

中国电影艺术研究中心
电影研究室专版

什么叫真情和主题的立意

■文/赵军

很巧,《我和我的祖国》之中的“相遇”的主人公名字也叫高远(张译饰演),这是真正的高远。

故事我们不需复述。这个高远为了国家的原子弹机密事业而离开了自己的爱人,多年后在所治病的城市公交车上相遇,但两人的相遇不能带给高远相认。

相遇成为了永别。最打动我的画面是任素汐(女主角饰演者)在很多年后看到我国原子弹成就的报道,才了解到高远舍她而去,是服从祖国的需要,是献身给了祖国的事业,是处于无法告知的原因,而深深地埋下了自己的感情。

高远的以身许国在中华人民共和国的壮丽征程中不知凡几。

但是,在普通人的生活当中毕竟是很低概率的事情。在无数不为人知的国家各项事业的岗位上,其实成千上万的“高远”平凡而又绝非平凡地贡献着自己的生命。

在“高远”们的身后和命运中,更有无数的“任素汐”在承受着一生的痛苦,最痛苦的莫过于在漫长岁月中不知情、不理解,无法释怀于命运的拨弄。

任素汐在自己进入晚年之时才偶尔从一则的电视报道中看到了高远的遗照,才知道了爱人的事迹,痛楚的泪水夺眶而出。

这一刻我完全代入。

也许任素汐的泪水在为高远奔流,也许她在为高远和自己的命运悲哀,也许是因为相遇之后竟成陌路而无法深切理解,而生命之中本该最必须珍惜的这一段居然就这样遭到“剥夺”。

影片选取了这样一个今天当然已经知道了有很多的类似的故事,核心是个人不可能重来的命运被融入到了国家的命运当中。

小我不仅服从了大我,而且献给了大我,一种极为痛惜的遭遇,甚至说是“惨状”也不为过。但是,二十世纪的中国就是这样过来的。

譬如无数牺牲的和献身的人们,我可以数出很多很多这样的人:从战争岁月到和平年代。

今天国家是强大的,人民是幸福的,我们的复兴之路伟大而悲烈。这样的主人公们都应该有一个“高远”这样的名字。

在世界民族之林当中,也许每一个伟大的民族走到这一天,都会付出无数如此慷慨的儿女,如此义无反顾的烈士。

我不愿用一个“伟大”便概括完了他们的一生,我必须说,这样的人生真是一曲悲歌。

“国际悲歌歌一曲,狂飙为我从天落”。影片采用这种将个人的悲剧推向极致而产生艺术效果的手法打动了观众。

这种打动源于人们对于小我与大我无法比较和衡量的感受,源于个体生命的意义的彻底性,源于一种始于神秘而终于神圣的宿命。

不需要每一部电影都如此撕心裂肺,我们也会为一个小故事而伤感或者审美地感动,但是否有比较高的立意总是涉及到一部电影的能量。这是需要更加细致地思考的。

就《我和我的祖国·相遇》而言,这里所选择的也还只是一个小的角度,在宏大的中国核事业发展中,一个高远的婚恋故事很普通,不算大题材。

正如此可以这样说,艺术作品捕捉的小故事并非等于小格局,只有缺乏立意的故事才是小格局。

哪怕一部作品写的是宏大叙事,譬如战争、家国、历史,但是没有写出高的立意来,则还是小格局。

一部表现战争的电影,或者平铺直叙,或者写的是小人物的苟且,都不会有高立意,因此也就不会有大格局。

相反,也许你写的是小人物,譬如高远,小到他的领导如张嘉译(高远上级领导饰演者)居然不认识他。

然而高远的故事却让我们已经感受到了更高的立意,也因此有其大的格局。

小人物故事往往是写出大格局的,人性的不苟且就是大格局,民族的大义就是高格局,世界的和平就是高格局。

端着你的心胸狭隘还是“高远”。因此,高远不高远,是可以选择的。

但是仅仅立意高远不够,还有时代与地气的角度。

相比之下,另一部影片《攀登者》也有一个为国家的战略布局而选择此生完成登峰的故事,也是一个让人叫绝的故事。

比较一下这个宏大叙事的故事和前面《相遇》的故事有何不同。

网上已经很多关于《攀登者》的热评。总的来说,两部影片在立意上呈现给我们的主人公故事是,前一个是“信”与“不信”的问题,后一个是“爱”与“不爱”的问题。我们就以这个不同的角度议论如下。

