

藏地新浪潮的类型化探索

——评电影《一个和四个》

程波

2005年藏族导演万玛才旦执导的《静静的嘛呢石》问世,此后十余年,万玛才旦不仅自己导演了诸如《寻找智美更登》《老狗》《五彩神箭》《塔洛》《撞死了一只羊》《气球》《雪豹》等一批民族性与艺术性兼具的优秀作品,还培养了以松太加和拉华加为代表的一众后辈,松太加的《太阳总在左边》《河》《阿拉姜色》,拉华加的《旺扎的雨靴》《回西藏》等作品同样获得了很大的关注。当代藏族导演的群像逐渐显露,形成一种独特的文化气象,他们注重地域特色与艺术性人文性的表达,丰富了中国当代电影的探索向度和表达策略,一时有“藏地新浪潮”甚或“万玛系”之称。

这期间,“藏地题材”也为一些非藏族的导演钟爱,比如张杨导演套拍的《冈仁波齐》和《皮绳上的魂》,一是用伪纪录片和公路片的方式呈现了长跪朝圣的群像故事,一是在魔幻现实主义美学风格和惊悚旅行电影的类型结构上承载了复仇、宽恕、信仰、元意识、自由意志等观念性的主题。特别是后者,努力在寻求“藏地”与“类型”之间的融合,具有藏地题材艺术类型片自觉探索意识,将公路、西部、悬念与元电影在魔幻现实主义背景下结合。有意思也很复杂的情况是,自觉追求类型感甚至可读性的《皮绳上的魂》,商业票房不理想,反倒没有看似更个人更艺术的《冈仁波齐》高。万玛才旦较为晚近的作品《撞死了一只羊》,也带有明显的类型元素。拉华加与陈国星联合指导的《回西藏》将主旋律电影与藏地新浪潮的结合,叙事时空将现实和幻想有机结合,让人耳目一新。这些较为成功或还在路上的实践,都彰显了“藏地新浪潮”在通过类型策略,努力面对市场和更多观众的尝试。

从这个意义上来说,久美成列导演的《一个和四个》以后来者的姿态走在了很前面。《一个和四个》节奏紧凑,风格粗粝,悬念严谨,颇有寓意。作品有《罗生门》《荒野猎人》或《八恶人》的元素,但更重要的是形成了“藏地艺术类型片”的个人风格与辨识度。同时,这又是《撞死了一只羊》和《皮绳上的魂》探索道路上的最新成果。

一个陷入婚姻危机、孤独的护林员

在森林深处的小屋值守,暴风雪就要来了,但先于暴风雪,他的小屋先后来了三个人:一个是自称警察来森林里追捕盗猎者的大个子;一个是护林员村子里相识的二流子;还有一个同样说自己是警察,说大个子是盗猎者,说二流子是盗猎者接头人的小个子。从情节结构上说,这三个人在“银屏时间”和“故事时间”的交织中,作为叙述人向护林员讲述了一次警察追捕盗猎者的经过,但他们讲述的是不是事情的本来面目,是不是真相,这是让护林员也是让观众怀疑的。由此,主观性与客观性、限制性视角和全知视角之间的鸿沟被电影真正的叙事者——导演——抛给了观众,观众的猜想和犹疑随着电影的进行一并向前演进着,叙事张力自始至终保持着,营造了良好的观影效果。悬疑、警匪、动作等元素与具有戏剧舞台感的“林中小屋”和鲜明民族地域风格的“藏地森林”结合在一起,“叙事圈套”与“视听快感”可谓合二为一。护林员的小屋如聚光灯下的舞台,从一个人、两个人到三个人、四个人,人物的登场与冲突形成了不断递进和转折的张力。小屋外部时空里空着的事情在人物进入小屋时被讲述回忆,这样的人物如戏剧里的“报信人”,小屋也如空间上的“罗生门”。真实与虚构的边界被故意模糊了,真相被藏在在表象背后,需要观众带入和认同护林员的视点,在限制性视角和信息不对称中逐步去辨别。人物原型上“好人、坏人、老实人、奸猾人”的分辨析,外表上的“小个子、大个子”的扮演伪装,观众看着护林员的境遇,也陷入了与护林员相似的境遇,怀疑印证构成了很强的游戏感和阅读快感,这正是类型感和可读性的体现。

