

重庆文化研究

Chongqing Cultural Research | 蔡武

■ 重庆市文化艺术研究院 编



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

2017年第 1 辑

重庆文化研究

Chongqing Cultural Research | 蔡武

■ 重庆市文化艺术研究院 编

编辑委员会

主 任	张洪斌
副主任	江卫宁
主 编	张富伟 谭光龙 王发荣 刘德奉 谭小兵 刘春泉
执行主编	刘德奉
编 辑	黄剑武 王美木 周津菁 侯 路 陶晓春 邹俊星
封面题字	蔡 武(文化部原部长)

2017年第 1 辑



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

重庆文化研究. 2017年. 第1辑 / 重庆市文化艺术研究院编. -- 重庆: 西南师范大学出版社, 2017.4

ISBN 978-7-5621-8713-4

I. ①重… II. ①重… III. ①地方文化-研究-重庆-2017 IV. ①K297.19

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第059843号

重庆文化研究(2017年第1辑)

重庆市文化艺术研究院 编

责任编辑:杜珍辉 赖晓玥

书籍设计:杨 涵

照 排:重庆大雅数码印刷有限公司·张 祥

出版发行:西南师范大学出版社

地址:重庆市北碚区天生路2号

邮编:400715

网址:www.xscbs.com

市场营销部电话:023-68868624

经 销:新华书店

印 刷:重庆紫石东南印务有限公司

开 本:889mm×1194mm 1/16

印 张:9

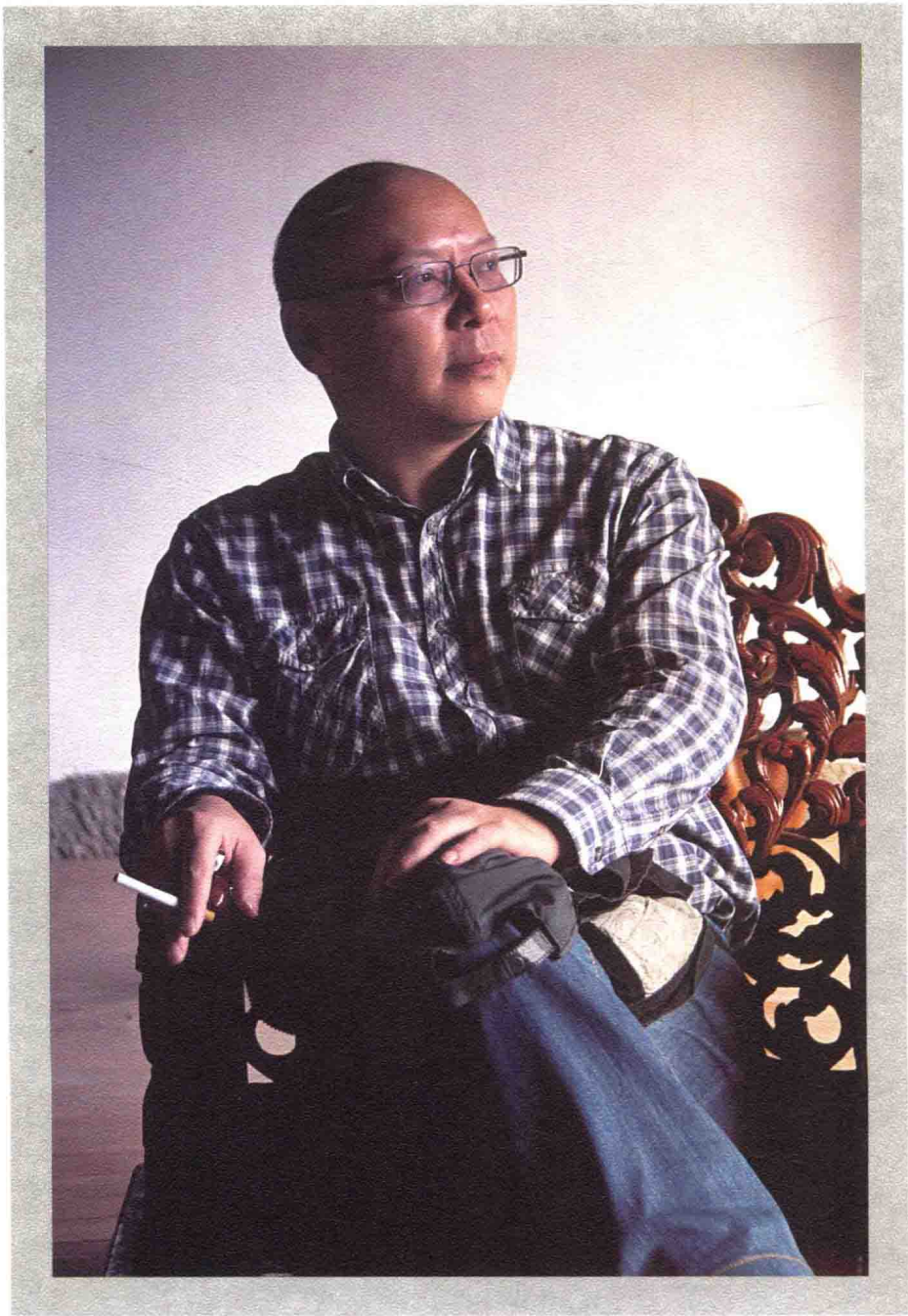
字 数:300千字

版 次:2017年4月 第1版

印 次:2017年4月 第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5621-8713-4

定 价:35.00元



虞吉简介

四川南充人，生于1963年。西南大学新闻传媒学院教授、博士、院长、博士生导师；重庆市电影学学术技术带头人、“五个一批”人才。中国高教影视教育委员会副会长、中国高校影视学会影视史学委员会副主任；国家电影资料馆、央视六频道“中国电影口述史”编委会委员；北京电影学院中国电影教育研究中心学术委员会委员；四川国际电视节“金熊猫”奖评委、中国北京大学生电影节专家评委、国家社科基金项目（艺术学）终身专家、教育部社科项目评审专家、重庆市社科项目评审专家；重庆文艺评论家协会副主席、重庆作家协会影视创作委员会主任、重庆电影审查委员会委员。撰著（主编）著作十余部，在《文艺研究》、《电影艺术》、《现代传播》、《艺术百家》、《当代电影》、《北京电影学报》等专业权威刊物发表论文百余篇；主持国家社科基金项目、省部级重大项目多项；获国家及省部级教研成果奖、重庆社会科学优秀成果奖、中国高教影视研究学术奖、中国影视创作学院奖多项。西南大学学术委员会（学科建设分委会）委员；社科委员；人文学部、艺术学部委员；西南大学“十一五”优秀研究生导师。



