

一种关注

正在上映的电影《柳青》，尝试将柳青的精神遗产“扎根生活”进行影像化呈现

# 像柳青一样“生活”在创作的对象中

裴亚莉

从立项到上映，电影《柳青》经历了六年的时间。

六年前，田波、王苗霞和他们的创作团队，刚刚完成了八集电视纪录片《路遥》。正是在纪录片《路遥》的拍摄过程中，他们萌生了为作家柳青拍摄一部人物传记故事片的创作动机。从寻找投资伙伴，到组建一个一流的创作团队，两位青年艺术家既收获了创作上的跨越式进步，也收获了诸多领域的前辈、同行的鼎力相助，最终完成了电影《柳青》这一部既体现了现实主义美学特征，又有对电影语言和审美趣味的当代性把握；既吸纳了艺术史和电影史的前沿成果，又能坚定地站在现实主义艺术主流观念当中的作品。

作家柳青在艺术创造上最值得进行美学总结的认知，就是他在创作过程中对文学“真实”的追求，以及在现实主义的文学实践中达成文学为人民服务的理想。同时，他树立了一个和他的创作对象生活在一起的“扎根生活”的文学传统，他通过自己在劳动者当中的劳动、生活和创造，让那些缺乏书写能力和生活方式，在文学世界中获得了令人敬仰的地位和值得爱恋的情感。电影《柳青》的创作者们，正是从这样的基本认知出发，塑造了柳青的银幕形象，表达了他们对柳青、对柳青所投身的生活、对当今中国社会和百姓的深挚情感。

《柳青》向观众传递了真实的情感，创造了生活和艺术的双重真实

导演田波的童年和青少年时代，都在陕北农村度过，熟悉那里的生产、生活、人情世故和精神世界。当他以艺术家和记录者的身份重新观照熟悉的故乡时，这种观照的视点，不是外部的，而是内在的；他拍摄陕北农村，在某种程度上就是在反观自身，而当他将自己童年的生活经验、拍摄陕北农村的创作经验、以及阅读柳青的“读者经验”结合起来去塑造柳青这一银幕形象的时候，他确实比那些没有乡村生活经验的艺术家，更能领悟柳青在描写农村生活时的情感，因为这是一种共同的对于劳动者的情感。在这个意义上讲，田波，他一直是与自己的创作对象生活在一起的。

和创作对象真诚地“生活”在一起，这正是柳青的“扎根生活”的艺术理念所追求的理想。正如柳青的扮演者成泰燊在电影拍摄过程中所讲的那样，“真诚是达成与观众沟通的唯一通道”，“我们正是通过这种方式接近柳青，向柳青致敬。”

“扎根生活”“永远不丧失一个普通劳动者的感情”，作家所抱定的这一创作原则，饱含着社会主义革命和建设过程中新中国知识分子对传统的“士大夫”形象进行革命性重塑的狂热。它在作家路遥那里，也被奉为座右铭。路遥将柳青当作自己的文学教父，他首先践行的，就是这种扎根生活的理念。作为《路遥》纪录片的拍摄者，田波完全认同这种理念。

第二次世界大战之后，意大利新现实主义电影兴起。以巴赞为代表的电影批评家们，总结提炼了新现实主义电影的美学特质，其中包括对真实生活场景的拍摄和非职业演员的使用，认为空间的真实和人物扮演者与角色关系的真实，是构成新现实主义真实美学的基础。从此，非职业演员在具有纪录片特征的故事片中被大量使用，成为二战以来以创造艺术真实为目的的导演经常会使用的创作手段。

电影《柳青》在拍到农民群像的时候，使用了大量的非职业演员。他们本身就是农民，能够根据剧情需要，在画面的前景熟练地收割水稻、玉米，表情中自然流露出对于土地、庄稼以及丰收的由衷热爱。摄制组在拍摄故事片的同时，完成了一部记录故事片拍摄过程的纪录片《心之所向》，其中留存了不少来自陕西关中农村的群众演员的影像，这些群众演员，他们曾经在青少年时代阅读过柳青的文学作品、记忆当中刻印着柳青在长安皇甫村的故事，而对于像柳青一样的基层干部，他们发自内心地赞美。在纪录片拍摄镜头的注视之下，导演田波捧起一位群众演员的手，问他手指关节肿大，在新型农村合作医疗的政策下，能不能负担得起就医的

