

花言峭语

毕赣的新片《狂野时代》还没上映,我就可以想到他会收获怎样的评价,我当时甚至想过,在不看他电影的情况下,以戏仿的方式,写两篇影评,一篇赞美,一篇贬损。终于看完了,我满脑子其实只有一句话:他可以这么拍。

这电影不难懂,我甚至觉得他有点过于容易看懂,他是把三条线编织在了一起,一条线,是人的五种感官能力,视觉、听觉、味觉、嗅觉、触觉,另一条线,是电影一百年的五个重要时刻,还有一条线,是历史上的五个阶段。易烱千玺扮演的主人公,套着各种皮囊,各种外壳,穿越了这三个“五”。这三个“五”,借助这一个人物绞在一起,汇聚成一场大梦。而所谓的“梦”,可以当做人类的“梦”,这种无意识的精神活动,也可以看做是“电影”的终极追求:用理性的方式去描述人类最深层的最不理性的精神活动。梦是无意识的电影,电影是有意识的梦。

而在此基础上,毕赣用了他最擅长的美术的手段,把这些片刻,这些瞬间连缀在了一起,让它们在一种浓艳的、糜烂的、怪异的、阴森的,但却异常美的气质里得到了统一。这部电影,其实哪怕不去看什么故事,深层的概念,就只为看这种美,也很好。因为,在毕赣凭借《路边野餐》出现在人们视野之后,我已经看到无数年轻导演拍摄类似电影,有长片有短片,他们“把毕赣作为方法”,试图重现那种美感。

钱眼识人

毫无疑问,正在院线公映的文艺片《狂野时代》依然是要面临两极分化的口碑,以及层出不穷的解读。狂野的不仅仅是明星阵容的虹吸效应,更是一个将电影语言在大银幕上发挥接近极致的经典案例。我觉得,只有放弃对于文艺片的刻板印象,才会发现只能在电影院里享受这一场绚烂至极的百年梦境。这一次,建议打破常规,穿越毛发、肌理,直视骨骼,驾驭电影的大框架去才理解导演毕赣要表达的主题,效仿《三体》里的话,不要陷入细节,不要陷入细节,不要陷入细节。电影中五个章节,源自佛家五感六识的概念,大背景其实是科幻片的类型片,就是科幻片。

故事发生在一个架空的“狂野的时代”,在狂野的时代里,有一个最重要的设定就是,永生与梦的关系。不做梦,麻木、服从就能永生,因为丧失了意识的自主权,做梦,就会进入生死轮回,精神获得自由,但肉身最终会陨灭。易烱千玺饰演的“迷魂者”就是渴望精神自由的

情人看剑

拿什么钥匙打开毕赣新片《狂野时代》,至关重要。什么钥匙决定了通往什么世界,即使那扇门固定不变,只要钥匙一拧,内里世界也会随之变化。

这是一件奇妙的事。又像是一个人去眼镜店配镜,不同的验光插片,让人看见不同世界,有时模糊有时清晰,或者半明半昧,而且插片与插片可以叠加,直至无限接近于真相。目前关于《狂野时代》的“观影插片”,可说是五花八门,包括了电影百年史、中国近现代史、中国影人奋斗史、拉康的精神分析理论等,也有由视觉、听觉、嗅觉、味觉和触觉这五感组成的一种观影模式,有人还拿春夏秋冬这四季来介入电影,依我看,也可以拿金木水火土的五行概念来作诠释。每一种皆能自圆其说,或者说,一旦确立了打开方式,各种证据自己都会扑面而来,每个人都是索隐派。

因为《狂野时代》足够繁复与庞大,经得起这样打量。某种意义上,它就像是毕赣策划的一场春晚,一个节目接一个节目,他是总导演,舒淇相当于主持人,负责串场与报幕,易烱千

毕赣的“攻壳机动队”

那些电影里,也有南方,有大雾,有西南官话,有诗,有镜子,有老钟表,有破败的故乡,有离家又归家的人,有年轻又娇艳的、活动在荒凉糜烂背景上的男男女女,甚至还有盘山公路上的摩托车,但就是没办法复现毕赣电影给人的感受,没有那种感染力,无法带给人那种迷惑和留恋。

如果这是科学研究,如果一个人发表了一篇惊人的论文,但它所提出的论证过程却无法复现,那么这研究这论文都是失败的,但这是电影,如果一个电影的美,和它营造的感受直抵人心,但按它所有的配料和整套方法,完全无法复现它带来的感受,那它充分证明了一件事,就是那种美并不是这些方法论简单组合的结果,而是有更为隐蔽、更为惊人的东西在里面,在那些可以描述的事物的壳里,有无法描述的幽灵。创作者比拼的绝不是那套方法,而是这个幽灵。

