

# 从《赵氏孤儿》的电影改编 看当下武侠大片的困境

刘帆

(西南大学 文学院、中国侠文化研究中心,重庆市 400715)

**摘要:**《赵氏孤儿》的电影改编,将换孤从主动变为巧合与误会,这导致程婴的形象从忠肝义胆的大英雄降格为善良的小人物;他主动以孤儿为代价,刻意让孤儿与屠岸贾相亲相爱并在成年后砍杀了屠岸贾,程婴以此得到一种畸形的报复快感,如此便对程婴这个人物形象进行了彻底的颠覆和反转,再加上整个电影中叙事逻辑上的大量疏漏,导致整个《赵氏孤儿》的电影改编失败,这也映射了当下整个武侠大片在内容和价值取向上的困境与焦虑,这种困境与焦虑将持续影响武侠大片的美誉度和长久的文化价值。

**关键词:**赵氏孤儿;武侠;大片;电影改编;类型电影;英雄主义;《史记》

**中图分类号:**J901 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2012)04-0113-07

## 一、整体观照:大片/武侠大片

从较为宽泛的意义上看,故事片达到一定叙事规模 and 相当的市场号召力和社会/舆论影响力都可以称之为“大片”。从这个角度来考察,中国电影史上的《一江春水向东流》、《八千里路云和月》,新时期以来的《西安事变》、《大决战》、《鸦片战争》等,都可以称之为“大片”。以上电影无一例外都是典型的带有民族志色彩的宏大叙事,投资较大,市场反响强烈,它们可以视作中国式的“前大片”。

从语汇的历时性考察,“大片”这个词在《英雄》出现以前,特别是在20世纪90年代,其所指为自1994年登陆中国内地的“基本上反映世界优秀文明成果、基本上反映当代电影艺术、技术成就”的境外优秀影片,这“两个基本”就是我们通常所讲的进口“好莱坞分账大片”。“大片”这个词来源于对英文blockbuster的意译和转译,该词原初意义是集束炸弹、重磅炸弹,这是一个军事语汇,指的是一种能量巨大、破坏力巨大的常规大规模杀伤性武器。该词在电影业界的用法所指为在市场上影响力巨大、号召力巨大并存在超级商业利益回报可能的影片。中国式大片是在好莱坞工业模式影响下、并在好莱坞大片对中国电影市场的直接冲击下应运而生的。它们以2002年《英雄》的出现为肇始,随后有《十面埋伏》、《无极》、《夜宴》、《满城尽带黄金甲》、《投名状》、《集结号》等影片,以群聚形态出现。

好莱坞电影工业体系涵盖了科幻/魔幻、灾难/惊悚、悬疑/剧情、动作/谍战、爱情/歌舞等诸多

\* 收稿日期:2011-08-25

**作者简介:**刘帆,文学博士,西南大学文学院、西南大学中国侠文化研究中心,副教授。

**基金项目:**国家社科基金艺术学项目“从商业浸染到文化越界——好莱坞大片与中国式大片的比较研究”(11CC097),项目负责人:刘帆;教育部社科规划项目“创造性破坏——从美国大片到中国式大片的工业与文化分析”(09YJC760045),项目负责人:刘帆;西南大学中央高校基本科研项目“中美大片的文化与意识形态比较分析”(SWU0909661),项目负责人:刘帆。

完备的影片类型,并以此形成了市场上主流好莱坞大片的类型建构——影片类型的完备对应了市场的细分与成熟。回顾中国式大片的十年,起步是依靠武侠/动作大片,到如今武侠/动作大片已然成为中国式大片在国产电影类型和国产电影经济收益上的支柱力量,对年度国产电影票房的贡献一度超过40%,这一现象在中国式大片发展的初期体现得非常明显,各种武侠/动作类型影片的出现,甚至让人产生对国产大片类型过分集中的担忧<sup>[1]</sup>。

