

为什么网课要讲《大浪淘沙》

■文/赵军

广州图书馆每个月都要安排老电影人和专家们轮流演讲中国经典电影套路,这一次我选择了讲老电影《大浪淘沙》。这部影片的确很老了,老到它是一部黑白影片,而它之前,中国电影就已经开始进入彩色年代。因为《大浪淘沙》刚好完成在1965年,而“文革”是在1966年,文革开始后的中国电影就已经全部采用彩色摄制了,开始摄制于1963年的《大浪淘沙》恰在黑白电影与彩色电影的过渡时期。

而不幸的是,《大浪淘沙》1965年出品之后,几乎还未上映,就被打入了冷宫,“文革”当中,“十七年”拍摄的影片几乎全部被封禁起来。之后是八个“样板戏”阶段。但是,“不幸的家庭各有各的不幸”,每一部打入冷宫的影片的罪名是不一样的。譬如《大浪淘沙》的罪名最重要的是两个,一个是“写知识分子”,一个是“歌颂陶铸”。而今天我要说的当然是《大浪淘沙》的优秀,第一点就是它“写知识分子”。

影片故事讲的是四个山东农村青年不能忍受社会的现实黑暗,因为各自的具体因由不约而同地逃出了老家。这是上个世纪的1921年代,大的背景是中国已经沦为半殖民地半封建国家,西方列强通过两次鸦片战争取得了对于中国政治经济的全面控制。

在政治领域,他们已经操纵起了中国的各派政治力量,在蚕食瓜分中国之际拼命划分子氛围;在经济领域,他们控制了主要的重要的国家资源:矿山、银行、交通、海关、外贸、军火等等。依附于帝国主义列强的国内官僚资本势力和封建势力充当了国际资本集团的买办,而将层层剥削的压榨转移到了社会的底层,使得中国社会严重分化,底层暗无天日。

人民的苦难重重,青年人离乡背井四处寻找出路。正是在这种无望而绝望的社会情势中,发生了譬如影片《大浪淘沙》中四位男主角逃出牢笼投奔光明的故事。这部影片的原著作者叫朱道南,他本人就是一位山东青年。

山东所以成为当时中国社会的焦点省份之一,因为它先是成为的德国的势力范围,一次世界大战德国战败之前,北洋政府已经秘密地与日本政府签订了“二十一条”,将山东变成了日本的势力范围。五四运动就是因为一战后日本提出割让山东主权给与日本而引发的。

这四位在原著朱道南的小说体回忆录中的青年分别叫公今寿、顾达明、杨如宽和余奎奎。在电影中,因公今寿被女生们喊作“老公”不好,影片把他的名字改成了“靳恭绥”。他就是一位因为反抗而被迫杀死地主老财逃出家乡的青年,四兄弟中排行老二。

老大是年龄最长的顾达明,实际上原型就是原著作者朱道南。老三杨如宽建议大家到济南报考了济南第一师范,在第一师范他们认识了共产党员赵锦章老师。不同的是,老四余奎奎因为逃婚而被他们半路救起,但在第一师范却跟上了国民党右派老师薛建白,这成为四兄弟最终思想上分道扬镳的起因。

《大浪淘沙》写的正是一代青年学生寻求出路的故事。有的从寻求个人的出路,最终投身到寻求国家民族的出路的征程里,有的如余奎奎寻找的始终是个人的荣华富贵,最终选择了已经成为中国权贵统治集团的国民党反动阶级。“青年知识分子”、“道路选择”、“思想探索”,这些正是《大浪淘沙》的关键词。

在改革开放以前,文艺界如果不直接歌颂工农兵和一些天生的革命者,不歌颂宏大的斗争且胜利场面,而选择几位转变中的知识分子,尤其是小知识分子作为塑造的艺术形象,这是非常难能可贵的,也是当时的文艺作品

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《一直游到海水变蓝》： 时间的岛屿 乡土的记忆

■文/王霞

中国艰难的现代化过程中,普通个体的文化记忆一直是贾樟柯电影里反复咀嚼的主题。也因此贾樟柯电影成为世界了解中国现实社会的一个窗口。影片《一直游到海水变蓝》再次触碰这个主题,这也许是此片去年在柏林电影节第一天放映就抢走了开幕片风头的原由吧。遗憾的是这部新片国内公映时间至今未定,影迷们只等来了5月28日它在北美的上映。

时代变迁的创作主题反映到影像实践中必然涉及到最根本的“空间”与“时间”问题。贾樟柯电影早期以家乡汾阳为出发点,一次次扩大他的影像空间边界。而从《二十四城记》(2008)、《海上传奇》(2010)两部跨纪录片性质的影片开始,他的创作更倾向于时间叙事,回望个体的来处,以关照人们当下生存的危机与焦虑。时隔十年,贾樟柯的《一直游到海水变蓝》再次回到纪录片创作。它的拍摄缘起是2019年的吕梁文学季,所述内容跨度新中国70年,涉及4位当代作家马烽、贾平凹、余华和梁鸿。他们和贾樟柯一样,都曾从家乡走出到外面的他乡,到大城市,真正展开文艺创作后却反过来“以故乡为根据地,看中国,看世界”(贾平凹)。所以本片不仅仅是几个作家的口述历史,更代表着新一代从未真正离乡的中国人,他们裹挟在现代社会大变革之中,却不忘反复确认、拾得与传承各自的“乡土记忆”。

