

中国电影艺术研究中心  
电影文化研究部专版

粤港澳电影专栏

## 「电影完熟时代」与创作的焦虑

■文王小鲁

乎都被穷尽之后,人们重新思考电影的可能性,包括重新思考新技术的使用,重新思考电影和现实之间的关系……我们其实已经处于一个剧烈的电影反思和新的电影本体论时代,它构建了我们的时代一种新的文化精神。

电影已经发生了一种文本主义的转型。作品被文本化了。从观众的角度来说,观众也不再具有原始的单纯的信念,他们对于电影的看法,电影和现实的对应关系,作者和作品之间的关系,也都产生了质疑。《永安镇故事集》其实是将这个进程给演绎了出来。

“完熟”这个词,是笔者经常使用的一个词,它意味着人们对于无穷的文本的熟悉。但它并不意味着困境的解决,它可能带来一种新的困境。所以这个概念不应添加任何褒贬的含义。它意味着人们的一种新的知识的状况,一种文化的环境和气氛,它不具有道德的内涵,它更多的是用来描述一种状态。

“完熟,指果实达到完全表现出本品种典型性状,色、香、味均达到最适宜食用的阶段,是果实由成熟向衰老的转折点。”这样一个定义,也对于我们非常具有启发性。“从成熟向衰老的转折点”令人想起电影的终结、历史的终结、艺术的终结这样一些概念。终结有时候不意味着一个不好的状态,终结往往发生在一个理想状态,只是很难找到一个新方案了。仿佛智慧的发展停滞了。

电影完熟时代的创作形态发生了巨大的变化。人们对于影片接受程度不一样了,对于影片文本的趣味性要求也不一样了。对于创作者来说,“正如唐诗宋词后,人们觉得诗词的做法变得艰难,仿佛最有生命力的字词的排列组合都已经用尽。”

但这只是形式层面的问题。电影完熟时代不意味着创作困扰的解决,而是一种开始。

我想起有人对《永安镇故事集》这部电影的作者有点自恋,有人在评论中劝他,“生活不只有电影”。言外之意是要去表现更广阔的生活。但是,更广阔的生活是什么呢?最近几年,中国年轻一代的电影创作,的确发生了一种自我影像化的思潮。很多人热衷于拍摄自己的故事,自己的“身边社会学”,不再去展现大社会的结构。有人认为是对于现实的逃避,有人认为这没有任何问题,这也是一种创作的思路,而且对于自己的问题的处理,也是非常重要的。而且以此为根基,仍然具有揭示社会的潜力。

所以不能仅仅以形式层面来判断。我觉得电影完熟时代的创作,应该有新的评价的视野。魏书钧导演之前的一部作品《野马分鬃》也是一部元电影,也是具有自传性,但其中也包含了对于社会结构和外部世界的揭示和批判。所以元电影时代、完熟电影时代的特征本身没有任何问题。它只是体现了新的时代精神的某种面向,一种新的文化倾向性。

作为元电影,比较《不虚此行》和《永安镇故事集》,它们都是对于电影,对于自己的电影生活的反思,也包含对于行业现状的批判。《不虚此行》的电影反思要深得多,它更多涉及精神的层面。《永安镇故事集》更多针对片场生态,片场的权力关系对于创作的影响,也呈现了创作观念的异质的来源。每个人对于生活的理解不同,对于生活的解释的不同。不同人、不同解释之间无法达成共识,有着强烈的纠纷。于是,创作者决定将这种无法达成共识的纠纷状态作为电影的主题拍摄出来。可以说这是一种不是解决的解决。它保留了一种开放性。因此也可以说是真诚。

所以电影完熟时代的文化特征,只是一种形式上的问题。更本质的问题,仍然需要你自己去解决。比如说,不能因为恋爱片将所有的形态的爱情都呈现了,你就不要去恋爱,或者说你的恋爱问题就被一劳永逸的解决了,你仍然去亲自实践,亲自面对情感的痛苦和愉悦。

