



《流浪地球》:向中国人自己发出守候家园的呼唤

□西夏

科幻电影《流浪地球》的上映及其引发的热潮,让我们终于可以越过多年的不堪,得以讨论一部中国出品的科幻电影所蕴含的深意,无论热切的褒贬,这都是一件好事,正如意大利导演安东尼奥尼所说:一部好的电影要么改变世界,要么改变我们看世界的方式。从这个意义上说,《流浪地球》已经同时达到这两个标准,它极有可能改变中国人看待科学和科幻文艺的方式。

最早对科幻电影进行严肃思考的学者,是美国批评家苏珊·桑塔格,她于50多年前出版的《反对阐释》一书包含了一章对科幻电影的专述,章节标题即为《对灾难的想象》,或许正适合我们讨论科幻灾难视觉大片《流浪地球》。按照桑塔格的说法:“科幻电影不是关于科学,而是关于灾难,此乃艺术最古老的主题之一”,“科幻电影关切的是毁灭的美学”。在毁灭美学这个层面上来看毫无疑问,《流浪地球》通过不输好莱坞大片水准的特效,很好地做到了描绘世界的毁灭,这是一件让中国观众满意的事情:毕竟我们终于可以在电影中做到这件事了。

但《流浪地球》的成功,或许还包含了另外一层微妙的因素,这一点其实也曾被桑塔格论及,即灾难科幻片由于在故事内涵方面具有“道德上的极端简化”特点,所以“人们可以从中发泄残酷的或至少是不道德的情感”,“放弃自己的道德顾虑,享受着残酷性”。有趣的是,正是在关于本片呈现的价值观这一点上,《流浪地球》遇到了最为猛烈的攻击,人类抽签定生死等故事背景的设置,被很多人认为是绝对不可接受的“价值观问题”。

无论这些批评是针对电影还是针对原著,他们都误把科幻故事对极端情形的推演探讨(也即所谓的“思想实验”)当成了作者本人宣扬的价值观,而不知道故事呈现的情形,只是许多可能性中的一种而已。他们不知道正是这些推演、实验,让我们有机会反思人类文明的基础、思考其合理性的边界到底在哪里。正如我们对水的深刻认知需要触及冰和蒸汽两个极端一样,科幻永远在触碰认知的边界,因而常被称为边缘的、从而也可能是最前卫的文艺类型。

从剧情的表层进行电影解读,是一种最传统的方法,认为一部电影的剧情说了什么,直接对应反映了社会文化的要素或价值判断。这种表层解读很容易得出结论,所以非常诱人,比如《流浪地球》引申出来的主流意见认为它反映了中国人战天斗地的传统,

是女娲补天、精卫填海、愚公移山等等古老神话的现代演绎。这当然是中国文化正统观念持有者非常乐于看到,并且急于向世人推销的。

其实纵观电影史所有灾难片,故事结果必然是人类幸存,这当然是一遍遍地在隐喻或者复述人类进化的艰苦历程(以及人类个体成长的艰苦历程),你很难说《火星救援》《地心引力》那样的故事不是在表达一种人类整体的精神力量,所以称《流浪地球》表达了集体主义精神和人类命运共同体的理念,或许还只是停留在故事的表层,陷入对影片中人物抉择的社会道德批判上,并认为电影宣扬了某种价值观。这种批评很难用“娱乐而已干吗那么认真”来轻易抵御,所以我们必须再深入一步。

科幻作品的深层意识形态,是学术界乐于深挖的领域。所谓“意识形态”是一个社会共享的一整套意义和价值体系,它们深藏于社会制度和国家机器中,通过宗教、教育、家庭和大众传媒影响大众,往往以常识面目出现,不但无人质疑,甚至无人觉察。对电影进行意识形态的解读就是思考电影是怎样制造出了种种意义,这些“意义”作为一个大的意义网络的一部分,又是如何将主流的传统、惯例、行为方式等等塑造成标准规范,我们解读的目的就是把这些难以察觉、却规范着我们生活的种种“假定正确”的观念都清晰地揭示出来。

