

普鲁斯特：真正的发现之旅，
不在于寻找新天地，而在于拥有新的眼光。

蔡卫 游飞 主编

雕刻时光 的诗人

当代亚洲电影导演艺术细读

THE POETS OF SCULPTING IN TIME

THE POETS OF SCULPTING IN TIME

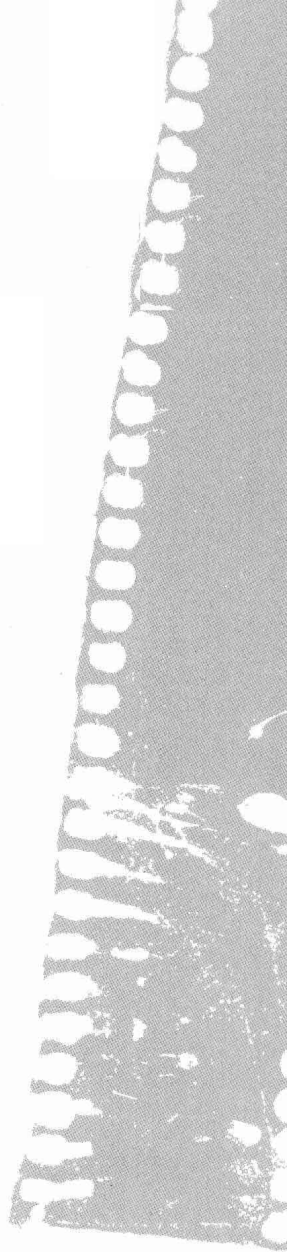
蔡卫 游飞 / 主编

雕刻时光 的诗人

当代亚洲电影导演艺术细读



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



图书在版编目(CIP)数据

雕刻时光的诗人:当代亚洲电影导演艺术细读/蔡卫,游飞主编. —北京:北京大学出版社, 2012.1

(光影论丛)

ISBN 978-7-301-19750-9

I. ①雕… II. ①蔡… ②游… III. ①电影导演—导演艺术—亚洲 IV. ①J911

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第234253号

书 名:雕刻时光的诗人:当代亚洲电影导演艺术细读

著作责任者:蔡 卫 游 飞 主编

责任编辑:谭 燕

装帧设计:  设计 · yp2010@yahoo.cn

标准书号:ISBN 978-7-301-19750-9/J · 0412

出版发行:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuart@yahoo.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962
编辑部 62767315

印 刷 者:北京大学印刷厂

经 销 者:新华书店

889mm × 1092mm 16开本 16印张 260千字

2012年1月第1版 2012年1月第1次印刷

定 价: 36.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

前言

这不是一本系统而严谨的电影导演艺术研究之作，而更像是一次从当代亚洲导演创作实践出发，去探寻导演艺术观念及风格的发现之旅。

因此，本书的突出特色就是，将电影艺术的问题与创作主体（导演）联系起来，与某种创作方式（风格）联系起来。而运用这一方法，可以让我们更了解电影作为艺术形式的真面目。

在电影创作研究中，导演艺术研究有许多不同的走向。我们的出发点是，通过对当代一些导演创作实践的考察与分析，呈现导演艺术的基本功能（共性）与特性（个性），而不是将其纳入某些电影批评的理论框架之下。因为从某种角度来看，电影的全部意义与内涵都凝聚在导演艺术的多维结构之中，而对这一结构不同表意层次的探索，通过彼此相关联的一系列要素，以特定的“编码程式”跃然于银幕，也就构成了导演艺术风格的主要特征。

本书所提供的是一系列较为深入而细致的导演艺术研究路径，其内容涵盖两个层面：首先，电影作为文化的载体，植根于深层次的历史、文化与现实的交错当中。因此，本书对导演艺术的思考必须置于这一语境之下，通过对书中所涉及的电影导演们业已建立起来的形式和叙事惯例等诸多方面的分析，探究这一语境与其电影风格的关系及影响。其次，本书还涉及了许多导演艺术要素的普遍性知识（比如长镜头、场面调度、时空、叙事结构、视点、剪辑等），所有关于导演艺

术的通论都植根于对特定的导演及其影片的细密讨论中，而书中大部分导演作品实例的解读，主要侧重于探讨一些具体的导演艺术构成要素。比如，王家卫电影中的时间，杨德昌电影的空间美学，以及阿巴斯作品里的长镜头和视点，等等。我们的研究目标是对电影艺术的思考，因此，本书有关导演艺术的重要面向都或多或少会被触及。同时，我们也希望通过对这些导演的美学技术和创作观念的透视，尝试着建立起一种较为全面的、多维度的分析模式。

