



图为美国画家爱德华·霍珀的画作《日落咖啡馆》，资料图片

东写西读

# 看不见的栅栏竖在心中

读唐颖的小说《上东城晚宴》，随想艺术家们的纽约“陷阱”

方园

纽约是一个又大又红的苹果，谁都可以啃一口的那种。这个大苹果却是粗硬得很，据说能在纽约生存的人去哪里都不怕的。唐颖新作《上东城晚宴》的男女主角就在这里相遇，碰撞出一段注定短命的现代都市情爱。

唐颖有她的敏锐，她的多次纽约之行，长不到一年，短则几星期，她却相当准确地抓住纽约这个大都会的几个文化特点。其一是居民街区差别及其意义。小说题目起得妙，“上东城”和文中提及的其他居民街区，诸如皇后区法拉盛，布鲁克林区威廉斯伯格，和曼哈顿区东村，这些名字早已具有超越地理位置指谓的政治经济文化意味。纽约的居民街区是在五大官方行政区之内渐渐形成的一个个非官方划定的地域，虽是族群杂处，还是会有一个或者两个族群为主导，比如皇后区的杰克逊高地，主要占居的是印度人和南美人的第一代移民。在这些以族群为主的街区里，人们保持自己的族群文化——价值观，传统节日，食品，服装等。这可能是纽约吸引各色人等的重要原因之一：追梦的同时不必有太大“去文化”的痛苦。

唐颖同样感受到族群和阶层之间密切又复杂的关连。种族是一道藩篱，阻碍着有色族群向上的社会纵向流动；阶层是又一道藩篱，拦截白人和其他族群之间的横向交往。就像那些街区，哪怕只是一街之隔，罪犯也不会跨界犯罪，看不见的栅栏竖在人们心中。在这个前提下，小说中的男主角娶了白人妻子，住进了上东城的小楼，以主人的身份在这里举行晚宴，他的画也能卖出大价钱，他具备了所有跻身“上流社会”的符号，当然被女主角里约和他原来的中国同学同行们视为成功人士。小说的视角完全是里约的，男主角的心路历程我们不知道。但是从他邀请失意的中国艺术家朋友做他的观众，从他不断对里约提到他温柔的白人富三代妻子，从他在情人和旧日朋友面前表现出的自我中心等，我们可以想象他在新世界里

唐颖的《上东城晚宴》，只在文学期刊上连载便引起热议，成为上一年度最被关注的长篇之一。唐颖敏锐准确地抓住了纽约这个大都会的文化特点，她从女性的视角出发，写现代知识女性摇摆于独立和寻找依靠之间的不彻底。她写在新世界里孤军奋战的艺术家，写患得患失的知识分子，借着成年男女之间的一场情爱博弈，她写出纽约无处不在的诱惑和陷阱，在粗硬的现实围剿下，多少看不见的栅栏竖在心里。

的孤单奋战。

作为新贵，他的等级意识更是强烈，上流社会的价值观念与阶层族裔的概念缠绕在一起，牢笼一样，紧紧套住了他。他不能漂白自己的皮肤，只好不停地昭告世界他是天才艺术家。里约爱他的成功而看不到他的纠结，唐颖却把他的辛苦以现实主义的手法展现：他必须不停地作画，不停地联系画商、经纪人、评论家；在里约看来他是“于连”，多少靠了他的富贵妻子进入“上流社会”，而在他心里，在那个他渴望被接受的世界里，妻子的族裔更具符号意义，是他征服那个世界的“奖杯”。他在膨胀的自我和受挫的自我之间徘徊，跟那些保留自己文化、对遥不可及的上流社会敬而远之的移民们不同，他主动在生活中“去文化”，又不得不把对方背景当作他作品的卖点。他看重阶层、种族这些概念，又渴望用金钱和婚姻来完成同化，这种渴望在他邀请来的中国观众的羡慕嫉妒中经久不衰。从这个意义上，这个人物应该比《红与黑》里的于连更有层次，更具可以进一步挖掘的心理复杂性。

