

从《南京照相馆》看电影艺术的独特视角与叙事突破

■文/沉石

作为一位从事30多年解放军报文艺评论的老记者、编辑,每当军事题材电影上映,我都会到电影院观看,优秀的电影甚至多次观看。电影评论与军事文化更是我的责任。

近期上映的电影《南京照相馆》不仅是抗战题材电影,而且是年轻导演的一次展示!

我不认识导演中奥,但是通过这部电影,我认识了中国年轻导演电影艺术的创新精神。

在众多反映南京大屠杀的影视作品中,《南京照相馆》是一部少有的优秀军事题材电影,以其别具一格的视角和叙事方式,打动观众的心灵。这部电影不仅仅是对那段惨痛历史的再现,更是一次电影艺术表达的大胆探索与突破。

电影巧妙地以“照相馆”为切入点,将摄影与洗印这两个看似平常的行为,赋予了深刻的历史内涵。通过邮差阿昌和照相馆老板老金,这两个主要人物在摄影与洗印过程中的经历,折射出日军在南京的残酷真相。阿昌被日军摄影师伊藤误认为是照相馆的人,从而被迫为其冲洗底片,这一偶然事件成为了故事的开端。在冲洗底片的过程中,那些记录着日军屠戮暴行的照片逐渐显现,阿昌与老金亲眼目睹了同胞们惨死于日军枪口之下的画面,内心受到了极大的震撼。这些照片不仅仅是影像,更是日军残暴罪行的铁证。每一张照片背后都承载着无数生命的消逝和家庭的破碎。

影片通过对一个人、一个家庭以及一群市民的刻画,生动地展现了他们在战争中对生的渴望。阿昌起初只是为了在日军的屠刀下保住自己的性命,才被迫为日军工作。他在日军的威胁下,内心充满了恐惧和屈辱,但为了生存,他不得不选择妥协。老金一家则代表了普通的南京家庭,他们原本过着平凡的生活,却因为战争的爆发,被迫躲进照相馆中避难。他们在困境中相互扶持,努力寻找生存的希望。而那群躲在照相馆里的市民,虽然各自有着不同的身份和背景,但在生死存亡的关头,他们都展现出了对生的强烈渴望。他们或是为了自己,或是为了家人,都在竭尽全力地与命运抗争。这种对生的渴望,与日军的残忍形成了鲜明的对比。日军在南京大肆屠杀无辜百姓,将生命视为草芥,他们的行为完全违背了人性的底线。而南京市民们则在苦难中坚守着对生命的尊重和对未来的希望,这种对比更加凸显了日军暴

《好好说再见》：一部重塑中国人生命观的电影

■文/张斌宁

电影《好好说再见》这部以生死话题探讨生命态度的作品“意外地”击中了影迷心中最柔软的部分,“催泪”“温情”“真挚”等词汇不断“霸屏”多个自媒体平台。确实,在我看来,这部由宁波籍青年导演张弛执导,宁波影视艺术有限公司主投,饱含宁波地域文化特征与情感的作品至少在三个方面作出了有价值的探索,以至于它有可能真正成为一部启发或重塑中国人生活态度和生命观的电影。

首先是主题富于当代价值。众所周知,中国文化传统上讳议生死,尤其是围绕死亡的生命教育在公共领域的讨论中一直缺席。如何不惧死亡,将生命过程本身视为一种价值,用坦然的态度接受“向死而生”的哲学意义,一直是我们的文化短板。虽然作为死亡符号的癌症在电影中并不鲜见,譬如《滚蛋吧,肿瘤君》和《送你一朵小红花》《我们一起摇太阳》等,但它们通常会被处理成一种不向病魔屈服的抗癌故事,主角的积极姿态及其倡导的社会价值只能在传统文化视域内被理解。

相比较而言,《好好说再见》的贡献就在于甘让主角“放弃”自身,这正是影片主题上的一次大胆探索和革新,观众对应诺选择去安宁病房的共情理解和惆怅释然,无疑折射了这个时代青年观众之于生命价值的某种深刻共鸣:放手生命并不等于否认生命,而是在另一个高度上直面生命。这或许是一种更勇敢的决定,是一种痛彻生命的领悟。正是在这个意义上,我认为《好好说再见》的主题定位触及到了一种难得的当代性,即当代青年对生命价值的真正理解和拥抱。

