

中国纪录电影任重道远

《城市梦》入选广州国际纪录片大会

■文/赵军

还能够让人民生活文明的环境吗?

纪录片是讲究灵魂性的。不论它选择的是何角度,都会指向同一个灵魂。陈为军在这两个方面都非常超越一般。敢于选择底层的生育问题,和敢于选择农民成为城市人的问题,正面显示的是解决,背面则是社会文明的温度。我相信陈为军作品的示范性就在这里。它的“导弹”专门指向当代社会“爱”的缺失,而任何社会问题都必须正视人性。

所有传媒平台,不论是网上的还是线下的,都要共同提供(不仅仅是构筑)这样一个发射的机会。而我们在市场面前一定要记住,作为电影人其首要任务是三位一体地满足社会对于电影的全方位功能需求——以故事片给人们精神娱乐并传播人类命运共同体共同价值;以艺术片给社会各层次心灵需求以美的熏陶并传播文化思潮;以纪录片聚焦于社会性与世界性的各种科学探索与分析,在活生生的视觉面前寻找思想与学术的答案。

以上三种类型电影的发行各有不同的路径。纪录片的发行要求更专业的操作。其中某一部作品的针对性必须经过发行研究的深入讨论,发行者在影片推向院线或者网络之前,要进行社会关注度的策划和助推。尤其是研究清楚,社会在当下如何能够重视这部影片的上映,而不能够只凭档期的诉求。没有社会和观众的关注,“档期”就不是档期。这是较之于故事片更加要仔细琢磨的。因为故事片的天然娱乐可以成为电影推广的基础,而纪录片大量出现于电视和网络媒体,院线发行的基础相对较弱。

如果院线观众的关注度还未提起来,就是纪录片回到院线的基础还需夯实。如果没有意识到回避这个纪录片院线发行的事实,而深入宣传本纪录片的唯一性、独创性和创新性,就是还没有做好这部影片的品牌营销。如果品牌没有做好,就要全力以赴开发影片的品牌塑造。社会纷繁复杂,每一天人们面对的各种难题多之又多。所以纪录片必须是“导弹”,讲究精准而非面面俱到,或者要求所有人都来关注它、重视它

纪录片的发行就要如同发射导弹一样讲究精准打击,不能只讲究时间,更要锁准空间,即“定点”——定点在某一群体,某一群在社会上有其活跃度的人。《城市梦》的发行适逢创建第六次文明城市活动开展,应该说这就是其“档期”时间,而在全国层面上指导这场活动的各级官员首先就应该这部影片的第一观众——当然这是不够的,应该推动他们引导全体人民学习《城市梦》的当代文明意识。

纪录片的发行具有科学性,如同艺术片一样,讲究科学的发行方法,而且在影片制作的同时就要研究确定。中国院线在三类影片的发行上此前都有成功经验,我们要充分调动积极性,也需要在发行的酝酿阶段即进行全面的散点视角,甚至将难以拉动的院线层面谈得越透,发行把握就越大。而且不是一蹴而就地看片、订合同、约排片量,而是要让院线的领导和营销人员打开市场思路,提起精气神共同创造影片的市场奇迹。

市场营销在当下手段很多,困境不在于没有手段。手段是跟着策划出现的。如同不用担心缺乏数据,数据从来都是软件提供的。核心问题还是在软件,营销策划就是软件。在中国电影产业起飞的二十世纪末到二十一世纪初,电影营销在中国电影史上曾经风生水起,势不可挡,中国电影产业从1997年的年票房6亿元发展到2019年的642亿多元票房,其中各种因素都在起着综合的作用,而市场营销早已成为故事片、艺术片和纪录片的基本方法,兼以资本的推波助澜和互联网手段的叠加效应,其所创造的产业辉煌持续至今。

2020年前后五年将成为中国电影产业发展的第二个阶段,纪录片的市场营销也以此走进更加深度和精准度的层面。我们需要出现胜过第一阶段那些营销英雄的新营销传奇。曾经的经验无比宝贵,但是今天的营销已经有互联网媒体的发达和社会参与度的极大提升,这就是希望。在《城市梦》的发行宣传中,广州媒体的矩阵发挥着极大的作用,一场讨论会的传播做到了几天之内上百家媒体全国报道,剩下的我们反而是要思考,这些主题的传播如何才能踩到点子上。

纪录片在新时代将要发挥出更加重要的号角作用和思想的意义。题材的尖锐、思想的深度、不妥协的风格和营销的切入,这些课题逐一拷问着我们行业中人。困境与克服方显英雄本色。

