

# 《解密》： 从文学突围的家国史诗

■文杨劲松

类型叙事于陈思诚是娴熟的,他在《解密》致力的是梦境创造,在片尾彩蛋中,他将整部影片视为梦幻的企图毕露,必瑜、瓦西里、小梅是在电影摄影棚接受采访,或许导演曾试图有当代与历史的戏梦层层结构去给当代观众讲述这个历史传奇,但原著丰富时空容量让他放弃了这种可能。以红色、金黄色等暖色调为主的奇观梦境,折射出金珍现实中双重困境:一是处子的性觉醒,二是解密的思维路径。这些都是影片改编的原创。影片中用必瑜、小梅与金发女郎结构了金珍的性意识,金发女郎是一种文化象征。而寓意家庭亲情的茶壶、师生友情的象棋,都被紫密的摩天轮最终倾轧。或许有观众会质疑金珍只在梦中解析密码破译,其实梦境是现实投射,密码破译的生活真实是枯燥的,唯有造梦的故事片以梦为马,方能抵达观众。

但《解密》最令人难忘与动人的是家国情怀为支柱的个体命运叙事。与原著最后小翟的“我像爱我的祖国一样爱他”的无怨无悔心声不同,影片中金珍的家国情怀是通过具体戏剧细节层层递进到观众内心深处的。作为私生弃子,金珍对家的最初也是终极概念是他与容校长、叶筱凝、必瑜组成的父母兄妹的四人家庭。进入这个家庭时,荣校长对金珍形象阐述了对“国”的理解,背井离乡的希伊斯也对金珍说了自己对“国家”的认识,但家国情怀是从家出发的,陈思诚通过对叶筱凝的成功塑造,举重若轻地完成了全片主旨。俞飞鸿扮演的叶筱凝,这位最体面的母亲在饭前一杯茶的仪式里,给了孤独的金珍最大的呵护与疼爱,在挽留金珍因为怕被开除而离家时的由衷,在不忘给远行的金珍最爱的酥糖的周全,叶筱凝都行动中闪耀的光芒。当社会动荡,叶筱凝母女被践踏的危难时刻,金珍以国家英雄的身份及时拯救她们,保全了金珍回不去的家,他们三人再次在家中聚餐,三人用更大的碗喝起了饭前那杯茶,导演用重复的叙事修辞,将片中人物情感渲染出巨大力量打动观众,催人泪下。只有成为国家英雄,才能保卫自己的家人,朴素的家国情怀,或许正是金珍在701奉献终身的动力。

家国情怀的细腻抒写,是《解密》最独特的可贵之处,使得绚烂的悬浮梦境有了结实的诗性支柱,导演以民族化的新时代大众表达,有别于同题材的外语片,成就了容金珍这位特情战线科学家的史诗,实现了对近年相关题材创作困境的成功突围,填补了大银幕空白。

## 文学是中国电影突围的最佳战友

近120年历史长河中,文学是陪伴中国电影民族化发展的最佳战友。《聊斋》《西游记》《江湖奇侠传》《啼笑因缘》等通俗文学改编的无声片让观众爱看中国电影,夏衍根据茅盾《春蚕》改编的影片成为左翼文学电影的开山之作。抗战时期,众电影明星出演的巴金《激流三部曲》《家》《春》《秋》三部影片成为孤岛时期民族电影的坚守,蔡楚生导演在香港还将赵树理《小二黑结婚》搬上银幕宣传抗日救国。新中国成立后,百花齐放,《祝福》《家》《林家铺子》《早春二月》等让现代文学在银幕上焕发新光华。改革开放至今,“第四代”导演始终与文学为伴,对不同风格文学作品的选择形成了各自导演个性品格,《城南旧事》《芙蓉镇》《本命年》等成为经典,1985年首部代表中国大陆参评美国奥斯卡最佳外语片的是吴天明导演根据路遥《人生》改编的影片。在新时代中国电影产业发展阶段,《西游记》《封神演义》等传统名著与热门网络小说的改编成为院线类型片主力,助力国产片成为票房市场主流,《林海雪原》历经京剧电影改编后,再被香港导演徐克改编成《智取威虎山》创下年度高票房。而余华、迟子建、刘慈欣等作家作品近年陆续被郭帆、魏书光、李蔚然等中青年导演搬上银幕,入围戛纳等国际电影节,电影再度为文学扬帆出海。