张译和任素汐的相爱、分别及至一生无果,这个痛惜的故事核心在于张译的不辞而别,和任素汐的渺无音信。但我们知道他们已经相爱,并且深爱。

而横亘在命运当中的是一份应该属于他们彼此真诚的信任,一份于任素汐而言又是难以把握的信任,而她用了一生去等待这份信任的认证。

最终,命运没有给她一个高远,命运把一种刻骨铭心的宿命彻地地写入任素汐的生命当中。

这个故事就是一个寻找“信”的故事——人在哪里?心在哪里?情在哪里?到底这份情能不能信?

而影片最后回答我们的是,这份情不但能够信,而且值得信,是一份沉甸甸的“信”——是用一生换来的“信”。

这是一个一般人也许碰不着的故事,但它更是无数人都在寻找答案的故事。

命运中最重要的颜色是什么,是心的安放。心只有放在“信”的地方才是安全的,“信”就是“心”。

《相遇》用了爱情婚恋中必须不可以忽略的一个“信”,写出了比爱更接地气意识的与情感。

《攀登者》没有在信字上落墨,抓的是“爱”还是“不爱”。

吴京和章子怡的“爱”始终围绕表达和怎样表达上展开。

这对于那个时代是真实的,那是一个人们对于爱情的表白有着很多障碍与隔阂的时代。

因此影片当中无论吴京还是章子怡,关于爱情的表白都曾经那样踌躇,那样欲言又止,一直没有坦率、直面地张言过,把这份深藏的爱一直保留到生命最后的关头(章子怡)。

这种真实不适合于当下的青年人。

今天的时代是一个怎样的关于情感问题的时代?我认为它不是一个“爱”或者“不爱”(包括表白或者不表白)的时代——

而是一个比“爱”与“不爱”更要命的主题,那就是“信”或者“不信”的时代。

人与人的关系要跨过“信”的大坎。为什么这个“信”字会成为更甚于“爱”的价值观核心呢?因为当代属于商业化充斥而互联网重视社交的时代。

无论是前者还是后者,信用、信赖、信任、信心,都是当代人解决社会关系认证和个人社会生活定位的头等大事。

人与人不是在线性的社会交往中生活,而是在网状的社会沟通中存在。“信”才有自身的定位与认证,因此“信”才能证明你活在当下。

所以,人可以离开“爱”,但是不能离开“信”。

因此《相遇》的故事和张译、任素汐的故事就能够引发人们的共鸣与共情。《攀登者》的故事也许同样真实——但于当下缺乏了时代现实痛点,这是编剧与导演所没有认识到的。

两个人的“爱”的故事在故事情节的编排上可以产生擦身而过的感叹,感叹命运的弄人;但两个人的“信”的故事才能直击心灵的受伤或者治愈。

没有治愈的主题,你想想,能够打动今天的人们吗?所以我们说“信”是今天最大的真情,在这个可能是墓碑的红线面前,电影才能刻画最感人的主题立意。

中国电影当代成就突出,但是离拍出人性深度,尤其是贴近人们现实心灵痛点、从中挖掘人性悲欢的深度电影,距离还很遥远。

上映两周,《我和我的祖国》的票房目前已经跨进产业化以来中国影史前十,而排片比仍保持在25%左右。作为引爆70周年国庆档的现象级影片,与其说它已溢出了“主旋律”、“献礼片”的标签,毋宁说中国观众为之激发的历史记忆、家国情怀与盛大狂欢感,恰恰将“献礼片”从象征层面落到了现实,弥合了“主旋律”一词自上个世纪80年代末诞生以来在名与物之间的巨大裂隙。

《我和我的祖国》将“爱国”话题纳入到工业化崛起的中国叙事之中,撷取70年建国史中的一系列高光时刻:开国大典、第一颗原子弹爆炸成功、女排首次奥运夺冠、香港回归、北京奥运开幕、太空飞船返回舱成功着陆及两次大阅兵,从50后、60后、70后到80