中国电影艺术研究中心 电影研究室专版

《春江水暖》的东方美学试验

■文/周舟

于我,《春江水暖》最惊艳的不是贡献了一个生趣盎然的关乎中国社会学的文本,而是导演强意识的践行并输出了一种迥异于我们熟知的源自西方戏剧的电影观念与审美,中国电影新力量论坛上听导演说“要返回到东方的审美传统里去创作”,诚不欺我。

散点叙事

有人觉得《春江水暖》像《一一》,一开始都是家里的老人急病住院陷入失智,虽然引发事件相近,但从叙事的结构方式,《春江水暖》和《一一》迥然两异。《一一》虽然有很多看似散逸的笔触,但整部电影还是非常洗练而凝聚的戏剧结构,是立体式、向心式的,所有的事件其实指向同一个戏剧核。虽然一家人各有各的烦恼,但大体上都可以归纳为在维系跟身边人稳定的情感关系里自我如何存在的问题,几条叙事分线常常是通过面对同一问题的不同表现,或类比或对比这样一种内在的戏剧逻辑关系来衔接、编织的,所以看似散形其实神是聚的。而《春江水暖》更倾向于我们东方式的散点叙事,像展开一个卷轴画幅,在这个画幅里面,共时性存在很多不同的事件,这些事件之间有的有因果逻辑或者有类比关系的,但有的完全只是平行共时存在于同一幅画面或同一个时空关系里。看《春江水暖》的感觉肖似观宋代名画《清明上河图》,在一个统一的时空关系里面呈现的是世间百态人间烟火,而它们之间的组织形式,不是立体式的堆叠,而是平面的铺陈,共时、平行的散点呈现。

电影诞生初期,创作者们曾尝试过多种转场、转接方式——划入圈入各种叠印,进入到现代电影时期,技术奇观乱花渐欲迷人眼,但电影最基本的转场转接方式却愈发简单划一,基本上就是一个——跳切。而《春江水暖》在散点叙事、散点透视的原则指导和统率下,尝试了很多令人耳目一新的转场方式,比如两对恋人的约会场景中,A情侣线是大儿子的女儿和心上人江老师,B情侣线是四个儿子中最最小的小叔,一个老大难单身中年相亲,两组人物都在富春江边的公园约会,这在抬头低头都是熟人的小城里是很合理的设置,按我们常见的转场方式,就是A线讲完了讲B线,或者AB线平行跳切,而《春江水暖》的处理方式是镜头从一对年轻的恋人摇起来摇到头顶三百年的大樟树,然后通过镜头对树冠的一个旋转,再从树摇到下面的时候就已经是小叔和他的相亲对象了,用一个不常规的方式来完成叙事交接,这种有意识的转场变化践行着东方式的散点透视和物观美学。

移步换景

《春江水暖》中还常用移步换景来取代转场跳切,老人昏迷入院,大儿子和二儿子穿过医院一条长长的走廊,边走边安排老人出院的护理问题,历数各家难处,镜头是对两人背影长长的跟拍,而谈及三儿子赌博失婚还带着一个唐氏儿后,三儿子从走廊一侧的洗手间走出,加入他们,三人走出黑暗的走廊进入到外院,一场声色犬马、叙事任务都发生了变化,实际上就是通过移步换景完成了转场跳切。

关于移步换景,观众印象最深刻的莫过于滨江公园那一段长镜头,小江老师跳进富春江,从一头游到对岸,而女朋友在岸上走,两人比赛谁先到达。随着镜头跟拍小情侣的行进,进入画框的景物与人物一直在变化。关于这个致敬《富春山

居图》的历时11分钟的长镜头,有观众认为“没有太多信息含量,只是为了长而长”。《春江水暖》中的长镜头当然不同于《1917》那种技术性的调度的长镜头,而更接近巴赞所向往的“现实的渐近线”,它用纪实性的长镜头旨在“雕刻时光”,向观众展示一种跟我们常见不同的电影时间。我们习惯了被压缩过、被剪辑过、被高度提纯过的电影时间,《1917》的长镜头中也用了很多巧妙的方法来隐藏时间的压缩,《春江水暖》则提醒我们,是我们习惯了浓缩,而不是它兑了水,其实时间还有另一种真实存在的形式,除了被剪辑、被人剪辑的时间,我们也可以允许电影时间多维的存在。

