

电影《续范亭将军》的历史叙事与精神图谱

■文张婧

不久前,由赵建平担任总导演、伍松执导的重大革命历史题材影片《续范亭将军》在太原首映。这部聚焦抗日名将续范亭1935年至1947年关键人生历程的作品,以光影为笔,为一位“知名度不足、贡献度极高”的抗日名将立传。毛泽东以“云水襟怀,松柏气节”概括其一生,这八个字也成为影片的精神坐标。然而,续范亭是“知名度不足、贡献度极高”的历史人物。相比于家喻户晓的抗日名将,续范亭长期处于大众记忆的边缘。这正是电影《续范亭将军》最核心的文化价值——以电影这一最具大众传播力的艺术形式,将一位被历史尘埃部分掩埋的英雄重新推入公众视野。

叙事的张力:史诗与个人的双重奏

该片采用史诗化叙事手法,聚焦续范亭1935年至1947年十二年间的人生历程。从南京中山陵剖腹明志的悲壮开篇,到西安事变的斡旋奔走,从创建山西新军的浴血奋战,到与阎锡山的斗智斗勇,再到奔赴延安与毛泽东建立深厚情谊……影片在一次重大历史节点中,勾勒出一位爱国将领的抉择与成长。

这种叙事策略的选择具有双重意义,一方面,确保了历史叙事的完整性——续范亭的十二年恰好覆盖了从抗日战争爆发到胜利的全过程,个人命运与民族命运在此高度重叠。另一方面,史诗化的框架也带来了叙事上的挑战。有评论认为,影片“为了覆盖‘中山陵剖腹’‘创建新军’‘病榻斗争’等关键史实,剧情被切割成多个独立的‘历史片段’,片段间缺乏细腻的情绪衔接与逻辑递进”。这种“史料堆砌”的倾向,在一定程度上削弱了叙事的连贯性与情感的穿透力。

值得一提的是,影片在宏大叙事之外也埋下了不少动人的细节之笔。如续范亭反驳阎锡山对日妥协、“存在高于一切”的谬论时,阎锡山会后气恼地对亲信说:“续范亭是背上棺材抗战的,我们不能背上棺材抗战。”这种生动的对话与激烈的冲突,让历史人物从档案中活了过来。

人物塑造是《续范亭将军》最值得探讨的维度,也是争议最为集中的领域。片的核心命题是呈现续范亭“从三民主义到共产主义的精神跃迁与信仰选择”。总导演赵建平强调,创作团队坚持“大事不虚、小事不拘”的原则,既忠实还原重大史实,又以诗化影像和细腻叙事刻画主人公内心的挣扎与求索,“让历史拥有体温,让英雄触手可及”。

从呈现效果来看,影片在几个关

键节点上确实展现了人物弧光。剖腹明志一场,漫天飞雪中续范亭踏雪独行的身影,“白茫茫中一片红,如他炽烈的赤子之心映照在大地上”——视觉的冲击与情感的震撼同时抵达。而病中入党作为全片的终点,则赋予了这条精神轨迹以庄严的句号。

在视听表达上,影片展现了较高的艺术追求。首先,色彩运用堪称影片的一大亮点。开篇中山陵的漫天飞雪,“既还原了自然实景,也暗喻了当时沉郁压抑的时代局势”;剖腹明志时雪地上那一抹殷红,构成了“雪白与殷红”的强烈对比;结尾的漫天红霞,“既是续范亭一理想与热血的生动象征,也寓意着革命事业终将冲破阴霾、迎来光明”。这种色彩的诗学,让视觉本身成为了叙事。其次,定档海报以雪中松柏为视觉元素,续范亭身穿大衣在飞雪中走向巍峨台阶。这一意象精准呼应了毛泽东“松柏气节”的评价,也将人物精神品格视觉化为可感的画面。