唐颖安排了失败的和苦苦奋斗的各色艺术家，从里约的眼睛看出去，他们衬托出“于连”的得意。纽约是艺术家的冒险乐园，各种机会等着天才加勤奋去摘采，对成功的饥渴鼓励他们前赴后继。你可能在餐馆碰到一个正向百老汇舞台进军侍者，一

个带孩子的保姆可能在炮制一部长篇小说，一个开电梯的小工也许在写着一部电影大片……他们以平庸的生存手段支持梦想，然而在里约的眼里，这些人的落魄被放大了：做着导演梦的台湾姑娘艾丽丝，为了省钱，和无趣的男友同居；希望在纪录片上搞出高价、一个月开销几万美元的“于连”。这能怪里约吗？消费文化，物欲横流，艺术待价而沽，生存更是与钱有关。

但是，并不是所有在奋斗中的艺术家都希望住进上东城小楼，温饱之后，精神要求是人之所以为人的必需，对他们中的很多人来说，求艺行程中的艰辛和寒酸，混杂着随心所欲的满足。谈起理想的美国生活，人们通常想到的是郊区房子院子一辆车，大人小孩一条狗，整齐划一的中产梦。其实，就算大家做同样的梦，终极目标和实现途径可能千差万别。纽约跟其他大都市一样充斥着势利和虚荣，可它同时又十分包容，不同艺术趣味的人群在这里形成道同相谋的小圈子，发掘各自最大的发展空间。自由和约束，开放和保守，先锋和传统纠缠在一起，可以算作一种纽约精神。里约最后嫁给了“不成功”的前小提琴家高远，在皇后区的高档街区

当了一个捧着狄金森诗集的甜点店老板娘，是参透了纽约精神还是退而求其次呢？

里约的局限耐人寻味。相较“于连”，唐颖为读者呈现了里约与“于连”交往中复杂细致的心路历程。我们看着她纠结：她觉得找到了跟她旗鼓相当的男子汉，感受到生理上强烈的吸引，可是她又自省，如果“于连”不是成功人士，他会不会唤起自己身体相同的反应；她自责虚荣，但每次跟他约会，她照样精心打扮，颜色式样甚至布料的质地都考虑到，好像这样才能跟他“匹配”；她感到自己沦陷，但是她患得患失，怕自己被利用了；她可以接受前夫的经济帮助，却不接受“于连”的珠宝礼物。她既对“于连”的冒犯十分敏感，又把他的强势视作男性魅力。受过高等教育，事业有成，经济独立，这样的既让她特别自尊，某种程度上又变成了她的枷锁。她的自我解嘲能力使她常常企图把生活体验置于既定概念中，固执地想要分清“于连”之于她不仅仅是物质的、肉体的吸引，更重要的是精神平等；可本质上她跟“于连”一样，接受了“上流社会”的等级观以及用来物化成功的种种标签，包括潜意识里与“于连”妻子较劲，同时隐隐希望通过“于连”改变命运。她企盼“于连”视她为唯一，但是她又让两人的关系变成一场博弈——唐颖毫不留情地呈现了现代知识女性摇摆于独立和寻找依靠之间的不彻底。

12月31日深夜的时代广场，那个著名的蓝光闪闪的大苹果，在人们裹着寒风的欢呼声中降落，年复一年，让一种超越种族、超越国界的集体欲念爆发到顶点。新年的清晨通常格外宁静，只有街道工人在比我们大家更早地醒来，清扫着隔夜留下的烟头，廉价饭盒和其他脏东西，预演着冷静日常生活又一轮开始。蓝光没有了，人们重返粗硬的现实，从中体验着大大小小的悲欢离合，寻找或创造着生命的意义。

