

新叙事、新类型和新人物的诞生

中国电影怎样构建新的“世界体系”

杜庆春

2018年春节年初一，中国电影创造了一个新的票房纪录——近13亿元人民币创出单一市场单日票房产出的全球新高。整个春节档里,《红海行动》和《唐人街探案2》成为市场的大赢家。这两部电影都可以看作中国电影创作在近几年里的新开拓。对比之下,《捉妖记2》和《西游记女儿国》的表现差强人意,构成了可以对应参考的现象。

作为两种截然不同的电影类型,《红海行动》和《唐人街探案2》并无关联,一个是战争动作,一个是喜剧闹剧。但是这两个产品的研发路径都源于同样合力:其一是中国和中国人与世界关系的新表述,另一个力量来源是要“类型电影”这个概念的精确落实。可以说,中国这些年来所有大获成功的电影,都来自于这两股合力促成的优质产业资源组合。

所谓“中国和中国人与世界关系的新表述”,对内包含着传统叙事资源的再利用、对社会伦理的重构,对外表现为中国在全球的新关系的探索。这意味着一个有着强大历史脉络和传统文化资源的国家,面临文化和伦理的全新建构,从过去半个多世纪的处境里蜕变出的新的“全球观”。

再则,创作者必须面对产业的一般伦理,即类型电影怎样利用文化资源制造观众的“快感”模型。“民族电影”是一个含混的概念,商业类型片的真相在于从电影语言到技法、方方面面地接轨全球化的语言体系和工业标准,而不是满足于“类型元素”和“民族元素”的碎片化堆砌。

在明确这个基本逻辑之后,我们进一步地讨论《红海行动》和《唐人街探案2》所彰显的新的可能性。这两部电

影的主要场景在国外取景拍摄,但是和以前海外拍摄的中国制作有一个巨大差异,这个差异指向中国电影进行全球产品生产的关键指标——在中国电影构建的新世界体系里,中国脸孔怎样承担起核心支点的作用,这对中国演员和表演体系都提出了新要求。

《泰囧》的成功,表明中国开始构建了一个强大且自信的“自我”形象,且这个形象关涉到“周边”。《北京遇上西雅图》的出现,将“中国”这个名词能指和所指的内容,空降在美国这个强大的全球化符号生产国度里。这两部作品揭开“中国电影和世界关系新表述”的大幕,它们的力量远在泛泛而谈的“国外景观”或“异域元素”之上。今年《红海行动》和《唐人街探案2》带来的重要突破是让中国演员的表演融入国际化的表演体系里。《唐人街探案2》的中国式喜剧表演仍然有鲜明的地域特征,一定程度上抑制了“国际化”的倾向,尽管如此,这部电影的制片人之一称赞影片中的外国演员“配角”:“我们借用一个奥斯卡评选中的术语,叫actors in supporting room,就是演员辅助着角色,这是一个体现专业素养的词,能够辅助角色的演员没有一个跳戏的,每一个演得都特别好。”我们不妨这样说,在这个以“辅助角色”的完成度作为专业度量衡的表演体系中,中国演员的“脸孔”已经能够融合进去,在一个放之世界而皆准的商业片表演体系里,“中国面孔”不再是突兀的。这个表演的高度融合,以及与之相伴的新的视觉体系,在《战狼2》和《红海行动》中有更强烈的呈现。

新的面孔和新的类型,把中国电

影的叙事带向新的边界,这是国家形象在文化层面的构建、和类型电影消费的双驱动力导致的必然结果。随着类型观念深入电影创作过程,必然将引入电影语言和制作水准的国际化标准,这个标准最终转换到“表情体系”,即演员的表情管理、肢体行为和声音控制都将和好莱坞以及欧洲表演系统完成无缝对接。这里,“融合”的本质不是中国元素参与全球化叙事,而是中国脸孔成为主角,在中国故事里创造“世界新景观”。尤其,当“动作片”这个类型成为全球化产品的核心竞争品时,“动作”要求中国演员的表演和国外同行构建出一个“共同体”,“动作”成为统一观影趣味的支点,这种诉求递进地传递至肢体、表情和声音,这在很大程度上将激发中国演员试探新的美学可能。随着“新叙事的边界”逐渐清晰,丰满起来的“新人物”将带出“中国和中国人与世界关系”的全新呈现。《红海行动》里难得安静的段落,张译和海清关于“只救一个中国人,还是救全体人质”的讨论,就明显地呈现出新类型、新叙事与新人物诞生的内在逻辑。

