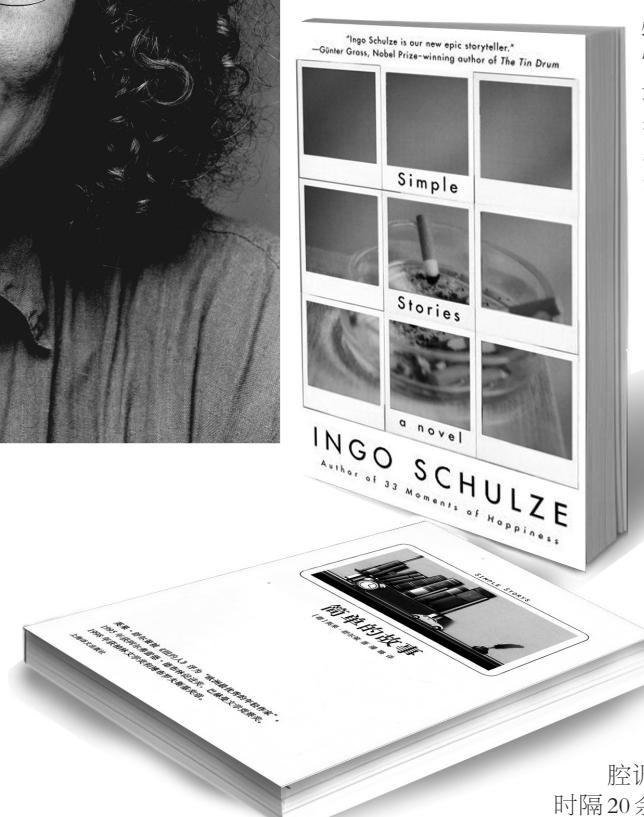




英果·舒尔策

英果·舒尔策(Ing Schulze)1962年出生于德累斯顿的一个知识分子家庭,在耶拿大学攻读过古典语文学专业,大学毕业后在耶拿附近的小城阿尔滕堡的话剧院任职。当时正是1989年东欧局势风起云涌,他和很多民主德国的知识分子一样开始积极投身政治。为了给当地民众提供一个表达自己意见的空间,他放弃了剧院的工作,和几个朋友一起创办了《阿尔腾堡周报》。周报于1990年初开始发行,关注的主要对象是两德统一前后当地的政治和民生,很多是东部德国居民在这一所谓的“转折时期”关心的热点问题。只可惜由于经营不善和资金不足,这份一度颇受欢迎的报纸坚持了两年多就停刊了,但这段经历却使舒尔策跨出了书斋和舞台的范围。作为报人,他接触了社会的方方面面、形形色色,为后来的文学创作提供了丰富的素材。

英果·舒尔策并非早熟的文学天才。他开始文学创作时已过而立之年。1993年舒尔策受人之托赴圣彼得堡创办一家报纸,在这里生活了约半年的时间。圣彼得堡这座只有300年历史的城市却集中体现了俄罗斯民族的近现代史,不管是彼得大帝时期的,还是十月革命时期的、苏联时期的、包括二战期间的不同阶段的历史痕迹在这里混杂、交错、共存;东欧剧变之后,西方元素越来越多地出现在这一背景之中。这些变化以及在变化之中呈现的人生百态都深深地吸引着舒尔策。后来,他迁往柏林定居,就着手把在圣彼得堡的经历和感触用文学形式表达出来,1995年这些短篇小说结集出版,就是舒尔策的处女作《三十三个幸福时刻》。书中的所谓幸福只能从讽刺的意义上理解,大多数故事从现实开始,最终以荒诞、离奇,甚至惊悚、恐怖结束。舒尔策在书中虚构了这些故事的作者,给他起名叫霍夫曼,仿佛是在提醒读者,他文学想象的灵感



