

宏大叙事后面 小人物身上的中国故事

■文/赵军

习近平总书记强调,要深刻认清新形势下加强和改进国际传播工作的重要性和必要性,下大力气加强国际传播能力建设,形成同我国综合国力和国际地位相匹配的国际话语权,为我国改革发展稳定营造有利外部舆论环境,为推动构建人类命运共同体作出积极贡献。

这一番话对于当前我们的电影创作很有启迪,电影正是国际传播的重要管道,是总书记所说的国际传播的重要组成部分。而当中尤为值得注意的是,总书记提出的“讲好中国故事,传播好中国声音,展示真实、立体、全面的中国”值得我们在研究题材、项目、剧本和市场时深入思考。

所谓真实,就是要给老百姓们切实能够认知的题材和故事;所谓立体,就是要配合宏大叙事开启提升人民认知的新的角度;所谓全面,就是避免千人一面、一窝蜂赶一个角度、一个题材,而要开拓当代生活更多的角落和活生生的小人物的感人故事,而且是更多生动新颖、富有启迪、闻所未闻的故事,突显崛起当中的中国文明和中国精神。

以下我为大家讲述三个可以在创作中联系起来的小故事。整个大故事一个名字《桥》。这三个故事都有真实原型,将它们串联起来是一个创作构想,我相信这样的故事富于传奇,其中的人物代表着的就是千千万万中国的当代青年人,是他们的主流价值观念。

在武汉疫情刚开始的时候,西安有一家灯饰工程公司负责武汉长江大桥的全部灯饰工程,一位西安小伙子完成了当期维护任务后准备回家。这时,武汉宣布封城了,公司给小伙子打来电话,表示目前可能派人过来武汉接替他,要求他继续留守武汉,并且安慰他应该很快就可以恢复正常,届时就可以派人来接换他。

于是小伙子一个人留在了武汉,躲在了引桥桥墩的小房间里。每天他戴上口罩依旧在大桥来回检查工程,看着整个城市走动的人越来越少,救护车在大桥两边越来越多。最后,他为了解决自己每天的吃饭问题开始赶紧买电饭锅和电热水壶,开始找能够还在经营的店铺,还要买电热毯,因为天气越来越寒冷。

日子一周一周过去,封城看不到头。而由于气温下降,桥上的灯饰越加需要维护。小伙子开始感到一切都不如他当初想象的那个样子。他不知道还要坚守多少天,他开始不安地给家里电话,初一、初二、初三……十五……

元宵节到了。小伙子清晨就从桥墩的小房间走出来,他要冒着严寒去检查整座桥的灯饰,是否都没有问题。在他走出房间的刹那,公司在西安来电话,一通慰问后,经理对他说,今天我们必须确保大桥的灯饰整晚通亮,今天是元宵节,武汉人民看到大桥的灯亮着,就是看到武汉的明天也亮着。

傍晚,小伙子又走到了桥上,他发现桥中间那有几个灯珠没有闪亮。他把身子用安全带带好,爬到了那几盏灯跟前,底下是滚滚的长江水,身旁是呼啸的北风……他对自己说,要让武汉老百姓看到整座桥的灯都亮着。

所有灯都亮了,整个武汉的灯都亮了。小伙子翻身上了大桥上,他高兴地打了一个电话给经理,经理说,你是好样的!

这时过来了十几辆小汽车,空荡荡的大桥上顿时热闹了起来。原来是司机志愿者们带来了十几位从医院下班的医护人员。她们拖着疲惫的身躯,兴奋地站在大桥的灯饰前,放眼望去,整座武汉市这一晚灯火通明,她们置身在武汉长江大桥的中间,高声喊道:“武汉加油!”

