



黑泽明

十七号观影室

霓虹灯下的生之欲

——几部黑泽明的现代题材电影观后 □苏 往

2018年

是黑泽明去世20周年,电影资料馆在年末组织了二轮专题放映,12部片子里很多是4k修复的精品。关于黑泽明,以前只看过寥寥几部作为各种榜单常客的武士电影,《罗生门》《七武士》《椿三十郎》《乱》等等,它们或生气勃勃,或宏大精美,而且全部意境深邃,有的作为电影已经无限趋近于完美。但奇怪的是,这些多年间反复看过多次的电影,于我本人没有更深的触动,每次看时也只是感慨曾有过这么好的电影,看过就丢开不再想了。

倒是在这次专题放映活动中新看的几部现代题材电影,从1949年的《野良犬》到1963年的《天国与地狱》,从1952年的《生之欲》到1960年的《恶汉甜梦》,虽然并不都在黑泽明电影的第一梯队里,但霓虹灯下反复上演善与恶的对峙、生与死的选择,却每每于我心有感戚焉。

善与恶的对峙

《天国与地狱》仿佛是《野良犬》一声沉重的回响。这两部片子,作为类型片同样可以划入但又不仅仅是刑侦悬疑题材;同样设置了一个在影片前半段近乎隐形、抽丝剥茧被找出来慢慢现形的凶徒,作为男主角三船敏郎的对照;最后一场揭示主题的戏,同样发生在男主角与凶徒之间。

拍摄于70年前的《野良犬》,大约还是迄今最好的寻枪电影。年轻的警察村上在拥挤的公交车上被扒手摸去了配枪,寻枪的过程中,不断有人被抢劫,死于他的枪下;随后一同查办此案的、师长一般的老警察也被这把枪打成重伤;最终相遇的村上 and 已穷途末路的凶徒游佐都在近乎癫狂的状态里,他们在泥泞中缠斗在一起。

有人评论说在这场打斗中分不出谁是谁,我却恰恰相反。影片给两人安排了相似的经历——在回乡途中被偷去了全部家当的退伍兵。相同的境遇,不同的人生,这里强调的显然是选择,村上选择向上,而游佐选择向下,所以成了完全不同的人。

《天国与地狱》从片名开始营造对照,这个故事同样有一个在穷困中急转向下、直至堕入地狱的年轻人。竹内是个住在贫民窟里的年轻医生,他逼仄的房间有一扇小窗户正好能望到山顶上的别墅,那是一家鞋业公司专务权藤的家,于是他有了绑架富人孩子的念头。最后,这位几乎没有台词,我们对他差不多一无所知的绑架犯,在身陷囹圄后提出只想见权藤一人。尽管他嘶吼着对后者道出了如上作案的初衷,但他的贫穷并换不到什么同情,观众最终认同的是初看从设定到个性

都不讨喜的权藤——他在几经纠结后,为了救被错绑的司机儿子,赔上了视为生命的事业。

向死而生,向生而死

“还剩下75天活命的男子。”1951年的秋天,黑泽明用3B铅笔在草稿纸上写下了这样一句话,拿给编剧桥本忍,说这是下一部电影的题材,请他先写个初稿,“绝对不要超出主题一步”。这便是《生之欲》的起点。生死与爱,可以涵盖所有作品的主题了。在处理主人公的生死大事上,《生之欲》是一部奇特的电影。主人公渡边课长是基层公务员队伍里的“老油条”,恪尽职守,忙忙碌碌,一事无成。画外音点出,“他只是为消磨时间而活着”,“他在20年前就已经死了”。一个罹患癌症的公务员,在生命的最后时间里做了一

岳父为了捂住窝案,不惜让女婿从这个世界上消失。两个关于公务员的故事,老人向死而生,年轻人向生而死。《恶汉甜梦》也可以看作是《生之欲》的某种回响,两部电影都有惺惺作态的上司,出现在一场公务员的葬礼上。

浮士德与哈姆雷特

黑泽明是化用西方经典的高手。众所周知,他曾将《麦克白》改编成《蜘蛛巢城》,将《李尔王》改编成《乱》。而在这些现代题材的电影里,在日本都市的霓虹灯下,浮士德在寻求作乐,哈姆雷特在策划复仇。《生之欲》的前90分钟内容,是渡边收到了死亡判决书后的彷徨,这是一场含有存在主义命题的拷问。从

