

“我乐于与别人分享欢笑与喜悦，却无法承认自身的恐惧与悲伤”

电影大师和他们作品中的“小丑”

文/王方

第92届奥斯卡金像奖将于明天揭晓,《小丑》以11项提名领跑,让超级英雄漫画改编题材再次成为话题。而真正吸引我们目光的,恰是循着《小丑》一片所看到的——那些电影大师和他们作品里的“小丑”。

那些画着小丑妆容的、带着喜剧演员身份的,或是仅仅被命名为“小丑”的角色,像一条离散的线索,先后出现于查理·卓别林、英格玛·伯格曼、费德里科·费里尼、斯坦利·库布里克、马丁·斯科塞斯、蒂姆·波顿、彼得·威尔和克里斯托弗·诺兰等电影大师们的不同作品和整个电影史中。“小丑”看似巧合地在电影大师们的作品中陆续出现,但那仅仅是巧合吗?费里尼在他的回忆录里曾说过:“有些人哭在心底,有些人笑在心底,有些人则哭笑都在心底,……我乐于与别人分享欢笑与喜悦,却无法承认自身的恐惧与悲伤。”



▲因《小丑》(2019)一片的致敬和模仿,让我们得以琢磨马丁·斯科塞斯电影的“小丑”意象

▲《小丑头像》,毕加索,1905

【人性的两重性：小丑与英雄】

美国DC漫画公司于1939年5月创造了史上第一位遵循重力和物理规律的、没有超能力的超级英雄——蝙蝠侠,其用意直指现实道德的罪与罚,同时被创制的角色——“小丑”则成为蝙蝠侠不可或缺的影子。小丑的笑脸及形象,可能的渊源是扑克牌、马戏团或者中世纪的弄臣,也早已作为主角出现于维克多·雨果1869年出版的小说《笑面人》。

华纳首部《蝙蝠侠》电影里,杰克跌入化学池,受到严重创伤后,恶棍演变成恶魔——那个带着微笑嘴角和浓妆的小丑。“杰克死了,我现在是小丑,你可以发现,我比杰克要欢乐得多”,那把现实的利刃刻下了小丑血肉模糊的微笑嘴角,也同时将小丑的性情桎梏于“恶之花”的癫狂与扭曲中。影片导演蒂姆·波顿借助其擅长的色彩和气氛营造,把纽约幻化成它自身的黑色隐喻——哥谭市,让《蝙蝠侠》的“小丑”和“笑”成为超现实的符号;在那里,“笑”等于“小丑”的皮肤和杀人武器,画面不断重复小丑脸上层层涂抹上去的油彩,暗指最深处的伤被层层覆盖,直至最终画上一张笑脸,蒂姆·波顿的冷峻在于夸张,而小丑对他而言,是视觉上塑造人性之善恶/真假/悲喜于一体的绝佳对象。

及至2005年和2008年由克里斯托弗·诺兰执导的两部《蝙蝠侠》,“……整体风格是现实的,但是被勾勒过的现实”(诺兰语),诺兰有谱系地勾勒了整个城市及众生系统组成的现实,由于“小丑”角色在人性与城市权力结构中的深层游走,作为纽约别称并加上芝加哥阴郁风貌的哥谭市,不再只是叙事背景或消费社会的反面模型,个体的嬗变直接影响着文明的走向。在诺兰的现实里,与哥谭市一体化存在的小丑,并非单纯的丑角或恶行者,而是芸芸众生尚未意识到或无意承认的那一部分自身。小丑的“欢乐姿态”扫荡了整个城市的血脉,其悲剧性也正在其游戏性,用强颜欢笑的自我毁灭让剧中的布鲁斯(蝙蝠侠)、哈维·丹特(双面人),以及兜里揣着双面硬币的观众意识到,对每一个体来说,深层人格里的矛盾双重性之战是终其一生的。可以说,诺兰塑造的《蝙蝠侠》“小丑”很难逾越,他深度隐喻着人性、情感、城市和文明的整个体系,即现实中偶在的小丑与英雄,以及每个人身上英雄性与小丑性的并存。

