

传记电影与肉身存在

严前海

肉身这个世界最活跃的因素,包含着改变客观与主观世界的巨大能量,同时它的易于损害与逃避不了的死亡也命定了它的脆弱,因此,传记电影需要在镜语叙事中构造出富有张力的肉身。肉身的多样、可变、延展,可以穿越历史、穿越虚无时空,留下其特有的形态与味道,这是传记电影类型审美的显在奥妙。影像中的肉身承载历史、嵌入历史、雕刻历史,使心灵的肉身化与肉身的灵性化的双重过程得以完成。这个过程,既是影像肉身的预设与宿命,是制作者们对历史的一种认定性创造,也是一个时代对肉身符号编排的审美趣味的呈现,它们共同构成传记电影的肉身存在。

引言 起于《国王的演讲》和《社交网络》

本文为广东省哲学社会科学“十一五”规划项目“影视文学批评学”(批准号 109HJ-02)阶段性成果

2011年2月底,美国第八十三届奥斯卡最佳影片奖的角逐在激烈的争议声中落幕,《国王的演讲》(汤姆·霍伯导演,2010)捧起小金人,《社交网络》(大卫·芬奇导演,2010)一路过关斩将,功败垂成。曾有人说,想得奥斯卡奖,就去拍传记片好了。人们已经从《巴顿将军》(弗兰克林·史凡那导演,1970)、《甘地传》(理查德·阿滕伯勒导演,1982)、《莫扎特》(米洛斯·福尔曼导演,1984)、《恋爱中的莎士比亚》(约翰·麦登导演,1998)、《战地钢琴师》(罗曼·波兰斯基导演,2002)、《末代皇帝》(贝纳多·贝托鲁奇导演,1987)等影片中,领教了这一神奇法则。

传记电影在电影史上的地位举足轻重。不少类型片,如西部片或黑色电影,在某一时期处于鼎盛,之后便气数不接,有着明显的时代性特征。传记电影无法在某一时期形成一股强有力的类型潮流,但有趣的是,它的生命力从不衰竭,时不时地冒出来一两部杰作,令人过目难忘。

传记电影何以有如此气象?人乐于创造他们认定的历史,而且没有这种认定,就没有历史。历史与世界的重量,由谁来负载?在现实中,最直接与最终的负载者,是我们的肉身,作为一种超越现实性的欲望叙事,传记电影中的人物象征性地承载了历史与世界的重量。

肉身与时光、空间的关系,在传记电影中表现为人与历史、世界的关系。肉身电影中的直接性,是其他叙事艺术远远不及的。在我看来,传记电影的成败或成就高低,在根本上是“肉身话语”(伊格尔顿语)的强弱与高低之分。“肉身既是一个被表现的客体,也是一个有组织地表现出概念和欲望的有机体。”^①社会存在与人生际遇的真相的显现方式,在马克思那里,是劳动的肉身,在尼采与福柯那里,是权力的肉身,在弗洛伊德那里,是欲望的肉身,在鲍德里亚那里,是消费的肉身,而在传记电影中,则是类真的肉身,或者说,肉身以宣言般的方式,昭示人及其心灵不在别时别处而正在此时此处。

肉身呈现当然是所有故事片的聚焦点。挑选演员的过程其实就是对肉身的挑剔过程。影像塑造是否成功,说到底就是肉身展露得是否博得人们的认同。有趣的是,故事片这种最大众化的艺术,将哲学中的肉身理念以最直接的方式进行到底。在这里,肉身包含了心灵,心灵的肉身化和肉身的灵性化抛开笛卡尔的身心二元论,人类躯体的主体性以光影的霸权形式确立下来。“它是与世界联系的桥梁。人通过它获取人生的主旨要义并将其传达给他人,为同一群体成员之间所共享的符号体系充当这一过程的媒介。”^②

故事片中的虚构人物只对故事负责,而其中的历史人物还要接受历史问询:肉身的真实性、肉身尺度的仿真性以及肉身的脆弱性——没有人会因看过《乱世佳人》而关心郝思佳是否还活着,但看过《甘地传》的人都知道甘地已经不在,这种联想是传记影片与虚构类故事片的预先约定性,也是它的魅力所在。

