

# 每一次行业改革都是人格化的呈现

■文/赵军

《八佰》的分账方式为变革开一个头,但是来不及真正实施。它的意义在于当下的电影市场因为太多变量的进入,变化的无限可能性正在增加。

对于院线而言,前一阵子的问题是何时复工,现在是发行的资源,后面将要面临的是什么?这就是所谓变动不居的时代。

行业变革的第一周期已经成为过去,我们这一代开创者已经淡出。而开创者的意味便是开创一个产业的平台。

这个平台在更多的互联网软件的颠覆下正在日复一日地演变,它需要新一代院线领袖去重新面对。新的开创者的使命已经到来。

没有这个预见性,下一个更加让你不舒服的发行方进入你将怎么办?

发行公司同样如此。被动的当然不会仅仅是院线,如果院线变得非常被动,发行公司在市场上将找不到对应的协助,进入市场同样会非常困难。

而现在就有这样的情形,即院线初创的时候纷纷与片方、发行公司联手开拓市场的情况已经见不着。

当年院线的领导们几乎每一周都和发行公司的人会晤、商谈、策划。今天,市场很大了,平台大了,双方的头儿反而不再谋面了。

我们相信人格化的因素大于市场体量的因素。当然,平台能够自动生成现金流使得双方不太积极主动的因素存在,然而我们似乎看到今日的行业双方都有着“不再是那些人了”的重要因素。

人格化的现象是十分客观的,社会生活首先是社会文化的生活。人格化是一种文化现象。

今天我们说的就是第一周期的人格化市场是创业者的市场,就是说,创业者们在开创一个时代的同时铸造出了一种属于他们自己的文化。这是一种与时代匹配的文化,这是一种与时代对应的人格。所以这个市场就是他们的人格化市场。

不久前为了准备院线复工的各种条件,我们在广东召开了一个电影业界与商业地产双方领袖的对话分享会。

很多人以为我们邀请商业地产商对话只是会提出减租之类的话题,但是会议的话题一打开,出席会议的原珠江影业常务副总卢涵先生和现青宫影城营销总监祁海先生却热情主动地介绍了他们如何充满创意地做好影城营运工作的经验。

这有什么意义呢?意义就在于我们电影人不是只会呼吁别人理解我们、救救我们的,而是本身就是好汉,本身就充满着激情与能量,能够在过去和未来都把影城干得有声有色。

卢涵总的主要话题便是怎样促使影城的流量和跨界的流量相互导流,将影城的生活馆功能发挥得淋漓尽致。

譬如他的团队在系列影城开展了健身馆的连动,既为影城带来了更多的人流,也增加了收入,在这次疫情中,保住了团队,留下了火种,也增添了希望。

祁海老师讲的是主动地寻找片源,并且将老片子也做得十分出彩,赢得票房,进行影城放映的多元化尝试,尤其是做出了一家不一样的影城。

他介绍的如何做好《红高粱》、《大决战沪杭》等旧片的经验十分打动商业地产的朋友们。原来这场活动是在为电影院线行业做广告的论坛——商业地产的朋友从中看到了继续与电影院线联手信心所在,当然,后面的事情就非常好了。

在卢涵、祁海以及当日到会的如杜锦松、黄臻平等影管公司经理的发言中,全没有恳求甲方理解的要求放宽租金的软弱态度,全都是非常振奋的精神,体现了广东电影人的豪情和锐气。

期间表现的影界面貌就是市场人格化的姿态。关键是他们的发言我们都没有事先交流过,而商业地产方面是对如何应对我们有过自己交流的。

他们很想说的是,第一对于电影

中国电影艺术研究中心  
电影研究室专版

# 温暖而宁静的片刻——在电影院看侯麦

■文/王小鲁

麦这样的自然而然而却又表意准确有效,可以呈现心理深度的叙事风格。

此番在大银幕看侯麦,是在国内疫情缓解的时候,在大家与电影院疏远很久之后。笔者在北影节上看了《旅客帝国》三部曲,与此同时,《八佰》也在电影院开始上映,观众(包括我自己)顿时形成了一种独特的观影心理。疫情期间大家在家中看电影,导致了电影感的欠缺,重返影院后,看到了特效和大量资金堆出来的视觉奇观,顿觉得“这才是电影”。很多电影人对于《八佰》的观后感中,说的最多的是“这才是电影”这句话,他们如同久别重逢般,更加辨认出电影的重要特质,重温电影的视觉震撼及其可以营造心理力量的巨大潜力。但此刻在电影院里的侯麦,可能就成为这种极度的视觉体验下的另外一个极端。

不同电影风格有不同的接受心理,我们可以享受侯麦所给予宁静而温暖的片刻,这倒没必要去比较。侯麦电影的电影性似乎也不需要去证明。他的电影中人物的心理动机呈现,的确更加依赖于语言,他的电影的视听风格,也显得很普通,它们没有极度的风格化——不过侯麦的影片视觉上由于统一性很强,所以在这方面也并非完全没有辨识度。

