

朗朗书房·电影场



镜与世俗神话

Mirror and Wordly Myths

影片精读 18 例

戴锦华 著

A large, stylized handwritten signature in black ink, which appears to be the author's name, Dai Jinhua.



www.ichina.com.cn

典藏
博覽

中国人民大学出版社

朗朗书房·电影场

J905.1
13



镜与世俗神话

Mirror and Wordly Myths

影片精读18例

戴锦华 著

SAY56/06

北方工业大学图书馆



00569070

 中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

镜与世俗神话:影片精读 18 例/戴锦华著.
北京:中国人民大学出版社,2004
(朗朗书房·电影场)

ISBN 7-300-05787-X/G·1137

I. 镜…
II. 戴…
III. 电影—鉴赏—世界
IV. J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 082614 号



朗朗书房·电影场

镜与世俗神话——影片精读 18 例
戴锦华 著

| | | |
|------|--|-----------------------|
| 出版发行 | 中国人民大学出版社 | |
| 社 址 | 北京中关村大街 31 号 | 邮政编码 100080 |
| 电 话 | 发行热线:010-82503022 编辑热线:010-82503013 | |
| 网 址 | http://www.crup.com.cn http://www.ttrnet.com (人大教研网) | |
| 经 销 | 新华书店 | |
| 印 刷 | 保定市印刷厂 | |
| 开 本 | 787×1092 毫米 1/16 | 版 次 2004 年 9 月第 1 版 |
| 印 张 | 20.875 | 印 次 2004 年 9 月第 1 次印刷 |
| 字 数 | 239 000 | 定 价 26.80 元 |

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

前 言

早在两千多年前，古希腊哲人柏拉图曾为我们讲述了一则关于“洞穴”的寓言。在这则寓言中，他假设有一群人“居住在一个洞穴之中，有一条长长的甬道通向外面，它跟洞穴内部一样宽。他们从孩提时代就在这里，双腿和脖子皆被锁住，所以总是在同一地点。因为被锁链锁住也不能回头，只能看到眼前的事物。跟他们隔有一段距离的后上方，有一堆火在燃烧。在火和囚徒之间，有一条高过两者的路，沿着这条路建有一道矮墙，就像演木偶戏的面前横着的那条幕布。”外面“沿墙走过的人们带着各种各样高过墙头的工具，用木头、石头及各类材料制成的动物或人的雕像，扛东西的人有的在说话，而有的沉默着。”“由于他们终生不能行动或回头，因此外部世界投射在他们面前的影子，便成了他们所能看到的惟一的真实。当路过的人们谈话时，洞穴里的人们会误认为声音正是从他们面前移动的阴影发出的。”

20世纪初，电影诞生不久，便有人发现柏拉图的这则寓言与两千年后方问世的电影和影院空间有着惊人的相似。黑暗的影院正如一个洞穴。在正规的影院中，“对号入座”的方式，在观影过程中将观众“锁在”固定的座椅上。而正是在一个等宽的“甬道”尽头，一堵墙隔开了影院和放映室，正是从放映室方窗——观众后上方发出的光源，将影像投射在观众面前的幕布上。电影的影像是如此地逼真、迷人，以致人们遗忘了它并非真实，而仅仅是一些移动的光影。

数十年后，人们几乎是惊讶地发现，柏拉图的这则寓言，不仅似乎是关于电影的预言，而且几乎成了一则箴语：因为它所讲述的正是有声电影！在环绕立体声音响出现并应用于影院之前，扬声器正是从放映机或其侧方发出声音的，而观众却情愿相信声音来自银幕。

更为有趣之处在于，柏拉图这则寓言的本意是用来说明“人类受过教育的本性和没有受过教育的本性”，换言之，它被古希腊哲人用来说明真理/真实与表象/幻象的关系。正是在这则寓言中，柏拉图接下来讲道，假设这群洞穴人中的一个挣脱了枷锁，在剧痛中学着向外迈步，他首先会被熊熊燃烧的火光刺痛眼睛。如果他真的来到洞口，那么，灿烂的阳光会使他晕眩、痛苦，近于盲目。在这个光明的世界中，他首先看见并认出的，是形形色色的阴影，然后是水中的种种倒影，慢慢地，他几乎是艰难地开始用自己的眼睛分辨、认识真实的事物，直到他终于有一天举头直视太阳。从某种意义上说，我们同样可以把这则寓言的后半段视为关于电影的社会功能，以及识破这一社会功能的寓言。无论人们持有怎样的电影观念、电影美学追求及艺术实践，银幕世界尽管可以成为“无限趋近于生活的渐近线”，但这是一条始终“无限趋近”却永远不能到达的“渐近线”。银幕始终不是、也不可能是一扇透明的窗。它向我们呈现的，尽管是几乎可以乱真的表象世界，但它却不是现实世界本身。

事实上，电影作为20世纪最伟大的发明之一，可以被用做一个人类有史以来最为真实的记录工具：它不仅实现了人类最古老的梦想——让形象与记忆战胜时间、超越死亡，即巴赞所谓的“木乃伊情结”，而且成了一位最为真实而客观的人类行为及历史的目击者。但作为现代人类史一次奇妙的“偶然”，电影与叙事的结合，使电影成了人类有史以来最为成功而有效的骗术——至少可以有效地应用于“欺骗”。电影(故事片)向我们呈现的，始终是一个画框里的世界。画框(银幕边缘、摄影机取景器)成为一个观众无法超越的、先在的选择。画框并不如同窗框，银幕也并非透明无色的窗玻璃。从某种意义上说，画框是一种绝对的存在，它是电影世界的“国境线”，它是银幕世界的起点和终点。画框的先

在，使影片的作者有可能决定他将向我们呈现什么或遮蔽什么。使电影得以成为20世纪最伟大的叙事艺术的，不仅是电影的记录或曰覆盖功能，而且是电影语言。和文学(小说、叙事诗)、戏剧一样，电影的叙事是运用语言完成的，区别仅在于，这不是、不仅是“自然语言”，而是电影语言/视听语言——其中文字和口语只是电影叙事语言中极小、极不重要的一部分。而经典电影叙事的重要特征之一，是成功地隐藏起电影叙事的语言行为，即隐藏起摄影机的存在，隐藏起电影叙事人的存在。电影似乎是故事自己在讲述自己，似乎是真实世界在银幕上连续或片断地“自然”涌现出来。然而，事实上，不仅画框先在地限定了我们的视阈，而且影片中的每一场景都是由不同的机位来拍摄与呈现的。一个关于电影的玩笑表明，电影导演的首要任务是确定摄影机机位。机位一经确定，便同时确定了摄影机与人物和环境的相互关系，确定了被摄体将由怎样的距离/景别及角度来呈现给观众。不仅如此，电影作为20世纪最伟大的发明之一，正在于它可以以运动的方式记录运动的物体。摄影机在推、拉、摇、移、升、降运动的彼此复合和不断变换中，形成了无穷丰富的电影叙事的修辞方式。同时，电影并不是在一个连续的表演与记录过程中拍摄完成的，而是非叙事时序地、片片断断地拍成的。因此，对于电影叙事/影片的完成说来，重要的过程与叙事手段之一，是电影的剪辑技巧。它不仅将片断的胶片连缀为未来的影片，而且正是在这一过程中，它成就了一个充满真实幻觉的故事世界，结构起故事的因果链，呈现出影片的意识形态与意义结构。蒙太奇正是在此间发展完成的最重要的电影语言方式之一。当电影不再是一个“伟大的哑巴”而获得了声音以来，电影的音响、音乐便以更为丰富的方式，完满着电影的叙事魔术。

显而易见的是，电影并非一个赤裸而自然的故事涌现，影片的叙事也并非如人们所认为的那样，由演员的表演与人物的对白来承负。事实上，我们在影院的黑暗中体味到的一切，一如柏拉图的洞穴人所看到的幢幢阴影，它只是一种复杂的电影语言的叙事效果而已。因此，对于一个电影人或电影理论者来说，影片的解读，不仅是专业化的电影欣赏，而且是电影的揭秘。他应在电影叙事

人隐身的电影语言背后发现他，反身揭破某种视听效果的构成，并在丰富而巧妙的电影叙事策略中发现其中的叙事结构与意义结构。这是一种影片的解读策略。它不同于一般意义上的电影批评，而成为一种更为主动的表意实践。一位电影的解读者对一部影片的精读与揭秘，不会止步于影片自身，而是会将一部影片放置在更为广阔的社会、历史和文化环境之中，以发现其中的意识形态“秘密”。从某种意义上说，当代电影理论的意义正在于作为一种解读的利器，使影片的解读者借此来揭破电影之谜。

本书以18部影片为例，大致从五个角度来展示影片精读的基本方法与解读策略，可以说，它同时也是一条通过解读实践来学习当代电影理论的捷径。一个影片的解读者，不仅应该是一个电影专业欣赏者，而且也应该是一个走出洞穴、直视阳光的社会批判者。

CONTENTS

目 录

| | |
|---------------------------------|-----|
| 前 言 | 1 |
| 第一章 语言与作者研究 | 1 |
| 第一节 《放大》：自反的艺术 | 1 |
| 第二节 贝尔特鲁奇：资产者的儿子 | 18 |
| 第三节 《十诫：关于杀人的短片》：人道主义的困境 | 40 |
| 第四节 《十诫：关于爱情的短片》：孤独者的恋人絮语 | 53 |
| 第二章 电影叙事与修辞 | 73 |
| 第一节 《阿黛尔·雨果的故事》：一个心灵的病案个例 | 73 |
| 第二节 《法国中尉的女人》：一个重述的爱情故事 | 87 |
| 第三节 《卡门》：套层结构与镜式文本 | 107 |
| 第四节 《玫瑰的名字》：小说、电影与文化分析 | 132 |
| 第三章 意识形态与主流电影 | 145 |
| 第一节 《夺宝奇兵》：好莱坞神话之一例 | 145 |
| 第二节 《飞越疯人院》：在反叛故事的背后 | 163 |
| 第三节 《美国往事》：美国梦的正反面 | 179 |
| 第四节 《官方说法》：真实、话语与叙事 | 202 |
| 第四章 性别策略与女性视点 | 215 |
| 第一节 《代罪羔羊》：阶级、性别与情节剧 | 215 |
| 第二节 《致命的诱惑》：性别与谎言的构成 | 228 |
| 第三节 《沉默的羔羊》：好莱坞的新策略 | 246 |
| 第五章 历史、本土与世界 | 275 |
| 第一节 《青春之歌》：历史视阈中的重读 | 275 |
| 第二节 《红旗谱》：一座意识形态的浮桥 | 294 |
| 第三节 《霸王别姬》：历史的景片 | 310 |
| 后记：写在重印时 | 321 |

第一章

语言与作者研究

第一节

《放大》：自反的艺术

《放大》 Blow Up

导演：米开朗琪罗·安东尼奥尼

编剧：米开朗琪罗·安东尼奥尼

托尼诺·盖拉

摄影：卡罗·迪·帕尔玛

主演：戴维·海明斯（饰托马斯）

瓦妮莎·雷德格雷夫（饰简）

萨拉·迈尔斯（饰帕特丽西娅）

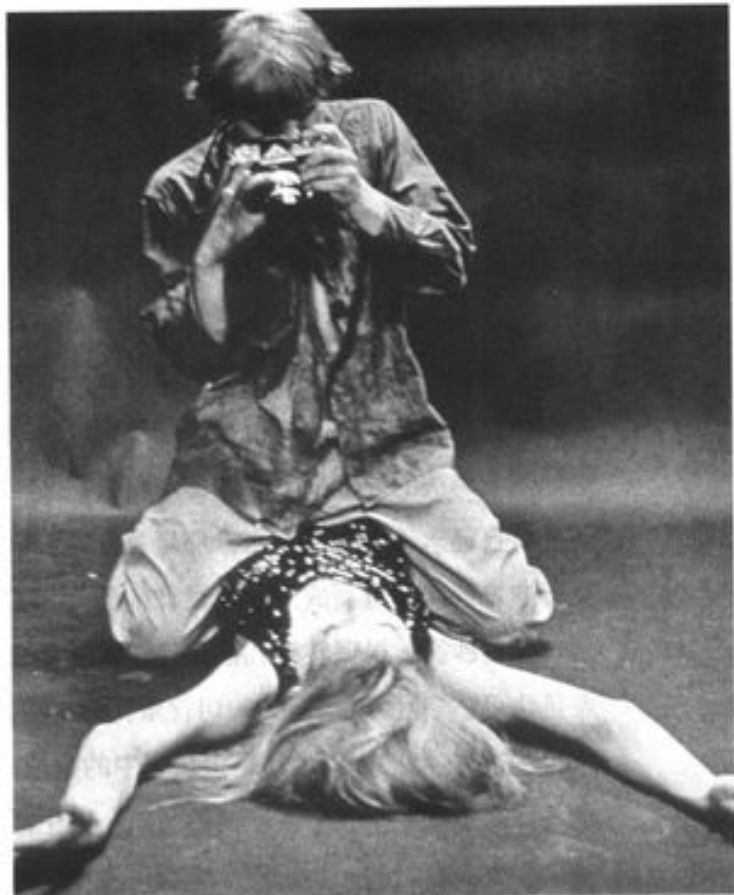
获1967年第20届戛纳电影节大奖

彩色故事片 105分钟

美国米高梅公司1976年出品

1. 说说安东尼奥尼

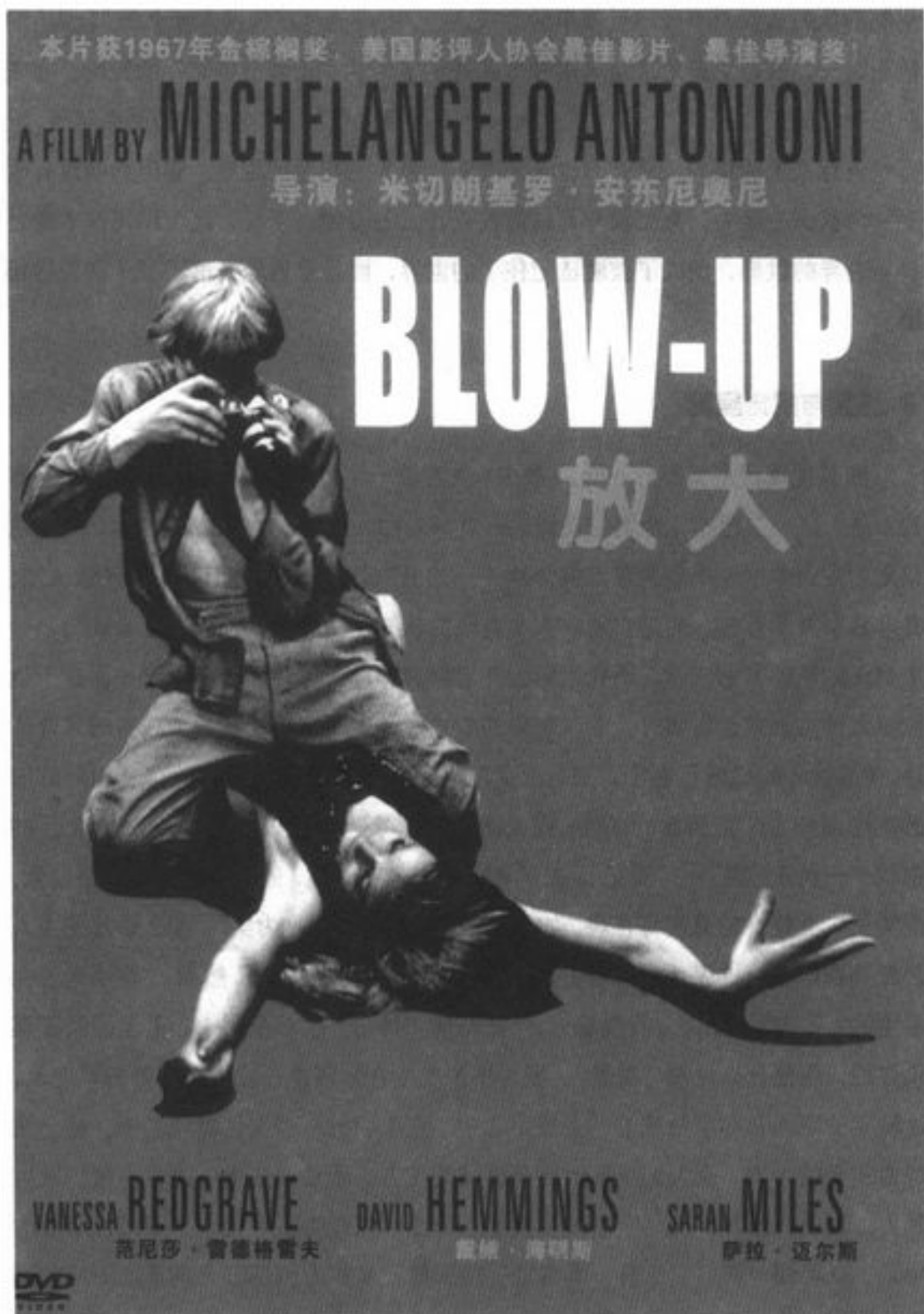
从某种意义上说，现代主义电影艺术大师安东尼奥尼是本雅明所谓“发达资本主义时代的抒情诗人”[W. 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，三联书店]。和伯格曼不同，对于他，旧时代的沉船并不是萦回不去的阴魂，不是一个因“上帝沉默了”而异样沉寂、痛楚的世界；亦不同于费里尼，安东尼奥尼的世界也不是在喧嚣与笑闹中独自咀嚼着孤独的人类杂耍场。安东尼奥尼的世界徘徊在一个封闭了的现在时中，隔绝了昨天，也永远地失落了明日。尽管作为电影叙事人的安东尼奥尼是一个显而易见的理性主义者，但他的作品除了以其影像世



◆ 《放大》剧照

界暗示着一个会陡然降临的人类文明的终结外，几乎不曾触及现代西方哲学的经典命题——拯救。或许可以说，安东尼奥尼的世界是一个失落了拯救之可能的世界。他也正是在这种意义上，成了现代西方文明无情的批判者。

安东尼奥尼影片的基本叙事与影像主题是：城市与人。但在安东尼奥尼那里，现代城市是钢筋水泥的怪兽，人如同此间的过客与游荡者，安东尼奥尼将其称为“鲜血淋漓的沙漠，上面布满了人类的尸骨。”[M. Antonioni, *Red desert*, New York, 1970] 安东尼奥尼的想像是十分阴暗的：在他的影片中，现代城市是人类文明的丰碑，但“这丰碑或许比人类生存得更长久”。[N. Refkin Antonioni; *Visual Language*, New Jersey, 1983] 因此作为作者电影的代表人物之一，安东尼奥尼的影片中有一个私人印鉴式的影像：荒城，或者被废弃的街区——那是安东尼奥尼的未来世界的形象。在《奇遇》中，那是克劳迪娅和桑德洛在寻找安娜的途中路遇的无人小城中死寂的教堂和广场，是《夜》的女主人公百无聊赖地穿行的破败的废弃楼群，是《蚀》结尾处那著名的七分钟的蒙太奇段落呈现的阴森与荒芜，是《红色沙漠》中报纸的碎片幽灵般飘落的灰蒙蒙的空寂小街。在《放大》中，它是影片第一景中的弃楼，是那些化装成马戏团小丑的青年乞丐末日狂欢式的喧闹，是那柄颇似十字架的碎吉他琴把所意味的。在《放大》里，大城市是被无名的暴力、侵犯与窥视所困扰的场所，是匿名的人群，其中谋杀者的同谋简和托马斯的跟踪者可以轻而易举地消失在人流中。《放大》中的大都市是伦敦，但它也可以是欧洲的任何城市、无名化世界大都市中的一个。另一个典型的安东尼奥尼式的情景与注脚式的人物是一个在狭小或乏味的空间，渴望抛弃这一切，到远方去或彻底改变自己生活的人。但是如同契诃夫的《三姊妹》“到莫斯科去”的梦想一样，那是一个针对自己的谎言，一个对自己永不兑现的许诺。那是《奇遇》中桑德洛在古建筑群中兴致勃勃地对克劳迪娅谈起的重新成为建筑设计师的“计划”；是《叫喊》中那个加油站的女人；是《红色沙漠》里辗转挣扎甚至“尝试”死亡的朱莉娅娜，但她的心灵旅程的终点是认可：“我所遭遇到的一切就是我的生活。”[M. Antonioni, *Red desert*, New York, 1970] 在《放大》中，“他”是古玩店中的姑娘，和《叫喊》里的那个女人一样，她也一样被迫和一个衰老、怪僻的父亲一道生活，于是她梦想卖掉小店，卖掉蒙满灰尘、令人窒息的一切，到一个新世界中去生活。但可以预想，如果主人公的漂泊之行再次将他带到小店前的时候，他会和《叫喊》中一样，看到一切如故。事



◆ 《放大》海报

实上，《放大》的主人公托马斯和帕特丽西娅也属于这类人物系列。这是安东尼奥尼制造他的虚假叙事或曰反叙事的方式之一，也是他对现代西方社会的“新人”的认识之一。安东尼奥尼正是用这种方式开创了她的“无情节电影”的传统。在安东尼奥尼的影片中，等待着他的主人公的永远是失败、死亡与心灵的彻底屈服，没有经典意义上的结局。他什么也无法改变，因为一切无可变更，亦因为他没有改变任何状况的能力，甚至没有真诚的改变什么的愿望。于是，这个现代技术使之日新月异的世界，便成了被魔法定住了的世界，而且永远地失落了解除魔咒的秘语。

II. 主题与视觉呈现

和其他现代主义影片一样，《放大》也有着—个哲学化的主题，也和大部分影片—样，—主题亦非全新的发现或曰奇异的惊人之语。事实上，《放大》的主题只是西方哲学中—个颇为陈旧的命题——关于“不可知论”，关于真实的无法认知。并非真实并不存在，而是它远在人类有限的认知能力之外。然而，笔者认为，—个真正的艺术家的成就，不在于他能够贡献何等样新鲜的思想与哲学，而在于他能以怎样的方式运用媒介，能以怎样的方式使其主题获得全新的、独特的媒介传达。《放大》的成就正在于，安东尼奥尼以—种独特的视听方式使—相对陈旧的主题得到了颇富新意的表现。在《放大》中，—主题是—个充分视觉化了的主题——关于“看”与“看见”，关于视觉的主观欺瞒性，关于主观预期如何遮蔽、混淆了人类观察的真实与客观。如果说“耳听为虚，眼见为实”，那么影片的主人公托马斯恰是—桩谋杀案的目击者：“我看到—个人被杀了。”然而，“事情是怎么发生的？”“我不知道。我没看见。”托马斯“目击”了—场谋杀，甚至记录了谋杀过程，但他什么也没“看见”。因为事情发生在公园里，发生在宁静的草坪上，这特定的空间在约定俗成的社会规定之中、在人们的社会文化编码之中，是—块静谧和平的净土，是人们享有闲暇与爱情的地方。于是，这里不能也不可能发生暴力、谋杀。同时，托马斯手提相机步入公园，就是为了寻找—个安闲、宁静的场景，以得到—幅“非常静、非常静”的照片，来作为他那部充满暴烈图片的影集的结尾。他找到了。在公园中，在—对手牵手的男女身上，在—缕缕柔和而明彻的阳光下，但那是一场冷酷而残忍的预谋杀—人中的—幕。视觉表象的欺瞒性——

这一视听主题在此前便已经呈现并确定下来了。甚至在片头段落中，观众就必须做出《放大》式的抉择。因为和其他影片不同，《放大》的字幕衬底是谋杀现场——绿草坪，但字幕是中空的花体字，其镂空部分显露出下面另一层画面，那是些跳舞的人。于是，从影片的第一分钟起，观众就必须就呈现在他们面前的表象世界做出选择：如果他关注那些舞者，他就必须放弃字幕信息；如果他想把握字幕给出的关于主创人员的信息，他就必须无视那些舞者。接下来，影片的第一组合段中，这一主题再度呈现出来。字幕之后，是那群化装乞丐呼啸涌过的场面，他们脸上浓重的白粉显然遮住了他们的真面目，暴露给我们的只是些假面具。接着，我们看到一群流浪汉涌出了收容所的大门，我们的主人公托马斯也在其中，他衣衫破旧，手里抱



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照

着一个报纸包，在与几个流浪汉话别之后，托马斯快步走开去奔向一辆罗伊尔-罗伊斯牌的豪华折棚轿车。十分明显，他并不是一个偷车贼，而是这辆车的主人。观众便必须重新判断他们先前所见到的一切。

作为这一视听主题的独特呈现，在影片的形式系统中，安东尼奥尼设置了内部/外部、黑白/彩色世界的对立。主人公托马斯是一个职业摄影师，他只拍摄黑白照片。黑与白是他的创作方式，也是他呈现世界的方式。这同时是他的着装方式——除却化装成流浪汉一场，他始终穿一条白色的牛仔裤和一件黑西装——也是他汽车的颜色。黑到白，以及此间丰富的灰色阶，构成了托马斯的工作室——影片内景的基调。而外部世界在《放大》中则以纷繁的色彩为其主要特征。化装乞丐的服装，宝蓝、明黄、火警红等色彩充分饱和的公共汽车，街道墙壁的大红色，公园中静谧的绿色。当托马斯第一次驾车归来时，先是叉路口一串色彩明丽的汽车充满画面，从观众视阈中遮住了托马斯的轿车。而后当他将车子全速开动起来的时候，全俯拍镜头使托马斯汽车的黑白色成为了画面的主要基调；当车子停在工作室前的小巷中时，一个特写镜头将门牌——黑底白字的“39”呈现在观众面前。尽管影片有着一个准侦探片的外表，但托马斯的门牌并未在叙事过程中具有任何特殊的意义，其惟一的功能是确认一种有别于外部色彩世界的黑白基调。在《放大》的形式系统中，外部世界丰富的色彩，是构成视觉表象欺瞒性的

主要因素之一。正是草坪一片和平宁静的绿色，使托马斯对发生在他眼前的谋杀视而不见，相反将它误认为一个爱情场面。真相将在黑白基调的工作室里、在黑白照片上揭示出来。于是，当托马斯满心狐疑地去冲洗、放大那卷胶片时，他先是走进一间有着淡紫色房门的暗房，不久他拿着冲好的胶片匆匆地走出来，进入了另一暗房，跟拍的摄影机被关闭的房门阻隔在外面，房门充满了整个画面，而门的色彩是与草坪颜色如此接近的淡绿。稍后，摄影机略一平移，移至门旁的一



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照

盏红灯上，灯亮了。在叙境中，这显然只是一盏“在工作中”的指示灯，但在意义系统中，它无疑是一次预警：在这扇门背后，草坪绿色的伪装将被揭去，真相将暴露出来，这显然不是什么让人欢乐的真相。

内部/外部空间、黑白/彩色世界的对立，是影片以视觉语言叙事的重要模式，它集中体现在主人公托马斯的行为方式上。一旦他进入自己的工作室（黑白的内部空间），托马斯立刻表现出一种君临一切的态度，几乎像一个暴君和施虐者。当他第一次见到那两个梦想做模特儿的女孩时，

电影叙事人用一个大特写镜头呈现他在手指间玩弄的一枚硬币：这是一个注脚，在内空间之中，托马斯可以将一切玩弄在他的手掌之间。而一旦进入为色彩所充溢的外部世界，托马斯便不那么有把握了，他会变得随和得多，甚至多少有点儿谦卑。他对色彩持一种拒斥与厌恶的态度。

作为一部现代主义作品，《放大》中内景/黑白/真实与外景/彩色/假象的对立并不是绝对的。当彩色的、三维的外部世界在托马斯的照片上成为黑白的、平面的影像时，它确乎剥去伪装，展现出令人瞠目结舌的真实。但是，即使托马斯已然在一系列放大之后，清晰地显现出篱笆后一个持枪的男人，他先前的主观预期与文化成规仍在发挥作用，他立刻断定那是一场预谋杀案，但他的出现成功地制止了凶杀，并且颇为自得地把这场奇遇告知了他的出版商，直到他再次从放大照片的一个模糊的形状中辨认出尸体。他二次入公园时是夜景，黑暗朦胧了色彩、缩短了视野，这是一个近似于黑白的世界。这一次托马斯目睹了尸体——直接目击了真实，但黑白对彩色的否定远非彻底的与绝对的。尽管托马斯以他的照相机

记录了他不曾“看见”的真实，但这真相并不是可以用来完成无限认知的。胶片自身的物理性能限制了这一发现过程：经过反复放大之后，照片已不复为可指认的影像，而成为一堆无法辨认的粗颗粒，如同一张抽象派的点彩画。它已不再能指称任何一种真实。而当托马斯颇为惧怕的外部/彩色世界终于以极为粗暴的方式侵入了托马斯的神圣领地，并将所有照片劫掠一空时，真实便从托马斯那里“消失”



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照

了，因为它或许只是托马斯的一场噩梦或一份狂想。但与此同时，彩色也不再能成为遮蔽真实的伪装。影片结尾处，托马斯三返公园，此时，尽管仍是一片迷人的绿色，但在树冠间呜咽的风声已将不祥与恐怖的氛围播散在这块“净土”上。现代西方大都市一如继往地包容了一切、隐匿了一切，将罪恶与毁灭的种子深埋在自己的胸膛之中。

III. 自反与叙事

和所有现代主义艺术一样，《放大》也是一部媒介自反的影片。现代主义艺术首先是关于媒介自身的、一种自我指涉的艺术。它是关乎于电影语言的，又是反语言的；它是叙事的，又是反叙事的。《放大》的主人公是一位摄影师，而照片的拍摄方式与电影摄影具有明显的相像之处。（著名电影理论家克拉考尔的基本论点之一是电影与照相的“亲缘性”[克拉考尔：《电影的本性——物质世界的复原》，中国电影出版社]。影片的副部主题仍是关于视觉的，更为确切地说是关于窥视的主题。一如影

片的主人公的名字所暗示的（在西方世界广为流传的一个不甚光彩的形象：偷看的汤姆），托马斯是一个窥视者，他在贫民收容所的行为已经证明了这一点。不仅如此，他还以窥视和占有表象作为他的侵犯他人与行使权利的方式。同时，作为现代西方世界的一个悲剧性形象，占有表象成了托马斯与现实的惟一联系方式。从某种意义上说，在托马斯那里，表象掏空了真实，囚禁或麻痹了他生的能力与行动的力量。一个具有典型意义的场面是，托马斯为那个黑衣女模特儿拍摄。为了获取具有色情意味的画面，托马斯不断撩拨她的情欲，使那个女人处于一种十分亢奋的状态之中。一旦拍摄完成，托马斯便立刻冷漠地丢开她，把她留在情欲的余波中。对托马斯来说，重要的是获取并占有表象，而不是真实的女人和欲望。当他初到那家古玩店并且遭到老头的冷遇时，他所采取的惟一行动是从外面拍摄古玩店的门面。这个毫无价值和理由的行为的惟一解释是，占有其表象对托马斯来说具有特殊的意义，同时意味着，拍摄是托马斯报复老头冷遇的惟一方式。为了获得那幅他认为十分完美的爱情画面，他公然采取了窥视与侵犯的方式。如果照片中的真相正如他所预想的那样，那么，他当然不会在乎它对简究竟意味着什么。对于简的恳求：“我的私生活已经够乱的了”，托马斯的回答是：“再多点儿小灾难有什么不好呢？”于是，在《放大》中摄影（无论是照片还是电影）非但不是“物质世界的复原”[克拉考尔：《电影的本性——物质世界的复原》，中国电影出版社]，相反成了遮蔽、粉碎现实的方式之一，非但不是朝向真实的“无限的趋近线”[安·巴赞：《电影是什么》，中国电影出版社]，相反成了隔绝现实的屏障。但是，作为一个摄影师，他所占有与获取的表象是具有真实的指涉物的。于是，尽管托马斯是一个典型的安东尼奥尼的、也是西方现代世界的孤独的人群中的一个，但当他所获取的表象触犯了超乎表象意义的真实时，现实——远非美好的现实将无视他的存在破“门”而入，无论他是否具有承受这种现实的能力，他将为此付出代价。当托马斯终于意识到他用来行使小权力、制造小灾难的那卷胶片实际上是一场精心策划的谋杀的目击见证时，他被震惊了。此时，急剧往返摇移的摄影机镜头，暗示着托马斯惊恐的内心世界。当真相已昭然若揭时，变换了的机位呈现出的场景已不是托马斯在看照片，而是托马斯为照片所“看”了——反打镜头将托马斯置于两张照片的间隙中，狭小的画面空间传达了托马斯所感受到的内心挤压，同时暗示着表象世界之外的残酷现实的胁迫力。事实上，一旦托马斯拍下了那卷胶片，换言之，也



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照

就是一旦托马斯以他始料不及的方式切入了表象之外的真实，他便由窥视者一变为被窥视者，变侵犯者而为被侵犯对象。他离开公园的第一站：餐馆，他便发现已被一个陌生人所注视，接着此人竟试图打开他汽车的后盖而未果。在他归家的途中，他显然意识到一双不可见的眼睛正盯着他。于是当他走进工作室所在的小巷，尽管四周仍死一般的宁静，但托马斯几乎是在张皇四顾；稍后，他似乎是不可理喻地疯狂地敲响汽车喇叭。正在他为什么也没有发生或出现而放下心来的时候，公园中的姑娘——简，突然出现在他面前。一个高明的叙事艺术家在于他驾驭他的观众和人物经历同样的感觉、震惊与恐惧，经历同一心理历程到达叙事的终结。我们和托马斯一起“看”而未“看见”草坪上那具虽不甚赫然但仍清晰可辨的尸体，我们的同情当然是在“被侵犯”的简一边，这是由于我们认同了托马斯对这一情境的判断：这是一个爱情场景，尽管可能是一段不大规范的爱情。当简难于解释地出现在托马斯的工作室门前时，同一错觉在控制了托马斯的同时也控制了我们的同时，当托马斯以一种近于敲诈的方式对简进行精神施虐的同时，我



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照

不可理喻地疯狂地敲响汽车喇叭。正在他为什么也没有发生或出现而放下心来的时候，公园中的姑娘——简，突然出现在他面前。一个高明的叙事艺术家在于他驾驭他的观众和人物经历同样的感觉、震惊与恐惧，经历同一心理历程到达叙事的终结。我们和托马斯一起“看”而未“看见”草坪上那具虽不甚赫然但仍清晰可辨的尸体，我们的同情当然是在“被侵犯”的简一边，这是由于我们认同了托马斯对这一情境的判断：这是一个爱情场景，尽管可能是一段不大规范的爱情。当简难于解释地出现在托马斯的工作室门前时，同一错觉在控制了托马斯的同时也控制了我们的同时，当托马斯以一种近于敲诈的方式对简进行精神施虐的同时，我

们则对后者倾注着我们的悲悯。直到托马斯回到工作室，面对着邪恶无名的袭击者洗劫一空的现场时，我们才和托马斯一起意识到我们始终面对着、却未能正确指认的究竟是什么。那是现代西方社会中并不张扬却残暴有力的阴冷的触角。

《放大》的另一有趣之处是影片中那卷胶片的放大过程，那是对“说书人”构造故事过程的反讽式呈现。当然，和所有叙事者一样，托马斯在选取“素材”时，有他自己的本意和初衷，那是爱情、和平、宁静，那是在酷烈的现实表象之后一抹乌托邦意味的亮色。但是，当第一组放大照片出现的时候，却以它细微的不吻合之处粉碎了叙事人最初对事件的阐释。于是，他必须补充缺失的时间过程，并“放大”那些可疑的细部（细节）。托马斯最初的努力并不是“侦探片找线索”，而只是一种迷惑，一种下意识地试图自圆其说、维护他最初的叙事设想的挣扎。但放大过程在延续——它必须也只能延续下去，因为素材/照片本身呈现出一个虽混沌不明但却显然别有意味的故事。这样，托马斯就必须放大新的照片，以补足



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照

那些为他的原设想所摒弃、但显然为新线索所必需的“情节”，并且不断地将已有的放大照片重新组合排列——给出新的时间链与因果链，直到在这“爱情场景”中出现了一个潜伏的杀手、一枝瞄准的手枪。托马斯的叙事因全新因素的出现与介入而改变了面貌：一个爱情故事为一个凶杀事件所取代。但作为最初的设想凭借文化惯例与习俗的力量仍阻碍着此一叙事的结局的出现，最后是无可争辩的尸体的出现——与其说是出现，不如说是托马斯辨认出了它，依据叙事逻辑辨认出了它。但是，在此这只是一场“追忆中的谋杀”、一个完成了的凶杀案。作为一部侦探片，它显然始终未曾完成。到影片结束，凶手如同《奇遇》中被寻找的安娜再不曾出现；亦如《奇遇》，谋杀如同寻找安娜在安东尼奥尼处只是一个借口、一种构成其反叙事的虚假叙事方式。但较之他的“现代爱情三部曲”，《放大》要饶有兴味得多，因为没有比谋杀/侦破更能刺激人们知性的趣味了。而安东

尼奥尼则借此完成他现代主义的亵渎与滑稽模仿，借此表达真实（在此片中是谋杀案的凶手）是无法认知或到达的。人的主观预期、文化与习俗设定的屏障，使得托马斯在场而未能目击真相，甚至阻止他认出他记录在胶片上的真实，并使这一过程呈现为记录与指认之外的“叙事”行为。于是，一场谋杀、一个无名氏的死亡，便成了托马斯——一位现代人的一次震惊体验，一次个体生命史的受挫记忆。对于自以为把握着真实、至少把握着部分真实的托马斯来说，这无疑是一次挫败，一次创伤，一次窥视者被窥视、侵犯者被侵犯的经历。安东尼奥尼所记录的是一个心理屈服的过程，事实上，对托马斯来说，这一过程在他发现尸体那一刻便已经开始了。此后，他对一个似乎是简的女人的跟踪以他疯狂地投入一场夜总会的混战（锦标是一把折断的吉他柄）而“終了”。他急切地要获得犯罪现场尸体照片的努力，以他加入了吸毒者的行列（对沉浸在大麻作用中的罗恩的追问：“什么？谁被杀了？”他的回答是：“没什么。”）而放弃。当他最后一次来到公园时，尸体已不复存在，除了树间的风声，没有任何东西暗示着这里曾有凶杀与死亡。此时的托马斯充满了困惑与疲惫。也正是这一时刻，片头那群化装的青年乞丐喧哗着驾车闯入公园，在网球场上开始了一场十分认真的比赛——那是一场哑剧、一场无实物表演。除去两个“赛手”，其他人扮演着观众，他们的目光追随着并不存在的球，头来回摆动着，不时地发出无声的欢呼。除却缺少作为真实效果的声音外，一切都如此逼真。事实上，这场“比赛”、“表演”只有一个偶然在场的观众——托马斯，深刻的自我怀疑与心理疲惫使他滞留在那里，他心不在焉地注视着，渐渐地被吸引了。当一个“球”飞落场外时，所有人将他们真诚而期待的目光投向托马斯：这是一个规定情境中的请求，也是一个加入游戏的邀请，这同时是一次印证——一次关于征服力的印证，只有托马斯的加入才能构成游戏的完满，只有托马斯的加入才能证明表演的成功。托马斯的加入将意味逼真的虚构模糊了，至少是使人自愿放弃了关于真实的判断力，在此一规定情境中虚构取代了真实。此时，托马斯在犹豫，最后他选择了放弃与屈服：他起步跑向他们以期待的目光注视着的地方，弯腰拾起了不可见的球，将“球”在手上掂了几下后，托马斯把“球”抛向球场。如果说，到此为止，托马斯还只是参加了表演——将虚构指认为虚构，那么，接下来的镜头却给出了别样的解释：摄影机高高地摇过了草坪上空，划了一条弧线落在球场中，一个赛手跑过来捡起了“球”并向托马斯致谢。这是在托马斯的视点镜头中呈现出的



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照



◆ 《放大》剧照

球的运行轨迹，他真的看到了那个并不存在的球。这是真实与虚幻的疆界在托马斯处，也是在安东尼奥尼的世界中彻底模糊了的时刻。接着在托马斯疲惫而专注的近景镜头中，渐次可以听到由微弱而清晰的网球拍击球的声音：“假作真时真亦假”，虚构已取代并占有了真实的位置。当托马斯提着相机缓慢地向公园外走去的时候，摄影机同时升拉开去。几乎不易察觉地，在大俯拍镜头的草坪上的托马斯原地消失了（当然使用了古老的停机再拍）。至此，安东尼奥尼将他的不可知论推到了极致。我们无须去品味托马斯的经历与托马斯其人，他也只是不可分辨的真实与虚假之间的一个“无名氏”而已。此时，在草坪的衬底上推出字幕“完”。这一次，不再是镂空体，而是实心的黑体字。此时，已不再需要去分辨表象与其被遮蔽的真实，因为真实远在人们的认知能力之外。

安东尼奥尼显然不曾像库布里克那样去构想并呈现末日，也不曾像伯格曼那样瞩目于拯

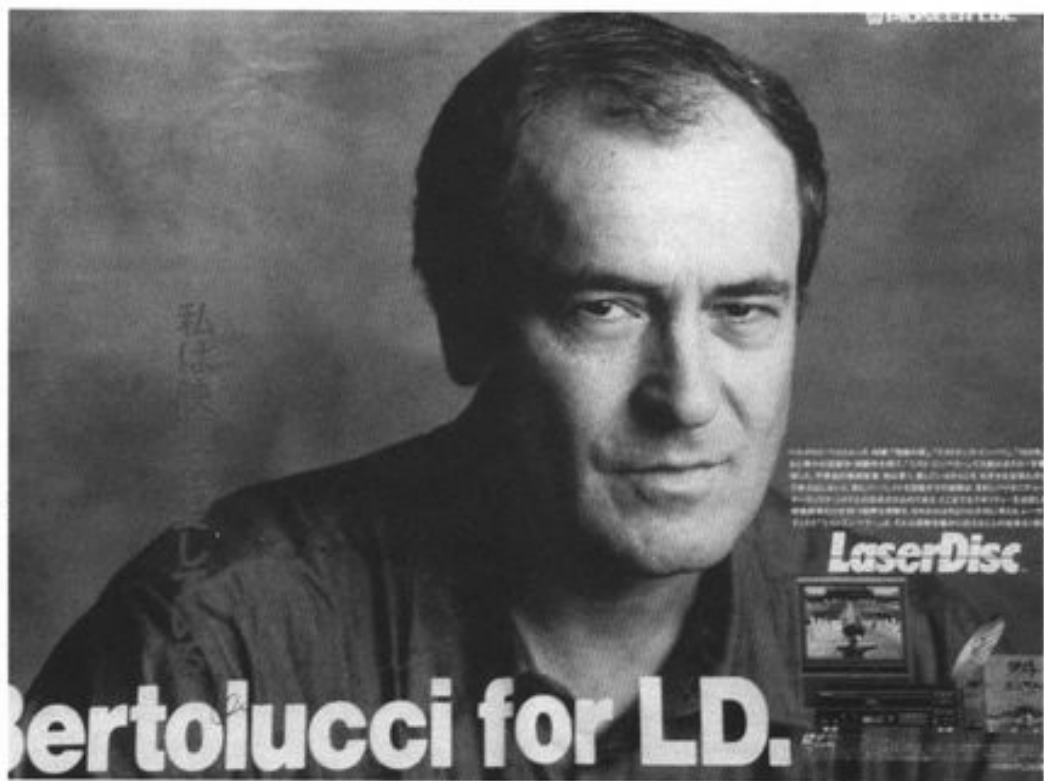
救，他的西方现代世界为疲惫而辛酸的失败者所充满，为无名的暴力与死亡所胁迫。在赤裸裸而又无精打采的调情与无所不在、无处可逃的孤独之间，安东尼奥尼的现代人体味着一种交通堵塞中心处的无可奈何的人生。尽管同为现代主义者，安东尼奥尼显然不是那种制造喧哗的顽童，他的影片充满了理性主义者的沉重与准确，他正是以他剔除了拯救的世界景象的呈现，使自己成了现代西方的批判者，成了本雅明所谓的“流浪的波希米亚人”[W.本雅明：《发达资本主义时代抒情诗人》，三联书店]中的一个。

第二节

贝尔特鲁奇：资产者的儿子

1. 寻父：儿子的故事

贝尔纳多·贝尔特鲁奇的世界是阴郁的，一种并不黯淡却令人窒息的阴郁。他的世界永远在外部撞击中摇摆不定，但这世界的基座却坚实稳定、难以撼动。贝尔特鲁奇永远会在情欲中躁动，在罪孽感中沉沦，同时又有一种辩白式的救赎中浮起。不同于费里尼市井艺术家的狂放大度，贝尔特鲁奇的世界并不具有那种放荡不羁的魅惑，他的堕落之旅永远会因太多的思想、太多的禁忌而流于摇摆与悬浮；不同于维斯康蒂那种昔日贵族式的优雅、颓败与迷狂，贝尔特鲁奇的世界没



◆ 贝尔特鲁奇

有那种《神界的黄昏》式的光泽与晕环，他永远会向往着一份旧世界的豪华与优雅，却永远因太多的对社会的关注而羁于现实。同时，他又永远会厌弃这个混浊而丑恶的现实，从而使自己陷于一种拔着自己的头发欲离开地球的悲喜剧的境地之中。

贝尔特鲁奇的叙事空间是躁动不安的。他的人物永远想反叛，却永远只能是一种秩序中的辗转，其反叛者痛苦的号叫总是对理想秩序的呼唤。其作品序列中的每一部影片都是一部弑父（父亲和政父）/乱伦欲望的主题变奏曲，而每一个故事又最终显现为在想像中父亲硕大而强健的身影下，猥琐、卑怯的儿子抱怨式的私语。他（他们）的反抗似乎是一种自知要遭到镇压而且渴望遭到镇压的挑逗行为，如同一个孩子任性的哭闹只为制造一记预期中的耳光。当这场镇压、这记耳光终于到来的时候，他（他们）便会在一种晕头转向中欣欣然地安静下去。贝尔特鲁奇的影片大都会有一个政治性或社会性的主题，这主题的选取常表露出贝尔特鲁奇式的聪敏，然而这一主题却通常只是寻找、呼唤理想之父的潜在主题的假面与化装。贝尔特鲁奇永远只能是一个“儿子”，一个资产者的儿子，一个安东尼奥尼意义上的“新人”[参见米·安乐尼奥尼：《关于电影创作问题的谈话》，载《电影艺术译丛》，1980年第4期]。在其作品的深层结构上，他对新教文化中的理想之父、对“父的名”、“父的法”的深刻敬畏，并存于他不能自己的乱伦欲望之中，并使他固置于文化及心理的俄狄浦斯阶段。而与此同时，深刻的敬畏感却又永远能凌驾于欲望之上，从而使他的主人公永远点染着一层儿子的“不洁”、骚乱和孱弱。但是，这并非某种超越性的、对人类永恒境况的表述，这个理想之父有着一个更为具体的名称：资产阶级社会的道德、秩序和律条。因此，贝尔特鲁奇的人物只能是卑怯的叛徒，而不会是英武的叛逆者，他（他们）永远在一种自谴与自辩中自惭形秽。

贝尔特鲁奇不同于让-吕克·戈达尔，他永远不能像戈达尔那样粗鲁、决绝、肆无忌惮。作为一个彻底的、不妥协的反叛者，戈达尔不仅是一个精神上的弑父者，而且他将其文本的颠覆性凌驾于“父之法”之上。他的身份并不是一个失父（上帝、政父、父的名）的孤儿，而是一个无父无子、无法无名、后现代世界的孤独的英雄。而贝尔特鲁奇则置身于一个后五月风暴[参见（瑞士）《2001年约纳斯将满21岁》，载《世界电影》，1987年第6期]、后新浪潮的时代，我们或许可以将其称为一名“后先知”[五月风暴，指1968年的欧洲红卫兵运动，亦被称做“本世纪最后一场欧洲革命”]，一个无



◆ 贝尔特鲁奇工作照

可预言、无可解脱的世界的先知。他的理想之父永远徘徊、滞留在旧世界，永远在“美丽的新世界”纷杂、肮脏的阴影的遮蔽下。他是在西方世界一次历史性的弑父行为之后踏上世界文化的地平线的，因此他真正的主题不是弑父，而是寻父，是在一片混沌之中对秩序的呼唤。一如贝尔特鲁奇的研究者所指出的，“除了《荒谬人的悲剧》之外，贝尔特鲁奇的所有影片中父亲都是个（肉体或精神上）‘缺席’的角色。然而，这种缺席与其说是反映了父亲角色的不重要，毋宁说是暗示了创作者本身面对父亲形象时的暧昧态度。肉体上‘缺席’的父亲或许正以其‘无所不在’的阴影（化身为制度）笼罩一切，主角受困其中而无可逃生。精神上父亲的‘缺席’则往往造成主角在自我身份认同上的缺憾，出发寻找父亲的过程遂成一场奥德赛式的沧桑经历。”【台湾】游正名：《同流者贝尔特鲁奇》【意】Donald Ranvaud/Enzo Ungri《贝尔特鲁奇如是说》序言（以下简称《如是说》，顾修明译，《电影馆》丛书，台湾远流出版公司）贝尔特鲁奇正是在对理想父亲的寻找与追索中，将“父之法”内在化，从而成为秩序中人，而绝非颠覆秩序。这便规定了他不可能是一个真正的革命者，而只能是一个现秩序的维护者，一个萨特所谓的可悲可鄙的“理想主义者”【德】马尔库塞：《马尔库塞美学论文选》，上海译文出版社。如果可以将戈达尔影片中的技巧（或者

更为确切地说是反技巧) 类比为马尔库塞所谓践踏资产阶级正统语言的“脏话” [(法) 萨特:《苍蝇》], 那么, 贝尔特鲁奇影片中华丽的超常规技巧却只能视为一种哗众取宠式的造作。

从某种意义上说, 正是寻父这一动作构成了贝尔特鲁奇影片基本的叙事结构, 而这也正是贝尔特鲁奇的发轫作《蜘蛛策略》中真正的被述事件。这部改编自博尔赫斯小说《英雄与叛徒的主题》的影片, 在贝尔特鲁奇的手中确乎成了一部“英雄与叛徒的主题变奏”。贝尔特鲁奇将博尔赫斯小说中后现代式的自反, 改写为他心爱的历史/现实、政治/个人故事。他不仅将故事发生的地点由19世纪的爱尔兰搬到了20世纪30年代的意大利, 而且将一个当代年轻人追寻曾祖父英雄业绩的旅程, 改写为意大利青年阿尔索·马里亚尼追寻与自己同名同貌的父亲/反法西斯英雄的“寻父奥德萨”。然而, 在这一旅程的终点, 阿尔索发现, 这位传奇式的英雄, 这位至今雕像仍矗立在城市广场的反法西斯领袖, 事实上是一个叛徒。当他的出卖行径终于败露的时候, 为了不玷污革命的事业, 反法西斯组织决定将处决叛徒的过程以英雄牺牲的仪式来出演。于是, 这个卑鄙的叛徒便以英雄的名字留存在史册当中。从表面上看, 这是一个焚毁偶像/文化弑父行为, 但事实上, 贝尔特鲁奇却在一次更为深刻的改写历史的过程中, 完成了他对理想之父/资产阶级秩序的回归。如果存在着一位英雄的父亲、一个英武的叛逆者, 那么他作为一种镜像、一次询唤, 将呼唤着前仆后继的反抗。然而, 这位英雄却在“现实”的视阈中被还原为一个叛徒或曰一个常人, 儿子的猥琐和平庸因而获得了出处与赦免。不仅如此, 这一英雄与叛徒的主题变奏, 也是贝尔特鲁奇从现实的政治文化困境中反身脱出的一个妙招, 因为当代欧洲各国与当代意大利政权, 是作为反法西斯斗争的胜利者出现在世界历史舞台上的。但一如法西斯宾德的洞见, “法西斯主义是资产阶级政权的必然延伸” [(五访法西斯宾德), 载《北京电影学院学报》, 1985年第1期]。换言之, 法西斯主义正是现代文明、资本主义体制的产物。于是, 作为胜利者, 似乎必须清算法西斯主义, 但这一历史反思的过程始终为资本主义政权所压抑。“大战的历史以及环绕着战争周围所发生的种种事件, 除了官方的说明文件之外, 从来没有真正被书写过” [(法) M. 福柯:《历史与人民的记忆》, 载台湾《电影欣赏》, 1990年第4期]。法国《电影手册》杂志在对思想家福柯的著名访谈《电影与人民的记忆》之编者按中指出: “这些宣称它们的拍摄目的是想重新书写历史的影片的出现, 并不

是个别、孤立的事件，它们本身即是历史（一个正在发展形成过程当中的历史）的一部分。”这种为大战中的英雄形象“签署死亡证明”的“犬儒主义”，正是“技术专家—跨国资本的意识形态”〔法〕M.福柯：《历史与人民的记忆》，载台湾《电影欣赏》，1990年第4期〕。如果说贝尔特鲁奇创作《蜘蛛策略》的最初冲动来自布莱希特的一句话：“需要英雄的国度是可悲的”〔德〕布莱希特：《伽利略传》，那么它刚好表明贝尔特鲁奇以他特有的明敏，先于《拉孔布·吕西安》、《夜间守门人》等影片，以“回忆往事的流行样式”，宣告了所谓反法西斯英雄只是历史的虚构，而“英雄是不存在的”。这种为战争英雄“签署”文化的“死亡证明”的书写方式，正作为替代英雄神话的意识形态，成为对“人民记忆”的有效遮蔽〔参见〔法〕M.福柯《历史与人民的记忆》，载台湾《电影欣赏》，1990年第4期〕。事实上，影片也确实是一个关乎现实并臣服于现实的寓言：“《蜘蛛策略》中的父子关系以想像中的贝林格（Berlinguer）和陶里亚蒂（Togliatti）的关系为蓝本：儿子发现自己英雄父亲的背叛，正如贝林格发现陶里亚蒂的斯大林主义”〔《如是说》，113页〕。于是，贝尔特鲁奇的弑父故事便多重意义上成为对理想之父／政父的归顺。同年创作的《随波逐流的人》以一个叛徒的故事，将这一贝尔特鲁奇的叙事手法更为真切地呈现在我们面前。

从某种意义上说，英雄与叛徒的主题变奏，正是贝尔特鲁奇“寻父”故事的真义所在。因此，叙事层面上的法西斯分子马切洛（《随波逐流的人》），便在意义层面上等同于另一叙事层面上的革命者法布齐里奥（《革命之前》）；而影片《1900年》中象征着进步／反动、革命／反革命、被压迫者／压迫者的对立人物：奥尔莫和阿尔弗雷多，便成了电影叙事人之同义自反的双重人格。两人几乎同时出生，面临着鲜有差异的家庭结构模式：奥尔莫——无父，阿尔弗雷多——父亲怯懦无能，同样强健而遥远的理想之父的身影；两位爷爷，他们同样的勇武有力，同样的面对现实应付自如，同样的秩序内的安详，同样的传达着旧世界——“革命之前”的魅力。在这里，贝尔特鲁奇似乎完全遗忘了他作为一个社会主义者的立场，将两位爷爷的世界呈现为一首“革命之前”的旧式庄园牧歌。其中主仆之间，与其说是对立、对抗，不如说是各安其位、各尽其职的和谐。奥尔莫和阿尔弗雷多则同样通过婚姻行为，表现了他们既反叛又臣服的姿态。两个面目、身份迥异的女人，却有着意义层面上的同构：一种彻底的反叛立场与法外身份。奥尔莫的未

婚妻是一个充满了殉道者的严正与狂热的革命者，而阿尔弗雷多的未婚妻则是一个以恶作剧的方式“作践”、玩弄、调侃资产阶级道德的女人。而这两个女人很快便在文本中消失了：一个死去，一个出走。这是一种文本的放逐，其真义所在，泄露了贝尔特鲁奇心中社会道德与秩序的强大和不可触犯的尊严。文本通过对这两个女人的放逐，完成了对两个男主人公（叙事人的双重化身）的惩罚与拯救。秩序的惩罚与拯救是通过使他们丧失情欲的对象/反叛的诱惑来实现的。如果说，奥尔莫更接近贝尔特鲁奇的理想人格，那么阿尔弗雷多则更接近贝尔特鲁奇真实的自我。后者并没有罪孽，他的罪孽只是情欲与懦弱；他也没有真正意义上的反叛，他的反叛只是通过逃离、通过一次想像性的乱伦行为（自以为占有了他的婶母）来完成的。对于这个无罪的儿子，真正有罪的只是恶魔般的环境与恶魔式的人物的挤压而已。正像文本通过标明他的未婚妻是处女，从而赦免了阿尔弗雷多的乱伦大罪；文本也通过管家、法西斯分子阿蒂拉这一人物的设置，赦免了阿尔弗雷多的随波逐流。而就其影片的社会功能而言，则正如他自己所承认的，《1900年》恰好是他对自己的理想政父贝林格的又一份贡奉 [参见《如是说》，158页]。

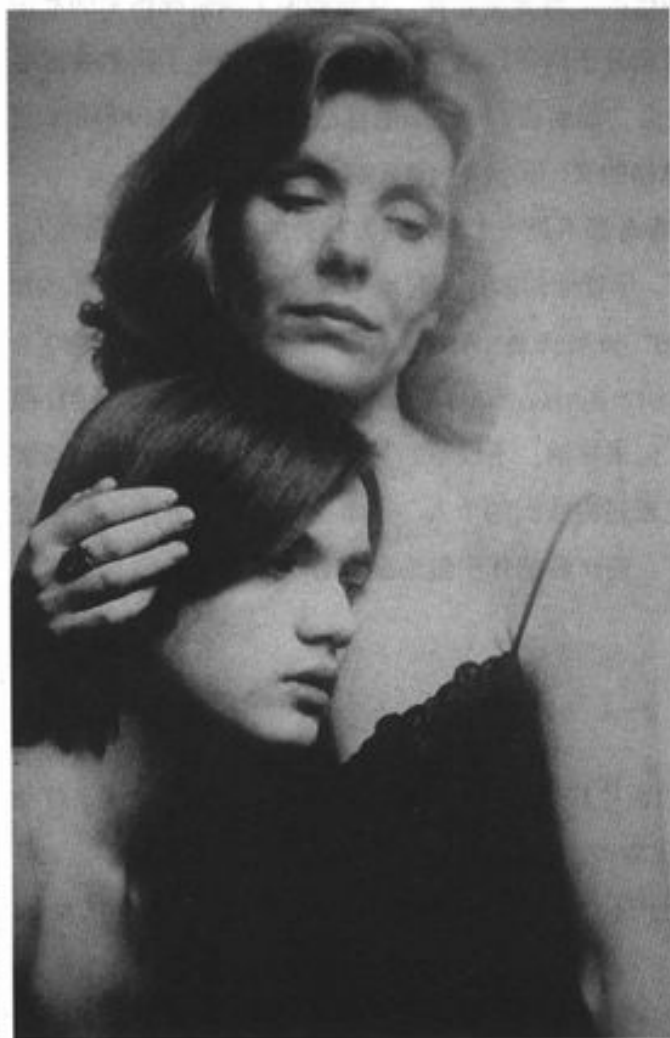
在任何意义上说，贝尔特鲁奇都不是一个现代西方社会的被放逐者与局外人，他是体制内、秩序内的一分子。尽管他的影片不时地引起政治或道德的风波 [贝尔特鲁奇的影片《月亮》被视为“不道德”，而《巴黎最后的探戈》则是“伤风败俗”。影片《1900年》除了商业发行的失败外，还遭到了意大利共产党内部的批评]，但他基本的艺术姿态不是批判、揭露、亵渎，而是申辩、自白、乞求接纳。不仅他的每部影片都有一个屈服与和解的结局，而且他的艺术道路也正是由欧洲的个人、艺术电影始，以好莱坞的全胜结局终。一个真正的“大团圆”：资产者的儿子最终会含着负罪感恩的泪水重回父亲的怀抱。

II. 假面：乱伦的幻想

贝尔特鲁奇自白道：“我的影片总是通过一种幻觉展开的，这种幻觉就是对乱伦的幻想。在这种幻觉中，我犹如一个玩火的孩子，因为乱伦是世界性的禁区，可是最后却发现这个禁区实际上并不存在。” [贝尔特鲁奇：《潜意识的力量》，郑海珍译，载《北京电影学院学报》，1989年第1期，85页] 这种“乱伦的幻想”确乎是贝尔特鲁奇影片或隐蔽或直露的叙事结构。这似乎从创作者的角度印证了罗兰·巴特颇具洞见又不无

偏颇的论点：一切故事只有一个原本，那就是《俄狄浦斯王》。而《月亮》是最为直露地表达了这一幻想的影片。在遭受了《1900年》的惨败之后，贝尔特鲁奇再一次回到故乡巴玛，摄制这部“关于精神退缩的退缩电影”，这一次，“弗洛伊德的原始情欲场面取代了那些社会、政治的‘场景’。”所谓“在拍过那充满因自我分析刺激而产生潜意识幻想的影片后，《月亮》正是我将摄影机直接对着（他们所说的）原始情欲场面的时候了”。[《如是说》，171页]

《月亮》隐含着我的激情。这种激情在经过艺术处理后像一团火焰那样逼人。如果参照希腊作家派威斯某部小说的标题，那我也许会把《月亮》命名为《月亮和情焰》。除了为开玩笑外，潜意识在我的思考过程中成了中心内容：在我看来，人正是因为有了潜意识，才会受制于自己的



的选择，受制于未来。如果说威尔第用过著名的标题《命运的力量》，那我也乐意把《月亮》命名为《潜意识的力量》[贝尔特鲁奇：《潜意识的力量》，郑海珍译，载《北京电影学院学报》，1989年第1期，86页]。

事实上，影片的片头段落正是弗洛伊德所描述的俄狄浦斯情结的电影版。首先出现的是一组中近景中的母子对切镜头：在浴

◆ 《月亮》剧照

盆中欢乐戏水的美丽的婴孩和年轻温存的抚爱着孩子的母亲，画面色调呈现为柔美和温暖的红、黄、橙色。镜头缓缓地摇移过斑斓的玩具与咖啡杯，落俯在一个色彩鲜明的玩具球上。若断若续的舒缓的钢琴声。整个场景如同人类对孩提时代的梦一样，安详而温馨。但紧接着，切换为一个户外镜头，一架直升机朝着海面俯冲而下，色调转为以海天为背景的青蓝色。继而，彩色的玩具球滚过金黄色沙滩的镜头带回了画面的暖色，母子继续在户外戏耍。在并肩躺在沙滩上的母子双人中景之中，一双成年男人的脚从右侧入画，一条很长很重的阴影掠过母亲，落在孩子的身上。逆光中，这个面目不清的男人开始手执利刃剖鱼，席地而卧的母亲温柔地望着男人。稍后，出现了无助的孩子与对舞着的父母间的一组对切镜头：父母在一种青春激荡中欢乐地狂舞，父亲仍一手执鱼，一手执刀，孩子则在被弃的孤单、恐怖中独坐。终于，他开始用他惟一的语言呼唤母亲，但响亮的舞曲淹没了一切。孩子在哭喊，他起身奔向祖母，牵动了系在他身上的绒线团。祖母把他抱在怀里，而此时，父母亲也紧紧地拥抱在一起。一条抖动的白绒线，连接着画内画外，连接着父母与儿子。这是一个典型的俄狄浦斯故事的序曲：母子——与生俱来的和谐，父亲——一个阴影式的面目不清的闯入者，他诱使母亲遗弃孩子，而沾血的剖鱼刀则是一个显而易见的阉割威胁。系在孩子身上的绒线团，作为脐带的象征，在视觉上宿命式地抖动着，宣泄着一个凶兆式的不祥。不仅如此，影片是精神分析话语中关于“俄狄浦斯”的全本，而非简本。在这一段落中，不引人注目的第四个人物——祖母则隐含着另一个故事。当母亲跳起来跑进屋去打开留声机时，摇镜头呈现出此前钢琴声的声源，那是坐在窗前优雅而忧郁地弹钢琴的祖母，而留声机传出的热烈而狂暴的乐声立刻压倒了钢琴声。祖母缓缓地起身走到门前，门楣将一道浓重的阴影投在老妇人的脸上。当她慈爱地抱起孩子时，目光仍忧虑地投向狂舞的一对。这是将在影片的主体部分展开另一心理情境：不仅是恋母的儿子，而且有恋子的母亲。为了填补她“内在的、深刻而阴暗的匮乏”[贝尔特鲁奇：《潜意识的力量》，郑海珍译，载《北京电影学院学报》，1989年第1期，86页]，她试图永远占有儿子。在情节链条上，祖母——另一位母亲的存在，向观众解释了主人公乔的生身父母何以分手。

但是，即使在贝尔特鲁奇影片的叙境中，乱伦也不会是一种越轨的行为，而只是一种越轨的幻想。在以“原始情欲”——母子恋情为其被述事件的影片《月

亮》中，乔对母亲的欲念也只是在失父（不是弑父）之后，由于父亲权威及秩序的缺失而萌生出的短暂的迷乱。乔的反叛并不是基于对资产阶级社会道德、“核心家庭”的厌恶和仇恨，而恰好因为“核心家庭”的破碎和父亲缺席而造成的倾斜危机。乔的不轨，不是出于对父亲/权威的抗议，而是出于权威空缺而惶惶不可终日的焦虑。事实上，在影片叙境中，真正屈服于乱伦诱惑、在狂乱中步涉禁区边缘的，是母亲，而不是儿子。汽车旅馆一场中，乔的行为更像是出自道德与禁忌的力量，而不是相反——出自情欲的驱使。所以，贝尔特鲁奇的影片与其说是俄狄浦斯的故事，不如说是俄狄浦斯故事的悖反。影片真正的叙事施动，不是对母亲的欲求，而是对父亲的渴望。与其说母亲成了儿子情欲的对象，不如说母亲只是一种媒介，他对母亲的欲求是要通过并超越母亲得到父亲。

一如法国的贝尔特鲁奇论者所指出的：

在这里，在一篇和自传没有任何直接关系的故事中，这位电影艺术家（贝尔特鲁奇）在考查自己的过去、自己的童年和青少年，试图了解他可能和母亲形象，同时和父亲形象所保持的关系——因为这两者是不能分开的。贝尔特鲁奇本人曾多次提起这个三角形，以说明父亲、母亲和孩子的关系，把这种三角形看成一种平衡关系的完美形象。这个平衡是一种直接的主题：孩子必须通过布满暗礁的途径来获得这种平衡。其中俄狄浦斯情结不是微不足道的，而其自我身份的肯定是通过这些问题的解决来实现的。正如贝尔特鲁奇谈到《月亮》一片时所说的那样：“在这部影片中，父亲的重新获得，开始时是很神秘的、模糊的和捉摸不定的，相反到了影片结尾便明确了。对乔来说，父亲形象的复得是绝对必要的，这是获得自我身份的必由之路。只有当他看到父亲母亲在一起时——如可能，最好看到他们正在交谈——孩子便获得了自我的身份。他在这个时刻才明白，他母亲不是属于他的，他不是母亲乳房的延伸。在他看到父母在一起的时候，在实际上看到这个竞争者——或者说入侵者占据他的位置时，他才明白，他是‘整一的’。因此，在影片的结尾，我们重获了这对古朴夫妻的残缺部分。”……父亲的死给少年人增加了不安，在他身上突出了他要重新找到男性的“播种者”的需要。从这时起，他成了背井离乡的漂泊者。吸毒是他的避难所，是他用来摆脱孤独、摆

脱被抛弃感的“麻醉品”。他在城里游荡——在一个奇怪的，按贝尔特鲁奇的说法是“殖民地的”和“东方的”罗马城里，在这个城市里，什么都可能见得到。在罗马上空，帕索里尼——“一个被谋杀的诗人”的阴影隐约可见。在离家的母亲和死去的父亲之间，乔走遍全城寻找失落的可理解性【〔法〕让·阿纪里：《〈月亮〉模糊光环》，陈维祥译，载《北京电影学院学报》，1989年第1期，138页】。

在影片的叙事结构中，作为一个“文本中的叙事人”，贝尔特鲁奇的真正身份不仅是儿子，而且是一个安分的儿子，一个好儿子。他对父亲，父亲所象征的社会秩序、社会镇压和惩戒力量，有着非同一般的需求与渴望。贝尔特鲁奇甚至赋予了它们一种空前的神圣与尊严。因此，在《月亮》中，导演以魔术师的手法为乔藏起、而后又变出一位生父时，影片呈现出一种迷醉般的狂喜。在一个世外桃源/乌托邦式的小学校中，我们重新见到了那位父亲。他是一位教育者，他自由而自然地和孩子们在一起，他们赤着脚在地上画出色彩绚烂的图画。在那里，乔穿去了父亲的鞋子（“再一次提起了‘俄狄浦斯的诅咒’”【《如是说》，186页，俄狄浦斯的原意为“肿脚”】），并且在父亲的引导下回到了他出生的地方。而当乔带着一种感恩的谦卑回到母亲身边时，母子俩紧紧地拥抱着在一起，流着幸福的泪水庆祝父亲的重归。镜头轻摇，画面由色彩暗淡的深色调子转为卡拉卡拉古废墟上的露天剧场——一片明亮的红黄色，犹如童年的再现。接着便是贝尔特鲁奇著名的、伴着威尔第歌剧的旋律节拍的“目光纵横交错的段落”。这一次，是母亲卡特琳娜主演的《化装舞会》。“歌剧角色间的戏剧本来就有情节剧的成分，不过在某一时刻，这些成分漫过舞台，吞没了电影中的角色。”“那些角色就像悬在看不见的线上的木偶，线牵引着他们，摇摆或踌躇。线就是他们彼此间的相互凝视。在《月亮》里，众角色的目光交织成一片复杂的视线网络，使得镜头必须在客观角度和主观角度之间灵活穿梭，正配合着《化装舞会》的音乐节奏。”【《如是说》，93页】在父母双人的对切/对话镜头之后，母亲急步走到舞台前；母子间会心的、喜悦的视线交流。在父母的雙人全景之后，镜头反打，乔起立，欢乐、舒心地为他们鼓掌。【贝尔特鲁奇：《潜意识的力量》，贝尔特鲁奇为乔鼓掌所作的解释是：“我已逾成熟年龄，我为意识到这一点而鼓掌。”】与此同时，魔术般地在乔背后出现了他的情人——那个天真质朴的少女。似

乎极为偶然地，在这幅画面的纵深处出现了一抹眩目的阳光。此后一组双人镜头间的对切，充满了秩序的和谐与均衡。接着，台上，母亲温存期待的目光；台下，父子间的对视：孩子一脸幸福的憨笑，父亲严正谴责的目光。终于，一记真正的、父亲的耳光落下。没有抗议，没有愤懑，乔只是抽抽着肩膀、捂着脸走开了。母亲焦急忧虑的凝视。父亲关切而掩饰着的回头一瞥，立刻，乔捂着面颊，忍着吸泣，向父亲展露出一脸几乎是乞怜的笑容。摄影机舒缓地、几乎是温柔地向前推升而去，经过父亲的后背推向舞台上放声高歌的母亲。母亲的双臂正向前伸来，如同在绝望地恳求。终于，父亲微微回首向儿子展颜一笑。乔的笑脸立刻灿烂富足，他的身后是忠实的少女。母亲仍然在歌唱，只是这一次像是在欢呼。整个段落充满了一种叫人心醉神迷的豪华与流畅。这是一场贝尔特鲁奇式的庆典，一场父亲的庆典、秩序的庆典。父、母、子三人都身着白衣，暗示着一场神圣的、灵魂的婚礼。在这里，贝尔特鲁奇使父亲复归、重现，似乎借此便一劳永逸地斩断了永恒的心理情结（“最后发现这个禁区并不存在”），一劳永逸地解决了吸毒、少年犯罪等社会痼疾。乔的反叛只是为了呼唤、制造镇压的降临，他的乱伦欲念只是出自强烈的复活父亲的渴望。贝尔特鲁奇影片故事层面上的乱伦幻想，只是意义层面上对父亲/权威/秩序需求的假面。尽管母亲如同夜空中一轮温柔月亮，但儿子却宁愿浴在父亲眩目而残酷的阳光中。

15岁，是经历俄狄浦斯阶段的年龄，是恋母，同时要否定和拒斥母亲、认同父亲的年龄。这是乔的年龄，也是贝尔特鲁奇大部分人物真实的心理年龄。事实上，在贝尔特鲁奇的影片中，大部分人物都存在一种固置与倒退的心理倾向。一如贝尔特鲁奇所言：“莫拉维亚说过一句很精彩的话：‘我是未来的创造者，我是如此地反对过去，以致我开车时从不倒车。’对我来说，情况恰恰相反，我对未来不感兴趣。”【《如是说》，131页】事实上，此前，贝尔特鲁奇最为惊世骇俗，也因此达到他前期创作的辉煌顶点的《巴黎最后的探戈》，正是一个关于心理年龄倒退的故事。一如贝尔特鲁奇所有的影片都是“个人化”的，都是非自传的自传式影片，贝尔特鲁奇的《巴黎最后的探戈》缘自他本人一个极为执拗的幻想：在一幢空屋中巧遇一个不知名的女人，并与她做爱。而偶然地在一个巴黎的冬日，室内那柠檬色的光线，使贝尔特鲁奇确认了那将是一阙《巴黎最后的探戈》。事实上，这部影片与其说是一部白日梦，不如说是一个男人的梦魇。这是一部仍然被不宁、躁动

所充满的白日梦终于在现实中碎裂的故事，这是一个男人在女人的折磨和现实的一再挫败面前退化并最终胎化的过程。似乎是戈达尔《筋疲力尽》的遥远回声：一次无因的邂逅，一个美丽而空洞的女人——没有“来历”，没有记忆，如同一个梦游人一般进入了一个陌生男人的法外生涯，并最终杀死了他。两部影片同样终止于女主角木然的脸上。所不同的是，戈达尔的男主人公筋疲力尽地死在作为一个法外人的无意义的奔逃中；而贝尔特鲁奇的男主人公则死在绝望的哀求、力图回归资产阶级秩序的追逐之中。空屋中的故事作为贝尔特鲁奇的白日梦确乎充满了男性渴望的和谐：施虐的、权威的男人，被虐的、驯顺的女人；没有来历，没有姓名，没有责任，无所谓秩序。而且，正是在空屋中，马龙·白兰度所出演的保罗似乎是一个法外的、反叛的英雄：一个来自下层的流浪汉，一部“可疑”的、密布“污点”的历史，一个硬汉子。对于珍，他还是一个父亲式的权威与暴力的角色。正是他，在行使暴力的同时，迫使珍跟着他读出亵渎资产阶级家庭的字句。但空屋和贝尔特鲁奇的时间畸变的魔术所略去或模糊了的，正是保罗的真实生活：他早已通过与一个“有钱的巴黎女人”的联姻，改变了自己的身份，一洗不轨，归顺了资产者的社会和道德。他只是一个“普通的”资产者，他甚至可以和一个穿着同样睡衣、以同一方式、喝着同一牌子酒的男人共享同一女人（准确地说，是



色，野野相相相相心个一警训训训训训训训训训训，中德学法 ◆ 《巴黎最后的探戈》剧照

An ALBERTO GRIMALDI Production

Marlon
Brando

Last
Tango in
Paris



◆ 《巴黎最后的探戈》海报

为同一女人共享)。但这并不能阻止他的妻子在三天前不置一辞、不留一字地在浴室里自杀，留给他洗不净的、遍地遍墙的血迹。空屋成了他逃离梦魇、绝望与挫败的“飞地”。但即使在空屋中，他仍不可挽回地经历着一个心理的倒退过程，当

他在屋外与珍相遇时，他已由一个权威的男人/父亲，倒退为一个拉扯着母亲的裙边哀求、乞怜的孱弱的男孩子。当他玩笑式地带上了珍父亲的军帽，场景已暗示着他对父亲之位的觊觎，只是一个儿子的白日梦而已。珍用父亲的手枪击中了他，他踉跄地走上阳台，小男孩式地把口中的口香糖粘在阳台栏杆上（同一动作将在《月亮》中被乔重复），而后颓然倒下，以母腹中的胎儿姿态蜷缩着死去。一个完整的心理倒退的过程，一个以死亡开始、以另一个人的死亡结束的故事。贝尔特鲁奇的白日梦，同时也是贝尔特鲁奇的梦魇。

所谓“对记忆的解释——就像对梦的解释一样——以及对记忆作考古学的破译，一直是‘贝尔特鲁奇手法’的恒数”〔法〕让·阿纪里：《〈月亮〉模糊光环》，陈维祥译，载《北京电影学院学报》，1989年第1期，138页〕。因此，《蜘蛛策略》的全部故事是小阿尔索对往昔记忆的追求；《随波逐流的人》中的马切洛的全部行为基于一个童年时代的错误记忆。而在其影片的序幕和尾声中大都有一个贝尔特鲁奇的、典型的时间魔术：在《月亮》中是同一架直升飞机掠过天空，同一团白绒线置在同一竹篓中；在《1900年》里，是衰老的阿尔弗莱德卧在铁轨间，转瞬间变成了70年前惊恐地卧在铁轨间的少年；在《末代皇帝》中，是小罐里爬出了“历经”半个世纪的葱绿的蝥蝥儿。所谓贝尔特鲁奇的人生，不仅是一种高压瓶塞式的受阻的体验，而且是倒退的步履，是弗洛伊德所谓涅槃本能的、强烈的倒退回母腹的愿望，这便使他的世界蒙上了一重阴郁、绝望、晦暗的色调。与其社会性的主题相比，贝尔特鲁奇更关注个人和命运。但他的个人却不仅是永远在孤独、疏离、放逐中挣扎的个体，而且更接近于某种“准个体”——一个永远“15岁”的儿子，资产者的儿子。

III. 秩序内外：精神分析的功能

由于太多的意识形态内容，贝尔特鲁奇的影片始终处于一种超负荷状态，他的叙事动机永远是多元决定的。他永远在表达着反叛/秩序、弑父/寻父、越轨/臣服、罪孽/救赎的二元主题。精神分析成了贝尔特鲁奇叙事话语中最为得心应手的工具：“……精神分析法是我的影片的最重要的元素之一。有了精神分析法，就好像我们的摄影机增加了一个镜头，或者说多了一个工具。它既是一个摄影机镜头，又是一个移动摄影时用来安放摄影机的小皮轮车，也是一个摄影装置。总

之，确确实实是多了一个工具，它包括了上述器材的各个方面。”〔法〕让·阿纪里：《〈月亮〉模糊光环》，陈维祥译，载《北京电影学院学报》，1989年第1期，137页]《随波逐流的人》就是他借助精神分析的话语实现其全方位的二元结构的作品。影片的每一段落，叙事序列中的每一事件都是二元主题的套层式旋涡。在这部影片中，主人公马切洛是一个名副其实的法西斯分子，但他之所以为此，与其说是出自残忍与毁灭的欲望，不如说是为做出一种“逼真”的臣服的姿态，借此被接纳为法西斯时代社会秩序内的“守法良民”。他是一个“弑父者”：他暗示部下杀害了他母亲的情人——家中的汽车司机。这出自恋母情结的行动，是预先得到赦免的想像性的弑父，也是作为一个“好”儿子、好公民维护母亲名誉、护卫资产阶级道德的行为；同时，它还是对童年记忆中那个同性诱奸者里诺的想像性的“第二次”谋杀（两人具有共同的社会身份：汽车司机）。和贝尔特鲁奇的其他影片一样，婚姻之于马切洛，不仅是一次象征性的成人式，也是一个资产阶级世界的命名礼。它不仅意味着永远逃离俄狄浦斯情结，而且象征着获取“守法”公民的身份，正式为秩序所接纳。马切洛的婚姻是一个典型的资产者的婚姻，他的未婚妻——一个资产阶级女性：无知、放荡、俗不可耐。而马切洛却可以通过与之联姻，同时也是与资产者社团的全部不洁与龌龊联姻，从而洗去自己社会行为的“可疑”与“污点”。在此，婚姻与加入法西斯党具有同样的社会意义功能。他对妻子并无情爱，但一旦在妻子的忏悔（炫耀？）中得知她与家中父辈友人保持着长达六年的通奸关系之时，他却陡然对她升起了情焰。这便同时在叙事的意义结构中为这场婚姻赋予了想像性的乱伦色彩——占有年长者的女人。影片最重要的情节段落，是马切洛奉法西斯党之命刺杀克拉德里教授（这显然是一个父亲的形象）。他首先诱奸了教授的妻子，又将他们夫妻诱人死地，冷漠地目睹了他们被杀的全过程。这一行为复现了乱伦、谋杀的动机，它无疑是一次罪行。但对于马切洛，它却是一次社会性的救赎——他必须再次谋杀，以求在心理上换取社会赦免他另一桩秘而不宣的罪行。他显然是一个凶手，但他却借此成了一位两手洁白的可敬的公民。如果说，在小说的原作者莫拉维亚那里，马切洛的故事是一个现代版的梅菲斯特：出卖灵魂给魔鬼，以换取社会保护。那么，在贝尔特鲁奇这里，精神分析的功能所在，是将这个出卖灵魂的人，展示为一个被历史与潜意识玩弄的个人，一个必须、也应该得到“我们”赦免的个人。这个凶手的全部罪行只是随波逐流，只是卑怯——因为他只是

坐在密闭的车窗后面，面无表情地注视着那个女人哀告、绝望而恐惧的面容，直到她被杀害。尽管她正是曾为他占有的、年长者（教授）的女人。这不是破坏，不是反叛，这只是特定社会秩序下的合法行为，特定时代的“正常”与效忠。有罪的是社会，是历史，而不是马切洛，不是可怜的、负着心理创伤的个人。马切洛正是以一种弑父行为，为自己铺平了效忠其社会政父——法西斯党的坦途，以一个强悍、暴虐的政父遮蔽，取代了自己孱弱、卑劣、疯癫的生父。

《随波逐流的人》是对一个“普通法西斯”的剖析，是贝尔特鲁奇对法西斯时代，也是整个现代西方世界的一幅心灵视象。影片频频出现不稳定的摄影机运动和超常规的倾斜构图。在其中的一幅画面中，倾斜的机位拍摄呈灰白色的大理石壁和圆柱，光线均匀而黯淡，沉重的体积感与块面感传达出一种岌岌可危的倾覆意味。大量的室内镜头，透过层层帘幕和门窗拍摄。摄影机滞重、迟缓的推移与摇拍，暗示着一种森然的幽闭恐惧。在教授之妻被追杀的场景中，倾斜、晃动的摄影机，记录了残忍虐杀的长长的跟拍镜头，散播着一种非人的血腥与冷酷。

然而，在贝尔特鲁奇的假面舞会上，“普通法西斯”马切洛仍是贝尔特鲁奇心灵自传中的一章（也许是重要的一章），仍是他多重化妆中的一重假面。如果说，马切洛在影片叙境中所做的一切，是为了救赎自己记忆中的罪行，洗清自己社会意义上的污点，那么，贝尔特鲁奇则以影片的叙事和精神分析法洗清了一个普通法西斯的堕落和罪恶。因为马切洛仍是一个资产者的儿子，一个颇为典型的儿子。只是这一次，在叙境中，他也是一个无可逃脱的卑怯的叛徒。只有叙事人/贝尔特鲁奇才能救赎他的罪人/他的替身，只有贝尔特鲁奇能假弗洛伊德之手，为马切洛从魔鬼处赎回灵魂。于是，马切洛不仅在叙境中的社会秩序面前，是纯白无辜的；而且在意义层面上，在所谓文本的深层结构中，也要如同一只被外力/社会、潜意识的黑浪所拨弄的无辜而无奈的羔羊。于是，贝尔特鲁奇施展精神分析学的魔术，使影片的一段史前史、马切洛童年时代的创伤记忆：误杀一个同性恋的诱奸者，成为马切洛全部行为的心理依据。不仅如此，它还是过去与现在、想像与现实的惟一切点，而且是马切洛罪行的一个有效的、辩护性的注脚。影片的最后段落，法西斯政权倾覆，马切洛的行为将在清算中显映为罪行时，他再度随波逐流，再度沦为叛徒：他向狂热的群众揭发、出卖了他昔日的“同志”——法西斯电台著名的盲播音员，后者始终像父亲一样关照着马切洛的生活。此时，马

切洛将这无助的盲老人推向了庆祝游行的人群。就在这一时刻，一次戏剧性的重逢发生了：在路旁的石阶上，坐着马切洛记忆中的死者——出租车司机里诺，他只是曾为小马切洛误伤，而并未死去。这成了三重谋杀（对里诺、对德拉克里教授、对盲播音员）的击穿点：为在心理上洗清、掩盖对里诺的谋杀，他参与杀害了教授夫妻；为逃脱第“二”次谋杀的罪责，他出卖了播音员。但里诺未死，便使这一切成了一幕荒诞的闹剧。马切洛为了一个从不曾犯下的罪行、一个错误的记忆而成了历史中的罪人，成了一个丑角式的凶手。至此，与其说马切洛是一个出卖灵魂给魔鬼的人，不如说他是一个无端被魔鬼拨弄的对象。对于这出闹剧的主角来说，这无疑是一场悲剧。于是，如果我们尚不能认同马切洛，那么我们至少可以理解他，甚至可以说，他是一个应得到悲悯的可怜人。再一次，作为《蜘蛛策略》的叠句，一个叛徒、一个“普通法西斯”分子占据了重写的历史视阈中心，如同一个巧妙而隐晦的陈述：英雄是不存在的，人民的反抗只是一个历史的神话。

显而易见，精神分析之于贝尔特鲁奇，不仅是一个“摄影工具”，而且是一种叙事施动，一种“文本的诡计”。贝尔特鲁奇运用精神分析法在文本叙境中开脱他的人物，在历史视野中赦免并洗净“个人”。精神分析作为贝尔特鲁奇影片一种特定的外延的所指，不仅消解了他社会批判性的主题，而且使之成为主流意识形态话语的一部分。他的每一位资产者的儿子都必须有一个光洁的额头，哪怕这光洁来自虚假的油彩。

IV. 革命之前：世界与东方

一如巴尔扎克和他笔下的资产者，贝尔特鲁奇也有一种秘而不宣的自卑感。他总是无限依恋地仰慕着颓败的旧世界，不断地为旧世界、旧贵族涂抹着黄昏暮色般柔和、优雅、令人心碎的绝望与美。当然不同于巴尔扎克，贝尔特鲁奇的旧世界不是一个正在消逝之中的、实有的社会形态，而是一处想像中的乌托邦，一种关于理想秩序的镜像。这个乌有之乡的主要特征，是它的和谐、稳定、舒缓与律动。作为一个“后先知”，这个旧世界是权威/父亲缺失的新世界的填充物，一个为贝尔特鲁奇的意识形态所必需的镜像式空间。当父亲的重现、秩序的接纳、精神分析的辩护所构成的象征之林，都无法将他从现实的困窘中解脱出来的时候，

他便会更深地退入到这片想像中的镜像国里去。

贝尔特鲁奇把这一想像的“国度”命名为“革命之前”。一位电影史学家曾为此引用了一句名人名言：“没有经历过革命以前的岁月的人，无法理解什么是生活的甜蜜。”〔德〕乌利希·格雷戈尔：《世界电影史》（1960年以来），中国电影出版社〕这便使贝尔特鲁奇的影片具有了一种感伤的（尽管不无做作）、怀旧的味道。这种怀旧的怅惘并不把我们引向某个可确知的昨日，而只是把我们引向一份虚幻，引向一处若明若暗、似梦似真的想像之地。因此，在贝尔特鲁奇的影片中，摄影机总是在窗、门之畔如同冷漠的窥视者般地游荡，在富于质感的、沉重的窗幔、帘幕和玻璃墙之间徘徊，在幽暗、密闭的室内与明亮、空寂的户外间推移，通过镜头类型的交替使空间在扁平与幽深间突然变换，以此传达着一种世界的无名感与梦游感。

“革命之前”，也是“革命者”、意大利共产党员贝尔特鲁奇的一段忏悔式的“独白”：我以为自己正经历着革命的年代，其实我是生活在革命之前的年代。对于像我这样的人，只有革命之前。”〔德〕乌利希·格雷戈尔：《世界电影史》（1960年以来），中国电影出版社〕这是自供，也是自辩；是一种自我否定，也是一种自我指认。在贝尔特鲁奇的幻觉记忆中，他本该属于“革命之前”，本该属于一个和谐优雅的世界，本该品味着“生活的甜蜜”，但他却不幸生于“革命之后”的纷繁之中。他渴望顺应并投入这一时代，但他却永远进退维谷。于是，他的前途便别无选择：不是懦夫，就是叛徒。

而在贝尔特鲁奇的作品序列中，以《革命之前》为其序曲中的高潮，以《末代皇帝》为其尾声中的精彩段落，形成了一个颇为有趣的偶句。《革命之前》描述了一个青年革命者由反叛而屈服的生命历程，是贝尔特鲁奇“最富于个人色彩的影片”；而《末代皇帝》则为贝尔特鲁奇之梦提供了一场最为巧妙而恰当的“化装舞会”。末代皇帝溥仪——一个名副其实的“革命之前”的产物，一个旧世界的遗赠，一个生逢大革命的时代而沦落为历史玩物的个人。皇帝——名为“真龙天子”、万民之父，实为无父的孤儿。作为一个西方文化意义上的个体，溥仪的挣扎之途便是寻父之途，他优美的创痛便是因失父与恋母受阻而造成的创痛。贝尔特鲁奇始终对历史与历史中的个人保持着一种痛切的关注，一如他的名言：“个人是历史的人质。”然而，更为重要的是，《末代皇帝》为贝尔特鲁奇提供了一个陌生、神奇而古老的东方的故事。用贝尔特鲁奇自己的话说，便是“对我而言，中国总是

ACADEMY AWARD
NOMINEE

He was the Lord of Ten Thousand Years,
the absolute monarch of China.

