

黑择明看电影

大导演镜头下的孩子

——给儿童和依然是儿童的大人 黑择明

在成人的世界里,我们大抵知道,人们之间的沟通经常发生无效或低效的情况,甚至在亲友之间——因此发生误会、矛盾,甚至悲剧。但和动物,特别是宠物之间,沟通却是特别有效的,至少我们自己这么认为,所以才会有那么多其乐融融的关于萌宠的电影——但我们没想过,这是因为猫猫狗狗不会说话。一旦它们会主张自己的意志,很可能是另一番景象的。儿童在这个方面与宠物的待遇类似,由于资本和设备等的限制,儿童自己无法拍电影,也就是说,他们无法为自己发声,虽然拉斯·冯·特里尔12岁就拍了自己的电影,但当时并没有什么人拿他当回事。基本上所有的“儿童片”实际上都是成人片——成人来定义、描述、幻想他心目中的儿童故事。

按照对儿童的立场不同,我们大致可以分为以下几种情况:1.“性本善”:即将儿童视作全然无辜的一张白纸或者纯洁的羔羊,以投射自己的各种意识。它不仅属于儒家的《三字经》文化,也属于道家的“专气致柔,能如婴儿乎”;它也属于西方人道主义思想体系。2.“性本恶”:它不仅属于西方基督教背景下对“罪”的理解,在东方的思想中,例如荀子等人的思想里也有这种观念。3.“可塑性”:即把儿童视为可以通过教育来塑造、实现成人理想的工具,带有较强的乌托邦理想和“生命政治”成分。例如苏联教育模式中对于儿童的一些定义等。

艺术家在拍儿童,实际上是在拍自己,只是儿童题材更能够检验艺术家是否对自己诚实:越是优秀的艺术家,在影片中就越多对成人的检讨、越少成人世界的丑陋成见,以及他们经年累月“盘”出来的包袱。好在,已经有很多优秀的影片被拍出来了。

早在1949年,安德烈·巴赞就如说是:秀兰·邓波儿的时代早已结束,它是戏剧、文学和绘画美学的不当延伸。影片中的儿童尤其不应当再像瓷娃娃,不应当再像文艺复兴时期的童年耶稣……我们不由自主地期望这些脸反映我们熟悉的情感,因为这些情感也就是我们的情感。我们希望从他们的面部表情中找到能够唤起共鸣的特征……因此,在凝眸注视孩子的时候,我们是在寻找我们自己,连同我们已经失去的天真、笨拙和稚气。

埃尔伯特·拉摩里斯的短片《红气球》(1956)通常被认为是法国“诗电影”的代表。小男孩帕斯卡和一只红气球的友谊,是诗意得以成立的基础。诗是自由,它与禁锢完全不兼容。这只拟人化的红气球是小男孩的达达尼昂,是成人世界规则中的异端,公交车司机不许它坐车,校长不许它进学校,奶奶不许它进家门,坏孩子们则想尽办法将它弄爆,并最终得逞。然而,自由是无法消灭的——各种色彩的气球仿佛守护天使,一起来做帕斯卡的朋友。

是要有多孤独,才会拍出这样的电影呢?这难道不是成人在现实世界里的心理投射?歌手张楚唱过《孤独的人是可耻的》,他当年看过此片后,第一件事是满西安去找帕斯卡手里那根法棍面包。在那个年代对他来说,法棍不就是“红气球”?

特吕弗的《四百击》(1959)已经被讨论得太多了,最后那个在海边奔跑的男孩忧郁地看着我们——这个镜头正是法国新浪潮电影的标志。但这个孩子独特在哪里呢?在于安托万正好介于成人和儿童之间——他不是“无辜的孩童”,承认吧,他抽烟的姿势如此老练,他属于成人世界的那些小毛病如此自然而然,无疑,来自社会的、来自成人世界的规训和惩罚将他变成和我们自己一样的、我们自己也讨厌的那个人——当安托万的大特写凝视着我们,我们感受到的暴击是失去——我们曾经的天真、稚气,又失去了一次,再也回不来了。

