

【类型与题材】

传记电影的叙事主体与客体： 多层次生命写作的选择

张英进

【摘要】传记电影发展迅速,但传记电影研究却相对滞后。本文第一部分首先梳理一些概念问题,区分传记与生命写作不同词语背后的含义,然后概述英文学界传记电影研究从经典时期到后现代时期的发展,讨论类型界限、人物分类、叙事结构和明星表演等议题。第二部分在理论层面探究原型与再创、历史与再现、真实与虚构之间的关系,借鉴电影改编理论、民族志纪录片研究和广义的改编理论,强调改编与再创自身的文化意义。第三部分简单分析香港导演关锦鹏的传记片《阮玲玉》,指出突显叙事主体、加强回文性、拓广传记自我反思潜力等建构多层次生命写作与死亡写作的新思路与新问题。结语部分说明传记电影的意义不在于完全忠实于历史,而在于挑战观众和学者的成见、定见或偏见。

【作者简介】张英进,上海交通大学人文学院。

【原文出处】《文艺研究》(京),2017.2.85~93

文学领域中的传记研究在20世纪下半叶以重回“生命写作”(life-writing)的思路开拓了新视野和新课题,但电影领域中的传记片研究则长期困于一个窘境:一方面是电影市场不断推出高端传记片,奥斯卡等顶尖电影奖中传记片获奖的成就显赫,另一方面却是史学家和批评家持续的严厉责难,甚至传记片是否能够成为一个独立的电影类型都争论不休。然而,一旦我们意识到媒介文化和学科领域中的类型边界是延续伸缩和相互渗透的,我们即可以将传记片重新建构成一个具有创造力的研究场域,进一步探讨有关文学与电影、历史与虚构、记忆与想象等跨界的艺术与学术方面的新发展。正如电影改编文学中“忠实”问题的研究可以用来解释传记片中“生命写作”的新方法,“民族志”(ethnographic)纪录片研究的新概念也敦促我们从主体/客体互动写作的角度再度考察传记片。

一、传记与传记电影

在文学领域,传记是一个传统的类型,其诸多的英语名称涵盖不同的写作规范和文类与形态。“Biography”(传记)虽然词源来自古希腊语“biographia”,但1683年才开始进入英文。塞缪尔·约翰逊(Samuel Johnson)这么定义“传记作者”(biographer):“一个书写生命的作家,一个描述具体人物行动——而不是国家历史——的叙事者。”“生命写作”是一个纯英文词,18世纪以来长期使用,可以同时指涉“传记”和“自传”(autobiography),即自我生命的书写。但在英文词“自传”出现之前,“回忆录”(memoirs)已在18世纪初期从法语进入英语,指作者对自我生命及相关事件的记录,格式不如自传那么规则,却比自传更关注社会和历史背景^①。

显然,诸多英文术语的词义数百年来几经变迁。就目前的含义而言,我认为“传记”传达了一种

较为静态的、约定俗成的呈现模式,似乎历史的真实可以完全得到客观的“记录”,而记录的媒介(文字、影像、声音等)由此尽可能地销声匿迹。相对于这种理想中可能“透明的”记录,“生命写作”则凸显原来似乎“隐形的”媒介和作者,进而强调一种动态的、主体性的介入与再创,这里的主体性既指传记人物的自我建构,也指写作主体的创意叙事。由此可见,从“传记”到“生命写作”的术语调整背后是一种从作为名词的“故事”(narrative)到作为动词的“叙事”(narrate)的根本性的概念转变。从更大的历史文化语境来观察,从20世纪70年代开始,西方的“生命写作”力图将传记、自传、回忆录等生命故事整合成一个庞大的叙事研究新领域,由此推动了传记写作对象的民主化和生命经历的多样化,内容逐渐包容以往被忽视的主体(如非精英阶层和少数族裔)。在生命故事之外,写作本身作为媒介和调节过程也得到重视。这里涉及的关键问题包括:谁在写作?谁的生命?谁的故事?为谁写作?为什么目的写作?在什么语境中写作?