《简单的故事》德文、中文版

正是来源于善写奇幻故事的德国浪漫派作家E.T.A.霍夫曼。

英果·舒尔策的第一部作品即得到了评论界的广泛好评,为这个文学新人带来了“德布林促进奖”等数个文学奖项。之后,舒尔策开始把创作转向刚刚统一不久的德国,1998年发表了长篇小说《简单的故事》。《简单的故事》被作者称为“一部来自德国东部外省的长篇小说”,故事发生的是德国东部图林根州的阿尔腾堡,在这个偏僻落后的小镇中,居民们的日常生活在两德统一的背景下开始发生变化,比如他们可以到西欧旅行、开始使用西德马克、合法地接触西方媒体等等。作者避免了对两德统一的政治进程的直接描写,而是使用细节描写取代了宏大的历史叙述,读者要细心体察这些细节才能判断出小说发生的时代背景。小说没有“主线”,没有“高潮”,其中的29个章节是29个互不连贯的故事,这些故事不但情节上没有连贯性,本身也常常无头无尾。只有人物在其中充当着线索:他们是自己故事的主角,在他人故事里会作为配角出现,或被偶尔提及,但没有一个是小说中的“主要人

物”。这些被人物连缀起来的碎片化的情节形成了一种独特的网状叙事结构,这种结构最大限度地容纳了阿尔腾堡生活的方方面面,像万花筒一样为读者展示了一幅统一伊始德国东部社会的全景图。《简单的故事》笔调冷峻,描写“不带同情而且精确”,虽然从整体看是一部长篇小说,但每个章节又酷似传统的美国短篇小说。舒尔策坦言自己在创作时受到海明威、卡佛等美国作家的启发,借用他们的笔法来反映德国上世纪90年代的情况让他感到十分得心应手。《简单的故事》1998年甫一面世,就好评如潮,被媒体称为大家“期盼已久”的关于统一的德国的小说”。舒尔策也被君特·格拉斯称为“新联邦州里最棒的小说家”之一。

从题材来看,《简单的故事》并非标新立异之作,两德统一后不久,就

出现了一批反映这一事件的文学作品,它们被统称为“转折文学”,但不少转折小说都免不了自

卑自怜、怀恋过去的“哭哭啼啼”的腔调。而舒尔策的文风却显出与众不同。时隔20余年,《简单的故事》仍然被视为转折小说的典范之一,也为舒尔策在德国当代文坛上奠定了不可动摇的地位。

随着时间的推移,德国人对于两德统一的激动心情消失,理性的思考渐渐凸显、成熟起来。英果·舒尔策也对德国的现状形成了自己的观点,这种观点与从西德视角出发的主流看法有所不同。例如他不再认为1989年,1990年发生的事情是两个德国的“统一”,而是东德“加入”了西德。按照舒尔策的意见,两者统一而为一,应该产生出一个全新的事物。而东德加入西德则承接了西德体制中好的和不好的东西,同时完全放弃了原东德体制内一些值得保留和借鉴的部分。2005年,舒尔策倾7年之力写成了他的第二部长篇小说《新生》。书中不再像《简单的故事》一样着力再现统一过程中人物的经历,而是融入了大量的作家对于两德统一的看法。

在这部近800页的巨著中,作家一改《简单的故事》中全景式的写法,集中着墨于一个人物——作家和报纸发行人恩里科·提尔摩,通过他的经历和叙述来再现前民主德国从上世纪60年代到90年代的社会生活。小说中主人公的生活与舒尔策本人十分相似。他1962年出生,从小天资过人,一直梦想着做一个能写真话、有批评精神的作家。但他在两德统一之前的群众运

动中表现并不积极。统一之后更是为了赚钱放弃了当作家的梦想,变成了以刊登广告为主的报纸的办报人。他的生意一度很成功,但不久之后却急转直下。债台高筑的他留下一堆书信逃之夭夭。正是这些后来被整理出版的书信记载了提尔摩在两德统一期间的经历和感受,以及他的童年和青少年时期的生活。整理出版这些书信的人名叫“英果·舒尔策”,他给这些书信加入了很多注解,主要是解释东德特有的现象和习惯用语,这些详细、有时甚至是繁冗的注解使得小说大大超出了提尔摩的视角,涵盖了更多的东德社会生活的范围。舒尔策在小说中采取了18世纪很流行的书信体小说的体裁,对此一些评论家表示不解,但更多的评论者认为《新生》从容量和深度上都超过了《简单的故事》,代表了转折文学的新高度。舒尔策在小说中对于两德统一后出现的市场化对原有人际关系的破坏、拜金主义流行、政治意识的淡漠都进行了揭露和批判。小说的主人公最后不知所终,表现了舒尔策对统一后德国渺茫前景的担忧,以及对西德“顺应市场”的民主的失望。

