

中国电影艺术研究中心  
电影文化研究部专版

## 艺术电影之欣赏

——在广东职工大学堂的讲座(二)

■文/赵军

艺术电影欣赏就是“艺术+电影+欣赏”一番认知的集合。我们不妨倒过来从“欣赏”开始。欣赏不是一般认为的“认识”一部电影,也并非大众所说的“赞扬”,自然也不是简单通俗说的“批评”。我们去欣赏一部电影的艺术或者说去欣赏一部艺术电影的时候,要首先记住的是我们要欣赏,“批评或者赞扬”和欣赏是不一样的。

但是什么不一样,又为什么不一样?批评和赞扬都是有标准的,起码是有着社会与大众的一般共识的标准,不能胡乱一番赞扬或者批评,因为两者的理性要求都要符合通常在教科书或者理论文章中通行的准则。在文艺批评当中,我们就有过某些规范,譬如现实主义的规范,浪漫主义的规范,或者批判现实主义的和现代主义的规范等等。

但是只要我们离开了这些赞扬与批评的规范,而去说喜欢某一部艺术电影的时候,应该是在表达自己的欣赏了。这个时候你的态度,是不用去顾及任何准则的,或者说不必顾及社会的标准的。你就是这样地坚持就可以:我很欣赏这部电影的风格和追求,因为它符合我的审美认知。

是的,一个人的艺术认知才是欣赏的理由,那些丝毫谈不上艺术认知的头脑,当然就是没有任何欣赏可言的,也不需要与他人表达自己的态度。欣赏的认知因此只属于于个体,在什么时候什么情况下,个体的审美认知找到了一个同一种辨识时,欣赏的认知才算有了一个共同的圈子。所以艺术的欣赏是分不同的圈子的。

我们外部的世界不是一个两点成一线那样简单的世界,将这个世界用一个方框来表示,这个方框当中的数学认知有N种描述。如果世界就是两点成一线,而且只是一条直线,你会说:啊,世界如此简单!但是人都会知道世界不可能如此简单,而艺术,譬如电影艺术更有可能这样简单。世界不会是一条直线。

有人也许会问,我可以在方框里画上很多点,不是两个点。多少个点呢?如果是数得出来的,那么也许我们就将它们化成一条、两条曲线。虽然曲线不是直线,比直线复杂得多,但是对于这个方框(这个世界)而言,一两条函数方程式总是可以表达出来的。函数方程式可以表达和解释曲线的改变及其轨迹。不论是直线还是曲线,如果艺术创造、电影艺术就是这样依赖一条方程式便可以解决,这个艺术世界仍旧是简单的。

而且是我们前面说的是可以找到标准的,是可以建立起所有人的共同审美和艺术价值观的。但是,世界和艺术都不是这样的。这时候我们会发现,这个“世界”的方框有另外一个名字叫“矩阵”,而矩阵是描绘趋势的、动态的、变化的。这才是艺术的世界。这个时候,我们也才能明白,在这个矩阵当中,不是只有一条直线,再加一条曲线,而是没有线。

只有无穷增加的“点”,方框内按照矩阵的原理出现了无数多的点使得任何的线都不够解释于它。我们离开了一切线性思维,离开一切方程式的思维,这个时候用得着的就是大数据的观念。在无数个点当中我们只能选择相互关联的点,这样的选择也许是随机的,也许是主观的,也可能是依照个人的认知探索出来的。这就是认知产生的逻辑。在数学中这是拓扑学和离散数学的场。

我们在面对一部艺术电影的时候,就是面对艺术世界无数的点的时候,我的认知会让我弱水三千只取一瓢。我在自身认知的算法驱使下,会很快地勾勒出自己的审美。无论别人怎样告诉我按照惯例和文艺标准,你应该这样谈谈你的欣赏,你都会扪心自问,你欣赏的或者不欣赏的是什么。欣赏的世界是存在着无数的

点的矩阵,人的欣赏没有可能遵循方程式,艺术欣赏永远是个体和选择性的,这个个体的选择性只有一个理由就是你的认知,至于你的认知从哪里来,那只有等到从说起的时候才见分晓。选择对于艺术和电影艺术同样如此。一如要理解什么是欣赏一样,我们也要理解什么是“电影”。

