

“长河无声奔去,唯爱与信念永恒。”观罢舞剧电影《永不消逝的电波》,不由慨叹这样一部信仰力量、历史质感和艺术水准兼备的影片,作为上海国际电影节开幕电影的实至名归。

2018年12月,上海歌舞团创排的舞剧《永不消逝的电波》横空出世,在上海市舞蹈中心剧场开启连续8场的试演,接受观众的评判。试演成功后,在六年多的时间里,已在全国各地演出六百多场。这部舞剧,不仅舞台综合呈现水准已经日臻完美成熟,剧情讲述的共产党员李侠和兰芬的故事更是家喻户晓。正因如此,如何将一部知名舞剧改编成电影,用镜头语言演绎舞台艺术,更加需要做细致的考量。

电影总导演郑大圣出身艺术世家,外公黄佐临是与北京人艺院长焦菊隐并称“南黄北焦”的戏剧大师,母亲黄蜀芹是《青春万岁》《人鬼情》《围城》等影视剧的导演。血脉传承和耳濡目染,仿佛冥冥中注定“天将降大任于斯人也”。舞剧是写意和反叙事的,而电影是写实和求叙事的。从舞剧到舞剧电影,他所面临的问题是,如何让这两种看似南辕北辙的艺术形式有机融合,保留住舞剧的精髓,又焕新求变,打造一部经得起大众挑剔和时间淘洗的电影精品。

电影理所当然地启用了舞剧的原班人马。影片中饰演李侠和兰芬的,也是舞剧中相应角色的扮演者王佳俊和朱洁静。因为有了远近、俯仰镜头的自如运用,与观剧相比,观影可以无障碍地透过演员的眼神、动作感受影片力图传达的隐蔽战线的凶险、夫妇相濡以沫的柔情,以及革命者用生命守护密码、传递密码的壮烈等情感讯号。

电影也理所当然地保留了舞剧中为人津津乐道的《渔光曲》群舞片段。与舞剧略有不同的是,群舞被移到了影片的开端,随着质朴清新、舒缓平和却自有一股内在激荡力量的乐声响起,演员们用一个板凳、一把蒲扇、一身旗袍,自然而然地带领观众走进二十世纪三四十年代的上海弄堂,这是百姓生活气息最浓的地方,也是中共地下组织的根据地,更喻示了党的根基、血脉和力量来自人民。

有传承,更要有创新。电影,自有其区别于舞台的表现手法和艺术特质,所以才有独立存在的必要。

影片中,在表现交通员小裁缝牺牲一节时,以俯拍视角表现他中弹卧倒在电车轨道中。场景的设计,首先是突出了上海老城厢的特点,画面也具有特殊的象征意义。十字交错、晦暗冰冷的电车轨道渐渐变成明亮的红色,这是年轻战士的热血在汨汨流淌,更是红色信念如电波般传播到城市的角角落落。而遗落在轨道间的红围巾,本是兰芬为李侠织就,而小裁缝为掩护李侠又将它围在自己的颈间。一条围巾,是对革命者怀揣“功成不必在我,功成必定有我”信念前仆后继的礼赞,也是对千万烈士的永久祭奠和怀念。这种视觉冲击力,在舞台上实现起来难度较大,而电影则通过对镜头角度以及光影、色彩的运用,完成了壮美的叙事。

无情未必真豪杰,怜子如何不丈夫。李侠是一名共产党员,同时也是兰芬的丈夫,是兰芬腹中孩子的父亲。爱一个人和爱许多人,爱自己的小家和爱属于人民的国家,在李侠看来,不需要做艰难的取舍,也不需要片刻的犹疑。“吾充吾爱汝之心,助天下人爱其所爱,所以敢先汝而死,不顾汝也。汝体吾此心,于悲啼之余,亦以天下人为念,当亦乐牺牲吾身与汝身之福利,为天下人谋永福也。”林觉民烈士于1911年就义前写下的《与妻书》中对妻子意映的殷殷嘱托,相信正是李侠与兰芬诀别时此刻心情的真实写照。影片中李侠在兰芬肩头敲出一串摩斯密码,以及最终密码解密,LOVE、FOREVER两个单词点出全片主题,前后衔接自然,呼应巧妙,是源于舞剧高于舞剧的创作,这份直抵人心的深意令人感怀。

当然影片也有美中不足的地方。电影开始即打出“1937”的字幕,简单交代了延安宝塔山的画面和兰芬脱下工装换上旗袍的画面,接着就显示“1948”的字幕。对于不熟悉剧情的观众来说仿佛有点突兀,而看过1954年版电影《永不消逝的电波》的观众则知道,李侠参加过长征,受组织安排于1937年从延安来到上海开启隐秘战线的斗争;而兰芬作为党在纺织工厂发展的积极分子,也是在同年接受组织安排与李侠假扮夫妻,开始地下工作。暗战、牺牲等主要故事情节是从1948年及以后集中呈现并渐次进入高潮。而舞剧、舞剧电影主要表现的也是这段时期的内容,因此对两个时间点分别交代似无必要。

据相关报道,在上海国际电影节的影片首映现场,现年96岁的李康将女士现身银幕,发来了祝贺视频。当年正是她,作为西柏坡电台值守人员,接收到了李白烈士(影片中李侠的原型)以宝贵生命为代价发来的国民党江防部署的密电。史料显示,1948年12月30日凌晨,西柏坡电台收到来自上海“峰台”(李白烈士发报用电台)电文的最终内容是“等等。再见”,这也许就是1954年版电影《永不消逝的电波》广为传颂的台词,也是这部在一百多分钟里保持“缄默”的舞剧电影唯一的一句台词“永别了,同志们,我想念你们”的创作源泉。