后中核定出七个有充分市场经验的导演讲七个故事。由于小人物在宏大历史前的曝光化叙事策略、影像视觉化呈现的高度同一性、历史高光节点拉成的一条线性发展的顺滑轨迹,使得《我和我的祖国》在影院里制造的关于共和国历史的书写和围观,与国庆七天电视频媒体循环播出的首都当下进行的广场阅兵、群众游行和欢庆晚会形成强烈的呼应与共振。观众从影院的公共空间回到自家的电视机前,甚至可以把自己代入进《我和我的祖国》中的“2019年10月”的第八个故事。文本与社会形成动力学关系,是所有爆款影片的共同特点。

《我和我的祖国》极易让人联想到两部电影。一部是1994年同样轰动的美国“主旋律影片”《阿甘正传》,一部是十年前无声无息的国庆献礼片《天安门》。前者以虚构的小人物“无意间”嵌入历史影像文献的叙事方式,曾经深深地触动过被称为红色导演的叶大庸,于是有了《天安门》的创作。但是非常遗憾,后者的个体化叙事受“天安门”这个过于

强大的历史政治空间压抑,很快被消解和抛弃了。没料想,《天安门》颓掉的叙事任务,在《我和我的祖国》中被黄建新接手。

总制片人黄建新和总导演陈凯歌在组团之前为这部献礼片定下的十二字方针:历史瞬间、全民记忆、迎头相撞,可以理解为同一创作思路的延续。特别是这部集锦的第一个故事《前夜》,几乎就是《天安门》费劲巴拉没完成好的“八大灯笼版”被改写好了的“升旗装置版”,并以“团结紧张 严肃活泼”的管虎风格,开启了整部电影关于视觉动力学的中国叙事。

《我和我的祖国》不同于通常意义的集锦片,后者往往鼓励风格不同的导演以最大的差异化叙事与形式化创新完成同一个小命题。由于十二字方针,《我和我的祖国》中的七个短片却有着相互传递的视觉主题、一致的叙事方向,有机化的叙事构成,它们要共同地、叠加式地完成一个庞大命题。最为显著的特征就是每一部短片都由象征与具象的两条动作线从两个空间方向,完成一种螺旋上升的激情化和与有荣焉的共同体叙事。它有效地解决了《天安门》中的叙事困境,并造就了一种动作密集、镜头流畅、节奏紧凑的工业化电影风格,某种程度上也回应了香港导演带来的主旋律商业片,如《智取威虎山3D》、《涓江河行动》、《红海行动》、《中国机长》等,却没有以动作与技术的空间延展完全取缔个体于集体的叙事阐述。

《我和我的祖国》,将“我”从“我们”中剥离出来,抹去历史景深,抽掉复杂的政治化内容,建立一种视觉上的象征关系。

影片让每个故事中的主体人物“我”都动起来,赋予“我”一个横向的、不断移动的、焦虑而紧张的运动,让每个运动都迫不及待地要抵达它的终点,那个被叙事前提应许的宏大历史

了卧底的被杀而报仇。因为跟随古天乐的视线,我们看到在一个监控录像中,古天乐发现自己同党被炸死的时候,警察和匪徒都有犯罪嫌疑。电影在故事情节里添加了一个鸚鵡,警察曾在徐稼被杀的现场发现一只鸚鵡不听话地喊叫“救命”。这个鸚鵡是一个目击者,它略通人语,还会表示肯定和否定。所以这个时候观众对于那个鸚鵡抱有十分的好奇和期待。动物当然不能做出具有法律效益的证明,这个鸚鵡被一个善良但是“不务正业”的警察林法梁收养。

叶警官看不惯行为怪异的林法梁,称呼他为垃圾。但电影呈现了林法梁借高利贷来收养流浪猫,可见是一个爱心人士,电影显然将他处理为面对这个案件立场唯一可信的调查者。他的行动具有某种中立性的色彩,他提着鸚鵡去调查的场景富有喜剧效果,也给予人悬疑期待。