有研究者认为侯麦的影片在视听上还是遵循了法国新浪潮运动的电影化原则:注重自然光、自然环境的使用、场面调度极度写实、长镜头等等。当然研究者更愿意强调的是他的小规模的摄制组以及16厘米的摄影器材,这种简洁和便利的生产

方式对于他的美学的形成很有帮助。我们看侯麦的电影镜头,也能够很自然地感觉到,他的摄影的机位和角度,都是普通人日常生活中的感官角度,是最为普通的视点。他使用长镜头,但是没有在镜头内部做繁琐的调度。长镜头并非一定是朴素的电影方式,比如你看看电影史早期的沟口健二或者约瑟夫·罗西的长镜头调度,内部复杂得很。侯麦用这种简洁的镜头运动和视听语法讲述人间的故事。

但并不是说他的视觉表意性很差,当然不是这样。我刚看了他的《冬天的故事》(1992),菲利西和查理斯海滩浪漫之后,彼此失联,菲利西生下了查理斯的孩子,一个人抚养她。这个过程中,她有了新的爱人,但由于对于查理斯的爱不减,所以她一直为查理斯在内心留着位置,并和新的爱人坦白。有一次,当地下决心和马桑成立一个家庭的时候,去了马桑的理发店和住所,但是第二天她就十分坚决地要离开这里。电影是如何呈现她的心理活动的?我觉得她对于查理斯的爱当然是一个内在心理动因,但影片对于马桑工作和生活的居住空间和日常生活质感的描绘,让作为观众的我感到离开的不合理性。客厅的壁纸、卧室的结构、房间内部的光线以及工作环境的声音、整体令人压抑的封闭性……离开这里,是电影各个部门一起制造的修辞的结果。

既然提到了《冬天的故事》,我就多说几句。这部影片算是侯麦电影中情节设定比较离奇的一部,两个相爱的人失散多年,多年后在巴黎的公交

# 《乔乔的异想世界》：如何解救“笼中之兔”

■文/虞晓

兔子与镜子

在电影的开篇,伴随着披头士的音乐,乔乔与青年团的伙伴们在树林飞奔,横移镜头让他们的运动富有激情和力量,但跟不上节奏的乔乔最后只能停下,看着同伴们跑远。乔乔跟不上这个国家狂热的节奏和速度,这是他今后命运的暗示,此时片名出现——JOJO RABBIT(乔乔兔)。

在青年团的训练营,不敢杀死兔子的乔乔被大家嘲笑为“乔乔兔”,他与第一次出现的兔子形象建立了重合的关系,柔弱温顺的兔子象征着乔乔内心的柔软和善良。自我安慰“兔子在德国也有用”的乔乔,逞强偷扔手榴弹被炸伤,这是纳粹给乔乔的第一层伤害,这个好看的男孩变得“丑陋”。

中途母亲教乔乔系鞋带,用了兔子的尾巴做比喻;母亲死后乔乔靠餐垃圾桶为生,在野地里又见到兔子,它比喻着乔乔的命运,弱小而无可依靠。

最后一次兔子的形象是在乔乔写的关于犹太人的书中插图,此时乔乔正在犹豫要不要告诉艾莎德国已战败,她可以离开。但在画中,乔乔此时已经是手握兔笼钥匙的那个男孩,兔子的命运掌控在他的手里。这只兔子,是对乔乔和艾莎的共同比喻,打开笼门,艾莎可以离开藏身的阁楼重获自由,乔乔可以摆脱心头的“纳粹”(在影片中以他虚构的“元首”朋友出现),获得精神的自由。

乔乔的两次对镜自照,出现在成为“兔子”和放出“兔子”之前,这是他命运的两个关键时刻。投向镜中自己的目光,已不只是观看,而是凝视,它包含着观看者(乔乔)对自己理想人格的欲望投射。

成为“兔子”之前的乔乔,对镜自许,要拥有“蛇的头脑、狼的身体、豹子的力量和德国人的灵魂”,成为一个模

范纳粹;打开“兔笼”之前的乔乔,在镜前给自己打气,要尽全力“解救艾莎”。解救艾莎,也就是解救了乔乔自己。虽然动物拟人的语言带有孩子气的幼稚,但自我意志的苏醒,正是打开法西斯思想之“笼”的钥匙。

蝴蝶与老虎

蝴蝶在片中是爱的感觉,这源自母亲的教导,当你遇到爱的人,肚子会疼,就像里面装满了蝴蝶。乔乔人性的复苏,就在于他站在纳粹立场曾经视为妖魔鬼怪的犹太女孩,有一天会让他觉得肚子里装满了蝴蝶。