不仅如此,传记电影对历史肉身的问询还要契合当代人的审美趣味。拿一个国王的结巴作题材来制作一部电影,是生产《左拉传》(威廉·迪亚特尔导演,1937)或《汉密尔顿夫人》(亚历山大·柯尔达导演,1941)的年代所不可想象的。但哪怕在这样一个娱乐至上的时代,编导们依旧可以巧妙地用结巴来四两拨千斤而不失质感:用一个有缺陷的肉身,来呈现它与国家、世界局势的关系,更重要的是,通过这个肉身缺陷,来完成一个平民与国王之间的平等及信任的契约。

当世界进入收音机时代,当罗斯福“炉边谈话”成为政权与人民之间和睦的象征,颇有王者之风的约克公爵(之后成为乔治六世)不得不将声音作为治世手段。但他却有一个令人羞愧的缺陷,喉头肌肉无法跟上他的思维,作为他的形象、国家形象代表的声音,无情地阻塞在肉身的出口处。通过电影,肉身的缺陷异乎寻常地拉近了观众与王室距离,加上电影暖洋洋的风格,结巴甚至成为一个通道,观众得以涌入王室内部,观赏世界风云(如希特勒上台及发动战争)和王室秘史(如温莎公爵迷恋“荡妇”直至结婚,不得不放弃王位)。在电音传播时代,国王的肉身疾病不仅被营造成国家肉身的疾病,还可能成为国家的精神性缺陷。影片多次将镜头聚焦在国王的喉部运动,其肌肉的紧张与绷直,在特写下显得那样无助与窘迫。但妙就妙在这样的疾病肉身,在一个没有文凭、没有行医执照的平民语言治疗师的帮助下得以基本修复,这也暗示出大英帝国精神的不落。

《社交网络》更像是一首可触肉身与不可触肉身的戏谑曲。作为情节线索,它呈现的是扎克伯格创建“facebook”的过程,发生的事件包括:拿抛弃自己的女友开涮,因无法跻身上流学会而泄愤,背叛创业伙伴,挑战对他进行类似于审判的质询等。其实主导影片情调的,是一种冷峻的、连嘲带讽的风格,这种风格的建立,基于这样的肉身定位:主人公其貌不扬的外表下是天才的机智与狡诈,被他盗走创意的温克莱沃斯兄弟高大英俊、行事保守但具绅士风度,前者的身体外延是封闭式地在电脑屏幕前飞快地敲打键盘,后者的身体外延是在风景优美的江面上赛艇时力与美的展示,主人公一边背叛清瘦、直率的创业伙伴,一边在患着严重瘾想狂与

精神分裂症的投资人启示下飞黄腾达 ;主人公一边是面对活力洋溢、柔美可爱的异性肉身不知如何有效交流 ,一边却建立起人类历史上最庞大的社交群落 ,并且是以人类肉身最具个性意义的“面孔”为标志。

也许 ,《社交网络》的折戟原因 ,是评委们对肉身的符码编排感到复杂晦涩 ,没有《国王的演讲》来得简明易懂、主题鲜丽。谁又能否认这个电影事件折射出传记电影对肉身呈现的代际趣味的分歧 ?

一、肉身疏离与聚焦 :以《梅兰芳》、《阮玲玉》为例

关于中国艺术家的传记电影鲜有惊世之作 ,这实在是中国电影的重大缺陷。

电影《梅兰芳》(陈凯歌导演 2008)中 ,以京剧艺术为生命的梅兰芳 ,在日本侵华期间 ,轻而易举地斩断与京剧的关联。这种直截了当的政治正确性并不能给他的艺术形象增添光华。事实上 ,我更愿意看到梅兰芳在京剧艺术与政治正确之间的内心挣扎——并且只能由肉身的折磨呈现。梅兰芳曾说 :“一个演员正在表演力旺盛之际 ,因为抵抗恶劣的社会环境 ,而蓄须谢绝舞台演出 ,连嗓子都不敢吊 ,这种痛苦我无法用语言来形容。”^③请想象一下电影没有表现出的张力 :以女人身段、女性行腔为天命的花旦与蓄须之狂乱 ,以声音为征服世界法宝与哑然之区别。作为温柔的抵抗者 ,梅兰芳固然不能用京剧演唱反抗的曲段 ,我想看到在此期间他的肉身与灵魂共舞的人生困境 ,而不是从容。