好莱坞的类型电影“以其对观众心理认同的满足而大受欢迎”,形成了多种类型<sup>[2]</sup>,为什么中国电影的大片之路会选择“武侠/动作”这个类型起步,并且此类影片始终占据大片在类型乃至收益上的主体地位?其中至少有三个原因值得注意。首先,由于大片的投资动辄上亿元,远超当下国产电影的平均投资水平,迫于资金回收的巨大压力并受高额票房收益期待的驱使,市场必然对大片在类型上的普适性与受众最大化方面提出更严苛的诉求。武侠/动作类型电影是中国电影对世界电影的一个独特而完备的类型贡献,在中国传统文化浸淫下,中国观众对该类型电影有着天然的亲近感与巨大的吸纳空间,此类型具备最好的国内市场基础<sup>[3]</sup>。事实上,早在20世纪20年代末30年代初,就是以《火烧红莲寺》、《荒江女侠》为代表的“武侠神怪片”推动了中国电影第一次商业发展的高峰,仅一部《火烧红莲寺》,4年间就连拍18集。

动作电影是相对文化折扣较小的一类影片,“电影制片人都清楚动作电影是最容易出口的。英雄主义、刺激和暴力在不同的文化间没有太大的不同”<sup>[4]21</sup>。对海外市场主要是北美市场的考量,确认了这样的选择。因此,以《英雄》为代表的当代中国式大片的出现,亦有经济和文化全球化趋势下跨国资本和跨国市场诱惑之驱动,是WTO规则主导下的产物,并呈现出跨文化制作的形态。这类影片在文化品格和内容呈现细节上,都体现了相当的跨界、跨域意识。“这些跨文化的‘大片’在美学上常常具有一种‘跨地域性’或‘去地域性’(trans-locality, de-locality)的品质。”<sup>[5]</sup>这方面的浅层呈现,如《十面埋伏》中的乌克兰外景,《无极》中的韩国明星,《神话》中的韩国明星和印度外景等。而在《英雄》中,让无名为了莫须有的“天下”二字而放弃刺秦,并且进一步将无名的死渲染为轰轰烈烈的为暴君和暴政的献祭与殉道。

与此同时,经过了10余年海外大片的浸淫,中国观众基本认同了电影在影像表现方面的主流特征和标准是海外大片所呈现的“视听奇观”。动作/武侠大片在视听奇观上的天然优势进一步巩固了此类型作为大片的优势乃至形成的相应核心竞争力。《英雄》中的胡杨林之战、书馆箭阵、棋馆打斗,《满城尽带黄金甲》中的满目菊花、天坑追杀,以及几乎所有中国武侠大片都会出现的人海厮杀等,或具有中国“武舞”特色或比拼杀人技术的动作场面,都充分甚至过分地表现了中国大片对此不遗余力的追求。

许多学者采用“批评理论”视角处理跨文化交流问题——他们使用马克思主义、结构主义、法兰克福学派和后现代主义——来批判资本主义和全球化。他们把市场看成是推进霸权、造成异化及导致品位“往下笨”(dumping down)的东西。而我们认为,文化全球化的概念并不是单一的经济强势国家文化对经济弱势国家文化的入侵和践踏,而是体现为一种妥协式的占领、一种创造性的破坏。就文化艺术产品的讨论而言,当某个社会将一种新的艺术推销到另一个社会时,后者社会多样性上升了(消费者有了更多的选择),但两个社会间的多样性反而下降了(两个社会更相似了)。问题的关键不是多样性的程度高低,而是带来了哪种多样性。“跨文化交流能够增加社会内的多样性,而不是社会间的多样性。”<sup>[4]24</sup>其核心在于个体的选择菜单增加了,只不过这个菜单跟其他社会的菜单越来越相近。于是,从这个意义上说,从1994年哈里森·福特主演的《亡命天涯》引进内地开始,好莱坞大片在大大增加国内观众电影消费选项的同时,亦对国产电影的制作和营销产生了根本性的影响,因为就商业电影特别是商业大片而言,好莱坞几乎是唯一的标准制定者。

需要指出的是,一方面我们的武侠/动作大片从好莱坞“拿来”了商业大片的运作模式,进一步强化了此类影片中的银幕奇观与视听刺激,并以此占据国产电影类型和票房的主体地位,但与此相