同时,我们应注意到《一个和四个》的游戏感是厚重而非轻浮的,空间自然环境和人物形象塑造,首先有着“藏地新浪潮”标志性的原生态“野性”,进而男人戏与善恶警匪结合在一起又散发出强烈的男性荷尔蒙气息。故事情节和镜头语言上的“风格化”和“隐喻性”压实了作品的艺术感和人文内涵:被割去鹿茸的小鹿在林间雪地逗留,在林中小屋门前探



电影《一个和四个》剧照

身,如一种神谕也像是天谴。类似这样的段落电影里体现了真实与虚实、人与自然、善良与荒诞、狂妄与敬畏的主题和意味,这些都附着在“罗生门”与“狼人杀”一般的悬念游戏之中,而这又是一个“认真的游戏”。

在另一个层面上,《一个和四个》是典型的“中小成本类型片”,出场人物和时空规模虽不算“极简”,但也可以说是“内敛”的。这几年,大投资大制作工业化所谓的“头部电影”虽时有兼具艺术性和类型探索意识的佳作涌现,但从整体上说,中小成本作品在多样性和作者性上一直更具有灵活性及可能性,当然这也许是一种不得已的策略,所谓“差异化竞争”与“风格化表达”,在市场上“中小成本电影”特别是“中小成本类型片”份额占比越大,或许电影市场的活力才会更强。《一个和四个》具有自觉的策略性,把商业类型元素、民族地域特色和“藏地新浪潮”真实质朴又颇具奇观性的美学追求联系在一起,创造了一种化繁为简、凝露成霜的“微奇观”,这不仅有效地控制了成本预算规模,还让故事的完整性和可读性未得到减损。应该说,《一个和四个》悬置了一些“藏地电影”似乎本能地对身份意识和民族风情的呈现,找到了一种更为普遍的讲故事的方法。

演员出色的表演和导演独特的节奏控制和场面调度能力得到了充分的发挥,“小”制作却产生了令人赞叹的“大”格局。对中国当代电影来说,“中小成本电影”的繁荣,或是提升中国电影整体竞争力与文化美誉度的重要途径,“艺术电影”与市场之间的关系,也有可能在类似久美成列这样更年轻一辈有着类型自觉意识的作者手中找到更好的平衡。

万玛才旦导演担任了《一个和四个》的监制,作品于2019年12月开机,因为疫情暂停后2020年冬天复拍,项目在2020年上海国际电影节和2021年北京国际电影节获得多项创投奖项关注,电影完成后入围了2022年东京国际电影节最佳影片奖等。2023年5月8日万玛才旦导演因病突然离世,没能看到儿子久美成列的长片处女作2023年10月27日的全国公映,这其中的际遇悲欢,令人唏嘘。无论是电影基因在代际之间的延续,还是拿起摄影机继续创新拍出好作品,对于久美成列这样年轻的中国新一辈导演而言,能有《一个和四个》这样的作品作为新起点,于公于私都是特别值得鼓励和赞扬的事。

(作者为上海大学上海电影学院教授、副院长,上海温哥华电影学院执行院长)

争鸣

看明白《河边的错误》(以下简称《河》)质量不佳并不易。我相信许多影迷有感觉但不自信,因为种种因素令《河》似有滤镜——前有余华小说的光环打底,后有莫言的一种关注背书,左有国内电影展的场刊高分,右有国际电影节的获奖新闻。然而,这些与作品质量都毫无关系。质量评判仅关乎美学思想,本文即借《河边的错误》谈三个“观念的错误”。

创作观念的错误:
“每个观众看出什么来都是可以的”

作品的创作意图与主题思想并称为电影的“第三结构”。第三结构是创作的总指挥棒,须主导叙事策略与视听策略。意图清晰、思想主题锋芒毕露的作品有成为好片的基础(如法国悬疑片《坠楼的审判》),意图清晰、思想深邃、剧作视听方案皆匹配的作品为上乘佳作(如金基德的《春夏秋冬又一春》和陈英雄的《青木瓜之味》)。好片的意图与主题要经得起化学家的历时性与共时性考察,是揭示真理的。意图与主题绝不可暧昧不清,此为端正创作观念。可以暧昧晦涩的仅仅是表达方式,这个层面才开始涉及叙事,比如具体是用碎片化叙事、非线性叙事、意识流、生活流技巧等等都可以,只要有道理。

真正的佳作,主题接近“真理的显现”,故不存在“没读懂懂”。因为真理说白了就是人类文明繁衍至今智者们对于普遍性规律的总结。对自己的阅片能力与人文底蕴有足够的信心,看到这样的作品便不会产生自我怀疑。意图与主题如写论文时的“问题意识”,到底要表达什么?非常考验作者的底蕴。《河》意图不明、主题不清,“第三结构”有重大问题。是什么原因造成的,我并不能判断。但如果,一个创作者认为作品的主题是可以不清晰的,“每个观众看出什么来都是可以的”,那就是创作观念上出了问题。

