



· 对话戴锦华 ·

《简·爱》的光影转世

戴锦华 滕威 著

IS61.014
20143

阅 览

P1

· 对话戴锦华 ·



《简·爱》的光影转世

戴锦华 滕 威 著



上海人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

《简·爱》的光影转世 / 戴锦华, 滕威著. — 上海:
上海人民出版社, 2014

(对话戴锦华 / 戴锦华主编)

ISBN 978-7-208-11565-1

I . ①简… II . ①戴… ②滕… III . ①长篇小说—小说评论—
英国—近代 ②电影评论—世界 IV . ① I561.074 ② J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 170942 号

责任编辑 薛 羽
封面装帧 张志全工作室

《简·爱》的光影转世

戴锦华 滕 威 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

江苏启东人民印刷有限公司印刷

开本 890 × 1240 1/32 印张 6.25 插页 4 字数 135,000

2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-11565-1/I · 1169

定价 25.00 元

缘 起

戴锦华

近十余年来,于我,一边是越来越多且直接的社会介入;一边,在学术上,多少放任自己漂移在某种迷恋状态之中。于是,便有各种此前不曾涉猎的主题、不曾进入的领域,令我快乐地游戏其间。称其游戏,是在于某种非功利的纯正,而且在于投入,乃至沉溺。迷恋时,勤耕苦读、废寝忘食,必穷尽而后快。一旦尽其乐,便抛诸脑后,不复敷衍。所以,被师友们讥为“述而不作”。欧洲经典改编便是一例,倒是修成正果。

一辈子“做”电影,却几乎不曾写过关于文学改编的专文,遑论专著。欧洲经典改编更如是。究其因,有如下几般。

少年时代遭遇文学、文字,泥足深陷,毕生未想自拔;欧美翻译文学,尤其是文艺复兴到19世纪的欧美、俄苏文学几乎如我文化与生命的底色。当然,这无疑是我的同代人的共同经验,谈不到特色。此后的职业生涯转入电影,错爱至今,于是不时与光影转世的“名著”交臂而过。但少年时代阅读的烙印鲜明深刻,改编而来的影片便常感单薄肤浅,似乎是对记忆的褻渎,于是不屑。此其一。文

学改编、尤其是名著改编,间或是文学出身的电影学者的首选,以扬长避短。自己虽是文学出身,却刻意标举电影的专业性,故而不为。此其二。职业生涯之始,“陷落”电影,却也因之而遭遇 20 世纪理论,于是电影研究之途遍布“形式主义”、语言、能指的展开方式与语境、神话、意识形态暗箱……经典名著之电影改编的电影研究,便面临着两种媒介、两套编码方式,重要的是历史跨度所形成的、彼此关联又隔绝的语境与社会诉求。若非自觉,便可能沦为蹩脚的平行研究。此其三。

此番涉足名著改编,实属偶然。旅美时,在纽约的艺术影院偶然地看了福永执导的新版《简·爱》,不期然间,被触到了……坦白地说,记忆中的一小片少女情愫。于是若有所感,依稀怀旧。日后偶然提及,却不期然遭到年轻学者滕威的当头棒喝。啼笑皆非的错愕之间,率性反击;却遭到她更强力的回击,而且操持着各式理论利器。昔日师生间的辩论演习,将我引入了名著改编议题的腹地,柳暗花明地展示了这一议题的丰富有趣。

第一次瞩目,名著的电影改编原来构成了一条悠长的文本链,星光或花朵般地散布在百年、数百年的历史原野上;却也如细小的标识,勾勒出历史激流的路径。更有趣的是,每度改编,不仅是又一次的对话原作和历史,而且将新的书写和铭文叠加在原作之上。经由反复改编,古典名作渐次如斑驳的羊皮书,字迹重重叠叠,意蕴丰富而暧昧。步入文学名著的电影(电视)改编,面临着惊人的工作量,