阅读近年的英文传记电影研究,我发现许多学者都指出长期困扰传记电影的一个窘境:传记片被视为一个“受人尊敬但名声很低”的类型^②。这里,“受人尊敬”是因为这一类型中出现了大批众人皆知的传奇性历史人物(如莎士比亚、林肯),并吸引了不少著名电影导演(如威尔斯、斯皮尔伯格)的参与,而“名声很低”却是因为这一类型在电影研究中远不如情节剧、歌舞剧和西部片等主流类型那样受到学者的青睐。举个近年的例证,或许与此“名声很低的类型”有关,斯皮尔伯格就不愿公开将他导演的《林肯》(Lincoln, 2012)视为一部传记片^③。

传记片属于电影研究的一个偏科,不过“这个长期遭受毁谤和误解的类型”在“批评界嘲笑的同时又得到电影界的高度重视”^④,因为从20世纪末开始,高端(即大投资、大明星、大导演参与)的传记片大量出品,传记片获得的顶尖电影奖项也令人羡慕。譬如,“在2000年与2009年之间,奥斯卡最佳男演员和最佳女演员的二十个奖项之中的十二个都颁给了在高

端电影中扮演真实人物的演员”^⑤。不仅仅最佳演员,近年美国和英国电影大奖的最佳配角的提名也包括大批的传记片^⑥。

与业界一贯的显赫名声相比,传记片在学界长期问津者甚少,以致传记片是否能够成为一个独立的电影类型都争论不休。许多学者认为,传记片没有形成自己独特的类型风格,其叙事模式经常依赖情节剧,内容取材于历史片——包括欧洲的“遗产片”(Heritage Films)或战争片等,只不过叙事客体聚焦于个人而非群体。较早致力于传记片研究的卡斯滕(George F. Custen)下了这么一个定义:“传记电影描绘过去或现在的一个历史人物的生命。”^⑦传记片一般指故事片,不一定包含传记纪录片(如自传体纪录片),后者一般分在纪录片研究范畴。

在英文中,“传记电影”(biographical film)亦称“传记片”(biopic, bio-pic, bio/pic, 卡斯滕用后者来区分“生命”与“影片”之间的异同与互动),其发展大体分为经典好莱坞时期(1927年至20世纪60年代)和后现代时期(20世纪70年代以来)。卡斯滕发现经典时期的传记片确立了“一个为大众而塑造的成名的轮廓,其中人物的伟大具有类型性,而差异也处在可以控制的边界内”^⑧。经典传记片强调英雄人物挑战“困境”而以“凯旋”告终。按维达尔(Belén Vidal)的分析,经典叙事模式主要遵循两条轴线;一条是“目的论的”轴线,即故事强调“真实性”和“线性发展”,经常以“闪回”等后设的观点来结构一个倒叙框架,以此推论一个“命定”成为英雄的历史人物;另一条是神学的轴线,力图为该历史人物的“伟大”提供道德依据^⑨。

更为具体的研究揭示出经典传记片的其他一些叙事和价值元素:“传记片几乎总是从中间开始,在人物已经超过他或她的价值可能受到家庭影响的年龄……取代作为因果模式的家族,好莱坞嵌入了自我发明,那是最具代表性的美国个性的建构,也是19世纪的主流性格的建构方法。”^⑩其实,“自我发明”在20世纪也一直是传记的主流,经典传记片发展并完善了一种独特的好莱坞叙事,通过确定主流价值和

控制个体差异,在美国建构了观众认同的“公共历史”。从这个角度看,通过个人的伟大要证明的是民族的伟大,所以“生命写作不可能与民族写作分开”^⑩。传记片因此成为民族电影产业有效的宣传工具之一,不仅在资本主义国家如此,在社会主义国家也是如此。

在更大语境中显现出来的“民族写作”(nation-writing)的目的可以解释为什么传记片中大量出现著名的历史人物(如政党领袖、战争英雄、文化精英),因为他们的个人“生命写作”其实是政府或电影界建构主流意识形态所进行的不加掩饰的正面宣传。当然,传记片不仅仅以著名的政治家为主,还包括大批的艺术家。切绪尔(Ellen Cheshive)的研究以传记人物的职业(如音乐家、演员/导演、作家、艺术家、体育明星、学者、政治家、皇家)入手,将它们细分成传记片的几个次类型,并通过同类人物影片的比较,具体阐释电影如何再现生命^⑪。卡斯滕也列出传记片的几个次类型,譬如“圣徒传记”、“心理传记”和“自传”^⑫,但他的研究所发现的一个数据值得我们重视:有关娱乐界和艺术家的影片占据经典传记片总数的36%,由此相关的解释是他认为传记电影具有“自我反思”的特征^⑬。

