

# 两种说谎的艺术 ——欧美影片主体定位比较

徐晓东

(浙江大学中文系, 浙江杭州, 310028)

摘要:由电影《铁皮鼓》和《阿甘正传》可以看出,欧洲电影在理智主义哲学和高级宫廷气派中成长起来,贵族传统和贵族心态源远流长,具有一种精英式的审美奢侈;而美国作为一个没有多少历史旧梦的世俗共和国,其文化形态是去中心的,平等主义和自由主义使得通俗的大众心态在好莱坞占据了强势位置。

关键词:欧美电影;《铁皮鼓》;《阿甘正传》;文化贵族;大众心态

中图分类号:J1106.35

文献标识码:A

文章编号:1672-3104(2005)01-0121-07

“撒谎——讲述美而不真实的故事,乃是艺术的真正目的”<sup>[1](144)</sup>,王尔德在他的《谎言的衰朽》中为他心目中的艺术指明方向的同时,又说了这样一段话:“美国粗俗的商业主义,它的物质化精神,它对事物诗意的一面漠不关心的态度,它的想象力和高不可及的理想的匮乏,完全是由于那个国家把一个自称不会撒谎的人选定为它的民族英雄。说乔治·华盛顿和樱桃树的故事在短时间内比全部文学中的任何其他道德故事造成的损害都大,这是并不过分的。”<sup>[1](124)</sup>如果说,王尔德对极具实用主义态度的美国文化的评说并非是无的放矢的话,那么若用来描述好莱坞电影,至少有一点是可以商榷的,以《阿甘正传》为例,它无疑是一个撒得非常精致的彻头彻尾的谎言,而且,如此堂而皇之地公开撒谎非但不是好莱坞的异数,反而具有一定的代表性。因此,不能把“撒谎”与“不撒谎”看成美国与欧洲电影之间的区别所在,它们迥异的整体性精神特征的形成更应该归之于撒谎技巧的不同。在两种说谎逻辑中,导演的“主体定位”(“主体”的意义是双重的,既指向导演自身,又指向观影者)具有着非常关键甚至核心的功能,以此作为切入点,便可对欧美各自说谎的艺术趣味有所领悟。此处,仅以《铁皮鼓》和《阿甘正传》为例,来具体梳理由于导演和影片的身份定位不同而形成的两种倾向性和风格气质。艺术是一个集体或时代的“梦”,如果有眼力,便能从这梦幻里清楚地追溯这个集体或时代的特征。之所以选取这两部

片子,不仅因为它们都是明显不过的谎言,均改编自小说<sup>①</sup>,均获奖无数<sup>②</sup>,而且,它们都将神话、史诗、奇迹和普通人的故事融于一炉,作为现实人生的寓言,几乎或已经成为各自的文化经典。但这两部颇为形似的撒谎的影片,在其“貌合”的外表下有着怎样的“神离”呢?

## 一、重/轻

当奥斯卡的祖母安娜毫不犹豫地翘起脚,高高地撩起她那四层厚的大裙子,把那个正被宪兵追捕并最终成为奥斯卡祖父的男人罩在自己的身体下面时,《铁皮鼓》就显出了它既冷静又疯狂的特点。这种特点在两个维度上存在:既指向片中的人物,又指向导演的态度——在屠刀下面仍不忘性事,无论怎么说都是有些疯狂的。内在的紧张和外在不以为然形成强烈的张力。与此相应,导演也是既冷静又疯狂的,在情节的外在展示和安排上极尽荒唐和夸张之能事,然而非理性外衣下却裹挟着理性的深层因素。这个世界密实、不透明,不可理解,这就是施隆多夫或者《铁皮鼓》由之出发的材料,他忠实了原作荒诞、讽刺的基调,将一切置入一个想象性的非现实世界中,人物成为怪诞的提线木偶,他们过分夸张的企图和言过其实的欲望淋漓尽致,通过导演隐喻和象征手法的运用,提供给观众反思生活的一个新

