

“你对星空的看法出错了。以前这个世界只有黑暗,要我说,现在光明正在取胜。”

《真探》:告别虚无的漫漫征途

□苏 往



《真探》剧照

《真探》最后一集播出时,蜂拥而至的观众挤满了家庭影院频道(HBO)的在线观看平台。主演马修·麦康纳一周前入手的奥斯卡影帝桂冠固然加分,剧集的成色才是大功臣。此剧起势平缓而刷力强劲,一路慢慢蓄积的能量如火山一样到了爆发的关口,自然围观者众。

第一个镜头是漆黑的夜幕下,有人扛着一个人来到田野一棵大树下,他点了火,一道火线隔开了天与地。旋即一台摄像机的镜头占据了画面,这是2002年,路易斯安那州警察局。麦康纳饰演的主人公拉斯特和搭档马蒂在离职多年后,被两个黑人刑警分别问询。对着镜头,两人各自回忆了1995年共同查办的一宗奇案。一个年轻女人在焚烧过的甘蔗田里被发现,她头绑鹿角,在树下摆成跪地祈祷的姿势,背上画有漩涡状的符号,身边放了一个藤条篓。本来,警方认为凶手在1995年已经被击毙了,但相同手法的案件再度出现,于是警方找上了他俩了解情况。

罪案题材的美剧通常是快节奏的。《真探》则背道而驰,它浸润在特定的美国南方哥特文化中——看不到头的荒野和沼泽,乡间破败的木板房和木然的乡民,似乎构筑了一个放慢了时间的封闭空间。拉斯特对着问询他的陌生警察,叔本华附体,好像在回头冷眼打量这个他已经弃绝的尘世,一通通游离

于案情之外的哲人话语进一步拉长了时间的维度,慢得就像剧中一成不变的天际线,和天际线上袅袅升起的工业烟云。

就这样,过去和现在交错,两位侦探在17年的时间线上跳来跳去,真相和谎言并用,讲述他们如何在飘忽不定的线索迷宫里找到出口——事实上,距离辨识出邪团体硕大的轮廓,1995年的他们只走了半程,拉斯特早在2002年就意识到他们错过了真相,他这次回来,就是要找老搭档完成当年的未竟之事。

慢吞吞的节奏和枝蔓丛生的信息,起初让一些人弃剧了。观众只看一遍就想厘清复杂的侦破过程很困难,除非过目不忘,否则需要写年表和画出人物关系图。但是,到第4集末尾,看过6分钟能写进教科书的枪战长镜头之后,很少有人再抱怨此剧沉闷了。

《真探》从头到尾没有什么闲笔,沉下心来,不仅不会昏昏欲睡,一路细细思量下来反而觉得极其恐怖。比如,每集的收尾都能让人打个寒战,第一集在一个看似不相关的,失踪了5年的小女孩家,发现了与案发现场同样的藤条篓;第二集在一个多年前被焚毁的教堂墙壁上意外发现了一幅壁画,画中人与受害人跪姿相同,同样头顶鹿角,好像凶案的一次预演;第三集,2012年的拉斯特正在镜头前东拉西扯地“布道”,他说,人的存在只是梦境,“梦的最后,都有一头怪物,说到这里,声画分离,重低音的背景音乐下,要到第5集才会出现的制毒人戴着面具走出丛林。

此剧揭示的邪教恶行从头到尾都是冰山一角,两位侦探最终找到的“绿耳朵”疤面人——即第一个镜头里点火的凶手,看起来还是个组织里的大人物,在剧中邪教的三个家族中,有些人在线索追查到他之前就身故了,有些身居高位的人只是提

到了名字。难怪乐观了大半辈子的马蒂在剧终时会说,光明对黑暗,“黑暗占据的疆土太多了”。

而拉斯特望了望天,反驳他说,“你对星空的看法出错了,以前这个世界只有黑暗,要我说,现在光明正在取胜。”这是全剧的最后一句台词,是在点题。从夜景开始,以夜景结束,绝不是凑巧。