自我反思的最佳例证是明星表演。明星一贯是真实呈现历史的载体,而经典纪录片中的表演也成为建构“社会共识”的工具。维达尔这么描述纪录片中历史伟人的表演:“他的头稍微后仰,眼睛似乎直视远方,他的言辞对象……似乎包括了子孙后代。”^⑭类似高瞻远瞩、跨越历史的伟人的言行,在其他民族电影中屡见不鲜。但是,明星的表演不时产生多义,因为明星的身体承载了某一传记片之外明星扮演过的虚构人物与明星本人在现实世界所累积的意义。由此,传记片中出现的“意义过剩的身体”,同时是演员的身体又是历史人物的身体就与纪录片中“意义匮乏的身体”——没有足够的影像来呈现已经过世的人物产生了鲜明的对比^⑮。

其实,即便在经典时期的传记片中,演员的表演

也包含多义性,只是当时的观众和学者更习惯于关注社会共识的部分而忽略差异和多义。20世纪70年代以来的趋势是,以往由制片商推动的“纪念碑式的历史”逐渐被由导演推动的影像实验所取代。维达尔因此认为,“在后现代时期,传记片已经成为一种元类型:即一种刻意反思自身的生命写作方式的类型”^⑯。在传记片研究界,这类反思不仅考察近期的传记片,同时也回顾经典时期的传记片。从性别角度,宾汉姆(Dennis Bingham)揭示出明显两极分化的传记片传统:一方面,“有关男性的影片从庆贺型到不加掩饰型到后现代型到戏仿型。另一方面,有关女性的影片仍然背负沉重的受难、牺牲、失败等神话,这些神话之所以经久不衰,说明电影表达了我们的文化对在公共领域中出现的女性所持的恐惧态度”^⑰。当然,作为情节因素的受难和牺牲除外,并非所有的“女性传记片”都以失败告终。由大明星朱莉娅·罗伯茨(Julia Roberts)出演的《永不妥协》(Erin Brockovich, 2000)就表现了一名鲜为人知的小人物单枪匹马挑战污染源、掩盖事实的一个加州大公司,最终成功地为受害者赢得赔偿的不可思议的故事。

小人物传记片的出现促使后现代时期的影像生命写作更加民主化和多样化,明星扮演小人物也使得观众的认同更为复杂,既认同小人物的奋斗,也认同小人物成为明星的可能(在体育传记片中,这种可能被不断证实)。在这个新的文化语境中,传记片的主角或许不再完全是众所周知的叱咤风云、不食人间烟火的历史人物,小人物参与的公共历史同样强调了各自挑战困境的戏剧化叙事。当然,小人物传记片的具体细节真实与否不如名人传记片那样容易评判,因此与经典时期不同,近年来真实的呈现也渐渐不再是学者或观众衡量传记片的唯一尺度。

二、电影改编与纪录片研究

传记电影研究者意识到,传记片“同其文学的先辈一样置身于有关真理、准确和阐释的争端之中”^⑱,他们也不否定“传记片与文学改编面临同样的命运:

要删掉什么,如何将内心独白变得具有戏剧性”等等^③。在具体分析传记片如何处理历史真实的案例之前,我们不妨先从电影改编理论出发,探索原型(原真)与再现(叙事)之间的复杂关系。在20世纪80年代以前,正如文学翻译理论强调忠实原著一样,电影改编文学的主导思路也是以原著为标准^④。随着后结构主义思潮席卷西方的人文学科,学界开始质疑电影改编中完全“忠实”的可信性和可行性,于是出现了这样的表述:“忠实这一视角似乎是毫无前途的做法,忠实的研究也不具启发性。”^⑤

电影改编中的忠实观念并非一成不变,而历来容许不同的忠实原著的程度。安德鲁(Dudley Andrew)区分了三种电影改编的模式:“借用”、“交接”和“改变后的忠实”,三者忠于原文的程度逐渐提高^⑥。在安德鲁之前,克莱思(Michael Klein)和帕克(Gillian Parker)也分辨出三种电影改编的模式,其忠于原著的程度逐渐减弱:(一)“忠于叙述主线”,(二)“重新阐释或者……解构原作”,但保留叙述结构的内核,(三)把“原作只当作一种原材料加以利用,只当作一个创造性作品的契机”^⑦。值得注意的是,以上的两种模式分类都不承认完全忠于原著的可能,最高的程度不过是改变之后的或保留叙述主线的忠实而已。

