

风景与李安电影的欲望呈现

裴亚莉

本文试图通过对李安电影中的风景镜头的分析,考察其作品与中国古典美学的继承关系、与电影的欲望本体之间的契合关系,而最终得出的结论是:与中国古典美学的意境理论密切相关的风景镜头,恰恰是用来呈现电影欲望本体的有效而独特的途径。通过构建风景与欲望之间的关系,李安为电影这一被认为是西方“舶来品”的叙事载体增加新的来自于东方文化尤其是来自于中国美学的语汇,这无疑可以看成是在中国文化现代性进程中与西方文化之间的一场严肃对话和一个丰硕的成果。

从风景和欲望入手探讨李安的电影,基于以下两个基础:(一)“景物”描写是中国古典美学的主要组成部分;(二)欲望呈现是西方电影理论和批评对于电影本体的基本认知之一。我在本文中试图揭示,作为一个跨文化、跨语境的导演,李安是怎样借助风景和欲望两种要素在英语电影里注入中国元素、同时在中文电影中渗透西方价值观念的。作为当代世界电影领域备受关注的导演,研究李安及其电影的学术成果层出不穷,但由于尚未见到将影片的风景镜头与欲望呈现相联系予以探讨,所以本文或许能够为李安研究提供一种新视角和新思路。

李安“父亲三部曲”故事发生的主要场景:《推手》(1991)在纽约郊区,《喜宴》(1993)在曼哈顿下城,《饮食男女》(1994)则在台北市。从这三部中文作品中,研究者很容易看出,李安主要处理的是,在一种显而易见的全球化语境中,拥有不同文化背景的人们是怎样在这个多元文化弥漫的时代里互相伤害、互相谅解和重新适应的。与同样生活在纽约的电影导演伍迪·艾伦(Woody Allen)不厌其烦、兴致勃勃、一有机会就将自己的镜头徜徉于中央公园的美景、曼哈顿上东区或者上西区令人惊叹的大都会天际线或随处可见的街边乐队怡然自得的演奏不同,李安在前三部电影中很少用摄影机去捕捉“风景”,而他影片中的人物也很少在风景中消磨时光、沉湎停留。可以说,李安在“父亲三部曲”中使用风景镜头的态度是谨慎的,是非常有节制的。但是从《理智与情感》(1995)开始,李安表现出对风景的痴迷。在接下来的《冰风暴》

(1997)、《与魔鬼共骑》(1999)、《卧虎藏龙》(2000)、《断背山》(2004) 以及《制造伍德斯托克》(2009)等影片中,李安为了种种目的而开始大量使用“风景”描写。这就是我提出问题的发端:为什么在拍摄英语电影之后,李安突然开始关注起“风景”来?而在《色·戒》(2007)那里,留给自然“风景”的镜头又会再次消失?同样作为中文电影,《卧虎藏龙》大量使用风景镜头和《色·戒》很少使用风景镜头的用意差别在什么地方?风景镜头的有与无,其与电影欲望呈现之间的关系是怎样的?使用风景镜头来呈现欲望,又是怎样表达了李安作为一个跨语际电影导演的文化雄心?

一、《理智与情感》:在跨文化语境中“融情于景”

作为英国文学的名著,《理智与情感》被读者熟悉的程度不言而喻。简·奥斯汀在书中剖析了资本主义兴起时代,妇女是怎样在遗产继承、社会地位、爱情和婚姻选择中经受时代变革的考验、伤害并且日渐成熟的。该作品被英国女演员、女剧作家艾玛·汤普森改编为电影剧本,由李安拍成电影。在拍摄过程中,李安所面临的挑战是双重的:一是如何让一个古典作品获得当代性,二是如何面对文化之间的差异,尤其是一个在现代知识体系中被认为是代表弱势文化的中国人,如何应对代表强势文化的英国小说和剧作,明确地说就是,当一个华语导演面对英国文学经典和来自英国的优秀演员和影片制作团队时,在影片中保留多少英国气质、融会进多少中国气质,从某种意义上说,这是一场文化较量^①。

《理智与情感》的改编,花费了艾玛·汤普森四五年的时间,因此该剧本应该说是相当成熟的。不过,从完成的影片看,尽管电影剧情和大部分对白都遵照了剧本原作,但有意思的是文化较量和融合的痕迹随处可见。那么,李安到底为影片做了些什么?答案至少是,他删除了一些戏剧冲突的情节和细节,增加了大量的风景段落。

