

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

高质量发展的提出 与产业的课题

■文/赵军

电影产业将与全国经济、社会、文化发展状况一样,需要重新观察电影产业的现状,认真总结与高质量发展不符的发展问题,正是当前制定高质量发展战略的第一要务。

现在首先将认识集中和提升到反省远不够高质量的产业行业问题上。国家站在怎样的高度和经过了怎样的讨论研究才看到了不是高质量发展的现状及其危害,而电影产业的发展同样有着质量不高的问题,不能说当前提出的高质量发展与我们无关。

我们就从文章开头的角度来思考产业和行业应该怎样看待自身的发展质量,每一年影片立项和档期上映的影片确实不少,但是,高质量的影片很多吗?如果不能如此要求艺术创作,那么高质量影片究竟是增多了还是减少了?

这个问题带出了什么是电影生产的高质量,如何衡量与评价创作与发行、上映的高质量?我们曾经是有过标准的,那就是“三性”统一:思想性、艺术性、观赏性。这个标准没有过时。

应该说“三性”统一是很中肯的要求,唯一无法回答的是,怎样做到创作上大面积地产生“三性”统一的电影,而不应当认为即使是要求“三性”统一,都是可望而不可及的。

深入一步的探索是,思想性的标准是什么?我相信当代中国电影的价值取向一定是“人民群众对于美好生活的向往就是我们的奋斗目标”。

艺术创作的思想提炼是口号不能解决的,电影创作在思想上的标准确立,也会是一个漫长、反复的过程。我们的底线应当是真善美,是捍卫人类的共同美德,而这一切我相信早已存在于我们的精神世界当中。

思想性的标准探讨有赖于持续的探索,这当中只要是真诚的探讨就不要“戴帽子”、“打棍子”,要能够在生产与评论、理论领域不断地启发民主的探索与批评,要建立起真正的电影批评空间,有严肃的电影美学创造,尤其重要的是建设中国电影美学的突出高地。

在思想性和艺术性两大方面,中国电影美学的创新已经迫在眉睫,不同流派的倡导迫在眉睫,因为百家争鸣和众多流派的出现,思想性的创新——思想性同样需要创新——才能成为电影美学的薪新的灵魂。

不论是思想性还是艺术性的提升,还是电影美学的建立,产业行业都要提倡面向世界、面向未来、面向真理的求索。因此高质量的制作还要对准国际标准,即依然需要积极地在世界优秀电影节上不断斩获——

既融汇世界优秀的文化与文艺创作精神,从中展现中国精神和中国电影的文明风范、创作水平,也要为世界电影艺术的发展通过中国电影学派和流派的作品做出我们的贡献,一如前苏联的蒙太奇学派和意大利的新现实主义一样,在人类电影史的发展长河当中做出我们中国人当代的贡献。

这有着绝大的可能。因为中国文明曾经独立地昂首于地球的东方,今天也在给奋力前行的世界提供中国经验。电影在世界影坛上出现中国文化、中国美学的贡献的确需要我们一起努力。正是从这个角度考察,我认为丰富的中国电影流派是我们文化贡献的坚实基础。

思想性与艺术性的统一往往是自然而然的,艺术性有所偏重的影片,在解决思想性问题上如何能够既比较宽容,也真的符合思想性的高度要求,今天在解决高质量发

展的课题时应当展开讨论。

在提到思想性有底线的时候我们应当承认艺术性也是底线的,突破了底线的影片究竟指的是怎样的影片,标准何在,这些都需要研究和给出答案。

不久前我受委托参与了一些地方新创作影片的讨论,我直言不讳地对它们的艺术质量提出了批评意见。尽管我不是审查人员,也没有权利否定一部影片的通过,但是我给出的评分很低,因为理解一部影片投资的不容易和摄制的不容易,和坚守艺术标准是两码事。