从《狂野时代》到《地球最后的夜晚》到《狂野时代》,毕赣一直带着他的幽灵来来去去。《地球最后的夜晚》里,他的方法已经有点明显了,但那个幽灵甚至更为强烈了,到了《狂野时代》,他的方法过于明显了,但那个幽灵依然存在。这才是我在毕赣的电影里,最期待和关注的事物。我们的电影也好,小说也好,在要求创作者的时候,看起来也相信“条条大路通罗马”,但真正到了落实的层面,其实是“一条大路通罗马”,从方法论上,只有一套方法,要“讲一个故事”,要“温

没有五脏的迷魂者

叛逆者,舒淇扮演的“大地者”,使命就是引领迷魂者放弃做梦,回到“永生”的日常生活里。“迷魂者”的头顶有血渍未干的疤痕,五官扭曲,佝偻着背,内脏是生锈的电影机零件,舒淇需要用刀划开它的驼背,将电影胶卷放进去,重新转动才能了解迷魂者所经历的世纪梦境,在不同时空里的经历。站在故事设定的未来视角来看,电影艺术就是逝去的怪物。它的眼泪与怪物爱吞噬的罂粟都有麻醉人的效力,制造幻境。以电影的设定来看,“做梦”就是堕落,是有罪恶感的。片中,梅里爱的月亮被扔进仓库,无人问津,代表着电影艺术的湮灭。

电影的诞生最初被认为是视觉的魔法,因此在第一篇章最扣题的就是采用默片的视觉把戏,舒淇、曾美慧孜等真人演员与纸壳人混合在一起,还有通过特效将剪纸搭建的场景,让真人演员穿行其间,故意轻微卡顿、放缓的画面效果,故意的放大缩小效果,和突兀穿插进来的大手道具,都是在诉说电影是如何从这样简陋、粗

《狂野时代》,一个人的春晚

玺则是所有节目的领衔主演,生旦净末丑,一人包揽。只是这场银幕上的春晚,气质迥异,主题不是惯常所见的“百年梦已圆,千年手相牵”,以及阔步走入新时代,这次是站在新千年的当口,追问“人类不再做梦”,我们怎么办。

春晚节目的编排是一场浩大的系统工程,顶层设计引领,涉及主题表达、文化传承、技术赋能等核心逻辑,《狂野时代》所做的工作,其实大差不差。因此不能说它徒有一个美丽而空洞的躯壳,因为它的躯壳就是内容本身。如你所见,电影情绪略显低落,其姿态是面朝过去,徐徐回望,其风格充满诗意、凄艳、忧伤、凌厉,却也不无慰藉。一般春晚不会这样编排,唯一一次例外,是当年梅艳芳演绎《床前明月光》,在喧闹舞台上生生辟出一个幽闭空间,古典、清冷、高级,但未必人人喝彩。把它置于《狂野时代》里就能成立,那轮明月高挂穹苍千年,也出现在电影某个故事里,风雪之夜的古寺,偏偏有一轮肃杀的月亮悬于天上。

一旦确立了以春晚的形式打量《狂野时代》,看似破碎的篇章也就不再违和,几段故事

情现实主义”,“要分三段,每段又要有一个小高潮”,要留白,要有人物弧光,云云。现在的电影或者小说,在这些方法论的基础上,还有一个整体要求,那就是必须世情小说化,世情小说的方法论,是此时所有的方法,也是所有的价值。创作者是这样,观众或者读者也是这样,但奇怪的是,大家又常常要讨论,为什么所有的文化产品,甚至文化产品里的脸,都是一个样子。

毕赣的电影,如果只从方法的角度来讨论,其实都是对“电影的四种写法”或者“小说的四种写法”的无视。在世情文化弥漫各处的现在,这就越发珍贵。我愿意守卫的,就是这种可能性,就是“他可以这样拍(写)”,他可以不按照世情小说的逻辑来给出一个“故事”,来给出一个价值,他可以按照梦的逻辑来推进一个电影,可以按照幽灵的方式来行云布雨。“他可以这样拍(写)”甚至远远比“他拍了什么”更重要。

前几天,我看到一篇关于《狂野时代》的影评。其中有一个词我觉得极为精准,“电影的肉身”。肉身是有方法的,但对于那些可以突破肉身,创造幽灵的“攻壳机动队”,我确实想说,他可以这么做。

韩松落

作家

糙的视觉把戏发展起来,最终能够拍出以假乱真,引人入胜的大千世界。一切都源自于空空如也的色相,就像怪物驼背包裹的腹内。

当迷魂者获得了生命,就拥有了七情六欲,它把头伸出幕布,流出了混合着痛苦、期待以及兴奋的眼泪,它来过,爱过,经历过,所以活过。当五个章节一一讲述完电影回到开头科幻片的设定,迷魂者的生命走向了尽头,舒淇展示了电影的化妆术,如何在易烱千玺演员肉身上塑造怪物的面相。她讲述魂者投入幽蓝色的深洞里,就像拷贝被封盘。一群白色的魂灵出现在燃烧着的蜡制剧场里,字幕提示着我们下个世纪再见。狂野时代,是未来,是过去,本质上更是当下,是我们所经历的一切,视觉、听觉、味觉、嗅觉和触觉感受到无时无刻的“正发生”。

