

光影之约

第二十六届上海国际电影节 特别报道

金爵·快评

如父如子：《成年人》里的亲情与错位

袁艳

阿根廷电影《成年人》(2024)在上海国际电影节主竞赛单元亮相,导演马里亚诺·冈萨雷斯也进入国人视野。豆瓣上这导演一共有三部影片,分别是2016年的《气球》,2019年的《其他人的照顾》和这部2024年的《成年人》,皆没有评分。简言之,这位导演对于大多数中国观众而言是陌生的。

《气球》和《成年人》都不约而同地讨论了“养育”的话题:陌生的孩子与突如其来的父亲,保育员与被看护儿童。《成年人》讲述了14岁少年安东尼奥与父亲生活在一起,常年缺席的父亲却因车祸入院,少年以自己的方式面对与解决。

作为中国观众,最触目惊心的是《成年人》中父子关系的错位,14岁的安东尼奥几乎在无父的“家”里独自长大,母亲亦不存在。与此同时,他必须处理一系列父亲带来的问题与麻烦,甚至债务。不同于青春片中叛逆、充斥着荷尔蒙的男主角,《成年人》的少年冷静、周全,担当起“养育自己”“善后父亲麻烦”的责任。

影片开场于傍晚时分,即将打烊的餐厅里少年还在写作业,给父亲发的语音没有回复,只有单向度的输出,这也是影片最重要的象征。正如片中父亲的电话是永远无法接通的。通过语音简讯,儿子询问父亲的归期,报告小伙伴来家里住。小店打烊,付钱离开,黑幕,出片名《成年人》,一个父亲缺席的14岁少年出场。

片中父子关系的错位,成为推动剧情的重要支点。正片的第一场是父子二人擦皮鞋,挥动着毛巾如同路人般嬉皮打闹,幼稚且简单的游戏是父子难得的亲情时光。随后,二人骑着摩托车被警车盯上,父亲揪下儿子独自面对警察的盘问。当安东尼奥反问父亲:你为什么打我?你怎么知道他们不会对我开枪?父亲搪塞而过。至此,父子关系的倒置完成了剧作的建制。

父亲在片中几乎没有出现在家内景中,父亲在后院、医院、警察局,这些空间伴随着父亲的麻烦,后院的摩托车将父亲带入医院、警局。安东

尼奥在医院见到父亲,冷静地询问撞到了什么,父亲撒谎说是只小狗,儿子继续追问是否有主人,父亲慌张地说没有,这一段与父子在警局对话形成了对照。警局里,儿子再次追问撞到的多大的孩子,撞得严重吗?儿子唯一的愤怒源于自己不惜借来撞下的钱来修摩托车,却换来父亲的谎言,父亲像犯错的孩子,欲盖弥彰。

这段关系,在撒谎的父亲和权术态的儿子之间形成微妙转换:如父如子,只是相较传统父子关系,他们似乎是倒置的。安东尼奥找来小伙伴的哥哥查看摩托车损坏状况,并将摩托车送往修理厂,去超市偷盗物品,凑出修车费用。带着鲜花和巧克力前往受害者家代替父亲道歉,少年希望最大限度减轻父亲可能受到的处罚,尽最大的努力挽救早已分崩离析的父子之家。

影片大量的场景是14岁的少年独自醒来、独自作业,抑或是与同样父母缺席的同伴游荡、同眠。他们的空间多在公交车、便利店、少年家里。“家”是没有父母的,甚至这个空间也是租借的,便利店成为食物供给之所,三个小伙伴在超市、便利店买吃的、偷东西,甚至发展成赚钱的“事业”。让人想起《小偷家族》,超市替代传统的家庭厨房,喂养着独自长大的一代。