（作者为社会学学者，旅居纽约）

》》》

上海文艺评论专项基金特约刊登

旧作新谈

它延续了《小城之春》的文人精神

## 气质迥异的《巫山云雨》 20 年来没有后来者

卫西谛

不久前，导演章明在上海低调地完成了电影《冥王星时刻》的拍摄。这些年里，他的电影《她们的名字叫红》和《郎在对门唱山歌》等，短暂地掀起过涟漪，而这位第六代导演里的“异类”，一直低调地隐匿在公众视线之外。早在20年前，他就拍出了一部可以留在中国电影史里的代表作——《巫山云雨》。

回忆与《巫山云雨》有关的过往，章明是怅然的，他曾以为那是一个“不算什么”的起点，没有想到其后历经的艰难让他很难超越起点。

这部电影在华语影坛的位置是特殊的，它在专业领域里反复被热烈地讨论，却在公众的视线里长久地被误解和忽视。时隔20年，重看这部公映于1996年的电影，它仍让人感到时髦和现代，导演拍出了一种“在期待中”的欲望，一种深情、纯粹、洁净的欲望。隔着不远不近、不长不短的时光，这部电影看起来亦新亦旧，章明探索的电影语言革新和即兴发挥，何其难得地延续了《小城之春》和《早春二月》里的中国文人精神。而这，也是我们在今天谈论这部“旧”电影的用意所在。

——编者

重温《巫山云雨》的那天，人在客途，打开电影时，已是午夜。而当第一个画面出现，就想起十多年前在家里，也是半夜，打开电视，电影频道正在放这部电影。气氛恍然如昨。它仍然这么的不同，以至于没有任何后来者。

《巫山云雨》诞生至今二十年。我在微信上问章明导演什么感觉。他回答说：

“我已经很久很久没再看过，似乎是害怕回到当年那个情景。二十年过去了，真是弹指一挥间。想当年拍完《巫山云雨》心想，这实在不算什么，好戏在后面。然而五年后才找到一点新电影的投资，之后投资对我更不易……”

我看到他的话，心里多少有些伤感，也有些歉然。一部于观众而言影响很大的作品，没想到对作者而言却引发了一些壮志未酬的挫败感。尽管章明之后的作品再也没有被外界重视，但是我仍然一直喜欢他在日常背景中捕捉到的情感暗流。严格来说，甚至是有些黑暗的暗流。温暖如怀抱，恐惧如噩梦。

但是二十年前的《巫山云雨》里拍出来，还未成暗流，还是在期待之中”的欲望。电影看到最后，未必是看形式、看隐喻、看主题，而是看一种精神性的东西，与观看的人是否可能发生不可言说的呼应。二十年后，我再看《巫山云雨》，这种呼应就像信号灯一样在眼前亮起。这次看，忽然有一种“隔”的感觉。明明是这么熟悉的剧情、台词、画面和意境，却像是看一部新电影。很遥远，就像电影里那个被江水淹没的巫山，我从未去过的巫山。

即便至今，有人问我为什么喜欢《巫山云雨》，我也很难回答。就像这部电影里，民警问男主角麦强：“当时有那么多妇女，为什么单选她”，麦强回答说：“我觉得，我觉得，我见过她”。我也觉得，这部电影里拍出了内心深处的一些东西，也许是一种冥冥之中的、又发自欲望的呼唤。我第一次看《巫山云雨》，初感是有些“涩”，大概因为它太写意了。后来一次，在半夜的电视频道里看到这部电影，画面一出来，就沉浸下去，全是滋味。再后来一次，在电影学院的标准放映厅里，大银幕前看胶片，在黑暗里有了“真正的心潮澎湃的感觉”。

《巫山云雨》的编剧是作家朱文，故事结构很有点实验的色彩。先说一段长江上的信号工麦强无聊的工作与生活；再说一段和麦强无关的、巫山一家旅店女职工陈青的故事；最后又兜回到麦强的身上来。仿佛波浪看似退去，又重新涌来，拍打堤坝，激起更大的回响。但章明并非要引人入胜地去讲这个故事，