当叶警官去调查珠宝行护卫何兆东的时候,林法梁提着鸚鵡赶到。鸚鵡在现场尖叫救命。至此,杀害徐稼的凶手被隐约推断出来,可能是叶警官。

但不久后,叶警官的尸体却在遥远的地方被发现。最终的调查证明,鸚鵡还是发挥了另外的作用,生病了的鸚鵡身体不适,竟然吐出了一颗蓝宝石,曾经何兆东女朋友杨见媚被指上的蓝宝石不见了,所以,这个鸚鵡再次发挥功能,基本推断出罪犯是何兆东。

不是何兆东一个人在行动,连续几个盗匪的死亡,是何兆东和几位珠宝店抢劫案中的受害者组成的复仇小组干的,而且珠宝也在他们的手中。

不是何兆东一个人在行动,连续几个盗匪的死亡,是何兆东和几位珠宝店抢劫案中的受害者组成的复仇小组干的,而且珠宝也在他们的手中。

姜皓文扮演的叶警官身上有一种狂热的气质,所以在观众的视角上来看,叶警官也有犯罪动机,他可能会为

《我和我的祖国》:视觉动力学的中国叙事

■文/王霞

场面。在影片中我们总是看到有个小人物不停地跑动,要么穿街走巷,要么超过人群,要么相互追赶,要么策马扬鞭,要么争分夺秒。

同时,影片让每个故事中都反复出现一个“上升”的视觉化动作,也即是红色的旗帜一次次升起,密集的人群一次次欢呼与高呼,向上爆发原子弹、奥运焰火、香江夜晚的烟花……每一个故事在情绪上升的时刻都响起一首耳熟能详的老歌强化这个集体向上的象征性动作。上升,就是集体荣誉感与全民参与度不断上升的国家大事件,由“升起”与“仰视”不断交互往复的视觉动机完成,并借助一个个电视屏幕的凝视机制,为文本内外的每一个“我”带来仪式性召唤和象征性的托慰。

小民与大事件(集体主义叙事)的内在冲突,被处理为个人对于集体需要不断确认的依附关系,所以不断地横向追跑,所以最终要抵达并加入集体仰望的时刻。这两种方向的运动,构成了我与国的爱的关系。套用德勒兹的说法,每一个片段都是整体运动的不动切片,也是大写整体(共同体叙事)的动态切片。个人追上大事件,才能从中获得无上荣耀的自我价值感,因为它被仰视和围观的。

《我和我的祖国》虽然间接地借用了《阿甘正传》的叙事策略,却有着全然不同意识形态表述。阿甘的跑,从头到尾都只是他一个人在跑,《我和我的祖国》中所有个体的不懈运动,都有着集体的助力,还有最后的目标,也即加入盛大的集体仪式中,达到民与国的自豪与壮怀。《我和我的祖国》进行的共同体叙事不是好莱坞的“最后一分钟营救”,而是“隐忍负重、众志成城”的终创奇迹。

在这种共同体叙事中,个体的创伤和委屈在大国强盛的感召下被托平。七部短片中都隐隐绰绰地埋

下有另一条不安的线索,在叙事边缘暗示有被集体抛出的角色,例如加入庆典筹备工作等待政审通过的人,曾经背离家国的移民潮与逃港人群,难以加入群众运动的无名英雄的苦难家人,以及无名的农民工、城市顽主、贫穷的后人。但是这些人最后都站在了一起,共同见证国家的富强。个体之于集体主义的症候性创伤叙事从上个世纪五十年代开始,就存在于中国电影,到了八十年代以后,开始了大量的反思。其实这七部短片中的人物和故事的规定情境都给中国观众带来一种熟悉的观感。比如《前夜》之于《黑地事件》,《遇见》之于《夕照街》与《埋伏》,《夺冠》之于《我的九月》,《北京你好》之于《本命年》与《上一当》等等。还有《白昼流星》之于《黄土地》、《孩子王》甚至《霸王别姬》。

顺便讲一句的是,七部短片中唯有《白昼流星》在共同体叙事的视觉运动方向上出了问题。大事件高光时刻的向上运动,被处理为游子回乡的向下坠落的视觉动作;横向追逐的个体化叙事,被处理为无知懵懂的问题少年不知感恩地要脱离集体远走他乡,追求一个虚无缥缈的民间传说。也许《白昼流星》单独拿出来,只把它当做《白昼流星》的寓言故事,观众未必会从现实生活中去苛刻人物的着装、干部待遇、政策落实以及航空事件的细节。但是它呈现出一种与整体叙事相反的逻辑,这才使得观众从现实逻辑里挖掉它不可信之处。

