

对“信念（Faith）”问题的关注：从伯格曼、 安德森到奥斯特伦德

张 冲

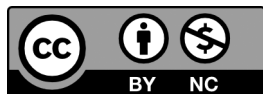
摘 要 | 对信念问题的关注在电影史上影响深远。本文从英格玛·伯格曼对简单现实主义电影创作的超越谈起，再论及罗伊·安德森运用抽象表现主义手法对现实主义的背叛，最后阐述鲁本·奥斯特伦德受尼采影响对发达社会中产阶层的“中庸”存在状况、资本主义和西方战争的本质进行的考察与反思。

关键词 | 信念；伯格曼；安德森；奥斯特伦德

Copyright © 2023 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



20世纪十至二十年代的“瑞典学派电影”，又称“瑞典古典学派电影”，以维克多·斯约史特洛姆和莫里茨·斯蒂勒等人为代表，与同时期的欧洲大陆许多国家电影的“舞台味”相比，瑞典电影具有一定的艺术造诣，“具有雄伟的史诗风格”且“强调节奏和运动感”，“频繁使用的自然景色（大海、激流与田野等）不仅作为背景，而且具有十分重要的剧作职能”以及“对社会问题的关注”“尽可能刻画人物心理”。斯约史特洛姆 1913 年的电影《英格保·贺姆》被认为是瑞典电影史上的第一部杰作，被称作“瑞典学派电影”的先驱，带有鲜明的“社会批判”特征。斯

约史特洛姆和斯蒂勒分别于1923年和1935年带领包括嘉宝在内的一批演员离开瑞典去美国拍片，拉尔斯·汉松、克里斯登森等也随后前往，这使得“瑞典学派电影”遭到了不可弥补的损失。莫兰德·古斯塔夫拍完《插曲》后也把褒曼带到了美国。这些早期著名导演与演员的出走使得“瑞典学派”逐渐失去其光芒，世界电影史学家萨杜尔说：“到1950年，瑞典电影还没有完全从20年代美国资本家给予的致命打击中恢复过来”。而“瑞典新电影”则是指在20世纪60年代以波·魏德堡为首的电影人及评论家在伯格曼电影（在欧洲大陆）极受关注的背景下提出的，他们以批判伯

格曼电影的美学特征为主,指责他的电影“过分脱离实际,说理过多,具有玄妙色彩”“向国外输出的那些古老的传奇、轻松的神秘剧及露骨的异国情调,以致使人们误以为这就是瑞典社会的真实情况”;不仅如此,他们还批判伯格曼制造了“一些最粗暴的神话”,以此“加深外国人对我们的错误印象,而这种印象是他们甚为喜爱并乐于保持的”。“瑞典新电影”在崛起之际曾以朴实无华的风格备受关注,但在其后的发展中只顾因袭好莱坞的套路与模式而走下坡路。被“瑞典新电影”批评的英格玛·伯格曼(1918.7.14—2007.7.30)虽在瑞典国内受争议,但其作为现代主义电影的“圣三位一体”之一的地位却不可撼动,他对瑞典单一的现实主义或自然主义创作模式进行了超越,带动了瑞典电影的创新与更高阶段的发展,他也因此成为世界一流电影的创作者。本文就从伯格曼对简单现实主义电影创作的超越谈起,再论及罗伊·安德森(1943.3.31—)运用抽象表现主义手法对现实主义的背叛和鲁本·奥斯特伦德(1974.4.13—)受尼采影响,从整体上对发达社会中产阶层的“中庸”存在状况、资本主义,以及西方战争的本质进行考察与反思,进而思考人类未来发展的“隐德莱希”,人该往哪里去等。伯格曼一生拍摄了近50部电影,罗伊·安德森与鲁本·奥斯特伦德迄今分别导演了6部与5部长片电影,之所以将他们的作品放到一起来谈,恰好是因为它们几乎代表了其时瑞典电影的最高成就。