在诸多被省略的剧本细节或场景中,最重要的是涉及对人物爱德华·费拉尔斯(休·格兰特饰)的塑造部分,即相对于剧本对一个善良的、有修养的、言而有信的绅士的描述,李安在这个人物身上增添了中国美学的元素,进而让风景镜头焕发出与爱“情”有关的能量。休·格兰特所塑造的爱德华这个角色,他的步态、语速显得比常人缓慢,常常欲言又止,谦恭等待。值得注意的是,尽管休·格兰特由于扮演《四个婚礼和一个葬礼》的男主角已经“成为全世界最有名的演员”,但李安依然要求他“像个蹩脚的演员那样表演”^②,这就意味着要有意去掉一个成熟演员对于情感表现的既定认知,在不充分的展现中蕴藏更多的情感空间。因为影片省略了剧本所提供的关于情节和细节的过于细腻的交代,也因为影片为男主角(爱德华)设计了沉默含蓄的表达方式,所以借助更多的风景镜头来完成对人物内心激情的呈现,表达一种对“情感”的价值判断,就是有可能而且是必要的了。

关于爱德华的出场,剧本这样写道:“一位高强的骑手在石板道上策马徐行。当他抬头凝视庄园建筑的华美外观时,镜头推成特写。”^③艾玛·汤普森说,她在写剧本时就知道,爱德华这个角色是专门为休·格兰特准备的。可见,她十分清楚这一个面部特写对于观众的效应,即观众对男演员面貌的高度的情感认同^④。但是在影片中,该镜头既没有显现人物爱德华的高强骑术,也没有给他一个面部特写,而是在一片散落着羊群的草地上,爱德华背朝观众,骑马向远方奔驰而去。是什么信息告诉了观众这个被自私的姐姐芬妮邀请来的客人是一个他们可以认同的人?碧绿的草地,一群卷毛绵羊悠闲吃草,这个容纳了拍摄者情感的“景物”,它给出了对于人物的基本判断。“一切景语皆情语”,也就是说,李安借助风景画面表达了对“情感”的价值

判断 爱德华的情感 是有价值的情感 爱德华的情感 应该在“美”的“景物”中予以呈现。

李安将更多的中国式情感融入影片风景中。最感人至深的段落要数达什伍德太太带着三个女儿和两个仆人离开诺兰庄园来到巴顿农舍。在剧本中 艾玛·汤普森这样描写她们的新居所：

和诺兰庄园相比 巴顿农舍像一个散发着潮气的鞋盒。这座低矮、光秃的房子坐落在灰蒙蒙的荒凉田野上。我们看到达什伍德家的马车刚驶进大门，一辆气派得多的马车就已经驶近，响亮的吆喝声清晰可闻。

当精疲力尽的达什伍德一家人从马车上下来时，她们看见一位肤色红润、穿着单排扣外套的男人（约翰·米德尔顿爵士）和一位矮胖的、肤色同样红润的夫人（詹宁斯太太）在忙着从马车上下来时撞到了一起。^⑤

剧本接下来继续描写这一家人和新朋友（既是达什伍德太太的表弟又是房东）的见面，强调巴顿农舍的简陋、寒冷和周围环境的荒凉，与这两位探访者的“红光满面”之间形成对比，暗含失去了父亲和财产的家庭，不仅要面对贫困，而且要面对贫富差距、社会地位衰落所带来的屈辱。但令人惊讶的是，李安既没有强调这个巴顿农舍的低矮潮湿，也没有强调周围环境的荒凉。相反，当母女四人从马车上下来时，她们置身于一个绿色的世界，而远处赶来的达什伍德爵士和詹宁斯太太从马车上下来时，其急迫的神态所竭力传达的是热情的欢迎和诚挚的关心。为了表现他们的热情，李安设计了在他们下马车的同时，有六条毛色各异但个个生龙活虎的狗一起挤着从马车上跳下来的场景。而后，当达什伍德一家在小径上和来访的客人会合、互相搀扶或并肩往巴顿农舍走去的时候，这六条狗也缠绕在主客混杂的脚步当中，犬吠四起，场面极度热闹。尽管在后来的室内场景中，影片也花费了些许篇幅描写刚刚入住的居室的寒冷，可是作为情节上的一种功能性交代，远不如上述场景的情感渲染更能打动人心。

将一个原本旨在描写生活的悲剧性变故和人物对窘迫环境的心理反应的场面，直接改写成描写热情的新朋友带着他们的一群活蹦乱跳的狗来欢迎处于困境当中的来客的场面，它在中国观众心目中所激起的情感认同直接唤起了我们对古代诗歌中许多场景和句子的想象和回忆。有意思的是，陶渊明作为一个赞美和认同田园生活并且本身就生活在田园当中的诗人，他恰有一组题为《移居》的诗歌，其中这样写道：“昔欲居南村，非为卜其宅。闻多素心人，乐与数晨夕。”（其一）“春秋多佳日，登高赋新诗。过门更相呼，有酒斟酌之。”（其二）^⑥其情其景与上述画面达成一种令人惊讶的吻合。这一情景交融的镜头，唤起的是一种独有的情感，把物质条件的好与坏放在最次要的位置上，而更多地关注他人内心中良善、诚朴的一面。中国古典诗歌融情于景、情景交融的情景关系和呈现方式无疑成为一种文化上的潜意识，而将温柔敦厚之情作为抒情之根本，也是无可争辩的艺术家的责任，所以这个场面是感人至深的。正如李安本人所说：

