



《迷魂记》（1958）主演：金·诺瓦克，詹姆斯·史都华



《捉贼记》（1955）主演：格蕾丝·凯利，加里·格兰特

在希区柯克的电影里，为什么反派会得到同情？为什么看起来“劣迹斑斑”的角色更能让观众共鸣？

希区柯克：谨慎地守在“娱乐”的边界里

本报首席记者 柳青

直到今天，“有故事的反派”仍比“没有悬念的好人”更得观众的心。对这套心理机制了如指掌且熟练操纵叙事套路的，当数希区柯克。他总是能把起初站在年轻漂亮主角那一边的观众，诱拐到“受欺骗者、失望者、被抛弃的人和没有权利去爱的人”这一边。他坚信，在人身上，善和恶是不可分离的。他对所有的人物——被男性玩弄的金发女郎、陷入错综案件的无辜男人、以及诡诈的凶手们——都投注了个人情感。他谨慎地守在“娱乐”的边界里，拨开悬疑轻喜剧的土壤，触探人性悲剧的岩层。

“有故事的反派”总比“没有悬念的好人”让人牵挂。比如，在《红与黑》里，干连的死让人扼腕，德瑞纳夫人后悔了，她希望他活下去，读者也是。比如，也许违背狄更斯的意愿，但《双城记》里的“理想青年”查理·达尔纳得到的大团圆结局并不让人释怀，当颓丧浪荡的卡顿代替他走向断头台，我们其实希望幸存的人是卡顿。

在电影工作者中，对这套心理机制了如指掌且熟练操纵叙事套路的，当数希区柯克。特吕弗在《情感，是希区柯克电影里的秘密》这篇文章里写到：“他总是将观众引导到年轻漂亮的主角的那一边，而他本人与受欺骗者、失望者、被抛弃的人、没有权利去爱的人相一致，实现了一种真正巧妙的技巧。”这话不完全对，希区柯克“真正巧妙的技巧”在于，他总是能把起初站在年轻漂亮主角那一边的观众，诱拐到“受欺骗者、失望者、被抛弃的人和没有权利去爱的人”这一边，“凶手是谁”的谜底往往在很早的时刻就揭示了，随着电影展开，我们逐渐惶恐真相是否必须被揭示，那些故事总是开始于金发美人，终结于“充满魅力却又伤痕累累”的凶手。

希区柯克对“权力”和“控制”的主题既警惕又迷恋，也在很多场合表达过对于“随时会失去一切”的恐惧，到了电影里，他把这两股矛盾力量冲撞的内心症状戏剧化了。

《讹诈》是希区柯克在默片和有声片的过渡时期完成的，“有罪的女人”这个主题第一次出现在他的电影里，女孩爱丽丝因为过度防卫，失手杀人，重要证物遗落在凶案现场，为此她遭到混混沌雷西的讹诈，而她的男友弗兰克穷尽心力帮她洗脱罪行。在这个古典叙事的框架里，弗兰克是常规意义上的“英雄”，但希区柯克恰恰把他塑造成最不值得同情的人物：他对爱丽丝，是父权语境下的控制和占有，他对特雷西，是狠毒且暴烈的碾压，身为警察的他，本质上代表着一股控制、侵入、攻击和摧毁的力量。特雷西出场时，是个堕落的中产者，神秘、邪恶、具有威胁，但是在弗兰克的胁迫下，他褪去神秘的外衣，不过是个可怜的失败者。片名因此变得暧昧多义，这不仅是特雷西对爱丽丝的“讹诈”，也是弗兰克对特雷西的，在法律和道德双重的层面，利用职权掩盖证据且嫁祸他人的弗兰克，远比特雷西更应得到谴责。在这里，希区柯克实践了他的“共情套路”的基本原则：他让我们认同被威胁的人物。

《讹诈》里的三角人物结构延续到之后的《谋杀》中，爵士为含冤的女演员辩护，然而当真凶现形时，观众既不愧惜死者——那是一个刻薄恶毒的女人，也不觉得爵士和女演员的终成眷属有太多愉悦，反而是那个以死谢罪的空中飞人让人心痛，在整个事件中，他几乎是真正的受害者：一个敏感怯懦的艺术家，一个被压抑的欲望摧毁的人，一个走投无路的

杀手。很多年后，希区柯克和安迪·沃霍尔的一次对话中，当沃霍尔问：“人为什么会谋杀呢？”希区柯克回答：人们谋杀，是因为内心绝望。

希区柯克巅峰时期的《美人计》，再次利用了这套人物关系。探员德弗林、美女间谍阿丽西亚和德国人塞巴斯蒂安的纠葛，和弗兰克、爱丽丝与特雷西基本是平行的。德弗林以阿丽西亚的“拯救者”的面目出现，其实他傲慢、粗鲁，轻视她且粗暴地对待她。德弗林和阿丽西亚合谋挫败了反派塞巴斯蒂安，但我们内心深处质疑大团圆的结局，甚至忍不住同情那个崩溃的坏人——相比德弗林，塞巴斯蒂安更爱阿丽西亚，在这个谎言套着谎言的美人计中，他付出了真情。

