

后人看《大都会》，看到的不仅是一座上世纪20年代人想象的未来城市，不仅是赋予影片灵魂的纽约与柏林，也看到了他们自己的城市、幻想中的城市。

# 曾经有这样一个反乌托邦

□苏 宛



《大都会》剧照

初秋，三部默片时代德国电影的扛鼎之作——《浮士德》(1926年)、《柏林：大城市的交响乐》(1927年)和《大都会》(1927年)在北京百老汇电影中心的屋顶上相继与观众见面。这次百老汇与歌德学院联袂推出的露天电影季因之得名“屋顶上的大都会”。



《大都会》剧照

其中，科幻巨制《大都会》作为默片时代皇冠上的明珠，是联合国教科文组织的文化遗产名录《世界的记忆》收录的第一部电影作品。这次电影季放映的2010年最新修复版是第一次与首都观众见面。有一支北京这座杂糅的后现代大都市滋养的电子乐队现场为电影配音，在电影院所在的后现代风格建筑空间里，从魏玛德国远道而来的黑白“大都会”与这座真实的城市形成了一种微妙的对话关系。

## 弗里茨·朗的《大都会》回来了

剪辑成就了电影，而电影也会因“剪刀手”而受伤。作为默片时代最昂贵的电影，《大都会》在剪刀下的命运，也如大片一般跌宕起伏。

1927年1月，德国UFA电影制片厂启用名导弗里茨·朗，历经18个月，耗资500万帝国马克，发动37000名群众演员，耗费200万英尺胶卷摄制完成

的巨制《大都会》通过审查，在柏林试映，长度在153分钟左右。同期，负责影片海外发行的美国派拉蒙公司高层看过拷贝后，认为故事复杂，片长过长，重新剪辑掉了大约1/4的胶片。在德国，《大都会》票房惨淡，UFA参照美国版本剪出了一个长度相近的新版，在当年8月大规模公映。直到上世纪80年代，公众见到的都是重新剪辑后的版本。体现弗里茨·朗最初创作意志的那一版《大都会》成了失落的传说。

从1969年到上世纪末，《大都会》经历了大大小小的修补工程。人们一度认为收入联合国世界文化遗产的2001年茂瑙基金会版本就是当代人在残存胶片上施展的极致了。然而，在阿根廷，一些电影爱好者看了布宜诺斯艾利斯电影博物馆收藏的《大都会》之后，却抱怨电影画质差，还长得慢，有两个多小时。2008年，一位新任的博物馆馆长听过这个说法，上任后在片库中找到了这个拷贝，发现确实多了大约半小时没见过的内容。

茂瑙基金会一度保持沉默，不敢相信这是真的。消息证实后，他们再度着手修复，这份拷贝是40年前转制为16毫米的复本，画质当然远远不如35毫米规格的原版，而转制时没有清理的灰尘和刮痕，也不可避免地留在了修复版的画面上，少数损毁严重的片段，比如大都会之主强·弗莱德森与狂人科学家卢特旺的一场打戏，不得不不用字幕的形式表现以串起前后的情节。新发现的情节段落插入联合国收录版本，银幕上两种画质的对比更加清晰地表达出作者最初想说、而没能完全说出口的话。

## 不被认同的反乌托邦童话

1984年，苹果公司的一部广告片从小说《1984》里借来用以暗指IT巨头IBM的“老大哥”，而在银幕下聆听“老大哥”训话的“沉默的大多数”，抱着机器人一样沉重划一的步伐，显然是从《大都会》里借来的。弗里茨·朗的团队比《1984》早20年用当时德国表现主义

的手法搭建起了影像的反乌托邦。

与空中花园一样和谐美好的乌托邦相反，反乌托邦讲的是在未来社会中滥用的技术怎样奴役了人，导致人类的精神家园沦丧。不同的反乌托邦，主要区别在于奴役的方式，也就是统治者用以控制大众的方式不同：《1984》用的是沉重的枷锁，而《美丽新世界》用的是轻盈的感官电影。这虽然是科学幻想，但反映的是现代人真实的恐惧：20世纪的科技大发展和随之而来的社会结构巨变与时代动荡，让人们开始反思启蒙时代不容置疑的科学进步两大时代主题。