执导西方电影后，反而让我第一次觉到自己是东方导演。我开始注意如何运用影像、情景，去反映角色的内心世界……对白应该与风景对应。^⑦

这一番话，既表现了李安在跨文化语境中弘扬中华美学的“雄心壮志”，也成为我们观察和判断其影片情景关系的有力证据。有意思的是，当今世界上许多跨文化和跨国别的艺术家和学者，关于自己与本土文化之关系，都有类似在“他者”环境中能更好地体认自我文化身份的论

述。克里斯蒂娃曾说：“文化，其在本质讲，总不是在家里（祖国），对于读者而言，其显著的特点总是：带有一种‘内在的外国性’。”^⑧这说明，处在异质文化或多元文化的语境中，艺术家的民族身份才更容易彰显。

二、《冰风暴》：风景作为对欲望的道德判断和审美评价

1997年，李安执导了《冰风暴》，这部电影改编自美国小说家瑞克·姆迪(Rick Moody)的同名小说。故事发生在1973年。这一年是美国的多事之秋。在政治方面，水门事件听证会、越战停战协定等重大事件接连发生。在水门事件中，尼克松承认自己说谎，这是美国总统的第一次，而美国承认在越南战场上的失败，这也是第一次。至于美国社会内部，嬉皮士文化、性解放所带来的冲击已经跨出前卫群体而来到普通人群中间，全社会都在经受着理想主义和国家权威的双重幻灭。

与《理智与情感》所描写的属于1811年的推崇理智和责任的古典爱情不同，《冰风暴》专注于蔓延在1973年美国大中小城镇的性解放浪潮。在影片的故事中，人物本杰明和他的妻子艾莲娜、邻居提姆和他的妻子珍妮、两个家庭的四个孩子，从12—16岁不等的年龄，他们无不处在一种对逾越家庭的性行为的冲动中。影片所呈现的风景，也与《理智与情感》中的风景截然不同。《理智与情感》的蓝天、碧野、慵懒的羊群、开阔的河面，或者哪怕是突然造访的阵雨，也都与健康、明朗的爱情相连，与渗透着深厚的现实主义情怀的博爱相连。但在《冰风暴》中，弥漫在人们心中的则是一种道德失范之后的脆弱、恐惧和麻木，人物在最终接受自然法则的严酷考验和教训之后，家庭责任和亲情才再一次被唤醒。

尤其值得指出的是，李安通过《冰风暴》实现了从情与景的联系到性与景的联系为推进，他通过风景呈现实践了对越界欲望的道德判断和审美评价。

在《冰风暴》中存在着两种风景：一种是晴天的户外，典型的美国郊区的住宅景观，是那种可以称之为“美”的风景，但在片中很少出现。影片里有这样一个场景：艾莲娜在教堂门前翻看一本义卖的二手书，教堂的神父（菲利普，他留着长发）上前搭讪，他想追求艾莲娜。恰在此时，艾莲娜看到自己的女儿温迪骑着自行车从不远处经过。温迪要去约会自己的男朋友麦克，所以她骑得很快，在路边的草坪和树林的陪衬下，显得很美丽，很有活力。母亲对她所看到的女儿的情景极为羡慕。由此，她和菲利普之间有了一段这样的对话：

艾莲娜：我好多年没有骑过自行车了。你最近一次骑自行车是什么时候？

菲利普：那是永远不会忘记的。

艾莲娜：不会忘记什么？

菲利普：不会忘记怎样骑车子。

艾莲娜：是啊，你说的对，当然不会忘记。^⑨

接下来的一天，艾莲娜独自从家里推出自行车，在看见女儿的那条路上，像女儿一样骑着车子，甚至她也像女儿一样，试图在超市里偷拿几支口红。显然，这是一次旨在寻求刺激的冒险之旅。如果联系到女儿温迪在骑车路上的内心向往，那么艾莲娜在冬日的阳光和林间路上骑车子的行为，无疑是一种欲望的外在显现。在这个段落中，风景、人物的内心活动和剧情发展之间产生了某种关系，实际上为“骑自行车”这一行为赋予了性渴求的隐喻，刷新并改造了电

