

电视剧《大决战》当中“反面人物”塑造给予电影创作启迪

■文/赵军

央视最近播出的电视连续剧《大决战》在宏大叙事方面,正面人物的塑造属于全局的“压舱石”,而“反面人物”塑造则为全剧的创新突破提供了贡献。以往的国内战争影视作品当中,我方主要人物的塑造的确是不断创新的,它们的各种新意就为电视剧在革命战争题材角度和我党革命史角度的创作上留下了宝贵的创作经验。

让我意外的是,这次庆祝建党百年的一系列影视创作当中,“留下宝贵经验财富”的还有一批以往极少涉及的反动阵营的主要人物塑造,而这些人物的塑造固然还原了历史,也使得我们长期抒写的中国革命历史征程有了立体的表现。从某个意义上说,这些人物在每一部这些类型剧当中留给人们的思考,甚至比革命领袖们的还多。

这当中有很多值得讨论的地方,单单从影视作品的观赏性出发,何以“反面人物”的现实意义变得如此精彩,对于电视剧的市场效应不容小觑,就很值得大家进行讨论。我愿意聆听专家们对于这些形象的分析,只是在本篇小文当中,我和大家分享的是如下这个角度,并且仅仅是一个比较小的角度。

一般来说,人物塑造对于一部影视作品的而言,可以这样稍微机械地划分它们的意义,第一是“好人”做“好事”。大部分主旋律影片的创作立场都会这样选择,主人公是社会主流价值观完全认同,而他们本来就是主流价值观的创造者。这为第一象限。

其次,“好人”做“坏事”。这样的影片没有呢?有的。但是真的做坏事,则不符合我们创作倡导的价值,它的市场感召力决定了这样的影片不会得到市场的认同,因此也不能够成功。这是第二象限。

第三,我们可以设想“坏人”做“坏事”,不用说,这样的影片内容是不可能作为影片主题的,甚至不可能拍。我们会说这样的作品毫无正能量,可以想象,我们的环境不支持这样的影片创作,这是第三象限。

最后是“坏人”做“好事”。什么叫“坏人”做“好事”呢?这里说的“坏人”是偏离了正确价值观或者站在了主流价值之外,甚至是站在主流价值对立面的人物。他们又如何会做好“事”呢?因为人是复杂的,甚至我们所说的“坏人”还有不同的判断尺度和角度。

在以往的影片中,已经有很多这样的成功角色,证明“坏人”做好事常常会是一部成功电影的主要剧情因素,同时也告诉了我们对于“坏人”这样一种角色身份可以有辩证的认知。这就是第四象限,也是这篇小文重点和大家分享的主题。

在《大决战》中,我们随便数出好多位“坏人”但是“做了很多好事”的例子,恰恰是这里面的“坏人”做“好事”,使得剧集的戏剧性平添了更多也更精彩的桥段。事实上我们更关注他们怎样做出了“好事”来。譬如卫立煌、傅作义、杜聿明、陈布雷等等人物形象,可以说没有他们,这部宏大叙事就缺乏说服力了。

卫立煌被蒋介石委任为“东北剿共总司令”,他的消极怠工、见死不救、最后在解放军攻击沈阳前夕竟然溜之大吉。这样的真实故事以前就很少给予表现。事实上卫立煌的形象刻画就是国民党反动派众叛亲离的典型写照。这个人物以及它带出来的剧情比正面人物很多千篇一律牺牲描写更生动和说明问题。

卫立煌其实一直都在对抗蒋介石,但是他的对抗是很巧妙、很圆滑的。这是这个人物非常独特的性格刻画。他不出兵救援老蒋的嫡系,理由编排得连蒋介石都哑口无言,最后只能气愤地在电话那头顿足捶胸、怒骂不已。卫立煌实际上就是为我军解放东北做了大好事。

傅作义同样也是不愿意去老蒋卖命的角色,不同的是卫立煌圆滑,而傅作义厚道。说他是“坏人”当然不错,因为他已经被宣布为“战犯”。其实傅作义是被我军接二连三消灭他的主力,并且直接打下天津的情势下,最后选择接受我党的条件,和平

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《困在时间里的父亲》票房突破3000万 为何说它是戏剧改编电影的杰作?

