

# 情绪的影像,极致的《狂野时代》

□宋法刚

## 主观意识的极致

梦境的产生来源于做梦者对生命的反应,从这一方面来说,《路边野餐》到《狂野时代》,毕赣构建的梦境世界越来越大;梦境的内容被做梦者所主导,因此呈现的内容越来越具体时,做梦者对梦境的控制欲则会越来越强烈,也越来越个人化。从这一方面来说,三部电影都是来源于毕赣对现实生活的感悟,只不过《狂野时代》更为具体,它属于毕赣在百年电影史中做的一个有关于电影的梦境。

这句话强调出两个重要因素,一是说这是有关于电影梦的梦境,二是说这是导演毕赣的梦境。虽然其显现为简单的底层逻辑,但这并不是一句空话。电影诞生百年来,大家不约而同地对这种随意切换时间空间的影像艺术产生了一个共同的、特定的认知——“造梦”。拍摄电影的活动被称之为创造梦境,观赏电影的行为被称之为入梦,当电影结束后,大家在电影院的灯光下纷纷醒来,重新融入正常的现实时空时,则是梦醒的刹那。《狂野时代》的梦境就是要展现电影如梦一般,如梦如幻。

既然是展现梦境,那梦境中的无绪感、失衡感以及混乱感便都能自洽。因此你会发现舒淇扮演的“大她者”能近距离尾随而不被发现、两人能够通过胶卷而进入电影中的世界,赵又廷扮演的军官能借助热闹的舞会将邱默云带出牢房、接头的地方在一棵燃烧的树下面,阿波罗和吸血鬼在末世的清晨中接吻等等。

梦境也会作为一种氛围的呈现影响观众情绪。在《狂野时代》中最直观的表现来自于每个篇章的主打色调,“迷魂者”每次经历的梦境内容不同,其突出强调的色调亦有所区别。这种最直接的导演干预,会增强观众身体感知的敏感程度,在电影这一空间中,决定了观众的处境感受。

毕赣通过制造“气氛”来制造“情绪”的方式也运用得较为广泛。舞台设计的独特性、光影创造的情调空间、镜头移动的律动方式以及作为介入者的视点,极大地帮助毕赣使影像成为一段痛苦的梦境。在这个梦境中,你可以感受到任何形式的不确定性。包括章节的呈现彼此毫无关联、人物命运走向的仓促以及情绪的滋长。只不过《狂野时代》的情绪更多地属于导演自我的情绪抒发欲望,这使得观众在接收到情绪的信号时茫然且困惑。困惑的不是影像本身,而是讲述影像的方式。

## 讲述方式的极致

从电影本身来看,相较于《路边野餐》、《狂野时代》对形式感的追求更加极致。首先是空间环境的超现实感。作为一部关于造梦



不得不说,从《路边野餐》到《地球最后的夜晚》再到《狂野时代》,毕赣始终追求的是一场华丽旖旎的梦境。《路边野餐》的梦是讲现实中的人在梦境中与过往和解,《地球最后的夜晚》的梦是生活缺乏标准答案的不确定性,《狂野时代》中的“梦”是“电影-社会-导演”三层历史的杂糅。

的电影,《狂野时代》从一开始便从空间环境的布置中确定了这一荒诞感与虚幻感。“大她者”出现在烟馆寻找“迷魂者”的篇章故事中,多次路过身后非常具有形式感且具有西方特色的造型元素。如乔治·梅里爱《月球旅行记》中的月亮脸雕塑,如极具德国表现主义色彩的夸张失真的布景。

其次是转场方式的效仿。在《狂野时代》中,毕赣特意选择默片转场的方式,通过形成具体文字来实现观众在每个篇章中的情感过渡,同时也能尽快脱离观众的情绪,避免其沉溺在影像所带来的感染中。这是毕赣的身份矛盾。作为导演,他希望观众能够对他所想表达的东西感知并理解,但作为表现者,他又需要观众清醒地阅览他对电影的理解与热爱,并适当地为此认同欢呼。

从电影隐喻来看,《狂野时代》既在讲一个电影的百年历史,也在讲一个人的欲望迷失。《狂野时代》从五个篇章的细枝末节中以细琐且多义的意象连贯成一段百年电影史。因此,你可以从电影中发现历史的痕迹。有具体的电

影作品,如《水浇园丁》《月球旅行记》《卡里加里博士》《独行杀手》等。

同时,五个故事篇章也能组成一个人的欲望迷失。以人的五感形成的《视觉篇》《听觉篇》《味觉篇》《嗅觉篇》《触觉篇》五个故事篇章的这一形式,契合中国古代神话混沌开七窍的故事。七窍即眼鼻口舌耳,正对应《狂野时代》的五个篇章中心议题,且每个篇章中易烊千玺扮演的角色总是身死命运,也可以解读为感官的关闭。