一、伯格曼关于“信念”问题的现代主义超越:从自然主义到形而上主义

英格玛·伯格曼被誉为“北欧的电影哲人”,他曾说过“戏剧是我忠诚的妻子,电影则是我奢侈的情人”,从这句话可以看出他对戏剧与电影的关系,亦能看出带有强烈思想性的戏剧是他正统的追求,而在导演作为大众文化产品的

电影时则附加了他将戏剧作为精英艺术的“思想性”想法,他一生导演了很多电影与舞台剧。伯格曼1937年进入斯德哥尔摩大学攻读文学和艺术史,莎士比亚和斯特林堡等人的戏剧作品给了他最初的灵感和启示,1944年,年仅26岁的他为他老师阿尔夫·斯约堡写出人生第一个电影剧本《折磨》,斯约堡的代表作是带有自然主义风格的《朱丽小姐》(1951);翌年,伯格曼自编自导了人生第一部影片《危机》,一生共计拍摄49部电影,代表作有《第七封印》(1957)、《野草莓》(1957)、《处女泉》(1960)、《犹在镜中》(1961)、《冬日之光》(1963)、《假面》(1966)、《哭喊与细语》(1972)、《秋日奏鸣曲》(1978)与《芬妮与亚历山大》(1982)等。

对既定秩序、人存在的终极问题与宗教等的反思与探讨,从始至终都贯穿在伯格曼的电影中。伯格曼早年间在《不良少女莫妮卡》(1953)中就对社会的秩序、道德律例进行了反思,电影中年轻女孩莫妮卡出于本能的反抗,从贫穷、暴力的原生家庭中离家出走,与循规蹈矩的男友或丈夫不同,她追求生物意义上感官刺激和情绪的自由表达,还并不准备忍受苦难,所以被冠以“不良”之名,与她的坚韧而勤奋的丈夫形成对比,这是伯格曼早期对反抗清教徒道德秩序的女性的刻画。他在《第七封印》中亦有对“爱”与“欲望”的论述,借骑士扈从乔恩的话来表达对“爱”或者“欲望”的认知,他认为“爱只是性欲的另一种说法,除了性欲还是性欲,再加上无休止的谎言和欺骗”,所以他才会认为男人“有女人是地狱,没有她们还是地狱”,这是对克尔凯郭尔“结婚了你后悔,不结婚你也会后悔,结不结婚你都会后悔”的改写,论述人在“非此即彼”的选择的痛苦与存在的无意义,唯有在选择中直面这虚无与荒诞才可成为乔恩般有着清醒认知的终极英雄,否则就如铁匠一样哭哭啼啼四处找“妻子”,被自己的“欲望”或“爱”

奴役。电影《第七封印》的名字来自《启示录》中的七个封印，其中前四个封印被打开时，出现了天启四骑士，分别代表“瘟疫”“死亡”“战争”与“饥饿”，同时也预示着人类世界末日或北欧神话“诸神黄昏”的来临。电影中，十字军骑士安东尼斯和他的扈从乔恩就像堂吉珂德与桑丘一样，在电影中也出现了堂吉珂德与桑丘的绘画作品，他们参加十字军东征并认为“主修天堂与地狱学说”的祭司们十分令人厌恶，因为从十年的经验看来，“十字军东征真是个愚蠢的主意”，他们东征、赶上黑死病瘟疫、目睹人类存在的诸般恶相并开始思考人存在的意义。《第七封印》中骑士扈从乔恩质疑了画家所画的宗教画“瘟疫是上帝降临的惩罚，那些病人一路走一路鞭打自己，以祈求上帝的怜悯”，他又质疑了牧师及其信民们演绎的“舍己背起十字架跟随信念”“有罪/瘟疫灾难”与“末日惩罚”的逻辑，扈从乔恩使用了近似尼采式的角度对其价值体系进行质疑与颠覆，“这有关厄运的演说真是血腥！这就是有思想的人维持生计的方式吗？！”这里“有思想的人”是指“祭司阶层”或“有谋略”的“末人”，因为乔恩目睹了祭司阶层怂恿他的主人骑士去十字军东征，又目睹了祭司阶层的偷盗因瘟疫死去之人的钱财，所以提出了“上帝已死”的质疑。而他的十字军骑士主人也在目睹了存在的荒诞后，亦在迷茫的边缘徘徊，他空虚、虚无，感到生活在“幽灵的世界”里，感觉理解上帝的意图、承诺与神迹比较难时，他试图用“知识”和“理性”来代替“信仰”，但又为失去“信仰”而痛苦万分“当我们缺乏信仰的时候，又如何守信呢？我们将会怎样，谁会去相信，难道要相信那些我们，不想也不能相信的事情吗？”当然，伯格曼最后让失望而归的十字军骑士找到了他的希望和对“信仰”的新的理解，就是通过小丑演员三口之家的普通而充满爱的生活，他看到了希望，并且最后用下棋拖延住死神

