

<<青年电影手册（第二辑）>>

图书基本信息

书名：<<青年电影手册（第二辑）>>

13位ISBN编号：9787209048897

10位ISBN编号：7209048898

出版时间：2009年6月

出版时间：山东人民出版社

作者：程青松,宋健君

页数：266

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

内容概要

踏入2009年，回顾2008年中国电影环境，我们深深感觉到中国电影批评实际上也已经站在转折点上。

下面的文字将大致说明《青年电影手册》的立场和意见，也将说明我们对电影批评环境的期望与呼吁。

我们对中国电影批评的几点看法 一，缺少自觉的反省，电影批评变成歌功颂德的工具，致力于营造“儿童化的成人世界”，走向低俗，去制造廉价的甚至欺骗性的“歌舞升平”。缺少对电影内容及形式的理性怀疑和反思。

二，市场经济所特有的牟利倾向驱使电影批评机构和个人纯粹为金钱而评论，淡化乃至忘记了自己所承担的批评责任，任意炮制“电影票房泡沫”，沦为商业的“皮条客”，理论成为论证票房至上的工具。

三，被主流媒体操控主导了主流舆论，电影批评语言风格呆板，简单地模仿、照搬、甚至挪用外来理论资源，不再遵循理论自身的逻辑（科学逻辑与创造逻辑），而必须遵循媒体的逻辑（一切以主流舆论为转移）。

四，批判地反思电影的目的在于批判地重构电影，对这一点，从法国新浪潮的巴赞、特吕弗到台湾新电影焦雄屏、吴念真，所有真正的影评人都不曾讳言，而中国电影批评仅仅停留在思想的表达上，实践性不足。

五，2008年是中国改革开放30年的纪念日，谢晋导演去世也令我们感觉哀伤，特发朱大可先生对谢晋电影进行批评的文字，这恰好是我们对谢晋导演真诚的纪念。

六，2009年，当《南京南京》这样一部商业消费国耻的怪胎电影以买断一切媒体资源的方式恣意污染我们的视听的时候，我们深知中国电影批评的道路还极其漫长。

因此我们将崔卫平、郝建、朱大可、张献民，杜庆春，刁江明，李多钰等电影批评家的文字郑重地推出，也算是为中国电影的生态环境做一点我们觉得应该做的事情。

《青年电影手册》也将以“批评”的姿态持久、深切地关注中国所有的电影。

我们正面临的电影批评环境 社会愈加开放使得外来学术的译介（作为必要的可参考思想资源）和本土信息的获取（作为批判主体的认知-体验平台）成为可能，我们认为电影批判主体（批判者本身）的认识、认知、洞察与感受能力达到与其自身使命相当的水平，而充分展示了其内在矛盾与张力的电影批判客体自身的总体化（萨特语）为批判主体形成思想提供了前提。

主客体达到了历史所能容限的成熟度，这应该是我们这一代人的幸运。

我们期待的改变与我们的决心 第一，反省性的批评首先是对观众习以为常的，或电影工作者有意为之、刻意雕琢的电影艺术的批评，同时，也是对电影艺术由以呈示或掩饰的社会现象的批评。

第二，科学的批评思维必须具有独立的、非依附性的品格，以自由意识的充分展开为前提、为基础，理论地把握批评客体达到的客观性、系统性。

第三，立足于对本土社会生活现象、新工业文明时代及电影作品的关系在张力性质上的深刻把握，创造性、构建性地发展出独属于自己的批评话语系统，形成既能包容电影艺术的统一性、又着力于中国电影批评与文化省思的强有力的解释框架和知识体系。

第四，以电影批评影响电影创造乃至推进电影创造，是独立批评的核心意义所在。

对我们来说，电影不仅仅是艺术，电影也是生活的重要组成部分。

我们相信中国电影有更多可能的作为，我们渴望得到志同道合的朋友给我们精神上的支援。

<<青年电影手册（第二辑）>>

作者简介

程青松，青年编剧，电影批评家。

担任编剧的电影有《电影往事》、《沉默的远山》、《丛林无边》、《幸福成本》、《晚安重庆》等；著作有《国外后现代电影》、《我的摄影机不撒谎——先锋电影人档案》、《看得见的影像》。2009年出任《青年电影手册》主编。