收稿日期:2004-09-05

作者简介:徐晓东(1976-),女,山东威海人,浙江大学博士研究生,主要研究方向:中国现当代文学。

的视点和方式,通过这个视点的陌生化效应,观众看到了生活的另外一副面孔——“生活”就是一篇荒唐的故事,由侏儒奥斯卡讲述,熙攘而疯狂,毫无意义。

在这个开篇情节中,《铁皮鼓》的两个核心性因素出现了:“性”与“政治”。接下来,观众通过奥斯卡“青蛙”般仰视因此难免变形的眼光,几乎绝望地看到:整个世界皆上演着稀奇古怪的性和政治哑剧——母亲阿格内丝与父亲阿尔弗莱德、舅舅布朗斯基一直处于一种暧昧的三角关系之中,有过之而无不及的是奥斯卡、父亲与女佣玛丽亚的三角关系。与“性”平分秋色的是电影中无处不在的“政治”讽喻,用那个在10岁停止长高(自认为再也没有比这更好的事了)的53岁侏儒的话讲,“政治真奇怪”。当苏军开进了但泽并搜捕纳粹教徒时,阿尔弗莱德撕掉了希特勒像再次挂上了贝多芬像(借此可见小市民的见风使舵和无所适从,以及他们的恐惧和希望),但他最终还是死于奥斯卡手中——面对苏军,仓惶的阿尔弗莱德扔掉了纳粹徽章,而奥斯卡却把它捡起来塞到父亲手中,父亲情急之中吞下了徽章,结果被卡死了。——这个情节真是意味深长,简直是“人死于政治”的直观化和寓言化展示。《铁皮鼓》让观众感受到,“性”与“政治”如何带着与生俱来的荒诞性,成为生活中难以逃避的重负。

与此相反,《阿甘正传》却是一部轻快、动人、从容不迫的影片,这种轻快不仅指阿甘的脚步(他用快过汽车的速度一路“跑进了”大学,跑进了橄榄球队,跑出了越南战场的枪林弹雨,甚至一跑3年,用脚步丈量人生),也不仅指他总得到机遇恩宠的幸运(凭着他的根,阿甘总是弄拙成巧,因祸得福,化腐朽为神奇,像外星人一般可以把世界上最坏的事变成好事),而且指观众的观影经验——我们跟着阿甘的讲述,一路走过二三十年的历史风云。我们看到阿甘因为橄榄球打得出色而得到了肯尼迪的接见,并因此一睹肯尼迪的音容笑貌,在白宫的接待大厅里,阿甘一口气喝了15瓶免费的饮料,于是,当肯尼迪亲切地询问阿甘此时感觉如何时,实话实说的阿甘对着摄像机一本正经地告诉总统和我们:他想撒尿。(我们开心而怜爱地笑了,就像自家诚实的孩子童言无忌时引出来的那种略带一点尴尬的愉快笑声。)阿甘像那个年代的许多年轻人一样懵懵懂懂地参加了越南战争,他听从珍妮的话,不乱逞英雄,遇到情况只管拼命地跑,结果不仅自己幸免于难,而且凭着他对友情的忠诚救出了好几个战友,并因此受到了约翰逊总统的接见。当约翰逊开玩笑说想看看

他身上的伤疤时,非常实心眼的阿甘虽然略略感到一点不好意思但还是当众脱下了裤子,让所有人欣赏他的屁股。(我们再一次开怀大笑,笑声中,我们几乎忘记了这个伤疤因何而来以及这场战争的真相。)此后,又有打开中美建交大门的乒乓球友谊赛、摇滚歌手列农、“水门事件”以及尼克松的辞职、里根的遇刺等等,影片就用这种善意的戏说对美国历史作了温和的回顾和轻松的介绍,跟着这种以点带面避重就轻的回顾与介绍,观众集体进行了一场美妙的怀旧。

《铁皮鼓》是欧洲的表达方式,它的阴郁情调与美国人朝气蓬勃和乐观主义的性情格格不入。年轻的美国无论是物理世界还是精神视界都展示了人类的各种可能性,而不曾领略过地理疆界消失的滋味,不曾体验过人的有限性的严酷滋味。因此,由于地域的消失、文化的衰落及人的有限性而带来的许多负面情绪,对于美国人来说,依然只是些抽象的词汇。《阿甘正传》正是通过在想象中完成观众喜欢完成的行动、感受观众喜欢感受的情绪以及满足观众最深刻的愿望,给予他们以心灵快感。如果说,通过奥斯卡的视角,观众看到的是一个夸张和丑陋的世界,那么,经过阿甘眼睛和心灵的过滤,世界却单纯美好而明澈。阿甘作为一代美国人的代表,他的简单乐观主义将世界化繁就简,于是有了奇迹般的幸运和成功,这种好莱坞电影中才会有神话让人愉快而轻松。相形之下,《铁皮鼓》虽然也有着神话中的狂欢,却带着一副太严肃的面孔以致使人感觉到生命中难以承受之重。