领头的是一个高个子湖南男孩。他就是整个志愿者小队司机的头儿,最开始的时候他并不是他们的“司令”,他只是一位驾着滴滴找客人的司机。

封城前,街上的行人已经少了。但是他发现很多医护人员中午吃不上饭,晚上打不到车。他决定试一天看看生意好不好做。于是他穿上了自己制作的防护服,往医院跑去。没有想到,在医院的大门口整排整排的医护人员等不到出租车,而只能站在医院门前遭受寒风的摧残,而很多人甚至还没吃上晚饭。

他将医护人员接上了车,但是挤满了车中的医护人员全都是穿着防护服的,整个车厢内弥漫着死神的气息!回到家,他感觉自己要吐出来了,这一晚他几乎都在想吐。他想,明天不去

了,钱也不敢挣,太危险。

但是,他这一晚辗转反侧,脑海中不停浮现着一对对医务人员从医院门内奔出来又止步于门外的情形。没有出租车。没有热乎乎的盒饭。没有人像家人一样等候他们。只有夜色和寒雨。连北风都变得疲惫而绝望。

小伙子挣扎着起来,他拔起了出租车伙伴们的手机。这是一个寒夜,但是从滴滴司机,到接到电话的快递员,每一个电话就这样传下去。它们只有一个内容:您能参与我们的行动吗,让所有到武汉来的和武汉自己的医护人员都能下班后尽早回去宿舍回家。让他们都能按时吃上热乎的盒饭。

第二天起,这支自发组织起来的志愿者队伍有一百多人参加,第二天有了三百人参加,第三天是一千人。他们在湖南小伙子的统筹下分配于全市每一家医院,班次整然,时间靠谱,热饭标配,服务一流。滚烫热泪转动在每一个全国各地支援武汉的医护人员眼中。

到第四天,这支由滴滴司机、网约车司机和快递小哥组成的志愿者队伍达到了四千多人。(这位小伙子被评为去年“感动中国”人物)终于有一天,小伙子送着一个下班的山东姑娘回宿舍,听到了姑娘在车后头和她的未婚夫通电话,姑娘说着就哭起来。

小伙子不好安慰她,只能默默地握着自己方向盘继续往前开着。原来,这位山东姑娘刚刚与男友订了婚,男友接受了公司赴非洲开拓市场的任务,为期半年。姑娘瞒着父母参加了支援武汉的医疗队。分别之际,他们约定半年之后在山东老家举办婚礼,千山万水,一定彼此珍重。

姑娘们的父母知道女儿到了武汉,大为震撼,未婚夫也帮着女孩安慰两位老人。但是武汉严峻疫情的消息还是越来越牵扯全国人民的心,远在非洲的未婚夫每天越洋电话依时而至,而父母那边反而沉默无言。女孩看到一个病人送到自己跟前,忘却了所有烦恼,她每一天工作时长长达整十二个小时。

仿佛有一个约定,每一天湖南小伙子一定准时到医院门口接送山东女孩,山东女孩每一天也只有这个时间能够与远在万里的未婚夫通电话。这段经历就在三个人之间持续了一个多月。

武汉抗击疫情的战斗在全国人民的支持下终于获得了胜利。在开过武汉长江大桥的车上,女孩把一束收到的鲜花转赠给了湖南小伙。她马上就要回到山东,一是与父母重逢,二是得以准备自己的婚礼,等待未婚夫的到来。

湖南小伙想起了一个人,他送完山东女孩,回到桥上,把这束花又转赠了守护大桥灯光的西安小伙。西安小伙还在等着公司的电话,他要说不舍得离开武汉了。

山东女孩回到了济南,在隔离将要结束的第十三天,她突然发烧。这个消息霎时间传遍了全国。整个网上都是天南地北的网友们都发上去了各种祝愿和祈祷。女孩的父母奔到了医院,他们只能在外面听着女儿微弱的声音:“如果我扛不过去,来生我还做爸爸妈妈的女儿!”

