

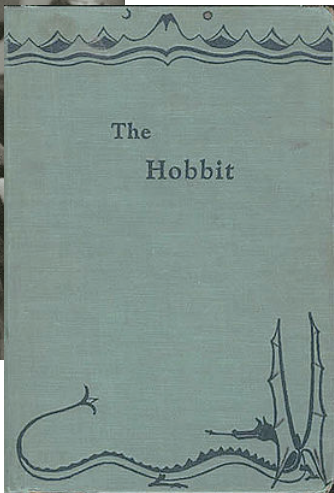
“一个早已存在、你我只是偶然涉足其中的世界。”——C.S.刘易斯1937年评《霍比特人》。

# 《霍比特人2:史矛革之战》:童话难成史诗

□苏 往



J.R.R.托尔金



1937年第一版《霍比特人》封面

在《霍比特人2:史矛革之战》(以下简称《史矛革之战》)中,导演彼得·杰克逊再度客串了一个在人类小城里一晃而过的路人,还是和12年前一样啃着一根胡萝卜出场。又见灰袍巫师甘道夫和光脚的霍比特人,又见宏大的矮人地下城和幽暗的森林,仿佛十余年过去,中土世界的故事还在讲述,去而复返的只是我们。杰克逊和他的团队再度改编托尔金作品,意图跨过童话和史诗之间的鸿沟,但这一步走得踉踉跄跄,勉为其难。

## 比尔博的持戒之路与弗罗多的不同

“伟大的事,往往起于微末。”(《普罗米修斯》)“在地底的洞府中住着一个霍比特人”。1937年,原著开头的这句话,为读者开启了中土世界的大门。《魔戒》的故事线在地图上走了很远,也是从霍比特人讲起。精灵、努曼诺尔人、矮人、巫师、树人、换皮人、食人妖、半兽人……在托尔金的这片土地上,除了人类之外,还生活着太多奇特的种族,为什么每次都是讲一个霍比特人的冒险?

当然,在作者的设定中,只有这一族的无欲无求能“抵抗”用欲望俘获猎物的魔戒,比尔博和弗罗多叔侄是命定的持戒人。而在叙事的层面,让一个活在世外桃源里与世无争的霍比特人“偶然涉足”、“一个早已存在”的偌大世界,大大方便了读者代入自己。叔侄俩每次遭遇的新鲜事,都在为这个本不存在的世界拉景深。

但没有人能踏进同一条河流。比尔博走的路,与弗罗多是不一样的。这本书只凭地图,不要任何插图,都好看足以吸引所有5到9岁的小孩。”《霍比特人》问世前,出版人斯坦利·昂温请10岁的儿子雷纳如

是向父亲报告,这本来是托尔金讲给家里孩子们的睡前故事,讲的是一次冒冒失失、说走就走的旅行。矮人们对于屠龙没有什么预案,看到比尔博偷得金杯先是“大感兴奋”,很快就“头脑一片混乱”,开始抱怨他惊扰了龙,无勇又无谋;比尔博的小脑瓜也只止步于到达孤山,“没有费心去想过怎样运走宝藏”。

彼时,至尊魔戒看上去还只是一个冒险的旅途上意外得来、能让人隐形的宝物,按理说矮人贪财、人类软弱,而书中除了咕嚕,居然几乎没有谁受到它的干扰和挟制。而《魔戒》中上至巫师、高等精灵,下至有精灵血统的努曼诺尔王族和普通的人类,再到长期持戒的霍比特人,都不得不抵御至尊魔戒的诱惑,甚至为它的黑暗所伤。比尔博的孤山之旅是名副其实的“去而复返”,而弗罗多从未末日火山回来后,却再也无法融入夏尔宁静的乡村生活。