2007年,舒尔策发表了短篇小说集《手机——十三个旧式的故事》,小说集中的人物生活在世界不同角落,但都怀着对于幸福的希冀,他们在希望、失望、分手、重逢之间辗转徘徊,渴望着爱,而幸福往往在平凡生活不经意的瞬间出现。舒尔策在这部小说集中再次展现了他高超的短篇小说技巧,他从小人物的日常生活中截取最平淡的片段,用最朴实无华的语言进行描写,使每个故事表面上看去都波澜不惊,却把幽默和智慧隐藏在深处,让读者在读完全篇后才恍然大悟,不得不佩服作者的妙笔。小说集获得了评论界的一致好评,甚至有评论家说,只要让英果·舒尔策来讲,哪怕再无聊的事情也会变得引人入胜。

2008年,舒尔策再次令人刮目相看,出人意料地把一个曲折而幽默的爱情故事呈现在读者面前。这部十分感性的长篇小说《亚当和伊芙琳》仍然以两德统一为背景,主人公亚当是一个生活在东德的天才的女装裁缝,他凭借高超的手艺使女主顾们变得美丽动人,但也与她们绯闻不断。女友伊芙琳一气之下抛下他跟自己的闺蜜西蒙娜以及西蒙娜来自西德的表兄一起去匈牙利旅行。亚当对自己的不忠深感懊悔,开车追逐伊芙琳一行。只因这一切发生在1989年的年末,使得这次逐爱之旅突然变成了一次政治行为。亚当和伊芙琳通过匈牙利边界到达了西方,迎接他们的是很多的可能性以及一堆生活上的难题,而在他们的家乡,柏林墙倒塌了。这部小说情节曲折动人,令人手不释卷,笔调轻松诙谐,让舒尔策文学多面手的才华尽显无遗。

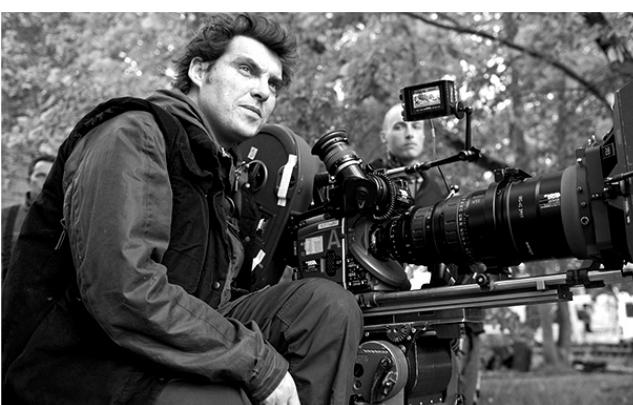


之后,英果·舒尔策又有多部作品面世,如短篇小说集《桔子与天使》(2010),以及散文集《我们想要什么》(2009)、《我们美丽的新衣》(2012)等。两本散文集特别汇集了舒尔策作为公民和公众人物对德国政治和社会现状的意见和思考,其中不乏振聋发聩的警世之言,这些真知灼见往往得益于他的东德视角。如今,而这位来自德国东部的作家早已蜚声世界,他的小说已被译成20多种文字出版,被评论家戏称为联邦德国最受喜爱的“出口产品”。今年,已经奖项累累的他又获得了布莱希特文学奖,以及韩国文学最高荣誉“万海文学奖”。6月,英果·舒尔策作品的第一个中译本《简单的故事》由上海译文出版社出版,8月,作家受歌德学院(北京)之邀,专程由柏林到北京与中国的读者见面,笔者作为译者有幸参加了他与萧开愚以及李洱的对谈,中国同行以及读者对于舒尔策的小说给予了极高的评价。

