

## 一个时代的思考 ——浅谈社交属性与电影

■文/赵军

社交型电影指的是对于当代社会生活有着很强话题性的电影,挖掘社交型电影题材和剧本需要有极其敏感和敏锐的意识,这种意识不是指思想,也不是单纯的艺术,但是它可以包括精神生活和对于电影本性的深刻认知。

回顾一下新中国七十多年来的电影历程,我们会发现今天所说的电影产业其实不是从来如此的,甚至在二十年前连“产业”都不叫,电影叫“事业”。今天,电影仍然是事业,但是它已经跟随着时代的脚步,从单纯的事业同时也称之为“产业”了。

这段历程中国电影走了七十年。上个世纪五十年代的时候,电影的主要功能是“宣传”,宣传新中国,宣传社会主义,宣传新的风俗和社会道德。

1956年之前,城市的影院基本上都在私人手里,国家要推广自己的电影,靠的是城市的电影教育工作队。我的母亲就是在那时参加了广州市政府的电影教育工作队,从此家中就开始了电影宣传的氛围。

1966年文化大革命开始,电影的功能真的就改变成为了“教育”,中国进入了整整十年的运动当中,但是这场浩劫是必须彻底否定的,所谓教育证明是错误的。进入新时期,中国迎来了改革开放,电影从冷宫中解放出来,这个时期的电影得以回到本位,其功能是真真正的艺术功能。

电影成为艺术的骄子,人民大众甚至也从电影当中领悟到了什么是镜头叙事语言,懂得了蒙太奇,明白了剧本何以是一剧之本,如何欣赏导演的手法 and 演员的功力,等等,这是电影艺术启蒙普及和电影评论走向高峰的时期。

艺术功能之后,随着产业化口号的提出,电影的商品属性也开始为社会接受,电影的第四个功能来到了社会面前,这就是娱乐功能。

娱乐功能造就了中国电影市场化进而产业化的新阶段。市场化的不单纯是电影作品,而是整个电影事业都转而成为了产业,电影从业成为产业就是从商品属性的被认识和整个产业进入市场化开始的。

这是中国电影迅速发展的时期,这个时期一直延伸到现在,尽管现在电影又迎来了它第五个功能的阶段。我们现在就身逢在这个第五种功能进入电影的时代。第五种功能就是电影的社交功能。

这个阶段的变化是伴随着中国的三大改变开始的。第一个改变是国家现代化进程迎来了突破性的发展,城乡建设和人民的生活水平发生了极大的变化。

第二个改变是城镇人口迅速增加,从2010年开始,中国城镇人口逐渐超过了国家总人口的50%以上。今天中国的城镇人口已经达到了68%,很快就会突破70%。这是中国五千年文明从未有过的根本性变化,是社会结构和文明结构都将迎来巨变的划时代历史时期。

第三个变化是世界进入到了互联网时代,这个与工业革命有着同样伟大意义的互联网时代,使得中国的现代化既得到了城镇化人口的促进,又得到了新的生产力和生产关系的释放与调整,而且是十分巨大的释放与调整。

在这所有因素同时出现的时候,社交生活也就理所当然地在整个中国前所未有的地展开起来了。电影在市场化的大江大河中,乘上了“社交功能”这艘大船,使得中国电影的面貌也随之发生了各种变化。具体的表现是:

话题性。人们自主地进入社交状态,需要借助相关的话题既给自己认证,也找得到可传递自己信用的圈子。有话题性的影片因此就成为社交的工具。这便是电影走向社交属性的原因。后来我们自然就接受了电影与社交的这种与时俱进的关系。

话题性是一个社会课题,而一个转型当中的社会,它也是顺理成章的现象。话题太多了,中国电影接踵展开了拍摄什么话题的各种讨论。观众用脚去投票,把最高票房的桂冠套到了一部部接连改写的新影片上。

