

21 世纪以来红色电影的叙事策略探赜

■文/梁建业

以传统的无产阶级革命精神与大无畏英雄主义为价值旨归的“红色电影”是中国电影史上的独特电影类型与电影现象。新世纪以来,冯小刚导演的《集结号》,陈国富、高群书导演的《风声》,管虎、郭帆、路阳三位导演联合执导的《金刚川》等新的“新红色电影”,再度聚焦20世纪中国新民主主义革命历史,在时而庄严肃穆、时而轻松幽默的叙述格调中重述革命英雄主义,在现代电影与时代经验中重构经典红色传奇,将革命精神与人文主义相结合,在富有温情与历史现实关怀的主题导向中重新解读重要历史人物和重大历史事件,形成了诸多可资借鉴的叙事策略。这些叙事策略不仅为今后的红色电影创作提供了丰富的经验,同时启发着中国民族电影汲取历史教训,超越定型化的人物塑造,积极从艺术规律与市场规律出发传递爱国主义与革命英雄主义精神。

类型化的叙事思维与叙事方式

“类型片”这一概念起源于美国好莱坞大制片厂制度及其明星制的电影工业市场实践。20世纪初期,好莱坞出现了在主题情节模式、人物类型、视觉造型和影像风格等方面相类似,可以在大制片厂制度下批量生产的类型电影,其中代表有西部片、侦探片、喜剧片、歌舞片等。某个特定类型片种内具有某种可复制制,同时又有特殊的意识形态消费机制。由于类型片具有重复的情节动机、循环的类型形象、标准化的叙事模式和特定的表达内涵,因此成为广受21世纪业已成熟的电影市场欢迎的模式,也出现了与中国传统红色电影相互融合借鉴,在类型电影以正邪双方对抗为基本构架、对娱乐性与观影快感追求的基础上,加入了弘扬革命精神的尝试。

以《风声》为例,这部讲述抗战期间日伪军从司令部内找出潜藏的水平地区共产党领导人老鬼为主线的影片,在叙事策略上整体上与传统的红色电影相比,接近于一部典型的谍战悬疑商业片。片中五名受到日军怀疑的伪军干部被软禁在封闭的海边别墅家中,五人要在五天内期限内保全自己,同时一边应对日军的酷刑,并小心观察其余四人,安全地离开农庄。“谁是卧底”的悬念设置与“杀人游戏”式的剧情设计,使得整部电影的叙事结构与情节设计都充满了叙事张力;而光照上强烈的明暗对比、服装道具上考究的家居摆件与服饰、封闭的海边别墅这一充满希区柯克风格的场景设置,都使观众在一定程度上联想起好莱坞悬疑电影的风格。以角色死亡与找出卧底来推进的环环相扣、节节推进的情节设置,与将真实的革命理想隐藏在表象下的角色张力,还有在平静生活下暗流涌动的场景安排,都表明影片的创作者不仅了解并运用了大众文化的生产与传播规律,而且充分理解大众消费文化的基本价值观念和审美旨趣。用“谍战”、“暗杀”、“悬疑”等手法包装起来的讲述一个看似平凡不起眼、毫无嫌疑的卧底人物如何在绝境中自我牺牲、传递情报从而感动观众,获得理解的现代传奇早已是好莱坞悬疑片中常用的剧情模式,但《风声》不仅将红色电影与谍战片相结合,在红色电影的脉络中还一反“十七年”电影中类似于《霓虹灯下的哨兵》的“抓特务”模式,首次将我方情报人员设置为处于危险中的间谍形象。

影片最后,当观众知晓卧底不止一名,而五人中的最后的“老鬼”竟是外表美艳、洒脱娇纵的顾晓梦之时都感到了深刻的震惊感;而以顾晓梦死前在内衣中绣下的独白向观众自述的身世与革命理想则更加给人从未有过的震撼体验,一个慷慨就义,为

革命理想从容就义的英雄人物形象赫然而立。影片在有限的基本叙事元素和叙事模式中大胆地进行重新组合与重新嫁接,塑造了顾晓梦这样一个极具牺牲精神又充满女性魅力与迷惑性的谍战形象,以新颖的形式向观众传达了强烈的爱国主义情怀与大无畏精神;同时使电影文本呈现出新的多元化的审美趣味,从而使“红色谍战片”作为一种新的类型确立,顾晓梦的扮演者周迅也几年后在同类型的《听风者》中再度出演共产党情报人员张学宁,演绎解放战争情报战中监听敌方电台的701部队中,侦听人员与我方卧底之间的信念传递与脉脉情愫。