本应讲述哈姆雷特故事的何瑞修,在权力的强压之下必须闭紧嘴巴才能活下去。

暑热蒸腾的众生浮世绘

与二流作家渡边投入夜生活相似,《野良犬》和《天国与地狱》各自有一段著名的、游走在现代都市众生相里的华彩段落。

前者是村上为了寻枪,装扮成落魄的老兵,潜伏在熙熙攘攘的底层社会,从扒手、黑市贩子到皮条客、舞女,他一步步接近游佐。街头实拍,白描手法,化用了同时代意大利新现实主义电影的手法,用来拍战后尚在创痛中的破败街景和贫穷的底层生活,相得益彰。而到了10余年后的《天国与地狱》,看得到经济的

确发展了。《野良犬》里无处不在、让每个人烦闷不已的暑热,在山上的“天国”——权藤的别墅里已经被一种叫做空调的新玩意儿隔绝到室外。而将臭水塘修成公园的渡边,只是体制内一个转瞬即逝的杂音,住在贫民窟的竹内依然与臭水塘和酷热相伴。当然比起战争刚结束时,城里繁华了很多,竹内这样的人,也可以到豪华舞厅里一时忘我。他从舞厅离开后,抓捕他的警察们跟着他到了比贫民窟更可悲的地方——瘾君子的聚集地,他们游魂一样聚在一起,除了一具即将破灭的身体一无所有,那里是真正的地狱。

那场舞厅戏的迷醉感,让我想起《大都会》2010年修复版恢复的16毫米胶片内容中,对地上世界夜生活的展示,虽然黑泽明应该没看过这一段。天国与地狱两个世界的对立,地狱复仇者剑走偏锋后的覆灭以及劳心者向劳力者伸出的手,同样与《大都会》同声共气。

“我有时候想到自己的死亡,我想到自己总有一天将‘不再’活着。可我又总感觉自己活得如此之少,于是我开始沉思,心情却并不悲哀。”黑泽明这样提及拍摄《生之欲》的初衷。

沉思不难,真正难的是“并不悲哀”。死亡不难,更难的是活着。《生之欲》剧本曾经叫《渡边勘治的一生》,桥本忍在年迈时写回忆录,仍不喜欢黑泽明改的这个名字,认为“有点拿腔捏调的味道”,可是另一位编剧、处于掌舵人位置的小国英雄支持了这个片名。

在我看来,比起《大都会》最后两个世界基础的和解,黑泽明镜头下的“大都会”,在臭水塘上蒸腾的暑热和光怪陆离的霓虹灯下,间或闪现的“生之欲”,让人信服多了。渡边勘治的故事,担得起这个有些腔调的名字。



件有意义的事:推动一个臭水塘改造成公园。看了这样的梗概,本以为故事的大部分篇幅会放在渡边改造水塘的艰难过程。但是,电影演了2/3,渡边才决定开始做这件事,兴冲冲地推门出去,下一个镜头便是他的遗像。电影后1/3内容是同事们在灵堂里的聊天。

也就是说,这个精神上已死20年的人,在生命开始倒计时才选择开始“活着”。而电影偏偏跳着他走出去、重获新生的段落,用蒙太奇直接带观众到他的死后,用一场其他已“死”的公务员们在冗长而略显沉闷的对话中对他的误解和猜测,拼凑出主人公最后时光。中途突然拿掉主人公这个设定,下一个玩得好的就是近10年后的《惊魂记》了。

《恶汉甜梦》里,主人公西幸的死亡也是留白的。在举办记者会揭露腐败窝案的那天早晨,他消失了,妻子和大舅子抵达现场,只看到雨衣和针管,西幸的朋友告诉他们,西幸在来时路上撞上火车的那辆汽车里。此处的留白也有对公务员的讽刺。“你们不了解公务员,他们从来不做有损于上司的事,不论发生什么。”西幸的

来浑浑噩噩的老人试图寻找自己存在的意义,可是,他的独子和儿媳、偶遇后带他灯红酒绿的二流作家以及青春活力的年轻女同事,都没有帮助他找到,总是以为抓到了什么旋即又成虚空。不断寻找、不断失落的情节里,渡边像是被浮士德附体了。尤其是那位二流作家,高高的个子戴顶黑色帽子,黑色外套披在身上像斗篷一样,有些梅菲斯特的影子。

而《恶汉甜梦》则是一曲《哈姆雷特》的变奏曲。为父报仇的西幸是哈姆雷特,他的妻子是奥菲莉亚,他的岳父、某地土地开发集团的副总裁岩渊则是叔父。故事里一样有因主人公报仇而精神毁灭的女孩,有对“疑凶”是否心虚的公开试探,有复仇前的犹豫不决。

不过,这部政治惊悚题材的电影没有哈姆雷特式的自我拷问,也缺乏《生之欲》那种于无声处喷薄而出的生命力,显得有些呆板,它的长处在于讽刺更为辛辣决绝,权力和被权力裹挟的资本,面目更为可憎可怖。最讽刺的是,一贯高高在上的岩渊给那位观众只闻其声的上司打电话,即使对方看不见,也总是恭恭敬敬地站着讲话,低头哈腰把全套动作做足。而西幸的好友,

