

节点或面:张艺谋翻拍 《血迷宫》的跨文化误读

西蒙·劳伦斯

马修伦译 周学麟校

(奥克兰大学 电影电视传媒系 新西兰奥克兰市)

摘要:“创造性误读”指的是一种文化试图理解另一种文化并转为己用时,最终会对所借鉴文化产生误解或误用。前一种文化在这种互动中会产生出新鲜的东西,但这种新鲜的东西与原文化含义可能不同,甚至相反;从文化交流与增长的角度来看,这是一个重要且非常普遍的过程。创造性的跨文化误读是跨文化电影翻拍的标志,其中对“他者”的理解更非简单的“翻译”。2009年,张艺谋把科恩兄弟的惊悚片《血迷宫》(1984),翻拍成中国电影《三枪拍案惊奇》便是一个典型的案例,由此可以展示跨文化误读产生的丰富性特征。

关键词: 创造性误读; 电影翻拍; 张艺谋; 血迷宫

中图分类号: J912 **文献标志码:** A **文章编号:** 1007-6522(2014)01-0001-11

一、引言

大概在1908年,美国诗人埃兹拉·庞德碰巧看到一部中国学者未发表的论文手稿,该手稿被欧内斯特·费诺罗萨命名为《作为诗歌媒介的中国字》;庞德编辑并出版了这部手稿。^[1]费诺罗萨认为,中国字带有一种意象化的语法特点,也即是说,概念和它所代表的事物之间具有风格型的图画关系,例如“马”字就包含了现实中马的视觉元素和它所指示的图画元素。尽管这是一种误读,却

得到了广泛的认可。相反的理论(至今在学者中仍然盛行)认为,字符、图画可能起源于史前时代,但除了一些简单的文字外,这些都被遮蔽了,中国作家在写字的时候脑海中也并没有将之与图画相联系。但庞德既不会读也不会写中国字,却“创造性误读”般接纳了费诺罗萨的说法。他认为,汉字的特点才是诗歌的本质,以此为基础,他开创了诗歌的“意象主义”流派。意象主义强调对视觉形象的清晰与精确使用,是一场富有影响力的诗歌运动;其中,对中国字的模糊理解与误读成为

收稿日期: 2013-10-07

作者简介: 西蒙·劳伦斯(Simmons Laurence),男,新西兰人。新西兰奥克兰大学电影电视传媒系教授。

这场美国 and 英国 20 世纪早期诗界革命运动的关键。

第二个例子发生在 20 世纪 50 年代初的巴黎。一群年轻的电影评论家和《电影手册》爱好者对美国电影产生了强烈的兴趣;后来,他们中的许多人成为著名的法国电影新浪潮运动中的重要导演。当时法国电影主要是以文学传统为主要来源的“优质电影”,对法国人来说,美国电影提供了一个与“优质电影”相反的、能够直接参与现实的参照。^[2]这个观点与迄今依旧流行的英国学派所持观点截然相反:美国电影或好莱坞电影基本上是逃避现实的,在大多数情况下,是工业化、娱乐化生产的产物。^[3]

我们该如何解释法国学派这种观点的新颖性呢?一方面,我们可以说,法国人被误导了,他们不懂英语,因此他们误解了所看的美国电影的实际内容。因为他们自身来自于一个小电影工业系统,所以他们被美国电影“差异”中的异国情调所迷惑,并没有真正理解作为一个工业系统的好莱坞电影。或者另一方面,我们可能会说,法国实际上是第一个真正将美国电影理论化,因而真正理解了美国电影的国家。我们甚至会认为,如果事实上他们既不明白英语对白,又不理解他们在电影中所看到的美国文化背景,这对他们来说是否是一种优势?这是否意味着《电影手册》的评论家们所理解和对所看电影的主要反应依靠的是视觉语言涵义呢?

