

主旋律电影结尾的叙述策略

徐 敏

当代中国主旋律电影是国家主导意识形态、电影业及相关的人文知识界多方协商、共同参与而构建起来的一个特定的电影空间。近年来,大量以重大历史与现实题材为内容的主旋律电影开始呈现出了不同的发展方向,在正典性主旋律基础之上,增补性及改写性的叙述策略也得到了不同程度的表达。这反映出中国电影业在积极响应国家主导意识形态对电影的征召的同时,也在不断积累及再生产着电影自身的审美与娱乐功能,并有意地开始吸收来自人文知识界的相关精神资源,为建立一个更具当代人文理性意识的电影文化而进行着努力。

电影经常与战争、暴力、屠杀、武功打斗、肉体折磨等情节有关,它们几乎是电影最重要的奇观性与戏剧性要素。当代中国电影,包括有着长期传统的主旋律电影和近年来的商业大片在内,也都体现了这一特征。尤其是那些取材于特定历史事件或有着特定历史背景影片,无论它们是以何种意识形态价值观进行发挥和加以阐释的,无论最终的胜利者的价值观响应于何种价值体系,它们都在以或明或暗的方式告诉我们,今天,所有那些在电影院、家里或网络上的观众,都是这些故事里最终胜利者一方的精神事业的继承人。延续到今天的历史进程似乎已经明确地告诉我们,这些反复被展演、似乎蕴含着难以穷尽的丰富而曲折的细节、在电影技术与想象力方面可以不断提升的故事,不仅有着最终的胜利者,而且,对于所有看电影或不看电影的人来说,这一段历史已经书写下了终极版本意义上的宏观结局。单从电影文本的构建角度来说,这种叙述逻辑一般都会在电影结尾中的内容、情节、影像及其主题上有所表达,电影的结尾,也就是它最后一个或一组电影镜头,成为了表达影片此前巨大戏剧冲突得到全面解决、并决定观影者价值判断的最关键的文本环节。即使是好莱坞主流商业大片,其情形基本也是如此。有关战争暴力、肉体折磨与杀戮、巨大的灾难等等这类故事的结局,正是通过影片的结尾来暗示观影者必将获得最终的胜利者身份,只有这样才能得到最佳的观影效果。

无论是从生产者与创作者的角度,还是电影理论批评者的角度,甚至是从电影审查者的

角度,以《南京!南京!》、《风声》、《建国大业》、《十月围城》等为代表的新近主旋律历史题材电影,最重要的、也是最优先需要解答或解决的问题是,在宏观历史进程已经有了最终结局的前提下,除了召唤观影者体验更新、更曲折、更具有视觉震撼效果的影片内容外,如何让影片与其所揭示的历史进程及其必然结局发生现实的关系,如何在那段特定历史已经告一段落的情形下而让整部以历史为题材的电影同时又以一种独特的方式存活于当前现实的真实进程之中?显然,这一问题超越了普通商业电影的娱乐化需求,而达到了不断追问与塑造战争历史题材之电影文化价值的层面。以《建国大业》为例。影片结尾先从黑白纪录片中引用了一组1949年开国大典仪式里的镜头。其中,镜头俯拍中共领导人登上天安门城楼,然后水平拍摄广场上欢呼的人群,再仰拍广场上的新国旗。此后,镜头转换成彩色,以五星红旗在蓝天背景下迎风飘扬作为全片的最后一个镜头。这种电影语言的处理用意是要让六十年前的那面红旗一直飘扬到今天,同时也让风中飘扬的五星红旗在单纯的蓝天背景下呈现出一种永恒的历史进程感,而影像视角的变化也让观影者及整部电影中从领袖到群众的所有参与者,都要成为这面红旗的跟随者,以此表达出过去、今天及未来的中国历史进程具有着向某个目标朝圣的内涵,影片本身也因此体现出向共和国国庆大典致意的仪式性意义。