## 二、深/广

曾夺得1994年全美十大票房影片的首席地位并在有史以来最卖座的影片排行榜上名列第四的《阿甘正传》,抛开它的隽永意味和独特风格暂且不论,仅以他所拥有的观众数量,也可在电影史上大书特书一笔。正如约翰·菲斯克对电视叙事的研究结果所显示的那样,作品的流行常常依赖它们的多层次、暧昧和多义,以便它们能够同时被“具有不同的、兴趣常常冲突的不同群体”所阅读并因此吸引他们<sup>[2](249-250)]</sup>。《阿甘正传》之所以有如此广泛的受众,与它掌握了这个原则密不可分。为了最大范围地拥有观众,泽梅基斯动用各种方式使影片由互相重叠的不同意义层次组成,这样一来,观看影片的就

不会局限于某一类同的人,而可以涵括不同群体,如果不同层次不同领域的人群都可以在影片中找到与他们的社会经验相关的意义,那么电影无疑就在受众和票房上具有了最大的可能性。《时代》周刊的记者曾这样描绘美国公众观看这部影片后的情景:“男女老幼怀着真诚的感伤涌出电影院。孩子们似乎在想问题,成年人在沉思,成双成对的人则互相紧紧握住对方的手。”<sup>[3](849)</sup>对于喜欢看《蜘蛛侠》《罗宾汉》那类影片的观众来说,“阿甘式”的“超凡”才能和神奇经历具有同样的刺激和梦幻效果;对于喜欢怀旧的人们来说,当影片把阿甘的一生和华莱士、肯尼迪、约翰逊、尼克松、“猫王”、列农等一系列当代美国历史上著名的人物联系在一起时,观众无疑借此重温了如烟的历史和历史中个人的成功、失败、得意、遗憾、骄傲和伤感;对于偏爱感悟的人们来说,《阿甘正传》提供了质朴而不无深意的反思材料,比如阿甘那些以“妈妈说”作为开头的理论:“妈妈说,人生就像巧克力,你永远不知道你会尝到什么味道。”“妈妈说,你必须明白,你和你身边的人一样,你和他们并没有什么不同,没有。”“妈妈说,我只是告诉自己,当我做一件事的时候,我就要尽力去做好它,比如我这辈子做了你的妈妈,这是我无法选择的事,上帝把你给了我,我的孩子,我就必须尽力做好你的母亲,我做到了。”……读解着这些阿甘式语言,观众终于相信,“只有做傻事的人才傻”,阿甘绝对不傻。观众甚至同经历过这些故事的阿甘一起陷入了对生活的沉思:人的生命到底如“妈妈”所说,是按照一定的轨道行进,还是像丹尼斯中尉说的那样,像羽毛一样飘忽不定呢?——这有点像《读者》上的那些小故事,反思后不无虚拟的智力提升让观众有了一种充实感和满足感;此外,对于那些专业化的观众,《阿甘正传》也准备了盛宴,无论摄影机前还是摄影机后都充满了天才(电影一开始那个一叶羽毛飞舞的镜头已经成为经典),汤姆·汉克斯的表演更是无可挑剔,影帝的称号名至实归……

就受众的广度而言,《铁皮鼓》只能甘拜下风,它所关注的重心在另一个维度——表现的深切。与《阿甘正传》的人物设置原则相反,观众在铁皮鼓里找不到一个可以认同的人物,找不到一个理想化形象,导演想要的效果是能够提供反思潜力的“间离”。影片中的人物不像《阿甘正传》那样可以归纳出几个贯穿于始终的优秀品质,而是破碎的,拒绝总结的,所有人物都是超越任何固定形象的生物,变化和选择不合常规,相互矛盾,合并不进任何观众所熟知的