批评观念的错误:
埋头对封闭文本做阅读理解

小说与电影是两种文艺体裁,不具可比性。“小说好”不可作为“电影好”的推断依据。电影作品是一个有结构的文本,脱离第三结构去单个评判表演、剧作、美术、摄影都是没有依据的。比如《河》中的马哲,人物对外部案情的刑值转至对自己内心世界的刑值,必要性在哪里?有没有做好?都属于剧作的判断,好不好是需要主题清晰的前提下才有依据。再比如我听到有学者谈论此片的空间设计:“废弃的影剧院被设计成警局的外延空间,这很好。”这时其实影迷应该追问一句“好在哪里呢”?空间的设计绝对不是简单地增添空间的丰富性,空间的设计也要有道理,又需要与主题有关系(比如简·坎皮恩的《犬之力》)。

电影批评不是解释剧情,不是埋头对一个封闭文本做阅读理解,而是抬起头来打开视野,视创作尚有未定的文本,对创作水准进行校验与评估。电影批评学的研究对象本质上是创作意图,通过各视听元素,批评家逆向触摸创作意图,对其进行文化上的考察,然后反过来再对作者的整套落实方案进行校验与评估,这是电影批评在学界的一次重要思维转向。做《河》的批评,重要的不是为观众解释剧情,不是为观众揭示澡盆里的孩子最后的动作跟河边的疯子一样,而是要评估种种设计的价值所在。余华的小说完成于1980年代末,彼时的中国社会气氛、时代精神同1990年代完全不一样,一放到1990年代很多东西就不成立了,再创作时是需要重新界定的。电影故事既然搬到1995年,须有搬到1995年的道理,相应的时代精神也要做调,而做调的原则又关乎主题想要表达的是什么,主题不清晰则不明,原则不明则一切元素无准心。电影当然可以改写小说,在评判电影质量时,“是否忠于原作”不作考量,“较某某影片更符合原著”更是像作何如隔山的发言了。拿原著出来说话或者去跟原著细节作比较式分析都可以,但却都不是批评的优质路径。

《河》会被追捧大约有两个原因。一是影像气氛还是挺不错的,摄影的贡献较大,此等祥瑞的作品乍一看容易唬住文青、文青的氛围感力一看都很强;二是悬疑、刑侦、犯罪题材先天具有抓人的优势,受众面广,所以才会逐渐沉淀为“类型”。然而电影这门艺术太逼真、太像生活现实,这正是它的迷惑性,生活经验不是批评工具,甚至一切传统艺术的赏鉴方式与理论工具其实都不适配于这门现代艺术,电影批评学的现代理论是重新开模的。具体到一场一场戏的质量判断就更不是生活经验了。

《河》的剧作问题非常大,剧作戏弱,人物的功能性都不明确,包括妻子的功能性也很弱。剧情的连接多为机械式地码情节,缺乏明确的叙事目的。这些剧作问题直接导致表演方案的确定,导致导演对演员的表演失控失控与判断力。这些问题在两位年轻作者的《永安镇故事集》一片中也同样暴露出来,戏中演员的念白均有很大的问题。三部作品中《野马分鬃》相对好一点点,也许因为故事贴近作者的真实经历,有生活的真实逻辑打了底子,也许因别的。

陈黛曦

从《河边的错误》看三个观念的错误

赏析观念的错误:
“大家一起猜剧情”

“作者不是上帝”“好的作品应由读者与作者共同完成”,这两则罗兰·巴特式的宣言,并不适用于《河》的赏析狂歌。对一部没有触碰到任何真理的作品而言,“大家一起猜剧情”就变成了一场廉价的游戏,这并不是在同作者共同完成作品。评论家评判作品都要基于理论工具,理论是说教真理,创作是显示真理,高级的创作是让真理自行道说。一部真正的佳作所显现的真理只有唯一的一个,评论家与创作者在其真理处相遇,高级的创作是让真理自行道说。各自解释剧情,而是阐明唯一的真理如何显现,评判显现方案的优缺点。