关于法国的这种“创造性误读”有一种奇怪的推论。法国人对美国电影进行的重新评估,既被当作评论本身(一种关注导演自身的理论,即今天在英语界依然众所周知的作者论)^[4],又被当作电影制作实践返销到美国。^[5]法国新浪潮运动对 20 世纪 60 年代末和 70 年代初的美国独立电影产生了巨大的影响,在风格上非常明显的影晌始于阿瑟·佩恩的《邦妮和克莱德》(1967)。美国年轻一代的导演(有时也被称为新好莱坞的雇佣式导演)如阿特曼、科波拉、德·帕尔玛和斯科塞斯,都承认受到过 10 年前法国电影传统的影响。而法国电影传统本身来自于对美国电影某一层面的认识或误读。上述两个例子中,它们貌似是松散和无关的混合物,正如标题所示,且让我们称之为“面”和一些关键性的汇聚点——“节点”。

二、翻拍

本文探讨的是关于电影翻拍过程中“创造性误读”的复杂性。到目前为止,对电影翻拍的关注重点依然是好莱坞对其他民族文化电影的改编和翻拍;这一点我们可以从好莱坞电影业逐利欲望的角度考虑,并在一定程度上予以理解。好莱坞翻拍和改编自东亚电影的例子很多,最著名的当属约翰·斯特奇斯^①拍摄的好莱坞西部片《七侠荡寇志》(1960),该片翻拍自黑泽明的冒险动作片《七武士》(1954)。但好莱坞电影对亚洲作品的翻拍及其跨文化改造,很少得到评论界

①其他有关东亚电影的评论性文章还有“The Ring (Gore Verbinsky, US 2002) Remade from the Japanese Film Ringu” (Nakata Hideo, Japan 1998) and “The Departed (Martin Scorsese, US 2006) Made from Infernal Affairs” (Andrew Lau Wei-keung and Mak Siu-fai, HK 2001). Kenneth Chan (2009) explores with great subtlety the Chinese presence in post-1997 American films.

的关注。^①如果说美国电影工业确实是当今世界上公认的主导潮流的话,那么,其他民族文化如何适应和利用占主导地位的话语方式等问题,则可以成为文化研究领域中具有指导性意义的话题。具体到中国电影而言,这就提出了一个关于中国电影业是不是一个“小角色”的问题,或如史书美所认为的,中国电影业是以好莱坞的极度商业主义和政治经济为支撑点的。^{[6]14}但史书美又提出了“全球多元文化主义”——一种全球性的多元文化形式,也就是“替代性的超出大都市意识的想象场所”在此“具有创造性的改编有时是必要的生存策略”。^{[6]13}这就提醒我们注意,翻拍既是一种美学的或电影的文本,也是一种思想表达的文化话语,无论是好莱坞翻拍外国电影,或是其他国家重塑好莱坞叙事,皆是如此,并非简单地把一种语言翻译成另一种语言。其他国家电影制片人之所以改编好莱坞或美国电影,部分原因在于想借助翻拍作品实现其与世界电影的接轨,从而成为全球电影工业的一部分。当然,从一定层面上讲,也有反抗好莱坞霸权地位的思想。

中国导演张艺谋的电影《三枪拍案惊奇》,^②翻拍自科恩兄弟1984年的惊悚片《血迷宫》,它是一部与好莱坞改编其他国家电影的文化趋势相反的最新的例子。电影是引证和翻拍的“网”,就《三枪拍案惊奇》而言,仅仅是另一种形式的全景式呈现。我要阐明的是,我们所说的翻拍(只要我们开始研究这一类别,它的边缘开始变得模糊)不过是在一个特定的情况下每部影片的组织结构。

翻拍电影的区别不在于简单重复故事内容,而是对结构形式的重新构思,我们可以称之为引用或互文性(这存在于每一部电影中)。任何一部翻拍电影从来都不会是为消费或复制完整的“原作”而存在。电影往往是一个书写自我的过程,它经常自我引述,以某种方式评论和改造自己。因此,我们所谓的“翻拍”,它存在的可能性在于以不同形式重新制作,任何电影都必须始终以再结构的方式结构自我。