宋永进 《白老街之一》 油画

眺望电影

我们都非常清楚,电影从本身来讲是一种艺术,一种集视觉、听觉于一体的综合表演艺术。

电影技术发展一百多年来,无论是从无声到有声,还是从黑白到彩色,或者说从胶片到数字化,从银幕放映到网络传播,我们都得感谢爱迪生等人的创造发明,感谢科学家们的继往开来,感谢艺术家们的辛勤劳动,感谢电影工作者们的不懈努力。

中国电影,在世界电影诞生不久就已经开始萌芽,可以说中国电影几乎与世界电影同步发展,并为世界电影史做出了突出贡献。一百多年来,中国电影工作者生产了一大批优秀作品,造就了一大批艺术家,丰富了一代又一代人民群众的精神生活,成为中国当代文化发展中的重要组成部分。

但是,世界电影也好,中国电影也好,从面世那天起,它就不仅仅是一门艺术了,同时还是一种经济行为,特别是随着电影技术的成熟与发展,随着市场空间的拓展和电影文化的需求,电影成为一种产业并广受关注。中国的电影产业同世界电影产业一样,在起伏中前进,在升沉中发展。近十多年来,中国电影又迎来了高峰,甚至让世界有些惊讶,无论是电影艺术、电影技术、电影产量、电影市场、电影观众,都是前所未有的。眺望电影产业,我们充满信心,可是任何事物都有其自身的特点和规律,高峰出现的时候可曾观照过它的未来? 群星璀璨的时候可曾期盼新的希望? 这里我们所组织的文章,就是针对这些问题所进行的学术思考。当然,专家们的愿景可能与经营者们的愿景有所不同,学术性的思考也可能与观众们的感性认识有所不同。不管怎样,我们觉得这是研究者们的责任,也是学术平台的担当,更何况思考的人群越多,贡献的思想也就越多,电影产业就会更加久长地闪烁在文化发展、经济发展的浩瀚星空中。

编者

2017年3月16日

目 录

政策研究

- 1 中国历史文化的支点与重庆电影学派建构的呈现——专访西南大学新闻传媒学院虞吉教授
- 7 中国电影IP创作的文化伦理反思 袁智忠 孙玮
- 13 论新供给主义经济学常态下电影产业的市场开拓 侯路

学术争鸣

- 16 除了成功之外,当代艺术还能做什么? 王林
- 19 中国当代艺术正戏该登场了 宋永进

文化前沿

- 22 三位专家谈重庆市戏剧资源现状 陈朝正
- 25 “平台”运行机制尚需打造——论重庆市戏曲剧种的保护、传承和社会共享 周津菁
- 30 秀山花灯发展现状的思考 蒋长朋

基础科研

- 33 当代语境中的四川美术学院油画艺术创作与教学 庞茂琨
- 36 与时俱进的綦江民歌——浅析綦江民歌的音乐艺术特征 邹俊星
- 45 大足北山宋刻《维摩诘经变》及其相关问题的考察 米德昉
- 54 绘画艺术的真实性表达——从形神论与现象学的“意向性结构”谈起 姜婷
- 60 麓湖生态城自媒体项目的实践与启示 陶宇

巴渝文化

- 65 连环画《姆妈》赏析 张正霞
- 72 抗战时期(1937—1945年)重庆左翼期刊群研究 刘抒
- 79 重庆历史上的万盛移民——浅谈移民对万盛文化的影响 曾庆福
- 85 石乳关古驿道图说与题咏 田成才
- 88 重庆彭水“道场”初探 黄金 安仕均

中国历史文化的支点与重庆电影学派建构的呈现

——专访西南大学新闻传媒学院虞吉教授

本刊：从全世界范围看，你是如何看待电影这个学科的？

虞吉：从全世界的角度讲，这是个全新的学科。从美国来看，也是在二战以后形成的学科，那么我们中国就更晚了。从20世纪80年代才开始，第四代的郑洞天、吴天明，第五代的张艺谋、陈凯歌等，他们的崛起，使得中国电影成为新中国艺术门类中，后发却又率先走向国际的艺术门类。那个时期电影业繁荣，所以作为学科与教育，影视学科也在起步。影视学科是一个新兴的、现代感特别强的、将来也还会有很大发展的一个学科，而这个学科和相应的学术研究，它的价值与城市的现代化程度、现代化表征有着直接关系。

本刊：你是如何看待中国第一批电影人的？中国早期电影体现出的核心价值和美学观点，现在对中国当今电影还有何借鉴意义？

虞吉：客观地说，“良心主义”是中国第一代电影人聚合“初创”十年短片创制的经验，承继民族文化传统与资源，借鉴学习外片影艺，调谐多种文化影响与力量为中国电影寻得的“基点与平台”。“良心主义”不是外来或直接移入的“德先生”与“赛先生”，也不是克隆自西方的林林总总的那些主义，而是在亲历亲为的电影实践、解决问题的实际操作中诞生的理性指认和影界共识。“良心主义”显然不是经由学问家严密的学理运思的思想成果，但在美学性质上，却与“现代审美功利主义”的美学新传统一脉相通。“良心主义”是第一批电影人的核心价值观，中国早期的电影也在此方面做了诸多的探索和实践。“德性”必然是紧紧附着于人的，“良心主义”作为早期中国电影的意识形态选择，不仅是业界的共识，更体现于不同的影人群体和每个影人的“自由意志”中。陆弘石曾在《无声的存在》一文中将早期中国电影的人才群落划分为“新派”与“旧派”。在他的归纳中，“旧派”是“接受过较长期的旧文化熏陶但同时又倾向资产阶级民主革命的新剧艺人和小说家”，以郑正秋、张石川、邵醉翁等人为代表。而“新派”系指受过西方高等教育或接受过“五四”运动洗礼的归国留学生、新文艺工作者、电影爱好者。其实，更进一步看，“新”“旧”两分的创作阵营，又共同显现出知识分子身份与从事市场化商业经营（大多直接为公司股东）的商人身份两相重叠的特殊内构。这势必带来“新”“旧”向度上和个人（群体）艺术理想、社会责任与公司电影产品生产、市场（票房）利润向度上的调谐校正。