<<青年电影手册（第二辑）>>

书籍目录

宣言：青年电影手册的立场与态度程青松耿聪第一幕 主流电影批评四月，裸奔的季节——对陆川票房到1.5亿的言论有感程青松荒腔走板的《南京！

南京！

》崔卫平论《南京！

南京！

》对基本历史事实的无视何可可《集结号》的Kitsch美学与叙事崔卫平《集结号》吹响的义务和任务杜庆春《投名状》中庞青云：大恶之下，焉存小善郝建《立春》：崇高的荒诞或荒诞的崇高李多钰《立春》和《左右》：创作者的道德悖论浦敏枫《梅兰芳》：主题离散与政治解决郝建电影节归电影节《梅兰芳》归梅兰芳崔卫平失踪的时代刁江明《赤壁》：处于全球化时代的中国寓言安德鲁·萨尔瓦贾樟柯变脸——评《二十四城记》王小鲁方励：电影就是我生命最大的快乐与梦想宋健君杜庆春；电影，一种生产领域耿聪第二幕 改革开放30周年电影纪念专题改革开放年代的中国电影宋健君《似水流年》：1978-2008我们的银幕记忆唐科程青松“谢晋电影模式”大争鸣——关于80年代文化复苏浪潮的黑色记忆朱大可纪念谢晋：守住独立言说的底线丁尘馨第三幕 独立时代（一）独立电影评论不透明的疆界张献民朱其：DV影像对底层社会的表现张亚璇DV主义崔子恩（二）新锐导演访谈高文东：《美食村》放弃电影语言的经验李名禾家：《大地》一首长得像纪录片的诗耿聪郝贻锋：找寻那片青春的迷离天空宋健君（三）纪录片浪潮村民影像计划报告吴文光纪录影像的历程张献民超市景观徐展雄（四）西方视野里的中国独立影像中国独立电影在海外Judith Pernin第四幕 米开朗基罗·安东尼奥尼纪念专题在安东尼奥尼的影子里徐展雄这些电影的结尾王杨你想要什么？

——从小说到电影张旋我记忆中的安东尼奥尼侯宇靖五、电影节（展）指南第五幕 2008年冲击国际电影节的中国电影第五届中国独立影像年度展第五届纪录片交流周云之南纪录影像展第13届香港录象和数码短片节第13届韩国釜山电影节第21届日本东京电影节亚洲地区的电影节指南法国《电影手册》最美100部电影《娱乐周刊》25年来100部新经典电影第六幕 青年电影手册电影图书推荐后记我们的电影死了吗宋健君

章节摘录

插图：第一幕主流电影批评《集结号》的Kitsch美学与叙事崔卫平我著文谈过《集结号》的叙事，现在来谈谈它的美学。

而认识这种美学的性质需要事先做一些功课，做功课有一些难度，但不是特别难。

有一个词始终没有流行开来，尽管与这个词关系紧密的米兰·昆德拉被认为是“小资先锋”读物，可见“小资”也是靠不住的。

这个词叫做“Kitsch”，80年代末中国读者在昆德拉那本《生命中不能承受之轻》中已经遇到过。

但是这本书中文译者将它的意思译反了，译成了“媚俗”，即讨好别人的意思，而这个词更准确的意思是“自媚”，即讨好自己、迎合自己。

一般现在学界译为“刻奇”，这个音译出于无奈，但是总比译反掉了好一些。

昆德拉反反复复提到这个词大约有这样几个意思：一，自我感动及感伤；二，难以拒绝的自我感动和感伤；三，与别人一道分享自我感动与感伤；四，因为意识到与别人一道，感伤变得越发加倍；五，滔滔不绝的汹涌感伤最终上升到了崇高的地步，体验感伤也就是体验崇高；六，这种崇高是虚假的，附加含义大过实际含义；七，当赋予感伤崇高的意义之后，容不得别人不被感动与感伤。

谁要是不加入这个感伤的洪流，就是居心叵测。

八，这是最主要的，Kitsch是一种自我愚弄。

这个层层推进的意思，是从昆德拉点点滴滴的说法中总结出来的——“灵魂的虚肿症”、“一个人在具有美化功能的哈哈镜面前，带着激动的满足看待自己”、“将既定模式的愚昧，用美丽的语言把它乔装起来，甚至连自己都为这种平庸的思想和感情流泪”、“傻瓜的俗套逻辑”、“极权国家发展了这种Kitsch，因为这些国家不能容忍个人主义、怀疑和嘲笑”……昆德拉自己举的一个例子是这样的，虽然我没有把握这是否适合我们读者的理解力，但还是照录如此。

当看见草坪上奔跑的孩子，由Kitsch引起了两行“前后紧密相连”的热泪。

第一行是说：看见了孩子在草地上奔跑，多好啊；第二行是说：和所有的人类在一起，被草地上奔跑的孩子们所感动，多好啊。

昆德拉接着强调：“第二种眼泪使Kitsch更加Kitsch。”

