

中国电影艺术研究中心  
电影文化研究部专版

# 红色电影之特色

## ——在广东职工大学堂上的演讲

■文/赵军

什么是“红色电影”？红色电影在中国电影史上的地位和作用是什么？在今天到处宣传和放映红色电影的当下，将这些概念搞清楚非常紧迫。因为，不是所有表现真善美的电影就一定是红色电影，甚至并非讲述反抗侵略、讴歌英雄人物的电影就一定是红色电影。红色电影有一条鲜明的红线，我将之称为“表现中国无产阶级中国人民的革命与建设的电影”才可以称得上是红色电影。

红色是我们通过对于已经具有象征内涵的一种色别的辨识，这个象征内涵不是别的，正是中国共产党带领中国人民从事的解放事业。中国共产党的旗帜是红色的，中国共产党创建的武装叫工农红军，确认了这种辨识，就会有这样的认知，即“红色”代表的是中国共产党带领中国人民从事的革命与建设事业。在如是认知当中，后者的象征意义脱颀而出。

所以，离开中国共产党的领导，离开中国共产党领导中国人民的革命与建设，其他的内容都称不上是“红色电影”。譬如《刘三姐》，当然是真善美的优秀电影，但它并非红色电影。相反，红色电影不以一部影片的体量大小，只要是具备红色电影要素的就是红色电影。

譬如《半夜鸡叫》是一部动画电影，它虽然没有出现中国共产党的具体形象，但是它表现的正是这个故事的时代背景是革命与反抗，是作为中国共产党要带领人民起来推翻的旧社会势力，封建地主阶级表现出全部的残酷性，证明着中国共产党的革命是历史的选择，是正确而符合历史潮流的。所以，这部反抗地主压迫的动画片《半夜鸡叫》就属于红色电影。

又如，同时期出现的《甲午风云》歌颂了邓世昌那样的爱国英雄。毛主席在天安门广场的人民英雄纪念碑奠基题词当中，也肯定一切近代史以来在反抗帝国主义外来侵略中牺牲的民族英雄们都永垂不朽。但是《甲午风云》不属于红色电影。因为，依照历史的进程它还没有到中国共产党登上历史舞台的那一刹那。

很多可歌可泣的爱国人士，他们的电影对于我们后人有着强烈的激励意义，同样是爱国主义的教科书，譬如《谭嗣同》、《林则徐》、《辛亥革命》等虽然在中国优秀电影画廊当中举足轻重，他们是优秀电影，但不是红色电影。这里没有贬损任何影片的意思，我们只是在清晰不同的影片，尤其现在要求宣传观看红色电影。

红色电影强调了中国共产党的领导，也有其与各种教国道路不一样的重要原因，而且这才是中国共产党的初心所在。中国共产党诞生于上个世纪二十年代，当时这个国家还有另外一支革命力量，那就是中国国民党，两个完全不同信仰的政党曾经有过短暂的合作，也曾经有着共同的敌人和共同的革命任务。

但是，我们从两个党的革命主张和立党精神来看，就可以明白为何国民党很快就走向了反面、背叛了革命，而只有共产党继续高举红旗，前赴后继，打倒了国内一切反动派，历经百年直到今日，建成了能够造福于十四亿中国人民而抗衡于全球资本主义体系的强大国家。

初衷不同在哪里？我们翻开中国共产党在第一次代表大会上的第一份立党宣言，这份有着孙中山先生参与制定的“宣言”，将中国当时的黑暗归咎于袁世凯死后的军阀割据与混战，正是这些封建军阀的统治，给了西方列强可乘之机，因此革命的任务就是打倒军阀及其背后的帝国主义列强。

这样的宣言对于中国社会的现实究竟是否正解？打倒了眼前的军阀，革命就可以宣告成功了吗？我们再看看共产党的第二次代表大会上通过的第一份立党宣

言。在这份宣言中，共产党给中国先进的知识分子和工农大众打开了视野的天窗。

中国共产党的宣言对于中国革命面对的境况是这样认知的，中国的黑暗不是孤立的，也不是因为军阀割据所根本造成的。中国已经处在世界资本主义的包围与瓜分当中，所以中国在这个世界上没有立足之地，而封建军阀和剥削阶级正积极投靠西方资本集团，卖身为西方资本的买办，然后用西方资本的力量加快盘剥中国人民，摧毁中国的经济。

