

《摔跤吧！爸爸》的内在，和好莱坞电影没有差异

杜庆春

印度电影《摔跤吧！爸爸》在中国电影市场上映32天，累计票房10.6亿元，目前位列年度票房榜第五，或将超越《金刚：骷髅岛》。这部印度电影讲述几个农村女孩在父亲的训练下，练习摔跤，实现人生逆袭的励志故事，电影本身也成了一个电影市场的励志样本。影片主演阿米尔·汗几天前发了一条微博，感谢中国观众的热情和中方发行的支持。因为影片火爆的票房、口碑，以及它能在充满变数的中国电影市场坚持相当长的一个放映周期，于是这部本身并不复杂的印度电影变得耐人寻味起来。围绕着它，有毫无保留的赞美，也有措辞尖利的争议，透过这些喧嚣，我们真正需要思考的，是印度电影和中国观众的这一轮“短兵相接”，带来的关键提示是什么？

在票房突破10亿元大关前，印度电影《摔跤吧！爸爸》已经在中国电影市场引发持续关注度。关于这部电影的讨论，从影片本身的叙事、人物塑造和价值立场，延伸到“宝莱坞击败好莱坞”“演员如何敬业”“体育类型电影对中国市场是否有效”“直面现实才是电影的出路”等等的大命题，于是，这部原本不太复杂的印度电影变得耐人寻味起来。

电影里一位父亲训练两个女儿成为摔跤手的故事，在印度有原型，但是我们有必要警觉，这部电影并不能简单地被理解成“印度的现实”，电影只是电影，是对现实的选择、编织和再现。

对于大部分中国观众而言，在这里看到的“印度”仍然是异域奇观。诚然，当我们看到一个印度家庭拼搏奋斗的励志故事，顺理成章地和主角们产生共情，分享豪迈的情绪，为他们鼓掌。然而需要留意的是，“山村女性的命运抗争”这类戏剧主题很久以前就不再是中国电影制作中的主要议题，认为《摔跤吧！爸爸》在现实主义的维度冲击了中国电影市场，这个看法其实是不太站得住脚的——触动观众的，不是“现实”本身的断面和碎片，而是现实被呈现的方式，以及在这过程中制造的强烈情感效应。

影片中，创作者固然以喜剧的批判姿态揶揄了一部分印度的现状，比如父亲带领女儿们

挑战的“乡村偏见”，比如行事荒唐的官僚、体育界的潜规则 and 同行之间的倾轧……但漫画式的片段和细节并不足以应对“印度的现实”这个庞杂的命题。现实主义的路径在电影里的真正实现，在于“爸爸”形象的塑造。

通过大量观众反馈和影评，我们不难发现，这个“爸爸”是很受争议的，有人赞美他的热血激情，有人质疑他的“家长式强悍”。在这一点上，这部被认为“打败好莱坞的宝莱坞电影”，恰恰学到了好莱坞商业大制作最核心的原则：价值表达的开放和暖昧。这个父亲的选择，出发点是自私的，他让女儿去圆自己的梦，为了自己的追求垄断了她们的未来，成为她们命运的主宰。但是，逆水行舟的奋斗荣誉感，极大程度地抵消了父亲形象中自私的一面。更微妙的是，女儿们走“父亲安排好的道路”，成了印度传统乡村女性解放的正面样本；去实现爸爸的梦想，总要好过14岁就嫁给一个陌生男性过完相夫教子的一生。于是，父亲的光环多了一层，他成为挑战传统陋习的英雄。

这套叙事的逻辑，让这个家庭内部的关系构成了价值判断的困境，“听命于父亲”是需要被反思的前现代处境，“谁说女子不如男”又完全是现代语境的表达。电影里最重要的一场戏份，是女儿争夺金牌时，父亲意外地被关进杂物间，缺席了现场。这个段落可以得到慷慨的正能量解读：女儿终于离

开父亲的羽翼，独立面对艰难险境，完成绝地反击；但它同时暗含着让人心惊的潜台词：一个“不在场”的父亲，真正实现在精神层面管理着女儿。

戏剧始终在矛盾和两难的维度中展开，直到电影迎来煽情的高潮：女儿把赢得的金牌递给父亲，父亲再给女儿戴上，说出“你是我的骄傲！”当叙事回到“父女亲情”的安全套路里，看到这样的结局，我们在普遍人性的角度就很难苛责它，因为“父亲以女儿的成功为荣”是大众普遍会接受的一种情感。“女儿被迫成为摔跤运动员”的痛苦，被喜剧的结局化解了，更进一步，转换成“父亲带领女儿证明女性能力”的现代意识。

