

《温暖的抱抱》： 表现主义风格的现世童话

■文/宋展鹏

电影表现手法的风格化衍变,总是与当代艺术潮流的发展息息相关,尤其是与文学、绘画和戏剧有着微妙而深远的牵连,而电影多维度、纵深化的时空表现力,往往又将艺术风格的呈现推到更为极致的层面。表现主义最早来自于20世纪初期的欧洲绘画流派,作品用夸张荒诞甚至是扭曲的线条和造型表现特殊的人物精神世界,这样的作品使人暂时抽离于生活表象之外,让观众能更直面艺术家所要表达的精神意象,而其与现实生活所形成的间离感,则赋予作品一种强化情绪与情感的审美张力。

表现主义发轫于绘画,并深刻影响到欧洲文学和戏剧的发展。从中世纪的哥特艺术到20世纪初的表现主义,日耳曼民族一直对抽象艺术颇有偏好。在第一次世界大战之后,表现主义电影开始兴起于战后社会环境低迷的德国,形成了“德国表现主义”的电影流派。最主要的代表就是导演弗里茨·朗,他也是公认的世界电影史上最具有影响力的导演之一,他拍摄的《大都会》、《切腹》(1919年拍摄,改编自普契尼经典歌剧《蝴蝶夫人》,并非1962年小林正树导演拍摄的同名影片)《M》等影片都是表现主义电影的代表;另一位代表人物罗伯特·维内则拍摄了表现主义电影的经典影片《卡里加里博士》,至今仍是无法超越的不朽之作。表现主义风格电影虽然起源、兴盛于20世纪二十年代的默片时代,但其对电影艺术创作的影响却是深远的,从根本上改变了电影诞生之初“纪实性质”遵循日常生活常态的创作范式,从呈现生活表象走向了探寻人类心理救赎,并形成了一种新的美学表现方式。对当时正从默片转向有声的电影来说,表现主义开辟了另一维广阔的美学创作空间——从此,电影的艺术形态发生了深刻的变化,开始了视听语言上的夸张、隐喻、象征等艺术修辞手法,对当时欧洲电影发展以及后来好莱坞电影的类型形成,起到了不可低估的引领作用,希区柯克、奥森·威尔森等导演的艺术风格都深受表现主义电影的影响。

作为本土化的喜剧品牌,开心麻花的影片一般都脱胎于相对成熟的舞台剧,尽管制作方出于对影片市场的妥协和文化本土性的考量,减弱了某些批判和反思的力度,但其夸张荒诞的艺术形态和隐喻讽刺的艺术功能,整体仍然带有比较明显的表现主义风格。表现主义的诞生与弗洛伊德的精神分析学说和尼采的唯意志论等哲学理论息息相关,因此它往往是高度概括和抽象的,它并不满足于对事物表象的呈现,而是希望能够直观地探索到事物的本质,尤其是人物的社会心理。在迄今为止开心麻花制作且公映的影片中,《驴得水》仍然是最具艺术深刻性的作品,其对人性的反思和批判以及对集体社会心理的刻画可谓入木三分。

2020年岁末,以开心麻花原班底为主创的《温暖的抱抱》上映,开门见山地说,这是一部缺点和优点都很明显的影片:功力不足的地方主要体现在叙事和人物塑造上,逻辑跳跃的剧情、扁平单一的人物,把喜剧包袱简单地等同于低俗化的“生理梗”等等。但作为导演处女作,值得肯定的地方是创作者在两个层面做了难能的努力和探索:一是在电影艺术创作形态上追求表现主义电影风格化的样态;二是对特殊人群的心灵困境给予了观照和关怀。就如很多人一辈子爱的都是“同一个人”一样,很多导演终其一生也都在拍“同一部影片”:伯格曼拍的是“死亡”,希区柯克拍的是“恐惧”,特吕弗拍的是“反秩序”,张艺谋拍的是“执著”,李安拍的是“纠结”……如果把一个导演的创作看做人的一生,那处女作就像它的童年,童年对一生的影响毋庸置疑;而一个导演创作“生命”中的母题,也往往在他创作“童年”的时候就奠定了,所以对一位新导演处女作的关注和好评评判往往是具有特殊价值和深远意义的。