（《生命中不能承受之轻》）不揣冒昧的理解是：一个人为此流出的第一行眼泪，不仅是因为眼前的景象，而是因为自己被这景象感动。

从这种感动中，他觉出自己原来是一个良心未泯的人。

他一边流泪一边对自己说：你看我仍然是个好人啊，我的内心仍然是有感情的，有人曾经说过我内心冷漠或者缺乏人性，那统统都是鬼话。

第二行眼泪使得这个人更加昂首挺胸起来：他原来不仅是孤立无援的一个人，当他汹涌的泪水与别人流在一处时，他体验到了自己是人类成员的那种感觉，他加入了众人的行列并且感到被接纳，他不仅重新找回了安全感，而且感到自己的生命正在闪闪发光，正在走向光明和出路。

因此，Kitsch始终伴随着一种虚幻的性质，让一个人借此摆脱对自己不高的评价。

昆德拉的这个例子需要进一步修正的是，Kitsch更多产生于悲苦的对象，而不是幸福的对象，因为一个原本悲苦的心情，它更需要别人的悲苦来养活，厕身于别人的悲苦当中，比分享别人的幸福，痛感要来得强烈。

这个词远非昆德拉的首创。

20世纪30年代始，人们开始谈论它，首先指出是它的虚假、廉价的性质，这正是Kitsch的原发点。

奥地利作家布洛赫指出Kitsch这种东西“反基督看似基督，行动和说话像基督，但依然是路西法”，“不仅是美学的邪恶，而且是社会和政治的邪恶”（1933）；美国文化批评家格林伯格认为“Kitsch是这时代我们生命中所有虚假的缩影”，“Kitsch假装对顾客毫无要求除了要他们的钱”（1939）；法兰克福学派批评家阿尔多诺指出Kitsch是“对净化的戏仿”，“用更加空虚来填满空虚的时间”；纽约知识分子凡登哈格说Kitsch“使个体失去追求真正的满足的代替满足”；托马斯·寇克说“Kitsch是要来支撑我们的基本情感和信念，不是困惑或质疑它们”。

（详见陈冠中《坎普·垃圾·刻奇》）回到《集结号》上来。

<<青年电影手册（第二辑）>>

我始终不否认这部影片所做的努力，即想着死者，不要忘记了他们，这比起将这些人算作“失踪”加以丢弃要有情义得多了。

但是这样的视角掩盖了一个更加重要的视角：这是一部谈论死人的影片，是这些人死之后的名分，而不是一部关于活人的影片，不是这些英雄们自己在战争当中的感受、他们本人的求生意志、他们活着的尊严和价值。

影片的前提是放弃探讨和争取“活着”的意义，认为不给这些人吹集结号这件事情可以模糊掉，对这样无视生命价值的行为可以悬置起来，仅仅关心如何给这些人一个死去的封号。

这就有了添加的嫌疑：追加封号是不是这些人自己所希望的？

是不是他们自己所追求的？

哪怕影片中安排过这样的细节，说这些人当中的某个人甘愿为了穷苦人的解放而当烈士也在所不惜，那么现在的安排就是相对合理的。

但是，为了迎合所谓市场和目前的观众需要，这部影片抽掉了这些人可能有的当年理想，他们的表现看上去更像一支职业雇佣军，看不出他们自己有当烈士的冲动和热情，人们其实是将自己头脑中这样那样关于“先烈”的印象赋予了他们。

倘若他们地下有知，是因为没有人想要在死亡线上拉他们一把而送命，他们唯一的意愿还是当这个“烈士”吗？

而现在，他们原本个人的意志欲求都被谷子地一个人给代表了。

如果说“生”是第一位的价值，“死”是第二位的价值，这部影片的矫揉造作之处在于——以第二位取代第一位，即以“死”来替换“生”，以死亡的“价值”替换生命的价值和尊严。

这种矫揉造作将事情变得廉价。

在观看影片时，令我感到心里“咯噔”一下的还包括：谷子地命令将死去人的尸体都搬到窑洞里去，理由是尸体需要好好保护，免得遭到敌人的羞辱。

看起来仿佛十分有理，但是它省却了一个重要的前提，即如何尽一切可能令他们在生前免遭杀戮。

在价值观上避重就轻，是这部影片最大的策略。

而Kitsch则建立在这种“替代性满足”之上，它抱着一个残缺不全的廉价价值，拿它当做事情的全部。

接下来的事情，就是围绕这个低廉的东西进行加工，想方设法把它重新说成是“崇高的”，试图回到过去“崇高”的那个位置上去，代替过去诸如此类的东西在人们心目中的地位。

在失掉了第一性的价值支撑之后，它能够做的就是煽情，台词在其中发挥了重要作用，比如说：“小兔崽子们，我怎么就挖不着你们呢”、“怎么就没名了呢，爹妈都给起了名字的”、“你们可不能诓我呀！”

