

# 中国电影中身体创伤的符号意义

陈晓云

---

电影中的身体以及身体生产(服饰、化妆等)往往成为特定的文化符号代码,指陈人的性别、年龄、身份、角色,包含着意味丰富的历史和社会所指。身体构成一种可以用于读解和阐释社会文化的文本。中国电影常常借助身体创伤(包括卖淫、吸毒、性爱等)的视觉表象,表现社会/政治创伤,或指涉性别焦虑、身份危机等社会文化命题。

---

“文化总是体现为各种各样的符号,举凡人类的器具用品、行为方式,甚至思想观念,皆为文化之符号或文本”。在这个意义上,人的身体也成为一种符号,一种有着多重指涉的文化符号。“身体的标记不仅有助于辨认和识别身份,它也指示着身体进入文字领域、进入文学的途径:身体的标记在某种意义上可以说是一个‘字符’,一个象形文字,一个最终会在叙述中的恰当时机被阅读的符号”。而在中国文化中,身体同样有着多种所指:“‘身’在汉语思想中至少有三个层面的含义:第一层面的‘身’为肉体,无规定性的肉体、身躯;第二层面的‘身’是躯体,它是受到内驱力(情感、潜意识)作用的躯体;第三层面的‘身’是身份,它是受到外在驱力(社会道德、文明意识等)作用的身体——这种‘身’观念,坚持人的‘身/心’二元论,而且把‘心’看成了‘身’的主宰。汉语始源思想,首先认识到人是肉身实体,是肉身实践者,其次,它也认识到此一肉身实体是包含着实践驱力的实践者——躯体和身份。”当代中国电影常常借助身体创伤,尤其是女性身体创伤的视觉表象,从多种层面来表达其中所蕴含的社会文化主题。

## 一、身体创伤作为政治/社会创伤的符号

在“文革”结束之后反思当代政治历史的影片里,身体,尤其是女性身体受伤的视觉主题,

---

周宪、许钧:《文化和传播译丛总序》,马歇尔·麦克卢汉:《理解媒介——论人的延伸》,何道宽译,商务印书馆2000年版,第1页。

彼得·布鲁克斯:《身体活——现代叙述中的欲望对象》,朱生坚译,新星出版社2005年版,第28页。

葛红兵、宋耕:《身体政治》,上海三联书店2005年版,第16—17页。

常常成为国家 / 民族灾难的历史隐喻, 从而超越身体本身所指, 带上了社会文化符号的特性。而事实上, 这种隐喻在新中国成立之初的影片中就已经出现, 比如《白毛女》( 王滨、水华导演, 1950), 通常它的主题被读解为“以地主黄世仁为代表的封建势力, 对佃户女儿喜儿及其亲人的摧残迫害, 集中地反映了旧社会农民与地主间最基本的阶级矛盾。喜儿的命运和遭遇是独特的, 又是典型的……喜儿的命运概括了旧社会全部受压迫农民的命运, 由于更加集中和强烈, 因此更有代表性, 更为生动感人。影片不只是将喜儿描写为旧社会遭受压迫和苦难的承受者, 还把她作为中国劳动人民反抗封建势力坚贞不屈精神的体现者, 着重描绘了她的觉醒和反抗”。父亲杨白劳被逼死, 喜儿又惨遭黄世仁强暴而出走, 其头发的由黑变白再由白变黑指向“旧社会把人变成鬼, 新社会把鬼变成人”的政治主题。《泪痕》( 李文化导演, 1979) 则以孔妮娜在那个特殊年代的发疯来指认精神失常的政治历史, 而其病症的恢复则隐喻着新时代的到来。《芙蓉镇》( 谢晋导演, 1986) 中王秋赦的精神失常同样指涉着类似的政治性主题。借身体创伤表达政治主题的创作倾向, 在《天浴》( 陈冲导演, 1998) 中呈现为愈加残酷的一面。影片女主角文秀为了获得返城的机会, 被迫一次又一次地以身体为代价, 去换取渺茫的可能性。当身体成为交换对象时, 女性就成了祭品。

在人类史上, 对于离轨者, 尤其是对于罪犯的惩罚, 包含着更多对于身体的惩罚。“在我们今天的社会里, 惩罚制度应该基于某种有关肉体的‘政治经济’中来考察: 尽管它们并不使用粗暴的、血腥的惩罚, 尽管它们使用禁闭或教养的‘仁厚’方法, 但是, 最终涉及的总是肉体, 即肉体及其力量、它们的可利用性和可驯服性、对它们的安排和征服”。有些身体惩罚仅仅指向肉体的痛苦( 比如各种各样的酷刑), 有些身体惩罚仅仅造成精神的羞辱( 比如与“头发”有关的惩罚), 还有一些惩罚则同时造成肉体与精神的双重痛苦( 比如公开场合施加的惩罚, 比如宫刑)。

以头发为例。头发是身体的一部分, 头发与身体之间存在着一种奇特的关系, 正如有学者所指出的:

这是一种暧昧的关系。头发和身体既非同质一体的, 也非纯粹异质性的。头发具备身体性, 但只是一种半身体性。头发从身体中生长出来, 它的根部埋藏在身体的土壤中, 它起源于身体。身体是头发的本体论。从因果关系的问题而言, 身体和头发的关系不是松散的关系, 二者间牵扯的不是一根松垮的形而上学等级轴线, 它也不是可跳越的、可偷工减料的、可省略的。身体和头发的等级线是具体、实在和牢固的, 是严格意义上的形而上学等级线。头发无法脱离身体, 身体既是它的起源, 还是它的物质载体, 头发受到身体的牵制、禁锢、束缚, 头发听命于身体, 这种听命是古老的形而上学意义上的听命。

但是, 头发又不是纯粹意义上的身体。如果说, 身体具有某种完满的总体性的话, 头发则溢出了这种主体性之外, 它不是身体的必要的有机成分。头发在化学上起源于身体, 同样在化学上又不完全归属于身体, 这就是身体和头发的充满悖论的暧昧关系。

