

中国电影艺术研究中心  
电影文化研究部专版

# 亚洲新电影:冰火两重天

■文/杨蕊

电影是人类的心灵史,我们所有当下也都是在塑造未来的历史,所以我们也考虑到今天的主要态势正在给今天的电影和电影人带来什么样的心灵冲击。亚洲电影在某种意义上,也是局地文化基因的电影,我们研究两类电影,一类电影是带有集体潜意识叙事的,就是类型电影,另一类电影就是局地文化基因电影。我们重来讨论的亚洲电影,是这几年在国际上拿到了重要国际奖项,取得广泛共鸣的电影,无论从题材还是表现手法上,都产生了令人瞩目的流变,需要引起电影研究者、对于社会文化形势的研究者及年轻电影人的格外关注。

## 东亚电影的冰火两重天

全球化经济效应带来的流动性加剧了全球性贫富差距过大,阶级之间的对立,阶级之间的差异,资本的原罪,构成了现在全球性的话题,它不为亚洲独有,但是在亚洲的电影视域里面,它格外凸显。李沧东的《燃烧》,奉俊昊的《寄生虫》,以这两部电影为代表,非常显而易见的在塑造题材上“冰火两重天”。“火”的这一面指的是阶级对立的仇恨性和复仇行动,特点是烈火烹油的不可调和感。在李沧东的《燃烧》中,他引导和构建了以中秀惠美和富二代本之间的阶级差异,而构建出来的由情色带来的死亡和复仇,近乎于虚构和现实之间的故事。我们也看到了奉俊昊的《寄生虫》一家,“寄生”在富人的家庭里面实施骗术,这家富人其实没有在故事本身层面上的错误,他们是行事有度,温和善良的人,但资本本身成为了原罪,这种原罪在贫富差距过大的社会里面,富有本身成为了一种权力逻辑,在权力逻辑压制下,整个社会产生了阶级对立的惨烈记忆,以至于说让这样的惨烈记忆,构成的压力感,包括贫穷的味道,都会让青年人产生了以青年人为主导的阶层愤怒和臆想中的复仇。在《燃烧》中,“富二代”本对女主角惠美的本质性厌倦和情色伪善,都构筑了当代奇观的记忆方式,由巨大的贫富差异所带来的社会对立,又以青年的方式——我们说《燃烧》和《寄生虫》——都是以青年为主导的,无论是《燃烧》中的主人公钟秀,优秀青年小说家,《寄生虫》的兄妹,两个资囊聪颖、贫穷的年轻人,因为具有了阶级跨越天花板,没有办法获得很大上升空间和生存空间,于是更多在自己的头脑中和臆想中产生了激烈复仇,两个电影都带有强大谜语气息,在虚构和真实之间构建了强烈鸿沟感。观众并不能确定它是不是真实复仇,但是正因为复仇可能存在于想象之中,所以才显得尤为激烈,也尤为让人印象深刻。

近年现实题材影片《隐入尘烟》广受好评的很大原因,仍然是沉默的大多数不被关注的另一面,如同平民史诗,但在诗意叙事里,仍然积淀着巨大的愤怒,对于社会鸿沟,资源分配不公带来的不平等,新旧时代交替之间,对于旧生活的暴力侵入,都带有强烈的郁闷书写。亚洲近期电影题材上“冰火两重天”,“火”的这一边,也代表着逆全球化发展的,互为因果的,强烈巨大的不满和抗争心理,和今天的社会情境形成一种自反,两者相互印证、互相影响,这是很重要的议题。

“冰火两重天”里所谓“冰”的一面,恰恰是在情感表达领域。无论朴赞郁的《分手的决心》,还是滨口龙介的《夜以继日》《驾驶我的车》,这几年来非常重要的亚洲电影作品,以往能产生强烈情感力量的情感题材中,我们往往看到的是另外的风格特质,这种风格特质关乎于今天青年亚文化中比较常被提及的“丧文化”,“丧文化”到底是什么样的一种文化?从精神分析学诞生以来,强大的科学技术尤

