



《革命者》：“主旋律”的形式感与新的表意空间

■ 张文义文 孙佳山

《革命者》作为聚焦党的主要创始人之一李大钊革命故事的主旋律影片,与传统的传记题材电影有着明显的不同。该片以非线性的叙事手法、非写实的镜头呈现、隐喻化的影像处理方式,真切地塑造了李大钊“背黑暗而向光明”的革命者形象。影片鲜明的艺术形式感不仅极大地拓展了主旋律影片的表达空间,在整个主旋律影片的演进版图中也有着长期的行业节点意义。

非线性的“主旋律”更具艺术感染力

传统的传记题材影片往往采取线性的叙事手法,即依照人物从出生到去世所经历的重要事件顺序呈现,而《革命者》则选取距离李大钊被执行绞刑前的38小时,从多个侧面非线性地展开。影片通过不断回溯李大钊在各个时期对工人、对贫苦大众,对朋友、对亲人、对革命、对共产主义事业的深情,让观众看到了一个更为鲜活、饱满、立体的革命先驱形象。

该片正是由于大胆采用了非线性的叙事手法,使得多幕镜头交叉表意,渐次呈现出李大钊的不同侧面。例如,报童徐阿晨被残忍枪杀,闻声而来的李大钊看到现场惨状悲痛交加。因为徐阿晨不仅是他的朋友,也是芸芸劳苦大众的一员,李大钊既为失去朋友感到痛苦,更为广大底层中国人的悲惨处境感到愤怒。他与社会各界协商,誓要为徐阿晨的死讨回公道。当约定的时刻一到,镜头语言的时间仿佛停止,又仿佛所有的事物都在那一刻发生转移,人群从四面八方浩浩荡荡地涌向藏匿凶手的租界工部局,而走在前面的正是李大钊。当洋人叫嚣“这里是租界”时,他义正辞严地回应:“租界是上海的,上海是中国的!”这场戏充满年代感与历史感,“报童”、“租界”、“车夫”等元素,都仿佛再现了二十世纪初的上海。我们看到的既是为朋友伸冤的李大钊,也是与劳苦大众站在一起的李大钊,这样的李大钊形象尤为真实可感。

同样,庆子试图营救狱中的李大钊时,李大钊拒绝接受营救,而是选择慷慨赴死,决心以己之死唤醒更多的中国人,展现出了李大钊大无畏的革命形象。正如其所言,“高尚的生活,常在壮烈的牺牲之中”,李大钊为了人民群众的“高尚生活”,毅然迈出了自己“牺牲”的一步。值得一提的是,该段场景在开始前与谍战片《风声》极为相像,本以为会发生惨烈的刑讯逼供场景,不曾想镜头一转,展现的却是我党地下工作者试图施救的一幕,这在电影创作上具有明确的反类型意味。

除此之外,影片还展现了李大钊带领工人罢工、促成“国共合作”、发动学生运动、广泛深入工农群众生活、在北大图书馆与青年毛泽东相识、与陈独秀相约建党等场景,正是从这些不同的历史侧面,最终塑造出一个更具艺术感染力的李大钊形象。

非写实的镜头语言更具艺术真实感

《革命者》不仅在影片的叙事手法上有大胆的创新,其镜头语言也颇具用心。全片调用了大量非写实镜头,这种特点在影片序幕中便可窥得一二。当北京西郊公墓中深埋地下的李大钊墓碑被挖掘出来,其子三人跪拜,清理碑刻上的泥土,随后用鲜红的毛笔重新涂写墓碑字迹,而渐渐沥沥落下,天色暗沉,红色的碑文似被鲜血浸染而引人注目。从色彩的美学搭配角