电影中梅兰芳对自己肉身的最大疏离 ,是与孟小冬关系的礼教性止步。事实上 ,梅兰芳与孟小冬同居四年 ,但他们的亲密关系 ,在电影中只有象征意义而无血肉交流。性爱对一般人来说虽然重要 ,但无法以艺术的形式表达 ;梅兰芳则不同 ,他可以通过京剧表达肉身的欢愉感受 ,并将这种感受传导给观众。电影《玫瑰人生》(奥利维埃·达昂导演 2007)里的琵雅芙与拳师迈克尔相恋相拥时 ,画外响起了《玫瑰人生》这首伟大香颂 ,使我们无法忘怀这样的情爱 :“他的双唇吻我的眼 ,嘴边掠过他的笑影 ,这就是他最初的模样 ,这个男人 ,我属于他 ,当他拥我入怀 ,我看见玫瑰色的人生……”你也可以想象 ,一部关于钢琴家的电影 ,如果他的肉身置于情欲漩涡时 ,我们却没能从电影里听到钢琴的诉说 ,那会是什么情境。歌声、琴声、唱腔是他们肉身的象征性在场。自始至终 ,我找不到梅兰芳在自己的肉身最富激情的时刻 ,用他独特的方式表达出这样的深切感受。这是他的特权 ,他却令人遗憾地放弃了。也许 ,这是陈凯歌的梅兰芳。

肉身的类真性是传记电影的核心叙事元素之一。青年梅兰芳的扮演者 ,他男女难辨的肉身 ,他的眼睛、面貌、声音 ,将梅兰芳奇妙之处象征化。这才是那个影像艺术中的梅兰芳。导演诊断黎明的眼睛平静从容 ,自有一种佛境 ,但是 ,他忘记了眼睛是镶嵌在肉身之上的 ,如果这个肉身跟艺术想象中的梅兰芳相去甚远 ,这双眼睛就没有意义。再有 ,梅兰芳不是佛 ,他是一个京剧演员 ,他眼睛若平静从容 ,那么 ,京剧表演要求的对眼睛的训练都成了笑谈。黎明肉身的缺乏柔性 ,使梅兰芳这个角色失去了肉身倾诉的可能。极为重要的是 ,梅兰芳的声音是他成为梅兰芳的不二天赐 ,但黎明的声音是平常的 ,更糟的是 ,梅兰芳所应具有在京腔 ,却因为带有香港发声的吞吐而令人难以确认。

关锦鹏拍摄于1992年的《阮玲玉》,它的叙事并没有过时 ,它对肉身镜语的理解 ,缜密地编织进其叙事密码之中。其奇妙之处在于 :同样一个肉身 ,演化为阮玲玉的肉身、旁观者张曼玉的肉身以及作为演员的肉身。肉身的这一分裂 ,使得《阮玲玉》着上了启示录一般的色彩。