中国电影每一次突围与进步,都离不开文学的携手作战。而文学电影的改编过程,也是导演为核心的电影创作主体与原著作家的一次战役,是一部电影的合作者,也是艺术主观坚持的创作对手,每一次战役达成的创作成果,都会带来关于电影这一道德艺术的一次争鸣,在文学读者与电影观众之间,在专业评论者与影院消费者之间,《解密》亦如是。该片是否可以在受访中删除老年瓦西里,而集中在深爱金珍的两位女性的回忆,用纯粹的女性主义视角去讲述?是否可以将黑密的破译梦境处理得更为简练与有效,或以情节叙事来消除全片后半段节奏的缓滞?是否对片中音乐使用有更准确的时间链,梦境中的京剧《红灯记》是1964年首演,《我是海象》是1967年首发,而黑密破译是1964年10月16日我国首次原子弹爆炸成功之前?在类型片中选择大事不虚,对片中年代元素就尽量别小事不拘,即便金珍这样的天才可能有预知未来的能力。

(作者为中国电影家协会会员、中国夏衍电影学会理事)

## 中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

# 《走走停停》： 电影叙事权@人生活话语权的得与失

■文王霞

《走走停停》将“北漂”失败返乡“啃老”的停滞生活,经由拍摄纪录片和剧情片的双层影像叙事过滤,赋予了“废柴人生”以一种姿态轻松的讲述。以“允许一切发生”为标题,影片回应了关于“躺平”与“返乡”的社会热点议题,更矫正了这两年中国电影市场上的一波伪现实主义励志片的强价值观输出。赢得了好一批观众,却也让好一批观众不满。两极评价的核心点非常一致地聚焦在两件事情上。一是元电影机制的运用究竟与主题有多大关系,是跟风“媒介自反”的形式浪潮,还是切入社会现实的第二部作品。五年前他们有一部由爱奇艺发行的短片《睡沙发的人》,讲的是高考落榜少年的一小段脱力人生。里面的男孩找到生活方向,是借由日常琐记般的文学创作重新树立起来的自我信念。甚至包括飞龙在香港读电影时拍过的短片,有一个亡妻留影的故事,也设计了一个“本来是观看者,最后走进了屏幕”的媒介自反环节。叙事媒介介入现实人生,的确是本片主创的影像焦点,《走走停停》甚至不惜用了影像建构现实的两种方式——纪录与虚构。摄影机、取景框、画幅与色调的反复穿插、彼此干预,让本片基于镜头自在的视觉权力关系,形成了内外重叠的三层文本:吴迪自编自导邀请家人参与创作的剧情片《似是故人来》;记者冯柳柳掌机拍摄吴迪返乡搞电影的当地电视台纪录片项目《回故乡的人》;然后就是隐去摄影机的《走走停停》——讲“北漂”十年的底层编剧吴迪,一无所有却并不甘心心地回到家乡,偶遇老同学冯柳柳并成为她的摄制对象,又在她的“套路”下,撞撮父母妹妹一家人拍摄了家庭隐秘的情感故事,却因父母先后离世,有人电影梦碎、有人人生被篡改,众人重新进入了人生的停滞与重启中。