度而言,红与黑是经典的色彩组合,红色热血奔放、黑色神秘经典,二者的搭配具有强烈的醒目感,让人过目难忘。

在正片中,身陷囹圄的李大钊更是被唯美的镜头集中展现。例如,当李大钊背靠在铁栏栅的牢门时,镜头从逆光视点拍摄了他的背影,灯光在李大钊的身上形成耀眼的轮廓光,暗含了他虽然囚于狱中,但仍然发挥着自己的光和热。又如,在得知四一二反革命政变后,国民党反动派大肆屠杀共产党人,李大钊悲愤交加,抬头看到上方直射下的光,他向光源处伸手,恍惚中有只来自上方的手与他相握,这是对李大钊“进前而勿顾后,背黑暗而向光明”的写意诠释。再如,李大钊借着监狱里的灯光,做翱翔的鸟的手影,也表现出他对未来中国的热望。

隐喻化的影像处理更具艺术表现力

隐喻是电影表达特定思想观念的一种重要手段,《革命者》也力图通过隐喻化的影像处理,来积极拓展“主旋律”的艺术表现力。例如,在李大钊送陈独秀去上海的场景中,二人驾着马车在风雪天气中前行,马车上悬挂的两盏马灯来回摇曳,却分外明亮。在电影的维度上,这一场景所看即所指,即李大钊驾车送陈独秀去上海;但超出电影的维度,这一场景的影像处理则具有明确的隐喻效果:风雪夜如同当时充满苦难的旧中国,两盏马灯恰好是李大钊与陈独秀的隐喻载体,划破旧中国漆黑的风雪夜,为当时的中国大地带来革命的火种。

值得一提的是,在《革命者》中也涉及到了两部经典影片。一是在影片中张学良回忆李大钊为徐阿晨申冤时,租界内正在放映的《党同伐异》;另一部是陈独秀在北京新世界游乐场散放《北京市民宣言》时,场内正在放映的《狗的生活》。两部影片的选取颇有隐喻意味。《党同伐异》(1916)是导演格里菲斯的影片,叙述了20世纪初美国劳资冲突、法国宗教大屠杀、巴比伦城沦陷等故事,而当时的旧中国同样处于军阀割据、列强横行的苦难中,影片中的电影与现实达成了某种同构。《狗的生活》(1918)是卓别林导演的电影,在影片中卓别林把流浪汉的生活与狗的生活进行对比,人要做狗一样挣扎求生,并且忍受社会各阶层将他们踢来踢去,这与当时中国底层人民的生存境况也十分相像。《党同伐异》、《狗的生活》被嵌套在《革命者》中,恰恰隐喻出李大钊、陈独秀等革命先烈对旧中国种种的痛心疾首,以及迫切改变当时之中国的热望。

另外影片的蒙太奇处理也极富戏剧性。尤其是在展现四一二反革命政变,以蒋介石为首的国民党反动派大肆屠杀共产党人的段落,电影将杀害共产党人的场景与蒋介石看戏的场景交叉剪辑,这种可以直接触达心理活动层面的蒙太奇处理,产生了更为强烈的戏剧冲突效果。

总之,无论是非线性的叙事手法,非写实的镜头语言,还是隐喻化的影像处理,作为主旋律影片的《革命者》有着执着艺术追求。无疑,该片所塑造的既可歌可泣、又可感可触的李大钊形象,不仅将成为“主旋律”的一大典型形象,在“主旋律”的新一轮新变周期中也将是一个清晰的里程碑,将引领“主旋律”获得更大表意空间,迈向新的艺术高度。

(张文义,媒体评论人;孙佳山,中国艺术研究院副研究员)

《1921》：聚光给重大历史转折点中的“她们”

■ 文支非娜

为立体地呈现出来。

她是矜持而感性的。王会悟第一次出场,是新婚之日身着白裙手持红花。镜头以李达的视角将走下楼梯的她带到观众眼前,楼梯窗户赋予的顶光和摄影机仰角将她塑造得高贵典雅。听闻伴侣倾诉民族命运的多舛和困顿,她在轻声和着《国际歌》旋律时忍不住泪流满面。

她是有烟火气的。搬家时,她会记得拿一株不起眼的栀子花。买汤圆,要专门去弄家棚。1922年,她怀抱婴儿,成为母亲。

她是机智的。她与女朋友杨淑慧一起帮着订旅店,发现旅店不安全后果断离开。代表争论不休,她端上西瓜降火气。南湖续会时,她特意安排了麻将,让与会代表伪装成来湖上游玩的模样。