未婚夫在非洲也接到了山东总部的电令,迅速准备返回。女孩去了。一个在整个支援武汉抗疫中从未脱离火线的女孩,在全国同胞欢庆胜利的时刻撒手人寰。中国民航山东分公司作出了一个决定,为女孩的未婚夫一人提供一架专机,让他尽快飞回祖国,飞回家乡,飞回爱人的身旁。

在夜空的下面,在武汉,我们又回到了那座大桥。西安小伙子每天照料着那一束鲜花。这是一个晚到的春天。但花儿还是枯萎了。西安小伙子来到大桥上,那架专机此刻飞过了城市的高空,小伙子把花瓣一片片掰下抛往桥下滔滔的江水,灯光映照着的江水,那些花瓣铺满着灯影,随风而去。

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

乍看起来,《济公之降龙降世》(下称《济》)是一部什么都不缺的影片。

首先,《济》定位于非常自觉的类型片,而且是十余年来世界电影行业范围内最为成功的一种模式:“超级英雄+幻想+IP”,同时还有近年国产动漫中常见的成长元素。济公作为中国民间家喻户晓并且喜闻乐见的神话人物,不再以游戏文化的重视态度。再次,得益于国产动画电影近年来的增温,《济》的技术、投资和宣发也都有保障。

在观影之后,笔者试着用经典的叙事学方法来对《济》的叙事形态进行考察,惊讶地发现,《济》的基本叙事要素——特别是行动元(人物推进剧情走向方面的功能和属性)、二元对立矩阵(主题方面存在的抽象化的概念)等——是符合法国学者格雷马斯建立的基本模型。从这一角度看,《济》甚至为学术批评提供了足够的切入口。不过也正是在惊讶发生的时候,笔者意识到,对形式主义和教条主义的警惕一定不能松懈。

《济》已经具备了成功的各个必要条件,或者甚至不妨说,中国动画电影的创作生产已经积攒起琳琅满目的“武库”。但是这是否意味着,中国动画电影也已经具备了

成功所需的充分条件?“武库”可以置换为“武艺”吗?

回到叙事学,《济》的确给出了基本的3对、6种行动元设定:一,主体-客体,可叙述为“主人公李修缘(降龙罗汉转世少年)需要重塑‘金身’”;二,帮手-反对者,可叙述为“父母师门要帮助李修缘修成正果,而魔头金翅大鹏及其帮凶则要夺取金身”;三,支配者-承受者,可叙述为“佛界赋予李修缘以伏魔的使命,并允诺其回归罗汉果位”;而最终,李修缘虽然完成了使命,却也有了新的觉悟,他选择留在俗世中,做一个脏兮兮颠颠的和尚——济公。

但我们知道,在故事里,如果人物只是分工明确的“行动元”,那还远不足以吸引和打动观众。人物还必须是“角色”,在社会、文化、心理等多个维度上获得足够的支持,进而具备鲜活的、独特的生命感。对于类型化的叙事,由于“行动元”和“角色”两种功能往往集中于一个人物,两者之间的平衡尤为重要。“角色”过于单薄,则“行动元”将丧失动力,各“行动元”之间也将缺乏必要的张力。

先看主体也是主人公。他历经了三世。前世降龙是个只当了不到一天的全身罗汉,随即就牺牲了金身来封印大鹏。降龙对这件事情的大起大落显得满不在乎,这可能是为了对应后来济公的洒脱不羁。但对观众来说,如此突兀的前史交代肯定无法帮他们建立对主人公性格的认知,更不用说从转世后的李修缘身上寻找降龙的痕