同样,奈热默(James Naremore)也不再认为忠实是唯一的标准,从而概括电影改编史上三个关键的比喻^⑧。第一个是早期布鲁斯通(George Bluestone)认为的电影改编类似“翻译”的比喻,翻译遵循忠实文本的原则,崇拜文学经典,但把电影的特性看成是本质不变的,似乎可以用影像直接翻译文字^⑨。第二个来自“电影作者”视角这一比喻,强调电影媒介的特性与电影作者的再创功能,因此在文学版本与电影版本之间更注重差异性而不是相同点,忠实原文就不再是改编的唯一职责。第三个是“互文性”的比喻,由斯塔姆(Robert Stam)通过巴赫金的对话理论和热奈特的跨文本性加以解释:“电影改编……置身于互文的指称与变形的连续旋涡中,置身于文本无尽的再次利用、变化、变形,并不断生成其他文本的连

续旋涡中,一切并无清晰的起始点。”^⑩互文性比喻因此摆脱了翻译比喻对原文的依赖,指出电影改编可以涉及更多的文本与媒介(如音乐、绘画),形成二元之外更为多元的互文性。电影改编的互文性比喻提醒我们,传记片不可能只是单纯的客观记录,而是随着生命写作所带入的各种互文的重叠而产生一个新创的电影作品。正如电影改编是文学原著的再生,传记片也是传记人物的生命在电影媒介中的重写。在这个意义上,改编和传记都是原型的再创作,因此可以进一步联系近来民族志纪录片研究的两个新概念。第一,“共同作者”(co-authorship)承认纪录片创作者(主体)不再拥有所有阐释纪录对象(客体)的权利,必须学会放弃“为对象发言”或“代替对象发言”,以便学会“与对象进行对话”或“同对象一起发言”^⑪。第二,“权威互享”要求纪录片作者尊重对象的经验,不再将自己的“权威”观点强加于他人,要学会将自己的权威分享给对象,让对象参与纪录的互动^⑫,以求达到建构纪录片叙事的多层次意义和多声部效应^⑬。

以上简述的电影改编和纪录片理论的发展从排斥两个极端——忠实原著的客观翻译和强加于人的主观阐释来促使我们从新的角度考察传记片的生命写作过程。同电影改编一样,传记片不必一味追求历史真实,因为任何媒介的再现都在不同程度上重构了历史。当然,作为对历史人物的一种新的生命写作,传记片也应该保留阐释历史的多种可能,同纪录片的“共同作者”和“权力互享”等概念要求的一样,追求与历史人物的叙事互动,既深入挖掘历史人物可能被遗忘的声音,也主动提出创作主体的分析和猜测。换言之,传记片既要学会像电影改编那样放弃完全客观的忠实,也要学会像新纪录片的创作那样放弃纯主观的云端布道。

卡尼斯(Mark C. Carnes)的提议值得我们回顾:“像戏剧和小说一样,电影提供启发和娱乐,经常宣教有关人类生存状况的真理。电影并不是历史的替代品,历史只不过通过可以得到的最佳的证据和分析而在电影中不遗余力地组装过而已。但有时电影

作者深爱他们的作品,宣称这些作品具有历史‘准确性’和‘真实性’,而许多观众也对此坚信不疑。其实观众不需要马上承认或否认这些观点,而需要将这些观点视为进一步研究的邀请。”^③

作为观众和学者,我们也应该接受传记片的邀请,探索历史再现的意义建构。在这个方面,哈琴(Linda Hutcheon)的改编理论为我们提供了进一步研究的有效方法。哈琴的“改编”范围超越电影的文学改编,包括各种传统文类和新兴媒体,譬如舞台剧、歌剧、音乐剧、芭蕾舞、电视、广播、图画小说、电子游戏、网络、虚拟现实等等。哈琴认为,在我们的文化生活中,改编历来无处不在,所以我们要强调“后来者并非二等或次等,先行者也不等于原创或权威”^④。正因为故事的各种版本处于平行(平等)而非垂直(不平等)关系,我们则不必将改编视为衍生品而降低其价值。哈琴梳理改编与原著关系中的三种对应模式:“讲述”故事(大多在印刷媒体)、“展示”故事(大多在表演媒体)、“与故事互动”(大多在电子媒体),进而分析改编中的一系列基本问题:什么、谁、为什么、如何、何时、何地^⑤。

