

《得闲谨制》: 布衣“止戈”警钟长鸣

■文/何美

《得闲谨制》，一部在虚构的戈止镇谨制诸种隐喻的国产电影，展现了工匠、溃卒和村民在日军侵华的战火中揭竿而起的抗战壮举，体现了抗战题材文艺创作的创新创造。

工匠、溃兵与村民为“止戈”而战

《得闲谨制》接力《南京照相馆》，以1937年日军侵略、南京沦陷为背景，绘就技工、农民、溃兵、老者、妇女的平民抗战图景。遵循三段式结构叙事方式，讲述逃往宜昌、躲于村镇、战于民居，场景越来越小，家国情义却越来越深。目睹日军暴行的金陵机械制造厂八级钳工莫得闲，带着一门瑞士造“苏罗通”机关炮的防空炮长肖衍，不像留在南京城的阿昌和金老板用生命和相片留下日军侵华的罪证，而是沿长江渡船逃到宜昌，又在炮火中躲进山区村镇，在不断的迁徙中重建家园，以扳手、铁锄保家卫国，书写“施家带口，朝天作吼”的平民觉醒史。

得闲告别夏橙娘儿俩时表示自己虽颠三倒四，但大事有方向，“你们就是大事”。深知丈夫磨刀霍霍想要杀谁的夏橙回道：我们都不是！玄孙挺身挡前路，太爷斧钺劈重甲，手无缚鸡之力却勇敢无畏。有血有肉的汉子从东躲西藏到迎头痛击，平民小人物在绝境死战中展现了韧性和血性。

“谨制”重重隐喻，解锁串串密钥

该片是导演孔笙、编剧兰晓龙、总制片人侯鸿亮“国剧黄金铁三角”继2009年电视剧《生死线》后再度合作，是正午阳光出品的首部院线电影，以匠心谨制凡人微光，探索主旋律电影的创新表达，首日票房过亿，四天票房破2亿元，在《疯狂动物城2》《阿凡达3》《鬼灭之刃》等进口影片环伺中如“黑马”跃出。

2016年秋天，战争电影《命运谷之决胜宜昌》在北京举行发布会，宣布项目启动并进入筹拍。剧本久经筹备，十年磨一剑，终成《得闲谨制》。距离“川鄂唱喉”宜昌仅20公里的石牌要塞，是日军西进四川的关键防线和首道锁钥。创作未按常理出牌，镜头转向了1940到1943年鄂西会战的“边角料”，石牌保卫战的炮火未直接殃及的深山小镇，一群只想活下去的难民。

影片富于隐喻与细节，如打孔、电焊、

榫卯般精工细作。其中莫得闲用锉刀既刻生活也铸利刃，既多次修理肖衍的炮，也修补这群难民的日常，修复末路穷途中的微弱希望。“得闲”一词出自《晏子春秋》，但被卷入战乱的工匠乃至智者莫得清闲；四岁儿子的名字“莫等闲”取自岳飞《满江红》，藏着莫得闲等“驱逐鞑虏，收复河山”的意愿，更蕴含朝向自我主导的成长潜能。莫得闲肩扛竹竿走向敌军，竿上烙印“得闲谨制”四字，“谨制”体现在器物上刻录制造者、主造人或监造人姓名以追溯质量责任的传统，“物勒工名”始于春秋战国时期，见于《礼记》。相较于焊工、车工、电工与木工等，钳工常被称作“万能工种”，是工业的基石，与《南京照相馆》里的摄影师都是现代社会分工的产物，帮助Z世代更好理解职场与战场。年届九旬、逃难中随身背抱四代亲人家牌位的太爷爷，祭拜亲人的供桌两旁的对联是“万千流水归长江，伶仃孤鹤觅吾乡”，他呢喃“国破山河在，低头思故乡”，记挂玄孙、曾孙和曾孙媳妇，手持在古代兼具礼器与兵器功能的斧钺，为家杀敌和护猪——汉字“家”的屋顶下正是“豕”（猪）。

