

人间最美四月天

——评「新文旅电影」《海东四少》

■文注帆 常彤彤 耿聃

终于找到了情感的爆点,她要为海东四少放声开怀歌唱,唱响海东四少的故事,唱出他们的乐观阳光,传颂他们他们的美好希望和大爱无疆!此情此景,深深打动了现场所有的人。

“新文旅电影”应蕴含着人文之美、社会之美。海东四少本是社会福利院的听障孤儿,被心地善良、同为残障人的张叔收留。他们小时候因被邻里嘲讽为怪物而跟人打架,张叔苦心教育他们打架不好,却成效甚微。而编出一个“谎言”告诉他们“做一千件好事就能听见声音能说话了”却能让他们刻骨铭心。把一颗颗善良的种子深埋于他们心中,生根发芽、开花结果。上善若水,遵道贵德,乐善好施、助人为乐,是我们中华民族最朴素的价值观,体现出人文之美和社会之美。《了凡四训》中袁了凡先生本来命中无子、短命,他遇到一个高僧,告诉他多做好事就能改命。于是他终生都在不停地做好事,不仅生儿为官,还活了74岁。海东有一座因高僧罗荃而建的寺庙,功德传颂千年。而海东四少不仅是追光者,更是海东的一束光。

“新文旅电影”还要反映深刻的社会文明之美。习近平总书记指出:“残疾人是社会大家庭的平等成员,是人类文明发展的一支重要力量,是坚持和发展中国特色社会主义的一支重要力量。”虽然,海东四少不知道自己是谁生的,但他们却笃定家乡海东就是他们的母亲,他们要守护海东;虽然他们听不见不会说,但他们会笑。全面建成小康社会,残疾人一个也不能少。正如影片结尾题记所述,“残疾人也可以活出精彩的人生”。

“新文旅电影”也要表达丰富的情感之美。讲述世间各种各样的真情,表现人性的大美至善,如海东四少情同手足、真挚深厚的友谊;朝海对欣欣默默珍惜守护的爱情;海东四少对张叔心怀感恩的亲情;欣欣阿母鼓励女儿“嫁人是女人的归宿,梦想是灵魂的归宿”所透出的温柔母爱;为给妻子治病无力支持女儿梦想,忍痛摔碎吉他又怀揣颤抖的心情悄悄坐在一角去观看女儿比赛的深沉父爱;爱才、惜才的张老师和沈老师对欣欣的师生恩情;为救欣欣被撞伤一条腿的张叔无私的邻里情;手语老师尊重爱护聋哑人的萍水相逢之情……

“新文旅电影”作为一种类型是由青年导演刘全胜先倡,并以他的电影《情定红海滩》《青海拉面》《风起秋蒲河》等为注脚。而高峰导演在河北立项,在云南大理海东连续拍摄了两部电影《海东四少》和《如果爱,就表白》,更加凸显了“新文旅电影”的审美特征,让观众获得了更为多重、更加丰富的审美感受。他的电影不仅表现出自然之美、人文之美、人情之美、人性之美、社会文明之美、生态环境之美,还有电影音乐之美。他巧妙运用拉康“画框理论”,赋予自己一双善于发现“自然的、人化的”眼睛和精力创造“人化的自然的镜像之美”的无限潜能。影片每个镜头都充满了诗意、隐喻、象征和寓意,生动表现了人与自然的和谐相处。

影片大量篇幅运用“手语”叙事,不仅能使“素人”“听障人”弥补台词功力的欠缺,以此“藏拙”;同时,还有效进行了“手语”的社会普及,引起更多人对听障人、聋哑人的关爱和理解。体现出高峰导演高妙的设计。恰如青年演员赵颖丽在电影《第二十条》中独出心裁,为自己做了聋哑人的大胆设计,受到张艺谋导演和观众的赞赏。真是此地无声胜有声,人间最美四月天。