单一的人物造型之中,他们按自己的逻辑行事,听凭理性或非理性的驱遣,一切顺其自然。毕竟人同一块石头或一棵树永远不会一样,他没有固定不变的本质或本性,便难免会出人意料。施隆多夫从原作“全能”的叙述地位中隐退,把叙述职能赋予不愿长大的奥斯卡,通过奥斯卡的眼睛,观众看到一场场闹剧——在欢迎纳粹头目的盛大集会中,奥斯卡以3/4节拍的鼓点和希特勒青年团的铜管乐队演奏的纳粹进行曲捣乱,以致乐队慢慢走了调,整个会场陶醉在欢快的华尔兹圆舞曲中,整齐的方队解体为一对对翩翩起舞的舞伴。这个夸张的狂欢化场面不仅大快人心,而且寓意深刻——置身于乐曲中的人们像被集体施了魔法或者被催了眠,无法控制自己的行为,跟政治本身的集体性煽动和非理性迷狂又有何异?影片有意无意地提供了它们同出一辙同归一源的迹象:纳粹头目野心勃勃的讲话得到了阵阵呼声,人们如此步调一致,忘记了自己原来是可以思考和质疑的,这里没有个体,只有集体性的高峰体验。政治就是一场狂欢,理性暂时悬置或永久性缺席。因为人们如此地热爱狂欢,所以他们很难在政治的漩涡里保持着孤独和清醒。——只有背着铁皮鼓不愿长大的奥斯卡。

世界如此糟糕,人类如此无知,那么奥斯卡这个时代的见证人本身呢?——不,他远不完美,甚至干了不少蠢事,奥斯卡的作用与阿甘不一样,他不是榜样性的,成不了这个世界的标准,而不过是提供了一个怪诞、夸张、变形的视角,让观众从另一个角度重新认识和省察自己已熟稔得习以为常了的人生。《铁皮鼓》的这种立意无疑自行排除了那部分只想在影片中寻找希望、梦想和快乐的观众,排除了没有哲学背景和思考习惯的观众,只会得到某些喜欢和习惯在意义和深度上做文章的精英们的青睐。丹托和何塞·奥尔特加-加塞特曾经声称,现代艺术必须是“本质上不流行的”、甚至“反流行的”,艺术只被“有特殊天赋的少数人”“享有出色的感觉特权的贵族”所理解<sup>[2](77)</sup>。不管施隆多夫主观上是不是认同这种艺术观,他在实际的操作中为了纵深度的达成,客观上的确放弃了一些通俗性。

### 三、否定/安抚

马克思·舍勒说过,我们时代首开先例:人相对他自己已经完全彻底成问题了。《铁皮鼓》对各种问

题的表现使影片具有了否定性特征,这种否定性在两个层面上存在。首先,也是极为外化和明显的,是奥斯卡的视角及他对世界的否定性态度。解读奥斯卡的几个关键词是:“孤独”“否定”“持守”和“抗争”,它们是彼此联系着的。从始到终我们看到奥斯卡那冰冷的带点迷惘和无助的超脱性眼神,他是这个世界的局外人,失去了“当局者迷”的荣幸和盲目快乐,只能被一扇门孤独地关在了外面。——事实上,更多时候是他主动地关上了门。“关门”这个动作在影片中反复出现:3岁的奥斯卡从为他庆祝生日的热闹中第一次抽身而退,他打量着这群幼稚荒唐丑态毕现却不自知的人们,萌生了永不大永不进入他们行列的念头,于是,他悄悄地走了出来,关上了门,与这个混乱的世界划清界限;母亲、父亲与舅舅在关于吃鱼一事上发生争执,一片混乱之际,奥斯卡再一次关上了门……他孤独地看着舅舅把手伸向母亲的胸前,孤独地看着牌桌下面舅舅把脚伸进母亲的两腿之间,孤独地看着舅舅安慰母亲的办法是在母亲哭泣时将手指伸进母亲的内裤里,孤独地被去偷情的母亲留在了犹太人马尔库斯的玩具店里,孤独地爬上屋顶眺望着母亲与舅舅幽会的房间发出尖叫,孤独地打量着最终成了自己继母的初恋情人玛丽亚……正如格拉斯所言,这个世界,人们都已失掉了个性,因为所有人都孤独。奥斯卡的孤独不是客观的“不被接纳”,而是主观的先在的“不肯溶入”。他不仅没有进入成人的世界,而且被孩子们所排斥,被捏着鼻子灌下那些混合着尿液与青蛙尸体的汤,仅这一个场景就鲜明地呈现了奥斯卡与他们的格格不入,更为悲哀的是,这种格格不入不是强者式的清高,而是带有一种无助的逃避伤害(人性的丑恶和罪恶)的性质。