的时间，让小丑演员一家得以从暴风雨中逃离死亡，而他也以“牺牲”的方式救赎了小丑一家，重新理解了“信念”与“希望”“爱”的关系。

伯格曼在电影《处女泉》中继续提出了“信仰何用”的问题，这部电影亦是李安导演的精神启蒙电影，在影片结尾处伯格曼用父亲抱起的女儿尸体下方涌出泉水这一情节设置来暗示“奇迹”与回答“信仰何用”这一宏大问题。在电影《冬日之光》中伯格曼继续讨论“世界末日”这一主题。影片中丈夫执意自杀，令他感到恐惧与绝望的不是核武器的发明，而是因为这个世界上的国家在教育“人们去恨”，这是伯格曼对政治历史与“意识形态”的省察态度。电影《假面》的名字用了荣格“PERSONA”（人格面具）一词，这部影片是伯格曼自认为的“最晦涩难懂的”电影，同时也是使得他获得完全自由的一部作品。《假面》从荣格的集体无意识概念中的原型，尤其是“阴影”这一原型的角度，对非理性存在与“弑父娶母”逻辑下的血缘伦理进行反思，电影通过对血缘关系和选择的反思与思考，即母一代不爱或厌恶子一代这样有悖伦理常规的存在与现象是否具有其合法性，以及人有没有可能通过选择成为另外一个自己的可能等，重新考察社会上所确立起来的权威、秩序、人和人的关系，以及人和世界的关系的合法性问题。后来，伯格曼在电影《秋天奏鸣曲》中从另外一个角度讲述了职业母亲因为不爱女儿而给女儿带来的终生戕害，但这部作品与《假面》相比较而言就是较为普通的一部反映母女情的剧情片，并不如《假面》来得深刻与有意义。

二、罗伊·安德森的表现主义式“信念”：碎片间行云流水般的逻辑联结与个性中的共性

罗伊·安德森出生于瑞典哥德堡，毕业于斯德哥尔摩戏剧学院，毕业后身兼多职。1967年以

短片《拜访儿子家》开启个人导演生涯，1970年执导第一部长片《瑞典爱情故事》并入围第20届柏林电影节主竞赛单元；1975年导演了黑色喜剧电影《旅店怪咖》；随后，他开始将事业重心放于商业广告上。1981年成立独立制片公司24工作室。2000年电影《二楼传来的歌声》获得戛纳国际电影节主竞赛单元评审团奖；2007年《你还活着》获得瑞典金甲虫奖最佳影片、最佳导演与最佳编剧奖；2014年的《寒枝雀静》获得威尼斯国际电影节金狮奖；2019年的《关于无尽》获得威尼斯电影节最佳导演奖。

