

从故事内核、元素融合、价值传达 探讨中外电影的文化融合与认同

■文/谷 珊

在中国经济迅速崛起、社会结构经历快速现代转型与新冠疫情下全球地缘政治矛盾激化的当下,电影作为不同地域、国家之间多元文化与话语表达沟通的媒介正发挥着前所未有的作用。近年来,中外电影界均产生了许多个性鲜明、值得讨论的影片,其故事内核的演变与发展、不同类型间的交流与融合以及价值观之间的冲突在当下的文化语境中日趋频繁。

一、故事内核的相异与趋同

近年来,国际电影在广阔的取材范围与不断扩展的叙事空间中逐渐演变,在故事的基本发展走向之外构建出越来越多彼此关联的价值内核。对于这些故事的研究,也应该超出电影视听的层面,在全球化的多元价值空间中思考当今社会文化语境下故事内核的多元性。首先来对比一组电影,它们的背景、人物、主题都十分相似,其中不乏本身就是买下版权进行国际翻拍的作品,其中却具有差异性的故事内核:印度2015年上映的《误杀瞒天记》与中国2019年上映的《误杀》都以电影《误杀》为原型,讲述了一个警察局长之子,父亲一边安抚妻女一边为妻女脱罪的故事展开。《误杀瞒天记》中的男主角公逃过法律的惩罚,但在对印度神明的信仰下隐晦地向警察局长夫妇致歉。他在象征纯洁与圣灵的寺庙中双手合十,对言辞恳切的夫妇说:“我们送走了不速之客,去了一个不能回来的地方。我们带给了你们痛苦,我想说无数次对不起,在我内心这样做,然而我们不能做其他事……那一刻我分不清对错,我们很抱歉。”这部电影中还保留着印度本土电影的歌舞元素,主要用来表现男主一家人在误杀他人后愧疚、惊悚的心理活动。相比之下,中国拍摄的《误杀》男主角在完成“完美犯罪”后依然选择主动向警方自首,不仅银铛入狱,还失去了身边朋友的信任。在法制观念占据主导的中国社会,这样的故事结局虽然减弱了故事的传奇程度,却增强了影片的现实色彩。片尾记者采访男主角朋友是否认为男主角是坏人时,他的朋友面露难色,这一点还体现了中国儒家传统伦理中的朋友情谊,以及这种古典道德与现代规范之间的矛盾。

有趣的是,尽管相似的故事可能

具有并不一致的故事内核,看似故事背景、主要角色、逻辑走向相异的故事,却可能具有及其相似的情感核心。韩延导演的《送你一朵小红花》以青春爱情片的基本形式展现了癌症患者与其家庭如何面对疾病的威胁;皮克斯动画公司新作《心灵奇旅》则在音乐与奇幻的结合中讲述了爵士乐手追寻梦想与人生的历程。两部影片的故事虽然相异,却不约而同地以主要人物的“死亡”为契机将人生意义的思考命题抛给观众,在世界范围内的所有人都要面临与疫情长期共存的“后疫情”时代,这会令逃避死亡的患者重新审视关于生死、梦想的共同命题。

二、类型与元素的交流与融合

在文化资源全球流动的背景下,外国类型电影与类型元素均对中国电影的生产与创作产生了深远的影响,许多国产影片的视听效果、美学风格都在元素融合的过程中发生了前所未有的转变。主动作场面的武侠电影是中国电影独创的类型片,在近年来的《妖猫传》、《晴雅集》、《侍神令》中,武侠元素与日本和风元素进行了大胆的融合,出现了具有和风色彩的“中国风奇幻新武侠”类型。这三部电影都讲述法师或阴阳师守护人间,与恶妖展开战斗的架空故事。其中,唯美玄幻的和式风格成为影片宣传片与海报上宣传的重大卖点,而数字特效在打造视听盛宴、跨越文化壁垒上发挥了巨大的作用。例如《妖猫传》中的极乐之宴上,中国盛唐时期的文化名流齐聚一堂,在尼采酒神颂歌式的盛大酒宴上各展其能,其中既有中国传统神话小说中方士带徒化形为白鹤的宏大浪漫,又有着日本文化中“百鬼夜行”的奇诡瑰美,二者统一在以忠诚记恩为中心的东方核心价值下,引出了白鹤为报贵妃知遇之恩而杀人的叙事逻辑。这样的影片以异国风情回顾本国传统,或者说以日本风格描写中国故事,充满了陌生而浪漫的美感,这种美感的实质是电影工业发展基础上,文化全球化中原创活力与能力的增强。

