

2013年版《了不起的盖茨比》:

他们不是菲茨杰拉德的同路人

□苏 往



弗·司各特·菲茨杰拉德



2013年版《了不起的盖茨比》电影导演巴兹·鲁赫曼

几乎所有顶级小说搬上银幕,都是一次西西弗之旅——这是如此不同的两个领域,如果小说已臻化境,那么在文字的王国里自然找到完美安身之所的一切,便难以在声与影中改头换面再度登顶。

2013年版电影《了不起的盖茨比》也难逃此劫。影片用炫目的3D视效烘托爵士时代纽约的繁华与喧嚣,保留了整个叙事架构,还原了八成以上的情节,大段照搬台词和独白,但仍与原著貌合神离,满得快溢出来的配乐和华丽场景,把片子衬得像没有唱段的音乐剧。

于鲜花着锦处听盛世悲音

盖茨比的故事很简单,几句话就能讲完。一位神秘的年轻大亨在豪宅里举办似乎向所有人开放的派对,但他夜夜笙歌不是为了享乐,而是希望已嫁做人妇的情人黛西有一天能像其他人一样走进他敞开的家门。他得偿所愿,与黛西重温旧梦,但是好景不长,黛西对他的爱并不坚定,一连串貌似巧合但存在内在逻辑关系的事件让他搭上了性命,而送他一程的正是黛西及其丈夫汤姆的冷漠与自私。他的死伴着丑闻与诋毁,曾经高朋满座的宅邸在葬礼时空空荡荡。

是黛西及其丈夫汤姆的冷漠与自私。他的死伴着丑闻与诋毁,曾经高朋满座的宅邸在葬礼时空空荡荡。

这本小说的命运一度与盖茨比一样凄凉,销量不及菲茨杰拉德前两本小说《人间天堂》和《美与丑》的一半。在他生前只印了不到2万册。最后,他似乎相信盖茨比将被遗忘。1940年,他在给友人的信中写到:“即便是现在,问世的美国小说里很少有我的印记;低调地说,我还是独一无二。”没多久,他就因心脏病离世。

从“大萧条”到“二战”,这本小说沉寂了20年,直到上世纪50年代再版才被重新发现,T.S.艾略特称其为“自亨利·詹姆斯以来美国小说迈出的第一步”。

是什么让这部中篇小说享有这样的地位?今天,我们都会后知后觉地说是,菲茨杰拉德先觉地表现了爵士时代浮华背后的虚幻。显然作者不是用理性和算式推演出“大萧条”的必然到来,而是有如神明附体一般的天才写作。那再多问一句,为什么是菲茨杰拉德得到了“神谕”?

1934年,兰登书屋将这本小说收进“现代丛书”,作者撰写的前言或可为一种答案:“在写这本书的10个月中,作者做出了前所未有的努力,以保持自己艺术良心的纯洁。”“在我看来,就真实或者近乎真实而言,作者是问心无愧的,因为他已经尽力使他的想象力诚实可信”。

对比电影版本,1974年版玩的是小清新,2013年版人们则看到了一个大秀鲜花着锦、烈火烹油之盛世美色的好舞台,而盛世之下的隐隐悲音和一个时代的真相,

只有以一颗赤子之心追求艺术真实的人,比如1924年的菲茨杰拉德,才有机会窥见。而绝大部分名著改编难以望原著项背的一个重要原因是,尘世乱花迷人眼目,在名著美丽的文字下能企及那份真实并有心追随的人太少了。

盖茨比的虚幻与真实

这本小说的一大怪事是:合上书,我们不知道盖茨比长什么样子。第一人称叙事者尼克初遇他的时候,他只是个“年纪跟我差不多的男士”,“风度翩翩的壮年男子”。外貌描述被完全摒弃。他在故事里走了一遭,最后还是第一章末尾那个月光下远远的影子。

