

青推荐

难能可贵的《夺冠》

刘宇清

关于中国女排、体育电影和时代精神,每一个心向往之、身心系之的球迷、影迷和人民,大概都能热情、理性而又专业地“如数家珍”。因此,对于《夺冠》而言,想必很多人都有话想说,不吐不快,我也不例外,并且认为:中国女排夺冠,难!中国女排电影《夺冠》,亦难!

中国女排夺冠之难,无需赘言。40年来,中国女排获得的每一块金牌、每一座奖杯,都是用汗水浇灌、用心血凝结而成的。人才成长有周期,人种体质有差异。“东亚病夫”的痛史消褪未远,中华儿女的体育尚在发展。参加任何体育项目,要想站上世界之巅,都须历经千辛,克服万难。艰苦的训练、顽强的意志、拼搏的精神、科学的方法、制度保障、经济基础……一样都不能少。有时候,甚至还得认命:谋事在人,成事在天。同时,大多数人都无法见证中国女排夺冠路上的艰难,只能通过想象去体会。可是,中国女排在40年里遭遇的困难,远远超出了人们的想象;报纸、广播、电视和网络中的报道,也只能略见一斑。总之,中国女排精神难能可贵,值得为她们拍摄一部、甚至多部电影。

拍摄中国女排电影《夺冠》之难,从何说起?中国女排的故事,凝聚着一代人甚至几代人的青春记忆。中国女排的精神,已经超出排球、超出体育本身,成为新时期以来国民心理自尊、自强、自信的明证。在给新中国70华诞的献礼片《我和我的祖国》中,“女排夺冠”与“开国大典”、“两弹研发”、“香港回归”、“北京奥运”和“飞船返航”一样,都是与国家息息相关、与人民心心相印的大事。事实上,无论就政治标准和精神高度而言,还是从影响范围和群众基础来看,中国女排都绝对堪称新时期以来的“重大历史/现实题材”。可是,这个在官方和民间都广受欢迎的题材,为什么没有被争拍和抢拍呢?因为中国女排尤其“老女排”,是很多人心中最神圣、最珍贵的记忆,既不可轻慢,也不可碰触。

中国女排是全民记忆,女排精神被升华为时代精神,属于“重大题材”。也就是说,拍摄关于中国女排的电影,必须准确地呈现中国女排的历史贡献,必须正确地阐释女排的时代精神。将神圣的

题材搬上银幕,往往会陷入世俗的争议。电影《夺冠》要表现神圣的女排,注定难以例外。中国女排既是历史,也是现实,事实未远去,当事人都在,秉笔直书,毫不避讳,几乎绝无可能;中国女排既是集体,也是个人,若以集体为主,恐怕群像难工,若以个人为主,又怕难以服众;女排将帅既是英雄,也是凡人,英雄令人敬仰,凡人平易亲切,若以歌颂英雄为主,则担心曲高和寡,若以表现凡人为主,又担心无奇不传。人人都知道女排的故事,但是总有人认为自己更熟悉;人人都了解女排的精神,但是总有人认为自己更懂得;人人都热爱女排的姑娘,但是总有人相信自己更真诚;人人都想为女排拍电影,但是总有人觉得自己更能胜任……因为热爱而偏私,因为心高而气傲,这种“比别人更……”的心态表明:人们对电影题材愈热爱,就会对电影作品和作者愈苛刻。这是拍摄全民题材(中国女排)必须面对的问题。

王国维在《人间词话》中说,“诗人对宇宙人生,须入乎其内,又须出乎其外。入乎其内,故能写之。出乎其外,故能观之。入乎其内,故有生气。出乎其外,故有高致。”拍摄中国女排电影,不管是官方的高屋建瓴,还是民间的见微知著,角度、距离和分寸都很关键,既要入乎其内,又要出乎其外。如果因为热爱而偏私,因为崇拜而迷恋,因为平衡人情而作艺术妥协,因为鲜花和掌声而忽略艰难和泪水,都会导致观之不察、写之不确,既无生气,亦无高格。中国女排获得那么多成绩,是否要面面俱到?奥运夺金的三大主帅,是否要平均着墨?女排姑娘群星璀璨,是否要全当主角?女排电影既不是文献汇编,也不是论资排辈,更不是论功行赏,而是要探寻女排精神与时代人心的共鸣。