《一直游到海水变蓝》看上去有着“贾式”纪录片的随意、粗粲与杂糅,然而与所谓的“艺术家三部曲”的前两部《东》(2006)与《无用》(2007)相比,此片要注重结构得多。贾樟柯称这部纪录片为“交响乐”,所指应非为影片提供的社会内容与画面信息的丰富性,而是它在媒介形式借用上的用心。内容结构上,影片试图将四个不同年龄段作家的早期农村生活叙述,连缀为一部共和国私人乡土体验史;形式结构上,则将有关作家的口述、群像面孔、诗朗诵、地方戏曲与西方古典乐

粤港澳电影专栏

《白蛇传·情》： 戏曲电影的极致探索

■文/周文萍

千呼万唤始出来,2021年的5月20日,由珠影集团、广东粤剧院联合打造的首部4K全景声粤剧电影《白蛇传·情》借“520”的契机进入院线公映,受到观众欢迎。该片此前已获第三届平遥国际影展·类型之富·最受欢迎影片奖、第二届海南岛国际电影节最佳技术奖,并入围第32届中国电影金鸡奖最佳戏曲片。预告片在年轻人聚集的B站获得200多万播放,弹幕满是赞扬与期待,可谓尚未上映,便已出圈。

作为一部戏曲电影,《白蛇传·情》能获得观众的认可,离不开创作者在艺术上精益求精的艺术追求。为打造一部能为当今观众、尤其是年轻观众接受的完美的粤剧电影,影片在创作理念、影像表现、主题表达、唱腔风格上的探索几近极致。

一、创作理念电影化:极致的视觉奇观

中国戏曲电影传统深厚,首部中国电影《定军山》便是戏曲电影。但作为戏曲与电影两种艺术融合的产物,戏曲电影从诞生之始便面临着偏重戏曲还是偏重电影的拷问。戏曲片和电影界争论至今仍未有定论,弹幕多是赞扬与期待,可谓尚未上映,便已出圈。

作为一部戏曲电影,《白蛇传·情》能获得观众的认可,离不开创作者在艺术上精益求精的艺术追求。为打造一部能为当今观众、尤其是年轻观众接受的完美的粤剧电影,影片在创作理念、影像表现、主题表达、唱腔风格上的探索几近极致。

等媒介元素各执其事地参与到日常生活主题的表达里,也即影片中吃饭、恋爱、生病、远行、父亲、母亲、姐姐、儿子等18个字幕章节。这些特意标注出来的章节,长短从1分钟到20分钟相差甚多,与其说关乎影片的叙事结构和节奏,不如说它们不过是导演从日常生活中提取的关键词,好让不同的媒介元素并置其中,参与表达。也因此《一直游到海水变蓝》与去年在央视播出的7集电视纪录片《文学的故乡》在主题和形式上走了全然相反的路子。

海德格尔说,诗人的天职是还乡,还乡使故土成为亲近本源之处。《文学的故乡》中选用了80年代起步的来自中国东部、南部、西部、东北、西南和中部的6个“新乡土”作家,由资金充足、队伍庞大的摄制组陪同展开一段段作家的还乡之旅,在当下时空中展开历史口述,同时调用一切视听手段:精美的航拍、抽象的舞台表演、改编的影视片段、历史性照片和录影、中外著名学者的点评等等将作家作品中的乡土世界与现实中的地域风情建立起充满张力的“可视性”联系。片中大量的画面精美震撼、气势磅礴,又周遍地交代了其中的文学索隐和生态语境,极其讲究镜头、光影、色彩和声音等视听体验,其隆重打造吸引力的方式犹如“文学版”的《舌尖上的中国》。

纪录片《一直游到海水变蓝》的主题却没有定位在“文学还乡”上,且与上相比,体量不同,朴素太多。而他们更大的不同是贾樟柯对于文学性的“拆解”和对作家的“使用”。如果说《文学的故乡》用的是媒介手段的聚合,那么《一直游到海水变蓝》则是剥离。

1、媒介形式

贾樟柯将作家们视为历史的证人,同时因为他们内心体验的敏感和更容易做到自我表述,他们又被看做时代的信使。《一直游到海水变蓝》只

摘选了作家们私人化的乡村记忆片段,他们有着普通人一样要面对的吃饭、恋爱、生病等的日常现实以及恩怨难泯的人伦亲情。所以影片中会出现大量的在食堂餐厅、湖边、火车站以及街道上的普通人群像。贾樟柯将这些在公共场里抓拍的、快切的面孔,进行着肖像化处理,与作为个体的被镜头凝视的作家并置,只为表明所有人都是时代变迁的目击者。某种程度上的“媒介脸”的反抗,也即对当下媒介社会屈从于政治与广告逻辑而不断传播、消费的趋同于名人脸与图片脸的反思。后者对自然脸的敌意和在文化上的取代,应该正是贾樟柯所警惕的。贾樟柯从来没有放弃电影创作的初衷,关注那些因社会急匆匆往前赶路而忽视的被撞倒的普通人。