朗的反乌托邦是一座2026年的大城市，这个城市由以乔·弗莱德森为首的资本家统治，被人为地分成了两个世界，资本家居于地面上鳞次栉比的摩天大厦里，他们是城市的“头脑”，指挥维持城市运转的机器系统，而操作机器的工人们在地下城终日麻木地劳作，愤懑而彷徨。在隔绝人间疾苦的“永恒花园”里浪荡嬉戏的弗莱德森之子弗雷德，与工人之女玛利亚相遇后，追随她深入地下城，体会了工人的苦况，回到地上向父亲控诉。而弗莱德森由此发现工人们集结起来聆听玛利亚的演讲，他让科学家卢特旺将一个半成品机器人制成玛利亚的模样，利用她的影响蛊惑工人暴动，以便镇压。而卢特旺出于私愤，假装同意，目的是让机器人煽动工人毁灭大都会，工人们在盛怒下摧毁机器，引发了大洪水。

在展示科技对人的桎梏以及随之而来的社会阶层大分化之后，与《1984》和《美丽新世界》不同的是，《大都会》的重心不是质疑和颠覆，而是调和。在结尾，弗雷德将父亲和工头的手拉在一起，让大暴动的阴谋消于无形。“脑和手的调节者一定是心！”在今人看来，《大都会》的题词跟1926年茂瑙的《浮士德》结尾占据整个银幕的“爱”字有一拼——同样是技术奇观巨人的躯壳套着孩童般天真的灵魂，比比谁更幼稚，是轻易挫败魔鬼阴谋的小情小爱，还是初学人间疾苦就能抹平统治者与被统治者之间鸿沟的公子哥？即使在最初上映的时代，《大都会》也被视为形式大于内容的技术奇观，华丽而无情，宏大又轻佻。80多年前第二个剪辑版本的观众依然门可罗雀，UFA因此几乎破产。

然而，纵是无情也动人。《大都会》在后世成了默片时代德国电影和科幻电影的标杆，激起了一代代人的观影热情，原因也许在于它从来都不能说是“过去时”，而更近于“完成进行时”。它宏大冷峻的反乌托邦框架与轻飘飘的童话结局之间的裂隙，也让它与后人的对话有了更多的空间。

## 科幻外衣下的现代启示录

《大都会》在科幻史上的地位一言以蔽之：后世任何一部想象未来城市的电影，都很难说走出了它的影子。后世的影人不断在朗打造的框架下创造自己的未来之城。摩天大厦之间穿针引线的城市交通轨道在《第五元素》和《蝙蝠侠》里，永远在冰冷的夜里不见白日的城市在《银翼杀手》里，可视电话在发明之前已经被不少科幻电影当成了标配。而星球大战系列的机器人C-3PO和MV里戴金属胸罩的麦当娜造型雷同，是因为二者都借鉴了卢特旺的机器人形象。

然而，用最新技术创造的未来奇观，为何包裹这样简单陈腐的意识形态？电影中的大洪水、巴别塔、活起来的死神与七宗罪雕像，不能不让想起《圣经》。有人将《大都会》与基督教教义对照后发现，它比科波拉的那部电影更当得起“现代启示录”这个名字。《启示录》是《新约》的最后一章，写的是瘟疫、战争、饥荒与死亡大举进入人间，预示七重封印被揭开，撒旦会开放地狱之门，毁灭现存物质世界，而上帝终将战胜撒旦，所有不信上帝的人即将受到最终的审判，新的世界从天而降。在朗的版本中，大都会之主弗莱德森是主，两个玛利亚分别是真先知与伪先知，卢特旺是撒旦，而弗雷德无疑是弥赛亚，是耶稣基督。

在《大都会》的作者看来，暴力反抗只会引发大洪水一样扫荡一切的灾难，解决地上与地下两个世界的矛盾，在于“理解”二字。也就是说，两个世界的分化就其本质而言并无不妥。统治者的“头脑”可以替千千万万人民思考，为了一个宏伟的目标，大众应当承受机器般的劳作。难怪希特勒和纳粹的宣传头目戈培尔会喜欢《大都会》。但是，尽管《大都会》有这样的思想倾向，尽管《大都会》的编剧、朗的妻子多年后加入了纳粹党，与他分道扬镳，也不能由此推断这部大萧条之前的电影是在为纳粹思想鼓与呼，就像不能因为大都会的城市景观设计主要参照了纽约，就说电影是在谄媚美国式的自由资本主义——纳粹党上台后就是这么给《大都会》粗暴定性的。

也许只能说，是在战后的颓败中迸发出野蛮生命力而又在大发展中困于内在冲突的魏玛德国，乃至整个生机勃勃又危机四伏的上世纪20年代西方社会，产生了这部丰满充盈又满是裂隙、可以引发无尽解读的作品。后人看《大都会》，看到的不仅是一座上世纪20年代人想象的未来城市，不仅是赋予影片灵魂的纽约与柏林，也看到了他们自己的城市、幻想中的城市。