虽然罗伊·安德森学生时代对伯格曼因政治激进而进行“退学”警告不以为然，甚至想反其道而行之，但是在出身于工人家庭的安德森的电影中还是可以看到伯格曼的影响与因素。如在《二楼传来的歌声》《关于无尽》等影片中都出现了“背十字架”的人，及“瘟疫”“灾难”惩罚及“末日来临”的警示，因为在上文提及伯格曼的电影《第七封印》中亦多处出现了“背十字架”的情节设置，其画面与逻辑同样也出现在罗伊·安德森的电影中。并且在《关于无尽》中，酗酒且不信教的牧师一直痛苦地询问心理医生“当人失去信仰时该怎么办？”这样的质疑在《第七封印》中的骑士的忏悔中也同样出现：“当我们缺乏信仰时，又如何守信”。在叙事上，安德森表面上打破了经典叙事原则的完整性与整一性，但实际上还是有缜密的内在逻辑与完型性，正如伯格曼所采用的结构剧作的方法那样。所以安德森的电影因其游弋漂浮着的片段，致使其乍看起来很难理解。新世纪之后他的最为难懂的“人性生活三部曲”以及《关于无尽》虽然表面是零散的碎片，这一点和他喜欢的作家塞缪尔·贝克特一样，叙事上带有强烈的表现主义特征，大量使用隐喻、象征和陌生化效果的处理，割裂了观众对可“预见”的连续情节的想象，但其叙事线索却是具有紧密的内在逻辑

性，如《等待戈多》一样，尽管表面看起来毫不关联，但意义却已内嵌其中。电影《二楼传来歌声》以开店的经理皮勒及其儿子为线索穿起诸多片段；《你还活着》以寻找吉他手米可的女孩为线索穿起整个故事；《寒枝雀静》中两个“娱乐业”的推销员为线索穿起所有碎片；《关于无尽》以第一主观视角“我看见”一个平庸之恶者、一个不信教的牧师……穿起整部影片的32个碎片段落。《关于无尽》与之前“人性生活三部曲”略有不同，荒诞的色彩减弱，不再着重关注幻灭、死亡等问题，而是对庸常生活中的琐碎进行形而上意义的探讨，如永恒存在、客观真实、怜悯与信念等。

罗伊·安德森喜欢绘画作品，多部影片都使用了与绘画相关的元素。他喜欢勃鲁盖尔、列宾、霍珀与夏加尔，也喜欢神秘主义画家德尔沃、讽刺画家杜米埃、超现实主义画家马格利特，尤其喜欢德国新客观派的奥托·迪克斯与乔治·格罗兹，他们主张信仰明确与真实的现实。由于出身工人阶层，罗伊·安德森在运用这些带有精英意识的超现实主义或表现主义等手法时比较谨慎，注意保持再现社会现实的新客观风格。为了达到真实现实的效果，他调整了抽象艺术的概念，并对再现的社会现实进行了浓缩、提纯和清除，安德森运用“毫不留情的光线”使得每个人都被照亮，使得可见的现实赤裸呈现。在《关于无尽》中，除了讨论某些抽象的问题，如“无限”“物理性存在”“永恒”等，也对现代人存在境况进行了描摹，他们漠然、残忍与可怖，但也憧憬美好与希望，酒吧外迎面走来三位女孩，听到优美的音乐后，她们翩翩起舞，美好而美妙。在酒吧里的男人不时地提醒别人“难道这不是太美了吗？所有，一切，一切都很美……”他坚持不懈地问，直至得到他人的肯定。一个男人和他的女儿要去参加生日聚会，瓢泼大雨中，父亲蹲下来为四五岁的女儿系鞋带，这是自然而朴

素地对人类情感的直接书写，虽小，意犹未尽，却犹如星星之火充满无限可能。电影结尾处，旷野中汽车抛锚的男人昭示了人类的终极问题：过度依赖技术的现代人类，漫漫长路上该何去何从？在他新世界的四部影片的结尾，安德森《二楼传来的歌声》反复复述商人的诗人身份的儿子创作出来的诗句，诗歌认为无为的“安坐者是可爱的”；《你还活着》中心理医生为现代人提供了“信仰缺失”的病因及药方：“人们的要求太多了，这是我这么多年得出来的结论。他们要求快乐，同时却自私自利心胸狭窄。”《寒枝雀静》以老勃鲁盖尔的画名作为电影名称，同时也是对不积攒财富和明日吃食的“百合花”与“飞鸟”的指涉，站在树枝上的鸟雀窃窃私语议论着打猎归来的猎者，嘲笑他们将一切“皆可带回家的物质带回家”，影片以庸常的星期三日常结束。电影《关于无尽》以夏加尔式的恋人飘过城市废墟的天空作为海报，且影片的独白说“我看到一对男女，两个恋人，漂浮过一座城市的上空内，城市曾因美丽而闻名，而如今变成了废墟”，犹如诗歌一般的独白、影像中嵌入了恋人的美好、美丽城市的死亡，如何认识与面对“死亡”与“毁灭”，安德森让观众从一对热恋中的男女这一视角去看待“死亡”，观众在凝视这对飞过城市上空的恋人，恋人们凝视着云下的废墟，犹如爱与希望在“诸神的黄昏”后“重复性”地来到了“人的时代”。