希区柯克的世界观并不玄妙，他只是坚信，在人身上，善和恶是不可分离的。对所有的人物——被男性玩弄的金发女郎、陷入错综案件的无辜男人、以及诡诈的凶手们，他都投注了个人情感，尤其是那些凶手们，他既认同他们，又要否定他们。他对“权力”和“控制”的主题既警惕又迷恋，也在很多个公开场合表达过对于“随时会失去一切”的恐惧，到了电影里，他把这两股矛盾力量冲撞的内心症状戏剧化了。

希区柯克的电影是事关情感的平衡艺术，道德的暧昧感游移其中，这是他谓之的“人的冲突”。他对于人类的本质，对于内心的深渊，从不抱有幻想。

在《火车怪客》里，希区柯克真正的、也是唯一的兴趣指向娃娃脸的杀手布鲁诺。布鲁诺恨自己的父亲，他的母亲是个愚蠢的老妇人，溺爱着儿子，布鲁诺打扮花哨，享受着谋杀女人。在整部片子里，他像一块磁石吸引着全部注意力，这是最复杂、最脆弱也最动人的人物。他企图控制大局，但越想控制，越是加速地走向失败。在“希区柯克的坏人们”这个庞大的网络里，布鲁诺像一个原点，联系了一系列对观众有着致命吸引力的角色：《辣手摧花》的查理叔叔，《救生艇》的指挥官威利，《夺魂索》里谋杀同窗的高才生布兰登，《惊魂记》的精神病患者诺曼·贝茨……其中，《辣手摧花》的查理叔叔，象征了一个典型的希区柯克形象，是一个邪恶又迷失的灵魂。自始至终，观众没有机会看到查理怎样杀死他所谓的那些“风流寡妇”们，反倒是故事的尾声，他从火车上纵身一跃，卧轨身亡，这个瞬间有着悲剧的震撼力量。希区柯克曾把查理形容为“一个理想主义的杀人犯”，“他属于这类杀手：感到自身承担着毁灭一切的使命。”

论“控制观众情绪介入”的技法，希区柯克登峰造极的成就是《惊魂记》。电影开场，女主角玛丽昂偷了4万美金，希区柯克利用一对恋人幽会后的吵架，就把观众带到玛丽昂的一边：她去偷钱是因为她的男友萨姆不能许诺她未来，钱不是目的，她不在乎钱，她在乎

的是和萨姆结婚。继而在办公室的这场戏里，导演继续瓦解观众的道德抵抗：4万美金的主人卡西迪，是个粗俗的暴发户，这笔钱对他来说不值一提。当观众放弃道德防线，认同玛丽昂的那一刻，也就卷入了她的罪恶，可怜的姑娘开始无助地漫游，无法理性地控制自己的行动，观众也是。等到玛丽昂惨死在浴室里，这成了突兀的断裂点，影片表面的中心消失了，观众需要一个新的关注点，这时，诺曼·贝茨是唯一能代替玛丽昂的。

诺曼看起来敏感、脆弱，他把青春年华和全部生活贡献给了母亲，被困在一座孤岛般的宅老宅里，这一切都激发了观众对他的同情，甚至保护欲。希区柯克把观众扔进了一个混沌的世界，除了诺曼之外的人物都是模糊的，我们不断趋近真相又害怕知道，因为与诺曼建立了感情认同，我们潜意识地感到自己卷入了恐怖的行径。他用心良苦地安排了诺曼和萨姆的对手戏，这两个演员长得很像，当安东尼·珀金斯和约翰·加文隔着小旅馆的柜台对峙，这一幕既恐怖也苦涩，两个男人仿佛是彼此的镜像，然而一个是健康正常的，另一个被抛弃在黑暗中，被邪恶的心魔吞噬了灵魂。诺曼作为一个“人”，有着人类所有的复杂可能性。在电影的末尾，观众看到诺曼消失在他母亲虚幻的身份中，看着这个人无可挽回地消失，这个瞬间，我们是被引导着看到深藏在我们内心深处的黑暗。

早于《惊魂记》6年前完成的《后窗》，看起来有个更为常规的叙事外壳，但《后窗》的内核，是对《惊魂记》主题的一次预演。这部电影的高潮戏份，是杀妻囚犯托瓦尔德发现住在对楼的杰夫在偷窥，他闯进了杰夫的家。这个场景的隐喻意味是明确的，托瓦尔德和他妻子之间发生的一切，是杰夫和女友丽萨关系的怪诞扭曲版本。当托瓦尔德站在杰夫的对面，仿佛潜意识世界的野兽冲出黑暗。当然，托瓦尔德不是野兽，他是一个恐怖的凶犯，也是一个困惑的可怜人。这个瞬间制造了可怕的情感效果，观众没有办法心安理得地铲除这个“败露身份的凶手”，而是不得不承认他既是杰夫可能成为的样子，也是我们内心潜在的无限黑暗。

