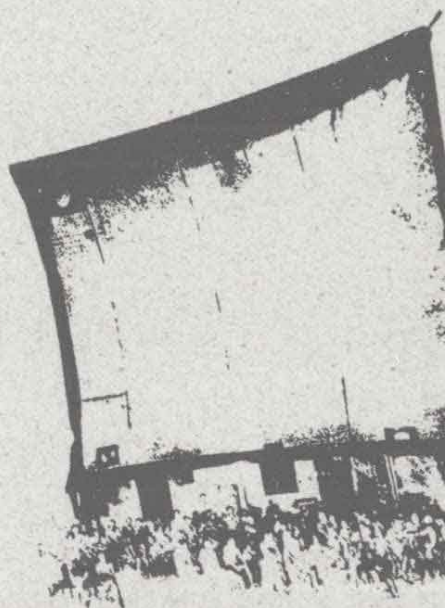
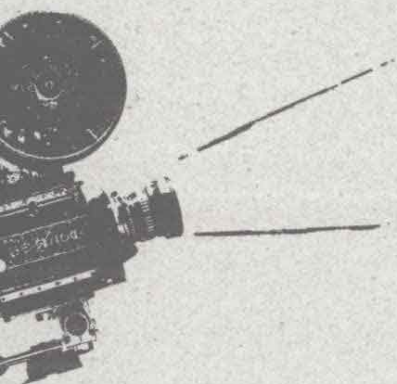



毛·作家群
尖 尖



永远和三秒半

毛尖 / 著

 华东师范大学出版社
ECNUP 上海市 全国百佳图书出版单位

陈子善序节选

作家孙甘露兄说过，为毛尖作序是自取其辱。我正在做这件自取其辱的事，没办法，谁叫我给她上过课呢。

毛尖在华东师大中文系攻读文学硕士学位时，导师是王晓明兄，我只给她上过一学期现代文学史科学课而已。印象中她并不是特别出众，好像还很调皮。她本科学的是英文，我也是后来才知道的。

毛尖毕业后留校任教。不久，就去了香港科技大学攻读博士学位，师从陈国球兄。接着又跑去旁听李欧梵教授的课，这一听非同小可，催生了李著《上海摩登》的中译本。

士别三日，真的该刮目相看。等到我在深圳与她见面，在太原中国现代文学研究会年会上与她见面，我发现她好像换了一个人，已自成一番新气象了。而且，她学问越做越大，语速也越来越快。她拿到博士学位后，重返母校，这有点出我意外，我原以为她要远走高飞了。直到去年华东师大校庆六十周年，她应邀上台发言，语出惊人，“生为华东师大人，死为华东师大鬼”，我的疑团才完全解开。

对毛尖的文字，大家都说精彩，都说犀利泼辣，不可名状，但包括我在内，恐怕都是知其然而不知其所以然。有一次与华东师大另一“尖”——倪文尖兄谈起，他说要写篇文章好好分析一下“毛尖现象”，结果至今未见他写出，可见讨论毛尖文字之不易。

说毛尖是文体家，可能还为时过早，但说她开了一个风气，大概不会有多大的争议。不过，读毛尖的文字，千万要小心，她妙笔生花，往往玩纪实混杂虚构玩到了家。比如承她看得起，笔下多次写到我，有实有虚，虚虚实实，你如不信，无疑不对，但你如全信，也就真的上了她的当。真真假假，假假真真，这才是毛尖，这才是毛尖的文学创作，只可意会，不可言传哪。

文章高手董桥先生对毛尖不吝赞词，认为当今文章写得机灵的已经越来越少，但毛尖是机灵的，灵光的，他“读毛尖文章于是惊叹，于是拍案，于是折服”。另一位被毛尖尊为“半仙刘公”的刘绍铭教授，每说到毛尖，也总是 Dr. Mao 长，Dr. Mao 短，十分欣赏。刘先生不轻易赞许人，但他却认为毛尖有“独门武功”。看电影无数的郑树森教授也是毛尖香港科大的老师，他说，“毛尖笔下不时令人眼前一亮的比喻，加上皮里阳秋的机锋，每回都不禁忆起当年最爱看的 Pauline Kael（宝琳·凯尔）”，并希望毛尖继续“迷失在电影中”。毛尖真是太厉害了，不服不行。

最近毛尖接受采访，表示香港专栏作家往往写专栏写了一辈子，她只不过写了十多年而已，言下之意，她也要把专栏进行到底，要继续专栏语不惊人惊艳不罢休了。毛尖这部精选集《永远和三秒半》就是她“雄关漫道真如铁，而今迈步从头越”的证明。

上架建议：随笔·影评

ISBN 978-7-5617-9685-6



9 787561 796856 >

定价：35.00元

www.ecnupress.com.cn

毛·作家群
尖



y o n g

毛·作家群
尖



y u a n

h e

s a n

永远和三秒半

m i a o

毛尖 / 著

2



华东师范大学出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

永远和三秒半/毛尖著. —上海:华东师范大学出版社, 2012. 7

(校友作家群系列)

ISBN 978 - 7 - 5617 - 9685 - 6

I. ①永… II. ①毛… III. ①电影评论—文集
IV. ①J905 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 143556 号

大夏作家群·毛尖
(华东师大作家群)

永远和三秒半

——毛尖精选集

著 者 毛 尖
责任编辑 阮光页
责任校对 王丽平
装帧设计 储 平

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062
网 址 www.ecnupress.com.cn
电 话 021 - 60821666 行政传真 021 - 62572105
客服电话 021 - 62865537 门市(邮购)电话 021 - 62869887
地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网 店 <http://hdsdcbs.tmall.com>

印 刷 者 苏州美柯乐制版印务有限公司
开 本 890 × 1240 32 开
印 张 10.25
字 数 233 千字
版 次 2012 年 8 月第 1 版
印 次 2012 年 8 月第 1 次
印 数 1—5100
书 号 ISBN 978 - 7 - 5617 - 9685 - 6 / I · 918
定 价 35.00 元

出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021 - 62865537 联系)

作家孙甘露兄说过，为毛尖作序是自取其辱。我正在做这件自取其辱的事，没办法，谁叫我给她上过课呢。

话得从头说起。毛尖在华东师大中文系攻读文学硕士学位时，导师是王晓明兄，我只给她上过一学期现代文学史料学课而已。时光飞逝，那已是快二十年前的事了，具体情景早已不复记忆。印象中她并不是特别出众，好像还很调皮。她本科学的是英文，我也是后来才知道的。

毛尖毕业后留校任教。不久，就去了香港科技大学攻读博士学位，师从陈国球兄。接着又跑去旁听李欧梵教授的课，这一听非同小可，催生了李著《上海摩登》的中译本。转益多师，取法乎上的道理，她懂，而中文、英文也都派上了用场，初露锋芒，所谓“小荷才露尖尖角”。

士别三日，真的该刮目相看。等到我在深圳与她见面，在太原中国现代文学研究会年会上与她见面，我发现她好像换了一个人，已自成一番新气象了。而且，她学问越做越大，语速也越来越快。她拿到博士学位后，重返母校，这有点出我意外，我原以为她要远走高飞了。直到去年华东师大校庆六十周年，她应邀上台发言，语出惊人，“生为华东师大人，死为华东师大鬼”，我的疑团才完全解开。

毛尖当然能耍术语，秀理论，从马克思到本雅明，即使不头

头是道，至少也是独有会心，但她好像志不在学院式的论文。不知从什么时候起，她写起了专栏，长长短短的专栏，从内地一路写到香港，写到台北，两岸三地通吃不说，还远达新加坡。这是要有能耐的，不是一般的能耐，是大能耐，也不知她从哪里修炼成这样的大能耐。她原先弄文学，后来又弄电影，都有声有色，不同凡响。她是当年《万象》的重要台柱，她的电影笔记《非常罪，非常美》一经问世，就洛阳纸贵。她的文字不同于一般的专业影评家，或许，可以换一种说法，毛尖写得太好了。

对毛尖的文字，大家都说精彩，都说犀利泼辣，不可名状，但包括我在内，恐怕都是知其然而不知其所以然。有一次与华东师大另一“尖”——倪文尖兄谈起，他说要写篇文章好好分析一下“毛尖现象”，结果至今未见他写出，可见讨论毛尖文字之不易。毛尖虽然富于正义感、同情心，但冰雪聪明，不论写人还是写事，总是东一搭西一搭，有正经没正经，从古到今，从雅到俗，有时不动声色，有时又义愤填膺，经常是出其不意，攻其不备，把人写活了，把事说绝了，把读者搞得晕头转向之后还啧啧称奇。

说毛尖是文体家，可能还为时过早，但说她开了一个风气，大概不会有多大的争议。不过，读毛尖的文字，千万要小心，她妙笔生花，往往玩纪实混杂虚构玩到了家。比如承她看得起，笔下多次写到我，有实有虚，虚虚实实，你如不信，无疑不对，但你如全信，也就真的上了她的当。真真假假，假假真真，这才是毛尖，这才是毛尖的文学创作，只可意会，不可言传哪。

文章高手董桥先生对毛尖不吝赞词，认为当今文章写得机灵的已经越来越少，但毛尖是机灵的，灵光的，他“读毛尖文章于是惊叹，于是拍案，于是折服”。另一位被毛尖尊为“半仙刘公”的刘绍铭教授，每说到毛尖，也总是 Dr. Mao 长，Dr. Mao 短，十分欣赏。刘先生不轻易赞许人，但他却认为毛尖有“独门武

功”。看电影无数的郑树森教授也是毛尖香港科大的老师，他说，“毛尖笔下不时令人眼前一亮的比喻，加上皮里阳秋的机锋，每回都不禁忆起当年最爱看的 Pauline Kael（宝琳·凯尔）”，并希望毛尖继续“迷失在电影中”。毛尖真是太厉害了，不服不行。

最近毛尖接受采访，表示香港专栏作家往往写专栏写了一辈子，她只不过写了十多年而已，言下之意，她也要把专栏进行到底，要继续专栏语不惊人惊艳不罢休了。毛尖这部精选集《永远和三秒半》就是她“雄关漫道真如铁，而今迈步从头越”的证明。

跟毛尖太熟了，越熟这序就越不好写，硬着头皮，东拉西扯，胡诌一通，只能请毛尖和读者诸君多多原谅则个。

陈子善

二〇一二年五月四日

序 陈子善 _VII

第一辑 从童年到大学

普普通通的愿望 _3

恐怖片！对于小学二三年级的我们，它就像色情召唤二三十岁的兄长。我们心急如焚地在家找钱，一分两分都好，只要凑够一毛钱，就能买一张儿童票，而且，只要买到一张儿童票，我们就有本事把两三个人轮流弄进电影院。

没有人看见草生长 _13

本科我读的外语系，男女生比例大约是一比五，而当时的中文系，男女比例还不像现在这样失调，我们到文史楼上课，看人家教室阴阳得当，就有些嫉妒。后来我立志考中文系研究生，同屋嘲笑我是养生去的。

共同记忆：六十年中国银幕 _21

那些年，我们总是早早地赶到电影院，灯还没熄，已经魂不守舍。北京电影制片厂的天安门在银幕上放金光，上海电影制片厂的工农兵在银幕上放金光，长春电影制片厂的工农兵放完金光，接着银幕上一片黑色，黑色街道的尽头走来一个黑西装男人，同时响起特务的声音：“就是他，抓活的。”

第二辑 欧美电影与文学

瑞芬舒丹：非常罪非常美 _33

瑞芬舒丹在回忆录里说：“人们无休无止地问我是不是和希特勒有罗曼史，

是不是希特勒的女友。每次，我都笑笑告诉他们，那是谣言，我不过为他制作了纪录片。”

鲍嘉：永远和三秒半 __43

经常有朋友问我最喜欢的男演员是谁，我想说，我最喜欢的其实是一个美国演员，但是，亨弗莱·鲍嘉的名字不是可以随便说出口的。

钱德勒：来到好莱坞 __54

作家钱德勒来到好莱坞，他踢开传统的侦探小说套路，为好莱坞缔造了激动人心的“黑色电影”。钱德勒因此也成了电影史上最伟大的编剧。

希区柯克：比胖还胖 __64

在希区柯克的所有电影里，他一直在恐吓他的主人公和观众，他半真半假地说他自己小时候受了这个世界的很多惊吓，现在轮到他来恐吓世界了。

伯格曼与乌曼：看看我，了解我，原谅我 __71

丽芙·乌曼：我们一起在岛上生活了五年。逐渐的，我发现他任性又自负，他也容易害怕。他年纪大了，他的头发稀疏了，不过，所有这些都不能减弱我对他的尊敬。我知道这就是爱情。

梅塞德斯：别说我从没给过你花 __81

肖像艺术家普勒自己相当传统，但却极其崇拜妻子的大胆。夫妻俩赴欧洲度蜜月，一路上不停有女演员女作家女艺术家把他从梅塞德斯的床上赶走，他也都忍受。他一直以为这些美丽的名流不过是和他的妻子有着非同寻常的友谊，他不知道，战后的欧美世界，先锋圈里的人早就把同性恋视为时尚。

你的心已经干涸在你的写作中 __92

当年，中学班主任领着我们参观天一阁，说到这个故事，几乎是痛心疾首地对着不爱读书的几个男生说：你们好好想想，人家小姑娘为了读书，命都不要，你们呢，只知道不要命地玩！

生是你的人，死是你的鬼 __102

和曼斯菲尔德在一起，和英国乡村在一起，和英国在一起，奥斯丁对英国的传销，真正做到了：生是你的人，死是你的鬼。

重复，坚持重复 —110

不过做“时间胶囊”这种事情，说到底，还是一个坚持的问题。像我这种，连把垃圾每天投入垃圾站都觉得辛苦，“时间胶囊”计划，想想美妙，临阵到底怯场。

和凡奈莎在一起 —116

弗吉尼亚从来不会放弃再一步步地进军姐姐的生活。她后来不断地和姐姐的丈夫、情人发生关系，某种意义上说，正是她童年时代的心愿：和凡奈莎在一起！

快乐、放荡、鲜艳、同性恋的邓肯 —123

在描述邓肯的作品时，几乎所有的艺术评论家都会用到一个词：Gay。按照 Gay 的字典说法，是“快乐的，放荡的，鲜艳的，同性恋的”，人如此，画如此。

没有人能和你相比 —130

弗吉尼亚最终的遗书感人至深：“最亲爱的，我想告诉你你给了我彻底的快乐，没有人能和你相比。……”

十问：关于罗杰·弗莱 —138

那次画展的结果是，弗莱成了英国年轻画家的辩护人，《泰晤士报》把他当画坛领袖，上流社会的女性，包括总理夫人，也对他侧耳倾听。

第三辑 上海—香港及其他

所有能发生的关系 —149

老实说，《小团圆》在今天的出版，讨论遗嘱或背叛，讨论小说艺术或价值都意思不大，这本小说，最大的创新就在于它有力地发展出了和人民群众的关系。

人民不怕贪官 —155

中国普罗已经能够接受贪官存在人民阵营中，小说电影还能正面表现贪官和人民群众相爱，这个，早个二三十年，是绝无可能的。是我们的阶级阵营消失了，是我们的人民已经绝望地认同坏现实了，还是人民群众已经强大到可以消化贪官了？

踏了这些铁蒺藜向前进 __162

施蛰存：新感觉派的守夜人/王元化：踏了这些铁蒺藜向前进/黄佐临：这小窝头是什么做的/张中行：地下室里的张中行/魏绍昌：魏先生

二十世纪感情备忘录 __171

黄裳：老头儿开会/刘绍铭：半仙刘公/李欧梵：花样年华/陆谷孙：偷陆先生的/董桥：或者一个城市的初恋/郑树森：纵目传声/陈子善：子善老师/阿城：说起阿城/朱天文：我们“没志气”/张大春：让一步/孙甘露：WHO IS SHE/陆灏：东写西读/吴晓东：二十世纪感情备忘录

上海，1930 __196

这里写的，都是发生在一九三〇年的一些说大也小，说小也大的事情。它们镶嵌在历史大叙事的缝隙里，却构成了岁月的另外心跳。

它到底是我们的 __204

尽管北京的朋友每次要疾严厉色地指责我们被花花上海蒙了心，我们却把心一横，决意和恶之花共生死了。因为，它到底是我们的。

四季故事 __209

春天发晒/夏天雷雨/秋日正午/冬日爱情

上海没有过去时 __215

上海没有过去时/上海1980/上海保姆/上海故事/上海闲话/上海小资/上海人的铜钿观

香港时态——也谈《胭脂扣》 __224

《胭脂扣》的文化逻辑是：“现在”是一文不名的，但是“过去”必须要到了“现在”，才能显出价值。也正是在这种文化逻辑里，过去和现在才能达成协议。

香港制造 __235

如果你去了香港，却没上茶餐厅，没食鱼蛋，没吃蛋挞，你就太不酷了。因为，鱼蛋、蛋挞和茶餐厅都已经入了流，是资产阶级隐秘魅力的一部分了。

香港电影 __241

张国荣/吴宇森/王家卫/许鞍华/周星驰

第四辑 导演三论

《女篮5号》的房间：谢晋的美学 __259

“女篮5号”的房间让夏衍看到上海电影的美学危险，但共和国的电影实践在理解夏衍的“现实主义”时，却往往忽视了影像现实主义和现实主义的差别。而在反转这种现实主义的阶段，就回到了最粉色的上海电影传统，只有兰花，没有革命。

例外：论小津安二郎 __273

中产阶级几乎成了帝国的最后象征，没有金钱问题只有吃饭喝酒的场面于是全面取代战前的烦恼，成了小津战后电影的全部题材，所以对小津的批评光就内容来说，绝对成立；但是，批评无法解释小津的无限动人，无法解释我们在看小津电影中普遍感受到的温暖。

《大路》变窄：费里尼和新现实 __298

在名著《电影是什么》中，安德烈·巴赞用了三分之一的篇幅讨论“意大利新现实主义电影”，认为，“今天对电影的理解最为深刻的国家恐怕就是意大利。”在意大利新现实电影风生云起的过程中，费里尼的《大路》，几乎是意大利电影里程碑时代的一道分水岭。

后记 __314

第一辑

从童年到大学

普普通通的愿望

没有人看见草生长

共同记忆：六十年中国银幕

录像厅

从宝记巷穿到槐树路，跑过解放桥，过体育馆过中山公园，就到了。这条路，我们平时上学走半小时，但偷跑出去看录像只要十分钟。我们那么奋力地跑，有一次，表弟的鞋子跑掉了，我们回去捡，又跑了几十米。

录像厅在宁波的出现，大概也是我人格分裂的开始。我一边在老师家长眼皮底下做品学兼优的好孩子，一边跟着表弟出入父母严禁的黑色场所开始江湖生涯。他在院子里练金刚掌，我就一旁帮他回忆录像厅里看来的那些武功招式。练不到行云流水，我们就又跑，跑到录像厅去看武侠片。那是上个世纪八十年代中，老师家长开始看到武侠片的危害，但是敌人反对的，必然是我们拥护的。

有一回，也是去看武侠片的，可电影开场，我们就觉得有些不对。当时，全国人民还不会使用“淫荡”这样的词，反正，片头传出的那些“格格”笑声，从来没有在我们的生活中听到过，混合着银幕下面的兴奋口哨声，我们预感到有一些大事要发生。那年，我十四岁，表弟十三岁，第一次在银幕上看到了女人身体。

放映结束，电灯噼里啪啦打开，一个小青工扫了我们一眼，说“两个小人也来看录像”，顿时让我羞愤不已。回家路上，我们第一次没跑，仿佛脚步有些虚，又仿佛这个城市是恍惚的，表弟甚至没叫我小姐姐，他叫了我的名字。那名字听上去也是陌生的，好像我们的童年，随着他这一决定性的称呼，结束了。

现在，我看过的影片也有成千上万部了，但很奇怪，一直没有重新看到那个夏日午后在浑浊的录像厅看过的片子。以今天的眼光看，那就是部言情剧，只是，女主角一上场，就披了浴衣出来，然后这浴衣随着一个英俊男人推门而入，滑了下来。我们看到了她的背，她的屁股，录像厅一下子安静下来，没有了口哨声，没有一声咳嗽，没有一个人嗑瓜子。当时的场面，也就从前看《欢腾的小凉河》可以比拟。

那年在上海，爷爷带我去南京路石门路口的新华电影院，看新片《欢腾的小凉河》。字幕刚放完，影片开始才两三分钟，突然中断了，大家都以为是通常的“跑片未到”，一边嗑瓜子一边等。间隔了足足十分钟，突然响起了男低音，“中共中央……沉痛宣告”，那是一九七六年九月九日，毛主席没了，全场死寂。讣告宣读结束，电影院宣布电影票继续有效，放映时间另行通知。我嘀咕一句，“真倒霉”，立刻被爷爷低沉而严厉地打断，“不许乱说！”再后来“四人帮”倒台，“小凉河”不许再欢腾，那张电影票永远无效了。

所以，在我的少年时代，电影院承担革命和爱的教育，录像厅促成暴力和性的认识。而我们这一代人，在内心还一片无邪的时候，被周遭蓬勃发育的世界弄得心驰目眩，又晚熟又早熟地跨入了世界。有一次是看《永不消逝的电波》吧，其中一个镜头，袁霞看到孙道临受尽折磨，热泪盈眶地把脸贴上去，看完以后，叔叔阿姨就在我家议论起这组高难度的镜头，“这怎么演啊？”最后

他们的结论是，这是假镜头，其实两个人的脸离得很远，是导演把镜头剪接到一起的，否则，演员自己的爱人看到了，还不打架！

我们几个孩子在里屋听大人在外屋煞有介事，蒙住嘴乐坏了。天哪，他们怎么这么愚蠢，一男一女亲亲脸有什么，录像厅里都有光身子了！所以，当年看《大众电影》，我们很喜欢读群众来信，瞧瞧这帮傻老帽都说些啥啊，“看不懂有些电影镜头，为什么一男一女，灯一黑，回头家里就多了个孩子？”真希望去《大众电影》当个编辑呀，每天收到一百封一千封群众来信！

很多年以后，我研究生实习，真的做了一段时间群众来信的编辑，不过不是在《大众电影》，是在《故事会》。那时《大众电影》开始慢慢退出市场，八百万的发行量就像我们的青春荷尔蒙一样，慢慢退潮。慢慢地，我们也开始疑心，当年父母那么热烈地议论袁霞和孙道临，也不过是一种娱乐吧，就像我们小时候，在《林海雪原》里看到“奶头山”，一个晚上兴奋地叫“奶头山！奶头山！”

而有一次，当我们真的在录像厅里遭遇“奶头山”，却是另一番感受了。

那次看的片子应该是楚原的《爱奴》，但二十多年前，还没有“同性恋”这样的概念，所以春姨亲吻爱奴，我们并不觉得有什么，两个美丽的女人互相爱慕，这没什么。不过，片子看到一半的时候，突然录像厅的日光灯亮了，我们惊愕地回头，看到一个年轻女人手抱婴儿，热气腾腾地站在最后一排。她很快地扫了一眼观众，然后把婴儿塞在跟过来的看门人手中，噤里啪啦冲到前排，一把拎住一个瘦刮刮的男人，也不说话，劈头盖脸就打那男人。那男人开始就抱着个头任她打，但后来突然发狠了，随着一声“操你妈”一把扯下了女人的衣服，女人内衣露了出来，全体观众能看到她的胸非常丰满，而且，因为哺乳期，显得赤裸。

女人哇的一下哭起来，而就在那一刻，就像上帝的意思，录像厅的灯被关掉了。黑暗中，大家突然有了羞耻感，那男人也拉着女人抱上孩子走了，银幕上，两个原来互相爱慕的女人已经打了起来。我突然觉得录像厅是个悲伤的地方，再看看周围的人，一点都不像电影院的人那样充满朝气充满正义感。这里的人平均年龄要比电影院小，但却多少染着点蔫尔吧唧的气息，或者说，那就是颓废。没错，颓废，从电影院出来，就算是资产阶级感情，我们也用无产阶级热情同化它。

杜丘眼看就要落网了，但骑着马的真由美出现了。

“为什么要救我？为什么要救我？”

“我喜欢你。”

这是我们最喜欢的场景最喜欢的台词，我们一遍遍说“我喜欢你”，内心万里晴空，没有一点小资气息。但从录像厅出来就有些不一样，而且我们从来不用打扮了去录像厅，那里脏兮兮的，好像天然放映生理电影。所以，从那里出来，就像手淫后的人，希望马上离开现场，让自己消失在人群中。

等我上了高中，就不再去录像厅了。当然，最主要的是，我和表弟一起升入高中的那年，他却死了，他去游泳，没有回来。不过，我想，在我们这一代的青春中，都有这样一个录像厅吧，它收藏我们狼奔豕突的精力，然后，我们长大，不用内疚地就抛弃它。

电视机

录像厅的衰落，我想跟电视机的普及也有些关系。刚开始是一个弄堂一台电视机，夏天还没到，已经放在弄堂口。我们都自愿去捧那个天线，尤其是在直播中国女排三连冠的那段日子里，

我们奋力把天线举得高高的，好像这样也能给女排加油。

很快，弄堂里的人家接二连三地买了电视机，但父母不知怎么搞的，坚持收音机就够了。当然，他们的预见是对的，等到后来我们家终于有了电视机，姐姐和我，表弟和表妹，都在一两年时间里，得了近视眼。但父母不买电视机的行为，当时而言，就是一种虐待。我们需要付出多少努力不去嘲笑邻居小孩的可笑发音，否则人家就有权利宣布，今天晚上咱们家不放电视。同时，我们还学会了奴颜婢膝，对门女孩烫了难看的卷发，我说，好看，真的，好看。转过身去，姐姐说，你说得太恶心了。但到了晚上，“燕舞燕舞，一曲歌来一片情”的声音从对面窗口传过来，姐姐自己先瘫痪了，她说，我们过去看吧。

那是我们最压抑的岁月了。有一次，起床晚了，等我和表弟匆匆赶到教室的时候，发现那天是数学测验。我和他站在威严的数学老师面前，互相看了看，不知哪里来的勇气和邪念，我对老师说：“我们外婆死了。”老师的脸色马上和缓下来，她把我们俩带到办公室，说，不要难过，今天你们就不要测验了，回家吧。老师突然的宽宏大量让我们猝不及防，当着办公室所有老师的面，我先哭了起来，然后表弟也哭。

第二天谎言就揭穿了，外婆在菜场碰到了老师的同事，一个在办公室见证我们眼泪的语文老师。不过，我和表弟要比《四百击》里的安东运气好，他和我们撒了一样的谎，但接下来受到的惩罚改变了他的命运。我和表弟第二天就“幸运”地传染了姐姐的猩红热，疾病拯救了我们，甚至，数学老师还到我们家来探望，在她看来，我们的谎言不过是疾病的征兆。感谢上帝，生活中有那么多逃生口，我后来很喜欢看《肖申克的救赎》这一类影片，大概和这一段经历有些关系。

但大人还是不肯买电视机。饭桌上，我们甚至抛出了一些耸

人听闻的假新闻，槐树路小学有两个五年级的学生，因为家里没有电视机，离家出走了。姐姐以更宏大的想象接力，是的，她也听说了，宁波一中有一个女生，因为看不到电视，跳楼了。我们在饭桌上义愤填膺地说，怎么有这样的父母？但是，爸爸妈妈叔叔阿姨连看都不看我们一眼，他们自己正被改革开放弄得心神不宁，盘算着是不是开一家小店，还是再去什么地方进修一下。真是绝望了，世界上有两种家庭，一种有电视机，一种没有，我们可悲地属于后一种。那个阶段，我们最好的朋友都是家里没电视机的。患难见真情，我们抱着孤儿似的心态彼此取暖，都在作文里写，快快长大！自力更生！

多年以后，看到小津安二郎的《早安》，兄弟俩为了电视机和父母展开的“绝言”斗争，让我无比亲切又无比伤感。电视机最纯洁的年代过去了！在一个平常的晚餐时间，妈妈突然宣布，明天家里就有电视机了，我们内心涌起的激情，就像《无名英雄》中的俞林，受上级指示去圣母咖啡馆，把万分紧急的情报交给最隐秘的情报员“金刚石”。俞林去了，他在咖啡馆见到的，是顺姬！啊，这依然是一个值得赞美的人间，我们在黄昏的弄堂里跑啊跑，从高高的水泥板上跳下来，学着俞林的腔调说：“请问，这是今天的报纸吗？”路过的小伙子听到了，接过去说顺姬的台词：“今天的报纸都卖光了，这是十七日的。你那张报纸是？”“是十五日的。”我们一齐说。从此以后，我们可以在家里最正中的位置，看最美丽最智慧最勇敢的顺姬了！表弟说，以后他要整晚看电视，不睡觉了，而且，只要稍微练一下内功就能消除睡意。他的话还在耳边，时光却哗哗地流走二十多年，现在我们有几十个电视频道了，但我们只用电视机看盗版碟。陈村说，如果这个世界不是有这么多广告，他愿意再活一次，但现在的问题是，如果没这么多广告，好像电视就会死掉。当然，死得更早的，是电影院。

电影院

参加工作以前，最美好的记忆都和电影院有关，它见证了我
最辉煌的人生经历。我在那里出席了一次又一次市级三好学生表
彰大会，参加了一场又一场文艺汇报演出。在那里，我们听时代
偶像们演讲，灯光那么明亮，主席台铺着红色的桌布，我们都穿
着白衬衫戴着红领巾，跟着主持人说，准备着，时刻准备着。

准备什么，其实我们也说不清楚，但站在电影院的舞台上，
我们自己把自己点石成金了。《看电影的人》里有一个细节，在新
奥尔良，一对度蜜月的普通夫妻意外地遇到了大明星威廉·霍尔
登。年轻的丈夫不露声色地给霍尔登点烟，甚至和霍尔登一起漫
步，还谈了谈天气，最后霍尔登拍了拍他的肩道别。从此以后，
他们的蜜月焕然一新，因为和电影的关系，这一对夫妻在新奥尔
良获得了存在权，“现在，完全可以像霍尔登那样存在了，世界顿
时向他敞开。街头巷尾一无可畏之徒”，而新娘对自己的丈夫亦爆
发出前所未有的情爱，一切都变了。

从舞台上下来，铃声响三下，灯光黑下来，然后主持人宣布，
表彰大会结束，现在，请大家观赏《简·爱》。黑暗中，我很多次
抬头看头顶上的那束光，觉得这就是上帝说的那个“要有光”，而
且，靠近这束光的人，也经常是不错的人。

一次，《神秘的大佛》公映，但父母说，这是恐怖片，小孩不
能看，而他们自己却完全不顾我们的感受，吃完晚饭就往电影院
赶。恐怖片！对于小学二三年级的我们，它就像色情召唤二三十
岁的兄长。我们心急如焚地在家里找钱，一分两分都好，只要凑
够一毛钱，就能买一张儿童票，而且，只要买到一张儿童票，我
们就有本事把两三个人轮流弄进电影院。

我们翻箱倒柜地找钱，妈妈的抽屉，没有；外婆的席垫，没有；爸爸的书架，没有。电影就要开始了！大概是被绝望弄疯了，我们决定空手前往电影院。电影已经开始，门口就站一个老头把门。我走过去，对他说，我是刚才出来买冰棍的。老头问，你的冰棍呢？我说，掉地上了，并且舔了舔嘴。老头同情地看看我，让我进去了。我一进去，就被电影吸引，完全忘了自己还有责任引开老头，让姐姐和表弟进来。

我就站在最后一排的角落，看完了整场电影，在海能法师被蒙面人挖去眼睛的刹那，我还一头躲到了旁边陌生人的怀里，把那女人吓得魂飞魄散。

电影散场，我发现姐姐和表弟就站在离我不远的地方，他们也进来了，是看门老头放他们进来的。那个年头，电影院的看门人就是圣诞老人，他知道我们撒谎，知道我们要的小小诡计，但他不拆穿，他慈悲，把我们当自己家的孩子。再说，样板戏时代的记忆还在，李奶奶的邻居慧莲过来，她的孩子饿得直哭，她还没开口，铁梅就把家里最后一点面递了上去。

慧莲：“您待我们太好啦！”

李奶奶：“别说这个。有堵墙是两家，拆了墙咱们就是一家子。”

铁梅：“奶奶，不拆墙咱们也是一家子。”

李奶奶：“铁梅说得对！”

铁梅对了二十年，现在，拆了墙不是一家人，不拆墙更不是了。声光化电里，过去的动力机厂电影院随着动力机厂的倒闭，消失了；过去电影院的看门老头，则被露着大腿的美女取代，就算不取代，老头自己也不愿干了。我们有个邻居大爷，一直看管街道浴室，但改革开放后，“五一浴室”改成了“曼妙桑拿”。他在门口值班，晚上十点，一对狗男女过来问，有没有男女同浴？大

爷第二天就不干了，老脸没地儿搁呀。

电影院也自暴自弃了，先是搞情侣双人座，后来又搞恋人专场。服务越来越好，但不为人民服务了，人民就自己服务，自己买碟自己放映，而看电影在今天的全部意思，就是高消费。所以，有时候回宁波，走过中山公园，想起那个早已蒸发了的录像厅，竟然会涌起一个念头。相比今天的电影院，录像厅多么纯洁，就像淫欲，在一个高度“性”化的时代，倒可能是一种反抗，呵，我要涌起无边无际无远弗届的欲望，突破你物质主义的天罗地网！

所以，如今重温马龙·白兰度，他的淫荡显得多么天真，就像玛丽莲·梦露的性感像悼词，提醒我们曾经有过多么不会对自己的身体进行投资的好姑娘。甚至，那个年代的百万富翁都豪情万丈，鸭嘴兽一样的大金主布朗爱上了假女人莱蒙，他对他说：“妈妈要你穿她的白纱礼服。”

莱蒙：“奥斯古，我不能穿你妈妈的礼服结婚，我们两个的身材不同。”

布朗：“礼服可以改。”

莱蒙：“不行。奥斯古，老实说吧，我们不能结婚。”他吸一口气，继续：“第一，我不是天生金发。”

布朗：“我不在乎。”

莱蒙：“我的过去不堪回首，我跟萨克斯风乐手同居了三年。”

布朗：“我不在乎。”

莱蒙：“我们不会有孩子。”

布朗：“我们可以领养。”

莱蒙：“奥斯古，我是男的。”

布朗：“没有人是完美的。”

没有人是完美的。希区柯克的梦想是，有一天，他走进一家普通的男装商店，从货架上买到一套西装，可每一次对着镜子，

他都发现，自己和想象中的自己有一百多磅的差距。这些都没什么，因为我们有电影，就像希区柯克拍出了银幕上“最高最瘦最美”的电影，我们借着英格丽·褒曼、亨弗莱·鲍嘉走出自己的躯壳，但是，让我们回到现实吧。我们背后已经没有光，我们也没有录像厅，我们的电视机也被糟蹋，我们一无所有，除了盗版。

所以，我的愿望是，有一天，还能走进一家普通的电影院，虽然北岛的诗歌马上就在耳边：这普普通通的愿望，如今成了做人的全部代价。

常常我想不清楚从八十年代末到九十年代中的那些年，究竟是宝藏还是伤口。一九八八年夏天来到上海，除了中间三年跑去香港读博士，我一直呆在华东师大。丽娃河两边每一寸土地，我都走过。

本科我读的外语系，男女生比例大约是一比五，而当时的中文系，男女比例还不像现在这样失调，我们到文史楼上课，看人家教室阴阳得当，就有些嫉妒。后来我立志考中文系研究生，同屋嘲笑我是养生去的。不过，玩笑归玩笑，我在中文系读研究生那几年，确是我求学生涯中最难忘的时光。

事实上，在八十年代，对中文系没热情几乎不可能。校园广告栏上都是和文学有关的讲座，大小社团也都文艺腔，在活动中心跳舞，被人问以后打算去大公司做吗，你会反思是不是自己气质特庸俗。那些年，是风流之徒的最好年华，他们用诗歌为自己担保，使得对里尔克动情的女生后来都有一段和校园诗人的莫名恋情。

校园诗人非常多，而且有一半不是在册学生。那些年，宿舍管理不像现在这么严格，一个寝室八张床，长期睡九个也很正常，至今我还觉得奇怪，那种乱而不淫的关系，是怎么建立的，又是

如何消失的。大二的时候，我住过一年的大寝室，十四个人一个屋，吃过晚饭，不谈恋爱的出门夜自习，谈恋爱的上门夜自习，晚上我们回寝室，但见蚊帐飘荡，嘈嘈切切。想起我们的写作老师、现代派诗人宋琳的名言，“越喝越渴”，我们对饮鸩止渴之徒也就有了同情。有一次，同屋的一个老乡跑来说，他们学校最近抓了一个宿舍，户籍八人，搜出十三人，而且有男有女！

我们对她的消息反应不强烈，她自叹自唱：“堕落啊堕落！”我至今记得她扼腕痛惜状，一边大口地吸爆炒螺蛳。不过，在那个时代，“堕落”似乎有它的正面意义，女孩还没有掌握身体的方法论，男孩也不懂得肉身会有价，所以，从身体开始的爱恋，常常又以身体结束，流泪的流泪，流血的流血。六点钟的寝室，晨跑的同学突然也会带回一个消息，五楼日语系的一个女生自杀了，是上吊！

所有人的反应都是，她失恋。在那个年代，除了爱情能突破身体的极限，其他，还有什么呢。

能有什么呢？考试算个屁啊，先锋派格非和宋琳一起给我们上写作课，他们上的那些小说理论，我一点印象都没有，不过，他们对分数的态度一下子让我们意识到大学是什么了。记不得格非还是宋琳说的，“喜欢分数的同学，可以告诉我一声”。可总会有憨厚的同学站起来问，写作文，到底怎么评分的？“评分啊，那也容易，我们把试卷往前面一扔，跑在最前面的试卷 100 分，以此类推。”

二十年过去，有时候我也怀疑，到底格非或宋琳是不是讲过类似的话，或者，这话，到底是他们中的哪一个讲的，但是，有什么要紧，永不熄灯的自修教室里，在那里奋笔疾书的绝不是为了成绩，一定是为了写出最壮观的诗歌献给心上人。

自修教室里永远流窜着诗人，这些诗人有些是大学毕业没有

按分配回到老家的，有些是长期混迹校园的文艺二流子，部分在白天还有正当职业，部分则寄生华东师大七八年了。我的一个非常要好的女同学，就供养过当时非常著名的一个诗人，直到他后来找到别的供养人。不过，所谓供养，在当年，也是很干净的事情，就是把一个月的饭票分成两半，一人一半。

诗人找到别人供养了，我的好朋友请我吃饭，那是我第一次吃肯德基，在外滩。我们走进店里，多少有点闯入别人地盘的怯场，搞得有很长一段时间，肯德基在我心中地位过于崇高。一半是黯然神伤，一半是如释重负，她说，从今天开始我不用跟我妈撒谎了，这一年来，不停变相跟我妈要钱，让她一天到晚在骂华东师大收费多。然后我们一起骂了诗人，最后从外滩走向学校，一路上，她朗诵诗人写给她的句子，完了，就狠一句：“妈的，写得这么狗屁！”“狗屁”，当然是一种赞美。

可惜我记性不好，当年觉得兰波似的诗句，现在竟一句都想起不起，我唯一有印象的是，该著名诗人给我朋友的每一封信，都是用“孩子”或“亲爱的孩子”开头。其实，我得承认，在那个夏日午后，当她打开红色的文件夹，把诗人写给她的信和诗向我们展示的时候，我的内心是有一些神往的，而我的同屋更是情不自禁说出，唉，如果我不是那么喜欢河东食堂的大排，我也找个诗人为我写诗。

这是诗人的好时代吗？也许是吧，宋琳老师不是至今认为，所谓天堂，就是在华东师大当老师。就说宋琳老师吧，夏雨诗会的时候，他在学校大礼堂朗诵他自己的诗，他一边朗诵一边把自己的诗稿往台下撒，搞得当时万众瞩目的校花因为抢一页诗稿差点走光。诗人宋琳，据说二十年后重回华东师大，从学校前门走到后门，只花了十分钟，这让他很悲哀，因为以前这段路程，他要跋涉一上午，路上得遇到多少姑娘多少诗人，目标得多少次被

延宕被改变！从宿舍门口出来，门卫老头就会叮嘱他，门口两个小囡，来过三趟了！

远在北方的诗人宋琳会想念这些潮湿的南方春天和春天里的姑娘吧，真是惆怅，今天，当我站在教室里，跟学生说起宋琳，他们再没有热烈的眼神，就仿佛，我说的是一个前朝人物。其实，不仅宋琳，华东师大星光熠熠年代里的好些名角，都逐渐进入历史。二十年前的图书馆舞厅，宋琳穿着高筒雨鞋和我们班最美的杭州姑娘跳四步，蒙太奇的一个转身，漂亮姑娘不认识宋琳了。

可与此同时，我又觉得，八十年代的落潮，诗人们的退场，是不能只用怀旧的方式料理后事的，这其中，当事人多少都要负些责任，毕竟，像宋琳这样有品德的诗人不多。譬如我那个供养过诗人的好朋友，时隔经年，会很冷静地跟我说，虽然我并不后悔当年为了他连华亭路的一件T恤都舍不得买，却帮他买最好的稿纸，但其实，他一直是自私的。而这种自私，主要是他把自己看得太光芒万丈了，好像我每一分钟都该思念他，每一分钱都该花在他身上，而他自己有了稿费，从来都是挥霍掉，买进口烟去咖啡馆。更糟糕的是，他从来不掩饰自己对不同女孩的兴趣，好像这是诗人的天职，但是对于我交往的同年龄男生，他总是笑人家太实际没梦想。

也许是这样的，诗人本人不及物，但却会加剧周围人的及物。为了和诗人在一起，我的朋友做过家教，萌生过去公司打工的念头；为了和诗人在一起，她不好好读书，作出叛逆的姿态从课堂出走，没搞懂莎士比亚只好去学商务英语；为了和诗人在一起，她把他的梦当作自己的梦，最后却是交出了自己的梦。三十功名尘与土，八千里路云和月，回头看看，诗人身边也算是尸横遍野，这样，八十年代一旦结束，诗人发现自己也成了李尔王。

每个时代都会留下李尔王，但八十年代制造的李尔王是比较

多的。当然，话说回来，今天却是连李尔王也没有了。

九十年代初，我进入中文系读研究生。回想起来，在文史楼给我们作讲座的学者作家诗人都是气势磅礴类的。马原像毛主席一样地走进教室，满满当当的文史楼301教室迅速让出一条道，等马原走过，这条道马上又被人群封死。演讲结束，格非陪着马原，后面浩荡地跟一支文艺队伍去后门宵夜，遇到马原兴致高，还会问一些奇崛的问题，比如“第一次手淫是什么时候？”现在的大作家李洱好像就是在这个问题上得到了马原的激赏，因为依据弗洛伊德的理论，手淫就是写作。当然，李洱的写作不是因为马原的首肯，但当时的确有一种风气，它使草根出身的我们，觉得这个世界有一道平民也可能拿到的密码，只要应声叫出“芝麻开门”，就能接过精英守卫的文学任务。而“芝麻开门”这样的口令，在华东师大的江湖传统里，一向是功夫在诗外，所以，大家对正规课堂普遍不重视，热衷于偏门武功追求的是惊世骇俗，李劫的离经叛道就满足了当时的这种需要。

有一段时间，李劫宣扬全息文化，从《红楼梦》讲到二战，而他自己也忽而贾宝玉忽而希特勒。然后有一天，他跑到我们寝室，跟我们说 Good afternoon，用英文宣布，以后他要用英文上 Holographic Culture 了。我们虽然很惊讶，但都故作镇静。在那个时候，好像大家集体练就了一种功夫，类似“荣辱不惊”，譬如有人说“《金瓶梅》是一部侦探小说”，就会有人谈“《变形记》的同性恋结构”。那个年代，我们彼此的倾听能力其实很差，但在一个创造力相对旺盛的时辰，在一个及时行乐还带着无限激情的时代，谁又有耐心“用一百年的时间来赞美你的眉”。袁可嘉翻译的叶芝诗歌《当你老了》会在那个时候流行，不是因为对永恒的追求，而是没人追求永恒，因为“在背后我总听见，时间带翼的马车急急追赶”。这样，学期结束的时候，我的导师王晓明问我们收期末

论文，我和李念都厚颜无耻地说：“没写。”同门五人，好像只有罗岗写了。也许是，未来学术的潜力，这第一篇论文，用马原的意思，就已经是表征了。

那是我第一次挨批评，可我心里很嘀咕，作业很要紧吗？为此，还跑到九舍 625 室去跟徐麟抱怨。625 宿舍是当时华东师大最重要的文化地标，这跟徐麟的个性有关。他声音洪亮体形硕大，我们有时在他那儿传播一些小道消息，他却用很大的声音追问，张闳和吴雁怎么了？经他一追问，张闳和吴雁结婚了。好像是，他身上，有一种特别灿烂的质地，而且，这种灿烂的东西也传递给了周围的朋友。我还记得有一次去博士楼找一好友，因为门房认识我，所以进门就随口告我，伊刚上去，和高个子一道。爬到六楼，我敲门，门不开，不甘心，用力敲，门吱嘎一声开了。天地良心，我想这样的场景也只会发生在时间的那个拐角，我特别喜欢的这对“狗男女”就在被窝里接见了，我，天寒地冻，他们甚至建议我也把脚搁在被窝里。如此聊一宿。临走，高个子骂一句：“妈的，敲这么响，我以为是胖大和尚。”胖大和尚是徐麟的浑名，可惜，不久之后他去了湖南，现居苏州。而这对曾经死去活来过的恋人，最终分了手，每次，想念他们的时候，我会拿出旧照片看，我们仨在学校大操场上有一张合影，高个子正用他宽宽的肩膀大大的手掌帮我们挡风。那是人类的童年时期吗？我们几乎可以问上帝要光，要风，要雨。

不过，在我眼中的童年时期，在我的老师王晓明眼中，却已近黄昏。625 寝室的墙壁如果会说话，可以站出来嚷嚷：人文精神大讨论里也有我的版权！一屋子的人，王晓明徐麟张闳张柠崔宜明，开头大家还坐着说话，最后连王老师都站了起来，没有录音设备，只能现场记录，一边“虚妄”没结束，一边“荒诞”又登场，尤其张闳张柠又双胞胎似的连声音都一模一样，“到底是谁说

的世界痛苦？”我回头问他们，可他们忙着和老崔理论，只有王老师草草回我，“这个不重要。”

“这个不重要”其实很重要，尤其是，时光流逝，越来越经常看到有人跳出来，这个概念当年是我的发明，那个问题是我的发现，我就会想，到了翻检箱底的地步，一定是囊中羞涩了。思想喷涌的青春期，连倾听别人都没有时间，连自己的版权都懒得认领，谁有空去帮他人做注释？

哦，和今天比起来，那个年代的校园生活，包括写作和批评，都太幸福了。没有核心期刊，没有小鸡兵团，小说可以写得像论文，论文也可以写得像小说，宋琳和格非凭本科的学历留校任教，诗人凭一个眼神把校花带往德令哈。李劫虽然认为自己遭受了不公正待遇，但是他堂堂正正地在女生宿舍住了一个学期却令多少男性羡慕，简直是童话啊。李劫用一块小黑板把二楼西头的女生厕所改成“男厕”，然后楼下的胖阿姨气急败坏地上来取掉小黑板，然后，李劫又挂上去……

可是，岁月神偷，二十年后，我看到原来英俊无比的宋琳也头发稀薄，他在徐家汇匆匆走入地下铁，我一阵悲怆，没有叫他。而我，每次想起徐麟出发去湖南时候的叮嘱，“跟着你们先生好好读书”，我内心就涌起羞惭。虽然在那个时代“一千首诗”并不比“一千篇论文”逊色，甚至，“一千个肉圆”也可算大学豪情，但是，当我也跟着师友们踏上讲台，尤其是面对“八十年代”、“九十年代”这样的命题，我内心也非常翻滚。如果我把这整整七年花在图书馆里会怎样？如果我从一开始就好好上每一堂课会怎样？

有很长一段时间，每天晚上我们从河东散步到河西，远远就能看到一个人影在独自打球，他的动作非常花哨，好像边上有很多人在拦他，一个花步，一个移动，接着一个假动作，然后一个背投，球没中。

在回想我自己的青春岁月时，我常常会想到这个没有投中的球，所以，有时候我会后悔，要是王老师问我们收作业的时候，我能向篮筐里投一个球，那多好。可那时候年轻，觉得有的是时间，有的是时间去做很多假动作，有的是时间去寻愁觅恨去把《红楼梦》的每一个章节经历。终于风吹过，球没中。

不过，允许我最后对自己有所安慰，这个没中的球，也是有意义，甚至是很有意义的，尤其今天来看。这就像，没有人看见草生长。

同志

要是问少年时候最难忘的银幕经验，我会说，就是看到八一电影制片厂的片头。中国人民解放军军歌响起，五角星光芒万丈，向前向前，我们的队伍向前进！大家都在座位上坐得笔笔挺，豪情加热血，恨不能代替孙道临去发送永不消逝的电波。

那些年，我们总是早早地赶到电影院，灯还没熄，已经魂不守舍。北京电影制片厂的天安门在银幕上放金光，上海电影制片厂的工农兵在银幕上放金光，长春电影制片厂的工农兵放完金光，接着银幕上一片黑色，黑色街道的尽头走来一个黑西装男人，同时响起特务的声音：“就是他，抓活的。”

我们的心顿时揪紧了。不过，等到向梅扮演的史秀英出现，对前来送信的人叫出一声“同志”，我们立马就得到了抚慰。然后，银幕上打出“保密局的枪声”，我们内心又亢奋又紧张又软弱又勇敢。因为知道这样的影片中，一定会有牺牲，但前途一定无限光明。

这个，就是我从小的爱国主义教育。保密局的敌人对我党同志周甫祥用刑，但他硬是一个字没说，最后被活活打死。敌人残

酷用刑我们宁死不屈的场面，在当年的电影中很多很多，受过刑的女性人物就有赵一曼、林道静、江姐、玉梅等等，而敌人呢，永远只能气急败坏地哀嚎，“共党分子！气死我了！”

因为无数这样的电影，《中华儿女》也好，《英雄儿女》也好，共产党员，尤其是地下党员，在前三十年，一直是人民偶像。我们最喜欢的场面，就是像《保密局的枪声》这样的结尾，潜伏在保密局里的我党同志刘啸尘被他的顶头上司张仲年发现了身份，坏人拿着枪在刘啸尘后面阴森森地说，举起手来，然后枪响，但倒下的不是我们的英雄刘啸尘，而是坏蛋头子张仲年，开枪的是另一个战斗在敌人心脏里的无名英雄常亮。刘啸尘上前叫一声“同志”，观众席上的我们简直心魂荡漾。

《傲慢与偏见》中，达西和伊丽莎白最终互相说出“我爱你”，我们也挺激动，但是，这一声“我爱你”真是不能和咱们当年那一声“同志”比。一九五七年的电影《羊城暗哨》也有一个类似的结尾。我侦察员王练奉命打入特务内部，凭着信念和智慧，王练有勇有谋地战斗到了最后关头，跟着女特务上了被敌人劫持的船。途中，王练身份暴露，好在我们的同志及时出现，双方厮杀起来。而就在敌我双方还没完全分出胜负的时候，远远的海上有船发出信号，敌人马上来了气焰：“我们的兵舰来了！”但我公安干警随即正告他们：“那是我们的炮舰！”

听到这句“我们的炮舰”，真是幸福，这比吴琼花握住洪常青的手，阿黑哥握住阿诗玛的手还要幸福一点点，因为在前面的场景，全国人民男女老少共同获得完全相同的幸福。我还记得，看《冰山上的来客》，“阿米尔，冲”成了中国人最喜欢的台词，但哥哥姐姐他们这些已然知慕少艾的好像说得更有快感些，而我和表弟，更喜欢影片最后一句台词：向天空放射三颗照明弹，让它们照亮祖国的山河！

我们在院子里把划亮的火柴往空中丢，说完“让它们照亮祖国的山河”，外婆就追出来了。然后我们把外婆当阶级敌人打两枪，和战友们一起撤退到弄堂里。弄堂里，父母们在议论当年的另一部电影《早春二月》，萧涧秋的爱情让他们无心管教子女了，听任我们从高高的水泥板上跳下来，一边叫：“为了胜利，向我开炮！”

那是多么纯洁的年代，就像康德喜欢说的，一个是我们心中崇高的道德准则，一个是我们头顶上灿烂的星空。一九八〇年，谢铁骊导演过一部电影叫《今夜星光灿烂》。影片描述淮海战场上，我军电话员小于救下了上吊自杀的贫苦姑娘玉香，一来二去，姑娘意欲以身相许，小于不知所措。他对姑娘说：“同志……”玉香很淳朴地回说：“俺不叫同志，俺叫玉香。”当年的这句台词南北风靡，遗憾的是，等全国人民终于都像玉香一样领悟到“同志”的全部内涵，“同志”这个词在三十年岁月里所积累的道德准则和整片星空开始慢慢出现其他意思了。

I LOVE MY MOTHERLAND

一九七九年和一九八〇年，在我看来，是共和国电影的一个分水岭。《今夜星光灿烂》对“同志”的挪用是一个桥段，《庐山恋》对“祖国”的征用就是一次试水了。

用祖国来表达爱情，《庐山恋》不是第一次。一九五一年有一部著名的影片叫《翠岗红旗》。影片讲述，江猛子告别新婚妻子向五儿随军北上，留在后方的家属遭到“铲共团”的残酷迫害，多年以后，成为师长的江猛子率军剿灭翠岗山的敌军。胜利的时刻，已然长大的儿子领着妈妈来和父亲相会。俩人互相叫一声对方名字，饱受煎熬的五儿问丈夫：“猛子，你，你回来了？”猛子说：

“是，我回来了。”停顿一秒钟，他说：“我们的队伍回来了。”然后镜头切向山坡上凯旋的战士。

经受了非人岁月的夫妻俩，见面以后连一个拥抱一个握手都没有，但当年观众全部热泪盈眶，既为胜利，也为感情。而火红年代的最高爱情表达，就是猛子和五儿一个方向一个眼神凝望翠岗上升起的红旗，他们看着红旗，战士也看着红旗。这就是“共同体”，共和国最温暖的涵义。

一九五七年，《柳堡的故事》是同一题材的一个青春版，而且，影片的主题曲也表明，这是一个试图讲述战争年代爱情的故事。七十年代之前出生的人，谁都会唱《九九艳阳天》，“十八岁的哥哥”和“小英莲”成为当年最美好的名词。不过，与其说这个影片唤起的是广大人民对爱情的渴望，不如说它以革命的名义收编了爱情力量，而且，这种收编，在那个年代，显得如此美好如此必要又如此顺理成章。

副班长李进跟着部队到了柳堡，住在二妹子家里，“十八岁的哥哥”就这样和“小英莲”相遇。没有现在女逃男追的场面，俩人的爱情就像柳堡月色，天籁一般。事实上，用“爱情”来定义李进和二妹子的两情相悦都有点不准确。他跟指导员汇报思想，说：“我承认，我挺喜欢她。”指导员却说：“那怎么行呢，这种乱七八糟的事情，最能破坏群众纪律。”李进就急了，说：“怎么是乱七八糟？我是真心诚意的，正式的！”他说他喜欢二妹子，因为她很能干，插秧夯草，她都会。影片接着剪辑到柳堡风光，近处的草房草垛，远处的风车田埂，牛和放牛娃。二十年以后，银幕上再也没有这样的风景，或者说，即便乡村风光依旧，风景和人不再心心相印，不能彼此见证，也就无所谓人同此景。

可是，部队要离开柳堡了，李进的心思又波动起来。他对指导员说：“我想二妹子，心里难过，总还受得住。”可他一想到如果

留在地方上，虽然能和二妹子在一起，但“从此要脱离部队，党从此就不要我，我宁死也受不了”。他说，“我入党的时候说过，为劳苦大众奋斗到底。”即便今天重看，这一段也一点都不生硬，以党和人民的名义，暂时抛开私人情感，对每一个观众而言，不仅应该，而且光荣。于是，我们看到银幕上一轮太阳升起，那是年轻的共产党人克服私人感情后获得的崇高感。这种崇高感，所有的观众都感同身受。也是因为这种崇高感吧，《九九艳阳天》唱道，“九九那个艳阳天来哟，十八岁的哥哥呀细听我小英莲，哪怕你一去呀千万里呀，哪怕你十年八载不回还，只要你不把我英莲忘呀，等待你胸佩红花呀回家转”，这首歌唱的就不再是儿女情长，而是把自己和祖国连在一起的忠诚和荣誉。所以，最后，打完小日本打完老蒋回来的副班长李进，和二妹子重逢，影片就简单一个镜头：俩人一起站在船头。还需要热泪和亲吻吗？

需要亲吻来表达感情，基本就到八十年代了。一九七九年，《生活的颤音》其实开始试探“接吻”，但滕文骥“色胆未能包天”，年轻恋人刚刚拥抱一起，刚刚有接吻的意图，女孩的父母就推门而入了。所以，“新中国第一吻”后来成了《庐山恋》的广告。

不过，今天来看，《庐山恋》最著名的场景还不是张瑜甜甜的一吻，而是她和郭凯敏谈情说爱时的修辞。影片的场景是这样的：郭凯敏在庐山上学习英文，他一遍遍地朗读：I love my motherland. I love the morning of my motherland. 他的发音不那么准，美国回来的张瑜听到了，就躲在大树后面纠正他：I love my motherland. I love the morning of my motherland. 你一句我一句，一边是张瑜的调皮和甜蜜，一边是郭凯敏的惊讶和认真。所以，就镜头而言，这段场景强调的是“love”，而不是“motherland”，而且，这句台词后来的流行也证明，它的功能基本被简化为爱情表达。

但是，那依然是幸福的年代，甚至可以说，那是最幸福的时

刻，祖国和个人拥有完全相同的情感表达，我就是我们，我们就是我。当然，这同时也是一个三岔口。一九七九年，当陈冲在《海外赤子》中唱“我爱你中国”，“我爱你中国，我爱你春天蓬勃的秧苗，我爱你秋日金黄的硕果……我爱你碧波滚滚的南海，我爱你白雪飘飘的北国，我爱你森林无边，我爱你群山巍峨，我爱你淙淙的小河，荡着清波从我的梦中流过……”这个爱没有一点私念，祖国啊，就是母亲。而在影片的片尾曲中，在花团锦簇长裙飘飘的女演员中间，当陈冲穿着一身军装出来，凭着全国人民的历史记忆和道德记忆，着军装的陈冲显得格外美丽格外动人。但这种美丽和动人，在《庐山恋》中，却要靠张瑜换四十多套服装来取得。

真是非常怀念十八岁的陈冲，全国人民心中的“小花”，她的脸干净明媚，就像青春的新中国。而这样的青春明朗，八十年代以后，似乎只出现在武侠电影中，而武侠电影，好像也因此接过了传统道德教育和爱国主义教育的一半任务。

少林！ 少林！

谁都不会忘记《少林寺》，一九八二年也因此永垂影史。上学放学，男生走路的节奏都是“少林，少林，有多少英雄豪杰都来把你敬仰”，女生全都哼着“日出嵩山坳，晨钟惊飞鸟”，总之，同学少年，都准备“风雨一肩挑”。

某种意义上，八十年代以《巴山夜雨》、《天云山传奇》等谢晋电影为代表的国家叙事其实告别了过往的爱国主义故事结构。有意思的是，这项艰巨的任务在很大程度上被电影史上名声不算好的武侠电影接了过来。回头重看《少林寺》，该片在当年获得的崇高地位和影片本身宣扬的崇高美学是很有关系的。《少林寺》不

同于之后跟拍的少林系列和武当系列，不仅在于影片讲述的故事更加具有国家意识，影片的结尾就是一个例子。李连杰最后毅然抛开儿女私情踏入佛门去“匡扶正义”，虽然让年少的我们无限遗憾，但这种选择同时又特别能接续我们更早接受的爱国主义教育。甚至，我有时候想，即便小时候没赶上看《烈火中永生》，《少林寺》也能让人毫不犹豫地选择把热血洒在热土上。所以，回头问问比我更年轻的一代，喜欢今天的红色经典电视剧的，没有一个不喜欢《少林寺》。

也因此，对七十年代生的人来说，《少林寺》比同一年的电影《牧马人》更深入人心更有教育价值。虽然因为《少林寺》的风靡，搞得天南地北无数孩子无心学习，搞得报纸上天天报道有家长远赴嵩山去找儿子，但是，长远来看，这部影片无疑和后来的《黄飞鸿》系列，还有《霍元甲》这些电视连续剧一起，牢牢地在少年人的心头缔造了作为一个“中国人”的全部担当和自豪。当“国人渐已醒”的旋律响起，当“男儿当自强”的旋律响起，用一个朋友的说法，“TMD，哪里还学得进英语！”

作为一个武侠电影爱好者，我不想过分强调武侠电影的价值，不过，我想有一点可能值得提出。九十年代以来，当中国银幕不再强调中国感情时，武侠电影倒是从来没有停止过讲述作为一个中国人的骄傲。凭着五千年历史和无限江山，武侠电影在一片红红灯笼中，一直是无限骄傲地在继续翻唱当年《上甘岭》里的歌曲：“条条大路都宽畅，朋友来了有好酒，若是那豺狼来了，迎接它的有猎枪。这是强大的祖国，是我生长的地方，在这片温暖的土地上，到处都有灿烂的阳光。”当然，此时阳光已然不同彼时阳光，但是相比一派不知是先锋还是阴郁的“英雄世界”，李小龙也好，方世玉也好，都显得更为幸福，因为这些英雄依然是“我们的”。而我们，当然更认同八十年代李世民身边的那个李连杰，而

不是二千年在秦始皇身边的那个李连杰。

沧海桑田，电影中的祖国形象变得不再像五六十年代那么具体贴身，随时能引发滚滚热泪。甚至，看《高山下的花环》，当梁三喜光荣的时候，虽然整个影院一片哭声，梁老太太和玉秀用烈士抚恤金来还欠款，全国人民哭得稀里哗啦，但我们多少都觉得，像梁三喜啊，像靳开来啊，这些英雄没有获得足够的崇高感。五百五十元的抚恤金，这是梁三喜和部队最后的关系。而“祖国”这个词，不知道是变得更重了，还是轻了，反正，在之后的银幕上，不是经常能听到的一个词。

所以，当《三峡好人》里的几个农民工，放工以后和新来的韩三民聊天，说到韩是坐船来的，就问，那你有没有看到夔门，韩问，什么是夔门，对方就从口袋里摸出一张人民币，指着背后图案说，你看，这个地方就是夔门。贾樟柯给了人民币上的夔门一个比较长的特写，韩三民放下这张新版人民币，也从口袋里摸出一张人民币，说：“你看，我们老家也在钱上，这儿，黄河壶口瀑布。”对方也细细看了，说，“你的老家风景好美啊。”这个时候，我们真的非常感动。六十年来，共和国银幕上已经很少这样抒情的笔触了。

可接着，下一个镜头，我们看到韩三民站在高处，拿着人民币上的夔门对照眼前被拆得满目伤疤的三峡，我们的感动马上又被其他情绪代替了。

我想起我小的时候，每年有春游，每个月集体看电影。我们去春游，看江山如画满山杜鹃，总觉得生在这片土地上很幸福。一路上，我们唱“让我们荡起双桨”，唱“花篮的花儿香”，唱“社会主义好社会主义好”，一直唱到“血染的风采”，唱到“共和国的土壤里，有我们付出的爱”，自己感觉已经血染疆场，把青春献给祖国了。就像我们去看电影，看到“祖国啊，母亲”这红色

的片名打在银幕上，心中那饱满昂扬的感觉，总觉得其他国家的人是不能领会的。但现在都变了，我的孩子也春游也看电影，但他们去游乐场看奥特曼，对他来说，视觉的高潮是超人的出现。而在这个意义上，我觉得六十周年隆重的国庆大典非常必要，五岁的儿子被盛大的场面所震撼，觉得我们中国太厉害太厉害了。

不过，我的梦想是，当我的孩子说到“祖国”这个词的时候，小的时候他能想到《祖国的花朵》，工作了能想到《今天我休息》，老了会想到《万紫千红总是春》。总之，我希望他说到祖国啊，集体啊，人民啊这些词的时候，心里能特别地暖洋洋，用句《潜伏》的台词，心里会美。

瑞芬舒丹：非常罪非常美

鲍嘉：永远和三秒半

钱德勒：来到好莱坞

希区柯克：比胖还胖

伯格曼与乌曼：看看我，了解我，原谅我

梅塞德斯：别说我从没给过你花

你的心已经干涸在你的写作中

生是你的人，死是你的鬼

重复，坚持重复

和凡奈莎在一起

快乐、放荡、鲜艳、同性恋的邓肯

没有人能和你相比

十问：关于罗杰·弗莱

瑞芬舒丹：
非常罪非常美

写这篇文章时，雷妮·瑞芬舒丹（Leni Riefenstahl）九十七岁了，可全世界，包括她自己都明白她活着或死去都无法摆脱一个死了有半个多世纪的人——希特勒。在回忆录里，她说：“人们无休无止地问我是不是和希特勒有罗曼史，是不是希特勒的女友。每次，我都笑笑告诉他们，那是谣言，我不过为他制作了纪录片。”但问题是，她很美，她为希特勒制作的纪录片很美，她是希特勒最喜欢的导演，德意志第三帝国时代最天才横溢的女人。

1

一九〇二年，她生于柏林一个商人家庭，先是以一个芭蕾舞者成名。有一天，她在等一列地下铁的时候，瞥到月台对面的一张电影海报，宣传的是阿诺德·范克博士（Dr. Arnold Fanck）导演的“高山片”《命运山峰》（Mountain of Destiny），这张海报催眠了她。她先是找到了《命运山峰》的主演路易·特兰克（Luis Trenker），说她想在他的下一出戏里和他演对手戏，并请他把她的照片寄给范克博士，魏玛影界的“高山片之父”。那张照片上咄咄逼人的美也把阿诺德催眠了，他马上请她主演他的下一部电影，



拍摄现场的瑞芬舒丹

演对手戏的是路易·特兰克。到二十年代末，瑞芬舒丹已是当时的一个偶像，她的高山攀援几乎撼人心魂：赤着脚，抛弃绳索，向人的极限挑战，向至高无上的力量进军。在那荒无人烟的积雪地带，自然环境所携带的震慑力兼具大美和大恐怖，而瑞芬舒丹的美因此也超越了“女性、性感、人间”这些范畴，这让塑造了玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich）的冯·斯登堡（Josef von Sternberg）极为欣赏，对她说：“我可以把你塑造得跟黛德丽一样举世闻名。”但是另一个人比斯登堡更欣赏她，或者说，更有条件欣赏她：阿道夫·希特勒把她变成了国社党电影的首席指挥。她也藉此极为天才地成了纳粹政治的美学诠释人。

一九三三年，希特勒请她为国社党的大会拍摄纪录片，这部影片没有公开放映；但她不久就接受了希特勒的个人委托，为国社党的一九三四年纽伦堡军事阅兵拍摄纪录片，这就是她最为世人激赏和诟病的《意志的胜利》（Triumph of the Will, 1934）。摄制期间，第三帝国向她提供了任何一个导演都梦寐以求的工作条件：无限制的经费，一百多人的摄制组，包括十六个摄影师，每个摄影师配备一个助手，三十六架以上的摄影机在同时开工，再加上无数的聚光灯听候调配。无与伦比的拍摄条件让瑞芬舒丹首创了电影史上的很多摄影技巧；在大场面的把握上，至今没有一个导演可以声称超越了她。她用情节剧的摄影机角度来记录这场宏大的阅兵里的个人和整体，又用瓦格纳歌剧的手法来表现这场庞大阅兵的主角——希特勒成了人间之神。在这部毫无情节可言的杰作里，瑞芬舒丹把“纯粹”和“秩序”当作主人公来塑造，她把希特勒的政治理想表达得不仅前程灿烂，而且显得无限动人。这部影片后来获得了威尼斯影展的金奖。



瑞芬舒丹镜头里的非洲

之后，她受国际奥委会所托，为一九三六年在柏林召开的奥运会拍摄一部纪录片，《奥林匹亚》(Olympia, 1938) 因此成了她的经典之作。一九三八年四月二十日，《奥林匹亚》首映，正好是希特勒的四十九岁生日。她的这份辉煌礼物后来在电影史上得过四个大奖，但同时也永远地成了她的污点。因为在当时和现在的众多影评人看来，她把“奥运会转化成了法西斯仪式，旁白中不断出现的‘战斗’、‘胜利’字眼，都透露了创作者的法西斯信念”(焦雄屏《电影法西斯》)。不过，这部影片所记录的人体之美和仪式之美的确让以后的电影人叹为观止，人和速度和力量的结合在瑞芬舒丹的摄影机之下，显得像神话一样。法西斯美学波澜壮阔地侵入人心，她先是把竞技变成宗教，然后又把宗教变成“意志的胜利”。