■文/徐立虹

由全国艺联专线发行的《困在时间里的父亲》,上映一个月票房突破3000万元,在猫眼评分9.2分、淘票票9.1分、豆瓣8.7分、微博大V推荐度92%,获得70多万观众暖心支持。

《困在时间里的父亲》改编自法国小说家兼剧作家佛罗莱恩·泽勒于2012年创作的同名戏剧《父亲》(The Father),该片荣获第93届奥斯卡金像奖最佳改编剧本奖,并使得83岁的安东尼·霍普金斯在继1993年的《沉默的羔羊》之后再度获得“影帝”。原剧在伦敦西区一经上演便受到了评论界的普遍好评,获得了法国莫里哀最佳戏剧奖并被认为是“过去十年中最受欢迎的新剧”。与原作相比毫不逊色的电影版本匠心独运地采用视觉化的方式搭建了一座关于时间的记忆迷宫,将这个触及人生普遍困境的心灵故事进行了创造性的电影改编。

对于戏剧的电影改编而言,如何在保留戏剧原作精髓的同时,用电影手段进行视觉呈现,将戏剧故事从舞台话语转换为电影话语是至关重要的核心问题,这取决于改编者对于戏剧和电影美学规律的理解程度。与很多尝试从戏剧跨界至电影而以失败告终的诸多戏剧作家和导演相比,作为首次执导电影的剧作家,佛罗莱恩·泽勒无疑取得了令人瞩目的艺术成就。在接受英国《金融时报》的采访时,泽勒就明确表示“我想进入一个未知的电影世界,而非继续保持我所擅长的戏剧风格”。

约翰·M·德斯蒙德(John·M·Desmond)、彼得·霍克斯(Peter Hawkes)把改编者将故事从舞台转换到银幕上的一系列策略称之为“开发”(Opening Up),并且提出了“将戏剧中暗示或提及的场景视觉化”、“将文学象征和意念视觉化”、“运用摄影机和剪辑把故事转换到电影的时空结构中”、“增加音乐”等七种策略。佛罗莱恩·泽勒在《困在时间里的父亲》中便是灵活运用了这几种策略,使影

片取得了艺术上的巨大成功。

一、将戏剧中暗示或提及的场景视觉化

受大卫·林奇《穆赫兰道》中的谜题叙述、罗曼·波兰斯基的《冷血惊魂》(Repulsion, 1965)和迈克尔·哈内克(Michael Haneke)的《爱》(Amour, 2012)中用内部空间描述精神障碍人物的强烈影响,泽勒与他的合作编剧克里斯托弗·汉普顿(Christopher Hampton)、美术设计师彼得·弗朗西斯(Peter Francis)、摄影师本·史密斯德(Ben Smithard)共同设计了80岁的阿尔茨海默症患者安东尼的记忆迷宫——伦敦公寓。

泽勒认为:“只有当我们试图从内部讲述这个故事时,我们才能产生同理心。我想用这样一个场景,用迷宫来呈现那种迷失方向的感觉,让观众可以切身体会到这种感觉。”因此,这套公寓不仅是整个故事中的重要角色,更是安东尼精神空间的外部视觉呈现。影片叙事的复杂结构和安东尼的迷失记忆是通过空间在电影时间轴上所发生的微妙变化实现的。为此,整个公寓的布局中设计了许多门和走廊,灯光、色彩、布景会随着时间的推移发生变化。同样的镜头进入同一处空间时,却早已出现了难以察觉的变化。如在影片的前10分钟里,公寓的颜色是绿色和黄色的,但随着叙事的逐渐推进,公寓开始变成蓝色,并逐渐变淡。

二、将文学象征和意念视觉化

泽勒在影片中设计了两个重要的意象:手表和树。其中,安东尼“寻找丢失的手表”更是成为了贯穿全片的重要情节。在影片开头,安东尼便向女儿安妮抱怨护工安琪拉偷走了他的手表。此后这个关于时间的隐喻反复出现,成为了主人公记忆错位的重要视觉呈现,也暗示了安东尼试

图在时空秩序渐渐消失时努力维持秩序的无力感。

另一个关乎影片主题的意象是“树”。在片尾的养老院场景中,彻底陷入记忆迷失漩涡的安东尼痛心地哭诉说:“我觉得好像我所有的叶子都要掉光了……”影片的最后一个镜头也以窗外随风摇曳的树作结,将这个关于爱与失去的人生隐喻故事通过其象化的视觉意象予以提炼,足见导演的艺术功力。而且与台湾导演杨力州同样讲述阿尔茨海默症患者情的纪录片《被遗忘的时光》中充满温情的外部视角不同,《困在时间里的父亲》将笔触伸向每一个人的内心深处,引发观众对生命议题的思考。