莫斯科契诃夫艺术剧院的群“醉”

□王丽丹

俄罗斯的冬日,夜间温度达到零下几十度是最正常不过的。在这样的冬日夜晚,游走于城市街头的酒鬼,纵使有全身心的苦闷欲向人诉说,行色匆匆的路人也断然无暇他顾。乡野间的酒鬼更不必说。如此这般,这酒鬼或许怀揣未竟的理想与未及说出的痛苦与委屈,仓促间奔往彼世,最后只为俄罗斯冬日醉酒冻死街头的酒鬼徒增人数,还不自知,空留遗憾。

2018年12月中旬一个冬日的夜晚,我们有幸亲耳聆听了一批“醉酒之人”倾吐自己的心声。并非我们有多善良,也非他们有多幸运,而是莫斯科契诃夫艺术剧院的小剧场提供了绝无仅有的交流平台。到小剧场观看《醉酒之人》(或译《酒鬼》),我们是有所备而来,但创意深邃的舞美设计与超出想象的演出技巧仍震撼了观众。

莫斯科当天傍晚零下14℃。小剧场内温度虽在零上,仍显得阴冷。从观众席看过去,一个倾斜40度左右的方形舞台,灯光以黑白相间的方格状打到舞台上。舞台两边分别设立乐池,14名分坐两边的演奏者均为后来上场的演员。铃声响过,演员们演奏起非传统乐器。有的吹一米长的黑筒,发出“呜呜”的声音,有的演员拉动方木箱里挂住的铁链,有的揉搓纸口袋或塑料口袋,有的晃动装有硬币的玻璃杯,有的发出在黑板上写字的摩擦声(或许是用泡沫塑料擦玻璃发出的声音),各种声音交替,形成激荡起伏的不和谐噪音。原以为这是序曲,可持续足有5分钟之久的非传统乐器演奏令人顿悟,这喧嚣与嘈杂不单为营造现场的氛围或铺垫戏剧的情绪而设,它在不知不觉中已将观众带入一个纷扰、杂乱、荒唐、无序的世界。就在演奏声戛然而止之时,舞台上出现了一个身穿黑色连衣裤、手持皮包的姑娘。她步态蹒跚,左右摇晃,嘴里还念念有词,人突然失去平衡,跌坐到地面上。此时一个男人从舞台远处向她踉跄走来,本想伸手拉她起来,却没能做到,他似乎在跳酒精的探戈,身体重心不稳,差一点儿跌倒……如此这般,契诃夫艺术剧院群“醉”的大幕徐徐拉开,接下来

14位“醉酒之人”先后登场,在这方幻影重叠的倾斜舞台上,撕下自己的面具,向观众敞开心扉,坦诚其内心深处最隐秘的真实。

《醉酒之人》为俄罗斯当代剧作家伊万·维雷帕耶夫的代表作。2002年,作为特立独行的剧作家、实验戏剧的践行者,维雷帕耶夫以说唱风格亲自出演话剧、音乐、自白为一体的《氧气》,一举成名。其包括电影在内的艺术创作数度于国内外戏剧电影节斩获折桂。其剧作《氧气》《存在》《七月》《幻觉》《太阳线》在俄罗斯多家剧院长演不衰,甚至成为许多著名剧团的保留剧目。剧本《醉酒之人》呈典型的维雷帕耶夫式多话题、碎片化结构,贯穿剧作家创作始终的自由主题显而易见。维雷帕耶夫认为,人生就该冲出藩篱,摆脱枷锁,打破成规,为“氧气”、为自由而存在。在《醉酒之人》中,剧作家甚至为人物营造出一种追求自由的最佳状态——醉酒。在醉酒状态下,人物可以无遮拦地“酒后吐真言”,可以肆无忌惮地呈现最本真的自我。剧本甚至援引被誉为“信仰的归宿,灵魂的良药”的《鲁拜集》诗句作为题词:“……你所见的一切徒有其表/徒具外形——而本质无人看清。/别试图理解这些画面的含义,/静坐一旁啜饮美酒吧!”作者似乎欲借“醉酒”这一“良药”,引导读者透过现象深入本质,展示人物“信仰”,剖析人物“灵魂”,探求言行表象背后的本质及意义。