三、价值传达中的文化传播与身份认同

电影作为当下文化工业最重要的产出品之一,在国际文化传播与地域

文化交流中越来越发挥出传播文化、促进身份认同的重要作用。优秀的电影可以在全球化背景下成为国家形象构建的重要组成部分,促成跨文化、跨地域的共同体身份认同的重要力量。以讲述了失败女青年贾晓玲“穿越”回过去重新见到母亲的《你好,李焕英》为例,这部影片在嬉闹温馨的氛围中着力挖掘了母女之间的复杂情感,并讨论了个体对家庭的责任,对自身价值的追求具有普世价值的命题。母亲对女儿无私的爱,女儿对母亲的敬爱与怀念,普通人对自身平凡生活的朴素热爱等普遍的情感因素,及日常琐事中流露出的人文关怀是世界性的,这样的电影在全球化文化传播语境中必将成为“爆款”。

被誉为“开创中国科幻片新纪元”的《流浪地球》则以在西方饱受受欢迎的科幻片加英雄主义模式下受到关注。影片讲述太阳急速衰败之后,幸存的人类实施了利用发动机将地球推离太阳系的“流浪地球”计划。地下都市中的叛逆少年刘启和妹妹韩朵朵到地表探险,却被意外卷入到了拯救地球的行动中。在目睹姥爷韩子昂、父亲刘培强先后为人类存续所做的牺牲后,刘启和韩朵朵快速成长起来,担负起了与无数普通人一起拯救地球的使命。对中国观众而言,“地球”与“家园”是文化意义上的异质同构体,刘培强的和式风格成为影片宣传片与海报上宣传的重大卖点,而数字特效在打造视听盛宴、跨越文化壁垒上发挥了巨大的作用。例如《妖猫传》中的极乐之宴上,中国盛唐时期的文化名流齐聚一堂,在尼采酒神颂歌式的盛大酒宴上各展其能,其中既有中国传统神话小说中方士带徒化形为白鹤的宏大浪漫,又有着日本文化中“百鬼夜行”的奇诡瑰美,二者统一在以忠诚记恩为中心的东方核心价值下,引出了白鹤为报贵妃知遇之恩而杀人的叙事逻辑。这样的影片以异国风情回顾本国传统,或者说以日本风格描写中国故事,充满了陌生而浪漫的美感,这种美感的实质是电影工业发展基础上,文化全球化中原创活力与能力的增强。

(谷珊,天津生物工程职业技术学院基础教学部副教授,研究方向:英语教学)

东方诗意:王家卫电影的美术空间

■文/杜宏艳

王家卫无疑是当代华语影坛最具个性和艺术魅力的电影作者之一。从他的第一部作品——1988年的《旺角卡门》诞生以来,几乎每一部作品都能引起人们的广泛关注。他以其敏锐的艺术感受力,通过独特的光影调和叙事技巧构建了一个别样的光影世界,赋予了他的作品强烈的作者性。或许是得益于早先在香港美术学院受到的艺术教育,使他对物象、光影、形体动作所传达的意蕴具有异于常人的敏感性和感受力,并借此构建出一幕幕具有东方诗意的艺术空间,成就了王家卫电影作者性最具辨识度的风格标志。

一、诗意的物象引用

王家卫的电影有时甚至显示出一种“恋物”的倾向,他对于物象总是倾尽心力地表现,有时甚至分辨不出他的电影主角到底是物还是人。当然,物象终究还是一种表象。王家卫只是在借这些他倾心选择而又看似平常的物去表现人物的内心,并勾勒出弥散全篇的意蕴。