2006年，我在主持编撰《亚洲当代电影创作研究》一书的过程中，由于受该项目的研究主旨和体例的限制，深感对导演艺术研究的某些缺憾，遂萌生编著此书的意愿。在这本书里，我们重点讨论了十五位颇具个性的当代亚洲电影导演，他们大多是在国际上享有广泛声誉的优秀导演，有些则是因其在电影风格上有着独具特色的新探索，比如，黑泽清电影的“恐怖语法”，陈果电影中的“‘九七’世纪末症候”，以及冢本晋也电影里的“冢本镜语”，等等。这些优秀导演以实践为基础，尽管他们的理论思考既不完善也不完整，但他们却用充满魅力的电影作品为我们揭示出导演艺术的基本法则与核心观念，这往往比理论家们的理论更有吸引力、更透彻，这就足够了。

还应该特别说明的是，尽管从某种意义上讲，电影的历史是电影导演们书写的历史，但本书不是一本电影史书，也不是基于此之上的大师研究专著，因此，囿于本书的主旨和侧重点的不同，一些具有影响力的亚洲当代导演未能收入其中；在编撰过程中，编者在有限的范围和时间内未能找到合适的撰写者，则是另一个原因；而最不能让编者释怀的是贾樟柯、北野武两位重要导演在本书中的“缺席”——由于写作质量的不尽如人意和时间的限制，编者最后只好“割爱”，这至今都是这本书的最大缺憾。

本书的书名“雕刻时光的诗人”取自于俄国电影导演塔尔可夫斯基的重要著作《雕刻时光》。在这部探讨电影艺术的著作里，塔尔可夫斯基将电影描述为“时间范畴内的艺术”。在他看来，观众走进电影院的主要动机是追寻时光，而电影导演的工作就是“雕刻时光，创造节奏”，这成为导演艺术研究的核心。尽管塔尔可夫斯基在这本书里，对“时间”的内涵进行了多层面的形而上的思考与阐释，但本书所取之意还是基于上述较为宽泛意义上的表述。同样，本书用“诗人”意

指优秀的电影导演，也是基于简单的逻辑：电影导演“以影像写作”就像诗人“以文字写作”一样，这即是书名的初衷和本意。

本书的撰写过程得到了一群热爱电影的年轻学者、博士生和研究生的积极参与和支持，他们在百忙的工作和学习中完成了本书的写作，其认真的态度和探索精神实令我们感动。我还要特别感谢北京大学出版社的编辑谭燕女士，她为这本书的付梓出版付出了艰辛的努力，她严谨而扎实的专业素养，以及对本书提出的中肯建议，都令我印象深刻，并获益匪浅。

普鲁斯特曾经说过：“真正的发现之旅，不在于寻找新天地，而在于拥有新的眼光。”我们在这本书中所做的尝试与努力，其实正像普鲁斯特所言，最终的目的都是为了唤起新的发现和阐释的出发点。

蔡 卫

2011年10月于北京

目 录

- 001 李 安：夕阳的最后一抹残黄 /胡 郁
- 020 姜 文：谱写个体生命的疯狂与梦幻 /张净雨
- 037 王家卫：雕刻时光的诗人 /刘希磊
- 051 金基德：搁浅的欲望 /徐亚萍
- 065 小栗康平：哀切与痛切 /张 涛
- 079 陈 果：独立精神，香港制造 /李 相
- 099 朴赞郁：横跨商业与艺术的两栖“巫师” /张净雨
- 126 张艺谋：描绘东方意象的造型奇观 /叶 兰
- 141 蔡明亮：孤独世界中的欲望潜流 /胡 郁
- 157 黑泽清：恐怖与虚无 /徐亚萍
- 172 杨德昌：一个儒者关于都市的理性思索 /张净雨
- 192 冢本晋也：镜中之蛇 /张 涛
- 206 吴宇森：暴力图腾 /刘希磊
- 221 阿巴斯·基亚罗斯塔米：追问的旅程 /徐亚萍
- 235 李沧东：生命不能承受之重 /张 冰