高峰是一位富有诗性的导演。影片中大量充满诗意、哲理、隐喻、象征的台词赋予了电影文学艺术的光芒和细腻深醇的味道。“生命有一次给我打开世界的机会,我要启动所有的感官来体验,虽然我们听不到,也不会说话,但我真的会唱歌”。灿烂的笑是他们的“歌声”,热情的目光是他们的“歌声”。竖起大拇指,表示真棒;弯起食指,表达感谢;举在头顶、握在胸前,是满满的爱心。这是他们使用最高频的词语,也是他们内心对生活最深的感悟。

“世界那么大,你们不说话,我要放声歌唱,让世人看到你们优秀的模样;音乐那么妙,你们听不到,我要默默祈祷,让时间提到你们最美的舞蹈。”这首由高峰导演作词的电影主题曲是对他们、也是对影片最好的诠释。

(汪帆系河北省影视理论评论工作委员会主任、河北传媒学院研究生导师,常彤彤系石家庄市行政审批局干部、硕士研究生,耿聃系河北影视集团天道影视制作发行有限公司项目部主任)

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《带彩球的帐篷》： 西海固爱情故事

■文/王小鲁

那些人物身上都散发着一
种令人笃定的气息。

这部电影也有被人质疑的部分,比如对于遗传疾病和孩子的关系,片中人物选择了听取天命,这一点其实有悖于现代医学,因此有人称之为反科学或者反现代。但影片当中对于命运的接纳的态度,以及对于现代科学理性的勇敢取舍,那里拥有属于自己的文化逻辑和生活信念。

西海固作为一个精神空间,对于刘苗苗导演也有着不一样的意义。其实刘苗苗祖籍河北,并非宁夏人。她父亲是回族干部,因为父亲的早逝,所以刘苗苗导演和西海固工作的哥哥生活了一段时间。那是宁夏的南部贫困山区,她在那里度过了自己的中学时代。这是她和西海固的联系。但是多年之后,她以西海固为故事发生地拍摄影片,我相信在现实地理和中国文化史上都具有强烈个性的西海固,对于她具有多重的意义。

西海固这个空间也参与了叙事,那并非普通的Location(外景地)。这也许是必然的。刘苗苗导演的这两部作品的故事都是来源于回族作家和编剧石舒清。石舒清就生长于西海固。那也是张承志描述过的西海固,它一直具有某种独特的文化属性,它在刘苗苗导演的影片中是怎样的存在,这是一个值得深入讨论的话题。另外,在理解这部影片方面,刘苗苗作为“第五代”导演的一贯,其个人的电影文化史也具有参考的意义。

《美国内战》： 以摄影的方式直击死亡

■文/王霞

日常基本需求,而危机不断。人与人的交流,包括人对现实的认知,只剩下同为Shot的两种媒体:枪支与摄影机。电力与网络的瘫痪,令新闻报导倒退到半个多世纪前的图片摄影和电视转播时代。甚至由于连任三届的独裁总统排斥发布新闻真相,他可以连续14个月不接受任何形式的采访,他反复练习的电视讲话充斥着自欺欺人的政治谎言和空洞无物的政治许诺。影片开始于总统的口中胜利,结束于总统的枪下毙命。从酒店电视里的虚假演讲,到白宫现场黑白相机中的真实抓拍,真实的新闻过程由一支记者团队穿越857英里的公路完成,构成了影片的主体部分。他们性格各异,分别是冷静理智的资深战地摄影师李(克斯汀·邓斯特饰)、热情拉丁裔战区记者乔尔(巴西出生的瓦格纳·马拉饰)、老练谨慎但年高体弱的《纽约时报》黑人作家萨米(史蒂芬·麦金利·亨德森饰)以及23岁跃跃欲试的新人摄影师杰西(卡莉·史派妮饰)。

