

# 一部影片如何追求“天国”的光芒

■文/赵军

电影在追求现实世界的复原的时候都会有一种情怀,因为关注现实世界本身即是情怀的表露,为什么这里还要说“天国”呢?难道情怀本身不就是天国的喻示吗?不完全是。我们这里说的情怀本身还有一种差别,一种是俗世的感情,一种是形而上的思想。

俗世的情怀也能够打动我们,但是它缺乏思想的穿透力。举一个例子,《秋菊打官司》如果只是关注秋菊的丈夫失去了性功能,这部影片就会是第一种情怀。凭这种情怀,影片也能吸引观众,但是,它仅仅是吸引观众。

《秋菊打官司》重点在刻画秋菊的性格,这种性格之中展示着一种人性的张扬,一种个体权利的张扬,于是它就有了思想。在那个思想解放的年代,这种张扬理所当然地成为了银幕的号角,它必然洞穿了那个时代。

如果说这部影片是以一次物质世界的复原为基调的,我们再来看看一部文学传记片《掬水月在手》,这是台湾陈传兴导演的中华诗歌文学传承系列的最新创作。作为关注于精神世界的电影创作,你也许会说它当然是带着天国的光芒的。不过,题材是一回事,如何表现又是另一回事。

《掬水月在手》写的是天津南开大学赫赫有名的叶嘉莹先生,如果只是复述她高龄回国,矢志于传承古典精神以报国,就是一种俗世的情怀。一如前述,俗世情怀也能打动人,但它本身的局限在于仅仅是一个人的故事。

这部影片的价值恰恰在于挖掘了叶嘉莹先生的一种精神,在她披肝沥胆、夜以继日地进行中国古典诗艺的写作授课带徒中,她将一生献给了她钟情的这个事业。

叶嘉莹先生的事迹是很容易定义的,因为她很纯粹。之所以很纯粹,因为她付诸一生并且在这个领域独步高蹈。“掬水月在手”的水是世俗的长路,是时代的跌宕,唯有“月”在当中,人以一生拘到了一轮明月,“掬月”才是掬水的意义,也才是电影的意义。

这就不是俗世的故事了,这是精神的“沐浴”。有或者没有精神的“沐浴”,在一部影片当中是很容易看到的,那些很作家风格的影片都有这种形而上的追求,只是这种佼佼者的创作不容易取得票房,因此只能如阳春白雪,化入空泥。

俗世的山花野草固然低微,但是占领着无尽的荒山野岭。很多人一世在掬水,惘对明月。这就是我们电影的现状。也是生活的现状。

在尘世之中,有趣和感佩的人与事很多,多如掬水。电影拍出来的都是凡夫俗子。因为这样的电影够不到天国高度的一半。

为了写人的坎坷而坎坷,为了写人的牺牲而牺牲是不够的。是的,仅仅写牺牲是不够的。要写出编剧导演自己的思考:为什么会有牺牲?

有的编剧导演以为写出了英雄为全体而献身,譬如在烈火当中救出了老人,在洪水中救出了儿童,在更加危险的场景中救出很多群众,难道这样还不是形而上吗?这样还够不着天国的高度吗?我们读一读孔子的一段话。

《论语 里仁》讲道:“君子无终食之间违仁,造次必于是,颠沛必于是。”君子不违仁,已经很高大了。但是仅仅讲述君子不违仁,孔子还没有讲出君子的意义。重要的在于“无终食之间”。这就是场景所在:一口饭的时间,一口饭之间。君子的命不在于一生一世,在于瞬间。

这是一种宿命。君子能够做到在任何最困难的瞬间都不违反仁道。什么瞬间?颠沛和造次。而君子是“必于是”的,即必于仁的。这讲的不是做到仁的难度,而是讲做到仁的极致,而这个选择是命定的。如果认为瞬间的放弃也是允许的,你就不是君子。