伴的一个显著事实是,近些年来我们的武侠/动作大片遭遇了整体票房与口碑的落差,其票房不是在观众的叫好/正评价中得到累进,而是在观众的叫骂/负评价中得以增长,这已经成了当下中国电影特别是中国式大片的一个异常吊诡的文化现象。有评论尖锐指出,中国商业大片所选择的民族支点是“武侠”或泛武侠意义的武打、动作,问题出在对民族类型的理解还不够准确,表现在具体的符码配置上,逐渐由“帝王”取代了“武侠”<sup>[6]</sup>。洪帆的《国产大片中的叙事经济》通过分析中国武侠大片在类型上的“出格”和扭曲,指出这种违背商业类型片叙事规律的“超类型”更进一步颠覆了类型电影底层的、关乎社会主流价值观和大众心理愿望的“集体神话”,这完全是一种站在大众文化对立面的精英姿态<sup>[7]</sup>。

2010年底,中国第五代导演中最具精英意识和文人气质的陈凯歌将纪君祥所著元杂剧《赵氏孤儿大报仇》改编搬上银幕,然而令人遗憾的是,电影改编相当失败。在立场相对独立和客观的时光网(<http://movie.mtime.com>)上,截至2011年1月26日,有9793名网友对此片进行了评分,综合得分为6.5分(满分10分),总评价为:一般,不妨一看。

一部《赵氏孤儿》暴露出来的问题映射了中国武侠/动作大片在内容和价值取向上的困境与焦虑,这种困境与焦虑持续影响此类型乃至整个中国式大片的美誉度与长久的文化价值。因此对该文本的分析,具备见微知著的典型意义。

## 二、《赵氏孤儿》改编之换孤:主动变为巧合之后

从《史记·赵世家》到元杂剧,“赵氏孤儿”这个故事之所以成立并得以流传千古打动人心,其塑造的程婴、公孙杵臼等人物形象之所以能够巍然屹立并成为中国传统文化中“义士”、“英雄”的形象注解,所有的关键在于“换婴”——“换婴”是故事的核与戏根。

《史记·赵世家》中程婴主动送去替换赵家孤儿的是“他人婴儿”,纪君祥元杂剧与《史记》相比最大的变化是那个顶替赵氏孤儿而死的婴儿从原来的“他人婴儿”变成了程婴自己的孩子。这样的改动能够强化作为“剧”的矛盾冲突并塑造出程婴等人物更高大、更光辉的形象。在《赵氏孤儿大报仇》中,屠岸贾灭赵盾一家三百余口,单单韩厥放走了程婴和赵家孤儿,孤儿由程婴带往赵家挚友公孙杵臼府上。此刻,屠岸贾诈传晋灵公之令,把全国一个月到半岁的婴儿全部“拘刷”起来,“见一个刹三剑,其中必有赵氏孤儿”。保救赵氏孤儿唯一的办法是交出一个假孤儿,但是要让屠岸贾相信他就是赵氏孤儿。于是,程婴与公孙合谋将程婴自己的儿子交给公孙作为“假孤儿”,然后去向屠岸贾告密,举报公孙窝藏赵氏孤儿,由屠岸贾带人搜出了藏匿于公孙府的假孤儿,假孤儿/程婴之子被屠岸贾砍死后,公孙杵臼也撞阶而亡。公孙杵臼的死以及之前与程婴合演的逼供苦肉计,让屠岸贾彻底相信了公孙府中搜出并砍死的孩子就是赵氏孤儿,于是他才放过了其他婴儿,包括程婴身边的孩子——那个真正的赵氏孤儿。

