



从左至右：  
《伊若拉普》  
《从天而降》  
《普通的法西斯》  
《方尖碑》  
《没有战争的二十天》  
《热妮娅、热尼奇卡、喀秋莎》

“长明火”苏联卫国战争电影回顾展：

# 战争创伤记忆与伤痛的修复

□张晓东

为纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利70周年而举办的“长明火”苏联卫国战争电影回顾展，无疑是一项重要的文化活动。它的重要性不仅在于这是中俄两国政府文化部门之间的交流，更重要的是，“苏联电影”再一次回到中国观众的视野中，令观众得以重新审视这个“熟悉的陌生人”。在很长一段时间内，“苏联电影”被简单粗暴地与极权主义意识形态画上了等号，却很少有人思考，苏联电影和苏联文学一样，反映了某种意识形态，但也是属于大众意识的、不可割裂的文化一部分，不能用简单的二元对立思维去看。好莱坞电影难道不也是丑陋的消费主义意识形态大爆发？并不存在能抽离出时代与意识形态的所谓“纯艺术”。更为重要的是，当我们今天再来看这批苏联电影，会惊奇地发现，其中并不存在居高临下的说教，也没有明显的宣传鼓动痕迹，更不像某些国产主旋律电影那样随意篡改、涂抹历史，明明是感人的真实故事，非要拍成虚假的。苏联电影人面对自己历史的态度是庄重而不容亵渎的，这种态度令人肃然起敬。特别是对于今天好莱坞式消费主义意识形态主导中国的电影市场，这样的电影只会是一个有益的补充。在这些电影中我们看到的是对具体的人的爱，是民族的向心力和凝聚力，是真实情感的顺畅表达。这些电影告诉我们，精神是高于物质的，我们不能做奴隶，无论是敌人的奴隶还是物质的奴隶。今天的中国电影已经过于被金钱逻辑挟裹，和苏联影人相比，真是应当集体反省的。

这一次展映的7部影片，除了《普通的法西斯》是由莫斯科电影制片厂摄制的之外，其余6部均为列宁格勒电影制片厂所摄制。我们无从得知俄方选片的标准：这批电影都拍摄于勃列日涅夫时期，一个政治上保守、国力达到苏联鼎盛、上演美苏争霸的年代。那个年代，在盛世表象下潜伏着危

机的激流。当年卫国战争的亲身经历者已经人到中年，是社会的中坚力量，他们并非一帆风顺，并非对社会没有质疑，但是卫国战争的集体记忆，却如同一条坚实的纽带，让他们珍惜和捍卫：这是他们用无数牺牲的青春换来的。据统计，1941至1945年，18岁至45岁之间的苏联男性死了四分之三。这给苏联人口带来巨大的灾难。很多导演当年也参加了战争，他们大都属于“1941年一代”。这一时期出现的大量卫国战争题材电影，既是“致青春”，对战争创伤记忆的修复，同时在客观上也起到了社会维稳的巨大作用：两千多万人的牺牲，并不是为了让社会分崩离析的。

讲述战争有不同的方式。通常来说，作为战胜者，并不会特别将重点放在血泪控诉上，而是有更深层次的思考。战争是如何发生的，为什么有教养的人类会让它发生？反思，是二战题材优秀电影的共性，例如法国大导演阿伦·雷乃的《夜与雾》。苏联大导演罗姆的《普通的法西斯》与其有异曲同工之妙。这部长纪录片大量使用了纳粹第三帝国本身的影像资料，很多是苏军缴获的，影片带着“法西斯是如何产生的”这个问题，层层剥茧地揭示了一个“普通人”是如何一步步走向法西斯的。虽然影片局限于时代，有阶级论的影子，但影像本身的巨大魅力，依然令观众意识到，法西斯作为一种意识形态并不是那些人的专利，它作为既复杂又极易煽动的潜意识，潜伏在每个人的内心深处。而这种恶，与德国思想家汉娜·阿伦特指出的“平庸之恶”颇为类似。这也是《普通的法西斯》在今天看来依然不会觉得过时的主要原因。在整部作品的结构上，《普通的法西斯》也颇具匠心，影片按章节的设置令人感觉是在阅读一部历史著作，而作品的文学功底深厚，寓庄于谐，令观众时刻感到讽刺的力量。这与我们习惯看到的那种播音腔浓重的纪录片大相径庭，时隔半个世纪，这部影片依