2012版电影《安娜·卡列尼娜》:

俄国小说的英式影像解读

□孙健敏



2012版《安娜·卡列尼娜》电影导演乔·怀特

作为文学世界的经典人物,安娜·卡列尼娜似乎早就在很多人的心目中落地生根。她不仅属于那部同名小说,还经常作为话题出现在其他作品里,或者社会新闻以及茶余饭后的闲聊中,只要论及爱情、婚姻、家庭以及女人出轨的风险和代价,安娜总是历久长新的话题,有时正反两面意见都会拿她作为证明观点的例证。因此,观看2012版同名电影前,即使没看过原著,也很可能有先入为主的印象。我们能容忍影像像天马行空的虚构,但无法忍受影像冒犯心中已有的想象,改编自经典名著的电影,在口碑上常常失败,原因可能正在于此。

而改编托翁这样巨匠的巨作风险更大。且不说小说篇幅长达六七十万字,人物和线索繁多,又有百科全书式的容量,还有托尔斯泰习惯性的哲理思考,用两个小时的时空来容纳这些,本身就已不可能;更何况俄罗斯黄金时代的文学大师们天生就有自相矛盾、暧昧不清的倾向,因为整个19世纪末的俄罗斯就是暧昧的时代。大变革在即,谁都猜不出答案,找不到出路,成了这个时代普遍的苦闷。但这也是文学创作的最佳契机,因为文学从不为提供答案而生,它只呈现问题的复杂性。或者说,文学真正滋养人类心灵的东西,从来就不是明确的答案,而是将暧昧的现实及其可能性呈现出来,这种呈现本身就就意味着拯救和解决。所以,越是暧昧不明的时代,越容易出现伟大的文学,而且会批量出现。陀思妥耶夫斯基的小说,让巴赫金读出了众生喧哗的复调;契诃夫的《三姐妹》和《樱桃园》里,令人读出“等待戈多”式的无所适从感;当然,托翁也不例外,虽然他是这些同时代俄国天才中最光明最像天使的一个。譬如《安娜·卡列尼娜》中,列文无疑是托尔斯泰对自己的隐写,在理性中,托翁对他充满了讴歌和肯定,但这其实更像他的“超我”;而对安娜,他似乎既怜悯又批判,但在描写她被爱情所诱惑的篇章里,却写得那样动人,无意中流露了他对爱欲的赞美,在这一意义上,安娜更像是托翁的“自我”,而将这两条线索贯穿始终的小说,是否正是托尔斯泰的“自我”?当然,这一切见仁见智,但小说的暧昧之处,正是它

可以被反复琢磨和品赏的审美价值所在。

要在省略的时空里向已经无法理解古典情怀的观众们再现这一切,无疑是个妄想。导演乔·怀特以拍摄改编作品著称,他的处女作是改编《傲慢与偏见》,成名作则是改编自当代英国作家麦克尤恩的同名小说《赎罪》。将《安娜·卡列尼娜》交给不到40岁的改编界名导执导,显然不是偶然。但即使积累了大量的经验,他面对的依然是个无解的命题。

然而此版的《安娜·卡列尼娜》,难得地从一开始就放弃了再现原著的努力,另辟蹊径,用表现的手法对原著进行了高度概括,将改编挪转移为解读。它不再关心小说写了什么,而将重心转移到作为电影创作者,导演和他的团队在小说中读到了什么。虽然所有的改编,本质上都是对原著的再解读,但绝大多数的改编,即使理解上与原著有天壤之别,还是会抹去动过手脚的痕迹,把局面装饰得好像原汁原味的样子,仿佛只是将小说从文字转成了影像。但乔·怀特和他的创作团队,显然认为将解读的痕迹毫无保留地呈现在观众面前,反而更可能避开名著改编中所有可能的劣势和缺陷,观众从一开始就应该被告知,他们不是在看原著,而是在看创作者对《安娜·卡列尼娜》的解读和评论,重点不再是作品,而是对作品的理解。

