

# 《长津湖》与《长津湖之水门桥》写进中国电影史的方式

■ 文程波

富,具有很自觉的设计感,一些诸如坦克倒着落下山坡推到民宅然后决斗式互相开炮的段落、神枪手用机枪狙击与敌人的机枪手对抗的段落、老连长用火箭筒打飞机、舍身炸坦克、顺着山坡一路冲下来闯入敌营的段落都颇具创新性和动作奇观性。《长津湖》对类型元素的使用很清晰,战争的全景场面气势恢弘。可以说,“武戏”足以让人热血沸腾,就像“文戏”让人热泪盈眶一样。

《长津湖》两部作品的史诗性既来源于作品展现人和战争的细微与宏大时找到的“文武之道”,又因为作品有其史实背景与现实主义基础。战争的冰冷与残酷、冰雕连的悲壮,敌人撤退的必经之路,志愿军付出了巨大努力却因现实条件限制没能全歼美陆战第一师的史实,这些“大处”必须“不虚”。但同时,作为类型意义上的战争片,其又要有丰富细致的战斗细节,有对战争和敌我的展现策略,“小处”又可以“不拘”。更需要注意的是,《长津湖》与《长津湖之水门桥》联系在一起,共同具有了战争史诗传奇的特征,其吸收了中国电影特别是革命历史题材电影“传奇叙事”的元素:比如,钢七连的英雄气概、战士们的坚强意志与突出本领、群像英雄的个性与团队合力、兄弟情与战友兄弟般的情谊、英雄的牺牲与“不死”、人肉炮架、整个连队最终战斗到清点人员名单时的“实到一人”,戏剧张力十足,又具有传奇色彩。这些革命英雄主义的内容还与革命浪漫主义结合在一起:雷排长的悲壮、平河的狙击与爆破,余从戎烈火中的永生,梅生的失明与驾车扎入敌营,伍千里最后一炸的孤胆英雄,伍万里在敌人火焰枪下的“解冻”,这些群像人物具有传统传奇中的“侠”的元素。

在新的语境中,《长津湖》和《长津湖之水门桥》作为新主流大片或曰重大主题创作,其对革命历史战争叙事范式和传奇叙事的借鉴策略主要体现在:其一,类型元素(大制作、奇观化、明星制等)的使用;其二,将传奇叙事导向类型模式;其三,用“传奇”内嵌于具体和局部的类型叙事之中。叙事上将局部悬念感与普遍道义性结合在一起,兄弟情、战友情、家国情怀、爱国主义情感这些“情本体”与那些符合艺术真实而又具有奇观性与浪漫主义气息的内容结合在一起,可谓“武可热血、文可共情”。

我们知道,中国电影有自己的战争片谱系和美学传统,革命英雄主义和革命现实主义的结合诞生过“三战”、《上甘岭》、《英雄儿女》、《大决战》等一系列优秀作品。当然,一度也有这样的声音:中国缺乏现代意义上的战争片,没有好莱坞式的“反思战争”的战争电影。中国的战争片只分“敌我”,不站在更高的“人类”的立场上去“反思战争的残酷性与荒诞性”,为此,《集结号》还曾被贴上中国第一部现代意义上的战争片的标签。近些年来,不断有一些作品在各自的角度上探索国产战争片的演进之路,比如《红海行动》、《血战湘江》、《建军大业》、《八佰》、《金刚川》等。特别是在新主流大片常态化的语境中,历史题材战争片如何处理我们自身的战争片传统和新时代审美之间的关系问题,始终或隐或显地存在于创作者的努力和观众的期待之中。

