



大岛渚(1932-2013)

日本东京,1959年,松竹大船电影制片厂旗下一家二流的乡村影院,电影《爱与希望之街》默默无闻地做完了首映……

早些年,松竹引以自傲的小市民及女性爱情题材电影屡遭商业失败,社长城户四郎决定扶用一批年轻导演拍出“新格调”电影。已在松竹大船做了5年副导演的大岛渚第一个完成了“新大船格调”计划的开山之作——《爱与希望之街》。按照城户四郎原本的期待,此片大致应是一部描写有钱少女和贫穷少年之间温暖友情的电影,没想到电影道出的却是“门不当户不对”的两人,即使在交往中充满快乐和温情,最终还是“不当不对”。城户四郎很不满意,觉得这简直是一部左倾电影,此片在放映时被冷落,大岛渚也被暂缓“转正”为正牌导演。但大岛渚不允许自己陷入老松竹的感伤道德主义中。电影片名原本也并非公司为营销而改换



《御法度》电影剧照

的《爱与希望之街》,而是叫《卖鸽少年》,卖鸽少年以重复出售飞回来的鸽子赚钱养家,人们称其为“骗子”。

三位少年,一个令人疑惑的世界

写一个骗子,在当时以古装大制作、激烈动作片及伤怀情理戏占绝对受众群的日本电影界显得有些奇怪。退一步讲,即使写了骗子,那至少提供一个让这骗子成为正直人的可能性,可此片没有。大岛渚关心的也是他所疑惑的问题是:身处这样一个世界,应该如何界定骗子与正直人?

少年是贫民,家中无父,母亲重病,妹妹有些抑郁。身处劣势的他却伶俐快乐,读书认真,愿意陪伴妹

妹,帮母亲擦鞋摊。一位富家少女来买鸽子,两人因此成了好朋友。之后不管是少女来找他,还是他去少女家,相处时丝毫没有一点自卑——这是一个心理多么健康的人,生就独立的人格与自尊,可当他确认是自己导致周遭人事发生逆转后,少年疑惑了。因为骗人,一向喜爱少年的老师对他们一家感到失望;少女哥哥更加笃定无节制地同情穷人是无意义的事;少女看到少年还在卖那只鸽子,对着少年一通斥责,两人的友情就此了断。少年就这样拧巴了周围“关心”他的人,可是,这种“关心”的初衷在哪儿?如果是少女哥哥口中的同情,亦或老师与少女心中牢实的道德感,那么这种“关心”一开始在少年那儿就无法成立。与少女决裂后,少年怒砸鸽笼,不仅因为失去了

友谊,还因为丧失了那份天然的自尊,被迫接受以一种泾渭分明的方式来裁定善恶的他有种被世界推开的感受,于是他疑惑。借由这份疑惑,大岛渚发出质问,相较于黑白不分,非黑即白难道不更加可怕?少年砸笼这场戏以大倾斜的角度拍摄,在节奏中规中矩、构图四平八稳的电影中尤为突出,甚至符号化了。

少年之疑 ——写在大岛渚逝世之年

李晶

友谊,还因为丧失了那份天然的自尊,被迫接受以一种泾渭分明的方式来裁定善恶的他有种被世界推开的感受,于是他疑惑。借由这份疑惑,大岛渚发出质问,相较于黑白不分,非黑即白难道不更加可怕?少年砸笼这场戏以大倾斜的角度拍摄,在节奏中规中矩、构图四平八稳的电影中尤为突出,甚至符号化了。

我不认为《爱与希望之街》是一部精妙的作品,叙事、情绪、镜头有时处理得过分直接以至僵硬,但可贵的是,作者洞悉到黑与白之间的灰色地域,并捧出其中的泥沙,让其白日下闪出刺眼光芒,这注定会在当时戏仿或避世的、怀旧或欢乐派的日本电影中吹起逆风——注视不起眼的人,甚至不讲“道德”的人,并予他们一立脚地,成为大岛渚在1959年进入电影之门的第一步。而10年后,另一位“不道德”少年的出现,让我看到了更奇特也更有深意的对世界的疑惑。

1969年,大岛渚的第15部电影《少年》问世。与其称片中的少年为“少年”,不如称“孩童”更合适。若《爱与希望之街》中的初三少年是“骗子”,他则是“罪犯”。这位“小罪犯”每日穿行于大小街巷,伺机作案:迎车而去,假装被撞倒,父母则以孩子受伤为由向司机讹诈。少年哭得很真,令人生怜,所玩把戏屡获成功。