哈琴的研究方法回应了宾汉姆研究传记片时提出的问题——“这些到底是谁的生命”^⑥?也涉及民族志纪录片关注的问题——“这是谁的故事”?是“为谁发言”?哈琴问题中的“什么”注重形式,讨论改编对原型的上述三种对应模式;问题中的“谁”与“为什么”注重改编者,讨论经济诱惑、法律制约、文化资本、个人或政治意图以及改编的意图性;问题中的“如何”注重观众,讨论改编的快感、熟悉和不熟悉原著的观众以及观众沉浸于改编中的类别和程度;问题中的“何时”与“何地”注重语境,讨论跨文化改编、本土化等策略,并详细分析了卡门故事的全球流传与改编。哈琴的研究方法既关注作为“成品”的文本,也考虑作为“过程”的改编者、观众和语境等,为我们研究传记片提供了一个有效的参照体系。

哈琴在其《改编理论》第二版序言中提出一个令人深思的新观点,涉及生物学中与改编同享一个英

文词的“适应性改变”。“生物学从成功的复制与变异的角度来思考适应性改变”^⑦,重点在后者的成功,而非前者的贡献。“正如生物学不从生命组织与它们祖先的关系来评判该生命组织的优劣,因为一切生命组织都有同样的生物价值,所以希望有一天所有的文化改编也被视为具有同样的文化价值”^⑧。传记片当然属于广义的文化改编,即用影像再现传记人物的生命,其“文化价值”的基点是再创的传记片,而非历史真实本身。以下我就从主体建构文化价值的角度来分析一部香港女性传记片。

三、叙事主体与客体

关锦鹏的《阮玲玉》“改编”了民国时期的一位中国文化名人——默片时代的女明星阮玲玉的传奇故事。与传统的传记片不同,《阮玲玉》凸显女性的主体性,从女性的眼光观察世界,以女性的情感推动情节,同时又充分展现导演的后现代风格,通过多音部叙事质疑历史呈现的客观性,进行了多层次的生命写作的实验。

传记片《阮玲玉》中的叙事客体——“谁”——自然是影片标题中的历史人物阮玲玉,其悲剧人生典型地表现在她二十五岁在艺术高峰时自杀,成为鲁迅“人言可畏”的范例。1935年上海万人空巷参加阮玲玉的公共葬礼,可见当时影迷们对女明星追念的程度^⑨。值得注意的是,传记片《阮玲玉》不那么在意众人津津乐道的话题——“谁是阮玲玉悲剧的罪魁祸首”?而是一再强调戏梦人生的明星表演,不仅是阮玲玉如何表演当年默片中的人物,更是张曼玉如何在不同的时空中表演阮玲玉的表演。无疑,张曼玉的明星表演让传记片中“谁”的问题变得更为复杂。与以往传记片引导观众在虚构叙事中认同演员即是历史中的真实人物相反,导演关锦鹏让张曼玉在影片中凸显她的个人身份,同时演绎银幕内外的两位明星——阮玲玉和张曼玉。

在“如何”叙事的层面上,传记片《阮玲玉》最令人耳目一新的是其相互交错的三条叙事:一是阐释、再现阮玲玉20世纪30年代初演艺生涯的彩色虚构

影片,二是阮玲玉当年出演的黑白默片中部分现存的精彩片段,三是显露传记片《阮玲玉》的拍摄和准备过程的黑白或偏蓝的纪录片片段。如果说默片片段(加上老照片)再现当年阮玲玉的明星风貌,增强了传记片呈现历史档案的真实感,那么纪录片片段(包括关锦鹏对20世纪30年代明星黎莉莉、陈燕燕和编导孙瑜、沈寂等人的访谈)则袒露电影机制,既提醒观众传记片本身属于虚构的再现,也证实《阮玲玉》摄制组为再现历史所作的努力。关锦鹏刻意让传记片《阮玲玉》的“如何”叙事变得层次复杂、时空交错,其改编的快感来自导演和明星的主体性再创作,也让熟悉阮玲玉生平的观众看到了不同的阮玲玉。

