

审视纳粹战争摧残人性的新德国电影

凌振元

在纪念反法西斯战争胜利 53 周年的今天,重新审视纳粹战争摧残人性的某些新德国电影,具有重要的现实意义。

新德国电影是前联邦德国于 60 年代初掀起的一次旨在振兴德国电影的运动。前联邦德国的电影是从第二次世界大战的废墟上发展起来的。50 年代中期,随着经济的腾飞,电影文化也出现了蓬勃发展的繁荣景象。这就是:影片产量和票房收入都曾达到创记录数字,但也出现了几种倾向,一是几乎全是娱乐片或者从文学作品改编的影片;二是影片内容回避历史,逃避现实;三是艺术贫乏单调,缺少感染力。至 50 年代末 60 年代初,西德电影便陷入了严重危机,甚至到了最低谷地步,即连最佳影片和最佳导演都评不出;国际电影节也没有资格参加。这些墨守成规,停滞不前的电影现象,引起了一些电影工作者的不满与深沉的思索。为了打破这种沉闷的不景气状况,由 26 名青年导演、编剧和演员于 1962 年在第 8 届前西德短片电影节上,发表了震惊世界影坛的“奥伯豪森宣言”,他们强调旧的传统的德国电影已崩溃,新的电影有了活跃,德国电影的未来寄希望于运用新的国际性语言,我们要拍摄新的德国电影。他们又认为,新德国电影需要新的自由,即不受同行业习俗约束的自由,不受商业伙伴影响的自由,不受商业集团束缚的自由。他们还敢于提出,对新德国电影的拍摄,我们有具体的精神上,形式上和经济上的设想,我们准备承受经济上的风险。旧电影已死

亡,我们寄希望于新电影。这个“奥伯豪森宣言”成了旧的西德电影走向新的电影的重要转折点。从此以后,前西德电影逐渐摆脱旧的电影传统,在英国“自由电影”与法国“新浪潮电影”的影响下,以崭新的面貌出现在欧洲大陆,形成了一种势不可挡的新德国电影运动。

在“奥伯豪森宣言”最初发表的几年中,前西德电影并没有起色,到了 1966 年一些青年导演执导了某些电影作品,才初露锋芒,并且多次在国际上获奖,引起了人们的注目,后被人们称为年轻的德国电影。这些青年导演绝大部分没有专业文凭,但都是自学成才,从拍短片起家,往往既当导演,又当编剧和制片人。由于后来的新德国电影在经济上得到了政府参议员等的资助,在组织机构上,又成立了“青年德国电影管理委员会”,设立“青年电影基金”,资助青年导演拍片等等。由于在这几方面得到了很大的进展,因而使新德国电影出现了三次高潮。1965 年至 1967 年的第一次高潮中,共拍摄了 20 部电影,有些影片曾在国际电影节上获奖,使新德国电影运动名声大震,促成了运动的第一次高潮,如《告别昨天》、《狐狸禁猎期》、《青年托尔勒斯》等。新德国电影运动的第一部故事片《告别昨天》就荣获了 1966 年意大利威尼斯国际电影节银狮奖的评委特别奖,后又获 1967 年联邦德国最佳故事片、最佳导演、最佳女主角与最佳男配角奖。这部被誉为“青年德国电影”的一部里程碑式影片”,描写 1937 年生于莱比锡的年轻天真的姑娘阿妮塔,由于父母均为犹太人,儿时就受到法西斯的迫害,直到战后才结束了流亡生活,重返家

园。可她工作不久就向往西方，只身逃到西德，为了生存，她来到几座城市，做过各种工作，接触到各种不同阶层人物，饱尝辛酸，他们都是在一步步地把她推向地狱。由于生活所迫，最终她不得不拖着沉重的身孕来到警察局自首。这部具有鲜明政治倾向的电影，打破了传统电影那种单一、平铺直叙，有头有尾的封闭式戏剧型结构，代之以一种新开放式的叙事结构和方式。尽管新德国电影运动初期的一些影片显示了成就，但这次电影运动在国内不受欢迎，其原因是评论界认为，初期的新德国电影是一种不存幻想的写实电影，反映的世界不是毫无希望，就是没有明确出路，给人以比较沉重凝滞的感觉。因此便很快陷入了经济危机，电影运动再次变得无所作为。

