

中国电影的 讲故事模式

——在广东职工大学堂的讲座三

■文/赵军

国产电影的主要产业支撑不在几部“出国”的电影,要依靠更多成功的中小影片。但是我们的中小影片又大部分不能赚钱,对于市场的需要而言,这是一个很大的悖论。

解决中小影片的市场进入并且得以赚钱回本以支撑更多的创作投入,就是更为迫切的问题。回答如何创作出一部市场价值高的影片自然角度很多,这里单讲怎样拍好一种类型影片,它的基础不是别的,只是学会讲好故事。

成功的影片都是讲好故事的影片,而讲好故事包括三个方面:第一是能够做到有完整的“戏”,第二是有共同的社会价值认知,第三是有一定的创新手段。

关于完整的戏并不是很难回答的问题。这里我只借用清代戏剧评论家李渔的一句话,这句话堪称创作一部完整的戏的不二法门。李渔是这样说的,“一人一事立主脑。”七个字,这句话非常深刻而生动地阐述给的是中国电影文学学会会长王兴东老师。

中国传统戏剧的精髓尽在其中。“一人”便是突出地塑造一个人物,整部戏的故事只围绕这个人展开,哪怕生出各种旁枝,最终都要回到这个人物的身上。

“一事”即一条故事线索,不是什么都要写,不分主次地铺排情节。

“立主脑”就是戏要有核心意义,也是核心价值,没有意义的电影,或者说意义不鲜明和打动人心的电影是无法使这部“戏”赢得观众的。

我们就以最高票房的《战狼2》和《你好,李焕英》为例,前者就写了“吴京”,后者就写了“李焕英”,需要很多突出的人物吗?很多突出就是没有突出。一部电影和一部戏相同的便是塑造好一个人物,而且单单写好一个人物足矣。

因为影片的时间长度是讲究的,过长影院就很难排片,而观众也会疲劳。所以,在一部影片的篇幅当中,应该说刚好够我们塑造一个主要的重点的突出的人物,这个人物就是这部影片必须要完成的首要任务。

《战狼2》和《你好,李焕英》同样也是只写好了“一事”,即全戏就是一件事从开始走向高潮。前者就是非洲暴打叛军、救出难民,尤其是中国在非洲受到叛军威胁的驻外同胞。后者就是李焕英的母女情深,都在为改变对方的命运而“穿越”回到从前。

这两年抗美援朝是很火的电影话题,这类题材最经典的莫过于《上甘岭》。这部影片为什么成功呢?就因为它“一人一事”。上甘岭是一场志愿军第十五军投入的战役,数万官兵投入。

我们可以写军长甚至兵团一级首长,可以写千军万马。但是这部影片居然就是只写了一个“连长”。这个连长带着几十个战士守在坑道里,连里当然有一位指导员,但是影片让指导员一开始就负了伤,于是整个坚守坑道的故事就只能围绕连长展开。

这是很聪明的。并且,上甘岭战役出了一个举国皆知的英雄黄继光,影片不描写说不过去。代表烈士形象的是连长身边的一位小战士,他在反击美军、最后反攻山头的时候也用自己的胸膛堵住了敌人暗堡的枪眼。

牺牲前的一瞬,小战士转身朝后面的部队猛喊了一声——不是空洞而抽象的口号,而是一声,“连长——”,这段发生在小战士(取自黄继光事迹)身上感人无比的故事就又回到了连长身上。

“一人一事”是中国类型片的拿手好戏,也是剧本最容易讨巧的地方。“一事”的写法中国电影和西方电影的角度就有很大的不一样。不一样在哪里?在于西方的

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《兰心大剧院》： 续写都市传奇的“新感觉”

■文/虞晓

姜焯在《兰心大剧院》的海报上,把虹影的小说《上海之死》和日本“新感觉”文学家横光利一的《上海》并列为影片的故事原著。《上海》中的情节被搬演进片中舞台剧《星期六小说》,影片的序幕就是排练,舞台上,于董扮演的芳秋和兰和谭响扮演的参木在咖啡馆相遇,领导罢工的秋兰否认自己的身份,她遇险被参木搭救后二人携手逃离,完整纪录运动过程的长镜头跟随他们进入了现实空间。

这段可以有重重释义的开篇镜头奠定了影片的基调,爱情、暴力以及叙事的不确定性。也带来一个贯穿始终的身份质疑,他们是于董(巩俐饰)谭响(赵又廷饰),还是芳秋和参木?