你们可不能诓我呀……”诸如此类。

说句不客气的话，谷子地其实没有为47个兄弟真正做出什么，对于挖掘历史他没有任何周密理性的计划，两次接近事实的信息都是影片中唯一的女性在高坡上喊出来的，他本人实际贡献很小。

他喜欢的是手捧一摞烈士证书时，礼炮鸣响的那种气势。

问题当然不仅仅在于这部影片，也在于观众。

电影批评界流行法国学者拉康“镜像关系”的说法，是说影片如何折射出和释放了观众的欲望，与观众构成“花面交相映”的效果，就这一点而言，没有比冯小刚做得更加到位的，许多观众十分容易地在冯小刚的影片中找到了自己的位置，被激发出所期待的效果。

在很大程度上，问题不仅是这部影片的，而是这个时代的。

这个时代可以用很多东西来形容表达，其中一个就是人们“丧失了意义感”，即不再拥有自己是有意义的那种感觉。

所谓“意义”有大有小，有别人的意义也有自己的意义，有历史的意义也有个人的意义，有当时的意义也有事后的意义，甚至对于自己正在做的事情看不出、说不出意义来都没有关系，但是需要一种充实的生命感觉，需要自己的生活不是完全徒劳的那种印象。

但不幸的是，这一点很难做到。

人们一方面终日劳碌，另一方面还要为自己丧失意义而饱受煎熬，潜意识里觉得自己活得非常黯然，

感觉自己非常无能为力，既无力关心世界的真相和真实，也无力面对自己的真实和真相，只想凑合着过，从来不想参与到某个真相和真实中去。

在仿佛被抽空了的情况下，他们也宁愿选择一个比较低矮的看待世界及看待自己的立场，选择站在第二性而不是第一性的价值一边，接受一个“让步”的因而也是“替代性”的满足：如果不能去追究“生”，抓牢生的意志、生的价值和生的尊严，那么就停留在生的延续——死、死亡及尸体上面。

传统中有“死者为大”的说法，对于死者总不好说什么了吧？

人们终于找到一个看起来是不可动摇的东西——死亡，并且将自己的感情释放在一件靠得住的东西上面：死人不会复活，不会再犯其他的错误。

他甚至将自己看得如同死者一样被动，了无生趣。

这样的人生可以用“惨淡”来形容，尽管这个人外表看起来并非如此，“惨淡”仅仅是一种主观的感觉，感觉他自己就是那个最悲惨的人。

昆德拉还用过一个词“利多斯特”（Litost），他扬言道这是一个纯捷克词，在其他语言中很少能够找到对应物。

但至少中国人对这个意思心领神会：“Litost是一个人突然洞察自己的悲惨而产生的一种极端痛苦”，“利多斯特”不成熟的地方在于，它是一种情感上的装饰物，其中包含着一种自我欣赏和陶醉在内。

它与Kitsch应该是同一家族的。

在面对一无所有的死者时，可能正是Litost爆发的时刻，让他自己也意识到自己的一无所有及全部惨痛。

而如果面前的死者是受“憋屈”的“英雄”，那么，悲情则来得更加汹涌猛烈。

“英雄”以他非凡的举动，照亮了这个灰暗的生存，让他感到了意义所在——只是不在他这里，他更加Litost。

对于死去的“英雄”的感召，他不能置之不理，他被动的心弦正待被拨响，他低矮的人生正待提升。当为这些英雄感动得落泪时，他觉得自己人性尚存，总算没有忘记“今天的好日子是由无数革命先烈牺牲换来的”，甚至可以以自己的泪水加入到“英雄”的事业中去。

