

新世纪以来中国影视中的戏仿表达及其文化意识透视

■文/周宁

新世纪以来,影视戏仿已经成为一种文化现象和文化思潮,从盛极一时的《疯狂的石头》、《越光宝盒》到《武林外传》、开心麻花系列电影等影视剧,通过对经典作品的解构、反讽、戏谑等方式,在与源作品的互文中显现其超文性,体现了一种独特的审美心理和思维模式。

一、中国影视中的戏仿表达形式分析

(一)解构与重塑

戏仿是解构经典和重塑经典的过程,对源作品中心化的叙事模式进行解构,具体来说,影视戏仿的解构主要包括碎片化片段风格呈现和借用叙事结构或情节两种方式。前者将戏仿的片段插入影视作品为主要表方式,影视拥有自己独特的叙事结构和情节发展,表现为将程式化的语言赋予新的含义。如《夏洛特烦恼》中的袁华在悲伤时的背景音乐《一剪梅》,本意形容梅花坚韧不屈形象,这里形容袁华爱而不得的凄凉。后者借用源作品的叙事结构,保留人物形象、情节发展或者重要线索,用超文本的方式对经典原作进行颠覆再创造。

(二)反讽与戏谑

影视作品的创作离不开现实社会,戏仿正是通过反讽与戏谑的方式反映现实生活的点滴,运用一种新潮且通俗的交流模式,向观众传递情感,从而达到对社会人生的追溯与思考。如《越光宝盒》对《三国》、《大话西游之月光宝盒》、《泰坦尼克号》等多部影片的戏仿,戏谑了三鹿奶粉、金钱主义等现实社会问题,以语言的戏谑性,表达了对社会现实的关注、人性的关怀。

除语言反讽之外,人物和情节的反讽与戏谑也在戏仿影视中占据重要地位,通过人物塑造和故事情节演进,表达对社会现实的抨击。如《武林外传》胆小的侠盗白展堂,空有虚名的关中大侠吕秀才等人物,颠覆了传统武侠影视剧的认知,这样的反差的塑造是对现实中泛滥雷同时侯剧的反讽。

(三)模仿与创新

戏仿在模仿中融入创新、凸显差异,从而把一个众所周知的事物,呈现出陌生感,表达一种新的价值观念,这就是差异化表达。如《大话西游》的“曾经有一份真诚的爱情摆在我面前……”是表达对爱情的惋惜,但

在《武林外传》中小米说:“如果上天给我一次机会,我只想对你说‘少放盐’。”通过语言的模仿,打破了语言的能指和所指,赋予语言新的涵义,凸显了差异性。除此之外,还有结构情节的模仿与创新,在原有影视架构的层面有所创新,提升影视的视觉效果。在《误杀》中运用蒙太奇的手法在结构上是戏仿《蒙太奇》,但是在叙述手法中却让时间和空间的层叠,打破观众定势思维,创造了“意料之外,情理之中”的差异化表达。这样的戏仿无论在审美结构还是艺术表达,都在巧妙的模仿中体现了创新,更具有视觉冲突,使观众带着新鲜感,感受差异化表达。

二、中国影视戏仿文化中的意识透视

(一)推动后现代主义意识觉醒

后现代主义产生于二十世纪中后期,是信息技术、资本主义、大众传媒等合力推动的社会思潮,杰姆逊指出,后现代主义文化将文化艺术与商品意识紧密结合,使艺术与消费的界限消解,使文化艺术拥有了商业价值,文化从高雅走进世俗。而戏仿就在这样背景下的产生。21世纪以来大量的戏仿影视以其独特的魅力被大众所欢迎,如《夏洛特烦恼》、《羞羞的铁拳》等以及《西游记》改编系列等影视不仅受到大众的好评,也获得巨大的商业价值,戏仿影视将高雅的艺术平民化,使高雅的艺术走进大众生活,被人民所接受,将后现代主义的思想通过影视剧作传递给大众,使后现代主义意识在大众中觉醒。

而且,戏仿还用“结构的颠覆”、“多元主义文化”等的文化形式,推进了后现代文化的发展。戏仿影视剧作中的虚幻与现实相生,严肃与娱乐并存,将各种元素糅合,带来泾渭分明的文化形式消解,催生新的信息流,让观众不断受到视觉冲击,形成后现代主义意识。最有代表的就是周星驰影视中的无厘头语言和情节,以及《终极三国》、《越光宝盒》等穿越影视的盛行,颠覆了影视剧历史与传统,用戏说的形式,消解了文化的界限,使后现代主义意识得以发展。