“铁皮鼓”是奥斯卡护身符一般不肯离身的惟一东西,几乎象征着一一种精神性的“持守”,赋予奥斯卡的存在以理由、意义和乐趣。在娘胎里的奥斯卡十分不愿意爬出母亲的子宫,被硬挤出来后真是十分委屈,但当母亲说,到他3岁时他将得到一只铁皮鼓时,奥斯卡终于停止哭泣且“打消了回到母腹的愿望”,在人间呆了下来。到了3岁,他果然得到了梦寐以求的铁皮鼓,从此片刻不肯离身。一个非常动人的镜头是,奥斯卡从楼梯上跳下来以便不再长高之前,先把铁皮鼓小心翼翼地安置在地窖(肉身的伤害可以接受,甚至是必付的代价,但作为精神象征的铁皮鼓却必须完好无恙)。在其后的战争中,他冒着呼啸的子弹去取柜子上面的铁皮鼓,被那个好心的

老头救下(但老头却因为给他拿鼓而中弹,最后死掉了)。没有人可以让他离开他的鼓,父亲试过,老师试过,医生也试过,但无一例外地失败了。因为——奥斯卡拥有一个抗争的武器:尖叫。

这种尖叫在某种意义上也许可与鲁迅的“呐喊”相提并论,但意义更为尖锐。“呐喊”的目的只是为了使别人“不惮于前驱”,而奥斯卡的尖叫却直接参与对对世界的否定和抗议。老师要夺下他的鼓以便他接受集体性的规训,奥斯卡拒绝让世界改变自己(每当世界和他人有这个企图时,他的神态和语言都在说3个字:我偏不!),最终用尖叫击碎了她的眼镜(每当奥斯卡得胜时,他都露出了意味深长的微笑);医生在夺下他的鼓以便作检查,奥斯卡再一次用尖叫击碎了他所有放在瓶子里的动物标本,包括一个死婴,一时尸体遍地;母亲与舅舅在旅馆里幽会,孤独的奥斯卡坐在房顶连续地尖叫,击碎了整条街的窗玻璃……

否定一切是奥斯卡对异化的经验现实所采取的批判态度,也是作者的态度。但影片否定意义的传达不仅仅借助于这一个层面。具体讲,施隆多夫采取了一种“违反原则”(阿多尔诺语),即把捕捉影像的目光落到了肮脏、丑恶、变态、扭曲的事物上,把最旺盛的嗜好安置在非谐和的状态中,给观众一种恶心和痛感等负面观影体验,通过与其所倡导的精神所反对的东西的展示,从而实现那种反对。比如,影片有好几处影像都对观众的生理和心理接受域限提出挑战,奥斯卡刚刚出生时带着血迹的丑陋怪异的面孔,他被灌尿汤的那种恶心,鳗鱼从死了的马头的所有孔穴(耳朵、嘴巴、鼻孔)中掏出来然后还加以烹制享用(这几乎是所有电影中最让人胃里翻腾的场面之一,直逼帕索里尼的粪便宴),剁下的3个血淋淋的鳗鱼头,奥斯卡与玛丽亚的调情方式……这一切都与美无缘,反而恰恰是从废除和谐观念之处出发的。用雅斯贝斯的话说,《铁皮鼓》是一种“极端情势”的电影——也就是说,远离了常态、常规、公论、传统和安全事物,以承认精神的贫困开始,甚至也以此而告终。它是扎进庸人痛处的针,庸人(或者每个人身上都具有的以保证他在世俗中生活的庸人习气)最不愿意别人提醒他的,便是他的精神贫困,一旦无法彻底逃避这种贫困,便非常有可能遭受到虚无的威胁。萨特小说和哲学的一个著名的词是:“恶心”,《铁皮鼓》再现了这一恶心的“存在”,不管怎么说,以厌恶的态度面对存在总比从来不曾面对过它要好些。