叔侄两人命运的不同,是“时移事易”。托尔金原著中,《霍比特人》的时代,索伦封在戒指里的力量还在沉睡;而《魔戒》里他为了东山再起已经在积极运作,至尊魔戒感知到了主人的意图,也铆足了劲想回到他的手中。如此一想,电影为了走战争史诗片的路子,让索伦提前数十年就高调起来,内在逻辑不能自洽。

## 这个古老的世界有变身史诗的潜质

即使《霍比特人》以童话的面目示人,书中的中土可不是什么儿童版或半成品。电影《魔戒3·王者无敌》里刚铎王城上枯朽的白树,源于中土的太阳纪年前照耀西方海上乐土的金银双树,而双树被毁的悲情故事在《霍比特人》出版时就已经在托尔金的手中酝酿了整整20年;尽管矮人们的脑袋瓜有时候简单得和孩子一样,但托尔金往前想着让他们收获第一纪高等精灵在刚多林铸造的剑,往后想着半兽人日后“有可能发明一些后来祸害过世界的机械”——俨然指向圣盔谷和白城等《魔戒》战役中可怕的大型攻城机械。

比尔博这时还年轻天真,但这个世界是古老而世故的。也就是说,这段童话风的《魔戒》前史有变身史诗的潜质。其实,在托尔金未出版的手稿里写过,甘道夫在索伦再度兴风作浪前想先灭了史矛革,以免其成为索伦的助力,矮人们其实是被他忽悠去打“代理人战争”了。

但遗憾的是,在个人的观影体验中,《史矛革之战》160分钟的片长里只有两个半场量以史诗的笔触触动了我。众人路过被毁的河谷镇,是书中情景的再现,不过类似的段落《魔戒》中已经一而再出现,只能算“半个”。另两个电影新编排的情节更让人动容。船入长湖,看到期盼已久的故乡孤山从雾霭中现身,矮人们纷纷起身肃穆而立;巴德狂奔去找绣有矮人族谱的旧挂毯,同时平行蒙太奇中城里闲谈的渔夫在八卦剧后人的预言:山下之王重归宝座,纵有庆典钟声响起,一切终将归于悲哀。

然而,这样的段落太少了。只有《魔戒》六分之一的故事,得拍出时长不相上下的电影,又得不负史诗片的期待,《霍比特人》电影系列将太多精力用来拼大场面了,《史矛革之战》在这一点尤其明显,这和好莱坞



《霍比特人2:史矛革之战》电影剧照

坞一干披着科幻皮的动作大片有什么区别?最夸张的就是龙的居所,在原著中就是酒窖或者地牢,财宝是在墙边的一排排大瓮里,而电影里变成了一个很高的大厅里堆了个漫山遍野——我怀疑整个中土的生产力能不能弄出那么多财宝来。

在我看来,史诗不是在战争场面上拼人海战术,或者对打场面怎样花样翻新,对抗敌军一万兵力的圣盔谷之战,悲壮感并没有弱于20万敌军压城的白城之战。按现在的剧情走势,第三部的“五军之战”很可能要改成对抗索伦了,既然索伦如此高调不合逻辑,看过《魔戒》的也知道他这时候不会有什么大的作为,这场大战的张力何在?

## 人物的变形失大于得

问过不少热衷《魔戒》的朋友最爱的场景是哪一个,得票最多的,居然是一小段没打斗也没台词的过渡戏:小舟在平静的大河上经过“诸王之门”,那是河两岸与山同高、原本用来划界的两位古代刚铎国王立像。我自己最不能忘怀的,是弗罗多和山姆在黑暗力量侵蚀的森林里赶路,一座国王的坐像早已身首分离,头像在地上的杂草和野地里,他们不经意地走过,阳光忽而破云而出,打在头像上,苍白的野花顿时金光灿灿,像是一顶王冠。山姆激动地说:“看,国王又有王冠了!”