三层文本在视觉主体上,层层剥离。这让它们之间的核心关系,并非建立在与现实关系的衡量上,不像一些元电影那样,探讨真实发生与影像再现的关系,如暴露摄影机的《吉祥如意》与暴露舞台的《昨天》的自我指涉。也非通过强调叙事媒介“看”与“被看”的不同机制,探讨自我认知的可能,如《宇宙探索编辑部》和《河边的错误》。《走走停停》的元电影叙事,其实比较简单,指向的是媒介的叙事权。它的复杂在于,试图将对媒介叙事权的争取、解构与失落,与人生价值的话语权建立同构关系。并且对这种同构的指涉,从片头到片尾,比比皆是,不止于中间的拍电影和拍纪录片段落。影片中的吴迪,总是尽量摆出一副体面的成人架子,里面却藏着一个慵懒松弛的少年心性。这个人物的喜剧性,并非来自于他总是缺乏自知之明的自我表述,而是来自于他不自觉地以这种略带幼稚的表述,来掩饰他心里其实不在乎别人对他的价值判断。他的问题在于,他的这种模糊的信念,没有勇气表达。他被身边人一次次抛弃,被他人误解,但从不反抗,然而就是这样一个人,在影片中,却与别人发生了两场冲突戏。冲突的核心,表面上是对“电影观念”的争论,实际上是对叙事权确立。首先是与冯柳柳。第一天拍《似是故人来》,吴迪难免有些兴奋。晚上收工时,吴迪被父亲通知明天不能在家拍摄了,冯柳柳问他是不是怕父亲,她希望自己的纪录镜头里“能够看到吴迪更多的争取和反抗”,这会显得他正处于一种“更为积极”的人生态度中。然后二人爆发了关于什么是“虚假”和“扮演”的争论,以致于争论到是否尊重生活、尊重对方的地步。这是吴迪第一次对于自己叙事权的争取,在关于他的纪录片里,哪怕是他扮演自己,那也是属于他的虚荣或自卑,但如果按照被人的剧本来,他就不是自己。这场戏里,冯柳柳端着摄影机撒了谎,她不自觉地使用了纪录片的视觉伦理中最忌讳的阶层凝视,并且她其实正在贯彻她反感的领导强加给自己的成功学价值观。作为“电影界的一枚底层编剧”,吴迪在北京闯荡十年,却是在自媒体公众号写影评为生,他的创意桥段被公开割窃,多稿剧本被人拒付稿酬随便拉黑。他创作上的叙事权的沦丧,与他北京的人生叙事权为彻底剥离形成一种同构关系。所以当 he 有一天,终于开始拍自己的电影时,他下意识要赢

回关于自我存在的话语权。

然后是与父亲在天台上的争执。父亲反对吴迪剧本里的虚构故事,因为他晓得它与母亲曾经精神出轨的事实无比贴近,那是一个家庭的隐私,这种自我暴露是羞耻的,而非吴迪所言的什么虚构电影中对“追求精神自由”的表述。这场争执没有止于父亲,而是止于向母亲的求证。也许吴迪虚构的《似是故人来》,不过是发乎情止乎礼版的《廊桥遗梦》,但通过与母亲的沟通,却发现这仍然是一个关于人生叙事权的争夺。关于所谓的秘密,母亲说:我晓得他晓得,但是他晓不晓得我晓得他晓得,我就不晓得了。母亲的意思是谁置于叙事的最权威位上,谁就能活得更自由自在。父子冲突,看上去是电影虚构的争论,实际上还是讲叙事的话语权。

然而就当吴迪穿梭在三层影像文本中,作为叙事者或叙事对象,在对不同视觉文本的叙事权力争取中,越来越游刃有余,却突然遭遇无常——睿智的母亲毫无征兆地离开了。消失在小津安二郎式的固定机位长镜头的剧情片镜头里,也消失在纪录片捕捉突发事件的手持移动的跟拍镜头里,更消失于他的现实生活。那么所谓的人生叙事权,除了会被剥夺——如北京时期的吴迪和江贡时期的冯柳柳,除了需要争取——如回乡后的吴迪和母亲过世后的父亲,除了像妹妹一样——用挂在胸口的标语放大沉默的声音以示解构,它还会遭遇全然的失控。因为死亡叙事的权力不掌握在个体手上。