如果说在这些世界级大导演中有谁真的观察过儿童,而不是将自己的欲望投射给儿童,路易·马勒必是其一。《扎齐坐地铁》(1960)今天看来仍然是非常令人吃惊的一部电影。乡下小姑娘扎齐爆发出令人吃惊的生命力(今天所谓“生猛”),她从不去讨好谁,她也不“可爱”或认为自己必须“可爱”,相反,她满口脏话,甚至很粗鲁,然而你就是没法讨厌她,反而觉得她很有喜感。她来巴黎就是为了坐地铁——在1960年地铁是个稀罕物儿,可偏偏赶上地铁工人罢工,这点燃了她的脾气,并引发了她在巴黎天马行空的、库斯图里卡式的冒险。这场冒险或许也是最癫狂的、超现实主义版本的巴黎旅行指南。假如说红气球之旅还有着某种青春式的自怜,扎齐的天马行空,捕捉老鼠现实版则是相反的,她完全在自己的天性里自得其乐,但这些大人的虚伪折磨她很累,两天的时间让这个天不怕地不怕的小姑娘说出一句“我都老了”。

路易·马勒镜头下的儿童都有一种边缘感的特质,即在成人与儿童之间的灰色地带游走的特质。波姬·小

丝年幼时出演的《艳娃传》和涉及伦理问题的《好奇心》都具有这个危险性。

尽管拍摄孩子未必都要冷静地、不附加任何煽情的自我投射,但一个冷静客观的角度确实会起到意想不到的效果。罗贝托·罗西里尼的《德意志零年》(1949)讲述了在战后废墟上,极端匮乏的经济条件下,一个12岁的男孩被纳粹党徒中学老师教唆,将自己卧病在床的父亲毒死(老师告诉他,病人不配活在世上),最后跳楼自杀的故事。这部影片是极为冷静而克制的,我们很难觉察到这个孩子有明显的情绪变化。他似乎冷静地接受了教师灌输的纳粹思想、社会达尔文主义,但这也正说明了这种思想并不是一天形成的。罗西里尼的摄影机不带任何抒情化的情感色彩,却处处令人警惕而揪心,最后孩子因为事件败露,被人排斥,面无表情地一跃而下的一幕更是震撼人心。

在意大利新现实主义电影中,德·西卡的《偷自行车的人》和《孩子在看着我们》以及《擦鞋童》都是令人唏嘘的、关于儿童的佳构。《偷自行车的人》(1948)中,儿子看到了不善撒谎的父亲狼狈、无助、弱小的一面,《擦鞋童》(1946)中,童年那诗意的友谊被监狱的丛林规则践踏,直到粉身碎骨。但意大利新现实主义中有一部较为特别的电影,那就是卢恰诺·维斯康蒂的《小美人》(1951)。这部电影就好像是我们身边刚刚发生的事情:生活窘迫然而好强又焦虑的母亲,在得知有儿童拍电影的选秀活动后,仿佛突然找到了自己阶级上升的一个通道:她以迷之自信,逼迫女儿见导演、上各种培训班、打扮成自己不喜欢的样子,而她只是一个普通的学龄前儿童。而最有趣的地方就是结尾,在拍摄的现场,这个母亲发现自己寄托于女儿的明星梦,所谓的演艺圈,在这些拍电影的人看来只不过是大大笑话。这一幕一语道破了成人世界的迷妄:只有还原成拍摄现场,我们才能看到自己迷梦的虚妄性——主人公于是如梦初醒。

在德语电影中,施隆多夫的《铁皮鼓》(1979)严格来说不算“儿童电影”,因为主人公小奥斯卡的年龄跨度很大,他见证了魏玛共和国的破碎、纳粹的兴起与第三帝国的坍塌。这部电影较为忠实地改编了君特·格拉斯的原著。主人公不想长大,因而从楼梯摔下导致残,成为侏儒——这个看起来不愿意进入成人世界的理由有着彼得·潘一样另类的、邪性的内涵。这一举动

也意味着从精神到肉体的“侏儒化”。他的身上同时具备孩子的天真与任性、好奇心与残忍。他的绝技——尖叫和打鼓,其实都是寓言性质的,尖叫震碎了所有的玻璃,也让成人世界看似强大的玻璃心碎了一地,他的鼓点甚至带偏了纳粹的阅兵节奏。然而和彼得·潘一样,保持在孩子的形体中,拒绝长大,并不意味着冲突、矛盾、痛苦的止息,反而会走向精神上的侏儒化。

奥地利导演哈内克的《白丝带》(2009)有意让故事发生在“一战”期间。副标题是“一个德国儿童的故事”——然而这是一部彻底的“儿童不宜”的电影。导演非常冷静地讲述了德奥乡间围绕一群孩子发生的离奇案件。但更重要的是,导演不动声色为我们展示出,父权、神权的集权是怎样催生了少年儿童的集体暴力。推想到20年后他们正是德国纳粹的主力军,导演的意图不难推断。它很像是用黑白影像传递的“极权主义的起源”:平庸之恶、种族主义、原教旨主义、民粹思潮……这些都像毒液一样,通过体罚、规训、压抑孩子的同时被他们以另一种方式强化:观察一下希姆莱的青少年时代,就多少会明白这一点。