该片编剧在采访中曾谈及阿兰·罗伯-格里耶对他改编剧作的影响。然而阿兰·罗伯-格里耶所倡导的新小说写作观念却并没有在此剧作中有任何显现。“新小说”是在特定历史语境下的法国文学革命,与二战之后整个西方世界的信仰被摧毁是有关的,自笛卡尔起建立的“人是世界的主体”这个观念被颠覆了,原则不明,原则不明则一切元素无准心。电影当然可以改写小说,在评判电影质量时,“是否忠于原作”不作考量,“较某某影片更符合原著”更是像作何如隔山的发言了。拿原著出来说话或者去跟原著细节作比较式分析都可以,但却都不是批评的优质路径。

《河》的剧作问题非常大,剧作戏弱,人物的功能性都不明确,包括妻子的功能性也很弱。剧情的连接多为机械式地码情节,缺乏明确的叙事目的。这些剧作问题直接导致表演方案的确定,导致导演对演员的表演失控失控与判断力。这些问题在两位年轻作者的《永安镇故事集》一片中也同样暴露出来,戏中演员的念白均有很大的问题。三部作品中《野马分鬃》相对好一点点,也许因为故事贴近作者的真实经历,有生活的真实逻辑打了底子,也许因别的。

最后想说,专业的电影批评不可模棱两可,作品质量究竟是好是坏须清晰且坚定表态,这既需要批评家所持批评方法的自信,又需要这套美学本身是过硬的恒定客观的审美标准。表态并不是一种抨击与否定,只是评论工作的责任。

抓住了流量密码就能抓住人心吗

——评电视剧《好事成双》

崔一非

自2011年电视剧《回家的诱惑》火遍大江南北、创下收视纪录之后,“原配手撕第三者”的情节似乎成为了国产家庭伦理剧的收视密码。外遇的丈夫、受伤的妻子,再加上飞扬跋扈的第三者,这些熟悉的味道十几年如一日地俘获了观众的心,是令观众一边大骂“狗血”一边欲罢不能的国民下饭剧。

然而,纵使这类剧情拥有庞大的受众基础,同质化的剧情走向也难免令观众审美疲劳,如何推陈出新以度过“瓶颈期”?近期热播的《好事成双》似乎提供了一种新讲法——原配与第三者同仇敌忾“手撕渣男”的故事新编。显然,这一针对女性关系的叙事创新迎合了近年来的“女性互助”潮流,再加上糅合了以往家庭伦理剧、近期女性题材剧的诸多名场面,让《好事成双》稳稳地踩中了互联网流量密码,收视率和网络话题度一路走高。

与此同时,仅为6.3分的豆瓣评分又显示了其在观众口碑上的尴尬。虽然得到了流量红利,但是人物关系、人物境遇却被架空到不切实际的云端,空泛的概念、悬浮的人设注定抓不住观众的心。

家庭伦理剧的流量密码

集合了此前热播的同题材剧集中的老熟脸,《好事成双》在播出前的宣传阶段就吸引了大量网民的目光。除了张小斐、张嘉倪的个人知名度以外,黄晓明、李泽锋的颜值也让人一目了然,仿佛《三十而已》中的出轨男许幻山、《玫瑰之战》中的单身霸总丰盛“平移”到这里,宣示着这部剧的高度类型化、标签化。除却让观众津津有味的婚外恋、离婚大战等情节套路外,该剧还增添了怒怼“小三”豪娶“小四”、离异夫妇与霸总初恋终成眷属等“爽文”情节,痛快快活了一波“狗血”,充分满足了观众对该类型剧观赏快感的需求。

受文化传统影响,此类剧集在整个东亚地区都有较为庞大的观众基础。与此同时,其类型内部的流变,也是社会文化心理的一面镜子,折射出都市人精神状态、价值取向等一系列文化精神的微妙变化。仅就国产剧而言,上世纪90年代末期以来,现代都市家庭伦理剧中频频出现第三者的身影,反映着市场经济对当代中国人家庭生活的影响,是对现



电视剧《好事成双》剧照

实生活中脆弱的男女情感、异化的婚姻关系的艺术再现。

而上世纪90年代末至今的短短20余年里,影视剧中的第三者、被出轨的妻子形象都发生了一系列耐人寻味的微妙变化。这些变化不能简单地理解为叙事策略的调整,毋宁说是同时期社会文化症候在影视剧中的折射,表征着社会转型期新的文化认同和价值取向。从第三者形象来看,上世纪90年代末期《牵手》中的王纯以默默付出、善解人意的清纯“小白花”形象,成为万千观众的银幕初恋,她与男主钟锐的情感自单纯的羡慕开始,至她萌生愧疚主动离场结束,其行为因为发源于不受物质羁绊的纯粹爱情而博取了超越于道德层面的同情。而到了2009年的《蜗居》,海藻背着男友与有权有势的宋思明私通,则绕不开她原生家庭物质生活的窘境,表明了这段越轨关系的物质主义、实用主义倾向,而不再是单纯缘于爱情。