对《流浪地球》而言,不少媒体都集中猛推中华文明价值观,说带着地球去流浪是一种非常中国式的、不同于西方价值观的思维方式,这一点得到了导演本人的证实和主动宣讲。电影中吴京的台词说:“没有人的文明那不叫文明。没有家人的家也不叫家”,以此作为他最后英勇壮举的伦理佐证。其实所谓“家”的概念,在电影中的表达不可谓不弱,这句话本身的真实性也正在我们今天的现实中被处处挑战:科技带来的数字化、虚拟化难道不是正朝着“没有人的文明”进发吗?没有家人的“家”当然更是随处可见。

在刘慈欣原著以及影片的早期版本中,都存在“飞船派”和“地球派”的斗争,作家本人也一再表达了人类必须依靠航天科技走出太阳系,仅仅是因为“带着地球去流浪”这个意象比较浪漫、进行极端推演可以讲述有趣的故事,所以选择了这个设定,并不表示他和电影人或者中国科学共同体真的认为应对太阳灾变的方法应该如此而且也能做到。如今不少媒体把这一点

当成了《流浪地球》故事的思想核心进而宣传为对抗西方价值观的中国式表达,当然透出了某种强烈的导向意味。

说来太阳系才是人类的家园,如果按照安土重迁的中国传统,电影应该颂扬那些“死也要死在太阳系”的人们。其实电影里面那些运送火石的军人所携带的重型武器,就是为了对付那些暴力反抗流浪地球计划的人的,公映版影片为缩短时长而删除了那些内容,但应该说,郭帆选择原著的极小部分进行改编,并且最后也放弃了某些已经拍摄的内容,其策略思考在商业、艺术等层面的考虑都较为睿智,毕竟原著包含了对人类政治智慧的冷静思考,可谓非常黑暗。这个意义上讲,电影版跟大刘原作的价值取向是南辕北辙,已经有评论指出了这点。

介于反映论和意识形态方法之间,有着大量有趣的灰色地带可以探索。比如有一种流行理论认为科幻电影反映了时代的某种焦虑,比如好莱坞50年代的外星人入侵科幻片反映了美国人的冷战焦虑等等。照这个理论,我们很容易把地球家园的毁灭看成是一场太阳系的暴力强拆,那么《流浪地球》的故事,就是对中国城乡大规模变迁带来的时代阵痛的隐喻;而吴京从《战狼2》开篇的反强拆英雄,过渡到《流浪地球》的领航员国际空间站的资深员工,由他来带领地球人民迁往新的栖息地真是再合适不过的角色安排;或者,象征了失去旧有核心价值观束缚的千千万万的农民工,每年春节一过我们就可以在现实中再次看到他们背着铺盖卷所进行的浩浩荡荡、艰苦卓绝的大迁徙。所以与其说《流浪地球》向全世界传达了中国的独特价值观,不如说是在向中国人自己发出守候家园的强烈呼唤,显然它是当下社会需要的“正能量”。

对于《流浪地球》的解读,还可以从西方知识分子热衷的对影片中父权结构的指认和女性主义视角出发,比如电影中对女性角色的处理,“中二妹妹永远等待被拯救”等等。另外,本片成功的“奇观性”特效表现也可以作为中国迈向“景观社会”的后现代特性进行分析。我们还可以就电影的视觉美学体系、苏联工业化机械质感的选择以及美国空间科学人员在电影中的明显缺席等等进行解读。

《流浪地球》的成功或许无法复制,但其成功的艰苦历程,它所训练出来的团队和积累的宝贵经验,以及它所激发的全民热议所累积的传播数据,都是一笔宝贵的财富。

评 点

唯美梦幻的舞台上,一位“年迈的母亲”,在高高叠起的椅子上,倒立,转身,继而盘腿端坐,翘首期盼。不难理解,那级级相叠的椅子就像层层阶梯,剧中的母亲登上高处,祈祷过番谋生的儿子平安归来……这是前不久汕头市杂技团精心打造的杂技报告剧《心烧·眷恋》首演上的一幕。该剧以20世纪初潮汕人乘坐红头船,漂洋过海讨生活的奋斗史为背景,以杂技为本体,糅合配乐诗朗诵、舞蹈和音乐等艺术元素,创造出一种全新的杂技舞台表演样式。