杨延晋执导的《小街》( 1981) 中男女主人公夏和俞的初识始于性别误认, 当然这并不意味着这是一部有意识地思考性别问题的影片。相反, 这种性别误认只是那个特殊年代社会变态的一种政治结果。而此前夏拜访钟导演时出现的“我是姑娘”的画外音、观众对故事结局的预知以及考虑到影片产生年代特殊的社会文化语境, 这种误认也不会导向一个同性恋故事。在影片的视觉元素里, 这种误认是以俞的男性短发和服饰( 易装) 作为其识别符号的。“长发通常被视为女人的记号和专利, 头发在此标记着性别身份。长发的柔软性和飘逸性以及它下垂式的低回, 最终体

陈荒煤主编《当代中国电影》( 上), 中国社会科学出版社 1989 年版, 第 89—90 页。省略号为引者所加。

米歇尔·福柯:《规训与惩罚——监狱的诞生》, 刘北成、杨远婴译, 三联书店 2003 年版, 第 27 页。

汪民安:《我们时代的头发》,《身体、空间与后现代性》, 江苏人民出版社 2006 年版, 第 68—69 页。

现出的是一种默默的母性”。作为“黑帮分子”的后代，俞被削去长发，从而象征性地抹去了其女性性别特征，将其羞辱性地指认为“异类”，以此来替代政治惩罚。这是那个特殊年代的现实，也成为了电影中的现实。但事实上，那个年代对人的羞辱是把头发剃成“西瓜头”或者“阴阳头”，而不是仅仅把头发剃短。易装的结果，使得夏对俞的性别误认剔除了个人欲望成分而指向“兄弟”情谊，在观众一方则产生了同构效果。尽管夏一次次地点出俞“像个姑娘”，但这种疑问式的指认并没有指向个人私欲。那么，为什么“像个姑娘”的俞反而激发了夏的好奇和好感？这是一个很有意味的问题。也许，观众对俞的性别的预先认知，使得夏的行为符合了“正常”的性别逻辑，这就犹如《梁山伯与祝英台》中梁山伯对于男性着装的祝英台的误认，这种误认被接受的一个重要前提是，除梁山伯之外的所有人（包括观众）对于祝英台性别的预先认知。在一次次差点揭开性别之谜的有惊无险之后，在一场翻跟斗落水的嬉闹之后，俞终于在惊恐中自我揭穿了性别真相，但这种自我揭穿并不构成叙事上的悬念，这可以解释夏并无多少震惊的表情（他的震惊只在于俞的悲惨遭遇，而不是其性别错位），从而再一次证明这并不是一部有意识地思考性别问题的影片。性别错置，在导演那里，更多地是一种实施政治批判的工具。而回忆中俞去拉小提琴时草帽被丢入男厕所的场景，同样包含的是政治批判的目的，而非性别思考。俞用一条长长的白布裹住自己女性的身体来抹去自己的性别特征之后，镜子里映照出她绝望的眼神。夏在得知俞的遭遇之后的一番表白，同样并不指向私欲，而是指向在公共空间里如何恢复俞的女性身份。这里，影片再一次暗渡陈仓地排除了个人欲望，而指向一种政治企图。

为了帮助俞回归女性身份，找回性别主体，夏先去购买辫子，但商店里的辫子专供革命样板戏使用。于是，情节有了一个回环。画外传来样板戏《红灯记》的声音，循着声音，舞台上正在演出。在夏/观众的视线里，出现了剧中李铁梅粗大辫子的特写。在演员走下舞台时，辫子的特写再次出现，于是诱导了夏的“偷窃”行为。夏是在“偷窃”成功之后回去放钱的时候被发现的，这使得他的“偷窃”行为可以免去道德上的责难。在近乎疯狂的追逐和殴打中，夏被打瞎了眼睛。失明，再一次以身体遭受伤害的意象，作为那个疯狂时代的某种表征。

作为20世纪80年代初在叙事结构上有追求的影片，《小街》为俞设计了三种不同的结尾：夏复明，并且成为出租司机，俞却消沉而趋于堕落；俞成为音乐家，跟夏愉快地相认、回家；夏和俞在火车上邂逅，一同回家看妈妈。三种不同结局中惟一相同的视觉意象是，俞恢复了长发，这不仅是还其女性身份的性别重新确认，事实上也成为新时期到来的象征符号之一。

有学者认为，中国男摇滚歌手学习了西方摇滚歌手的服饰形象，留长发、穿牛仔裤、T恤衫，戴有钉子的皮首饰、墨镜。而事实上，这并不仅仅是摇滚乐手的装扮，长发、牛仔裤（还有喇叭裤）、墨镜等等“道具”也是20世纪80年代改革开放之初“时尚”青年的标识，或者可以看成现代性的标识。这种标识意味着时尚式的叛逆和反抗，其中“头发”成为重要的意指符号。“对男人来说，长发意味着对男性和女性的自然性的挑战，对性别身份的挑战，最终是对社会惯例的挑战，从哲学上而言，是对分类学和本质主义的挑战。长发实践着的是解构主义式的重复与差异”。在“第六代导演”的影片里，我们常常能够看到类似的视觉表象。

女性身体创伤作为政治/社会创伤的视觉符号，同样体现在《红樱桃》（叶大鹰导演，1995）中。初看这部影片，可能很多人没有注意到一个细节，就是那个在楚楚背上纹身的将军的出场。车门打开，首先落地的是一根拐杖，然后是将军那条假腿。理解这个细节很重要。肢体的不健全，可能是将军借少女身体留下“艺术”而获得“永恒”的原动力。这部用以纪念世界反法西斯战争和中国抗日战争胜利五十周年的影片，是当年金鸡奖、百花奖最佳故事片和华表奖优秀故事片