He was born to rule a world
of ancient tradition.

Nothing prepared him for our world of change.

THE LAST EMPEROR

A True Story



◆ 《末代皇帝》海报

藏身于一种奇特的幻想之中，但又不属于我世界中的一部分”[《如是说》，201页]。东方/中国——一个因文化的“他性”而充分陌生化的空间场景，使贝尔特鲁奇得以再次搬演他所钟爱的英雄与叛徒的主题变奏，而且使他极为轻易地逃离了面对西方文化时无穷繁复的自我缠绕与意识形态表述及立场上的悖论情境。

从某种意义上说，《末代皇帝》的拍摄，正是一个当代中国再度遭遇西方文化并再度作为一个虚假的想像或镜像暴露于西方世界面前的历史契机，一个君临一切的西方文化切入一个他性文化的历史契机，一个中国文化无可逃脱地被纳入后殖民时代的世界



◆ 《末代皇帝》剧照

文化语境中的契机。一个极富反讽意味的事实是，当贝尔特鲁奇拍摄《末代皇帝》之时，他似乎极为由衷地感慨“中国是一个尚未被可口可乐、麦当劳占领的国家”[《如是说》，107页]，但或许包括贝尔特鲁奇本人也始料不及的是，他这一东土之行，正在不期然间成了可口可乐、麦当劳的“先头部队”，成了一个对中国文化资源与中国市场的再发现。而影片《末代皇帝》的辉煌成功，使贝尔特鲁奇奇迹般地复出于西方影坛之上，并使他实现了一个欧洲导演秘而不宣的渴求：征服好莱坞，夺魁奥斯卡。正是一个东方/中国的文化素材，实现了对贝尔特鲁奇的拯救，解脱了西方文化资源殆尽的饥渴。于是，《末代皇帝》开20世纪80年代末及90年代初拍片风气之先，向世界印证了东方故事与当代中国政治情境的消费性。

在《末代皇帝》中，贝尔特鲁奇得以尽情地以“陌生”的中国故事来成就他一幅“革命之前”的镜像国，以真实的中国历史事件为虚幻之梦，来完满他在西



◆ 《末代皇帝》剧照

方文化语境中绝望的、对“历史中的个人”的拯救。在一个“藏在奇特幻想中”的中国，一切都是允许的，一切都是可能的。因此，他可以以最优美、柔和、幽暗的色块与画面去呈现充满了乱伦、变态性行为暗示的场景。他可以让少年溥仪以一种温柔、渴望的姿态俯向乳母的怀抱，他可以让溥仪在一幅长长的白色帷幔上与众太监相扑相抚，他可以让溥仪在“大婚”之夜被皇后印上满脸唇印。他可以一次再次地让溥仪沿着狭长的深巷奔跑，而一次再次地，在巷子的尽头，是一扇紧紧关闭、任凭他怎样叫喊也不会开启的大门。在门的另一边，隔着他欲望的对象：母亲、乳母、皇后、王妃。在贝尔托特鲁奇那里，作为溥仪“个人生命史”的近代、现代、当代中国历史便是一个他的欲望对象不断被历史暴力剥夺的历史。

而也正是在《末代皇帝》之中，贝尔托特鲁奇以空前的慷慨与自信，为溥仪呈现了一位理想的，也是真实的精神之父——“洋师傅”庄以淳。一对完满的但被历史暴力所打断的精神父子关系，无疑成了对东西方之间权力关系的极为直观的象喻，是庄以淳——西方文明的传播者，为溥仪——中国的末代皇帝带来获救的可能与前景。是他，亲手为溥仪带上了眼镜，在校正了他的视力的同时，开启着他“愚昧”的心灵；是他，手提一辆自行车闯入，打断了溥仪与众太监们富于同性恋意味的嬉戏，将他的生命力引向了健康的运动；也是他，在溥仪绝望地意识到外面已天地易色之时，手牵手地将他救下高高的屋脊。事实上，在庄以淳所在的场景中，贝尔托特鲁奇将他呈现为惟一的男人——一个健康而成熟的男人，也正是伴随着庄以淳的进入，在整部影片的“光的叙事”中，溥仪脸上出现了自然光

效（在此之前，他的脸始终隐设在人工光的幽暗之中）。而最为有趣的一场是冯玉祥的部队入宫驱逐末代朝廷。这是发生在网球场上的一幕，庄以淳正坐在网球裁判的高位上。但这还不够，贝尔特鲁奇为他设置的座位远远高于一般的裁判座，而整个场景正是通过庄以淳的视点镜头拍摄的。于是，中国现代史上至为重要的一幕，便呈现在一个西方人的俯瞰之中。事实上，这正是贝尔特鲁奇的位置与视点的最佳象喻。如果说，贝尔特鲁奇在这个东方故事中找到一个认同的基点，那么这便是一个西方文明的使者，俯瞰滞后的东方文化时的优越与面向东方奇观时的狂喜，一如他的自白：“某天清晨我走在上海街道，突然有一种特殊的感觉，他们（庄以淳、巴克豪斯、莫里斯——早期来华的西方人）过去一定也有这样的经验。我随着这片同时自各个方面唧唧喳喳涌来的面孔和肢体杂成的大海，这就像一种‘因与众不同而产生的狂喜’，一种我很难用适当语言形容的新身份认同。”（《如是说》，210页）而当这位理想之父再度缺失之时，溥仪便沦入了非懦夫即叛徒的境地。

从另一个角度上看，溥仪与《末代皇帝》正是马切洛和《随波逐流的人》的一个偶句。这也是一个并不普通的“普通法西斯”。事实上，溥仪作为“末代皇帝”和伪满皇帝——儿皇帝加卖国者的身份同样使贝尔特鲁奇着迷。一个确凿无疑的叛徒，但在贝尔特鲁奇的影片中，溥仪和马切洛一样，与其说是出于一种选择，不如说是别无选择的宿命——一个弱小无助的个人在暴力历史中的宿命。这新的宿命，使溥仪后来再度遭到贝尔特鲁奇式的理想之父的惩戒。至此，贝尔特鲁奇得以“出色”地呈现一个充满意识形态性的中国当代政治情境。在这同样充满暴力的惩戒之后，溥仪获得了“新生”。但这一次，绝非是庄以淳式的：庄以淳旨在将溥仪变为一个“人”（也许在贝尔特鲁奇那里，这个“人”字需要大写），而在《末代皇帝》中通过改造而新生的溥仪倒像是经历了一次贝尔特鲁奇式的倒逆，他从中获得的，只是一份孩童的安详与纯洁。于是，这与其说是一个“从皇帝到公民”的中国历史叙事，不如说是一个不无意识形态色彩的东方主义奇观。

《末代皇帝》的辉煌再次印证了一个忠顺的资产者之子的足迹。贝尔特鲁奇，无疑是世界电影史上一个重要的电影创作者。他不是一个艺术的律条与围栏的僭越者，而是一个尾随拓荒者于其后辛勤耕作而有所成者。他不是西方世界的预警人，也不是执著的社会批判者，他只是不愿模棱两可地面对没落的欧洲和西方文明，含着一缕狡黠而忧伤的灰色微笑。

第三节

《十诫：关于杀人的短片》： 人道主义的困境

《十诫：关于杀人的短片》

Decalogue

A Short Film about Killing

导演：克日什托夫·基耶斯洛夫斯基

编剧：克日什托夫·皮耶谢维茨

克日什托夫·基耶斯洛夫斯基

摄影：

主演：米洛斯瓦夫·巴卡(饰杀人犯雅采克)

克日什托夫·格洛比什(饰律师皮奥特)

扬·特萨日(饰出租汽车司机沃德拉马)

波兰电视台及西德SFB电视台出品

获1987年戛纳电影节评委会奖

1987年欧洲电影最佳影片菲利克斯奖

1988年圣塞巴斯蒂安电影节评委会奖

1. 基耶斯洛夫斯基和《十诫》

波兰导演克日什托夫·基耶斯洛夫斯基因他的系列片及相关的影片《十诫》成了20世纪80年代末90年代初的世界影坛的“热门话题”，也使他被命名为“后大师时代”凤毛麟角式的“世界级天才”。但一个来得太迟的成功——在知命之年到来，多少有点儿像基耶斯洛夫斯基影片中的苦涩的“奇迹”，或者不如用基耶斯洛夫斯基所偏爱的名词，称之为一次“机遇”[基耶斯洛夫斯基曾指出：“如果



◆ 基耶斯洛夫斯基

我们想知道为什么每个人都有自己的命运，就应该去追寻其根源，那么也就会发现机遇的重要性。”“如果我们来看《十诫》的剧本，就会了解到它是以这样的机遇为基础而编写的。”见《〈十诫〉：与克日什托夫·基耶斯洛夫斯基的谈话》，〔法〕《正片》杂志第346期，译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期；那多少有点儿像博尔赫斯《交叉小径的花园》〔阿根廷诗人、小说家博尔赫斯《交叉小径的花园》：“我将我们交叉小径的花园，遗留给各种不同的、并非全部的未来。”见《外国文艺》，1981年第3期〕叉路口上多种偶然或曰“选择”、“命运”中的一种。

正像基耶斯洛夫斯基的自谦之词：他是一个“朴素的、地方性的导演”〔转引自《基耶斯洛夫斯基的〈十诫〉》，〔英〕《画面与音响》，1990年夏季号，译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期〕，他的艺术之路或曰机遇的构成联系着波兰电影的发展和嬗变。他先是一个记录片导演——直面真实、记录真实，并以此描绘世界、揭示真理，但他不无痛苦地发现“摄影机越和它的人类目标接近，这一目标就似乎越易在摄影机面前消失”〔转引自《基耶斯洛夫斯基的〈十诫〉》，〔英〕《画面与音响》1990年夏季号，译文见北京电影学院《教学编译参考》1991年第3期〕，于是他成了一个故事片导演。他的早期故事片《影迷》（Camera Buff，1979年，获莫斯科电影节大奖）似乎是他对自己的记录片创作生涯的反讽与滑稽模仿。1987年，他的第四部故事片，也是《十诫》中的第一部（尽管它在《十诫》中的序号是第五）《关于杀人的短片》（简称《杀诫》）为他赢得了戛纳电影节评委会特别奖、欧洲电影节最佳故事片奖——菲利克斯奖，以及波兰格但斯克电影节金熊奖。由此开始了他的《十诫》系列片和影片对全球的震动和征服。

基耶斯洛夫斯基拍摄《十诫》，是他的一次机遇，也是他的一次抉择。从某种意义上说，基耶斯洛夫斯基是颇为传统的：他认为自己——一个艺术家首先应该忠实于社会、观众、人与艺术的内容。在他看来，在一系列的社会变动和冲击下，波兰的公众幻想破灭，社会渐次坠入冷漠。“任何事情都异常混乱。再没有人真正知道什么是对，什么是错，甚至不知道为什么我们还在继续生活。”于是，“我们认为也许我们值得回到那种指导人们生活的最简单、最基本、最重要的原则中去”。〔转引自《基耶斯洛夫斯基的〈十诫〉》，〔英〕《画面与音响》，1990年夏季号，译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期〕为了表达这种原则，或曰道德，或曰规范，基耶斯洛夫斯基在他创作伙伴、编剧皮耶谢维茨的建议下选择了《十诫》。

和一切不同类型的文明一样，西方文明或曰基督教文明同样呈现为一种话

语——一种特定的话语：即对禁令、对罪与罚的界说与确定。而波兰，作为一个有着深刻的天主教传统与文化的民族，《旧约》及其中的“十诫”便具有特定的、举足轻重的地位与作用。但作为一个后现代的、一个自称“不可知论者”的艺术家，基耶斯洛夫斯基当然不是，也不可能是一个原旨教义的信奉者。他的《十诫》既不是对摩西十诫的阐释与重申，也不是对这一神圣律条的挑战与亵渎。它只是为基耶斯洛夫斯基提供了一种可能与借口，一些基本的生存范畴，一种可供探寻、反诘的话语模式与意义模式。“戒条对他所关心的爱情、死亡、孤独来说只是个跳板。”[转引自《基耶斯洛夫斯基的〈十诫〉》，(英)《画面与音响》1990年夏季号，译文见北京电影学院《教学编译参考》1991年第3期]在系列片《十诫》中，基耶斯洛夫斯基与其说是重申或明确了曾作为“基本原则”的十诫，不如说是借助它来表现基耶斯洛夫斯基的现代人/波兰人的道德现实中的两难处境。事实上，当人们进入了系列片《十诫》的情境中时，上帝或曰十诫律条变得更为困惑与暧昧了。基耶斯洛夫斯基以他的作品证明了他是现代电影大师当之无愧的后继者。正像他率直而不无幽默地表白：“人总是要抄袭的。当然最好是抄袭杰出者的作品啦！”[《〈十诫〉：与克日什托夫·基耶斯洛夫斯基的谈话》，(法)《正片》杂志第346期，译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期]于是便有人指出：“你的摄影机同时是X光照相机，正好将内心秘密和一些悬念暴露出来，可以说是伯格曼遇见了希区柯克。”[转引自《基耶斯洛夫斯基的〈十诫〉》，(英)《画面与音响》1990年夏季号，译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期]但是和伯格曼不同，基耶斯洛夫斯基与其说是在质向上帝的有无，不如说是在质问信仰自身；与其说他是在呈现孤独者的地狱，不如说他是在表现普通人逃离孤独的挣扎。当然也与希区柯克不同，基耶斯洛夫斯基不仅将后者的深层结构表面化了，而且所谓悬念也不再是戏剧化的悬念，而是被偶然性所嘲弄、所左右的生活自身的未知；同时，亦不再是弗洛伊德式的宿命，而是现代生活的机遇所编织的罗网。基耶斯洛夫斯基为系列片《十诫》选择了华沙市内的一片普通的住宅区，一片密集的高层建筑的楼群，这使他的影片多少带有了安东尼奥尼式的韵味。但这仍不是安东尼奥尼的重写本，与之相比，基耶斯洛夫斯基多了几许投入和关注，多了几分隐忍的悲悯和同情。《十诫》中的华沙街区，并不是作为现代文明与现代城市的缩影，或作为一座“或许比人类生存得更长久”的“文明的丰碑”[安东尼奥尼：《四个剧本〈红色沙漠〉题记》，伦敦，1980]，它只是基耶斯洛夫斯基用来发现普通

人——“人群中的一个”和普通人生活的场所。尽管选取了一个教义味道如此浓重的题材，但基耶斯洛夫斯基关心的并不是构置寓言、哲学或某种超越者的俯瞰。记录片生涯与特定的社会立场，使基耶斯洛夫斯基坚持《十诫》中的人物应成为摄影机随机发现并捕捉的目标，他们是普通人：他们活着，还将继续活下去，他们只是偶然进入了银幕上的画框之中。基耶斯洛夫斯基呈现但不评判，除却那份悲悯——索福克勒斯式的悲悯，他不曾试图僭越人/普通人的权限。他声称自己是一个“古老的”人道主义者：“我知道它现在很不合时尚，但是我非常相信人道主义。我相信有对错，虽然我们生活的年代讲正确与错误是很困难的，但我想这个肯定比那个好些。我相信人们要选择对的，只是有时他们不能这样做罢了。”

【《十诫》：与克日什托夫·基耶斯洛夫斯基的谈话》，〔法〕《正片》杂志第346期，译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期】显而易见，人道主义在基耶斯洛夫斯基那里不是一份媚俗的煽情或廉价的乐观，它甚或不是一缕宽容或温馨，它只意味着对人的最基本的期待和信任，它只是一份创痛、一道终极防线、一份悲观但不绝望的傲岸。

II. 古老的两难处境

或许《杀诫》是《十诫》中最为典型的一部。《杀诫》所涉及的两难处境如同一个绝望的魔咒，一个埃舍尔式的梦魇世界。它远非一个现代社会或现代文明的特殊困境，而是与人类社会同样古老的怪圈。如果说，尊重生命、尊重他人生命的神圣与尊严，是文明的端头，是人类的基本道德和必需的禁忌，是人道主义者的最后防线，那么杀人——“攫取他人性命”，便永远是一种罪恶，一种十恶不赦的罪行。于是，杀人偿命似乎成了天经地义的“亘古一法”。对杀人凶手的报复，便成为最为古老的正义之举与正义之声。然而，同在尊重生命的意义上，同在《圣经·十诫》的“汝不可杀人”之为人的权限的意义上，杀人犯以种种名义或无名所犯下的罪行，和复仇者在正义之名下的所为，以及以法律/惩罚之名所执行的死刑判决，同样构成了对生命尊严的践踏，对人类生命的戕害，对人的权限的僭越。但不以死刑来完成对杀人罪的惩戒，便不足以表明他人生命的神圣，便不足以构成对欲攫取他人性命者的威慑；而死刑的执行，则无疑是一种社会性的暴行，成为人类文明的自我贬值与自我亵渎。赞同与反对死刑，便始终成为法学界莫衷一是的话题，它同时成为人道主义的终极困境之一。它似乎必须在两种暴行中作

出抉择，但这抉择是无法作出的：同为对生命的戕害，只是其中之一获得了体制的保护与认可罢了。然而，拒绝作出抉择，或选择成为激进的死刑反对者，同样或流于伪善，或显露出无力与孱弱。一如维克多·雨果的名句：“我们求诸于后世的，不是复仇，而是正义。”那么何为正义？——一种公正的判决？一个更为合理的社会？一个会减少犯罪率的社会生态？然而，人类社会与人类文明演进至今，并未曾在任何意义上改进杀人与死刑间的两难处境。杀人者，尤其是残忍、冷酷的杀手，杀害老弱妇孺者，仍令人深恶痛绝，必置其于死地；而死刑则成为同一罪行的仿作与搬演。人们可以废除十字架、火刑、断头台、绞刑与电椅，人们可以尽可能地选择“人道”的死刑执行方式，但这并不能改变死刑同样是在戕害生命，同样构成生命尊严之贬值的事实。但在某些废除了死刑的国家与城市，犯罪率、杀人案急剧上升，要求恢复死刑的呼吁日甚一日，又成为对反对死刑者的反讽与嘲弄。这是人类社会的悖论，文明的悖论与道德的悖论。其间，人道主义者/直面者没有半点儿辗转、侧身的余地。而对于这一悖论式情境的选取与呈现，正是基耶斯洛夫斯基的《十诫》的主题特征。《杀诫》也正是在这一意义上成为《十诫》的代表作。

与《十诫》中的其他篇章相比，《杀诫》的叙事构成要单纯、缜密得多。除却序幕（一个镜头段落）和尾声（一个场景）之外，整部影片由四个大组合段构成。第一个大组合段是平行叙事组合段交替呈现出杀人犯雅采克无目的地漫游、受害者出租汽车司机沃德拉马出车前的准备、未来的辩护律师皮奥特的律师资格考试。第二个大组合段是雅采克残忍地、冷血地杀人。第三个大组合段是死刑宣判后皮



◆ 《关于杀人的短片》

剧照

奥特的困惑。第四个大组合段是交替叙事组合段，与皮奥特、雅采克临刑前的谈话同时呈现的是刽子手、检察官、监狱长死刑执行的准备，直到绞刑执行的全过程。事实上，除却第一大组合段成为世界银幕上所见不多的一幅阴郁、丑陋的现代都市情景，以及对基耶斯洛夫斯基的、比宿命更为可怖的“机遇”展露外，影片主体是杀人与死刑两个大段落间详尽的顺时呈现，它们构成了影片令人难以承受的杀戮行为的复查。

其间，基耶斯洛夫斯基不曾落入任何“元叙事”的窠臼。一切似乎只是一个杀人案例的记录而已。在这个“杀人”故事中，没有令人抛洒一掬同情之泪的无辜的被害者，或令人一倾其满腔义愤的杀人狂，只是大都市无数无端杀戮中的一件。第一大组合段中异叙事的三个平行视点的设置，使我们不曾对任何一个人

◆ 《关于杀人的短片》

剧照



◆ 《关于杀人的短片》

剧照



物——无论是杀人者还是受害者多一分认同，多一点儿理解。如果说杀人者雅采克的行为邪恶、歹毒、丑陋，那么他也从未成为影片叙境中一块刺目的污斑，他并不比冷漠的人群及阒无人迹的、肮脏的街道和残忍的斗殴者更为丑陋，倒更像是其间“和谐”的一景。显而易见，这并不是一只“鸽群中的猫”或“羊群中的狼”。如果说被害的出租汽车司机确实无端遭戮，但他怪僻、阴暗的行为并不曾片刻获取观者的同情。和他那辆擦拭得过分洁净的出租车一样，这位受害者以一种极度的冷漠和刻薄表现了他对同类的憎恶和轻蔑。他与雅采克的惟一不同之处似乎是，他更多地用语言而不是行动，更多地用冷酷的恶作剧而不是直接的伤害来侵犯他人。尽管影片以极为吝啬的色彩——不会被冬日阴霾的天空、色彩重浊的滤色镜所吞没的红色作为叙境中的惟一线暖意（它主要成为影片中的女性——雅采克的女友、皮奥特的妻子，以及几个小姑娘的服装色彩），但这线暖意不可能柔化叙境中非人的寒冷。第一大组合段中，也是全片中惟一个温情的段落是在一家照相馆为橙红色的光线所照亮的橱窗内。伴着舒缓的音乐，充满画面的是一幅高调摄影照片上的行坚信礼的少女，纯洁而柔美，镜头由窗内反打为雅采克的中景，他那粗野的面容第一次笼罩在这暖色的光照里，也是第一次，在这张脸上显出人的表情。我们将在很久以后才能得知，对雅采克，这意味着妹妹——如花朵般舒缓地向未来绽开的少女，这是他坚冷如顽石的心中惟一一块人的肌质，惟一处伤口与创痛（也是在这一段落中，平行切入出租车司机的惟一一次“善行”：他对一条道旁的小狗显露了一点儿同情和善意）。但一如雅采克所珍藏的妹妹泛黄的照片和挎包中预谋杀人的凶器：绳索与铁棍混杂在一起，这点儿温馨、这



◆ 《关于杀人的短片》
剧照

处创伤并不能改变雅采克残忍的暴力冲动，而且临刑前他对妹妹的回忆与追述似乎也只是求生欲望的一种流露。他同样可以在对着窗外的小姑娘善意、无邪地欢笑之后，在手掌上缠紧杀人的绳索，并且不会忽略在离去前往喝剩的咖啡中唾上一口唾沫。于是，没有正义复仇的呐喊，也没有柔情怜意的伤感。

在《杀诫》中，对这一切作出了微弱的抗议与挣扎，因之也成了希望之寄予的，是辩护律师皮奥特。但和同一序号的电视片不同，他不曾成为影片中权威视点的拥有者与出发者，他并非评判者与裁决者，他只是无法安居在自己选定的观众席而已。只是在第一、第二大组合段之后，他才成为第三、第四组合段中的核心人物，成为叙事视点的出发者。皮奥特不能如自己所宣称的那样，站在律师席上，只为获得更为广博的阅历与体验，尽管他不曾试图僭越人类的权限，成为是非善恶的权威评说人，但他不能不为捍卫生命、人类的尊严与价值而奋斗。但在《杀诫》之叙境中，皮奥特为注定失败的事业所做的战斗，甚至不能使他成为一个西绪福斯式的英雄【参见〔法〕加缪：《西绪福斯的神话》，人民文学出版社】，相反使他成为一个严酷现实面前的无能的孱弱者，一个不堪一击的理想主义者，一个多重意义上的失败者：他输掉了自己律师生涯中的第一个官司，因而输掉了他试图挽回的雅采克的生命，他的信念使他无法相信他所遭到的失败是注定的、无可挽回的，他因之而陷入了绝望的自我怀疑之中。当他作为一个捍卫生命的斗士而遭惨败之后，他只能成为一个不称职的忏悔牧师：他满足雅采克最后的愿望，他倾听雅采克最后的诉说，他接受雅采克的情感托付，他尽其可能为雅采克争取再多几分钟的生命。但一如他无法拯救雅采克的生命，他同样不能拯救雅采克的灵魂：他无法赦免罪恶或许诺新生。

基耶斯洛夫斯基借皮奥特女友之口说出：“人们会爱你——就像我。”无疑地，基耶斯洛夫斯基也爱他，但他并非基耶斯洛夫斯基/叙事人的化装与假面。他只是在基耶斯洛夫斯基悲悯的目光中出演的这出注定的悲剧中的一个角色而已，而且和出租车司机、雅采克一样，是一个悲剧角色。为了改变或超越杀人与死刑间的两难处境，他使自己陷入了这出悲剧，他将其视为生命与灵魂的悲剧，而未能意识到这是人类与文明的悲剧。在进行了一场堂吉诃德式的战斗而遭到失败之后，他使自己成了喋喋不休的哈姆雷特：他试图通过自责来化解绝望，他宁愿背负一份个人的无能与失败来替代一种现实主义者的清醒。但当他试图倒转时间、改变



◆ 《关于杀人的短片》

剧照

历史时，他暴露了一个人道主义者的孱弱。他可以举起他的手来反对死刑，但不能因此而制止罪恶。他只能幻想他曾出现在恰当的地点，在恰当的时刻阻止了罪行的发生。但这一切是如此地无力、幼稚，他不是、不再是一个斗士，他使自己成了一个蹩脚的“诗人”。于是，在影片的尾声中，尽管旷野的尽头有一线暖调的夕阳的余晖，但暮霭已笼罩了大地，皮奥特独自坐在车门旁绝望地、撕肝裂胆地哭泣，为雅采克，也为他自己。当他试图背负这古老的困境时，他便使自己和这困境的历史一样绝望而苍老。

事实上，比皮奥特更能代表基耶斯洛夫斯基的叙事观点的是“沉默的目击者”。如果说，皮奥特只能幻想着在罪恶发生之前制止罪恶，那么基耶斯洛夫斯基则确乎将“沉默的目击者”安排在了出租车司机，也是雅采克死亡之旅的中途，而他所化身的测绘工确乎挡住了将他们载往罪恶与死亡的车流。甚至穿透了叙境的封闭，他缓缓地回过头来，将忧伤多于谴责的目光投向车后座上的雅采克；反打镜头中，雅采克似乎在这目光下瑟缩了，他努力地试图将自己的头更深地隐没在黑暗里。此时，升起一片飘忽的、神秘的人声低吟，似乎是天谴，又似为哭泣。当这神秘的声音消失之后，“沉默的目击者”恢复了他叙境中的身份，他闪身道旁，望着出租车驶往画面纵深处，驶往罪恶与死亡，驶往被害者与凶手的双重毁灭。他同样不能阻止罪恶，尽管他比皮奥特更为清晰地俯瞰并透视了罪恶与死亡，但他只是一位目击者，满怀着悲悯与智慧的痛苦。在另一场景中，他将同样的目光投向皮奥特，投向因皮奥特的离去而空白了的楼道，在这里皮奥特曾被生命与死亡的场景和话语所撕扯（他前往临刑的雅采克的死牢，同时得到了同行对他喜得贵

子的祝贺)。只是这一次，沉思多于忧痛。“沉默的目击者”和基耶斯洛夫斯基一样，同样无法解脱这古老的两难困境间的死结。

III. 叙事·纪实与戏剧

如果说“一部影片首先是一种风格，其次才是一种语法”〔意〕帕索里尼：《诗的电影》，载《世界电影》，1982年第4期〕，那么事实上，《杀诫》也正是在风格的意义上，成了《十诫》的代表作。在《杀诫》中，影片叙事人是绝对抽离的，固定、运动的摄影机完美地构成了间离的、记录式的镜头风格。在《杀诫》中，摄影机充当了真正的“沉默的目击者”——沉默、冷峻，几近无动于衷。它目击，却不评判，也许是无从评判；它记录，却未曾仲裁，也无法仲裁。与此同时，影片叙事人又是充分介入的，影片呈现出一种空前风格化的特征：几乎所有的镜头都被加挂的

◆ 《关于杀人的短片》剧照



◆ 《关于杀人的短片》剧照



滤色镜改变了其“自然”色彩，从浊绿到棕黄的画面，呈现出一派单调、阴森、肮脏的印象式风格。与《杀诫》中的记录风格同在的，是几近自然主义的事件呈现。影片中的事件与人物似乎是极端偶然地、未经剪裁地被摄入了镜头。影片的第一个大组合段中充满了“无谓”的偶发事件：高层建筑上掉（扔？）下的一团脏布，街头无名的斗殴者，一只孤独的流浪狗……然而，这一组合段却是由三条线索、三个主要人物的平行呈现结构而成的。整部影片有着一种严格的、几近经典的“三一律”的叙事结构：匀称、清晰，似乎是影片中那无个性的、非人的、栅格化的城市空间的同构体。无为时间——雅采克、出租车司机单调的都市游荡，和为期待与憧憬赋予了张力的时间——皮奥特的考试，彼此间形成了一种反讽式的对位。事实上，影片的第一大组合段，是一个为戏剧性时刻而结构的叙事段落。这三个似乎偶然地为漫游的摄影机镜头所捕捉的人物都正在不知不觉中临近一个“命定”的时刻：出租车司机在他对乘客苛刻的挑剔与古怪的趣味中，正在为自己选定杀手，雅采克则在无谓的、似乎又迫不及待地准备杀死一名——任何一名出租车司机的同时，将绞索套在了自己的脖子上，并收紧了绳套；而皮奥特却沉浸在一种理想主义者的悲观、固执与梦想中。他所不知道的是，即将发生在他身边的罪行将成为他期待已久的律师生涯的开端，但或许也就是结束，等待着他的注定的失败和理想的破灭。而对于一个理想主义者说来，这无异于一种死亡。于是，这三个“闯入镜头”的人物在一个似乎以自然主义的方式呈现出的时间流程之中，自鸣得意地、麻木不仁地、满怀欣喜地趑行着他们的人生之路，而死亡——尽管有着不同的形象，已在不远的地方守候着他们。如在第一大组合段的最后一个场景中，雅采克“终于”坐进了沃德拉马的出租车，后者启动了汽车。此时在一个特写镜头中呈现出反光镜里一辆明黄色（一个灾难、动荡的色彩符号）的出租车正在背后启动，明灭着的前灯似乎是一个预警的信号。伴着阴郁、不祥的音响，传来了雅采克阴森森的声音：“别太快。”几乎像超现实的地狱问答，沃德拉马用同样阴沉的声调回答：“不能等。”就这样抢行在黄色轿车的前面，不肯稍有耽搁与等待地赶往自己的死所。

《杀诫》无疑是一部关于死亡——和平时期的“非正常死亡”的影片，事实上，影片中有两个完整的，过于完整、精细、客观的段落，用以呈现两次死亡/杀戮的过程。在沃德拉马遇害的段落中，生命呈现出它惊人的坚韧与顽强。对于死亡，

出租车司机有着过分强健的生命和几近动物本能的求生欲望，以致凶手雅采克不得不动用三种凶器，绳索、铁棍和石块来三度行凶。一如沃德拉马的身体已在窒息中停止了挣扎，他僵直的手指仍紧紧地扣在方向盘上，在一片空旷与静寂中长鸣的喇叭声如同无望而顽强的呼救；当雅采克将沃德拉马的“尸体”拖下河堤时，那毛毯包裹之中竟再次传出了似人非人的声音，那是哀告，是求饶。此时此刻，它已然成为真正的恐怖。在这段落中，生命的顽强与其说是对生命的礼赞，不如说凸现、点染了死亡、杀戮的肮脏与丑陋。而影片中两个以抽离的、纪实风格拍摄的死亡/杀戮段落，同时被精心地构置为一次戏剧式的对位。冷酷而凶残的杀人犯雅采克在死刑面前几乎重演了他的被害者所表现出的一切：同样顽强而卑怯的求生欲，同样本能而无效的挣扎与反抗。尽管一个是卑鄙的谋杀，一个是正义的行刑，但被杀者同样呈现为绝望、无助与迷惘。沃德拉马曾顽强地挣扎并求助，但回答他的，只是远远的公路上，一个骑车的路人诧异却并不好奇的一瞥；一列

出租车司机有着过分强健的生命和几近动物本能的求生欲望，以致凶手雅采克不得不动用三种凶器，绳索、铁棍和石块来三度行凶。一如沃德拉马的身体已在窒息中停止了挣扎，他僵直的手指仍紧紧地扣在方向盘上，在一片空旷与静寂中长鸣的喇叭声如同无望而顽强的呼救；当雅采克将沃德拉马的“尸体”拖下河堤时，那毛毯包裹之中竟再次传出了似人非人的声音，那是哀告，是求饶。此时此刻，它已然成为真正的恐怖。在这段落中，生命的顽强与其说是对生命的礼赞，不如说凸现、点染了死亡、杀戮的肮脏与丑陋。而影片中两个以抽离的、纪实风格拍摄的死亡/杀戮段落，同时被精心地构置为一次戏剧式的对位。冷酷而凶残的杀人犯雅采克在死刑面前几乎重演了他的被害者所表现出的一切：同样顽强而卑怯的求生欲，同样本能而无效的挣扎与反抗。尽管一个是卑鄙的谋杀，一个是正义的行刑，但被杀者同样呈现为绝望、无助与迷惘。沃德拉马曾顽强地挣扎并求助，但回答他的，只是远远的公路上，一个骑车的路人诧异却并不好奇的一瞥；一列

◆ 《关于杀人的短片》剧照



出租车司机有着过分强健的生命和几近动物本能的求生欲望，以致凶手雅采克不得不动用三种凶器，绳索、铁棍和石块来三度行凶。一如沃德拉马的身体已在窒息中停止了挣扎，他僵直的手指仍紧紧地扣在方向盘上，在一片空旷与静寂中长鸣的喇叭声如同无望而顽强的呼救；当雅采克将沃德拉马的“尸体”拖下河堤时，那毛毯包裹之中竟再次传出了似人非人的声音，那是哀告，是求饶。此时此刻，它已然成为真正的恐怖。在这段落中，生命的顽强与其说是对生命的礼赞，不如说凸现、点染了死亡、杀戮的肮脏与丑陋。而影片中两个以抽离的、纪实风格拍摄的死亡/杀戮段落，同时被精心地构置为一次戏剧式的对位。冷酷而凶残的杀人犯雅采克在死刑面前几乎重演了他的被害者所表现出的一切：同样顽强而卑怯的求生欲，同样本能而无效的挣扎与反抗。尽管一个是卑鄙的谋杀，一个是正义的行刑，但被杀者同样呈现为绝望、无助与迷惘。沃德拉马曾顽强地挣扎并求助，但回答他的，只是远远的公路上，一个骑车的路人诧异却并不好奇的一瞥；一列

◆ 《关于杀人的短片》剧照



驶过的列车与其说带来了获救的希望，不如说以其轰鸣声成了谋杀者的帮凶。惟一的“目击者”，是阒无人迹的旷野上、温暖而幽暗的暮色中，伫立着的一匹灰色马。那幅画面，如同一幅宁静而冷漠的绘画。比沃德拉马“幸运”，雅采克之死有着众多的目击者，而这些目击者则出自对生命的尊重与热爱，必须成为死亡的执行者与见证人。这是他们的职业：执法者、正义者的使命。

尽管影片充满了对偶发事件与无为时间的纪实式呈现，但事实上，影片有着众多的戏剧性巧合：沃德拉马曾与路边的一个卖菜女调情，而此人却正是他未来的谋杀者雅采克的女友，似乎也是后者决意杀害一名出租车司机的惟一可寻的动因，而这番遭遇则使姑娘一眼由车窗前悬挂的怪脸窥破了雅采克之轿车的来路，通过了律师资格考试的皮奥特，欣喜若狂地将这一喜讯通告了他遇到的第一个陌生人，而此人则是正驾车奔向死所的沃德拉马；皮奥特在一家咖啡馆中与女友共度他生命中这一幸福、重要的时刻，在同一咖啡馆中，在他近旁，雅采克已完成了谋杀前的最后准备；沃德拉马拒绝了一个牵狗的女人和一个酒鬼，因而选定了雅采克，确认、“选择”了自己惨死的时刻与方式……一系列的偶合使这三个可能永不相识、相逢的路人呈现出宿命式地勾连，如同一次“萨马拉约会”[美国约翰·奥哈拉小说名，取自英国小说家毛姆的戏剧《谢比》，意为“无法逃脱的死神之约”]。然而，基耶斯洛夫斯基构置了这些巧合，却没有强调这些巧合。它们当然不是“天下真小”[It's a small world.]式的感叹，也不是一种宿命意义上的认可与无奈，它们只是呈现了一种残酷的“机遇”，基耶斯洛夫斯基的世界是一处“交叉小径的花园”。

这是一个死亡与杀戮的故事，但其真义却在于生命。尽管不无困惑与质问，基耶斯洛夫斯基仍在一个进退维谷的境地中固守着人道主义的最后防线：对生命/他人生命的尊重。但不是媚俗的、对生命的诗意的礼赞（事实上，《杀诫》成了对经典人道主义/赞美生命之故事的一次颠覆与解构），不是无条件地、对死亡与杀戮的控诉与谴责，而是生命面对着死亡/人类戕害人类时的困惑、苍凉与创痛。那是人类的、永恒的司芬克斯，但基耶斯洛夫斯基直面着它。在影片的结尾处，基耶斯洛夫斯基无疑在分担着皮奥特的绝望和痛苦，但他不是一个失败者。超越了善与恶，超越了道德与法律，超越了《圣经》与禁令，基耶斯洛夫斯基直面着现代世界，直面着邪恶与罪行，直面着文明的困境。同时，仍用大写字母来书写生命。

第四节

《十诫：关于爱情的短片》： 孤独者的恋人絮语

《十诫：关于爱情的短片》

Decalogue:

A Short Film about Love

导演：克日什托夫·基耶斯洛夫斯基

编剧：克日什托夫·皮耶谢维茨

克日什托夫·基耶斯洛夫斯基

摄影：维托尔德·阿达维克

主演：格拉日娜·沙波洛夫斯卡

(饰玛利娅·玛格达兰娜

简称玛格达)

奥拉夫·鲁巴申科(饰托梅克)

波兰 彩色故事片 1988年出品

影片获西班牙圣西巴辛评委会奖

波兰格但斯克电影节金熊奖

1. 恋人絮语

继《杀诫》之后，基耶斯洛夫斯基拍摄了他这一系列片中的第二部影片，《十诫（之六）：关于爱情的短片》（简称《情诫》）。影片不如前者那样轰动，亦不如前者那样带给人们几乎无法承受的震惊体验，但后者却更加精美，更多一些普通人的痛楚、期待和绝望的宽宥。正像片名所表明的：这是一部关于爱情的影片，或者说是一个存在于想像与期盼中的爱情与恋人的故事。因而它只是一个类爱情故事而已，或许它更贴近于罗兰·巴特的《恋人絮语》，而不是作为所谓的“爱情故事”（“奇遇”），即所谓“恋人为了达到与社会协调所付出的贡品”〔法〕罗兰·巴特：《恋人絮语》，上海人民出版社〕。

事实上，早在1960年，当现代主义大师安东尼奥尼的影片《奇遇》坍塌了绵延了两千年的“亚里士多德情节律的长城”之后〔美〕陶·温斯顿：《安东尼奥尼和无情节的电影剧本》，载《电影艺术译丛》，1980年第4期〕，他以《夜》、《蚀》所组成的“现代爱情三部曲”，便成为对现代人情感枯竭的揭示与反讽。安东尼奥尼明确地称它们为“新人”，一种在现代生活与古老的道德律的约束之下瘫痪了的残缺者〔意〕米·安



◆ 《情诫》剧照



◆ 《情诫》剧照



◆ 《情诫》剧照



◆ 《情诫》剧照

东尼奥尼:《关于电影创作问题的谈话》,载《电影艺术译丛》,1980年第4期。或许将其名之为“现代没有爱情三部曲”要恰当、贴切得多。而在伯格曼处,“爱情”场景成了“奥斯维辛式情境”[[瑞典]英格丽·褒曼:《我的生活》,录伯格曼语]中的一幕,恋人间的对话,成为回荡、碰撞在四壁间的独白;更有甚者,恋人间的独处成为萨特之“他人即地狱”的印证。然而,为诸多现代主义大师始料不及的是,他们的影片在放逐了情节/爱情故事的同时,放逐了“恋人的絮语”,放逐了恋人絮语所潜藏的反叛、颠覆或曰拯救的意义。一如罗兰·巴特独具慧眼的洞见:“如今,恋人的絮语备受冷落。说的人也许成千上万(谁知道呢),但又不被任何人认可。它被周围的种种语言所遗弃,或忽略,或贬斥,或嘲弄,既与权威无缘,又被摒绝于权威性机构(科技界、学术界、艺术界)的大门之外。而当某种道白放任自流,游离于现实土壤之外,独往独来时,它就只能成为一种肯定之载体,不管这一载体是多么地微弱。”[[法]罗兰·巴特:《恋人絮语》,上海人民出版社]一如罗兰·巴特所揭示的,爱情之有

别于婚姻在于前者是一个充分个人化的、非秩序的、非理性的行为与话语方式。在西方的权力结构的范型中，爱情始终是一种异己的、颠覆性的力量。而“爱情故事”之意义，正在于它以一种元语言的方式，将恋人的絮语整合而为秩序的、理性的存在。爱情故事之于“恋人絮语”是一种社会化的、异己的语言，一种现代神话[〔法〕罗兰·巴特：《恋人絮语》，上海人民出版社]。也正是在这种意义上，恋人絮语成为一种“肯定之载体”，成为一种拯救的力量。

在《情诫》中，托梅克成为这一“恋人絮语”的持有者与恋人情境的呈现者。在影片近五分之四的篇幅中，他作为一个孤独的恋人（“谁不曾无望地爱过，谁就不懂得爱情。”[《普希金诗集》，人民文学出版社]）在出演着恋人们的疯狂、痛楚而迷醉的情境，他也是恋人絮语的捍卫者。他与玛格达间的对话成为一个有趣的例证。托梅克回答玛格达的问题“说到底，你为什么监视我？”是“因为我爱你”。而玛格达对此只是轻蔑地一笑。她必须将这个“我爱你”“转译”而成为一种要求、一种行为：“那



◆ 《情诫》剧照



◆ 《情诫》剧照



◆ 《情诫》剧照



◆ 《情诫》剧照

你想要什么？”转译而为“你想吻我？”“你想……和我做爱？”“也许你喜欢和我一起旅行？——去湖区，或布达佩斯？”而当这一切都为托梅克所否定，并申明他“什么也不要”时，玛格达体味到了真正的恍惚。“爱情”之于玛格达——一个成熟的、应裕自如的现代人来说，是一个陌生的、荒唐的、令人羞于启齿的字眼。她将再度正面否定它的存在：“没有这种事。”而当她诱动了托梅克的欲望，而后者却在性行为上遭到失败时，她冷酷而残忍地得出结论道：“这——就是爱情的全部。”这一结论导致了“恋人絮语”中的一幕（244）或曰《少年维特之烦恼》之最后一幕：托梅克的自杀【法】罗兰·巴特：《恋人絮语》，上海人民出版社】。

事实上，在《情诫》中，托梅克之为“恋人絮语”的持有者与出演者，与影片潜在的关于托梅克的“成人式”，成为互相解构的主题设置。作为一个孤独而执著的恋人，他同时是一个反社会/非秩序式的个人：他在暗夜中破窗而入，盗走望远镜；他窥视他人隐私；他偷窃私人信件；自杀。这一切使他游离于秩序边缘，成为一个遭放逐或自我放逐者，一个社会学意义上的未成年人。而当他劫后生还，在他终于亮起来的窗口，玛格达/我们看到的第一个情境是托梅克拉上了窗帘，这是一个成熟的姿态。在托梅克处，它成为一个爱情故事的终结，它宣告了对恋人絮语的弃置。托梅克已长大成人，他成为了一个社会意义上的主体，一个臣服者。于是，恋人絮语的伸延，意味着成人式的延宕；而成人式的出演（尽管不是以其经典的元语言模式：婚礼），则意味着“恋人絮语”中潜在拯救的失落与放逐。

就叙事结构而言，《情诫》无疑是经典的。它包含着一个意义的交换及角色间的倒置与换位（笔者将在下文中详细论及此点）。而这一换位的语义之一是，托梅



◆ 《情诫》剧照

克、玛格达之为“恋人絮语”之持有者与出演者的互换。当玛格达守候在窗前，期盼着托梅克的窗口再度闪亮时，她已取代后者，成为爱情情境中那个孤独的恋人。于是，角色间的换位，爱者与被爱者的交替缺席，使得一个经典的爱情故事始终未得成就。《情诚》因之而成为“恋人絮语”式的一个片段，它始终只是恋人的独白。一如玛格达的倾诉只是朝向一只线路未曾接通的电话，一个假想中的、并不存在的听者。

II. 窥视与反窥视

从某种意义上说，《情诚》是又一部窥视者的故事。其中有着一个年轻的窥视者，一份真诚、绝望而无处附着的爱。事实上，《情诚》是与《十诫》之禁令最为游离的一部。如果说影片有着一个准确的视觉叙事契机的话，那么，这是一个窥视与窥视者的故事。一如人们所熟知的，一个窥视者和窥视者视域所构成的电影叙事并不是基耶斯洛夫斯基

的首创或发明。三十四年前，它已成为希区柯克影片《后窗》的情节模式。随着现代主义和电影大师时代的到来，现代电影理论的发展和现代艺术特有的媒介自反特征使人们意识到：从某种意义上说，窥视与窥视癖正是构成影院机制、观影心理与影片叙事机制的重要因素之一。首先是摄影机镜头就在扮演着“瘸腿魔鬼”[萨日勒：《瘸腿魔鬼》，人民文学出版社]——他人生活的窥视者，在诱发着弗洛伊德所谓的初始情境。于是，呈现一个窥视者



◆ 《情诚》剧照



◆ 《情诚》剧照

的故事成了现代主义电影构成其反观性与媒介自指的方式之一。一如艺术电影的每一次成功尝试都会迅速地为商业电影所抄袭或“继承”，并立刻复制出无数的“少儿读本”，窥视与窥视者的故事渐渐成为一种“新”的电影叙事模式：影片中的主人公——窥视者大都是某种意义上的“瘫痪者”，他（他们）在不同程度上丧失或缺乏在现实中采取行动的能力和可能。在《后窗》中，这是一个客观、外在的原因：一场事故使主人公新闻记者腿上打上了石膏，于是他只得坐在后窗下，以通过照相机的变焦头观察/窥视对面楼窗里若干人家的生活消磨时光，但这一无聊的游戏竟使他发现了一桩肮脏的谋杀。而《放大》中托马斯的情况就要复杂些了。事实上，托马斯所扮演的是大众传播媒介时代的骑士，他是个尤金·奥尼尔所谓的“大神布朗”[尤金·奥尼尔：《大神布朗》，载《世界文学》，1981年第4期]——一个成功者与“健全者”，但是他所征服与占有的只是表象世界。获取与占有表象不仅是他的创作方式，而且成为他惟一的生活方式和



◆ 《情迷》剧照



◆ 《情迷》剧照



◆ 《情迷》剧照



◆ 《情迷》剧照

与真实世界的惟一连接点。舍此之外，他无视任何真实的存在与一切人/他人的价值。但这个表象的制造者与占有者同时也为表象所俘获、所围困。在《放大》中，表象不仅“掏空了现实，使之成为欲望”〔法〕让-保罗·萨特：《想像心理学》，《光明日报》出版社〕，而且他也掏空了制造者——托马斯本人，使他丧失了接触、驾驭、处理现实生活的能力。在其他应用这一叙事模式的商业电影（诸如《诱惑》、《女士，当心》）中，主人公大都是某种意义上的心理变态者或心理症患者。所不同的是，商业与维护日常生活意识形态的需要，使得制作者们将关注点转移到被窥视者——一个有暴露癖的、从而诱发了窥视欲望的女主角身上。这一视点的反转同时意味着艺术电影的自指与反讽为商业电影对窥视者与窥视欲望的认同所取代。在其中的佼佼者、美国奥斯卡最佳影片奖得主《性、谎言、录像带》〔1990年获奥斯卡最佳影片奖〕中，主人公索性成了一个真正的残缺者：一个性无能的男人。

在这一叙事模式中，窥视是变态性心理：窥淫欲与恋物癖的



◆ 《情欲》剧照



◆ 《情欲》剧照



◆ 《情欲》剧照



◆ 《情欲》剧照

呈现形式，因之也是一种潜在的侵犯性行为。它或是一种想像性的替代物，其作为一种抚慰，想像式地填充了主人公的某种缺失与匮乏。因此，窥视，同时意味着一种虚假，一种逃离现实或虚构的手段。真实永远在窥视行为之外。但尽管窥视者躲藏在幽暗处，并为他的窥视工具所遮蔽，窥视行为仍必定有其真实的对象与目标。于是，在这一叙事模式中，必定包含着一次窥视主体的反转：窥视者被窥视，侵犯者被侵犯。那是某种真实降临的时刻：它或许意味着危险的到来——他的藏身处被发现，他的面具/窥视工具被剥去，他被裸露在真实之中；它或则意味着想像的失落与拯救的降临。一如真实在窥视行为之外，拯救同样不会在窥视行为之中。从某种意义上说，《情诫》成了《后窗》的一次复查。因为，没有比透过窗口的窥视故事更接近影院情境/电影情境的了。对面窗口上的窗框成为画框的对应物，它限定了视阈，因有所遮蔽而中断了事件的连续呈现，一如银幕的光影世界，对面窗内的情境依赖于光源：只有当灯光亮起来的时候，一切才“存在”，才成为可见的。而这可见的“画面”永远是喑哑无声的。此端的窥视者，如同影院中的观众，他和其窥视对象的距离是恒定的，只有借助光学器材，他才能在视觉上改变这一距离，从而获得一种对对方生活的想像性的参与。和影院中的观众一样，这一想像性的参与于对面发生的一切全然无助而无补。《情诫》中，作为对这一自反模式的强调，玛格达的一扇窗上嵌有一块圆圆的磨砂玻璃。在视觉上，它如同一个凸镜，将窗内的情境微缩在镜中，形成了两幅画面的叠加。于是，磨砂玻璃成了对“画框中的画框”与画面特质的自指。

但基耶斯洛夫斯基的《情诫》，完成了对这一叙事模式的修正。这是一个窥视者的故事，但它在任何意义上都不是一个窥淫的故事。如果说，影片的主人公托梅克曾为窥淫的欲望所驱使（一如那个玛格达的代号：N·P·A·O·S），那么在本文叙事开始时，一种全然不同的行为动机已取代了前者。尽管托梅克是一个孤儿，一个显然背负着创伤记忆的在艰难地通过“噩梦隧道”、试图完成其成人式的孩子，但他对玛格达的窥视却显然出自一种常态的而非变态的欲望，而且这无疑是一份不同寻常的激情。影片两次呈现：当玛格达的房间中的“剧目”点染上色情意味时，托梅克便会立刻推开镜头或转移视线。但毋庸置疑，托梅克仍是某种意义上的瘫痪者与残缺者，可这并非由于托梅克本人的某种心理疾患或继往经历，残缺来自于叙境中的社会与本文的意义网络，来自于现代社会的栅格化空间，与

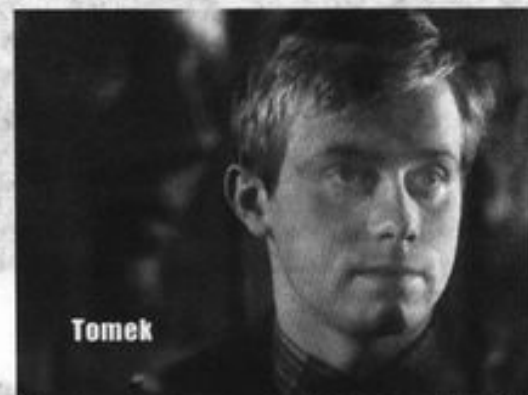
这一空间的隔绝、监禁与疏离的力量，来自于社会的冷漠。托梅克对玛格达的窥视只是一种可笑复可悲的替代物：他试图借此建立起一种想像中的交流、一份幻觉中的亲昵。因为作为一种典型的现代人，托梅克和《情诫》叙境中的人物是一些丧失了正常交流能力与可能的个人。“在接触是不可能的情况下，窥视的欲望就占了上风。”【《关于杀人的短片》和《关于爱情的短片》】，载美国《电影季刊》，1990年秋季号，译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期】他爱上了她，他关注着她的一切，于是，托梅克的隐秘生活——对玛格达的窥视成为他日常生活中最真实、最富激情与活力的一部分。每晚8点半是托梅克真实生命开始的时刻。在一个被高倍望远镜所缩短了距离间，在一个想像的与玛格达共有的空间中，托梅克独自体味着与玛格达“分享”平凡人生的快乐。一个有趣的例子是，在序幕之后的第二组合段中，当窥镜中玛格达独自开始了她的晚餐时，镜头反打为托梅克咬下了他的第一口面包。对切镜头组合起、呈现出一个托梅克想像中的、他与玛格达共有的空间，一次微末、平凡的“共进晚餐”的梦想。如果说，《情诫》有着某种主题或类似于主题的存在，那



◆ 《情诫》剧照



◆ 《情诫》剧照



◆ 《情诫》剧照



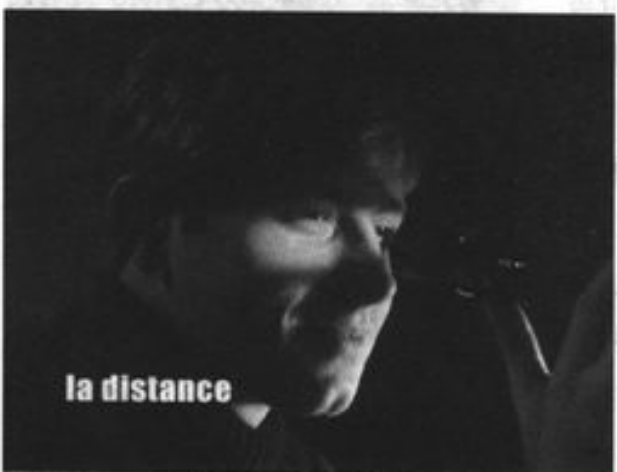
◆ 《情诫》剧照



◆ 《情诚》剧照



◆ 《情诚》剧照



◆ 《情诚》剧照

么，这主题是孤独，是渴望结束孤独、建立正常交流的愿望。但结束孤独的渴望，常成为对绝对孤独的印证。从某种意义上说，这是美国南方作家们心爱的主题，是麦卡勒斯的《伤心咖啡馆之歌》【《美国短篇小说选》，上海译文出版社】、是《心，是一个孤独的猎人》【美国女作家韦尔特蒂短篇小说名】。因为在《情诚》中，爱者与被爱者是如此地陌生、隔膜，可“望”而不可即，同一街区中的居民竟如不同星球的属民。事实上，《情诚》所呈现的，是一个由畸零者、孤独者构成的社会：不论是托梅克、玛格达或马赫辛的母亲。他们所怀抱的是一份不为人知的、绝望的爱，他们所“拥有”的是一个想像的或替代的被爱对象：在托梅克，是他的窥视对象玛格达；在玛格达，是无数过客般的男人；在老人那里，是儿子的替补、空巢中的暂居客——没有母亲，或许需要一份母爱的托梅克。在这个“世界”中，爱

是一种消费不起的奢侈。于是，玛格达选取了一个最为有效的方式：索性否定爱与爱情的存在：“没有这种事。”托梅克的故事是一个窥视者的故事，同时，也是一个绝望地试图以一种真实的接触取代这种病态的、想像中的“交流”的挣扎。他伪造取款通知、他力不胜任地充当送牛奶的工人，只为能亲眼看到玛格达；他打电话、叫来修理工，只为能以一种幼稚的方式介入、干预玛格达的生活；他留下空奶瓶、为她送上一把钟钥匙，只是在绝望地试图使玛格达意识到他的存在。但这一切都是徒劳的，它们除了使玛格达感到小小的烦恼外，丝毫未能使玛格达停下她匆忙的脚步，去注意到托梅克——那个邮局柜台后面的小职员，那个在清晨



◆ 《情诫》剧照



◆ 《情诫》剧照

时吵醒她的送奶工。那只是现代城市生活中的一种环境因素而已。对托梅克来说，更为悲哀和绝望的是，当窥镜中玛格达在独自失声痛哭时，尽管托梅克为这幅“无声的画面”而心碎，但他却是一个完全无能为力的瘫痪者：除了孩子气的自伤，他不可能有任何行动。在玛格达的生活中，他只是种子虚乌有。但是作为一个绝望的挣扎，托梅克行动了，他试图进入真实。那只是另一种形式的自伤：他向玛格达暴露了自己——一个不光彩的窥视者，一个阴暗的侵犯者，同时是一个不甚健康的孩子。他通过这一自伤在艰难地通过他的成人式之门。



◆ 《情欲》剧照



◆ 《情欲》剧照





◆ 《情诫》剧照

于是，这一叙事模式到达了它的转折点：这是窥视者被窥视，侵犯者被侵犯的时刻。那是必须直面真实——可能是充满威胁与悲哀的真实的时刻。当意识到窥视者存在的玛格达俯身在窗上的时候，正在窥视的托梅克像遭到一击般地向后一缩，也就是在他的眼睛离开目镜的瞬间，他与玛格达“共有”的那个想像的空间消失了。真实中的玛格达只是远远的大楼上一扇闪亮的窗口中的一个小小的晃动的身影。接着，切为俯身在窗上的玛格达背影的中景镜头，影片中的视点第一次出现了反转：玛格达成为，至少是试图成为视点的拥有者。对托梅克来说，这真实情景的第一幕是来自玛格达的报复：她借助于一个男人，不是借助男人的力量和来自男性的保护，而是借助他为工具，演出一个色情的场面。她把床拖到窗前，使它如同一个暴露无遗的舞台，她向托梅克预告“演出”的开始。她开着灯将那个男人拖上床。这同样是一种自伤：她通过这一场景，通过把自己表演成一个有暴露癖的女人，将托梅克定位在一个无耻的窥淫之徒的位置上，从而完成对窥视者的惩罚和对侵犯者的侵犯。这样，她成功地迫使托梅克放弃他的面具和“掩体”：他的望远镜和他的房间，走下楼来面对那个自以为是成年者、是道德和正义化身的男人。对托梅克来说，这是他进入真实所必需的代价：接受另一次“自”伤。他将自己无遮掩、无保留地暴露在玛格达面前。于是他终于进入了真实，进入了他在窥视中、想像中已极为熟悉的玛格达的房间。但托梅克在这个他终于获得真实的时刻（他曾为此而狂喜，而那一幕曾为贯穿了《十诫》的神秘青年——“沉默的目击者”所目击。“沉默的目击者”再度出现时，已是作为托梅克耻辱与心碎的见证人了[“沉默的目击者”是《十诫》中一个贯穿全剧的神秘青年。导演说：“不，他不是我一我真不知道他是谁。”他是“一种神秘因素，一些隐秘和不可解释的东西”。见《《十诫》：与克日什

托夫·基耶斯洛夫斯基的谈话》，载法国《正片》杂志第346期，译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期），得到的只是来自玛格达自伤的伤害。为托梅克的真实/一份令玛格达感到如此隔膜、陌生的情感——爱、爱情所震撼，玛格达的“面具”与“外衣”[基耶斯洛夫斯基认为：“在每个人的内心都存在着有趣的东西，只消简单地揭去面具和几层外衣，便可以共同相处一段时间。”译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期]——那种洒脱、那份玩世、那套红尘万丈中的脱俗面临着威胁。托梅克的“醒醒”的纯洁之爱迫使玛格达面对着临近拯救的，但无疑极为艰难而沉重的交流。于是，玛格达再次“自伤”：她强迫托梅克代她回顾并描述她自己，“当男人到我房间来的时候”。她必须涂污自己——“我不好，”“你知道我不好。”她必需借此来肯定她的否定，维护那冷漠但熟悉的现实：爱情是不存在的。人们不会也不该为不存在的东西而痛苦。她做到了，但她始料不及的是，这一自伤不仅成了对托梅克致命的一击，使他的成人礼成了一次耻辱的失败，而且反过来，在她试图自卫的地方重创了她自己，并动摇了她生活的根基。于是，作为一次基耶斯洛夫斯基式的“机遇”，玛格达成了一个窥视者，一个痛苦绝望的窥视者，因为她的目镜中只有一扇在黑暗中沉默着的窗口。那不再具有任何窥视行为的含义，它甚或不是一种侵犯，那是一个绝望的呼救者的姿态。

III. 叙事·修辞与拯救

在基耶斯洛夫斯基的孤独者的世界中，来处已然消失，归所不曾觑见。拯救——结束孤独的可能是如此地脆弱、微茫。那是一种伯格曼式表述的最新版本：



◆ 《情迷》剧照

人们对于他人痛苦的冷漠、无动于衷，将使他们遭到一份“普通的惩罚：孤独”〔瑞典〕英格玛·伯格曼：《野草莓》，见《夏夜的微笑》，中国电影出版社〕。只是基耶斯洛夫斯基不再期待那位“沉默的上帝”会再度传出“爱的福音”〔《十诫》：与克日什托夫·基耶斯洛夫斯基的谈话，载法国《正片》杂志第346期，译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期〕。因此尽管基耶斯洛夫斯基怀抱着一份伯格曼所不具的索福克勒斯式的悲悯，但他的悲哀与绝望比伯格曼更加深重而广漠。他对于孤独呈现不仅在于当玛格达独自痛哭时，她那充满活力与激情的、“爱情生活十分活跃”〔《关于杀人的短片》和《关于爱情的短片》〕，载美国《电影季刊》1990年秋季号，译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期〕的假象消失了，她那在啜泣的背影显现出她孤立无助的真象，而且在于当她出自同情终于和托梅克相对时，后者竟成了惟一一个可与她分享她自己的记忆与痛楚的对象：她对托梅克，也只能对他谈起那个曾在秋天出现在她生活中的男人，她也只能对托梅克谈起她的那份凄楚和怅惘：“他走了，再没回来……”如果说，十诫之六的内容是：汝不可奸淫。那么，《情诫》中玛格达并非由于“活跃的性生活”而遭到孤独的惩罚，相反，是孤独使她选择了这一“违背诫律”的生活方式。因为当爱、拯救的可能（尽管完全可能是幻影）出现的时候，玛格达便不再匆忙，也不再从容。她开始了痛苦的，但充满希望的守候和等待。尽管“等待是真正的地狱”。作为一个造型因素的变化，玛格达第一次，也是惟一一次束起她的一头长发，那指称着一份自我约束、一个自愿锁闭起来的个人生活。同时玛格达也是第一次拉上了她窗口的纱帘，她为了一个特定的人、一份特定的爱关闭她的心灵之窗。她寻找、她期盼那个她甚至不能确定姓名的男人——不如说一个男孩子，她变得有所选择。在一个全景镜头中，玛格达疲惫而痛苦地沿着楼门边的墙壁滑坐下去，冰冷而阳光闪烁的玻璃门将玛格达逆光中幽暗的剪影嵌在画框中的画框里，那是全片中为数不多的一幅经典画面，它甚至有一个经典的名称：盼归的女人。那是索尔维格〔北欧民间传说中的女主人公，是爱情忠贞的象征〕，那是忠贞。因为在玛格达和托梅克之间不仅存在着窥视与反窥视及视点占有的反转，而且存在着爱者与被爱者间角色的反转。这一次，是玛格达在负荷着托梅克的痛苦：一种令人绝望的等待和注视，一份爱却不为被爱者所知的凄婉。那也是一处不断被人剥开的创口，一个不断要求你去直面的孤独。她在等待托梅克，因为她必须亲口告诉他：“你是对的。”——爱情是存在的，因为她已经在爱。

在《情诫》中，窥视与反窥视的叙事模式还呈现为明与暗、冷与暖之间的对照和转换。当托梅克作为窥视者、作为视点的拥有者时，他始终置身于幽暗之中，他的生命被照亮的时刻，是玛格达的窗口亮起来的时刻。玛格达的窗口，不仅是托梅克的光明所在，而且是一个被暖色——红色调所充满的空间。对于托梅克，那指称着一个温暖的归处。构成这一红色基调的是玛格达房间中引人注目的猩红色的床罩，猩红色的桌布及红色基调的、画架上尚未完成的油画和窗口那部红色的电话。绝非偶然地，托梅克用来盖起他那架望远镜的罩布与玛格达的床罩有着同样的色彩与质地。美国影评人C·艾兹维克认为：“这部影片所采用的最传统的视觉手法是使用了饱和的红颜色。”“红色是玛格达的颜色，是对她所居住的以灰色调为主的世界所采取的一种反叛的姿态。”〔〔美〕C·艾兹维克：《关于杀人的短片》和《关于爱情的短片》，载美国《电影季刊》1990年秋季号〕笔者认为，还不仅如此，它们作为床罩与望远镜罩布这两件特定道具的色彩，同时成为一种暴露与遮蔽。它直观地暴露出的是欲望，但它同时也成为一种深刻的遮蔽：它所遮起的是主人公不愿或不敢去正视的、无所不在的、深刻的孤独，它以一种热烈而饱和的色彩去遮蔽冷漠、黯淡的生存现实。而另一个重要的道具：那幅未完成的画，除却作为构成暖红调子的环境因素，作为玛格达的才能与激情的呈现，作为别一个暴露与遮蔽的视觉元素，它还是本文中一个被延宕的时间向度的指称。它也扮演着另一个“沉默的见证人”，是玛格达活跃而孤独生活的见证。在其中一场戏里，它成了一个男人对玛格达的色情视阈的衬底。当玛格达用心体味到了托梅克所带来的真实时，这幅画被反转过来了，成了玛格达致歉和呼唤托梅克的工具。它成为了一个直露而非隐忍的交流手段。

同时，在《情诫》的叙事结构中，玛格达是托梅克的光明与希望所在。尽管在基耶斯洛夫斯基的世界里，人们的“希望与计划比长期天气预报还没有价值”〔《十诫》：与克日什托夫·基耶斯洛夫斯基的谈话，载法国《正片》杂志第346期，译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期〕。但同时，一旦玛格达不再作为一幅托梅克窥视中的镜像，那么她也可能意味着一片淹没托梅克的幽暗。影片的序幕已将这一意义模式呈现为一阙忧伤的视觉的谣曲。影片开始的时候，黑暗的银幕上渐显出一只被绷带包裹着手腕的手臂特写。一只纤细的女人的手入画，它温存地试图抚摸那伤口，又一只苍老的、女人的手伸过来，坚决地制止了它的企图。钢琴演奏的忧

伤的单旋律爱情主旋律起。镜头缓缓地延那手臂摇上去，摇成沉睡中的托梅克的面部特写，摄影机缓缓地推上去，推成托梅克的大特写。这时，一片浓重的阴影悄然地投在他的额上。镜头切换为一个闪亮的窗口，中景，被窗帘半遮住的窗内，玛格达正专注地在桌前玩着单人扑克游戏。她起身到后面的柜顶上去拿些什么。她穿着白色三角裤的背影。再次切为熟睡的托梅克的大特写，此时浓重的阴影已逮住了他的左眼和半边面颊。镜头切换为玛格达的另一扇窗，窗内穿着长衬衫的玛格达正拿着一只油画笔在独自唱着跳着。第三次切为托梅克的大特写。此时阴影下移着，直到把托梅克的整个面孔隐没在黑暗中。在影片的序幕中，光与影作为视觉叙事的修辞策略，将玛格达的窗口呈现为光明之所在，而且在托梅克窥视玛格达的所有段落中，目镜投射出一线微光照在他的双眼之间，成为幽暗的房间中的惟一亮点。但它对托梅克来说，也可能是黑暗的淹没和永远的沉沦。它同时在深层结构中将托梅克的故事呈现为一个由男孩而变为男人的故事。女人——一份可能的光明，同时也是一种可能的黑暗。她可以是一个男孩子的成人之门，也可以是一次创伤和永恒的阻断：将他永远地固置在俄狄浦斯阶段的噩梦隧洞之中。这一序幕也是一个弗洛伊德式的、关于男人/母亲/情人间关系的一幕微型剧。序幕之后的第一段落，将托梅克呈现为一个黑夜中的潜行者和贼，对玛格达/一份想像中的光明与温暖的渴望将托梅克引入黑暗。而当他终于面对面地对玛格达说出了我爱你，而且表明这“爱”并不意味着玛格达所能想像的任何一种含义之后，难以自己的托梅克推开玛格达奔上楼顶平台。这是一个场面调度中的上升动作，同时也是一个奔向光源的动作。而在托梅克终于进入了玛格达的房间——那个光明与温暖之所在时，另一个窥视/反窥视、光明/黑暗的转换出现了：在托梅克一端，马赫辛的母亲取代了托梅克的位置和角色，成了他人生活和光明的窥视者与觊觎者，因为托梅克始终是她生活中惟一的、尽管也是作为替代和想像的“光源”。托梅克的离去，意味着将她留在裸露的孤独与幽暗之中。在托梅克于耻辱与心碎中奔出了玛格达的房间之后，他和玛格达之间完成了窥视角色的反转。玛格达开始用一个不甚称职的小望远镜注视托梅克的房间，但仅在片刻之后，那窗口的灯熄灭了；玛格达可能的光明熄灭了，同时也是托梅克在绝望中将自己投入了永恒的幽冥。于是，当玛格达成了窥视者，成了视点的拥有者时，她的窥视对象：托梅克和他那扇窗却始终保持着无声的黑暗。当那扇窗——玛格达想像中光明与

◆ 《情迷》剧照



◆ 《情迷》剧照



◆ 《情迷》剧照



温暖的归所终于亮起来，托梅克的身影出现在窗前时，他惟一的动作却是拉上窗帘。与玛格达同一动作的意义不同，那如果不是对玛格达的一种拒绝，至少意味着放弃，这同时也意味着一个成人的姿态。但玛格达的眼睛还是被感恩的泪水模糊了。

和《十诫》中同一序号的电视剧不同 [在同一序号的电视剧中，结局是，当玛格达充满希望地推开了邮局的门，玻璃窗后面的托梅克抬起头来，他只冷漠地说了一句：“我不再偷看你了。”]，《情诫》有着一个忧伤而温馨的尾声，那是接触和交流的建立，那是拯救的降临，那是一个经典的爱情故事的结局，但那只是呈现在玛格达想像视阈中的一幅幻象。（它实际上是为玛格达的扮演者、波兰著名女演员沙波洛夫斯卡所要求的结局。“她说：‘我们不能给观众一个悲惨的结局，因为人们更喜欢神话故事。’她要求另外虚构一个结尾，这就是电影版本的结局。”[转引自《基耶斯洛夫斯基的〈十诫〉》，载英国《画面与音响》1990年夏季号，译文见北京电影学院《教学编译参考》，1991年第3期]）于是，它仍只是“恋人絮语”中的一景。当玛格达坐在托梅克的房中，守候着熟睡中的托梅克，她揭去了望远镜上的红绒布，眼睛贴近目镜，视阈朝向她自己房间黑暗的窗口。此时，忧伤的爱情主旋律艰难地、如同破碎的音符开始出现，缓缓地连缀成旋律，终于流淌而出。玛格达闭上了眼睛。在心灵的视阈中她看到了伏案痛哭的自己，看到了孤独暴露出来的时刻。但那已不再是孤独：托梅克走了进来，他温存地、兄长般地抚摸着她的肩头。玛格达仰视着他，无限信赖而安慰地将头依在他的怀里。此时，现实中的玛格达睁大了双眼，幸福与期冀的泪水充盈了她的眼眶，一片温馨的暖色罩在她的面颊上。那只是对拯救的渴望与向往，并非拯救的到来。但是，一个有梦有期待的现实毕竟强似无梦的沉沦与死一般的生。

从某种意义上说，《情诫》是一部臻于完美的影片。它是《十诫》中一块朦胧而略带暖意的光斑。痛苦，但迷人；绝望，但有着对这绝望的反抗。基耶斯洛夫斯基在表述拯救渴望的同时，以他的杰作拯救着危机中的波兰电影。

第二章 电影叙事与修辞

第一节

《阿黛尔·雨果的故事》： 一个心灵的病案个例

《阿黛尔·雨果的故事》

L' Mistoire De Adele H

导演：弗朗索瓦·特吕弗

编剧：弗朗索瓦·特吕弗

让-格吕欧

苏珊·齐夫曼

摄影：奈斯多尔·阿尔芒都

主演：伊莎贝尔·阿佳妮

彩色故事片 108分钟

联艺公司及马车影业公司出品

1975年

1. 一个安提戈涅式的性格

虽同为法国电影“新浪潮”的“火枪手”，但弗朗索瓦·特吕弗不同于让-吕克·戈达尔。他的影片序列所呈现的主题不是对现代西方社会的反叛，他的主题也是关乎于“存在”的，但他的主人公不是萨特式的存在主义的英雄。特吕弗的人物是那些在荒诞的生存境遇中辗转、挣扎，但终于在一种不自甘的随波逐流中缓缓地毁灭的“小人物”。作为“作者电影”的始作俑者与实践者，特吕弗所偏爱的情节样式是三角式的“爱情”。不同于通俗情节剧中三角恋爱的俗套，更不是美国歌舞片中两男一女、翩翩起舞的翻版，在特吕弗那里，三角恋爱成为呈现生存荒诞的模式之一，成为困窘、无奈的黑色幽默的噱头。与其说这是爱情故事，不如说是对经典的关于爱情的话语的颠覆、亵渎与解构。特吕弗的爱情故事是一种“破坏性重述”[德里达语。转引自《本文的策略》，花城出版社]，是他作为一个现代主义者特有的消解神圣的方式。如果说作者电影的主旨除了要确立电影导演在电影艺术中的中心地位、倡导编导合一论外，更在于使电影艺术挣脱好莱坞的流水线，成为一种个人的艺术，确立一种导演的个人风格。特吕弗的风格标志便是一种荒诞、近于残忍的喜剧感。那是《朱尔和吉姆》中机械地捣碎化尸炉里尚未化尽的遗骨的时刻，也是《阿黛尔·雨果的故事》中，阿黛尔视点镜头中于她十分残忍的一

What kind of woman would wait her whole life for one man...?
And what kind of man would deny her...?



A Film by FRANÇOIS TRUFFAUT
starring ISABELLE ADJANI in

“The Story of Adele H.”

Screenplay by FRANÇOIS TRUFFAUT, JEAN GRUAULT, SUZANNE SCHIFFMAN
with BRUCE ROBINSON · SYLVIA MARRIOTT · JOSEPH BLATCHLEY · IVRY GITLIS
Director of Photography NESTOR ALMENDROS · Music MAURICE JAUBERT (of *ditions Sidiway*) · EASTMANCOLOR®
A Co-production Les Films Du Carrosse-Les Productions Artistes Associes · PANAVISION®

United Artists
A Division of Columbia Pictures Industries, Inc.