1975年是新德国电影的第二次高潮。掀起这次高潮的原因，一方面在经济上得到了组织保障，如政府对电影资助法作了修改，变得有利于青年导演，电视台开始资助青年导演拍片；1971年以后创办了自助性的电影摄制、发行机构“作家电影出版社”和“新德国故事片制片人工作协会”；美国大发行公司愿意进行合作等。但另一更重要的原因是，这个运动涌现了一些杰出的人才，其中的优秀代表如赖纳·法斯宾德、维尔纳·赫尔措格、施隆多夫和维姆·文德斯，被电影界誉为“新德国电影学派的四杰”。这“四杰”在艺术上富有独特的创新，如法斯宾德的《恐惧吞噬灵魂》、《艾菲·布里斯特》，赫尔措格的《阿吉尔，上帝的愤怒》、《人人为自己，上帝反大家》，施隆多夫的《丧失了名誉的卡塔琳娜·布鲁姆》等，它们在国际上获得了声誉，使运动资助人有了信心。但是这些青年导演的影片在国内仍不受欢迎，使新德国运动的第二次高潮迅即归于沉寂状态。

新德国电影运动的第三次高潮出现在1979年。这是新德国电影运动的再次复兴。这次复兴应归功于法斯宾德的《玛丽娅·布劳恩的婚姻》和施隆多夫的《铁皮鼓》(又名《锡鼓》)等影片在国内外获得巨大成功，这终于使新德国电影摆脱了过去那种国际上得奖，国内不卖座的局面。从1979年以后，新德国电影运动的

声势更加壮大，实际上已成为联邦德国电影的主流，在人们心目中已成为一个流派的标志，代表所有新崛起的有着各自艺术特色的前联邦德国青年导演的电影作品。

新德国电影运动中涌现出来的导演约有400名，共拍摄了1000余部影片。这些导演兼拍电影和电视，题材大部分取材于现实，也有对历史的反思，有较为鲜明的社会性。他们的影片朴实无华，雅俗共赏，并能运用“间离手法”(不时打断情节，插入字幕或读剧本)。但有些影片还比较沉闷，比较讲究形式，虽有创新，然而观众不多。

新德国电影学派“四杰”之一的法斯宾德是该运动的重要代表人物，被人们誉为“德国电影的神童”、“德国电影界的中流砥柱”、“新德国电影的奇才”。法斯宾德降生于纳粹“第三帝国”覆灭后的第二年，他的童年面对的是一片战争废墟。5岁时，他父母离异，随搞翻译的母亲生活。由于母亲忙于工作，常常把他放在电影院内，他从未尝过爱与人情的温暖。但他从小看了许多电影，这为他以后走上电影导演生活打下了坚实基础。法斯宾德是靠自学成才的。早年他从打杂开始后逐渐走上了戏剧影视导演道路，于1982年6月10日逝世，年仅36岁。

新德国电影运动造就了法斯宾德。他一生导演和参加演出了共60部影片。这些作品不仅题材、风格多样化，而且在数量和质量上也遥遥领先于电影界，进入了世界影坛的行列，也因此奠定了法斯宾德在世界电影史上的重要地位。法斯宾德的影片在题材上，有描写爱情和友谊的；有反映二次大战前后的；有描写恐怖和暴力主义的；有刻画妓女受压迫和背叛的；也有描绘同性恋的。法斯宾德的反映二战题材的影片，在主题上有着深刻的反思性，因为他对社会历史和现实问题是极大关注的。他说：“我是为德国观众拍摄德国影片的德国人。”可以说，他的电影作品是当代前西德社会的镜子和回音壁。他的众多作品中的代表作，

