

一种关注

不期而至 离别是成长的朦胧诗

——评国产电影《第一次的离别》

张斌

在离开半年之后再次走进电影院，我看了王丽娜导演的处女作《第一次的离别》。回来与离别的“第一次相遇”，给观影增添了别样的感受。当最后一行字幕在眼前静静滚过，我还沉浸在电影里的那些伤感又美好的离别中——这部小成本儿童电影，通过孩子们的第一次离别去反映这一人生的常态与永恒的主题，犹如一首哀而不伤的朦胧诗，带给我们无限品味的空间。

“每一个人都要学会离别”，
他们就这样懵懂地走上了“长大”的路途

离别是一个情感含义极其复杂的词语，但多半与无奈和伤感有关，因此古人才说离别让人黯然销魂。然而在孩子的世界里，离别又意味着什么？男孩艾萨和女孩凯丽比努尔是好朋友，他们生活在新疆的一个小村庄。这里有看不到边的沙漠，也有千年不朽的胡杨和绿色如玉的葡萄架。他们快乐地生活在这里。他们甚至还养了一只还在吃奶的小羊，每个人轮流喂养一段时间。在学校里，他们一起学课文《第一次的离别》，也一起大声背诵王维的诗句“独在异乡为异客，每逢佳节倍思亲。”

这显然是一种故事中的互文隐喻。艾萨一直生活在一种可能的离别氛围中。他的母亲患有精神疾病，犯病就要去住院，神志不清的时候偶尔还会出门不知所踪。艾萨深爱自己的母亲，愿意像照顾小羊一样照顾妈妈，然而他无力阻止这可能的离别变成现实。妈妈被父亲送到养老院长住，而哥哥也要离家去技校上学。曾经因母亲不见了而被哥哥责备“你什么时候才能长大”的艾萨，却已经在这一次次的“第一次”离别的迷茫中开始长大。凯丽是一个开朗善良的小女孩，经历了父母离异复合的过程。她喜欢自己的村子和小伙伴们。他们一起养小羊，一起横穿沙漠去寻找艾萨的母亲，一起爬到胡杨树上风景。她也喜欢自己的父母。她喜欢与他们一起摘棉花，也喜欢听爸爸唱给

妈妈的情歌。她无忧无虑快乐自在。然而就如同她在胡杨林里品尝到小羊吃的树叶的辛辣的滋味那样，她也不得不体验这人生的第一次离别。爸爸妈妈要带她去库车城里上学，当凯丽问妈妈，能不能把她的朋友艾萨也带走？妈妈告诉她，没有人是不分别的，“每一个人都要学会离别。”

学会离别，多么平常而又石破天惊的一句话。是啊，对于我们而言离别司空见惯，但对于孩子而言，离别却是突如其来，惊天动地，没有人能够阻止，也不会有人在意。他们就这样懵懂地走上了“长大”的迢迢路途。事实上，离别是成长的朦胧诗，它无法学习，也不用学习，就这样不期而至地到来。只有当你长大后回望这一切，你才知道那就是离别，才知道原来自己是在离别中长大。这就像影片的结尾，艾萨骑着驴在白雪纷飞中寻找小羊。这时候画面一片朦胧，我们看不清他的脸庞，只听到他在焦急地呼唤“你在哪里？”我们知道，这不会有回答，电影也不会有答案，因为小羊长大了，再也不需要他喂奶了，甚至要成为祭品而牺牲。他也长大了，一切都回不去了。总有一天，我们要告别亲人、告别朋友、告别故乡，到更广大的世界去流浪成长。什么是异乡？谁又是异客？为何要思亲？古人诗句里凝练的这些深沉的离别之思，只有在他们真实而感性的日常生活中才能被真正触碰和体验。那一瞬间的忧郁与伤痛，便悄然开启了长大成人的阀门。