陈可辛凭借《甜蜜蜜》奠定江湖地位,近几年的作品,比如《中国合伙人》《亲爱的》,也是有口皆碑。他决定拍摄中国女排,既在意料之外,又在情理之中。陈可辛和“老女排”是同代人,16岁时就目睹了郎平在1978年曼谷亚运会上的风采。2012年,80年代的“铁榔头”已是世界名帅,中国女排却跌入了谷底

深渊。2013年,郎平再次挂帅,发掘新人,运筹帷幄,很快就带领中国女排重返世界之巅,并且持续辉煌。在此期间,女排姑娘成为球迷、媒体的宠儿,郎平更是人人敬仰的活着的传奇。陈可辛想拍体育电影,郎平和“中国女排”几乎是不假思索的选择。

题材和类型是电影的载体和形式,故事和人物是电影的血脉和灵魂,陈可辛希望通过体育电影去讲人的故事,《李娜》如此,《夺冠》亦如此。但是这中间又有办法让所有的教练和队员悉数登场,隐喻着中国的故事。讲好了女排的故事,就相当于讲好了中国的故事。球队需要主力与替补,电影离不开主角和配角。电影的时间只有120分钟,没有人觉得自己更能胜任……因为热爱而偏私,因为心高而气傲,这种“比别人更……”的心态表明:人们对电影题材愈热爱,就会对电影作品和作者愈苛刻。这是拍摄全民题材(中国女排)必须面对的问题。

电影是遗憾的艺术。一部《夺冠》不可能涵纳“中国女排”的方方面面。中国女排的故事可以拍摄很多部电影。如果因为《夺冠》有点像“郎平传”或者“和平二人传”而觉得意犹未尽或者心有不甘,都属于真情流露的自然表现。我也因为没有在电影中看到冯坤、薛明、刘亚男、赵蕊蕊的身影而遗憾。不过,人们该做的,不是杯葛已有的电影,而是期待未来的电影。如果有人拍摄“袁伟民传”“陈忠和传”“张蓉芳传”“朱婷传”……每一部电影,都不是对女排

艺术使命。从胶片的美学特质出发去观照,《一秒钟》传达人对胶片的珍重,实际上也意味着对某种历史记录、历史言说的忠实和执拗。这份忠实和执拗也使得《一秒钟》蕴含的历史感愈发独特而深沉。

《一秒钟》的巧妙之处在于,将较为抽象的历史感诉诸具象化的情节、人物、道具,影片围绕抢胶片、洗胶片、放电影而展开的主干情节自不必说,影片临近结尾处,范伟饰演的范电影放在张九声衣兜里,印有张九声女儿形象的那片胶片,也成为颇具表达意义的一个功能性物象。这片胶片是未泯的善良人性在极端环境下所绽放的光辉,是人为制造的矛盾在特殊情境中所能达成的最大化和解,是支离的父女关系、朴素的人伦情感的脆弱寄托。当这片胶片在保卫科人员的干预下飘散于风中,淹没于黄沙,其所承担的艺术表达使命也就得以完成。多年以后,张九声从刘闺女那儿拿回的,只能是无用的、曾经包裹着这张胶片的纸,然而也毕竟是这张无用的纸和那一点温温暖暖,支撑着张九声熬过了那样漫长的岁月。

“电影”一词的第三个层面对应着英文单词“cinema”,这个单词直译为电影院,这一层面上的电影概念侧重强调观影行为、观影场所。经历了新冠肺炎疫情严峻时期的煎熬的人们一定深有体会,有时候,人们很难区分自己是想要观看一部电影,还是想要进一次电影院。前者通过互联网和移动终端,几乎能够随时随地实现,随着VR技术的普及,体验不会与白银屏差别很大,而电影院带有的社交属性,与异质化的陌生人同时身处同一空间、与同一部电影共情所带来的存在感、参与感、对话感,则拥有比单纯的观看行为丰富得多的内涵。《一秒钟》里不乏对观影行为的表现,借此实现独特的艺术表达。