它还在于我们已经熟悉了影片的文化机制,从电影技术、片场生产到意识形态的运行;它还意味着在当下,技术和媒体的发展带给我们的自我影像化运动(想一想私影像的卷土重来,想一想抖音和民间带货者的社会表演)已经席卷了我们每个人的生活,重建了我们生活的组织形式和感受模式……也在于当下一切电影形式似

## 平常故事,平淡生活与平凡人生 ——《流水落花》的三重叙事

■文/周文萍

2023年9月15日于内地上映的《流水落花》是曾9次获得提名的郑秀文最终摘取香港电影金像奖最佳女主角的作品,影片由年轻导演贾胜枫执导,以天美为核心讲述一对寄养家庭夫妻和他们所照顾的孩子们的故事,叙事简洁从容,却已包含了故事,生活与人生三个层面,内蕴丰富,回味无穷。

《流水落花》的第一个叙事层面是一个关于寄宿家庭和孩子的故事。最初只是一个平常的故事。每日用校车接送小朋友上学的陈天美因公司失去业务而失去了工作,不甘赋闲在家的她于是向福利中心申请做寄养家庭。她的想法是:寄养不同于领养,只需照顾孩子一段时间即可,不合适还可以把孩子送回去,“当打一份工,又能赚钱”。孩子们于是来到她家里,一个寄养家庭与孩子的故事便由此而展开。而这个故事的走向也几乎可以被预料:来到寄养家庭的孩子总有着各种各样的问题,不能与天美及其丈夫何彬顺畅沟通,甚至产生了冲突,天美于是想尽办法照顾孩子,终于获得了孩子的信任,与孩子亲如一家,甚至成功收养孩子。

影片开始时确实也是按此套路而展开。第一个来到天美家的森仔性格倔强,沉默寡言,受惊吓会尿床,还偷拿了天美家里的钱。天美抱怨之际被丈夫一句“你以为他有选择吗?”惊醒,开始用心接纳森仔。在森仔因与同学打架被请家长后,天美了解到森仔因没有爸爸妈妈不仅被同学欺凌,还被老师歧视,她气愤地要去为他讨回公道。丈夫也拿出儿子

留下的玩具陪森仔一起玩。森仔脸上开始有了笑容,一天天开心起来,森仔生日之际,三个人开心地切开生日蛋糕庆祝。而在观众为森仔终于接纳天美高兴之际,故事套路被打破。激烈的敲门声打断了三口人的团聚,吸毒成瘾的森仔妈妈激动地吵上门来,森仔又被吓尿了裤子。福利中心带走了森仔妈妈,也带走了森仔——因为天美的地址已被其妈妈知晓,森仔必须离开她家去另一个家庭。天美愣住了,观众也愣住了:他们此时才明白何谓“寄养家庭”:这只是临时照顾孩子的地方,是孩子找到自身归宿前的“中转站”,并非孩子真正的归宿。尽管天美抑制不住激动地对福利中心的莫小姐抗议孩子是人不人,她也不能接受自己跟孩子只有短暂的缘分,只能成为他们的“天美姨”,而不是“妈妈”。

二

既然不能简单地按套路讲述寄养家庭与孩子从陌生到和谐成为一家人的故事,《流水落花》就进入了叙事的第二层:寄养家庭和孩子的生活,也即是天美夫妻与孩子们的生活。

十三年的时间里,天美照顾了7个孩子。每个孩子有自己的个性,天美与他们也有不同的相处方式。用心寻找与他们沟通的方式。对不肯接受奶奶之外大人的菁菁,她亲自拜访菁菁奶奶询问怎样配制饺子的馅料。对因患癌被小朋友嘲笑而不肯笑的花花,她在镜子上贴上小花让菁菁的笑变成一朵花,更在学校的亲子运动会上大声鼓励她,甚至向莫小姐提出要正式收养小花。而对处于叛逆期逃学的家希家朗弟弟,她在暴雨