别具魅力的电影风格，
洋溢着诗意又表达着观念

如果离别是长大设定的规程，那我们又如何在电影中获得这温暖的感动？这得益于导演给观众提供的既纯粹又丰富的故事和影像感染力。

这部电影是导演献给故乡沙雅和童年生活的一首生活史诗，因而饱含着自己浓烈的故乡之思。但这思念的浓度却没有恣意泛滥，相反，在电影中表现得克制而又冷静。

电影在影像世界中构建了一个在天堂与人世之间的故乡。

因为是天堂，所以一切都是好的。电影抛弃了惯常的戏剧冲突结构，而将故事完全集中到儿童的视角，去展现他们面对第一次离别时候的惊慌失措，其细腻的心理刻画与情感表达擦去了观众心灵的锈斑，唤醒了他们心中对人生初始离别的种种丰富回忆，原来我们的长大是如此漫不经心又轰轰烈烈。作为推动情节发展的力量，电影中的大人们也不是孩子成长的障碍，而是在孩子们困惑的时候提供了力所能及的帮助，去安抚孩子们因“离别”而动荡不安的心灵。凯丽的母亲告诉女儿可以画一幅画，在画里就可以和小伙伴们永远不分开了。这是母亲让女儿学会应对离别的智慧。

因为是天堂，所以必然都是美的。我们看到了电影极具艺术性的影像语言。新疆四季变换无垠的地域风景，其宏大辽阔的地理景观，都给电影拍摄带来极为丰富的选择。那被太阳逆光映照的沙漠，小伙伴坐在胡杨树上的景象，凯丽在棉田中的舞蹈等场景，在固定镜头的注视中美到观众心里。这显然是电影艺术建构的结果。它进一步纯化了故事世界，将观众的经验集中到情感上来。

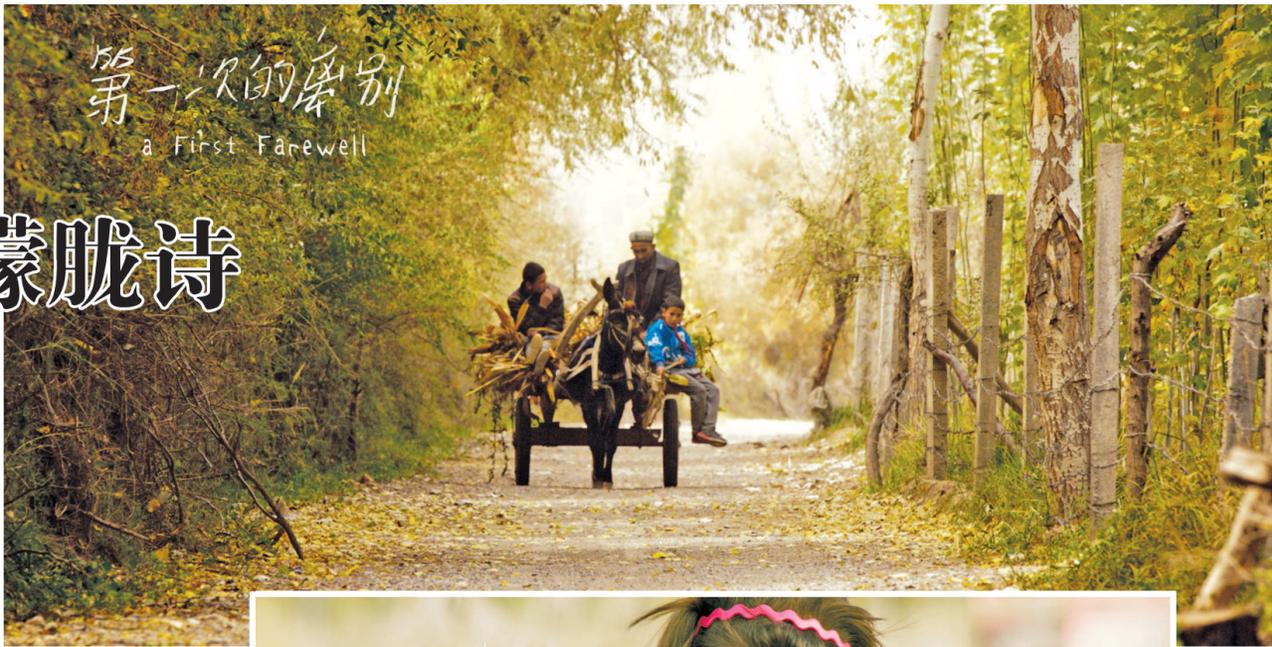
但这个世界并非单调，它其实也延伸了诸多复杂的社会现实。我们在电影中看到了少数民族地区一些地方的生存现状：生活颇为不易，但在得到改变，人们病了能得到及时的医治，家里有困难也能得到政府的帮助。我们也看到了城乡之间的差异。村子里的小学老师普通话不标准，学生的学习也因此受到影响。这是凯丽父母坚持要带她去库车上学的理由。年轻人普遍想要出去打工闯荡外面的世界，而长者则对此持反对意见。更重要的是，我们在电影中看到了观念的改变。凯丽母亲从自身