任何人都只活在当下。历史深处的庄严和悲壮,在故事里历来需要主人公来传达。上文石像矗立的静默场景能打动人,不是石头会说话,关键还是它们与人物的心境暗通款曲,并直指电影的主题。两尊高大的石像1500年前守卫的是刚铎的国界,而今他们脚下的国土早已沦丧,魔戒同盟诸王之门时失去了甘道夫,即将分崩离析,众人各怀心事,又担忧岸上会有追兵。而另一个场景中,山姆刚说完话,阳光又陡然不见,国王的“王冠”也黯然失色,他和弗罗多的笑容凝固了。

大历史与小小个人的命运在此交融,彼此映衬:有了在黑暗势力节节败退的文明,寄托在魔戒同盟之上的最后希望才让人揪心;而同盟破裂后,中土世界寄托在两个霍比特人身上的希望,在黑暗面前就像那缕阳光一样孱弱。那时,弗罗多和山姆都已经不相信自己能活着回去了。

而《霍比特人》电影系列为了更像史诗,主要人物的个性,除了甘道夫外,有比较显著的变化,他们大多没有从活蹦乱跳的童话角色进化为史诗里高贵的英雄,而是成了动作大片里的程式化角色,其中

有些角色还被“黑化”了。这一对原著的偏离,与过于追求大场面的倾向是相关联的,也在《史矛革之战》中变得更为刺眼。

最大的一处败笔出在比尔博。抱有打造史诗的念头,电影的作者怎么可以放弃用第一主角的内心戏去映射大历史?但如果像原著一样,用儿童化的视角去打量一个复杂的世界,也许还会比现在四不像的成品好一些。电影《魔戒》中,对中土世界给家附近的弗罗多和山姆带来的冲击和改变刻画得非常细腻,而比尔博的旅行只是跑路、打斗、偶尔出个花招,既丢掉了原著中的童趣,也没有填补上能撑起来的新个性,简直成了一个空心人。

《史矛革之战》中,电影《魔戒》中的高人气角色精灵王子莱戈拉斯出场了,他家祖上的确算是高种精灵,但大约从他的祖父开始,治下大部分都是木精灵,没有迹象表明黑森林的王室要和群众“划清界限”,《魔戒》原著中莱戈拉斯还经常自称木精灵,但电影为了安排一段狗血三角恋,非要让他的父亲瑟兰迪尔生出种族歧视意识来,不让原创的木精灵角色嫁进他们家。莱戈拉斯的表现也很奇怪,他大部分时候都冷冰冰地望着那位据说他很爱慕的女精灵,或者说用冷冰冰的眼神对着所有人,这也许是为了契合黑森林的肃杀环境;而电影《魔戒》中一个演员饰演的精灵王子,见过700年橡树枯荣,杀戮时还带一点顽皮,见到死亡会茫然,不经意间诠释了什么是永生。

矮人索林的“黑化”更是别扭。他从一个书中爱财的“正派人”,成了时刻肩负复国重任、不惜牺牲“棋子”的复杂角色。为了突出这次行动的“高大上”,影片抬高了阿肯宝石的高度,作为两代标志性的宝物,三颗宝石有双树的光辉,而魔戒储存了索伦的一部分力量,两者的神力都源于西方乐土,凌驾于中土子民之上的。而阿肯宝石只是一块贵重些的家传宝罢了,说什么可以召集矮人的七大家族,如果不重新设定来源,在中土世界的体系中说是不通的。如此,一脸苦大仇深的索林也随之成了没有着落的角色。

# 消费主义图像中的超级童星

□张晓东

“爸比,我们去哪里?”伴随着小男孩一句奶声奶气的问话,伴随着湖南卫视“真人秀”《爸爸去哪儿》的火爆,童星似乎又在一夜之间回到了大众追捧的视野。“萌娃”一下子让观众对这个时代缺失的美好产生巨大共鸣,并主观地将这种共鸣投射到孩子身上,甚至人为地赋予了他们过多的光环,孩子们迅速俘获超越二三线甚至一线明星的粉丝数量,紧接着便是各种商品广告铺天盖地。与此同时,这些孩子显然极大地提升了他们作为艺人的父母的人气,甚至令他们咸鱼翻身。这种温情的亲子、反哺故事作为理想的大众情感消费产品而赢得商家的青睐,从而获得巨大商业成功。而为了高收视率,节目所做的可能对儿童成长有害的设置,在一边倒的煽情之下就被忽略了。

