

中国电影艺术研究中心
电影研究室专版

在比较中发现电影

■文/赵军

文化比较是非常有趣的工作，因为我们都知道人的意识总是不自觉地依仗辨识，但是辨识的结构总是对我们屏障了更辽阔的世界。

我们如果看到更多与日常经验不一样的东西，也用不着惊喜，因为只有辨识在，更加迂回曲折、天高地阔的世界就会在前面等着。

电影给了我们十分愉悦的体验，因为正是在世界银幕上，我们的体验日益增多。现在我要说的不仅是一部部电影，不同国家的电影，年代迤迤的电影，它们各个不同的文化和人类的经验——

我想告诉大家的是，在这个彼此需要了解对方文化的时代，电影的不同来自于文化背后的意识习惯，不同的意识习惯一直是存在的，一直是在文化背景下各自生长和结出不同文明果实的。

我们能够不同文化背景的电影所感动，已经说明人的意识可以变换频道，文化的语法有差异也有相同。不论差异还是相同，都说明一个道理，这就是生物学根源是普适于所有人的。

正因为这样我们称之为人类。差异在什么地方？差异在不同文明各自成长为今天分别影响世界的震撼后面，有着越来越多的蛛丝马迹，显露出彼此在思维运用上被历史风雨所洗礼而凝固的意识编程中。

就是说，同样的信号在成为意识的过程中，要经历不同的编程，这是不用语言的。否则这个丰富的世界不会有不同的文明。

人类的共同点是与生俱来的，彼此的相差一点也是与生俱来的，除了平等的尊重，不应该有民族的歧视。

在一切生活方式和文化的观照背后，底层都是族群的意识和思维特点。这些意识思维特点是长久形成的，不仅有历史的沉淀，而且有族群的血质——我们需要从电影的角度研究这个概念——支配着、影响着、改造着它们。

中国文化在三千年前已经提出了“和而不同”的认知，提倡“求同存异”，追求“天下大同”，就是看到了人们之间的意识的宿命。

中国文化的弹性在此，它可以做到对于全人类不同族别的文化和文明分别辨识出它们的差异，了解到对自己而言哪些是必须吸收的。

即使它有着数千年的传统文化，一旦国门打开，四十年光景就可以跃升到世界第二大经济体，而且它的知识分子中可以接受世界文明的成千上万，普通人的世界认知也迭代提升。

对中国文化的秘密世界的认知还远远不够，在当前世界的诸多冲突中，文化与文明背后的意识逻辑作为底层语法是不可能简单地骤然改变的，人类要共处在同一个世界上，必须要有新的文明而非鼓励文明冲突。

做到这一点就首先要了解中国与西方不同文化在意识层面的各自所长。

回过头来我们探讨什么叫作“血质”？血质不是一个血液学的词汇，它应该是一个精神学层面的词汇，但是我们在《现代新华词典》中找不到这个词。

我最核心的认知是，血质指的是一个人和一个族群精神追求的力度和初度。每一个人的血质可以是差异很大的，但是一个族群和另一个族群的血质差异就不一定很大，而只是精神追求的力度与初度使用在不同的方向。

精神追求不完全是理念逻辑的追求，反而更多是一种信仰的追求，而信仰是建筑于意识的辨识上的。

造成一种辨识和认知不断得到强化的精神力量就是血质。精神不是血质，它的力量是血质。中国电影作为中国精神的展示是毋庸置疑的，因为它已经有着百年历程，涌现了无数为国人 and 世界认可的电影作品。

如果我们分门别类地认知中国电影，你会发现它有若干种独特的血质，一如阅读西方电影和亚洲等国的电影分别会发现其各有不同的

血质一样。它们就是这个电影背后的文化底蕴。

从八十一年前的《渔光曲》开始，中国电影的一个流派即从这里发轫。《渔光曲》是很有代表性的，一般人认为在一个社会翻天覆地的时代，《渔光曲》是否太“佛系”了。它的真诚解读就在于生活总要继续，明天可以变好，岁月除却风雨，人间还有亲情。