而当知道自己与周围人一道落泪时，更是感到自己由此重新回到人群当中，重新变回人类成员，不再孤单同时获得了安全感。

而一个通晓自己生命的意志，能够抓住自己生命的尊严和价值的人，能够体验到自己身上力量的人，则不需要这些。

《集结号》的叙事比起竞相栽跟头的华丽大片来，《集结号》提供了迥然不同的影像，在朝向观众期待的方向上，往前迈了一大步。

但是它在多大程度上适合今天的观众，尤其是走进电影院的年轻观众，仍然是一个问题。

我试图通过一些比较分析，来进一步指出它的缺陷。

此前我对这部影片的批评有人说过“不符合中国国情”，但是我要说今天的中国人在看电影方面决不输给其他民族。

仅仅是一部影片，为什么我们不可以采用一种“垂直的”态度来对待？

动机坐在黑暗电影院里的观众，当他们紧盯着屏幕时，以为自己拥有一双透视的眼睛，他们希望了解得更多。

比如说，在大街上看见一个人面红耳赤，挥动着胳膊大喊大叫，我们就装作看不见，置之不理，这不能仅仅归结为冷漠，而是礼貌使然，我们不能打听得太多，以免进入别人的隐私。

但是在电影院里，我们就变得放肆起来，觉得自己一定要知道别人为什么这么做，想要去理解事情的原委。

人们都知道《集结号》请来了韩国影片《太极旗飘扬》的班底，这部表现50年代韩战的影片花了很多篇幅，一再敲打主人公李镇泰的参战动机：获得一枚勋章可以让感情甚笃的弟弟离开军队返家。

后来事情发生变化，他不止一次掉转枪口，在加入了朝鲜军队之后又回到自己的军队中来，如此出尔反尔，但是观众仍然觉得可以接受，因为其中铺垫的动机是可信的，这也使得这个人超出常人的英勇战斗行为变得可以理解。

实际上哥哥的行为动机比他自己声称的还要复杂。

<<青年电影手册（第二辑）>>

弟弟直言不讳地指出，哥哥这样做有自己个人的因素，他为了荣誉而冒险，不惜拿战友的生命作牺牲。

坐在电影院里的观众都分享了弟弟的这个立场。

这样一来，观众就知道得比人物本身还要多，而不仅仅听信人物自己所说的。

这是观众特别乐意的，仿佛他身在电影院，却同时参与了真相的揭露——他知道了人物自己所不知道的。

比较起来，《集结号》里以谷子地为首的人们，他们之所以参与一场战争，为什么在战争中有出色的表现，却没有提供有说服力的交代？

显然这是为了与国产电影此前的做法拉开距离，尽量不要突出所谓“意识形态”的因素，但是这样一来，谷子地们的行为就变得难以理解，没有动机还要作出惊天动地的举动，这有点说不过去。

从影片提供的一些细节来看，比如枪杀俘虏、私分战利品、摘取敌军军官的手表等，这样一支军队仿佛可以为了任何人打仗。

其实人物动机可以是各种各样的，即使不采用意识形态的表达还是有许多路径可走。

但是这部影片在抽掉了宏大叙事之后，人物从内部被抽空了。

找不到支撑他们行为的内在支柱。

观众眼前的他们，成了一群冲冲杀杀的莽汉。

许多人其实是将自己头脑中已有的关于共产党部队及其牺牲观念赋予了这部影片，而不是由影片本身所提供的，所以有观众说“不知道谁跟谁打”。

这样做带来的一个危险是：如果需要观众带着影片之外的对于这段历史的理解去看，那么他们就有理由质疑：“共产党的军队是这个样子吗？”

上次《色·戒》的问题也是一样。

王佳芝在香港吃过苦头，付出那么大的代价之后，她为什么第二次还要信任这些人，还要加入他们其中、继续扮演对自己来说损失过大的角色，这是需要认真交代的。

如果在影片中将其交代得清楚、看上去有说服力，比如王佳芝这个人就是爱好演戏，顺便指望假戏真做，那么观众就不会将头脑中关于抗日烈士的概念带到其中，不会用影片之外的东西来要求影片之内，而仅仅拿她当做王佳芝。

这样，影片就自成体系、自为一体了。

人物的行为动机，实际上也是一部影片叙事的动力和动机，是影片从头到尾贯穿起来的理由。

这部电影真正的叙事动机是在开始之后将近一个小时才出现的，即谷子地要为死去的战友寻求“烈士”称号，这是影片中所要实现和唯一贯穿到底的东西，它与前半部分战斗场面显然是游离和脱节的。

在这个意义上，影片的前半部分看上去可以删去。

那些豪华的战争场面，更多是一些景象奇观，较少带出叙事的内容来。

价值人物的行为动机，同时提供了他行为的意义。

抽掉了动机，等于抽掉了人物行为的意义和价值。

价值有大有小，有别人眼中的价值也有自己眼中的价值，有当时的价值也有事后的价值，但是不能没有价值。

这部影片的编剧刘恒说：“第一，我们不讨论战争有没有意义；第二，我们不讨论牺牲有没有价值。”