三、《血迷宫》和黑色电影

让我们从电影《血迷宫》说起。它的文学素材来源于影响了整个早期黑色电影运动的两位作者,一是詹姆斯·凯恩,尤其是其《加倍赔偿》(1936)和《邮差总按两次铃》(1934)这两部小说。家庭黑色小说往往是叙述让人讨厌的蛇蝎女性与富有丈夫的故事,这类小说一般设置一个有钱的年老体弱的丈夫,和一个与“流浪汉”纠缠的年轻妻子。在科恩兄弟的《血迷宫》中,丈夫马蒂是个有钱人,艾比是一个生活在恐惧中的蛇蝎女性,雷伊是个为了爱情而误杀人的流浪汉/情人。影片的第二个文学素材源于以《马耳他之鹰》(1930)闻名的美国犯罪小说作家达希尔·哈米特。他的小说《血色收获》(1929)是科恩兄弟这部电影片名的实际来源。在哈米特的小说中,主要人物是“大陆侦探社”的知名侦探,他调查腐败,被暴力所包围并纠结其中,他认为“如果我不能摆脱,那么我将会像当地人一样陷入血迷宫里”。^[7]

①一个例外是王一曼对“跨国的华语电影”这一概念所做的调查(2008)。该调查非常详细地分析了对刘别谦《琼宫艳史》(1929)的两次改编:一是薛觉先于1934年改编的《雪国女王》,二是1957年左几的同名改编作品《琼宫艳史》。

②这部电影的片名在中国大陆和香港是“A Simple Noodle Story”。

当人们因贪婪、激情而丧失理智并陷入偏执时,一个简单的瞬间意念或动作会导致他/她们对事件涉及的复杂道德失去理性(这也是推动电影情节发展的主要因素)。也就是说,这些不可控制的时刻驱使我们变得“简单”,这正是科恩对《血色收获》中“驱使你简单”的再次使用。这一叙事影响了电影《血迷宫》,也同样完全影响了观众,注意到这一点是非常重要的。通常情况下,电影是一个对事情清楚分类的过程,它为观众提供一个满意的结论,但是《血迷宫》允许“错误信息”当道,从而挑战这个标准的叙事结构。在这部电影中,人物每时每刻都不清楚他或她所犯的错误,相反,每一个人物的情感状态随着电影的发展似乎也在不断地削弱。

从一开始,科恩兄弟的电影为讨论电影翻拍提供了一个特殊的话题。这部电影不是“纯粹的”好莱坞产品,而是一部独立制作的影片。张艺谋选择翻拍这部影片,有自己独特的眼光。《血迷宫》处于商业电影和独立艺术电影之间,因此很难精确界定该部电影的类别。正如罗伯特·巴顿·帕尔玛所评论的那样,它“最好的描述是一个商业/独立电影,是后现代电影的一种特殊形式,它是高雅文化与大众文化复杂的合成体,解构了高雅文化和大众文化的界限”。^{①[8]} 尽管科恩兄弟的电影被中国的知名导演所翻拍,《三枪拍案惊奇》在中国的遭遇却不冷不热,虽然在票房方面取得了胜利;但是在西方英语国家,其票房与反应却难如人意。^② 为什么《血迷

宫》从一开始就不是一个简单的文本呢?这是因为它不太关心自身生产痕迹的遮掩。其创新性(自主生产,缺乏经典叙事结构)和探索自我反思性(超出电影本质属性)都使它成为一个极其特殊的翻拍之“合适的候选者”。这似乎给试图克服、消除与“驯化”它的人提出了一堆左右为难的问题。其结果特别有趣:一方面,张艺谋的电影提供了新的东西,即影片历史背景和发生地点(它被设置在17世纪的甘肃,而不是20世纪的德克萨斯州),另一方面,它揭示了任何电影和任何翻拍都会牵涉到的一个事实——引证(citatoriality)。这就是说,《三枪拍案惊奇》既涉及但又未能成功处理好影片结构上的非连续性和不连贯性。换句话说,这是因为通过《血迷宫》明显呈现一场戏的差异性与多重性的问题:并非所有的差别可以被消除;电影的差异性从来就没有消除,它永远只能是再一次对自身的描述。

