

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《花儿为什么这样红》：英雄叙事的新探索

■文彩才

尼·巴依卡的成长经历为叙事主线，属于典型的英雄成长叙事。在电影艺术领域，英雄成长叙事具有成熟的逻辑：英雄主人公出生后，在成长中积蓄力量、增长本领，最终成长为具有独特个人魅力、非凡才能和杰出智慧的英雄形象。根据这样的成长叙事逻辑，电影艺术英雄叙事也形成了标准的英雄叙事模式：英雄天赋异禀——接受使命召唤——英雄经受磨炼——英雄需要精神导师。《花儿为什么这样红》虽然也按照此种英雄成长的逻辑进行叙事，但未完全套用英雄叙事的标准模式，只是在遵循生活真实的基础上对标准的英雄叙事模式进行了改造，以英雄成长为叙事线索，呈现了英雄形成的多重基因。

《花儿为什么这样红》中的英雄形象是根据拉齐尼·巴依卡这一真实人物艺术重塑而成，真实的拉齐尼·巴依卡并非天赋异禀、也并不具备超凡的能力，更不具备惊天动地的英雄壮举，因此影片没有将其塑造成传奇英雄，没有浅显地停留在对真实时代楷模的宣教功能与烈士的歌颂缅怀上，而是从英雄成长的真实事迹中寻找英雄叙事的新方式。著名学者胡克认为英雄形象分为行为英雄与思想英雄。《花儿为什么这样红》正努力将时代楷模塑造成为具有崇高思想的英雄形象，强调了他的思想。

从英雄叙事标准上看，影片首先打破的是英雄成长中“英雄天赋异禀”的成长起点，而是从拉齐尼·巴依卡的家庭出身来探寻英雄成长的第一条基因，通过展示拉齐尼·巴依卡一家三代在艰苦的条件下担任巡边，逆向的事迹来表明英雄子子孙孙接续奋斗的精神图腾，影片中祖孙三代的英雄行为被“以点带面”地呈现出来，揭示出拉齐尼·巴依卡英雄思想形成的家庭因素，也可称之为天然基因或者说是传承基因。紧接着，按照英雄叙事的模式来看，拉齐尼·巴依卡在成长中还必须经受磨炼，在磨炼中需要一位指引他成长的精神导师。影片主人公拉齐尼·巴依卡是真实人物，所以在英雄形象的重构过程中必须遵循原型叙事的规则，他的成长的轨迹不能随意改变，于是影片设计了刘红军这样一位“精神导师”。按照艺术创作的规律来看，刘红军这样的虚构人物是可以根据众多人物原型的经历与特点融合而成的，于是刘红军这名精神导师就被典型化地塑造了出来。刘红军是一名解放军战士，是中国共产党党员的优秀代表，他的心中始终装着帕米尔高原的人民，为了帕米尔高原的兄弟和孩子们，他放弃了渴求已久的与妻子们的团聚、一直坚守在艰苦的帕米尔高原上，甚至为了救拉齐尼·巴依卡而牺牲了生命。刘红军的英雄思想与英雄行为深深教育引导着拉齐尼·巴依卡。赵红军在影片的英雄叙事中也就承担了“精神导师”角色。刘红军在与拉齐尼·巴依卡的长期交往中结下了非常深厚的情谊，他心甘情愿地向刘红军学习，最终成长为一名刘红军式的具备崇高精神与品质的思想英雄。按照英雄叙事模式来叙事，英雄需要更多的磨炼与锻炼才能具备成为英雄的能力。在和平时代的英雄，不可能经历战争的洗礼，只需要在艰苦的环境中磨炼品质、锻造意志。于是影片通过视听造型手段将拉齐尼·巴依卡在艰苦工作环境中所经受的磨炼全面展现了出来，那崎岖陡峭的山路、那漫天飞雪下冰雪封冻的坚硬光滑的湖面、寒风凛冽中吞雪充饥的生活情景，无不彰显英雄所经历的常人难以忍受的磨炼。这些艰苦的条件没有挡住拉齐尼·巴依卡无怨无悔的工作的信心与决心，而是锤炼了他的品质，使他最终成长为新时代一名英雄。这名英雄是新时代的英雄，他具有坚定信仰、充满着顽强的精神力量，高扬着新时代的崇高精神，具有震撼人心的人格力量。按照英雄叙事的标准模式，英雄还需通过一个令人震惊的行动来完成英雄形成仪式。拉齐尼·巴依卡最后奋不顾身跳入冰河营救落水儿童的壮举，既是生活中真实的事件，也是电影英雄叙事中英雄形成的仪式，表明英雄叙事完成，英雄精神以一种悲壮激烈的气韵充斥在广大观众的心中，使得整部影片呈现出一种悲壮的艺术之美。

