

一种关注

尽管新片《双子杀手》褒贬不一,但正如有学者所言:对于李安这样一位导演,没有谁能忽视。除了技术上的不断探索之外,李安的每一次尝试,到底向我们展示了什么?

对抗、同理与失而复得

理解导演李安的三个关键词

崔辰

对抗： 一个传统，一个凶猛

《双子杀手》中小克开着摩托车向威尔·史密斯扮演的亨利生猛地狙击,亨利看到他的样子,发现那是年轻的自己,心慈手软地问:你看见我的样子了吗?小克没有放下手中的枪,依然动物凶猛:看见了,你好老啊。

显然,小克丝毫不觉得,这个看起来憔悴、衰老的男人,会是将来的自己。

谁都看不到自己未来的样子,但却对过去的自己如数家珍。

影片的开始,是一个疲倦的中年人想要退出江湖,亨利虽为行业翘楚,练就千里穿杨的神枪手,但已看淡一切,萌生退意。

这一切都似曾熟悉,是在《卧虎藏龙》中周润发扮演的李慕白,对俞秀莲说:秀莲,江湖人心叵测,我只想和你在一起。玉娇龙在李慕白退休的时节,偷走青冥剑,搅乱一汪平静的湖水。

一边是倦鸟归巢的中老年,品尝过职业巅峰的滋味,渴望解甲归田,过正常人的生活,但另一边,致命的年轻人已经扑了过来。年轻人不管不顾,像孙悟空一样大闹天宫,几乎要了人的性命,但又充满了令人赞叹的生命力。

这两种人物形象,正是李安内心的两个自我。

一个传统,在自我怀疑中挣扎,一个凶猛,毫不畏惧充满爆发力。

就像绿巨人的双重状态:自我压抑和宣泄。

一直在深受儒家文化影响、要求极严的父亲的影响下长大,李安的外在是时刻惶恐的亨利,但实际上,内心有个杀伐决断的小克。

所以他才不肯缩在安全区域里,再去拍那些驾轻就熟的年代剧、日常化的家庭题材,他要探索,探索他人未曾至境,探索电影中如何表现人性,探索技术的未来,探索所有难拍未拍之物,还想在传统类型片中加入不同的情感。他拿起一件大家熟悉的物体,捏碎,随即冲进实验室想重新调配一种新的。

焦虑,敏感,又胆大包天。

他是一个有足够选择权的导演,选择这个剧本,一定是被某种内在的情感所打动。

只是剧作结构上有着明显的不同,在《卧虎藏龙》中,玉娇龙坚持到最后才妥协,或者才被打动。但是小克,他发现真相后就变化了,小克妥协后,两股对峙的力量就消失了,反派继续派过来新的杀手,但是力量不够强大。

以往李安的故事中,当这两种力量最终汇聚和爆发的时候,会有天然的力量,这力道在故事中,是戏眼,所以李慕白被毒针刺死,玉娇龙寻解药而不及,恍然一悟后跃下武当山。而亨利被带有毒的针扎中后,遇到的是和解——小克验证其身份后立即亲自送上解药,李慕白来不及用的解药,亨利用上了。两股对抗之力过早消失,戏剧因此变得模糊,观众的情感没有得到释放。

这种叙事张力的汇合,也是《理智与情感》中代表理智的埃莉诺压抑的情感得到纾解而痛哭,是老虎与少年在海上一日激烈对抗到相安无事的状态后断然而别引起的牵扯,是烟花遍布天际之下那滴小战士比利·林恩眼里的泪水。

一个人在惯常的平静之下,突然遭遇另外一个全然不同的异质之内、物、野兽、星空原野,包括来自自己内心的对抗,并最终和解。这是李安绝大多数电影的戏剧内核。

同理： 他不是脆弱，是太勇敢了

李安总是通过电影表达他对苍生深深的同理心:不仅那些在禁忌边缘挣扎的人,也有那些被生活、被某种规划绑架了的普通人。李安是相信人与人交锋之后的余温的,他描写灰黑色地带,那些平常稍不注意就看不见的褶皱,用电影的方式打光亮相。