流莺、制毒人、虐童案、腐败的警察、污秽的教会,在盛产罪案剧的美国,这些元素一点也不新鲜。走神秘路线、通向异次元罪案剧,前有大卫·林奇的《双峰镇》(1990年)作为标杆;破案过程无限贴近向现实的现实,又屡屡与真相擦肩而过的,还没有谁能超过韩国的国宝级电影《杀人回忆》(2003年)。《真探》让人想起这些前人珠玉,而它特别的一点在于,压得人喘不过气来的黑暗,原来是这部剧的“面具”,大量渲染这些,是为了反对主人公最后找到的星光,为了让受害者,习惯了拿血浆和谋杀当甜点、麻木不仁的我们看到那一点星光,告诉人们“每个人都有选择”(拉斯特语)。

《纽约客》的一篇文章辛辣地批评到,除了拉斯特和马蒂,其他角色,尤其是女性角色都是为了塑造他俩的摆设,薄如纸片。一家网站在对主创尼克·皮佐拉托的采访中也提了这茬儿,皮佐拉托坦承他是故意为之,如果多深入几个角色的内心,“可以切换到其他人的故事里”,剧本会好写很多。的确,主创吝惜笔墨的众多“纸片人”只为了映衬两位主人公,《真探》“经营”的领域不包括他们,甚至也不是花了大部分笔墨的推理过程,更不是暗黑与惊悚,本质上它精耕细作的只是两位侦探的内心——苏布鲁特语里的黄袍王、反基督的象征倒五芒星与数字“666”,还有真实案宗里找来的漩涡符号,都只是“借”来一用;相应地,拉斯特拉拉杂的呓语从来都不是多余的,而是主线。

表面上,这对搭档个性、做派都相去甚远,互为对照。一个是查案方法随大流的老派警察,一个是善于侧写的学院派;一个是和人打成一片的人世俗人,一个是与环境格格不入的出世边缘人;一个混不吝,万事不走心,一个心思细腻,思虑繁重。他们也没有像很多时下流行的双雄搭档一样很快打成一片,而是因“频率”不同而一路磕磕绊绊。

然而,他们有两个共同点。一是面对“恶”时本能的赤子之心,对这点认同,让两人在很不友好地分别10年后,可以迅速地调到同一个频率上再度联手查案。

此外,“两人共同的失败之处,是他们都不承认幸福的可能”。马蒂没费脑子去想幸福是什么,只顾一时新鲜,轻易弄丢了老婆孩子家欢的好日子。拉斯特则习惯了自我放逐,一方面是女儿离世的伤痛,一方面独自抚养他长大的父亲是个“生存狂”——这是冷战核威慑下惴惴不安的一群人,他们认为人类随时可能被核战毁灭,因而离群索居,用地下掩体储备弹药和物资,并用残酷的方式对家人进行特训。拉斯特说,他17岁都没看过电视,晚上只能看着阿拉斯加的星空,编星星的故事。

拉斯特在虚无主义的深渊边缘上徘徊了很久,怀疑过人的存在本身,不无讥讽地说,人是进化中的一个错误,每个人认为自己是一无二之个体,有目标、有意义,其实人只是“有生命的木偶”,一旦提线被割断,所有人都会倒下。但是,他因伤重而自己沉到黑暗深处时,包围他的不是虚无,而是父亲和女儿的爱。仅仅是濒死的幻觉吗?这场幻觉,发生在他亲手结束了“恶”的化身——疤面人之后。正是与极致的“恶”狭路相逢并战而胜之,才让他找到了生而为人的意义,就此走出多年自我禁锢的樊笼,与世界和解。

皮佐拉托自剖心迹,《真探》的主旨即“一切都是故事”。“我是谁,是哲学和宗教都要回答的大问题,这位编剧借拉斯特之口告诉我们,人类“仅仅是在生与死之间”的故事”,宗教和哲学也是人讲给自己的故事。还是那场关于星空的对话,拉斯特说,他想明白了,“这不过是个故事,最古老的故事”,“光明与黑暗的决斗”。“这”指的是他们17年来在这个案子上经历的种种曲折,也是他走过的心路,是这个世界在他心里的映照。《真探》的外壳有绵长而盘根错节的剧情线,是一场大戏;内核简单到一句话说完,就是让两位主人公,“认同这个世界存在幸福的可能”。

提供一组性鲜活的角色不“准”,难的是去写一颗赤裸的人心。这需要能力,更需要勇气。大多时候,为了银幕下、荧屏外的我们食用安心,人间的悲欢离合都用各种“角色”去模拟。