按杜卫、冯学勤在《以美正心：中国现代审美功利主义与儒家心性文化传统》一文中的阐释：“审美功利主义，是中国美学现代传统的核心思想。”具体是指在20世纪前半期，“在‘借思想文化以解决问题’的思维框架下形成，于王国维、蔡元培、梁启超、朱光潜、周作人、丰子恺等美学家身上体现，融合了中国古代传统美学思想和西方现代美学思想而产生的新传统”。“中国美学现代传统的总体特征，深刻体现在交织了审美独立和心灵启蒙的审美功利主义思想中。该思想的具体内涵是，审美内在地具有超越世俗功利目的的功能，通过审美的超越性和普遍性使国人的欲望和情感得到解放和升华，克服私利物欲对个体的束缚，最终实现国民性改

造的事功目的。中国现代审美功利主义思想,一方面吸收了萌芽自夏夫兹博里,大成于康德,流觞于席勒、叔本华、尼采等的审美无利害观念,另一方面又是对儒家心性文化传统及其正心道术的薪火传承和现代转化。”

以此衡量,“良心主义”的内涵中明显包含着对电影这一新媒介、新的大众艺术样式及其生成的新行业以及这一行业之于社会的一系列认知;包含着一个新行业如何在民弱国衰的时代语境中,有效地实现思想与形式的建构,以解决问题,有功世道,扶助弱小,促进本行业的发展等。“良心主义”的“良心”不仅直接指向孟子所言的“恻隐”“羞恶”“辞让”“是非”这固有的“四端”,而且也包含着“致良知”,知、意、行的转换与统合。公允地说,“良心主义”对电影的认识,更多不是物质意义上的,而是电影之于观众的审美效果,可“消除利害”、滋育人心的功用。正像王国维所认为的:审美是摆脱了政教从属地位的自在之为,美的价值“存在于美自身”“审美具有无利害性”“可爱玩而不可利用”“一切之美,皆形式之美也”。审美之时,全神贯注于美的形式而忘却了利害考虑,由此形成一种高尚纯粹的情感,这种情感不仅在审美过程中发生,还可以扩展到整个人生实践中。与之相近的看法,在1921年《影戏杂志》顾肯夫的发刊词中的表述则是:“戏剧中最能‘逼真’的只有影戏”,“而戏剧是消遣品,一个人在消遣的时候最容易感动,因为在消遣的时候,把万物都抛了,全部分都注意在那消遣品上,没有别的观念来分他的心,戏剧就利用了这一点,来发扬他的精神。”而侯曜对这一问题的看法统筹在“影戏与人生”的大题目之下,他提出影戏有“表现人生”“批评人生”“调和人生”“美化人生”四大功能。对“美化人生”,侯曜坦言:“娱乐是人生的一种要素。社会中一定要有正当的娱乐机关才能发展人民共同生活的兴趣,才能增进他们生活的能力,才能不致使他们觉得人生之无聊与枯寂。”“戏剧是一种最好的娱乐,能于不知不觉中养成高尚的理想,宽大的度量,乐观的态度,诚实、博爱、互动、勇敢等等美德。戏剧是人生路上的一盏明灯,能领人们到真、善、美的境界。”

由此可见,“良心主义”所秉执的正是现代审美功利主义的致思理路和终极目的。以影(戏)正心就是“以美正心”,“以解除个人生存之欲与痛苦为第一义,进而建立无恐怖、无争斗、无人我之见的社会为第二义。具体而言,就是利用审美的情感满足和欲望升华作用来正心,进而改造国民性并解决现实问题”。从另一个角度说,“良心主义”也就是“以美辅德”“以美储善”“以美正心”以求“人心净化,人生美化”的电影化践行。

在此要强调的是,“文艺片”沿流的历史生成是“良心主义—影像传奇叙事”创作实践整体上的形态学呈现。虽然在各个不同的历史时期,历史主驱力的交替、改换,导致了流变延线的飘曳,形成了“文艺片”历史源流中的众多“亚流”,但在“程式”与“形式”的交叉区间形成的“文艺片”格局依然清晰稳固。

正是由于“文艺片”源流的完整流贯,在中国电影一百一十一年的影史延线中生成了以“中线”为准绳的(经典)价值标识。如果完整勾画这一标识性延线,可以十分清楚地发现:无论《孤儿救母记》《故都春梦》《姊妹花》《渔光曲》《一江春水向东流》,还是《天云山传奇》《芙蓉镇》《霸王别姬》《活着》《秋菊打官司》《天下无贼》《唐山大地震》《归来》《老炮儿》,一个共同的衡量评价标准便是是否秉执了“双赢”的中线。这一价值取向所体现的就是从“良心主义—影像传奇叙事”内隐的“德性”根基到(社会、业界)美学实践由内向外生发的经典价值权衡的表征。

本刊:“大后方电影”是如何定义的?在哪些方面进行了探索和实践?它对重庆乃至中国历史和文化的有什么积极意义?

虞吉:从概念上讲,“大后方电影”是抗日战争时期大后方电影企业建设、电影创作和电影文化活动的概称。

从中国电影史发展的角度看,“大后方电影”是特定历史阶段出现的特殊电影现象。这一现象的意义和作用一方面直观地反映于战时电影体系的建立、电影创作和电影文化建设的诸方面,另一方面则动态牵延于与之衔接的二十世纪三十年代和四十年代后期的电影现象。

“大后方电影”是中国电影有史以来制片业和电影文化圈大幅转型与西移的产物。转型与西移所产生的直接结果改变了中国电影以私营影业为主导,囿于上海一城和苏、浙文化圈的发展格局,客观上形成了大后方、“孤岛”、香港、沦陷区、根据地五类电影活动(错位)并存的“战时电影”局面。在此局面之上,“大后方电影”的产业基础是迅速建立起来的国民党官营电影体系。电影活动基本剔除了商业因素,鲜明的抗战立场和正统面貌使大后方的电影创作成为表达中华民族抗战建国决心与勇气的声画宣谕。当时大后方拍摄的《中华儿女》《东亚之光》等十七部故事片和品类丰富的纪录片都有极强的报道色彩和爱国主义宣传鼓动作用。而成批摄制的教育电影按社会教育片与学校教育片的分类将抗战建国的理念细化到普及知识,倡立公德公义,提高教育质量的具体层面,“大后方电影”正面显现的主调显然是单色的。单色自然营造不出绚丽多彩的繁荣景象。但单色厚重完整,呼应着民族与时代的呐喊,也决定了“大后方电影”主流与主导的历史地位。