革命叙事的“安全区”困境

《续范亭将军》引发的讨论,事实上超越了单部影片本身,触及了中国革命历史题材创作的普遍性问题。

将影片的问题概括为“革命叙事的‘安全区’困境”——“它完成了对英雄的致敬,却未能完成对历史的叩问”。具体而言,影片对“历史语境”的回避削弱了革命精神的当代价值。续范亭所处的年代,“是各种思潮交锋、各种力量博弈的乱世,他的选择不仅是个人信仰的觉醒,更是对‘中国向何处去’这一时代命题的回应”。但电影中,“除了模糊的‘反动派’符号,几乎看不到其他思潮的存在,也看不到革命道路的艰难探索”。这一批评指向的是一种“去语境化”的叙事倾向——仿佛共产主义信仰是天然的“最优解”,无需经过历史的检验与现实的拷问。其结果,“革命精神变成了脱离土壤的‘标本’;观众或许会为英雄的牺牲感动,却无法理解这份信仰为何能在乱世中扎根,更无法思考它对当下时代的启示”。

再如,影片“对核心人物‘精神转型’的扁平化处理”是最大的遗憾。续范亭的特殊性在于“他不是天生的革命者”——他曾寄望于旧势力改良,因绝望而剖腹;接触共产党后,又经历了对主义、对道路的反复审视。但电影中,“前一秒是对旧中国的迷茫,后一秒便因共产党人的几句点拨豁然开朗”。这种处理让人物在一定程度上“沦为承载‘革命正确性’的符号”。这种“不完善”也正是革命历史题材创作的一个核心困境:如何在“弘扬主旋律”与“保持艺术真实性”之间找到平衡?当人物被赋予过多的“正确性”,其作为“人”的复杂性、矛盾性、挣扎感便容易被消解。观众看到的可能是一个“应该成为英雄的续范亭”,而非“为何成为英雄的续范亭”。

这些批评并非否定影片的价值,而是提出了更高的期待。正如评论所言,“红色题材的价值,从来不止于‘纪念’,更在于‘对话’,用历史的复杂叩问现实,用人物的挣扎引发共鸣”。

文化的意义:让英雄从档案走向人心

尽管存在艺术上的争议,《续范亭将军》的文化意义值得被认可。首先,它完成了对一位被长期忽略的英雄的“记忆激活”。续范亭的知名度与其历史贡献之间存在巨大落差,影片以电影的方式“重塑了这位‘知名度不足、贡献度极高’的抗日名将,让历史走向大众视野”。这正是影像媒介的独特力量,它能将沉睡在档案中的名字重新获得体温。

其次,影片为革命历史题材创作提供了新的实践样本。部分观众认为,“以鲜明的人物弧线串联近代中国的重大历史节点,为革命历史电影创作提供了新的范式”。影片兼具“大格局、稳风格、深情感”,“对信仰、牺牲与选择的表达具有穿透心灵的力量”。

再次,作为山西红色文艺创作的又一力作,影片对地方文化资源的挖掘与转化具有示范意义。原平是续范亭的故乡,素有“将军县”之称。“范亭中学”“续范亭纪念馆”等早已成为当地的红色地标。影片的拍摄与上映,是“深入挖掘和利用红色文化资源,推动精神文明建设的创新实践”。

(作者为山西师范大学副教授)

中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

《抓特务》与原著《无悔追踪》

■文/王小鲁

电影《抓特务》的原作是《无悔追踪》,有人认为电影名不如原作名准确,但其实没毛病,“抓特务”这个片名提炼得其实不错,也在冯式幽默话语系统之中。只是这个略带调侃的名字所散发的精神意味,在叙事中慢慢自我消解掉了。

《抓特务》的原作首先是张策小说《无悔追踪》,然后是编剧史建全据此改编的同名电视剧。小说发于1992年。可以从发表年代看它在当时的针对性。1986年广西厂《血战台儿庄》上映,引起了系列连锁反应,两岸破冰,台湾老兵回乡探亲。以前长期秉持的理念、口号发生变化,时代面临一次巨大的话语转型。