从《战狼2》、《你好,李焕英》、《我不是药神》等,无一不与强烈的社会话题相关。《战狼2》当中直接出现中国护

照的镜头剪辑,导演用的就是直接将一个全社会关注的话题——“中国在当代世界的位置”推到了全国人民面前。

很多平时不看电影的人们都因此走进了影院。表面上我们都热衷于赞美这部影片因为爱国主义而获得了56亿元票房的成功,实际上,这是当代中国与世界的关系成为全国人民关注,尤其是上年纪的人们关注的原因所致。

数据化。数据成为了制片、发行、放映以致观影的必须手段。我们就说观影,观众要判断自己应该不应该看这部上档的影片,最过硬的理由就是我掌握到了这部影片的可看指数。

这个可看指数指的是什么呢,是我身边究竟多少人想看。电影售票平台的核心价值除了方便购票就是提供着各种适时数据,想看指数高的,高到什么程度的,就是我想看的。

同时,喜欢文艺片的观众也会衡量那个想看指数是否和自己预想的相仿,可以的就会去观看。如果是话题性直接与影片的内容以及艺术性相关,那么数据就是间接但更加可靠的与观众自身相关。

数据化的另一个表述是“流量”,流量是数据的表现形式。而我们可以设计一种称之为“流量波”的单位,根据流量波,我们可以预测一部影片的票房和观众人次。流量波是在观众和影片信息的碰撞当中产生的市场能量。

市场能量不言而喻就是影片的市场期望值的真实的可能性。现在制片中选择演员都已经不采用“颜值”作为标准了,而是用“流量”。

线上交易。这个现象已经成为了产业环节中显著的一环,它并非在线上购票一个属性得到了彰显,而且它与制片和发行都有莫大的关系。首先是制片,它帮助无数制片人第一时间找到了各种参照的数据,也帮助发行公司随时看得到对标影片的各种信息。对于观众,所谓线上就是进入了互联网的时空,成为我们无时无刻不在线上的有力证明。

我们的购票平台其实是连接着整个互联网的。它现在启发着更多的商业市场通过这个平台掌握细分市场的数据。

尽管例如猫眼、淘淘票等都不想自己的数据流往别处,但是数据是关不住的,彼此接近的软件就可以使得市场细分的可能性成为事实。而其他商业软件的巨大数据攫取能力也在启发着电影同行们开发自己的潜在市场。

线上意味着更多的资讯,更多的广告,更多的软件互相导流,更多的新城市生活方式和交易方式,和更多的认知,更多的启示,更多的电影评论包括“水军”在影响更多的人。

每一部影片的能量包括正负都在线上被放大,因此从事电影产业的人们需要知道如何通过互联网的放大功用,而避免互联网对自己的伤害。

今天是电影进入到了第五个功能区间的时代。对于电影人它会是双刃剑,因为艺术常常是孤独者的生存方式,但是因为上述三种功能都有可能将一部影片的正负能量放大到几百倍的境地,从而使得资本想方设法操纵它。

资本不是先知先觉的,但它直接抓住了商业的命门。资本的进入,令真正的艺术家躲无可躲,被迫亲身进入金钱的藩篱,而失却电影人和艺术家的独立人格,譬如向流量、数据、话题低头等等。

不久前在山东青岛的红岛举行了一个中国电影评论学会的高峰论坛,在这个论坛上,我作为嘉宾直言:我们今天俗称的商业和市场,正是电影的社交属性恰逢互联网流量时代而出现的一次人的灵魂认知的选择。

资本不是最可怕的,网络更不是。我们需要始终摆正自己的位置,而“位置”是因为你认定的从业意义而确定的。对于从事电影评论如我辈,我这样认知我服务的产业和事业:市场是产业的骨架,创作是产业的血肉,而电影理论评论则是产业与事业的灵魂。