◆ 《阿戴尔·雨果的故事》的海报

幕，是在歌剧声中，平松拥着另一个女人走上楼上卧室，两只可爱的小叭狗尾随而上，旋即被一只残忍的脚踢滚下楼梯的时刻。

从某种意义上说，《阿黛尔·雨果的故事》是一个爱情故事，但这不是一次爱情的证明，而是一次对爱情话语的裂解与反证，“她的故事是人物内心激情的剖析”[特吕弗为本片所作的说明。引自电影剧本《阿黛尔·雨果逸事》，《电影剧作》1982年第6期]。我们也可以将其视为一个三角式的故事，因为阿黛尔始终在从“另一个女人”处夺回平松。但一如影片所表现的是一个虚假的爱情，它所呈现的也是一个虚假的“三角”：除却在阿黛尔心中，她与平松从不曾在任何意义上缔结过一对一的爱情关系，她在平松与许多“另一个女人”的关系中也从未成为拥有任何情感“资本”的竞争者或另一角。甚至在阿黛尔那里，她的“平松之恋”也是虚假的：这不是另一曲《伤心咖啡馆之歌》[美国卡森·麦卡勒斯短篇小说，见《当代美国短篇小说集》，上海译文出版社]，不是爱者与被爱者之间横亘着的心中的天河。与其说她是疯狂绝望地爱着平松本人，不如说她疯狂绝望地爱上了自己对平松的爱；与其说她勇敢地超越了她的时代（“一个年轻的姑娘，独自漂洋过海，从旧世界到新大陆，去和她的爱人结合——这件难以做到的事我将要完成了。”），超越了阶级、礼俗、性别规定去爱，不如说她所爱的正是她自己的这番超越的壮举。平松只是为她实现这番壮举提供了一个恰如其分的对象，甚或是一个借口。于是，特吕弗明确地界定说：“阿黛尔是一个假定有虚假性格的人。”[特吕弗为本片所作的说明。引自电影剧本《阿黛尔·雨果轶事》，《电影剧作》1982年第6期]同时，正是阿黛尔的故事为特吕弗提供了一个同样恰当的对象与借口，使他得以再次重述“特吕弗的故事”：人类心灵的“黑洞”、生存的荒诞、残忍的喜剧。

《阿黛尔·雨果的故事》是一个真实的故事。因为阿黛尔在历史上确有其人，她是一代文学宗师维克多·雨果的女儿，她为自己创造了一段异常悲惨也异乎寻常的经历，她孤独地以雨果小姐的名字独自活到85岁高龄，留下了数册用密码写成的日记。然而，影片《阿黛尔·雨果的故事》并不是一部狭义的“传记片”，它也不是对阿黛尔日记的“改编”（毫无疑问，阿黛尔日记是影片重要素材之一），特吕弗借助这个真实的故事来呈现一个“虚假的性格”，使之成为一份心灵之谜的病案个例。

在影片《阿黛尔·雨果的故事》中，特吕弗将阿黛尔塑造成为一个有着安提

戈涅〔安提戈涅，又译为安蒂岗，古希腊传说中的人物，为俄狄浦斯长女，索福克勒斯同名悲剧中的女主人公。悲剧译本见罗念生编《古希腊罗马文学作品选》，北京出版社〕式性格的女人。一如美国当代女作家乔伊斯·卡罗尔·奥茨所说：“《安提戈涅》使人想到，悲剧是由执著于一种特殊的生活方式或者一种本质造成的，安提戈涅的悲剧是，她是她自己，而不是别人。我受到启发：这也许是悲剧的本质——尽管很简单。感情用事的人相信事在人为，或者至少应该力争做到，这种人是不可能理解这一点的。这正是存在的悲剧——普遍性的为难。”〔美国乔伊斯·卡罗尔·奥茨短篇小说：《在冰山里》，见《当代美国短篇小说集》，上海译文出版社〕这是她为自己的小说《在冰山里》所作的赘言，但它同样可以成为对阿黛尔的阐释。从某种意义上说，影片《阿黛尔·雨果的故事》并没有提供什么新鲜的主题，这个安提戈涅式的故事无非是托马斯·哈代的名言“性格就是命运”的重述。然而，特吕弗的阿黛尔的独特之处在于，她的悲剧是性格的悲剧，而她的性格却是“虚假”的性格。和现实主义者哈代不同，作为一个现代主义的艺术家的特吕弗那里，性格并不是天性与教养、遗传与环境所共同形成的一个难于更动的“定数”，而完全可能是一种虚构。与其说是阿黛尔的性格造成了一个无可挽回的悲剧，不如说她为自己制造了一出悲剧以印证并塑造了一种性格。阿黛尔的悲剧不在于“她是她自己，而不是别人”，而在于她认定只有由她自己成就一出悲剧，她才能成为自己而不是别人，不是由他人的名字所给定意义的“别人”。而后者正是阿黛尔时代的女人普遍的、几乎不可逃脱的命运：她们只能是父亲的女儿（尤其是当她有着一个著名的父亲的时候）、丈夫的妻子，其中最幸运的佼佼者，也只是那些顶着男人的名姓创作的女人：诸如乔治·桑或乔治·艾略特。阿黛尔的悲剧在于对悲剧命运的执著。这不是宿命或定数，而是阿黛尔自觉的愿望：她要以自己的全部生命来成就一个伟大的、不朽的、只属于她自己的故事，而在她看来，只有一出悲剧才能满足一个伟大的叙事。不是悲剧命运的不可逃离，而是阿黛尔对悲剧契机的刻意营造与捕捉。正是在这个意义上，她体现出了安提戈涅式的性格：不是由于无法适应社会与现实而罹难，而是由于她拒绝妥协与顺应；不是由于无法分辨真实与想像而濒于疯狂，而在于她顽强、固执地生活在她心造的世界之中。因此，“她搏斗在一个注定要输掉的战场上。”〔特吕弗为本片所作的说明。引自电影剧本《阿黛尔·雨果轶事》，《电影剧作》1982年第6期〕这将笔直地将她带往她所渴念的悲剧之中，而这悲剧将为她命名——使她作为自己而不朽。

II. 逃脱与落网

作为一个安提戈涅式的性格，特吕弗将阿黛尔·雨果的故事营造为一个多重逃脱中的落网所构成的怪圈。

阿黛尔的悲剧缘于她有幸生在一个不平凡的家庭，生而为一个伟人的女儿。于是，她的一生注定要隐没在父亲——维克多·雨果的万丈光焰所投下的阴影里。她将作为雨果小姐而闻名，以雨果小姐的身分缔结一个体面的、也许是幸福的婚姻，她的丈夫将在家世与才华上堪为雨果家的东床。当阿黛尔不再是雨果小姐的时候，她仍将有名：她将是××夫人。阿黛尔没有、也不大可能会有机会因为她自己而为世界所关注，她的名字将永远为他人的名字所遮蔽并赋予意义。但阿黛尔不甘于这在她出生时便已然注定的命运，她在寻找机会逃离她的命运，逃离父亲近乎无所不在的光芒。只有这样她才有机会成为她自己，使她自己的名字有意义。阿黛尔必须逃离的还不止于此：她除了有位伟大的父亲，还有一个著名的姐姐莱波尔黛，她因成就了一个令人心碎的悲剧而为世界所知晓。莱波尔黛以19岁的韶华之年，在新婚之旅的路上溺水而亡，当她的丈夫确知她已不能复生之时，便投水与她同去。于是，全世界为这段悲剧而欷歔、而赞叹，她的故事成了雨果所开创的浪漫主义时代的一个至为美丽而凄婉的故事，成了雨果的艺术世界之外的一次活的爱情证明。她的婚纱端挂在雨果的家中，成了一件爱情与悲剧的圣物。她的故事成为了对浪漫主义信念和爱情话语的印证：“不朽的爱情战胜死亡”，“不求同生，但愿同死；不求同室，但求同穴。”而爱情、痛苦、死亡是一切永恒的悲剧和永恒的爱情故事所必需的三元素，所谓“谁不曾痛苦而无望地爱过，谁就不懂得爱情”。在莱波尔黛的身旁，所有正常的婚姻、哪怕是幸福的婚姻都会显得平庸而乏味，令人不屑。莱波尔黛头上圣洁而浪漫的光环加重了遮没阿黛尔的阴影。所有这一切作为背景并未在影片中显影，但它却在《阿黛尔·雨果的故事》不断地被转述，不断地被印证。事实上，维克多·雨果和莱波尔黛是本片中最为重要的“缺席的在场者”。

当影片开始的时候，我们看到阿黛尔已开始了她的逃离之旅，完成了由古老的欧洲到新大陆的危險而艰辛的旅行，一只小船正将她载往新大陆的登陆点，这是她在这幕悲剧的重要场景中登场的时刻。而在此之前，悲剧已经开始：作为阿黛尔逃离之行中的一程，她拒绝了与她“般配”的追求者，而选择了平松。正如

在影片的展开部分所揭示的，阿黛尔之所以选择了平松，不仅在于他的优势：风度翩翩、英俊潇洒，而且他作为一个情场老手，显然是少女心中理想的白马王子。他在阿黛尔处的“人选”，更在于那些显然为阿黛尔所知的劣势：家世可疑、嗜赌成性且身无分文。这是一个典型的冒险家，投身军界，以图靠他的相貌、靠他在情场上辉煌的战绩缔结一门“理想”的婚事，以洗尽他身世的可疑，更重要的是，彻底解脱他经济上无可解脱的困境。这样的一位“骑士”无疑是为维克多·雨果及其阶级所不耻的。而这“不耻”却是阿黛尔的期冀，全力去赢得他，意味着对父亲及其阶级为她注定的模式的反叛，意味着真正的、不被附加条件所玷污的爱情，而且意味着痛苦：她可能为家庭和她的阶层所阻挠，乃至放逐，而那将为阿黛尔提供一个她所渴求的舞台，让她出演一次伟大的、自我牺牲的爱情。她将因此而使自己的名字别具意味。然而，阿黛尔在逃脱之旅的起点已然落网：此后所呈现的一切将表明，平松之于阿黛尔的全部兴趣甚或不是一个好色之徒对一个少女的覬覦，而在于她是雨果小姐——著名的维克多·雨果的女儿。她并不是她所需要的女人：她不够风骚，她的家世（尤其是在流亡中的雨果）远不具平松所需的殷实。但征服雨果小姐仍是一件饶有兴味的事，而且占有她将构成对傲慢的雨果先生的报复。他所不曾料想的是，对于他，阿黛尔全然是一座不设防的城。他更不曾设想的是，阿黛尔已把他作为一次伟大爱情或不朽悲剧的起点，不论他是否愿意，他将作为阿黛尔剧目中不可或缺的角色。影片开始处，阿黛尔正穿越大洋、穿越夜色、踏上危机四伏的美洲大陆，来追随他，并借此登上她的悲剧舞台。她将用全部身心来拥抱这一悲剧。

然而，阿黛尔的逃脱之旅同时也是落网之旅。在她抵达新大陆之后，除委托一位公证人为她寻找平松之外，她所做的第二件事便是买“一整令纸……作传记用”。此后，不论是饥寒交迫，还是绝望心碎，阿黛尔惟一不可或缺的是纸，惟一不能中断的是记录、写作。与其说，她所关注的是“从旧世界到新大陆，去与她的爱人结合”，不如说是去经历这一经历，并且记录它。此时，阿黛尔已在双重意义上落网：其一是当她渴望逃离父亲的光芒与阴影时，她所能想到的和尊崇的是父亲的方式——写作。同时，作为一个她生活的时代的离轨者，她却成为了某种时代观念的俘虏：女人之写作只能是一种记录，为她自己的生活与经历作传记。于是，除了绝望地、屈辱地、费尽心机地去追逐平松外，我们看到阿黛尔所做的另

外一件事便是濒于疯狂地写作。沦落到贫民收容所中时，一个女人窥视阿黛尔衣箱，阿黛尔几乎疯狂了，她从床上滚落下去，又从床下的另一端爬过来，伏在箱子上入睡。因为“别碰它！那是我的书！”

而阿黛尔正是以同样的方式来逃离莱波尔黛——她要以一段令莱波尔黛的爱情故事黯然失色的爱来逃脱莱波尔黛传奇的光环。不过那是更为复杂的心态中的落网，是忌妒、认同、恐惧与仿效间的徘徊。在阿黛尔不多的行装中有一只“圣箱”，其中有始终未出现在影片中的两件最为重要的道具。一件是平松曾写给她的情书，另一件则是莱波尔黛的婚纱。显然，这是一种忌妒驱使下的亵渎：莱波尔黛是一个圣洁的、不朽的新娘，而阿黛尔则是一个失身的、甚至未得男人的承诺便私奔的女人。但这同时也是一种认同：如果她在自己与平松的婚礼上穿上这套婚纱，她便在某种意义上化身为莱波尔黛，而不再是她光环下的无名的妹妹，而是一个同样著名的新娘。于是，贯穿在整部影片中，阿黛尔不断地陷入一个可怖的噩梦：溺水、窒息、绝望地挣扎。最初，画面中所呈现的只是阿黛尔自己的手扼住了自己的喉咙，她在沉睡的床上辗转、挣扎。当影片第二、第三次呈现这一梦魇时，银幕上出现了阿黛尔的梦境：那是一张泛黄的照片般的溺水女人，一幅褪色而狰狞的影像。对阿黛尔来说，那是莱波尔黛不散的阴魂，也是阿黛尔的自居与对被认同的渴望。它同时是一种恐惧，如果她像莱波尔黛那样死去，那将是一次孤独的死。没有人会去救她，更不会有为她而去赴死。当阿黛尔第一次在新大陆上与平松“重逢”，得到的却只是无望的告白之后，阿黛尔女巫般地扶杖，呼唤莱波尔黛。正面中景镜头中，阿黛尔一袭白衣，披着长长的黑发。她的大眼睛空洞而迷乱，平举的双手伸在一张小圆桌上，她伴着半悬空的桌腿的碰击声低唤着：“你在那里吗，莱波尔黛？莱波尔黛，我知道你在这儿。请你帮帮我。”莱波尔黛是阿黛尔的幽灵、魔影，也是阿黛尔的偶像和神灵。当阿黛尔充满希望地与现实中的绝望挣扎时，她在不列颠银行对一个小男孩诡密地声称自己叫莱波尔黛，一发现她接到的竟是父亲为她所胁迫做出的对她和平松结婚的书面认可时，她转身快乐而亲切地对孩子说：“我骗了你，我叫阿黛尔。”这一名字的游戏事实上是阿黛尔的一段独白：成就她与平松的这段离轨之爱意味着阿黛尔的名字具有意义，意味着对莱波尔黛之名的成功逃离。直到彻底的无望与绝望降临，她才胡乱地涂下下列句子，这是一次心灵真实的告白：“两个新婚的人埋葬在一起，甚至

死亡也不能把他们分开……那死去的年轻新娘的礼服陈列在她父母的家里……可那也是我的家呀！新娘的长袍对于一切访问者好像是一件纪念品。可是我有什么？我能做什么？”

阿黛尔的悲剧正在于这一逃脱中的落网。她试图以父亲的方式（写作）去战胜父亲，以莱波尔黛的方式（不寻常的爱情）去战胜莱波尔黛，这意味着她将自己置于一个离轨者的位置上，意味着她将自己的全部身心投入了一场注定要输掉的战斗。从充满自信的逃脱，到以一种落网的方式试图完成这次逃脱，阿黛尔从隐藏起自己雨果小姐的身份，到不择手段地利用这个身份。她迫使父亲出具同意她自行结婚的文件，到借助他的名字换取江湖骗子的“帮助”——那是一个有趣的场景：阿黛尔在杂耍场的后台，用她那带着手套的纤细手指在一面肮脏的、蒙满灰尘的镜子上写出了维克多·雨果的名字，旋即把它擦掉了。她意识到雨果小姐——维克多·雨果的女儿的身份，是她全部的、也是惟一的一点儿尊严与价值。她对善良的桑德尔士太太最后的话是：“你错了，桑德尔士太太。我才是拒绝结婚的人。我认为结婚对女人是一种堕落，特别是像我这样的女人。我的工作需要独身，这是我父亲的思想。我永远不会放弃雨果小姐这个称呼。”在影片中，她仅有的得到人们承认的时刻是当人们认出她雨果小姐的身份的时刻，无论是书店的惠斯勒先生、她的医生，还是最后救了她的善良的黑人妇女。

阿黛尔终于落网了。她以雨果小姐的身份无名地跨越了一个世纪，默默无闻地死去。她始终未能逃脱——未能给自己的名字以独特的意义。但阿黛尔又终于逃脱了。那便是由于她自己所“成就”的悲剧，由于她留下的书信和用密码写就的日记，在她出演了自己的悲剧一百年之后，1968年，美国作家弗兰西斯·维诺·盖尔出版了她的传记。第二年，我们所讨论的特吕弗的这部著名影片问世。阿黛尔·雨果不仅是一个别具意味的名字，而且是一个时代、一种性格、一种命运的代名词。因此特吕弗宣称：“当代，像阿黛尔式的人物还存在、活动，甚至创造着。”

【特吕弗为本片所作的说明，引自电影剧本《阿黛尔·雨果轶事》，《电影剧作》1982年第6期】

III. 谎言与真实

在《阿黛尔·雨果的故事》中，阿黛尔似乎是一个被重重谎言所包裹的女人。在影片中，阿黛尔始终在撒谎，她始终在以一个谎言取代另一个谎言。首先是关

于她的身份与她和平松的关系：后者时而是她侄女的心上人，时而是她多年不和的姐姐的丈夫，时而是她的青梅竹马的表兄，时而是她将出生的孩子的父亲，最后成了她的丈夫。她的另一重谎言则是针对她的家庭、尤其是针对她的父亲的：那是些穿越大洋的信件。影片用一种特定的造型手段界定出其谎言的性质。阿黛尔至到达新大陆接到第一封信时，先是一个中景镜头显现出阿黛尔在壁炉前展开了信纸，接着切换为一个阿黛尔的正面近景镜头，继而摄影机180度摇转为对面穿衣镜中阿黛尔的一幅镜像。在镜中，阿黛尔以神经质的、欢快的声音读出了信中的谎言。在此，镜像成了谎言的视觉对应物。

但显而易见的是，阿黛尔并不是一个以撒谎为乐的女人。在阿黛尔那里，谎言只是实现她心中的真实——她与平松之爱的手段，一切都围绕着这一真实而展开。然而这也正是被述事件的核心：阿黛尔心中的真实，也是阿黛尔惟一的真实，正是所有谎言之核。所不同的是，它不是针对他人的，它只针对着阿黛尔自己。她正是全部谎言的惟一写信者和受害人。事实上，在影片中，阿黛尔不曾使任何人上当，但她却圆睁着双眼落下自己设下的陷阱。这种在自己的内心中将谎言置换为真实的“能力”，正是所谓安提戈涅式性格之所在。

从某种意义上说，阿黛尔并没有遭受“特殊”的不幸。她和平松故事只是不断重演的古老故事中的一个：始乱终弃，而《阿黛尔·雨果的故事》的独特之处在于阿黛尔在自己心中译解了这个故事。阿黛尔的行为、阿黛尔几近偏执的执著与怪癖都建立在她对这个古老故事独有的译解之上：“我知道你不会忘记我，当一个像我这样的女人把她自己交给一个男人的时候，她就是他的妻子了。我不会再哭泣。每个人不能调换他的父亲、母亲和孩子，同样地也不能调换他的妻子和丈夫。我永远是你的妻子，直到死亡把我们分开。”这便是阿黛尔的逻辑与谬误，它在三重置换之中完成了阿黛尔对自己身份的确认。起点是：“一个像我这样的女人”，献身或曰失身便意味着获得妻子的名份；而后，阿黛尔将夫妻等同于父母子女，等同于不可变更的血缘关系；再后便是“我永远是你的妻子”的结论与誓言。尽管它必须面对的是平松的逻辑：“你不能认真。我在遇见你之前就有女人，遇见你以后也有女人。我打算将来还有好多女人。”但它却是阿黛尔的金科玉律。于是，阿黛尔始终在与“另一个女人”、一个第三者、插足者争夺平松。同时，也是更重要的是，她在与自己——一个“不幸的妻子”所感到的屈辱、忌妒战斗：“我要远

远离开骄傲和妒嫉。爱情不愿笑脸向着我，我忍受的是它的鬼脸。我现在想到在妓院中遭受痛苦的姊妹们，在婚姻中遭受痛苦的姊妹们……”阿黛尔不干预平松“有别的女人”，甚至出钱为他买妓女，但她终以自己 and 父亲的名誉（在阿黛尔的时代，“名誉”事实上是一个未婚女人的全部财产）为代价、谎称婚约与怀孕来阻止平松与他人缔结婚约。当阿黛尔明白，她永远不可能真正与平松结婚时，她为自己举行了与平松的婚礼：那是阿黛尔房间中的夜景。镜头开始于平铺在桌面上的一封信，那是父亲维克多·雨果对阿黛尔婚约的认可。摄影机升拉开来，显露出一盏油灯，而后依次摇过半个房间，呈现出中景里跪在一个祭坛前的阿黛尔。权充圣坛的柜橱上放着一束花，两侧各燃着一只银烛，正中端放着平松的一张照片；镜头切换，渐次由阿黛尔的中景推为近景一特写，阿黛尔身着白衣，散着长发，两眼泪光盈盈，当镜头渐渐推近时，她的热泪终于夺眶而出；反打，镜头以完全对称的方式推向两只银烛间的平松的照片。阿黛尔以这样的仪式将自己嫁给了平松，缔结了一个只有她将终生恪守的婚约。在此场景之后，出现了叠印在滚滚波涛之下的阿黛尔的中景，她用兴高采烈的声音读出了写给父母的信：“亲爱的父母亲：我刚才同平松中尉结了婚。仪式是星期六在哈里发克斯的教堂举行的。……”阿黛尔的形象与波涛的叠印，无疑是一个与镜中像等值的关于谎言的能指，阿黛尔的信也无疑是一个弥天大谎。但它确是在阿黛尔的“婚礼”之后，于是它便成为了阿黛尔的一次异常真实的告白。现在她是“平松夫人”了——尽管这是只有她自己认可的真实。此后她将追随平松，如同基督教教义要求一个女人的：舍弃一切、包括家人，追随自己的丈夫直到天涯海角。

事实上，这也是阿黛尔之逃脱中的落网的核心。“从旧世界到新大陆”，阿黛尔不仅是一个勇敢地为了爱情而横越大洋的女人，也是一个跨越世纪的女人。她超越了自己的时代，她使自己成了自己命运的主人。但她对自己自由的实践是在以另一种方式受缚于一个男人，她将自己命名为一个对她不屑一顾的男人的妻子。对她说来，只有作为他的妻子，她才能实现她的爱。只有以婚姻成就的爱才是伟大的、不朽的爱。只有当她为自己争得了妻子的名份时，她才能记录这爱，并为自己赢得世界的瞩目。阿黛尔不曾“说谎”，她是在“教堂”举行了婚礼，因为“爱情是我的宗教”。阿黛尔是她时代的超越者，也是她时代信念空前忠实的落网者。因为只有爱情、痛苦、死亡才能成就一个伟大的浪漫主义时代（为维克多·雨

果所开创的时代)的悲剧,一如加西莫多、弗罗诺和爱斯米拉达,一如巴黎圣母院那剥蚀、变黑的墙壁上的希腊文字迹:宿命〔法〕维克多·雨果:《悲惨世界》,中译本,人民文学出版社〕。

IV. 性别、视点与媒介

一如特吕弗所指出的:“通篇故事中只写她一个人。”这是一部“为独奏用的乐器谱写的音乐作品”〔特吕弗为本片所作的说明,引自电影剧本《阿黛尔·雨果轶事》,《电影剧作》1982年第6期〕。在《阿黛尔·雨果的故事》中,这一独奏呈现为叙事视点与视点镜头的单一化。这是一部以电影化的主观型次知视点组织起来的叙事,阿黛尔是影片绝大多数主观视点镜头的拥有者。影片以阿黛尔的视点镜头和电影叙事人呈现阿黛尔的镜头结构起全片,这便在电影叙事的双重意义上将阿黛尔呈现为一个时代与文化习俗中的超越者和离轨者,这一呈现与叙述方式本身已注定了阿黛尔作为一个女人的悲剧命运。首先,就叙事体自身而言,阿黛尔成了格雷马斯动素模型中的三种动素的扮演者:发出者、主体与假想中的受益者(接收者)〔美〕罗伯特·肖尔斯:《结构主义与文学》,春风文艺出版社〕。而此三者(至少是前二者)在西方的文化习俗或日常生活的意识形态的规定中,应由一个男性所占据。当阿黛尔违背父命独自出走,“从旧世界到新大陆”,她便成了自主意愿的秉承者和执行者,成为自己行为的发出者;当她行程的目的是追随一个异性、并“与爱人结合”时,她便自命为叙事主体;当她要为自己赢得一次婚姻、赢得一个男人时,她便同时将自己置于接受者与受惠者的位置上。一个人物集发出者、主体、接受者于一身,这是西方经典的个人主义英雄的模式。但这位英雄并非一个中性人,在文化与叙事中,他是一个明确的、不可更动的性别角色:男人。当一个女人占据了这一位置时,她便无疑成为了一个僭越者。影片中的一个场景成了阿黛尔全部行为是对性别角色之僭越的注释。那是在哈里法克斯一个官邸花园的舞会上。为了能见到并接近平松,阿黛尔化妆成了一个男人,她身着黑色的燕尾服、头戴大礼帽出现在平松身边。这一场景暗示着阿黛尔对性别角色之规定的冒犯:她是一个化妆成男人的女人。同时与克里斯特娃所谓“花木兰式境遇”〔Julia Kristeva, *About Chinese Women*, New York, 1977〕不同,阿黛尔化妆为一个男人并不是花木兰式地或贞德式地要成就一番男人的事业,而是为赢得一个女人的幸福、改写一个女人的命运。于

是，平松将在公墓的幽暗中揭去阿黛尔头上的礼帽，散落下来的长发将在男人的行动和男性的目光中把阿黛尔还原为一个女人，并将她钉死在她的时代、一个女人的“宿命”上。

而作为视点镜头的占有者，影片以视觉语言的方式将阿黛尔呈现为一个窥视者。它同时成了对男人/女人、看/被看的视觉的、性别角色规定的颠倒。影片中至少有四个场景是以阿黛尔对平松的主观视点镜头开始的，界定了阿黛尔作为一个女性窥视者的身份。其中之一是阿黛尔跟踪平松和带小狗的女人，她躲在一处灌木丛中注视着窗内隐秘的、亲昵的一幕。另一段落则始于一个模糊的城墙垛的前景，焦点渐次清晰，反打为大全景中正指挥演习的平松，而马戏场中，阿黛尔借助邻座的望远镜痴迷地观察着平松和他身边的女人。当她成功地破坏了平松与法官女儿的婚约之后，再度出现了躲在礁岩后的阿黛尔的视点镜头；稍后一个大全景镜头中，阿黛尔出现在平松率领的骑兵队面前，手里攥着一叠钞票。在平松冷酷而无情的目光中坚持了片刻之后，阿黛尔任凭手中纸币落叶般地随风飘去，而后，阿黛尔以一种绝望而自弃的姿态撩起了长裙，从里面抽出一个伪装怀孕用的枕头，将它掷向平松。

当阿黛尔离开了桑德尔士太太的家，她便开始坠入了她悲剧历程的最低点。也正是从这一时刻开始，阿黛尔中止了写作，也不再是视点镜头的占有者。她开始怪物般地为他人所注视、围观。尽管她未曾成为某人视点镜头中的客体，但她却成了为电影叙事人无情的“目光”所展现的对象。这也正是特吕弗之为一个电影作者、之为一个男性艺术家的逃脱中的落网。尽管特吕弗在《阿黛尔·雨果的故事》中将阿黛尔重写为一个现代意义上的英雄，或曰反英雄，但一如他在自己的自传式影片《安托万·杜瓦内尔》系列中所流露的男性立场，他自觉、不自觉地呈现出对阿黛尔这类女性的某种恐惧与厌恶。于是，影片对阿黛尔的最后沦落的呈现便客观地成了中世纪“愚人船”式的呈现——一个对女性离轨者、疯人的象征性放逐，其中不乏（或许不自觉的）施虐者的快感。观众首先看到的是阿黛尔在一个全景镜头中走入了一个光与影所形成的黑暗拱门，这是她沦落之途的起点。继而看到她在狭窄的小巷中，在平松的目击下被一条狂吠的狗追逐、撕咬。最后她蓬乱着长发，拖着褴褛的衣裙，疯子般地游荡在布里奇顿的广场上，穷孩子们跟在她背后，叫着、哄笑着，正是以这种方式，特吕弗落网了，成了他所亵渎、

所蔑视的资产阶级道德与主流意识形态的维护者。

不过，此后影片中毕竟出现了令人震撼的一幕，是最后一个大组合段中的一个场景。那是由17个镜头组成的镜头段落。前7个镜头是运动的摄影机追随着、跟拍着独自走在热带城市布里奇顿街巷中的阿黛尔，她褴褛的衣裙裹在破旧的黑披风里。这是影片中绝无仅有的一次，阿黛尔在迷宫般的街巷中行走着，孤独、安详而超然。离她不远的身后，尾随着焦虑、惶恐的平松。这是角色与视点变换了的一幕。这一次，平松成了窥视者与跟梢者，但阿黛尔并没有成为他视点镜头中的客体，他的目光未能在电影语言的意义上笼罩、控制阿黛尔。观众始终是在阿黛尔入画良久之后，才在景深处、或画面的边角里看到尾随而来的平松。直到平松开始奔跑起来，绕道拦住了阿黛尔。此时，对切镜头将他们分置在两个画面空间之中。阿黛尔终于进入了平松的画面，但只是当他横在她面前时，阿黛尔才将目光投向他，超脱而漠然，如同打量着一棵树、一块石头，同时她仍以原有的步伐走了过去。平松再度追上去，同时喊着“阿黛尔”，这一次，阿黛尔只是置若罔闻地继续前行，直到消失和平松的视阈之外。这是阿黛尔之悲剧的完成。她追随



◆ 《阿黛尔·雨果的故事》剧照

调防的军队来到了布里奇顿就是为了完成这最后一幕。一旦阿黛尔为自己铸造的悲剧得到了完成，现实中的平松便不再有任何意义。他原本是阿黛尔成就自己命运的一个工具，一幅心造的幻影。

影片《阿黛尔·雨果的故事》的另一个有趣之处在于，特吕弗将阿黛尔的悲剧呈现为一个特定的性格在特定的时代中的悲剧。同时，他以特定的电影语言将阿黛尔的故事呈现为一个历史中的故事。笔者认为：对电影艺术说来，严格意义上的历史的表象真实是不可复原与重现的。当你试图复原某一个时代的历史表象时，一个较为巧妙的方式是去模拟或复原那一时代表象艺术的媒介特征。《阿黛尔·雨果的故事》便是成功的一例。作为19世纪的故事，影片的全部视觉风格是对那一时代主流艺术经典油画的视觉风格的模拟与再现。趋向于同一的、非饱和的环境与服装设色，直射光、逆光与侧逆光的运用。形成了加入了大片阴影的、强调细部层次的棕红色的影调。作为一部“为独奏的乐器谱写的音乐”，影片中大量的阿黛尔的特写与近景镜头成了一幅幅经典的肖像画。惟一的一个例外，是阿黛尔之心象的直观呈现，那是一幅全景，海岸的岩石旁，身穿一袭白衣的年轻的阿黛尔站在那里，远眺着大海，她似乎在宣告自己对未来的信念：一个年轻姑娘……它曾作为叠印画面而出现，在影片结束时又作为最后一幅画面重现。只有这幅画面采用早期肖像摄影的画面风格，脱离了影片总体的视觉风格，成为阿黛尔作为时代的离轨者、一个跨越世纪的女人的直接呈现。

影片《阿黛尔·雨果的故事》就这样剖析并呈现了一个独特的女性，一个心灵的病案个例。同时它还是穿过岁月的暮霭，对阿黛尔献上的一份薄奠。

第二节

《法国中尉的女人》： 一个重述的爱情故事

《法国中尉的女人》

The French Lieutenant's Woman

导演：卡利尔·赖茨

编剧：哈洛德·品特

根据约翰·福尔斯同名小说改编

摄影：弗雷迪·弗兰西斯

主演：梅丽尔·斯特里普

杰里米·艾恩斯

联艺公司 1980年出品

彩色故事片 119分钟

1. 叙事·历史与意义张力

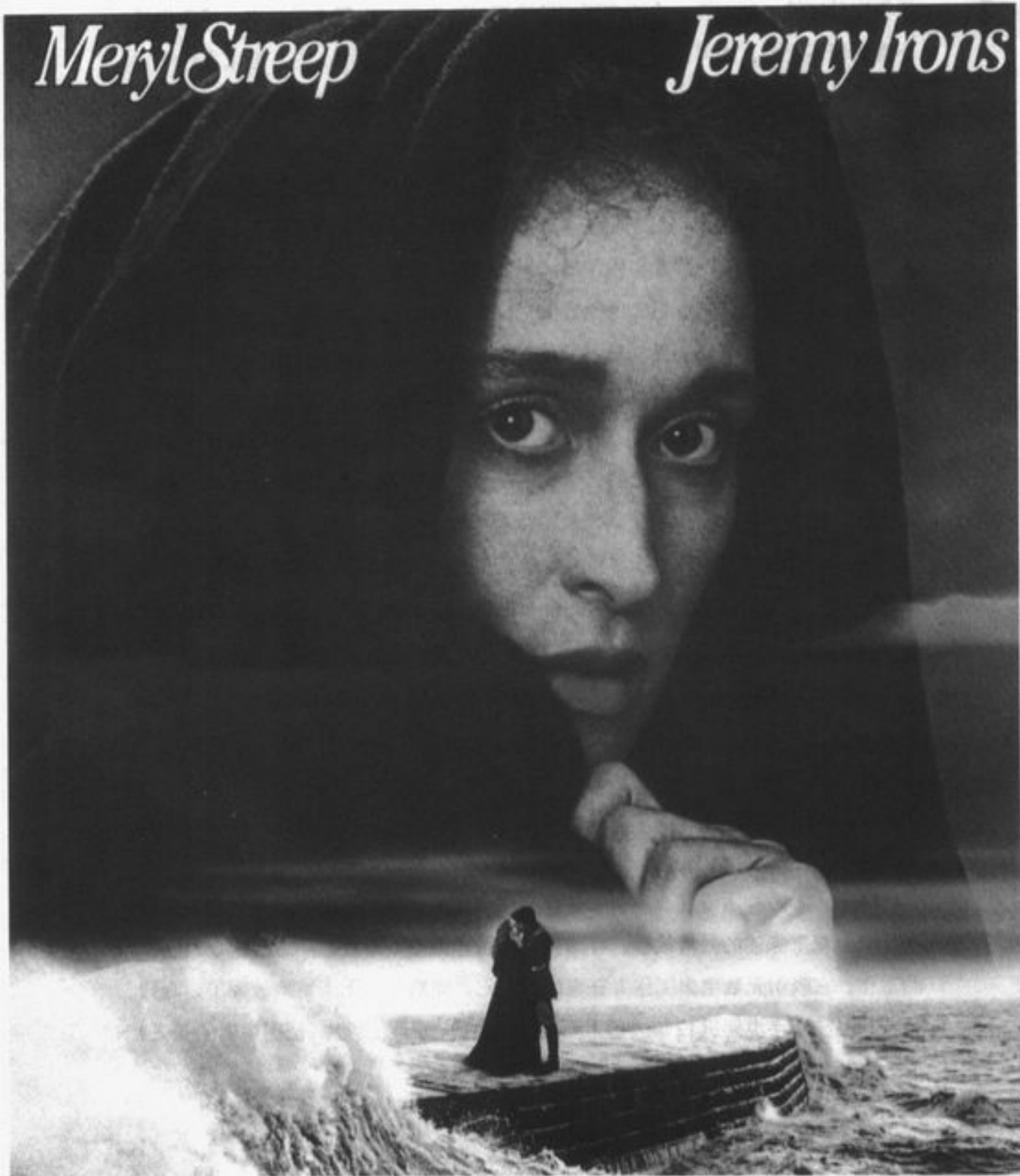
爱情故事永远被人们重述着，而一个被巧妙地重述的爱情故事又永远是迷人的，英国导演赖茨的影片《法国中尉的女人》便是其中一例。它的原本——英国小说家约翰·福尔斯的同名小说，几乎在它刚问世不久就被人们预言为不朽名作。这是一个维多利亚时代的爱情故事，也是对同时期社会生活化石的一次发掘。它关乎于爱情，亦关乎于社会中的个人，它关乎于历史，更关乎于现实。它是一个充满魅惑的爱情故事，也是对人类心灵深渊的一次直视，它还是一部迷人的维多利亚时代的人文考察读本。无怪乎小说作者将马克思的名言作为扉页题记：“任何一种解放都是把人的世界和人的关系还给人自己。”[卡尔·马克思：《论犹太人问题》，1844]而同名影片则以其绝妙的叙事方式，使它成为无数奇妙的、试图破解人类斯芬克斯之谜的爱情故事中的一部。

约翰·福尔斯的小说《法国中尉的女人》无疑是一部现代主义的佳作。它以叙事人的赤膊上阵，将小说的真实幻觉与叙事结构揭示为一种谎言，一次巧妙的虚构。不同于新小说派，诸如罗布-格里叶式的作家们，福尔斯并没有将小说变为摒弃情感的、物样的语言堆砌，他不回避故事与人物，只是将前者暴露为一些迷人的滥套（“自莎士比亚之后，一切情节都成滥套”），同时假装后者是些不受他控制的、具有生存自由的个体生命，这种自由使他们成了难于猜破而又无法预言的谜。然而，“这个非常现代化的才子不仅在操纵他的人物，也在操纵我们这些读

者。”[安·吉伯斯：《现代小说佳作99种》，193页，漓江出版社]同时尽管它将小说暴露为谎言，暴露为作者/读者间一个心照不宣的契约，但和博尔赫斯式的叙事圈套与语言游戏不同，福尔斯并没有在“交叉小径的花园”[博尔赫斯：《交叉小径的花园》，《现代派小说选》，上海译文出版社]中迷失，或将读者抛入文字的迷宫，而是驻步在小径的交叉处，并标明方向。“这部小说的独创性在于，它有三种可能的结尾，三个结尾各个不同。”[安·吉伯斯：《现代小说佳作99种》，193页，漓江出版社]第一个结局在小说的三分之二处就已经给出，这无疑是一个旨在自我暴露的伪结局。作者让查尔斯明智地拒绝了莎拉暧昧的暗示，直奔来姆镇，与欧内蒂娜成婚，直至终老。这是一个完全符合维多利亚时代准则的结局：郎才女貌，百年好合，优雅的贵族的儿子和富有的资产者的女儿。似乎不能要求更多了。我们几乎可以给它配上旧式通俗喜剧的画面：踌躇满志的男人，多子多福的女人，其乐融融的、成功的资产者的天伦图。但它的不甚经典之处在于，它将小说的真正女主角莎拉投入叙境外的幽暝之中：“故事就此结束。我不知道莎拉后来怎么样了，反正她再没有去麻烦查尔斯，不论她在他心里活了多久。”[约翰·福尔斯：《法国中尉的女人》，355页，花城出版社]小说的真正结局是它的双重终结。其一是喜剧式的乐观结局：经历了痛苦的挣扎、徒劳的寻找、心碎的绝望之后，“被压缩的永生”降落在查尔斯和莎拉这一对互相拯救，并因此而获救的男人和女人身上。是这样一个时刻，“世界都会在其中融化，历史也会在其中溶解；在这样的时刻里，当我们决心满足那些最深刻的需要，我们会认识到时代的支柱只可能是爱，而不是别的东西。此时此刻，它正寓于这两只相握的手中，寓于这视而不见的寂静中，在这片寂静中，一方头颅依偎在另一方头颅之下。”[约翰·福尔斯：《法国中尉的女人》，495页，花城出版社]其二（确切地说是其三）是一个悲剧的、或者说是有几分萨特式悲壮的结局：查尔斯似乎终于参透了莎拉的一切，终于断然拒绝了一切和解的可能，掉头不顾而去，孤独地走上了暮色朦胧的伦敦街头。“神秘法则与神秘选择的生活长河流经一条荒无人烟的河堤，并沿着另一条荒无人烟的河堤流去——此时的查尔斯像跟在一个无形炮车后的人，炮车上放着的正是他自己的尸体。他正在走向逼近的、自寻的死亡吗？我想不是的。因为他终于在自身找到了一颗信仰的原子，一种真正独一无二的东西，他是能够以此为基础去创业的，他已经开始认识到：尽管莎拉在某些方面似乎很适于扮演斯芬克斯的角色，但生活毕竟不是一个符号，不是一个猜一次错一次的谜。生

Meryl Streep

Jeremy Irons



◆ 《法国中尉的女人》海报

活不应只容纳一副面孔，也不应像掷骰子那样，失败一次便永远放弃。然而生活不管如何不恰当、如何空虚与绝望地渗入到都市铁的心脏中，它总要求人们对它忍耐，然后再重新创造出来，奔向那深不可测的、咸涩而遥远的海洋。”[约翰·福尔斯：《法国中尉的女人》，503页，花城出版社]

福尔斯正是以这样的叙事游戏，使一个维多利亚时代的爱情故事反过来破坏了维多利亚时代的叙事/接受原则：“真正的维多利亚小说与读者建立了一种契约关系，依照这个契约，读者和作者都认为他们参与了一个领会历史或个人传记的过程。”[安·吉伯斯《现代小说佳作99种》，193页，漓江出版社]因为时间的长河是无法上溯的，真正的历史（现实界）是不可重现的。因此任何关乎于历史、关乎于历史中的个人的陈述与反思永远只能是对历史的“断章残简”：文化表象与叙事话语的再陈述与反思。“历史再现”的永远不是历史本身，而只能是历史中的媒介表象与叙事呈现。于是，关乎于历史的话语永远是某个先在的历史话语的重述或“破坏性重述”[雅克·德里达语，转引自《本文的策略》，花城出版社]，一如福尔斯的小说实际上并不是关于维多利亚时代的，尽管“他是一位当代人类学者，带着一种中了邪的恐惧心理，审视着这一个世纪以前的奇妙世界”[安·吉伯斯：《现代小说佳作99种》，193页，漓江出版社]，而是关于维多利亚时代的叙事原则的。

《法国中尉的女人》几乎一问世就立刻吸引了众多的电影改编者，人们意识到它蕴涵着一个极为迷人的银幕故事。然而，它同时意味着一种挑战：我们可以极为轻易地展现那个爱情故事，但是，尽管在维多利亚时代，一个跨越社会樊篱、践踏伪善的维多利亚道德律的爱情几近奇迹，但作为一个被述对象，它在莎士比亚那里，在《罗密欧与朱丽叶》那里已成“绝唱”。小说的奇异魅力在于它的叙事方式，在于它于两种话语（维多利亚时代的和现代的）间呈现出的意义张力。这是一个经过双重陈述的爱情故事。将这种张力转译为电影语言，实为一件令人困惑的工作。它吸引无数电影工作者狂喜地奔向它，而后又不无遗憾地放弃了。直到赖茨和品特在小说问世12年之后正面接受了挑战，并且使影片《法国中尉的女人》成为这部名著的一次成功的电影转述。

II. 人物·镜与套层结构

影片选取“套层结构”（戏中戏、片中片）的结构样式，以一个并置于维多利

亚时代的爱情故事之侧的现代爱情故事的双重呈现，再现原作所特有的维多利亚时代的叙事惯例与现代叙事方式之间的意义张力。并置的、由同一对演员呈现的两个爱情故事，如同两面相向而立的镜，彼此映照、互为补足；套层结构中的两个故事以画面语言形成一组组偶句。同时，两个故事作为对照组，其微妙的差异与冲突，提供了影片所需的张力，也巧妙地解决了原作的三重、确切地说是双重结局。影片的独特之处在于，赖茨和品特将喜剧式结局给了维多利亚时代的爱情故事，让那对须翻越社会等级与偏见裂谷的情侣终成眷属；而将悲剧结局给了现代爱情故事，让那对似乎享有一切自由与自主权的恋人最终掉头而去，再度揭示了人类心灵之谜的存在与难于破解。这是一个现代主义的陈述：从某种意义上说，人并非社会契约的囚徒或“历史的人质”，永远拥有自主权的个体，而只是些自我与心灵之囚。

和所有的套层结构的影片一样，在《法国中尉的女人》一片中，包含着那些“自我误识”与心灵迷惑的时刻，它实现了叙事施动的不断变换与转移。这是些“镜式迷惑”的时刻，这是一个渐次跌入的错觉的陷阱：故事中的某一人物越来越无法分辨真实的自我与他所扮演的角色（镜中像），越来越无法分辨虚构与现实。在套层结构中，表面上我们拥有两组、四个主角，在《法国中尉的女人》中，他们分别是查尔斯和莎拉，迈克和安娜。而实际上，我们通常只拥有一个男（或女）主人公，与两个女（或男）主人公。一如在绍拉的名片《卡门》中，我们实际上只拥有一个男主人公堂·霍塞，因为片中现代舞剧的导演、堂·霍塞的扮演者安东尼奥显然是用前者的激情、绝望与疯狂爱着女演员卡门。而女演员卡门虽然与剧中人同名，但她甚至没有读过梅里美的著名故事，也不关心那古远的爱情，她只是我行我素罢了。是安东尼奥以堂·霍塞的眼睛将现代的、西班牙女演员卡门变成了梅里美的“黑色的太阳”、吉卜赛女郎卡门，是安东尼奥在下意识地重演着堂·霍塞的狂恋与悲剧。换一个角度说，在套层结构的影片中，我们拥有两个男（或女）主角，而实际上却只有一个女主角。在《法国中尉的女人》里，真正的、惟一的女主角是莎拉，是这一美丽而令人困惑的形象迷住了两个男人：查尔斯和迈克。迈克对安娜的爱是为了追逐她所负荷的莎拉的影子，也是为了完成他永远不可能实现的对莎拉的真正意义上的占有。这是一次幻影之恋。影片一再让迈克以困窘而迷人的方式将安娜指认为莎拉。当迈克在伦敦家中给安娜打电话时，他的



◆ 《法国中尉的女人》剧照

第一句话竟是：“你已经走了。你在哪儿？你不在你的房间里。”这显然是一句关于剧中规定情境的“对白”。尽管已不是伪善的维多利亚时代，但此时的情境仍是尴尬与不大名誉的。因此，安娜的回答是一个故作天真的、有点儿神经质的笑问：“什么呀？”她显然力图使迈克回到现实、真实中来。而迈克却真实地怀着一份查尔斯的恐惧：他将失去莎拉，失落一片拒绝作答的寂静与绝望中。最引人注目的一例是影片的结尾。维多利亚时代的爱情故事已经结束，查尔斯和莎拉获得了幸福。而迈克与安娜即将分手，但他们终于未能话别。当安娜的汽车引擎声从楼下传来时，绝望的迈克扑向窗前，他脱口而出的一声呼喊竟是：“莎拉！”

在大部分套层结构的影片中，主人公所经历的这一镜式困惑的时刻，的确是用镜子——画框中的画框这一造型手段来呈现的。影片《红菱艳》便包含了这样一个时刻。当主人公佩吉被迫在爱人与舞蹈间做出一次令人心碎的抉择之后，她主演的大型舞剧《红舞鞋》就要开演了。当她走向舞台时，忽然被迎面穿衣镜中

自己的影像惊呆了，她恐惧地、近于疯狂地注视着自己脚上的那双红舞鞋。这是困惑与误识的时刻：被那一抉择撕裂的佩吉，此刻已不能分辨作为芭蕾舞女演员的“我”，与她所扮演的穿上红舞鞋就要失去一切、狂舞到死的小姑娘，亦不能分辨要求女演员绝对献身舞台的剧团老板莱蒙托夫，和舞剧中化身鞋匠的魔鬼。于是她呼喊着眼人的名字扑向窗口，当看到爱人向她奔来时便纵身扑向他——扑向爱情与死亡。而在《法国中尉的女人》中，这一手段的运用要含蓄得多。尽管安娜的第一次出场便呈现在镜中，但这并不是一个顾影自怜，或为自己的镜中像所震惊的时刻。她只是匆匆一瞥，以确认化妆的无误。影片外景地中的第一场作为一个独立语义段，它以镜/镜像的出现完成了双重女主人公——莎拉和安娜的并置。场记板、剧组人员的在场将镜外的女人（尽管穿着戏装）确认为女演员安娜，而化妆镜的圆框——作为画框中的画框将镜中人确认为莎拉、一个人物、一个久远的爱情故事的主角。真正传达了这一震惊时刻的，是最后一场。安娜在临行前奔上楼梯，匆匆地收起化妆台上的什物，无意间瞥见了化妆镜中的自己，她被击



◆ 《法国中尉的女人》剧照



◆ 《法国中尉的女人》剧照

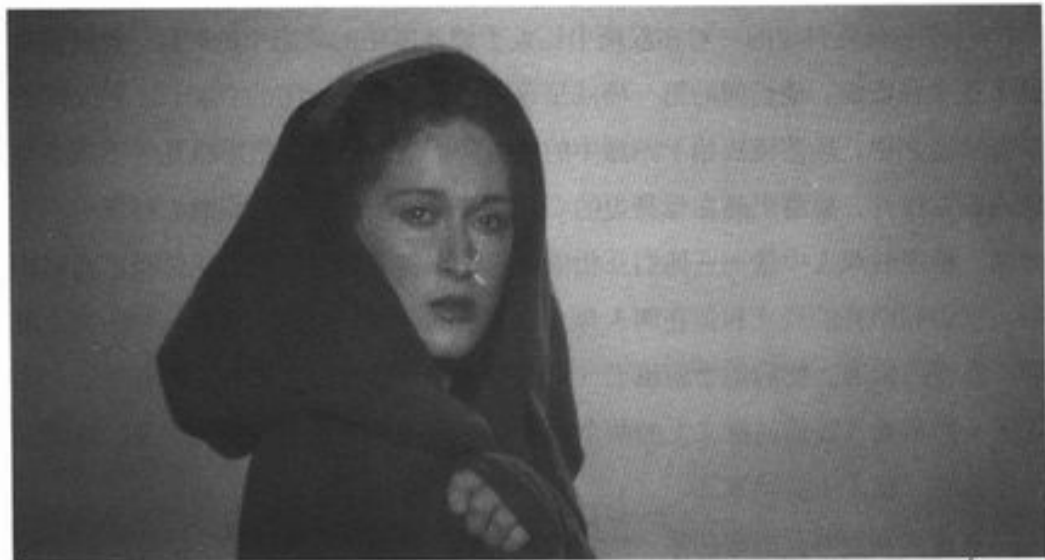
中了似的呆住了，仿佛被施了魔法般地痴痴地凝视着镜中的自己。同时，一个注脚般地，她下意识地抬起手，放在桌前那个属于莎拉的假发上。这是本片惟一次，安娜为“我是谁？”这一悲剧式的发问所困扰。对于真正陷入了自我误认的镜式迷惑的迈克，福尔斯并没有使用狭义的“镜”，而是巧妙地利用了夜晚玻璃窗上的折影。其时，迈克为深情（对莎拉，还是安娜？）与迷惘（作为查尔斯，还是迈克？）所萦绕，当安娜熟睡之际，他独立窗前，凝望着窗外的夜色。而呈现在画面上的，则是特写中迈克的头侧影于一副他清晰地映在窗玻璃上的困惑的面容。这是分裂的自我面面相觑的时刻。

影片《法国中尉的女人》正是用套层结构传达了原作的意义张力，并且在魅惑与延宕间为影片添加了一种现代的韵味。

III. 画面·叙事与电影语言

同小说一样，作为一部电影佳作，《法国中尉的女人》的意义张力不仅存在于双重故事与双重主人公之间，而且存在于话语——电影的视觉语言与叙事构成之中。

在影片《法国中尉的女人》中，不仅存在着一个有着完满结局的维多利亚时代的爱情故事和一个有着悲剧结局的现代爱情故事，而且有着呈现这一互补的双重故事的互逆的画面构成。对于维多利亚时代的爱情故事，不仅是两颗彼此隔膜



◆ 《法国中尉的女人》剧照

的心灵渐次贴近、社会地位悬殊的一对男女终于结合的故事，而且是视觉语言——画面构图、机位、视点原则、场面调度与摄影机运动将他们呈现为由远而近、由分而合的过程。对于现代爱情故事，则不仅是一对草草结合、终于无言而别的情侣的描述，而且是以视觉语言呈现出的由近而远、由内而外的离异过程。这一互逆的视觉叙事结构，以几组彼此呼应、对称的镜头段落构成了叙事体的修辞策略。



◆ 《法国中尉的女人》剧照

当维多利亚时代的一对在叙境中还处于彼此隔绝的状态中的时候，我们已看到了迈克和安娜。他们间的第一场戏呈现为内景，一个封闭的空间，一种无间的亲密状态之中。段落镜头始于熟睡中的迈克的近景，而后，摄影机几乎不被察觉地向画右拉开，显露出睡在他身边的安娜，并以一个水平机位将两人呈现为一个封闭、稳定的双人中景——他们互相依偎着睡在安娜的卧室里。透过暖色的窗幔射入室内的明亮的晨光和盖在两人身上的洁白的被单，给整个场景一种明亮、温馨、安详的氛围。他们似乎超越了（至少是无视）道德、文化与习俗的规定，实现了一对男女（或任何意义上的两个人）所可能达到的最为亲密的状态。这是一个经典的“私人生活场景”。

在维多利亚时代故事的第一组合段“求婚”之后，查尔斯和莎拉首次相遇在莱姆镇，相遇在空旷、荒芜、狰狞的S型防波堤上。其时，查尔斯顶着逆风向防波堤尽头的莎拉跑去，同时呼喊她，提醒她注意危险。接双人全景镜头：前景中的查尔斯和远景中的莎拉，她独自伫立在那里眺望着咆哮的大海，切为她蓦然回首的近景，一阵腾起的水雾朦胧了她的面容。反打为查尔斯的中景，推成近景，切为莎拉的中景，对称摄影机运动推为近景：“这是一张令人无法忘怀的脸，一张悱恻动人的脸。这张脸上的忧伤像林间清泉一般，毫不掩饰地、自然而然地涌现，简直难以压抑。”【约翰·福尔斯：《法国中尉的女人》，8页，花城出版社】稍后撞碎在防波堤上的巨浪扬起水雾再次遮蔽了查尔斯的这一视阈。反打为查尔斯的近景，他呆立在那里凝视着莎拉；切为莎拉的近景，她在落寞的一瞥之后，凄然转回头去，继续眺望大海。尽管叙事人以对称的机位、景别、运动与镜头切换，暗示着两人间一种潜在的和谐，但此刻，险恶的大海和狭窄的、被风浪袭击着的防波堤——一个无法锁闭的空间环境，画面上两人间的距离，以及此间的狂风、海浪、不断腾起的水雾，则象征着横亘在他们之间的社会等级的鸿沟、莎拉的“红字”【霍桑：《红字》，小说中奸夫淫妇必须佩戴的耻辱标志】所意味的禁忌以及伪善的维多利亚道德律的规定。

接下来，这维多利亚时代的一对儿将邂逅在斜面悬崖，以后那里将有四个重要场景，它们共同组成了三个叙事组合段。事实上，斜面悬崖是维多利亚时代的爱情故事的最重要的场景。尽管不同于防波堤，斜面悬崖的场景充满了明丽的、倾泻的阳光与浓密的、生机盎然的绿色，但它仍是一个非锁闭性空间，随时可能出现闯入者和窥视者。同时，它的空旷与“不名誉”，也作为外延的所指暗示着莎拉



◆ 《法国中尉的女人》剧照

和她与查尔斯爱情的不规范，并将这一场景定义为社会边缘与法外世界。在斜面悬崖的前三场戏中，查尔斯充当了叙事的施动者——他是段落的视点给出者、拥有者与行为的主动者。在规定情境中，他是窥视者与追随者，他显然身不由己地为这个女人所吸引；在影片的意义网络中，他试图成为这个“可悲的神秘女人”的拯救者。而莎拉始终处于消极的躲避、旁观与某种自我放逐者的冷嘲之中。但查尔斯的努力毕竟在两人的关系式中，也在画面上缩小着他们之间的距离。

穿插在斜面悬崖的三个组合段之间的现代爱情故事，仍将迈克与安娜呈现在内景之中，但它们以视觉语言细腻地呈现出一个感情的蜕变过程。现代爱情故事的第二场景仍在安娜的卧室，仍在床上。两人在读报、研究剧本。整齐的衣着、书报（二者作为文化符码的出现）与他们的对话内容已稍稍削弱了前一场景的亲昵感。第三场仍是内景，但场景已变为查尔斯向欧内蒂娜求婚的温室。透明的玻璃墙、堆放着的道具，尤其是此时已不再是双人中景，而是对切镜头将两人分别呈现在完全分离的画面空间中。如果说，在电影的视觉语言中，是否共有画面空间，意味着是否共有心灵空间，那么，此时分立的画面暗示着某种疏离。在这个段落的结尾，当他们终于进入同一画面，呈现为双人中景时，已不再是生活，而是表演——它是维多利亚时代爱情故事中的一个片段。镜头亦迅速切换为另一时代、另一场景——斜面悬崖。现代爱情故事的第四场，再度回到卧室。夜景。这是我们前面提到的迈克独立窗前的场景。在那个分裂的自我面面相觑的镜头之后，切



◆ 《法国中尉的女人》剧照

为迈克的特写，他注视着画外的安娜。反打，迈克的视点镜头：幽暗的灯光，盖着深色毛毯蜷曲在床上熟睡的安娜。她似乎感觉到什么，睡意朦胧地抬起手，轻唤了一声。有趣的是，她呼唤的不是迈克，也不是查尔斯，而是大卫——她真正的男朋友。这是一个反向的双重误识：当迈克更深地混淆了自己与查尔斯，更深地陷入了虚构与迷惘时，安娜却更远地退出“规定情境”，退向真实。这是两个心灵相背的时刻。此时他们的分离已经开始，此后，他们便不再拥有封闭的内景——暗示着他们不再拥有和谐的情感生活和可期待的未来。

与此同时，发生在斜面悬崖上的维多利亚时代的五场戏却以对应的、相反的视觉语言，为我们提供了电影叙事修辞的有趣范例。

斜面悬崖上的第一场，画面上两人的距离仍十分遥远。在查尔斯的视点镜头中，忽然表现出自由与不羁的莎拉的身影，如同远远一瞥中的林间仙女，他甚至需要用他的单筒望远镜才能把她“调”到眼前。而后他虽追随而去，但当他终于闯入她所在的画面、进入她的视阈时，他却如同私人领地与隐私的侵犯者般地道歉并退出去。

斜面悬崖的第二场，查尔斯终于走到莎拉身边，并试图与之对话。跟拍的摄影机将两人呈现在双人镜头中，但莎拉似欲冲出画面的形体位置，使这一场终以莎拉冷漠的“允许我自己走”而告结束。第三场则以现代故事温室一场为其插入段落。当镜头急速切回维多利亚时代的时候，画面第一次将两人呈现在颇有意味



◆ 《法国中尉的女人》剧照

的双人中景里。接下来又是三个从不同角度拍摄的双人中景，延宕并强调了这一身体接触的瞬间。同时，画面的共有，喻示着他们终于开始冒犯并跨越伪善的习俗与礼仪的高墙。

此后波尼坦夫人的造访与墓地约见构成了一个叙事组合段。查尔斯与莎拉间的场景由自然/法外转为社会/内景。段落开始时，莎拉的侧面镜头（暗示她微贱的社会地位）与查尔斯被波尼坦夫人所遮挡的视点镜头，以及后者刺耳的说教，将此场景呈现为一个维多利亚时代社交情境的微缩本。也正是在这一场景中出现了查尔斯与莎拉间的正面、近景的对切镜头，对称的、无遮拦的对切画面，将这一对切揭示为一对共鸣/共谋者的对视与交流。当特写镜头呈现莎拉掀起餐巾一角、夹入纸条时，叙事的施动者已由查尔斯转移到莎拉。此后她将以一个吁请的弱者形象作用于查尔斯男性自觉与拯救者的道义，并借此推动、左右情节的发展——她已选定查尔斯充当她的“法国中尉”。

场景再度回到斜面悬崖时，莎拉开始了她的长篇独白。这是倾诉，也是一篇罗生门式谎言的给出，或者说是为一篇既定的谎言填充情节与细节，同时它又是一颗自虐/施虐的心灵为查尔斯设下的陷阱：它以真实的、同时又是虚构的法国中尉的缺席为查尔斯留下了一个空位，有待他去填充，却让查尔斯认定那是一道滴血的伤口，有待他去抚慰、去治愈。而这一段落的画面则以十分有趣的方式将这幕微妙的心理剧呈现为一幕视觉戏剧。

此段落的第一个镜头是莎拉的侧面近景。她位于画面的右侧，面向画右，画面只给她的视阈留下了一线空间。切为左侧的查尔斯，他呈现在画面的左上方，目光投向前方，同时怕冷似地抱着双臂。切为莎拉正面近景，她仍在画面右侧，为画框所切割。这组对切镜头具有三重叙事功能：其一，两人位于画面边角上的位置，呈现了这一场景中的心理张力，对查尔斯尤甚。其二，两人相背而坐，莎拉独自面向画外开始了她的诉说。这与其说是倾吐，不如说是独白。她似乎浸在回忆中，自得多于哀伤。如果这是一道难于治愈的伤口，那么，莎拉似乎是在独自玩味、欣赏着自己的伤口。其三，或许是最重要的，它构成了不平衡的画面，从而给查尔斯留出一个空位，只有他能填充它，并平衡画面。这也正是莎拉的“陷阱”，是她为查尔斯选定的位置。在三次切换莎拉的中、近景之后，摄影机开始了一个以莎拉为轴点的、极缓慢的摇移运动，仿佛在与一种固着力抗争。它喻示着查尔斯绝望的内心抵抗：他想成为拯救者，而不想成为局内人。但摄影机运动终于将他显露在画面左上角并将他渐次摇入画面中心。这一运动几乎是叙事人的潜台词表露：是查尔斯，而不是法国中尉，才是莎拉故事的主角，她将充分清醒地献身于查尔斯，以处女之身换取自绝于社会的红字。

此后，当她含着一缕无名的微笑，悠然走出斜面悬崖，从而暴露了自己的秘密时，作为施动者，莎拉已将查尔斯囚于陷阱之中。她将再次吁请查尔斯的帮助：



◆ 《法国中尉的女人》剧照

这一次，她不仅是一个无助、绝望的弱女子，而且濒临绝境。当场景再度回到斜面悬崖的谷仓时，维多利亚时代的爱情故事经过反复延宕，达到了它的轴点上。它与现代爱情故事的第四场构成了准确的对位与偶句。谷仓场景。查尔斯的近景镜头；反打，查尔斯的视点镜头；中景，半明半暗的光照下，莎拉裹着黑斗篷，蜷曲地睡在草堆上……两人终于拥抱在一起，开始第一次狂热的亲吻。这一场景势必将情节推向“高潮”——艾塞特。在艾塞特，查尔斯与莎拉间第一次拥有一个闭锁的、具有安全感的个人空间，也是在这里，他们终于跨越一切障碍走向结合。查尔斯与莎拉结合后的场景呈现为现代爱情故事第一场的复查与对位。只是对后者，那是开端；对前者，那是结局。中景，摄影机从左侧拍摄互相依偎着倚在床上的一对儿。暖调的光照，两人身上不整的白衣与白单再度重复了那种温馨的氛围。摄影机缓缓地推摇过去，推成两人的正面中景→近景→特写→落幅在查尔斯的特写上。他们终于达到了他们渴望与能够达到的最为亲密的状态。

与此同时，作为插入组合段，穿插在斜面悬崖、维多利亚爱情故事之间的现代场景中的一对，则渐次走向分离。他们间的第五场已变为外景。海滩。两人并肩伏在沙滩上。双人中景。安娜的目光并不朝向迈克，而是迷离地游移在别处。摄影机平缓地向前推去，渐次将迈克逐出画框，推成安娜的特写，只有迈克搭在她肩头的手仍留在画面中，犹如一个无力的挽留的姿态。此后，他们便不再拥有只



◆ 《法国中尉的女人》剧照

属于两人的场景，而只呈现在社交性场景之中。他们间的交谈被注视、被干扰或打断，带上了一种公开的秘密式的尴尬。更为有趣的是，在一次谈到分手的场景和最后告别场景中，安娜身着现代便装，而迈克则穿着查尔斯的服装。事实上，艾塞特之后，作为平行组合段的维多利亚时代爱情故事和现代爱情故事已不再以接近/分离的视觉对应的方式呈现，影片的叙事方式转换为戏内/戏外间对应。此时，维多利亚时代的故事里，莎拉已经消失，只有查尔斯屈辱、孤独地面对伪善的社会和心碎的绝望；而在现代故事里，无戏可演的安娜和她的男友大卫一起在伦敦等待着最后一场的拍摄，但迈克却作为查尔斯忍受着莎拉莫名的消失，同时恐惧着与安娜的最终分离。这一平行组合方式的设置，再度揭示着那一误识与镜式迷惑的心理剧内涵。

两个故事走向了结局。在温德米尔，莎拉换去了她青靛色的服装，散开长发，穿一袭白衣，以一个独立、自由的女人的身份将自己和爱情献给了查尔斯。在悠扬、略带忧伤的音乐中，两人乘一叶小舟穿过幽暗的桥洞，驶向阳光明丽、水平如镜的湖面。这一段落的最后一幅画面上，仍带有拱形桥洞的一线窄窄的深色边缘，其作为一个框中框，将这一遥远的爱情故事嵌入画中。接着镜头急剧切为充满欢声笑语的现代场景：摄制组在庆祝拍摄完成。迈克与安娜分别在即。场面调度元素将这一场景设置为维多利亚时代爱情故事的微缩本。先是葛罗根医生的扮演者耽搁了安娜的起身（在维多利亚时代的爱情故事里，这位老医生几乎成功地阻止了查尔斯与莎拉相会和结合）；而后是欧内蒂娜的扮演者拦住了迈克，后者与她匆匆告别之后，她却孩子气地将他拉回来与她郑重吻别，当迈克终于脱身而去时，她仍留恋地立了片刻（在维多利亚时代的爱情故事中，查尔斯与欧内蒂娜的婚约是他与莎拉间几乎不可逾越的“天堑”）。结尾处摄影机缓缓地拉开去，将迈克独自留在画面深处之后，镜头再次切换为查尔斯和莎拉船过桥洞的场景，但这一次，摄影机稳稳地跟推上去，终于将桥影完全丢在画外，明亮的湖景充满了整个画面。

IV. 意义·评判与叙事人

福尔斯原作的魅力不仅在于情节的不确定性，而且在于它采取了巴赫金所谓的“对话”结构〔巴赫金：《陀思妥耶夫斯基小说的诗学》，三联书店〕。人物的意义或曰性格

并非单一的或确定的，我们甚至不能用所谓“圆形人物”的概念来说明其意义与性格的丰富与繁复。因为作为一个小说作者，福尔斯承认他并不是上帝，他所能给出的只是一种或数种对某一人物的阐释，而绝非权威阐释。在原作中，莎拉是一个谜，但绝非男权中心意义上的、所谓“女子无真相”之谜。她的谜，同时是人类之谜、人性之谜、人生之谜，她之无法定义，同时意味着人之谜的难于破解。如果说，“莎拉在某些方面似乎很适于扮演斯芬克斯的角色”[安·吉帕斯：《现代小说佳作99种》，193页，漓江出版社]，那意味着人之意义是永远横亘在人之路上的斯芬克斯。

在福尔斯的原作中，莎拉首先是试图超越，至少是反叛她的时代的大智大勇者。她拒绝她的时代、社会定义其自身。她拒绝“他们”规定她的生活与地位。她是一个大声说“不”的女人。她必须定义她自己，哪怕是用一个“红字”。她显露出她“额头上天雷击劈的印痕”[弥尔顿：《失乐园》，诗中撒旦的标志]，她使自己成了秩序的挑战者与自行放逐者。她不仅使查尔斯（同时也是福尔斯）感到震撼，而且使他肃然起敬。莎拉攫住他的不是一种神秘的魅惑，而是一种“赤裸裸的心灵的亲近”，这是两个反叛者互相认出的时刻。莎拉与查尔斯的故事远远超出了男人和一个女人的故事。事实上，在原作的第三种结局——悲剧结局中，查尔斯在结束处到达了莎拉的起点：他承认自己是放逐者，承认无法逃脱的孤独，同时将



◆ 《法国中尉的女人》剧照

背负它。这不是灭亡，而是新生。“在大门口，未来变成了现实，他不知道该上哪儿去。这如同他发现自己重新降生一样，虽然他已具成年人的技能和记忆，但却带着婴儿那种无能为力——一切都得重新开始，一切都得从头学起！”

当然，这只是对莎拉的数种阐释之一。在原作中，莎拉也可能是一个女巫、一个疯人，至少是一个心理症患者。她可以玩赏自己的伤口，也可以玩赏她插在别人胸上的尖刀的刀柄。她至少两次用明确无误的谎言将查尔斯诱人陷阱：她的失身与她的脚伤。她以查尔斯可能接受的方式为他解除禁忌，同时成功地扮演“女性”——弱者。事实上，她远比查尔斯坚强或曰强大得多。

与福尔斯相比，赖茨与品特更像上帝。在影片《法国中尉的女人》中，莎拉的意义要单纯与明确得多。电影叙事人对莎拉持有一种间离的俯察，而不是像福尔斯那样带有一种几近敬畏的仰观。影片将两个女主角——莎拉和安娜严格地置于“女人”和关于女人的经典定义之中，而且对她们的评判更接近于一种无意识的流露。从某种意义上说，影片的叙事立场远比小说要传统和后倾得多。对于莎拉和安娜——其作为女人，而且是男人视阈中的女人，电影叙事人显然持有不同的评判。有趣的是，尽管莎拉是故事中真正的、惟一的女主角，却是安娜获得了更多正值评判，或许因为安娜作为一个女人更平和、更质朴、更易于理解。对于莎拉与安娜的这一不同的叙事角度在影片的片头段落便已经确定下来了。影片的第一个独立语义段，“打板”镜头之后，我们看到一个空镜头：荒凉的防波堤的大全景。片刻之后，安娜匆匆忙忙地由景深处入画。当她走至中景时，摄影机开始了舒缓而流畅的跟摇，继而升摇，转为摇移，摄影机运动始终与安娜在画面中的运动保持着和谐，并始终将安娜保持在画面中心。和画框与视点镜头一样，相对固定镜头，运动的摄影机表现出一种积极的正值的评判，而摄影机与人物相对和谐的运动则表现着认同、肯定。当安娜登上防波堤，从而进入了表演区后，她已不再是安娜，而是莎拉了。这时摄影机继续摇移，摇为莎拉（安娜？）的背影，运动速度显然降了下来，在近乎迟疑地跟推了片刻之后，终于完全静止了。此时，摄影机如同一双冷漠的眼睛，注视着莎拉向画面纵深处走去，走向灰蒙蒙的海天之间的防波堤尽头。

在影片中，莎拉依然是一个谜。但这一次，她是作为一个“女人”——男性视阈、欲望与阐释客体而存在。她的意义要单纯多了：这是一个“可悲的神秘女



◆ 《法国中尉的女人》剧照

子”。从小说到电影，最重要的改编之一是，它改动了维多利亚爱情故事之结局出现的动因。在原作中，不是莎拉，而是心怀愧疚的仆人告知了莎拉的行踪，使查尔斯得以与她重逢。这当然出于电影改编所必需的简化人物与情节的需要，但它在极大程度上改变了莎拉的意义。于是莎拉反叛、追求，不过是要以自由、独立之身再度奉献自己。但更为重要的改动并不在于情节自身。电影叙事人尽管保留了莎拉富于反叛性的独白，同时却添加或曰强化了某些意义与阐释。这一过程是以视觉语言的方式完成的。如果我们将电影的故事（剧本）视为影片意义网络的意识层面，那么，画面则更像是影片真义的潜意识层面。换言之，电影画面作为真正的文本与话语方式，常常比故事与对白更为真实地传递了作者的真义。是画面，而不是故事；是潜在的叙事人设定的话语方式，而不是情节自身，实现了真正的叙事评判。它使得莎拉更像一个女巫，一个莫测的神秘女子，从而将莎拉定位为一个经典类型。

片头段落之后，莎拉出现的第一场景，她首先呈现在一个侧面的特写镜头中，同时清晰地显现在画面中的，是一只冷静而娴熟的画笔在素描本上勾勒出一个狰狞的老妇的僵尸。摄影机拉开去，此时敲击声入画，渐次在前景中显露出一具棺材，一个着黑衣的男人正在钉死它。这一镜头不仅将莎拉与死亡的形象直接并列在一起，而且给她带上了几分邪恶的味道——一个欣赏死而毫不动容的女人。



◆ 《法国中尉的女人》剧照

墓地约见一场，先是慌张的查尔斯在全景中入画，他在幽暗的夜色中、幢幢墓碑间跌跌撞撞地寻找。画外一个低低的声音：“我在这儿！”同时覆着宽宽的黑袖的一只手入画，从背后搭在查尔斯的肩上。这几乎是一个魔怪片中的场面。

而后，当莎拉有意暴露了自己的秘密，从而势必被波坦尼夫人驱逐一场，一个中景镜头呈现她独坐镜前在勾画着一张张自画像。整个画面充满了幽暗而炙热的红调子，处理为回声般轰鸣的传唤她的声音在空间中回荡，使这一场景有如地狱，而莎拉只管凝视着镜中自己阴影幢幢的面庞。画面中面面相觑的莎拉和她的镜像构成了一个人格分裂的影像。它如同一个注脚，将莎拉揭示为一个疯子，至少是一个自虐者。此后，莎拉独自躲入斜面悬崖一场，则以青蓝的夜色、闪电与暴雨和全景镜头中莎拉手脚并用的爬行使她呈现为一个巫女。

于是，原作中某一视点的某种阐释成了影片中莎拉的惟一意义。而全景、拉镜头和环绕着莎拉的摇镜头，表明了叙事人的某种质疑与间离的叙事立场。它将莎拉固着为一个客体，一个用不幸而不是歌声去魅惑男人的精怪。

影片《法国中尉的女人》无论是作为一部名著的改编本，还是作为一部套层结构的影片，都是有趣的一例。它提供了一个视觉叙事的范本，其叙事修辞方式，也为影片欣赏和解读提供了一个可以驰骋的空间。

第三节

《卡门》： 套层结构与镜式本文

《卡门》 Carmen

导演：卡洛斯·绍拉

编剧：卡洛斯·绍拉

安东尼奥·佳斯代

摄影：台奥·伊斯卡米拉

主演：劳拉·德索尔（饰卡门）

安东尼奥·佳斯代（饰安东尼奥）

克里斯蒂娜·奥约斯（饰克里斯蒂娜）

彩色故事片 108分钟

西班牙爱米里埃·佩德罗影片公司

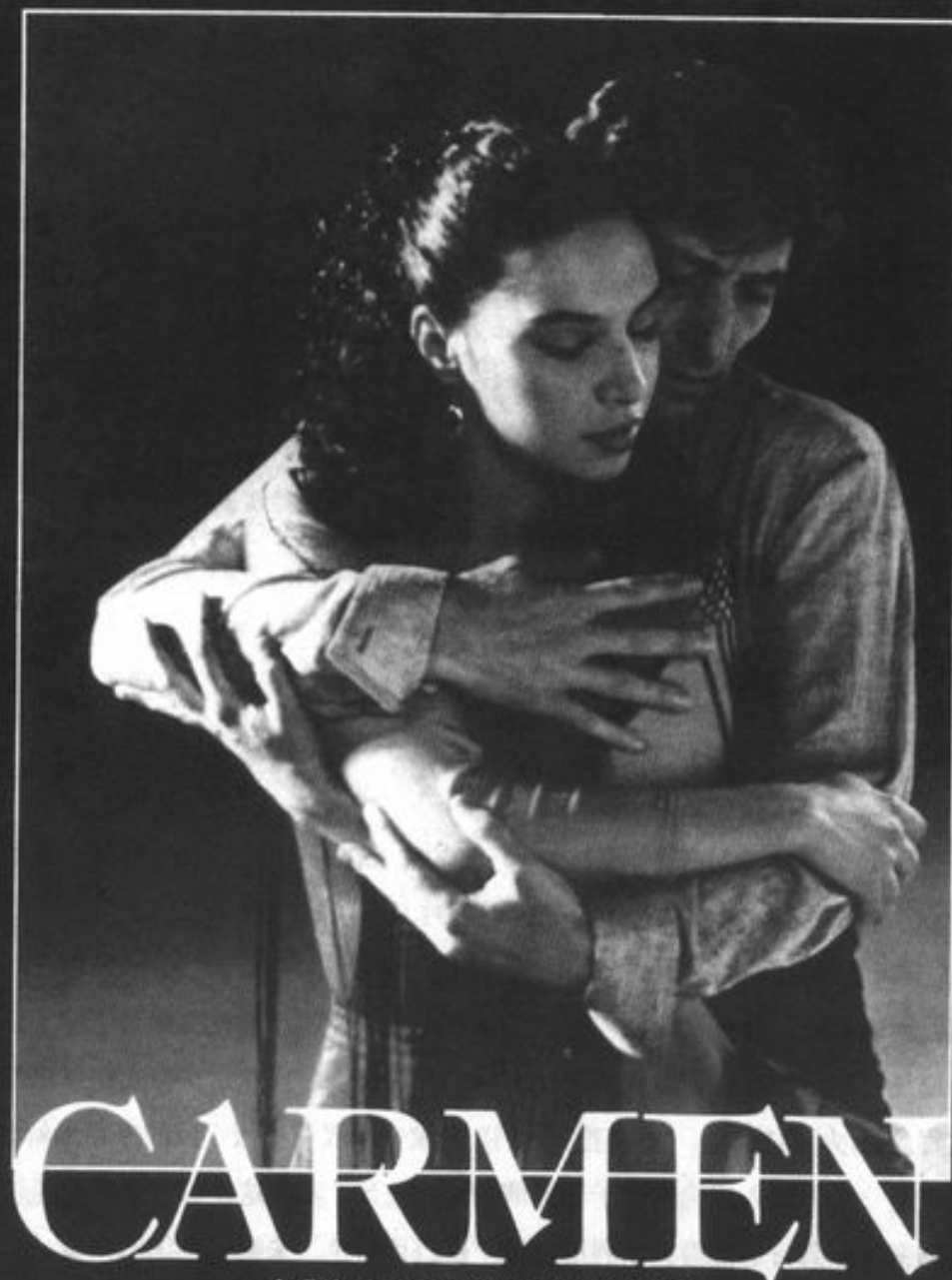
1983年出品

本片获1984年戛纳电影节大奖

1. 历史反思与镜式本文

一如美国学者M. 德卢果〔〔美〕马·德卢果：《历史的反省：绍拉反〈卡门〉》，译文见《世界电影》1989年第6期〕所指出的，绍拉的影片《卡门》的意义正在于借助“西班牙人”的定型形象和泛滥于欧洲的作为“西班牙的异国情调”之艺术程式，“向一种虚假而诱人的‘西班牙特色’的深层结构提出质疑”。“绍拉发掘出这种‘冒牌的西班牙’，使他的西班牙观众目睹并了解了他们错误的自我意识和文化意识的形成过程。”因为绍拉认为，“必须把《卡门》当做一种双重作假手段的象征来解读：首先这是一个外国人虚构的富于异国情调的西班牙，其次这是那个贗品的经过本土化的变种，其目的恰恰在于利用这种‘西班牙特色’来满足本国的消费。”

德卢果关于《卡门》的文章指出，绍拉的《卡门》的历史反思的意义不仅在于揭破这个由“外国人”虚构出来的异国情调，消解定型化的“西班牙人”形象（在梅里美《卡门》中是吉卜赛人、强盗和斗牛士），更重要的在于发掘出这种“特色”是如何为佛朗哥政权和佛朗哥文化意识形态所利用，从而完成了其本土化的过程。“20世纪50年代和60年代，政府文化机器忙于把‘西班牙热’佛朗哥化，大肆渲染这块浪漫土地的极富异国情调的、与时代格格不入的特征，为欧洲最后



CARMEN

A FILM BY CARLOS SAURA

Starring ANTONIO GADES * LAURA DEL SOL * PACO DE LUCIA * CHRISTINA HOYOS *
JUAN ANTONIO JIMENEZ * SEBASTIAN MORENO Director of Photography TEO ESCAMILLA
Music by PACO DE LUCIA Highlights of the opera CARMEN by Georges Bizet sung by
REGINA RESNIK and MARIO DEL MONACO Choreography by CARLOS SAURA and ANTONIO GADES
Produced by EMILIANO PIEDRA Directed by CARLOS SAURA

R RESTRICTED
PARENTS STRONGLY CAUTIONED
SOME MATERIAL MAY BE INAPPROPRIATE
FOR CHILDREN UNDER 17

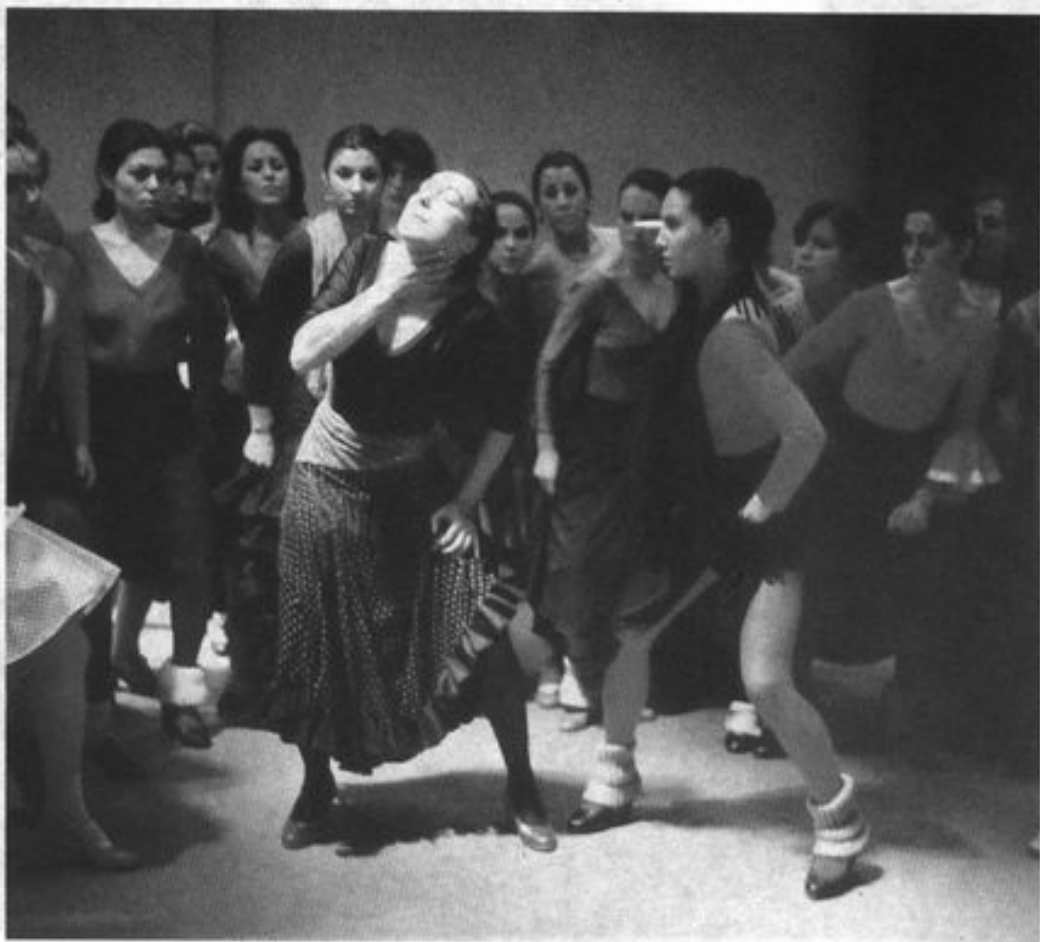
Copyright © 1993 Orion Classics Corp.

An **ORION** Release
CLASSICS

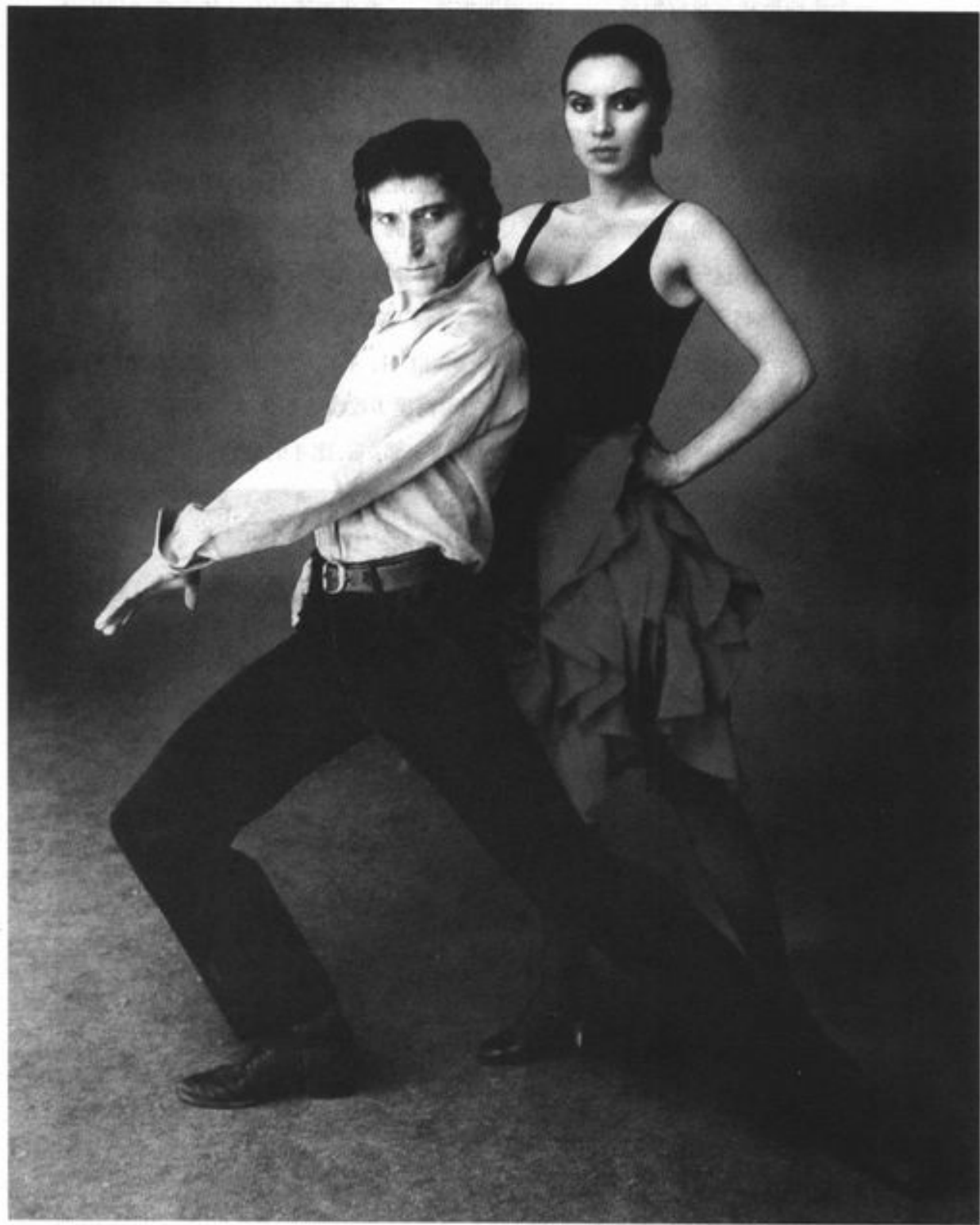
◆ 《卡门》海报

一个法西斯独裁政权塑造了一个可敬的形象。”“被西班牙官方文化大肆渲染的这种与欧洲其他国家不同的特殊性，致使西班牙人在向西班牙人讲述西班牙的经验时也涂上了一层异国色彩。”这一文化特征在许多西班牙的知识分子和艺术家那里，“产生了一种非常微妙的异化形式，一位作家曾恰当地把这种异化形式称为‘内在流放’的范式。”“因此，在影片的中心，绍拉让主要人物的剧本由于艺术程式和历史的偶发事件的制约而使人对个人的和民族的文化特征产生虚假感。”

为了达到这一历史与文化反思的目的，《卡门》故事无疑是一个绝佳的选择。因为正是1845年出版的梅里美的小说《卡门》〔法〕梅里美：《嘉尔曼》，傅雷译，人民文学出版社。在此参照比才歌剧及同名影片译名通译为《卡门》〕，将“后来演变成艺术滥调和程式的那套东西具体化和普遍化了”。然而使得梅里美脍炙人口的卡门变得家喻户晓、尽人皆知的则是它无数改编本中最为著名的一部：G.比才的歌剧。它们共同形成



◆ 《卡门》剧照



◆ 《卡门》剧照

了外国人心目中的“西班牙的特色”的重要来源。绍拉的影片《卡门》正是建立在这一前提之下：梅里美与比才同名作品的尽人皆知。所以，绍拉关注的不是任何意义上的对《卡门》故事的重述，甚至也不是戈达尔同年的作品《芳名卡门》式的“破坏性重述”[概念出自J.德里达。转引自《文本的策略》，花城出版社]。参照杰拉尔·热奈特的叙事理论[J.热奈特：《论叙事文话语》，见张寅德：《叙述学研究》，中国社会科学出版社]，绍拉的《卡门》关注的是叙事行为本身，而不是被述体。绍拉重现了梅里美小说的简约叙事，而这一简约是建立在与梅里美的小说和比才歌剧的互文本参照之上的。绍拉极为自觉地使这部影片成为一部镜式文本。影片建构在互文本间的相互折射、映照，使得影片《卡门》极为直观而奇妙地呈现了当代西班牙文化的镜像迷宫。西班牙的知识分子与艺术家正是在这座镜城中经历着“内心流放”，经历着间离、迷惘、疑惑与异化，无奈而无助地将自己的文化、历史乃至个人经历放逐为一种他人眼中的观照客体。

绍拉的《卡门》之被述事件本身便是一种叙事行为：一位当代西班牙的舞剧导演安东尼奥试图以西班牙民族舞蹈的形式将卡门故事搬上舞台。他的最初动机绝不是要在“梅里美和比才塑造的《卡门》中注入西班牙的血液”[〔法〕吉·萨拉沙斯：《黑色的太阳》，《世界电影》1987年第4期]，而是要以西班牙的方式讲述一个西班牙的



西班牙安东尼奥执导的影片《卡门》剧照 ◆ 《卡门》剧照

故事。于是，安东尼奥便以人物化的叙事人的身份置身于影片当中，影片中整部舞剧的排练过程便成为一个叙事过程的直观呈现。然而这一变卡门故事而为西班牙民族文化的努力，终以给法国人的卡门添加了“西班牙特色”而告结束。西班牙民族的弗拉门戈舞和现代吉它演奏家帕·克·德·吕西亚的音乐以及影片中的电影语言：光、影、色彩、透视、音响托举出的是一轮梅里美的“黑色的太阳”〔法〕吉·萨拉沙斯：《黑色的太阳》，《世界电影》1987年第4期〕。不仅如此，安东尼奥个人的一段遭遇激情经历也成了梅里美的堂·何塞之卡门狂恋的复制本。这正是绍拉/真正的电影叙事人的目的之所在：呈现一位西班牙艺术家逃脱中的落网。在刚刚结束了十余年佛朗哥政权的官方意识形态的阴影下，遭受着“内在流放”的西班牙知识分子与艺术家已丧失了以民族的话语表达民族文化、经历、命运，以至体验、记录个人经历的可能。这便是影片《卡门》的悲剧故事背后的、绍拉的、对西班牙文化悲剧命运的呈现。

II. 套层结构与文本呈现

作为一部镜式文本，绍拉不仅以他的影片《卡门》为镜，与梅里美和比才的西班牙镜像彼此相对，以呈现双重虚假——镜城中的西班牙文化境遇，而且对影片叙事采用了麦茨所谓的套层结构〔克·麦茨：《费里尼〈八部半〉的“套层结构”》，《世界电影》1983年第2期，译自C. Metz: *Film Language*, New York, 1974〕：一个片中片、戏中戏式的结构方式。而套层结构本身便是镜式文本的结构方式之一。在套层结构中，片中片/虚构中的虚构与影片叙事的另一部分/虚构中的真实自身便是两面相向而立之镜，它们彼此折射、彼此包容与说明，以另一互文本的方式构成同一文本叙事。

和《法国中尉的女人》、《W的悲剧》、《红菱艳》、《人·鬼·情》等部影片的局部套层结构不同，影片《卡门》更接近于《八部半》式的完整的套层结构。对前者来说，影片中的两个故事大致是完整的，它们只在于扮演者的同一（片中片的主人公的故事及其扮演者的故事），同一演员扮演的两个角色的命运与经历的相近，及叙事程式及电影语言处理上的交替呈现与形式上的同一，而对后者来说，两个故事都是破碎的、片段的、令人困惑的，只有当它们彼此补足时，它们才共同形成了影片中完整的叙事体与意义网络。在影片《卡门》中，那部由安东尼奥编导并主演的舞剧《卡门》：堂·何塞与吉卜赛姑娘卡门的狂恋始终不曾以完整的舞



◆ 《卡门》剧照

台演出形式出现在观众面前，它只是剧团排练大厅中若干个片段与场景的排练。而即使在这些彩排段落中，也不曾有所有的演员以完成了的舞台造型妆出演的场面。于是，这些片段无法构成一部完整的戏中戏或曰片中片，它们只是影片叙境/“虚构的真实”中的一部分：因为这些片段只是“排练”而不是“演出”。而同样，排练及舞剧片段之外的“真实”故事：导演安东尼奥对女演员卡门的情欲，又是极度简约了的。它们只是些排练外的插曲，只是些生活的“断音”，甚或是困惑迷惘的安东尼奥的想像。甚至当两个故事彼此叠加为影片的总叙事之时，这部为法国影评人高呼“情节剧万岁”的情节剧之情节仍不具经典叙事的封闭与完整。因为它只有在与镜外之镜：梅里美和比才的《卡门》的参照与互映中才能实现其叙事与意义的完美。这正是影片《卡门》的迷人与魅惑之处：绍拉将影片中的戏剧张力由情节链自身，移置到生活/片中虚构的真实与舞剧/片中虚构之虚构的混同、叠加之上。整部影片的套层结构方式，使观众始终绝望地试图分清生活在哪里结束、舞剧/虚构/艺术又从哪里开始。观众始终无法自信地指认什么时候是导演安东尼奥对女演员卡门真实的情欲、什么时候是他以堂·何塞的目光将卡门改写、钉死为梅里美的谜样的吉卜赛女人；什么时候是充满激情与灵感的西班牙艺术，什么时候是“在不绝于耳的吉它与响板伴奏下”〔法〕吉·萨拉沙斯：《黑色的太阳》，《世界电影》1987年第4期〕的比才的滥套。这才是绍拉的“诱惑之舞、迷乱之舞”



◆ 《卡门》剧照



◆ 《卡门》剧照

〔法〕吉·萨拉沙斯：《黑色的太阳》，《世界电影》1987年第4期〕。绍拉对他的主要范本：梅里美小说的重要改编是将叙事的重心由自由、不羁的精灵吉卜赛姑娘卡门移置到安东尼奥/堂·何塞身上，并且让他以双重角色的双重身份不仅占据了原作中的第一人称叙事人的位置，而且占据了原作中那个真正的叙事人：猎奇的法国考古

学家的位置，占据着那个相对于西班牙文化的他者的位置。于是，影片观众分辨与指认“真实”与虚构的受挫，便成了人物化的叙事人安东尼奥绝望地试图逃脱外来的程式与滥套、终于在极度的迷惘与困惑中落网的心理历程的同构呈现。在这一逃脱与落网之间，安东尼奥甚至无法获得一次真实的情感与情欲经历，终于在镜式困惑中沉沦：他越来越深地混淆了自我/作为导演与演员的安东尼奥和他人/作为角色的堂·何塞；混淆了真实/他的情欲与虚构/堂·何塞的狂恋；混淆了西班牙文化本体与作为“西班牙特色”的外来文化之镜。绍拉也正是以这种方式构成了当代西班牙历史与文化内在的虚假感与间离感，以一种迷人而痛楚的方式呈现了那一心灵的“内在流放”。

这一互文本冲突或曰文化困境，在影片一开始便已经出现了。如果我们参照普罗普的观点将故事的基本形式视为“寻找”的话[概念出自普罗普的《民间故事形态学》]，那么在影片的序幕中，这一“寻找”动作便明确地界定为安东尼奥在寻找卡门。呈现在排练厅中的序幕，安东尼奥逐个审视了他的弗拉门戈舞的女演员，认定她们中间没有“卡门”。作为叙事的起点，安东尼奥已在他逃脱的起点中落网：他在为自己的西班牙舞剧寻找女主角，但他关于卡门的想像，显然被固置在梅里美的描述与比才歌剧的规范上。当影片以安东尼奥的“她们中没有我心目中的卡



◆ 《卡门》剧照

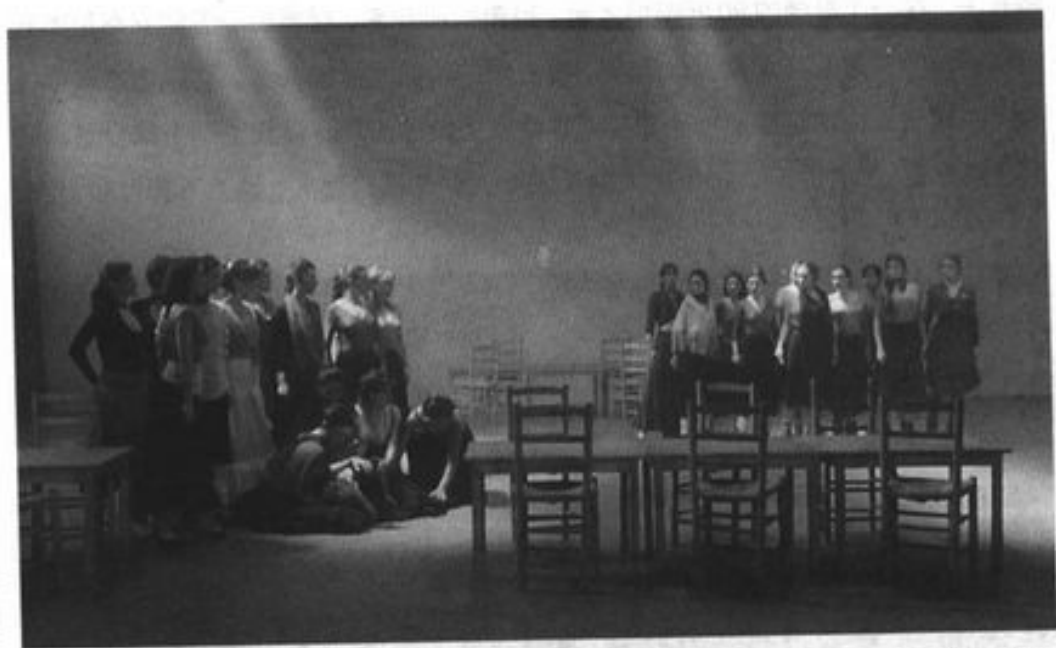
门”而结束了序幕时，在比才同名歌剧序曲的强烈旋律中出现了字幕段落。极富冲击力的歌剧音乐与作为字幕衬底而出现的古斯塔夫·杜雷〔19世纪法国画家〕的西班牙素描成为安东尼奥试图逃脱却又本能恪守着的艺术规范。