作家们被还原为普通人,从他们身上剥离下来的文学部分,却交给了普通人。影片中作家们的乡土作品与文学性表达,贾樟柯让由地头田间、骑车买菜等的普通民众来打怀。他们突然从现实生活的日常动作中停下来,出离到文学的世界中,诵读那些关于他们生活的诗句。文学在这一瞬间,获得了一种被固定下来的时间性,一种简奥斯曼所言的“记忆形象”(figures of memory)。贾樟柯说,当普通人朗读这些文学诗句的时候,文学赋予了人们一种尊严。其实,这是他更愿意认为,每个人都拥有同等的文化记忆的权力。

2、空间形式

《一直游到海水变蓝》中营造的叙事空间也一改从前。《东》和《无用》都存在着不同社会空间的并置。《东》中的泰国街头与江边奉节同样置于画家的笔下,而《无用》中则是世界服装工厂的广州、服装设计师马可的巴黎与小裁缝的山西汾阳,只不过后者不

具备一个连续的主体视点。《海上传奇》中则是一个个口述者带来的从上个世纪30年代延续到新世纪千百年之间的历史传奇坐标与当下正在大修土木日新月异都市时空的对应,以便感受时代的刻刀曾经对这个都市在哪些地方下过手,并且还在继续改写着这个城市的传奇。新片《一直游到海水变蓝》却几乎取消的空间并置使用方式,虽然片中四个作家在地理空间上分属中国的南北中西,但是影片丝毫没有像《文学的故乡》中那样强调差异巨大的地域文化空间。马烽的村民、女儿与贾平凹的口述现场是他们的家中和工作室,余华和梁鸿的口述处则更加没有地方性,中国随便那个乡镇的街区、裁缝店或中学教室都是这个样子的。

一方面《一直游到海水变蓝》将口述空间平民化、模糊化,一方面又因戏曲元素的穿插,将文化空间做了抽象化处理。晋剧、秦腔、越剧与豫剧分别穿插在马烽段落、贾平凹段落、余华段落和梁鸿段落的前后左右。对应每个“说故事”的作家。作家们忽而在台下做观众,忽而在台上讲故事的空

间,获得了一种被固定下来的时间性,一种简奥斯曼所言的“记忆形象”(figures of memory)。贾樟柯说,当普通人朗读这些文学诗句的时候,文学赋予了人们一种尊严。其实,这是他更愿意认为,每个人都拥有同等的文化记忆的权力。

《一直游到海水变蓝》中营造的叙事空间也一改从前。《东》和《无用》都存在着不同社会空间的并置。《东》中的泰国街头与江边奉节同样置于画家的笔下,而《无用》中则是世界服装工厂的广州、服装设计师马可的巴黎与小裁缝的山西汾阳,只不过后者不

具备一个连续的主体视点。《海上传奇》中则是一个个口述者带来的从上个世纪30年代延续到新世纪千百年之间的历史传奇坐标与当下正在大修土木日新月异都市时空的对应,以便感受时代的刻刀曾经对这个都市在哪些地方下过手,并且还在继续改写着这个城市的传奇。新片《一直游到海水变蓝》却几乎取消的空间并置使用方式,虽然片中四个作家在地理空间上分属中国的南北中西,但是影片丝毫没有像《文学的故乡》中那样强调差异巨大的地域文化空间。马烽的村民、女儿与贾平凹的口述现场是他们的家中和工作室,余华和梁鸿的口述处则更加没有地方性,中国随便那个乡镇的街区、裁缝店或中学教室都是这个样子的。

四、音乐唱腔现代化:极致的新

《白蛇传·情》在音乐唱腔上也注意到了当代普通观众的欣赏趣味,在保留传统粤剧唱腔的基础上使用了许多粤歌小调、流行粤语歌改编的新曲。影片主题曲《圆我的愿》便是一首粤歌新曲:“圆我的愿,心事千年,只等你遇见。……为了他,求仙草,为了他,渡金山,为了他,舍生死,为了他,我愿塔里再困千年。”词曲优美通俗、概括出整个故事,表达了以“情”为重的的心声。

影片在音乐配器上也没有固守粤剧传统的二弦、月琴等“五架头”,而是融入了许多西洋乐器和中国古代乐器,大大丰富了音乐的表现层次,加强了情绪和氛围的表现力度。

中国戏曲电影近年发展迅速,仅粤剧电影就有《传奇状元伦文叙》《柳毅奇缘》《刑场上的婚礼》等许多佳作。这些作品对戏曲电影艺术各有探索,而《白蛇传·情》以明确的电影理念打造极致化视觉奇观、以极致的国风美感表达极致的情感,并引入现代化音乐加强表现,将戏曲电影提升为戏曲大片,为观众带来极致的艺术享受,是戏曲电影的一个飞跃。

(作者为广州大学副教授 广东省电影家协会评论与交流委员会主任)