在上述合力的推进下,中国电影产业面临迫在眉睫的新旧迭代,迭代过程也将不断印证和修订上述“内在逻辑”。中国电影的未来,在于将经济成长形成的市场能量,落实为成熟、自信的自我身份认同。这意味着,中国电影不仅要在中国故事中创造出“新的世界奇观”,与此同时,也必然将构建出由中国面孔支撑起的新的“世界体系”。

(作者为北京电影学院教授)



所谓“中国和中国人与世界的关系的新表述”,对内包含着传统叙事资源的再利用,对外表现为中国与全球的新关系的探索。这意味着一个有着强大历史脉络和传统文化资源的国家,面临文化和伦理的全新建构,从过去半个多世纪的处境里蜕变出的新的“全球观”。

在中国电影构建的新世界体系里,中国脸孔怎样承担起核心支点的作用,这对中国演员和表演体系都提出了新要求。

上图为《红海行动》
下图为《北京遇上西雅图2:不二情书》



美国影片《三块广告牌》的反套路进攻——

怒与善能多大程度重合?

顿河

好的电影通常都有一个好故事,观众会随矛盾的激化和解决,全程保持流畅的观影感受。而一些更好的电影,则会悄悄的把人物放在了故事的前面,到最后你关心人物命运远远多过于事件的解决。与人物建立起的深刻共鸣,是故事走进观众内心的真正结点。美国影片《三块广告牌》就是这样的一部电影。

半年前深夜外出的女儿被奸杀,半年后案件仍旧毫无进展,愤怒的海耶斯决定租下高速公路旁的三块广告牌,展开一个人的战斗。这样一个经典的戏剧化开头,导演马丁·麦克唐纳其实有一万种套路来推进这个故事,然而他每一步都选择了逆着套路前进:比如说,作为最大反派登场的威洛比,在电影还没推进到一半的时候,看似“毫无反兆”的,自杀了。

对于习惯快速抓住主题、寻求“正义必胜”快感的观众而言,观看《三块广告牌》的过程,是在一次又一次“欣喜的失落”中度过的。马丁·麦克唐纳成功地给一个悬疑惊悚故事裹上了黑色幽默外衣,在螺旋重复式的剧情推进中,案件侦破没有丝毫进展,一群人物的外相和内心则被抽丝剥茧地呈现出来,进而勾勒出美国小镇社会的微观生态。导演的目标原本就不在侦破一个案件,抓到一个凶手,而是上升到文学层面地去探究生活的真相:愤怒与善良重合的维度有多大,戾气到底能让我们走多远。

影片案情始终没有突破,支撑

《三个广告牌》故事推进强度的,是女主角海耶斯一股强大“怨气”。在故事最开始,观众看到的是为女复仇的母性力量,通过前夫的登场,我们知道了米尔德雷德之前的生活有着家庭暴力的阴影,再往后,编剧才解释这位孤傲的母亲无法释怀的原因,是在女儿外出被害之前她曾随口诅咒女儿“希望你被奸杀”。对包括自己在内的世界充满着满腹的怨恨,海耶斯必须找到一个戾气的出口,小镇“无能”的警察局不幸成为她偏执报复的合理目标。

电影剧情的推进宛如剥洋葱般呈现了海耶斯的悲情人设,剧情并不纵向指向案件的解决,而是由她横向带出了一群充满戾气的底层人物。与之最对应的角色是警探迪克森,海耶斯的愤怒看上去无比正义,而满嘴脏话的迪克森表面上看就是恶的代言,无所事事又爱惹是生非,歧视包括少数族裔在内的各种少数派,然而随着情节推进,观众逐步感受到的是他的脆弱,他曾经也有单纯的梦想,他的戾气,是一层虚张声势掩饰自己的伪装。

