

# 用真实的历史影像塑造英雄人物形象

## 简评电影剧本《藏在国歌里的名字》

■ 文周斌

由此介绍了关守义和黄显声这两个主要人物，并展开了对黄显声生平事迹的描述。剧本结尾时则呼应开头，用字幕显示：“2017年，全国人大常委会通过了《中华人民共和国国歌法》……”从而使剧本结构完整，给人印象深刻。

无疑，历史真实是艺术真实的基础，如果没有历史真实，那么艺术真实也便成了空谈。而艺术真实则是历史真实的升华，倘若没有艺术真实，那么历史真实也缺乏动人的魅力。该剧本作者在历史真实与艺术真实关系的把握上是十分妥帖的，这也是剧本成功的关键所在。

### 以人物命运折射时代风云，以行动细节刻画人物性格

为了塑造好黄显声这一颇具传奇色彩的英雄人物形象，作者把“九·一八”事变、东北义勇军抗敌的斗争经历、西安事变爆发后的形势变化、解放战争的节节胜利等一些重大历史事件不同程度地反映在黄显声的人生经历和抗争过程中；而他在这些历史事件中的遭遇、态度和所作所为，则鲜明地表现了其精神境界、思想追求和性格特点。特别是他在危难之中秘密加入了中国共产党，从一个旧军人蜕变为一名无产阶级的先锋战士，其奋斗目标更加明确，革命胸怀也更加宽广；在时代风云的变幻之中，其思想性格的发展脉络则更加清晰了。

同时，该剧作者还注重在人物交往的关系中展现各自的性格特点，在对比映衬中使人物个性更加鲜明。除了黄显声与关守义的关系贯穿全剧，他们之间战友加兄弟的深厚情谊令人感动之外，作者还描写了黄显声与朱庆澜将军、与“小萝卜头”宋振中之间的特殊关系。朱庆澜将军在民族危亡之际挺身而出，毅然创立了东北义勇军后援会并担任会长，组织募集了400多万人的专项资金支援义勇军抗战，并于1932年11月出任了东北义勇军总司令，成为黄显声组织领导抗日武装的坚强后盾和亲密战友，两人团结一心，为东北义勇军的艰苦抗战作出了杰出贡献。1934年，当中共地下党领导的上海电通影业公司筹划拍摄抗战题材故事片《风云儿女》时，面临资金短缺的困难；朱庆澜闻知此事后便慷慨出资予以帮助，并担任了该片的制片人和第一出品人。该片作曲聂耳从日本寄回来的主题歌名称仅写了“进行曲”三个字，朱庆澜基于歌词内容和对义勇军的深厚情感，在“进行曲”前加上了“义勇军”三个字，将主题歌定名为《义勇军进行曲》。影片公映后，《义勇军进行曲》便唱响全国，很快成为一首激励全民族英勇抗战的革命歌曲，并传唱至今，成为庄严雄壮的国歌，其历史贡献应该永远为后人铭记。

同时，作者对黄显声与“小萝卜头”宋振中之间关系的描写十分细腻真切，令人感动。黄显声被关押在重庆白公馆后，他在狱中遇到了同样与父母一起被囚禁在此地的“小萝卜头”宋振中，他心疼这个年幼的孩子，于是便教“小萝卜头”学习语文、数学、武术等，还教他认识俄语“с в о б о д а”（自由）一词，并给其解释“自由”的内涵意义，同时还专门讲述了岳母刺字“精忠报国”的故事。他们俩既是师生，又情同父子，这种亲密关系也体现了黄显声侠胆柔情的性格侧面。特别是当“小萝卜头”前来向他告别时，他为“小萝卜头”上了最后一堂音乐课：教唱《义勇军进行曲》。此情此景，确实令人泪目。

另外，该剧作者还注重以行动和细节刻画人物性格，使之能凸显出个性化特点。例如，剧中描写黄显声擅长书法和篆刻，他往往通过书法和篆刻表露心声，抒发情感。由此也说明他不仅是一位骁勇善战的抗日将领，而且是一位有深厚文化修养的儒将。他在狱中所写的“还我河山，卫我主权”等条幅，均抒发了其内心强烈的爱国主义情感。他给“小萝卜头”刻了一方“振中”的印章，还教其篆刻方法。当特务杨进兴杀害“小萝卜头”父母时，他拿出这块印章做弹丸，用弹弓射中杨进兴的眼睛。“小萝卜头”最终也被特务杀害，剧中是这样描写的：“这是中国最小的烈士，留给人间无助的呼唤。书包落地，掉出书本和铅笔。草地上，那块染血的印章‘振中’。”显而易见，这块印章作为物件细节发挥了多方面的作用，令人印象深刻。