公交车是将孩子们进一步社会化的空间,没有私家车的庇护,孩子们被抛入了公共场所,他们的流动与聚集都不再以家庭为单位,而是结伴而行。不同于青春反叛少年群体的游荡,这群青少年两点一线的单调,更像褪去庇护后的迷茫与自由,不知归所。公共空间是少年的天地,他们逐群而居,相互依存。洛洛是安东尼奥最好的伙伴,当安东尼奥失去居所,被父亲朋友收留时,二人无言相对而坐,超越言语、肢体、血缘的陪伴成为少年唯一的依靠。

影片充斥着日常的“片段”,没有起因亦无需结尾。比如三人偷盗被发现,并未影响他们换个超市再次“作案”;当安东尼奥来到洛洛家告诉洛洛父亲自己父亲的遭遇时,并无下文。那个每天与安东尼奥、洛洛一起游荡的女孩子似乎也是无父无母的青春自由者,如柳絮飘零,似无因的交合,浪漫然聚了又散。

影片克制地仅两处使用了音乐:当安东尼奥从监狱探望父亲出来,面对被驱逐出租的“家”,音乐响起,像无言而澎湃的心潮,涌向少年。流浪与自由,责任与面对抛掷在面前。第二次是影片结尾处,安东尼奥代替父亲前往受害者家道歉之后,独自坐在公交车上,镜头始终对准着安东尼奥的脸,眼中若有所思,音乐响起,正如歌词中的“我茫然不已”,车将带着14岁的少年驶向未知的成长。全片大量的纪实感“怼脸拍”与叙事的断裂交织在一起,流淌出少年缓慢的、细碎日常里的生长。



《成年人》剧照。

两个月前,巴库·巴库拉德泽编剧的人类首部太空实拍电影《挑战》在俄罗斯公映,其开创性极强的宏大叙事和打破常规科幻电影的零距离感开拓了太空电影的新纪元。两个月后,巴库拉德泽携带一部极沉静、简朴的个人影像来到上海国际电影节,用纪录式的镜头讲述两个失意中年男人的友谊:住在格鲁吉亚第比利斯的莱万整日窝在破败小屋,而住在莫斯科的吉维是一位遇到创作瓶颈的导演,两位老同学通过互联网找到彼此,他们的生活自此发生了改变,莱万开始敞开心扉,吉维决定重返家乡……作品将真实生活投入影像表达中,复现出生命的离散与重聚。

“关于电影的电影”:叙事的界限模糊

在《院中雪》的发布会上,导演巴库拉德泽表示,这确实是一部真实的故事。其中“导演”一角由他本人出演,“流浪



《院中雪》海报。

汉”也是由莱万本人出演,而拍摄这部影片的重要原因之一是,巴库联系上老同学莱万后,希望能接济和帮助他,但苦于莱万不愿意接受他的金钱赠予,巴库才邀请莱万撰写了《院中雪》的剧本大纲,并邀请他出演了主角。

因此《院中雪》的文本是如此的生活化,也因此我们观影结束后不由自主地感受到一种真诚的表达。

这种“关于电影的电影”叙事并不少见,早期电影如《大吞噬》(1901)或《乔什叔叔观影记》(1902)、先锋派电影时期如《持摄影机的人》(1929)、作者电影时期如《我略知她一二》(1967);当代电影如《玩玩具》(1992)、《大佛普拉斯》(2017)、《吉祥如意》(2020)、《永安镇故事集》(2021)等,几乎在电影史的每个时期都有其呈现和发展。其“反身性”或自我指涉在发展中渐渐不仅指向表征之媒介(电影),还指向现实本身,故事世界与现实世界的界限逐渐被彻底打破。

而巴库的电影在打破“现实界限”的叙事上或许更胜一筹。他记录和复现剧本的写作,记录寻找剧本和决定返乡的过程,如积雪一样累积,最后把叙事从文学性和戏剧性中抽离出来,形成一种没有结尾的现实对话的延伸。