由于多层面的叙事,传记片《阮玲玉》的“何时”与“何地”也强调多层次的语境:20世纪30年代的上海(阮玲玉拍摄默片)与90年代的香港(关锦鹏拍摄《阮玲玉》),而链接并体现多元时空的是张曼玉多义性的身体。张曼玉是阮玲玉,因为她的明星表演在银幕内展现了阮玲玉的明星魅力和情感危机,并以此在银幕外荣获第42届柏林国际电影节最佳女演员的盛誉,但张曼玉又不是阮玲玉,因为她在纪录片片段中坦诚表明她不会像阮玲玉那样屈服于社会,成为时代的牺牲品。张曼玉明星身体的多义性在影片“我要活”的片段中显示得精彩无遗:张曼玉扮演阮玲玉出演《新女性》(1934),在导演蔡楚生(梁家辉扮演)的引导下渐渐进入角色,成功地再现吞食过量安眠药的女教师韦明临终前的呼唤——“我要活”。随着蔡楚生/梁家辉一声满意的“cut”,阮玲玉/张曼玉伏在病床上长时间哭泣,表述她(们)为影片人物(韦明/阮玲玉)、历史原型(艾霞/阮玲玉)及演员自身(阮玲玉/张曼玉)命运的悲悯^⑧,随着镜头渐渐的提升,影片从彩色淡入黑白,观众从定格的俯视镜头里看到了布满电影机制的纪录场景,又听到关锦鹏的一声“cut”,然后是默片《新女性》中阮玲玉表演韦明去世前呼唤“我要活”的黑白片段,最后又回到历史中《新女性》试映时上海记者激烈抗议的彩色部分。

要回答关锦鹏“为什么”在《阮玲玉》中强调主体

介入(他的影像和声音多次在纪录片段中出现),我们应该回到1997年香港回归中国前出现的怀旧文化趋向。20世纪30年代的上海成为香港的他者和怀旧的替身,二者同为华夷共存的殖民文化场域,似乎也都好景不长。但是,关锦鹏在展现怀旧的同时也揭示了怀旧的虚构性。当阮玲玉表演的黑白片段几次跟随张曼玉表演的彩色片段出现时,观众的怀旧心理似乎暂时得到了满足,但观众同时也意识到怀旧最终不能捕捉到往日的原真性,因为时过境迁,阮玲玉早已香消玉损,阮玲玉出演的许多默片也已失存。

关锦鹏的《阮玲玉》证实了维达尔引述的一个观点:传记片乃是一种“非常怪异的”叙事形式,一种“超然的死亡学”,其生命写作同时也是“死亡写作”(death writing)^⑨。传记片书写死亡,但超越死亡,为已经去世的历史人物提供新的生命。在这个意义上,传记片与改编颇为相似。哈琴指出:“改编并不像吸血鬼那样,吸取原著的生命血液,然后让它死去。改编也并不比原著苍白。相反,改编可以延续原著的生命,给了原著本来不可能有的一种余生。”^⑩同改编一样,传记片也提供的这么一种“余生”,而这余生建立在一种改编特有的“回文性”,让观众的经验在原有文本(生命已死的历史人物)和改编文本(得以再生的传记叙事)之间穿梭往返,见证传记客体的死而复生,感受生死重叠的扑朔迷离。传记片的“回文性”要求多层次的叙事,多文本的“交错与重叠”,但其结果不是事先“超定的”不容分说,而是为将来的重写、再现持开放状态^⑪。

显然,《阮玲玉》是一部后现代的传记片,其多层次的生命写作有意凸显矛盾。虽然关锦鹏力图以女性细腻的视角挑战男性习惯的宏大历史叙述,但是学者还是发现影片存在后现代主义与女性主义之间的矛盾。崔淑琴认为影片中女性影像(阮玲玉、张曼玉)与男性声音(关锦鹏的画外音)并不相容:前者作为被看的对象,属于叙事的客体,而非历史的主体,无法主宰其生命意义的诠释,而后者稳居权威地位,调度音影手段,多方编码并阐释意义。影片屡次突