但也不失为极其有趣的阅读 / 观影经验：看不同的面孔与身体演绎同一稔熟的故事，犹如幽灵魅影或轮回转世。更像是长长的回声或拖尾，扫过退行中的新世界。

在我们的辩论演习中，渐次浮现的真问题是：20 世纪理论——文学的或文化的、政治的或社会的，原本是洞开历史与文本的密匙或利器；然而，一旦理论文本君临一切，成为超文本或元文本，我们是否有可能或必需，去触摸并抵达文学、电影、艺术等文本及其所负载的历史？情感结构（感知结构 / Structure of feeling）是否仍是我们必需的抵达之所与出发之地？或者，我们的确可以颠倒文本与建立在文本阅读经验之上的理论文本的顺序？这一系列问题，将《简·爱》进而《哈姆雷特》的讨论由昔日师生间的趣味分歧或视点差异，转化为严肃的讨论：从一个个特例、个案出发，重新叩访文本、历史、理论。

任教三十年，深知、却未能得免“好为人师”之患。但也一如当日自觉的职业选择之诉求：自“教学相长”中获益。当昔日的“入室弟子”，如今已遍插桃李，与他们的商榷，便更是获知。

又一次极端投入的游戏，自娱但求娱人。

2013 年 2 日草于纽约格林威治村

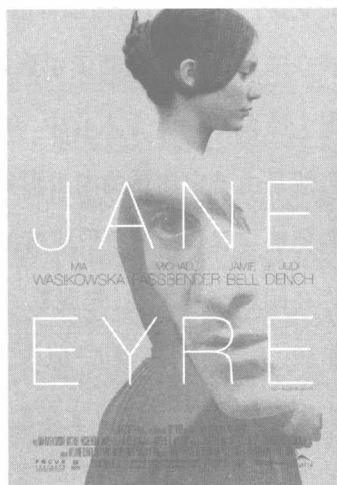
目 录

缘起 / 戴锦华	1
第一篇 《简·爱》依然?	1
第二篇 叩访文本与历史	16
第三篇 理论与追问	74
第四篇 2011 版电影的意味	109
第五篇 《简·爱》的光影“轮回”	140
第六篇 《简·爱》的中国之旅	164
附录	180
后记 感戴 / 滕威	185

第一篇

《简·爱》依然？

滕 威：老师，我最近写了一篇短文，是由 2011 年电影改编版《简·爱》引发的，题目是《有多少简·爱可以重来》。因为《简·爱》实在是被改编过太多次了，但很奇怪的是 2011 版反响很不错，资料显示全球票房 28,410,618 美元。我查了一下，烂番茄(Rotten Tomatoes)网站上获得了 86% 的新鲜度，而且被评为“有史以来最炽热优雅的改编版，最棒的简·爱形象”。《简·爱》这么老的经典，学



2011 版《简·爱》，导演：凯瑞·福永
主演：米娅·华希科沃斯卡
迈克尔·法斯宾德

生们写毕业论文选它,我都建议改选别的作品,因为他们说来说去就是那些老生常谈的东西。据说导演是看了24个版本的《简·爱》之后,才确定新版的突破方向,但我的确很好奇,2011版有什么特别之处,它真的突破了吗?我看的碟,好像没感觉怎么了不起啊。您是在美国影院看的这部电影吧?我不知道您的观感是什么?

戴锦华: 我的确是在纽约的艺术影院里第一次看了这部《简·爱》。这一票房纪录超出了我的想象,因为影片是在美国艺术电影院线上映的,首映时,全美只有四块银幕。所以我能在影院观影纯属偶然。况且我一向不大关注名著改编电影。因为名著或成功的文学作品的改编电影,是、经常是——用纽约时报的说法“令人气馁、挫败之作”。其基本的原因,来自认同障碍——观众对角色扮演者的接受和拒绝是关键。所谓名著,尤其是古典名著,或知名作品获得广泛阅读,当然以鲜活的人物或典型形象为其重要元素之一;观众通常在自己的阅读中形成了关于此人物千差万别的想象——那个滥套:“一千个人心中,有一千个哈姆雷特”;而对于电影,人物当然是由特定演员的肉身形象来扮演、诠释的,经常地、几乎是无可避免地与观众的想象形成落差或冲突。有趣的是相反的情形:如果你在阅读小说之前,先观看了改编电影并且喜欢,那么它同样可能阻碍、干扰你对小说/“原作”形象的接受。后面这种情况略好,因为媒介的原因:小说/文学的语言/文字毕竟是诉诸想象的,而电影的视听语言则是首先诉诸感官的。另一个显而易见的因素是篇幅:

电影受视觉疲劳极限的约定,只有一个半到两个小时长度,经常很难将长篇小说的诸多线索、人物、场景、细节全部纳入。等而下之的改编,我称为“原作插图版”。于是对于醉心小说的读者而言,遗憾无穷。(笑)基于如上种种,名著改编电影绝少成为电影佳作——无论是相对于原作,还是作为独立的电影作品。

滕 威:但今天名著改编也不是一无是处,因为很多观众是通过电影“阅读”名著的。某种意义上说,影像改编翻新了原著,或者借用本雅明的词儿,它是名著的“来生”。不是改编寄生于原著,而是没有改编,也许就没有原著。

戴锦华:对,就《简·爱》这一个案说来,尤其如此。但就个人趣味而言,通常我是不会选择看种种《简·爱》改编的。理由之一是,在我成长的年代,《简·爱》曾在我的个人生命中留下过特定的印痕。

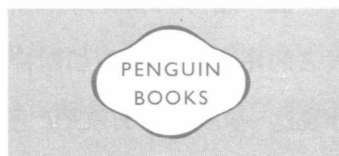
记得那天我是去艺术影院看《人与神》,一部获戛纳评委会奖、口碑颇盛的法国电影。但记错了时间,于是无选之选是《简·爱》。带着可有可无的心境,完全没有期待。那时影片全球初映,还没有太多评论。开始观影,仍是若即若离。影片的视听风格很难令人联想到导演那部备受好评的处女作《无名之人》;我甚至没有立刻认出罗切斯特的扮演者就是《饥饿》中超强悍的迈克尔·法斯宾德。作为新一版的改编,2011版《简·爱》前所未有地改变了原作的自传体顺时叙事:以简·爱出走桑菲尔德开始,在沼泽居的段落中插

入洛伍德济贫学校的闪回段落。感觉有点笨拙。直到桑菲尔德的段落,方才回复顺时叙事。漫不经心的观影,却猝不及防地“中枪”:婚礼遇阻,“阁楼上的疯女人”曝光,简·爱打开房门,罗切斯特守在门外。那一刻,少年时代的阅读经验被模糊唤起。(笑)欣赏淡淡的结局:“A dream.”“Awaken then.”(“一场梦。”“醒来了。”)离开影院时的感想是:一部“忠实原作”的成功电影。当时的结论主要来自对视听风格的体认:看似极简的视听语言再现了19世纪小说的“透明”叙事,但那却无疑是精心营造和全新科技手段的效果。

令我返回这部影片的动力,是又一次偶然。也许是充满了文化症候性的偶然。因为我在亚马逊网站上买了台kindle。大量的网络免费资源满足了我的“嗜小说癖”,同时颇为奇特的是,我偶尔会重读,准确地说是浏览那些曾在我成长年代刻下痕迹的欧美文学经典。又一次猝不及防:不是狄更斯、巴尔扎克、雨果、普希金、莱蒙托夫,甚至不是简·奥斯丁、艾米莉·勃朗特、缪塞,而是夏洛蒂·勃朗特的《简·爱》再次抓住了我,有些欣喜,很多会心。如果是自觉重读欧美经典,或终有一天要写作“我的阅读史”,《简·爱》原本会在一张很长的名单的极后边。言其症候,正是以“平板”为关键词的文化生态重组:kindle无疑是今天充斥在我们日常生活中的许多“黑镜子”之一:电脑、手机、Pads、电纸书……它粉碎了时间与空间的阶序和层次,造就着某种共时的、非空间性的(并非图书馆、高及屋顶的书架)的阅读经验。没有书架上久积的细碎尘土,没有泛

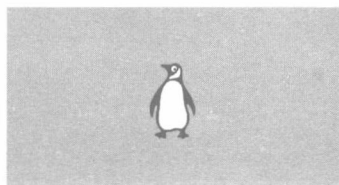
黄的书页上的岁月留痕,没有书页间书签、枯叶带出的氤氲,一段遥远的、特定的阅读记忆即刻重返。重读《简·爱》的经验,令我自己惊讶。带着好奇,我重看了 2011 版《简·爱》,肯定了自己最初的感觉——这原本是极为个人的一次阅读、观影经验,实在波澜不兴,未想深究。但读了你的《有多少简·爱可以重来》,看到你我截然不同的反应——反弹(?),的确激起了我另一个意义上的好奇和好战,决定认真地面对你的“狙击”。(笑)