人生在世,走出自我的桎梏难战胜他者。如果一个人不相信幸福,他就永远不会幸福;如果一个人不信任人间有爱,即使他有爱与被爱,也感知不到。而改变一个藏在心底深处的执念有多难,参看电影《盗梦空间》(2010年)。如此举重若轻,将大故事严丝合缝地灌入到一缕思绪里,用以讨论上帝与人、生与死的剧集,上一次

看到,还是罗素·T.戴维斯的成名作《同志亦凡人》(1999年)。

这一创作理念,在剧集的片头可以看到。别具一格的是,几乎占据整个画面的人像被“掏空”了,两位侦探的头颅和身躯嵌入剧中反复出现的空镜头:低低的乌云下,灰蒙蒙的工厂冒出大量浓烟。黑白色调的概念海报复刻了这一设计:素描化的人像上半个头变成了一排烟囱,海报半张纸都是烟雾。主人公的内在映射了这个世界。在剧中,主人公们所处的世界就是一个被污染了的路易斯安那。

第二集结尾有个切中题眼的空镜头。在教堂可怕的断壁残垣背后,树林一样的烟肉站满了天地相接部分,全部剧集不遗余力地去描摹污染与残骸。片头曲的歌词有个细节,咬伤“我”的毒蛇藏身的枝桠有毒的木馏油,这是一种气味刺鼻、有腐蚀性的物质;最后一集两人去疤面人的老巢,是在一片完全枯死的树林中启程。在两位侦探开车四处查案的路途中,总有冒烟的工厂出现在平原的天际线上。

工业化真的为人们带来了文明吗?老照片里参与凌虐小孩野蛮祭祀的邪教徒们,很多到最后也没有被揭下动物面具,剧集暗示了其中不乏受过教育的权贵。后工业化的文明时代,为什么会有人既有人模狗样的皮相,又能脱去人性像野兽一样践踏路人的生命?固然可以说,路易斯安那地区美国南部,有加勒比地区邪性的巫毒教影响。而剧情提示的现实因果关系,更为关键:

首先,在路易斯安那的广大农村很多孩子辍学,正规学校变少,塔特家族的“思源计划”才得以乘虚而入开办教会学校,提供“另一种选择”,而这些学校正是在暗中诱捕小孩的主要载体。

再者,飓风也是反复出现的剧情构架元素,先有1992年的安德鲁,后有2005年的卡特里娜。飓风的“梗”,太多的影视作品用过了,而在《真探》里,和学校的锐减一样,飓风表达的也是正道缺水,所以邪魔当道。首先飓风是与混乱和无政府状态联系在一起,女人和孩子消失了,也没有人去问,而是被认为是离家出走,或者死于洪水,而且飓风之后,很多人搬走了,加重了正规学校变少的状况,陈年的卷宗也在飓风之后被毁。

好在拉斯特想通了,在“恶”的迷宫里走过漫漫征程之后,他在黄袍王的居所“卡寇莎”面对星云旋涡的景象不为所动,他选择的星空,还是现实世界的这一个,也许从来都是。

在畅所欲言中,发现被压抑的冲动

□李墨波

人在遭受命运的不公正时,或者沉默,或者变得滔滔不绝。

1968年,捷克政局变动,遭受牵连的捷克作家赫拉巴尔落入人生的低谷。他的著作被从书店撤下,他即将出版的书也被当作废纸销毁,他甚至被开除出捷克作家协会。他变得心灰意冷,一度产生了轻生的念头。为了帮他散心,妻子在布拉格远郊一片林中空地买下一座小木屋,两人从纷乱的世界中逃脱出来,过着几乎与世隔绝的生活。这样的生活让赫拉巴尔变得平静,也让他有所顿悟。平静的时光里,他会到山下小酒馆里喝啤酒,和老乡们聊聊天,生活呈现出一种简单的美好。但是与这种宁静相比,赫拉巴尔却总是感到一种不可压抑的创作冲动。往事和回忆一起涌上心头,偶然与必然,幸运与不幸,一种不可名状的况味让他欲言又止。

萨特斯小镇蓝星酒店的老总管、那个小个子的老板是赫拉巴尔的众多聊友之一。听小个子老板吹牛是大家的乐事,推杯换盏中,小个子老板又开始了他那颇具传奇色彩的往事,“我做总管的时候,曾经侍候过某某人”——这几乎成了小个子老板吹牛的口头禅。赫拉巴尔在老老板的讲述中,忽然找到了打开自己记忆宝库的一把钥匙,小个子老板的形象,他那带有自得和自嘲的讲述,都为赫拉巴尔提供了一个可供凭仗的绝佳形式。他返回家里,迫不及待地打字机上开始写作小说《我曾侍候过英国国王》。