曾经随一位电影界的前辈去探班,李安就坐在离我半米左右的地方。那天,棚里亮着灯,拍摄正在进行,这一镜只有两位演员,陌生的汤唯和看起来比电影里瘦小许多的梁朝伟。

李安坐着面对片场,镜头取景画面之外,还有剧组的其他二十多个工作人员。坐在距离他半米左右的距离,不仅看见他运筹帷幄的每一瞬间,也清楚地看见他所有的表情和神态。

正在拍摄的那一镜是梁朝伟坐在小酒馆里,汤唯开门进入的一场戏。在松江的内景棚里,这一镜,拍了一条又一条。梁朝伟瘦小的背影,仿佛格子房

间里的一个点。

在李安身后,看他拍摄这个镜头。李安显得略有些疲倦,不是那个在颁奖典礼上精神奕奕的导演,他只是个片场工作者,片场的20多个工作人员,每个人都投入于自己的那一部分工作,专心致志的程度让他们在和李安说话的时候,简洁,平等,没有听命于谁的那份恭顺,但能感觉到一种默契,这种默契发自每个人的内心,发自一种真正的信服。李安的声音很轻,和演员说话的时候,手势动作的幅度也很小。

最难能可贵的是,李安的眼神里,并没有很多导演眼里能看到的那种对现场的控制和征服的欲望,他似乎只是按照命运的吩咐,在做一件本来就应该完成的事情。他看上去太温和了,尤其在他直视你的时候,你觉得他这样的人怎么会出现在片场,即使他的一个场记,看上去也比他更露锋芒。我想他是内心特别有力量的那种人,厉害到不需要外表的任何张扬来增加声色,甚至敢于暴露自己的脆弱去遇人、处事。他不是脆弱,是太勇敢了。

这样的他,才会更深刻地了解和同理他人。他在每一部电影中,拥抱那些敏感者,那些在家庭、社会中一度自我感觉不合时宜的人物,那些失落者,那些因为各种人生际遇在人群中觉得尴尬而不自如的人,那些痛苦者,那些因为遭遇无法言说的触痛的人。李安这种充分同理和包容创作对象,将他本人和创造出来的人物放置在平等语境,体现的是一个超敏感者的洞察力和对他人及世界的敬重。

失而复得： 打破过去的成就，重头再来

选择题材的突破、禁忌,不将自己简单定位在艺术型导演,他寻求商业的成功,技术的开拓,在某种程度上,像是要时刻打破过去的成就,重头再来。李安从来不在乎观众,而且兼顾东西方,处女作《推手》华语世界的好评多,但西方观众甚少,他就努力从《喜宴》的题材和问题的提出上追回西方观众。之后长年与王蕙玲、詹姆斯这两位一中西,一男一女的编剧合作,对故事在不同文化模式下的影响力都有所权衡。

李安的很多电影中,都有失而复得的情节,丢失,然后再找回来——

《推手》中,太极拳大师老朱在西方文化中丢失了他自己,然后又寻了回来。

《喜宴》中,伟同丢失的是真实面对自己和家人的勇气,最后也寻了回来。

《饮食男女》中,大厨老朱丧失的味觉和与女儿们的疏远在结尾处非常圆满地找了回来。

《理智与情感》中,姐姐理智中将情感深埋,而妹妹则抛却了理性,疯狂投入了一场热恋。最后,她们都将丢失的找了回来。

一个失衡的世界,逐渐平衡。这是电影创作的内在规律。也可能是一个看似平衡的世界,在无数冰裂之下,逐渐失去去大的平衡,诸如《冰风暴》。

寻找的过程是撕裂的,但找到之后,修炼成功,一切会更加圆和,李安一直熟稔这个过程,失而复得不仅是创作一部电影的过程,李安的观众亦会在寻找的过程中有所得,因而满意而归。

《比利·林恩的中场战事》之后的李安,开始不想寻回,过了六十岁的他,在某种程度上,在创作一部类型叙事表象电影时,放入自身的失落和虚无感,一切都不可得,不可赞,不可言说。

《双子杀手》中,有些开始就丢失的东西,并没有寻回来。丢了什么?李安电影中的多个角色,就像他本人,充满了内省的力量。亨利在长期的职业生涯中的疲惫,多次杀人之后午夜梦回的愧疚,人承受压力到一定阶段,由内即外的失衡,是这一生物脆弱属性的体现。