夕阳的最后一抹残黄

李安

胡 郁

纵观李安的电影作品序列，有一条清晰可见的过渡带贯穿其中：从初出茅庐的“父亲三部曲”（也称为“家庭三部曲”，1991—1994）到搅动起一番文化气象的《色，戒》（2007），李安的电影触角经由东西方文化的冲突、传统的伦理道德观与自由意志的缠斗等显性层面，滑向了一个更为幽暗遮蔽、更为深邃复杂的人性沼泽地。眼观这样的一种由显性向隐性的转变，笔者不禁深思，究竟是怎样敏感、隐痛的情感记忆，挑开了这位温良圆融的导演内心深处隐藏的锐气，裹挟着他去触碰潜意识里一些无法掌控的、禁忌的领域。或许，这样的追问永远都只能流于猜想，创作最令人痴迷的地方就在于那个原点、那条源流的模糊不清、暧昧不明，连创作者本人也很难穿透。但是，通过研究，我们确能通过影像所附着的种种色相，来把握李安创作中的某种临界状态。这不仅仅是指他具有一种跨越文化、国界和性别边界的才能，更是指向了他内心深处原创力的来源，指向了他创作过程中的一些潜在规律。

《推手》、《喜宴》和《饮食男女》

李安是学戏剧出身的，他在叙事上的本能倾向是冲突，是戏剧情境。“父亲

三部曲”的前两部就是把人物放置在冲突的环境下观其反应：《推手》是把一个致虚极、守静笃的太极拳大师放在美国这个现代意识和个人意识都很浓烈的国家里，与命运过招，看他沉不沉得住气；《喜宴》则讲的是一个信守同性之爱的华人青年，为了尽孝，满足中国父母的传统心愿，不惜假结婚，却最终在繁琐缛杂的婚宴之后迷失自己，假戏真做。再加上李安有意识地考量和反思美国的类型片，《推手》和《喜宴》在叙事的外在肌理上便自然而然地倾向于经典好莱坞的叙事模式。

美国学者克莉丝汀·汤普森在谈到好莱坞叙事模式时，强调了叙事的统一完整性、叙事进程的清晰和为叙事发展提供动机的人物：“好莱坞偏爱统一的叙事，这种叙事基本上意味着在电影的完整线索里，一个原因必须导致一个结果，而这个结果又会变为另一个结果的原因。”^[1] 这种模式在李安回顾自己的创作历程时，得到了某种印证。据李安说，《推手》中的老父——老朱，是他的电影角色里发

《推手》

幕划分	主要事件划分
开端： “他占去了我的工作间” (26 分 06 秒)	1. 老朱与洋媳妇共处一室的紧张感。(细节铺陈) 2. 朋友琳达来访：兜售大房子。 3. 三世同堂的晚餐：文化冲突。 4. 儿子晓生拒绝妻子换房的要求。
铺垫： “美国是他们年轻人的天下” (23 分 26 秒)	5. 中文学校：老朱结识陈太太。(新人物进入) 6. 老朱给洋媳妇按脉，把媳妇“按”进医院。 7. 老朱颇费周折地给陈太太送字。
进展： “共患难容易共安乐难” (30 分 07 秒)	8. 洋媳妇出院，继续与老朱共处一室，矛盾加剧。 9. 老朱外出走失，儿子大发雷霆，矛盾爆发。 10. 儿子决定送走父亲，却发现他病了。 11. 儿子组织老朱和陈太太郊游，被陈太太揭穿真相。 12. 父亲写信，不辞而别。
高潮与结尾： “炼神还虚，不容易啊” (23 分 49 秒)	13. 老朱在中餐馆打工，受老板歧视。 14. 晓生决定买大房子。 15. 老朱被逼无奈，大闹唐人街。 16. 牢房，父子相见。 17. 老朱搬出家，与陈太太再次相会。

[1] [美] 克莉丝汀·汤普森，《好莱坞怎样讲故事——新好莱坞叙事技巧探索》，新星出版社，2009 年版，第 11 页。

《喜宴》

幕划分	主要事件划分
开端： 假结婚 (23 分 15 秒)	1. 伟同和西蒙的同性之爱。 2. 伟同的内地房客：女画家威威。 3. 在台湾的父母逼伟同相亲，威威对伟同误会。 4. 威威走投无路，西蒙劝伟同假结婚。 5. 父母决定来美主持婚礼。
铺垫： 不办喜酒，就是不孝。 (22 分 22 秒)	6. 伟同和威威接机，双方第一次见面。 7. 西蒙家，第一天尴尬有趣的共处。 8. 市政府公证结婚，父母不满。 9. 老部下决定帮师长办喜事。
进展： “我生活在一个大谎言里” (34 分 44 秒)	10. 准备赴宴。 11. 喜宴现场。 12. 喜宴过后，伟同和威威假戏真做。 13. 伟同和西蒙滋生矛盾，威威怀孕，伟同左右为难。 14. 矛盾激化，老父入院，伟同向母亲坦白。
高潮： 戏假情真 (22 分 38 秒)	15. 父亲出院回家，一家人诚惶诚恐。 16. 威威要去堕胎，母亲试图阻拦。 17. 威威决定留下孩子，三人和好如初。 18. 送别父母。

