

# 奥斯卡五佳提名影片赏析

文\本刊特约撰稿 故城

(上接 B9 版)

## ② 《拆弹部队》：突进中的固守

好莱坞经典电影是通过缝合式体系达到从虚构走向真实的，缝合式体系是建立在双镜头基础上的，而凯瑟琳·毕格罗拍摄《拆弹部队》时经常用三四个手持摄像机，竭尽全力从各个方位和角度捕捉一种现场感，实际上体现了凯瑟琳在探索镜头语言时的某种野心，也正是这种野心让《拆弹部队》所制造的战争气氛被人津津乐道。

在影片中，我们看到镜头频繁的切换，经常是一个短镜头接一个短镜头，仰拍、俯拍，全景、中景、特写，变焦镜头混在一起，导演并不倚赖经典电影中缝合式体系所带来的视觉惯性，同时也并不遵循长镜头理论给予影像的写实美学，却制造出一种看似混乱却逼真的战场效果。影片中有一组镜头很典型，悍马从巴格达的马路上压过，首先是以詹姆斯的视角看到桑伯恩的眼光注意到画框外的某种东西，接一个远景镜头，看到很多当地儿童用砖块投掷悍马，回答了上个镜头的疑问，然后再接桑伯恩观看窗外并有所反应的镜头。这组镜头在学术上有一个称谓，叫视点段落，那个远景镜头就是视点镜头。它不同于正常的正反打镜头，而提供了一个隐形的第三方视野，这个视点可能是路边的某个行人，也可能是某种不存在的“幽灵”(皮埃尔·奥达特)，于是，无形中制造出一种观众的参与感，仿佛观众也能身临其境参与整个事件，而不再只是一个旁观者。

当然，导演的野心在于，影片通篇都存在这种视点镜头，而且视点有



时候不止一个。拆弹现场，经常会出现伊拉克人围观的镜头，高塔上的、手持摄像机的围观者在窗口观看的，他们构成了多个视点，从不同的角度观察拆弹的过程。然而美国大兵是无法判定这些观察者是敌是友的，所谓草木皆兵，于是这些视点的“正义性”被怀疑了，镜头本身的“善”“恶”模糊了，参与拍摄的多个视点镜头内生出一种悬疑一种压力，这便是影片气氛渲染出色的根源所在。此外，这众多的视点提供了一种审视伊拉克战争兵民关系的目光，茫然的、警惕的、仇视的、求助的，没有道德判断，只有真实呈现，战争的正义与否不是标榜出来的，而是要看现实的语境中所呈现出来的。

《拆弹部队》的片头亮出这样一段话，“战争的突进会让人上瘾，而战争本身就是种毒品”。于是很多影评人上纲上线地认为，影片探讨的是战争对人的存在的异化功能，通俗的讲就是战争如毒品一样摧残人性。实际上，影片的主人公詹姆斯为何要返回伊拉克，并不是源于自身对战争的“毒瘾”。影片结尾詹姆斯站在超市里，面对一墙的麦片，他迷惑了，他突然发现自己生活的虚无和无意义，他对着儿子自言自语道，“当你到我这个年龄便会理解我”，其实是在告诉观众，拆弹对他而言是种摆脱庸碌生活的途径。从这一点看，拆弹与毒品有某种相似之处，只是前者积极而后者消极。在伊拉克的战场，詹姆斯对生命的尊重也是随处可见的，他保存 DVD 男孩尸体的完整性和执着的解救无辜的“人肉炸弹”，都说明了他并没有消遣生命，也并没有通过饮食战争这个毒品来获得某种扭曲的快感。影片中最感人的一幕，是他将仅有的一管软饮递给桑伯恩嘴边，而无视自身的生理需要，正是这个朴拙的动作，划清了《拆弹部队》与那些探讨战争摧残人性的电影之间的界限。

