

媒介的角色

此轮欧洲文学经典改编热于后冷战时代开启，横贯世纪之交 20 年，此间一个重要的坐标参数，便是其另一重界面意义：作为媒介自反的界面，同时负载着对我们身处的媒介时代的困惑或内省。

这一特质的获得，或许正由于经典改编自身便历史地负载了上一轮媒介更迭：影像取代文字，“想象的能指”取代血肉之躯的舞台演员，其媒介互译、且重叠相加的文化实践自身，便是对一次自我指涉、自我缠绕的镜像式存在。但此轮改编热所呈现的高度的媒介自觉，却同时记述或曰回应着新的媒介更迭及其更为深远的社会、文化演变。2012 年美国奥斯卡颁奖典礼上，一个重要的（尽管通常是隐形的）角色——柯达公司的缺席，肇始了这一变化的发生：在电影中（也是在曰电影、却比故事片远为广阔的、丰富的领域中），数码媒介正式接替并将取代胶片成为纪录的、叙事/幻象的介质。而此前，一个并非笑谈的说法，是 21 世纪第二个十年伊始，居社会文化关键词首位的，或许正是 ipad（当然包括诸多品牌的 pad 及形形色色的安卓手机）——数码通讯，是移动平台与交互媒体。它不仅是国际互联网的延伸和演进，而是对这个社会文化生态的改变。

于是，比上一轮经典改编热大幅推进的，是此轮电影/电视实践之高度的媒介意识及自觉。其中相当突出的，是两部 19 世纪文学经典之作的电影改编：《简·爱》与《安娜·卡列尼娜》。一则优雅、平淡，一则精巧、机敏，但都评价颇高，口碑甚佳，均被目为“忠实原作”的电影改编。但两者采取的媒介自指的路径却大为不同。《简·爱》的改编采取了几乎无从觉察的方式，极为细腻而精致再造出十九世纪经典小说的“透明”幻觉，以致对影片的恶评之一是：“如果 1847 年夏洛蒂·勃朗特出版《简·爱》的那年有电影工业，他们生产的改编本就会和这版一样”[1]。但这段文字读来几乎如同盛赞。摒弃了此前《简·爱》改编通常采取的、以独白或旁白再现原作第一人称自传体叙事的形式特征，影片通过电影视点：机位、构图、调度，尤其是对浅焦镜头的出神入化的运用达成了将叙述锁定在主人公简爱的内聚焦。更突出的是，影片再次成功实践了一种有效媒介自觉与自反，即，无论借重何种媒介，事实上你无法“真正”再现历史中的任何时代；唯一可能的再现路径是成功模仿、复制那个时代的典型介质。2011 版的《简·爱》通过 19 世纪的特定光源/光效：烛光、油灯、壁炉投射在地板上的散射光（/含蓄的脚光效果）、璀璨的夜间内景与大片浓密的黑暗，达成 19 世纪的写实主义油画与早期肖像摄影的视觉效果。由此，不仅在视觉上唤回 19 世纪的想象性记忆，而且成功地再现其时的历史氤氲。而《安娜·卡列尼娜》则远为要炫彩得多。尽管一如《简爱》，《安娜·卡列尼娜》“忠实”地保留了原作的叙事结构，即，安娜/渥伦斯基与列文（/基蒂）故事的双线索平行发展，但一反列夫·托尔斯泰沉郁、细密的叙事语调，现实主义叙事风格，代之以活泼、不无俏皮的影像形式：镜框式舞台、高度风格化的舞台剧、甚或是歌剧表演与常规电影的影像及表演的不断切换，形成了一份关于讲述行为的自指；而银幕上的镜框式舞台的出现，事实上成了对影像画框的的像喻。然而，也正是两部影片间或表明：媒介自觉或自指行为，间或成就某种后现代叙事游戏的迷人，而并非注定同时成就批判性的意义自反。《简·爱》因“失落”了细小、但对原著之为社会、历史档案至为关键的密匙：彼时英国的长子继承制与男主人公罗切斯特的次子身份，这一细节所带出英国贵族及资产者与在殖民地克里奥人之间“联姻/通婚”的“秘密”；而安娜在凸显两条相互交错、映衬的爱情线索之时，则不仅失去了列夫·托尔斯泰之为“俄国革命的镜子”的功能，甚或略去原著中时代与精神肖像的意义。于是，且不论裘德·洛饰演的卡列宁已气韵宜人，不复