在大量“流水账”似的视频聊天中,剧本也被一层层堆叠而出,两个人物的形象也像素材一样被拙朴地收集形成:其中莱万被迫遗弃了作为运动员的前半生,因为伤病的打击而服用精神药物,因为精神药物导致身体的肥胖,因为身体的墙壁、逼仄的屋顶、单薄的床榻,巴库沉默地凝视着莱万的生活,他早已不再熟悉的家乡也沉默地回望向他,镜头是简朴的,却有一种强烈的主观性的力量在缓慢地渗入人们心中。

离散或重聚

——评金爵奖参赛影片《院中雪》

齐青 段昕彤

寡言;巴库寻找新的创作灵感的过程,也融入他归乡的旅途中,真实的生活体验生成拍摄素材,创作行为又始终和生活息息相关,他返乡的情绪随着和老友在线上聊天的交叉叙事,更在基础的现实投射上,构造出更高层次的思维观点,俯瞰现实、审查着自己的思念和无法回归的故土。

“关于现实的电影”:漫长沉寂的镜头美学

发布会上的第一个问题是影片为何选择全程无配乐,导演的回答很真诚和质朴:“一是我拿捏不住音乐;二是真实生活确实无法总是有音乐的铺垫和升华。”

在声音上对真实的贴近追求,与巴库对于镜头的设置理念是一致的。如监控摄像头一般的空镜视角,客观远距离地观察着一般人的底层人群生活;如行车记录仪一般的车内镜头,跟随车辆的行驶颠簸将驾驶者所看到的景象投影到屏幕中;直接拍摄的视频聊天镜头,作为屏幕中的屏幕,使观众获得第二人称的感官。这一系列的镜头,都使我们无端想起自己的生活,也似乎跨越空间走进他们的生活周围;高度尊重生活真实的视角、符合自然色彩明度的光影、刮擦在耳旁的声音,巴库的镜头是个人化的、质朴化的,是生活叙事的补充,在强烈的“真实性”创作思维之下,体现出质朴无华的美学格调,也辅助叙事的“落地”。

当观众和导演通过非接触性的链接站在莱万面前时,漫长的镜头目睹着他笨重地走上楼梯,回身喊年老的猎犬杰西跟上来;他缓慢地走过街道,与人群迎面又告别,与镜头距离越来越远;他和老杰西躺在阳光明媚的山坡草地,年轻的猎犬杰西四处奔跑,镜头在远景中看着他们生动与静的对比……我们又隐约感受到属于塔可夫斯基式的,“在现实之上出于对现实的情感”的诗意镜头,因果逻辑和戏剧性在镜头中被弱化,“诗的推理过程比传统戏剧更接近思想的发展法则,也更接近生命本身。”那些空旷的街道、破败斑驳的墙壁、逼仄的屋顶、单薄的床榻,巴库沉默地凝视着莱万的生活,他早已不再熟悉的家乡也沉默地回望向他,镜头是简朴的,却有一种强烈的主观性的力量在缓慢地渗入人们心中。

当导演补充解释道,因为演员都是非专业的,中景、全景和远景能更好地让他们表演自己平常的生活时,这种对现实的

情感就愈发地流露出来。

“关于生命的电影”:离散与重聚的内核

电影中老杰西安静地死去了,没有情绪的宣泄,莱万的朋友陪他把狗带到那个有阳光的山坡草地,挖坑埋葬了老杰西。一切就这么结束了,莱万只是在他的剧本里不经意地问:“小杰西是否知道杰西不会和我们一起生活了。”

“离散”在西方文字学的字根源于希腊文“diasperien”,泛指离乡背井散居异地的人。由于种种政治、宗教因素,这些被迫离乡背井的人怀着悲愤与苦痛、梦想与希望漂洋过海到陌生的异地生活,有如《出埃及记》中的摩西,以永恒的流放者生活于漂流意境之中,永难解脱。在影片的发展中,导演似乎设置了几次情节传达出老友将要重聚的端倪,却最终都没有相见;镜头多次对向年老的杰西在一动不动地睡眠,却最终没有直面它的死亡;和莱万一起居住的小偷佐子终于可以前往阿姆斯特丹,莱万向商店除了红酒和面包,以及一包偷窃的好牌子香烟,却最终没有拍摄他们告别的片段。没有刻意的隐喻,没有卓越的镜头营造,没有精致的叙事文本,贫穷、疾病、死亡和抽烟、吃药、遛狗一样平凡,在特殊的分裂的空间中,生命的离散成为必然,故土成为书写记忆的温床,重聚成为奢望。远离的情感和记忆的反哺使影片最终平静地表露出极复杂和羞怯的原乡情感,无论是被流放在外,或是精神上的自我放逐在内,身处故乡与异乡之间,在“周边性”与“居间性”之间漂泊辗转,最终从个体的生活细节中释放出集体的悲悯共鸣。