中国电影艺术研究中心  
电影研究室专版

# 重视“古风”,复兴“古典”

■文/左衡

十余年来,在青少年群体中,“古风”日渐流行起来。汉服、流行民乐、电子游戏、视频主播等,形形色色的古风展演既出现各类媒体上,也会发生在人们的日常生活场景里。这一现象零星刚冒头的时候,我们还可以将其视作少数人的标新立异、一时兴起;如今,跟从古风的人数之众多、影响范围之广泛、相关产业跟进之迅捷,都不容我们再忽视下去,而是应该认真思考,古风何以大流行?它反映的是一种怎样的社会集体无意识?这种社会集体无意识又将如何对现实存在发生反作用?就电影电视行业的特定领域而言,这一问题则又关系到传统文化题材影视剧创作的艺术观念和具体实践。未来的影视行业要如何自觉地去完成对社会集体无意识的叙述、尽可能地贴近历史变迁的大方向,促成良好的影视文化生态环境,都与当下影视行业的认知和举措相关。

古风兴起,与我国青少年人群的文化身份高度自觉互为表里。在上世纪八九十年代,这一人群的艺术欣赏经验和审美趣味很大程度上受到欧美、日韩等文化工业发达国家的影响和引导,中国文化本体存在的焦虑虽屡被提出,但大多数时候仅局限于精英阶层,于是尽管有中国电影“第五代”等艺术群体的大声疾呼,对大众尤其是对文艺青年之外的普通青少年,其实际影响仍然有限。在今天,当中国青少年自觉,来自其他民族文化的形式并不能代表自己的文化身份,同时又自觉地意识到,中国传统文化里有太多可以拿来装饰、表自己独特存在的亮眼形式,他们转向古风其实很自然。也就是说,这一现象并不是偶然发生的时尚潮流,而是与中国经济、社会的发展相适应的必然结果。从这一角度来说,古风现象有值得欣喜的方面。

然而,从文化建构的标准看,当下的古风还远不能成为或进入主流。事实上,无论是青少年人群中自发的古风,还是在中国城乡建设规划中出现的复古、仿古热,抑或是当前古装、玄幻等类型影视剧的批量生产,大都处于“仅有意愿或意图、而无知识与能力”的幼稚阶段,如果不能善加引导,则非但不能实现中国传统艺术的现代复兴,甚至会适得其反、南辕北辙。

古风、古典,一字之差,去有千里。在古典(西文中与“经典”为同一词语)的理念里,传统文化的种种,是作为“元素”存在,元素自身性质稳定,而且可以同其他元素相互作用、相辅相成,形成更加庞大、稳定的结构。在古风的情况里,传统文化的种种,是作为“碎片”被临时应用。碎片是从结构上拆解下来的,大多数人无从辨识其原初的意义,于是似乎可以强加各种意义于其上,也似乎可以拼贴成令人眼花缭乱的、耳目一新的形式,然而这种拼贴,正如古语所谓“七宝楼台拆碎不成片段”,再也无法承担历史叙述的功能了。

郑君里导演的《枯木逢春》中,有一个中国传统文化呈现为电影景观的典型例子:男主人公沐浴着朝阳,行走在林间,他笑着四周,与之相衔接的镜头,是延时摄影出现的四时花卉盛开景观。按照西方电影学中的纪实本体论,这组镜头是反电影本性的。对于今天习惯了网络视频刺激的年轻人,这样的手法又算不得什么了不起的颠覆。于是,郑君里真正的用心就这样很容易被无视了,而这恰恰是中国电影最需要学习的中国传统之一:中国古典画论。在这一与西方造型艺术大相径庭的理念中,心的感受往往要比物的存在重要。《枯木逢春》的影像,在大多数时间里是高度纪实的,而当人物的情绪情感进入高峰体验时,就一定要用艺术的、心理的真实超越日常的、经验的真实,从而进入物我交融的境界。看似有问题的影像,其实有极为精密的逻辑。这种逻辑既不是背离现实的错误,更不是完全无视现实的碎片游戏。《清明上河图》里夏季瓜果与冬季柴炭并存,民俗画把并不相称的松鹤画在一处,也都遵循着中国古典绘画的特定表情表意逻辑。推而广之,中国小说也如此,《金瓶梅》“特特错乱其年谱”似乎不顾时间顺序,《红楼梦》里所描述的大观园在当时的园艺技术下绝无可能营造成功。这些中国传统文化的经典作品都表明,中国传统艺术所追求的最高境界,必定要超越现实真实,而又不会使欣赏者“出戏”、反感。当然,中国古典艺术的传统,不必然也不必要为今天的影视观众全盘欣然接受,但对于中国电影的创作者,如果不去加以了解和掌握,而要凭空想象一种古风,或从西方现代电影中去挪用,就未免舍近求远了。进而,假如中国的电影批评者也对对中国古典艺术哲学知之甚少,那么他们对郑君里其人其作的判断又如何可能切中肯綮?