因此,在电影文本的构建意义上,主旋律电影的结尾具有着决定性的意义。这一类型影片的结尾处所体现出来的故事与情节、影像、主题及情感等方面的特质,往往是决定一部重大历史题材电影是否能在当代中国电影及意识形态语境中成为主旋律电影的基准性因素。《建国大业》以飘扬的五星红旗意指中国永恒的历史进程,不仅形成了向共和国六十周年庆典献礼的基本电影属性,而且也象征性地与当前中国现实发生了真实的联系。与此相对照,1989年的《开国大典》则有所不同。《开国大典》最后,在仰拍毛泽东以湖南方言向天安门广场上欢呼的人群说出“人民万岁”之后,以一组战争场面与夜空中的礼花的蒙太奇镜头作为全片的结束,影像语言主要强调的是共和国四十周年的庆典意义,其与当代中国的历史进程之间的具体关系并没有得到突出表达。在影片结尾镜头的内容及功能上,两部影片尽管存在着一定差异,但它们共同确立了当代中国主旋律电影的一种典范形态,即在影片内容上展示从战斗走向胜利的故事,在观影效果上体现这一胜利不仅是值得欢呼的,而且标明了历史未来的进程。我们可以把这种类型的影片叙述法,称之为“主旋律影片的正典”,它体现的是国家主导意识形态针对电影的征召及当代中国电影对这一征召的积极回应。在一定程度上说,这种正典化的征召一回应结构,是超出电影纯粹娱乐与消费功能的。

接下来的问题是,当代中国大量生产与放映的革命历史题材电影,在最终的历史结局及其意识形态叙述框架已然确立的情况下,也就是在主旋律正典之外,还存在着其他的叙述策略吗?还能够跟当前的现实发生更丰富的关联吗?它们具有什么样的文化意义呢?

在一般情况下,电影的最后一个或一组镜头,就如同电影的第一个镜头一样,是引发与强化观影者体验的重要情节性因素,而且还是组织影片情节及文本的结构性因素。一部好电影都有一个好镜头作为开局,但可能更重要的是,它还会以一个或一组好镜头作为结尾。这里所说的“好”,既指影像画面内容、质量或品质,也指故事情节的结构性特征,更指一种特定的话语表达方式,后者是一部电影独特的风格与意义之所在。结构主义符号学的电影理论是这样来阐释此现象的:“在话语过程的层次上,一个镜头是其下一个镜头的能指,而第二个镜头又是其前一个镜头的所指。”^①接受理论也有相应的观点,即文学作品的每一个叙述单元,都在引发阅读的期待视野,而下一个叙述单元,即便不是迅速去满足这一期待视野,也至少是对这一期待视野的积极回应^②。在这里,无论使用何种理论来阐释这一现象,电影以及其他文学艺术

在其文本构成的意义上,都同时具备着影像(或意象)、故事情节与意义三个层面上的相互关联^③。这三个层面相互表现,每一个都是另外两个的再现体,三者之间相互驱动。在影像之流的历时性叙述过程中,构建起一个个话语单元,并在后一个叙述单元中得到延续、扩展、固化、充实与回应,以便构成一个相对自足的电影文本世界。影片的最后一个或一组镜头构成了电影文本在影像与故事层面上的终结,用结构主义电影理论的术语来表达的话,它们是这部电影的终极所指,是这部电影的文本归宿,是这一文本得以成立的最后一个支点。而用接受理论的术语来表达,则是针对这部作品前此不断激发、引导与发展起来的阅读期待做最终的解决。因此,从对整个影片的文本构造及其产生的观影效果来说,最后一个或一组镜头是整个影片最为重要的影像。