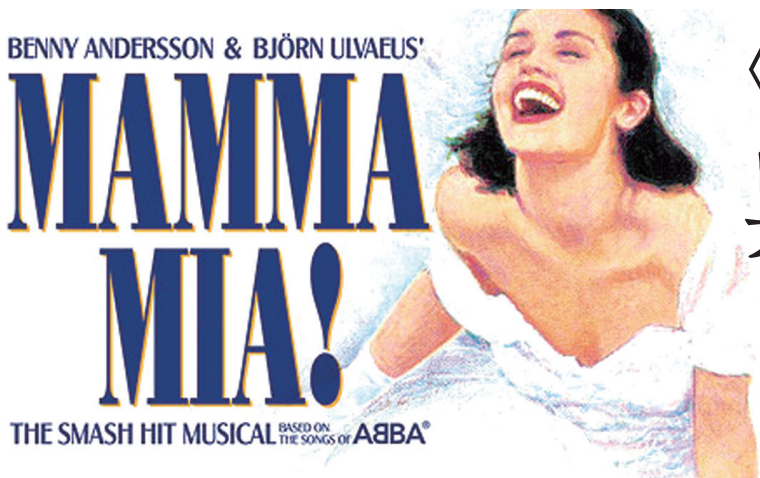
《大都会》导演弗里茨·朗



《大都会》2010年最新修复版海报



《大都会》剧照



20世纪末以来，世界主流音乐剧的舞台虽呈现多元化发展，但无论是在伦敦西区还是在纽约百老汇，一种被称为“点唱机音乐剧”的风格却抢尽了风头。曾经的流行金曲套上新编故事，似乎就能“化腐朽为神奇”。然而西方不少音乐剧业内人士也深深忧虑：照此下去，百老汇岂不要成了“东边的拉斯维加斯”？“点唱机音乐剧”就是这样令人纠结。而在诸多的“点唱机音乐剧”中，产自伦敦西区的《妈妈咪呀》无疑是人气上的赢家。虽然制作精良，让人轻松愉快的《妈妈咪呀》仍然被纽约毒舌派评论人指出保守、缺乏新意甚至轻浮，但该剧在“9·11”发生后不久于百老汇揭幕，正好满足了纽约许多中产精英心灵上的空虚，耳熟能详的经典歌曲串起了无忧无虑的迪斯科年代。所以在西方评论家看来，《妈妈咪呀》似乎并没有给票房带来障碍，反而推波助澜。正如一位评论家所言，“有了《妈妈咪呀》，抗抑郁药就没销路了”。从伦敦驻场原版(连演至今超过了13年)、百老汇驻场版本(连演至今超过了10年)、拉斯维加斯驻场版本(连演6年)到英文巡演版、国际版、电影版等，这部音乐剧以16种语言在全球无数剧场里延续着全新生命。

## 《妈妈咪呀》

故事简介：上世纪70年代西方性解放时期，妈妈唐娜曾有三位男友。若干年后，在女儿苏菲的婚礼上，一场寻亲故事由此展开……

《妈妈咪呀》毕竟不是等闲之辈，名称来自于上世纪七八十年代红透世界的瑞典流行乐队ABBA乐团1975年年度排行榜冠军的同名单曲，表示惊叹的语气。ABBA源自于乐队成员姓名的首字母。乐队主创本尼·安德森和比约恩·乌尔夫厄斯并不是音乐剧的新手，早年的《棋王》就已奠定了他们在音乐剧界的地位。虽然选用了ABBA经典歌曲，原乐队成员的词曲作者也亲自参与了音乐剧的创作和制作，但《妈妈咪呀》却是一个真正的原创音乐剧。多年前，由于“胜者为王”歌词中有很多爱恋与失意之间的强烈对比，制作人朱迪·克雷默就感受到了其中蕴含的戏剧性。虽然剧作家凯瑟琳·约翰逊在仔细分析了ABBA百首歌曲后，所设计故事的最

# 《妈妈咪呀》：异时共赏 异地共存

□慕 羽



《妈妈咪呀》百老汇驻场版剧照

灵感仍来源于一部上世纪60年代的老电影，但已经完全脱胎换骨，构架成了一个时光穿越20年、反映西方社会“X世代”与其父辈两代人的爱情故事，故事主题不仅能带给人们深刻感动，还能引发观众对生活意义的思考。

不过，音乐剧需要的不只是“好故事”或是“打动人心”的主题，而是如何把一个哪怕是再简单或再平淡的主题讲好，甚至可以用不落俗套的方式去讲述俗套故事，还把它讲得有声有色，引人入胜。可以说，《妈妈咪呀》的成功就在于为这个故事找到了一个最贴切的表现形式。编剧巧用ABBA歌曲曲风上的差异，或青春嬉闹，或深情婉转。就这样，三个“半老”女人、三个“半老”男人、一个待嫁女、一个少年郎、一群小城淳

