



歌舞片历史语境下的《爱乐之城》

实至名归还是过誉之作？

伯 樵

作为好莱坞最为成熟和古老的类型片,歌舞片是有声电影出现后,第一批形成完整的叙事套路,将声画结合得最为娴熟,在商业上也最为成功的类型电影。它肇始于1930年代,在不到40年的时间里,贡献了金·凯利、巴斯比·伯克利这样的大师,姜文《一步之遥》中很多场面就致敬了伯克利。随着《红菱艳》《音乐之声》和《雨中曲》等经典的诞生,歌舞片从莺歌燕舞的“白日梦”,发展成了形式与内容俱佳、反映严肃主题、充满人文关怀的艺术表达。

在奥斯卡88年的历史,有10部歌舞片获得最佳影片奖;仅在1960年代,十年里的奥斯卡最佳影片有4部是歌舞片。但是自1969年《雾都孤儿》之后,歌舞片开始逐渐远离主流视野。原因可能是多方面的,其一,歌舞片作为“电影梦”最佳的代言者,渐渐无法满足审美趣味越来越现实主义的观众群体,虽然电影梦的故事母题仍然有效,但它需要更巧妙的包装才能“收买”观众。其二,作为歌舞片重要载体的爵士音乐、踢踏舞、爵士舞和古典芭蕾等,进入1970年代之后在大众文化领域迅速衰落,歌舞片不得不面临艰苦的转型。其实从《西区故事》开始,现代舞、街舞、桑巴舞、嘻哈音乐、拉丁音乐以及摇滚乐陆续出现在歌舞片之中。

2000年之后,《红磨坊》和《芝加

哥》的出现打破了歌舞片在好莱坞日趋边缘化的窘境。《芝加哥》在社会议题和艺术表现上都做了极大的突破(虽然这极大程度上还有赖于百老汇的原剧),尤其女囚之舞段落,融汇了音乐、舞蹈、戏剧、电影叙事等多种艺术门类,而技法娴熟流畅,对于这样真正在情节叙事和视听语言上有所突破又完成度极高的作品,业界已然等待太久。于是,因为《红磨坊》和《芝加哥》的势头,歌舞片重回大众视野。但是这个电影类型想要重现昔日的辉煌却不太可能了。歌舞片黄金年代的观众早已不在,而当代观众并未形成欣赏习惯;再则,歌舞片的体裁和节奏既是特色,也是相当大的局限,个别一两部电影或许能大放异彩,集体性的爆发却不太可能。正因为如此,《爱乐之城》作为一个独特的样本,变得非常有趣。

在《爱乐之城》中,空洞的,没有任何叙事性的音乐场面太多了,导演其实无法在创新和歌舞片本色之间做到真正的平衡和融合。

《爱乐之城》或许将横扫今年的奥斯卡颁奖礼,它的确是2016-2017年度的一部现象级作品,但无论是搁置

在歌舞片体系中,还是以一部普通电影来衡量,《爱乐之城》只是良好以上,远谈不上优秀。

对于歌舞片来说,最大的优势是悦耳动听且充满表现力的音乐,编排精彩且能服务于叙事的舞蹈。歌舞片本身是反现实的,因为载歌载舞的场景不是日常的生活形态,它所追求的就是艺术化的叙事,以歌舞塑造故事、人物和情感。在常规的情节剧中,如果要表现彼此有偏见的男女化干戈为玉帛,颇费周章,比如《傲慢与偏见》;但是在歌舞片中,仅是一支舞的时间,两人就可以从敌视转向和解,在好莱坞“舞王”阿斯顿·马丁主演的《礼帽》中,原本关系不合的男女主人公,因为一起跳舞,在一曲终了时,转为互相钦慕,毫不突兀,这是歌舞独有的魅力和说服力。

而《爱乐之城》叛离了传统,抵制大团圆结局,于是越到后半部分,歌舞场景越显破碎,甚至出现了女主角高歌一曲,却只是伫立在黑幕中,没有相匹配的舞蹈设计,也没有视觉场面。这个段落表面上是演员试镜,实际暗示着女主角决定与男主角分道扬镳,是一场重中之重戏份,而目前电影里的处理方式看似强调女孩内心的孤寂与痛苦,不如说导演其实不知道如何用外在的视听手段设计内心

