

《青鸟故事集》：李敬泽将考古衍化成文学

文明之间的理解，总是来自误解

俞耕耘

很难定义李敬泽的《青鸟故事集》算什么文类体裁，这里收录的短文乍看像文化散文，忽而又带着学术随笔的考据思辨神色，一时有虚构的狂想，偶尔又显出扎实的“史传”气息。我想，作者的野心未必在文体创新，他模糊了虚构和非虚构的界限，在被遗忘历史“边角料”里，发现了知识的可能性——想象历史的另一面。他在写作中实现的那种连缀时空碎屑的自由，让读者置身小径分岔的想象迷宫。

从野史笔记到域外典籍、从奏章到类书，作家在驳杂的“断章残简”里寻觅器物的谱系，他的考据在有限史料的“路标”下，捕获中西方的不同文明在初遇时狐疑、警惕与误解的目光。作品以“格物”为始，再现了历史进程中不同文明碰撞瞬间的微妙场境。换言之，李敬泽是用器物辨析精神：“观望他们的衣食住行，他们的信念、智慧、勇气和灵感，当然还有他们的贪婪和愚蠢。”

于是，“以约观博”成了写作中

的最大考验。文学和历史在此相遇，李敬泽将“考古”衍化成文学的手法，他在考古的边缘，想象历史未被展开的一面。他写道：“那些发生于前台，被历史剧的灯光照亮的事件和人物未必那么重要，在百年、千年的时间尺度上，真正重要的是无数无名个人的平凡生活”。他迁回在文献的缝隙之间，勾勒历史肌体不易为人察觉的“毛细血管”。有人以“作家中的考古者”形容李敬泽，但他的“考古”并不拘于侦探般还原历史现场，也非出于对考据的迷恋。他看重历史的幽微处，试图把死去的知识激活：“历史的秘密在最微小的基因中被编定，引人注目的人与事不过是水上浮沫。”

借着写作，作者穿梭于古今各个时空片断，他想象着中国和外部世界的“关系”和“相对位置”，揭示不同文化之间的误解与理解，包含“看与被看”带来的偏见、谬误、交往与转译。“这本书写的皆是此地与云外异域之间的故事，书里的人原也是西王母座前之鸟”。

从《山海经》传说里的神鸟到李商隐诗里殷勤探看的“信使”，“青鸟”的形象，最终化为李敬泽笔下的传教士、冒险者、使节和商旅们，“青鸟”这个词就是想象异域的隐喻符号。

《八声甘州》里，明朝皇帝把利玛窦的自鸣钟视为新奇陈设，官僚们把地图装裱起来挂在客厅，他们把当时来自西方的知识看做装饰的景观，这算是创造性误读吗？或许是，但李敬泽表达了一种无奈，两种文化互为他者的隔阂。《飞鸟的谱系》是翻译的“闹剧”集锦。当一场战争迫在眉睫时，道光皇帝所批阅的英国人的“最后通牒”，因为华而不实的“改译”，滑稽地变为请求中国皇帝主持申冤的“陈情状”。作家所引的一段《旧中国杂记》，上演了知府、通事、印度水手和工匠之间交流的荒诞剧。工匠没有奉命翻译，而是借机向水手推销自己的店铺生意，然后胡诌些糊弄知府的回话。知府被耍得浑然不知，却从容自若，这一幕分明是把误解当理

解的寓言。《第一眼——三寸金莲》戏谑了看与被看之间的“视觉政治”，它同样关于理解的错位。马夏尔尼使团一下子盯上了我们的身体，安东尼奥尼“一下飞机就瞄上了小脚”——他者眼中的中国，其实是他们“想看的”中国。“西方的入侵是从我们的身体暴露在对方批判的目光之下开始的”。“我们不得不与别人的目光斗争，因为我们辛酸痛苦地意识到，我们的形象正是被这种目光所确定的”。

《青鸟故事集》让人百感交集，文字间流淌着深沉的悲剧意识——人类难以超越的认知局限，面对“异邦”，理解总是困难的，交流建立在谬误上，语言既不可靠，也无力转译。时至今日，我们也许并不比古人优越：“人的境遇其实并未发生重大变化，那些充满误解和错谬的情境，我们和陌生的人、陌生的物相遇时警觉的目光和缭绕的想象，这一切仍然是我们生活中最基本的现实。”