仅仅从正面认识“大后方电影”,对其实施归纳与分析,是难以真正凸现它所产生的特殊历史作用的。“大后方电影”是特定历史文化阶段所出现的特殊电影现象。它不是电影在正常稳定的状态下发展与变化的产物。因此,针对“大后方电影”的特殊性,应该放弃静态归纳、分析、总结的方式,转而将“大后方电影”纳入其前、后电影现象和相关性文化活动的动态联系之中进行考查和评价。

包涵“大后方电影”的“战时中国电影”时段夹在二十世纪三十年代与四十年代后期这两个辉煌的电影时段之间。三十年代的“新兴电影”“国防电影”与四十年代后期的“战后新电影”是矗立于中国电影历史上的两座高峰。虽均为“高峰”,但二者之间的差异却较为明显。

差异首先表现在对“现实主义”的认知程度上。四十年代后期的“战后新电影”,特别是以抗战期间在大后方从事电影创作和文化活动的影人群体为主力的“昆仑公司”的电影创作,整体呈现出了“现实主义”主题深化、艺术技巧全面成熟的特征。“昆仑公司”所拍摄的九部故事影片均为佳作。从承延关系上看,“战后新电影”“昆仑公司”群体电影创作所体现的现实主义态度和社会批判精神实际都秉承于“新兴电影”。但在程度上,“战后新电影”却显示了更深一层次的领悟。纪录片的大量摄制,记录作为直接报道真人真事的主要手段被大量地引入故事片创作是大后方电影的显著特点。创作数量虽少但对记录手段和纪实风格较为广泛的运用和探索,整体形成了由外向内逐步深化的清晰线索。记录作为一种主要的电影表述手段和风格特征,大面积进入故事片创作,势必会带来电影思维方式和镜语体系的演变。

当然“大后方电影”对“战后新电影”特别是“昆仑公司”创作群体的影响,不仅涉及记录手段的运用和记录风格的确立这一个方面,而且还较为广泛地涉及电影叙事的通俗化与民族化等多个方面。

追求电影叙事的通俗化是“大后方电影”在文学“国策”“路线”讨论影响下择定的实践趋向。如何把抗战电影拍得通俗易懂,同时又具有“中国作风”与“中国气派”,从而“建立中国电影现实主义的民族形式”是一个既关涉内容又关涉形式的问题。“大后方电影”对这一问题的讨论所提出的“建立中国电影现实主义的民族形式”,“拍摄老百姓喜闻乐见的有中国作风、中国气派的电影作品”等主导观点,第一次把通俗性、民族性与现实主义的电影创作联系在一起。这一谋求多样性联系中现实主义电影表达的创作观点,体现了“大后方电影”的创作者与评论者对抗战电影创作实绩的期待。在“大后方电影”所包含的电影文化内容里,还应特别提到话剧创作。电影与话剧大幅度交切是“大后方电影”独有的现象。1941年之后,大后方的电影生产趋于停顿,大批电影工作者转入话剧创作领域,成为话剧创作的主力和中坚。中国现代戏剧历经“文明戏”“爱美剧”“普罗戏剧”的发展,到抗日战争时期“已在各艺术门类中居于领先地位,形成了中国话剧的现实主义演剧特色”。在当时的大后方,著名的“雾季公演”“西南剧展”声势浩大。全身心投身于话剧创作的电影编导和演员在大后方艰苦生活和戏剧艺术实践的双重磨砺下,拓展了(现实主义)思想与视野的深度,提高了艺术技艺,这无疑为抗战胜利后重回上海的电影创作蓄积了深厚的艺术功力。

“大后方电影”是中国电影史上最为复杂的电影现象之一。其涵盖了中国电影企业格局、属性的改变,具体电影种类的生产创作以及延展到电影之外的相关社会文化活动等广泛内容。这些杂陈的电影文化现象既联系于战时电影的官营性质和服务抗战的政治需求又续接和改变着中国电影的主流传统。从总体上看,“大后方电影”的杂陈铺排是官营电影体系建立之后电影政策与要求导致的结果。抗战爆发前的中国电影由于整体的私营性质,“市场赢利原则”成为始终不变的主导机制。而官营电影从意识形态出发所体现出的政令调度的一致性,使“大后方电影”在故事片、纪录片与教育电影三个层次上呈现出创作生产上的“杂陈态势”。杂陈之中,各类创作又突现着各自渊源不同的传统续接与改变。其中纪录片与教育电影实绩显著,以“繁荣”称之并不为过。而故事片创作虽数量较少却不容忽视,因为自中国电影有史以来,故事片就是电影发展的主体部分,直接关联于民族电影镜语体系演变这一核心命题。“大后方电影”所拍摄的十七部故事片题材相当广泛,取材途径正面、侧面、反面均有,而故事片编导对记录手段、纪实风格、通俗化与民族化(特色)的自觉追求为中国电影的发展演变拓开了路向,并显示出与此前中国电影全然不同的风格和样态。对此应从两个方面加以确认,一方面以《东亚之光》为代表的一系列作品形成了“纪实”从主要电影手段到结构形式和风格的整体演变;另一方面,在电影力量整体向话剧创作转移并成为中坚的创作活动中,中国电影原本就有的戏剧电影素养得以提升和强化,在艺术思想和艺术技巧的相关层面蓄积了走向成熟的能量。因此,在“大后方电影”的语境下,对民族电影镜语体系演变这一命题的考察,需从纪实性(美学)全面深入和(文艺片)戏剧电影传统进一步强化这两个向度加以认识。如果说“大后方电影”对战后中国电影高峰期的到来独具蓄势之功的话,“势”之内涵则是一个复杂并置的存在。正是在纵横勾联甚至满溢于具体时段之外的探究与考察之间,“大后方电影”特殊的历史面相和历史作用才初显其杂陈的轮廓和掌线交错的纹理。在战时中国电影的块状格局中,“大后方电影”不仅是代表了民族政治利益的声画宣谕,也是电影企业制度、美学与文化向度上当之无愧的主流与主导。

