

作者按:《小武》曾在1998年柏林电影节青年论坛与萨拉热窝电影节上放映,并在刚刚结束的三大洲电影节上获得了大奖。很少有一部影片像它那样给人以如此充满生命力的感觉——在这部处女作的背后,是一位曾经在电影学校学习的二十八岁的年轻导演,他的创作手法摆脱了中国电影的常规,他这部影片标志着中国电影活力的复苏。

小武:手艺人/小偷

在公共汽车里,小武在冒充警察拒绝买票之后,偷窃了邻座的钱包。影片的镜头从小武的手切换到这辆正在行驶中的公共汽车的前方景色,在汽车的前挡风玻璃的正中间,庄严地供奉着毛的标准像。

环境已被交代:一边是已经逝去的权力象征,一边是毛之后的中国。通过和这幅静止的过时肖像的反打镜头,同往日的的生活方式形成对比——售票员对这位乘客这种拒绝买票的荒谬行为保持缄默,这种放任自流的态度,使人感到一个遥远的体制的代表和一个违反其原则的主体之间,在时空上的距离被拉近了。这预示着小武和公安局长之间的关系——局长知道小武的违法行为,并试图规劝他改邪归

正,以免他这个当公安局长的在不得已的情况下将他抓获。这位好心人对小武的规劝与其说更多地是出于一种家长式的慈爱,倒不如说是想回避自己的处世矛盾被进一步地激化——一种存在于他所生活于其间的现实世界中每日实际所见和他那身公安制服要求之间的矛盾。

作为罪犯,作为一个小偷,小武的扒窃行为并不仅仅是由于生活所迫或者说是由于生存需要——影片的导演避开了这条便捷的途径,尽管这样描写的话会使人对主人公产生好感。在金钱成为社会机制的基本动机和社会表象的实质性调节器的国家,小武可以说是这种社会现实的产物。金钱统治着今天的中国,而小武又被这一原则所统治。因此,以什么样的名义来逮捕一个被宣布犯有违法行为的主体,当一切表明他是这种规则的产物——这种规则广泛运用带来的产物?透过小武和公安局长之间的微妙关系,影片导演瞄准了当前体制的悖论,这种悖论迫使其代表在社会边缘遏制其在权力上层所注入的活力。

在许多国家里都存在着两种类型的犯罪:一种是上层的犯罪(譬如小勇,他曾是小武的亲密朋友),即受尊敬的

爱与微笑的时节

评贾樟柯的影片《小武》

〔法〕夏尔·戴松著

单万里译

体面人,被树为楷模;另一种是底层的犯罪(譬如小武),被有失公正地惩戒,尽管一切都表明这两种类型的犯罪在实质上并无二致——本质相同的原则被处于不同的社会,区别仅仅在于社会地位有别,生意数额的大小。

这种使公安局长富有人情味的矛盾,即他作为一名社会观众和应该扮演的执法官角色之间所遇到的矛盾,并没有在所谓现实复杂性的名义下把影片的情节线索搞乱,或将观众引入歧途。相反,《小武》的艺术感觉是非常敏锐而准确的,在影片的拍摄过程中,导演就像针灸大夫在治疗中不断地调整行针线路那样,不厌其烦地调整着这种细腻的感觉,开放而流畅,为人们提供了一个反映当代中国社会现实的缩影。《小武》能够给人带来如此非同凡响的洋溢着生命活力的丰富感受,还得益于影片高超的录音艺术(中国小县城的街道,街道上的行人,马路上看热闹的人群),以及手法的不拘一格和人物形象的精巧细腻——形式不再是鲜艳夺目的衣裳,包裹和窒息着一种事先已被观察和剖析的现实,而是展现这些观察结果和继续这种剖析的有力手段。

嫁接与新枝

作为一个惯偷,小武暂时中止偷窃的结果只能是朝向再次重蹈覆辙——影片的中心情节明显地由三大块组成:被背叛的友谊;对情感的渴望和落空;跑回家里躲避……这是一出表现最终在劫难逃地遭到抛弃的戏剧——一次朝向主人公存在意义上虚无的命运流程。

小武在光天化日下行窃时被当场抓获,被一名警察带到一个看似不大可能的地方。起初,人们以为,这个地方是一个住家:警察让小武坐在沙发里,他的身边还有一个小孩。直到好几个警察从里屋鱼贯而出,影片才向观众表