钱德勒

媒体人

涉及了默剧、舞蹈、魔术、小品、武术,金曲串烧则是翻唱港台名曲,包括罗文的《小李飞刀》与邵擎玫的《玉兰花》,有点全球华人共襄盛会的意。至于技术手段,借长镜头、无人机、AR、裸眼3D提升观影体验,这在春晚舞台已不鲜见。

这是一场发生在千禧年的春晚,时空座标相当明确。网上有人问道:1999年12月31日,你在干什么?那时,中华世纪坛正在举办迎接新世纪和新千年的庆祝活动。在《繁花》周年短片里,宝总与汪小姐在大光明影院跨年重逢。在《狂野时代》里,少年“阿波罗”与吸血鬼邵擎玫热吻到地老天荒,希望黎明不要来。也有网友答,“那时我还是天上的星星。”好巧不巧,易烱千玺生于2000年。

“爱晨光吧,买一朵玉兰花,让她绽放在你的心田上”,无疑是那一晚的主题曲,温柔清亮,足以抚慰人心。

长风新

媒体人

早闻狄声

都是谁的错?

一切本是稀松平常。下班后,你按约定去儿子同学家接他,开门的却是个陌生人——她告诉你,地址弄错了。你慌忙联系儿子同学的母亲,对方却惊讶否认:从未邀请过你的儿子前来。短短几分钟,生活竟骤然失控,你最不愿面对的噩梦成真:儿子失踪了。

作为母亲,你成了最先被问责的人。无需旁人多言,你早已陷入自我谴责的漩涡:收到“同学母亲”的短信时,为何没仔细核实身份?儿子此刻究竟在哪?会不会遭遇虐待?绑匪何时才会打来电话?

近期高分美剧《都是她的错》,一开篇便将观众拽进当代母亲最窒息的噩梦:孩子走失、家庭濒临崩塌,妻子孤立无援,就连平日看似情绪稳定的丈夫,也抛出锐利的指责:“你怎么不看清楚电话号码?”

故事里的“她”,从不只限于丢了孩子的梅丽莎,同学的母亲珍妮同样难逃追责——当人们发现珍妮雇佣的保姆凯莉带走了梅丽莎的儿子,珍妮的丈夫第一时间发难,斥责她请人时没做好“背调”,才酿成这场绑架风波。

两个家庭,有着惊人相似的困境:妻子在事业与家庭间疲于奔命,丈夫却姿态轻松地置身事外,用最体面的话术,说最残忍的指责。剧中一个细节格外动容:绑架发生后,珍妮的丈夫让她远离梅丽莎,避免被事件波及。但珍妮主动找上门,两人没有争执,没有诘问,只与一个尽在不言中的拥抱。她们不问是谁的错,只有彼此共情,默默支撑。绝境之中,两个受困的母亲走到一起,共同对抗这场突如其来的风暴。

如果你以为剧集只在控诉“父亲缺位”“母职惩罚”,那便低估了它的深度。悬疑的底色在层层铺垫中,揭开了更惊人的阴暗面:梅丽莎的丈夫彼得,外表光鲜亮丽,实则是家庭的隐形控制者——从弟弟、妹妹到妻子,所有人都活在他的掌控之下。多年前一场车祸,当他发现自己的孩子当场丧生后,竟近乎病态地调换了另一辆车上的婴儿。

这桩被掩盖的往事,成为绑架风波的源头。在极端的反转与真相里,剧集撕开了家庭关系的假面,探讨潜藏其中控制与伤害。当梅丽莎在争吵中失控嘶吼,“我最喜欢儿子的一点,是可以拿他当借口把你赶走”“我们结婚越久,我越喜欢你不在身边”,积压多年的窒息感清晰可见。

而《都是她的错》最锋利的暗线,还有更分裂的社会现实:带走孩子的凯莉,苦苦在底层打拼,想要为自己寻求一丝正义却难如登天,穷尽力气也无法发出声音;身为一切祸端的元凶,彼得始终维持着完美的假面,是玛丽莎的以身试险,才让他在一场“意外”中潦草收场。

“都是谁的错?”剧集像一面镜子,照见现代家庭那些习以为常的困境:被母职束缚的妻子,不断逃避的丈夫,以及“我是为你的好”的借口。当那些被环境与关系裹挟的受害者,在风暴中选择彼此扶持,那份拒绝被定义“有错”的勇气,或许正是打破困局的微光。

曹原狄

媒体人

上海文艺评论
专项基金

特约刊登