从更广阔的视域看,大后方的历史文化遗产是重庆这座奇特的城市最为厚重珍贵的精神财富,是重庆历史文化精神“盛世向隅、危时柱国”最为直接的写照与佐证。如今大后方电影研究已蔚然成学,而我的研究始于李少白先生的提点。早在1995年,我参加了在北京电影学院举行的“中国40年代抗战电影、进步电影暨史东山作品学术研讨会”,在李少白先生的鼓励下,我在会上做了满是青涩的发言——《重庆抗战电影的历史作用》。现在要谈中国电影历史研究和早期中国电影,特别是战时中国电影,必然会谈我们重庆,也会谈到重庆的电影研究,在这一块,我们处于国内领先地位。

本刊:有关中国电影“观念—美学”历史生成和范式描述、阐释的问题,一直以来就是中国电影理论研究和知识体系建构的核心命题。从二十世纪八十年代电影学界提出“影戏观”“影戏美学”到二十世纪九十年代延续至今的“重写中国电影史”的整个学术进程都与这一核心命题紧密勾联。前些年,电影方面的专家学者在这方面做了不少的努力,你是如何认识这一学术命题并做深入研究的?

虞吉:“中国电影‘观念—美学’研究论文系列”便是针对这一根本命题进行持续研究所取得的具有本土电影理论原创性和连续影响力的重要学术成果。我自2006年在《文艺研究》第10期发表《早期中国电影:主体性与好莱坞的影响》揭开研究的序幕,2010年在《文艺研究》第11期刊发《中国电影‘影像传奇叙事’的原初性建构》总结并明确提出中国电影的叙事范式、范式文本以来,陆续发表了《中国主流电影的电影史理据》(《文艺研究》2012年第2期)、《“影像传奇叙事”范式的延续与扩展——基于〈空谷兰〉史实与本事、字幕本的史论研读》(《文艺研究》2013年第5期)、《国营电影厂新片展览月:新中国电影文化模式与叙事范式的创生》(《文艺研究》2014年第3期)、《良心主义的美学建构》(《电影艺术》2014年第6期)、《纪实性革命:抗战时期中国电影的美学显面与“复调效应”》(《文艺研究》2016年第3期)以及《论早期中国电影传奇叙事的审美选择

——基于<一串珍珠>的史论评析》(《艺术百家》2015年第6期),已形成了一个完整的研究论文序列,产生了广泛的学术影响。

“中国电影‘观念—美学’研究论文系列”是对中国电影观念历史生成、发展和范式描述、阐释系列研究的新拓展;是对二十世纪八十年代提出的“影戏观”“影戏美学”范式的全面超越与更新,其理论创新对推进中国电影本土理论研究走向深入,建构具有自主知识产权的电影理论与美学体系均具有十分积极的意义。在研究的观念与方法上,立足开放的电影观念;充分借鉴古今传奇研究、电影思想史研究已有的研究成果;注重对生成历史现象的内在“机制”的深入揭示,注重对历史现象生成的多重语境交织的动力学纠缠与驱动的揭示和中国性特质的彰显。

研究系列的立论,支点于上世纪二十年代初中国最早的八部长故事试制的史实和“范式文本”——《孤儿救祖记》大获成功,票房与口碑双赢创生影像传奇叙事范式,进而拍摄早期阶段最为卖座的连集影片《空谷兰》的制片实践,分析论证影像传奇叙事作为中国电影的范式选择在不断的创作实践中延续、扩展与进一步修正定型的历史发展事实,而早期所存在的、分属“新派”与“旧派”不同创作阵营的影片创作,虽然在审美取向上各异其趣,但叙事范式的选择与运用却呈现出一致的取向,有关于此,现存早期最完整的上海长城画片公司出品的《一串珍珠》便是不可多得的明证。经过系列论文扎实、细致的文本研读与史料分析,可以十分清楚地看到,“传奇”作为中国本土诗、文之外的叙事文化传统被以郑正秋、张石川为代表的第一代电影人加以承继与创造性改造,纳入到中国电影的(核心)叙事建构之中,并生成为稳定持续的叙事范式,这是中国电影完全不同于西方电影的叙事选择与审美选择,也是完全不同于西方电影的建构之途。

有关中国电影“影像传奇叙事”观念与美学历史生成与发展的相关研究,既是基础性的历史研究,同时也是理论研究、美学研究和文化研究,研究需要打通古、今多门类知识领域的区隔,需要大量占有史料和理论资料,有相当的难度。此一研究成果,集研究者十余年研究之定力与实力,不仅对中国本土电影理论与知识体系建构具有较大学术价值,对当下大力发展民族电影产业,提升中国电影的文化软实力亦有较大的现实意义。而且该成果也是以西南大学为主体的、目前被国内学界称之为“中国电影研究的重庆学派”具有学术彰显度和学术影响力的代表性成果。系列中的各篇论文在各权威期刊刊出后,即被“人大复印报刊资料”《影视艺术》悉数全文刊转,其主要观点被相关研究论文和博士、硕士论文广泛引用。当下,以这一研究成果为主导的中国电影史的史述实践已经全面完成,《中国电影史》(重庆大学出版社)和《大后方电影史》(重庆出版集团)的出版与修订已实现了研究成果的史述性转化。目前《中国电影史》已经被浙江传媒学院、西南交通大学、西北大学、湖南师范大学、西南大学等数十所高校列为专业研究和教学书目,学术影响日渐扩展。

本刊:重庆电影产业在中国电影产业中有哪些优势?你认为有哪些方面可以成为重庆电影产业发展的动力?重庆怎样才能成为中国电影产业中具有影响力的地区?