《阿甘正传》在这一方面与《铁皮鼓》几乎决然相对。在泽梅基斯那充满好莱坞叙事技巧的头脑的精心把握下,“阿甘”,这个看似“超常”(或者“弱智”)的边缘性人物,却被牢牢地定位成具有主流性品格和美德的“普通”人——妙就妙在他能代表许多人。《纽约时报》专栏作家弗兰克·里奇曾将他与克林顿相提并论,以阿甘的亲力和家喻户晓的程度,这种说法实在算不上夸张。——观众们热爱神话,但他们同时对那些离自己十分遥远的完美英雄在模仿的绝望中感到讨厌了。阿甘却既让人看到了奇迹的频频发生,又以其生理上的缺陷填平了神话与现实、英雄与凡人之间的鸿沟,他的残疾和弱智这个外部包装具有两个方面的意义:首先,它成为每个普通人都有的弱点和不幸的隐喻与象征,为观众的认同铺出一条平坦的道路,观众从阿甘身上看到“自己”,于是既为阿甘的命运同喜同忧,又为阿甘最终的神话般成功所鼓舞,在一种自我肯定的美好情绪状态中对生活充满着希望;另外,在一个喧嚣浮躁的时代,要表现一个忠诚、守信、专一、执着又友善的主人公,不做点手脚无疑会引起观众狐疑的眼光和不以为然的嘲弄,从这个意义上讲,70的智商成全了阿甘的美德,使他顺理成章地具有了另一种精神优势。泽梅基斯充分地把握了观众的心理,对格卢姆的小说作了毫不留情的整容手术,把书中那个幼稚但并不纯洁也不幸运的阿甘变成观众面前的这个阿甘,而他原来的消极因素和负面作为(缺少爱的家庭、男女关系、吸毒等等)则移花接木地到了珍妮身上,于是,阿甘理由充足有根有据地成了“本世纪末的最后一个好人”。他对世界和人生都充满着无论怎么样打击也永不泯灭的信心,与奥斯卡尖锐孤独讥讽的眼神相反,阿甘的眼睛总是那样的单纯、质朴、友善和执着,让人对人对事都充满着希望。在温和的怀旧性历史回顾与介绍中,《阿甘正传》以一次爱抚赦免了那些曾经疯狂过、愤怒过、痛苦过的人们。如果把阿甘放在欧洲,必定是经不住分析的,在存在主义把人的有限性一点一点抖落出来之后,阿甘近于“完人”的形象唤起的只是一些惬意的神往,每一个1914年8月以后出生的欧洲现代人(“1914年8月是现代西方史上的一个关键日期”,因为“人在他能够发动但控制不住的‘旋风’面前萌生了一种虚弱感和被遗弃感”<sup>[4](33)</sup>),若是没有诸如焦虑、罪过、恐惧和颤抖以及绝望之类很煞风景的情绪,也就不再完整了。但以“天真无邪”而著称的美国则另当别论,由于缺乏欧洲人那样形而上学的根,“美国人在意识方面,尤

其是在实用意识方面,表现出一种令人羡慕的自由和灵活性”,以至于“对人类实在很有问题这一点”也具有着“一无所知这么一种性质”。<sup>[4](289)</sup>阿甘正是在这种土壤中生长起来的。

我们可以借此推测施隆多夫和泽梅基斯不同的艺术观。对于前者而言,艺术存在的意义不仅表现在它与生活的相异中,而且表现在它对社会的自我尊重和自我肯定的反抗意义上,正如阿多诺所言:“艺术只有靠它在具有反抗社会的力量的情形下而生存”。如果它不能通过这种反抗坚持其自律的特性,那么,艺术就会退化为仅仅是一件“商品”<sup>[2](259)</sup>;而对后者而言,艺术可是巩固人们对已经接受的东西的信心和希望,可以满足平均趣味,可以采取一种顺从和保守的态度,反抗社会并不是艺术的一个必须的永恒的本质,而只是艺术的形态之一,艺术的另一个形态则是安抚观众焦虑不堪疲惫不堪的心灵,让世界以这种方式变得可以居住。

#### 四、风格化/透明性

“在美国,‘德国电影’这个词在程式化的好莱坞风格的标准疆界之外的某个地方标示出了一个新的美学空间——如果你愿意这样称它的话。”<sup>[5](128)</sup>这种新的美学空间的表现之一即是形式方面的风格化,德国强有力的文学传统和伟大的戏剧传统在《铁皮鼓》中得到了继承,使得它在形式方面的创造性既凌厉又宽厚。当助产士把奥斯卡双脚拎起时,一切都颠倒了,奥斯卡看到了进来的两个父亲,看到了颠倒着的世界。这种主观视角的摄影既有事实根据,又传达出丰赡的寓意和力度。其实当奥斯卡还在母腹中时,镜头甚至就开始以他的视点讲述了,此后,为了展示这种视点,影片极多从膝盖高度拍摄的镜头。另外,狂欢化、仪式化的场景和情节使一切更像一个想象的世界,荒诞不经。旁白与戏剧化增强了间离的效果,而间离提供了反思的空间与契机,正像法斯宾德在讨论自己影片中的间离效果时所言,“透过片中制造的距离感,我想,观众几乎要被强迫——虽然我认为这是不对的;换个方式说是,观众拥有一如在读书时所读到的一个句子必须透过想象力才得以成立的那种自由,虽然影像已然存在。它不是如同大多数影片那样地骑在观众头上。”<sup>[6](71)</sup>当然,所有的风格化叙述都是针对着那些比较有意识地在读电影的人们拍摄的。