四十年前读北京电影学院的时候,老师教我们的是“什么是电影?”。现在时过境迁,我们对学生讲的已经变成“什么不是电影?”。面对一个电影项目的时候,回答什么不是电影变得十分重要。因为这个是一个传媒爆炸的世界,一切皆可以成为媒体。能够用小说、电视、动漫、舞台、音乐、新闻、纪录片表达的,都不应当是电影——虽然人们老是这样混淆电影和这些同样可以独有的艺术形式。

电影是银幕上的艺术,它强烈而独有地不同于其他艺术载体的地方在于强烈的视觉效果、犀利的剪辑语言、反差明显的表演镜头、音乐与音效的画面呈现、更活泛的心理情景与场景的铺设,和剧情的悬念、对抗、及喜剧的张力。

有人若问艺术电影也需要这些吗?回答,艺术电影也是电影,你看看王家卫的《花样年华》、李安的《卧虎藏龙》、吴贻弓的《城南旧事》和陈凯歌张艺谋初出道的《黄土地》等等。电影形式的独特性,正是艺术电影不可或缺的原因。其实有的时候欣赏一部艺术电影不一定就是为整部电影,而是因为一个画面一个镜头一段表演或者一组音效,你就会觉得值回全部时间和票价。

那么“艺术”的真谛又是什么呢?我们回到前头说的矩阵的理论。当我们面对的世界不再是直线或者函数方程式的世界时,我们的精神世界规则就派上用场了,原来精神世界是在方程式以外存在并且发挥价值的,不过,精神世界高于价值的世界,价值世界是比较且表现为交易的,精神世界是自我的选择而非交易的,价值世界是相对的,因为它对对方的接受程度随时可以改变自己的立场,精神世界是意义的世界,意义不同于价值,因为它是绝对的,不决定于他人的态度和交换。

艺术电影常常是见仁见智的,很多人不见得喜欢《花样年华》、《卧虎藏龙》、《城南旧事》及《黄土地》,但是艺术电影不会妥协,也不知道怎么妥协,因为,艺术电影建立在自己的世界观和信仰上,首先是建立在世界观和信仰上,不是建立在艺术观上。在艺术观之上永远存在着一个更高的世界观信仰。或者说在艺术追求之上有更高的理想世界的信仰,这就是真正的艺术电影。

因此艺术电影一定有可以认知的风格化特征,所谓可以认知,指的是艺术电影的认知本身几乎是只对艺术的认知说话的。艺术家的风格化不是别的,正是一个个体的存在,我说的存在不是追求,存在的意便便是它有着天然的特性。所以你是一个艺术电影工作者,就不要违心地向世俗的、娱乐到死的、纯粹拜金的电影倾向低头。

艺术电影欣赏在艺术的世界观上首先会欣赏的是题材、风格、故事、人物的意义而不是价值。这才是结论。起码这里我们会明白意义与价值的不一样。意义是无条件的。这就是无数优异的富有真正艺术家灵性的电影大师都有着孤独的原因。

从欣赏到电影,再到艺术,现在可以正向地顺着理解下去:“艺术电影欣赏”。一句话,它就是有世界观和信仰的电影本身风格化个性创造,如何能够在我们欣赏的心田中播种开花结果,如果你真的明白什么叫作艺术信念和真的明白电影作品的艺术意义,用如此判断的认知首先给自己的审美心灵培好了土,恭喜你,你能够欣赏艺术电影了。

李冬梅的长片处女作《妈妈和七天的时间》(以下简称《妈妈》)不久将在第四届巴黎中国作者电影展亮相,而它于国内的公映还在筹划之中。这部高度自传体电影自去年在威尼斯电影节首映以来,不断冲破争论,引发共鸣。影片展示出来的朴直与笃定的美学态度,在大多数处女作影片中是罕见的。《电影手册》主编 Marcos Uzal 发文评论其为“中国乡村编年史影片”;哥德堡电影节的颁奖词里指出因“坦率的表达”与“内省的精神”,此片“最大限度地接近了电影艺术所能期望的”。