丑角、或漫画像；他置身花之原野守望着儿一女的结局，则事实上再次重复了那份告别、缝合 20 世纪与革命的表述。因此，不是为此前的改编所偏爱的、离经叛道的安娜及其她的爱情故事，也不是原著的真正重心列文的生活、思考与困境所负载的 19 世纪俄罗斯社会文化，甚或不是列文之为托尔斯泰最神肖的自画像，而是乏味的旧俄官僚、后半部中不无原教旨意味的东正教徒卡列宁成了影片的意义与叙事之锚。

相形之下，倒是 2000、2009 两部相映成趣的《哈姆雷特》意味或曰症候更加丰富。如果说，千禧版里，愤怒青年造型的哈姆雷特，提示着六十年代的记忆及 20 世纪的谜题，那么，其中取代了剧中剧《捕鼠器》的、拼贴的 DV 电影，不仅表现了由莎士比亚元剧场性超元电影性的演变，而且表明了导演/影片作者对今日艺术与先锋电影的社会位置与功能的自嘲[2]。而 2009 版的电视电影《英国皇家莎士比亚剧团的哈姆雷特》则以更加精致而多义的形式延续了 2000 版的自指形态及文化症候。有趣的是，一如我能在前面曾经论及，名著改编的“今生”，不断通过阐释将自己反身铭写到原著之上，因而改写了“前世记忆”；莎剧、更具体地说是哈姆雷特的电影改编，事实上也在舞台语言与形式上影响或曰反身改写了剧场、舞台、表演和接受。2009 版的电视电影事实上多少具有舞台纪录片的特征，但其视觉上丰富的实验性和自指性一部分便来自舞台设计、装置自身。这部在英国舞台上口碑颇盛的《哈姆雷特》不仅延续了千禧版的造型和动作元素：令哈姆雷特不时手持一部微 8 摄影机，他不仅同样是通过摄影机镜头去捕捉国王对捕鼠器的反映，而且不时调转摄影机自拍：一个数码时代的典型动作与自恋文化。与此同时，影片极大地强化了剧中剧所暗示的自我映照、自我缠绕的镜像指涉。2009 版的哈姆雷特舞台便是折射率极高的镜面式底板，舞台表演自身便成为一面巨镜之上的演出。而其电影的改写，则是加入了一个现代（/后现代？）的造型/空间元素：城堡中无处不在的监控器。影片事实上从监控器冰冷、非人的黑白视像开始了这部影片。显然作为影片的加强，影片的开始部分，监控器视像同时被赋予老式胶片照相机的镜头内的有效取景器画框，并伴随着旧式快门声。这固然是对电影的媒介特征的自指，但它同时在具象“丹麦”/“监狱”这一原著主题表达时，提示着影像媒介与现代生活、景观化社会的影像与再现、“老大哥在看着你”的“日常”形态。

不仅如此，2009 版的哈姆雷特，还将这一形式层面的自反继续延伸。哈姆雷特第一次“误杀”，被设计为哈姆雷特对着镜子开枪射杀了隐身其后的波隆尼尔。于是，此后的场景中，便不断出现哈姆雷特在这幅碎镜前的表演。毋需对照 1996 版，09 版无疑延续了电影之影像叙事的惯例：多重、破碎的影像/镜像，不仅是媒介自指，而且对人物精神状况的直观描述。事实上，一如孙柏明敏的观察，无论是此版哈姆雷特的饰演者——大卫·田纳特(David Tennant)的形象或是其表演风格，都令人清晰地联想到希区柯克的名片《精神病患者》中诺曼·贝茨(安东尼·博金斯/Anthony Perkins)[3]；似乎无需多伦希区柯克影片之为弗洛伊德之电影范例的意义，其影片自身充裕的冷战意识形态意味亦是尽人皆知的电影事实。恋母、精神分裂、冷血谋杀或曰社会暴力，便成为 09 版《哈姆雷特》的另一个互文注脚，也成了褶皱起 20 世纪的文化缝合的又一处绽裂。而 2011 版的《哈姆雷特》，则索性将这幕莎剧改写为血腥惊悚的密室杀人故事——莎士比亚时代的现代性困局，便再次成为后冷战之后世界的精神分裂症候。

倒置、短路与困局

返归引发笔者关注此轮欧洲经典改编热的影片：2011 年在威尼斯电影节上拔得头筹的《浮士德》与 2012 年赢得了柏林电影节大奖的《凯撒必须死》，间或引发出经典·电影这一命题的、更为丰富的症候意味。

无需赘言，在文艺复兴到 19 世纪欧洲文学经典的视域中，《哈姆雷特》与《浮士德》间或可以视为“个人”这一核心的文化与哲学命题的双峰。前者指称着思想与意志、语言与行动、