“新感觉”不只提供了舞台上情节,也提供了理解影片的方法论。这个上世纪20年代兴起于日本的文学派别,提倡要根据主观感觉把握外部世界,运用想象构成新的现实,艺术家的人物是描写人物的内心世界,而非表面的现实。横光利一就擅长大量使用感性的表达方式,描绘人物纤细的感情和心理活动。

所以姜焯在制作上的要求,不是技术的苛刻,而是美学意味上的追求。他会对片中的服装特别讲究,每个人的造型要符合形象,又要有“孤岛”时期的年代感,“从头到尾,裁缝的缝纫机没有停过”;剧院、饭店、咖啡厅等主要场景,都是实景拍摄;洒水降雨,一洒就是一大片,工作人员和演员都在雨里淋着。越逼近真实的环境,人物才会有越真实心理情感和身体状态。所以赵又廷说拍摄像“真人秀”,每一条表演都不一样,充满了即兴;巩俐回忆导演让我们不用管摄影,想走到哪里都可以,整个房间,整个楼道都是表演的地方。

因此捕捉身体和身体的动作,成为了姜焯影片中摄影机的常态,晃动带来的不仅是临场感和真实感,更往往让难以言说的内心世界得以显现。比如于董和谭响的关系,从两人在办公室错身而过,到接受他的拥抱,到她在谭响肩头流下的一滴泪,两人情感关系的变化不言而喻。

中国人无事不在于一桩桩关系发生的故事当中。“一人一事”的“事”便是多种、多层复杂关系的故事。《战狼2》从吴京与失踪妻子的关系变成了和非洲救援事件的关系,最后发展为同胞和祖国的关系。《你好,李焕英》是李焕英母女的故事,《长津湖》是每个人物与这场战争的关系,等等。

正是在传奇性的人物关系当中,中国人的复杂、委婉、曲折的情感生活和传奇际遇才因此展示得淋漓尽致。写故事传奇是“一事”的秘钥、诀窍,“关系”当中所关联的传奇能够传而又传是最高境界。

《兰心大剧院》改写了革命加恋爱的样式,也是姜焯文艺片和当下主旋律以及类型片试图结合的产物。姜焯电影的母体之一是欲望战胜理性,最后将人生推到一个极端情境中。他有时候过于强调了情感或非理性的力量。

巩俐扮演的于董小姐是一个话剧演员,还是一个被法国人收养的孤儿,所以她在片子中最后一次为法国养父(代表盟军)做间谍,刺探日本情报。同时她身上携带着一种强大的主体性,或者还有一种为民族的情感,她并未将情报无保留的给予养父。

虽然这个部分交代不清晰,还是能隐约感觉到。但这个不清晰的部分,其实成为我们接受影片的一个障碍。姜焯所营造的电影叙事体的意义部分,往往暧昧不清。我称《兰心大剧院》的叙事策略是“迷宫叙事”。

他的外部强烈的形式工程更是加强了迷宫感。所以有人建议要看懂这部影片,需要再去电影院看一遍。

很多时候,因为不能一下子看懂,似乎也增加了影片的深度。当然,有时候人们喜欢用“人生也不容易看懂”,来搪塞电影叙事上的问题。

它的迷宫叙事的营造是多个层面形成的。包括话剧舞台和生活场景的混淆与穿插,如果说这种方式本身加强了某种哲学思考,大家有兴趣的不妨去解读一番,我自己在这个方面没有什么兴趣。但是这种混淆,加上晃动迷离的运镜方式,的

