

电影对文学的“轻构述”

——几部文学作品的 2012 影像历程

严前海

内容提要 电影与文学是两个并行的艺术体。电影对文学原著的构述，忠实与否不再是可信标准，它可重可轻，这完全取决于此电影作品所要达到的艺术风格或市场目的。本文着重于电影对文学的“轻构述”（反之是“重构述”）的案例分上：如何使文学作品“轻”起来，不仅是这两种不同的艺术体对话的有效方式之一，也是电影自身的需求，当然更是我们时代愿意“信以为真”（dechesthai，海德格尔）的现实存在之一。这固然不是现实存在的全部，但已经构成我们时代真实与重要的文化景观。

一 “信以为真”之轻

“信以为真”之轻是我们时代最重要的表达方式之一。它作用于每一个人，每一个社会阶层，甚至每一种社会形态。喜剧（性）和轻一样带给我们愉悦，不过，它与轻是有区别的：喜剧（性）作为一种叙事形态，它是对故事的情形、性格、手段进行集中放大、夸张，从历代喜剧杰作（小说与戏剧）的内涵看，它们大都与讽喻连结在一起；轻，不乏类似喜剧（性）结果性体验，但更重要的，它几乎已经远离了讽刺、讥笑，也不对故事情形、性格或手段放大与夸张，而更愿意以轻盈的姿态或抒写手段，以非掌握真理的轻松口气来展开描述，它更注重受众的感受和接受风尚。当喜剧（性）在某个端口与悲剧相连时，“轻”则是一个自足系统，它既否定别人，也不肯定自己，由此将决定与评判权拱手相让于感兴趣者。

小说创作中有大量的“轻”现象。如对强权，相对于帕斯捷尔纳克、索尔仁尼琴等作家，昆德拉作品的机趣与轻快；即使是同一个作家，如马尔克斯《霍乱时的爱情》和他的《百年孤独》比则令人赏心悦目；再者，文学艺术流派中的“超现实”，本身就具备了相当“轻”的特质；《佩德罗·帕拉莫》相对于不少魔幻写实主义作品就

“轻”了许多；描写同样的时代，卡夫卡与塞利纳尽管风格截然不同，但就其创作手法而言，相对托尔斯·曼、德莱塞等人的作品显然更“轻”。不过，本文并不想就文学特别是小说展开这个话题，只想将它界定在电影对文学的阐述上。

一些电影大师的叙事并不迁就“轻”。当安东尼奥尼以《夜》那样的哲学性情怀来呈现人的选择困境、当基耶斯洛夫斯基以《蓝》的细致来隐喻心灵自由之艰难、当李沧东以《诗》那样的诗性力度来探索人性正义有没有可能时，他们沿续的，依然是优雅的艺术传统，即是对艺术之“真”的理解与实践，它们的时代性除去其中的题材因素之外，就其表现手法而言，更多地体现在技术与时代的同步性，包括场面调度、色彩运用、写实与表意的不同追求以及对普泛意义上的好莱坞风格的拒绝上等，但是，他们的作品，有一个共同点，即避免“轻”。

相反，大量的电影作品为了市场，为了风尚（它甚至是一个精神性要求，也可理解为可变量的强制性），则努力用“轻叙述”来赢得肯定。轻题材自不必说，如《阿甘正传》，处理的是具有相当沉重份量的题材，其轻盈性也同样令人刮目相看，又如《美丽人生》（轻松地叙述集中营中的生活）；而在对文学作品的影像化过程中，“轻构述”则成为一种不得不考虑、也是许多影视制片公司愿意

采用的方式。如何使文学作品“轻盈”起来，不仅是这两种不同的艺术种类进行卓有成效对话的方式之一，也是电影自身的需求，当然更可以放在时代“信以为真”^①的现实中考察。使对象“轻”化，就是我们时代愿意“信以为真”的现实存在之一。这种现实存在固然不是现实存在的全部，但已经构成我们时代真实与重要的文化景观。

二 《少年派的奇幻漂流》：不可信任叙事之轻

和《了不起的盖茨比》一样，小说《少年派的奇幻漂流》（以下简称《派》）是美国高中生的阅读书目，而且，和前者一样，它们都带有某种寓言性，只不过，盖茨比的天真换来的是谋杀，而派的天真，则迎来内心的平静；有趣的是，这两个人物在小说中表现出的天真，只是他们行为的一面，在小说的非主体性部分或者暗示中，无论是盖茨比还是派，都曾在生存竞争中“残酷无情”，这才意味深长。

和安东尼奥尼、伯格曼、基耶斯洛夫斯基甚至李沧东不同，李安早就已经懒于做一个精心耕作自己精神世界的导演了，他到美国后拍的一系列电影，表明他更愿意时尚，更愿意以漂亮的表现赢得大众的好感和票房。当然，与此同时，只要有机会，他也想让故事来得有品质、有内涵。电影《派》透露出这样有待验证的艺术与商业野心。