迹。从造型来看,降龙过于普通,眉目清秀,皮肤白皙(且磨皮过度),身形修长,身披红色袈裟。这个造型倒是和他的性格吻合,都不能给观众留下鲜明印象。

后世故事里,少年李修缘的基本性格和行为,几乎可以在每一个“熊孩子”身上看到:顽皮、惹祸、目无尊长。而他后来的觉悟,似乎只是意识到母亲的可怜(病体缠身)、父亲的真爱,以及大鹏归来作恶。我们既不能发现性格发展的弧线,也找不到足够合理有力的动机。把李修缘和《哪吒之魔童降世》中哪吒做一比,马上能够发现,哪吒的性格是和他的命运设定密切关联的,魔丸的暗黑力量、父母师父的温暖亲情、白龙的相爱相杀,构成了哪吒内心的矛盾冲突。在李修缘这里,全身意味着正面价值和体制,和父母师门是一体的,这不需要质疑。难题只在于李修缘是否需要牺牲当下的自我,不过庸俗地考量下来,既然这次牺牲几乎必然可以修成正果,而且父母的困境也能在更大的助力下完美解决,那么这个牺牲就显得毫不可怕和悲伤了。另一个参照来自《西游记之大圣归来》里的江流儿,同为少儿形象,李所遭遇的危险和江流儿相比实在过于简易,而且李修缘自带主角光环,先天具备超级英雄的能力,过早消解了悬念和压迫感,也就很难带来痛感后的快感。笔者感觉,《济》的情节和视听语言套路,受《西游记之大圣归来》和《哪吒之魔童降世》影响很深,但在关键的人物塑造问题上,偏偏疏离、

放弃了江流儿和哪吒的优点,只留下了皮相。

故事尾声部分,主人公终于以济公形象出现在观众眼前。济公看到他修复完美的俗世,遇到前世的父母,于是给了母亲一枚药丸。从那枚药丸出来的位置和颜色,这个细节似乎又回到民间传说中的一个“梗”:他的灵药,是用常年不洗澡积下的污垢搓成的。那么问题来了:《济》的观众里,家长和儿童,哪一种人会认为把这样一枚药丸给父母是幽默的、可接受的?

另一个济公传说被当作了彩蛋:他在一家婚礼上背起新娘子就跑,引得众人追赶,从而帮他们躲过飞来峰一劫。姑且不说这个彩蛋与正片毫无瓜葛,显得突兀。这个传说中最刺激的点其实在于出家人破了色戒,也即是说,它是反映着中国民间性意识和性伦理的。《济》用这两个细节试图完成对传统文化致敬的姿态,却又恰恰反映出,其对传统文化的意旨、意味把握含糊,或者说对传统文化里逻辑严整的符号系统缺乏深度认知,以至于运用失当。

《济》中还有一些武器,恐怕是从西方动画里拿来的,限于篇幅,不能详述。不过倒也可以看出,中国动画电影的“武库”里武器实在不少了。但如何归类,编出兵器谱,早日走出邯郸学步、纸上谈兵的混沌阶段,先求有板有眼,法度严谨,进而在具体的创作操练中,探索融会贯通,不着痕迹,才能练成武艺精纯的高手。

■文/王霞

《智齿》： 空间生产、身份迷失与暴力补偿

母亲到香港的弱智少女也常年生活在垃圾山旁的棚屋里,意外遭遇并救赎了年轻的柬埔寨杀手。

《智齿》是个传统的倒叙结构,首尾场景是警员、杀手和被害女孩最终对决的速宫般的垃圾场,而正叙事件从案发、到调查、到生出旁支——“老油条”警员展哥追逐出狱女孩王桃泄私愤,再到几条叙事线汇集并突发丢枪事件,以及最终老少警员协力寻找女孩与杀手的过程,几乎每个戏剧场景都被装进了不同造型感的都市垃圾世界里。这是因为每个场景的全景构图,好像都没有留出天空的缝隙,都被高耸林立的都市建筑、节次辨比的广告条幅、看不到边界的破布烂网、密密麻麻垂下的废旧手套等等垂直物遮蔽。同时配合大量的升降镜头和垂直镜头,塑造“垂直城市”过度密集、高度重复的压抑感。影片还进行了大量多点透视的纵深构图,配合美术置景上的高密度构图,后期又做了彩色转黑白影调,强化了人物深困于这里的焦虑不安与看不到出路的绝望。如菩萨像上上下下几层堆积成山,警局办公室三面墙挂满的图片纸条等等,都与凌乱填满空间的垃圾场、犯罪现场、杀手老巢、王桃的破败棚户有着构图上的一致感,营造一种情绪化的总也走不出的罪恶氛围的阴湿黏稠感。唯一横向撕开这个高密度的、垂直向下空间的是一次次水平向呼啸而过的地铁列车。这个民主的交通工具载着杀手手四处作案,抛弃被害者残肢,同时也揭示出底层蚁群被挤压的、相互戕害的原始、肮脏、千疮百孔的景观世界。类似高密度构图早在《大都会》(1927)中就被使用。难怪这种无序、拥挤、狭窄、颓废的气质曾经深深吸引了废土科幻片《银翼