唱念分立

《春江水暖》的对话体系存在一个显见的分离甚至是分立。影片里大多数人说的是富阳当地方言,除此之外还存在一个普通话的体系,大儿子的女儿和她的爱人江老师,他们去过大城市甚至是国外再返乡,是完全被现代化工业文明、都市文明洗礼过的年轻人。两种对白体系谈论的话题完全不同,方言体系基本上谈到的全部都是经济问题,房价、拆迁补偿、住院费、礼金、保姆费、借款、随礼、改口费等等,非常尖锐地呈现了中国人情社会中密集的人际交往已经被经济社会货币化的现状。与之相对,普通话的体系里讨论的则是特别形而上、意识性的问题——人性的自由、代际之间的认知差、灵魂伴侣。

我在线上观影时开了弹幕,弹幕中观众反映最强烈的问题就是两体系谁先到达。随着镜头跟拍小情侣的行进,进入画框的景物与人物一直在变化。关于这个致敬《富春山

《八佰》:景观叙事的内外纷扰

■文/王霞

《八佰》文本内部的混乱,是近年来中国电影少有的。《老炮儿》的文本裂隙和叙事坍塌只出现在后面三分之一段的段落,而《八佰》从设计之初,就给自己制造了困局。所以关于“八百壮士”四天的战斗,影片按照时间标记讲到最后一天最后一晚时,变得异常艰难,变得需要调动突如其来的闪回和延宕的蒙太奇来收束全片的散点视角,甚至将难以拉动的庞杂主题托付给了反复的抒情和渲染。被蒙太奇与配乐拉长和稀释的叙事,给观众带来了足够的时间,从前面冲击力的战斗场面、高密度的群像叙事和沉浸式观影的情绪中漏出来,在出戏的尴尬中,调动已有的文化逻辑去翻找叙事漏洞,或者质疑角色甚至是历史表述的可信度。

《八佰》的摄影阐述,曹郁的标题是“最黑的夜,最亮的光”。这个显眼的视觉主题出现在第一晚四行仓库的天台上,黑暗中独自立于瞭望台的历史人物谢晋元第一次在影片中正式亮相。原本初来上海的小湖北惊诧于苏州河对岸的霓虹璀璨繁华绚丽,镜头从他发亮的脸部特写突然切入高高的夜空,180度的环绕,镜头从南岸转向四行仓库北面被战争蹂躏的黑暗废墟,对岸女高音的华丽唱腔也瞬间转化成轰鸣不断的压迫感音效。四行仓库的叙事,在光明与黑暗之间,也分成了两个部分,一个是仓库内部,以小湖北、端午、羊拐、老铁、老算盘几个散兵为切入点,试图讲述他们经过保卫战走过的从“畜牲”到“人”的唤醒历程;一个是仓库外部,渲染的是“八百壮士”作为整体叙事如何凭借各种视觉媒介作用于1937年历史现场的。这两件事,在调动北岸租界与南岸战场

的空间关系时,形成了缠杂的视觉关系和彼此消解的剧场逻辑。关于散兵的叙事,有点像老话说的“里子”,勾连着管虎对“痞子文化”的迷恋。苏州河南岸的夜晚对于端午等人,不仅仅是一场声色犬马的上海都市秀,还上演有视觉训导的京剧锣鼓,每晚演着“七进七出”的赵子龙。13岁的小湖北在观看对岸京剧时,试图不断在内心构筑赵子龙的现实形象,以抚慰战争的恐怖和失去亲人的创伤。牺牲的堂兄端午最后成为他想象中的赵子龙。端午的人物弧线比较完整,他的重大转变,是因为泡在苏州河里被对岸的人群“看到”的时刻,特别是被他每晚窥视的混血“夜鹰”认做英雄的瞬间,他笑着调转方向,不再作逃兵。同时,仓库里一直帮助端午的山东兵齐家铭(李晨饰),耳提面命地让他知道了赵子龙护国的情义要高于关云长的兄弟情,让这个原本眼里只有叔叔和弟弟的少年,可以奋勇为人。齐家铭的皮影戏《仙游》唱段,中间被一封家国遗书覆盖,而这个唱段本身意图覆盖和回应的也是对面的传统唱段《长坂坡》,因为这才是四行仓库战士的现实处境和心声。老铁的自我认同最终也归结到了结尾的《定军山》唱段上,虽然影片没有交代清楚他那把大刀是怎么来的,但是最后仓库天台就是他专有的生命舞台,他牺牲于此,唱给天下人看,也唱

给自己,他不再是一个需要掩饰自己胆小如鼠的东北壮汉。

散兵们进入四行仓库以后,就坠入了这种“看”与“被看”的叙事组织中。作为开启民智与唤醒民众的叙事对象,他们的痞子底色却总是忍不住漏出抵抗的马脚。这应该是他们作为角色被诟病的原因之一。