三、奥斯特伦德“新意识形态论”的“信念”逻辑：审慎的中产阶级与“家畜”“昆虫”的关系

鲁本·奥斯特伦德和安德森一样出生于瑞典哥德堡，他毕业于哥德堡电影学院，也是工作后身兼多职的导演。奥斯特伦德导演的第一部长片是《吉他蒙古人》（2004），接下来的几部电影分别为《儿戏》（2011）、《游客》（2014）、《方

形》（2016）与《悲情三角》（2022）。由于他作品的思想力度、先锋与前卫的冲击力强烈，在国际影坛上备受瞩目，其中《儿戏》获得第24届东京国际电影节主竞赛单元最佳导演奖；《游客》获得第67届戛纳国际电影节一种关注单元一种关注大奖；《方形》与《悲情三角》获得了戛纳金棕榈奖，且两者都入围了奥斯卡最佳外语片奖提名。

奥斯特伦德电影中彰显出的力量或冲击力，就像北欧神话中的巨人、诸神一样，是还未被文明化或未被西方文明清教徒化的力度，同时也带有尼采思想的穿透力，他在多部影片中反思了“人类目前的文明是不是以未来的发展为代价”这一问题。他的第一部长片电影《吉他蒙古人》中出现的几组人物，他们调皮、捣蛋、斗殴，类似北欧神话中的捣蛋鬼火神洛基的设置，四个青少年男孩将自行车扔进河里、海里，他们吸食某些气体；两个年轻人不停地尝试用玻璃酒瓶磕碰头部，直至将酒瓶磕碎；两个吉他手扮演异性给对方看等，虽然影片看起来是离散的，但是其中却传递出了一股对人类动物性的原始本能、欲望与良知呼唤的气息，从中可见导演对还原人的动物性的意图，因其充满了创造力、生命力、驱动力和无限可能性。他甚至在电影《方形》设置了“猩猩”“猿人”/“野人”这样的角色，如同卡夫卡在小说《致某科学院的报告》里所做的一样，奥斯特伦德通过对猿/人的类属进行了“人类考古学”式的考察，并对人类文明社会这个“杂耍剧院”里“二二得四”的定规、政治正确的“监控”与“系统操控论”进行了清醒的剖析。《方形》中的策展人克里斯蒂安在宴会上请来了一位“猿人”与宾客进行行为艺术式的展示与表演，直接面对中产阶级精英人士，让生活于精致、文明生活中的人类体会与回味人作为动物曾经存在过的动物性及本能欲求，场面直观而带有冲击性，并提供了“反省”“思考”这一“打破铁笼子”的救亡路径。尼采认为如果文明的人

