

中国电影艺术研究中心
电影研究室专版

红色电影何以传播 理想信仰的认知?

■文/赵军

很长时间以来我们已经相信电影毕竟仅仅是电影,而且仅仅是一部电影,电影不应该承载更多的思想或者意识形态,因此电影可以随意一些,轻松一些,因而纯娱乐一些。与之相反的观点则是认为电影自有社会责任,电影的社会责任在于向青少年灌输爱国主义和社会主义核心价值观,社会责任同时也是对于成年观众而言的,但是成年人的思想领域更为复杂,狭隘的思想灌输不能奏效。

电影在社会主义市场经济大环境下是商品,而且是资本联结的商品,这是不言而喻的。有很多投资者和创作者便是以此为理由而摆脱诸多束缚的,他们今天的影响力自然大过上述以为电影不应该承载更多社会责任的人们,他们甚而认为,电影应该更多地对资本负责。

我的观点以为,对资本负责并非绝然与社会责任脱钩,如果社会责任意味着更多的观众走进影院,意味着电影同样地在征服观众,那么资本不与这样的创作合作同样会失去巨大的商机。

在一个特定的社会环境当中,电影市场是必定受社会环境最大影响的,譬如在西方文明内,电影的普世价值就是西方文明,而在伊斯兰文明圈的国家与地区,那里的电影就是伊斯兰的。

马克思主义认为存在决定意识。这里社会环境,包括其自然而然的意识形态是最大的存在,而电影,不论是产业链上的创作还是资本影响下的创作,都属于意识形态影响之下的意识内容。

如此我们不需要争论电影是什么和电影是否需要对社会环境负责。相反,我们作为本着电影作为意识形态内容提供者之一的态度,的确应该想想我们今天的社会环境是什么和应该是什么。

我们还继续可以参考世界各自的社会环境对于意识形态的作用,或者我们应该明白,社会环境就是我们怎样确认我们的立国精神。一如美国的立国精神和伊斯兰国家的立国精神是否作为意识形态理所当然地决定着他们的创作创作。

是的,我们在向现代文明前进的道路上一如既往地向往多元的精神王国。然而多元的意义是建立在谁都在守卫自身一隅的基础之上的。譬如美国不可能既拥护多元的文化观,也拥护伊斯兰教,伊斯兰教本身认为不相信真主的都应当下地獄,西方的文化观也不会赞同。

不会赞同不等于不能共存,多元的价值在于共存,多元的意义不是消灭但是也不是放弃。

一个国家有一个国家的立国精神,这也许便是一个国家的立国精神,这是最大的意识形态,也是最根本的核心价值观。立国精神从哪里来,从这个国家怎样从死里逃生,浴火重生中来。也许在一个国家的兴衰历程当中,立国精神会发生改变,但是,国家的上层建筑意识形态建设,首选还是人民确认的、历史选择的、制度保障的立国精神。

意识形态不能够直接成为一部电影,但是意识形态可以成为很多部电影,如果我们不把意识形态狭隘地看作行政命令和单一尺度的话,我们应该首先同意立国精神就是全体人民和社会机构都必须认同的意识形态。

而且我们以后所说的社会责任,应该不是别的,就是立国精神,我们所说的共同价值,就是立国精神所倡导的国民品德和建基于其上的爱国主义。

当代中国的立国精神来自1949年中华人民共和国诞生的历史。今天不论是高谈爱国主义或者向往西方文明的人,其焦点所在都不会否认他们所认知的1949年中国脱胎换骨的那场革命是立国精神所在抑或相反。

如果历史可以翻回去重来,今天的争论也许会有意义,但是历史就是一段一段地往前赶路而让我们今日“历历在目”的,“历历在目”的“历”便是历史的“历”。

1949年中国结束了半殖民地半封建社会的历史,开创了社会主义革命与建设的历史。中国革命如何演绎?中国革命就是“结束了半殖民地半封建社会的历史,开创了社会主义革命与建设的历史”。