简言之，安东尼奥的经验将受到一种外国艺术的逻辑的侵蚀，这种外国艺术已将形象化地表现西班牙和“西班牙特色”的可能性化为若干具体的艺术形式。因此安东尼奥已不是一个有个性的人物，而是某种社会意识的形象表现：在一种殖民文化中早熟的艺术家的，尽管有创作欲望并对文化赝品的发展历史有清醒的认识，却仍无法在其艺术特点和个人生活中“体现”他的清醒〔美〕马·德卢果：《历史的反省：绍拉反〈卡门〉》，译文见《世界电影》1989年第6期】。

接下来，影片的第一组合段更为清晰而直接地呈现了这一互文本冲突。和序幕段落一样，先是排练厅镜中折射出正在练习弗拉门戈舞步的剧团演员们。摄影机缓缓地摇出镜外，在一次长长的摇、移镜头中依次展现着大厅中的人们。当它摇过一组舞蹈者时，不很响亮的吉他和女声演唱的激越而悲怆的现代西班牙音乐入画。随着摄影机的继续摇移，渐次显露出一群围坐在桌前的吉它手和歌手正在试唱他们为舞剧创作的一段西班牙民歌风格的音乐。摄影机推上去，使这组人物充满了画面。但不及落幅，摄影机突然追随着一个步履匆匆的男人摇转过半个大厅，跟随他来到坐在录音机前的安东尼奥身边，他将一盒录音带交给了安东尼奥。摇推为安东尼奥将磁带装上录音机的双手的特写。镜头切换为帕柯拨动吉它弦的手手指的特写——正是在他的指尖下，流出了充满了浓郁西班牙民族风格的乐声。在一组帕柯与歌手镜头切换之后，画外安东尼奥录音机上传出的响亮的比才歌剧音乐突然冲击式地涌入了画面。帕柯与歌手无奈地相视一笑停了下来。两种音乐在同一画面空间的混响、冲突与对比，直观地呈现了这一为互文本关系所负荷的文化困境。在歌剧音乐的间隙中，帕柯充满自信地说：“我们作的比他听的那个更合适。”但安东尼奥并不认可。于是，帕柯只能尝试一种比才音乐的变奏。接着一个反向摇移的长镜头，追随着安东尼奥的步伐，摇过克里斯蒂娜和女演员，重新成为一幅充满画面的镜像，安东尼奥置身于镜外，注视着那幅镜中像。与此同时，



◆ 《卡门》剧照



◆ 《卡门》剧照

声带上传来了安东尼奥此时的内心独白，那是他对卡门的呼唤和渴望，但那却是梅里美小说中的一段描述：“卡门有着一种野性而奇特的美。她的唇丰满而轮廓分明，双唇微开，露出细小的牙齿，如同洁白的杏仁。她一头长长的、黑色的、闪烁的秀发，如同鸦翅般地泛着蓝光。她的眼睛带着一种诱惑而不驯的表情，那以

后我再没有看到有人有这样的表情。用西班牙人的说法，那是狼的眼睛。”〔法〕梅里美：《嘉尔曼》，傅雷译，20页，人民文学出版社。译文为笔者参照对白重译]中间有一次，安东尼奥的独白为他对女演员们的指导所打断。接着，伴着安东尼奥的独白，比才的音乐再度充满了画面空间。这一段落的最后一个镜头是满画框的伴着比才音乐起舞的女演员们的镜中像。互文本（西班牙民族舞剧与梅里美的想像、比才的音乐）关系又一次以声画形式展现了安东尼奥逃脱中的落网。为了一种艺术完美主义的倾向，他必须以牺牲真实经验表达为代价，来保有那些程式与规范的完满。

在下一个段落中，安东尼奥和帕柯来到了舞蹈学院。教室中，摄影机镜头依次掠过一个个女学生的身姿和面庞，这显然是安东尼奥寻找和辨认的目光。他再一次失望了：这里也没有他的卡门。接着摄影机脱离了安东尼奥的视点依据，以一个逆向的运动由教室深处逐渐摇向安东尼奥一侧。似乎是一个小小的骗术和陷阱，它片刻延宕在门边一个挺拔、优雅的黑发少女身上：也许她会入选？继而便摇开去。在一个舒缓的90度摇拍之后，摄影机拉开来，显露出一旁的安东尼奥和帕柯，稍降，落幅在正面、低角度拍摄关闭的门的取景镜头上。它以电影叙事人的优越镜头先在地给出了一个期待，并为女主角的出现，设置了一个舞台登场式的视觉呈现。片刻之后，一个高大的黑发女人匆匆推门而入，她丢下背包和上衣，



◆ 《卡门》剧照 从不同视角看同一场景的摄影机运动——从观众视角到安东尼奥视角

迅速地加入到学生的行列中，摄影机匆忙地跟拍着她。同时伴着女教员的呵斥：“卡门，你又迟到了！”反打为安东尼奥若有所思的近景。再度切换为卡门的中景。当习舞告一段落时，一个固定在卡门身上的中景镜头中，真实的环境声被削弱了，涌入了安东尼奥的内心独白，它又一次成了梅里美小说片段的吟诵：“我抬头看见了她，那天是星期五，我永远不会忘记。……她像是女人和猫那样行事：呼之不来，却不唤而至。她就站在我面前，开口对我说话。”〔法〕梅里美：《嘉尔曼》，傅雷译，29页，人民文学出版社〕这段独白贯穿在两个场景之中，直到在另一景，卡门和她的经纪人一起向安东尼奥和帕柯走来。这成了安东尼奥的文化与个人悲剧的起点，他发现了卡门的恰当扮演者的时刻，也是他对这个真实的、同名的女人产生了情欲的时刻，但在他的心中，他将其转译为梅里美小说中堂·何塞遭遇了吉卜赛姑娘卡门的时刻。他不仅将失去他排练这出舞剧的初衷，而且将无法把握一次真实的情感经历。此时，互文本的彼此重合，已成为安东尼奥将陷落的文化陷阱与困惑、痛楚的悲剧历程。

III. 搬演·真实

事实上，观众在整个观片过程中所经历的那一魅人而绝望的指认过程：永远无法确知生活在哪里结束、舞剧从哪里开始，正是安东尼奥所经历的镜式迷惑的同构体，它同时是对绍拉所关注的历史反思与文化的内在流放的象征式呈现。绍拉以一系列视觉手段成功地制造了这一镜式迷惑。

首先，“虚构中的真实”：安东尼奥和女演员卡门的爱情故事、舞剧《卡门》的排练，是以极端简约的形式呈现在叙境之中的。它时常呈现为被骤然切换所中止的断音。然而，这些“真实”生活的片段，却总是伸延到舞剧的表演程式与规定情境之中。它一方面是安东尼奥心灵视点中的转译：他在一种镜式迷惑中混淆了自我与他人，混淆了自己的真实生活与梅里美虚构的堂·何塞的狂恋；另一方面，它也是为叙事人所呈现的安东尼奥的落网，他只能依照殖民文化所确认的规范和滥套，以表演的形式，来搬演自己真实的激情与情欲。同时，他还必须在这一过程中“教会”卡门表演与搬演，以便将她改写为梅里美与比才的吉卜赛姑娘。作为影片《卡门》情节中一个重要的点：便是在安东尼奥、卡门与克里斯蒂娜间设置的一个类三角关系。它同时也成为套层外的又一套层：即影片（包含着片中片

的)与其制作过程及为特定观众所熟知的社会语境。在影片的第二组合段中,卡门来到了剧团,她拙劣的舞艺,当然更重要的是她人选为“卡门”这一事实本身(或许还有安东尼奥对她的特殊态度),使剧团的A角、编舞克里斯蒂娜大为光火。于是,她无时不在呵斥卡门、侮辱卡门。这使安东尼奥必须对克里斯蒂娜明确表



◆ 《卡门》剧照

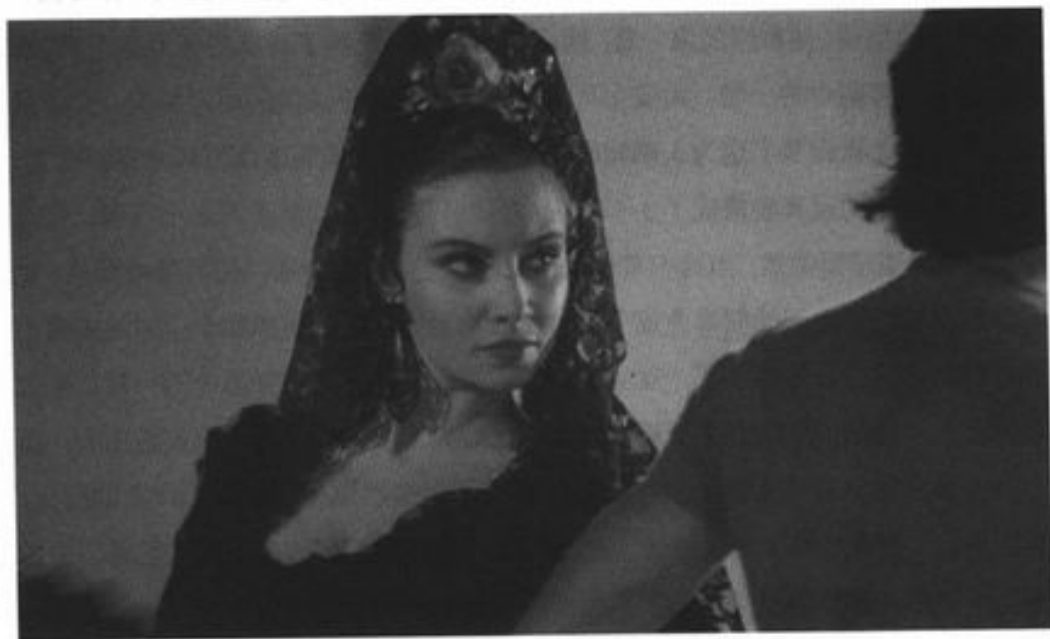


◆ 《卡门》剧照

示：“你是最好的舞者，但你不是卡门。”“求你帮我——去帮助她，帮她成为卡门。”而这一对话呈现在一个极为有趣的空间中：安东尼奥的办公室，练功镜将它与排练大厅分割开来，而安东尼奥在与克里斯蒂娜的谈话中，却把目光投向对着练功镜理妆的卡门。于是，安东尼奥的目光在卡门一无所知的情形下，将她捕捉为他特定的欲望视线的客体；而此时的谈话内容是如何使她成为“卡门”——满足梅里美的想像。接下来的一景，是克里斯蒂娜忍辱指导着卡门的舞姿。一个镜中的双人中景呈现出两个女人强抑怒气的面容。摄影机缓缓平移过去，渐次将克里斯蒂娜“挤出”画面，当卡门的镜中像充满了整幅画面时，落幅镜头中，她的脸上突然泛出了一个灿烂笑容：那是一个注定获胜者暂处劣势时的微笑，它包含着对未来胜利的品味与对敌手的蔑视。然而这一影片中的规定情境对于特定观众存在着特殊意义上的默契与认同：熟悉西班牙影艺圈的观众都知道，安东尼奥的扮演者安东尼奥·佳斯代与克里斯蒂娜的扮演者克里斯蒂娜·奥约斯作为西班牙弗拉门戈舞的佼佼者，无疑是舞台上极为般配的一对，而他们也时为绍拉其他影片中相爱的情侣。而一部以舞剧形式公演的《卡门》，居然选用了舞艺平平的德尔索来扮演（两个）卡门，显然是一种反串与不公，以致影评人也要对此作不平之鸣〔法〕克·玛丽·特里莫娃：《时明时暗》，《电影世界》1987年第4期〕。于是，这一语境无疑在促使观众将克里斯蒂娜与卡门的冲突与竞争指认为“真实”。这一类三角关系的简约的、不曾明言的呈现，使舞剧的第一幕：烟草工厂的排练充满了特殊的张力与迷惑。那无疑是未来舞剧中的一场：由安东尼奥交待了梅里美小说中的规定情境，女演员们以弗拉门戈舞搬演了这为人熟知的一幕。由卡门和克里斯蒂娜扮演冲突的双方，两人非舞台式的逼真表情成了上一双人中景的再现：克里斯蒂娜怒不可遏，迹近刻骨；卡门恼怒而傲然。当这一幕以安东尼奥扮堂·何塞和卡门间的爱情场景（比才歌剧中二三幕之间的间奏曲成了影片中安东尼奥/堂·何塞和卡门间的爱情主旋）而结束时，它显然成了“现实生活”在舞台上的伸延：舞剧中的一幕，使安东尼奥和卡门象征性地将克里斯蒂娜从这一令人不快的“三角”中放逐出去，而卡门在安东尼奥的直接指导下，成功地学会了搬演她对克里斯蒂娜真实的怒火。当她学会了搬演，同时也就接受了改写：她“进入了角色”，成了安东尼奥心中的卡门——一个作为梅里美和比才的类型与程式的角色。

作为这一“现实生活”在舞台及舞剧中的伸延，更为有趣的一例是男主人公

(安东尼奥·堂·何塞?)与卡门(哪一个?)丈夫间的一幕。一如梅里美的小说(比才歌剧中略去了这个人物),安东尼奥/堂·何塞在结识卡门的时候,她的丈夫已入狱服刑。于是,在影片“虚构的真实”中,卡门的丈夫获释出狱。安东尼奥在绝望的忌妒中,表示要将卡门完璧归赵。但卡门却说:只要给他钱,他就会走开,“你才是我所爱的人”。此时影片三度出现了爱情主旋。在幽暗的卧室中,卡门依偎在安东尼奥身边,后者递给她一袋钱:“告诉他永远忘了你。”就在这无间亲昵的一幕中,比才歌剧的悲剧命运主旋轰鸣般地涌入。镜头切入另一场景。观众无法在任何意义上分辨这是生活中的一景,还是舞剧中的一幕:低矮的吊灯,四个男人环桌而坐,其他人(包括卡门)围在近旁,在一种极富张力的氛围中赌博。与安东尼奥相对而坐的男人分明采用了女演员卡门的丈夫的造型形象,只是脸上多了条刀疤。他所有带杀机的对白都是关于牌局、监狱与获释的,这似乎在确认着他的身份。当他大获全胜时,一个极为电影化(而非舞台化)的对切镜头呈现出卡门对安东尼奥(堂·何塞?)递了个眼色,暗示他那男人在作弊。于是,安东尼奥(堂·何塞?)一跃而起,在大骂一声的同时抡起手杖砸在桌上,男人毫不示弱地对骂还击。此时的情景似乎是:安东尼奥未能用钱轻松地摆脱卡门的丈夫,于是一场决斗在所不免。但镜头急剧地切换为一个全景时,我们看到怒火中



◆ 《卡门》剧照

烧、紧张躁动的安东尼奥(?)依杖而立,但突然,他有节奏地挥动手杖敲击着脚下的地板,同时踏起极为程式化的弗拉门戈舞步。对手也呼应默契地相应起舞。恍然间,这竟是舞剧中的一幕,但似真似幻的张力仍持续着。因为安东尼奥狂怒的表情、几乎要炸裂开的、紧张的身体使一切点染上了超出表演所需要的情绪基调。这一幕中始终没有出现任何伴奏音乐,无论是比才的、还是其他什么人的。而呈现这一“决斗之舞”的内涵之能指的构成方式,使这一场景别具意味。低低的角灯成了这一景的主光源,于是相对而舞、以弗拉门戈的程式搬演着决斗的两个男人高大的身影投射在背后的墙壁上。这一幕由是呈现为了一场影之舞、影之决斗:随着前景中两个男人踏着威胁式舞步的进退、换位,他们于光源的远近也随之改变,而充满画面背景的两个巨影便不断变换着他们的高度比与威慑力。当关键时刻到来时,画面上只留下画外人物投在墙壁上的两具黑影,他们相向而立,此时,安东尼奥(堂·何塞?影子?)挥起手杖劈下致命的一击,摄影机将人物摇入画内,观众看到安东尼奥(堂·何塞?)接着三杖,男人颓然倒在地上。演员们的手杖和舞步敲击出的节拍声骤然停住,银幕上一片令人窒息的死寂。在这骤临的延宕与静寂中,卡门缓缓地走了上来,可以看出安东尼奥紧张地注视着她,她决绝地从手上脱下戒指,掷还给地上的男人。中景镜头清晰呈现的在地上叮咚跳动



◆ 《卡门》剧照

的戒指，使“现实”与舞剧再度叠加在一起了。延宕仍在持续。卡门缓缓地退向堂·何塞（安东尼奥？），与他比肩而立。一个构图优美的双人中景，将两人封冻在画框之中。摄影机稳定地跟拍两人向后退去。突然摄影机松弛般地拉成全景，同时，卡门笑着碰碰安东尼奥：“放松点儿。”画面中的所有人物才解冻式地散开来。这是颇有意味的一幕。它不仅成功地在观众中造成了指认的失误与困惑，更重要的在于，它是关于安东尼奥对殖民文化的落网、与套层结构的主人公特有的镜式迷惑的电影话语。影之舞成了这一幕的语义注脚：当安东尼奥将自己的真实情欲纳入了梅里美的程式时，他的卡门之恋已成为一场影恋；当前景的男主角被指认为堂·何塞之时，安东尼奥真身/真实的个人经历与文化追求便成了背景中的影子。他将自己的全部激情搬演而为舞蹈，梅里美与比才的套子便吸血鬼般地吮去了真实，将它放逐而为扁平的、苍白的影子。

IV. 镜像·舞台与空间

作为一部镜式文本，绍拉不仅设置了套层结构及互文本间的相互映照，而且利用了影片特有的叙事空间：舞剧团的排练厅，那些依墙而立的练功镜作为一种强有力的造型与表意手段。于是，影片《卡门》便在一处镜式空间中出演。对此绍拉有着充分的艺术自觉。

它看起来最像是电影理论，理论使我大伤脑筋，真实情况是芭蕾舞中有一种非常电影化的创造：没有镜子舞者就会手足无措。他们被折射在镜子中，他们便借用这一镜像练功。当他们成为职业演员之后，他们仍整天不停地试图完善自己。他们甚至不需要任何人来教……我们（观众）始终是他们对着排练的一面镜子，或是被他们当做一面假想镜子的观众【（美）马·德卢果，《历史的反省：绍拉反〈卡门〉》，译文见《世界电影》1989年第6期】。

于是，在影片《卡门》中，排练厅中包含着丰富的摄影机运动的长镜头，便成了镜中像与真实空间之间的出入往返。它一方面使影片具有了一种闪光粼粼的造型风格；另一方面则是以镜像作为真诚的创作欲望与艺术程式间缝合的媒介。

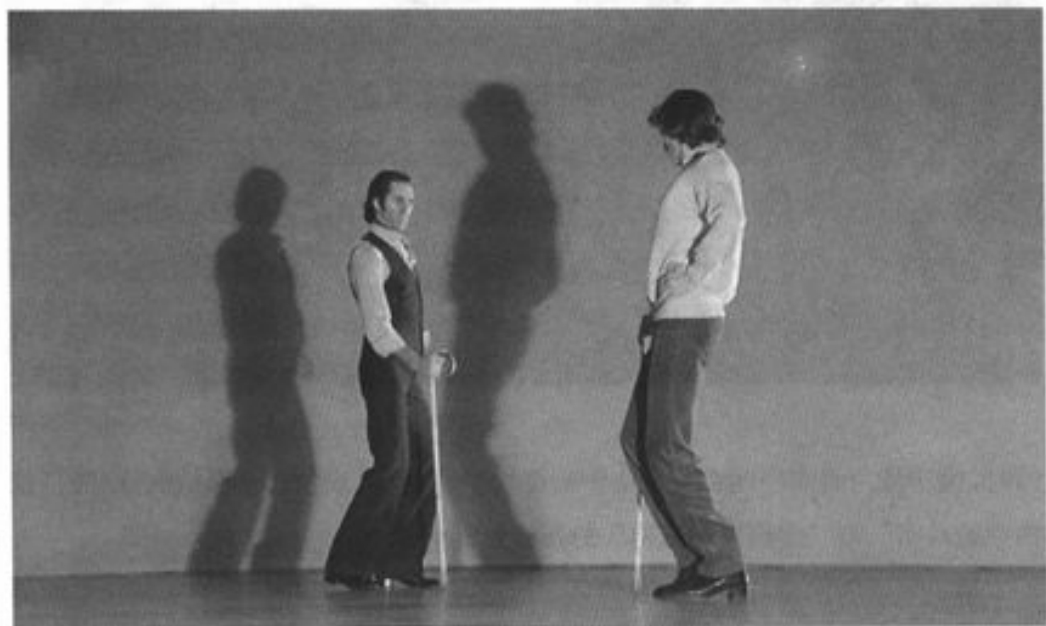


◆ 《卡门》剧照

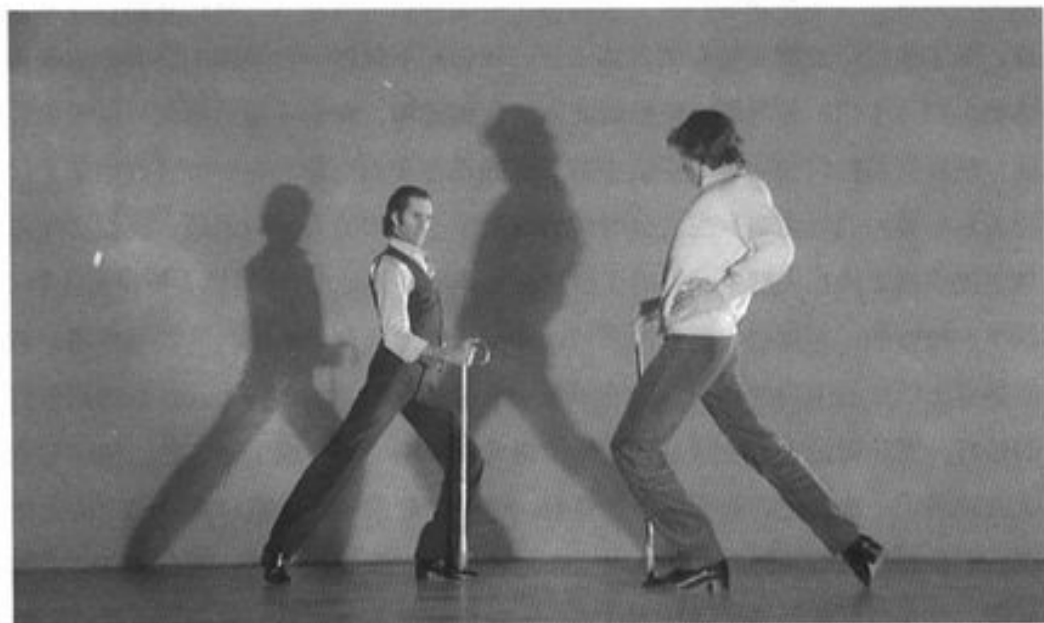
同时，镜中像与真实空间在长镜头中的连续呈现，使它成为对套层结构特有的“虚构中的真实”与“虚构中的虚构”的指认与混淆。

造成观众的困惑与指认失败的另一话语方式，是影片视听语言对舞台空间的破坏性呈现。在舞剧场景的排练中，观众始终无法确认未来演出中的舞台空间：我们绝少获得一个乐队指挥机位，而画面中的场面调度因素又大致以非舞台方式完成。除了弗拉门戈舞蹈特有的形体语言，我们并不曾以一台舞剧的观看方式获得这场名叫《卡门》的舞剧。流畅而富丽的段落剪辑，变幻多端的机位与摄影机运动，使舞剧的片段如同现实生活中的一景展现在我们面前。在群舞（如烟草工厂和最后一幕）的场面中，主人公时常为前景中活动着的人物所遮蔽，我们必须依靠手提式摄影机在人群中获得的优越视点才能捕捉到他们。特写镜头传达出人物/剧中人微妙的、非舞台表演式的表情，并电影化地强调了小道具的叙事作用，诸如烟草工厂中的卡门的利刃、决斗一场中卡门的戒指、堂·何塞（？）刺死卡门的匕首。而非舞台式的全景呈现，则使得关于舞剧的画面成了光、色、运动与音响的旋涡。一幕视觉的而非舞台的奇观，这一切造成了一个舞台场景的生活化呈现。它在制造困惑的同时，指认出安东尼奥所面对的文化之网：舞台、舞剧之为镜像，对安东尼奥始终是别样的真实，一种更为熟悉、更易于驾驭的生活，一种为意识形态所认可、所保护的区域。

事实上，舞剧《卡门》始终不曾以其完成的演出形态呈现在银幕上。剧中人亦不曾以舞台造型妆出演其中的任一片段。卡门惟一一次以不容误认的吉卜赛姑娘的形象出现在银幕上，是在“虚构中的真实”、现实生活的场景中，作为安东尼奥的幻觉呈现在镜中的。那是在现实生活中，安东尼奥第一次得到了卡门。这一



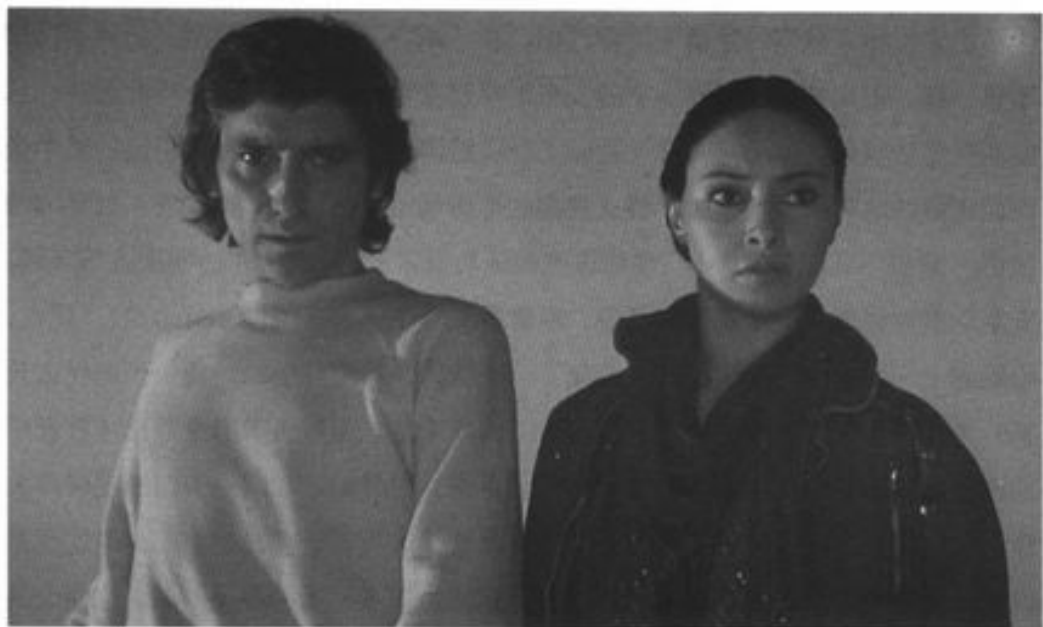
◆ 《卡门》剧照



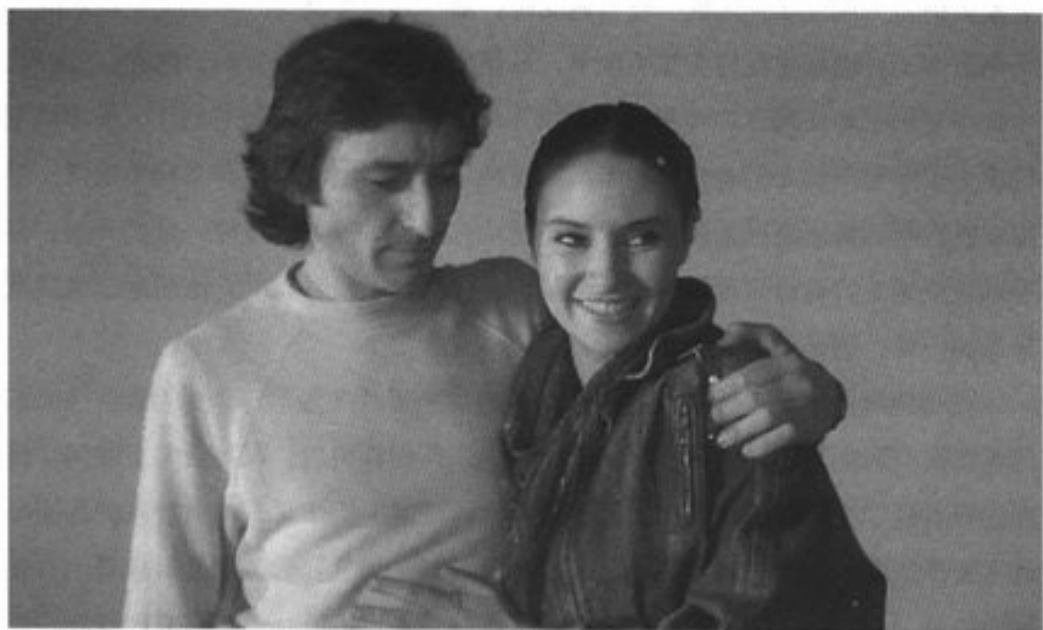
◆ 《卡门》剧照

生活场景以比才歌剧的爱情主旋律开始，在“舞台”上达到了高潮。而后卡门却不置一辞，午夜离去，困窘不宁的安东尼奥起身来到了排练厅。他无心习舞，只能面对练功镜呆立。于是，这一幕成了套层结构影片特有的人物与自己的镜中像面面相觑的时刻——一个关于镜式迷惑的电影话语。在这一时刻，安东尼奥喃喃独白：“我真不知道怎么办！”他缓缓地向练功镜走去，此时比才的歌剧音乐入画。安东尼奥对镜做了一个拥抱的舞姿，双臂颓然垂了下来。他继续自语道：“现在，给她配上一把扇、一只插梳、一朵花、一条披肩——滥套里的一切……有什么关系？为什么不呢？”召唤亡灵般地，他的语音未落，便看到卡门身着比才歌剧中的全套定型化的行头由对面的镜中向自己走来，同时比才歌剧中卡门的唱段声大作。这是惟一一次我们可以将女主人公明确地指认为吉卜赛姑娘卡门，但这也是惟一一次我们可以毫不含糊地将这一形象指认为安东尼奥的心灵幻象。这同时是安东尼奥的一个心灵屈服的时刻：至此，他不再试图逃脱。如果他的新舞剧还不至沦为梅里美或比才程式的、苍白的回声，那么它至多是这一殖民文化范本的一个翻版罢了。也就是在行头齐全的卡门从镜中向安东尼奥走来时，他在强烈的比才歌剧音乐中转身离去。伴着他如同拉开舞台幕布的打开窗幔的动作，摄影机缓缓推为安东尼奥的大特写。切为卡门探监的场景。歌剧音乐贯穿了两个场景。停留在铁栏前的摄影机以乐队指挥机位拍摄那在景深处紧紧拥抱着一起的一对，似乎以观众席上的视点呈现出这“生活”中的一幕。于是，我们无法断定这是真有其事的一幕，还是安东尼奥的又一幻觉。

成功地制造了这一镜式迷惑与指认困难的是影片的最后组合段。当安东尼奥与卡门再度和解，摄影机又一次摇降为乐队指挥机位，以观众席上的间离目光注视着这“生活”中的一对之后，影片中的爱情主旋律又一次为歌剧的悲剧命运主旋律所取代。沉重而森然的音乐延续到了下一场景：影片的最后段落。首先呈现的是一个幽暗、闭锁的小空间，斗牛士背对着摄影机，正在完成他登场斗牛前的最后着装。几位着黑西装、面目狰狞的保镖式人物环坐一旁。没有任何视觉因素提示我们这是舞剧中的一场，还是真实生活中的一幕。突然，环绕着他们的“四壁”被拉开了，空间骤然明亮、开阔起来：那分明是排练厅中的一景。着斗牛装的斗牛士的出现似乎在暗示舞剧中的最后一幕，接着却是剧团成员们纷纷涌入场内，开始结对跳起了欢快而随意的舞蹈，在人群中穿行、摇移的摄影机向我们



◆ 《卡门》剧照



◆ 《卡门》剧照

展现着一张张熟悉的面孔：歌手、演员、道具、服装。这与其说是舞剧最后一幕的排演，不如说倒像是剧团的一次联欢。摄影机终于“发现”了人群中的安东尼奥（堂·何塞？）和卡门，他们相拥起舞，但安东尼奥的笑容是如此的勉强，他僵直的面孔在抽搐。突然，在比才歌剧的《斗牛士之歌》的音乐中，斗牛士登场

了。摄影机同时停在一个乐队指挥机位上。我们看到斗牛士以赞美的目光环绕着卡门，相邀与她起舞，而安东尼奥（堂·何塞？）粗暴地将卡门拉开。同时，斗牛士的随从们飞快地拔起刀来，中景镜头中，可以清晰地看到弹簧刀出鞘时的寒光。但斗牛士以明显的、舞台化的手势制止了随从，而后威胁式地弹着弗拉门戈舞的响指向后退去。情境、机位与表演元素分明将这一幕确认为舞剧的最后一幕。但接着，斗牛士和其他人却在排练厅的另一侧围成一圈，圈中有人跳起舞来，同时唱着一支嘲弄忌妒情人的歌。另一边，安东尼奥（堂·何塞？）和卡门在激烈地争吵，毫无表演之意。卡门甩开安东尼奥，穿过整个排练厅，走到歌着、舞着的人群中间，轻松而随意地与斗牛士谈笑着。如同决斗开始前聚赌的一场，完全非舞台式的场面调度和非舞台表演式的情境再次破坏了观众对观看舞剧的确认。我们无法确认一个舞台的存在，我们甚至无法划定一个表演区域。此时，安东尼奥又一次以生活化的动作冲入人群，打断了歌舞，拉过卡门。同时，乐队指挥机位再次出现了，两个男人相持了片刻之后，斗牛士率先跳起了弗拉门戈舞。似乎迟疑了片刻，安东尼奥（堂·何塞）继而加入了表演。但几乎不等他完成一个舞步，卡门突然拂袖而去。她不仅离开了表演区、离开了舞台，而且大步流星地走向排练厅的出口。安东尼奥（？）转身追去。显而易见，她退出了舞剧、退出了舞台、退出了表演。于是，下面一幕应无疑是“生活”。但与此同时，声音空间中人声合唱的、悲怆的西班牙民歌为比才歌剧中最后一幕的男女声二重唱所替代。那是堂·何塞与吉卜赛姑娘卡门之悲剧的顶点：“别离开我，我崇拜你。为了你我再去偷窃。”“不，不！我不再爱你。卡门生而自由，死也自由。”声音/比才歌剧作为这一场景的能指却将此场景钉死在《卡门》的最后一幕上。在响亮的歌剧音乐中，卡门在休息厅的桌椅间又一次甩开安东尼奥的手：“让我走！都完了。我不再爱你了！”安东尼奥争辩着：“我怎么了？”卡门：“完了！我不爱你了。”安东尼奥试图拥抱卡门，但被她粗暴地推开了。两人撕扯着接近了排练厅的门边。卡门退入了衣帽间的小门。此时，卡门不仅退出了舞台，而且退出了影片观众的视阈，成了银幕上一个缺席的在场者。我们看到，门外的安东尼奥终于与卡门紧紧地拥抱了，同时，安东尼奥右手从兜中拔出了匕首，准确地伴着比才歌剧中堂·何塞刺死卡门的音乐节拍，他挥刀向画外、不可见的卡门三度刺去。继而，卡门以舞剧程式的形体动作倒入画内。由于这一幕发生在舞台之下，甚至发生在画面



◆ 《卡门》剧照



◆ 《卡门》剧照

之“外”，它无疑是“生活”/影片中“虚构的真实”中的一幕，是安东尼奥与女演员卡门爱情故事的结局。但接着，伴随比才歌剧阴郁的终曲，摄影机升拉开来，我们看到了排练大厅休息室中的人们，他们三三两两，随意而坐，一派宁谧与安详。显然，不曾发生任何超常的暴力，也不会有任何血腥的谋杀。而准确对位的

比才歌剧的音乐似乎一再将这一情境定义为最后一幕的排演。但毫无疑问，无法想像一场排演可以延伸到舞台之下、画面之外。于是，影片的最后一个组合段，成了四重结局的叠加：那是梅里美小说的结局，是比才歌剧的结局，是安东尼奥的舞剧的结局，是安东尼奥和卡门爱情故事的结局。但只有最后一个结局是无法确知与确认的。它可能只是安东尼奥的镜式迷惑中的一次狂想、一段幻觉。在他深陷的殖民文化之网中，他已失落了获取哪怕是片段真实的可能。于是，他的全部生活与爱情便成了对梅里美故事的一次全本的搬演。真实成了对赝品的复制。

安东尼奥的悲剧成就了绍拉对西班牙文化命运的呈现。影片《卡门》由此成了关于西班牙文化与历史的话语：一座为官方意识形态所加固了的后殖民文化的镜城，直视着它或许使你晕眩，而镜中的迷惑与询唤〔〔法〕阿尔杜塞：《意识形态国家机器》，《当代电影》，1987年第3、4期〕会让你在痛楚与绝望中经历那不归的内在流放。但镜城毕竟不复是“万难轰毁”的“铁屋子”〔鲁迅：《〈呐喊〉序》，人民文学出版社〕，影片《卡门》和绍拉历经1/4世纪的努力或许就是捣毁镜城的开始。

第四节

《玫瑰的名字》： 小说、电影与文化分析

《玫瑰的名字》

Le Nom de la Rose

导演：让·雅克·阿诺

编剧：安德鲁·伯金

杰拉尔·布拉什

霍华德·弗兰克林

阿兰·戈达尔

根据昂贝托·艾柯同名小说改编

摄影：托尼诺·德里·科里

主演：肖恩·康纳利（饰威廉）

默里·亚拉伯罕（饰阿德索）

德国、法国、意大利合拍 1986年出品

彩色故事片 128分钟

影片获1987年法国电影恺撒奖最佳外语片奖。

联邦德国邦德影展最佳外语片奖。

1. 艾柯和《玫瑰的名字》

从某种意义上说，艾柯的《玫瑰的名字》是20世纪80年代文坛的一个“奇观”。作为一部学者小说，它无疑是一部博大、深邃、精美、奇妙的作品；作为欧洲最古老的高等学府——意大利博洛尼亚大学的教授，历经数十年的中世纪文化研究之后，这个中世纪（14世纪）修道院的故事，可被视为一部妙趣横生的天主教文化教程的读本。同时，作为著名的当代符号学家、电影符号学家，艾柯的作品又可成为符号学、结构主义、解构理论的深入浅出的入门书。当然，它的成功同时，也许更重要的是作为一部“最高级的惊险小说”（意大利《再生》周刊）而奇迹般地获得了全球性的畅销。1980年，小说第一版时只印了4000册；六年后，小说在全世界的出版总数已达400万册，并被译为十余种语言。阅读艾柯和《玫瑰的名字》甚至成了一种时尚、一种身份的标志。小说也因之成了后现代主义文化的范本之一。

这是一个扑朔迷离、异峰迭起的故事。14世纪，意大利的一所有着怪诞狰狞



◆ 《玫瑰的名字》导演工作照

名字的修道院。英国修士威廉奉奥匈帝国皇帝之命前往调查其中可能的异端秽行，但他的调查成了对修道院中发生的一系列谋杀的侦破。在七天中，七个修士以怪异恐怖的方式死于非命。于是，上帝的遗弃、恶魔的诱惑、反基督已降临人间的恐怖充斥了修道院和每个修士的心。而在第二起命案刚被发现之时，就有人预言：这是末日审判的到来，“上帝的羔羊”已揭开了第七封印、吹响了七只金色的号角。而七个死者确乎分别对应着《圣经·启示录》中的风暴冰雹、血、水、星辰的打击、毒蝎、黑暗窒息和焚毁了一切的烈火。对预言、末日审判的敬畏加深了恐怖的弥散。而与此同时，宗教裁判所的介入使一切变得更为复杂、怪诞了。但摒弃了恶魔、基督作为可能动因的威廉发现，死者大都与图书馆有关，而且每个死者都有着黑蓝色的手指和舌头——于是，他们必然是典型的中世纪谋杀方式：投毒者的牺牲品；他们的死因又必然与书籍——禁书有关。威廉由此开始了对一本可能存在的怪书的追寻。他成功了，同时也失败了。当他发现了凶杀、凶手的秘密，也就是图书馆的秘密时，元凶、图书馆和那本毒如蛇蝎，也可能蕴涵着真理的怪书在一场大火中化为了灰烬。

II. 叙事·文化与阐释

《玫瑰的名字》作为一部小说及此后的电影的有趣之处，不仅在于它是用奇特的方式讲述的恐怖故事，而且在于它为我们提供了一个罗兰·巴特所谓的“欣悦”的文本，一个具有多种读解、阐释可能与途径的叙事体，一个展开文本游戏的场地 [Roland Barthes, *The Pleasure of The Text*, London, 1976]。首先它以类惊险/侦破故事的构成方式提供了一部具有文化意义学的叙事文本。事实上，一切惊险/侦破故事正如它的另一个名称“推理小说”所揭示的：只是一种“推理”、一种逻辑、一种阐释的成功确立。经典的侦破故事——柯南·道尔的福尔摩斯和阿加莎·克里斯蒂的波洛，实际上是一种有趣的智力游戏、一个常识世界的重建、一次“理性的证明”。它经常呈现为一种先在的理性预期与文化阐释的印证。于是，侦破故事常表现为一颗阴暗、邪恶的心灵与一颗光明、理智的心灵之间展开的智慧的较量。而在《玫瑰的名字》中，这一较量同样贯穿并存在于叙事之中。事实上它也成为主要人物的外在特征：瞎眼的，同时也是为狂热、偏执的信仰和对某一自命为绝对真理的维护、执著而驱向盲目与疯狂的约尔格；以及借助科学的工具目镜而增强目力、有着理性、逻辑的力量及对真理/知识的热爱和无尽的追求的威廉。但是，在《玫瑰的名字》中，并非约尔格的阴谋使真相难于披露，事实上，约尔格的罪行只是事件的史前史。深深地遮蔽了真相、阻碍了威廉的调查，扭曲了他的推理与阐释过程、从而造成了叙事的延宕的，并不是凶手的行动，而是其他阐释的存在与干扰。如果说《玫瑰的名字》中存在着某种较量与冲突，那么，这是不同的阐释、不同的文化预设、隐身其后的权力结构及其运作机制间的搏斗与冲突。

在小说及影片中，对无名死亡所提出的最初阐释是：魔鬼的诱惑。第二种阐释接踵而至：这是末日审判的降临，是一切行将终结的征兆。前者为宗教裁判所



◆ 《玫瑰的名字》剧照

的调查和异端审判官的调查与权威判决所确认，后者则为此后发生的一连串死亡所“证实”。而威廉对真相的揭示、他的阐释最终得到的印证，则不仅是对事实的追索，而且是对其他阐释及其背后的文化/权力构成的阐释与解构。他所揭示出的不仅是凶手与罪行始末，而且是凶手、异端审判官、预言者所共有的文化/权力结构与意识形态机制。于是，威廉的阐释便成了对其他阐释的阐释，《玫瑰的名字》也因之成了一本“元阐释”或曰解构性的文本。

在《玫瑰的名字》中，罪行与凶手的真正动因在于对一绝对真理/信仰——上帝的敬畏与其绝对权威的维护；而预言者、异端审判官的阐释则是二者各执一端这一中世纪信仰之维的两极，它同时也是文本构成中的一组象征符码 [Roland Barthes, *S/Z*, London, 1975]: 上帝/撒旦、基督/反基督、恶魔/天使、善/恶、惩罚/罪行，这是一些彼此等值、可以互相替代、置换的二项对立式。其中撒旦作为上帝的对立物，同样成了一个超验的能指，中世纪文化/意识形态里终极阐释的一极。它是万魔之本、万恶之源，它是为一切象征符码和意识形态魔环所必需的二项对立系列中负荷否定意义的一端。其作为一种终极的阐释，可以轻而易举地简化并诠释一切罪行与邪恶，并借以遮蔽这一特定意识形态和权力集团利益必须遮蔽的事实；而作为一个超验的能指，它又可以填充进特定意识形态所需要的全部否定性意义、虚构。一如福柯所指出的，任何社会都内在地需要离轨者，因为放逐离轨者以及这一放逐行为自身可使其他人充分意识到他们是被留在社会之中的。放逐行为本身比被放逐者的命运更重要，他们将作为一明证：社会因放逐



◆ 《玫瑰的名字》剧照

了他们而变得纯洁 [米歇尔·福柯：《癫狂与文明——理性时代的精神病史》，浙江人民出版社]。而撒旦、撒旦的使徒、异端正是命名离轨者的有效方式之一。在《玫瑰的名字》中，恶魔的诱惑作为一个文化符码，其之于院长是一个有力的盾牌，他可以据此遮蔽起第一个死者自杀或他杀的可能，以此保护图书馆的秘密，以及可能的对修道院中的秽行：变态情欲的深究。其之于异端审判官则是出自于意识形态的需要和作为一种权力手段：它是对权力的行使和对信仰 / 权力的维护。他必须命名罪行并阐释罪行，他必须借助特定的文化符码及能指链印证“魔鬼的诱惑”的存在。人总是首先确定他们所要的东西，然后使事实符合于自己的目的。“最终，人们在事物中所发现的只是他们自己投放进去的东西。” [Michel Foucault, *The Order of Things*, London, 1970] 于是他成功地发现了（在影片中，他确乎是“下车伊始”便有所发现）魔鬼的能指：黑猫、黑公鸡、女人，发掘出半人半兽的萨尔瓦托，并成功地发掘了作为萨尔瓦托的保护人和逃脱了异端审判的前行乞僧雷米吉奥。当他成功地把作为魔鬼的文化符码和世俗巫术的杂碎汤：秽行、黑猫、黑公鸡、女人与异端的追随者联系在一起的时候，他无疑获得了空前的成功与一个异常完美的离轨者，一个再度得到印证和确信的意识形态镜像。魔鬼的诱惑作为一个象征 / 文化符码将再次出台，提供秽行、罪人与特定凶杀之间必要的、“合理”的联系。作为小说的缩写本，同名影片中提供了一段精彩的对话。当雷米吉奥迫于酷刑的威胁，甘愿承担谋杀罪时，他悲怆而嘲讽式地自问：“可是为什么？为什么我要杀害他们？”审判官给出的提示性的回答是：“你受到了魔鬼的诱惑。”于是，不再有疑问，不



◆ 《玫瑰的名字》剧照

容有疑问，因为撒旦—魔鬼与一切秽行、巫术与罪恶间的联系是恒定的、不容置疑的。怀疑“魔鬼的诱惑”的存在，同时意味着怀疑上帝的至善与万丈光焰。每一次对魔鬼诱惑的指认都将成为对上帝的再度认同。“你在那里发现了二项对立，你就在那里进入了意识形态。”[昂贝托·艾柯：《符号学理论》，人民文学出版社]《玫瑰的名字》中的这组象征符码和一切经典的二项对立式一样，同时意味着社会秩序。一旦对立消解或反转，便无疑意味着社会的倾覆或解体。在小说中成为“缺席”、而在影片中呈现为“在场”的火刑场景将完成一个酷烈而蔚为壮观的放逐/惩戒式。

和“魔鬼的诱惑”并存的阐释是“末日审判”的降临。它呈现为文本核心的象征符码的另一端：上帝的力量与光焰。这是对同一事件序列的完全相反、似乎也是一个更为深刻的阐释。事实上，与“魔鬼的诱惑”相比，“末日审判”是基督教文化所提供的最有力、影响最为深广的文化与话语模式。从某种意义上说，它已成为西方文化的一个基本母题与原型。时至今日，它仍是一切人类、全球性灾难的最有威慑力的话语方式。核恐怖、能源危机、第三次世界大战、环境污染……无一不可在其中找到一幅狰狞的预言性图景。这是《新约》的“福音”中，《旧约》式酷烈的话语的一次肆虐式的复活。如果说文化/哲学所涉及的无外乎三个基本命题：起源（开端）、终结与拯救，那么，“末日”应是拯救与终结的同时降临，但与终结——人类的死灭相比，获救的希望是如此地孱弱而微不足道。作为中世纪意识形态的镜像之一，它意味着上帝的力量，意味着“神界的胜利”。它是一种真实，一个超验的真理。它是真正的预言：一个可预期的未来。而在《玫瑰的名字》中，它作为一种更为深刻的、复杂的、对罪行/谋杀的阐释，则是另一解读层面上的意义符码：与其说它呈现为一个有力的预言之陈述，不如说它只是一段弱者的话语，一个出自虔敬/怨憎者的报复的愿望。这是权力之维的另一端上发出的声音。一如马克思所指出的：宗教是绝望的人的希望。《玫瑰的名字》中对末日——毁灭与惩戒的呼唤则是权力集团之外的无为者的寄寓和希望。但随着行为符码构成的事件序列的延伸，它渐次地具有了“预言”/“真实”的力量。于是，对于占据着拉康所谓“象征的透视力”[雅克·拉康：《〈被窃信件〉的讨论》，译文见《当代电影》1990年第2期]这一特定位置的威廉来说，它便成了一个文化的反作用力的明证：它不是、也不可能是另一终极阐释——上帝意志的呈现，它只是一个行为序列的逻辑排列。如果它被证明为真，那么它无疑是一个病态心灵的佳作：一个参照启示录

模式而构造的杀人模式。而小说的有趣之处则在于，威廉在将这一模式指认为一个文化的反作用的例证时，他自己也落入了它的陷阱。在相当长的时间里，威廉相信并致力于寻找一个邪恶、老谋深算的谋杀者，一个启示录杀人模式的执行者，尽管他完全是一个子虚乌有。但末日之说毕竟作为一个话语模式先在地规定了威廉及他人的心理预期，限定了他们对相关能指的指认和解读方式。更有趣的是，真正的凶手也落入了这一模式的迷宫之中，因为这一模式将赋予他超人的威慑，并将给予他有力的赦免。但这一错误的推理终于将威廉引向了事实：在第七天将他引入了“非洲的终结”。

III. 迷宫·知识·权力

如果参照罗兰·巴特《S/Z》对叙事符码的分类，将具有不同叙事功能的符码分为：阐释（谜样）符码、意义（意素）符码、行动符码、文化符码和象征符码的话 [Roland Barthes, S/Z, London, 1975]，那么，《玫瑰的名字》作为一部类惊险/侦破小说/电影，其中的阐释符码具有特殊的重要意义。它设置悬念，允诺答案/真相，同时铺设多重事件延宕答案的呈现。事实上，文本在它呈现的第一时刻便为我们设置了一个阐释符码：玫瑰的名字。这是一个谜样的题名，似乎与被述事件谬之千里。它引自莎士比亚的诗行：“纵有一千种名字，玫瑰的芬芳依旧。”作为小说/电影的名字、作为一个特定的词汇段，它直接指称着阐释/命名，指称着能指、所指与所指物间的关系。而阐释—猜谜无疑是人类文化活动的模式：它是不同能指系列间的转换。“玫瑰的名字”由此将自己转换为一种文化符码及其潜在的行动符码。

在《玫瑰的名字》中，阐释符码给出一个基本的叙事序列：

疑问/悬念：超自然死亡与死者 谁是凶手？

我们将发现：

（允诺答案）

延宕：

魔鬼的诱惑 预言：末日审判

（虚假的答案）（设下圈套）

关于一本禁书/图书馆—知识/权力

谁是图书馆真正的主人？

(无人知晓—没有答案)

答案：盲目的前馆长约尔格。[Roland Barthes, S/Z, London, 1975]

实际上,《玫瑰的名字》所讲述的是一本书的故事。一本特定的书——禁书。故事中的全部狰狞可怖、怪影幢幢的谋杀与被杀都围绕着对书籍——禁书的覬覦/禁锢、诱惑/制止。如果说确乎存在着魔鬼的诱惑,那么这是一个梅菲斯特式的魔鬼,它附着在图书馆的迷宫之中。它不必借助黑猫或女人之类的工具,因为它所诱惑的并渴望役使的是一些浮士德式的心灵。从某种意义上说,这是一个关于知识和知识分子的故事,于是它便成了一个极好的福柯式理论的读本。是福柯,也只有福柯别具慧眼地揭示了知识的秘密,以及知识与权力间的相互关系。如果我们将福柯的文本视为一种至为有趣的叙事,那么其核心的象征编码便是知识/权力 [Michel Foucault, *Archaeology/and Knowledge*, London, 1977] 而这正是《玫瑰的名字》的真正主题。

在福柯那里、在《玫瑰的名字》之中,知识与权力的交互关系不仅在于其间存在一种等值与互换的可能(“书中自有黄金屋,书中自有颜如玉,书中自有千盅粟”),也不仅在于知识是对抗权力意志的重要方式和有力手段(“寂寂寥寥扬子居,年年岁岁一床书”,“酒盈杯,书满架,名利不将心挂”),而在于“知识的考古学就是权力的基因学对应物”[伯纳德·亨利·列维语,转引自《本文的策略》,花城出版社]。如果知识、知识的话语是施展权力的工具,那么,权力的施展就会创造出知识的新对象和新形式,这些新对象和新形式又导致和加固了某种权力模式。于是,《玫瑰的名字》中最富于冒险性并为文化符码所充满的行动符码序列,便是小说、电影中的数次图书馆之行。勘破图书馆这一迷宫,不仅是叙事体中阐释符码的真正的展开过程,而且图书馆的空间建构自身便成了关于知识、知识的话语、权力的文化、意义符码的集中呈现。在叙事文本中故事的发生地点:那个有着古怪名称的修道院的诱人之处在于它是一处财富的聚敛地,并拥有“基督教世界最大的图书馆之一”。但“图书馆中有魔鬼的影子附着”(影片中的院长语),只是这个魔鬼不叫撒旦,而叫梅菲斯特。于是,在创建伊始,这座充满了诱惑的图书馆便被建造成了一个奇特的迷宫,并在门楣上铭有“擅入者死”。占有并禁锢知识无疑是最为古老的权力范式之一,是中世纪和任一极权时代、极权社会的普遍事实。因为知识和对知识的无尽渴求无疑蕴涵着对绝对信仰和绝对权力的拒斥力与解构力。同

时，图书馆的迷宫模式也暗示着某种关于知识的话语，对于无尽渴求知识的心灵来说，知识自身确乎是一座迷宫或一处沼泽。通往真理的路上不仅布满了谬误的歧径，而知识自身已具有足够的力量榨干你的生命、活力，驱使你加入疯狂/离轨者的行列。知识之于特定的知识阶层是一种独具生命与激情的存在，在《玫瑰的名字》的被述时代它通常被名之为：神的迷狂或魔鬼的诱惑。于是，作为对权力的施展和保有，作为一种“安全设施”，通往图书馆的门是从里面锁住的，而真正的通道则始于经堂中的一幅死神的浮雕，要按动骷髅那深陷的眼窝才能启动通往知识监狱的大门，此间还必须通过堆积着数百年间修道士的尸骨的藏骨室。这又是西方关于知识的话语的另一表述：人类全部知识由死亡开始。换言之，知识由对无解的死亡之谜的思索和挑战开始。而此后是燃着致幻草药的长明灯，在特定的折射条件下制造出狰狞之像的镜子。这当然也暗示着另一关乎知识的话语和陈述——知识所内含的威胁与魔力常常是人类内心的恐惧与幻象。人们在知识领域中遭到的惊吓时常是自己的投影。知识不仅迫使人们面对真实，更为经常地，是迫使人类直面自己，这并非总是一种令人欣悦的经历。打破“想像的幻觉”意味着丧失意识形态的屏围、熟悉与安全的天顶。对于阿德索（小说/电影中的第一人称叙事人）——一个远不及威廉那为岁月、经验（包括关于知识的经验）磨难并庇护的年轻的生命的生命来说，那无疑是一次恐怖的、甚或是灭亡之行。而对于威廉，它只是向他揭示、或曰印证了一个事实：“药草，镜子……这个禁锢知识的地方由许多最精巧的装置防护着。知识被用来掩盖，而不是摆脱偏见。”“一颗反常的心主持着图书馆的神圣防护。”[引自小说《玫瑰的名字》，重庆出版社]

事实上，《玫瑰的名字》中的七个死者除了两个是为约尔格主使或亲自杀害的（还有一个是他本人），其他四个都死于（或间接死于）对知识、尤其是禁止的知识的渴望和窥视。而一个颇有注释意义的次要人物本诺（电影中略去了这个人物）充当这一特殊欲望的袒露者：“我们为书而活着。”在冲动的时刻他甚至表白说：为了得到一本有价值的书他不惜去犯罪。[引自小说《玫瑰之名》，重庆出版社]而在福柯那里，“知识意欲”始终是“权力意欲”的等价物 [Michel Foucault, *Archaeology and Knowledge*, London, 1977]。对知识、禁止的知识的窥视便是对权力的窥视。这样，《玫瑰的名字》中关于图书馆的陈述便可以在另一层面上得到解读。这是一面所谓的“世界的镜子”，而“为了要有世界的镜子，世界就要有形式。”[引自小说《玫瑰的名

字》，重庆出版社]世界的形式则无疑是另一种话语、或曰文化、或曰知识的特定陈述，它当然参照着权力格局而建构。于是，在福柯的“恐怖故事”中，这一怪圈式的表述是，人类社会的结构便是疯人院或监狱式的中心监视塔式的辐射结构。对知识的渴望永远是对自由/结束监禁的渴望；而知识的获取/自由的临近，却意味着权力中心的临近。除却少数幸运的中彩者——如短暂地降临在本诺头上的“好运”——得以进入权力核心、从而成了知识的占有者与看守外，覬覦权力、迫近权力核心无疑是在迫近、或曰“投奔”死亡。《玫瑰的名字》中大部分死者的直接死因是他们沾着唾液揭开书页的手指把毒药带入了腹中，但它同时是知识/权力覬覦者的必然结局：作为那颗看守着图书馆/知识/权力的反常心灵的杰作之一，便是这本禁书的每一页上早已涂满了毒汁。于是它成了一部永远不会被播散的“禁”书——死可以使它的所有读者永远地缄口。

作为小说的简约与改写本，影片中一人图书馆的叙事组合段是一个精彩而有致的段落。段落的第一个镜头是阴沉的夜幕下，大仰拍镜头中多角形的图书馆塔楼，如同一个在沉默中守护着可怖的秘密的城堡。接着提着灯的威廉和阿德索潜入了经堂。当他们进入了藏骨室之后，幽暗的风灯只投射着一个有限的暖橙色的光区，在青蓝色幽光中，背景里是整齐地垒起的骷髅头和尸骨。当他们出画之后，固定机位呈现出中景里、充满画面的头骨在他们造成的震动和轻风中怪诞地晃动。



◆ 《玫瑰的名字》剧照

当终于走完了这死亡所守护的幽道之后，他们进入了图书馆。威廉几乎是狂喜地扑向桌上的书卷，漫无目的地掀开一册册厚厚的羊皮书，打开一个个壁龛式的书橱，发出了孩子般的欢叫。伴随着他的动作，短暂地出现了激越的情绪音乐。此后的七个镜头都将威廉和阿德索呈现在中景之中，而前景则为稍仰的机位所突出的、堆积着的书卷。充满迷醉感的情绪音乐再度呈现。这是威廉的一次神圣的、叫他心醉神迷的巡礼；而对于阿德索，这则是一个被敬畏和无名的恐惧所慑服的时刻。他注视着、翻动着书卷，啜嘴着：“这些书里一定有许多可怕的东西。”当画外音中威廉提出了那个著名的问题：“信仰和疯狂到底有什么区别呢？”阿德索恐怖地发现他在无意中已进入了迷宫的另一个区域，当他开始向他自以为是威廉的方向奔跑时，他离那个熟悉的声音更远了。全景镜头，青蓝的幽光中，只有不知通往何处的曲折、怪诞的楼梯。切为威廉的中景，当他意识到阿德索已在迷宫中与他失散时，反打镜头呈现出多角形房间的每一面墙上都有一扇门，每一扇门外都是一处似乎在允诺、诱惑的楼梯。于是他命令孩子大声读书并直向左走。而与恐惧挣扎的阿德索却扯开了自己粗毛衫的线头，将它系在一只椅背上，然后向左走去。当他走在曲折回旋的楼梯上时，前景中只有那缠绕着留在他身后的线绳在抖动。突然，他惊恐地后退了：“前面有灯！”反打，对面一处幽光。经过伴着对话的、符号的印证之后，指认确立了：那是正在寻找他的威廉。就在他向威廉奔去时，他几乎是惨叫着向一旁逃去，视点镜头中，一个狰狞怪诞的形象迎面扑来。与此同时，威廉果敢地大步走来，举起了手中的灯，他笑了：“不过是面镜子。”一面在光照与变形中把擅入者的身影变为怪像的镜子。这时，继续前行的威廉突然踏上了一个陷阱的活门，猛地跌落下去。俯拍镜头中，纷纷坠落的纸片和书卷呈现出这个致人死地的陷阱的幽深。而威廉的第一个命令却是：“抓住那本书！”阿德索的回答是：“我先要抓住你！”他全力把老师拖出陷阱之后，威廉环顾四周得出了结论：“我们接近核心了。”

这一特定的组合段以其内涵的能指揭示出“知识意欲”和它所包容的巨大激情以及潜伏的危险、文化模式和它的实践性重述；粗毛衫在迷宫中留下的“线索”显然是对美蒂娅【《古希腊悲剧神话传说》，人民文学出版社】引导爱人走出魔宫的红线的模仿；镜中的恫吓和致命陷阱反过来告诉威廉核心的临近：那应是图书馆的核心，也就是放置禁书的禁地。它也是象征式中的权力核心，在小说与电影的最后一幕中，



◆ 《玫瑰的名字》剧照

图书馆/修道院真正的主人——瞎眼的约尔格将在那面镜背后等待他们，并将像“敬”上一杯毒酒那样把那册涂着剧毒的禁书——亚里士多德的《诗学·二卷》“献”给他们。

影片的最后一个大组合段，是以平行蒙太奇组织起的交替剪辑组合段。这是影片以紧张的外部动作构成的最为完整、最为戏剧化的段落，其中包含着著名的“最后一分钟营救”的时刻。这也是从小说到电影在情节上改动幅度最大的一个段落。原著中不曾出现的惩戒异端的火刑的执行构成了平行动作之一，而图书馆之谜的最后揭破则构成了这一平行动作的另一条线索。而有意或无意地，这一平行蒙太奇段落的设置以交替呈现的方式展现了权力机器的两种运作形式：一边是火刑，是异端审判官的邪恶、狰狞，这是权力的外在形态——以暴力和酷刑出演对于离轨者的放逐式与惩戒式（事实上，异端审判官在影片的第一次出场，叙事人便以电影的话语形式将其确定为一种权力的象征。观众是在夜色、通明闪烁的火把和大仰拍镜头中看到他的，继而同样的机位呈现出沉重的恐怖、怪诞的种种刑具）；另一边则是迷宫中涂满毒液的书本，是瞎眼的约尔格宁愿将书本吞入肚中死去，也不愿真理撼动中世纪信仰的根基，这是权力的内在机制——通过对知识、思

想的有效控制来维护使其统治合法化的主流意识形态。而电影叙事人所添加的是，对图书馆与“怪书”之谜的揭破，不仅是威廉的知性求索与“知识意欲”的驱使和满足，而且也是阿德索的动机：找到那本“怪书”/惟一的凶手与罪魁，以解脱他心爱姑娘的厄运。后者为这一段落增加了新的戏剧式悬念与张力。那一“最后一分钟营救”的时刻的到来，是平行呈现的两条线索交汇在行刑的火把点燃火刑堆的时刻，与此同时，约尔格掷出的油灯点燃了干燥的藏书，图书馆腾起了熊熊的火光。但是，姑娘的获救并非出自阿德索的努力，而是得自愤怒的村民们的反抗，那几乎是一个小规模暴动的。村民们在修道院大火的混乱中奋起追杀仓皇逃遁的审判官，终于将他逼入绝境，马车跌入悬崖，审判官叉死在他携来的一具刑具之上。然而，正是这第三种叙事因素：村民的反抗的添加，从某种意义上削弱了原作的深度与完整。首先，《玫瑰的名字》确乎是一个关于权力的故事，而压迫与反抗则是任一权力故事的核心，但小说/电影真正的被叙事件是权力内部机制/所谓“中心监视塔”中的故事：关于知识、禁书，关于笑，关于信仰与异端，关于方济各会与教会的“上帝是否清贫”之争。它们作为权力的秘密，是远离其真正的被压迫者的。其次，审判官之死与少女之获救，使影片在最后时刻落入了“惩恶扬善”、“不朽的爱情战胜死亡”的奇迹等世俗神话的窠臼之中。但是，影片以电影的方式完善了小说所无法呈现的一幕：那便是当塔楼中的大火开始无情地吞食一册册书籍的时候，威廉以一种绝望的英雄姿态试图救下一些、多救下一些书。背景中是烈火熊熊，前景中是不断坠落的燃烧的木梁，而中景里，威廉仍在尽可能快地翻阅，他想救下那些珍贵的、有价值的书。这是影片的主题之一，对真理、知识的热爱，抑或称为“知识意欲”最为动人的一幕。如果说，威廉尚不会为了书、为了获取知识而犯罪，但他却可能为了书与知识去死。而当痛不欲生的阿德索绝望地注视着塔楼——整座图书馆在大火中坍塌下去的时候，威廉出现在即将被火吞没的门口，他满脸烟尘、背抱着满怀书卷。阿德索扑向老师，两人劫后余生般地紧紧拥抱着一起时，书卷散落在地下。尾声中，威廉和阿德索背着救下的书籍，牵着马匹，在崎岖的山路上离去。前方是浓雾渐次散开的、澄明的远方。

《玫瑰的名字》便如是地为我们提供了一部关于权力的故事，也是一部解构了权力话语的故事。它是一部“欣悦”的文本，其小说是一个后现代文化的范本，其影片则成为了“商业作者电影”中成功的一例。

第三章 意识形态与主流电影

第一节 《夺宝奇兵》： 好莱坞神话之一例

《夺宝奇兵》

Raiders of the Lost Ark

导演：斯蒂芬·斯皮尔伯格

编剧：劳伦斯·卡斯丹

故事：乔治·卢卡斯

菲利普·考夫曼

摄影：道格拉斯·斯洛考姆

主演：哈里森·福特

彩色故事片 134分钟

派拉蒙公司出品

1. 神话·动素模型与意识形态

在众多的新好莱坞导演中，斯蒂芬·斯皮尔伯格堪为老好莱坞当之无愧的后继者。不论在全球性的商业成功，还是在对视觉奇观的营造上，不论是在为好莱坞之美国梦的输血、复苏，还是在对主流意识形态的精巧包装上，斯皮尔伯格都可谓为好莱坞传统的发扬光大者。如果说，20世纪八九十年代的美国政治、文化在成功而有效地完成向50年代右翼保守型意识形态的后退的话，那么好莱坞电影仍情有独钟地充当着这一倒退的有力的载体，斯皮尔伯格不能不说是其中颇有造诣与作为的一个。而在他蔚为壮观的影片序列中，“印第安纳·琼斯系列”当推首功。

一如阿多诺指出的：“文化工业的整个方式将牟利动机赤裸裸地转换为文化形式。”[转引自〔美〕马丁·杰：《法兰克福学派的宗师——阿道尔诺》，湖南人民出版社]而一个好莱坞的制片人说得更为直接和明确：一部好莱坞影片和一部大众汽车公司的汽车别无二致。但作为一个特定的工业/商业体制，畅销与“反动”或曰意识形态性本为一对孪生子。除却社会急剧动荡或面临革命的时代，观众/社会的主部，也始终是主流意识形态中的主体与维系者。主流意识形态所包容的信仰、价值体系，通常以其日常生活化的形式成为公众的生活“常识”与行为准则。于是，与现代



◆ 《夺宝奇兵》导演 RLA-7510

主义艺术之对常识世界的“冒犯”相反，一部为畅销而制作的文本，“尊重常识”便成为其制作的首要前提。通俗艺术，尤其是作为当代世俗神话的电影，由是而成了主流意识形态的良载体。“印第安纳·琼斯系列”无疑是斯皮尔伯格和派拉蒙公司的一棵摇钱树，其三部曲（《夺宝奇兵》、《印第安纳·琼斯与魔殿》、《印第安纳·琼斯与圣杯》）票房数年高达六亿美元。于是，“印第安纳·琼斯”尽管只是乔治·卢卡斯的一个“绝妙”构想【《印第安纳·琼斯和我——乔治·卢卡斯的自述》，引自《文汇电影时报》，1992-4-18】，但它得以“价值连城”却别有奥秘。

首先，一如卢卡斯的自述，印第安纳·琼斯的最初构想产生于“旧时的、惊险样式的电视连续剧”【《印第安纳·琼斯和我——乔治·卢卡斯的自述》，引自《文汇电影时报》，



◆ 《夺宝奇兵》剧照

1992-4-18]，于是影片的故事样式与叙事风格就“先天”地具备了再述美国梦时所必需的怀旧情调 [《印第安纳·琼斯和我——乔治·卢卡斯的自述》，引自《文汇电影时报》，1992-4-18]，它与影片中“神话所讲述的年代”——20年代30年代中期又构成了一阙和谐的小狐步舞。

其次，细查一下印第安纳·琼斯故事共有的情节套路也不难发现：受美国政府委派的考古学家印第安纳·琼斯与纳粹歹徒在第三世界的蛮荒或半蛮荒之地展开了一场争夺基督教圣物的战斗，历经险情，当然以琼斯/美国的胜利而告终。此间叙事的“秘密”或曰赢得畅销的步骤之一，是选用可以在常识世界获得轻松指认的能指系统，使观众毋需劳心费力便准确地指认出“好人”/“坏人”、正义/邪恶。而对西方乃至全世界的观众来说，选用纳粹德国来充当“坏人”、指称邪恶便无疑具有这一简捷便当的叙事效果。对此，观众不会有片刻的怀疑与拒斥。而借助格雷马斯的“动素模型” [〔法〕格雷马斯：《行动元、角色和形象》，见张寅德编：《叙述学研究》，中国社会科学出版社]，我们可以将“印第安纳·琼斯系列”的套路与主流意识形态或曰美国梦的交互关系揭示得更为清晰。在这一三部曲中，英雄/主体的扮演者始终是印第安纳·琼斯，一个美国的、白种的、男性的考古学家，而敌手/反主体的扮演者则恒定不变地是纳粹歹徒，但印第安纳·琼斯并不是一个独行



◆ 《夺宝奇兵》剧照

客——自己行为的发出者，发出者/元社会的扮演者是美国政府，客体则确定为某一基督教圣物。在印第安纳·琼斯故事中，女性之为三重动素的扮演者：帮手、敌手与双重客体之一：琼斯欲望的客体。而美国政府同时恒定地出演受惠者/接收者。当然，琼斯也并非“无私奉献”，他将获得另一主体：女人。于是，在皆大欢喜的“大团圆”中，宝物/圣物归美国政府，女人归琼斯——一次公平的分配。



◆ 《夺宝奇兵》剧照

事实上，这并不是印第安纳·琼斯故事独有的模式与套路，它只是20世纪四五十年代好莱坞夺宝故事的一次复苏术而已。和某种见解相反，公众或曰观众并非厌弃滥套，点缀了一点儿新花招、新噱头的滥套则会因指认的轻松与熟悉而获得的优越感显得别有魅力与快感。当我们将印第安纳·琼斯故事中的动素与其扮演者一一列出之后，其所包容的意识形态内容就不言自明了。一旦琼斯/美国成为无可置疑的恶魔/纳粹的对抗者时，他/他们也同样无可置疑地成了正义、自由、民主的化身；而当他/他们成为基督教圣物的护卫者与保有者时，他/他们又理所当然地成了圣斗士，成了天降大任的、人类的拯救者。印第安纳·琼斯三部曲的最后一部《印第安纳·琼斯和圣杯》的另一个片名索性成了《最后的圣战》。在其中，琼斯成了守候数百年的圆桌骑士的继承人，并因试饮圣杯之水而获永生。《夺宝奇兵》中一个最富激情的镜头段落是，印第安纳·琼斯化装潜入了纳粹的发掘现场，进入了一个古祭坛式的洞坑。伴着琼斯在碑铭上有所发现的欣喜的目光，镜头反打为顶上圆形的洞口射进的灿烂、夺目的阳光。琼斯将嵌着玛丽的铜牌的一根杆插入了碑上的一个凹处，在激越的音乐的伴随下，摄影机在一个笔直的下降中将天空中辉映的阳光、圆形的洞口、铜牌和着一身白衣的琼斯连为一条视觉上的直线；镜头落幅在琼斯庄严的特写镜头上，他占据了右1/2的画面，而左侧是洞口阳光所形成的一个明亮的光环。于是，这一幕成了琼斯——一个美国英雄的赞美诗。“印第安纳·琼斯系列”也由此成了新好莱坞美国梦的最强有力的表述。

再次，作为当代社会的世俗神话的一个范本，琼斯故事也不会是彻头彻尾的“天方夜谭”，其成功的秘诀之一仍在于它以某种巧妙的、隐蔽的方式连接着现实。一部好莱坞电影的成功，势必同时意味着一个神话讲述的成功：它必然以列维-施特劳斯或罗兰·巴特论述过的方式成为对社会现实中某种难于甚或无法解决的矛盾与困境的想像性消解 [Roland Barthes, *Mythologies*, London, 1972. 可参见 [英] 特伦斯·霍克斯:《结构主义和符号学》，上海译文出版社]。如果我们尚不能成功地在一部影片中彻底解除那一特定的现实焦虑，那么我们至少能在影片的叙事过程中将它移置到一个相对安全的角落，让我们在观片的90分钟或120分钟之间，得到一份想像性的抚慰。好莱坞电影及更为广泛意义上的商业电影，也就是在这种意义上实践着阿尔图塞所谓的“意识形态国家机器” [[法] 路易·阿尔图塞:《意识形态和意识形态国家机器》，《当代电影》1987年第3、第4期] 的功效。在《夺宝奇兵》中，这一“现实”的因



◆ 《夺宝奇兵》剧照

素便在于，特定的宝物从影片一开始便超出了“文物”的价值，被定义为一种武器，一种毁灭性武器，而且它是以奇异的光来对事物加以摧毁的。这一“摩西之星的残片”是因其将决定战争胜负的武器价值而为美国和纳粹德国所争夺。在尾声之前的最后一个组合段——海岛地下工事中，斯皮尔伯格所营造的那一幕“光的奇观”（影片也因此而获得了奥斯卡最佳视觉效果奖），更为清晰地暗示出这一特殊武器的性质。那无疑是电子特技技术所制造的一幕动人心魄的视觉奇观：从金碧辉煌的约柜里一层静静的沙砾中升腾起奇异的光雾，它缥缈奇美，骤聚骤散，终于聚合为一具光的人形，那是一个在约柜上方飘荡的光的女神，片刻之后，它幻化为一个恐怖狰狞的老妇，继而碎裂为无数道光环。光之所及，观众不无战栗也不无快感地看到，那些纳粹军人的皮肤熔化了，裸露出肌肉和眼球，接着这些也如同一种浓稠的液体一样流淌下来，顷刻化为乌有。毁灭性的光环此时化成一股飓风，卷携着最后的残骸，变作一道光与烟的巨柱，破顶而出，在夜空中结为蘑菇状的云团，云团托着约柜的金盖渐渐地降落、消失，终于稳稳地落在约柜之上。在一片异样的静寂中，空旷而洁净的地下工事中只剩下了琼斯和他的姑娘玛丽。此时，这一特殊武器已不再是基督教传说中的神秘或是一种未知的力量，它



◆ 《夺宝奇兵》剧照

令人恐怖，但并不陌生：这无疑是核武器的一次诗化的呈现。于是，《夺宝奇兵》的票房成功便别具意味。它不仅是一个以精彩的视觉语言或曰叙事滥套构成的“好故事”，而且是对核恐惧——第二次世界大战以来始终笼罩着西方世界的浓重阴影，再度泛滥的末日预言的核心——的成功放逐，至少是一次成功的移置。在影片的尾声中，仰拍镜头使观众看到琼斯失望地离开了国会大厦，但臂弯上挽着玛丽——他冒险行为的锦标。在他留恋地回首一望之后，镜头切换为美国政府的秘密仓库，特写镜头1为金色的约柜装入了特制的木箱，特写镜头2为一根粗钉封死了箱盖，特写镜头3为一把大锁锁住了挂扣，特写镜头4为一道封条贴在箱上。此时一个中景镜头，一位工人推着木箱行进在堆积如山的箱堆之间，继而在一个俯拍的大全景镜头中，观众看到工人在仓库夹道中推动着箱子走向深处，当拐入一旁时，装有约柜和毁灭力量的木箱消失在观众的视阈之外。在故事层面上，这只是好莱坞电影特有的一个小噱头：对美国政府的官僚主义和墨守成规的轻量级嘲弄。但作为一部世俗神话，它却是一次颇有效力的想像性抚慰：当毁灭性武器，也许是核武器成为美国政府仓库中秘密加封的收藏品时，我们可睡上几夜安稳觉了——至少对于美国观众的大部分和那些相信美国是世界和平的维护者的人们来



◆ 《夺宝奇兵》剧照

说,《夺宝奇兵》确有此妙用。

II. 语义矩形与多重编码

一如笔者在前一节所指出的,《夺宝奇兵》文本之意义网络是围绕着一对核心的象征符码而建构的:正义/邪恶,以及正义对邪恶的最终胜利。而这一对立项的确立,使我们得以获得一个格雷马斯的语义矩形〔法〕格雷马斯:《叙事结构研究》,见张寅德编:《叙述学研究》,中国社会科学出版社:



于是,我们便可以得到影片中相关的四组关系式:



可见,占据了正义/非邪恶即绝对不容置疑的正义一项的是印第安纳·琼斯(美国),而与其对立的邪恶/非正义即绝对邪恶的是纳粹。其他的两个相关项似



◆ 《夺宝奇兵》剧照

乎更为有趣：占据了正义与邪恶之间一项的是宝物和女人，即格雷马斯之动素模型中的客体，它们位于意义与非意义之间，其价值与意义尚待其得主/占有者来确认。而女人与宝物的并置无疑在指称着女人的非人性性质，它成了影片特定的、男权的白人中产阶级意识形态的一次曝光，而且成了对女性主义所揭示的“女人既内在又外在于男权文化”的一次印证。而作为这一项的对应，则是藏宝之蛮荒地与蛮荒之人。在《夺宝奇兵》中，它们毫无例外地被确认为第三世界：序幕中的南美，寻找玛丽和宝藏“钥匙”的尼泊尔，藏宝的埃及。显而易见的是，第三世界是置于琼斯故事的正义与邪恶的搏斗之外的，它只是提供了故事出演的舞台；提供英雄的帮手或敌手的帮手；提供意义与细节的填充物；提供构成酣畅淋漓的



◆ 《夺宝奇兵》剧照

打斗场景所必需的、供杀戮的异族人。于是，正义与邪恶的斗争成了西方世界的“内部事务”，第三世界仍是“上帝背后的国度”，正义战胜邪恶也因之成了西方世界的逻辑与真理。

但一如J·希尔斯·米勒所指出的：叙事“可以在一个相互蕴涵、相互矛盾的系统彼此连接起来”[转引自〔美〕华莱士·马丁：《当代叙事学》，北京大学出版社]。事实上，《夺宝奇兵》的叙事修辞策略正是在对人物、细节的多重编码中建立起其“相互蕴涵、相互矛盾的系统”。斯皮尔伯格正是以这种方式设置了面对现代观众所必备的解读屏障，以包装、遮蔽起过于赤裸的意识形态意图。首先，在影片中，印第安纳·琼斯这一主体的扮演者是被双重编码的，换言之，他在影片中有着两种身份：一是经典美国电影中的孤胆英雄——经典西部片中牛仔的变种，一是考古学家/科学家/知识分子。他拥有两种令人迷惑的、不同的造型形象和两套行为方式。在《夺宝奇兵》的序幕中，观众首先看到的是一个行进在南美丛林中的美国英雄/经典牛仔的形象：他身手敏捷、智勇双全、临危不乱、化险为夷。一旦进入正文——影片的第一组合段，观众将遇见另一个琼斯，其巨大的造型差异甚至可以造成片刻指认的困难。考古学家琼斯教授有着经典的、喜剧型的、知识分子的形象：戴眼镜，着过分考究、刻板的衣着，他惊心动魄的历险一经成为课堂与黑板上的讲授便沦为迂夫子黯然无光的陈词滥调，他对讲台下暗送秋波的女学生的近于慌张的反应，更使他贴近了定型化的“知识分子”形象。经过一个巧妙而娴熟的视觉形象过渡：在琼斯的居所，他换去了可笑、古板的套装，摘去



◆ 《夺宝奇兵》剧照

了眼镜之后，琼斯再度返回他序幕中的形象。印第安纳·琼斯系列使用了美国军事题材影片的经典能指：琼斯乘坐的飞机与大幅地图的叠印，红色粗箭头标明了他的行程。它含蓄地再确认了琼斯科学之行的征服真义。这一琼斯形象的双重编码是文本重要的修辞策略之一。对乔治·卢卡斯来说，琼斯考古学家的身份为精彩的冒险、夺宝故事提供了叙事动机及合理性【《印第安纳·琼斯和我——乔治·卢卡斯的自述》，引自《文汇电影时报》，1992-4-18】，而作为一种文本的策略，它为琼斯的掠夺之旅提供了一个超越的、高尚的前提：科学。在影片第一组合段的结尾，当琼斯把一只手枪丢进旅行箱时，伴随着一句豪言：“什么也不能阻止一个考古学家为他的事业而奋斗！”于是，考古学家的事业、科学便成功地遮蔽了他作为美国政府的密使的身份（尽管这一身份将在尾声中显影：“感谢你为美国政府立了一功。”），同时遮蔽了他作为一个经典的美国英雄/征服者的本质，为他杀戮异族人、劫掠第三世界文物赋予了为了“人类”与文明的意义。当琼斯具有了考古学家/科学家的身份时，影片便托出了它的另一组象征符号：科学与野蛮。正义者琼斯无疑是文明与科学的使者，而他的对立面：邪恶的纳粹分子便“天然地”与野蛮为盟。在影片的序幕中，纳粹考古学家凭借他身后的一队南美土著（他们赤身裸体，涂抹着彩色的纹饰，手执箭弩和施放毒箭的吹管，发出刺耳的呼啸，崇拜狰狞、邪恶的图腾），战胜了历尽艰辛的琼斯。而影片的第三组合段（初到埃及）中一个颇出效果的镜头是：一个黑衣、蒙面的阿拉伯人将一柄大刀挥得呼呼风生，琼斯轻蔑一笑，不再与他比试功夫，而是抬手一枪，阿拉伯人应声倒地。而此段落与下一



◆ 《夺宝奇兵》剧照



◆ 《夺宝奇兵》剧照

段落中，在纳粹党徒尚未出场时，他们的密探之一是一个骑摩托的阿拉伯独眼人，他最引人注目之处，是他与一只穿着红坎肩的诡密狡诈的小猴子为伴。事实上，这只猴子比它的主人更多地出现在画面之中。它骗得了玛丽的喜爱，而后向绑架者“出卖”了她；它引导主人在琼斯的枣子里投毒，终于自食其果。独眼人和猴子之间所建立的对位与互换，明确了野蛮、异类与纳粹结盟的语义。

这也正是被多重编码的第二类“形象”：蛮荒之地、蛮族之人与第三世界。它的彼此矛盾、彼此蕴涵的编码方式之一，便是笔者论及的，其作为野蛮、邪恶的力量与纳粹天然为盟的意义载体；其二则是对第一重编码中过于清晰、直白的种族意识的稀释：即善良、素朴、粗犷的异族人充当了琼斯/主体的帮手。其中包括玛丽（当然，她作为一个女人，更多地被用来提供视觉或曰窥视快感，同时在叙事中加剧琼斯的困境，制造故事所需的延宕）、琼斯忠贞不二的阿拉伯朋友、将琼斯护离险境的阿拉伯孩子、临危不惧的黑人船长。而他们的出现，无疑成了琼斯/美国英雄的人格感召力的印证。其三则是在发掘段落中，大全景呈现出在全副武装纳粹军人的胁迫下，从事着沉重而盲目发掘的阿拉伯民夫。这使他们成了纳粹铁蹄下遭奴役的“人民”的指称。琼斯的形象因此而多少点染了解放者/拯救者的光环。

另一个被多重编码的被叙对象是影片中的宝物。一如笔者论及的，在《夺宝奇兵》中，这一宝物事实上是一件秘密武器，它因此引发了美国、纳粹的关注和争夺。于是，它成了一个正义与邪恶势力之间的中性物：谁掌握了它，谁就在相



◆ 《夺宝奇兵》剧照

当程度上掌握了人类的命运与未来。然而，它又毕竟是一件基督教的圣物。它的宗教意义使琼斯的历险具有了圣战的意味。作为一个小心翼翼的“尊重常识”之举，约柜又应是明辨善恶的——既然它出自摩西之手。于是就有了一个代偿性编码：在美国客轮上，当琼斯与玛丽缠绵时，切入了一个无人称镜头，一缕神秘之火燎去了约柜包装箱上的纳粹标志。另一有趣之处在于，琼斯作为当代的“十字军大骑士”，他所进行的圣战并不是基督教与异教间的“战争”。因为纳粹德国尽管是“当之无愧”的邪恶的能指，但它却同样无疑是基督教国家，从属基督教世界。这样，斯皮尔伯格就必须小心从事了。在海岛的地下设施中，纳粹军人在打开约柜之前，举行了宗教仪式，无疑是一位主教或大主教式的人物主持了这一仪式。但这一人物的造型形象却极为微妙：初看去，他似乎穿着基督教的法衣，但细看便不难发现，这一法衣经过了煞费苦心的改制。首先，它是以黑色取代了白色；其次，它以一种阿拉伯风格的缠头取代了冠冕。常识得到了护卫。很难想像，邪恶的纳粹会与上帝的圣名共存（尽管这正是历史事实）。约柜既为圣物，它自能惩恶扬善（这正是约柜的多重编码彼此矛盾之处：如果真如此，约柜争夺便毫无意义。纳粹之占有约柜，只会加速其灭亡，还可免去大动干戈），更为清晰的一幕是，当纳粹分子们在约柜腾起的光波中消融时，反打，仰拍镜头中，被绑在圆柱上的琼斯和玛丽只遭到了一阵飓风的席卷，呈现为逆风与烈焰中经历洗礼与再生的一对儿。狂风与腾云过后，这一对儿毫发无伤，倒是绳索尽脱。两人劫后余生地紧紧拥抱在一起。反打，在两人的视点镜头中，约柜安放在那里，罩在一片异



◆ 《夺宝奇兵》剧照



◆ 《夺宝奇兵》剧照

样宁谧的光芒中。而在故事层面中，琼斯和玛丽幸免于难，是因为他们紧闭了双眼；纳粹党徒遭灭顶之灾，是因为他们受到了约柜中腾起的光的奇观的诱惑。似乎约柜是以一种“电影”的方式实现其破坏与杀伤的。这段落因之而获得了一种新好莱坞式的反讽：在此，观众的角色是等同于纳粹分子的，斯皮尔伯格则扮演着约柜——他以视觉的/光的奇观诱惑并惊吓我们。同时，约柜的视觉形象负荷着它的第三重编码：它精雕细镂，金光四射，其外在形象无疑在暗示着一笔难于度量的财富。这便成了约柜的另一重，或许对于美国观众来说，是最重要的一重诱惑：金钱，不如说就是金子的魅力。