类以“失败者、卑躬屈膝者、萎靡颓废者、中毒者”^[1]这种中庸式的末人状态存在的话,那么就要思考这种文明是否足取?奥斯特伦德的电影也对此类尼采论及的“家畜”式、“蛆虫”式的末人进行了描摹与刻画。电影《游客》讨论了人类对自己本质的天性、自然性与真实性的否定,电影中雪崩发生时妻子第一时间本能地呼喊丈夫的同时保护孩子,而丈夫的第一时间却是以最快的时间一个人逃离了餐厅。面对妻子在旁人面前的三次质询,他从一开始的辩解、说谎到承认,最后面对失去妻子、孩子和稳定的家庭模式与社会秩序的各种危险与恐惧时,因无法面对恐惧、不确定的压力及不安全因素,他才开始自责,声称对自己在雪崩时趋利避害的私自逃跑的“生本能”感到失望和厌恶,并说自己也是“自己本能的最大受害者”,通过否定“动物性和本能欲求”求得妻子的宽恕与原谅,从而获得自身“趋利避害”最大系数的安全和稳定,丈夫的行为堪称如“蛆虫”般精于算计,是中产阶级中典型的精致利己主义者。《儿戏》中的现代人从家庭、医院到学校等场所被规训要成为具有“民主”“自由”“平等”“博爱”的现代人,所以瑞典白人小孩在面对黑人小孩的野蛮抢手机行为时不敢直接动手反抗或直接抢回来,而是试图动用所谓的“协商”“民主”与“博爱”的文明方式和谋略迂回而耗神地取回自己的手机;同样《方形》中丢了手机、钱包与袖扣的策展人克里斯蒂安也一样,利用写匿名信威胁的小“谋略”寻回了丢失的物品,但稍后又为自己对穆斯林小男孩的伤害而瞻前顾后、左思右想,最后想以“道歉”“宽恕”和“原谅”的方式求得对方的谅解,无奈小男孩家已经搬走。《吉他蒙古人》中也设置了一位丢了自行车的臃肿的老年妇女,她时常双手手提塑料袋,关注各种物质,包括拿取很多免费物品,且试图想将“一切可能带回家的东西带回家”。她身上徘徊的是中庸、物欲和循规蹈矩式的贪婪的沉重气息,对“自行车”这一物质对象不停地絮叨和歇斯底里的

执念,遭到年轻人的抗议。

奥斯特伦德的电影《悲情三角》刚刚入围奥斯卡最佳外语片奖的提名,其灵感来自意大利1974年的电影《踩过界》(丽娜沃特穆勒导演),对“男女约会男人付款”等约定俗成的“基于性别的陈规定型”与道德秩序进行了反思与颠覆,看似是一种生活方式与男女相处之道,但却可以普及其他,“秩序”与“陈规定型”对人类的杀伤力不亚于核武器,它使得一方被另外一方奴役和操纵,并通过美化手段使其合法化。奥斯特伦德先是在《方形》里设置了猿人、猩猩,后在《悲情三角》中将人类的原始本能在物化世界里去物质化后呈现出来,为了一口本能的吃食与安逸的休息之处,男主角卡尔屈从于女仆的权威与物质之中,且愈发失去道德羞愧感。

“悲情三角”中的三角既指人面部的眉心三角区,也指两性关系中复杂的三角关系。影片中拿着薪酬链最底端的亚裔厕所清洁女工,在游艇失事之后,凭借寻找食物、生火与做饭成为漂流岛上一众有钱人的女王,犹如《踩过界》中的男水手与有钱女富豪的关系,但不同的是,《踩过界》强调男性在孤岛上以力量与荷尔蒙动物本能般地征服了女富豪,并使女富豪爱上了他。但是一旦救援船队出现,女富豪重新回到人类社会的权利与金钱秩序中,所有动物本能、欲望及良知在两人最原始的动物关系中消失殆尽,女富豪乘坐丈夫的直升机离去,穷水手抛妻弃子在岸边苦苦追着飞机;而《悲情三角》中设置的是有色人种的女厕所清洁工,她插入了男模特卡尔与女模特雅雅的关系中,以食物与舒适的睡眠环境作为交换,卡尔以自己的身体作为交换价值的筹码,为自己和雅雅换取食物,最后竟不能离开清洁工的舒适环境,从而可以看到,在权力场域倾斜