三、运用摄影机和剪辑把故事转换到电影的时空结构中

导演对于戏剧时空和电影时空的认识观念是关系到一部戏剧能否成功实现电影化改编的关键。在尊重戏剧艺术的美学规律,灵活多变的镜头调度和剪辑不仅可以增强对人物心理的刻画、控制影片的节奏,还可以增强观众的代入感和心理认同,达到比传统舞台演出更强的艺术感染力。

《困在时间里的父亲》通过场面调度和剪辑真实模拟了阿尔茨海默症患者的心理状态和视角,使观众对安东尼产生了极强的共情。特别是对欧格斯·兰普诺斯(Yorgos Lamprinos)的巧妙剪辑使影片“从舞台的停滞状态进入到电影化的流动状态”,打破了戏剧舞台的时空观念,实现了戏剧故事向电影时空结构的转换。

四、增加音乐

除了上述改编策略,泽勒还充分利用了声音手段来辅助塑造人物形象。如在影片中三次歌剧配乐的使用,均与安东尼的心境息息相关,并

形成强烈的互文性。当安东尼第一次出场时,正坐在窗边听英国皇室御用作曲家亨利·普赛尔所作《亚瑟王》组曲中的《冷之歌》(Cold Song)段落,约翰·德莱顿(John Dryden)的歌词直接暗示了主人公安东尼正处于人生寒冬的生命困境之中。

在“第二天”的开篇,导演安排安东尼在厨房收听意大利歌剧贝里尼的名作《诺尔玛》中最著名的咏叹调《圣洁的女神》,这段短暂的轻松时光与此后主人公发现陌生男人“保罗”出现在自己家中的惊恐形成了强烈的反差。从医院看病回家的段落中,配乐采用了比才歌剧《采珠人》中的咏叹调《我仿佛在花丛中》,准确烘托出了安东尼此刻落寞忧伤的心情。

笔者认为,除了上述成功的戏剧改编电影策略值得国内影片学习之外,泽勒在《困在时间中的父亲》中的创作观念还有两方面需要引起重视:赋予观众主动性和多元化的电影情境设计。

前者主要是受大卫·林奇“给观众留下空间”的创作倾向影响,同时长期的戏剧创作实践经验也使得泽勒认为创作者必须要“相信观众”,认为要让观众处于一种积极的状态,成为叙事的一部分并去质疑一切。泽勒曾将本片形容为“拼图”：“你可以玩所有的碎片,找到正确的组合,使它有意义。”相比之下,当下中国电影导演普遍更加倾向于操控叙事和输出观念,而非通过对电影艺术形式的探索主动放权给观众,让观众主动参与到电影叙事中,形成二者之间的有效互动。其次,受逼真性和现实主义创作观念影响,泽勒将戏剧故事向电影时空结构的转换,均与安东尼的心境息息相关,并

怀旧与青春:

对《怒火·重案》《盛夏未来》的观影体验

■文/雷晶晶

新近上映的《怒火·重案》和《盛夏未来》,在相对平淡的暑期档中段引发了一波讨论观影的热潮,两部影片的陈姓导演(陈木胜、陈正道)分别来自中国香港和中国台湾,而这两部影片也恰好代表了港台两地各自一种鲜明的题材类型。

《怒火·重案》是一部“港味”十足的警匪动作片,对于喜爱这一类影片的观众来说,几乎可以看到该片种的全部类型元素:枪战、追车、爆破、近身搏斗、蝴蝶刀、绑架、抢银行、走私军火,以及具有鲜明特征的油尖旺地区的图像志。

警匪片可以说是香港电影最重要的类型之一。在香港电影诞生初期,就已经有了像《偷烧鸭》(学界对这一影片的具体拍摄及放映时间还存在争议)这样表现警察抓捕小偷的警匪片开山之作。香港警匪片经由1950至1970年代的探索,在1980年代迎来了它的黄金时期,自此之后发展出一系列包括英雄片、枭雄片、“古惑仔”片、“黑色电影”、时装动作片、探讨身份和人类类型影片等在内具有不同特征和香港警匪片。