《出租车司机》(1976)和《喜剧之王》(1982)则更为写实,因《小丑》(2019)一片的致敬和模仿,让我们得以琢磨马丁·斯科塞斯电影的“小丑”意象,即两位主角——无法协调人格的双重性而自我扭曲的退役士兵和喜剧演员,成为思考小丑和喜剧的本质,或是评判《小丑》一片的依据。

出租车司机特拉维斯作为退役海军陆战队士兵,无法在城市里找回英雄荣耀和期盼的爱情并被羞辱,随即意图报复社会未果,但由于关怀和营救了一名雏妓,美国当地媒体将他视作城市英雄的宣传阵势带来奇迹(实则也是斯科塞斯对景观社会的讽喻),看似完成了小丑与英雄的合体,但斯科塞斯要阐述的现实绝非童话。片尾的场景回到出租车里,已达成英雄使命的特拉维斯,只算是底层社会的英雄,所爱慕的女孩仍是反光镜中的幻象和上层人。斯科塞斯的大都市里,“小丑”是内心忧伤而表面微笑的一群,内心的愤怒已经找到发泄的途径——并非破坏或毁灭什么,而是娱乐大众。此外,由彼得·威尔执导的《楚门的世界》(1998),也通过表现媒体社会下英雄与小丑的一线之隔,从并不带来欢乐的喜剧角度,质疑了制造大众英雄的娱乐至上主义现实。

值得一读再读的《喜剧之王》,进一步深入美国城市的阶层对峙和消费特征,脱口秀演员鲁珀特梦想着上电视表演,借助疯狂的自叙和更加疯狂的媒体社会,从现实中的“小丑”摇身变成一名

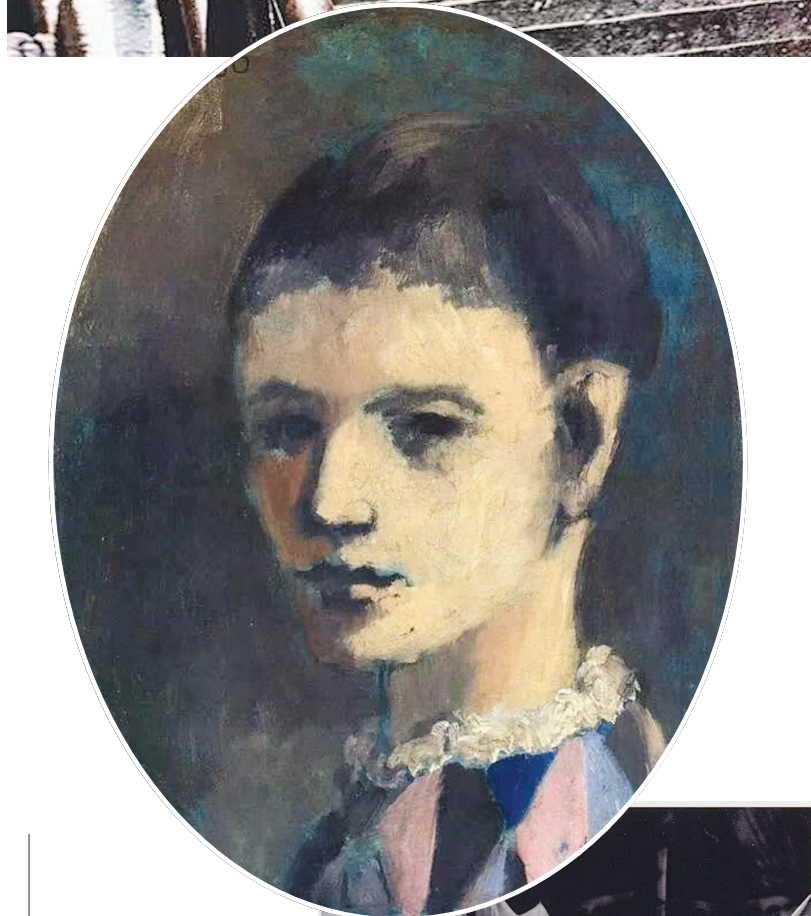
娱乐英雄。罗伯特·德·尼罗的魅力在于举重若轻的表演,并恰到好处地传达出“喜剧之王”的癫狂与悲怆,而斯科塞斯则让现实题材因“小丑”角色的讽刺性而有了广泛的提喻效果。