这段时间一直在关注《古田军号》,也因此今天我拿出同样是陈力导演前几年所拍之电影《血战湘江》重温。对于大多数观众来说,也包括应该属于潜在的

观众,我想他们与这样的影片一定是存有隔阂的。因为它们都是历史片,还是这些年也许较少宣传的近现代革命战争史题材作品。

艺术家们关注的是影片的叙述场景、场面调度、情节与细节,等等。我想说的却是,真正的市场隔膜也许在于观众不明白这是一段怎样的历史,它和我们今天有什么关系。

譬如,今天是没有“红军”的,今天的军队“解放军”是国防军,即国家的防卫力量。那么,昨天为什么会有红军呢?更大的问题自然是“中华人民共和国”何以诞生?很多青少年都缺少对它的来时路的认知。

看看《湘江之战》,看看《古田军号》,而同样是青年,更可怕的是同样是国民革命、北伐战争走出来的队伍,瞬间分裂成两支生死相搏的部队,然后依照不同的理想在决战,他们战争的目的究竟是什么?

其中为什么红军战士大都是很穷人家的孩子,我们的影片以为观众都明白而实际上并不如此。难道我们的电影只是拍给研究党史军史的朋友看的吗?

我的感想在微信朋友圈和微博上发表之后很多朋友当即在其上发回评论,其中有“不理解中国革命,是一个普遍现象”,“作为导演我的确在想我们的作品真的只是为研究党史军史的人们而拍的了”,“真正的市场隔膜也许在于观众不明白这是一段怎样的历史,这是重点”等等让我沉思的议论。

这说明电影创作今天确实面临着社会环境的困惑,也就是我们的意识形态的困惑吗?这种困惑依照上述逻辑不正是我们社会失却了立国精神以致社会在意识形态上没有了共同认知和共同价值了吗!

对于大多数今天的人们,我们了解过去的什么呢?仅仅知道有过抗日,然后就有过民国的时觉,而为什么会有中国共产党领导的穷人的革命,为什么说蒋介石“四·一二”背叛了革命?为什么共产党要牺牲无数烈士前赴后继二十八年?

重新介绍这一切不应当是今天一个国家找回自己的立国精神所不可或缺的吗!当时投身革命的知识分子如毛泽东们都在想的什么?我们说不忘初心,初心和这些电影的故事有什么关系,然后什么是真正的初心?

影片的市场结果,其原因自然不是单一的,譬如艺术感染云云。几乎无法穿透历史沉厚的层云,带给我们认知上的感动,我以为,才是作品缺少精神感召力的本质原因。

红色电影的历史责任首在告诉人们什么是立国精神的历史根由。没有这个原始的理由,红色电影仅仅成为领袖的个人魅力展览或者仅仅在展示观众并非知晓所以然的牺牲,都是无法打动人的。

为什么牺牲?基督教说耶稣牺牲为了给人们赎罪,这便是其大价值。我们说,中国革命的牺牲不是耶稣的赎罪,而是为全中国大多数人民救苦救难。这恰恰就是我们的立国精神。

红色电影是社会文化创新的一个侧面,不是文化建设的全部。全部的任务在于多元与丰富地完成当代文化建设的使命。红色电影的创作应该旨在告诉人们立国精神和依附其中的人格美、事业美、信仰美,而为全社会的多元创作提供理想信仰的传播和文化文明当中的共同价值、核心价值观。

中国已经在改革开放四十年中进行信仰理想方面的冒险的尝试。结果不言而喻。结论是,电影不能因为回避社会责任担当而导致价值观沉沦,电影不能因为放弃意识形态表达而丧失理想与信仰。

红色电影很好地完成自己的使命,便可以担当起文化建设的全部的核心部分。这个部分不是别的,是全体民众对于立国精神的认知和认同,而对于立国精神的认知便是对于中国革命的认知,然后对于新时代中国特社会主义的认知。