是被人们称为“德国女性”四部曲：《玛丽亚·布劳恩的婚姻》(1978)、《莉莉·玛莲》(1980)、《罗拉》(1981)和《维洛尼卡·佛斯的欲望》(1982)。这四部曲汇合组成一幅以纳粹战争和战后现实为题材的艺术长卷，是描写二次大战后的德国在战争已结束30年之后对于过去的一段痛苦经历的反思。《玛丽亚·布劳恩的婚姻》描写1943年的新娘玛丽亚与海尔曼刚结婚后，丈夫就上了前线，直到战后玛丽亚才得知丈夫死亡的消息，但她坚信海尔曼活着。她与美军中的黑人军官比尔同居。不久海尔曼真的回来了，在决斗中玛丽亚将比尔打死。海尔曼承担罪责进了监狱。玛丽亚后来又成了一企业家的情妇，应有尽有，但满足不了对幸福的渴望。海尔曼去国外回到家中，正巧碰到企业家的律师来宣读遗嘱。玛丽亚这才知道企业家与海尔曼早有协议，现在遗产两人共享。玛丽亚痛苦地去用煤气点烟，突然一声爆炸，房子和人全部成为废墟。影片以玛丽亚的不幸遭遇，史诗般地展现了纳粹战争所造成的历史创伤和战后德国重逢时的阴暗画面，她对爱的期待、渴望以至最终的幻灭，具有相当严酷的历史悲剧感，反映了“痛苦有时比战争还残酷，爱情有时比死亡更冷酷”的主题。《莉莉·玛莲》取材于德国流行歌曲《莉莉·玛莲》的演唱者拉勒·安德森的生活经历。法斯宾德以曲折的情节，华丽的场面和富有感染力的音乐及画面造型，表现出维莉追求忠贞爱情的动人形象。主题歌《莉莉·玛莲》的多次演唱、播放，与枪林弹雨等血腥场面的反复穿插，又赋予影片以深沉的思辨力量。这部影片是法斯宾德“女性四部曲”中最成功的德国式好莱坞影片之一。法斯宾德的另外两部影片《罗拉》和《维洛尼卡·佛斯的欲望》分别描写了妓院的女歌星罗拉与红得发紫的电影女星明维洛尼卡，不择手段从男人身上弄钱，吸毒成瘾，走向沉沦的故事。影片所展现的，正是前西德所谓“经济奇迹”年代一片纸醉金迷，道德沦丧的社会景象。

三

擅长塑造丰满的女性形象，也是法斯宾德

电影创作的另一大特色。

在法斯宾德影片中描写女性的占有相当比例，而且在影坛上获得好评，得奖的也多。《玛丽亚·布劳恩的婚姻》中的玛丽亚在精神上、心灵上对海尔曼的爱情是忠贞不渝的，但在肉体上却不是如此。她的道德观是：她对海尔曼是真心的爱，对美国黑人军官比尔和俄国企业家奥斯瓦尔德不过是喜欢，她可以同他们同居，但并不真正爱他们，她爱的是他们的钱财。所以当需要在海尔曼与比尔，或者奥斯瓦尔德之间最后选择时，她选择了海尔曼。影片中的玛丽亚有着分裂型的复杂性格：她蒙受着纳粹战争的历史创伤，战后却认为出卖自己作为自我肯定和向上爬的手段。从这一性格体现了法斯宾德是从人道主义角度对纳粹历史的再认识、再批判。

《莉莉·玛莲》是围绕女歌手维莉的命运来展开故事。蒙邮战争，维莉为了追求自己的理想与爱情，付出了一切代价。她与一位犹太音乐家罗伯特相爱，但罗的父亲怕这样会影响他的前途而将之拆散。维莉一个人留在德国并以一首《莉莉·玛莲》一举成名。罗伯特被盖世太保抓住，维莉营救成功。战争结束，她到瑞士找罗伯特时，他早已成家，并成了著名音乐家。法斯宾德成功地塑造了一位特殊的女歌星形象，影片将她的性格还原到人与人的特定社会关系状况下加以艺术的刻划，犹如一面镜子照出了一段惨无人道的景象。维莉成了政治交易的牺牲品。第一次交易是维莉和罗伯特相爱，遭到罗的父亲反对。罗父偷偷购买债券嫁祸于维莉，把这对恋人活活拆开。第二次交易是维莉在德国，为了生存，不得不求助于纳粹分子亨克尔的帮助进了一家剧院，她唱了那首《莉莉·玛莲》情歌，不料获得士兵青睐。而希特勒正利用它，将这作为精神麻醉剂注入士兵的肌体，妄图使士兵们心甘情愿为法西斯卖命，充当炮灰。为此，维莉顿时成了希特勒的御用工具，红极一时，变为战争的牺牲品。影片正是反映了法斯宾德对纳粹时期人性的复杂性的深刻认识。