当大海出现在电影中，以波澜不兴、平静如镜的画面呈现时，观众为画面的美所吸引，没有什么不满的嘘声，没有不信任的质疑叹息，没有嘲讽的笑声，更没有觉察到被愚弄的愤怒。李安以这样的画面来讲述大海中经历的某一场景，差不多已经是他性格的反面：狂妄。但实际上，没有人会将大海以这样的形式进行表现，这是在挑战观影者的最基本的经验，因为大海不可能比游泳池更加的安详和宁静。观众有理由从这里开始，可以不信任电影的叙事。

其实，这是李安最大的赌博。他要的就是这种“不可信任叙事”，也唯有如此，叙事才能更加回归到“轻”的本质。比如，动物园本来就是一个不折不扣的动物世界的“不可信任叙事”。但派的野心更大，他要将这“不可信任叙事”推广

到严重对立的宗教上。

亨廷顿绝没有想到，他关于文明冲突的重大理论，在一个懵懂少年那里用自己的经历与感悟着手进行解构。在这个少年看来，伊斯兰教、基督教、印度教之间并没有天然的看得见的障碍，教堂、清真寺和庙宇，都是令人神往和好玩的地方，更重要的，“加快拥有道德感，这让人强烈地感到比通过智力了解事物更加重要；把宇宙放在道德的范围内，而不是智力的范围内；对存在的基本原则是我们所谓的爱的认识，这样的认识有时并不能让人立即完全清楚明白，但最终必然会让人明白的”。并且最终，“困惑的智力然而却是对存在和终了目的的信任感”^②。经历海难、回加拿大定居并娶妻生子之后，我们看到派的家摆设的奇特，简直就是不同宗教信物之间的大合唱：有象头神（湿婆与雪山神之子），圣母玛利亚小画像，黑布的天房（伊斯兰教最神圣的圣所）照片，湿婆铜雕像，吹笛子的克利须那（毗湿奴化身），木雕十字架上的耶稣像，一本《圣经》，《圣经》上的布有“上帝”之字却用阿拉伯语写成。要知道，派是以一个普通人的直觉来理解和看待不同宗教之间的关系，因为在所有的宗教中，善与恶是两个基本的对立概念，在这两者之上，是上帝或者是命运，而所有的宗教，据派的理解，并没有明确的排他性，即在宗教经典中直接将其他宗教列为敌人，这正是派在不同宗教间互通无碍的天然基础，也是派的对宗教关系的“轻构述”。

在这一基础上，不同宗教对派的最终提示，不是派在最后跟两个日本人说了两个故事版本，因为日本人选择了派与老虎的不可靠漂流故事后，派说他们“和上帝的意见一致”（他们也代表了大部分观众和读者的选择），而是，接受宗教（无论是哪个，最好三个都要）、接受信仰、接受命运，即接受免于恐惧的威胁，因为“只有恐惧能够打败生命”，“它没有尊严、既不遵守法律也不尊重传统，冷酷无情”^③。派在海上的所有困难，都是因为恐惧而引起，现实中的人，也因之而起，它是我们生活中最为本能或许也是最为现实的威胁。战胜它，即可拥有平静、沉着和快乐；受制于它，即失去平静、沉着和快乐。派曾经拿起刀，捅那个水手，“他的血使我龟裂的手不再那么疼痛。他的心脏很难弄——连着那么多管子。我还是把它

挖出来了。味道很好，比海龟好吃多了。我吃了他的肝脏。我把他的肉一片片割了下来。”^④但这一经历没有使他焦虑和恐惧。因为他接受了宗教即接受了命运。我认为，这才是小说和电影的真正主题。这也许就是扬·马特尔和李安要端给我们的心灵鸡汤：一通形象化的“轻道理”，一通对历史与现实的“轻构述”。

当然，就叙事手法而言，整部电影也不是都停留在轻构述上。事实上，最重要的段落之一，就非常之“重”，虽然它花的时间与其他绝大部分时间的“轻构述”无法相提并论，却是影片升华的关键节点。当电影以令人窒息的长定镜头，对准派，让他讲述这个故事的另外一面，即他与他的母亲在救生艇上与厨师和水手的故事时——猩猩是他母亲，猎狗是厨师，斑马是水手，而他就是老虎，随后那个作家这样揭示——我才看到了故事的真正转折，也就是说，从这一刻开始，李安化腐朽为神奇，那些不真实的景象，统统变得可以接受，因为，那不过是派的叙事世界中的虚构；再大的风浪，再柔美如镜的水，都是想象中的产物，不必当真：它们只不过是想让电影的叙事足够的赏心悦目。而“长定镜头”的叙事意义，才是影片中最重之处，由于它是纪录性美学的不二法门，当时意大利新现实主义就是以这样的长镜头来奠定真实定义的，他们的镜头还在不停地运动。李安此时用这样的定景式的长镜头来表示什么？他向观众暗示，你们要真实吗？这里才是真实：咬定不放松的纪录，派的表情，他的眼神……只要有一丝的谎言，都将一泄无遗。