2

第三帝国倒台后，瑞芬舒丹是第一批被送进监狱的电影人，她被定名为纳粹同情人几次遭到逮捕（其间她成功地越过一次狱）。一九四九年，她终于结束了牢狱之灾，但是舆论和评论界的牢狱更迅速而扎实地围困了她，而且她作为导演的生涯随着帝国的覆灭也永远结束了。终她一生，瑞芬舒丹都拒绝承认她和希特勒政府有什么“浪漫的交往”，她坚称她只是一个电影导演。九十年代初，瑞·慕勒 (Ray Muller) 拍摄的《瑞芬舒丹壮观而可怕的一生》(The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl, 1993) 以采访九十岁的瑞芬舒丹的形式展开。在这部纪录片中，瑞芬舒丹回顾了当年如何开始走上银幕；如何第一次执导《蓝光》(The Blue Light, 1932)；如何受邀于希特勒，开拍她的两部经典之作，并在摄影技术上费尽心思；如何被别人误解和诟病，如何继续活

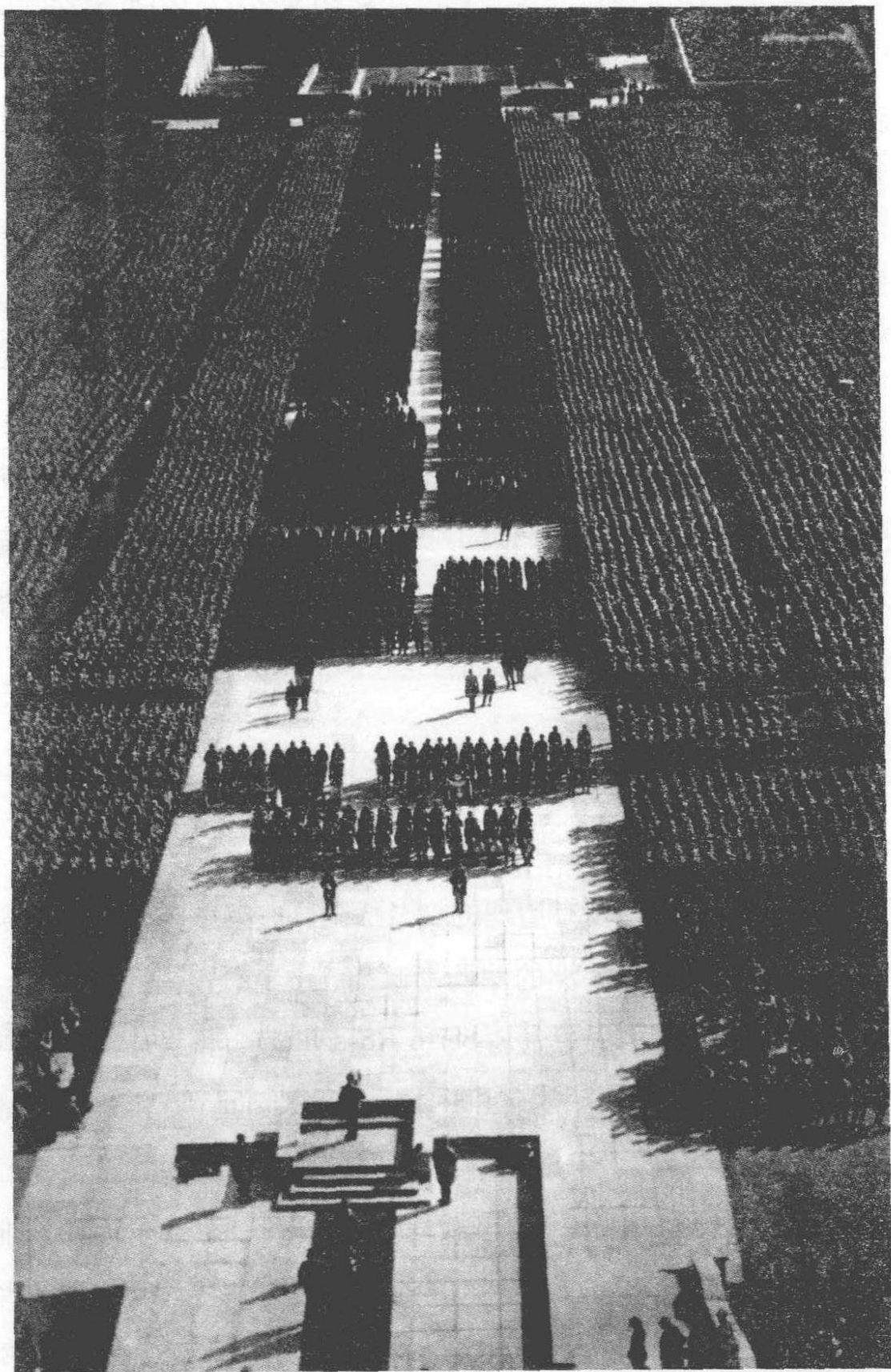
下去，等等。自然，瑞芬舒丹在她和纳粹党的关系上有撇得过清的嫌疑，而且，在很多问题上，诸如她对纳粹集中营的不知情，她也无力自圆其说（在她摄制她的最后一部电影《低地》（Tiefland, 1953）时，她曾经使用过集中营的一批吉普赛人）。但是，她半个多世纪来所承受的耻辱和痛苦似乎也够多了。一九三八年，瑞芬舒丹出访美国，包括好莱坞，为她的《奥林匹亚》作宣传。自那时起，她就开始遭遇一生源源不断的攻击：“雷妮，滚回家去！”——这就是好莱坞给她的欢迎词。各大制片公司的头都不敢见她，怕从此影响制片公司的声誉。虽然最后她竭尽所能主持了一场《奥林匹亚》的非公开放映，好莱坞的不少圈内人还是得在黑暗中偷偷溜进影院参加观赏。不过，美国评论界无法忽视《奥林匹亚》的成就，《洛杉矶时报》写道：“这部影片是摄影机的胜利，是银幕的史诗。”

事实上，在追求完美上，很少有导演可以和瑞芬舒丹匹敌。在拍摄《奥林匹亚》期间，为了表现百米短跑的真实速度，瑞芬舒丹创造了自动前行的摄影机，运行速率和运动员的速度相当；拍摄跳远，她在沙坑边挖了一个洞，以此达到仰拍跳远的效果；为了拍全景，她用热气球送六个打开的摄影机上天，虽然这个试验连续地以失败告终，她的摄影理念还是远远地走在了那个时代的前面。但是极为有意思的是，正是她的这种史诗般的镜头和天才设想成了她悲剧的材料。苏珊·桑塔格（Susan Sontag）在《迷人的法西斯》一文中说：“莲妮被平反为美的祭师，并不见得是好现象，显示了我们无力侦察出对法西斯的渴望。莲妮不是一般的唯美派那样浪漫地玩人类学，她作品的力量，等于她政治及美学意念的连贯……没有历史透视，这种欣赏会引导我们不知不觉间接受了各式各样有害的宣传。”（《文星》1988年2月号）不少影评人更把瑞芬舒丹的这种法西斯美学上溯至她的“高山片”时期，

认为“高山片”所传达的征服意识和壮阔美感正好和希特勒的纳粹思想不谋而合。不过，真的要在纳粹政治意识上追究瑞芬舒丹的话，那么，她的电影中至少也有和希特勒思想相矛盾的地方。比如，在《奥林匹亚》中，她用大手笔表现了黑人的身体，黑人的速度，而这显然不会让希特勒高兴。在她的生命后期，她更几次出入非洲，和当地的土著一起生活，拍摄了大量的照片。最后，在她七十二岁的时候，她开始学习潜水，撇开人间，专注于拍摄寂静无声的水下世界。但是，这些照片的命运并不比她的电影好。一九九七年，在德国汉堡有一个“瑞芬舒丹剧照和摄影展”，这个展览立即遭致了强烈抗议，他们的标语是：“纳粹展览！”“不许兜售法西斯美学！”等等。为此，瑞芬舒丹很愤怒地对报界声称：“不要因为我为希特勒工作了七个月而否定了我的一生！”

3

瑞芬舒丹的愤怒是有道理的。二战期间，有很多艺术家，包括电影导演都曾经为欧洲的法西斯政府工作过。这串名单很长，比如罗贝尔多·罗西里尼 (Roberto Rossellini)、萨尔瓦多·达利 (Salvador Dali)、冯·卡拉扬 (Herbert von Karajan)，但是他们都在战后获得了重新工作的机会，而且他们战后的声名几乎也无甚损失。即使是和纳粹的宣传部长戈培尔 (Goebbels) 过从甚密的维特·哈兰 (Veit Harlan)，虽然他的电影“更和纳粹政府的调子押韵”，且极明显地表现反犹太情绪，他在五十年代后也得以重操旧业。可能历史对女人的清白有格外严格的要求，总之，瑞芬舒丹和其他几位在纳粹统治期间为第三帝国工作过的女人，包括



《意志的胜利》电影剧照

维特·哈兰的妻子一样，都永远地失去了她们在战前的工作。而瑞芬舒丹受到的惩罚是最严厉的，影评人理查德·考利斯（Richard Corliss）就此说得很坦率：“那是因为《意志的胜利》拍得太好了，加上，她的风格，加上，她是个女人，一个美丽的女人。”

事实上，虽然瑞芬舒丹的名字至今还在流放中，《意志的胜利》和《奥林匹亚》却从问世起，就在电影学院的经典架上。这是两部被暗中模仿最多，明里最受争议的电影；瑞芬舒丹摄影机下的希特勒形象虽然成了希特勒的“原型”，但是对她的引用从来不曾妨碍过对她的批判。她的最后一部电影（《低地》在拍摄十多年后，直到一九五三年才得以上映）一直受到影评界的忽视，女性主义电影人贺玛·桑德斯-布拉姆斯（Helma Sanders-Brahms）因此惊呼：“怎么可能，五十年过去了，评论界依然如此惧于评论这部影片？无法想象，对德国知识分子来说，拒绝评论这部电影就可算是一个正确的姿态？”这部《低地》是瑞芬舒丹除《蓝光》外的唯一一部剧情片，也是她在第三帝国时期制作的唯一一部影片。在桑德斯看来，这部影片反映了瑞芬舒丹对希特勒的拒绝，因为这是一个关于反叛的故事，关于弑君的故事。影评人罗伯特·达桑诺斯基（Robert von Dassanowsky）也提出，《低地》的拍摄并没有接受纳粹宣传部的经费，她借着这部影片开始她的“逃出第三帝国”，逃出她的“法西斯美学”。然而，就艺术而言，从“法西斯美学”的逃逸让瑞芬舒丹失去了自己最强劲的表现力。意识正确无法保证一部电影的艺术；反之，意识的错误也无法抹却《意志的胜利》和《奥林匹亚》的辉煌，那种整饬而壮阔的美的确有很大的煽动力。无怪乎当代大牌导演斯蒂文·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）和乔治·卢卡斯（George Lucas）都曾公开地向她表示过同行的敬意。至于好莱坞的那些类似《星球大战》的电影，大陆和港台拍摄的大量武侠片，绝大多数都带着点瑞芬舒

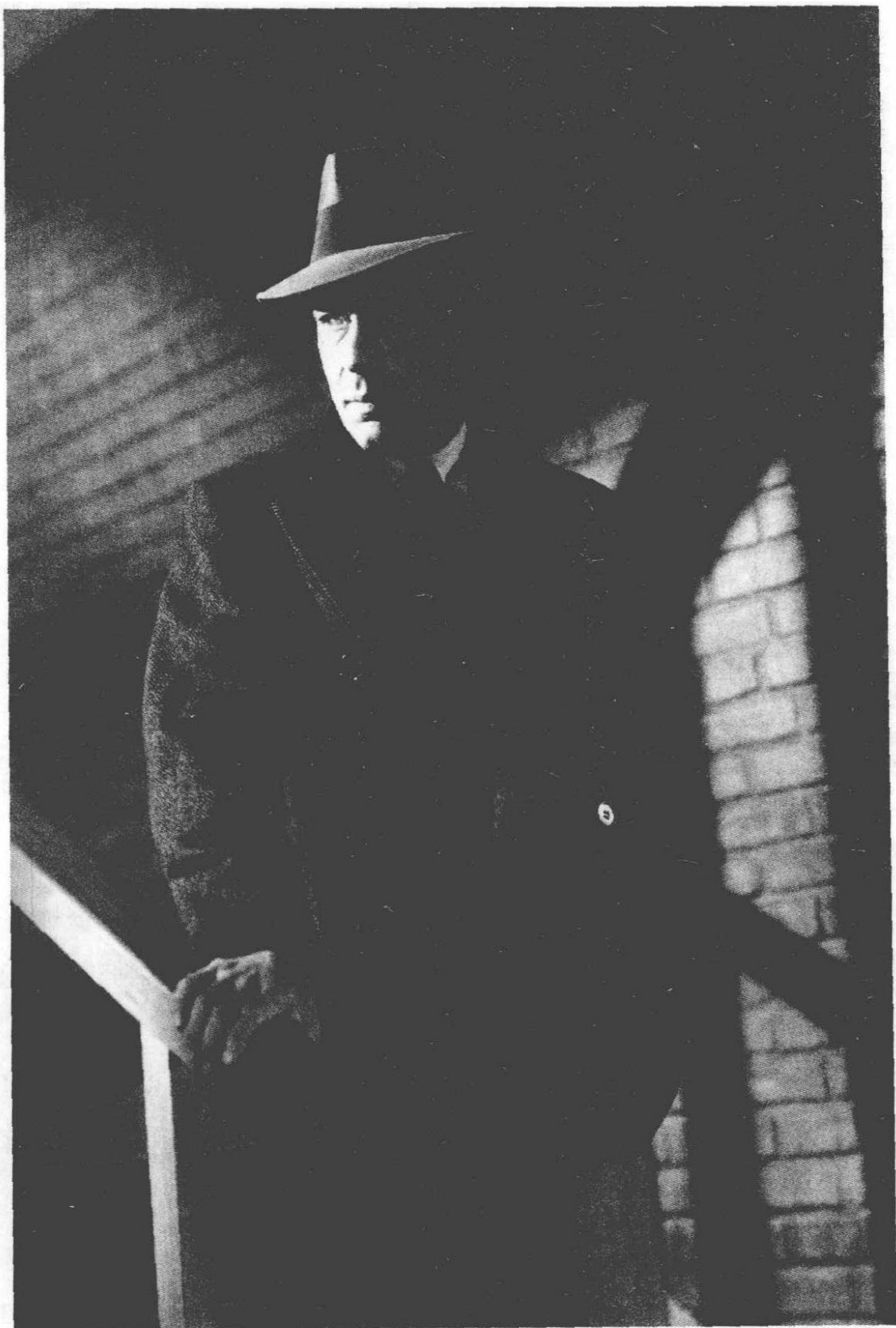
丹笔法，有的高明，有的拙劣。

自然，《意志的胜利》和《奥林匹亚》这两部经典之作，因为它们的出身，已被宣判永远地无法走出希特勒和纳粹的阴影。虽然，瑞芬舒丹对这两部影片的把握在气势上比格里菲斯（D. W. Griffith）的《一个国家的诞生》（*The Birth of a Nation*, 1915）和爱森斯坦（Sergei Eisenstein）的《战舰波将金号》（*Potemkin*, 1925）显得更完美，但是格里菲斯和爱森斯坦所享受的崇高地位是永无可能被瑞芬舒丹分享的。瑞芬舒丹的这种宿命似乎也是艺术的一种宿命，或者说，一个有过失的女人的宿命。瑞芬舒丹晚年的时候，嘲讽而心酸地说：“女人是不被允许犯错误的。”但是，接着，她很有勇气地说：“不过，我那时确实非常崇拜希特勒，他在任何角度都不好看，不是那种会让女人喜欢的男人；但是，他很有魅力。”显然，时年三十岁的雷妮和九十岁时回忆往事的瑞芬舒丹，对希特勒和第三帝国的了解是完全两样了，但是，就美学而言，法西斯的迷人之处隔了六十年的光阴，却不曾消散。问题是，以《意志的胜利》为代表的法西斯美学是不是可以堂皇地在电影美学上占一章？法西斯之美有没有可能只在美的范畴内得到评介？或者，那永远将是一种戴罪的美。

一

马可·波罗到中国来，跟忽必烈汗讲起世界上的很多城市，最后他说他已经把自己所知道的城市都讲了。可汗于是问起威尼斯，问他为什么一直不曾讲到他的故乡。马可笑了，说他在讲述其他的城市时，他其实就在讲威尼斯，但是，他从来不敢提及“威尼斯”这个词，怕因此失去她。

经常有朋友问我最喜欢的男演员是谁，我说我喜欢尚皮耶·李奥喜欢马斯特洛亚尼喜欢让-路易·楚汀南。朋友说啊你喜欢的都是欧洲人，这时候我总想起那个不敢谈起“威尼斯”的马可·波罗，我想说，我最喜欢的其实是一个美国演员，但是，亨弗莱·鲍嘉（Humphrey Bogart）的名字不是可以随便说出口的。再说，把他当“威尼斯”的人太多太多了。亚马逊网站曾经对八百万影迷作了调查，发现世界上最理想的电影应该由鲍嘉主演。这部影片的题目是《目标：猎户星座》，鲍嘉扮演一个黑手党，他和他的情妇驾驶飞船前往猎户星座，后面是罗伯特·德尼罗和玛丽莲·梦露的飞船穷追不舍。



鲍嘉在电影《马耳他之鹰》中

一年又一年，只有死亡可以带走鲍嘉的影迷们，他们打扮得像山姆·斯贝德一样的去欣赏《马耳他之鹰》（The Maltese Falcon, 1941），吹着口哨去看《逃亡》（To Have and Have Not, 1944），斜叼着香烟去复习《夜长梦多》（The Big Sleep, 1946）。他们不知道如何表示对鲍嘉的无限热爱，他们背他的台词，学他的姿势，穿他的衣服，爱他的女人。一九六四年的鲍嘉回顾展，无数影迷一起观看了《卡萨布兰卡》（Casablanca, 1943），从头至尾，鲍嘉的台词是所有的人一齐念的：“世界上有那么多城市那么多酒吧，可是你为什么偏偏走进了我的？”“来吧，开枪吧，你这是在帮我呢。”“你不知道，昨天晚上，当你在……时，她在我那儿。她是去要通行证的。是吗，伊尔莎？”“她用尽一切办法要得到通行证，但却没有用。她尽量使我相信她还是爱我的。但那是很久以前的事了。为了你，她假装若无其事，就让她装下去吧……”

世界上有那么多演员，为什么我们都偏偏喜欢鲍嘉？

安德烈·巴赞（André Bazin）曾经在《亨弗莱·鲍嘉之死》这篇文章中说，詹姆斯·迪恩（James Dean）的死曾经让二十岁以下的女性悲痛欲绝，但是亨弗莱·鲍嘉的死，却伤心了这些女孩子的父母和长兄，或者说，鲍嘉的死让男人们哀恸。因为在好莱坞，只有鲍嘉是代表他们活着的，他从来不在银幕上发出什么豪言壮语，他只说：“已经坏到底了，不会再坏了。”他说台词的方式是没有人能够模仿的：嘴角很轻微地牵动，下巴几乎是不动的，然后他露出完全无法捉摸的一丝微笑。罗伯特·兰查内（Robert Lachenay）说，鲍嘉的这丝微笑是如此高深莫测，只能说那是“死亡之笑”，同时，他的表情里有一种让男人都无法招架的忧伤，接着他就随着这丝微笑淡出人间。因此，在鲍嘉主演的多数片子里，影片的时间和气氛总是黑夜，黑夜，漫漫黑夜。



鲍嘉与英格丽·褒曼在电影《卡萨布兰卡》片场

二

好莱坞为了增加鲍嘉的传奇，曾经为他捏造了一个生日，说他是一八九九年圣诞节生的，但是这个生日实在并不怎么适合鲍嘉。他虽然出生于纽约的中产阶级家庭，但是却没有继承父亲的衣钵去当医生，在耶鲁读预科时，因为违反校规被逐。不久，一战的炮火让他找到了发泄精力的地方，他参加了美国海军，而战争也为他日后的演技准备了条件：他的上唇光荣负伤，后来，他绷着嘴唇、不动声色吐台词的方式反而被认为是一种“男人的方式”。战争结束后，鲍嘉在剧院混了个工作，也演过一些小角色，但是一直要到一九三五年，因为在好莱坞主演了《发呆的森林》(Petrified Forest) 一片，他才找到了自己的银幕形象：匪徒。在接着的五年间，他一口气演了二十八部影片，演的不是盗匪，就是流氓。然后二战降临了，战争再一次为他的演艺生涯创造了条件。

二战让好莱坞的西部电影退潮，有关间谍、侦探、战争的剧本开始被各影片公司的大导演们看好。一九四一年，约翰·豪斯敦(John Huston) 筹拍据硬汉侦探的开山鼻祖汉密特(Dashiell Hammett) 的小说改编的《马耳他之鹰》，第二年，制片人哈尔·沃利斯(Hal B. Wallis) 和导演迈克尔·柯蒂斯(Michael Curtiz) 开拍《卡萨布兰卡》，鲍嘉出演了这两部影片。两年时间，他征服了全世界，他本人日后还进入了美国的邮票，詹姆斯·迪恩、玛丽莲·梦露和希区柯克是好莱坞生产的另外三枚邮票。在这两部影片的片尾，“因为法则”，鲍嘉都把亲爱的女人送走了，他寂静的悲伤让所有的人心碎，但这种至高的心碎同时也抚慰了所有人。

一九五七年，鲍嘉死于食道癌和成千上万瓶威士忌。四十多

年了，银幕上没有出现过可以代替他的人，唯一可以安慰我们的是，鲍嘉永远在那里：忠诚，镇定，完美。一九七二年，伍迪·艾伦（Woody Allen）曾经自编自演了一部电影叫《再弹一遍，山姆》（Play It Again, Sam），里面的主人公阿伦是个天生的鲍嘉迷，他用尽一切可能模仿鲍嘉，但总觉得自己没有鲍嘉的“冷漠”。终于有一天，阿伦在一个幽暗的酒吧见到了鲍嘉，鲍嘉穿着《卡萨布兰卡》中那件著名的双排扣风雨衣，在一个角落里吸烟。以后每次，当阿伦失去爱的勇气或退缩的时候，鲍嘉都会跳出来安慰他。后来，阿伦爱上了好友迪克的妻子琳达。最后的场面是，在大雾弥漫的跑道上，两男一女都是双排扣风雨衣，阿伦意识到这是他最接近《卡萨布兰卡》结尾的时刻。他向迪克承认自己爱上了琳达，并毅然命令琳达和迪克登上飞机。伍迪·艾伦在影片中夸张了《卡萨布兰卡》中的一些细节，对影迷的痴情也作了温柔的嘲讽。片尾是鲍嘉和阿伦在浓雾中道别，暗示了影迷的长大。这是伍迪·艾伦的早期作品，十多年后，他的《开罗紫玫瑰》将这个题材处理得更加细腻也更加完美。

三

世界人民用各种方式向亲爱的鲍嘉致敬，学院里研究鲍嘉的人早已不计其数。在他生前，曾经有人很认真地去采访他，就他的演技提了各种问题，但是鲍嘉喝一口威士忌，笑笑说：“我只有两种演技，抽烟的，和不抽烟的。”接吻的时候，拥抱的时候，他不抽烟；打人的时候，拔枪的时候，他不抽烟；其余时候，他右边的嘴角叼一支香烟，这支烟是经常叼着的。因为鲍嘉并不经常和女人在一起，他也很少用枪。

其实，“像鲍嘉那样抽烟”是所有电影人的梦想，但基本上，

他在好莱坞没有传人。他最好的两个接班人一个在法国，一个在香港。高达（Jean-Luc Godard）是鲍嘉的影迷，贝尔蒙多（Jean-Paul Belmondo）也是。因此，在高达筹拍《断了气》（Breathless, 1959）时，他没有一点犹豫地就选中了贝尔蒙多。没有什么，因为贝尔蒙多像鲍嘉那样抽烟：叼在嘴角的烟似乎随时会掉下来，长长一截烟灰令人担心地在空气中颤抖。但是贝尔蒙多一点也不在意，他让那截烟灰在空气中生长，生长到令观众心神不安的地步。然后，他轻描淡写地取下香烟，右手的食指轻弹一下，又叼上了。高达筹拍《断了气》的时候，正是鲍嘉去世不久。在这部影片中，他让我们到处见到鲍嘉的电影海报，在象征的意义上，这部新浪潮经典表达的是高达对鲍嘉的无限敬意和无限哀悼：鲍嘉走了，电影断了气！

鲍嘉的另一对大影迷是吴宇森和周润发，虽然在“微笑”和“子弹”上，东方的大导演和大明星很不知道“节制”是什么，但是，周润发抽烟的姿态绝对证明了他的鲍嘉血统：他的烟仿佛一支小手枪，在他的嘴角一抖一抖的，烟一缕一缕地在空气中上升。他中弹的身体在慢慢失血，但是烟灰一直凝聚在香烟上，没有飘散。

也许就是因为鲍嘉的这支烟，新浪潮的大师们都认为鲍嘉是一个“现代”演员：他像那一截烟灰一样，不英俊，不乐观，也没有前途，但表达了一种内敛的精神，不崩溃的尊严和不狼藉的痛楚。基本上，借着抽烟的鲍嘉，美国电影的小说化时代开始降临：二战开始，战前的梦被打断了，加里·古柏（Gary Cooper）神一样驰骋的西部似乎过于乐观了，观众更向往坚强但人性的角色。这时候，抽着烟的亨弗莱·鲍嘉出场了。几乎是中年的他对一切都不再兴兴头头，也不再轻易地相信任何人，他的智慧和他的疑虑是等量的。但是每一次，他还是被自己的同情心所连累，

《马耳他之鹰》中的山姆·斯贝德也好，《夜长梦多》中的菲力普·马洛也好，他的智慧总是受到“人性”和“男人性”的挑战。

所以，当他牙齿流血、肠胃翻腾但镇静地驾驶着“非洲女皇号”把凯瑟琳·赫本（Catharine Hepburn）护送到港口时（*African Queen*, 1952），世故的奥斯卡终于向他低下头，送上了小金人。这是奥斯卡的荣誉，鲍嘉为好莱坞重新定义“男人”的时候，欧洲电影人也对美国电影刮目相看，高达因此感叹：“谁知道呢，也许是鲍嘉的出现，启动了我们的新浪潮！”

四

鲍嘉成名时候，已经不年轻了，度过了大半的人生，还有过三次婚姻，但那只是这部经典的美国小说的开头部分。一九四四年一月二十日，等到他在霍华德·霍克斯（Howard Hawks）的镜头前碰上洛兰·白考儿（Lauren Bacall），鲍嘉的故事才算开始。

在进入《逃亡》的摄影棚前，白考儿是《哈泼氏》（*Harper's Bazaar*）的封面模特，她的美丽和她低沉的嗓音一样，是无与伦比的。鲍嘉说：“人人都会爱上她。”导演霍克斯也是看了她的照片记住她的，他向他的秘书打听这个“红酒一样”的年轻女郎。斯坦弗妮·布恺（Stephane Bouquet）说：“是这个秘书改变了白考儿的人生，因为霍克斯本来不过是打听一下这个封面模特，但是秘书却把这个女郎从纽约叫到了好莱坞。”她一到好莱坞，就去参加霍克斯的周末聚会，她是如此之美，没有人可以抗拒她。二十岁不到的白考儿就这样非常轻松地到了好莱坞，站在当时最好的导演面前，即将和世界上最好的演员一起，出演一部以海明威的原著改编的电影。



白考儿在电影《逃亡》中

《卡萨布兰卡》中有一个细节，雷诺中尉看到里克很关心伊尔莎，很奇怪地问：“不是说你从来不在乎什么女人的吗？”里克说：“她可不是‘什么女人’。”里克的这句台词隔了两年，终于让鲍嘉在生活中用到了：“白考儿可不是‘什么女人’！”她年轻，优雅，非常聪明，非常美，她走进摄影棚，就像英格丽·褒曼（Ingrid Bergman）走进里克酒店，所有的人都因为她的美貌向她致敬：“小姐，你是这个地方历史上接待过的最美丽女人。”二十岁的白考儿可能是霍克斯的摄影机最喜欢的女人，“胶卷里的白考儿在任何光影里任何角度下都美，美不胜收！”白考儿走进摄影棚，她目光低垂，嗓音沙哑，他们相遇的激情不仅重新改编了《逃亡》的剧本，“霍克斯很快就明白电影的真正主题不是来自海明威，而是真实呈现在眼前的撼人心魂的爱情”；而且使鲍嘉不再是四四年之前那个“禁欲主义者”，“他突然让人感到他是个性感的男人”。

然后是他们十三年婚姻，好莱坞用尽了所有的词汇来赞美这一对年龄相差二十五岁的情侣。虽然，在白考儿后来的回忆录中，她也提到了鲍嘉的酗酒，鲍嘉的脾气和眼泪，但这些都只能增加影迷们对鲍嘉的爱，就像格利高里·派克嫉妒地开玩笑说的：“你以为你是亨弗莱·鲍嘉吗？在好莱坞，只有他可以一边犯错误，一边受表扬。”

美国很多电影学院曾经对《卡萨布兰卡》中的一个“三秒半钟”发出过很多问卷，问题是：在这部电影演到四分之三的时间时，伊尔莎到里克那里去为丈夫要通行证，里克不给，她拔出了枪，但同时她自己却崩溃了，说“如果你知道当时我有多爱你，现在我就有多爱你”。她说这个话的时候，他们紧紧地拥抱在一起。银幕上接着的三秒半时间是另一个画面：黑夜中的机场，探照灯……然后，画面转回到里克的房间。请问，在这三秒半的时间里，你认为里克和伊尔莎做了什么？

很多人说他们有了“性”，也有很多人不同意。我觉得，一九四四年之前的这个“三秒半”里是没有“性”的；但是，一九四四年之后，在他碰到白考儿之后，可能会有性，当然，还有爱情。

来到好莱坞 钱德勒：

雷蒙·钱德勒（Raymond Chandler）抵达好莱坞后，侦探电影的福尔摩斯时代开始没落。柯南·道尔（Arthur Conan Doyle）式的侦探，贵族，苍白，抽着烟斗，持着手杖，手套雪白，斗篷乌黑。他们可以足不出户就把匪夷所思的案件弄得水落石出，滴水不漏的推理让观众叹服不已。同时，侦探电影也形成了“伟大的头脑为人间清理乱麻”之传统，而这个为世界恢复秩序的侦探也越来越变得不食人间烟火。四十年代，作家钱德勒来到好莱坞，他顺脚踢开了传统的侦探小说套路，为好莱坞缔造了激动人心的“黑色电影”。连硬汉侦探的开山鼻祖汉密特（Dashiell Hammett）创造的大侦探山姆·斯贝德也不得不活在钱德勒的菲力普·马洛的阴影里。钱德勒因此也成了电影史上最伟大的编剧。

雷蒙·钱德勒

说起来，钱德勒的故事不仅不讲究推理，甚至故事松散，出现漏洞。去追究他的故事内容，在他看来，也是一件愚不可及的事。因为他到好莱坞不是为了给这个电影工场制造更多的神枪手或超人的脑袋，而是为了给这个在他看来“秃鹰纠集”的金钱世

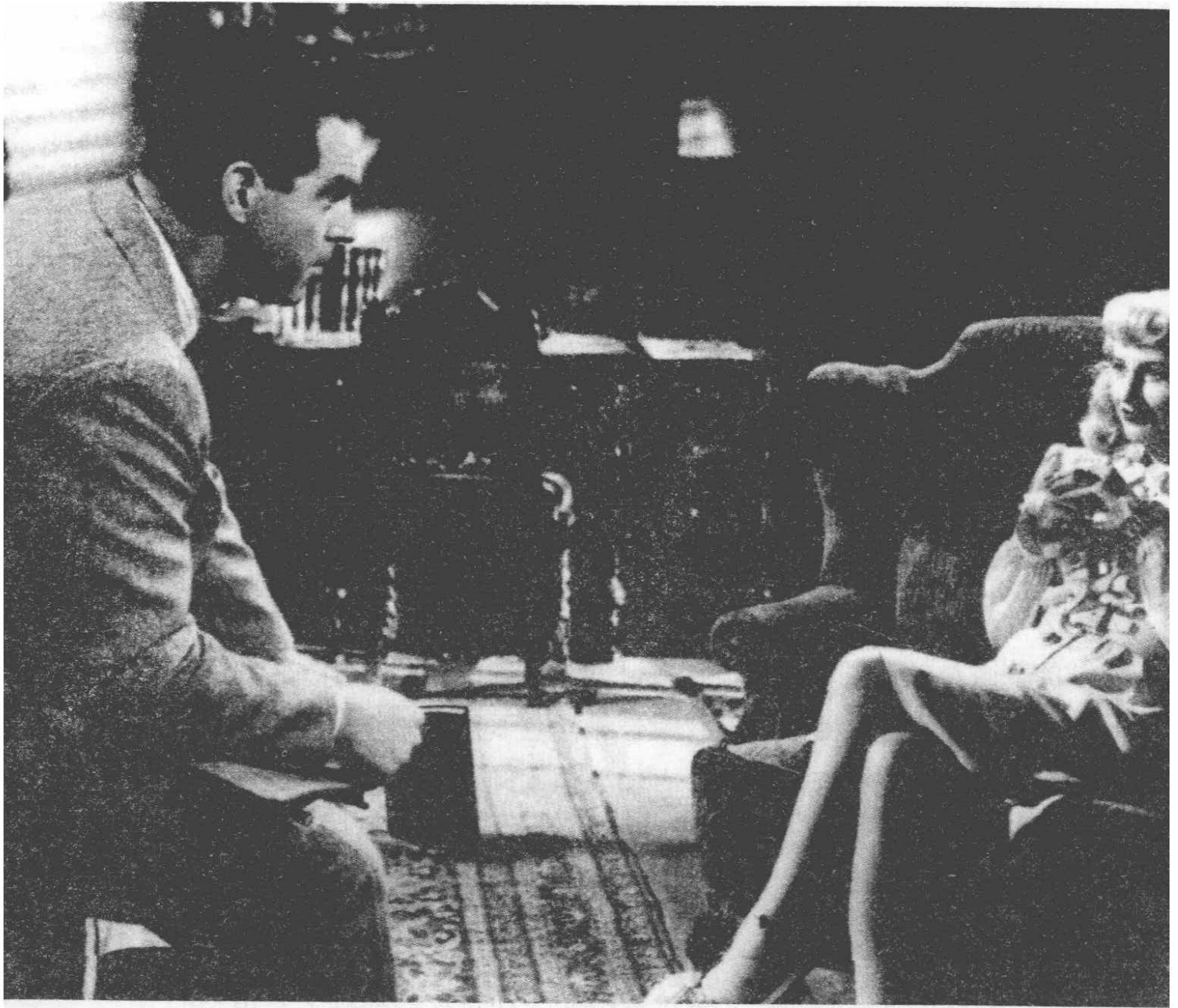
界灌输一种冷冷的尊严和热情。据他的小说改编的《夜长梦多》(The Big Sleep, 1946) 在拍到一半的时候, 导演霍华德·豪克斯(Howard Hawks) 和演马洛的亨弗莱·鲍嘉(Humphrey Bogart) 在喝酒的时候就剧本中半途死掉的司机的死因争了起来, 谁也说服不了谁, 只好打电话问编剧威廉·福克纳(William Faulkner), 谁知福克纳说他也不记得了; 最后问到钱德勒, 他也说不清楚。所以, 在影片里, 这个司机硬是糊里糊涂地死了, 死因也成了好莱坞的永远秘密。因此有很多影评人指责钱德勒连故事都交代不清楚, 说他的故事没逻辑; 但是钱德勒对此根本不屑一顾, 因为他认为自己并不是在写侦探小说, 终其一生, 他都很厌恶别人称他为侦探小说家, 虽然讽刺性的是, 他的全部声名都源于他的侦探小说和剧本。他这样解释自己的故事: “呈现于观众眼前的一幕幕场景才是真正重要的。” 所以, 让不少人看得一头雾水的《夜长梦多》就是堂而皇之地成了侦探经典。因为这部影片的每一个场景都令人难忘, 每一句对白都精彩之极, 每一个角色都有特殊的眼神, 而它们也证明了钱德勒的故事确实不需要逻辑, 电影需要的是一种节奏, 一种侦探气氛, 一种怕。

钱德勒自己一直是个孤独的人, 所以马洛侦探的语调总是冷冷的。而且因为他的妻子希斯(Cissy) 比他年长十八岁, 看上去像他的母亲, 他也因此很少出入好莱坞的交际圈。很多传记作家说钱德勒一生都热爱他的妻子, 称她为自己生命的“心跳”和“全部意义”; 但这个传奇其实是相当虚幻的, 钱德勒晚期经常跟他年轻的秘书抱怨说他和他的老妻子在一起是多么不幸福, 说他跟希斯结婚是因为她有足够的钱让他写作。而他的马洛在某种意义上, 正是展现了钱德勒对“一个摆脱了希斯的雷蒙”的幻想, 一个独立的男人, 一个不会对女人随便动情的男人。所以, 侦探马洛是钱德勒幻想中的一种语调, 一种生活态度。电影里的马洛

经常赢得美人归的好莱坞结局也因此让钱德勒痛恨不已。一九四五年，米高梅公司买下了他的小说《湖中女》（The Lady in the Lake, 1943）的版权，并请他改编成剧本；但是后来他们又嫌钱德勒的剧本太长，而且缺了点女性观众需要的罗曼史，所以他们随后又请了斯蒂夫·费舍（Steve Fisher）重写钱德勒的剧本。一九四七年的影片里就凭空多了段马洛和美艳女秘书的恋情，钱德勒因此公开嘲讽好莱坞说，“真正的侦探是不会爱上任何人的。不过呢，性是好莱坞的至高法则”。因为只有他深深知道，在洛杉矶的任何一条道路上，等待着马洛的永远只有幻灭，而不是美人。

因为和好莱坞的美学格格不入，钱德勒在好莱坞的关系也是臭名昭著地坏。和金牌导演比利·怀德（Billy Wilder）合作改编《双重赔偿》（Double Indemnity, 1944）时，俩人关系简直到了一触即发的地步。他们一起编剧，钱德勒不停抽烟，弄得屋里腾云驾雾一般，但他不允许怀德开窗，因为他不信任洛杉矶的空气。忍无可忍的怀德只好跑到厕所里，在那里呆上一段时间；而这又让钱德勒怀疑他生殖器有问题。过了十星期，钱德勒就到公司告了怀德一状，并为怀德罗列了长长一串他亟需改进的条目，比如，怀德先生不可以用专横的语气对钱德勒先生说：“雷，你去开下窗行吗？”但纵使俩人都对对方深恶痛绝，他们也从来未曾掩饰过对彼此才华的欣赏。怀德说：“确实，钱德勒的每一页都有闪电。”钱德勒说：“和比利·怀德合作缩短了我几年寿命，但我从他那儿学了编剧。”不过，在他们剑拔弩张的关系下创造的剧本却出奇地好，《双重赔偿》获得了奥斯卡最佳剧本提名。

钱德勒在给朋友约翰·豪斯曼（John Houseman）的信里说：“像马洛这样的人是永远无法过上像样的生活的，因为在一个腐败的社会里，一个诚实的人是永无机会赢的。不然，他就得跟好莱坞的制片那样堕落无耻。”而且，钱德勒借马洛之口痛骂了好莱



《双重赔偿》电影剧照

坞：“你在好莱坞生活一辈子，你看不到一丁点电影里看得到的。”最后，好莱坞也终于无法忍受钱德勒的傲慢、酗酒和冷嘲热讽，终于在他改编完《高窗》（High Window, 1947）后解了他的雇；虽然，自一九四二至一九四七年，他的四部小说六次搬上银幕，参与编剧的包括威廉·福克纳，似乎至今没有一个作家享有好莱坞如此的厚爱。

菲力普·马洛

在钱德勒看来，古典的侦探作家都“太经营”，他们的侦探，包括福尔摩斯、罗平、玛波小姐都太免疫于犯罪的世界，他们“不知道外面的世界究竟怎么了”。而马洛就不同了，他处身于一个充满盗窃、欺骗、堕落和谋杀的黑色世界，连这个世界的“法官都可以藏一地窖的禁酒，而把口袋里藏一小瓶酒的人送进牢房”。而马洛侦探，按钱德勒自己的说法，是一个走在残酷大街上的普通人，他“不残酷，没有被磨损，也不畏惧”；当然，“他既不是太监也不是纵欲者。他有荣誉感，绝不会拿一分肮脏的钱。讲起话来带一点粗野的智慧，有识人的本领。自然，他也穷。不然不会干侦探”。他长年累月地叼着根快要掉下来的烟，讲话的声音相当低，也再没有助手华生。他得和他的当事人一起在声名狼藉的洛杉矶出生入死，被绑架，被出卖，被女人爱被女人背叛。而他们对这个世界的救赎又全然不染如今动作片的那种虚张声势的花哨。很少见他们随便拔枪，也不见他们飞檐走壁，他们用某种艺术家似的手势和眼神把侦探变成了前卫艺术。而马洛的精神气质也因此更接近于海明威的英雄：屡败屡战，一路追踪直到漩涡的中心。

在好莱坞，有不少令人难忘的影星演绎过菲力普·马洛：《老

鹰接手》(The Falcon Takes Over, 1942) 中的沃德·邦德 (Ward Bond), 《谋杀爱人》(Murder, My Sweet, 1944) 中的狄克·波维尔 (Dick Powell), 《湖中女》中的罗伯特·蒙特高梅瑞 (Robert Montgomery), 《漫长的告别》(The Long Goodbye, 1973) 中的艾利奥特·高尔德 (Elliott Gould)。不过, 马洛最完美的银幕代理人肯定是无与伦比的亨弗莱·鲍嘉, 连一向对好莱坞百般挑剔的钱德勒本人也非常满意鲍嘉的形象, 认为他“没枪也够硬”。而鲍嘉确实为钱德勒的马洛灌注了一种生色不动的激情, 一种普通的尊严。所以很多大导演把鲍嘉的照片放在自己的电影里, 以此表达他们的敬意或惆怅。最著名的例子是高达 (Jean-Luc Godard) 拍摄的新浪潮经典《断了气》(Breathless, 1959), 里面不断出现鲍嘉的电影海报, 而笼罩该部影片的黑色气氛又是绝对钱德勒式的。有意思的是, 在四十年代, 这些扮演中年侦探马洛的演员们, 在接戏前, 大多面临一个年龄的困境, 需要改变他们早期的银幕形象以确保他们在好莱坞的地位, 尤其是狄克·波维尔和罗伯特·蒙特高梅瑞。他们在三十年代都是当红小生, 扮演的也多是年轻蓬勃、幸运热情的角色; 而自身命运灰暗的马洛讽刺性地一一延长了这些影星在好莱坞的星运。至于在四十年代从“黑色电影”走上银幕 (像《死亡之吻》、《告别过去》、《杀手》等影片) 的一些年轻影星, 比如维克多·马丢尔 (Victor Mature) 和罗伯特·密奇姆 (Robert Mitchum), 却经常只能演绎一些柔弱的、容易自杀又饱受折磨的年轻男人。所以, “黑色电影”的主人公似乎先天地排斥不成熟的男人和稚气, 而这似乎又和“黑色电影”的出身不无关系: 钱德勒中年以后才开始创造他的马洛, 钱德勒本人一直与整个世界有一种疏离感, 讨厌呼喊的热情和冲动。

格瑞尔太太

钱德勒为侦探电影奠定了“黑色美学”：路灯，淫雨，黑色风衣，肮脏的酒吧，色情而冷酷的音乐，神情古怪的陌生人，街对面突然的一颗子弹，还有，风情万种的黑色女人。这些黑色女人对她们的美貌和性引力一直有强大的信心，从不放弃任何一次的使用机会。钱德勒和怀德合作编剧的《双重赔偿》中就有这样一个女人，一个一出场观众就知道不是好人的女人：戴着脚镯，穿着紧身衣服，目光火辣辣；色诱了丈夫的人寿保险人去谋害自己的丈夫，因为这样她就可以得到“双重赔偿”：十万美金。

不过，这个黑色女人比起根据钱德勒的《再见，吾爱》(Farewell, My Lovely, 1940) 改编的《谋杀爱人》中的格瑞尔太太来，又是小巫见大巫了。故事的开头是好莱坞侦探马洛被巨人马罗尔胁迫着去找他八年未见的女友维尔玛，八年来，马罗尔一直蹲在监狱里。同时，马洛又受雇去当马里奥特的保镖，因为后者要去做珠宝交易。交易没做成，马洛被打昏，马里奥特被打死。警方的人因此警告马洛远离马里奥特的朋友阿姆托。不久，马洛的办公室来了一个叫安的女郎，她是来追踪丢失的珠宝——一条项链——的下落和马里奥特的死因的。马洛发现她其实是珠宝商人格瑞尔的女儿。安因此带着马洛去见她的父亲和继母。这个格瑞尔太太一见马洛就放出黑色闪电，她告诉马洛说阿姆托正拿她的婚外情勒索她，又说他就是杀马里奥特的凶手。但马里奥特已经死了。第二天，马洛带着马罗尔去海边，他要在那儿会格瑞尔太太。自然，在最后一场情杀戏中，观众知道马罗尔的女友其实就是现在的格瑞尔太太，而马罗尔的八年牢狱之灾也蒙他深爱的女人所赐；最后，也是因她而死，包括格瑞尔先生。



《谋杀爱人》电影剧照

这个海伦·格瑞尔可以说是黑色女人的代表。她极其迷人，带着致命的性感。她第一次见马洛的时候，穿的是低胸衣服，露脐，并在恰当的时候让裙子从修长的腿上滑开去。第二次，她就直接找上马洛的住处去了，她赞美马洛的身体，并邀他去一家色情夜总会。在海边的房子里，她赤裸裸地引诱马洛，让马洛去为她杀阿姆托，请马洛和她一起过夜。但不久她就起了杀机，而我们知道其实她早就想把马洛杀了。事实上，在这个电影里，主要的男性除了马洛在格瑞尔的勾引下活了下来，其他人都完蛋了。她过去的情人为了她坐了八年牢，知道了真相后也还是爱她；她的丈夫一样为了她可以做任何事，包括马里奥特和阿姆托。影片最后，导演让一直爱着马洛的安和马洛双双坐车离去。在车里，马洛去吻安，半途他又抽身从西装内袋里把枪拿出来；因为影片前面留着伏笔，海伦·格瑞尔跟他说过：“当你带着这把枪的时候，别吻女孩子，那会在身上留下瘀青。”马洛那时说：“我会试着记住。”果真，他记住了她的话，而黑色女人的魅力也就持续到了最后。

斯蒂芬·发布尔 (Stephen Farber) 在《暴力和妓神》中写道：“在战争和战后年代，美国电影里充斥了强大的女人，而且她们经常是以魔鬼或女妖的面目出现，满怀的是贪婪和欲望，对她们所造成的痛苦完全漠然。这些影片无疑折射了战争时代美国人对那些走出内室行使男人权利的女性的恐惧……一种男性对女性的阉割。”不过，虽然这些带枪的黑色女人在黑色电影中无一例外地被消灭了，但是，“邪恶的好莱坞”却还是由衷地赞叹了这些黑色女人的致命魅力，而这里也潜藏了钱德勒的道德暧昧：为什么他总是需要用尤物中的尤物去考验他心爱的主人公——侦探马洛？可以说，构成马洛的道德陷阱的黑色女人其实也是钱德勒自己的道德困境。晚年的他，像男孩一样从自己年老的妻子身边几番出走，

虽然最后，他还是回到了希斯的身边。

不过，钱德勒的道德困境却为以后的世界电影开创了很多出路。在欧洲，新浪潮电影用黑色电影的框架创作了最好的故事，比如高达的《断了气》和特吕弗（Francois Truffaut）的《刺杀钢琴师》（Shooting the Piano Player, 1960），黑色男人和黑色女人也获得了更多人性的诠释；而在好莱坞，布莱克·爱德霍兹（Blake Edwards）开创的《粉红豹》（The Pink Panther, 1964）系列则把黑色女人和男人都变成了卡通式的人物：你如果无法爱他们，那你也绝对无法恨他们。不知道钱德勒看到现在的黑色人物会说什么，不过，在他的著名论述《谋杀的简单艺术》里，他关于侦探的说法应该永远是真理：“他必须是那个世界最好的人，也应当是任何世界里足够好的人。”

MacGuffin

有这样一个故事：一列英国火车上，面对面坐了两个男人。一个问另一个：“你头上行李架上的东西是什么呀？”另一个回答说那是 MacGuffin，一种用于在苏格兰高地捕狮的装置。问话的人于是指出：“可是在苏格兰高地并没有狮子啊？”对方就回答说：“那么，MacGuffin 也就不存在了。”

这个 MacGuffin 事实上成了电影大师希区柯克（Alfred Hitchcock）讲故事的一种方式。我们看希区柯克的电影，常常在一开始就得知存在着某种形同 MacGuffin 的可怕机关，比如在《爱德华大夫》（Spellbound, 1945）中，我们很早就知道格利高里·派克扮演的爱德华大夫是有精神病的，因此当康丝坦斯（英格丽·褒曼饰）和他一同上路时，我们就会为她担心，尤其是当他俩到了康丝坦斯的老师家，晚上爱德华大夫拿着阴森森的剃须刀一步步神情恍惚地走下楼梯时，我们就更加确信 MacGuffin 的危险性了。不过，一旦爱德华的梦被破译，而我们亦知道他原来并不是罪犯时，他就不再是精神病人，也就是说，MacGuffin 消失了。

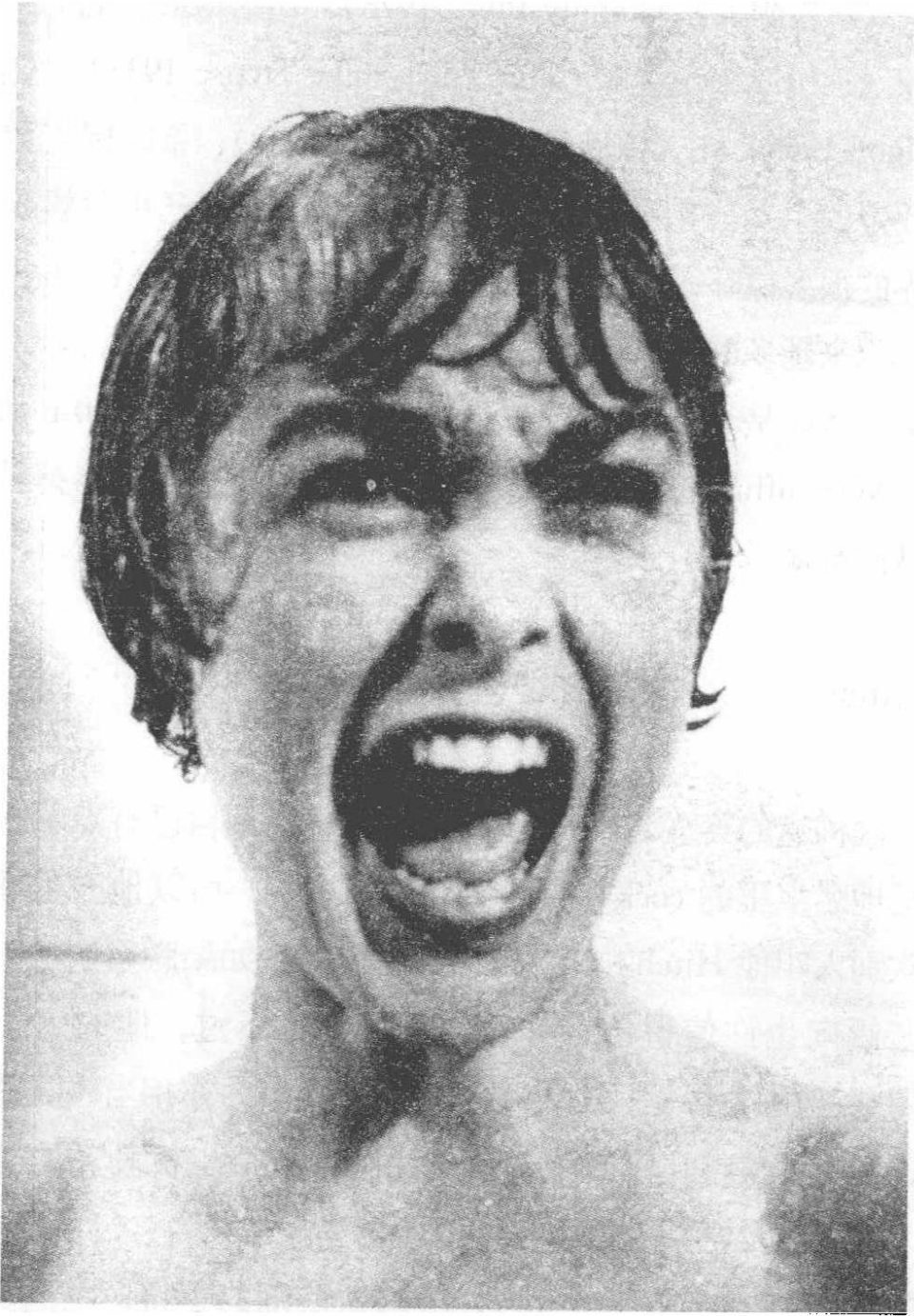
应该说，在希区柯克的所有电影里，都存在着这样一个或大

或小的 MacGuffin，从他早期的《房客：关于伦敦雾的故事》（The Lodger: A Story of the London Fog, 1926）、《戒指》（The Ring, 1927）、《勒索》（Blackmail, 1929）到他后期的《玛蕊涅》（Marnie, 1964）、《家族阴谋》（Family Plot, 1976），包括他最著名的几部影片，像《三十九级台阶》（The Thirty-nine Steps, 1935）、《眩晕》（Vertigo, 1958）和《惊魂记》（Psycho, 1960），希区柯克就一直在恐吓他的主人公和观众，他半真半假地说他自己小时候受了这个世界的很多惊吓，现在轮到他来恐吓世界了。而这个 MacGuffin 后来被越来越多的好莱坞导演用来作为讲故事的策略，最为流行的世俗版本就是 007 系列，只可惜邦德们遭遇的 MacGuffin 都被坐实了。MacGuffin 一旦真的被用来捕狮，故事就剩下体格搏斗，想象力从此瘫痪。

Hitch

希区柯克的英文名字是 Hitchcock，可是他自己有点邪恶地说最好把他名字里的 cock（男性生殖器）去掉，所以他一生都自称也喜欢别人叫他 Hitch。他对自己姓氏的阉割如果联系到他一生的同性恋倾向也许值得传记作家大做文章，不过，他的这一点点“邪恶”在他的电影里，则造就了某种极具潜力亦相当暧昧的美学图景，影响了整整几代导演，包括法国那批最生机勃勃的新浪潮殿堂大师，以及好莱坞的所有导演。

特吕弗（Francois Truffaut），法国新浪潮的主将，说他多次观看了希区柯克摄于一九五四年的《电话情杀案》（Dial M For Murder）。这部影片在希区柯克的众多经典作品中，并不特出，但是希区柯克的摄影机所表达的暧昧的道德却意味深长。故事讲一个过时的网球明星（雷·米兰德演）娶了一位富家小姐玛高（格瑞丝·凯莉演），



《惊魂记》电影剧照

他出于嫉妒（妻子爱上了一个悬念小说家）和金钱问题意欲谋杀自己的妻子。当然，天才的罪犯不会自己动手。他恐吓了一个有污点被他掌握了的大学同学，巧妙地勒索了他去干掉自己的妻子。但是，他那个倒霉的同学在向玛高行凶时，反而被惊恐万状的女主人公失手杀了。罪犯在计划南辕北辙之际，在极短时间里又极巧妙地重新部署了一个犯罪线索：他妻子因受他同学的勒索而蓄意杀人。他的计划基本上天衣无缝，如果他不是放错了一把钥匙的话。最后，罪犯在众目睽睽之下曝光。他眼看败局已定，非常绅士地走到自己家的酒柜前，倒了一杯酒喝。

罪犯落网了，可是我们似乎并不觉得法网恢恢，反而有点替主人公的百密一疏而感到遗憾。——这就是希区柯克“邪恶”的地方。他的很多镜头是从罪犯的角度拍摄的，他让观众的心跳和罪犯的脉搏押韵。当罪犯即将犯下致命的错误时，我们恨不能大声提醒他：“不要去摸那把钥匙！”而且，希区柯克的“坏人们”经常是些体面人，他们看上去彬彬有礼，甚至是值得尊敬的。包括《爱德华大夫》中那个原精神病院院长，《美人计》（Notorious, 1946）里那个受了伤害后不断给英格丽·褒曼喂毒药的丈夫。因此，在不少时刻，希区柯克的道德会变得极其暧昧，而这种“不健康”的道德感在新浪潮导演特吕弗那里就更是变本加厉了。比如在《射杀钢琴师》（Tirez sur le Pianiste, 1960）这个片子里，特吕弗的“坏蛋们”事实上已经徒有其名，甚至变得相当可爱了，他们也无奈，也温柔，也苦涩，同样受生活的拨弄。有一个细节，那两个“坏蛋”绑架了男女主人公，带着他们上路。车子过路口时，女主人公很机智地踩了油门让汽车闯红灯，这样警察就来了。男女主人公因此轻松地下车逃脱，一个“坏蛋”就在后面无奈而友好地说：“过会见。”

“希区”

借用“白区”的说法，希区柯克事实上统辖了一个殖民地，而这块世界性的殖民地恰好可以用他自己喜爱的名字命名——“希区”。而特吕弗可能就是希区柯克殖民地里最光辉的一片领土了。其实，希区柯克在他六十年的导演生涯中，一直要到晚期，特吕弗远涉重洋到美国完成《希区柯克访谈录》后，希区柯克作为电影大师的地位才受到世界性的认同。特吕弗把希区柯克奉为自己的精神导师，为“作者电影”之父。特吕弗在制作《华氏 451 度》(Fahrenheit 451, 1966) 时，就特意寻求希区柯克式的剪辑，他说他从希区柯克那里得到的一个重要经验就是：如果一个细节非常关键，那么你一定要把它强调出来。而这种“重量级”镜头感被新浪潮的另一位大师高达 (Jean-Luc Godard) 演绎得格外气韵非凡。我们看高达的影片，似乎总能感觉到他的 Camera 的巨大的卡嚓卡嚓定格声。

希区柯克在美国的殖民势力自然更是无与伦比的，他之后美国电影史上最重要的几位导演——布莱恩·狄帕玛 (Brian De Palma) (《姐妹》，1972)，马丁·史柯西斯 (Martin Scorsese) (《出租车司机》，1976) 和史蒂文· Spielberg (Steven Spielberg) (《第三类接触》，1977，特吕弗出演了该片) ——都受到了希区柯克的强烈催眠。他们都以希区柯克的后代自居，狄帕玛和史柯西斯还先后请了希区柯克最喜爱的作曲家赫尔曼 (Bernard Herrmann) 为他们的电影配乐。

当然，也有人强烈反抗过希区柯克的殖民统治。美国最伟大的“黑色电影”剧作家钱德勒 (Raymond Chandler) 一直对好莱坞深恶痛绝，可是为了生计，替好莱坞写了许多不朽的剧本，比如

《夜长梦多》(The Big Sleep, 1946)。但到一九五〇年后，钱德勒就永远搬离了好莱坞，发誓不再为好莱坞干活。可是不知怎么鬼使神差地又让希区柯克说动了帮他改编《火车怪客》。但是，双方之间的关系从合作开始就不断恶化，每次，希区柯克亲自上门找钱德勒时，车一停下，钱德勒就开始诅咒他：“这肥胖的混蛋滚下车来了！”后来，两人之间的战争终于只有诉诸法庭，钱德勒坚决要求在电影中拿掉他的名字。这样硝烟弥漫的合作也难怪《火车怪客》在希区柯克的众多经典中不怎么起眼。

他就是电影

希区柯克有一个理论：最坏的小说常常可以拍出最好的电影。他最好的电影《惊魂记》就是取材于一个二三流小说，而他改编自康拉德的名著《间谍》拍成的影片却成绩平平。特吕弗继承了希区柯克的这个观点，并且在他的“作者电影论”里大加发挥。特吕弗大肆攻击了当时法国那些酷爱改编《战争与和平》、《红与黑》之类巨著的导演，认为他们不过是在别人的文本上“描红”。他大力提倡导演的自由度，把希区柯克视为“作者电影之父”。而的确，希区柯克的电影可能是所有导演中最具个人风格的作品了。在好莱坞明星制压倒一切的时候，导演中只有希区柯克的名字可以在海报上绝对地凌驾于明星之上，这也是长期以来，他的影评人无法“对希区柯克严肃”的原因，因为他的电影实在太受观众欢迎。不过，希区柯克本人则毫不避讳地认为他的首要原则就是“娱乐观众”。而且，他本人对于被别人视为畅销导演还另有说法：“导演的最好技巧就是别人看不出来这是技巧。”当然，对于世界上的很多大导演，希区柯克永远是电影技术的先知；新浪潮的所有导演都把他奉为“技巧百宝箱”，特吕弗说他自己拍片时，常常

会自问：“如果希区柯克拍的话，他会如何处理这个镜头？”

自然，在希区柯克的影片里，生活永远不平庸，不宁静，他自己说：“观众完全可以在电影院的阶梯上去体会平常生活。”所以，他的电影自始至终免疫于刻板生活。虽然他的主人公一般说来都不是什么侦探或间谍，他们是和观众一样的常人，只是他们一出场，就立即邂逅不可思议的事，而且他们经常不能向警察求助，因为如此将面临被逮捕的危险。（希区柯克本人从童年开始就对执法人员毫不信任。）所以，像《三十九级台阶》中的理查德·汉内一样，他的主人公总是不能“依靠组织”，常常得凭借个人力量才能在一个危机四伏的世界里为自己正名。而且，希区柯克作为“悬念大师”的最大与众不同之处在于：他总是在电影一开始就把危险通知他的观众，他的故事是在别的电影的高潮上起步的；而且，希区柯克的名字保证了你将永远在高潮里，因为他认为那是电影的本质。所以，新浪潮的大师们给了他最高的评价：他就是电影。

“希区柯克有多胖？”

据说，在很多导演中间，流传着两句暗号般的对答——

“希区柯克有多胖？”

“比胖还胖。”

这种调侃事实上是一种莫大的敬畏：希区柯克的“体积”是你无法想象的。当然，希区柯克的真实体积也绝对附和上面的对答，你如果没见过他，只要找一部他的影片，看到街上晃过一个很胖很胖的人，那就是希区柯克。他喜欢在自己的影片里露那么一下胖。

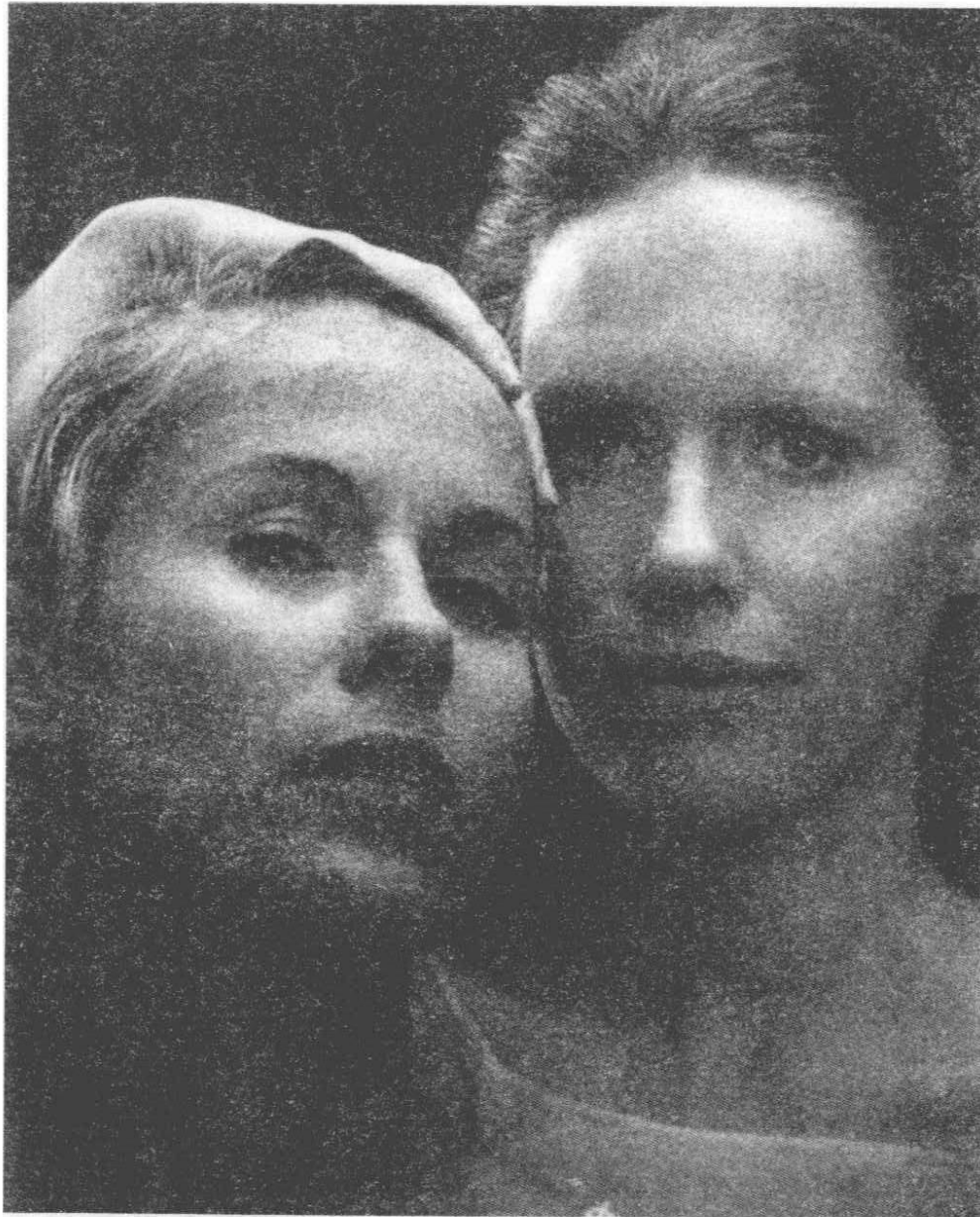
了解我，原谅我
伯格曼与乌曼：看看我，

一九六五年夏天，法罗岛。

英格玛·伯格曼 (Ingmar Bergman)，四十七岁，丽芙·乌曼 (Liv Ullmann)，二十七岁。他们在岛上拍摄《假面》 (Persona)，公认的伯格曼的最神秘电影。

天很热。他们很少说话。白天，丽芙躺在沙滩上，像失去知觉似的躺着。她从来不想他们的将来。她是个已婚女人，丈夫是个精神病医生。他则结过四次婚，有七个子女。从一开始，《假面》的另一个女主角，比比·安德森 (Bibi Andersson)，就试图告诉丽芙：远离这个男人。十年前的夏天，她和丽芙一样，曾经堕入伯格曼的情网。

在影片中，比比扮演一个叫艾尔玛的护士，丽芙扮演一个著名的女演员芳名伊丽莎白。伊丽莎白患了失语症，医生建议由护士艾尔玛陪她去海边休养。影片中，艾尔玛说着所有的台词，伊丽莎白则一言不发。渐渐的，艾尔玛依恋上了伊丽莎白，她开始向她讲述自己的隐秘生活，性和恋情。但是不久，艾尔玛发现伊丽莎白在写给医生的信里用高傲的语气谈论“艾尔玛个案”。她们的关系即刻紧张起来，艾尔玛开始歇斯底里并粗暴地要求伊丽莎白说话，把沸水泼在她身上让她说话。最后，伊丽莎白说话了，



《假面》电影剧照

只有一个词：“Nothing”。同时，艾尔玛做了一个长长的梦，她梦见自己其实和伊丽莎白是同一个人。

丽芙·乌曼：

艾尔玛和伊丽莎白是同一个人。我和比比是同一个人。伯格曼第一次看到我的照片时，也以为是比比·安德森。为了我们惊人的相似，他邀请我们一起进了《假面》的剧组。《假面》完成以后，很多人说那是关于“两张面孔”或者说“一张面孔”的电影，伯格曼很喜欢特写我和比比的脸，有时候，我看着银幕上的比比，就像看着自己一样。然而，就像自己无法说服自己一样，比比无法让我离开伯格曼。