汪民安：《我们时代的头发》，《身体、空间与后现代性》，第75页，第75页。

参见张英进《中国新一代城市导演与九十年代以来的电影格局》，钟大丰主编《文化亚洲：亚洲电影与文化合作》，人民日报出版社2005年版，第127页注释3。

得主。与其它以单纯的“纪念”为主调的影片不同,身体呈现成为《红樱桃》鲜明的视觉主题。在楚楚间杂着俄语和汉语叙述家庭故事的那个长镜头中,父亲被腰斩的细节变得特别触目惊心,尽管只是借助了语言的间接叙述而非影像的直接呈现,但这种叙述本身仍然是很有震撼力的。紧接着少男少女嬉闹的洗澡段落不仅呈现了身体的美感,同时为青春的身体受到法西斯的种种伤害埋下了比照式的伏笔,由此进一步确立了影片的视觉主题。影片多处呈现了杀戮场景,比如枪杀女教师,枪杀俄国小伙子卡尔·张,枪杀老头和女孩。一旦人变成了野兽,屠杀就不需要任何理由,而且比野兽更残忍。瘸腿的将军是在一次次的杀戮铺垫中,在绞架的背景里出场的。当楚楚发现了纹身的画册,当她卸下将军的假腿,当“将军”变成了“医生”,一场更加残忍的杀戮就在修道院里、在楚楚美丽的背上展开了。残忍,不仅仅在于毁灭生命,还在于让被杀戮的人永远带着身体和精神的双重耻辱苟延残喘。楚楚的被麻醉、被摁在樱桃堆上、被枪杀的场景所震慑,这一切都在强化其身体受到另类蹂躏而产生的耻辱感上。当将军宣告“你是我的作品”时,楚楚将永远无法洗刷这份耻辱。而更大的耻辱还在于,楚楚被苏军营救之后扒去衣服将纹着纳粹标记的背部裸露在光天化日之下。以植皮来“疗战争之伤”,乃至要将楚楚背上的皮做成“活化石”,显现出“历史”的另外一种残酷性。



《红樱桃》这样的影片,也许注定要产生在1995年。这一年,“进口大片”规模化地进入中国,不仅打开了中国电影的票房之门,也打开了中国电影的身体之门。英雄的力度表达,女性的性感姿态,向来是好莱坞电影基本的视觉主题,也是观众凝视的焦点。在社会规训中制造身体意象的中国电影,对于身体呈现的矛盾性纠结在《红樱桃》以及同一年度的《阳光灿烂的日子》等影片中。与《泪痕》、《小街》等影片一样,《红樱桃》依然延续着以女性遭受伤害来表达民族历史的主题指向,但女性身体的呈现开始更多地成为客观上具有文化消费功能的视觉元素。身体,不但成为意义的载体,其自身也成为消费对象。这使得影片在获得有关方面首肯的同时,还吸引了大量观众走进电影院,“国产大片”也在这个特殊的年份初露峥嵘。

## 二、妓女、小姐与被交换的女性身体

妓女与他人之间的关系,是通过身体的交换来建构的。“妓女的身体就其定义而言是一个具有多重性的身体,当它穿越社会经济,它自身扮演着并且也创造着激情、欲念和贪婪的叙述”。在这个意义上,“妓女则是通过身体同男人构造了短暂的但却是尖锐的社会关系。而且,不同的相互陌生的男人,在不同的时间和地点同一个妓女发生了关系,他们以妓女的身体为中介,彼此之间形成了自己并不清晰的社会关联”。妓女作为城市里的特殊人群,在一次次身体交换的过程中,参与着城市空间的建构。

《画魂》(黄蜀芹导演,1994)、《红粉》(李少红导演,1994)这两部产生于同一年、同样出自女性导演之手的影片,大抵采用了妓女从良的叙事模式。《画魂》这部有着实际生活原型的影片,以张玉良/潘玉良一生的经历为经,指涉芜湖、上海、巴黎、南京等多重城市空间。从江南城市到国际都会的转换,为其浪漫传奇的一生建构起一个具有多元文化指向的怀旧空间。多元视觉空间的建构,同时也传达出多元文化价值观念的冲突。

在“芜湖”的段落里,水乡小桥流水的柔美的背景中花团锦簇的青楼女子并没有呈现出常规观念中悲惨的一面。对怡春院头牌千岁红的渲染,却跟其随即的裸尸雪地形成了视觉上的强烈反差以及情感比照。鲜艳的服饰和惨白的身体,指向青楼女子表象的辉煌和背后结局的惨淡,这种悲惨结局符合观众对于妓女命运的通常想象。在张玉良的一个主观镜头中,千岁红被裹上席子扔进河里,并被告知不得声张。这一场景似乎让张玉良预先看到自己可能的未来,从而在叙

彼得·布鲁克斯:《身体活——现代叙述中的欲望对象》,第85页。

汪民安:《城市经验、妓女和自行车》,《身体、空间与后现代性》,第133页。



事上成为其急于摆脱妓女身份困境的主要动因。张玉良的妓女身份在其与潘赞化结婚后就终结了,张玉良也成了“潘玉良”。在她与潘赞化一起离开这座江南城市的场景里,狂追潘玉良的妓女被几个黑衣男人抬回怡春院,在视觉上明确昭示了其摆脱妓女身份从良的指向,也昭示着其他妓女救赎的无望。然而,由于“潘玉良”有过“张玉良”的身份,以及此后画人体而引发的轩然大波,潘玉良始终难以真正走出由身体而导致的身份困境。

“上海”的故事凸显了潘玉良的身份困境。这种身份困境主要并不是由于她曾经的妓女身份,而是因为其画人体的经历。潘玉良亲历的20世纪20年代的上海美专模特事件,“尽管冲突双方各持己见、势不两立,但是他们都预先肯定了男性拥有定义女性身体的特权,即以男性目光构造女性身体形象的权力”。因此,对于女性身体形象的公然展示并非女权主义行为,而仍然是一种男性主体意识形态的建构。它在表象上似乎是在解放女性身体,而在实质上对于女性身体符号的建构仍然臣服于男性的主流话语,男性仍然主控着支配女性身体的权力。也就是说,“新女性的命运仍然为男性所支配,尽管支配者不再是迷恋‘三寸金莲’或‘乌丝三丈’的旧男性,而是赞美‘六寸玉笋’或‘发皱如云’的新男性。新的男性社会对女性的角色规定,使得女性不得不接受社会为其设定的价值标准,心甘情愿地把自身塑造成合乎角色规定的女性形象”。这样的论述揭示了模特事件背后的性别关系与权力关系。尽管《画魂》未必是一部在主观上刻意思考和表达女性性别命运的影片,但潘玉良的性别困境还是在叙事中得到了充分的表达。画人体模特之前门口人群的议论,建构起一个视人体模特几乎等同于妓女的文化空间,这一空间的建构以模特贺琼的恐惧、潘玉良人体画被抢和上海美专被封为视觉表象和叙事动力。而因为喝了绝子汤被医生告知不能生育,以及在潘赞化太太面前下跪,则凸显了潘玉良作为一个普通女性的困境。潘玉良在浴室偷画人体被殴打羞辱的场景,不但在叙事上成为其出走他乡的动因,而且进一步强化了其身份困境。在一个对着镜子自画的段落之后,潘玉良决意去法国留学。