滕 威:是呀,我真没觉得 2011 版有多好,虽然我也承认它特别忠实原著。当然我的电影感觉一向是很业余的。(笑)这个电影其实是特别不英国的一个班底拍的,导演是日本爸爸、瑞典妈妈生的孩子,但是个美国人;男主角呢,有德国和爱尔兰血统;女主角是



JANE EYRE

CHARLOTTE BRONTË



企鹅版《简·爱》

澳大利亚和波兰血统；摄影师是巴西人，在拉美拍 MTV 的。当然今天很多电影都是国际班底，但是 2011 版的国际化班底就让我感觉不如以前那些版本尤其是 BBC 版原汁原味。另外，虽然就影像而言，2011 版前所未有的精致，服装道具都特别考究，影像也特别有油画的质感。但感觉其对器物、风景的关注要胜于人物。而且我觉得它突出了原著的哥特氛围，它获得这么多认可，也跟最近几年这种哥特加罗曼史或者干脆就说“清新版吸血鬼爱情故事”大热有关。它不过是搭了这个顺风车。

戴锦华：不敢苟同。（笑）但你这种反应很典型。我也注意到，在中英文网站上也有类似“哥特 + 小清新”、“《暮光之城》跟风作”一类的贬斥。

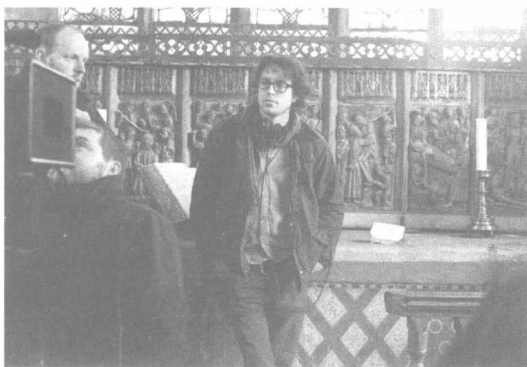
滕 威：对，我看到美国著名影评人 Roger Ebert 在他的网站上发表的评论说，虽然罗切斯特不是吸血鬼，但这只是技术问题，哥特小说这一文类的张力就是产生于处女对危险的男人的吸引力之中。

戴锦华：但好像在《暮光》和《简·爱》这两例女作家作品中，主题都是危险的男人对纯情少女的吸引力哦。（笑）回来先说你的第一点：制作班底非英国、国际化。不错，由此重申“文化全球化”，的确说出了重点，但却没有深入此例。一个参考点是，近年来在欧洲、准确地说是英国文学的电影改编中获得广泛称道的作品之一，是简·奥斯丁的《理智与情感》，众所周知，导演是李安。也就是说，一位华裔导演、美国新移民“忠实”而准确地演绎了英国文学、英语

文学经典。相形之下,尽管有一半日本血统,凯瑞·福永事实上是在美国出生并接受教育的,他的《无名之人》是一部西语片,讲的是在美国的拉美非法移民的故事。影片的成功使他获得了“美国电影神童”的称号。更多的时候,人们称这个俊朗、儒雅的年轻导演为“加州男孩”。和李安的例子一样突出的,是我们此前谈过的:许多年来欧洲国际电影节上,非西方国家、第三世界的导演、作品成了绝对主力,更新动向是非西方导演执导“西方”影片:侯孝贤拍《红气球》、蔡明亮拍《脸》、阿巴斯·基亚罗斯塔米拍《合法副本》——都是“法国”电影……

滕 威:也许还要加上侯孝贤拍出了“最小津”的“日本”电影《咖啡时光》。

戴锦华:对。这里面新鲜的、极具症候性的事实,固然是后冷战之后,全球资本主义的时代,欧洲文化——这一区域性文化正名副其实覆盖全世界,成为普范性价值的唯一版本;非西方、第三世界国