事实上 ,阮玲玉的命运如何已经变得不再重要——谁不知道她必有一死呢 ?谁不知道她

是一个畸形时代的牺牲品,并为那个时代增添了神秘或糜乱的色彩呢?重要的是张曼玉的肉身是否把一个女艺人的灵魂召回暂驻。影片中的阮玲玉肉身透露出一种渴望爱抚、渴望交欢的欲望。她的脖子是如此之灵活,如蛇般晃来转去,是自怜自爱的一种满足,还是下意识地总在寻找欲望的答案?她的目光或上或下,睫毛扑闪。眼睛忽而天真无邪,忽而悠远无主,忽而忧郁悲伤,忽而明亮闪烁,也忽而穿针引线,她的腰身柳摆流香,扰动起男人的无限欲望。哪怕在她最悲伤与愤怒的时刻,你依旧可以注意到她肉身的丰富密码。她的声音变化莫测,即使是愤怒时,也会用多变的语调来呈现她内心的气愤、焦虑、逃避、无力和妩媚。尽管她可以发出声音,但是,没有电影像阮玲玉的声音这样无法左右人间情节的推进。比如《新女性》因为触犯了记者协会,必须剪掉记者协会认为不合适的胶片,阮玲玉说“不要剪啊”,但是没有用。比如,她去质问张达民为何要对她下舆论毒手,甚至以恳求的姿态前去,还是没有用。她的声音只有在她演的电影中是有力的,而在现实中如回声一样飘忽与无足轻重。她想用声音去打动别人,但最后发现,打动的只有她自己,她想用声音去改变别人的想法与做法,最终只能不再发出声音。她的笑似懂非懂、似真似假,于是,当她悲伤与嫉妒时依旧可以笑容满面,你就得分辨她到底是戏中的人还是人演的戏,你得说她已经分裂为一个她自己的阮玲玉和一个戏子的阮玲玉。正是张曼玉的肉身,召回了也许比真实的阮玲玉更加曼妙的灵魂,于是真实的阮玲玉不重要了,扮演者张曼玉不重要了,重要性全部赋予作为艺术形象的阮玲玉:一个感性的女人,虚荣、慈悲、脆弱、自爱;一个被时代曲解的女人,前卫、泛爱、混乱、真实。

《阮玲玉》中的阮玲玉可以动用她的肉身去调动镜头,《梅兰芳》中的梅兰芳则让梅兰芳的肉身镜头前无力发功,气息平平,不冷不热。

二、传记电影之王米洛斯·福尔曼的肉身哲学

福尔曼本身的经历不同凡响。1963年,他执导了第一部电影《黑彼得》,呈现一个年轻人在超市监视顾客的工作以及他的情爱故事,为他引来国际关注。接下来的两部作品《金发女郎之恋》、《消防员的舞会》都获得奥斯卡最佳外语片提名,福尔曼因而在捷克成为炙手可热的人物。1968年“布拉格之春”后,他逃亡法国,辗转赴美,在好莱坞继续电影工作。1973年,福尔曼执导了《飞跃疯人院》,此片囊括1975年奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳编剧、最佳男演员及最佳女演员这五项最大的奖项。

福尔曼的电影作品不少,不过,在我看来,他所以独步天下,与他的一系列传记电影脱不开干系:《莫扎特》、《性书大亨》、《月亮上的男人》和《戈雅的鬼魂》。

先说《戈雅的鬼魂》。片中肉身叙事的完成主要通过两个途径。一是通过象征性。福尔曼故意遮蔽戈雅的外在肉身,将重点放在戈雅的画作。戈雅在影像现实中肉身表现的平庸,在艺术上得到弥补:他一方面为了生计和名声作宫廷画,另一方面用画笔记录那个时代的苦难和荒谬,那些画,是他臃肿肉身艺术作品里表现出的惊人灵动。如《缝在死马中的治安官兰皮诺斯》中的兰皮诺斯,经常迫害学生和妇女,引起公愤,农民将他活活地缝进死马的肚子里。我们经常在画册中翻到的《5月3日夜杀起义者》,则是人类有史以来控诉战争残暴的最有力作品之一。

二是通过刻画美丽女人伊莱斯。她是富商的女儿,因为在酒吧里不吃猪肉,被视为犹太教徒送进宗教裁判所,在那里,她遭受非人的折磨,屈打成招,终身地牢,在那里,她被强奸,生下一女,婴儿即被送出,待天地大变,她出狱时,我们看到她的肉身也严重变形,形销骨立,嘴眼歪斜。令戈雅震惊的是,二十年前,她是他作画的模特,如今则是一团不堪入目的损坏的肉身。

