



经典重温之电影《地道战》——

战术智慧何以彰显众志成城的精神

□ 栗振宇

在今天看来,电影《地道战》不仅是一部经典作品,更是一种值得思考的文化现象。其文化影响力主要体现在:一是跨越时空的非凡传播力;二是对几代中国人文化生活形成的深刻嵌入。

早在2005年,纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利60周年时,就有统计表明,《地道战》是世界上观看人次最多、印制拷贝最多的黑白影片之一。20年又过去了,这两个数字仍在难以估量地攀升。

自1966年公映后,这部黑白影片为何长演不衰?它的“经典密码”是什么?当我们深入思考这些问题时,愈发感受到这部作品就像一把历史钥匙,它不仅开启了一段抗战记忆,更让我们触摸到那段峥嵘岁月的精神内核与时代质感。

电影《地道战》的经典性首先建立在真实战斗场景的还原与呈现上。影片本是一部民兵革命传统教学片。它的故事根植于冀中军民敌后抗战的真实斗争。

当时,在国民党正面战场节节败退的情况下,敌后抗日根据地不断巩固发展。处处点燃游击战争的烽火,牵制了侵华日军大量兵力。尤其是在百团大战后,侵华日军更加意识到来自中国共产党领导的敌后武装力量的巨大威胁,于是在华北将主要矛头对准了敌后抗日根据地。

冀中平原的地形地貌不同于山区,军民面对侵略者的疯狂“扫荡”,处于无险可守、无处藏身的艰难境地。冀中平原当时的状况,就像电影《地道战》中描述的,“抬头见岗楼,迈步登公路,无村不戴孝,处处见狼烟”。

绝境之下,地道战应运而生。地道从最初用于藏身的地洞,逐步发展为户户相通、村村相连的地道网。成千上万的军民,在华北平原挖掘了一个巨大的地道网络。据冀

中军区档案记载,这个地道网络的总长度超过1.2万公里,堪称“地下长城”。地道内设有各种巧妙的机关设施,形成了能打、能藏、能机动的阵地体系,让人陷入了“看不见、打不着”的困境,饱受带着满腔仇恨的炮火和子弹。

地道战是敌后军民在生死存亡中,被侵略者逼出来的群众智慧。这种智慧不仅是战术上的创新,也是民族精神的体现。敌后军民把积蓄已久的家仇国恨,化作众志成城战斗意志,化作痛击侵略者的枪林弹雨,化作酣畅淋漓的胜利……可以想见,这样的情景在当时是何等振奋人心。

为了真实还原当时的战斗场景,演创人员可谓下足了功夫。

电影《地道战》的导演任旭东,来自作战部队,当过基层指挥员,有着丰富的实战经历。军事顾问王耀南,是一位从湘赣边区秋收起义走出来的工兵专家,我军工兵事业的奠基人之一。尤为重要的是,他直接参与指导过地道战。在电影《地道战》摄制之初,王耀南就向演创人员详细讲述了“地道战”产生发展过程,描述了当年冀中平原地道的设施,如驴槽口、锅灶口等。到实际拍摄阶段,他又到现场指挥拍摄。此外,在电影创作的关键阶段,时任副总参谋长的杨成武派人送来一份“冀中平原地道战总结”。这个“总结”是冀中军区根据战时实地调研整理而成的,翔实记录了冀中平原地道战的产生与发展全过程,以及利用地道设施作战的众多插图。为把这些内容真实呈现出来,剧组人员又想尽办法重新搭建了场景……所有这些,都为真实呈现地道战奠定了坚实基础。现在我们观看电影《地道战》,那些地道中的陷阱、封闭板、转弯处的枪眼、墙壁炕上的隐蔽口、各种方向的翻口等,如果单靠艺术想象,



显然是无法做到如此逼真。

当然,电影《地道战》展现的地道景观,并非按照某处村庄原样复制,而是综合了当时很多村庄地道的情况。任旭东回忆说:“地道战的发展是从千百个村庄中经过漫长战火年代发明创造、借鉴与发展而积累起来的。片中的‘高家庄’虽以高平村为原型,但并不等于就是现实中的高平村,影片所包含的内容是经过创作加工的艺术形象,其主题思想、人物、情节、丰富的军事教学内容,均源于冀中平原地道战斗争的高度概括和集

中体现。”

当年,地道战不仅有效打击了敌人,也刷新了国际社会对于中国抗战的认知。采访过晋察冀根据地的美国记者亚·诺尔曼曾说:“对于大多数美国人,战争是一种坦克、飞机、舰船和大炮的史诗式的斗争。我却从世界的另外一个地方归来,在那里,他们是从布满机关门洞和秘密入口的隧道进行战争的。”

其次,该片的经典性在于用影像艺术的方式为外界认识中国人民抗日战争的重大贡献提供

了独特视角。《地道战》在全世界的广泛传播,进一步拓展了国际社会对中国这段伟大历史的认知。直到今天,当我们回顾中国人民的抗日战争和世界反法西斯战争史的时候,地道战都是极具中国特色、集中反映中国智慧和中国人民精神的重要内容。