其次是在影片气质和调性方面,全片始终贯穿着一种平和隐忍的松弛感。作为一种美学价值,平和隐忍本身于电影气质而言并无新意。不过,当它被匹配给生死话题时,这种价值的潜能便被彻底释放。我们知道,中国电影自郑正秋以来,一直有一种苦情戏传统,凡遇大病、生死等情节,必哭天抢地、哀恸不已,使得影片从表演到风格,整体上呈现为一种略显夸张的影像传统,似乎我们在文化上的自敛必须要通过

行的残酷和不可饶恕。

导演中奥在叙事和电影语言方面展现出了卓越的才华和创新精神。

在叙事上,影片巧妙地将多条线索交织在一起,情节紧凑且富有张力。阿昌与老金等人在照相馆中的经历是主线,他们在冲洗底片的过程中,逐渐发现了日军的阴谋,并开始谋划如何将罪证照片运送出去。同时,影片还穿插了其他人物的故事,如高叶饰演的龙套演员毓秀,她被迫与阿昌摆拍“亲善照”的情节,深刻地揭示了日军的虚伪和残暴。这些支线情节不仅丰富了故事内容,也进一步展现了战争对不同人物命运的影响。

在电影语言上,导演运用了多种手法来增强影片的表现力。例如,影片中照相和射击的按钮,导演巧妙地将这两个动作并置在同一个场景里,一边是日军扣动扳机射杀无辜百姓,一边是随军摄影师按下照相机快门“记录”这耀武扬威的暴行,这种强烈的对比和视觉冲击,让观众更加深刻地感受到了日军的残暴和摄影工具在战争中被扭曲的作用。

又如,影片中对接暗房的描写,红色的灯光营造出了压抑、恐怖的氛围,当一张张罪证照片在显影液中逐渐浮现时,观众仿佛也置身于那个黑暗的时代,亲眼目睹了日军的暴行。此外,导演还通过细腻镜头语言,展现了人物的内心世界和情感变化。阿昌从最初的怯懦、为了生存而妥协,到后来的觉醒和反抗,通过他的眼神、表情和动作的变化,观众能够清晰地感受到他内心的挣扎和成长。

影片的结尾同样令人印象深刻。片尾的片曲宛如一首深情的挽歌,缓缓流淌在观众的心中。伴随着悠扬的音乐,银幕上呈现出一幅幅南京城今昔对比的画面,曾经被战火摧毁的城市如今已焕然一新,充满了生机与活力。这一对比不仅让观众感受到了历史的沧桑巨变,也让人们更加珍惜现在的和平生活。观众们沉浸在音乐和画面所营造的氛围中,久久不愿离开,仿佛还在回味着影片中那段沉重的历史。

作为军事记者的我,曾经多次在南京采访寻找历史的遗址,影片中的真实遗址交替重现,非常珍贵。

这首片曲不仅仅是对影片的总结,更是对那段历史的缅怀和对和平的新愿。它以一种温柔而有力的方式,触动了观众的心灵。

虚拟的影像空间才能释放。

而《好好说再见》的宝贵之处就在于它能够有意识地摒弃那种传统,尝试用一种松弛的风格来谈论生死。这就是为什么影片全片看上去干净通透,布光风格在尊重自然的基调上保持了必要的明度和纯度,所以无论是社区圈层的绿色,还是安宁疗护病房的整洁有序乃至应诺的特写等,都在潜移默化中淡化了癌症的阴影。也就是说,主创们一反同类型电影的常规手法,在故事情境中通过精心营造影像叙事空间,为一个本来沉重的主题设计出一个健康清新的视觉外观,不仅有节制地消解了死亡的重量,同时还从气质调性方面强化了影片的意蕴。

再者,影片清晰的剧作层次和人文关怀也令人印象深刻。从叙事机制的表层看,这部影片讲的是身患癌症的应诺回乡托付女儿并最终与父亲“和解”的故事,实际上,影片为这个再简单不过的故事搭建了一个能够深化故事内涵的社会场景和叙事语境,那就是对社区邻里关系的呈现和对安宁疗护病房的群像写真。