我们有必要注意到，影片以姑娘们的“堂兄”的视角展开叙事，这是一个滑稽、倒霉、不断制造笑料的角色，电影里大量的喜剧噱头是由他制造的，因为他的旁观、介入，父女之间的“性别冲突”和“尊卑矛盾”一次次地以闹剧的方式被转移、被缓解。堂兄成为一种类似“干扰剂”的存在，戏剧冲突中尖锐的杀伤力因为他的存在，极大程度地缓和了。

在影片这套完整叙事里，一个让人难下定论的父亲，隐喻了印度欲说还休的现实，或者说，印度在这部电影里缩影成这位父亲。在这个意义上，《摔跤吧！爸爸》不仅制作水准、表演水准、歌舞都值得认可，它对于一部优秀

——编者的话

电影的关键提示在于，不仅是选择什么样的“现实”作为戏剧主题，更重要的是“处理现实的方式”。

记得土耳其作家帕慕克在中国的一次讲座中提到一个观念，他认为，我们耳熟能详的“全球化”，其实在20世纪初的文学领域里已经迅猛展开了，西方的“小说”和“戏剧”成为全球化的叙事语言。

借用帕慕克的表述，电影同理，电影领域的“全球化”体现为好莱坞电影语言的垄断。在这一点上，《摔跤吧！爸爸》是个绝佳的案例，影片尽管大量使用印度特征的音乐，但整体的影像语言完全是标准的国际化的讲述方式，它的剧作思维、镜头语言和剪辑思路等，和好莱坞电影没有差异。从“好莱坞（Hollywood）”僵化出的词语“宝莱坞（Bollywood）”，本质上就意味着好莱坞才是电影工业的核心词汇，这是不可避免的现实。当我们感慨《摔跤吧！爸爸》的制作水准和作品完成度时候，当我们叹服男主角阿米尔·汗的敬业精神时，我们探讨的其实是电影工业普遍需要恪守的职业伦理和标准。如果一定要拿《摔跤吧！爸爸》当作中国电影创作的参照物，那么当下中国电影如何在编、导、演的方方面面完善“工业”的标准，才是值得深思的，这也是中国电影能够提供更多让观众满意的产品的根本前提。

（作者为北京电影学院教授）



当我们感慨《摔跤吧！爸爸》的制作水准和作品完成度的时候，当我们叹服男主角阿米尔·汗的敬业精神时，我们探讨的其实是电影工业普遍需要恪守的职业伦理和标准。图为《摔跤吧！爸爸》剧照。资料图片

萨吉特·雷伊，印度电影的“艺术担当”和“局外人”

黑泽明赞他的电影：“静谧庄严，像大河奔涌”

柳青

“印度电影”温度滚烫，一边是《摔跤吧！爸爸》在中国市场票房走高，一边是本届戛纳影展的发布会上，记者们追问影展艺术总监弗里莫：“为什么主竞赛单元没有印度电影入围？”印度电影火热的商业成功和它在国际范围内很少被认可的“艺术性”，这个话题老调重弹。

满世界落地开花的宝莱坞电影，并没有帮助印度电影“祛魅”，这么多年过去，紧邻印度的中国观众和西方观众一样，面对印度电影，总是惊奇多过理解。

萨吉特·雷伊被看作是印度电影的“艺术担当”，大约也是这重误解中的一种。印度导演萨吉特·雷伊，四次入围戛纳影展竞赛单元，《大地之歌》获戛纳评审团特别奖，他本人晚年获奥斯卡终身成就奖。他的《大地之歌》《大河之歌》和《大树之歌》组成的“阿普三部曲”（三部电影的男主角都是“阿普”，从少年到成年），引发了西方电影学界对印度电影美学的关注，却发现他在印度是一个孤独的异乡人。这是一个吊诡的发现：雷伊很容易能在西方学者书写电影史谱系中找到一席之地，但是在印度电影的语境里，他俨然地立在于主流和传统之外。