定义盖茨比的,是他的笑容。“这种微笑是极为罕见的微笑,带有一种令人无比放心的感觉,也许你一辈子只可能碰上四五次。一瞬间这种微笑对着——或者似乎对着整个永恒的世界,然而又一瞬间,它凝聚到你身上,对你表现出一种不可抗拒的偏爱。”正如定义黛西的是声音,“她声音中蕴含着一种歌唱般的渴求,一声轻声柔语的‘听着’,一种深深的承诺”。

他的笑容与她的嗓音,都是难以名状又直抵真相——人心与艺术的双重真相。黛西的嗓音固然让人不由得沉醉,但尼克第一次拜访她的宅邸时就看穿了她,他“感到她说的话并非出自真心”,“这使我感到不自在,仿佛整个晚上是一个圈套,想从我这里捞取对她有用的情感”。这正是黛西对所有人的策略。她的嗓音里“叮叮当当响的都是钱”,她承诺了一切,诱使所有的梦想付诸其上,这难道不是象征了那个外表浮华但内在空虚、终将辜负所有人的时代吗?盖茨比曾渴望对岸黛西家码头上那盏绿灯,它是黛西在他视线范围内的一个凭证。小说结尾点题:“盖茨比相信那盏绿色的灯,它是一年一年在我们眼前渐渐远去的那个美好未来的象征。”主人公倾其所有追求的,也是一代人共同沉醉过的旧梦,在这重意义上,菲茨杰拉德得到了“神谕”。

难得的是,这种在虚幻与模糊中直抵真实的写法,不仅仅体现在人物刻画中,连最容易大笔描写的场景描写,小说都着力将其淡化。最让人称奇的是长岛和纽约之间的灰沙谷。“这里,灰沙像麦子一样狂长,长成山脊、山丘和形成奇形怪状的园子。”最后,这里还鬼使神差般堆造出一群土灰色的车。他们似乎在隐隐约约地走动,但尘土飞扬的空气快把他们肢解了。“灰沙会生长,还能长成人,再被尘土肢解,这些当然都不是真的,我们甚至不知道这些‘灰沙人’什么样貌,从事什么工

作,但这也并不重要,一个被工业化和城市化蚕食、毁坏的城市边缘地带已经跃然纸上。

电影的作者对浮华没有反思

要表现笑容和嗓音,声影再美,也永远比不上文字留下的空白引人遐想。可小说还是留了一些可以把握的具象。至少有那盏绿灯,任何一个导演都不会放过。

影片的尾声尚有些许亮点。尼克最后一次重访盖茨比的别墅,影像幻化出后者第一次认出对岸那盏灯时的情境,配上尼克的内心独白:“他走过了漫长的道路

电影的作者对浮华没有自己的反思。原著与电影对浮华的不同态度在尼克身上表现得最明显。改编剧本最功力的是细节改编上的去与留,虽然保有了大部分主线情节,但鲁赫曼的版本有不少细节漏了不该漏的,添了不该添的。

全书以尼克父亲对他的教诲开头:“每逢你想要对别人品头论足时”,“要记住,世上并非所有的人,都有你那样的优越条件”。电影里把这句话替换成了“永远尝试去看人们最好的一面”。这两句话固有关通之处,但新台词除了好理解外没什么优点,父亲原来的话一是对应了后来盖茨比出身低微的情节,二是强调了尼克



2013年版《了不起的盖茨比》电影剧照

才来到这片蓝色的草坪上,他的梦似乎近在咫尺,唾手可得,几乎不可能抓不住的。他不知道那个梦已经远他而去,那盏绿灯“从我们面前溜走,不过那没关系——明天我们将跑得更快,手臂伸得更远……总有一个明明的早晨”,于是我们奋力搏击,逆水行舟,却注定不停地被冲回过去”。