很清楚，中国共产党认为中国革命的任务就是打倒帝国主义即世界资本主义，打倒一切充当世界资本主义买办帮凶的中国官僚与封建势力。国民党的宣言是只字不提资本主义，不提官僚买办资产阶级的，因为他们需要的就是一旦统治中国，就转身成为最大的官僚买办集团。然后他们就借助于中外资本主义的资本，继续统治中国。

这就是中国共产党和国民党在反对谁、依靠谁，和建立怎样的新中国等尖锐问题上完全对立的两种主张。国民党要攀上世界资本主义大树，然后借助中国的军阀和地主建成他们永远压迫中国人民的官僚买办专制。中国共产党的道路则注定要彻底反对一切勾结世界资本主义势力的反动派，包括军阀地主，而最根本的是官僚买办资产阶级。

所谓红色就是这一层深刻的意思所在。所有在这个旗帜下的反帝反封建反官僚买办资产阶级的革命都是中国共产党领导的，所有表现这场有着共产党领导的革命和建设的文艺作品也就是红色作品，譬如红色电影。这是一条红线，其中既有波澜壮阔，也有层面的深浅，既有宏大叙事，也有单打独斗。

其中如《红色娘子军》、《开天辟地》、《1921》、《大决战》、《烈火中永生》、《上甘岭》等是高屋建瓴、书写长史的；又如《闪闪的红星》、《小兵张嘎》、《冰山上的来客》、《野火春风斗古城》、《鸡毛信》、《红孩子》、《大浪淘沙》等则是以小见大，丰富着红色电影的角度和层面的。

甚至有一些是擦边球的如《柳堡的故事》，爱情的主线十分明显，但这是在革命岁月当中的理想主义和浪漫主义的火花。譬如《英雄儿女》也是父母兄妹情深意长，但她们都服从于伟大的时代背景，而这个时代背景的确立就是讴歌着中国共产党领导人民的革命与建设的，所以它们是红色电影。

很长一段时间，这样的红色电影的确离开过我们，由于党的中心工作转移到经济建设中来，革命，尤其是革命战争的红色主题淡出了银幕。这就是生活与历史的复杂性。今天我们重温这些红色电影，不应有任何的隔膜，而做到这一点需要的是老一輩人对于年轻一代的传播和教育。

国际资本主义要统治世界这个根本性的全球制度安排没有变过，他们仅仅因为要和平安演变中国而放松了对于中国社会过往的围堵与围剿。他们更幻想中国的下一代或者再下一代放下信仰和国家意识，使中国也变成一个他们可以凌驾与压榨的国家。当前国际斗争正在日益尖锐，所以我们就明白了中国共产党所信仰的社会主义共产主义与世界资本主义一定会是水火不相容的资本。

因此我们就要找回自己的初心，一如前述，找回与世界资本主义斗争的那股子胆识和勇气。红色电影是起着这种认知世界、树立信仰、振奋斗志、勇于探索的鼓舞作用的。我们的时代需要更加多元化的色彩追求，同样也需要其他建设性的方向的电影。但是红色电影这一脉自然不可以中断，因为这个世界从根本上来说是没有改变的。

塞尔维亚导演斯丹·戈卢博维奇的第四部电影《父亲》(中文名《一个父亲的寻子之路》)去年在柏林电影节全景单元获得了观众奖和陪审团奖，被认为是戈卢博维奇目前为止最好的、极简也是最复杂的电影。年底露面海南岛国际电影节时，更是备受内地学者和影迷关注。值得庆幸的，这部胶片电影不久将通过全国艺术电影放映联盟，正式登上中国大银幕。