父名与恋母的困境，后者则铺陈着欲望、生命与意义的背离；灵魂的价值，间或引申为创造与征服的限定和代价。然而，笔者注目于亚历山大·索科洛夫的《浮士德》获奖，其关注点并不在歌德这部著名诗剧的 21 世纪变身，甚或不在于索科洛夫的全新剪裁与改写，或一如既往地对索科洛夫之电影语言的探究和讨论。换言之，索科洛夫之《浮士德》攫取了笔者的关注，与其说是作为“影片的事实”，不如说是作为一个更为宽泛意义上的“电影的事实”。作为苏联解体、庞大而壮观的苏联国家电影工业蒸发后的仅存，索科洛夫的这部名著改编电影是一个特定的“权力”序列的终篇，而此前的三部曲，则是《莫洛赫》（/《魔鬼》，希特勒之死）、《金牛座》（/《遗忘列宁》，列宁之死）及《太阳》（日本天皇裕仁宣告战败、已认定自己将被国际法庭处死的数日）。显而易见，三部曲的一致性在于 20 世纪、影响或改变了历史进程的政治人物，其中第一与第三部主人公之间的共同昭然若揭：二战的发动者、法西斯轴心国领袖、将人类大半投入血海之中的罪人。但令人愕然、或发人深省之处在于：为什么是列宁？不同时代，不同性质的政治人物。如果索科洛夫选取斯大林，我们或可以尝试理解：因为同属二战巨人——尽管斯大林是在同盟国一边，而且扭转了二战全球格局、置身于同盟国伟人之列；但毕竟有着 1956 年苏共 20 大的曝光：20 世纪人类悲剧的能指之一：古拉格群岛集中营的罪行。然而，不是斯大林、而是列宁出现在这一序列之间，唯一的内在连接，便只能是冷战之西方胜利者的逻辑：革命一如战争，正是 20 世纪历史骇人悲剧。尽管历史告知：20 世纪的革命正是战争的结果，而且是终结战争的产物；且不论在相反的立场上，20 世纪革命是对人类乌托邦理想的实践。将背叛革命的结局归咎于革命本身，只能出自胜利者对失败者的审判。似乎已无需多言此间的后冷战之后的文化症候：抹去 20 世纪历史内（社会主义）革命与（帝国主义）战争间的对立、对抗意义，代之以欧美普泛价值的参照，无疑是告别革命，或者说是放逐幽灵的主导意识形态策略之一。

然而，较之列宁与希特勒、天皇裕仁的怪诞并列，更有趣的便是《浮士德》作为这一权力三部曲终结篇的选择。其中 19 世纪、20 世纪叙述的阶序关系，无论其是否自觉，都必然成为 21 世纪的今日、关于现代历史、关于资本主义的整体性叙述。事实上，几乎每个访谈者或评论者都会首先瞩目这一奇特的逆接：一部 18-19 世纪的虚构诗剧，终了 20 世纪的政治历史叙述？对此，索科洛夫的回答是：“《浮士德》是终篇，也是开篇，四部曲是一个可以转动的圆环。”[1]但似乎必须追问的是：转动的圆环？意味着意义的传递？因果的轮回？或历史的循环？如果说，《浮士德》——这则德国的民间传说、歌德的诗剧，是 20 世纪历史叙事的开启，那么，索科洛夫是否认为，20 世纪前半叶的历史悲剧正是资本主义发展与积累、或资本主义精神/浮士德精神内爆的结果？如果说歌德版的《浮士德》是 20 世纪政治悲剧的终结，那么，是否意味着“大写的人”、求索、创造、抉择，仍是有效的精神信仰和救赎之道？显然并非如此。索科洛夫的《浮士德》并非歌德（或马洛、或托马斯·曼）之《浮士德》。

返观电影文本——索科洛夫版的《浮士德》，便可理解，这“权力”序列的第四部确乎试图闭合索科洛夫的 20 世纪叙述。影片的第一个镜头，摄影机在天空云层间穿行、摇落，云中自无名处悬挂的一面精美的小镜摇曳着映照空明，继而镜头落向阴云光影中的山峦人寰，强烈的斜照中的海面富丽壮阔；镜头继续下落，进入了一座中世纪的城市，穿过屋舍的大门前推，直至一个硕大黯晦的男性生殖器雍塞充满了画面。镜头稍扬，显露出一具的胸腹破开的尸体，浮士德黑血淋漓的双臂正从中掏取脏器；伴随的对话关于未能确认灵魂的所在。似乎无需赘言这一长镜头[2]自天空（/天堂）至阳具/尸体的所具有的、明确的下降意味：神圣到世俗、灵魂到肉体；它几乎是对此前的片头字幕：《浮士德》，根据约翰·沃尔夫冈·冯·歌德的同名诗剧改编——的嘲弄，或戏仿声明。略去了上帝与魔鬼梅菲斯特的赌约（——那云朵间纤细、精美的悬垂小镜及其空明的镜中像，是嘲调侃中的上帝绣像？还是脆弱而细小的灵魂的像喻？），改写了魔鬼之名[3]，索科洛夫的《浮士德》是一幅“形而上学断裂开去