然具有先锋性。

与《普通的法西斯》那种不失锐利锋芒的风格相比，《围困》则呈现了另一种厚重的历史感，甚至略为笨重。遗憾的是，本来的三部曲史诗片只有第二部参加了影展。《围困》改编自苏联作家恰科夫斯基的同名五卷本小说，这部小说的优点即所谓“全景式”，从领袖斯大林到日丹诺夫，到青年军官、普通护士、知识分子、工人，可谓面面俱到，但是一旦只看其中一部，就会觉得结构头绪太多，有些散乱。第二部是对列宁格勒围困的集中展示，或许对于今天习惯于好莱坞影像的观众来说有点沉闷了，看不到吸引眼球的、血肉横飞的画面，也没有连续射发多少颗子弹的激烈感。但是，影片无疑制造了一种心理上的紧迫感，这种紧迫感是从斯大林到民众身上都能看到的：死亡就在身边。而电影无疑更强调，面对死亡人们的泰然自若：人们用贝多芬的音乐会，作为对德军轰炸的回答。在断电后毫不慌乱，点上蜡烛继续进行。这种集体的精神力量才是它想强调的。和2013年俄美合拍的《斯大林格勒》比较来看，这种苏联电影美学风格并没有得到很好的传承。

在二战中，有大量年轻人牺牲，很多人是从中学课堂走向战场的。这次参展的影片中有两部可以直接划为青春片的范畴：《热妮娅、热尼奇卡、喀秋莎》和《伊若拉普》。两部影片中都有初恋的美好、青春的牺牲、青春热血与保卫祖国的关系。《伊若拉普》根据战争初期，伊若拉工厂的工人武装起来与敌人作战，为保卫列宁格勒立下功勋的故事改编，总体说来拍得中规中矩，并不令人惊喜；青春的诗意在一天中被中断，强大的工人基因在一代代工人中传承，他们一边生产，一边战斗，男女主人公纯洁的爱情也在战斗中得到升华，他们理解了什么叫真正的勇敢。工人阶级的诸多优点，无疑是这部影片要体现的，但是这种体现在影片中并不生硬。《热妮娅、热尼奇

卡、喀秋莎》是一个有轻喜剧风格的、以喜写悲的青春故事。影片用鲜艳明亮的色彩、生动活泼的形式，描绘出一个文艺青年有点白日梦的世界，但是在现实层面，战争的残酷最终毁灭了他的初恋，毁掉了他的梦。导演似乎想用这种强烈的对比，揭示战争的反人性，只是很多地方显得生硬突兀，感情的发展缺少比较铺垫，但总体来说形式上的清新活泼气息弥补了这种不足。

在参展影片中，另外三部电影都可以归为“道德题材”。女导演娜塔丽娅·特罗先科的《从天而降》是一部个人风格突出的影片。这部影片充分运用了假定性，开头和结尾都是开放式的，男女主人公被假设从战场返回后方——在影片开头，我们得知他们和伤员们深陷德军包围，眼看马上就要渴死了，他们迎着德军的机关枪和毒气去水井取水。而在故事结尾，我们得知他们在被羞辱后，被机枪扫射。所以，这个战后故事其实非常诡异，有一种“如果他们还活着”的假定性，要反映的是战后复员军人的困境与心理创伤，他们拖着伤残之躯，无法找到合适的工作，战争造成的心理创伤使他们无法适应社会，更无法面对社会的种种腐败、投机、不公。然而他们依然秉持自己的道德原则，靠着出卖重体力活下来。导演的锋芒显然是针对战后苏联社会的道德问题，通过流血牺牲战士的拷问，去鞭挞社会的丑恶。这部影片完全颠覆了部分中国观众对于苏联电影的刻板印象。