经过范电影、张九声们的努力,期盼着看上一场电影的人们终于齐刷刷聚在一起,坐着的、站着的,影院中每一个角落都挤满了人,银幕上放着《英雄儿女》,这些平凡的,经历着各不相同、很可能也不能互相理解的现实悲欢的人们,在一场电影的时间里一起哭、一起笑、一起高唱《英雄赞歌》,观影行为凝固成集体记忆。张艺谋驾驭大场面、善于做集体主义美学表达的特长,也在此处得到了充分发挥。而与之形成鲜明对照的是,当观众离场,张九声独自坐在空荡荡的影院里,反复观看“新闻简报”中女儿出现的那一秒钟。这种带有个体独特情感诉求的观影行为注定不能与集体分享,而必须转化为独属于张九声一个人的个体记忆和生命体验,短暂的一秒钟也正是在这个时候具有了永恒的意义。而正在张九声沉浸在与女儿银幕“见面”的温暖中时,保卫科干部击

与早期作品如《大红灯笼高高挂》对本土文化症候的深挖,对人之间之压抑、苦难命运的揭示相比,张艺谋新近上映的《一秒钟》是一部“温和”的电影。与以《英雄》为代表的,瞄准国际化、商业化的中国式大片相比,《一秒钟》又是一部“轻量级”的电影。《一秒钟》的情节并不怎样跌宕起伏,正如影片推广曲的名字,《一秒钟》不妨视作一封“给电影人的情书”。

以此为切入点,“电影”这个词可以从三个层面理解,这或许是打开《一秒钟》的三把钥匙。

首先,电影是由活动照相术和幻灯放映术结合发展起来的一种连续的影像画面,以此讲述故事、塑造人物、展现景观,发挥电影的视听功能。在这个意义上,“电影”一词对应着英文单词“movie”,人们谈论电影的运镜、构图、画面等,主要就是在这个层面上讨论电影的美学。

张艺谋的影片一向在画面构图上非常考究,不仅具有美感,而且含有表达意识。《一秒钟》一开场,张译饰演的张九声孤身走在广袤的、狂风大作的沙漠中,窘迫而疲惫,远景中人物形体之小凸显出环境的压迫感,艰难的路仿佛看不到尽头,似乎预示着张九声为了看到“新闻简报”中女儿一秒钟的影像,将要付出巨大的努力和代价。而当时光流转、时过境迁,影片结尾处的沙漠里出现了绿植,中近景镜头中,个体与环境的对比也不再那么鲜明、突兀,画面的色调也明亮了不少。可见,优秀的电影构图,总是参与着叙事、表达着意义。

“电影”一词除了可以对应英文单词“movie”,还可以对应“film”,即胶片。在这个层面上,电影更侧重于指涉影像画面的物质载体,以及这种载体所具有的美学特质。

胶片曾经是电影主要的乃至唯一的载体,而随着科技的发展,数码技术已经很大程度上取代了胶片,胶片成为少部分电影人的执著坚持,《一秒钟》所展现的送胶片、清洗胶片等情节,很难在现实生活中发生了,片中人物对胶片的珍重之心,对放映员的敬仰之情,恐怕也很难为早已习惯数码电影的当代观众所完全理解。正由于这份陌生与疏离,《一秒钟》围绕胶片而展开、呈现的情节和场景浸染了电影诞生早期所强调的“奇观色彩”,蕴含特殊的审美价值,具有强烈的历史感与仪式感,承载着张艺谋以及那一代电影人的情怀,也承载着他们对电影与自身之历史的追怀。

与数码技术能够让画面中的人物消失,或让本不在画面中的人物自由插入不同,胶片更倾向于拍摄、记录确已发生的事实,即保持电影影像与客观事物的同一性,法国电影理论家巴赞影响广泛而深远的电影理论体系,几乎完全建立在这一观念的基础上。因此可以说,忠实地还原、记录、再现是胶片电影的美学特质,甚至是

打开《一秒钟》的三把钥匙

罗群



碎了他的美梦。一番缠斗后,张九声鼻青脸肿流着血,被绑起来丢在影院中,竟与保卫科的同志一同观看了一场电影。至此,观影空间的情感指向发生了转向,集体叙事再一次完成了对个体体验乃至个体本身的收编、规训,进而显露出某种时代特征。

总的来说,《一秒钟》是向胶片电影的一次致敬,而胶片侧重记录、写实的技术与美学特征,给了影片向更深远的历史和现实凝望、发声的机会,影片的画面构图、情节设置等有机结合,让《一秒钟》的凝望与发声精准而克制,同时饱含深情。