苏联电影有另外一种情形,它与“儿童是祖国的未来”这一理念密切相关——这在某种状态下意味着儿童是可塑造的、可教育成为“理想”状态的。苏联的“青少年与儿童电影制片厂”生产了大量的影片。但值得一提的是,苏联的电影艺术家创造的儿童艺术形象远远超出了“生命政治”的范畴,他们自动进化出来了从地下呼吸的“象鼻兽”。很多大导演都拍过儿童题材。埃利姆·克利莫夫所拍摄的《欢迎光临或非请莫入》(1964)讲了一个少先队夏令营的故事,副标题为“给还没来得及长成大人的孩子和依然是孩子的大人”——这个关于规训、惩罚、控制、排斥异端的故事显然不是拍给孩子看的,虽然故事真的很有趣。安德烈·塔科夫斯基也说过他非常希望给孩子们拍电影——但我们不能相信这句话,或许应当说,他喜欢拍孩子——专气致柔,能如婴儿乎?这种来自道家的思想其实一直贯穿在他的创作中。从以儿童为主角的《压路机与小提琴》《伊万的童年》,到《安德烈·卢布廖夫》里的铸钟少年鲍里斯卡,《镜子》里的伊波利特,《潜行者》中潜行者的孩子,《乡愁》里的小女儿,《牺牲》中亚历山大的儿子,无不寄予他自己的理想。遗作《牺牲》如是题词:此片给我的儿子安德留沙——充满信心与希望。

《被涂污的鸟》:我们都是野蛮人

把 噢

第92届奥斯卡公布的“最佳国际电影长片奖”入围短名单中,《寄生虫》《痛苦与荣耀》等热门影片不负众望,高调入选。其中有一部不太为人熟知的电影,同样在名单之列——《被涂污的鸟》。该片最早亮相于2019年的威尼斯国际电影节,参加竞赛单元,因题材和内容引起巨大争议。在不久的欧盟影展上,中国观众得见这部电影的真容。

从小说到电影

电影《被涂污的鸟》改编自耶日·科辛斯基的同名小说,讲述无名犹太男孩在第二次世界大战期间流浪于东欧村庄,遭遇各种凌辱待遇,最终幸存的故事。小说《被涂污的鸟》自1965年出版后,便备受争议,尤其受到东欧诸国报纸和杂志的攻击。随着时间流逝,小说赢得全世界范围内的认可,已被认为是一部刻画“二战”的经典之作。2005年,《被涂污的鸟》被《时代》周刊评为1923年最好的100部英文小说之一。

小说标题“被涂污的鸟”取自耶日·科辛斯基儿时见到的农村习俗。作为娱乐活动之一,农民会把逮住鸟儿的羽毛涂成彩色,然后放飞它们。这些色彩鲜艳的鸟儿返回鸟群后,会被其他鸟儿视为异类,遭到攻击和撕扯,然后被活活杀死。这个书名形象表达了东欧诸国的犹太人在“二战”期间遭遇的生存困境及小说主人公在书中的形象:被自己人虐待。

一般认为,耶日·科辛斯基根据自己的童年经历创作了《被涂污的鸟》。耶日·科辛斯基出生于高级犹太知识分子家庭,6岁时“二战”爆发,德国纳粹开始屠杀犹太人。为保护他的安全,耶日·科辛斯基的父母拜托一位陌生男人将其带到乡下避难,男人在得到钱财后无故消失,耶日·科辛斯基于是开始了在东欧村庄间的流浪。“二战”结束后,父母在孤儿院

找到他,这与小说的结尾如出一辙。

耶日·科辛斯基的童年经历与小说记叙的内容吻合程度之高,让人不由得相信小说乃自传的说法。不过,耶日·科辛斯基几乎完全否定了这个观点,他义正辞严地表示自己“拒绝做战争幸存者的代言人”。1976年,耶日·科辛斯基给再版《被涂污的鸟》写了一份作者序言,他写道,“我不会让自己成为一个贩卖个人罪孽或隐私回忆录的人,或者一个记录降临到我的同胞和我这代人身上的灾难的人,我只想做一个纯粹的小说家。”小说意味着虚构和想象,与传记如实地照搬人生的逻辑相背离。