伊莱斯、野心教士洛兰佐、国王、王后、主教、战争中的人等等,是戈雅挥之不去的梦魇,都成了戈雅作品中的鬼魂。

《莫扎特》的叙事,如果没有肉身的差异化呈现,也难以建筑起有力的结构。这部电影表面上是有关“妒才”的老套路,直接关注的是人类力量如何分配才可体现公正的宗教式追问。

萨列里写不出可以和莫扎特媲美的音乐,但他内心世界的复杂程度则远胜莫扎特。作为人类的一个象征性肉身,他比莫扎特更加真实可信,如果说莫扎特是一个“无为的崇高”(天才大抵如此),萨列里便是“恶的崇高”。电影让肉身的变化与对比来完成这个人类困境难题的书写。影片一开始便展现萨列里割喉。割喉意味着将大脑与肉身分开,他的大脑意识到莫扎特对他的威胁,肉身却为他的音乐颤抖。我们根据他向教士的忏悔,看到了一个与伟大音乐不相称的肉身:对女人品位低下、尖声无耻、身材矮小、性格乖张的莫扎特。从某种意义上说,萨列里和莫扎特都是被自己的肉身所征服,这两具肉身所散发出的力量毁灭着它们的主人:一个是迷狂的迫害者,一个是迷狂的音乐家。与其说萨列里的机关算尽与莫扎特的受制于音乐魔力是精神现象,不如说是肉身出现了病症的生理现象。同样,电影《莫扎特》与其说是一出展现莫扎特之死与萨列里之疯的悲剧,不如说它是出喜剧:莫扎特毕竟神秘地耗尽了能量,创作出无与伦比的音乐,萨列里也并非十恶不赦,他对自己身体的攻击性行为,他的疯狂,都在暗示他尚存的良知。

在《月亮上的男人》中,金·凯瑞演安迪·考夫曼。有人说这是金·凯瑞演得最好的电影,他也说在演自己。安迪是个不折不扣的行为艺术家,是20世纪70年代中期到80年代中期最了不起的怪才,连他自己都拿不准到底是在演戏还是生活。只要听从他的指挥,观众也分不清自己是在看戏还是在演戏,甚至安迪的死,哪怕官方作了证实,观众也怀疑是安迪的一个逃世设计。也许是安迪钻进了金的肉身,或者反过来说,是金钻进了安迪的肉身,影片的大开大合令人目不暇接。金夸张又真实的肉身语言造就了他。安迪对猫王从声音到体态的绝妙模仿,和男人、女人在摔跤台上的搏斗,与另一个自我化身托尼的多重风格,肉身上长出的坏东西,他的不同声线、声域表演,脸部表情的变幻莫测,眼睛动作的马戏团风格,用肉身、言辞戏弄与激怒观众等等,与他的行为艺术、亦真亦幻的场景调度,共同完成了安迪的人生哲学:生活本是一系列荒诞的玩笑,就看谁能把它玩得彻底。

在《性书大亨》里,主演过《天生杀人狂》、《不道德的交易》的伍迪·哈里逊,依旧拿出狂放不羁的风格(他本人在现实中也常有攻击性行为),将性书大亨拉里表现得令人心服口服。影片开头两分钟呈现拉里少年时代的贫穷,之后是一个特写,将一张钞票塞入舞女的臀沟。从这里开始,一切便和从肉身里生长出的各种欲望分不开了。他是脱衣舞厅的老板,受到一个脱衣舞女的启发,认为要扩大俱乐部的影响,最好的办法是办杂志。于是他办了份叫《好色客》(Hustler)的杂志,比《花花公子》更低级、更煽情。拉里因这本杂志的画面触犯法律,被判了二十五年的刑罚,五个月之后又被释放。后来因为遇上吉米·卡特的姐姐而皈依了基督教,开始收敛锋芒与疯狂,让杂志的画面表现人的肉身与宗教的联系。这不仅引来妻子的嘲笑,也使杂志发行量下降。不过他不为所动。哪知命运就是要让他做个彻底的离经叛道者。有一天他从法院出来(那是他经常出入的地方),遭受暗枪袭击。最具有讽刺意味的是,他的下半身从此不行了。这位以色情工业起家而拥有数亿美元的狂妄分子,竟然告别了下半身的功能。这对拉里来说是毁灭性的痛苦,对反对他的人来说,简直是出神入化的大手笔。为此,拉里放弃了基督教信仰。从此,他的出版物更加肆无忌惮。但那不能减轻他肉身的痛苦,他不得不与麻醉品厮守,他的妻子比他陷得更深,并患上艾滋病。