影在表现性欲过程中的语言,是非常有想象力和创造性的。

第二种风景,就是在《冰风暴》中占据更多篇幅的对于冰风暴之夜景观的描写。冰风暴(ice storm)不是雪,是冻雨,是雨水在下降过程中遇上气温骤降而变成的冰,是在地面上、树木上和一切物体上悬挂或覆盖的一层冰。正是在这样的一个天降冻雨之夜,本杰明和妻子、邻居提姆和妻子都去参加钥匙派对^⑩,提姆的儿子麦克去看冰风暴,本杰明的女儿温迪则与麦克的弟弟一起,学着大人的样子喝了酒,赤裸着躺在被窝里睡着了,而本杰明的儿子保罗,也到纽约去约会自己的女同学——总之,在这个夜晚,所有的人都似乎被欲望所驱使,都在寻求欲望的实现,而他们每个人所参与的“游戏”都是极其刺激的,在道德上是危险的。影片里的人们为自己的行为付出了沉重的代价,这就是少年麦克的死。李安试图通过这一希腊悲剧式的故事,为观众提供一种“恐惧与怜悯”的经验,实现对人的精神的提升。他要“用冰风暴的变幻来比喻家庭结构的破碎”,因为“家就像冰一样,看似坚固,实际上很脆弱”^⑪。不过在我看来,这个有关影片之道德主题和深意的说明,并不能解释为什么对冰风暴之夜的景物描写占据了影片一半以上的篇幅。这大概是因为,李安一方面要尽其所能地表现自然的寒冷、亲情的冷漠、道德感的沦丧和内心的挣扎,另一方面还要把这个夜晚不同人物的“美”极力显现出来。

冰风暴之夜的“美”主要显现在几个青少年人物身上。麦克身穿鲜红的防雪衣,要去看冰风暴。走过挂满冰凌的树林,他来到冬日的游泳池,这是他曾经和温迪约会的地方。游泳池的跳板上覆着一层薄薄的冰,他脚下打着滑,在跳板上跳着,似乎每一次都有可能掉下去。慢慢地,在这种危险的游戏里,他找到了因刺激而来的快乐。离开游泳池,麦克奔跑在因为冰的映照而发亮的草地上(在剧本中,这一块草地的名字叫做“银色草地”),鲜红的衣服和他快乐奔跑的身影展现着极度的青春气息。而就在这时,他看到不远处电线被冻雨压断的瞬间所闪起的火花,并为这突然到来的像烟花一样的闪光所惊叹,他慢慢坐在路边的护栏上,欣赏美丽的闪光。这时,他遭遇了潮湿的金属护栏所传导的电流的电击。如果镜头陈述止于此,我们完全可以像李安所告诉我们的那样,认为麦克之死是人之脆弱、家庭之脆弱的隐喻,是人为道德失范所付出的代价。但问题是,麦克触电倒地之后,他的穿着鲜红的防雪衣的身体并没有停在那里,而是在结冰的路面上继续滑行。一段用特写镜头呈现的身体的滑行,缓慢地在画面上持续着,这种持续是尖锐的,是极端的,它让观众一方面尽力去猜测这个年轻人的生命是否还存在,另一方面又要惊叹他的滑行着的身体的美丽。这个没有担负任何情节任务的时空“延宕”,似乎在暗示着李安内心深处的一种审美认知:美在某种意义上是超越生命的,哪怕它来自于一种危险的游戏。

在描写温迪和麦克的弟弟两人喝酒、共眠时,镜头强调了两个孩子极端兴奋的神情和他们裸露的肩部,稚嫩的脸庞因越界的冲动而涨红,卷曲的头发在枕边散开。画面上孩子的形象,像是文艺复兴时期绘画中对希腊神话故事人物形象的描摹。他们虽然被欲望所驱使,但看起来却是那样的完美、纯洁——保罗在纽约和女同学约会,刚开始说服女同学和他一起洗澡时,女同学却因误吃了半片安眠药,突然间倒头睡着了。这时候,在保罗眼里,这个叫做丽碧茨的女孩的面庞,也是像古典绘画中的人物那样美。

所以,尽管《冰风暴》是关于70年代美国中产阶级家庭所面临的道德危机的故事,但李安表现出他对欲望呈现的浓厚兴趣,借助于风景,借助一系列主观镜头,他对欲望所带来的美给予了极高的评价。随着他的创作历程的发展,欲望呈现作为对电影本体的美学追求,越发成为李安影片的核心任务。

三、《卧虎藏龙》：风景是爱欲的渴求和实现

影片《卧虎藏龙》的结尾备受评论家的关注。在风景如画、云雾飘渺的武当山上，玉娇龙让小虎许个愿，小虎说，他的愿望就是一起回新疆。接下来，玉娇龙突然跃起，从他们所站立的桥上跳了下去。章子怡扮演的玉娇龙的美丽的身影在崇山峻岭间无休止地坠落着。这个结尾到底意味着什么？有评论家认为，可以从两个方面解读。第一种解释，这是一个心诚则灵的故事，玉娇龙不会被摔死，她会和小虎一起回新疆。这个解释合乎影片所埋下的某个伏笔，但让影片的立意显得平淡无奇，同时需要观众忽视影片提供的更多的更复杂的信息。第二种解释，由于玉娇龙的任性，导致李慕白惨死，她深怀负罪感，跳下武当山自杀。“这种结局正是为什么《卧虎藏龙》获得全世界观众普遍认同的原因……它让观众联想到索福克勒斯的悲剧带给人们的震撼”^⑫。这第二种解释是有一定道理的，因为李安从《冰风暴》起就十分关注希腊悲剧的“恐惧与怜悯”式的净化功能。但显而易见的是，比起《冰风暴》，《卧虎藏龙》无论从哪方面讲，能够引起人们的“恐惧与怜悯”的要素并不多。而如果我们引入欲望呈现与风景的关系，《卧虎藏龙》的隐秘的叙事动力就会凸显。

