

中国电影艺术研究中心
电影研究室专版

超现实主义思潮 和中国电影

■文/赵军

现实主义作为被提倡的电影创作方法包括文学方法并不是每一个民族、每一个阶段都确定合适的。

我们发现在中国传统文学当中它通常只是作为一种流派,在世界上很多民族也都各有各不同的创作主流。

描写现实生活的题材也很不一定采用普通现实主义的手法。譬如在拉丁美洲就诞生了成功的魔幻现实主义,它和我们常说的现实主义不是一回事。

什么是现实主义的深刻空间?一种默认是现实主义刻画现实生活中摧毁真善美而讴歌被侮辱和被损害的追求。作为一种定见它给现实主义作了一个定义,在这个定义之内的创作因为是现实主义创作而产生出了受欢迎的价值。

现实主义创作的价值有着大量的理论,尤其是在前苏联的文学理论教科书中,它代表着唯物主义的哲学指导意义并且捍卫着某一段历史进程中的人类艰难探索。

所以在文学与电影中现实主义就成为了意识形态,甚至成为了创作的藩篱。如果如此现实主义创作匮乏那就是社会环境出了问题,是社会意识遭到毒害,是社会大众丧失了最重要的审美标准。

在这种判断中可以理解和接受的是现实主义中的人文关怀,在极左的历史遭到否定、社会从伤痕累累中恢复过来,社会意识形态发生了很大变化以后,现实主义代表了真实的反思和批判,也代表了一种社会运动的方向。

中国的改革开放前后关于电影创作的现实主义就相继有过不同的如此变化。思想解放作为深刻的世界认知带动了现实主义电影的风起云涌,直到出现了超现实主义的风格化创作。它属于从“第四代”转向“第五代”的光辉痕迹。

过往的四十年电影证明了更需要知道的是如果具备别一种世界认知能力,超现实主义的创作方法或者能够高踞于现实主义之上,所以不必轻易放弃除了现实主义以外的创作风格追求。

《黄土地》、《红高粱》、《双旗镇刀客》、《童年在瑞金》、《秋菊打官司》、《阳光灿烂的日子》等等爆发出超现实主义的力量与光芒,这是电影照彻时代的广泛性创作。

把一个时代的电影视为现实主义与否而进行肯定或者非议是狭隘的。假设我们的电影就规定只能是现实主义和浪漫主义,我们就会违反创作规律,陷入意识困局之中,扼杀掉生动活泼的时代创作。

百花齐放、百家争鸣才是正确的电影创作方向。因为作为一种流派不能囊括整个创作规律。就算是将所有能够数得出来的创作流派都加在一起,也不能代替百花齐放的创作指导方针。

因为所有流派加在一起还是流派,是各个可以分别辨识的流派的集合而已。一个行业的发展是以整体的形式呈现的,这种整体观念我们从更加高的维度看到了电影创作的魅力。

其实这些年中国电影最成功的创作往往不是现实主义的作品。譬如《哪吒》、《大圣归来》、《战狼2》、《流浪地球》、《捉妖记》、《红海行动》、《唐人街探案》等都不是现实题材电影。

已经没有人再讨论电影的意识形态属性尽管意识形态属性永远存在。每当现实题材电影出现的时候评论界都会欢呼雀跃,但是它们却不居于创作与市场的主流,这足以说明问题。但我们还是不能认为这是由于创作环境的局限和电影艺术家们不擅长于现实主义风格的发挥。

依据文艺创作的历史寻找现实主题以及各类“主义”是十八世纪、十九世纪的文艺批评方法论。在二十一世纪已经迈过二十年代的今天,在人类借助生产力和技术的颠覆性进步不断发现世界真相的今天,它们无疑已经过时,并且超过时了。

超现实主义、象征主义、小型的浪漫主义在中国银幕上不断出现,甚至是伪理想主义、庸俗现实主义等矫情的电影也一再超过现实主义创作的数量,更有意义的是它们貌似更加“现实主义”,譬如冯小刚的大部分电影,以及如《小时代》、《疯狂的石头》、《后会无期》等,成为电影观众普遍喜爱,说明电影界有着来自于社会文化内在的传统根源。