中找到了他们后也没有过多责备,而是用一句“没事了”宽慰他们带着他们回家。天美的付出得到了孩子们的回应。花花整天围着她叫妈妈,夜里睡觉要拉着她的头发。明仔懂事的给她帮忙,在莫小姐要上门时帮她掩饰。家朗认同她比那些将姐弟俩推来推去的亲戚更好,仲恒则希望在成年后也可以跟他们同住。

三

伴随7个孩子的来去,影片终于显露出叙事的第三个层面:天美夫妻的人生。这是怎样的人生呢?表面上看,13年,7个孩子,天美的后半生都在照顾这些没有归宿,寄养在家的孩子。所谓流水落花,孩子正如飘零的落花,寄养家庭如长流的流水,将一朵朵落花送往他们的前路与归宿。

换一个角度看,天美夫妻又何尝不是落花?他们曾经有一个因先天遗传疾病离世的3岁儿子。孩子去世后,夫妻俩不敢在对方面前提起孩子,天美更害怕重蹈覆辙不敢再要孩子。森仔的到来对她像是一种治疗,填补了她失去孩子的伤痛。将7个孩子合起来看就更能明

源于导演过往的纪录片创作经历,从《钢琴梦》再到近几年的《乡愁》,导演习惯于将社会问题做比较客观的呈现,对纪录主体不做道德评判。另一方面,这种创作方式却也凸显了纪录片与故事片互为融合的趋势,故事片的“纪录化”手法成为电影导演展现人物真实性有效手段。两种因素相结合,构成了《七声》独特的理性化的影像风格。

首先,镜头语言与场面调度的运用,为观众建立了理性的观看距离。影片当中多次出现了表现小饭馆内的岁月静好、默契得当的过渡性情节段落,在这些段落当中导演没有采用的表现个体人物情绪的特写镜头,而是大量拍摄了介绍人物关系的全景、中远景,并通过合理的场面调度最大程度地展现主要人物和次要人物摘菜、传菜、上菜等共同劳动的画面。影片的最后镜头是一个长达40秒的长镜头,表达出阿霞内心复杂但对未来生活永远保持希望的情愫,全片的悲剧性气氛也在“观众眼”看“阿霞”的身影渐渐模糊当中烘托到高潮,当观众眼选择了关起门来自家人解决的处理方案,并且在安姐自首后叮嘱众人“谁都不要说出去”,明显是“家丑不可外扬”的民间处事规则。第二,以内部凝聚力对抗外部危机。当安姐遭遇客人的为难时,“缺根筋”的阿霞选择以谩骂客人的方式维护安姐,因此面临解雇危险,此时饭馆的所有人包括毛果都主动维护阿霞,最终成功说服老板将阿霞留了下来。第三,单个成员困境的集体化安抚与捍卫。影片当中的高潮段落是杨经理带着饭馆的员工去看望被赌徒丈夫欺负而遭遇孩子流产的安姐的时候,阿霞将自己的积蓄留给了安姐,二人抱头痛哭的戏码超越了城市当中冷漠的人情关系,以非血缘的关系建立了血缘纽带,更是亲情法则超越了城市当中遵循的冰冷法律规则的体现。

二、故事片的“纪录化”手法获取理性化影像

若按照电影的类型来划分,《七声》应该归纳进故事片一类,但观众不难在观影过程当中感受到导演借由镜头调度、演员选择、声音取用窥探到纪录片的常用拍摄方法。一方面固然来

源于导演过往的纪录片创作经历,从《钢琴梦》再到近几年的《乡愁》,导演习惯于将社会问题做比较客观的呈现,对纪录主体不做道德评判。另一方面,这种创作方式却也凸显了纪录片与故事片互为融合的趋势,故事片的“纪录化”手法成为电影导演展现人物真实性有效手段。两种因素相结合,构成了《七声》独特的理性化的影像风格。