然而,就影片的意义而言,其重要性还不止于此,它们至少还包括以下内容:首先,最后的镜头要为整个影片的主题进行最终的陈述,这种陈述无论是以影像的方式还是故事情节的方式,都是文本内容层面之独特性的最终表达。其次,最后的镜头还是电影创作者展现自身对于这部电影的态度,它能表现出创作者是如何看待自己的作品的。比如,我们能经常在一些香港电影的片尾演员职员表的翻动过程中,看到这部电影的一些滑稽拍摄花絮,它们呈现了这部电影拍摄制作过程,更能让观众从一种信以为真而迅速转变为对其虚构性的接受,影片因此也重新披露出自身娱乐性的本质而成为一件被消费过的文化商品。奇特的是,这种结尾样式并不因此意味着这部电影的创作态度是不严肃的,更不意味着对此前观众观影体验的嘲讽。这一点引导出影片结尾的第三个意义,也就是电影与现实的关系问题。在此,创作者对于自己作品的不同态度将为观众带来不同的影片现实意义。每一影片正是通过结尾来让观众携带着这一作品的某些东西(对于奇观性画面的快感性体验或对历史真实进程的认知)重新回到现实世界之中。如果说,电影开头的第一个镜头需要让观众马上进入到一个全新的虚构世界之中的话,那么电影结尾的最后一个镜头则还要提供这部电影虚构世界的现实价值。

按上述思路,我们可以看到,当代中国主旋律电影的结尾镜头尽管在影像与故事上各有不同,但在意义上大都遵循比较明确的表意惯例。1985年放映的《高山下的花环》结尾是军长站在烈士陵园旁的山岗上向远去的烈士家属敬礼,镜头由远景逐渐拉成仰拍的特写,意味着军长代表的中国军队通过烈士家属而向观众及中国人民承诺,一定不辜负牺牲者的遗志,保卫祖国江山。这一组镜头因此就确认了影片不仅是对中国军人壮烈事迹的真实记载,而且还将成为激发更强烈的爱国情怀的动力。1986年拍摄的《血战台儿庄》的结尾叙述策略略有差异。画面上无数中国军人的尸体与破碎的城墙共同组成了丰碑般的抗日血肉长城,影片因此更多诉诸重新唤醒中国抗战历史的民族记忆。而在1974年拍摄的《闪闪的红星》一片结尾处,镜头以仰视的角度展示当上红军小战士的潘冬子走在行军队伍的前列,以一种孩子气的庄严表情继续前进。可以说,改革开放前中国绝大多数革命战争电影或“红色电影”的结尾都体现着这种仪式性的意义,都在表明中国革命尽管有着无数的危险与挫折,但仍然是通过一个个仪式性的胜利书写着主流历史的叙述逻辑。在这里,就创作者的观点而言,主旋律电影对于国家主导意识形态是全面响应的,但并非全然图解式的。他们在很大程度上认为,主旋律电影就是中国革命与建设的主导历史的电影化再现,电影就是要书写真实的、并能一直延续到今天与未来的历史方向。这一叙述逻辑的不断强化甚至有可能让主旋律电影的观众感知到,历史,不仅本身就是一场激烈而宏大的戏剧性冲突过程,而且由于它已经有了最终的结局,因此,它的呈现方式本身就无限接近于电影,或者说,历史,在很大程度上是以电影的方式来演进的,

而中国一百多年的革命与奋斗史,则是按主旋律电影的方式来演化发展的。这种主旋律化的历史题材电影,必须而且必然要以其结尾处正面化的仪式造型,来表现出时代铭刻、裹挟与推动观众心理及行为的主导力量,观众也必然要与这种历史潮流正面相遇,并必然被纳入到这种主导历史的流向之中。因此,这里已经不是电影为政治服务的问题,而是电影本身就具有强烈的政治意义,它能代替历史本身而成为最重要的意识形态国家机器。