传统的意识根源就是创作者们继承

了的这个民族的文明历史沉淀。这个沉淀的中国文化本质在于不接受社会现实的一般羁绊,而注重创作者自身对于现实的各个认知。这些认知是创作者的意识深处与社会现实的互动,它们彼此之间的互动方式和互动距离,决定了现实主义在创作过程中的扭曲和变形。四大名著以及《聊斋志异》、《儒林外史》等可以作如是观。

意识不断地选择性形成认知就像大海的波浪一般。并且人类的意志是征服现实,它们在辨识环境恶劣的同时总是相信人将凌绝于环境、现实和命运之上。

在中国古代艺术神话中,这种以生存为前提的创作意识就是这样不断选择人和自然抗争题材,并且加以主观意志的扭曲的手法,去满足自己的认知和梦想,它们在经年的沉淀与跨越中成为我们民族文化、文明的图腾。

所以,不光是人的认知,而且是人的认知特征决定了我们和世界的关系。当人的认知确定为某一种状态时,人面对的世界就是此时此刻存在的世界,不论它是自然的、现实的,还是浪漫的。人的认知如何确切地选择自己的特征,今天依旧是某一种上帝的视觉。

《哪吒》的那句“我命由我不由天”开始的时候并非影片的Slogan。但是最终它却成为影片的精神核心,这个带引着影片走向胜利的精神核心其实就是创作中早已被确定的认知特征。它被确认但不是影片创作伊始的主导信念,说明认知的特征有着神秘的超现实性。

每一个阶段我们都会起来选择创作的认知特征,但是总有这样深深地掩盖着的真正认知特征超越人的主观意志。《哪吒》的“我命由我不由天”就是一个非常恰当的例子。

超现实性的认知特色依据什么脱颖而出主宰了电影创作乃至一切创作呢?我们只能相信认知受神经系统支配而在神经系统当中处理完成辨识得出的信号从而产生认知。它的信息处理系统的速度低于光速或者高于光速,所完成的图像都是超离现实的,而我们不能确证它恰好就是光速。

超现实主义风格源于超现实主义的认知,而这个世界超现实主义的认知一定远远超过无数现实主义的认知。人们为了规范地有秩序地生活,必须压制这些无序的超现实主义认知而统一认知于现实主义的合理框架内。也因此超现实主义被压抑,只有艺术和创作能够让让其异军突起。

在可以算作现实主义风格的电影《八佰》里,那匹神龙一般自由来去的白马的处理就有着超现实主义的味道。这个枪林弹雨的战场,这匹无损丝毫的战马,就像一个潇洒自如、洁净如仙的精灵或者称之为神灵,穿越于战场的黎明和黄昏。

这种超现实的艺术光谱不需要你信或者不信。在《让子弹飞》里,超现实风格自然是到了出神入化的地步,以致我相信——是拉丁美洲的魔幻现实主义在姜文的身上合体了。

《少年的你》是超现实主义的,因为它已经从一件现实主义的校园霸凌事件演变成了一部少年自我救赎的寓言诗剧;《一点就到家》也是超现实主义的,那一个家乡并不存在,那一个虚构的故事当然也不存在。但是那个关于咖啡的传奇在整个放映大厅中弥漫。童话世界、图腾传说、旗帜般的象征……超现实主义倾向在两部了不起的电影中继续远远传播。它们是《钢琴》、《心迷宫》等。

摄影机对准着现实而剪辑出超现实的画面节奏,其实在分镜头脚本中它们早已实现。说明超现实主义深种于这些渴望奇思妙想的创作者的脑海之中。它们是光谱化的,像光谱分析一样使世界各种破碎的残迹回到了真相。一旦创作的大门随着摄影机的拍摄开始,它们就会泉涌上来。