中华民族是一个英雄辈出的民族，通过文艺作品讴歌英雄历来是中华民族文艺创作的重要主题，英雄叙事也一直是中华民族文艺创作的重心。在经济飞速发展、文化丰富多元的今天，如何用影视作品讲好中国故事，塑造出打动人心的英雄形象也一直是影视创作者们孜孜以求的共同目标。

电影《花儿为什么这样红》通过拉齐尼·巴依卡一家三代在高原与解放军官兵一同戍边的感人故事，影片以一种平和朴实、温和细腻的叙事风格，在真实基础上进行艺术重塑，塑造出拉齐尼·巴依卡这样一位既是真实生活的再现，又区别于现实中的英雄形象，这部电影所采用的叙事风格凸显出新疆影视创作者对新时代英雄叙事的新探索。这种新探索体现在以下方面：

一、塑造出平实鲜活、生动感人的英雄形象

近年来，《中国机长》、《红海行动》、《攀登者》等一批中国新主流电影的出现，成功地实现了热烈的家国情怀与人文关怀的有机融合，将中国主流价值观缝合进新主流电影之中，避免了主旋律题材电影生硬正板的说教，获得了强烈的社会反响和票房佳绩。这些新主流电影在英雄叙事方面具有新的特点，它们塑造出一批充满民族自豪感的超级英雄形象，这些英雄因其所具备的“超凡”能力成了广大观众所崇拜与敬仰的对象，对于激发中华民族的民族自豪感与民族自尊心具有非常显著的成效。但是这些英雄形象因其过于“超凡”而使广大观众感到一种距离感、生疏感。这种距离感是因为所塑造英雄很难从心理上激发起观众强烈的情感共鸣。

在文艺创作中，依据真人真事来叙写英雄形象很容易将人物塑造成为“高大全”的形象，使得人物缺乏感人的魅力。但影片《花儿为什么这样红》却避免了将拉齐尼·巴依卡塑造成为“高大全”式的人物。天山电影制片厂创作团队在创作采风时，深入生活，了解了拉齐尼·巴依卡的生平事迹之后，抓住英雄日常生活中细节，凸显英雄的平凡质朴的人情味、人性美。如拉齐尼·巴依卡为儿女们做香喷喷的抓饭，在寒冬来临之际为兄弟刘红军送护膝，为离开濒死的牦牛流泪，这一切展示得真实自然而富有人情味，使得英雄形象生动鲜活了起来，拉近了观众与英雄的情感距离，激发起了观众的情感共鸣，使得观众愿意向其学习，也能够向其学习。在这种情况下，英雄形象所承载的崇高精神才被无限生发。

二、以英雄成长为叙事线索，强调英雄形成的基因

影片《花儿为什么这样红》虽然采用时空交错的方式展开叙事，但整部影片却是以“时代楷模”拉齐

(下转第12版)

《边缘行者》：老问题的新回答

■文/虞晓

自上世纪80年代章国明的《边缘人》首先开河，卧底题材在香港警匪片的类型生产中已经有了相当的体量和规模，这类讲述卧底在警匪之间周旋，表现其生存状态和心理困境的影片，有着相对固定的形式惯例和不断重复的情感表达，已经成为了警匪片的一种亚类型。

即将公映的《边缘行者》是对这一类型的续写，任贤齐饰演的警察阿路卧底进入黑帮社团的故事，在熟悉的明星阵容和火爆的动作场面之外，创作上的新意更在于，对于卧底片“我是谁”的核心设问，影片给出了不同于以往的回答。