影片开场便写少年如何独自一人练习哭,从日暮到天黑,生发这一套戏的场景选择在高调纪念亡军的战争忠魂碑周围,在大岛渚的影像中看起来却很萧条,被拍摄角度操控得歪歪斜斜,像是随时都会坍塌。这一开场在传达另一层意图,此片不仅仅是在讨论少年碰瓷及犯罪之家这样一个社会问题。

跟随一家人的犯罪,一路可见日本战后遗留景象。打扮成有钱人的父母带着两个孩子,用讹来的钱行乐。这对“光鲜”夫妻给清冷的电影基调添加了一股虚无之气。此对角色是与大岛渚年龄相仿的现代人,年少时经历战败,年青时卷入各种“主义”与“运动”,又被国家带领进入高速发展的时代,可为什么他们成了虚无派?这是大岛渚的疑惑,同时也是答案:一旦某种战争、某种主义、某种运动或某种建设陷入到不可自拔的热情,定会滋生毁灭性的盲目——片中夫妻俩便是盲目的产物。也许大岛渚还想说,他自己也是盲目的产物,所以他有迫切之心,愿有少年这样的人存在。

较之卖鸽少年,碰瓷少年具有更强的禁欲色彩和纯洁度。他愿意碰瓷只是希望换取父母欢心以维持家庭的完整,所以碰瓷留下的伤都快腐坏了他却忍着,继续“工作”,不会掉一滴眼泪!这种超出常人想象的受难意识跟毅力,放在犯罪活动中去展示,悲剧性大大提升。而少年还有一套套真的想象,他想象自己成为维护人类正义的外星球战士,还常常给弟弟讲正义战士的故事,每每此时,兄弟俩的脸上都写满认真,这真是世间极动人的脸庞。基于正义战士情结,当看着

雪地中因他们一家内讧而意外死亡的同龄少女时,少年自悲于不能履行正义战士的职责挽救生命,他竟想到了自杀!

不能用常规逻辑去解读少年想自杀的心理动因,那也不是孩子气般的玩笑,少年虽年幼,却有一套完整的人生观念,他是一个真正具备悲剧英雄气质的人,这过分的早熟看似令人费解,却恰恰是大岛渚疑惑于身处这个世界的种种而寻求的惟一出路。

《少年》中的少年形象因犯罪而鲜活,又由此延展出厌世之感;片中人物的动作和情感表达都很强烈,可又处处被虚无包裹。大岛渚用捉对叠加的反衬思维,制造出一个含混多义的世境。同为释放内心疑惑,这部慈善交织的力作明显减褪了《爱与希望之街》中

希望之街》中富家子弟的同情是禁忌,《少年》中青年夫妻的赖活是禁忌,而《御法度》里并无真禁忌。

触碰禁忌,是人们对大岛渚电影最为惯常的印象,其源头便是“少年”及其延伸出来的“青年”。当“少年、青年”与“禁忌”产生化学反应,即使在说犯罪与死亡,也满是生命力跟热忱——就像作者本人在呼吸。

从少年来

第一部佳作《青春残酷物语》诞生后,大岛渚正式成为“松竹新浪潮运动”的旗手,并引领运动迅速延伸到了整个日本电影界。其时大岛渚心态激昂,在1960年一年间,他连拍三部电影,且主体全是青年人。

大岛渚尽情地写青年人的盲目、颓废、软弱、不讲理,也写他们的热情、呐喊、真诚、敢卖命,他把一堆堆矛盾融合,让每个生命喷薄。他也跟电影中的青年一样,不仅经历着运动与社会变革,还全情参与。年少时,积极投身于日本共产党领导的大学生文化及政治运动;青年时做了导演,便拿电影介入运动:诸多运动及革命背景在电影中被展示,诠释了何为为社会人,而人、政治、社会三者间的联系更是紧紧相扣,以至于有时像在直接喊口号,对艺术创作来说太过生硬,但又



《爱与希望之街》电影剧照

《少年》电影剧照

《御法度》电影剧照

的激进性,多了一层隐含的回避和消极。这种心态到了《御法度》,就完完全全地成了避世。

不知道大岛渚会不会预感到摄于1999年的《御法度》会成为自己最后一部电影,但我以为,这确是他所有电影里最适合成为“最后一部”的,因为它足够稳妥寡淡,即便是讲述了一个有关同性爱的故事:一个名叫加纳惣三郎的美少年来到德川幕府新选组后如何掀起爱与恨、嫉妒与毁灭的层层波浪。