影片突出两位女性摄影师,她们的相机成为直面暴力世界的武器,不仅见证着战争废墟中人们的各种生存形态,也衡量新闻从业者的生死价值。不管是李的彩色照片还是杰西的黑白照片,不断被穿插剪辑在这队人紧贴枪击现场的危险动作中。每一次摄影定格,每一帧瞬间组织的焦点与构图,既是记者主观上裁切与焦设定,都让它的这份警示力道有限,没能超越以上影片和剧集。

直击死亡,以摄影的方式

相比加兰的科幻片,《美国内战》其实没有丝毫未来感,并且还取消了当今时代以移动互联网、短视频互动和实时传输为主要特征的媒介形态,影片中甚至没有出现手机等任何电子通讯工具。影片假定多年内战带来了对社会基础设施的广泛破坏,以至于导致纽约市的水电供应不足了

刘苗苗导演的作品,我仅仅看过四部,除了西海固的这两部“姊妹片”之外,还看过《马蹄声碎》(1987),以及《家丑》(1993)。其作品并不多,除了以上作品之外,还有她的第一部《远洋轶事》(1985),1988年的《拳击手》,1992年的《碎嘴子》,1996年的《家事》,2008年的《小田进城》。另外还有电视电影若干部。

上个世纪80年代,从1984年到1990年,刘苗苗导演还拍摄过几部电视剧作品。她被称为“第五代”导演中唯一一位出生于1960年代的导演,是电影学院78级中最小的一位学生。她23岁就有了自己的第一部电影。翻看她的创作简历,她毕业后的十年竟然是她的创作的黄金时代。

今天再回忆刘苗苗导演之前的创作,就笔者看到的《马蹄声碎》《家丑》而言,似乎都还是存在于“第五代”创作的集体脉络里。《马蹄声碎》是对红色故事的重新叙述,是对经典叙事的改写,其中增加了人性的元素,以及超越了主流历史讲述规范的叙事,尤其是增加了女性视角的诉说。

1988年的《拳击手》我没有看过,但是听到导演讲过这是个娱乐片,这显然也是处于上个世纪80年代末“娱乐片热”中的一部作品。1988年后,张艺谋也转向了娱乐片的创作,他当时导演了一部《代号美洲豹》。看来20多岁的刘苗苗在当时什么都没有落下。

1993年的《家丑》则似乎延续了80年代“第四代”和“第五代”导演习惯于创作的文化反思的电影传统,大家族中的欲望和人性的剖

析以及象征,这也是当时我们惯常见到的那两代导演的“类型片”。

在拍摄《红花绿叶》的前十年,不知道苗苗导演是否有作品,但在笔者的视野里那似乎是空白的十年。据导演本人说,那些年她遭遇了不少抑郁的困扰。在2018年前后当地重新开始创作,就仿佛是一个电影新人,因为她淡出大家的视线太久了。

《红花绿叶》无疑是对“第五代”创作范式的超越,这部作品有着沉稳的情感表达和就中国电影历史来说新颖的精神世界,我不知道她是不是从自己的民族文化中获得了力量。

而这部《带彩球的帐篷》里面,民族的特殊元素似乎并不多,仔细体味,那样的叙事里面似乎也隐约有八十年代“第五代”叙事的情节元素和影子。但是,历经这么多年,刘苗苗导演一定会有新的感悟,并且会把这样的感悟放到片中。

这部影片中带着民族盖头的女主角的塑造很是独特,她与《红花绿叶》中的女主角一起,形成了一种新回族女性形象。在首映现场,有了解西海固的学者认为这个女性形象和西海固本土融合无间,他印象中的西海固姑娘就是影片中女演员柯荣扮演的那个样子。

从电影文本的角度来讨论这个人物形象,那是一个虽然被当地世俗和习俗所规范的女子,但仍然是一个尊重自己的直觉并具有勇敢的行动力的女性形象。她的每次动作都让观众的我屏住呼吸。我相信这个人物中有导演自己的领悟,其中应该包含着隐秘的作者性。