中国社会需要实现这个认知,中国人民应当在这样的理想信仰下去迎接更加广阔的改革开放事业,中华民族在继承中国革命理想信仰和高举立国精神旗帜下才能实现自己的伟大复兴。

“当代叙事学不关心个别故事的语义陈述——讲述出了什么样的故事,而关注同类型诸多故事是如何被讲述的,追寻的是生成故事的普遍规则是什么”,有学者指出,叙事艺术机制变化的意义已从学术系统理论的开掘走向了当代普通电影观众。不仅电影一个门类,大众对小说、动漫、游戏等叙事活动领域的消费越来越呈现出对“共同文本”的需求,它往往以系列作品、同主题作品、同价值作品、IP统领等多种形式出现,具有同一语义与文法系统的特征。也有学者认为,在电影领域,从微观经济学的角度出发,共同文本态势的出现,是电影工业试图将不确定性强的内容生产纳入稳定性的经济活动的结果,其中的一个成就,就是好莱坞类型片体系的建立。

对中国当代电影而言,以“共同文本”为立足点研究那些具有相同语义系统的作品们比好莱坞古典“类型”概念更契合,并呈现出更丰富的包容度。好莱坞类型体系理论的形成与发展密切相关的是美国社会、时代、人文以及电影工业的发展,迄今为止,中国当代电影的发展走出了独特的民族道路,尤其2009年以后,它历经着较为复杂的发展和升级。不仅如此,在电影制作的实践中,机械复制好莱坞的类型经验必定有风险,当然可以借鉴对方的类型法则,但须以当代中国的社会、时代、人文以及观众审美心理机制为立足点进行辨识、转换和嫁接,对创作前端而言,这是一个基于电影语法的复杂认证过程。事实上,中国当代电影历经市场洗礼,已培育和孵化出具有历史沿革性的各类“民族共同文本”,如同主题作品的青春片“共同文本”,香港警匪片若以“地方志”意义的“共同文

本”探讨,可以统领黄金时代的“小马哥”到今日《使徒行者2》的复杂流变。在中国当代电影中,颇为重要的是同价值观的国家主旋律“共同文本”,它的历史沿革可追溯至建国初期。将对它们单部作品的欣赏和评价,密切关联共同文本,考察基于整个语义系统的意义和价值,对实践者而言,无论是既往的问题还是未来的展望都会清晰得多。

从共同文本的意义而言,国家主旋律影片是以国家意志为核心价值观念谋求文化认同,进行文化输出的产品。它在历史与社会层面的重要性是基于其鲜明的民族性。在建国初期及此后一个相当长的时期,国家主旋律电影曾拥有庞大的观众群体,而在电影要以自身的力量去获得每一个观众的时代,国家主旋律电影相对沉寂。从1987年广电部门正式向全国电影团队创作者提出主旋律电影的发展方向,到1994年电影体制改革的新时期,到中国电影总票房破六百亿的今日,国家主旋律电影一直在沉疴与套路化中孜孜求变,《建国大业》、《建党伟业》、《战狼》系列等作品大放光彩。中华人民共和国成立70周年的献礼片这部《古田军号》若仅从票房比较,它与共同文本的前作们不是一个等级的产品,但从“共同文本”的意义而言,若将其创作在更新语法层面的有效表达放在整个70年沿革的语义系统中考察,它无疑具有革新的重要意义,若将目光再放久远,这部《古田军号》的现实意义不可低估。

《古田军号》以历史伟人毛泽东为主人公,以在中国共产党和工农红军的发展史上有着极其重要的意义的古田会议为核心事件的重大革命历史题材作品,与同文本的《建国大

(Prelude)没了,多出一个尾声(Epilogue),矛盾解决后会续上一个生活小段落,以冲淡台的幕落感,而仿效生活流的无终点,被用滥的是商业类型片,卖得好不好还不知道呢,先留个反添阴魂不散的尾巴。

东木的片子可能有个缓慢开场,比如《骡子》的前5分钟前奏可能在现代电影剪辑中就直接被拿掉了,他踏踏实实用了14分钟来完成剧本设置(Set up),无限接近好莱坞经典剧作的设置15分钟阶段点,第15分钟布莱德·皮伯饰演的警察贝兹第一次出场,也是厄尔第1次运货,猫鼠游戏的双方就位,设置完毕。用15分钟才完成设置,绝不是因为叙述的低效,而是秉承古典好莱坞的叙述传统,不粗针大线,而是针脚细密。事实上,东木的叙述效率高的令人叹服,6分钟处一个庄园从兴盛到破败的叠画,一句“该死的互联网毁了一切”,一辆载着所有家当的破车,寥寥数十秒就交代了厄尔所处的困境,该细细缝时东木舍得下功夫,该一镜十行时也不在话下。