从妻子形象来看,上世纪90年代末期《来来往往》中被背叛的妻子段莉娜在发现丈夫出轨年轻美貌的女子后,最终选择默默离场,丝毫没有犹豫离婚财产分割问题,显示着彼时婚姻与无功利的“浪漫爱”之间的深度关联。来到本世纪初,金钱已经成为《中国式离婚》里中年婚姻的导火索,被出轨的妻子林小枫保卫婚姻已不再是单纯为了爱情,而是即便情感趋于淡薄也要守住夫妻之间的

经济共同体。

近年来,随着女性经济基础、社会地位的迅速崛起,全民反对“恋爱脑”的话语成为主流,此类剧中作为过错方的男性的戏份被削减,女性成长获得了更多篇幅,无论是原配还是第三者的形象都得到了“改造升级”。如《三十而已》中的顾佳,在姐妹的帮助下通过法律手段尽可能多地争取了财产和子女抚养权;而在《好事成双》中,不仅原配林双在婚后成长蜕变为创业女王,第三者江喜也摆脱了“渣男”的控制,在与林双的互帮互助之下拥有了自己的事业和爱情。

流于空泛概念的热点讨论

《好事成双》之所以一定程度上令人耳目一新,是因为它没有遵从以往同类剧集的叙事套路,不再是“原配手撕第三者”而是转为“原配与第三者手撕渣男”。主动出轨的男性违背了不是单方面归罪于第三者,在这一层面上,该剧跳出了“雌竞”的窠臼,将以往安置于女性之间的敌意,猜忌退回给出轨的始作俑者男方,迎合了女性观众的独立意识。而原配与第三者化敌为友,则是进一步理想化的艺术表达。

事实上,女性互助主题在近年来的

女性题材剧中早已成为主流,在《欢乐颂》《三十而已》《流金岁月》《我在他乡挺好的》《今生也是第一次》《闪耀的她》等都市情感题材的双女主、女性群像剧中均有令人过目难忘的表现。而在一些“女性向”的古装剧中,以往惯用的“宫斗”戏码也让位于女性互助的童话,如近两年的热门古装甜宠剧《卿卿日常》《御赐小仵作》等。一定程度上,引入女性互助概念,肯定女性的主体意识,为女性题材剧扩充了叙事空间。

然而我们也要看到,在“女性互助”成为潮流的当下,这一概念的挪用似乎更多是一桩一本万利的生意。大量影视剧作品出于对流量的追逐,为自己贴上“女性互助”标签,却止步于空泛概念的展示,没有突显女性内部的团结、自身的内省,而仅仅被简单化为讨伐出轨者的利器。这毋宁说是一种对社会热点话题的消费,而没有给观众带来真正有价值的引导。

这也是《好事成双》虽然赢得了流量红利,但口碑滑落的重要原因。剧中林双与江喜的结盟虽然被标榜为“女性互助”,但由于涉及金钱交易、报复“渣男”的原始动机,其各取所需的意味似乎更加明显。特别是“小四”的出现让她们的“联盟”更加牢固可靠,更暗示着这场结盟的被动性——并非出于对彼此困境的同情,更不是出于对自身道德过错的反思,而仅仅是对于对男主背叛行为的回击。在这里,我们没有看到真实的女性互助,而是受害者被迫的结盟。女性内部的团结力量并没有体现,而全然淹没在讨伐男主的愤怒情绪中。

而霸总初恋顾佳的从天而降,又为这一“联盟”的胜利蒙上了一层虚伪的面纱。绝望的主妇并未主动觉醒,而是被好男人唤醒,而她的创业成功更是依靠这位更为成功的男性才获得,这便更削弱了“女性互助”的意味。在对问题症结的追溯上,仅仅控诉了出轨一方的过错,仿佛只要不做“恋爱脑”、找个好男人,一切困境便迎刃而解。

显然,该剧虽然大打女性互助的牌,却在故事的讲法上流于简单、表面且悬浮的概念,女性友谊建立的原因和过程都过于肤浅和粗暴,难以服众。我们不禁要问,当中年女性面临巨大的家庭生活变故时,如何真正自我重建?我想,只有让女性主体性、女性内部团结的力量浮出水面,而不是止于挪用社会话题、制造工业糖精,才能真正打动人心。