从这样的角度,我们再来看看《长津湖》两部作品,就会发现它肯定不是“好莱坞式”的战争电影。《长津湖》的反思是站在正义的立场上,站在祖国的立场,站在和平立场上的,是以爱国主义和家国情怀为基础的,具体语境式的而非抽象人性论的。我们也应该注意到,电影里,毛泽东说的“打的一拳开,免得百拳来”与伍连长说的“有的枪要开,有的枪可以不开”形成了不同层间的呼应,战争和敌我的辩证关系也具有说服力。这既是延续了《上甘岭》、《英雄儿女》等革命英雄主义、革命乐观主义、现实主义传统,同时也增加了更多的对战争本身的思考,诸如残酷性、荒诞感、牺牲、生死这些层面的问题更多地被触及到了。革命乐观主义与真实战争的残酷性的结合,呈现出一种“有知者无畏”和忘我牺牲的崇高精神。革命英雄主义一方面与“战”的结合,融入到战役背景与战斗细节中去,一方面又与“人”结合,打击亲兄弟,上阵父子兵。个人、群像与整体形成了一个组合式的平凡真实的英雄人物形象谱系,人物的动作动机也都真实可信。从这个意义上讲,这就是现实主义的。同时,工业生产流程和特效技术的介入,对战斗细节的创新性呈现甚至是细抠,也让战争片的还原性、在场感和视听震撼效果大幅度上升。

不被“有敌我,无战争”这种认为国产战争片缺乏所谓现代元素这样观念带着走,中国完全可以拍出《长津湖》和《长津湖之水门桥》这样“在有敌我的前提下有战争”的、优秀的中国式现代战争电影。史诗与传奇,是它们写入中国电影史的方式。

(作者为上海大学上海电影学院教授、副院长)

## 中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

2011年我在美国南卡罗来纳大学访学期间,看到一部讲述乡村女性的电影《女人的故事》,很是吃惊,我虽然研究女性电影,却在国内无缘看到。2012年在“中国女导演研讨会”上碰到彭小莲导演本人,约定之后采访她,却因种种事情延误。2018年在巴黎中国电影节上看到她的新作《请你记住我》,但她本人却未到场;2019年6月19日突然传来噩耗,彭小莲导演因病去世,享年66岁,可惜、遗憾、懊悔,各种情绪掺杂着涌上心头。

彭小莲导演离世两年多了,今年3月电影资料馆的“新时期女导演群像”影展中,《女人的故事》被选为了开幕片,因此也有了再次观影和重新解读的机会。《女人的故事》大家可能有点陌生,观众更为熟知的是她的《美丽上海》和《上海伦巴》,因为有明星主演。《女人的故事》虽然是她的第二部长片,但是我更愿意把这部影片看作是她的处女作,因为它是彭小莲进入上海电影制片厂之后第一个主动想拍的故事。剧本是女编剧肖矛写的,起源是肖矛的妈妈讲了一个她在乡下听来的故事,肖矛和彭小莲都很感兴趣,她们就一起去乡下采访,肖矛就写了这个剧本《女人的故事》,但没有通过,彭小莲只好接了个厂里分配的剧本《我和我的同学们》,这部影片获了金鸡奖、童牛奖,彭小莲才有机会拍摄她心念的《女人的故事》。

这部影片1987年在国内公映,并没有获得太多反响,反而在美国、日本发行放映时得到了业内专家的肯定,获得1988年夏威夷电影节观众最喜爱影片奖以及1989年第12届法国克雷黛女电影节评审团特别奖。日本纪录片大师小川绅介对《女人的故事》大加赞赏,称之为“一位美丽的女导演拍摄的

《一江春水》搁置了两年后才上映,选择了1月初这个贺岁商业片奔竞不息的档口,得到的是波澜不惊的影院回应。上映60天,票房224万,观影人次5万。同样的局面,去年的《小伟》、《郊区的鸟》和《婆婆》等影片已经示范过。不是对真诚付出的处女作导演不够友好,而是当下的院线市场,不出具商业卖相的文艺片,它们原本狭小的生存空间似乎理所当然的面临被吞噬。中国电影的公众经营愈加艰难。