在换婴之前的铺垫是,程婴素受赵家厚待,一直感恩于心,且受了孤儿母亲——晋室公主的临终托付,一路藏匿保护赵氏孤儿,并在危急关头将自己的孩子替换成假赵氏孤儿,以自己孩子的死换来赵氏孤儿的存活。在这样的叙述中,程婴的义举是为了报恩,为了履行对公主的承诺,为了保护忠良之后,以期有朝一日能够剪除奸臣。从中国传统文化与传统主流价值观的角度来看,程婴换婴之举、公孙杵臼以死“假证”婴儿身份之举,都是忠义之举、英雄之为,在“忠”、“义”两杆大旗的召唤下,为了忠义而牺牲亲人乃至牺牲自我生命都是值得称颂的。在那样的时代环境和价值场域中,程婴、公孙杵臼乃至韩厥的行为就有了足够的动机支撑,纪君祥正是通过这样的行为描写塑造出以程婴和公孙杵臼为代表的典型“义士/英雄”形象,并获得了当时受众高度的情感/价值认同——必须要指出的是,纪君祥的赵氏孤儿剧本能够产生巨大影响,也是和其时代背景紧密相关的。北宋覆亡后,南逃的赵宋皇室以赵武的直系后裔自称,倡导文武百官像程婴、公孙杵臼一样保存赵氏血脉。南宋覆灭时,陆秀夫背负年仅7岁的赵昺投海而死,这一壮烈场景,激发了民众借赵氏孤儿报仇故

事寄托民族仇恨的情怀。纪君祥的《赵氏孤儿大报仇》无疑迎合了当时的世道人心。

然而，随着社会政治环境、价值体系的变迁，文艺作品的时代局限性愈发凸显，以当今的人文眼光来看，人生而平等，每一个生命都是值得尊重的，若公孙杵臼等人为了忠义而自我牺牲依然值得尊敬，但程婴牺牲自己孩子的性命去搭救另外一个孩子，则显得过于残忍而难以获得大众在情感上的认同了。说得更直接一点，程婴以自己的牺牲去保救孤儿、追求忠义二字是可以理解的，而如果要换用支配一条无辜的生命——就算这个生命是他自己的亲生儿子——来救另一个生命，那么当今的观众已经无法对这种行为产生高度的情感认同，谁也没有这样的权力去支配一个生命的存亡。甚至可以说，这样对生命的随意支配与屠岸贾的灭门屠杀并没有本质上的区别。

于是，让不让程婴以自己孩子的死换取赵氏孤儿的生，又让程婴以何种动机牺牲自己孩子的性命——这样的动机还要能够俘获当今大众的情感认同，就成为当下电影改编所面对的核心命题与最大难题，这个命题说到底，就是如何处理人性与忠义的矛盾，如何解决牺牲一个生命换来另一个生命的合理性与合情性的问题。

《拯救大兵瑞恩》也遭遇了类似的困境：派出一个小队不惜一切代价（包括其他士兵的生命）去救回另一个普通士兵瑞恩。然而，这个任务得以成立的动机足够强大——为了给已经在战争中贡献了3个孩子生命的英雄母亲保存下最后一个孩子。有了这个理由支撑，之后所有的任务和牺牲都合情合理，有效破解了以别人生命换取另一个生命的观众情感接受上的困境。

显然，电影《赵氏孤儿》在面临这样的困境时，无法找到一个主动牺牲自己孩子的理由——这个理由强大到足以说服并打动当下观众，于是选择了回避，回避主动的牺牲，而代之以巧合/误会。

程婴之妻抱着赵氏孤儿去开门导致孤儿被兵抓走（并非主动交婴）——此刻，公孙杵臼上门接孤儿，无奈下程婴以自己的孩子当作赵氏孤儿交予公孙杵臼往城外带，公孙未能带出孩子，后藏于府中（程婴不知）——在以为自己的孩子已经安全的情况下（程婴以为孩子已经被带出城），为了解救包括赵氏孤儿在内的那些屠岸贾抓来的婴儿，程婴向屠岸贾招供赵氏孤儿被公孙带回府——在公孙府中，的确是程婴自己把孩子交到了屠岸贾的手上并导致屠岸贾摔死了婴儿，但必须指出，程婴在那样的情境下根本没有选择，交或者不交，公孙府中的那个孩子都是死路。