在电影《地道战》中,毛泽东同志的重要论著《论持久战》,作为特写镜头反复出现。在这篇辉煌史册的战争指导文献中,毛泽东同志深刻论述道:“战争的伟力之最深厚的根源,存在于民众之中。日本敢于欺负我们,主要的原因在于中国民众的无组织状态。克服了这一缺点,就把日本侵略者置于我们数万万站起来了的人民之前,使它像一匹野牛冲入火阵,我们一声唤也要把它吓一大跳,这匹野牛就非烧死不可。”

“火阵”是怎样建立起来的?“野牛”是怎样被烧死的?地道战可谓是这一答案的生动注脚,而电影《地道战》就像一部用影像书写的战地报告。

“地道战,嘿!地道战,埋伏下神兵千百万……”《地道战》以战地影像为媒介,向世界展现了人民战争的磅礴伟力,使抗战精神深入人心。这部影片之所以成为跨越时空的文化经典,既源于地道战战术的独特智慧,更植根于中国人民抗日战争的壮烈史诗。观众一次次重温这部作品,实则通过银幕感受历史的厚重与精神的高度。这既是对波澜壮阔的抗战历史的庄严致敬,也是文化自觉的生动体现。如今,《地道战》已如它所记录的历史本身,深深镌刻在民族记忆的基因里,并从具体战术升华为永恒的精神丰碑。它既是人民战争的鲜活教材,也是民族精神的集体象征。影片深刻启示我们,创新求变是破局之道,而人民力量始终是战胜一切艰险的根本所在。

(作者系军旅作家)

《定风波》8月1日上线爱奇艺

本报讯 古装探案剧《定风波》8月1日在爱奇艺全网独播。故事讲述了大元第一神探萧北冥与师妹钟雪漫和一群机智勇敢的伙伴联手破获七个连环案件,揭开真相、平定天下风波的故事。该剧由爱奇艺出品,明日传奇影业联合出品,赵冬苓任艺术总监,赵锦焘执导,张云雷任总编剧,王星越、向涵之领衔主演。

剧中七大连环案件悬念迭起、环环相扣。张云雷谈到:“这部剧是原创剧本,我们在一个完整的故事框架下构建了‘拼图式’案件,七个案子拼完才能看见真正的《定风波》。”赵锦焘表示,自己最开始拿到剧本就被性格各异的探案小队群像所吸引,创作《定风波》就像是陪伴着剧中角色一起去冒险。这些角色立场不同,却在破解谜团的过程中逐渐成为生死与共的战友。从个人恩怨到家国大义,从互相猜忌到肝胆相照,他们在惊心动魄的探案历程中完成蜕变,最终谱写出一曲荡气回肠的侠义之歌。

(许莹)

同名网文改编剧集《凡人修仙传》开播

本报讯 7月27日,古装网络剧《凡人修仙传》在优酷全网独播。该剧改编自忘语同名网络小说,讲述了山村穷小子韩立偶然踏入修行之路,在一步步成长进阶的过程中,谨守凡人初心自立自强的故事。该剧由杨阳执导,王裕仁担任总编剧、总制片人,杨洋领衔主演。

剧集《凡人修仙传》在动画番剧的基础上,以影视剧特有的方式,进一步探索视听语言的迭代与内核价值的表达。该剧采用实景拍摄并大量运用航拍镜头。据悉,全组1300余人历时158天横跨3个季节,辗转浙江横店、新疆克拉玛依独山子、新疆伊犁那拉提、贵州荔波小七孔等地取景拍摄,以瑰丽的自然风光作为仙侠想象的独特载体,传递出东方审美与气韵。该剧将生存与梦想、个体与规则等命题融入其中,力图观众提供关于个人价值与社会责任思考维度。

(许莹)

任哲作品展的双重艺术探索

本报讯 近日,“目遇·游心——任哲作品展”在北京中华世纪坛艺术馆举行。本次展览集中呈现了任哲的“画中国画”与“自风景”系列作品70幅。“画中国画”系列作品的创作起点是对空间和光线、秩序与构成的深入研究,在这些作品中,观众能看到他对画面层次的精妙处理。

任哲在描绘美术馆场景的“画中国画”系列中,以单纯的构图概括性地摹写并重新阐释了艺术史上的名作,如中国传统绘画中的董其昌《山水册》、边景昭的宫廷院体花鸟画《双鹤图》;西方艺术史中巴洛克艺术时期的画作、贝尼尼的雕塑以及20世纪艺术中罗斯科、培根等人的画作等。艺术家努力用自己的语言将这些画作进行新的转换,赋予作品深邃的内涵。“自风景”系列展现了任哲对城市生活的观察。他以独特的视角描绘城市的街道、建筑和人物,捕捉那些容易被忽视的瞬间。策展人高敏表示:“任哲的作品不仅展现了他精湛的绘画技巧,更重要的是传达了他对当代社会、文化以及人类生存状态的深刻思考。”