戏,他无法在创新和歌舞片本色之间做到真正的平衡和融合。

在《爱乐之城》中,这样空洞的、没有任何叙事性的音乐场面太多了。电影开始时,堵塞的高速公路上的歌舞或可视作隐喻了“天使之城”洛杉矶所代表的梦想、自由和无限可能,紧接着介绍女主角米娅出场的6分钟歌舞,却显得累赘。歌舞片里,人物的亮相是重头戏,要好看好听,要塑造性格,还要对她之后命运的转变有一些提示性的铺垫,然而米娅长达6分钟的歌舞段落只能算“美则美矣”,热闹有余,却内容空洞——这个段落相对于影片整体,既不能确立人物,也不能推动叙事,它所营造的氛围更是游离于影片之外,是炫技的废笔。男主角塞巴斯蒂安迫于生计去演绎一些他根本不喜欢的音乐,在电影中出现了两次,每一次导演都颇有兴致地用相当长的歌唱场面去表现塞巴斯蒂安完全不认同的音乐,这些段落欠缺必要的信息量,音乐本身既没有正面烘托主人公的情绪,也没能反向衬托出男女主角之间渐深的裂痕,长时间为演绎而演绎的音乐,是华丽的累赘。

坦率地评论,《爱乐之城》的前90分钟里并没有给出真正的惊喜,舞蹈设计中中规中矩,音乐姑且悦耳动听,单薄的剧情则充斥着“成王败寇美国

获得14项奥斯卡提名,《爱乐之城》无疑是今年奥斯卡最热门的影片。在好莱坞电影质量整体走低的大环境中,《爱乐之城》似乎很好的平衡了商业成功与艺术水准,并且又重新让我们看见了歌舞片的魅力。

但这或许只是一个错觉。

无论是搁置在歌舞片体系中,还是以一部普通电影来衡量,《爱乐之城》只是良好以上,谈不上优秀。导演用反类型手法拍类型片,藉此在好莱坞确立声誉。但这条蹊径也是险途,因为刻意要摆脱类型片的框架,创作中也就丢失了很多原类型的特质。《爱乐之城》大部分时间放弃了歌舞片的基本追求,导演其实做不到用外在的视听手段设计内心戏,他无法在创新和歌舞片本色之间做到真正的融合。如果不是最后十分钟流畅炫目的蒙太奇揭示了另一种恋爱的可能,这部电影会沦为彻底的平庸之作。

歌舞片本身是反现实的,因为载歌载舞的场景不是日常的生活形态,它所追求的就是艺术化的叙事。在歌舞片中,仅是一支舞的时间,两人就可以心意相通。《爱乐之城》里最迷人的段落,是男女主角在公园长椅前的双人舞,这段其实是致敬了好莱坞黄金时代的“舞王”阿斯顿·马丁在《随我婆婆》中的经典表演,歌舞不停,美好的事也不会停。

梦”的套路,尴尬地混合对《无因的反叛》毫无章法的致敬。如果不是最后十分钟流畅炫目的蒙太奇揭示了另一种恋爱的可能,这部电影会沦为彻头彻尾的平庸之作。

末尾的十分钟,拯救了之前90分钟平庸的“好看”,利用电影蒙太奇的魅力,《爱乐之城》的尾声向观众展现了平凡人生的英雄梦想。这或许是这部影片被过誉至此的重要原因。

只有末尾的十分钟,拯救了之前90分钟平庸的“好看”,利用电影蒙太奇的魅力,向观众展示“电影梦”所带来的美好,正是因为这份梦境中的美好,现实中的擦肩而过才显得意味悠长。这个绚烂的结尾,以强大的情感冲击力,让观众与男女主角在声与画的高潮中,产生充分的共情。这部在大部分时间碌碌无为的电影,在结尾处击中了绝大部分观众内心最为脆弱和渴望呵护的角落;芸芸众生都经历过男女主角所承受的平庸之苦,最后的华彩段落是太多观众幻想可以拥有、却未能体味的,《爱乐之城》的尾声是太多平凡人生的英雄梦想。这或许也是这部影片被过誉至此的重

要原因。

《爱乐之城》是导演达米安·沙泽勒的第二部故事长片。2014年,他完成处女作长片《爆裂鼓手》,用凌厉的剪辑手法,把一个可能会陷入套路的励志故事讲出了新意,这个年轻导演从一开始就确立了创作策略,用反类型手法拍类型片,藉此在好莱坞确立声誉。但这条蹊径也是险途,因为刻意要摆脱类型片的框架,沙泽勒也丢失了很多原类型的特质。比如《爆裂鼓手》中爵士音乐所讲求的韵味和即兴的趣味,都没有了,留下的是无穷的算计、极限的磨练,强迫症般对成功的渴求。《爆裂鼓手》有的只是胜负,却失去了音乐片所独有的浅唱低吟的风情。