躺在法罗岛的太阳里，我觉得那是我一生中唯一的一个夏天。我和伯格曼沿着海岸线散漫长的步，但不说一句话。我们看海，几小时几小时地看，把彼此看成了海水，还是不说一句话。我是在做梦，如果说话梦会醒的。伯格曼为我拍了很多照片，大家都说我看上去很美，但梦游似的。

英格玛·伯格曼：

丽芙是挪威人，出生于二战前夕的日本，父亲和祖父先后在战争中死去，她的童年因此蒙受了巨大的恐惧和悲伤，也养成了她在封闭的浴室里寻求安宁的习惯。在法罗岛上时，有一次我把她激怒了，她就把自己锁在浴室里，无论如何也不愿出来。从门洞里，我看到她悲伤地坐在里面，又成了二十多年前那个需要保护不爱说话的孩子。

丽芙·乌曼：

法罗岛在俄国和瑞典之间，我从来没有见过如此荒凉的地方，它就像石器时代的遗迹。晚上，我们可以在床上看见大海，房子孤零零的，我们孤零零的，我只有伯格曼，他只有乌曼。有时候

他睡不着，我就一动不动一声不响地躺在他身边，担心自己会游离他和他所挚爱的寂静，担心自己不是他思绪的一部分。我的安全感来源于这种梦一样的寂静。只有那样，他才是我的。

还属于我的是我从老家带来的狗帕特。她曾经是我从前丈夫最亲爱的伙伴，每天，他从医院下班回来，她就用沸腾的激情和他缠绕在一起。后来，我把她带到了法罗岛。一开始，她就和伯格曼势如水火，看见伯格曼拉我的手就咆哮。所以我和伯格曼只有偷着接吻，偷着亲热。但是不久可怜的帕特就放弃了。她洞察了她女主人的命运在这个男人手里，她便和他与时俱进地亲热起来。五年以后，我和伯格曼分手，我带走了我们的女儿琳，伯格曼留下了帕特。他们一起站在屋门口和我们道别。帕特低着头，为自己的又一次背叛而感到羞耻。

英格玛·伯格曼：

我们从来没有在法律上结过婚，但我在远离尘埃的法罗岛上造那座房子，是打算和丽芙永远厮守的。其时，我甚至忘了问丽芙愿不愿意，我后来也没有问过她。一九七七年，丽芙出版她的自传《变》(Changing)，我才了解了一些她当时的想法。当年，她应特鲁尔 (Jan Troell) 之邀去主演《移民》(The Emigrants)，从此再没有回来。

那一天到来的时候，我们俩谁也没有去说破它，大家都假装丽芙不过到挪威旅行一趟。她收拾了自己的衣服，但没有收拾琳的衣服，那样做太明显，太像分手了。然后，她离开了法罗岛。

丽芙·乌曼：

我们一起在岛上生活了五年。逐渐的，我发现他任性又自负，他也容易害怕。他年纪大了，他的头发稀疏了，不过，所有这些都不能减弱我对他的尊敬。我知道这就是爱情。



《喊叫与耳语》电影剧照

然而有一天，望着他的背影，我突然泣不成声。我们分手在即，预兆已经降临。圣诞节，我误把烟熏火腿当新鲜肉买回来，烤了一个小时后，端上餐桌，可以想象那道菜是如何令人悲伤。稍晚的时候，我又拿出买回来的蜡烛点上，伯格曼一见蜡烛便脸色煞白，那是葬礼蜡烛。

他需要一个更从容和更包容的女人。我们分手后不久，我又应邀出演他的《喊叫与耳语》(Cries and Whispers, 1972)，在摄制组，伯格曼很快便和另一个女演员英格莉·冯·罗森 (Ingrid von Rosen) 堕入爱河。英格莉成了伯格曼的第五任妻子。我的女儿琳很喜欢英格莉，她喜欢去法罗岛和伯格曼、英格莉一起过暑假。感谢英格莉，她没有扔掉我在法罗岛时所买的东西，书桌还在老地方，窗帘还在，橱柜都在，我过去的岁月还在那里。但是琳说：“你和伯格曼坐过的凳子已经让无数屁股坐过了。”

英格玛·伯格曼：

我做过一个梦，梦见我和丽芙的生活将永远痛苦地缠绕在一起。那是在法罗岛上的梦，当时我们彼此为对方神魂颠倒。三十多年以后，丽芙来看我，晚上我送她回去。沿着斯德哥尔摩寂静的道路，我们走了很久。那年丽芙六十二岁，我八十二岁，死亡随时会来，人世也早无可留恋。我独身一人，结过几次婚，耗去不少钱，子女好几个，多半都不熟，有些甚至完全不认识。作为一个人，我是彻底失败的。

不过，沿着斯德哥尔摩的大道，我八十岁的身体变得前所未有地充满渴望。

丽芙·乌曼：

那一刻，我的人生蒙太奇般过了一遍。妈妈说，我在东京的

一家小医院出生，当时有一只小老鼠穿过病房，她觉得那是个好兆头；同时，护士弯下腰，很抱歉地跟她私语：“恐怕是个女孩。能不能麻烦您自己通知您的丈夫？”

在一棵云杉树下，我和我的第一个丈夫浑身沾满了青苔、树叶，我们欢笑，幸福，欢笑，幸福。我们跑去买戒指，因为不好意思，我们跟售货小姐说那是帮别人买的。终于因为伯格曼离婚了，说完再见，他头也不回地走了。我却不停地回头，不停地回……

伯格曼伯格曼伯格曼，伯格曼的眼睛，他的鞋子，他的工作室，我们的孩子琳，他的睡眠，他对着大海叫……

我去美国，在好莱坞拍片，在百老汇演戏，伯格曼带着英格莉来看我演出……

英格玛·伯格曼：

丽芙离开法罗岛后，斯堪的纳维亚半岛上有一半的记者在问：他们怎么了？当事人一声不吭，报界只好几十年如一日地从我们继续合作的片子里寻仇觅恨：一九七二年的《喊叫与耳语》，一九七三年的《婚姻场景》（*Scenes from a Marriage*），一九七六年的《面对面》（*Face to Face*），一九七八年的《秋天奏鸣曲》（*Autumn Sonata*），直到最近由乌曼导演的《背弃》（*Faithless*, 2000）。

我不知道我们合作的电影里藏有多少过去，但我承认，乌曼一直是我最喜欢的演员。她身体的每一个部位都充满情感，洋溢着凄楚又平常的人世感。《狼的时刻》（*The Hour of the Wolf*, 1968）一开始，乌曼的脸呈现在银幕上，观众就在她眼神中安静下来，准备接受这部电影接受我。她单纯的面孔直接向观众倾诉悲欢，她单纯地感受着生活，在餐桌上跟艺术家丈夫计算家庭收支，嫉妒丈夫和情妇的缠绵往事，关心他晚上的噩梦……评论

界经常责骂我的电影冷涩难懂，但没有人骂乌曼迷离，她是人世里的女人，是妻子，是母亲。即使她歇斯底里地呼叫，观众还是喜欢她。

乌曼让我想起维克多·修斯卓姆（Victor Sjöström）。修斯卓姆是《野草莓》（*Wild Strawberries*, 1957）的主人公，每次在银幕上看到他的眼睛，他的嘴，他稀少的头发，皱纹覆盖的额头，以及他迟疑的声音，我就感到深深的震撼。《野草莓》因此不再是伯格曼的电影，它是修斯卓姆的电影。他是一个使别人黯然失色的人。乌曼也是。

丽芙·乌曼：

伯格曼却是迷离的。跟他电影里的男主人公一样，他一直游移在现实与梦境，谎言与真实之间，而在他所有的电影里，他都能游刃有余地穿梭不同的时空。其实，他从小就是一个谎言专家和幻想家。七岁时候，他就跟他的同学说，他父母已经把他卖给了舒曼的马戏团，不久他就要去和世界上最美丽的女人汇合，一起浪迹天涯了。他和他父母的关系极其冷漠，他确信当初他们不想要他，因此他不断地提到：“我来自冷冰冰的子宫。”

但事实是，他整整一生都在寻求他的父母寻求爱，他的电影可以用同一个动作和意念来概括，那就是：寻求。从《夏夜的微笑》（*Smiles of a Summer Night*, 1955）到《秋天奏鸣曲》，从《野草莓》到《芬妮与亚历山大》（*Fanny and Alexander*, 1980），这种寻求的正面表达方式是：《野草莓》结尾，莎拉挽起伊沙克的手，领他走到一片阳光灿烂的林间空地，尘世的对岸，他的父母正向他亲切地招手。情景就像我在《秋天奏鸣曲》里，向演我母亲的英格丽·褒曼（*Ingrid Bergman*）所吁告的那样：看看我，了解我，可能的话，原谅我吧！

而这种寻求的黑暗表达方式是：《羞耻》（Shame, 1968）中，夫妇俩在战火中划船逃亡，河上漂流着很多死尸，他们心中也死了很多事情，女人问：“以后我们不能再说话了吗？”而在《傀儡生命》（From the Life of the Marionettes, 1980）中，彼得做梦梦见妻子被谋杀，但他只是茫茫然说了句：“镜子破了，破片映照出什么？”

英格玛·伯格曼：

很多人问我，为什么要让乌曼执导我的剧本《背弃》，简单的说，因为她是乌曼吧，一个我认识了四十年的女人。而《背弃》来源于我本人的生活经历，它充满激情，几乎是一种颤栗。乌曼见过这种激情，她熟悉那种颤栗。

《背弃》的背景是法罗岛，主人公是我。故事是这样的：伯格曼正酝酿一个剧本，关于他从前的一次背弃行为：为了一个女人，他抛弃了一个怀着他孩子的女人。恍惚中，女主人公玛丽安娜出现在他的书桌边上了。玛丽安娜是个成功的舞台剧演员，一个极其丰艳的四十岁女人。影片于是转换到了玛丽安娜的背叛故事：一次销魂的婚外恋所导致的代价。

我喜欢乌曼的《背弃》。听说报刊上可笑地称它为“伯格曼宝刀未老之作”，记者采访丽芙，问她难过吗，被伯格曼冠了名？丽芙回答说：“难过？怎么会？那是我的特权。”那真是她对我的最高奖赏。

其实，从丽芙执导《索菲》（Sofie, 1992）开始，到后来的《克里斯汀·拉夫兰斯达特》（Kristin Lavransdatter, 1995）、《私供》（Private Confessions, 1996）和《背弃》，丽芙作为导演的天才正海水溢出堤岸。她缓解了我内心的挣扎，缓解了我的眩晕感和悲剧感。我的故事是：被命运结合的人，互相折磨，徒然成为彼

此的桎梏。而同一个故事，在她的镜头里，却不再仅仅是关于折磨和背叛。所有的细节带上了回忆的前世之光，女主人公玛丽安娜幽灵般讲述着，作家伯格曼记着笔记，他们之间的关系变得越来越质朴。

在她的故事里，我感觉我儿时对父母所抱的怨恨逐渐消散了。他们也转化成普通的人类，我渴望和他们汇合。

丽芙·乌曼：

伯格曼曾经拍过这样一个细节：墙上突然出现了一张女人的温柔面孔，但是当我们张开双手希冀她的眷顾时，她却困顿地闭上了眼睛。

伯格曼的电影因此经常会狡猾地提醒我们：这是电影呐。《狼的时刻》一开头，我们就能听见一个导演在指挥工作的喊声：“灯光——拍摄——”

很多年前，在法罗岛，内心深处，我一直心怀恐惧地等着这样一声：关闭镜头，拍摄结束。我逐渐地无法忍受那种随时可能降临的离别。

最后，《广岛之恋》的结局降临了，我在心里对他大声狂喊：“我将把你忘掉！我已经在忘掉你了！你看，我是怎样在忘掉你！看着我呀！”

看着我呀！看着我呀！看着我呀！

黑桃 Q

楚门·卡波第 (Truman Capote) 曾经发明过一个游戏叫环球花链，看如何用最少的床把最多的人链接起来。现在，游戏开始。卡波第说，快，快把梅塞德斯·德·阿考斯塔 (Mercedes de Acosta) 抢到手，因为她是这个世界上最好的一张牌，靠着这张黑桃 Q，你可以把温莎公爵夫人和斯柏尔曼大主教收在一张床上。

几十年来，梅塞德斯身边的名流（主要是名花）之众，令白宫最有权势的男人也嫉妒不已，至于不明飞行物则更源源不断。那么，这个梅塞德斯到底是怎么赢得这一切的？从她的相片看，她身材苗条，眼睛深凹，头发又黑又厚，服饰风格古怪。尽管几近失明的作家赫胥黎 (Aldous Huxley) 说她长得“小而精致”，但是任何一个明眼人都不会说她漂亮。玛琳·黛德丽 (Marlene Dietrich) 的女儿玛丽亚尤其仇恨她，说她石灰脸，薄嘴唇，尖鼻子，整个一吸血鬼德古拉；激情明星塔露拉·班赫德 (Tallulah Bankhead) 亦认同，“梅塞德斯就像穿外套的老鼠”。

但是，就是这个德古拉，这只穿外套的老鼠，颠倒了那个时代最美的女人们。玛丽亚在解释母亲黛德丽的执迷时说，梅塞德

斯荼毒人间啊，她就像确定军事目标一样地锁定对象，然后大炮坦克一齐上，火力集中，谁能幸免！塔露拉说得更刻薄，梅塞德斯的性爱技巧是她的唯一技巧。能为这句话备注的女星大概不少，比如，著名影星伊娃·高丽安（Eva Le Gallienne）在一九二二年被梅塞德斯袭击后，“高烧不断”，天天渴慕“不朽恋人”的到来，她甚至宣告，自从梅塞德斯吻过她之后，她就不能允许再被别人抱在怀里再被别人亲吻了，有过那样狂喜灿烂的夜晚，谁还能黑灯瞎火地迁就？

高丽安的迷狂不是好莱坞的唯一，连“蓝天使”黛德丽都对这个女人俯首称臣，因为梅塞德斯的手和唇是欢乐圣经。她们电光雷闪般相遇，虽然彼此都是有夫之妇，但这丝毫不是障碍。黛德丽天天玫瑰康乃馨，花雨丝露包围心上人。她去欧洲，出发前还给梅塞德斯写信，“认识你之后，离开好莱坞变得艰辛。”有一回，因为不能及时赶赴梅塞德斯主持的社交聚会，她红尘送荔般遣人传话：“我的爱，吃饱，上床，在那等我。”

伊莎朵拉·邓肯（Isadora Duncan），另一个被收编得服服帖帖的伟大女子，“被赐了一个热带般的蜜月之后”，写了一首诗，把梅塞德斯形容成下凡天使。在这首几乎是色情的诗中，她详细描绘了梅塞德斯的身体，把这个瘦小的女人崇拜上了天。

因此，像小道格拉斯·范朋克（Douglas Fairbanks Jr.）这样的情场老手，和黛德丽相恋四年，一朝发现在他们的感情中作祟的原来是个女人，就怎么也不能相信自己的眼睛。在这些莫名其妙吃了败仗的男人看来，爱炫耀的梅塞德斯不过比较亲切比较聪明，外加一点神神叨叨。

或者，著名设计师和摄影师塞西尔·比顿（Cecil Beaton）的观点可以说比较中肯。在他看来，梅塞德斯语速快，男性化，但是，和她聊天确实令人愉快。他在一九二八年的一次纽约聚会上

见到她，听她聊了一夜，直到实在支撑不住。最后，他这样总结她：“迷人，亲切，聪明，有趣，鸟一样活泼而生动，无尽的热情，不竭的友谊，我非常喜欢她。”梅塞德斯死后，比顿在日记中这样写：梅塞德斯死了，我并不悲伤，我只是遗憾她还没完成她的角色。她曾经是最叛逆最无耻的同性恋，我庆幸她多年的挣扎终于就此结束。

七十五年的挣扎，终于结束了！一八九三年三月一日，梅塞德斯出生在纽约47街的一幢大宅里，她是八个孩子中最小的，从小被佣人簇拥，可在自己的卧室，她经常哭得魂魄渺渺，“打小我就有心理问题，常常向隅独泣。其实，焦虑是我们家族的痼疾，最后毁了所有的阿考斯塔。”这个表面很罗曼蒂克的家族，生产了各种人类，包括革命者，反叛者，受封者，富翁，窃贼，基督和撒旦。梅塞德斯的父亲和一个哥哥最后都以自杀了断，所以，从青年时代起，就有一把柯特式自动手枪跟着梅塞德斯，这让她感觉生活可以忍受，因为生活随时可以结束。

到一九二〇年，梅塞德斯已经是四海闻名的美女收藏家，而同时，她也二十七岁了，早到了该嫁人的年龄。在她那个阶级，没有丈夫的女人就意味着没人要，梅塞德斯的母亲无论如何也不能接受这样的图景；再说了，梅塞德斯也得找个人养啊。这个时候，芝加哥出身的名流艺术家普勒（Abram Poole）出现了。他长相不俗，令人愉快，比梅塞德斯大十岁，而且，富有。这个男人，母亲喜欢，女儿中意。很快，他们就结婚了。婚后，梅塞德斯向他提出不跟他的姓氏，他沮丧一阵后，亦同意了。

肖像艺术家普勒自己相当传统，但却极其崇拜妻子的大胆。他纵容她，允诺她婚后生活什么都不会改变，即使在他们的新婚之夜，梅塞德斯回家和母亲一起睡，他也忍受。夫妻俩赴欧洲度蜜月，一路上不停有女演员女作家女艺术家把他从梅塞德斯的床

上赶走，他也都忍受。不过，这个可怜的艺术家人真是比赫胥黎还“瞎眼”，事隔经年，他回忆，当初，他一直以为这些美丽的名流不过是和他的妻子有着非同寻常的友谊，他不知道，战后的欧美世界，先锋圈里的人早就把同性恋视为时尚。

不过，梅塞德斯如何得以结识这么多社交界名流呢？答案在她最大的姐姐那里。丽塔·德·阿考斯塔（Rita de Acosta）是著名美女，品位风格全球驰名，当时两大画家萨金特（John Singer Sargent）和波迪尼（Giovanni Boldini）都对她倾倒不已，为她造过像。她的名字常常出现在报章的名利场栏目，甚至，大都会艺术博物馆服装部就是在丽塔的私人衣柜上起家的。和社交界名流飞利浦·黎迪各（Philip Lydig）结婚后，她主持的社交聚会连皇室都暗暗摹仿。在姐姐的客厅里，梅塞德斯显得特别游刃有余，她让罗马尼亚皇后开怀大笑，让罗丹（Auguste Rodin）眼睛发亮，让斯特拉文斯基（Igor Stravinsky）灵感泉涌，然后把他们全部变成自己的朋友。藉着姐姐的沙龙，她结识了戏剧界的大腕贝希·玛伯芮（Bessie Marbury），而玛伯芮，就像掌握着“芝麻开门”这道口令的人，生活的宝藏自此向梅塞德斯敞开，她很快就把自己的疆域扩展到了戏剧界，然后电影界。

嘉宝战役

梅塞德斯早就梦想为好莱坞写剧本了，再说，她实在是很想见到无与伦比的嘉宝。梅塞德斯自己曾经夸口她能把任何女人从任何男人那里带走，所以，一旦听说“嘉宝不是同性恋，但可能成为同性恋”的传闻时，她的第一反应是兴奋，这说明其他人都败走G城。这个G，这个嘉宝姓氏的首字母，在梅塞德斯看来，是二十六个字母中最色情的一个，呵呵，天降大任于斯人也，该

梅塞德斯登场了。

梅塞德斯有的是自信和经验，卡波第说，这个女人真不是吹牛，她可以把好莱坞任何一个明星变成她的情人。至于梅塞德斯，她相信自己是萨福转世，相信只要一朝迈入嘉宝客厅，她就是未来的编剧。

梅塞德斯的确令人叹为观止，她去找贝希·玛伯芮，向她倾诉对嘉宝的思慕，请她安排接近嘉宝。她是如此狂热，令贝希觉得倘若不帮忙，几乎是谋杀她。终于，有一天晚上，电话铃响，贝希告诉梅塞德斯，她可以把她送入嘉宝的领地了。贝希帮她谋了一个为雷电华电影公司（Radio-Keith-Orpheum Pictures，简称RKO）写剧本的事。而梅塞德斯亦很快向好莱坞证明，她是个写剧本的料。

条件成熟，梅塞德斯开始部署嘉宝战役了。葛丽泰·嘉宝，好莱坞的喜马拉雅山，光是这么想想就让梅塞德斯激动不已。嘉宝喜欢裤子？梅塞德斯特意去订了一个新衣橱，新行头件件优雅，中性，非黑即白，全配裤子，藉此衬托梅塞德斯自己苗条的身体。

然后，转弯抹角的，她又通过两个老情人，艾丽娜拉（Eleanora Duse）和艾丽娜拉（Eleanora von Mendelssohn），结识了嘉宝的“守门员”莎嘉·维妲（Salka Viertel）。顺便插一句，这两个艾丽娜拉，前者是后者的教母，后者是作曲家门德尔松的侄孙女。在梅塞德斯的花名册上，像这样两代同场的事，不是唯一。这事暂且不提。现在，箭已上弦，梅塞德斯这个情场老手，这个时候倒不着急发动总攻了。她到处垂钓了一段时间，然后通过各路人马，在嘉宝面前为自己“很不经意”地做宣传。这些人马，全是女的，和梅塞德斯的关系大家心知肚明。众人拾柴火焰高，嘿嘿，梅塞德斯要让好莱坞目瞪口呆了。

说回一九三一年的嘉宝，其时，她刚刚搬回圣文森特街 171

号，一直感觉阴沉，不愉快。她非常矛盾地生活着，一边因为与世隔绝而痛苦，一边又怕世界打扰她。而且，与生俱来的骄傲和自卑，这个时候更是变本加厉。她屹立在美的巅峰，同时觉得“智力低下”。来自各路名流的邀请，她看也不看就拒绝。好莱坞同行的聚会，像范朋克和玛丽·碧克馥（Mary Pickford）召集的宴会，她也拒绝。有时候，她倒也在电话里说，好的，我会到的。但是，没人敢期待她会出席。在她看来，没有人会真正惦记谁。

极其偶然的，她也在宴会上露面，但是，她总是过于紧张，宾主都不能尽欢。作家凯瑟琳·阿尔伯特（Katherine Albert）由此写道，“在一个非常高贵的宴会上，我见到了嘉宝。当时的几位精英知识分子在谈话，不是聊天。然后嘉宝过来了，每个人都肃静低头，她就像一条湿毯子裹住了整个宴会。很显然，她自己也不开心，便早早走了。”

这段话虽然抑郁，却让我想起，在所有文学中，被描述得最美的女人海伦，“海伦走进来，老人也低头。”特洛亚的长老们看到海伦后，不再讨论是否值得为她发动一场关系城邦安危的战争。想来想去，嘉宝死后，好莱坞哪还有本钱开拍《特洛伊》？

可是，这个能令所有人低头的嘉宝，却害怕人的世界，虽然，她是很喜欢苗条的，风趣的，智慧的女人。而这个时候，隔三岔五的，有人跑来跟她说，好莱坞新来了一个剧作家，苗条，风趣，智慧，再加上，贵族，诗人，小说家，女权分子，一个非常非常动人的女人！

一切就绪，莎嘉·维妲出面安排伟大的“邂逅”。那天，梅塞德斯一身白，另外，意味深长地在手上戴了只德国奴隶钢镯，梅塞德斯先到，嘉宝后到。梅塞德斯后来回忆：

“我们握手的时候，她朝我微笑，我感觉认识她已经整整一生，不，我的所有前生里都有她。像我想象的那样，她无比美丽，

远比银幕上的她美丽，白色上衣，深蓝裤子……那时，她英语说得还不太好，有浓重的瑞典口音。但是，很奇怪，她发错的那些音令我感觉比正确的音更能表达意思。”

善解人意的中间人很快告退，客厅留给了“萨福”和“塞壬”。沉默片刻后，嘉宝说，你的手镯真漂亮！梅塞德斯马上把它从手腕上褪下来，递给嘉宝：“我在柏林为你买的。”这样高明的调情，要等到十年以后，才被新教材替代。一九四〇年，在巴黎，纳波科夫看中了一个美丽女子，他走上前去，说：“您好，安娜·卡列尼娜！”

梅塞德斯还没从初次见面的“休克状态”中缓过劲来，四十八小时后，一个星期天，她们又见面了，这回，是嘉宝主动请莎嘉安排的。早餐过后，莎嘉马上告退，并建议她们去剧作家加莱特（Oliver Garrett）的空屋坐坐。她们去了，面朝太平洋定完神，就放上唱片跳起舞来。一遍又一遍，“戴茜，你令我疯狂”在唱机上旋转，一遍又一遍，嘉宝用她低沉的嗓音唱着……

梅塞德斯和嘉宝的故事就这样揭幕。有一天，嘉宝非常庄严地通知梅塞德斯，她要去内华达山区的一个湖中岛，“绝对单独”地呆上六个星期，在那里，她将与世隔绝。但是，两个晚上后，梅塞德斯卧室的电话铃响，克里斯蒂娜女皇撤退了：“我在回来路上，为你回来的。”

梅塞德斯后来在书中迷狂地描写了一九三一年的那个夏天，“嘉宝为了我回来的那个夏天！”“整整六个星期，我们攀登内华达山。嘉宝在前，秀发飘扬，她的脸迎着风和阳光，希腊似的光脚在岩石间跳跃。我仰视着她，觉得男神和女神在她身上已然合而为一。”每天，太阳初升，嘉宝就来叫梅塞德斯，她吹口哨，“啦啦啦啦，啦啦……”然后她们一起远足，有时就躺在沙滩上，整整一天。最后，梅塞德斯非常暧昧地加了一句：“我们很早上床。”

五十五封信

二〇〇〇年四月十五日，嘉宝辞世十年，费城罗森巴赫博物馆和图书馆当众开启了五十五封信，五十五封，嘉宝写给梅塞德斯的信。嘉宝一生最惧怕的事情终于发生了。

五十五封信走出博物馆，全世界好事者都兴奋难抑。不过，对于要为“嘉宝和梅塞德斯之间关系”定性的人来说，出匣信件令人失望。这样，嘉宝的侄孙女歌芮·侯冉（Gray Horan）在终于松了一口气后，举行了一个记者招待会。她平静地宣告：“没有实证表明这两个女性之间有性爱关系，出土的信件不过表明了她们之间的长期友谊，友谊自然有其涨涨落落，但是不能被定性为情爱关系。”

可是，如果真是长期友谊，为什么一九三五年，嘉宝一定要梅塞德斯烧毁一批她给她的信？为什么一九六〇年，当梅塞德斯的自传《心在这儿》（Here Lies the Heart）出版的时候，那些和她保持了所谓“友谊”关系的女性，纷纷和她绝交？为什么所有的人都是一个感觉，“被背叛！”嘉宝在纽约的人行道上见到梅塞德斯，冰冷怒斥，请您消失！八年过去，穷困潦倒的梅塞德斯在病床上，捎话给嘉宝，“我快死了，想见你最后一面。”嘉宝没理她。相同的，伊娃·高丽安也再没理梅塞德斯，甚至在梅塞德斯死后十年，朋友在高丽安的阁楼里找到了一件订情礼物，问是谁的，高丽安一把抓过那东西，投入了屋外水井，然后厌恶地说：“梅塞德斯送的。”甚至，据高丽安的朋友说，谁要是提到梅塞德斯的字，她就会暴跳！她说，梅塞德斯的传记《心在这儿》应该被称为，心在撒谎在撒谎在撒谎……

那么，是不是就没有真相了，还是，真相其实并不重要？

回到罗森巴赫博物馆，去找几封信看看。

大约是一九四八年的一封信吧，嘉宝如此写道：“你来前，我告诉过你，我希望能单独呆会。你来的时辰不能再坏了。听话，小男孩，现在别打扰我。”

然后，一九五〇年，嘉宝这样写：“你哪天得空，能不能帮我去一趟莱克星顿拿回我的小灯罩？”接着的一封信，她感谢梅塞德斯帮她取回了小灯罩，信的台头是：亲爱的宝贝。

隔了几个月，嘉宝在另一封信里表达了她对梅塞德斯无休无止嫉妒的厌烦：“听着朋友，我烦透了不断讨论这些毫无变化的事情，对此，我们都束手无策。我只是厌倦了。这样反复真是浪费情感，我没有解决方案。”

最后，一九五八年二月，梅塞德斯告诉嘉宝她的身边出现了新欢，嘉宝旋即回了她一封信：“你又来了，你总想看我的反应，想这样想那样。如果你能停止问这问那，我会更喜欢。对所有想知道一切的人，我会像蚌蛤一样紧紧闭住。给你的，才是你的。”

一九三一年，她们俩人相遇的时候，嘉宝二十四岁，梅塞德斯三十八岁，两年时间，梅塞德斯便被打入冷宫。接下来三十年，梅塞德斯想尽一切办法希冀重回嘉宝身边，重新点燃女王的热情。她不停变换情人，最后，急火攻心，抛甩出她和嘉宝的故事，终于彻底把嘉宝变成了蚌蛤。——这个描述，来自嘉宝的传记作者凯伦·斯文森（Karen Swenson），她在阅读了五十五封信之后，说，嘉宝对梅塞德斯的态度就是，我不太想见你，不过，去帮我取一下灯罩吧！

可梅塞德斯的传记作者不这样看，罗伯特·查科（Robert A. Schanke）说，嘉宝后来不想见梅塞德斯，不是因为她的激情落潮了，一九三五年，嘉宝不是带着梅塞德斯重返故乡斯德哥尔摩？她不仅把她引见给自己的瑞典贵族朋友，而且，极其罕见地向梅

塞德斯展示了自己的出生地，斯德哥尔摩的一个贫民窟。这种信任，嘉宝的哪一个朋友得到过？所以，查科认为，最后，是她们之间的关系让嘉宝害怕了。嘉宝是一个希望控制局面的人，梅塞德斯也是，而当嘉宝发现梅塞德斯越来越入侵并掌控她的日常生活时，她马上鸣金收兵。

如今，梅塞德斯早阔别人间，她的所有情人也一一离去，算起来，嘉宝现在刚好一百岁，黛德丽一百零四岁，梅塞德斯一百一十二岁，梅塞德斯的第一任戏剧界情人，精灵一样的莫德·亚当斯（Maude Adams）要是活着，就是一百三十三岁了。莫德，百老汇的第一代彼得·潘，当年的嘉宝级人物，曾把吉卜林亲自题签并注释的一本《吉姆》送给了梅塞德斯，并特别叮嘱她，“要尊重别人的隐私。”

梅塞德斯在自传里说，整整一生，她都记着莫德的这句话，整整一生，她都自觉做得很好。至于别人的谴责，情人的断交，她说她无可奈何。她只不过把属于自己的故事讲了出来，其他的，她没碰。至于把手头的嘉宝书信（共计五十五封信、十七张明信片 and 十五封电报）以五千美金的价格卖给罗森巴赫，“原因很复杂”。

四十多年前，社交界，尤其是嘉宝的朋友和影迷，都非常痛恨梅塞德斯的这句“原因很复杂”。但是，时光流逝，今天我们能再见嘉宝笔迹，其实好生感动。那些孩子气的字母，孩子气的拼写，铅笔字的稚嫩，橡皮擦的痕迹，叫人内心涌起多么巨大的柔情！

没错，是柔情，就像死后的梅塞德斯，没有什么遗产，但有一本《圣经》，《圣经》里有一张书签，是嘉宝照片的镶拼，是各个角度的嘉宝。真的，起码有一点，梅塞德斯没撒谎，她为葛丽泰·嘉宝着迷。

让我们回到七十年前，梅塞德斯家的客厅，前前后后会进来艾拉·娜兹莫娃（Alla Nazimova），瓦伦蒂诺的不朽搭档；海伦·海斯（Helen Hayes），美国戏剧界第一夫人；珍妮·伊格斯（Jeanne Eagels），前途无量的绯闻女星；凯瑟琳·康奈尔（Katherine Cornell），舞台、电台、电影三栖丽人……但是，梅塞德斯心不在焉，“可是，你不在这里。连一朵花也没有。”夜深人静，她给嘉宝写信。

嘉宝看完信，用她的瑞典英语说，“别说我从没给过你花！”又是一个双重否定句，梅塞德斯笑了，想起嘉宝学英语那会，最痛恨双重否定，可现在，她最爱用的就是双重否定。谁知道呢，当你最苦恼一件事情的时候，你其实已经爱上它了。

你的 心已经干涸在 你的 写作中

一

一个美国文化人，为了获取大诗人阿斯彭的遗稿，来到威尼斯，找到了隐居的阿斯彭情妇朱莉安娜。作为一个狂热的阿斯彭粉丝，美国人准备不惜一切代价得到这份遗稿，虽然年迈的朱莉安娜不愿承认遗稿的存在。不久，朱莉安娜去世，遗稿由她的侄女蒂娜小姐继承。

已过中年的蒂娜小姐，长期陪伴隐居的朱莉安娜，其实有些不谙世事了。面对只对遗稿感兴趣的美国人，她极为羞愧地提出，如果美国人能成为她的“亲戚”，那么遗稿也就是他的了。

美国人在这个提议前退缩了。而等过了几天，他重新和蒂娜小姐见面时，美国人伤心地得知，蒂娜小姐已经把文稿毁掉。

这是《阿斯彭文稿》的主要情节，无处不在的阿斯彭几乎明指诗人拜伦。这是亨利·詹姆斯最著名的中篇，明里暗里仿作都多，其中最著名的就是索尔·贝娄的《贡萨加诗稿》。主人公克拉伦斯也是一个美国文化人，他为寻找西班牙文学史上的天才贡萨加诗稿来到马德里，最后他自己感叹：“我们是怎样为了获得一切而失去一切！”——这句话，我特意从孙甘露的小说《忆秦娥》中

转引，孙甘露在小说中写道：“我也一直试图以寻找遗失的珍贵手稿为线索或者以一个动荡年代为背景，以一个一文不名的年轻作家与一名年轻女房客际遇为题写一部小说，或者两部都写。”

这段小说表述实在很是孙甘露本人的志趣，而有意思的是，同样谈到《贡萨加诗稿》，李庆西提示我们：“这篇作品值得重视的是它的结尾。最后，年轻的美国学者顺着线索找到了伯爵夫人的秘书的一个侄子，诗稿随葬的说法就出自他口中。可是，此人却断然认定这个美国人不远万里来到西班牙乃另有所谋，是想购买他叔叔留下的矿业股票。”（李庆西《寻找书稿》）

李庆西特别关注结尾，是很自然的，因为索尔·贝娄的哀叹也是李老师的现代思考。至于我为何特意要提到孙甘露和李庆西的说法，是为了给我自己对《阿斯彭文稿》的分析寻找支持。

二

一八八八年，《阿斯彭文稿》最初发表在《大西洋月刊》上。一百二十多年来，这是最受关注的一个亨利·詹姆斯中篇，尤其小说最后的高潮更是众说纷纭。蒂娜小姐向美国人提出婚约，美国人当即仓惶逃走，为何？

在美国经济的黄金时代，美国人的仓惶逃走常常被解释为“美国人的良心发现”：“我”没有思考地逃离蒂娜小姐，也是逃离阿斯彭文稿，这是美国纯洁性的本能表达。而有意思的是，在美国经济萧条的年代，“我”的逃离又被解释为一种不负责任，甚至被解释为始乱终弃。

经济和文学道德的关系不去说它，来看小说。

小说中的解释是这样的：“我曾经对普雷斯特夫人说，我要向她求爱，但那是一个无聊的玩笑，对我的受害者，我始终没有说

过。我一直尽量表现得亲切和蔼，因为我实在很喜欢她，可是就一个那种岁数和那副容貌的女人而言，从什么时候起亲切和蔼变成了一桩罪过呢？”接着，“我”几乎有点出恶声，小说写道：“总而言之，不管我有没有去引逗撩拨，无可怀疑的是，我绝对无法偿付这笔代价，我无法接受这门亲事。我不能为了一束破旧的文稿，娶上一位既可怜又可笑的乡气十足的老妇人。”

说实在，看到这句“既可怜又可笑的乡气十足的老妇人”，我是非常吃惊的。这个“老妇人”刚出场的时候，小说是怎么描写她的呢？

第一次见面，“我”看到，“她是一个身材瘦长、脸色苍白的人，穿的似乎是一件颜色暗淡的晨衣，说起话来十分直率和温和。”接下来，“我”更为仔细地观察到，“她的容貌并不年轻，但是倒很坦率；她的眉眼并不妖艳，但是却很清晰。”接着，他又用“高贵”和“胆怯”来定义老小姐蒂娜，啧啧，从开场的好印象到这最后的“乡气十足的老妇人”，“我”，或者说，亨利·詹姆斯，为什么要如此用力地对手足无措的蒂娜小姐进行诋毁呢？

三

科尔姆·托宾写的亨利·詹姆斯传记《大师》可以为我们提供一些线索。

基本上，亨利·詹姆斯的所有传记都会写到詹姆斯的表妹明妮·坦普尔，写到她对詹姆斯的吸引力，她的死在詹姆斯身上引起的悲痛，以及她在《贵妇肖像》中的复活。不过，托宾特别用力地写到过一个场景。

明妮死后，詹姆斯和朋友霍姆斯谈起她，插一句，这个霍姆斯，在托宾的书中，是詹姆斯感情生活中最举足轻重的那个人，

这里不提。

霍姆斯问亨利：“格雷说她（明妮）请求过你，你却没帮她，到罗马去过冬也许会救她的命。”亨利却回说：“什么都救不了她。”但霍姆斯依然尖锐：“最后她知道无人会帮她，就心灰意冷。那时她非常孤独，心里只有这个念头。你是她表哥，能带她一起走。你是自由的，实际上你已经在罗马了。这不会给你带来任何损失。”

隔了两页，托宾更为直接地说出了詹姆斯的心思——

霍姆斯说的“她心灰意冷”在他心中不住地回响，跟他的无情和生存欲望作战。最后，他转过身朝向屋内，觉察到一个让人不堪承受的尖锐的想法正盯着他看，像空气里的什么食肉性的凶猛活物一般，悄声对他耳语：他更希望她死去，而不是活着，她失去生命后，他知道该拿她怎么办，但她温柔地向他求助时，他却拒绝了她。（托宾《大师》）

在这一点上，托宾比戴维·洛奇更一针见血。洛奇写的詹姆斯传记小说《作者，作者》，比《大师》更有跨度和广度，而洛奇对詹姆斯因为同情而宽容，托宾因为同情更深刻。

回到《阿斯彭文稿》，蒂娜小姐虽然在一开始就没有明妮那样的美貌和智慧，不过，当她处在一个对“我”而言安全或者有用的位置时，“我”一直觉得她“朴实”、“温和”、“坦率”，而且，当她谈到她姑妈和阿斯彭的关系时，“我”还被“深深地打动了”，因为“她说这句话的声音，就像一封没有打开的旧情书，发出轻微的沙沙声”。

呵呵，尽管小说一开始我们都约略感知到美国人的年纪要比老小姐蒂娜小一些，但是，那又有什么要紧呢？从莎士比亚到奥斯特丁，从巴尔扎克到福楼拜，这点年龄落差，向来是，表面的障碍，实质的驱动。而且，“我”又是那么殷勤，一手献花，一手带

着蒂娜走出禁锢了她几十年的古老宅园。甚至，后来，“我”还在良心的催逼下，主动向蒂娜小姐承认了自己作假的房客身份，真正的动机却是为了阿斯彭文稿。

这样，蒂娜最后的提婚，虽然对于她本人，的确是羞于启齿的事情，但是，对于成熟的读者，这不是什么石破天惊的消息。所以，“我”的仓惶逃走，对于开头打算不惜代价获取文稿的主人公整体性格而言，是有裂缝的。而托宾的《大师》，尤其詹姆斯对明妮的这个态度，是不是多少填补了这个裂缝？

四

小时候，在宁波天一阁边上读书，午间休息，常进园去玩。藏书楼前有假山，不知道是不是太湖石，其中一石，似女子，眺望藏书楼的样子，见多识广的同学就说，这女子就是钱绣芸。

钱绣芸，据清代谢堃的《春草堂集》记载，是嘉庆年间宁波一女子，“性嗜书，凡闻世有奇异之书，多方购之”。她听说范氏天一阁“藏书甚富”，用芸草避蠹，心生渴慕。于是，通过亲戚宁波知府做媒，嫁入范家，但是范家藏书楼不许妇女登楼，终致她郁郁而终。

这故事听到现在，从没有人谴责过钱绣芸。当年，中学班主任领着我们参观天一阁，说到这个故事，几乎是痛心疾首地对着不爱读书的几个男生说：你们好好想想，人家小姑娘为了读书，命都不要，你们呢，只知道不要命地玩！

为了梦想中的书，结个婚，是值得的吧！这个，亨利·詹姆斯其实也是同意的。所以，小说开篇，“我”作为阿斯彭的狂热粉丝出现，为了接近阿斯彭情妇所使的那些花招，读者都不会觉得有什么道德问题。甚至，在小说的高潮部分，“我”试图窃取阿斯

彭文稿，但让朱莉安娜逮个正着的时刻，我们看看，也很难对美国入义愤填膺。因为，“我”在小说一开始，就受到了亨利·詹姆斯充分的庇护。

关于詹姆斯，很多人用“才华横溢”或“惊人的想象力”来形容他和他的小说。比如，《阿斯彭文稿》的封底，就说，这是“心理分析小说大师最才华横溢的中篇”，这个，我不太同意。说到底，《贵妇画像》这些长篇不去说它，就算《阿斯彭文稿》这样的中篇，也通篇飘荡着詹姆斯自己的身影和声音。詹姆斯不是那类靠想象力进行创作的作家，他的家人和朋友，总是能在他的小说中找到他们去过的地方，说过的话。

事实上，《阿斯彭文稿》最后，“我”的逃逸，几乎就可以剪辑进詹姆斯自己的传记中去。这个，说的不是詹姆斯和明妮的故事。

五

如此，必须要说到亨利和康斯坦斯的故事了。

有生之年，亨利·詹姆斯最怕的就是，“亨利和康斯坦斯”这个话题。

他们第一次见面是在一八八〇年的佛罗伦萨，当时亨利三十七岁，康斯坦斯四十岁。康斯坦斯是美国著名作家菲尼莫·库柏的侄孙女，所以《阿斯彭文稿》如果要和康斯坦斯扯上对应关系的话，很容易。但亨利和康斯坦斯相遇的时候，彼此都是成名人物了，而且，据托宾的《大师》说，“她特别内向和自足，既不想取悦他，也不想给他留下深刻印象。她活在自己心里。”而他呢，“他没有在给父母、妹妹爱丽丝和哥哥威廉的信中提到她。”

康斯坦斯的一个耳朵几近失聪，一开始，这让亨利“很感兴趣”。不过，后来当康斯坦斯在感情上对亨利进行试探时，这个耳

朵就成了真正的缺陷。其实，说得功利点，在两人的交往中，亨利是更获利的。比如，在《贵妇肖像》中，展示女主人公伊莎贝尔主要性格的一些见解，很多都来自康斯坦斯和亨利散步时的高论。而且，我怀疑，康斯坦斯关于新旧大陆的这些新鲜锐利的观察，是吸引亨利的一个主要原因。此外，同为作家，康斯坦斯的作品虽然远比亨利畅销，但是她对亨利真心的崇拜，很多次抚慰过进入创作低潮期的亨利。当然，最重要的一点是，“他带她出去观景时”，她也喜欢“避开游客”。这个，似乎是亨利最看中的交往法则。

亨利在男女交往上的谨慎，《作者，作者》中的描写更为细致。关于亨利和康斯坦斯，戴维·洛奇更是有意地用《阿斯彭文稿》链接了他们的关系。

洛奇描述，亨利写《阿斯彭文稿》很顺利，“他能够描写出那位美国人对传记材料着迷般的好奇，因为有时他自己也有这种对拜伦、乔治·桑，以及其他作家的好奇心理。可是……想到自己死后，自己的书信也会被陌生人搜劫，亨利很感憎恶。”

这样，就有了“亨利和康斯坦斯”的一个著名约定。约定是亨利提出的，他对她说：“将来我们读完各自的信件后，就将它们烧了。”她停下脚步，注视着他，“为什么呢？它们就那么危险吗？难道你担心将来某一天它们会在法庭上被宣读吗？”

亨利接着尴尬地说，他讨厌别人在他们死后阅读它们。然后，他用了更堂皇的理由：“在当今可怕的美化年代，事态就是这样的。再也没有隐私，没有道德规范了。记者、采访人、传记作家，都是寄生虫，都是蝗虫，他们吞噬每片叶子。我们为创造一个想象的世界所奉献的艺术，所付出的心血，都被这些人糟蹋了。他们只关心细枝末节的事实。”

说实在，第一次看到詹姆斯这段话，我也是悚然一惊，怕自

己也已沦为他所说的“寄生虫”或“蝗虫”。不过，康斯坦斯对亨利很了解，她淡然一句，“你想好了这些话来劝服我。”亨利承认。所以，对詹姆斯的话语方式多一点了解，对读解他的作品实在太重要了。说白了，无论是《阿斯彭文稿》中美国人在蒂娜小姐提婚时的逃逸，还是《贵妇肖像》中伊莎贝尔的婚姻选择，以及她对不幸婚姻的承担，前前后后小说中，亨利·詹姆斯都为主人公和读者准备了很多条解释的路径。尤其是，这些路径经过好几代高深理论的推演，远比詹姆斯当年为“烧信约定”所想的堂皇理由更堂皇更曲折，但是，这些推演把詹姆斯试图掩盖的东西掩盖得更深了。而我，在阅读那些连篇累牍的詹姆斯评论时，常常，就会想到詹姆斯在得知康斯坦斯死讯时的表现。

六

康斯坦斯死了，过了几天，亨利在《泰晤士报》上了解到她是自杀。传记《大师》中的这一段话再次显示出托宾的锐利：“是自杀。他立刻对自己说他并无责任。他想，他什么都不欠她，也没有答应过她什么必须要做的事。他们不是情侣，也没有血缘关系。”

天地良心，这段话，完全就是《阿斯彭文稿》中美国人的口气。没有心的詹姆斯，推开康斯坦斯死后的房门，心里想的第一件事是，不知道她是否信守诺言烧掉了他们俩的通信。

康斯坦斯烧掉了他们的通信。不过，她在笔记里写下了一个故事的主意：“设想一个天生没有心的男人。他人品不错，至少心不狠；他不放荡，品行端正；但是他没有心。”关于这个“没有心”的说法，戴维·洛奇给了亨利·詹姆斯一个解释，它引自福楼拜夫人给儿子信中的一句话：你的心已经干涸在你的写作中。

对于心已经干涸在写作中的作家，到底应该怎么去理解呢？福楼拜说，包法利夫人，就是我。这话，真不是什么修辞。对于詹姆斯，这句话的格式也完全适合，只不过，相比福楼拜，詹姆斯的变身更多一些，比如，在《阿斯彭文稿》中，他既是美国人，也是烧掉文稿时刻的蒂娜小姐。当然，他们不是那么容易辨认，就像詹姆斯的同时代作家伊迪斯·华顿问他的：“你在《金碗》里把四个主要人物都悬在虚空中，你是怎么想的？”“你为什么把他们所有人的毛边都裁掉呢？而这正是我们一生中必须拖在身后的东西。”

对于华顿这个特别切中要害的问题，詹姆斯罕见地答不上话来。事实上，我把它解读为，华顿凭着作家的敏感说出了詹姆斯的风格，或者说，他创作的秘诀。詹姆斯如果不把他们所有人的毛边都裁掉，那詹姆斯本人不就在小说中变得赤裸裸了吗？

所以，詹姆斯不愿跟别人谈自己的书。他喜欢和亲戚聊天，因为跟亲戚聊天，问问舅父姑妈和一大串表兄表妹，就把时间打发了。甚至，据华顿说，对于前去拜访他的人，他总是用无数的友好提问让对方根本没有机会开口问点什么，他问对方坐哪班火车来到过哪儿玩了什么，直到对方笑咪咪离开才发现，一句创作谈都没听到。

总而言之，詹姆斯的生活方法论和写作方法论是一样的，当他云里雾里地跟你谈着一些空心的话题时，你要警惕他的真心已经悬空。而今天，当我们重新拿起詹姆斯，放弃高蹈的理论吧，因为在他语言的汪洋里，每一个现代或后现代术语，都只会加剧他的悬空状态。

最后，还是要回到开头的孙甘露和李庆西。孙甘露说，他要“以一个一文不名的年轻作家与一名年轻女房客的际遇为题”写作，这两个“年轻”，是孙甘露格外迷人的原因，岁月流逝，他作

品中流淌的年轻特质丝毫不改。而李庆西，他关心的已经不是阿斯彭文稿，他痛心的是阿斯彭文稿的贡萨加变形，站在历史的黄昏，李庆西的魅力来自他“谈笑间，檣櫓灰飞烟灭”。噢，这么说，我是把《阿斯彭文稿》当作了试纸，也就是说，在没有心的亨利·詹姆斯面前，你的心有多湿就看你怎么读文稿了。

一

在这个世界上，没有多少人例外，我们从《傲慢与偏见》进入奥斯丁世界，等到拿起《曼斯菲尔德庄园》时，已经是奥斯汀的一个跟屁虫了。

达西出场，“身材魁梧，眉清目秀，举止高贵”，这就让我们有无限好感了，而紧接着一句，“每年有一万镑的收入”，更把这人头马的道德资本给夯实了。所以，整个小说的高潮不在最后的终成眷属，而是达西的“彭伯里”登场。

“彭伯里的树林一出现在眼前，伊丽莎白就有些心慌”，事实上，伊丽莎白·班纳特马上被达西的彭伯里大厦征服，“顿时不禁觉得：在彭伯里当个主妇也还不错吧”。接下来，达西的所有行动，即便有些傲慢，因为有彭伯里当底子，都获得了奥斯汀和伊丽莎白的赞许。而我们读者，作为奥斯汀领地上的居民，自然会分享奥斯汀作品中的一条公理：财产，对于单身汉，那是一种道德增值。啊啾，达西那“一万镑”，没在你心中增加对他的好感吗？

可是，《曼斯菲尔德庄园》似乎要修正我们的势利眼，虽然小说一开头，还是经济问题：七千英镑嫁入曼斯菲尔德庄园，马利

亚·沃德小姐实在是赚的！但是，我们的女主人公芬妮第一次走进曼斯菲尔德庄园，却没有表现出伊丽莎白式的倾倒。相反，“公馆的富丽堂皇令她吃惊，但是并不能安慰她。那些房间太大了，她在屋里觉得不自在；任何东西她都不敢碰，怕弄坏它们；不论走到哪里她都提心吊胆，怕遇到什么意外，最后只得退回到自己屋里啼哭。”当然，芬妮其时才十岁，还不懂得财产可以兑换成美德。

但接下来的芬妮意志就让我们对她刮目相看了。

小说第四章，芬妮已经十八岁。亨利·克劳福德先生出场，他有钱，风度翩翩，眉目清秀，立马惹得曼斯菲尔德庄园的两个小姐争风吃醋起来。但奥斯丁说得明明白白，他不是真心的，他是玩弄女性感情的魔鬼。而且，小说中途第二十四章，他的确显露了魔鬼本色，他再次来到曼斯菲尔德，因为没什么消遣，突然决定，“让芬妮·普莱斯爱上我”，他踌躇满志地要在芬妮的心上打一个小小的洞。可隔了六章，这个纨绔子弟就向世故的妹妹玛丽·克劳福德承认，他已经离不开芬妮，“下定决心要与芬妮·普莱斯结婚了”。但是，面对这个几乎已经变得和达西一样好的亨利，芬妮从不曾真正动心，甚至好几次，连奥斯丁也跳出来帮他说话，为他打气，铁棒磨成针啊！

其实，也不能说芬妮完全无动于衷，亨利跑到她老家朴茨茅斯去看她，脱离了曼斯菲尔德的芬妮在自己的家里反而孤苦伶仃，而亨利又显得前所未有的体贴，敏感和细腻。有那么一刹那，芬妮自己也动摇，“难道他的求婚不是完全合理的吗？”可是，问题就在于，从童年时代起，芬妮就默默地爱着表哥埃德蒙，虽然埃德蒙爱的是玛丽·克劳福德。

小说最后四章，亨利的命运急转直下。当然，这逆转并不完全来自他一边爱着芬妮，一边又引诱了已经成婚的曼斯菲尔德庄

园的大小姐与他私奔，这逆转来自他突然失去了奥斯丁的庇护，或者说，奥斯丁突然失去了《傲慢与偏见》时代的宽容心情，她变得严肃起来。

我们都记得，达西在《傲慢与偏见》中做的最大的一宗好事就是他悄悄找到了私奔的韦翰和丽迪雅，并押着他们去结了婚，从而挽回了班纳特家的面子。这事后来也让伊丽莎白无限感激，并一举抹掉了她的所有偏见。但是发生在《曼斯菲尔德庄园》里的私奔却不能这样收场，而且，当玛丽·克劳福德向埃德蒙提出，私奔的男女应该尽快结婚，藉此让丑闻最方便地结束时，埃德蒙却非常激动地向芬妮说道：“她向我们提出了一条转危为安、妥协和解、纵容错误的途径，也就是通过结婚让罪行继续下去；可是照我现在对她哥哥的看法，结婚正是我们应该阻止，而不是促成的事。”并且，因为玛丽的这个建议，埃德蒙对她终于彻底失望，并万分痛心感到，以前从来没有真正了解过她。对玛丽这么严格，对亨利就不用说了，小说最后，奥斯丁很干脆地说，亨利走上了“绝望的道路”。

有很多读者不满意《曼斯菲尔德庄园》的结尾，芬妮和埃德蒙最后的结合太过草率，完全是奥斯丁上帝般的一个手势！相比《傲慢与偏见》，达西和伊丽莎白修成正果的时候，我们觉得幸福，但芬妮和埃德蒙的婚姻，我们虽觉得应该，却没有特别大的欢喜。那我们的不满足来自哪里呢？

二

一八〇九年，奥斯丁一家离开南安普顿，搬入了肖顿屋。这次搬家在奥斯丁个人写作史上可以算一个分水岭，之前她完成了《理智与情感》、《傲慢与偏见》、《诺桑觉寺》，之后完成了《曼斯

菲尔德庄园》、《爱玛》和《劝导》，之间有十二三年没什么作品。虽然《曼斯菲尔徳庄园》在《傲慢与偏见》出版一年后就出版了，而且两书在人物和情节上有诸多同构，但无论是语调还是气氛，两书都截然不同。

动手写《曼斯菲尔徳庄园》时，奥斯丁三十六岁。不知是不是获得了更多的自我，奥斯丁的声音不再局限在一个主人公身上，她自由出入多个角色，既用芬妮的眼睛看，也用埃德蒙的眼睛看，一个转身，她也用托马斯爵士，甚至玛丽·克劳福德的眼睛看。所以，我们读者似乎也被逼着不能任性了，像伊丽莎白·班纳特那样一个角度看人，容易产生偏见的啊！

的确，《曼斯菲尔徳庄园》把偏见降到了最低点。诺里斯姨妈是本书中最受嘲讽也最讨嫌的人物，但是，在第十章的结尾，一群年轻人旅行回程，奥斯丁还是非常公道地说了一句，“但是当诺里斯太太不再说话时，车上便变得死一般的沉寂。”所以，像诺里斯太太这样的多嘴多舌的中老年女性，都会因为这句话获得小说的生存权。同时，作为道德化身的芬妮，当她拒绝出演表哥表姐们的家庭戏剧时，我们也获得多种理由来解释她的动机，她害羞！她清教徒！还是，她跟她的姨父托马斯爵士一样，压根厌恶对家庭秩序和日常生活的破坏！

换句话说，阅读早期奥斯丁作品的经验在这里起了微妙的变化，现在的主人公不再能够被“理智”和“情感”，“傲慢”与“偏见”这样的概念所统摄。芬妮虽然寄人篱下，顺从听话，但她的内心法则却无比强硬，而这种强硬又完全不同于伊丽莎白·班纳特那种青春型的自由意志。毋宁说，芬妮的强硬和她小说中的年龄不相配，倒和作者奥斯丁的年龄比较相称，而同时我们也有理由认为，奥斯丁藉着芬妮，第一次把爱情概念扩大了，也第一次表露了最个人化的爱情观念：以深沉的兄妹“情谊”为基础，这

样的结合，远比罗曼蒂克的“爱”更有价值。

奥斯丁研究专家普遍认同这样一种说法，《曼斯菲尔德庄园》里，奥斯丁的讽刺笔触更加犀利也更加全面。好像是的，曼斯菲尔德庄园的朋友圈，大多是富人，而富人，一向是奥斯丁调戏的对象。所以，轮番出场的人物，从芬妮的两个姨妈，到两个表姐，到表姐夫，表姐夫的妈妈，每一个人物都是领了奥斯丁淋漓的讽刺才落座的，但是芬妮除外。想想《傲慢与偏见》、《理智与情感》的主人公们，他们一个个比芬妮美，比芬妮更有激情更有思想更有才华，但每一个人都得过奥斯丁的冷嘲热讽，而芬妮没有。甚至，芬妮回到家乡朴茨茅斯，突然看不惯自己的家，看不起自己的父母，吃不惯家里的饭，奥斯丁也没有一句讽刺的话，还竭力地贬损她的家人来为她的反应背书。实在是，在芬妮身上，奥斯丁已经把自己卷进去了。

爱德华·萨义德曾处心积虑地用《曼斯菲尔德庄园》中的一个偏远地理概念——安提瓜，提出了文化和帝国主义的问题。他详细分析了托马斯爵士的离开，展示了小说中的家庭秩序对另一个世界——缺席的加勒比殖民地——的依赖。把他的这个思路推到小说中的人物关系，我们会发现，玛丽和亨利，相较于芬妮和埃德蒙，几乎就是亨利·詹姆斯后来反复探讨的关系，既是世俗欧洲对纯洁美洲的一次性启蒙，也是淫荡欧洲被清教美洲的一次爱教育。而在芬妮身上，更是多个层面汇聚一起，她是安提瓜，又是英帝国；是曼斯菲尔德，又是朴茨茅斯；是美洲，又是欧洲。而这样多层面交织的结果，无疑大大削弱了芬妮的爱情激素，《曼斯菲尔德庄园》也因此成了奥斯丁小说中最丰富也最严肃的一部。

事实上，除了奥斯丁以旁观者的热情介绍了芬妮对埃德蒙的感情，我们就没见过男女主人公像样地谈过一次恋爱。所以，被奥斯丁早期小说养育大的读者，面对这种水到渠成式的兄妹情爱，

难免不满足。芬妮和埃德蒙的爱情，既没有财产需要赞美，也没有意志需要重申，漫长的岁月更拖垮了化学反应，甚至，原谅我还保留着《傲慢与偏见》时代的势利。《曼斯菲尔德庄园》看到最后，当玛丽·克劳福德对埃德蒙喊道，如果芬妮接受亨利，那大家就都快活了！有那么一瞬间，虽然这样的呼吁被埃德蒙认为十分罪恶，我却觉得也可能是一部分读者的心声。毕竟，在整部小说中，最有恋爱表情也最有恋爱勇气的，是这个花花公子亨利。他那么有激情，那么有诚意，那么可能成为达西！甚至，我在想，亨利可能给芬妮更大的幸福。因为，毫无疑问，只有离开曼斯菲尔德，芬妮才能获得真正的主体性，否则，她永远是曼斯菲尔德庄园的一个养女，埃德蒙的一个表妹。

奥斯丁听到我们说出这么冲动的話，摇头了。

三

《曼斯菲尔德庄园》看过几遍以后，终于明白，奥斯丁是不会让芬妮离开庄园的。这是伟大的英国文学传统决定的。

问过很多从英国回来的朋友，最难忘的是什么？几乎百分百，他们都回答，英国乡村风景。根据奥斯丁小说改编的电影也不计其数了，我相信多数粉丝也最喜欢 BBC 版本，原因无他，BBC 镜头里的英国风景最迷人。甚至，夸张地说，当英国田野、小路、河流、庄园在眼前徐徐展开时，我们莫名地会有一种乡愁感，虽然，比如我自己，从来就不曾到过英国。那乡愁从何而来？

很多个假期，我一遍又一遍地看奥斯丁，看到伊丽莎白·班纳特面对彭伯里无力自拔，我也跟着软无力。当然，你说我势利我也没意见，但彭伯里为什么比英国国会更激动人心？是什么东西催眠了我们的意志，让我们的心灵和伊丽莎白一样既轻佻又庄

重。实在是，英国文学史上，使得乡村风景具有最大抒情功能的，奥斯丁是当之无愧的第一人。而奥斯丁的六部完整作品，哪一部离得开乡村风景？她自己也说得明白，她写的，无非是“乡间村庄里的三四户人家”，而这六部中，倒有两部，还直接以地方命名。因此，与其说《曼斯菲尔德庄园》是一部爱情小说，不如说它是一部有关一个人对一个地方的爱。

这样想，我们也可以对芬妮和埃德蒙的兄妹之爱释怀了。让我用最通俗的方法来解释一下，整部小说中，真正的男主人公是曼斯菲尔德庄园，你也可以说，它就是达西，所以芬妮第一次面对“他”时，并不愉快，这跟《傲慢与偏见》的出场很相似；而亨利·克劳福德的出场，就代表着要把芬妮带离曼斯菲尔德的力量，这力量当然只能以韦翰似的方式收场；相似的，为了让芬妮真正意识到曼斯菲尔德的好，需要让她离开一段时间，所以朴茨茅斯一段必不可少，虽然有不少读者嫌这一段多余，但曼斯菲尔德在道德上必须有朴茨茅斯这样的陪衬，就像曼斯菲尔德在经济上需要不出场的安提瓜；这样，最后，小说也就顺理成章以曼斯菲尔德和芬妮的关系结尾：

他们搬回曼斯菲尔德以后，便住在那里的牧师府中，这幢房子在它从前的两个主人居住时，芬妮每次走到那里，总不免要提心吊胆，惴惴不安，现在却很快成了她心爱的地方，在她眼中，它已与曼斯菲尔德庄园区域内的一切景物融成一片，变得同样美好了。

所以，一点不奇怪，小说中每次芬妮情绪波动，都是曼斯菲尔德庄园的景色出场，它是安慰，它是抚摸，它是爱情。这样的人和景色之间的绵绵情意，在英国文学中，由来已久，就像华兹

华斯的《露西》组诗所表达的，“你绿色的田野曾最后一次/抚慰过她临终时的眼睛”。英国作家和风景之间，常给人一种“幸福，因为在英国”的感觉，那奥斯丁的贡献在哪里呢？

基本上，奥斯丁以最不动声色的方式，把英国作家的这种情怀扩大为英国人的普遍情怀。最后，藉着她世世代代的读者，英国风景无声无息地成为无数人的乡愁。她描写的村庄的景象、道路的状况、土壤的差别、庄园的气派、河流的反光，充溢其间的感情既是特殊的又是日常的，既是个人的又是普遍的，所以它具有介乎神和人的品质，既给我们的心灵带来愉悦，也提供劝导：就这样，和曼斯菲尔德在一起。

和曼斯菲尔德在一起，和英国乡村在一起，和英国在一起，奥斯丁对英国的传销，真正做到了：生是你的人，死是你的鬼。

年轻的时候，觉得安迪·沃霍尔（Andy Warhol）特酷。看艺术系朋友孜孜不倦地临摹梵高，就学沃霍尔的腔调开导人家：商业已经是艺术的最高原则了。但朋友冷冷一笑，沃霍尔自家收藏的全是路易时期的古典油画！

《安迪·沃霍尔的哲学》支持了朋友当年的这一声冷笑。全书看完，我也出了点冷汗。妈的，还好没让我在年轻的时候读到它，否则以当年的轻狂和无知，一定会把沃霍尔的香蕉画在书封上。碰到老师批评麦当劳，我大概会站起来用安迪反击——

东京最美的东西是麦当劳。

斯德哥尔摩最美的东西是麦当劳。

佛罗伦萨最美的东西是麦当劳。

那时候，如果能给老师难堪，让权威下不了台，几乎就是人生目标。而沃霍尔的波普哲学就是此类叛逆的最佳攻略。嘿嘿，看不惯我们煲电话粥吗？瞧瞧沃霍尔是怎样夜以继日打电话的，这本《哲学》活生生地说明了，煲电话粥也可以不朽，重要的是，你得天天煲！

天天！这个长度让我们气馁了。事实上，对安迪·沃霍尔来说，波普在很大程度上是一种强迫症。这个捷克移民的后代，没有一天不渴望更多的钱，更大的名气。他说，“我理想的妻子是有很多钱，把钱全都带回家里来，除此之外还有一个电视台。”他画画，噢，严格意义上，他不是画画，就像当年伊迪（Edie Sedgwick）的有钱父亲漫不经心对他所说的那样，“你更像个印刷匠啊，我还以为让我女儿神魂颠倒的是什么人！”他每天从上午十点工作到晚上十点，他认为工作至高无上。毕加索过世的时候，他在杂志上读到毕加索一生创作了四千幅杰作，他就对自己说，“老天，我一天之内就办得到！”而且，他放言他的作品会幅幅杰作，因为它们是同一幅画。

重复，坚持重复！安迪·沃霍尔的波普生活在当年显得有多么眼花缭乱，在今天就显得多么千篇一律。他消费，同样的短裤买三十件。他饮食，同样的果酱吃一生。甚至，他在纽约的一个派对上经人介绍和他的缪斯女神伊迪·塞奇威克相遇，俩人的对话几乎是宝爷天天在上海滩遭遇的——

塞奇威克：那就是传说中的安迪·沃霍尔吗？

朋友：是的。想和他谈谈吗？

塞奇威克：当然。

朋友：伊迪，这是安迪。

安迪：嗨！

塞奇威克：能见到你真是太棒了，我觉得你是个天才，你所做的一切都是那么与众不同，我非常欣赏你的才华。

安迪：嗨，你才是。

那是一九六五年，安迪已经成名，伊迪即将成名。如果允许

想象，六十年代最不羁的一男一女相遇，怎么着都该是电闪雷鸣。但是，你看他们的对话，也平平无奇。甚至，他们接下来的日子，也称不上传奇。

伊迪遇到安迪的时候，二十二岁，父亲有钱，自己美丽，才华横溢，有家族精神病史。他们俩人，互相成全，后来也互相糟蹋。《哲学》第二节，标题“爱（壮年期）”，但写得特别短，也特别尖刻，甚至，他都不用她的名字，他叫她“出租车”。

一九七一年十一月十六日，伊迪死于药物过量。当时媒体和朋友圈里有很多人指责安迪，认为他对她的死负有责任，如果不是跟着安迪拍了《工厂女孩》这些后来让她成为“超级巨星”的“工厂电影”，不是他肆意地鼓励他的“工人”滥用药物，鼓励他们尽情乱尽情出格尽情疯狂，伊迪不会这么快残破不堪。嘿，当然，这么说，安迪的追随者会嗤之以鼻，在“工厂”的概念里，怎么可能有平常人生欢喜儿女？好吧，就算安迪励毒有理，伊迪走投无路的时候，如果安迪能够拉她一把，她起码可以再风光十年。

这些年，帮安迪说话的人倒是越来越多，当然，把事情撇得最清的是安迪·沃霍尔自己。整本《哲学》，伊迪显得特别沧海一粟也就不说了，安迪的整个叙事就是一句歌词：“你自作自受。”

自作自受，这也可算六十年代波普症患者的普遍结果，但我看了安迪“工人”们的不少传记和采访，波普教皇无论如何可算六十年代的一个元凶。因此，一九六七年，苏莲娜（Valerie Solanas）制造的著名“枪杀安迪·沃霍尔”事件，无论是在社会学意义上，还是在女权论者看来，都是非常正确的一件事。当然，这些射入安迪身体的子弹，如果是由伊迪发射，那会更加因果报应一些。

据安迪·沃霍尔的另一位“工人”雷尼·理查德（Rene Richard）

描述，一九六七年，安迪准备拍摄《安迪·沃霍尔故事》，他要理查德扮演沃霍尔，理查德就要求，必须是和伊迪演对手戏。之前，伊迪为了鲍勃·迪伦已经离开“工厂”一段时间，但迪伦伤了她的心后，她又折回安迪这儿求毒求钱。如果有多余的药丸，安迪也会给她一两颗。当然，安迪从来矢口否认他向伊迪提供过毒品。

“工厂”的另一个导演，安迪的主要合作伙伴保罗·莫里西 (Paul Morrissey) 在后来的自述中也证实了安迪向伊迪提供毒品。不过，以当时的“工厂”道德而言，向一个瘾君子提供毒品，是做好事。真正让旁观者觉得安迪难辞其咎的地方是，他跟看着伊迪越来越娼妓，越来越脏，越来越乱，却是把她往脏乱差的深渊又推了一把。