海耶斯是站在道德的制高点一点一点去揭开她内心的暗色,对迪克森,编剧则是一点一点让他从道德洼地里爬起来。这样两个人物从完全相反的境地出发,都杂糅了外表愤怒和底色的善良。一场几乎是浪漫化处理的火灾戏完成了两个人的身份交换,偏执让海耶斯的正义复仇指向失控的

暴力,而恶棍迪克森却展露出道德感的善意温柔,在全片三分之一处就消失的“反派”威洛比实则是促成着一切发生的暖男,也许直至此刻,创作者也借由威洛比的举动不动声色的提出电影设置的问题:暴力真的是合理而有用的吗?

就像在剧情上反复挑战观众的观影习惯一样,身兼编剧导演的马丁·麦克唐纳并不急于给出套路的答案,一方面他不遗余力的展现和歌颂暴力,就像海耶斯坚持的那样,愤怒很多时候是人生活和生存的动力,而另一方面,他又不动声色的呈现善的温情,他让这两种互相消解的情绪不停对冲,随时制造强有力的冲突,比如海耶斯在质问威洛比时,威洛比的一口鲜血吐到了海耶斯的脸上。影片的结尾,当海耶斯和迪克森并肩上路时,他们早已彼此和解,并形成了战斗联盟,将满腔的怨气,发泄到另一个应该被惩罚的恶人身上。

真的要这样做吗?海耶斯的答案是:路还长着,我们还有时间做出我们的选择。观众和片中角色一样,有着自己开放式思考的空间。马丁·麦克唐纳是什么态度呢?也许有一句台词给出了答案:“不要愤怒啊,愤怒只会催生更大的愤怒。”这句话是海耶斯前夫傻白甜的女朋友说的,这大概是全片最黑色幽默的一笔私货吧。

(作者为电影编剧)



有这样一类电影,它们悄悄的把人物放在了故事的前面,到最后观众关心人物命运远远多过于事件的解决。与人物建立起的深刻共鸣,是故事走进观众内心的真正结点。《三块广告牌》就是这样的电影。

经典重读

作品创作时间早,往往一开口就送给后世无数素材。宋玉《风赋》:“故其清凉雄风,则飘举升降。乘凌高城,入于深宫。邸华叶而振气,徘徊于桂椒之间,翱翔于激水之上,将击芙蓉之精。猎蕙草,离秦衡。裒新夷,被黄杨。回穴冲陵,萧条众芳。然后徜徉中庭,北上玉堂。踰于罗帷,经于洞房。乃得为大王之风也。”激扬恣放,一路千里奔袭,换得楚王“乃披襟而当之曰:‘快哉此风!’”男儿豪气,披襟当风,这类画面,王粲《登楼赋》也用过:“凭轩槛以遥望兮,向北风而开襟。”

风继续吹,到了曹植的《杂诗》和《七哀诗》里,这意象绵绵起来,前者有“愿为南流景,驰光见我君”,后者是“愿为西南风,长逝入君怀”。在我国大部地区,“西南”来的风,显然不像是秋风。南风,想必多是比较和煦温暖,不像“披襟当之”的北风那么劲烈,有那么些藏不住的妩媚。这不是战国文人描摹的“大王雄风”,而是魏晋才子笔下的思妇之风了。

阮籍的“薄帷鉴明月,清风吹我襟”,已经因为种种不可说的情绪,在风中把原本敞开的衣襟给掩上了。随后西晋陆机的《拟庭中有奇树》,把投怀送抱风的意象内涵又拓宽了一步。此诗所谓“踰躅躅林渚,惠风入我怀”,如果这风还是投入男子怀抱,无论叙述者“我”是否作者本人,恐怕都会在流传中攀扯出奇怪的理解,因为“惠风”是司马衷妻子的名讳,她当时的身份是太子妃,陆机则是太子司马衷的本官故臣。虽然两晋风气尚通达,允许部属日常行文不避上司内眷的名讳,但以“惠风入我怀”触犯主母,在当时的价值体系里,大概还是让人感觉奇怪,是比较失礼的。陆机素有“非礼不动”声名,离开吴地,客居洛阳常常有漂泊他乡的焦虑,似乎并无必要冒着风险,写一首容易引起他人心理不适的作品。因此,这首诗的叙述者“我”,不是诗人本人,也不是《古诗十九首·庭中有奇树》中的游子,倒是很可能是一个被虚构的“思妇”。诗中的“惠风”,是主人公远游良人的气息,它吹入主人公的襟怀,也吹动主人公的心。