导演对这种共鸣感表达了希望,他在行驶的过程中捡到了一只新生的小猫;也隐约表达了释怀,“车灯坏了吗?车灯没坏,是人眼老了。可以打开远光灯,不用管对向的来车。”

故事很平静地戛然而止在旅程的中途,像是纪录片将永远没有结局。人们在偶尔的几声干笑中看到生活,在琐碎的文字中看到故乡与他乡两种个体命运,在片尾曲骤然响起的时刻感受到流淌的自我意识终于倾泻到自己的脚下,他人的故事俨然成为自己的故事,雪花不会消逝的院落和终将逝去的人群成为无法直言的生活的隐喻。

导演在映后分享时说,电影名的来源是,拍摄地本来下雨,但最终会开始下雪,那就是他曾生活的地方。

以第三人称视角“窥探”生活的无意义感

——评金爵奖参赛影片《拾荒人》

黄望莉 蒋想想

继《荒原之野》后,伊朗导演艾哈迈德·巴拉米的最新力作《拾荒人》在上海国际电影节亮相。与他以往的部分作品一样,《拾荒人》以其黑白影像风格,白噪音般的背景音,和充斥其中的多重意象等独特的风格脱颖而出。

在荒凉的原野上,一位拾荒老人独自生活着。影片开头这位拾荒老人将与陪伴了他许久的大狗埋葬、挖土坑、埋葬大狗,并为其立一个简易的碑之后,他也试图用其傍身的板车来结束自己的生命。

影片不厌其烦地展现他如何将土挖到板车上,用一根木棍支撑,然后躺进坑里,将木棍拉开以让板车里的土把自己埋起来。但此次他并未成功,他又回到了他居住的荒凉的、鲜少有家具的房子里。在沉默地喝掉一杯酒后,他从床上起身,进入周围其他早已没有人住的空房间里,将里面的家具一件一件拿出来,搬到板车上。

他劈开一间房门,不管是破旧的门框还是精致的衣服,他都将其放到板车上。他将一板车的家具拉到他家门口的荒原上,把家具从板车上卸下来,一字排开。之后他又去了附近的一条公路上,公路上插了很多一人高的木头十字架,然后再披上衣服,戴上帽子组成很多假人。他将这些假人一个个拔下来,放到平板车里,再运回家门口的那块空地,与废旧家具放在一起。

主人公把洒淋在家具和假人上,将它们一起点燃。他自己则躺在荒凉的土地上,任由自己被烟雾熏醒,但过一会儿,他又爬了起来,显然这回他还是没有成功。他再次试图把板车作为工具,这一次他照旧没有成功。过了很久,他从坑里站起来,开始了新一轮的挖土。影片就在挖土声与风声中结束。

影片节奏缓慢,有大量画面留白,全程没有一句台词,故事简单且清晰。整个影片依靠仅仅一位演员的表演和简约易懂的场面调度来呈现整个剧情和氛围。其声音设计呈现为粗糙、原始、未经修改的风格,大量的白噪音式的风声、沙子声和工具互相碰撞、敲击声。整部影片放弃了背景音乐,