首先,镜头语言与场面调度的运用,为观众建立了理性的观看距离。影片当中多次出现了表现小饭馆内的岁月静好、默契得当的过渡性情节段落,在这些段落当中导演没有采用的表现个体人物情绪的长镜头,而是大量拍摄了介绍人物关系的全景、中远景,并通过合理的场面调度最大程度地展现主要人物和次要人物摘菜、传菜、上菜等共同劳动的画面。影片的最后镜头是一个长达40秒的长镜头,表达出阿霞内心复杂但对未来生活永远保持希望的情愫,全片的悲剧性气氛也在“观众眼”看“阿霞”的身影渐渐模糊当中烘托到高潮,当观众眼选择了关起门来自家人解决的处理方案,并且在安姐自首后叮嘱众人“谁都不要说出去”,明显是“家丑不可外扬”的民间处事规则。第二,以内部凝聚力对抗外部危机。当安姐遭遇客人的为难时,“缺根筋”的阿霞选择以谩骂客人的方式维护安姐,因此面临解雇危险,此时饭馆的所有人包括毛果都主动维护阿霞,最终成功说服老板将阿霞留了下来。第三,单个成员困境的集体化安抚与捍卫。影片当中的高潮段落是杨经理带着饭馆的员工去看望被赌徒丈夫欺负而遭遇孩子流产的安姐的时候,阿霞将自己的积蓄留给了安姐,二人抱头痛哭的戏码超越了城市当中冷漠的人情关系,以非血缘的关系建立了血缘纽带,更是亲情法则超越了城市当中遵循的冰冷法律规则的体现。

其次,是空间的留白与情感恰到好处

的把握。影片在取景在苏州,画面风格总体偏淡。为了配合碧水白墙的场景铺陈,小饭馆内所有员工的服装都是白色、青色、浅灰等偏淡的颜色。在一些叙事段落当中,人物也常常只占据画面的一角,明显可以看出中国画中“留白”的体现,亦透露出导演对空间与人关系的哲思:人在空间、自然当中应当永远处于次要地位。而说到情感的克制,影片是通过画外音“评弹”间接表现出来的,评弹时而借助毛果的口吻吟唱:“姑娘的率真固执触动了她”,时而转换视角以外国人的身份点出二人的关系变化:“毛果啊,终于进入了阿霞的法眼(晴)”。倘若在电影中过多的描写毛果与阿霞的感情线,那么必然对主题有所损害。“评弹”的场场赋予了观众对二人感情变化的充分想象空间,既勾画了副线又保证了理性的影像基调。

当然,我们也更希望“阿霞”这样的社会基层劳动群体更多地走上银幕,因为“阿霞”与“阿霞们”故事的可见,也意味着更多普通人生活的可见。

(作者为上海师范大学影视传媒学院2021级电影史方向研究生)

## 《七声》:转型期“阿霞”和“阿霞们故事”的银幕书写

■文/孙佳敏

原,影片在人物塑造上做了精心处理。除却城里人毛果之外,小饭馆当中的大部分员工都以方言交流,河南、山东、四川、苏州等地的地方方言点名了员工的身份背景,与这些人物的背景相适配的情节也被刻意设置。比如来自高考大省山东的落榜青年,即滑档生胜胜通过大专自考离开饭馆,找到了更好的出路;心里藏着一个书生梦的面点师根生与王叔、小赵哥都面临与家乡的妻子两地分离的生活现实;四川的瑞香姐言语之间隐约有透露儿女在本地打工子弟学校的苦闷等等。这些来自不同区域,却因“讨生活”等一相同目的聚集在这里的一群农村人,构成了电影叙事的基础。这一叙事相匹配的是以乡村为方法的叙事策略,小饭馆中遭遇的矛盾并非借助外部力量进行推动解决,而是以内部凝聚力共同抵御内、外部危机,这也明显符合现实生活当中“家庭”的意义与乡村内在的生存逻辑。小饭馆这一“家庭”对矛盾处理主要表现在三种形式上。第一是内部性危机的内部化处理。在遭遇店里金钱失窃的突发事件时,杨经理毫不犹豫地选择了关起门来自家人解决的处理方案,并且在安姐自首后叮嘱众人“谁都不要说出去”,明显是“家丑不可外扬”的民间处事规则。第二,以内部凝聚力对抗外部危机。当安姐遭遇客人的为难时,“缺根筋”的阿霞选择以谩骂客人的方式维护安姐,因此面临解雇危险,此时饭馆的所有人包括毛果都主动维护阿霞,最终成功说服老板将阿霞留了下来。第三,单个成员困境的集体化安抚与捍卫。影片当中的高潮段落是杨经理带着饭馆的员工去看望被赌徒丈夫欺负而遭遇孩子流产的安姐的时候,阿霞将自己的积蓄留给了安姐,二人抱头痛哭的戏码超越了城市当中冷漠的人情关系,以非血缘的关系建立了血缘纽带,更是亲情法则超越了城市当中遵循的冰冷法律规则的体现。