改编自白俄罗斯著名作家贝科夫同名小说的《方尖碑》，提出的是另一个道德问题，关于勇气与怯懦、背叛与诬陷的问题。小说本身已经有很好的基础，作家喜欢把主人公置于极端的道德情境下：一个乡村教师在德军入侵后没有去参军，而是留下来在德统区继续教书，为了守护孩子们的“人性”，情愿被人误解。后来他遭到游击队人，而当德军用孩子引诱他，他明知是陷阱，却依然前往。这种勇于牺牲、道德良心

高于一切的书写在影片中被充分影像化，但这种崇高依然会让我们困惑，那就是这种道德（必须随时提醒自己的良心，不然在关键时刻就会变节）太过于口号化，反而让人觉得不自然，从精神分析的角度看，往往缺少什么才会高调地去突出什么。贝科夫本人在苏联解体后，是首先跳出来反苏的作家之一。

说到这里，有一个人绕不过去，即当了很多年苏共作协第一书记的西蒙诺夫。这次影展最大的彩蛋，就是根据西蒙诺夫同名小说改编的《没有战争的二十天》。说是最大惊喜，因为已经看过海量经典艺术电影的首都影迷发现，这简直与他们想象的苏联战争题材主旋律电影完全不同，完全是世界大师级别的影像。影片通过一对中年男女战争中在后方20天的萍水相逢、相爱、含蓄、克制又犀利地展现了战争的真相：战争是残酷的，人们随时面临死亡的恐惧，战争让很多家庭分崩离析：不仅是男人牺牲在战场，还有距离、隔阂与寂寞导致的出轨。影片中那种冷静的、反英雄主义的风格让主人公对于祖国、对于全民族同仇敌忾信念的表达取得了很好的效果，极为自然。最为奇特的是，这部个人化风格浓重的电影与彻底的斯大林主义者、作协主席西蒙诺夫的艺术品位竟然完全搭调了，他甚至亲自担任旁白，要知道导演格奥尔曼可是苏联导演中的另一个塔科夫斯基，一生所拍电影不过6部，有一部还没拍完，而且完成的5部电影中有3部是禁片。特别要指出的是，正是战争使西蒙诺夫成为彻底的斯大林主义者。不仅由于军事化、军人的价值观，而是战争让他看到苏联普通老百姓的爱国精神：他亲眼见到姆斯克大撤退时，两个下级军官逆流而上去寻找自己的上级。这种列夫·托尔斯泰式的场景使他坚信民粹主义的作用：祖国的召唤，让苏联人民燃烧起公民感和责任感，那似乎是缺失很久的。他将勇于承担和责任感、民粹主义与苏维埃信念的密切联系，将其看得无比崇高，并一生坚持。总的来说，西蒙诺夫是个勇敢的男子汉。电影中那个男主角其实与他本人高度重合，而且现实中他本人的情感生活更为八卦。但重要的是，看上去有不同政见的艺术家却完美地说明埃纳和艾琳不过是英格丽的分身。电影真正的吸引力，并值得我们反复思考、深入研究的一大课题。

# 《盲视》：盲者世界中的目光

□王涛

盲者看不到明眼人眼中的世界，看不到自己的盲目，看不到别人对自己的关注或无视，无论那关注是温暖、刻意还是过度，无论那无视是有意、无意还是盲目。也许正因如此，盲者虽然可以用更敏锐的触觉、听觉、嗅觉来感知世界，可他最在意的，很可能还是与目光相关的种种。