后南斯拉夫时期的塞尔维亚电影经历了新世纪第一个十年的“去巴尔干化”，也即试图摆脱库斯图里卡和德拉戈耶维奇等大导演在上个世纪90年代确立的一套享誉世界的电影语法——将政治动荡与种族冲突置于日常生活的野性与暴力中，以夸张、怪诞的形式自我异域化，以传达一种没有出口的历史宿命感。2000年后涌现的如戈卢博维奇等一批巴尔干地区的年轻导演们则致力于进入战后现实，并且有意引入好莱坞的类型片模式或戏剧性情节，以置疑社会等级制度和遗留的社会秩序问题。突出反映在他的《绝对一百》(2001)和《完美设陷》(2007)两部惊悚犯罪片中。进入第二个十年后，戈卢博维奇开始转向，不管是三线时空交叉的《涟漪效应》(2014)，还是第一人称叙事的“零度”故事《父亲》，都以发生在塞尔维亚的真实事件为基础。特别是《父亲》，以突出的纪实性与社会性，展现了一个发生在塞尔维亚的肯·洛奇故事，讲述了一位父亲的贫穷和坚持，被英国《每日银幕》评论为是将底层人卡普拉式的号角置于了达内兄弟的心碎故事中。

以达内兄弟为代表的社会电影，往往提出这样一个叙事核心：如何在社会关系暴力中生存？影片的原型故事是一个叫乔杰·乔克西莫维奇的父亲，面对官僚主义的高墙，决定从克拉古耶瓦茨前往几百公里到首都贝尔格莱德，向主管部门投诉当地社会服务机构，为夺回孩子的抚养权而战。为此导演戈卢博维奇约见了乔克西莫维奇，并花好几天时间

9月初在全国艺联上映的《小小港湾》让人惊喜。这部由伊塔·格夫沃导演的风格迥异的斯洛伐克儿童电影获赞颇多，2017年2月获第67届柏林国际电影节水晶熊儿童最佳影片，同年12月获第四届丝路电影节“金丝路”传媒荣誉单元年度故事片。影片获奖的缘故就在于导演在影片中视听语言的个性和独创性，唯美的画面以及浓重的对爱、对亲情、对家庭的人文主义色彩。

### 为爱远航：重建儿童精神世界

儿童是纯真美好的代名词，在成年人世界的复杂、功利和欲望面前，他们以自己蓬勃的生命力描绘出生命中最本真的颜色。无论是脏乱的社会还是冰冷的生活，有了儿童的出现，就有了希望，有了对所有美好的渴望。《小小港湾》的在全国电影艺术联盟宣发的海报上，“为爱远航”的主题非常贴切。影片中的各个儿童角色的生活都不那么美好，亚尔卡生活在不靠谱的家庭中，父亲缺位、母亲只顾吃喝玩乐，没洗的碗碟、没洗的衣服，脏乱差的家庭环境，垂死的外祖母，少女亚尔卡就是这样家庭生长的孩子，她的生活中没有爱，还被唯一玩伴的父母嫌弃，外祖母死后最终被母亲遗弃。影片的另一个男主角克里斯蒂安，与亚尔卡截然相反，家庭父母俱全，家中纤尘不染，强势父亲的严格管理也没有让他快乐，他无法饲养自己喜爱的小刺猬，遭受霸凌被挂在运动器械上的时候无能为力，只有小朋友亚尔卡能解决他所有的问题；而失去家庭庇护，被遗弃的双胞胎若不是被亚尔卡带回抚养，未来生活走向亦不可知晓。作为孩子而言，家庭就是她们赖以生存的地方，而家庭的异化极易让孩子的精神世界崩塌，失去爱的孩子如何成长？如何选择未来？这是影片必须要考虑的问题，而导演伊塔·格夫沃以温柔细腻的镜头，让爱为孩子们重构精神世界。

# 父亲的信仰

## ——评《一个父亲的寻子之路》

■文/王霞

与他在一起，以加深理解。同时和《完美设陷》一样，《父亲》中再次讲述了一个需要帮助的父亲如何付出所能的奋力赎回自己的孩子，这也是导演献给他的父亲普雷德拉格·戈卢博维奇的那部分。