王家卫对物象的引用,首先体现在他高明的“寻物”能力,也即是说他不仅能调动人、捕捉人物的戏剧动作,还能随心所欲地遣物,使物仿佛具有生命一般与人嬉戏。在《阿飞正传》的片尾,那段经典的梁朝伟梳头发的三分镜头,令人拍案叫绝。逼仄的空间内虽然只有梁朝伟一人,他的面部表情和动作也看不出丝毫的“戏剧性”,但却给人以全是“戏”的感觉,这就得益于那衔在嘴中的香烟、昏黄的台灯、游走在发丝上的梳子、工工整整的西装等等这些物与人的互动。在这里,这些物似乎成了戏剧中的角色,参与了人物形象的塑造。更为极端的例子出现在《重庆森林》中,王家卫干脆让“刘德华”和家里的毛巾、肥皂直接沟通起来,让“刘德华”对着毛巾说“你流泪了”,让他对着肥皂说“你瘦了”等等。其次,王家卫善于选取一些物作为能指,来指示某种微妙的情绪和心理状态。在《重庆森林》中,金城武在执着地到处寻找快要过期的凤梨罐头,“快过期的凤梨罐头”是凝固在人物脑海中的一个物象,暗示出人物心中的一个执念,即留存住那些即将被时间抛弃的东西,以此来表现人物对遗忘的拒绝,对过往的人或事的介怀。在最后一部物象的引用方式中,王家卫则是将物设置成一种象征符号,借物和人物的互动形成一种精心设计的比喻关系。这一点尤其体现在电影《东邪西毒》中。影片中,在那个苍茫荒凉的大漠里,每一

个出场的人物都跟随着一种动物,快活潇洒、年轻莽撞的洪七坐在高头骆驼上款款而来。骆驼——沉默、坚韧、巍峨、迟缓,带着造物主所赋予的漠然神情,正对应了洪七憨厚、滞重的性格。一人一驼,缓缓洒脱地行走在苍茫的天地间,别有一种孤独悲凉的氛围。桃花的坐骑是一匹马,它身段绵柔,皮毛似锦缎,极好地衬托出桃花凄美哀怨的脸庞;马是一种富有灵性、机警、感知能力发达的灵动生物,对应着桃花用情至深、为爱所伤的形象设定。一人一马,忧伤、孤独,令人心驰神伤。而那个一心为哥哥报仇的弱女,其坐骑则是一头驴。相比于骆驼、马这些高大强健的动物,驴显得瘦弱、贫瘠,对应着弱女孤苦无依的不堪处境。而它迟缓、不通人性、无法沟通更加深了人物内心的孤立无援。由此可以看到,王家卫对于物性的发现具有非常敏锐的眼光,无论是对于自然物还是人造物都具有深刻的理解,在此基础上生发出一种独特的物象诗学。

一个抱着看故事为目的的观众可能会责怪王家卫电影中填充了过多的描写导致了叙事的拖沓缓慢,但无可否认,这些充斥其中的物象能让人在不知不觉中感到一种心灵的冲击,以至于影片结束后,留下的不是情节记忆,而是一种逝之不去的苍凉感受,这才是王家卫真正的用意所在——电影或许只是通过讲故事的方式来传达一种生命体验。

二、风格化的色彩运用

看过王家卫电影的人,无一不被他独具匠心的色彩运用所折服。色是人的视觉感知能力最先捕捉到的要素,具有一种原初性,同时对于情绪、意境具有很强的对应和表达能力。电影作为一种视觉艺术,色彩的把控既是导演表达能力的重要体现也是作者风格的重要表征。每一个风格化的导演都拥有自身独特的色彩世界。不同于张艺谋的明丽、鲜艳,追求强烈视觉冲击的色彩运用,王家卫的用色极其黯淡、暧昧有时甚至显得混乱、破碎。

这主要体现在他的都市题材电影中,他的故事似乎总发生在暗夜或黄昏,色彩幽暗,哪怕是晴空下的阳光也给人一种朦胧的感受。城市中各种物维持着它们本有的色彩充斥在画面中,杂多而混乱,缺乏统一的色调和布置,使人感到都市生存空间中物的冗余与人的心灵迟滞。物挤占了人的空间,一切都让人应接不暇,映衬着人物内心慌乱、焦灼的都市生存体验。但这并不绝

对,王家卫也能从这冷漠、混乱的都市中发现一些温暖柔和的色调。在《旺角卡门》中,蓝色和红色的运用让人印象深刻。电影中一幕刘德华和前女友吵架的场景,他们在楼梯口拐角处,整个画面选用了蓝色基调,女主人公身着红色的上衣,涂着醒目的红唇,在蓝色的衬托下更加美艳动人。红蓝的对比虽然渲染了人物的冲突,但这两种颜色本身又能相互衬托,将这场冲突仍限制在温情的基调内。还有一个镜头,在一个明丽的早晨,阳光透过窗户照射进屋内,张曼玉坐在窗口沐浴在晨光里,人物的线条、桌椅、屋角、冰箱的线条分明而又平行,一切都显得温馨而有秩序。随后,刘德华和张曼玉一个洗漱、一个整理被褥,虽无言但充满默契,这些简单的动作都在温暖的阳光下进行,显示出令人疲惫的都市生活中也有宁静和谐的时刻。值得注意的是,这是一场内景戏,而王家卫几乎所有重要的内景戏都是在一个较为狭小的空间内进行,这便暗示着人物内在世界的遵守——只有在非常狭小的空间内人物才能寻觅片刻的自由与从容。同时,清晨是沉睡的暗夜和忙碌的白天之间的临界点,只有在这短暂的片刻,人物之间的矛盾和对峙还未展开,这充满温情的时刻正如清晨流动的阳光一般不可持存。