不过耶日·科辛斯基再怎么辩解,都无法忽视这样一个事实,即小说源自现实。《被涂污的鸟》当然不是凭空虚构的,耶日·科辛斯基用小说家的笔法将童年往事转变变成一部小说。耶日·科辛斯基之所以做出如此决绝的声明,不仅因为他是“大屠杀”的幸存者,灾难给他的人生留下了不可磨灭的影响——不妨将写作看作一种修复创伤的应急机制,耶日·科辛斯基在写作时是绝对痛苦的;同时,写这份序言也是为了封住好事之徒们的嘴巴,避免给自己带来人身危险(正如耶日·科辛斯基在序言中说的,小说出版后,他多次遭受生命危险和来自同胞们的诽谤)。

《被涂污的鸟》的改编到底算成功还是失败?仁者见仁,智者见智。那些被影像惊吓的观众,需要重新找来小说进行一次深度阅读,以确证电影所呈现的世界是否表达过度,到时他们将发现一个更为宽广和深邃的文学世界;而那些带着阅读经验前往影院观影的观众,或许不会满足于电影简单流于视觉化的呈现,他们的感官在将近3个小时的视觉“轰炸”后会感觉疲劳。

电影在形式与内容之间创造了鲜明

反差。《被涂污的鸟》使用35毫米胶片格式进行拍摄,画面如同明信片,具有精致的构图和摄人心魄的美感。出现在画面中的,则是能够引发强烈生理厌恶的内容:情人被女人的丈夫挖走眼睛,放荡女子被村民合力凌辱至死……这些被当代世界摒弃在常理之外的行为(暴力、乱伦、性虐待……)在电影中当作常态呈现。影像行使着冒犯观众的目的,让观众感到震惊的同时引发他们思考。

永恒的戏剧性空间

对于《被涂污的鸟》,本可以有两种改编方式。其一,延续小说中男孩作为故事讲述者的设定,在影片开头加入画外音,将读者轻轻地带入影像世界,如同迈克·哈内克在《白丝带》中做的那样,后者同样是一部表现战争期间暴力与罪的电影。甚至这版画外音可以选择成年男子的声音,以回忆的视角展开整个故事,既让观众对主角有认同感,同时对久远往事的回忆可以在观众与影像表达的内容之间形成一定的观看距离。

导演瓦茨拉夫·马尔豪尔选择的是另一种方式,将《被涂污的鸟》呈现为一个独立自足的世界。男孩虽然仍为主角,但他的视角并没有保留,知晓一切上帝视角摒除了一切主观成分,主观也就意味着创作者的观点。同时借助于美轮美奂的黑白影像,尽可能剔除影像的可感度,让观众纯粹目睹一幕幕触目惊心的残酷场景,而与真实世界形成一定的距离。作为一种小说影像化的方式,电影同样行使着创造与现实平行的世界的功能。

耶日·科辛斯基企图借鉴的是古希腊喜剧作家阿里斯托芬的讽刺剧《鸟》。在这部喜剧中,阿里斯托芬以古代雅典的公民为原型,放宽现实的束缚和逻辑,让他们生活在田园牧歌般的自然国度

中。耶日·科辛斯基认为,阿里斯托芬使用了象征手法,从而可以无限制地描写真实的事件和人物,不用受历史写作中难以抗拒的种种限制。耶日·科辛斯基做到了吗?

我想,瓦茨拉夫·马尔豪尔在电影中做到了耶日·科辛斯基在小说中没能做到的事情——将作品置于某种神话境地,一种永恒的虚构状态,全然不受地理环境或历史因素的约束。”这也许得力于电影与小说在呈现世界时的不同。小说无法彻底摒弃历史,《被涂污的鸟》中仍然有关于历史、地理和民族的现实成分。能真正做到此点的是电影,如果不借助剧情介绍,观众几乎无法为电影呈现的世界定位:发生的时间,地理坐标或种族民族……

角色言说的语言和身份设定也能看出此点。电影中的角色说的是虚构的斯拉夫语,这是由伏伊奇·梅伦卡(Vojtěch Merunka)开发的一种人工语言,只有小男孩说的是捷克语。在电影中,捷克语与虚构的斯拉夫语可以相互交流。而且除了主要角色,每个人都被称为约斯科(Joska),并一直保持匿名直到电影结尾。捷克语作为“外语”的想法,极好地隐喻了小男孩在普罗大众中作为犹太人的“局外人”身份。