叙事:视觉元素充分参与

与原作《计划男》依然在现实主义的创作范畴内不同,改编于它的《温暖的抱抱》明显受表现主义风格的影响,色彩、造型、构图都成为叙事的重要载体。作为第一次执导筒的导演,常远对艺术创作思路转变的魄力,是非常值得鼓励和肯定的。色彩是电影画面中一种重要的视觉元素,也往往能代表人物的潜意识



领域,在情节叙事、交代环境、强化情感和情绪方面发挥着重要的作用。影片中几个主要人物都有其相对应的专属色彩:男主角鲍抱是偏浅灰的白色、女主角宋温暖是亮丽的黄色、沈腾饰演的贾医生是代表希望的绿色、乔杉饰演的王为仁是偏黯淡的蓝色,色彩的设定就基本对应了各自不同的性格和命运。而人物内心的变化也以色彩作为切入点,在遇到宋温暖之前,生活环境是黑白灰的严峻冷色调,画面构图规整对称,服装的色彩单调而枯燥;而从“彩虹跑”的情节开始,随着纯白的衣服上增添了彩虹的斑斓色彩,鲍抱的性格当中也出现了改变和调整,这种利用色彩呈现人物变化的方式,既充满象征意味又很直观。

除了色彩之外,大量的细节也被用来推进叙事和塑造人物。例如堪称经典的情节是鲍抱的父母在他小时候包饺子的情节,原本应该充满烟火气的温馨生活桥段,却因为完全被数字化而变得了无趣味,父母性格的与众不同以及鲍抱童年的成长环境跃然银幕。影片整体对人物的塑造上,将绝大部分的笔墨落到了男主角鲍抱身上,使用了很多的细节和小道具来表现他的刻板 and 活潑:一直戴在手腕上的计时手表、按颜色排列的手机APP、睡觉时带的浴帽以及永远卡点的计划(甚至连自杀都必须准时)等等。而红白两色的拥抱玩偶和同一面向排列的啤酒瓶等小道具,则成为象征鲍抱和宋温暖感情转变和发展的载体。

影片的核心情节其实非常常规,甚至可以称得上俗套,误会与巧合成为剧情主要的推动元素,尽管在逻辑上可以接受,但对观众而言却难免显得乏味,也使得剧情的内在张力不足。因此,影片在叙事的整体方向上呈现出视觉化的特点,但却缺少了文学性支撑,使得很多情节的推进显得仓促、人物的塑造显得单薄,甚至连女主角也不例外——作为鲍抱性格变化和生命转折的催化剂,宋温暖这个人物的前史铺垫不够充分,情感力度有些欠缺。从剧作的文学性和人物的丰满程度来说,相对完整的人物是男主角鲍抱,对其童年经历和创伤的再现,延伸了人物的情感链条,强化了观众对角色的共情,而多年后父母的信也成为鲍抱的情感救赎。影片在对喜剧情节和喜剧包袱的设置上,延续了开心麻花的喜剧节奏,对观众而言会有比较轻松的观影“笑”果,但把喜剧包袱简单地等同于低俗的“生理梗”,却难免拉低了影片的艺术格调 and 质感。

制作:视听语言风格化

除了色彩和造型参与叙事之外,《温暖的抱抱》在视听语言的技法方面也做了很多风格化的处理,分屏镜头、配合音乐节奏的跳切、对称构图和对位构图……这些技法的使用,强化了渲染了场景的整体氛围,更好地将观众的情绪和情感融入角色的精神世界。影片中很多画面的风格和技法的使用,都有好莱坞“鬼才”导演韦斯·安德森的影子,这位曾经拍摄《了不起的狐狸爸爸》、《布达佩斯大饭店》等极具风格化作品的导演,可以说是一位高饱和度和色彩和完美对称构图的狂热爱好者,他总是喜欢将摄影机位设置在银幕的中线上,就连背景中的建筑 and 摆设也都要左右对称的平衡构图,同时大量使用艳丽的高饱和度和色彩来烘托情绪和人物古灵精怪的心理世界。