在那些层次较高的影片当中,艺术性的上乘一般可以相信思想性与其对等,因为缺乏思想的人是很难保证享有高级的艺术趣味和功力。而在艺术层次较低的影片中,我很容易就看出了它们的思想性同样很低。

如此我们可以在不用去讨论思想性的情形下,必须表示对于艺术质量过低的影片,产业应该把关,批评应该把关,行政同样应该把关。因为,“电影”两个字是神圣的,电影观众是神圣的,电影的市场及其产业价值是神圣的。

创作者可以在象牙塔当中高谈阔论艺术,但是我们在高质量发展话题上注意到当下中国电影的生产其实艺术问题非常严峻时,就不会太轻松——

我在那次写下我的看片意见时不得不严肃地表示我的态度,艺术是电影生命,而不是市场。所以要高质量地发展电影产业,在艺术上坚决清除低质量影片很有必要,这是一种对于产业能否捍卫的立场问题。

犹如农民选择良种还是劣质种子一样,如果这片土地种植的是些劣质的稻种,你会期盼一百天之后能有丰收吗?你还能够期盼市场接受你生产的粮食吗?如此我们就顺理成章进入到市场问题上,即“三性”统一中的观赏性上。

理论上我们承认观赏性是市场性的近义词,因为电影已经是产业,这是尊重电影的资本属性和工业属性。正因为如此,观赏性就相对地要对产业的回报承担市场的压力。

观赏性在观众层面上代表着购票,代表着对于影片的思想性和艺术性的欢迎。“三性”统一在观赏性方面已经关上了低级庸俗的大门,然而我们也知道艺术性不代表着观赏性,而思想性更代替不了观赏性。否则谈何“三性”统一呢。

正是这一点赋予了观赏性的某种独立意义。这也是很多影片会在观赏性上突破“三性”统一的原则的原因。真心希望这是一个伪命题,因为我们需要在思想和艺术两大角度上有益于观赏性。

这是值得探究和创新的。同时,电影本身是综合的艺术,它的编导演摄音音乐固然是艺术,而今天也有了流量的观念,流量、IP、话题性、技术创新等等,都是可欣赏性的建设性角度。

尤其是今天,观众是在众多传媒介质当中选择是否欣赏电影的,因此思想和艺术之外的欣赏元素就无法忽略。恰恰相反,当下的影片创作,不仅在思想和艺术性上佳作不多,而且在观赏性的手段上也值得焦虑。

一句话,真正做到高质量的“三性”统一,就要真正在“统一”上下功夫,而不是将“三性”分而治之。每一部电影都应该是统一的“三性”,电影人都要在统一的“三性”上锤炼自己的本领。

如果三者不能俱佳,前两者要首先保证,而观赏性则争取在比较多的及格创作中力求加强——至少目前我想不到思想性和艺术性不行的电影会有很高的观赏性。

年底盘点,2021年的两部香港电

影不管完成度如何,都被一致认为是对经典港味风情的召唤,从不同角度,带动起一股浓浓的文化乡愁。一部是酝酿多年的传记片《梅艳芳》,另一部则是新人导演陈健朗的长片处女作《手卷烟》。后者于今年年中在香港上映,是香港电影发展局“首部剧情长片计划”资助作品,也是2020年上半年唯一在香港拍摄的影片。它以325万港元成本,实际拍摄18天,斩获第57届金马奖7项提名,被认为是2021年最值得期待的三部香港电影之一(另两部是《智齿》和《浊水漂流》)。这位“90后”导演,将对经典香港犯罪片的致敬融于对当下香港文化身份的思考中,愿景以类型片创作,重新寻回港片的精神内核,以“手卷烟”的隐喻,即复古且重新阐释了前辈杜琪峰、林岭东等人作品中的兄弟情谊。

重庆大厦的“超地区想象”