《妈妈》令影像再次拥有了穿越时空的力量,让导演与化名为小威的12岁女孩跨过近30年的记忆重逢,在重庆巫山的葱茏绿意与隽永蝉鸣里,重新走过母亲难产离世前的七天时光,试图通过私密的个人体验,丈量中国农耕社会里生命与死亡轮转间的距离,既饱含深情,又克制坚忍。侯孝贤式的声景空间,小津的家庭日常,布莱松的被抑制的情节与情感,香特尔·阿克曼的既定的与重复的生活轨迹,伊朗电影白描的纪录风格……影片没有因为这些似曾相识的电影手法而涣散,相反这部表达沉稳的“慢电影”以准确的视听语言,真挚地邀请你加入这位80后女导演独特的生命体验。

### 凝视的空间

不同于《八月》(2016)、《罗马》(2018)、《四百击》(1959)等一些男孩子的自传体影片,重溯生命中的重要节点,比较一致的是,成长中难以愈合的重大创伤往往伴随着某些特定的时刻降临,突然结束了他们的童年,就像钟声被敲响了一样,他们失去童真,进入了成人世界。《妈妈》中塑造的时空感知却恰恰相反。随着创伤的猝然降临,家中懂事的女长子被永远封闭在了痛处的深渊里,带着无人可以言说的愧疚无法长大。时间的形态不是一个可以被弹奏的节点,而是凝固下来的一团阴影,走不出来,迈不过去,没有人知

全国艺术电影放映联盟即将排映罗马尼亚导演卡他林·罗塔鲁(Catalin Rotaru)2018年拍摄的长片处女作《医者仁心》,这不啻是值得影迷们兴奋的消息,它意味着久负盛名的“罗马尼亚新浪潮”电影,很快将登上国内艺术院线的银幕。

与当年戈达尔们在法国被命名的经历类似,“罗马尼亚新浪潮”是由电影节评委和媒体影评人共同加冕的“名号”,它指代着这样一个现象,之前默默无闻的罗马尼亚电影自2004年以来成为了国际电影节上的“暴发户”,克里斯提·普优(《神医可杀》)、克里斯蒂安·蒙吉(《四月、三月、两天》)、波蓝波宇(《布加勒斯特东12:08》)、克里斯蒂安·内梅斯库(《加州梦想》)等新生代电影人不断涌现,并持续在欧洲各大电影节收获着各种重要奖项。

“新浪潮”并不是有着明确的宣言和计划的电影运动,排回戛纳电影节“金棕榈”奖的克里斯蒂安·蒙吉就认为,是一群“趣味和愿望相近”的年轻人,尝试着拍出更接近当下的生活节奏、看上去“更真实”的电影。改变现实的力量必然会作用于表达现实的电影。上世纪80年代末改变了罗马尼亚政治制度的“东欧剧变”,也在相当程度上为今天的“新浪潮”塑形。在国有制片体制被摧毁的产业“废墟”之上,依靠政府基金扶持的低成本预算拍片,催生了青年导演们一致的现实主义/极简主义美学风格;“剧变”之前的社会主义历史,或

## 《妈妈和七天的时间》： 生命献祭与性别困境

■文/王霞

道,有个女孩永远停在了12岁。犹如导演曾经拍过的一部纪录片的片名——“停滞的时光”。

“停滞”的时间形态在《妈妈》中以空间凝视的方式体现的,也即以未来的时间感知穿越了整个的逝去空间——与其说这是影片的表现手段,毋宁说这是影片非如此不可的创作初衷。还在剧本创意阶段,李冬梅就已经决定,采用极简调度的单一场景的大远景、大全景的静态长镜头,以凝视女孩和她的家人如何在山村里不断重复着走路、吃饭和睡觉等日常行为。

所以《妈妈》也不像大多数的自传体的少年故事那样,有着明显的第一人称叙事视点。此片非人物视点推动叙事,而是空间叙事驱动。如果一定说有,那就是影片的第一个镜头。小景别里的小威背对镜头,钻进一段被树荫杂草遮蔽的山间小径,镜头尾随跟拍,小心地迈进这条进山之路,犹如开启了一个记忆沉淀的时空隧道。

