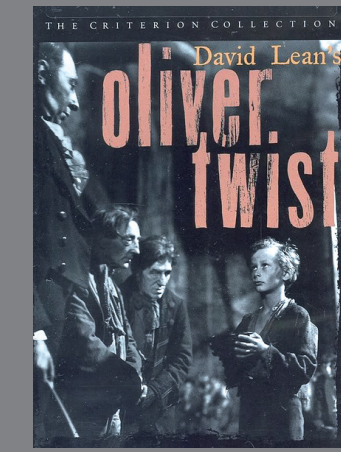
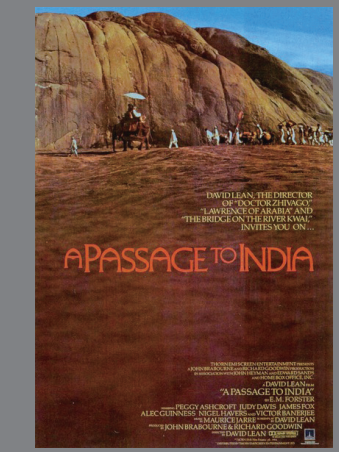
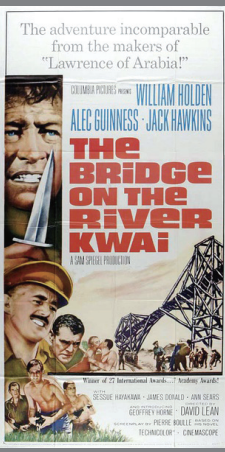
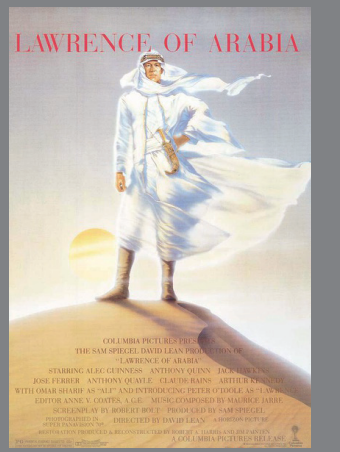




大卫·里恩



从左至右:《阿拉伯的劳伦斯》电影海报、《桂河大桥》电影海报、《印度之行》电影海报、《孤星血泪》电影海报、《雾都孤儿》电影海报

后古典电影时代看大卫·里恩

□张晓东

对于影迷来说,在北京生活的好处之一,是能够去中国电影资料馆艺术影院,看电影院线里看不到的世界一流影片的原版胶片。光是那些导演名字就足以引无数文青竞折腰,8月的4K修复版大卫·里恩电影展映上就座无虚席。

这次展映的两部大卫·里恩的经典作品是《阿拉伯的劳伦斯》和《桂河大桥》。经过修复的宽银幕影片有无以言说的美感:眼耳鼻舌意,无处不觉得妥帖。这种美更接近于古典主义(平衡对称美),每一幅画面、每一段音乐、每一处表演都经得起挑剔。当然,这的确也需要观众有一定的欣赏力,尤其是对英国的幽默感与理性批判的理解。

世人往往以为大卫·里恩电影能有成就,主要是因为好莱坞资本的雄厚支持,使他得以把电影拍得波澜壮阔,如同史诗巨制——这话对也不对。一方面,雄厚的资本的确让电影宏大庄严,观之有庙堂之气;另一方面,更应该看到,宏大史诗风格是那个年代主流大导演的追求——大卫·里恩当然是主流导演,他绝对不是阿伦·雷乃和达达里那那样的小众艺术片导演,他也不认为那种电影可以代表电影的发展方向吧。如果要和今日的导演比较,斯皮尔伯格或者雷德利·斯科特的宏大场面上加上伍迪·艾伦的哲学意味或许和他有些类似。今日商业和电影经常被对立起来,似乎所谓艺术片就必然牺牲商业性,其实只有高手才做得深入浅出,让大多数人都看得懂比较高深的东西。大卫·里恩的导演生涯见证了电影最好的岁月,横跨电影的黄金年代与白银年代。或者说,是电影的古典全盛时期。这个时期鸿篇巨制层出不穷,很多电影动不动就六七个小时。好莱坞的巨制,例如《宾虚》《埃及艳后》自不必说,苏联的《战争与和平》等大片也同样需要在电影院里耗上大半天或好几天,这些大部头电影不仅场面宏大,主题也往往比较深沉,总是要