旨在表达在原始、粗糙,甚至冷静、无聊的氛围中,完成一个个体的哲学思考。

影片对黑白色调的选择是它最大的特点,这种刻意的色彩呈现主要有两点表达。一是克制的色彩表达出生活“生动”的反面,一种刻意的、无生气的世界。二是黑白电影隐喻的复古意味使这个片子摒弃了时代的影响,让人不去思考时代或任何繁华的身外之物,塑造了简朴简约的观影感受。

影片采用极简的艺术手法来表达生活的乏味。首先摄影镜头采用了平视的视角,几乎全程关注演员的上半身,甚至连演员躺在坑里的镜头也没有采用俯拍,依然以平视的视角观察人物的状态。影片也采用自然光线,但却有从极黑的环境变成极亮的环境的亮度转换,避免视觉效果过于乏味。在场面调度上也走向极致,摄影机一直平推演员的正面与侧面,镜头平稳舒缓。生活的平凡乏味正是在这些不凡的艺术手法下表现得淋漓尽致。

整部影片叙事表面上没有强烈的戏剧冲突,甚至连人与环境的冲突都不存在,但故事所展示的恰是人物与其内心的强烈的冲突:他还活着,但他已经认为自己的生活不值得了。

加缪曾在《西西弗斯神话》里直截了当地说过:真正严肃的哲学问题只有一个,那便是自杀。加缪认为,判断最严肃的哲学问题是哪一个,取决于人因为这个问题而采取什么行动。而一个人可以产生的后果最严重、最有勇气的行动就是决定何时结束自己的生命。而科学,纵然影响深远,但并不决定人是否能够为自己做出最决定性的行动,所以决定自己是否继续生存下去恰恰是一个人所能决定的最严肃、最深刻的哲学问题。

影片的题目《拾荒人》给了观众一个他为何一次次要自杀了结的线索:客观来看,他的身边已经没有别的垃圾需要他拾起了,他的人生作为一个拾荒者,也已经失去了其功能。在这样的生活状态下,没有酒精陪伴的生活中,为何还要继续活下去呢?整



《拾荒人》剧照。

部影片的镜头以第三人称视角“窥探”主人公生活的无意义感。

艾哈迈德·巴拉米的作品一直以来都包含同一个主题,《荒原之野》里的主人公也因为失去生活目标而决定活埋自己。而《拾荒人》里,主人公从亲手埋葬大狗开始,就明显地表达了想要以同样的方式结束自己生命的意愿。在他的判断里,没有了狗的陪伴,他的生命也无需继续延续。这个行为,就像加缪所言,是每个人对自己生命应何时去终结的判断。这部影片正是以一个纯粹主观的视角来揭示一个人对于自己生命的决定,对自己生命长度的决定,这在哲学上对生命是唯一重要的。

决定生命的自由意志体现在拾荒者的家具和假人的隐喻上。家具隐喻了他内心世界的构成。有酒,就像拾荒者也曾有过玩乐;有人偶,就像他也会爱过人;有破烂的家具,就像他也会去过贫穷的生活。主角在搜罗其他家庭的家具时所遇见的破烂的东西和富贵的东西,

破损的和完好的东西,主角都不曾为之停留过。他曾经看了一件精致漂亮的裙子一会儿,但又坚定地烧掉了它。

公路旁的十字架套上衣服做成的人形,也在隐喻其在生命这条路上遇见过的其他人。但他也没有留恋地将他们收纳进自己的平底垃圾车里。他并不是被社会所摒弃而活不下去,而是自由地决定了结束自己的生命。在这样的状态下,对于已经被社会边缘化的拾荒者而言,希望是不存在的,未来也是不存在的。他无需再对社会负责。

影片中所表现的对自我生命的终结,并不是一个关于社会问题的思考,更多的是关于一个人、一个个体与其生命和死亡的关系。相比之下,另一部电影《一个名叫欧维的男人决定去死》中,主角“决定去死”的原因与社会、与其他人、与世俗更加相关,也将社会上的温暖作为解救主角的方式。而《拾荒人》这部电影更加简约且纯粹的是聚焦于主人公的行为本身,进而表达出一种哲学意义上的高度。