其是信息技术发展,虚拟社会正在侵占年轻人的社交视野和现实生活。人类情感表达方式越来越濒临于虚拟性满足,线下人群交流日趋冷淡化、空心化。日本很多所谓的食草族,包括今天中国青年的低欲望、韩国青年的低欲望,在东亚文化情境里面显而易见,而且同步进行,疫情之后,这种精神现象越发明显,每个人都隔绝在自己的欲望壁垒里面,隔绝在自己的精神网格里,失去了面对世界的主观性,面对人群的能动性。以往情感电影,往往有比较激烈的身体和情感的相互进入,以激烈的纠缠和冲突为代表,并会产生各种各样的情感哲学,这些情感哲学都带有很强的侵略性、进入性、纠缠性。但是这几年来来的情感电影,尤其在东亚的文化情境里面,我们都会发现了强烈的情感空心化,主人公仍然还是青年人。但他们委顿于虚拟的时间和空间,让自己的心灵也委顿于内心孤寂之中,所以表现出来是冷漠的爱和内心的凋零,滨口龙介的《夜以继日》,朝子爱上的是癫狂、浪漫、强烈情欲色彩的麦,但后期因为麦的失踪,所以找到的是麦的替身,麦的替身是温良勤奋的亮平,亮平具备落地的烟火气息。但是朝子内心恍惚,看起来故事在表现的是女孩对于内心真爱的寻求,但事实上我们会穿透这样爱的寻求去看到故事内里的焦虑,朝子内心没有爱,她是空心人,她实际上寻求的是自己内心的某种饥渴,不爱任何人,她对所有的爱都是镜映的关系,所以她不知道自己到底要的是什么样的爱情,所有选择都是行事有度,温和善良的人,但资本本身成为了原罪,这种原罪在贫富差距过大的社会里面,富有本身成为了一种权力逻辑,在权力逻辑压制下,整个社会产生了阶级对立的惨烈记忆,以至于说让这样的惨烈记忆,构成的压力感,包括贫穷的味道,都会让青年人产生了以青年人为主导的阶层愤怒和臆想中的复仇。

在《燃烧》中,“富二代”本对女主角惠美的本质性厌倦和情色伪善,都构筑了当代奇观的记忆方式,由巨大的贫富差异所带来的社会对立,又以青年的方式——我们说《燃烧》和《寄生虫》——都是以青年为主导的,无论是《燃烧》中的主人公钟秀,优秀青年小说家,《寄生虫》的兄妹,两个资囊聪颖、贫穷的年轻人,因为具有了阶级跨越天花板,没有办法获得很大上升空间和生存空间,于是更多在自己的头脑中和臆想中产生了激烈复仇,两个电影都带有强大谜语气息,在虚构和真实之间构建了强烈鸿沟感。观众并不能确定它是不是真实复仇,但是正因为复仇可能存在于想象之中,所以才显得尤为激烈,也尤为让人印象深刻。

心情境和心理困境的年轻人,会形成某种治愈,大家都能够从这样情感书写中找到归属。

题材上的“冰火两重天”,进一步延伸,是以冷漠疏离来建立哲学上的存在依据。《燃烧》《驾驶我的车》,都是改编自村上春树的作品,村上春树的作品有强大疏离性,无常的美学,这样的文学肌理上,也给所有这些电影作品构建了异样的底色。这种所谓纯爱的底色就是冷漠,天真的恋人在无声中碾碎了彼此的意志。在这样的社会情势下,不同于以往的萨特所代表构建出来的存在主义哲学中“他人是地狱”的思想,今天信息技术对整个世界的改造是翻天覆地的,我们处于自我平权宇宙中,每个人都处于饥渴的自我安慰和激励,所以对于情感关系都是自我需要的镜映经验,很难再看到以往情感电影中强烈的付出和奉献感。