(二)延续影视作品的艺术生命

戏仿建立在对源文本的加工和再创造,从而形成一种互文性,与源文超时空的对话。而源文一般具有崇高

性,是耳熟能详的传统经典作品,影响较深,借助经典,戏仿运用解构、反讽、模仿等形式延续经典,既是对经典作品的多样化解读,也是对经典影视的突破和延续。

从剧作本身来讲,戏仿消解了源文本的中心,并在源文本中构建复杂的交叉,传达出新世纪人对经典与传统的认知,以及对自我、对新时代的反思与追问,但是也保留着经典的内核。

从影视影响力来看,戏仿通过创新赋予了经典作品鲜活的生命力,如《一步之遥》片头中对《教父》戏仿,以戏仿为手段,为影片构建了一个后现代语境,使是非善恶等价值观念在影片中变成平等的符号,赋予新其新的时代意义。从这个角度说,每一次戏仿,都是对经典的再现与传播,延续了经典的艺术生命。对经典动作、特殊人物、特定情节的戏仿等都是对经典作品精神的再传播,同时也是对经典作品的致敬与延续。如《误杀》片头戏仿《肖申克的救赎》、《活埋》,彩蛋中戏仿了《杀人回忆》,拍摄手法戏仿《蒙太奇》,还有情节中戏仿《猫鼠游戏》等。

(三)提高大众审美文化的地位

影视剧中的戏仿文化通过解构精英文化,契合大众审美意识形态,使更多文化主体参与,丰富大众审美的精神文化需求,推动了大众文化审美意识形态的影响力。新世纪涌现的各种综艺类节目就是大众审美文化发展的结果,如《百变大咖秀》,每期开场都有影视戏仿类的系列短片,通过演员的反差表演,真假变化之间表现了戏仿的结构和创新特点。随着科学技术、信息技术的快速发展,推动着戏仿文化的流行,互联网成为戏仿艺术的新阵地,戏仿网络剧、网络电影也在新世纪应运而生,戏仿文化通过网络输出爆发出更大的力量。如网络微电影《举个栗子》对《港囧》进行了戏仿,在两位主角抱着翻拍国产电影圆梦过程中,也对王家卫的经典影片进行了戏仿,包括《阿飞正传》、《2046》等经典人物形象。同时,文化单向输出的传统方式也因此被颠覆,公众不再是大众审美文化的被动接受者,也成为大众审美文化的主动创造者,人们开始在网路戏仿各类经典剧作,进行调侃、模仿、戏说等方式,参与到文化的创造中,更加快了大众文化的发展速度。

(作者系成都文理学院讲师)

近年来乡村电影中生态脱贫的生动呈现

■文/胡林

生态扶贫是我国扶贫工作中,一种结合了生态保护的创新工作模式。在脱贫攻坚中坚持地方经济发展与生态保护并重,保证贫困地区的长期发展,不仅关系贫困地区人民福祉的重要举措,也关乎民族未来的大计,是完成脱贫攻坚任务的重要内容。电影作为一门传播效益良好、在中国城乡广泛受到观众喜爱的综合性艺术,在展现生态脱贫实效、推动广大地区扶贫开发工作与生态保护相协调、推广脱贫致富与可持续发展相促进的扶贫模式、传播和总结生态脱贫实际经验等方面具有独特优势。党的十九大报告提出,要堅持人与自然和谐共生的重要理念,“绿水青山”就是“金山银山”。与此同时,很多讲述通过实施重大生态工程建设、加大生态补偿力度、大力发展生态产业等方式创新生态扶贫的影片陆续与观众见面,这些影片从不同地点、不同领域的实际经验出发,呈现出脱贫攻坚与生态文明建设在生态脱贫政策下良好的“双赢”局面。

一、乡村地理与人物形象

要生动地在乡村电影中呈现生态脱贫的历程与成果,首先要立足现实,在电影中呈现乡村中的地理与人物形象。以生动展示生态脱贫理念,改变偏远山村落后面貌的故事片《十八洞村》为例,影片主人公退伍军人杨英俊在扶贫队伍的帮助下,立足资源环境的承载力来发展特色种养业,充分发挥湘西地区独特的湖泊、水库、密林、草地等生态资源优势,在长期矿业开采所造成的大片废弃矿址上奋力改造,与贫穷和生态恶化进行了一场旷日持久的攻坚战,终于将寸草不生的大片土地改造成青翠连绵的梯田,村里的电子商务、旅游服务等产业蒸蒸日上,经济与生态获得了“双赢”。