与此相对应的是,近年来以中国革命史为题材的另外一些电影却已经表现出了不同的文化取向。

2009年《风声》的结尾镜头是通过幸存者李宁玉站在阳台上回望自己的房间而想象出的场景来构建的:已经牺牲的顾晓梦坐在灯下缝补李宁玉的旗袍,配合她的话外音,在推进镜头中,她慢慢抬起头,似乎也在回望着左侧上方李宁玉的视线,并要与后者对话,电影却到此结束。这一画面塑造出一个融专业知识(电报员)、聪明(利用女性服饰传递情报)、不惧磨难与牺牲、同时还集时尚(她的长相与穿着)与传统(缝补的技能)于一身的女性形象,实现了革命者、现代都市女性与中国传统妇女三种相互冲突的女性身份之统一。可以说,这是《风声》为中国电影女性形象所做出的一份重要贡献,其意义类似于《色戒》中王佳芝的电影价值。对于她们的电影价值评判并不完全取决于主导意识形态是否会把她们纳入到自身的英雄谱系之列,也不在于她们是否或在多大程度上具有历史的真实性。对于这类电影而言,真实性是依靠影片文本自身而组织呈现出来的,是不需要历史的印证的。但问题还不单如此。由于这一结尾画面是由一个剧中人所想象出来的,这在一定程度上意味着所谓的历史真实性的还原源于电影的想象,而且电影本身就是想象。而话外音中顾晓梦向李宁玉的解释,就从献身于革命的理由,更大程度上转变成了故事情节悬念的逻辑性解惑。这样一来,《风声》与历史及现实之间似乎已经建立的关系再次脱离开来,重新回到了这部影片的文本本身,电影在对于或朝向历史的想象之后及之外,也就是在特定历史情景与背景的限制性之上,一种全新的电影化想象通过角色而构成一种既具有历史依附性、又具有文本自足性的视觉形象,这一形象在很大程度上将以周迅等影片主创人员及中国电影界的电影文化资本的形态而存在下来。在这个意义上说,《风声》由此避开了与现实历史进程的直接关系,它让观众进入到一次特定的电影娱乐性体验与消费文本之中,而在观影之后,观众可以重新进入到一个与影片完全不同的现实世界之中。在此,《风声》通过片尾,以娱乐化的叙述策略而对正典型主旋律电影进行了一种增补性书写。

实际上,在改革开放的前三十年里,也有极少数影片做到了或企图做到这一点,如1963年拍摄的《小兵张嘎》。在结尾处,战斗胜利后的军民们如欢庆节日般聚集在一起,张嘎在得到了小手枪、正式加入敌后武工队后,把自己的木头手枪交给小伙伴,与他们玩闹在了一起。这是中国当代主旋律电影中罕见的结尾,它以嬉闹的儿童战斗游戏作为影片最终的镜头,把仪式性与游戏感结合在一起,既表现出中国的革命与战争需要有少年儿童作为后备军这一事实,但同时也潜在地揭示出,在革命与战争的真实历史已经胜利结束之后,对于和平时期的人们来说,儿童战斗游戏正是这一题材的电影创作及其观影体验的娱乐化本质所在。在此,《风声》与《小兵张嘎》有着高度的相关性。我们可以把从《小兵张嘎》到《风声》的这种方向,称之为对中国传统主旋律电影在内容、形式与风格上的一种增补性方向,也就是在主旋律本身所需要的故事、逻辑与意义之上、之后或之外,附加上来自电影本身的娱乐性,在一定程度上消解掉这一题材电影的严肃性,相对地弱化电影与国家主导意识形态的征召一响应机制,强调出作为一种当代娱乐文化的电影在影像中得以建立、在电影院里被体验与消费的文本自足性来。