正如西方一些性别分析或精神分析学者所指出的那样，“青冥剑是一个菲勒斯象征”^⑬。《卧虎藏龙》编剧之一的詹姆斯·夏慕斯（James Schamus）也同意这个看法。这个解释告诉我们，李慕白打算交出青冥剑，是试图放弃自己的男性欲望。而一旦交出青冥剑，尤其是青冥剑被玉娇龙偷走之后，他又不断要拿回宝剑，这就是要拿回象征意义上的男性欲望。不过，这个欲望不是投射在他的道德恋人俞秀莲身上，而是投射在身体看上去更美、更青春的玉娇龙身上。

我们更感兴趣的是，李安是怎样使这样的一个欲望结构通过风景来呈现的。

影片《卧虎藏龙》从开始到李慕白与玉娇龙会面，除去基本的转场过渡，只有一处外景可称之为风景，那就是片头俞秀莲的家门口：一池清水，一个建筑物，如此而已。而即使是这一处风景，也很快被空疏的家居布置和“镖局”的室内环境所主宰，从而不再是一种有利于激发“欲望”的风景。直接套用我们所预想的欲望结构和风景呈现之间的关系，那么可以说，俞秀莲家的“不那么夸张”的风景，说明她等待李慕白到来的心意，是正常的、理智的、被克制着的，只有吴妈奔跑着告诉俞秀莲李慕白到来的消息时的欣喜，含蓄地暴露了俞秀莲情感的炽烈。然而，当俞秀莲告诉李慕白说自己可以在北京等他，李慕白却说“也许吧”的时候，这多少给了那些认同俞秀莲的观众一个令人失望的伏笔。

玉娇龙的出现改变了李慕白的“无欲”（实际上是欲望被压抑）状态。我们还是从人物与风景的关系来分析。

为了使玉娇龙主动地还回青冥剑，“不伤及其他人的颜面”，俞秀莲让贝勒爷约请玉娇龙和她的母亲到贝勒府挑选结婚的礼物。当李慕白被介绍给玉娇龙时，影片为玉娇龙、玉娇龙母亲以及俞秀莲设计的颇有意味的空间位置关系是：玉娇龙在画面的最前景，离李慕白最近；其次是玉娇龙的母亲和俞秀莲，俞秀莲站在离李慕白最远的地方，在这个段落即将结束的时候，影片给出了两个相同机位的特写镜头，一个是李慕白，他的头部的左后方有几片被虚掉焦点的绿叶，另一个是玉娇龙，在她头发的右侧，戴着一朵硕大的牡丹花。这两个镜头之间完成了一次蒙太奇之后，这个可以被命名为“李慕白和玉娇龙的第一次相遇”的段落，就结束了，完全没有俞秀莲的反应镜头。而在这个段落中，扮演李慕白的演员周润发，启齿露出了自影片开始以来第一次“完全被吸引”的微笑。几片绿叶与一朵红花的对应，标志着与风景呈现相对应的

欲望结构的正式开始,这个时候,影片的长度已经过去了三分之一,这三分之一的篇幅,恰好是铺陈俞秀莲和李慕白之间道德恋情的篇幅。可以见出,在俞秀莲和李慕白之间,存在着一个巨大的欲望缺失。

经过俞秀莲的暗示和晓以利害,玉娇龙决定将青冥剑还回贝勒府。就在这个还剑的晚上,李慕白等候在贝勒爷的书房里。从情节上看,他似乎是要借此知道碧眼狐狸的藏身位置,但事实上李慕白说得更多的却是希望玉娇龙做他的徒弟。

李慕白:你需要重理剑法。

玉娇龙:哼,想当我的师傅!谁知道你是不是浪得虚名!

李慕白:“李慕白”就是虚名,宗派也是虚名,剑法也是虚名,这把青冥剑还是虚名。一切都是人心的作用。

玉娇龙:哼,别到了庙里就说和尚的话。出招!