再如，在盛产橙子的宜昌，夏橙被迫离乡前还是仔细闩好门锁，期待回家；每日努力张罗让家人吃到热饭热粥，为救儿子失聪于坦克之畔，为母则刚，令人敬重。水流上漂过的羊寓意难民百姓如待宰的羔羊，鼓则希冀老百姓和炮兵们重振旗鼓。“戈止镇”是难民心中的“桃花源”，出自甲骨文“武”的构型会意和《左传》的成语“止戈为武”，希望停止干戈、化为玉帛，体现儒家、墨家、道家、兵家、纵横家等诸子百家的止战思想。但“戈止镇”被日本侦察兵错认为顺民镇“武镇”，暗讽侵略者的暴力逻辑。

“武”是错的，“戈止”才对。“止”通“趾”，表示站立或行走。何以止戈？持戈而行。顺从未能和平，战斗才有生路，亦即“以武止戈”“以战止战”。脱鞋（“妥协”）后用脚趾扣动扳机可以自杀，但肖衍再未退缩、炸敌赴死，面对射杀威胁而绝不弯腰的莫得闲为之穿上鞋子，不失立足之地。日军叫嚣“一亿玉碎”，实行“焦土战”，在影片中以三个侦察兵妄图在20分钟内屠村，失败后又驱动坦克重炮希望碾压。戈止镇遭遇战持续一个小时，以血和火迎击日寇。

综上，重重隐喻独具匠心，有如串串密钥。用于加密和解密的密钥和秘钥在信息安全领域中常被提及，密钥通常可见，秘钥则需要严格保密。电影密钥则指能让影院

放映某部电影的密码。电影多重地理空间、典籍诗文、历史文化与现代军工的隐喻，如同密钥，重构认知，通往人心。

居安思危，以史为鉴，警钟长鸣

昭昭前事，惕惕后人。继纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利80周年、“一二·九”运动90周年后，第12个国家公祭日到来。军国主义幽灵未散，防空警报每载鸣响。1937年冬的南京，在日军进城之后的6个星期中，平均每12秒就有一个中国人的生命被杀害于日军的屠刀之下。宜昌保卫战持续5年，城市被破坏十之八九，战前15万余人锐减至两千余人。《得闲谨制》中，走街串巷本应多识广的卖货郎因安逸了几年而未认出日军，首先被毙。“从南京逃出来的人，不应该有这种侥幸。”家人、乡亲与战友之死，都是血海深仇，都有切肤之痛。隔江未必安稳，莫得闲手里有活才心安，自制发电机，暗中挖地窖，高筑墙、广积粮，懂得感恩但也记仇，太爷“理要讲，人要杀”，炮兵重拾武器以防敌军再来。对于来犯之敌，都是寸步不让。“像一个人那样死去，像一群人那样前仆后继。”在血火浸染之地，“死老百姓”“死开点”中有浓重的悲怆，“灰头土脸”折射人性光辉与民族大义。

国际局势波谲云诡之际，日本右翼重提80年前的“一亿玉碎”，新任首相高市早苗政府一再拒绝撤回涉台错误言论。高市谬论等极右翼思想及政治势力集中爆发，足见日本军国主义与黩武思想的遗毒之深，也彰显《得闲谨制》的现实警示价值。该片自零预热突袭定档以来，以4:3画幅黑白默片开始，巧妙运用黑色幽默，通过肖战等众星演绎群像好戏。它有《我的团长我的团》里那群“炮灰”的荒诞悲歌，也令观众联想到鲁迅的《彷徨》与《呐喊》。抗战电影《举起手来》以及三段式结构讲述1950年朝鲜战争的韩国电影《欢迎来到东莫村》。