之后的人的肖像”[4]。换言之，这不再是“大写之人”，而是小写之人，索科洛夫也把他限定为“男人”。不再是浮士德以灵魂为代价的上下求索，当然无关浪漫主义的崇高和激情，而是“典型的男人特性”：“对权力的激情”[5]。在索科洛夫的影片中，具体地呈现为情欲，或准确地称之为淫欲，以及为不择手段地获取满足所需要的权力——魔鬼之约。而影片的结局，在最后时刻，浮士德毅然、不如说是率性“毁约”，一把撕掉血契，几块大石压倒魔鬼，无视哀哀哭泣的魔鬼的追问：“谁会养活你？”“谁带你出去（地狱或世界尽头）？”大步流星奔去并宣告：“都结束了！就像从未发生！”（魔鬼的回答：“结束？多么愚蠢的字眼！”）。对天空中玛格丽特的声音：“你去哪儿？”浮士德朗声大笑指向前方：“去那儿！更远的地方！”奔跑前行。与摄影机的运动方向相反，渐次消失在画面的左下角。银幕上，回荡着浮士德胜利的笑声；冰岛雪原之上，埃亚菲亚德拉冰盖火山绵延无尽、壮观而狰狞。以此为始，《浮士德》充当着前三部曲，即20世纪政治史的阐释：欲望与权力的游戏，便是与魔鬼签约；以此为结，《浮士德》似乎意欲践履20世纪的评判解决之道：个人的选择或抉择（“始终存在着选择的可能。即使在斯大林的恐怖治下，人们仍可以选择出卖或拒绝出卖”[6]）。然而，相对与索科洛夫之《浮士德》这个极为昂贵、但太过迷你的链环或锁扣说来，酷烈而壮丽的20世纪，甚或仅对于希特勒、列宁、天皇裕仁的“个人”故事说来，也不成比例地硕大而滞重。终了、评判或救赎20世纪的历史、或政治悲剧，只是谈笑间撕毁与魔鬼确定的契约，投石，而后在仰拍镜头中背衬蓝天雪野，大笑着奔向荒原？也许关键点不在于仰天大笑而去，而在与临去之前的宣告：结束了！就像从未发生！”什么“从未发生”？与魔鬼的灵魂之约？还是20世纪的历史？再一次，此轮经典重拍的意味复现：凭借经典之名，缝合或抹除20世纪的历史、血渍与记忆。

事实上，索科洛夫版《浮士德》之“影片的事实”，或可视为对后冷战之后的文化困局而非解决的告白。此版的《浮士德》与其说是一部“权力”与“抉择”的寓言，不如说一场冗长而陷溺的梦魇。除了充满这幕“灵魂戏剧”的沉重、丑陋、似乎时时散发着腐臭味道的肉身：近乎于屠宰场景的尸体解剖的开始，间之以饥饿、肉食，狭仄的街道、门廊处无名状的身体的拥堵、碰撞，车裂酷刑式的治疗，淫荡的偷窥，不无恋尸意味的性爱场景，便是与魔鬼同行的旅程。其中尽管有着18世纪风情画式的场景复原，但为索科洛夫所固执的极端形式：深灰滤镜不时制造的近乎单色/色泽褪尽的画面，凸镜与数码技术所造成的边际模糊及轻微变形，不时倾斜的构图构图，共同构成了古镜魅影式的视觉效果。于是，索科洛夫的21世纪的“浮士德命题”，到更像是父权坍塌之后的忧郁症候；它与其说是成功地战胜或曰驱逐了20世纪的人类魔鬼，不如说其自身更像是后冷战之后的雾霾中的再度聚形的幽灵。

然而，索科洛夫之《浮士德》中胜利者的逻辑与失败者的位置的斑驳与错乱，还不止于此。在回答英国《卫报》记者关于人们是否被迫屈从于权力之时，他回答：

更准确地说，他们想要的就是这个[被迫屈从于权力]。对多数人说来，这是最舒服的位置。我们很受用被强迫。那解脱了你肩上的责任。人们最怕的就是肩负起责任。尤其是那些重大的责任：对你的国家、对你的人民的安全、对战争与和平。成千上万的人得以幸存，正因为他们逃避了这些责任。比如说，他们投票选出了希特勒，他们忍受了斯大林，在中国，数百万人[原文如此]对制止文革无所作为。[7]