由于玉娇龙的“逼迫”和“挑衅”,李慕白出招了。他一边出招,一边继续“施教”。

李慕白:揣而锐之,不可常保。

玉娇龙的剑被他的青冥剑砍断,李慕白将自己的青冥剑给了玉娇龙,手拿一根树枝,继续“施教”。

李慕白:勿助,勿长,不应,不辩。无知无欲,舍己从人,才能我顺人背。教你一点做人处事的道理。

李慕白轻松制服玉娇龙,终于说出想要收她到武当山做徒弟的话。

玉娇龙:武当山是酒馆娼寮,我不稀罕!

说完,骄傲地飘然离去。

这段对白,李慕白显然脱离了自己的最初目标,全然不去讨论碧眼狐狸身在何处,而变成对玉娇龙的“教诲”。也许李安和他的合作者认为,这个段落也可以被视为中国文化对世界观众的一种“教诲”,因为剧组主创人员希望通过拍摄《卧虎藏龙》实现一个文化上的抱负,那就是“希望某一天全世界的人们都会变成中国人”^⑩。然而,玉娇龙为什么说武当山“是一个酒馆娼寮”?这里隐藏着一个颇具幽默感的潜文本,即玉娇龙的师傅碧眼狐狸曾到李慕白的师傅江南鹤那里求教,但江南鹤仅仅愿意和她“睡觉”,不愿意教她武功,所以她才将江南鹤杀死,偷走了武当心诀。有了这个潜文本,我们就能理解,李慕白所希望的和玉娇龙之间的关系,有可能是师徒,但更有可能的是欲望。他用令观众发笑的冬烘对白和陈词滥调,在语言层面上实现了对玉娇龙的欲望投射,我们也由此才能理解,第二天早晨,李慕白为什么天不亮就在贝勒府院子里练剑,而在这个练剑段落结束时,他食指和中指并拢,轻轻从剑身上抚摸过去。这个两指从剑身上抚摸过去的动作(显然是一种性的隐喻)在玉娇龙那里也发生过,它无疑构成了对俞秀莲的情感挑衅。将这两次抚摸前后对照,可以见出李慕白和玉娇龙之间的“情欲”吸引,是

非常对等的。

李慕白和俞秀莲答应帮玉府寻找玉娇龙,这说明李慕白对玉娇龙的追逐将公开化和合理化,追逐也是一种追求。从这里开始,风景,一种和日常生活经验大不相同的渗透着剧中人物和艺术家之双重主观性的风景,才真正开始在影片中出现了。

李慕白和俞秀莲从青山碧水的远景中向观众走来。为什么是远景?因为李慕白和俞秀莲之间的欲望指涉是不明确的。画面切成近景,我们看到,李慕白和俞秀莲在一个“可以”看得见“风景”的凉亭下歇脚,俞秀莲坐在石凳上沏茶,李慕白背对观众站在亭子的窗子边,向外凝视良久。窗外是一片绿色的竹子。在这个段落中,李慕白和俞秀莲两人唯一一次谈及“感情”和“欲望”。显而易见的是,每当俞秀莲明确表达自己情感的时候,李慕白都会使用一种貌似“虚无主义”的也许来自于武当山道家的“说法”来对俞秀莲的情感予以搁置和推延,而当他终于谈及自己和俞秀莲之间的所谓“欲望”的时候,他的满足是:“就这样坐着,我反而感觉到一种平静。”两个人的对话结束在一个双人中景中,身后是显现在窗框里的苍翠竹林,但却被一堵厚厚的白墙所阻隔。当然,在每一个单人的反应镜头中,李慕白和俞秀莲的身后都有一片翠竹,同时也有一段柱子或墙体。这就是作为风景的竹子和这一对首次表白的恋人之间的欲望呈现。如果翠竹指涉他们之间的爱欲,那么这个爱欲总是被某个障碍所干扰。这障碍可能是李慕白的虚无主义的“道家学说”,可能是令他“不敢触摸”的俞秀莲手上的硬茧,更可能是玉娇龙的出现和存在。

要将作为风景的竹林和欲望呈现相关联,要将李慕白眼中玉娇龙的美和观众眼中风景的美相对等,还需要对“青冥剑”这个名词进行进一步的释义。由于《卧虎藏龙》是英语编剧詹姆斯·夏慕斯和中文编剧王蕙玲合作的产物,所以使用什么样的英语词汇来表达“青冥剑”这一中文名称是非常能说明问题的。“Green Destiny”(绿色命运),它似乎暗指一个深不见底的由绿色构成的世界——绿色的冥冥之中。那么,在《卧虎藏龙》中,李安所设置的代表“青冥”即代表李慕白的欲望世界的“绿色的冥冥之中”是什么呢?这就是人们对《卧虎藏龙》评论最多的场面之一:作为李慕白和玉娇龙大篇幅打斗背景的竹林。对于那些真正喜欢中国功夫电影的观众和影评人来说,这个段落是虚假的,但是,如果联系李慕白和玉娇龙的欲望呈现,那么只有让这个段落处于不掺杂任何杂色的“绿色”状态中,李慕白和玉娇龙,他们身体的各种姿势、他们与竹子之间的各种关系、竹子和身体的各种景别的关系、极少的对话、大量的主观镜头、面部特写、以特写镜头构成的眼神之间的“凝视”、两个人物的节奏“特别”的呼吸,都似乎是在以一种完全新颖的方式展现出典型的情欲挑逗和实现过程。所以,这个竹林就是“绿色的冥冥之中”,就是“Green Destiny”,就是“青冥”,就是李慕白和玉娇龙所分享的欲望世界。