电影在印度被当作一种特殊的娱乐工具，

相比戏剧和文学，电影是更喜闻乐见的“传递解惑”的途径。1950年代，当英国殖民者撤出以后，有评论家试图把电影的语言和国家的历史进程联系在一起。雷伊固然反感印度流行电影里浮夸的奇观，但他选择了一条浪漫化的个人主义道路。

印度知识界有一种共识，认为雷伊是一个“印度的外国人”。这种“指控”不能算是苛责，雷伊出身于南方望族，他的家族和泰戈尔家族是世交，虽然少年时他和诗人泰戈尔的私交甚少，但他视对方为精神导师。泰戈尔把雷伊引向欧洲的启蒙思想和人文主义，文艺复兴和19世纪的新古典主义——而非印度传统美学，塑造了雷伊的艺术观念。

在《大地之歌》里，雷伊用东方式的自然主义手法白描一个婆罗门少年进入现代社会过程的成长、挣扎和转变。片中最著名的场景是阿普和姐姐在村庄边缘玩耍时，有火车驶过鲜花盛开的田野。孩子们第一次看到想象的列车出现在地平线上，火车如钢铁巨龙穿越风景，留下黑色的烟云。庞杂的情感在画面上洒开，乡愁混杂着恐惧，交织着莫名的期盼。阿普在自然的旷野中，第一次面对了自己，随着汽笛的轰鸣以及火车的出现和消失，他意识到自己的渴望。这个片段包

含了“阿普三部曲”的全部主题：既有前进的时代的召唤，也残存着传统社会的气息。

雷伊的才华，在于他用艺术的手段让历史透明化了。“阿普三部曲”用片段的影像铺展社群生活的纹理，找到一种恰如其分的视觉方案去呈现印度的日常，这种“日常”其实是自然主义和现实主义杂糅呈现的魔幻之旅。

雷伊作品的争议性，在于他所处的时代。1950年代的印度，民族意识和现代性是和殖民经验的创伤盘根错节拧在一起的沉痛话题。而“阿普三部曲”做了微妙的减法，雷伊淡化了殖民经验，尽管阿普的故事发生在殖民时期，影像中遍布特定历史时期的象征符号，但他回避了民族意识，把殖民造成的历史创伤转换成“古老传统面对现代化的困境”。印度这片古老土地上的文明遭遇过的伤害和浮沉，被披上了诗情画意的外衣，历史断层的痛苦被回避了，取而代之的是一个自由脆弱的诗人传递出“全球化”的艺术命题：历史延续的幻觉和永恒的隐喻。

一旦脱离了印度的语境，雷伊作品里的这层“矛盾”是可以忽略不计的。

黑泽明对《大地之歌》赞不绝口，他说：“这静谧庄严的电影，像大河奔涌，人们出生，

活过，接受死亡，雷伊对生命轮回景象的描述不带刻意做作。”“奔涌的大河”这个意象，隐喻着雷伊所坚信的生命观和艺术观，他认为个体生命的进程和历史的演进都是一段不断在告别的旅程。他真正关心、并且孜孜不倦在电影中探索的，只是时间而已。“阿普三部曲”之后的《女神颂》《两个女儿》和《孤独的妻子》里，雷伊一再强调着时间的真实性和古典性，在对细微事物的刻画中，捕捉时间的痕迹和物质世界的经验之美。

看待雷伊的成就和“非议”，最终，要落在如何看待“电影”这种艺术样式。就像作家帕慕克总结的，“小说”和“戏剧”源于西方，却在20世纪席卷了全世界，这是文艺凶猛的“全球化”。其实电影也是这样，雷伊只是很早就看清了这点，在美学上深受欧洲熏陶的他，顺从了欧洲电影的古典美学，也因此，在自己的国家成了一个异乡人。晚年的他在一篇长文里写下：“艺术形式存在于时间中的概念，并不属于印度，而属于西方。熟悉西方和西方艺术形式，事实上有助于了解电影媒体。而对一个孟加拉民间艺术家来讲，他们根本无法了解电影属于一种艺术形式。”

（作者为本报首席记者）

每一个作者，最终都会回到家乡，无论以哪种方式

进入故事的钥匙

马伯庸

文学创作，最要不得的就是“无我”，它就像是干将莫邪铸的剑，如果不把创作者自己的身心魂魄也投入火中，没办法炼出一把利刃。

创作的冲动，往往来源于一次偶然的灵感，但创作本身却需要持之以恆的燃烧。

大概是三四年前吧，我在查阅资料的时候，无意中翻开了《绥远志略》。这是一本关于绥远县的近代地方志，如果不是专门做这方面研究的人，大概会觉得很枯燥。我只是出于阅读的本能，才会起了兴致去翻阅，没打算深读。