倚窗而死的彩色照片,是他的得意门生李拍摄的。由于车窗反光,照片同时映出了空中的彩霞与战机,将暴力与牺牲、残酷与崇高并置。而李的牺牲过程则被她的崇拜者与追随者杰西以仰角视角的黑白胶片逐帧记录。直击死亡,是杀人武器,也是相机。“以摄影的方式观看”,被影片表现为一种职业价值的生死传承,在这里,“看”的生理之眼、机械之眼与内心之眼全然重合。

导演加兰故意在影片中剔除了1990年代以来由网络技术、数字技术与监控技术营造的全新的视觉经验和权力机制,也即维利奥称做“时刻存在的泛电影方式”,表达了他对传统新闻从业者的真诚敬意。但正是这份刻意,也让影片对视觉媒介性的探讨,丢失了当下环境中应有的深度。

暴力的封闭空间

加兰的电影故事往往关注一段极端冒险的生存体验,它可以被科幻片、冒险片或者恐怖片进行类型化包装,以经过实验、生化危机、女权主义、大选冲突等社会人文焦点进行演绎,但都不会阻止电影赋予脱离资本主义庸常现实的生命以一道弧光。但与此同时,他的影片又极为警惕那些远离现代文明的遗失世界,警惕它们不被乌托邦意识形态所污染,所以他的角色难免会经历自我认知上的反转与挣扎。这让他的电影叙事总是徘徊在一种两难境地中,一方面渴望逃脱现实,进入未知的异世界;一方面又为资本主义文明外部可能存在的强权控制所焦虑。从他进入电影行业的小说改编作品《海滩》(2000),到他亲执导筒的《机械姬》(2014)、《湮灭》(2018)、《男人》(2022)以及《美国内战》,无不如此。两种内在矛盾的情绪,往往让它的冒险世界,既呈现为一种普通的原始生态,

既绿意盎然、生机勃勃,又暗藏一个可以随时逃离的现代性的技术后门。在《海滩》中是掌握在东南亚土著手中的枪支,《机械姬》中是人工智能机器人艾娃的断电能力,《湮灭》中是死去丈夫留下的白磷弹,《男人》中是厨房中削铁如泥的刀具,《美国内战》则是摄影机的相机。只有坚定地举起相机,才能避免为文明崩溃后各自为营又暗藏暴力的村镇社会所蛊惑或震慑,才能在白宫巷战的恐怖的火力交叉中找回自我身份。同时,正是这些个技术后门的设定,带给加兰的蛮荒世界以封闭感。

《美国内战》的摄影机之看,让记者们的冒险之旅呈现为一种末日场景的封闭感。他们手上只有摄影机,这让他们几乎失落于内战的相关进程。同时,他们经过的加油站、圣诞仙境、被遗弃的城镇以及燃烧的森林乃至包括空荡而狼藉的白宫等等所有承载着极端暴力的空间,不管室内还是室外,无一例外呈现为封闭性。杰西·普莱蒙塑造的极端底层形象,持枪询问:你属于那种美国人?同摄影机一样,枪也成为暴力分子自我封闭的媒介,无需过多沟通。加兰影像空间的封闭性同样也出现在其它影片中。

封闭空间的塑造常常为寓言叙事提供基础。只是就《美国内战》一片来看,这种田园式的封闭空间,对人与空间的冲突仍有弱化之嫌,尽管影片的变焦摄影与声画对位对此有所弥补。不过相比《人类之子》,前景中的行动者与背景的深重灾难所形成的巨大反差,令其反战力度和人性关怀远远高于本片。当下美国3.3亿人,人均拥有1.13支枪。不难想象,在内战肆虐,社会崩溃,持枪者为王的社会到来时,超出控制的暴力与陌路生人之间的险恶处境,应该远超过《美国内战》所能表现的。这也是本片令很多观众难以满足的地方。