现在我们来回答此前提出的问题:玉娇龙为什么要跳下武当山?这可能是一个属于通俗剧情片的完美结局,也可能是她的道德自省的结果,但更有可能的是,她依然保持自己的敢于表白、敢于追求的人生逻辑,追逐欲望对象而去(此前李慕白曾将青冥剑扔入湖水中,玉娇龙毫无顾忌,跃进水中,逐青冥剑而去。玉娇龙在水中的姿态,与她后来跃下武当山的姿态完全一致,所以我们可以认为,这两次“跃”,分有着同样的表意功能)。她的为追逐欲望而显现出来的美(借助风景呈现)才是最重要的,正如《冰风暴》中对少年麦克触电致死所做出的风景呈现一样,它们彰显了电影之所以能够抚慰观众的作为欲望本体存在的特质。

2005年,李安拍摄了《断背山》。如果我们继续关注风景与欲望呈现之关系,则可以看到,将小说原作中的“荒凉的西部”改造成“明信片一样美丽”的西部,将传统电影中“粗狂的牛仔”改造成“柔情蜜意的牧羊仔”,这些变化,都在积累着一种信息,即用最美的风景表达对最纯洁

的欲望的赞美。这无疑是影片《断背山》对欲望之美予以最高评价的特别方式。

四、余论

李安在《喜宴》中有一个客串表演镜头,只有一句台词:“这就是中国人被压抑了五千年的性啊!”这句台词在今天看来隐藏着李安电影的创作动机,将中国人压抑了五千年的性在银幕上以一种中国的方式释放出来——回到本文最初提出的问题:为什么在李安的前三部作品中,风景段落很少?这里尝试着给出一个解释:“父亲三部曲”时代的李安,欲望还只是李安所意识到的一个问题,还没有成为李安电影的中心任务,他更多关注的是跨文化语境下的中西文化冲突。

通过《理智与情感》中的风景段落,李安使“含蓄”这一中国古典美学范畴被全世界观众所认可。他不仅让“融情于景”的美学手段保持着它原有的将自然人化、将自然诗化的充分的表现能力,凸显了中国美学的“明朗、纯洁”以及“合乎道德”^⑤的特征,而且他还挖掘了电影媒介的特性,将自然欲望化了。劳拉·穆尔维对希区柯克和斯登堡的分析,以及麦茨和其他一些精神分析学电影理论都在表明,西方电影在呈现欲望时更容易从人的身体开始,但李安却选择了从风景开始。这是他借助中国美学遗产与西方电影艺术家和理论家之间开展的一场严肃的对话。

欲望的风景化或风景的欲望化推动了世界电影表情达意的新方式。李安在影片中所拍到的英美等国家的“地理”现实,使得生活在那些地方的观众对自己的生存空间有了新认识。这既是一种陌生化审美效果,也是文化视角迁移的结果。正如作家库切(J. M. Coetzee)关于游记作品所说的那样:“游记作品之质量的一种测试,是它有没有给本地人提供看待自己的新角度。”^⑥李安做到了。影片《理智与情感》、《断背山》、《制造伍德斯托克》甚至《卧虎藏龙》都赢得了拍摄地观众的高度认可,这说明,他不仅让西方观众重新“看见”了自己的风景,也让中国观众看见了“自己”的风景。

借助《理智与情感》中的将欲望风景化和风景欲望化这一通道,李安从“父亲三部曲”时代的亚洲导演跨向了世界导演的行列。这不仅是他事业上的成功,同时也是“父”与“子”角色转换的标志性时段。从此以后,他既超越了对中国文化的“父亲”权威的膜拜式认同和有限度的审视,也超越了对西方文化经典的出自一个学习者心态的“崇敬”,李安开始作为一个当代世界的剖析者、研究者和建设者存在。作为电影导演,他认为欲望表达的是电影本体问题,他致力于挖掘各种层面和形态的欲望对于人的行为的影响,这正是西方文化对李安的长期影响所产生的结果。这个影响说明了“欲望(主要是情欲)何以能够成为李安电影的主题”这一问题的根本性的答案。