在此，我们的问题慢慢转向：以现在的语境，人间最可怕的故事，同样可以进行这样的“轻构述”。这可能是当代的一种叙事伦理。就像《无命运人生》将屠杀过程淡化、《美丽人生》并未将集中营恐怖化，《派》同样并不回避海的狂暴、物的死亡，只是它转过脸去，讲它感兴趣的、也让现代观众感兴趣的那一面。是啊，也许，奇妙的海面，奇妙的跳鱼，奇妙的鲸鱼，奇妙的虎，奇妙的派，它们的出现，使得这个腐朽又沉重的故事可以实现人性设计上华丽与轻盈的转身。

而在宽阔的时代叙事背景中，让生活轻起来，舒适起来，也迫使小说与电影制作自己的轻叙事：融入时尚；时尚所散发出的轻松快意，已经成为

现代工业文化捕获人心的塞壬之歌。它甚至已经再造了现代的人类精神状态；而且，它也同样切入艺术本身的娱乐功用。

扬·马特尔和李安，是对我们这个现代工业文化时代精神的轻时尚进行戏仿：来一场风靡全球的不可信任叙事，即，让“轻构述”成为一种风格。

三 《安娜·卡列尼娜》(2012)： 轻巧的虚拟

“伸冤在我，我必报应”。托尔斯泰在他的《安娜·卡列尼娜》的扉页上如此写着。对这话最表面的理解当然是安娜的所作所为，最终因其背弃家庭的罪行而受到惩罚。更深一点的理解则与此相反，安娜行为是否有罪，我们凡人无从判决的，我们也不应当判决，一切最终的判决权归于神。可是如此说来，安娜的死，是否是神的判决？死，既有坏人死，也有好人死；死是现世的判决，却不见得就是永恒的判决。很可能，安娜的死，会是神对俗世的谴责：人世间逼走一位优雅、热情的女士，这个人世就少了几分令人眷恋的东西。托尔斯泰引用《圣经》上的这句话，现在看来，具有先见之明：真正的报应，是上流贵族们那一套自欺欺人的伦理与规矩的彻底破产，在现代社会里，安娜们已经绝少走投无路，做消灭自己肉体与热情的事（所不同的可能是红杏出墙或者走马灯似的更换伴侣，难以获得安娜那样的极乐与极失望体验，她们也似乎不见得愿意有这样的体验）。

无论这句话将引导我们的精神走向何方，或者我们将做出何等的解读，但有一点是肯定的：它命题的庄严性。因此，自电影产生以来（不计多种电视剧版本），有十多种版本对《安娜·卡列尼娜》进行再现，而其中最著名的是1935年的嘉宝主演版、1948年的费雯丽主演版、1968年的萨莫伊洛娃主演版和1997年的苏菲·玛索主演版。也许嘉宝演的安娜过于高贵与忧郁，也许费雯丽演的过于神经质，也许萨莫伊洛娃演的过于平庸，也许苏菲·玛索演的过于感性，但是，谁能说那个热情、优雅的安娜身上，难道不是也有高贵与忧郁、神经质、女性的平庸、感性的膨胀这些特点？好了，现在，问题不在于这个明星演的是不

是像安娜，或者在多大程度上接近于那个托尔斯泰虚构的而由我们想象中的安娜；安娜的原型也变得不再是问题。问题在于，电影能在多大程度上忽略这部著作的“庄严性”，并且，这样的忽略，是否构成艺术再造的合理性。

2012年版的电影《安娜·卡列尼娜》并不想直面否定原著的庄严性，它对原著两线并列的结构相当的尊敬，对原著重要事件的复现毫不吝啬，可是与其说它并不庄严，不如说它实际上采用的策略是：脱离或者逃离其命题的庄严性。而要做到这一点，则完全是由于积极地调动了电影的元素：声音与镜头。这部电影最有表现力的声音当属它的音乐。它的二十多首音乐，疏离了庄严感，基本上以欢快的旋律，展开它们的情绪内涵，或者，我们可以将它们理解为莫扎特音乐般的非特定性，非主题性，非经历性，这与绝大部分电影音乐的情境特设、主题渲染、经历感受截然不同。这里的音乐获得了一种超然性。轻，由此开始。