我们一定要懂得放下功利,保持自己的灵魂始终干净而更加美好。

### 中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

张爱玲说过:“对于不会说话的人,衣服是一种言语,随身带着的一种袖珍戏剧。”作为上海滩顶尖的摩登女性,12岁拥有第一支口红,大学奖学金全部用来做了旗袍的爱玲对穿的热衷与投入,不修边幅的许鞍华是无法理解的,即使她在电影《第一炉香》里延请日本电影服装造型大师和田惠美,也依然无法企及张爱玲的时装世界。穿得好不好看,见仁见智,但电影里穿得显然跟张爱玲就不在同一个次元。

和田惠美的从业履历当然很亮眼,因黑泽明的《乱》(1985)获第58届奥斯卡最佳服装设计奖,扬名全球,《白发魔女传》(1993)获第13届香港电影金像奖最佳服装造型设计,《英雄》(2002)获第22届香港电影金像奖最佳服装造型设计,其他作品还有:《宋家皇朝》(1997)、《风云雄霸天下》(1998)、《十面埋伏》(2004)、《吴清源》(2006)等。从这一从业履历,其实已经能看出问题了,和田擅长于戏剧化舞台化的古装设计。

张爱玲文字世界里的穿,有张爱玲自我的风格——戏剧化、对比强烈,她深爱的对比色是沿用古人的配色,“古人的对照不是绝对的,而是参差的对照,譬如说:宝蓝配苹果绿,松花鱼配大红,葱绿配桃红。”看起来有点笨动,但细腻《红楼》怕红公子确乎是这么穿的,中国人有自己穿衣的热闹。《第一炉香》

是发生在香港战前的故事,香港因为地处亚热带,色彩又较清冷的上海更浓重些,所以在小说里特意描述了很重的绿与橙,像薄荷混了咖喱,王家卫的《阿飞正传》阿飞寻找生母的那段的配色和调色就很《沉香屑》。线条,张爱玲喜欢修身的线条,她自己个子高,又热爱旗袍,特别钟意半臂或者露臂的款式,裁出合适的腰身,愈发衬得高条,袅袅婷婷。

和风的裁剪是古式裁剪,没有窄窄的肩线、腰线,呈现一个属性的廓形,在古装里,具有鲜明的造型元素,然而在《第一炉香》里,那不是中国式的线条模式,中国人不管是在上海,还是移居到香港,尤其是女性,都不匹配这种

线,而是用“流量”。

试图总结许鞍华导演的电影风格是很难的,因为她总是出人意料。当你觉得她是冷峻写实主义之时,她可以毫无负担地拥抱温情脉脉的《桃姐》;当你将她定义为“女性主义”导演之时,她可以在《男人四十》中给予中年男性以同情之理解;她的经典名作《投奔怒海》以凛冽严肃的气场开启了香港电影新浪潮,碾压一千男性导演,但后来她又能轻而易举投入轻喜剧的怀抱……她之前拍过三次张爱玲,但是每次都被坊间评价为“不懂张爱玲”。而最为人诟病之处,居然大都集中在选角上。具体地说,是角色的高矮胖瘦乃至脸型气质等等颇不合所谓“张迷”群体的口味。

此种论调,本不值一哂,但鉴于恶评如潮,还是有必要为许导演说句公道话。首先,文学和戏剧改编电影,导演除了商业考量之外,在选角上是拥有独家权力的。如果后现代激情版《罗密欧与朱丽叶》的男女主可以选择令人惊讶的菜昂纳多·迪卡普里奥和克萊尔·丹尼斯,那么,跟张爱玲一样修习过英国文学和戏剧的许鞍华导演为什么不可以选择偏北方身材与气质的彭于晏和马思纯扮演男女主角呢?何况没有证据表明,这次的选角受到了所谓资本的干预。我们对于导演选角上的预期,是否过于“刻舟求剑”了呢?