费用？群众演员给出了肯定的回答。在另一个场合，他问另一位群众演员，为什么修改他的台词？演员回答，因为在那样的场合，需要那样的台词。导演对群众演员在表演过程中极具生活经验和丰富内涵的台词演绎，大为折服。

由于主演成泰燊和其他主要演员对角色的深情诠释，由于群众演员在表演过程中的出色表现，电影《柳青》一改近年来一些农村题材的电影在刻画和塑造农民形象时普遍存在的虚假空洞的腔调，向观众传递了真切的情感，创造了生活和艺术间的双重真实，“礼赞土地，礼赞劳动，礼赞劳动者”。而这一点，正是柳青所期望于文学的。

引导观众回到生活本身，热爱并崇敬每一位真诚生活的人

在电影中使用群众演员，持不同艺术观念的艺术家们的立场和观点，也是不一样的。

田波和王苗霞作为编剧和导演，2012年拍摄完成了记录电影《白鹿原》拍摄过程的纪录片《将令》。《将令》保留了对于“使用群众演员”这一话题的特别有趣的讨论。在《将令》中我们看到：电影《白鹿原》使用了大量的非职业演员，这些演员因为不能很好地理解导演创作主旨，也因为缺少专业的表演训练，所以并不能有效快捷地完成拍摄任务，是拍摄过程中的一大难题。在这种情况下，扮演白嘉轩的演员张丰毅显得特别着急，因为他认为：使用群众演员，真实是真实，但“没有戏了”。

纪录片《将令》耐心关注了职业演员张丰毅对于使用群众演员这一创作方式的批评性评价。他更关心演员在表演过程中的“有戏”的张力。有趣的是，几年后，当田波有机会作为导演创作电影《柳青》的时候，他不仅使用了更多的非职业演员，而且对于这些群众演员身上所蕴藏着的丰富的生活信息和历史信息，以及他们塑造人物形象的表现能力大加赞赏。他想要做到的是：让农民演农民，说出自己想说的话。同时，田波也不认为这里面没有戏，而是认为：拍出真实的农民，就是他的电影想做的事情。也就是说，在田波这里，电影并不是要为了观众创造另外一个世界，而是引导观众，瞩目生活本身，回到生活本身，热爱并崇敬每一位真诚生活的人。

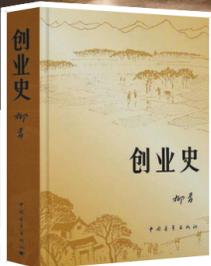
即使是与特别擅长、真心主张使用非职业演员的导演相比，田波对非职业演员的使用及其所表达的艺术理念，也是独特的。

贾樟柯的电影也使用了很多非职业演员，并且让这些非职业演员的存在，建构了一种独属于他的审美理想。他不同意人们将非职业演员称为“路人甲”的说法，而是认为他们每个人都是具体的人，要“过自己的日子”，尽力奋斗，找到表达内心的方式。”贾樟柯赋予了这些普通人和他们的生活以尊严。这是一种非常宝贵的来自艺术家的情感。然而，同样是赋予拍摄对象以尊严和情感，我们还是可以区分出贾樟柯式的赋予和田波式的赋予是不同的。

“从《小武》开始，观察社会的演变及其对人的影响成了我唯一的主题。其余的都无关紧要。”也就是说，作为一个电影导演，贾樟柯为自己所派定的任务，是将电影故事当作他研究和观察中国社会变迁的对象和材料。他的目光，是审视的；对社会“加速度”的发展，是反思的，因此他的作品，整体上是冷静、旁观、缓慢行进的。