总之,正如福柯那句老话,重要的是讲述神话的年代,而不是神话所讲述的年代。文牧野在这方面有着比大多数积极进入市场的中国导演有着更为清醒的认识,他说时代是电影真正的主题,而《我不是药神》与《我和我的祖国》所遭遇的时代恰好是讲述大国精神的时代。

■文/王小鲁

《犯罪现场》:黑色的况味

说这些脏物应该由他们和叶警官一起分掉。而叶警官希望多分一份给自己死去的卧室家属。然后叶警官被这些复仇者杀掉了。

这一切虽然不合法,但是似乎有点合理。这些人都抱持自己的正义理由去行事,他们用个人的手段实现了各自的正义,虽然不是法律正义,而是报复正义。

与此同时,古天乐也得到那批珠宝要变卖的消息,于是他假装成购买者,来会那批复仇者。而复仇小组中仅剩下的何兆东明知情况,仍然毅然赶到现场,可见对于他重要的不是钱财,而是为了自己爱人的复仇。最后古天乐和何兆东双双毙命。大家为了各自的情怀和正义互杀,这个人物行动在一定程度上包含了人的激情和光辉,但却是被玷污了的行动,是不合法的行动。这增加了一种人生本体的寓言式的悲剧感。

整部影片的犯罪和破案情节逻辑很顺,因果清晰,电影制作者作为上帝和道德的践行者,赏罚分明,该杀都杀了,该给予的都给予了,替天行道,干脆痛快。各位复仇者虽然最初是受害者,但是毕竟触动了法律,当私心贪欲在过程中展现出来的时候,命运的阴影如期而至。叶警官爱护同事,但他使用非法法律手段达成协议时,他就犯了大忌,所以也只能接受失败的命运。而悍匪古天乐从一开始就错了,抢劫银行,滥杀无辜,他的命运也十分可见。电影虽然有很多枪战场面,但那些场面本身的吸引力不大,并没有特别出色,影片的吸引力在于让所有人死得其所之后,观众也许能够忽然领略到人生之黑色的隐隐快意。

最后一场戏,何兆东毙命前呼喊,世界不该是这样的!而古天乐最后一枪是向天开的,也有一种问天的意

味。他身后的铁丝网上有一行英文——The memory of the lost soul。

认识到无意义,也是一种挣脱,其中也有快意。意识到电影人物所做的都是激烈而且无意义的挣扎,这一点也让人倍有同感,倍感欣慰。这是一种属于黑色电影的快感。古天乐和女房东Joy的戏,其实也是如此,一个杀人犯没有未来,所以这个爱注定无果,绝望成为必然,人生的黑色似乎成为无可更改的事实。

古天乐住在Joy家封闭的出租屋的感觉,很像梅尔维尔《独行杀手》里阿兰·德龙住在一间简陋的旅馆里的情形,他要自己为自己治疗手臂上的伤。而古天乐让女房东去买镇定剂,仿佛吃很多都无法镇定。他还时常出现幻觉,处于莫名的精神折磨中。孤独痛苦的杀手形象再次浮现。

虽然Joy不是黑色电影的蛇蝎美女,她仿佛是没有丢失灵魂的那个人,电影在拍摄她的时候,房间色彩饱满靓丽,是一种安定的所在。但其他部分还是很有黑色电影特质。人物善恶并不是那么分明,电影人物的前史都没有交代,一切都在未来的行动中展开,颇具存在主义气息。个体行为的心路历程也没有过多交代。电影更多是设定了一些结构性力量的对抗,从数学的角度来看很合理,当然观众还是会看出一些小失误,但似乎不是太重要,人物只是机械地以眼还眼以牙还牙,似乎缺乏更多血肉和呼吸。古天乐还是一副硬汉冷面,虽然有人说他的表演比之前层次更多了。不过他觉得一切都很好,一切都无需过多交代,观众和影片中人物都好像历尽了沧桑,无需多嘴,只需要去体会一种灰暗况味,仿佛观众所在的现实世界自动为这一切剧情的发展提供了心理上的铺垫和准备。