《温暖的抱抱》中展现鲍抱家环境的镜头呈现中就多为对称构图和灰白色调,尤其令人印象深刻的是鲍抱坐在自家阳台上的一幕,对称构图和缓缓的平行推拉镜头,让他的背影显得愈加孤独寂寥……而他对面的万家灯火,则很容易让人想到

是在对希区柯克的经典影片《后窗》致敬。与鲍抱家形成鲜明反差的是宋温暖的居住环境,色彩明亮而绚丽缤纷,物件零乱散落,更像一个童话世界;而一个跟随人物主观视角的长镜头,则立体地呈现了她所居住的大杂院里面沸腾的烟火气,就像鲍抱灰暗的世界打开了一扇温暖的大门。沈腾饰演的贾医生所处的环境则主体是绿色,尤其是住着患者的大花园,大全景的横摇镜头使得整个花园更像一个充满治愈力量的绿色乌托邦。而乔杉饰演的反面人物王为仁,则整体以带有些许压迫感的蓝色为主色调,加上稍有变形的近拍广角镜头,使人物的呈现扭曲而有罪恶感。

音乐作为影片中男女主角之间的连结纽带,是很重要的一个创作元素。影片配乐除了渲染气氛和带动节奏之外,整段带有情节性的音乐歌曲的加入,也使音乐承担了叙事功能,让整部影片带有了音乐剧的样貌。

表演:整体仍有提升空间

开心麻花出来的演员基本都是经过了成百上千场舞台历练的成熟演员,但也很容易因为经验丰富而走入表演的模式化。作为影片的绝对主角,可以看出既是导演又是主演的常远在努力打破自身已有的表演桎梏,用新的状态来塑造鲍抱这个人物。对这个角色他应该是倾注了很多的情感和思考,从鲍抱的妆发、神态到形体语言,都在努力地靠近人物性格。齐额的刘海、低垂的眼睑,拘谨的动作、克制的情绪,常远对一位有着强迫症和童年创伤的典型人物的塑造应该说下了功夫的,但遗憾的是这种“功夫”更多地停留在了人物的表层,并未深入人物的情感肌理,使得角色更像一个扁平的符号,缺少了情感张力。同样的问题也出现在李沁(饰演宋温暖)、沈腾(饰演贾医生)和乔杉(饰演王为仁)身上,整部影片的表演风格呈现出一种漂浮感,而缺少使观众沉浸其中的情感力量,尽管整体而言产生问题的根本原因是剧作和导演对表演风格的掌控,但却也和演员自身对表演观念的不同理解有一定的关联。李沁的表演就有信念感不足的问题,而沈腾则似乎跳进了模式化的表演窠臼难以自拔,乔杉的角色因为剧本“先天不足”的原因人物层次非常单一……相比之下,只有寥寥数场戏的马丽和雨田则令人印象深刻,极具辨识度;其实他们的角色在剧本设定中并没有太大的发挥空间,但一出场就令观众眼前一亮,演员的个人魅力和对角色的强大信念,帮助他们赋予了人物鲜活的生命感和温度。而“念念不忘,必有回响”的人物,才是一部电影真正的成功。