与《风声》一样,《听风者》除了具有相对稳定的红色基因与敌我矛盾的叙事系统等类型基本特征,又有着爱情的局部变奏。值得借鉴的是,《风声》与《听风者》没有仅仅是借助类型形式与视觉冲击来演绎许充满奇观景致的“革命秘史”,而是能够站在高屋建瓴的思想与艺术高度,在虚构与现实、娱乐与教育之间充分展开关乎“历史”、“革命”、“浪漫爱情”、“英雄主义”、“牺牲精神”等经典命题的新创作与新思考。

事实上,电影研究中的“类型电影”一词在我国的引入在20世纪80年代。但在此之前,中国红色电影就在革命历史题材、主要人物和英雄人物的设置、以弱胜强的叙事模式、革命叙事元素和无产阶级话语体系的相对一致性而具有一定程度上的类型特征;场景分镜、照明布光、演员调度上“敌暗我明”、“敌俯我仰”、“敌冷我暖”等程式化的表现手法也高度符合类型电影的叙事特征。

换言之,“红色电影”与“类型电影”一样都是一个非常宽泛的、伸缩性很强的范畴,因此两者之间的结合具有潜在的必然性。从叙事思维与叙事方式角度看,《风声》与《听风者》开创了经典红色电影与谍战悬疑类型片结合的先河,在国产主旋律电影创作上迈出了富于建设性的坚实步伐,成为对超越常态“红色电影”的成功探索。同时,由于类型电影本身因循广为接受的定型进行叙事,其叙事方式一是依据传统认知和普世价值形成的固定图像系统与特定图谱,因此与不同类型电影的结合也为红色电影寻覓到新的题材空间和新的叙创可能性,从而丰富了红色电影本身的类型化创作。

英雄形象的平凡化

传统红色电影在开放市场中逐渐被淘汰的重要原因之一在于,片中对定型化的无产阶级工农革命战士“高大全”的刻板描画、突出正面人物、英雄人物与主要英雄人物的“三突出”原则也与艺术规律本身相悖,尤其在面向丰富、复杂立体的大众文化角色之前很难受到当下观众的青睐。新世纪以来,《集结号》《我不是王毛》、《金刚川》等“新红色电影”在角色塑造上结合21世纪自由开放的时代精神进行了多种多样的尝试和实践,在传统正面角色与英雄角色的塑造上实现了很大突破。这些影片的角色塑造与精神立意同主流意识形态及大众喜好之间保持了某种“共谋”关系,在坚守爱国主义的主流文化立场和革命意识传统的同时成功塑造出了诸多平凡却极能引起观众共鸣的英雄形象。

冯小刚拍摄的《集结号》中,解放战争时期,谷子地作为连长带领九连47名战士坚守阵地,他在未听到集结号响的情况下按照与团长的约定坚守阵地,全连战士除谷子地重伤外全数牺牲。伤愈后的谷子地艰难地与修改了编号的部队取得了联系,最终为牺牲的战友们争取了应有的烈士荣誉。影片以炮弹轰鸣的战场开篇,却没有采用传统的以战争发展我主

战争中的英勇行为,而是以九连战士的牺牲先将爱国主义精神的情节直接展现给观众,再通过谷子地这一平凡的线索人物,带着伤痛与误解为“失踪”的战士们正名的过程,展现革命先烈们不求回报、不惧牺牲的爱国主义情怀。《集结号》中谷子地与众多正面角色的平凡与伟大贯穿着新世纪主流意识形态对革命传统与历史题材中新英雄形象在普遍的“高大全”刻板形象套路中脱颖而出,显现出“红色文化”在新世纪大众文化中的时代精神。

赵小溪执导的《我不是王毛》则在轻喜剧的基调下讲述了抗战时期一个并无理想与目标的小人物阴差阳错地参与革命,最终成长为坚定的无产阶级革命战士的故事。其男主角狗剩人物塑造的正面性与英雄性不像传统红色电影那样强烈直接,却在离奇波折、令人啼笑皆非的情节中呈现了一个普通农民的革命思想逐渐成熟的过程,别有真实与深刻之感。狗剩出身贫农家庭,被父母送到少林寺学武归来,为了迎娶同村姑娘杏儿多次为了军饷参军,再在战争中逃回故乡。在偶然参与共产党队伍后,狗剩在政委的革命思想熏陶下决定不再逃跑,坚定地踏上了革命的道路。狗剩在片尾处的英雄牺牲与牺牲后彩色画面呈现的美好幻想,带着深刻的哀痛与温情将影片的革命情怀推了顶峰,提醒观众抗战的胜利是千千万万个像狗剩一样有血肉、心怀梦想的普通士兵不畏牺牲换来的。这样的情节设置将英雄角色大无畏的革命情怀还原为普通人也能触及的为建立新中国的“大我”甘愿牺牲“小我”的主旋律的基调,感动了无数观众。

