

北野武的悲悯与童真

郑炆



北野武(左一)与母亲(右一)(1989)



北野武自画像(2016)



北野武在电影拍摄现场(2017)

“作者论”的流行，使电影导演常被当成具有明确个人风格特征的电影作者来认识。其方法，简而言之就是试图用一些概括他多数作品风格的标签进行阐释。对于北野武来说，“暴力美学”就成了他挥之不去的个人标签。

然而，带着“暴力美学”的观影预期去理解北野武作品时，常常会发生令人失落的错愕。像《那年夏天，宁静的海》《坏孩子的天空》《菊次郎的夏天》等影片，根本无法被归纳到关于暴力描写的范畴之中。虽说影片中人物关系的脱序与失常偶有发生，但终究不是任何一种以抒情诗意的手段来描绘暴力的影片。就像《坏孩子的天空》中的恩怨虽然集中爆发在拳击社团之中，但我们明显感到的却是失落的青春，而非宣泄于暴力的怒吼。导演的自省意识以及对生存与毁灭的思考，埋藏在他各种题材影片的创作之中。毋宁说，青年时期在战后日本经济高速起飞时代度过的北野武，在作品中表现的恰是属于一代人的“生长痛”。

1947年，北野武出生在日本东京都足立区的郊区，这是一片后来被快速经济增长落下的贫民区。自幼时起，不甘落后的母亲便严厉督促他的学习，从而使北野武顺利应届考入一流的明治大学工学部。令他母亲始料未及的是，迎来迟到青春叛逆期的北野武，对大学生活表现出了极端的不适应，他四处打零工荒废了学习，最终被学校开除（直到2004年明治

大学授予他“特别毕业证书”）。不过对于北野武来说，这一时期与若松孝二导演的结识成了他的最大收获。若松电影以愤世嫉俗的创作主题与态度在青年学生中广为流行，作品中充斥着令人猝不及防的暴力凶杀以及对平凡生活的戏剧化夸张呈现，这在后来北野武的许多电影中能看到他受影响的痕迹。此后，立志从艺的北野武与母亲之间爆发了激烈的矛盾，母亲无法坐视她的培养成果付诸东流，甚至向邻人声称不认识这个孩子。

不过，北野武没有动摇，他在曲艺、电视行业摸爬滚打近20年终于获得了在大银幕上自由表达的机会。他创作的帮派与犯罪题材电影，与另一些另辟蹊径、清新脱俗的影片一道，构成了多立面的北野武作品集群。由此可见，北野武电影中的暴力表达并非稳定的核心命题，他更关注利用影片的各个要素架构起作为自身生命经验之外的另一种可能。例如在《菊次郎的夏天》中，北野武所饰演的酗酒大叔菊次郎正是北野武生身父亲的翻版，通过陪伴陌生男孩寻母的冒险历程，北野武在男孩的遭遇中赋值了他另一“次元”的童年，并将自己移置于俯视自己孩提时代的父亲视角。又如《坏孩子的天空》，处于叛逆期的两名少年在拳击运动中邂逅又分道扬镳，最终一事无成。其实这亦是北野武将自己无所事事的大学体验投射在了他们的身上。而《那年夏天，宁静的海》则更是把北野武所擅长的语言与肢体设计要素统统抽离，试图找寻表相与呈现之外，更接近存在主义哲学、关

乎心灵世界与外部之间的互动关系。

北野武不断让电影成为自己的另一种生命经验，辐射了包含整整一代人和特定群体的社会与人生体悟。他无意将任何一部作品拍成记载个体经验的“私电影”，而是期待在这种抽离与赋予的循环过程中使本人与普罗大众的情感息脉相通。梦想的升起与沉寂、热血的喧嚣与压制、走投无路的迷惘与怆然，这些北野武电影中的情感脉络与战后日本普通人的心路发生了奇妙的共振。虽说如此，作品的内涵要义中即便充满了观照平凡的悲悯之心，影像呈现上却童真天然，因为北野武的作品无时无刻不在以一种“顽童式”的自我破坏表现强烈的批评精神。而这种“童真”的形成，一方面其心理动因直接来源于重新建构在母亲“压迫”下遭剥夺的童年时代，另一方面是北野武以大智若愚之姿化解沉重主题的灵巧手段。北野武作品中所表现的别离乃至生离死别，常常显得无比克制且平淡，有时还要配以幽蓝青翠的色调顺势带出关于美的抒情。依此，我们甚至还可以从这一视点去理解“暴力美学”语汇中暴力与美的悖论，因为暴力需要依靠美的手段来消解它本来的残酷面目。

（作者为上海师范大学人文与传播学院讲师；上海电影博物馆即日起至9月5日在光明电影院举办北野武影展，放映《那年夏天，宁静的海》《花火》《坏孩子的天空》《阿基里斯与龟》《东京之眼》五部影片的胶片版本）



《那年夏天，宁静的海》(1991)剧照



《坏孩子的天空》(1996)剧照



《菊次郎的夏天》(1999)剧照