而正是由于这一系列误打误撞似的连锁反应，导致了客观上以程婴之子的死换来赵氏孤儿的生，以巧合和误会完成了“以婴换婴”，电影置换了换婴的概念——元杂剧中主动换婴的英雄义举在电影改编后成为无奈、巧合、误会的结果。这样的改编虽然讨巧地回避了程婴主动牺牲自己孩子的“动机困境”，但付出的代价也很沉重——程婴和公孙杵臼的英雄义举被人为“降格化”处理，从历史传说和演义故事中树立起来的英雄形象，已经被消解了大半。电影故事讲到这里，程婴已不再是原著中那个为知己者死的侠士，更不是那个牺牲骨肉成就忠义的英雄，而是一个无奈面对厄运的普通人、一个善良的小人物。

### 三、《赵氏孤儿》改编之程婴形象：从降格到反转

在《史记》中，程婴救孤之后带着赵氏孤儿隐居起来，直到朝廷为赵家平反，才带着孤儿赵武向屠岸贾复仇。在纪君祥的剧本里，因屠岸贾认为程婴告发公孙杵臼藏孤立下大功，从而施恩程婴，将其收为门客，并将程婴所携之子即赵氏孤儿纳为义子。让赵氏孤儿以仇人的义子身份被仇人亲手抚养长大，使得屠岸贾最终死在自己义子的手中，屠岸贾亲自抚育了自己的掘墓人，这样的设计极大地加强了复仇故事的戏剧冲突，个中“自作孽”的宿命感得以体现和强调。而如此改编成功的必要条件在于其严密的逻辑性——先有程婴立功在先，才有屠岸贾主动将其父子收在门下，最后是真相大白后孤儿大仇得报。

而在电影《赵氏孤儿》中，这一部分处理从结构上说照搬了纪君祥版本，但关键细节的差异导致了电影中的这一段成了一个巨大的败笔。在电影《赵氏孤儿》里，程婴是在妻死子亡后，带着程勃

(孤儿)主动投身屠岸贾门下并让程勃认屠岸贾做义父。被动的收留变成了主动投靠,因为根据电影前述故事的发展,屠岸贾没有任何理由会主动招纳一个被他害死妻子的仇人为门客,这毫无逻辑,因此如果继续使用纪君祥版本的结构,既然屠岸贾不可能主动纳客,那就只能是程婴主动投靠。我们暂且按下屠岸贾愿意收留仇人为门客和义子的逻辑性不表,电影将程婴的行为从被动变为了主动,就意味着在电影改编后产生的一个巨大变化——报仇的主体变了。

要报仇的是程婴,他带着孤儿主动投身屠岸贾门下的动机是伺机为自己的妻儿报仇。电影改编到这里已经彻底颠覆了传统《赵氏孤儿》除“换婴”之外的另一个核——程婴抚养赵氏一族的唯一幸存者长大成人,为赵氏全家三百余口复仇。电影改编将其置换成了程婴为家仇私恨的报复,虽说为妻儿报仇本无可厚非,但原作的忠义二字已经荡然无存,电影继续着程婴从英雄被降格成小人物的过程。这样的改编如果说是对程婴这个人物在“人性”角度的一次“还原”,是“可以理解”的话,那么我们至少可以说这样的改编已经完全丧失了元杂剧和《史记》中以程婴为代表的一众义士的救孤、存孤以及复仇背后所传达的精神特质——忠诚与大义。这种精神特质并不能被简单理解为凌驾于个体存在之上的和对个体存在形成戕害的道德标准,也并非像陈凯歌所言仅仅是一种“样板戏”似的道德标准,这种精神特质已经以“集体无意识”的形式存续于中国人心中,我们推崇并珍爱这样的英雄气和英雄义,这已经成为一种国人心中“普适”的情感需要,一如程婴已经成了所谓“忠义”的符号与人物原型。中国观众欣赏的不仅是英雄的盖世武功,更倾心于其侠义精神,而这正是武侠小说和武侠电影基本的受众心理基础。