开头音乐一入耳，画面一拉开，一种久违的梦幻般的氛围淹没了影院。身心猝然之间，被投入到假定的世纪中。那是十九世纪发生的事情，这是二十一世纪才可能做出的形式，这两种意念的交织，妙不可言；而当“妙”的感觉获得那么强大的观影印象，影片内容所原载的重大内心事件，忽然无比轻盈地漂浮起来。

在这样的轻盈面前，演员的面貌与人们心目中对他们的印象是否为角色所取代，安娜是否符合人们想象中的安娜，渥伦斯基是否还是那个渥伦斯基，已经不再重要。在这样的轻盈面前，所有的演员被异常迅速地简化为表演象征，他们是没有戴着面具却具有面具特征的角色。在这样的轻盈面前，谁在乎历史上也是自然中存在的那个丰满的安娜？谁要去在意平胸的扮演者奈特丽？谁在意那个风流倜傥的渥伦斯基应当长得孔武有力，而不是如今这般的奶油气或者说与安娜的面貌相比还更加的女性美？不，不，享受当代艺术形式的非凡表现吧。享受一个历史文本的当代显现所发生的不可避免的轻巧错位吧。享受托尔斯泰在写这样对人类来说庄严的题材时想象不到的游戏感吧。

这样的轻盈是如何获得？总体上说，轻巧的舞台形式，人物造型的舞台化，服装与道具的戏

剧性，亦真亦幻的场景剪接，音乐与音响的情绪性与氛围叙事的交互融会（意大利作曲家 Dario Marianelli 创作的和弦、多重弦乐、钢琴曲、舞曲吸取了俄罗斯音乐的精华），快速的镜头切换，它们共同构造出轻盈所必须的表现力。没错，轻快的节奏，将一个悲剧性故事完全解构：用它的唯美风格，用快速推进的镜头感；它的音乐一再表明，这样的解构轻松自然，不会对托氏的庄严主题有任何愧疚；这样的解构愉快美丽，为的是满足当代观众对一个古典故事的观赏风尚。

如果没有德国编舞家特伦斯·科勒的舞剧《安娜·卡列尼娜》，难以想象安娜会以今天这样的形象出现在电影中。特伦斯的舞剧直接启发了这部电影的创作。非舞台形式当然同样可以拍出轻盈的电影，大量的喜剧电影的成功已经摆在那里。但是那些实景电影，却难以达到这样一个叙事目的：虚拟性。这部电影之所以不用实景，而用舞台式布景，就是要颠覆纪实特性。嘉宝版的、费雯丽版的、苏菲·玛索版的，以及俄罗斯的、英国的电视连续剧，它们的演绎都是基于一个难以跨越或难以否定的呈现理论：艺术地还原。因此，场面尽可能地“像”，人物尽可能地“像”，基调尽可能地“像”。这些“像”使得当下如何拍《安娜》，构成不容逃避的一个挑战。且不说在当代演员中，符合人们想象中的安娜形象的形体已经难以取得共识，更何况，在当代语境下，去再次呈现一次“真实的”婚外情悲剧有何吸引力，是最大的问题。从社会学角度看，在当代社会，像安娜那样经历而自杀的现象，已经没有任何社会批判或指向意义。于是绕过这样的批判或指向意义，从全新的角度、形式来重建经典的现在经验，可能是现在叙事必须承担的艺术方式。

这个挑战美妙地落定，就是：舞台感。事实上，从舞剧《安娜·卡列尼娜》甫一出现，安娜形象的悲剧庄严性（若说沉重就不确切了）意义就已经松动。电影的具像性突显的是它的纪实性，当电影不再纠结于哪个道具更符合十九世纪莫斯科或彼得堡贵族之家的摆设时，影像已经摆脱了纪实的纠缠；而特伦斯的舞剧除了让演员在舞台上用身体进行“代言式”抽象表达人物的欲望与困境时，舞台上的布景、灯光、道具将只有赏心悦目与加强印象的作用，它就基本脱离了“真实

再现”的叙事目的,换个角度,《安娜·卡列尼娜》已经像演员在舞台上潇潇洒洒起舞时一样,获得了它的轻盈性。

拍舞台感的影像可以节省大量的成本,这也许是创作者们的一个想法;不过,最重要的,它可以最好地营造那种心理氛围:它直截了当地暗示观众,你们不必在意场景的真实性,你们去在意如何表现好了(音乐剧电影《芝加哥》令人惊异的舞台感所获得的成功,与此异曲同工);当一部电影成功地暗示你更多地关注它的表现形式,而不再是它的内容时,它的轻盈向度就自然确立。