“我们做的事没人晓得，我们的子孙与世长存。”片末舒缓响起一曲《恭喜恭喜》。这首歌创作于1945年抗战胜利后，恭喜幸存与重生，如今在承平日久与欢快变奏中成为贺岁春节金曲。该片也正走出国门，陆续登陆澳洲、新西兰、英国、爱尔兰、美国、加拿大等地影院。

（作者为中国文联文艺评论中心研究处处长、北京大学艺术学理论博士）

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《狂野时代》： 电影致敬电影，电影复活电影

■文/周夏

出于对毕赣电影前作《路边野餐》《地球最后的夜晚》的好感和信任，在第三部长片《狂野时代》首映当日我就迫不及待地选定杜比全景声巨幕厅，准备迎接一场盛大的梦境之旅。但是等待我的并非想象中的沉浸式体验，而是具有一定理解门槛、充满专业知识、有点乏味的学术电影，也可以称作元电影、迷影电影、论文电影、实验电影、谜题电影、美术馆电影等等。第一次观影不满足，又在中国电影资料馆“二刷”《狂野时代》，得以发现许多饶有趣味的细节设计，映后导演与观众的交流也进一步加深了受众对电影的理解。“彼之砒霜我之蜜糖”，大众的昏昏欲睡并不妨碍迷影者花样百出的解读乐趣。

电影是一场梦，造梦的人和做梦的人通过电影发生神奇的连接，《狂野时代》自然是从梦开始的，而容纳这个梦的巨大装置就是电影院。毕赣创造了不做梦的大她者和做梦的迷魂者，由他们引领我们进入百年的电影史，并以佛教中的六根“眼、耳、舌、鼻、身、意”将电影划分为“视觉、听觉、味觉、嗅觉、触觉、意识”六个篇章，穿越了一个世纪的电影美学形态变化。

显然，较于前作，《狂野时代》更具有野心，每个篇章都要涵盖“电影-时代-感官”这三重命题，相当于要调用影音一切手段在高空走钢丝，技术难度系数陡然增加，这部自我挑战的大作虽然冒险但也让人兴奋。映后导演也坦言拍这一部电影感觉像拍了五部电影，其体量和架构要比一般电影庞大复杂得多。毕赣用电影的不同形式抒写了电影艺术本体发展的宏大史诗，以电影致敬电影，这无疑是献给世界电影诞生130周年、中国电影诞生120周年最珍贵的礼物了。

轮回：循环往复的套嵌-环形结构

电影采用了传统工整、首尾相连的念珠结构。以大她者衔接首尾，迷魂者贯穿始终，整部影片在梦的发生地——电影院启幕，以梦的落幕地——电影院为剧终，形成一个完整严密的闭环，古老的剧院始终笼罩着一种庄严而神圣的仪式感。

首篇对应着迷魂者的生，终章对应着迷魂者的死。首篇和终章形成了循环往复的轮回，与佛教中生死循环的轮回意象形成同构。同样，中间套嵌的四个章节内部也都形成了一个首尾呼应的回环。“听觉”中是开动的火车车厢，“味觉”中是行驶的汽车，“嗅觉”中是载货的卡车，“触觉”中是江边的船舶。这些交通工具把迷魂者送到这一世，也带离这一世。

唯一不同的是第三章“味觉”，开头是汽车把迷魂者带到寺庙，中途这辆车就开始走了，结局是敞开的，破了一下，没有形成最后的闭环，那是因为迷魂者变成了一条黑狗，从佛门溜了出去，这也是我最喜欢的一个篇章。佛教是解密毕赣电影的机关。他拍摄的第一部短片《金刚经》就把《金刚经》的经文刻在戴草帽的河边木桩上——“凡所有相，皆是虚妄”，《路边野餐》的开篇就直接引用了《金刚经》作为题铭：“过去心不可得，现在心不可得，未来心不可得”。同样，“味觉”篇也使用了《金刚经》中的箴言“若见诸相非相，即见如来”，它出现在与苦妖的对话中。短片《金刚经》里杀人的“牙痕”，还有“狗”的意象也都延续到“味觉”篇里，这昭示着此章节并没有局限在外在形式严谨对称的轮回设计上，而是深入到因果报应，业力法则的内在。