电影《赵氏孤儿》在置换了报仇主体的同时,关联性地对程婴的形象进行了彻底的颠覆,“我要让他们相亲相爱,然后赵家的孩子一剑砍了屠岸贾,那才算把仇报了”。正是这样的颠覆对改编后的影片造成了毁灭性的打击。因为,虽然从最终的结果来看,原作和电影都是赵氏孤儿在屠岸贾抚育下成人,知道真相后砍杀了屠岸贾,但原作中程婴与程勃是被迫做了屠岸贾的门客和义子,因为屠岸贾主动要收孤儿为义子,程婴没有选择。而到了电影中,这一切都变成程婴精心谋划和设计的结果,他希望看到自己的仇人屠岸贾死在其相亲相爱多年的义子程勃剑下,从而得到巨大的、扭曲的乃至畸形的报复快感。要特别强调的是,这个异常歹毒的设计,在报复屠岸贾的同时重伤的也是那个孤儿,他是此计的成本与代价。

这样的剧情让人联想起朴赞郁的电影《老男孩》。影片主人公吴大修在中学时曾经目睹并泄露了同学李有真与其姐姐的不伦之恋,直接导致李有真姐姐自杀。多年以后,吴大修妻子突然被杀,幼女失踪,自己被绑架,一关就是15年,这一切都是李有真所为。15年后,吴大修被莫名放出,在李有真精心安排下与一个年轻女孩相爱了,尔后,他让吴大修知道,这个女孩正是他失踪了15年的亲生女儿。李有真15年的等待就是为了让吴大修的女儿长大成人,并与其父相爱,在真相大白的那一刻,李有真完成了这个巨大的报复阴谋。

无论是电影《赵氏孤儿》中的“弑父”抑或《老男孩》中的“乱伦”,都是源于复仇的一方精心设计的“末日审判”,复仇者由此得到异于简单还手式报复的精神施虐的快感,而其间复仇者的形象变得异常阴险恶毒,于是,程婴的形象被彻底颠覆乃至反转。正如有学者指出:“武侠是以强力达成和平的,‘强力主义’是手段,和平主义是意识形态,武侠的意识形态准则,进一步被梁羽生理解为对大多数人有利的正义,被金庸理解为自由人性和平等人权基础上的正义。”<sup>[8]</sup>如此来比对程婴的行为,不仅谈不上任何侠义精神,甚至已经是南辕北辙了。

应当指出,现在的观众既希望看到传统的英雄形象及其义举,又要找到程婴主动牺牲自己孩子的合情合理性,这几乎是一个死结。如果为了回避牺牲孩子的当下逻辑,而整个颠覆原作的人物形象和精神气质,就又走入了另外一个极端。有评论指出:“国产大片,既要不断地从中国历史文化的深处获取题材资源,又要轻易地架空附着在中国历史文化之上的历史观和价值观,不屑走向由中国历史文化涵养浸润的电影观众的心灵并拒绝与他们中的大多数形成情感上的共鸣。”<sup>[9]</sup>这样的情形

在当下的武侠大片中比比皆是，尤以《投名状》为甚，此中的问题核心就是文化反思与大众商业电影业态的矛盾，一面期望巨额的投资获得丰厚的回报，一方面又偏执地回避乃至颠覆普适化的大众商业电影的叙事模式与情感规律，在这样的悖论中最终伤害的是国产大片的信誉。

#### 四、《赵氏孤儿》改编之逻辑混乱与剧情破绽

除了上述结构性的问题而外，电影中的逻辑混乱与剧情破绽俯拾即是。

在元杂剧《赵氏孤儿》中，剧情发展严丝合缝，特别是为了让屠岸贾相信程婴的告密和孤儿的身份，每一步都经得起推敲，而在电影中破绽百出。

例如，当之前处心积虑屠赵氏全族，极其阴险多疑和心狠手辣的屠岸贾遇到两个婴儿身份疑惑的时候，按其性格应该是宁可枉杀一千，不可放过一个，怎么会这般优柔寡断，还有闲心细细斟酌到底屠府门前唯一一个母亲没有来的婴儿是赵氏孤儿，还是孤儿另在别处？更进一步，在公孙府上，程婴之妻宁死都不愿意交出婴儿，以致在婴儿被屠岸贾摔死之后，她自杀般地扑向屠岸贾并被其手下一剑刺死，如果摔死的孩子是跟自己无关的赵氏孤儿，哪个母亲会这样癫狂？以上两点结合起来，如此明显的破绽屠岸贾都识别不了，这已经不是在做低屠岸贾，而是过分低估了观众，松弛了原本应该环环相扣的叙事链，由此降低了观众的观影乐趣。