杀手》(1982)与《攻壳机动队》(1995)。

可视化的暴力层级

对比原小说中王桃十二年里8次出入监狱的经历,电影里的王桃只是因为两年前吸毒后开车撞人进过一次监狱。这个角色打开了社会小混混的模糊形象,被塑造得更无幸、更女性化,是典型的香港电影中被打伤的、却坚韧地保持纯真和希望的工薪女性,以最终作为身份迷失的男性的救赎者。被撞者是老警员展哥的妻子,也没有立即丧命,而是成了植物人。因此展哥情绪的失控,仅仅是因为无意间看到王桃,而非一个警局“老油条”积年暴虐,对这个女孩的复仇。结尾展哥的死也失去了小说里浓厚的宿命感,更像是一场对“坏警察”的必然拯救。即便如此,电影反而加强了不同男人对王桃的施暴。这也是柏林电影节采访郑保瑞时,被问及的一个重要问题,也即暗指此片跟很多港片一样有着灰女症嫌疑。

实际上影片利用三场视觉层次不同的追逐戏,让人物之间的关系表达了更加复杂的社会内容。按国际生产理论,都市空间的生产关系着生产关系与权力关系的生产。《智齿》中三段不断升级的平行追逐戏,就是对权力关系生产的直接诠释。

第一场追逐戏,从层层叠叠高高在上的停车场屋顶开始,这里没有一丝垃圾迹象。展哥与王桃如猎人和猎物自上旋下,逼到一侧散落着不多废弃物的桥洞里,再逼到桥下坡地之下。克制的对白,张弛有度的节奏,很有银河映像的风格。

第二场追逐戏,从吸毒女楼上

的廉租房开始,王桃依然是不断下行逃避。一开始是躲避与厮打展哥引来的贩毒团伙,再后面被老少两个警察追逐,抓获,锁在暗巷垃圾堆旁的一个车门上,被杀手拎走施暴。

最后一场追逐戏是杀手(抢货者)——有着精神疾病的日本非法移民对王桃的追杀,两个警察来寻罪犯,畏缩在垃圾场尽头破烂箱子里的王桃躲无可躲,误向展哥开了枪。

在影片的垂直空间里,王桃的生存空间不断下行,迫入垃圾世界后,依然在暴力中不断被按下去,展哥是动作的发起者。展哥之于王桃,犯罪帮派之于王桃,杀手之于王桃的都是施虐与受虐,目标是让人贬低为蝼蚁不如的垃圾。展哥利用体制宣泄情绪,是暴虐行为的推动者,帮派是协作者,杀手是最终的采集者,人物的权力分层呼应着空间的分层关系。可悲的是这三层之间的虐杀与角逐都发生在不被看见的社会最底层,发生在底层空间的褶皱里。王桃失踪后展哥才对自己的所行有所意识,此前他以为摘掉脖子上的警员挂牌就可以以个体身份施暴。暴力的权力关系以空间形式呈现,不以个人的意志为转移。

在影片肮脏、湿冷、破碎的末世感空间中,人物全部提喻为“暴虐”的分解动作:追、杀、逃。高度的视觉隐喻里,动作即人物。结尾的“救”一旦出现,展哥的结局只有死亡,以偿还施虐者的角色。林岭东的坏警察是叙事他者,暴力执法者。郑保瑞的坏警察是叙事主体(如《狗咬狗》),被暴力执法者是他者。师徒同样挖掘暴力背后的黑暗,郑保瑞直析的主题始终离不开探讨身份与价值的迷失。