[1][德]尼采:《道德的谱系》,梁锡江译,华东师范大学出版社,2015,第86-87页。

时，所有的秩序与关系都会发生巨大变化。

奥斯特伦德的电影也喜欢将当代艺术的各种新形式纳入其叙事元素中来，电影《方形》中展览馆门口传统写实主义特征的骑士青铜雕像被吊车吊下来扔在地上摔坏，雕像的原处即将展示作品“方形”，这是一部混合了观念艺术与行为艺术的作品，它是“信任和关心的圣所，在它之内我们同享权利，共担责任”。被摔坏的写实主义青铜雕塑意味着旧有的传统架上绘画与现实主义的创作即将被尘封或被抛弃，新的艺术观念及艺术形式将进驻艺术领域，如策展人家中出现的硬边抽象主义画家约瑟夫·亚伯斯的画作，还有装置艺术、观念艺术、行为艺术及大地艺术等，展览馆中有“相信他人/不相信他人”两个方向标的选择，亦继续延续了伯格曼与安德森对“信念”“信仰”与“相信”问题的讨论。这部影片中也出现了当代艺术家画作与装置艺术，其中有被称为“色彩魔术师”亚伯斯的《向正方形致敬》^[1]，亚伯斯利用“方形”的色彩与构图，改变了人们观看的方式和观看的内容，他认为人们“在艺术中得到的远比双眼最初接触到的要多”，他所传授的是“形式的哲学，线条的哲学，色彩的哲学”，他尝试让观看者“创造性地观看颜色”，而不仅仅是一幅画，此行为本身既是一种艺术创作，也是对“真实”的精神性求索。在电影中策展人克里斯蒂安将洛拉·阿里亚斯的“方形”诠释为“信任与关爱的圣所，在它之内，我们共享权利，同担义务”，是在民主条件下的自由、平等与博爱的融合物。作为此次展览的宣发策划案则是以“金发小乞丐被炸成碎片”短视频病毒式地快速传播，短短几小时内就有30万的点击量，成为头条与热点话题，进而使得展览得到最大多数人的关注，而视频内容则是流浪的金发小乞丐被炸死，其金发、乞丐和难民等身体或身份特征，引发社会各媒体的讨论、关注与批判。差点导致克里斯蒂安“引咎辞职”。记者质疑策展人“你们的言论自由这就到达上限了吗？你已经触到‘宣传的天花板’了

吗？你真觉得这就已经触及底线了吗”，记者认为对舆论媒介只能讨论政治正确的事情，并不能构成所谓的“言论自由”。女记者对策展人自己进行欲望想象，其实就是权力在作祟的现象进行了抨击，恰如福柯所说在性科学时代到处可以谈性，但恰恰是没有“性”的在场，这是一个比喻，所谓“言论自由”恰恰说明并没有言论自由，权力场域与系统的渗透、操控与奴役无处不在，人类在以语言符号为主要媒介的象征界里的无法躲藏，是一只看不见的操控的手，如监狱、精神病院、诊所、学校、医院等没有对所谓人类文明进行建构一样。罗伊·安德森在电影中也一直关注着社会问题，如失业、罢工问题、资本垄断、人类过于重视发展物质主义所带来的问题等。奥斯特伦德也一样关注此种阶层失衡、失业等问题，他还在电影《悲情三角》中直接批判美国政治、财富的积累与战争等问题，电影中豪华游轮的船长在和最有钱的俄罗斯“屎王”醉酒后，他们打开了播音室的喇叭将财富、战争等问题的真相逐一披露，船长引用了1918年美国尤金·德布斯的演讲：“我的政府”谋杀了善良、诚实和民主的本国的和外国的精神领袖和政治领袖，“和英国瓜分了中东，人为划定了地图的边界，安插了独裁的傀儡”，并认为“战争”是“最赚钱”的产业，“每投一个炸弹就有人获利百万美元”，还对战争的本质及对下层人民进行的道德绑架进行了揭露与评判，“上层阶级总是挑起战争，而参战的却一直是下层阶级。当华尔街议论战争时，当媒体报道战争时，他们义正词严地让你相信，在他们的命令下参战而后被屠杀就是履行了爱国义务。”奥斯特伦德这一点比安德森走得更远，更有力度，也更切近时下战乱的欧洲。

[张冲 北京电影学院]

[1] 余景军：《约瑟夫·亚伯斯与〈向正方形致敬〉》，《集邮博览》2010年第12期。