朴居民，一场混乱搞笑的寻亲故事轰轰烈烈地展开。故事充满悬念，人物性格带来的戏剧冲突也颇有看头。

目前，世界主流英语音乐剧市场的主要观众群体是曾经风雨的中年人。这些人的青春岁月走过了流行音乐日益走向繁荣的年代，迪斯科音乐的出现曾带动了新一轮舞曲时代的到来，也开辟了男女老幼争相跳舞的空前盛况。迪斯科的风行使人们意识到，舞蹈可以是一种发自人类内心冲动和激情的互动式派对。迪斯科舞曲强调借助和运用电子手段，注重话筒的操纵技术进行表演，音乐特质包括了强劲的律动性、狂热性和感染力。所以我们不难解释为何现在走俏的音乐剧不少都是“摇滚乐”或“迪斯科”怀旧风，也不难理解为什么“点唱



《妈妈咪呀》中文版剧照

机音乐剧”如今在英语世界如此火爆，更不难理解为什么剧场里观众的情绪那么容易被动。

在《妈妈咪呀》里，ABBA那些脍炙人口的歌曲绝非只是一个时代的流行金曲，它们远远超越了形式主义的意义，这也是《妈妈咪呀》的巧妙之处。西方性解放浪潮在上世纪60年代集中爆发，70年代后逐渐消退，反叛青年逐渐融入主流社会，他们的子女们便成为后来在七八十年代出生的所谓X世代与Y世代，注重个体价值的他们对父辈的生活方式提出了质疑。可以说，这个短短两天的故事承载了“西方性解放时代”几十年的集体回忆，让中年人回望不夹杂任何世俗功利的爱的冲动及后果，并启发年轻一代的后代们重新思考关于家庭的责任以及人生的意义，是一个引发几代观众共鸣的有潜力的题材。

分析《妈妈咪呀》中文版的成功原因，情感成分也起到了一定作用。我们不难发现该剧也承载了中国改革开放后几代人的情感依托。20世纪七八十年代之交，当邓丽君的歌声、迪斯科、牛仔裤和朦胧诗在中国登陆的时候，人们感到了前所未有的新鲜、刺激乃至惊恐和

一种被解放的滋味。对中国人而言，最熟悉的曲调莫过于费翔翻唱ABBA的那首《恼人的秋风》了。那正是《妈妈咪呀》一幕临近结束的激情澎湃的舞曲《Gimme! Gimme! Gimme!》。如果说，《妈妈咪呀》是西方人对“性解放时代”的反思，而中国人则是对“思想解放”的80年代的一种回忆。

分析《妈妈咪呀》中文版带来的最大意义，则集中体现在中外音乐剧同仁的合作中，使我国第一线的音乐剧从业者开始熟悉音乐剧产业的流程，使创作、制作、运作过程向专业靠拢，使演员向职业靠拢，也更进一步使音乐剧赢得了本土观众。音乐剧最大的魅力在于它是一种诞生于市场经济条件下的现代歌舞剧。鉴于中国原创音乐剧尚不成熟，近年对中国音乐剧市场起到主导作用的仍是西方音乐剧。可以说，西方音乐剧的引进直接导致了音乐剧市场的开辟，也初步奠定了国人对音乐剧这一艺术形式的认知。“引进、合作引进、合作创作、原创探索”的循序渐进的摸索之路仍然是必要的，当然这不是中国音乐剧发展的唯一途径。西方性解放浪潮在上世纪60年代集中爆发，70年代后逐渐消退，反叛青年逐渐融入主流社会，他们的子女们便成为后来在七八十年代出生的所谓X世代与Y世代，注重个体价值的他们对父辈的生活方式提出了质疑。可以说，这个短短两天的故事承载了“西方性解放时代”几十年的集体回忆，让中年人回望不夹杂任何世俗功利的爱的冲动及后果，并启发年轻一代的后代们重新思考关于家庭的责任以及人生的意义，是一个引发几代观众共鸣的有潜力的题材。

中文版演出与伦敦西区和纽约百老汇驻场演出的差距在操作细节上。比如，百老汇每个剧场都有不少领位员，他们统一着装，站在剧场不同的区域，引领每位观众找到座位，耐心地为观众免费派发节目单。这让每位观众都能感到一种剧场“仪式感”，这种仪式感构筑了一个相互尊重的空间。观众能体会到在西区剧场或是百老汇剧场看剧是一种剧场文化的享受，而不单单只是体验了一部剧。