燃烧的蜡烛：不断流逝的时间

整部影片160分钟，回溯了一个世纪的电影发展史，一个世纪的中国变迁史。毕赣在采访中非常明确地指出“狂野时代”指的就是世界发生速变的20世纪。用2小时40分钟去浓缩百年历史，这个时间晶体如何形成呢？

如前所述，《狂野时代》采取了简洁分明的章节结构。六个章节是按照一百年的线性时间节取了中国近现代史关键的历史节点予以表现，每个章节的时代都相隔了二三十年，每个章节都是三十分钟左右的短片，相对独立，风格迥异，形成各自成章的异趣。连接各个篇章的线索不仅有大她者的画外音，还有一根不断燃烧的蜡烛。

作为梦境凝视者的大她者，她的解说引导我们进入不同的梦境；而蜡烛则标记着时间，不仅让观众感到时间的持续流动，也象征着迷魂者不断流逝的生命。蜡烛开始燃烧，迷魂者的生命就进入了倒计时。

迷魂者在梦中游走，穿梭在20世纪初、三四十年代、五六十年代、八九十年代、最后来到20世纪最后一晚。前四个章节的时代背景都是相对模糊的，地理空间也是相对虚化的，我们可以大致把它划分为晚清、民国战乱时期、文革时期、改革开放初期，最后一个段落很明确地指向了1999年最后一夜。空间从封闭走向敞开，由搭建的鸽片馆、监狱-车站-镜子铺片场逐渐过渡到实景-破败的寺庙、旅店-饭馆-泳池，最后来到了江边。

迷魂者：电影时代的隐喻变体

无疑，这部电影最大的主角就是电影本身，它化身为迷魂者，带领我们穿越了一个世纪的电影-时代变化。迷魂者以燃烧自己生命为代价，做了一个世纪的长梦。梦中，他在不同时代以不同体质完成了身体和精神的双重游弋，从晚清被囚禁的电影怪物、民国战乱时期阴暗媚惑的神秘美少年、“文革”中痛苦悔恨的弑父儿子到改革开放之初做着发财梦的江湖骗子、世纪末勇敢追爱的黄毛混混。这些迷魂者的形象气质虽然各异，但都是无根的漂泊者，无家可归的流浪者。同时，电影形态和类型也随着时间的推进发生着变化，一步步成长起来。从“视觉”到“听觉”篇，电影也从默默过渡到有声片，奇幻怪物片、黑色悬疑谍战片、东方志怪片、社会伦理片、吸血鬼黑帮片轮番登场。每个短片也都还有一个行动的叙事体，从寻觅迷魂者、神秘的箱子到与苦妖对谈、嗅觉识别牌、世纪之吻。

至于五感叙事，“视觉”和“听觉”篇采用电影自身的视听手段很容易达成和凸显，但“味觉”“嗅觉”“触觉”篇由于电影院本身的限制，观众无法获得三感直接的仿真体验。编导就把这三感进行了能指的延伸，巧妙转化到内在的隐喻层面。即便是诉诸于耳的“听觉”，也没有停留在放大声音魅力的表面，而是用美少年身体里摄人魂魄的天籁之音来隐喻人类潜在内心深处的欲望之声，这个欲念足以毁灭自我，令人痴魔。