但是这点成功若同前不久的秀兰·邓波儿比起来,只能算微不足道了。

“一直被模仿,从未被超越”——这句名言只有少数巨星才当得起,用在秀兰·邓波儿身上当然也毫不过为。只要看看她去世时在中国的微博引起的一片唏嘘哀悼声,根本不亚于曼德拉就够了。最有意思的是,绝大多数粉丝忘记了她是85岁的老人,已经享尽天年;而是纷纷哀叹,小天使永远离开我们了。其实这也一语道破天机,粉丝迷恋的是那个图像中永远长不大的儿童。

儿童形象实质上历来都是成人按照自己的想象或要求来塑造的,就像“儿童节”往往并不属于儿童,儿童电影也大多只是成人消费儿童图像的需求,而仅有极少数大师级导演能深入到儿童的内心世界,还原生活真实。大多数儿童题材电影都是为满足成人需要而拍摄的,这也包括秀兰·邓波儿所有的电影。

邓波儿电影生涯的黄金时期是从1934年到1940年,即6-12岁期间,也就是说包括了她的整个童年。不少影评人认为,她的走红与美国经济大萧条有关,即在一种经济危机笼罩的氛围下,民众需要一种精神的慰藉。这种说法很有道理,本来就是成人消费儿童图像的最好说辞。纵观邓波儿所拍摄的电影,比较成功的几部(例如《海蒂》《小上校》《亮眼睛》《小叛逆》《卷毛头》《小船长》等)都是千篇一律、如同复印的故事套路:可怜又可爱的孤女(或父母双亡,或单亲有一方长期缺席,或中途去世)遭受到奸人陷害,然而在善良的人们(即观众的化身)的帮助下,特别是在突然出现的慈善家的慷慨相助下,正义终于得到伸张,一切都圆了结局。这些故事无一不是符合布尔乔亚市民口味的伦理道德剧,如果说这些电影带有治愈疗伤的功能,那又是通过哪些手段来实现的呢?

一般在这些电影中,女主人公最好是命运悲惨的,至少要惨过日常生活,这样才能赢得观众的同情心。而且,最重要的是,女主人公要有灰姑娘一样的命运,令人意外惊喜地发现她



从左至右依次为:《亮眼睛》电影海报 《小公主》电影海报 《卷毛头》电影海报 《小叛逆》电影海报

本来是一个公主(《小公主》),或者遇到贵人(通常是有钱的白人男性,例如《卷毛头》),从此步入上流社会,并由此产生代入感,从而达到治愈。邓波儿出演的这些电影,疗效明显胜过其他电影。不仅因为邓波儿的可爱、喜庆、小酒窝,也不在于她出色的歌舞天赋,而是这些影片中呈现的小女孩太懂大人的心了。她如此懂事,时常在影片中擦去爸爸妈妈或其他大人的泪珠;她几乎能胜任一切家务,为大人分忧;她总是如此勇敢,总是有超出年龄的判断力。除此之外,她还常常撮合成人的姻缘。在必须“happy ending”的商业电影故事中,她是那个负责“happy”的角色。当观众用手帕擦去眼泪,释放了自己的同情心之后,还必须把他们引到光明的尾巴上来,用今天的话来说,就是要“充满正能量”。这些令这个小女孩如同超人,看来美国成人社会的“望子成龙”一点不比中国人少。或许导演和制片人从未思考过,这个小女孩只有6岁,难道真的可以仅靠唱歌跳舞就能承担起这些重任?