展得最为完整的一个，因为全片就盯着一个人写。而且，李安在最初的创作中有意识地求取完整性，直到后来才发觉完整性并非那么重要，只要在整体轮廓上有个概括的完整性即可。^[2]当然，这是后话。

遵照克莉丝汀将叙事进程分为四大部分的提示，笔者将《推手》和《喜宴》进行了段落划分。这样做的目的是对李安早期电影叙事中的结构性动力有一个更为精确的描述，再由叙事辐射到整体影像的气韵流动、节奏把握，也为他以后“不求完整”的电影所滋生的种种变化埋下伏笔。

参考以上的两个表格，我们可以发现，《推手》和《喜宴》的结构都相对整齐，与普通的好莱坞电影相比似乎并无大异。然而，如若俯身细察，却能发现一些幽微曲折之处：一是两部影片的矛盾爆发点，似乎都安排在了“进展”部分。《推手》中是“父亲走丢后，儿子大发雷霆”，《喜宴》中是“威威怀孕，家庭分崩

[2] 张靓蓓，《十年一觉电影梦——李安传》，人民文学出版社，2007年版，第46页。

离析”，这与好莱坞模式中总是把冲突和对抗爆发的最高点安排在最后一幕，所有的矛盾和紧张在一场爆发性的冲突之后化解有所出入。李安电影中的最后一幕，总好像是吞下了内在冲突，在矛盾愈加剧烈的同时，表面上却以一种峰回路转的方式温和地加以抑制，因此，电影在整体的气韵流动上，便形成了一种内在力量往前冲，表面上却是往回扯的独特的韵律节奏。这在李安之后的影片（如《冰风暴》、《断背山》）中表现得更为突出。另一个独特之处是人物，经典好莱坞的主人公向来是欲望明确，趋于主动，可以说，主人公的行动目标几乎总是界定了主要情节线索，成为故事向前发展的主要推动力，与此相较，李安电影中的人物被动得多。无论是《推手》中的晓生和朱老伯，还是《喜宴》中的伟同和其父母，都生活在“瞒与骗”的氛围中，互相牵制，互相避让，悲中带喜，喜中含悲。

叙事线索的单一、流畅、清晰也使条理化的分镜头成为可能。李安的前两部作品格局不大，注重首尾部分的氛围渲染，以及少量冲突段落的情绪张力，其他镜头则多是中规中矩地顺着拍下去，贴合叙事的经络。镜头多固定，景别在近景到小全之间，构图规矩平衡，善用Z轴（景深）来调度空间，注重戏剧情境对人物产生的反作用力。比方说，《推手》中的场景是很讲门道的。开篇“老朱与洋媳妇共处一室”段落长达七分钟，两人没有任何交流，人物之间的张力靠空间环境来补足。《推手》中的“家”设计成中国传统旧式家庭的格局，没有隐私，没有门的区隔，互相之间可以窥见，可以干扰，从而造成东西方不同文化的冲突和紧张感。

构成戏剧情境的另外一种因素是人物关系，这在《饮食男女》中表现得最充分。不同于之前的单线叙事，李安和编剧王惠玲第一次尝试了多线结构。《饮食男女》以朱师傅与三个女儿的父女关系为基础，辐射到锦荣、锦荣母亲、锦荣女儿一家以及三个女儿各自的恋情和家庭，同时，剧本中还潜隐着一对重要的人物关系——朱师傅和锦荣的恋情，一直延迟到影片结局才陡然浮出水面，给观众造成惊奇。影片以五次家宴为基础，每一次子女的离开都意味着“家”的分崩离析与衰败。家与孝有关，与牺牲、成全有关。看似子女辜负长辈、让长辈失望的剧情设计（《推手》、《喜宴》），却陡然反转为老父不想委曲求全，主动放弃了家。这次倒是子女不习惯了，默默承担起家的意义。影片最后老父味觉的恢复，意味着