文艺深一度

“舞蹈长于抒情,拙于叙事”是舞蹈界长期流传的观点。于是,中国舞剧创作常会出现以下情形:编导为了避免叙事短板,倾向于弱化剧情、强化舞蹈表现,结果造成舞剧剧情薄弱、人物塑造不丰满、观众“看不懂”等情况时有发生。近年来,随着舞蹈艺术的发展和观念的更新,舞剧创作者们开始突破传统认知的局限,主动探索舞蹈特有的叙事语言。

舞蹈的抒情优势与叙事思维

舞蹈以人体动作为媒介,没有直接的台词对白,被称为“无声的语言”。这意味着舞蹈长于抒情,更擅长表达情绪情感、营造氛围意境。肢体动作所传递的情绪往往能够直击人心、引发共鸣。正如现代舞蹈先驱玛莎·格雷厄姆所说:“肢体能够诉说语言无法表达之事。”然而,由于缺乏语言讲述,舞蹈很难精确交代时间线索、人物关系以及因果逻辑等复杂剧情因素。美国编导乔治·巴兰钦风趣地说:“芭蕾中没有丈母娘”——他用“丈母娘”比喻那些剧情中错综的人物关系与细枝末节,意思是在纯粹的舞蹈语汇里,很多具体情节、细节是难以表现的。这一“巴兰钦定律”道出了舞蹈叙事的局限:如果剧情过于复杂,角色关系过于微妙,观众可能很难通过舞蹈动作完全理解。

但也有许多编导在舞蹈中做出讲故事等诸多尝试,他们采用各种办法拉近舞蹈与叙事之间的距离。在印度,古典舞蹈(如婆罗多舞、卡塔克舞等)发展出高度符号化的舞蹈手势语汇,称为“阿帕那耶”(Abhinaya),舞者以手印、眼神和表情来具体叙述神话故事。熟悉这些语汇的观众能够“看懂”舞蹈所讲述的情节。这使得印度舞蹈成为“叙事之舞”,可以把诸如爱神吉萨、黑天神克里希那等神话传说演绎得有声有色。不过,这种叙事效果建立在观众文化背景的共享基础上——符号只有被解读时才传递信息。对不了解印度手势语的人来说,那些舞段可能依然只是优美但难解的动作。

在中国,传统戏曲结合歌唱、对白、舞蹈于一体,是一种综合叙事艺术。京剧、昆曲里的程式身段实际上是“舞”的成分,也承担着一定的叙事功能(如特定的身段表示人物身份、处境)。纯舞蹈(不带唱词对白的舞蹈作品)在中国古代多用于礼仪祭祀或宫廷宴享,偏重抒情达意和展示秩序之美,极少拿来讲故事。新中国成立后,民族舞、古典舞创作兴起,逐渐开始尝试用舞蹈短剧或舞蹈诗来讲述故事,但编导们发现如果剧情稍复杂,观众就理解困难,所以,不少中国当代舞蹈作品采取借助说明的方式,比如在演出节目单上提供详细剧

舞蹈长于抒情,亦能巧于叙事

□ 靳苗苗



舞剧《百合花》

情介绍,或在节目之前由报幕员交代背景,从而让观众“带着剧情看舞蹈”。

概言之,一支舞可以让观众感受到欢乐或悲伤,却很难让观众明白复杂的叙事情节。因此,选择适合的题材和叙事策略,就成为舞蹈作品成败的关键。舞蹈并非无法叙事,而是需要换一种叙事思维。

舞蹈叙事要学会“化繁为简”

舞蹈叙事实践中,三个常见的问题值得关注:一是图解剧本。是指编导预先有了一个剧本,然后照着情节去编舞,结果舞蹈变成了剧情的“插图”。比如某些舞剧,为了表现人物对话,演员用生硬的手势指来指去模拟“说话”,或者为了表现战争,就安排一段士兵开枪的动作。这些设计往往流于直白,缺少艺术想象力。二是舞蹈与剧本“两张皮”。当舞蹈段落与剧情发展脱节,就产生割裂感。例如一部舞剧在剧情需要推进时,插入了一段与主线关系不大的热闹群舞,只为展示舞姿技

巧;或者全剧舞段设计得美轮美奂,但人物命运走向交代不清。这往往是由于创作中过度强调舞蹈的抒情观赏性,忽视了情节结构和人物塑造。三是观众“看不懂”。如果一部作品让大部分观众感到困惑不解,那么显然是叙事出现了障碍。观众“看不懂”的原因有很多,包括剧情本身晦涩、舞蹈语汇象征性过强、文化背景差异、叙事线索混乱等。当然,我们也要考虑到观众的多样性:有经验的舞蹈观众可能乐于接受开放的叙事结构,而普通观众更期望能看懂故事。因此,创作者需要明确目标观众群,在叙事清晰度与意境朦胧感之间做出取舍。

解决上述叙事难题,舞蹈创作要学会“化繁为简”。比如在题材选取上,要避免在一部舞蹈作品中塞入头绪纷繁的大故事。相反,选择那些情节相对单纯、重情感胜过重情节的题材,更容易通过舞蹈表达清楚。对于复杂故事,可以梳理出其中最核心的一条线进行集中展现,用有限的关键段突出关键冲突和情感转折,用最打动人