如同《出租车司机》中特拉维斯因战争后遗症而发生自我认同的错位,战争也是电影的重大命题之一,而“小丑”角色的设置,让这类电影在表述人性的双重性时尤为明确。

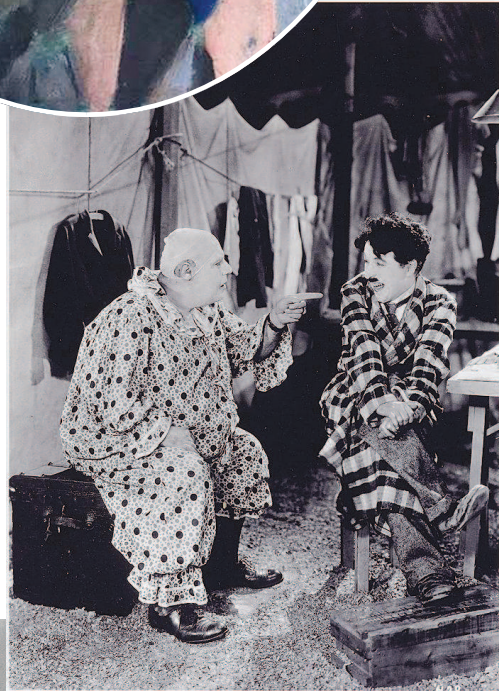
无独有偶,《出租车司机》的编剧、电影批评家保罗·施拉德也执导过一部“小丑”电影——《复活的亚当》。影片借助“二战”和犹太集中营,强调和放大了人格两重性的问题。战前的“小丑”演员、犹太人亚当为了保全性命,在集中营和纳粹面前沦为名副其实的小丑,战后又在无意识和自我膨胀中,变成奴役他人的精神分裂者。“小丑”的面具/真人的两面性,让观众得以在角色身上更清晰地看到比毒气或子弹更可怕的东西,那就是战争对人的意识和精神的摧毁。

另一个不戴面具却被命名为“小丑”的角色,出现于电影大师斯坦利·库布里克1987年的《金属外壳》。在这部十分抽象地借助战争背景剖析人性的电影中,“小丑”帽子上“生而杀戮”字样跟他胸前的反战徽章之对比,正如“小丑”的知识分子特质与战场杀戮的对比,影片直接在台词里点明,这就是荣格的“人格二重性”。与此同时,潜藏又漂浮于剧情外的“小丑/英雄”主题,是通过多次出现、完全跟剧情无关的“小丑”的自话完成的:“那是你吗,约翰·韦恩?这是我吗?”——二战期间,好莱坞电影明星约翰·韦恩曾经如英雄般激励众多将士走向战场,而他自己在“珍珠港事件”后,选择了逃避兵役;影片不易察觉地将约翰·韦恩置于双重人格的审视,而英雄-小丑的孪生性也得以再次体现。