但是,一位优秀的导演从来不会因循着一种固定的手法,而是能根据故事的情调随物赋彩。《东邪西毒》中的色彩空间给人一种极强的视觉冲击。沙漠,在影片中具有存在论意义,是人的存在世界的象征。早晨,沙漠是一片荒芜,中午在烈焰下变得彤红,傍晚则是被夕阳渲染成满眼火黄。这里的颜色单一、纯粹、热烈,像是一幅由浓彩重涂的意象派绘画,一如发生在这片大漠中的故事,每个人都在充满执念地追索或逃避着,被内心深处的一种心绪所支配,盲目而肆意,原始而悲凉。

毋庸置疑,王家卫在视觉呈现方面独具匠心,充满天赋。他的电影镜头有时像一幅静物画,以物传情,情寓画中;有时又像一幅印象派油画,抹去细节,只留下对外界物体的光和影的感觉和印象。但无论是哪一种,都深得东方美学“立象以尽意”、虚实相生的艺术思维,注重画面的写意性,传达出东方艺术家含蓄蕴藉的艺术魅力。

(杜宏艳,河北传媒学院影视艺术学院副教授,研究方向:摄影科学与实践)【课题项目】河北省文化科学规划和旅游研究项目(2020年重点项目)《千年古村文化地域特色与图像保护研究》(项目编号:HB20-ZD011)

韦斯·安德森电影的色彩营造与构图方式

■文/刘德朋

主体,有时是选择色彩“点”,有时则是选择色彩“面”。比如在《青春年少》中,韦斯·安德森最初为男主角马克斯·费舍尔选择了深蓝色的西装,彼时的韦斯·安德森还没有在对称构图中展现出他的“偏执”,在突出主体上更依赖颜色——在一系列主角出现的镜头中,安德森通过深蓝色保证当主角出现在画面中时,他始终是颜色最深的“点”,色彩的重心,引导了视觉的重心,也就完成了主体突出的任务;同时,同样是在《青春年少》中,我们也可以看到对色彩“面”的选择,比如把人物安排在深蓝色且带荧光属性的幕布前交谈,在这个画面中,色彩的重心就放在了背景之上,相比突出人物,其表达意旨更偏向于氛围营造。

另一方面,当我们仔细分析画面的色彩构成,不难发现,除了主体颜色选择,安德森的色彩营造之所以能呈现完整性,色彩的搭配更是其中的关键所在。这种搭配,既有同向的,也有反向的。所谓同向色彩搭配,就是指在同一色系中,选择不同色彩,不同饱和度、不同饱和度的颜色进行搭配,通过不同的色彩层次,完成整体画面色彩氛围的营

造。这种情况下,整体色调会先于个体颜色,给观众以整体的视觉印象。这大适配的典型范例当属《布达佩斯大饭店》和《月升王国》。在《布达佩斯大饭店》,观众首先会想到粉色。诚然,粉色是安德森所选的主色,但仔细分析,所有“粉色”的画面中又不止有粉色:比如阿加莎和零对视的经典画面,两人身处于粉色的礼物盒堆中,尽管整个画面充斥着粉色,但其他颜色的存在同样不容忽视,礼物盒的蓝色、绑带和零身上服装的粉蓝色形成呼应,阿加莎身上的浅驼色和又墙面上的木棕色形成对比,通过衣服的大部分、帽子花纹、蓝色绑带——蓝色从深到浅形成色彩层次;就算是粉红色,安德森也在礼物盒上点缀了比粉色更深的红色来营造色彩层次。而在布达佩斯大饭店的外部全景中,尽管粉色的建筑处于画面中心,并占据了画面的大部分面积,但画面中白雪的白色、树林的灰白色、建筑部分的灰蓝色,成功地在画面中完成了色彩过渡,成就了整体的色彩协调。在另一代表作《月升王国》中,韦斯·安德森在黄与绿之间选择了