在《血迷宫》中,神经质的德州酒吧老板马蒂(丹哈达娅)知道,他的妻子艾比(弗朗兹·麦杜曼)背着他与自己的员工雷伊(约翰盖茨)有染。马蒂雇用私家侦探维斯(M. 埃米特沃尔什)对这对情人进行跟踪取证,然后将他们杀死,维斯因此将得到一大笔钱。但维斯另有图谋,其中包括设计一个骗局和杀死马蒂。当雷伊回到酒吧取薪水时,他发现马蒂的尸体与艾比的枪在一起,于是雷伊认为是艾比谋杀了她的丈夫,然后雷伊企图掩盖艾比的罪行,并把尸体进行了处理。事

①关于这部电影的版权问题,张艺谋谈论道“中国重拍电影非常少,非常少,这与制作经费有关,国际版权花了很多资金。”见 Lee, Chris. “Zhang Yimou Remakes the Coen Brothers’ *Blood Simple*.” *Los Angeles Times*, August 29: 2010. 张艺谋之所以能够成功地获得《血迷宫》版权,是因为柯恩兄弟直接让他们作为独立制片人才实现的。

②《三枪拍案惊奇》的制作成本是1200万美元;在中国,前六周的票房达3800万美元,在国际市场上的票房是1000万美元。

情现在失去了控制,情节回旋于一个复杂的具有黑色幽默的系列事件中,雷伊和艾比在不知情、不情愿的情况下被卷入事件中。

张艺谋的电影《三枪拍案惊奇》发生在中国嘉峪关附近的一个沙漠小镇,面馆里住着掌柜王五(倪大红)、他的妻子(闫妮)和三个伙计。王掌柜是一个吝啬、缺少爱心的老板,拖欠着伙计们数月的工资。他的妻子因王阴暗的脾气与虐待,与伙计李四(小沈阳)发生了不正当关系。一天,由于王掌柜的妻子对李四感到失望,就从一个波斯商人那里购买了一把枪,声称只有王五死了才可以保证他们的幸福。与此同时,被王五贿赂的巡逻官员张三(孙红雷)告知王五关于那把枪和其妻外遇的事情。王五让张三杀掉那对偷情的男女。在王五的秘密房间里,张三(早就得到了李四的枪)突然用李四的枪射向王五,王五不动了,张企图打开保险箱未果。张因自己的行为失去了理智,夺窗而逃,却把枪留下了……有人会发现王的尸体吗?谁将会得到这笔钱?谁将会得到这把枪?没有人可以肯定地做出回答,因为每个人都在暗暗地密谋或被密谋,等等。

有论述认为这两个版本的电影在长度上多少有些差别。《血迷宫》的故事场景设置在半郊区式的德克萨斯州,《三枪拍案惊奇》将欺骗、巨大的阴谋和偷盗置放在荒无人烟的甘肃。《血迷宫》的时间是当代的美国后里根(仍停留在即将结束的冷战中)时代,《三枪拍案惊奇》发生在明代后期,当时枪支仍然是一个新奇的事物。《血迷宫》中有一个牛仔风格的酒吧和客栈,《三枪拍案惊奇》中是一个中国西部乡村的面馆。《血迷宫》中有背信弃义的私人侦探,油滑的酒吧业主及其同床异梦并失去联系的妻子,在《三枪拍案惊奇》中角色替换为面无表情的当地警察,一个吝啬的面馆老板和尖刻、顽固、讨人厌的淫

妇。《血迷宫》几乎是电影表现形式——阴影、黑暗与光——的演练,在《三枪拍案惊奇》中处处充满了极具张力的颜色(如张艺谋的其他作品一样);《血迷宫》中压倒一切的基调是具有恐怖色彩的黑色幽默,在《三枪拍案惊奇》中,我们欣赏到一个“小丑”式的喜剧,它在很大程度上借鉴了京剧和中国民间娱乐方式。我们列举这些差异时,还需要考虑相似性的问题,这涉及许多小细节,如密码锁、吸烟用具、在人物间传递的杀人武器、被活埋的尸体、一个被自己追杀的女人抓牢的手。令人惊奇的是,沉默寡言的巡警张三为《三枪拍案惊奇》与《血迷宫》提供了最主要的比较点,也是这两部电影之间最大的分歧根源。他在场景中的动作行为几乎与《血迷宫》中的维斯一致,但是张的行为方式是深藏不露、面无表情的,不仅与维斯赤裸裸的、近乎歇斯底里的威胁、行事方式构成对比,它也影响到了整个故事的基调。张的平静、深藏不露和卑劣的道德品质,就像他行为方式的潜在代码;但《血迷宫》中,维斯的行为似乎是纯粹的、故意的贪婪,看上去是喜怒形于色的。