我无意中翻开的那一页，记载着一则关于归绥城（即今呼和浩特）的轶事。一个叫华国祥的英国传教士来到这里，初时屡屡碰壁，他与朋友通信时，得知欧洲出了一个叫电影机的新发明，华国祥就千方百计弄到了一台运至归绥。当地老百姓对这个新玩意喜欢得不得了，华国祥趁机传教，效果极好。

我一下子被这种意象迷住了。想想看，一件代表了当时人类文明杰出成就的机械，在古老封闭的草原上横空而降，牧民们为了万里重洋之外的声色光影如痴如醉。想象一下，绿色大草原上挂起白色幕布，穿着长袍的牧民孩童转动念珠，看着幕布上工厂下班、火车进站，这场景实在是太美了。古老的传统与现代在这一刻融汇碰撞，空间和时间的边界为之模糊起来，唯有好奇心，这种人类最可贵的品质，从未改变。

我对于这种人文意义上的强烈对比，有一种近乎偏执的兴趣。尤其是一种文化向另外一种文化渗透、影响的嬗变过程，特别值得反复揣摩。比如希腊十二星座在中国传统文化中的异化，赵氏孤儿在十九世纪法国戏剧中的地位，安徒生笔下的夜莺……这些都是不同文明碰撞时产生的火花。而归绥城里的这个故事，正是这堆火花中不那么显眼，却依旧漂亮的一朵。

那时，我陡然升起一股冲动，能不能把这个故事写出来？然后我开始到处搜集资料，从清末绥远省的建制到当地蒙古王爷的坐骑规制，从传教士的来华路线到电影机的工作原理，事无巨细，尽力搜集。搜集和阅读的过程，很有意思，可是我脑海中的故事，却始终像一团雾气，看似在眼前，伸手过去却触摸不到，无法凝结成一个实体。我想，这大概是我还没触摸到这个故事的频道。故事的频道是一种直觉。就好比你去相亲，看到对方的第一眼，直觉判断你们俩到底合不合适在一起。现在华国祥的故事坐在了我桌子的对面，我们四目相对，可是那种感觉还没找到，或者说，缘分没到。

到了2013年的十月底，秋雨连绵。我在晚上做了一个梦，梦里的我在漆黑的草原上开着一辆卡车，旁边坐着一个外国人，讲话比雨刷摆动还快。他兴致勃勃地跟我说，要在我的老家赤峰建立一个动物园。我从后视镜一看，车后跟随着很多影子，长颈鹿、大象、狮子、美洲豹，它们沉默地排成一队，缓慢前行。背景是一个巨大的月亮，乳白色的光芒洒满了整个草原。

那一刻，我被这画面打动了。当年华国祥那个故事隐藏在内心的冲动，一跃而起。我知道之前为何迟迟无法动笔了。那时候它对我来说，只是一个猎奇的故事，一个可以冷静旁观的标本。它只是勾动了我的兴趣，但与我无关。文学创作，最要不得的就是“无我”，它就像是干将莫邪铸的剑，如果不把创作者自己的身心魂魄也投入火中，没办法炼出一把利刃。而这个梦，让我找到了进入故事的钥匙——那就是故乡。

我老家是内蒙古赤峰，也是一个草原城市。因为它位于内蒙东部，距离中原地带更近，文化碰撞也更加频繁多样。我对故乡的记忆、眷恋和理解，这些血肉能让这个故事真正凝实，变成一个可以触摸的实体。当我真正开始动笔，华国祥从主角退居成了故事的开头契机，他的精神感染了真正的主角阿罗威，促使他前往赤峰草原，去为好奇心强烈的当地人建立一个从未见过的动物园。开始我只是把它写成一个短篇，可太多想表达的东西无处抒发，只有将其扩充为一部长篇，才能尽兴。最终有了《草原动物园》。

一位书评人看完以后这么评价：“每一个作家，最终都会回到家乡，无论以哪种方式。”这可真是说到我心坎里去了。

（作者为青年作家）