虽然时空相隔,革命先烈的身影从未走远。红色电波不会消失,它将永远在每一个后来者的心中滴答作响。

作者简介:张瑜,特约评论员。



观舞剧电影《永不消逝的电波》有感

张瑜

仙山·孤岛·角斗场：中国电影的海洋叙事

乔洁琼



中国电影诞生一百多年来,产生了众多海洋题材电影。从海上仙山的海洋想象到国际力量的角斗场,体现了中国电影海洋观念的不断变化。

1927年的《海角诗人》,讲述了一个不堪忍受城市牢笼的诗人到海边疗愈的故事。诗人来到海岛居住。这里的海体现的是中国传统的海洋认识,即将海洋视为世外仙山,心灵的栖居之所。先秦文学中大量“海”的叙述赋予海洋仙山以奇幻色彩,后世逐渐演变为文人士大夫的精神归宿。孔子的“乘桴浮于海”,屈原的“浮江淮而入海兮从子胥而自适”,苏轼的“小舟从此逝,江海寄余生”等作为一种文化记忆塑造了中国人对海洋的想象。《海角诗人》的片名“海角”体现的海洋是被陆地文明中心放逐的边缘角落。

20世纪30年代,中国电影的海洋叙事开始关注现代议题。主要原因在于当时的中国经济上受到西方工业的强烈冲击,传统与现代成为不得不面对的问题;军事上,西方列强打开中国大门,中国面临着越来越严重的民族危机。海洋文明威胁着陆地文明的生存,“救国”成为此时海洋题材电影隐藏的主题。《渔光曲》中的徐家住在东海渔村,靠捕鱼为业,影片虽然用优美的画面表现了海边的美景,呈现出乡土中国的诗意之美,但影片指出,全家人辛苦一年,还欠下了巨额债务。富家子子英想通过学习国外新技术来发展国家产业,代表了面对西方现代性入侵,主动学习西方文化来救中国的“五四”新青年形象,《渔光曲》中的海洋具有了现代性的意味。

西方现代性开启于航海大发现,西方17至18世纪出现了诸多关于旅行、冒险、航海的文学作品,主要涉及风暴、沉船、荒岛等元素。这些作品对海洋的书写建构着西方的现代历史话语。“荒岛叙事”则集中体现了西方现代性的话语表达。一个人在海难事件中被抛荒岛,人在陆地上的安全感不复存在,首先面临着生存的危机,必须开发荒岛以维持生存;其次还可能面临野人的袭击,对野人的驯化正代表着“文明世界”对“野蛮世界”的征服。因此,“荒岛叙事”实际上体现了现代性哲思。1936年,吴永刚的《浪淘沙》和孙瑜的《到自然去》都在青岛拍摄。两部影片都有一个叙事要素:海难,众人被抛荒岛陷入困境,原有身份瓦解。《浪淘沙》中的警察和匪徒是政治的隐喻,由于人性贪婪的本质,既没能改造荒岛,也未能回到“文明的世界”,最终内耗而死。《到自然去》中,身为奴仆的马龙意识到自己的主体性,从依附他人转变为掌握命运的自由人。这预示着中国传统社会在面对西方列强的强势进入,原有的社会结构、身份定位、价值观念都需要重新设置。马龙回到陆地世界后,开始关注并思考自身,反思自我与他者的关系,是传统中国遭到瓦解后召唤现代性的隐喻。

海洋,并不是世外桃源,而是权力的角斗场。近代中国由传统走向现代的过程中,最痛苦、最耻辱、最直接的经验来自海上。近代以来,西方国家用坚船利炮打开封闭中国的大门,逼迫中国人的目光从陆权转移到对海权的重视。新中国成立后,拍摄了一系列海战题材电影,如《甲午风云》《南海风云》《海魂》《碧海丹心》等。这些影片扩大了中国电影的表现范围,也呈现出比较明确的海洋意识,对于塑造中国人对海洋的认识有着重要的意义。《甲午风云》和《南海风云》对中国历史上两场海战的艺术表达,将海洋叙事深入到海权争夺、海洋政治以及海洋文化的思考。《甲午风云》以中日甲午海战为内容,以悲壮的影像反思了这场给中国国运带来了巨大转折的海战深层次的政治原因,也开启了“甲午叙事”的先河。《南海风云》则以胜利者姿态激发着人们的爱国热情。1974年1月,越南4艘军舰入侵西沙海域撞毁我渔船,解放军实施自卫反击,击沉对方军舰夺回珊瑚岛。这是中国海军第一次海上反侵略作战,也是近代以来中华民族海军史上首次对外战争的完胜。

进入新时代,《战狼2》《红海行动》《紧急救援》《守岛人》等海洋题材大片的出现,契合时代要求,讲述了中国崛起背景下新的海洋观念。这些影片以海外撤侨、海上作战、海上救援为叙事内容,表达了中国的责任与担当,展示了中国在海洋文明中的大国形象,彰显了大国风范。未来中国电影仍需更多的海洋叙事,坚定中国立场,树立文化自信,讲好中国海洋故事。

作者简介:乔洁琼,青岛科技大学副教授,青岛市首批签约文艺评论家。

《文艺评论》征稿邮箱:
zaobaofukan@126.com
请在标题中注明“《文艺评论》投稿”。(2000字+短视频评论)



「文化青岛」
扫码关注