张英进认为“超地区想象”贯彻了整部香港电影史,《手卷烟》中最重要

的地理空间设定在“重庆大厦”中,这个被戈登·马修认为是世界“低端全球化”中心的魔幻建筑,没有比这一影像空间更能体现“超地区想象”对地方性与本土性、边界性与跨国性的高度融合了。在这个草根国际化的混杂空间里,生活着互不干涉的各种非白人移民以及被香港主流经济排除在外的“香港社会的他者”。他们在影片中被设定为两个在泥泞的底层暴力中相遇的边缘人,一个是林家栋饰演的华裔英军关超,另一个是二代南亚人文尼。两个流离失所者的不同之处,不仅仅是年长颓废的本土港人和年轻懵懂的向善移民之间的差距,而是在于前者受困于停滞的时间中,后者被缚于难以跨越的文化空间里。

关超作为1997年被港英政府抛弃的1500名华裔英军之一,这一人

物形象虽然继承于《去年烟花特别

多》(1998),甚至后者的男主接续在本片中扮演“五人兄弟兵”之一。但是关超作为一个失去自我身份认定的香港人,一个自己土地上的流亡者,他的原罪并不仅仅在于此。还有更重要的一重原因是在,他在1997年决定“重新出发”时带领兄弟炒股却遭遇了亚洲金融风暴,直接导致一个跟他最亲近的战友云斯顿的负债自杀。从此关超众叛亲离,默默背下了兄弟连带利息两千多万港币的债款。这个人物的生命从此就滞留在了1997年的时间节点里,其他战友的生活都有了新的方式和进展:有的开店了,有的结婚了,最不济的也在轮渡公司寻到了一份稳定工作。但是他做不到,他躲进了重庆大厦中,在各种见不得光的地下帮派中做着冒险的掮客交易,总计划着挣快钱,却不断拆借款项,每日间托着疲倦与自我厌弃的身体游走在街头,然后再扎回万花筒般的“重庆大厦”中,不知道自己还能坚持多久。没有比生命的虚无主义更自我毁灭的生活方式了。换句话说,他的原罪起点是兄弟情。

南亚人文尼作为辅线人物,从小被表哥带领着走进了地下毒品交易中。重庆大厦里走私毒品的南亚人最早出现在《重庆森林》(1994)中,林青霞招募了一批最终将她置于泥沼的印度人。在王家卫低帧拍摄的拖影镜头里,那群南亚人是装点古怪陆离的重庆大厦的文化他者,点缀着全球式“过期强迫症”的浪漫故事。《手卷烟》中说流利粤语的文尼作为二代移民却有着自觉的本地意识,希望能成为一个受到尊重的香港人,而南亚裔的身份却从一开始就将他和他的亲人困在了重庆大厦中,困在了香港这一世界中城市边缘空间里。戈登·马修说重庆大厦里来自100多个国家的流动人口之间并不存在“文化融合”,相反这里容纳的是一个“全球化超市”。他

《手卷烟》:

“重庆森林”里再次幻见与修复创伤

■文/王霞

们相安无事地共享一个意识形态就是挣钱。所以文尼的表哥将新闻中抢劫珠宝店的印度人当做勇敢改变命运的榜样,但文尼却希望冲破“重庆大厦”资本低端全球化的内在逻辑加注在他们身上的生存牢笼。至少他希望他的弟弟能读到香港大学,从他的生存空间逃脱。而弟弟文素在学校里遭受歧视而导致的暴力行为却不得不让他忧心。也就是说,这一人物的空间困局,某种程度上源于被亲缘关系窄化的社会角色。

影片将两个人物意外的生死遭遇划定在了短短几天里,成功塑造了如兄如父的一段从互不信任、相互抵牾,到惺惺相惜、彼此拯救的人物关系。这不仅取决于小而工整的剧作,还得益影片采取的大片霓虹色的超现实主义视觉形态,对底层边缘人的情绪情感的塑造。