毋庸讳言,由于我国贫困乡村长期处于相对封闭的地理状态与落后的经济条件中,在镜头前总是呈现出贫穷落后的一面。导演没有避讳十八洞村脱贫前的真实状况,而是完全复原了十八洞村原本的乡村地理:在多年粗放矿产开采下,十八洞村到处堆满了黑色的矿渣与废弃的矿坑,许多田地被矿渣埋成无人涉足的绝境,俯拍外拉大远景下的矿山废墟令人感到窒息。要改变此现状,必须积极发展林下经济。在扶贫队伍的帮扶下,杨英俊家兄弟以及十八洞村村民一起转思想、谈项目、找土地、算收益,借助生态扶贫、精准扶贫政策,推进

了多种作物的复合经营,大力发展湖南西部当地特色的经济作物,以种植老稻谷为突破点积极推进种养结合,促进了生态经济的循环发展。在此基础上,他们还积极发展电商农产品与文化创意产品,最终把荒凉的废矿场变成了峰峦叠嶂、高低错落的梯田。在湘西的青山白云、清水碧天下,秧苗整齐地排列在田野中,生机勃勃,充满希望。在对人物形象的描写方面,《十八洞村》也坚持以真实人物出境、真实情感动人的原则,在触及贫困生活的同时,更深入挖掘贫困表象背后的人物内心,体现了当地乡民热爱生命、努力生活的美好民间生命本体性;退伍老兵杨英俊在被精准识别为贫困户后亲自摘掉了工作组安装在家里的贫困户牌,以顽强自觉、不服输、不认命的正直品质和进取精神坚持自主脱贫;扶贫工作队员小龙面对前任的离职、村民的不解,深入田间地头帮助村民劳动,疏解思想疑虑,与村民们一起积极发展特色规模农业;看似无可救药、靠着国家扶贫度日的杨幺不仅在修村路时赌气要喝“血酒”,还在废矿区跪拜在地失声忏悔。在成为村里人人避之不及的懒汉前,杨幺曾是一个勤劳朴实的庄稼汉,但身处他乡的孤独与人性的贪婪、野蛮磨平了他对生活的热情,即便如此,他对土地依然保留着难以割舍的深刻情结。《十八洞村》不仅是一部聚焦生态扶贫的影片,更是一部充满湘西特色,对普通人的生活与心态加以深刻描摹的优秀电影作品。其中种种自然与生活的细节均来源于现实,苗歌苗鼓、喝“血酒”、家族关系都被有机组织在叙事之中,令故事充满可信度,也使生态脱贫政策的呈现生动而充满生命力。

二、乡村叙事与文化表达

以脱贫工作为主题的优秀电影作品通过细致入微的笔触,对生活在古老土地上的人物进行了饱含深情的描写,既可以反映贫困乡村中的风土人情,以及经济状况在扶贫前后的变化,还可以深刻展现乡村中生动的故事与深厚的传统积淀。在讲述贵州省普安县生态扶贫的《云上之爱》中,贵州云台山代理县长王云农一边践行“绿水青山就是金山银山”的理念,关停对当地自然环境造成严重污染的重工业企业;一边响应生态扶贫政策,坚持扶贫开发与生态保护并重,积极推进云台山产业升级转型,发展具有生态特色的农产品产业,创新发展当地

生态扶贫方式,因地制宜地建设贵州特色生态茶园,最终带领云头山乡亲从生态保护与修复中实实在在得到利益,实现了脱贫攻坚与生态文明的“双赢”。《云上之爱》通过对小乡村以及生活于其间的基层干部与群众的生活进行叙写,以带有成长经验的普通人的经历,展现了整个脱贫工程在转型期的巨大变迁。《云上之爱》取材于真人真事,电影中的许多生活细节也都十分贴近真实的乡村生活。由于云上村生活困苦,很多乡民为了更高的收入外出打工,留下了老人和儿童在村里。王县长刚一上任,就遇上云上村留守儿童误食污染河鱼导致的集体中毒,重症者甚至不幸身亡的案件。在案件调查中,他逐步发现了当地矿山企业超额排污的情况。影片从“治污”与“扶贫”两大角度入手,在尊重乡村叙事的前提下充分结合实际情况,对贵州边远村落的情况进行了细致描述,在王县长的努力下,乡民与干部进行沟通、交流,最终相互理解,求同存异,在共同的生态脱贫愿望中消解了文化差异。可以说,这是一部真正展现脱贫历程与动人情感的优秀作品。