（作者为中国电影文学学会剧作理论委员会理事长，复旦大学电影艺术研究中心主任）

## 中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

# 《得闲谨制》： 平民史诗的匠心与匠气

■ 文/虞晓

### 并不完美的“跨界”

《得闲谨制》作为正午阳光进军院线的首次尝试，在肯定其叙事创新和精工细作的“谨制”匠心之余，也需要正视从小屏幕到大银幕的巨大跨越，难免会留下创作上的遗憾。

编剧兰晓龙延续了《士兵突击》《我的团长我的团》的创作风格，在小人物故事中植入对人性、战争本质的深刻探讨。

“金句密集”的台词风格，在小屏幕更大的叙事容量和相对较缓慢的叙事节奏中可谓亮点，但放大到大银幕上，在更为精炼的电影叙事中，这些“精英化”的台词与平民角色的身份脱节，导致叙事失真。

比如濒死的炮兵梅德福在临终前，没有交代日军的具体部署，反而发表“我只是死了，你只是没死，我们都算不得活”的哲学演说，就饱受诟病让人出戏。

更深层的失真隐藏在人物和人物、人物和时代的关系之中。鬼子闯进止戈镇，发生在抗战后期的1943年，日本人不可战胜的神话早已破灭，在这种时代环境下，无论村民还是“渣兵”团队都不该是畏敌如虎；莫得闲实际就是止戈镇的“团长”，他不仅有修炮的技术，还有收音机获得外界的资讯，两年的相处，肖衍与他的关系不应该还相互对立。人与人、人与时代关系的“脱节”，导致这场守卫家园的战斗是“为戏而戏”。

在电影语言的使用上还没有摆脱“剧感”，大量对话场景采用特写与正反打，缺乏电影应有的空间调度与镜头语言。尤其是在止戈镇这一场景中，空间叙事的缺失，让观众难以建立起战争的临场感，削弱了影片的视觉和情感冲击力。

必须承认，尽管正午阳光的首部跨界制作还有着生涩的匠气，但瑕不掩瑜，《得闲谨制》以中等规模的制作创新了战争片的叙事传统，写下了战争中的平民史诗，那份“让普通人成为历史主角”的创作初心，以及对“谨制”精神的执着追求，也让我们可以期待从“国剧门脸”到“电影新力量”的下一次跨越。

当正午阳光深耕小屏幕的创作功力投向大银幕，首部院线电影《得闲谨制》便承载着双重的期待——国剧的“黄金组合”能否合辙于当下竞争激烈的电影市场，电视剧的创作经验能否支撑起跨界的创新/冒险。

正午阳光的作品擅长书写时代皱褶中小人物的命运，编剧兰晓龙在《得闲谨制》中沿袭了“以小见大”的个人风格。这部取鄂西会战为背景，聚焦宜昌深山小村“戈止镇”平民抗战的作品，以苟活于此的难民和溃兵为主角，跳出了传统战争片“宏大战场+英雄群像”的叙事窠臼，用“小切口、小人物、小空间”的微观叙事构建起独特的平民史诗。但同时，电视剧创作思维的惯性、叙事与表达之间的失衡，也在影片中留下了稍嫌生硬的匠气。

### 以小见大的叙事创新

传统抗战题材往往热衷于塑造“高大”的战争英雄形象，以硝烟弥漫的主战场为核心场景，通过密集的战斗戏码传递家国情怀。而《得闲谨制》最直观的叙事创新，便是将镜头对准战争洪流中的“边角料”，用平民视角书写的战争，重构抗战叙事的价值坐标，也拉近了“我们”和战争的距离。

影片采用“小切口、小人物、小空间”的叙事策略，将南京保卫战（1937）到鄂西会战（1943）的宏大历史背景，浓缩到戈止镇这一弹丸之地的生死抗争中。所谓“小切口”，是避开正面战场的战略部署与激烈交锋，以一门苏罗通机关炮为叙事线索，它把修炮技师莫得闲（肖战饰）和炮兵队长肖衍（彭于晏饰）的命运捆在了一起。从南京沦陷到宜昌失守，这门炮一弹未发，最终日军入侵戈止镇时，二人带领难民和溃兵用这门炮守护了家园。“修炮”既是技术层面的修复，也是众人勇气和血性的复苏，平民与士兵从对立到共同浴血的转变过程，巧妙地将“卫国”主题转化为“守家”的具体行动。

“小人物”的塑造更显突破性。小人物就是普通人，他们面对日军

时会恐惧、逃避，灾难临头总想着顺从和侥幸，反抗时也显得笨拙，没有任何英雄光环。莫得闲是一个只想“苟活”的普通工匠，南京沦陷时背井离乡，到戈止镇后最大的心愿便是“安稳活到儿子长大”；肖衍则是战场“逃兵”，带着残部躲在小镇，面对质疑只会用自己掌管的苏罗通是“国之重器”来虚张声势。对小人物真实人性——甚至某些共通国民性格——的刻画，让观众能轻易代入和理解影片的角色。

