

俊·识

当丘吉尔被好莱坞模式重新编码

——电影《至暗时刻》作为英美合拍片的艺术策略与话语谋略

杨俊蕾

以地铁中的画面重新阐释当年的历史斡旋与权谋

“以感受到当年历史的真实的人为背景，而不用那些坐在伦敦的办公室拿着地图去讨论的这些长官作为故事的角色。”克里斯托弗·诺兰关于《敦刻尔克》的选角策略言犹在耳，马上，拜欧美新宠导演乔·赖特所赐，中国观众在《至暗时刻》里就看到了“这些长官”，在著名的地堡作战室里对着地图讨论。相应的，战场上的炮火横飞也变成辩论场上的话语横飞，而主角就是那个在《敦刻尔克》尾声一盖盏过汉斯·季默沉浸式音乐的温斯顿·丘吉尔。不同之处在于，人物从画面外音的存在改为了活生生出境，杰出演员加里·奥德曼又一次贡献出比易容术更高超的传记人物表演。然而类似的，丘吉尔的决策时刻、智慧和决绝勇气的来源，则被策略地置入民众聚合的语境。

跟随英美合拍片的影像叙事策略，我们来看看这位被对手称为“陷阱中的野兽”的主战派首相，如何穿行在老欧洲的副中心，在伦敦象征之一的“地下铁”里，遇到了怎样“以志为城”的好莱坞历史编码方式。

作为多项世界第一，伦敦地铁有总里程数和车站总数的双高。在历史上是修建最早的“最古老”地下铁道，在当前则是运送乘客超 10 亿人次的最繁忙地铁之一，更是电影偏爱的故事场景。007 系列《天幕危机》把最危险的反派人物复仇虚构为“地铁高速撞进威斯敏斯特车站的地下通道”。二战期间伦敦地铁被用作地下掩体，成为多功能的防空洞，避难所，战时工厂和医院，甚至是战事指挥中心，丘吉尔曾于其中继续工作，尽管那是在 1940 年之后。《至暗时刻》将丘吉尔置身地铁的时间坐标着重放在 1939 年，影像策略要完成的转折固然是僵局情节的化解，但在思维立场方面，则是用民心民意的画面，重新阐释了历史上丘吉尔斡旋于多个群体势力间的权谋。更隐蔽却又实际潜藏在深处的叙事策略功效是，在现如今的网络社交媒体的共同感受前提下，巧妙无痕地展现了一出话语传播的垂直逆转。

由此，影片是英国故事经由好莱坞编码，制作是乔·赖特与环球影业合作，强强联手后成功完成了一个全球放映的

高品质电影项目。而在接下来的传播格局里，影片通过普遍感人的共鸣再次获得了如何阐释二战胜利的话语主导权，隐形而切实地指向全球视阈中的价值观领导力问题。

隐蔽的叙事策略赋予影片互联网时代的垂直力量

《至暗时刻》匠心独运的地方在于创新发挥了“书写”镜头的交互性，赋予“名姓记录”以互联网时代社交媒体的新功能。

地铁车厢里丘吉尔谈笑风生，叙事上是一段放缓的节奏，在好莱坞编码中也是权高位重的人物认真问低阶民众姓名的感性套路。此中的叙事目的是为了确立下一步决策行为来自民间的正义性和正确性。然而接下来的叙事空间上升以后，从隐喻了国之根本的地下铁道登阶来到权力集中的威斯敏斯特，丘吉尔在众多握有实权的议员面前展开了书写名字的火柴盒。当演员加里·奥德曼又以那种含混的语音一个个念出上段影像中由伦敦市民拘谨地报出的名姓，此时换做丘吉尔风格的强硬播报就获得了再次放大的交互加强意义。它们从以往的单向度民众签名跃升成为具有互联网意义的垂直力量表现，越过层叠的机构建制，绕开繁冗的利益分化及争论，直接体现以简单有效的数量累积，成为脸书或推特上人气点赞指数。丘吉尔形象的成功外化与输出由此获得了新技术影响下的全球通感，并且更为显著地展示出影片通过艺术策略来建构全球影响力的话语谋略。

用好莱坞历史手法对丘吉尔形象进行二次塑造

地铁中另有一个细微而令人瞩目的设置，一位黑人小伙儿说“纳粹别想占去皮卡迪利大街”，包括丘吉尔在内的“整个”车厢都哄笑出声。影片藉此想要实现的正是历史传记影片的“二次人设”，将丘吉尔塑造为博大的，且能跨越多元差别的形象。仅就影片内部来说，在丘吉尔“二次人设”中引入黑人小伙儿的存在，可以呼应到作为本片结尾与高潮的议员演讲。这篇诺奖级演讲同样被诺兰全文朗读在《敦刻尔克》结尾，文内和黑人小伙儿直接相关的话其实不多，除了“海外的帝国属民，在英