“巴黎”的故事将潘玉良放置于靠近红灯区的地下室空间,表面上是由于其生活的困窘,但却与潘玉良曾经的身份构成了一种视觉对应,并且与潘玉良再度去巴黎看到成为妓女的贺琼形成一种对应关系。在巴黎这个思想非常开放的世界艺术之都,画人体当然不会遭遇与上海类似的困境,《浴女》的获奖意指着另一种文化对于被中国文化视为禁忌的人体艺术的宽容和鼓励。在巴黎,潘玉良的性别困境主要来自贺琼的男友薛无的纠缠和勾引。

潘玉良的身份困境在回国任教之后再度呈现出来。潘玉良的成功,在其男性同事看来,只是与她的身体(胸大)有关,在此,男权文化再次呈现出它的虚伪性和矛盾性。于是,其曾经有过的青楼女子经历,在与教授身份的比对中,在世俗生活里,显现出更具杀伤力的一面。而潘赞化看到《浴女》之后的难堪反应,再次证明了社会性别关系对于人体画的矛盾认知。在小报所构成的社会文化语境的压迫下,潘玉良只有选择再一次离去。“南京”的故事,凸显出潘玉良由身体而导致的身份困境已然无法获得摆脱。

最后一段“巴黎”的故事里,贺琼已经沦落为倚在街头卖笑的妓女。这种与开头形成回环结构的处理方式,似乎昭示着女性在男权时代无可逃脱的宿命。潘玉良从妓女到画家,贺琼从模特到妓女,这种宿命式的回环,却又是妓女/模特/画家(人体)三种身份奇特的叠影重合。

芜湖与上海,上海/南京与巴黎,呈现为视觉多维和意义丛生的空间。潘玉良从江南城市的妓女到蜚声国际的画家的传奇经历,以及她所经历的上海美专模特事件,为观众建构了一个关于中国城市(上海、南京)和西方城市(巴黎)的多元空间想象中的身体图景。尽管那个年代的上海与巴黎同样作为国际都会在城市视觉形态上并不存在本质的区别,但在关于女性身体表达的不同姿态上,显现出了两种文化价值观念的冲突。在影片的叙述文本中,对于女性身体表达的



苏滨:《艺术形象的社会构造:以20世纪二三十年代上海女性身体形象为例》,载《文化研究》第5辑,广西师范大学出版社2005年版,第34页,第39页。

截然不同的姿态,确实指涉着上海/巴黎、中国/西方不同的价值体系。

潘玉良在上海美专的遭遇在《女模特的风波》(王秉林导演,1989)中得到了某种历史回应。作为一部以北京胡同为背景、以人体模特为表现对象的影片,在此呈现了与半个多世纪以前的上海美专模特事件一样的矛盾性。身体表现的矛盾性,成为中国现代性矛盾的主要征兆之一。

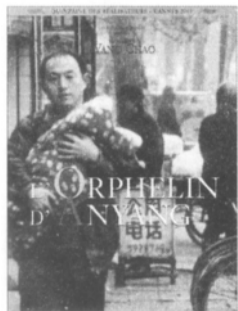
妓女这一角色的转换,在现代社会有了一个所指更加复杂、暧昧、模糊的称呼——“小姐”。它不同于传统意义上的妓女,却又与妓女有着千丝万缕的联系。它常常游走于法律的边缘。它不是一个单一的职业,它分布在洗头房、洗脚屋、歌舞厅,乃至宾馆等各种场所。

《安阳婴儿》(王超导演,2001)起始于下岗工人余大刚的游荡,呈现了河南安阳古城的风貌。余大刚的这种游荡并不是主动地对于城市的观察,而是失业者无所事事的困境所致。夜色中的安阳呈现出它落后、破败的一面,而影片开始的这组镜头,也确立了全片冷静的叙述基调。一个遗弃在面摊上的婴儿,一张写有手机号和承诺每月200元的纸条,勾连起余大刚与妓女冯艳丽的关系。在一个余大刚目睹冯艳丽给孩子喂奶的镜头之后,两人有了身体交往,并生活在一起。余大刚在家对面摆修车摊/照顾婴儿,冯艳丽则在家里接客。影片以固定机位,以与余大刚几乎交叠的视点,冷静而不动声色地注视着修车摊对面家门口冯艳丽与嫖客的进出。

“这部影片的惊人之处就是它的非文学性,尽管它由导演的同名小说改编而来。在中国中部一座城市(河南安阳)的灰暗、冰冷的街上,在空气不流通的房间里,在肮脏低廉的小饭馆里,在阴沉昏暗的妓院里,王超用他的摄影机观察着一切”。灰暗的小街、饭馆、居室,构成了影片的主体场景,这些场景都指向一种底层、古旧、破败的意义。夜总会、商场促销是影片里不多见的指涉“现代”的场景。一个古城的现代性,仅仅是体现在商业元素的无孔不入上。一种古老行业与现代商业元素的结合,构成了夜总会暧昧的视觉表象。身体与身体的直接交往,是像冯艳丽这样的女子惟一的生存资本。在导演冷静的镜头里,从夜总会小姐,到站在街头的拉客女,冯艳丽对自己身份和生存状态始终采取一种默认的姿态。“文雅的高级妓女和深受压迫的街头妓女是都市娼妓文化的两个极端,一个体现着卓越的文化造诣,另一个则体现着社会和性的牺牲品”。在《安阳婴儿》中,并没有如《胭脂扣》、《画魂》这样一些具有怀旧情绪的影片那样,有着对妓院华丽一面的视觉表达。影片里惟一一次出现的卡拉OK包厢场景,色调的昏暗和无情的争吵,指向最直接的身体交往和利益关系。无论是在夜总会上班,还是成为站街女,像冯艳丽这样因为生活所迫而出卖身体的女性,都为着最基本的生存在挣扎。