文本中包含了三方面的主要力量:警察肖大力、前特务冯静波,以及“时代”。这是小说和电影共同的基本结构。对这三者秉持何种态度,三个文本中略有差别。小说主要同情肖大力,对冯静波的描述则有一些隔膜,因为小说第一人称叙事的执行者是肖大力的儿子,是以他的视角看待父亲的一生。

小说对时代的态度如何?它开篇写道:

命运是个什么玩意儿?它是精灵,还是鬼怪?它是哲人,还是稚童?它是历史,还是现实?它是圆,是方?是苦,是甜?是真,是假?

我寻求答案,却依然糊里糊涂。我只是隐约知道,对于我和我们家老爷子来说,命运也许就是那个瘦高个似笑非笑的家伙……

这里的命运两字,完全可以时代

替换。但作者后面又提到那个“似笑非笑的家伙”——这个家伙指冯静波。在儿子眼里,显然是冯静波塑造了他父亲的命运曲线:警察肖大力认为冯静波是特务,多年来苦于没有实证。不过他相信自己的直觉,孜孜不倦地盯着对方。冯在那个时代安然无恙,肖反而由于在侦查冯的过程中被怀疑,在那个荒唐年代里被关押,他还因此失去了妻子和一个儿子。于是公务与私仇纠缠在了一起。

但小说于悲剧的归因上,并未到此为止,其中有一段反思性的话——“更严格地说,这一切真的是冯静波造成的么?假如没有那段大颠倒的历史,假如我的爸爸没有那么死心眼锲而不舍,我家难道不会平安度过劫难,欢欢乐乐和和美美么?”

老去的父亲后来又安排儿子当警察,希望子承父业,帮他继续侦查冯的真面目,他说:“我不怕你说我冯,说我精神病,我只要你把你那个冯静波的真面目查清楚,哪怕是证明他清白无辜而我错了也没有关系。我只要你这一点。我知道,你不爱当警察,可我没办法,我只有靠你。”

这时间儿子的心理活动则是——“我想说您这是何苦,我想说您就是查清姓冯的是国民党特务又能怎么着,现在从台湾回来的人塞满了各大饭店,正满含着热泪寻根!”

电视剧沿着这思路,让当年出身国民党的四阎王作为台商回来,受到政府的欢迎,并迎娶了胡同里的一个姑娘。小说中不曾有这一情节,但这个设计是对小说叙事走向的顺势发挥。

小说结尾处冯去了台湾,并留下一封信,信中承认了自己的确是国民党留在大陆的特务,但他虽接受了委任,但从未行特务之实。原因则在于肖大力作为警察的兢兢业业,让他被动地放弃了特务工作,另外一方面则在于受到新政权的感召。

小说显然更同情肖大力这个人,冯是作为客体来呈现的,因此难以获得读者共情,而对于肖的荒诞命运的归因,小说显然归于时代或造化的弄人。

冯小刚《抓特务》和尹力导演的电视剧《无悔追踪》都由史建全编剧,《抓特务》很多延伸出来的情节来自电视剧,所以两者有着紧密的关系。但读小说可知,《抓特务》的整个叙事走向,尤其是最后的落脚点,其实与小说如出一辙。而且电影将小说的这个部分进一步加强,增加了更多情节对肖这个人物加以肯定,比如通过他所在的单位对他进行了表彰。“以前都说我是极左!”影片中肖大力的理念和行动其实都是正确的,有价值的。

当然,我们还是可以从冯小刚的叙事惯例里,嗅到一些对这个人物否定的气味。首先电影使用了大量冯静波的视角,当我们沉浸于他的生活,就会自然与他共情。而雷佳音扮演的行伍出身的肖大力草根、粗犷,对于时代的流动和时间的魔术似乎缺乏认识,固守原教旨,对于人的认识也是本原主义的,他秉持初心,以为自己选择甚固执,他如西西弗斯般寻求意义,但时代的坐标已经更换。