2007年下半年,《色·戒》在华语观众中引起了广泛关注,其所引发的讨论包括对李安电影与张爱玲小说原作的关系研究、影片与故事素材和人物原型的的关系研究、身体研究、政治研究等等,不一而足。如果我们不关心李安此前的创作和欲望的关系以及他对电影本体的欲望特质的探索,那么,上述话题都可以给我们带来不少启示,尤其是,如果我们使用女性主义的批评方法,那么会发现这一部影片很显然满足了劳拉·穆尔维在《视觉快感与叙事电影》中对男性观众作为女性身体观看者的性别和叙事偏见的批判,但事实并非仅仅如此。女性主义批评家在对李安予以抨击的时候,他们忽视了《色·戒》所关注的最本质问题,还是电影的欲望本体问题,这个欲望本体问题超越了政治立场、家国情怀、道德底线和爱情记忆。

“每次跟老易在一起都像洗了个热水澡,把积郁都冲掉了,因为一切都有了个目的”^①。张爱玲写在小说《色·戒》中的这一句话表明了“欲望即目的”的价值观。尽管从文本上看,电影《色·戒》和小说《色·戒》差别很大,李欧梵甚至认为“看这部影片较之读这篇小说,令我更感动”^②,但是在我看来,差别是表面的,小说和电影均渗透着一种为欲望所带来的“恍惚感”献身和牺牲的叙事动力。食、色、衣、行,甚至是雨、阳光、灯光,无一不与人的身体发生着亲密的欲望联系。更有意思的是,在影片中,人物所出入的香港与上海两地的咖啡馆、时装店、高级裁缝铺、珠宝店、日式餐厅、中国南北风味菜馆、“全市唯一的一个清洁的二轮影院”,以及在咖啡馆、饭店、珠宝店和电影院服务的外国人,在街市上行走的汽车、人力车和各种肤色的人们,这一切恰恰构成了一种与古典的中国人的日常生活完全异质的“风景”,一种属于半殖民地时代、属于沦陷时代的中国城市的“国际化”风情。在这些时间、场景和人物的组合中,涌动和浮现的,恰恰是西方世界对中国进行最驳杂、最深刻的文化输入的时代。滚滚涌入的以“现代性”为特征的这些异质文化,恰恰是制造欲望的文化,金钱的欲望、情色的欲望。从这个意义上说,《色·戒》也体现了“风景(风情)的欲望化”和“欲望的风景(风情)化”,与李安之前的使用了很多自然风景镜头的影片在逻辑上是一致的。

总之,在小说和电影两种载体的《色·戒》中,张爱玲和李安借助对乱世中国故事的书写,说明的是在现代中国人那里,欲望是怎样获得它的具有历史意义的现实合理性的。具体到李安这里,它至少表明,不仅仅是李安用中国(或东方)美学改造了西方电影,西方,它作为一个强大的存在,也一直在对李安和近代以来的中国人的生活和中国人的精神世界进行着本质性的再造,产生着难以估量的影响。

①⑦① 张克荣编著《李安》,现代出版社2005年版,第136—137页,第136页,第161页。该书记载了李安本人对于《理智与情感》拍摄过程中所感受到的“挑战”的描述:在剧中承担男女主角和配角的演员,“个个不是牛津、剑桥毕业,就是莎士比亚剧团的皇家资深演员,都是学富五车、阅历过人、伶牙俐齿的,我的英文和西方知识有限,和他们争论就很吃力”。

②④ 艾玛·汤普森:《拍摄日记》,苏汶译,载《世界电影》1997年第1期。

③⑤ 艾玛·汤普森:《理智与情感》,闻谷译,载《世界电影》1997年第1期。

⑥ 郭维森、包景诚译注《陶渊明集全译》,贵州人民出版社1994年版,第82页。

⑧ Julia Kristeva, *Strangers to ourselves*, trans. Leon Roudiez, New York: Columbia University Press, 1991, p. 169.

⑨ 根据影片英文字幕记录、翻译。

⑩ 根据剧情的描述,“钥匙派对”是指,参加游戏的丈夫们将车钥匙放在一个容器中,游戏开始,妻子们随意从容器中拿取钥匙,拿到谁的钥匙,就跟谁走,大体上是一种换妻游戏。

⑫ Whitney Crothers Dilley, *The Cinema of Ang Lee: the other Side of the Screen*, Wallflower Press, 2007, p.141.

⑬⑭ James Schamus, “Aesthetic Identities: A Response to Kenneth Chan and Christiana Klein”, *Cinema Journal*, Vol 43, No. 4 (Summer, 2004): 43-52.

⑮ 《歌德谈话录》,朱光潜译,人民文学出版社1978年版,第153页。

⑯ J. M. 库切《内心活动·文学评论集》,黄灿然译,浙江文艺出版社2010年版,第106页。

⑰ 《张爱玲文集》第一卷,安徽文艺出版社1994年版,第256页。

⑱ 李欧梵:《色·戒》:从小说到电影,载《新华文摘》2008年第4期。

(作者单位 陕西师范大学文学院)

责任编辑 容明