我惊讶于美少年一双看似迷茫的眼睛,却注解了何为“一下目光,掀起一份激情、一宗谋杀、一场战争”。表面上,受引诱和侵犯的是他,可归根结底,是他的“无意”顺从与挑弄在反作用于他人。他熟练且冷静地砍下被惩处的队士首级,又借爱恋他的队士之名制造谋杀——他就是处天然罪源。他身上除却情欲发生的部分,找不到任何人间底气。

我认为这部电影中的禁忌是虚假的。大岛渚归总了所谓东方禅意、武士装束、幕府史实,并圆熟地把它们摆放在禁忌话题四周,看似令禁忌有了深意,而他仍旧归于此片不过讲了一个庸俗的斗殴故事。曾经认为“情节剧是商业主义的产物,已落后于时代”的大岛渚难道没意识到《御法度》其实也是情节剧,混杂着悬疑片和帮派片的固有元素吗?可大岛渚对此片——至少在所表现的主题上相当肯定,他认为“人要学会面对一切事情,没有什么事情是必须禁止的”,他也因此片被盛赞为“禅与争论艺术的教主”。问题是,何为“被禁止”?我以为,“禁忌”是一块触及人性底层并能窥探到人性之外的地域,是在针尖上托万钧,刺透亦不散,人心所不能到达、不敢到达或不应到达的那个地方,便是禁忌。《爱与

分明能读到热情。

除了一腔热情,还需有面对失败的忍让力和悲悯心。“在拍摄《白昼的恶魔》时,其中有松子在中学教室黑板上书写‘自由、平等、权利’这几个大字的场面。当她在黑板上书写时,我也想起了战后民主主义的教育,不由得流下了眼泪。”大岛渚曾这样说。那么这种教育下的青少年的心迹与命运又如何呢?大岛渚极愿意思考这个问题——用一种不甘与遗失了一切的态度去思考,同时也给出答案。

“我在中学二年级时战争结束了,所以我没拿过真正的枪。不过在此之前,学校开展军训时什么都学过。我所在的京都第二中学,当时形成一种质朴而又刚毅的风气,所以非常军国主义化。但我是一个比较软弱的少年,所以枪术、剑术等军训成绩都不怎么好。而且我还戴上了一副眼镜,有些自卑感,觉得自己成不了真正的军人。当时的中学生理所当然地都必须经过军事学校的入学考试,我想自己只能进海军管理学校。因此战争结束时,从某种意义上说,我有一种解放之感,觉得这回可不必再接受军训了。虽然,我自己是软弱的,但我的家庭是武士的门第,小时候,常听曾祖父在明治维新时期从事各种活动,所以我认为即便战争失败了,但武士的灵魂不能丢。”如果要写电影中的某位成年人,大岛渚这段话大致已提供了此人少年的前传,发展出来便可支撑起一个独立的精神世界。中学二年级时的大岛渚,在某种教育下心生迷茫的他大概还没想好将来该干什么,直到确认自己能够成为导演的那天。我也没想到——确切讲是不愿看到,他电影的最后边缘会是《御法度》里那个困兽犹斗的世外场……这莫不是对整个世界的否定?

当雷莎谈论“艺术”时,她到底在谈论什么?

曹丹红

塞尔吉·马克和伊凡是三个结交多年的好友。有一天,塞尔吉买了一幅现当代艺术家安德里欧斯的作品,白底上有横向的白色线条。于是一些变化随之发生了。

先是塞尔吉邀请好友马克去他家观画。当马克得知塞尔吉为了这幅画花了20万法郎时,突然发火愤怒,指责塞尔吉为这种“垃圾”乱花钱,实属疯狂行为。塞尔吉觉得马克侮辱了他,更侮辱了艺术品和艺术家,两人不欢而散。马克和伊凡见面,把塞尔吉的疯狂行径讲述了一遍,伊凡既惊讶又好奇,决定亲自前去鉴定。三个好朋友在塞尔吉家碰头。伊凡向马克承认自己能欣赏这幅“白底上的白线条”,马克指责伊凡虚伪,塞尔吉指责马克企图控制伊凡的审美趣味,伊凡夹在中间,终于情绪失控,陷入崩溃……