凯瑞·福永在《简·爱》
拍摄现场

家的艺术家似乎完全可以自如地、驾轻就熟地演绎西方经典文本，因为那早已成了一些“自我”的，而非“他者”的文本。自现代欧洲历史启动，五百年来，非西方国家、或者说亚非拉国家，始终经历着帝国主义、殖民侵略或殖民经济的持续摧毁。而抵抗与重建的努力，大都在文化意义上成了一次漫长自我殖民、自我流放的过程。即使搁置政治经济层面，非西方地区仿照西方民族国家独立建国与政治建设，在西方主导的全球经济中也无法摆脱殖民经济结构；仅就文化而言，即使暂不论民主、自由、博爱、平等之为核心理念、绝对价值；主体、自我、个人的确立，也无疑是非西方国家文化现代化的关键。而这里的“自我”，如果不是多少有些一厢情愿地认同了西方文化自我的镜中像，便可能在抵抗的自觉中，占据了西方文化的叛逆他者的位置。然而，一如斯皮瓦克的论述，出生多米尼加的英国女作家简·里斯以她的《藻海无边》为“阁楼上的疯女人”、来自牙买加的伯莎·安托瓦内塔·梅森恢复了人的身份，但她的自我陈述，仍只能是将自己嵌入（并展开）了《简·爱》中的他者位置，以纵火和自毁成全简·爱的幸福。用斯皮瓦克的说法，是成就了简·爱之为“女性个人主义的英雄”。

但从现实的症候意义上看，20 世纪的后半叶，英法帝国持续衰落；德国称霸世界的意图经历了两次世界大战的重创；美国在冷战结束后一度独步世界，但却如此迅速地露出了颓态。事实上，经历了 20 世纪 60 年代之后，资本主义的核心价值已难以在欧美世界顺



《藻海无边：〈简·爱〉前篇》的
作者简·里斯(1890—1979)

畅无阻地获得讲述与复制。一个有趣的问题是：类似价值却仍然可能为非西方国家的艺术家讲述？换句话说，那些在中心地带已然褪色的表述，正在依旧拓殖中的“边陲地带”焕发生机？

这里的另外一组例子也相当有趣：今年的英国文学名著改编电影中，“正宗”的英国导演的选择也耐人寻味。一部是2011版的《呼啸山庄》，一部是2011版《德伯家的苔丝》——《特莉萨娜》。前者是因极为有力地表现女性的欲望与少女涉渡青春沼泽而著称的女导演安德里亚·阿诺德(Andrea Arnold)执导，后者则是因强烈的现实介入色彩而备受争议的英国导演迈克尔·温特伯顿(Michael Winterbottom)执导。有趣之处在于，前者放弃了包括迈克尔·法斯宾德、爱德·维斯特维克在内的人选，选择了一个非洲裔的新人饰演希斯克利夫，于是为《呼啸山庄》增加了一个当今世界的问题层

面：种族，也许是欧美的第三世界新移民问题？后者则索性把托马斯·哈代的故事“搬去”了印度。在印度的空间中，那个贫穷、爱、纯洁之罪的故事再度变得震撼而痛楚（1996年巴兹·鲁赫曼曾经将莎士比亚的名剧《罗密欧+朱丽叶》搬演到墨西哥）。于是，一个颇为反讽的现象和事实似乎是，有着非西方国家身份背景的导演，拍摄着“忠实原作”的、原汁原味的名著改编；而“地道”的西方/英国导演却必须为之叠加上第三世界元素方能使这些名著再次成为“可读的”。这是否只是又一次地证明——当资本主义全球化已不再有其“外部”，“世界历史”便只留下了一种时间；在这个唯一的时间阶序中，第三世界/发展中国家不仅只能处于“滞后”的位置上，而且也许仍拥抱着“19世纪”式的社会文化现实？

回到2011版《简·爱》，导演的准西方身份的确被提及。主演法斯宾德在访谈中提到，对于导演来说，这不是一个和他共同成长的文本，所以他可能以新的视角再度审视小说结构。然而，这显然只是一种揣度而已，或者说不期然地流露了欧洲面对美国（人）时的傲慢。福永则在访谈中透露，他母亲是个老电影迷，家里拥有了第一台录像机之后，母亲录下了许多老电影，1943版的《简·爱》是其中的第一批。所以，不是小说，而是斯蒂文森的电影版成为伴随福永成长的重要文本。

滕 威：我也最爱这个版本。

戴锦华：哦？实际上，尽管福永导演提及了24个《简·爱》的