提到杂技,多数人恐怕首先会想到惊险高难动作,很难想象,杂技能够表现情感、演绎故事。《心烧·眷恋》颠覆了人们对传统杂技的固有印象,从一个慈母的视角,用充满诗情画意的杂技语言,讲述一个潮汕华侨的故事。该剧分为“从前”“记忆中”“心烧”三大幕,以及“序”“尾声”。五个段落组成一个叙事简洁、结构完整、起承转合、精彩纷呈的杂技剧目。每一幕,都用“慈母盼儿归”串场。母亲在台前呼唤、寻找,纱幕映出的幻灯文字配合话外深情诗朗诵:“乡愁,是母亲在这头,挂念在那头”;“远方的我,又回到昨日的小公园,再看英歌舞,却不愿想起那一夜的别离”;“心烧一次,想念一次”……编导将一个极富意境的悲欢离合故事,用独特的叙事手法娓娓道来。同时,选取最能够传情达意的技巧样式来呈现,用技术传递剧情,让观众既能够欣赏到高难度的杂技表演,又沉浸在动人心弦的故事中。

技巧是杂技剧呈现于舞台的基本元素,同时也是区别于其他舞台剧的根本特点。要把杂技从技巧性节目发展为杂技剧,面临的首要问题是,杂技剧还会强调杂技本体吗?《心烧·眷恋》将蹬伞、叠椅、转碟、滚杯、地圈、柔术、皮条、绸吊、呼啦圈等多种传统杂技,与故事性、戏剧性结合起来,在力量和技巧间,融入深情和创意。可以看出,编导者着意追求技巧运用不拖沓、不矫情,不刻意堆砌高难动作,让演出在展现了惊、险、奇的同时,故事的叙述和唯美的画面使整台节目比传统杂技更具观赏性。

《地圈》表演,演员在高高竖叠的圈子中身轻如燕,翻着各种跟斗轻巧穿越,表演各种造型和技巧,惊险而趣味。柔术表演,演员以腰部支撑上半身,以极大的幅度前后左右弯腰,展示其柔韧的腰腿功夫,

探索艺术嫁接的新天地

——评杂技报告剧《心烧·眷恋》 □李映蓉

如灵蛇一般柔软的身段让人赞叹。双人技巧《夜夜相对》,演员在吊子上飘来荡去,“双足倒钩”“凌空旋转”等惊险动作让人摒住呼吸,偷偷为演员们捏了把汗。《腊尽春回》的绸吊,演员借助彩色绸子将自己悬于半空,随着音乐的起伏与绸吊的升腾,衣带飘飘凌空而翔,给人浪漫、唯美的感觉。编导在杂技的技巧语言中巧妙选择,合理设计,使之成为剧情服务。

既然是艺术探索的作品,就存在余地和不同途径。这台报告剧由若干个独立的技巧节目包装组串而成,在剧情发展线上,有的节目安排比较妥帖,人物就有了光彩;有的就比较勉强,游离线外;有的节目前后技巧雷同,“剧情”没有发展。因为是“剧”,编创者不妨更大胆更开放一些,把戏法、魔术和小丑表演都纳入思考。就拿潮汕华侨来说吧,最早移居南洋的潮州先辈普遍是在当地垦荒种植,如果运用杂要加魔术的手法,在舞台上把开荒、播种、瞬间遍地开花的丰收景象表演出来,既紧扣主题也使故事的演绎更生动活泼。同时,可否融入更多潮汕元素,比如,潮州音乐委婉缠绵的弦诗是乡愁乡思最佳诉说,全剧是表现华侨的主题,这样的音乐元素可以采用更多些。又如,幕间诗改用潮汕话朗诵,既增强本土观众的认同感,也可以升华全剧的主题。

汕头市杂技团从一个底子薄弱的文艺团体发展成一个颇具规模的职业表演团体,历史不长,但也沉寂了很久。这一次,以杂技报告剧的形式重新在城市剧场与观众见面,着实让人耳目一新。既然是剧,就必须借助其他艺术手段,更少不了像戏曲舞台一样的舞美和包装。过去我们看的杂技,往往也包装,不过那种包装仅仅给黑白图案着色,而背景音乐也只能说是气氛渲染。如今,杂技剧在舞台呈现的是服务于主题的诗情画意,观众不仅能感受到杂技表演带来的惊险新奇,更能享受到声光电、视频、音乐和舞蹈共同营造的规定情境。于是,富有地方历史特色的“红头船”“小公园亭”等很多潮汕人熟悉的印象和景物,都被搬上舞台。在《远渡南洋——地圈》节目中,舞台一角放置一艘红头船,背景屏幕上,辽阔海面波涛翻滚浪滔滔天,配合狂风骤雨电闪雷鸣的音响效果,演员首尾相接奔跑翻滚,将潮汕人乘红头船到暹罗谋生的艰辛表现得淋漓尽致。而在《远年近岁——女子技巧柔术》中,转动的小公园亭,LED大屏幕上缓缓重叠的小公园骑楼建筑群,如梦境一般,让人想起记忆中的故乡。这一切都增强了该剧的艺术感染力。