另一个被广泛诟病之处是电影主角们所使用的语言。关于对白语言的选择,许鞍华在威尼斯的一次采访中亦曾提到,“实际上原著中的人物之间应该存在着好几种语言,对于这个问题导演承认自己做了某种妥协,因为电影《第一炉香》的主要目标仍然是中国大陆的电影市场,所以除了乔琪乔小秀了

## 《第一炉香》: 穿得太不张爱玲了

■文/周丹

扩张式的硬线条。何况是葛薇龙,一个寄人篱下到姑妈家讨学费的女孩子,项顶要紧的本领是驯服温顺,应该有个薄薄的肩,纤纤的腰和下面露出的太瘦的脚踝。

马思纯健硕的身体线条在和田惠美轻肩线的裁剪下,愈发显得膀大腰圆,腰部打褶的设计,令马思纯浑圆的腰不忍卒睹,我不是个追求楚王细腰的人,但这个故事里真的不匹配这样的体型。

张爱玲文字简省,却舍得在描写穿上花笔墨,不仅仅是因为她自己就是深谙穿衣之道的时尚达人,最关键的是衣如其人,是一个戏剧角色的袖珍性格道具。

小说里女主人公第一次露面,张爱玲就重点描摹了她的穿着,“她穿着南英中学的别致的制服,翠蓝竹布衫,长齐膝盖,下面是窄窄的裤脚管,还是满清末年的款式;把女学生打扮得像赛金花模样,那也是香港当局取悦于欧美游客的种种设施之一。然而薇龙和其他的女孩子一样的爱时髦,在竹布衫外面加上一件绒线背心,短背心底下,露出一大截衫子,越发觉得非驴非马。”

这一身不是闲笔,每一处都是人物境地和性格的外化,殖民地里的中国女学生,便是葛薇龙的身份定位,也对应着她后来的选择,“赛金花”是谁,是清代名妓,好好的女学生打扮成这样,从开场便是一个明喻,身处于殖民地的中国女学生,除了找个尽可能条件好的男人托付,她原也没有其他太好的选择。然而,葛薇龙又与普通女学生有些不同,她爱时髦,爱打扮,也爱虚荣,若非如此,也不会后来一步步自己钻进“金鸟笼”里去。

电影里改成了惯常的女学生打扮,蓝色的短衫,下面一条学生裙,实在是暴殄了张爱玲下笔的良苦用心。小说里为啥要写“窄窄的裤脚管”,可见南英中学的制服是长裤,对比着再来看姑妈家的两个看门丫头穿的也是长裤,在中国封建的着装语境里,女性是不着裤装

## 众生平等的爱 ——许鞍华《第一炉香》观后

■文/王宝民

一段葡萄牙语情诗之外,所有对白都变成了普通话”。相比之下,同期上映的《兰心大剧院》,在语言方面,娄烨明显给影评人留了许多“钩子”,让他们尽情阐释(有人甚至以所谓“巴别塔”来解读“孤岛”时期上海租界的众生相)。但是许鞍华似乎对语言不太感冒。她拍萧红,也并未玩味原作中的东北语言滋味,尽管许导演祖上是东北人。

更严重的“指控”在于:许鞍华导演改变甚至剥夺了张爱玲原作中那种令一万文艺青年男女赞赏不已的所谓“苍凉”底色。这个问题略复杂,值得细谈。

张爱玲作品改编电影,这些年有被渐渐神化的趋势。很多导演捧起张的原著,都纷纷顶礼膜拜状。但是许鞍华似乎没有这份负担。同为英国文学专业毕业的女性,她或许比一般人更懂得张爱玲。

窃以为,至少有两个张爱玲。一个是被目下“张迷”们精心塑造的张爱玲,那是神一般的存在;另一个是本真的张爱玲。尽管文字功夫了得,但是起初她并未将自己的“文艺”太当回事儿,反而对于当时问世三四十年的电影艺术顶礼膜拜。她在《太太万岁》后记中这样说道:“然而文艺可以有少数人的文艺,电影这样东西可能不能给二三知己互相传颂的。”

张爱玲的小说过于沉溺于某种只能存在于纸面上的气氛,是文字与文字的婚姻,是定型的,不容被删改的;但那仅仅限于文本层面;若改编为电影,很多时候,那种文本中经常透露出来的随心所欲的所谓“机锋”是没有必要被特别重视的。