（作者为书评人）

又要震撼又要好笑？不可能！

影片《新木乃伊》：鱼和熊掌不可兼得

杜庆春

好莱坞大片《新木乃伊》的“新”是中文译名里加的，这个电影确实想做的和以前的“木乃伊”系列不一样。但凡有些追求的制片人或者导演都会在延续电影系列时背上包袱：怎么“不一样”？怎么创造新鲜感？每一次尝试都是非常残酷的“试错”冒险。这次《新木乃伊》“试验”的结果是不尽如人意的。问题出在类型的转换和嫁接方案，它在视觉大片的正剧中，植入低成本恐怖喜剧的基因，最终影片成为一个味道奇怪的杂糅。当然也可以说，主演汤姆·克鲁斯还是偶像包袱太重，如果他彻底放下帅气的人设，改走成龙式的动作谐星路线，也许能制造出全新的“木乃伊世界”。

这是一部“分裂”的电影。它定位为视觉大片，不愿丢掉正剧的卖相，然而依靠剪辑手法制造的“惊悚体验”则让它落入了低成本心理惊悚片的路子。大片给的震撼，不同于走夜路后背被人拍一下的惊吓，这两者不兼容，廉价的“惊吓”方式混进视效大制作，反而瓦解了大片的震撼效果。低成本恐怖片的策略，大多是和喜剧噱头一起产生化学反应，也就是“吓唬人”和“笨主角”的组合，因陋就简地制造从惊吓到看笑话的滑动体验。但是这套设定转移到视觉大片的类型中，效果是适得其反的。

在《新木乃伊》里，人物设定、人物关系和戏剧模型都像一部恐怖喜剧，或者成龙擅长的那类动作喜剧。两个有着道德缺陷的“贼”，笨手笨脚地陷入大阴谋，这样的人物设计适合喜剧。一个在感情上很“渣”的男人夹在两个女人之间，一个是他前世辜负的，一个是他沾花惹草时惹到的，这种俗套的男女关系也适合喜剧，因为强制的“虐恋苦情”会显得更可笑。作为头号反派怪咖教授，还是喜剧的设定，即便他身上存在一部分正剧的伦理诉求，可是他乖张的言行背后根深蒂固的喜剧基因把正剧的黑暗面完全压抑了。这些喜感的、太喜感的元素，既没能实现从恐怖喜剧到英雄主题正剧的类型转换，也

极大地消解了宏大视听场面制造的震撼。

类型片的奥妙在于观众对电影的预设和电影实际内容策略之间发生的不确定化学关系。所以，涉及不同电影类型混搭时，必须慎而又慎，这不是两种类型简单叠加的操作，当观众决定坐到电影院时，是有消费预期的，当他们的预期被打破、被拦截、被阻遏时，他们能接受么？当电影类型的变形和消费者的预期产生冲突时，融合有可能发生么？两全其美的方案很少能实现，比如，无厘头的笑声和奇观制造的震撼，这是两个无法协同的快感模式，几乎不可能同时实现，只能在一个诉求被彻底满足的前提下，将另一个诉求当作补充或者调剂。只有在不涉及快感模式的冲突时候，不同的电影类型才有可能等比例混合——《泰坦尼克号》是灾难与爱情叠加，《异型》系列是科幻与惊悚融合，《捉妖记》是魔幻与喜剧相加。

类型片的套路不是想丢就能丢，这是商业电影所难以幸免的限制。也许只有作者电影有可能超越这种定律，因为作者电影卸除商业压力，不必对观众预设的消费期待负责。或者说，当观众进入影院时，奔着作者标新立异的个人风格而去，也就默许并纵容创作者从个体的任性想象出发，混合各种电影类型的体验模式。这时，观众消费的其实是创作者，而非电影。法国导演阿萨亚斯的新作《私人采购员》大致就是这样，导演不按常理，不拘一格地杂糅了心理惊悚片的怪力乱神套路和女性主体自省的严肃话题，而后果是他必须面对评论的两极分化，以及，他的电影只能在有限的艺术院线上映。

能从商业类型和作者导演的夹缝中闯荡出来的例外，周星驰可以算一个，他拍的其实是商业片中的作者电影了。然而即便如此，观众对周星驰还是有“预期”的，我们能设想彻底没有喜剧诉求的周星驰电影么？