好稳的呈示开场

总是被人赞誉的叙事稳健、节奏绵密在老爷子的新作《骡子》中依然得到非常完美的量化体现,看东木不掐表拉片不足以体会其结构之精妙、节奏之精准。全片约110分钟,前5分钟是前奏讲述2005年主人公厄尔为参加花展大赛缺席女儿的婚礼,其功能主要是铺陈三大信息——老爷子爱花,老爷子是个场面人儿,家人眼中他是个老混蛋,这三大信息定义了老爷子的人物底色,也都在这后面的剧情尤其是结尾逐一呼应。前奏(Prelude)是独立于影片大故事之外的一个呈示(Exposition)小段落,用以充分展现人物——生长背景、性格底色、反应模式,前奏是古典好莱坞的标准叙事节奏,古典好莱坞讲究开局从容,结尾利落,开场要用足够的呈示向观众介绍主人公是怎样一个人,然后才让他真正进入故事,而结尾一旦矛盾解决就戛然而止再无多话,好莱坞老片的The End常常来得我猝不及防。现在美国主流电影的节奏刚好反着来,开场急促、结局悠长,前奏在70年代的时候就被拿掉了,90年代以后连正经的呈示段落也都直接与故事推进相结合,讲究在情境中见人物,有些性子急的甚至要求一开场主人公便置身危机中,在危机中见人物。现代电影中前奏

业》和《建党伟业》不同,同样为了争取观众,它在创作上并没有走类型英雄主义的路线,它一改既往重大革命历史题材宏观叙事的传统表达,立足古典戏剧性建立个人化叙事机制,以“人”的核心书写作为争取观众情感认同的联结点,多维而深入地开掘主要人物的内心世界,在红四军生死存亡的危机中始终以激烈的戏剧冲突贯穿始终,它将历史著名的“朱毛之围”搬上银幕,罕见地从“人”的角度呈现了将毛泽东和朱德两位革命领袖复杂的革命情感和思想激辩,立体地而感性地呈现了时年36岁的毛泽东他的信仰,他的道德,他的智慧,他内心情感的发展过程这些具有个性的内在价值的东西,诚如某些观众的观后感所言,“电影中的伟人,并没有被塑造成一个个坚不可摧的圣人,他们有着身处壮年时期的盛气、锐利与热血,也有着各自的弱点与软肋。而所有的坚硬与柔软,才构成了一个活生生的真实的人。”《古田军号》在艺术感性机制上进行的个人化叙事,以及对“伟人”标签人物的深入塑造对于重大革命历史题材的共同文本而言是在语法系统中的一种新的书写,体现的是这部作品在充满认识所承载的国家意志的文化输出责任的基础上,对于电影这门艺术自身语法系统的尊重。

《古田军号》是以跟随在毛泽东身边的13岁小军号手的视角来叙述红四军井冈山突围至闽西地区,至古田会议召开的这一段面临内忧外患、生死存亡的历史。影片故事是在井冈山突围中毛泽东亲眼所遇见的小军号手的哥哥、父亲,以及小警卫员的牺牲为戏剧开端,镜头有张力地向观众展现了此三人英勇而惨烈地牺牲在了毛泽东面前的一幕,特别小

军号手未成年的哥哥,这一幕反复地出现在影片叙事之中,出现在毛泽东作为故事主人公行动的转折的间隙。这个事件的设计充分地满足了刻画人物的功能,观众自然地由内心情感中,而不是从教科书或此前的历史中来对人物有了认同感,而后毛泽东坚持的“农村包围城市”的革命道路屡屡受阻,而他多次据理力争地从来自中央坚定地执行苏联经验的刘安恭,与有着并肩作战情谊但在工作路线制定上有分歧的朱德实际冲突时,他的决心、毅力,上下求索以及杀伐果断都是建立在与戏剧开端事件相关联的情感基础之上,是他要捍卫在无数青年珍贵生命之牺牲基础上得来的胜利果实,这样的心理动因是柔然而动人的,是有着“人”的力量