电视节目《闪亮的名字》以审美创新重扬时代精神

可可西里保护先驱杰桑·索南达杰、“两弹一星”元勋郭永怀、“敦煌守护神”常书鸿……新年伊始,由上海东方卫视原创制播的大型寻访纪实节目《闪亮的名字》以较高收视和良好口碑跃业内外关注。3月19日,由中国电视艺术委员会、上海广播电视台、上海文化广播影视集团共同主办的该节目研讨会上,专家一致认为,该节目以记者真实寻访、场景重现、明星演绎等手法的融合创新和审美创新,用真实的细节和人物独特经历背后的真实情感,深度掘进了8位新中国时代英模的精神世界,带领观众推开了厚重的历史之门,重新探寻民族精神的时代意义与情感联接,体现了电视节目在内容传播、价值引领方面培根

塑魂、守正创新的责任担当。据主创介绍,为更真实地对英雄闪光的人生片进行重新发现与串联,寻找英雄能超越平凡人生的内在原因,剧组特采取了以纪实手法重走英雄路、重访亲历者,以影视真人秀拍摄手法重现当时情境、演绎重要片段的双线交错、咬合并进的呈现方式。与会专家认为,该节目的创作体现了文艺工作者在脚力、眼力、脑力和笔力上加以重视提高的意义与收获,以创作手法之新体现了电视节目的立意之高与艺术之美。同时专家也表示,作为一档表现英模人生的原创节目,其在开掘人生、人性的复杂与丰厚上,在题材选择与表现的宽广、多元上,还有可进一步提高的空间,但



作为一档具有鲜明时代气息和深刻社会洞察的现实主义节目,其在文化自觉、文化自信与文化创新方面所做的探索,对传统电视如何做好主流电视节目的升级转型等,都具有可资借鉴的实践意义。(路斐斐)

书林漫步

发现另一个张爱玲

——《张爱玲电影剧本研究》略评 □王泽龙

在中国大陆,20世纪80年代开始的张爱玲热,是缘于香港出版的一部夏志清的《中国现代小说史》。人们开始从张爱玲的小说走近她,走近她传奇的人生,走近她的艺术世界。然而,40年代开始创作电影剧本,在上海滩走红的张爱玲却少有人知道,至于五六十年代继续电影剧本创作,多部电影剧本搬上银幕而闻名的香港的张爱玲,也更少为大陆读者或观众熟悉(张爱玲留给我们共计14部电影剧本,其中有11部被搬上银幕与舞台;另有一部戏剧剧本)。当下的中国现代文学史对张爱玲的介绍主要是她的小说,有的文学史也对她的散文略有评介,而对张爱玲电影剧本长期性忽略。

《张爱玲电影剧本研究》的作者赵秀敏在1980年代后期追随新加坡国立大学王润华教授攻读硕士研究生时,就选择了张爱玲的电影剧本作为毕业论文,可以说是较早发现了作为电影文学剧本作家的张爱玲的艺术才华与电影贡献的一位学人。难能可贵的是她年近50岁时,又克服重重困难,作为留学生考取华中师范大学博士学位,重新选择了张爱玲电影剧本作为博士学位论文,今天呈现给我们的这部近40万字的著作《张爱玲电影剧本研究》(中国社会科学出版社2018年11月出版),就是她与张爱玲在电影文学世界里面的一次对话,一次心灵的交流,也是一