《十月围城》同样也是一部针对正典型主旋律电影进行增补性创作的影片。这部影片里有

真实历史人物孙中山,但其情节则是不依赖于特定真实历史事件的虚构,即在真实的历史人物及其历史背景基础上书写全然虚构的故事。这种创作倾向显然已经成为主旋律电影乃至中国当代主旋律文化现象中最重要也是最大量的文本构建与生产动力。过去,以特定真实历史事件及人物为对象的影片,尤其是以中国革命史中领袖级人物为中心角色的影片,一般只在情节、行为、镜像等细节领域进行虚构与想象,也就是在这些领袖人物的官方历史定位的严格限制下,按照影片制作时代的文化心理需求,在他们的性格及具体行为细节中增添一些非政治性的内容,这些内容一般限于言谈举止、性格、家庭关系,表现他们在掌控革命战略的超凡能量、智慧及庄重感之外的情感性与世俗性。这种添加是有严格的数量(相对于影片文本的容量而言)与人物(相对于主旋律所设定的领袖人物的政治价值而言)限度的。而《十月围城》则表现出了另一种针对正统历史与革命领袖的增补性写作。在这部影片中,孙中山只在结尾处出现,尽管整个故事因他而起,但他并不直接干预故事的进程,只承担故事的结局。也就是说,这个血腥、残暴、壮丽的故事只能因他而发生。显然,这完全基于影片文本自身需要的叙述逻辑,体现了对于特定历史人物及其行为的一种添加性想象。这种叙述逻辑与添加性想象协力运作,导致真实人物在这部影片中成为一个巨大的能指,一个故事的假设,一个戏剧的由头。影片结尾处,孙中山脸上的几滴眼泪,是对这一历史人物人性内涵的一种添加,也是对过往孙中山电影形象的一次增补,意味着他在创造并主宰历史走向的同时,也能深刻洞悉并体察整个人间世界。与《风声》相比较,《十月围城》把这种对主旋律的添加性叙述发挥到了更大限度,在保留真实历史人物最小限度的存在性的前提下,似乎孙中山的出场及其动作造型反过来是对一部传统香港功夫片的添加,是后者对孙中山及其所置身其中的主旋律叙述的挪用,而孙中山的眼泪只是通过一位民族—国家的伟人的情绪来强化整部电影的观影体验而已。事实上,《十月围城》的这种做法在一些以次级政治人物及历史事件为题材的电影及电视剧作品中已经广泛发生,它是中国电影行业在回应主导意识形态的征召过程中,以娱乐性来提升电影文本的自足性与电影产业的再生产能力的一种重要努力方向,我们可以把这种增补型主旋律电影叙述特征称之为应对主导意识形态的“征召—积累”机制。

2007年的《集结号》的结尾部分先是烈士陵园授勋,镜头拉升,垂直俯拍墓碑顶部的红五星与军号。一般来说,这是传统主旋律电影的最终镜头。但《集结号》此后又加上一组夜幕下桥上行军的镜头:谷子地回过身来,侧脸看着自己的连队,然后背对着银幕与队伍走向桥的对岸。与《风声》一样的是,这一个尾声来自于电影的想象,但不太一样的是,这一想象既来自于谷子地的心理世界,也是整个电影后半部分叙事期待的实现,同时它还暗含了中国传统文化对于死亡的认知与态度,即只有正常地死去、而且死者得到了生者的安葬与合理评价,死者的亡灵才能到达可靠的彼岸。为革命而牺牲的英雄事迹在此弱化了主导意识形态的政治歌颂,而转化为对于传统生死观的认同;与此相关联的是,传统主旋律电影结尾中向胜利进军的正面跟拍镜头,在此被改编成了谷子地带领或护送亡灵背身走向彼岸的固定镜头。可以说,这一结尾体现了影片对于革命、英雄、牺牲等一系列在主导意识形态中占据核心位置的观念的重新解释,是主流政治文化与传统伦理文化之间一次比较好的协商,后者并不是反对前者,而是力求与前者进行价值观视野内的有机融合。从目前的情形看,这是当代中国电影对于主旋律文本最有成效、最有发展前景的一种增补性叙述策略。

通过上述电影结尾镜头语言的分析,我们看到,在《建国大业》作为主旋律电影的正典之外,还存在着来自电影艺术的新颖构思、观影体验的快感强化、电影文化资本自身积累、影片主题价值观的拓展等方面的增补性策略。此外,还存在着一种针对中国主旋律电影叙述的改