《怒火·重案》是对时装动作片的一次回归,影片中动作戏占据很大比例,陈木胜和甄子丹的组合让这部影片的动作呈现非常精彩,震撼的视听语言放到整个香港警匪动作片的序列中也称得上是一流。但相较于强烈的视觉冲击,影片的文戏显得有些

薄弱,甚至一些情节的安排是为了展示动作本身而服务的。尽管影片在叙事上使用了闪回来设置悬念,人物也被安排了一些犹疑的时刻,但总体来讲,人物塑造还是显得过于黑白分明,对于人物性格层次的展现也相对比较简单。

于我来说,《怒火·重案》带来了一种怀旧的观影体验。一方面,影片在对双雄模式、兄弟情谊、警察“黑化”、电车惨论等经典元素的使用方面没有得到深化和拓展,故事总有似曾相识之感;同时,影片中故事的发生时间不够明确,从警察破案的角度来看,影片并没有使用任何现代刑侦手段,也没有呈现出当下的司法环境。影片中我看到有两处对现代科技的运用——一处是甄子丹扮演的张崇邦只身前往茶果岭时顺手用手机拍下吸春,另一处是谢霆锋扮演的邱刚敖来报案时的审讯室(张崇邦还把摄像头打翻了)——但两处现代科技均未对影片的叙事产生影响,警察与匪徒的追逃逻辑仍然与1990年代电影中的相类似。

但另一方面,这部硬桥硬马的动作大片的确实起了许多观众被香港电影填充的青春回忆。甄子丹、谢霆锋、吕良伟、任达华这些经典片中的面孔与尖沙咀的北京道、坍塌的圣母雕像以及其它熟悉的元素一起,都将我拉回到3元钱租两张香港电影VCD快乐一下午

的少年暑假时光。《怒火·重案》在大银幕上复现了香港电影的光辉时刻,让有着纯正港味的香港电影也回到了我们的视野之中。

与《怒火·重案》相比,《盛夏未来》有着清晰的本土意识与当下特征,但这么说只是做描述用,并不涉及两部影片的价值判断。台湾导演陈正道自“北上”拍片之后,明确地选择了大陆的审美趣味,不仅影片都在大陆取景,使用的演员也大多都是大陆演员。《盛夏未来》这部影片同样如此,除了演员与取景地之外,诸多情节如陈展的父母为了孩子高考隐瞒离婚、在学校附近租房等等,都涉及到了当下中国大陆的社会议题。

作为一部青春片,影片对时代特征的还原颇为准确。开场的竖屏抖音视频提示了新的媒介环境,而微信、抖音这些新的社交媒体在影片中不仅作为道具出现,更是起到了推动叙事的作用——陈展发现母亲的秘密来自微信、陈辰与郑宇星的“恋爱”、“私奔”都由抖音“昭告天下”。Siri、电子音乐、蓝牙耳机等这些由新技术带来的新形态,也成为新时代类年的沟通交流、辨认自身、寻找同类显性标识。

影片遵循了青春本身的逻辑,没有宏大叙事和刻板说教,通过呈现大量将生活细节仪式化的情绪性段落,从而探索成长面临的烦恼以及情感萌动的纠葛。始终未出声也未露面

的MING,作为郑宇星情感投射的对象/镜像,对TA的解读可以是多义的,这种模糊化的处理本身也与青春期少年的自我识别相一致。

即使这样一部充满“Z世代”特征的影片同样也可以是怀旧的。导演虽然在片名和选曲方面对他的前作进行了呼应,但我认为这部影片更多致敬的是新世纪初期有着巨大影响力的台湾青春片《蓝色大门》。游泳池、交换秘密、母女关系、结尾的三年约定……尤其是对于亲吻的使用,影片的许多时刻都形成了与《蓝色大门》的互文。

还有一点不应忽视,本片中母亲的扮演者郝蕾,她曾经是中国内地青春叙事中的重要形象。在这部影片中,过去倔强的少女成长为母亲,此一关照也形成了对内地青春影视剧的回响。

影评人王小鲁不久前提到了“文本主义社会”这一概念,认为当下的各类文本在文本世界里实践着互文演绎。今天谈到的这两部影片依然如此,它们也是在有意无意间受到了“前文本”的影响。事实上在“文本丛林”中,不仅影片本身彼此交织渲染,我们的生命经验也与看过、听过的文本不可分割,这些来自香港、台湾的文本同样唤起了我们的怀旧与青春,它们与现实生活共同构成我们的感性生命。所以说,电影真的与生命有关。