《夺宝奇兵》就是在这样的能指与所指的“滑动”中，在相互蕴涵、相互矛盾

的编码系统中结构起文本的意义网络，借以实现其主流意识形态话语的编织与运作。

III. 程式与好莱坞电影叙事法

《夺宝奇兵》作为经典好莱坞的新版本，堪为好莱坞动作片之叙事程式的典范。首先，其情节发展的紧张度是以其造型手段来维系的：即影片的叙事构成是建筑在造型情节之上的。奇异、怪诞的空间环境与造型因素提供了情节的展开与延宕，同时制造并加强了电影化的戏剧感，或曰视觉效果。以序幕为例，厂标之后，立刻呈现出一片荒凉、狰狞的南美丛林。仰拍镜头，逆光中，琼斯率领的一队土著民夫正在丛林中小心翼翼地行进。当琼斯展开一张残破的古地图时，一枝埋伏者的手枪预示了此故事不仅是探宝，而且是夺宝。但琼斯几乎头也不回，便挥动绳鞭，手起枪落。伏击者扼腕惨叫、奔逃而去。继而掀开的青藤处裸露出恐怖、怪诞的巨型浮雕，同时惊起的无数蝙蝠使得民夫们四散逃去。特写镜头中，一枝插在树干上的毒箭在告诉琼斯，一群嗜血的蛮族就在近旁。琼斯终于和别有用心土著向导进入了洞穴。先是前景里，密如帷帐的蛛网，继而无声地爬满项背的、硕大如拳的毒蜘蛛。当琼斯将绳鞭伸入一束射入洞中的光柱时，引发了一阵密集的箭雨，伴着向导非人的尖叫，从墙壁中涌出了一具狰狞的僵尸。接着，一个巨大的深坑阻断了道路。当琼斯荡绳而过时，一个从洞底拍摄的仰拍镜头，伴着石块跌落时的回声，展现出洞的深不可测。越过陷坑，藏宝/供奉神像的大厅赫然出现，一束无源之光照亮那邪恶的异教之神。但通往神像的每一凹陷处和每一台阶都意味着一枝准确无误地致命的毒箭。当琼斯跳跃着接近了神像时，镜头在小心翼翼地试图将神像取下供坛的琼斯和胆战心惊而又垂涎欲滴的向导之间切换。在琼斯终于取下神像、松了一口气的同时，整座神坛崩塌了，碎石如雨般地降落。而率先跃过深坑的向导在勒索去神像之后，将荡绳抛向坑底。就在琼斯孤注一掷地纵身一跃、只抓住了坑沿的时候，面前一扇巨大的铁门轰然坠落。镜头在即将落地的铁门和在坑沿边挣扎的琼斯之间三度切换之后，琼斯于千钧一发之际爬出门外。迎面是向导中箭身亡的狰狞尸身。不容喘息地，一个巨大无比的石球以下降速度向琼斯的头顶压来，琼斯飞也似的奔出。镜头又一次三度平行切换之后，琼斯一身蛛网与尘土逃出洞外。第一个出现在琼斯视阈中的，是纳粹考古



◆ 《夺宝奇兵》剧照：印第安纳·琼斯在尼泊尔的酒吧中，与纳粹分子展开搏斗。

学家带领下手执箭弩的土人。在这一段落中，造型环境成为视觉奇观、戏剧性的主要来源。

事实上，《夺宝奇兵》中的每一个大组合段都包含着一个围绕着特定的造型环境而组织起来的情节段落。在尼泊尔，它是玛丽的酒吧。酒吧作为一个西部片中的经典环境，提供了老式视觉噱头的用武之地，同时它也暗示着琼斯作为经典美国英雄的身份。而这一环境中的特殊造型因素：炭火盆作为场景中的主光源为整个场景设置了脚光效果，使活动在这一场景中的人物同时成为投射在墙壁上的幢幢巨影。此外，它提供了视觉情节发展的可能，为纳粹歹徒提供了刑具，为此后的打斗场景提供了张力：从小簇火焰，到一蓬蓬大火，直到火燃着了倾流的烈酒；被烈火烧红的铜牌在纳粹分子手上留下了烙印，为此后的情节发展埋下了伏线；直到大火破顶而出，在雪地、夜空中形成了壮观的视觉场面，并为这一段落划上了完满的句号。在开罗，它是集市、干草车、草编的滚筒；在藏宝的洞穴中，它是深坑和无法记数的成团的毒蛇、枯骨；在机场，它是螺旋桨已在转动的飞机、尚未开去的加油车，机场周围的重兵。如此等等。

其次，围绕着每一个段落所提供的、新的造型因素，影片在其情节链条中制造出对观众视觉刺激的不断升值与增级。从经典的打斗场景，到发掘约柜时天谴式的夜空中的霹雳（仰拍镜头突出了这一视觉因素）；从洞穴中的蛇窟，到骷髅的眼眶中出入的毒蟒；从机场上琼斯与巨人的搏斗，继而枪战到飞机的爆炸，到崇山峻岭的汽车；从海上角逐、攀上潜艇到狭谷、戈壁中的伏击追逐；直到最后那



◆ 《夺宝奇兵》剧照



◆ 《夺宝奇兵》剧照

一幕光的奇迹。其中似不经意的细节构成了叙事的连贯与缜密，并保证观众在持续的、先知式的优越视点中获得观片快感。诸如序幕结尾处琼斯怕蛇的喜剧噱头，将成为蛇窟中琼斯英雄气概的映衬；尼泊尔之夜，玛丽赌酒的场景则成了此后玛丽为纳粹分子设下陷阱时观众会心的微笑；轮船上可以反转的镜子为琼斯潜入潜艇提供了可信性等等。

再次，印第安纳·琼斯系列和大部分经典好莱坞电影一样，从不忌惮使用滥套。其中开罗街市上一场，蒙面人、干草车、小炒勺敲击、草编滚筒，使得这一幕成了好莱坞默片时代动作喜剧的新版；而琼斯纵马奔下山崖，在敌群中夺车一场，则成了对《关山飞渡》中约翰·韦恩精彩表演的准确搬演。只是这一次，汽

车取代了驿车，纳粹分子取代了印第安人。滥套式的情境不仅强化了影片的怀旧情调，而且强化了观众的认同与介入感。

最后，《夺宝奇兵》和经典好莱坞动作片一样，十分巧妙、得体地保持着叙事节奏的张弛，所谓“十分钟一个动作高潮，十分钟一个下降动作（或曰叙事跌宕）”。琼斯身份的双重编码，双重客体的设置——女人的出现，为琼斯故事提供了恰当的“下降动作”。女性提供了中断叙事的“色情观看”段落，并提供了惊险、紧张之余的“柔情似水”。于是，《夺宝奇兵》张弛有致，在一个渐次推进、上升的视觉戏剧高潮中嵌入一次次延宕与“幕间休息”。

《夺宝奇兵》就这样在它巧妙的叙事构成中包装起其意识形态意图，斯皮尔伯



格也由此完成着他琼斯式的美国文化的征服与进军。

斯皮尔伯格的印第安纳·琼斯系列是经典好莱坞神话之一例，也是作为意识形态批评对象的一个范本。当影片成为一个行销全球、风靡世界的成功商品时，它也同时成为了对美国梦、“民主社会”主流意识形态的一次成功的推销。

◆ 《夺宝奇兵》剧照

第二节

《飞越疯人院》： 在反叛故事的背后

《飞越病人院》

One Flow over the Cuckoo's Nest

导演：米洛斯·福尔曼

编剧：劳伦斯·豪本

勃·高德曼

根据肯·凯西同名小说改编

摄影：哈斯科尔·威克斯勒尔

主演：杰克·尼科尔森（饰麦克·墨菲）

露易斯·弗莱契（饰护士长拉奇德）

彩色故事片 134分钟 1975年

美国联美影片公司、

幻想影片公司联合摄制

影片获1975年奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳改编剧本、最佳男、女主角奖

1. 疯人院的寓言

“疯狂”无疑是当代思想界尤其是后结构主义所关注的核心命题之一。S. 弗洛伊德正是以临床精神病学为起点，建立了他的精神分析学说，并使这一学说成了一种划时代的“超话语”〔法〕M. 福柯语。转引自孟悦等：《本文的策略》，花城出版社。此后，德鲁兹在他的《反俄狄浦斯》一书中，将疯狂/精神分裂视为逃离历史、逃离符码之网、逃离控制与异化的惟一获救之路。用F. 杰姆逊的话说，便是“当代理论对中产阶级价值观进行批判的同时，暗暗地有一个自己崇拜的英雄——疯人。”“德鲁兹认为伟大的当代英雄只可能是精神分裂的人，只有他能摆脱这一切符码，回到最原始的状态（他们把那种状态称为精神分裂的流涌）。”〔美〕F. 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，陕西大学出版社〕在德鲁兹那里，精神分裂同时是一种将撕裂的自我拼合起来的语言运动。他的英雄/疯人凭借精神分裂实践着萨特式的英雄模式：拒斥一切中产阶级道德，对符码化的一切高扬起反叛的旗帜，上面大书着一个字：“不！”而另一位后结构主义理论家福柯则就此写作了他的重要著作《癫狂与文

明——理性时代的精神病史》〔法〕M.福柯：《癫狂与文明》，湖南春风文艺出版社〕。在此书中，福柯颇富洞见地记述了疯人是如何历史地取代了麻风病人成为“文明社会”所必需的象征性的离轨者。历经愚人船式的放逐、展示，同时伴随着关于疯狂的话语建构；到对疯人的严格禁闭与缄默中的遮蔽；直到“解放疯人”，现代疯人院诞生。现代疯人院由此成了“文明社会”重要的权力机构。其中，现代精神病医师并不必须“根据有关疾病的客观定义或根据具体的对疾病性质的诊断来行事，而是要依靠笼罩在家庭、权威、惩罚以及爱情上面的神秘威力并通过这些来起作用。”医生借此“戴上父亲、法官的假面具”，“成了一个医道神奇的医师，并具有魔术师的特点”。在现代疯人院的医疗实践中，病人与医生建立了一种“结对的共谋关系”，这一关系是疯人院的结构特征。“这种结构成了疯人院的基本核心——资产阶级社会主要结构及其价值观的象征性缩影。家庭与子女的关系以父亲的威严为中心，违法与惩罚的关系以直接伸张正义为中心，癫狂与神经紊乱的关系则以社会和道德秩序为中心。”不难看出，疯狂与疯人院在于福柯无疑成了一个关于现代资本主义社会的寓言。在福柯那里，疯人院与监狱不仅是文明社会的范型，也是西方文化的范型。〔法〕M.福柯：《癫狂与文明》，湖南春风文艺出版社〕于是，疯狂与疯人院便成了当代理论的一个特定的话语场。

福尔曼的影片《飞越疯人院》由于它的特定选材，由于它于20世纪70年代中期在美国影坛上的轰动效应，引起了人们的持续关注，引发了人们寓言式解读的兴趣。事实上，从1962年青·凯西的同名畅销小说发表〔美〕青·凯西：《飞越疯人院》，中译本，重庆出版社〕，对这一文本的寓言式阐释就不断出现。曾有国内论者在一篇颇有见地的文章〔李奕明：《锁闭与反叛：叙事中的神话—反神话》，载《当代电影》，1989年第3期。此小结中以下未注明的引文均出自此文〕中详尽地论及了影片作为一部反美国现存体制之寓言的含义。此论者认为：影片包含着一个由拉奇德护士长所指称的关于“秩序的神话”，和由印第安酋长和麦克·墨菲指称的“反叛的神话”。此论者指出，在依据这一二项对立式、本文核心的象征符码所建立的语义矩形中，占据了秩序/反叛间一项的，是麦克·墨菲，“他被锁闭在疯人院般的现存体制中，其欲望的核心就是逃离和反叛这一异化的牢笼。而作为这一体制本身造就而成的产物，逃离和反叛的结局只能被秩序的强权施以惩罚并被剥夺意志和行动的能力。”而占据了非秩序/非反叛这一中立项的，是疯人院中的众疯子，他们“构成了一种奇怪而



◆ 《飞跃疯人院》剧照

普遍的语义——社会关系”，“他们既不遵从和信赖现存体制的合理和可靠，却又没有能力彻底打碎和逃离这一异化了的秩序。”而作为秩序/非反叛一项之指称的，是拉奇德护士长。“作为现存体制的守护神和管理者，其职责和功能就是非反叛，即扼制一切具有反叛意向的人对秩序本身的亵渎、破坏和逃离。她与秩序同在，具有秩序赋予她的统治地位和话语权力，以疗救者的身份，管理、拯救实则是压抑和改写着疯子般的反叛者。”作为反叛/非秩序，即彻底的、不妥协的反叛者之指称的，是印第安酋长，他是影片中“惟一的逃离者”，“成为语义矩形中一个独特因素。”“他的逃离表征着他本来就不是属于这一现存体制中的产物：实质上，在影片的情节体系中，他代表着一种非美国文化的、充满原始生命力的自然文化。他的始终装聋作哑、沉默不语，恰好在语义层面上，象征着他与身陷其中的文化秩序格格不入，因而实际上他不接受拉奇德的话语权力的管理和改写。正是由于他根本不是这一体制所造就的个体，他才成为芸芸众生中的惟一逃离者。”然而笔者无法苟同于这一寓言式解读者的结论。尽管这是一篇极为机敏、颇富启示的文章，但此论者也无法圆说“一部反体制的影片”，何以“为体制所赞赏”；无法圆说“惊人纯熟和洗练的”好莱坞经典电影语言与一部反神话间的“结构性自相矛盾”；无法圆说在历年获奥斯卡奖最佳影片的、完满的世俗神话序列中，何以突然出现了一部反神话。

一如笔者所反复论及的，好莱坞电影的制片体系始终是美国现存社会体制的子系统之一，是意识形态国家机器至为有效、有力而迷人的组成部分。而好莱坞经典电影的编码方式无疑是美国社会的现存秩序及权力话语的同构体。其一举摘去了五项奥斯卡奖的事实，正是它在以中产阶级为主体的美国/西方观众中成功销售的有力佐证。一如上述论者所指出的，《飞越疯人院》出现在1975年——美国从越南撤军的一年并非偶然。影片由此而成了自1969年《午夜牛郎》始到1974年《教父续集》止的对美国文化低调评价（作为对越战造成的美国国内日趋尖锐的社会矛盾的缓解、作为从越南撤军的舆论与心理准备、作为特定的主流意识形态的负载：“安内不必攘外”），到1976年《洛奇》始为对美国梦的再修复之间的和谐过渡。影片《飞越疯人院》无疑是一部寓言，但它并非德鲁兹式的关于反叛的寓言，倒是更接近一部福柯寓言的改写本。

II. 性别、种族与神话

不难从影片《飞越疯人院》中发现福柯所关注的几个基本命题：诸如癫狂与文明、监禁与秩序、话语与权力。而且不难从影片的故事层面中发现福柯所描述的现代疯人院的基本模式：不同于人们对于疯人院的恐怖想像，这里没有绳索和拘束衣，甚至没有美国影片《弗朗西斯》中的迫害与残忍，这是些“解放了”的疯子，他们中的大部分是自愿来“住院治疗”的。而片头段落之后，呈现在疯人院/叙境中的元社会里的，是一片安详、宁谧：在悠扬、悦耳的音乐声中，在护士长温言款语的呼唤下，病人们排队领药服药，而后四散开来，在活动室中选择自己喜爱的纸牌或棋类游戏，孩子般地驯顺、孩子般地幼稚。管理着、维系着疯人院中的秩序的，已“不再是强制，而是权威”〔法〕M.福柯：《癫狂与文明》，湖南，春风文艺出版社〕，作为这一权威体现者的拉奇德护士长，并不狰狞可怖，她永远端庄、优雅，白制服与黑便装永远平展挺直、纤尘不染。她的永不退色的微笑和饱含着无尽耐心的、从不提高声调的嗓音，把所有对话者都变成了愚蠢、固执、无理取闹的顽童，对话者的全部要求之于她都成了哭喊吵闹着的孩子索要的一颗糖果。如果一定需要使用强制手段，那么这一切将由护理员登场、将在楼上的电疗室中完成，不会玷污了护士长所控制的这一特定空间的安详。影片的情节主部：四次集体治疗讨论会，呈现出护士长运用她的权威，“以一种沉闷的、令人痛苦的责任

感代替了癫狂所引起的无所限制的恐惧感。恐惧不再在监狱大门的另一边逞威，它在心灵深处也会发作。”〔法〕M.福柯：《癫狂与文明》，湖南春风文艺出版社] 护士长之权威的建立，正在于使恐惧成为疯人们的一种内在化的力量。同样是这些集体治疗的讨论表现了现代精神病的医疗实践的特征：“以永无止境的审问”取代“粗暴武断的判决”，“他们逃脱不了每时每刻受到谴责，受到无任何证据的指控，因为他们在疯人院中的生活就构成了被指控的内容。”〔法〕M.福柯：《癫狂与文明》，湖南春风文艺出版社] 至此，似乎影片《飞越疯人院》确乎成了福柯批判、揭露性寓言的电影版——一部反体制影片。其旨在揭去民主社会的伪装，暴露其压抑、迫害、监禁他人、放逐异端的真相。但是，且慢，稍加细查，便不难发现，影片《飞越疯人院》之寓言与福柯之寓言、与西方现代社会结构，恰好在其核心部分上发生了错位。

福柯曾极为尖锐地指出，在现代西方社会，疯狂始终不可分离地和一半是想像、一半是真实的“家庭”辩证法联系在一起。疯狂中所包含的狂暴的亵渎神灵的行为，同时始终是一种不断向“父亲”/父权发起的攻击。其作为一种隐蔽的颠覆性力量，经常“用以反对巩固家庭结构及其古老的象征意义”〔法〕M.福柯：《癫狂与文明》，湖南春风文艺出版社]。于是，现代疯人院的诞生，作为一种秩序与压抑机构，作为似乎非暴力的国家机器的一部，其潜在的功能，便是围绕着疯狂复活资



◆ 《飞越疯人院》剧照

产阶级家庭中的家长/父亲的威信。于是，疯人院中的医生必须戴起父亲和法官的双重假面。“因为一开始，医生就代表父亲、法官、家庭和法律，所以他才能在疯人院中具有绝对权威。而他的医疗实践只不过是旧秩序、权威、惩罚惯例的一种补充而已。”〔法〕M.福柯：《癫狂与文明》，湖南，春风文艺出版社〕但在影片《飞越疯人院》中，占据了“父亲、法官、家庭和法律”的象征位置的，却不是一位医生，而是一个护士，不是一个男人，而是一个女人——拉奇德。如果说电影、尤其是好莱坞电影是当代世俗神话最有力而得体的形态，那么必须指出的是，这是一个表象神话系统。当一个女性表象占据了一个寓言结构中经典的男性位置时，它势必颠覆或改写了那一寓言所可能表达的寓意。那么护士长拉奇德是否是一个“化装”成女人的男性？是否是一个代行父职的母亲？答案是：否。不论是影片中拉奇德的扮演者弗莱契（一个端庄、秀丽、初为人母的女演员），还是原作中被反复强调的拉奇德那对大得惊人的乳房，都在强调着这个角色的性别。如果说，《飞越疯人院》是一部神话，那么它并非一部关于秩序的神话，而是一部后精神分析时代的恶魔母亲的神话；如果说它是一部寓言，那么这并非是一部暴露隐蔽之父权的寓言，而是旨在为父权、男权社会预警：母权/女权的侵入是如何悄然地侵蚀着父权社会的根基，如何以“母亲”的身份、以爱的话语在侵犯着、阉割着男人，如何制造着并强化着男性、男性社会的疯狂与病态。事实上，这在肯·凯西的原作中，呈现为一个毫不隐晦的主题：“我的朋友，在这里，我们都是母系氏族制度下的牺牲品。医生和我们一样无法抵抗这个制度。”〔美〕肯·凯西：《飞越疯人院》，中译本，重庆出版社〕首先，在这一文本的故事层面上，拉奇德护士长是经典男性地位与权力的僭越者与篡位者。在这间病房/叙境中的元社会里，她独揽大权，成了一切医疗实践的执行者。是她，而不是一位男性的甚或女性的医生主持着那些集体治疗的讨论，主持着那一永无休止的审问。出现在影片的叙境中的三位医生，无一例外地，都是白种的、中产阶级男性，但他们在拉奇德面前都显得如此孱弱、苍白，但要仁慈、正常得多。当麦克·墨菲初到疯人院，他与医生间的面谈亲切、和谐。他们谈到钓鱼、女人——典型的男性话题，他们彼此间交换着男人间狡黠、默契的目光。医生没有审问，也不曾宣判，在谈到麦克·墨菲的疯狂症状时，他反复而颇富深意地强调“他们认为……”这与由护士长主持的集体治疗中的残忍、刻毒的审问形成了鲜明的对照。而在原作中，护士长不仅是一个篡位者，而且就

是活生生、赤裸裸的女性阉割力的化身。没有什么医生可能或愿意与她合作：“我一到那个病房，和那个女人一起工作，就觉得我的血管通了氨气似的。我一个劲儿发冷，我的孩子们不肯坐在我的膝盖上，我老婆不肯跟我睡觉。”〔美〕肯·凯西：《飞越疯人院》，中译本，重庆出版社〕事实上，这也正是拉奇德在这一文本中的真正角色，她在任何意义上都不是一个疗救者。如果说，现代疯人院的意义便在于通过身兼父亲、法官二职的医生，迫使疯人在负罪与内疚的折磨中、在废除宣判因而永无休止的审问中，终于洗心革面、重新做人、再返正常社会生活，从而匡正秩序、光复父权，那么，拉奇德所做的，则刚好相反。她所主持的全部治疗的意义在于“留住”她的病人，一如在关于恶魔母亲的话语中，这位“母亲”之“爱”的全部意义在于阉割，她通过对孩子/她的儿子的心理性阉割，以便留住他、永远地占有他，借此来填补她永远阴冷、幽暗的内在匮乏。而拉奇德之所以成为众多的恶魔母亲中别具意味的一位，正在于她的工作，是她运用僭越的权力，将那些已然长大成人但遭到心理挫伤的男人重新变为遭到阉割的、驯顺的孩子，让他们经历一个不可逆转的胎化过程。在原作中，麦克·墨菲曾用他特有的粗俗的语言一语道破了这一谜底：“那老护士不是什么怪物、大鸡、伙计。她是专割卵子的能手。”“这正是那只老鸨鸟干的，冲着你的致命处来。”〔美〕肯·凯西：《飞越疯人院》，中译本，重庆出版社〕而后，哈汀在解释所谓脑白质切除术时，再度重述了这一见解：“要是她



◆ 《飞越疯人院》剧照

不能切除肚皮以下的东西，她就只好切除眼睛以上的东西了。”（哈汀本人则正是为了逃避他淫乱的妻子而进入疯人院的。）

影片删去了这些直白的对话，但保留了一个更为意味深长的注脚式人物：病人比利，正是他在定位、确认着护士长恶魔母亲的身份。这一形象以他孩子般孱弱、单薄的体形，一对清澈的、时常为恐惧所充满的大眼睛和令人难于忍受的口吃而引动观众的无限同情与认同。如果说，人的语言能力始终是他的社会、心理年龄的直观呈现，并与他在社会权力结构中所居地位成正比的话，那么，比利残缺的语言能力正是他在心理上作为未成年者的指称。事实上，在影片的叙境中，比利这个心理上被固置于少年青春期、难于长大成人的“孩子”，其本身，便是他自己的母亲、另一位恶魔母亲邪恶的占有欲的造物。因为在精神分析的话语中，对于一个母亲、一个女人说来，她只有凭借儿子才能占有一个假想中的法勒斯，才能在象征秩序中占有一个暧昧不明、岌岌可危的位置。〔法〕M.福柯：《法勒斯的意指作用》，见《女性的性》，W.W.诺顿出版社；〔英〕劳拉·莫尔维：《视觉快感与叙事性电影》，译文载《影视文化》，第2期，文化艺术出版社〕于是，他的母亲残忍地剥夺了他青少年时代可能的女伴，将他送入了疯人院，并设法使他留在那里，只要他一天不脱离监护，他就永远是一个“孩子”——妈妈的宝贝，一个“未成年者”。事实上，治愈比利的手段异常简单：给他一个毋需点缀太多爱情的女人，就可以使他结束漫长的童年，通过男人的成人之门。拉奇德护士长作为比利之母的好友，在影片中始终是比利之母的代理人，是其母亲权力之缺席的在场者。她以母亲的名义和权力在照看、管束着比利，以一种充满“爱意”的目光和威慑将比利钉死在永不终止的青春期的困窘与痛楚之中。一如比利这一角色在影片的元社会格局中，将护士长定位在恶魔母亲的位置上，比利同样将麦克·墨菲定位在父兄的位置上。如果说，拉奇德象喻着母权的邪恶、母爱的侵犯本质，那么，麦克·墨菲则呈现着父权的合理、父爱的豪放和不乏温情。是麦克·墨菲的到来，使这间为死样的安详和秩序所控制的疯人院渐次恢复了活力与生机，使疯人们渐次唤起了一点点尊严与勇气。影片的尾声之前的大组合段，无疑是好莱坞经典电影不可或缺的“情节团块”、一个戏剧高潮。事实上，这一段落不仅将麦克·墨菲对疯人院秩序的反叛及颠覆推向了高潮，而且始终为一个局部悬念所维系：麦克·墨菲的出逃，而这似乎轻而易举、唾手可得的行动两次被延宕，两次都是因为比利，并因为比利而永远地被延宕了。

从某种意义上说，麦克·墨菲正是为了比利而牺牲了自己。在这一组合段中，麦克·墨菲为所有的疯子组织了一次他们的假日与狂欢，是他给了比利一个女人——他自己的女人。这是麦克·墨菲最富温情的一幕：他将情人抱在怀中，不无内疚地要求：“宝贝，就这一次，为我做吧！”而后一挥手，众疯子们簇拥着轮椅上的比利，将他送入了“洞房”。这是一个家庭式的“婚礼”，一切充满着喜庆与温馨。面对着关闭了的病房/洞房的门，麦克·墨菲在与酋长交换了含着笑意的会心的目光后，欣慰而疲惫地闭上了睡意朦胧的眼睛。第二天，当护士长踏着一片狼藉进入病房并发现了仍睡在他的“婚床”上的比利时，护士长已不再掩饰她的邪恶和凶悍，她双手插腰，目露凶光，然而呈现在前景中的比利一脸快乐明亮的笑容。当他回顾护士长时，他站在她面前、直面着她，极为流畅而勇敢地说道：“我可以解释一切。”对她狂怒的问话：“那么你解释吧！”他以男人的调侃回答：“一切吗？”他的语言能力恢复了，他不再口吃，他已被治愈，他已长大成人。于是，在护士长的正面大特写镜头中，她胸有成竹地环视了一下哄笑着的病人，而后充满威慑地对比利说道：“我担心的是你妈妈会怎么想。”反打镜头中的比利顿时瑟缩了，记忆中的母权和惩罚复活了（注意，不是“正常社会”中拉康所谓“父的名”、“父的法”，而是母的名和来自母亲的邪恶和“罪与罚”），比利重新口吃了：“你……不……必……告诉我妈妈。”护士长胜利地微笑了：“不必吗？我和你母亲可是老朋友了。”至此，比利刚刚获得的语言能力急剧地消退了，在恶魔母亲的同盟面前，他不仅语不成句，而且终于出卖了麦克·墨菲——他的父亲和朋友。他跪倒在护士长面前，哀求着：“不要告诉我妈妈。”此时，护士长的手漫不经心而温存地抚摸着比利赤裸的肩头：她已经得手，比利重新成了一个知错而心存恐惧的孩子，他甚至只能发出无意义的单音节。于是，她不顾比利的哀告，吩咐一个黑人护理员：“带他下去洗一洗。”不是父权结构成功地镇压了子一代的反抗，而是邪恶的母权再一次扼杀了儿子健康、正常的成长——终于，比利在恐惧与绝望的重压下死在一片血泊之中，他半裸的身体蜷缩成一个胎儿的形状。恶魔母亲实现了她们阴险的、将儿子“胎化”的目的。而这残忍、血腥的虐杀，最终激怒了麦克·墨菲。接下来的，不是所谓的暴力场景，而是一个经典的美国英雄诞生的时刻，始终缺乏社会常识与责任感的麦克·墨菲，此时成了一只爱与正义的复仇之狮。而结局则是一个更为成功、残忍甚至无血的虐杀。脑白质切除手术将麦克·墨菲，叙境中

惟一个健全的男子汉，一个阳刚的（多少有点儿过分阳刚）、难于驯服的男人，变成了一个准植物人，一个绝对呆痴、驯顺、无知无觉的“婴孩”。除却一道愈合得十分完美的、长且深的疤痕，这一阉割与改写过程没有留下任何血污。至此，母权邪恶、狰狞的变态的统治大获全胜。疯人院已恢复了往日的祥和，带着护颈的护士长拉奇德，尽管在微笑颌首时略显艰难，但她的“慈祥”如故，权威如故。

本文中另一个重要的症候点，也是制造误读，或曰谎言效应的重要人物，无疑是印第安酋长。不是反叛着麦克·墨菲，而是他成功地飞越了疯人院。前面所引证的《封闭与反叛——叙事中的神话/反神话》一文将其作为反叛/非秩序一项的指称正缘于此。首先，他是一个印第安人，而印第安人正是五月花号“来客”最初的敌人。对印第安人的灭绝是美国光荣与梦想之历史的起点，也是一块抹不去的污斑。作为美国民族神话（尽管美国“民族”自身便是一种神话）的重要的电影类型：西部片正是建筑在白人与印第安人、文明与野蛮的对抗之上。于是，仿佛印第安文化始终是美国文化的对立项。其次是酋长在影片中是一个装聋作哑者：如果说，语言秩序正是神话社会秩序的同构体，那么，酋长的行为则正是通过对语言秩序的拒斥以达到对体制的抗议。在原作中，酋长作为旁知视点的叙事人，是一个典型的现代社会中的精神病患者——机械恐惧、迫害妄想狂。正是麦克·墨菲用一份宽厚的爱、一份无所惧怕的豪爽治愈了他。但在影片中，酋长则是一个睿智者，一个比麦克·墨菲更为健全而有力、更有洞察力的现代隐士。他置身于疯人院，因为他深谙“大隐隐于市”的道理：在不可逃离的中心监视塔内部是最为安全的，那是现代社会的风暴眼。然而，一如美国电影理论家汉德森所指出的，在整部美国史上，美国政府对印第安的“同化”是一种自觉的政策。早在1871年3月，美国政府已然通过立法，“期待印第安人最终会成为美国社会的参与者”〔美〕布里恩·汉德森：《搜索者——一个美国的困境》，译文载《当代电影》1987年第4期〕。而时至20世纪，印第安人非但不再是美国社会中的“他者”与敌人，相反，已经成了美国社会内在的、有机的组成部分。于是，在《飞越疯人院》中，印第安酋长作为美国社会的天敌，无疑是影片之表象认知系统的一种成功的误导，一种主流话语所实现的谎言效应。而为此片的解读者所忽略的，是酋长并非通过装聋作哑——拒绝语言秩序来彻底拒斥了现存的社会秩序。相反，在影片的2/3处，他开口说话了。一经开口，他所使用的无疑是十分标准而正确的英语。他的语言、语言能力证明了

他作为美国社会的“合格”、“合法”成员的真实身份。影片有着一个极为温情、悲怆、催人泪下的结尾：酋长含泪面对着已彻底被改写为“婴儿”的麦克·墨菲，轻柔地对他说：“我不能这样留下你。”而后极为温存地将一只枕头盖在他的脸上说：“咱们走吧。”并将全身的重量压上去。麦克·墨菲在窒息中本能地挣扎、抽搐，渐渐地停止了呼吸。在高速摄影的镜头中，酋长大步流星地奔出去，全力抱起沉重的高压水阀，奋力在疯人院的窗上砸了个大洞，而后在疯人们莫名其妙的兴奋与欢呼中，向着晨光微曦的地平线奔去。这是一支母权肆虐下兄弟情谊的颂歌，酋长所完成的，正是麦克·墨菲所未竟的对疯人院/母权囚牢的飞越。

而正像汉德森所揭示的，在美国史和美国现实之中，始终没有得到印第安人所获得的“宽容”与恩赐的，是美国黑人。是美国黑人，而不是印第安人，始终作为美国社会中的天敌与痼疾。从某种意义上讲，对印第安的同化政策，正是强化对黑人的压抑、迫害与奴役的有效手段之一。〔美〕布里恩·汉德森：《搜索者——一个美国的困境》，译文载《当代电影》，1987年第4期〕那么，考察一下影片《飞越疯人院》叙境中的黑人形象，似乎更有益于揭示影片的意义结构与修辞策略。事实上，在影片中，护士长的三个助手——护理员都是黑人。如果说，“罪犯”麦克·墨菲像是一个大顽童，那么，这三名黑人护理员则更像是好莱坞电影中典型的恶棍。他们麻木、邪恶，面无表情，目光空洞，如同身着白色制服的机器人，只有在使用暴力时，才可以从他们脸上看到一丝施虐狂的得意而歹毒的笑容。在影片的最后一个组合段中，仰拍镜头中，三个黑人护理员一字排开，跟在护士长身后，以一种纳粹式的步伐向前走来，接着是暴力与悲剧的一幕。而另外两个黑人形象同样是护士长的帮凶：一个是黑人小护士，一个是最后一幕中的夜班值班员。前者幼稚、怯懦而驯顺，如同护士长身旁的一个陪衬人或牵线木偶，后者则无疑是种族歧视话语中典型的美国黑人：懒惰愚蠢、贪婪好色、嗜酒如命。如果联系到前面所论及的，除却酋长，拉奇德护士长的病房内的病人都是白种男性，那么，不难看出，这正是《飞越疯人院》这一寓言之真义所在：构成这压抑、监禁与毁灭的，是女人和黑人的邪恶而病态的联合统治，是他们在共同制造着心灵的疾患与疯狂。至此，《飞越疯人院》荣获奥斯卡的谜底似乎已揭破。不是一个反叛的故事，而是一个秩序的故事；不是对好莱坞神话的倒置，而是对好莱坞神话一次精妙的改写。其中性别与种族的神话及经典编码，在高妙的修辞策略中得到了一次成功的重述。

一个悲剧，一次控诉，但悲剧的制造者及控诉的对象，不过是美国社会、美国现行体制的宿敌而已。

II. 视点·空间·修辞

《飞越疯人院》的精妙之处在于，影片将麦克·墨菲与护士长拉奇德间的对立，系统地组织为影片的叙事的视点、空间及画面结构，麦克·墨菲和护士长的对抗由是而成为一种视觉对抗。或许影片《飞越疯人院》的迷人之处正在于它再次为一个“老故事”提供了“新鲜的”、讲述者的“嘴唇”；它再度以驾轻就熟的好莱坞方式，将一个并不新奇的主题置换为一种电影的视听表达方式。

如果说，在电影的叙事中，视点权正是福柯所谓话语权的等价物〔戴锦华：《对切镜头与电影叙事》，载《电影创作》，1991年第3期〕，那么，《飞越疯人院》将为我们提供有趣而精到的一例。在这部影片中，护士长拉奇德无所不在的监视、控制与迫害，正是通过她无所不在的目光/视线来呈现的。或许尼克·布朗论及《关山飞渡》的观点用于此片更为确切〔（美）尼克·布朗：《本文中的观众——〈关山飞渡〉的修辞法》，译文载《当代电影》，1989年第3期〕。在这一特定的叙境中，拉奇德确乎以她的形体（她在画面中的形象）和她的目光（视点镜头）轮番控制着画面，即以她视觉上的绝对在场，象喻着她在疯人院中的绝对权力。事实上，《飞越疯人院》中的绝大多数叙事组合段，无论是幽默谐谑的还是残暴酷烈的，都会以一个中近景中的拉奇德的画面作结。于是，叙事人便以一种经典的对切镜头的反转方式，将前面那一似乎是自由自在的场景，呈现为护士长之目中所见。她不像是个幽灵，而更像是一个“中心监视塔”中娴熟的监控者。最为典型的一例，是疯人院的草坪上，百无聊赖的麦克·墨菲尝试“教练”酋长打篮球，但他的身高实在无法与之匹敌。于是，他扯过一个病人，骑到他肩上，但他的“坐骑”却肩着他兴高采烈地自顾自走开去，弄得麦克·墨菲哭笑不得。这无疑是一个令人会心一笑的喜剧场景，但正是在这一段落中，插入了二楼窗前、仰拍中注视着这一情境的护士长。而段落结尾，再度出现这一镜头，而且摄影机缓缓向前推成中景，显现出拉奇德若有所思的面容。而更为有趣的是，在这幅画面中，窗框除却作为画框中的画框，突出了护士长的形象，同时，窗玻璃上闪烁的光斑，给这一形象添加了扑朔迷离的莫测之感。而画面左下方，一角墙头上的铁丝网则作为重要的构图因素，成为此幅

画面的注脚。这一视觉构成中的通例，被表现为一个渐近的过程，镜头的呈现渐次由段落结尾处、护士长的固定镜头发展而为推镜头。运动的摄影机似乎将麦克·墨菲作为渐次加强的威胁，在不断以强化的方式逼近拉奇德。惟一的两处例外，是麦克·墨菲带领众疯子出海垂钓一场的结尾及影片的尾声。在前一场景中，当疯子们骄傲地返航而归时，反打镜头中，岸上站着疯人院的院长、医生，甚至包括数名警察，但其中没有拉奇德。于是，在《飞越疯人院》的叙境中，逃离了护士长的视线，便意味着逃离了压抑与控制，便意味着自由与反叛的成功。因此，在影片的尾声中，酋长不仅在空间的意义上成功地逃离了疯人院，而且在视觉上永



◆ 《飞越疯人院》剧照

远逃离了护士长目光的监视。

护士长拉奇德在这一疯人院、至少是在这一病房中拥有绝对的权威，而同时这一权威又极为自然而“现实主义”地呈现为影片的空间及造型结构。在这一病房中，为玻璃窗门所隔开的护士室，成为了特定叙境中的权力“机构”。正是因为这一特定空间的存在，乐声悠扬的休息室才不再是一个自由而宁静的空间。拉奇德在这一空间中实施着她有效的监视，也正是在这一空间中，护士长拥有并使用着经典的、体现话语权力的工具：扬声器话筒。她从这里发出她绝对的指令，尽管柔声曼语，但试图反叛者将“领悟”这些指令的不可违抗。在护士室之外，自有凶悍的黑人护理员会保证其指令的顺利贯彻，而护士长毋需扬声动容（麦克·墨菲几乎立刻领教了这一点）。然而，麦克·墨菲对护士长统治下的秩序之反叛，正是通过他对护士室这一特定空间的冒犯到侵犯的过程来完成的。入院伊始，麦克·墨菲便擅自闯入这一绝对神圣的空间。他在室内的出现，几乎将小护士吓得魂不



◆ 《飞跃疯人院》剧照

附体——因为这是疯人院内难于想像的冒犯、亵渎行为。只有镇静自若的拉奇德可以将他“请”出去，并告诫他不得擅入。于是，麦克·墨菲走出去，极有“礼貌”地敲敲窗，“请求”放低环境音乐声。事实上，在拉奇德的统治下，这是破天荒第一次，有人表达自由意志，要求修订病房中的既定秩序。终于，当护士长没收了病人的香烟，作为对他们追随麦克·墨菲的惩罚，致使马蒂尼吵闹不休时，狂怒的麦克·墨菲一拳砸碎了护士室的玻璃窗，取出香烟，将其掷还给马蒂尼。于是，这一空前的反叛行为，导致拉奇德扯下温婉的面纱，在影片中第一次借助于暴力：脑电击“治疗”。而临近尾声，在影片的高潮戏中，麦克·墨菲索性“占领”了护士室，并开始使用护士长的专利工具——扬声器话筒，以滑稽的语言模仿方式来亵渎并嘲弄护士长的神圣权力。而众疯子也纷纷涌入其中，任意翻看疯人院中的特殊档案与最高机密：病历。于是，他们似乎拥有了一个权力真空的假日，享有着一个特殊的、幸福的狂欢节。而当比利被逼自杀，麦克·墨菲在狂暴的反抗中被拖走，疯人院又恢复了往日“祥和”的景观：护士长再次站到了整修一新的护士室中，再次执起话筒，仿佛因麦克·墨菲的袭击而带上的护颈，也为她增添了“和蔼可亲”的尊贵气象，直到酋长“飞越疯人院”。

护士长拉奇德与麦克·墨菲间秩序与反叛的对抗，不仅呈现为影片的空间造型设置与造型结构，而且呈现为影片的画面结构。在《飞越疯人院》中，护士长之于疯人院的绝对权威，在视觉上同时呈现为她对画面空间的绝对优势，以及她所在画面的“神圣不可侵犯性”。首先，在护士长与麦克·墨菲及众疯子的对切镜头中，护士长永远被呈现在相对小一号的景别、因而是大一号的画面形象之中。如果拉奇德与其病人出现在同一景别之中，那么则是拉奇德占有正面机位。事实上，几乎从始至终，拉奇德在近景、特写镜头中始终被呈现在由垂直、水平线条所形成的稳定构图之中。于是，疯人院中秩序的不可撼动、拉奇德在其中的中心地位，便通过她所占据的画面视觉优势呈现出来。此外，在多次集体治疗及疯人院的其他场景中，电影叙事人在拉奇德与麦克·墨菲及众疯子间摒弃了好莱坞经典的对切镜头结构。尽管在疯子与疯子之间，在医护人员与医护人员之间，这一经典结构仍被沿用，但舍此之外，在护士长与麦克·墨菲或者疯子之间，对切镜头中基本上不再使用任何意义上的过肩镜头。它不仅以严格的空分，表明了控制者与被控者之间没有任何共享的由意义/画面空间所呈现的中间地带，而且它同样

以护士长对特定画面空间的绝对占有，象喻着一个神圣的权力空间。作为为数不多的几次例外，麦克·墨菲与拉奇德两次出现在景别、构图完全对称的画面中。此外则有三处，在两者之间，出现了过肩镜头。而事实上，这些“例外”正对应着麦克·墨菲反叛的高潮段落。对称的画面在此喻示着一次势均力敌的抗衡，而过肩镜头则标明了麦克·墨菲的不轨与僭越。在影片的视觉语言系统中，一如麦克·墨菲曾一次又一次地“入侵”“不得擅入”的护士室，他也以闯入拉奇德所在的画面空间的方式，在威胁着疯人院中有效而有力的统治与监控。

米洛斯·福尔曼便这样以影片《飞越疯人院》为好莱坞经典片序列添加了一部新作。他以精当的电影语言及机巧的修辞策略，将一部当代美国的通俗畅销书，改写为不无艺术与高雅的影片：一部具有颠覆性的社会寓言，一个关于“锁闭与反叛”的“反神话”。但事实上，它仍然是一部好莱坞神话，一部关于体制而不是反体制的神话。它似乎再一次印证了新好莱坞毕竟是老好莱坞忠实的继承人，是一些更为聪敏、狡黠的后来者。

第三节

《美国往事》： 美国梦的正反面

《美国往事》

Once Upon a Time in America

导演：赛尔乔·莱昂内

编剧：赛尔乔·莱昂内等

根据哈里·格雷的自传体小说

《流氓》改编

摄影：托尼诺·德里·科利

主演：罗伯特·德尼罗

(饰“努得尔斯/面条” 大卫·阿里森)

詹姆斯·伍兹 (饰麦克斯)

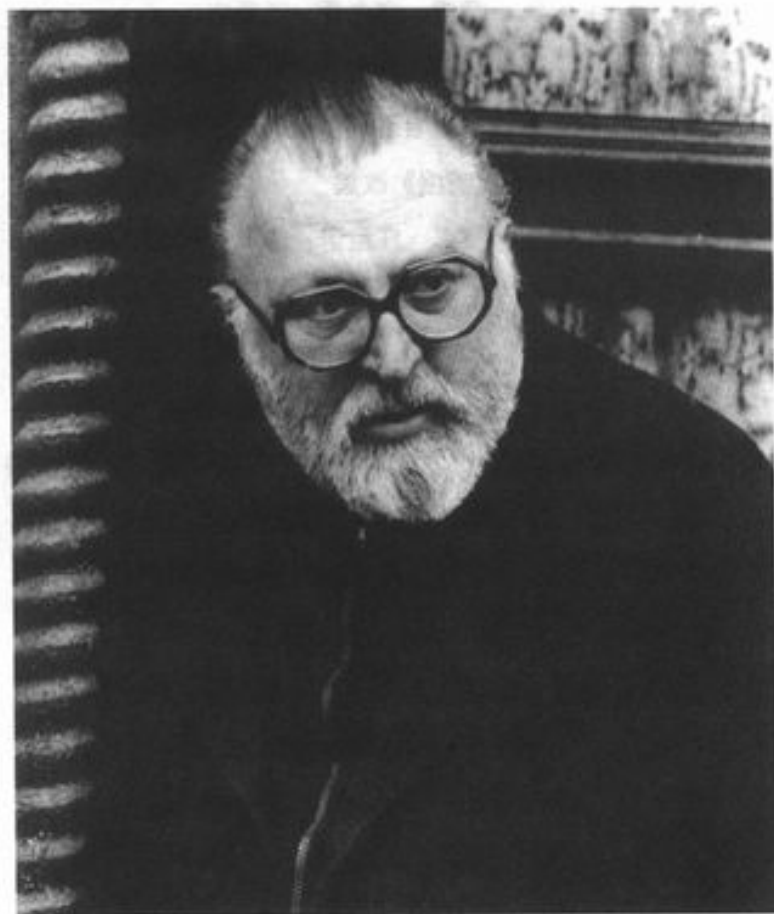
伊丽莎白·麦克高文 (饰黛布拉)

彩色故事片 240分钟

华纳公司出品 1984年

1. 英雄正题与反题

赛尔乔·莱昂内的《美国往事》无疑是一部极为迷人的影片。这部酝酿及创作历时13年，耗资达4000万美元的豪华巨片，事实上成了导演莱昂内的巅峰之作。影片以极具魅力而丰满的形式呈现了一个欧洲导演眼中的美国景观，以及一个外来者对美国的想像与幻觉中的记忆。“作为一个欧洲人，美国既吸引我，又令我吃惊。我愈喜欢她，就愈觉得与她距离若干光年之远。我感兴趣的是美国人的朝气——尽管有许多矛盾——以及他们对某些事情不随便轻信的态度。正是这种矛盾、朝气，不断加剧的痛苦的混合，使她变得迷人和与众不同。美国是梦幻与现实的混合。在美国，梦幻会不知不觉变成现实，现实也会不知不觉地忽然成了一场梦，我感触最深的也正是这一点。美国仿佛是格里菲斯加上斯皮尔伯格，水门事件加上马丁·路德·金，约翰逊加上肯尼迪。这一切都形成鲜明的对比，因为梦幻和现实总是相悖的，意大利只是一个意大利，法国只是一个法国，而美国却是整个世界。美国的问题是全世界共同的问题：矛盾、幻想、诗意。你只要登上美国国土，马上就会接触到各国普遍存在的问题。”[美国《电影评论》杂志访谈，转引



◆ 《美国往事》
导演莱昂内

自郁建：《魑魅世界与共同规则——谈〈美国往事〉及类型片一种》，载《当代电影》，1989年第6期]

事实上，《美国往事》是一部典型的美国“经典影片”，导演娴熟而潇洒地搬用着警匪片的套路：暴力色情与恩怨情仇、无耻之尤与侠肝义胆、卑鄙叛卖与义薄青天、酣畅淋漓与忧伤怜悯，然而又一如莱昂内的“通心粉式西部片”[对意大利籍导演莱昂内所拍的美国西部片的戏称。代表作有《赏金杀手》和《好、坏、丑》，它同时也是一个“超载类型”，一种欧洲文化的“悲悼”意味与百老汇大歌舞及圣诞欢歌式的狂欢精神的叠加，一种外来者的怀疑、质询和对好莱坞电影的恩怨分明、报应不爽模式的渗透。细腻感伤与创痛、萦回的怀旧情调、猫王的一曲《昨天》及悲怆、呜咽的排箫，如同一个优雅、隽永的框架，镶嵌起一个关于美国的神话，同时又将其指认为一部神话。用莱昂内自己的话说：“这部片子不是出于现实，也不是出于历史，而是出于想像，是一部寓言。我强迫自己为成人编造寓言。”][美] 伊兰尼·勒曼佐：《采访莱昂内》，美国《电影评论》1984年4月号，转引自北京电影学院《教学编译参考》1991年

第1期)“我并没有像任何一位纽约以西、洛杉矶以东的人那样沉迷于美国神话。我是就我个人和无边无际的大地——理想的黄金国而言的。”“我很喜欢约翰·福特的辽阔空间和马丁·斯科西斯的城市幽默恐怖,也非常喜爱美国雏菊变幻的花瓣。美国就像神话中的仙姑那样:‘你想无条件地得到想要的东西吗,那么你的愿望在美国一定会实现的,不过它存在于一种你永远无法认出的形式中。’我的电影创作总是在与这些寓言玩游戏,我很喜欢社会学,但我仍摆脱不了寓言,尤其是寓言中黑暗的一面。”〔美〕皮特·罕密尔:《莱昂内:我是猎人,不是猎物》,载《美国电影》,1984年4月号,转引自北京电影学院《教学编译参考》,1991年第1期]

这部根据大卫·阿里森(笔名哈里·格雷)在辛辛监狱中写成的自传体小说《流氓》改编的影片,仍保持了原作第一人称的自知叙事。全片中的所有场景——除一处例外(场景82),都以努得尔斯(意为“面条”,大卫·阿里森的绰号)的在场为前提,以努得尔斯1968年的重返纽约的还乡之行,以他为负疚、追悔、创楚所缠绕的追忆为线索。而占据了努得尔斯回忆场景中心的,是35年前(1933年)因他的错误或曰“叛卖”而死于非命的挚友、努得尔斯团伙的“老大”麦克斯。在影片的“现实”时间段1968年,努得尔斯在埋名隐姓35年之后,为一封来自“过去”的神秘信件召回纽约。这封信在召回了过去、罪恶、痛苦的同时,勾起了淹没在岁月石墓中的谜。然而在年过花甲的努得尔斯心中,这神秘的召唤要单纯得多:它只是一个期待已久的结局终于出演的预告、一个延宕得太久的惩罚的降临:“努得尔斯,不管你藏到哪里,我们找到你了。准备好,努得尔斯。”〔此句及本文中未注明的引文均为片中对白〕因此,1933年努得尔斯以一张单程票,踏上了去往纽约的不归路;三十五年之后,这神秘的电报将他召回了故土。伴着纽约车站镜中的叠化,略去了三十五年的漂泊岁月,镜中显现出两鬓斑白的努得尔斯(场景15),此时响起了舒缓而忧伤的《昨天》。在努得尔斯驻车仰望的昔日公墓的围墙之上,推土机正托举出一具棺木。正是这一镜头,将努得尔斯之还乡,定义为一次翻尸倒骨,一次原画复现。而当努得尔斯站在路对面,向莫胖子酒店望去时,画外焚烧垃圾的灰烬正向画面中飘散着阵阵烟尘,犹如穿透岁月暮霭的回眸。在这还乡之行的终点,惩罚确乎降临了,却不是努得尔斯可能想像到的任何一种形式。它将颠覆努得尔斯的全部记忆,改写他的过去,几乎摧毁了他的人生信念。而努得尔斯将为捍卫、固置他的记忆而搏斗。

事实上，这是一部有着双重主人公的影片：努得尔斯和麦克斯，而影片的被述对象之一，则正是男性情谊。但这对被努得尔斯的记忆展现为刎颈之交的挚友，却同时互为美国电影、美国文化的正反面，互为英雄的正题与反题。毋庸置疑，努得尔斯是美国经典警匪片、世俗神话中的英雄——一个“好强盗”：义薄云天、柔情侠骨；一个鲁莽汉子，为朋友两肋插刀；一个有着朴素的正义感与善恶感、有所不为的热血男儿。如果努得尔斯构成了英雄的正题，那么，麦克斯显然是其反题：老谋深算，阴险毒辣，深隐不露，后发制人；为了达到个人目的不择手段，无所不用其极；一个阴谋杀害朋友、踏着朋友的尸骨向上爬的无耻之徒。然而，正是麦克斯，而不是努得尔斯，构成了一个美国式的“奇迹”，实现了经典的美国梦：一个外籍移民，一个纽约东部贫民窟中的小流氓，能够成为极为成功的私酒贩子，黑帮团伙中的头目，并终有一天改头换面，跻身于上流社会，官及部长显位。麦克斯是现代社会中惟一真正受到推崇与膜拜的“唯物主义半神”——成功者。成功，可以用金钱来衡量的并以与金钱相适应的地位来标志的成功，是现代资本主义社会测定价值的绝对标准。没有任一时代、任一社会比现代世界更为信奉个人奋斗、适者生存、成王败寇的残酷竞争信条。于是，设若是麦克斯成为美国梦中的英雄，那么努得尔斯便无疑是其反题：胸无大志、鼠目寸光、妇人之仁、匹夫之勇。似乎在影片叙事的任一层面上，努得尔斯都只是一个彻底的失败者。他曾逞一时之勇，亲复血仇，致使身陷囹圄12年；他的全部努力，使他失去了全部财产、心爱的姑娘甚至自己的姓名；最终他甚至失去了他的记忆，他的全部记忆——他惟一的财富将被残忍的现实显影为一段不值一文的心造幻影。事实上，一旦麦克斯闯入了他的生活，他便立刻成了麦克斯手中的一个傀儡，他的全部：性格、隐私、欲望、弱点，无不纤毫毕露地暴露在麦克斯犀利、现实、冷静的目光之中。利用这一切，麦克斯得以使努得尔斯成了他手中一个心甘情愿、得心应手的工具。而除了一个心造幻象：生死与共的朋友，和出色的表演（诸如麦克斯已陷入疯狂），努得尔斯实际上对麦克斯一无所知。然而，正是努得尔斯、麦克斯所呈现的关于英雄的正题和反题，构成了莱昂内关于美国、“从前在美国”的合题：一种现实与诗意、残忍与柔情、罪恶与惩罚的混合。

II. 叙事组合与男性情谊

作为“美国三部曲”的最后一部，道德主义的努得尔斯与实用主义的麦克斯，作为经典的“好强盗”与“坏强盗”，无疑构成了美国梦与英雄梦的正反面，但他们毕竟共同出演了影片的主部故事与次主题：男性情谊与男性间具有超越性的爱。一如莱昂内所说，“友谊就是一个我热中的主题。”〔美〕伊兰尼·勒曼佐：《采访莱昂内》，美国《电影评论》1984年4月号，转引自北京电影学院《教学编译参考》1991年第1期〕尽管努得尔斯始终是麦克斯的牺牲品与工具，但麦克斯无疑是努得尔斯心造的偶像、无怨无悔的主宰者；尽管麦克斯始终在欺骗、剥夺、利用努得尔斯，但努得尔斯毕竟是麦克斯冷酷的内心世界中别居一隅的情怀。显而易见，如果不是麦克斯网开一面，努得尔斯不可能成为惟一的幸存者；也正是他以努得尔斯的名字重建了“三兄弟”的陵墓，他确乎在那三十五年前的坟墓中同时葬下了他自己：那个努得尔斯的偶像、生死兄弟；也是他，在自己光荣与梦想之旅的终点，唤回了流浪异乡的努得尔斯，把自己的处决权交给努得尔斯，因为“我只能接受你一个人的处决”。似乎在麦克斯恶贯满盈的强盗、政客生涯中，他惟一对之怀有负疚、痛悔之情的，是努得尔斯。事实上，正是这个被陈述、被颠覆又终于被修复的男性情谊的故事，再度建立了一个超越美国的男性神话。

或许借助克·麦茨的大组合段理论〔简称SP，见麦茨《电影语言》〕，我们可以更为清晰地考察一下《美国往事》这部长达3小时40分钟影片（欧洲版）的颇为繁复的叙事及意义结构。

1. 序幕 非时序组合段 1993年，禁酒令废除之夜，警匪追杀青年努得尔斯。（插入段落：三兄弟暴尸雨夜街头。插入镜头：告密者的电话。）努得尔斯出走他乡。（场景1~14）
2. 顺时叙事组合段 1968年，老人努得尔斯被神秘的迁墓通知召回，与莫胖子相会。（场景15~18）
3. 段落 1921年，少年努得尔斯在莫胖子餐馆窥视黛布拉习舞，被后者抢白。（场景19~21）
4. 场景 努得尔斯带领小兄弟替地霸巴格西烧毁报亭。（场景22）

5. 小兄弟们欲抢劫一个醉汉，为刚刚到达的麦克斯捷足先登。(场景 23~24)。
6. 插曲式段落 努得尔斯在厕所中读书，与洗衣女佩姬纠缠。(场景 25)
7. 段落 努得尔斯街头遇麦克斯，结为好友。(场景 26)
8. 插曲式段落 帕特里克与佩姬。(场景 27~28)
9. 段落 努得尔斯、麦克斯“捉奸”、敲诈巡官、“接管”佩姬。(场景 29)
10. 段落 周日，努得尔斯与黛布拉约会，为麦克斯所打断。(场景 30~31)
11. 段落 麦克斯、努得尔斯被巴格西及打手威胁、殴打。(场景 32)
12. 场景 黛布拉将努得尔斯拒之门外。(场景 33)
13. 段落 麦克斯、努得尔斯参与贩私酒，并获成功。(场景 34~35)
14. 段落 麦克斯建立基金。(场景 36~37)
15. 与巴格西火并，多米尼克被杀，努得尔斯杀死巴格西，因之入狱，麦克斯等送别。
(场景 38~39)
16. 组合段 1968年，努得尔斯造访新墓，在原存放基金处复得巨款及一纸语焉不详的“合同”。(场景 40~42)
17. 组合段 1933年，努得尔斯出狱。与麦克斯等相聚，与黛布拉重逢，结识“弗兰基”及约翰。(场景 43~47)
18. 组合段 钻石劫案(努得尔斯强奸卡萝)。追杀约翰。努得尔斯对此的反应。(场景 48~53)
19. 场景 1968年，努得尔斯在酒吧电视中看到地方工会主席奥康纳，得知贝利部长一案。(场景 54)
20. 交替叙事组合段 1933年，受雇政客保护工运领袖奥康纳。警察局插手镇压。麦克斯等以局长独子为人质。插曲：遇卡萝。(场景 54~58)
21. 插曲式组合段 努得尔斯与黛布拉约会。后者欲前往好莱坞，努得尔斯在绝望中强奸了她。黛布拉离去。(场景 59~63)
22. 继续协助工会领袖。与麦克斯发生争执，同往佛罗里达。(场景 64~70)
23. 场景 麦克斯执意抢劫联邦储备银行。(场景 71)

24. 场景 努得尔斯与卡罗共谋。(场景 72)
25. 组合段 解除禁酒令之夜。麦克斯准备行动。努得尔斯告密。(场景 73~78)
26. 场景 1968年,慈善院访卡罗。(场景 79)
27. 组合段 造访黛布拉,获知谜底。(场景 80~81)
28. 非时序组合段 与麦克斯/贝利部长重逢。插入:1921年的回忆。贝利自戕。努得尔斯恍若回到1933年禁酒令解除之夜。(场景 82~85)
29. 尾声 场景 1933年,中国剧院。(场景 86)

从这一组合段分析中不难看出,《美国往事》是一部极为典型的时空交错结构的影片。时空交错,却不是所谓的心理或意识流结构。影片在主人公努得尔斯的现实行为线,1968年的还乡之行中,依据他的心理线索,复原出一段往事。事实上,这段往事由极为完整的1921年和1933年两大时间段组成。不同于《野草莓》或《八部半》[《野草莓》为瑞典导演伯格曼的名片,《八部半》为意大利导演费里尼的名片,均为时空交错的心理结构],影片中的情节线索可以复原为线性的顺时叙事链。然而正是这一颇为繁复的时空交错的叙事结构,以一种往事如烟、劫数难逃的忧伤与创楚的情调点染在昔日岁月的追忆之上,同时强化了现实行为线的叙事张力与悬念。更为重要的是,时空交错结构使观者产生了伴随努得尔斯穿越47年漫漫人生的心理体验。而实际上,影片所呈现出的“美国往事”,只是努得尔斯关于1921年、1933年的两段极为短暂而集中的记忆。叙事人从中略去了努得尔斯12年的铁窗生涯与35年的流亡岁月。换言之,影片中努得尔斯的“全部”记忆都围绕着麦克斯,以和麦克斯共度为前提。如果说,这并不真正是努得尔斯的全部记忆,却至少是他全部有价值的记忆。对于努得尔斯来说,麦克斯不在的日子,只是苟活与偷生而已。于是,这个由努得尔斯的、电影式的自知视点构成的故事,便从某种意义上成了一个由旁知视点提供的关于麦克斯的故事。

而影片正是在这一有着双重主人公的人称叙事中,建立起经典电影的“类比结构与独立结构之间的对话”,即“作为人物的观察与对人物的观察之间的对话”[〔美〕尼克·布朗:《故事与描述》,《电影叙事修辞》,新泽西大学出版社,1981]。这不仅在于电影中的第一人称自知视点的叙事,永远是对主观型第一人称与客观型第三人称的

混用——摄影机不可能《湖上艳尸》[《湖上艳尸》，美国，1936。片中尝试第一人称电影叙事，以摄影机镜头代替主人公的眼睛来观察、呈现一切。影片在评论及票房上均遭失败]式地完全取代主人公/叙事人的眼睛，而是在主观型第一人称/视点镜头/类比结构与客观型第三人称/对人物及空间环境的呈现/独立结构的编织间展开。因此，一部影片中的拟想观众（或称“文本中的观众”[〔美〕尼克·布朗：《文本中的观众》，新泽西大学出版社，1981，译文刊于《当代电影》，1989年第3期]）的位置，并不是单纯地由人物的视点与摄影机机位所决定或制约的，他常常更像是同时身置多处的梦中人，一个多元化的主体[〔美〕尼克·布朗：《本文中的观众》，新泽西大学出版社，1981，译文刊于《当代电影》，1989年第3期]。而在《美国往事》中，类比结构与独立结构间的对话不仅是经典电影的基本叙事语言，而且是影片重要的修辞手段，是这部影片最为迷人与最具魅惑之处。事实上，这是一部关于背叛与出卖的故事，而直到第27组合段，观众始终被有力而有效地组织在努得尔斯的人称及视点叙事之中。于是，直到影片结束之前，观众所体验到的，都是一个江湖之上生死同心的友情故事。从某种意义上说，影片中的类比结构展示了努得尔斯的心灵视点。最为典型的一例，是组合段23，在努得尔斯的视点镜头中，麦克斯独自漫步在景深处的海边，画框如同无形的牢笼，将麦克斯呈现为疯狂的困兽。背景是不甚明澈的海天、低飞的海鸥，海风鼓动着麦克斯白色的绸衣，使他的形象显得单薄、绝望而无助。实际上，这是麦克斯的“大满贯行动”的序曲、他“一生中最大的一次行动”的正式实施。而对于他现实的也是心灵的最大障碍——努得尔斯，这无疑是一次成功的表演。而影片中的独立结构则是一个客观的呈现，始终将无情的现实展现在观众面前。但是，必须等到努得尔斯还乡行的终点，他的记忆被颠覆、一生遭改写之时，真相才在观众的回溯中依稀显现。

事实上，影片中每一个重要的大组合段，都包含着一个麦克斯对努得尔斯的戏弄、操纵、欺骗或背叛的事件，而每一个组合段的终结处都呈现为一个经典的、回肠荡气的男性情谊的场景（组合段7、11、15、18、22）。于是，电影叙事人借助努得尔斯作为空间、视觉、意义的中心将真相成功地包裹、遮蔽起来，使观众如努得尔斯一样视而不见、充耳不闻，始终置身于心灵的幻象或曰真实之中。极明显的一例，是当少年努得尔斯第一次得到机会接近了他的女神黛布拉，而且显然是高傲的姑娘主动示爱，却为麦克斯所窥视，并以极为无赖的方式打断，但接

下来，是他们被恶棍巴格西威胁、殴打。当歹徒扬长而去，在俯拍镜头中，两个满脸是血的孩子倒在穷街陋巷的地上，向对方爬去，艰难地试图将手拉在一起。这一生死与共的情境不仅使观众遗忘并原谅了此前的麦克斯，而且使我们忽略了此后的场景：黛布拉隐忍着满眶的泪水，拒绝为受伤的努得尔斯打开房门——不久前，这门曾对努得尔斯敞开。而在1933年的诸段落中，努得尔斯与麦克斯的分歧与冲突不断发生，但每一次友谊的表象都成功地弥合了裂痕。钻石抢劫一场，满怀厌恶的努得尔斯将汽车冲过码头、开入水中，可结尾处却是四兄弟浮出水面相视欢笑。当努得尔斯与麦克斯的分歧加剧，雇佣他们的政客明确地提到了“清洗”之后，努得尔斯愤而出走，但就在他所乘的电梯刚刚到达底层时，另一架电梯的灯亮了，铁门开启处，麦克斯走了出来，他几乎是不好意思地说：“嘿，我考虑过了，我也去佛罗里达。”这令人会心一笑的场景似乎告诉人们，即使是人生准则的分歧，也无法离间这对至交好友。但在影像的独立结构中，我们不仅分享了摄影机对努得尔斯的观察，而且实际上部分获知了独立于努得尔斯心路里程之外的事实真相。在组合段13贩私酒成功一景中，我们看到浮出水面的努得尔斯急遽地呼



图 3-1-1 《美国往事》剧照

喊着麦克斯，并认同于前者对后者的担忧，但在此时，画面左上方一只划水的手臂正接近船，那无疑是麦克斯。而前面论及的组合段 22，当努得尔斯、麦克斯分别由两架电梯中走出，相逢在大厅中时，一个身着黑色皮衣、皮礼帽的男人正从画面下缘入画，注意到努得尔斯之后，他立刻躲闪在两架电梯中间，我们看到的始终是一个黑色的背影。在视觉层面上，这个背影作为画面中心的一个黑色块，间隔在努得尔斯、麦克斯之间，喻示着两人的貌合神离。在叙事层面上，这个黑衣人无疑是麦克斯卑鄙计划中的一个同谋。但是一如努得尔斯，我们在努得尔斯心路的认同中，忽略了这些蛛丝马迹。

尽管这是一个关于欺骗与背叛的故事，但叙事人并未将努得尔斯呈现为一个愚忠者或弱智儿，他始终以自己的方式洞察着事实与真相。他甚至明确地推断出麦克斯的行为逻辑：“今天他们雇你去杀掉约翰，明天也许会让我来杀掉你。也许你能这样做，我可不行。”他同样看清了麦克斯不断膨胀的野心，他讥讽一心做人上人的黛布拉：“我从你嘴里听到了麦克斯的声音。”他甚至告诉麦克斯：“什么时候想清洗我，通知一声。”但他对麦克斯的洞察不可能超越兄弟情谊的神话。他永远不可能想像的是，当清洗降临的时候，不会有“通知”，不会有预警，甚至在麦克斯的大行动实施前片刻，在努得尔斯的视点镜头中，仍是麦克斯三兄弟拥抱在一起、共赴凶险的情境。当他面对这一事实的时候，它仍包裹着“生不同时，死当同穴”的表象。在序幕的滂沱大雨中，麦克斯三兄弟的尸体并排暴尸街头（一如麦克斯所说：“泪水迷住了你的眼睛，你没看清被打死躺在街上的不是我。你太痛苦了，以至于无法认出我。”和努得尔斯一样，在这一时刻，观众也必然忽视了那具被挂上“麦克斯”识别牌的尸体，只是一个面目烧焦的不明死者）。在豪华墓室里，作为努得尔斯视点的平移镜头依次展现出洁白的大理石墓碑上的铭文：死期为同一年份，同一时刻。“不求同年同月同日生，但求同年同月同日死。”似乎除了努得尔斯，他们都以骤死于华年的事实实践了友谊的承诺，只有努得尔斯是一个卑怯的苟活者——直到另一个借尸还魂的生者露面。

影片中另一个重要的叙事修辞策略，是将麦克斯的视点存在有效地隐藏在努得尔斯的第一人称叙事之中。在影片的观片过程中，人们毫不怀疑，一如原作，这是一部“自传体”影片。故事的讲述、事件的呈现，都不仅内在地限定在努得尔斯的视点（目击、在场）之中〔参见笔者：《电影与视点叙事》，北京电影学院文学系函授教材，



◆ 《美国往事》剧照

笔者认为电影中的人称叙事所呈现的场景必须以此人物在场、目击为前提]，而且作为努得尔斯的回忆，它还为努得尔斯的忧伤、追忆之情所浸染。事实上，这只是影像的类比结构所呈现的，而在影像的独立结构中，始终存在着麦克斯的视点镜头，在一些重要的场景中，是麦克斯而不是努得尔斯的视点镜头充当了叙事的施动(agent)者。早在麦克斯第一次闯入了努得尔斯的世界，叙事人已将优越视点赋予了麦克斯：一个由高处——麦克斯所在的马车顶端俯拍的视点镜头，将努得尔斯和他的小兄弟呈现为一群鬼鬼祟祟、难成大器的街头游荡儿。与此同时，麦克斯、努得尔斯间俯仰拍的对切镜头，已然确认了未来的权力与位置关系。而努得尔斯与黛布拉第一次约会这个极为隐秘的场景则暴露在窥视者麦克斯的目击之下。

在组合段15中，20世纪20年代故事的结束处，隐含着一个重要镜头段落，其中包含了一个视点镜头的反转[参见笔者：《对切镜头与电影叙事》，《电影创作》1991年第3期。笔者认为在电影叙事中视点镜头的分配，一如福科所论述的，是社会生活中话语权力的分配；换言之，电影中的视点权和话语权的等价物。]。在押解努得尔斯的囚车缓缓驶过街角的全景陈述镜头之后，是囚车铁窗后努得尔斯的近景镜头，他依恋地望着窗外的远方。反打为

他的大远景视点镜头，在监狱对面的高墙下，麦斯三兄弟站立在那里，莫胖子也匆匆赶来。再次切换为努得尔斯的近景，他含着泪，努力对朋友们展露出一个微笑。视点/反打：摄影机缓缓地平移拍摄远景中四个患难兄弟，努得尔斯的一次无限深情的凝望与饱含留恋的告别。第三次出现努得尔斯的近景，他抬起手向朋友们挥别。再次反打为远景中麦克斯等人时，画面以囚车铁窗和努得尔斯挥别的手为前景。但接下来，却是全景中的囚车，似乎是一个客观的陈述镜头。可此后麦克斯的近景，却将前一镜头定义为麦克斯的视点。反打：囚车缓缓驶入了监狱，沉重的铁门似乎在我们的面前关闭了。再次切换为麦克斯的近景，同时摄影机渐渐推为大特写。在这一颇长的镜头中，麦克斯若有所思地抬起眼睛，将目光投向远方的未知处。这不仅是一个视点反转的时刻，也是意义反转的时刻，同时是麦克斯心路历程的转折点。在这一时刻，麦克斯从努得尔斯的遭遇中否定了街头小流氓/黑帮强盗的道路，这条路只有两个目的地——一个是巴格西般地暴尸街头，一个是努得尔斯般地锒铛入狱。这无疑是电影叙事人、影像的独立镜头的特定呈现：因为此时，叙境中的叙事人/努得尔斯已不在现场，他已被关闭在铁门背后，这扇门要到12年后才会对他开启。然而这一明显的麦克斯视点镜头，再度被成功地遮蔽在文本之中。接下来，是仰拍镜头中白色大理石墓室上的金色铭文：“你们年轻而强壮的人将倒在刀剑之下。”似乎是前一个镜头中麦克斯的视阈。但镜头反打，画面呈现出1968年老迈的努得尔斯，他百感交集地仰视着铭文。

而更为更要的一场，是悲剧的解除禁酒令之夜（组合段25）。事实上，这一段落是以麦克斯的大特写镜头开始的。在这一镜头中，麦克斯的面孔大部分隐设在阴影中，只有他的双眼冷酷地闪烁着。这一段落的视觉叙事，建立三个人彼此交错、而又彼此回避的目光。首先是焦虑而负疚的努得尔斯，他拒绝与任何人交换视线。为了实践生死同心的诺言，为了救他“沦入疯狂”的朋友，他必须去做他最为不耻的勾当：向警察告密。其次是卡萝焦虑、尽力掩饰的目光，她一次次地将目光投向努得尔斯，敦促他去做他“应做”的事情。而最为重要的，是麦克斯敏锐而似乎若无其事的目光，努得尔斯和卡萝两人的目光与行为始终在这目光的监视、控制之中。麦克斯如同一个导演，在监督着这一剧目的每一个细节的执行。事实上，甚至努得尔斯与卡萝的共谋、努得尔斯的告密，都是麦克斯行动与计划的一部分。卡萝正是从他微妙的暗示中获得了“灵感”，从而向努得尔斯提出建议

III. 男人·女人·结构

在影片《美国往事》中，莱昂内依照主流话语的另一重要参照系——女人——结构起努得尔斯/麦克斯这一美国梦的正反面。在经典叙事的动素模型中，女人作为客体这一动素最为多见的扮演者，始终是男性/英雄扮演者的追求、寻找对象。“英雄救美”——英雄为了美丽的女人去战斗、去历险，而女人则是英雄获胜的锦标，一种仅次于圣杯或王冠的锦标。对女人的成功征服与占有，是指认、衡量英雄成功的潜在参照系，同时直观地成为法勒斯(Phallus)权力的行使与实现。而在《美国往事》中，女人同样成了莱昂内“成人寓言”中重要的参数。

在叙事的表层结构中，努得尔斯始终是一个粗野的、极具攻击力的强暴者，他不断出现在色情场景里，两次被呈现在强奸场面之中。这似乎是通常意义上的男性性格、男性力量的表露。与他相比，麦克斯则“文弱”或冷漠得多。然而，正是在与女人的关系式中，莱昂内在一个完整的男权话语系统中将努得尔斯呈现为一个彻底的失败者。首先，在《美国往事》这一强盗片叙境中，为数不多的几个女人，都曾以种种方式与努得尔斯相关，都曾为努得尔斯所占有或强暴。但他却不曾真正“获得”或“占有”她们中的任何一个。而每一个“努得尔斯的女人”，最终将为麦克斯真正获取并彻底占有。努得尔斯旺盛的欲望、野蛮的强暴行为与其说是一个男性英雄的业绩，不如说是对他失败的印证。在第九组合段，努得尔斯/麦克斯凭借敲诈成功地从路段巡警手中接管佩姬，从而获得了他们的第一次性经历。然而正是在这一场景，影片叙事人极为含蓄地使努得尔斯、麦克斯一现其“优劣”。尽管是努得尔斯急匆匆、兴冲冲地率先进入楼顶的棚屋去占有他覬覦已久的佩姬，但片刻之后，他便一脸沮丧地“败退”出来。继而进入的是麦克斯，他久久地滞留其中。由棚屋轻拂的帘子(后面久久地传出佩姬的笑声)的中景，镜头切换为近景中的努得尔斯，少年的脸上泛起一缕不无酸楚的、无奈的微笑。接下来，是在钻石劫案中，努得尔斯野蛮地强奸了卡萝。但这与其说是粗野的冲动，不如说是努得尔斯的一次“道德行为”，一次“好男人”对“坏女人”——背叛丈夫、向情夫出卖商业情报——的惩戒行动。然而这一被努得尔斯首先占有的女人，却在此后不久成了麦克斯忠贞而痴心的情妇。也正是麦克斯最终夺走了黛布拉，努得尔斯生命中惟一的爱与寄寓。

不仅如此，努得尔斯作为本文意义结构中的失败者，还在于他非但不是

成功的女性的征服者，事实上，他经常处于性别角色倒置的尴尬情境之中。他对女人的窥视、侵犯性行为，不仅常常是为女人所诱发的，而且女人的大胆与主动，则不断使努得尔斯处于被惊吓、遭侵犯的境况里。努得尔斯对黛布拉的窥视，实际上是为黛布拉所默许、鼓励并期待的，而且黛布拉有意地在努得尔斯的窥视中裸露出自己的身体，有如一个稳操胜券的、残忍的猫在和老鼠玩游戏。而当努得尔斯在厕所的锁眼中看到佩姬走来，有意拨开插销，暴露出自己时，换来的只是佩姬的轻蔑、戏弄。当卡萝毫不掩饰地表达她对努得尔斯的兴趣、欲望，并采取了一种无耻的主动时，努得尔斯的全部反应只是厌恶和退缩。在《美国往事》的叙境中，对于女人，努得尔斯是富于魅力而又无足轻重的。除却作为一个强悍的男性，他全无价值可言。

显而易见，在影片所呈现的人物关系中，至关重要的一组是努得尔斯/黛布拉/麦克斯。事实上，《美国往事》是一个关于超越性的男性情谊的影片，同时也是一个令人心碎的爱情故事。在影片的双重主人公努得尔斯/麦克斯之间始终存在着一个极为重要的联系与障碍：黛布拉，三人间始终存在着一种微妙的三角关系。早在20世纪20年代的故事中，少年努得尔斯躲在公寓厕所中阅读的书籍《马丁·伊登》，作为一个文化符码，不仅已清晰地确认了努得尔斯在本文的男权话语系统及意义网络中作为失败者的位置，而且暗示着努得尔斯/黛布拉故事的结局。在杰克·伦敦这部著名的小说中，来自下层社会的马丁·伊登爱上了一个富家女。前者有着强健的体魄，后者则柔弱纤细，如同“一枝淡金色的细茎花朵”，但她背后的金钱、权势和女人的无常无情，终于使马丁·伊登备尝了在心理上遭挫败、被阉割的命运。当然，努得尔斯/黛布拉的故事并非对杰克·伦敦小说的重述。在故事之初，努得尔斯和黛布拉之间，并不存在着任何阶级的沟壑，两人都是纽约布鲁克林贫民区长大的孩子，一对尽管说不上两小无猜，但毕竟青梅竹马的伙伴，而且他们显然深刻地相互吸引。这是一个或优美或凄婉的爱情故事的开端，这个爱情故事确乎在努得尔斯那里延伸开去，几乎贯穿了他的一生。正是这个爱情故事，使努得尔斯呈现为强盗片/情节剧中的经典美国英雄：一个粗汉，但柔情侠骨，心细如丝。在他残暴、粗野的黑帮生涯中，他的心中始终保持着一处圣坛、一块净土。从影片的第三大组合段开始，叙事人已然将少年努得尔斯对女人的行为呈现在双重标准之中。一边是他对黛布拉的痴情，一边是他对佩姬的欲望。黛布

拉始终是他心中的女神，纯洁的恋人，而洗衣女佩姬则是他发泄青春期骚动欲望与好奇的对象。然而，略去了史前史，在20世纪20年代故事的第一个“爱情”场景之后，麦克斯立刻闯入了努得尔斯的天地。在回瞻与追述的视野中，十分明显的是，麦克斯和努得尔斯一样深深地为黛布拉所吸引，但在努得尔斯和麦克斯之间，并不存在着任何真正的竞争，更不必说公平竞争。因为对努得尔斯的情感，麦克斯和所有的人都洞若观火；而对麦克斯的隐情，努得尔斯和其他人却近乎一无所知。事实上，这正是通过叙事的类比结构对独立结构的遮蔽来完成的。对于麦克斯来说，他不仅将努得尔斯对黛布拉的迷恋一览无余，而且他更为深刻地洞察了努得尔斯本人也不甚了了的、他与黛布拉之间不可逾越的鸿沟。一如影片的独立结构所呈现的，在故事的开端，努得尔斯与黛布拉之间已然存在着比马丁和富家女之间更为深刻的鸿沟。它并不显现在现实之中，而是呈现在未来的设计里。除了一份赤诚的爱，努得尔斯不能给野心勃勃的黛布拉提供她所需要的一切，因而他也难于在这幅未来图景中拥有一个真正的位置。麦克斯对这一隐秘的深知，同时也成为他的一份自知。他比努得尔斯远为清醒地意识到，对于黛布拉说来，一份一往情深的爱和一个坚强有力的怀抱是远远不够的（而且在这种意义上，他显然不是努得尔斯的对手），如果他不能彻底改变他的现实，他永远不可能真正得到或占有黛布拉。于是，他并不去着手进行类似“无用功”式的尝试。他所做的一切，只是有效地隔离开努得尔斯和黛布拉就足够了。他隐秘地将黛布拉安置在只有他自己才知道的未来图景中，也只有在这幅未来图景中，黛布拉才具有她真正的价值和意义。他可以等待，而这正是另一种经典“男子汉”的品格。在影像的类比结构中，观众可以清楚地意识到麦克斯不断在离间着努得尔斯和黛布拉，但我们和努得尔斯一样，倾向于将麦克斯的动机理解为情深意笃的朋友对异性恋人的忌妒。在努得尔斯/黛布拉/麦克斯这一微妙的三角关系中，有趣之处在于，黛布拉的情感无疑是倾向于努得尔斯的。她爱努得尔斯，尽管从一开始就极为无奈而清醒地意识到这爱的无望，一如少女黛布拉的那首情诗：“我亲爱的，有着水晶般的心灵，有金子般的头发，他永远洁白无瑕，他的眼睛又大又亮，他的身体如象牙一样洁白坚实。然而他永远也成不了我的爱人，他是个穷光蛋，哦，多遗憾！”但她仍忍不住要倾吐，“努得尔斯，你是惟一的，我一直……关心的人。我总觉得亲切……”而对于努得尔斯来说，黛布拉是他心灵中最重要的支点，正像他对黛



◆ 《美国往事》剧照

布拉的倾诉：“（在监狱里）我每天晚上都在想你，没有人能像我一样爱你。你不能理解我是怎样地想念你。我想，黛布拉活着，她在外面活着，她给我活下去的意义。”但和努得尔斯的另一个不同之处在于，黛布拉远比努得尔斯更为清晰地洞穿了麦克斯的离间和这一行为的真正动机。正是她两次用：“去吧，你妈叫你呢！”回答了麦克斯对努得尔斯不近情理的呼唤。不仅如此，她对麦克斯的洞悉还在于那是一种同类间的深刻的相互理解与默契。他们同样野心勃勃，同样出身微贱而不甘居人下，即使成了无冕的黑帮之王或布鲁克林的舞蹈女王，街区的小天地也绝不足以满足他们做人上人的欲望。在黛布拉一无返顾地前往好莱坞/“太阳城”（在失魂落魄的努得尔斯的视点镜头中，列车窗旁的黛布拉决绝地拉下了窗帘，并不把一线留恋的目光留给故乡）之后，麦克斯花费8000块钱买来一把17世纪教皇的座椅，只为了“我坐呀”，正是作为一个阐释符码定义着麦克斯恶性膨胀的欲望。他和黛布拉与努得尔斯一样，也有着丰富的情感和记忆，墓室大门上菲利普的排箫曲和麦克斯/黛布拉之子的名字：大卫（努得尔斯的名字）似乎成了另一组重要的阐释符码，但他们绝不会为这一切所束缚。一如美国影评人S.卡明斯基所指出的：在莱昂内的影片中，“家庭生活很渺小，不断被自私的恶人所毁掉。这些恶

人不是出于仇恨，而是为一种冰冷无情的利己兴趣所驱使而行动。”〔美〕斯图尔特·卡明斯基：《评莱昂内》，《美国电影作者词典》，转引自北京电影学院《教学编译参考》，1991年第1期〕

在全片最为温情、豪华的场景（组合段22）之后，努得尔斯粗野地强奸了黛布拉。这与其说是男性极力/暴力的行使，不如说更像是一种孱弱而绝望的哀鸣。正是那种深刻的理解与默契，而不是情感，使黛布拉最终投入了麦克斯的怀抱，而且事实上成了麦克斯罪行的“事后从犯”，以更为残忍的方式参与了、至少是默认了麦克斯对努得尔斯的劫掠、欺骗与叛卖。麦克斯成了最后的胜利者。是麦克斯，不是努得尔斯彻底地实践了美国梦的全部：富甲一方，跻身高位，并拥有了少年、青年时代可望而不可即的姑娘。

然而，莱昂内显然不曾认同于实践了美国梦的成功者：麦克斯和黛布拉。一如努得尔斯是片中人物化的叙事人，是影片的空间视觉结构与叙事结构的中心，他也是莱昂内的认同点。于是，在影片的结局中，莱昂内设置了两个重要的场景，以呈现35年之后——1968年，努得尔斯与黛布拉、麦克斯的重逢。第25组合段的最后一个镜头，是摄影机缓缓推成贝里慈善院奠基留影上黛布拉的特写镜头，伴着忧伤的音乐，镜头叠化为剧院化妆室内、镜中的黛布拉。与贫穷、衰老、孑然一身的卡萝形成对照的是，豪华剧院的化妆间、名剧《埃及艳后》的巨幅招贴、室内的无数鲜花所包围着的黛布拉。但有趣之处在于，在这一特定场景中，刚刚结束演出的黛布拉，头上戴着假发、脸上涂着厚厚的油彩。在整个段落中，她一直在卸妆，但始终未能完成。于是，黛布拉浓重的化妆犹如一张假面，遮蔽起她真实的情感，并如同一个标示符号，喻示着她试图继续掩藏的、沉没于35年岁月中的真相。而一个与之对应的重要的修辞手段，是此段落中镜中像/谎言与镜外像/真实间的交替使用。在黛布拉不无伤感的镜中像之后，努得尔斯出现在这一镜中的、双人中景里，这对少年时代的恋人在“镜中”相逢，他们并没有四目相向，相反他们只是在镜中彼此凝视。尽管这是努得尔斯揭秘之行的起点，尽管从这里开始，努得尔斯的一生、他的全部记忆与历史将重新估定，但此刻，这幅双人镜中像，只是一次感伤的重逢，只是久远的过去、一次“水中月、镜中花”式的、少年之恋的指称。此后，在这一段落中，努得尔斯的多为镜外像，岁月书写在他苍老、疲惫的脸上，但他专注、几乎是痛楚地要求答案与真实；黛布拉的镜头则多呈现为化妆镜中的中景，岁月几乎没有在她脸上留下痕迹，尽管不无温情，

但闪烁其词与微妙的疑惧使她失去了应有的雍容。用努得尔斯的话说，她“现在的演技很拙劣”。终于，当她和麦克斯的儿子来到门外，当努得尔斯的追问已不能再回避，黛布拉被迫艰难地面对真相，摄影机缓缓地以一个180度的摇拍，由镜内而至镜外，由镜中的黛布拉摇至镜外、对镜而坐的黛布拉。此时，也是此段落中惟一的一次，黛布拉对着镜中的努得尔斯，说出了她所能说出的告白：“努得尔斯，我们都老了，多少保留着一些美好的回忆。如果你出席星期六晚上的派对，这一切将荡然无存。那是后门，从那儿出去，一直走，别再回来。我求你，请你……”当黛布拉意识到她已无可回避时，她并没有忏悔或直言，她只是以哀恳和告诫的方式肯定了努得尔斯的猜测。而正是这一段告白，第一次暗示出黛布拉和麦克斯一样，对努得尔斯其人有着深刻的洞察与理解，她深深地懂得：对努得尔斯说来，即将发生的一切比曾经发生过的阴谋更残酷。也正是在这一告白中，第一次，也是惟一一次，黛布拉试图在麦克斯的网罗面前保护努得尔斯，试图阻止麦克斯最后一次实现他“冰冷无情的利己兴趣”。但是，当完美的谎言的景片既经撕裂，当返归旧日、探明真相的旅程既经开始，努得尔斯已不可能停下。因此，尽管他的问题“如果我从正门出去，我就会变成石头吗”得到了肯定的回答，他仍毅然打开了前门。答案已昭然若揭：伴着忧伤、凄婉的音乐，台口，站起一个红发的少年，仿佛少年麦克斯的再生，强烈的逆光为他勾勒出了一道炫目的光环，摄影机缓缓地推上去，如同旧日岁月的重现，犹如一个心灵的幻影，同时是对那一切的粉碎。泪水无声地淌过黛布拉的面颊，“他是贝里部长的儿子，叫大卫，和你一样。”大卫的近景镜头缓缓地叠化为长岛贝里宅邸一扇半掩的窗口，窗子半推开来，近景镜头中，露出贝里/麦克斯苍老的面容，他望向画外。第一次，未经任何掩饰与遮蔽，影片出现了麦克斯的视点镜头，并将他指认为一个仍强有力的控制者，一个真正高明的、隐身的恶魔“导演”。

极为有趣的是，如果说，在组合段26努得尔斯与黛布拉的重逢时刻，镜中像与镜外像形成了谎言/真实、追索真相间的对抗，那么，在组合段27、努得尔斯与麦克斯重会的场景中，努得尔斯则成了记忆/谎言的护卫者，是麦克斯在无情地暴露着真相。和前一组合段一样，在这一段落中，努得尔斯和贝里/麦克斯之间不存在真正对视，他们彼此回避了对方的目光。而且，在这一段落中叙事人的重要行为之一，是几乎摒弃使用努得尔斯/麦克斯之间的双人中景。如果说共有