埃奇沃思薄片的霓虹困境

陈健朗说文德斯在《德州巴黎》中对绿色的运用启发了《手卷烟》的美术团队。实际上在《手卷烟》中有三种霓虹色的病态色调:绿色、绯红和黄色。这也许可以理解为变相继承了杜琪峰电影以视觉烟火激发影像叙事核心力的传统。

绿色受困的意向从2019年的当下叙事开始就紧随着关超,从他走出家门的楼道,到为黑帮做掮客的餐席里,从他于家里所处的空间到毒贩泰哥的审讯室,过度饱和的绿笼在他背后的墙上、怪异地映在他脸上、闪烁在他周围的器物上。影片最关键的两个道具:烟丝盒与金钱龟就是以绿色为主色调。埃奇沃思薄片(Edgeworth Sliced)是一款已经停产的世界经典烟草,这个盒子在影片片头的1997年第一次出现,提示着关超与云斯顿的兄弟情谊。这是关超绿色受困的原罪。金钱龟的意向来自陈健朗参演的影片《全都》(2019)

中那个翻不了身的乌龟。《手卷烟》中给这只金钱龟一个大特写,它腹部所谓的吉祥来字,不过是被金色困在中间的一块绿色。这只从台湾贩卖来的他者受困于小小的塑料壳,几乎每天都在努力逃脱被俘的空间。好在影片没有将它视作宿命的悲情角色,如港黑帮片里常常出现的那样。

红色营造的非法与紧张的情绪,主要用来塑造人物文尼以及他的生存空间。他的服装、他制造毒品包装的房间、他来到关超家中后带来的不稳定的变数感。金色意向给了非法暴力的操控者,包括信佛的借贷者与表哥、辣鸡的“白金”团队——他们总是一身白衣,被上上下下的金发、金牙、金扳指,金尾戒、金链子、金表,以及罩在他们白衣上的黄光笼住,赋予金钱推动的世界以阴柔怪诞的萎靡之气。片尾最为称道的一段长镜头暴力,就呈现为人物在这几种霓虹色的病态色调中突围,运镜方式效仿《老男孩》中的“时代”场景。一方面作为关超生命触底绝望的暴力情绪总爆发(如香港动作片传统),一方面也呈现为人物从金色火光到红绿困境的一次次搏杀出来,直到人物在不受约束的斗殴冲破横移镜头的控制,打到室外,预示着关超和文尼对边缘命运的彻底挣脱。他们才可以再次“重新开始”。

1997年成为香港这座国际化都市探寻自我文化身份的重要时间节点。这一主题不仅仅存于97题材电影中,而是回荡于自上个世纪80年代以来众多的香港电影里。迷影情结的陈健朗在《手卷烟》中还通过名字影射了《大佛普拉斯》、书包贩毒致敬了《过春天》、以不同种族的友善回应了《堕胎师》等等。然而,“边缘身份创伤后的艰难重建”成功结合“有气节的罪犯找到可以让他再次关心的人而重回正途”——这一传统香港犯罪片的叙事核心,这才是陈健朗真正的迷影精神中的经典致敬。

与人民同向同行 在时代中砥砺前行

——电影《柳青》观后

■文/牛鸿英

新价值起点上。尼采曾专门写了一本小册子《历史的用途与滥用》来阐释自己的历史观,他认为“我们的确需要历史,但我们的需求完全不同于那些知识花园中的疲乏的闲人”。建构集体身份的认同,进行集体记忆的书写,这就要求我们必须对“时代某些显著的症结”进行真诚的检视与反思,才能获得超越历史,凝聚社会共识并面向未来的积极力量。这种真诚面对和反思的姿态是抑制历史“幽灵”的重要前提,在今天这样一个急速变革、追求成功和自我实现的年代也仍然具有重大意义。以电影艺术的方式讲述柳青的生命故事,不但给我们提供了恰当的审美距离与理性的审视姿态,也是对当代艺术视域和自我定位的一种突破,这种突破的意义在于抛弃了艺术与政治的二元关系,站在更高的层面上把更广阔而丰富的人类政治和历史纳入到艺术审美的视野之中。从艺术社会学和文化研究的角度来看,这无疑是当代艺术表达的一个重要重要历史契机和标志性事件。