父亲所代表的权力、压力、责任感、自尊以及荣誉的释然，再结合大家庭早已衰败不堪、分崩离析的意象，李安准确地把握住了这个变化叵测的社会中，亲情乃至人与人之间的那份古老情怀的消逝。大家庭的瓦解成全了小家庭的自由，而小家庭的自由又似乎走了味儿，不再是旧有文化情感的体认与传承。这其中真可谓喜乐参半、五味杂陈。

“父亲三部曲”奠定了李安作品中的通俗性，但这种通俗性又不同于好莱坞电影，它糅合了好莱坞电影讲故事的结构和手段，但内里却生发出一种东方文化所独有的气脉和韵律。当李安将眼光由华语片转移到西方文艺片时，一些东方文化观念与手法便与这些西方题材交融、发酵，产生出新颖的角度和独特的视野。

《理智与情感》和《断背山》

理性与感性一直是李安电影中的底色，就像两条暗流，缠绕在一起，不分彼此。而由简·奥斯汀原著改编的同名电影，则把理性与感性化身为一对人物——姐妹俩埃莉诺和玛莉安，她们在面对各自的感情生活时都有着复杂微妙、理性与感性相互转化的内心世界。

在导演手法和影像处理上，李安大量运用了中国山水画式的东方写意风格，把人物放在大自然中，与自然相呼应，产生出一种寓情于景的独特韵味。这在玛莉安与情人威洛比的故事中运用得最为巧妙。“玛莉安邂逅威洛比”一场戏发生在影片的41分05秒，前一个镜头由上一场戏中埃莉诺与母亲的对话场景缓缓拉出，形成一个框架性构图的室内全景，画面右侧不停掀动的窗帘暗示着一副山雨欲来的气象。接下来的这场戏发生在室外，第一个画面是全景，玛莉安拉着妹妹的手在倾斜的山坡上前行，摄影机在人物侧面跟移，画面为对角线构图，人物的对话声清晰可辨。紧接着是大全景，固定机位，两棵葱郁浓茂的树木矗立在天地之间，人物早已化为阴云中的两个矮影，不禁让人联想起柯罗的《孟特芳丹的回忆》。简短的两个镜头，就渲染出整场戏的氛围，勾勒出人物的心境，玛莉安已经完全沉溺于对风暴的渴慕与追逐当中。而当她不幸扭伤脚踝、脆弱无助之际，正是威洛

比骑马出现在空濛的山雨之中，给了她贴心的安慰。至此，玛莉安已经把自然的那份神力不自觉地投射到威洛比身上，仿佛他就是唤起风暴的那个人，也为后来的爱情悲剧埋下了种子。影片中的另一个段落与之相呼应：玛莉安被威洛比抛弃，到山坡上眺望威洛比新婚的城堡。摄影机在安静地跟拍玛莉安，穿越高高耸立的绿色园林之后，一个高角度的大俯拍烘托出玛莉安孤独、苦痛的心境（这亦是姐姐埃莉诺的主观镜头）。同时，在声轨上，透射出强烈不安感、苦涩感的弦乐声响起，伴随着忽忽作响的风暴声。玛莉安在瞥见姐姐消失在玻璃窗之后，便坚定、快步地向远方走去。这时，玛莉安在姐姐的视野里已成盲点，只有观众跟随她的脚步，潜入到她情感的暴风雨中心。紧张、骚动的弦乐声渐强，一个略微仰拍的镜头捕捉到玛莉安的背影走向浓绿沉郁的矮坡，紧接着是一个溶镜头，视野骤然打开，大远景中，玛莉安在墨色的天际之间如同一只随时可能被命运的风暴撕碎的渺小的蝼蚁。再接一个溶镜，玛莉安的身影终于迎面出现在略微仰视的镜头中：冒着风雨的玛莉安从矮坡上失魂落魄地走下来，定格成一个中景，目眺远方；之后是主观镜头，风雨之中，威洛比新婚的城堡威严屹立。弦乐声在此时徘徊回旋，渐弱下去，仿佛在做一个短暂的休止，为情感的再度升华蓄势。镜头切回，玛莉安的特写充满整个银幕，经过长时间的压抑，我们终于看见激烈的情感在她的面孔上灼烧过的痕迹：她目光忧郁，脸色绯红，散乱的头发披散在额前。她喃喃地、低声地念着莎翁的诗句：Love is not love, which alters when it alteration finds, or bends with the remover to remove... “There Is Nothing Lost” 的主题曲渐渐响起，风雨飘摇的影像，恍惚迷乱的心绪，玛莉安痴痴地远眺威洛比的新宅，哭诉着、呼唤着情人的名字，一切的一切都凝结成撼动人心的意境，让人心碎，令人动容。