法斯宾德在《罗拉》中描写“红歌妓”罗拉，

是在 50 年代所谓“经济繁荣”的背景上以姿色倾城,贪于物质享乐而精神却极度贫困的。《维洛尼卡·佛斯的欲望》则描写一个曾经在银幕上光彩照人,如今则人性失落而从吸毒走向沉沦的“女明星”维洛尼卡。这一个个女性形象和性格,表明了希特勒的历史阴影以及战后经济畸形发展条件下,人的异化,美的毁灭。也生动地体现了法西斯德艺术探索的主流倾向,在银幕上只写人撰史。

由于法西斯德的影片具有强烈的创新意识和艺术性与商业性的有机溶合,再加上选用有卓越表演天才的女演员汉娜·舒古拉(在《玛丽娅·布劳恩的婚姻》和《莉莉·玛莲》中饰演女主角),她很有分寸地表现了女主人公的心理和性格的不同侧面,以及她的冷艳姿容和强烈欲望。正因为这样,法西斯德的影片曾多次在国际电影节上获奖。70 年代中期,美国纽约专门为他举办了“个人影展”,对他的导演风格倍加赞赏,誉他为“德国神童”。

四

新德国电影运动中出现的《铁皮鼓》,是前联邦德国电影史上第一部荣获奥斯卡最佳外语片奖的影片,它与美国著名电影导演科波拉的《现代启示录》又同获戛纳金棕榈奖,还荣获了前联邦德国金碗奖。

《铁皮鼓》是根据前联邦德国当代著名作家京特·格拉斯的同名小说改编拍摄的。出生在但泽的格拉斯在小说中描写的是时代的现实和充满矛盾冲突、荒谬和小市民的狭隘性。这部 1959 年发表的小说,在 20 年以后才改编,才放心让小说搬上银幕。而施隆多夫也敏锐地看到了小说以独特的方式,表现了第二次世界大战这一人类遭到空前劫难,是以一个永远不属于成人世界的侏儒奥斯卡的眼光来看待世界的。具有深刻、严肃主题思想的《铁皮鼓》,在施隆多夫看来是值得改编搬上银幕的。

《铁皮鼓》描写的故事发生在三、四十年代的德国。小主人公奥斯卡生于 1920 年,是他母亲和他表舅所生。他 3 岁时,看到物价上涨,人

们酗酒、玩牌、两性关系不正常等等丑恶现象,决定停止生长,借以抗议这个成人世界。此后他整天背着母亲送给他的 3 岁生日礼物——铁皮鼓,边敲边发着刺耳的尖叫,于是玻璃物品便成了碎片;他曾使女教师的镜片突然破裂;使医生装标本的酒精瓶摔得粉碎;使商店橱窗玻璃像人工瀑布一样从窗框上倾泻而下等等。更有讽刺意味的是,在一次欢迎纳粹德国区长的盛大集会上,奥斯卡敲起了铁皮鼓,正在演奏进行曲的乐队突然改奏了《蓝色的多瑙河》圆舞曲,人们从一本正经的欢迎的仪式,转而翩翩起舞,跳起了华尔兹。后来,奥斯卡的母亲和表舅相继去世,奥斯卡和外祖母住在一起。当奥斯卡爱上了与他同龄的保姆玛丽娅时,却被父亲争夺了过去,成了他的继母。纳粹分子的父亲被打死后,奥斯卡在葬礼上,被弟弟小奥斯卡的砖头击中脑袋,摔进了坟墓,被拉出后,从此开始长高了。导演施隆多夫忠实于小说的荒诞、讽刺的基调,用视觉形象揭示了 1924 至 1945 年德国的阴暗面,展现了在那段特定的历史条件下,德国中小资产阶级社会中各色人物的腐朽堕落、精神空虚、道德沦丧和逆来顺受的软弱性。影片所塑造的主人公奥斯卡是从“青蛙”的仰视角度来看待世界的。影片赋以这个人物特异功能,以此来抨击纳粹及其当道的社会的丑恶面。他也有爱情,但被以纳粹分子为代表的父亲剥夺了,造成了他的爱情悲剧。导演施隆多夫运用怪诞的夸张,变形的间离效果,引起人们从另一角度重新认识所熟悉的纳粹的这段经历。这部影片带有点荒诞,而荒诞是存在主义哲学的一种世界观,也是现代主义文学的一种表现形式,它表面上裹着非理性的外衣,可深层更富有理性的因素。因此这部影片不仅是部德国近代史,而且又是一部描写人类丑行的讽世之作,是一部政治寓言的影片。

(作者系上海师大人文学院副教授 邮编:200234)