而在《爱乐之城》中,歌舞沦为了摆设,导演忽视了歌舞片中美术的重要性,也不要求歌舞片中音乐风格的和谐统一,舞蹈编排也仅及格。他侧重的是爱情歌舞片里的反类型元素,即有情人不成眷属所留下的遗憾,梦想与现实间的巨大鸿沟,他凭藉电影最后的十分钟将这一任务出色完成,但在大部分时间放弃了歌舞片的基本追求。

我能够理解观众在情感上对《爱乐之城》趋之若鹜,但放眼于好莱坞最为古老的电影类型,它实在算不上歌舞片中的翘楚。

(作者为影评人)

《我的天才女友》,一部老实得近乎笨拙的小说

对故事和情感仍怀有信心

黄显宁

在《我的天才女友》中,看不到特别新鲜的意象,小说的过人之处,恰恰是作者对于这些已经被我们熟知的故事和情感仍然怀有坚定的信心,用最老实甚至多少有点笨拙的办法打磨它。

小说不死。非但不死,这种古老的艺术形式几乎隔一段时间就要在四周挂满大大小小屏幕的疗养院病床上直起身子,迎接一次现象级的回光返照。近几年,光源常常来自那种看起来永远写不完的超长篇。它们不是类型小说,它们的作者起初籍籍无名,它们的种子甚至可能埋在你的视线以下。你翻开书页,它们就迎着你的目光默默生长。

挪威的克瑞斯高的六卷本自传体小说《我的奋斗》是个例子。我在挪威见到剧作家约恩·福瑟时提到它,福瑟的脸上闪过难以言喻的表情。那固然是因为这本红透欧洲的小说对福瑟也有提及(克瑞斯高求学时曾上过福瑟的课),但更因为它标榜的“完全真实”对虚构作家们构成了多少有点尴尬的挑战。问题在于,如何界定这种“完全真实”?在《我的奋斗》里,克瑞斯高写得那么耐心,铺张琐碎,几乎无视现代小说所有的潜规则,这里头究竟是否包含着精心设计的成分?

拿到《那不勒斯四部曲》的第一部《我的天才女友》时,我翻了几页,第一反应是看到了女版的《我的奋斗》——传统的叙事技术,缓慢的推进节奏,直接的情绪表达,贴身压迫般唤起读者强烈的代入感。不过这部现象级作品在作者署名上玩了个比克瑞斯高更复杂的花招,谈论和猜测作者的真实身份也成为阅读和评论它的一部分。实际上,出版者之所以选择这样一部作品来玩“猜猜我是谁”,多半是因为它

具有格外鲜明的性别意识,笔调也太像一部自传。我们在讨论作者是谁的时候,不过是想知道这个人“她”还是“他”,不过是想从他(她)的真实身份推演天才女友是否存在。小说发展了这么多年,作者与读者乐此不疲的仍然是这个原始游戏。

继续读下去,读出了《我的天才女友》相较于《我的奋斗》的更有趣之处——毋宁说,对作者更有利之处。二战后的那不勒斯郊区,“分割、打碎又重建,钱流动起来,创造劳动的机会”。故事从贫民聚居地开始,那里暗流涌动,机会与绝望共生。“我记得有一种淡淡的光,”第一人称叙述者埃莱娜说,“好像来自大地深处,而不是来自天空,但从表面上看来,这种光是一种贫穷、肮脏的光。”在这个比北欧的冰天雪地更为挤压的环境里,人物之间的每一次碰撞都会自然而然地冒出火星来。黑帮和动乱的暗影浮现在背景上,有时又被作者一把拽到前台,待你略有所悟时,它们已经又退回到了背景上——仍是轮廓,淡淡的暗影。

女性视角加剧了这种碰撞在文本上呈现的激烈程度,因为在一个逼仄的空间里,女人的生存境遇只会更讨厌。埃莱娜和莉拉自小便构成一个神奇的、自给自足的整体,互相补足对方的缺憾,却又构成彼此最大的阴影。我们站在埃莱娜的立场上,能清晰地看到莉拉的独特魅力和过人才华如何使得整个社区为之神魂颠倒,又是如何