2020年,《金刚川》再次为红色电影塑造英雄角色的策略作出了新的示范。该片以1953年志愿军战士与美军轰炸机在金刚川上围绕着一座木桥的争夺展开,配备着各种先进武器的轰炸机与战斗机不断轰炸木桥,志愿军战士们再以血肉之躯顶着炮火和泥浆,在几个小时内重新修复。在短暂的创作时限与艰巨的创作任务下,三位导演分别选取了不同角度对同一时空中发生的桥梁争夺战展开了三段迥然不同的叙述,分段式的情节设计使本片的主要设计倾向于集体群像,即使是主要的张义、关磊等角色戏份相对之下也并不突出。可以说,本片真正的主角是以血肉之躯构成“人桥”的志愿军战士们,三位导演都使用了明暗对比强烈、调度考究的全景镜头来表现这些史诗般的情节设计场景。在接受采访时,执行导演田羽生与总制片人梁静都特别提到了扮演志愿军战士们的一千多位武行演员;《金刚川》正是通过这一精神力量,向抗美援朝战争中前赴后继的无数无名先烈致敬。无论在电影创作还是事实上,《金刚川》都是靠着无数“无名者”的付出才完成了“不可能的任务”。

综上所述,《集结号》、《我不是王毛》、《金刚川》三部电影讲述的都是普通士兵为国出征、完成任务的故事,这种普通士兵作为历史叙述的动力和主角、以普通人为革命叙事主体的叙事策略,与新世纪普遍的爱国主义精神与新中国人民当家做主的人民主权制度是密不可分的。在令人热血沸腾的战争场景之外,让观众通过平凡人的情感感受自身革命精神与爱国主义传统在于自身,从而受到革命传统教育的精神洗礼,观影过程也构成了一次生动而深刻的革命教育实践。

（作者为广西财经学院新闻与文化传播学院广告系主任）
【基金项目】2020广西哲学社会科学规划课题《提升广西革命文化与红色精神传播力研究》（项目编号：20FXW005）

唐朝题材电影中的儒释道文化呈现

■文/张可飞 刘晓

近年来,《妖猫传》、《刺客聂隐娘》以及《狄仁杰之通天帝国》等以唐朝为叙事背景的历史或奇幻类型电影中都出现了大量与儒释道文化相关的元素、物象与景观。在源远流长的中国传统文化中,儒释道三种文化相互平衡,作为意识形态支撑着中国封建王朝的国家合法性;同时联系着大量笔记小说、传奇故事,为普通民众的日常生活增添了浪漫色彩。在日渐发达的电影工业尤其是电子计算机图形技术的加持下,我国创作者用诸多视觉元素呈现了中国历史上包容、开放、多种意识形态冲突并融的文化盛景,使影片本身在文化 with 思想,以及美学表达层面都彰显出浓郁的东方意境和人文色彩。

儒释道文化物象的现实性呈现

“物象”在中国传统文化中的释义既包括“比拟辞华,雕镂物象”的物体的形象或现象,又包括自然的景物或风景,杜牧的唐诗《题吴兴消暑楼十二韵》中,“晴日登攀好,危楼物象饶”描写的物象就是指景物或风景。南宋魏庆之所编的《诗人玉屑》卷四中提出广义上的物象,既包括具有实体的物体的相貌、形状和现象,又包括自然界的景物、风景:“摹写景象,巧夺天真,探索幽微,妙与神会,谓之物象。”例如在以唐朝为历史背景的影片中,与儒释道相关的物象不仅指影片中出现的历史建筑、唐代服装、道具、造型物品等可视性元素或实物形象,更重要的是在“探索幽微,妙与神会”的过程中通过视听语言深藏其中的意蕴。