姜焯已经有一套高度成熟的,包括演员调度和人物动作设计在内的视听语言体系,这也是他的影迷们津津乐道的观影乐趣。《兰心大剧院》终摒弃了色彩,用粗粳甚至“不好”的黑白影像表现了一个“另类”的十里洋场;用或大或小的雨,带来了上海冬天阴冷压抑的气氛。“孤岛”即将沉没,烤火的妓女还在路边巧笑嫣然,茫然不觉的劳工依旧低头苦干。姜焯所着力的是,历史剧变的当头,上海租界和其中人的状态。

执着于表达都市文化的姜焯对上海应该有着特殊的感情,从消散的爱情童话、无力挣扎的深沉感伤到《兰心大剧院》,他对这个城市的文化书写仍在继续。

如果说《上海死亡》为《兰心大剧院》提供了情节内容和人物关系,姜焯在影片的改编中,已经把这出浪漫摩登的女侠传奇,置换成了都市中的“游民”列传。小说中的于董是要“做有意义的事情”,而电影中的她是要“做自己喜欢的事情”。《上海死亡》的主题之一,即为这些来自各国居住于上海的漫游青年(以参木为代表)的命运。他们一方面想要摆脱现代都市的束缚,另一方面又

深深地卷入都市而不能自拔。影片中的于董也是某种意义上的“游民”,孤儿、离异、不属于任何一个政治体系(重庆、南京、日本人)。

姜焯认为“当时的生活跟现在是有关系的”,影片进入“孤岛”旧梦的方式是借助当下的情怀来理解、实现的,这其中包括了导演对于今天都市文化的看法、立场和态度。“找寻”话题是姜焯和“第六代”影片的一个母题,他们的文化起点往往是对自我的追问和建构。自我是在与社会各部分的关系中确立自己的存在,姜焯自我建构的着力点往往专注于爱情。《兰心大剧院》中,于董自我逐渐觉醒之路,就是企图重新找回“消隐的另一半”。

“双面镜”是于董获取情报的任务代号,这种单向透明的镜子也成为了影片中自我建构的意象。于董知道白云裳的特务身份,犹如透过镜子看她,这个梦想成为于董的姑娘如同年轻时的列传。小说中的于董是要“做有意义的事情”,而电影中的她是要“做自己喜欢的事情”。《上海死亡》的主题之一,即为这些来自各国居住于上海的漫游青年(以参木为代表)的命运。他们一方面想要摆脱现代都市的束缚,另一方面又



《兰心大剧院》： 再一次意乱情迷

■文/王小鲁

确造成了我们理解影片时的某种眩晕感,在这种眩晕感中,我们会努力去捕捉一些信息,一些画面,一些带给我们愉悦的东西。

于是,在慌乱中能莫名感觉到一丝丝快乐。不能不说姜焯的形式美学常用常新,那些镜头很有带动的能力,有大都市的微醺感。大上海的现代主义,旧殖民地的五方杂处,今夜雨夹雪,霓虹灯爵士舞,演员们性感的面孔在镜头中若隐若现,时明时灭。接近60岁的巩俐,和小她接近20年的赵又廷演出一对情侣,竟然没有不舒适,这也是本片的一大成就。

其实对于姜焯影片的形式主义,笔者之前写过几次影评来描述。“精致的粗糙,细腻的凌乱”,我以前这么总结过。我当然曾经很喜欢他的形式。这次影片又延续了其既往的方式,不过这次,这种方式与故事发生的年代与地点,以及事件是很匹配的。他喜欢使用极端天气,喜欢片场大雨滂沱,不过这次又加上了黑白,黑白影像往往很容易制造一种统一感、隔离感,与年代戏似乎很相宜。

但姜焯影片的叙事,过于依赖于形式了,也过于依赖于摄影了。虽然他的场面调度和对于演员的使用,还有气氛的经营,都可圈可点,仿佛这些外部形式感自带现代性,但是他的最近几部作品的叙事是一直为人所诟病的。

我其实很喜欢他的极端人生情景的营造,在《兰心大剧院》,一对相爱的人最终走向绝路,命运都不保,

敌人正从四面合围,影片结束在这个节点上,没有去继续交代,没有展示更多的结局细节。它让你对视这一幕,如同对视即将崩溃的自己。我们在当下生活的特殊时刻里面,与这样一幕猝不及防相遇,刹那恍惚,也许可以达到瞬间共情。