赫拉巴尔也许早已在心中积累了太多的人物、故事和画面,这些过去积累下的素材在翻滚、发酵、膨胀,他渴望找到一种形式、一种结构、一种语言的姿态,让他把心里的话语和盘托出。当他见到小个子老板后,当这个形式找到后,一切都显得那么水到渠成,自然而然。内心的话语几乎是被喷涌而出。赫拉巴尔几乎是被词语牵引着写作,他不假思索,“处于一种轻盈的无意识状态中”,他所需要的仅仅是“飞快地打字,企图赶上那倾泻而出的话语,你甚至能从那滔滔不绝的语流中看出赫拉巴尔的手忙脚乱。他一口气将这本书写完了,仅仅用了18天时间。

书写完后,赫拉巴尔就把它置于一旁,不愿再触碰。他像是经历了一次痛苦的分娩,这本小说像是他寄存在别处的一段伤心往事,当从心里掏出来后,他就再也不想多看一眼,甚至很多年后该书出版时,他也没有做任何修改。他创作时的激情,那种匆忙和飞快,那种拉杂和随意,都成为一

种真实状态的反映,在阅读时被读者感知到。

井喷的创作状态也让赫拉巴尔创造出一种滔滔不绝的文体,主人公就那样口若悬河地说着,长达几页都不分段,想到哪儿说到哪儿,叙述任意地跳跃,场景之间的切换毫无过渡,文体内流淌着一种话语的活力。

小说使用第一人称,以一个小个子餐厅服务员蒂迪尔的口吻讲述了自己色彩纷呈的一生。从饭店学徒到百万富翁,蒂迪尔的人生就辗转在不同的饭店之间。在不同的饭店里,他见识了形形色色的人,看到过各种不可置信的事情,而最神奇的是,“那些不可置信的事情居然都变成了现实”。蒂迪尔喜欢在啤酒杯后面观察世界,于是那些人和事,在玻璃杯的折射下变形,都变得夸张和搞笑。而同时他自己也变得不可置信,他一心只想着成为一名百万富翁,但是当梦想实现后,却又锒铛入狱。一切都显得不可置信,好运也总是伴随着厄运。置身于剧变大时代中的他,像是马戏团中的小丑,被抛起又摔下,能做的只是在摔得嘴啃泥的时候,做个滑稽的表情,来收获一份幽默乐观的心情。在人生暮年,蒂迪尔似乎参透了人生的真谛,再也无心在不可置信的时代里做一个小丑,他要走“自己的道路”,他回归到大自然,与动物们为伴,并且修着一条永远也修不好的路。

小说末尾,赫拉巴尔几乎和小个子服务员合二为一,相同的外境,同样都因为人生变故而隐居山林,“白天寻找通向村里去的路”,晚上“尝试着用字母用写作来自己询问自己”。赫拉巴尔充满深情,几乎是借蒂迪尔之口直抒胸臆。从其中也得以隐约窥见他创作小说时的真实心境。

在写作的夏季月份里,赫拉巴尔“正生活在达利‘虚构的回忆’以及弗洛伊德‘在物所欲言中,发现被压抑的冲动’而激动的情緒之中”。故事是虚构的,但情绪是真实的;姿态是欢笑的,但笑中有泪。在滔滔不绝的背后隐藏着他对人生和时代的感受和思考。经历了世事变幻,赫拉巴尔一方面感受到面对命运的无力感,一方面也收获了“福祸相依,幸运总是伴随着不幸”的辩证思想,他决定放弃那些无法抓牢的虚妄,“摆脱虚假的我”,回到大自然,回到生活,回到自己。



《我曾侍候过英国国王》电影剧照



《我曾侍候过英国国王》电影海报

《我曾侍候过英国国王》创作完成后一直以手抄本的形式在读者中流传,直到20年后才正式出版,而被改编成电影则要等到2006年。2006年,小说被捷克导演伊利·曼佐改编成同名电影,这已经是伊利·曼佐和赫拉巴尔第一次合作,他曾经数次把赫拉巴尔的作品搬上银幕,并且屡获大奖。他对赫拉巴尔作品的诠释,往往形神兼备,颇得小说之妙。