“味觉”中的苦味不仅仅是小狗日的入嘴的屎骚味，牙疼的生理痛苦是内心罪孽感的外化，继而化为父亲模样的苦妣，如影相随。在那个苦难的时代，父亲被“疯狗”咬噬的痛苦，小狗日的用发芽的土豆毒死父亲的悔恨，都交织在这寺庙里的冰天雪地里，愈发映衬了这对父子的人生寒苦。“嗅觉”中也涉及到父子关系，只不过这次换成了悔恨的父亲，出走的女儿葬身火灾，唯一留下的饭盒里已经烧成灰烬的信件，小女孩闻脾的障眼法虽假，但读信的情感为真，“下海”的生父和骗子“父亲”都弃她而去，隔壁对话让失去女儿的父亲和失去父亲的女儿彼此安慰。“触觉”篇则聚焦了世纪末的少年阿波罗和吸血鬼少女的一夜情，阿波罗是光明之神，吸血鬼却活在黑夜里。黎明时分，吸血鬼放弃永生看到日出，阿波罗亲吻了吸血鬼，吸血鬼咬噬了阿波罗，二人双双以爱赴死，“触觉”表现了跨越种族跨越生死的激情之爱。在世纪末的虚无中，只有爱才能与这个世界抗衡。

毕赣尽最大努力实践了20世纪“电影-时代-感官”的三重命题，在百年变幻中，他将电影人格化，以大胆的想象力和前卫混搭的实验风格解构了电影-梦境，也重构了电影-梦境，用视听音符奏响了宏大的交响乐篇，完成了对电影最大诚意的致敬。

毕赣电影也终于走出了家乡，走向了世界的舞台。但他还是把个人的原初烙印散落在电影场景的各处：指针停止走动的破碎钟表、遗落在雪地里印着“荡麦”的火柴盒，泛着暖黄调的凯珍餐厅、黑桃A，还有人伤心的时候会吃苹果，以及荡麦KTV里罗先生、邹肇政演唱的港台歌曲……最后在复古的影院银幕上赫然出现“毕赣电影作品”六个大字，导演像一个自恋怀旧的诗人，一个深情回望的迷影作者，通过处处的自我指涉证明自己强烈的在场感。

片尾，象征着观众的发光体一个个熄灭，肉身消散，但电影永恒。就像影片中所展示的那样：匆匆忙忙的路人来来往往，倍速中观众换了一批又一批，但露天电影院的银幕上依然以常速放映着《水浒传》的经典画面。电影永远是人类的心灵归宿，如今，新世纪的巨轮已经航行了25年，在人工智能和短视频的冲击下，电影院里的电影将走向何方？迷魂者也许会在未来给我们答案。

《赛德克·巴莱》(上)(下)： 关于一个民族最为磅礴的思辩

■文/阿郎

艺术往往关涉到一个民族的秘史，在绘画的线条、书法的笔锋、舞蹈的动作、电影的故事之外，艺术的核心张力来自于这个民族的基本性格。所以勤劳勇敢的中国人总愿意在电影里讲述名不经传的小吏小民，在历史的沟壑间忙忙碌碌的背影。也愿意讲述一马当先的英雄，在家国危亡的关头舍生取义的呼啸。在中国叙事的音韵里，我们的电影一而再再而三地描述春秋作家长里短的人间美好，也不避讳在塞外边关一地清冷的月光和一袭染血的铠甲下汹涌的万丈豪情。

《赛德克·巴莱》(上)和《赛德克·巴莱》(下)就是中国叙事下开出的花朵。在大部分时间里，影片都在描述台湾地区赛德克族美好而质朴的生活。赛德克人热爱他们世代居住的奇莱山、浊水溪，相信祖灵鸟在唱歌，崇尚“我的灵魂如松叶纷飞”的自由。他们结婚时喜欢跳精神舞，女人在一旁吹奏美丽的口簧琴，男人一起喝光同一个杯子里的酒。在这里有高耸入云的森林、深不见底的悬崖，有血一样鲜红的樱花和像海一样蔚蓝的星空。在高山和溪水之间，赛德克人吟唱先知般的曲谣，歌咏“像松枝嫩牙般的勇士”。使用只有他们自己能听得懂的呼号传情达意，年轻的呼叫声在祖先凝望过的山林里回荡，万物回应，萦日不灭。