出电影机制,增加传记片的自我反思性,但观众也许因叙事呈现的多种可能而困惑,最终感到历史再现的不可能性^⑧。

与崔淑琴的结论相反,约尔特(Mette Hjort)并不认为《阮玲玉》代表对历史再现可能性的怀疑,而是通过强调纪录影像的“元电影”特征,以推广自传片的自我反思的维度^⑨。约尔特进一步阐释,《阮玲玉》并不想通过复杂的视觉手段来证明一个任何知识都无法获取的怀疑主义的论点;相反,“《阮玲玉》聪明地追求这么一个可能误解的认知过程,在其中自我反思性、怀疑和不确定性扮演了重要的角色,在邀请观众获取知识的同时,也为他们提供了确定这些知识的证据”^⑩。这里,约尔特揭示了貌似负面的怀疑和不确定性可能产生的正面意义:在怀疑客观的绝对真理和承认主观阐释的不确定性之后,作者和观众不应该陷入虚无的怀疑主义,而应该力图探求“可能获取的最佳叙事”,并以此展示多元的另类意义^⑪。

我以为,关锦鹏的《阮玲玉》正是通过虚构、纪录、再现等多层次生命写作所产生的矛盾张力,有意质疑单一的权威阐释的传统,动摇观众对传记片真实性和客观性的一贯信念,在揭示宏大历史叙事的建构性的同时,探索另类的“回文性”叙事,为我们发出对历史真实与人生意义“进一步研究的邀请”。由此看来,关锦鹏对阮玲玉的生命写作不过提供了一个“中心舞台”(Center Stage,影片的英文标题),让导演与历史人物、演员以及观众互动,建构一个多层次、多音部的叙事,在其中历史不再是线性的发展(所谓从摇篮到坟墓的人物生平整体纪录),而是充满了断裂、碎片、缝隙、回旋、弯道,让细心的观众能够品味历史再现与生命/死亡写作的其他意义。

在华语电影史中,关锦鹏的《阮玲玉》标志着传记片的一个转型,即从历史伟人,譬如政党领袖(如孙中山、毛泽东、邓小平)、战争英雄(如赵一曼、董存瑞)、文化精英(如聂耳、田汉)、模范典型(如雷锋、黄宝妹)的所谓“现实主义”再现,转向了导演介入的主体

性重构,从而尝试与经典模式迥然不同的后现代叙事实验。我这里用引号标识现实主义,是因为现实主义作为主流的意识形态表现方法本身也出现调整,从20世纪50—70年代革命英雄的不食人间烟火到80年代至今历史人物的情感回归。在这个语境中,《阮玲玉》的传记实验具有特殊意义,它挑战了华语传记片中的主流规范,以跨越时空的互文叙事探求另类甚至怪异的生命/死亡写作和历史想象,突出了传记片的自我反思潜力。

当然,在华语电影中,传统的传记片仍是主流,类似《阮玲玉》这样凸显导演主体性的传记片并不多。近年的个例有许鞍华的《黄金时代》(2014)。同《阮玲玉》相似,《黄金时代》也强调女性意识的主体性,由李安导演的《色·戒》(2007)成名的明星汤唯出演东北流亡女作家萧红,更彰显女性对男性社会价值的挑战。不同于《阮玲玉》的纪录片段,《黄金时代》的后现代叙事依赖一系列相关历史人物的插叙评论,这些插叙评论游离于故事主线之外,以后设的角度和陌生化的戏剧手段引导观众进一步了解萧红不可思议的人生选择,譬如放弃自己的新生婴儿、为艺术创作而背弃革命战争。虽然这些插叙评论让观众不时跳出影片的线性叙事(从萧红在东北的童年到其香港的病逝),但是许鞍华的导演主体性在《黄金时代》中远不如关锦鹏在《阮玲玉》中那么坚定,因为许鞍华似乎不愿自己出面评说历史。作为后现代的女性传记片,《黄金时代》在很大程度上仍然认同宏大历史叙事,过分依赖他人的观点(萧红朋友们的简短插叙评论),因此不如《阮玲玉》那样追求导演的主体风格。