因为理查德的要求，安迪把脏乱差的伊迪一个电话叫到“工厂”，条件很简单，“我会帮你付出租车钱。”（这是他后来称她“出租车”的原因吗？）伊迪来了，她的样子几乎能解释地狱，她摆平过整个纽约的迷人眼神，她创造超短裙旋风的细长双腿，都在短短岁月里成了毒品的俘虏。

但安迪不浪费时间，伊迪一到，他就叫“Camera”。理查德因为吃了粉红药丸，加上平日里对安迪的不满，把安迪演成了一个粗暴的地下帝王。他的仇恨良好地煽动了伊迪的仇恨，她也表现得极为粗暴极为可怕，甚至对着摄影机大叫，“我讨厌美丽！”影片拍了两本结束，就在“工厂”放过一次，中途大家不忍心看伊迪的衰样，纷纷要求“关机关机”。理查德说，“那天晚上，我和伊迪都扮演了安迪。”

多多少少，安迪周围的人就是一种互相复制的状态，虽然从六十年代至今，这些人一直享有最具创意的名声。但也从六十年代开始，波普核心圈子中的一些成员也有了自我怀疑。VU乐队的

贝司、键盘兼中提琴约翰·凯尔（John Cale）就在自传中说，“安迪所做的许多事，像是城中那些前卫艺术的‘稀释版’，拉蒙特·杨对安迪的美元、猫王、康宝汤罐这些绢印画就深有怀疑。拉蒙特的东西可以永远，但安迪只是重复。”

不过，凯尔一个掉头，说，虽然是重复，但也只有安迪的重复带来了革命。《哲学》从头至尾宣传，把自己变成机器！但你会发现，安迪从来没有把自己真正变成机器。就像朋友说的，安迪发明波普，但收藏古典。他是狡猾狡猾的。他为六十年代安排了一场拔河游戏，但他自己一直是那个喊口令的，很快他和 VU 乐队的老大路·瑞德（Lou Reed）不能相处，很大程度上也是因为瑞德也是要喊口令的。

安迪一直宣称他从不阅读，他只读图，好像他所有的波普艺术都来自他良好的直觉。但像《毛泽东在 1972》这样的政治波普就显示了他的政治嗅觉绝对不可能靠看看米老鼠获得。一九七二年，一向僵硬的中美关系即将趋缓，他马上“印刷”了毛泽东头像，而不久中美也果真建交。这样的例子还有不少，当然，在他获得盛名以后，他的确拥有了点石成金的能力，那些至今还没有被全部打开的“时间胶囊”就是最好个案。

汶川大地震发生前，为了救助一个重病的云南孩子，我们发动过募捐。但地震来了以后，实在不好意思募捐了。后来我们就做义卖。毕竟学生手头能卖的东西也有限，当时我就想到过安迪的“时间胶囊”。这会是多么美妙的创意：向一百个中国艺术家一人发一个盒子，请他们在他们的写字台上放一个月，每天往里面扔些东西，留言也好，涂鸦也好，用光的笔芯也好，不穿的衣服也好，看了一半的小说也可以，用了一年的口红也可以，总之，经得住时间留存的东西都可以。然后，我们展览并拍卖这些“时间胶囊”。

后来，觉得这些胶囊可能会让囊主感到矫情，而且和大地震的整体氛围有些偏离，也就没实施。不过做“时间胶囊”这种事情，说到底，还是一个坚持的问题。像我这种，连把垃圾每天投入垃圾站都觉得辛苦，“时间胶囊”计划，想想美妙，临阵到底怯场。

但安迪·沃霍尔的“时间胶囊”计划却坚持了十三年，从一九七四年到死一九八七年，每天，按他在《哲学》中所描述的，他都会把一些东西扔进一个盒子，盒子满了以后，他就封上，标注日期，然后入库。他死的时候，库存了六百多个盒子。

这些盒子现在已经成了无价之宝，就像安迪当年大量繁殖的作品。二十年前，他的作品均价是六七万美元，现在的一幅普通沃霍尔也能卖到一百多万美元。所以，二十年来坚持不懈收藏安迪的犹太布商木格拉比凭着手中的八百幅安迪·沃霍尔，已经是富甲一方。而这个被他的经纪人描述为毫无艺术史概念的商人，他收藏沃霍尔的理念倒在某种程度上和沃霍尔的艺术理念非常合拍：帝国就是靠重复建成的！

矮胖的木格拉比在沃霍尔活着的时候，拒绝和他见面，现在，他的收藏几乎匹敌匹兹堡安迪·沃霍尔博物馆。他一边喝酒，一边扬言，安迪要活着，会主动来见我。

浑身苍白的沃霍尔听到这样傲慢的话，如果按他在《哲学》中所宣扬的哲学，应该唱，“我会去见任何东西，包括一只马桶”。但是，对他知根知底的莫里西会揭发：他怀揣几张美金从匹兹堡到纽约，他是太崇拜有钱人了，就算他后来自己也成了有钱人，他还是喜欢有钱人。

有钱！出名！这是从小患风湿舞蹈症的沃霍尔从没改变过的愿望。不过，他的伟大在于，他以摇滚的方式裸露了“有钱”和“出名”全部过程，这就像他画的那个香蕉，那些罐头，意义非凡吗？怎么可能！

布鲁姆斯伯里的口令

从幼年时代开始，凡奈莎（Vanessa Stephen）和弗吉尼亚（Virginia Stephen）就知道她们各自的领域是什么。凡奈莎选择绘画，弗吉尼亚钟情文字；凡奈莎是性感和母性，弗吉尼亚是智慧和想象力。当父亲莱斯利·斯蒂芬（Leslie Stephen）赞赏姐姐的美貌时，弗吉尼亚祈祷自己可以拥有“凡奈莎的表情”；在父亲感叹弗吉尼亚的文学天赋时，凡奈莎就渴望“借弗吉尼亚的手来写一封信”。有生之年，她们强烈地彼此妒忌，关于容貌、才华和情人，但同时，她们也更热烈地分享这一切，而在弗吉尼亚这边，她对她姐姐的爱经常是波涛汹涌无法自控，只是，在布鲁姆斯伯里（Bloomsbury）源源不断推陈出新的情爱形式中，如此恋情原也平常。

伦纳德·伍尔夫（Leonard Woolf）在他的《自传》中写到他 and 斯蒂芬姐妹俩的初次见面：“见到她们，不爱上她们，对男人来说几乎不可能。”凡奈莎和弗吉尼亚，白色衣裙，宽边帽子，手持阳伞，一样苍白一样美丽，伦纳德只觉心魂荡漾，要把一生献给她们。

同样的邂逅也发生在克莱夫·贝尔（Clive Bell）身上。初遇姐妹俩，他也感到呼吸困难，但是，很长一段时间，他都不确定自己应该向谁求婚。而他最终和凡奈莎的婚姻倒是解决了伦纳德的难题，因为这个政治学家也苦恼着同一个问题。

这样的情形蔓延了她们一生，布鲁姆斯伯里圈子里的男男女女，很少逃得过凡奈莎的眼睛和弗吉尼亚的嘴。大英帝国最难收编的一群文化贵族，心甘情愿地奔波在姐妹俩的寓所间，一边实践着异性恋、同性恋、双性恋和群恋。关于群恋，布鲁姆斯伯里圈子里活得最老的女人弗兰西斯·派特利奇（Frances Partridge）举过这样一个例子：她爱拉尔夫，拉尔夫爱朵拉，朵拉爱林顿，林顿爱拉尔夫……而在这条情感链里的男男女女又同时和另外一条条性爱链交叉着。因此，除了才华风度和出身，不羁的情爱成了进入布鲁姆斯伯里圈子的一个最重要口令。

在这样一个圈子里，比一夫一妻制更正常的爱情形式是“三边儿”，比如说：卡林顿钟情斯特拉齐，斯特拉齐爱的是派特利奇，派特利奇想的却是卡林顿。一九一二年，时年三十的弗吉尼亚和凡奈莎一样，在拒绝未来丈夫的两次求婚，于八月十日和伦纳德结为夫妻。而在接下来的蜜月旅行中，他们特别郑重其事地发布了一个声明：“七个礼拜里，我们不停地谈话，居然慢慢变成了主张一夫一妻制的人。”自然，这一夫一妻制只是蜜月期的形式，但是人类男女关系的最典型方式被他们说得这样稀奇，也算是发人深思了。

快一百年了，对“布鲁姆斯伯里”的定义已经混乱之极，谁是个圈子里的核心成员也在文学史里生出了很多口角。有时候想，按照最简易的原则，和斯蒂芬姐妹俩有过直接或间接情爱关系的可以算是核心成员，而至今最争论不休的也就是那个时代那些人的性趣和性闻，不断发掘出来的圈子成员不过是曾经登录过

斯蒂芬姐妹的花名链。

凡奈莎的身体

一九〇五年，莱斯利·斯蒂芬去世后，斯蒂芬家四兄妹就搬出了那个有太多死亡记忆的住宅，在布鲁姆斯伯里戈登广场 46 号安了家。父亲的死亡让弗吉尼亚几乎精神崩溃，她甚至怀疑凡奈莎根本没有丧父之痛，因为她是如此“兴致勃勃”地开始了新生活。

凡奈莎的确有点兴致勃勃，在母亲裘丽亚（Julia Stephen）和同母异父的姐姐斯坦拉（Stella Duckworth）相继过世后，她就接管了这个大家庭的财政。但是因悲伤孤独而变得偏执的父亲却总觉得她不如过世的妻子和继女能干，所以经常咆哮着挑剔她。如今，父亲终于死了，凡奈莎舒一口气，带着兄弟姐妹去度了一个长假。然后，他们回到伦敦，哥哥索比（Thoby Stephen）的剑桥同学、英伦才子开始一个个地上门来：克莱夫·贝尔、E·M·福斯特（Edward Morgan Foster）、泰斯蒙·麦卡锡（Desmond Maccarthy）、林顿·斯特拉齐（Lyttton Strachey）、梅纳德·凯恩斯（Maynard Keynes）……

“父之死”带来了姐妹俩的新生活，也迎来了英国文艺史上最迷人的一段历史。斯蒂芬姐妹就这样毫无预谋地孕育出了一个布鲁姆斯伯里，而且把这个圈子随身携带着，她们走到哪里，这个圈子就到哪里。而在这个圈子里，“凡奈莎的身体是一个重心，”伦纳德这样写道，“凡奈莎，我认为，比弗吉尼亚还更美丽。她的形式更完美，她的眼睛更大更有神，她的皮肤更有光泽。她的美令人屈服，因为它混合了三位女神的美。”

打开布鲁姆斯伯里画册，到处是“凡奈莎的身体”。不过，不

管是在罗杰·弗莱 (Roger Fry), 还是在邓肯·格朗特 (Duncan Grant) 的笔下, 凡奈莎都显得相当沉静。她的性感不是侵略性的, 她的美丽不会伤害你, 就像她的女儿大美人安杰莉卡·加涅特 (Angelica Garnett) 说的, 她是夏天的睡莲, 其他人是绕着她盘旋的蜻蜓。她让弗吉尼亚衷心呼唤出: “亲爱的奈莎, 我才是你的第一个孩子! 亲爱的奈莎, 为什么把我带到这个世界上来?” 她们住在一个屋檐下, 但是天天要通两回信, 这让她们的弟弟阿德里安·斯蒂芬 (Adrian Stephen) 觉得很受排斥, 说 “我有两个疯狂的姐姐”。

因为童年遭受过同母异父哥哥的性骚扰, 因为姐姐斯坦拉怀着身孕死去, 弗吉尼亚一生都没有彻底消除过对性和婚姻的恐惧, 凡奈莎因此在很长的时间里承受了她全部的激情。每天, 弗吉尼亚都向她的姐姐发出呼吁: “你明天会亲吻我吗?” 而当她自己出外度假时, 她就会天天写信向凡奈莎报告行程, 并毫不遮掩地向她表白最赤裸的思念: “啊, 多么希望, 一起在丘陵草地上打滚, 然后从你最隐蔽的地方偷窃到亲吻!”

一九〇六年, 她们俩都深深爱恋的哥哥索比 (Thoby Stephen) 突然死于伤寒。风雨飘摇中, 凡奈莎接受了克莱夫的第三次求婚, 失神落魄的弗吉尼亚对凡奈莎说: “你也知道, 在这个世界上, 没有人比我更爱你。” 但此时的凡奈莎正全身心地准备迎接另一种生活, 感觉被背叛了的弗吉尼亚只好和阿德里安一起搬出了戈登街, 迁到了不远的菲茨罗伊广场 29 号。

不过, 一九〇七年二月六日, 在凡奈莎的新婚之夜, 弗吉尼亚还是给她写了一封信: “离开了你的岛屿, 我们依然是你谦卑的小畜牲。从冬到夏到秋, 我们不停歌唱讨你欢心向你求婚, 希望有一天你娶走我们。但如今我们不敢再存这个念头, 只求你还是把我们当你的情人。” 弗吉尼亚的这一段伤痛后来在她的小说《弗

拉西》(Flush) 中全盘流露。小说以伊丽莎白·勃朗宁 (Elizabeth Barrett Browning) 的垂耳长毛狗弗拉西为视角，描写了勃朗宁夫妇的著名恋爱事件。基本上，弗吉尼亚把自己的情感都寄托在了长毛狗弗拉西身上，当唯一亲爱的女主人要嫁人时，弗拉西的反应和弗吉尼亚在一九〇六年底的反应一模一样。小说最后，弗拉西明白了，嫁了人的伊丽莎白依然会在新家给它留个位置。弗吉尼亚也终于小狗般地接受了克莱夫·贝尔，并在姐姐怀孕和生育期间，和克莱夫的感情翻越了篱笆，这是后话。

新婚的凡奈莎焕发着前所未有的魅力，原本苍白的身体泛出了玫瑰色泽，眼神更加温柔，表情更加祥静，这让弗吉尼亚暗暗心惊：婚姻和性居然有这样的魔力！在给美丽高贵的狄金森 (Violet Dickinson) 的信中，弗吉尼亚控制不住地向这位她十分爱慕十分崇拜的女性说出了心里话：“奈莎是如此幸福如此美丽，这真是古怪，同时又叫人难以忍受。不过，除了你，我不会和任何人讲这种话。”

不清楚布鲁姆斯伯里圈子里有多少男人和女人为凡奈莎着迷，她的弟弟阿德里安在描述一个典型的布鲁姆斯伯里星期四聚会时这样说过：一开始，大家都比较沉默，弗吉尼亚和林顿在那里找谈资，其他的人还在休眠状态。然后，凡奈莎进来了，后面跟着克莱夫和邓肯·格朗特，气氛一下就热烈起来。

所以，安杰莉卡有资格说，我的母亲是布鲁姆斯伯里的女蜂王。

弗吉尼亚的心愿

布鲁姆斯伯里在伦敦越来越引人瞩目的时候，斯泰因 (Gertrude Stein) 在巴黎花园街的沙龙也是汇集了一时瑜亮，那里

群星璀璨，毕加索、马蒂斯、阿波利纳尔、布拉克、格里斯、安德森……这些才情非凡的男人汇集在斯泰因的沙龙里相安无事，很重要的原因是，斯泰因小姐是个坚定的同性恋者。相同的，娜塔丽·巴涅（Natalie Barney）的雅各布街沙龙流光溢彩至今，和沙龙主人的性取向是分不开的。

无疑，在布鲁姆斯伯里，斯蒂芬姐妹对性的理解和选择也是这个圈子青史垂名的一个前提。后代学者在对“布鲁姆斯伯里”进行孜孜不倦的考证时，常常尖叫出：“哪是什么 Bloomsbury，那是 Gloombsbury（gloom 意为黑暗，忧郁）！”发生在这个圈子里的事情的确可以让很多正经人疯掉：凡奈莎和克莱夫生下昆丁·贝尔（Quentin Bell）后，就彼此和情人同居，他们的女儿在伦理上叫安杰莉卡·贝尔，但生理上叫安杰莉卡·格朗特，而她后来嫁的大卫·加涅特（David Garnett）又是生父的同性恋者；罗杰·弗莱终生眷恋凡奈莎，但是在凡奈莎移情邓肯·格朗特后，又一度和弗吉尼亚情投意合；至于弗吉尼亚和克莱夫的恋情，或者伦纳德对凡奈莎的迷恋，则是布鲁姆斯伯里的必要框架。而在这个框架的核心，是斯蒂芬姐妹奇特的互相依恋。

对于弗吉尼亚而言，如果凡奈莎终身不嫁，她是绝对不会嫁人的。所以，因为父亲的死导致的精神崩溃一方面固然是悲伤，一方面却是她敏感地预见未来生活的巨变。她对凡奈莎第一次产生那么强烈的愤怒也缘于此，天才如她，自然感受到了凡奈莎对生活的展望不会仅仅是“她和她”的岁月。

不过，还好，生活中还有亲爱的索比，斯蒂芬家族最优秀的男人。姐妹俩真真假假地争夺哥哥的注意力，真真假假地宣布：除了斯蒂芬家的男人，其他男人都无法占有她们的心。弗吉尼亚尤其热烈地强化这一点，她幻想着有一个岛屿，就他们兄妹三人。但是，索比得了伤寒症，并很快地死了。两天以后，凡奈莎接受

婚约。弗吉尼亚天旋地转，再次经历精神危机。而在索比病重期间，她在给狄金森的信里，居然绝口不提哥哥的健康已然每况愈下，甚至用了欢乐的语调跟狄金森说：“亲爱的索比正在迅速康复。”读着此信的狄金森，同时在报纸上读到了索比死亡的消息。

弗吉尼亚感到一步步地被撵出凡奈莎的生活，但她从来不会放弃再一步步地进军姐姐的生活。她后来不断地和姐姐的丈夫、情人发生关系，某种意义上说，正是她童年时代的心愿：和凡奈莎在一起！

当然，她炽热的斯蒂芬家族的热情是有响应的。凡奈莎照顾了弗吉尼亚一生，宠爱了她一生，她在苏格兰度假时给弗吉尼亚的信特别具有代表性：

在这里，嗅不到一点纯真的男人空气。你会痛恨的地方！但要是你能在这里，我们会生起火，聊上整整一个早晨，我们的裙子撩到衬裤上。你会问：“现在我们谈什么？”如果我够聪明，我就会说“我们的过去”……

这个过去是斯蒂芬姐妹都极其珍视的，她们骄傲于自己的斯蒂芬血液，克莱夫和伦纳德都最强烈地领教过这种骄傲。克莱夫说，和她们姐妹合影，永远像是一个入侵者；而伦纳德的自卑感在婚后多年，都没有消散。

在弗吉尼亚自己结婚前，她始终没有停止过频繁地给凡奈莎写信，她写啊写，写啊写，想着，至少，她占有了读信时的凡奈莎。

一

在一本关于林顿·斯特拉齐 (Lytton Strachey) 的传记中，有这样一段：林顿和凯恩斯 (Maynard Keynes)，双双剑桥出身，一样难看，一样智慧，一样热烈地爱着邓肯·格朗特 (Duncan Grant)。

邓肯，对他姓名的定义是：“英国画家”，一八八五年生于苏格兰贵族家庭，童年随着当军官的父亲在印度和缅甸度过，八岁回到英国。二十世纪开头几年，他在欧洲游历学画，出入斯泰因 (Gertrude Stein) 的沙龙。通过他的同性恋人也即是他的表兄林顿的关系，他进入了布鲁姆斯伯里 (Bloomsbury)，转眼成了这个英国最著名团体的漩涡人物：布鲁姆斯伯里的女蜂王凡奈莎 (Vanessa Bell) 抛弃了沙龙的美学领袖罗杰·弗莱 (Roger Fry)，选择了邓肯。

邓肯的性格既喜人，又磨人。在布鲁姆斯伯里，他是混乱的制造者。来来往往，他制造了很多丑闻。但是，就像昆丁·贝尔 (Quentin Bell) 说的，一个对他心怀成见的人，总是轻而易举地被征服。昆丁就曾经目睹了他的姑姑洛娜在五分钟内被邓肯收编

得身心俱醉；他搅乱别人的 Party，却赢得男女主人的掌声；他肇事的汽车从来不用上警局，年轻的祸主还送上门来给他当模特。

也许他运气实在太好，让登徒子克莱夫·贝尔（Clive Bell），也就是凡奈莎法律上的终身丈夫，觉得他该改改。虽然克莱夫本人从来也不是布鲁姆斯伯里的良心，他却认为邓肯需要受点“教育”，只是他也拿不准该怎样调教这个没有在剑桥牛津受过教育的美少年阿多尼斯。后来，天赐良机：邓肯居然拆了别人的信；克莱夫于是决定：从这封信说起。他请邓肯出去吃饭，这样便于面对面谈谈。

他们约好了在夏洛特街的一个气氛优雅的饭店见面，邓肯也事先被告知了这是一顿“教育餐”，他们都准时到达。那顿晚餐吃得相当不错：先上了汤，然后是主菜，然后是奶酪，然后是水果，然后是咖啡，然后是餐后酒。每换一道菜，邓肯都等着克莱夫把微笑收起，端出他最终的菜。但是没有任何迹象。然后，克莱夫说：“再来一杯酒。”接着他们又要了第三杯白兰地。气氛是那么甜蜜，克莱夫聚集不到勇气来毁掉那个夜晚，最后他们走出了饭店，邓肯还问克莱夫借了一便士去搭夜班电车。

他，邓肯·格朗特，凭着他孩子般的天性，犯了所有的罪，但几乎没有受过什么惩罚。他“夺人妻儿”，“占人房屋”，男友不断，却得享天年。他漫长的一生制造了无数残废的心，但是，守护他的天使或魔鬼实在是太尽责了，他一直得到相当不错的看顾，而且，好像从来没有良心不安过。

多年以后，当安杰莉卡·加涅特（Angelica Garnett）知道了自己的身世——她叫了十七年父亲的克莱夫·贝尔其实不是她的生父，比母亲小六岁的“格朗特叔叔”才是自己的父亲，而她后来嫁的大卫·加涅特（David Garnett）又是生父的同性恋恋人——她雷霆震怒，大曝布鲁姆斯伯里丑闻。与此同时，她的弟弟昆丁·

贝尔却很不理解地写道：“不知道她为什么那么气愤，我还遗憾邓肯不是我的生父。”

二

在老布鲁姆斯伯里圈子中，邓肯是最年轻的一个，也是那个圈子里最受宠爱的男人。一九一六年秋天，凡奈莎带着两个儿子和邓肯，以及邓肯的情人大卫·加涅特搬到查尔斯农场，布鲁姆斯伯里也随之迁到伦敦南郊。凡奈莎的两个儿子都非常喜欢他，而他们自己的生父克莱夫则长期住在情人那里，和邓肯的情人凯恩斯、加涅特、阿德里安·斯蒂芬（Adrian Stephen，也即凡奈莎和弗吉尼亚的弟弟）以及凡奈莎的前情人罗杰·弗莱在农场享受差不多的待遇：一间单独的卧室。

邓肯和凡奈莎一起生活，查尔斯农场不是多了一个父亲，而是多了一个孩子。凡奈莎带着两个儿子和邓肯一起去法国旅行，邓肯是沿途睡得最多的人。凡奈莎说，除了不能站着睡，邓肯可以在任何状态下进入婴儿眠。有时候，连比他小一辈的朱利安（Julian Bell）和昆丁都惊奇于他的无邪。他把画商叫到画室来出售他自己的画，画商还没还价，他自己已经把价钱砍掉了一半。

也是因为这个原因，布鲁姆斯伯里的其他男人都不好意思去吃邓肯的醋。美学家罗杰·弗莱在度过和凡奈莎两年的幸福时光后，被邓肯取消了情人资格；但尽管如此，弗莱一直也没有离开过凡奈莎或恨过邓肯。在凡奈莎需要照顾的时候，弗莱永远在。而弗莱谈到邓肯，用的语气也是宠爱的：“他讨人喜欢，不是因为他想讨人喜欢，而是天性如此。”

这种天性也极其清澈地展露在他的绘画作品中。他的线条带着巴赫似的旋律，画面流畅透亮，他是青春期的发疯前的梵高，

色泽温暖，笔触欢欣。在弗莱看来，很多艺术家需要苦痛地去追求美，而对于邓肯来说，美不过是自然而然。所以，即使邓肯有时非常有意识地用暗绿、褐色和灰色来作为画面的基调，他的“语调总有着藏不住的快乐”。

凡奈莎的沙龙里，克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱是艺术理论领袖。克莱夫在一九一四年出版了《艺术》，也即是这个圈子的美学纲领。该纲领认为，“有意味的形式”是甄别一切艺术品的根据。用克莱夫自己的话讲，“线与色以一种特殊的方法结合，某些形与形的关系激起我们的审美情感。这些线与色的结合与关系、这些具有审美感动的形，我称之为有意味的形式。”所以，布鲁姆斯伯里画派非常强调形式，英国传统绘画中的叙事成分则大为减弱。一九一〇年和一九一二年，弗莱还先后在伦敦主持了两次后印象主义画展，向英国画坛介绍法国绘画。一九一三年，弗莱和凡奈莎一起创立了“俄米加工场”（Omega Workshop），立志提高英国实用美术的水平。邓肯在这个工场里做了大量的装饰艺术实践，尤其是纺织品的设计。

今天在查尔斯农场和泰特画廊，还可以看到邓肯创作的大量靠垫、桌布、地毯、丝网、壁画和后期带有马蒂斯意味的各类作品。他显然是俄米加工场内最富想象的画家，试验了各种素材进行创作，偏爱用非常响亮的颜色使画面产生类似镶嵌的闪烁效果。英格兰阴沉的气候，使他意识到银灰色的天然光对手中的调色板产生了抑制作用，因此他经常借用想象中的法国南方太阳，在色彩处理上加入德加的光线。

不过，在弗莱看来，尽管邓肯的画带着印象派的痕迹，他依然是个地道的英国画家，尤其是他的细节叙事始终流露着浓厚的英国传统。邓肯一生画得最多的是凡奈莎以及他的诸多同性恋人，在他和表兄林顿的蜜月期，邓肯画了很多林顿的肖像。在其中的

一幅黑白肖像中，林顿一身黑衣侧坐在画面中，沙发却是色泽明亮优美，碎花图案衬着瓶中鲜花，一副手套从茶几上耷拉下来，流露出了主人公内心的一丝无力和一丝邪恶。不过弗莱说，即使是邪恶，因为邓肯的签名，它就带上了欢乐的成分。

在描述邓肯的作品时，几乎所有的艺术评论家都会用到一个词：Gay。我不知道他们是不是有意的，总之，Gay这个词的原意和创意终于在邓肯身上全部汇合了。他，按照Gay的字典说法，是“快乐的，放荡的，鲜艳的，同性恋的”，人如此，画如此。

三

邓肯始终是查尔斯农场的欢乐心跳，不过，昆丁说，在他一生中，他看到邓肯流过一次眼泪，那是凡奈莎死的时候。邓肯和凡奈莎的关系，是布鲁姆斯伯里圈子中最稳定最奇特的关系。他们之间有一种强烈的彼此吸引，一种特殊的忠诚，“邓肯和别的男人上床，但是总回到凡奈莎身边睡觉。”而且，他的那些同性恋人，包括斯特拉齐、凯恩斯、加涅特，以及后来的莫里斯（Peter Morris）、戴维逊（Angus Davidson）总是很快成为凡奈莎的朋友，而他们和凡奈莎的感情还经常严厉地考验他们的同性恋情。

邓肯和凡奈莎初次相遇是在一九〇五年，当时，一个二十，一个二十六。他们的女儿安杰莉卡说，俩人碰面，就像中国海上两艘面对面静悄悄驶过的夜行船，彼此都没有鸣响汽笛，因为实在不相干。第二年，凡奈莎就跟克莱夫结了婚，他们的婚姻，在安杰莉卡看来，也是完全欠考虑的，因为克莱夫在后来的婚姻生活中，就像一个经常逃学的孩子。只是，凡奈莎似乎很早就洞穿了婚姻的意义，丈夫不过让她顺理成章地成了母亲，结束了她的性恐惧。也是在这个意义上，晚年的安杰莉卡非常刻薄地谈到母

亲：她以为自己是大英帝国最不羁最摩登的女性，自己有情人，丈人有情人，还可以互相评点情人，但本质上，她不过是《傲慢与偏见》中的简·班纳特。

安杰莉卡的刻薄多半来源于自己突然的身世揭秘，不过，凡奈莎的身上的确洋溢着奥斯丁时代的女性柔情。她在“伤风败俗”的布鲁姆斯伯里，能够赢得所有“伤风败俗者”的敬意甚至是爱意，她身上纯洁天然的女人性是个主要原因。那些自认为惊世骇俗的贵族才子们，其实在内心深处从来没有真正驱赶掉一个阴影：“我是有病的。”弗吉尼亚（Virginia Woolf）如此，邓肯如此，邓肯的那些同性恋人大都如此。所以，当他们遭遇地母般动人的凡奈莎时，几乎是人人都渴望扑到她的怀抱里。

不过，凡奈莎为了邓肯舍弃对自己情深意重的弗莱却是让很多人不理解的。当昆丁生病的时候，帮克莱夫尽父亲之责的是弗莱；凡奈莎、克莱夫和弗莱一起去土耳其，凡奈莎突然得病，日日夜夜照顾病人的不是丈夫，是朋友；而且，弗莱和凡奈莎，他们在出身和性倾向上，都有更多的亲和力。只是，生活是无理性的，过多的亲和力反而伤害了他们的爱情，凡奈莎在内心深处越来越渴望去照顾别人，而不是被照顾。就是在这个时刻，邓肯又出现了，距离他们初次相见已经八年。安杰莉卡说得很赤裸，在她父母亲的情事中，凡奈莎一定是那个发起人，而邓肯孩子气的回应则正好满足了凡奈莎的需要。

刚开始的时候，邓肯曾试图在凡奈莎面前保持独立，就像所有的孩子都会在母亲面前嚷嚷自立那样，但是，当他发现凡奈莎给他的空间足够他“独立”时，他就彻底放弃了挣扎，而他们之间的关系也变得“永不会恶化”，因为一个是欢乐地付出，一个是欢乐地接受。而在他们最亲近的人——深爱凡奈莎的弗吉尼亚和邓肯深爱的加涅特——看来，他们就像生活在桃花源，隔绝的不

光是一战的炮火，还是两性关系中的所有恶果。

奇特的是，当他们的女儿安杰莉卡终于面对自己的身世，面对担负了对自己所有养育责任的母亲和几乎不担负任何责任的生父，她的愤怒更多地针对凡奈莎。回忆往事，她写到邓肯的笔触常常是动情的，她说：“当邓肯不在的时候，生活是沉闷的。一旦他出现，人生就值得双倍地过。”

大概凡奈莎也是这么觉得的吧，查尔斯农场，到处是邓肯的作品，到处是鲜艳的颜色和不烦恼的人生。凡奈莎死后，克莱夫和邓肯一起住在查尔斯农场，他们相处得非常愉快，经常互相从书本中抬起头来，甜蜜地对视，至于他们是不是在彼此的眼中看到凡奈莎，已经没有人可以告诉我们了。

—

弗吉尼亚（Virginia Stephen）十一岁的时候，父亲斯蒂芬（Leslie Stephen）就预告说：“今天我与小吉尼雅（弗吉尼亚）讨论《乔治三世》，她吸收得非常好。不用多久，这孩子就会是个作家了。”

同时，严肃的父亲还兴兴头头地嚷嚷说：“我的小吉尼雅几乎是个调情高手了！今天当我必须得工作时，她蜷在沙发上，依偎着我，说，别走别走。如此媚人的小精灵，真是人间罕有。”

而在试图描述“罕有的”弗吉尼亚时，她的姐夫，凡奈莎（Vanessa Bell）的丈夫克莱夫（Clive Bell）这样写道：一战期间，有那么几天，我和林顿（Lytton Strachey）一起在乡间打发漫漫的阴沉冬日。午饭后，滂沱大雨带来黑暗，林顿就会问，此刻你最期待谁到来？我稍一犹豫，他就说出了答案：“当然是弗吉尼亚。”

在布鲁姆斯伯里，弗吉尼亚不像凡奈莎，是那个小世界的重心和轴心，但是，弗吉尼亚却定义了这个圈子：无限的才华，无限的傲慢，无限的挑战。她像上帝那样说话，但和圣经完全无关。

奈吉尔（Nigel Nicolson），弗吉尼亚的同性情人薇塔（Vita

Sackville-West) 的小儿子回忆说，有一次弗吉尼亚和他们几个小孩一起，丢面包给湖上的鸭子吃，她让孩子们描述面包掉到水里的声音，于是，有说“啵”的一下，有说“啪”的一记……弗吉尼亚都否定了，她说：“是 Umph 一声。”但是孩子们抗议说：“可是从来没有 Umph 这个词啊。”弗吉尼亚轻描淡写道：“从现在开始，就有这个词了。”

她天才的心性让她无法容忍平庸的世界，伦敦才子才女们被斯蒂芬姐妹大浪淘沙般地过了一遍，留下来的就成了布鲁姆斯伯里的常客，而那些在星期四和星期五聚会上被嘲弄过的人，也绝对不是可以小觑的人物。

阿德里安 (Adrian Stephen)，才情和性情都温和许多的斯蒂芬家族小儿子，就曾多次目击那些不幸没有获得布鲁姆斯伯里签证的才人们的尴尬处境。经常是，话题跳来跳去，从一本书讲到一幅画，从战争讲到经济，从哲学讲到国际政治，然后，弗吉尼亚讲了一个有趣的事：“一只蝙蝠飞进了教堂，所有的女人都因为怕头发被弄乱而惊恐不已……”讲完，大家笑完，弗吉尼亚便转向座中的一个年轻女郎，说：“现在，轮到你讲了。”骤然被点到名的年轻女郎面对这些才高八斗的刻薄人物结结巴巴，几乎要哭出声来。情形明显不过，她下次再也不会接到布鲁姆斯伯里的邀请了。

类似的事情也发生在安妮·可儿 (Annie Cole) 身上。那天，弗吉尼亚坐在她身边，先是“仁慈地”赞叹了一番安妮的美貌：“呵，你出现在我们中间，就像新鲜贝壳落入了乡巴佬的泥靴和老烟枪，你实在是迷人啊！”然后，登徒子克莱夫就势如破竹地大献殷词，俩人一搭一档，把英国首相张伯伦的未来妻子弄得手足无措。

不过，弗吉尼亚的“恶魔”姿态绝对不是针对外人，她对最亲爱的朋友，对自己和家人也是不断发出酷评和嘲弄。而这个世

界“寒酸的道德水平”，是她最切齿痛恨的。当年，她的表亲多罗西（Dorothea Stephen）一度对于凡奈莎的生活——丈夫住在情妇那里，自己带着孩子和情人邓肯（Duncan Grant），以及邓肯的同性恋人一起住在查尔斯农场——表示道德上的担忧时，弗吉尼亚毫不犹豫地对她声明：“就算我允许你来造访我们，我至少要让你事先知道，我完全站在凡奈莎这边，支持她的行为与观点。”在她看来，道德就是：爱你所爱，无论对方的生理性别或其他种种。整整一生，弗吉尼亚一直在实践她的道德标准。

而对于那些好不容易鼓起勇气向她求爱的男人，弗吉尼亚也从来不会和风细雨，其中，她回复外交官华特罗（Sydney Waterlow）的信算是最柔和的了：“你没有给我要恋爱的感觉。”所以，在一九一二年，当弗吉尼亚终于和“沉默羞怯恪守戒律”的伦纳德（Leonard Woolf）结婚时，不少英伦才子都结了舌。

二

一九二五年，弗吉尼亚四十三岁，她在日记中问自己，谁点燃了她生命中最重大的欢愉，她列了六个人：伦纳德、凡奈莎、邓肯、克莱夫、林顿，以及 E·M·福斯特（Edward Morgan Foster）。

不过，虽然是弗吉尼亚生命中最重要的男人，伦纳德却是布鲁姆斯伯里的一个纯粹配角。这个圈子里风光无限，情史远比婚史普遍，妻子一个、情人没有的伦纳德自然是个彻头彻尾的非典型。而且，在他们近三十年的婚姻中，俩人是否有性爱关系一直还是布鲁姆斯伯里专家们孜孜以求的悬案，同时，弗吉尼亚则不断地别有怀抱，不断地发出婚外情爱信号。

一九六五年，弗吉尼亚死后二十四年，伦纳德因 BBC 之邀回

忆了他的伍尔夫夫人。他说：“弗吉尼亚是这个世界上我所认识的罕见的几个天才之一，而天才，总要比我们常人复杂一点点。他们的脑子有时会驰骋到我们普通人不会去的疆域。”因此，尽管伦纳德自己过着清教徒般的生活，对于妻子在情爱生活中的驰骋表现了极大的容忍。

不过，怀疑伍尔夫夫妇的爱情是无稽的。事实上，正是伦纳德超凡的爱滋养了弗吉尼亚的所有冲动。弗吉尼亚最终的遗书感人至深：“最亲爱的，我想告诉你你给了我最彻底的快乐，没有人能和你相比。然而这一次我熬不过去：我在浪费你的生命……害病之前，我们的日子快乐得不能再快乐，那都来自于你。从第一天到现在，人人都知道。”

一遍遍地看弗吉尼亚的遗书、日记和书信，最终会让人产生一种幻想：婚前的弗吉尼亚，她所有的情事都冲着姐姐凡奈莎上演；婚后的弗吉尼亚，则要恣意地表演给伦纳德看。

弗吉尼亚对姐姐凡奈莎的爱，汪洋地遍布了她所有的作品。在写给姐夫克莱夫的信中，她极其赤裸地表达自己的嫉妒：“你多运气，住在她的圣殿里！而我，只是日日夜夜的一个朝拜者！”时年二十五岁的弗吉尼亚，根本无法冷静地接受姐姐的婚姻，她同时热烈地挑逗地给姐姐和姐夫写信，她对克莱夫说：“请替我吻奈莎，充满热情地吻，吻那些属于我吻的地方，并且告诉她，告诉她我喜爱她的丈夫！”

热情浪漫的克莱夫，虽然知道小姨子的激情不是冲着他来，也感到微醺了。这个慷慨的诗人型登徒子，就像他的剑桥同学索比（Thoby Stephen），也即弗吉尼亚和凡奈莎的哥哥所描述的：是雪莱和乡绅的杂交，他喜欢狩猎射击，同时热爱诗歌和艺术。他开始兴冲冲回应小姨子的“情书”，尤其是，婚后一年，他和凡奈莎的长子朱利安·贝尔出生，凡奈莎忙着做母亲，既顾不上妹妹，

也忘了丈夫，两个若有所失的人很快莫名其妙地陷落在一起。关于这一段小姨和姐夫的插曲，不停被考证的问题有两个：是谁燃起了第一把烽火？他们的情爱是否涉及肉身？

不过，去追究这些细节实乃无聊又耗神。对于弗吉尼亚，不管她如何炽热地向克莱夫表达“爱恋之情”，最终都会降落在最微小的请求上：“贴着你妻子的耳朵，低声告诉她，我爱她我爱她！”

对于丈夫和妹妹的短暂风流，凡奈莎没有任何激烈的表示，她超然地把妹妹的激情归于她的“萨福倾向”。情形就像晚会上的伦纳德，眼看着弗吉尼亚垂钓人间，不过耸耸肩膀，用他“斯巴达式”的控制力把阴沉的心情调到声色不动。虽然，就伦纳德本人而言，他希望过最纯粹的生活，希望妻子能按照他“土拨鼠”的愿望弃绝浪费性的社交，并按照他祖先犹太人的传统不懈地工作，“让你的脸流汗，让你的脑流汗，这才是高尚的事情”。

有意味的是，弗吉尼亚一边允许伦纳德修理她的羽毛，一边激烈地抗争他的斯巴达控制，同时暗中也希图改变他的犹太气质。而和“最亲爱的凡奈莎”谈到“最亲爱的伦纳德”时，弗吉尼亚说：“他的隐疾（双手不停颤抖）跟了他一生，倘若它不存在，伦纳德的性格会和缓很多，对人对己都不会这么辛苦。”不过，在隐喻的意义上，伦纳德婚后，妻子弗吉尼亚和她潜在的精神疾患更是加剧或绵延了他的颤抖症。时时刻刻，不管是弗吉尼亚醒着或睡着，伦纳德的心总是颤颤抖抖。时时刻刻，一看到弗吉尼亚精神亢奋到医生的警戒线，伦纳德就会站起来，把妻子带离激动地带。奈吉尔说，当年看到伦纳德轻轻用手按住弗吉尼亚激动的肩膀，感觉他的动作近乎神圣，而她无条件把自己交托到他手中的神情，也近乎神圣。

在布鲁姆斯伯里画册里，伦纳德一直处于角落位置，他的个人肖像也显得特别没有布鲁姆斯伯里丰采，他瘦削、憔悴，是个

典型的工作狂和苦恋者。不过，和弗吉尼亚结婚二十九年，他用受虐般的工作状态表达了最激昂的情欲：夜来临吧钟声响起，时光流逝我没有移动……

三

弗吉尼亚一生，有姓没姓、出土和没出土的奥兰多有不少。自然，小说《奥兰多》的真实肉身——薇塔·萨克维尔-韦斯特——是其中最著名的一个。

薇塔家世显赫，是悠久的诺尔城堡的唯一后人，在伦纳德看来，这很触动弗吉尼亚的虚荣心；而且，薇塔的生活和性爱方式也非常合乎弗吉尼亚的胃口：她和她的作家兼外交官丈夫哈罗德·尼可森（Harold Nicolson）婚后，互相寻找同性恋人，同时保持最坦白最深切的爱情。

她们是一九二二年冬天碰面的，其时薇塔也已是声名鹊起的诗人和作家，她比弗吉尼亚小十岁。不久，薇塔就致信丈夫哈罗德：“我已经爱上弗吉尼亚，你也会的，因为她的魅力和个性。她游刃有余，不为任何人所动，是个真正贵族……”同时，弗吉尼亚在日记中却流露着一贯的尖刻：“她（薇塔）就像只华丽的小孔雀，少了点艺术家该有的机智。”

后来，薇塔和她的丈夫一起赴过一次布鲁姆斯伯里的鸿门宴。出席晚宴的是那个圈子的一些核心人物，酒没过三巡，这些怪物就开始毫不留情地臧否这对客人的作品。弗吉尼亚后来回忆说，当时他们的结论是：“这是一对非常愚蠢的夫妻。”而且，向来还算宽厚的凡奈莎，不知是无心机还是带醋意，事后还致信弗吉尼亚：“你的小薇塔还没卷铺盖走人？可别把你所有的精力与创作都花在她身上啊，我才是第一所有权者。”

但是，面对圈子里的劣评，弗吉尼亚却发现自己开始想念这个“不可思议的女人”，想念她那“情绪变幻的贵族社会的容貌，在一顶黑色帽子下放射着光辉的脸庞”。她对她说：“我要和你谈谈《安娜·卡列尼娜》，这部十九世纪的性爱巨著，对于我们这些内心对那样的通奸行为毫无真正谴责之意的人来说，它显得如此不切实际……不，安娜与渥伦斯基通奸并没有使我生气，那么还有什么呢？”

同时，弗吉尼亚开始宣称她已经在用“感官的方式爱着她”了，而薇塔也热烈地回应说：“我当初不该让你我相爱至斯，也不该让自己弃守阵地。不过，你早已彻彻底底攻破我的防线。”一边，薇塔还不断地写信给丈夫哈罗德，向他报告她和弗吉尼亚的恋爱场景：“不过，我担心激发起她身体的欲望……”哈罗德因此立即回信：“天啊，你一定要当心，那不是玩火，是引爆炸药。”这一定也是伦纳德最担心的事情，婚姻之初，医生就宣告了弗吉尼亚的羸弱体质。

弗吉尼亚和薇塔谈了三年恋爱，伦纳德担了三年心。不过，当弗吉尼亚着手书写公开的情书——《奥兰多：一部传记》时，伦纳德反而松了一口气。因为，在他看来，这只是弗吉尼亚的一个情爱把戏，它不属于弗吉尼亚的小说系谱，更像是一次“社交演出”。就像薇塔的出现，在凡奈莎看来，“非我布鲁姆斯伯里族类”，她不过以恣肆的世俗性为弗吉尼亚制造了一种傻气的幻觉，让后者觉得生活可以多么宽阔多么放松。她问薇塔：“星期五一起去穿耳洞吗？”“你希望我穿什么样的衣服？什么也不穿，我希望。”她问啊问，耽溺于这种“被伦纳德禁止的欢乐”，但是，就像伦纳德所预期的那样，没有任何外力的阻碍，她和薇塔的“时髦恋情”自然而然地落潮了。

事隔多年，弗吉尼亚在跟另一个同性恋人，比她年长二十二

岁的作曲家斯蜜思（Ethel Smyth）的通信中终于向对方和自己承认，其实她需要的生活早在婚姻之初就有了，那是伦纳德带给她的。同时她尖刻地嘲弄了社交生活：“我也决定，要把所有的钱投资在衣服与化妆上，手指甲擦红色，脚趾甲涂银色，脸庞更要精心描，鼻子要打蜡……”

然而晚了，疾病又开始向天才疯狂勒索。站在 Ouse 河边，弗吉尼亚看了看天空，看了看羊群，打定主意伦纳德没有她，会活得舒畅些。她慢慢地向水中央走去，口袋里放着大石头。这次，她成功了。三个星期后，她的遗体被几个孩子发现，距离她自杀的地方不远。伦纳德一个人前去认领了弗吉尼亚，一个人参加了她的葬礼。他告诉悲痛欲绝的凡奈莎，在他们住的罗德梅花园，有两棵大榆树，弗吉尼亚命名它们“伦纳德和弗吉尼亚”。他决定把弗吉尼亚的骨灰葬在其中一棵树下，墓志铭是弗吉尼亚的小说《波浪》的尾声。不过，与其说那墓志铭是纪念弗吉尼亚的，不如说那是给伦纳德自己的：“死亡，即使我置身你的怀抱，我也不会屈服，不受宰制。”

虽然，伦纳德知道弗吉尼亚永远不会从小屋那边穿过花园回来了，可是天天，天天他仍然朝那个方向寻找着她，倾听着她的声音。

问：第一次见到罗杰·弗莱，是什么感觉？

凡奈莎·贝尔（Vanessa Bell，克莱夫的妻子，罗杰的情人，弗吉尼亚的姐姐）：虽然事隔三十多年，现在依然可以清晰地记起初次见到罗杰的情景。大概是一九〇二年或一九〇三年的一个夏天午后吧，我和海德兰（Walter Headlam）坐在国王学院的花园里，越过草坪，我们看到一男一女并肩而行，女的看着比男的还高。海德兰说：“那就是弗莱夫妇。”弗莱的名字我早就听闻，所以当时场景印象深刻。后来，大概隔了两年，我应泰斯蒙（Desmond MacCarthy，剧评家）之邀，去他妈妈家吃饭。一落座，发现自己就坐在罗杰旁边，当时真是非常紧张。在我想来，他该属于新英国艺术俱乐部最前卫的艺术家和评论家，肯定看不上我这等女性画家，但是，就在那饭桌上，在他亲切的鼓励下，我不仅说了很多话，还和他热烈地争论起来。当然，我没忘记海伦·弗莱（Helen Fry）也在场。她看上去安静，忧郁，穿着弗莱为她设计的衣服，不过我在内心里批判那件衣服的设计过于“文艺腔”了。饭后，罗杰，或者是他夫人，邀请我以后去 Hampstead 拜访他们。当时，他快四十了，我二十五，根本没有想到以后会发生那么多

事情。

问：在弗莱身上，什么东西最打动你？

克莱夫·贝尔 (Clive Bell)：他智慧，甜蜜，灼热又敏感。说实在，他最打动我的还是他的样子。他很高——我敢说他有六英尺，却又不显高，可能是因为他总有点弯着身子。他眼睛圆圆，却穿透人心。他的头发，长长的，丝绸般地混合着反抗的质地，想必从前是黑色的，在我认识他的时候，已经是灰色的了。他的胡子总是剃得干干净净。他身上有一种法官的气质，和一种巨大的生活激情。他胡乱地穿着那些高贵的衣服，戴着古怪的帽子。而当他盛装出门，白色领带，白色马甲，衬衫浆过，衣领浆过，一切丝丝入扣，那尊贵便无与伦比。

问：为什么在布鲁姆斯伯里见不到弗莱夫人？

凡奈莎：自和弗莱夫妇第一次共进晚餐后，又隔了很久，我终于去拜访了他们一次。那次谈了什么我都记不起来了，只记得海伦相当友好，他们都很高兴我的到访。罗杰后来告诉我，海伦喜欢我，这话令我感到难过。此后，我再也没去过 Hampstead。其时，我自己的生活在风起云涌，父亲去世了，索比死了，克莱夫又来求婚了。再见到罗杰那又是几年以后了，当时我已经和克莱夫结婚，我们在火车月台上碰见罗杰，他邀请我们去 Guildford 拜访他。在 Guildford，我们都遗憾地发现海伦已经失常了。她在餐桌上自言自语，一起散步的时候，她会突然走开，说是听到孩子在叫她，而事实上，她的孩子都不在身边。此后，我就再也没有见过海伦。说实在，当时，我对罗杰的了解还是非常有限。我知

道他的妻子正日益崩溃，他个人生活的悲剧感一天天在加重。如果换了别人，很可能会因此游离人间，但罗杰没有，在内心深处，他始终怀着巨大的情感，支撑着所有的友情。

问： 弗莱如何交友？

凡奈莎：弗莱要做的事情太多了，他要去柏林，去突尼斯，去西西里，去罗马，去荷兰，去法国。他去了又去，他说看过的画好比故人，得不停回头去看。从三十岁到六十岁，他一直这么生活着。对人，对画，他的理论是一样的：“我坐在卢浮宫，再次用‘第一眼’来打量这些我看过很多遍的画。”他对朋友的激情也是这样。

弗吉尼亚（Virginia Woolf）：就算弗莱不是群居型动物，他也是最合群的那类，他自称“不可救药地爱社交”。朋友对他来说举足轻重，他宁愿放弃在乡村在美术馆游荡的快乐，而仅仅为了和朋友呆在一起。一个又一个春天过去了，我始终听到他在感叹：“我多么希望永远不回到英国来，余生就在西班牙或摩洛哥晃荡……”但是，他结尾的句子永远是：“不过如果你们这些鬼人住在伦敦，我总会施施然回来。”弗莱的朋友录中，显贵名流不少，各个领域的俊杰齐全。但是，也有一些毫不知名的，比如那些他在火车上、在小酒馆遇到的人，那些疯狂的诗人和患忧郁症的大学生。

问： 为什么 1910 年是布鲁姆斯伯里最重要的一个年份？

克莱尔·贝尔：一九一〇年的一个早晨，我坐火车从剑桥到王十字去，在列车上，我遇到弗莱。当时他四十五岁，正处于生

命的转折点上，一个更激动人心的时期正在到来。不过，也许，在一九一〇年，人人都会这么觉得。那个年头，只有政客们才想到战争，其他人则都幻想着黄金时代的降临。就是在那次列车上，弗莱跟我讲起了他酝酿中的后印象派画展，因为我曾经撰文歌颂过塞尚和高更，我主动请缨协助画展。那次画展的结果是，弗莱成了英国年轻画家的辩护人，《泰晤士报》把他当画坛领袖，上流社会的女性，包括总理夫人，也对他侧耳倾听。他因此交了很多年轻朋友，而从他们那里他学会了更淋漓地享受生命。

凡奈莎：一九一〇年对我而言是一个崭新的年份。所有的东西都在嘶嘶冒气，新观念，新关系，新情感，都在酝酿中。那一年冬天，因为昆丁突然停止了长高增重，我变得极其忧心忡忡。而我周围的朋友中，没有人有那么小的孩子，所以没有人听得懂我的倾诉，包括孩子的父亲。但是，有一天，不知怎么我跟罗杰聊起了孩子，我发现他听懂了。刹那间，我感到一阵激动，觉得这个世界又为我打开了一扇门。

问：弗莱和格朗特都是凡奈莎的情人，他们俩人有什么不同？

克莱夫：弗莱是培根所谓的“全人”，他最早在剑桥学的是自然科学，那可不是解剖几个青蛙了事的学问，他身上因此有一种先天和后天兼备的准确、冷静和敏感。我亲眼见到，有一次，一个小商人从一个三重加密的保险箱里拿出一幅画，说是拉斐尔的圣母作品。弗莱朝那张画瞟了一眼，最多两眼，然后温和而肯定地对那小商人说：“十八世纪的赝品，而且是拙劣的模仿。”然后，我看到，那小商人，毫不怀疑地把画扔进了保险箱，这回，门都懒得关了。这就是弗莱的敏锐。就我所知，从来没有人质疑过弗

莱的判断。如果硬要问，什么东西是弗莱所不具备的，那我会说，他对美，缺少酒徒对酒精的天然感应。他的敏感是训练出来的，和邓肯·格朗特（Duncan Grant）的敏感不一样。邓肯对美有天生嗅觉，那不是知识可以达到的。弗莱出生于崇高而严谨的清教徒家庭，虽然本人接受了很多在家族看来是“邪恶”的快乐，其实不自觉地，他对规则还是有暗暗的爱好。比如说，走进一个画廊，对那些他分析得出来的光线和笔触，他觉得是好的；而对那些犯了错误的美，他就有所保留。

凡奈莎：邓肯是个永远长不大的孩子，罗杰则是永远不老的绅士。邓肯要人照顾，罗杰照顾别人。有一次，罗杰、克莱夫和我，还有一个剑桥的数学教授一起去土耳其。在君士坦丁堡，我病倒了。日日夜夜照顾我的，不是克莱夫，是罗杰。而且，他似乎因照顾我而感到幸福。他告诉我，他的朋友都惊讶于他怎么变得如此年轻又充满活力。后来我猜想，大概是因为，在他的一生中，他从来没有如此强烈地被别人需要。回到伦敦后，罗杰又通过朋友帮我介绍了一个更好的医生，到夏天，我的身体也逐渐地好了起来。同年夏天，罗杰还去了一趟法国看他的美国情人，虽然我知道他并不愿意离开我。

问：有人说弗莱是温和的希特勒，为什么？

弗吉尼亚：在弗莱无限的好奇心中，只有一样东西，他不好奇。那就是他自己。他不太愿意谈论自己。他说他只记得自己生活中的一些片段，榆树上的灯光，在意大利买画，父亲在滑雪……因此，我们从别人那里听来的关于他的事情就经常是互相矛盾的。有些人说他很不真诚，因他不停地变换观点，今天还是天鹅，明天就成了鹅。另外有些人认为他太专制，说他是希特勒

是墨索里尼是斯大林，说他只允许人们和他观点一致。传说多多。

凡奈莎：朋友们经常抱怨说，弗莱过于有说服力了。跟着弗莱看画展，个人爱好是不起作用的。他雄辩、智慧、一针见血，再加上他的嗓音，大家跟着他一起看画，就是受教。不过，我的经验不完全如此，经常，他先让我表达我的意见，而且，我们也时有争论。

克莱夫：关于弗莱的意志和魅力，我可以举个例子。八月的一个星期天，下着雨，阴冷冷的。弗莱、我的妻子凡奈莎和我，以及弗朗西丝（Frances Marshall）都在查尔斯农场。大约在吃早饭的时候，我听凡奈莎在说，天气这么糟，道路这么滑，她不想和弗莱一起出门去看他的一个老朋友了。到了快吃中饭的时候，弗朗西丝又在那里嚷嚷说，她有点头痛，中饭一完，就想上床睡觉。她的意思是，今天她不想和往常那样和弗莱下午后棋了。在我们中间，凡奈莎和弗朗西丝都是以坚强的意志著称的。然后，午饭结束了。弗莱拿开餐巾，挪开椅子，站起来说：“来，弗朗西丝，下盘棋。”等到棋一下完，弗莱又站起来，说：“走，凡奈莎，我们去看亨德利！”而凡奈莎就像温顺的小羊一样跟着走了。

问：关于弗莱的最难忘的事？

凡奈莎：在举办了第一次后印象派画展后，罗杰越来越经常地到伦敦来，越来越经常地到戈登广场来吃饭，来聊天，来睡觉。他第一次在我们家睡，我记得很清楚。那天早晨他醒来，用了犹犹豫豫的口气对我说：“我想我该告诉你，虽然我是一点不介意，你们客房的床垫有些问题，后来我只好把垫子拿到地上了。”当时我难过极了，不过，他极力地安慰我说拿掉垫子的床非常舒服，我因此好过了许多。从一九一〇年的秋天到次年冬天，我们的感

情变得越来越亲密。虽然有时我也想，罗杰可能并不真的对女人感兴趣，我们在一起，完全是出于有共同的爱好。也就是那年冬天，我们——罗杰、克莱夫和我、弗吉尼亚、阿德里安、邓肯和詹姆斯·斯特拉奇——应邀去参加一个化装舞会，我们把自己打扮得跟高更画中的土著一样，头戴鲜花，身涂褐色，舞会上的人都为我们鼓掌，虽然也有几个尊贵的夫人认为我们太有辱斯文。但那是我做的第一件获得罗杰赞许的事，所以至今记得。

克莱夫：虽说是一代宗师，弗莱有时候却又惊人地容易受骗。有一年在法国，春寒料峭，我们围着壁炉喝茶。弗莱看着有点坐卧不定，最后他说了出来。说是几天前，他收到了一封美国来信，事关重大而且务必保密。写信人要求一大笔钱，说是在维也纳发现了一批秘密档案，这些材料据描述可以掀起江湖血雨腥风，所以主教大人严禁这批档案的公布。写信人知道弗莱的名望可以说动什么百万富翁去买下这批出土文件，并秘密运送到美国出版。事情就这么简单。明眼人一看就知道是个骗局，但是弗莱却对朋友们的疑心感到悲伤。他觉得自己肩负历史使命，决定进入这个风险重重的故事，想象着他要抢救的可能就是达尔文的进化论……

弗吉尼亚：王后大厅在弗莱做演讲的时候，实现了它的价值。整个大厅满满的，弗莱在那里讲法兰德斯艺术，讲法国艺术，讲意大利艺术。有人回忆说，弗莱的听众总是那么狂热。当他说某个画家的笔触是“柔软”的时候，整个大厅就会流淌出一种柔软的气氛。听众沉醉般地盯着讲台，虽然讲台上不过是一个拿着手杖的中年绅士。而更狂热的还在后面。演讲完了，痴迷的听众向他提问，给他写信，打电话送鲜花，小姐问：“我可以到你那里看看你的马蒂斯吗？”先生说：“我想听听你对另外一些大师的评论。”还有小学生给他写信，问：“我想知道，猫是不是源于波斯？”弗莱

热衷于回答这些问题，他给这个小学生回信，帮那个中学生出主意，他筹划意大利画展，他出席杂志的编辑会议，精疲力尽回到家里，还有一个年轻人等在门口，说要问问俄罗斯雕塑或者中国陶瓷的事情。一个季节下来，他对朋友感叹：伦敦太可怕了！

问： 如何评价弗莱的作品？

克莱夫：在我看来，他作于一九一〇年前的那些水彩和丝绸画显示出一种幸福的格调，这种幸福在他以后的作品中变得极为罕见。后印象派绘画释放了他早期绘画中的英国规则，他开始主张用纯形式来取代绘画中的叙事传统，并在一九一〇年和一九一二年，两次主办后印象主义画展，向英国的画坛介绍法国绘画；但是，我却认为，在英国画坛具有革命性意义的这两次画展对他本人而言却没什么好处，他的画风后来变得不和谐，后印象派的风格没有真正融入他的笔触。

弗吉尼亚：弗莱最好的作品，应该是，一九一三年他和凡奈莎主持的“俄米加工场”（Omega Workshop），而这个工场的源头，恰是那两次画展。弗莱的创办理念是：艺术家创造不仅是为了需要，更是为了欢乐；长远来看，人类不会满足于在生活中仅仅分享需要型的艺术。而俄米加工场的原则只有一个：艺术家在那里做实用美术设计的时间不可以侵犯他们从事个人艺术的时间。

问： 弗莱给布鲁姆斯伯里人带来了什么？

克莱夫：弗莱怀着梦想生活，但常常幻灭着回家。他写信说：“今天我见到了迷人的公主，贵族大概确有德行，但个个如此无趣。”一战以后，他基本放弃了社会主义梦想，也越来越退缩到小

圈子中来。在布鲁姆斯伯里，他是毫无争议的美学领袖。他可敬可亲，我们的孩子都很喜欢他。朱利安·贝尔（Julian Bell）说：“他永远兴致勃勃，并且让我们分享他的快乐，食物也好，情事也好，酒也好，人也好，他总有好心情。和他在一起，我从来不曾厌倦过。他不会老。”他同时又是最有胸襟的人，他倾听所有的意见，即使是在他最具权威的领域，他也接受别人的质疑，不管对方是学生仔还是帮佣工，所以，他始终是开阔的。说不清是他的科学精神，还是他性格如此，在他七十岁的时候，他还在不断修正自己的观点，同时，他已经是整个欧洲最有影响力的艺术批评家。

凡奈莎：不管到哪里，看到感动他的山水人物，他就会马上掏出笔和速写本。他有一个骑士般的口袋，装着小刀和印度橡皮，装着螺丝锥和启瓶器，还有剪刀、钥匙……他总是如此无限。看到他，和他在一起，画画，看书，聊天，整个白天，整个黄昏，我在内心深深惊讶，怎么居然有这样的人，可以给我如此深切的同情，如此彻底的欢乐，而那源泉深不可测，我知道我的欢乐将源源不断。

弗吉尼亚：在布鲁姆斯伯里，他始终是温暖的核心，用朋友们的话说，“他给了我全新的眼睛看这个世界”，“他就是世界本身”。每次，他回到伦敦，伦敦就活了过来，布鲁姆斯伯里又欢欣鼓舞起来。而对我个人而言，我希望在死之前，可以和弗莱一起讨论一切事情，可以更为经常地得到他的鼓励。从他身上所发射出来的精神力量，据我所知，直接来自于一个神圣的源头。每次，我写完一篇小说，就想跟他说：“罗杰，你必须过来！”

第三辑

上海——香港及其他

所有能发生的关系

人民不怕贪官

踏了这些铁蒺藜向前进

二十世纪感情备忘录

上海，1930

它到底是我们的

四季故事

上海没有过去时

香港时态——也谈《胭脂扣》

香港制造

香港电影

从前看金庸，一直有个梦想，想把各本书里的顶级高手集中在一起，看看到底是周伯通厉害，还是张三丰神奇，独孤求败如果和少林灰衣人比，会有什么结局，天山童姥和东方不败，谁更牛逼？

这样风格的一本书，在雪藏了三十多年后，今天出版了。《小团圆》集合了张爱玲小说中的所有主人公，一个个脂粉不施登场。啊啾，男女主人公不说了，男女主人公的直系亲属不说了，男女主人公的恋人不说了，那个，项八小姐，你走近一点，动作有些像霓喜，运气有些白流苏，和毕大使的结局虽然也叫《倾城之恋》，但气氛多少有些《留情》的况味，一句“毕大使年纪大了”，就为米先生招了魂。还有，死于骨痠的纯姐姐，《小团圆》里说，她的灵堂上很简单的搭着副铺板，写的应该是《花凋》的结尾，川嫦寂寞的死吧。而姑姑楚娣，和五爷的关系，“九莉也曾经看见他摩娑楚娣的手臂，也向她借钱”，是不是就是《金锁记》的情节呢？季泽也曾经那么近地站在七巧身边，让强悍了半辈子的七巧突然有了“细细的喜悦”，但是，一转念她暴怒起来，“他想她的钱！”

宋淇不让《小团圆》面世真是为张爱玲想的，小说中的三姑

六婆，长了多少“吊梢眼”，她们当然认得出《沉香屑》、《茉莉香片》、《同学少年都不贱》中的那些“吊梢眼”就是自己。李安拍《色/戒》，还改改易先生的容貌，《小团圆》却是完全地来函照登童叟无欺，表大爷哎呀呀不就是《小艾》里的席五老爷，二叔（即九莉之父）伤九莉的心，《心经》中许小寒的痛也是父亲给的，虽然九莉在小说中叫喊，“二叔怎么会伤我的心？我从来没爱过他。”可问题是，张爱玲前面就老老实实交代过，竺太太问，“喜欢二婶还是三姑”，她想了想，说“三姑”，因为三姑“比较远些，需要拉拢”。这一向是古老家族的世俗教育，就像亨利·詹姆斯写的《欧洲人》，尤金妮娅问弟弟，舅舅家的两个女儿哪个好看，弟弟回说，大的更好看。尤金妮娅轻轻一笑，说，那你一定喜欢小的那个。嘿嘿，张爱玲笔下的那些突出的恨，是绝对不能听之任之的。

简直是当代文学史上第一次啊，小说家把笔下的所有小说人物拉拢一处，哨子吹过，吊梢眼的一队，抽鸦片的一队，借人钱花人心的一队，男人柔媚女人泼辣的一队，而对抗这支人马的是谁呢，瞧，真正的梦之队，三三四阵容，二叔二婶三姑踢前场，中间跑动邵之雍、荀桦和燕山，后头是九莉和秀男，小康和巧玉。

所以子善老师最近真是有些烦的，一是到处谈论《小团圆》，都拿“真的是柯灵”、“真的是桑弧”这样的问题让他不爽，二是《小团圆》居然没提到他，都写到七十年代了，还算不算张爱玲最后一个亲人！

饭桌上，我们安慰子善老师，张爱玲这是保护你啊。你看，《对照记》里的主人公多么令人仰慕，但是，一旦对照着《小团圆》读，全部经不起对照，个个显出狼狈来。

民国时期的娜拉，相片里临水照花人一般，可实际上过的都是什么日子啊！不断堕胎，还被强奸，为了给女儿看病，去和医

生私了。所以，说起来无论是先天还是后天，张爱玲绝对不是五四儿女。当然了，这样的题材，到左翼作家艺术家手中，几乎就是《神女》，同样是为了孩子，出卖自己啊！或者就是《新女性》的时代控诉，为了生存，遭遇魔掌，但是张爱玲立意要给鲁迅的娜拉命运作大增补或新诠释。鲁迅说，娜拉出走以后，或者实在也只有两条路，不是堕落就是回来。但张爱玲接下去说，还有第三种可能，就是回家堕落，或者第四种可能，就是堕落了回来继续堕落。

眼光毒辣，心灵脆弱，九莉（张爱玲）就这样遇到了邵之雍。看宋以朗的《小团圆》解说词，以为最后会看到张对胡的憎笑，但是有些意外，一直到结尾都相当温暖，这扫掉了我心中的一些阴霾。小说看到第三章，几次提到蕊秋（即书中二婶，张爱玲之母）和九莉说话，让她产生“秽褻感”。而这种秽褻感，多少也传到了读者这儿。用小说中反复出现的词，也可算“令人震动”。怎么张爱玲这么喜欢强调这些：要说“遇见”某某人，不能说“碰见”，“快活”也不能说，“干”字当然也忌，此外还有“坏”字，原因都和性有关。可是，蕊秋和楚娣（张爱玲姑姑）在九莉面前谈性说男，处女也说的，强奸也说的，根本没有顾忌。这样看看，年纪大了写作，真是要小心的，不能一边暴露性心理，一边又想掩饰性心理。所以，看到张爱玲连连对自己亲人釜底抽薪，暗暗倒也替邵之雍担了心，虽然张胡情事，张迷骂胡不算过。

好在，并没见到九莉对之雍发出真的恶声。事实上，邵之雍第一次在小说中露面，读者感到一阵高兴（这个高兴真是政治不正确，然而却也是实话），仿佛终于看到一个熟人。这个，当然跟我们熟悉他们的故事有关，但更因为张爱玲落笔有情。邵之雍出场，一下清空了前头乱哄哄出场的几十个人物，读者心头一松，这才是张爱玲能驾驭的小说关系，所有能发生的关系才能发生。

《小团圆》的出版，其实清楚表明了张爱玲的才华不在想象力，她的小说基本就是家族实录。而在《小团圆》中，按迈克的说法，她连自己的生日星座都懒得虚构，所以，我们有百分百理由对全书作索隐研究。而索隐的最终意义，当然是在邵之雍出场后才呈现的。多少年过去，多少恨过去，张迷也好，胡迷也好，从来没有放弃过追问，她到底怎么看他？