的。贯穿全篇始终的还有镜头强调的毛泽东多次紧紧牵着小军号手的手,在退位至别处时,在动荡转移时,在日常山路行进时,这一事件也完全符合此人独有的本性,不用口号做,也不用刷标语式的对话,这个人叫做毛泽东的伟人目前为之奋斗的是苦难中国中苦难孩子们的未来。这些戏剧手段的运用不是孤立而片面的,它们集中于《古田军号》在艺术感性机制上进行的个人化叙事活动中,以“人”为核心的戏剧性书写将这个在荧幕上独特的毛泽东送上一条求索之路,令他的性格获得了充分的展示和发展,展现了在剧中一个时间段上的深刻而丰富的人生。福克纳说“毕竟,人性才是永恒的主题”,在尊重电影自身语法系统上的个人化叙事书写是国家主旋律共同文本可以继续深入开掘的命题,它能在文化认同机制上建立国家与民众间共通的价值观念,从而形成价值聚合,真正起到饱含核心价值观的文化输出效用。

《骡子》:不掐表拉片,读不懂“东木”的好

《骡子》:不掐表拉片,读不懂“东木”的好

■文/周舟

直下,又正逢40-50分钟的观众注意力衰竭点,两个低谷叠加破坏力翻倍。二则因为要让首幕精彩动用了过多剧作元素、线索,竭泽而渔,导致第二幕黔驴技穷。

在慢条斯理、稳步推进的东木这里,缓慢沉闷的第一幕可能是有的,但绝没有崩掉的第二幕,因为他会以过日子的心非常鸡贼的加上一些宝贝物资,留在第二幕泥沼搭桥铺路让自己的马车安然通过。

33分钟(无限接近经典剧作结构30分钟第一幕终),第3次运货中厄尔打开包发现自己运的货是毒品,无疑这是一个非常具有推动力的第一幕终点,给了第二幕一个高起点。来学习下东木动用了哪些手段渡进第二幕泥沼,首先引入新人物,40分钟也就是通常第2幕最令人难熬的地方,毒帮头目拉顿出场,这个挺有个人魅力的重磅反面至少能让观众挺过10分钟,接着噱头胡利欧奉命跟车,第8次运货厄尔的单人旅程变成了三人行,陌生同伴的磨合至少能让观众再15分钟。第二,增加风险,厄尔被定为顶级骡子,货品越运越多,随之他成功进入一直侦查的贝兹警探的视线,55分钟(无限接近剧情中点Middle Point)贝兹锁定骡子塔塔,猫鼠游戏真正启动。已经很丰沛了对吗?东木还只用了一半功力。

渡进第二幕泥沼还有个非常有效的行内手段,变三幕结构成四幕结构,也就是把第二幕拆成两部分。70分钟,毒老大拉顿被杀,新活人上位,第二幕在最高点结束,第三幕开启。接下来,厄尔被新人强势跟车,被贝兹警探几乎瓮中捉鳖,一直到85分钟猫鼠第一次面对面,厄尔在贝兹眼皮子底下逃脱,环环相扣、张力一点点提升,没有噱头,只有更高。

第二幕泥沼,不存在的

第二幕泥沼,是所有写剧本的人、读剧本的人的厄事,现代好莱坞电影更是第二幕泥沼的重灾区。现代好莱坞追求急开局,会让第一幕尤其是开场非常精彩,确实比经典好莱坞更快的抓住观众,但也会给本已经很难的第二幕挖下更深的坑。看经典好莱坞最难的是头15分钟,观众只要能挺过前15分钟,就会一路随着影片渐入佳境,而看现代好莱坞往往会在精彩的第一幕之后,迎来塌陷崩坏的第二幕,即影碟、网络观片中高发的40-50分钟闪退点。现代好莱坞深陷第二幕泥沼,一则因为首幕过于急促的进入情境、进入危机,使本该在第一幕完成的动作——人物的呈示只能延宕至第二幕,这直接导致第二幕的节奏较之第一幕急转