艺术审美的距离是一种无功利的距离,电影艺术的审美更是大众可共同参与的情感分享和文化生产,它越来越成为一种带有意见协商性质的公共性讨论。这个讨论的核心命题是超越个体成败与集团利益的人民性价值,其核心的支配逻辑是影片故事的情理逻辑。这个逻辑完全沉淀在影像之流中,需要依靠足够的艺术情境建构、充分的细节累积、自然的人物互动、真切递进的性格塑造等

等,才能达成。从这个层面上看,影片对柳青形象的表现和塑造基本是细腻准确的,虽然影片的前一半叙事不够够聚焦,但随着人物命运的变迁,逐渐生发出一种搅动深层情感与灵魂震撼的力量。在观影过程中,一个问题会反复地敲打着我们的内心,柳青是怎样从一个衣整洁、洋气吊扬的作家和高级干部,转变为一个脑门上印着的深深火罐印迹的原汁原味的乡民?柳青是怎样从一个农民日常生活的外在观察者,变成和他们同吃同住,同甘苦、共命运的战友朋友?柳青是怎样从一个积极投入农村初级合作社运动的支持者,变成在现实中冷静理性的反思者?他用手欣喜地抚摸过成长后的青葱稻苗,他为百姓的生计想方设法抢救被荒弃的庄稼,他在王家斌的困惑中始终给他正直的力量,他以冷静坚守坚定地反抗历史的激进偏颇……他站在山间欣喜地目视着生活的热土,他矗立于冷而中痛苦的承受着心灵的拷问,他从来不把个人的挫折委屈放在心上,倍受折磨之后仍然坚信历史探索的意义,追问历史合理的价值方向。他对生活和时代的热情在乡间民意中升腾,他对自我的认识与超越,在执着中凸显,他对民族的历史责任在现实问题的深刻互动中彰显。这一切就是影像带来的可以让每一个最普通的人都能够产生深刻共鸣的审美力量,这种力量是影片艺术个性与感染力在沉默积累中的爆发。这部影片的叙事,开始在历史的多元

信息中散点铺陈,小心地选择组织,想要兼顾充分的时代内容,但有些困缚在全面的覆盖之中,重点不太突出,也没有形成艺术意图充分的影像链条。但随着柳青这个人物的行动与心灵的带动,叙事逐渐进入了一个自然舒适的轨道,特别是当情感的力量不断蓄积和爆发时,影片的叙事与艺术表达越来越自然地结合在一起,不徐不急的节奏和朴素自然的细节,以自己独特的影调构图与环境要素的巧妙穿插等等成熟的艺术手法,成功地把柳青对人民与国家的热爱、对自我的批判与超越、对时代的反思与引领这三者浑然一体地整合在一起,最终把他写进了人民的历史,写进了时代的未来,也造就了一部在艺术探索中追求深邃思想的影片。

艺术源于人民、为了人民、属于人民,影片《柳青》正是一部与人民同向同行,以广阔的时代生活为土壤的“心灵史”,它在具体而生动的时代语境中生动地定格了柳青的形象,真切呈现了他澎湃的创作激情、真诚的责任意识、深刻的内心痛苦、坚定的价值选择,他激扬的生命理想与内在超越性的精神世界。黑格尔说:“历史是一堆灰烬,但灰烬深处有余温,”正是像柳青一样屹立在历史深处的思想者们,以他们超拔的思想、非凡的勇气与深沉的情感发掘着历史的“可塑性”,以向上向善的光芒照亮着我们,温暖着未来。

(作者为陕西师范大学新闻与传播学院教授、博士生导师)