的,只有做粗活的下人才着长裤,这里葛薇龙初登场时穿的是与两个看门丫头一般。一个前来讨生活的穷女学生的潦倒形象历历在目,远不如电影里仿佛一个女教书先生这般优雅从容。

也正是因为这份穷和虚荣,才让薇龙第一夜就扎进姑妈为她打造的衣橱里不可自拔,小说里关于这个神奇的衣橱,洋洋洒洒写了数百字,“开了壁橱一看,里面却挂满了衣服,金翠辉煌……可家用的织锦袍子,纱的,绸的,软缎的,短外套,长外套,海滩上用的披风,睡衣,浴衣,夜礼服,鸡尾酒后的下午茶服,在自家客穿的半正式的晚餐服,色色俱全。”

有哪个青春期的美少女不幻想有这样一个神奇衣橱,姑妈对薇龙的诱惑便是如此具体而切中要害。

然而,无论是许鞍华还是和田惠美,都没有真正领会那个衣橱多大程度上满足了一个穷家少女的虚荣心,在电影里对那个衣橱只是一两个镜头带过,说实话,里面的衣服看起来也不怎么令人舍不得放下。

此处,张爱玲绝不是闲笔,而是塑造人物至关重要的一笔,一个自命清高的女孩子到底是怎么一步步清醒地走进“金鸟笼”的,电影里过高地强调了爱情的力量,然而小说里,薇龙留在大屋里,有太多更驳杂的因素,这也是《第一炉香》真的令人警醒的意义所在。

小说《项链》中你不仔细描摹项链的美,不深入刻画玛蒂尔德对项链的渴望,又如何显示出最终鞭挺的力量?《第一炉香》里没有那个神奇的衣橱,又如何能一点点诱发出薇龙心底里对这种灯红酒绿的生活的向往?

小说里薇龙对那个衣柜的态度是一波三折,一见倾心,又用理智来抵御,想着“这跟张三堂子里买一个讨人,有什么分别?”,关上了衣橱的门。可是躺在床上,她还是放不下,梦里还在想,“恍惚在那里试衣服,试了一件又一件,毛织品,毛茸茸的像富于挑拨性的爵士乐;厚沉沉的丝绒,像忧郁的古典化的

众生平等的爱

许鞍华很显然知道这一点,并且不喜欢“机锋”。这么多年她作品中的直白和坦率可以被用来平衡甚至抵消所谓张爱玲式的“况味”。

在改编电影方面,张爱玲的“刻薄”亦是可以考虑被去除的,这就是所谓对来自相对落后地区的“品味”或“阶层”的时代性敏感。许鞍华导演没有这种“张粉”包袱。她一直以来感兴趣的都是“外来妹”或“底层人”。她强烈地抵触那种似乎雷打不动的“社交习俗”,并且有时比张爱玲更加辛辣。你可以通过她津津有味地呈现范伟扮演的司徒协是如何吸吮一只生蚝而体会到这一点的。

这里涉及到所谓“众生平等”的问题。电影《第一炉香》中,男主人的宠物是一条令人讨厌的蛇,但是他视若珍宝。这可以看作许鞍华导演生涯中一贯价值观的延续。在她的电影中,如果有一个一以贯之的主题的话,那么就是“众生平等”:各种族裔、阶层、性别、年龄等等,在她的电影中都获得了一视同仁的对待。而众生平等,自然也包括了身材、相貌、语言、年龄、族裔甚至物种等等的平等。

而张爱玲在上述文章中恰好也谈到了“平等”问题:“死亡使一切都平等”,但是为什么要等到死呢?生命本身不也使一切都平等吗?人之一生,所经过的事真正使他们惊心动魄的,不是差不多的几件事吗?为什么偏要那样地重视死亡呢?难道就因为死亡比较具有传奇性——而生活却显得琐碎,平凡?