拉里一生最伟大的战斗由此拉开序幕。他依旧相信下半身的神圣,认为灵魂高于肉身是人类认识的误区。于是,他以美国著名宗教领袖杰瑞·弗韦尔为攻击对象,生造出一个事件,说其与母亲性交。拉里为此再陷囹圄。不过最终拉里胜诉。可以认为这是美国最高法院对宪法第一修正案的维护,在拉里这里,则完全是肉身对灵魂战斗的胜利。影片结束于录像带式的影像:拉里肉身完好如初,且性感奔放,与妻子跳起极具色情性的舞蹈,两具摇摆着的、洋溢着性欲渴望的完美肉身就是对世界的最好对抗。

分析福尔曼传记电影的成就,如果仅从主题上去考量,就会忽视影像艺术呈现人的肉身语言的独特角度。在我看来,如果无法将人物的肉身与命运、与历史的关系调度出来,是难以完成人物的历史性叙事的。从这个意义上说,是人物的肉身雕刻历史,而不是历史在雕刻人物的肉身。

三、肉身雕刻历史《甘地传》

在政治人物类传记电影里,《甘地传》正是肉身雕刻历史的上乘范本。

电影开始于甘地被扔下火车。他感受到疼痛,感受到肉身颜色带给他的不平等待遇。他反抗不平等的第一个行动是在南非率领众民烧毁英国政府发放的通行证。警长上前阻止,甘地无视威胁,他伸出手,将木盒里收集来的通行证一一投入炉中。警长举起警棍,打翻甘地手捧的木盒。通行证散落一地。甘地跪下身子,拾起散落的通行证,再次投入炉中。警长挥动警棍,猛击他的右臂。甘地不屈不挠,用受伤的手拾起通行证,往火炉里放。警长抡起警棍,狠狠地捅向甘地的胸口,甘地倒地。他翻过身,重复刚才的动作,拾起,投放。警长挥舞警棍,击中甘地的头部。甘地血流满面,躺在地上,挣扎着用颤抖无力手再次去拾通行证,举向炉边……反抗通行证的象征意义,可以用其他手法呈现,但导演用肉身直陈,让肉身警棍的击打下震撼人心,揭开改写历史的序幕。

甘地的非暴力主义,正是建立在肉身的非直接对抗的理念之中。非暴力的理念,必须让肉身去实现。他对民众说:“我不会为任何主义而杀人,不论他们怎样对待我们。我们绝不反击,绝不杀人。他们将会把我们关起来,罚我们的钱,没收我们的财产,可是只要我们坚持,绝不能抢走我们的自尊。我们将与之对抗,对抗他们的愤怒,而不是挑起他们的愤怒。我们绝不攻击他们,可是我们将承受攻击。经由我们承受的痛苦,他们会看清自己的不公正。这和攻击他们一样具有杀伤力。他们可以折磨我,打断我的骨头,甚至杀死我,而他们得到的只是一具尸体,而不是我的屈服。”这番言论的最高实践就是安里沙广场屠杀:一千六百五十发子弹呼啸着奔向静坐人群。

子弹与肉身的极端对立经新闻记者的渲染,使得英警承受巨大压力,更倾向于使用棍棒。于是,棍棒与肉身的对立推至前景。甘地的制盐运动在波港省最为惊心动魄。民众涌向制盐地准备制盐,警察站在盐场大门前。所有人都知道冲突不可避免。一批民众走向盐场大门,警察抡起棍棒打倒一批,再一批上去,再一批被击打,他们就这样义无反顾地上前遭受棍棒的袭击而不还手,被击倒的民众,马上被志愿者扶到准备好的救护站中。