虞吉:在大部分人的印象里,都认同北京、上海等城市是中国电影的繁盛之地,但鲜为人知的是,70多年前的重庆,却是当时中国电影制作发行的重镇。如今,重庆也成为电影制作的重要取景地。经济社会的快速发展,使重庆更加全方位地彰显出了自身的独特魅力。同时,重庆以其云山雾绕、两江环抱的自然风光和独特的历史文化景观在众多城市中脱颖而出,引起国内外电影业的关注,日趋成为电影拍摄的重镇。目前,重庆已经是除北京、上海之外的第三个中国影视教育基地。

重庆是一座有电影缘的城市。这10多年来,至少有30多部电影选择了重庆作为拍摄地,如《三峡好人》《周渔的火车》《疯狂的石头》等。为什么这么多电影都看中了重庆?抗战十四年,作为战时首都和全国的艺术文化中心,重庆当时的电影市场呈现出一派空前繁荣的景观,这为重庆之后在这方面的发展奠定了基础。直辖以来,重庆吸引了更多电影人的目光。2001年,著名导演霍建起带着重庆籍演员陶红在重庆拍摄了优秀影

片《生活秀》。该片本是发生在武汉的故事,因重庆的地理文化优势吸引了霍建起来重庆拍摄。《生活秀》上映后,先后在金鸡奖和百花奖评选中获得最佳影片、最佳摄影、最佳女主角、最佳编剧等多项大奖。近几年来,重庆将电影产业作为城市文化宣传的切口,开发建设了重庆武隆影视拍摄基地、重庆两江国际影视城,先后有《满城尽带黄金甲》《一九四二》《变形金刚4》等国内外大片在上述影视基地取景拍摄。

当然,重庆并不仅仅满足于作为电影取景地。2010年3月,重庆电影集团挂牌成立,改变了重庆只做电影外景地和题材库的历史,使重庆成为了制片主体,可以出品“重庆造”的电影了。《京城81号》就是重庆电影创作的一个成功范例。由重庆电影集团投资拍摄的《京城81号》全国公映后,票房两天破亿,总票房达4亿元,打破了国内惊悚片零点场纪录、排片纪录、上座率纪录、票房纪录以及上升空间最快纪录等5项电影行业纪录。《京城81号》在《小时代3》和《后会无期》的双重夹击下,能取得如此好的业绩,初显了重庆电影新军的实力,重庆电影产业崭露头角,逐渐呈现欣欣向荣的局面。此外,重庆高校影视专业也较为发达。西南大学影视艺术专业、重庆大学美视电影学院以及市内的10多所高校设立的电影学相关专业,成为重庆电影产业强大的高校人才依托。目前,在国内电影学界,已形成了“重庆电影学派”与“京派”“海派”三足鼎立之势。

中国电影IP创作的文化伦理反思

袁智忠 孙 玮

(西南大学新闻传媒学院,重庆北碚,400715)

【摘要】：近两年来,中国电影的IP创作持续升温,IP改编电影票房日增。但是,如何有效规避“市场迎合主义”带来的不利风向,推动IP改编电影美学品质的提升,成为当下学术界关注的热点。对此,本文认为,当下的IP热深刻地反映了我国影视创作文化伦理层面的美学失范。盲目追逐IP改编,忽视电影产业的自身发展规律,这是极其危险的。电影的创作应更加关注其本身的“质量”和影像本体的美学品相,遵从电影的文化伦理规范,反思时代文化与民族精神所承载的价值内涵,进而提升中国电影的艺术品相与文化品质。

【关键词】：电影艺术;电影创作;中国电影;IP创作;文化伦理;艺术规律

中图分类号:J90 文献标识码:A

伴随IP思维创作的持续升温,产业资本拉动刚需的盲目投机对电影创作产生了负面影响,对中国电影整体的美学“品相”提升不利。一部优秀的电影作品应该是具有独特艺术“品相”的,它的韵味带有丰富的生活体验,它的气质因丰富的情感表达而弥足珍贵^①。2015年是中国电影的IP元年,也是其改编电影大放异彩的一年,风口的有利风向加速了这股热潮的涌动,但是电影文本价值的创作并不似市场营销中“风口上的猪”那样简单粗暴,它的风险不仅在于单个作品的票房价值,更在于其改编IP文本的隐性价值与可持续开发回报。每个优秀的IP文本背后都是一座金矿,它凝聚了一代人甚至是几代人的辛勤耕耘,如红色经典文本《智取威虎山》,其创作从原始的故事素材到曲波的《林海雪原》,再到经典电影、革命样板戏以及戏曲、电视剧等,最后到徐克的同题材版本电影,它的每一次改编都打下了创作者的艺术气质与时代烙印,呈现在观众面前的每一个版本都让人耳目一新,具有鲜活的生命气质,以至于远在香港的徐克在上世纪看到这个故事的影像后便在心中种下了改编这部作品的念头。所以,无论是经典文本的互文性呈现还是网络时代IP改编的影像化创作,其核心质素都是对文化资源的有效开发,其创新机制则基于对经典文本的批判继承和时代精神的正面观照,而不是创作的盲目跟风与短视的文化资源消费。当下的IP热则深层面反映了我国文化伦理层面的创作失范,映照了习总书记在文艺座谈会上提到的“有数量缺质量、有‘高原’缺‘高峰’”的创作现象。

^①袁智忠,马健.当代中国青春电影创作的性爱观审视[J].艺术百家,2015(05).

影视作品的创作活动是社会文化的重要内容,无论是高度抽象的哲学创造,还是轻松愉快的娱乐休闲,都是以某种特殊的方式包含着某种社会价值精神,告诉人们什么是真善美,应该如何认识与对待宇宙自然、生活世界、人生生命、社会历史,如何处理与认识和社会其他成员、群体、种族的关系。^①当下中国电影,其故事不应悖离社会主义核心价值观根植的文化土壤;作为丰富而直面的文化传播形式,它的价值在于“中国梦”的重塑与“正能量”的传递。于IP改编而言,其原始动机是“互联网+”思维范式的实践运用,是代表国家战略层面的新技术经济范式改造传统电影创作生态的一种有效尝试,但却在网络时代文本资源的选取及影像表述上出现了一些问题。纵观2015年暑期档以来的IP运用,从《西游记之大圣归来》《西游记之孙悟空三打白骨精》到脱胎网播热剧的《煎饼侠》,再到网络自传体漫画改编的《滚蛋吧!肿瘤君》,以及自身极具优质IP潜质的《捉妖记》《寻龙诀》,IP创作仅其概念被电影产业运用火热,其题材内容及其原创精神却未能得到有效发挥。一方面,网络时代的IP用户消费“粉丝电影”,另一方面,“欢声笑语”之后这些IP却并未留下原创IP持续转化的类型衍生能力。