结语

传记电影具有多种功能,既可以表达社会共识,也可以进行艺术实验;既可以赞扬历史人物,也可以批评甚至调侃历史人物。重要的是,我们应该将传记片理解为“生命的片段,对某一话语的介入,对在其受限制的短时间内无法完全表达的意义的延伸隐喻”^⑫。换句话说,传记片不是历史的客观呈现,不是真实的直接显示,更不可能是一劳永逸的盖棺定

论。相反,传记片是创作主体(包括导演和演员)对历史客体(传记对象)通过多种艺术手段和艺术媒体的再现,其结果是一个生命写作与死亡写作的多层次的互文,而观众对传记互文的理解可以是开放的。正因为这种内在的开放性,传记片在类型上的“混合性”就不必成为传记电影研究的尴尬困境,反而可以理解为传记电影本身具有丰富的实验性和生产力的证明。传记片的意义不在于完全忠实于历史,而在于挑战观众和学者的成见、定见或偏见。因此,我们应该接受传记电影的邀请,重新思考生命写作中的历史、真实、记忆与再现等一系列问题。

注释:

① Donald J. Winslow, *Life-Writing: A Glossary of Terms in Biography, Autobiography, and Related Forms*, Honolulu: Published for the Biographical Research Center by the University Press of Hawaii, 1980, pp.2-3, 5-6, 26.

②⑧③④ Dennis Bingham, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 2010, p.1, p.10, the front cover.

③⑤⑨⑪⑮⑰⑲④⑥ Belén Vidal, "Introduction: The Biopic and Its Critical Contexts", in Tom Brown & Belén Vidal(eds.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, London: Routledge, 2013, "Introduction", p.2, p.2, pp.5-6, p.23, p.12, p.15, p.15, p.22.

④⑥⑫⑳ Ellen Cheshire, *Bio-Pics: A Life in Pictures*, New York: Wallflower Press, 2015, p.3, p.2, p.5, p.11.

⑦⑧⑩⑬⑭⑱ George F. Custen, *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1992, p.5, pp.25-26, p.149, p.6, p.149, p.6.

⑩ Bill Nichols, "Getting to Know You...: Knowledge, Power, and the Body", in Michael Renov(ed.), *Theorizing Documentary*, London: Routledge, 1993, p.177.

⑳ 参见张英进《改编和翻译中的双重转向与跨学科实践:从莎士比亚戏剧到早期中国电影》,载《文艺研究》2008年第6期。

㉔ Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the*

Theory of Adaptation, Oxford: Clarendon, 1996, p.9.

㉔ Dudley Andrew, "Adaptation", in James Naremore(ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 2000, pp.28-37.

㉔ Michael Klein & Gillian Parker(eds.), *The English Novel and the Movies*, New York: Ungar, 1981, pp.9-10.

㉔ James Naremore(ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 2000.

㉔ George Bluestone, *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1957.

㉔ Robert Stam, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", in James Naremore(ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 2000, p.66.

㉔ Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, p.219.

㉔ David MacDougall, "Whose Story Is It?" in Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, London: Routledge, 1994, pp.27-36.

㉔ Cf. Kuei-fen Chiu & Yingjin Zhang, *New Chinese-Language Documentaries: Ethics, Subject and Place*, London: Routledge, 2015, pp.135-152.

㉔ Mark C. Carnes(ed.), *Past Imperfect: History According to the Movies*, London: Cassell, 1996, pp.9-10.

㉔③③⑤③⑥④④ Linda Hutcheon, with Siobhan O'Flynn, *A Theory of Adaptation*, 2nd edition, London: Routledge, 2013, p.xv, p.xvi, p.xxvi, p.xxviii, p.176, p.172.

㉔ Michael Chang, "The Good, the Bad, and the Beautiful: Movie Actresses and Public Discourse in Shanghai, 1920s-1930s", in Yingjin Zhang(ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1999, pp.128-159.

㉔《新女性》中主角韦明的原型是中国早期女影星艾霞(1913-1934)。在艾霞去世一年之后,阮玲玉于1935年模仿艾霞及《新女性》中的韦明,吞食过量安眠药自尽。

㉔ Shuqin Cui, "Stanley Kwan's *Center Stage*: The(Im) possible Engagement between Feminism and Postmodernism", *Cinema Journal*, 39.4(2000): 60-80.

㉔④④⑤ Mette Hjort, *Stanley Kwan's Center Stage*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006, p.42, pp.62-63, pp.82-88.