写策略。这种改写策略不同于在镜像、人物、情节及主题思想方面的增添,而是把重大革命历史题材引向一个针对普通人生存命运的方向,重大历史事件在此成为普通人被动承受的磨难,他们需要自身特定的心理与行为调整才能把这种磨难转化成促进个体生存的积极力量,《南京!南京!》就是这样一个例证。这一影片的结尾是在田野上对从大屠杀中幸存下来、离开南京城的父子俩进行的一个长段跟拍镜头,最后的镜头聚焦于小孩脸上,那上面是融合着残存的巨大恐惧、解脱后的宣泄及喜悦的泪水的复杂表情。这种表情与一般悲剧结尾处的净化与升华不一样,它在表达了影片故事所带来的叙事结果后,却没有引领观众抵达一个明确的情感目标,更没有去强化更具民族主义的激愤,而更像是直接面对观众提出的一个问题。这种结尾在人文思想相对比较活跃的上世纪80年代的少量战争题材电影中出现过,比如《一个和八个》与《晚钟》等。但在今天,经过改革开放以来国内外人文知识界对于中国近现代史所开展的大量研究之后,《南京!南京!》在其结尾处关注宏观历史里的无名普通人,这一做法本身就具有了比较强烈的人文性。这种人文性就电影领域而言,就是以宏观历史为对象,针对有关国民性、民族记忆、国族现代性及其复杂历史进程的重新思考,这是来自于电影、也同样来自于当代中国人文知识界对于重大历史与现实问题的一种反思性尝试。这导致《南京!南京!》的片尾不是结论性的或结局性的,而是反思性的。尽管这一类型影片还只是少数,但它仍然在显示出当代中国电影应对国家主导意识形态的征召而正在形成一种以改写为基本叙述手法的“征召—反思”策略,它让我们能够产生通过电影来重建历史与现实之理性关系的冲动,从而在主旋律电影的仪式化正典、娱乐性增补之外,在电影政治化与娱乐化之外,开辟出一片理性化反思的空间,以此让电影进入到当代中国复杂多元的现实实践之中,为当代中国电影争取一个更有高度、更有韧性、更具文化持续性的中心位置。正因如此,我们也要看到《南京!南京!》在其片尾展示演职员表时对于那个少年命运的解释不仅违背了自身的电影性,而且还偏离了最后那个镜头所揭示的人文性叙述策略。

电影片尾最后一个或最后一组镜头不是电影的全部,但却是当代中国历史题材主旋律电影的重心,它能显示出影片与现实之间的真实关系。《建国大业》强调自身对于特定国家庆典之间的密切政治关系,《风声》与《十月围城》则体现了一种在主导意识形态之后及之上进行想象的增添策略,以突出电影娱乐文化功能,而《南京!南京!》则在改写主导历史为个体史、身体史与民族志的出发点上有些犹豫不决,这些都表明,围绕着重大历史与现实题材,面对着国家主导意识形态针对电影及其他文化领域持续性的征召,中国当代电影及相关的人文知识界已经使得主旋律电影成为一个多方协商的文化场所。相对来说,以《南京!南京!》的结尾为代表的第三个方向,既具有更大的文化潜力,也能有效激发出无数匿名的观影者个体去反思重大历史与自我之间的现实关系,从而能够为建立一种更具公民理性、权利与责任意识的当代中国电影文化而服务。

① 李幼蒸选编《结构主义和符号学》,三联书店1987年版,第206页。

② 参见沃尔夫冈·伊泽尔《审美过程研究——阅读活动:审美响应理论研究》(霍桂桓、李宝彦译,中国人民大学出版社1988年版)一书的相关论述。

③ 参见罗兰·巴特《第三涵义》《罗兰·巴特随笔集》,怀宇译,百花文艺出版社1995年版。

(作者单位 中国传媒大学文学院)

责任编辑 张颖