总之,影片作为处女作,能感受到导演常远的诚意以及对导演风格的思考和把控,对色彩、构图、剪辑、音乐等多个方面的精心准备。但整体而言,还明显缺少对电影各个环节融会贯通的掌控力,尤其是把电影的视听元素形成聚合合力,聚焦到情节叙事和人物塑造这两点上的能力还需要积累和提升。同时,这部影片最值得肯定的地方是对特殊人群的心灵困境给予了情感观照和人文关怀。我们生活的这个世界之所以丰富多彩,并不是因为它的整齐划一,而是因为它的“参差不齐”,不同肤色、不同文化、不同观念的所有人,组成了我们这个色彩斑斓的世界。就像彩虹有七种颜色所以才美丽,色彩缤纷的世界也才更容易让人感受到美好,而这“色彩缤纷”来自于我们每一个人对于“不同”和“差异”的尊重与接纳。有容乃大,和而不同,君子谓是也。

(作者为中国影协理论处处长)

《没有过不去的年》： 以人为本的现实主义佳片

■文/吴晓钟

由尹力导演,韩三平监制,吴刚、吴彦姝、江珊、郭涛等领衔出演的新片《没有过不去的年》近日登陆大银幕。影片由真实故事改编,讲述了一家人在过年之前的一段生活。故事以编剧王自亮(吴刚饰)的中年生活困境为发展的主线,他的母亲(吴彦姝饰)则盼望着一家人和睦睦地团聚,让平日离散分居的四位兄弟姐妹齐聚一堂,一起过年。

《没有过不去的年》呼应了当前人们所期待的返乡团聚之情,在跌宕起伏的故事发展中传递阖家欢乐的情感抚慰。就整体美学追求而言,该片有着现实主义题材的真实捕捉与反思力度,现实主义电影的人文关怀与责任担当,现实主义审美的现实质感和美学高度。影片从现实生活中的小人物入手,聚焦不同职业、不同阶层、不同空间中的人一家的生存境况。以家庭为核心,记录下一个普通中国家庭在改革开放大发展下的时代文献,更对中国社会给予情感性、反思性、伦理性的思考。

《没有过不去的年》称得上是一部以人为本的现实主义佳作,为2021年的中国现实主义电影树立起新的标杆。全片以锐利的叙事切片,切开现实生活图景的横截面,表露关于腐败、养老、医疗、经济、卖房、习俗、出国、外遇、抑郁症、环保等社会焦点命题的探讨,体现导演对于时代人心与社会现状的深度透视。影片既扣问了资本逻辑所席卷而来的现实困惑,也回望传统社会的纯良人性与伦理亲情。既深描了当代家庭生活的肖像画,又唤起常人家的情感公约数。以笃定的表达召唤良知,以现实的情感感化人心,以犀利的思考点化世人,并用亲情的臂膀托举出以人为本的价值旨归,相信能让广大的观众找到许多的共鸣。

著名导演尹力,曾执导过《我的九月》、《云水谣》、《张思德》、《无悔追踪》、《铁人》等影视佳作。《没有过不去的年》在尹力导演的作品序列之中,实属突破之作。影片一改以往其所擅长的宏大叙事,转而深入小家庭的内里伦常,并以小家照见大家,颇富艺术的眼光。该片延续了尹力导演在《云水谣》中逾越时空的情感脉络,从《云水谣》那横跨福建、西藏、辽宁、上海等地的爱情故事,到《没有过不去的年》同样跨越黄山、合肥、北京、洛杉矶等地的亲情故事,不难看出导演笃信于超越时空阻隔的情感价值,也显示出更为凝练而深邃的生活感悟,以及艺术表达的全新高度。

《没有过不去的年》全片采用了大量的手持摄影、快切等别出心裁的视听手法,包括许多运动镜头、长镜头、隐喻镜头的巧妙运用,大量社会场景的真实捕捉,不同生活环境的写实还原,节日喜庆氛围的视听渲染,台词金句的妙语连珠,等等。总体上,剪辑节奏紧凑而富于张力,视听语言现代而贴近观众。在叙事层面上,影片的叙事策略缜密而颇具匠心,叙事结构新颖而独具匠。影片独到的多线索叙事平行展开,随着故事的发展、延伸与汇聚,于末端聚拢为真实情感的爆发,并生发出人意料的化学效果。而影片开放式的结局既点到为止又引人深思,让故事负载了丰沛的主题内蕴。此外,导演还醉心于众多细节的点缀与雕琢,让全片氤氲着真实生活的质地与艺术修辞的升华。