失衡之后的平衡,如何建立?《双子杀手》用一种如父如子的关系的到来解决问题,希冀圆满,故事的结尾亨利顺利退休,小克像同龄人一样选择正常的生活。而作为一部动作片,更需要精准配料一样的结构和精准的人物设置。亨利遇到小克之后变得犹豫和充满了老父老子的担忧,这种担忧不属于类型片精准逻辑式的人物设置,而是类似王佳芝看到“鸽子蛋”的一瞬间,内心涌动发生的意志变形和来自人性弱点的柔软,这种柔软,在曾经的李安电影中是有效的,但在《双子杀手》中,因为不带有共鸣性,而是一种特殊的人和自己的克隆人之间的关系,难以传达到观众的心中。加上亨利内心阴影的治愈也不能这么简单。

因此,那个失衡的部分,在某种程度上并没有回来。

(作者为上海交通大学媒体与传播学院电影电视系副教授)



对抗与和解汇聚而生的叙事张力,是李安大多数电影的叙事内核。左图为《卧虎藏龙》剧照,右图为《理智与情感》剧照

“第三只眼”看文学

一个长于思辨，一个精于细读

——看《或此或彼》和《黎明时分的拾荒者》

潘凯雄



作家出版社新近同时推出吴亮和程德培的评论集《或此或彼》和《黎明时分的拾荒者》,或许是为了促销,出版社还特意将这两本评论集制作成一种合并销售的套装版并将他俩上世纪80年代在《文汇报》和《文汇报书周报》上轮流“坐庄”的专栏短文以《文坛掠影》为名集结成册作为馈赠礼品。坦率地说,这三本集中大部分篇幅什本人过往都已拜读,但看到套装后还是忍不住先拿起《文坛掠影》翻阅起来,因为那些精炼直率的文字足以唤醒自己对80年代那段美好的记忆。

《文坛掠影》收入两位作者对文学新作的快评凡113则,每则篇幅大都在800字以内,这个名为“文坛掠影”的专栏每周一次,前后持续两年零四个月。就是这样一本小册子,尽管足可见出吴程二位风格的鲜明差异,但又至少传递出三点高度相通的气息:一是作者的初性,每周呈现出来的虽只是在800字以内,但背后的阅读量则肯定是它的几何级数,而所评作品无一不是绝对的新作;二是视野的开阔,体裁囊括大部分文学样式,作家既包括在当时知名度颇高的名流亦有初出茅庐的新人,作品既有中规中矩的传统写作也有充满实验探索特点的所谓先锋之作;三是文风的干净率直,800字的篇幅要立得住一定来不得半句废话,肯定的当然不会掩饰自己的喜爱,否定者则是单刀直入刀刀见血毫不留情。正因为此,这样一本薄薄的小册子所承载的内涵即使在今天看来也依然是沉

甸甸的:在信息传播上它是当时文坛新作的一份快报,在文学批评上它是“酷评”美文的一个样本,在溢出效应上它是那个文学美好时代的一段折射。

不妨顺着那个文学的美好时代往下看。

吴亮和程德培是上世纪80年代初初冒头成名的两位批评家,几乎完全不同于现在一拨又一拨接踵而至的“学院派”批评。这两个没受过高等教育而是从工厂直接走进“作协”系统的批评“另类”恐怕也只是那个时代的产物。然而,就是这两个“非学院派”的批评家,其个性、其特色却绝对不是“非学院派”,在某些方面、某些方法上甚至比所谓“学院派”更严谨更规范,他们分别为自己烙上了印记鲜明的“识别码”。

初“识”吴亮,是上世纪80年代初在《上海文学》和《文艺评论》上不时能读到他那副题为“一个沉溺于思考的艺术家和他友人的对话”的系列论文。这个系列对话当时读起来虽有些“烧脑”,但还是心甘情愿地被“烧”,因为它完全不同于通常看到的那种为对话而对话的所谓“对话体”,而是真正的两颗不同脑袋的对话,是两种思想的碰撞。作者运用苏格拉底式的辩证法将各观点陈列出来,将其中的矛盾抽丝剥茧般地逐层揭露,从而将讨论引向深入。坦率地说,那些个“对话”当时虽未必完全能够理解,但的确是这人的思辨能力而留下了深厚的印象。随后不久见到吴亮其人并随着交往的深入,面对那颗硕

