



让“三农”题材影视作品 助力乡村振兴

■文/孙宏宏

党的十八大以来,以习近平同志为核心的党中央坚持把解决“三农”问题作为全党工作重中之重,举全党全社会之力推动乡村振兴。乡村振兴,文化先

行。习近平总书记强调:“乡村振兴,既要塑形,也要铸魂。”中国农业电影电视中心是农业农村部直属新闻宣传单位,“国字号”现代传媒机构、大型综合性影视

创作生产基地。在乡村振兴的时代背景下,如何推进“三农”影视创作发展成为摆在我们面前亟待研究解决的现实课题。

◎“三农”题材影视作品承载广袤农村的时代变迁,需要紧跟时代、讲好故事

回顾新中国成立70多年来的农村题材影片,是随着中国农村的时代变迁不断演变、发展、成熟的。有着新中国建国初期的辉煌灿烂,1949年到1966年生产的728部故事片中,农村题材就有178部。有着改革开放的佳作频出,如《喜盈门》、《咱们的牛百岁》、《人生》、《乡情》、《老井》等,都已成为经典,定格在几代人的记忆中。有着进入新世纪的勇敢前行,农村题材影片虽然式微,但也时有佳作,

如《暖春》、《美丽的大脚》、《天狗》等,特别是党的十八大后,农村题材影视创作再度活跃,《十八洞村》、《真爱》、《百鸟朝凤》、《丢羊》、《我和我的家乡》、《一点就到家》、《秀美人生》、《隐入尘烟》等高质量作品应运而生。

一定意义上讲,“三农”题材影视作品既是中国农村农业的发展史,也是中国农民的奋斗史和心灵史。一部部作品联结起来,就为人类留下了乡土中国的历史画卷。

伟大时代需要伟大作品,伟大作品讴歌伟大时代。中华大地正在进行乡村振兴这一伟大实践,既提供了难得机遇,也提出了严峻考验。作为“三农”影视创作的“国家队”,我们切身感受到新时代赋予的职能使命,必须以更大的责任担当,立时代潮头,发时代先声,为时代立传,不断创作出无愧于时代、无愧于人民、无愧于民族的优秀作品。

◎“三农”题材影视作品是田野里长出的艺术之花,需要深入生活、扎根人民

影视作品不是无根之本,离不开肥田沃土的滋养。随着工业化、城镇化进程加快,新一代年轻人从乡村走向城市,离“三农”距离远了;大部分创作者在影视公司、影视院校里学习成长,对当下的乡村生活处于缺席状态,对“三农”感情淡了;很多编剧没有农村生活,在资料堆里体验,靠理想想象创作,使“三农”镜像虚了。不识真农村,何以出精品?农村是片希望的田野,为影视创作提供了源头活水。

广大创作者是“三农”影视创作的具体实践者,要坚持人民为中心导向,置身乡村振兴的洪流中,做到“身入”、“心至”、“力行”,推出更多沾泥土、带露珠、冒热气的精品力作。

“身入”就是深入群众,力戒“人到神不到”。纸上得来终觉浅,绝知此事要躬行。创作者要利用乡村采风的机会,放下身段、放低姿态,深入生活了解农民,用心用情感悟农民,独具匠心塑造农民,

这应该成为所有创作者的自觉追求。“心至”就是倾注真情,力戒“人到心不到”。闭眼难见三春景,出水方显两脚泥。创作者要厚植“三农”情怀,自己动了心的作品,观众才有动情的时候。“力行”就是开拓创新,力戒“人到力不到”。艺术源于生活又高于生活,关键在创新。乡村振兴中不乏生动故事,创作者要用心用情用力,创意创新创造,讲好“三农”故事,唱响“三农”声音。

◎“三农”题材影视作品面对“酒香也怕巷子深”的窘境,需要搭建平台、做优传播

人常说,酒香不怕巷子深。但对“三农”题材影片来说,酒香也怕巷子深,商业化影片“叫好不叫座”,院线排不上;公益类题材正能量,却常看不到;科教类影片不时拿大奖,过后就束之高阁。任何文艺作品,没有进入传播领域获得受众消费,都难言是真正意义上的成功。实践中我们感到,必须搭建平台、做优传播,给“三农”题材影片一个出口。

抓牢农村数字院线建设这个基础。据统计,全国共有52.4万个放映点,使电影放映可以直达村镇,2021年农村地区新增票房过亿

大片34部,公益放映场次约961.5万。用好互联网专题专栏这个渠道。目前,我国农村网民规模达2.84亿,占总体网民的27.6%,农民群众在手机上看电影、追网剧已不再稀奇。我们不仅策划推出一系列“三农”题材短视频,还与人民视频合作开设“云上影院”,搭建展示交流平台,惠及亿万农民群众。办好千场公益电影放映这个活动。中国农影手中宣部数字节目管理中心,围绕“礼赞新时代、奋进新征程——乡村振兴公益电影行”组织千场公益电影放映,已被农业农村部纳入“我为群众办实事”10项