这是法国作家雅丝米娜·雷莎写于1994年的戏剧《艺术》。这看起来是关于艺术的故事,或者说是因对待现代艺术的不同态度而导致好友反目的故事。塞尔吉、马克和伊凡三个结交多年的好友,因为对一幅画内容及价值的不同看法而恶言相向,更为了争取第三者的支持,不惜使出最为人所不齿的手段:将两人谈话的私密内容——也就是对第三方的负面批评公开抖露出来。于是,在一片错愕、互相指责之中,三人沦为了读者和观众的笑柄。这不由得令人想起萨特的戏剧《禁闭》里的三个鬼魂,加尔散、伊内丝、艾丝黛尔,他们互相迫害,终于在不像地狱的地狱中成为了他人的真正地狱。《艺术》仿佛是《禁闭》的稀释版:在人际关系中,三角关系却是最不稳定、最危险的关系。塞尔吉、马克、伊凡的关系中早已埋下了不稳定因子,这些不稳定因子在非常状况下繁殖、膨胀,最终侵蚀了三人的友谊,而导火索竟然是看似可有可无的艺术品位。戏剧的最后,三人言归于好。塞尔吉向伊凡要了一支记号笔,允许马克用这支记号笔在他的“安德里欧斯”上手绘,以此作为代价得到了马克的谅解。但当三人手忙脚乱用化学药品清洗画上的记号笔痕迹时,塞尔吉偷偷向读者/观众透露,他早知道痕迹可以清洗,只是没有告诉马克而已。塞尔吉的行为仿佛在说,友情诚可贵,艺术价更高,但

如果有好的办法,则两者都可以保住。至于友情是否还那么纯粹,就是另外一个问题了。《“艺术”》实际上是借“艺术”讲述了友谊的故事。

但是,因为艺术品位的差异导致好友反目,这样的故事似乎很难发生于艺术家以外的普通人身上,同时马克的反应似乎也有些过激。所以在这个故事背后可能还有另一个故事:

塞尔吉、马克和伊凡是三个结交多年的好友。塞尔吉是皮肤科医生,时常逛博物馆和美术馆,后来他倾家荡产买了一幅现代派艺术家安德里欧斯的画。马克是精英学校毕业的航空航天工程师,家里挂着一幅具象画,呈现的是法国卡卡松地区的风景。伊凡起初一直从事纺织行业的工作,失业后投靠了未婚妻的叔叔,谋了一份文具推销商的差事。在他家也挂了一幅画,是伊凡父亲的一幅习作。这三幅画不仅同主人的身份和地位相称,更反映了三人在看似平等的关系中所处的位置:品位正统的马克左右着两位朋友的文化艺术品位,而且这在他看来似乎是理所当然的。所以当他发现塞尔吉在他不知情的情况下,买了一幅他无法理解更无法欣赏的现代派画作时,觉得自己受到了背叛。而当他认为本该不具有艺术鉴赏力的伊凡居然也声称在“白底上的白线条”中感受到了“颤动”时,他更是觉得权威受到了挑战。

然而,如果把马克看似莫名的怒气放到时代背景中,便会发现《“艺术”》的创作有另一层深意。此剧写于1994年,三位朋友因对一幅现代艺术作品的不同看法而发生争执,这在当时不是偶然事件。法国美学家马克·西米尼在《当代艺术之争》前言的第一段就说:“对美的欣赏还存在标准吗?在20世纪90年代之初,这一问题以轰烈烈、出人意料的方式,尤其在法国引发了一系列后果,从今天来看应该被称作‘当代艺术的危机’。在十几年的时间里,当代艺术创作的辩护者和中伤者之间展开了激烈的争论,论战和辩论。美学评价和欣赏标准令我们对艺术作品的评论成为可能,因此对这些标准进行思考并不是一件可耻的事。这个问题甚至是中肯的,因为它同大众的反应建立了联系。面对无法理解

的作品,大众常常表现出困惑,显得不知所措。”因此,《“艺术”》可以说是以文学的方式参与了讨论。当马克宣判塞尔吉的画是“一堆垃圾”时,塞尔吉问他:“同什么相比它是‘垃圾’?我们说那样东西是垃圾,那是因为我们心中已经有了一种评价标准。”塞尔吉的疑问不正表现了现当代艺术维护者、辩护者的疑问和委屈?