《一江春水》是做过接近观众的努力的。相比两年前的黑白片版本,公映版剪辑15分钟时长,叙事视点更加集中,改为彩色版后,画面的细节呈现也更加清晰。但是一个强情节性的故事,被生活流的叙事风格克制得风轻云淡,生活危机、命运转折与生命无常的大题目被压入日常生活琐碎的动态里,是格调和影像风格与莫泊桑的叙事技巧相结合,一直要压到片尾,才揭示普通人生活暗流里深具的惊心真相。这样的作者性表达,很难与日益下沉的商业市场妥协。

### 蓉姐的结构命运

《一江春水》的故事并不复杂,剧作结构却非常严谨。影片先用90分钟讲述了女主蓉姐和弟弟第十多年在十堰县城的他乡生活,它是在几个月时间里发生重大改变并面临重新开始的。结尾的15分钟雪域返乡,却全部推翻了前面的人物关系和命运轨迹,揭示了个体抗争的孤独、荒诞与绝望。90分钟的他乡生活开始于一场“遮遮掩掩”的她如见“婆婆”的双向骗局——一个叙事隐喻的

## 重读《女人的故事》： 出走、反抗与自救

■文/周夏

一部美丽的电影”,认为她在细节和氛围营造上天分惊人。经过35年,我们重新回看《女人的故事》,发现这部影片历久弥新,女编剧、女导演、女性视角、女性意识、女性议题、女性主体,是一部表达非常完整非常清晰非常充分的女性主义电影,涉及包办婚姻、生育观念、重男轻女,和当下全球的女性议题全部扣合。在当年对这部影片的讨论中,大家都一致认为是第一部有着鲜明自觉的女权意识、探讨女性解放之路的女性电影。

《女人的故事》讲述了在改革开放的时代背景下,三个农村女性进城务工的故事。这三位女性从乡村出走,脱离了男权浓厚的压抑环境,到大城市谋生路,获得了经济独立,见了世面,还结成了稳固的女性联盟。虽然她们目的各不相同,但出走给她们带来了新的生机。而在“出走”之前,她们所面临的问题在农村是非常具有普遍性和代表性的,小凤因为家里无男孩被村里人瞧不起,承受着巨大的心理压力;金香为了给哥哥换亲,被父母安排嫁了一个聋哑丈夫;这两位年轻女性的逃离都是对农村父权制度的反抗,只有来子妈进城是想要帮助小叔子娶媳妇,这位传统中年女性早就被抹去了名字,她因为“生儿子”获得了暂时的安稳和价值认可,自觉固守在父权秩序之内,所以她的反抗性最低。小凤和金香因为受到父权的强烈压制,反抗性最坚决也最彻底。

毫无疑问,在男尊女卑的观念之下,“哥哥”、“小叔子”、“来子”这些男性显然是处于“第一性”的,而女性却面临着为了家族中的男性要牺牲自我的悲剧命运。这很容易让人联想到《我的姐姐》,影片都是在批判重男轻女的思想,无论是在农村,还是在城市,这种几千

年遗留下来的封建父权宗法制度都给人带来了深远的影响,尤其是规定了女性的命运,生不养子直接决定了女性的地位和价值感,女性还是处于“第二性”的位置。

这部影片最出彩的人物是小凤,她的反抗性表现在对自我的主控权上,是最有清醒头脑的女性。一方面,她勇敢从家庭走入社会,和同乡姐妹一起到城里卖毛线,追求经济独立,以此来证明女性的能力和价值;一方面,她和男工人发生了一夜情,实现了对自己身体的自主权,带了些性解放的意味,无意识中也形成了对男权社会的一种挑战。这“大桥之夜”这个情节在当时引发了争议,对于一个刚出村的农村女性来说,专家认为还是太超前了,有点失真,而且小凤的思想偏于正统,不可能不受到传统观念的束缚,性格也比较沉稳和内敛,如果这件事发生在爱打扮的金香身上,可能更让人信服。