原著这段不朽的独白,凝练出的不仅仅是一个个人,或者是一个爵士时代的况味了。作为艺术而存在的文字、声音和影像是现实的模仿,这些仿品留下对现实的记录、制造令人愉悦或悲伤的美感都不难,最难的是触及人真正的追求与恐惧、爱与冷漠。有些门类,比如商业电影甚至到刻意回避这一点,因为那会让受众感到不安。而非菲茨杰拉德为盖茨比点的那盏通向希望与死亡的绿灯,在万千读者心里可以变幻为万千他们求而不得,或得到即失去的心结。

尽管照搬了这个尾声,尽管对白和旁白反复点出黛西之于盖茨比是梦想,以及梦想之纯洁与现实之污浊的对照,但整部电影时代错乱的嘻哈风配乐、男主角一向用力过度的表演、女主角与角色不匹配的气质,都显示导演旗帜鲜明地表达他和菲茨杰拉德不是一路人,也不想当一路人。

的出身和教育。这两句话是开宗明义的,这个改动也给尼克定了不同调子。原著中尼克确实处处保留看法,就连为什么离开女友贝克尔小姐,也没有将理由剖开来讲明白;在盖茨比的大型派对上也好,在汤姆及其情妇的小型聚会上也罢,他都是一个冷静的外人,称不上乐在其中。而电影中他和导演一样对派对和纽约城的种种影像奇观啧啧称奇,为其捕获。

替换的台词核心是与人向善,电影中尼克在盖茨比身边扮演的更多是好友,而非旁观者。小说中盖茨比在等黛西电话时被人枪杀,尼克打电话一直找不到他,电影中改成了盖茨比听到电话铃响时被枪杀,而事实上电话是尼克打来的。还有尼克会在给盖茨比料理后事的过程中冲着不怀好意的人群大喊,这都是原来没有的。小说中,尼克作为旁观者,在盖茨比死后墙倒众人推的状况下“发现自己是站在盖茨比一边,而且只有我一人”,这种认同和支持,与好友的善意是两种东西。

因为尼克是叙事者,是作者观点的表述者,原著和电影实际上在第一句台词时就开始有了裂隙。这一版《了不起的盖茨比》,对导演而言,就像对《罗密欧与朱丽叶》的改编一样,只不过是换个舞台演《红磨坊》,谁让盖茨比办了那么多派对呢?



2013年版《了不起的盖茨比》电影海报

村上隆:艺术家的成功学

□张 晨

近几年,一个日本当代艺术家的形象频繁出现在中国观众的面前,他那布满小花的版面,极具识别度;他的五颜六色的骷髅形象出现在北京的商场;甚至普通艺术爱好者在淘宝上想要选购一幅当代艺术作品的复制品时,他是众多店铺中惟一可见的国外艺术家。这个艺术家便是村上隆。

村上隆是一位既在主流艺术世界获得声誉,又在大众文化领域大获成功的艺术家。在掌握主导话语权的西方艺术世界中,艺术史曾经走过了由精英文

一个来自日本动漫形象的雕塑,在18世纪、19世纪古老的油画面前却并不显得唐突;而村上隆近年在中国各大艺术学院举办巡回讲座,其受欢迎的火热程度,与美院学生争先去瞻仰乌菲齐美术馆的波提切利相比,场面并无二致。为何这位日本艺术家,能够在通过艺术创作赚得盆满钵满的同时,又能以此获得专业艺术批评家的认可?

村上隆在中国出版有两本书,皆为自传性质的文集:《艺术年轮》与《艺术战斗论》,他在其中详述了自己如何

批评家的认可,获得进入国际殿堂级美术馆展览的入场券。

村上隆首先要做的是学习西方艺术史知识。因为西方当代艺术的评价标准是建立在自身厚重的艺术史积淀之上,如何判断当代艺术作品的价值,如何解读其中的内涵,在很大程度上取决于它在艺术史中的意义,即,这件作品是否有艺术史中的案例作为参照,这件作品是否在艺术史演进的模式中符合逻辑等。村上隆的工作,便开始于对西方艺术史逻辑问题的发现中。