出色的剪辑,贡献了影片前面一小时快速的叙事节奏,聚合了大量的喜剧性叙事动作。但母亲离开后,影片给与人物的情绪出口只有两个动作。一个是躺在按摩床上的吴迪身体被迫的、缓慢的轻微抖动,那是母亲的节奏,只是从来没有被关注。一个是摄影机前所有的人等着那个穿着母亲花裙的父亲最后的一下转身。这两个动作,为人们世俗生活的日常性,披上了一层叙事的神性,它甚至也是喜剧的。

导演飞龙和编剧黄佳的确实使用了很多他们自己日常生活中的细节。以日常性对抗庸俗的话语霸权,是给予那些没有放弃做自己,那些尽管处于人生“走走停停”的不同阶段,但仍然热爱生活的人以最大的尊重。

## 粤港澳电影专栏

# 《蕉国夫人》： 在粤剧与电影融合中还原历史与人物真实

■文/周文萍

进入暑期档,粤剧电影《蕉国夫人》(以下简称《蕉》片)在一众中外大片中引起了关注。影片是珠江电影集团与广东粤剧院共同打造“粤剧电影创新三部曲”之二,其第一部就是“破圈”收获好评、为粤剧带来无数粉丝,并获得华表奖的粤剧电影《白蛇传情》。而《蕉》片不仅同样由主演了《白蛇传情》的曾小敏、文汝清主演,此前更已获得第36届中国电影金鸡奖最佳戏曲片奖肯定,上映前就非常令人期待,而其上映后亦不负众望,以出色的艺术表现受到,取得了本年度迄今为止戏曲片票房第一的成绩。

戏曲电影包含戏曲与电影两种艺术,对两者关系的不同处理为戏曲电影带来了不同的风格。与《白蛇传情》侧重呈现想象之境,以极致唯美浪漫的手法表现神话传说之美不同,《蕉》片重在再现现实之境,在保留同名粤剧舞台版精华的基础上更多借鉴了电影的写实手法,在两种艺术的融合中展现出“岭南圣母”洗夫人波澜壮阔的一生,具有史诗气质。

《蕉》片的史诗气质首先来自其主人公——岭南历史上的杰出女性、南北朝至隋朝初期著名的政治家、军事家洗夫人(一说名洗英)。她具有政治远见,早年成为俚人首领后不仅致力统一各部,更主动与高凉太守冯宝联姻,积极学习汉人先进科技文化,归附中原政权,一生保境安民,深受中原政权尊重,被封为蕉国夫人,民间奉其为岭南圣母,千多年来为民众所信仰。周恩来称赞她为“中国巾帼英雄第一人”。“一生中帼志,北向中原心。”(出自影片推广曲《天下一心》)是其一生的真实写照。对于这样一位受人敬仰的历史人物,采用影的“写实”表现无疑有助于突出历史真实。

《蕉》片还原了人物的真实性。洗夫人是千百年以来人们心目中的“岭南圣母”,神圣的光晕使其很容易被塑造为不食人间烟火的圣人。影片将其还原成为一个普通人。曾小敏说:“洗夫人是圣贤,但她也是一个平凡的女