再看看这部电影的结尾带给我们的轻盈感。1935年嘉宝版的结尾,是渥伦斯基强调自己因安娜之死而产生的“罪恶”感;1948年费雯丽版的电影,则干脆在安娜卧轨自杀、火车剪影般地远去上结束;1997年苏菲·玛索版,在渥伦斯基悲痛远征之后,是列文回家看望自己的孩子,然后是躺在草地上的美满自白;嘉宝版与费雯丽版结束于罪与赎,而苏菲·玛索版则想忠实于原著,作徒劳无功的寻真祈祷。如前所述,它们都无法回避生命之重,因此,叙事也跟着想还原这种生命的重量感。

可是到了2012年版,生命的重量感被连根拔起。这个结尾有令人焕然一新之感。先是近景,小女孩(安娜与渥伦斯基所生)在青草地上玩,接着是十岁左右的谢廖沙(安娜与卡列宁的儿子)在找这个同母异父妹妹,像是找不着,像是小女孩迷失在没人高的青草中。终于找着了。他们来到青草丛中坐在高椅里看书阅读的卡列宁身边,卡列宁似读非读,既关注书的内容,也关注两个孩子的安全,接着,镜头拉远,是他们全家的大远景。突然,这个远景是虚假的,因为他们只是置身于舞台上的布景,而舞台此时则置满同样没人高的青草,且慢,镜头接着拉得更远,整个剧院也长满了没人的青草……但剧院依旧是剧院,因为发生的这一切,依旧是在剧院的苍穹之下……到此,安娜的故事,仿佛只是一次舞台上发生的剧目,观众所目睹的,不过是一次角色的演出活动,而真正的生活与生命,是不是应当在舞台之外,那是观众的判定,与安娜无关,与渥伦斯基无关,与列文无关,与看书的卡列宁和两个玩耍的孩子无关,因为他们已经远去,已经为

青草覆盖……此时不失时机地,钢琴小调欢快的旋律回荡在电影院中。

让肃穆的托尔斯泰退隐到历史深处,让他的关注话题的庄严性换上鲜艳夺目的服饰,让情欲的悲剧成为令人心旷神怡的舞蹈和游戏性表演,一句话,今天,让安娜与列文追寻生命真义的经历成为一场身体的轻盈告白,为什么就不可以?

四 《白鹿原》(2012):去离 沉重中心之轻

如果仅是从忠实角度看影像与文字之间的关系,可能会惹得双方都不高兴,而且这样的争吵永远不会有令人满意的“共识”。多少人就是以忠实与否来打压文学的电影经验。这是再狭隘不过的理念。为什么就不能拍一部以安娜·卡列尼娜儿子为视角的《安娜·卡列尼娜》?当然可以。这也是创新。当《安娜·卡列尼娜》作为古典芭蕾呈现在舞台上(如前所述的特伦斯舞剧),这才是最大的不忠实(人与人之间没有对话,舞蹈动作本身的模糊性),可人们不是照样接受,照样为它迷醉?

在莫言获得诺奖之前,小说《白鹿原》在许多读者的心目中居于当代中国文学的中心位置。莫言在创作中将笔触伸展进当代中国社会,这个勇气在陈忠实那里被有意地进行迷宫式迂回:他只对现代史进行想象。大部分读者对《白鹿原》的印象是建立在这样的想象基础之上:中国现代史远比我们在教科书或官方媒体中所传播的信息更为丰富与复杂;在奇特的历史境遇中,人性的表现既有偶然性也注定不可能远离逼人形势的挟持;不同的人站队于不同的政治势力或组织,因其个人的理想选择或者本能冲动,甚至显示出极大的荒诞性。如果说莫言比陈忠实狡黠的话,那是前者不对他所写的现实探究评点,更不为小说中的现实指明方向,而后者却在他的作品中安插进一个方向性的人物,就是关中大儒朱先生。作者给了他赈灾济民、劝退军阀、力禁鸦烟的事实性光环是为了让他成为混乱世事中的导师。可是,这个启明星般的人物以笔者的眼光来评价,是失败的。传统不必也不可能毁弃,但是,任何新历史的创造,必定需要新的历史观、实践观,建立起新的传统。朱先生在精神创造力上是个侏儒;

他的高大，不过是借传统的旧光虚幻地映照自己而已。白嘉轩贯穿始终，公正廉洁处理族内诸事，是作者建造和认定的正面能量代表。白嘉轩的抗争与努力，围绕着他自我认定的“权力影响力”（这是一种本能性的认定，无可厚非），但与朱先生一样，他在秩序建立与精神再建上乏善可陈。朱先生与白嘉轩在鹿三、鹿子霖、白灵、黑娃、田玉娥、姜毕政委、鹿兆鹏等人和他们自己激发的事件中纵横捭阖，既显示其准英雄身份，也显示他们在人类文明的现代性进程中的巨大局限性。历史的诡异、白鹿两家的争斗（包括土地、权力、情欲等等）、黑娃的搅局，应当说是小说的最重要诉求。也许这样的诉求拍摄成一部主流的电视剧不是问题，但如果拍成电影，它们的沉重性可能不是现在的影像环境所能承受的。简而言之，白嘉轩与朱先生，在银幕上需要做出不可想象的转换，才会远离沉闷、沉重的原著主题。