画面空间意味着共有心灵空间，那么，此时，在人物化的叙事人/类比结构的中心/努得尔斯那里亦不复存在那一同生共死的幻觉与谎言。此外，在这一段落中，努得尔斯/麦克斯间的对切镜头，不存在着任何意义上的对称，甚至不存在着人物间对切镜头所必需的视觉上的均衡。与努得尔斯的正面中近景镜头相对应的，是大景别中被置于画面边角处的麦克斯，而且特定镜头的选用，在视觉上拉开了麦克斯与努得尔斯之间的空间/心理距离。在这一段落中，记忆与真实的对抗，被结构为称谓使用上的抗衡。麦克斯使用了“努得尔斯（面条）”这一少年时代亲昵的绰号，因为他希望抹平35年岁月的鸿沟，联结起记忆与现实；而努得尔斯则自始至终使用“贝里部长”这一尊称，他拒绝承认面前的这位要人是他35年前死于风雨之夜的挚友，他必须固守他为血泪所浸染的记忆，否则他将一无所有，他生命的意义将被呈现为一个悲惨的笑料。似乎是一次公正或报应，麦克斯将惩罚、处决他的权力交给了努得尔斯；似乎是一次忏悔或人类良知的发露，麦克斯至为清



ONCE UPON
A TIME IN
AMERICA

◆ 《美国往事》剧照

晰地描述他对努得尔斯的全部作为：“我夺走了你全部生活，占据了你在世界上的位置，夺走了你的一切。我抢了你的钱，抢了你的姑娘，让你忍辱负疚35年，以为是你杀了我。”但是，如果说这是一次机会，那么一如昨日，它是属于麦克斯，而不是努得尔斯的。所谓“给我一次机会来了结我欠你的”，因为“我已经是一具僵尸”，而且“他们要清洗我了”。对努得尔斯来说，这与其说是一次公正，不如说是一个更为残忍的剥夺。因为不论是真相还是金钱，都归还得太迟了，而他将失去的却是惟一的“财富”——他生活赖以支撑的信念以及他的全部记忆。麦克斯将再一次成为胜者，他将获得他“惟一能接受”的处决者，全无屈辱并内心安然地死去（因为他已无法逃离逼近的“清洗”或审判）；而努得尔斯则必须一无所有地继续活下去，并且继续绝望地背负着杀死自己“生死朋友”的痛苦。于是，是麦克斯一而再、再而三地试图唤起记忆，这记忆指称着背叛、索求着复仇。为了彻底地在唤起记忆的同时改写一切，麦克斯甚至取出了那块怀表——它正是麦克斯与努得尔斯友谊的开端，同时也是麦克斯对努得尔斯的第一次掠夺和胜利。事实上，当麦克斯把手枪推向努得尔斯，并诱导：“你为什么不开枪？”时，对努得尔斯说来，诱惑太强烈，以致和麦克斯一样，他必须借助于记忆——“真实”的记忆，洗净谎言和为谎言所编织的记忆。于是，当镜头缓缓推成手枪的特写之后，切换为努得尔斯的推镜头。特写镜头中，努得尔斯朦胧的泪眼似乎穿过了岁月的暮霭；坐在马车上的麦克斯（组合段7）；努得尔斯焦虑地在哈德逊河上寻找着“落水”的麦克斯（只是这一次，画面上方，划向驳船的手臂消失了）（组合段13）；建立基金时，五兄弟拍叠在一起的手（组合段14）；小多米尼克最后的话：“我要睡了。”（组合段15）有趣之处在于，他的回忆终止于1921年。事实上，一如影片的独立结构所呈现的，正是在1921年组合段15的结尾处，在那一重要的视点反转的时刻，麦克斯开始了他朝向“贝里部长”的攀缘。努得尔斯必须再次从记忆——“真实”的记忆中汲取力量，20世纪20年代的故事成了他最后的防线，他必需在麦克斯——谎言的制造者面前护卫谎言，因为那便是他的一生及其全部意义。他以自己的“故事”（仅仅是一个“故事”、一次“叙事”）向“贝里部长”/麦克斯告别：“你看，部长先生，我也有一个故事，跟你的故事很像。很多年前，我有一个朋友，一个生死兄弟。我想救他的命，没想到却杀了他。要说报复，对我对他都是。别当真，贝里部长。”他成功了，只有这一次，在麦克斯面前，他成了一个胜

利者，一个因拒绝审判而宣判了麦克斯的胜利者，以拒绝真实的方式，努得尔斯绝望地挽救了自己满盘皆输的生命记录。于是，在一个情节剧/强盗片所必需的、惩恶扬善的“大团圆”结局中，麦克斯自戕于垃圾车中。然而，悄然驶去的垃圾车的尾灯，在努得尔斯的视点镜头中幻化为一辆迎面驶来的汽车的前灯，车上，挤满了三十五年前废除禁酒令之夜狂欢的青年男女，他们高唱着“上帝保佑美国”，沿路抛掷着酒瓶。当车灯炫目的光环随汽车远去时，镜头反打为贝里部长后门旁，努得尔斯苍老、恍惚的面容。努得尔斯终究惨败了：他已不能分辨，这究竟是长岛部长官邸中的重聚与永别之夜，还是35年前那个狂欢而惨烈的夜晚，得而复失，他再一次失去了他的“生死兄弟”。这一次，他没有“错”。同时因“没有错”而两手空空，一无所有，甚至不能痛悔、不能自责。

影片《美国往事》有着首尾相衔的封闭结构。影片的第一组合段开始于1933年那个废除禁酒令的暴雨之夜以及幸存者努得尔斯的翌日。而从第一个镜头起，时空交错的情节段落中始终贯穿着一声似乎全无来由的、尖锐刺耳的电话铃声，直到场景6，才显露出声源：一间无名的办公室，办公桌上的一只电话响了，桌上



◆ 《美国往事》剧照

的身份牌上写着：哈洛因警长。继而，电话铃声在场景7中变为了一声尖啸，“中国剧院”中的努得尔斯疯狂惊惧地翻身坐起。而当影片结束时，场景再次回到了“中国剧院”，回到了1933年，那个暴雨、暴力之夜的翌晨。所不同的是，刺耳的电话铃声已悄然消失，同时洗去了这一场景中曾无处不在的噪动、威胁，在舒缓、忧伤的音乐声中，一切显得宁谧、从容，甚至有几分寂寥。于是，这序幕和尾声，成了努得尔斯心灵的告白：序幕中，那贯穿了不同场景的刺耳的铃声，无疑是努得尔斯向警方告密的电话。它如同一个无所不在的无情的指控，贯穿了努得尔斯此后的一生，贯穿了他35年间漂泊流浪、埋名隐姓的绝望生涯。那是努得尔斯对1933年那一悲剧之夜的惟一解释：由于他的“出卖”，他的三个情同手足的兄弟一道暴尸雨夜的街头。对努得尔斯来说，这尖锐的铃声，甚至比复仇女神的追逐更为残酷而恐怖，那是永恒的痛悔、负罪和绝望。然而，35年后的“还乡之行”彻底地倒置了一切。似乎是一个来得太迟的赦免，实际上，却是一个更为彻底的摧毁与剥夺。宣告努得尔斯无罪的同时，是宣告他人生意之根基的崩塌。于是，努得尔斯必需为保有他痛苦的记忆而搏斗。他必需执著于这一谎言与“幻觉”，于是，在一个更为荒诞、残酷的夜晚之后，他再次让记忆停泊在35年前那个心碎的雨夜和清晨。但这终究是一个改写过的记忆：滤去了绝望与惊惧，留下的却是无尽的留恋与怅惘。那一夜成了努得尔斯最为珍视的时刻，那一夜的心碎与痛苦成了努得尔斯难于再度拥有的幸福。因为那是一个笃信友谊的时刻，那是一次为兄弟情谊而献身的实践：为了挽救友人的生命，努得尔斯竟可以向警方告密；而为了兑现同生共死的誓言，麦克斯三兄弟共同赴死，此后努得尔斯行尸走肉的生活则是苟活者的自我惩罚与赎罪苦行。因此，影片的尾声，终止在努得尔斯的特写镜头之上，画面中，年轻的努得尔斯突然绽露出一个灿烂的微笑。画面便定格在这张幸福的笑脸上。如同一个反讽，一次对迷人的美国梦的倒置与拆解，同时又是对这一迷梦的一次饱含辛酸的流连。

莱昂内用《美国往事》成就了他影片序列的一个高峰，一个为欧洲文化的“悲悼”意味所改写的美国故事。一个好故事：“从前在美国……”一部“成人寓言”，关于友谊与叛卖，关于成功与失败，关于男人与女人。“美国梦”在展露了它的正反面的同时，展露出这一特定文明的残忍与无情、病态与颓败。

第四节

《官方说法》： 真实、话语与叙事

《官方说法》

编剧：阿依达·波特尼克

露易丝·普恩索

导演：露易丝·普恩索

摄影：菲利克斯·蒙蒂

主演：诺尔玛·亚利安德罗（饰阿莉西娅）

彩色故事片 127分钟

阿根廷阿密影片公司出品 1985年

影片获美国奥斯卡最佳外语片奖

美国外国记者协会最佳外语片金球奖

亚利安德罗因在本片中饰阿莉西娅获戛纳电影节、芝加哥电影节、纽约电影评论协会最佳女演员奖

1. 缝合与消解

从某种意义上说，阿根廷故事片《官方说法》是一部政治电影。影片直接指涉着加木铁尔军政权统治下黑暗的政治现实，指涉着被高压统治和“官方说法”所遮蔽的20世纪70年代阿根廷社会中大规模的逮捕、虐杀、迫害进步人士、反抗者和持不同政见者的事实（史称为“肮脏战争”），影片因之而具有了批判现实主义作品所特有的力量和光彩。但这一切只是影片的“社会背景”，影片真正的被述对象是围绕着典型的中产阶级知识女性阿莉西娅而建构的一个感人的母性情节剧。影片中包含着被淡化了的母性情节剧的经典结构：一个挚爱而无私的母亲，为了某种“不为外人知”的隐秘，被迫放弃了自己做母亲的权利和幸福，以成全孩子的未来。阿莉西娅为保有孩子——确认自己对孩子的合法拥有所做的挣扎，到她被迫直面现实，为了她所独有的爱和对幸福的理解，而放弃自己做母亲的权利的过程，使她成了“官方说法”的窥破者，成了黑暗的政治现实被动的投诉者和见证人。

影片由经典的顺时、线性叙事结构而成，阿莉西娅的日常生活场景和看似寻常、琐碎的生活细节构成了缜密、小说式的情节结构。除却一个短暂的场景和影

片的最后一个镜头，阿莉西娅，作为主观型第三人称叙事的优越视点的占有者，出现在影片的每一个段落和场景中。在她的主观视点与电影叙事人的客观、全知视点的交替呈现中，影片在“双重舞台”[“双重舞台”与“主体陷阱”的概念见威廉·罗斯曼：《反对“缝合式体系”》，译文载《当代电影》，1987年第4期]里缝合起一个觉醒/牺牲式的个人故事、母性情节剧和一个现实政治/社会故事的叙述。

影片首先将阿莉西娅——这个40岁的女人确定为一个保守型的、多少有些刻板的中产阶级知识女性。她有着一幅完满的主流意识形态镜像所勾画出的一切：和谐、美满的婚姻，幸福的家庭生活，高尚而胜任的职业。她仪表端庄，服饰得体，洁身自好，一个一丝乱发也没有的古典式发髻指称着她守旧、自闭而平和的内心世界。影片的第一个独立段包含着三个场景：学校—课堂，在其中阿莉西娅是一个不苟言笑的、严厉的历史课教员（“第一，我不喜欢浪费时间；第二，我有我自己的原则；第三，我不轻易给高分。”）；家庭，孩子和丈夫，充满得体的温情与爱意；社交，一个上流社会的晚宴，阿莉西娅在餐桌上优雅而寡言。这是阿莉西娅的经典生活场景，它们全部是内景。当阿莉西娅不得不穿行在这些场景之间时，她置身在自己的轿车里，再度将“肮脏”、混乱的世界拒斥在车门、车窗之外。她阶级地、同时也是本能地成为主流意识形态/官方说法/权力话语的信奉和维护者，因为“官方说法”与主流意识形态永远在那里实践着其统治合法化、“天然化”的功能（“合法化”语出自哈贝马斯，转引自《后现代主义与文化理论》，陕西师范大学出版社）。对于中产者们，那并非一种说法或权力化的表述，而是真理——永恒的、自然的真理，它提供着他们必需的抚慰与安全感。而主流意识形态的功能，不仅在于它构成了统治的真理，成功地遮蔽了统治的事实，而且在于作为“雾障”，使“官方说法”无法自圆其说的一切变为不可见的。

于是，对阿莉西娅说来，外部世界发生的一切：高压统治、政治迫害、逮捕、失踪、流亡和虐杀不仅是遥远、陌生与不可思议的，更重要的是，她可以对这一切视若罔然。那只是青春期的学生的逆反心理和恶作剧（在她的历史课上，她与学生关于史实与阐释的冲突；学生在黑板上贴满的反政府、揭露官方说法的剪报）；餐桌上恶毒的长舌妇的飞短流长（“她的孩子都太有破坏性。”“你怎么知道的？”“那就是他们被逮捕的原因。”）和车外令人生厌的、混乱的街景（街上日渐浩大的民主示威运动）。

但在阿莉西娅这幅完满的生活图景上，有一个小小的但醒目的瑕疵：阿莉西娅是一个不能生育的女人。这成了她个人生活中一个痛苦的隐秘、一段难于治愈的创楚。她和罗伯特共有的小女儿，那个她视为骨中骨、肉中肉的嘉比是他们领养的孩子。而这个小斑点为影片叙事人给出的一段阿莉西娅的童年记忆所加剧、延伸，从而成了她稳定、安乐的生活背后的一道深深的裂隙。当她第一次来到产院，想找到在嘉比出生证上签字的医生而受挫之后，中景正面镜头呈现出她疲惫地倚在候诊室的长椅上，前景中过往的行人不时从视阈中遮没了阿莉西娅。当前景中的一个身影充满了画面的时候，银幕渐次隐入黑暗之中。在一个缓缓的渐显过程中，黑暗里传来了阿莉西娅的低诉：“在我和嘉比一样大的时候，我坐在摇椅中，祖母告诉我，爸爸、妈妈出门了。我坐在那里等啊等……直到我长大了、看到了他们的坟墓，我才知道他们死了——我一直以为他们抛弃了我……”于是，在影片的叙境中，这段特定的童年创伤经历成了阿莉西娅全部行为逻辑的内在依据和潜台词：在童年的幻想中，在几经绝望的、无尽的期盼和失落中，血缘、亲情、父母/子女之家的欢乐与爱被她涂上了梦一般的理想色彩。对于爱、血亲，阿莉西娅有着超乎常人的渴求和重视。这一经历加深了她作为一个不能生育的女人可能体味到的创痛。当她少女与青年时代的密友不辞而别、远离故国七年之久的安娜归来时，后者对自己七年前一段令人发指的非人经历的追述，其震惊、动摇了阿莉西娅平静生活的，与其说是与官方说法截然不同的黑暗现实与政治迫害，不如说只是被恐怖回忆攫住了的安娜无心中涉及的一个细节：“（在监狱里）那些孕妇失去了她们的孩子，人们抱走孩子、独自回来——那些有权势的家庭收养了他们……”如果说，此前安娜的诉说在阿莉西娅那敏感、脆弱的心中唤起了震动与同情，但那远不足以撼动阿莉西娅的世界，因为那可能是一个不幸的例外，甚至只是安娜为她不羁、放荡的生活付出的过大的代价（安娜因她的一个旧日情人、“颠覆分子”佩特洛而入狱）。但涉及孩子——被从他们合法的母亲、政治犯身边夺走的孩子的陈述，立刻触动了阿莉西娅的伤口：一个颇长的、固定呈现的诉说中的安娜的近景镜头，骤然切为阿莉西娅的近景，画框切去她的部分身体。这一切换方式、这幅阿莉西娅不完整的、被挤向边角的画面视觉化地呈现出阿莉西娅所感到的震惊，她赖以生存的基地被动摇了，顷刻间，她对安娜所怀抱的同情完全变成了敌意。在接下来的一幅双人中景里，画框上缘切去了站着的阿莉西娅的

上半身，画面中阿莉西娅神经质的手紧握着一只平底锅，似乎要对安娜劈头砸去。当安娜尴尬地离去之后，在心神恍惚中清理着房间的阿莉西娅用一种半疯狂的恐惧紧紧抓住一张嘉比的照片。当嘉比穿着小睡衣、从床上溜到她背后时，她几乎惊跳起来，而后她激动地、失而复得般地把嘉比紧紧地搂在怀里。在她抱着嘉比走出画面之后，镜头切为特写所呈现的、零乱的桌上一只打翻的酒杯，杯中淌出的明黄色（西方文化中一个指称着动荡、灾难与叛卖的色彩符号）饮料玷污了嘉比的照片。

阿莉西娅对失去嘉比的可能（或许她合法的家庭会来索还她）是如此地恐惧，以致她无法将其视为一个不愉快的插曲。事实上，只要她保持沉默，她就会保有孩子。但是她不能，她必须确认自己对孩子绝对合法地拥有。她询问抱回孩子的丈夫，寻找接生的医生，求助于忏悔神父，查询医院记录，这与其说她是想揭破、深入为官方说法所遮蔽的真相，不如说她惟一的目的是要解脱自己和孩子与这可怖的真相间可能的联系，从而远离它，让它重新、最好是永远地隐没在遥远的黑暗中，而她将怀抱着孩子和她所熟悉、信赖的一切重归那个安全而温暖的小世界。是恐惧、忧虑将阿莉西娅逐出了她熟悉而安全的户内世界，迫使她去注视别样的人们，注视五月广场上的示威者，倾听他们的口号。但阿莉西娅并不知，当她这样去做的同时，她已然步入了一个陌生的世界，她不仅将失去嘉比，而且将付出她曾拥有并珍视的一切。影片中为叙事人所强调的一首嘉比心爱的童谣成了阿莉西娅这条不归的心灵之旅的注脚：“在一个陌生的世界里，我走了三步路，迷失了方向……”影片第一次出现这支歌时，还是在一个充满温馨的情境中。伴着在浴缸里戏水的嘉比稚气的歌声，渐次加入了悠扬的器乐声，嘉比的歌声悄然地为一个女高音忧伤的歌吟所取代。而当阿莉西娅为失去孩子的恐惧所压倒、独自抚摸着孩子婴儿时代的旧物哭泣时，一个无伴奏的女声再度复现了这一音乐主题。于是，在这条心灵的不归路上，在叙事人的视点和阿莉西娅视点的交替呈现中，影片的社会政治主题缝合在这个母性的情节剧之中。阿莉西娅的故事渐次成了一个迟来的觉醒的故事，电影叙事人以一个朴素的造型手段呈现了她的心理历程：当阿莉西娅在心碎的绝望中向丈夫求助的时候，她那一头一丝不苟的发髻开始零乱，而罗伯特给她的惟一的抚慰是将她的一绺乱发捋平，而当明白了自己所面对的事实，并且开始承受这一切时，她散开了她的一头长发；与此同时，她给了那个富于挑战性与创意的学生最高分，和那位持不同政见的男老师出现在咖啡厅中，她

不再龟缩在她的汽车里，而是生机勃勃地步行在街头。夜晚，她在丈夫卧室里躺在床上等待他的归来——这是一个过晚的成长，一次迟来的新生，她想展平为自闭、“规矩”所褶皱了的内心，她想在她全部神圣的依托暴露为古旧的谎言之后，在自己的双脚上重建自己的生活，但现实并不在她决定新生的地方停止，她在丈夫的卧室中等到的是一个更可怕的揭露。当她终于在街上看到了嘉比的真正祖母时，她短暂地再度梳起发髻，她想退回熟悉的世界，凭借它保有孩子。很快，她又散开了长发：一个苦涩的认可，一个痛苦、几近死亡的抉择。她决定归还孩子，尽管这在阿莉西娅是童年悲剧的重演，可在她那里却是使嘉比免于重蹈覆辙——永远地隔绝于自己的血亲之爱的惟一选择。但在最后一幕中，这头长发将被突然撕去了斯文绅士的面具的罗伯特所抓住、歇斯底里地将她的头撞向门玻璃。这以后，第三次出现了嘉比的童谣：她在电话的另一端为爸爸、妈妈唱歌。在嘉比的歌声中，阿莉西娅洗去了血迹，捋平了乱发，在泪眼相看的片刻之后，阿莉西娅扑上去，紧紧地拥抱了罗伯特。这是最后的告别式，阿莉西娅最后拥抱她曾拥有、珍爱的一切。仍伴着嘉比的歌声，特写镜头呈现出阿莉西娅的手伸向了她的提包，罗伯特的手伸入画面，轻按在皮包上——一个哀求与挽留的姿态，但阿莉西娅轻轻地、但坚决地推开了它。当嘉比道了晚安，在一片静寂中，阿莉西娅打开了房门，缓缓地、但义无反顾地，走了出去，跟着一声大门的关闭声。特写镜头呈现出她留在了门上的、仍在微微抖动的钥匙。一个《玩偶之家》/娜拉式的结局。尾声中，一个全景镜头在幽暗的背景前呈现出只有小嘉比坐在祖母——罗伯特的母亲家的大摇椅上轻轻地摇着，第四次出现了那首关于迷路的童谣，伴着低低的女声哼唱。摄影机缓缓地摇转成摇椅的背面，推出片尾字幕。这个缝合而成的故事将它的最后音符落在了一个颇有宿命意味的场景之中。

作为本文重要的修辞策略之一，叙事人在最大程度上诱导着观众对阿莉西娅的认同。而阿莉西娅则在文本中充当着一个痛苦的道德而非政治立场之抉择的承受者。相对于军政权的黑暗统治，叙事体将阿莉西娅呈现为一只纯白的代罪羔羊，一个无辜的忏悔者。她的悲剧命运使她成了一个贝尔特鲁奇式的“个人”——“历史的人质”。她只能以撕裂自己和自己的全部生活为代价，实践着一种社会意义上的赎救与偿代。影片由此而实现了自己特定的“询唤”功能：观众在对阿莉西娅的认同与自居作用中，承受了一次洗礼与赦免——他们被假定为阿莉西娅式不知

情的无辜者，一个无私而可敬的自我牺牲者。这无疑在帮助他们消解其可能怀抱着的负疚或负罪感，赦免其因“明智地”缄口、佯装视而不见而在实际上充当着的同谋者。或许这是影片导演有意或曰不得已选取的保护性叙事策略，因为她本人正是一个安娜式的政治流亡者，在影片中的被叙年代 1983 年才得以重返故土。但就其社会效果而言，当影片在其文本的叙事过程中，将社会现实的揭露与批判移置于一个私人生活场景中，并将其终结于个人的道德和情感立场的抉择时，它已在相当程度上消解了其社会批判与揭露的力度。

II. 真实与话语

一如影片的片名《官方说法》所揭示的，与其说这部影片所指涉的是加木铁尔军政权统治下黑暗的社会现实，不如说它所指涉的只是话语、不同的话语、权力与反权力话语间的对照与冲突。尽管在影片的意义层面上，罗兰·巴特所谓的象征符码 [叙事通过五种符码：行动的、阐释的、文化的、内涵的、象征构成文本的意义网络。概念出自罗兰·巴特。见 Roland Barthes, *S/Z*, London, 1972] 呈现为官方说法（话语、谎言）/ 真实、历史（权力话语）/ 人民的记忆、男人（权力、暴力）/ 女人（母爱、牺牲）、生者（凶手、同谋、苟活者）/ 死者，但事实上，在这部影片中，真实——军政权黑暗统治的真相始终不曾呈现在银幕上，其作为“缺席的在场者”只是呈现为另一种话语与表述，它只在阿莉西娅的心理历程中显影为真实。在影片的叙事功能中，别样话语的“闯入”和不同话语间的冲突，所实现的是将官方说法 / 主流意识形态由天经地义、日月同辉的真理还原为一种“说法”和一种话语，进而还原为虚构和谎言。

影片序幕的第一幅画面是一个特写镜头：背衬着灰蒙蒙的天空，高悬着的、朝向不同方向的三只高音扬声器，其中正传出阿根廷国歌激越、高亢的前奏曲。接着，伴着国歌的歌声，摄影机开始缓缓地 180 度拉摇，渐次显现出一所中学的操场，学生立在细雨中举行着这一庄严的例行仪式。此时，惟一的不谐音是围墙外汽车的噪声。国歌唱道：“听，垂死的人们发出了神圣的呼喊：自由！自由！自由！听，那砸烂锁链的声音。贵族们貌似高贵的宝座被南方的联盟揭去了面纱。世界，自由的人民回答说：这是伟大的阿根廷人民！”同时摄影机切换为一个长长的平移镜头，拍摄操场队列中一张张年轻的面孔：他们在歌唱，或庄严肃穆，或漫不

经心。镜头稍一摇转，显现出伞下的阿莉西娅，并悄然地推成她的面部特写：阿莉西娅在以饱满的激情歌唱着，眼中闪着泪光。这是一组主流意识形态、官方说法及其臣服者的形象。首先出现并被180度摇拍所强调的扬声器，作为一个文化符号，负荷着经典大众传播媒介、宣传、灌输、控制工具的意义，它与国歌、唱国歌的仪式、国家、权力、爱国主义、民族主义及特定的空间——学校（重要的意识形态国家机器之一 [意识形态、意识形态国家机器、意识形态的“呼唤”功能、臣服等概念出自阿尔图塞。见路易·阿尔图塞：《意识形态和意识形态国家机器》，译文刊于《当代电影》，1987年第3、第4期]）一起形成了象征符号中“官方说法”一极的第一次呈现。而在国歌——这一特殊的权力话语之中，又托出了支撑“官方说法”的另一组文化、象征符号：关于资产阶级民主（相对于皇权、封建专制，即歌中的“锁链”），关于民族独立、国家尊严（相对于西班牙的殖民统治，这一符号同时为现实社会危机：1982年阿根廷在马岛战争中的失利所强化）。在这一特定的陈述中，1810年阿根廷的民族独立战争——结束殖民统治、推翻皇权、建立资产阶级共和国的战争被定义为“世纪之战”，它是永远地、一劳永逸地结束专制、压迫、奴役与迫害的战争。共和国的建立，如果说还不是天国与乐园的降临，至少使之成为可预期的，它是民主、平等、法制与博爱社会的确立。它可以也一度成为对社会现实矛盾的成功遮蔽。于是，在阿莉西娅们——阿尔图塞所谓的社会主体——那里，关于军政权专制、暴力统治的控诉是不“真实”的，以以至于是不可能的，因为“我们生活在一个民主的国家”。这一真实因之而成为不可见的。

同一主题通过另一组文化象征符号延伸到下一场景——历史课之中。在这里，阿莉西娅是一个侃侃而谈、充满自信的形象。她的开场白是：“没有记忆，人是不能活下去的。历史是人民的记忆。”历史与人民的记忆作为一对可以彼此置换的概念出现在阿莉西娅的信念式表述中。于是，真实/话语的二项对立式再一次巧妙地浮现出来：作为一种经典的、不言自明的信念与常识，历史便是对真实的记录与呈现，它因此而具有真理的价值，它是惟一的、不可更改的。但是，为这种常识所“忽略”或遗忘了的一个基本事实是：历史中的真实已因时间的流逝而永远地沉没了。所谓历史，永远只是一些文本、一些（常常是彼此矛盾的）话语，以充当其“缺席的在场”。它们永远只是某种历史观与真实观的呈现。通常说来，历史、历史教科书之所以是惟一的与不可更改的，在于它是为流意识形态所认可、

所支撑的，其本身便是特权化了的权力话语。于是，在福柯那里，历史非但不是人民记忆的等价物，相反，其重要的、如果不是惟一的作用就是阻断人民的记忆的传播【〔法〕米歇尔·福柯：《历史与人民的记忆》，见台湾《电影欣赏》，1990年第4期】。而在本雅明那里，“历史是胜利者的清单。”【〔法〕W.本雅明：《文集》，卷2】（纳粹头子戈培尔的一句“名言”似乎可以成为本雅明的旁证：“我们必须打赢这场战争。我们只有赢得了战争，才有可能解释我们所做的一切。”）于是，阿莉西娅的自信姿态与她的历史观便使她充当着官方说法的传播者。不久，阿莉西娅的历史观——关于历史的话语就将受到别样话语的对抗与冲击，她的学生将在课堂上反驳她：“历史是那些暗杀者写的！”她的同事、一个埋名隐姓的持不同政见者将含蓄地嘲弄她：“历史与文学经常碰面。”而且她很快将面对着一个残酷的反讽：她自信可以讲授历史/真理，但她却不曾意识到她正置身于历史之中，而对自己身边正在成为历史的一切视而不见、充耳不闻。当然，这并非冷血或麻木，而只是某种纯洁、某种自命的超然而已。在接下来的一家居生活的温馨场景中，阿莉西娅在忙着给嘉比洗澡、做早餐，同时电台广播作为一个自然的环境声音播放着一段暗含杀机的官方社论：“某些大众传播媒介滥用自己的权利散布反政府言论。……军队正准备制裁那些渗透者。”但阿莉西娅却沉浸在母女、夫妻的脉脉温情中。

阿莉西娅所置身其中的历史或曰真实，是以别样的、骇人听闻的话语形式闯入她的生活的，那便是安娜——一个流放者、逃亡者的归来。在《官方说法》中，文本中的叙事人始终保持着一一种冷峻、隐忍的叙事基调。安娜的归来没有任何着意的渲染与铺垫，它只是异常平淡地出现在一次社交场景之中，只是分别七年之后一次令人惊喜的旧友重逢。夜深人静，阿莉西娅和安娜同坐在一只长沙发上，在久别重逢的狂喜中，失却常态地互相搂抱着，肆无忌惮地谈笑着。在少女时代的密友安娜面前，阿莉西娅丢开了她那张永远端庄、儒雅的面具。她们的谈话杂乱无章、语无伦次，两个40岁的女人仿佛重新回到了少女年华，她们无所不谈，为着一些毫无意义的话题格格傻笑。稳定的双人中景镜头始终将她们呈现在同一画面之中，以视觉方式暗示着此时两人同在的记忆与心灵空间。情理之中地，阿莉西娅问：“你走的时候为什么不告诉我一声？我可以给你组织个欢送会。”安娜似乎没有听到似的，只管自顾自地说道：“你记得我在拉伯里达街上的那幢房子吗？门上贴了张招贴画。……他们把它撕了个粉碎！”毫无理由地，两个女人又一起

大笑起来。在笑声中，安娜的追述在继续：“他们闯进来，把衣服丢在我头上，把一切都打碎了……”此时，安娜的笑声中已挟带着恐怖与哭音，但仍在大笑中的阿莉西娅全然没有意识到她已在倾听一个她不曾预期与想像的故事，真实——一种别样的话语已经在她不设防的地方闯入她城堡般的私人生活。安娜仍在诉说，她已经欲罢不能：“他们把我扔在车上，用脚踩着我，用枪托打我……我醒来的时候是在一张桌子上，赤身裸体，他们开始拷问我……”“……我出来的时候，人们告诉我已过了38天。我掉了27磅，也知道了他们的一切刑罚。”当阿莉西娅终于明白了她听到的是何时，她悚然而惶恐，这一切是她无法理解与承受的。她只能笨拙地紧紧拥抱安娜，这甚至无法给后者一点儿过迟的抚慰。当安娜开始说“那地方太挤了。我不知道是我在哭，还是别人在哭”时，镜头由双人中景切换为安娜与阿莉西娅间的对切镜头，自足而封闭的构图将两人分置于不同的画面中，以画面空间的分立暗示着这一刻她们截然不同、难于交流的现实与内心世界。影片始终严格遵循着顺时的线性叙事，因此安娜七年前的恐怖经历不曾以闪回的方式呈现在银幕之上，于是，她所经历的真实——作为加木铁尔军政权暴政的一个个例，在阿莉西娅与观众那里便只是一种话语，尽管是他们所熟悉的“官方说法”无法包容或消解的。它注定成为对官方说法的具有颠覆性的解构力。

在这部影片中，将军政权的黑暗统治作为“缺席之在场”的另一修辞方式，是将其呈现为对阿莉西娅视阈的遮蔽。当阿莉西娅为安娜的故事、为学生贴在黑板上的剪报、为她的同事——那个文学教授无情的嘲讽（“相信这一切是不可能的要容易得多！因为如果它是可能的，就会有同谋！”）所震惊时，一种内心深刻的疑虑与恐惧把她“逼”上了五月广场。在示威者的人流与阿莉西娅的对切镜头中，阿莉西娅的近景镜头和她背后的围墙将她呈现在一个狭小、封闭的空间中，她绝望地向后退缩着，似乎要隐身在墙壁之中。终于她闪入一个小酒吧，从玻璃窗外拍摄的阿莉西娅的中景镜头，将她嵌在一个框中框里。作为同一退避动作的延续，阿莉西娅出现在罗伯特的办公室里，她想留住将去做商务旅行的丈夫，想在一个传统的格局——男人的荫庇下安度这场远不只是心灵的危机。但就在这里，她“目击”了同样使她惊悚的真实的一幕。正当罗伯特向他的妻子走来时，一个早已等在那里的、惊恐万状的男人扑向他：“我不能再等！你必须帮助我！”他几乎在哀号了：“我不愿进监狱！”而罗伯特十分温和地用双手拍拍他，同时却不动声色地

拨开了他的双手：“怎么会呢？只有罪犯才进监狱——我们是个法制的国家。”此时，一个罗伯特的助手上来，极为默契地“搀”住那个男人，把他拖架开去。阿莉西娅意识到，这可能正是她试图了解并逃开的真实中的一部分，因此她痛苦而恐怖的目光追随着那个被拖走的男人。反打，在阿莉西娅的视点镜头中，那个男人被拖进了一房间，门立刻在他身后关闭了。这边，罗伯特亲昵地用一根手指托托阿莉西娅的下颌，将她的视线转移到另一边。但阿莉西娅无法不去注视她宁愿不曾目睹的一切，她的目光再度越过罗伯特的身体，盯住那扇门。反打，门被打开了，在那一瞬间，可以看到助手极为粗暴地将跳起来的男人压坐在椅子上，门随即关闭了。阿莉西娅被罗伯特和送行者裹入了电梯之中，中景镜头呈现电梯门关闭了，将阿莉西娅和她焦灼、惊惧的目光隔绝在这一空间之外。真实，被悬置在阿莉西娅被遮蔽的视阈之外。

当她第一次出现在产院中，想找到在嘉比出生证上签字的医生时，镜头呈现阿莉西娅驻足在一扇关闭的门前，门上写着：产房。在稍事迟疑之后，阿莉西娅推开了那扇门。这是一处可能隔绝了双重真实的门：嘉比的生身之谜与女人之做母亲之谜。在阿莉西娅的视点镜头中，狭长的楼道尽头，产房的门打开着，一个正在产程之中的女人在助产士的包围之中痛苦地呻吟着。反打，阿莉西娅迷惑而厌恶地战栗了，这是她已被永远剥夺了的女人独有的经历。一位医生经过，她不满地瞥了阿莉西娅一眼而后甩手关上了产房的门。中景镜头久久地拍摄那扇关闭了的、但仍在晃动不已的门。同时，门内传出了新生儿的啼哭。反打的中景镜头中，阿莉西娅独自凄然而沉醉地微笑了。为嘉比接生的大夫已在三年前离去了，阿莉西娅一无所获。双重真实：做母亲与嘉比的身世再度滞留在对阿莉西娅关闭的门后。当阿莉西娅凭一个模棱两可的回答出现在为失踪的政治犯的孩子而奋斗的女人中时，一个运动镜头呈现她对真相的接近。内景，摄影机一个长长的平移镜头始于一扇关着的玻璃门前，它移过一扇扇门、墙，终于推入一扇打开的小门中，通过楼道，继续向前推，终于显露出阿莉西娅和另外两个工作着的女人。室内宁静而庄严，墙上贴满了失踪孩子的照片和资料，两个女人在查找着井然有序的卷宗。阿莉西娅终于打开了一扇“门”，并进入了门内的世界。但很快，她不得要领的回答暴露了她非生母的身份，那两个女人彼此对视的目光将她指认为异类。这时，她们的目光，不再是关切与交流，而成为厌恶和拒斥。这目光又一次将阿莉

西娅逐出，使她失去了目击、揭示真实的可能。

但阿莉西娅最恐惧的真实终于以别样话语的形态追上了她，一个饱经风霜的老妇人在路上拦住了她，阿莉西娅明白这意味着什么。她们出现在一个咖啡馆中。影片再次呈现出从折射着街景的玻璃窗外拍摄的中景镜头，将阿莉西娅和老妇人嵌在框中框里。在这一特定的场景中，作为一个巧妙的叙事策略，影片叙事人并未将老人表现为一个控诉者和索取者。她只是一个母亲，她的故事只是一个母亲在劫难后的全部拥有：一段幸福的回忆。她讲述了她的儿子——一个小男孩和她的青梅竹马的故事，故事中的小男孩长成了一个健壮、充满朝气的小伙子，小姑娘成了一个在“婚礼上笑个不停”的新娘。故事终止在幸福而平凡的场景中：“你也许看不出她已经怀了孕。那一天我们都去了，是星期天。我们帮他们砌墙——他们只有一堵围墙。……邻居们说要小心火。……当他们放火烧光了一切的时候，只剩下那堵墙。……只剩下那堵墙、这四张照片和我们的回忆。”不同于安娜，在老人的故事中，迫害、虐杀甚至作为话语也呈现为缺席与空白，除了老人隐忍的泪光，除了在老人的叙述过程中始终作为环境声音存在的电子游戏机的枪击声外，这只是一个如此平凡而安详的故事。她珍藏的四张照片，与示威者高举的照片、印在报上的照片一样，只是关于暴政与迫害真相的“想像的能指”而已。真实只是阿莉西娅内心中的一次痛苦、绝望的曝光。

于是，影片中阿莉西娅的故事与其说是对军政权统治下残暴统治的真相的揭露，不如说是在不同话语的冲突、对抗中完成的对官方说法的解构。

III. 叙事人与叙事

作为一部经典的、现实主义全知叙事的影片，叙事人将自己的视点成功地转移并缝合于观众与阿莉西娅的认同之中：在阿莉西娅的视阈和对阿莉西娅的视阈的交替呈现中，我们加入了一段历史的“自主”呈现，切入了一个特定的心理的悲剧历程。而同样作为现实主义电影叙事成规的是，叙事人间或脱离这一对切镜头的缝合模式，将一种优越视点赋予观众，从而获得一种预述效果。在《官方说法》中，运用这一修辞手段的一例，是阿莉西娅与安娜夜谈一场中，当两个女人还沉浸在小儿女般的重逢的欢乐里，似乎是无来由地，镜头三次由这一双人中景所构成的空间中切出去，切换为另一空间：卧室中的罗伯特的近景镜头，他的脸

上布满了疑虑与阴云。最后一次切换为罗伯特时，摄影机缓缓地推为他的大特写镜头，在关闭台灯之后的幽暗里，倚在枕上的罗伯特睁着不宁的双眼。叙事体的推进将揭示这一预述的意义，此时，安娜潜在的威胁已为罗伯特所预知，也只有他，一个军政权的帮凶，或至少是一个知情人明白地意识到，流放者的归来将意味着什么。而当阿莉西娅与安娜的谈话渐渐接近了“雷区”，镜头又两度切为儿童室中的嘉比。这一次，叙事人视点的登场已先在地确认了抑或罗伯特也不甚了了的威胁的性质。

叙事人的另一次登场，是在嘉比的生日场景中。在孩子们聚在一起看叔叔的魔术表演时，小嘉比独自离开了叫闹不已的孩子堆，静悄悄地走上楼去，回到了自己房间里，关上了门。她静静地自己敲了几下木琴之后，抱起了她的娃娃，开始扮演妈妈。此时，在一片温馨、静谧中，镜头突然急剧地切换为门外一个低机位的、无人称的视点镜头：一只脚粗暴地踢开了房门，同样低机位——孩子的水平视点呈现出那群男孩子端着玩具冲锋枪冲了进来，模拟着一个狙击的场面。嘉比吓坏了，她倦缩在床上，紧紧地抱着她的娃娃恐怖而悲惨地尖叫着。但孩子仍在继续着他们的战争游戏，直到大人们阻止住他们。这似乎是一个过场戏，一个无足轻重的插入段落。但在影片的意义网络中，这个发生在嘉比身边的游戏场景成了一个《蝇王》〔美〕戈尔丁：《蝇王》，人民文学出版社〕式的、微缩的文明史：关于战争/和平、暴力/温情、男人/女人的象征式呈现。而且它在阿莉西娅的视阈（也是观众的视域）中补进了作为影片中视觉缺席的、安娜、老妇人和“肮脏战争”中千千万万蒙难者遭遇中的一幕。

而电影叙事人之为“文本中的观众”的呈现，更多用于确定和诱导观众观看人物（在此是观看阿莉西娅）的方式。当阿莉西娅在丈夫的办公室、第一次在医医院碰壁之后——真实闪现了一下，便被遮蔽在两重关闭的门背后。银幕渐隐，在一个缓慢的渐显之中，伴着阿莉西娅诉说童年遭遇的画外音，我们重新看到了她。在这幅幽暗的画面中，阿莉西娅的特写镜头呈现在前景——教堂忏悔室的铁网窗后，她的脸作为此刻银幕上的惟一一个光区嵌在网窗上镂空的十字架中。这是一个在黑暗中挣扎的女人，一颗桎梏中的灵魂。接着，摄影机悄然地拉开，网窗后幽暗中的阿莉西娅占据了画左半幅画面，右侧则浸在浓重的黑暗中。仿佛是渐渐适应了黑暗的眼睛，画右缓缓地被一缕微光照亮，显现出那是忏悔室内的教士的

侧面的大特写。那张衰老、削瘦的脸如同一幅沉默、扁平的剪纸，在与中景里的阿莉西娅的对照中形成一个威慑、权力和虚假的形象。然而当阿莉西娅的“忏悔”进入到实质部分时：“神父，那天是你和罗伯特一起抱来了孩子，请告诉我真相。”教士开始滔滔不绝地引证《圣经》。此时，他的声音只是一串无意义的语流、一个语言屏障、一种呈现为谎言的权力话语。

而当阿莉西娅决心直视并背负她必须面对的一切时，叙事人将她再度呈现在五月广场上。此时，已不再有墙壁和玻璃窗来保护她。她站立在街上，风拂动着她散开的长发，人流和车辆不时地从她身边掠过，镜头在她的正面中景和游行队伍中手执儿子、儿媳照片的老妇人间切换。这是对真实的背负，这是阿莉西娅与抗议者同时也是另一个母亲心灵的交流。

在影片的最后一个组合段中，叙事人极有节制地使用人物与其镜像的对比，重现了这一直面与规避真相的视觉主题：在罗伯特无礼而无耻地对待老人之后，光线黯淡的房间里，只留下了阿莉西娅。在一个中景镜头中，她背对着摄影机，但她的正面形象同时清晰、完整地映现在门旁的穿衣镜中。这是阿莉西娅与她的自我、社会形象、灵魂面面相觑的时刻，她痛楚而果敢地直视着它。紧接着是罗伯特接到了一个预告末日式的电话，他张惶地、歇斯底里地强笑着，语无伦次地反复否认着：“我不知道……”“我什么也没干……”同时，他的侧面镜头与画面中他的镜中像形成了彼此相背的关系。这无疑成了罗伯特试图鸵鸟式地逃离他必须正视的真相或必须承担的罪责的指称。

《官方说法》无疑是一部现实主义影片，因此它始终以社会批判的力度、典型环境和典型性格，作为“人物性格发展史”的情节链、日常生活场景和细节，体现着影片制作者进步的、人道主义的社会立场、干预现实的勇气，并以此履行着一个进步的艺术家的社会使命。但是，和类似的经典叙事样式一样，当它成功地将社会现实的困境缝合于人物的特定命运，并借助真实幻觉成功地诱导观众认同时，它又无疑在设置另一样（在本片中是关于真正的社会民主的、关于人性与良知的）主体的陷阱。于是，它不是、也不可能是真正革命性的或反体制的艺术文本。这或许正是现实主义艺术的疆界与局限之所在。

第四章 性别策略与女性视点

第一节

《代罪羔羊》： 阶级、性别与情节剧

《代罪羔羊》

Dark Mirror

导演：理查德·兰

编剧：考利·布莱奇曼

原著：南纳利·约翰逊

摄影：弗兰克·斯坦利

主演：珍·西摩（饰莉莉·特雷茜）

1986年根据1946年同名影片

(The Dark Mirror) 重拍。

1. 情节剧一议

事实上，情节剧作为一种不甚经典的类型片始终是美国电影、也是全球范围的商业电影的主体。一个“好故事”，一缕醇厚、略显甜腻的人情味，调之以些许现实生活或曰社会问题的苦涩。但结局总是差强人意的：如果不是充分地美好，至少会让你在酸楚中怀抱着一份温馨。它总是会让你相信点儿什么——一些你十分熟悉的、会让你自觉安全的“信念”。情节剧一直是个好东西，它会让你凄凄楚楚地、苦苦甜甜地“有勇气再活一礼拜”。那些真正赢得了观众、也赢得了金钱的情节剧，诸如《猜一猜谁来吃晚餐》、《克莱默夫妇》、《金色池塘》、《普通人》、《华尔街》、《为戴茜小姐开车》，等等等等，事实上是些人道主义的“平装本”。尽管20世纪以来洪水猛兽般的“性恶论”与末日情调多少黯淡了这座金色大厦的辉煌，但相信“面包会有的，牛奶也会有的，一切都会有的”远比必须面对萨特的《墙》，或直视伯格曼的没有拯救的孤独要幸福得多。

情节剧需要一个“好故事”，但那不一定是些新故事。恰恰相反，每部情节剧都只是些极为古老的故事的新版本。首先，熟悉的，也就是安全的；其次，无论是不是情节剧，任何人也极难构造新的故事（或曰新的情节）。“自莎士比亚之后，一切情节都成滥套”，但是，没有新鲜的故事，却永远会有新鲜的嘴唇——永远会

有用新的方式去呈现、去讲述的老故事。永远会有鲜灵灵的、真实的现实、社会的困窘与痛楚为“滥套”式的老情节模式吹入鲜活的血色。所以，情节剧和所有类型片、商业电影具有了一个共同特征，它们永远不会是卡珊德拉式的毁灭预言，不会是对社会现实问题的直面与正视；但是，它永远会以它特有的方式触摸某个或某些令普通人深为困窘的社会问题，而后以它特有的方式给出一个“想像性解决”[阿尔图塞：《意识形态国家机器》，见《当代电影》1987年第3、第4期]来遮蔽它。一个情节剧常常是以一个社会问题剧式的样式开端，而以一个私人生活场景为终结。其中完成的只是某种向传统价值回归的意义的交换，在其中重新获得了平衡与解决的并不是社会或社会问题，而是曾呈现出匮乏的叙事体。它所完成的是对社会问题的成功的逃离，此其一。

与艺术、艺术电影的反大众性和“冒犯常识”的基本特征相反，一部情节剧永远是“尊重常识”的。它永远会领我们穿越地狱与恶魔的国土（同时让我们充分明白，这只是一种绝无危险的有趣历险），带我们“回家”——回到一个熟悉、安全、但有些平庸的世界之中，如同陶丽斯最后总会重返堪萨斯。[美国动画片《绿野仙踪》]尊重常识，意味着尊重日常生活的意识形态，意味着永远不去、也不会去冒犯关于性别、种族、阶级的主导意识形态规定与世俗之神圣与禁忌，此其二。

正因如此，情节剧（与类型电影、商业片）充分需要发现并寻找那“两片新鲜的嘴唇”。为了给老故事以新魅力，也为了给观众奉上一份“视觉冰淇淋”，或许没有人比商业片的制作人更“虚怀若谷”的了。他们是真正的技术主义者，他们总是在寻找新的技术手段以制造“最佳视觉效果”或曰视觉奇观。同时，他们也不断忙于进入并接管形形色色的艺术叛徒们开拓的新的处女地，当然会小心地躲过沼泽与断崖。不仅如此，他们还长于迅速地当代心理学、文化学、社会学乃至哲学中汲取最合乎时尚、最为流行的成分，使自己具有颇高的“文化品位”。当然，他们会在使用之前小心地略去其中“冒犯常识”的因素，略去其中令人晕眩的对人类心灵深渊的描述。通俗艺术作为备受宠爱的“大众情人”，在向公众献上他们的玫瑰之前，不会忘记多情而细心地摘去一根根尖刺。正是这种原因，弗洛伊德与弗洛伊德主义成了20世纪后50年通俗艺术的最佳情节模式。在电影中当然是希区柯克首开其先河。又一个“当然”是，成为通俗艺术新神的弗洛伊德不是那个论及潜意识的黑海、制造了不甚光彩的人之本我的弗洛伊德，亦不会是那

在生本能与死本能的围困之间预言人类文明必毁，从而为人类描绘了一个极端晦暗的未来的弗洛伊德。通俗艺术（情节剧）敞开其博大的胸怀接纳的弗洛伊德与精神分析学，充其量也只是平装缩写节本的一节：关于童年、创伤性记忆、俄狄浦斯情结、恶魔母亲与胎化的儿子。在类似通俗故事中的调味剂中时常还会有一点儿纳粹魔影。这既由于纳粹是当代世界一个绝对的、易于指认的恶之能指，同时由于福柯所指出的，通俗艺术中的纳粹主义是充分性爱化了的，于是似乎纳粹同时意味着一种奇特的性体验。[福柯：《历史与人民的记忆》，见台湾《电影欣赏》1990年第4期]然而，尽管弗洛伊德为通俗艺术提供了一个新的可不断组合排列的人物关系式与情节模式，但那也未能逃脱后莎士比亚的“滥套”，因为正是在莎士比亚的名作中有着一个最出色的俄狄浦斯故事的范本——《哈姆雷特》。而真正为叙事艺术（包括通俗艺术与情节剧）提供了一个新的情节模式的，是精神分析学的后继者拉康。呈现在叙事艺术中的拉康当然不是那个贡献了一个博大的思想与理论体系的拉康，而是另一个“拉康版的”、关于“镜像阶段”[Jacques Lacan, *The Meaning of Phallus*, London, 1976]的普及读物。它为叙事艺术提供了一种新的人物的心理依据与情节依据，同时它提供了一种镜式文本，一种关于现代疯狂与罪行的阐释，一个指涉着自杀/谋杀、碎镜/人镜的情节模式。

普及本的弗洛伊德之俄狄浦斯情结意味着一部三幕剧——第一幕，甚至始于婴儿（当然那必须是一个男婴）孕于母腹中的时刻。人物：母与子。那是弗洛伊德的伊甸，是神圣的和谐与静谧，那是母子同体并彼此拥有的时刻。第二幕，人物：父母子。一个巨大的、强有力的人物闯入，打破了孩子拥有母亲的幻觉，申明了他（父）而不是他（子）对女人（母）的合法占有。父亲不仅将儿子从母亲身边撕裂开来，而且引入“罪与罚”。儿子对母亲的过度依恋甚或欲望意味着罪，罚将是来自于父亲的阉割威胁。第三幕，儿子的成人式。儿子终于屈服于父亲的权力，在放弃对母亲的欲望与占有的同时，认同于父亲。他最终为自己找到了一个不是母亲的异性，并使自己成了一位父亲。在通俗的或不甚通俗的叙事艺术中，第三幕通常被延宕或处理为“缺席”，于是那便成了一个名之为人类的男人的永恒的悲剧与困境。而拉康的通俗读本则是一个冗长的独幕剧，规定情景与全部剧情只发生在一个人和一面镜之间。一个简化了的关于“镜像阶段”的拉康叙事如下：婴儿将在他生命最初的6个月—18个月经历这一阶段，这是他在镜中看到他自己

的映像的时刻。作为一个阶段和一个过程，他将经历双重误识：他先是将自己的影像误识为另一个孩子、一个“他者”，而后他终于认出那正是他自己。这是又一次误识，而且由此开始了名之为人生的漫长悲剧。因为那幅形神毕肖的镜像并不是他自己，而只是一幅光与影的、平面图中的幻像；它不是有血肉、生命的孩子的副本或另一个自我，然而处于镜像阶段（想像界）的孩子却注定迷恋于自己的镜像，将其视为一个更为完美与理想的自我，一个可望不可即的天国。于是悲剧将以两种版本出演：其一是纳喀索斯故事的翻版，一个绝望的自恋者，他迷醉于自己的映像而无法得到他或爱抚他；其二则是一个自弃的故事，一个怀抱着关于自己的梦想而无法使其实现的孤独者。他的镜像——一个更为完满、理想的人格始终作为无言的谴责与指斥映照出一个有缺憾的真实。“最美丽的人”永远在别处——在镜中。于是拉康关于镜像阶段的叙事繁衍出一个新的、指涉着现代世界与现代人疯狂的情节模式：笔者将其称之为谋杀/自杀、碎镜/入镜的一体化。在这一情节中，主人公将以一种疯子的冷静与精细杀害一个他认为与之相像的或者拥有一种他认为更为完满、理想的生活方式的他人，而后取而代之：他将使用死者的姓氏、身份，甚至在想像中拥有他的相貌与生活。这是一次社会意义上的犯罪，同时却是一次想像中的自我救赎与新生。在其心理意义上，这不是一次谋杀，而是一次自杀：因为将是他自己被宣布为死者，他本人将在社会意义上死亡。在主人公的疯狂与想像之中，只有通过这次自杀/谋杀，才能打碎那面使他陷入自恋/自弃的深渊的心灵之镜；同时也只有通过暴力与死亡，他才能够“入镜”——占有镜像，成为另一个人，另一个理想的自我。法斯宾德的《绝望》（它的另一个有趣的片名是《到光明中去旅行》）、卡梅尔和洛格的《演出》、安东尼奥尼的《旅行者》，便是使用这一情节模式的实例。在这些现代主义影片中，这不仅是存在于主人公想像中的自杀/谋杀，它同时是存在于杀人者与被害者之间的一个心照不宣的自杀契约——杀人者将借谋杀他人在想像中消灭自己，而被杀者则借杀人者结束他所厌弃的生命与生活。换言之，这是一个双重自杀。因此，在《绝望》中，当主人公将流浪汉装扮成自己而后向他开枪时，死者的最后一句话是：“谢谢。”在《演出》的结尾处，主人公不仅身着死者的服装，而且当他从车窗向外张望时，我们看到的是死者，而不是他的面容。这无疑是一个现代主义的主题与表述。事实上，商业电影与艺术电影之间的距离并不像人们想像的那么遥远。前者始终不懈

地注视着后者的发展，以期寻找些自己可以继承的“遗产”，因为震惊之后便只留下新奇。影片《代罪羔羊》便是使用这一新的情节模式、变现代主义的绝望而为一种情节剧式的精巧与完满的例证，从而使它自身成为情节剧的一个有趣的个例。

II. 犹在镜中

没有比同卵而育的孪生兄弟、姐妹更接近互相映照的镜像了。他们间的故事——偶合、误认、替换与一种超自然式的通感——对叙事艺术造成了永存的魅惑。而由一个演员扮演的一对孪生子为主角的影片则强化了其中的魅力，这或许与银幕本身便如同一面魔镜的事实不无关系。影片《代罪羔羊》正是利用一对孪生姐妹之间的镜式情境制造了一部精美的、颇为迷人的情节剧。影片包含着一桩谋杀、侦破、再度犯罪，但这并不是一部警匪片或侦探故事，因为从一开始，罪行与罪犯便并非悬念。其中的罪行只是一种疯狂，只是一次镜像的和关于镜像的围困与突围。影片是一部情节剧，一部自杀/谋杀、碎镜/人镜之情节模式的通俗版。

《代罪羔羊》和所有情节剧一样，作为商业电影/世俗神话的主体，其意义网络的构成远不如上面谈到的艺术影片那么繁复而令人困惑。它仍然是些单纯而古老的二项对立式：关于善与恶、好女人与坏女人、地母与娼妓、女人的困境与男人的拯救、女人的邪恶与男性社会的惩罚。但这一古旧的命题在《代罪羔羊》中获得了一种新奇而精巧的包装。那便是科学（精神分析学）、疯狂（现代哲学、心理学、社会学的核心命题），以及人“犹在镜中”的迷惘与困惑。

影片的两位女主人公是一对“分开养大的孪生子”，但她们“别无选择”地重逢在一起。超出了一般孪生子之间的亲密，她们甚至使用同一个名字：埃莉克·A·卡伦，“没有人能分辨她们”。如同一个绝代佳人忽然出现在她的画像之畔，两个美丽的、别无二致的女人出现在同一画面中的时候，影像呈现出一种极度迷人的、颇为惊心动魄的视觉效果。而这一情境却呈现在一个极为特殊的场景之中：那是警察局的罪犯指认室。卡伦姐妹置身于被指认的一方，而观者则处于为单向玻璃所隔离的另一端。这一特定场景与特定的空间设置使得卡伦姐妹的影像直观地作为一个镜像而呈现，而且这是人与其镜像，人与其仿生人或复制品同时出现时可能具有的梦境般的魅惑与恐怖。

尽管她们如同一个人一般（当然也由同一个演员来扮演，这增加了影片制作的难度，但也给颇具电影文化的观众欣赏影片的特技制作与演员的演技增加了快感，因为一个西方电影观众对一部影片的消费快感永远与影片的制作成本成正比），但在叙境中的指认并不困难。作为一部情节剧，一旦确认了这对姐妹的无法分辨，制作者便会以一叶小舟将观者载离那种梦魇般的情境，驶往安全的绿洲。充当这部情节剧中的“好女人”的是姐姐莉莉。她美丽、安详、善良，充满着母亲般的爱心。这是一个完美的、几近超凡脱俗的女性。然而，作为已被20世纪的“恶魔”理论与哲学毁坏的经典乐园的支撑与修补，电影叙事人必需为莉莉的行为给出一个“合理的利己主义”的动机，从而使她成为可信的。在影片的故事层面上，这一动机是关乎镜像的。在莉莉那里，特雷茜是作为一个自恋的镜像而存在的。的确，对于一个隐秘地沉醉于自己的镜像的人来说，你不可能获得比拥有一个孪生姐妹（或兄弟）更幸运的情形了。她（他）就是你，而且是另一个有血有肉的生命；你可以爱她，保护她，你可以享有置身镜前的欣悦，而绝无纳喀索斯的痛楚与绝望。这便是故事层面上给出的莉莉的行为与心理依据。因此，莉莉像爱自己一样爱特雷茜。是她找到了特雷茜，因为“两个人在一起要有力得多”；也是她决定两人拥有一个共同的名字——在社会意义上，这便使她们成了拥有两个躯体的一个人，用特雷茜颇为刻毒的提醒便是：“这是我们两个人的游戏——按你的意愿玩的。”对特雷茜的话“你比我漂亮得多”，她的回答是：“那不大可能。我们是一样的。”关于那次谋杀，她的解释是：“你知道我不可能干，所以我知道你也没干。”她必须相信并保护特雷茜，因为那是她的一部分。当然，关于莉莉对特雷茜的爱，影片给出一个更为浅近的理由：孤独，作为“家里惟一的孩子”的孤独，以及一个独生女可能有的对一个亲生兄弟姐妹的梦一般的憧憬。因为对一部情节剧说来，最重要的是可信，而不是真实。作为影片的叙事修辞策略，莉莉对特雷茜的保护呈现为她在造型形象上对自己的遮蔽。当她不得不正视特雷茜就是罪犯的事实时，她在一个特写镜头中用双手遮住了自己的面孔。而当她被迫外出时，她会束起长发，身着长裙，用一副墨镜遮住面孔。这种着装方式固然赋予她一种端庄儒雅的传统型女性形象，同时它的潜台词是她渴望遮盖住特雷茜的罪行。在影片的故事层面上，莉莉与特雷茜是一对想像中的镜像关系，但在影片的意义层面上，莉莉是作为一种真实而存在——她有着健康而健全的人格，她为社会（当然是由男性

所体现的) 承认并接受。因此, 尽管在影片的情境中, 她三次对镜梳妆, 但却从不曾在画面里呈现为镜中像。

《代罪羔羊》中更为有趣的人物是坏女人、疯子、巫女特雷茜, 她疯狂、淫荡而邪恶。对特雷茜说来, 莉莉是作为一幅使她自卑、自弃、绝望的镜像而存在的。“你真美, 莉莉, 你比我漂亮多了。”她永远会在挣扎——“我要变得更像你”, 在诋毁与自欺的绝望中辗转。她需要误认, 因为那意味着她可以成为莉莉——一个更为完美的自我。“知道我叫什么?” “你能分辨我们俩吗?” “完全是一样的, 对不对?” 她永远会去爱那些爱上了莉莉的男人, 因为在社会情境中, 对于女人, 没有比男人的目光、男人的选择更好的女性之镜了。“他”才是评判谁是“最美丽的人”的魔镜[童话故事《白雪公主》], 只有男人才是金苹果的授予者[《古希腊神话与传说》, 人民文学出版社]。如果她能够使爱上莉莉的男人爱她、至少把她误认为莉莉来爱, 那将意味着她和莉莉一样获得了社会/男人的青睐与承认。但是她一次次地被指认了, 被指认为特雷茜——她自己, 一个劣等的女人, 一个社会的离轨者。于是她必须杀死那个(些)男人, 这是谋杀, 也是碎镜, 因为只有死亡才会熄灭那些活生生的、冷酷的、将她指认为特雷茜的目光/镜子。她的另一条解脱之路是毁掉莉莉——涂污这幅如此完美的镜像。影片中的几个重要场景: 换掉安眠药、自伤与简单地使用电视摇控器, 是她将身心交瘁的莉莉引向崩溃的完善步骤。在她的全部挣扎、幻象与阴谋落空之后, 她的惟一选择就是杀死莉莉, 因为“莉莉! 莉莉! 莉莉! 莉莉是姐姐! 莉莉是完美的! 莉莉是聪明的! 莉莉是美丽的! 别人都喜欢莉莉而讨厌我”。这是精心策划的谋杀, 同时也是自杀, 这是碎镜, 或曰入镜。只有杀死莉莉, 她才能宣布特雷茜的死亡, 她才能取代莉莉, 以莉莉的名字与形象出现并为社会/男人所接受。“必须死掉一个, 因为不能同时满足两个人。”当她误以为莉莉已死, 从而以她的名字和形象供认了特雷茜的罪行之后, 莉莉出现了。当特雷茜绝望而恐惧地发现画左的莉莉时, 反打镜头却经典肖像画般地呈现为画右金色框子的镜中莉莉的正面镜像, 特雷茜向莉莉掷出了一只烟灰缸, 但击碎的只是那面镜。碎镜之中, 莉莉的镜像变得破碎而模糊了, 如同一个怪影。与此同时, 疯狂的特雷茜挣扎着高喊: “特雷茜死了! 我是莉莉! 特雷茜死了!” 当莱斯利大夫拥着莉莉从左侧出画之后, 摄影机仍久久地停留在那里, 碎镜充满了画面。它如同影片叙事人的一段独白, 再度强调了特雷茜之谋杀—自杀—碎镜在

叙事语义上的等值。在一个叠化镜头之中，那面碎镜似乎在我们面前弥合、复原了，在一组对切、特写镜头里我们再度看到了那对面面相觑的姐妹，“她们”又在继续关于“你比我漂亮得多”、“我们是一样的”、“我要变得更像你”的对话。直到摄影机缓缓地拉开去，显露出镜框，我们才发现那是特雷茜在面对自己的镜中像进行着一场想像中的“对”话，场景已变为精神病院的监查室。这一次，特雷茜确实面对着一面镜，面对着自己的镜像——想像中的莉莉、一个理想的自我，而镜/单向玻璃的另一端是恐怖而怜悯地注视着她的莉莉。作为罪犯指认场景的重现与反转，莉莉回到了她作为指认者的“正确”位置上。正义、不朽的爱情战胜了邪恶与死亡——一个完满的情节剧。然而，也正是在这最后一幕中，影片再次揭示了或曰暴露了它的意识形态意图：这一场景同时是一个社会性指认，一个关乎阶级的指认。在这对姐妹的镜式故事背后，在古老的善战胜恶的超越性信念背后，是一个并不那么超越的主导意识形态铭文：确定的阶级地位与阶级偏见的重申。事实上，它在影片中早已被披露出来，只是以科学为其迷彩服。那是副探长切奇为引起影片的男主角莱斯利大夫的科学兴趣——关于“分开养大的孪生子”，关于“天性和教养、遗传和环境”——所做的陈述：“特雷茜过的日子很苦。她的养父失了业成了个酒鬼，她的养母又精神崩溃了。这样，特雷茜从15岁就得自己找面包。”“而莉莉，莉莉则完全不同。家庭慈爱温暖，她是惟一的孩子。在大学里受到良好教育，甚至去法国度过假。”这似乎是一个客观的陈述，同时却无疑是一个阶级指认。事实上，它也同时指认了真正的罪犯，因为一个冷酷的杀手不可能是一位优雅的上流社会女性。尽管在影片中莉莉和特雷茜似乎属同一阶级：莉莉在大学里开一家商店，特雷茜经营一所舞蹈学校。然而，在一个充满画面的、白色的巴洛克风格的阶梯场景中，在视觉的上升动作同时，莉莉告诉莱斯利大夫：为了找到特雷茜，她“放弃了很好的职业和无法理解我的未婚夫，花了一大笔钱”。为了特雷茜，她牺牲了自己上流社会的地位，但她的着装方式、她的仪式化的习惯、她的优雅与端庄，无不指称着她所归属的阶级。而在影片的尾声，呈现在莉莉面前的、那嵌在单面玻璃中的特雷茜的疯狂影像的背景中是一个被画框切去身体上部的女看护非人的形象，接着切换为由屋顶上俯拍的镜头，如同一幅超现实主义绘画，将这个监查室呈现为一个肮脏、冰冷的天井：污秽的、凹凸不平的墙壁，房屋中央地面上一个黑色的下水道的井盖，贯穿墙壁的一道宽宽的污迹像一

条狰狞的裂痕。这幅画面把特雷茜所在的空间还原为一所贫民窟的原型。在莉莉的视点镜头中，变焦镜头推上去，渐次将一幅特雷茜的中景变为特写，并将这一影像嵌入她背后门上的一块玻璃窗的框中框里。反打为泪流满面的莉莉，她目不忍睹地将头埋入莱斯利大夫的怀中。画面渐隐，世界重获安宁。邪恶的离轨者被放逐了，疯狂被囚禁与监视起来，被玷污、混淆的阶级再度澄清。特雷茜被还原为一幅莉莉视点中的镜像——变焦镜头的使用强化了特雷茜影像的平面感，禁锢、隔离在另一端。中产者的世界安全地降落在—对互相依偎的男女身上，苦难消融在一个优雅的上流社会女性悲悯的泪水之中。如果说情节剧也会涉及社会拯救，那么，在此获救的只是作为资本主义社会中坚的中产阶级。

III. 男性的梦魇与释梦

笔者偏爱梯利·孔采尔的一种理论预设：一部影片的片头段落常常像一场梦，而影片的主部则相当于释梦。[T.孔采尔：《最危险的游戏》，转引自C.F.阿尔特曼《精神分析与电影》]《代罪羔羊》似乎是一个恰当的选例。影片有着一个优美而惊心动魄的片头段落。夜，内景。从银幕上涌出的钢琴声。一片富丽、流溢的烛光，全景镜头中一个穿着华美的白缎夜礼服的女人悠然地在房中徘徊，她走到一面镜前，幽暗的、折射着跃动的烛光的镜中映出那女人优雅美丽的面庞。她缓缓地从镜前的架上取下一只镂满花纹的、金色的短杖，漫不经心地双手握着它，此时仍映在镜中的她如同握着一柄权杖的女王般高贵而深不可测。她继续握着短杖在屋中游荡，摄影机继续跟拍。画面渐次显露出声源——一架华贵的钢琴和琴后专注地弹琴的青年男人，他似乎要把生命倾注在琴声中。女人走到他身后。切为男人的近景，再次切为他头上的女人的近景，女人缓缓地抬起双手，这时我们才发现那柄金杖竟是一把短刀，女人正将其抽出刀鞘；切为男人，他一无所感地弹着琴；切为女人，短刀已完全出鞘，烛光在长长的刀刃上闪烁，此时女人的脸已显露出女巫般的邪恶和狰狞。再次切换之后，仰拍镜头中女人高高地扬起短刀，猛地向男人刺去。琴声中断了，男人了无生机的身体倒下去的时候，在琴键上砸出一阵轰鸣。镜头迅速地切为日景，切奇副探长正在检查犯罪现场。整个片头段落如同一场噩梦，如果联系着全部“释梦过程”，那么，这无疑是一场男性的梦魇。——内景，一个男人和一个女人，这显然是一个私人生活场景。一个迷人的、优雅的女人，忽然成

了一个持刀的女魔，并且如此冷血地杀害了那个全无察觉的男人。在影片的西方社会语境中，这无疑是一个象征的或曰化妆的阉割情节。来自女人，确切地说是来自邪恶、莫测的女人的侵犯、伤害与阉割威胁着男人与男性中心社会。这一梦魔必须被破解，这一威胁必须被消除。

一如女性主义电影理论家劳拉·莫尔维所指出的，男性中心文化，确切地说是菲勒斯中心文化是内在于电影叙事体制之中的，对情节剧尤为如是。于是，几乎无例外地，女性是商业电影（含情节剧）中永恒的双重客体：一是作为男主人公行为、欲望的客体，她注定要处于消极、无助的状态中，直到男人来解救或惩罚她；一是作为男主人公视线的客体，女人作为形象，男人作为观看主体。”然而，依照拉康的论述，电影中的女性形象指称着一个难于解脱的男性的困境：一方面，女人是男性欲望的对象，因此，在电影的影像与叙事中，她是男人注视、窥视、追踪的对象，也是男人成功的锦标；但另一方面，她却作为一个匮乏的形象，作为一个活生生、血淋淋的伤口指称着男性的焦虑，诱发着阉割恐惧。[Jacques Lacan, *The Female Sexuality*, New York, 1979] 于是，经典电影的叙事机制以两种方式解脱并抚慰男性（当然这也是其“尊重常识”的叙事模式之一）。其一，也是惯常方式，是将女人固置为一种类型化的银幕形象、一种赏心悦目的观赏物；其二是以正义的名义追踪她、揭露她，将“女性的神秘”非神秘化，最终命名她有罪，从而摆脱梦魔。[劳拉·莫尔维：《视觉快感与叙事性电影》，见《影视文化》第1期，文化艺术出版社]《代罪羔羊》似乎呈现了一个经典情境，其作为对片头之梦的阐释与消解，完美而有效。

影片中的两姊妹始终处于男性的有效监视/窥视之中。监视/窥视是由两个男人来承担的：一个是副探长切奇，另一个是精神科医生莱斯利大夫。一个典型的场面是当两姊妹获释之后，被记者包围，这一段落的最后一个镜头以一架照相机的取景器为前景，相机焦点置于人群中的卡伦姐妹身上。随着快门按下的声音，画面暗下来。当画面再度亮起来时，是一个仰拍镜头，外景，画面中心是卡伦家的阳台，莉莉正斜倚着栏杆。摄影机拉降开来，将这一画面显现为切奇的视点镜头，他正坐在楼下的一辆轿车中，手持望远镜在监视。这种段落的组接与镜头的运动方式无疑将切奇呈现为“偷看的汤姆”。当他向莱斯利出示偷拍的照片时，他的窥视者身份已确定无疑。而莱斯利则隐晦得多，但正如莉莉指出的：“你观察我们，窥视我们的内心。”然而，无论是切奇还是莱斯利，影片并不试图掩饰他们的

窥视行为，而是为他们的窥视行为赋予意识形态的合法性：切奇是正义的执法者，在叙境中，他的目的是指认并惩办罪犯（当然，就这个目的而言，他未免过于热情而偏执了）。莱斯利，精神病医生，他的目的是爱心与拯救：“其中的一个有病，她需要的是精神治疗，而不是什么刽子手。”影片的真正男主人公是莱斯利大夫，而不是切奇，因为威胁当代西方社会秩序与健康的已不再是冉阿让式的犯罪，而是疯狂。于是，情节剧中拯救秩序、清洁社会的骑士便不再是警察与侦探，而是精神科医生。那幢精神病研究所的白色建筑始终呈现在明亮的日景与仰拍机位中，那是当代西方社会的圣殿与教堂。

影片首先确认的是卡伦姐妹的美丽，换言之，是她们对男人的魅惑。而后将这种美丽呈现为海妖的歌声，等待着被诱惑者的将是触礁与死亡。如果说情节剧也有着经典意义上的主题，那么，《代罪羔羊》的真正主题是男人和女人：是女人与其对男人的威胁的并置，是魅惑与死亡形象的并置，是男人如何成功地征服并战胜来自女人的诱惑与威胁。这在片头段落已极为清晰地呈现出来了。卡伦姐妹无疑是迷人的，这首先由证人——电梯上那对老夫妇确认下来。老头几乎是心驰神往地表明：“她非常漂亮。”以致他不能准确地描述她的相貌。此后，指认室中的场景将卡伦姐妹呈现为奇妙的视觉奇观，但这些场景的外延表意却是指认罪犯。接下来，这一美貌与邪恶的并置不断地呈现为切奇——年长的男人对莱斯利的警告：“我喜欢漂亮女人。我想你也是。”“你有生命危险。”或更为直接：“你不想当佩劳特（序幕中的死者）第二吧！”有趣的是，每当切奇对莱斯利谈起卡伦姐妹或莱斯利与特雷茜独处，莱斯利的中、近景镜头总以他书桌上那个暗红的灯罩为前景，这是一个示警的符号。正如切奇所预言的，莱斯利几乎做了“佩劳特第二”。当特雷茜阴谋杀害莉莉行将败露时，莱斯利正背对镜头听电话。反打，特写镜头显露出一柄被放大镜夸张了的闪亮的刀锋，一只女人的手稳稳地抓起它。而后，特雷茜（或许是莉莉？）悄悄地绕到莱斯利背后，我们知道，这只手不会颤抖。

《代罪羔羊》作为这一类型的情节剧，其高明之处在于，它不仅是男性梦魇与困境的呈现，而且是一次完满而成功的释梦。它是放逐与获取的并置，它呈现了男性的完全的胜利。因为一个彻底放逐了女人的世界毕竟是如此地阴暗而乏味，它无疑意味着倾覆、死灭，至少意味着某种意识形态的残缺。借助镜像理论与镜式结构，影片成功地构成了一个大团圆式叙事。它将并置于女性形象中的男性的

二难推论剥离开来，使之分属于两个女人（尽管是两个难于、几乎无法分辨的女人），从而一劳永逸地消解了这一男权文化困境的存在。在影片的叙境中，卡伦姐妹只要愿意，她们便可以作为一个人生活在上。她们拥有共同的名字——社会的标示符号：埃莉克·A·卡伦。而在影片的深层结构中，卡伦姐妹确实是一个人，她们作为关于“女人”的经典话语的不同陈述指称着女性。切奇只关心放逐与惩戒，他的行为与职业使他多少有点儿施虐狂的味道；而莱斯利关心的是分辨与剥离，因为“男人，他们爱女人”[法国导演特吕弗影片名]，因为他渴望获得。在叙境中，他的目的是保护和拯救莉莉，于是深层结构中男性的自救与自辩便在拯救女人的名义下出演了。这样，莱斯利大夫便作为影片叙事人的施动符号与肉身呈现在影片中。

“好女人”和“坏女人”的古旧故事也在新的包装下成了新奉献。笔者已在前面论及，对电影观众来说，分辨、指认卡伦姐妹并非难事。一部情节剧不仅是“尊重常识”的，而且是借重“常识”的。扮演卡伦姐妹的女演员有着一张具有文艺复兴风格的面庞，影片叙事人充分利用了这一特征。一旦卡伦姐妹的难于分辨在观众心中得到确认，两人立刻以迥然相异的面目出现在我们面前。莉莉的造型形象如此明晰地使人联想到拉斐尔或达·芬奇的圣母，尤其是她一袭白衣，一头柔顺的直发、柔和的、圣洁的化妆与布光、痛苦而隐忍的表情。当她将特雷茜拥抱在自己的膝上，画面采用了绘画中的圣母子的经典构图。三次切换为莉莉的特写，她的脸罩在一片非自然的柔光中。而特雷茜则是一头飞扬的曲发，夸张的、近于诱惑的化妆，时时半隐在黑暗中的大反差布光。短短的、几近裸露的服装，暗示着暴露癖、淫荡与肉感。在两个场景中，她裸着双腿，一件短衫，吹动她的曲发的风掀起白色的窗纱若隐若现地遮住她。类似场景产生的联想是波堤切利或提香的希腊“异教”女神。于是，基督教的/异教的、圣洁的/淫荡的，不仅充当了分辨莉莉和特雷茜的能指，而且将好女人/坏女人的陈述视觉化了。

作为一部情节剧，影片当然要给出些更容易把握的能指。莱斯利大夫对卡伦姐妹进行“标准的个性测试”的几场戏实现了这一叙事功能。对于同样的两幅墨迹图，特雷茜的描述是：“是两个女人，在抢一只动物。她们把它的内脏都撕出来了。”“像火箭，火焰正穿过一颗心。”而莉莉的是：“两个女人，抬着一篮花。”“两只小熊在跳舞，也许在做游戏。”对于那些图片，特雷茜的故事充满了邪恶、贫穷

和死亡：“结局往往是死亡。”而莉莉则表达出爱心、痛苦与牺牲。在这些场景中，莉莉始终拥有以垂直和水平线条构成的画面，特雷茜则是只拥有线条倾斜的不稳定构图。

在这一剥离美丽、善良的女人与淫荡、危险的女人的叙事过程中，影片的一个修辞策略仍是运用镜像。相对于真实、性格健全的莉莉，具有虚假、病态性格的特雷茜的视觉呈现是镜像化的和被遮挡的。在影片的叙事过程中，特雷茜不断地显现在镜中。两次换掉安眠药的场景里，都有特雷茜抬头注视自己的镜中像，唇边一缕谜样的微笑。她与莉莉对话的场景，分明是莉莉在对镜梳妆，却是特雷茜映在那面圆型的、饰满灯的镜中。莱斯利前往舞蹈学校一场，大部分画面以正面拍摄的玻璃门为前景和画框中的画框，将对镜跳着绳舞（宛如玩弄着一条蛇）或纠缠莱斯利的特雷茜嵌在其中。测试场面中，特雷茜的画面是通过椭圆的景窗从户外拍摄的，急雨一注注地在窗上淌过，模糊了特雷茜的形象，同时给她过度兴奋的声音伴着雷声。

影片的最后一个大组合段，特雷茜化妆成莉莉。它确实造成了迷惑与悬念，观众再度面临着指认的困难。然而这一段落，摄影机采用了超常的仰拍机位，将画面中女人的脸隐没在黑暗中。它既强化了那一困惑，同时暗示着这个拥有莉莉的外表的女人混乱而阴暗的内心。当她放下电话走出去的时候，仰拍、固定机位将走廊呈现为一条幽暗的深洞。女人关上了门，熄灭了画面最后一道光。

在影片的尾声中，这一剥离与指认完成了。男人成功地放逐、囚禁了女人的疯狂、淫荡与威胁，同时获得了女人的美丽、温存和善良。这将是一种男性欲望的完满与社会的完满。它向观者给出了一份抚慰与安全：似乎西方社会可以治愈它的痼疾与疯狂，可以凭借新的“十字军骑士”——精神分析医师拯救当代社会与当代文明。现实的困境与罪行至少可以在这安全而温馨的一刻被遗忘。关于阶级、性别的意识形态得到了强化和维护。触及社会现实中的矛盾、困窘，而后成功地遮蔽它——给出一份“想像性的解决”，这正是情节剧与商业电影的妙用之一。

《代罪羔羊》作为商业电影、情节剧的一个个例，向我们揭示了情节剧的叙事构成与社会功能。它让我们流泪，让我们微笑，最终让我们安详。在新奇的、美妙的视觉构成背后，老故事在翻新，在重新讲述，并将社会、现实的困境永远地沉没在镜后。

第二节

《致命的诱惑》： 性别与谎言的构成

《致命的诱惑》

Fatal Attraction

导演：艾德里安·赖恩

编剧：詹姆斯·迪尔登

摄影：霍华德·阿瑟顿

主演：迈克尔·道格拉斯（饰堂·加洛克）

葛伦·克洛斯（饰阿丽克斯）

安·亚契（饰贝茜·加洛克）

美国派拉蒙影片公司出品 1987年

彩色故事片 115分钟

1. 好莱坞真义

对于西方进步知识分子来说，“20世纪所有最伟大的预言都是关于革命的预言 [(瑞士) 约·贝尔热和阿·塔纳尔：《2001年约纳斯将满25岁》，载《世界电影》，1987年第6期]”。然而在他们世界里，这预言一次次地成了谏语。随着后工业社会的到来，一个可预期的革命似乎变得更为遥远了。20世纪60年代于全球范围内风起云涌的民主运动、民权运动、妇女解放运动及美国的针对越南战争的反战运动全面退潮之后，中产阶级，或者用传统的称呼——资产者的世界变得空前稳定起来。后现代主义文化的出现，标志着以反叛、冲击、亵渎资本主义文化及其意识形态为目的的现代主义的终结。现代主义成了一段不复具有威胁的历史，甚至成了一种传统。在经历了不断的憧憬、激情和幻灭之后，西方进步知识分子和艺术家的理论与作品渐次呈现出一种玩世不恭的游戏味道。罗兰·巴特的提法颇具代表性：如果我们无法颠覆社会秩序，那么就让我们颠覆语言秩序吧。[Roland Barthes, *S/Z*, London, 1975] 在本雅明和巴特那里，写作成了惟一的反叛与拯救的方式与途径。[本雅明：《文集》，德文版，卷一] 所谓的文本是“一个无法无天之徒，他把屁股露给政父” [Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, London, 1976]。在这一文化背景下，只有西方马克思主义者和女性主义者继续坚持着其对西方社会的不妥协的批判立场。但作为当代文化大趋势的是后现代主义的盛行，后现代主义以它对终极意义、深度模式的消解，以

它零散化、表象化的呈现，托出一个消灭了差异、痛楚或焦虑的“准伊甸”。后工业社会无名的、“孤独的人群”似乎成了一些蓝天上五彩缤纷而无处附着的汽球。

〔戴维·里斯曼：《孤独的人群》〕

在这些悬浮而华美的表象下，西方，尤其是美国于整个20世纪80年代完成着主导意识形态的全线倒退和全面巩固。由大众传播媒介负载的日常生活意识形态，接替了经典意识形态国家机器的大部分功能，以世俗神话的重建完善着“社会引导方式”〔戴维·里斯曼：《孤独的人群》〕。它所呈现的意识形态的倒退与后倾集中体现在对20世纪60年代社会变革的反动上。在古典人道主义的标签与命题下，充满世俗情趣、微笑与眼泪的影片和电视连续剧将它们柔情而温馨的触角伸向了关乎社会秩序的常规命题：阶级、性别、种族。这是一次复位与再度校正。在温婉动人的故事里，一度倾斜的中产阶级社会恢复着它想像中的平衡与完善。美国梦在增订了一些更为温和与宽容的条款后，与观众再订契约，驾梦重温。如果说《金色池塘》还只是借老年人作为当代社会的问题来切入，在温情脉脉、泪水涟涟中悄然地填平了在现实中难于逾越的代沟（影片中那个显然为20世纪60年代的性解放运动与嬉皮士运动所裹挟而去的女儿终于“出阁成大礼”，并且重返父母之家，出



◆ 《致命的诱惑》剧照

演了一场催人泪下的大和解。在当代美国的社会语境中，这无疑是传统的中产者社会对20世纪60年代一代反叛者的受降式），那么，在《为戴茜小姐开车》里，老年人的孤独与补偿的故事背后，是新版的优雅而略呈怪僻的主人和谦卑、善良的忠仆的古旧叙事模式。当养老院中的两个老人面对着同一块感恩节蛋糕时，在阶级、种族和解的表象背后，是阶级、种族秩序的重申；显而易见，在20世纪90年代，一位汤姆叔叔〔史陀夫人：《汤姆叔叔的小屋》，人民文学出版社〕意指之所在。如果说《克莱默夫妇》还只是娜拉式出走的女人满怀负疚与忏悔的归来，那么《致命的诱惑》已是邪恶的单身职业妇女对神圣家庭的进犯和对其残酷惩罚的降临。与全盛期20世纪四五十年代的老好莱坞相比，“新”好莱坞的不同之处只在于多了一点儿反讽，多了些许文本的诡计与叙事的策略。一如1990年最走红上座的“灰姑娘”故事的当代版《漂亮女人》，尽管它是近年来最为直接、赤裸的美国梦，但在片头片尾创作者加入了一个作为环境声的拉皮条者的吆喝，那声音告诉你这是一个梦，一个不妨一做的美梦。不及这个颇有反讽意味的“新”好莱坞那么有趣的，是一个尽管更讲究叙事修辞策略但依然如故地充满了劝善与教诲的好莱坞。其重要的手段之一便是类型的“嫁接”与混用。1989年风靡全球的《谁陷害了兔子罗杰》，以经典的迪斯尼世界与黑色电影的并置刷新了美国梦的陈述方式。而同年美国最叫座的影片《蝙蝠侠》则将佐罗故事辅之以恐怖片与科幻电影，于是美国“历史”神话——西部片中的英雄便得以复生。而笔者所关注的是一种以伦理道德片为包装，重申核心家庭的神圣的影片制作潮流。这类影片直接造成了对女性主义运动的逆反，以成功的谎言再度强化了性别歧视。类似影片有《稻草狗》、《库乔》和《致命的诱惑》，其共同特征是家庭情节剧与恐怖片的巧妙嫁接。影片有着一个经典情节剧的开端与最初的展开，并且具有美国情节剧颇为迷人的基本特征：浓郁的人情味，日常生活场景的呈现，喜剧式的噱头，摇曳生姿的常人情趣。然而，随着情节的展开，一段凡人经历却渐次成为一场真正危机和超自然的梦魇。一次小小的情感游戏、一夜（或周末）风流，引出了一场个人的恐怖与家庭劫难。当然，和海斯法典〔萨杜尔：《世界电影史》，中国电影出版社〕（其中规定不忠的丈夫、不贞的妻子必须遭受重罚）时代的好莱坞已有所不同，新好莱坞的道德剧对“人人都可能犯的错误”〔迈克尔·道格拉斯语〕显得宽容而且富于理解得多。那是以“婚姻中只有一种好成绩：100分”为前提的一场“罗伯特家的风波”〔埃·西格尔：《罗伯特家



◆ 《致命的诱惑》剧照

的风波》，上海译文出版社，并被摄制成电影，中译名为《巴黎来的私生子》，它以基于人之常情的“错误”——凡人的饥渴、平常的情欲开始，以不贞、不忠者历尽内疚、折磨、绝望，终于在殃及美好、无辜的家庭之后，幡然悔悟，夫妻携手共同驱逐进犯者为终结。第三者插足的故事将以驱逐恶魔、保卫家庭的“圣战”而告结束。因艾滋病而“获救”的不光是原旨教义主义者、末日预言家，还有传统道德的尊崇者和资产阶级社会的卫道士，于是，一种实在不新的“艾滋病时代的道德”便应运而生。新的禁令（不如说是老禁令的重申）所获得的新表述之一便是这一嫁接过的类型样式。它成功地掩盖了其意识形态的内涵及运作，成功地扶助了倾斜、几近倾覆的道德/意识形态大厦。它所借助的那几块惯用的基石：阶级、性别、种族，经过了更为巧妙的“日常生活”化的处理。