其实，玛莉安的感性之所以动人，就因为它有自然般的纯粹，犹如世间万物，风吹草长，自然本就如此，又何需压抑？然而，大自然总会有衰败、退却的那一天，爱也是。而偏偏，人想要追求不朽，追求永恒，想让那一瞬间震撼人心的美停留下来，凝结成莎翁诗句中“永不褪色的痕迹”。

相较之下，姐姐埃莉诺的情感则趋于内敛，总是让理智处于上风。于是，在这条感情线的影像处理上，李安让节制、不逾矩的调性统领全局。最明显的部分是“埃莉诺帮助爱德华当牧师，信守婚约”的那场戏：埃莉诺焦急不安地等待着

爱德华，当仆人把爱德华引入她的房间后，两人进行了礼节性的问候。接着，埃莉诺急切、生硬地打断了爱德华自然而然的心声袒露，将话题引入正题，这让两人陡然生分起来，不适感加重。然后，埃莉诺转达了布上校的好意，爱德华的反应由疑惑转为自责，继而又转为对埃莉诺与布上校关系的试探，这在某种程度上激发了埃莉诺的反感。最后，爱德华主动向埃莉诺和解，致歉，僵局有所松动，但埃莉诺用“信守承诺”作为推挡，让两人的感情始终保持着若即若离的距离。为了让这种情绪更好地从戏中散发出来，李安摒弃了常规的双人对话分镜方式，坚持一镜到底，用一个平衡、规矩的全景构图将两个人的状态尽收眼底。这个镜头是冗长、缓慢的，但正是视觉上的单调枯燥，逼迫着观众去观察他们的身体语言，细听对话中的曲折变化。同时，凝滞固定的全景镜头也渐渐积累起一种难以挥去的压抑情绪，在埃莉诺起身的一瞬间，观众竟然如释重负，但同时又感到怅然若失。

同样作为西方文艺片，如果说《理智与情感》中的东方韵味主要体现在影像与运镜的意境美上，那么，十年后的《断背山》则浸透着东方文化的基因记忆，从剧作、影像风格乃至气韵节奏上都彰显出中国艺术的精气神。

前文已经提到过，李安影片的叙事是从西方戏剧、好莱坞叙事出发，有意识地追求完整，逐渐过渡到求取一种相对的完整性，亦即李安自己所说的“概括的完整性”。无论是《饮食男女》或《冰风暴》中的多线结构，还是《色，戒》中的人物动机，都不似《推手》和《喜宴》发展得那般完备。而纵观李安的作品序列，《断背山》的“不完整”到达了一个顶峰，其叙事的散漫、细节的堆陈、冲突的化解等使之更近于中国艺术精神中轻叙事、重抒情的特质。