四、后现代主义

从某些方面讲,上述提到的差异性导致了我们对科恩兄弟《血迷宫》自我反观性的思考,当然,这些反思与电影有关。《血迷宫》清晰地描绘和反映了黑色电影的特征,但它也同时具备“转基因”的特性。我们很难对这部电影进行特征上的界定,因为它借用和混合了黑色电影、喜剧片、侦探片和惊悚片的风格。从这部电影的内部特征看,它可以被认为是支持后现代视角的——经典的黑色电影可以为证,因为它能够准确地联系到最近的政治和社会(里根时代),而且它对晚期现代性的典型叙述提出了质疑和解构。西

方重要的后现代理论家弗雷德里克·詹姆逊认为,后现代主义很像现代主义本身,它试图抛弃那些旧的、过时的、不合时宜的,而追求叙述和思维的不同模式(即使不是新的),用现在所认为的偏离主流和碎片式的主观性来对抗现代主义的自足性目标。因此,后现代的作品体现了一定的文本特征,这些特征或隐或显,甚至对抗那些被归为现代主义的作品:对詹姆逊而言,这些涉及对高雅文化与通俗文化概念界限的拆解、拼凑方式的运用,“精神分裂”、“庸俗化”和他所谓的“弱化历史性”。^[9]后现代主义文化不是一个原始创意文化,而是一种引用文化,是“遮蔽”的图像化、表面化文化,后现代主义文本也不是简单地引用其他(现代主义)的文本或历史要素,它们随机蚕食现代主义的任何意义,是重要的或历史的距离消解下的拼凑之物。^[10]

受詹姆逊的启发,我们可以清晰地判断出《血迷宫》是一部后现代主义电影。后现代主义通过有意阻碍主要人物的意图,来实现完整的个人化叙事和其交流沟通。后现代是多种元素与风格的拼凑;排除任何真实史实;这里没有对腐败的批判,没有对阶级制度反抗的痕迹,没有对白手起家式“美国神话”的批判,没有对里根主义货币供应理论和通货紧缩经济策略的控诉。后现代主义只是把视觉凌驾于言语,用想象取代现实;弥漫着口号和破碎图片的景象不是单纯的真实,而是超现实的。正如詹姆逊判断,这种超现实是一种抽象化的新类型的症候,它是资本主义晚期、金融资本阴谋特有的抽象图景。在这些方面,“血迷宫”这个词语就不能简单地阐释为行动,同时也是长时间在暴力境遇下人的思想和恐惧的心态。由于后现代主义是一个自我模仿、充满自我意识的象征体,因此这些都需要我们注意一个事实,即它的叙事组织依赖于制片人的操纵。在此探讨两个自我

反省式的例子,首先是间接性影像的描述。影像的功能是复杂的,维斯对付雷伊和艾比,据说是为了马蒂。马蒂怀疑维斯的偷窥行为,也显示了他自己的嫉妒,当他问“你监视她多久了?”作为回答,维斯不仅承认了自己的偷窥行为,也显然是在嘲弄马蒂,他回答说“几乎是一整夜”。当然,作为观众的我们也被提醒着观看他们的偷窥行为,这些影像经过维斯伪造,再经过马蒂的伪造,好像是维斯已经拍摄到了艾比和雷伊偷情的情景。在后现代主义这个一切经过修饰和改装的影像世界里,似乎没有供人逃生的出口。其次,《血迷宫》的配乐是通俗乐团“The Four Tops”1960年代发行的歌曲《老调重弹》,在影片结束时再次响起。当然,这强调了制片人知道文化知识的再利用,以及对任何样式的必备条件的了解。如果文本是重复的、类型化的、传统的,然后使其具有价值,那么它必须将这些继承而来的元素转换为一些具有差异和意想不到的元素,当然,这些材料必须能被识别并引用的,因此一定程度上必须有相似性。