但她更是有勇有谋的。建议会议代表借宿博文女校,建议至南湖续会,设计危急时刻的逃生路线,安排与会代表逃走和分批转移,均是她。外国语学校被查封,她像慈母一样护着学生。连续数日的中共“一大”,她全程放哨,或是在择菜,或是撑伞坐于船头。

当然,影片中的青年妇女形象不仅限于王会悟一人。陈公博的太太李励庄,是中国共产党早期妇女运动的领导人之一;周佛海的新婚妻子杨淑慧,是追求婚姻自由的大城市新女性。影片在给予她们与历史相称的描写之外,也通过这两对新婚夫妇在百货商店橱窗前邂逅的场景,用人物扮相和台词隐晦地展现了她们此后的命运。

进步学生:信仰的忠贞

与形象立体丰富的王会悟不同,影片用三场写意的段落,定格了杨开慧丰沛而高洁的爱情,从而将大时代进步女学生们对信仰的忠贞和革命的热忱具象化了:第一场戏是毛泽东即将离乡赴会,杨开慧前往江边送行,近景和特写镜头下,雨中的红衣和油纸伞将19岁少女常见的娇嗔和多情唯美化。第二场戏是毛泽东外滩夜跑后,闪回与杨开慧共度新年、在烟花中共同立志为理想奋斗终身的场景。第三场戏是1930年秋杨开慧在长沙牺牲的瞬间,用高速度摄影来闪回1921年江边送行的场景。

杨开慧29岁的短暂生涯与我党波澜起伏的革命斗争历史紧紧相连,她被捕后拒绝退党并坚决不与毛泽东脱离关系,最终被害。《1921》没有着墨于她投身革命、开展武装斗争等时代女性先锋的形象,而是以爱情之名,将伟大的革命情怀还原为能够与普通观众产生情感共鸣的血肉之躯。

《1921》有限的画面里,也不忘扫过一群风华正茂的女学生:中国妇女运动先驱、27岁的巴黎共产主义小组成员刘清扬,在旅法青年中起到了核心作用;中国共产党第一位女党员、21岁的缪伯英和北京女学界联合会会长、23岁的陶玄,追随李达参与争取教授薪酬的静坐运动中。在刘仁静对邓恩铭讲述五四运动的回忆里,大量女学生从校园走向街头参加爱国运动,北京女子高等师范学校五四“四公子”敢为人先的身影尤为突出。

前辈女性:革命的同构

陈独秀的妻子、33岁的高君曼,博文女校校长、29岁的黄绍兰,28岁的宋庆龄,影片中出现的这几位知识女性,是民族独立与解放的同构者。她们比片中的主要女性角色更为年长、阅历更丰富,社会地位更高,更有胆有识,折射出那个时代女性在参与改变历史方面的智慧。

影片用四个片段刻画高君曼的性格侧面:第一场是担任王会悟李达的证婚人(热情助人),第二场是帮助王会悟搬家(重情重义),第三场是告知李达有日本特务前来打听其行踪一事(警惕性高),第四场是特务夜闯会场后帮助会议代表藏身(不畏危险)。

我们也很难想象黄绍兰到校舍借宿的真实情况一无所知,因为舍工老杨日夜照顾与会代表,并帮助代表转移。“博文女校”这个名称背后,本就是那个时代江南女子特点和革命先锋的坚韧智慧较

女性渴望教育平权的种种艰辛而不懈的探索。

中年女性:包容的母性

影片中,毛泽东身边的两位女性给予他母亲的温暖。

青年毛泽东在上海打工的洗衣场老板娘陶阿姨,是典型的大城市小资产阶级。农村青年独闯繁华都市期间,她始终关心的是毛泽东的成家问题,代行了临时家长的角色。第一场戏,她告知毛泽东陈独秀来沪约见事宜;第二场戏,毛泽东带着其他代表前来洗衣,为出席会议作准备,她将客人遗忘经年的旧西服给毛泽东穿上以示隆重。短短两场戏将她作为市民阶层的热情、善意、细心和并非生活气息勾勒出来。