“小空间”的运用则强化了叙事的压迫感与真实感。戈止镇的青石板路、莫家的厅堂工房、肖衍藏身的矮墙……这些封闭或半封闭的空间构成了故事的主要场景。日军入侵时，影片没有展现大规模的冲锋与撤退，而是呈现了一屋一房的攻防、巷子里的追逐、炮位旁的协作，将战争的残酷直接投射到平民熟悉的生活场景中。当莫得闲亲手搭建的房屋被日军炸毁，当止戈镇成为一片废墟，观众能更直观地感受到“战争摧毁家园”的痛感，这种情感共鸣往往比宏大和壮阔的战场镜头更为强烈。

正因为这些“小”，止戈镇的战争是一场普通人的战争，它讲的是普通人的抗争和家国情怀，传递着大众能够感受、共情的切肤之痛。

笔者曾评价《南京照相馆》的感染力在于“把我们从大屠杀的旁观者变成了亲历者”，而《得闲谨制》的动人之处就是，在抗日战争胜利80周年之际，让我们贴近了那个时代的苦难。

### 情节剧中的“精英话语”

从叙事的角度，《得闲谨制》归属于情节剧（Melodrama），它源于18世纪欧洲戏剧，后延伸至电影，指以强烈的情感冲突、夸张的情节设计、二元对立的人物关系为核心，通过“命运巧合、善恶分明、情感极致化”的方式推动叙事，核心目标是引发观众强烈情绪共鸣（如共情、悲愤、爽感）的创作风格/类型。

但创作者显然精心调控着故事中情感表达的烈度和节奏，当某

种情绪到一定的浓度，就会用对立的情节去调和/冲淡它，比如用荒诞去消解死亡的悲情，用黑色幽默去对抗战争的严肃（太爷追砍鬼子，破坏了日军的战斗部署；莫得闲妻儿都被震得耳聋，听不到他的慷慨陈词等）。故事的讲述中又不时穿插黑白的伪纪录影像，干扰着叙事的流畅。这些有意为之的叙事技法，其实阻断了观众对故事（过度）的共情和沉浸，通过这样的间离，让观众注意到故事外壳之下潜藏的文本隐喻和文化编码。

影片最核心的标识“得闲谨制”，源自古代“物勒工名”的官营手工业制度，工匠在完成的作品上留名，标志着手艺人对自己技术与产品的信心。莫得闲在装上炸药的竹竿上烙下名号，不只是完成作品，更是在赴死之前对自己人生价值的铭刻，这种价值指向了中国人文化基因中最推崇的舍生取义、青史留名。在这种价值的感召之下，懦弱畏战的肖衍和他手下的“渣兵”，也完成了各自的人生谨制。片中的日寇形象，就是对“畏威不畏德”“知小礼而无大义”的漫画式图解。战争是两个文明之间的冲撞，最后的胜负如何，其实就写在无数个戈止镇的浴血抗争之中。

此外，“戈止镇”谐音“止戈为武”、太爷追赶象征“家”的猪等设计，都依赖一定的文化知识储备才能完全理解。这种需要解读的隐喻设计，区别于直白的通俗表达，带有创作团队对文本精致化的追求，具有明显的精英创作思维。

影片前30分钟叙事节奏偏缓，以“离家—安家—再离家”的循环铺垫情绪，这种不追求强情节开篇的克制表达，也和当下多数通俗商业片的快节奏叙事不同，带有精英创作中对叙事质感的执着。

《得闲谨制》更准确的定位是用精致的创作手法讲述通俗故事。那些看似“精英化”的表达，只是创作团队提升作品深度与质感的技巧，并未以精英话语姿态拉开与观众的距离。这种“精英话语”，增加的是影片的思想厚度，而不是观影的难度。

# 《菜肉馄饨》： “生活艺术家”的馄饨记忆

■ 文/沈嘉熠

“民以食为天”，食物天然具备地域文化的传播潜力，也是艺术作品可拓展的叙事维度。馄饨是一种家常小吃，有着丰富的地方变体与情感记忆，在广东是“云吞”，在川渝是“抄手”，在上海，则要有“菜肉”之实。

对上海人而言，“屋里厢”的一碗菜肉馄饨，是刻在骨子里的讲究：矮脚青与野菜的比例、馄饨皮擀压的厚薄韧度，乃至用火腿骨头慢吊的汤底，样样都追求恰到好处的分寸。它早已超越了食物本身，成为一个情感的容器，盛放着“屋里厢”的集体记忆。