今天已经不再是小说《白鹿原》发表时的语境，人们对历史可能发生的事件（虚构与真实）的关注也发生了位移。小说发表时，人们对小说中呈现的国共两党的争斗表现出格外的兴趣，对人性在这场旷日持久的博弈中遭受的扭曲或误解已经可以站在许多真相的揭示面前显露出更深的领悟，对人与土地的联系所生发出的争端在现实生活中却难以找到相应的有力印证。这些原著最为关注的主题要在消费时代唤起观众的热情，必须有一个可以鼓动情绪的切入点。确实，小说也曾透露出曙光，可以借此让电影显示身手，这就是白嘉轩与女人的关系。在小说一开始，陈忠实便大力抒写白嘉轩的性能力，他与多个女人的关系。但是，这些女人大都没有光彩。她们或短命，或平庸，因此，白嘉轩与女人的纠葛，实在不足以支撑起一部电影的主线，并通过这条主线顺带出历史风云和世事符号。

安德烈·巴赞认为，在种种艺术手段中，唯独电影是把色情描写作为目的和基本内容出现的^⑤。我们可以说得温和一些，很少有电影不呈现情欲这样的内容。许多史诗性的巨片如《乱世佳人》、《勇敢的心》、《角斗士》、《埃及艳后》、《印度支那》，如果没有情欲参与其中，甚至成为主要表现对象，其成功就难以想象（传记性巨片《阿拉伯的劳伦斯》、《巴顿将军》这样人物经历本身

就已经被限定的除外）；事实上，我们正是通过这里的情欲呈现，深切感受到历史进程中人所遭受的创伤、经历的狂喜和愈加经得起考验的信仰力量，而历史进程本身也因之得以感性化。人们走进电影院，显然不是要到里面去了解历史真相，尽管这是顺带的一个同样不可忽略的需求。

以白嘉轩为核（中）心人物的电影作品的出现并非不可能，但这不是当代电影叙事的首选，除非他可以有足够之“轻”。以目前的电影成品来看，编导跌跌撞撞了一阵子之后（影片开头近二十分钟，剪辑与场景接合就像是进行强力拼贴，没有情节的连贯性，因而也就失去了影像叙事的流畅感，比如开场的收麦与接下来的乡约德约之间，既没有人物引导，也没有情节牵连，更谈不上场景转换的内在逻辑），另辟蹊径，找到了田小娥，发现了这个人物身上的诸多可呈现的影像叙事元素。

田小娥的出现，影片才变得流畅起来，因为她的情欲成为了叙事的中心，摄像机围绕着她欲望进行各式各样的调度；导演的目光与白嘉轩、鹿子霖、黑娃等人的目光，一道汇聚到她与众不同的身体上、她身体的正当性与否上。可是不要忘记，也正是这个成为影像中心的田小娥，让《白鹿原》脱离了原来的宏大叙事，而兑变成一场情欲叙事。原来一系列重大历史命题（人与土地的关系，人与时代的关系，人与政治的关系），被田小娥姣好的面容化解为乡间的通奸传奇；沉重的历史、政治、权力主题，突然之间来了个华丽转身，成为一次令人产生快感的肉体历险。

在我看来，也正是这个华丽转身，这个对快感欲望的忠实性影像叙事，导演王安全才得以超脱，并超然于小说原著。以我的立场，既然小说已经转化为电影，电影对原著忠实与否可以悬置，而影像是否有独特魅力与令人难忘上升为第一要义。电影本身就是一个独立文本。它是有时间限制的文本。它是由视觉与听觉构成的文本。本质上，它与文学是两个并行的艺术体。文学与电影的评价标准可能很多，但是有一点可以是共通的，即表现的力度。在我看来，这部电影还是显示了它的力量：用田小娥的身体的正当性与否，将白家、鹿家以及历史、风俗连接起来（淡化小说中心式的政治性内容）。电影的超脱与超然，正是表现在这样的联系上。电影最后的爆发点，并没