它用并不激烈的电影文本征服了观众，在今天这样的“文艺片”会很担心票房，但是《渔光曲》赢得了巨大的商业成功。

中国的“佛系”有着坚韧而通透的意识，其文化的淡定常常溢于言表。你能说这样的电影不是彰显着一种中国文化的血质吗？

西方电影的人性和时代两层其深刻有着数不尽的佳作。相比之下，中国电影没有很执着地挖掘这两者，尽管中国电影也追求现实主义，但是在同一面现实主义旗帜下，中国的现实主义不同于西方欧美电影的现实主义，两者没有本质的不同，但却有血质的差异。

这种差异一直到今天我们看到的《叶问4》，尽管这部电影还不能说就是经典，就是《渔光曲》那样的传世之作。我们权且来做一个比较，也会发现中国电影人血质上的传承。

《叶问4》和其他中国功夫电影、武侠电影都有一个共同的特点，即主人公无不具有一种隐忍的精神。这种英雄人物的刻画是中国电影独有的，世界风雨飘摇，人间恶虎当道，而英雄总是九死一生却隐忍到最后。

最后的出手之后还是隐忍。这就是中国功夫电影和武侠电影长久具备的一种血质，顽强而隐忍，以人生磨砺锻造出来的功夫在这个世界也就刷一次存在。

难道在《渔光曲》中你没有感觉到中国人生活的这种隐忍然后迈向明天的乐天知命吗！欧美电影对于人生和命运的感受是绝不隐藏的，对于胜利的骄傲也是从不隐藏的。

中国人对于最后胜利的到来充满向往，但即使到来了，也仍旧是淡定的——仍旧是隐忍的。你怎么看都能够看出一种文化的底蕴，看出文明分别辨识出它们的差异，了解到对自己而言哪些是必须吸收的。

几十上百年后中国电影还是中国电影，美国电影也还是美国电影。

比较的意义在于挖掘意义本身，即一种文化的价值是不可以被另一种不同血质的文化轻易代替的，而我们由此会明白中国电影的道路和基本语法所在，它应该不以我们的意志转移，我们再接受西方欧美的类型电影教育和影响，中国式的故事叙述和电影精神的表达估计都不会改变。

西方电影的一条底线永远都是自由意志，直到上个世纪五六十年代，奥地利心理学家维克多·弗兰克尔的《追求意义的意志》指出：“自由并非最终真理。自由仅仅是真相的一部分，真理的一半。自由只不过是整个现象的消极方面，其积极方面乃是责任。事实上，除非按照责任来行使自由，否则自由就有沦为纯粹的恣意妄为之虞。”

但是对于中国文明而言，自由真正的平衡一面首先就不是责任，而是对于自由意志的辨识和对于责任的认知。每一个人的血质可以是差异很大的，但是一个族群和另一个族群的血质差异就不一定很大，而只是精神追求的力度与初度使用在不同的方向。

叶问会说很多关于责任的道理，中国文化的“家国情怀”也会被认为是关于责任的道理。但是深入追究，我们就会发现，叶问的道理，家国情怀的道理都是建立在于它们的辨识之上的，中国文化就是深究这些辨识的认知文化。

叶问也是因为承继了这一份对于人和一个整体世界之间的关系的辨识，意识深处的自由就有了责任的加持，中国文化的隐忍绝非不热爱自由，但是五千年沧桑教会了中国人隐忍的文化。