《没有过不去的年》中的人物塑造与演员演绎也十分亮眼。演员吴

刚在《铁人》中曾与尹力导演有过默契的合作,此次饰演的王老师对其以往的银幕形象有所突破,生活化地扮演了一位平凡的小人物。影片中,王老师不仅形象比较邈邈而日常,还略带点中产阶层的小资气息。可以说,演员吴刚在角色细节的拿捏中,抓住了这个并不完美的小人物的神韵,令人耳目一新。演员吴彦姝则演绎了一位可亲的慈母,教科书式地刻画出母亲在家庭生活中的无私、宽厚、温暖、仁慈、厚德、体恤等优良特征,唤起母爱那质朴而伟大的感召力。此外,影片也汇集了一批优异的演员,特别是几场群戏都很有力、有气场,其他的兄弟姐妹等人物群像也都各具特点,家族群体的形象真实立体。

从叙事空间的角度来看,影片有着广阔的故事格局。片中,故事空间从内地延伸到海外,从繁华都市又回归到乡下故里。在乡村生活和都市生活的迥异节奏之间,比照生活的本真况味,思考工作与家庭的关系,反思亲情与金钱的天平。也在前半段的冷色调与后半段的暖色调的视觉温差之间,传达人间冷暖。

总体上,《没有过不去的年》在多重空间的文化书写之中,折射改革开放的发展变化,显影世人别样的心理困顿,显示家人同样的精神指归。最终在空间与人的关系商榷之中,把握住了中国人对于理想生存空间的情感追寻,推演出以人为本的生活真相。

对于中国人而言,“年关”、“过年”始终被赋予独特的意义。一年间,一家人为生活、为工作忙碌奔波。但一年到头,家人齐聚,一起团圆团圆地过年才是所有操劳的犒赏与添喜,人齐心就齐。影片以“妈在,家就在”、“家没了,就什么都没了”的亲情视角,管窥中国式家庭关系的内在联结,重拾人们纷繁劳碌背后的精神寄托。尤其是影片的最后两场高潮戏,把亲情、人性、孝道、情义、生存等话题讨论得颇有深度,那种直戳人心的现实感召力,着实令人动容。

究其实,“没有过不去的年”,更像是尹力导演带给观众的一剂精神信念,表达了国人对于美好家庭伦理的精神向往,也维护了国人传统家庭观的现实价值。以传统的亲情光芒,烛照生活、奋斗与理想的初心,召唤以人为本的现实复归。

实际上,自尹力导演的《云水谣》来福建取景拍摄以来,近年在福建取景拍摄的佳片也越来越多,而福建电影在现实主义电影的创作上也大有突破。譬如,李霄峰执导、福建出品的《风平浪静》,全程拍摄取景于福建平潭,该片同样显示出真实捕捉的锐度,并入围上影节最佳影片;叶谦执导的《番薯浇米》,展示闽南在地的地缘文化与风土人情,也斩获平遥影展的奖项;包括曾就职于福建电影制片厂的王小帅导演,《地久天长》中福建连江便高度介入了影片的叙事,该片同样颇具现实主义电影的人文关怀;包括《古田军号》、《左耳》、《快把我哥带走》、《一步之遥》等等。

总而言之,如《没有过不去的年》这般以人为本的现实主义佳作,为福建电影未来的创作提供了可资借鉴的范例。福建鲜活的现实生活仍有许多值得深掘的题材,期待福建电影在现实主义电影的创作方面也能继续进取,共绘中国现实主义电影的美好图景。

(作者为福建师范大学传播学院戏剧与影视学专业博士生)