此后影片开始以字幕计算天数,像章回体小说那样,标注每天的日常,却再也没有出现这样的小景别的视点镜头。而是缓慢地于大景别或者极大景别中,执意呈现人物之微小,呈现人物身体之于空间广袤的、绿意繁茂的乡村世界之间的牢固关系——默许的、重复的也是被贬低的,进而呈现人与人之间习以为常的被长久以来的父权秩序夯实的冷漠与残酷。例如孩子们对同学家人生病被架在滑竿上所采取的态度,其实继承了成人间对于邻人生命早逝的事不关己的冷淡议论。当然影片中冷酷的事实还是舅妈对于母亲的敌视和驱逐,这甚至直接导致了母亲因不能及时就医而夭折身亡。这个过程,甚至没有人为母亲站队,尽管外婆对于母亲的受辱毋庸置疑。就因为在那个年代,母亲一连生了几个女娃吗?影片没有直接给出回答。

对于空间的凝视,在第五天母亲难产就医的山路之行中达到高潮。“空间凝视”的镜头形态,经过一个多小时的叙事积累和叠加,出现了人物

## 《医者仁心》： 道德的消亡史

■文/虞晓

隐或现,一直存在于“新浪潮”的叙事之中,从直接的揭露清算,到作为现实背景的批判性反思,对那段历史态度的微妙变化,尤其是揭示其中“与官方叙述不同的面向”,建构出了一种意味悠长的,关于自身历史与现实的新表述。

《医者仁心》对中国观众具有相当的亲和力。它和近年来国内大热的职业剧《医者仁心》,电影《我不是药神》、《送你一朵小红花》、《滚蛋吧!肿瘤君》等影视作品一样,在医院这个特殊的环境里,聚焦于医/患、生/死之间的矛盾与冲突。如果说《我不是药神》等影片,是以类型叙事的方式,以“向死而生”的故事赞美着生命的价值与意义的;《医者仁心》的情绪要低沉一些,它讲述了一起医院中本不应该发生的医疗事故。布加勒斯特的儿科医生巴迪亚博士完成了一台手术,因为医院购买和使用不合格消毒剂,本应康复的小患者被细菌感染身亡,出于医生的职业道德,巴迪亚要将伪劣产品逐出医院,却遭到了一连串的困境,最终屈从于现状。影片中实际设置了双重的“死亡”,患者肉体的死亡和巴迪亚职业道德的死亡,信奉救死扶伤的医生为何成了默许杀人的帮凶?通过这个“向生而死”的故事,影片讨论了罗马尼亚现实的社会问题。

应该说影片本来的直译名《不可杀人》(《Sa nu ucizi》)更具有冲击力,这是医生起码的职业道德,也是基督教世界中的“戒条”,它规定着人与人

与空间的空前紧张。在镜头长度和景别机位基本不变的情况下,一截一截重复而漫长的山路,成为被强行记录和印证的死亡时刻。每一段长镜头,都更加强调了纵深构图,人物从灭点走来或者人物走向灭点,无论是前面爷爷与抬滑竿的众人,还是后面落了两个场景的驼背外婆。他们手中在夜色里如豆跳动的手电筒光亮,更是增加了这种空间凝视的巨大张力。这些画面想必早已萦绕在导演构筑的记忆中多年,刻骨铭心的痛才能以如此静观的方式传达。

“空间凝视”在母亲去世后殡葬仪式里,还充当了观众视点。而叙事文本之内的观众只有一个人,就是来自未来的女儿。所有的仪式,甚至包括每一次餐桌上的吃饭场景,都被刻意布置成留出第四面墙的舞台。他们的生的日常和死的日常犹如被时间凝固住的静帧照片,甚至因此获得了某种宗教感。而母亲的生命,或者说和母亲一样的众多的母亲的生命,就变成了一场关于生殖的献祭。对此,“凝视的空间”罕见地出现了情绪镜头。如,母亲下山就医中,穿插了几个中近景的俯拍镜头,对着熟睡中懵懂无知的女孩。