明:此地并非住家。这种感觉上的距离并非是由于影片作者对中国现实的无知,而是来自他以谨慎的断裂所处理的场面调度。在这个地方,小武既被善待又遭虐待——他只好蹲在地上忍受着被铐在摩托车轮上的屈辱,那名警察过来为他打开了电视机,本意是想让他得到消遣,没想到结果却是让他再次蒙受了羞辱——他不得不观看着电视里正在播放的有关自己被捕的报道,以及一个同伙坦然地在镜头前所发表的无情言辞。通过这个奇特的地点,浓缩了影片的两大主题:看热闹的人群和电视机。

脸贴着窗玻璃的居民们观看着房间里正坐在椅子上的小武——尽管在实际的场面调度里被拍摄到的他们正在围观拍摄现场,看着正在拍摄他们的摄影机的镜头。但是,这些围观者们此刻并没有意识到事情的实质——他们只能在最后完成的影片里发现这一点。

影片开始的时候,人们看到当地电视台正在拍摄一个有关小勇的节目,他是小武童年时



代的亲密伙伴,曾经也是个小偷,现在做上了倒卖香烟和有关女人的生意——电视台赞扬他是一个受人尊敬的企业家,却在最后严辞谴责了小武的罪行。一切表明:电视不再只是传播信息的手段,而已经成为了社会仲裁的工具,它以维护强者利益的殷勤仆人的姿态刻意选择某些主题,而将其它主题剔除在外。作为中国现实里日常景观的电视机在影片中频繁地出现,正是由于电视机的作用,有关小勇和小武的报道在远距离的剪辑中产生了结构上的关联。

电视机也是把小勇和梅梅两条线索联系在一起的纽带。梅梅是一个歌女,在一家卡拉OK——一种软性封闭式歌厅里工作(这也是一个很奇特的地方,一个很难让人搞清楚的地方:在这里,顾客可以在一间特别的沙龙里跟一个姑娘共度一段时光)。小武原来相信自己能够被邀参加朋友小勇的婚礼,当得知自己被拒之门外后他深感失望。被拒绝的理由是:他狼藉的名声会给暴发户小勇脸上抹黑——小勇不仅找借口拒绝他出席自己的婚礼,甚至拒绝接受他送来的礼物——一叠钞票,他不无虚伪地指责这些钱来路不明。这样一来,小武受到的损害变本加厉。

心情阴郁的小武指责梅梅没有尽到歌女的职责。梅梅只好为他的性格承担责任——歌厅老板为了平息事端,迫使梅梅陪伴小武直到天

黑——这段闲暇时光构成了影片中最美妙的段落之一。这里暗含着一种不易察觉的隐喻:此时的情景已被精确地规定,人物之间的契约关系也已经确立(歌厅老板娘/嫖客/歌女),一切表明一场犯罪眼看就要发生,但偏偏事实上什么都没有真正发生。小武跟梅梅一起散步,他现在有的是时间,而在这段时间里,梅梅是他的囚徒——也就是说,在这段时间和这个空间里,梅梅是属于他的。正像我们看到的,小武显得非常拘谨,他并没有真正享用她。在这段时间里,小武不很清楚自己究竟该做些什么,只是一味地由着梅梅给母亲打电话,陪着她上美发厅去做头发——正是在抵御这个规定情景所要求他做的一切的过程中,这个年轻人产生了爱情。作为这个规定情景里的导演,小武付钱给梅梅让她在一部影片里和自己共同度过一段时光——他完全可能爱上她的,不必有一个事先精确地写好的剧本。爱情驱使小武设法来到梅梅的住所寻找她。他在梅梅的床上同她肩并肩地坐在一起——这是一个用长镜头拍摄的异常优美的场面,自始至终伴随着县城里各种噪音的节奏。小武对梅梅的爱可以概括为两点:他需要这种有人相伴一起歌唱的时光(年轻人在长时间地抵御了这种诱惑后决定来找她);他需要这种能够使自己脸上绽开微笑的时光。

水浇园丁(注)

当小武在县城里闲逛的时候,人们强烈地感受到了一种和环境间的亲近感。这得归功于影片的摄影,在镜头前熙来攘往的群众演员自行其事,仿佛根本没有意识到正在拍摄他们的摄影机的存在,这就如同卢米埃尔影片里的人群那样,也跟雷诺阿拍摄布杜(《布杜落水遇救记》的主人公——译注)在塞纳河畔散步时所采用的方式一样——故事跟随着这些人群一起展开,甚至使人感到即使没有这个故事生活也仍在继续。小偷的故