有违背小说原著的苦心孤诣：在这里，历史没有出路，人性没有出路。

在叙事上，相对于土地、政治、权力与历史更迭这些题材的中心式之“重”，情欲让人感受是“轻”的，因为它与人性中的快感直接相通，因为它迸发出的力量而突破社会禁忌的快意相通，也因为它与有着传统社会所不可想象的创造力相通。但是它本能的“轻”，它出发时的“轻”，可以累积为不可承受之“重”，这正是大部分艺术创作者青睐的表现窗口。通过“轻”举起“重”，要比通过“重”举起“重”，更显示出艺术的本质：它可以在娱乐中完成严肃的目的。电影《白鹿原》基本上就是在这样的“轻”叙事中完成“重”的追求。

哪怕是就电影语言自身的独立性而言，《白鹿原》在叙事力上没有原著来得气象万千。比如是以白嘉轩还是以田小娥为叙事支点，电影表现出了一段时间的犹豫不决；田小娥的主动性自她将黑娃得到手后，就缺乏了原来所具有的令人着迷的生命活力；田小娥与黑娃的关系在后半段不再有他们共同面对传统势力传统观念时那样富有张力。相比而言，我们在原著中可以体验到作为中心人物的白嘉轩所经历的生活顿挫与内心起伏，而且它们与历史进程有着急切的响应关系，他的抗争、挣扎似乎一直没有停止过，直到他浊泪风干、以令人同情的衰老的腰身隐没在白鹿原上。（顺带一句，演员张丰毅扮演的白嘉轩，无法承担小说想要赋予他的历史代言人角色。）同样地，小说《白鹿原》的宏大叙事并没有淹没它语言表现过程中的细腻、奔放和斑斓，而电影《白鹿原》选择的影像语言，则显得静稳古板，在重视构图与灯光色彩的油画感时，因为场面调度缺乏足够的变化，画面剪辑缺乏灵动的酣畅，而使表达丧失了影片原本所要体现的生命活力。

不过，王全安没有必要受到责备。他至少没有糟蹋小说，他的确在田小娥的角色想象上有比小说更高明的地方。如果小说《白鹿原》有足够的生命力，那么，后面将会有无数的影像作品来对它相继呈现，而每一次呈现，都是小说《白鹿原》的一次复活、一次回归、一种面貌、一次解读。小说只能一次，电影可以无数次，这才是最诡谲的地方，这才是影像世界的无穷魅力所在。

杰出小说文本的旅行本来就是如此，甚至优秀的电影文本也要旅行，也要接受后人的翻拍创新。

利奥塔德就认为，人类话语交往的目的，并不在于追求共识（哈贝马斯观点），而在于追求谬误推理，一种异质存在。一切都是可能的，不存在非此即彼的思维模式，只要语境变了，结构变了，关系就变了。在游戏规则上，没有必要去坚持中心论或者专家式的一致性，所有的尝试和实践，都可以更深广的气度去宽容不一致的标准。由此看来，电影《白鹿原》是当下所能解读的一种方式，是王全安的方式，是对原文本的去离中心式。以张雨绮轮廓鲜明的面容之“轻”去构述传统带给我们的沉重，虽手法似曾相识，也是勇敢的涉险经验。

五 《一九四二》(2012)、《悲惨世界》 (2012)的“轻构述”

“轻构述”作为一种时尚，却从未过时，也不会过时，它甚至可能成为时尚的代名词，它自己就是时尚本身。

脱胎于刘震云小说《温故一九四二》的电影《一九四二》，同样深深烙上冯小刚自有的油滑轻风格。这场死了三百万人的饥荒，除了画面的灰质给我们带来压抑，以及少数几处感人至深的场景（如结尾陌生人的爷女互认），许多场面及细节其实相当诙谐，充分体现了冯氏的油滑轻风格本色，其数量不亚于那些残酷及感人的场面和细节：陈道明的蒋介石造型，一看就是个假正经模式（人们对不威胁到自己的假正经的反应是想扑哧一笑）；重庆遭受日军轰炸的街道上，一边在欢送外国使团，一边是多根水柱在交叉灭火；花枝以不娇嫩之身卖出和拴柱告别时，两人还到茅草地里若隐若现地露出大腿，脱裤互换（隐喻就不说啦）；老东家的女儿星星卖到窑子里，要给腐败官员洗脚时，却因为吃得太饱，弯不下身子；李培基开赈粮会议时，各个厅长争利夺益的抢话与表演，令人联想到官场的荒诞不经；拴柱扒车从河南往陕西，醒来发现花枝托付给他的两个孩子不见了，跳下车要回头找人，发觉卖花枝得来的小米落在火车上，还不忘远远地骂上一句“日你的火车”……。苦难的灰色画面，在冯氏风格化的

轻松场面和话语的提振中，这部电影更多地是引发我们回忆与想象中的痛楚，而不是通过我们的耳目视听达到悲天悯人的感动。也许这是冯氏电影叙事的独家秘诀：轻重交织的节奏感；也许是冯氏尚无法打造出一部民族苦难影像的史诗。但是，作为一个论题，我更愿意承认，它是这个时代的微笑背景和时代性情的阐述方式。