上升到国家、民族、全人类、全球等话题。而今天已不再是宏大叙事电影的天下,在各种媒体狂轰滥炸,各种信息通过网络唾手可得的今天,谁会愿意在电影院里耗上一整晚,去思考人性的弱点或人类的命运呢?所以今天的大众更倾向于不用思考的影片,而主流电影(以好莱坞为例)的宏大叙事,更侧重于私人领域的表达,以期获得观众的共鸣,例如一定要注入主人公捍卫婚姻、捍卫家庭这样的“主流中产阶级价值观”;套着史诗外壳的《泰坦尼克号》也只能靠俊男靓女的爱情吸引观众。毕竟票房才是王道,那些野心强大、过于深沉的电影观众并不买账,《云图》在欧美的败北即是一例。

大卫·里恩沉寂,斯皮尔伯格崛起——当新一代观众为斯皮尔伯格的E.T.向着月亮飞去那一幕感动之时,似乎古典电影时代已经终结;但是,时光流转30年,回头看时,大卫·里恩依旧具有大银幕的魅力,竟然没有丝毫过时之感。那个时代的演员表演多少都会比现在夸张些,但在他的电影里却很少觉察得到。那个年代,连《窈窕淑女》这样的歌舞名作都会有拖沓之嫌,大卫·里恩的电影却节奏紧凑。以《阿拉伯的劳伦斯》为例,放映将近4个小时,观众却觉得时光飞快,意犹未尽。如果不是因为在电影史上名声太过显赫,你几乎不会有看一部“老电影”的感觉。大卫·里恩的电影里总有对异域的书写,阿拉伯、印度、苏维埃俄国、东南亚、日本。同时代导演的作品中也不乏对异邦的殖民想象,有些甚至到了荒谬的程度,大卫·里恩电影中却很少有这种感觉,他从未刻意渲染放大所谓“民族风情”,他有的只是西方知识分子很正常的视角。我们总能在大卫·里恩电影中找到其在“现代”电影中的痕迹。不用列举斯皮尔伯格与马丁·斯科塞斯翻拍版《阿拉伯的劳伦斯》,也不用列举模仿痕迹明显的《英国病人》,仅以第30届奥斯卡最佳影片《桂河大桥》为例,中国观众会发现姜文两部重要作品《鬼子来了》和《让子弹飞》都有和它的“互文性”。

我所感兴趣的,是大卫·里恩的经典电影与经典文学的关系。大卫·里恩一共只拍了16部电影,却有4部改编自世界级文学名著。狄更斯的《孤星血泪》《雾都孤儿》,帕斯捷尔纳克的《日瓦戈医生》,福斯特的《印度之行》,加上没来得及拍的康拉德的《诺斯

特罗莫》,共有5部。《桂河大桥》亦改编自小说,但原著并不著名。

大多数优秀导演都会对改编文学名著非常谨慎。因为正如那句老话所说,一千个人就有一千个哈姆雷特,而且很多名著并不适合拍成电影,虽然都是讲故事,但文字与影像讲故事的手段和故事容量都大相径庭。更何况,观众和评论家会对电影太过苛责,最常见的指责就是“不忠于原著”。其实,每个人都会带着自己的理解去看名著,所谓“误读”往往隐含着对别人的指责和对自我的宽松。所谓“客观”也往往是错觉而已。大卫·里恩同样也遇到过很多这样的指责——但是,这并无损于他对名著的成功改编。

《孤星血泪》和《雾都孤儿》是大卫·里恩40岁左右拍摄的。其实这两部电影并不算宏大,但儿童题材非常考验导演。因为孩子最怕演戏二字,一进入演戏状态,会显得特别做作。但在这两部影片里儿童演员的表现都非常自然,可见大卫·里恩的导演功力。当然,这也和狄更斯是他从小最爱的有关。大卫·里恩小时候是有些像特吕弗电影《四百击》里的孩子的,成绩很差,却热爱文学,而且天赋很高。或者说,所幸狄更斯是个容易读进去的作家,不那么艰涩,培养了大卫良好的文学趣味——没错,我说的是文学趣味——这种趣味保证了日后的其他趣味——比如音乐、服装、美术、画面——都不会差太多,这对于一个优秀导演来说是绝对必要的。在这一切修养中,文学修养又是重中之重。狄更斯虽然写了辛酸苦难和伦敦的阴暗,充满了英国式的批判与讽刺,可是在他的文字里又有一种阳光和乐观的东西,不乏幽默感。近年波兰斯基重拍版《雾都孤儿》好则好矣,但过于冷峻阴暗。大卫·里恩的两部狄更斯改编作品则很好地把握了这个度。