直下,又正逢40-50分钟的观众注意力衰竭点,两个低谷叠加破坏力翻倍。二则因为要让首幕精彩动用了过多剧作元素、线索,竭泽而渔,导致第二幕黔驴技穷。

在慢条斯理、稳步推进的东木这里,缓慢沉闷的第一幕可能是有的,但绝没有崩掉的第二幕,因为他会以过日子的心非常鸡贼的加上一些宝贝物资,留在第二幕泥沼搭桥铺路让自己的马车安然通过。

33分钟(无限接近经典剧作结构30分钟第一幕终),第3次运货中厄尔打开包发现自己运的货是毒品,无疑这是一个非常具有推动力的第一幕终点,给了第二幕一个高起点。来学习下东木动用了哪些手段渡进第二幕泥沼,首先引入新人物,40分钟也就是通常第2幕最令人难熬的地方,毒帮头目拉顿出场,这个挺有个人魅力的重磅反面至少能让观众挺过10分钟,接着噱头胡利欧奉命跟车,第8次运货厄尔的单人旅程变成了三人行,陌生同伴的磨合至少能让观众再15分钟。第二,增加风险,厄尔被定为顶级骡子,货品越运越多,随之他成功进入一直侦查的贝兹警探的视线,55分钟(无限接近剧情中点Middle Point)贝兹锁定骡子塔塔,猫鼠游戏真正启动。已经很丰沛了对吗?东木还只用了一半功力。

渡进第二幕泥沼还有个非常有效的行内手段,变三幕结构成四幕结构,也就是把第二幕拆成两部分。70分钟,毒老大拉顿被杀,新活人上位,第二幕在最高点结束,第三幕开启。接下来,厄尔被新人强势跟车,被贝兹警探几乎瓮中捉鳖,一直到85分钟猫鼠第一次面对面,厄尔在贝兹眼皮子底下逃脱,环环相扣、张力一点点提升,没有噱头,只有更高。

第二幕泥沼?不存在的。

真正好的故事,其实都是道德

故事,道德故事最牵扯人心。电影寄予了观众犯禁的想象与愉悦,所以很多时候主人公会做一些逾越道德的错事,足够错这个故事才能足够精彩人物才能足够有趣,当然最终他们会被法律判刑,有的甚至会失去生命,但这还不够,在道德上他们还必须扳回一成,只有道德上把错了的赢回来,这个人物才能算真正的圆满。

《骡子》中主人公厄尔一开始的道德减分是自私不陪伴家人,总是缺席家人的重要日子是挺混蛋,但这还不够,厄尔还得继续错下去,于是他成了毒贩的骡子,初始不知情时他在法律上已经错了,但在道德上没有,可当他得知自己运的是毒品后,还自愿继续担当骡子,这个决定是个重要的道德砝码,从此之后,在道德的天平上他已经往坏人那方重重的倾斜过去了。

那东木是怎么扳回来的呢?也不是猛的发力大逆转,而是一点点的往回扳。首先,厄尔挣来的钱大多都用以帮助身边经济困顿的家人与老友;第二,厄尔跟毒贩处出了朋友似的感情;第三,厄尔被警方抓住前,被毒贩揍得满脸鲜血,当警察问他:你的脸怎么了?厄尔回答:是我该受的。这顿揍不仅是该受的,也是必须的,因为已经被私刑惩罚过,更能赢得观众的道德谅解。第四,忏悔与认罪,他在车上对警察的忏悔(关于对家庭的负责)和他在庭上坦然认罪(关于担任骡子),双重认罪,彻底从道德上扳回来了。

到了最后一幕,厄尔在狱中终于好整以暇的重拾自己对兰花的爱好与手艺,从法律上银铛入狱他是失败者,但从情感上赢回家人、赢回心灵自由的他是胜利者。一个主人公铤而走险最终身陷囹圄的故事,从剧情是下落的,从情感却是一个上扬,对于如何操控观众的情感,东木就是一个情场老手,早已驾轻就熟、全局在握。

真正好的故事,其实都是道德

真正好的故事,其实都是道德

主人公的道德拉锯

真正好的故事,其实都是道德