活动之一。建强中国农民电影节这个品牌。中国农民电影节是中国农民丰收节的重要活动之一,坚持以人民为中心,让农民群众当主角,共过节、广受益、得实惠,是举办农民电影节的初衷,通过多方携手、共同努力,把电影节办成农民自己的节日,成为广大创作者定期交流的平台,成为“三农”题材影片展示的舞台。同时也希望电影院线、电视台、剧院、直播平台等,或开设影视专区,或组织主题展览,加大乡村振兴宣传力度,推动精品创作和传播。

◎“三农”题材影视作品处于“不好好、不吃香”的市场状态,需要行业关注、多方支持

随着中国电影市场化的推进,城市院线蓬勃发展,众多商业电影取得良好票房,而“三农”题材影片则倍受冷遇,处于“较高艺术评价、不佳市场反响”的困境。正像有人说的:“导演不愿导,演员不愿演,编剧不愿编,公司不愿投”。习近平总书记指出,一部好的作品,应该把社会效益放在首位,同时也应该是社会效益和经济效益相统一的作品。文艺不能当市场的奴隶,不要沾满了铜臭气。衡量评价“三农”题材影片,不能过分强调“票房

就是硬道理”,应当超越纯粹经济的观点、经济的尺度和经济的标准,而应当有一种文化的观点、文化的尺度和文化的标准,要看到“三农”题材影片不仅能给观众提供娱乐,同时还承担着乡村振兴的战略任务,担负着提高审美、引领风尚和教育感召群众的文化使命。

与此同时,扶持引导“三农”题材影片,需要加强顶层设计和政府主导,希望国家建立专项扶持基金或设立专项奖项,对农村题材影片

实行政策上的优惠和倾斜,使它们在产业化的大背景下也有自己的生存和发展空间。引领创作“三农”题材影片,则需要行业关注和社会支持,希望建立“三农”题材影视联盟,鼓励和呼吁更多高素质的影视工作者加入到“三农”题材影视创作中来,不断推出更多更好的优秀作品,用镜头记录一个美丽新农村,用光影助力乡村振兴大发展。

(作者为中国农业电影电视中心党委副书记、纪委书记)

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《漫长的告白》： 漫游空间凝固的旧时光

■文/王霞

《漫长的告白》,张律的中国电影市场首部作品,还是为熟悉他的影迷非常期待的。从文学走向电影的张律,39岁开始拍他的第一部短片《11岁》,到目前已经从事电影创作20多年。随着他的工作从韩国转入国内,也许将开启其电影创作的第三个阶段。尽管《漫长的告白》同他第一个阶段的中国边土叙事,以及第二个阶段的东亚跨境故事有着明显的差异,但挖掘影像空间所能承载的复杂的时间性是张律一以贯之的电影方向,其独特性难以取代。

张律的虚构电影往往起始于一个实在的地理空间。不管是早期中国边陲的小村小镇,还是后来韩国的庆州、群山、首尔的延禧洞、水色洞,以及日本的福冈等等都非常写实。特别是进入城市漫游的故事后,叙事空间具体到一个居酒屋、一家书店、一座塔或者一条街都有明确的地性。《漫长的告白》始于福冈县南部的柳川,这个日本水镇威尼斯以其特有的美与静让张律虚构了一个同名的女孩。于是这个故事被看做:一个叫柳川的空间等待着一个叫柳川的姑娘到来。倪妮饰演的柳川,中学时期随父母从南方到北京居住了三年,后来突然随母亲搬迁到伦敦,大学后因为听到了日本的这个地名,随性地抛下家人与男友跑到这么个小地方做驻唱歌手。这样的人物设置,只为柳川需是一个飘忽的美人,有着神秘的过去和敏感的内心,如同这座小小的空城。影片中中文片名虽然从《柳川》改为《漫长的告白》,但英文名没有变。当柳川等到了一个来自过去的女孩,并需要两个男主立春与立冬从北京、从二十年后跑来印证,那么,与其说这二人寻找的是一个突然消失的人、一份飘忽暧昧的情,莫若说是放不下的旧时光。

张律的电影长于在群戏调度中处理人物的情感关系,总是不多的几个人物游荡在有限的空间内,尬聊着一些彼此不能抵达的言语,为此常被拿来与洪常秀电影做比较。实际上他们的电影从人物与空间的关系,到电影空间的叙事功能都完全不同。张律的电影空间是指向时间的,空间中的人物因族群身份焦虑都是被困在过去时间里的人,因此人物承受着时间上的、空间上的交叉束缚,没有未来,只能在时间里不断倒转。最显著的就是《福冈》与《咏鹅》,张律不惜玩起了非线性的结构游戏,这一点似乎也于洪常秀有交叉。但是