这是影片的当下感,它与当下的人所心灵相遇的地方。我们看电影,不是去阅读历史,不是去获得知识,或者说主要不是为这些,我们借由历史故事和编剧叙事去体会一种人生时刻——暴力、迷恋、兴奋、绝望……

但是,是否可以与电影中这一对人共情,在于这个被设定的电影人物是否有引领我们的能力,她(他)在整部影片中的行动和叙事安排非常重要。

《兰心大剧院》的时空设定为历史上的真实存在,但对于其历史对应的关系,已经不少人质疑了。有人说,从历史的角度来看,电影中的人物是不可能获得关于伦敦珍珠港的情报的。这一点也还不要紧。于董因为与日本情报官古谷三郎的妻子长相相似,盟军杀掉了古谷三郎,并且给他注射了一种药,于是就在昏迷中告诉了于董密码,而这一切都是盟军的严格的安排。我觉得不可信。

而在这个过程中,于董去探望日本人打算暗杀的前夫倪则仁,倪则仁出狱后被于董安排在自己和古谷三郎同住的酒店,被后者发现后射杀。于董为什么要将他暴露在日本

谭响会和。当代都市青年在高速发展的社会现实当中,与强力资源的关系也处于“单向透明”的状态,虽然是不同的时代,都市生活本身潜藏的不确定性以及它们带给生命个体的精神性压抑则是相同的。借由此,影片实现了现实与历史的移情和转喻。

《紫蝴蝶》与本片的题材相近,影片结尾闪回男女主人公生前性爱的场景,他们似乎要通过这样的方式,把自己的恐惧和脆弱一点点挤出来,然后再走向可怕的未知世界。相较于这份乱世所带来的情感恐慌,《兰心大剧院》无疑要“阳光”一些,它给出了一种获得“重生与认同”的可能。影片结尾与开场相互呼应,现实空间与舞台空间无缝转换让这个场景难辨真假,放下枪的于董和谭响终于靠在了一起。

姜焯无疑在《兰心大剧院》中表现出了让人敬佩的电影语言能力,他用现实主义的语汇讲出了一个“超现实”的故事,以开放的叙事和意义延伸的多种可能,引发了观众的思考和争议。正如有评论者指出,太执意于状态,往往会导致忽略状态达成的路径,姜焯电影能否实现作者性与传播性的兼顾,值得我们耐心等待。

人的视野里?他在这部影片中的叙事功能是什么呢?这条线索和于董的情感世界是一种什么关系?我也没有看明白。

在这里,笔者对于影片叙事和戏剧性逻辑的要求是不合时宜的吗?但是他的确给予了我这样去追索的冲动。所以我不能理解姜焯。本文到此,其实已经有点词穷了,因为以前我所批评和指出的问题,还是现在的问题,所以并不想重复一遍。尤其是叙事,这是创作者认识问题的水平所致,还是生产体系中其他元素所导致?我无法推断出来。姜焯还是那个姜焯,我看到网路文章标题在欢呼——你看到的还是姜焯——的时候,我倒不觉得是一件值得庆贺的事情。

在《兰心大剧院》里,还植入了一些文化密码。比如于董养父伯特用一本书,来让下属保护于董。这本书是歌德的《少年维特的烦恼》,扉页上有尼采的标注,是一句尼采的名言,你所爱的不是欲望对象,而是欲望本身。这似乎在帮助我们理解影片。

同时,这些设定也增加了叙事迷宫的神秘光泽。迷宫叙事我觉得成为当下电影叙事一个重要的倾向,很多时候,它可能并不是负面的,但有些时候,它所代表的是叙事无力,它的策略就是在里面加上很多元素,然后用密集的电影语言将他们旋转起来,让迷惑的观众在其中尖叫、解码,然后在微媒体上形成各种话题和讨论,带动观影热情。我隐约感觉到这种新叙事模式的存在。