另一部以贵州省黔东南苗族侗族自治州丹寨镇镇民脱贫经历为描写对象的纪录片《山里山外》,则以普通百姓的视角来看这个时代,讲述了镇民陈玉付与韦大姐两人在国家政策的支持下脱贫致富的经历。丹寨县风景优美,保留着很多珍贵的非物质文化遗产。在扶贫政策下,政府号召山民充分利用贫困地区的生态资源优势,通过依山自建、以工代赈等方式搬出大山,去城镇就业。同时,为响应生态扶贫政策的号召,当地还通过发展生态产业、特色旅游业、电子商务等增加经营性收入,提高贫困人口在脱贫工程中的参与度,以此增加贫困人口的财产性收入。影片以贫苦老人陈玉付走出大山住进新住宅、蜡染传承人韦大姐到旅游文化小镇上实现就业脱贫的故事为主线,反映了当下时代进步浪潮中贵州脱贫工作的境况。影片将付大姐及姐妹们的贫困生活和思想变化,以及她们对传统非物质文化遗产的坚守与热爱、对富裕生活的向往展现得淋漓尽致。这样的处理方式一方面延续了改革开放前后实事求是、扎实勤奋的人文气质;另一方面也凸显了乡村人物形象的思想意识和历史意识,展现出付大姐等丹镇村民丰富多面的精神面貌。

(作者系广东外语外贸大学南国商学院副教授)

周星驰经典之作《功夫》的阈限分析

■文/周全明 袁明子

“一年一影帝,百年周星驰”是粉丝对周星驰的评价,这是说香港电影每年可能都有一个“影帝”产生,周星驰虽然获得不了“影帝”,但却不能削弱他电影的深远影响。看过周星驰的电影都能产生这样一种感觉:越长看起来越好。年少的时候看是因为电影的喜剧性喜欢他,多年过去,年轻时看到的却是人世百态及对这种情境的情感共鸣,常看常新。如今再看周星驰的经典之作《功夫》,同样有这样的观感,从“阈限”的角度去看,对《功夫》中男主角没有名字、女主角没有台词,以及众多隐居高手“匿名化”的设置,观感更加深切,印象更为深刻。

一、“阈限”概念及其特征

“阈限”这个概念最早源于法国民俗学家根纳普(Amo Idvan Gennep)所分析的过渡礼仪中的“阈限”阶段。根纳普认为,所有的过渡礼仪都可分为三个阶段:分离、过渡、融合。过渡的阶段就是“阈限”阶段。特纳(Victor Witter Turner)指出阈限阶段的转型状态位于前后两个阶段之间,处不再属于从前所属的阶段或社会,也尚未重新整合融入一个新的阶段或社会。阈限的转型过渡期是一个临界边缘,一个

模糊时期。阈限具有匿名性、身份模糊而不确定、服从与静默、禁欲等特征。

二、《功夫》中人物主角的阈限特征

一般一部电影里的主角不会没有名字,《功夫》的喜剧效果似乎让观众的人们忽略了一个重要的人物特征,即周星驰在《功夫》里的角色居然是没有名字。从阈限的角度来看,周星驰在《功夫》中正是处于阈限阶段中的人。

首先,周星驰主演的男主角在影片中是匿名的。影片看完之后,观者或许会突然意识到,男主角在影片里根本就没有名字。从来没有人喊过他的名字,也从来没有人想知道他的名字。和他一起混的胖子从未叫过他的名字,包租婆只当他是一个小混混,不想知道他的名字。斧头帮老大当他是“他妈的蛋蛋”,金丝眼镜先生当他是一个小地痞,小时候欺负过他的小混混叫他是个傻子。唯一想知道他的名字的人——那个他教过的卖棒棒糖的女孩,还是个嘴巴,想问他的

名字也没有机会,即使能够知道他的名字也说不出来。这似乎就证明了,影片中的男主角具有阈限中的人物对象的匿名性特点。

其次,男主角在影片中的身份是模糊而不确定的。尽管,男主角一出场我们就知道他是个不务正业的小混混。但其实他的身份是很模糊而不确定的。他自称是斧头帮的人,可是从未加入过斧头帮。虽然看起来像,或者说可以说他是个小混混,可是对于“杀人这种事,也只是整天都有这种想法”而已。“这么久以来杀人放火打劫强奸非礼,没有一次能做得到的”,就连带金丝眼镜的文艺员也没有名字。唯一一次抢劫棒棒糖女孩成功,他还把钱都给了胖子。