正是由于这种后台语境的烘托,应诺与父亲的关系,以及应诺最终决定搬去安宁病房这一选择,才在观众那里获得了深刻的共情。这不仅使影片能够轻而易举地摆脱了表层的叙事机制,同时在人物塑造、角色关系、社会价值方面达到一定的广度和深度,精准描绘出了当代中国家庭际情感伦理的撕扯,还从社区邻里的情感支撑以及专业的安宁疗护两个角度为中国老龄社会和临终关怀提供了一种极富中国特色的解决方案,那就是小家与“大家”的共生以及团结友爱的家国想象。不止于此,影片无处不在的“雨派”意味也能让我们看到地域文化的跨文化穿透力——相信每位观众都能从影片中识别出自己的“雨城”和大众滑梯。

“好好说再见”为我们完美呈现出了一种告白生命的姿态和方式,在哀而不伤的告别中,《好好说再见》一定会以它的真诚和隐忍重塑我们的生命观。

(作者为宁波大学人文与传媒学院教授)

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《南京照相馆》：历史的暗房与文明的显影

■文/左衡

和新表达。伊藤作为影片里最重要的角色,表征着日本法西斯的一副典型面相:由于掌握武器、摄影机和胶片这些战争资源,侵略者膨胀到真的相信自己是充分进化、绝对正义化身,对他来说,取景框里的南京风光和刽子手屠戮平民并无区别,是他需要为帝国忠实纪录并保留的“真、善、美”。有必要指出反思的一个事实是,二战中,法西斯的准确,认真地发展了属于他们的一套美学,其中影像是重要组成。这套东西既反人类又反文明,却极具欺骗性和直感性。在中国乃至世界电影史上,揭露日本法西斯罪恶的有很多,意识到法西斯美学之存在的也有,而能将二者既并置呈现且能理智反思的,则很少。这也正是《南》和伊藤典型形象的价值所在。他所谓对中国文化的热爱,只是为了最终将儒家伦理曲解为如何哄骗中国人、最终诱杀“朋友”的一套话语。这套话语就像二战时遗留的陈旧密码本,始终为某些日本的政客甚至所谓知识精英所述恋。进而,这部影片在文化研究的角度就具备了一种难得的去蔽功能,即要对日本现代化所选择的价值观和具体模式予以认真和细致重估,这其中包括对日本现代文艺和美学甚至某些声名显赫日本作家导演等的再认识、再分析。随着《南》一片在国内外的传播效应逐渐发酵,有些声音也阴恻恻地冒了出来。在当今世界发生大变局的背景下,这更明显地昭示出,“东亚性”的地域政治文化命题,曾经、依然、仍可能发生黑暗的一面。于是,脱离实际和实践的空想式自由主义和道德幻境及其一系列话语术,也到了该破产的时候。

回到1937年,这样的历史认知是绝无可能出现在南京城内的中国普通人头脑里的。于是,影片如实呈现了不同国人的不同心态。翻译官王广海(王传君饰)是本片贡献的又一个典型,他代表着当时许许多多看不到希望也决不相信中国能够战胜日本的一小撮

人,仿佛具体而微的汪精卫。他振振有词的程度仅次于伊藤,让当下的我们恍然发现,原来“精致的利己主义者”一直都有。

幸而,正如鲁迅先生所说,中国人没有丢掉自信力。小邮差、小老板(王晓饰)、小龙套(高叶饰)等人咬牙坚持生存的剧情,无形中隐喻了中华民族在历史黑夜中加速现代化的状态:在最短时间内学会现代新技能,积极探索各种可能,创造出哪怕只有千万分之一一的机会,留存下中国的孩子和中国的记忆。在战火和血污中,他们淬炼着自己的灵魂:女演员唾弃了翻译官破烂肮脏的保护伞,活得清白;已经脱离危险的老兵重又杀向日寇,死得壮烈;阿昌坦然告诉伊藤,中国人和喜欢侵略的人不可能做朋友。尤其令人动容的一场,是老板用一幅幅大好河山的手绘“洋片”作背景拍下最后一组全家福。那个漫长的黑夜里,他们并不知道自己即将走入的生离与死别,正如他们不可能预知中国终将到来的胜利,但他们却又真的看到了属于中华盛世的美景,并展开了笑颜!中国乐感文人的坚韧乐观,在这一幕得到了极为具象化的呈现。