自然，中国精神绝非隐忍一途，作为比较电影学的一个案例，我们权且从这里开始窥测两种文明的不同路径。

《春潮》与“燃烧”：女性主义的激进表达

■文/王小鲁

近日可看的新片不多，但从年前到年后笔者倒看了不少女性主义的作品，包括国外的和国内的。国产片中女性主义作品似乎有一个小的浪潮。从可以在公映渠道（包括院线和网络）看到了《送我上青云》、杨荔钠的《春潮》，到一些目前尚未上映的女性导演的作品，包括杨弋樞的《之子于归》、《一个夏天》，以及导演刘姝的新片，还有几部不方便透露信息的电影，我觉得最近几年女性主义的表达呈现出一个不小的规模。不少力的电影创作在这几年还是积蓄了不少力量，只是当下情势变换，不知道萌芽中的创造力最后是否还能够得到施展。

杨荔钠《春潮》的女性表达是非常独特的，甚至表面上看来有点反女性主义。她并没有将女性的悲剧命运归结为男性，而是女性之间的彼此伤害；男性的形象在本部影片中反而是很正面的。因此这部作品不是理想化的，而可能是非常个人经验的。母亲对于女儿的控制欲，以及女儿为了打破这种控制而不惜自戕，毁掉自己的生活，这是一种非常残酷的关系。

控制和反控制的战争，发生于无形当中，发生在一顿午饭或者日常家庭交谈的过程中。但是影片有将母亲（金燕玲扮演）作为象征化的意象加以使用的地方，她经常和居委会人员组织合唱活动，“我和我的祖国一刻也不能分割”。将祖国和母亲进行互相指涉，似乎是最为普通的联想。

这部影片中的郝蕾职业是做社会调查的记者，影片开始的时候她去调查一起校园猥亵案。她写了不少批评报道，但都被部门的同事叫停，通过对话可知她在这个同事曾经是在新闻业中

一起成长的同仁，只是现在被磨砺得世故和退缩了。不知道大家是否还记得，《送我上青云》里的女主也是记者，而杨弋樞的《之子于归》的女主也是。她去乡下采访一起污染案，但是采访受阻，她最终迷失在大片的芦苇荡里。回到单位，她发现她所在的部门被取消了，工作和家庭都受到了阻力。

这一些情节上的相似是偶然的吗？看似偶然，其实是在当下生存环境中的共同发现。女权主义的早期，是从市场宰制之外发现了家庭的秘密。当下这几部影片的表达则不仅仅将家庭作为女性主义的战场，而是看到了更广阔的场域。压力的来源是多个方面的，这是这几部影片的特点。

如果说杨荔钠的影片中女性主义表达十分独特，杨弋樞的表达则紧扣当下学院派女性主义的脉络，也和国外的比如最近的《燃烧女子的肖像》有一些接近。我还看过一部很新的“90后”的女性主义影片，这部影片中的女性对于男性的态度就没有任何怨色，她愿意在自己的狭窄空间里独立完成自己的人生。不依赖，也不埋怨，纵然生活孤独清苦，但她仿佛获得了可以容纳女性自尊和自在的充分空间。

上面说的《燃烧女子的肖像》是欧洲的一部法语片，2019年下半年已经在欧洲上映。这部影片在IMDB上评分很高，8分以上。这部影片中的女性主义表达就是将男性笔墨减到最少，影片中除了路人般的男人，没有正面出现过男性角色。而男性不是不重要，他只是在遥远的他处进行控制的力量。

这是18世纪的故事。一位千金小姐的姐姐在远嫁意大利贵族前去世，于是她就承担了远嫁的任务。一位女画

家前来给她画像，因为画像要先于本人到达意大利——这在形式上和毛延寿为昭君画像有点相似。在绘画的过程中，画家和小姐产生了感情，这是一部酷儿电影。

电影提供了一个暴风雨来临前的乌托邦世界。小姐和画家平时一起在海边散步，小姐的女仆则和她们平等相处。女仆怀孕了，她们帮她用最古老的方法打胎。电影中对这位女仆的表达也很注重呈现她的艺术才能，你可以看到这部影片中处心积虑的政治正确。