作为沪语影视系列的最新作品，上影集团推出的《菜肉馄饨》延续了《爱情神话》（2021）、《繁花》（2023）等作品对上海城市肌理与方言文化的深入描摹；相比后两部作品，《菜肉馄饨》看似平常、却口感丰富。该片正是以这碗家常风味为眼，温柔地探访当下上海城市中最具“权势”的银发族——他们是市民文艺活动的中坚力量，是朋友圈中最精致的经营者，既是讲究的“老克勒”，还处处透着务实的市民智慧，在沪语叙述的脉络中，再次织出一幅生动而真切的城市人文画卷。

《菜肉馄饨》的珍贵之处便在于透过具象的内容影像，捕捉到了超越地域界限的社会情感体验。毕竟我们不止有“馄饨”，还有“云吞”“抄手”，它们

是东西南北共同的温暖滋味；就像电影《菜肉馄饨》看似扎根于沪语文化的作品，实则是对现代城市“银发族”精神追求的细腻描摹，更触及了当代中国社会，特别是城市老年人群体的生命状态。

影片中那些穿梭于文艺沙龙、执着于生活美学的各色人物，不仅是上海独特的城市景观，更与如今社交媒体上走红的各地“健身爷爷”“时尚奶奶”一样，在都市的喧嚣中开辟属于自己的精神领地与情感世界，与传统意象中“含饴弄孙”“采菊东篱”的晚年图景，形成一种微妙而有趣的对话。

全国各个城市中，越来越多的老年人正以积极、自主的姿态重新定义“晚年生活”，他们不再是家庭中被带动的依附者，而是社交、文艺、甚至消费市场中的“新势力”；与其说他们是“银发族”，不如称他们为资深“生活艺术家”。

于是，“馄饨”不仅仅是家常食物，更是一种有普遍意蕴的符号：如果说潜伏在电影《金色池塘》（1981）中隐喻着人到暮年的纯净和诗意，那么馄饨在《菜肉馄饨》中则象征着城市老人们日常而微妙的生活与家庭纽带：这些丰富而细碎的日常，与人物复杂的情绪一同，被包裹在一个个沉实饱满的馄饨里，如同镜头拂过的巷弄与菜场

——也许不优雅，却生机勃勃。

电影《菜肉馄饨》中很多细节来源于主创们的生活体验，比如周野芒饰演的男主人公老汪不仅爱做饭、爱打扫，又爱看书、练字，生活得精致而从容，这便是当下许多知识分子“退而不休”的生活写照。

演员周野芒早年以电视剧中“武松”成名，后来常年活跃于话剧舞台；近年来，他虽多饰演市井中的喜剧小人物，却总能为角色注入灵魂与深度，使其超越原本既定的框架，比如他在《爱情神话》饰演的老乌是个诙谐得略显“抽象”、有点招人烦的文艺“老克勒”，但结尾处长达五分钟左右、几乎一镜到底的独白，又把老乌的浪漫、孤独、深情、伤感表达得入木三分，让人物绽放了不平凡的光彩。

《菜肉馄饨》中的老汪是周野芒近年为数不多“接地气”的现实主义角色。同样是对“孤独”和“深情”的演绎，他塑造的老汪则比“老乌”更复杂、更内敛。周本身是上海人，自身也许有上海男人细腻、精致的一面，他将第一自我与第二自我完美融合，在影片现实空间中老汪面对暧昧对象——美琴的分寸和温暖，面对儿子——小汪的包容与尊重；在意识流空间中自己独处的孤单与失落，与意念中亡妻对话的温馨与依恋等等；多重情绪糅杂

于不同叙事空间，之间的流转皆靠演员细腻的表情、眼神以及肢体细节等来表达，人物在现实与意识流之间的自如穿梭，彰显不凡的演技。

影片虚实时空交错的叙事方式也令人耳目一新，角色的意念流动与自我对话，展现了丰富而未被充分言说的内心世界；老汪和他朋友们重新寻找自我价值的过程不仅是影片被喜剧化处理，则为作品增添明亮的色彩，也能引发当代“老龄化”社会普遍的情感认同与共鸣。

此外，影片的创作本身也如一场“文艺老友记”——沪上多位艺术家与媒体工作者受邀参与，这既体现主创团队在文化圈中的好人缘，也恰好与影片之外观众自发形成的“老友观影团”相呼应。在上海公映期间，常常见退休同事、昔日同窗相约走进影院，看完电影后再吃一碗馄饨，共度一个怀旧而温暖的午后。这也正是电影所能承载的多重面向：它可以是艺术的、娱乐的，也可以是消费的、社交的。观众走入影院，或许为了寻找情感共鸣，或许为了重温城市记忆，又或许，只是为了奔赴一场老友的重聚——而这恰恰与《菜肉馄饨》所呈现的丰富与多元、不谋而合。

（作者单位：华东师范大学）