对于这部电影来说,改编成电影是有难度的。除了小个子服务员这个时代的见证人之外,全书几乎没有贯穿始终的人物,而且在主人公眼中,所见的历史和事,是一个时代的群像,人物之多,体量之大,不是一部电影能够消化掉的。而且小说呈现出一种回忆录似的散架,并没有集中的矛盾和冲突。

伊利·曼佐的改编可谓巧妙。电影选取了和小说一样的第一人称视点,用小个子服务员来贯穿全片,通过他的视角来取景世界。影片大量使用了旁白——这几乎是将文学转变为电影的最直接简单的办法。这一设置十分讨巧,许多背景交代、人情纠葛,用影像展示起来也许非常费劲,但是换成旁白的方式,三言两语就能说明白。通过语言的讲述,电影分在两个不同的场景和人物之间随意跳跃。这种讲述同全片回忆的视角十分吻合,并无多余和笨拙之感。

在叙事交给旁白之后,节奏就交给了音乐。影片的主要段落几乎都伴随着音乐。或庄或谐,



伊利·曼佐

音乐渲染了场景的气氛,也为影片涂抹上艳丽的风格化的色彩。音乐完全主导了影片的节奏,于是在旁白和音乐的统摄下,呈现在观众眼前的一段段生活片段的集纳。

小说的骨子里是带有卓别林的气质的。赫拉巴尔曾说:“我从孩提时候起便天真地认为,我做公民的榜样是卓别林。总是这样,我为卓别林的滑稽剧而发笑,我去看了一次又一次,笑的次数逐渐减少,到最后我就变得严肃笑起来。这也就是我的幽默,面带轻微的笑容,到头来却是悲伤。”

伊利·曼佐索性借用卓别林默片式的表现方法,这大概是处理小说的最佳方法。因为没有激烈的冲突,有的只是色彩斑斓的画面以及那些难忘的瞬间。小个子在火车站卖香肠的片段直接用默片呈现,黑白影像加上字幕,俨然是向卓别林致敬。较少的台词和对话、夸张的肢体语言、诙谐幽默的场面调度、以及降格拍摄,导演通过默片的手段来营造喜剧效果,并以此呈现生活的戏剧性。在堤岸塔旅馆以及招待非洲国王等几个段落,别出心裁的场面调度、翩翩起舞的人们,在音乐的烘托下,简直是一场影像的狂欢。

电影的结构和《末代皇帝》极为相似,也是很多传记性影片常用的结构。电影分为两条线平行展开,一条为现在时,表现老年小个子出狱后在林中小屋的生活;另一条线是过去时,往事的回忆穿插其中。两条线同时推进,最终在影片的末尾交汇重合。

针对原著的驳杂,电影做了某种程度上的简化。小说中主人公辗转的多处地方被简化为4个。众多的人物被简化为有限的几个,原著中很重要的人物兹登涅克不见了,领班斯克瓦万涅克的戏份增加,而胖商人瓦尔登则成了唯一一个贯穿始终的人物。导演增加了情欲的场面,让电影变得香艳。每到一个新环境,就会有一个新的女人出现,这些不断变化的旅馆和女人,串起了小个子的一生。一些更加深刻的情节,比如他和德国妻子生下的弱智孩子,以及他对于自己的反思和忏悔,都被舍弃掉了。原著中主人公在时代洪流中颠沛流离的无奈,在电影中却更多地表现为一种机灵和从容。这些都减弱了人物命运的悲剧色彩。

将小说改编成电影,相同的故事被移植到不同艺术形式中,总归会有些排异反应。改编后的电影或者与原著相去甚远,或者因为顾及原著而丢掉自身的纯粹和完整。伊利·曼佐的改编当属上乘,在两者之间找到了最佳的平衡。不过,与原著比起来,电影还是显得有些浮光掠影,毕竟小说中大量的心理独白和思想阐述,是没法直译成影像的,这势必削弱了电影的深度和厚度。

电影拍摄完成时,赫拉巴尔已经去世10年,他已没有机会看到这部小说变成活动的影像,这未免是遗憾的事情。他对这部电影会满意吗?也许满意,也可能失望,毕竟再生的电影也无法演绎出一个作家心中的精彩。