电影画面如同油画，宽阔的大宅子里小姐切面，画家倒酒，而女仆在一旁绣花。电影对性别和阶级都有着充分的意识，然后对它们一同进行了跨越。这种表达的理性化是非常明显的。

影片一开场就是画家的木箱子掉进海中，船上全是男人，但无人帮助，她毅然跳进海中自行捕捞。从第一场戏你就看到了她的“居心”。这使得我想到《泰坦尼克号》里大多男性都让女人先走的情节设计，两者完全相反。本片中的女人都是不愿意结婚生育的，小姐显然不喜欢那个没有出场的意大利男人，她的反婚姻可以和18世纪末的简·奥斯汀笔下的女性欲望进行对比。后者文字中的女性最快乐的事就是对男人品头论足，希望嫁一个好夫君。

我们无从对这种表述进行历史真实性的考证，我们只是从中看到了当下文艺作品中的女性主义激进表述。

激进是一种策略。我们有时候抱怨影片揭示的结构过于层次分明了，但电影不就是对生活的结构加以提炼，并将其强化吗？最近两年我们对于好莱坞电影“政治正确”的评价，其实也是因为认为这种方式是“激进”的。最近

《关于无尽》：罗伊·安德森的丰裕之角

■文/王霞

的场面。看上去是在导演取消了前后景深中的人物在运动上的复杂调度，实际上是对大场面布景的透视性构图做了调整。

罗伊·安德森电影中的绘画性，不仅仅是个别镜头为名画的灵感来源，如马克·夏加尔的《空中恋人》(Over the Town)之于《关于无尽》、《寒枝雀静》之于彼得·勃鲁盖尔的《雪中猎人》以及爱德华·霍珀的《夜游者》(Nighthawks)、博斯的人间乐园》等等。这些借鉴只是从小热爱绘画的罗伊·安德森随手拈来的艺术积累。其浓厚的绘画性，也并非一个个固定机位的“活体画”(Tableau vivant)构成。这与导演卡尔·齐曼(Karel Zeman)对于50年代捷克版蒸汽朋克风使用方式并不一样。罗伊·安德森电影的表意系统仍然是电影性的，尽管他的电影性摒弃了摄影机运动和蒙太奇装配，回到早期电影的“画幅”概念下。

罗伊·安德森的摄影机摆放位置之所以在反复调整后固定不动，是因为他要以此创建一个精确的画幅，避免摄影机运动削弱人物和空间关系。在这个画幅中，门、窗、道路、桌椅、建筑等的线条不仅为人物规定了戏剧动作的严格范围，而且以单点透视和两点透视等不同的构图，表达人物与空间之间的压抑与对抗。为了强化这种表意系统，色彩上，罗伊·安德森以灰、白、淡绿和米色等单色化处理来寻求净化效果；布光上，采用散射滤镜和低反差滤镜的叠加，以得到绘画中的光线质感，为的是追求他的所谓“毫不留情的光线”，“消除一切可供躲藏的阴影，将每个人都照亮，随时随地赤裸裸”。

影片《关于无尽》由于大大缩减了人物的动作性，削弱两点透视中的动静对比，使得每个叙事空间中的画框感更加显著，人物的困境以及这种困境的普遍性也更加突出。其中某些场景只有一个人物，且极为缺乏戏剧动作，只完成了一两个重复的机械运动。如一个男人掏掏床垫下方，然后上床关灯；如一个女人举杯饮酒，然后放下杯子；还有人站在落地窗前，回过头看镜头，又转回去；地下掩体里溃败的历史人物希特勒也不过是入画之后，抬抬头看向画外。《你还活着》中豹纹衫的胖女人总是哭诉“没有人能够理解我”，同时却驱赶帮他遛狗的同居男友，拒绝送花上

门的爱慕者，还对婚姻不屑一顾。到了《关于无尽》中，干脆取消了后面三个场景，“抱怨生活的人”换成了一个乘坐公交车的男人，他的戏剧动作仅仅是对着左右两边面无表情陌生人反复哭诉了四遍：我不知道我想要什么。