经历出发得出普通话一定要学好的结论，并在自己孩子的教育中身体力行。他们面临的家庭教育、生老病死、孩子的学习教育、对富裕生活的追求，和中国其它任何一个地方的老百姓都是一样的。因此，这部看似少数民族题材的儿童电影，事实上就具有了超越少数而汇入当代中国发展的现代性图景中的可能性。

导演具有纪录片创作的背景，电影也都起用的是当地的素人演员。据导演王丽娜自己说，很多段落本身不是“拍摄”出来的，而是“纪录”下来的。而两个小演员自身也在生活中经历了电影中的近似“离别”。饰演凯丽的小姑娘父母的婚也离了。她母亲离婚之后在街上遇到她不知道要不要跟她打招呼，看着她脏兮兮的就像一个孤儿一样不忍心，后来就又复婚了。饰演艾萨的小男孩也很依赖母亲，但他的母亲同样也患有疾病。这种戏内戏外的映照，使得演员的情感表达获得了难能可贵的真实感，他们是在经历而不是表演，这在某种程度上让电影具有了一种纪录片的品质。这些和有强烈设计意图的影像画面和构图相结合的时候，却没有给观众任何不协调之感，形成了一种别具魅力的电影风格，洋溢着诗意又表达着观念。王丽娜认为，如果说她与阿巴斯有什么相同之处，便在于认同“诗性的讲故事的方式可以让观众不再依赖情节本身的发展而成为认知生活的参与者。”

影片中有一个很重要的意象是火车，被几个孩子不断提及。去往库车的凯丽给艾萨写信，跟他说火车和自己想象的不太一样，并以一种兴奋的语气向艾萨介绍火车上各种新的发现。艾萨一边读信一边浮现出向往的神情。外面的世界和故乡不一样，有想不到的火车能带孩子们走向远方。但是，外面的世界真的跟别人说的那样美好吗？谁能肯定地知道呢？只是在孩子们谈及长大后的理想的时候，你才知道，想当医生给妈妈治病的艾萨，和想当干部为村子服务的艾萨，生命早已与故乡深深牵绊，永远也无法分开，哪怕是无数次离别也不行。犹如凯丽离开故乡到库车上学的画面，面包车在向前，而凯丽的目光却带着一丝忧郁，透过后窗的玻璃洒落在远处的故乡。

(作者为上海大学上海电影学院教授)



▲▶ 电影
《第一次的离别》
剧照



看了又看

11年后再辨“风声”

——评院线重映的国产电影《风声》

段善策



▲把摩斯密码缝入旗袍的情节是一种双重隐喻。图为电影《风声》剧照

时逢影院重启复工，中外经典纷纷复映“暖场”，其中包括11年前首映的“首部华语谍战巨制”《风声》。虽然00年代的制片预算和市场体量不能与今天动辄几亿、几十亿同日而语，但就制作水准、观众口碑以及产业影响来说，《风声》仍是新世纪最为成功的华语电影之一，至今豆瓣评分仍维持在8分之上。如今，在资本退潮需要思考何去何从的历史性时刻，重辨“风声”，也许能够为中国电影扬帆“再出发”提供些许启示。

抛开预算、票房和银幕数量等光鲜亮丽的表面数据不提，新世纪以来华语电影的最大变化，是新主流电影的崛起，而《风声》是其中的探路者和代表者之一。在开场“前言”部分，该片即展现出突破既定框架的姿态。冷光暗调、交响乐配合动态字幕和3D空中战机的鸟瞰镜头，凸显其简洁凝重，更具国际化和风格化的视听效果。从当代黑色电影借鉴而来的表现主义风格，也奠定了全片的基调。与此同时，交代故事背景的中英双语字幕采取了更加灵活的修辞策略，充分考虑了国际市场和跨文化因素。可以说，受惠于国际化的制作团队，《风声》一开场即展现出运用国际化的电影语言来介入主旋律题材创作的野心。