那么打开门对外的壮士叙事,则是与上述“看”与“被看”的视觉逻辑刚好相反。谢晋元和他的副官的每一次训话,都提到了全上海的百姓或者全世界的人都在看着我们。这个看的逻辑,恰恰在于对战争主体的谋杀。从第一天开始,影片中的每一次战斗最初出场的角色不是日军也不是国军,而是视觉媒介。是大学教授手中的望远镜,是英美记者团手中的摄像机、是观察团天上的飞机,是租界的探照灯等等在引导和讲述关于四行仓库的英雄叙事。并且整个南岸百姓的眼睛及他们的视觉工具,还决定了北岸叙事话语开启的时间、入场的观众以及参与的道德必要性。

例如黑帮老大协助的那场南岸向北岸递送电话线、物资、记者和外国教师的戏。这场历史皮影戏《仙游》唱段,中间被一封家国遗书覆盖,而这个唱段本身意图覆盖和回应的也是对面的传统唱段《长坂坡》,因为这才是四行仓库战士的现实处境和心声。老铁的自我认同最终也归结到了结尾的《定军山》唱段上,虽然影片没有交代清楚他那把大刀是怎么来的,但是最后仓库天台就是他专有的生命舞台,他牺牲于此,唱给天下人看,也唱

感,可以有很多办法比如说后期配音、调换演员、补拍等方法来抹平这种差距,而导演却反其道而行之,反而有意识地去加强了这种对立。他甚至让女孩背诵了一段当年在戏剧社里学习的舞台独白,而让江老师用文艺腔探讨中国画独特的艺术传统,显然导演这样处理就是为了将生活与梦想、眼前与远方做一个对立的处理。

还有一个更有力的佐证,就是双语化的老太。长辈奶奶被设置成既说方言也说普通话,跟儿子儿媳说话,谈到一些非常现实性的家庭经济问题,比如拆迁款的归属,每个月怎么轮流抚养的时候,奶奶说的是方言。而当奶奶跟孙女和她的心上人江老师一起的时候,谈及怎样寻找你的灵魂伴侣怎样让心灵得到自由这类形而上的问题的时候,老人家就会切换到近乎话剧式的普通话。

这种有意识的话语体系分立让我想起我们的戏曲,中国戏曲里存在三种甚至更多叙事体系的共存,念白是一层,唱词是一层,而演员的形体表演是另一层,舞台上的程式化如脸谱、行头、唱腔、曲牌又是潜在的另一层,这多重叙事话语有时互相协作、有时重叠附和、有时是分离对立,呈现出一种立体复杂的共存关系。

在中国电影新力量论坛上,《春江水暖》的导演顾晓刚和《平原上的夏洛克》导演徐磊,都谈到了如何找寻、建立属于我们的东方叙事与美学体系。徐磊沿着费孝通先生的《乡土中国》走回到中国人情社会里去寻找国人特有的情感体验与表达方式,而顾晓刚则投入到中国古典艺术作品中去寻找东方美学的源流与规律,翘首期盼更多的艺术之眼、艺术之心能发现、呈现东方之美。

有决定这张保卫战呈现价值的活话语权。然后是位置此地有着专门席位的英美记者观察团,他们有着专业的观察设备,有缓解和调节观看情绪的红酒,还可以以此娱乐、设置赌局。接着是社会名流,他们的入场更具轰动效应,本身也作为媒介事件。再其次国产精英,他们的视觉距离相对远一点,但是看客的姿态是高高在上的,可以随着选择看与不看。再者是商家与江湖人,最后是学生与平民。之所以说南岸一众对于“四行仓库保卫战”的热情,主要是观看的热情,是因为不管是送记者还是送国旗,都不是北岸提出的要求,都是为了持续这场观看。

杜淳扮演的谢晋元红着眼睛,一直处于巨大的焦虑中。他始终坚信这场保卫战能具有些许唤醒民众的意义,这个民众既包括仓库里一直作为牺牲品的、最终也不要牺牲掉的,以至于在叙事尾声了不掉了的散兵们,也包括对岸的四万万兴致勃勃的同胞。可惜就《八佰》创建的复杂视觉文本来讲,不管是牺牲品、同胞,还是掌握叙事话语的位于上层空间的人们,都不能满足谢晋元。并且看上去只有涂炭了国土、蹂躏了国人的日本军人似乎还怀有一丝理解,特地相约,让杜淳有骑上白马的机会,听对方说一句我尊重你。与其说这种局面是屁股问题,不如说这是我们的历史叙事中,两个叙事主体长期受到压抑后落入的伦理陷阱。相比之下,纳粹大屠杀的题材尽管被电影从很多角度讲述过,但涉及到影像叙事的视觉伦理,这样做仍然是一种禁忌。