为了做到这一点,影片从一开始就出现了舞台幕布拉开,一位理发师动作夸张地走到奥勃朗斯基身边,一招一式都充满了仪式感,抖动红色围兜的动作很容易让人联想到西班牙斗牛士。从这一刻起,它就在暗示我们,这部电影开始于对舞台情境的虚构,里面的人物会有些夸张,因为电影不想让我们从中找到现实感,也不鼓励我们去认同和跟随其中的人物,它只要我们观看,了解导演想告诉我们的事情,不要指望在这部电影里得到真实感或者代入感。

卡列宁的办公桌以舞台转景的方式直接搬到了台上,玩具火车转化为安娜·卡列尼娜初遇渥伦斯基时的真火车。通过一系列的形式主义手段,导演将布莱希特的“间离效果理论”巧妙地运用在影像的叙事中。不过,不同于布莱希特对表演的强调,怀特显然更关注技术和影像手段制造的间离效果,像上述不断提醒观众“这是在演戏”的调度和剪辑手段,在这部电影里比比皆是。

而这些手段之所以巧妙,除了它们有制造间离效果的作用外,还能和电影的语言与内容建立联系。譬如,奥勃朗斯基办公室的那场戏,官僚机构的工作场面突然变成了一场马戏表演,然后所有人换了一身衣服从一个场景换到另一个场景,就变成了贵族们生活和社交的场面,既顺畅地完成了转场,又对官僚机构和贵族生活作出了隐喻式的嘲讽。还有舞会那场,安娜和渥伦斯基第一次跳舞,所有人都突然静止不动了,只有他们两个人跳至身边时,才活动起来,突出了这支舞的特殊价值;还用众人看戏般的神情,暗示了社会舆论对这次对舞的看法,同时还暗示了凯蒂和他们之间的三角关系。这些都是将间离、浓缩和象征集于一身的表现手法。

除了大的转场外,导演还很善于利用服装来做出间离和

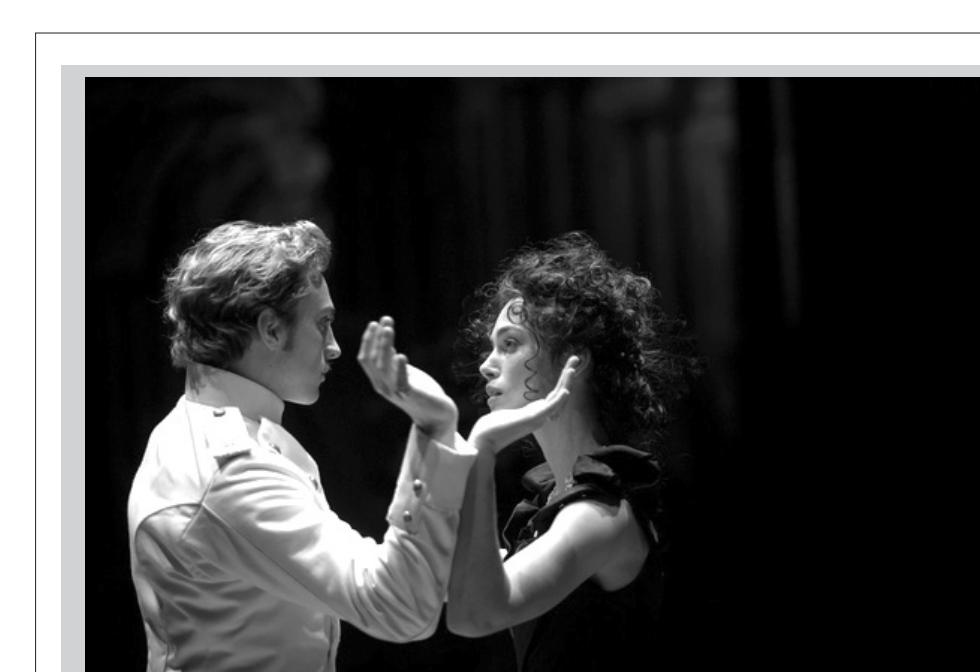
隐喻的效果,譬如卡列宁在家里总是穿着一身黑色长袍,类似教士服,而在公开场合却是一身制服,很好地暗示了他的性格和三观。还有渥伦斯基在充满爱意地驯服白马后,安娜也身穿白衣在草原上和他私会,一下子在她和渥伦斯基的白马之间建立起了隐喻关系,为后面白马之死的象征提供了坚实的基础。最后安娜穷途末路时,导演又让她穿上了第一条类似于鸟笼一般的裙子。这些都不是偶然的选择。