侯孝贤导演的《刺客聂隐娘》中,简朴而深刻的独特镜头语言下呈现出了卓尔不群的晚唐气韵,其中诸多物象的画面细节都富有难以言传的神韵与质感。聂隐娘自幼被一位女道士带到山上的道观中修炼剑法,多年后奉行“杀一人以救万人”的理念满师归来,希望以刺客身份拯救藩镇割据、四分五裂的晚唐帝国。隐娘与师父隐居的道观在道经中指“城门之南旁高楼”之所,高山之巅的道观不仅有利于修道者感悟天地万物之大道,也符合道教“天人合一”的理念,这样的居所象征着聂隐娘之师嘉信公主的高贵身份,以及其作为嘉诚的孪生姊妹却孤高冷傲,与嘉诚公主截然不同的处事理念。聂隐娘在秋天学成归来,伴随着片头字幕出现的是充满东方诗歌韵味的枯木、秋水、寒鸦、而侯孝贤以静止不动的长镜头展现。侯孝贤及其美术团队在进行资料收集准备的过程中参照了大量唐代古画,场景设计、建筑搭建、服装道具乃至人物妆面之后都由翔实的史料和两岸三地杰出的美术团队联手支持,甚至坚持不采用人为鼓风,而要等待自然的山风吹动纱帘,静观留白画外,一动一静充满唐风古韵。

在一些平庸的商业片中,普通的物象在影像画面中往往只作为人物活动的背景和场所出现,并没有特定的含义。但在与儒释道文化相关的电影中,物象却携带着中国传统诗歌的比兴传统,作为特定意义的能指体现着现代新古典主义的审美趋向。在《刺客聂隐娘》中,侯孝贤导演赋予了电影画面以绘画的艺术表现形式,观众可以在他营造的影像空间中肆意徜徉。例如上文提到的“等风”场景,出现在聂隐娘回到家后聂宅的场景中,全景镜头拍摄隐娘、隐娘母亲与奶奶三人端坐方室,尽管在场景布置上缺乏纵深,但自然风吹过却在意境和想象中使整个画面有了浮动与通透的质感。由于建筑中的“过堂风”一般经由相对的门、窗、通道、过堂或其他通道产生,让镜头画面具备无限的开放性。三位女性的面容和动作在柔和的自然光下沉静如水,而这场

戏的故事背景则是魏博局势动荡,田季安的生死、整个魏博的政治博弈棋局与全片的故事走向,都系在三位女性,尤其是居于画面正中的聂隐娘对魏博的感情与理解上。此处的场景视觉设计、虚构叙事空间中,侯孝贤以“风”这一自然界的独特意象生动地表现了东方古典主义无限悠然又怡然自足的态度。

儒释道文化在叙事体系中的艺术性表现

虽然物象或与意义叙事的结合和呈现构成了我国电影对儒释道文化的重要组成方面,但电影整体上的影像符号必须与全体意义上的叙事相统一,无论意象本身包含多么重要的意义,都必须在唐代的叙事背景之内进行艺术性的呈现。电影理论家让·米特里曾经在论述影像符号与电影的关系是,提到具体的物体或景致只是隐含在一种关系中的一个概念的客体化结果,“影像是其中的一个关系项”。而视听语言的表达方式不是多幅影像或多个具体实物在数量上的集合,而是一种超越了个体关系的整体关系。因此,孤立画面中单一的影像符号无论具备怎样的技巧构造,或承担怎样的叙事功能,都无法标识出明确的意义和内涵。在与唐朝背景与儒释道文化产生关联时,电影中的具体物象呈现在商业电影中往时刻意追求戏剧性,在好莱坞化的叙事程式中成为叙事的跌宕起伏,人物活动起承转合的“人造风景”,本质上是明显非电影的。

例如,近年来的多部“狄仁杰”系列电影采用唐代历史题材、宗教传奇与动作、探案、悬疑结合的类型电影制作方式,刻意凸现神仙鬼怪传说的恐怖气氛,前期对神秘紧张的氛围过度铺陈渲染,但剧本与镜头却缺乏合理解释与叙事张力,“神都龙王”、“轮回图”、“无头神将”等物象符号的呈现脱离整体剧本构架与古典美学的范畴,无法在唐朝历史文化的背景中对电影整体产生意义,也不具备任何审美特质,更有可能分散电影的叙事作用和叙事功能,使电影产生大量无意义的冗余影像和空洞的能指。