一旦过于讨好、迎合观众的喜好与口味,势必会削弱电影的艺术和艺术质量。今天看来,邓波儿的一些电影剧情过于流俗,歌舞过于雷同,价值观也甚为可疑,比如多部影片都存在不同程度的种族歧视,和那个年代的大多数电影如《乱世佳人》一样,其中被歌颂的配角总是黑人“忠仆”,白人主流社会价值观才是影片的核心。邓波儿带来的票房,其实正是成人社会对儿童形象消费需求的投射。

儿童究竟是不是一定要承担“天使”的重任?儿童有没有原罪?本质上和成人真的有那么大的不同?儿童故事是否充斥着刻意的崇高与美化?我们在对儿童、童话、儿童电影的理

解上,是不是有偏执?这些问题需要深思,因为“祛魅”才是真正尊重生活、理解并接受人类天性的开始。我们可以以邓波儿电影为例,去认知大众消费主义文化是如何利用大众、操控电影的。

不妨留意一下电影中的邓波儿形象。首先是大众认可的“可爱”外表,例如她标志性的水酒窝、婴儿肥的脖子、四肢。这个形象其实在各种儿童用品、奶粉、服装鞋帽,以及关于儿童的宣传画中都可以见到。此类儿童形象都是最符合成人需求的,都是“宜人”的小男孩小女孩。这也是为什么不同时代、在不同国家都有刻意去模仿邓波儿形象和表演的儿童。而事实上儿童是千差万别的,所谓好看的长相并不意味着基因或智力就优越于其他儿童,但成人延续了以貌取人的思维,只选自己最喜欢的而已,而儿童真实的内心世界、情感诉求则被彻底忽略,特别是作为电影来说,儿童是绝对的弱势群体,因为他们完全不能掌控这种话语权力工具,相反,现实生活中,从事表演行业的儿童往往模仿的是他们的老师,即老师所认为的儿童应有的样貌、动作与体态,而儿童一旦做起来更可怕,做作会在他们身上被无限放大。邓波儿的优秀,恰恰在于她避免了这种做作,因为确实具备极高的演艺天赋。

其次,邓波儿电影中的儿童形象都是非常成人化的。这种成人化第一体现在社会认同方面。几乎在所有电影中,她的价值观都是高度成人化的,并因此具备成人所要求的美德。例如对绅士风度的要求、对自己所处阶级的捍卫等;第二,她的穿着打扮是非常成人模式的。大多数电影中,她都有和成人穿同款服装、载歌载舞的情节。在她的电影中,这个聪



秀兰·邓波儿

明伶俐的小姑娘经常穿着制服(例如《小上校》《小船长》)这种高度社会化的服装,身后是一群穿同样服装的成人。这种“小大人”的形象主要还是为了取悦成人,生活中也随处可见成人对“小大人”的赞美。这种成人价值观混杂着儿童形象的愉悦实在是成人的暴力之一。成人通过消费这种形象满足自己“内心好纯洁”的想象。还是以邓波儿为例,曼秀雷敦那个著名的小护士商标就是以她的形象为原型。这个形象结合儿童的天真与南丁格尔的职业属性于一体,完全满足了该产品要求所具备的生理与心理的“修复”功能,并且带给人“安全无害”的联想。这和单纯用于儿童产品的儿童形象不同,是完全用于成人消费的。而20世纪福克斯公司也只是以商业利益为驱动,为她量身定做千篇一律的作品,甚至拒绝米高梅公司借调她去演出《绿野仙踪》。从商业的角度讲,公司高层熟知,对于一个孩子来说,儿童的形象只能保持那么几年,所以要抓紧这段时间赚钱。这个目的听起来有些残酷,离电影里那些温情的戏码相去甚远。

邓波儿又是幸运的,在长大以后,她的形象已经失去了那种商业价值,所以她在几部不成功的电影之后息影,并在外交领域获得了新的成功。但大多数童星都不像她这么走运。