于是,部分IP在当下似乎成了“一锤子”交易,成为房地产商、IP商投资炒作的资本筹码。因而,“得IP者得天下”成为部分投机者的商业信条,滋生了部分“玩主”不关注IP本身文化价值,只求其快速交易后差额价值的产业发展现状。毕竟手握IP并不一定能够用好IP,IP的真正价值在于其内容的运用及价值观念的表述。电影版《何以笙箫默》则属典型案例,先是围绕这部爱情电影创作的IP之争吸引了大量粉丝关注,其后电影版《何以笙箫默》的雷人表现也使得小说、电视剧粉丝无力吐槽,糟糕票房成绩也反映了粉丝对电影版同题材故事的失望,导演黄斌则微博发图总结得失,表示其创作“方向>努力;态度>能力;执行>创意;团队>个人;速度>完美”,由此可见围绕IP实现精良的制作才是IP跨界创作的“重生”,要使IP落地并结合新媒介表述特性才能使IP的价值放大,否则则变成了走马观花式的跨界重述,最终导致观众口碑和经济效益大打折扣。同时,小说《何以笙箫默》作为网络时代的爱情典型文本的价值在于对爱情伦理价值的重构,它本身是对新爱情观的表述,表达时代青年对爱情的坚守与信仰,表达“有情人终成眷属”的传统文化命题。但是,电影版《何以笙箫默》却“高位低走”,用跳跃的情节、浮夸的表演和混乱的人物关系将爱情题材故事拆分,只剩下基于IP价值的营销概念。“在票房增长时刻中国的电影批评还是应该保持清醒和理性,电影质量和票房矛盾会成为未来中国电影发展的主要矛盾,有的电影为了抢钱触碰中国电影商业的底线,还有一些非专业资本大量进入电影业,但缺少对电影的专业准备和必要尊重……特别是一些资本拥有者,不按照电影规律进行运作。”^②它也再次验证了“市场迎合主义”与“超稳定美学”^③合谋下对中国电影畸形发展的产业现实。所以,盲目关注IP却忽视电影产业自身发展的规律是极其危险的,而仅仅在市场和销售环节做到“不将就”与“不妥协”更是远远不够的,电影的创作应更加关注其本身的“质量”提升和影像本体的美学品相。

二

论及IP,其严格意义上的指称应为“IPR”(intellectualproperty right),即“知识产权”。同时“也跟我们IP地址的那个IP有一定的关联性”,而其“可以理解为具有互联网IP价值的知识产权IP”^④当下中国电影的IP改编热潮离不开互联网的娱乐文化产权的跨界运用,其包括互联网书籍(《何以笙箫默》《鬼吹灯》系列电影),网络微视频(《老男孩之猛龙过江》《煎饼侠》《万万没想到》),戏剧(《分手大师》《恶棍天使》),新闻报道(《解

①朱贻庭.伦理学大辞典[M].上海:上海辞书出版社,2011:269.

②饶曙光.2015中国电影票房报告:440亿总票房背后国产片胜出的喜与忧[N].京华时报,2016-01-05.

③袁智忠,贾森.中国主流电影的商业伦理危机[J].电影艺术,2014(03).

④尹鸿,王旭东,陈宏伟.IP转换兴起的原因、现状及未来发展趋势[J].当代电影,2015(09).

救吾先生》)甚至于流行歌曲(《同桌的你》《栀子花开》),更广泛的媒介融合和新媒体力量的介入,共同组成了目前炙手可热的IP改编资源。IP改编的影视工作者相信利用成熟IP开发出的影视作品可以降低投资风险,其原因在于IP热门资源可以无限契合并广泛地来源于青年草根阶层的网络(游戏与小说)、电子产品、流行音乐、碎片化阅读新媒体(微信和微博)。“好莱坞的《星球大战》和《007》的开发,可以持续几十年,这种IP才真正显示出某种强大的实力和对一种创意的深入开掘。说到底,是否是IP并不重要,影片品质才是进军市场的根本。”^①所以对于电影而言,人物、故事、思想才是最重要的,优秀的影片(如周星驰版《美人鱼》)应体现社会生活的质感,关注民族文化向精神价值的塑造。

“IP热”背后,考验的是民族电影创作者对时代文化的认知心态,是其对电影文本取向网络流行文化的运作智慧和定力的综合体验。好莱坞电影不遗余力地编织着各种令人痴迷的英雄神话,其精神内核却仍是美国价值的终极表述,是“美国梦”和资产阶级新教伦理精神价值的体现。《超人》《蝙蝠侠》《X战警》《复仇者联盟》《美国队长》等超级英雄电影的强势登陆,创造了无数票房神话,也掀起了DC、漫威漫画改编真人动画电影的观影热潮。这股热潮背后,英雄崇拜情结持续创造票房奇迹,代表了美国综合国力雄厚而民族想象力飞升的文化表征。科幻思维下的超级英雄形象,以及其精神象征满足和鼓舞粉丝影迷的精神需求。然而,当下中国部分IP改编电影只图粉丝受众的关注效应,无论是取材、创作、营销都只是从“90后”的关注惯性思维出发,去迎合“小镇青年”的“屌丝”心态,进而消解了电影作为艺术的文化品位。而正因如此,管虎导演的《老炮儿》和周星驰导演的《美人鱼》在2015年末和2016年岁初则显得额外光辉耀眼,其创作并没有从唯IP论出发,没有被唯票房的“执念”所左右,前者成功塑造了六爷这位处身闹市却心守传统的老年英雄形象,并关注都市平民生活中传统观念与现代意识之间的矛盾,进而提升了电影整体的美学品相。后者凭借对人类环境保护命题的观照,借助富豪刘总成功后善心尚存、对物质爱情的摒弃、对真爱的追求,在刷新国产片票房新高的同时,把困惑多年的中国电影艺术与商业的矛盾再次冰释。当然,IP改编的“市场迎合主义”依然是当前电影创作的大问题。它使电影美学空间窄化,并带来了影视创作跨界改编的原创惰性。只求重IP的粉丝资源,忽视改编内容的现实语义空间,故事情节缺乏生活逻辑,人物形象仅满足于粉丝观众的华丽想象,如郭敬明的《小时代》系列电影,展现如同幻灯片翻页般的故事走向,使得原创IP跨界创作机械照搬文本而缺乏影像合理想象空间,进而使得受众窄化,大大降低IP的改编价值。所以,基于IP资源的类型片续集空间和衍生经济效益将严重缩水,从而将IP资源的跨界生长能力被重度扼杀。