他的电影语言明显地师法自安东尼奥尼，这让很多想看故事的观众觉得错愕。有一年，电影学院重映这部影片，章明被请去和学生交流，自然有人问他，当初为什么想要拍这个片子？他的回答大意是：“看第五代的电影，《一个和八个》把人物放在角落里写；《黄土地》的主角是大地，不是人物；《红高粱》拍高粱地上的欲望。但是这些电影都不去写人——那些普通人的内心，他们在想什么。于是就想到回到自己生活过的地方拍这样一部片子”。直到今天，我觉得《巫山云雨》的好处就是拍出“人的状态”，普通人、正常人的状态，男人和女人的状态。据章明说，起初北影厂不给拍，后来是田壮壮导演跟厂里担保：“小年青嘛，爱搞搞艺术。”他亲自做监制，这才拍成了。它有拍摄和放映许可，只是拍好一直无人问津，公映过，也在电影频道播放过，但还是只在很小的圈子里被谈论。

很多年里，章明感到痛苦，因为一直有人跟他抱怨看不懂《巫山云雨》。他说：“同样的故事，各人有各人的拍法，我以自己的想法去拍自己的故事”。像麦强那样孤独的男人、像陈青那样困苦的女人，只是沉默地活着。他们虽然过得卑微，仍具有欲望，但他们的欲望没有人注意。这种欲望是深情的。

演麦强的是北京电影学院文学系的老师张献民，他说自己在这部电影里的功能相当于长江边上的一块石头。这是自谦，也证明《巫山云雨》要拍的不是人的外在，而是人的内在。这电影里，没有任何确切“含义”的段落很多。比如总是突如其来雷的，总是拨打不通的电话，种种集合起来，传递一种微妙的意境，给敏感的观众去体会。电影的最后，麦强和朋友对话时，交叉剪辑了麦强过江去看陈青的画面。许多人对此有些莫名，其实章明解释这个段落时所说的，也可以解释这部电影所有“莫名”的地方——他说，这就是“灵魂出窍”，你可以理解成想象、梦境、或现实，什么都可以。

我喜欢章明对《巫山云雨》的总结：“比新电影更年轻，比旧电影更古老。”隔着二十年的时光，我们在微信上聊着他二十年前的创作，他发来这样一段话：

“在‘新’的方面，我有些电影语言的革新预谋和即兴的发挥。在‘旧’方面，那时我觉得，中国电影自《小城之春》和《早春二月》后，很少有与中国文人精神交接的作品了，《巫山云雨》就是想做到这一点。是那时的一点野心吧。”

（作者为影评人）

下图为《小城之春》剧照，资料图片



首席谈艺

## 每一段真挚的乡愁，终是痛苦的忏悔

柳青

电影《布达佩斯大饭店》的最后有一句旁白：“那个世界在他进入以前就不存在了，可他成功地维持了幻象。”那个世界，大致对应茨威格的《昨日的世界》。在电影里，部分以茨威格为原型的男主角古斯塔夫没有经历过那个世界，电影的创作者维斯·安德森也没有经历过那个世界，也许就是因为没有经历过，他们才成功地维持住“花好月圆”的幻象。因为没有经历过，想象中那段不曾存在过的时光，是一段罗曼蒂克的消亡史。

真正的当事人茨威格，在欧洲陷落以后，远避巴西，客居他乡旅店，他回忆了青春期到盛年时在欧洲的往事。那个秩序被破坏以前的世界，有其美好，有其光环，但茨威格作为过来人，他明确表达的其实是忏悔。他引用了莎士比亚在《朱利乌斯·恺撒》里的一句题诗：我们的白昼已经过去，危险正在袭来，我们的事业已成灰烬。“我们都在自己的善良愿望中蒙蔽了自己。我们没有看到墙上着火的信号，而是像古巴比伦的国王，无忧无虑。直到屋顶和墙垣倒塌到我们头顶，我们才