认真清点中国电影史,这种承接中国传统文化、而为当世和后世所误解的例子还很多。上世纪二三十年代风靡一时的武侠神怪片《火烧红莲寺》,其故事与小说原作一样,采用了“空间-连续”的体式,在不断开展开来的地域地点进行叙事。美国学者浦安迪认为,中国叙事学自《山海经》以来,便出现了这种古老的叙事传统。1927年,上海复旦影片公司用时装来拍摄了一部《红楼梦》,其原因并不是通常以为的,为了节省资本而粗制滥造;相反,当年的主创们认真论证了一番,认为既然中国传统戏曲的装扮并非写实的,那么《红楼梦》故事的电影版本也并无必要把假想的古装当作不可违背的金科玉律。

中国电影在百多年的历史探索中,固然走过许多弯路,犯了不少错误,但与此同时,也形成了自己的传统。其中,承接自中国古典艺术的传统尤其值得重视。这绝不仅仅指某些大众耳熟能详的题材、人物等,而是中国特有的古典艺术哲学所推演出的博大系统。这一系统固然还没有完成它的现代化转换,其间也确实有谬误甚至糟粕的部分,但就其主体而言,作为人类文明的重要一脉是当之无愧的。其可以引入影视创作的资源、方法、理念等,更足以帮助中国影视行业确立自身的文化资质,并与世界其他文化逻辑下出现的影视现象进行交流、对话。如果不嫌联想过度,那么,英美合拍的爱情片《诺丁山》里,男主人公绕着所住街区行走,街景变化,呈现一年时间过去,这个让许多影迷津津乐道的长镜头,在用人物心理感受置换视听经验的手法 and 理念上,难道不是可以与前述《枯木逢春》的片段相参照吗?《星战》系列流变到电视剧集《曼达洛人》,也正在竭力摆脱正传的时间体式,似乎逐渐贴近“空间-连续”式的运思。1996年,好莱坞用时装拉拉丁元素翻拍《罗密欧与朱丽叶》,传播到中国,一众影迷倍感新奇,这在知晓时装版《红楼梦》一段影史学人心中,又不知作何滋味?为什么西方同行的做法容易被接受、夸赞,被认为先锋、引领时尚,而中国影人的探索却容易被批评、嗤笑,继而被遗忘?

这样的联想和读解,如果脱离了国影史和中国艺术哲学的背景,恐怕就会让今天的观众嘲笑为扯西方电影大旗做中国影史的虎皮了。事实上,中国电影史上的先驱者思维之大胆,哪里需要扯什么大旗?如前所说,中国电影史上有许多在今天通行的影视观念下看起来似乎不能成立的做法,其背后也往往有某种理念的探索和逻辑的建构,有中国传统文化深厚修养所积淀下的意识和无意识,这些都和那几代中国电影人——同时也是中国知识分子——的中国文化修养和积淀有关,对他们来说,传统文化的运用是近乎本能的自然表达。在剔除掉为电影实践、学理规范、价值观念等所切实否定的弊端之后,早期中国电影的思维传统完全可以完成自新转换。反之,一种令人不安的情景是:先是疏远、继而遗忘了自身的文化传统,再继而丧失了自己的标准、跟从他人标准之后,又再反过来拆解自己原有的传统和标准。

如果说当前青少年人群的古风是虽然懵懂、毕竟清新的可爱,那么为数不少的影视创作里的古风或仿古、复古,则需要认真加以甄别和批评。因为后者出于更加明显的自觉意识,并且获得了资本与传媒的助力。对传统文化一知半解,而又不顾其珍贵价值、急于将其兑换为商业利益,是多年以来的一种流