这样一部采用冷静的叙事调子的影片,却隐含有一个富有戏剧张力的故事。得了绝症的“老板”向冯艳丽索要孩子,在争执中余大刚将其误杀而被判死刑,冯艳丽则被警察抓获遣送回原籍。冯艳丽在一个无望的空间里四处逃窜,摄影机在动感中却呈示着她的无路可逃。而在火车进入隧道的时候,在观众视线里,冯艳丽逃跑时接过婴儿的是余大刚。在一个摆脱了现实叙事的场景里,“上帝之手”的出现成为人物摆脱现实苦难的路径,成为陷入绝境的人物想象性的涅槃。

从一定意义上看,王超继《日日夜夜》(2004)之后执导的《江城夏日》(2006)可以看成是《安阳婴儿》的姊妹篇。影片背景从河南安阳移到了更具有现代城市色彩的武汉,故事则成了一个身为山村小学教师的父亲去武汉寻找儿子,以安慰身患绝症的老伴的经历。在寻找的故事表象下,浮现的却是处于城市里的女儿的生活状态。这个名叫李艳红的女儿,同样是夜总会小姐。从冯艳丽到李艳红,相似的名字凸显了相似的女性的生存状态。导演自己也认为,《江城夏日》是《安阳婴儿》的前传,《安阳婴儿》最后有一个婴儿,《江城夏日》里也有一个小姐和大哥生下的孩子,似乎回答了《安阳婴儿》提出的问题,这个孩子的未来是否也是“安阳婴儿”?因此“有



《浮出水面的城市苦难》,原载法国《世界报》2001年5月18日,引自程青松、黄鸥《我的摄影机不撒谎——先锋电影人档案——生于1961—1970》,中国友谊出版公司2002年版,第178页。

张英进:《娼妓文化、都市想象与中国电影》,《电影的世纪末怀旧——好莱坞·老上海·新台北》,湖南美术出版社2006年版,第65页。

一种轮回似的感觉”。与刻意呈现古城底层生活的《安阳婴儿》不同,《江城夏日》多处呈现了现代城市景观。与《安阳婴儿》仅仅展示夜总会卡拉OK包间不同,《江城夏日》中“天上人间”夜总会的场景呈现不仅有昏暗的卡拉OK包厢,还有灯火辉煌的门面,指向着城市生活具有现代气息的一面。夜总会,似乎成为此类影片中不可或缺的标志性的城市空间。即便是在最落后的城镇,也一样有着装饰华丽的夜总会。它有力地指向着欲望、金钱、消费,成为现代城市的主要标识之一。“一家家在城市的地下铁道或陈旧舞厅里借居一隅的夜总会中,服饰会和建筑联合起来,显示出城市的基本表现力”。

与《安阳婴儿》一样,尽管女性所从事的职业与身体直接相关,但女性赤裸裸的身体呈现与身体交往在《江城夏日》中仍然是被刻意回避的(相比而言,《日日夜夜》更直面身体“现实”,尽管它表现的只是徒弟与师娘偷情,而并非以身体为职业的人群)。在以身体为谋生职业的女性为主角的影片里,放弃对于身体本身的表达,是出于社会主流意识的诉求,还是导演有意为之,我们不得而知。而李艳红在父亲面前刻意回避和隐瞒自己的小姐身份,在对自身身份的焦虑中,隐含着一种深深的道德恐惧。影片结尾李艳红的“回乡”形成了与影片开头其父亲“进城”在叙事结构上的回环,也隐含了导演对于跨越城乡空间的不同的价值判断。田野背景中李艳红的素净着装,秋千架蕴含的童年情绪,都指向一种不同于“污浊”城市的价值观。类似的倾向还可以在《租妻》(路学长导演,2005)中看到。从事小姐行当的王莉,在一次误打误撞地冒充郭家驹未婚妻的“回乡”之路之后,不但用自己的信用卡拯救了被迫债者殴打的郭家驹,而且在影片结尾以孕妇形象完成了一个有关从良的叙事表达。



### 三、毒品、欲念与身份危机

1930年出版的《电影制作法典》“对电影表现犯罪、性、粗俗、舞蹈、种族关系、民族情感、宗教以及所使用的语言、影片片名等方面作了近乎苛刻的详细规定”。其中在“犯罪”名称下对吸毒的电影表现有如下规定:“不得以引诱观众对使用毒品或走私毒品产生好奇的方式表现非法毒品走私;严禁详细描写非法毒品的使用及其效果的场景。”而1968年颁布的取代这一“法典”的美国电影分级制度,吸毒与裸体、性爱、暴力等成为区分不同级别的主要元素。在1990年最终定型的G、PG、PG-13、R、NC-17五级电影分级中,G级是适合所有年龄层次观看的影片,明确标示“不含裸体、性爱、吸毒等镜头”;PG级即建议在家长陪伴下观看的影片,“不含使用毒品的内容”,而“任何涉及毒品的影片至少应定为PG-13级”,即不适合十三岁以下儿童观看,其对毒品内容的限制比暴力和裸体更加严格。