曹植笔下的思妇想冲出去,上演一出千里寻夫;陆机笔下的思妇则徘徊风中,等待着良人打开门扑进怀里来。差异中透露出两位诗人作为侠客和儒生的不同气质,令人莞尔。曹植笔下思妇的感伤,是“君怀良不开,贱妾当何依”。陆机笔下思妇的感伤,则是“芳草久已茂,佳人竟不归”、“感物恋所欢,采此欲谿谁?”——风吹动了“我”的心,可是你居然还不回来;路边今年新生的青草都长得那么高了,可是你居

然还不回来。这股“惠风”,大约是初夏的风。在那样的季节,有些花朵已经开过,有些果实已经开始孕结,就像她的情思和梦想一样。但是良人还在远方,归期未可期。“我”早就敞开了怀抱,可是良人居然不能像风一样,在合适的季节、以合适的方式,温柔地扑进“我”怀里来。

陆机出身名门,其父其祖在孙吴时期都出将入相,于当时的大江南北,有着极高声望。孙吴落幕之后,诗人曾居家十年不仕,又怀着自我实现的抱负北上晋都洛阳,一生见证了西晋的极盛与黄昏。以他的身世和平生际遇,如果诗中这位思妇是他自拟,那么“良人”该是什么呢?他未实现的理想?他的抱负?他等待的某个机会?某个好消息?他的过去?他逝去的亲友?他求而未得的那个更完美的自我?……学界对这首诗的创作时间至今存在争议,这无疑给文本的解读带来更多重的可能性。

同时,作者的籍贯引出另一个颇有趣味的问题。

两晋南朝时期盛行吴声歌曲,有一类被称为《子夜歌》,据称是由一位叫子夜的晋代女子所创,“声过哀苦”,由此衍生的各种变奏,后来成了系列。譬如用《子夜歌》曲调来歌唱四时行乐,就叫《子夜四时歌》。此外还有《大子夜歌》、《子夜警歌》、《子夜变歌》等等。绝大多数是民歌,也有一些为乐工和衣冠南渡以后的文人、士族所创作。

以《子夜歌》为代表的吴声歌曲中,借女子口吻传情表意,用放荡不羁的春风来比喻情人(或寄托对情人的念想),是极突出的特色技巧。例如《子夜歌》中一首唱道:“揽裙未结带,约眉开前窗。罗裳易飘颻,小开首春风。”又如《子夜春歌》中的一首,“春花多媚,客居洛阳常常有漂泊他乡的焦虑,似乎并无必要冒着风险,写一首容易引起他人心理不适的作品。因此,这首诗的叙述者“我”,不是诗人本人,也不是《古诗十九首·庭中有奇树》中的游子,倒是很可能是一个被虚构的“思妇”。诗中的“惠风”,是主人公远游良人的气息,它吹入主人公的襟怀,也吹动主人公的心。

曹植笔下的思妇想冲出去,上演一出千里寻夫;陆机笔下的思妇则徘徊风中,等待着良人打开门扑进怀里来。差异中透露出两位诗人作为侠客和儒生的不同气质,令人莞尔。曹植笔下思妇的感伤,是“君怀良不开,贱妾当何依”。陆机笔下思妇的感伤,则是“芳草久已茂,佳人竟不归”、“感物恋所欢,采此欲谿谁?”——风吹动了“我”的心,可是你居然还不回来;路边今年新生的青草都长得那么高了,可是你居

萧牧之

在古诗里「望春风」

从吹动襟怀到吹动裙角,从「快哉此风」到「惠风多情」

(作者为南京大学文学院在读博士)