中国电影不受干预地进行超现实主义意义的实验有着不以人的主观愿望转移的价值。只有那些具有厉害才情的人才会有意识到这个泉涌而出的实践很可能发出一次中国电影的创新,因为匪夷所思的超现实主义风格代表着中国文化与世界电影的迥别而与众不同,我们只有等待着文艺与电影评论家们后续的交流与分享,等待着同样是光谱分析一样的超现实主义精神理念的发现与还原。

李霄峰《风平浪静》可能不是一部普通观众喜闻乐见的电影,却能撩拨影评人忍不住想说上两句,因为导演从前也做过影评人,可以看出片中有许多处非常工整的符号应用,为影评人预留了充分展开阐释的空间。

从目前影片的完成度来看,看得到导演的野心和企图,但确有力有不逮之处,整个剧情虽然从逻辑来说,囫圇说得过去,但是从观众观看的体验,人物和戏剧的逻辑确实存在一些BUG,观众也许对影片整体叙事结构和象征隐喻不一定能领会,但电影里人物的行为动机、行为逻辑在他看来是否可信、说得通,对于这一点,观众从自身的日常经验,觉得自己是有足够的发言权的,所以观众对此类瑕疵会特别敏感,会直接影响他们对影片的评价。

片中触及了一些社会阴暗面如保送名额、权钱交易、利益捆绑、暴力拆迁、裸官等,对导演描摹社会的笔触要求很高,但导演终究受限于年龄阅历,在这方面的呈现,过于概念化、平面化,对于成人世界中利益勾连、互相挟制最终利益和情感捆绑在一起的各种扭曲的关系,描写还是太简单了。相比之下,姜文类似题材的《风中有朵雨做的云》,显然对于社会、人性的表现力要老道得多。而当李霄峰回到自己比较擅长的如描写个人的心理困境和人与人之间那种细微的感觉时,就舒畅多了,无论是章宇和宋佳之间的爱情,还是张宇对范家遗孤的关怀都非常细腻、动人,像在显微镜下放大的毛孔自然舒张,一个导演去发挥自己所长时,观众都能感染到他的游刃有余。

作为影评人,会非常喜欢《风平浪静》这样的文本,导演拍电影的时候做了有意识的编码工作,因为大家都拥有类似的电影史或者电影美学、电影符号学等基础知识,就如同我们都拥有同一本密码本,观影的过程就像一场有趣的解码游戏。《风平浪静》里有非常完备也非常工整的电影符号编码,摄影、灯光、音乐等等,囿于篇幅,只举出其中的一种——服造型。片中人物的服饰非常紧密地结合在主题和叙事之中,或者说服饰作为一种符号完成了与主题和叙事并行的一重完整叙事。

宋佳扮演的女主角潘晓霜,给大家印象比较深刻也是对这个角色非常重要的有三套服装,第一套是她上班时穿的白色制服,第二套是她第一次同章宇扮演的宋浩约会时的红色长裙,第三套是她和宋浩第一次亲昵时穿的肉色细格长裙。白色制服定性了整个故事中潘晓霜这个人物的调子,在这个黑暗压抑、隐藏罪恶秘密的故事里,出身警察之家的潘晓霜象征了纯洁、公义与光明。虽然潘父是警察,但在电影全片都没有出现警服,片中警服的部分功能由高速收费站的白色制服代替了。当宋浩决定留下来跟潘晓霜结婚,也就意味着他必须要面对他的过去,如果他逃离故乡还可以假装那件恐怖的往事没有发生,但回到故乡就必须面对过去,最终对潘晓霜的向往,战胜了她的恐惧,他还是迈出了勇敢的一步,婚后他选择了跟潘晓霜一样的工作,穿上了一样的白色制服,这是非常典型的女主人公对男主人公同化的视觉呈现,他也希望能跟潘晓霜一样,过没有秘密没有黑暗坦然光明的日子。