每个国家都有自己的神话文化体系,好莱坞超级英雄漫画文本及经典科幻题材系列电影就是其建构在“二战”坚韧与胜利自信基础上的国民神话文化系统。无论是美国队长、超人、钢铁侠、蝙蝠侠等超级英雄,还是乔治·卢卡斯构造的“星战”系列电影中的“绝地武士”(Jedi),其外在装束与内在精神都巧妙地缝合了美国社会主流文化价值,宣扬了其“世界警察”与“末日救世主”的领袖形象。他们组成了美国现代科技统领世界的荧幕呈现,代表了美国资产阶级价值、美利坚政治、文化霸权思维在“地球村”时代的境外扩张。而从全球的票房来看,这些电影的影响力是巨大的,他们正借助当下日益便利的网络连接世界观众的想象空间,从而进一步传播其个人英雄主义价值观与美利坚文化。中国作为一个拥有五千年文明的文化大国,我们的文化影响力不仅在泛中华文化圈内拥有极大的认同感,在“丝绸之路经济带”与“海上丝绸之路”(“一带一路”)所经之地也同样具有深远的影响力。

与此同时,中国传统文化中从来就不缺失神话故事,若利用得当,完全可以在当下发挥类似美国漫画改编电影的作用。对中国电影而言,《西游记》等经典文学名著是影视创作持续关注的宝贵资源,而且也日渐得到好莱坞同行们的认可,例如HBO巨制《兄弟连》编剧就坦言,其在剧中人物设置上,借鉴《水浒传》中好汉登场的

^① 涂非.新变与困惑——我看2015年中国电影[N].文艺报,2015-12-30.

人物叙述模式,并得受了世界观众的认可。由此可见,电影作为“第七艺术”的的本体气质是在兼收并蓄中涵养蓄其文本价值的,而传统文化经典IP的人物关系和故事空间本身就有着巨大的延展空间。田晓鹏的《大圣归来》则借用了这种情节及叙事模式,讲述一个落魄的神话英雄(孙悟空)如何重新找回自我,片中江流儿带傻丫头在高速运动中躲避山妖的追捕,极为自然地融入滑稽元素,让孙悟空跌到谷底后再重入追逐的过程;孙悟空被大石头几次砸到脚丫,他为了面子而获得勇气,和妖王决一死战。孙悟空装作若无其事的姿态也令人捧腹,英雄也具备了平民化的展演视角。英雄在西方话语世界是一个永恒的话题,英雄便是替代观众在银幕上完成各种美好梦想的理想人物,因而人们心中永远葆有英雄崇拜的情怀。英雄崇拜是一种普遍的文化心理和文化情结,不同的文化对英雄情结的呈现也不同。电影中的“超级英雄”与其所属的美国文化息息相关,通过观影分析确实可以反映出美国文化自由多元的强大吸引力。而国产电影向北美文化方向靠拢,一方面体现了本土文化海外营销的策略,另一方面,片方借助互联网,能够突破地域限制,更有效地与受众实现对接,并且能够与传统的开发、销售环节形成一种互补,特别是在当前票房往三四线城市下沉、“小镇青年”愈发成为观影主力军的趋势下,受众群体在少年时期接触的中国港台地区文化,北美文化,已然形成新的受众文化心理群体。从而引起新华语IP电影改编营销模式,调整塑造新的英雄原型,以迎合广大受众口味。

三

中国电影产业的快速发展,带动了“影迷”群体文本消费的多元需求,也促进了本土电影产业技术力量的提升。全球第二大票房市场的地位,暗含着中国电影力量同世界第二大经济体的产业增长空间,特别是网络技术高速发展所带来的技术经济范式的转轨,给予了中国电影持续发展的美好愿景。十几年间,中国电影市场规模从不到100亿元票房发展到440.69亿元。电影产业票房高速增长而受众观影诉求日益提升,中国电影品质升级速度放缓的现实催动了科幻、幻想类电影的异军突起。借助国内市场该类电影的“稀缺性”优势,成为2015年电影创作的新亮点。迥异于美国电影的幻想类题材电影的科学、技术思维指向,中国幻想类题材影片则偏重于经典神话故事的文化奇观展示。《山海经》《搜神记》《西游记》《聊斋志异》等传统名著成为国人幻想创作的原初文本。这一方面说明了国内观众对神怪片这一经典题材文本的偏爱,另一方面也暴露了中国电影在内容创新上的乏力。幻想类文本生产能力不足,产业技术维度的一些硬派科幻题材作品也未能有所涉足。而在电影跨越百年门槛的当代,奇观性实际已成为集中展示电影“现代艺术品种”特性的主要因素,而被广泛地运用于各种类型、各种片种影片的制作^①。

因而,电影的“奇观性”在当下高速发展的中国电影产业中显得尤为重要。幻想类题材电影是“中国梦”主题文化的重要载体,“中国梦”影像表达不仅需要关注中国最广大人民的现实生活,基于影像本体价值的正向关照亦十分重要。

美国电影《星球大战:原力觉醒》,作为经典IP“星战”(Star War)的第七部作品,它延续了这一经典文本的票房奇迹,而探究其成功背后的原因,不难发现其核心仍是该系列电影的故事根基(“人与观念和命运的斗争”)与价值主题(“独裁与民主之间的斗争”^②)。因此,作为IP资源的开发,对其可持续性挖掘与创新是格外重要的,它既需要基于故事根基的文本创新,又需要对产业技术更新的持续关注,从而不断汇聚IP文本的核心粉丝,形成一个以文本IP为核心的圈层文化。同时,幻想类题材生成亦需要产业各部门的合力并进,乔治·卢卡斯带给观众的不仅是原创故事,还有工业光魔(ILM)所迸发的数字影视工业的持续视觉创造力。所以,这对当下发展中的中国电影产业的要求是多维的,既是机遇也是挑战,它的功效在于新的技术经济范式

①虞吉.电影的奇观本性——从梅里爱到美国科幻电影的理论启示[J].当代电影,1998,(05).

②于青.《星球大战》粉丝帝国50年的崛起[J].新周刊,2016:86.