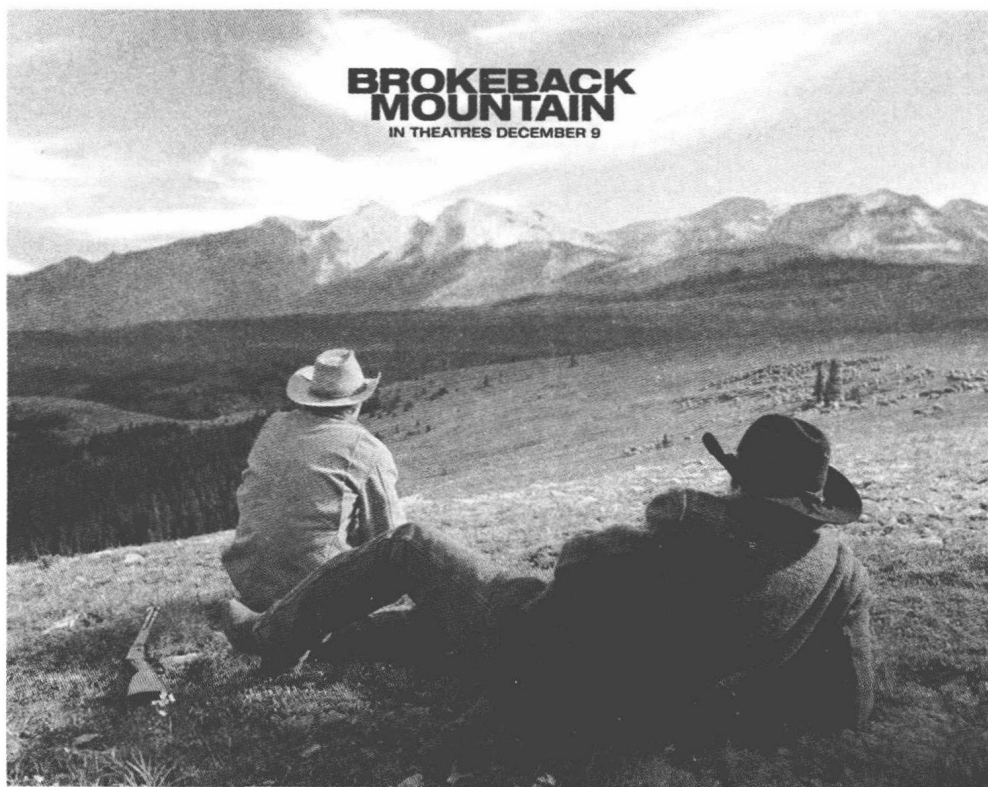
为了更好地配合之后的分析，笔者先对该片的故事线作一个整体上的描述。影片的第一部分是从片头到影片的43分26秒，讲述了两个在断背山放牧的牛仔恩尼斯和杰克由相识到相交，再到相爱，然后分离的过程。第二部分的一开始是恩尼斯与女友阿尔玛举行婚礼，之后是对两人婚姻生活的描述；同时，故事对杰克的感情生活也作了平行叙述，杰克在同性世界受挫之后，与富家女子露玲相遇，结为燕好。直到影片的一半左右（60分27秒），两条平行线才再次相遇：四年后，杰克给恩尼斯寄去了一张“断背山”的明信片，两人得以恢复联系，再续前缘。这之后，两人断断续续地回到断背山，重温旧梦，但由于这段感情一开始

就被阿尔玛发现，所以恩尼斯与阿尔玛的婚姻不可避免地恶化下去。第三部分的开始是恩尼斯与阿尔玛离婚（79分14秒），这与第二部分的开头相互呼应。杰克本以为离婚后的恩尼斯可以名正言顺地和自己在一起，但没想到婚姻的破裂使恩尼斯愈发消沉、自律，两人之间竟多了一些陌生与隔阂。恩尼斯的这种态度造成了杰克精神上的痛苦，他想另寻伴侣，却无济于事。另一边，恩尼斯受到阿尔玛的威胁，意识到自己与杰克的处境岌岌可危，他更加小心地压抑自己的感情，终于引发了杰克的愤怒与不满。最后一次在断背山，杰克质问恩尼斯：“I wish I knew how to quit you!”两人都深知这段感情无望，但又无可奈何，只好相拥而泣。在这之后，恩尼斯有所反省，他主动找杰克和解，却意外得知杰克去世的消息。恩尼斯到杰克的故乡想带回他的骨灰，却发现杰克一直珍藏着两人在断背山放牧时染血的旧衬衫，并把它们套在一起，像一对默默相拥的恋人。这真是此情可待成追忆，只是当时已惘然！

传统的好莱坞叙事重动作（“展示而不告知”），重中心事件，重戏剧性结构。好莱坞强调一系列互为因果的事件、情节扭结在一起，按线性发展，最后导致一个戏剧性的结局。按照此种标准，《断背山》明显是个异类。《断背山》是罗伯特·麦基所谓的“小情节”电影，它不像传统好莱坞叙事那样注重外在冲突，而更多地着力于人物与自己的思想情感的缠斗。按理说，《断背山》的主要矛盾体现为美国保守严酷的西部社会对温情脉脉的同性之爱的围剿，但李安却故意忽略了一些直接的冲突和硬性的斗争，而采用虚写和暗示的手法，渲染出一种隐隐的紧张氛围。无论是牧场主冷冽的眼神，还是阿尔玛挑衅愤怒的暗示，都成为了主人公挥之不去的心魔。冲突最激烈的镜头是影片接近尾声处，几个牛仔挥棍砸向杰克的脸，但别忘了，这出自恩尼斯的想象，从某种意义上来说，也就缓和了冲突的强烈性。避免了外在冲突，李安将笔锋主要集中在恩尼斯内心的压抑、犹疑和他与杰克的性格差异上。如果说保守的社会是造成这段爱情悲剧的外因，那么，更为深层次的原因则是恩尼斯的性格和他对待世事的态度。可以说，恩尼斯面对世俗偏见和社会压力所表现出来的隐忍、压抑和规避，使他更接近于一种传统中国人的为人处世之道。中国古典哲学讲究“天人合一”，天是不变的，是不可战胜的，人要超越自身的悲剧性处境，杜绝自己的苦难，唯有“绝圣去智”，“去私去欲”，安守天道。中国人讲和谐，讲统一，不是因为苦难不够深重，而是因为苦难太过