### 父亲的沉默

个人与体制的关系，是世界电影中的一个经典叙事内容。《父亲》里可以明显地看到个人与体制在对峙与冲突中呈现的黑色与荒谬，很容易让人联想到最近十来年的罗马尼亚新浪潮电影。

《父亲》的引发事件非常爆裂——影片头个场景的3分钟时间里，是一个濒临崩溃的母亲为讨回她的仇困到极限的家庭被拖欠的薪水和道歉补偿金，突然携子当众自焚。然而实际上，此后沉默木讷的父亲尼古拉所面临的，才更加令人绝望。他的家庭没有因妻子的极端自戕得到政府部门或社会机构的关注与救助，相反，作为丈夫和父亲他被进一步置于更加无望的深渊里。当尼古拉从做临时工的林场奋力跑步赶到事发工厂后，却先后迎来了警察、医生与社会福利中心对他进行的卡夫卡式的质疑和审判，其背后的原罪就是贫穷。在这几场室内戏中，父亲与他者的关系，通过镜头俯仰、门框构图、景别大小以及非传统剪辑，清晰地描摹出官僚与腐败下的受害者与这个体制的不平等关系。

片中助理部长坐在贝尔格莱德的政府高楼里轻描淡写地说：“贫困是对儿童暴力的一种形式”。这种逻辑实际上是将贫困的责任全部抛给个人，它成为体制进一步削弱弱者的借口。应该说，贫困是对贫困者暴力的一种形式。而父亲的悲剧，还不仅仅是贫困本身，更在于无法掌握语言来为自己的贫穷辩护。

大多数情况下，尼古拉对别人的问话或者评论，都难以做出反应。除了来自体制的虚伪冷漠和麻木不仁，还包括试图同情他、帮助他的旧同事、乡亲，甚至陌生人为他的处境开出的各种处方。

# 《小小港湾》： 以爱为名，为爱远航的儿童诗

■文/蒙丽静

对于远航，来自于母亲的一个承诺，如果能够得到游轮上唱歌的工作，“我们就要坐船到很远的地方，我们每时每刻都会在一起。”在妈妈的描绘中，远航成为与妈妈在一起的代名词，此刻的女孩仿佛听到了大海的声音。导演十分用心，与母亲的相聚舞蹈的时候，可以说是母爱的高光时刻了，也是全局中唯一用轻松音乐的地方，然而母亲很快被男人拥走，音乐戛然而止。影片非常写实，亚尔卡渴望妈妈的爱，但是她的妈妈毫无身为母亲的意识，自己的衣服脏了就穿女儿的衣服，与男子调笑嬉闹却对女儿视而不见，为吸引妈妈视线跳水满身伤痕走上岸时，妈妈已经彻底不见踪影。亚尔卡从成人世界学到的也有生硬与冷漠，比如外祖母去世后无助的她，无视拒绝而强势进入克里斯蒂安的家，或者是强取克里斯蒂安的钱物等等，然而更多的还是儿童身上的善良与温柔，以“爱”的方式解决“无爱”的问题，就是影片给出的答案：我们要远航，去一个能和孩子永远在一起的地方。

### 超强想象力的儿童世界

一部成功的电影就是要用镜头语言建构起支撑整个影片的宇宙观，《小小港湾》构筑了儿童世界。叶圣陶曾经说过，儿童的世界是充满想象的，而非缩小版的成人世界。影片从真人事件改编，但没有以成年人的视角开展开儿童的故事，而是俯下身来以儿童的视角来看世界。影片从小主人公亚尔卡的视野展开故事叙述，从开端可以看到这种梦幻般的诗性神秘气质，亚尔卡跳入水中的呼唤，在等火车鸣笛时满脸的蚂蚁，坐在树上眺望远方的构图，都让人感受到宛若精灵的亚尔卡身上的童话色彩。所有的一切都显示出东欧导演艺术影片的共有特质，即充满隐喻意，让影片具备更多层