甘地从个体的肉身表演开始,推广为全国性的肉身表演,是因为他比任何人都更加深刻地理解肉身政治中的作用,特别是在准视觉时代,新闻报道可以将肉身的形状呈现在渴望获得相应信息的人,从而在他们肉身内部发生效应。肉身某种意义上是一种象征。甘地到占婆兰省亲身考察,了解了那里人民的极度贫困之后,改变了外表:不再穿西服,也不穿印度传

统服装,而像占婆兰省赤贫的人民一样,除了最基本的遮羞布便一丝不挂。他以半裸的姿态出现在人民面前,也出现在世界各地的媒体上。

甘地是肉身的伟大叙事者,因为他最会利用肉身、掌控肉身,将自己的肉身与政治资源共享,进而影响历史。他的肉身叙事,在两次绝食中演绎到了极致。第一次绝食,甘地亲自织布,号召人民不穿英国制衣。于是全国各地掀起焚烧英国制衣的运动。民众不但烧毁警察局,还打死警察。民众压抑已久的愤怒在刹那间获得无限的快感。让这样的愤怒继续表演下去,甘地的一切努力将付诸东流。于是他用绝食来制止这场全国性骚乱。他说:“骚动全部停止时,神才算听到我的祷告。当我绝望时,会想起历史上,只有真理和爱能得胜。历史上有许多暴君和凶手,在短期内或许是所向无敌,但是最终总归失败。”这种带有精神弥散力的自虐行为,奇迹般地使得“所有的印度人都为他的健康祈祷”(尼赫鲁语)。

第二次绝食,独立后的印度马上分裂,其中最大的两个国家是印度教的印度和穆斯林的巴基斯坦。此时,画面中的甘地静静地盘坐着纺织。这是个剪影式的画面。在印度教徒与穆斯林教徒的狂热喧嚣之中,这个肉身似乎不再强大,独自承受独立带来的分裂苦果。印度教徒与穆斯林教徒在各地发生剧烈冲突。为了阻止这场悲剧,甘地再次绝食,用肉身的痛楚来唤醒民众的良知。

甘地的肉身,在极端教徒那里终结。他面对把子弹射向他的人,低声叫道:“噢,上帝!”便倒下了。随着一堆木柴的点燃,他的肉身也在烈火中得以涅槃。他的骨灰在恒河中洒落。一具在历史短暂的缝隙中穿越的肉身,找到了最终也是最好的归宿。

四、瓦解或重建肉身:《我不在那儿》

美国新锐导演托德·海恩斯的《我不在那儿》(2007)深知肉身影像中的力量,他将这个理念发挥到极致。

这是一部关于鲍勃·迪伦的电影。这位20世纪美国最有力量民谣歌手,他的音乐影响了一大批流行歌手,包括约翰·列侬。他还是个诗人,据说是2008年诺贝尔文学奖的提名人。他是美国著名的民权运动代言人,被《时代》杂志评为20世纪最有影响力的人物之一,是普利策奖的获得者。

现实中的鲍勃·迪伦总是跟自己过不去,他否定过去的自己,不断开辟出新的音乐风格、新的人体外观,这使得他成为那个时代最具前卫姿态和神秘感的艺术家。如何呈现这样一个活着的肉身?导演比鲍勃走得更远,他用六个演员来展现这位艺术家(民谣吉他是六根琴弦),其中有黑人、白人,有老人、小孩,有男人、女人,更令人匪夷所思的是,他们有各自的名字,但没有一个叫鲍勃·迪伦。有的在历史上确有其人,伍迪·古特瑞,美国民谣先驱,鲍勃曾经到医院里探望过病重的他,并在那里弹吉他;阿尔蒂尔·兰波,法国象征派诗人,他的诗对鲍勃产生过巨大影响;“比利小子”,19世纪新墨西哥州的著名大盗,是个见义勇为的通缉犯,暗示鲍勃有相同的经历。有的是虚构人物,杰克·罗林斯,曾是民权运动音乐家,后来成了牧师,可见鲍勃精神世界中基督教的意义;罗比·克拉克,电影演员,扮演正是处于感情麻烦中的杰克·罗林斯,但是,这两个虚构人物和作家诺曼·梅勒发生语言冲突,朱迪·奎恩,歌星,是鲍勃某个阶段的写照。