挪威电影《盲视》固然因其想象力、真假莫辨的情节以及模拟意识流的剪辑方法，而为人称道，但同样应当注意的，是电影中盲者世界里的目光。电影一开场便是后天失明的女主角英格丽各种记忆中，曾经为自己目光所捕捉的各类具象的形状、颜色；与视觉、目光相关的（想象）情节更几乎占满了整部电影，比如英格丽想象丈夫莫腾总是偷偷返回家中在角落里注视她，单身男子埃纳得不到渴望的关注，同时又一直在偷窥单身母亲艾琳，后者又在与莫腾的约会中丧失了视力……相比之下，触觉、听觉、嗅觉反而因英格丽精神世界的狂想属性变得不那么可靠重要了。

埃纳和艾琳其实是女主角英格丽想象/书写世界中虚构的人物，这首先是通过暗示表现：三个人都听在挪威少有歌手的歌手专辑；艾琳的儿子在英格丽的旁白叙述中毫无征兆地变成了女儿；埃纳在电影院偶遇莫腾后，两人的谈话竟然在咖啡店和列车上任意切换。接下来另外两个人物随着英格丽一起打哈欠；埃纳居然在家醒来时回望到身后的英格丽；艾琳的言行都受制于英格丽的活动或在电脑上的书写，甚至和英格丽一样丧失了视力……高潮戏来临之前，这些都确定无疑地说明埃纳和艾琳不过是英格丽的分身。

因身体残疾不敢走出家门的英格丽，也无法以自己为主角叙述自己的真实故事，然而她为什么要去想象/书写世界当中虚构出两个分身呢？

首先看单身大龄男性埃纳，他相貌平平（甚至颇为丑陋），无固定职业，整日除了到电影院打

发时间，在街头偷窥女性外，就是靠色情视频聊以慰藉，或偷窥对面房里居住的艾琳。他生平唯一快乐的时间，就是挪威“7·22”爆炸枪击案后，只有那时他感觉自己不再像从前一样对旁人透明般的存在，人们将他视为与自己相同的一员，给予关注和温暖。而事过境迁，人们又重新忽视了他的存在，尽管他想尽办法提醒人们曾经共有的伤痛以换取关注，可不仅徒劳无功，甚至还发现，人们对他这样的粗坯单身男子，愈发报以不信任和提防的态度，他和社会更加疏离了。

埃纳实际上代表了英格丽的自卑和渴望关注。从埃纳特意去看的电影《面具》中不难猜出，他是对电影中患有先天性疾病面目怪异的男主角基有着代入感，而“盲目”在英格丽内心看来，与丑陋或畸形的容貌一样，令她感到深深的自卑，难以融入社会。也许当初突遭变故失去视力时，身边的人也曾一度加倍关心和照顾她，然而不论亲疏，在习以为常之后，人们渐渐开始有意无意地疏远、回避她，就连枕边的丈夫都对她的挑逗的情趣视若无物——所以在她的想象中，总是期望丈夫偷偷返回家中，整天注视着她。内心极度渴望关注又害怕被人冷淡的她，甚至独自在家时常赤裸裸地站在窗边（当然这也很有可能只是想象），仿佛渴望有人来偷窥她一般。也许正是这种既关乎心灵又关乎欲望的渴求，让她幻想出了埃纳的人格，埃纳的举动都是既有欲望的冲动（所以埃纳相貌的丑陋也许又对应着欲望的鄙俗），又同时自反地满足着幻想者英格丽的被窥视欲。

可能读到这里，有人会和莫腾一样质问，“难道每件事都要这么过火，都要和性爱联系在一起吗？”我们应当明白盲者的世界和明眼人的世界是不同的，他们往往比健全人更多地触及日常生活中的种种困境，触及生命的无奈和命运的无