无限接近的中间值,通过两个颜色之间的自然过渡,神不知鬼不觉地完成了整体色调的设置。再说反向搭配,就是利用不同色系的颜色之间的色彩对比形成强烈的反差感,营造画面氛围,突出画面主体。

在安德森的电影中,色彩不仅是视觉元素,也参与到了叙事当中。在故事上,从儿童视角出发、从过去获取创作灵感,是安德森电影的两大特色。而与之共生的,就是其色彩营造出的童话感和复古感——例如在《布达佩斯大饭店》中,他不仅以粉色、粉蓝色、灰白色、灰棕色为代表,完成了“雪中城堡”的童话世界构造,更是在大饭店的内部运用咖啡色、洋红、红金、黄金的颜色搭配,重现了“老欧洲”的氛围。

二、均衡构图: 静止与运动,对称与纵深

对称性构图是韦斯·安德森的画面标志,其“强迫症”之名也由此而来。安德森对画面的对称有着近乎偏执的追求,就像他常对摄影师间的那句活一样:“我们的摄影机在最中间吗?”——他总是使摄影机处在画面中心相对的位置上,以中心为

基点左右构造对称的画面。最常见的对称构图就是让人物处于画面的正中间,即轴线上,如此,人物的中心位置确立无疑,我们甚至可以把人物本身看作是画面的自然轴线。在安德森的作品群中,除处女作《瓶装火箭》外,这种“人物中心”的对称构图几乎贯穿了其所有的作品。或者,以物为轴,《天才一族》中,女儿在房间里支起一个三角帐篷,安德森将这个对称三角形置于画面中央,营造了整个房间的对称感。值得一提的是,在这个画面里,帐篷是主体光源,暖色光的加持,进一步强化了这个中心点。在需要表现复数主体的情况下,韦斯·安德森干脆就虚置轴线,把人物(物)和背景平衡放置于轴线的两端——比如《布达佩斯大饭店》中大量的“车厢对谈”和“餐桌对谈”镜头,人物处于画面的两端,其他布景如:火车车窗、窗外雪景、桌椅、饭店大堂背景等,也随之被虚拟轴线一分为二。然而,如果是镜头的对称,那还并不足以成就安德森的“强迫症”之名,需要注意的,是安德森不仅在固定镜头中明确画面的对称性,就连在运动镜头中,也将对称贯彻到底。他善于使用快

摇镜头和穿墙镜头来实现空间的转化,但往往小心地达成从一个对称画面到另一个对称画面的转换。《穿越大吉岭》中,乡间岔口,镜头在左右双方的半圆形移动就很有代表性。另一种保持画面的方法就是固定机位变焦,这种手法在《布达佩斯大饭店》尤为突出。为了兼顾微观和宏观,全景展现建筑物全貌,也展现建筑环境,韦斯·安德森运用了超级变焦,迅速地从全景拉到远景,但画面的对称性却始终如一。

值得一提的是,安德森对画面的对称性追求是执着而不僵化的,他并不是要求画面以轴线为界,左右两边形成复制般的对称,而是更注重画面的均衡性和严整性。比如,在《穿越大吉岭》中,火车驰骋,以纵深的方向与车外空间形成结构上的对称,但画面的重心却十分明显——偏向于火车和从火车上探身出来的人物;在《天才一族》的片头,女儿玛格丽特处于前景,画面的最下角,书架位于后景,偏于左上,占画面的大部。安德森运用书架的硬性线条,对书架进行了后置和框定,在靠近人物的左后方放置了光源性的烛台,在左右上,转移了视觉重心,在保证整体均衡性的同时,突出了前景的人物。

(刘德朋,苏州工业园区职业技术学院副教授,研究方向:艺术设计实践及理论研究)

《中国广播电视学刊》杂志征订信息

本刊理念:总揽全局、聚焦热点、演绎品牌、传播理念

订刊邮箱:zgzk1806@163.com

国内统一刊号:CN11-1746/G2

国际标准刊号:ISSN1002-8552

定价:20元/期,288元/年(包含挂号邮费)

编辑出刊:《中国广播电视学刊》编辑部

地址:北京市西城区复兴门外大街2号中国广播电视学刊发行部