第二套服装就是最令观众惊

《风平浪静》： “风平浪静”下的服饰密语

■文/周舟

艳的红裙子,魅惑娇美,风情万种,简直可以跟《地球最后的夜晚》中汤唯穿的那条墨绿色长裙比美了,海报上也用了这条红裙子,整个暗色调里一抹鲜艳醒目的红。这条裙子外化了潘晓霜的性格魅力,直接坦荡,勇敢追爱,是劈开浓重阴霾的一道耀眼的光,红色的色彩暗语是巨大的行动力、生命力和诱惑力,完美契合了两人约会夜里潘晓霜全程强有力的主动进攻。

有意思的是,在这样的强攻之下没有缴械的宋浩,却在第二次潘晓霜上门找他时“沦陷”了,答案其实就在当时潘晓霜穿的那条肉色长裙里。如果观众还对宋浩的妈妈有点印象的话,就会发现这条长裙跟宋浩的衣服是同一个色系,缩在宋母旧宅沙发上的宋浩就像重回子宫的婴孩,宛若重生,孱弱无助,而穿着跟宋母服装相似的潘晓霜突入他的私密空间,强势接管了调子,在这个黑暗压抑、隐藏罪恶秘密的故事里,出身警察之家的潘晓霜象征了纯洁、公义与光明。虽然潘父是警察,但在电影全片都没有出现警服,片中警服的部分功能由高速收费站的白色制服代替了。当宋浩决定留下来跟潘晓霜结婚,也就意味着他必须要面对他的过去,如果他逃离故乡还可以假装那件恐怖的往事没有发生,但回到故乡就必须面对过去,最终对潘晓霜的向往,战胜了她的恐惧,他还是迈出了勇敢的一步,婚后他选择了跟潘晓霜一样的工作,穿上了一样的白色制服,这是非常典型的女主人公对男主人公同化的视觉呈现,他也希望能跟潘晓霜一样,过没有秘密没有黑暗坦然光明的日子。

第二套服装就是最令观众惊

第二套服装就是最令观众惊

第二套服装就是最令观众惊

《风平浪静》： 一个俄狄浦斯式的文本

■文/雷晶晶

宿命论的色彩。在影像方面,导演丝毫不吝惜对宋浩的注视,他沉默的面孔长时间地出现在镜头当中,许多这样看似“无效”、并没有推动叙事的镜头,却使得观众与宋浩的精神世界产生共鸣。

父与子的对抗成为全片最重要的矛盾——不仅仅是真实家庭中的父子关系,也包括作为父之法的权力系统与主人公的象征性结构关系。宋建飞被塑造成一个复杂父亲的形象,他既有对儿子的情感,也有因保全自己对儿子的伤害。在开始的段落中,因为一只碗,宋建飞在家庭空间中已然树立起家长权威。而当宋浩失手,宋建飞选择的则是补刀杀人,直接将其子推入无法补救的境地。他放任宋浩出走、隐瞒真相,儿子固然重要,但也只是他生活筹划的一部分,也是不能弃号重练。

除了家庭内部,宋建飞同时认同于作为父之法的权力系统,他在打电话或向人介绍自己时,工作总是先于姓名出现。他与李氏父子捆绑,共生于权力话语体系,甚至通过后面的谈话得知,他对于李唐设计宋浩拖下水也是知情的。作为父亲的宋建飞不仅是宋浩步入深渊的始作俑者,更自始至终都是将宋浩推入绝境的参与者。

权力关系也通过观看得以建构(在福柯看来,观看与被看本身就意味着权力关系的不平等)。高中李唐在家中目击了宋氏父子

出入万有良家,整个过程中他始终处在一个不被发现的观看者的位置(而他的家也从未被高中宋浩所看到),处于被看位置的宋氏父子二人事后则成为他要扶的对象。在李唐因保送而举办的庆功宴上,副市长李卫国的正脸始终没有被看见,这一禁止观看的设置从影像上昭示了他处在这一权力的链条顶端的位置。而在临近结尾处的高速路上,当暴走的宋浩持械一路砍打时,影片唯一一次出现了李卫国会仓皇逃跑的面孔,意味着整套权力话语系统在这时已然崩塌。