毛泽东湖南农村的母亲文素勤,是典型的农民阶级。当青年毛泽东愤懑地跑过法租界时,摄影机先是用高速摄影跟拍毛泽东的跑,营造出时空转换的过渡,再用平行蒙太奇的手法将他的童年回忆和现实相交叠。回忆里,是昼间日影稀疏的竹林里,母亲支持他反叛父亲作为封建权威的因循守旧;现实中,是灯红酒绿的十里洋场,他逐渐明晰了解决当下民族困境和未来中国前进方向的路径,脚步越发矫健。

这两位女性长辈分属不同的阶级,从不同的角度支持和呵护了先驱者的成长。她们与上海英美烟厂工人大罢工运动中的女工人们一道,体现了我党成立之初就获得更广大人民支持、团结更广大阶层的宗旨。

幼年女性:希冀的精灵

《1921》对女性的描写,是虚实相间的。“实”是前述那些历史上真实存在的人物。“虚”则通过虚构了一个住在李达家对面的小姑娘来展现。这位在总知精灵一般出现的小姑娘,总共四次出场。

前三场戏,导演以李达的视角,通过中景、相对固定的镜头来交代李达在风波甫定的午后、前途迷茫的深夜和充满希望的早晨,都处于被小姑娘凝视的关系中,那眼神纯真、好奇又似乎饱含鼓励。第一次,是外国语学校被查封,李达夫妇迁入新居,夫妇二人站在二楼的窗前,初识对面的小姑娘。第二次,是李达和马林会晤夜归,独自在露台因顿求索家运时,转身看到她,用手语告诉她赶快睡觉。第三次,是李达彻夜工作后,清晨踉跄爬上房顶观日出,正好看到趴在窗台仰望自己的她。

小姑娘第四次出场已是片尾。镜头切到2021年,一群小学生参观“一大”会址,她的身影出现在人群中,正离开小朋友们独自找寻着什么。导演以近景切换到特写来追随小姑娘看到国旗迎风招展时的清澈纯真眼神,达成了她与不在场的李达之间的百年跨时空对话。

这个小精灵,与开篇时黑白纪录片的全景镜头划过的那个插着草标卖身的小女孩,两者的命运以场面调度和镜头语言形成了强烈对比。此外,小姑娘这个角色安排,不难让人联想到《辛德勒名单》中那个有些异曲同工。不同的是,《辛德勒名单》的小姑娘象征着悲绝的、人性的至暗,而《1921》的小姑娘则是百年独立自主梦想实现的见证者。影片内部的人物之间,影片与影史杰作之间,由此形成了有意义的对话关系。

青年男性:平权的在场

《1921》用有限的篇幅将女性塑造得层次丰富而立体鲜活,也并未将男性放置于平权的失语中。比如说,王会悟、李达和毛泽东身上,凝结了主创对男女平等的厚重态度:

毛泽东到李达家做客那场戏,三个人讨论男女平等的内容,甚至超过了毛李二人讨论《共产党》杂志湖南传播的分量。李达和毛泽东要喝酒庆祝“新中国开张”,王会悟说自己也要喝,李达与毛泽东共同表示:“男女平等!”

三人的默契,应是基于长久以来对女性地位、女性价值、女性权利的共识之上。中国革命成功之后,男女平等被写入宪法,中国妇女受教育程度普遍提高。这是《1921》意犹未尽的题中之义。

妇女的自由独立与中国的自由独立密不可分。女性于党史、新中国史、改革开放史、社会主义发展史之重要,不必赘言。重大革命历史题材电影中,对女性的描写并不鲜见,如《建国大业》、《建党伟业》等;也有根据真人真事改编的作品,来表现参与“四史”的女性个人史,远有《赵一曼》,近有《秀美人生》等。《1921》虽仍有某些让人意犹未尽之处,但是它让我们看到了在建党这一波澜壮阔的历史选择中,一群女性在争取男女平等、争取民族独立、探索中国道路方面的努力。

(作者为中国艺术研究院高级编辑)