再次,阈限中的人是服从与静默的。男主角对于斧头帮的服从自然不用说,我们也许会很奇怪男主角对于其他人的任何毒打都只有忍受和逃跑的份儿,没有任何还手能力。他甚至对金丝眼镜先生的殴打也没有任何还手的想法。作为一个小混混,还是学过“如来神

掌”的小混混,遭受一个普通文员的殴打怎么说一点还手的能力都没有呢?从男主角所处的情境来看,此时还处于阈限阶段,他身份以及及与身份相称的功夫也还处于一种模糊而不确定的状态,因此,在没有清晰而确定的身份以及功夫练成之前,只能服从与静默。

最后,阈限中的人是禁欲的,这或许就是男主角与棒棒糖女孩的爱情没有展开的主要原因。男主角是一个小混混,还没有确定的身份,甚至他的处境还不如卖棒棒糖的女孩。他吃女孩的东西不给钱似乎是故意欺负她而让她消除小时候救她的英雄形象,让观众所感觉到的是他内心的卑微、酸楚及无奈,他似乎觉得自己并不配拥有女孩的感情,因而通过自己的流氓行为而让孩子对他产生厌恶。

三、《功夫》中交通岗亭的阈限象征

电影一个主要的特征就是它能把抽象的概念用很形象的东西展现出来。男

主角处于阈限阶段最具象征性的证明就是那个矗立在车水马龙的街道中央的交通岗亭。它看起来高大结实,实际已经废弃弃掉,没有用处,这样的交通岗亭零零地矗立在那里,正是处于阈限阶段模糊两可的人的身份象征。

交通岗亭第一次出现是男主角和胖子被斧头帮老大放出来那场戏。他们俩蹲在路边,最先他们俩是在岗亭上对话的,这实际上借助于交通岗亭的象征性特征,首先表明一下他们处于阈限阶段的身份,只是后来为更加突出男主角两难而尴尬的身份才让他们不知不觉地移到了街边。因此,交通岗亭的出现也是男主角阈限阶段身份出现的象征。

交通岗亭的第二次出现是在男主角满身飞刀,被毒蛇咬伤,并摆脱了包租婆的追赶之后。镜头先由一个远景推入岗亭的内部,这时候悲伤的音乐响起,男主角不断地痛苦地敲砸着岗亭,他身上的飞刀也一个接一个地飞出。再看岗亭的外部已被砸出了好多拳头印和手印,岗亭被男主角折磨得已经面目全非。交通岗

亭的拳头印和手印正是男主角所遭受的折磨和痛苦的象征。

四、《功夫》中阈限的新生效用

阈限阶段的折磨和痛苦具有死亡与再生的象征意义,正如特纳所说的“阈限”只是一个过渡的阶段。在通过仪式中,“阈限”给人留下的印象是深刻地存在于内心的,外在痛苦和折磨都是可以恢复的,只有内心中的烙印才是永远都不会忘记的。而这内心的烙印实际上也是男主角一直存在的对于一种身份的理想,那就是一名武师。包租婆说:“看他的样子更像个武师。”“武师”可以说是他经过阈限阶段而新生的一种他自身渴望实现的身份。

交通岗亭的第三次出现也是阈限新生效用的象征。这时,胖子坐在街边看着人们把交通岗亭拆掉、移走。紧接着,男主角浑身缠着的绷带迸裂,他获得重生,从此他通过了阈限阶段变成了绝世高手。后面还用了一个相当俗套但也相当简单易懂的“蛹变蝶”的画面,暗示着男主角的身份蜕变和新生。

(周全明系郑州航空工业管理学院艺术设计学院讲师;袁明子系方正证券股份有限公司企业文化组负责人)

《对联》杂志征订信息

《对联》杂志(原名《对联·民间对联故事》)创刊于1985年1月,由山西日报社主管。以教育普及、传承发展、学术研究为核心,面向社会大众,普及对联知识,提高鉴赏能力和创作水平。突出知识性、趣味性、可读性、实用性。

广告

国内统一刊号:CN14-1389/I

国内邮发代号:22-88

定价:月刊,120元/年

订阅方式:全国各地邮局、“中国邮政微邮局”微信公众号、中国邮政报刊订阅网均可

十本以上集体订阅,直接联系《对联》期刊社

征订热线:15735155820 13269221236