常，因而也会格外地暴露出人性中敏感、脆弱的一面，甚至在他们袒露欲求或是自我隐藏时，都可能是以极致的状态呈现。

而单身母亲艾琳呢？她在挪威没有朋友，几乎所有生活都是围绕女儿/儿子的，在没有女儿/儿子的日子里，她只有靠无聊地看电视打发时间，空虚到极致时，靠网上交友寻找出路。而从英格丽想象的莫腾和埃纳的对话中，英格丽被称为“以前和莫腾学挪威语的那个漂亮女孩”，也许恰恰说明她和虚构出的艾琳一样，都不是纯粹的挪威人，而是异乡人/他者，所有的当地的朋友其实都是丈夫/前夫的——这才能解释为什么失明后英格丽不愿走出家门，整日枯坐，也没有朋友来探视她。艾琳的失明，虽然有“丈夫出轨的对象最好也失明”这样的报复性快感，但实际上也似乎在想象世界中复现她这个异乡盲者的遭遇，影射着她对丈夫以及世界的隐忧。艾琳刚刚彻底失去视力时和莫腾上了床，“进入正题”前艾琳问：“你该不会只是和我玩玩吧？”莫腾莫腾本就没有回答，即便他回答了，也无疑是甜言蜜语的敷衍，因为在盲者的世界里，尤其是在后天遭遇变故失明的盲者世界里，在盲眼的那一刻，也许就是其所爱之人许下的诺言，甚至这个世界与他缔结的契约遭到背叛的时刻。所以艾琳怀孕后，在公车上用有声手机试图告知莫腾自己怀孕时，车上其他人从起初的回避到诧异，再到不忍、怜悯的目光，也完全可以理解为是怀疑自己已经怀孕的英格丽，在夸张地设想自己怀孕后被丈夫遗弃、被世人品头论足时的羞耻。

然而如果电影的意义只在于用分身来喻示作为想象/书写者的盲者自身精神世界，多少也还是停留于表面。事实上，盲者的叙事本身也可视为一种隐喻，世间所有的人又何尝不是陷入世界的盲目之中？如果埃纳、艾琳不是想象之中的人

物，而是现实中的人，又何尝不是都生活在社会、世人的盲点中，同他们一样的人岂是少数？他们不也是犹如盲者般渴望关注但又被忽视着？盲者的世界有无法弥补的缺失，而那缺失也许恰恰折射着明眼人世界中的缺失——缺少对孤独个体的关注，这何尝不是一种莫大的悲哀？

德里达在《盲者的记忆》中似乎曾说过，画家对盲者的表现，其实既是画家对不可见的恐惧的



《盲视》电影剧照

表现，也与超越理性的信仰有关——正如在前往大马士革路上保罗的一度失明，是为了看透世界和自己的蒙昧而皈依基督一样，盲者如果要在自己的世界和明眼人的世界中寻找一个位置，继续勇敢的生活下去，就要经历一次次精神的洗礼。

电影的最后，英格丽终于勇敢地走出家门，到药店买了验孕棒，并从丈夫的口中确认了自己的怀孕，更在丈夫温暖的回应中重新感受到了幸福。值得注意的是，此时电影的色调已经从一开始的冷色转为了暖色，而在她的双重想象世界中，自己不再回避想象中凝视她的丈夫；艾琳也



《盲视》电影海报

不再被女儿口中丑陋的埃纳吓到，而是告诉女儿其实是个好人，偶尔还会帮助自己，并用自己看似空无的目光回应埃纳的偷窥，热情的挥手，得到的是埃纳羞涩的回应——原来那些曾经被视为丑陋的欲望，是那样的单纯无害。

所以在这里，给予英格丽精神洗礼的是什么呢？除了新生命的即将降临，就是她爱人温暖的目光，是想象世界中，原本彼此陌生的入放下猜忌，将回避和偷窥变为关切友好的直视。在盲者所处的黑暗世界里，凝视的目光不仅仅意味着光和热，更意味着深意义上的触摸和抚慰吧？

当然，这只是这部电影或是解读这部电影的人给出的解答，盲者的世界和世界的盲目真的能够变好起来吗？也许没有人能够回答，因为我们往往要么太过盲目找不到解答，要么太过洞见而看不到自己的盲目。