好莱坞影片的一个占主导地位的叙述风格即是“所有电影元素都服务并隶属于叙事。剪辑、场面调度、布光、摄影机运动和表演联合产生一种透明的风格,以使观众只留意于影片所讲述的故事而不去关心讲述的方式”,各种元素产生的形式系统构成了所谓“零度电影风格”,“因为它们只被用来服从叙事的需要,而它们本身却‘隐而不见’。”<sup>[5](109)</sup>《阿甘正传》看起来如行云流水,叙述风格的透明性功不可没,以至于要找出特别超出常归的手法都实属不易。

## 五、结语

艺术是一种启示:既是它的时代、地域以及人的存在的启示,也是人在其国家、时代的存在的启示。从以上的对比中,我们既可以看到欧洲与美国电影上的显在差别,也可以推导出其历史文化和哲学上的分野,在哲学家能够思想存在之前,诗人是它的见证人<sup>[4](123)</sup>。虽然个案分析所得出的结论并不能全面而绝对地代表整体,但典型性的个案仍然具有重要的参考价值,它至少表明了整体中的一部分品质(有时甚至是全部)。一般说来,没有任何伟大的艺术家或者伟大的艺术品能够在不适合自己的环境中开花结果,在德国不可能出现《阿甘正传》正如在好莱坞不能产生出《铁皮鼓》,这两部兼具艺术性和商业性的影片,由于其文化背景所导致的导演的艺术观和身份定位的不同,而分别表现出相对的艺术品质,或者说两种撒谎的技巧:一个是精英式的,一个是大众化的。

济慈说,“我对大众毫无敬意,对现存的事物也是如此,我只尊敬永恒的存在,只关心对伟人的追思和美的原则。”<sup>[1](94)</sup>这种典型的精英心态在其后的唯美主义运动中表现得越发张扬和鲜明,那些人“被称做雅士、不相信派、漂亮哥儿、花花公子或浪荡子,他们同出一源,都具有一种故意作对和造反的特点,都代表着人类骄傲中所包含的最优秀成分,代表着今日之人所罕有的那种反对和清除平庸的需要。”<sup>[7](501)</sup>虽然表现形式各各相异,但其中共同的一点是那种布尔迪厄描述为本质性的“文化贵族”的东西,在理智主义哲学和高级宫廷气派中成长起来,欧洲的贵族传统和贵族心态源远流长,加之深厚的宗教传统,共同提供了一种根深蒂固的高度精神化倾向以及虔诚对待艺术作品的习惯,即使在后现代社会中神学信仰日渐失落的情况下,宗教情感和沉重

的精神化习惯却仍然非常有力,美学上的贵族追求和类宗教价值被投射到艺术中,于是形成一个新的非尘世经验领域,用舒斯特曼的话来说,就是“有一个新的知识分子艺术家和批评家的僧侣阶级”<sup>[2](263)</sup>。

与此相对,美国作为一个具有不同文化的移民国家,一个没有多少历史旧梦的世俗共和国,其文化形态往往是去中心的,追求一种反贵族化的平等主义和自由主义,其哲学和宗教传统既不深厚也不具有欧洲那样的严肃性,而且,“作为一个曾经为政治和经济独立而同欧洲作战的新大陆国家,美国更倾向于抵制欧洲文化的统治;而高级文化显然被认为是一种贵族化欧洲的输入,有时候会煽动起强烈的爱国主义抗议。”<sup>[2](262)</sup>况且,后现代的商业逻辑使得日常生活所必须的东西,显然不再是那种精英的审美奢侈,因此通俗的大众心态在美国占据了强势位置,这种心态定位和精神实质几乎贯穿于所有的好莱坞艺术片中,较强的艺术性而又不失大众性的商业价值,是奥斯卡奖力图推销给世界的一种电影的典范。