沧海桑田以后，她还记得，有天晚上，“他一吻她，一阵强有力的痉挛在他胳膊上流下去，可以感觉到他袖子里的手臂很粗。”三十多年了，他的肉身感一直跟着她，从前看《今生今世》，觉得作者大概有些甲亢，对照《小团圆》看，却是写实。所以，当九莉想，“这个人是真爱我的”，我们对她完全没经验的爱情涌起同情，也恨不得献上全部祝福。那一霎那，她讲出希望战争不要结束的话，我们也是昏沉沉软无力。

乱世儿女，能抓住的只有这点身体感觉了。有意思的是，从前似乎不鉴风月的张爱玲借着《小团圆》，几乎是有些天真地表白说，我也历经沧桑：堕过胎，疼痛过，洗过米汤味的内裤，而且，被人欺负过，在公共汽车上，后来成了著名戏剧家和文化领导人的荀桦就“乘着拥挤，忽然用膝盖夹紧了她的两只腿”，当然，这感觉很脏。

而在这两种身体感觉之间，站着一个人，当年可考可证的影星加导演。他们的感情在九莉看来，像是补初恋的课，但是虽然，他也曾经“把头枕在她腿上”，她也担心过怀孕，俩人之间的感情，就是小说中那句话，“掬水月在手”，还没开始就流掉了。

没流掉的只有邵之雍。她真是爱他至深，否则，第一次见到邵之雍的侄女秀男，“俏丽白净的方圆脸，微卷的长头发披在肩上”，她不会马上直觉到，“她爱她叔叔”。而这个秀男也真是配得上一个奥斯卡配角奖，她没有什么台词，每次出场，都是作为陪

客出现，不是陪叔叔上场，就是陪巧玉出现。但她每次出现都带给九莉压力，令九莉两次隆重意识到，她爱她叔叔。所以，这个在《今生今世》中被小周小范压倒的人物，在《小团圆》中却盖过了小康巧玉。不知道这是张爱玲有意的声东击西，还是邵之雍当年的围魏救赵，反正，这是《小团圆》中张爱玲最把握不了的一个人物。对小康、巧玉，九莉还能说出口，要邵之雍选择，是我还是她。但对这个秀男，张爱玲只有接受。而就是这个秀男，半个世纪过去，说起张爱玲，总结说，“人蛮长，不漂亮。”

人蛮长，不漂亮的九莉，在邵之雍离开后遇到燕山，他笑她，“你这人简直全是缺点，除了也许还节省。”她微笑，心里大言不惭地说：“我像镂空纱，全是缺点组成的。”《小团圆》其实也是镂空纱，张爱玲本意要《小团圆》和《对照记》一起出版，准备在华丽的家族史上东镂一片，西镂一块，不过，人生的奇妙仿佛也就在这里了。缺点组成的张爱玲一直在赢得读者，而她本人对他们家族传奇不遗余力地去魅最后也镂空成纱，他弟弟对他们继母的感情是真的吗？二婶三姑之间的关系到底怎样？

关于《小团圆》，一直有告诫的声音说，不要搞对号入座，而且有不少作家名人出来示范说，看，可以从“张爱玲的时空观”、“张爱玲的反高潮”、“张爱玲的意识形态”等角度对这部重要作品进行深入解读。当然了，在关于张爱玲的博士论文已经满仓满谷的年代，《小团圆》可以用所有的后现代方法论进行解读，而且，你看，张爱玲的技巧多么圆熟，进出历史，全是四两拨千斤，而且那气度，就是小说中的台词，“不喜欢现代史，现代史打上门来了。”但是，让我们现场问问人民大众吧，《小团圆》应该怎么读？互联网会排山倒海告诉你：验明正身！查明真相！

让我们接受人民群众的趣味吧，老实说，《小团圆》在今天的出版，讨论遗嘱或背叛，讨论小说艺术或价值都意思不大，这本

小说，最大的创新就在于它有力地发展出了和人民群众的关系。《中国的日夜》中，张爱玲嚷嚷说“我的人民，我的青春”，那是虚的，但《小团圆》中一个细节记载说，她被人问道，识不识字？让当时特别渴望融入人民群众的九莉感到一阵惊喜，这是实的。因此，就用最朴素的方式接受《小团圆》吧，韶华老去的张爱玲已经没什么野心，前前后后出场的近百个人物，既是一次小说的团圆，也是一次历史的团圆。而在张爱玲历史中过往来去的那些辛酸往事现实人物，也在这里完成终极见面。难得的是，小说结尾记录的是她只做过一次的梦：青山木屋蓝天，阳光下满地书影摇晃，松林中出没着好几个小孩，都是她的。然后之雍出现了，微笑着把她往木屋里拉。

张爱玲说，“她醒来快乐了很久很久。”我不知道子善老师看到这里是什么心情，反正我挺感动的，我觉得普罗能接受这样的爱情，其他的，就用草根的方式暂时睁一眼闭一眼喽。

当年，邵之雍被九莉的文采吸引，打定主意去找她，说，就算这篇文章是男人写的，也要去找他，所有能发生的关系都要发生。现在看看，能发生的的确都发生了，而张爱玲最好的地方是，她用最好的关系定义了他们的关系，《小团圆》至终不出恶声，非常了不起。而如果今天我们还要紧紧夹住他们，那就是苟桦作风了。

《建国大业》里，宋美龄跑到美国去，白宫看门的见到她，情不自禁说出：She is so hot! 这话，让一个看门的说，没什么好意。不过，这个不怀好意针对的不是宋美龄，是蒋介石。就像蒋介石的两个标志性用语，一个“达令”，一个“娘希匹”，因为后者是脏话，前者因此也是脏的。

用宋美龄来打击蒋介石，这是建国大业完成后，我们在文艺，包括小说和电影中的一种常规语法。长期来，共产党人的一个主要特色就是不受美色俘获，王晓棠再怎么大跳伦巴，也动摇不了虎胆英雄的心。相比之下，“脸不对称、满脸雀斑、包金大牙”的蝴蝶迷，也能淫乱敌营。所以，理论上，就像斯大林说的，共产党员乃钢铁铸成。

可是钢铁也会生锈，霓虹灯下有赵大大，也有陈喜。渐渐的，共产党人的形象从高大全变组合论，从钢筋铁骨变有血有肉，老百姓也普遍接受了“共产党人也是人嘛”的“人性论”。随便举个例子，《红岩》中的叛徒甫志高已经在网络上被“缅怀”了，课堂上，年轻的学生谈到甫志高的爱情，临别和妻子见一面，为她今后的生活作好安排，这才是男人啊！

甫志高是做了男人，但江姐做了犯人。好在，浴血浴火的年

代过去了，战争结束，敌人完蛋，再没有冰冷的枪管抵住甫志高的脊梁，对他说“不许动”。甫志高回家，把老四川牛肉献给妻子，之后也用不着领着敌人去找江姐，甚至，可以按他自己曾经设想的，“把联络站办成书店”，然后“把书店办好，出版刊物，逐渐形成一种团结群众的阵地”。（《红岩》）接下去，我们甚至可以想象，风度翩翩的甫志高成为时代偶像。

不是瞎说，这些年来，我们的文学艺术作品中，最完美的人物形象差不多都是这样，既有感情，又有理想。而逐渐的，爱情携手理想，以双赢的姿态彼此见证彼此提升，搞到今天，贪官赢得的那点民意就是他们对自己的情人还真是动感情。谁都不会忘记，成克杰和他的情妇李平“生死鸳鸯”的故事经过互联网的传播，几乎成了新世纪的标准爱情故事。

官人们的爱情赢得这么良好的群众基础后，《蜗居》出场。《蜗居》的故事很简单，姐姐海萍和丈夫苏淳名校毕业后留在上海，奋斗目标是“一间自己的房”，可是，辛苦的脚步赶不上涨价的速度，他们成为房奴而不得的过程中，一向受海萍照顾的妹妹海藻慨然出手，向她认识不久的市长秘书宋思明借了两万，而这两万，是海藻的男友小贝不舍得借的。接下来，故事的重心就从海萍转移到了海藻，有型有情的宋秘书在海藻全家的每一次难关前，轻轻一声“芝麻开门”，就超度了所有凡身，哟，且慢，宋秘书超度所有人，除了自己的老婆和孩子。

当然，宋秘书超度得最厉害的是海藻，而且，小说给了两个最动人的理由。一，海藻像宋秘书大学时代的早夭恋人；二，阴差阳错，宋秘书以为他是海藻的第一个男人。第一个理由说明宋秘书有多么一往情深，像他喜欢对海藻说的，“从一而终”，第二个理由说明宋秘书真是没什么瞎搞经验，而且这个理由也“充分解释”了他为什么超度不了自己老婆，因为他不是老婆的第一个

男人。

宋秘书对海藻好，方式蛮琼瑶的，买梦游娃娃，然后自己梦游着把车开到恋人楼下。恋人出差，还出其不意地把自己快递到恋人客房门口，当然，最感人的是结尾，要恋人把孩子生下来，“爱她就让她为你生个孩子，然后用两个人的血浇灌同一棵花朵。这样，我们就永远不会分开了”。甚至，在自己死后，还安排了一个外国友人来接海藻和已经不存在的孩子出国。他一切都为海藻安排好了，孙悟空一样的男人，长得又跟刘德华似的，请问，哪个女孩抗拒得了？

书中有一个细节，为了帮姐夫还高利贷，海藻又去问宋秘书借了六万元，这六万元，是他们俩人发生第一次关系后，宋秘书托海藻的老板带给她的。海藻拿着厚厚一叠钞票，“冷冷一笑，想来这就是自己的卖身钱？果然春宵一刻值千金啊！”不过，作者没有让海藻在这种不良的感觉中沉浸，越过一段，海藻就把钱送到了海萍家，“看着姐姐浑身轻松的样子”，海藻“觉得自己很干净了”。海藻干净了，宋秘书自然也干净了。而更有意思的是，小说中的这段话，在连续剧中，以旁白的方式特别抒情地念了出来。

实事求是地说，在那一刻，如果小说还没能帮宋秘书完全收买人心的话，那么，连续剧做到了。不要忘了，在影像中，“旁白”不仅是最有分量的方式，而且几乎是最道德的影像提示。尤其中国影视因为深受苏联和朝鲜表达的影响，听到旁白，几乎是如奉纶音，《春天的十七个瞬间》如此，《无名英雄》也如此。比如，顺姬死后，伴随着学生装的顺姬在鲜花丛中复活，肖南的旁白以无比的激情既震碎了我们的心，也弥合了我们的心。是的，通过旁白，我们对顺姬涌起更大更深的爱。当然，年轻人可能没有《无名英雄》的记忆，不过不要紧，刚刚热播过的《潜伏》还在我们心头，左蓝死了，余则成站在她边上，旁白说，“这个女人身上

的任何一点都值得去爱，悲伤尽情地来吧，但要尽快过去”，这个时候，所有的观众都愿意和余则成一起，跪在左蓝面前吧。

这样，当《蜗居》以旁白的方式反反复复为宋秘书和海藻漂白时，我们吃了迷魂汤一样地成了他们的爱情同情人。当然，一起被绑架到这场蜜蜜甜爱情中的，还有我们记忆中那些通过旁白强调的美好爱情。饭桌上，谈到《蜗居》，一个朋友说，妈的，明明觉得姓宋的有问题，可还是情不自禁希望他坏人有好报，邪门啊。说邪也不邪，稍微回想一下，哪个人物的内心获得画外音的次数最多？宋秘书嘛！相比之下，勤勤恳恳的小贝根本没有得到画外音的援助。在他失魂落魄的时候没有，在他发愤图强的时候没有。尽管他作为一个纯真爱情的符号出现在小说和电视剧中，但导演根本不把他放在眼里，让他买个冰淇淋表达爱情，中学生看了都觉得弱智。所以，小贝根本不是作为宋秘书的对立面出现，而是宋的赞美者，每次，海藻只会小贝身边想念宋秘书，但从没在宋秘书怀里想过小贝。

还不止这些，整个故事中，海萍夫妻看重钱，宋秘书老婆看重钱，小贝看重钱，底层老百姓更别提，为了钱还丢了命。但恋爱中的人不看重钱，海藻最不看重，你看她乱花宋秘书给的钱；宋秘书更不看重，他只用钱擦亮爱情，其余时间不是高屋建瓴，就是深情款款。甚至，在他牵头的拆迁致死案发后，他还能特别人性地要求手下对底层百姓仁义些。啧啧，他几乎就是完美的男人，而且，在一笔带过的几次交代中，我们知道，他在工作中的人缘也很好，工作能力也很强，差不多是一个好干部。

那么，《蜗居》到底是什么意思啊？为贪官招魂？歌颂真爱无敌？

嘿嘿，《蜗居》有意思的地方就在这里。毋庸置疑，《蜗居》是一部表现社会现实的力作，从开播后不断攀升的收视率和议论

度就能看出，房子问题击中了每一个中国人的神经，“每天一睁开眼睛，就有一连串数字蹦出：房贷六千，吃穿用两千五，冉冉上幼儿园一千五，人情往来六百，交通费五百八，物业管理费三百四，手机电话费两百五，还有煤气水电费两百……也就是说，从我苏醒的第一个呼吸起，我每天要至少进账四百，至少！这就是我活在这个城市的成本，这些数字逼得我一天都不敢懈怠。”

房子问题压得海萍喘不过气来，海萍又压得自己老公苏淳喘不过气。不过，海萍在追求房子的过程中所付出的努力，她最后终于搬到自己新房中的那种幸福感，以及小说和连续剧最后的一个镜头——淮海路上，“海萍中文学校”正式挂牌开张——都在说明了，这个奋斗是值得的。而更加了不起的是，在海萍夫妻奋斗过程中，苏淳意外入狱，虽然最后是宋秘书的法力解救了升斗小民，但前头小市民气十足的海萍却因此对丈夫焕发出了全新的爱。所有这些，几乎以铁的事实表明了海萍当年把自己和老公留在上海的决定是对的，虽然在小说的前半部分，海萍不断地想象如果回到老家，日子可以多么轻松惬意。可毕竟，老家没有东方明珠，没有伊势丹，也就没有梦想和动力。

也是这个逻辑，在小说中，原本应该构成对立关系的房奴海萍夫妻和地产推手宋秘书，不仅没有剑拔弩张，还实现了南北一家亲，甚至，钉子户一家最后搬入全装修房子的一幕，也没有一点血腥气。相反，有一点点血腥气的是海藻的流产和宋秘书的车祸。但这两个不幸，因为是政治正确的必要前提，对俩人来说，都不能更好了。

所以，整体而言，《蜗居》的主题是社会和谐，禁播《蜗居》是站不住脚的，至于传说中的《蜗居》因黄被禁，那更是离谱。《蜗居》如果是黄的，那么肯德基的鸡腿广告更黄。而我对《蜗居》特别感兴趣，主要在于老百姓对宋秘书的接受。

排除前面提到的文字支持和影像支持，包括逆用“宋美龄语法”，宋秘书的情种身份有效地掩盖其贪官本质，女性读者如果能够坦诚，多数都宁愿舍小贝就老宋吧？但无论如何，宋秘书作为贪官的事实是不能被抹除的。他利用职权侵占公共利益，结党聚伙谋取私利，甚至他和海藻的关系，用新闻报道的方式来说，也够得上用一个“霸占”，也就是说，宋秘书的本质不难揭穿。那么，普罗的政治觉悟哪里去了？

情形是，海萍一边抱怨房价，一边也投身了房市。观众对宋秘书的接受也是这样，接受他，就像接受现代化的事实和污点。而更重要的一点是，今天，二〇〇九年，中国普罗已经能够接受贪官存在人民阵营中，小说电影还能正面表现贪官和人民群众相爱，这个，早个二三十年，是绝无可能的。是我们的阶级阵营消失了，是我们的人民已经绝望地认同坏现实了，还是人民群众已经强大到可以消化贪官了，意思比如《人间正道是沧桑》中，瞿恩对杨立青说：“你要相信我们的党，我们的党就像大海，有自我调节和净化的能力。”

我的想法是，不管《蜗居》的作者和导演对宋秘书的美化出于什么想法或目的，但从读者和作者对宋秘书的接受来看，人民群众不再把贪官放在眼里。也就是说，新中国成立六十年，人民群众的力量和自信不仅今非昔比，而且人民的宽容力和包容力也显示出新能量。当然，这么说，可能会有乡愿的色彩，但是，就像海萍每天必须进账的“四百”中，房贷最多也就占一半，而总有一天，这个房贷会结束。我想说，如果要在民间调查贪官的性价比，《蜗居》提供了一次极为有效的社会普查。而随着贪官的性价比在公共生活中越来越低，我相信，中国人和中国能量会越来越高昂。

这么说，我再次感受到乡愿的压力，尤其目前阶段而言，《蜗

居》在为宋秘书（没错，我一直有意在使用“宋秘书”，而不是“宋思明”）唱挽歌的时候，因为歌声过于动人，会让人因晕眩而失去判断力。所以，在一个真正强有力的人民群众建立前，我认为，《建国大业》这样的“宋美龄”策略还是可以继续征用一段时间。人民虽然不再害怕敌人，不再害怕贪官，但现阶段，似乎还没到为贪官盖被子的时候，否则建国后三十年，我们不遗余力打击的敌人，极有可能借尸还魂。

新中国至今六十年，上半年，大家都在讨论《潜伏》，下半年讨论《蜗居》，前者重提信仰，后者再现生活，这里，大概存放着二〇〇九年的重大意义吧。在信仰和生活之间，我个人觉得，二〇〇九年应该尽可能拖住《潜伏》，让它继续在生活中放大发酵。这样，在看到《蜗居》中的宋秘书时，观众能更快地一眼认出，嘿，小样，甫志高嘛！

施蛰存：新感觉派的守夜人

最近一次见施蛰存先生，他的精神已经明显坏下来。不久前，相伴了大半个世纪的夫人离开了他，他的寂寞就变得没有人可以安慰了。他快一百岁了，他说他希望再活两三年，把有些要写的东西写写完。他穿着睡衣，坐在椅子上，说话声音很响亮，因为听力已经坏了，所以我们的问题和问候都是写在纸上给他的。他答完问题，看看窗外淡青色的上海天空，他看着，脸上没什么表情。我想，他想念的大多数人大概都已不在人世了。

不知道施先生会不会想起三十年代和他一起在上海被人欢呼被人骂的那些新感觉派同志。他自己似乎从来没有喜欢过被别人称为新感觉派，即使最近十年，新感觉派在学术界如火如荼，他也还是不喜欢被人称为新感觉派。或许，他英年早逝的两位朋友——刘呐鸥和穆时英——会喜欢这个名词。不过，施蛰存已经被新文学史定位了，所以他也只好慢慢习惯自己的位置。

读大学的时候，同学间喜欢流传有关学校里德高望重老先生的一些趣闻逸事，关于施先生的就有这样的一则：说是施先生的一个学生，毕业要填什么表格，填好交到系里，班主任一看就火

了，指着学生骂道，“施先生的‘蜚’字，是海蜇头的‘蜇’吗？”

有一本书法辞典，收了施先生的字，按体例，每位作者都要有一则简单的介绍，写施先生是现代作家，这自然不错，作者名字后面的括弧里竟然写着（一九零五～卒年不详）。施先生就在《新民晚报》上写了一篇《八十告存》。可惜，这篇文章《施蛰存七十年文选》和两大卷的《北山散文集》里都没有收，现在手头一下子也查不到这篇有趣的文章。

不过，施先生这几年真是很红。连盗版书商也打他主意。一个有眼光的奸商看上了施先生等人的小说，自说自话汇编了一套现代作家的短篇小说集，打扮成色情小说的模样。施先生的那本取名《魔情》，与沈从文、徐言于等人的《鬼情》、《艳情》、《悲情》等书一起推出。还有，听说电影大腕王家卫不久前来过一次上海，托人找了施先生，买走了他的小说《春阳》的电影改编权。不知道王家卫会如何再现半个多世纪前的上海太阳。

王元化：踏了这些铁蒺藜向前进

张可先生刚走的那段日子，去王元化先生那儿比较多。有一次带了两岁的儿子同去，在家里就把他培训好，见面要说“爷爷好”，再见要祝“爷爷身体健康”，来回复习三遍敲开了庆余别墅的门。王先生第一次看见我们孩子，非常高兴，还跟孩子行了贴面礼。但孩子死活不肯叫人，当着面说，我不认识这个爷爷。当时我简直懊恼死了，但王先生却一点不介意，还拿桌上的小古董给孩子玩，并且留我们吃了饭，一直叫我们给孩子多吃点肉圆。

所以，虽然常常听说王先生有疾言厉色的时候，我印象里的老人却一直是和蔼又亲切的。他有很严重的神经性皮炎困扰，我随口说了句，我也是神经病，春天也容易发皮炎。王先生马上说，

那你跟我一样毛病，马上就让他的助手拿了支药膏给我，说，你试试。后来，隔了很长时间，我自己也忘了自己的皮炎了，王先生却突然打电话给我，聊了一会，他就给我一个电话号码，是江西的一个中医，说是专治皮肤病，贾植芳先生的皮肤病就是他治好的。他说自己也在用他的草药，效果好，让我马上给他打电话。我说好好好，记下号码也没打。王先生第二次看见我，就说，电话打了吗，那医生怎么说？

他看我没打，就又把助手拿点药给我，说，要趁年轻治好它。于是讲起他年轻时候，讲起他下放劳动，天天挑重担夜夜冷水澡的时代，讲得高兴他还讲点当年轶事，诸如谁吃不了苦谁想家想到哭，然后王先生就会用非常温暖的语调讲到张可先生。看过王先生张先生结婚照的人，都会被张先生的美震住，我很想听听王先生讲讲他们当年的爱情。但听来听去，王先生的个人史似乎也都是大写的，所以，面对王先生，谁都不会有八卦心态。有一回，我去美国，他让我带书给他一位美国朋友。我当时一定是有些轻浮地说了句，是女孩吗？王先生正色道，一位教授。

常常想，王先生这一代人的感情生活大概对他们自己而言，是比较次要的，所以，他留下了那么多著作，但却没有一本完整的自传。我们感到遗憾，但王先生一定认为，他是作为思想家留在历史里的。

一直以来，王先生客厅里的话题都是家国大事，他知道我写点专栏文章，常常也说，《信报》上倒一直看到你的文章。不过只有一次，他表扬了我，就是那篇《悼三峡》，他认为是有关怀的文章。而他自己，在瑞金医院的最后时光里，还在不断地发表新的思考成果。最后一次去看他，他已经不愿意进食，单靠营养液维持。我跟他说起不久前发表在《文汇报》上的他和林毓生先生的对话，在网上被到处转载，他就显出高兴的样子。而当时的他，

就算说一个单词，也需要积聚力气。在他生命的最后一刻，还给《文汇报》的陆灏打了个电话，询问他和林毓生先生的第二篇对话。据陆灏说，在这篇未能发表的谈话中，讲到了毛泽东和鲁迅的传承关系，几乎可以视为王先生的思想遗嘱。

这篇遗嘱还没公开，王先生已经在汶川大地震到来前离开。消息是吴洪森发给我们的，“元化先生刚才去世了”。好像当时没特别难过，因为心理上大家都准备了很久，但是抬头看到王先生引鲁迅的话写给我们的字——无论什么黑暗来防范思想，什么悲惨来袭击社会，什么罪恶来亵渎人道，人类渴仰完全的潜力，总是踏了这些铁蒺藜向前进——还是无限黯然。

这个春天走了这么多人，天堂从人间要走了一个又一个思想者，风风雨雨中，谁能透过一个世纪的沧桑，再次鼓励我们：“踏了这些铁蒺藜向前进！”多么怀念从前，春天的下午，王先生突然来了兴致，唱起以前教会学校的校歌，英文歌曲，我听不明白，他就一句一句解释；他问我在学校上什么课，我说莎士比亚，他就非常高兴，从哈姆雷特说到李尔王，讲亨利五世讲理查三世，说完柯勒律治的观点说他自己的，让我不停遗憾他如果能开一门莎学研究会多么不同；还有许许多多的快乐时光，我们结婚，他来新房坐，坐在靠椅里，吃了一身的花生壳，然后说，我比较喜欢吃花生。然后有人小声嘀咕，最喜欢的，当然是讲话喽。

讲话，应该是王先生的最大爱好吧。病床上的他，不断地积攒力气，关心这个询问那个。他说得那么痛苦，医生明令，你们说，王先生听。他沮丧地躺下来，无助如同一个孩子，想起他最看重的尊严和自由，想起他从来没有服从过的命运，令人不得不得觉得，最后的时刻来了。

五月九日晚上十点四十分，没有亲朋好友的注视，王先生一个人走了。豹子独行，这是我们开解自己的话，豹子已无言，而

我们可以接着做的是，把自己的那个“人”字写好。这是他和贾植芳先生都引以为傲的事。

黄佐临：这小窝头是什么做的

前不久评出了“二〇〇六中国最美的书”，包括《曹雪芹扎燕风筝图谱考工志》等二十五种。当然了，书做得精致高雅，是读书人的福气，但美到五星级宾馆的价格，也就章子怡，人民群众摸都不敢摸。所以，年终盘点出版，我毫不犹豫告诉记者，今年最好看的书，是《往事点滴》。

《往事点滴》精装却便宜，有学问没学问的都可以拿起它。前朝的戏剧界大佬黄佐临虽然绝对有资格像钱钟书那样和人间拉开一段距离，或者像文学界最后的良心巴老那样对我们瞪起双眼，但他不准备作为大师留在人民中间。他坐在我们对面，家常地把惊心动魄的一生说得云淡风轻，恰似中国水墨画，少林寺的苦难反衬出小和尚的快乐。

真是快乐啊，很久没有拿着一本书从头笑到尾。黄佐临和巴金一起去印度参加一九五五年的亚洲国家会议，因为那里的小费多如牛毛，进门小费，出门小费，他就和巴金商定，巴金出门，他出其不意地为巴金开门；他要出门，巴金赶紧为他开门，借此节省一些小费。说起来，黄佐临、巴老都是“最后的贵族”，但是，这个贵族不怕把自己的寒酸暴露给我们，包括一些不上台面的事情。

多么亲切的黄佐临，逼急了和我们一样乱讲粗口，灯光下和我们一样爱出风头，为不认识的女孩操过心，因找上门的尴尬撒过谎。窘迫时代的艺术家既不声讨也不控诉，反而，当年的困厄变成了引人入胜的生活，但他又绝不煽情。《往事点滴》里很少看

到形容词，也从没见过作者拗过一个造型，除了丹尼，他的妻子，美得惊人的一些照片。不过，天地良心，真是希望黄佐临能对他们的爱情多一点描绘，手头我们只知道，他们曾被误认为暹罗国王和王后。

《往事点滴》最后一篇，讲当年他们这些牛鬼蛇神受忆苦思甜教育。黄佐临说，没想到，那意在让他们受苦的小窝头如此好吃，所以，一口气吃下六个，回头百思不解：“这小窝头是什么做的？”而我们，也真的想不明白，黄佐临的这些小窝头是什么做的？

张中行：地下室里的张中行

第一次见张中行先生，是在北京沙滩后街人民教育出版社的地下室里。那是一九八九的冬天，记忆中北京特别的冷，冰点以下。

那时，张先生已经八十出头，每星期二换两部公交车到出版社去，帮着看点稿子。然后就在招待所住两夜，星期四一早再换两部车回北大的住处。他在《读书》上的连载已经引起读者的反响，所以推荐我去见他的朋友问我：你想见余永泽吗？见我没回过神，又说：就是张中行，不过你见他面可千万别提余永泽。

我当然是提了，谁熬得住。当时也没有人告诉我，张先生在“未名四老”或者“燕园三老”里占着席位；我不学无术，亦不知道他是国学大师，只当他是一位有学问的退休老编辑。再说了，当时年轻，年轻就有放肆的权力，所以，我竖子不可教地问上门去，《青春之歌》写的就是您吧？他淡然一笑，说，我不会用小说的形式来表达自己的看法，对人生对世事，我会在下一部书里说清楚。下一部书正在写，叫做《顺生论》，我出了会寄给你。我并没有真的以为，他会记得把一部还没写完的书，寄给我这个第一

次见面的年轻人。所以，后来收到他自己包裹自己跑到邮局寄来的《顺生论》，我自己倒快忘了当时地下室的谈话。

现在，张先生走了，媒体说他是布衣大师，仿佛他不应该是布衣，或者他自己不应该安于做个布衣。看新闻，张先生的葬礼也称得上隆重，但是，想起好多年前，他在地下室的那种安然自得，觉得还是“老编辑”这个身份适合他。虽然他的学问后来我也深有领教，不过，他那么深的学问，却从来不唬人。

我还记得当年和他聊天，问过他一些作文技法之类的问题。张先生举自己的例子，当年顶头上司叶圣陶先生对他说：好的文章，你在这屋念，那屋的人听见了，不以为你是在念文章，而以为你在说话，这就是作文的最高境界。说完，他又是淡然一笑，我想他一定觉得自己是做到了。所以，张先生的学问和他的文章一样，谁都能看得懂，他只用明白话讲人生的道理。他的学问我这里没资格谈，记得的是他朴素的人生教导，他说，老婆有四种：可意，可过，可忍，不可忍。可意的不多，不可忍的就离了，大多数人介于可过与可忍之间，他自己就是。

后来在报上看到记者采访他，记者问他《顺生论》中提到的“利生”“避死”，何以为善？这与“贪生”“怕死”何异？他的回答很张中行：“如果只有说假话才能活，我就说假话。因为说真话便死了。甚至需要无耻、不要脸才能活，修养到了也可以做。只要良心不亏，要想办法活着。这不是什么软弱，只有小民活好了，这个社会也就安定了。”

张先生的人生大抵也是如此，只要可忍，就可过。将近百年的风雨沧桑，任由嬉笑怒骂，他一直活在自己营造的荒江野老屋中。后来这间屋子庇护了多少天下同道，没有人知道。所以，我想他的哲学是小民的哲学，至于你要问为什么？不为什么。

但是，在这个利己主义大放光芒的时代，突然大力祭奠张中

行，我总觉得有点可疑。要知道，他的小民哲学，对抗的是高调大我，而现在，G大调的青春之歌早就没人唱了，全是小小小民，祭起张先生，到底是什么意思呢？

魏绍昌：魏先生

因为在写关于老上海的论文，所以经常要碰到魏绍昌先生，他人虽然不在了，但是留了很多书下来。在论文把我弄得魂飞魄散的日子里，读读魏先生的那些掌故文章，那个年代的音容笑貌又宛在眼前，于是定定神，再往下写。

魏先生是地道公子哥儿，玩了一辈子，关于他的玩事基本是罄竹难书的。他是中国绍昌协会的会长，是第一任，恐怕也是唯一的一任。这个协会是他自创的，会长也是自封的。要想入会，条件简单，只要你的本名叫绍昌就可以了，钱绍昌、王绍昌、周绍昌等，各行各业，不拘地界。该协会还追封了一个名誉会长，邓绍昌，四川广元人，父以子荣，其子声震寰宇，名曰小平。

会长规定会员必须经常在一起吃吃饭，要么在红房子吃，要么在美心酒家，红房子是西餐，美心是中餐。绍昌协会不搞关门主义，所以每次开会都是扩大会议，照例要请一些当红的角儿。有一年，电视剧《儿女情长》演火了，老魏在红房子做东，坐在横头，右手边是四位绍昌，左手边是《儿女情长》的四位年轻貌美的女主角，这是有照为证的事。

老魏上红房子，跟上自己家厨房似的。魏公请客在上海是出了名的，每次也都师出有名。比如，迎春狗会，日子和人选都是精心挑选的，那是一九九五年的正月初四，正是立春前一天，也是猪狗交班的最后一天，老魏请了一些与他同肖狗的名人聚一聚，也有照为证。我见过一张，照片下还特地注明各人出生的年份与

当时的身份：最年长的是金融家朱博泉先生，一八九八年戊戌，其次一九二二年壬戌，包括他自己，接下来是一九三四年甲戌，最后一档是一九四六年庚戌，包括画家陈逸飞，学者余秋雨，作家程乃珊，除了朱老先生，其余九人，等分三档，每档又都是两男一女。老魏后来把这些个事情写了本书，取名《魏公好犬》。

后来他玩狗玩到有点走火入魔了。报上看到上海郊区一个农妇生了三胞胎，他掐指一算，是三小狗，七十二岁老顽童兴冲冲跑去人家陌生农妇家，解释一下，接过三胞胎，合了个“四犬图”打道回府。这是九四年的事，现在想起，好像很久远了。这样的人，如今在上海不大能听说了。

黄裳：老头儿开会

因为陈子善老师在师大，所以，常常有老头儿开会的场面。前一段的东方蛭蛛作品讨论会，上海滩难得一见的几个世袭老克勒倾巢而出，他们排排坐，抢话筒，一个说当年 Party，一个补充 Party 里的女主角，另一个冷冷道：依胆子小得来，舞也不敢请人家跳。

我们就在下面笑，老头儿互相调侃，旧时光哗啦解冻，当年醉红颜，今朝忆青涩，哪里还有什么顾忌。老头儿说话比谁都生猛，所以，前两天，黄裳作品讨论会，一向坐主席台的官人们纷纷靠边坐。这边角落是头文字“总”的总裁、总编和总管，那边靠门的是一溜“长”结尾的局长、处长和科长，今天没他们说话的份儿。因为一线坐着邵燕祥、王充闾、郑重、黄宗江、李济生、谢蔚明，年纪一个比一个大，声音一个比一个响，那话儿，也一个比一个长。

黄宗江先生开门第一句话就是，今天在座还有比我更老的老头，然后，忙不迭地抖料：当年容鼎昌跟我说，唱戏得有个艺名，于是他帮我起名“黄裳”，可我觉得这个名字太过华丽，觉得还是

父亲给的名字好，就没用。没想到，容鼎昌马上将“黄裳”收作自己的笔名，一用六十年。

本来，我猜黄宗江先生的意思是想一次性终结“黄裳艳说”，可是，比他更老的老头、还有四个月就九十岁的谢蔚明先生才不管，抢过话头：“黄裳”分明是“黄宗英的衣裳”，怎么成了你黄宗江的衣裳？我们台下坐的，多是荤人，也都愿意相信那是黄裳一片冰心在笔名，再说了，钱钟书赠送的对联“遍求善本痴婆子，难得佳人甜姐儿”，当事人黄裳也没反对啊。

看老先生斗嘴实乃人生乐事，嘿，这么大年纪的人了，说话比我们还孩子气。可是，真要觉得那是孩子气，就错了。听听老顽童黄永玉说了什么？永玉先生人是没到，但写了文章来，一开头就说：“黄裳生于一九一九年，这是开不得玩笑的时代，意识和过日子的方式全世界都在认真的估价，‘生和死，这真是个问题！’哈姆雷特这样说；‘剥削和被剥削的’，十月革命这样说。黄裳比共产党年长两岁，他是奉陪着共产党一直活到今天的。”

听这些老头儿说话，一个我从来没有见过面的老头儿活灵活现了，“曾经沧海难为水”，它既可以解释对甜姐儿的痴情，也可以解释他当右派时候，一声求饶都没有的苦熬。永玉先生说，“从历史角度看，哭的时间往往比笑的时间充裕”，所以，我们今天知道的黄裳先生是“大庭广众酒筵面前也几乎是个打坐的老僧”。

老僧没有来开会。他说，今天是公审我，我来做什么。公审状一箩筐，我听下来，结论有二：黄裳的散文是中国文化的结晶，就像托尔斯泰称赞契诃夫文章说的“既美丽又有用”；黄裳本人是神，想想看，五十年前他不仅开过美军吉普车，居然还是坦克教练！这样的人写出来的文章，定是有一说一，不随时风飘摇，而且可以做到五十年不动摇。

有一说一的例子很多，随便翻翻六大卷的《黄裳文集》，俯拾

皆是。譬如黄裳的朋友钱钟书批评周作人《中国新文学的源流》不该漏掉张大复，黄裳认为，周作人回应钱“不应将大米白面与不知何瓜之子的苏式零食混同看待”不失为清醒的见解。由此可见黄裳先生的书生意气，这样的脾气要“识大体不做声”也难。也正因为如此，我们今天才看到了一个几十年自凌辱、迫害的深渊从容步出的，原本有着快乐坦荡天性的山东人笔下的文化排场。

说这个排场五十年不动摇，证据就是赶在这次会前刚刚出版的《插图的故事》。这本书的序，写于一九五七年八月十二日。当时“编校甫定”，“罡风忽起”，书稿“从此压在箱底”。二〇〇六年五月十二日，黄先生重写《千秋绝艳》作为跋语，此书才得以出版。这恐怕也是中国出版史上压箱底时间最久的一部书稿了。一放五十年而未改一字，足见其“不动摇”了。

刘绍铭：半仙刘公

四十年前，刘公子学成下山，和风熏柳，花香醉人，江湖一日，人间三载。话说那一日，正是番邦六月天，浊浊世道口，一旗袍女子落入了公子视线。临水照花女子原是“祖师奶奶”张爱玲，公子心意立定：“这个女子，应受到保护。”

公子番江奔走，四处推荐，张爱玲心中感激，说“于愿已足”。后来终于有了眉目，迈阿密大学驻校艺术家，为民国女子尽了心，公子的“保人”却做得不轻松，因为张爱玲连校长都懒得敷衍。三十多年后追忆，刘公子一句——张爱玲变了 Eileen Chang。沦落天涯的末路王孙——把番邦遭际说透。

也是说番邦际遇，刘公子的“洪叶侧传”却是另换笔墨。洪先生在哈佛当难民，洪先生演讲，克利夫斯对洪先生的“孝”，日本军官审洪先生……刘公子随口道来，恰是董桥先生所形容的公

子夜饮马提尼鸡尾酒的姿态，蒙薄霜的夜光杯浮起柠檬黄的满月：隔着三十年的辛苦路往回看，再凄凉的月色也带点好了。所以，洪叶传倒是悲中有喜，不是苦情戏。

不是苦情戏，一半是刘公子性情使然。譬如他说喝酒，说杨牧是因独饮而念故人，他却是因念故人而独饮。这因果一换，喝酒兴致和文章就都两样。刘公子说酒，那是三分喜气三分豪气再加四分似有若无的仙气，列入刘氏酒仙谱自当仙则加勉，没列入的那是要惆怅死了。刘公子的“半仙谱”和他的“八股情书”一样，笔墨灿烂，见性见情。那是二十年前。

江湖忽忽，刘公子也变成了刘公，却是性情不移。他出门往右，野眼看看，绅心撞撞，地铁里的后生哥后生女，全然不顾刘公思想准备不够，搂定青山不放松。刘公一边感叹乍乍泄出的地铁春光，一边设计心眼坏坏的情节：一刹车，香吻旁落。他这一调皮，让人想起张爱玲《更衣记》的结尾：人生最可爱的当儿便在那一撒手吧？

在这里造次刘绍铭教授，都是因为读了他最近在上海书店出版的自选集《烟雨平生》，有荤有素，有人有仙，好看得紧。

李欧梵：花样年华

一九七〇年代的一天，当李欧梵第一次走进李玉莹在芝加哥的家时，他大概没想到很多年以后，她会是他的妻；她更想不到，这个天天到她家来吃午餐的师兄会有一天，不仅和她一起吃午餐，还要一起早餐一起晚餐。那一年，佳人似玉岁月如歌，浅浅笑靥湿湿眼神，欧梵却只能当画欣赏，玉莹是师弟媳。三十年以后回忆起那些日子，玉莹说：“记得那时欧梵真是能吃！”如此一年。

等到世纪末他们在香港重逢时，二十多年的沧桑已然灰飞烟

灭。是的，她变了一些，眉目之间有轻愁；他也不是当年大孩子，眼角岁月留了痕。但一声“师妹”却把排山倒海的记忆唤回眼前，对着他，她又变回了小女孩，这些年的委屈和挣扎有了巴山夜语时，创伤有时，修补有时。岁月有恩情，其时俩人都已孑然一身，李欧梵看着眼前莹莹玉人，世纪末再无他求。俩人修成正果。

后来啊，后来啊，后来是无边蜜月，是花样年华重头来，不是王家卫的电影，是周璇歌中的华年。他们肆意恩爱，肆意甜蜜，肆意地红肆意地绿，是永不谢幕的卡萨布兰卡，是永不凋零的开罗紫玫瑰。这样的爱情一生只有一次，是“于千万人之中遇见你所要遇见的人，于千万年之中，时间的无涯的荒野里，没有早一步，也没有晚一步，刚巧赶上了”。尘埃落定，你是我的灯火阑珊处，我是你弱水三千那一瓢。如此又一年。

然后，像所有的电影一样，女主人公突然生病了。竟是严重的抑郁症，月光光心惶惶男主人公心中痛痛痛。哈佛教授第一次觉得自己如此无能如此无策。他心思用尽她还是衣带渐宽，峨眉不婉转茶饭不香甜。李先生看着李太太，灯光下她泪眼婆娑，黑色的病像波士顿的漫漫冬夜，他发誓要把她带出黑暗。牵着我的手，我带你走。他把她带到香港。是奇迹，她又有了笑靥。

在上海再见到他们的时候，李玉莹风姿绰约，李欧梵神清气爽，再无阴影，再不惆怅，更有抑郁疗法贡献世人。俩人是儿女情长，山水依依不避人，“老婆”“老公”两个词被他们叫得弯下腰来向他们致敬。他不再是国际会议上众人瞩目的VIP，她也不是庄严持重的哈佛太太，只是人间小儿女。我煲汤来你夸好，我写书来你赞妙，欧梵想象了半个世纪的爱情其实如此简单，就像纳波科夫向薇拉求婚时说：“哦，我的欢乐，什么时候我们可以共同生活，在美丽的地方，前面有山景，窗外有狗吠？我所要的是那么

少：一瓶墨水，地板上的一点阳光——哦，还有你。但是最后的条件绝不是小事。”

不是小事，玉莹是欧梵的宗教。李欧梵说：“老婆，可以吗？”就像我们说：“上帝，请允许我……”“老婆，我可以喝点红酒吗？”“老婆，我可以再吃个小点心吗？”“老婆，我可以吗可以可以可以吗？”他一味央求，可怜煞人，如此低声下气，怎么可以？但是千万不要同情他，他醉心于这样的索求，六十年了，他都是自己为自己作的主。现在，他要把自己交给老婆保管，这是欢欢喜喜的放弃，是高高兴兴的缴械。绑住我，捆住我，因为我的上帝是个俏女子。对着如此的虔诚和信任，玉莹心里一软，恨恨说：“最后一杯！”“最后一个小布丁！”侧过头来对我们叹气：“回家又要给他吃药降血糖！”一边，欧梵却又讨好说：“上次，在上海社科院吃饭，我很自觉，一杯酒也没喝。”玉莹听了，差点又心软。

从前，李欧梵在上海，最津津乐道的是他的小说，他的侦探小说，他的言情小说，他的间谍小说，现在，李玉莹是唯一的主题，他是向日葵向太阳，漫山遍野地宣布，我是李玉莹的 RD。知道什么是 RD 吗？Running Dog 是也。如此烂漫的爱情把周围的人都逼成了老年人，恋爱都被他们谈完了，我们只有在台下看李玉莹换旗袍，看她姹紫嫣红地走过来，走过来，仿佛是，二十多年以后，梁朝伟到底在千人万人之中，找回了当年那个给他烧了芝麻糊的张曼玉。

关于他们的故事其实才刚刚开始，短的是人生，长的是爱情。穿越上海枪林弹雨般的大小马路时，李欧梵永远紧紧地握着妻子的手。有一次他把太太交给我去逛马路时，一句话叮咛了又叮咛：“玉莹走路会踩在坑里，你多留心。”直到我发誓一定先把那个坑填满，欧梵才交出太太。对着这样可爱的自私，真是羡慕李玉莹好眼光。不过，不能被李欧梵的花腔高音乱了眼，享着更大幸福的

是他。光看看李玉莹的菜谱和美容健身术，就知道李欧梵现在的日子有多么 High。有时跟玉莹进谗言：“把老公打扮得这么靓，小心啊，听说啦啦啦。”她盈盈一笑说不怕。咖啡馆的昏昏灯光里，欧梵回看身边的太太，不明白生活为什么这么赏赐他。但听周璇在唱：“花样的年华……花样的年华……”

陆谷孙：偷陆先生的

有位英国公爵，在拍卖莎士比亚第一对折本的会上高价竞拍。有人递来一张小条，讥他附庸风雅，请他停止哄抬。爵爷大人不动声色，挥笔在来条上写下《麦克白》台词作答：“来吧，麦克达夫，谁先喊出‘住手，够啦’，就让他见鬼去。”

“文革”时候，编写《新英汉词典》，谁挨到做“to sleep around”之类词条，谁必倒霉，因为把“野宿滥交”形诸字面就是“黄色阴暗心理大暴露”；Confucius 虽是“孔夫子”的音译，可批林批孔正酣，只能写“孔老二”……至于中国式英语例句，如“喜儿打了黄世仁一记耳光”和“半夜鸡叫说明地主的贪婪”，更是屡见不鲜。

著名的词典编纂家葛传槩先生讲解哈姆雷特独白，“To be, or not to be”，紧接着自问自答，“Be 还是不 be，想到头还是 be，你们看有多大意思，我看没啥意思。”

国庆长假，朋来友往，觥筹之间，少不得指天说地风流佐餐逸闻下饭。这个时候，顺口说说“莎士比亚曾有一标准像，脑袋硕大无朋，据说造像时候，他正在野猪头酒店豪饮”，“Dwem 知道怎么译吗？欧白死男（已故欧洲白人男作家）！”再来点英伦文事，“文革”版《词典》，葛先生之类的掌故，自己听听，都感觉博大精深了。

呵呵，原谅我，谷孙先生，这些都是从您的《余墨集》里偷来的，不过，谁能控制得住不偷呢？上个星期，一个朋友煞有介事地跟我讨论主动语态和被动语态，然后说出一番浪漫典雅的话把我深深征服：嘿嘿，看了您的《金先生论写作》，我才知道他那个“令我终生难忘的一吻”是从哪里来的，下个星期，我一定要当他的面把《余墨集》高高举在手里！

读者大人，关于陆谷孙先生，不用我在这里词不达意地介绍了吧。不过，我想最重要的，应该也是女性读者最关注的一点是，陆先生非常清俊，所以，你不用抱怨错过了他的花样年华，他现在依然很“小布”，甚至，如果情到 high 处，可能还会指点我们如何翻译“Up with miniskirts, down with hot pants!”

董桥：或者一个城市的初恋

现在，你闭上眼睛，猜猜这是什么？

没错，是很简单，就一本书，但，会是谁的书呢？

董桥。——我没吹牛，我的确脱口说出了这个名字。我先生于是很服气，说，那你先看吧。可等我翻开《记忆脚注》，他终于忍不住，问我凭什么说出董桥？我于是叫他闭上眼睛，说，你来摸摸这个封面，这个又温暖又清冷的丝绒封面，你说适合写上谁的名字？

董桥。他也一声叹息，有些人，天生有色香味，胎记一般。女人爱上这样的人，男人不仅没话说，还得打心眼里高兴。所以，迷恋董桥的女郎，从来不羞于人前承认：嫁给他，还不是因为他也喜欢董桥。

桥女郎的事迹，董先生大约不很在意，叫他挂念的，是孙多慈是张充和，不过，我倒是觉得，把董桥放在床头的姑娘，才真

正是“记忆的脚注”。我认识一个轻量级的桥女郎，她手机号码的尾数据说是董桥的生日，她像电影《孔雀》中的姐姐，想象着有朝一日，她将在千人万人中和董桥相遇，把自己的手机送给他，然后翩然消失。

所以，董桥是为这个初恋消逝的年代准备的，他说“《泰晤士报》不再是《泰晤士报》了”，这个城市的《泰晤士报》就去包糖炒栗子；他说“我不喜欢拼命超现实的作品”，飓风书店的古典名著就搬到门口来卖；他刚从罗马回来，《上海一周》就有大大的篇幅刊出他笔下的基督教墓园。这个城市喜欢他，那真叫心头好，你知道也罢，不知道最好。

有一个故事，说游客参观英国大古堡，因为不肯请导游，结果迷路了。所以在进入古堡的地下通道前，他们终于决定请一位导游。走着走着，游客在地道里发现了几具骷髅，大家好奇而惊恐地问导游：“这些是什么人？怎么会死在这里？”

导游悠悠道，“是些游客，他们不肯请导游。”——这故事，是英国回来的朋友讲给我听的，可她说她就没请导游，就随身带了本董桥。问起来，倒也没什么特别神叨的原因，只是因为董桥让她安心，再幽暗的岁月，在他笔底，都不断有人生还。

郑树森：纵目传声

在科大厮混三年，准备打道回沪的时候，郑树森先生回来了。《卡萨布兰卡》里说，“世界上有那么多的城市，城市里有那么多的酒馆，她偏偏走进了我的。”我当时的心情，就是“偏偏”两字。

偏偏错过了，左三年，右三年啊！一直听说郑先生开课，那是大学一景。前排座位全被美丽女生占领，情形跟当年许文强在银幕上出现一样，女孩子再也看不上身边男朋友。男孩子虽然是

妒恨交集，但是文哥一甩白围巾，男生也被收编了。

郑先生不甩白围巾，但是收编的范围更广，因为他的动作难度系数之高，放眼世界，没有几人。当年听李欧梵先生讲课，论及理论，说到电影，他滔滔绝完，必然追加一句，今天讲的，又是从郑树森那里搬来的。不知道诺贝尔文学奖评委会不会也像欧梵先生那样谦虚，说一声，“诺奖，我们是跟郑先生商量的。”不然，好些个对我们来说连姓名都读不准的诺奖得主，怎么个个像郑先生家的亲戚似的，领完奖，就跟郑先生密密倾？

印象里郑先生也不是那种天涯若比邻的随和大人物，他总是过于考究而光鲜，带着点贵族派头，不过，他追踪文坛人事，真有点我党劳模的精神。上穷碧落下黄泉，为了一个张爱玲本人可能都懒得追究的出生年月，他是海陆空都动用了，好在这些都在“9·11”前完工，不然被他动用过的FBI恐怕就要对他成立专案组了。

有时候想，这个时代的文艺风气，郑先生是要负点责任的。你看，就因为郑先生孜孜不倦地提醒我们注意希治阁（希区柯克）镜头里的女人，注意加利·格兰特的眼神，今天的票友们在细节上是变本加厉地专注，新一代影迷已经开始研讨周润发的墨镜牌子了！

不相信？有书为证！郑先生新近在香港天地出版的《纵目传声》，最好看的地方就是大叙事里的小细节。他缓缓说来，兵荒马乱在他的笔端安静下来，红尘多故事，岁月有情天，倘若你够用心，你会发现他平实的叙述其实很跌宕。看完书，我最大的问题就是，还有什么，是郑先生不知道的？

陈子善：子善老师

刚看完《印刻》上的胡兰成佚文，又在《文汇读书周报》读到许广平有文出土，如果是央视王小丫的有奖竞猜：都是谁干的？

你都不用听选择项，只管说：“陈子善！陈子善！”就赢大奖了。

有时候真是怀疑，这些年一批批见天日的珍贵史料，真是鲁迅真是张爱玲真是台静农很多年前很多年前写的吗？为什么全中国这么多人，就陈老师一个人看得出来？再说了，随着陈老师四海播名，他泡图书馆的时间不一定有我们多啊，可凭什么，我们从故纸堆里出来，灰头土脸只惹一身古代尘埃，而他抖抖衣衫，神清气朗开出了新感觉派的新阵容。说起来，周作人、郁达夫、徐志摩、梁实秋、叶灵凤、郭建英这些人，没有一个是他的亲戚，可他怎么就比人家老婆孩子知道的事情还多呢？

然而，就在我们怀疑的当儿，陈老师又给他的博士生整出了一个新题目，东方蠹蛛。你能不服气吗？给你一百年，都做不了陈老师一天的事。而他，在愉悦的发现后，还能好整以暇，星星点灯，子善出门，去接见全世界的善男善女。想见陈老师的人真多啊！当然了，以陈老师的隆重身份，完全可以摆 Pose，但是，陈老师动用过他一丝一毫的傲慢吗？他总是好好好，好好好，平易得令我们做学生的都觉得恐怖，担心他会答应去出演《张爱玲传》中的一个小配角。不是开玩笑的，当年，拍摄郁达夫文学小传，那著名的背影不就来自于我们敬爱的陈老师！

这样平易的教授这样世故的年头真是不多了，他会坐在学生的自行车后座上，飞车党一样掠过校园，两只长脚拖地而行，他只管紧紧保住胸前的一大包书。他爱书太凶猛，显得他的爱情生活似乎乏善可陈，但是，有很长一段时间，他穿一粉红衬衣，肩挎一民俗布包，穿过黄昏的校园，去听一女郎拉小提琴。这故事到底有没有结尾，陈老师说，十年后告诉我们。不过，感伤忧郁的形象似乎不适合我们的陈老师，他是永远童心灿烂，永远性情开朗。在伦敦，他和柳叶一起逛书店，用着超高的分贝问，色情书放在哪里？柳叶公子花容失色，他却不以为然，洋鬼子，听不

懂中文的。其实，就算在新华书店，他这样问，我们做学生的也不会惊奇，同样的事情，在他做起来，是无邪，旁人要仿效，就邪了，因为，他是一个有单位的堂吉诃德。

一年又一年，这个堂吉诃德，为现代文学带来的生机和希望不是我们看得出来的。我们看得出来的是，他一年比一年苗条。如果身体这个前缀没有被糟蹋的话，他从事的是真正的身体写作。好多年了，左的研究也好，右的考辩也好，中间态的故事等等，都镌刻了陈子善这个名字。而享受了他研究成果的人，真正心存感激的，可能并不那么多。但是，他不要别人的答谢，他的快乐就像白先勇弄昆曲，年年岁岁偏向故纸寻青春，岁岁年年直把青春献文学。

真是应该感激生活，陈老师和我们住在一个城市，国际学术会议上，有他坐在那里，就有了在地性；饭桌上，他频频接通的手机，却是全球性的证明；他在这个世界晃荡的身影，像 DANDY，简单里有格调，放肆里有庄严，只是，他的天然职业不是爱情，是文学，他是为这个文学接近零度的时代准备的，提示我们古典和现代还有着互相的出路。

阿城：说起阿城

朋友从北京来，还没进门，先结巴上了，说猜猜猜猜这回我见谁谁谁了。她是名门之后，见过的天鹅大象不在少数，基本已达荣辱不惊境界，这么失态还是第一次。

“我和阿城一起吃饭了。”然后，她非常慷慨地向我描述了她的阿城，穿了什么样子的衣裳，讲了什么样子的话，颠倒了什么样的人。在我不算长的人生里，这个样子听人讲阿城，已经十三次。

朋友看我痴了，同情兼自豪，安慰说，你也用不着这样，迷阿城的人多了去，台湾有个作家，听到阿城的名字，马上得扶住墙。还听说，一阿迷，考验女友的唯一手法就是背诵阿城，而且难度系数逐年升高，活生生把自己逼成了苦涩的同志哥，一个接住他的暗语，说出“蛮好，蛮好，你的棋蛮好”的人，是个有妇之夫。

作家那是没事也惹一身臊的职业，但是阿城天南地北行走，却是余香袅袅。陈村说起阿老，目光离开饭桌上的美女，说这厮各行各业都有饭吃。问孙甘露当代作家谁对你有些影响，美男作家启口 NO 状，临舌吐出“阿城”。那真是所向披靡的名字，耕者忘其犁，锄者忘其锄，弄得海上最自大的明星作家小宝也心生爱慕，在自己的书店里，把自己的《别拿畜牲不当人》和阿城的《威尼斯日记》排排坐放一起，完了，冲两本书一笑，是喜婆把新郎新娘送入洞房的那种笑。

不过，就算入了洞房，阿城也绝不会失身，他讲故事的本事太高强了，直接了《一千零一夜》的衣钵。他被绑架进人间，结果迷倒了人间，千山醉万水摇，自己挥挥衣袖走人。这样的人，说实在，不能算人。也因此，能无视阿城的人总让我们肃然起敬。

有一个学生，当代文学考试，把《棋王》的作者写成了“阿诚”，老师扣去两分，他不服气，说，起码写对了一半，应该得一分。老师不怒反笑，奖了他一分，能这样为人间去魅，实在功德无量，或者，这是阿姓城市的边疆。

最近，听说阿城的师傅到上海了，大家压着嗓子传：木心来了！

朱天文：我们“没志气”

可能是因为太喜欢《恋恋风尘》，对《巫言》，我始终有点

距离。

《荒人手记》后，朱天文的小说好似换了 Dress Code，虽然小说、剧本后面，她始终是民国佳人的模样，而且，见过她的人都不约而同，岁月流逝，她不变应万变。但是，《巫言》是变了。

一九九四年，《荒人手记》一举拿下台湾首届时报文学百万小说大奖，虽然小说的叙事主人公是一个大学教书的男同志，但是，从开头到结尾，他的情感都是巫女朱天文的。最明显的标记当然是不断出没的作家、导演、电影和小说，他们构成了朱天文的符号学地图，既是外相的图腾，也是核心的抒情。而有意味的是，长期以来在朱天文世界中扮演隐秘主人公的小津安二郎（或者说，侯孝贤）这回让给了李维史陀（列维-斯特劳斯），而且，像《忧郁的热带》这样的人类学论著片段还构成了小说中最抒情的段落。

李维史陀联袂傅柯（福柯）有夺取费里尼和小津的倾向，但是，《荒人手记》勇夺大奖自然不会因为朱天文的论文写得好。虽然这里一段那里一段的智言慧语令人印象深刻，最好的朱天文当然还是她情不自禁的时刻，是她把自己开放给叙事主人公，把自己委身给笔下人物的时刻。噢，多么难忘那些爱情片段，刚刚爱上的永桔得暂时离开，一延再延，已近黄昏，“我随他下楼，借口丢垃圾袋，步出门。路两边居户，门前燃着火盆，腾卷纸符火星星。他走进烟里，我好悲哀，大声叫他名字。”然后，他回转身，倒退着走；然后，我喊，陪你一起去吧。没能陪他一起去。但是，“我飞奔上楼，抓了皮夹铜板车票，直去追他。”

恋爱时候，不管男女，都是这样吧，一刻不想分离，而一旦最后时刻大限来临，朱天文写道，那时，我站在车站大厅，“扩音器里的女声广播着班车时刻行次的奇异腔调，直如吸星大法叭地掏走我心，此时若有谁效妲己的背前一叫，我必跟空心比干一样仆地而灭。”

哦，不管朱天文在书中其他时候多么酷，她用现实主义的方式写下的爱情总是击准我们的命门，而且，百发百中。没散完的步，流不完的泪，背叛和死嗑，忠贞和放荡，年轻时候，谁又不是荒人？这些题材，让我们一路跟着朱天文长大，跟着她变老。

所以，虽然《荒人手记》可算《巫言》的一个章节，甚至是前情提要，而且，她业已祭起人类学的方法论，但是，《荒人手记》中的朱天文依然是我们熟悉的，深情，非常深情。甚至，我们把这种深情作为台湾女作家的一种胎记，公开私下，我们都忌妒这种深情，觉得这是台湾社会给女性的空间，让女性保留抒情能力也给予抒情的便利。所以，去台湾，我就不敢去看朱天文，因为在她面前，会觉得自己像男人。

不过，站在台湾的朱天文想法和我们不一样。《巫言》出版后，曾经和朱天文作过一次笔谈，我谈起我更喜欢《最好的时光》中的朱天文和侯孝贤，她说：“我们的作品，小说，电影，都是，在一个时期变得很‘狰狞’，好像翻脸不认人。六月底在南京，不只一位读者，以近乎请求的口吻对我说，你可不可以进两步退一步，不要走那么快来不及跟呐。最好的时光好归好，但生命各有自己的时间表，半由人半不由人，这是没办法的。况且你若有志气，境界虽好，也要‘不住’，不爱耽在其中不出来，总爱往前走往不容易处去，这才有劲是不是。”

朱天文的这段话，让我想了很久，也佩服了很久，“境界虽好，也要‘不住’”，真牛逼啊！所以，《荒人手记》后，她一路往前走，走到那不容易处，拿出《巫言》。

怎么描述《巫言》啊！某种意义上，朱天文好像克服了自己写作的黄金结构，不再是秋刀鱼滋味，不再是威尼斯之死，不讲古希腊神话，不讲亚马逊传奇，用她自己的话说，她走到她为自己设定的坐标上，也就是新世纪以来，她一直在琢磨的“台湾作

家的位置”。

什么位置呢？她说：“根据我们的写作经验，原来有一块东西可能是大陆作家无法写的，而这一块可能是我们台湾作家为文学共和国版图能贡献的一块拼图，那就是对现代性的描述。”朱天文认为，台湾的现代性不像大陆那么暴烈，当然也不驯良，不那么快也不那么慢，所以，在华语文学版图上，台湾作家的这个写作位置是大陆作家无法取代的。

本着这个决心，《巫言》几乎就成了小说版的《后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑》，而詹姆逊在这部辉煌的理论著述中分十个章节展开的后现代清算，既可以看作《巫言》的起点，也可以视为结论。而且，我想象，当年，爱森斯坦试图用蒙太奇方法论把《资本论》改编成电影，也可能就是用《巫言》这样的蒙太奇结构：浩大的现代博物志（一路从政客、中产、综艺讲到 E-mail、V8 和魔术，出入真实世界和虚拟空间），相对客观的镜头（暧昧到有读者认为朱天文在揭露品牌的时候鼓励了品牌），时间变成空间，乌托邦终结后的乌托邦，潜意识消失后的潜意识，既是对将来的怀旧，也是对过去的展望。理论上讲，《巫言》的确达成了朱天文的心愿，写下了大陆作家无法取代的作品。

可是，对《巫言》表达完最高的敬意，我有疑问。

我的疑问是，当朱天文勇往到后现代地带，她留在身后的那片抒情空间，怎么办？说白了，我自私的意思是，对朱天文，甚至是对台湾作家而言，守住抒情的位置，可能要比描述现代性更为重要，也更为艰难。也是在这个意义上，普罗对早期朱天文和侯孝贤的热爱决不是因为怀旧，恰是对未来的惧怕，对现代性的逃避。早期朱天文和侯孝贤，那些无比清洁，无比充沛的岁月，才是巫，才是菩萨，这个，从洪荒到现在，才是我们恋恋风尘的根本。

说起来，从《世纪末的华丽》开始，朱天文的写作野心就有了职业化倾向，《巫言》一写八年，不再是我们熟悉的土地、青春和男女，而是互文式的论文和事例，就更显示出了她的“职业追求”，她对台湾作家位置的自觉体认。也的确，就《巫言》本身而言，无论是在她个人写作史，还是当代文学史上，朱天文都算完成了一桩 Mission Impossible。但是，嘞，原谅我的强迫症，在描述现代性成为共识，甚至也算不乏前人和后人的时代，华语文学的版图，稀缺的是抒情，而且是现实主义的抒情能力。这个能力的时俗表现，就是我们从台湾回来，说话会温柔很多。

当然，我知道，这样去要求朱天文，是讨嫌的。然而，我们爱她很久了，不怕在她面前暴露“没志气”。

张大春：让一步

表弟上幼儿园的时候，喜欢上同班的女孩，不知道怎么表达，走过女孩身边，扯掉了她的辫子。那时我们都笑话他，自觉自己是长大了，长大当然知道如何表达。

可是也不一定。活了半辈子，茫茫人海中走走，我自以为早练就了声色不动的功夫，但是，去年在香港见到张大春，还是慌张得不行。虽然没上去扯他辫子，但一桌吃饭，听到有人叫大头春，还是哗啦打翻了葡萄酒，血红哒嗒地坐在餐桌上，心中的懊恼简直可以溺死自己。

热菜没上，我就溜了。第二天和张大春一起当评委，我在散文组，他在小说组，当时觉得是有生以来最体面的事情，但是一直没敢找他说话，不知道怎么开头，“张老师，我一直很喜欢读您的作品”，那得穿中学生校服才合适；“大春老师，没想到您这么年轻英俊”，那是把自己当范冰冰了。心中千军万马，后来索性躲着

他走，草草地当了评委，草草地回了上海。

回上海路上一直听宝爷赞美张大春，连带着加深了对宝爷的好感。宝爷还告诉我，一直想把张大春全盘引入大陆，但大头春眼界高，至今没看上一个可以托付终身的出版社。正遗憾着，世纪文景推出了《聆听父亲》。

《聆听父亲》其实在坊间已经流传很久，除了被冠以很多最高级，还被爆了很多第一次。比如，朱天文说，“第一次，他如此之老实；第一次，他收起玩心；第一次，他暴露了弱点”；而用张大春自己的说法，“从来没有哪本书写完有被掏空的感觉，这是第一次”。甚至，“第一次，他边写边哭”。

打开书前，腰封上的推荐，媒体的欢呼，已经把我们的情绪铺垫得非常饱满。甚至，我找了一个静悄悄的夜晚，黄道吉日似的，手边还放了一包纸巾，自觉凭自己的控制力做不到眼睫毛抖抖就能过韶关。我看得很认真，很投入，一直到东方鱼肚白，我沉浸在张大春的前世今生里，既希望做他的祖宗，又希望当他的儿子，当然最好能当张大春。但是阖上书，回过神，我发觉，自己竟然没流过一次眼泪，倒是几次，还笑过，比如他替他爹抱不平，因为爷爷对爹不好，他冲口说出：“爷爷是个老混蛋！”然后父亲一巴掌就拍了上来。谁小时候没这样的经验，帮着妈妈骂爸爸，结果两边不讨好，凭空两记麻栗子！

作者边写边哭的作品，又是平素真相莫辨的张大春第一次示弱之作，读者没有跟着哭一场，是我们的智商出了问题，还是情商有了欠缺？《聆听父亲》再看一遍，我这样为自己说情：家族记忆也好，国人乡愁也罢，在我们读者这里，还是传奇啊！清朝的算命先生我们没见过，三百亩良田没见过，甚至，大姑二奶三爷这些称呼，于我们，也都是章回小说里的称谓，没贴身碰到，在书里又是东出西没，刚有模糊印象转个身已经下场。不过，张大

春说他自己边哭边写大概不假，因为书中的曾祖母、大大爷、五大爷、六大爷，对于大头春，那是圣经和超我，面对身家性命，除了软弱，还能玩出什么花招？而且，让我不惮以最坏的心思来揣摩这个世界上最聪明的男人，在我看来，示弱，就是这部作品的最大花招，或者说，最大技巧。

书中几次强调，“让一步”是他们张家门儿的德行，但是，谁都看得出来，有资格说“让一步”的，那是无论在精神还是物质上，都是有余裕的。而整部作品的叙事技巧和情感机关，也全在这“让一步”。他讲故事前让一步，说是讲给尚未出生的儿子听；大大爷在“筱云班”的故事没有兜全，他让出一步，让六大爷的《家史漫谈》出场；他开头是让，结尾也是让，逃难路上的母亲，本来可以展开最煽情的片段，他让给下一部曲。

嘴上让一步，笔下千万亩，他哪里是掏空了，写完《聆听父亲》，才是天下无难事，家族故事里能拉扯进奥德修斯，装下李逵鲁达，张大春第一次踏入了鬼斧神工的境地。嘿嘿，大头春索性抖落一身繁花，三分丰子恺，三分周作人，三分泰戈尔，再加一分“让一步”，写出《认得几个字》，表面娱子教女，其实标语口号：普天之下，莫非春土，率土之滨，莫非春臣！

这个时候，让我们使个坏心眼，对大头春说，你哭的时候，我们没哭。

孙甘露：WHO IS SHE

中央电视台拍过一组纪录片，《一个人和一座城市》，刘心武和北京，张贤亮和银川，何立伟和长沙，上海和孙甘露。

纪录片中有一个镜头，孙甘露走到一个书报亭，买了一份报纸，然后在报亭前左右一环顾，拿了报纸离开。这个镜头曾经出

现在高达的名片《精疲力竭》中，当时的主人公是贝尔蒙多，贝尔蒙多在巴黎街头买报纸，是因为他随手杀了一个警察，他想看看自己是不是上报了。上了报！可贝尔蒙多不紧张，他爱上了在巴黎街头卖纽约《先锋论坛报》的珍西宝，西宝也爱他，他要带西宝离开巴黎。可就在走前一刻，西宝说，刚才我跟警察打电话了。当时，贝尔蒙多还有机会走，但他看着心爱的姑娘，说，我疲倦了。

想不通这个结尾的人，想想孙甘露，基本上，他就是贝尔蒙多。当然，贝尔蒙多具有先锋派的所有气质：恋人。浪人。诗人。哲人。几乎不用淡入淡出，贝尔蒙多老去，孙甘露接上，他骑在一辆绿色自行车上，以职业漫游者的名义出没大街小巷，生活中有的是惊涛骇浪，孙甘露的态度完全新浪潮：不慌不忙。