深重，意识到现实的残酷与变化无常。同样，恩尼斯在面对“天”（社会强权）的意志时，不是去抗争，而是默默承担起一个并不幸福的家庭的责任，并告诫自己的爱人：If you can't fix it, you gotta stand it。只是，对感情的压抑与对激情的回避令他最终丧失所爱，只能靠抚摸爱人的旧物来怀想往日的温存与偎依。最后的一句“Jack, I swear”是否是恩尼斯在一向逃避和拒绝感情后，对阴阳相隔的爱人的一种情感上的许诺与回应？总之，《断背山》更像是李安在借一个美国西部的故事，来表达东方情境下的悲剧意识与悲剧情怀。这种情怀不是西方悲剧精神中的力量感与崇高感，而是东方式的面对世事无常时的深深的惘然失落与萦绕不去的伤感。

削弱了故事的冲突性和戏剧性，《断背山》的情节更多地是顺着人物的内心戏去铺陈，靠人物情绪、氛围环境以及细节的积累来达成某种情节线的变化。比方说，在第一部分，恩尼斯与杰克的关系的进展非常微妙，稍纵即逝。深黛色夜



《断背山》剧照

空下静谧的森林和羊群，天边的远雷和稀疏的雨声，舒缓流畅的移动镜头，单纯细腻的吉他声，营造出一种孤独又壮美的氛围和环境。正是在这样的气氛和影调下，两颗寂寞的心渐渐靠近了。两人的第一次暧昧是在恩尼斯遭遇野熊之后，杰克用布条为恩尼斯拭去额上的血迹，恩尼斯却尴尬地抓过布条。第二次是某种视觉上的暗示：一个长焦调拍的浅景深的镜头，前景是杰克叼着烟削土豆，后景的恩尼斯处于虚焦画面中，赤身裸体地蹲身冲澡，以及杰克在草丛边小解，调皮地向恩尼斯挑拨皮带上的亮片。接着两人的谈话逐渐深入——恩尼斯破碎的家庭，两人的感情生活——情绪氛围积累到一定程度，终于，在一个寒冷的月夜，两人在拥挤的帐篷里发生了关系。李安把同性之间的感情处理得像其他所有爱情一样，自然熨帖，细腻动人。另外，《断背山》中剧情起伏的高点更多的不是靠动作冲突来完成，而是一种情绪的克制发泄，一种冲突的迂回，一种内心化的动作。比如，在恩尼斯得知杰克死讯的段落，李安用一个环移的运动镜头（落幅在恩尼斯的背部，而不是脸部）故意规避了恩尼斯在看到被退回的卡片时的面部表情；紧接着，恩尼斯给露玲打去电话，在一种平静、节制的交谈氛围中，露玲娓娓道出了杰克的死亡真相。

正是李安对冲突的处理方式，对人物内心戏、情绪乃至氛围的注重，使影片生发出一种独特的节奏感。和他大多数影片一样，《断背山》在气韵流动上形成了某种内力往前冲、表面上却是往回扯的独特态势，而这内外两层黏合在一起，又能达成某种高度的圆融和统一，并赋予李安电影内在的抒情性。

《冰风暴》和《绿巨人》

李安曾经在《十年一觉电影梦——李安传》中提过：“创作欲好像不是求生，而是求死，是自我解构的一个演化过程，当你冒险追求绝对值时，经常处于临界点上，如履薄冰，兴奋感与危机感共生，求生与求死并存。”^[3] 在李安的西片序列中，有两部片子对李安的内心世界作出了最为有力的揭示，触碰到他潜意识里一

[3] 张靓蓓，《十年一觉电影梦——李安传》，第2页。