## ③ 《无耻混蛋》：戏谑中的颠覆

将二战结束于一家电影院里，且提前了整整一年，恐怕也只有天马行空的昆汀能做到。《无耻混蛋》是昆汀继《落水狗》与《低俗小说》后的另一部杰作，它的



口无遮拦、张冠李戴完全是昆汀式的，以碎片、拼贴的段落将人物与故事串联起来，力求暴力的疯狂化和消解暴力倾向的全方位化再次获得统一，用充满错位的开放式叙事和戏谑色彩的镜头语言，完成了对纳粹和希特勒的全新讲述，从而彻底颠覆了历史。

《无耻混蛋》中的希特勒和戈培尔，不再是臭名昭著的撒旦化身，他们只是性情乖张、举止怪诞的普通人，披着斗篷的希特勒口齿含糊且喋喋不休，引人捧腹，戈培尔的亮相伴随着怪味的闪回，他与旁边的翻译气喘吁吁的做爱，口腔依然的囫圇吞枣，跟畜生别无二致。最疯癫的是上校汉斯，他从衣兜里掏出特大号的烟斗以及咀嚼奶油甜点时上下颌夸张的幅度，还有那讲起话来能让人联想到口腔内唾液沾合的情景，都与其冷血的“犹太猎人”称号大相径庭。滑稽、神经质的纳粹与大条、高傲的美国佬一起玩着游戏，在暴力叙事和阐述中，影片玩票、戏谑的外在形式因素和喜剧性成分大大加强，这无疑昆汀对历史毫无忌惮的挪揄。

影片中最精彩的段落无疑是他让皮特在敢死队面前操着一口土得掉渣的美国南方农民口音，连珠炮式即兴漫骂、诅咒。这其中所怀揣的纯粹娱乐大众的精神，和语不惊人死不休的气势，让影片开篇所构造的“宏大叙事”被消解和玩笑化。结尾，皮特与汉斯囚徒身份互换，他拎起刀片，然后一脸坏笑的在后者额头刻上纳粹标记，让瞒天过海的纳粹无处遁形，然后再补上一句，“我想这个可能是我的杰作”。昆汀强行将暴力与屠戮扭转为无关痛痒的喜剧，对一切问题拒绝严肃的判断和思索，说教不是他所考虑的范围，好玩过瘾才是终极目标。于是，《无耻混蛋》中所表现出的无所顾忌的心态，更让影片像是一种谄熟技巧和苦心孤诣的游戏。

## ⑤ 《珍爱》：觉悟中的幻灭

《珍爱》导演丹尼斯·李将目光投向城市的边缘角落，讲述了靠政府救济金度日的黑人家庭悲惨的宿命生活。得益于丹尼斯的草根身份和黑人血统，整部影片的视角一直处于平视状态(直到影片结尾才用了一个完整的俯镜头交代人物的命运走向)，结合影片粗粒的画面与晃动的摄像效果，呼之欲出的是一种纪录片式的冷静和一种对弱势群体生命状态的关切。

影片中的城市是灰暗的，甚至是让人昏昏欲睡的，特别在珍爱的家里，导演对光线的控制极其吝啬，暗色调成为家庭颜色的基调。暗色调中我们看到母亲的飞扬跋扈与珍爱的逆来顺受，如果说前者的飞扬跋扈是一种对生活的憎恨，那么珍爱的屈从则是一种对生活的绝望。影片中唯一的亮色调是珍爱的衣装，当她衣着黄色或红色等鲜艳色彩时，生活向她敞开了希望的门，但随着影片的进程，特别是得知自己 HIV 检测呈阳性以后，衣着的颜色便越来越浑浊。同时，影片的视觉空间大都局限于狭窄的房室内或冰冷的街道上，显得格外局促和封闭，这也照应了人物内心世界的困境。