马克没有正面回答,或许他根本无法正面回答。这幅“白底上的白线条”很难不让人联想到马勒维奇画于1918年的“白底上的白方块”。虽然塞尔吉坚持它不是纯白色,“客观地说,它不是白色的。它的底是白的,上面的画是灰色的……甚至还有些红色色在上面”。伊凡也觉得“画中有个什么东西”,但马克始终认为这就是一幅“白画”。一切可以被传统方法批评的对象——构图、比例、线条、色彩、形象、叙事——一切可以决定画作传统价值的因素,一切可以让马克这个品位经典、传统的“新知识分子”作出“好”、“坏”判断的因素都已荡然无存。马克无所适从,于是他一下子恼羞成怒。

马克虽没有正面回答,但是他的社会地位、教育背景和家庭里的风景画都替他作出了回答:艺术鉴赏力其实与所谓的个人“品位”没什么关系,它只与一种被个人内化了的社标准有关系,而这种社标准有时甚至与美学无涉。而“品位”这种十分个性化的东西,说不定也是接受教育的结果。塞尔吉真的能够欣赏“白底上的白线条”吗?他之所以觊觎并最终成功购得了一幅“安德里欧斯”,是因为蓬皮杜中心的现代艺术博物馆里收藏了三幅“安德里欧斯”。而当一个知名画廊的老板表示愿以私人名义花220万法郎买下“白底上的白线条”时,塞尔吉对这幅画的艺术价值更加确信了。所以,塞尔吉的评价标准也是外在于艺术品本身的。塞尔吉和马克没有本质的区别,两人的争执无非是想夺取话语权而已。由此来看,《“艺术”》是借友谊的故事在谈论艺术,或者这是一个谈论人们怎样谈论艺术的故事,所以书名中的“艺术”加了引号。

但是雷莎的魅力并不止于此。雷莎,1959出生于巴黎,是多部戏剧、小说的



《“艺术”》话剧剧照

作者,获过多项重要奖项:2000年获法兰西学院戏剧大奖,两度获伦敦戏剧学院颁发的劳伦斯·奥利弗奖(1998年《“艺术”》,2009年《杀戮之神》),两度获美国戏剧协会与百老汇联盟颁发的托尼奖(1997年《“艺术”》,2009年《杀戮之神》)。但是不得不提,因语言文化的限制,雷莎不太为中国读者熟悉。所幸波兰斯基慧眼识英,于2011年将《杀戮之神》更名《杀戮》搬上了银屏,令雅丝米娜·雷莎及其戏剧通过大众传媒的途径为更多的受众所了解。

同《杀戮》一样,《“艺术”》中的人物在极端情况下,突然表现出了人与自己语言的分离。在震惊、愤怒、悲哀等极度强烈的情绪下,人突然失去了对语言的控制能力。最后三人的谈话又回到了“安德里欧斯”上。伊凡说自己的确能看到白色以外的颜色,并受到触动,马克便开始辱骂他。塞尔吉(对马克)说:“……你怎么回事?”马克(对伊凡)说:“你怎么可以,伊凡?在我面前。在我面前,伊凡。”伊凡说:“在你面前什么……在你面前什么……这些颜色真的触动了我。的确是。你别不高兴。别再试图对别人指手画脚



雅丝米娜·雷莎

了。”马克说:“你怎么可以,在我面前,说这些颜色触动了你?……”伊凡说:“因为这是事实。”马克说:“事实?这些颜色真的触动了你?”伊凡说:“是的。这些颜色触动了你。”马克说:“这些颜色真的触动了你,伊凡?”塞尔吉说:“这些颜色触动了你!他有这个权利!”马克说:“不,他没有这个权利。”塞尔吉说:“他怎么没有权利?”马克说:“他没有权利。”伊凡说:“我没有权利!”马克说:“没有。”塞尔吉说:“为什么他没有权利?你知道吧,你现在有点不对劲,得去看医生。”马克说:“他没有权利说这些颜色触动了你,因为这不是真的。”伊凡说:“这些颜色没有触动我?”马克说:“上面没有颜色。你看不到颜色。它们没有触动你。”伊凡说:“说的是你自己吧!”马克说:“真卑鄙啊,伊凡!”三人的话语像是被设置成了“自动回复”状态,不经过大脑,一经说出却令人“悸动震惊”。每一次回复都偏离正常的轨道一点点,又引起了更大程度的偏离。三人眼睁睁看着恶毒的语言像雪球一般越滚越大,滚向未知的深渊。读者在这个惊悚的阅读经历中不禁心生疑问:究竟是人控制着语言,还是语言控制着人?失去控制的语言湍流究竟会把人带向何方?我们究竟该如何审视自身与语言的关系?这是雷莎戏剧的永恒主题,也是她戏剧的永恒追问。