上世纪80年代,西方艺术史刚刚走过了抽象表现主义与波普艺术的历程,而观念艺术的创作方兴未艾。在这一背景下,村上隆学习到的是,西方当时占据主流的抽象艺术,其发展趋向与评价标准乃是艺术作品的平面性的强调,即以平面化的画面呈现为最高的艺术价值体现;而新兴的波普艺术则突破了抽象艺术精英的老牌姿态,试图与社会大众取得联系;前卫、激进的概念艺术的勃兴,则昭示了未来艺术向观念创造的走向。

80年代的村上隆,面对这一艺术世界的三岔路口,所作出的选择并非投身于哪个潮流,穷困潦倒、急需成功的他,选择将这三门在西方艺术世界中拥有大量拥趸与理论支撑的潮流相融合:在抽象艺术中,他确定了绘画平面化的价值标准;在波普艺术中,他找到了流行文化的密码;而在观念艺术的启示下,他进一步坚定了艺术作品要围绕观念而产生的创作目标。

但是,艺术的成功绝非通过对潮流做简单加法即可获得。在全球化的大背景之下,国际间文化的自由交流所突显的是本土文化的重要性,即只有立足本土民族的文化传统,才有资格和能力与国外文化、艺术互通有无。在村上隆看来,艺术家对于这点把握,其重要性并不亚于对艺术史的学习与梳理。然而,艺术创作是需要极高技术素

养的领域,当代艺术创作,更是智慧与观念角力的战场。在如何将西方艺术史的理论要求与全球化背景中对于本土文化彰显的结合上,村上隆经历了苦苦思索后,终于找到了自己的答案。

对村上隆来说,日本的动漫文化便是二者结合的秘诀。仍是得益于对艺术史知识的熟稔,村上隆知晓了在19世纪末,日本传统文化中的浮世绘版画对于当时西方印象派艺术家的创作,产生了不可估量的影响。西方现代艺术史中的大师:莫奈、塞尚、梵高等等,无一不受到浮世绘手法的启发。众所周知,西方传统的绘画艺术,向来注重对于三维立体空间的描绘,即在古典油画中精准的素描与人物造型以及对于还原真实场景的努力。然而,这一力求再现真实的不懈努力,到了19世纪末,终于走到穷途末路:当营造三维空间的技法已臻成熟,便再难出现具有创新性冲击力的艺术作品。而正是在东方的艺术中,新一代的艺术家,也即此后西方现代艺术的扛鼎者们,发现了蕴含其中、迥异于西方艺术思维的创作手法——对于绘画平面性的强调。

日本传统的浮世绘,以平面化的构图与人物形象、装饰性的明亮色彩著称,受此启发,19世纪末的西方艺术家开始尝试平面性的绘画,而逐渐抛弃三维立体的创作手法,并在不断地摸索中,形成了笼罩于20世纪西方艺术世界的抽象绘画艺术。村上隆认识到,西方主流的抽象艺术在日后所总结出的绘画走向平面的趋势与评价标准,恰恰与植根于自己本民族的浮世绘手法不谋而合,也就是说,浮世绘中的平面性,正是将本土文化与西方艺术世界主流衔接在一起的纽带。

然而,村上隆无法在当今的时代背景下,重拾一成不变的传统浮世绘创作,但是他仍发现,浮世绘在日本本土的影响仍旧绵延不绝,并在今日大行其道的动漫文化中焕发了新的生机。“二



村上隆



村上隆艺术作品

化向大众文化渗透的历程——20世纪以来抽象艺术的没落与波普艺术的兴起,我们可以从抽象绘画艺术市场的曲高和寡与遍布大街小巷的玛丽莲·梦露的头像中感受到这一变化。村上隆在流行文化中的成功离不开这一历史背景。当然,今日西方当代艺术的主流仍是倡导观念的创造,而对艺术之于商业的趋炎附势,始终保持着警惕。从这个角度,我们可以批评村上隆在市场的诱惑前所显示出的品位的低俗,以及他的作品在批量化生产中所暴露出的创新手法的匮乏。但不可忽视的是,村上隆的工作并不仅限于为路易·威登设计皮包,他的作品甚至出现在艺术殿堂凡尔赛宫,那一束束露出浅薄笑脸的小花,