与吸毒相关的英国影片《迷幻列车》的创作者如此表述创作构思:“我们把影片的开头拍得令人不可思议地充满诱惑、充满活力,让人觉得海洛因比你有的最好的性高潮还棒一千倍。随后《迷幻列车》就变得同其它吸毒题材影片一样了:你看到了剧中人所付出的代价。但是你得利用与众不同的技巧让观众明白这一点,要不人们是不会去看一部吸毒题材的电影的。”毒品吞噬着人的身体,又刺激着人的欲望。杰姆逊认为“零散化”属于“后现代主义的病状”,而“‘零散化’正是吸毒带来的体验;在吸毒中没有任何一个时刻是与其他时刻联系在一起的,你无法使自我统一起来,没有一个中心的自我,也没有任何身份”。对于坐在电影院里的观众而言,这种体验仅仅来自影片文本所提供的吸毒想象。犹如死亡无法真正体验一样,吸毒也并不是可以亲身体验的一种行为。

参见王超受访、沙丹采访《王超:给文艺片一个角落》,载《当代电影》2006年第5期。

奈杰尔·科茨:《街道的形象》,卢杰、朱国勤译,罗岗、顾铮主编《视觉文化读本》,广西师范大学出版社2003年版,第194页。

孙绍谊:《从审查到分类——读解美国电影分级制度》,载《世界电影》2005年第3期。

杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,唐小兵译,北京大学出版社2005年版,第176页。



吸毒作为一种社会事件,也与娱乐圈产生了关联。原指南针乐队主唱罗琦是娱乐圈第一例公开曝光的吸毒者。1997年,《长大成人》女主角朱洁因吸毒过量而死,年仅二十五岁。曾主演《夏日的期待》、《银蛇谋杀案》、《北京,你早》、《陕北大嫂》、《周末情人》、《极度寒冷》、《苏州河》等影片的贾宏声,作为20年代80年代末到90年代初最有个性的电影男演员之一,也有过吸毒经历。张扬在1992年执导话剧《蜘蛛女之吻》时与贾宏声有了首度合作,而贾宏声正是在排戏中首次吸毒的。

《昨天》(张扬导演,2001)这部关于电影明星贾宏声的影片,其中人物均为真实姓名并且由本人出演,在风格上呈现为纪录片样式。这种策略除了获得“勇敢”的赞誉之外,也许还是出自导演的叙事需要,比如一种对于真实的追求。而所谓“真实”,恰恰与贾宏声吸毒的动因(他认为演戏太“虚伪”)形成了重叠与比照。影片是从“你认识贾宏声这个人吗”的采访问题作为开头的。不同人对于“贾宏声”这个符号形成了不同的表述,影像上同时呈现的则是贾宏声主演影片的片断。

与《迷幻列车》不同,《昨天》并没有直接表现吸毒所带来的身体快感,“比你有过的最好的性高潮还棒一千倍”的身体快感,甚至也没有一处出现吸毒的镜头。《昨天》本质上是一个吸毒者“浪子回头”的故事。贾宏声对于自己是列农儿子的幻觉,以及对于见到龙的叙述,更像是精神分裂的征兆,而非单纯由吸毒所产生的幻觉。贾宏声身体所经历的痛苦,本质上并非吸毒的产物或者后遗症,而是父与子的冲突所导致的,其背后隐含着一种严重的身份危机。背景中多次出现的海报以及电视机里播放的美国影片《出租汽车司机》,有力地隐含了一种价值指向,即对于贾宏声作为一个社会离轨者的隐喻式判断。他与父辈的冲突成为象征这种离轨的外化形式。贾宏声父母亲的体制内身份,与贾宏声类似“个体演员”式的散漫的社会身份;自认列农儿子的身份幻觉,与对父亲的“农民”认知,构成了父子冲突的基本影像。在父与子的冲突中,即便对于一个贾宏声这样的离轨者,父辈也呈现出其脆弱、无力的一面。出门散步逼着父亲穿牛仔裤,父亲只能无言地应从,并呈现为一种滑稽而无奈的视觉状态。在强势的离轨者面前,父亲反而像个犯错的孩子。在贾宏声向父母要十元钱(仅仅是为了吃面条)的段落中,贾宏声处在房间的明亮位置,因为墙的遮挡,父母处于画外空间,其无力的话语只能通过画外音的方式来呈现。而在贾宏声生日“命令”父亲喝酒并终于打父亲耳光的段落里,父与子的冲突达到了极致,父辈的无能为力也在此一览无遗。

警察的出现,使得《昨天》的故事急转直下。这是完成“浪子回头”的故事必经的段落,也在一定程度上显示了现实的困境和叙事的困境。母亲承认是自己打电话投诉贾宏声“扰民”。家庭,并不能解决贾宏声的现实困境,这是不是导演对20世纪90年代当代中国社会变迁所导致的家庭关系变化进行思考的一个结果?贾宏声所处的精神病院似乎是一个巨大的隐喻性场所。他的自认是列农的儿子终于被作为一种“病态”和“病理”症状。除了这种幻听幻视症状,贾宏声看上去还像是一个“正常人”。转机出现在贾宏声拒绝吃药并打翻药片而被捆在病床上之后。这是影片中少量的直接呈现身体痛苦的段落之一。在对抗体制失败之后,贾宏声选择了屈服与认同。医生的会诊想象性地解决了贾宏声的身份危机,因为他清晰地承认自己对于列农儿子的自我认知是一种误认,从而也就可以想象性地回归到“现实”的轨道。影片结束于一家团聚之后家庭成员各自平静的状态,镜头拉开,这其实是一个话剧舞台。即使这种团圆的结局真的是出于主流意识的需求,但舞台空间的构建本身却还是指向了一个试图突破这种单一需求的空间意向的努力,封闭的舞台空间反而客观上提供了一个可能的假定性结局。

在更早的一部有关吸毒的影片《白粉妹》(张良导演,1995)中,这种劝诫的主旨表达得更加明显也更加直接。以父母离异、家庭破裂作为故事背景以及影片主人公周健、曾小丹吸毒的动因,本身包含着一种显而易见的道德评判和道德劝谕目的。家庭原因成为其成员吸毒的推动力,吸毒者被置于一种被迫而非主动寻求吸毒快感的境遇之中。这未必是现实的全部,却成为导演电影中的现实。而观众可以料想的家破人亡的结局,则最终完成了道德劝诫和社会批判的目的。