（作者为北京电影学院教授）



图为印象派画家马蒂斯油画作品《女孩肖像》

假作真时真亦假，《山田孝之的戛纳电影节》“荒唐”野心背后的荒诞众生相

以艺术的名义为虚荣而战，是病

陈惊雷

听说，今年真的有人带着日本演员山田孝之的人像海报去了戛纳电影节，这个闹剧一样的“行为艺术”是呼应日剧《山田孝之的戛纳电影节》。简述一下该剧剧情：日本演员山田孝之想拍一部“可以拿到戛纳电影节最高奖项金棕榈”的电影，此剧记录下整个过程。当然，这实际是一部伪纪录片。

山田孝之是个有趣的演员，他以极认真的恶搞态度制作了这部纪录片，白描日本电影界现状，展现日本电影人对戛纳的崇拜，以至于令人怀疑：在《山田孝之的戛纳电影节》中接受采访的电影人是否知晓实情，也许他们至今认为自己参与了一场严肃的访谈。

山田孝之在剧里谋划了一部野心之作《穆之森》，目标金棕榈，这一行为在旁观者看来完全是胡闹。片名就很可笑，河濑直美导演亲自点破：“你是不是以为名字里有个什么‘森’

就能拿奖了？”说起来，正是她拍的《穆之森》在戛纳得了评审团大奖嘛！

可是，山田孝之是认真地胡闹着。为了“冲击金棕榈”，他决定卸下演员身份，转行当制片人，他目标明确，不要最佳演员、最佳剧本、最佳导演……瞄准“最佳影片”的殊荣。甚至，他还筹备了一家公司的，就叫戛纳有限公司。

为了解戛纳电影节喜欢什么类型的影片，他走访专业人士，搜集线索，记录笔记……大约总结如下：必须是和好莱坞不同的艺术电影；要有独特的艺术形式，为此，他找来了枝裕和的搭档摄影山崎裕掌镜；内容要有身体裸露和性，至少要坦诚地面对这些话题；惊世骇俗的题材加分，比如献母的故事……山田孝之专程跑到法国咨询电影界人士，各种投机取巧，寻找捷径。所有人都会奉劝他：不要想着戛纳，才能得到“戛纳”。这话什么意思？“迷人的反派”河濑直美再度

出现了，她这么说：

“你的目的性太强，一目了然。你自问，有没有能够表达自己灵魂的作品？你过分主动地去靠近戛纳，反而有什么重要的东西跑偏了。你的路已经偏了！”

找来河濑直美说出这番话，真有“用心险恶”之嫌。河濑直美的作品便是迎合“戛纳审美”的范文。她多次入围戛纳主竞赛单元，作品风评却差强人意，即便在艺术院线，她的电影也少有人能消受。“戛纳亲女儿”这个称呼，委实是揶揄。

人称“戛纳亲儿子”的加拿大导演哈维尔·多兰，和河濑地位相似，风评相似，尴尬也相似。1989年出生的多兰后生可畏，25岁时拍出《妈咪》，和戈达尔的《再见语言》同获那一年的评审团大奖，当时，影评界对小伙子大抵是友好的，顺着长江后浪推前浪。可是到了2016年，他拿着一部

克拉考尔的《雇员们》至今是不过时的

粗鄙的电影制作 隐喻着社会的集体停滞

因卡·米尔德-巴赫

德国电影理论家、艺术史家克拉考尔以他用英语写就的几部后期著作——《从卡里加里到希特勒》《电影的本性》等在学界闻名。其实，他在1930年代发表过若干社会学著作，如《雇员们》《侦探小说》等，从电影、通俗小说等流行文化的角度切入对德国当时社会生态和结构的剖析，这些作品的意义不亚于他后期的历史著作。

克拉考尔在魏玛德国时期的大部分作品，都是以连载的形式发表于《法兰克福报》副刊，《雇员们》也是这样。他从1921年开始担任《法兰克福报》的撰稿人和编辑，1930年以后，他是该报驻柏林的文化板块负责人，主持文化领域的新闻报道、特写和专栏，工作重点是是对大众文化、尤其是对电影这种新兴娱乐的分析，他主持这份工作直到1933年2月，因为纳粹政府上台，他逃离德国。《雇员们》是他那段时间写作和思考的集成。