《一秒钟》从几个普通人切入,情节相对简单,这给它的艺术表达留出了足够的空间,却也令其受到“故事单薄”的诟病,鱼与熊掌总是难以兼得。其实,电影的类型和评价标准应该是多元的,节奏迅猛、以讲述一个百转千回的故事为首要任务是好莱坞商业片的典型逻辑,这种做法当然有其合理性并在市场上取得了巨大成功。然而,它终究不是评判电影水平高下的唯一标准,在戏剧、曲艺、舞蹈、短视频等都在“讲故事”的当下,作为重工业艺术品种的电影理应在讲故事之外,有更远的追求。对于《一秒钟》这类故事简单但没有硬伤,同时满怀艺术和历史抱负的电影,如同其历史思考一样,应该获得更多尊敬和宽容,总不过就是一位古稀之年、宝刀不老的导演和一群热爱电影的人,一起拍了一部电影而已。

万玛才旦用小说和电影打开了藏区的内部地理,省识出诸多现代性命题。他的电影聚焦藏区日常生活,将目光投向普通人,把藏地从公众的刻板印象中解救出来。《老狗》通过一条狗颠沛流离的命运,审视宗教中的放生与世俗社会的冲突;《静静的嘛呢石》借电视媒介思考藏区本土文化与外来文明的关系;《撞死了一只羊》将杀手复仇的故事和给死羊做道场的情节拼贴在一起,思索罪与赎;《气球》以性为隐秘的切口,审视欲望、宗教信仰与生育问题——琳琅满目的现代性议题,为万玛才旦的电影注入了源头活水。

何为现代性?波德莱尔为现代性下了一个著名的定义:“现代性就是过渡、短暂、偶然,是艺术的一半,另一半是永恒和不变。”探讨人的欲望,是现代性的重要命题。思考现代文明中不同民族遭遇的困境,是许多电影的主题。《白云之下》(王瑞,2019)讲述游牧民族与现代社会的割裂,《乌龟也会飞》(巴赫曼·戈巴迪,2004)呈现库尔德人武装传统与和平梦的破碎。1991年,俄罗斯导演尼基塔·米哈尔科夫在中国内蒙古拍摄了电影《蒙古精神》,该片有着深刻的人文思考,获得了威尼斯电影节金狮奖。《蒙古精神》围绕贡巴、妻子和三个孩子展开,平静温馨的家庭生活中埋藏着现代性危机。贡巴厌倦了草原生活,羡慕光怪陆离的都市生活。为此,他在歌厅里唱歌打架被警察抓走。电影也折射了当时的生育环境,贡巴已有三个孩子,医生告诉他们不能再生孩子了。有一天,贡巴去城里的药店看到了避孕套,然而贡巴无比尴尬,脸红着离开了。贡巴在梦中见到了祖先成吉思汗,那是蒙古族辉煌的古代时刻。电影通过俄罗斯人的外来人视角,思考游牧民族对现代生活的不适与滞后,所以故事不可避免地带有殖民的目光:蒙古族戴着古代成吉思汗的祖先光环,现代蒙古人被描述为沉湎的、落后的,无法适应现代社会的民族。舞厅、电视、避孕套是现代文明的象征,蒙古包、放牧、套马杆则是古老的传统。电影结尾,贡巴梦见成吉思汗骑着马率领军队朝自己奔来,这是一则富有隐喻意义的象征——虽然时代已走入21世纪,但是他们依然走不出传统,依然缅怀成吉思汗时代。

尼采说:“任何从古代获得智慧的人最终会寻找未来的源泉与新的根源。”《气球》和《蒙古精神》在主题上有相似之处,二者都冲击现代文明对原生文明的冲击。与米哈尔科夫不同的是,万玛才旦的电影自始至终都是以民族的内视角。他的电影里没有其他少数民族,没有旅游者或者穿针引线的外来人,只是藏区民族的自我呈现。这是一种“内省”的视角,是自我的反思。电影《气球》围绕“性”的主题展开。性是一种流动的自然力。如何看待性的原始力量?围绕“生养”这个戏剧性动作,万玛才旦做了一系列的事件串联:公羊配种,母羊不怀孕,卓嘎犹豫要不要堕胎。相信自然法力还是相信人工选择,这构成了万玛才旦电影的着力点。为此,万玛才旦给出了两种解释路径:宗教与世俗。宗教和世俗对“性”的认知冲突,构成了电影的推动力。用这两种路径,万玛才旦组织起两组矛盾的事件链。世俗社会对性的认识是:繁衍与生育计划。世俗层面,围绕“性”展开的事件:小孩将避孕套视为玩具气球但遭遇成人社会的禁忌;男主角达杰借公羊配种;女主角卓嘎打算堕胎。这组事件中,折射了世俗社会三种关于性的观念:儿童无知的性意识与成人之间严格的道德分歧;牲畜代表的是性与繁衍的自然意志;堕胎代表的人工规划与节育的社会规训。宗教对性的认识是:自然,轮回,超度。宗教层面,围绕“性”展开的事件是:“和睦四兄弟”、爷爷去世后转世到家里;香曲卓玛和小说家谈恋爱失败后出家。