而蝴蝶的另一次出现,是一个超现实的场景。或许是母亲爱的“显灵”,冰天雪地里,忽然出现的蝴蝶引导乔乔,找到了被杀害的母亲。这是纳粹给乔乔的第二层伤害,失去亲人也失去庇护的乔乔,必须从孩子的童话世界里长大,面对残酷的现实。影片的画面风格也在此一转,从明亮饱和的梦幻色彩变为对战争和废墟的写实。

蝴蝶之后成了乔乔生活中的重要符号,在他曾经贴满宣传画的房间和镜子上,现在贴上了蝴蝶,这是乔乔关于爱的能力的复苏。

躲藏在乔乔家的艾莎,也受到了母亲关于爱与自由的教育,成为一个女人要学会“直视猛虎”。卢梭画的猛虎在此别有深意,作为自然主义的拥护者,他反对“社会齿轮”对人性的扭曲,因为原始的灵性与情感是可爱的。从这里开始,艾莎放下了对乔乔的戒备,这个小纳粹和她自己一样,都是人,如果说攻击是人的本能,爱也是人的本能,而且是更强大的本能。

鞋带与舞蹈

系鞋带的动作贯穿了乔乔的整个成长过程。鞋是足的延伸,系好鞋带

车上重逢,它的确制造了一个情节剧式的东西,这在其他侯麦作品中少见。但这部影片里面对于女性的态度是典型侯麦式的。菲利西在思念查理斯的时候,同时和两个男性周旋,但是电影并没有对于菲利西的负面评价。擅长描绘多边恋爱关系的侯麦,对于男性往往有调侃,对女性则宽容得多。《冬天的故事》营造了一段动人的感情,菲利西内心世界的坚守——对于查理斯的毫不掩饰的怀念和热恋,让她终于获得了破镜重圆的机会,这个相逢纯粹是偶然,但带来了激动人心的效果。

这其实也是典型的侯麦电影程式。一个心有所属的人后来遇到新的让他(她)心动的对象,但几番折腾后感情回归,和最初的爱人结合。电影看起来表达爱情十分开放,但最后往往都收束在一个合乎道德的关系模式中,而据说这也和侯麦的天主教背景有关。

当然,要谈侯麦的电影,《冬天的故事》也许并非最好的案例,虽然这部电影在豆瓣上打分偏高。我个人特别推荐的是侯麦的《绿光》、《克拉之膝》、《在慕德家的一夜》以及《夏天的故事》这几部,当然我并没有看完侯麦作品的全部。侯麦电影擅长人物心理刻画,而人物的困境多是内在化的,因此这呈现出来很难。当年侯麦在做《电影手册》主编的时候,新浪潮诸位阔将对于他的不革命进行讨伐,但在今天,我们若从电影艺术家的角度来看,侯麦的电影是具有相当大的开创性和革命性的,因为他将公认的不适合电影化或者呈现在银幕上的事物呈现了出来。

是走进世界和认识世界的基础,也是表达自由的舞蹈的基础。

故事开始的时候,乔乔还不会系鞋带,而母亲在去找K上尉算账的时候,为他系上鞋带。乔乔与这个世界建立连接失败,而母亲为他建立了连接。

是乔乔和母亲在河边的对话。母亲告诉他爱最强大,他却沉迷在帝国意志的钢铁、肌肉的力量中。母亲以恶作剧的方式将他两只脚的鞋带绑在一起,让他摔倒。她希望孩子走得慢一点,十岁的孩子应该爬树游戏,而不是谈论政治与战争。

母亲的死,用悬空的脚来表达,乔乔试着为她系上松开的鞋带,不管成功与否,这都是乔乔成长的标志。故事的最后,乔乔带艾莎走出房间前,为她系上了鞋带,两个人在充满阳光的街道上像蝴蝶一样舞蹈——这两只脱笼而出的小兔,在新世界里默默微笑。

与乔乔的命运形成对比的,是他那些身着制服的同龄人,影片用高速摄影的镜头展现法西斯主义盛行的后果,对于每一个个体,它导致的是从精神到肉体全方位的毁灭。

弗洛姆在《逃避自由》一书中探讨了法西斯主义产生的心理根源,向强人归顺,与某种强有力的团体建立形象和组织上的紧密联系,是使人获得归属感,觉得自己强大有力的一种社会生活方式。影片中缺失“父亲”的乔乔,可以视为一战之后德意志民族的隐喻,正是因为对“强有力”的渴望,带来了世界的灾难。

《乔乔的异想世界》用孩童的视点讲述了一个成人和社会的故事,正如大家相信犹太人长犄角、和鱼性交一样,仇恨往往只是因为无知。爱与信任才是打开“兔笼”的钥匙,今天国际社会的现实语境里,法西斯的阴影并未散去,这样的常识恰恰需要不断被提起。