## 东亚鬼魅叙事的“现代变形记”

题材上的“冰火两重天”,但是表现上又具有东亚叙事魅力,而所谓东亚的叙事魅力之一,应该可以说是一种“鬼魅叙事”。以泰国的阿彼察邦导演为凸显,从《热带病》开始,强烈的“鬼魅叙事”现代性,基于东亚丛林文化,万物有灵信仰的神话元叙事,进入后现代杂糅之后,折散出来外延膨胀的叙事力度。但进入了我们提到的中韩日几部重要电影之后,它呈现出另外一种现代性。无论是滨口龙介的电影,还是朴赞郁和奉俊昊的电影中,这种“鬼魅气质”隐现死亡焦虑,死亡焦虑加重了每一部电影中的冷漠和疏离气息。《夜以继日》中朝子黑色的全副的眼线,会让人联想起日本妖鬼叙事中,阴郁、正邪不分,善恶互换,而且缺少道德边界感的文化属性,会铸造或者是加重情感中的冷漠性、杀伤力和伤害感。在滨口龙介的电影中,包括《驾驶我的车》里面,也具有强烈悬疑的黑色气质,分不清楚虚幻和现实,很难去界定。包括死去妻子,仍然成为弥漫于全片的幽灵性存在,构成了全片的达摩克利斯之剑,不停对电影情绪,主角情绪带来干扰,对观众带来干扰,发散诡秘或者超现实主义气息,像怪诞梦幻,对于当代新电影而言,形成重要的表现议题。《燃烧》也像巨大的幻梦,看上去像是关于命案寻求探索,事实上又是复调故事,是关于小说家在他内心中构建出来的复仇的诡诞故事,并不存在的荒诞小说。《寄生虫》无处不在弥漫着超现实主义荒诞感,很难去界定里面人物在现实生活中的角色感和存在感,有强烈的既是当代、又是寓言的某种架空性,所以我们在讨论这几部重要东亚电影中,东亚神秘文化特有的幽灵气质、鬼魅气质,其现代性表达都值得我们去研究。中国的电影导演冯小刚的《撞死了一只羊》中,藏族文化的神秘性和因果轮回,李睿珺《隐入尘烟》中强烈的悲怆,命运感通过关于土地的诗意神性表达呈现出来。中韩日当代优秀艺术电影,都会从心理状态上契合当下心灵状态,在虚拟和现实之间,和我们自身的神话等文化元叙事很多源头所在相互结合,扩大了当代年轻人,尤其是电影观看主体、创作主体的内心视域,恍兮惚兮,甚至逃避遁世,这样的冷漠疏离,是我们必须要看到的一种精神上的美学趋势,和“冰火两重天”的题材表达相契合。

在当下电影教育中,希望我们既能够看到整个世界大的形势和形态,同时也能够看学生的内心中,找到激发的力量,即便扎根在阴暗处,也能够向阳生长。希望年轻的电影人,能够有勇气和能力找到自己面对时代的坦然犀利感,如果从中能够建构起真正自我的话,是我们面对后疫情时代、不确定性的时代,艺术所应该承担的责任与使命。

(作者系北京电影学院文学系硕士生导师、研究生拔尖人才实验班专任教师)

# 2023年印度电影凭啥火了?

■文/周舟

据咨询公司Ormax Media数据显示,印度2023年本土总票房达到13亿美元,创造印度电影市场最高票房纪录,众多印度大片的海外票房表现也很优秀,宝莱坞明星沙鲁克·汗主演的两部影片《战士》《帕坦》全球票房均接近1.5亿美元,印度因此成为2023年度全球发展最快的电影市场。