接下来，程婴之妻被刺死后，屠岸贾照理应该对视其为杀妻杀母仇人的程婴父子倍加防备，哪里还会引狼入室地收为门客和义子？更不用说程勃自小跟屠岸贾关系密切，尤其是屠岸贾在战场上救了他一命后更是情同父子甚至情超父子，那么，当不止一次根本不信程婴和韩厥所言的赵氏孤儿看到了当年程婴之子的摇篮后，就对屠岸贾的情感从父子情突转为到仇人恨，这样的铺排是否太突兀？十几年的养育情和战场救命恩仅凭一个故事和一间破屋子就完全消解了？这一切都缺乏足够的叙事逻辑推动和人物动机支撑。就这样，中国古典悲剧《赵氏孤儿》的电影改编，几近完败。

《赵氏孤儿》的电影改编作为中国国产大片在类型化、娱乐化的同时对民族传统文化的一次继承和挖掘，所要考虑的因素是非常复杂的，除了民族文化对忠义精神的固有标准，还有来自西方人文主义思想的必然影响，同时，电影商业化、娱乐化对电影叙事的要求也必须遵守，而中国武侠电影类型的规律也必须有效把握。事实上，电影《赵氏孤儿》在很大程度上陷入了以上几种因素的纠结之中，未能找到明确的方向。

在文化上，电影《赵氏孤儿》从题材选择开始就很明确地将“挖掘传统文化”作为目标，希望利用这一题材的广泛影响力为影片赢得更广泛的观众基础。然而，作为这一题材最为核心的忠义思想是将一个伦理道德观念凌驾于个体利益之上，虽然有着中国民众对这一传统道德观念的集体无意识的广泛认同，但同时也不可避免地受到来自西方人文主义思想影响的现代价值观念的冲击，影片的改编在一开始就面临东方和西方、传统和现代的矛盾冲突。

电影《赵氏孤儿》基本还是尊重了商业大片对线性叙事的普遍要求，基本搭建了一个通俗易懂的故事架构。然而，在尊重故事架构的商业性和通俗性的同时，却失去了一个更为重要的商业原则，那就是影片意识形态与价值传递的普适性。影片将传统故事中为了忠义精神而复仇的主题置换成程婴为报家仇的主题，表现出编导在价值取向上的迷失。用陈凯歌自己的话来说就是要改变原著中那种“样板戏”的价值观念。而这种改变显然是将自己的价值观念凌驾于大众价值观念之上，忽视了观众对传统价值观念的普遍认同。影片在这一点上仍然表现出很重的作者电影的意味。

其实，《赵氏孤儿》一片从严格意义上来讲并不能被看作是一部武侠片，其叙事策略和形式特征更接近于严肃的历史剧。然而，影片却采取了一种接近于传统意义上的武侠片风格样式，那就是大量表现包括战场厮杀和徒手肉搏在内的武打动作场面。应该说，这一题材由于其复仇故事和所传达的侠义精神而在很大程度上具备了成为一部典型武侠片的可能。所以，这部影片选择武侠片的风格样式既是一种商业考量，同时也可看作是这一题材自身的必然选择。陈墨在他的《刀光剑影蒙

太奇——中国武侠电影论》中也倾向于将“不论是侠义、功夫、武术、武打，统统称之为武侠电影”，认为“将武侠电影的疆域扩大化，将其界限模糊化，模糊到约定俗成，大家能够意会的程度”<sup>[10]</sup>。可以说，《赵氏孤儿》一片由于其形式特征和复仇故事，可以被看作是广义上的武侠片。然而，这部影片却有着与传统武侠片、功夫片和武打片的明显区别。