### 静默的女性

此片曾用名有《小威》和《妈妈》,但影片的叙事对象既不单指童年的小威,也不单指亡故的母亲,而是指向了影片中所有的女性:如外婆般老去的没有话语权的母亲,如母亲般面临生殖压力的母亲,如小威等女孩般笑容和自我表达,她们以静默的方式表达着生命的沉重与压抑。片尾字幕里,导演说母亲享年36岁,育下5个女儿。访谈中,导演说现实中的母亲不止诞下5女,其实有过七八次的生产经历,记忆中的母亲总是怀孕,极少露出笑容。尽管父母之间感情很好,母亲试图写信给打工的父亲,父亲偶尔跟人谈论梦中的母亲——

但是父权社会的生殖压力,让这个家庭早已支离破碎。父亲常年在外打工,母亲常年拖着大肚子“赖”在镇上的娘家备产却被弟妹嫌弃,幼女三妹跟着12岁的小成上寄宿中学,二妹平时跟着爷爷奶奶住在山上,四妹已送到别人家寄养,五妹刚生下就送了人。影片中没有一次用餐能凑齐家庭成员,人数最少的一次,是父亲奔波回到山上,母亲却已经离世下葬。

现实中绝望的年轻母亲与影片中的女性们有着共同的特征,就是静默“不闻”。女性沦为生育工具而彻底看不到家庭的希望前,其实已经在很长的时间里丧失了自我表达的能力和欲望。《母亲》中的三代女性,都表现出一致的失语现象。最令人痛心的还不是没有发言权的外婆和贤良顺受的母亲,而是乖巧懂事却深怀愧疚的小威。在父女四人哭坟的一场戏里,她试图安慰父亲说:爸,我会孝敬你的,像儿子一样。

坟前的全景景别里,四人此时背对镜头,摊跪在地挪作一团。与父女呜咽低沉泣声不一致,这句突兀的对白出现了声音与景别的反差,特别响亮。主导空间的这句对白,此时更像是来自“空间凝视”外的成年后的小威。这句话表着一个女儿多年以来深埋内心的委屈和内疚。导演说,她和她的姐妹们都有过类似的念头,虽然羞于交流,但是她们都曾想,如果她们生出来是男孩,母亲就不会一直生产,也就不离世。这句对白是影片中极少的一句女性的自我表达,表达的却是对自我性别身份的否定与困惑。

《妈妈》中对白虽少,但声音设计非常用心。很多时候,来自大自然的声响非常夺目。大多数重要场景中,浅河的水声、蝉声、蟋蟀声、鸟鸣声、雷雨声等背景声与做饭声、锣鼓声、脚步声等标志声争夺空间。因此,强大的环境音使整个乡村的自然空间拥有了文化空间的力量。影片标注的虽是七天的叙事时间,却营造出生产经历,记忆中的母亲总是怀孕,极少露出笑容。尽管父母之间感情很好,母亲试图写信给打工的父亲,父亲偶尔跟人谈论梦中的母亲——

院同事伊莱的话语中,当被质问为什么面对“恶行”要缄默不语,伊莱承认,自己没有切·格瓦拉的精神。

2005年克里斯提·普优导演《无医可杀》轰动于戛纳,他那种全新的电影语言,包括手持摄影、长镜头、自然光、“一天一夜”的集中叙事以及生活化的台词和表演等,成为了“新浪潮”电影拍摄的“语法”。《医者仁心》也延续了这种现实主义/极简主义的镜头风格。

值得一提的是,现实主义的镜头并不意味着冗长和拖沓,现实主义并不排斥戏剧性的冲突,无非是表现冲突所遵守的是现实逻辑,对能接受意大利新现实主义和法国“新浪潮”的观众而言,《医者仁心》没有设置更高的观影门槛。

手持摄影也并不意味着粗糙,对场面调度精准的掌控,是本片的又一亮点,无论是巴迪亚所处环境的逼仄,还是移动长镜头之后准确的对焦和蕴意丰富的构图,影片的影像在纪实性和戏剧性之间达成了高超的平衡。

观影的过程难免让人想起80年代的中国电影,也曾以“新民俗”的表达,“铁屋子”的寓言,以自我“东方化”的姿态去博取电影节的关注。“罗马尼亚新浪潮”电影已经获得了世界性的声誉,但在本土市场票房尚不足5%的现实也让人隐忧,依靠国家的扶持能走多远?孱弱的产业能支撑这股浪潮到多久?

而“剧变”之前的历史,成为了现实社会“隐匿”的参照物,它浮现在医