但是历史归历史，个人归个人，对于历史没有价值的对于个人未必没有价值。

电影这种东西并不提供“关于历史问题的若干决议”，而是关心个人的遭遇命运。

这个影片所关心的是这47个人死了之后，他们应该获得的名分。

这当然是不错的，人死了不能没有人记住。

但是它同时带来一个问题是：为什么要等到死了之后才来关心？

难道当他们活着的时候，就可以不关心吗？

是不是他们如何活着，比他们死后的名分更加值得关注？

起码这些人自己是想留在这个世界上的，想继续生活在蓝天与阳光之下，那么为什么不去关心他们本人所关心的？

不去想方设法延续他们的生命？

<<青年电影手册（第二辑）>>

因为他们不仅是谷子地的47个兄弟，而且是47个独立的、属于他们自身的生命。

关于这47个人之死，影片的处理是有漏洞的。

当然有战争就会有牺牲，但是任何牺牲都是出于战略部署，而影片中相关的战略部署是——用这47个人掩护大部队安全转移。

但是大部队转移，并不等于一定要牺牲这47个人，因为牺牲47个人不属于战略目标。

当大部队成功转移之后，这47个人也需要撤退到安全地带。

这是事先应该考虑到的。

而根本没有吹号也完全没有采取其他任何措施试图将他们从死亡线上拉回来，这里存在严重指挥失当。

因此，这部影片其实并不涉及“集体主义与个人主义”的矛盾，不涉及“少数服从多数”，而仅仅涉及如何严肃认真地对待他人生命。

怎么会有这种“多数人的意志”，在大部队成功转移之后也不以任何方式通知“少数人”撤退，让他们拥有安全转移、保全生命的权利？

为这种做法辩护的人，都说那是不可避免的，战争中的确会有这种情况。

但现在是和平时期，正是可以讨论这种做法是否稳妥的时候。

坐在电影院里的观众五花八门，他们大多不是现役军人，需要从自己的立场来理解事情。

一部影片说到底不是为了复印现实，不是为既定现实做辩护，现实中曾经存在的，影片可以提出质疑，现实中没有存在的，影片也可以加以表现。

不难想象，那部《拯救大兵瑞恩》完全是虚构的，在诺曼底战场上不惜牺牲一个小分队而去寻找一个人，让他离开战场，这种事情很难发生，也很难说美军在别的地方做过诸如此类的好事。

但是人家却如此愿意往自己脸上贴金，也做得令人信服，为什么？

因为它建立在这样一个价值观的前提下：不能让一个母亲失去她最后一个孩子，她其余三个儿子都已经战死沙场。

在我们这里的许多解读中，这部影片却被理解为在“集体主义与个人主义”的冲突中站到了“个人主义”一边，这真是一个奇怪的思路。

好像除了“集体主义与个人主义”的这个框架，人们就找不出来理解世界的其他途径。

作为“个人”，我们其实很少遇到与“集体”之间不可调和的冲突，很可能一辈子也轮不上一次，但是这对矛盾却被如此夸张，变成了每天需要重复的东西，很可能它仅仅是一种权威话语，它来自权力的上方而不是来自普通人的下方。

这样一种虚构的影片帮助制造了美国神话，参与完成了美国价值观的塑造。

所谓“神话”，放在当今的意义上说，它既意味着一种理想与向往，也意味着人人能够认同、分享的那种东西，人人觉得其中有自己的一份，愿意参与到这中间来，而不是靠强制性力量来颁发颁布。

让最后一个小儿子回到母亲身边这个东西人人能理解，也愿意接受。

意识形态的揭露者可以批评这不过是一个“美国梦”，但是一个民族总是要有点梦想有点神话的，需要有让人们自愿参与其中的价值表述，这样的表述也能够成为人与人之间的共同纽带：人们在认同这些价值的同时，互相之间也产生认同。

相互认同的重要性在于：这个世界不仅是你一个人，不光是陌生疏异的，而是可以在其中生活下去的。

《集结号》尽可能地回避有关“意义”和“价值”的问题，其实它也不是完全脱离，只是选择了一个比较低矮的价值立场：不去追究活人的价值，而是看重死人的名分。

这在中国倒是也具有一定普适性，因为在这片大地上，正是有着那么多冤屈的亡灵，那么多无谓的牺牲，许多观众心中正是有一肚子伤心和苦水，他们在这部影片中得到了响应。

但是这也决定了这部影片更加适合四五十岁以上的中老年观众，他们对于所谓“英雄的憋屈”、牺牲的无奈有着更多的理解体会。

这是一部朝向过去的影片，对于更加年轻的人们就未必适应了。

在很大程度上，《集结号》的做法，像一面镜子呈现出我们民族在价值问题上的某种真空状态：从前的东西不敢要了，将他们称作“旧意识形态”一概抹掉；而外来的东西也不敢要，怕惹上与西方