弊。其风气既成,很难矫正。笔者近年常以“潘家园美学”来形容这类影视剧,观众在其中看到的,大半是精心矫饰过的假古董和伪历史,乍看夺人耳目,绝经不起推敲,中国传统文化及其符号系统,至为精致、严密,绝不容胡乱掺杂。在有识之士眼中,秦汉器物与唐代草书绝不可能并存于任何朝代的庙堂之上。这不仅仅是因为在历史上从未有过这样诡异的景观,更不是因为时空不能虚化处理,而是因为造型符号的文化意义和美学趣味不能混搭,否则我们最终将陷入彻底的历史虚无主义,麻醉于数码游戏式的碎片废墟中,失去对人类自身存在的感知依傍。

对传统文化的无知无畏,与传统艺术哲学、美学隔阂太久,传统价值观念过度自我否定、传统的现代转化进程屡次停滞,是中国文化复兴路上的几个突出问题。影视创作领域遭遇的困境只不过是这之前提判定的显现和佐证。当然,文化自有其生命力。以中国文化的时空存在之强大,它一定可以在经历山重水复之后迎来柳暗花明。但这样的判断并不能成为此时此刻中国影视从业者守株待兔的理由。与其等待复兴,何如投身复兴?既然已有古风流行,何不溯源直上、返本开新?

在对传统文化陌生的人眼中,中国古典艺术除了为电影电视提供题材,实在难以想象还能拿来做什么。这方面,反倒是一些西方文化背景下成长起来的电影人有惊喜的发现,如爱森斯坦坚定地相信,在汉字结构法则中蕴含着蒙太奇的思想。抛开文化误读的因素,至少可以启发我们用电影的思维对传统文加以发掘。如被后人称道的《春秋·僖公十六年》记载“陨石于宋五”,其文字顺序就像一组电影的镜头:远景有物陨落,近景呈现是石,全景交代在宋地,移动镜头发现有五块。这样理解到的汉语,岂非先天带有电影感?如果这样的汉语思维不能被传承下来,今天那些喜好古风的青少年要如何才能更大热爱古典?未来的中国电影从业者又要如何凭空建构中国影像宇宙?

再举一例。学者巫鸿研究中国古代礼仪中的美术时发现,大型汉墓前常见的石碑,有些碑文被故意刻成左右颠倒模样,这显然不是为前来祭扫的生人而设,而只可能是方便地府中的逝者浏览。这就不但出现了阴阳两界的世界观,甚至已经有了主观观点和透视石碑超能力的想象,其炫酷程度,相信喜好古风的青少年都会“打Call”。与近年流行的盗墓故事相比,两者境界高下更不难判断。但影视从业者又有谁会静下心来读巫鸿著作?更遑论将其化用成为影像。

由此可见,除了影视从业者要加强学习之外,教育才是更大、更关键、更基础的命题。

## 北京新影联东环影城规范防疫流程迎接观众



本报讯“测温、登记、取票机取票、入场观影……”7月24日,在北京新影联东环影城,服务人员严谨又不失热情地迎来了首位观众。作为北京首批复工的影院之一,新影联东环影城根据国家与北京市电影主管部门的相关指示,严格要求疫情防控规定。作为影院总经理,北京市电影股份有限公司经理助理段廷廷向记者介绍了影院复工前的各项准备工作和影片排映情况:“北京市电影股份有限公司直属的各影院都成立了专门的防疫小组,严格机器维护检测流程,售票系统按规定隔排隔座售票,垃圾分类、消毒规范一应俱全到位,影城采购了口罩、一次性手套、消毒液、体温枪等各类防疫物资,并做到查漏补缺,全力保障防疫期间员工和观众的安全,营造安全放心的观影氛围。做到防疫与复工两项任务都不放松。”

影城恢复营业当天,排映了《谋杀》、《第一次的离别》等影片。段经理表示:“片源方面有复映片和新片两部分,类型题材比较丰富,我们会利用影院的优势,科学排映,最大化满足观众观影需求。相信进入8月后会有越来越多的影片定档,为市场恢复助力。”北京市电影器材有限责任公司作为北京电影协会放映技术分会牵头单位,在疫情期间也通过电影协会向全市影院发出设备保养提示,在获知影院复工消息后,又赶制短视频,提示影院做好设备的检查工作。公司董事长韩文平表示:“我们的设备服务咨询电话由专人值守,技术人员保持24小时手机畅通,确保用最快速度解决影院的放映问题,为影院的复工复产保驾护航。”

(木夕)