言语滔滔的人们前前后后出现在尼古拉的旅程里，但是他们都与他远远地拉开了距离。戈兰·波格丹的表演将人物不必要的细微动作降到最低，与人一起的时候，他总是一张绝望、僵硬而又顺从的表情，似乎永远丧失了“愤怒”的能力，罕见的情感闯入，也是为了突然死去的流浪狗以及突然被人像对待流浪狗一样施舍食物而哭泣。这让他大大不同于肯·洛奇的角色。然而，在尼古拉疲惫的身体语言中却蕴藏着周围那些首鼠两端的灰色人物身上所没有的力量，那就是他朴素地坚信：作为父亲，他有权利和自己的孩子生活在一起。

影片的意识形态并不在于揭露官僚社区、废弃而丑陋的后工业巨型建筑、危机四伏的首都郊区、明煽动人的秋日荒原、历史遗存的乡镇集市等。导演借助于尼古拉对塞尔维亚从南部乡村到首都的一步丈量，重拾现实主义，并抛弃所有戏剧性方向或者寓言式发展。尽管一路上，尼古拉的身边出现过几种动物：亲近人的流浪狗、擦身而过的兔子、让路而行的狼群，但它们并没有形成如影片《被涂污的鸟》里那样极端的政治隐喻关系。它们只是作为尼古拉与人群关系的对比。相比那些剥夺者与围观者，这几只在尼古拉的行程中淡然闪过的动物，更能跟他的内心情感建立关系：共情的、好奇的甚或试探敌意的。

### 父亲的三百公里

所以，如西西弗斯一样，父亲尼古拉这个人物的行动力似乎就在于绝望与决心的相互作用中。这支撑着他三百公里徒步穿越这个国家从荒野乡村，到后工业废墟。直到玻璃幕墙式耀眼的首都，成就了影片主体的第二幕。五天五夜的穿行与两天两夜的政府楼前的苦等，尼古拉经历了身体上的筋疲力尽和饥饿的极限，这无疑让他的“父亲之旅”带有几分宗教色彩，尽管他的孩子们无须知道他在为他们而战。

在这段文德斯式的穿越废墟的“公路片”中，父亲与空间的关系呈现出与第一个段落全然不同的方式。尼古拉大多

次以及更多的意义解读空间。在亚尔卡的奔跑中，故事转回现实。对于所有的儿童来说最温暖也是成长中最不可少的就是妈妈的爱，但对小亚尔卡来说却是遥不可及的事情。温暖和陪伴是儿童世界最关注的事情，亚尔卡也和所有的儿童一样简单纯真，对于脏乱的家庭格局，垂死的外祖母，妈妈醉生梦死玩乐的生活方式并不是很在意，她喜欢姥姥的院子，喜欢小朋友克里斯蒂安丢下的小刺猬，最为关注的是什么时候能像妈妈说的那样远航，和亲人永远在一起。之后外祖母的离世，母亲不负责任的遗弃，使得亚尔卡十分茫然；直至捡到同样被遗弃的双胞胎婴儿，亚尔卡将自己心目中“爱”的想象落在对婴儿的抚养之上，以儿童视野中“理想之家”的样子构筑现实中的“爱”的世界，在现实和梦想之间，以爱为纽带开启了两个世界的交融。儿童世界的逻辑及定义与成人不同，导演就将这种不同呈现在银幕上，当影片的另一个小主人公男孩克里斯蒂安问到孩子的时候，亚尔卡毫不犹豫地肯定了自己的孩子，“他们只有我，别都不要他们。”当男孩质疑亚尔卡设计的海滩野餐的时候，有这样的对话：

如果以前我跟你我有房子和两个孩子，你会相信我吗？——不会。我们有过吗？——有。

所以我们也有关，那里还有船。儿童世界充满童趣又自成一体，亚尔卡坚定的回答让影片中所有的不合理都得到了和解，这本就是一个儿童视野下的童真世界，不以成人世界的理性认识与判断为基准。他们奔跑嬉闹，也像大人一样给孩子唱歌换尿布，但现实生活的养育孩子并不容易，而所有的困难无法解决的时候，导演想象力和创造力显现出来，她以神话般开放式的结局让孩子们梦想成真，把载着女孩、男孩、婴儿的林中小屋变成一条驶向“爱”的航船。