价值观相关的嫌疑（《拯救大兵瑞恩》是这部影片努力要避开的潜在文本），这样我们就无法拥有有关如何活着、如何活得有价值、有尊严的有力表述，只是指望死了之后能在坟头安放一只花圈。

这种凄惨无力的表述与我们的生活多么遥远啊。

我们的“梦想表达机制”远远没有建立起来。

人性有评论说这个电影是表现“人性”的，笔者完全不同意。

这个问题稍微复杂一些，请允许我从容一些来陈述。

我希望不仅提供对这部影片的某些看法，而且能够提供如何看待这类问题的眼光立场。

首先要说的是，虚构作品中的“人性”，并不是为了表达关于“人性”的结论性意见，比如是“善”是“恶”还是“善恶兼备”，乃至人能够坏到什么程度，或者好到什么程度，这些都属于静态的观察和概念。

虚构作品是在一个设想出来的情境中，看看这种情况下人性有什么表现，有什么作为。

换句话说，对于虚构作品来说，人性意味着一种可能性，意味着一个生长和变化的空间，而不是现成的和一成不变的东西。

换句话说，当某个虚拟空间本身没有足够释放出来之前，我们事先不知道人性是怎样的。

有一部也是没有任何崇高性的描写军队战争的影片叫做《全金属外壳》，导演库布里克，1987年拍摄的。

影片的第一部分是新兵训练，一个“魔鬼式”的教官，以一种罕见的野蛮和竭尽侮辱的方式对待手下的士兵。

按照我们这里习见的“为现实辩护”的做法，可以说他那样做是军队中为了减少战场上伤亡的必要措施，但是这部影片不这样认为。

它比较详细地描写了其中一个士兵比尔的感受，落在这位可怜胖小子身上的奚落、辱骂以及来自周围人的恶作剧，终于令他精神崩溃，还没有等到他被派往前线，他就举枪打死了那位教官并饮弹自尽。

如果我们拿一把尺子来量的话，我们会发现这位士兵从一开始到他倒在血泊中，他的人性经历了一个“正常”到“反常”的过程，而逐渐移步的这段距离，正好是用来谴责那位魔鬼教官的反人性的做法，也体现了影片自身的评判立场。

《太极旗飘扬》并非一部了不起的电影，它过于煽情而冷峻不足。

但是关于影片中如何体现“人性”这个基本语法，它至少是掌握了。

哥哥镇泰从一个街头鞋匠变成英勇善战的“英雄”，起初是为了弟弟，后来加进了个人荣誉感和个人虚荣心，但是从根本上说，这是战争所导致的人性异化，是战争压力之下所发生的人性扭曲。

人们在战场上经历的，与日常生活中是不同的，即使他原来不是这样的一个人，但是在那种极端的情况下就变得如此。

如果说艺术作品关心人性，提供关于人们自身的知识和了解，那么这是一条重要的途径——考察检验在特殊的条件下（由影片虚构所提供出来），人们的“人性”如何承受压力，如何发生变化，如何变异或者如何人性尚存。

《全金属外壳》后来采用了一位上了战场的士兵“小丑”的眼光，通过他的观察、他的衡量和他的承受，来评判战争给人们所带来的一切。

套用一句俗话说，这也正是“以人为本”的思想，最终落实到人自己在战争中如何感受和承受上来，从而给出真正的人的主体位置。

顺便地说，笔者在电影中看过最精彩的狙击战是在这部电影中，狙击手只有一名且为女性，可见战争这种行为并不仅仅属于男人，这个女性角色出色地帮助传达了库布里克所要表达的反讽意味。

从这个眼光看过去，《集结号》几乎无甚作为。

除了那个尿裤子的代理指导员，人们看不出这支队伍中的其他人们，他们自己是如何感受自己的处境的，他们如何承受战争的压力，日复一日的战壕生活给他们带来了什么，在战争中他们的人性收获了什么又失去了什么。

包括谷子地本人，在战争中他自己的人性是如何移动脚步的？

如何从这一端走到那一端？

是否前后发生过一个变化和经历过一个过程？

像现在这样，从影片开始到影片结尾，都是吼来吼去的一张面孔，未免太单调、太僵硬、太狭隘了。以谷子地这样的性格，或许成为一个配角还可以，但是作为一个主角，他有太多不足。