大的脑袋,一切似乎都有了答案。这颗脑袋真的不安分,在文学批评之外,一会儿转向艺术批评,一会儿又写起了小说,但无论他干什么,超强的思辨能力这一点则是贯穿始终,新出版的这本评论集也不例外,单是《或此或彼》这个书名便可见一斑。也正是在这种强大思辨力的驱使下,这本评论集中提出了许多鲜明的观点迄今看来也还是耐人寻味的,比如“当代小说与圈子批评家”“先锋就是历史上的一座墓碑”“要么畅销要么沙龙”“真正的先锋一如既往”“速朽一代”……而在对具体作家作品的评析中也不例外,比如在谈到莫言时,吴亮写道:“莫言为我们开辟了一个拥有极大可能性的小说空间,在那里失去了优雅与节制,只有生命之流和感觉之流浩浩荡荡泥沙俱下地向我们涌来……我们有理由对他的相当一部分作品表示轻蔑,但是却回避不了莫言这个人对我们现有文学秩序和优雅心态的扰乱。这种扰乱是有着革命性的,它的意义可能要到几年后才能被承认。”这段文字写于上世纪80年代末,其中的逻辑联系十分严谨,虽以判断语为主,但这些都判断大都为以后的事实所证明,这或许就是逻辑的力量吧。

“识”得程德培同样也是在上世纪80年代初的各种文学杂志上,不仅是因为他经常与吴亮轮番出现,更是因为他的批评往往切口不大且更多地关注作品的“技术性”问题,这在以“宏大话题”为主流的那个年代真是不多见的。接下来在上海作协的一间办公室中同时见到吴亮

和德培时,德培的头颅虽远不及吴亮那么大,但笑眯眯地盯住一个人的时间则远比吴亮要长得多,处事也相对要细不少。当然以此来认定德培批评特色的成因当然是一种玩笑,但在《黎明时分的拾荒者》这本评论集中,37万字的篇幅不过只是评论了15位作家,平均对每位作家评说的长度为近两万五千字。这当然只是一个平均数,而实际操作时对不同作家不同作品的批评其长度还是有不少差异,比如对李洱批评的长度近六万字,对吴亮《朝霞》的评论长达三万字,但即便是短的也有一万五千字。我自然不会以评论文字的长短论英雄,但注水的成份却不少。而看德培的评论,其绝大部分文字无不都是紧贴作家作品的实际:作品论绝大部分都是对作品文本实际的条分缕析,尤其注重所谓形式的特点;作家论则是将评论对象的主要创作历程进行梳理比较,看其连续性及其差异变化的轨迹。德培后期的批评性也有一点引经据典的文字,但他的引用同样还是为了对作家或作品的某种艺术表现进行解析,同样是紧贴着作家作品的实际而不似其他某些评论的引经据典,不过是在那里自说自话式的炫技而已。记得有一年在上海书展期间与德培聊天,当时他正在准备评阿来中篇小说《山珍三部曲》的写作,闲谈中发现为了这篇评论他差不多是阅读了阿来的全部作品,其熟悉程度足以信手编撰一张“阿来创作年表”。表面上看这是一种死功夫笨功夫,但对评论而言这何尝又不是一种最基本的功夫。事实上,我们读评论文章,写作者是否认真研读了原作在他的文字中总是会露出蛛丝马迹的,如果连文本都没有认真地读,这样的文字实在是不能称之为评论的。

一个长于思辨,一个精于细读,当然不是吴亮与程德培评论新作的全部特点,我之所以突出强调这些,固然是因为这既是他们批评的鲜明特色,更是文学批评本应秉持的基本素质。如果不讲逻辑的缜密不扣概念的严谨不读文本的自身不顾作者的整体,这样的批评和作家作品又有什么关系呢?遗憾的是这样的“不”在当下的文学批评中并不鲜见。也正是在这样的背景下,吴亮与程德培的批评才见出其价值与可贵。我尽管也可能不完全同意他们的评判,但其基本功的扎实和学理的严谨则是永远值得尊重的。

(作者为知名文艺评论家)