当然在小众导演看来,大卫·里恩过于商业,不够“艺术”。1965年《日瓦戈医生》获奖时,特吕弗讽刺他是奥斯卡专业户,暗指他的电影迎合中产阶级口味,不够深刻。当然,大卫·里恩版《日瓦戈医生》若是和帕斯捷尔纳克小说原著比较,差别很大,其中深邃的哲学思想和对暴力革命的思考基本不出来,只是讲述了一个动乱年代的爱情故事而已。大卫·里恩拍这部戏,源于好莱坞商业驱动自不必说,这部小说获得1958年诺贝尔文学奖,作者又拒绝去领奖,本身



《日瓦戈医生》电影剧照

《阿拉伯的劳伦斯》电影剧照

就是一个蔓延到整个世界的政治话题,自由世界的中产阶级观众带着深切的同情,急于在电影院里集体共享自己的优越感,释放自己的怜悯心。在这样一种情况下,《日瓦戈医生》如果不拍成大众口味的主流电影,也难。

在我看来,大卫·里恩的《日瓦戈医生》的成功之处,便是最大程度避免了西方导演常有的猎奇心态。例如夸大展示所谓“俄罗斯风情”。这一点,就连俄罗斯大导演米哈尔科夫在面向西方的电影《西伯利亚理发师》时也未免。比较而言,大卫·里恩却以一个英国人的理性,最大程度地展现出了对英语片可能展现的俄国风貌,甚至找了一个埃及演员,在芬兰拍摄——这样其他国家的观众看了也不至于觉得太突兀。至于故事,他则选取了最利于电影表现的部分,即以爱情故事为主线,最重要的是,他没有拍成“控诉和揭露”的电影。看完影片,你不会觉得是过于政治化的图解,而是表达出人性普遍的对自由的向往。

同样,对于福斯特的名著《印度之行》,大卫·里恩也只是充分发挥了影像的长处。

本来小说讲的就是白人对于“东方”的“看”,大卫·里恩更熟知,相比文字,影像具有不可言说、给人多种解读可能性的优势,巴拉山山洞那一段可以说是用影像表达文字的典范。纵然他对福斯特的冷嘲以及人与人之间不可调和的观点心知肚明,但是没有完全按照福斯特的叙事进行,而是用诡异的影像表达了有异于福斯特的思想——他用月球环形山以及其他恢弘的影像表达了相对乐观的一面。阿齐兹放弃了阿黛拉的追随,阿黛拉离开了印度,紧张焦虑和孤独感也消失了。大卫·里恩的电影呈现出一种宏大的、全人类的“善”的一面,这与福斯特小说是有较大不同的。

纵观大卫·里恩的电影,固然是古典电影之典范,例如精心设计的每一幅构图都是无可挑剔的精美,却又并不孤立,整体非常流畅,全景、远景、近景配合得天衣无缝等等,但是我觉得他能在主流商业电影中不被好莱坞庸俗化,时刻保持冷静独立的思考,从而把电影拍得雅俗共赏,这是最难能可贵的。他的这种独立批判与反思精神,恰恰是当代“大片”极为匮乏的。



《甘地》电影剧照



《真心赢得美人归》电影剧照

印度素以“世界最大的电影生产国”而闻名天下,2013年,印度电影迎来100周年诞辰。1913年5月3日,印度黑白默片《赫里谢金德国王》的公映代表印度电影诞生,这部影片长40分钟,讲述印度赫里谢金德国王的生产传奇,开启了印度电影的历史。时至今日,印度宝莱坞电影已发展为仅次于美国好莱坞的电影产业,以独树一帜的风格立于世界影坛。

印度电影在1931年步入有声时代,随着有声电影的发展,外来电影在印度的数量急剧下降。孟买、加尔各答和马德拉斯等电影产业中心迅速崛起,有声电影促进了印度歌舞片的繁荣发展。自有声电影诞生以来,音乐和舞蹈成为印度电影的重要组成部分,几乎每一部电影中都缺少不了,歌舞片因此成为印度电影中最重要类型。