人。”影片从多个维度表现了洗夫人的生活和情感:她是族人敬重的首领,是朝廷信賴的地方领袖,是父亲宠爱的女儿,兄长爱护的妹妹,丈夫爱慕的妻子,也是儿子敬爱的母亲。最令人感动的是她与冯宝的爱情。如冯宝所言:“岭南民众,安居乐业,是我们一生的心愿。”两人间是志同道合,将个人小爱与民族大爱融为一体。初次相遇,两人虽分属敌我双方,但都有偃兵团结的观点,彼此一见倾心。成婚之后,两人心心相印,携手平息内乱,收服百越,推行汉化,共同维护岭南安全。在维护家国团结和民族统一的问题上,两人坚定地以大局为重,甘愿舍弃个人利益与情感。高州刺史李迁反梁之时,以冯宝为人质逼洗夫人跟随其一齐叛乱,洗夫人心急如焚,但并没有接受他的条件,而是冒险亲自救出了冯宝。冯宝去世后,洗夫人坚守着与他的共同理想,忍痛将儿子冯仆送到陈朝,以此表明忠心,保证了地方的平安。洗挺也是一个给人深刻印象的人物。舞台版中他是洗英的追索者,片中改为了洗英的哥哥。从一开始鲁莽好战,抓冯宝与汉人对抗,与洗英争权,到后来理解了洗英的初衷,转而全心全意支持她,帮助她平定叛乱,治理岭南,并成为了冯仆的知心舅舅,完整的成长线为影片塑造出生动丰满的人物。

《蕉》片表演上也融合了戏曲程式化表演与电影生活化表演的特点。《蕉》剧的舞台版表演程式化突出,强烈的形式感令其与日常生活相远离。电影版则在保留一定程式化表演的基础上融入了电影表演生活化的特点,真实自然,与观众更为亲近。文汝清(饰冯宝)说:“戏曲演员一出身,眼神、台步、手势,一举手一投足,都具有舞台上夸张性的特点。在拍摄电影《蕉国夫人》的过程中,要时刻谨记我们是在拍粤剧电影,而不是粤剧纪录片,从中找到了粤剧表演和电影表演之间的较为微妙和恰当的尺度。”与此同时,程式化表演的保留也为影片的人物塑造提供了便利。尤其片中洗夫人的年龄跨度从少

女到老妇,对于一般电影演员而言是巨大的挑战;对粤剧表演艺术家曾小敏却是驾轻就熟,她认为:“用程式化的表演,戏曲演员可以驾驭各种角色。花旦可以演少女,闺门旦可以演少妇,青衣用来展现中年状态,老年的洗夫人自然可以用老旦的方式来演。”她说:“戏曲演员有很多‘法宝’,譬如水袖和踢枪,但不能乱用,所有的手段都要建立在对人物的准确理解之上。”她还说:“所有的分寸都要恰到好处——多一点不行,少一点不可。”透彻的理解令她的表演游刃有余。她所饰演的洗夫人行当跨越了花旦、武旦和青衣,少女时娇俏,青年时秀美,中年时端庄,老年时大气,唱腔优美流畅、打斗行云流水,表现出了一代巾帼英雄的飒爽英姿与壮志豪情,显示了粤剧艺术的魅力。

情节设计上,《蕉》片在舞台版的基础上强化了戏剧冲突。舞台版是按洗夫人一生的经历从其年轻时担任大首领开始表现,电影则在开头就将老年洗夫人置身于隋朝代陈后的艰难选择之中,是率部独自身于百越面临战争威胁?还是归附隋朝维护百越安宁?两难选择强化了冲突,加快了节奏,也吸引了观众注意。

《蕉》片在场景表现和服化道上强化了真实性。场景表现上,影片采用实景拍摄,取景地包括浙江横店、东阳、金华永康、台州仙居、宁波象山、广东茂名等地,洗夫人故里,洗太庙等都出现在片中。服化道上,相比舞台版主人公华美而偏于汉化的服饰,电影里的服饰突出了民族特色,精美而不夸张,更适合日常穿着。真实的场景和服化道渲染了真实的历史氛围,令观众沉浸于历史的时空。

作为两种艺术的融合,戏曲电影在两者关系的处理上并没有一定之规,从《白蛇传情》的浪漫唯美到《蕉国夫人》的历史写实,粤剧电影“一剧一格”的探索为戏曲电影的创新提供了值得借鉴的经验。

(作者为广州大学副教授、广东省电影家协会主席团成员、广州市文艺评论家协会副主席)