在影片《至暗时刻》中，演员加里·奥德曼贡献了比易容术更高超的传记人物表演。图为《至暗时刻》剧照。

国舰队的武装和保卫下，会继续战斗。”同样聚焦 1939 年 5 月的战前时刻，黑人面孔在诺兰《敦刻尔克》中如果不被完全无视的话，也只在溃败法军中一闪而过，但在《至暗时刻》不仅有了姓名，而且获得一句发声权利，起到了集聚民意并达到多元化价值的符号引领作用。这个编码手法的基础更多来自美国的多种族社会历史问题，2012 年梦工厂制作的历史传记影片《林肯》在开端时刻就完成了类似的黑人士兵之于合众国总统之间的话语铺垫。

同样受到好莱坞历史手法的影响

还表现在关于丘吉尔演讲的话语展开方式上。和坚持民间立场一样，《至暗时刻》在丘吉尔“二次人设”上努力削弱他世袭贵族的基因痕迹，并将他的言语进行复调化再现。这个复调再现不是诺兰所采用的由上而下传统方式，从报纸媒体扩散影响到大众；而是刘易斯扮演林肯时采用的著名演说反向运行，自下而上，由民众的口自发说出伟人的话。电影《林肯》是士兵们给总统背诵葛底斯堡演讲词，《至暗时刻》则是戏份不多却陪伴丘吉尔贯穿影片始终的女打字员莱顿小姐。

注意到了吗？丘吉尔在片中的两次公开演讲。第一次在电台，红灯三次闪烁后丘吉尔迟缓开腔，同样坐在直播间里的女打字员抢先一拍，同句型说出同样的话，尽管是无声的；第二次在议会，丘吉尔站在发言席开口前，镜头追随他的主观视线，仰拍了旁听席上莱顿小姐的特写，彼此致意。

如此精微的感情表演，恰到好处的节奏控制，完美的打光构图以及灵活的正反打镜头调度，是《至暗时刻》作为英美合拍片的艺术策略达成，也是互联网时代里借助永恒正义的民间立场对历

史人物加以普遍英雄式的二次塑造。

影片还在获得全球放映的利好同时，推广了重新解析历史以及时代领导力的话语谋略。由此，在这部以二战为时代背景影片中，重点已从关于战争责任的“清算”，转到关于决定战争胜利的全球领导力的重新阐释。此时需要想起入选英国科学院的历史学家艾·约·珀·泰勒，他在《第二次世界大战的起源》中提出关于对第二次世界大战期间各国政治家们成败的判断。这是一篇没有英雄，或许甚至也没有恶棍的故事。

（作者为复旦大学中文系教授）

对于严歌苓，编剧思维是基石也是束缚

白惠元

从某种程度上说，严歌苓的小说创作都是从“核心事件”开始的，这是一种典型的好莱坞编剧思维。

我们看到大历史在严歌苓的“故事核”里穿行而过，却无法驻足，真正遗留下来的还是那些经典的戏剧情境：关于选择，关于牺牲，关于交易，关于背叛。

拧成一股绳的向心力叙事固然十分吸引读者，能让他们目不转睛，但也会因为过度明确的叙事方向，而丧失某种自反性与辩证性。事实上，严歌苓的近期创作一直存在的问题：流畅的、光滑的、没有毛边的历史叙事，没有任何冗余与漫溢，到处都是精心剪裁的规整。



根据严歌苓同名小说改编的电影《芳华》海报

小说《芳华》的英文标题是“You Touched Me (你触摸了我)”——简洁的过去时态，仿佛不经意间提起的陈年小事，雁过无痕，不见波澜。说得这么平静，倒不是因为往事皆已随风，而是因为放不下，太沉重，重到压迫呼吸。开口之前，心中纵有千头万绪，却不知从何讲起。对于芳华般的青春岁月，严歌苓有怀念，有疼痛，也有忏悔，过往种种沉淀发酵，终于笨拙地酝酿出一句短促的告白：You Touched Me。

严歌苓向来偏爱奇闻轶事，但这一次，她变得平实而质朴，质朴如这个语法极简的英文标题，因为她面对的是自己的真实经历，是不需要历史调查就可以信手拈来的丰满细节。从小说行文就可以看出，她想要拨开那些修饰语的迷雾，让语词回归至本义，回归至最质朴的叙事状态：芳华落尽见真淳。小说开始得很轻，王府井大街上，一场仓促的重逢。人群中惊鸿一瞥，“我”竟然认出了那张曾经怎么也记不住的路人面孔：刘峰，文工团的模范，40 年前因触摸女兵身体而轰然倒塌。

严歌苓就是这么直奔主题，亮出底牌，这是她的一贯风格。《芳华》甫一开篇，“触摸事件”就被不断讲述着，不断强调着，像是在预设一种终将要到来的坠落。1977 年夏，刘峰因“触摸”女兵林丁丁的身体，被当作耍流氓，下放至伐木连。这无疑刘峰的命运拐点，也是芳华凋落的开始。《芳华》如此开门见山，而且不断强调小说的“核心事件”，这似乎是在在有意制造一种事件强度，就像一颗等待爆炸的炸弹，足足地吊起读者胃口。这种写作方式让人