但电影《柳青》让自己的故事中的人物投身于生活，并且沉浸在生活中；创作者将自己的情感和人物的情感完全融为一体；对于历史变迁的得失评价，也融入在充满感情和道德承载的人物形象中。也就是说，贾樟柯的电影，通过对于真实生活和人物的拍摄关注历史中变化的那一部分内容。而《柳青》也是通过对于真实生活和人物的拍摄，瞩目的则是人性中不变、恒常和可敬的那一部分内容。这种对不变的、恒常的和可敬的人性的珍视，在这个“加速度”的时代里，散发着一股强烈的激情和壮美感。从当代中国电影审美世界的图谱看，这种激情和壮美，是殊为难得的。

(作者为陕西师范大学文学院教授)



《创业史》  
柳青 著  
中国青年出版社  
2009年1月

▲柳青在陕西省长安县皇甫村扎根14年，体察农民疾苦，倾听农民心声。1960年6月，《创业史》(第一部)单行本由中国青年出版社出版。图为电影《柳青》剧照

《悬崖之上》可以视为类型片与作者性融合互惠的典型案列，但并不是孤例

## 知名导演为何偏爱将谍战片作为试验场？

独孤岛主

作为导演张艺谋职业生涯中首部谍战类型电影，《悬崖之上》在用极其醒目的构图冲击和主动挣脱全知视角的代入体验来彰显“张艺谋式”标识风格的同时，完整讲述了一个将意义落实到致敬为理想牺牲的英雄层面的主流类型制作的谍战故事。从某种意义上说，《悬崖之上》是对既有国产谍战类型电影的更新守正创新：它既保持了中国自有谍战类型以来相关影视作品“好看”属性，又通过导演擅长营造的视觉整体观，完成了具有独立性格的叙事呈现。

事实上在近20年来的中国电影史中，并非谍战专业户而跨足此类型的导演不在少数，比如高群书（《风声》）、赵宝刚（《触不可及》）、宁浩（《黄金大劫案》）、孙周（《秋喜》）等，亦不乏成熟的商业片导演跨足主旋律谍战题材的例子，比如姜文（《听风者》）。与张艺谋一样，在融合进具体的革命历史与特殊战线叙事的过程中，这些导演或多或少都会保留自身既有的作者风格。

以宁浩《黄金大劫案》为例，实际上这部影片并非严格意义上的“谍战”，而是围绕如何夺取伪用于抗战的黄金这一具体行动展开的，故事背景虽然也放在沦陷时期的东北，本质上仍是宁浩式的追逐游戏，雷佳音饰

演的小东北以插科打诨面目出场，最后却完成了大任务，本身是对严肃谍战叙事的解构。赵宝刚的电影导演处女作《触不可及》亦更明确地借助谍战抒发人情变化，用类型外壳讲述情感，影片中多处响起音乐史上最负盛名的探戈舞曲《一步之遥》，以音乐带出的特定气氛烘托地下工作者傅经年（孙红雷饰）与恋人宁待（桂纶镁饰）被裹挟于腥风血雨时代中、真正意义上“触不可及”的情感。《听风者》则比较特殊，虽然是非常纯正的新中国成立之初的反特题材，构筑起类型表意的内核驱动力却是姜文最为擅长的桥段建构，借助的实际上是“类型片”的技巧而非仅仅“谍战”的设定。

可以说，目下活跃着的导演，介入到谍战电影领域之后，基本上都没有失去自己的主体风格，相反，在具体的创作情境中，对个人创作有更广阔的视野与更上层楼的发挥。当然这种发挥并不代表影片本身必然是精品佳作，事实上，某些被作为“谍战电影”而在上映之前获得观众期许的影片的失败，本身也是创作者风格延续的结果。