库布里克选择“小丑”来描述人类世界的极端情境之一——战争,在超乎寻常的军校日常中,无处不在的讽刺和玩笑为这些日后的士兵奏响了序曲,但“没有所谓玩笑,所有的玩笑都有认真的成分”(弗洛伊德语),“小丑”角色的设置及其使命,可能就在于突出可笑与严肃的关联,在剧中他被教官形容为“愚蠢、无知,却有着足够的胆子”,这个不谙世故又无所畏惧的年轻知识分子最后对女狙击手的那一枪,就“小丑”自身、整部影片、战争以及对伦理的认识都堪称点睛之笔,既完成了理想与现实的矛盾整合,更回答了那个贯穿整部电影之谜之问题——战争期间的“小丑”向和平年代的“英雄”的公然质问。



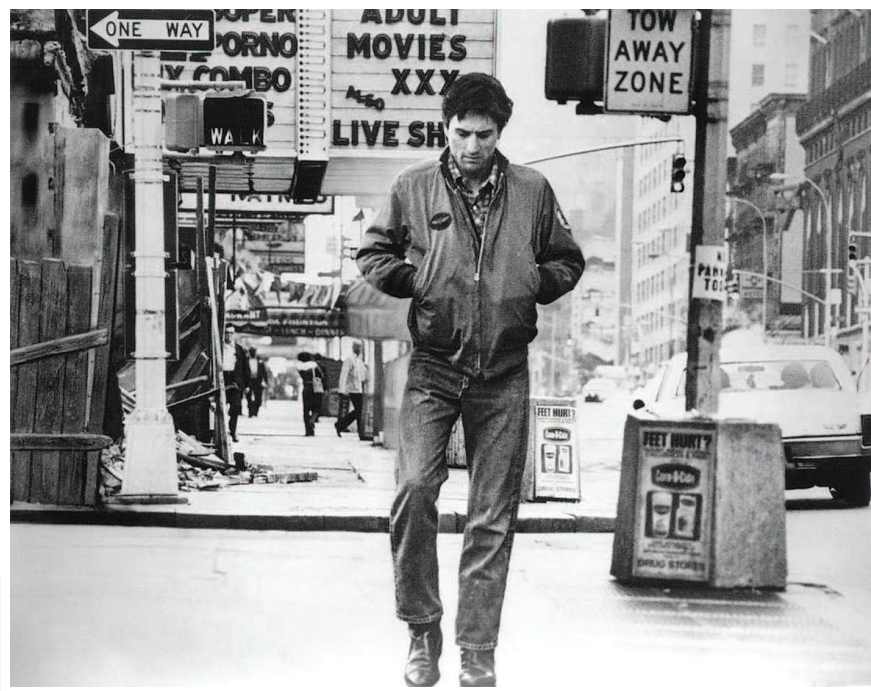
▲那些画着小丑妆容的、带着喜剧演员身份的,像一条离散的线索,先后出现于查理·卓别林等电影大师们的不同作品和整个电影史中



▲费里尼34岁拍摄《大路》,片中的小丑年代表幼年的孤独和恐惧、成年期的梦境和欲望,以及乡愁



▲小丑如同一面人性的镜子,让人照见自己的卑微和狂妄、希望与忧伤



▲《出租车司机》中,主角特拉维斯看似完成了小丑与英雄的合体,但斯科塞斯要阐述的现实绝非童话

【逃离现实世界：怀旧与乡愁】

电影中小丑角色的另一支则来自童年、成长经历和故乡。伯格曼35岁执导《小丑之夜》(1953),费里尼34岁拍摄《大路》(1954);童年时代的费里尼认定小丑比皇族地位还高得多,而伯格曼则自幼视小丑为国王。在相同的年纪和相同的时间,他们都不谋而合地想起马戏团和小丑,那是幼年的孤独和恐惧、成年期的梦境和欲望,以及乡愁。