2023年印度电影票房表现强劲,首先得益于印地语、泰卢固语、泰米尔语三大语区的制片同时发力,印度民族众多,语言复杂,英语和印地语同为官方语言,北印度语言主要包括印地语和乌尔都语等,南印度语言主要有泰米尔语、泰卢固语等。宝莱坞出品的印地语影片历来是印度电影的主流,而近年来南印度的泰卢固语、泰米尔语影片凭借一批质量过硬的佳作,及翻译成印地语发行的策略异军突起,宝莱坞制片被南印度力压,颓废了好几年。2023年宝莱坞重振雄风,南印度影片也继续稳步输出,相当于印度的制片能力翻倍。

南印度泰米尔语、泰卢固语电影的勃兴,丰富了印度电影的议题,也使印度电影的呈现方式更加现代、多元,更适合印度之外国际观众的口味。另外,新世纪以来,全球印裔移民大幅增长,他们对印度文化的认同与传播,也提升了印度电影在海外的票房成绩与影响力。当然,归根结底,还有赖于2023年印度电影推出了质量过硬的作品。

## 印度动作片的普罗主义

2023年印度票房前十中除了女性主题的《喀拉拉邦的故事》、喜剧《驴子》外,其余八部均为动作类型,也就是国内观众戏称的“印度动作神片”,虽是戏称其实切中了它的实质,印度电影体现了印度特有的国民宗教信仰,文艺复兴之后,神的宗教叙事与人的世俗叙事在欧美文化里就已经分隔开了,但在印度电影里神叙事与人的叙事还是同体的,英雄就是一尊“肉身神”,《战士》《萨达尔》中男主角的出场打斗戏,那就是天神下凡、肉身显圣,在苦难大众对天神无助的求告中,伴随着宗教吟诵曲调的背景音乐,英雄突然从暗影中现身,击退人间恶魔,最终浴血的英雄并没有像西部片里的英雄那样隐没在黄沙中,而是在苦难大众朝圣的葡萄藤拜的环绕中,立身成就“凡圣”。这种“肉身神”叙事体现了印度宗教文化中“悲他”“烟苦”的精神特质,也给普罗大众带来类宗教

的精神抚慰。因为带有前现代社会的宗教叙事底色,所以人物行事基本秉承着人际社会的实用道德观,而不是法治社会的现代道德观,《萨达尔》《战士》的主人公都是行走于善恶之间的反派,叙事中现代法治力量基本隐身,一切均按原始道德原则运行。

印度动作片的叙事视点几乎都放在平民或者说贫民阶层,关切贫民的苦难,并以他们喜闻乐见的方式提供娱乐或抚慰。没有过于复杂的叙事结构,只有顺叙和闪回,剪辑少用炫酷的跳切缺席,表现人物基本靠升格慢镜,最常见的武器是摩托、铁链和长刀,油缸里扔了香烟的摩托车当炸弹,点燃的酒瓶当燃烧弹,公路上撒钉子扎轮胎,带着美国八九十年代老牌硬派动作片《突袭贝鲁特》《越战先锋》《血肉战场》那种朴拙无华的喧闹欢畅,这种土制的战斗力给予普罗大众的乐趣,与当下盛行的抖音视频如出一辙。

## 印度动作片的大国想象

在塑造国家想象尤其是大国想象的方面,主流商业大片的效能非常巨大,美国的大国形象相当程度上有赖于好莱坞大片的全球输出。印度电影不仅希望出品好莱坞动作大片的平替,也希望同时输出印度的大国想象。

RJ影业的间谍宇宙(spy universe)影片之一《帕坦》在摄影、剪辑、音乐(配合画面)明显较之其他影片要高阶许多,除一些标志性印度特色慢镜外,跟网飞打造的高概念动作片很接近。

间谍宇宙影片(《帕坦》和《猛虎3》)躲开欧美、日韩等国进行国际取景,出境较多的国家如俄罗斯、奥地利、阿富汗、土耳其、巴基斯坦等,跟好莱坞间谍片有很高的同质性,可以作为好莱坞间谍片的平替,片中的女间谍正邪难辨、美艳善战,与男主角亦敌亦友,是不同于一般印度影片中的强势女性角色,当然最终她们的归宿还是臣服于男主角的男性魅力,成为贤妻良母。