在此之前,“狄仁杰”系列电影的首部作品《狄仁杰之通天帝国》却将儒释道文化与唐代风物的艺术性结合,成功地表现在剧情架构、影像画面、故事逻辑中的多个方面。武则天登基之前为表自身宽厚礼佛之心在长安城修建了高达三百尺的通天浮屠,竣工之前多名接触过通天浮屠的重要官员却相继自焚而亡。狄仁杰等人在武则天的授意下查访案件,途中发现武后曾不择手段铲除异党,幕后凶手则是看似忠心于武后却引起暴政而怀恨在中国的监工沙陀。片中的武则天作为中国文化史上一个重要的政治、性别和文化符号,作为女性掌权者被儒家作出任性自我的负面评价,同时她过的治国策略历朝历代都备受赞誉,而与武则天相关的重要意象“通天浮屠”也是读解片中儒释道文化的重要符号:“浮屠”为梵语中佛陀的转音,《广弘明集》中写道“浮图,或言佛陀,声明转也,译云净觉。天移成觉,为圣悟也”,既可以指佛,又可以指佛塔。《狄仁杰之通天帝国》中立于莲座之上持有佛塔的武后雕像“通天浮屠”即以浮屠观音为原型设计,作为武后崇信佛教的象征标志;另一方面,高达三百尺的“通天”雕像却作为强盛国力与高度集中的政治权力的象征指向了影片中武后的种种暴行;甚至与道教相关的化作神鹿下凡的国师陆离,与树有各种道教神仙造型雕塑的无极观,也是武后借道教神祇之名扫清异己的秘密手段。在武后不同寻常的统治下,狄仁杰和他来自于先帝李治所

赐的亢龙铜则象征着正统的父权儒家主义反弹力量。片尾处象征暴政与畸形权力的通天浮屠倒塌,狄仁杰手持亢龙铜觐见武后,武后面对亢龙铜立下了勤政为民的誓约。在这部电影的艺术组成中,象征佛教与畸形权力的通天浮屠、取自道教但服务于集权政治的神鹿与道观,以及象征传统保守力量的亢龙铜等影像符号都在获得了艺术性呈现的同时隐含在电影叙事体系的整体结构和联系中,本身作为历史叙事中的虚构成分与奇观元素,甚至是电影情节和叙事的重要转折点与叙事体系重要的组成部分,与叙事体系几乎完美地融合。

儒释道文化的传承与东方古典主义美学探索道路

无论是现实性的物象与精神情感的结合、或物象符号在叙事体系中的艺术性表现,都在对儒释道文化的呈现中结合了在东方古典主义的传统美学,涉及了对主客观审美的看法问题。现实中呈现的客观物象只有作为带有情感寄托及信仰色彩的静物与风景才具有特定的含义,这就要求创作者在主观的创作空间内把物象设定成相应的意象。正是因为意象的发现和意境的产生,才使得电影中的物象具有了丰富的所指内涵。因此,电影中的物象和物象组合总是在形成特定含义的意象或多种意象的同时,形成艺术作品特定的风格和古典美学的意境。

“物有恒姿,而思无定检,或率尔造极,或精思愈臻。”刘勰在《文心雕龙》中精辟地指出了物象隐喻的多样的审美特征。而这一定特征也是带有道家与佛教思想色彩的。禅宗马祖道一的“心不自心,因色固有”否定了纯粹外在于人或主观内在的美一方面;换言之,实物之美来源于对具体之物实体性的超越,另一方面又是对实体性的自我的超越,这种矛盾在克服主客二元对立和自我超验性、营造独特审美意蕴的方面具有重要作用。

近几年来以唐朝为背景的影片中,对儒释道文化的呈现逐渐增加,而这三种在中国源远流长的文化也在我国电影东方古典主义美学风格形成的过程中发挥出巨大作用。以画圣吴道子为原型创作的个人传记类型电影《画圣》中的画圣形象为国内民众所广泛接受,影片中展现吴道子的非凡画技与个人信仰时既体现了为民作画的儒家风范,又体现了一代画圣的超凡气节与飘逸画风,更有心怀慈悲以画济世的品格;《大唐玄奘》也以玄奘去佛经的故事为蓝本,致力于在电影这一艺术形式中与玄奘一般寻找理想中包容诸法、淳朴光明的艺术形式;玄奘孜孜不倦的探索精神也指向了宏阔的视野与东方美学的传承交流;唐代繁荣的物质文化,及其沿着丝绸之路探索整个世界的友好交往。

当下华语唐朝题材电影中的唐朝景观,是以商业电影为主流的电影市场在市场导向下,对历史、古装、爱情、魔幻、动作等类型片要素的糅合。这些具有“景观唐朝”意味的影片基于市场诉求,经常倾向于以奇特的文化形象来表现电影中人物的情感、情绪和精神世界,但漠视文化形象本身所具有的深厚历史和人文色彩。如何在吸引观众的同时,注重传统文化想象与创作主体现代审美的结合,赋予儒释道文化以独特的创作物象和艺术形态,在叙事、商业、美学上对儒释道文化进行景观再造和视觉重建,生成一种富于美感与思想性的叙事意境,是唐朝题材电影围绕儒释道文化进行的创作实践中十分重要的问题。

（张可飞,同济大学人文学院博士研究生;刘晓,上海建桥学院讲师）