时候被置于近景的景深镜头中，或者位于大全景的纵向或横向的三分画面的正中。以表现人物接受这个全部历史与现实不断展开的空间里的全部内容，因为他可以专注于痛苦，耐心向前，绝不放弃。戈卢博维奇说，他想展现在苦难和逆境之后自己站起来后的尼古拉的样子。

导演的摄影搭档亚历山大·伊利奇在超16毫米胶片上拍摄了此片。视觉上追求数字革命前的电影所具有的结构、对比度和深度，以保持一种无可辩驳地扎根于当下时刻的现实感。影片在普里博伊·扎耶卡尔、克尼亚泽瓦茨周围等几个地方拍摄，将塞尔维亚境内全然不同质感的空间连接在一起：贫困的乡村社区、废弃而丑陋的后工业巨型建筑、危机四伏的首都郊区、明煽动人的秋日荒原、历史遗存的乡镇集市等。导演借助于尼古拉对塞尔维亚从南部乡村到首都的一步丈量，重拾现实主义，并抛弃所有戏剧性方向或者寓言式发展。尽管一路上，尼古拉的身边出现过几种动物：亲近人的流浪狗、擦身而过的兔子、让路而行的狼群，但它们并没有形成如影片《被涂污的鸟》里那样极端的政治隐喻关系。它们只是作为尼古拉与人群关系的对比。相比那些剥夺者与围观者，这几只在尼古拉的行程中淡然闪过的动物，更能跟他的内心情感建立关系：共情的、好奇的甚或试探敌意的。

影片结尾突然转向，尼古拉斯重新回到日常生活空间，却发现乡村社区的邻居们搬空了他房子里的所有东西。这种巴尔干战争期间就经常发生的极端现实，天然夹带着无可奈何的荒诞感，导演却继续以克制的方式，避开它的喜剧色彩。在最后十几分钟内影片中的人物全然沉默，父亲走街串巷，挨家挨户地捡回桌子、椅子、盘子，没有表情，也没遭到反抗。最后他坐在空荡荡的餐桌前，看着凑齐的他的四把椅子，开始吃饭。日常的延续，才能保住一个家的信念，父亲尼古拉虽然失去了一切，但仍然坚信寻回一切的可能。

“互文性”的叙事特征

《小小港湾》的创作没有因袭好莱坞类型片的起因、发展、高潮的传统模式，而呈现出东欧尤其是捷克斯洛伐克时期新浪潮的反传统气质。影片在大体上分为了两个叙事段落，而这两个段落的互相影响使整个电影意味深长。文艺批评中有互文性的理论，从狭义上讲就是文本的引用、参考、暗示、抄袭以及超文本的戏拟和仿作等手法，置换到这里就显得格外有深意。

影片的上半部分是小主人公对妈妈的追寻，而下半部分是小主人公自己化身妈妈的行动。妈妈对孩子的无视并没有影响到孩子对妈妈的模仿，母亲露西娅对生活的态度随意而反叛，片中好几次出现了转盘选择的场景，以餐刀被转动选择的，即便是转到调料瓶子的时候也照样吃下去，而面对女儿的请求的时候，也以转口红的方式决定去留；而亚尔卡和小马玩偶游戏中也有同款的餐刀被转动选择；“听，亚尔卡毫不犹豫地肯定了自己的孩子，“他们只有我，别都不要他们。”当男孩质疑亚尔卡设计的海滩野餐的时候，有这样的对话：

如果以前我跟你我有房子和两个孩子，你会相信我吗？——不会。我们有过吗？——有。所以我们也有关，那里还有船。儿童世界充满童趣又自成一体，亚尔卡坚定的回答让影片中所有的不合理都得到了和解，这本就是一个儿童视野下的童真世界，不以成人世界的理性认识与判断为基准。他们奔跑嬉闹，也像大人一样给孩子唱歌换尿布，但现实生活的养育孩子并不容易，而所有的困难无法解决的时候，导演想象力和创造力显现出来，她以神话般开放式的结局让孩子们梦想成真，把载着女孩、男孩、婴儿的林中小屋变成一条驶向“爱”的航船。