太不慌不忙了，我们跟他说，有人为你心碎呢，他只是笑笑。他的目光投在远处的一只气球上，令人觉得他完全是个不及物动词。怎么说呢，在一个过于及物的时代，他的状态，包括生存和写作，都显得过于不及物了。

我几乎没有听他谈过自己的童年和少年，从他极度的优雅和非凡的品位看，他应该有一个华丽的童年。他的嗓音还留着良好教养的质地，不像我们，激动起来就暴露贫民窟锻炼出来的大嗓门。也因为这个落差吧，对一个贫民人口众多的中国，他的读者群不算庞大，但他的恋慕者是茫茫人海。有一次，他来我们学校演讲，他讲的话我们似懂非懂，他造出的教室空气却极尽缠绵，中间不知是谁还传了一张纸条，上面写着孙甘露地址。我们都如获至宝地抄了下来，当然不是为了要去他家，甚至也不是为了给他写信，抄下来，是我们及物的方式。

但孙甘露不给机会，他是这个城市的骄傲，可说起上海，他的语气几乎是轻描淡写：“上海是一个城市，而不是什么人的故

乡。”这么多年了，好像这里依然只是他“存放信件的地方”。但我看过他不少照片，格子衬衫黑色西装，倚着上海美术馆吐出一个又一个烟圈；站在苏州河岸边，半是冷酷半是柔情地注视着有些浑浊的河水；又或者，他戴副墨镜，从咖啡馆的窗口往外看，看不清他的眼神，但没有人比他更适合使用“上海”这个定语。这就像五十年前，新浪潮一代不停地藐视巴黎，但巴黎还是宠爱他们。这是爱情语法，但适用人和城市，作家和读者。

这是孙甘露永远迷人的地方吧。他高我们半头行走，他随手写下的诗句让我们黯然销魂但又完全无法把握，他和我们一起吃饭，和我们一起笑，甚至，也转发一些不那么高尚的短信，但他一直像圣诞礼物一样存在我们中间，连人头马宝爷看到他，都虚心起来。宝爷跟我们推荐话剧《包法利夫人》，最后加一句，甘露也说不错。于是全场服帖，他的拇指就是权威表达，文化市值超过央视。所以，有时孙甘露轻轻一句，“看到你的文章了”，我就会马上想到普鲁斯特的体会：“她说了句关于我父亲的很平常的话，但说得那么优雅得体。她的目光宛如给这句话镶上了美丽的钻石光芒，使它变成极其高贵的珍品。”

认识孙老师也有一些年了，从来没有看他疾言厉色过，也从来没有听他背后月旦人物。他稍稍高于饮食男女地活着，既不做任何感情不到位的动作，也不做任何感情指向具体的表达。他生活在当代，却跟本雅明影集里的人物一样忧伤深沉，又跟迪士尼乐园里的卡通一样单纯快乐。有时候，我们也替他着急，你不能无限地以红楼梦的方式存在，上海如果可以寄放你的信件，也应该寄放你的肉身，再说，爱慕你的人那么多，总有愿意和你共生死珍西宝。

接着，宝爷就问：“我为你的《呼吸》取了一个音译的题目，就叫 WHO IS SHE，到底 Who is She？”对此，孙甘露只说，这题

目好。

陆灏：东写西读

到上海，说晚上和陆灏有约，那说明你既有面子又有格调。陆公子是文化界的林黛玉，人美不说，脾气贵族，叫他吃顿饭，他要问都有谁。听到不顺耳的名字，就说，还有半本《容安馆札记》没看完，搞得慕名来见他的薛蟠讪讪的，薛姨妈跟着也脸上无光。

不过呢，真把他当林黛玉，那又错了。最近发现他其实还有薛霸王和薛姨妈的素质，我这不是瞎说，《东写西读》里看出来的。嘿嘿，插播一句，看到《东写西读》，马上买下，陆公子这次终于肯下海出书，相当于007突然到你家里吃晚餐，下一顿不知什么时候了。

《东写西读》封底说：追求小趣味、看不到大问题的读书方式，虽然在正宗的历史学家看来，只是文人们地地道道的浅见薄识，但对我这样读书只求趣味不为写论文的人来说，几乎就是全部的兴趣所在……这段话呢，谦虚归谦虚，却也实在。而且，我要强调，陆公子说的这个小趣味，有时真是小到薛姨妈的水平。比如说吧，《追寻逝去的时光》那是多么欲仙欲死的巨著，像我等没有慧根的人看上几页也要嚷嚷太美太美。但陆姨妈却不，眼里只有贡布雷小镇上好管闲账的莱奥妮姑妈，妈妈相惜，“心心念念地渴望发生一桩出格的事儿”。

可以说，对于“出格的事儿”的追求，成就了《东写西读》的主要风格，陆公子跟大侦探马普尔小姐有一模一样的决心：要是看见有一男一女走进一个小屋，不等他们出来她是不会离开的……其中豪情和情趣，难道没让你看到呆霸王和霸王他妈的影

子？所以，读者朋友，看这本书真是赚的，那是陆公子几十年的“小屋”外守候，然后，他一点关子不卖地把最要紧的部分讲给我们听：钱钟书怎么作弄傅雷的；施蛰存选购过哪些色情书；毛西河的小妾有多美老婆有多悍；钱仲联谈诗骂过谁；潘光旦如何利用“鞭”长莫及；福尔摩斯和王尔德到底是什么关系。

说起来，陆公子的这些文章，我都曾经在海内外报纸上读过，但夏夜重读，还是新鲜得不断痴笑。

吴晓东：二十世纪感情备忘录

饭桌上，罗岗这样描述最可怕的人生：你在师大出生，你爸是师大的，你妈也是师大的，你们住在师大宿舍。你跟对门小姑娘青梅竹马长大，她妈是师大的，她爹也是师大的。你和小姑娘先在师大附幼，然后师大附小，然后师大附中，然后师大，一路同学上来，毕业以后双双留在师大。你们结婚，你们生孩子，孩子继续，师大附幼，附小，附中……

可吴晓东淡淡一笑，他不这么看。《漫读经典》中，他用“生于船，长于船，死于船”解释了传奇。托纳托雷的影片《海上钢琴师》，他拿来和卡尔维诺的小说《树上的男爵》对读，“男爵和1900以卓尔不群的姿态守住了自己的边界，也就创造了属于自己的独一无二的世界，创造了一种在限制中穷极可能性的生活，最终也守住了自己的传奇的疆域。他们遵循的是另一种逻辑，一种以有限去叩问无限的逻辑，他们穷极的正是限制中的可能。”

以有限叩问无限，几乎就是晓东的姿态。十年前，我们在一次山西之行中认识，罗岗用“北大著名男生”介绍他。他眼神温暖温文尔雅，一桌女生多少都有些“恨不相逢未剃时”的感觉，所以大家使劲说话，小时候那样，为了引起别人注意，结果表现

出了疯癫。但晓东只是微笑，以不变应万变，没见他说过他妈的，没见他笑到头发乱，在一个熙熙攘攘的时代，他没有一分钟失态，也一分钟不曾苟且。文学教育越来越贫血，学术规范越来越教条，他却一直道成肉身，坚持以三十七度的体温教书、写作、生活，不狂热，也永不冷却。

事实上，正是在晓东身上，我第一次意识到，狂热或者说狂爱，并不是文学研究者的DNA，换句话说，敏感和沉潜才是激情的最佳赋形。

“敏感又沉潜”，这是晓东对青年加缪的概括，后来，“敏感”被他用来描绘过张爱玲，“沉潜”被他用来形容过“S会馆时期的鲁迅”，我觉得这也准确地概括了晓东本人。读《漫读经典》，很多次，我为他无与伦比的诗学解读能力所倾倒，而这种能力使这本书的写作，遥遥地越出了批评范畴，成为创作，成为激情的隐秘表达。

《阳光·苦难·激情》是晓东的一篇早期文章，我记不清自己在各种场合多少次的读过它，因为他文中引到的茨维塔耶娃的著名独白，“我生活中一切我都喜爱，并且是以永别而不是相会，是以决裂而不是结合来爱的。”我看了茨和有关茨的很多文章和书，终于在茨的传记中重新看到这句话，却反而不那么激动。后来我明白，这些引文经过晓东的再叙述，恰似春雨楼头尺八箫，不必再问樱花桥。

所以，拿起《漫读经典》，你可以先把书中的引文看一遍，它们就像加密的线索，勾勒了晓东的抒情地图。说得更准确些，这是一张代表性的抒情地图，一半是二十世纪外国文学的中国阅读，一半是二十世纪中国文学的大陆阅读，合在一起，它显示出一个中国文学研究者的激情和抱负：二十世纪感情备忘录。

同时，这个备忘录，因为其鲜明的中国胎记，也可以被视为

吴晓东对中国感性世界的诗学整理。书中，无论是卡夫卡的寓言、博尔赫斯的想象，还是福克纳的时间、昆德拉的存在，都在在指向这些作家的中国旅程。而且有意思的是，异域十篇和本土十篇有着几乎是精心策划的对称性。比如，一九九〇年八月，他写下了《失落者的歌唱》，讨论了萧乾的激情，隔了四个月，他描绘了加缪的激情；二〇〇四年三月，他完成《尺八的故事》，追踪了卞之琳的文化乡愁，五月，他写下《二十世纪最后的传奇》，深化了同一个主题，用他的引文来表达：“仿佛可以从草地上悟出长久以来在内心折磨着他的那个东西：对于远方的思念、空虚感、期待，这些思想本身可以延绵不断，比生命更长久。”

从二十世纪到二十一世纪，很多人事变迁，但晓东一直在北大。这些年，也只在大大小小的一些会议中和晓东碰面，好像总在告别。那年山西会议，我们一帮上海去的打道回府，晓东因为比我们晚走，一个人来送我们一帮人，买了很多吃的喝的，我们在检票口和他挥手，想起一句话，“这样的成员从来也不会很多，但总是至少有一个存在于某处，而这样的人有一个也就够了。”

因为有这样的一个人，文学始终是我们最初和最后的爱。

一九三〇年不是一个堂皇的历史大年，也不是什么文学丰年。世界历史大事记里不过记着这么一笔：一九三〇年三月十四日，冥王星——太阳系第九大行星被美国科学家克莱德·董发现。但是一九三〇让我感兴趣，因为那个年代的大事记里有着非凡的戏剧性，而同时的小事记里却秉有一种隆重感。这是一个有无限可能性，有无数条道路的年代。

这个年代是以一个小女孩的改名揭彙的。张煥，一九二〇年九月十九日出生于上海租界张公馆，一个显赫家族的末代子孙。十岁的时候，受西洋教育的母亲不顾父亲的反对，如同拐卖人口一般地把她送进了美国教会办的黄氏小学。在填写入学证的时候，她母亲嫌“张煥”两字嗡嗡地不响亮，就从英文名字胡乱译了两个字给她当学名，从此，她叫张爱玲。后来她自己说：“我自己有一个恶俗不堪的名字，明知其俗而不打算换一个……我之所以恋恋于我的名字，还是为了取名字的时候那一点回忆……她（张爱玲的母亲）一直打算替我改而没有改，到现在，我却不愿意改了。”“张爱玲”这个名字后来她认真用了六十五年，这个胡乱取的名字将来要出人在所有的文学史中，和“鲁迅”这个名字排在一起。这是历史或文学史中一个小得不能再小的细节，但是这个名

字的故事却包含了这个时代即将展开的一种文学态度：很多原来一等一的大事，比如，姓名，可能不再那么重要了。“胡乱”，或说，“举重若轻”即将成为一种美学风尚，新感觉派们将用“不入流”的题材，“轻率”的口吻讲述生活，讲述自五四以降的“神圣岁月”。

这真的是个轻率的年代。一九三〇年三月二十日，远在莫斯科的共产国际总部竟然正式发表了一份讣告，沉痛宣布毛泽东因患肺结核在福建前线去世。讣告称：“中国共产党的奠基者、中国游击队的创立者和中国红军的缔造者之一的毛泽东同志，因长期患肺结核而在福建前线逝世。毛泽东是大地主和大资产阶级最害怕的仇敌。自一九二七年起，代表大地主大资产阶级利益的国民党就以重金悬赏他的头颅。毛泽东同志因病情不断恶化而去世。这是中国共产党、中国红军和中国革命事业的重大损失。当然，毫无疑问，敌人会因此而感到高兴……作为国际社会的一名布尔什维克，作为中国共产党的坚强战士，毛泽东同志完成了他的历史使命。中国的工农群众将永远铭记他的业绩，并将完成他未竟的事业。”自然，共产国际总部不久就会发现这个讣告是错的，但是从来也没有人或声明来纠正这个错误。这个伟大事件的荒诞性如今已经成了党史中的悬疑，不过，在一九三〇这样的年代，什么事情不会发生呢？

一九三〇年五月八日，蒋介石渡江北上，坐镇徐州，亲自指挥五六十万人，“讨伐叛党祸国殃民的阎锡山冯玉祥”，发动杀伤极为残酷的中原大战。而同时，蒋介石命令沿陇海线办起战地俱乐部，用车厢“布置成流动酒店，备有中西大餐、烟具、赌具，雇用上海舞女、妓女充当招待”，以瓦解敌人斗志。最后，因了张学良的配合，蒋介石赢得了这场战争，“上海的舞女和妓女”在这场战争中无疑成了最幽暗暧昧的角色，蒋介石动用这些粉红武器如

今也成了史家笑谈，但是从纯粹的语义学角度看这个事件，句子里“上海”两字的外延的确是最辽阔了。在和“舞女、妓女”的搭配中，“上海”比起任何其他中国都市都贴切得多；而毋庸置疑的是，“舞女”和“妓女”这两词的内涵也在无限地向“上海”渗透。在这个意义上，“上海”就是无止境的失血地带，感染上“舞女”们的蛊惑力，也无尽地把自身暴露给这些尤物。蒋介石在中原大战中的这一招有些可耻有些可笑，但是毫无疑问他准确地把握了“上海舞女”的重要性。而“舞女”和“烈士”、“大将”等共同客串于历史大叙事里的“中原大战”，真是很有点一九三〇的风格。

这种风格既贯穿于国家大事，也弥漫在小说小道里。这种风格见之于《子夜》，就是吴荪甫的客厅里，“全体起立欢迎交际花徐曼丽”和“众生喧哗吴老太爷断气”同时上场；是“证券市场风云突变”，“罢工高潮一浪接一浪”和“干枯的白玫瑰飞出少奶奶的《少年哥特之烦恼》”穿梭发展。而且重要的是，茅盾讲述艳事的语气和篇幅都是可观的，小说中华彩的章节都离不开交际花的出场，这些让茅盾落笔激动的尤物悄悄改变了他创作《子夜》的初衷。他原本的打算——“大规模地描写中国社会的现象”——沦为了小说的背景。这种思路发展到以后，就有了张爱玲的《传奇》，有了一个被轻描淡写的“香港沦陷”和一段倾国倾城的恋爱，“范柳原和白流苏”的故事不是四十年代的因果，他们的前辈人物，真实的或虚拟的，早在一九三〇年就登场了。

其实茅盾自己就是无数传奇的主人公。一九三〇年四月，茅盾与秦德君同船自日本返回上海。秦德君这年二十四岁，比茅盾小十岁，个儿修长，长相漂亮，性格坚强。他们是一九二八年七月同船赴日的，在船上，茅盾就对她发生了兴趣。说起来，他们的恋爱，倒是有点像《倾城之恋》的上半场戏：也是隔洋隔海的

异地，也是善解人意的孤男和芳龄可知的寡女，还有，乱世里的港湾，京都的樱花堪比浅水湾的野火花，一般的“死生契阔，与子相悦”，茅盾也向秦德君许过“执子之手，与子偕老”。只不过，秦德君没白流苏那么好运气，日本没沦陷，他们回到了上海，茅盾回到了有子有女的家，不久便加入了刚刚成立的中国左翼作家联盟。世事莽苍，这就是上海，不是续传奇的地方，但却经常是传奇登场的舞台，比如张恨水一九三〇年在上海的大红大紫。

《啼笑因缘》一九二九年开始在上海《新闻报》副刊《快活林》上连载，等到一九三〇年连载完毕，张恨水已经名满大江南北，成了传奇人物。《新闻报》是当时发行最多、面向全国报纸。本来，连载一个长篇，不过聊备一格，不关印数的。但是《啼笑因缘》却带来了报纸的销量猛增，广告刊户，纷纷要求靠近小说的位置；不久，《啼笑因缘》成书出版，电影、弹词、话剧顺势跟进。电影摄制时，因“专有权”问题，明星电影公司和大华电影社还打起架来，后经律师章士钊调停，大华停拍，明星赔款十万。事实上，张恨水在北京期间就已经写出了“鸳蝴”经典《春明外史》和《金粉世家》等作品。但是，就像他的儿女在《回忆我的父亲张恨水先生》里说的：“父亲为上海《新闻报》撰写了《啼笑因缘》，就被世人所知了。”上海是那个时代的名利场，她的声光化电，尽管带着所有半殖民地的复制特色，却还是毫不客气地把北京，把中国的其他地方，变成了“乡土中国”。要成名，就到上海去。所以，“在某种意义上，当我们说三十年代文学，几乎实际上就是指三十年代以上海为中心发生的一些文学事实”。

一九三〇年，刘呐鸥的《都市风景线》出版，第一批“现代尤物”登场。该书的封面是三道炫目的强光，预示着一个强刺激的时代已经光临。同年，穆时英在《新文艺》上发表第一篇小说《咱们的世界》及《黑旋风》，又有《南北极》经施蛰存推荐到

《小说月报》发表，其“浓重的流氓无产阶级意识”流露了虎虎生气。不过，一九三〇年的声色犬马不久令他“弃明投暗”，他恋上了狐步舞、爵士乐和电影。的确，“电影”可能是那个时代最难抵御的尤物了。鲁迅在一九三〇年也没漏看《侠盗雷森》，前后上映的美国电影比如《皇后私奔记》、《天涯恨》、《义士艳史》和《罗宫春色》等片他也携广平兄观赏了。一九三〇年底，中国第一部蜡盘有声影片《歌女红牡丹》开拍，由洪深编剧，张石川导演，明星影片公司摄制，女主角红牡丹由胡蝶扮演。十二月三日，联华公司出品的影片《野草闲花》上映，该片以蜡盘配音的方式配制了中国第一首电影歌曲《寻兄词》，孙瑜写的词。

《野草闲花》是一九三〇年阮玲玉加入联华影业公司后主演的电影。那年她二十一岁，佳人如玉，岁月似梦，她的弯弯笑眼和湿湿眼神有着了谜一样的魅力，浸透着既人间又天堂的芬芳。感谢上帝，她还有花一样的五年和影迷在一起；感谢上帝，她不等岁月凋零就会清烟般飞逝，不留下一点点瑕疵。一九三〇年，她还另外主演了《自杀合同》和《故都春梦》；五月，《影戏杂志》举办“电影明星选举”，阮玲玉以 6179 票当选第一名，胡蝶得 3784 票。她在银幕上一言未发就为中国影坛培养了整整一代专业影迷。一九三五年三月八日，她在上海新闻路沁园村 9 号的家中服安眠药自尽，整个上海歇斯底里了三天。上海招架不住第一代偶像巨星的陨落，殡仪馆场面失控，十万市民等着和心爱的女神告别，有人自杀，有人癫狂。这是三十年代的一个神话，上海把影星变成了神，而这些年轻的神则把那个年代变得眼神痴迷，心肠柔软。

心肠柔软，真的，包括刚刚成了左翼领袖的鲁迅。一九三〇年，鲁迅五十岁，海婴一岁。那年，刚做父亲的他手忙脚乱地给儿子洗澡，轻声轻气地哄儿子睡觉。海婴百日那天，鲁迅携妇带雏地去照相馆拍了两张像：一张全家合影，一张海婴单独照，鲁

迅代海婴题了字，分送了亲朋。一九三〇年九月二十五日，鲁迅五十岁生日，海婴周岁，全家又去照相馆拍了两张像，一张是鲁迅和海婴，照片上鲁迅亲笔题写了“海婴和鲁迅，一岁与五十”；一张是合影。细看当时的那几张照片，鲁迅的神情里有一种朴素的幸福，他双手紧紧抱着海婴，五十年了，他的生活从不曾像此刻那么充实，他紧紧抱着自己的儿子，抱着生命中最单纯稚嫩希望，那是一九三〇年。

也是一九三〇年，六月二十九日，胡适给长子祖望写了一封信。信是这样的：“祖望：今天接到学校报告你的成绩，说你‘成绩欠佳’，要你在暑期学校补课。你的成绩有八个‘4’，这是最坏的成绩。你不觉得可耻吗？你自己看看这表。你在学校里干的什么事？你这样的功课还不要补课吗？我那一天赶到学堂里来警告你，叫你用功做功课。你记得吗？你这样不用功，这样不肯听话，不必去外国丢我的脸了。今天请你拿这信和报告单去给倪先生看，叫他准你退出旅行团，退回已缴各费，即日搬回家来，七月二日再去进暑期学校补课。这不是我改变宗旨，只是你自己不争气，怪不得我们。爸爸”这是胡适家信中少有的严厉而匆急的书信，而当时，胡祖望才刚刚过了十一岁生日，他父亲胡适马上要过四十岁生日，责子语切，心肠却是柔软的。

上面写的，都是发生在一九三〇年的一些说大也小，说小也大的事情。它们镶嵌在历史大叙事的缝隙里，却构成了岁月的另外心跳。以后，就有了下面的这组蒙太奇——

这时候——这天堂般五月的傍晚，有三辆一九三〇年式的雪铁笼汽车像闪电一般驶过了外白渡桥，向西转弯，一直沿北苏州路去了。（茅盾《子夜》）

中国的悲剧这里边一定有小说资料一九三一年是我的年代了《东方小说》《北斗》每月一篇单行本日译本俄译本各国译本都出

版诺贝尔奖金又伟大又发财……（穆时英《上海的狐步舞》）

一九三二年四月六日星期六下午，金业交易所里边挤满了红着眼珠子的人。标金的跌风，用一小时一百基罗米突的速度吹着，把那些人吹成了野兽，吹去了理性，吹去了神经。（穆时英《夜总会里的五个人》）

流线式车身/V形水箱/浮力座子/水压灭震器/五挡变速机/她，像一辆一九三三型的新车，在五月橙色的空气里，沥青的街道上，鳗一样的在人丛中滑动着。（叶灵凤《流行性感冒》）

一九三五年深秋，上海中区的中下层住宅区。舞女的住所，二楼厢房，正面是被浓色的窗帷遮得紧紧的窗子，从窗帷缝中射进一条阳光。看天气已经是十一点左右的光景，舞女酣睡着。（夏衍《都会的一角》）

这已经是一九三六年了，至少在名义上是个一夫一妻的社会，而他拥有三位娇妻在湖上偕游。难得有两次他向朋友诉苦，朋友总是将他取笑了一番说：“至少你们不用另外找搭子。关起门来就是一桌麻将。”（张爱玲《五四遗事》）

一九三七年四月，黄梅时节的一日间。上海东区习见的弄堂房子，横断面。右侧是开着的后门，从这可以望见在弄内来往的人物。接着是灶庇间，前面是自来水龙头和水门汀砌成的水斗，灶庇间上方是亭子间的窗。窗开着，窗口稍下是马口铁做成的倾斜的雨庇，亭子间窗口挂着淘箩、蒸架，和已洗未干的小孩尿布。（夏衍《上海屋檐下》）

是一九三九年初夏，夜里一点钟的时候，我从一个朋友地方出来，那时马路已经很静，行人不见一个，但当我穿过马路的时候，路角有一个人叫住了我：“对不起，先生。”是一个美国军官，好像走不动似的，“怎么？”我停步了，“可以为我叫一辆汽车么？”我猛然看到他小腿部的血痕……（徐訏《风萧萧》）

那天是十二月七日，一九四一年。十二月八日，炮声响了。一炮一炮之间，冬晨的银雾渐渐散开，山巅，山洼子里，全岛上的居民都向海面上望去，说“开仗了，开仗了。”谁都不能够相信，然而毕竟是开仗了。流苏孤身留在巴而顿道，哪里知道什么。（张爱玲《倾城之恋》）

.....

饭桌上坐定，京城来的就问，有上海土生土长的吗？我们说有，让北京领导猜，他毫不犹豫拣了桌上最白净最体面的男人，说，你。被挑中的就有些光火，故意粗鲁着点，老子山东的，什么眼光！潜伏下来的真正本地人就在一旁乐，因为被北京人说是上海人，意思不会太好。

然而，就算天天和房东一起分担“啊，上海男人”的辛酸压力，就算夜夜和老婆一起想念家乡的星空，来到这个城市的无数外乡人，一年两年三五年，终于是一辈子，离开上海的冲动一直有，但一直的冲动一直被延宕了。那么，在这个艳名远播又声名狼藉的城市，是什么东西拽住了他们？

上海吃得好。以前，民间流传“北京人什么都敢说，广州人什么都敢吃，上海人什么都敢穿”，但最近几年，连广州人都跑到上海找馆子了。国内各大菜帮在上海滩上轮番轰炸，先是杭州菜，接着湖南菜，再是四川东北客家菜，吃到现在，一家饭馆里是什么菜都有了。

“今天，我们在上海可以吃遍全世界的菜系。”电视上的洋人竖着拇指向全世界做广告。天地良心，这广告货真价实，吃俄罗斯菜，台上有俄罗斯姑娘的大腿舞；到土耳其餐厅，俊美的土耳

其小伙就跑过来服务你。当然，常常也听说，俄罗斯姑娘其实是新疆姑娘，土耳其小伙是一戏剧学院打工仔。然而，不管那么多了，看那老板娘多么风情万种，她一边跟你递眼神，一边帮你涮羊肉。虽然是，你花了一斤羊肉的钱只吃到半斤的货，但是，半斤羊肉半斤温柔啊，而后面半斤，才是真正的上海风味。吃遍全世界，你永远会想念上海老板娘。

胃舒坦了，人就挪不动，而且，饱暖思淫欲，因着上海老板娘，就想娶个上海小姑娘了。虽然很多年前，鲁迅已经讲授过“上海的少女”的不良倾向，但是，洛丽塔毕竟好过末路狂花啊。走进北方店铺，小白杨似的女服务员美则美矣，但是你抬抬头，店铺上方拉一标语：“我们决不打骂顾客”，心头一哆嗦，Farewell，小白杨。回头来看上海小姑娘，没错，还有不少小姑娘在传承海派风格，“作”了要死，不断创造 Mission Impossible。但是，也应该看到，当代作女，亦是作资雄厚的，无限缠绵加上无限想象力再加无限能动性，日月换，山水转，辛苦归辛苦，但在一个价值失落的时代，作女为猛男撑出多么大的一片打拼天地。而隔着三十年的辛苦路往回看，你白头偕老的她虽然已经温顺体贴，但拐过地铁口，看到一对小恋人，女孩对着男孩叫，“我现在就要吃糖炒栗子！”稀里哗啦，你多么想回到过去，要死也好，要活也好，说是折磨也可以，说是馈赠也可以，反正，在上海生活，就是这样暧昧的幸福。

有了吃，有了女人，上海再糟，也是家的方向。八千里路云和月，上海 TMD 的确有让外地人特别不顺心的地方，出租车司机倒不特别绕你路，但一听说你河南来的，就问，“艾滋病严重吧？”知道你安徽来的，就说，“我们家保姆也是安徽的。”总之，经意或不经意，要压你一头。在这方面，港澳台以为可得体面，也没门，你说你台湾来旅游的，他就说五百元带你浦东半天游，你说不要，

去地铁站就可以了，司机就冷言冷语，“台湾经济也不行了吧？”

不过，碰上你心情好，说，“行，五百元，浦东半天游。”司机马上精神饱满，一个漂亮弧度，拉你上高架，一边开车一边导游。喏，现在我们就在延安高架上了，等会我开下去让你们开开眼。这个高架有来历呵！当初在这个地方打桩，一连打断十几根桩子，不可思议啊，因为这个地方的地质不可能是这样，全国的大科学家大工程师都到场了，也没用。后来，请出玉佛寺的方丈，方丈看了也摇头，说，地底下有一条黑龙，桩正好打在龙爪上，得过一百年，黑龙才会离开。没办法。请方丈想想办法，方丈考虑很久，终于说出：用一根金属大圆柱，上面雕上九条金色的龙，在某时某刻打下桩去！果然，柱子顺利地打了下去，但泄漏天机的方丈不久圆寂了。

然后，司机开车在那龙柱子旁两个来回，让你好好瞻仰，一边证明他见闻的深广，一边证明五百元的物有所值。你要再感叹几句赞美他几句，司机就更兴奋了，索性先带你在全市兜一兜，看看，那边就是马勒别墅，中纪委来查办上海社保大案的办公室，捉进去好几十个啊，那个叫什么的，刚到门口，就尿裤子了！终于，你深深地觉得，这五百元，物超所值了。

所以，乱世自有乱世的法则，而所有的上海人，多多少少对这个城市怀有自豪，虽然他们平日里可能受尽高楼大厦的气，但指着外滩三号，他们依然与有荣焉。可能就是这么点虚荣心吧，上海的城市化进程这么迅速，人民这么委屈，但是大街小巷里的上海人，依然兴兴头头，仿佛这个城市的明天里，活生生地养殖着他们的梦想。

晚上回家，安静的地下铁，突然，有一个男人站起来，说，各位，现在我给大家唱一首《人生何处不相逢》。大家还没回过神来，他已经摆好架式，几乎是深情地唱起来：随浪随风飘荡，随

着一生里的浪，你我在重叠那一刹，顷刻各在一方……他一唱完，车厢里的年轻人就为他鼓掌，半揶揄半鼓励，男人于是脱下帽子，点题道，“在家靠父母，出门靠朋友。”于是，几个年纪大的乘客装睡回笼觉的样子，不搭理递到眼前的帽子；一中年男人投了一块钱后，问他一天能挣多少？年轻的情侣大约被歌词感动，投了五块钱，卖唱男人立马送上口彩，“好人一生平安。”

我在徐家汇下车的时候，卖唱男人也下车来，不过，换个车厢，他又上去了。也许是灯光的关系吧，他一进入车厢，涂了一层蜡似的精神焕发。所以说，大都会像春药，吃伤了身体，还会选择吃下去。

走出地铁站，马上听到吆喝声：“高科技产品，不灵不要钱！”我挤进人群，看到两个男人在兜售纽扣电池一样的东西，一男演习，一男望风。演习的男人像表演魔术似的，亮出一纽扣电池，然后撸起袖子表示两袖清风，接着，他用煽动人心的语调说，“注意了注意了，奇迹就要发生！”果然，他把纽扣电池放在一自来水水表上，水表不转了，然而自来水照样流，“十块钱一颗，高科技产品，花小钱省大钱！”围观的人还在犹豫，望风男人催促说，快快快，我们马上要走的，这是尖端技术，今天算你们运气！

再走两步，又听到吆喝，“纯种欧洲名犬！最后一只！”那欧洲名犬装在鸟笼里，一女孩在问是不是偷的，卖狗的看她一眼，意思“真不懂事，这还用问吗”。旁边，有几个年轻人在兜售强力胶，他们把好好一根皮带剪开，又粘上，吆喝着，“永远扯不断了！”

走出好一段路了，还听到年轻人嘻嘻哈哈的声音，“永远扯不断了！”

大半个世纪前，张爱玲与胡兰成去美丽园，看大西路上树影车声，商店行人，心里喜悦，说：“现代的东西纵有千般不是，它

到底是我们的，于我们亲。”车水马龙里，常常我会想到张爱玲的
这一声感叹。所以，尽管北京的朋友每次要疾严厉色地指责我们
被花花上海蒙了心，我们却把心一横，决意和恶之花共生死了。
因为，它到底是我们的。

春天发腮

突然春天就来了，气温陡然上升二十度，街上行人不是手挽大衣，就是腰拴外套。恋人在一起，女孩的风衣围巾帽子都交在男友手里；夫妻一道的，男的都是范柳原的婚后作派，“他现在不那么绅士风了，竟交给了她。”所以，嫁了人的白流苏手上满满贯贯的是一家人的衣服，走在徐家汇天桥上，又疲倦又幸福。

地铁里的暖空调没来得及关掉，乘客被蒸得连骂人的力气都没有，虽然是高峰时段，车厢里却莫名安静。陌生男女紧挨着，没有性别，全是沙皮狗。想起章衣萍《枕上随笔》里那句唯一流传下来的话：“懒人的春天哪！我连女人的屁股都懒得去摸了！”

也活该章衣萍倒霉，这句抄汪静之的名言，为他自己赢得了一世骂名：“摸屁股诗人”。章衣萍想起来就觉得冤，可是，懒人的春天哪！他后来也懒得分辩。

分辩累人呀！中午的公交车，没几个乘客，售票员挨着司机座位立着，靠自己力量站不稳似的，有一搭没一搭地：“你欢喜新来的小高？”司机回头瞄她一眼：“勿要瞎三话四。”售票员吃吃笑了：“好勒好勒，我不会看错的。上趟，小高感冒，你也感冒。”司

机又说了一遍瞎三话四。售票员又吃吃笑：“我们早就看出来，你赖也赖不忒。小高讲到依，总是伊呀伊，这还看不出来啊！”司机挣扎两番后，妥协了，说了句“小高人蛮好”。售票员依旧懒洋洋靠在驾驶椅上：“她老公上趟到车队来接她，人蛮长的，有点像刘德华。唉，春天就是发困。”

公交车沿着中山北路开开停停，一半乘客在睡觉，一半在听售票员说话，没人觉得他们讲的是一桩隐秘的婚外恋情。天这么热，普罗的道德都蒸发了，笑眯眯地听着，希望这个售票员再往下说点什么。不过，没下文了，大家倒也无所谓。

车厢里静下来，有人打呼噜，一边打，一边把头靠邻座老头身上了。忽然一个声音叫起来：“要死！坐过头了！”然后绝望地看了看车后，索性继续打起盹来。

夏天雷雨

楼下有个发廊，小姐长年累月穿得清凉，我们抱着儿子在巷子里蹒跚，冬天我们穿棉袄，她们却白花花的肉身裂帛，儿子就说，阿姨老面皮，不穿衣服。

好在，夏天来了，发廊小姐一定欢喜这么热的夏天吧，全国人民都穿泳装，发廊小姐也就成了芸芸众生，成了邻家女孩。以前，那些发廊都关着门开着空调，四五个女孩一字排开，一个涂指甲油，一个吃头发，另外两三个玩着牌。隔着玻璃门望去，她们青春的身体像散乱的麻将牌，既是邀请，也是警告，但现在情形完全不一样了。

多么好的夏天，发廊小姐趿双凉拖鞋拿把桃花扇坐到屋檐下来，她们把手搁在旁边水果摊的西瓜上，路人走过，对着她们问，“老板娘，西瓜哪能买？”她们唧唧呱呱地笑，也不否认，只积极地

对着里屋喊，老板娘，生意来了！几天下来，原来不怎么搭理她们的水果摊真正老板娘倒喜欢上她们了，尤其是生意忙的时候，她们帮着称这称那，而且，对水果摊老板，竟是一点轻浮举动都没有。所以，星空下，她们坐在一起，比着衣服料子比着腿脚长短比着皮肤黑白，倒像多年姐妹淘，反而显得一旁的老板被排挤了，落寞地狠狠吃着西瓜，但他脸上浮着笑容。

这笑容一会就被打乱了。发廊里突然传出一个声音，“阿兰，洗头。”老板娘回头看看墙上的钟，他们水果摊要收摊了，隔壁发廊生意开始。一下子，弄堂里非常安静，彼此有些尴尬，好在天空适时地打出一个雷，雨点同时落下来，打烊喽打烊喽！

我曾经很仔细地观察过那个叫阿兰的姑娘，我们保安叫她邓丽君。仔细看，脸型和嘴真有点像，而且，她喜欢唱歌，一边吃冰激凌一边还唱“我只在乎你”，路边的小流氓对她吹口哨使眼风，她不像其他几个噤里啪啦一串骂，她还是好心情地笑。后来和水果店混熟了，倒是老板娘有时还帮她出头，碰到保安一类的调戏她，老板娘山高水长地骂得保安一路逃窜，几个女孩子就在后面笑。那时候，她们就是天真的需要保护的好女孩。

好女孩还是出事了。晚上回家，救护车从小区门口开走，我还没问，保安已经回答，邓丽君。我问怎么回事，保安指指对面水果摊，水果摊已经收摊，门口站着一些人。我不好意思再问，想着我们家阿姨一定知道，而且，好像本事也一目了然：水果老板和邓丽君出状况了，然后水果老板娘就开杀戒。

但我们家阿姨的版本却一点爱恨情仇没有，老板进货回家，发现六岁的儿子一个人看摊，老婆放着生意不做，却在“下三烂”的地方打牌，而且，旁边还有一个“垃圾瘪三紧紧挨着我老婆坐着”。怪只怪天气太热，烧得人脾气火旺，后来事情我们阿姨讲不清楚，总之，老板娘跌破一小块头皮，阿兰流了很多血，因为握

住了一把水果刀，但性命不要紧。

水果店关了两天又开了，阿兰也回到了发廊，就是手上缠着雪白纱布。但那几个女孩不再到外面乘凉，上海是天天高温，天天午后一场大雷雨，雷声大，雨点大，弄堂排水系统不好，一会就积了水。每次我趟着水接儿子从幼儿园回来，隔着玻璃门，总看到她们空洞地在看雨。每次，我都会想到雷蒙德卡佛的一篇小说名字，这么多水离家这么近。

秋日正午

很久没有看见街上围观的人群了。读书时候，语文课上到鲁迅的《药》，老师痛心疾首：“麻木的看客！麻木！看客！”然后，他指着我们的鼻子，更加痛心疾首：“现在，鲁迅死了五十年了，你们中间还有人喜欢做看客！小小年纪不学好，中国完了。”老师是北京大学毕业的，常年怀才不遇的样子，常年是怒我们不争的神情。

让老师一说，街上看到有人打架了，有时就熬住，不去做麻木的看客。然而在八十年代，电影少，盗版没有，香港电视连续剧也不是常常有得看，街头的混战，就是《霍元甲》前传和《上海滩》的续集；而且一般情况，劝架的人最后也会卷入战斗，要叫年少的我们不围观实在是灵肉考验。

不过，等到大家都自给自足以后，街上围观的事情变得百年一遇了。因此，中午出门，看到宜山路上里里外外围了约三层人，血液马上沸腾起来，觉得今天实在是走运的。想也没想，拔腿就往人群里挤。

不看不知道呀，一男一女正撕扯在一起。有热心公益的人在外围现场解说，一个是发廊小姐，一个是发廊顾客，格种事体，

大家有数咯呀！然而，还是有人不心领神会，追问着，到底啥事体？于是有中年女性回答他：问也勿要问，肯定是男的有问题！马上就有男青年在人群中反驳：难讲难讲，现在小姐老野蛮的。一男一女斗在一起，我扫了眼人群，全是渴望事态升级的眼神，更有一小男孩，四五岁模样，挤在最前沿，一边还撒着尿。这尿也是一段，一段，撒出来，发廊女尖叫一声，尿就停住，再叫，再停住。

秋日正午，太阳暖洋洋，路边有桂花若有若无地香着。76路公交车开过，司机猛的一个刹车，有两个乘客下来，加入围观的人群。我苦于下午要参加政治学习，只好搭轻轨挥别庞大的人群。这个时候，我觉得自己真有抒情的冲动，美好的社会主义记忆涌上心头，我们曾经多么紧密地站在一起，一起麻木，一起兴奋。

冬日爱情

小区里有五个保安，其中两个特别要好，黄昏时候，他们手拉手的来上班，一个四十岁，一个三十岁，都是昂藏七尺。迎头看到，多少有些叫人吃惊，但他们却跳集体舞似的，一起欢快地说：“降温了！”

降温就是拉手的理由吗？也可以吧！圣诞过了，叶子却黄黄的还都在树上，风吹过，簌簌挈挈地往下飞，一片拖着一片，让人想起泰戈尔的诗：“他默默地，不露行迹，叹一声就将她俘获。”冬天的空气里于是有一种特别的情意，流鼻涕的小孩，声嘶力竭地在楼下喊：“小宝下来玩！小宝下来玩！”说出最后一个“玩”，他赶紧吸一下鼻子，鼻涕就又回上去；但那叫小宝的孩子，半个身子探出三楼阳台，也声嘶力竭：“大风你上来！大风你上来！”

我走出小区很远了，还听见他们一来一回地在喊，五六岁的

孩子，已经知道求不得苦。所以，路边看到年轻恋人互相给对方喂羊肉串，就有些为他们操心。电影看多了，全家照以后总有危机出现，再暖再暖最后总有一些寒冷日子。

大概人也知道最靠不住的是自己吧，所以年底爱情大评选，当选第一名的不再是以往那些深情包二奶的贪官，而是一头母猪。事情是这样的：福建三明沙县一头母猪，越过重重障碍，飞奔撞伤了屠夫谢老汉，抢救下已在案板上待宰的公猪。事后谢老汉把母猪主人告上法庭，法院调解下来，母猪主人赔了老汉八百元医疗费。网上有很多年轻恋人深受感动，跟帖多多，诸如：桃花潭水深千尺，不及母猪救夫情！但使龙城母猪在，不教屠夫度阴山！

好事者去采访母猪，母猪当然什么也不会说，好事者就说，莫愁前路无知己，天下谁人不识君。可怜肇事的母猪从此被主人牢牢关在猪圈里，并不知道自己已经名满天下。我看了很多关于这头粉红猪的跟帖，很快发现，恋人们如此拥戴它，两个关键词，一是纯粹，二是永远。母猪救公猪，动机很纯粹，而且，永远不可能后悔，永远不会修改当时的冲动。

跟着母猪屈居第二位的是，《色戒》里的王佳芝，因为她的动机不如母猪纯粹。

上海没有过去时

上海是个喜欢讲来历的地方。在越友饭店刚坐下，侍者会赏赐般地过来轻描淡写道：“上次白先勇来也是坐的这个位置，他到了我们饭店门口，才知道来的是自己家。”于是这一顿饭就吃得格外有价值，竟是白先勇旧居，宾主尽欢。去城隍庙吃蟹粉小笼，队伍排出店门口，加上寒风加上细雨，但没人罢休的，因为克林顿一家子刚来品尝过，听说还有一群外国尼姑也说好吃。在襄阳路服饰市场买冒牌的 POLO 恤衫，讨价还价把小店主弄得着急了，他嘀咕一句：“你不要算了，上次周星驰一口气买了十件。”客人不太相信，还是马上买了下来。

上海人的来历，堂皇里带着家常，这和北京不同，乾隆皇帝的龙椅和格格们的闺房毕竟遥远又尊贵了点，听上去跟神话也差不多。但是上海传奇里的主人公都还近在眼前，张爱玲的故居还活着，还有人在她写《倾城之恋》的书房里写字，听市声；虹口一带的老上海人喜欢不经意地说一句：“我小时候上学总要经过鲁迅家……”他们舌尖的这些时光和人物翻个身又回来了，叫人想起 Woody Allen 拍《无线电时代》（Radio Days）时放在摄影机前

面的那块琥珀色滤镜，镜头扫过，逝去岁月又暖融融地苏醒了。

所以，“1931”也好，“时光倒流”也好，上海的很多咖啡馆虽然都是颇让学术界来劲的怀旧个案，但是对于上海和上海人，一九三一从来不曾真正流逝。周璇妹妹的声音，阮玲玉的弯弯笑靥和湿湿眼神从来就没有从生活中真正撤退过。环境不允许的时候，上海人还会借着王晓棠这样的女特务过把瘾。而上海从来都是携着过去上路的，上海人推开窗子，左边弄堂住过徐志摩，右边客厅招待过林立果，不远处，有个外国赤佬叫沙逊的在那里发家……现在的上海人就住在这些岁月这些人中间，上海没有过去时，上海时间是缠绕的迷宫，收在月光宝盒里，你可以随便回去。

不相信，去“新天地”看看。经过改造的老石库门如今是上海滩上最热的酒吧村落。被打上了防腐剂的石库门墙壁大约可以再活一个世纪，包括其中的中共一大会址纪念馆。上海人似乎并不惊讶上海的变迁，不管是回到上世纪，还是赶到下世纪，他们都接受，反正，红也上海，绿也上海。

上海 1980

应香港艺术中心的邀请，对贾樟柯作一次笔谈。谈及他最初从影的想法，他说了一句：“当我喜欢电影后，我就问自己拍什么，我想那就拍八十年代。”后来，他就拍了世界影人和影迷都非常喜欢的《小武》和《站台》。不知道贾樟柯在许多个电影节的领奖台上有没有感谢“八十年代”，他所有激情的源头和归宿。

前两天，和几个老同学回到母校。因为放假，学校后门的生意非常清淡，我们进了从前常去的那家小饭馆，老板娘却不认得我们了，只一个劲地热情传销自己，这一带的饭店我们资格最老了。问她多久了，她指指门口的招牌，居然是用英文写的：

SINCE 1980。

我们大笑起来，说八十年代有什么老的，也就二十年，没看城隍庙里的那些老字号有嘉庆有乾隆吗？老板娘生气了，说那你们倒是在这条街上帮我找一家有二十年历史的老店？十年也行，找得到，今天我请客了！

老板娘撂下的话果然没得空子钻，白驹过隙真是不假，昨天还倚着门口痴痴笑的理发店小妹现在自己开发廊了，原来的理发店大概已经换了好几轮店主，现在的门面崭新崭新的，做韩国烧烤生意……八十年代还历历在目，眨眼却站在了另一个世纪的街口，我们互相看看，都有了夺路而逃的意思。

于是想起巴西作家若昂·罗萨的小说《河的第三条岸》。这个短篇非常简单，讲的是一个本分的父亲突然订购了一条小船，然后开始了他在河上漂浮的岁月。其实父亲哪里也没去，就在家附近的河里划来划去，但是他从不上岸。很多年过去了，姐姐、哥哥和母亲忍受不了父亲带来的屈辱，先后走了，除了“我”，我等着爸爸。终于有一天，我看见了他，向他呼唤：“回来吧，我会代替你！”父亲挥动船桨向我划过来，但于刹那间，我突然浑身战栗起来，逃掉了。

跟朋友推荐这个短篇的时候，我把小说的寓意说得非常复杂，然而，站在夏日午后，面对 SINCE 1980，我发现这个小说其实很简单，时间的故事罢了。

上海保姆

满香港都是菲佣，而且工资也比较统一。上海保姆却是三教九流，工资水平更是相差多多。上海保姆介绍所里最多的是安徽女性，她们漫山遍野地在大上海做钟点工，十来元一小时，烧饭洗衣服，擦窗拖地板，普通的上海家庭都雇得起。因此，出国奋

斗多年的同学回来，看我们在上海过着这么腐朽的生活，感叹美国生活质量不如上海。

上海籍的保姆算是保姆中的“上品”，她们个个秉有非常强烈的自尊感和在地优越感，进门第一句话就是：“我不是没钱，我是来交朋友的。”然后，她会告诉你她显赫的个人历史：儿子在新加坡打工，她不仅不缺钱用，而且可以说是大款了，在家又没什么事，前一阵去东南亚转悠了一下，发觉还是上海好……然后，她顺便问你一下，去过泰国吗？出过国吗？你的回答要都是否定的，那你的地位就一落千丈了。

所以，要在上海籍保姆心中保留主人的尊严，也不是容易的事。通常，她们对主人的安排总是先找出十个理由来反对，尤其是那些年轻的小白领夫妻，更是经常遭到这些半老保姆的教训与抢白。但你又不得不看到，她们确实非常麻利能干，烧一手好菜（这在其他籍保姆那里并不普遍）；而且，她们很懂得收拾，相当体面且懂得华罗庚的统筹学原理，饭烧好的同时地板也拖干净了饰品柜也已擦过一遍了；最重要的是，她们的“安全系数”高，你可以放心把家里钥匙和孩子一起交给她。因此，她们的工资一般是安徽保姆的两倍，而且，你绝对不可以用命令的语气对她说话。你要是给足了上海保姆面子，反过来，她会非常有效地维护你在邻居中的地位。

“尊严”，是传统的“上海娘姨”最认真维护的。张爱玲笔下的“小大姐”，王安忆小说中“好婆”，都是小说中“有头有脸”的人物，绝对不是三言两语可以带过的人物。所以，上海保姆会对主人提这样的要求：烧好饭菜，要与主人家同桌吃。

上海故事

忽然就秋天了。下午去买菜，走出大楼时觉得一件衬衣不够

了，看门的老头大概也穿少了，在一块日头里晒着，跟一旁的梧桐树像哥俩似的。楼里的水电工倚着大门在吸烟，烟灰掉下来，开电梯的女人跑过去帮他掸掉；烟灰又掉下来，女人又跑过去，帮他掸掉。

水电工是苏北来的，开电梯的女人也是苏北来的；但是水电工年轻，长得也不错，电梯女人却有四十了，虽然修饰得还算可以，但毕竟是被生活折腾了半辈子的脸。她一定是有点喜欢这个小伙子的，常常见她从家里带菜给他吃，看着他的眼神也是掩不住的欢喜。有一次，他们并排坐在门口，水电工的衣服大概被洗衣机洗得起球了，那电梯女人就一个一个地在帮他扯掉那些小毛球。他看着报纸，她扯着毛球，也像夫妻，也像母子，楼道里静悄悄的，空气里说不出的家常和痴迷。

我是个昏人，见了这样的景象就觉得又感动又悲哀。虽然电梯女人大概从来没有看过《红楼梦》，或者楚浮（Francois Truffaut）的《阿黛勒·雨果的故事》（L'Histoire d'Adele H.），不知道龄官画蔷的断肠处，也无从体会阿黛尔·雨果的蚀骨激情，但是她的举动却一样痴憨，在她那样的年龄，于那样单调的人生中。可能没有人，包括她自己，会发现她四十岁的爱情。日子飞快流逝，她很快会退休，坐在八十岁的夕阳里，她也许会隐约想起当年的一段电梯生涯。

写这些，其实是想说，上海纵有千般不是，到底暗涛汹涌着很多故事。这样的两个人，在苏北可能一辈子都不会谋面，即使碰着了，也不会一个去帮另一个扯毛球；但是在上海，他们碰着了，坐在一起，一个看另一个吸烟。中午时候北方的一个朋友打电话来聊天，莫名其妙又把上海讽刺一番，说上海人耽于小节不能成英雄，出不了豪杰的地方也出不了史诗。我唯唯诺诺全部应承下来，心里却很有点不舒服。

穿过小路去菜场，看路边的打工男女在抵死缠绵，觉得上海还是好地方。北方的马路和情调都太阔气，抹掉了故事的背景。

上海闲话

这几年是上海热，很多大学的留学生语言中心办“上海话”学习班，满屋子的金发碧眼在说“侬好”、“狭狭侬”、“夜饭吃过伐”，真是很有点地方自豪感的。在棉花俱乐部、长廊酒吧，经常有外国乐队演唱，掀起高潮的歌曲不再是他们乐队的成名作，而是他们用古怪的上海口音唱的一些上海老歌。不过，有些歌手的上海话真是叫地道。我有个朋友，英国人，在路透社驻上海办事处工作，业余时间就是蹯跽自己的乐队，他们自己写歌，自己唱，用的都是上海话。

但是，当老外们把“侬好”说得越来越地道的时候，上海的孩子们却开始咬不准上海音了。原因很简单，从幼儿园开始的“推广普通话”已经成功地实践了“从娃娃抓起”的战略思想。再加上，上海的高级移民越来越多，这些移民孩子一口优越的普通话的确也成功地传销了我们的国语。自然，要说全民说一种标准语言，那也没什么不好，但是，口口相传的一些地方童谣怕是终于要失传了。小时候，弄堂里一起唱“笃笃笃，卖糖粥，三斤核桃四斤壳”，“落雨喽，打烊喽，小八腊子开会喽……”的童年时代怕是永远消失了。这还只是怀旧的一面，如果再细细追究一下方言的文化意味，挖掘一下方言的旅游资源和经济效益，上海市政府真是不妨学学香港政府，一边推广国语，一边也搞地方语言建设。

现在上海电视节目真是没什么地方特色了。曾听说潘虹拍了一部关于上海下岗女工的电视剧，原本是上海话配音，蛮原汁原

味的，后来有关部门认为不符合语言规范，重新配音，改成普通话。外地人确实容易看了，但是原来一些语言华彩乐章就没有了。再比如，从前电影里，毛泽东、蒋介石这样的领袖人物是说方言的，小时候我们很喜欢学他们的口音，但现在毛主席跟蒋主席一样讲普通话了。

张爱玲再也用不着去翻译《海上花列传》了。不需要方言，不需要地方特色，不需要了。我们生活的城市已经被改造得齐刷刷，早上都喝牛奶，出门都向左转，都坐在电脑前，打字打字，打完字回家做一样的梦，梦里说的是普通话，或者英语。

上海小资

在现在的上海，有一个词跟“他妈的”一样流行，它是“小资”。喝咖啡不放糖是小资，放很多糖也是小资；喜欢王家卫是小资，拒绝王家卫也是小资；春光乍泄是小资，红尘滚滚也是小资；林冲夜奔是小资，倩女幽魂也是小资；杀手里昂是小资，薇洛尼卡也是小资；你要骂人就说“你他妈的真小资！”你要表扬人也可以这么说；有一本叫《万象》的杂志，热爱它的读者和讨厌它的读者都说它够小资。小资小资小资，大概除了民工下岗麦当劳肯德基新闻联播贪污腐败不是小资，其他的都可以归之曰：小——资——！

不知道如今快二百岁了的卡尔·马克思是不是也小资，但是他的夫人燕妮和他的朋友恩格斯肯定够小资，卡尔和燕妮的爱情肯定小资，他们烛光里的晚餐肯定小资，恩格斯送钱给马克思的场景肯定会让现在的小资柔情翻滚。事实上，要缕析上海小资和早期的小资产阶级之间的渊源已经很困难。上海小资，有些媚俗，有些媚雅，有些出没明亮高尚场所，有些游走于阴沉灰暗地带，

说起来都没什么重大区别，把他们集体命名为“小资”不过是图个方便，表示他们是一种人类，而语义的含糊倒给这个词带来了无量前程。翻开任何一本时尚杂志，你遭遇“小资”的频率绝对不低于“酷”，不低于“爱情”和“电玩”。

其实小资是生活中梦想般的一道伤口。是包法利夫人在服下砒霜前的全部梦和全部罪，也即是儒勒·德·戈吉耶发明的“包法利主义”，他的定义是：人所具有的把自己设想成另一个样子的能力。芳龄可可的爱玛，在碰到包法利之前，有非常欢愉而激情的梦幻，但是老实的外省医生只能给她平静的生活。百无聊赖，“她买了一个哥特式的跪凳，一个月买了十四个法郎的柠檬来洗指甲；她写信去卢昂买一件喀什米蓝袍；她在勒合店里挑了一条最漂亮的绸巾；她把绸巾当室内服的腰带用；她把窗关上，手里拿一本书，穿着这身奇装异服，躺在一张长沙发上。”如此，她觉得她不再是外省女人，不再是一个平庸的外省医生的太太。这是我最早接触的小资，一生，她都渴望自己不是包法利夫人。

就此而言，上海也有点像爱玛。东方巴黎，中国纽约，亚洲伦敦，等等等等，上海似乎像爱玛一样喜欢生活在别处。很小资的一个城市，经常被人拿来和香港比，不知道香港人怎么想。

上海人的铜钿观

偶然看到谢其章先生的一篇文章，题目是《张爱玲为什么和〈万象〉闹翻？》，细细读来，原来是铜钿问题。一九四四年一月起，张爱玲的《连环套》在《万象》上连载，六期以后，却戛然而止。时人猜测纷纭，不少人怪傅雷的“酷评”——“《连环套》逃不过刚下地就夭折的命运”——断了《连环套》的后路。谢先生文史钩沉，从一本叫《语林》的老杂志里打捞出当时公案。

事关稿费。当年《万象》老板平襟亚声言张爱玲因《连环套》多拿了杂志社国币一千，张爱玲则在《不得不说的废话》里更正说，当年平老板在小说还未起头刊载的时候当面交了张二千元支票，她则坚持每月拿，所以平老板另开了一张一千元支票。但是不知为何《万象》账簿登记的是张爱玲收下了两千元。谢先生更推算了当时的通货膨胀形势，计算出张爱玲在一九四四年七月的稿酬“千元”其实已不到一月的三分之一，所以他的结论是张爱玲可能是因为“加薪”的要求未被答应而与《万象》闹翻的。

历史到底没小说那么好看。以前听张爱玲在散文中谈钱说钞只觉大俗大雅，仿佛她喜欢钱是给了钱荣誉。她说“我们（她和苏青）都是非常明显地有着世俗的进取心，对于钱，比一般文人要爽直得多”，也只觉得她是避名士派之嫌，故意如此。但是随着自己越来越世故，在上海生活的时间也越来越长，慢慢地倒觉得张爱玲说的是大实话，是一个二十四岁、热爱打扮、热爱出名、热爱甜食、热爱上海的女孩的话。

《北京文学》上经常可以看到上海人的洋相，诸如为了一毛钱，两个上海人吵到嗓子哑；问上海人借钱，肯定他昨天刚买了彩电，等等等等。但是，上海人的铜钿观却不能一味丑化。上海人虽然有锱铢必究的一面，却也绝不占你便宜。《哈姆雷特》里，波洛涅斯送自己的儿子远行法国时，叮嘱的是：“不要向人借钱，也不要借给人钱；借给人钱，往往人财两空，向人借钱，会使你忘了节俭。”就此而言，上海人在金钱上倒是很合波洛涅斯的脾胃，带着点早期商人的谨慎和认真。回到张爱玲和平襟亚的官司，我由此很愿意相信张爱玲的记忆，当时“讲好了每月一千元，还是每月拿罢，不然寅年吃了卯年粮，使我很担心”，这是上海人的金钱态度，张爱玲喜欢的。

一九九九年春天，东京大学的藤井教授在香港作了精彩的关于香港文学的系列讲座。谈到李碧华的《胭脂扣》时，他说：“这部小说并非重演‘传统的爱情故事’，香港意识的创造这个‘变奏’方是主题。五十年前的爱情悲剧作为香港意识的延长被重新记忆，方与八十年代联系起来。小说《胭脂扣》让八十年代的读者记忆三十年代的香港，藉此创造出香港意识的五十年历史。”用藤井教授的思路，我们可以这么说：时间是《胭脂扣》的真正背景，或者，时间是《胭脂扣》的真正线索和主题：如花和十二少约好的来生暗号是 3877（他们寻死那天，是三月八日晚上七时七分），如花和十二少殉情时是三十年代，如花来寻十二少时已是八十年代，此外，书中还多次出现了一九九七。藤井教授用“香港意识”的变化来解读《胭脂扣》无疑独到之至，这使一个通俗爱情故事的叙述维度变得别具张力。不过，值得追问的是，在小说和电影的《胭脂扣》里，藤井先生所说的“香港意识的五十年历史”是不是真的被“创造”出来了？在《胭脂扣》里交织的多重时态是不是帮助创造了“香港意识的五十年历史”？

从表面上看，《胭脂扣》是个“倩女幽魂”类的故事，甚至可以说它是对传统的才子佳人模式的戏仿，但是，如花和十二少的悲欢际遇虽然构成了故事的叙述主线，可从小说的发展看，却是越来越虚幻化。这在以小说改编的电影《胭脂扣》里显得尤其如此。影片开始采用的是完全写实的手法，径直大段叙写如花和十二少的初识和定情。正当故事似乎渐入佳境，即将迎来第一个叙述高潮时，却戛然而止，转入另一叙事线索。其后如花和十二少的故事便以闪回的方式予以补充交代，跳跃性的叙事省略了其间的许多细节，而单以一些散发着强烈的颓废气息的艳丽画面直接冲击观众的视觉，从而给这一故事增添了醉生梦死的色彩。到影片最后，十二少在电影片场的现身，不仅完成了对生死不渝的传统爱情故事模式的解构，而且实现了结构层面上的“正”、“反”、“合”——十二少从一个被叙述的准虚构人物落实为一个真实存在的人，使这一叙述线索完成了由“实”到“虚”再到“实”的结构过程。但是影片特意把如花和十二少的相见安排在电影片场，事实上又暗示了所有这一切不过是最虚幻的人间现实——电影——中的一个片断，也即是说，整个故事的所有“实”指向的其实是更大的也是最终的“虚”。显然，在这个故事里，“鬼”敌不过“人”，消失了；而情爱亦敌不过对生命的贪恋，烟灭了。也因此，在现代语境的剥离下，如花的故事根本无法接续现代香港社会。虽然在身份指认的时候，她曾明晰地将自己确认为“香港人”。

而故事中两条线索的互相牵引似乎也表明了“香港意识”的暧昧和危机。在如花燃烧的情爱的刺激下，平庸得不再飞翔的现代人的爱情也被抛入了审美领域，所以袁永定们的爱的故事也自

然而地发生了变异。他们在帮助如花寻找恋人的同时，自身也开始寻找摆脱平庸爱情的理由和途径。但不同于如花痴痴迷迷的坚定心意，袁永定们的寻找已然相当茫然而困惑，他们的爱情不再像如花那样有古典爱情传统作依托，现代情爱显得难以定位，唯有借助如花所讲述的个人情爱史，将自己平庸的现实拽回到“他者”历史中，相信两者是一以贯之的，相信如花的激情正是现代人所缺失的，袁永定们的寻找才能因此确定寻找的方向和内容。历史的叙述或记忆中的历史才藉此异乎寻常地重要起来，然而这种回溯历史的寻找并没有改变袁永定们的爱情际遇。当容颜依旧的如花与五十年后依然存活于世但肮脏落魄的十二少面面相对时，半个世纪的爱传奇轰然崩溃。这不仅意味着如花五十年来的苦苦等待到头来只是落花流水，而且还象征了袁永定们的全部努力最终仍是幻灭的结局——现代爱情根本无力超越平庸的性质，因为它早被历史和记忆架空。某种意义上说，并不是如花唯美的爱情体验给了后人超脱的可能性和空间；相反，倒是袁永定们贫瘠的感情世界给予了梦幻或历史中的如花以真实的一击。现代香港因此成功地反讽了五十年前的塘西情爱。

二

“胭脂扣”是李碧华的小说之“眼”。作为过去的爱情“信物”，八十年代的情侣只是将之视为一种“文物”或“旧物”。而且，到了阳间的如花很快就发现，伴随了她半个世纪的信物早已失效。所以，五十年前的信物所代表的“过去将来时”是永远无法抵达“八十年代”的现在时的；但同时，也正是这种“无法抵达”确保了爱情传奇的浪漫色彩，“胭脂扣”是一则情爱寓言，三十年代也是一个寓言，这个年代已不必接受历史的稽考，也因此，

李碧华在描绘那个火树银花不夜天的塘西世界时，可以任意挥洒笔墨，写得流光溢彩而无需顾虑“真实性”。相形之下，八十年代的“现在时香港”就写得世故低调，而袁永定女友那咋咋呼呼的口吻更是几乎败坏了整个故事。

其实，《胭脂扣》在结构运动上的“悬置”风格也为这个香港寓言作了诠释。故事中的两条叙事线索隔着半个世纪，分别代表了两个极端，一为幻想的、历史的；一为日常的、现实的。而由两端向中间交界点的不断趋近构成了小说的运动方式。当两条线索终于会合时，影片业已到了结尾。此时，来自两个端点的叙述力量达到了平衡，它们以相互之间的质疑和否定，共同造成了意义的“悬置”。如花的爱是不能为现代伦理观念所接受的，因此它只能被视为一种审美化的激情，其意义也仅只在于它构成了对当代人平淡、稀薄的感情的批判；同样，当代人节制、平和因而理性十足的生活，显然不能因此而被认为是正当的、健全的，生命中没有疯狂的激情燃烧，也就没有了艳丽的颜色。所以，生命的意义总是并不在此，也不在彼，而总是处于两极的矛盾运动所造成的“悬置”之中，困惑和追寻也因此成了人类最基本的境遇。影片《胭脂扣》的最后一个细节特别传递了这个信息：在片场，导演要求扮演飞仙的演员既要演出女鬼的鬼气，又要演出女侠的侠气，这把演员搞糊涂了，她不知道该如何表演才能兼具鬼气和侠气。她永远都不能明白的是，其实无论她怎样演，她都只能是既非鬼亦非侠，而永远悬置在两者之间。某种意义上说，香港意识也正是处于这样尴尬的境地：它悬置在历史和文化中，悬置在历史传统与当下经验中，携带着破碎的历史经验在两极或多极文化之间摇摆不定。香港在历史文化身份上的悬置以及由此而起的焦虑，正是《胭脂扣》所包含的内在阴影。所以，这个故事与其说是“创造出了香港意识的五十年历史”，倒不如说是把香港意识

推入了历史和文化际遇的危机里。

这种际遇，用藤井教授的思路，或许可以说是隐喻了“香港意识”的“变奏”。只是，从《胭脂扣》看，小说不仅无法令读者“记忆三十年代的香港”，甚至可能使八十年代的“香港意识”岌岌可危。在电影和小说中我们看到，伴随着“鬼”如花出现的，是一座想象中的香港城，那是海市蜃楼般的过去：艳丽，颓废，有鸦片有爱情有八十年代所没有的一切；相形之下，袁永定们所寄身的现代香港却显得色泽苍白，世故无趣。从中可以一目了然地看到作者的审美倾向是降落在如花的世界中的，而当下的香港则成了作者所嘲讽的对象。这样的场景设置无疑包含了作者的反历史倾向。但正如如花灿烂的爱情记忆敌不过十二少衰老的脸，作者的反历史倾向最终仍不得不消解于真实的现实面前。由此，作者在人物设计与场景设计中的曲折意图也浮现出来：或许，古典的爱情故事可以为现代香港人的平庸生活抹上一层亮色，送进一丝活力？换言之，在李碧华的笔下，无论是如花还是袁永定，都不是她理想中的香港人；记忆中海市蜃楼般的塘西世界和现实中苍白荒凉的香港城都不是她心目中真正的香港。她的全部努力也只是在亦真亦幻中，形成历史与现实，古典与传统的相互对照。而正是在相互的理解，相互的妥协中，香港人、香港城和香港意识才有可能浮出地表。所以，所谓的“香港意识”从来都不可能是完成时态的东西，而只能以未来时态，甚至虚拟的时态来保证它的存在可能性。

三

《胭脂扣》里交织的时态是多重的。首先是死去了的、代表过去的如花在阴间等不及，回到阳间来找昔日情人。被谋杀的过去

如今又回到现在要来争一席之地，这自然让现在时间里的袁永定和他的女朋友饱受惊吓。而过去居然能如此凯旋般地入侵现在——如花“绮年玉貌”地站在袁永定的身边——无疑意味着潜意识中受到压抑和难以启齿的部分开始公开申明自己的存在权力。因此，如花所代表的过去时就成为对现在时的挑衅。现在的一切在她眼里不仅可笑、荒唐，还意味着对她过去生活的任意毁灭。另外，值得注意的是，电影《胭脂扣》是从“三十年代的石塘咀”开始的，按照匈牙利电影理论家伊芙特·皮洛（Yvette Biro）的说法：“在电影中时空的游动完全不受束缚，电影的初始形态就是观众那里的现在时”；由此，在电影一开始就渲染的塘西生活在观众的心理上就构成了“现在时”状态的生活，而如花和十二少的时代也就事先在观众那里取得了亲和力，这五十年前的“过去罗身”因此在以后的叙事里便秉有了令人惬意的熟悉感，而真正“现在的八十年代”的突然插入就变得是对电影“现在时的三十年代”的闯入，两者立即构成了一种不和谐景观。所以，在观众那里，亲切可靠的是五十年前的塘西，“历史现在”一旦接受“电影现在”的丈量，就变得生硬呆板。

不过，“现在的八十年代”有它特殊的功能：它代表了平平淡淡的习俗、司空见惯的物事和毫无激情的人生，它烘云托月般地把过去变成了“现在”。所以，虽然过去时光曾被现在推入历史，从来就不曾真正死去过的过去终于还是如花似玉地回来了，把现在的和活到现在的十二少变成了陈旧不堪的现在。所以李碧华的《胭脂扣》也可以说是展现了现在和过去的角逐：过去不接受寂灭，反过来试图把现在谋杀来恢复自己的“现在性”，而影片的色彩无疑也暗示了这一点。现在显得惨淡，过去却热烈而声色俱美。不过问题是，过去为什么不满足于在历史里安静地躺下来呢？是什么样躁动的内因让如花放弃等待，不惜折却来世的寿命和命运

来新大陆寻找呢？（“我这样一上来，来生便要减寿。现在还过了回去的期限，一切都超越了本分，因此，在转生之时，我……可能投不到好人家。”）李碧华在这里，几乎是不用曲笔地隐射了香港人面对将来临的九七的强烈焦躁和极大恐惧，一种大限般的难以想象和难以接受。