异化的场域、机制与消解 ——评《一个部门的诞生》

■文/张琪



《一个部门的诞生》以香港真实发生的客服纠纷事件为蓝本,以黑色喜剧的类型框架将其重新搬演。影片表层是一场荒诞的“Cut台”挟持事件,内里却指向一个更根本的命题:在现代官僚体制与消费社会的双重规训之下,人如何在不知不觉中丧失自身的主体性。本文尝试从空间设计、叙事结构与元电影三个维度切入,依次分析异化得以生根的场域、运作的机制,以及在元电影结构中被短暂照见却终遭体制收编的消解。

密闭空间中的“情绪劳动者”

《一个部门的诞生》的空间设定,暗藏着一个精心设计的视觉吊诡,客服中心作为片中最主要的场景、“挟持事件”的发生地,其美术置景却一反观众的视觉预期——暖色的灯光、明亮开阔的办公空间、整洁有序的电子设备,配合上嬉戏的孩童与微笑的客服。这是一种有意识的选择:异化空间不以压迫的面貌登场,它藏在温暖、正常甚至舒适的秩序之中,令身处其中的人难以觉察、更难以对抗。

客服林戈是这套秩序最典型的产物。影片开头他便以职场老油条的姿态向新人传授生存之道:“做客服的就不是人,是开关”。此后电影以密集的日常细节呈现他的工作状态:重复机械化的礼貌用语、被动回应客户的质疑与谩骂、严格恪守权限规范——人在客服大厅里逐渐被训练成系统的一个部件。他完美地被塑造为美国社会学家霍克海默的“情绪劳动者”——即劳动者依照组织规范管控自身情绪,以外在表演完成职业角色。

然而电影并未就此收手。当德仔的电话终于被接通,镜头随之切换到接线员所在的工作空间——狭小、昏暗、闭塞的格子间,与客服中心明亮开阔形成鲜明对比。接线员在昏暗格子间说着和林戈几乎相同的套话,执行着几乎相同的推诿逻辑,他不是林戈的对立面,而是林戈的另一个版本,是情绪劳动机制在更深处

的复制。两个空间的并置,使电影的批判从单一场景扩展为体制的纵深结构。

螺旋时间中的程序牢笼

如果说密闭空间是异化的容器,时间则是异化真正发生的介质。电影以等候音乐和螺旋式重复的程序链,将异化过程转为可被聆听、可被感知的电影经验。

等候音乐在片中反复出现,其声音设计本身即是一种叙事策略,其中暗含规训意味:要求来电者固守通话线路、维持微弱期待、被动陷入无限等待。电影最值得细读的视觉时刻,发生在等候音乐响起的瞬间。一个缓慢的拉镜头,从孤立等待的德仔向后退开,逐渐将整个客服大厅纳入画面——上厕所的、要喝水的、找止痛药的。这个连续的镜头运动,以一个动作完成从“个体困境”到“集体处境”的视觉论证:等候音乐是所有人的背景声,被时间装置所困并非德仔一人的遭遇。

程序链的叙事结构则是时间异化的另一重呈现:电话转接、等候音乐、被告知“需要上一层处理”——这一序列在电影中被反复呈现,构成螺旋式的叙事节奏。众人耗尽心力与

热线客服周旋,好不容易拿到终止服务申请表,却未曾料到这仅仅是无尽流程的开端。“注销套餐”的诉求如同接力棒,流转至身为权力代理人的警察手中。影片里的警察与底层消费者并无二致,怀揣“我是警察,我要Cut台”的诉求,但仍需逐级递交申请表,整套流程再度从头循环,陷入永无止境的程序牢笼。

元电影消解“异化”