认识到，墙基早已挖空。”这是痛苦的自省。

任是当时好风物，灰飞烟灭时，堡垒总是从内部瓦解。想象“当时的月亮总比后来的圆”，往往是后来人陈词滥调的逃避主义，而任何一段真挚的乡愁，本质是痛苦的忏悔呀。

何止欧洲有“昨日的世界”，美国也有过一段“纯真年代”。奥逊·威尔斯在《安倍逊大族》里，对一个失落的世界进行了从容热切的刻画，那是一段让人心碎的童年往事。就像作家梅尔维尔那句雄辩的格言：在蛊惑人心的美国，没有谁能够得到天长地久的特权，每个家族都像水桶里的气泡，来去一瞬间。电影里，在美国腹地的城镇，安倍逊家族昙花一现。安倍逊家的祖宅是一个试图免受冲击的暖房，大宅门后，有令人眩晕的楼梯井和深埋在地下的秘密，窗外寒风吹彻，屋子里弥漫着浓郁的热带风情。安倍逊家的人们都在自己的善良愿望中蒙蔽了自己。我们没有看到墙上着火的信号，而是像古巴比伦的国王，无忧无虑。直到屋顶和墙垣倒塌到我们头顶，我们才

莽雪原，一切在瓦解，一切在消散，何尝不是一段“浪费掉的时光”。

《安倍逊大族》的结尾有种杜鹃泣血的惨烈感，男主角步行回家，目睹故乡被工业吞噬，在这个他感到极度陌生的新镇上，在一个喧嚣的路口，他被飞驰而过的汽车撞倒。但是，威尔斯清醒地绕过了感伤的陷阱。安倍逊少校在临死前，喃喃地感叹太阳的生命力，那一刻，壁炉的火光在他苍老的脸上跳跃，他和威尔斯都明白，让安倍逊大族消亡的，恰是这种生命力的流失，而不是汽车和工业革命的冲击。我喜欢诗人考克托对《安倍逊大族》的评价，准确且精妙，他说，那些人啊，是世纪交替时的驾车人，可他们驾驶的工具是自己狂乱的脑子，他们过着反复无常、激动狂乱的生活，这是自我毁灭的浪漫主义。再浪漫的罗曼司，也还是自毁的。

后来，威尔斯远走欧洲，几乎是同时，德国的犹太裔导演道格拉斯·瑟克为了躲避战祸，去了美国。瑟克在看似婆婆妈妈的情感剧里，循环地讲着金钱、欲望和社会学层面的衰退。最直白

的就是《苦雨恋春风》，直接描绘衰败破碎的生活状态——“我们已经离河边的幸福童年太远了。”欲望腐蚀了情感，秩序崩塌，并没有命运之手的摆布，而多萝西·马龙扮演的女主角失去了一切，她孤零零地坐着，抱着个油井模型。她是她自己的牺牲品，“这是无路可走的、丑陋的失败。”很多年后，瑟克这样评价他往日作品里的人物，既冷酷，也痛苦。

这样的作品，书写了真正意义的“罗曼蒂克消亡史”，它们没有美化不曾存在过的时空，只在清醒痛苦的忏悔中，记录下时间无情的痕迹。威尔斯晚年在电视上看到被制片厂剪得乱七八糟的《安倍逊大族》，一瞬间泪流满面，旁人以为他难过于作品遭篡改，但他说：“我只是伤心，时间都过去了。”

这让人想起他在西班牙完成的《午夜钟声》，他不切实际地想象田园牧歌的过去，演出福斯塔夫遭遇背叛的悲情，却在散文里写下：哈尔抛弃福斯塔夫，是冬去春来的轮回交替，俄狄浦斯和所有的主人翁，终将杀死生父来实现超越。