看向镜头的白面人偶

罗伊·安德森以独立的单镜头场景拼贴而成的长片电影策略，跟他从上个世纪70年代开始的广告短片拍摄有关，你甚至可以在他的著名广告集锦里找到“三部曲”中幽默荒诞的来源。以一两个日常场景迅速达成一个世事讽刺的段子，似乎已经成为罗伊·安德森取景生活的电影思维方式。在他的“生存三部曲”里，这些个被解散了因果关系的深焦镜头《二楼传来的歌声》用了46个，《你还活着》是56个，第三部《寒枝雀静》有39个。到了《关于无尽》中要更少一些，仅有33个，并且镜头之间人物的相关性变得更加散漫。

罗伊·安德森的关于人性的生活三部曲，各有着不同的存在主义命题。《二楼传来的歌声》是经济大崩溃后的一副末世焦虑图景，影片中满是秘鲁诗人阿萨·巴列霍(césar vallejo)笔中“跌倒而不再哭的大人”；《你还活着》则展示出如《奇爱博士》中的大轰炸来临前人们的慵懒与荒诞，影片中并举的小人物们并不是片首歌德的诗中“知足啊，活着的人”，而是嘴上重复着“明天又是新的一天”的得过且过的庸人；《寒枝雀静》以鸟雀标本展览室开场，描述了一个如活死人般的确丧无望的人类世界，很多人在看似重要的电话中只会重复一句废话：“我很高兴听说你过得不错。”罗伊·安德森借用费里尼对马戏团小丑的态度和日本能剧的人物造型，既给予这些人以充分理解，又以白面妆容、机械性动作赋予他们一种玩偶性。他们动作缓慢，说话字字简单且自我重复，既情绪化，又自我封闭。在陌生的城市丛林里，他们于不同的建筑空间中彼此相关，却异常的隔绝与疏离。

相比“三部曲”中的家具店老板、业余军乐队成员、玩具推销员，《关于无尽》中也有一个贯穿性的人物——牧师，但他的出场次数更少、戏剧动作更为简化，叙事作用更加依赖于人物与空间、与他者的负面关系，人物的自我丧失感因

的黑命贵的西方运动，我们只须将Black Lives Matter置换为Woman Lives Matter似乎就很妥当。但是政治正确对于少数族裔的生存太重要了，这是他们无数年奋斗的结果，不可轻易否定。而且这是西方的问题和表述，我们目前还未真正的全球一体化，我们有自己的问题和病症需要面对。

回到杨荔钠的创作，从今天来回顾，她的创作人生十分精彩，是一个女性导演比较饱满的自我完成。最早的时候(90年代末)大家其实并不看好她，可能觉得她是演员，长得漂亮了，她拍摄《老头》后，有人认为这是一个漂亮女孩的偶得，不是有很强的自觉意识的作品。但不久后她又拍摄出了其它优秀的纪录片。她的纪录片我全看过，最早《野草》导演也给我片子，但我觉得她最好的纪录片是之后的私影像《家庭录像带》。我们曾在北京的黑方剧场为她组织了一次公开放映。这部纪录片血淋淋地将自己家的故事讲述出来，从中可以看到《春潮》导演个人成长的前史。

杨荔钠还拍摄了一部关于寺庙的纪录片，素材和生活的双重乱像似乎让她心力交瘁，一次她邀我去看这部片子的粗剪，我觉得它短时间内很难拿出来。当时她还和我讨论正在筹划的新片《春梦》。我也觉得这是这位女导演偶然的想法，但几年后《春梦》在鹿特丹首映，反响很好。那个冬天我也恰好在此电影节现场，还和杨荔钠一起吃饭看片。

再后来出现《春潮》的时候，我惊讶于杨荔钠持续的创造力。这部作品里包含的深刻的人生苦难，让我觉得悲怆，也觉得欣慰，她终于将内在世界的某些层面表达出来了。在此对她表示祝福。