在另一部分时间里，影片讲述的是这样乌托邦画面的崩塌。1895年，《马关条约》之后，日本人武力介入台湾。该片细致地还原了日本人在台湾地区殖民和暴政的过程，他们砍倒赛德克祖先种下的奇莱山同样古老的树木，“这些看过我们祖先的树，就这样变成了木头”。污染赛德克人世代饮用的浊水溪的水。强迫赛德克男人日夜劳作，并夺走他们的劳动果实。他们侮辱赛德克女人，逼迫她们陪酒。要求赛德

片中，重男轻女的赛德克人竟然感叹，“不想当野蛮人，但不管怎么努力装扮，也改变不了这张不被文明认同的脸。”

《赛德克·巴莱》两部系列电影讲述的是发生在台湾地区的雾社事件，1930年，赛德克族马赫坡头目莫那·鲁道不满日本人长期暴政，率领12个族社中的6个部族，趁着举办社运动会之机，突袭雾社地区日警分驻所。日本人气急败坏，出动飞机、机枪、迫击炮，甚至最后投掷了生化炸弹，围剿手持弓箭和弯刀的赛德克人。300名赛德克勇士对抗数千军队，苦战50天之久，最后或战死或自尽，无一生还。发起者莫那·鲁道自杀，参与行动的部落几遭灭族。

赛德克·巴莱是台湾地区赛德克族语言，赛德克的意思是人，巴莱是赛德克语言中真正的意思，赛德克·巴莱的意思就是真正的人。在公元1930年，台湾赛德克族发动的这场起义，和历史记载的任何一次起义都不同的是，人类历史上每一次起义都会有明确的权力、财富、阶级上的诉求，但雾社事件的目的是看一些看起来很抽象的东西，如信仰、如尊严、如骄傲，如守护祖灵。

在起义之前，莫那·鲁道对六个部族的人说，“雾社高山的猎场我们是守不住了。”

“在通往祖灵之家的彩虹彼端，还有一座肥美的猎场，我们的祖先可都在那儿，只有英勇的灵魂才能进入的猎场，绝对不能失去。”在赛德克人的观念里，赛德克人有两个家园，一个是活着居住的山川和大地，还有一个是死后，只有真正的赛德克人才能栖居的猎场。所以莫那·鲁道对族人的号召是，“我的族人啊，猎取敌人的首级吧，用鲜血洗净灵魂，走进彩虹，永远的猎场。”

甚至于这也不是一次为了取胜而发动的战争，而是拿生命来换图腾印记。在起

义发动前夕，荷戈社头目塔道质问莫那·鲁道，“拿生命来换图腾印记，那拿什么来换回这些年轻的生命？”莫那·鲁道回答了两个字：“骄傲”。在1930年台湾地区的云雾山巅，一个赛德克人再次说出了中国人那句老话“宁鸣而死，不默而生”。

苦战50天之后，莫那·鲁道对仅存的几位族人说，“我不愿让日本人在族人面前玩弄我，我到山的极巅等你们，一起回到彩虹彼端的美丽猎场。”转身消失。直到四年后的深山的一个洞窟里被人发现时，莫那·鲁道的尸体半边腐化为白骨，半边则风干成木乃伊。应了赛德克族那个古老传说，“从前在白石山上，有一棵大树叫波索康夫尼。它的树身一半是木头，一半是岩石，有一天它的树身生下了一男一女，后来这对男女又生下了好多的孩子，那就是我们，真正的赛德克人。”

电影放映是一个机械装置的运动过程，其产品是故事和思想。《赛德克·巴莱》(上)和《赛德克·巴莱》(下)遵循一个猎人的足迹，重新回到历史的深处，讲述一个民族的创伤和骄傲。这不是简单的历史书写，不是哀悼的语言，不抒情，不是英雄主义，只是将历史真实地摆在面前。在伤口里，认出真理，这是关于一个民族最为磅礴的思辩。