改革开放的社会环境给农村女性带来了独立的可能性,影片里的女性虽然出发点不一样,但都想找回自己的主体性和价值感,通过经济独立实现精神自由,就算是最守旧的来子妈,思想也发生了微妙的变化,影片因此也获得了一种光明的希望,这其中就有女性联盟所带来的力量感。一开始,小凤、金香和来子妈一起进城卖毛线,虽然有小摩擦,但关键时刻她们总是互相依靠,互相帮助,有困难一起想办法解决,三位女性的情谊非常温暖。影片最有力量的是最后一个镜头,面对前来捆绑金香的聋哑丈夫,她们三个人昂首无畏、目光坚定地走向两个男人,摄影机采取了中近景的仰拍,是20世纪五六十年代拍摄英雄常用的角度,三位女性因此显得高大庄重威严,形成一种和男性对抗的力量,对夫权的

## 《一江春水》： 阈限空间与女性命运

■文/王霞

楔子,暗指生活的“瞒”与“骗”是影片的题眼。然后用30多分钟描述蓉姐在足浴店的“领班”工作与多年来养育弟弟小东的看似安定的两点生活;中间15分钟里,前面埋下的“瞒”与“骗”的种种危机相继爆发;然后再用30多分钟表现蓉姐与小东重新接受生活后的改变以及最终的告别。

第一个三十分钟,以足浴店为主要叙事空间,第二个三十分钟则以“姐弟”之家为主要叙事空间。足浴店、“姐弟”之家、雪域家乡作为三个性质相异的文化空间,代表着当下社会的底层女性跨入成人社会的过程中,建立性别身份与社会身份的艰难与割裂。一方面传统的女性身份——妻性、母性与女儿性面临着重大危机与改写,另一方面性别与阶层的双重压迫似乎令她们的整体命运封闭在一种无望的残酷轮回中——这一点影片《嘉年华》(2017)从性侵题材切入,已有触及,它呈现的荒凉现实也更具寓言性。而《一江春水》中女性间微弱的相互支撑,让蓉姐身上保持了独特的坚韧、善良与尊严,这也是此片令人动容之处。

### 足浴店的阈限空间

足浴店作为一个性别化空间,收留着来自不同家乡,出于不同原因出走的底层青年女性。东北贫困乡村13岁少女的一场性经历,影片中的蓉姐用了19年的背井离乡来偿还。蓉姐用了19年的时间迈出了一小步,仅仅从偏远乡村走进四线城市城乡结合部的一个足浴店里。在这个高度性别化的工作环境里,不知不觉,隐形的性别权力关系商榷、改写着蓉姐的女性身份特征。影片的固

种示威,达到了反抗性的顶点。虽然影片采取了开放性结局,但很显然,金香是回不去了,这次进城之旅带来了女性自身的觉醒,改变了自身的命运,标识着女性实现了一种自救。

可贵的是,影片并没有把女性议题孤零零地拎出来谈,而是放到生活中去自然呈现,整体采取了现实主义的拍摄手法,风格纪实通俗,叙事流畅,生活气息扑面而来,鲜活好看,因为三位女主角卖了毛线辗转各个城市,从农村到县城,来到首都北京,又南下重庆,最后又返回乡村,使影片还带上了公路片的状态,这种流动性的拍法在当时还是挺新颖的,呈现了20世纪80年代中国乡村-城市的真实景观。

影片还适时出现长城、牌坊等场景,增加了空间的多样丰富性,也赋予了一定的象征意义。尤其是孕妇的意象穿插,使影片在写实的基础上多了解读的景深,逃亡孕妇在影片中出现了三回,这在当时引发了争议,被认为太刻意太直露了,这让我联想到了黄健中导演的《良家妇女》,片中也有一个疯女人,这个象征性符号在当时也引发了争议。时至今日,“神秘的疯女人”意象对于大部分观众已经没有观影障碍,导演的主观表达都是可以理解的,并不觉得太突兀,两个疯女人一个是为生儿子而疯,一个是欲望被压制而疯,她们都是男权秩序之外的放逐者,其实也表明了男权宗法制对女性身体和精神双重监控的严重后果。最后疯女人因为有儿子而欣喜若狂,感觉就像范进中举,镜头把疯女人置于阶梯高位,产生了强烈的反讽效果,也让人深思,封建父权思想对女性的毒害和压迫之深令人不寒而栗。