《帕坦》通过一个印度海外特工执行对变节的前印度特工的定点清除任务,净化了国家机体,提振了国家信心,也塑造、输出了高科技、现代化、国际化的印度新形象,间谍宇宙的两位传奇特工帕坦和老虎在《猛虎3》中梦魇联动,可以想见印度观众看到沙鲁克·汗(帕坦)与萨尔曼·汗(老虎)两位宝莱坞老牌明星同框时的雀跃。

《战士》借一名民间义士之手,荡涤了国家中的坏分子、坏因子,重塑了一个更好的印度,商业类型片最大的社会功能就是将现实生活中的问题或者焦虑通过艺术想象变成影片中的反派,通过片中英雄对反派的定点清除,纾解释放了观众的现实焦虑与压力。

2023年这些印度大片,不约而同地说出“为了印度”“印度万岁”“印度必胜”“致印度母亲”等强调国家意识的台词。每当一个国家强力塑造并输出其国家形象、国家想象的时候,第一阶段都是从历史片开始,通过对民族历史的溯源,唤醒观众的国家、民族群体意识,从21世纪第一个十年开始的印度电影《阿育王》(2001)、《阿克巴大帝》(2008)、《巴霍巴利王》(2015)、《帝国双壁》(2015)、《印度艳后》(2018);第二步则是现代犯罪片、军事片,以强对抗的类型形式纾解现实焦虑、净化国家想象,无论是上世纪90年代异军崛起的韩影,还是21世纪第二个十年的印度电影概莫如是。如果第二阶段进展顺利,那么第三步就是输出一种更高级的社会形式与生活方式的愿景,这一愿景是国家意识形态的具象演化,也是其文化话语逐鹿全球的终极利器。

## 印度动作片的超长叙事

印度动作片片长都在两小时四五十分钟以上,《父仇》三个半小时,这种超级时长当然不免有冗长、拖沓,但在另一方面也有优势:叙事完备,娓娓道来,人物成长线(Backstory)叙述充分,有助于观众对角色的情感认同;情节推进曲折丰富,常常在演到两个小时的时候还有新人物登场、新线索揭示,如果说美国电影更像单章节,印度电影的叙事结构则像连续的三四个章节;有足够的银幕时间能用来做情绪的酝酿与延宕,甚至做调性的转换,由悲剧转到喜剧,比如《里奥》《狱卒》。

好莱坞是四幕式,印度电影基本上是五幕、六幕式结构。第一幕,交代人物;第二幕,人物卷入危机;第三幕,危机如大火淬金,人物渐渐露出本色,印度电影最常见的一种故事模式就是扮猪吃老虎,主人公开局像个“青铜”,最后慢慢揭晓是个“王者”;好莱坞电影的第四幕是,危机解决,而印度电影第四幕是危机转化或者深化为另一个危机;第五幕,主人公解决新危机,结束。印度电影是值得研究的完全不同的叙事结构。

## 2023年印度电影票房排行榜TOP10

排名	片名	票房(美元)	类型	语言
1	《战士》Jawan	7747万	动作	印地语
2	《父仇》Animal	6606万	动作	印地语
3	《帕坦》Patan	6521万	动作	印地语
4	《边关风暴2》Gadar 2	6304万	动作	印地语
5	《萨达尔》Salaar	4443万	动作	泰卢固语
6	《狱卒》Jailer	4179万	喜剧动作	泰米尔语
7	《里奥》Leo	4095万	动作	泰米尔语
8	《猛虎3》Tiger 3	3422万	动作	印地语
9	《喀拉拉邦故事》The Kerala Story	2906万	剧情	英语/印地语
10	《驴子》Dunki	2402万	剧情喜剧	印地语