你可以说这是一部用六具肉身进行拼贴的电影。但在这里,他们在话语叙事或音乐叙事中的相互穿越与交欢,甚至差不多是就是我们肉身的一种无意识状态,是我们的肉身,在梦幻中的构建方式。你可以说这是人类肉身的分裂方式。再进一步,我们看到的是六具肉身不同的

经历、不同的精神风貌,这是因为,一个活动的肉身在一个风起云涌的时代,如果没有分化出不同的姿态,不曾产生风生水起的肉身,那才是失败。你可以说这是对鲍勃·迪伦历史的解构方式,不过,与其说这是肉身的解构,不如说是肉身的最佳建构,这不是肉身的侧面也不是肉身的不同阶段,而是绽裂与延伸的肉身的融会,这部电影本身就在穷尽我们肉身的无限可能性,只是这种可能性依旧被艺术形式所束缚,只能在一定的异数中进行。

结 语

对传记电影的探讨可以展开的理论空间非常开阔,对真实与虚构、历史与现实、纪实与表现、历史事件取舍的选择、隐私权与叙事权、人物呈现与影片风格、编导伦理与受众伦理等关系的论述,在我看来很难拿出令人信服的答案,因为它们本身并没有答案。以真实和虚构为例,有些传记电影注重还原历史,如《玫瑰人生》、《巴顿将军》、《甘地传》等,只不过它们仍旧对事实进行了选择;有些传记片注重虚构,如《莫扎特》、《勇敢的心》(梅尔·吉布森导演,1995)、《埃及艳后》(曼凯维奇等导演,1963)等,在这些作者看来,虚构是对现实世界进行干预的有意识的行为模式,是作者达到其叙事目的越界行为(将非作者经历的事件转化为作者自认为应当经历的事件),也是作者借助传记主人公的身世向世界传达意识形态的意向性行为。由此可见这二者的“辩证关系”实在是伪解。

传记电影虽然是传记,但更是电影,从肉身呈现的本质上来说,一般电影与传记电影并无差别,但是,在规定性上,如果说在一般的非传记电影中,“在妓院、强盗窝、酒馆客栈、露天市场、监狱这些地方展开的冒险经历,其间交织的是挑逗的聚会和令人生畏的敬仰”^④,那么,传记电影则是在历史的情境中,让我们缅怀肉身如何穿越历史坚硬岩石的缝隙,如何在与虚无的时空对抗中呈现出其肉身的独特风格,如果说,在非传记电影中,肉身是故事及情境的见证者,那么在传记电影中,肉身则是历史的见证者。作为一种类型,传记电影审美的显在奥妙是:影像的最主要叙事对象就是人的肉身,而且是肉身 in 历史与人性本能捶击中的一系列反应。肉身的敏感性既是历史的也是现实的,更是艺术的与表现的。对比之下,如传记文学,只要文字本身的力量达到想象力所需,并逼迫读者在想象中获得力量(或强力或柔力),就是它的成功。在传记电影中,如果肉身没有让我们感受到温度与热气、形态与味道,它就不在那儿。当我们读乔万尼奥里的小说《斯巴达克斯》时,一股凌空蹈来的勇气充溢在我们胸腔,当我们看库布里克电影《斯巴达克斯》(1960)时,一具在烈火与剑锋中穿行的肉身令我们颤栗。

历史中的人物一旦诉诸影像,就逃避不了肉身承载历史、嵌入历史、雕刻历史的预设或宿命,于是肉身镜语叙事便见证了在历史与现实之间游荡的光影幽灵。

① K. Alder and M. Pointon (eds.), *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 125.

② 大卫·勒布雷东:《人类身体史和现代性》,王圆圆译,上海文艺出版社2010年版,第3页。

③ 见<http://www.xuje.com/yxz/left110/index.html>。

④ 帕特里克·富尔赖《电影理论新发展》,李二仕译,中国电影出版社2004年版,第158页。

(作者单位 东莞理工学院文学院)

责任编辑 张颖