而伯格曼和费里尼更早表现小丑的电影大师——查理·卓别林,堪称电影史上赋予“小丑”形象最深刻意义、也最大程度运用了影像的视觉表现力的表演及导演大师。他在《马戏团》(1928)一片中塑造的“流浪儿”角色,与小丑合并又交错,流浪儿因现实生活所迫偶入马戏团,出乎意料地成为不穿戴小丑服饰却真正逗乐观众的“小丑”,马戏团表演和现实生活之间无处不在的对比,让流浪儿身上的“小丑性”更可笑,也更可悲。童年的家庭悲剧让卓别林九岁就进入马戏团扮演小丑,他39岁时执导的《马戏团》已远非一部喜剧片所能概括,它来自于现实和童年经历,更接近小丑精神本身——擦干眼泪后的放声大哭。

伯格曼的《小丑之夜》里,马戏团的来去和“小丑”角色则有着更为隐喻的一面。起初,主人公艾伯特特扮演小丑的演员说:“你轻视我,你轻视所有人,最轻视你自己/但是我喜欢人们,我想拥抱他们,我不惧怕他们”,但结尾处,真正意义上的“小丑”,不再是扮演小丑的演员,而是不戴面具的主角艾伯特。正如《喜剧之王》和《金属外壳》所揭示的——在现实世界里,“小丑”并不一定穿戴成小丑的模样,每一个普通人可能都是真正意义上的“小丑”,大师们藉由自省或隐喻,由普遍出现于童年期的醒目的马戏团小丑,为成年后健忘的人们绘出现实中的“小丑”——兼具着人性和人性的另一面。艾伯特带着他的马戏团回到故乡,但同时侵入的旧日恩怨已让他对现实无所适从,只能将自己重新反锁进马戏团和“小丑”情境之中。跟费里尼一样,伯格曼的马戏团也是一个逃离现实的存在,这也令《小丑之夜》成为一个具有普遍意义的故事。

1997年,八十高龄的伯格曼再返小丑主题拍摄了《在小丑面前》,全片只出现了四次的小丑角色变成了女性,且都是转瞬即逝的幻象;每当情境涉及梦境、童年、女性和故乡时,阴性的小丑便如“意识的鬼魅”般现身,如同灵魂的自我审问,让带着世俗之笑面的主角陷入死期将至的恐惧与惶惑。这些众所周知、带着特殊装扮的小丑,让我们通过造型就能迅速辨识出命运和人性两重性的意味,这也是视觉艺术尤其喜爱小丑的原因之一,就像酷爱描绘小丑的画家毕加索一再强调的——马戏团“小丑”的中立性,让人性的阴暗、浅淡、悲喜都同时呈现。

早期游走于各地的马戏团,曾是重要的家庭娱乐去处,他们每到一处便在空地上安营扎寨。每天晚上,在封闭的临时帐篷这个“让大众置身于牢笼的场景”里(费里尼语,《小丑》1970),马戏团为孩子带来了游戏与超现实的情境,动物和侏儒尚可知,但非人、非动物,又哭笑不得的小丑形象,让童年的费里尼感到宿命般的惊悚,“我觉得他们在等我”;之后,小丑成了费里尼的一生同伴,马戏团则是他天马行空的源头。

“小丑”也被作为最经常的角色出现在费里尼的电影中,包括最为著名的《大路》(1954),以及寄予了费里尼对小丑最深厚情感的作品《小丑》(1970)。影片中,费里尼从家乡里米尼的一个小男孩背影开始,以纪录片的形式展开了对马戏团和“小丑”表演史的追溯,导演在阐述中说:“你永远没法看清楚小男孩的面孔,因为那个小孩藏在我的心底”,这便是小丑对一个电影大师的毕生意味:马戏团是对现实世界的逃逸,小丑集合着鬼怪、滑稽、反抗、悲恸和游戏精神之大成,是有终极意义的“真正的艺术表演”,而且,“每个小丑都极为重视他们的工作,更了解要让自己显得好笑是一件相当严肃的事情”。

小丑如同一面人性的镜子,让人照见自己的卑微和狂妄、希望与忧伤。小丑是每个人自己的影子,永远都跟随着主人。

(作者为上海师范大学影视传媒学院教授)