## 《一江春水》： 阈限空间与女性命运

■文/王霞

定机位4:3画幅的封闭性构图,令这家有着一层楼建筑的足浴店呈现为狭仄的监狱感,蓉姐与足浴店老板赵三强、与女徒弟金花等女技工、与客户田阿姨间维持和发展出不同性质的亲密关系,曾经在相当一段时间里,让她倍感自足。

蓉姐因逃亡而被剥夺的传统意义上的妻性、母性与女儿性,不是说不能被地下情人、师傅(姐姐)与“儿媳”这样的身份替代,而是说在足浴店的这种阈限空间中,年轻女性作为服务行业的从业者,一方面没有真正摆脱性别权力关系,在新一日规范化的消费意识形态中,在新旧性别规范之间,她们获得的女性主体性体验,往往笼罩在男性与权力阶层欲望和利益危机的陷阱下。同类影片有一个共同特征:在社会加速度发展的城乡流动中,看似底层低收入地区的女性通过进城务工被赋权,然而一旦进入她们有着明显性别化特征的工作空间里,往往沦入到女性特征与价值越是被放大,就越是被贬低的悖论里。

### 春江的力量

实则母子的“姐弟(妹)”情分,在《红颜》(2005)中国“性”暗示被奇情化,在《贖胎的巢穴》(2014)中国借用变态类的惊悚片类型元素,放大为极端的伦理原罪。而在《一江春水》中,蓉姐与小东的温情互动,从“弟弟”短暂离家后的归来才真正开始,这个段落导演处理得朴素、幽默。影片有意将“姐弟”的叙事线,与“足浴店空间”彻底分割。足浴店段落里人物不断出画、入画的剪辑方式,在“姐弟之家”的段落得到改善,人物与空间之间的不稳定关系开始消失,蓉姐与小

东的二人构图(餐桌上的、沙发上的)相比更加平衡。也许因为所有人对蓉姐的欺瞒利用都结束了,蓉姐辞职后,开始面对自己:去公园唱民歌,去饭店吃饺子——不再回避自己少女时的“春江戏校”的遇人不淑的恋爱经历。继而才能陪伴小东,一起面对失学与失恋。蓉姐在阈限空间里被扭曲的女性身份在这个段落里得到澄清。小东在这个段落里获得成长,渐渐有了一点责任感与价值感,这会让她的女友静不再重演蓉姐的少女悲剧吗?导演高启盛是不是在有意无意中暗示,女人只有通过改变男人(权力世界),才有机会改变女性命运呢?

女性命运被影片隐喻为“一江春水”。静与小东的约会地点在江边桥下,如同蓉姐当年进入“春江戏校”。然而,蓉姐被人当头质问,有没有为自己活过后,却跑去郊外临江自省。此后小东沉沦时,蓉姐再次带他来到这个春意盎然的江边,讲述曾经有一个人逆水而行活下来的故事。影片对于蓉姐的坚韧性格的形成留下很多空白,戏文里试图掌握自己命运的刘巧儿,也许是她艰难岁月里的精神支撑之一。弟弟离开后,蓉姐注定要回到东北老家,重新面对自己的命运。而所谓命运,就像那条春江,不管你回避还是面对,它都奔腾在那里。高启盛说春水之下的力量,毁灭一切,也孕育一切。这很有点像《瀑布》(2021)中“瀑布”的意向。“春水”的意向多少消解了影片中的莫泊桑感。影片最后一个镜头,被蓉姐丢到火里的口罩,并不全然意味着19年的艰苦磨炼,因为留守东北老家独自在深山里喂鹿的姐姐,她的沉默存在,让“春水”的命运主题更加复杂。