万玛才旦是一个擅长借鉴灵感的大师:红气球的形象,源于法国电影《红气球》(Le ballon rouge,1966),这只红气球打开了小男孩帕斯克的孤独世界;生育与失落的主题,源自于米哈尔科夫的《蒙古精神》。至于梦境,万玛才旦更是崇拜“梦之书”。梦是人类最古老的美学,中国有周公解梦,西方有弗洛伊德释梦。万玛才旦喜欢从伯格曼、费里尼、布努埃尔电影中的梦境汲取灵感,他在电影《气球》的记者会上说,“电影的本质是一场梦”,他本人更是写过小说《流浪歌手的梦》。《撞死了一只羊》里,司机与杀手的故事,互为彼此的梦境。“如果你让我进入我的梦,那也会成为你的梦”。《气球》继续延续梦的主题,爷爷去世后转世为人,这件事“托梦”给儿媳。电影中的另一梦是“梦中捉鬼”,兄弟俩揭下哥哥的痣,哥哥怎么都追不上他们。这两个梦的指向是相似的,那就是轮回的概念。奶奶去世后变成了哥哥,爷爷去世后变成未出生的胎儿,这是一种淳朴的“家”的概念。“和睦四兄弟”是藏传佛教绘画,上面画的是大象、猴子、兔子和鸟叠在一起的图景,这幅画常常挂于藏民家中,象征家庭和睦。电影中的托梦场景与绘画“和睦四兄弟”的主题是一样的:时间无始无终,往复循环。

宗教时间与世俗时间的重叠,是万玛才旦电影不变的主题。通过宗教或者梦境来赋予事件以“神秘性”,这是万玛才旦电影惯用的模式。《静静的嘛呢石》中,小喇嘛被电视剧《西游记》所吸引,在神话时间与世俗时间的双重吸引中,小喇嘛感到新奇而迷惑;《撞死了一只羊》当中,杀人者于“梦中复仇”;《气球》中爷爷转世为卓嘎腹中的胎儿,但卓嘎要将孩子堕胎拿掉;孩子们在梦中捉鬼。万玛才旦将宗教与世俗的对立,转译成鲜明的电影语言。万玛才旦使用“避孕套”和“红气球”两种意象,来对应世俗社会与宗教社会,“红气球”是藏地文化的再现,也构成新的表征。飘动的红气球,使电影的主题升华了。红气球自由飞升,电影赋予其诗意、崇高、宗教的效果。

万玛才旦思考全球化语境中的中国,思考文化传播过程中,边陲空间对于主场文化的“延时”。这里面有一层关系便是地方性对国家记忆的纠缠。《静静的嘛呢石》(2005)讲述80年代内地经典电视剧《西游记》在藏区的传播;《五彩神箭》(2014)讲述射箭习俗阴差阳错进入大型国际射箭比赛的场域里;《塔洛》(2016)中男主角塔洛背诵《毛主席语录》,理发馆里的一场突如其来其来的爱情让他遭遇了信任危机。学者耿占春在《地方与叙述》一文中写到:“地方性叙事的消失,是地方性消失的一部分。地方感和地方知识已经迅速地被大众传播无限复制的经验取代了。”在媒介发达的时代,在网络媒介和青年文化快速淹没传统媒介的时代,在电影越来越讲究类型化和模式化创作的当下,地方性的叙述变得越来越稀少。地方记忆被挤压、遮蔽,边远地区陷入沉默,没有话语的主动权,边远地区是失语的,面临着“无言的压力”。万玛才旦赋予了电影更大的复杂性,这些复杂性关联着历史与当下,关联着地方与国家,关联着宗教与官能。万玛才旦的电影有其丰富的思想面向,它们如钻石般璀璨,光芒闪烁。

《气球》:万玛才旦的现代性命题

李啸洋