三、个体“乡情”与时代“乡愁”的结合

然而,理性化的电影风格并不意味着将电影作者完全中立的创作立场,故事片往往都夹带着作者本人的“私欲”。韩君倩导演在《七声》所夹带的“私欲”是:对乡村问题的关注和对农民生活的注目。

首先,镜头语言与场面调度的运用,为观众建立了理性的观看距离。影片当中多次出现了表现小饭馆内的岁月静好、默契得当的过渡性情节段落,在这些段落当中导演没有采用的表现个体人物情绪的长镜头,而是大量拍摄了介绍人物关系的全景、中远景,并通过合理的场面调度最大程度地展现主要人物和次要人物摘菜、传菜、上菜等共同劳动的画面。影片的最后镜头是一个长达40秒的长镜头,表达出阿霞内心复杂但对未来生活永远保持希望的情愫,全片的悲剧性气氛也在“观众眼”看“阿霞”的身影渐渐模糊当中烘托到高潮,当观众眼选择了关起门来自家人解决的处理方案,并且在安姐自首后叮嘱众人“谁都不要说出去”,明显是“家丑不可外扬”的民间处事规则。第二,以内部凝聚力对抗外部危机。当安姐遭遇客人的为难时,“缺根筋”的阿霞选择以谩骂客人的方式维护安姐,因此面临解雇危险,此时饭馆的所有人包括毛果都主动维护阿霞,最终成功说服老板将阿霞留了下来。第三,单个成员困境的集体化安抚与捍卫。影片当中的高潮段落是杨经理带着饭馆的员工去看望被赌徒丈夫欺负而遭遇孩子流产的安姐的时候,阿霞将自己的积蓄留给了安姐,二人抱头痛哭的戏码超越了城市当中冷漠的人情关系,以非血缘的关系建立了血缘纽带,更是亲情法则超越了城市当中遵循的冰冷法律规则的体现。

其次,是空间的留白与情感恰到好处的把握。影片在取景在苏州,画面风格总体偏淡。为了配合碧水白墙的场景铺陈,小饭馆内所有员工的服装都是白色、青色、浅灰等偏淡的颜色。在一些叙事段落当中,人物也常常只占据画面的一角,明显可以看出中国画中“留白”的体现,亦透露出导演对空间与人关系的哲思:人在空间、自然当中应当永远处于次要地位。而说到情感的克制,影片是通过画外音“评弹”间接表现出来的,评弹时而借助毛果的口吻吟唱:“姑娘的率真固执触动了她”,时而转换视角以外国人的身份点出二人的关系变化:“毛果啊,终于进入了阿霞的法眼(晴)”。倘若在电影中过多的描写毛果与阿霞的感情线,那么必然对主题有所损害。“评弹”的场场赋予了观众对二人感情变化的充分想象空间,既勾画了副线又保证了理性的影像基调。

当然,我们也更希望“阿霞”这样的社会基层劳动群体更多地走上银幕,因为“阿霞”与“阿霞们”故事的可见,也意味着更多普通人生活的可见。

(作者为上海师范大学影视传媒学院2021级电影史方向研究生)