轻和重,深和广,否定与安抚,风格化与透明性,这些概念本身是中性的,并不成为肯定或否定一部影片的充足证据,在它们之间,有一个非常广阔的地带,并不是非此即彼的。精英心态和大众化倾向各有其优势和危险,前者使得导演执着于建构自己独特的电影世界,从而诞生出极具深度意义、个人风格和探索精神的大师和经典。但“精英的”和“过于精英的”是需要区别对待的,“过于精英”的负面作用是非常明显的,即有意或无意地忘记电影最终也是一种交流,对大众观赏趣味的怀疑和漠视使影片常常缺少必须的生理(视知觉)支撑来连结观众的心理效应,过分的精神玄思和形式化追求所导致的间隔效果使得幻觉作用难以形成,而对观众的观看、理解和认同而言,一定程度的幻觉是不可或缺的,因为观众观赏电影时并不是视觉作用对影像活动的直接反应,而是由心理的错觉作用来决定电影的真正本质,过分重视电影的表现问题,而缺少重现现实世界的热情,往往给观众一种惩罚性的观赏经验,甚至形成潜在的观众歧视。就本质上而言,整个电影现象是根本分不开艺术与商业的,艺术电影一样需要观众和票房来保持其自身存在和再生产的可能,而商业电影也必需维持着一定程度的艺术性内涵才可能得到不同层次的观众从而扩大其影响和收入。如果将电影分为两类的话,“好电影”与“坏电影”可能比“艺

术电影”与“商业电影”更具有参考价值。无论艺术片还是商业片,好莱坞经久不衰的一个根本原因就在于它的弹性,它的一个不变品质即是追求和保证一种观赏的普遍性及愉悦的视觉经验,无论品味高低,其审美方向在很大程度上朝向艺术和生活的重新整合,从而保证这种观赏经验绝不会像欧洲电影那样是惩罚性的。当然,若从对好莱坞持批判态度的观点来看,极端好莱坞化的影片往往因为太轻、太注重广泛性、太顺从和保守、太透明,而“不鼓励观众去思考电影本身或去质疑观众与银幕上各种事件的关系”,“以一种令人愉悦的、一次性消费的和逃避现实的体验为形式”,在处理“社会”问题的时候,“这些问题也只是作为个别角色所面临的难题并且最终被克服掉了。”<sup>[5](110)</sup>

注释:

①《铁皮鼓》改编自诺贝尔文学奖获得者君特·格拉斯1959年出版

的同名长篇小说,《阿甘正传》改编自温斯顿·格卢姆同名小说。

②《铁皮鼓》荣获奥斯卡最佳外语片奖和戛纳电影节金棕榈奖等,《阿甘正传》获奥斯卡最佳影片等六项金像奖。

参考文献:

- [1] 赵澧,徐京安.唯美主义[M].北京:中国人民大学出版社,1988.
- [2] 理查德·舒斯特曼.实用主义美学——生活之美,艺术之思[M].北京:商务印书馆,2002.
- [3] 郑雪莱.世界电影鉴赏辞典(三编)[Z].福州:福建教育出版社,1995.
- [4] 威廉·巴雷特.非理性的人——存在主义哲学研究[M].上海:上海译文出版社,1992.
- [5] 罗伯特·C·艾伦,道格拉斯·戈梅里.电影史:理论与实践[M].北京:中国电影出版社,1997.
- [6] 莱纳·维尔纳·法斯宾德.法斯宾德论电影[M].北京:人民文学出版社,2004.
- [7] 波德莱尔.浪荡子[A].波德莱尔美学论文选[C].北京:人民文学出版社,1987.

## Two kinds of art of telling lies : the subject orientations of Europe's and America's movies

XU Xiaodong

( Department of Chinese Language , Zhejiang University , Huangzhou 310028 , China)

**Abstract:** This paper compared the subject orientations between Europe's and America's directors through analyzing *Die Blechtrommel* and *Forrest Gump*, and from which started to ascend their aesthetics traditions. Europe's movies developed in the atmosphere of intellectualism and royal court, and had a royal tradition and royal attitude, thus having aesthetics attitude of elite style. However, as an secularism republic without any historic glory, America has an eccentric culture, egalitarian and liberalism cultivated the populace attitude dominating Hollywood. Both elite attitude and populace attitude have their own advantages and disadvantages. This kind of comparison' aim is to seek for the possible development for movies in the broad area between extreme characters of the two kinds of movies.

**Key words:** Europe's and America's movies; *Die Blechtrommel*; *Forrest Gump*; culture nobility; populace attitude

[编辑:苏慧]