密切旁观着公众文化热点的克拉考尔认为，大众文化极大程度地参与了一个新的公共领域的形成，在当时的德国社会中，阶层之间因为经济落差而矛盾尖锐，但是，文化的差别被弥平。他在1926年发表的《分心崇拜》里，第一次明确提到，“随着大众品味的形成，同质的‘都市公众’形成，从银行经理到店员，从名伶到女速记打字员，这个公众的意义是同一的。”也就是说，人群中的身份认同不再是由出身或传统促成，而是媒体和时尚塑造的，大众文化的接受者和消费者会在衣着、语言、妆容等生活细节中表现出高度同化。

到1927年，克拉考尔发表了系列文《店员姑娘看电影》。这些文章考察了当时德国卖座电影兜售的典型情节：穷清洁女工碰上劳斯莱斯车主；高贵的百万富翁之女隐藏身份，倾心于马夫；优雅的女士被出狱的犯人搭救……这些地位悬殊的恋人冲破一切障碍之后总能迎来大团圆结局。他把这些“傻气而且不真实的”情节解释为“社会的白日梦”，是集体社会愿望的“反映”，不同阶层的幻想在这些梦里相遇。

他在一年之后发表的随笔《今日电影及其观众》读来则不一样。此时的克拉考尔尖锐地抨击了当时的德语影片、电影工业，以及盲目的电影观众。他批评商业电影的情节和拍法“愚蠢”“虚假”“粗俗”“可鄙”，认为这些粗制滥造的商品出发点是“遮蔽主流电影观众——即小雇员的视线”。那是世界经济危机爆发的前一年，魏玛德国歌舞升平，被认为处在安稳的阶段。克拉考尔在“盛世”发出“悲声”，他认为德国电影制作的局面隐喻着社会学层面的集体停滞。“我们影片如此空虚，它们遏制任何人类的激情和冲动，遏制公众的表达，这将无关经济的萎缩，而只是精神的顽固。这种奇特的顽固统治着德国，似乎，在面临社会结构重组的时期，德国人的生活已然瘫痪。有



《雇员们：来自最新德国》

作者：齐格弗里德·克拉考尔
北京大学出版社

些事已经陷入无序，现有的情感混乱和不真实是已入膏肓的疾病。”

克拉考尔从雇员们的日常生活和同时代“主流”电影环境中敏锐察觉到“无序”，然而和他同时代的政客和学界却对此全无头绪。在《雇员们》收集的这些长文中，他批判德国社会自上而下把文化工业当作系统生产“错误意识”的工具，认为这是把公众引入虚空的“黑魔法”，让雇员大军沉湎于组织化的娱乐中，大众媒介“翻来覆去的图像母题”唯一的目的在于“将某些严肃迫切的内容永远投入被遗忘的深渊”。

克拉考尔以记者的身份开始写作，常年担任文化类副刊的编辑。他对当时流行的“新客观派”文体报以警醒的保留态度，他说，这类文体号称全然客观地面对书写对象，名义上“为生活拍照”，实则逃避了在现实的片段之间建立有效关联。在他看来，与“现实”匹配的写作只有一种：打碎素材之间的偶然关联，基于对现实内涵的认识，将观察结果重新编排和连接。这样的写作方式，克拉考尔称之为“镶嵌画”，在一定程度上，他的写作带着特写和蒙太奇等电影手法的烙印，他相信，既然镜头和剪辑能在视觉的层面构建真实，那么他用文学性的描写一样可以实现。

克拉考尔在《雇员们》中踏上了文学意义上的新领域。本雅明生前非常欣赏克拉考尔的散文，认为他的语言简洁且充满反讽精神，他在写作中复活了人性，本雅明写道：“克拉考尔的分析文本，可以当作最鲜活的讽刺文学。”时至今日，我们重读克拉考尔在魏玛时期的德语写作，可以不夸张地肯定，他对所处时代大环境的描写，足以归入“19世纪欧洲伟大小说家”的传统中，《雇员们》丈量了“芸芸众生的社会空间”，捕捉到“交织其中的空气”，再现了那些难以把握的现实要素，他的文字经受了时间的考验并能在今天读来依然新鲜。这样的作品是一份独一无二的社会学文献档案。

（作者为德国慕尼黑大学人文学院教授，本报编辑编译整理）



图为印象派画家雷诺阿油画作品《阅读的少女》

（作者为影评人）