如果说影片里冲洗照片的血色“暗房”象征着历史的沉痛章节,那么,影片本身就可看作是 中国对待历史与文明态度的一次“显影”。这对于年轻一代的电影创作者来说,殊非易事。毋庸讳言,以往的某些国产战争片在历史观、战争观等方面其实颇有令人疑惑的地方。正因为,《南》的出现,堪称中国抗战题材电影创作领域一次令人惊喜而感动的进步,它以一次向死而生的叙事,书写了整个中华民族灵魂重铸过程中的历史一页,表达着中国新时代的历史观。在重温并学习伟大抗战精神的庄重氛围中,它适时出现,在美学和历史的两个维度上,均取得了令人欣喜的创新性成果,堪称中国抗战题材电影创作领域里的成功探索。

■文/王霞

半部《酱园弄》对詹周氏的话语争夺

《酱园弄 悬案》争议之甚,最大的误会是一桩詹周氏杀夫碎尸的民国奇案,观众以为会跟着造型骇然的章子怡获知一段家暴与反抗的旧上海因果经,结果影片对焦的却是“周边”。以为“悬案”悬在悬疑,谁知悬在悬而未决。黑色电影式的影调声景惊悚酷烈,却未调动叙事悬念,镜头集中在死磕到底的人物关系与抽象的心理人格,放大了人物的应激状态,抽空了时代的生活细节。从历史中掘出的真假假的角色分摊了关于詹周氏的叙事,詹周氏明明位于叙事中心,影片却不关心她有否“杀夫”。

“周边”叙事,其实是原小说《翻案》(蒋峰2014年著)就定下的调子,有点像同一年上映的《一步之遥》之于“阎瑞生案”。换一桩奇案再次回到民国,题仍不在文上。只不过后者演绎的是20世纪20年代上升期的民国,凶案释放了媒介与消费的现代性狂欢,姜文旁逸斜出地搞形式外溢,为的是摆一出娱乐至死的荒诞与戏谑。《酱园弄》则从侵华日军投降的1945年讲起,欲以一桩反家暴的凶案见证大时代拐点处,跨越阶层的个体如何在浓重的政治氛围下错置了权力关系和命运走向。只是影片又迎面撞上了风头正盛的女性议题,从街头到剧院,从警局监牢到法庭内外,“娱乐至死”的影子分明还在漂浮,看上去却套上了“Girls Help Girls”的表层叙事。再加上这棚成了半部的《酱园弄》还不足以看到核心人物詹周氏的命运,看不到一个背负过惊世大案的小女子,一直活到2006年,她一生跨越了20世纪动荡不堪的90载,她的女性处境怎样穿越了中国社会几番话语场的轮番舞。于是原本是2025年暑期档初期最受期待的影片,却半部悬置,被蜂拥而上的负面评论各种吊打。

三个话语场

片头字幕里,影片已经提示要拿詹周氏照见时代更迭下的众生相,执拗地将大量特写镜头怼到每个人物的脸上予以定格:日伪警察局局长薛至武、游刃于上流社会的女作家西林、政治犯狱友王许梅、赌徒张宝福、剧院经理以及酱园弄里的房东夫妇、算命的宋瞎子,还有结尾预告里下半部将隆重出场的律师及他的女儿、女婿、锁匠何慧贤等等。时代的众声喧哗,有的要詹周氏死,有的要詹周氏生。于是影片将要生要死的阵营化了,放大了每场戏室内空间的剧场化效果,加入了权力秩序与女性立场的意识形态争夺,让詹周氏成为民国媒体叙事争夺战的一枚骰子,摇大摇小,赌的是时代盛衰的节点。

半部《酱园弄》对詹周氏的话语争夺

影片构建了三个异质的话语主场:旧秩序掌权者薛至武主导的犹如私刑的审讯场、拥有公众影响力的西林主导的舆论场(剧院、报纸、街头、公审旁听席)、底层犯妇詹周氏生平首次允许发声的公审法庭。影片中,只有詹周氏是历史事件里的真实存在,周边人物基本都是由这些时代的话语场虚构出来的,为的是让这个面目不清的传说中的女子,成为政权崩溃前施暴者的发泄对象,成为文化名流的下笔对象,成为司法公正的自证对象。因此影片中,詹周氏不是戏剧中心,而是话语中心。