但另一方面，现代并不是光作为被鄙弃的时间出现的，现在本身是聚集大量信息的场所，既是意外和厄运的过道，也是各路访客和相遇的中心。现在提供了种种机会让现代人和自由调情——现在在每个拐角处给现代人一个奇遇的可能性，在每家旧货店给人一个梦。因此袁永定和他的女友才有可能在古董店翻找到当年的报纸，了解如花和十二少未能双双赴死的真相；而且，还能通过现代便利，最终找到十二少的下落。所以如花的重返阳世，也只有在现代才是有意义的，或者说，才是有结果的。偶然的相遇既让袁永定们获得了一生中最重要的八天；也让如花发现人间的毫无留恋处。她最后越来越倦怠和失望的目光反映了“此地无所容身”的彻底幻灭感。

由此可以看出，现代生活已然深刻地改变了袁永定们的生存方式：人与人之间的亲切感和同情心已然非常淡薄。更确切的是说，人生活在复杂庞大的大小机构的控制下，困于物质环境的羁绊之中，它使人的个性变得划一。比如读者和观众可以丝毫不差地想象到袁永定和他的女朋友会如何对如花的出现表现出大呼小叫的惊诧，表现出庸俗的逃避和冷漠。所以，《胭脂扣》所讲述的现代寓言是：超限和僭越就意味着出丑，意味着悲剧。虽然现代是一个无限可能的地带，但是事件和人事却是极端程式化的。人人都有职守和界限，就像如花去找袁永定登寻人启事，袁先要申明每个字收费多少；因此开初的时候，当没有个人职守和界限的如花突然出现时，如花在袁和他的女朋友眼里，就成了一个神经

兮兮的女人，一个在现代社会明显“有病”的女人。而事实上，如花最终得到的消息——十二少并没有死，而是在尘世里十分可耻地老去了——也证明了如花僭越阴阳来到人间是多么大的一个悲剧。她本来是应该信守诺言在阴间等待的。然而，她“超越了本分”，她必然受到惩罚。在这里，李碧华似乎再次暗示了九七的阴影。

四

在小说和电影中，我们会发现，当现代变得越来越俗不可耐时，古董店则仿佛秘而不宣地以稍嫌猥琐的方式担当起了城市和现代的抒情功能。因为古董店轻易地集合了过去时态、现在时态和将来时态，还包括各种虚拟态。并且现代社会让它秉有了一种奇特的过滤功能，它可以使凡庸的物质变得精神奕奕，使寂寂无名的东西蒙岁月之恩而引人注目。因之，我们与现实的物质关系有一种变为文化关系的趋向。并且，沉淀下来的死过一次的时光和人可以在这儿伺机复苏，重回人间。此外，古董店就像杂食动物，它无所不吃的脾性让店面风格形同蒙太奇或镶拼法，可以以完全异质的结构来取代正常的时间逻辑和文化逻辑。而某种意义上讲，香港的时态就像是古董店里的时间：各个时态的钟表在这儿一齐运作，这是无比浪漫的现代多元时刻，也是极端空洞的虚无时刻。

在《胭脂扣》里，时间大致可以区分出两个主轴：第一个主轴是如花阳世的几天时间；它以正规的情节剧的脉络为依据，相继展现事件；而情节的推演始终与各种延宕性插曲形成对位。而这些插入性段落即构成了第二个主轴，它有意无意地独立于时间维度，这在电影《胭脂扣》里显得尤其如此。每当影片进入插

曲时，画面风格遂为之一变，一派浓艳的颓废情调，仿佛时间中只有“夜”这个维度。因此，在《胭脂扣》里，“存在性时间”总被“变化性时间”所置换，而一切在造型上能表现变化过程的东西都具有重要的地位，比如灯光的明暗对比，背景中的走廊和楼梯，以及电车，它们总在小说和电影里被放大。而这两个时间主轴的汇合处无疑就是“古董店”。换言之，古董店就是一个贩卖时间的场所。《胭脂扣》里那个古董店老板说得很清楚：这些以前只要几毛钱的小报现在得要几百元一张了。而如果继续望下说的话，就是过去的东西在现在是昂贵的东西了，过去的感情在现在是稀有的感情了。所以《胭脂扣》的文化逻辑是：“现在”是一文不名的，但是“过去”必须要到了“现在”，才能显出价值。也正是在这种文化逻辑里，过去和现在才能达成协议：如花在世作短暂的停留，显示其罕有的价值。而活到现在的十二少则一钱不值地在片厂老去。不过，李碧华也恰是在故事的结尾表现了明显的力不从心：香港的时间将在哪个主轴上摆动呢？借来的时间快用完了，就像如花来到阳世一样，这时间是借自来世的；香港是如花般地回到阴间去，还是接受十二少所栖身的黯淡的现在时？李碧华在小说里用时间的开放性表达了强烈的焦虑感：过去是回不去了，现在时又是如此丑陋，剩下的就是一个虚拟态的将来。

五

张爱玲的小说《连环套》里写了一个叫“霓喜”的女人的故事。她出身广东乡间，被卖到香港；但她无法将自己认同为香港人，不过，想起广东的乡下，她也是觉得梦魇一样。她的身份如此悬搁了几十年，最终古怪地入了英国籍，但是从没有人把她当英国人看，她的身份意识依然是未完成的。霓喜身份的这种“杂

糅性”和“被动性”在三十年代的塘西妓女如花身上一样明显。

如花初到阳间（八十年代的香港）的时候，她去袁永定工作的报馆登寻人启事。袁问她要“姓名、住址、电话和身份证”，她一样都没有，包括姓氏和“你们所使用的钱”。她说她要找的人是“十二少”，袁永定却失笑问道：“十二少是他代号？如今仍有间谍？”而她所登的广告——“十二少：老地方等你”——里的“老地方”则早已沧海桑田地变了貌。而如花立于风中，几乎要哭出声来：“我在哪里？这真是石塘咀吗？”因此，过去时态里的如花对现在的袁永定而言，不是“大陆来的”，就是“一个女子，恃了几分姿色，莫不是吃了迷幻药，四出勾引男人，聊以自娱”；甚或是“吸取壮男血液以保青春的艳鬼”，所以他后来哀求如花“请你放过我”。从袁永定对如花身份的判断来看，我们可以推演出这样的一个思维逻辑：大陆来的带烟花气息的女子是要吸取（香港）男人的青春血液的。而从如花的角度看，现代香港则全面毁坏了她艳名四播过的石塘咀。所以，袁永定这一句“请你放过我”，与其说是恳求女鬼如花，不如说是说给“大陆”听的，或者是说给“历史”听的。而这句话也全面表达了现代香港的心声：我不要过去闯入我的生活，我害怕过去会吸取我（香港）的血。

但是过去的如花以不可抗拒的力量催眠了现在的袁永定和他的女友，并且和他们形影相随。而且，最后的结局是，如花遗弃了和现在的唯一关联——信物“胭脂扣”，消失了。所以，这个故事用时态来讲述的话，就是“过去时态”竭尽所能地寻找“过去将来时态”。但是在“过去将来时态”即将抵达“现在”的时刻，“过去”顿时消失了。换言之，《胭脂扣》的“电影现在时”是无法和“事实现在时”真正融合的，“三十年代的香港”也因此根本无法接续“八十年代的香港”。如花可以把她的身份指认为“香港人”，但是她作为“鬼”的现实却自始至终没有改变过，也即是

说，“鬼”事实上是无所谓“香港人”或“大陆人”的。也正是在此意义上说，如花的“身份”就像“霓喜”的身份一样，是“未完成”的，也是永无可能完成的。而某种意义上讲，“香港意识”也是如此，而或许，香港的活力也正是包蕴在这种未完成的时态里。

灰暗的城市，吓人的闪电，单亲妈妈麦太躺在产床上祈祷：“保佑我的孩子像周润发像梁朝伟……”资质平平相貌平平的小猪麦兜就这样降生香港，当然，他没有成为发哥或伟仔，他成了最草根的香港人。幼稚园、小学、中学、工作、负债，生活中有的是唏嘘有的是打击和失望，但是凭着“死蠢死蠢”的执著、善良和乐观，麦兜粉嘟嘟迷糊糊兴冲冲地一天又一天地过着。

右眼长着可爱胎记的麦兜陪着香港人走过了最上上下下的十几年，九七回归、金融危机，一直到 SARS，麦兜唱着“我个名叫麦兜兜，我阿妈叫麦太太，我最喜爱食麦甩咯，一起吃鸡一起在歌唱”赢得了贴心贴肺的亲合力。日本动画大师宫崎骏（Hayao Miyazaki）的《千与千寻》全球风靡，但是在香港的票房输给了《麦兜故事》。一个香港朋友告诉我，麦兜是他们至今生活在香港的一个理由，他们喜欢麦兜的名言，诸如“大难不死，必有锅粥”，诸如“臀结就是力量”，诸如“天有不测之风云，人有霎时之蛋挞”。这些最憨直的市民宣言只有香港人心领神会，就像“蛋挞”，它的历史基本可以追述出一个草根香港史。

去年年底回到香港，完成论文答辩后就约了朋友一起去旺角，上鱼蛋铺，排蛋挞队。其实我既不是鱼蛋迷，也不狂恋蛋挞，只

是我知道回到上海，总会有人问我：“去香港，食鱼蛋吃蛋挞了吗？”

如果我说没有，朋友会觉得我不懂香港，他们的目光会让我很羞愧。是真的，你可以说没去过山顶，没去过维多利亚港湾，不知道浅水湾酒店的下午茶味道如何，但是，如果你去了香港，却没上茶餐厅，没食鱼蛋，没吃蛋挞，你就太不酷了。因为，鱼蛋、蛋挞和茶餐厅都已经入了流，是资产阶级隐秘魅力的一部分了。

九十年代初在上海，我们谈起香港的时候，说的是半岛酒店，是皇后大道，是永不落幕的香港灯火；但是，现在，上海也拥有骄人的外部硬件了，有了绝不输于香港的天空线，有了更昂贵的生活。这样，就轮到鱼蛋和蛋挞出场了。

鱼蛋和蛋挞是这样被想象的：“小超人”下了班不回家，开车先去买蛋挞；周星驰拍了戏，要吃点鱼蛋提提神；还有那些无数的开着宝马去旺角买小食的大小白领就更不提了。因此，一时间，鱼蛋和蛋挞代替半岛成了香港生活的象征。而急就章风格的吃，比如在临街小铺，则全面改写了半岛式中规中矩的排场。至于它们象征的到底是什么，是往日心跳，还是现代情怀，倒是可以从香港电影中寻找线索的。

《重庆森林》中，金城武、林青霞、梁朝伟、王菲，四个主人公，没看他们好好地吃过一顿饭，虽然“吃”事实上是电影中最重要的一個主题：几场爱情都是从“吃”开始，靠“吃”推动，终结或升华在吃上。比如下面的两个镜头。

镜头一（金城武问林青霞）：

“小姐，请问你钟不钟意食菠萝？”（粤语）

“小姐，请问你喜不喜欢吃菠萝？”（日语）

“Do you like pineapple?”（英语）

“小姐，请问你喜欢吃凤梨吗？”

镜头二（梁朝伟对王菲说）：

“给我一份厨师沙拉，谢谢。”

“拿走还是在这儿吃。”

“拿走的。”

“你新来的？我没见过你啊。”

……

金城武就在电影里吃啊吃，有一次还一口气吃掉了三十罐凤梨罐头；梁朝伟也不断地在那个小店买厨师沙拉……凤梨罐头加上厨师沙拉，一个容易过期，一个容易制造，就跟香港生活一模一样。面对如此人世，香港人快餐快嘴快步快马加鞭地生活着，一切的相逢都匆匆都意味深长，都是时间轮盘赌上的一次机遇。譬如，金城武说他和林青霞的第一次相遇，“我们最接近的时候，我跟她之间的距离只有0.01公分”，而五十七个小时之后，他爱上了这个女人。再譬如，《阿飞正传》中，张国荣用阿飞般的无赖和执著对张曼玉说：“一九六三年四月十六日下午三点前的一分钟，这是你无法否定的事实。因为已经过去了，过去的事是你无法否认的。”

这个城市就这样一分钟一分钟地呼吸着，一公分一公分地丈量着。生活，爱情，一切都带上了稍纵即逝的质地，人和事短兵相接，电光火闪地产生七情熄灭六欲。《花样年华》中，张曼玉几度和梁朝伟擦身而过，王家卫极其细腻地表现了他们相遇时的身体距离，表现了空气中衣服的声音，对“一瞬”的“永恒式”表达让人预感到这段爱情大限在前。同时，张曼玉一次次换上旗袍，

一次次下楼去面摊买面条；衣服是晚宴般的郑重，面条却是最草民的生存，香港精神就在这里寓言般汇合：倾城的姿态，普罗的道路。就像多年前，张爱玲所描绘的浅水湾之恋，轰轰烈烈的香港沦陷不过是成全了白流苏。说是举重若轻也好，说是举轻若重也好，香港人对生存的体悟总要比他城里的人多一分方生方死的感觉。

也因此，周星驰的爱情大话虽然无厘头，却满世界流传着：“曾经有一份真诚的爱情放在我面前，我没有珍惜，等我失去的时候我才后悔莫及，人世间最痛苦的事莫过于此，你的剑在我的咽喉上割下去吧！不要再犹豫了！如果上天能够给我一个再来一次的机会，我会对那个女孩子说三个字：我爱你！如果非要在这份爱上加上一个期限，我希望是——一万年！”

毕竟，誓言从来都只是誓言，“多少事，从来急；天地转，光阴迫。一万年太久，只争朝夕”。港人个个都特有“只争朝夕”感，而且，几乎每一个香港人都喜欢“只争朝夕”的武侠电影和枪战片，而此类电影似乎也是香港电影市场可以分庭抗礼好莱坞的秘密。在那个世界里，子弹比米饭更普遍，鲜血比玫瑰更动人。吴宇森说：“不少人看到人家挨打，情感会得到宣泄。”老老实实勤勤恳恳的香港人，看着周润发、张国荣成千上万地挥霍子弹，不心疼，还由衷地满足。

好像很难想象没有吴宇森、徐克的香港会是什么样子，起码，教堂里飞不出洁白的鸽子，周润发会沦为百分百中年男人，黑道不知道怎么拿枪，许多香港人不知道如何打发许多个无聊的日日夜夜。豪哥、小马哥、杰……他们鱼贯而出，左手枪，右手也是枪，每一枪都打在香港人的心坎上。因为你只有零点零一秒的优势，因为你的敌人也已经握枪在手，这是对时间最惊心动魄的体认，快快快！快快快！吴宇森、徐克的叙事永远激情盎然，每一

分钟都有危机，每一分钟都是高潮，直到电影结束。

说起来，香港的时空感的确和其他城市不同。一百年了，香港人总觉得自己生活在“借来的时间”和“借来的空间”里，所以，他们精打细算一切的时空，他们追求每一寸每一分的利用率。也因此，在香港生活惯了的人，跑到其他城市，感觉就像被按了一个“慢放键”。有一个香港朋友，好不容易拿了长假，跑去雅典休养生息，没到行程结束就回来了。他说，在那里生活，感觉不到时间，让人心慌。打开任何一部香港电影，你就会发现，香港人走路的速度比内地任何地方都快。也就是那样的一种日常速度，造就了风靡世界的杜可风摄影速率。

香港就这样罗拉般疾走了一百年，一直走到一九九七。九七那一阵，港人个个心神不宁，个个心怀郑愁予式的担忧，“我达达的马蹄声是美丽的错误，我不是归人，是个过客……”应该说，这倒不是爱不爱国的问题，九七那阵，每一个香港人都会告诉你：“我周围的朋友都在忙着做事，要把自己想做的事赶在‘七一’前做完，因为对自己以后的命运没有把握。”

其实，对命运的无力把握感从来都在香港的血液里，这也是海岛的精神气质决定的。香港不大，资源有限；而且，很显然，这种无力感自始至终弥漫在整个香港电影史中，这个城市生产了那么多那么多活色生香的喜剧片就是一个佐证。香港人都非常重视每年的贺岁片，不光是为了每年的贺岁片都是明星云集，想看到谁就能看到谁，而且，港人喜欢并且需要影片最后的大吉大利。香港人重视传统，重视兆头，重视风水，重视这个城市的每一寸土地和海水。

有时候想，香港人大概是最认同“城籍”的居民。中环金钟尖沙咀，他们喜欢；太子旺角油麻地，他们喜欢；长洲南丫大屿山，他们喜欢……港人恋爱着这座城市，走得再远，都改

不了港腔港调，就像讲粤语的麦兜麦嘜，虽然登录大陆后讲起了国语，总还是一眼就让人发现：香港制造。

在我的童年时代，“香港制造”暗示了某种精神生活的腐朽，改革开放后我才知道家里有香港亲戚。不过，崎岖的时代却并非全无道理，几十年的沧海桑田，叫人越来越强烈地感到“香港制造”的确暗示了一种精神生活。

譬如青马大桥，它绝对不同于杨浦大桥。在上海，我们说起杨浦大桥，口气和新闻联播差不多，那是这个城市蓬勃发展的一个证据。但青马大桥不是这样的，青马大桥是伤口，也是止痛剂。关锦鹏在《念你如昔》中说：“去年偶而问起一个朋友，问他如果要他最爱的人送他一份礼物的话，他会想要什么，那个时候刚好从新界坐巴士到九龙，他指著那条在海面上搭满大大小小棚架，还在建筑当中的青马大桥，他说，我要他送我这个东西，还要其他人不准在上面走，闲着两人在上面散散步，看日落。那我就插嘴说，你要不要他一并把那个新机场送你吗？突然间会想到，在这些风花雪月的玩笑背后，到底是什么样的一种情绪？”

这就是香港制造，这个城市和着城民们的爱恨一起生长，不像在上海，我们茫茫然抬头，发现黄浦江上又多了一座桥。

张国荣

读中学的时候，学校门口的无证摊贩特别多，赚了女生最多钱的就是那种印得像遗像一样的黑白港台明星照，一毛钱可以买两三张。当时买得最多的是翁美玲照片，然而买着买着她却死了。还有就是张国荣。

张国荣的照片背面经常会印些歌词，最常见的就是他的《莫尼卡》，班上的坏男生喜欢对着女生唱“莫尼卡——莫尼卡——”那时青春年少，只知道学张国荣的坏孩子坏学生样，经常和他搭档演好孩子好学生的陈百强却没什么人学。后来，吴宇森的《英雄本色》系列一出来，下了课，男生就分成两拨，一拨在那里学周润发左手开枪右手抱人，一拨在那里学张国荣浑身子弹与敌同归于尽，学得好的同学，还要说点《上海滩》式的遗言：“你知道，我最想去的地方是……是巴黎。”然后，大家哈哈大笑，死了的“张国荣们”便笑嘻嘻的又活过来了。

四月一日晚上，我打开电视等着他笑嘻嘻的又活过来，黑夜里有无数的人和我一样等着，还有人试图讲笑话，说从前从前从前愚人节……结结巴巴，终于哭了出来：“哥哥，你不许走！”

但是他听不见了。现在，他一定进入了《阿飞正传》最后的那片森林，飞累了，在风里都睡不动，终于像奥菲莉娅那样，“像一朵大百合花随风飘走”。他说他喜欢莎士比亚，喜欢哈姆雷特，好像是为了证明一种爱，他和哈姆雷特的恋人一样，双双在四月离开。

一百多年前，兰波（Arthur Rimbaud）跟死了一千年的奥菲莉娅说：“是的，孩子，你已经死了……因为那阵微风吹乱了你的长发，给你精神的幻梦带来奇异的声音……因为那疯狂的大海发出嘶哑的喘息，撕裂了你那过于柔弱的孩童之心。”一百多年后，这挽歌终于找到了人间的主人公。艾略特（T. S. Eliot）说得没错，四月是最残酷的季节。

不过，这样的结局似乎不能更完美了。我们会慢慢老去，变得跟《胭脂扣》里的十二少那样可耻又不堪，而他，则加入了天使的行列，完全地从时间中获得赦免。其实，应该说，很多年前，他就开始免疫于时间了，除了变得越来越凄迷，越来越美丽。他在《霸王别姬》里演戏子程蝶衣，葛优演的袁四爷见了“她”以后神魂俱醉，感叹说“她”是“一笑万古春，一啼万古愁”。说真的，这个“封建余孽”倒是恰如其分地说出了张国荣的无限风情。

回头再看张国荣的五十多部影片，会发现他的脸确实极其耐看。这是一张性别特征明显但性意味含混的脸，有足够的魅力可以讨好任何人。在《胭脂扣》里，他一出场，酒楼里的风尘女子立即黯然失色，使得梅艳芳扮演的名妓如花一开头只好以男装登场来抗衡他的媚力。而他所扮演的虞姬的美貌基本上是无人能敌，红透了半边天的巩俐在他身边像个大丫头。当然，他也可以显得生猛精进，《英雄本色》里他一枪一命地把坏男人送出人间，《纵横四海》里他超人一样地免疫于红外线；但同时，他的男性气概却又古怪地让他显得相当性无能，也许是他拔枪的姿态不像周润

发那样气势磅礴，他的动作总带着点脆弱而忧伤的质地，宛如佳人断弦，好比美人裂帛。

不过，他又绝对不是不性感，《春光乍现》里他有多少萎靡不振，就有多少缠绵低回。他的眼神和嘴唇带着鸿蒙初辟时的柔嫩和恍惚，说不清是男是女，但同时征服男人和女人。因此，他的肉体之美显得非常难以定义，他身上的淫荡显得很天真，他的不负责任显得如此天经地义，他的出现毫无疑问引起了偶像辨别和定义的新问题，尤其是他在近年的几次演唱会里易装而歌，卖弄的无限妖娆令传媒立即感到词汇的左右支绌，而且他宣布了“疲惫奔波之后我决定做一个叛徒/不管功成名就没有什么能将我拦阻/我四处漫步我肆无忌惮/狂傲的姿态中再也感受不到束缚！”

这下他终于再也没有束缚了，“异度空间”也好，摄影棚也好，记者招待会也好，他都挥手自兹去，而我们只好用《霸王别姬》的片尾歌来自欺欺人：“有一天你会知道，人生没有我并不会不同……”

七十四年前的一个夏天，鲁道夫·范伦铁诺（Rudolph Valentino）在纽约的一家医院死于腹膜炎，这个世界因此痛失他/她的第一个情人。整个纽约歇斯底里，百老汇堪倍尔殡仪馆里人山人海，八万名男女涌向教堂跟他们的拉丁情人告别。这个过于美丽的男人在生前饱尝了流言之苦，记者和电台无休无止地问他的性取向，问他双性恋？同性恋？还是性无能？但是，他死了，大雨中的葬礼让整个纽约回不过神来，全世界的电台都在报道“一个风情万种的男人之死”。但是，与此同时，纽约的股市依然在升温，曼哈顿的脚步依然咚咚咚，所以，范伦铁诺的不少影迷自杀了，因为他们受不了这个没有鲁道夫的世界依然可以开盘。

相比之下，张国荣的死并不像范伦铁诺那样引起世界范围的震惊，毕竟 Leslie 唱的歌和演的戏都用的中文，而且饱受非典型困

扰的香港人在最近的几天中，并没有出现歇斯底里的征兆。但是，我却觉得，一种更深刻更持久的痛苦正在酝酿中。

好像每个人，都试图以自己的方式来缠住他，不愿意接受他的死亡。大家都变得很恍惚，不断地提到愚人节，虽然从文华酒店飞下去的张国荣可能根本没想到那是个什么日子。再说，十八点四十一分，已经过了愚人时分了。但是，每个人都在神经质地唠叨，那不是个死人的日子啊。

低迷，战争，恐惧，病毒，世纪初却有着世纪末的脸，但是，大家都还活得兴兴头头。虽然对着布什的脸挥拳头，但是人人心头怀揣着“明天会更好的”梦想，再说，张国荣还在银幕上深情地看着这人间世。

但是，生活被盗版了，影碟卡住，四月一日被定格在那里，卡嚓卡嚓，卡嚓卡嚓，怎么也走不到下一分钟。生活没有结束，或许还有一个长长的尾声，但是出问题了。定格在那里的张国荣还在微笑呢，还说着台词：“一九六〇年四月十六日下午三点之前的一分钟，你跟我在一起，因为你，我会记得这一分钟……”

四月十六日还没有到啊，张正在制作他的最新专辑，就快完工了；他出演的《异度空间》已经获香港电影金像奖最佳男主角提名，我们等着听他的领奖辞，等着他露出孩子般的灿烂笑靥，为我们再唱一遍：“让风继续吹，不忍远离，心里极渴望，希望留下伴着你。风继续吹，不忍远离，心里亦有泪不愿流泪望着你。过去多少快乐记忆，何妨与你一起去追，要将忧郁苦痛洗去……”

张爱玲用香港的倾覆成全了范柳原和白流苏，但是，到最后，她也失去信心，说：“到处都是传奇，可不见得有这么圆满的收场。胡琴咿咿哑哑拉着，在万盏灯的夜晚，拉过来又拉过去，说不尽的苍凉的故事——不问也罢！”在演艺界公认的“传奇”就这样结束了。香港凄风苦雨，上海凄风苦雨，无数人心头凄风苦雨，王

家卫、许鞍华都黯然神伤，网上吊文无数。一个网友回忆说，当年，“一个广州师傅的发廊做个‘国荣式偏分’要五十块钱，一盘水货现场录音带要卖三十块钱……”

晚上，一个朋友打来电话，说他走遍了家附近的所有店，已经买不到一盘张国荣电影或磁带。后来回家找出多年前的磁带，居然还能听，真是奇迹。刹那间，我觉得，明天早晨，上街的时候，我会迎面邂逅“国荣式偏分”，或“国荣式长发”；刹那间，我觉得自己真正被悲痛擒住，我想给他写一封信，让他回来。

里尔克（Rainer Maria Rilke）死后，茨维塔耶娃（Marina Tsvetayeva）曾给他写过一封信，她固执地悲痛地问死去的从未谋面的挚爱：“一年是以你的去世作为结束吗？”然后，她的语调洋溢出了奇特的欢快和悲伤：“我在哭泣，你从我的眼中涌现而出……亲爱的，既然你死了，这就意味着，不再有任何的死。”最后，在恍惚中，她写道：“不，你尚未高飞，也未远走，你近在身旁，你的额头就在我的肩上。你永远不会走远……”

我想把这封信以一个歌迷和影迷的名义发给亲爱的张国荣，告诉他：人生没有你会不同。

吴宇森

吴宇森到威尼斯拿终身成就奖，质疑声音不少。毕竟，先贤寺里有卓别林有黑泽明，吴宇森，很多人几乎就是《剑雨》里大S看王学圻的眼神，“行吗？”

行，当然行。你看，徐克跳上颁奖台，用《英雄本色》的台词向吴宇森致敬：“我要争一口气不是想证明我了不起，我是想告诉人家，我只想得到我应该得到的东西。”早几年，宫崎骏拿终身成就奖的时候，也有人质疑，动画片？嘿嘿，宫崎骏，吴宇森，

凭着当年的三四部电影，也可以。只是，如果这个终身成就奖是二十年前，也就是吴宇森完成《英雄本色》、《喋血双雄》、《喋血街头》和《纵横四海》之后送到他手里，你会觉得，威尼斯他妈的真是牛逼又年轻。作为世界上最古老的电影节，威尼斯权威的建立不是她颁出的银幕老人头，而是电影新力量。八十年滚滚红尘，威尼斯介入了全世界的新浪潮发端，新写实争论，印象派和好莱坞的风生云起，但是，威尼斯老了。

威尼斯老到有点谄媚。当然，这样说，很有点刻薄，这些年威尼斯的掌柜马克·穆勒对我们华语电影多照应！没有穆勒先生，张艺谋贾樟柯李安吴宇森的全球化进程都会有时差。而且你看他，一把年纪，还要对章子怡行下跪礼，一边拉着我们第五代，一边示好咱们第六代，早半个世纪，这样的情操简直可以被追封为中国电影的奶妈。但是，让我们先不要感动，如果对吴宇森的电影够熟悉，我们应该时刻警惕，对我们笑的人，就是我们的亲人吗？

周润发、张国荣、钟楚红都是曾江带大的，他们四海纵横的技艺，也是曾江训练的，换了黑社会的逻辑，曾江不坏，而且有恩三位。可是，吴宇森在海外老得多么快，甚至，他的道德也呈现了老化的趋势。噢，天地良心，这样说亲爱的 John Woo，这个镌刻在我们青春期里的偶像，我简直有犯罪感。但是，这也是吴宇森用他的电影教育我们的，当偶像出问题的时候，周润发张国荣钟楚红可以离开，可以斩断，甚至，可以拔枪。

吴宇森到好莱坞，影迷都失落，我们很想用龙四的台词对他说：“这里到底不是自己的地方！”但是，我们有信心把他等回来，即便 Mission Impossible，我们也等。可是，沧海桑田，我们等回一个什么样的吴宇森？

二〇〇七年，《天堂口》的广告词是，“吴宇森回归华语电影第一击！”可那一击，击碎了多少影迷的心，这部电影当仁不让成为

年度最烂，虽然很多人发现其实导演不是吴宇森，是他的爱徒。不过，这么大的广告，吴宇森没看到吗？

然后是大片《赤壁》，现在大家记得的都是林志玲的那匹马，叫萌萌。这不是影迷无聊，是电影很萌。

然后是《剑雨》，再一次，苏照彬又编又导的一部武侠电影，海报上居然是“吴宇森作品”。这是片商行径，谁都知道。谁都知道，吴宇森也应该知道，这是小马哥的忍术，还是阿荣的欺骗？在我们压抑的青春岁月，吴宇森一手为我们缔造了一个江湖有情天，但是，二十年归去来兮，吴宇森业已“变脸”，还是“记忆裂痕”？

在威尼斯接受记者采访的时候，吴宇森说，我很老土，不会去拍3D。那么，请 John Woo 更老土一点吧，不仅电影技术上，也在电影道德上。如此，当昆汀叫着“我的至爱”迎接吴宇森出场的时候，我们才能感同身受。

至于威尼斯电影节，就算把终身成就奖颁给冯小刚颁给喜羊羊和灰太郎，我们也不用尖叫，不仅金狮银狮垂垂老矣，而且，他们把金狮给我们，看中的已经不是我们华语电影。这个，马克·穆勒到处融资的背影全世界都看到了，他高声高调向好莱坞求援，我们也看到了。

一百句英文经典台词评选中，《绿野仙踪》有一句台词得了第四名：“托托，我想我们再也回不去堪萨斯了。”这个，是我们看着吴宇森的感受。当然，我们还是希望，他突然站起来，用小马哥的语气：“坦白说，我一点也不在乎。”这是《乱世佳人》中的台词，位列百大台词之冠。

王家卫

王家卫进来的时候，我很想跟他讲关于墨镜的故事：有一只

北极熊，因为雪地太刺眼，所以，他就决定，我需要一副墨镜。可是雪地里哪有墨镜啊？阳光又那么刺眼，他只好闭起眼睛东爬爬西爬爬，最后把手把脚都爬得黑乎乎的了，不过也终于找到了一副墨镜。

北极熊戴上墨镜，对着镜子一照，大惊失色：“天啊，原来我是一只熊猫。”既然发现自己是熊猫，北极熊就觉得不能再呆在北极了。他戴着墨镜南下，碰到一只蔫不啦叽的熊猫，问他原因，说：做熊猫真是太逊了。首先，一辈子都拍不出一张彩照；其次，一辈子都去不掉黑眼圈；还有，人家都骂你黑社会，因为戴墨镜。

根据《蓝莓之夜》的剧情，我把这墨镜故事编成三段，以后北极熊又碰到了狗头熊，狗头熊和狗出现了危机。后来北极熊绕地球一大圈，用影片中最王家卫的台词，“从街的这边到那边，我选择了世界上最远的走法”，终于又回到北极。之前还偶遇造假华南虎，彼此一印证，Finally Sunday，美即是真，真即是美。

但我没讲，王家卫虽然微笑着，却是严肃的。七七四十九岁，他站在岁月的分水岭，保留着文艺青年的腔调，却也有了大师的姿势，甚至，我能感觉他比以前又长高了0.01公分，这不是调侃。

0.01公分，这是王家卫电影中最精确的数字表达，凭着这个除了在火箭发射时都可以被忽略的数字，王家卫为自己敛聚了千千万万的影迷，真是喜欢他的这种文艺腔，“十六号。四月十六号。一九六〇年四月十六号……”他偏执地在最混沌的情爱世界中植入度量衡，在一个爱情消逝的年代，他发明了新的语言，新的手势和新的激情。九十年代的所有恋爱人口，回头检阅一下自己的情书，哪个人敢说，和王家卫无关？

都和王家卫有染。你说，“我不能对你承诺什么”，那是《旺角卡门》；你想解释，“你知不知道有一种……”发现那是《阿飞正传》的语气；又或者，你苦恋，可“越想忘记一个人”，瞧，你在

《东邪西毒》里，反反复复，就算你想逃开感情，大叫“最好的拍档是不该有感情的”，你还是逃不了《堕落天使》；“不如我们重新开始……”“如果有多一张船票，你会不会跟我走？”“爱情这东西，时间很关键，认识得太早或太晚，都不行。”嘿嘿，《春光乍泄》、《花样年华》、《2046》，在爱情的每一个阶段，都守着一个王家卫。所以，我们上电影院看新新王家卫，看《蓝莓之夜》，与其说是看看有什么新的爱情手法，莫如说是为了复习，为了疗伤，借别人泪水缝自己故事。

所以，流传在外的关于王家卫的童年故事，连王家卫自己也说，好像情调偏凄凉了点。其实，五岁从上海到香港，跟着妈妈经常出入影院，有语言不通的原因，但电影院主要还是欢乐地，不是避难所。因此，当我说起，《蓝莓之夜》中，酒吧老板让诺拉跟瑞切尔要钱，因为她死去的丈夫挂了很多账，我说这一段可以更残酷些。但遗憾瑞切尔在几分钟里经历了几生世的道德转换，从《欲望号街车》的布兰奇变成了洛丽塔，一个转身又成了大陆电影中为丈夫清债的民工老婆，好像幅度大了些。王家卫的墨镜看我一眼，人从沙发上坐起来，说，你们怎么就那么喜欢残酷呢？

我心里想说，那还不是你自己造的孽，从一九八八年的《旺角卡门》到前两年的《爱神：手》，张国荣幸福过吗？梁朝伟，张曼玉，金城武，刘嘉玲，张震，林青霞，全港澳台最美丽的男男女女，有过一个幸福吗？再说了，那些精确到小数点的0.01不就是为幸福设置的最令人扼腕的距离，所以，王家卫你怎么能怨影迷为你的身世抹上蓝调？甚至，你就应该认同大家交给你的身世：你有一个孤独的童年，你那个在夜总会里当经理的父亲从没有把你高高地举上天空，你的求学时代也应该楚浮式，你做编剧的时候就应该很苦闷……

可王家卫说，不，不是这样的。他这样说的时候，他身上的

0.01公分长了出来。《蓝莓之夜》成了第一个结局美好的爱情故事，嘴角沾着蛋糕屑的诺拉·琼斯吃完蓝莓蛋糕，在裘德洛的餐桌上沉沉睡去。她是那么美，他是那么帅，他们的爱情那么理所当然，但我们观众，怎么不觉得特别幸福？

于是，我几乎是粗鲁地向王家卫抱怨：因为蓝莓蛋糕不够好吃，所以银幕上下没有足够的 Chemistry。啊，当时我一定像个失恋的人，对着不动声色的王家卫嚷嚷：你对美食有意见吗？还是你对蓝莓蛋糕不动情？你为什么不让他们吃得更好吃一点？他们不色不戒，我们只有靠看他们吃然后爱上他们啊。

但王家卫转而谈《花样年华》的牛排，难道那不是世界上最动人的牛排？可是我最近受《士兵突击》的影响，“不抛弃，不放弃”，我继续嚷嚷：用英语和用华语的区别，是不是就是蓝莓和芝麻糊的区别，是不是就是诺拉·琼斯和张曼玉的区别？

但导演只是笑眯眯地赞美诺拉·琼斯，说他在一个酒吧偶然遇到诺拉，感觉到她身上天然的表现力，于是就有了《蓝莓之夜》。这么说，我也同意。诺拉的那点表现力倒也和蓝莓蛋糕般配，让她去《花样年华》里吃出那么多情绪，不断地拎个保温瓶买一百趟馄饨，也只能是一个伤心时对着裘德洛叫平静了对着裘德洛笑的漂亮姑娘。其余，还有什么呢？

还有什么？《蓝莓之夜》有王家卫的所有元素，甚至显示出用力过猛的细节铺陈。比如那个装钥匙的金鱼缸就多事了些，而且，一个电影分三章，有原地等待的人，有出门等待的人，有回来的人，有永远不回的人，有伤心的情侣，还有，幸福的情侣。不，等等，前面说了，这幸福是英语时态里的，它好像不能为我们中文的魂魄带来幸福。

但王家卫不同意。我感觉，就在那一刹那，他似乎准备和我们分道扬镳了。一直说，王家卫的电影是为小资量身定做的。也

的确，在小资词典里，“王家卫”和“米兰·昆德拉”一起，是十大关键词。他们联手安抚了天南地北无数小资脆弱的心灵，眼泪安抚眼泪，这是华语电影的逻辑。所以，贫穷的左翼电影一向泪如雨下，然后级级递减，到大资产阶级那里，悲痛全部被克制掉，狼藉的痛苦是一种自我贬低。所以，痛苦和幸福一样干燥。而中间状态的小资和中产的分野，则似乎可以拿《蓝莓之夜》示范。

《蓝莓之夜》是干燥的，是团圆的，在社会学意义上，是封闭的也是坚强的，而这种心灵和情感状态无疑跟小资有落差，却跟中产很默契。所以，我说不清楚《蓝莓之夜》是王家卫的中产演出，还是对小资的一次情感训练。就我个人来讲，我还不能马上习惯面值过大的情感货币，不习惯看不见的道德中转，我的情感记忆还留着前现代的胎记。我希望，当剧情提示诺拉心碎的时候，我希望她像张曼玉那样真的有心碎的面容：她想笑一下，终于不支；当她幸福的时候，我也希望她的爱情不是苍白的顿悟或华丽的水到渠成，我希望她的幸福中有痛苦，像小津说的，能忍受痛苦的人是好人，才配吃上像样的饭菜。

天下的影迷都是如我一般拎不清吧，但是亲爱的王家卫老师，要知道，在中国做一个小资是要忍受很多污名的。但是，看到阿飞，看到223、663、旺角卡门，我们就自动缴械了。做小资没什么，我们可以付出这个代价，如果可以 *In the Mood for Love*，我们愿意永远和你在一起。

所以，当裘德洛吻上去的时候，给我们更多的理由吧。

许鞍华

《姨妈的后现代生活》在各大媒体的娱乐版活跃了个把月，最近平息了一点。一来呢，周润发抵沪已经一段时间，秋水望穿栏

杆拍遍的狗仔，开始是看见人头马就狂拍一通，后来绝了望，直言相告，找不到发哥，房间背台词呢；二来呢，影片的最大招牌，发哥和斯琴高娃的恋情也浮出地表，但记者追问又追问的爱情床戏，似乎也就流于娱乐前戏了。

然后呢，就像武侠中的大队人马总是在人们睡着的时候来临，突然，大编剧李樯来电话，问我，想不想探班《姨妈》？他用了极其平常的语气说，今天是发哥和斯琴高娃的床上戏。那真是叫饱汉不知饿汉饥！在我的少年时代，就算吹牛说有一天要亲眼看看活生生的许文强，也会被嘲笑的声音淹没。他在银幕上吃方便面，方便面就成了最高饮食原则；他围个白丝巾追求女孩子，白丝巾就成了终极爱情信号。没错，岁月流逝，我们对周润发的爱慢慢消融于日常的饮食男女，但是，他一直是亲人一样的存在。

去了好莱坞的发哥，自然已经是洋亲戚，但是，在许鞍华的摄影棚里看到他，还是叫人心头一热，风雪故人来呵。因了剧情的需要，发哥披着一身上海混混的腔调，但是，当许导高音宣布开始后，他拥着被窝里的斯琴高娃，用普通话认真抒情：“我原来以为……”

呵，我原来以为，发哥对高娃，就算山崩地裂，表面上还会是言笑晏晏，所谓谈笑间，檣櫓灰飞烟灭，他这样认真说出，倒是有点意外的。回头去看许导演，导演的大眼睛盯着监视器，说，“很好。”我忽然觉得这句台词其实是属于许鞍华的。

我在七八年前就见过许导演，当然她不认识我。那时，我在香港读书，有大把时间可以跑各大影院看电影，从油麻地电影中心出来，我两次看见许导演一个人在影院边上的咖啡馆坐着。我一眼就认出她来，因为在电影里见过她，虽然她的样子有比较大的改变。我想象她年轻时候，就应该是《客途秋恨》里的女儿，眼睛比张曼玉还大，样子比张曼玉俊朗。但那会儿，她已经有了

显眼的劳顿和沧桑，自然也更知识分子了。

说知识分子其实是文雅的说法，每次，我的朋友觉得我没有女人味时，就会说，别那么知识分子了。但是，一个指挥着摄影棚的女子，如果不把自己变成知识分子，就只有刻刻垂泪了。多么可怕的摄影棚啊！

我原来以为，电影都是在无比辽阔的空间里完成的，导演坐在可以升降的椅子上，只要一个手势就能叫一切各就各位，至于导演的工作无非就是大叫一声“重来！”但那天看到的却不是这样。摄影棚架在上海作协二楼，据说当年是巴老办公室。不大的一个房间，里里外外挤了四五十个人，外加庞大的摄影机、照明设备和监视器等。虽然各路人马都不喧哗，但来往的脚步和衣鬓的摩擦就制造分贝。在这样的环境里写作是什么样的难度？导演也一样。

于是，她关闭了自己的外部触角，以中性的风格站在导演位置上，但我相信，她非常女生的一面，从来没有真正撤退。许鞍华看着周润发，这个彼此见证青春和电影的朋友，看他温柔地抚摸高娃的长发，会想起很多年前的作品《倾城之恋》吧。周润发在床上郑重念出“死生契阔，与子相悦，执子之手，与子偕老”，虽说是尊重原著，却可能是婉转心事。因为没有比小马哥说《诗经》更古怪，但也没有比“执子之手”更道出一个女性导演的怕和爱了。

周星驰

“老里八早，有一段老刮三的感情摆勒吾眼门口，碰到赤佬了，吾没去睬伊，等到格段感情窝死空勒以后，吾再晓得。奈么这记僵特了，假使讲老天爷拎得清让吾再来一趟，吾勿会神之鸣

之了，呆卜落笃看伊跑特，吾会帮伊讲吾老欢喜依额，假使来讲一定要拨伊敲定一段日脚，格么吾想随便哪能总归要——一万年。”——听不懂这段话是吗？提示一下，周星驰最著名的那段台词说什么来着？“我爱你！如果非要在这份爱上加上一个期限，我希望是——一万年！”这是上海版的“一万年”。

说到周星驰和《大话西游》，那是一千零一夜，没完没了。当然，如果你对大话文化没好感，那周星驰就是个贬义词。但莫名其妙的，他征服了以北大为代表的中国大学生，中央电视台“不顾体面”地在《世界名著名片》栏目推出了《大话西游》，还有，首届当代汉语贡献奖也有他的份，一起得奖的包括北岛、李慎之等。长得不算帅也不算丑的周星驰凭的什么啊？

先说个事，听沪上第一笔小宝先生说，一电影老导演遇到一年轻同行，同行问最近忙什么？老导演说，忙一爱情片。同行问：“关于一个男人和一条狗？”导演摇头，“那么一个女人和一条蛇？”导演又摇头，“两男人，或者两女人？”导演还摇头。同行纳闷了，那拍的什么？导演回答：“一个男人和一个女人。”

周星驰出道，观众也已经出道了。一百年电影看下来，观众已经练就了火眼金睛，男人和狗，观众摇头；女人和蛇，观众摇头；两男，两女，还是摇头……电影人于是狼奔豕突换新颜，上穷碧落下黄泉，纵横五千年，东西南北中。一片喧闹中，周星驰登场了。好像是，他集合了所有的混乱，扰乱了所有的秩序，周润发的赌圣形象让他调戏了，007的所向无敌让他败坏了，唐伯虎的文采风流让他糟蹋了，“高大全”的英雄们，成了“贱小残”的主人公。但是，周星驰走红了，《大话西游》出炉后，他更是全面俘获了年轻人的心，他手一挥，千千万万的拥趸就帮他说台词，“所以说做妖就像做人一样，要有仁慈的心，有了仁慈的心，就不再是妖，是人妖。”真奇怪，这样的台词，放在其他的语境里，一

定让人不屑，但是，中国最高智商的观众群落却红宝书似的背诵《大话西游》，全中国大学生都疯了？

多数人会同意，周星驰重新定义了“喜剧”，而“无厘头”这个词则成了后现代、酷和想象力的代名词，“周星驰研究”已经登堂入室，他的“大话风格”和爱森斯坦的“蒙太奇”相提并论，层出不穷的“周星驰论”快淹死周星星了。但其实，回过头来看他的电影，比如《大话西游》，其核心简简单单，“一个男人和一个女人”的故事，就像紫霞的那一滴眼泪，成了影片的最后归宿。这样，后现代的周星驰暗中是回到了前现代的主题上去：男女情爱。

因此，走上北大古老又神圣的讲堂，会有女生向他呐喊：“星星，我不明白为什么你要那样处理《大话西游》的结局？为什么你要让我们对爱情还抱有幻想？为什么?!”也因此，《大话西游》里那些似是而非的爱情誓言，会如此波澜壮阔地在人间流传：“曾经有一份真诚的爱情放在我面前，我没有珍惜……”

谁都知道，在这个年代，抒情变得如此艰难，同时爱情又如此必要，而正当全国人民在情话上失语的时候，至尊宝出现了。用句《低级小说》的台词，简直是个“神迹”，亲爱的至尊宝让情人们又可以张口说“我一爱一你”。情形是这样的，一方面，“大话”替情话承担了所有的羞涩，另一方面，爱情的无边无际又加剧了大话的“大”。两厢推动，周星驰表面上调侃了情言爱语，但却最有力地促销了甜言蜜语。他发起了一场运动——说！说“我爱你”！

与此同时，他也毫不掩饰对传统爱情的欣赏和迷恋，“那一天，我的意中人他会驾着七彩霞云来接我……”红色天空，红色云朵，红色的心上人终于来了，《大话西游》最终的降落带着惊心动魄的意味：爱情回归了。

不是夸张，周星驰真是成功地为电影艺术重新打开了一扇关闭多年的审美之门，只是，他那令人眼花缭乱的语言方式，让模仿变得艰巨，甚至不可能。这个曾经在《射雕英雄传》里扮演过一个可以忽略不计的无名侍卫，提取了人类情感中最传统的部分，缔造了“反传统”。就此而言，《大话西游》不再是一个电影试验品，以区别有教养或没教养，它造就的是一群忠实信徒，他们对周星驰的崇拜程度足以让所有的领袖嫉妒。

《大话西游》里，二当家的第二次看到至尊宝借助月光宝盒升天的时候，说了一句：“哇，又升天了。咦，为什么要说‘又’呢？”是啊，为什么会“又”呢？似曾相识但又从来不曾发生过，是吗？我想，这就是周星驰的语法，至尊宝是陌生的，但爱情可以让我们叫一声：“哇，又升天了。”

第四辑

导演三论

《女篮5号》的房间：谢晋的美学

例外：论小津安二郎

《大路》变窄：费里尼和新现实

一

一九五七年，谢晋完成《女篮5号》。影片当年就获得了世界青年联欢节国际影片展览“银质奖”，再加上国内票房好，《女篮5号》因此成了谢晋成名作，剧组收获很多赞扬。该年第九期《中国电影》上以群的文章就很有代表性，他说：“这部影片给了人们充分的生动、活泼的感觉和足够的轻松、愉快的感受。这除了得力于新鲜的题材和明朗的主题之外，也得力于导演的清新、简练的艺术手法。”

不过，隔了三个月，无论是政治还是专业位置都是行业最高的夏衍写下了《从〈女篮5号〉想起的一些问题》，他指出了这部影片的“一个可能不很被人注意、可是性质上却是相当重要的缺点”。虽然在这篇文章的开头和结尾，夏衍都肯定了《女篮5号》，但夏衍指出的这个“美玉瑕疵”今天看看，却可能是共和国电影的一个原点性问题，尤其这个问题还关涉到女性的影像表达。

夏衍认为，《女篮5号》中，逃离资本家家庭的单身女人林洁，带着一个需要抚养的孩子，是不可能住在电影所表现的漂亮房子里的，由此他判断这是电影布景的设计不当。而这种设计不当，

夏衍认为，会损害正面人物林洁的性格，她是靠什么生活的呢？虽然是小细节，夏衍还是郑重提出，“我以为这是我们电影界、戏剧界的一种很不值得提倡的风气，也可以说是一个思想问题。”这种“美化生活”的风气，夏衍说，值得文艺工作者深思。

五十年后，电影批评家饶曙光在《不同反响的〈女篮5号〉》中对夏衍的批评提出质疑，认为电影中林洁的房子不算华丽，不算“美化生活”，即便从现实主义的角度看，林洁的住所也还是可信。饶还提出，观众关心的是林洁和田振华的爱情，而“让她住更破旧的房子，穿更朴素的衣服并不是观众同情她的真正原因，因为人物不关心住的怎样、穿的怎样”。所以，饶认为，“不是谢晋在以不真实的场景衬托林洁的生活环境，而是当时的中国意识形态领域，容不得银幕上的一个人民教师去过看似不朴素的、主要是旧式的生活，不管她的出身怎样，不管当时人们的生活水平怎样。所以，不是谢晋不是现实主义，是政治斗争不再需要这样的现实主义。”

饶曙光的质疑和他考古式的电影批评有根有据，而且夏衍对谢晋的批评，经过饶的分析，也的确斫伤了谢晋的艺术“真实”能力。不过，事隔五十年，重新去评价夏衍的批评是否“现实主义”，在我看来，已经不是最重要。在这个问题上，更值得追究的可能是，为什么受批评的是女主人公的房间，而不是男主人公的兰花？夏衍的批评到底针对的是什么？

二

一九四九年七月二日，全国第一次文代会上，毛主席亲自欢迎，“解放区和国统区的两支文艺大军走到一起来了。”这两支大军，粗糙言之，代表中国电影的两个流派：上海电影传统和延安

电影传统，前者亲市民，后者讲革命。新中国成立，虽然谢晋只有二十六岁，但是他的封建大家族的出身，他十八岁之前在上海华光戏剧专科学校、金星电影训练班的学习，一九四七年之前又辗转四川江安国立戏剧专科，重庆中国青年剧社，南京国立戏剧专科，然后回到上海在大同电影企业公司担任助理导演，所有这些经历，都牢固奠定了他的美学趣味。而他当年的那些作品，比如《哑妻》（1948），比如《二百五小传》（1949），也是一看题目就看出流派的。

这样，在谢晋自编自导的《女篮5号》片头，我们就看到类似早期上海电影的暗色外滩，听到陈歌辛指挥的曲子。虽然影片很快切入明亮的上海市体育场外景，但是，当刘琼扮演的男主人公田振华从轿车下来的时候，我们看到，他手里提着一个木架，架子里就一盆兰花，似曾相识燕归来，这是《一曲难忘》的调调。接着，田振华在昔日队友老孟的陪同下去宿舍，他一进房，还没安顿，就先给兰花松绑，然后进盥洗室，小心翼翼地给兰花浇水。

影片从开头到田振华出场，一共五分钟，十二个镜头中倒有五个是在表现田振华和兰花。而接着在影片的发展过程中，我们还会不断地看到兰花。秦怡扮演的解放后林洁出场时，也是在给兰花浇水，影片倒叙田振华和林洁在旧社会的爱情和磨难，也是兰花出场，兰花收场。所以，这个故事如果放在解放前的大同电影公司做，也由谢晋导演，我们几乎可以肯定他会用“兰花”当片名，比如《幽兰操》。不过，谢晋是一个很懂得掌握时代话语的“前进青年”，田振华安顿好兰花，坐下来换衣服，外衣脱去，我们看到他的运动服上赫然四个大字：西南军区。

“兰花”和“西南军区”的汇合，恰是两股电影传统的接合。理论上讲，这也响应了周恩来在一届文代会上的要求，“在农村中

的、在城市中的、在部队中的这三部分文艺军的会师”。三十四岁的谢晋的确也取得了成功，影片票房是一个脚注，海外荣誉是一个脚注，来自周恩来和贺龙的赞扬也是一个脚注。那么，回头来看，夏衍的批评是否有道理？

在上海电影传统中，即便就左翼电影而言，影片男女主人公都还是从鸳鸯电影中成长起来的那一批美人，阮玲玉如此，金焰如此。《女篮5号》的主演刘琼也是这样。一九三八年，刘琼在《武松与潘金莲》中因为扮演风流倜傥的西门庆出名，之后不断在《金银世界》（1939）、《生离死别》（1941）、《欢喜冤家》（1942）、《两地相思》（1943）、《春残梦断》（1947）、《不了情》（1947）等剧中出演英俊小生。把刘琼在《女篮5号》中的感情戏抽出来，他的表演和他本人在十年、二十年前演绎情种的动作神态都一模一样。比如根据张爱玲小说改编的《不了情》，刘琼在戏中演夏宗豫，他在感情上大悲小喜时候的镜头可以直接剪辑到《女篮5号》。而且谢晋的抒情镜头也和桑弧表达“不了情”非常相似，常常使用流行于上海电影中的“美式镜头”（plan américain），也即代表三四十年代美国电影风格的一种3/4镜头。

这里不具体展开镜头分析，不过我们可以通过这些年的欧美电影，清晰地看出作为《女篮5号》中爱情修辞的兰花，在影片情感结构中所起的“非革命”作用，虽然兰花一出场，是以“革命加爱情”的格式呈现。（黑帮片最喜欢使用这种“（兰）花”策略。一个著名例子就是《这个杀手不太冷》（Leon，吕克贝松导演，1994）中的主人公里昂，为了缓解他的杀手形象，导演一直让他带着盆花。）但是，从田振华出场时候“穿军装提兰花”形象，到片尾英俊潇洒的“白毛衣黑西装”，我们可以一目了然地看出兰花在片尾的失踪恰是“西装”对“军装”的置换，换言之，有了“西装”，就不必“兰花”。

这个逻辑，自然被深谙电影传统的夏衍看到了，不过，田振华身上有“西南军区”四个字。谢晋晚年接受访谈，自己也表示，他为刘琼打造的“西南军区”背景是有些“鬼”的。事实亦证明，以前是西南军区司令员现在是国家体委主任的贺龙后来看到“西南军区”队服非常高兴，对田振华的形象非常满意，赞美“好极了”。

不过谢晋回忆，虽然《女篮5号》受到上至中央，下至群众的欢迎，电影也很快受到一些人的批评，而且挺致命的，“一条没有党的领导，一条有锦标主义倾向。”（谢晋—恒通影视有限公司《谢晋年表》，见《论谢晋电影》）好在贺龙高调表扬和推广这部电影，批评的声音似乎被压了下去。但是，本人经历过从文人到领导的角色适应，经历过《武训传》大批判的夏衍，即便想庇护谢晋，也知道对《女篮5号》的意见是需要认真对待的，六年前周扬关于《武训传》的批评还言犹在耳，“你要知道问题的严重性……周总理也因为他事先没有考虑到这部片子的反动性而一再表示过他有责任……加上这部片子是上海拍的，你是上海文艺界的领导……”（参见夏衍：《懒寻旧梦录·附录》（增补本））

《女篮5号》中没有政委没有党的确是致命的，换言之，它露出了上海电影传统的“狐狸尾巴”。现在，田振华不方便理论，就来理论林洁吧。事实上，新中国文艺中，女性经常是在这样的逻辑位置上被指涉被评论，对电影《青春之歌》女主人公林道静的解读也是一例。一方面，就视觉美学而言，用林洁来说明问题，会非常有效，因为女性总是站在更显眼的位置上。《女篮5号》受到观众欢迎，首先也是，观众很久没有看到这么艳丽的电影色彩，这么多漂亮的明星；而另一方面，这些女性主人公因为常常处在政治上有待启蒙的位置上，那么，对她们的批评，相对也显得更为安全。



《女篮5号》电影剧照 1



《女篮5号》电影剧照 2

其实，对《女篮5号》的批评，夏衍很可以选择那些年轻的女篮队员们。在影片接近尾声的时候，女篮队员们坐火车去北京，我们看到，这些姑娘个个打扮得花枝招展，当时的观众反应也是“简直是时装展览”。但是，因为林小洁们作为新中国球员具有政治上的优越性，所以批评林洁就成为夏衍的首选。而今天来看，对林洁的批评实在是意味深长。一来林洁既是田振华的前世、林小洁的今生，是“女篮5号”的来历；二来对林洁房间的批评，对电影《女篮5号》来说不算致命，夏衍特别提出“我要指出的缺点只不过是一堂布景”，但是，对这个物理空间和情感空间的直接清算却可以视作是对上海电影传统的点名批评。这里也解释了，为什么夏衍在这篇短短的文章中，会有一个明显硬伤。他提到这个电影的年代时，说影片表现的是“抗战胜利之后到解放之前的苏州”，我们完全可以想象，这硬伤来自夏衍过于激动地想把影片的“风气”归之于老上海传统。所以，就事论事地谈夏衍的批评，可能会对当年电影的政治生态和性别政治造成某些方面的忽视。

不过，与此同时，如果我们只关注这个问题中的影像权力关系和性别问题，又有可能和夏衍的核心命题擦肩而过。

三

在任何意义上，夏衍的这篇《从〈女篮5号〉想起的一些问题》，是非常有识见的。事实也是，秦怡在影片中的镜头完全是上海影戏传统的表达。她的服装和她的房间不说了，影片中有一个场景，田振华给林洁写了一封信，林洁读完信，心情激动。在“电影完成本”中，导演是这样描述的：“林洁坐到梳妆镜前，她照着镜子整理仪容，又拿出一个尘封已久的粉盒来，轻轻地在脸上扑粉。”这个场景，我们很多次在阮玲玉的电影中看到过，每当她

听说久别的恋人要回来，她就会在第一时间去关注自己容貌。当然，这是女性爱情的一个普遍修辞，在曹禺的《雷雨》中，鲁侍萍和周朴园三十年后重逢，侍萍问周朴园，也是一句：“你自然想不到，侍萍的相貌有一天也会老得连你都不认识了。”

不过，如果这种表达在影片中成为“风气”，会出什么问题呢？

一九三三年，左翼影人孙瑜导演了《小玩意》，阮玲玉在戏中扮演一个住在乡下的叶大嫂，靠做小玩具谋生。电影以一个田园诗的镜头开幕：一天早晨，叶大嫂还在梦乡，她的矮胖丈夫蹑手蹑脚地进来，一边示意他们的小女儿不要发出声音。不过叶大嫂还是被吵醒了，她睁开眼睛醒来。顿时银幕上阮玲玉的脸占满全部画面，她画眉入时，眼波婉转，神态柔美，不仅不是乡下大嫂，还是摩登偶像。而且，她的感情生活也很“入时”，有一个倾慕她的知识分子恋人，他们在一起的时候，她动作亲昵时尚，不过她还是拒绝他，因为她要他出去谋发展，“造出中国自己的玩具出来，不然就会被日本人吞并了。”在左翼需要夺取观众的时候，美丽的身体是一种策略，这已经被电影史所验证，可是这种策略本身是包含危险的。因为，通过阮玲玉所传递的左翼消息，在到达观众那儿时，会出现非常尴尬的状况。首先，观众会看不清踏入革命征途的男性，是因为革命话语还是因为阮玲玉；其次，阮玲玉也让那些没有脸蛋的演员，尤其是那些男性演员因为形貌黯淡而失去表达革命的影像力量。比如电影《桃李劫》（1934）。在这部影片中，袁牧之扮演了一个走出校门以后处处碰壁的年轻人陶建平，徒有满腔抱负，却连新婚的家庭也供养不起。后来为了生活只得去做造船厂的苦工，而同时，他的妻子黎丽琳却因产后虚弱生命垂危。陶建平恳求工头借他一笔钱，被冷冷拒绝后，他铤而走险。最后的结局是家破人亡，陶建平自己锒铛入狱。在导演的预设里，

主人公是一个优秀的人，白白葬送在罪恶的社会，然而实际的电影效果是，因为后来他变得衣衫破败，形状褴褛，很多观众竟无法同情他的遭遇。一方面，他的穷困无法诉诸观众的同情心，另一方面，他残败绝望的样子显得极其无能，观众甚而觉得是他的国家大义毁了丽琳美丽的青春。

《桃李劫》是袁牧之主演的第一部电影，他以后的银幕形象不再残破灰暗，像《风云儿女》（1935）中的主人公就保持了形神光亮。他后来导演的大获成功的影片《马路天使》（1937），主人公亦是贫困却青春照人的赵丹，“又褴褛又贫困的陶建平”在袁牧之的银幕生涯中无疾而终。

上海左翼电影的这个美丽逻辑，是谢晋熟悉而且认同的，所以，《女篮5号》他要请刘琼出演。但是，老上海电影时期的这种“美学策略”还适用于共和国电影吗？革命前的影像表达还适用于革命后吗？夏衍清楚地看到了，在革命的第二天，继续使用老上海电影修辞就会和“勤俭建国”、“勤俭办事业”这些命题相抵触。所以他用《女篮5号》提示这种表达带来的一重危险：“最近几年来的影片中，不论是农民、工人、学生、机关干部，很少看到穿得破旧一点、朴素一点的人物了，人民生活改善了是事实，但是人人都穿新衣、人人都住新屋、人人都可以在晚上跳舞、看戏则显然不是事实。”而且，夏衍进一步指出，这种情况不仅反映在银幕、舞台上，还反映在小说、画报上，搞得“农村姑娘、采茶姑娘都穿着全新的花衣服”，“公园里的女同志都穿着旗袍，男同志都穿上了呢料西装”。

因此很显然，夏衍的这篇文章，志不在针对谢晋的“不合时现实主义”，甚至，也不像饶曙光所总结的，是“特定的历史时期的批评”，相反，这是一篇今天依然有效的批评，因为，这关乎延伸到今天的两种电影传统的博弈，关乎如何建设社会主义美学。

四

很可能，谢晋正是从夏衍的文章中接收到了他“可以继续前进的信号”，虽然这个信号，被饶曙光理解为对谢晋创作的一种伤害：“从一九五七年之后，直到一九八八年拍摄《最后的贵族》之前，谢晋的影片中对旧式的贵族都没有表现出一丝的同情和关爱，哪怕是一种自然的生活状况的描述。”所以饶断言，《女篮5号》后，“谢晋作品中所描写的现实和主题之间的关系，都会进入‘有意为之’的状态。”

饶曙光的观察很准确，不过，我认为，谢晋的这种“有意为之”，也可以被读解为，他试图超克“上海影戏传统”的一种努力，他接着的作品《红色娘子军》（1960）和《大李、小李和老李》（1962）就显示了这种努力。如同袁牧之终结了“贫困褴褛的陶建平”，谢晋把“穿旗袍住苏州的林洁”藏起来了。

谢晋把林洁藏起来，但并不是放逐了。这是他的电影特别有意思的地方，而且至今来看，还能提供方法论的参照。

来看《大李、小李和老李》。这部影片虽然和《女篮5号》同属城市题材、体育题材，但在谢晋电影中却一直最不受重视，也常被认为最不能体现谢晋风格。影片的主角都是男性，且是喜剧人物，主要女演员蒋天流在戏中扮演大李的妻子，五个男孩的母亲。她的戏不多，出场的时候，多数观众都想不到，她曾经是《太太万岁》（1947）中的少奶奶。按谢晋的阐述，蒋天流扮演的秀梅，人物设计是这样的：“假想从农村里来的比较好。在乡下种过田，所以体力较强。如果过分是大小姐的话，就习气比较多，不适宜。”至于外表呢，谢晋认为，“粗中带点妩媚。”（谢晋：《热爱生活，乐观的、健康的》）



《大李、小李和老李》电影剧照 1



《大李、小李和老李》电影剧照 2

“粗中妩媚”成了谢晋的新方向，之前《红色娘子军》中的琼花形象也是这个原则的结果。来看秀梅，她第一次出场的时候，完全贤妻良母形象，就是剧本要求的“温存、善良、勤劳”。后来，在集体和丈夫的鼓励下，她成了“一个现代化的运动员”，形体、语气、动作都变了，看上去几乎是摩登了。不过，在一个全民运动的语境里，秀梅的新形象和影片宣扬的体育美学并不冲突，这样她本人的妩媚便以正当的方式加入了“热爱生活、乐观、健康”（“热爱生活、乐观、健康”是谢晋概括的关于这部戏的最高任务，见《谢晋电影选集·体育卷》）的新中国电影叙事。

《大李、小李和老李》摄于一九六二年，当时社会生活相当贫困，对于吃饱还成问题的观众来说，影片中大群大群雪白滚胖的猪以及丰富甜美的生活亦可算“美化生活”。但是，就像秀梅的运动员形象实际上并没有进入她的家庭生活，更不排斥她的母亲形象，她跟大李为她买的体育宣传画上人物一样，只是对更美好生活的建议，再加上全剧还有“喜剧”作为形式的依托，所以，大李小李老李的猪肉加工厂和秀梅一样，展现的是社会主义的美学承诺，体现的是“全民体育的精神风貌”。

这里，“粗中妩媚”可以解释谢晋的电影语法。对照《女篮5号》中林洁的房间，我们来看秀梅的家。虽然已经是五个孩子的妈，但秀梅的家是不体现秀梅身世、性格和理想的，因为这是典型的工厂宿舍，楼上楼下也都是大李的工友。不过，秀梅的家看上去要比老李小李没女人的家整洁一些。五个孩子入睡，她依次为他们掖好被子。早上给孩子分早餐，按年龄大小，馒头也有大小。这里的影像表达体现出老上海电影的节奏感和幽默感，但谢晋没敢在这些细节上耽溺。

就“粗”而言，秀梅是一个体现延安美学传统的人物，对她的镜头表达，也不再以美式镜头为主，尤其是她参加运动的场景，

全景与细节的穿插，具有苏联式节奏蒙太奇的效果。同时，就“妩媚”而言，秀梅看大李的眼神偶尔也流露出上海电影传统，秀梅和大李月光下学车别具抒情性，赛车手秀梅也可以进入时尚封面，不过，来自上海传统的笔触虽然是导演个人特别有发挥余地的地方，却不再构成影片线索或形成特别具有提示能力的景物。

“粗中妩媚”，在社会主义美学实践中境遇尴尬。秀梅在剧中没有女主角的地位当然可以归因于剧情设置，可不能讲爱情，不能发挥上海影戏传统中最有实践经验的部分，谢晋的确编不出更多的戏给他的女主人公（也是这个原因吧，谢晋因为《红色娘子军》剧本中的三段爱情戏爱上这个剧本，之后半个世纪，反反复复痛心这三段爱情戏的被删），但是，在已告段落的社会主义影像实践中，“粗中妩媚”对今天的电影来说，还是有方法论的指导意义。

五

在早期上海电影，包括今天的香港电影中，男女主人公再卑微，境遇再不堪，衣服再破，他们的镜头形象不会脏。（关于镜头的脏，日本电影两个流派的争论非常契合本文的讨论，比如，小津安二郎会认为大岛渚的镜头很脏。而我们会看到，在小津的镜头中，没有一个地方是狼藉的。即便是赤贫阶级，亦有其尊严，自己一穷二白，家里一穷二白，但镜头表达是饱含美学追求的。现实主义和影像现实主义需要被重新认识。）如果脏了，就会成为“得不到同情的陶建平”。社会主义美学在自身的发展过程中，也参照了电影镜头的这个基本伦理和影像原则，但这里始终纠结了一个问题，这是社会主义美学和资本主义美学的讲和，还是一个超克的过程，还是会有一个终究要分出胜负的未来？

这个问题可以借我们今天的影像来说明。一方面，我们的底层实在太狼藉了，就说底层的家吧，漂亮是不可能的，整齐也不可能，干净也不可能。还比如底层女性，更是被影像盘剥得一塌糊涂，哭就嚎哭，哭了还打滚，打滚了还露出身体。另一方面，在所有的白领剧中，每一个人物都是为恋爱而存在，所有的角落都是为恋人而准备。所以，回头重看夏衍对《女篮5号》的批评，我就觉得，今天的影像就是五十年前夏衍那没解决的问题的后果。