电影对异化的消解,来自其元电影结构对观众观看位置的重新定义。电影中,镜头扫过德仔的电脑屏幕,那份始终未完成的剧本标题,赫然写着《一个部门的诞生》,与观众当下正在观看的影片完全同名。这处细节以克制的方式在文本内外之间打开了一条裂缝:观众在影院里的观看行为,被悄然纳入了影片叙事逻辑之中。

这道裂缝在影片结尾被推至最大:德仔的祖母苏醒,误以为孙子在抢银行,德仔情急之下脱口而出“我在拍戏”,现场所有人,警察、人质、对峙的双方,随即心领神会地配合演了起来,摄影师一声“OK”,灯光应声亮起。挟持现场在这一刻被重新定义为片场,一场暴力对峙事件也被重新

偏执,展现了他所秉持的“有罪推定”的法律意识,但最后影片还是推翻或者消解了自己的这一叙事倾向,将肖大力塑造成为更为光明的人物。这是这个时代电影叙事的特征,它也许不会明确展现自己的观点,但会让各种维度同时展现。

电影和电视剧一样,对小说进行了充分地铺展和演绎。他让两个主角都有了自己的大家庭,而且住在一个大院里,产生了多线条的情感交集,而且让他们走过了无数的时代,从1949年到大革命,到三年自然灾害和文革时期到改革开放和北京奥运会。有人称《抓特务》是“胡同史诗”。当1960年代初,冯静波的妻子柳叶眉和女儿多年后从乡下回到北京,满身灰尘,饥饿难耐,那一幕催人泪下,我不知道年轻观众是否能理解。影片对各个阶段的历史都有所展开,而又吝惜笔墨,它们更像时代的切片,我不知道这算不算有效的历史叙事。

在尹力导演的电视剧里,时代悲剧在家庭中的表现,首先在于对肖大力和冯静波子女持续的负面影响,他们因为上一代的恩怨而无法结合,酿成的人间悲剧令人扼腕。但电影显然弱化了这一悲剧性。这牵扯到影片对于历史的态度。肖大力的努力不能带来过多的悲剧,因为电影要呈现他的努力以及他坚持抓特务的信念是有价值的。影片更多强调了这一点,将这一思想在结尾处一再重申。

在尹力导演的电视剧里,时代悲剧在家庭中的表现,首先在于对肖大力和冯静波子女持续的负面影响,他们因为上一代的恩怨而无法结合,酿成的人间悲剧令人扼腕。但电影显然弱化了这一悲剧性。这牵扯到影片对于历史的态度。肖大力的努力不能带来过多的悲剧,因为电影要呈现他的努力以及他坚持抓特务的信念是有价值的。影片更多强调了这一点,将这一思想在结尾处一再重申。

■文/张琪

框定为电影拍摄。

这两处电影的自我指涉,其结果是双向的:银幕内,德仔以“拍戏”重新框定整个事件,是一种以创作话语对抗异化现实的尝试;银幕外,观众在同一时刻清醒地意识到自己正坐在影院中,观看一场“关于拍电影”的电影。这种情形制造出一种奇特的旁观者位置——从日常生活中抽身,以一定距离凝视着自身日常中屡见不鲜的行政挫败、服务困境被放大与戏剧化。正是这个凝视动作,构成去异化的起点:当一个人能够以旁观者的角度看见异化现实,他便已不完全深陷其中。

这个松动最终在林戈身上获得叙事层面的落实。他从“做客服的开关”出发,在挟持事件的极端处境中被迫重新成为一个有判断、有情感的人,最终平静说出“我不想做开关,想做个人”。然而林戈说出这句话的空间,依然是那个明亮整洁、程序如常运作的客服中心;片尾“解约服务部”的成立,看似是德仔行动换来的成果,实则是体制对这场个体爆发最典型的程序化回应。问题没有被解决,只是新设了一个部门来管理。个人的觉醒与体制的自我修复同步发生,异化的部分消解从未真正威胁到那个温暖明亮的空间本身。