耶日·科辛斯基说:“小说会按照生活的本来面目来表现人生百态。”因此,他选择小说而不是历史著作来呈现那段触目惊心的历史。不过,电影在直观还原现实的能力上,或许是小说所不具备的。《被涂污的鸟》彻底摒除了主观性和抒情性,导演冷冰冰地将世界剖开,让隐藏在表现之下的残酷肌理呈现出来。通过剔除色彩(黑白摄影),放大人像(特写),将场景打造出精致的美感,从而将影像转变为一幕幕震撼奇观,逃离现实逻辑提出的真实要求。

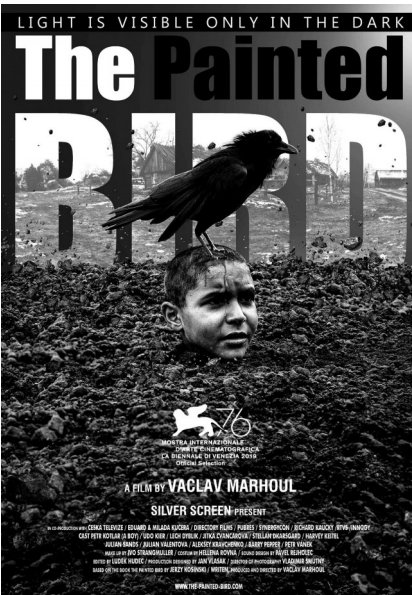
如何呈现大屠杀

对于任何导演来说,拍摄一部“大屠杀”电影需要极大的野心,同时也是一次“成则为王、败则为寇”的战役。瓦茨拉夫·马尔豪尔为此准备了10年,他说:“像全世界数以百万计的读者一样,当时我着迷于小说《被涂污的鸟》。当我在2008年年中完成故事片《托布鲁克》后,我决定投入自己的全部精力和技巧来获得电影的版权。最终,我成功了。”通过与8位编剧合作,并花3年时间创作17个版本,瓦茨拉夫·马尔豪尔成功将“大屠杀”的历史转变为影像。

德国哲学家阿多诺有句众所周知的名言:“奥斯维辛之后,写诗是野蛮的。”我想这位哲学家想指责的并不是简单的写诗行为,而是抒情。这句话应该换成这样,“奥斯维辛之后,抒情是野蛮的”。因此,任何有关“大屠杀”的电影都需要在情感上做到抑制。纪录片于是成为重现不可言说的历史的最佳方案,因为纪录片对真实有绝对的要求,而且纪录片可以对历史产生矫正作用,从而将事实告知公众。克劳德·朗兹曼长达9小时的《浩劫》便是如此。

《索尔之子》是另一部成功表现大屠杀的电影。虽然不是纪录片,不过通过巧妙的设计同样消除了情感的介入:让摄影机聚焦于主角的后背,让环境虚焦,通过声音呈现集中营内地狱般的恐怖。《被涂污的鸟》的手法与此不同,它将人物抛入原始的社会形态中,将时空错置在一个让人无法辨清具体地理坐标的地方,从而创造出另一个永恒的故事。如同是古希腊剧场上的演出,黑暗与光明交织,善与恶的斗争交汇,凝聚着对人性的深度思考。

值得一提的是,《被涂污的鸟》的焦点其实不在德国纳粹犯下的暴行,而是



《被涂污的鸟》电影海报

揭露东欧反犹排犹的历史。这是耶日·科辛斯基受到纳粹读者指责的原因。波兰人认为,他抱愧受纳粹蹂躏的波兰人描写得与纳粹分子无异,强行丑化了祖国人民。另一位波兰裔历史学家杨·T.格罗斯也关注到了这点。在《邻人》这本书中,杨·T.格罗斯同样揭露了作为纳粹受害者的波兰人在极端环境下异常残暴的一面。时间是1941年的某个夏日,波兰小镇耶德瓦布内几乎所有犹太人都被他们的邻人——波兰人所杀害。

瓦茨拉夫·马尔豪尔提供了一种反思历史的方式,即客观不介入地呈现暴行和罪恶,从而获得一处永恒的戏剧性空间。罗马尼亚导演拉杜·裘德用另一种方式呈现另一段不为人知的历史:与纳粹结盟的罗马尼亚政府曾经屠杀3万余名犹太人,这段被称为“敖德萨大屠杀”的浩劫至今在罗马尼亚仍是不可言说的秘密(《野名留史又如何》)。也许因为影像资料的匮乏,或直接表达有政治危险,拉杜·裘德放弃了纪录片的方案,转而用带有“自反”概念的剧情片来呈现历史:虚构一位女导演筹备一场“大屠杀”的戏剧,从而让观众近距离观看和思考这件陌生的历史事件。