在重返西国码头的十五年后,这些长大成人的青年都没有母亲,影片以一种象征性的手法强化了父之法在这座小城的决定性作用。许多抽象化的设置让本片更像是一部寓言,一些戏剧性的段落也可以因此得到解释,比如被质疑的作为故事基石的杀人段落,它的功能性大于日常生活的逻辑,目的是要去制造一个充满创伤性的时刻。有观众认为影片应该像“奥剧”那样结尾,即宋浩挥刀砍向李氏父子以泄愤。但宋浩的自戕与献父,其实更多的是在隐喻层面上对整个结构进行颠覆。宋浩做出结尾处一系列决定的前提是他目睹了女儿的出生——他自己也成为了父亲。而宋浩作为一个有罪的父亲,自戕本身也是献父的组成部分,是对父之法/整个权力秩序的连根拔起,影片象征性地实现了

这一目的。

潘晓霜的出现是全屏最亮的部分,色调也由阴冷的蓝色变为温暖的黄光。激情缠绵的次日,清晨醒来的宋浩看见潘晓霜盘起头发洗手作羹汤,这种在家中久违了的感觉召唤起他对于母亲的记忆。而接着的两场戏,先是宋浩蹲坐在母亲的墓碑前,继而前往收费站向潘晓霜求婚,无一不说明在这样一个俄狄浦斯的结构中,潘晓霜承担起爱人/母亲的功能,成为爱欲对死亡驱力的抵抗。

在李霄峰导演的三部作品中,主人公既是被侮辱与被损害的对象,也同时具有自省的能力,他/她受到死亡驱力的支配,以激烈的方式完成自我救赎与对权力的反抗,而未了的归宿都是走向死亡。死亡在这三部作品中都是结构性的组成部分,是整部影片的高潮段落,导演将死亡本身崇高化,作为抗争的主人公最终只有通过死亡,将自己的身体献祭于包含诚实与纯真的道德律,死亡成为主体悲剧性振作的时刻,从而完成对权力结构整体性的“擦除”(主题的升华)。可以看出,李霄峰作品中的死亡观是一种扬弃,他借由“死”这一否定性前提作为起点来思考“生”,成为他理想主义的形象化投射。相比前两部作品,《风平浪静》的结局更加充满希望,因为真的有一个新生命诞生了,所以影片也终结于那句“谢谢你”。

潘晓霜的出现是全屏最亮的部分,色调也由阴冷的蓝色变为温暖的黄光。激情缠绵的次日,清晨醒来的宋浩看见潘晓霜盘起头发洗手作羹汤,这种在家中久违了的感觉召唤起他对于母亲的记忆。而接着的两场戏,先是宋浩蹲坐在母亲的墓碑前,继而前往收费站向潘晓霜求婚,无一不说明在这样一个俄狄浦斯的结构中,潘晓霜承担起爱人/母亲的功能,成为爱欲对死亡驱力的抵抗。

在李霄峰导演的三部作品中,主人公既是被侮辱与被损害的对象,也同时具有自省的能力,他/她受到死亡驱力的支配,以激烈的方式完成自我救赎与对权力的反抗,而未了的归宿都是走向死亡。死亡在这三部作品中都是结构性的组成部分,是整部影片的高潮段落,导演将死亡本身崇高化,作为抗争的主人公最终只有通过死亡,将自己的身体献祭于包含诚实与纯真的道德律,死亡成为主体悲剧性振作的时刻,从而完成对权力结构整体性的“擦除”(主题的升华)。可以看出,李霄峰作品中的死亡观是一种扬弃,他借由“死”这一否定性前提作为起点来思考“生”,成为他理想主义的形象化投射。相比前两部作品,《风平浪静》的结局更加充满希望,因为真的有一个新生命诞生了,所以影片也终结于那句“谢谢你”。