另一方面,在电影中的各种视觉艺术部门,摄影、服饰、美术等等,极尽华

歌剧主题歌;柔滑的软缎,像《蓝色的多瑙河》,凉阴阴地匝着人,流遍了全身。才迷迷糊糊了一会,音乐调子一变,又惊醒了。”那衣柜就像《魔戒》里指环,在黑夜里发出只有薇龙能听到的诱惑之声,让她一点点沉沦其中。

书中又特意写了“薇龙在衣橱里一混就混了两三个月,她得了许多穿衣服的机会:晚宴,茶会,音乐会,牌局,对于她,不过是炫弄衣服的机会罢了。”可见,这衣柜有多重要,没有拍好这个衣柜,就说明编导者根本没有理解薇龙的悲剧所在,她的悲剧根本不来自于乔琪乔,不是乔琪乔勾引她堕落,乔琪乔只是她的一个镜像,早于她堕落于这种饭来伸手的虚荣生活之中而已。

这不是一个遇人不淑的爱情悲剧,这是一个更为广博更为深切的人性的悲剧。

张爱玲爱旗袍,小说里也写了很多身旗袍,唱诗班见面会那天薇龙穿着的是件“姜汁黄染云绘的旗袍”,跟乔琪乔第一次单独说话她“穿着一件磁青薄绸旗袍”,“给乔琪乔那双绿眼睛一看,她觉得她的手臂像热腾腾的牛奶似的,从青色的壶里倒了出来,管也管不住”,想象着就很美的样子。然而在影片中统统换成了同色的洋装,由体型茁壮的马思纯穿着,也并没有令人觉出太多美好。

影片中薇龙跟乔琪乔欢好后,出现了大量粉色、粉紫、橙色的浪漫色,也难怪马思纯把《第一炉香》理解成一个伤痛爱情文学,从服装造型设计都大概是这个路线,然而张爱玲的原意呢?小说里,两人欢好那夜特意说了薇龙穿着“一套月白色的睡衣”,哪有那么多粉色的泡泡,月凉如水的苍白,薇龙和乔琪乔两人抱得再紧也改变不了。

唯有小说里提到的绿,“水绿”、“碧绿”、“葱绿”、“板板的绿”,各色绿在影片中还原的还算满意,这绿不是代表生命的绿,是别有意味的对应着小说里的第一句话“请您寻出家传的霉绿斑斓的铜香炉”上生的斑斑绿锈。

美甚至浮夸,而低到甚至无法听见的音乐,恰恰给这部影片做了一个张爱玲式的注脚:这一切都即将崩坏,而女主人公流着眼泪在雨中大声喊着“我爱你”时,难道你听到的是偶像剧吗?不,那恰恰张爱玲式的“悲凉况味”。一个意外叠加的注脚,使得影片在匆匆进行的男女算计当中超脱出来。这是许鞍华式的移花接木,在我看来,也并未显得像坊间批评的那样“直奔主题”,毕竟观众当中,有很多并非资深“张迷”。

关于张爱玲作品改编电影的是是非非,聚讼不断,无非就是因为“张迷”太多了,并且很多都是“原着党”,不能容忍任何人破坏他们心中的想象。其实这些可能都忽略了一点:张是懂电影的,亦曾深度介入中国电影史。而且更为难能可贵的是,她本人对于电影有着不同于一般文艺青年男女的豁达见解:

有一次我在街上看见三个十四五岁的孩子,马路英雄型的,他们勾肩搭背走着,说:“去看电影去。”我想着:“啊,是观众吗?”顿时生出几分敬意,同时好像他们陡然离我远了一大截子,我希望他们的背影,很觉得惆怅。张是懂电影的,更懂观众。

作为“张迷”,是否也应该适时反思一下这个问题呢?当我们从张的纸面作品中嗅出了某种不合时宜的“优越感”时,你是否体会到,当你回顾四周,其实你并没有大房子,更没有仆人。很可能你本人就是一位仆人,正在为某个男性在厨房里择菜忙碌,为下一顿的暂时欢悦而祈福。

电影毕竟不是文学的AI转换。电影有其自身特质和疆域,是不容文学来侵犯的。