有意味的是,与《昨天》构成比照,这部直奔主题影片却反而多次出现吸毒、注射的场景,而这种场景几乎都伴随着肉体上的苦痛,而并非吸毒带来的快感,以此来达到劝诫的目的。肉体痛苦的视觉呈现,与道德劝诫的意图,在似乎是价值取向一致的表象下面,其实形成了一种深刻的悖谬。

路学长导演的《长大成人》(1996)同样指涉了吸毒。在这部影片中,地震作为一个重要的能指,不仅成为20世纪70年代中期政治动荡与变革的先兆,也成为影片主人公周青“长大成人”的重要契机。无独有偶,在张扬的《向日葵》(2005)中也出现了类似的场景。1976年的唐山大地震以及这一年发生的诸多巨大的政治变故对这一代导演产生了怎样的影响,仍然是一个值得进一步探讨的话题。周青在废墟中捡到的《钢铁是怎样炼成的》连环画残片,以及在其成长经历中遭遇由著名导演田壮壮扮演的朱赫来,似乎在现实(田壮壮和路学长分别作为“第五代”和“第六代”的标志性人物,田壮壮还是这部影片的监制、策划)和叙事(朱赫来成为周青寻找的带有父辈色彩的“英雄”)的双重层面上指陈着代际的沿袭。影片初始为周青设定的情境,在一定程度上为其与毒品、性和暴力的疏离提供了可信的依据,尽管他其实从小生活在与性(目睹性感裸露的付绍英以及与其“同床”)和暴力(目睹纪文打架及其来自父亲的暴力)有关的世界里,长大以后同样遭遇性(偶尔的性机遇)和暴力(被纪文雇人殴打)的困扰,然后又加上了毒品(小莫等的被捕),但他与这一切始终保持着一看上去几乎是冷漠的疏离。他放弃可能的性爱,决绝吸毒,而他仅有的几次主动暴力行为也被自我解构(比如试图袭击纪文却吓得放了空枪,找罪犯报仇却只是一个白日梦),与他相关的暴力基本上是目睹的暴力,或者自己成为暴力的对象。而扮演付绍英的白洁在银幕之外吸毒过量而死,则在电影文本与社会文化文本之间无意之间建构起一种有意味的互文关系。

#### 四、创伤记忆、怀孕恐惧与男性焦虑

夏钢导演改编自陈染小说的《与往事干杯》(1994)指涉着一个处于主流文化边缘的命题——乱伦。影片通过女性主人公濛濛对于往事的追叙,使得全片弥漫着一种浓烈的伤感情绪。在濛濛对往事的叙述中,不断伴随着对于童年创伤记忆的心理呈现。濛濛的少女时代是在父母剧烈的争吵声中度过的,与许多父母离异的孩子一样,强烈的自卑感伴随着她的成长经历,而粗暴的父亲,使她对男人怀着深深的恐惧。当父母离异,她和母亲搬到小库房之后,迎接她的又是一对邻居夫妻的争吵。作为结构性的对称,那是一个离异之后重新组合的家庭。不断爆发的新的家庭“战争”再次唤醒了她的童年记忆。在那个简陋的住处,在那个隐约弥散着压抑的欲望的闷热潮湿的夏天,那位由濮存昕扮演的兼有父亲、兄长与情人多重身份的成熟男人带给了她短暂的恋情,却成为她刻骨铭心的永恒伤痛。这份恋情因为男人对自我欲望的克制和对自己家庭的责任而夭折。与此相应的另一个结构性元素,则是濛濛的密友佳妮同样处在不幸的家庭之中。不同的是,她的父母已经离异了却还假装在一起。父母离异,是电影文本中构成女性创伤记忆的重要原因之一。

在那个幽暗的空间里,身体欲望的呈现成为鲜明的视觉主题。从修藤椅时手与手的无意识触摸,到男人为濛濛按摩脖子,再到看电视时候的拥抱,直到那个雨天的激情拥吻,身体欲望在一次次身体触摸和身体有限度的呈示中迸发,而每一次迸发的同时都伴随着罪恶感的催生,伴随着有意的疏远和加倍的烦躁。

空间的转换(搬新房子)终止了这段感情。当濛濛在海滩戏剧性地与老巴相遇、又戏剧性地相爱,并远赴美国准备结婚时,老巴的童年照片却无意中揭开了一个尘封已久的秘密,那种创伤记忆被重新激活,在一个男人身上找回另一个男人的近乎乱伦的感觉怎么也挥之不去,那个男人永远存在于濛濛的潜意识里,惟一的办法只有逃避。老巴遇车祸死亡的命运走向,想象性地解决了濛濛的现实困境。老巴的死带给濛濛的,除了悲痛,似乎还有如释重负的解脱。影片最后的

幻觉,给人物也给观众提供了一个想象性的、温馨而略微带些伤感的结局。

在关于女性创伤记忆的表述里,几乎都有一个专制、粗暴或者不负责任的“父亲”,以及潜在的“无名”的“父亲”,并以“父亲”权威的丧失来进行一种现代思考。“父亲”在电影叙事中一次次被解构,并失去功能,延续了20世纪80年代以来城市电影的文化思考。

女性创伤记忆的另一种表征是怀孕/生育恐惧,而其背后,则隐含着男性焦虑。有学者认为,“第六代导演”以及同时期其他的独立导演常常把男性焦虑置换到女性身体上,堕胎不仅作为比喻,掩盖了男性主体意识的空虚混乱,同时也把女性缩减为单一的生殖功能,而其背后隐含着一种自相矛盾的真实而又虚伪的“狐狸精”情结。“狐狸精的故事并不是封建身体政治的缺口,相反是封建身体政治的完型”。比如在《北京杂种》(张元导演,1993)的开场,雨夜中,卡子与毛毛为是否堕胎而展开争吵,毛毛不肯打掉胎儿,在争执中愤而离去。性爱的迷失、混乱与恐惧,与废墟般的街头构成了一种对应关系。毛毛还是生下了孩子,影片结束于画外孩子的啼哭声,而画面上依旧是喧闹的街头。由女性生育焦虑而投射出来的,是一种男性的身份焦虑。他们是“无父”的一代,并且拒绝成为“父亲”。