洪常秀的电影空间是拿来做人视点,他的叙事空间是心理层面的,具有即时性与随意性,它指向的不是身份焦虑而是道德困境。因此张律的电影空间总也离不开历史属性,跨国族、跨语言、跨文化,不仅仅那些不由自主的失意人物如此,连影片中的跨媒介文本也做如此处理。洪尚秀的电影空间是当下的,不确定的,永远向未来敞开,他的知识阶层的男人女人总是试图在叙事空间中争夺权力关系。

与张律此前电影不同的地方是,《漫长的告白》将关于东亚历史中朝鲜族的身份焦虑转化为全球化视野中离散人物的情感困境。与本片故事结构相似的《福冈》里,如柳川一般代表旧时光的神秘女人始终没有出现,于是两个兄弟般相似的中年男人被迫分开两地,执着地困于女人影响下的两个地方首尔与福冈,并永远地陷入了回忆与幻境的交叉与循环之中没有未来,也得不到救赎。《漫长的告白》剥去了《福冈》的政治隐喻,并且在他的影片中,第一次没有出现朝鲜族的人物角色。但是在此片中,张律的关于乡愁的漫游空间,仍然保存了它的三种时间属性:被困住的历史时间、永恒的死亡时间、抽离的文化时间。

立春与立冬兄弟俩来到异乡柳川,找到故人柳川,与其说是癌症晚期的立春向暗恋多年的哥哥立春初恋女友告白,未若说是向困住自己的旧时光告别。影片中反复强调那个叫柳川的女人,总是招各种男人迷恋,却不能和任何人在一个地方长久相守,因为她一直在寻找自己,始终不能将自己安顿。张律电影中飘忽而迷人的女人在《福冈》中是没有出现的师妹,在《咏鹅》中是离婚的大嫂,在《春梦》中是守着瘫痪父亲的私生女,在《庆州》中是住在陵丘前的丧偶女,她们就是罹患的过去,她们定性了男人们的漫游空间。

张律电影中有大量的跨文本的吟诗时刻或起舞段落,如《庆州》中的丰子恺的诗画,《春梦》中的李太白,《咏鹅》中的流亡诗空间的叙事功能都完全不同。张律的电影空间是指向时间的,空间中的人物因族群身份焦虑都是被困在过去时间里的人,因此人物承受着时间上的、空间上的交叉束缚,没有未来,只能在时间里不断倒转。最显著的就是《福冈》与《咏鹅》,张律不惜玩起了非线性的结构游戏,这一点似乎也于洪常秀有交叉。但是

怀旧的老歌,中文的、英文的、日文的和韩文的。空旷游乐场日本女孩播放的《月亮代表我的心》、船夫唱着关于柳川的怀春歌与梅花的相思曲、居酒屋老板娘的怀旧歌、被不同人吟唱的约翰列侬的《Oh My Love》、柳川反复唱起的李叔同作词的美国民谣《秋柳》、还有卡拉OK里的《南屏晚钟》等等,它们为每个空间段落的怀旧感营造着情绪的切口,也将过去抽象为一个文化时间的原点。

张律电影中主要角色的死亡被呈现为一种面向过去的主动而决绝的态度。早期电影中是《芒种》与《豆满江》的激烈的结尾,从《庆州》开始“死亡时刻”拥有了一种幽灵般的象征性质,直到《福冈》中死亡的幽灵竟然提供了一个勾连首尾的视角。《漫长的告白》的死亡意向尽管只出现片头与片尾的北京空间里,却因为“漫长的告别”贯穿了全片。立冬被塑造为一个在原地蜷缩的人,怕因为自己而让一切改变,不能做出任何举动。连说话,都只有中间段,就是怕触碰改变。但他变起来却最为决绝。从年少时为了柳川拒绝说北京话,到后来知道柳川在伦敦改变口音的原因,立即不再称呼地为“阿川”,而是顺从北京的称呼为“川儿”。永恒的死亡时刻,在《芒种》与《豆满江》阶段还是一种少年式的为了“过去”的决绝复仇,到了立冬这个中年大叔这里,虽然仍旧决绝,却已经难以做到“绝不在世界上留下蛛丝马迹”,多了些许的温情。

其实很难将《漫长的告白》看做一个爱情片,因为这里面的每个人都是如此孤独,他们用各种语言交流,影片中每一场群戏的空间调度,虽然有张律惯用的摇臂镜头强调统一的空间结构,但同时影片往往利用纵深空间,制造前后景人物的张力关系,无不强调着难以达成的沟通。或者说他们在同一空间中,困在了各自的时间中。面对柳川,随时说说的立春、因面临死亡不能表白的立冬、困于自己的过去羞愧沉默的中山大树,以及徘徊在民宿周围的日本少女、用自己年老无畏的寂寞安慰对方的居酒屋老板娘。立冬的笑话,不管说没出口,想笑的人终究会笑。同一氤氲空间中,游荡着不同的受困者,每个人都试图向过去寻一个确定的答案,却只能在含糊其辞中,达成一种似是而非的幸福。他乡的漫游空间里到处是人们被困住的历史时间。