“我是谁”在卧底故事中意味着对人物身份的确认，作为情节的枢纽，卧底身份的隐藏/暴露带来了悬疑的剧情和强烈的冲突；作为进入人物情感世界的“切口”，卧底将两个相对立的身份(警/匪)融为一体而产生的混乱和迷失，是内心焦虑和精神痛苦的根源。恰如类型社会文化语境中达成沟通和共识的艺术实践，被反复讲述的卧底故事，那些夹在巨大势力的对峙之间，想摆脱/获得身份而不能，心有不甘又只能接受宿命的怀伤中，“我是谁”其实表达着特殊政治历史背景下香港人的文化/政治身份认同的困境。

《边缘行者》中阿路第一次质疑“我是谁”，是在和警察上级接头时的自嘲，搞不清楚究竟是兵还是

匪”。兵，是警察身份所赋予的维护法律和秩序的职责；匪，代表着帮派成员之间的兄弟情义。类似的身份追问也出现在《边缘人》中阿湖(1981)、《龙虎风云》中高秋(林岭东、1987)、《辣手神探》中沈浪(吴宇森、1992)等众多卧底人物身上，对职责和情义选择的左右为难，隐含着香港人对自身文化身份的“天真”而已。

阿路卧底/追随的对象，是任达华饰演的龙头大哥林耀昌，他金盆洗手之后，几个兄弟相继在争权上位的内斗中死去，去掉“情义”的遮羞布，“匪”的世界无非是遵循弱肉强食丛林法则的残酷世界；上级的被害身亡，让阿路恢复警察身份的现实渠道受阻，随着黑幕层层揭开，“兵”世界的秩序和法理，只是权贵们鱼肉大众、享乐敛财的工具。

正义的悬置，描绘了一个“九七”之前“礼崩乐坏”的香港。它表现为阿路想象中的日全食(暗无天日)和楼倒屋塌的满地废墟；也表现为两组镜头的设计，黑道社团推选话事人的聚会上社团“大佬”的鲜廉寡耻，和权贵们计划掌控社

会，继续“跑马、跳舞、赌钱”的物想被平行剪辑在一起。这两个世界其实暗通款曲，林耀昌就是替权贵洗钱的“白手套”。

林耀昌是这部卧底片中真正的悲剧人物，他知道阿路是警方的卧底，却不知道自己也是一个时代的“卧底”。他信奉“盗亦有道”，算计中还有着旧时代的情义，有着“上对得起天地、下对得住兄弟”的自我的身份认定，他替权贵卖命为社团进财，扶兄弟上位以洗白“上岸”，靠威望维持着江湖的规矩。他低估了权力的蛮横和人心的私欲，最终只能和他的时代同归于尽。

所以影片那些兄弟并肩作战的枪火，张国荣让人怀旧的《当年情》，唤起的不是《英雄本色》里的热血豪情，而是香港人曾经情义旧梦的挽歌。

林耀昌的死让阿路完成了对这个世界“规则”的学习，在之前他是软弱无力的。如果说为大哥报仇赋予了他再次卧底的心理动机，但和上一次的卧底不同，他从“兵”世界的维护者变成了破坏者，是用“兵”世界的规则去破坏它自身，这种以暴制暴的合理性和爽快感就在于，这是一个“礼崩乐坏”的世界，坏的根源就在于，那些掌控了财富和权力的殖民者。

因此在法庭上，当阿路被法官询问“你是谁”，他把自己的身份指认为香港市民。这基本是上世纪80年代，成龙在《A计划》、《警察故

《花束般的恋爱》：广泛的共鸣

■文/王小鲁

上一代人已经谈过恋爱、恋爱不再是一种新的叙事形式而被抛弃。

更年轻的新观众带着他们的年轻的肉体和情感去与电影接触、碰撞，仍然产生了电闪雷鸣的效果。一个50岁的人带着他的身体和知识去和电影碰撞，和一个20岁的青年带着她的身体进入电影院——他们产生了完全不同的化学反应。

电影的生命力在于它和一茬茬新青年的互动，在于它将相对永恒的人性和新的时代空间加以交融。《花束》的确有一个新的时代背景，一个日本人当下的生存境遇。在这个时代里面，工作环境对于爱欲的压抑似乎更为严重。时代对于劳动者的不友好，影片通过一些细节进行了交代。