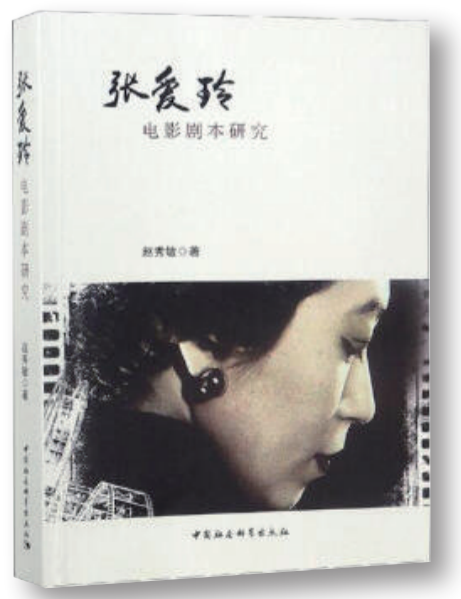
次完整地对照张爱玲电影文学世界的艺术窥探,弥补了张爱玲研究的不足。

赵秀敏在她的论文里,给我们呈现了另一个张爱玲,她不仅是专写悲剧故事的小说家,而且也是在电影剧本中讲述喜剧人生的电影剧作家。张爱玲的小说色调是阴暗的、灰色的、苍凉的,人物多似《金锁记》中的母女,是生命被压抑的一代又一代怨妇俗女,黯然苟活在没有光芒的世界里。然而,张爱玲在电影文学世界里,给人物增添了慈爱的光辉,以往被沦伤的亲情、友情、爱情得到了复苏,人性有了亮色,人情有了和解、岁月有了温存的暖意。尽管其中的人物还是市井庸夫俗妇,凡男弱女,但显然比小说中的人物多了一些向上的努力、向善的品格、人性的亮色;男性多了一些脊骨的硬度,女性多了一些人情的温度。就像她小说中的最可怕后母形象,在电影中也变得慈善温暖,甚至有的被塑造成救赎者的形象。作者在与小说世界的镜像对照中,给我们呈现了张爱玲艺术世界的另一面:都市人物人性之温暖。

赵秀敏从现代电影人物镜像的历史对照中,揭示了张爱玲对中国现代电影人物画廊的另一个贡献:对中产阶级人物的塑造。在她看来,中国电影题材,通常不是赤贫就是巨富,很少触及中产阶级的生活。在上世纪三四十年代,我国主

流电影表现的多是下层阶级的苦难生活,常常用上层阶级的为富不仁或腐败堕落作为对照,凸显阶级界线与革命观念。而张爱玲没有巨富的生活经验,也没有与赤贫相处的人生经历,她表现的就是其最熟悉、最有人生体验的中产阶级的生活,她书写着这个族群的人生悲喜与俗世情怀,抒发的是她对这个阶层的人生感悟与生命体验。因此她的电影赢得了都市中产阶级观众广泛的认同。她创作的较具有喜剧性格的女性形象如《太太万岁》中的陈思珍,《情场如战场》中的纬芳、纬琴,《小儿女》中的秋秋,《不了情》中的茵茵等,“既无滔天大苦楚,亦无滚滚大欢畅,既不是男性垂怜下的苦难化身,也不是男性赏悦中的理想天使;她们都不是生活在某种极端的生命状态和尖锐的情绪世界中的,而是在小波小澜小苦小乐中,一如千千万万个平常的小女人一样,苟活在一片小天地中,于平常的生活流程里带点欢笑带点烦恼地趑趄着自己的人生脚步。”这样一群平常而真实的女性形象没有了张爱玲小说中人物性格的古怪与偏执,进而得到了观众的普遍喜爱。

本书作者同时认为,张爱玲的电影文学世界里的女性本真形象,不仅超越了早期她自己小说世界里的女性观念,也解构了男性作家的殖民视角。其电影剧本中的女性既不是男性“正凝视”



渴望语境下的温柔贤良的一群,也不是“负凝视”厌恶视角下粗鄙恶俗的一群;她们再不是古韵流丽天成惠质的天使,也不再是浑身喷发着毒情妒火的恶魔,她们终于成为现实生活中实实在在、悲喜交加的一群“庸脂俗粉”。这一批女性形象的塑造,也是对女性集体心理自卑的突围。由于宗法制父权的长期压抑与摧残,女性的心理积淀成一种集体的痼疾,即在男权压迫下的怯懦、妥协、忍耐。张爱玲电影世界除了对女性的同情、理解,也有对女性不屈服的肯定、对女性自我追求的认同。