像是故意与中国苦难影像《一九四二》相呼应，同样呈现苦难历史的《悲惨世界》在2012年12月全球上映（中国于2013年3月上映）。不过，这次，冉阿让、芳婷、沙威、爱波妮可是唱歌的，这就是电影音乐剧《悲惨世界》。它和《安娜·卡列尼娜》一样，也已经有数以十计的影像版本，但是，当“真实场景”的还原力量在这个历史阶段耗尽气血时，它比《安》走得更远：它更轻，更加的形式，因为它更加的令人“琅琅上口”。我们已经在舞台上享受过《悲惨世界》里苦难的音乐化，我们还将在银幕上享受电光魅影和声响音律奇妙组合带给我们的艺术震撼，它的美令人忘我：或许可以抵达灵魂深处。它的大气磅礴、细致入微、爆发力、深沉，足以让我们以音乐的形式沉浸在法国大革命的风暴中，体会到那时的爱与恨、苦难与牺牲、光荣和昂扬。我们走出影院，法国人民的苦难和法国大革命的暴风骤雨已经逝去，可是，如“On my own”那样十多首或优美或振奋的旋律却栖息我们的喉间。

我们恍然大悟：艺术以其自身之“轻”，固然无法无力为我们还原真实的历史，事实上我们也不愿意回到甚至看到那样真实的历史画面，但是，它依旧可以饱含力量，并将我们击穿，我们或许会将这样的颤动带进我们的生活，成为社会积极能量的来源之一。——如果是这样，电影对具有庄严或沉重含量的文学作品的“轻构述”或许就是加缪称许的“圣德”：坚持那些能让我们安身立命的善意、宽厚与公正，相信它们不是现实中的虚幻图景，不是一次又一次历史的空洞许诺。

“轻构述”，与许多喜剧性的让我们大快朵颐的电影无关。它一方面指那些在原本庄严或沉重的题材中采用的一种解重构轻的叙事策略，而同时也要看到，许多以庄严或沉重内容为题材的电影，也不见得都倾向于“以轻举重”，如《勇敢的心》、《角斗士》、《印度支那》、《公民凯恩》、《甘

地》、《莫扎特》，甚至影片中的人物时而嘻嘻哈哈，但我们并未因此就感到轻松，如《乱世佳人》中赫思佳在许多场合不合时宜的举止；甚至，许多商业大片，其制作策略本来就是哗众取宠，但其叙事风格并不“趋时（尚）附轻”，并不是用“轻”来讨好、抚慰观众，如《阿凡达》、《盗梦空间》、《全面回忆》。

同样如前所述，文学杰作来到电影中，不见得就要轻盈起来，如《战争与和平》、《赎罪》、《现代启示录》（结构出自康拉德《黑暗的心》）、《无命运人生》等，它们依旧保持着原著的风格，或宏大，或庄严，或沉重，或令人深思；有的文学原著的电影经验，甚至是由轻到重（这里的轻既指它的篇幅分量，也指其叙事气蕴）的过程，如《天浴》（来自严歌苓小说《秀秀》）。虽然从其最基本需求上看，电影依旧是一种“轻”介质，其主要功能就是娱乐，而非正襟危坐的宏大叙事；正是在这一方面，文学与电影在这个时代有一股合谋潮流，如何的解重构轻，特别是那些有着广泛影响的文学作品，描述出它们电影经历过程中的这种“轻”现象，已经远远超出文学与电影之间的单纯的互动关系，很可能是恒久不衰的遍及世界并且随着消费时尚常态化。轻，已经成为我们时代“信以为真”的标志，由是，轻构述现象，才是它在银幕上风行无阻的真正发动机。

①潘德荣（《西方诠释学史》，北京大学出版社2013年版，第322页）：“晚期海德格尔不再认为人们行为的诠释关系背后存在着一个为它自身所解释的绝对之物——即构成一般存在的真理；存在如此存在着，乃是基于它对特定文化、历史的理解。因此，问题的关键不是什么东西是‘真’的，而是什么东西被理解为‘真’的，被‘信以为真’的，只是被‘信以为真’的东西才构成现实的存在。正是这种在不同历史时期特定文化中被‘信以为真’的东西中，展示了特定存在的历史性和现实性。”

②③④扬·马特尔：《少年派的奇幻漂流》，姚媛译，译林出版社2012年版，第65页，第162页，第314页。

⑤转引自严前海、黄钻想：《身体呈现的零度风格与冷快感——凯瑟琳·布雷拉特电影》，《当代电影》，2010年第2期，第133页。

[作者单位：东莞理工学院文学院]

责任编辑：何吉贤