从一个贫困潦倒的毛头小子一跃成为成功艺术家的经历,并穿插了自己对于艺术创作、艺术史的理解。在这些文字中可以发现,村上隆的成功并非偶然。

村上隆成功的首要因素,在于他对时局的理解与把握。在上世纪八九十年代,当日本的艺术界尚且处在相对封闭的环境时,村上隆已经敏锐且坚定地意识到,当代艺术的中心在西方;西方艺术史走过了流传有序的千年历程,已然形成了足够成熟与系统的理论解读模式和艺术市场体制,而作为一名当代艺术家,要想在国际艺坛取得声誉,就必须得到西方主流艺术界的接受与肯定,这种肯定不仅表现在受到无国界的大众消费文化的追捧,还要得到权威艺术

战”之后的日本,在完成经济复兴的同时,其文化的崛起与影响力同样不容小觑,其中最具有代表性的,便是日本特有的动漫文化。时至今日,日本动漫文化仍风头不减,围绕动漫而生的御宅族文化、电脑游戏等,已然显现出穿越国界、笼罩全球的趋势。而动漫文化在艺术创作方面的表现,仍是源自日本浮世绘的平面性手法。创作日本动漫的本土艺术家,绝大多数汲养于这一传统文化的环境,因而与19世纪90年代的西方艺术家一样,受益于这一日本特色的艺术传统。而村上隆率先把握到日本本土传统与西方艺术主流间千丝万缕的联系,又借了动漫文化的东风,创作出了成功的艺术作品。

不能忽视的是,村上隆的艺术作品同样具备经得起推敲的理论含量与艺术品质,即对于观念的强调。这一点,也使得他的艺术,不仅限于大众的流行与传播,还能够受到理论批评界的青睐。在已形成产业链而大量复制生产的小花、骷髅形象的版画,如《天国的花圃》《我不知道,我知道》等作品之外,村上隆在早期的90年代,也有过富有前卫性与反叛精神的作品,如《我的寂寞牛仔》(Hiropon)等。这些作品中,艺术家的观念性得到突显,也为村上隆作为一名严肃的当代艺术家建立起声誉。《我的寂寞牛仔》等作品,以雕塑的

形式,还原了日本动漫卡通中的人物形象,将隐含于纸本漫画的帅哥美女转制为立体可见的艺术作品,直接呈现在观众面前。在这种转制的过程中,村上隆刻意夸大了人物形象的身体特征,由此赋予了作品以理论的意义。

村上隆的一些作品选择了来自色情画的题材,却并不沉溺于肉体的诱惑,而是将这种漫画人物形象的肉体最大限度地扭曲与夸大,使得原本的色情意味尽失,而进一步引发人们的思考;在信息技术与虚拟时代,人们为什么仍然如此关注你我共有的身体?

当虚拟的电子技术可以轻易满足人们的日常起居,我们身处的周遭世界,已经变得越来越虚幻与不真实。那么,如何在虚拟的数码信息之流中安身立命?如何在其中找到迷失的真实自我?在村上隆的创作中,我们可以得到启示:身体,似乎能够成为我们在信息大潮中最后的避风港,对于自我身体的关注与强调,能够消解虚拟社会的重重疑虑与悲观情绪,这也是村上隆的艺术作品所传达出的观念与力量。

既对现实与艺术史的清醒认识,又有对本土特色的继承与发扬,尽管其作品原初的力量在市场的运作中有所弱化,但村上隆在艺术上的成功及其成功背后所隐含的思考,也能够为当代艺术带来些许启发。