我还是要不失时机地强调，影片是为今天的观众而拍摄，它不应该是所谓历史的复印机，否则在人性的认识和表现方面，就是停留在半个多世纪之前，是原地踏步。

不仅没有打开一个人性的空间，而且冯小刚仿佛是故意抹杀这个空间，预先准备了一套说辞，拒绝来自这个方向上的批评。

人们看到战后谷子地在获得安置之前接受审查的那一段，那两个颐指气使的干部询问谷子地身上“为什么穿着敌军的衣服”。

他们反反复复地追问：穿上这样的衣服，你当时心里是怎么想的？

你的内心活动如何？

在你穿上这种衣服的第一刻，你是怎么考虑的？

诸如此类。

接受审问的谷子地始终不配合，没有做任何交代。

可以说，这里的对话设计，已经超出了影片的具体情境，变成丢给观众席上的一些话了。

将此看做冯小刚趁机发牢骚，应该是不为过的。

容我直言，这就是冯小刚的不明智了，他没有必要与他不熟悉的东西对抗，他这样处理有“反智主义”的嫌疑。

很可能，当冯小刚冒着零下几十度的严寒带领他的团队现场拍摄时，他期待的年轻观众们正在温暖舒适的房间里，通过看DVD习得了另外一些看待战争的经验，练就了更为练达的看待电影以及这个世界的目光，要满足这样的观众不是一件容易的事情。

在很大程度上可以说，中国观众观看电影的水平，要高于中国导演们制作电影的水平。

在提高了眼光的观众面前，谁能够说“这就是中国的国情”或“中国的电影只能如此”？

！

后记

——我们的时代还需要巴赞倡导的那种“作者论”电影吗？

还需要意大利新现实主义那种风格的电影吗？

——需要，完全需要。

电影不光是娱乐。

电影最初诞生的时候，那些（《工厂的大门》纪录电影，还有卓别林的伟大的默片就像历史的胶片一样为我们呈现了20世纪初资本主义发展的社会图景。

中国的默片《劳工之爱情》也异常鲜活地为我们描述了当时人的爱情生活。

我们现在的时代，改革开放已经进行30年了，物质生活逐渐富足起来了，电影院也逐渐多起来，但我们的电影却在远远落后于我们的时代和人民。

第五代电影人早期的美学风格已经被遗忘得差不多了，商业，票房，明星，还有恶评，恶搞，充斥了我们的娱乐版面，激活了我们的电影话题。

第六代电影人的作品你也许在某个角落里看到，比如咖啡馆、大使馆的文化中心、798和宋庄艺术区，可冗长的镜头（《世界》、（《三峡好人》等等）和破碎的情节（《颐和园》）让大众望而却步。

我们的电影就这样慢慢边缘化了，就像曾经的台湾电影和现在日益衰落的香港电影。

我们需要能够冷静观察我们时代命运的中国电影。

《小武》、《盲井》这样品质的电影或许是我们时代特别需要的电影。

《鬼子来了》也是我们中国人对历史反思和记忆所特别需要的电影。

邻国日本NHK电视台出品的《激流中国》系列纪录片里面很多的现实问题也是需要我们静下心来勇于面对和用心思考的素材。

我们的电影应该充满锋利的批判光芒，也应该有温暖的人性关怀。

电影应该跟时代和大众有紧密的对话和交流。

故事决不是凭空编造的任意想象。

我们应该用电影作为我们思考生活的方式，也应该用电影作为向时代发声的精神武器。

<<青年电影手册（第二辑）>>

媒体关注与评论

《青年电影手册》开拓希望的路，我们都在路上。

——刘晓庆愿《青年电影手册》伴中国电影茁壮成长。

——李亚鹏青年爱电影，电影就永远年轻。

——倪萍青年永远电影，电影永远年轻。

——田原关心电影，关心《青年电影手册》。

——赫蕾愿《青年电影手册》为越来越多青年热爱。

——佟大为愿我们的电门，从这里走向世界。

——郭晓冬让越来越多的年轻人都来关注我们的电影产业。

——姜宏波电影创作应该是自由的梦想。

《青年电影手册》的批评也应该是：自由加独立，梦想与激情。

——姜文坚持独立批评的精神，看《青年电影手册》——王小帅电影永远是青春的梦想。

——李少红关注电影本体，促进电影实践。

——路学长热爱电影就把《青年电影手册》天天装在兜里放在心上吧。

——顾长卫电影与青年同在，即使在侯麦、伊斯特伍德那样的青年。

——章明期待《青年电影手册》成为浩瀚影海中的灯塔。

——肖风期待《青年电影手册》。

——宁瀛不弃良知，独立品格，为电影人生之尊严，勇敢批评。

——王超

<<青年电影手册（第二辑）>>

编辑推荐

《青年电影手册(第2辑)》由山东人民出版社出版。

自觉反省！

独立批判！

中国青年自己的《电影手册》。

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>