然而,因为历史背景的缘故,《三枪拍案惊奇》不可能做到这些事情(至少是部分的)。事实上,它回归于中国前工业社会,影片明显呈现出当时贫穷、愚昧、迷信、极端保守和压抑的语境。例如,它不能采用自我反射性的影像内的图像形式,因为照片在这里作为电影元素不符合历史史实。影片中描述恋人被杀的证据只能是他们(假的)血迹斑斑的衣服。也就是说,《三枪拍案惊奇》误读了《血迷宫》里后现代主义(西方)的形式,但这误读是创造性的误读。后现代主义进入中国电影是不同政治和文化因素作用的结果。但是,首先让我们看一下这两部影片首所涉及的差异性和理解或误读的动因吧。《血迷宫》的开场是灰色调的德克萨斯州的蒙太

奇镜头:在一条由低角度拍摄的伸向远方的公路上,除了前景处一个破烂的轮胎外别无他物;接下来是一个开阔的场景:鲜有人迹的丑陋的黄色草原和一个缓慢工作的抽油井台;然后切入一个空无一人的汽车电影院。突然,一个拖着长腔的德克萨斯人的画外音参与了图像意义:

世人都喜欢抱怨。但事实是,万事无绝对。不管你是教皇,美国总统,或是年度风云人物,都有碰到麻烦的时候。那么就去抱怨吧,跟你的邻居说说你的麻烦事,请求帮助,然后看他四处散播……在俄罗斯,人们就是这样做的,每个人都能找到帮他的人,反正这是理论。但我的理论却是基于德克萨斯。在德州,你只能靠自己。

电影接下来的叙事说明了这两个事实之间的复杂联系。这部影片中的人物“没有任何保证”:无论剧中人物计划多么周密,但总是被坏运气或者纯粹的倒霉事破坏。在《血迷宫》中人物发现他们自己被困在一个深不可测的世界,这个世界被暴力和粗鲁的个人主义充斥。具有讽刺意味的是,影片最后唯一的幸存者却是故事中对自身最初状况非常不满的女人,她的生存凭借的不是超群的智力,而是纯粹的运气。这部电影中唯一可以确定的就是“不确定”,正如故事的讲述者所述,“一切皆会出错”。

《三枪拍案惊奇》(英文片名译为《女人,枪和面馆》)的开头是一条由低角度拍摄的荒凉乡村小路,远处传来商队经过的噪声;然后影片突然切入一个特写镜头——与王氏面馆同一色系的商队从小路前经过;紧接着快速切入波斯商队首领精湛的武术表演的镜头(面馆内景)。这有助于体现电影英语标题中的“枪”的内涵以及主要人物及其弱点。这个场景的后半部分描述了一个跨文化语言隔阂带来的笑话,即“‘Must die’误译为‘Moose’”。^①《三枪拍案惊奇》的开场已显示与《血迷宫》的不同:没有起始场景的系统建立;没有黑色电影风格的画外音;拍摄与编辑密集而且突兀;拍摄角度往往是俯拍或过顶镜头;角色动作夸张造作;基调是闹剧和歌剧夸张后的混合物;异国情调和传统武术之间的文化参照。^②想试图从《三枪拍案惊奇》中找到弥漫在《血迷宫》中的后现代主义回声,注定是徒劳无功的。

五、后现代主义在中国或中国的后现代主义?

为了更好地理解张艺谋的创造性误读,我们将借用张旭东在《后社会主义与文化政治——二十世纪中国的最后一个十年》(2008)中非常有见地的论述。他认为“后现代主义在中国”与“中国的后现代主义”之间

①波斯商人的语言“一定死”,被误译为中国音符“马死得快”。在美国和英国版本的电影中又被误译为“驼鹿”。

②片中波斯人的异国情调和他精湛的刀术表演似乎验证了戴锦华关于张艺谋电影“自我东方化”的评论。见 Dai, Jinhua. “Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties.” *Spaces of Their Own: Women’s Public Sphere in Transnational China*. Ed. Mayfair Mei-Hui Yang. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999: 191—206。无论如何,关于该段的解读印证了周蕾对张艺谋作品的评论“用极端模式对自我进行的暴露狂般的展示,也包含了对东方主义自身偷窥狂式的批判。”见 Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995。