在精神上控制埃莱娜本人的成长轨迹,却容易忽略,换一个角度看,埃莱娜的相对宽松的成长环境,也足以让莉拉嫉妒到发狂。快到十一岁时,埃莱娜求学,莉拉却被剥夺了这个权利。埃莱娜亲眼看着在莉拉在与父亲的争吵中“从窗子飞出来”,父亲扔她“就像扔一件东西”。

这一扔就注定了两个女人此后数十年的交往,将都是在某种程度上替对方度过她难以企及的人生。莉拉是埃莱娜无形的对手,是她学习的动力,也是她的校外辅导老师和她的贴身保镖。看到男生欺负埃莱娜,莉拉会不动声色地走过去,用一把裁皮子的刀顶住他的喉咙:“你敢再碰她一下,我让你看看会发生什么。”

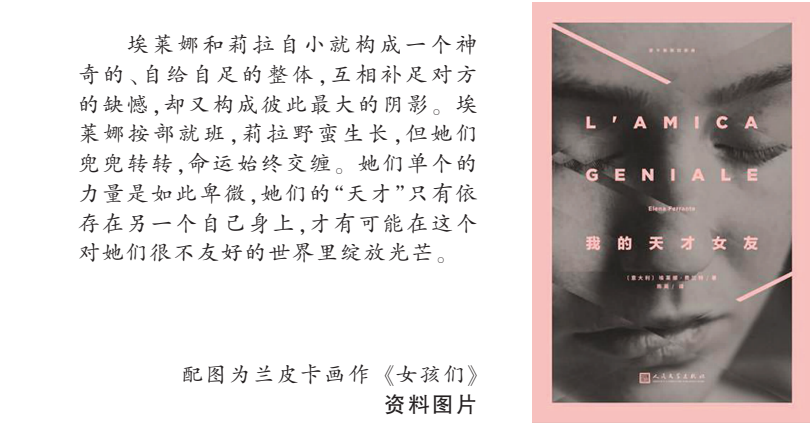
读到这里,其实所有的读者都可以预见“会发生什么”,甚至,在《我的天才女友》之后,漫长的四部曲对这两个人物未来走向的安排,我们也大致可以想见。埃莱娜按部就班,莉拉野蛮生长,但她俩兜兜转转,命运始终交缠。就好像《我的天才女友》结尾,即将用嫁人来改变贫穷现状的莉拉要埃莱娜替她洗澡——她十六岁的美丽的裸体,要在肉店老板“抚摸她、改变她”之前,完成一个惟有女人才会感同身受的庄严的仪式。

埃莱娜“缓慢地、仔细地给她洗澡”,从头到脚把她洗干净,想象着这样的身体会在今天晚上被斯特凡诺

“彻底玷污”。这一幕似曾相识,我们在各种各样的女性小说/电影里看到类似的场景:有时候发生在母女之间,有时候就像《七月与安生》那样,是两个小女生在澡盆里互相窥视。在所有这些作品中,这两个女人最终都可以被看成一个人,更准确地说,是同一个人的两个侧面。她们单个的力量是如此卑微,她们的“天才”只有依存在另一个自己身上,才有可能在这个对她们很不友好的世界里绽放光芒,而这种感觉又始终同羞耻、内疚、惶恐交织在一起。所以埃莱娜一边帮她洗澡,一边会这样想:“我忽然觉得,唯一可以对抗我感受到的,或者我可能会感受到的痛苦的办法,就是找一个非常僻静的地方,让安东尼奥在同一时刻对我做同样的事情。”安东尼奥是埃莱娜当时的男朋友,当她无力改变莉拉的痛苦时,唯一可以减轻内疚的办法,是跟闺蜜承受一样的痛苦。

所以,在《我的天才女友》中,我们几乎看不到特别新鲜的意象,也看不到重大的叙事技术革新。这部小说的过人之处,恰恰是作者对于这些已经被我们熟知的故事和情感仍然怀有坚定的信心,仍然耐心地在山一样高的生活垃圾中淘捡闪着微光的宝石。作者用最老实甚至多少有点笨拙的办法打磨它,陈列它,一点点唤起读者的共鸣。无论这位作者是她还是他,总之,她(他)做到了。

(作者为书评人)



配图为兰皮卡画作《女孩们》资料图片