1947年后印巴分治给印度电影业以沉重的打击,尤其是加尔各答的孟加拉电影、拉合尔的旁遮普电影等。由于印巴分裂而导致电影人才及观众的流失,大量优秀的演员、制作人、导演和技术人员离开巴基斯坦来到孟买和德里,他们的到来推动了印地语电影的发展,为独立后印地语电影产业的发展奠定了良好的基础。

独立后的印度百废待兴,印度国大党领袖尼赫鲁试图为印度寻找适合本国历史和现实的发展道路。为了配合国家重建和经济复苏,政府建立“电影部门”。独立初期,“电影部门”制作了大量的纪录片,多数题材表现尼赫鲁的社会主义观念。同时期,印度还成立“印度人民剧院协会”,主要任务是“建立一个自由、公正的新社会”,并掀起了从城市走向农村的文化运动,当时很多进步作家、导演、演员都纷纷投身到这场文化运动中,并创作了大量有关农村题材的电影作品。

自1947年独立后,电影在印度现代化的过程中扮演了重要角色。印度政府还曾几次降低电影的娱乐税,并且成立官方机构推动电影业的发展,如1951年印度成立“电影咨询委员会”;1960年成立“国家电影发展公司”,主要扶持艺术电影,机构的成立为电影融资迈出了关键性的一步。在成立初的5年内,“国家电影发展公司”就资助了149部艺术电影和57部纪录片,其中协助拍摄的影片《甘地》获奥斯卡金像奖。

20世纪50年代是印度电影的“黄金时代”,独立后的印度作为一个国家,不断探索自我身份。很多导演如梅赫布罕等创作了《印度母亲》等影片,从电影学的视角关注社会转型。

独立后印度城市的兴起令边远的农村人口迁往城市,试图在城市寻找就业机会。这一时期,很多印度电影题材表现了传统文化同现代都市生活的冲突。萨蒂亚吉特·雷伊是印度著名导演,他的《大地之歌》等作品是独立后印度电影的代表,影片讲述婆罗门少年艰难融入主流现代社会,从而完成主体自我认识的过程。《大地之歌》是一部民族寓言,也是由殖民统治转向独立的寓言,转向的主体代表了殖民国家与独立国家的连续性,同时也是走向现代化的自我叙述。

1971年印巴战争以及1973年的世界能源危机导致印度国内通货膨胀,电影业深受影响。由于社会的动荡和人民生活水平的下降,此时印度电影关注的內容从家庭伦理转向犯罪、失业、贫穷以及政治腐败等严重的社会现象。

1991年的改革是印度经济的水分岭,经济改革深刻地推动了文化的发展。1992年印度建立卫星电视,新媒介的发展使全印度电视覆盖到85%的城市人口和56%的乡村人口,可以说,卫星电视和有线电视重塑了印度人的文化生活,并给印度

百年印度电影

□李美敏

人带来更多的娱乐选择,这对印度电影业造成了不小的冲击,进入电影业近10年的“黑暗时代”。1982年的《意义》是一部开拓性的电影,打破了“黑暗时代”的禁锢。伴随着经济的发展,印度电影的商业色彩渐浓,商业电影在印度崛起,以歌舞片为代表,表现现代的都市生活和消费欲望。

20世纪90年代中期,印度电影业为了争取更多的观众,全面提升产品质量,推出了数字音效、大量的歌舞表演和改善影院硬件等措施,并更注重电影的发行和推广。1997年开始,随着互联网在印度的发展,电影发行商更是借助互联网来推广电影产品,这些渠道有效地宣传了电影,提高了票房收入。随着经济的复苏,印度电影的业态情况有所好转,并逐渐形成产业化模式。虽然电影情节仍有些套路化、单一化,很多甚至是好莱坞电影的简单拷贝,但在技术上有质的飞跃。

1991年的经济自由化改革不但促进了印度国内电影的发展,还推动了印度电影产业的国际化,伴随着全球化的扩张,印度政府开始放权,允许私营资本参与补贴艺术片在海外电影节放映,印度电影开始在欧美逐渐流行,甚至在戛纳、威尼斯和多伦多电影节上,印度电影都成为重要的参展影片。