反抗性与特写

影片的人物出场有三种设计。首先是詹周氏、宋瞎子的天启式定格:先将人物身形隐藏在忽明忽暗的狭促空间,然后由身体发出一个高度戏剧性的动作——抛尸/撞车,接着给予人物俯视的大特写——曝露并定格他们的脸部最具创伤象征的惊悚瞬间。由此开始,詹周氏不同精神状态下的特写的脸成为《酱园弄》展示诡诞命运的标签。詹周氏的脸,总是伴随她的并不明确的反抗动作,总是能化被动为主动,她的脸的特写同样遮蔽、切断了市井弄堂杂乱的现实空间,当她的身体被置于一场场审讯、审判与围观时,她的脸总是发出本能的反抗。这也许是陈可辛早早选定章子怡的原因。

章子怡的面部大特写,赋予詹周氏的反抗性抽象为本能的、内在的和指向命运的。詹周氏十年前与詹云影定情是抗“命”,婚后十年杀夫丢头也是抗“命”,人物的反抗性一以贯之。詹云影与薛至武施加在她身体上的每一场暴力,在俯仰镜头的威压中,重叠在一起,面对两个施暴者,她面部呈现出本能的讽刺和挑衅。詹周氏的抗争性,与其从女权和阶级角度看作是一个底层女性的觉醒过程,不如说像《浪涛沙》(1936)中那个激情柔美的逃犯,在与警察对抗与纠缠中被放逐到一片荒岛,在正与恶、强与弱、生与死的对立和转化间见证命运的过程。

剧场式困境

影片中更瞩目的出场方式,是薛至武与西林的剧场式亮相:群众的天空先于他们存在,而他们必须来填补这个空间中核心的、前台的部分,剧场空间对人物发出的唯一要求是发言。相比西林的盛装大波浪和精心准备的报幕词,薛至武的亮相比较被动,不论是面

对拥挤在石库门前的群众,还是警察局内三面围观的楼梯间,他有足够宣示权力的威严,但却总是处于被动与受困的局面。还有一种出场方式是王许梅、张局长等辅助角色的关联性出场。

影片中,薛至武主导的叙事线是詹周氏的两倍。如果说布满电线的“酱园弄”赋予詹周氏这一角色的空间特征是狭塞、混乱与神秘,那么验尸房、审讯室、办公室、会议室等公权运用场景赋予薛至武的空间特征就是空旷、孤立而封闭,以高强度、高对比度的用光创造阴暗与压迫感的环境特征,并用于大量剧场化的双人场景中。除了薛至武与詹周氏的俯仰关系的暴力场面,还有与《泰来报》的张副主编、与宋瞎子、与《泰来报》的女主编、与张局长、与西林等不同权力关系和心理距离的大小角色,影片给予了微妙各异的场面调度,用来刻画薛至武猖狂傲慢又紧张不安的临界状态。特别在薛至武欲持枪射杀詹周氏的最后场景里,在提篮桥监狱牢笼般的监室外,通过铁栅窗幅的小景别镜头以及主光与背光的组合,对薛至武的困境刻画,最终完成了从捕快到囚徒的心理和视觉转换。

女权表演

《酱园弄》中的女权叙事是从读报纸开始的,而非西林的高调出场。影片中詹周氏作为话语争夺的对象,最初没有发声权,也没有发声的自觉。影片中的三个话语场,要数舆论场中西林的身段最主动、最活跃、最咄咄逼人,她见于剧场、报端与法庭等大众公共空间,西林的声音深具传播力、影响力和蛊惑力,但这个人物叙事性最弱,扮演性最强。西林的辩文则发表在舆论最盛的法庭侦查过程中,连“杀夫”与否的基本事实还未澄清,就加入到各路媒体争抢热点的洪流中。说是为女子发声,但“辩”的目的令人质疑。所以才有薛至武的出言讽刺。西林文章消费“女性”的性质,与消费个人的离婚经历目的一致。西林的女权主义有多蹩脚,詹周氏的女权主义学舌有多“荒诞”,王许梅的暴死就有多震撼,影片推动情绪高潮时对三人肖像的一段交叉剪辑戏,也还说得上。

但片中的确有一段非常蹩脚的女权发声的段落,就是结尾以詹周氏的画外旁白(再次读报《为杀夫女辩》)串起的下集预告。蹩脚的“为杀夫女辩”还真的当作了“发声”的正题,那么这半部《酱园弄》所有的角色挣扎与电影化塑造都被遮蔽和贬低。期待完整版的《酱园弄》。