既然如此,那么,这部电影究竟对小说作出了怎样的解读?或许我们可以从导演对几个相关人物及其关系的编排上看出端倪。一开始便登场的奥勃朗斯基和妻子多丽显然是茫茫庸众的代表,婚姻和爱情对奥勃朗斯基而言,是分裂的矛盾体,他一面竭尽全力维持着婚姻,一面又不断和年轻女孩偷情。而多丽从未知道丈夫对自己早已没有爱情,而且一直在欺骗自己,但却没勇气承认,只好不断活在自我欺骗的幻觉中。而卡列宁在电影中则被解读为社会秩序的象征,在他那里,家庭和婚姻是神圣的,爱情无关紧要,所以在明知安娜感情出轨并怀上别人的孩子后,他还能保持冷静,只要安娜能回归婚姻,他甚至不在乎自己是否是安娜的感情归宿。请注意,导演让大牌明星裘德·洛出演并非最重要的卡列宁,是一个有价值取向的选择。而安娜正好跟卡列宁相反,爱情在她这里高于婚姻和家庭,为了爱情,她可以将两者统统抛弃。渥伦斯基在价值取向上和安娜相近,但作为男性,他显然更喜欢轰轰烈烈的激情,而非持久的爱情,因此随着时移物换,他对安娜的爱情也在慢慢消退和变质,在某种程度上证明了爱情的无常本性。还有列文的哥哥,一个革命者,他将爱情当作推翻等级制度的社会实践,娶了一个妓女,过着毫无幸福可言的生活。导演在这里透露出他对革命者的观点,他们虽有崇高的理想,

但事实上这理想却在让他们陷入万劫不复的困境,他们不仅救不了别人,而且也无法拯救自己。最后是列文和凯蒂,他们和奥勃朗斯基夫妇正好相反,他们要将爱情和婚姻统一起来,保持它们的一致性,这是一种理想主义的态度,这对夫妻无论在电影还是小说里,显然是最受祝福的。

和小说一样,安娜的爱情虽不受祝福,但却在电影中占据了篇幅最大、呈现的细节最多,在大多数时间里,导演甚至忘记了所坚持的间离效果,频频运用特写、细腻写实的表演等手段,希望观众能够入戏。这一方面或许有商业上的考虑,另一方面,也可能是他真心的选择。在小说里,托尔斯泰最后并没有选择爱情作为解决方案,寻觅理想的列文甚至认为他和妻子在心灵上依然存在鸿沟,善和明智是他在爱情和婚姻的过程中得到的最宝贵体验;但在电影里,列文却在同伴的启发下,顿悟到爱情比理性更重要,这个改写,显然是导演和他的团队在表态。

更耐人寻味的是,托尔斯泰将小说结束于列文,怀特却让电影结束于卡列宁,在诗意的田野上,安娜的两个孩子在嬉戏,卡列宁穿着白衬衫低头看书,不时抬头看两个孩子,露出欣慰的笑容,简直就像圣徒。这也是导演的表态,秩序虽然反对爱情,但却能为下一代提供最理想的成长环境。秩序在这里得到了伸张和讴歌。我们可以将这视为一个英国导演和一个俄国小说家之间的时空对话,浪漫的俄国人将宗教和理想主义作为归宿,保守的英国人则更喜欢坚守他们的秩序。怀特对爱情与婚姻的看法显然不是托尔斯泰式的,而是简·奥斯丁式的,而电影也似乎是原著小说和《傲慢与偏见》的折中,作为一个形式上的激进主义者,导演在价值观上表现了他的保守主义倾向。正是解读而非改编,为他提供了这样的空间。



《安娜·卡列尼娜》(2012)剧照

世界文坛