极为有趣的是,五个篇章的主题颜色并排在一起时,呈现的是太阳在一天中的颜色变化,从渐亮的清晨呈现的青蓝色,到白天的亮色,再到黄昏的橙色,再到黑夜。既是日复一日的一天,也是一个人的一生,同时也是历史的一瞬。同时,电影中常出现圆形的布景,如“大她者”寻找“迷魂者”路上遇到的圆形楼梯、邱默云被关押的圆形地牢、寺庙中圆形的建筑等。圆是一种圆满,也是一种闭环。它生成于由生到死的命运,也生成于和解的宿命。

是的,当你摆脱电影整体的影响,关注单个篇章的叙事时便会发现,毕赣无论在《路边野餐》《地球最后的夜晚》还是《狂野时代》,其讲述的始终是一个闭环的、和解的宿命。这是他对宿命的极致追求,也使得他的电影具有一丝禅意。

“大她者”将“迷魂者”从地牢中解救出来,并在电影世界中让他以燃烧生命为代价,真正体会到了梦的感觉。“迷魂者”能做梦,但并未找到做梦的路径,因此,一开始通过吃罂粟来达到短暂的致幻效果。“大她者”发明了造梦的工具,并给予了“迷魂者”一个造梦的世界,同时她也亲自为“迷魂者”披上了异于常人的外衣,使其成为一个怪胎。还俗小和尚虽然离开了寺庙,却将内心始终困在了毒死父亲的那个夜晚。因此,苦妖变化成的是他父亲的模样,一个既想逃避又想靠近的形象,是他对父亲的思念和对自己造成父亲死亡这一既定事实的逃避。甚至面对整个电影主题,依然能让人感受到电影作为一场暂时的、旖旎的梦境,来逃避现实中的苦

楚。这些苦楚抑或是人生面临的困境,抑或是电影发展的困境。

## 电影是什么

诚然,毕赣在《狂野时代》做的梦境依然具有强烈的个人宣泄与意象堆砌,但他也为电影的创作提供了新的问题。

首先从电影本身来看,他加强了空间的隐喻性与形式感。在他的电影中,空间可以打破现实性与真实性,在容纳人物叙事的同时,空间的选择和塑造更像是他表达情绪的另一种武器。因此,它可以不合乎逻辑。例如第三篇章中下雪的寺庙中长满浮萍的未结冰的水缸、明显带有人工痕迹的摆放苦甘字体的木条,第五篇章中蜿蜒破败的小巷、游离的人群以及颓靡的狂欢,直到1999年千禧夜的结束,场景才逐渐变得简单清爽。

其次,从电影的表达上,他不再顾及导演的主观意识对观众的强制性与介人性,肆意宣扬、输出着他的情感表达与理念认知。同时配合电影的长镜头和旁观视点,使观众以过客的身份路过了—一场他为电影做的梦境。这是对过往电影的一种挑战,或者说碰撞更为合适。毕赣更直白地限制了电影的普适性,将自己搬上大银幕,向观众展示着他的世界。

最后,从电影的表达来看,毕赣增强了各种隐喻性符号的使用,使电影彻底变成了一个谜题。这也同时增强了观众对电影内容的注解范围,从一开始的寻找致敬元素,到后来根据各种因素对主角行为与命运的解读。使得他的电影并未有明确的凝聚力,始终是指向意义的多重性中去。从某种程度上来说,毕赣可以算是一个巧思者,他利用观众的遐想与解读完满了电影中他缺少的叙事。

因此,毕赣是一个热爱电影痴迷于电影的创作者,是他镜头下的为做梦生为做梦死的“迷魂者”,这是他对电影的坚决与热爱。只有热爱才会有强烈的表达欲望和创作欲望,才是一个创作者始终保持的本心与冲动。但同时,太过主观的情绪表达也使得大多数人无法深入感知电影的核心,也无法进一步触动自我内心的思考。因此,毕赣太过极致的表达,也容易让观众以疲惫的态度欣赏这场大型自恋自怜的梦境。而使得结尾那段播放《水浇园丁》的加速的真实影像,成为了全片中以笨拙且真实的姿态打动人心的场景之一,在没有过度符号修饰的镜头里,我们真正感受到了电影来自他者而不是毕赣定义的魅力。

(作者为山东省文艺评论家协会副主席,山东艺术学院教授、硕士生导师)