当然，光有野心不够，别样的电影还需要别样的故事。回望上世纪70年代末，国产谍战片勃兴，带有个人英雄主义色彩的传

奇故事，在一定程度上满足了普通观众对于另一条战线的另类想象。而《风声》取材于麦家的同名小说，该中篇小说主要围绕二战时期，爱国抗日志士与日寇及其傀儡政权，在情报战线殊死较量的故事展开。与受苏联影响的传统谍战小说不同，麦家的特情文学弥漫着神秘主义和现代主义气息。松散的叙述结构、飘逸的语言风格及诡谲的氛围营造，令人联想起深受西方侦探小说启发的古龙小说。不过，硬币都有两面，风格取聚、结构繁复的文学特质，无疑增加了其改编难度，尤其是改编成主旋律电影。幸运的是，主创团队敏锐地抓住了原著小说惊悚悬疑的精髓，截取小说上部审讯逼供篇，采取封闭叙事和二元对立的古典模式，在120分钟内高效地完成了对抗日情报人员的斗争正史塑造。

尽管影片舍弃了原著后半部分巴赫金狂欢与复调化的历史叙述，但在恪守古典三一律的框架内，仍然在有关历史叙事的可能性方面进行了发挥。譬如序幕部分的刺杀汉奸事件发生在1942年10月10日的南京，而刊登这则图片新闻的报纸却移花接木，使用了1933年6月4日边陲贵州《新黔日报》的版头。此处的“穿帮”镜头，除了归咎于后期技术失误，其实亦可视为“重返”历史现场之不可能的某象征。而历史叙述的艰难，反而带来了表意

和理解空间上的拓展和丰富。

这种论述空间的拓展和丰富，首先体现在摄影机的调度方面。一般情况下，主流商业片采取以大角度、大景别以及高光固定镜头为主的摄影风格。毕业于纽约大学电影学院的摄影师Jack Pollock大胆把独立电影的拍摄风格，融入到《风声》的拍摄当中。不拘一格的手持摄影和运动长镜头，赋予影片窥视感和律动感。长焦小景别镜头配合冷调低照度，挤压空间纵深的同时，诱导和激发角色心理与人物关系的戏剧反应。由此制造的幽闭恐惧氛围，与密室冒险的惊悚类型相得益彰。Jack Pollock后来成为另一部国产大片《寻龙诀》的摄影师也就不足为奇了。另一方面，更具作者性的象征性的构图和调度（譬如黄晓明饰演的日本军官的出场及其三次“下跪”的调度），不但丰富了人物和情节的层次和张力，也增强了旨归立意的厚度和宽度。

其次，体现在文本层面“大叙述者”的视角方面。《风声》中奇观化的身体叙事仍然占据了文本的显要位置，在某些方面甚至强化了对反面人物的刻板印象，譬如对原著中白小年的改写是通过将其女性化完成的，一系列施加于女性角色身体的五花八门的刑讯手段，更是成为法西斯暴行存在的痕迹和证据，目的是由此奠定“以暴制暴”的道德基础。周迅饰演的“老鬼”的自我牺牲，成为这场性别叙述的高潮同时也是结局。临终前缝补的旗袍成为一种双重隐喻——既象征着被侵犯过的屈辱，也象征着柔而不屈的精神。把带有遗言信息的摩斯密码缝入旗袍，英雄儿女纤纤玉指穿针引线之间，完成了身体叙事与国族叙事的缝合。

最后，体现在角色之间的凝视方面。在多次的特写镜头中，日本军官和汉奸特务对两位女性角色流露出充满欲望的眼神。所谓的“怜香惜玉”，除了表现其张牙舞爪的表相背后的意志薄弱，还暗指面对春秋大义时个人主义的局限。而巧合的是，情节中破译摩斯密码的母亲本《孽海花》讲述的则是风尘女子变身救国英雄的故事。尽管对酷刑场景的过度渲染有消费身体之嫌，但是，相较于在主流商业电影中，完全被动和彻底边缘化的“他者”处境，女性的意志和行动力在《风声》中得到了一定程度的展现和肯定。即便是十几年过去，这种叙事策略和表达对于未来国产影视的构建仍然不失为一种思路。

(作者为海南师范大学新闻传播与影视学院副教授)