由此可以看出，尽管谍战类型拥有先天的叙事吸引力优势，且能够较好地包容拍摄此类影片的导演既有的风格，但就影片文本自身而言，并不一定会因为完成了这种包容而成为佳作。

前述《黄金大劫案》《一步之遥》《听风者》都相对完整地保留了导演的作者思维，但实际上影片本身质量并不完全令观众满意。因为在中国电影发展过程中，谍战电影（包括谍战电视剧）部分承担了过去“娱乐电影”的功能，在敌我明暗交错的复杂环境中，更能够凸显主人公对英雄气的独特诠释及承受住的人性考验。也许可以将谍战类型片看作是新世纪后主旋律电影的一个变种，这种兼顾革命历史叙事与主流商业元素类型的类型片，具备了容纳来自不同背景、具备不同作者性的导演的场域。无论是转嫁经典好莱坞叙事模式或续写中国电影发展史上的诸多美学探索，谍战类型都是一个绝好的试验场。但这种类型本身并非一种臻于完美的创作终极形态，事实上，真正能够兼顾传达主流价值观与商业吸引力最大化的此类电影，仍然不是很多。上述数部电影，如今回看，算得上是有益尝试，却非能够将谍战类型电影推向一定美学高度的作品。

这就涉及到一个更宏观的问题，具有强烈作者性的导演，是否仅仅能够在谍战类型片中才可以既成全其创作的主体性格，又可以比较妥帖地落实到商业电影创作的实地？答案当然是肯定的，以张艺谋为例，在30余年导演生涯中，他几乎尝试了所有可以进行的类型片操作，在纷杂的批评声中坚持开发新的创作领域。之所以单独讨论谍战类型片，是因为这种类型在中国电影发展史上的地位比较特殊。与好莱坞经历充分商业竞争而形成的类型模式不同，中国电影的类型化，经历过一个曲折的过程，而谍战类型电影，则主要是在新中国诞生之后开始形成规模、在中国电影市场化之初形成规模、在中国电影市场化之初开始形成规模、在中国电影市场化之初形成规模。因此，内容上绵延日久的脉络与类型创作规律上的探索有相当明确的交集，正是在这样的交集中，催动当代电影人在这个领域不断开掘探索。

自1980年代“第五代”电影兴起以来，包括历史传奇、改革开放过程中的城乡生活、对中国民族性的回望等

等议题，此起彼伏出现在中国电影银幕上。对于电影相对单纯娱乐性的渴望，催生了谍战影视在新世纪的勃兴，而当曾经担当了电影复兴重任的创作者们介入到这一领域，与其说是谍战电影自身的独特历史位置使然，不如说是这一类型置身于今天的时代，所能够对于既有创作提供新的发挥空间与创意可能。

关于作者性在不同类型片中的融合，若观看宁浩的《无人区》、陈凯歌的《妖猫传》、陈可辛的《投名状》等，即可明白，对特定的电影作者而言，作者性与类型片创作之间存在着非常明确的“对话”或“对战”，电影作者往往怀揣着对某一特定类型的“征服”欲望，试图以此证明自己是在真正介入“创作”过程。因此，谍战类型并非唯一能够完成这种融合与互惠过程的电影类型，任何一种类型都可以是合适的战场。之所以会令观众有创作者更看重谍战片的错觉，可能正是因为此类类型所能引发的观看欲望，在如今时代是最强烈的缘故。这么一来，成全了谍战类型的主体，其实是观众了。

但从类型发展脉络来看，不能忽略的是，在新中国初建的时代，中国银幕上已经不乏《羊城暗哨》《英雄虎胆》《林海雪原》等属于“反特”的谍战类型片，这条脉络实际上一直绵延至今，并未中断。《悬崖之上》及同时期的若干导演试水作品给予当代中国电影的可资借鉴的经验，正是建立在这个基础上的。正如徐克《智取威虎山》创造性地发挥了动作类型片与红色叙事资源各自的长处，《悬崖之上》亦通过对于革命主题、类型叙事以及导演基于超越了“第五代”叙事的擅长风格的纠缠，完成了既激发当代观众感官体验，又充分保留一眼可知的创作主体性的将近30年过程中发展成一种趋近主流的商业类型片。因此，内容上绵延日久的脉络与类型创作规律上的探索有相当明确的交集，正是在这样的交集中，催动当代电影人在这个领域不断开掘探索。

自1980年代“第五代”电影兴起以来，包括历史传奇、改革开放过程中的城乡生活、对中国民族性的回望等

(作者为戏剧与影视学博士、影评人)



《悬崖之上》剧照