历史上的武侠片、功夫片和武打片虽在漫长的发展历程中总是能够形成广泛的影响力，却往往被冠以“泛滥”二字，被当做洪水猛兽，也为电影史家和有着人文精神的电影创作者们所不齿。20世纪前半叶，虽有刘呐鸥、黄嘉谟、穆时英、江兼霞等人提倡“软性电影”<sup>[11]</sup>，但毕竟是昙花一现，由于社会文化环境的特殊性，娱乐在审美文化中处在“次要的、被忽略的、被抑制的地位，审美文化活动必须无条件地承担起社会动员和文化批判这一非常使命……所以这一时期的武侠电影是被打入另册的……某种程度上被看成是下里巴人的东西”<sup>[12]7</sup>。经历了解放后十七年时期意识形态领域对文化产品的严格管控和文革时期的惨淡局面，从70年代末开始“复苏的精英文化在审美文化中占据主导地位，这时的审美文化主要是实现急迫的文化反思和批判意图……娱乐仍然处在边缘”<sup>[12]8</sup>。这种情况一直影响到80、90年代的电影生产，即便在80年代出现了娱乐片风潮，即便80年代的武打片成为当时影响最大、吸引观众最多的影片类型，娱乐在电影领域仍然没有获得真正全面的认可。即使到了电影产业化高速发展的今天，在人们已经习惯于国产电影的商业化和娱乐化的同时，一旦涉及到“传统文化”、“民族历史”等文化主题时，人们还是更愿意“严肃”地对待。于是如何处理《赵氏孤儿》这一题材中严肃与娱乐的关系，也成为电影需要直面的问题。事实上，影片在这一点上未能处理好矛盾的两个对立面。影片最后，程婴领着程勃向屠岸贾复仇之时，程勃与屠岸贾持剑互斗，两人表现得更像是武艺高强的武林高手，程婴却突然拉开背景处的门缓缓走入两人中间用身体挡住了屠岸贾的剑，程勃的剑也同时刺入了屠岸贾身体。在刚刚经历了武侠片激烈的动作模式之后，影片又以一种极其舞台化的动作方式来处理这最后一击，使其动作风格显得不伦不类。

通过以上分析可以看出，当下的武侠/动作大片的主要问题体现在三个方面：第一，善恶的不明与价值取向的混乱；第二，渲染人性的丑恶与复杂暧昧；第三，传统伦理道德和英雄主义的遮蔽与缺位。于是，要让我们的武侠/动作大片走出这些困境，需要着力解决好此类影片中公奉价值体系的重构与基于“强力达成和平”的武侠精神的复归，需要在给人积极向上力量的影片氛围中重塑丰满而不分裂的人物形象，并最终呼唤符合我们民族气质风度的伦理道德与英雄主义的归位。

#### 参考文献：

- [1] 刘帆. 华语武侠巨制的产业意义与市场策略[J]. 西南大学学报:社会科学版, 2008(5):75-79.
- [2] 王学振. 电影对中国新感觉派的影响[J]. 重庆师范大学学报:哲学社会科学版, 2004(4):44-49.
- [3] 刘帆. 武侠大片怎么了[N]. 光明日报, 2011-08-08.
- [4] 泰勒·考恩. 创造性破坏——全球化与文化多样性[M]. 王志毅, 译. 上海: 上海人民出版社, 2007:21.
- [5] 陈犀禾, 万传法. 中国当代电影的工业和美学:1978—2008[J]. 电影艺术, 2008(4):15-20.
- [6] 杨鑫. 中国古装大片的问题与出路[J]. 文艺研究, 2007(8):67-72.
- [7] 洪帆. 国产大片中的叙事经济[J]. 电影艺术, 2007(3):55-60.
- [8] 韩云波. 三大主义:论大陆新武侠的文化先进性[J]. 西南大学学报:社会科学版, 2006(2):62-68.
- [9] 李道新. 国产大片史诗格局的渐显[J]. 艺术评论, 2008(2):3-9.
- [10] 陈墨. 刀光剑影蒙太奇——中国武侠电影论[M]. 北京:中国电影出版社, 1996:10.
- [11] 欧孟宏. 再论1930年代“软性电影”与“硬性电影”之争[J]. 重庆师范大学学报:哲学社会科学版, 2011(6):13-20.
- [12] 倪俊. 旁落的江湖——中国武侠电影的历史与审美[M]. 北京:中国友谊出版公司, 2008.