在《红颜》(李玉导演,2005)中,父亲干脆呈现为缺失状态。一方面是刘小云自身的父亲的缺失(遗像作为意指符号),当然,母亲对她的暴打和“不要脸”的责骂是在父亲遗像的注视下完成的,父亲作为一个潜在的权威能指,在这个家庭里依然发挥着功能;另一方面,是刘小云怀孕之后,腹中胎儿父亲王峰的逃离以及死于非命。在这部影片里,父亲或者仅呈现为一张遗像,或者成为花瓶里的一把骨灰。

与女性的怀孕/生育恐惧相对应的,则是关于男性“无能”的恐惧,那是来自男性身体自身的焦虑。如果说张艺谋的《菊豆》(1992)对男性“无能”的表达,与传宗接代有关;《秋菊打官司》(1992)对于男性“无能”的忧虑,更多也是指向“无后(儿子)”的担忧,而并非单纯指向男性自身的身体困境的话,那么,《芳香之旅》(章家瑞导演,2005)则试图完成另外一种表达。《芳香之旅》的创作者将跨越几十年当代历史的一段并无美感可言的也不真正指涉爱情的生活表述为“芳香之旅”,是颇让人困惑的。除了满眼的油菜花,我们确乎看不到和感受不到“芳香”的气息。以新婚之夜主席塑像的破碎而导致男主人公(范伟扮演的汽车司机崔师傅)的性无能,尽管这样的社会批判主题出现在今天已然有些滞后,但必须承认,就中国电影目前的整体现状来说,这样的构思还是有一定创意的。而对于创作者来说,却不能停留于这样的一个仅仅是破除了题材禁忌的层面。

有一个好的创意,或者准确地说,有一个好的创意的起点,并不意味着影片一定会成功。影片中由张静初扮演的汽车售票员春芬与青年医生刘奋斗之间的雨夜激情戏,是整部影片真正指涉爱情的部分。而由于刘奋斗家庭出身不好且有海外关系所导致的爱情的夭折,以及春芬被“组织”安排与崔师傅的不平衡婚姻,本身即是一个暗含着悲剧性的事件,而创作者并没有充分表现失去爱情又被安排婚姻的售票员作为一个女性所受到的打击,她仿佛是欣然地接受了一切,尽管也有一定的痛苦(比如雨中的抽泣)。另外,尽管崔师傅在身份上被指认为“劳动模范”,并且曾经受到毛主席的接见,但其外形和性格中男性气质的匮乏,使得观众的认同感大打折扣。或者说,即使人物并无显而易见的男性气质,创作者也应该着力表现他身上有魅力的部分,否则“芳香之旅”就难以成立。即使春芬对于婚姻的被动安排的顺从态度是那个年代的“现实”,而对于处在当下时代去重新建构那个年代的叙事的创作者来说,起码在叙事上需要更多顾及当代观众的观



参见张英进《中国新一代城市导演与九十年代以来的电影格局》,钟大丰主编《文化亚洲:亚洲电影与文化合作》,第127页注释2。

葛红兵、宋耕:《身体政治》,第20—21页。

参见林小平《“无父”的弃儿——论新中国第六代(或“都市代”)电影》,王小晴、甘霖译,蒋原伦、史建主编《溢出的都市》,广西师范大学出版社2004年版,第125—135页。

赏需求和心理需求。春芬心甘情愿地接受无爱的婚姻以及丈夫性无能的事实,并且主动撕碎刘奋斗给她的来信,其心理动因到底是什么,在叙事上并没有得到更多交代。在那个爱情匮乏的年代里,新婚之夜便遭遇丈夫性无能的困境,对春芬的打击到底有多大无法想象,而往春芬碗里拨几块红烧肉,无奈地默认为与医生来往,并不足以铺垫起她为其奉献一生的故事推动力。对于春芬来说,值得记忆和珍藏的“芳香”到底是什么,没有在影片叙事中得到解释。当春芬渐渐老去,观众却看不到她与崔师傅之间的关系里到底沉淀下什么值得一生追忆的东西。这是对已经过往的“现实”的一种误读,更是对当下“现实”的一种误读。

(作者单位 北京电影学院电影研究所)

责任编辑 容明

## 关于“书与批评”栏目文章引发相关争论的几点说明

本刊编辑部

一、本刊近年来致力于学术批评实践的探索,希望通过学者之间认真、深入、坦率的交流、辩论,促使当前学术批评缺乏的状况有所改善。为此,本刊相继开设了“当代批评”、“书与批评”等栏目。

二、“书与批评”(原名“书评”)栏目开设自2003年第1期,每期发表一篇学术书评,迄今已发表51篇文章。在编辑该栏目稿件时,我们遵循下列原则:(一)在坚持学术规范与质量标准的前提下,尊重作者个人的观点与表达方式。(二)无论被批评者选择在本刊或别的媒体回应,还是不作回应,均表示尊重。(三)若被批评者要求在本刊回应,确保反批评与批评享有同等权利,包括提供同等篇幅,按同一程序、规范与标准处理,并尽快安排发表。

三、钟华教授的《文化研究与文学理论的迷失——评季广茂 意识形态视域中的现代话语转型与文学观念嬗变》一文发表于本刊2007年第11期(11月10日出版),至今已三个多月,其间季广茂教授没有向本刊提出回应的要求。

四、2008年2月2日,本刊编辑部电子邮箱收到《切勿在“嬗变”中迷失——读钟华 文化研究与文学理论的迷失》一文,作者自称是季广茂教授指导的硕士研究生,现已毕业。对于此文,编辑部有三点意见:(一)此文作者是文章的惟一责任人,文中所有观点只代表作者本人。(二)此文的处理,与“书与批评”栏目秉持的“确保反批评与批评享有同等权利”的原则无关。(三)本刊按审稿程序和标准对此文的处理结果,与被批评者的回应要求没有关系。

五、本刊在季广茂教授就针对批评者的不当言词做出正式道歉之后,随时欢迎季广茂教授的反批评文章,并按照“书与批评”栏目的编辑原则处理。