“女篮5号”的房间让夏衍看到上海电影的美学危险，但共和国的电影实践在理解夏衍的“现实主义”时，却往往忽视了影像现实主义和现实主义的区别，造成的一个后果是，革命没有身体，理论没有群众，发展到今天，就出现难看之极的底层叙事。而在反转这种现实主义的阶段，就回到了最粉色的上海电影传统，只有兰花，没有革命。

琼花闹完革命，进入日常生活，去哪里为她们寻找电影语法？谢晋的“粗中妩媚”曾经是一种实践，可惜这种实践在五六十年代没有足够的空间令其自我充实，自我生长，更没有催生出足够有力的电影理论。反而，这种实践，在八十年代以后的解读中，成了一种花招，甚至，在谢晋本人加入的宣传中，成了一种在“极左状态”下的逃逸策略。

好在，中国电视剧在今天终于大批地重新返回五六十年代的题材，在政治条件更加恶劣但影像历史更为丰富的当下，社会主义的美学实践，也许可以重新开始，并且藉此召唤出一个新时代？而在这个重新开始的起点上，夏衍当年的文章，《从〈女篮5号〉想起的一些问题》，还是有意义的。

一、引论

一九六〇年，大岛渚写下《文字》，说到“作者的衰弱”，他有这样的话——

高达的《断了气》暗示出的很有意思的一点是：作者很明显不希望一生都靠做导演来吃饭生活，电影从头至尾都传达了导演的这个强烈的主观愿望。

接下来，大岛就感叹，“那些可怜的日本导演，可怜的电影界人士不能让自己有这个意识。他们不能不考虑这份工作的稳定性与长久性。”这种感叹，“作者很明显不希望一生都靠做导演来吃饭生活”，在一九六〇年全球性的“新浪潮”语境里讲，可以说是自然而然，因为“新浪潮”显然把最动荡的精神注入了电影，而且，大岛渚对高达的分析，完全可以说是夫子自道。

不过，时间已经偷换了很多概念，今天的情况是，“希望一生都靠做导演来吃饭生活”成了更重要更艰难的命题，大岛渚当年提到的“那些可怜的日本导演”，放置到当下的电影界，就应该是令

人尊敬的日本导演了，而在所有这些当年“可怜”今天“可敬”的导演中，小津安二郎无疑标示着电影世界最纯粹最基本的意志。

而在小津这边，他一直就对日本新浪潮诸将不满，在他病倒前，有一次宴会中他抓住后辈导演吉田喜重，一顿乱骂。据吉田记述，当时小津反复说，“我和我的电影水火不容！”“电影导演是什么，不过是披着草包，在桥下拉客的妓女！”吉田回忆：“小津先生醉得迷迷糊糊，不住地摇晃着魁梧的身躯。我一方面切实地感到这个人具有肉体，同时又痛感到自己早已抛弃了适于作娼妓的肉体。”（吉田喜重：《在否定自己的基础上进行变革》，载《日本读书新闻》，1970年1月1日号）

小津为什么要把电影导演说成妓女呢？吉田认为，小津说自己是拉客的妓女，是从反面表露他的自尊心。当然，联系波德莱尔把作家看成妓女的说法，我们也可以在对比中强调小津的现代面向。不过，我倒是更愿意从小津当时身内身外的绝望状态来看他的这个比喻，到一九六二年，他的各种声名步入低谷，电影排名很不如意，连续两年位列松竹年度倒数第二，电影导演不再是可以袖手金钱的艺术家，现在的导演毋宁说是筹钱的。因此，“导演就是妓女”这种自我贬损的说法，表达的就是对江河日下的大制片厂的一种痛心疾首，同时也呼应越来越明显的电影中的金钱意识形态。

所以，小津自比妓女完全是愤激之辞，不像波德莱尔是一种现代透视，而小津一生所为，恰是为了反击“导演就是妓女”。电影史上，不曾有导演像他那样把电影看得如此尊崇，也从来没有演员如此受摄影机礼遇。几乎是单枪匹马，小津为电影这个行业规范了最质朴也最高贵的礼仪，虽然，这种行为在左翼电影如火如荼的岁月曾经被批判为保守。

小津的拥趸很多，小津的批评者也很多，著名导演今村昌平

就是一个。今村进入松竹时，松竹用的是学徒制，新人分配进入当时的七个导演组当“副导”。当时年轻影人都渴望能进入木下组，觉得木下惠介才是真正的电影大师。电影厂为了搞平衡，让年轻人猜拳，今村后来说：“我是猜拳输掉，才到小津组拍片的。”今村成了小津的第五副导后，每月收入仅够六十碗阳春面。因为这样的收入差异吧，今村对底层特别敏感，也对小津老拍中产阶级越来越不满。在采访中，今村这样说：对于我们这些在黑市长大的人来说，根本没有见过小津电影里的家庭。要说榻榻米，我们也只是看过黑市中那些又小又脏的而已。因此，今村曾经激烈地批判小津拍出的那些白白净净又高雅又尊严的日本客厅，“读红色书，用黑色货，看白色电影”的今村在跟拍了三部电影后也离开了松竹，甚至由此对电影都产生了怀疑：“是否只有丧失情感的人种，才能成为导演？”（参见 James Quandt: *Shohei Imamura*, Toronto International Film Festival Group, 1997）

今村后来拍的一系列情感浓烈的电影这里不谈了，本文要问的是，今村对小津的指责成立吗？小津战后对中产阶级的反复描写就是一种腐朽吗？

很显然，小津从来不是一个左翼电影人，他早期作品中的批判现实主义也绝对不是我们所熟悉的《桃李劫》或《十字街头》这样线条锋凌的唱腔。相反，我们常常发现，为了幽默，他牺牲了很多批判性，让小津念兹在兹的不是残酷的现实，而是面对现实保持的尊严和体面。另外一方面，战前他拍摄的大量底层电影，常常强调的是街坊之间的大家庭感觉，小孩互相出入，大人借油借醋。但这个底层在战后迅速失去了昔日的亲近，而他所需要的人口有层次的家庭只有在中产阶层才能看到了。如此，中产阶级几乎成了帝国的最后象征，没有金钱问题只有吃饭喝酒的场面于是全面取代战前的烦恼，成了小津战后电影的全部题材，所以对



小津安二郎

小津的批评光就内容来说，绝对成立；但是，批评无法解释小津的无限动人，无法解释我们在看小津电影中普遍感受到的温暖。

不夸张地说，小津电影展现了保守主义最好的一面，用佐藤忠男的《小津安二郎的艺术》结尾的话说：“一般来说，保守主义往往狐假虎威，走向反动，可是，小津自始至终探索人类的软弱，这是罕见的例外。”本文就试图说明小津的这点例外。

二、最根本的东西

小津的最好研究者佐藤忠男所总结的小津电影美学这里不重复了，事实上，看过任何一部小津电影，尤其是他的那些中晚期作品，都会对小津美学有所感触。他的固定机位。他的相似形构图。他的摄影速度。当然，也有人看不惯，比如小津的好几任副导演都抱怨，跟着小津学不了什么。不过，每一个回忆他的人都提到一点，小津就是那种天然要把一生和电影联系在一起的人，而这就是他的最大电影理念。至于他反反复复用同一部电影叩问的，一直是最根本的东西。

这“最根本的东西”，在小津的电影中，就是两代人的关系。不过，以日本侵华战争为分界线，小津战前的电影表现的常常是父亲和儿子，战后却钟爱以父亲和女儿为题材。为什么“儿子”换成“女儿”呢？小津研究专家很多持这种说法，认为小津的“父子情”概念源于他早年对美国电影的热爱，这个说法有根有据，而且至今看来，好莱坞表现得最动人的感情常常就是父子情。（参见唐纳德·里奇（唐里奇）：《小津安二郎的电影美学》）但问题的关键是，为什么战后的小津要转向表现“父女情”呢？

其实，小津一直有一个观点，有母亲有儿子的家庭是家，有父亲有女儿的家庭也是家，光父亲和儿子就不算家，这种观点在

电影《东京之宿》（小津安二郎导演，松竹蒲田厂，1936）中表达得特别明显。板本武带着两个儿子流落东京，如果吃饭就没钱住宿，如果住宿就没钱吃饭，野地里爷仨看到同是天涯沦落人的冈田嘉子和她的女儿，虽然对方的状况其实更悲惨，但板本武和儿子都羡慕对方，影片也表现得很明显，有妈妈有女儿就是家，没女人的家庭不像家。家庭的崩溃一直是小津最关心的命题，只是这个问题在战前表现得还不是那么突出，在战后就成了最为核心的问题。而表现家庭崩溃，以小津的观点，父女关系显然要比父子关系更具有说服力。

沿着这一思路，小津的人物越来越从社会关系中脱离出来，虽然战后电影的主人公常常还是公司高层，但笠智众也好，佐分利信也好，老板经理这些头衔从来只是身份标志，表达的是他们可以不用操心柴米油盐，而他们操心什么呢？女儿的出嫁。女儿走了，鳏夫父亲的家也就没有意义了。反反复复用同一个题材，同一批演员拍摄，小津的电影从战前到战后，人物变得更纯粹，事件则更单纯。就像佐藤忠男说的，“作品内容越是没有称得起故事的故事，越是没有像样的戏剧因素的表现，它本身就越纯粹。”（《小津安二郎的艺术》）而在拍摄技术上，于无声电影时代所不得已采用的一些技术，小津自觉地在有声电影时代继续使用，而且发展到风格的境地：不移拍，不摇拍，没有渐隐渐显，不叠印，不特写，一段的开头一定有风景，然后人物出场，人物一定朝摄影机说话，不乱动。基本上，在有声片时代，他完美了无声片的形式。

关于小津坚持的这种单纯或纯粹，有一个例子可以说明。一九三二年，小津拍摄了《我出生了，但……》（小津安二郎导演，松竹蒲田厂，1932），一九五九年，他重拍了这个题材，取名《早安》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1959）。在这两部电影中，分

别有一个令人难忘的噱头，它们也是经常被比较的两个噱头，而且电影界一般也都认同早期的这个噱头更有价值。

《我出生了，但……》中的噱头是这样的：一群孩子中的发号施令者，一旦竖起他的两根手指，那么被施令的孩子就该“嘿，倒地！”这个噱头尤其得到左派影人的赞美，觉得它隐喻了成人世界的关系，尤其是电影中最后被施令的那个孩子，他的父亲是个老板，在现实世界中可以把施令孩子的父亲变成小丑。相反，《早安》中的噱头好像没有什么意义，它是小学生中的一个荒唐念头，认为只要坚持吃滑石粉，那么就能随意控制放屁。很多影评人认为这个噱头只是滑稽的风俗写生，而且多少有些胡闹的性质，不过，从《早安》中的一个题旨看，小孩攻击大人每天说的那些“你好”、“天气真好”也就是屁话，我们倒也不能说这个噱头就纯属无稽。而且，如果从小津追求“纯粹”来说，“放屁”这样的插曲真是不能再单纯了。

而这种几乎是天真的纯粹，在我看来，构成了小津电影最明亮的部分。《晚春》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1949）是小津电影中特别令人感到生之无奈的一部，但影片却时时令人莞尔。比如其中一段，笠智众和妹妹村杉春子商量原节子的婚事，因为对方叫佐竹熊太郎，俩人有这样一段非常认真的对话——

村杉：嗯，熊太郎……

笠：叫熊太郎不是挺好吗？雄赳赳的……

村杉：可是，叫什么熊太郎，这儿（指着胸脯）好像毛茸茸的。年轻人对这种事可在乎啦。而且嫁过去的是小纪吧？那么我怎么称呼他好呢？叫他熊太郎嘛，简直像叫山贼似的，叫他阿熊吧，又像是喊蔬菜店的伙计，可是又不能叫他小熊呀！

笠：是啊，可是总得想办法称呼他。

村杉：可不，所以我想管他叫熊哥……

村杉春子在小津电影中没演过几次让人喜爱的角色，她的出场，总带着点爱占人小便宜的色彩。但是，连她这种角色个性算得上刻薄的人，小津还是会赋予她一点“天真”。也因此，小津电影中的人物，大人也好，小孩也好，一律都有着天籁气。《长屋绅士录》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1947）里，装鬼脸吓唬孩子的饭田蝶子多么天真！《小早川家的秋天》（小津安二郎导演，宝冢电影制片厂（东宝发行），1961），死在情人家中的老头子中村雁治郎多么天真！《秋刀鱼之味》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1962）里，为了想买高尔夫球杆和妻子赌气的佐田启二多么天真！《麦秋》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1951）里，瞒着孩子，跟嫂子一起偷偷吃草莓蛋糕的原节子多么天真！相比之下，孩子两次三番对着大爷爷大叫“混蛋”，想弄清楚他是不是耳聋，也不显得是恶作剧。

值得注意的是，小津电影中的这些淘气场面，基本上都被组织进日本家庭的内部关系，而且，越是大家庭，人物的任性空间越大。而像《早春》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1956）这样的核心家庭，池部良和淡岛千景之间就匮乏幽默和天真的空间。所以，通过表现老幼各自的天真和撒娇，小津其实缅怀了曾经存在于日本大家庭中的包容性和彼此的依恋感。不过，这种被日本家庭和人际关系所充分养育的互相依恋彼此包容的情感，因为小津的克制，没有一点朝自我怜悯或变态发展的迹象。而且，就算是彼此的伤害，也能在大家庭的日常伦理中得到化解。

《早春》里的核心家庭出了问题，年轻丈夫和妻子都烦躁。丈夫被冗长乏味的生活禁锢着，唯一的调剂就是和同事打麻将，去

小酒馆喝点酒，甚至，被美丽的单身女同事爱上后，一夜婚外情带来的是更深的孤独；妻子的心也冷，丈夫连亡儿的祭日都忘了，于是，她来到母亲家，但母亲却是平平淡淡地劝她说：“你爹的祭日我也不记得了。”日本乃至世界电影界，崇拜小津模仿小津的可谓不少，但小津的这种节制和达观却鲜有传人，一个原因的确是，小津时代的大家庭完全崩溃了。

小津死后，桃色电影在日本泛滥，一度占到日本电影百分之六十的份额。说起来，桃色电影的很多桃色关系也就是从小津时代的人际关系发展而来，只是榻榻米不再是清洁的地方；而另外一面，随着大家庭解体，爱人之间发展不出可以那样撒娇任性的天地。所以一旦过分地期待对方的善意，当期待落空时心灵上就受到过分的创伤，银幕上于是涌现大量的爱恨情仇，而且都是调子高亢，八九十年代这一路人才辈出，原一男、渡边文树都是，这里不作详论。不过，我想说明的是，一般的电影史家都倾向于把小津作为一个时代的终结，不太愿意把他和后代导演进行勾连，但看周防正行的电影，比如一九八三年的《变态家族之哥哥的新娘》，我们还是能在这部彻底模仿小津（也有人认为是恶搞小津）的作品中，看到小津在后代电影中的各种变异和各种可能性或不可能性。

其实，小津电影中那种家庭关系，还是在很多电影中时刻可以被辨认出来，甚至，黑帮片中的那些江湖浪人，那种无需语言的肝胆两相照，多多少少都和日本民族内在的精神需求有汇流之处。电影史都说，东京电影和京都电影发展出了完全不同的轨迹，但我认为，从小津到后小津的变奏，应该可以看到东京电影和京都电影的共同精神源泉，其中珍藏着日本电影最根本的精神诉求。而这种根本诉求，小津的表达方式简单之极也隆重之极：认真吃认真喝。

极端点说，“喝酒吃饭”就是小津电影的唯一情节，他的很多电影剧照，有一大半倒是吃饭喝酒的场面，比如，《东京暮色》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1957）是明子对着一杯酒；《小早川家的秋天》是一家人围着饭桌；《茶泡饭之味》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1952）是夫妻俩端着碗，《秋刀鱼之味》是父亲端着酒杯，反正，好好吃！好好喝！《宗方姐妹》（小津安二郎导演，新东宝制片厂，1950）中，姐姐节子经营的小酒吧墙上引的堂吉诃德名言：I drink upon occasion, sometimes upon no occasions. 有事喝酒，没事也喝酒，小津电影中最温暖和最凄楚的场面，都是喝酒。饭店老板娘永远是胖胖的，酒吧老板娘则有些风尘味，但都是亲人。而且，吃饭喝酒，就像张爱玲小说中的电影一样，是一种道德标准。认真吃认真喝的，都是小津倾注感情的人。《长屋绅士录》中，表现饭田蝶子对捡来的孩子涌起母性时，就是让她把一个饭团递给他吃；而《早安》中离家出走的孩子，带走家里的一锅饭一壶水在长堤上吃得津津有味，小津此时的镜头简直可以说是浪漫。所以，在《我出生了，但……》中看到镜头，一群孩子中最稚龄的一个，背负一块牌子，上面写着“不要给他东西吃，他会拉肚子”，笑过之后，真是替这个孩子感到生之促狭。也因为这个原因吧，回顾和小津在一起的日子，当年的摄影师非常遗憾地说，可惜我不会喝酒，否则和导演会更亲近。说起来，不光小津，日本导演都喜欢用吃饭场面表达家人之间的爱，相反，一九六〇年木下惠介的《愿君如野菊》中，大家冷冷用餐，观众一眼就能看出家庭出问题了；相同的，《户田家兄妹》没有吃成的团圆饭，也是因为家庭成员不再相亲相爱了。而电影《茶泡饭之味》，整个就是用吃饭通约道德这个逻辑完成的，木暮实千代在电影开始的时候，看不起丈夫用茶泡饭的乡土方式，所以俩人从来没有一起吃过一顿像样的晚餐。最后，做妻子的意识到了丈

夫的好，小津就让木暮实千代为丈夫佐分利信做饭而且一起吃饭来表达她的品德完成。

也因此，日本电影中吃饭喝酒的欢乐场面，常常让我想到，这真的是世界上最好的美食宣传。一边吃饭喝酒，一边完成精神修炼。

三、光晕的表达

说起来，小津电影真是没什么故事，反反复复他就拍一部电影，而且越到后期，他的电影方程式越简单：吃饭、喝酒、嫁女，那么，让我们对情节如此简单的电影感到心醉神迷的到底是什么呢？

本雅明关于光晕（Aura）的说法很适合用来解释小津的魅力。一九五八年，小津完成了第一部彩色电影《彼岸花》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1958）。佐藤忠男说：“大多数人因为他的黑白画面构成过于完美无疵，所以估计不出他拍彩色作品时将使用什么色彩。只是，模模糊糊地预想到，既然他是以堪称素雅之极致的黑白影像作者，那么彩色片肯定也是极其朴素淡雅，其实不然，《彼岸花》色彩极其华丽明亮。”（《小津安二郎的艺术》）

的确，在《彼岸花》问世前，很难想象小津的彩色电影会以红和黄唱主角。到处是原色的红和原色的黄，深红水壶，红色外壳的收音机，临时演员或穿红色西装或穿黄色西装，而且，自从拍彩色片以后，仅仅为了在画面的某处放上红色这一意图，红色水壶便常常出现在画面中。重拍《浮草物语》（小津安二郎导演，松竹蒲田厂，1934）时，有一段插曲很有名，小津把红色水壶放入布景，摄影师宫川一夫就把它拿开；如此三个回合，后来摄影师说明：如果把红色水壶放在那里，就非得另外给它打光不可，

否则就不会出现鲜艳红色，然而要给它打了光就会给整体配光平衡带来困难。

从这把被三次拿开的红色水壶可以看出，红色在小津电影中的分量。它不是随便的颜色，它的出场是隆重的，需要特别打光。而在小津片场受到特殊礼遇的红色，在2002年的同名重拍片《东京物语》中，虽然也得到了导演的强调，却完全失去了当年光晕。不仅因为在艺术作品的可复制时代，枯萎了“艺术作品的氛围”和“此地此刻”的“独一无二的显现”，而且，凋零了它早年的“膜拜功能”后，“红色”本质也发生了改变，消失了的距离和时间让现在的“红色”最多成为原教旨，却再也无法突破复制的概念变成灵光。这一点，在温德斯拍摄的《寻找小津》中变得尤其无奈。

上个世纪八十年代中期，挚爱小津的温德斯来到东京，希图在这个城市的角角落落寻找到大师当年的足迹或灵感。在这部日记体的纪录片中，温德斯非常用心地几次试图重新复苏小津当年的红色和黄色，尤其是小津墓前一红一黄的两个水桶，用光特别饱满，而且排除了八十年代东京的尘嚣。但是，就像温德斯镜头里的笠智众让我们感到不满足，小津的红与黄也只能在当年的电影中得到祭奠，并且随岁月流失所有复制的可能。

关于小津的彩色电影，经常被讨论的问题是，小津为什么钟情“红”与“黄”来表达主要情绪？一个方便又偷懒的回答是，作为一个最具原点性质的导演，小津选择原色也不过是自然而然。不过，回到小津的电影中看这些红色和黄色，我们会发现，对原色的使用，其实是包容在小津整个的生命和电影理念中的。

小津的红色总是随时随地出现，在日常生活中出现，在结婚场面里出现，也在送葬场面中出现。比如，《小早川家的秋天》里，送葬队伍过浮桥，桥墩特意闪出两团红色。而这里，我觉得包含



《东京物语》电影剧照

了小津一以贯之的情感温度，温暖的颜色既可以表达生也无妨表达死，因此，他跟也爱用红色的安东尼奥尼是决然不同的。安东尼奥尼的《红色沙漠》用了大量人工油漆造成一种工业冰冷的效果，是故意用红色表达反差，用人群造成寂寞。不，小津不是这样，红色和黄色之所以能在他的影片中成为光晕的表达，就在于这些颜色在小津的镜头里，具有强烈的本真性，而当时和后人对小津彩色电影主调的种种“悲情”想法，其实就跟本雅明所描述的一八八〇年后的摄影师一样。

一八八〇年后的摄影师们努力模仿灵晕，通过各种各样的修饰和润色艺术，特别是所谓的胶印法。他们靠提高照明度来排斥黑暗，却消灭了图像中的灵晕；同样，日益显著的帝国主义化的资产阶级的蜕化变质也从现实中驱逐了灵晕。因此，一种灰暗的调子就打着艺术的幌子成为时尚，就像“青春风格”展示的那样。虽说采用的是昏暗的光线，姿势的摆放却日渐刻意：这种僵硬的表现形式充分说明，这一代摄影家在面对机械技术发展时是软弱无能的。

用本雅明的这个说法（见〔德〕瓦尔特·本雅明著：《技术复制时代的艺术作品》，胡不悖译）来看当代电影，我们因此很能阅读出那些“灰暗的调子”所表达的初衷，而在这层层的“灰暗”中，小津的红与黄既隆重又朴素地出场，我们所有的情绪因之被重新调整。同一个原理操作的，是《东京物语》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1953）的结尾。

东山千荣子扮演的妈妈凌晨三点死了，早晨的时候，原节子扮演的二儿媳去找爸爸笠智众，笠站在一块可以俯瞰大海和市区的平地上，对原节子说，“啊，多么美丽的早晨啊！”然后一个空

镜。艳阳。好景。船只。灯笼。真正的生生不息。

如果把这样一个段落理解为用反差表现悲情，那真是辜负小津。相似的，在《东京之宿》中，爷仨选择了吃饱肚子然后去睡防空洞，但吃饭的时候，却下起了大雨。这样一个颇具左翼色彩的题材，在无数的中外电影中呈现过，但小津的处理却颇为不同，板本武和两个孩子的遭遇值得同情，但我们知道，这就是人生，没有必要为他们哭泣。

关于这点，可以用小津自己的话总结：“用感情表现一出戏很容易。或者是哭或者是笑，这样就能把悲伤的心情或喜悦的心情传达给观众。不过，这仅仅是一个说明，不管怎样诉诸情感，恐怕还不能表现出人物的性格和风格。抽掉一切戏剧性的东西，不叫剧中人物哭泣，却能表达出悲伤的心情，不描写戏剧性的起伏，却能使人认识人生。——我全面地尝试了这样的导演手法。”（《小津安二郎的艺术》）

所以，《早春》虽然有婚外恋故事的壳子，但小津常温不变，生死自然，何况恋情。那一段婚外恋，跟普通感冒没两样，谁都会得，谁都会好。生是寂寞，死是寂寞，爱亦寂寞。在这个理念支配下，小津影片中的戏剧性事件越来越少，成了平平凡凡的家庭日记，而它们的光晕也因此形成了。他终身追求的东西，既是起点，也是终点。一生他都不停模仿旧作，一生他都没有拍出什么催人奋进的东西，没有时代显影，没有罪恶，也无所谓左右。似乎他只是凭直觉守住核心，不断地反复强调它是如何宝贵，它的崩溃和消失如何可怕。

四、最幸福的时刻

小津电影中的天气，永远那么好。常常，男女主人公碰到一

起，也没什么话说，唯一的台词就是，“天气真好啊”，然后切出一个镜头，晾晒的衣服，虽然大多是白色，但光度要比电影色调亮，或者是远远的寺庙，略高于室内的分贝。日本的天气，小津以前和以后都没这么好过，那么小津的“晴天”到底是什么？《晚春》中，父亲确认女儿愿意嫁人，走出来，说，明天又是一个好天。我们知道，笠的心情是矛盾的，但他说的话也是真实的，“好天”在这里，制造出一个达观的空间，让观众可以暂时地从拧住的心灵疙瘩中走出来休憩一下。

维吉尼亚·沃尔夫在谈到电影的优点时说：“过去的事情可以展现，距离可以消除，使小说发生脱节的缺口，例如，当托尔斯泰不得不从列文跳到安娜时，结果便使这故事突然中断，发生扭曲，抑制了我们的同情心，但电影可以通过使用同一个背景，重复某些场面，加以填平。”（[美]爱德华·茂莱：《电影化的想象：作家和电影》，邵牧君译）小津则反其道用之，在电影中引入了小说手法。显然，这些仿佛毫无用意的天气镜头，在父女兄妹夫妻之间发生恩怨时出现，暂时搁置情绪的发展。或者说，一边把可能的眼泪和剑拔弩张收入永恒的和平地带，一边把感情带入天人感应的地步。这样，通过外面的晴空承担不快和不幸，日常生活得以平稳过渡。

晴朗的天空下，如果不是晾晒的衣服偶尔飘动一下，那么这些衣服简直可以算是静物。小津电影中，“晴天”表达为一种永恒美好的空间，而“静物”则是永恒时间的形状。

小津的每一部电影都有通过静物过渡的段落，其中最为著名的静物就是《晚春》中的那个花瓶。剧本中没有交代这个花瓶，应该是小津在拍摄过程中的得意之笔，它发生的场景如下：笠智众带女儿原节子去晚春的京都旅游，也是他们父女的最后一次同行，因为旅游结束节子就该结婚了。晚上在旅馆，笠钻进被窝。

节子也躺下。节子想跟父亲表达自己的一点歉意，因为之前不愿出嫁对父亲态度冷淡，但稍微聊了两句，父亲先睡着了。接下来是四个镜头：节子的脸。窗边的花瓶。节子的脸。窗边的花瓶。

德勒兹在《时间—影像》一书中这样讨论这只花瓶：“《晚春》中的花瓶分隔姑娘的苦笑和泪涌。这里表现命运、变化、过程。但所变之物的形式没有变，没有动，这就是时间。”（[法] 吉尔·德勒兹：《时间—影像》，谢强等译）自然，像很多电影中的静物表达，这只被原节子凝视或说被摄影机凝视的花瓶表达的是时间，小津电影中诸如此类的静物表达也有不少，最经常的就是吊灯，天色入黑，原节子、三宅邦子、田中娟代、东山千荣子等小津的很多女演员都在镜头前做过这样的动作：她们起身，熄掉家里的最后一盏灯；然后小津的摄影机会在这盏灯上停留五秒左右。小津的这种表现静物的方式，应该说是最普遍的，看中的也是静物身上的“沉寂时间”。不过，反反复复在小津的很多电影中看到这类场景，为什么我们从来不曾感到重复和厌倦？甚至，常常还会期待这样的镜头。

其实，把小津的电影叙事速度和大岛渚这样的导演相比，小津的主人公几乎天然具有了静物化状态，笠智众的坐姿是如此稳定，如果没有台词，简直可以被想象成雕塑。而小津也向来讨厌大岛渚那样拍电影，尤其是快速叠映的时候，他觉得会让画面显得特别脏，而电影画面的脏乱，对小津而言，简直不能忍受。事实上，小津的这种美学洁癖或许能部分解释他在中日战争中写下的一些令人气愤的言论。（“小津曾经参加侵华战争，在长江上撒过毒气的啊！”这是眼下小津研究中最令人烦恼的问题！无法否认，他的确写过这样可怕的日记：“看到这种中国兵，一点不会想到那是人。就像什么地方都能看到的虫子。从他们身上无法承认

人的价值，只不过是狂妄地反抗的敌人，不，看上去就像是个什么东西，再怎么扫射，也心平气和。”对此，我们无法用超保护方式为小津说话，而且作为中国研究者，在感情上真的很难面对这些文字。不过同时，我们也能从小津的战后电影中，读出他对这场战争的终极绝望和他对本族人的绝望。对他的这段黑暗历史，当然要客观处理，可如果放在电影史里检讨，不知道是不是可采用“蒲田-大船”调子处理。这个调子是松竹的调子，也是小津确立的，意思是：有缺点犯错误才是人类本质。而对此，我们可以有两种处理法，一是尽可能将之语境化，一是进行本质化处理，同时，我们必须警惕，用道德主义、民族主义来审视有污点的人很容易，但似乎也应该反问一句：民族主义天然合法吗？小津的这段“历史问题”，需另文处理，本文暂不讨论。）

说起来，战后的小津对秩序和稳定的确有了更自觉更强烈的要求，他的战后电影中，静物的画面也显得更隽永更温暖，和他一起工作的战后摄影师厚田就说，小津一直希望通过稳定的电影画面传递日常生活的幸福感。而通过日常生活创造幸福，其实也是日本电影的一种传统，不光是小津，成濑的电影，木下的电影中，表现家庭幸福的电影语言也就是烧饭吃饭，洗衣缝补，打扫房间，哄子睡觉，其中洋溢的和睦安乐都特别甜美。当然，小津的家庭剧和成濑、木下又有些不同，成濑和木下的摄影机是上帝视角，充分进入所有演员的心理，小津虽然好像也是全知的，但我们充分了解笠智众或原节子的心理吗？不，否则原节子不会一直有一种几乎神秘的美，《东京物语》中，她一直守寡的原因我们真的就那么清楚吗？

不过，对原节子的这种有限制的了解，一点都不影响我们因为她在银幕上的出现而感到幸福。事实上，当我们对这种幸福感进行细察的时候，会发现，小津电影中的幸福感不是来自每个人

都透明、幸福，而完全来自家庭的精神构造关系。

以《晚春》为例，原节子迟迟不愿结婚，就是因为“我结婚后，爸爸怎么办”。同样的，《秋刀鱼之味》中，岩下志麻也不愿抛下鳏居的父亲去结婚，而且，在他们这一类的父女关系中，的确有着不消与人说的甜蜜。《晚春》中，原节子和父亲在京都旅游，晚上同睡一屋，这些场景后来一模一样在周防的《变态家族之哥哥的新娘》中再次出现时，就完全乱伦了。但是，小津镜头前的笠智众和原节子排斥任何色情维度，父女同屋，但女儿的精神活动是以父辈为坐标的，所以绝对端庄，绝对安静。

追求起来，小津电影之所以无法复制也在这一点上。家庭关系中，以“我结婚后，爸爸怎么办”考虑问题的方式在整个世界消亡了，自然也早早在小津过世前就消失了。所以，《寻找小津》中，文德斯会由衷地说：“若是让我选择，我宁愿睡地板，在上面过一世，每天喝得醉醺醺，住进小津电影的家中，也好过给亨利·方达当一天儿子。”

日本电影中，家庭的情感结构以上一代为轴心的，经常是表现封建家庭的题材。进入资本主义阶段，大家庭崩溃，核心家庭占据主流，情感轴心自然往下位移。对于这种现象，小津在他的电影中不遗余力地批评，《户田家兄妹》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1941）即是一例。不过，有时候，我们也能在《早安》这样的电影中看到小津的一点点矛盾心态，对于两个儿子执意要买电视机，父母最后的妥协，观众都感到有欣慰感，因为电影的情感视角和拍摄视角都是从孩子出发的。小津的这点矛盾和为难，有点像他电影中的火车，既是现代性，又是乡愁，而站台上的场景总是更幸福一些，所以小津的电影，如果说要表达的时间，隐喻地说，恰是站台那一刻。

这站台上的一刻，表现在电影情节中，就是拍全家福。小津

电影中，有很多次全家照时刻，当然，之后无一例外地树倒猢猻散。《长屋绅士录》刚刚建立母子关系的一大一小合完影没多久，孩子的亲生父亲便找上门来了；《户田家兄妹》中，大家族一起合好影庆完生，便父死家散，老少失所。不过，无论如何，不管是在片头还是片中的全家照时刻，总是小津电影中最幸福的时刻。

“幸福”是一个非常普通的词汇，但在小津电影中，却是核心概念。还是以《晚春》为例，影片中最抒情的场面，就是原节子对笠智众说：“和爸爸一起生活，我觉得幸福。”更早点，《风范长存的父亲》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1942）中，儿子佐野周二对爸爸笠智众说：“终于能和爸爸一起生活了，真幸福。”这一段，亦是片中最温暖的时刻。毫不夸张地说，小津主人公的幸福和小津镜头的幸福感完全来自这种下一代对上一代的无限依恋。所以，下面的对话（转引自《小津安二郎的艺术》）就非常容易理解——

桑原武夫问民俗学家柳田国男：“明治时代的学者是以什么为治学的精神支柱的？”

柳田答道：“是在乡下农舍中为在京的儿子干活干到深夜的母亲形象。”

母亲形象，在小津电影中是如此普遍，和父亲相依为命的女儿，一个个母性十足；甚至连电影中的那些情人，一个个也是母亲样子。某种程度上，正是这种普遍的“母亲”和普遍的“父亲”消弭了生活中的很多问题，让小津的人物在一般的人际关系中总是游刃有余，而在这个前现代的空间里，因为安全感，我们的幸福感便是翻倍的。



《晚春》电影剧照

《小早川家的秋天》中，大老板中村雁治郎出门会情人，二当家的派了一个年轻伙计去跟踪，整个题材相当现代，但情调却非常传统，怎么做到的呢？影片二十二分钟，大老板施施然出门，身穿和服手拿扇子。他在街街巷巷出没，每个弄堂每家店铺都像是自己家的过堂。他在中间穿行既游刃有余又不慌不忙，音乐欢快，中村的脚步欢快，银幕上的情绪明媚之极。一连串空间的流转，进出透气转换流畅，藉此，传统空间置换出了现代情欲，道德问题在此平安过渡，不仅不受谴责，还受到观众祝福；相反，倒是那个道德似乎占有优势的跟踪人显得无比狼狈，而这狼狈在影片的表达中，完全起因于他在传统空间中的局促和不熟悉。

两年前，《江湖艺人》中，也是中村雁治郎扮演的一个风流男人，他是江湖戏班的班头，巡演中来到昔日情人的渔村。他去情妇家，步履轻快，熟门熟路，街角兜转，空间互相接壤，一家连一家，一点都没有区隔感。所以，小津镜头前的那些昔日情人，饭田蝶子也好，杉村春子也好，浪花千荣子也好，都是家庭母亲类人物。他们和妻子和母亲在一个空间里生存，不过隔着几步路，跟我们“现代化”概念里的“情人”完全不同。所以，对于小津世界里的人，分类法则很不一样，中村是男人，杉村是女人，就这么简单。而男人女人游走的这个世界，亦是天下一家，这也完全在小津的空间剪辑中可以看出。

小津电影中的空间剪辑真是可以说是特别随心所欲。《秋日》（小津安二郎导演，松竹大船厂，1960）中，原节子从饭店里起身，下一个镜头，她已经在家里走动了；《秋刀鱼之味》，笠智众刚刚把女儿送上婚车，落座已经在一家小酒馆了。不过，看上去没什么过渡的剪辑，观众却一点也不会觉得乱，因为小饭店小酒馆跟家的结构是那么相似，内空间和外空间是如此一致，人在家里走动和在酒馆走动，有什么两样呢？情人和妻子也没什么两

样，所以，中村对于自己有个情妇，一点点羞惭都没有。

关于这点，唐里奇的说法可以借来总结，“小津电影的明显特点也就在于他那朴实无华的人道主义”。因此缘故，“小津的人物是电影人物中最具逼真效果的人物，这个人物是主体但不屈服于情节给他造成的外部压力。他存在于自身之中，而很少去表演。我们带着绝对的逼真效果所激起的欣喜感和对美以及对人类的脆弱的强烈意识参与人物存在的展现。”（《小津安二郎的电影美学》）这个说法，应该也就是我们幸福感的一个解释了，而这种幸福感，放眼世界电影，小津可以说是唯一提供我们一生的导演。

五、结语：风景的消失

唐里奇所谓的“这种令人叹服的人道主义”和令人叹服的日本风景相遇的刹那，彼此成为对方的隐喻，而且很显然，“小津人物身上强烈的日常主义不能在别处”就只能在这样的小津的电影中发生。虽然有时候你会觉得，小津展示的视觉风格是如此一贯如此单一，他的主题和环境也是如此一贯如此单一。但是，凭着一贯和单一，怎么在我们现代观众心中激起了如此强烈的感情？

在《寻找小津》中，文德斯非常强烈地表达，小津的东京没有了，已经没有纯净的地方，没有纯净的风景，要找这些，上太空吧！——这话，如果是愤激之辞就好了，风景的消失成了现代电影最大的问题，而对于小津的爱好者来说，他电影中的风景就是最伟大的抒情主人公。但这些，太阳下晾晒的衣服，穿过城市的火车，庄严的寺庙，来往的船只，全部，随着小津的逝去，淡出银幕。

柄谷行人在论述日本现代文学的起源时，首先讲到了“风景之发现”，“文言一致也好，风景的发现也好，其实正是国民的确立

过程。”（〔日〕柄谷行人：《日本现代文学的起源》，赵京华译）但令人感到遗憾的是，小津电影中的“风景”，没等他死，就基本消失了。而且，后代导演连风景的表现能力也丧失了。举我们自己的例子，在大陆电影中，贾樟柯一直被认为颇有小津之风，不过我们看他的《世界》，就会感到追寻“小津之风”的困难。

整部《世界》，被六段 Flash 切割，这些带有后现代色彩的动画本来完全可以用电影的常用语汇和语法——风景断片——过渡，而且，这六段 Flash 也并不讨好，在影评界没有获得掌声，但为什么贾樟柯在这里不启用风景呢？我想是因为，贾樟柯找不到合适的风景，换言之，贾樟柯找不到能和这些民工身份构成对应的风景，北京不是他们的抒情对象，真正的家乡也不是，那么，拿什么抒情呢，只有后现代的表现方式了。

相同的，在日本，周防正行被认为是小津的正宗传人。而且，周防出于对小津的敬意进入电影界，但他却坐了“桃色新浪潮四大天王”的头把交椅。他彻底模仿小津，同时创造的又是地道桃色片的感情结构，因为他虽然还能在小津的屋里折腾，却再也无法走出小津的屋外世界，小津的东京或京都对他们这一代导演，已经死了；小津时代的风景，永远成了明信片。其实，二十世纪八十年代还有无数导演向小津献上敬意。王颖的《点心》用了许多空镜头；伊丹十三也常常借用小津的家庭离散主题；吉姆贾姆什在《天堂陌客》中则明确要求人物不要动。但所有这些后辈导演，没有一个人能重拾小津当年的风景，而且，这些后来者，也基本没有能力创造或表达一种属于他们的风景，让观众一看到这种风景，就有幸福感。

一切，就像唐纳德·里奇在《小津安二郎的电影美学》前言里说“小津的艺术”：与所有的诗化手法相类似，小津的手法也是拐弯抹角的。他不会使自己去直接面对感情，他只会妙手偶得之。

他的电影艺术是形式上的，是一种可以与诗歌形式主义相提并论的形式主义。在符合其自身法则严格规定的情况下，他摧毁了一切陈规和熟悉的套路，以给每一个词、每一幅画面重新赋予紧迫而新鲜的意义。在这方面，小津与墨绘大师及俳句大师非常接近。而当日本人说小津“最为日本式”时，他们所依据的正是这些特殊的品质。

这种特殊的品质，小津的风景是最好的写照，但也是在现代化的过程中最早凋零的。

在名著《电影是什么》中，安德烈·巴赞（André Bazin）用了三分之一的篇幅讨论“意大利新现实主义电影”，因为在他看来，“就电影生产的重要地位和影片的质量水准而论，今天对电影的理解最为深刻的国家恐怕就是意大利。”（[法]安德烈·巴赞《电影是什么？》，崔君衍译）巴赞的这个论断不算惊人之语，威尼斯电影节作为世界上最古老的电影节是一个注脚，另一注脚则是，一九三五年，墨索里尼时代建立的罗马电影试验中心比法国高等电影研究学院还要早八年。所以，追述意大利电影史，可以发现，意大利的思想成果都能直接且第一时间在意大利电影中获得表达。事实也是，出身“高眉”的意大利电影至今能够在各个阶段影响影史进程，尤其是在新现实主义电影时代。

在意大利新现实电影风生云起的过程中，费里尼（Federico Fellini）的出现则是意味深长的，尤其是他的《大路》（La Strada/The Road），几乎是意大利电影里程碑时代的一道分水岭。

一、新现实运动

一九四二年，鲁西诺·维斯康蒂（Luchino Visconti）完成

《沉沦》(Obsession)。这部影片讲的是一起案件，理论上不符合“新现实主义电影”的定义(按《大英百科全书·电影艺术部分》的解释，新现实主义电影运动主要是为了表现人类对于生存的四个基本问题的思考：1. 反对战争，以及侵入他们国家的那种致命的政治混乱；2. 反对饥饿；3. 反对贫困和失业所造成的困境；4. 反对家庭解体和堕落。《沉沦》一片虽然触及第四点，但因为以案情的面目出现，理论上不符合新现实主义电影志在描写“普遍现象”的要求)，不过对照一九四七年的同题好莱坞版本，由拉娜·特纳和约翰·卡菲主演的《邮差总按两次铃》(The Postman Always Rings Twice)，《沉沦》的“新现实性”就浮现出来了。

在《邮差总按两次铃》中，我们看到，人物活动的空间是为奸情和凶杀准备的，摄影机的位置相当表现主义，使得特纳和卡菲的罪行因为社会环境的封闭和真空而呈现出宿命的意味，如此，影片题旨关乎的是欲望和道德，人和上帝的差别。但是，维斯康蒂的电影逻辑完全不同，影片中的意大利社会是当下的是鲜活的，以唯物主义的方式，《沉沦》表达了最朴素的导演理念：意大利的人、意大利的罪，都是意大利的产物。藉此，电影中的事件摆脱了偶然性，有了“真实性”、“现代性”和“当代性”，这三个性质，就是一九四五年的电影《罗马，不设防城市》(Rome, Open City)，也就是新现实主义开山之作的公认性质。

当然，很多电影都可能具有“真实性”、“现代性”和“当代性”，在罗西里尼(Roberto Rossellini)的电影《罗马，不设防城市》之前，也有描写现实的力作。但是意大利的新现实电影运动因为直接和唯美主义电影进行对话，使得这场以美学冲突为表象的电影运动，掀起了世界范围的电影新浪潮，并且旗帜鲜明地确立了电影新原则，比如新闻性和纪录性，比如实地拍摄和非职业演员。新现实的电影作者激情洋溢地提出，自行车不用扮演自行

车！偷自行车的人也不用扮演偷自行车的人！由此，没有名演员，甚至没有一个职业演员的电影藉由自己的美学存在孕育了自己的美学体系，并且通过一代意大利新现实导演的努力，使得这种创举变成了成熟的理论。我们从德·西卡（Vittorio De Sica）的电影《偷自行车的人》（Bicycle Thieves）就能看出，从素材本身产生的叙事方法，在排除了倒叙、闪回等精致技巧后，发育出一种格外自然格外饱满也格外透明的结构形式。这种形式的鲜明和直观不仅让影片的内容和演员的动作完全合一，而且可以最方便地把作者的观点传递出来。

不过，在新现实运动发生了大半个世纪之后，我们也可以检讨一下这个运动本身所携裹的问题。尤其，在一个已经经受过、现在仍然经受着恐怖和仇恨困扰的世界中，如果现实只是作为控诉的对象、贫穷的象征，而观众在整个影片中，几乎看不到人物对现实本身的热爱之情，那么，苦难叙事的生机在哪里？另一方面，完全不考虑戏剧性的创作意图也会造成一个明显的弊端：失去观众。维斯康蒂的《大地在波动》（The Earth Will Tremble）便是例子，影片为表现一个极简单的情节拍了三个小时，加上西西里方言，画面风格还拒斥字幕，搞得意大利人都听不懂，那么，观众有没有理由对新现实电影说“我看不下去”？

事实上，整个五十年代，围绕着新现实运动，一直有“危机说”。不管是归因于国际环境，还是强调意大利社会的危机，反正，达成的共识是，新现实主义必须有所改变才能继续生存。费里尼就是在这样的语境下出来的。

二、大路，现象学现实主义

费里尼的《大路》是一种转换。

新现实运动的途径是，对当代生活提出政治经济观察，藉此让人民反省生活并抗议生活。但费里尼似乎不愿意在这条既定道路上继续前进，他不安于也不擅长从历史角度去分析社会现状，某种程度上讲，他部分回复到了战前对神秘主义以及纯粹风格的追求。所以，“把费里尼开除出新现实运动”的呼声在他的有声之年一直响到现在，尤其在左翼电影评论家看来，费里尼的“艺术风格”对“现实主义”是一种伤害。不过，对于这种“伤害”，巴赞认为，“为了谴责这个现实，不必心存恶意”，因为，“世界在应该受到谴责之前只是一般的存在”，“而意大利电影的一大功劳就在于它再一次重申，艺术上的写实主义无不首先具有深刻的审美性”。所以，巴赞明确提出，“把费里尼开除出新现实主义的企图是荒唐可笑的……他的写实主义始终是个人化的，就像契诃夫或陀斯妥也夫斯基的作品一样。”（《电影是什么？》）费里尼自己亦认为，从四十年代的新现实经典走到《大路》，是有一贯性的。在这个问题上，巴赞和费里尼一起驳斥了那些极左影评家，认为他们窄化了新现实运动，将一个广阔的社会艺术运动窄化为“新”“社会”“写实主义”，其后果是窒息新写实运动。对于狭隘左派理论家的口号，“唯一有效和有价值的电影就是描写你身边的人和事”，费里尼激烈回击，“新现实不光需要拥抱社会现实，还需要拥抱精神现实，形而上现实，所有发生在人内心的现实……换言之，所有的东西都可以是现实主义的，在想象和现实之间，我看不到明确的界限。”

巴赞后来把费里尼的这种倾向标签为“人之新现实”（neorealism of the person），艾夫理（Amedee Ayfre）名之“现象学现实主义”（phenomenological realism），以此表明新现实不一定非要局限在历史和社会的范畴里。（Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*）

《大路》就被艾夫理理解为“现象学现实主义”的代表作。电影开头，我们看到小破屋和流浪汉。如果读过费里尼访谈，看到小破屋和流浪汉，你是会莞尔的。在那个对谈中，费里尼嘲讽狭隘马克思主义影评人说，“看到小破屋，他们叫，新现实！看到流浪汉，他们叫，新现实！”(Samuels, Charles Thomas, Kauffmann, Stanley, *Encountering Directors*) 嘿嘿，费里尼很得意，瞧瞧，“多么新现实的《大路》！”该有的元素都有了，贫穷不美还有些傻的杰尔索米娜，被自己的妈妈以一万里拉的价钱卖给了藏巴诺。一万里拉是多少钱呢？杰尔索米娜和藏巴诺后来在一家乱哄哄的小酒馆吃饭，花了四千二百里拉，而在德·西卡的《偷自行车的人》中，旧自行车是六千五百里拉。反正，贫穷解释贫穷，形貌小小的杰尔索米娜跟着也是穷人的流浪艺人藏巴诺上路了。在现实主义最悲惨的地方起步，《大路》完全可以成为另一部《偷自行车的人》，但费里尼没这打算。中途，藏巴诺和杰尔索米娜遇到了伊尔马托，伊尔马托因为和藏巴诺乱开玩笑，最后被藏巴诺失手打死。对伊尔马托深有好感的杰尔索米娜因此崩溃，精神失常后，她被藏巴诺抛弃在冰天雪地。隔了几年，藏巴诺得到她的死讯。

影片中，随着故事的发展，背景里的社会历史面貌越来越模糊，一路上，观众和杰尔索米娜一样，跟着藏巴诺画着美人鱼的车子走啊走，路边演出也好，结婚演出也好，都看不出当地的社会特征，即便有一次，我们明确知道杰尔索米娜到了罗马，但这个罗马是超现实的，而这种超现实特征，也传递给了杰尔索米娜一路遇到的人，不管是修女，还是病床上的傻孩子，都不像是尘世里的人，也就谈不上新现实特征了。就这样，杰尔索米娜跟着藏巴诺走江湖，因为没有路线图，也就没有时间感，而电影中的台词，更加剧了这种非现实倾向。比如，杰尔索米娜问藏巴诺：

LA STRADA



《大路》电影海报

“你打哪来？”藏答非所问：“从我老家。”杰尔索米娜继续：“你生在哪？”藏答：“在我爹家。”而教堂里的修女则对杰尔索米娜说，我们两年换个地方，以免对一个地方生出感情，耽误了对上帝的伺奉；分手的时候，修女还对她说：“你跟着你的新郎，我跟随我的。”从这样的对话中，我们看到，费里尼的兴趣越来越集中到人性的非历史主义的描写上。

可资比较的是《偷自行车的人》。在这部电影中，我们看到，意大利的那些主要民间机构通过安东尼奥和他的小儿子一一呈现。父子俩在罗马街头寻找他们丢失的自行车，镜头扫过的都是生活现场，无论是街头的公共汽车，小餐馆里的奶酪炸鸡，排队算命的人，为了两勺汤祈祷的穷人，还是后街的地痞流氓，黑车市场的价钱，都是现在时态的罗马，一个需要修正但人气旺盛的罗马。可是，费里尼好像是有意要避开这些，他在没有政治经济学所指的小镇打转转，使得影像的能指越来越脱离语境，那么，《大路》要表现的是什么呢？

事实上，如果只从电影叙事学看，《大路》的故事结构和《偷自行车的人》非常相似，段落片段化，通过互相叠加取得效果，章节之间没有明显的因果关系，没有情节剧的紧张和戏剧效果。换言之，如果费里尼要打造一个情节剧，那么，凭着他的技巧，藏巴诺、杰尔索米娜和伊尔马托之间很有张力的三角关系可以被处理得相当清新脱俗。但这不是费里尼感兴趣的。

费里尼对情节剧不感兴趣，这个，我们从费里尼对藏巴诺的卖艺处理就能看出。藏巴诺在影片中一共卖了五次艺，分别发生在电影第六分钟，第十三分钟，第四十八分钟，第八十四分钟，第九十八分钟，以中间一次为坐标，卖艺发生段落呈现出前后对称性。藏巴诺卖的艺具有相当风险，他赤裸着上身，铁链条绕胸一周，链接的地方是个铁钩，他的开场白都一样：“大家好，五毫米粗的链条，现在，捆上胸，我要用胸肌撑开这个钩。这块布是

以防出血时用的，也许会出血，身体弱的人请不要看，也许钩会刺到肉里，我先忠告大家，开始吧！”而在第五次卖艺前，也就是影片接近结尾的最后一次卖艺前，藏巴诺因为偶然得知了杰尔索米娜的死讯，这个向来粗暴冷漠的男人突然之间有了软弱和悲伤。所以，当他最后一次赤裸着上身，而且明显有了衰老的迹象时，他说完“开始吧”，我们心里就开始发颤，几乎是百分百，这个男人会血染铁钩，得到命运的报复。但是没有，这个从浑噩中获得苏醒机会的男人还是凭着一身蛮力成功挣脱了锁链。

在我看来，没有发生的流血事件标志了费里尼对新现实主义的修正。十年来，我们已经被太多的银幕鲜血弄红了眼睛，即便是看《大地在波动》看《偷自行车的人》。虽然影片中的很多段落也是诗意盎然，但观众的心总是悬着，看电影多少有些受难感。所以，费里尼的出现，有些像里尔克的诗歌，“但有一个人，用他的双手，无限温柔地接住了这种降落。”

由此，费里尼对传统戏剧结构的背离显示出双重性。一方面，对情节剧的抛弃让他和新现实先驱取得了认同，另一方面，他在抛弃情节剧的时候，没有像标准新现实电影作者那样从新闻报道社会问题入手去调整焦距。费里尼转向了内心现实，而这种转向，内在地包含了费里尼对新现实运动的态度，也规定了他后来的电影方向。从《大路》看，艾夫理对费里尼的“现象学现实主义”概括，的确是准确的。但是，这种现象学现实主义，在费里尼以后的电影中，“现象学”会得到强化，现实主义会弱化，蛛丝马迹在《大路》的“两条道路”之间就呈现了。

三、两个角色，两条道路

《大路》中的第二次卖艺，发生在影片的第二十三分钟。杰尔索

米娜在这个阶段是最开心的，藏巴诺的粗暴冷漠，还不能伤害她，因为感情上，她还没依赖藏巴诺，同时呢，她也学会了卖艺，而且，她的进步是那么大。接下来，在第三次卖艺中，她甚至要开始唱主角了。

这是第二次卖艺的一段，藏巴诺预告他们要演一段喜剧。

杰尔索米娜和藏巴诺分别出场，俩人互相打招呼——

“早上好，杰尔索米娜。”

“藏巴诺。”

“你不怕我吗？不，你不怕我拿的枪吗？如果不怕就跟我一起去打猎好吗？”

“不是枪，是大炮，笨蛋。”围观的乡人因为杰尔索米娜的滑稽表演，鼓掌欢笑。杰尔索米娜继续说：“野鸭在哪里？”

俩人逡巡一番，藏巴诺说：“如果没有野鸭，你当野鸭，我当猎人好了。”

杰尔索米娜慌忙说：“不要。”不过她还是顺从地当起了野鸭，藏巴诺于是瞄准杰尔索米娜，枪响，俩人同时倒下。

这个在所有关于《大路》的评论中都被略过的细节，被马尔克斯（Millicent Marcus）抓住。他认为，这一段就是整个影片的一个缩微表达，藏巴诺向杰尔索米娜开枪，野蛮的力量把杰尔索米娜打倒了，但也同时把他自己震倒在地，而且，我们看到，藏巴诺四脚朝天，样子更为狼狈。（*Italian Film in the Light of Neorealism*）由马尔克斯的这个思路来看《大路》，似乎可以从藏巴诺和杰尔索米娜的两种性格和两个命运中读取到费里尼的暧昧态度以及意大利电影的两条道路。

电影中，藏巴诺一直是一个粗手粗脚充满兽欲的男人。伊尔

马托讥嘲他说：“马戏团需要更多的动物。”杰尔索米娜也曾悲伤地对他说：“你是野兽，你从不思想。”按巴赞的说法，电影中的藏巴诺没有进化的痕迹，他虽然自给自足，但是一直停留在物理阶段。他吃，他性交，他打人，就像他每次挣脱锁链，观众得不到精神的快乐，而他的一生也将不断重复这个动作。所以，藏巴诺是最地面最原始的一种表达，相比之下，连自己母亲都认为有些弱智的杰尔索米娜，则很快从一个完全无知的小动物，进化成了对爱对自己有全新觉悟的人。跟着藏巴诺卖艺的时候，她凭本能和善良的天性生活，碰到伊尔马托后，她开始思考“一颗小石头的用处”。所以，就像她很快成了俩人卖艺组的主角，她在感情上也迅速成熟，赶到藏巴诺前面去了。终于有一天，他们旅行到海边，杰尔索米娜充满柔情地向藏巴诺倾诉：“曾经我梦想回家，不过现在，你在哪儿，家在哪儿。”

但杰尔索米娜的抒情却遭遇藏巴诺最物质的反应，和杰尔索米娜一起仰望星空，他的世界依然是饮食男女。过于高大笨重的身体好像拖住了他束缚了他，让他完全没有能力像小小的杰尔索米娜那样，从生活的局限中逃逸出去思考生而为人的意义。这是藏巴诺的大路。

不过，藏巴诺的大路虽然形而下虽然野蛮，他活了下来。杰尔索米娜的大路尽管有诗意，却要了她的命。很多次，费里尼的太太，也就是杰尔索米娜的扮演者玛西娜（Giulietta Masina）说，杰尔索米娜就是费里尼。（参见[美]夏洛特·钱德勒：《我，费里尼：口述自传》）隐喻的意义上，我们是不是也可以说，通过《大路》，费里尼隐晦地表达了，在意大利，新现实的道路就是藏巴诺，而他自己的电影道路，是杰尔索米娜？

手中握着石头，头上顶着群星，杰尔索米娜，或者说费里尼穿越了新现实。《大路》以后，他的电影越来越走出物质世界的局

限，指向精神世界、形而上世界。因此，把《大路》中两位主人公的命运，诠释为费里尼对意大利两条电影道路的一次模拟，我以为是贴切的。不过，在说明两条道路的区别时，必须引入“伊尔马托”所代表的维度。

电影中，伊尔马托常常身上背一个天使翅膀，杰尔索米娜心灵和爱情的启蒙都和这个轻盈的小丑有关。所以，站在天空和大地之间的杰尔索米娜，头上是伊尔马托，脚下是藏巴诺。照情感逻辑而言，她毫无疑问应该和伊尔马托在一起，但是，她没有跟着伊尔马托走，而是选择留在了笨重粗鲁的藏巴诺身边。

这是费里尼的抉择吗？影片最后，杰尔索米娜以歌谣的方式回到尘世，隔着篱笆把藏巴诺蒙昧的心和钢铁肺打动，既是精神，又是肉身。而费里尼的电影决心也在这一刻被揭示出来：现实主义没有级别，可以是社会新闻，也可以是梦境和记忆。事实上，可以说，这是最好时刻的费里尼，他站在道路的分岔口，有无限可能性。

四、《大路》变窄

但是电影史上没有自由人。费里尼和这个行业里的所有伟大先驱一样，最终要接受行业的打造。

从头说起。一九五二年，费里尼就筹备《大路》了，他和匹那利（Tullio Pinelli）先是想表现一个中世纪的流浪骑士，后来，吉普赛和马戏团的生活吸引了他们。匹那利后来回忆：“每年，我都从罗马到都灵去，去看我的家人我的父母。当时还没有现在的大路，我们必须翻山越岭。就在那些山路上，我看到了藏巴诺和杰尔索米娜：一个高大的男人驾着一辆摇晃的卡车，车身上画了美人鱼的图画。一个小女人在后面推着那卡车。这个场景立刻让



《大路》电影剧照

我想到了在皮特蒙特的经历，那里的集市，男人女人，不受惩罚的罪。因此我一回到罗马，马上告诉费里尼我有了新主意。他告诉我他也有了新主意。令人惊奇的是，我们的新主意是那么相似。他也在想流浪汉，不过他的想象集中在马戏团上，如此我们把各自的主意合并，开始了《大路》。”（Tullio Kezich, *Federico Fellini: His Life and Work*）一九五三年，剧本定稿。不过，制片人不喜欢让玛西娜来演杰尔索米娜，而费里尼写剧本的时候，完全想着玛西娜。玛西娜呢，读了剧本之后，也非常喜欢这个角色，所以，在没有一分资金到位的状态下，他们就自己动手为《大路》拍样照。最后，卡罗·庞蒂（Carlo Ponti）和蒂诺·罗兰第斯（Dino De Laurentiis）接手，彼此合作还算顺利。因为费里尼太想拍这部电影，所以愿意把资金压到最低，而且他有信心凭着以后的荣誉来报答他的演员。

一九五四年九月六日，《大路》在威尼斯电影节首映。影评人拉尼艾（Tino Ranieri）如此报道：“那个夜晚古怪而严酷。大厅里没有暖意。观众显得心烦意乱，坐立不安又一触即发。当费里尼和玛西娜走进剧院时，他们只得到一些侧目。如此影片开场，气氛寒冷。我们只好说，可能参加者都精疲力竭了。但《大路》绝对不是失败之作。它很不错，有时甚至很美。观众开初还不喜欢它，但渐渐地好像有所修正。但不管怎样，当晚，《大路》没有得到它应得的掌声。”（*Federico Fellini: His Life and Work*）接下来的情势就更为紧张，而且直接导致了意大利两大导演的失和。

当时电影节传的消息是，当局要为维斯康蒂的《战国妖姬》（*Senso*）护航，因为这部电影制作奢华。而同时呢，大贵族出身的维斯康蒂其时还被视为新现实主义的旗手，费里尼则被命名为唯心论电影的代表，所以左派评论也愿意维斯康蒂得奖。但该年的金狮奖却颁给了卡斯特拉尼（Renato Castellani）导演的《罗密欧

与朱丽叶》(Romeo and Juliet),《大路》和伊力·卡山(Elia Kazan)的《岸上风云》(On the Waterfront)、黑泽明的《七武士》、沟口健二的《山椒大夫》并列银狮奖。

这个结果引起轩然大波。维斯康蒂脸色铁青,他的粉丝团开始骚乱,矛头直指《大路》剧组,最后还动了拳脚,搞得本来要在阿丽达·瓦里(Alida Valli,《战国妖姬》主演)和玛西娜之间角逐的“最佳女演员”奖项最后被放弃。粉丝之间的战争直接导致了两位大导演失和十年。现在回头看,当年的这场粉丝战争真是有些“误会”。首先,《战国妖姬》时代的维斯康蒂早不是《大地在波动》时候的年轻的马克思主义者,而天主教出身的费里尼也绝对不是一个唯心论者,但左派影评人却毫不犹豫地把《大路》命名为“反动”,搞得中庸的电影杂志含糊其辞:“因为年轻人不容易看出这部电影的意思,而且男主角显然缺少道德约束,我们建议这部电影只向成人开放。”而维斯康蒂,因为《战国妖姬》的失败,也很不高兴,说费里尼的电影是“新-抽象主义”(neo-abstractionism)。几天后,两大导演在米兰一个大饭店的大堂遇到,维斯康蒂避开了。之后,他们不是避开见面,就是装作没看见对方。据说,费里尼有一次停车,还对他的同伴说,小心点,如果维斯康蒂经过,他会朝车里吐痰的。(Federico Fellini: His Life and Work)

回到一九五四年的意大利。当时,右派当政,但文化领导权在左派手中,而因为费里尼不幸被左派视为新现实的叛徒,所以批评家不断地从他的影片中找碴,但说的话都是言不及义,而且评论还互相矛盾,有人说导演太幼稚,有人说导演过于聪明。有人说过于风格化,有人说缺乏风格。只有帕索里尼认为《大路》是当之无愧的大师之作,而这个观点,倒被法国同行分享。五十年代的法国,超现实已经取得了胜利,所以评论界全体向《大路》

鼓掌，搞得当时最权威的马克思主义批评家乔治·萨杜尔（George Sadoul），开始受意大利左派评论影响否定《大路》，受了法国影响后，也换了说辞。这样，在意大利以外的地区，费里尼到处斩获荣誉，而玛西娜则被影评家称为“女卓别林”。

因此，一个吊诡的现象是，因为意大利新现实主义对《大路》的抛弃，《大路》中的新现实因素似乎真的被清除了，它越来越被描述为一次“精神之旅”，在这方面，费里尼自己也帮了忙。费里尼接受采访喜欢说，意大利后来才有了“杰尔索米娜俱乐部”。还说有一次，玛西娜遇到劫匪，后来费里尼去报警，包包不久就回到他们家，但不是警察找回来的，而是匪徒自己寄回。里面东西没少，只多了一张卡片，写着：“杰尔索米娜，请原谅我们。”

费里尼把“杰尔索米娜”偶像化导致的结果自然是极端非现实主义的。不过，费里尼对“杰尔索米娜”的反新现实表达，追根溯源的话，意大利本土对《大路》的窄化是很大的因素。这个现象，其实以各种方式发生在世界电影史上的任何一个段落。比如，在中国，无论是第三、四、五代，还是第六代导演，都受到诸如此类的窄化。以贾樟柯为例，《小武》出来后，评论界高度欢呼《小武》的“新现实”面向，使得这部作品中的“底层”因素成了流行，《小武》的其他一些面向则被忽略。这样，在主流评论和主流媒体的主导下，《小武》原本饱满的一面经过“重读”留下一些“重金属”，搞得贾樟柯最终只能以《二十四城》的方式来讲故事。当然，这样说，有粗暴之嫌，但我想，当我们重新整理电影史，的确不能忽略这些文化因素。从《大路》的创作起源看，费里尼开始时候的状态是无主的是宽阔的，他介入叙事的路径很多，从中世纪的浪漫的到新现实的写实的，但是越来越多的力量渗透进来。来自好莱坞的奎恩，不可以被塑造得太坏，保证了影片最后的抒情性。玛西娜获得派拉蒙的认可使她走上国际舞台，

这让杰尔索米娜身上的批判性成了时尚性。最脱语境化的人物是伊尔马托，他这一类人物后来成了费里尼的签名，装神弄鬼的调调变成大师记号，贾樟柯《三峡好人》中出现的走钢丝也属于此类修辞。不过，这里重点要反省的是“左翼力量”，因为一种美好伟大的力量在发生过程中所可能犯的错误是令人扼腕的。

本来，《大路》中，藏巴诺和杰尔索米娜的感情也可以转化成《偷自行车的人》中的父子感情。画着美人鱼的三轮摩托在风里开，藏巴诺不也摸出一个苹果递给杰尔索米娜？他把杰尔索米娜丢弃在雪地里，他内心的耻辱感，难道就比“偷自行车的人”弱？再说了，杰尔索米娜为什么不愿跟伊尔马托走，在良心和道德都没法认同藏巴诺的情况下，还愿意跟着粗鲁的藏巴诺？这些，在《大路》公映后，左翼影评人对此都不作评论，而在法国超现实取得胜利的语境下，伊尔马托所带有的超现实意味得到了掌声，以后，无论是在电影的人物意义上，还是在电影史的修辞意义上，费里尼对藏巴诺的感情被忽略被牺牲，意大利左翼影评的批判和法国评论界的赞美，合力为费里尼选择了未来的电影主人公：伊尔马托。

费里尼后来的道路，几乎就是天才型导演的道路。渐次告别新现实主义时代饱满又充满生产性的美学体系，“费里尼腔”开始形成，对于一个大导演而言，这是开始，也像是终结。

后记

一九八八年踏入华东师大校门的时候，我没想到会在这里度过这么长时间。二十多年来，在师大散过的步有一万里，在师大吃过的肉圆有一万个，认识了一万个师大人，一万次，我走过华东师大出版社的门。

终于，“华东师大作家群丛书”也要让我走进亲爱的学校出版社。感谢阮光页老师，是他的鼓励和耐心让我有勇气从十来年的写作中挑选出部分，加上新近写就的文章，有了这本书。不过，其实我也只是提供了一个杂乱的篇目，文章的组合筛选，目录的编排改定，都出自阮老师的亲自策划与编辑。

二十多年来，师大的老师和同学向我馈赠了无尽的帮助和友谊，尤其是我的导师王晓明和我的师兄妹，炼红、丽敏、罗岗、文尖、启立、薛毅、倪伟、晓忠、春林等等。有时候，我觉得，我写啊写，就是想让你们说一声“不错”，虽然我经常得到的是批评。不过每一次，饭桌上和你们在一起，我就感觉幸福。

感谢陈子善老师为小书赐序。陈老师是世界上最可爱的老师，我们和他没大没小，他不生气，我们称呼他张爱玲的男朋友，叫他“张陈子善”，他也不生气。这些年，他的工作其实已经改变了我们的文学地平线，他自己却始终没有一点点架子。

感谢朱杰人老师，多年来一直关心与督促我的写作。
感谢对外汉语系的所有师生，你们的包容和鼓励对我很重要。
感谢母校。

毛尖

二〇一二年五月四日

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "MTMwOTUyNjQuemlw",
  "filename_decoded": "13095264.zip",
  "filesize": 23393452,
  "md5": "f33a61f2f33d079a03abf82caac02748",
  "header_md5": "523f659a0876e49c3455b322ccdcc827",
  "sha1": "704fdfbb141a5d9bf9e1d4b9fe583ac3f5dfe0bf",
  "sha256": "9e3bff26db8dfe3219ac85c2eeb8a45b070efe94c74e72cc5bc1c1e163050171",
  "crc32": 221146063,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 24639948,
  "pdg_dir_name": "",
  "pdg_main_pages_found": 315,
  "pdg_main_pages_max": 315,
  "total_pages": 327,
  "total_pixels": 1323947680,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```