剧作内涵与个性兼备的“醉酒”潜台词无疑被俄罗斯导演、莫斯科梅耶荷德戏剧中心艺术总监维克多·雷扎科夫理想化地呈现于契诃夫艺术剧院的小舞台上。话剧《醉酒之人》共两幕八个小情节。第一幕四个情节为:一对男女街头偶遇,一男两女的三角恋,一对夫妇在母亲去世周年上狂饮过后,四个年轻人及一个妓女于一个素食餐馆内。剧中各种人际关系——陌生人、亲人、朋友等,各种现实百态——死亡、背叛、信仰、上帝等,轮番亮相。第一幕的故事发生在倾斜的舞台上。倾斜,不仅为醉酒表演营造一种动作变形、步履蹒跚的效果,也象征一个生活的角度,暗示一个变形而扭



《醉酒之人》剧照

曲的世界。打到舞台上黑白相间的网格状灯光不停变换,映射到人物涂成白色的面孔上,幻影重生,这里不仅突出夜色,似乎也映射人物的内心。所有男女,一律身着黑色正装,虽为醉态,却不难发现其对生活的态度颇为严肃,最起码还保有一种仪式感。维克多·雷扎科夫执导的似乎不是一场普通的戏剧,而是一场马戏。女演员戴着红鼻子,女演员们戴着各式假发,人物不断地将各种家具搬来搬去,整个世界就像一个马戏场,而每一个人则如其中的小丑,滑稽而可笑。

这14个醉酒之人似乎完全没有意识到自己的处境,他们仿佛穿行于陀思妥耶夫斯基笔下的时空里:在荒诞的境地里,抽出片刻时间,讨论永恒的话题——关于死亡与背叛,关于信仰与爱,关于上帝与不朽。也只有在这种酒醉的状态下,人物才会真正实现自由,呈现本真,其忏悔才可以如此体无完肤:劳伦斯承认自己和劳拉在一起三年的感觉很好,但他发现自己爱上劳拉的女友马格达,所以今天就和马格达举行了婚礼;古斯塔夫认为,“上帝是无限的”,没有始终,而我们每一个人都是他的肉身;卡尔认为自己“不是个好人”,他承认几



维克多·雷扎科夫

年前和朋友的妻子睡过,不敢正视朋友,感觉枉为人躯,侈谈上帝之肉身,甚至不配动物之形,自己都已厌恶自己。尽管三个年轻人不相信上帝的存在,但本能一般简单、纯真,而且他们如此忘情于沉醉的状态,发誓“我再也不会清醒了”。演出中,演员们有的洗脸,有的洗头,有的整个身体倒在水中。水元素的设计有其深刻含义。东正教概念中的水具有净化本罪的作用,在水的洗礼下,人可以得到精神的升华,可以重生。此时舞台上的水似乎正有此意,水发挥了催醒之功效,“醉”的世界在渐行渐远,“真”世界在慢慢回归,最后成就了剧终时震撼的静场。妓女萝扎追问不再纠缠于她的马可:“你是耶稣基督吗?”回答:“是的。”随之一声巨响,场上灯光熄灭,一片静寂。这或许就是导演一贯追求的“那种快乐的陶醉状态”——剧场里的静。

是夜,观众深刻体验到每个舞台人的真诚,每个人都醉得彻底,放纵得酣畅,透明得一览无余。从触动灵魂深处的语言到形体舞蹈,可以感受到每一个灵魂的解禁,每一个精神的自由,而此刻的自由是宝贵和至高无上的,萝扎也在不断重复呐喊:“谁也别想让我做超出我力所能及的事。”维雷帕耶夫曾表示,当年写出该剧剧本时,他似乎觉得自己在戏剧文学方面取得了些许成功,该剧本是其“创作发展的一个新阶段”,是他的“最爱”。可以断言,剧作家借助群“醉”冲破藩篱,探索真谛,寻求救赎,终可以美好而光明地收场。

无论是文本的解读,还是舞台的呈现,《醉酒之人》均表里如一地诠释了契诃夫艺术剧院舞台上那只“飞翔的海鸥”——艺术可以永远自由地翱翔。

他们最终承认,偶尔听得见“上帝在自己心中的低语”……大家坦诚背叛,畅言死亡,探讨神性,忘却恐惧。显然,“酒”是充满狂欢的神启,“醉”是通往真理的路径,“醉酒之人”则成为真理的探寻者。这些真理的探寻者,似乎有醉酒之后的精神恍惚,却毫无醉酒之后的语无伦次,语言的连贯性与行动性以及情绪宣泄得恰如其分。如果说第一幕里,他们不断重复对话,语言跌宕跳跃,言辞荒唐荒诞,那么第二幕中,人物台词多为大段独白,演员快速流利、说唱式的独白,夹杂着不绝于耳的非标准语,给人一种直抒胸臆之感。似乎荒诞的言论、怪异的节奏、深邃的哲理浑然天成,和谐成有机的韵律,无此语言毫无力度。而演员之所以赋予语言以如此铿锵有力之分量,想必是终于可以借他人酒杯浇自己块垒之欣悦所致。