《小武》剧照:小武与梅梅

事需要在他周围有这种真实的环境,同时也需要有一种不在场的事件氛围——这对讲述这样一个故事是绝对必要的,因为这使人们感到这座城市的运动并不是由场面调度所安排的,它从属于这座城市自身。这种难得的幸运的偶然性是《小武》这部影片的魅力和全部力量所在——人们在这种行云流水般动荡起伏的调节中,感受到的正是这部影片隐秘行进的美学轨迹,因为人们和看热闹的人群一起从一个极端到另一个极端,这些人群没有怀疑摄影机的存在或假装不知道它的存在,他们把脸贴在窗户玻璃上,直到最后他们只看摄影机。

不应该忘记镜头的节奏——视觉和听觉的内在颤动:同期声、静场和镜头内部音乐的奇妙混合。正如影片中一个这样的时刻:摄影机正面拍摄站在后景街边的小武,前景处大街上的过往行人不时将他挡住;他顺手偷了正从他身边经过的一个小贩的一只苹果,随后这个小贩又不慌不忙地折了回来,再次出现在他面前,但仅此而已,镜头到此结束。这类与主要动作相对应的悠闲时光,是以固定或移动的长镜头,或是以剪辑和省略的手法来表现的:梅梅在院子里往水壶里接水,待到背景上的流水变成无声时,切入开水沸腾的镜头,水蒸汽掠过梅梅睡眼惺忪的脸庞……接着是小武来了,我们只是影影绰绰地看到他旋转的侧影,而他的整个身体始终没有正式进入姑娘的画面里。

不提影片的结尾就无法结束对这部影片的评价。

公安局长押解着被手铐铐着的小武在县城的街道上行走。途中他为自己顺道去办点事而随手将小武铐在了路边一根用来固定电线杆的钢索上——摄影机先是用近景拍摄,拍摄由于被这样当街示众而感到不自在的主人公,接着,一个全景突然意想不到地展现出周围的人群——他们并不知道自己是否有权呆在那里参与影片的拍摄。这使人想起《布杜落水遇救记》中主人公被溺的场面,雷诺阿毫不犹豫地在这个场面里临时补充了正聚集在桥上围观影片拍摄的人群镜头。在《小武》结尾处的这个场面里,

有的人因为意识到自己正被拍摄而感到惊讶,于是就离开画面去做自己的事了;与此相反,有一个年轻男子正眼看着在拍摄他的摄影机而没有假装在看小偷——这样就置换了故事和观众之间的关系,通过这种使人意想不到的处理,让观众突然感到自己也像小武一样被剥夺了自由而暴露在画面之前。这个具有强烈震撼力的场面正是一种隐蔽的美学线索的必然发展结果——在《小武》中,人们时而完全忘记了摄影机的存在,时而又强烈地感觉到它的作用(例如结尾)。不用多说,在各种情形里摄影机以不同程度的谨慎在进行工作,或因复原现实而将自己隐藏了起来,或因严格的场面调度而从容不迫地被人感受到它的存在。

摄影机的存在是为了被忘记,而它被忘记是为了更好地存在。使《小武》产生这种生命活力的感觉,来自记录在每一个镜头中的内在搏动。这既不是电影的骗局(一种没有摄影机的现实),也不是电影的幻灭(一种仅仅记录现实的机器),而是将观众与无法缩减的双重确认(即对生活 and 电影的确认)联系在一起的双向运动。既然我们承认不能仅仅满足于对拍下的原始现实进行重建,那么,电影中真正生活的印象究竟来自何处呢?我们可以认为,它来自持久的拍摄过程中因摄影机的存在而产生的动荡感。观看影片《小武》时,这种预感是十分明显的。

(本文副标题为译者所加,图片由译者提供)

注释:

作者借用卢米埃尔兄弟的那部著名影片作为本节的标题,不仅因为他在本节里将《小武》与卢米埃尔的影片作了对比,也还因为《小武》结尾独特的视点处理——“被观察的观察者”(贾樟柯语)。在法语中“被观察的观察者”,直译为“被浇的浇水者”。——译注。

夏尔·戴松,电影评论家,现居巴黎。法国《电影手册》杂志现任主编。

单万里,学者,现居北京。有译著多种。