联想起美国电影大师希区柯克的经典论断：如果你要表现一群人围着一张桌子玩牌，然后突然一声爆炸，那么你便只能拍到一个十分呆板的炸后一惊的场面；另一方面，虽然你是表现这同一场面，但是在打牌开始之前，先表现桌子下面的定时炸弹，那么你就造成了悬念，并牵动观众的心。当然，扣人心弦还不够，为了保证这种事件强度，严歌苓甚至要将小说的整体构思全部结构在同一个“核心事件”上。令人担心的是，这样一桩事先张扬的“触摸事件”能否撑得起 40 年的历史厚度？预叙高潮会不会提前透支阅读者的激情？

要理解《芳华》的这种写作技术，则必须结合严歌苓在小说家之外的另一重身份：电影编剧，而且是经过好莱坞“认证”的电影编剧。从某种程度上说，严歌苓的小说创作都是从“核心事件”开始的，这是一种典型的好莱坞编剧思维。在好莱坞体制中，电影编剧必须能够在最简短的时间内、用最精炼的语言向最强势的制片人讲出自己的故事，这种优胜劣汰的竞争格局使得编剧们必须高效表达，他们的“故事核”必须足够短，却又足够精彩，只有如此，才能把剧本卖出去。说得残酷一点，“故事核”的强度直接关乎一个好莱坞电影编剧的基本生存。正是美国编剧行业的专业训练，使得严歌苓非常注重“核心事件”的戏剧性，那些惊悚骇俗的“一句话梗概”，恰恰是严歌苓小说展开的基石，无论是“妓女换女学生”的残酷献身（《金陵十三钗》，2006），还是“归来不识当年人”的失忆创伤（《陆犯焉识》，2011），无不是先有故事创意，再

填充历史细节。所以，我们看到大历史在严歌苓的“故事核”里穿行而过，却无法驻足，真正遗留下来的还是那些经典的戏剧情境：关于选择，关于牺牲，关于交易，关于背叛。

反观作为小说家的严歌苓，她这种“强事件”的写作方式就显得匠气，过于情节剧化，少了些哲学余味。

好莱坞有句名言：第一幕的手枪必须在最后一幕打响。在好莱坞的工业体制内，电影剧本不允许存在任何意义上的“废镜头”，不接受任何与主干剧情无关的闲笔，一切都在紧绷，情节的齿轮彼此咬合，就像机器化大生产一样高效。拧成一股绳的向心力叙事固然十分吸引读者，能让他们目不转睛，但也会因为过度明确的叙事方向，而丧失某种自反性与辩证性。事实上，严歌苓的近期创作一直存在的问题：流畅的、光滑的、没有毛边的历史叙事，没有任何冗余与漫溢，到处都是精心剪裁的规整。但“历史”毕竟不是人工修剪的结果，它是野蛮生长的，它无法被情节剧的经纬线所编织，因为一旦被编织了，“历史”就只能是一种叙事。那么，在严歌苓的笔下，“历史”的面貌究竟是怎样的？在她惊悚骇俗的“故事核”里，“历史”究竟扮演着怎样的角色？

以《芳华》为例，因为一桩“触摸事件”，刘峰的形象从此倒塌，人物命运迅速坠落，急转直下，且永无翻身的可能：下放伐木连之后，刘峰先是失去手臂、装上假肢，后又妻离子散，最终与社会脱轨，罹患癌症、与世长辞。在苦难的轮番考验之下，生命成了一个不断“丧失”的时间过程，只能苟且地活着。

在我看来，《芳华》的真正价值或许在于捍卫一种身体经验，严歌苓试图为一种由触觉所开启的感性分配方式进行辩护。整部小说 40 年的历史跨度，仅用一个“越界”的身体动作就支撑起来，而且始终充满激情，这是严歌苓的过人之处，也是《芳华》“自传体”的力量所在。其实，在文工团女兵们汗流浹背地练毯子功的时候，在刘峰接过她们的身体并在空中调个过儿再放到地上的时候，“触摸”已经一次次地发生，那分明是健康的、无私的、纯洁的。也正因为如此，“我们”在 40 年后都背负了共同的情感债务，“我们”必须为当年对刘峰的情感背叛而承受良心的拷问。小说结尾沉浸在强烈的道德负罪感之中，它构成了对读者的内在质询：在你的芳华时代，是否也曾这样背叛过一位朋友？

因此，《芳华》英文标题的真正妙处倒不在于其过去时态，而是那个一语双关的“Touch”：它一方面指向小说的核心事件，即刘峰对林丁丁的越界“触摸”，是欲望化的身体动作；另一方面则暗示着某种“触动”，某种由身体感觉触发的情绪洪流，这种流动性甚至可以实现跨时空的情绪对接。正如“我”多年后“触摸”到刘峰假肢时所得到的最直接的体验：“大夏天里，那种冷的、硬的、廉价的胶皮感觉在我的手上，在我掌心上留了一块灼伤。”正是这样的身体感觉，让我们得以穿越历史理性，真正“触摸”到那个时代的温度。

（作者为青年评论家、编剧、中国现代文学馆客座研究员）