《珍爱》中最令人惊讶的无疑是主人公的悲惨境遇。珍爱有着肥硕的身材，她受教育程度很低，几乎处于零认知和半文盲状态，母亲对自己像仇人一样，虐待她并纵容父亲强暴她，十六岁的珍爱已为父亲产下了两个孩子。这样的生活就如地狱，它无孔不入的侵蚀和消磨着她，于是人变成行尸走肉。而让珍爱逐渐领悟的，是知识、学问和与瑞恩从未有过的互吐心肠，但这一切都是短暂的，就像珍爱的内心独白所述，“有些人就像住在隧道里，唯一的阳光只存在于内心，即使他们走出隧道很久了，他们的内心仍然与世隔绝，我与瑞恩都属于这种人。”也正是这句话，让整部影片所依稀看到的希望又黯淡了下来，它从某种意义上也打碎了观众的一种理想主义的期许。那个曾经总用幻想消解苦难的珍爱，在成长中开始清醒，这种清醒在结尾与母亲的那场对话中蜕变为一种冷静和现实主义。她得知母亲为何憎恨自己的原因后，转向社工，冷冷的说“这问题你解决不了”后便匆匆离开，并决定独自抚养自己的两个孩子，不再像过去将生活的希望寄托于社会福利的恩惠。

结尾，镜头从俯视拉回平视，珍爱的决定有种自觉与自省意味，但影片的悲观主义情绪并未就此消解，珍爱所谓“新生”仍没有实在的物质保障，她黝黑的皮肤与臃肿的身体分割了整个画面的均衡，单亲家庭的病态结构、种族歧视与社保制度的弊端依然存在，她真的能摆脱困境吗？我很怀疑。



## ④ 《在云端》：缥缈中的转身

年少时，我迷恋火车旅行的颠簸，意外与偶然成为旅途中朦胧的期待。而不知从何时起，旅途已不再能吸引我，我只关心那个清晰抑或模糊的目的地。像《在云端》里的雷恩，忙碌却虚无，享受云端的日子，享受一种孤独的自由，抑或是一种自由的孤独。

雷恩的“背包理论”是一种轻装上阵的哲学，这与他的职业性质有关，也与他的生活方式有关。首先他的工作是替别人辞退员工，倘若没有这套说辞，这些恼怒的、委屈的、迷茫的、信誓旦旦的员工怎会“心甘情愿”的离开自己的岗位，扔掉压力对那些被辞退的员工而言，是种解脱；其次雷恩的生活方式是以飞机为家，他一年 365 天有 300 天在飞机上度过，这要求他的“背包”不能过重，于是他与感情生活绝缘，他单身却也有了无牵挂。

而逐渐影响雷恩的是三个女人，妹妹朱莉、情人阿蕾克斯和同事娜塔莉，她们分别代表亲情、爱情和友情。影片中他孜

孜不倦所追逐的，也是抽象的符号，一个千万英里的里程数，他曾无数次幻想获此荣誉时的喜悦，然而当机长真正坐在他身旁时，他却丝毫没有幸福可言。叔本华曾说，一个人无论看到怎样的美景，如果他没有机会向人讲述，便绝不会感到快乐。在与朱莉、阿蕾克斯和娜塔莉的交往中，那个不食人间烟火的雷恩终于有了讲述的本领，他可以为妹妹的婚礼尽自己的微薄之力，可以与情人一起分享那些被遗忘的成长记忆，也可以为迷失生活和理想的同事写一封推荐信。有时候人在牵挂之中才能体会一种细碎的真实，一个眼神，一个拥抱，或是一封推荐信，生活才似有了着落。

《在云端》依然有着好莱坞惯用的伎俩，不期而遇，而后幡然领悟，在彼此身上找寻到生活新的意义。然而生活并不总乘心如意，当满怀憧憬的雷恩来到芝加哥，唐突地造访阿蕾克斯时，他遭遇的尴尬是他始料未及的，但这并不会影响他新的起航，哲学家莱辛说，“追求真理的过程胜于追求真理本身”，因为真理本身可能并不存在，在消解人生的痛苦与虚无过程中，或许子然一身和相依相伴都是一种途径。