II. 性别与谎言

有趣的是，这类嫁接过的类型影片为我们提供了一些绝妙的谎言读本。通篇谎言，却又不着一句谎话，方是谎言的高妙之处，而《致命的诱惑》正是此间一例。毋庸置疑，《致命的诱惑》显然是一则道德伦理故事，我们或许可以将其名之

在好莱坞神话中——美国梦

为《风流者戒》[英]玛丽·米切尔小说；《风流者戒》，北岳文艺出版社]。然而，和同类影片一样，它又无疑是一部关于性别的谎言。它借助经典的关于女性的神话类型与日常生活的意识形态，在观众的接受之中实现了谎言的效应与“真实”。但其高明与有趣之处正在于，谎言只存在于电影叙事人的倾向与投注之中，存在于观众的“一次性”观片体验之中，而并非存在于叙事体自身之中。相对于结论而言，影片自身是“真实的”，充分真实的，其骗术只在于展示真实，而后让你“自然地”忽略抑或遗忘它。如果你意识到你遭到了欺骗，那么你要为自己受骗承担责任，因为尽管是在颇具清教传统的美国，毕竟已是性解放与妇女解放运动涤荡过的20世纪80年代末期，要让观众（尽管是中产阶级的观众）毫无抗拒地、心悦诚服地接受一个邪恶的第三者/女巫仍非易事。类型的转换在其中发挥了关键作用。当你冷汗未干、悬石落地地带着一部恐怖片的体验离开影院时，情节剧式的开端仍历历在目。于是，对两种程式的轻松认同与成功混淆，便自然而然地将一个单身职业妇女的形象与一个魔鬼的怪影、一个正常已婚男人的周末风流和一场超现实的恶梦叠加在一起了。但对于整个叙事过程而言，自然地、不被觉察地完成这一类型的转换过程并不那么容易，而要用“真话”构成一篇谎言当然更为困难。于是，《致命的诱惑》中便不无文本的诡计与叙事的机巧。



◆ 《致命的诱惑》剧照

如果你将影片作为一部伦理道德故事、一个“劝善文”来接受（而这正是叙事人的意图和愿望），那么是你错了，因为影片所讲述的并不是一个常人的遭遇或情理中事。影片的女主角阿丽克斯并不是一个正常、健康的女性（当然，所谓“正常、健康”本身已是一个充分自然化的意识形态话语。），她是一个童年经受过心理创伤的女人。当故事开始的时候，如果还不能称她为疯子，那么她至少也是一个严重的心理症患者。早在堂与阿丽克斯公园嬉戏一场，叙事人已将这一事实告诉给了观众。那是全片中惟一一次将阿丽克斯呈现在草坪/自然的安详、和谐的绿色中，也是惟一一次阿丽克斯身着绿色的、宽松的便装。当堂假装心脏病突发倒下去的时候，阿丽克斯的惊恐和焦急是如此地真实、迷人而温存。此后，她略带责备地告诉堂：她父亲便死于心脏病突发，“就在我面前”，当时她只有9岁。这正是影片提供给观众的一个真实的点，它为影片提供了后精神分析时代所需的人物的心理依据：这是一个俄勒克特拉的故事，或称为女性俄狄浦斯情结。依照精神分析的表述，一个在少女时代初始便失父的女孩，“无疑”将是一个心理残缺的女人，她将终生在淫荡与躁动中挣扎，绝望地想以另一个男人作为父亲的替身，在淫乱之中获得父爱的补偿。于是，一个年长的或已婚的男人便成了差强人意的选择（“为什么好男人都结婚了？”），结果必然是，同一模式悲剧的连演：没有拯救与解脱，直至疯狂与死亡。[弗洛伊德：《爱情心理学》，安徽文艺出版社] 无需赘言，原旨弗洛伊德或曰精神分析的话语是一种建立在性别歧视意义上的关于差异的男权话语，而且依照福柯的论述，其自身便是权力动作的方式之一：“19世纪人们对于性一直全神贯注，由此产生了四个形象——认知的四个宠儿，也是知识探险的目标和停泊点：歇斯底里的妇女、手淫的儿童、马尔萨斯式的夫妻和性倒错的成人。每个形象都与一种战略相对应，这些战略无不以各自的方式投入并利用女人、儿童和男人的性。”[福柯：《性史》，上海科学技术文献出版社] 一个心理症患者/歇斯底里的女人，是权力机制/历史结构这一沉重十字架上一个颇为醒目的饰物，淫乱、疯狂与“柜橱里的骷髅”/家族隐秘是这一女性形象背后叙事的三位一体。由心理症而疯狂，阿丽克斯便渐次接近了一个人们更为熟悉的形象——罗莎——阁楼上的疯女人[罗莎，英国女作家夏绿蒂·勃朗特小说《简·爱》中的疯妻子。有关此人物的讨论参见玛丽·伊格尔顿《女权主义文艺理论》，湖南文艺出版社]。但即使这样一种经过矫饰的真实，影片叙事人亦要动用叙事的修辞策略将其遮蔽起来，因为《致命的诱惑》的意识形态



◆ 《致命的诱惑》剧照

意图要浅近、功利得多，它确乎是一部最陈腐意义上的伦理道德片，它所要呈现的只是社会意义上的第三者的邪恶与男人一夜风流的代价，而不是一个疯女人的故事。疯狂、心理创伤只是“心理化”的策略与借口，是警戒读解的第二防线。只有当阿丽克斯是一个正常间或平凡的单身女人/第三者时，这一故事才是最富教育意义的。于是在观者得知阿丽克斯的童年遭遇之后，叙事人让她迸发出一阵欢快的、没心肝的大笑：“他还活着，住在菲尼克斯。”于是一个呈现“真实”的点成了揭示这个女人邪恶内心的时刻。当堂擅入阿丽克斯的住宅，这段故事再次为后者的剪报本所证实时，叙事人已成功地在观众与堂之间建立起同情与认同，已不再有人关心阿丽克斯的童年或她的心理契机。

作为普通观众的观片体验，阿丽克斯的无耻与阴险，不只在于她对堂的纠缠和骚扰，而更多地体现在她对加洛克一家的恶意与侵入，观众正是在这种意义上认同于堂的挣扎与厌恶。着意渲染加洛克一家的和谐、欢快与温馨，正是叙事人的主要修辞策略之一。影片的片头段落始于城市上空一个长长的平移镜头。摄影

机平稳地、缓缓地移过黄昏的都市，正是晚霞消失的时候。当镜头掠过一幢幢大楼时，一扇扇窗内渐次亮起了灯光。摄影机推向其中一扇闪亮的窗口，窗内，一只手拉上了窗帘。镜头切换，切为内景。观众在电视机的节目和小女儿海伦欢乐的笑声中首次与加洛克一家相遇。而影片结束时，观者看到全景镜头中，堂和贝茜在与警长告别，从而永远地“结束”了阿丽克斯的插曲。而后，夫妻互相依偎着走进来，关上了那扇嵌有彩镶玻璃画的门，向楼上走去（出画）。此时，摄影机如歌般地舒缓地推上去、推上去，终于落幅在一张加洛克一家的合家欢上，欢乐的一家人的影像充满了整个画面，犹如一曲圣家族的赞美诗，亦是电影叙事人深情的注目礼。在《致命的诱惑》中，叙境中的核心空间是家庭。家庭如同神圣的城堡，整部影片便是一场驱逐入侵者的圣战。也正是加洛克的家庭空间中的一个场景成功地攫取并占有了观众的认同和情感：夜景，坐在办公桌前的堂的视点镜头。半幽暗的前景，后景中是孩子卧室门内投射出的柔和、明亮的光照，画外传来贝茜给孩子讲故事的柔美的声音。反打堂，摄影机长长地、平和地推为堂的近景，并久久地停留在他那深情而忧虑的面庞上。但是，作为一个观众，如果你接受了这个家庭圣战的故事，那么你再次落入了谎言的圈套之中，因为影片同样给出了关于堂行为动机的真实的点。阿丽克斯确实对堂造成了威胁，但并不如影片诱导观众理解的那样，她不曾、也不可能真正威胁或破坏他的家庭，她确乎可以成功而有效地做到的，是威胁堂的前程，中断他的向上爬之路。显而易见，在影片开始的时候，堂无疑是个一帆风顺、春风得意的成功者。但今日之“自由的”美国社会并非人们想像的那么开明，当影片给出这一真实的点时，其做法就要隐晦得多了，因为人们很难同情或喜爱一个“俊友”〔法〕莫伯桑：《俊友》，一译《漂亮朋友》，此处指靠女人吃饭的男人或通过联姻向上爬的男人〕。它首先围绕着一个情节元素：购买郊区住宅。在美国的社会语境中，由住市内公寓而至郊区住宅，意味着上升了一个阶层，而加洛克一家已在计划购买，但尚未有充裕的经济实力。它暗示出的一个叙境中的真实是：主人公堂显然正处于上升之路的不大不小的关口上，机会马上就来了。伴随着登上楼梯（一个视觉的上升动作），堂的老板提出要与他共进午餐——准确无误的提拔信号。正当堂在家中与友人快乐地谈论此事时，一个被平移镜头所强调了的无名电话粉碎了这次其乐融融的畅想。紧接着，伴着走下地铁（一个对称的视觉的下降动作），阿丽克斯告知堂她怀有身孕的消息。同时，影片通过几



◆ 《致命的诱惑》剧照

段美国电影式的对白和噱头，告诉观众，堂与贝茜的结合显然是一个高攀的婚姻，她的家庭是他成功的一部分。为了在呈现之后遮蔽这一真相，电影叙事人动用了最为陈腐但仍十分有效的修辞手段：孩子和狗。（对于媚俗的大众传播媒介来说，凶杀、色情、猫、狗和孩子是“永恒的”题材。）

此外，为了使影片的谎言结论成为真实，叙事人给出了一个伪心理施动：关于《蝴蝶夫人》。围绕着这一中心，影片建立了情理中的叙事与人物逻辑。影片第一次触及《蝴蝶夫人》，是在阿丽克斯的寓所中。明亮的内景，稳定、和谐的构图，双人中景，正在备饭的一对男女（堂和阿丽克斯），唱机中《蝴蝶夫人》的歌剧演唱充满了整个银幕空间。这是影片中惟一一次当堂与阿丽克斯同在时，呈现出明快的家居气氛。十分自然地，堂讲到他的童年，讲到他第一次观看《蝴蝶夫人》。在阿丽克斯的视点镜头中，摄影机缓缓地将堂由近景推为特写。这是形成叙境中阿丽克斯心理误识的重要时刻；首先，对于一对男女，在哪里谈到童年，在哪里开始爱情；其次，是堂的陈述本身：“一个美国水手和一个日本姑娘同居，开始时一切都很美好……”在阿丽克斯那里，这完全是对她和堂之关系的描述。当堂似乎羞于情感流露而出画之后，阿丽克斯却若有所思地注视着他离去后的空位，尽

管此时画面已经失衡。于是她相信，只要她坚持，堂便不会遗弃她。于是，她割腕自杀——她是在搬演《蝴蝶夫人》中的一幕。她买来《蝴蝶夫人》的歌剧票，希望再次作用于堂的童年记忆与“男人的责任和良知”。但作为一个十分乖巧的叙事策略，这一心理契机是双重的：在阿丽克斯那里，是堂不是随意玩弄、抛弃女人的登徒子，因为他和“别人”不一样；而在堂那里，是他绝不会为了别的什么遗弃贝茜。在提供支撑情节必需的心理依据的同时，它还是一个重要的施洗式。它如果不能使实在不甚纯洁的堂·加洛克再度洁白如赤子，至少也可以使他再获理解与真诚。

于是这部“诚实的”影片便巧妙地在揭示真相后掩盖它，或以真实为导向谎言的歧径。所谓真实便如同被人扭转的路标，将观众诱人谎言的陷阱。

III. 叙事与骗术

在《致命的诱惑》中，阿丽克斯不仅是一个荡妇和邪恶的第三者，而且是一个十恶不赦的罪人，以致她在文本中被判处死刑。她之罪大恶极甚或死也不能赎清，致使她必须去死两次。在影片的叙境中，她无耻地试图破坏一个圣洁的家庭，偷走别人的丈夫。她第一次来到堂的办公室那一场景，电影叙事人以电影的视觉语言向观者揭示了阿丽克斯这一“险恶的”用心。这是一个经典的对切段落。镜头A、B所呈现的分立的空间，将此时的堂和阿丽克斯分置在互不相容的世界里。不仅如此，堂的办公室是一个为他的家庭照片所充满的空间，其能指的内涵显然指向堂是一个何等样的宜家宜室的“好男人”。而此间画框/构图将作为叙事的修辞手段，更为有趣地利用这些照片。当镜头A拍摄阿丽克斯的近景时，画面右下角带有三幅贝茜的照片；而镜头B反打堂时，他背后的台子上则是几幅合家欢。每一次镜头切换为阿丽克斯时，摄影机都几乎不被察觉地稍稍前移，虽不曾改变景别，却渐次地将贝茜的照片“挤”出画外。作为一个叙事施动的符号，它无疑是叙事人的一个注脚：它直接向观众暗示着阿丽克斯的真正的动机与目的。而镜头B呈现堂时，他始终心神不宁地扭动着他的转椅。左旋时，他的背部遮住了身后的合影，而右旋时，却又将它们暴露出来。同样作为注释，但对这一方却饱含同情：那是一个男人在这个疯狂的女人面前，绝望地想以自己的身体将家庭、家人遮挡和保护起来。影片另一个运用画框/构图将叙事人丰沛的但有选择的同情施与堂

的例子是在地铁中阿丽克斯以怀有身孕进行新的情感讹诈的场景。此时摄影机将着深色服装的阿丽克斯置于前景中，她的背影成为一个幽暗的色块占据了画面的近三分之一，从而在观众的视阈中造成了对中景处的堂的视觉威胁与遮挡，将堂置于遭胁迫的弱者的位置上，而堂正忐忑不安地在中景里往返踱步。呈现在银幕空间上，则是堂似乎绝望地要逃往画外，他每每向画框边缘“逃”去，但他刚刚出画，摄影机立刻稍稍一摇，又将他重新框入。于是，画框便成了堂难于逃离的窘境与阿丽克斯设下的网罗的象征。

然而，作为一部美国式的情节剧或曰娱乐/教化电影，将阿丽克斯呈现为一个无耻的第三者还远远不够，因为无论在什么意义上说，人们都不可能因道德上的寡廉鲜耻或声名狼藉而遭到舆论与道义之外的惩罚。当影片结束时，在观众的直观印象中，阿丽克斯已是犯有杀妻灭女大罪的疯子，所以她理当以命相抵。然而，这一切只是一种绝妙的谎言效应，并非真实的呈现，因为只要我们曾留意文本的修辞策略，便不难发现，阿丽克斯从不曾对贝茜和海伦有过威胁与恶作剧之外的伤害性行为，所有归之于阿丽克斯的伤害和罪恶都只是一种影片中的“事实”



◆ 《致命的诱惑》剧照

而已。如果说，在私有财产（当然包括私人住宅与任何私人空间）神圣不可侵犯的美国，阿丽克斯两次非法侵入堂的住宅已然触犯了法律，那么作为对等的事实呈现，是堂亦两次非法进入阿丽克斯的寓所，且他本人承认系属知法犯法。如果说阿丽克斯第一次非法侵入杀死了可爱的小兔子，那么堂第二次闯入时公然殴打了阿丽克斯，而且几乎将她掐死。但是，显然堂无条件地得到了文本的赦免，而阿丽克斯却因之而被“判”死刑。有趣之处在于它使观众无保留、无怜悯地认可了这一判决。为了实现这一目的，文本的诡计之一，是造成可爱的小海伦与兔子间形象的叠加与混同。在兔子的形象出现之前，它已作为海伦的梦想被加洛克一家反复谈论，成为充满情趣与温馨的家庭氛围的一部分。当小兔子出现以后，叙事人便通过海伦对它的钟爱，和海伦不离手的一只小兔玩具，将小姑娘呈现为小兔子一般的纯白、弱小、无辜的形象。于是当阿丽克斯煮杀了小兔时，在观众的印象里，这便成了一个恶毒的、针对小海伦的行动。接下来，当阿丽克斯“诱拐”了海伦时，观众立刻认同了贝茜的反应：这个疯女人随时可能加害于孩子。游乐园一场，叙事人同样使用画框和机位制造这无谎言之骗局，尽管高速过山车的内部空间十分狭小，但制作者仍违背惯例用画框将阿丽克斯和海伦分置于两个画面之中。在以分隔呈现一种负值的叙事评判的同时，它在观众的视觉接受中造成了一种对罪行的预期，当阿丽克斯朝向画框右缘，向画外下方的海伦微笑时，画框的挤压和海伦的缺席，给此时阿丽克斯的表情添加了一缕无来由的诡秘和莫测的邪恶。而呈现在海伦的视点镜头中的急剧运行中的轨道，是将摄影机置于过山车的前方拍摄的。于是，起伏不定的轨道造成了一种极度惊险的视觉效果，强化了观众的担心与忧虑。不仅如此，作为一种电影叙事惯例，平行蒙太奇用于呈现同时发生于不同空间中的相关事件，此二事件势必交汇在一起。而作为一种文本的诡计，一旦将两个事件用平行蒙太奇剪辑在一起，它便将产生两事件密切相关、互为因果的叙事效果。在这一叙事组合段中，与游艺场平行呈现的是心急如焚的贝茜驾车寻找海伦。当交替剪辑的两个场景镜头愈加短促：过山车上的海伦兴奋地大叫起来时，神情恍惚的贝茜在一声惨叫中发生了车祸。尽管阿丽克斯将兴奋不已、毫发未伤的海伦送回家中，但是作为一种叙事效果，它已确认了是邪恶的阿丽克斯直接伤害了善良而无辜的贝茜，而且无来由地让人们相信了她同样可能伤害海伦。

然而，作为世俗神话体系的一部，《致命的诱惑》所指控的阿丽克斯的罪行，确乎不是关乎法律的，而更多地关乎日常生活的意识形态。她的罪行在于她践踏了习俗与惯例，她冒犯了中产阶级社会的常识，这一系列惯例与常识无一不以性别规范为起点与基础。其呈现在好莱坞的空间造型/叙事体例中，那是些对特定的性别与特定的空间的规定与确认。经典的男性空间是汽车、书房与办公室；经典的女性空间则是厨房、镜子与浴室（当然，浴室同时还是通奸、凶杀与闹鬼的经典场景）。似乎已不必进一步论及此间的社会压抑与性别歧视，在好莱坞电影中，这些特定的空间不仅是特定性别的活动室与社会生活场景，而且几乎成了主人公身体的一部分与外延。于是，尽管在影片中阿丽克斯从不管真正伤害堂或贝茜，但是她的确侵犯、践踏或玷污了属于加洛克夫妇的特定的神圣空间。阿丽克斯第一次与堂疯狂做爱的场景是贝茜的厨房，她的淫荡与无耻突出了这一特定的侵犯与玷污行为。而阿丽克斯的第一次真正的非法潜入——杀死小兔子，又以厨房中一只地狱般蒸腾的锅为其罪证。在影片的最后一个组合段：阿丽克斯持刀闯入时，她疯狂的形象首先呈现在贝茜的梳妆镜里。作为此行的一个注脚，此前有贝茜对镜



◆ 《致命的诱惑》剧照

梳妆、堂在旁深情凝望的场景：在一幅贝茜的镜像之后，是堂的欲望视点中贝茜身体细部的分切镜头，而后堂走到贝茜身后，拥抱、爱抚她，同时对着镜中的贝茜幽幽地说：“我爱你。”此时，椭圆形的镜中（一个古典绘画的构图形式）呈现出相拥着的加洛克夫妇（当然是男人在画面上端）。于是，当贝茜用衣袖抹去镜上的蒸汽，而面目狰狞、扭曲的阿丽克斯显现出来时，后者行为的侵犯性便十分鲜明了，而此段落的场景则是在浴室。同样，阿丽克斯对于堂的骚扰和侵犯性行为除情节叙事所提供的內容外，也呈现为她进入堂的办公室，用电话骚扰他的工作，而后毁掉了他的汽车，并以录音带的形式将她疯狂的污言秽语带入了堂的书房。因此，我们不妨将阿丽克斯的“罪行”称之为“经典罪行”，那与其说是依据法律或事实来判定的，不如说是依据习俗和电影叙事惯例来起诉的。和加洛克一家的经典空间——郊区住宅相对应（不难想到贝蒂·弗里丹的专用术语：郊区住宅主妇〔美〕贝蒂·弗里丹：《女性的奥秘》，四川人民出版社），阿丽克斯的居住空间同样在借助“常识”认定其社会边缘人的身份。阿丽克斯的住宅并不是正常的公寓房，而是旧厂房改建后的寓所。在西方的社会语境中，那是一种特定的空间：它们属于嬉皮士运动退潮后，那些一度决绝于美国中产阶级社会的青年重返规范生活的中转站。一如36岁的阿丽克斯不是个好女人，她也曾不是个“好孩子”。和所有情节剧一样，《致命的诱惑》与其说是一部伦理道德片，不如说仍是一个惩罚和放逐离轨者的故事。

IV. 类型嫁接术

作为一部谎言之上乘作品，《致命的诱惑》与其同类影片的最重要、最有效的叙事策略仍是类型的混用与嫁接。

早在影片还以家庭情节剧的类型模式讲述故事的时候，它已将某些恐怖片的元素悄然地编织在叙事的肌理之中。在影片的第二组合段，那个淫荡的周末，叙事人已在阿丽克斯的放荡之中投上了一点儿淡淡的威胁感：影片让阿丽克斯以欲壑难填的形象出现在观众面前，并且有意突出了她超常的精力。于是，它在诱发男性欲望的同时，也诱发着男性的阉割恐惧。一如西方民间传说中的吸血鬼形象，永远是一个欲壑难填、会将男人敲骨吸髓的女性形象的换喻。电梯上的一幕甚或以其性行为的直观方式提示着这一叙事意图。同时，在这一场景中，始终保持在

画面中的红色指示灯，亦引入了一种预警的味道。而当电梯停止在一个非正常的位置上，从而使摄影机获得了一个小角度的俯拍机位时，电梯井、楼道里幽暗的光照、因透视而变形的墙，使得那一景如同地狱的景象。

在阿丽克斯试图以《蝴蝶夫人》打动堂失败以后，毁车的一场中第一次引入了恐怖片中的形式系统中特有的元素：制造恐怖效果的电子声，而这一元素又与呈现在大全景、逆光中的阿丽克斯的黑色的身影结合在一起，从而使影片开始脱离情节剧的情感纠葛和道德评判，转而成为一个鬼怪与恐怖的故事。此后，阿丽克斯跟踪堂来到了后者的郊外住宅，对切镜头强化了这一类型的置换过程和修辞效果。正反打镜头在户内外切换：内景，以壁炉中的火光为主光源，橙红色的暖色调使户内充满了宁谧与温馨，贝茜和海伦身着白衣，归来的堂提着白色的小兔子，全家一片暖融融的欢乐；户外，夜投下冷调子的青紫光，穿着深色服装的阿丽克斯，她仇恨而酸楚地注视着户内，背后一处无依据的光源在她的金发上点染了一圈淡蓝的光环。此时，阿丽克斯的形象已带上了非人的味道。片刻之后，她奔离了窗前，似乎屋内的幸福景象使她目不忍睹。



◆ 《致命的诱惑》剧照

杀死小兔一场，段落刚刚开始时，便呈现在院落外、一个低机位的无人称视点镜头之中，给此场景罩上了被窥视、遭威胁之感。全景固定镜头如同一双冷酷的眼睛盯视着这和谐的、不设防的一家人。当他们归来时，同样从栅栏外、潜伏者的低角度拍摄海伦奔过画面，而后是堂走了过去。但在进入房间的贝茜尚未入画时，已切入一个室内镜头，那是一个无人称的平稳镜头，摄影机以一种非人的运动方式由房间深处向外平移过来。这已是恐怖片形式系统中的经典元素：“鬼视点”镜头，因为摄影机采用了一个没有人、也不可能有人去占据的机位角度，同时采取了暴露其机械特征的、非拟人的运动方式，同时伴之以制造恐怖效果或曰唤起恐怖认同的电子噪音。这时，贝茜入画。她几乎立刻被什么东西惊呆了；她恐惧地试探着向厨房摸索过去。切为厨房中的一个镜头，中景里，一只蒸腾的锅。此时，狰狞的声音效果和满脸恐怖的贝茜的反应镜头赋予了那只滚开的饭锅它本不具有的邪恶与威胁。这时平行蒙太奇再度出现：小海伦奔向兔笼，贝茜一步步走向炉台，在反复交替剪辑之后，海伦奔到兔笼前——空空如也的笼子，孩子一声惨叫：“兔子没有了！”贝茜壮胆掀开锅盖——沸水中一只血淋淋的兔子，贝茜发出一声非人的尖叫。两个空间相交在被妻子、女儿的喊声所震动、张慌不能两顾的堂身上。这一段落的叙事修辞效果有二：其一是对小兔形象与不设防的加洛克一家的认同；从而造成了其二：阿丽克斯的威胁性行为直接伤害了全家人，尤其是无辜的孩子和女人。至此，影片已成功地将一部家庭情节剧转换为一部恐怖片。

当然，成功的恐怖片那一半中最为精彩的段落是影片的最后一个大组合段。段落开始时，加洛克一家已变不设防为一座大敌当前、严加防范的城堡。因此当阿丽克斯突然出现在贝茜的浴室中的时候，她已不仅是一个疯女人，而且是一个幽灵、一个女巫。在阿丽克斯闯入之前，电影叙事人已刻意用特写镜头呈现水流旋转而下的浴缸的下水孔，以及滴水的龙头，对于一个熟悉美国电影的观众来说，这无疑是即将闯入的谋杀者的“前奏曲”。于是手持尖刀的阿丽克斯突然出现的时候，已没有人认为有必要弄清她的来意与动机。然而，作为谎言与谎言效果的有趣的一例，如果我们能逃离影院效果的控制，便不难发现阿丽克斯此行仍以威胁与发泄为目的。她没有、也不能伤害加洛克一家。但是，在“一次过”的电影观众的直观印象中，她确乎伤害了贝茜，而且在威胁她的生命。这一谎言效果是以妙用景别来完成的。首先，在这一场景中，两个女人都身着白衣，于是观众便很

大野实子、山田康雄、李国新

难从表现细部的特写镜头中将她们分辨开来，于是全景镜头表现持刀的阿丽克斯步步逼向贝茜，而后则是近景呈现阿丽克斯恶毒诅咒的面孔，反打同样为在恐怖中变形的贝茜的面庞。特写镜头呈现一把尖刀反复划开白衣，刀刺破皮肉，鲜血渐渐浸了出来，反打为贝茜扭曲的面容；切为阿丽克斯抽搐的脸。没有人怀疑疯狂而残酷的阿丽克斯在用刀尖割伤贝茜，但事实却是阿丽克斯在自伤，她抽搐的面容表达的是痛觉，而不是邪恶，因为躲过修辞陷阱的观众不难在其后的镜头中看到鲜血正滴下一只赤脚——是阿丽克斯，不是贝茜没有穿鞋子。此后，阿丽克斯向贝蒂扑去，刀尖仍是刺向贝茜头两侧的墙壁，对此惟一的解释是她并不想“真的”杀害贝茜，因为车祸之伤未愈的贝茜毫无反抗能力，阿丽克斯的行为只是威胁与泄愤。但这一动作以短镜头快速剪辑在一起，以使观众不能分辨刀的刺点。于是堂扑上来时，观众相信他是在挽救自己和妻子的生命。浴缸终于成为谋杀的经典场所，但不是用来杀害贝茜，而是用来杀害阿丽克斯的。透过浴缸中的水拍摄挣扎的阿丽克斯无疑使她的形象充满了丑恶与狰狞。当堂身带刀伤、筋疲力尽地向后倒去时，水中的阿丽克斯嘴里正吐出最后一串气泡，一缕淡淡的鲜血缓缓散



●タンの妻・フラン・アチ

◆《致命的诱惑》剧照

去。当水面恢复了平静时，睁着双眼的阿丽克斯的脸是如此地安详、美丽。这是恐怖片的又一惯例：当被恶魔、吸血鬼附体的女人或僵尸一旦被降服/死去时，她/它狰狞的面容就将焕发出一种异样的光彩与美丽。此时，漂浮在浴缸中的阿丽克斯已不是一个被杀的女人（尽管可能是个疯女人），而是一个非人的异类。但这还不够，电影叙事人要她死而复生，要她去死两次。首先，死而复活正是女巫与魔鬼们的把戏；其次，如果贝茜杀死阿丽克斯，就难免有情杀之嫌；如果堂杀死她，亦有灭口的嫌疑。于是，阿丽克斯必须死两次，分别死于丈夫和妻子，杀人者的惟一动机便成了驱逐入侵者、保卫神圣的家庭。这样，当复活的阿丽克斯在震耳的电子噪音中翻身从浴缸中一跃而起的时候，持枪的贝茜准确地将她一枪击毙。邪恶的、危险的单身者与离轨者终于被驱逐了，被关闭在家庭/圣城堡的彩镶门外。中产阶级富足的、自鸣得意的世界令人安心地再度降落在如茵的草坪上。当单身职业妇女的形象渐次成为女巫与恶魔时，家庭主妇/郊区住宅的女主人便再度入主西方表象世界的前景之中。

一如女性主义理论始终是一种政治理论，女性主义的电影理论与实践也始终是激进的、毁灭快感的〔英〕劳拉·莫尔维：《视觉快感与叙事性电影》，见《影视文化》第1期〕。一部成功的、充满快感的世俗神话，一部利用女性表象遮蔽女性真实、阻断女性记忆的影片也势必存在其意识形态目的。一场全方位的意识形态倒退无疑将以女性和关于女性的陈述为其突破口。如果“我们”不能将罗莎们彻底地重新囚入阁楼，“我们”至少可以御之于家门之外。如能将她们砌死在城市的地基里就更好，“我们”——男人将在其上继续“人类”文明之城。于是，作为一个女性的话语主体，要漫步在这座城池之中，“既不被看到，也不被逮住”，同时要“寻找一条超越符码之路”，便更加艰难了〔劳拉蒂斯：《从梦中女谈起》，载《当代电影》，1988年第6期〕。但是发现网罗之所在，以详尽的文本分析去破解谎言的叙事肌理仍是必需而有意义的。《致命的诱惑》中真正“致命”的并不是女性主义自身。

第三节 《沉默的羔羊》： 好莱坞的新策略

《沉默的羔羊》

The Silence of the Lambs

导演：乔纳森·德米

编剧：特德·泰利

根据托马斯·哈里斯同名小说改编

摄影：塔克·弗基莫托

主演：朱迪·福斯特（饰克拉丽斯·斯塔林）

安东尼·霍普金斯（饰林克特·汉尼巴尔）

影片获1992年奥斯卡最佳影片、最佳导演、

最佳改编剧本、最佳男女主角五项奖

1. 性别角色与叙事策略

《沉默的羔羊》在1992年的奥斯卡角逐中一举夺魁，似乎并非出人意料之举。其获奖前的轰动的票房，已在相当程度上预示了影片的“辉煌前景”。但令观者略感诧异的是，在一部好莱坞的夺魁之作中竟然出现了一位女英雄——克拉丽斯·斯塔林。她不是情节剧中柔肠百回的多情女子，不是恐怖片中的女巫和恶魔，不是被污辱与被损害的弱女子。她是影片中真正的行为主体，是惩恶扬善的英雄，是她、而不是粗犷勇武的男性警官或足智多谋的FBI的官员，最终战胜了凶残狡诈的变态杀手——杀人剥皮的“野牛比尔”。似乎好莱坞获得了一次“革命性的进步”：因为在此之前，依照好莱坞电影不成条文、但不可更动的规定，女性是影片叙事体中恒定的客体。“在经典电影中……一个女人除非在很短暂的时间内，不能成为一个寻找者、搜索者，不能置身于执行行动的位置上，不能像男人那样通过行动证明自己。她始终被别人、而不是她自己规定、估价，即她只能作为客体。”[布里斯·汉德森：《〈搜索者〉：一个美国的困境》，载《当代电影》，1987年第4期]除了在“爱情故事”中，她永远不可能成为普罗普或格雷马斯的行动者/出发者/主体[动素，一译行动元，语出自格雷马斯。见格雷马斯：《行动元、角色和形象》，见张寅德选编：《叙述学研究》，中国社会科学出版社]（即使在“爱情故事”中，一个作为行为主体/主动追求者的女人也只能是一些边缘人、一些古怪的“个例”）[参见《〈阿黛尔·雨果的故事〉：一个心灵



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照

的病案个例》，她只能成为男性行为、欲望的对象，成为男性观众欲望目光的承受对象。在经典的好莱坞电影中，观众是通过对于男主人公的目光与男主人公行动的双重认同来获得其观影快感的〔〔英〕劳拉·莫尔维：《视觉快感和叙事性电影》，《影视文化》，第1期〕。而在《沉默的羔羊》中，克拉丽斯出演了搜索者与行动者，而且最终是她高FBI一筹战胜了恶魔——野牛比尔。从故事层面上看，似乎是克拉丽斯/一个女人战胜了变态杀手/一个男人，从而拯救了另一个女人/无辜而无助的凯瑟琳。似乎在作为社会运动、艺术实践和学术变革的女性主义的冲击下，好莱坞电影也终有了它洗心革面的一天。

果真如此吗？不然。骄傲的好莱坞尽管在20世纪70年代获得了“新”好莱坞的称号，但在笔者看来，新好莱坞较之老好莱坞，并无任何本质区别。一如笔者曾指出的，新好莱坞之“新”，只在于多了几许有限的宽容，添了若干温和的反讽而已〔参见《〈代罪羔羊〉：阶级、性别与情节剧〕。不妨对《沉默的羔羊》作一细查。可依照K.麦茨的大组合段理论〔See Metz, *Film Language*, New York, Oxford University Press, 1974〕对影片作一一览表：

1. 场景。序幕。克拉丽斯在越野训练场地。
2. 段落。于行为心理科克劳弗处接受任务。
3. 段落。初会齐顿医生。初访林克特·汉尼巴尔。
4. 非时序括入镜头。童年，对父亲的回忆。
5. 场景。FBI资料室。
6. 场景。“你自己”库房。
7. 段落。雨夜二访林克特。
8. 场景。比尔诱捕了第六个受害者。
9. 描述性组合段。受训。
10. 线性叙事组合段。往返弗吉尼亚，调查比尔的第六个受害者。
11. 场景。博物馆。调查蛾蛹。
(中有一非时序括入段落。童年，父亲的葬礼。)
12. 描述性段落。比尔巢穴。
13. 场景。电视报道凯瑟琳被绑架。
14. 段落。三访林克特。与齐顿冲突。



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照

15. 场景。比尔和凯瑟琳。
16. 线性叙事组合段。齐顿、马丁议员与林克特的“交易”。
17. 段落。四访林克特。
18. 叙事组合段。林克特越狱。
19. 叙事组合段。克拉丽斯分析案情、调查，发现真相。
20. 交替叙事组合段。
 - a. 凯瑟琳试图自救。与比尔冲突。
 - b. 克拉丽斯继续调查。
 - c. 克劳弗和突击队行动。到达“现场”。失误。
 - d. 克拉丽斯追杀比尔。
21. 段落。
 - a. 克拉丽斯获得特殊警官身份。
 - b. 林克特迎击齐顿。

在这叙事组合段的一览表中，不难看出，追杀野牛比尔尽管是影片中核心被述事件，但它却不是占据影片最大时间块面的事件。杀手比尔直到第八个独立语义段才出现在银幕上，而直到第二十一个，也就是结局段落中才出现在克拉丽斯的视阈中。而占据了影片最大时间块面的是克拉丽斯与林克特/获最高荣誉奖的精



◆ 《沉默的羔羊》剧照

神分析医生/变态杀手/“吃人的汉尼巴尔”间的较量。事实上，影片男主角是林克特而不是比尔，因此也是霍普金斯与朱迪·福斯特双双登上了1992年度奥斯卡影帝与影后的宝座。在故事层面上，克拉丽斯奉克劳弗之命去见林克特，而在她接受任务时，她甚或对任务本身不得要领。当克劳弗以一句告诫结束了他的训令——“不要回答他的问题，不要谈你自己。记住你的任务”——时，接上去的是克拉丽斯一句困惑的问话：“那是什么？”一如影片中为齐顿和林克特一眼识破的，克劳弗之所以选中克拉丽斯来执行这一特殊任务，与其说着眼于她优异的成绩，不如说着眼于她的娇柔与美貌，着眼于她对“八年未接触过女人”的林克特



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照

可能造成的“生理效应”。至此，克拉丽斯之于FBI的角色并没有超过女人的传统角色：作为一个色情观看的对象，作为一条“媒鱼”。正是在这个意义上，《沉默的羔羊》成了一个经典的好莱坞故事：一个小人物偶然被卷入了一个巨大的黑幕（或危险）中，他（她）困惑、无助，屡陷险境，终于在危急关头迸发出了超人的力量和勇气，化险为夷。然而克拉丽斯改写了这个为她而预设的“情节”，把它变为自己与林克特间意志与智慧的较量。但克拉丽斯凭借她意志与智力则不能、也不可能在任何意义上战胜具有超人智能的恶魔林克特，可她毕竟赢得了后者的某种赞赏、甚或爱怜。于是，林克特开始以一种智力游戏的方式主动诱导克拉丽斯去发现比尔的线索。事实上，在影片《沉默的羔羊》里，比尔是叙事体中、是克拉丽斯与林克特的“个人”游戏间的谜样（阐释）符码 [Roland Barthes, *S/Z*, London, 1975. 可参见孟悦等编《本文的策略》，花城出版社]，而林克特将“谁是野牛比尔”、“他在哪里”的谜语转换为“他为什么杀人”。这便是发生在故事层面上的事件。

然而，林克特为克拉丽斯所提供的第一条线索——他的前病人墨菲——将克拉丽斯引向了一处名曰“你自己”（You Self）的库房，在那里，克拉丽斯将力不胜任地开启一扇经年锈封的铁门，在其中发现令人“恐怖”而后“兴奋”的秘密。正是在“你自己”这个名称中包含着影片叙事中最重要的意义符码之一 [Roland Barthes, *S/Z*, London, 1975, 可参见孟悦等编《文本的策略》，花城出版社]，它标明了影片的另一重被述事件。正是后者，而不是表层叙事中的前者，确认了克拉丽斯“正确”



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照

的性别角色。在这另一重被述事件中，克拉丽斯确是在林克特的诱导与暗示下行动，影片也以同一方式组织起它的行为符码。但克拉丽斯与林克特之个人游戏的真义在于，林克特窥破了克拉丽斯行为背后的潜意识动机，他以比尔为饵迫使她接受了一次针对她个人的精神分析：他迫使她直面她童年的创伤记忆，并迫使她将其发之而为话语（在精神分析的治疗程序中，这是治愈的第一步），同时他以自己的话语将克拉丽斯的潜意识动机转换为意识层面中的自觉（“潜意识是他人的语言”），进一步在双重移置与搬演中，使克拉丽斯结束了心理的固置与羔羊的梦魇。于是，故事的第一层面上，克拉丽斯与林克特的意志较量，同时呈现为第二层面中作为患者的克拉丽斯对医生林克特的抗拒。在两个层面上最终的胜利者都是林克特，而不是克拉丽斯。这才是克拉丽斯在影片叙事体中所充当的真正角色：她不仅始终只是在男人——克劳弗和林克特的指导与暗示下行动，更重要的是，在故事的第二层面上，充当的仍只是弗洛伊德的经典场景中杜拉〔雅克·拉康语，转引自《文本的策略》〕的角色，一个为男人所分析、所定义、所拯救的少女。《沉默的羔羊》由此而以惊悚片之类型取代了传统的惊险片。对前者说来，叙事体中的恐怖来自于潜意识的黑暗，而在后者，恐怖则来自现实的威胁。

II. 精神分析与电影话语

《沉默的羔羊》正是在双重被述事件上结构起影片中两条关于克拉丽斯的、互逆的叙事动作：其一是前行的，克拉丽斯以超人的毅力和勇气追查、追杀野牛比尔；另一条则是回溯的，比尔杀人剥皮案不断地迫使克拉丽斯回到她的童年，回到那一创伤记忆的时刻。那一创伤情境是围绕着影片核心的象征符码〔(奥)S. 弗洛伊德：《精神分析引论新编》，北京，商务印书馆〕——羔羊而展开的。在克拉丽斯的记忆中，那是在一个早春的黎明尖叫哀号的一栏待宰的羔羊。她打开羊栏想放走它们，但它们太过弱小，还不会逃走，她抱走了其中一只，“起码可以救下一只”，开始了绝望的奔逃。但她和她的羊羔很快被捉到了——她被送进了孤儿院。“你的羊羔呢？”林克特曾残忍地追问。“给杀了。”事实上，宰杀羔羊这一创伤情境在克拉丽斯童年记忆中已经过了一次移置或曰转译：在克拉丽斯的潜意识中，待宰的羔羊正是她自己的形象。在一种潜意识的认同与自居中，克拉丽斯以宰杀羔羊的情境置换并遮蔽了一个更为惨痛、深刻的创伤时刻，那便是父亲的死——漫长而痛



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照

楚的死亡，“他很壮，拖了一个月”，和一个无母失父的小姑娘（10岁）的惊惧、绝望与痛苦无助。“母亲死后，父亲就是我的整个世界。”当她抱起一只羔羊在寒冷、饥饿和恐惧中绝望奔逃时，她是在想像中救下自己，她没能做到。于是，这一创伤情境在双重意义上构成了克拉丽斯的心理固置。〔奥〕S. 弗洛伊德：《精神分析引论新编》，北京，商务印书馆。并见《梦的释义》，辽宁人民出版社〕首先，在精神分析的话语中，一个在童年时代失父的少女，意味着她无法成功地通过女性的俄狄浦斯阶段〔奥〕S. 弗洛伊德：《少女杜拉的故事》，中国民间文艺出版社〕，意味着她不能成功地解脱俄勒克特拉情绪的萦回，意味着她无法在心理上健康地长大成人；其次，在关于羔羊的情境中，克拉丽斯在另一重自居中将她寻父、呼唤拯救者的愿望内投诸己，于是，她以一种无法解脱的内疚与自责，置换了潜意识中的惊惧、怨憎与绝望。事实上，这也正是克拉丽斯之职业选择的更为深刻、内在的动机。而当她偶然介入了野牛比尔杀人剥皮案时，罪犯的杀人方式触动了克拉丽斯的创伤记忆，于是，关于创伤的初始情境被再度置换了。这一次，羔羊成了落入比尔魔掌中的无辜少女，成了



◆ 《沉默的羔羊》剧照

潜意识中的10岁的克拉丽斯，她必须救下她们，“至少是其中一个”。只有这样，她才能永远地摆脱梦魇，彻底治愈她那血淋淋的创口。而林克特之于克拉丽斯最重要的意义，在于他将克拉丽斯行为的潜意识动机及这一置换存在发而为意识、而为语言：“你常常在黑暗中醒来，听到羊羔在惨叫。”“如果你救下了凯瑟琳，你便再不会听到羊羔的叫声了。”于是他为克拉丽斯提供了搬演和再现那一创伤情境的契机——将她、只有她引向比尔的巢穴。关于克拉丽斯的、互逆的叙事动作因之而成为同一的：只有找到比尔，救出凯瑟琳，克拉丽斯才能重回那一创伤情境，从那一时刻救出无助的羔羊、救出她自己，从而永远结束心理固置，治愈创伤。

事实上，这一“少女杜拉”式的叙事主题，在片头段落便以电影话语的方式呈现出来。影片的第一个镜头起始于冬日清冷的天空，摄影机缓缓地移拍着光秃的树冠，而后沿着一棵大树降落下来，呈现出树丛间一片荒凉的旷野，画面上，克拉丽斯正在奔跑。这是FBI越野训练场。但此时，影片的观众尚未获得相关语境以确认这一空间的性质，而福斯特此时的造型形象：穿着训练服，头发随意束在脑后，给了她一个迥异于此后那个成熟、迷人的青年妇女的形象，她宛如一个小姑娘，一个在荒野中奔跑（也许是奔逃？）的小姑娘。当她拖起地上的一条粗绳、同时四顾张望时，她又似乎在追踪、寻找。她在逃离什么？或在追寻什么？当她跑向景深处，从而离开了训练场时，摄影机再次以一个下降动作，给出了一个注脚式的答案：当摄影机又一次沿着一棵大树降下时，依次呈现出钉在树干上的标示牌。它们是：受伤(hurt)、痛苦(agonny)、疼痛(pain)、爱它(Love-it)！它们钉在训练场的入口处，无疑是一些受训口号，但同时，它无疑也是影片中的一组意义符码。在空间关系上，它以视觉方式标明了克拉丽斯所逃离的，但在影片的意义层面上，克拉丽斯所渴望逃离的，当然不是肉体的，而是心灵的受伤、创楚与疼痛，那才是她无法去爱，而必须逃离的东西。

作为《沉默的羔羊》中的一个结构性的形式因素，是将克拉丽斯始终呈现在视觉的下降动作中，其作为一种电影话语将克拉丽斯追寻比尔的过程同时呈现为一次心灵的回溯/下降过程。除却尾声，影片的每一重要场景都将在场面调度中将克拉丽斯呈现为下降动作：她总是在走下一级级楼梯，而从未呈现她拾阶而上。有趣的一例是，她第一次去“会”林克特时，影片在全景镜头中呈现出她走下盘旋的楼梯，而当她与齐顿一起登楼而上时，一个双人中景镜头却在跟拍中略去了

◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照

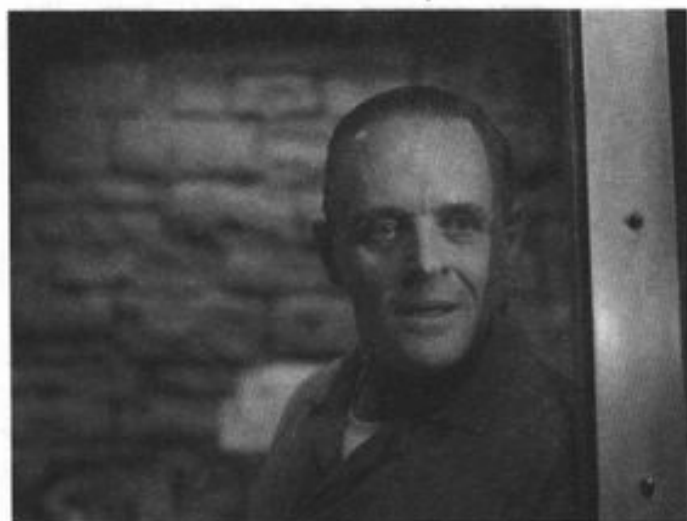


空间与上升感。当她来到一个博物馆，试图验证被塞人遇害者口中的蝶蛹时，摄影机以一个始自陈列在大厅中的、恐龙头骨的摇降镜头，依次沿着恐龙的颈骨降下来，同时在一个俯拍角度中呈现了在数具恐龙骨架中穿行的克拉丽斯。这以后，她将再度走下一处楼梯。

同时，这一场面调度中的下降动作，始终在将克拉丽斯引向某种洞穴样的空间：狭小、幽暗、闭锁，引向某种迫近的危险。这确乎是一种现实的威胁——克拉丽斯在接近林克特/“吃人的汉尼巴尔”，克拉丽斯在接近野牛比尔之谜的谜底，同时，或许更重要的是，随着克拉丽斯对比尔杀人案介入愈深，她愈临近了她试图对自己遮蔽的心灵“黑洞”，那不堪负荷的创伤情境。正是在片头段落中，当克



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照

拉丽斯离开了训练场，反打镜头呈现出FBI的一所办公大楼（这一镜头切换，在视觉完成了荒野的错觉向文明场景的转换）。稍顷，大全景镜头中，观众看到克拉丽斯在走廊的玻璃墙壁内逆人群而行，进入了大楼。继而她跟在一个着红衣的高大男人背后走进了电梯，电梯内已站满了男警官。这一场景在视觉上构成了娇小的克拉丽斯与高大、魁梧的男人们之间喜剧式的对照。同时，男人们一色的红上衣成为环绕着克拉丽斯的环境色彩因素，因之而成为一个预警的信号：克拉丽斯正临近某种危险。这一危险的性质将很快在克劳弗的办公室中得到确认。当克拉丽斯随意打量着办公室中的陈设时，与一个在她背后的摇转镜头同时，她逆转向镜头，突然她的动作停止了，她背着的双手无力地垂落下来，她似乎被什么震惊



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照

了，与此同时摄影机推上去，推为克拉丽斯的近景。接着一个反打镜头呈现出对面墙壁上贴着的数十张照片和一份剪报。镜头再度切换为克拉丽斯，又一次推为克拉丽斯的正面大特写——她的眼中充满惊惧。反打为对面的墙壁，镜头摇落，逐一呈现出一张张令人恐怖的照片，那是在身体的不同部位被剥去皮肤的少女的尸体，镜头落在那张剪报上，标题赫然醒目：比尔第五件杀人剥皮案。

而克拉丽斯一“访”林克特的场景中，当克拉丽斯与齐顿临近牢房时，在他们走下楼梯的下降动作之后，镜头反打为一扇充满画面的、涂为火警红色的铁栏，略宽的红色门框几乎与画框重合，而这一人口处为一片红光所照亮。稍顷，克拉丽斯与齐顿来到门前，进入了这片红光区。也就是在这里，齐顿带着一种施虐狂的快感对克拉丽斯说起林克特如何咬烂了一个女护士的脸、吞下了她的舌头，而且“当他这样做的时候，脉搏也没有超过80次”。当克拉丽斯端详着那无疑十分狰狞的照片时，一个特写镜头将她的脸呈现在一片预示危险的红光中。在克拉丽斯进入铁栏之后，一个接近360度的摇镜头，伴着一种压抑的电子声，依次呈现了这一特定的空间：红光中的一排监视器（高科技/监禁）、一个兽笼式的牢房、一个呆坐的黑人看守、他背后另一警官正将弹夹插入手枪（暴力的另一张面孔）、又一个黑人看守。这一环拍镜头同时传达出克拉丽斯特定的幽闭恐惧感。接着克拉丽斯通过了又一扇铁门，进入了监禁区，那是一个狭长、阴森、为电子声和变态罪犯的号叫及回声所充满的洞穴式的空间。在这个洞穴的尽头，一个偷窥者视点般的90度摇镜头，呈现出林克特：一个目光灼灼、奇诡凶残的恶精灵式的形象。

“你自己”库房似乎是更为典型的一幕。由于年深日久而锈死的升降式铁门，被克拉丽斯用千斤顶撬开了一道窄缝，她必须躺在地下才能钻进门内。这一特定的造型因素突出了那一空间的洞窟感。当她进入门内时，锈铁的尖角撕破了她的裤腿，受伤的部位渗出了鲜血。在这一黑暗、充满未知的威胁的库房内，克拉丽斯手电筒有限的光环照亮一个邪恶的飞鹰雕像，一些堆积着的、如同人体残肢的陈列模特，一架悠然打开琴盖的钢琴，而后是一辆为红白条纹的遮尘罩罩住的轿车。克拉丽斯揭去罩布，再度遇到难于打开的车门。切换为晃动的手电筒光源中，一个从轿车内部拍摄的镜头，强调了那一幽闭的狭小空间。克拉丽斯打开车门，探进头来。她终于战栗地揭开了角落中的一块红绸，显露出来的，是一个已成干尸的男人浓妆艳抹的人头。不必详述在第20个大组合段中，克拉丽斯如何一步步地



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照

深入了野牛比尔的、名符其实的洞穴，击毙了比尔，并从洞穴中的洞窟救出了凯瑟琳。

与上述下降动作和洞窟式的空间相匹配的，是在第三、四、十四、十七克拉丽斯“造访”林克特的段落中，大部分呈现克拉丽斯的画面，都将摄影机的机位选取于铁栏之内。它使铁栏成了这些场景中克拉丽斯所在的画面里一个常在的前景，同时，它借助电影语言特有的混淆、倒置空间的能力，在克拉丽斯与林克特同在场的场景中，将克拉丽斯同样呈现为被监禁者：一个黑暗记忆与创伤情境的心灵被囚者。第十七段落、克拉丽斯最后一次会见林克特时，取位于铁栏内的、跟摇拍摄绕铁栏焦躁踱步的克拉丽斯的镜头，将克拉丽斯呈现为一个笼中困兽式的



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照

形象，而相反安坐在“笼”内的林克特的画面，略去了铁栏的前景却别有一份悠然、自在与安详。

影片也正是用这样一系列结构性的电影话语，将克拉丽斯呈现在一个特殊的精神分析的情境中，确认了她在这一故事中作为“杜拉”的真实身份。

III. 父亲·离轨者与意识形态

《沉默的羔羊》以电影化的精神分析的话语，将克拉丽斯缉拿野牛比尔的故事呈现为一个遭受心灵创伤的女性获得治愈的故事。于是，影片同时将克拉丽斯发现真凶的过程呈现为一个寻父的过程。在精神分析的话语中，父亲，不仅意味着一个少女的上帝、她潜在的欲望对象，而且是她惟一的、必需的成人之途。但克拉丽斯是一个少年失父的女人，因而是一个有着内在匮乏的女性。她要想成功地获得治愈，必须重获父亲的形象，而后才能解脱她的俄勒克特拉情结。于是，文本在其意义层面上为她设置了三个父亲的形象。



◆ 《沉默的羔羊》剧照

首先，自然是她的生身之父，他呈现在影片仅有的两个插入段落/闪回之中，出现在克拉丽斯感到恐惧与迷惘的时刻，而且以特定的视觉方式将闪回段落的切入流畅地连接在现实时空之中。于是，它成了克拉丽斯心理现实的直观呈现：尽管经历了漫长的岁月中每一现实痛苦的时刻，她仍会内在地、本能地呼唤父亲的庇护与依托，这将她确认为一个尚未在心理年龄上长大成人的小姑娘，同时，每一现实创伤的时刻，都成了那一使她遭到心理固置的创伤情景：父亲之死的重现。影片中第一次出现克拉丽斯对父亲的闪回，是在她几乎是逃离了齐顿的监狱医院之后。她强忍着夺眶而出的泪水和几乎使她窒息的呕吐感奔出了大门。特写镜头中，她一摆头似乎要挣脱令她痛楚的思绪。镜头反打为对面一辆白色的轿车，同时不稳定地推上去；再度切换为克拉丽斯的特写，她神情恍惚地向前走去，反打为白轿车的推镜头；未经任何转换，切换为一面墙壁的平移镜头，摄影机摇移过墙壁，沿着一幢简陋的房屋白色门廊向前推去；又一次切换为现实时空中克拉丽斯的镜头，她的眼中满噙着泪水；接着切换为白色门廊前的推镜头，可以看到一辆黑色的警车，一个中年警官走下车来。镜头反打，童年的克拉丽斯满面笑容地奔来，投入了父亲的怀抱。父亲抱起她，打着转转，伴着克拉丽斯稚气的声音：“爸爸，你给我买糖了吗？”父女手牵手地向屋中走去。镜头切为门前公路上的一辆黑色轿车，继而镜头升拉入清冷的天空。当镜头笔直地降落下来的时候，已是在现实时空中，克拉丽斯俯身在那辆白色轿车上，无助地哭泣。镜头陡然切换为一个训练场景，带着目镜的克拉丽斯在专注而狂热地射击——无疑是一次宣泄。而第二次闪回，则呈现在比尔第六个受害者的家中。为了逃开某种心理压力，也为了逃开当地警察对一个女警官惊异、厌恶和挑逗的目光，她侧身向内室望去：在两扇半开的门的缝隙间，呈现出克拉丽斯的近景，反打为她的视点镜头，一个黑衣男人在弹奏风琴，摇为痛心的死者家属，屋角处堆放的祭奠的鲜花。切为克拉丽斯，她悲怆而木然地推门向里走去；反打为克拉丽斯视点中的推镜头，但已是另一处摆满了鲜花的狭长的灵堂；切为克拉丽斯，她仍笔直地向前走去；反打为灵床上，一个中年男人的尸体；切为另一方向上死者的近景，稍顷，童年的克拉丽斯走向前来，她俯身亲吻了父亲的面颊。此时，克劳弗的声音将她唤回了现实，她仍俯身在半开的门前。两个闪回段落，都在对切镜头中呈现了童年情境和成年的克拉丽斯的并置，那个10岁的小姑娘永远在段落的最后一个镜头中才出现在画



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照

面上。于是，影片以视觉方式呈现了那一创伤情境的固置。它始终是克拉丽斯最重要的心理现实。追杀比尔的过程由是而成为一个寻父、并以自居的方式解脱失父之痛与恋父情结的过程。

文本为克拉丽斯设置的第二位父亲，便是林克特/“吃人的汉尼巴尔”。事实上，这也是影片最重要的被述事件之一。林克特为克拉丽斯所做的精神分析，其最重要的成功之处，不仅在于他帮助克拉丽斯将她自己/羔羊置换为凯瑟琳，将夺去父亲的凶手/羔羊的宰杀者置换为野牛比尔，更重要的在于他将克拉丽斯对父亲的情感与依恋，在相当程度上移置到自己身上。在他们的四次较量/精神分析过程中，他通过诱导克拉丽斯的情感，渐次成功地与克拉丽斯建立起一种类父



◆ 《沉默的羔羊》剧照



◆ 《沉默的羔羊》剧照

女关系，一种弗洛伊德意义上的潜在的欲望关系——“人们会说我们相爱了”与权威崇拜关系——“我来这里就是为了向你请教，看我是否合格。”如果说在三、七、十四段落克拉丽斯对林克特的“拜访”中，尚存在着意志的较量/潜意识的抗拒的话（在第十四段落中，克拉丽斯确一度略占上风，她触动了林克特的弱点：他对一扇窗、一扇看得见风景的窗的渴望），那么，第十七段落中，她只剩下了恳求：“你对我讲过真话。继续对我说真话吧！”“告诉我他的名字，博士！”而林克特对于克拉丽斯的指点，则完全出于一份父亲式的爱恋/欲望。当克拉丽斯吐露了她创伤记忆的全部，林克特那在顶光中、透明面具般的脸绝无仅有地柔化了，泪光似乎浸润了他的眼睛，他垂下头，由衷地低语：“谢谢你，克拉丽斯。”在他们分手的时刻，特写镜头呈现出他们的手接触了，“吃人的汉尼巴尔”的一个手指轻柔地抚摸了克拉丽斯的一只纤指。克拉丽斯显然领悟并承受了林克特这份父爱。后者在野牛比尔案的绝境中，充当了克拉丽斯一直在吁请的父亲：一份权威的指点、一缕温情的回护。影片的尾声中，林克特打来了电话。克拉丽斯拿起话筒，以一种公事化的口吻说道：“斯塔林。”话筒中传来林克特的声音：“克拉丽斯，羔羊不再尖叫了？”刹那，克拉丽斯的声音为稚气与依恋充满了：“林克特博士！你在哪儿？”克拉丽斯的正面中景切换为一个反打中的全景镜头：画左2/3是FBI礼堂的隔板，画右1/3处，克拉丽斯怯生生地侧身张望，一反她惯常的矜持与羞涩，脸上充满了孩子气的渴望。当林克特放下电话之后，克拉丽斯仍紧握话筒，反复呼唤他的名字，此时，摄影机渐次由克拉丽斯渴望的大特写镜头拉开去。是林克特在克拉丽斯这段特殊生活中充当了极为特殊的父亲角色，他在把克拉丽斯重变为一个小姑娘的同时，使她在情感的移置中成功地战胜了心理固置，长大成人。

作为这一有着双重、互逆的叙事动作的文本中若干组互逆形象之一的，是与林克特相对应的第三位父亲——克劳弗。作为FBI行为心理科和调查野牛比尔案件之负责人的克劳弗无疑是文本中的权威形象，是克拉丽斯行动之发出者。在影片的意义层面上，他显然充当着象征秩序中的“父亲”角色。不仅如此，他与克拉丽斯之潜在的、俄勒克特拉式的欲望，则成为林克特对克拉丽斯行为的精神分析内容之一。也是林克特明确了克劳弗之于克拉丽斯的现实意义：“他给了你机会，帮助你开始事业。”事实上克劳弗同时也给了克拉丽斯机会，使她得以在林克特的指点下真正搬演那一创伤情境。影片的尾声中，克劳弗索性出演了克拉丽斯

之父的化身、或曰代言人式的角色：“我为你感到骄傲。”作为克拉丽斯与林克特之视觉动机的复现，特写镜头中，克劳弗的大手将克拉丽斯伸出的小手握在掌中。

正是林克特与克劳弗这组作为罪犯与执法者的、互逆的父亲形象的设置，将克拉丽斯钉死在好莱坞传统的意义范畴中：她仍是父亲的女儿，父权的意识形态之印证者。她始终在父亲们的荫庇与指点下行动，她只是潜意识中恋父/寻父欲望的执行者而已。于是，心理化/借助精神分析的话语，便成了文本中重要的意识形态运作之策略。

而《沉默的羔羊》中，意识形态运作策略最为有趣的一点则是离轨者的选取和命名。尽管在故事层面上，主体/克拉丽斯周旋于两个罪犯：林克特和野牛比尔之间，或者更为准确地说，是尝试通过其中一个找到另一个。然而，一旦克拉丽斯与林克特建立起心理症患者和精神分析医师、父亲和女儿的关系，林克特——这个获最高荣誉奖的精神分析学家/中产者/白种男人罪犯，就无疑获得了文本的特赦：他不仅不再是罪犯，相反成了拯救者。如果说，他在文本叙事中仍会引发焦虑/无名之恐怖的话，那么他也更多是作为“吃人的汉尼巴尔”，象征着观众潜意识中的黑暗/弗洛伊德所谓被吞噬的恐怖，而不是一种现实威胁。真正的、唯一的罪犯是野牛比尔。

依照M.福柯的论述，任何社会都内在地需要它的离轨者。离轨者的命名与放逐，是社会权力得以正常运作的重要保障。社会通过对离轨者放逐，象征性地纯洁了社会机体，同时使未遭放逐者确认了他们社会主体的地位，增强了社会的向



◆ 《沉默的羔羊》剧照

心力。而离轨者的选择与命名则是依据不同的社会需要来更动与确认的〔法〕Michel Faulcaut, *The Archeology of Knowledge*, London, 1972, 可参见〔美〕伊·库兹韦尔《结构主义时代》, 上海译文出版]。一部叙事文本中离轨者的命名, 本身便是一种明确而有效的意识形态行为, 其放逐式便成了阿尔图塞所谓对难于或无法解决的社会困境的“想像性解决”〔法〕阿尔图塞:《意识形态和意识形态国家机器》, 见《当代电影》1987年第3、第4期]。好莱坞电影作为主流意识形态的良载体, 其显著优势之一, 便是对文本中的离轨者的准确选取与命名。考察一下野牛比尔之形象构成将是十分有趣的。此形象呈现在《沉默的羔羊》之中, 首先是作为一种无名的恐怖力量, 一个“连锁杀人案”的制造者, 一个变态杀手。简言之, 一个可怖的疯子。因为, 依照一种主流意识形态话语的表述, 西方社会已成功地消灭了冉阿让式(为了一块面包, 为了基本的生存)的犯罪〔法〕维克多·雨果《悲惨世界》中的人物], 当代“民主社会”的罪行来自疯狂、变态与精神病。于是, 疯子、“碎尸客杰克”〔英国著名的杀害女性而后碎尸的连续杀人案]成为经典的离轨者。而后, 由“你自己”库房中浓妆艳抹的人头、林克特、齐顿和议员马丁之间的“交易”, 将匿名的杀手野牛比尔进一步确认为一个特殊的疯人: 一个同性恋者。叙事人有意以一个警察对克拉丽斯的追问: “这么说, 那俩人是同性的一对儿?”来强调比尔的这一特定身份。影片中最完整的戏剧段落(20组合段)之始, 以一个蒙太奇段落表现比尔在为自己精心化妆, 同时口中喃喃说着属于女性角色/妓女的污言秽语。这正是文本之策略的高妙一招: 在当代西方社会, 正是作为少数人群体的同性恋者充当了世俗道德与日常生活的意识形态的被唾弃者与离轨者, 成为压低的耳语、富于暗示的目光中传递的肮脏的秘密。而与末日预言与恐惧相叠加的关于艾滋病的话语, 压倒了一切科学的证明与解释, 将同性恋者确认为人类劫数的执行人。于是, 一个同性恋的疯人, 便成为了一部世俗神话/影片离轨者的最佳人选。然而不仅如此。野牛比尔作为文本中的主体克拉丽斯的敌手/反主体, 同时也是一种用以定义克拉丽斯的因素。因此, 叙事人以另一“文本的诡计”为这一离轨者的形象添加了一些别的成分。在影片的叙事过程中, 始终以话语方式将比尔确认为一个中年男人, 林克特提到了他曾反复递交过施变性手术的申请, 但同样强调了他已遭到了拒绝。正是在这一前提下, 产生了克拉丽斯之战胜比尔, 是一个女人战胜了邪恶的男人的错觉。围绕着比尔的变性愿望, 影片组织起它的一组对称、互逆的阐释符码〔Roland Barthes,

S/Z, London, 1975, 可参见孟悦等编《文本的策略》, 花城出版社]; 蝶蛹与剥皮。事实上, 这组阐释符码也是影片的恐怖感之源。令人颤栗的蝶蛹出现在被害者的口中和脑子里, 蠕动在野牛比尔的魔窟中。在林克特的解释中, 蝶蛹意味着比尔的祈愿: 羽化变形。当然, 丑陋的蝶蛹和美丽的蝴蝶是一个永恒的寓言。蝶蛹“脱”去自己丑陋的外壳, 一变而为美丽的蝴蝶。而为林克特所改写的比尔之谜: 由“谁是比尔?” 而为“他为什么杀人?” 的谜底则是对蝴蝶寓言的反转——野牛比尔剥去年轻、丰满的女性被害者的皮肤, 是为了给自己缝制一套美丽的外壳, 以遮起他丑陋的真身。然而, 正是在我们已提到过的那个比尔将自己化妆为一个女人的蒙太奇段落的结尾, 浓妆艳抹、全身赤裸的比尔、伴着摇滚乐在跳着一段想像中的诱惑之舞。他渐次向后退去, 退入背景之中, 展开他肩上的彩色披肩(对蝴蝶的模仿), 裸露出全身。正是在这一正面的全景镜头, 可以清晰地看到, 野牛比尔确已施行了变性手术, 他已不再是一个“男人”, 而是一个被阉割了的男人, 一个准女人。这一文本的诡计成功地维护了主流意识形态的完整: 克拉丽斯并不曾如错觉所指认的那样, 战胜了一个男人, 而只是战胜了另一个“女人”。影片以好莱坞电影特有的精到, 为比尔添加了又一个便于指认的能指: 比尔洞窟中, 有一床白色的、缝满了红色的卐字——纳粹标志的垫褥。至此, 野牛比尔作为一个变态杀人狂、一个同性恋者、一个变性者、一个纳粹的崇拜者, 已成为一个完美的离轨者形象。于是影片的结尾处, 克拉丽斯在一片黑暗中击毙了比尔(这一段落, 作为文本之意识形态运作的有趣一例, 则呈现为, 即使是一个有着特殊动机的刚勇女



◆ 《沉默的羔羊》剧照

人/克拉丽斯，也只能在黑暗中惊恐万状，靠听觉、盲打误撞而获胜；而即使是一个被阉割的男人/野牛比尔也仍能凭借夜视镜，具有视觉的/电影的优势)，同时，从枪击中坍塌下的棚顶上泻下了一片光明。离轨者被放逐了，社会被纯化了，光明将再度战胜黑暗，降临人间。文本中另一个放逐式则更为巧妙而精到。尽管林克特获得文本的特赦，但他毕竟是一个逃犯、一种威胁、一个疯子。于是，在影片的尾声中，当他放下打给克拉丽斯的电话，向画面纵深处走去时，镜头也渐次升拉开去，依次显现出热带的乔木，陌生的、棕色的人群，简陋的街道，与此同时，传来了隐约可闻的歌声：“哦，古巴！……”美国的、西方的公众再一次获救了：“吃人的汉尼巴尔”已离开了“我们”，离开了文明世界，自行放逐到“红色的古巴”、第三世界的荒原之中去了。让他在那里去吃人吧，“我们”——美国的天空已重新澄澈而宁静。

《沉默的羔羊》由此而成了新好莱坞之叙事策略的典型一例。它凭借主流意识



形态话语与作为白种的、中产阶级男性的特定话语/精神分析在文本中的巧妙缝合，编织起一个颇有“新”意的故事，一个修定了的女性形象。但她不会危及到主流意识形态的壁垒，相反，当病态的女人重新变得“正常”的时候，她将成为男权/父权大厦上坚实的一块砖。

◆ 《沉默的羔羊》剧照

第五章 历史、本土与世界

第一节

《青春之歌》： 历史视阈中的重读

《青春之歌》

导演：崔嵬、陈怀皑

编剧：杨沫

根据杨沫同名小说改编

摄影：聂晶

主演：谢芳（饰林道静）

康泰（饰卢嘉川）

于洋（饰江华）

于是之（饰余永泽）

秦怡（饰林红）

彩色故事片

北京电影制片厂 1959年出品

1. 引言

或许，笔者无须论及中华人民共和国十七年（1949—1966年）电影之为主流艺术、之为主流意识形态话语（discours）重要载体的意义与地位。“阶级社会中的电影宣传，是一种阶级斗争的工具，而不是别的东西。”〔《1948年中共中央宣传部对东北局宣传部关于电影工作的指示》，引自《党史资料汇编·电影卷》〕其作为一种高度自觉的意识形态实践，无外乎两种基本叙事范型的繁衍与变体：一为历史、革命历史的搬演与呈现。它是关于历史之超话语的电影译本，是胜利者/共产党人对于其胜利之必然的再印证。其基本的叙事范型为：战斗/挫折/牺牲/胜利。二为英雄的故事，或曰英雄的神话。它是对另一组权威话语——“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力”〔毛泽东：《论联合政府》，见《毛泽东选集》合订本，930页，1967〕“从来就没有什么救世主，也不靠神仙皇帝”〔引自《国际歌》。（法）欧仁·鲍狄埃词〕——的电影负荷与呈现。它在以共产党与人民为核心能指的特定编码系统中置放英雄。他们是普通一兵，人民中的一员，共产党人。其基本叙事范型为：反抗/追求/考验/命名。它是一幕具有规范力的成人式，一幕英雄与主体（subject）的命名式，一面颇具询唤（interpellate）力的意识形态镜像的完成。如果说，前者充当着十七年革命经典叙事循历史动力学，后者则是其历史的胚胎学。

从这种意义上说，女作家杨沫的长篇小说《青春之歌》（1957年初版）无疑是中华人民共和国十七年最重要的文学作品之一，而由作家本人改编的由崔嵬、陈怀皑执导的同名影片，则成为十七年革命经典电影的代表作。其作为1959年建国十周年的“献礼片”，是在文化部的直接领导下，在由新闻媒介倡导的全国性关注中完成的。影片由当时影坛的最佳男演员崔嵬执导，北京电影制片厂导演陈怀皑成了他艺术的合作者。影片集中了当时影坛的最佳阵容，调集参与拍摄的志愿群众演员达数万之众。影片作为“大跃进的产儿”[何晓：《〈青春之歌〉——大跃进的产儿——群英会上访崔嵬》，见《文汇报》，1959年12月5日]，发行放映时造成了轰动效应。影片以31万元的成本，获票房纯利润36万元。各大报刊竞相报道上映盛况，发表赞誉性评论文章。影片得到周恩来总理的高度评价，崔嵬因之而光荣成为全国大跃进“群英会”代表，并一跃而为“北影四大帅”之一。[有关影片摄制发行情况转引自谭春发《崔嵬评传》，北岳文艺出版社]

显而易见，无论是杨沫的小说，还是崔嵬的影片，都是中华人民共和国十七年社会主义现实主义艺术的范本与楷模，作为一部主流经典之作，它同样是关乎历史的，它表现了共产党人在民族危亡的历史关头，如何前仆后继、英勇悲壮地与卖国求荣的国民党政府展开不屈不挠的斗争。在他们的精神感召下，历经曲折与牺牲，“一二·九”学生运动终于得了胜利。作为一部“让历史告诉未来”的教科书，它在作为胜利者的历史再确认的同时，完成了英雄/共产党人群像的镜像式询唤。但在同时期的历史视阈中，引人瞩目的是，它是文学作品中为数不多的、影坛上绝无仅有的一部正面表现知识分子（事实上，片中所有的重要人物都是知识分子，准确地说，是北京大学的师生们），而得到无保留肯定的作品[截至1966年，关于小说与电影《青春之歌》，惟一的批评性文字是1959年《中国青年》第二期郭开的文章，认为小说《青春之歌》有浓厚的小资产阶级情调，美化了资产阶级知识分子的精神面貌]。而此前同类题材的《我们夫妇之间》（郑君里编导，1951年）、《情深谊长》（徐昌霖编导，1957年）《上海姑娘》（张弦编剧，成荫导演，1958年）以及此后的《早春二月》（谢铁骊编导，1963年），无一能逃脱厄运，成了“消极作品”、“白旗”和“毒草”，遭到公开的、全国性的口诛笔伐。于是，《青春之歌》作为惟一逃脱的特例，为我们提供了一部有趣而独特的电影文本（text）。

自1949年中华人民共和国建立以来，历经1951年知识分子思想改造运动，同



◆ 《青春之歌》剧照

年对电影《武训传》的讨论，1954年对俞平伯《红楼梦研究》的批判，在1956年短暂的“百花齐放、百家争鸣”、“知识分子的早春天气”[费孝通文，见1957年3月2日《人民日报》]之后，是1957年规模空前的“反右”斗争。一系列政治/文化事件，渐次确认了主流意识形态话语中知识分子卑琐、不洁、可疑而脆弱的镜式呈现。所谓“我们现在大多数知识分子，是从旧社会过来的，是从非劳动人民家庭出身的。有些即使是出身于工人、农民家庭，但是在解放以前受的是资产阶级教育，世界观基本上是资产阶级的，他们还是属于资产阶级知识分子”。[毛泽东：《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》，1957年5月12日，见《毛泽东选集》，第5卷，406页，1977]在关于阶级、阶级斗争的“敌/我”针锋相对、水火不相容的权威话语中，知识分子被放置在一个暧昧不明的位置上。这与其说是一种位置的确认，不如说是一次放逐与搁置。在十七年特定的电影叙事中，知识分子由是而成了历史叙事中的盲点，他们在个人悲剧中成了英雄史诗中的喜剧性丑角。

而《青春之歌》的被述事件、人物：一个青年知识分子的命运，一个少女、少妇的青春之旅，使作品呈现出稍为繁复而有趣的格调。尽管同名影片强化了原作潜在的自传体因素，但它显然未在任何意义上构成离心的表达或歧义。事实上，在

十七年主流意识形态中关于知识分子的话语与传统意识形态中关于女性的话语间，存在着微妙的对位与等值。如果说女性的地位与意义是依据她所从属的男人——父、夫、子来确定的，那么知识分子的地位与意义则是由他所“依附”的阶级来定义的 [参见毛泽东《打退资产阶级右派的猖狂进攻》，1957年7月9日和《坚定地相信群众的大多数》1957年10月13日。见《毛泽东选集》，第5卷，440、496页，1977]；如果说女性是既内在又外在于男权文化的存在，是一种不可或缺、又可疑而危险的力量，那么这也正是知识分子之于社会现实中的角色 [参见毛泽东《打退资产阶级右派的猖狂进攻》，1957年7月9日，《坚定地相信群众的大多数》1957年10月13日。见《毛泽东选集》，第5卷，440、496页，1977]。如果说在经典意识形态中，女性的负值表述为稚弱、无知、易变而轻狂，那么这也正是知识分子之为一种“典型”的类型化特征 [参见毛泽东《打退资产阶级右派的猖狂进攻》1957年7月9日和《坚定地相信群众的大多数》1957年10月13日。见《毛泽东选集》，第5卷，440、496页，1977]。于是，以一个女人的故事和命运来象征、譬喻知识分子的道路，便成为恰当而得体的选择。《青春之歌》中，女性命运与知识分子道路在意义层面



◆ 《青春之歌》剧照

上作为象征的不断置换，成为影片最为重要的文本的策略之一。从某种意义上说，《青春之歌》绝非一部关于女性命运或曰妇女解放的作品，不是故事层面上呈现的少女林道静的青春之旅，其中的女性表象再度成为一个完美而精当的“空洞的能指”；影片真正的表述对象是资产阶级、小资产阶级知识分子道路，或曰思想改造历程。《青春之歌》由是而成为十七年艺术作品序列中，一部十分重要的寓言式文本，它呈现了一个个人主义、民主主义、自由主义的知识分子被改造成长为一个共产主义者的过程，它负荷着特定的权威话语：资产阶级、小资产阶级知识分子/女性只有在共产党的领导下，历经追求、痛苦、改造和考验，投身于党，献身于人民，才有真正的生存与出路/真正的解放。这并非一种政治潜意识的流露，而是极端自觉的意识形态实践。一如影片导演崔嵬所言：“《青春之歌》通过林道静的典型形象，通过她的经历，指出了小资产阶级知识分子只有在党的领导下，把个人命运和大众命运联结起来才有出路。”[何晓：《〈青春之歌〉——大跃进的产儿——群英会上访崔嵬》，《文汇报》1959年12月5日]事实上，在十七年主流艺术的诸多“历史教科书”中，《青春之歌》充当着一种特殊的读本：一部知识分子的思想改造手册。



◆ 《青春之歌》剧照

II. 英雄故事与历史困境

从某种意义上说,《青春之歌》仍是革命经典叙事范型之二:英雄故事、英雄的诞生与成长的一种变体。只是由于女性/知识分子出演了叙境(diegesis)中的主体,于是,那一追求/考验的过程便“自然”地延宕开来。其间,一个个人的、类似浮士德的寻找主题,一个经典叙事中的、女性的青春之旅/爱情之旅(以婚姻为经典结局的),在与知识分子道路主题的能动展开中缝合并铺陈起影片的叙事。那是小资产阶级的悲观情调与革命者昂扬的乐观精神,是渺小、无助的知识分子与无产阶级英雄,是孤独、迷惘的个人与强大、温暖的集体/革命大家庭之间的相互参照,以及后者对前者的否定、倒置与消融。事实上,自影片《青春之歌》起,崔嵬开始完善了一个革命经典叙事的模式:以形单影只的个人痛苦的寻找历程为开端,以其置身其中的、盛大辉煌的群众场景而告结束;以一个失落、缺残的生命之旅为开始,以获得一份博大的、包容一切的爱和幸福的归属而结束。在影片《青春之歌》第一大组合段中,在一组海浪撞击礁岩的镜头之后,在中、全景镜头里呈现出白鞋、白袜、白巾、素色旗袍的林道静,她疾步奔向海岸,独立在伸入海中的岩石之上,阴霾的天空衬托着她纤细瘦弱的身影。在她凄楚绝望的特写镜头之后,林道静举身投海,试图永远结束她年轻痛苦的生命。而在影片的最后一个组合段中,则是由兴奋、庄严地宣誓入党的林道静的近景镜头切换为充满银幕的飘动的共产党党旗,镰刀斧头的党旗渐次叠化为晴空中无数面飞扬的红旗。镜头拉开去,展露出声势浩大的“一二·九”运动示威游行的队伍。镜头切换为队列中、中景里身着红毛衣、攀在一辆宣传车上的林道静的背影,她猛地转过身来,将一叠彩色的传单撒向人群。影片的最后一个镜头,是林道静和江华、王晓燕以及无数的北大师生手挽着手,行进在游行队伍的最前列,率领着无数群众,完成一次势不可挡的伟大的进军。镜头渐次推移为林道静的特写镜头。这是英雄的凯旋式,也是英雄的命名式;这是英雄的凸现,也是个体的消融。个体生命的寻找、追求之路,如果不想遭到历史的无情被逐,就必定要融合于阶级/集体/革命队伍,就必定要献身于革命/党的事业。在十七年的革命经典叙事中,这绝非牺牲与代价;相反,这是价值的获取与生命的证明。融合、献身于革命是生命与幸福最高的、惟一的表现形式,这无疑是崔嵬影片最鲜明的主流意识形态铭文。影片

中盛大的群众场面，指称着一个巨大群体 / 共产党领导下的人民的出现，这一特定场景，作为十七年电影的经典结局之一，成了一个别具意味的庆典，笔者曾将其称之为“崔嵬式的庆典”[参见笔者《由社会象征到政治神话——崔嵬艺术世界一隅》，载《电影艺术》1989年第8期]。

事实上，甚至在影片《青春之歌》的片头字幕段落中，电影叙事人便以别具一格的方式缝合起一个少女的青春之旅与关于知识分子道路的权威话语。那是充满银幕的绿水红荷、微风掠动的画面，伴随着依次推出的片头字幕，声带上出现了影片主题音乐总谱，它同时成为关于知识分子道路的超话语的完整的微缩本：厂标之后，首先出现的是管乐悠长而纤细的独奏，这是形单影只、漂泊无依的知识分子形象；继而弦乐队舒缓而忧伤的旋律涌入，传达出那种迷惘而痛楚的生存；几个低沉、压抑的乐句插入，似乎是阴云密布，譬喻着黑暗的旧世界的威逼与挤压。接着是一只小号明亮而昂扬的演奏，带人一种黎明的氛围，那是领路人的出现，是共产党的光辉射入了知识分子狭小、低矮的天顶，是知识分子与党的历史性会际；紧接着铜管乐队奏出了激越悲壮的《国际歌》的旋律。在十七年特定的社会语境(context)中，《国际歌》指称着共产主义理想，指称着共产党人前仆后继、英勇卓绝的斗争，指称着一种死而后已的精神境界（此后，它将出现在卢嘉川的狱中斗争和林红的就义场景之中），它还作为“熟悉的旋律”标明一种指认方式，一种对“同志”的辨认与认同的方式[参见〔苏〕列宁《纪念欧仁·鲍狄埃》：“无论你走到哪里，都可以凭着《国际歌》熟悉的旋律，找到同志和朋友。”]。在影片《青春之歌》中，它同时成为知识分子个人的追寻必然以会际共产党人为唯一出路，他（她）必须献身于无产阶级的神圣斗争。于是，这个声画分立的片头段落，便以声画间的和谐与不谐，微缩了《青春之歌》文本中的裂隙与弥合。影片的主题音乐，尤其是《国际歌》的昂扬旋律，将最终碎裂并消融红荷画面上那种柔弱、诗意的美。

然而，和崔嵬此后的影片不同，《青春之歌》之为一部表现知识分子道路的寓言文本，一部知识分子思想改造手册，其基本的叙事构型有别于其他革命英雄故事之“烈火金钢”、“人世历劫”式的神话框架。和吴琼花不同，林道静不能展露出南霸天留下的道道鞭痕，便通过了她加入娘子军连的“资格审查”[《红色娘子军》，谢晋导演，1959]；和董存瑞不同，她也不可能在战斗前交上党费，稚气可掬地声称：“我早就该是个党员了！”[《董存瑞》，郭维导演，1955]。不是痛苦地寻找“党”/“组



◆ 《青春之歌》剧照

织”、“队伍”，一经找到，便意味着无尽黑夜的终结、永恒阳光的温暖与普照，意味着革命大家庭的无条件的接纳、庇护与引导。林道静在其青春之旅中，一次次地“必然”地遭际到共产党人，一次次地为共产党人的崇高精神和英勇斗争所震撼、所感召，但她又一次次地失落了领路人的“指教”与引导，而一旦失落，她便必然因盲目与稚嫩陷落于历史的、敌意的陷阱和黑暗王国的魔掌。但她始终怀抱着一份无尽的憧憬与忠顺，一份恰当的谦卑与信念（王晓燕问：“你现在一定是个共产党员了吧？”林道静答：“不是……如果我是，那我将是世界上最幸福的人！”）；她必须坚守在一个没有防线的战场上，没有片刻的迟疑与动摇，在期待、承受与追求中穿越炼狱与地狱的毒火，才能最终到达天国——得到党和人民的承认与接纳。作为一部知识分子思想改造手册，林道静成了知识分子的榜样，一个关于义务与权利、考验与接纳的规范。

为了这一特定的表述对象及意识形态功能，《青春之歌》修订了革命经典电影的指导性符码，以一种具有特殊内涵的三镜头结构法，取代了前者负荷敌我对立、阶级斗争的对切镜头结构（所谓“我仰敌俯，我正敌偏，我亮敌暗”）。作为影片



◆ 《青春之歌》剧照

《青春之歌》最重要的文本修辞策略之一，它不曾在任何意义上消弱或裂解那一指导性符码，而只是做一种有限度的增补与修订而已。它只是在经典的表现敌我冲突的俯仰拍对切镜头的段落中，添加上林道静的中近景以及特写镜头，将共产党人与国民党英勇悲壮的斗争及历史情境呈现在林道静有所憧憬、有所感悟的目光之中。于是，第三人称的、客观性的场景呈现与第一人称、主观形式的、林道静的视点呈现，便在一个特定的缝合系统中构成了影片《青春之歌》独有的三镜头构成及修辞策略。事实上，这一修辞方式是除最后一个组合段（出狱入党、“一二·九”游行，镜头569—634）之外，影片所有重要场景的结构方式与形式依托。无论是在卢嘉川东北军士兵中宣传、卢嘉川和江华组织北大学生南下请愿示威、除夕夜宣传抗日，还是在“三·一八”纪念日集会、江华组织农民秋收斗争、林红英勇就义的场景中，都是由共产党人/英雄为一方，以国民党军警、地主武装和尚需启迪、尚待觉悟的群众为另一方，而林道静的中近景镜头则成为敌/我、党/群这一经典关系式外的“第三者”。作为一个巧妙的文本之策略，在故事层面上，这一镜头结构，似乎赋予林道静以叙境中的叙事人身份；她的中近景镜头，似乎

成了这些场景中的观点依据与视点镜头的出发者。但稍加细察，便不难发现，这类场景是完全超脱了林道静的在场而呈现与结构的。在这些场景中，文本中的叙事人从不曾在画面空间的、场面调度的或象征的意义上认同于林道静，不曾在画面构成或机位选取上以林道静之在场为其观点依据。因为在电影的视听语言结构中，视点权是作为福柯（Michel Foucault）之所谓话语权的对应物而存在的，于是，一个女人/小资产阶级知识分子“当然”不可能成为视点权/话语权的占有者。一如其不可能成为历史的主体（除非他〔她〕成功经历了“脱胎换骨”的痛苦历程），他（她）同样不可能成为话语之主体/叙事人。事实上，在影片《青春之歌》的镜头语言结构中，这一“第三镜头”的设置，成了权威话语关于敌、我、友划分的“友”之空位的对应物。它的出现，将林道静放逐与悬置在影片所呈现的历史进程之外，准确地界定了她旁观者与局外人的身份。在她尚未为党所接纳、尚未被命名为阿尔图塞（Louis Althusser）意义上的主体之前，她最多只能是一个革命的同情者或同路人，一个波澜壮阔的历史画卷边角处的、共产党人的仿同者和追随者。这一特定的镜头结构在将林道静放逐于历史进程之外的同时，限定了她作为被动的价值客体/准主体的位置。一如作为一个女性、一个知识分子，她不能成为“看”这一行为（视点）的出发者，她同样不能置身于执行行动的位置上，不能通过行动来证明自己。正是这一“第三镜头”的位置，将她的全部行为方式界定为“观看”，同时文本中的镜头语言结构又否定了这一观看行为的主动性与权威性：历史的画卷、共产党人英勇斗争的场景在她面前出演，却不是因她在场而出演的，她只是一个历史命运、历史进程的被动承受者，甚或不能构成一个见证人与目击者。于是，这一特定的叙事修辞方式，又在行动——加入历史、变革现实——意义上构成了对林道静的放逐与悬置。这也构成了知识分子思想改造手册中一项重要的规定：在他（她）经历考验，彻底地、无条件地由一个资产阶级、小资产阶级民主主义者转化为一个共产主义者之前，他（她）尚不具有执行行动的权力。除却在街头张贴卢嘉川遗下的传单，或作为英雄人物不甚重要的帮手，在“一二·九”游行之前，林道静始终不曾在任一场景中获准介入行动。类似场景中最为典型的一例，是北京大学校园中的“三·一八”纪念日集会。此间，林道静置身于进步学生与军警的血腥搏斗的混战之中，竟毫发无伤，始终是一双兴奋的“眼睛”。影片《青春之歌》这一特定的表现知识分子道路的文本，便明显