从1998年开始,印度电影的海外市场成为重要商业来源,尤其是英国和美国市场的票房收入甚至赶超印度国内。印度电影《君心复何似》和《真心赢得美人归》以其反传统的剧情和有效的市场操作,获得国际市场的好评,成为印度电影史上的票房之最。走向海外市场的印度电影在题材上也发生了明显变化,从以往的神话、经济困境转向文化冲突,主角也从低等种姓变成富贾之人。印度电影的国际化让海外观众认识和了解印度文化,即便在好莱坞电影横扫天下的局势中仍有一席之地。兰贾妮·马宗姐曾说,印地语电影伴随着全球化而扩张,并在欧美日渐流行,这让人们注意到印地语电影中所表达的情感以及与现代性的复杂关系。

印度电影在广义上分为“神话片”和“社会片”,“神话片”直接取材自印度两大史诗传说,“社会片”则表现当代生活,其中包括紧张的剧情、男女主角的离别和团圆、超越种姓的爱情,并穿插大量的歌舞。“社会片”以歌舞类型居多,以平民化、底层化叙事作为主流,冲击了印度传统的社会等级秩序。“社会片”表现出同现代性的复杂关系,通常以家庭环境的小格局表现人物的思想道德冲突,最后以理想化的结局解决矛盾冲突。印度电影和印度戏剧在美学上有明显的传承关系,“韵味”是印度古典诗学的理论核心,“味”在戏剧艺术中是指观众的

感情效应。因此“味”也是衡量叙事效果的标准之一。印度学者巴沙姆在专著《印度文化史》中曾说,印度电影受传统戏剧“韵味”的影响,表现出艳情、滑稽、悲悯、暴戾、英勇、恐怖、厌恶和奇异等“味”,它们分别加强了影片中故事的叙事效果。

宝莱坞是印地语电影的中心,它和泰米尔语、孟加拉语等影视基地共同构成印度庞大的电影产业。早在英殖民统治时期,印度的电影年产量已经位居世界第三。2012年,印度电影产量达1600部,一如既往地位居世界第一。印度同时也是世界上电影观众人数最多的国家,每天观影人次达1400万之多。目前,全印度有近100家电影制片厂、1.3万家电影院、500多家电影杂志以及30多万电影从业人员,这些都形成印度电影庞大的产业规模。作为独立的文化生产者,印度电影业正更大规模地占领国际市场,并凭借其浪漫的故事、印度式的歌舞、戏剧化的情节“向遥远地域出口印度观念”。

印度电影经过了百年的发展,在坚持自己的风格、坚守民族文化特色的同时,又吸收好莱坞电影的特点,成为世界上最大的电影生产国。通常一部印度电影的时长都在2.5小时至3小时左右,其中有40分钟属于歌舞,因此一部电影通常分成上、下两个半场,上半场主要交代剧情和人物,下半场歌舞居多。通常电影歌曲会被制作成音乐光碟,并先于电影发售,精彩美妙的歌舞场面会为一部电影赢得更高的票房收益。印度电影业是一个庞大的工业化聚合体,从音乐光碟、网站到有线电视,涵盖了诸多消费环节。近50年来,电影成为印度重要的大众媒介,通俗化的剧情、廉价的票价和相对舒适的环境使得电影成为印度大众最热爱、最广泛的文化消费。每天都有上千万的观众走进影院,印度人为何如此热衷电影?对普通印度人而言,电影是最大众化的娱乐方式,印度电影不仅以歌舞更以其文化多样性吸引了大量的观众。进入21世纪,印度电影的特效技术已经非常成熟,成为受欢迎的重要元素之一。

孟买作为印度电影的发源地,如今已是宝莱坞电影的代表。以宝莱坞为首的印度电影日趋多元化,并不断向海外发展。尽管好莱坞电影横扫全球,但它在印度电影市场所占比例不到15%,而印度电影的出口排名世界第二,仅次于美国,英国和北美是印度电影最大的海外市场。印度电影产业的经济规模在未来5年将是从20亿美元增至36亿美元,以孟买为中心的宝莱坞已成为全球性电影工业。伴随着全球化,有着百年历史的印度电影已然成为印度的文化软实力,凭借其良好的投资环境和有效的机制运作,印度电影正走进大时代。