希区柯克的电影是事关情感的平衡艺术，它们在技巧层面无与伦比，在感情上，则令人不安。道德的暧昧感游移在电影里，也许是他谓之的“人的冲突”。他曾接受英国政府委托把二战期间集中营的影像资料剪辑成一部电影，但这个项目半途而弃，原因不得而知，粗剪后的版本和大量原始影像最终被封存在帝国战争博物馆的地下室里。可以想象，那是一个让他痛苦的项目，因为没有“虚构”这层防弹衣，记录影像里裸露的人的绝望无助和人的残忍，是一把真实的利刃。终其一生，他没有拍摄过沉重严肃的大题材，也许是他对于人类的本质，对于内心的深渊，从不抱有幻想。于是他谨慎地守在“娱乐”的边界里，拨开悬疑轻喜剧的土壤，触探悲剧的岩层——那是对人类境遇的洞察和同情，他从极度安全的视点出发，强烈传达出痛苦绝望的情绪。



《蝴蝶梦》（1940）主演：琼·方登，劳伦斯·奥利弗



《后窗》（1954）主演：格蕾丝·凯利，詹姆斯·史都华



《爱德华大夫》（1945）主演：英格丽·褒曼，格里高利·派克

本版配图皆为资料图片

悬疑大师的“案卷”

《房客》

这被认为是第一部真正的“希区柯克式样影片”，希区柯克自认“这是我第一次运用自己的风格，可以把它看成我的第一部电影。”故事借用了伦敦的经典疑案“开膛手杰克”，城里出现了残杀金发少女的连环杀手，人心惶惶，叙事的核心在于一个神秘的房客，他究竟是血案累累的“复仇者”，还是一个无辜的人。因为男主角是当时伦敦戏剧舞台上的名角，明星是不能演坏人的，影片最后，男主角被证明是清白的。从此以后，这个题材在希区柯克几乎全部的作品里再现过：受到指控的人其实没有犯罪。

《蝴蝶梦》

奥斯卡奖的诸多公案里有一桩，就是“错失”了希区柯克。其实他的电影里有一部得过最佳影片奖，是他初到好莱坞拍摄的《蝴蝶梦》。但希区柯克坚持认为：“那个奖是颁给制片人塞尔兹尼克的。”他耿耿于怀自己从没有得过奥斯卡最佳导演奖。制片人塞尔兹尼克强势地干预了《蝴蝶梦》的拍摄，影片浮夸矫饰的风格完全不符合希区柯克一切从简从省的经济原则。他自己形容“这是一个缺乏幽默感的故事，内容老套，相当过时。我都不明白，为什么年复一年，它还能站得住脚。”

《摩羯星座下》

这是一部至今被严重低估的电影。当年，希区柯克和英格丽·褒曼接连合作了《爱德华大夫》与《美人计》后，为她量身定制了《摩羯星座下》。希区柯克并不喜欢原作小说，“如果不是因为觉得它适合褒曼来演，我根本不会选择拍摄它。”但这部花费昂贵的电影遭遇惨烈的失败，当时希区柯克被贴上恐怖片专业户的标签，而《摩羯星座下》既没有悬念，也不恐怖，严重不符合观众期待。故事关于一个曾经的贵族小姐因爱情而堕落，在漫长的闪回段落中，女主角的忏悔构成了整部电影的核心，那个短暂游离在戏剧之外的“时间”，成就了影史上最伟大的时刻。那样的时刻，以及无与伦比的表演，在褒曼好莱坞时期的电影里仅此一次。

《迷魂记》

《公民凯恩》稳占“影史第一”的位置长达半个世纪后，被挤到次席，取代它的就是《迷魂计》。《迷魂计》的原作《来自死人之间》是一本神秘主义的小说，希区柯克作了彻头彻尾的改编，把背景从法国移植到旧金山，最重要的是对人物的态度，比起原作乏味的悲观主义，电影有一种强烈的悲剧意识，在一个过早揭开真相的李代桃僵的故事里，表达对爱和死、真实和幻象的充满悲悯的洞察。男主角斯科蒂深爱的女主角玛德琳，是一个不曾存在过的人，她最初由一个赝品假扮，是一个假象，当事实揭示以后，斯科蒂徒劳地试图让“假玛德琳”朱迪表演他深爱的、不存在的“玛德琳”——她是他的虚无的梦。斯科蒂为了一个不可触摸的理念而拒绝了生活，直到死亡摧毁了幻想，死亡让现实回归。

《艳贼》

影片看似回溯“艳贼”玛尔尼的童年创伤，在更深层次，希区柯克通过男主角马克前所未有地在电影里建立了一种稳固的、而非表面和谐的秩序。借助“高富帅娶女飞贼”的故事，他表达了激越的道德观，即真正的道德也许看起来是不道德的。马克代表了一种复杂的价值观，他不是常规意义上的“好人”，这个贵族里的泥石流，更像悍匪。但偏偏是这样一个人，在各种秩序岌岌可危的混沌世界里，以灵活的经验主义和同情的本能，彰显了生命的活力和正能量。