地成了革命经典电影范型之二：英雄故事中的一个个例。如果说，“英雄故事”的基本叙事功能序列是：寻找，接受指令，战斗初试，失误，陷敌、获救，再次投入战斗，获得英雄之命名，那么，战斗初试（或曰战斗入门式）这一功能的延宕，便构成了整个序列与命名式（或曰成人式）的搁置，或许是一次无尽的搁置。如果说，英雄故事意味着由人民中的一员/普通一兵/战士而为英雄的历程，那么，一部关于知识分子道路的文本，则是如何为人民/党所接纳，从而跻身于普通一兵行列的过程，一次严格的战士资格审定。于是，置身于看/非看、主动/被动、行动/非行动之间，这便构成了主流意识形态中关于知识分子的话语困境。事实上，这也是一个历史的困境。置身于一个准主体——为主流意识形态所询唤的个体位置之上，意味着他（她）必须通过主动行动的方式来证明自己，来获取主体的命名；而作为一个历史的客体，则意味着他（她）必须以被动消极的方式来负荷、承受一切，反之则是一种不可饶恕的僭越。三镜头结构之修辞策略，也难于解决的知识分子所面临的主流意识形态的困境。影片将借助于文本关于女性命运的另一套编码系统，来消解这一困境的存在。



◆ 《青春之歌》剧照

III. 女人、历史与叙事

事实上，作为一部自传体因素极强的小说与电影，《青春之歌》围绕着女主人公林道静的个人命运与青春之旅，架构起一组多元决定的人物关系式。和十七年大部分革命经典影片一样，影片《青春之歌》更多地借助人物关系式（社会主义现实主义艺术所定义与要求的“典型环境”），而不是镜头语言结构来负荷主流意识形态话语，为无法解脱的社会困境提供“抚慰图景”与“想像性解决”。而每组人物关系式，都必然在主流意识形态不同的权威话语系统的参照中，不断转换并实现其超载的意识形态功能。作为一个女人之命运的陈述与呈现，女人—男人的经典关系式就先在地提供了叙事的与意识形态运作的经济学。如果说，女人在男人间的移置方式始终是人类文化学、社会学以及叙事艺术的基本命题，那么，一个基于男权立场上的关于女性命运的陈述，便成了叙事作品中社会象征与政治潜意识交互渗透的有力而微妙的方式。而影片《青春之歌》正是在这种意义上，使得女主人公林道静与她所拒绝、所委身、所爱恋、所追随的男性之间的关系，成为一种历史的呈现——一次对关于历史的权威话语的再印证，成为知识分子道路这一特定命题、特定的历史与现实困境的“想像性解决”的恰当方式，成为一个男权的意识形态的再确认。

影片《青春之歌》的第一大组合段（林道静、余永泽婚恋，镜头15—156）构成了林道静青春之旅的第一章。也正是在这一段落中，完成了对中国民主主义革命之“妇女解放”的低调评价，其主要呈现在对以科学与民主为旗帜的、以知识分子为主体的“五四之梦”的“破坏性重述”之中。尽管影片之始，其被述年代已是20世纪20年代，但林道静的经历却成为典型的“五四之女”的历史际遇的微缩本。少女林道静为逃避包办婚姻离家出走，但她逃离了“什么党部委员胡梦安”之手，却难逃小学校长余敬堂之手，于是她投海自尽，被北大学生余永泽所救，终于在浪漫爱情与生存困境之中与之结合。正是在这一段落中，影片叙事人不惜破坏了顺时叙事的完整性，相继插入了两个非时序括入段落，分别追述了林道静所遭遇的继母逼嫁和林道静之母秀妮“被侮辱与被损害”的悲剧命运。这两个括入段落由同一演员（谢芳）扮演的林道静和秀妮，完成了封建包办婚姻的牺牲品与下层社会劳动妇女的悲惨命运的重合，成为旧中国“苦井”中女性境况的陈述，同



◆ 《青春之歌》剧照

时，秀妮的阶级地位和悲剧又确认了原作中关于林道静的“黑骨头、白骨头”——“我是佃户的女儿，又是地主的女儿”的原旨，确认了林道静在阶级属性上的革命倾向与经历痛苦改造、考验的必要性。而在这一段落中潜在地建立起的胡梦安/林道静的关系式，则由特写镜头中珠宝、彩帛——丰厚的彩礼、财富的指称，与色迷迷一脸淫欲的胡梦安间的镜头组接确认了其关系性质。当镜头拉开，显露出后者一身黑色的中山装、衣襟上一枚国民党党徽，借此完成了男性的肮脏欲望、对财富与女人的占有、封建恶势力与国民党黑暗统治的同一化。于是，林道静可能遭遇的悲惨命运与一位“五四之女”逃离封建牢笼的故事，便被赋予了现实政治内涵。

而林道静/余永泽的爱情场景，无疑是全片中最最为浪漫温情的段落。细浪沙滩，斜阳余晖，相伴吟诗，海水沾衣，一对逃离封建罗网而自由相恋的男女，和“娜拉”与雪莱诗作为经典能指的出现，已使这段恋情成为“五四之梦”的指称，但影片借助其镜头语言完成了对这一经典话语的解构。当余永泽含情脉脉地对林道静说“你读过易卜生的‘娜拉’吗？娜拉反对旧的道德，要求自由……”时，他

们正渐次临近一张晾晒在沙滩上的渔网，而神往倾听的林道静驻步时，渔网已成为这一对人镜头画面中心处的惟一前景。两人继而并肩向画面纵深处走去时，渔网始终保留在前景之中。此时的画面意义已超越了规定情境，对白形成了反讽式的对位：林道静正在临近的并非自由与爱情的圣殿，而是另一处她在盲目中视而不见的罗网而已（作为一次复查，此后当两人并肩依偎在护城河边的时候，双人中景呈现为一幅水中倒影，再度界定了林道静的爱情之梦，同时也是“五四之梦”的虚幻与脆弱）。此后两人的话别场面，则补足了这一画面的陈述。这一次已是为阴霾的天空幽暗了的画面，林道静、余永泽倚在一头狰狞的石狮子旁，画面左侧是一处关帝庙的飞檐。这一场景构成了一个经典的老中国情境，指称着破败而犹存的封建势力。此间林道静所得到的安全与庇护允诺正得之于她自以为逃离了的牢笼与黑暗，可当林道静宣传抗日被逐、再度求职未果之后，她终于投入了余永泽的怀抱。林道静眼中噙着的幸福泪花的特写镜头叠化为一幅两人的结婚照，继而叠化而为厨房一角堆放的瓶瓶罐罐。镜头摇拉开去显露出正在厨房中忙碌的林道静。作为一个经典而简练的蒙太奇段落，它完成了对民主主义革命之“妇女解放”与“五四之梦”的再评价：林道静逃离了父亲之家，只为了进入丈夫之家；这与其说是逃脱，不如说是落网。其间“烙饼摊鸡蛋”式的温情，只是一个真正的“玩偶之家”必需的点缀而已，它将在余永泽“拿我的钱送人情”和“你是我的”的无情宣告中揭示出真相。



◆ 《青春之歌》剧照

如果说，这一段落的意义尚属单纯，它只是在解构“五四之梦”的同时，揭示出爱情之于女性解放与拯救的虚妄，那么，随着林道静、余永泽感情的破裂，以及卢嘉川的“介入”，一个关于知识分子道路的寓言，已开始成为影片真正的被述对象。卢嘉川、林道静、余永泽，已作为资产阶级、小资产阶级知识分子可能面临的三种道路，选择呈现在文本叙事之中。闭门读书、不问“政治”的余永泽，只能由新文艺而故纸堆，由精装书而线装书，由西装而长衫，终于一脸阿谀之色地投向了胡适（十七年中经典的国民党御用文人之能指），那是万劫不复的堕落之途（魏三大伯除夕告贷一场，已完成了对他罪恶的阶级属性的确认与人格宣判）。因此在林道静与之绝裂的场景中，二人间的对切镜头将他置于背景只有墙壁、相对幽暗的画面中，而将林道静置于门窗一侧，背后一片明亮的晨光。（作为一次反转，当对切镜头同样用于内景，但主角变为林道静与江华时，则林道静的背景是黑洞洞的墙壁，而江华与门、窗、灯同在一侧。类似的构图因素成了渐趋完美的新中国经典电影的政治修辞学的重要组成部分。）而卢嘉川从一开始便以一个成熟的共产党人的身份出现在林道静憧憬、敬仰的视阈中，出现在仰拍镜头、历史舞台的中心之处，他所经历的改造、考验已在影片的史前史中完成，从而成功地规避了那一特定的历史困境的呈现。和江华、林红一样，他的真正身份是职业革命家，因为他们/知识分子一旦为党所承认、所接纳，党员便是他们的惟一身份，这一身份将永远地置换掉“知识分子”这一可疑而暧昧的名称。而林道静则置身于一个“不明地带”。只有一点是明确的，她对于真理与解放的渴望，这是她与革命者之间的“天然”联系。尽管这一切“不可避免”地带有理想主义的浪漫和小资产阶级个人主义者的轻狂。一如卢嘉川的著名问话：“你想参加革命，是为了受压迫的劳苦大众呢，还是为了逃避你自己的平凡生活去当一个了不起的英雄？”她作为一个“真正”的、“占大多数的”知识分子的指称，其性别便为其稚弱、盲目、轻信而无助的状况提供了不言自明的前提。于是，她必然与共产党人相遇，必然要在一个男性领路人的教诲与诱导中，挣脱“玩偶之家”，投身于民族解放、人类解放的事业。于是，在完成关于知识分子的惟一道路与出路的意识形态命题的同时，这一过程又潜在成为林道静在余永泽、卢嘉川两个男人间的移置。和同年出品的著名影片《红色娘子军》一样，其间性/政治主题的彼此置换便成为文本叙事和意识形态运作所必需的策略。当林道静终于在除夕夜东北学生的聚会上得以与卢

嘉川对话时，双人中景画面呈现为一个和谐的对称构图：两人分坐两侧，背景正中是三枝点燃的红烛，烛台两侧各置一只酒杯，杯中半盏浓艳的红酒。再一次和对白——两人纵谈的革命道理相反，画面构图暗示出一种潜在的欲望关系。但是，这一潜在的欲望表述又必须在此后的叙事过程中得到遮蔽，或曰潜抑。这不仅由于在十七年的社会语境中，任何个人私欲，即使名之为爱情，都意味着对共产主义事业的不贞，都是必须予以铲除的；而且在于，作为共产党人、知识分子的领路人出现的卢嘉川，他对于林道静——一个女人/知识分子所占据的是五四运动（或曰一次“历史性的弑父行为”）之后“父亲”/至尊者的空位。于是，在此后的林道静与卢嘉川同在的场景中，卢嘉川总是在场面调度中居高位，而且一如林道静对他的称谓“卢兄”，他始终是一位循循善诱的父兄，他们间的关系也绝对地纯白。余永泽对他们的猜忌，只是他卑下人格的自我暴露而已。于是，他便同时作为一个欲望的对象与禁止的对象呈现在叙事过程之中。而这段潜在的爱情，只有当它永远地成为断念时，才会表露，才会被重新标明与强调。它将成为革命者美丽情愫与献身精神的印证，它将为叙事的意识形态内涵提供潜意识之驱动。当林道静对女友王晓燕咏读她写给卢嘉川的情诗时，后者已然就义（影片删去了卢嘉川惟一的一封情书，也是遗书。当林道静读到它的时候，“我早已丧身雨花台了。”），于是，作为一次升华，这首情诗成了一个女人用以感召另一个女人/知识分子的精神力量。作为一次复沓，影片中惟一的一位女共产党员林红，当她在狱中对林道静讲述革命道理时，她只是引述了自己的丈夫——一个已就义的共产党员的故事。她对自己不屈斗争的自况是：“现在他的妻子正在监狱里遵照他的话进行不屈的斗争……”因此，卢嘉川的英勇就义，不仅使他在绝对意义上升华为共产党人与英雄的指称，并将作为林道静的心灵的欲望对象而永生，不仅因他之死，而使林道静最终弃置了她小资产阶级情感与个人主义的心之隅角，而且在前赴后继的意义上，为林道静提供了一个空位。当卢嘉川在仰拍镜头中，于刑场上喊出“中国共产党万岁”时，镜头立刻切换为特写镜头，一张大书着“中国共产党万岁”的红色标语被一双手贴在晨光微曦的街头——林道静正在张贴卢嘉川的遗物。当林道静终于真正获得并占据了这一位置的时候，她已是作为一个战士，而不是一个女人/知识分子而存在。她毅然与余永泽分道，不再是为了从属于另一个男人，而是为了无保留地从属于党——在一次精神的再生与洗礼中，以重获纯白的女儿



◆ 《青春之歌》剧照

身，再度从父[有关论述可参见戴锦华与孟悦合著的《浮出历史地表》结语部分，河南人民出版社]。

此间，胡梦安以国民党特务头子的身份再次登场。这一次，他不仅作为权力与淫欲的指称，喻示着黑暗社会中的女性渊藪，而且他的复出，将作为国民党反动派、罪恶与黑暗王国，构成与江华、林红等共产党人作为正义、光明王国间对价值客体林道静的争夺。而且作为文本的重要策略之一，胡梦安的再度出现，恰当有力地消解了知识分子道路问题中那一主动/被动、行动/非行动的历史困境。他将变知识分子必须穿越的无尽头的灵魂的炼狱而为一个可见的、毒火熊熊的地狱，将在那个没有防线的战场上画出界标。事实上，正是由于他个人的淫欲而不是林道静的革命活动(她已被定位在行动与历史进程之外)，后者才两度被捕入狱，遭受非人的酷刑。而这一遭遇却为林道静提供了以相对消极、被动、非行动的方式行动并印证自己对党的无限忠贞的可能。于是，当她出狱时，她将得到党的承认与接纳：“根据你在监狱的表现，小林，你的理想就要实现了！”“组织上已决定吸收你入党了！”借助胡梦安，并以他卑下的欲念为叙事驱动，林道静获得了她非战斗的“战斗入门式”。文本得以将那特定的知识分子的历史困境，由“讲述神话的年代”移置于“神话所讲述的年代”，使之以1959年现实生活所不具的方式，一种革命英雄神话方式得到一个完满的想像性解决。

而继卢嘉川之后，林道静/江华关系式的出现，已具有了迥异于前者的意义。

尽管两人之间仍存在着隐晦的欲望关系，但此间已不是一己之爱，而是阶级共识与同志情谊。叙境中江华农民、工人的造型形象（化装），已在文本的叙事过程中，以其作为工人、农民、职业革命者的指称彻底置换了他的知识分子身份。于是，林道静／江华关系式不仅强化了知识分子与共产党的联系，而且补足了影片《青春之歌》之为知识分子思想改造手册的重要缺憾：知识分子与工、农相结合的命题[为补足这一重大缺憾，小说原作者杨沫于1959年12月小说再版时增补了林道静农村生活的七章]。叙事人再度借助女人／男人之关系式，在林道静／江华之关系中明确了知识分子对工农大众的从属与“依附”关系。江华不仅将林道静引向革命，而且将她的目光引向人民大众，引向他们的苦难和他们的反抗与斗争。因此，林道静将与江华并肩携手于“一二·九”大游行的前列，将在与军警的血腥搏斗中相互扶助，将在伟大的进军之行列里交流着会心的目光。那是一段纯洁的同志之爱，他们将作为党的儿子和党的女儿为共产主义的理想而奋斗。

影片《青春之歌》由此而成为十七年革命经典电影中一部独特的文本，一部历史视阈中的知识分子思想改造手册。它在女人／知识分子的相互置换之中，将



◆ 《青春之歌》剧照

其置于共产党/国民党、善/恶王国所争夺的价值客体、与主流意识形态所询唤的个体/准主体的位置之上。而文本的叙事、修辞策略，巧妙、有力地消解了主流意识形态所设置的这一双重位置间的彼此消解与两难处境，因之而将知识分子这一被贬抑、被搁置的阶层成功地锁闭在权威话语的表述之中。直到“文化大革命”（1966年—1976年）以一片腥红的天顶与视阈遮蔽并吞噬了一切。

第二节

《红旗谱》：一座意识形态的浮桥

或许布里恩·汉德森的话是有趣的：“重要的是讲述神话的年代，而不是神话所讲述的年代。”〔美〕布里恩·汉德森：《〈搜索者〉——一个美国的困境》，原载比尔·尼柯尔斯主编的《电影与方法》Ⅱ（1984），译文刊于《当代电影》，1990年第3期，戴锦华译。影片《红旗谱》所产生的1960年，是中华人民共和国历史上一个微妙而艰难的年头。这一年，悄然而痛楚地结束了为时三年的大跃进运动，狂想与诗情已为异样艰难、沉重的现实所淹没。一个稳定而略显平淡的“调整、巩固、充实、提高”的时期已在预期和构想之中。作为一个喧闹、几近荒唐时代的终结，和一个名之为“渡荒”的调整时代的开始，这一年是中华人民共和国历史上一次暧昧的凝滞〔有关史料可参见廖盖隆主编：《新中国编年史 1949—1989》，人民出版社，张伟、刘五一、肖星主编《共和国风云四十年》（上），中国政法大学出版社〕。因此，《红旗谱》较之一年前的建国十周年大庆献礼片，呈现出一种叙事格局的低调设置，较之前者的明晰、单纯与激越，《红旗谱》呈现出一种意识形态的超载与繁复。

在此，或许无须赘言中华人民共和国十七年电影艺术与社会语境之间的紧密联系，无须赘言社会主义现实主义艺术作为一种自觉的主流意识形态实践的基本特征。“不仅那些看起来好像是关于个人和利比多趋力的文本，总是以民族寓言的形式来投射一种政治”，不仅这些“民族寓言是有意识的和公开的”〔美〕F.杰姆逊：《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》，译文刊于《当代电影》，1989年第6期，张京媛译，而且作为一种高度自觉追求的社会象征行为，已获得了其电影的政治修辞表述的完美程式。然而本文所关注的是，作为中华人民共和国电影史的一部重要作品，《红旗谱》对于这一经典程式的贡献与修订，它独特的能指结构与叙事体的文本肌理，以及它联系着1960年独特的社会语境所呈现或潜抑着的政治潜意识。或许对于一部文本范例，重要的不是它讲述了什么，而是它如何讲述，以及它巧妙的有意识

的省略。本文旨在解读出那些隐含在已然讲出的陈述中、未曾明言的话语，并借此在历史的终极视野中完成我们作为后人的重读与对话。

1. 一次意识形态实践

作为一部革命英雄传奇，《红旗谱》的被述年代：1925年（大革命的曙光即将出现，到1927年“四·一二”政变、大革命惨败、共产党人遭血洗）似乎是一种古怪的选择，而且依照一种心照不宣的通例，影片的叙事线索必须在一个上升动作、一个关于胜利的戏剧高潮中完成。因此，影片在大革命失败的大背景之下，以共产党领导下的地方农民的经济斗争——反割头税的揭竿而起，并在精神上压倒了县政府与地主冯兰池而告结束。如果我们抛开影片的蓝本——梁斌的原著《红旗谱》只是他计划中的一套“长河小说”中的一部，抛开现实主义艺术对历史题材中“真实性”的要求，而将《红旗谱》作为一部既定的、完成的电影文本，那么作为一个完整的叙事体，作为戏剧式电影之一例，《红旗谱》的结局显然暴露出一种意识形态的超控与叙事闭锁的不完全。因为贯穿影片大部的主要被述动作：对革命——“把地主老财全扳倒”——的期待，将由北伐军的到来、运涛的还乡，以及预期中的土地革命来完成。但这却在暗夜中，在一封不祥的来信里沉重地失落了。作为一部在某种意义上有着双重主人公的影片，主角之一的运涛则身陷国民党牢狱，未知所终，而影片的主要被述事件之一——运涛、春兰的爱情也因之成



◆ 《红旗谱》剧照

为一个断念。尽管影片运用了一切可能的叙事与修辞手段来遮蔽这充满狂喜与向往的希望之失落：辛酸的济南探监之行成了朱老忠誓死跟定共产党的精神力量之源，并且在河岸旁与贾湘农的一席谈话之间成了一名共产党员；大贵的归来与江涛的成长填补了运涛的空位；俯拍镜头中反割头税农民林立的红缨枪与铁锹镐头汇成的蔚为壮观的革命表象；伪县长一脸惊恐、毕恭毕敬地摘下的帽子，冯兰池终于虚弱地跌倒在愤怒的农民面前，成了一种胜利的象征性符号，并且以略显夸张的反应镜头（朱老明喜极而泣：“冯老兰，你也有今天啊！”），以及充满银幕的升腾而起的烈焰来强化高潮的到来。但是，影片的基本叙事动机：家族血仇/阶级复仇，并没有得到完成与锁闭，仅割头税的胜利即使作为一场共产党领导下的农民经济斗争的完全胜利，充其量也只是“出了一口气”。《红旗谱》作为独特而有趣的一例，它尽管和《红色娘子军》一样，成功地参照了社会语境中的经典历史话语：“无产阶级只有解放全人类，才能最后解放无产阶级自己”[马克思、恩格斯：《共产党宣言》，将家族、个人血仇转化为阶级斗争与复仇，“你杀掉了一个南霸天，可还会有东霸天、西霸天”（洪常青），“插了他冯兰池，还有张兰池、李兰池，照样儿骑在咱们穷人脖子上”（伍老拔），然而却未能成功地获得一种叙事策略在完成阶级复仇的同时实现个人复仇（吴琼花亲手枪毙南霸天，朱老忠却未能舞起三节鞭直奔冯兰池）。因此，《红旗谱》似乎有着一文本叙事肌理的裂隙，这裂隙似乎损害了历史之镜中革命传奇的完整与丰富，损害其作为一种意识形态实践的想像性的抚慰与补偿功能。

然而，在1960年，这种文本的裂隙与叙事闭锁的不全，或许正是由源自社会语境的政治潜意识趋力所决定的，影片中的被述年代无力提供一个谢晋式的充分锁闭[谢晋，中国著名电影导演，“第三代”代表人物之一，代表作品有《红色娘子军》、《舞台姐妹》、《天云山传奇》和《芙蓉镇》]；同时，千篇一律的凯旋、胜利或感恩式般的终结也未必能成功遮蔽1960年艰辛、困窘的社会现实。影片可能找到的最完美的经典结局只能是共产党领导下的农民革命斗争的彻底胜利，是一个用过去完成时态写就的历史事实，也是用“没有共产党就没有新中国”的表述形式确立下来的权威话语，这是不言自明、无须论证的。因此，影片结局不可能在任何程度上构成对信念的撼动或质疑；相反，它以一个历史限定中的局部的胜利作为终结，并以闭锁的不完全创造出了一种更易于观众认可的“真实感”与精神冲击力。而影片真正的意识



◆ 《红旗谱》剧照

形态抚慰来自一种潜文本的参照，一种不言自明的政治潜意识范本中。对比大革命胜利、北伐军到来的狂喜梦想在一夜之间悄然破碎，与大跃进、超英赶美、在20世纪60年代步入共产主义的畅想于1960年黯然消失，影片中的英雄正是在黑暗的岁月中真正认识到共产党人的巨大力量，彻底、无保留地投身于共产党，并团结起成千上万的觉悟的人民，为人民自己的利益斗争并赢得胜利。影片的断代选择取自胜利者历史中遭受失败、备尝艰辛的一章，正是在向人民/观众印证着共产党无坚不摧、修复创伤、战胜劫难的力量。

II. 缝合与超载

“文艺为无产阶级政治服务”，作为社会主义现实主义艺术的规定与使命，决定了十七年的艺术必须在对社会现实的表述与触摸中完成其意识形态实践，同时，也决定了其意识形态的铭文必须是中心构置，而不是中心偏移的。《红旗谱》中的意识形态铭文正是由革命传奇中的英雄朱老忠（崔嵬饰）来负载的。影片出品的1960年，作为一个过渡式，作为两个反差颇巨的时代的转折点，不同的政治需要使《红旗谱》呈现出一种意识形态的繁复，使朱老忠成了一个意识形态的节点，呈现出一种意义（内涵的所指）的超载状态。

首先，影片设置了一个悲凉慷慨的序幕。在惊涛奔涌的画面之上推出年代“1901年”。那是中国现代史的前文，是中国革命史的前史，是马克思主义、共产

党的光辉尚未照亮中国大陆前的长夜。正是在这样的时刻，一个注定要反抗/失败的英雄（或曰英雄之父）——朱老巩（崔嵬饰）登场了，他持刀而立，袒臂盘辫，为护卫铭记着四十八村村民公产的古钟，要与地主、乡长冯兰池一决生死，但终于中计失利，口吐鲜血，抱恨而亡。立誓为父报仇的虎子被迫远走他乡。它为影片确立了一个经典的民间传奇——中国式的恩怨情仇的叙事格局，确立了一个经典的传奇英雄的形象，那是路打不平、刚烈血性的中华奇男儿。在一次渐隐渐显之后，字幕呈现出“1925年”，携妻带子已成一位中年汉子的朱老巩之子朱老忠重登舞台。尽管时经二十五年，作为一个一刻也不会忘却杀父之仇的归者，朱老忠以他血仇的记忆联结起叙事时间的断裂；同时，以复仇者的身份复活了锁井镇乃至保定府有口皆碑的古老的传奇。作为一种文本的策略与认同的经济学（同由崔嵬扮演的父子两代），复仇的传奇英雄之子的重归意味着英雄的复现，并凭借中国的世俗意识形态与镜像误认式的对称，将朱老忠再度确立为一位传奇人物与民间英雄——尽管这已是另一种传奇——革命英雄传奇，这已是另一种英雄——共产党人。他的归来几乎是惊天动地的。在朱老明狂喜地宣告他归来的喊声中，第二次出现了惊涛奔涌的画面，它作为一个特定的外延的能指——反叛者/朱老巩，在修辞层面上，指认了朱老巩、朱老忠父子的同构关系。文本正是借助了这一误认/同构，缝合了民间英雄传奇与革命历史传奇，确认了关于历史的经典话语的双重表述：没有共产党的领导，自发的农民反抗必然陷入失落的命运（朱老巩）。“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力。”[毛泽东：《论联合政府》，见《毛泽东选集》合订本，930页，1967]（朱老忠）

然而作为影片的真正主体，朱老忠的登场与朱老巩不尽相同。后者是在悲凉空旷的惊涛、枯树、古钟的三幅画面叠印之后登场的，尽管他出现的第一场景是一个农民院落，但怒不可遏、霍霍磨刀的朱老巩，已尽扫农民生活中平和安详的气息。而朱老忠的登场则是在另一番祥和、熙熙攘攘的氛围中。列车上朱老忠携妻带子，一团喜气洋洋、重返故乡的欢快；保定站上一片充满市井情趣的喧闹；朱老忠给孩子们买热包子，全家坐下喝面茶，在一种“热土难离”、“落叶归根”的中国式情操复归日常生活的意识形态中给定了一个持重、平实而亲切的北方农民的表象。当他尚未与严志和相认时，他对后者关于关东的回答是：“到处都是兵荒马乱的，依我说，还是本乡本土的热乎啊！”这正是围绕着朱老忠的第一组编码：

一面是英雄（英雄之子）、反叛者与复仇者，另一面只是一位见多识广、粗犷豪爽的北方农民；前者在一种民间传奇的叙事格局中，使他一经指认，立即成为村民的天然领袖：不共戴天的杀父之仇，与文本中阶级斗争的政治话语间建立了一种可以互相置换的编码单位。而后者则将朱老忠确认在被压迫阶级普通一员的位置上，确认在党/人民的经典关式中，他将作为受尽压迫、备尝艰辛的普通农民（“穷庄稼主儿”）接受共产党的关于“穷人为什么要受穷”的道理，并最终走向革命。影片文本正是通过这两组可互相置换的编码系统组织起文本的叙事肌理，然而这并不是—种均匀对称的结构格局。尽管前者表现了20世纪60年代中国社会主义意识形态向民族传统文化、民间文化、日常生活的意识形态的历史性靠拢（这是20世纪60年代与苏联赫鲁晓夫政权决裂的国际政治局势所决定的，事实上，这也是1960年中国社会生活的全部主题），同时也是对《讲话》中“喜闻乐见”、“民族作风”、“民族气派”具体规范的实现[毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，见《毛泽东选集》合订本，804—835页，1967]。但作为社会主义现实主义艺术，《红旗谱》毕竟要参加经典的权力话语，建立文本的叙事机制。所以朱老忠更多的参照一个农民（而不是英雄）的编码系统行动，他的行动更多的是出自对自身利益的维护，对剥夺的寸土不让的反抗，而不是一种直接的侵略与对剥夺者的剥夺。他的复仇更多的是一种梦想、一种话语、一种威胁，而不是一个现实行为，尽管他在一种“仇人相见，分外眼红”的规定情境中，扬鞭纵马，驾车驶过冯家大门。这固然是一种宣战，一



◆ 《红旗谱》剧照

种对冯家的“规矩”——秩序的破坏，但这并不是对陈陋乡俗的挑战，更不是一种真正意义的反秩序行为。事实上，除影片最后一个大组合段之外，朱老忠始终未僭越，侵犯秩序本身。他只是秩序内部的、甚至是禀秩序之名的有限度的反抗。“如今是民国了，我朱老忠就破破他这个规矩！”“这地是我祖辈儿传下的，谁不知道？”“有我朱老忠在，这地就改不了姓！”这或许是影片另一个有趣的征候点：朱老忠作为十七年电影中最富传奇色彩的英雄人物之一，却表现了一种异样的节制、隐忍、对现实的承受和对秩序的尊重。他对伍老拔的询问——“往后的日子可打算怎么过”的回答是：“有人手就不怕。我和孩子再去打个短儿，卖把子力量，谁也挡不住咱们活下去呀。”“活下去”正是中国传统农民、文化构型的核心话语。禀复仇之名归来的朱老忠在还乡的第一年中的基本动作是建房、耕种与收谷，而他的复仇誓言与使命也是一个秩序化的梦想、一个无限的推迟与延宕：“我这辈儿不行，还有儿子、孙子……”“让孩子们当上文官武将……”甚至当大贵因捕红鸟与冯兰池相争而被抓走，朱老忠拍案而起：“凭我五尺汉子，我捅不了他！”操起铡刀，头顶一方天空，双手持刀而立。在大仰拍的近景镜头中呈现的怒目持刀的朱老忠，以几乎完全同一的外延的能指再现了怒护古钟的朱老巩的形象，但毕竟沉吟片刻，弃刀于地，忍痛送子充军。他的最富个人色彩的话语是“出水才看两腿泥”，也是在双重参照视野中发挥其意识形态的功能：在“神话所讲述的年代”



◆ 《红旗谱》剧照

中，它是在被压迫者与共产党历史会际之前，盲目而绝望地寻找拯救而不得的指称；而在“讲述神话的年代”，它则是在对历史的重述中寻找着一种触摸现实（而不被现实触摸）的方式，在弘扬民族传统美德的表述中获得一份对现实的想像性解决。这种关于节制、隐忍、对苦难的近乎无限的承受，同时对于仇恨的没齿不忘的话语，将成为60年代文学艺术（尤其是“历史题材”）的核心话语，并在曹禺的《胆剑篇》的勾践故事中获得其峰值陈述。直到最后一刻，阶级仇恨、阶级斗争的经典话语在60年代中期淹没了前者成为绝对的、惟一的核心话语。这也是《红旗谱》之所谓叙事的低调设置之一。

而围绕着朱老忠的另一组编码是农民/人民与共产党员，同样，作为十七年叙事艺术不言自明的通例，朱老忠无论作为一个农民英雄还是一个被压迫的农民（叙境中二十五年的流浪生涯使他具有阶级分析关系中的另一编码：赤贫者、雇农——“今天在这儿打短工，明天在那儿扛长活。”），他与共产党人的会际将标示着惟一的历史必然：他将由自发而为自觉，由盲目而为清醒，由单枪匹马的复仇者而为革命队伍中的共产党员。《红旗谱》的朱老忠同样遵循了这一经典格局。但文本又一个有趣的征候点在于：作为一部革命传奇，它对共产党人形象的渲染，对朱老忠共产党员身份的获得、验证与确认，在外延的能指构成与展开之中，同样表现了惊人的节制与简约。以朱老忠为圆心建立的几组人物关系式：朱老忠（朱老巩）与冯兰池（敌/我、世仇、阶级斗争）、朱与贾湘农（人民/党、追随者/引路人）、朱与严志和、朱老明（危难之谊/阶级兄弟）、朱与运涛、大贵、江涛、二贵（父与子、人民/战士），建立了不同的施动者间实现叙事互惠性的可能。然而，如果说在第一组关系式，朱老忠对仇恨与复仇行为的节制表现为叙事行为的节制，那么在第二组关系式中，则呈现为叙事修辞学上的节制。作为引路人、共产党的贾湘农与朱老忠间始终未呈现出外延能指中经典的仰/俯结构；相反，二者间的关系更像是一份兄弟情谊，他们更多地呈现在对切镜头的对称画面或双人镜头之中。而朱老忠入党一场，也只是在一个平视的对称构图的双人中景中贾湘农向他宣布他已被接受为共产党员，镜头切换为仰拍朱老忠的特写镜头，同时在激越的民乐伴奏下切换为一组（四个）仰拍中的松林的蒙太奇段落。与同类影片用光、场景相比，这是一个异样素朴的独立语义段：没有党旗，没有誓言，没有《国际歌》的音乐，没有任何刻意渲染的“不可或缺”的经典符码。在《红旗谱》

的叙境之中，入党这一经典情境并不具有像同类影片中的主体命名式的内涵表意功能。因为在此之前，甚或在序幕中、父辈故事里，朱老忠（朱老巩）已然是历史的主体。围绕着他 and 第二组编码——人民（农民）党员，前者正是经典话语表述中先在的主体，这是一种绝非林道静式潜主体或准主体〔杨沫《青春之歌》中的女主人公。《青春之歌》于1959年由崔嵬执导改编为电影，可参见戴锦华《由社会象征到政治神话》，载《电影艺术》，1989年第8期〕。在主导意识形态的经典话语中，人民与党应具有（朱老忠与贾湘农式的）先在的血肉联系；在同一意识形态的另一表达式当中，作为个体的“人民中的一员”又可具有随时转换为臣属地位的生成机制；在后一种情形的“主体命名式”依然是充分必须的，而《红旗谱》中的情形绝非如此。这只能从社会



◆ 《红旗谱》剧照

主义现实主义艺术、历史题材本身参照的、具有决定意义的“缺席”的“在场者”：1960年的社会现实与现实政治需要得出解释。朱老忠——这个先在的主体（兼有共产党员的身份，同时又有意用文本的修辞策略遮蔽这一身份），不仅是“大跃进”中神样的群体——“创造历史的动力”的肉身呈现，而且是此后的“渡荒”岁月中的历史拯救力之所在。他（他们）不仅将与党同心同德、生死与共，而且将在创造历史的同时拯救现实。

III. 父子秩序与凸现的英雄

如果说任何一部文本都存在另一部被遮蔽的潜文本，那么影片《红旗谱》的潜文本中真正的被述体是父子秩序。影片的每大组合段中几乎都存在一种匀称的父/子并置的双重主人公，而其间又以微妙的或亲或疏、或慈或严的方式一再确认着父子相继的严格秩序。

笔者在第二小节中已谈及朱老巩/朱老忠——父/子间的同构关系与语义层面的误识与缝合。而这一同构关系在影片的第一大组合段——序幕中，已成为镜头间（剪辑）的基本编码方式。在惊涛、枯树、古钟的一组叠化之后，

- (1) 拉全景 守望在古钟旁的朱虎子（幼年的朱老忠）与幼年严志和（子一辈）
- (2) 叠双人中景 院落中霍霍磨刀的朱老巩与蹲在一旁相劝的严老祥（父一辈）
- (3) 切特写（仰拍）朱老巩
- (4) 切双人中景 比肩而立的老兄弟俩
- (5) 切全景 钟旁守望的小兄弟俩
- (6) 切特写 朱虎子
- (7) 切特写 严志和
- (8) 切双人中景 小兄弟俩

其镜头（1）与镜头（2），镜头（2）、（3）、（4）与镜头（5）、（6）、（7）、（8）明显地构成了一种视觉上的同构与并置，以一个拟想观众的位置轮番审视着这两对父子。接下来，

全景 前景是疯狂咆哮着向古钟扑去的冯兰池,背景中朱老巩提起铡刀奔向钟台,一脚踢开手执大锤的冯兰池:“你们谁敢砸钟……”

切近景(大仰拍) 朱老巩双手提刀而立:“……跟我手里的铡刀说话!”

切双人中景(仰拍) 小虎子伸开双臂,从画面左侧跃入画面:“你们谁敢碰我爹,我跟你们拼了!”

移三人中景 严老祥拉开虎子:“你们谁敢动手!”

再次于能指结构中将父/子英雄置于视觉/意义的核心位置上。而此后在朱老巩临终之际:

近景 朱老巩(画面右侧)双目圆睁对虎子(画面左侧)吩咐:“记住,久后一日,只要有一口气,就要替爹报仇!”

切特写 白幡高扬。

切全景 坟前跪哭的朱家儿女。

切特写(推) 虎子泪痕纵横的脸。渐次抬起双眼怒视前方,画框上方灵幡飘拂。

则以父亲临终遗愿的名义将叙事/视觉/意义的中心位置转移到儿子的身上,并在传统中国文化语境(或曰经典意识形态)中为朱老忠(虎子)的反抗提供了足够的动机,或曰一个来自元社会的、先在的发送者指令:杀父之仇,不共戴天。

于是,序幕之后当画面渐隐、渐显,喻示着二十五年岁月流逝,朱老忠再次携妻带子登场的时候,他已在双重的意义网络中被确认为主体:一个禀父亲之名替父报仇的英雄之子(主体),与占有了父的名(这样以大贵、二贵的形象及朱老忠与大贵间的特写镜头切换来呈现)的权威形象。然而,朱老忠为锁井镇所代表的元社会承认并接受为领袖、将凭借着对朱老巩(父亲)之子的身份的确证,这将在第二大组合段——英雄归来中以四次重复来完成。首先,第二大组合段是在尚空无一物的银幕上传来的歌吟“朱老巩大闹柳林镇”的鼓词声中入场的。在鼓词声中,加入了火车的汽笛声,切换列车上的朱老忠一家。在喜气洋洋的朱老忠与大贵一个双人中景镜头中,他谛听片刻向大贵指出:“听,是唱你爷爷的。”第一次明确了朱老忠的子/父的双重身份。而他跨入严志和家的小院,跪倒在老祥

奶奶（占有母亲位置的长辈）面前：“大娘，我是朱老巩的儿子朱虎子呀。”老祥奶奶：“虎子？我那苦命的孩子呀！”完成了再度指认。而瞎眼的朱老明抛开手杖，踉踉跄跄奔向院外，大声呼喊：“大家听着，当年大闹柳林镇的朱老巩的儿子虎子回来啦！”这作为元社会接受与承认的宣告，引出了（切）惊涛奔涌，（切）水浪拍岸，（切）岸边迎风而舞的芦苇，（切）黄昏霞色中涌流的河水。紧接着，在始终延续的激越而凄怆的音乐声中，全景镜头里，朱老忠全家跪拜在朱老巩覆着荒草的坟前，切为仰拍的朱老忠的特写镜头：“爹，你儿子回来了。二十五年来，我一刻也没忘了你老人家，一刻也没忘了咱们和冯家的仇！”四度确认了朱老忠的子的身份，并在完成朱老巩、朱老忠形象的叠加、使朱老忠在以儿子的身份占有“父的名”的同时，强化了血仇这组文化符码。这在十七年的主流意识形态中，可以无须解释直接转换为阶级斗争的政治编码。

而在第二大组合段中经四次指认/重申的朱老忠的子/父的双重参照，同时呈现遮蔽了朱老忠在文本的实演与主流意识形态编码中所扮演的三重动素[动素(actant)模型，——译行动元模型。扮者(acteur)，——译角色。A.J.格雷马斯：《行动元、角色和形



◆ 《红旗谱》剧照

象》。见张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社：作为英雄之子，他禀承父亲遗愿替父报仇，使他成为文本中的主体，车过冯家大门一场，已然开始了他的复仇之旅。同时，作为共产党（另一组编码中的权威发送者）领导下的农民革命领袖，作为“创造历史”、拯救革命的动力所在，他同样是历史与文本的主体。这将在最后一个大组合段：反割头税的斗争中达到顶点。“其次，在影片文本中，他作为父亲、作为“父的名”的占有者，他又是元社会发送者的扮者——一个权威形象，这以“老忠大伯说的，没错”以及他对大贵的教诲、对运涛与春兰关系的认可与庇护，以他主持运涛讲演、济南探监来充分表述。甚至先他人入党的运涛，也声称这是对他愿望的实现：“你老不是一直盼着我这么做？”朱老忠这一发送者的身份同样呈现在他对严志和（一个更为典型的中国农民：勤勉、本分、懦弱，一个在文本中遭潜抑的父亲）的权威性之中。此外，他亲往寻找贾湘农，聆听革命道理，亦终于成为共产党员，则在主流意识形态编码中确认了他作为发送者的权威形象。再次，朱老忠所扮演的第三重动素，却被潜抑起来：即作为第一组合段中的子、帮手，作为一个尚待党来启蒙、唤醒的自发的反抗者的身份。正如第一节所论及的参照十七年经典叙事结构，在朱老忠成为一个共产党员之前，他应是一个准主体、帮手，然而这一动素却被影片的能指结构所遮蔽。

《红旗谱》的主要叙事线索是建立在朱/冯两家的家族及阶级对立之上的。在序幕中，这一对立已由朱老巩、冯兰池的对称景别与仰、俯取位确认下来。而在文本的实演中，这一对立也以朱、严两家（作为发送者、主体）与冯家（反发送者、敌手）的两组父子关系的对立与冲突来呈现。父子关系式不仅是朱严一方父子相继、前仆后继的斗争，也是地主一方子承父业、狼狈为奸的行为方式。尽管在影片中冯兰池之子冯贵堂只是一个猥琐的、听差样的仆从，但他的由西服革履而长袍、他的“文凭”，却别具一番意识形态意味。

在《红旗谱》中，借助中国传统文化语境，父子相继，不仅是一种力量之源，而父子相继的事实本身就意味着一种胜利：“一辈子的仇，几辈子忘不了……”“让孩子们当上文官武将，接着跟他们斗！”在第二大组合段最为热烈、祥和的一场戏：吃团圆饭一场中，朱老忠兴奋地跨下炕来，赞许了运涛、江涛，又介绍大贵、二贵四个小兄弟相识，并骄傲地声称：“这就是咱们的后代！”正是在这一时刻，他在文本的能指/叙事结构中接替并蔽遮了严志和，成了运涛、江涛的精神之父。

而老祥奶奶的答话更具深意：“那些王八羔子倒是盼着咱们满门绝后呢，咱们倒是越过越兴旺了！”在此后的“安家”段落中，这一父子关系式，始终是基本的镜头格局与组合依据：当前景中朱老忠与狗腿子李德才直接冲突的时刻，大贵、运涛正在后景处、屋顶上怒目而立，伺机而动；大贵、运涛并肩拉犁的二人中景，切为仰拍近景中在后扶犁的朱老忠。而当朱老忠找到共产党员贾湘农，后者向他宣讲真理的时候，反打镜头中，朱老忠若有所思的近景镜头平移，经过炕桌上一盏灯（关于光明与真理的文化符码）成为运涛兴奋、激动的近景镜头。在共产党人与反抗中的农民历史性会际的时刻，再次形成了父/子新连接与平行对称。和第一大组合段一样，《红旗谱》始终以这一父/子间的并置与对称，构成影片的双重主人公：第一组，朱老巩（父、主体、发送者）和朱虎子（子、主体）；第二组，朱老忠（父、主体、发送者）和运涛（江涛、大贵、二贵）（子、主体），从而将影片叙事体的展开呈现为父的光辉荫底下子的忠勇斗争。这一方面是父子相继、未有穷期的斗争——因为同一父子秩序亦呈现于敌方，另一方面则指涉着党领导下的人民革命。

作为1960年社会政治需要与社会象征行为，《红旗谱》在其意识形态实践中的突出特征是主流政治意识形态对传统文化意识形态的借重与融合，《红旗谱》一片因此而呈现出一种潜在的张力。这是一种潜抑中的弘扬，是一次重现历史、文



◆ 《红旗谱》剧照

化之镜，以期获得更为完美的、对现实矛盾的想像性解决与抚慰。父子秩序的中心化呈现便是其中的一例。据此而生的朱老忠的古朴理想：“让孩子们当上文官武将，接着跟他们斗！”尽管被贾湘农循循善诱地予以反驳，并代之以阶级反抗的道理，似乎在话语层面上潜抑了这颇具封建意味的梦想，但有趣的是，影片叙事体的展开却据此而建构，亦据此形成其修辞策略。朱老忠忍痛认可大贵被抓去当兵，为的是让他去“学本事”（一武）；而运涛外出打短避雨时路读《水浒传》并与贾湘农老师相识，在朱老忠殷切的目光中，运涛灯下阅读革命书籍，学习革命道理（一文）。而此后这一理想在运涛身上得到了更为完美的实现：他毕业于黄埔军校，成了有文化的、纵马挥刀的北伐军军官。驰骋北上的运涛也将与北伐一起带来雪世仇、求解放的世代理想的实现。“四·一二”政变、运涛被捕入狱，使这梦想再度破灭。然而，在文本的语境中，这并非要证明穷人子弟出将入相的梦想之虚幻；相反，则是要证明国民党、蒋介石继军阀之后成了实现这一梦想的最大障碍。事实上，运涛留下的空位早已得到了填充。早在他乘一叶小舟星夜离去之后，“文官武将”的格局立刻呈现为两个插入句段：运涛将上城去读书（一文），二贵与朱老忠对棍（一武）。而大贵的归来，则使这一格局更为充实。文本的实演，与其说是对这一古老梦想的反驳与否认，不如说是在国家权力转换的前提下，对这一梦想的实现（起码是对梦想实现的允诺）。在影片的最后一个大组合段：反割头税斗争的高潮中，这一修辞格局再次得到完满呈现，而且是在两种意识形态彼此借重的前提下的呈现：

全景 朱老忠手执铜锣站在屋顶上：“乡亲们！咱们追冯兰池去呀！”（父亲、发送者、主体）

降 村头成百上千的手持红缨枪、农具的武装农民。

降 显露出运涛：头戴学生帽，身穿棉袍，手执一卷字纸。（子、主体——一文）

双人中景切 画面左侧伍老拔手持红缨枪：“乡亲们！斗不倒冯兰池，咱们永辈子翻不了身啊！”（共产党员、发送者）画面左侧大贵一身旧军装，头扎白毛巾，举刀发一声喊（推成近影）：“乡亲们，走啊！”带头冲出画外（子、主体——一武）。武装农民向画面右侧上方冲去。

在60年代初，影片这一特定的能指及叙事结构或许正是《红旗谱》得以获得特定的情感冲击力与特定意识形态效果的隐秘之所在。

正如影片的片名所喻示的，这是一部“谱系”，一部关于红色——革命的谱系，它的真正被述体是父子秩序，是革命者的前仆后继。在此无须赘言，在中国，强化的父子秩序是社会结构的基本形态与微缩本。它不仅是一切既存秩序的基础，其本身便是基础秩序。然而，《红旗谱》却又是一个关于农民革命的故事，即一个反秩序的故事。这一秩序与反秩序间的张力正是《红旗谱》——并以《红旗谱》为先河者——的意识形态铭文之所在：那是一种禀父亲之名的弑父行为，一种在严格的新秩序统驭下的打碎旧秩序的斗争，即遵循父亲之遗愿的复仇行为，正是一种象征性的、政治性的弑父：威胁、冒犯权力的拥有者，并且夺取权力。其叙事的表意则是在党的领导下，以武装斗争的形式推翻军阀、国民党反动派，“把地主老财都扳倒”，建立人民政权。这种意识形态在整个60年代渐次加强，直到它在“无限忠诚”/“造反有理”的悖证中找到了其终极形态。因此，在《红旗谱》中，反叛的喊叫，同时也是对新秩序的呼唤。这是秩序与秩序的对抗。一如朱老巩手执铡刀、撕毁冯兰池的红契（反秩序）是为护卫古钟与古钟上关于土地所有权的铭文（另一秩序），朱老忠及子辈们的斗争也是在党的领导下，为一个理想的新秩序而斗争。在1960年，大跃进的结束，与其说意味着始自1957年的秩序超控的松弛，不如说意味着一种新秩序的强化和重写。

正因其如此，在《红旗谱》中，朱老忠（朱老巩）自始至终占有着大景别、正面机位与仰拍镜头，以英雄之子、忠勇之父、共产党人的身份占据着影片能指结构中不容置疑的权威地位。这是一个凸现的英雄，其作为一种特定的意识形态实践与电影叙事修辞策略将贯穿整个60年代前半期的电影创作，并作为一座意识形态的浮桥联结着一个渐变中的时代。

第三节

《霸王别姬》： 历史的景片

《霸王别姬》

导演：陈凯歌

编剧：李碧华、芦苇

根据李碧华同名小说改编

摄影：顾长卫

主演：张国荣（饰程蝶衣）

张丰毅（饰段小楼）

巩俐（饰菊仙）

彩色故事片 195分钟

香港汤臣公司出品

1. 历史写作

自20世纪80年代中期始，“历史”便成了大陆艺术电影中萦回不去的梦魇，似乎是一道必须去正视的、令人晕眩的深谷，又仿若幽灵出没的、腥红而富丽的天幕。较之关于现实的话语，历史的叙事始终丰满、凝重，充满了细腻层次和无限繁复的情感。然而，在20世纪80年代电影的叙事中，历史却不是一个可以指认出的具体年代、一个时间的线性句段。事实上，始自“五四”传统，历史的本真便展示为一个“没有年代”、纵横书写着“吃人”二字的“史书”[鲁迅：《呐喊·狂人日记》，人民文学出版社]，而编年的历史纪传，则对应着某种官方说法，某种遭遮蔽、被阻断的“人民的记忆”[（法）M.福柯：《历史与人民的记忆》，某类“胜利者的清单”[参见孟悦：《苏童的“家史”与“历史”写作》，载《今天》，1990年第2期]。于是，在20世纪80年代的历史书写中，中国的历史不是一个相衔于时间链条中的进程，而是一个在无尽的复沓与轮回中彼此叠加的空间，一所“万难轰毁的铁屋子”[鲁迅：《呐喊》，人民文学出版社]，或一处历劫凶然的黄土地。于是，历史成了一个在缓慢地颓败与朽坏的古旧舞台，而年代、事件与人生，则成了其间轮演的剧目与来去匆匆、难于辨认的过客。在20世纪80年代的电影叙事中，正是这古旧的舞台，而不是其间的剧目与过客攫取了叙事人凝视的目光。一份痛楚的迷恋，一种魔咒般的使命。

事实上，20世纪80年代中后期，潜抑在类似的历史叙事中的，是一段太过真

确的、关于年代的记忆。在20世纪80年代的社会语境中，作为文明飓风到来前的最后一次回瞻的视阈，其间的无限低回里交织着对老中国切肤的怨恨与依恋。似乎他们必须满怀狂喜地宣告，这古旧的舞台正坍塌并沉没于世纪之交明亮的地平线上，然而，他们同时将失去在这舞台上曾出演过的、全部中国的乃至东方的戏梦人生。因此，在1984年，第五代导演所发动的大陆影坛的电影“美学革命”之中，在第五代典型的语言形态：空间对于时间的胜利之中，镶嵌着如此多元的话语、如此繁复的情感[参见戴锦华：《历史之子》，见《美学与文艺学研究》，1933年第一辑，首都师范大学出版社]。但是，为第五代导演们所始料不及的是，当他们在历史的叙事中放逐了谎言/年代的同时，他们也放逐了故事、情节的可能与人物个体生命体验的表述。或许更为严重的是，他们同时放逐了将这一中国/东方的历史景观嵌入世界/西方历史画卷之中的切口。一处空间化的、绚丽而滞重的东方景观，只能是西方线性的历史视阈、那段“巨大的、未完成的、开放式情节”间一块无法嵌入的拼版，而第五代导演在20世纪80年代的社会语境中试图操作的，则正是中国与世界、东方与西方的对话与对接。

如果说，《红高粱》里，在“我爷爷”的视点镜头中，引入日寇的车队，因之指认出一个真确的年代：1937年，从而以故事和英雄的出演一劳永逸地解脱了第五代导演历史叙事的文化困境。如果说1987年，《红高粱》柏林夺魁，《孩子王》戛纳败北成就了一部东方与西方文化的认同与误读的启示录，那么，1993年终于捧回了金棕榈的《霸王别姬》则成了历史与叙事这一文化命题中更富深意的例证。事实上，作为第五代导演“空间对时间的胜利”这一电影语言形态的奠基者之一，由《黄土地》的恢弘、《孩子王》的挫败，经《边走边唱》的杂陈，到《霸王别姬》的全胜，陈凯歌经历了一段不无痛楚与屈辱的心路，一段在中国的社会使命与西方的文化诉求、在历史真实与年代/谎言、在寓言式的历史景观与情节/人物命运的呈现之间，陈凯歌体尝了一次几近绝望的挣扎与突围。终于，在《霸王别姬》中，陈凯歌因陷落而获救。

在20世纪90年代多重的文化挤压之下，在喧嚣而寂寞的文化/商业/市场的旋涡深处，在为特定的现实政治所造成的历史失语症的阻塞之中，香港畅销书作家李碧华的小说为陈凯歌提供了一段涉渡的、或许不如说是漂流的浮木。凭借着李碧华的故事，陈凯歌颇不自甘地将对中国历史的繁复情感，将对似已沉沦的、

想像中的中国文化本体的苦恋固化为一种物恋的形式〔〔美〕周蕾：《妇女与中国的现代性：中西方之间阅读的政治性》，明尼苏达大学出版社〕。不复是对于历史的舞台/空间化的象喻，而是京剧舞台造型的呈现，一处“瑰丽莫名”〔李碧华：《霸王别姬》，3页，天地图书，1992〕的东方景观，一份在锣鼓喧天、斑斓绚丽之间的清悠寂寥；不再是无尽而绝望的死亡环舞与杀子情境，而是对一出韵味悠长的历史剧目的执著。《霸王别姬》，一个末路英雄的悲慨与传奇，一份情与义，一个勇武的男人和一个刚烈凄艳的女人。一幅古老中国的镜像，一幅因刚烈的殉情与勇武的赴死而完满了的镜像，一个老中国的人生训诫、“做人的道理”：“人得自个儿成全自个儿。”〔影片中关师傅语〕而原作“带着陈旧的迷茫的欢喜，拍出的人家的故事”〔李碧华：《霸王别姬》，4页，天地图书，1992〕，则召回了第五代导演曾失落在历史迷宫中的人生故事与时间链条。伴随着一段戏梦人生的复现，年代——一段可辨认的历史，一段为陈凯歌们所欲罢不能的历史，从莽莽苍苍的空间中清晰地浮现出来。舞台，作为一个物恋化的历史空间，《霸王别姬》作为其中不变的剧目，成了这段悠长的历史故事中的标点与节拍器。事实上，在影片《霸王别姬》的故事中，这段真切清晰的现当代中国编年史的句段，只是酷烈跌宕的悲剧人生得以出演的一幅景片，它不复意味着对某种权力话语的消解或重建，而只是戏梦人生间的一个不甚了了的索引，只是结构人物间恩怨情仇的一个借口般的指涉。这段对陈凯歌及其同代人有着切肤之痛的现当代中国历史，在影片中只是景片般地映衬出一个绝望的“三角恋爱”——经典的情节剧的出演。每一个可以真切指认、负载中国人太过沉重的记忆的历史时刻，都仅仅作为一种背景放映，为人物间的真情流露与情感讹诈提供了契机与舞台，为人物的断肠之时添加了乱世的悲凉与宿命的苦涩。诸如日寇纵马驶入北京之时，只是程蝶衣一赠佩剑的背景，侵略者的马队，成功地阻断了段小楼追赶程蝶衣的脚步，而菊仙得以借此刻掩起院门，将丈夫遮在身后，将蝶衣关闭在门外，而小楼冒犯日军被捕，则使程蝶衣得到了迫使菊仙“出局”的砝码；日军枪决抗日志士的场景，只是以连发的枪声、狂吠的警犬、炫目的探照灯、幢幢阴影，为遭唾弃的蝶衣提供了一处迷乱、狰狞的舞台；而解放军进入北京，却成了程蝶衣二赠佩剑的景片（直到在“文化大革命”那个酷烈的情境，菊仙才得以把佩剑掷还给蝶衣）。面对狂喜的腰鼓队和布衣军人风尘仆仆的队伍，陈凯歌安排了小楼、蝶衣与张公公的重逢。两人分坐在张公公的身边，在为一座石阶所充任的观众席

上，目击着这一现当代中国历史的关键时刻。缕缕飘过的烟雾，遮断了画面的纵深感，将这幅三人全景呈现为一幅扁平的画面：仿佛在这一历史剧变的时刻，旧日的历史不仅永远失去了它伸延的可能，而且被挤压为极薄且平的一页；昔日显赫一时的公公与永恒的“戏子”，此时已一同被抛出了新历史的轨道，成为旧历史间不值一文的点缀。于是，空间化的历史形象/舞台，以及《霸王别姬》剧目所负载的历史的惰性与固置了的表象和年代与呈现在编年史之中的、跨越了老中国、新世界的人生故事便并置于影片的叙事结构之中，而“年代”所指涉的政治及权力话语、所暗示的超载的记忆——政治场景和“泥足深陷的爱情”[李碧华：《霸王别姬》，天地图书，1992。封4题记：漫漫岁月，茫茫人海，一个男人对另一个男人泥足深陷的爱情]、畸恋——性爱场景便同时于影片中出演。这作为特定的意识形态魔环而互相对立、互为缺席者的二项对立式便在并置中彼此消解。这双重并置，同时成功地消解了曾为陈凯歌所代表的大陆影坛第五代导演所遭遇的文化困境。继张艺谋之后，《霸王别姬》在这双重并置所实现的双重消解中再度宣告了20世纪80年代、第五代导演文化英雄主义的沉沦与终结。在双重成功的缝合中，陈凯歌不能自己的历史控诉与历史反思的文化立场，一度魔咒般缠绕着陈凯歌及其同代人的现实政治使命感，便在这双重消解里溶化于一个悲欢离合的故事之中，舞台不再负载对老中国死亡环舞的既恨且怨且沉迷的繁复情感。1937、1949、1966年也不再被指称为血、泪、污斑所浸染的记忆。一如翩然翻飞的斑斓戏衣，这一切仅仅作为中国/东方诸多表象的片段，连缀起一个西方权威视点中的东方景观，一个奇异且绚烂、酷烈且动人的东方。当空间化的历史/历史的本真与时间化的历史/政治及权力话语在并置中彼此消解之时，它们便失落了其特定的、中国文化语境中的所指，而成了“空洞的能指”[〔法〕罗兰·巴特：《神话学》，并共同结构起一个西方视点中的“神话符码”：中国。影片中所呈现的一切，太过清晰地指称着中国，但它既不伸延向中国的历史——真实或谎言，也不再指涉着中国的现实，一切只是这幅东方景观、东方镜城中的斑驳镜像而已，只是陈凯歌所狂恋的戛纳菜单上一份必需的调料。

II. 男人、女人与人生故事

影片中的粉墨春秋，显然被结构在一系列彼此叠加的三角恋情之中：段小楼/程蝶衣/菊仙，段小楼/程蝶衣/袁四爷，甚至是张公公/程蝶衣/段小楼，段

小楼/程蝶衣/小四。为了成就这座东方镜城的形象，陈凯歌将李碧华故事中的畸恋改写为双重的镜像之恋。不再是“一个男人对另一个男人泥足深陷的爱情”[李碧华：《霸王别姬》，天地图书，1992，封4题记；漫漫岁月，茫茫人海，一个男人对另一个男人泥足深陷的爱情]，不再是程蝶衣对段小楼的苦恋，而是虞姬、而是作为“虞姬再世”的程蝶衣对楚霸王的忠贞。而程蝶衣对段小楼的痴迷，只是舞台朝向现实的延伸（“不疯魔不成活”——段小楼语），是对虞姬的贞烈和师傅的教诲——从一而终的执著与实践。事实上，是对霸王深刻的镜像恋，而不是如叙事的表层结构所揭示的对戏剧艺术的迷恋，成了蝶衣全部的行为依据。早在小豆子（童年蝶衣）反抗出走、遇名角扮戏一场里，呈现在小豆子的视点镜头中的，并不仅仅是瑰丽莫名的舞台生涯，或虞姬美丽婀娜的形象，而始终是一个特定的镜像：勇武绚烂、护背旗翻飞的霸王。因此，程蝶衣/段小楼间的重要场景均呈现在两人粉墨登场之时，呈现在虞姬与霸王之间。而彼此重叠的三角恋情境，也频频出现在蝶衣虞姬扮相、至少尚未卸装之时——遭张公公强暴、袁四爷介入、菊仙投奔、与国民党伤兵冲突、京剧改革甚或“文化大革命”场景。当两人绝裂之时，程蝶衣所独自出演的，是《贵妃醉酒》、《牡丹亭》、《拾玉镯》——一个苦待君王或思春倦怠的女人。程蝶衣对袁四爷的屈服与“失节”也始终发生在后者装扮为霸王之后。这是镜城中错落重叠的幢幢幻影，一幕影之恋。而作为一阙过于清晰的回声，陈凯歌将菊仙与段小楼的尘世姻缘结构为另一幕影恋，那是对“黄天霸和妓女的戏”（程蝶衣语）、是对江湖热血男儿与真情风尘女子——经典世俗神话的搬演。于是，菊仙和段小楼间两个至为重要的场景：洞房花烛夜与菊仙流产失子后，都在经典的双人中景里将段小楼呈现为床旁梳妆境中的一幅镜像。一如程蝶衣，菊仙亦始终未能真正得到或保有段小楼，或者更为确切地说，菊仙始终未能作为“堂堂正正的妻”，从段小楼处获得她所梦想的一个平常却堂皇的“名分”或一份有效的男子汉的庇护。她总是一次又一次地被程蝶衣、师傅、最后是段小楼本人指认为一个“花满楼的姑娘”、一个为社会所不耻的妓女。她将怀抱着那幅镜像死去：菊仙终于为她的丈夫段小楼指认为一个妓女之后，她便身着大红的嫁衣悬架自尽于她“堂正”的婚床之前。

至为有趣的是，不同于原作——不再是两个男人的畸恋里夹带着的一个女人，双重镜像恋结构，将这一故事改写为“两个女人”与一个男人的三角恋。在原作

中，这是一个显而易见的同性恋的故事，而在影片中，程蝶衣则在三度暴力阉割情境（被母亲切去骰指、遭段小楼〔原作中是师傅〕捣得满嘴鲜血、为张公公强暴）之后，心悦诚服甚至欣然迷狂地认可了自己“女人”的身份：“我本是女娇娥，又不是男儿郎……”正是在这“两个女人”和一个男人的三角恋情之中，陈凯歌得以结构起他的历史叙事。是这“两个女人”，而不是男人，是历史的权力话语的执著者与实践者：程蝶衣所固执的是“从一而终”，菊仙所奉行的是夫唱妇随、贫贱不移。“她们”都在扮演历史的权力秩序与性别秩序所规定的理想女性，因而她们始终置身于历史进程之外。程蝶衣永远在任何时代、任何观众面前歌着、舞着，扮演着虞姬、杨贵妃、杜丽娘，在日军面前、在停电而黑暗的舞台上、在雪片般纷落的抗日传单之间。如果国民党伤兵不闯上舞台、如果京剧改革不剥夺他出演的权利，他无疑将舞下去、歌下去，“不知有汉，无论魏晋”。而菊仙则如同任何一个良家妇女一样，她的至高理想是平安地守着一个家、一个男人，度一份庸常而温馨的日子。只有段小楼独自置身于真实而酷烈的历史进程之中。有趣之处在于，陈凯歌将这“两个女人”的行为，都处理为扮演。如果说，程蝶衣之扮演，更多出自暴力阉割与艺术及镜像迷狂；那么，菊仙之扮演，则更出自女性的练达与狡黠。作为“女人”，她远比程蝶衣更谙熟女人的艺术。她嗑着瓜子，以欣赏而并不投入的目光观看段小楼的演出，并在“虞姬”出场之时退走，其后是她自赎自身的一幕。她表演式地拔簪、褪镯，最后飘然洒脱地将一双绣鞋脱下，轻巧地放在一堆金银之上，泼辣、冷静地回敬了妓院老鸨的冷言冷语：这无疑是一个自主命运的女人。但那一双绣鞋，不仅是此场中的道具，同时也是下一场景中的伏笔。此举使她得以赤着双脚出现在段小楼面前，赎身也成了“被撵”，以孤苦无告的弱者形象使段小楼别无选择，而必须成就这柔情侠骨的一幕。

然而，也正是这“两个女人”间无止无休的争夺，制造了男人于历史中的磨难。其中最为典型的情境是满脸是血的小楼在一片混乱里置身于流产的菊仙和被警方逮捕的蝶衣之间进退不得、难于两顾。有趣的一例，是在讨论戏剧改革与现代戏的一幕中，菊仙的一声高喊打断了段小楼认同于程蝶衣的、不合时宜的发言，她从看台上掷下的一柄红伞（一个关于遮风蔽雨的文化符码）终于驱使段小楼做出了一番违心的言词。菊仙再次拯救了小楼，同时也将他推向背叛之路，她本人将为此承担最终的悲剧。甚至作为新时代、酷烈的历史暴力之呈现者的小四，也

具有“旦角”的身份，并将以虞姬的扮相出现，将霸王置身于两个虞姬的绝望抉择之间，《霸王别姬》一剧的真义由是而遭玷污。而更为残酷而荒诞的一幕是“文化大革命”场景里，两个要护卫同一男人的“女人”间的疯狂，终于将男人推入了无情无义、甚至为自己所不耻的境地。

事实上，李碧华的原作并非一部“多元决定”的或曰超载的文本，它只是一个关于人生的、关于忠贞与背叛的故事：所谓“婊子无情，戏子无义”[李碧华：《霸王别姬》，天地图书，1992。封4题记：漫漫岁月，茫茫人海，一个男人对另一个男人泥足深陷的爱情]。在陈凯歌的影片中，这一忠贞与背叛的主题，则被呈现为“两个女人”（蝶衣、菊仙）对男人（段小楼）无餍足的忠贞的索要，是如何制造着背叛，并最终将男人逼向彻底的背叛。程蝶衣对“从一而终”的苛求，使“她”一次又一次地失去段小楼的爱与庇护，并使自己“失贞”于袁四爷；菊仙为索取、印证段小楼对她的忠贞，一次又一次地诱使他离弃程蝶衣、离弃舞台和关师傅的教诲，使他背叛自己朴素的信念、丢弃人的尊严，这一背叛之路将以他对蝶衣的致命伤害以及对菊仙的出卖与背叛为终点。正是这一忠贞与背叛的主题，使陈凯歌第一次将男人、女人书写在历史之中，以个人（似为中性、实为男性）来充当历史的对立项，影片叙事再度采用了某种经典的电影叙事策略：从历史的毁灭中赎救并赦免个人。在这一贝尔托卢奇式的“个人是历史的人质”[李碧华：《霸王别姬》，3页，天地图书，1992]的主题中，陈凯歌成功地消解或曰背叛了20世纪80年代意识形态的（反意识形态的）命题：我们需要灵魂拷问，“与全民族共忏悔”[参见20世纪80年代中期围绕巴金《忏悔录》的讨论。《我们需要灵魂拷问》，《书林》1986年第1期，刘再复在新时期十年文学讨论会上的发言]。陈凯歌对段小楼的历史遭遇与命运的认同（陈凯歌一度曾想自己出演段小楼一角），以及他对李碧华同性恋故事的改写，无疑传达了他男性中心主义的书写方式。这一方式决定了只有段小楼/男人置身于历史进程之中的命运与地位，决定了女人为了其一己的目的始终只能成为历史潜意识的负荷者，同时充当着历史的合谋。但有趣的是，陈凯歌对段小楼的认同，只是一种社会性的认同。在段小楼身上，陈凯歌所投射的是他所难于舍弃的对中国，尤其是对当代中国的政治、历史命运的思考，以及对这思考的背叛及改写；相反，在程蝶衣身上，陈凯歌倾注了他更为个人化的认同。这一认同无疑不是针对“女性”命运、更不是针对同性恋者的命运而言的，而是建立在程蝶衣作为一个“不疯魔不成活”、具有超越的艺

术使命感的艺术家之上的。同时，或许更为深刻的是，程蝶衣的形象与命运正是一个面对西方文化之镜的东方艺术家的历史与文化命运的写照：一个男人，却在历史的镜域之中窥见了一个女性的形象。或许这正是后殖民文化语境中，一个第三世界的知识分子/艺术家最为深刻的悲哀与文化宿命。在世界文化语境中，一个新的权力与话语结构，规定了性别/种族间的叙事及游戏规则。

III. 暴力迷宫

《霸王别姬》之为陈凯歌迷途中的一处驿站，其最为鲜明的征候之一，是对历史暴力的矛盾立场与二难表述。从某种意义上说，影片《霸王别姬》几乎成了一座历史暴力的魔影出没其中的迷宫。这一次陈凯歌似乎痴迷于历史的暴力情境，并将其视做老中国和谐、迷人的风景线上的一处不可或缺的景观，同时又似乎难于舍弃第五代导演及大陆知识分子的经典立场：对历史暴力的控诉、反思。于是，似乎以解放军进驻北京，以程蝶衣、段小楼及张公公同在的画面宣告了既往的历史已失去了它的绵延性，被压缩为一个平面，以“永恒的”袁四爷被正法预示了历史的断裂发生之后，陈凯歌对历史暴力的叙事角度及语调一分为二。

陈凯歌对老中国历史暴力的痴迷集中呈现在关师傅形象及戏班子的诸多场景之中。事实上，影片最为成功与迷人的，正是戏班子中的若干段落。毋庸置疑，关师傅的戏班子成功地充当了老中国/元社会的象喻与指称，而关师傅无疑这个大舞台、小世界的灵魂，一个和谐“家庭”中的严父。关师傅/理想父亲形象的出演，正是陈凯歌对第五代导演之文化初衷的又一重背叛。20世纪80年代，第五代电影之初，其对历史暴力的控诉与反思，同时呈现为对父子秩序的拒斥，笔者曾将其称之为“子一代的艺术”[参见戴锦华：《断桥：子一代的艺术》，《电影理论与批评手册》，科学技术文献出版社，1993]。甚至在陈凯歌迷途之始《边走边唱》中，“神神”师徒，同样被呈现为辗转于父子秩序与历史暴力之下的“子”的形象。老神神终其一生：七十年、千弦断，实践着师傅的许诺，换来的只是一张白纸，使他成了历史谎言的蒙难者与牺牲品，同时他仍试图延续这历史的链条。将历史的谎言传递给石头。而在《霸王别姬》中，在关师傅及其戏班子的场景里，对父子秩序的控诉已全然消隐在一幕不无血腥、但毕竟和谐迷人的情境之中。在戏班子这一元社会情境里，关师傅无疑是一位绝对的权威者、一个名副其实的父亲形象，甚至不再有“母亲”

来柔化这一情境。他对戏班子中的孩子们不仅授业解惑，而且生杀予夺。和影片中那个猥琐、施虐狂的师爷不同，关师傅无疑是一位理想之父，是老中国迷人景观中的核心人物，同时，他也正是一个秩序的执掌者和更为残暴的暴力的执行人。甚至在狂怒与施暴之时，他仍然是充满尊严的：孩子们必须自己搬来行刑的长凳，递上木刀，还有人站立一旁，大声地宣读班规，以印证这一惩罚的合理性。似乎围绕着关师傅，陈凯歌正失陷于历史暴力的二难推论之中。其中小癞子之死是颇为典型的一幕。小癞子无疑是历史暴力的牺牲品，他显然被戏班子里无尽残酷的惩罚吓破了胆。尽管他也会在“名角”的舞台前热泪滚滚：“我什么时候才能成个角儿啊？”，但“那得挨多少打啊？！”终于，在关师傅的狂怒和无节制的毒打面前，他吞下了最后的糖葫芦，悬梁自尽了。在射入镜头的、炫目的阳光中，小癞子瘦小的身体在空中可怜而无助地晃动着，而关师傅显然是这幕无血之虐杀的元凶。但是，没有控诉、抗议，接下来的一场，是关师傅更为威严又颇为痛心（不是因小癞子之死，而是因他如此地“不成器”）地站立班前，为孩子们上了最为重要的一课：关于《霸王别姬》的真义。从虞姬从容赴死，引申出“做人道理”：“从一而终”，“人得自个儿成全自个儿”。于是，小癞子成了不懂得“成全自个儿”的范例，似乎付出了死的代价，仍无法洗去他的“污点”——他是无法被赦免的，但关师傅与暴力却得到了无保留的赦免。似乎那施虐狂的师爷宣称的正是真理：“您要想人前显贵，必得人后受罪。”残酷的惩罚正是一种“成全”之术。

围绕着关师傅和戏班子中和谐而残暴的情境，陈凯歌建立起程蝶衣、段小楼这组彼此参照的人物形象。小石头/段小楼作为戏班子里的大师兄始终是这一景观中默契而虔诚的协作者。这不仅表现为他的投入和忠勇：在头上“拍板儿砖”为师傅解围、勤学苦练，而且更多地表现为他深谙其中的“游戏规则”，胜任甚或愉快地配合其完成。他总是“欢天喜地”地为师傅合理的或不合理的惩罚搬取刑具、戏谑式地或真或假地喊疼并大声为师傅叫好、一次又一次地在严冬的雪地里受跪罚，视其为天经地义的事情。与似乎天生成“个中人”的小石头相比，小豆子/程蝶衣则始终处在历史暴力的摧残与“改写”之中。是他的反抗与忍受将戏班子中的规矩显影为暴力，而不是和谐的游戏。降落于小豆子的这一暴力改写过程，以生母遗弃并亲手执刀切去骈指开始，而后集中呈现在《思凡》一出戏的排演之上。

显然，在陈凯歌所结构的叙事过程中，发生在小豆子身上的，不是一个单纯的生角、旦角的派定，而是一个施之于他的暴力的性别改写。《思凡》中的一句对白：“我本是女娇娥，又不是男儿郎……”在小豆子那里被固置为“我本是男儿郎，又不是女娇娥”。这是意识与无意识间一次绝望而痛楚的反抗（一如小石头所言：“你就想你是个女的，可别再背错了！”）一次又一次的毒打也无法使他改变。而当他听说被打伤的手一旦进水就会残废，立刻将手浸入水中：他宁肯残废，也不愿接受历史暴力的改写。他与小癞子一起出逃，但终因那迷人的舞台和舞台上威风凛凛的霸王返回之时，他是屈服于舞台与扮演的诱惑，却没有完全屈服于师傅、暴力与改写。他不告饶、不出声的忍受，终于使关师傅狂怒地大施淫威（那残暴的场景直接导致了小癞子的死。事实上，也只有程蝶衣始终没有忘记小癞子。当他成了一个名角之后，影片中两度出现在远处传来悠长而凄凉的“冰糖葫芦”的叫卖声时，程蝶衣脸上闪过一片迷茫）。但改写仍没有实现与完成：“女娇娥”、“男儿郎”的“错误”仍在延续，直到小石头作为暴力的实施者、抄起师傅的烟袋锅在小豆子的嘴里一阵狂搅。无论在影片的视觉呈现、还是在弗洛伊德主义的象征意义上，这都无疑是一个强奸的场景。但这次暴力实现了改写的最后一笔，在鲜血由小豆子的嘴角淌出的镜头之后，他几乎带着一种迷醉、幸福的表情款款地站起身来，仪态万方、行云流水般地念出了：“我本是女娇娥，又不是男儿郎……”此后，来自张公公处的强暴，则固置了这一暴力的性别改写，并将这一暴行的发出者清晰地标示为历史。小豆子遭张公公强暴一场，是陈凯歌所迷失的暴力迷宫中最为扑朔迷离的一笔。白色的帐幔垂绦、迷蒙的金色的逆光，晶莹的水晶钵，如魔怪、似巫姬的张公公，使这暴力的一幕呈现为东方镜城中邪恶迷人的一景。显而易见，小豆子并非为张公公所强暴，而是为已成为历史的“历史”暴力所玷污——因为张公公“没有法勒斯，他本身就是法勒斯”[[法]《电影手册》编辑部：《约翰·福特和《少年林肯》》，见《世界艺术与美学》第六辑，文化艺术出版社]。事实上，自三度暴力/阉割行为之后，在小豆子/程蝶衣身上出现了一个结构性的裂隙，或曰意义的反转。相对于小石头/段小楼，程蝶衣更为深刻、彻底地将他始终反抗，却不断强加于他的权力意志内在化了。他不仅接受了暴力的改写，而且将固执于这一改写过的身份，并固守着这暴力的秩序。是他，而不是段小楼成为关师傅得意的弟子。同时，他固执著为暴力所派定的女性角色，固执于“从一而终”的训令，固执地置

身于真实的历史进程之外。因为他是一个“女人”，一个镜像中的女人，只有在舞台上、镜像中才有他的生命。而段小楼则置身于历史的旋涡之中，忠贞或背叛、反抗或屈服。程蝶衣是《霸王别姬》中的诗，而这诗行却是为历史暴力所写就的。

而程蝶衣这首似乎可以无限复沓、绵延的诗行却再度为历史的暴力所打断，影片关于历史和暴力的话语再一次出现了裂隙，而关师傅之死则名副其实地预示着一个时代的终结与一个世界的沉沦。关师傅死在一个似乎没有发生任何变化的戏班子情景之中，死在为孩子示范《林冲夜奔》中“八十万禁军教头”（楚霸王之外的又一个末路英雄）的英武造型之时。此后，便是蝶衣、小楼与张公公的巧遇，是一个天翻地覆的变幻之年。历史将以一种新的方式改写个人的生命，程蝶衣将黛玉焚稿式地焚毁斑斓的戏衣，再次拒绝被改写。这一次，暴力将显现出它的酷烈与血腥，不再为镜像中的迷离与和谐所柔化。

如果说，李碧华的小说是一个关于背叛的故事，那么，陈凯歌的《霸王别姬》则正是在空间化的历史 / 没有年代的历史与时间化的历史与编年史的并置之中，在历史的政治场景与性别场景的同台出演之中，背叛了第五代电影的文化及艺术初衷。在这幅色彩斑斓、浓烈而忧伤的东方镜像中，陈凯歌们曾爱之深、恨之切的中国历史与现实已成了真正的缺席者。纯正而超载的中国表象，已无法到达并降落于当代中国的现实之中。于是，中国的历史成了单薄而奇异的景片，中国的现实成了序幕和尾声里为一束追光所烛照的空荡的体育场，成了片尾空洞的黑色字幕衬底。陈凯歌失落了他对历史与暴力的现实指认与立场。空荡的（非）舞台上，程蝶衣、段小楼出演了似是而非的一幕：先是程蝶衣玩笑式地反转了那一被改写的时刻：“我本是男儿郎，又不是女娇娥。”此后则是他抽出那柄宝剑，在虞姬刎颈的时刻自杀身亡。如果这是颠倒、声讨历史的时刻，那么这又是完满历史镜像的时刻；如果这是历史延伸向现实的一瞬，那么现实却是一片空白。在陈凯歌的影片中，当历史与叙事再度联袂之时，叙事与现实却砰然脱榫。继戛纳之后，陈凯歌和《霸王别姬》进军奥斯卡。迷途的胜利者不再漂泊。

后记：写在重印时

下决心重印《镜与世俗神话》，于我，并非易事。实无前辈的胸襟，我一向是悔“少作”的。自己写过的东西，有时甚至不肯重读，惟恐汗颜。在我的著述中，此书尤为“年轻”，因此束之高阁，绝少触摸。

《镜与世俗神话》写于1990—1991年之间，在我不足道的个人生命中，那是静谧或落寞的年头。彼时，我年及而立，初为人妇，在“拥有整个世界”的快乐中，看淡了窗外的林林总总，相信“不论天下如何，总有一个角落，容得下一对平凡的夫妻。”也是彼时节，遭遇着某种社会性的放逐，80年代喧闹不已的种种研讨会、稿约、彻夜的长谈、唇枪舌剑的争论突然沉寂或离我而去。于是，偷得浮生一年闲。相当少有地，《镜与世俗神话》的写作一气呵成，写得从容快乐。因彼时彼地全无出版的可能，所以亦无功利之心与社会抱负，只是为自己此前在电影学院教学的收获和心得画一个章节符号。影片都是“读”得烂熟的，一次次地上课，一次次地重看，每部都看了几十次，而我的《影片分析》或《名片精读》课，一向是受欢迎的。再后来，有人索稿，便轻易出手了。

今天读来，书中的言辞，颇感“年轻”。记得昔日的毕业分配中，极为偶然地去了北京电影学院，于是颇为幸运地遭遇了电影。那个年代，看电影，准确地说，是看“好电影”——世界艺术电影，是一项可望不可即的特权。翻用一句老话：“看50部有质量的影片，会改变一个年轻人的世界。”对电影的爱充溢着我的全部身心。或许在此书中，那份年轻之感，便是对电影年轻浅薄的爱吧。在银幕的“戏梦人生”中戏梦，一梦便是11年。那份爱，从未消失，只是再无昔日的纯净。

交出书稿不久，甚至自己也曾预料到，我离开了付出全部青春岁月的电影学院，返回了母校任教。试图延伸自己的中国电影研究事业的尝试，不期然将我引向文化研究，未想此一去，便又是十年。当年书稿出手得轻易，便无法苛求出

版和行销时的种种，心中未必没有遗憾和痛感——毕竟是自己的“孩子”。作为教材被买断之后，似乎完全不曾流入社会阅读渠道。渐渐地，我对它的心也淡了，但始料不及的是，不时地，通过不同的渠道，我听到关于此书的回声。和对我其他书籍的引证或评述不同，在此书的种种热情的回声里，辨得出是同样的对电影的爱，可谓纯净。似乎这部几乎未曾流传、只是透过种种缝隙流入社会阅读视野的书，引发的是那份心的骚动。

想来有趣，1986年，我参与组建北京电影学院电影史论专业的时候，心下颇为自豪，那是中国电影第一个电影研究、教学的学院机构。彼时，未曾真正意识到的是，我同时直接参与开启的电影理论、电影研究的学院机构化过程究竟有着怎样的社会意味。记得一位国外的电影理论前辈说过：机构化之前的电影研究，是热爱者的事业，零乱、直观、印象化、非学术，充满了幻象，同时充满了真情；而学院化或曰机构化之后的研究，无疑深入、规范、间或获得了批判的锋芒，但同时，成就了一颗放逐心灵的灵魂。学术或理论，从来未曾也无力去处理诸如感情一类的命题，如同历史名曰“人类的记忆”，却以放逐情感或身体记忆为前提。《镜与世俗神话》，事实上是尚未充分成熟的学院机构的产物，因而多少保留某些情感或曰热爱的印痕，但已然是印痕而已，犹如克利斯蒂娃所谓的女性书写在男权语言结构中的印痕。此后的岁月，或曰在学院机构中的“泥足深陷”，使得我自己也渐次失落或曰成功抹去了那些印痕所在。进入文化研究领域之后，开始愈加清晰地意识到并尝试正面处理文化中的“情感结构”问题，尝试处理“情感结构”中种种幻象与真实，尝试讨论种种主体性的呈现，但那似乎已是另一个层面的议题。

及至在我的感知中，此书的写作也渐次蜕变为某种个人生命里的印痕的时候，中国再度迟滞地遭遇了互联网与DV时代。铺天盖地的VCD、DVD、在线影院彻底打破了昔日电影的特权世界，爱电影的人们获得了（借助VCD、DVD）自由选择观影的可能。再一次，如密集压缩的时空，一个世纪的电影尤其是其佳作，如风暴般地倾泻在当下中国文化版图的某个区块之上。而互联网和DV电影则使得体制外的电影不仅获得了制作可能，而且赢得了传播空间——尽管那无疑仍是太过充满坎坷的历程、过分局促的空间。再一次，我不曾预期地，从互联网上传来此书渐次扩大的回声。一部“少作”，仍能为读者所爱，于作者，无疑是大幸事。这最终促使我弃置“有悔少作”的情结，决定将其再度付诸出版。

仍想做如下说明：

作为一部在教学中产生的著作，它无疑受到其原初诉求的限定：通过对影片文本的精读，讲述电影语言语法的应用（当然，就电影理论而言，这本身便是一个似是而非的命题，如克利斯安·麦茨所言：并非由于电影是一种语言，它才能讲述如此美妙的故事，而刚好由于它讲述了如此美妙的故事，它才使自己成为一种语言。用帕索里尼的说法，则是“电影是一种新语言”），同时从实践的层面上，切入电影理论与批评方法的习得。如果忽略了这一原初的目的设定，此书读来，便太像是对所谓欧美现代电影理论的操练，尽管这操练或许并不蹩脚。我始终追求自己的写作本身成为一种有意义的表意实践。

尽管有类似目标设定作为理由或辩辞，但仍需要说明的是，80年代中后期，是我、也是我们如饥似渴地搜寻获取西方思想、理论资源的年代。而在那个朝向欧美世界的国门初启的年代，类似的电影理论资源却相当稀缺，因而弥足珍贵。这份如饥似渴的状态，无疑出自强烈而鲜明的本土问题意识的驱动，出自对千人一面的语言模式及其背后的权力模式的突围热望。但历史的疆界在于，当我的、我们的视野只能凭借一厢情愿的想像超越国境线的所在，当我们为突然涌入视阈中的欧美世界充满了由衷的惊喜之情，我、我们必然在断章取义、为我所用地借重欧美（电影）理论时，“自然”地割断了这些理论自身的历史和现实的脉络，它们在欧美思想史、文化史、艺术史中所居的原初位置。这必然包含着某种将西方理论绝对化或普泛化的趋向。同样的历史限定，也可以称之为前互联网时代，我很难获得自己所讨论的影片的第一手资料——彼时彼地，直接获取外文资料，是另一个特定行业的特权。因此，此书对于相关影片的讨论，确乎限定在电影文本的框架内部。如果说，它仍显现了某种社会语境的存在，那么，毋宁说，那只是解读者/接受者，或者直接说，是我本人所在的八九十年代之交的中国的社会历史语境。当年我们在强调“知识分子人格的独立”、“学术的独立”与理论、批判相对于创作的独立的同时，所内在索取的，却并非书斋内的一方天，而是社会言说的空间和权利。

似乎可以庆幸的是，现代电影理论，事实上是欧美60年代的“遗腹子”。作为一个凝聚了60年代的激情、创痛与挫败的学科，其自身携带着明确的社会批判的诉求与潜能。因此，此书所借重、所启用的欧美理论资源，便多少不同于同时

期的著作。与此同时，对其所借重、启用的理论资源的断篇残简状态，亦多少提供了“创造性误读”的空间。而就我本人而言，确乎缺少对欧美“原装进口”理论“应有的”敬畏。对我来说，理论的意义，在于开启而非封闭想像力的空间。彼时（也许直至今日），我并不追求学术、学科的纯净，而是狂想着追求想像的飞扬。

既付诸重印，必生出新的期待。于我，《镜与世俗神话》更多的是希望与读者分享的智性与感性的游戏，当然，也希望分享某种批判的利器。

戴锦华

2004年9月



对我来说，理论的意义，在于开启而非封闭想像力的空间。

我并不追求学术、学科的纯净，而是狂想着追求想像的飞扬。

——戴锦华

ISBN 7-300-05787-X



9 787300 057873 >

ISBN 7-300-05787-X/G·1137

定价：26.80元