但本文来不及描述这个部分。两个人的爱情建立的过程和爱情虽在但要忍痛分开的过程，是影片的主体部分，是最为让大家所欣赏和唏嘘的。

首先是爱情建立的过程。两个大学生小娟(八谷娟)和小麦(山崎贵)邂逅，并无意中发现他们的志趣相投，他们穿一样的白色鞋子，喜欢一样的诗歌和小说，都很喜欢押井守。这让这对年轻人十分欣喜。这似乎破除了他们长久的孤单状态，他们发现了生命与生命的契合。

有一位叫王欣慰的影评人很有见地，认为《花束》有“物象化的情感表达”。他提到上面所说的鞋子、书——然而，这种基于物而产生的爱情，实际是一种虚浮的表象，因为物遵循消费逻辑，同时尚，一直处于动态的变化之中，这也暗示两人的情感在不久之后会出现变动。”

从这位作者的角度来说，也许是有其道理的。日本文学和电影

中的恋物倾向是比较明显的。但是对于物的理解各有不同。尤其是村上春树的小说中，物有着非凡的功能，我觉得很多地方与《花束》中对于物的使用有所类似。物是什么？物是生命的一种外化形式，物是生命和时间的附着物，物也是一种重要的生命尺度。在《花束》里，年轻人在便利店“买了一罐350ML的啤酒，和你在夜间散步”。

物在这里有一种确定性。中国文化心理中人心与外物的交流关系也十分发达。而且有时物，物里有人痕迹，有时候恋物的根本，是对于生命本身的珍惜。当然物在不同的语境里，有不同的文化意义。有时候物是一种生命和时间的坐标，是一种流动生命中的确定性。物里面有光辉。村上春树小说里面的物被突出和强调得特别多。男主角的女朋友跟别人走了，那一天，“我吸了六支烟，折断了三支HB铅笔。”失恋的沮丧被量化了。在《寻羊历险记》里，我养了“一匹老雄猫，一天抽40根香烟”、“我有3套西装、6条领带、还有500张不再流行的唱片。”

很多时候，无关于消费主义。尤其是小娟在小麦的书房里，看到与自己差不多的藏书的时候，两人十分欣喜快乐。本雅明说，房间就是一个人的内心世界。当小娟进入小麦的房间，细腻观看其中物象。就等于进入了小麦的内心世界。影片中还出现了巨大而突兀的“物”，小麦有一个嗜好，喜欢看东京域内的巨大的天然气储藏罐，他还将这些巨大的罐拍摄下来，剪成了一个个两三个小时的片子。这令我顿时想到的是村上春树的《1973年的弹子球》。当男主角在郊区一个的仓库中无意中发现了一批被淘汰的弹子球机的时候，泪如雨下。为什么看到一些机器而

流泪，这是异化吗？我觉得不是，这些弹子球机是时代的废墟吗？是青春的附着物。

影片另外值得叙述的，是对于爱情转折的处理。两个年轻人曾经因为错过新干线而在一起度过一个夜晚，后来他们为了能够在一起，经常会故意耽搁。但是当他们关系稳定之后，有一天，他们在餐馆排队的时候，小麦说，等会儿我们可能会坐不上新干线了。小娟说，那我们走吧？于是小麦很主动的带着小娟离开了这家餐馆。小娟在这一刻是失望的。爱情的起承转合，就在这样非常具体的生活化的细节上，在物象里，在人物的动作中。所以本片可以看作是处理感情微妙曲折变化的教科书。

影片最后，女主角似乎执意于过去的情感方式，在过去的美好中流连，不愿意在新的生活中妥协。而男主角则在逐渐地修炼为职场达人，他对于小娟选择的职业表示不理解，甚至有了干预的年头。然后小娟决定离开小麦。

对于女主角的情感选择，肯定很多人表示不理解，觉得生活必须从大学时期的浪漫走向务实，走向彼此妥协，不再是诗歌和樱花，而是尿布和《人生的胜算》。后者并非那么难以接受。不然就是文艺腔和不成熟。

我理解这种不理解。但是我愿意在解释上提供方案B。这当然也是十分主观的——他们在一起制造了一段最美好的感情，因此她潜意识里想将这段感情冻结、留存。那是青春美好的证明，不能毁了它。也许可以在另外一段爱情或者关系里面开始世俗的生活，但之前那段情感有另外的使命，供留念、珍存，每年鹧鸪啼的时候来上香。以上都是个人观点，涉及到很多细碎的方面。篇幅限制，就此搁笔。