具有不同的内涵:前者通过一些向西方寻找灵感的知识分子把全球化的后现代主义话题引入中国,这很大程度上局限于文学批评和视觉艺术领域;后者涉及中国日常生活和后现代主义作品的生产。^①张旭东又提出,“在这个意义上的‘中国后现代主义’,并不过多地指向一些事物的结束,而是指向一些事物终于准备开始”,它是“至今已很长时间脱离了其分析描述的社会生活”。^{[11]136,137}在 20 世纪 90 年代的中国,后现代主义不再指一个特定的知识分子话语,而指向其存在的可能性。

这些差异性构建出了张艺谋改编科恩兄弟电影的论据。首先,他的改编在叙述上缺少心理上的说服力:厨师李四似乎并没被边缘化,缺少流浪汉的特征;赵六突出的牙齿使他成为漫画式的人物;王五妻子过分戏剧化显得扎眼和刺耳;还有,最重要的是捕快代替了私家侦探。我们该怎样理解李磊伟把张艺谋的电影描述为“创造性的漫画与具有生命力的社会良心”的融合呢?^[12]张艺谋的后现代主义与西方后现代/科恩兄弟电影的对立的不同点是什么?我们认为与其说是“对立”,不如说是对《血迷宫》的误读。根据其单纯的打闹跳跃和中国歌剧衍生的喜剧风格的狂热呈现,我们可以把其称之为讽刺批判式的电影。作为后现代主义的作品,我们应该更多地关注张艺谋对中国社会转型中体

现出的矛盾心理,道德判断不断变化的社会条件,以及其享有贪婪的、不稳定的和无约束的个性形式,而不是关注它对此的简单反映。电影集中建构了过于激烈的情欲修辞以及资本和文化张力中心;占有欲和情感个人主义的审美方式;对腐败无所不在场景的展示——为朝廷执法人员提供免费餐的杂耍式的做面条,这些都弱化了对无情捕快灭亡的表现。^②

为了理解它们在影片中的运作情况,我们最后转向这两部电影的结尾。当晚上艾比回到家,打开灯后发现雷伊正从房间最大的窗户往外看。他告诉艾比把灯关掉,因为有人从街道上盯着他们。艾比并没有那么做,她认为雷伊只是在恐吓她。实际上,维斯在附近的一座建筑物顶部正用狙击步枪瞄准他们,维斯通过被照亮的窗户射杀了雷伊。艾比这时才认识到雷伊是正确的,她用鞋子砸碎了灯泡。当维斯到达房间时,艾比通过浴室外的窗沿爬到隔壁的盥洗室。维斯来到浴室,把头伸出窗外检查没有发现艾比,于是他贴着墙壁倾听了一会儿盥洗室的动静。然后,维斯将一只手伸出窗外试图打开盥洗室的窗户。这时,艾比一手抓住维斯的手,另外一只手拉下窗户挤住了它,然后艾比拿起一把尖刀用力地戳向维斯的手并将其扎在了窗沿上。维斯尖叫起来,掏出手枪射穿了盥洗

①戴锦华的说法比较具有说服力,她认为“荒谬的是,在中国 1990 年代介绍和谈论后现代主义,不仅切断了后现代主义的理论和社会背景,同时也清空了其对现代性的批判性反思。”见 Dai, Jinhua. “Immediacy, Parody, and Image in the Mirror: Is there a Postmodern Scene in Beijing?” *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*. Ed. Jenny Kwok Wah Lau. Philadelphia: Temple University Press, 2003: 151—166。

②影片中的捕快与制片人都姓“张”(和我刚才提到的中国后现代主义理论家一样)这对于西方观众来说是一个现实版的后现代笑话。虽然中国观众知道,“张”是第三个最常见的中国人的姓氏,事实上在这部影片中的人物名字不是“真实的”,它的功能更多的是作为代名词使用。李四、王五、张三被认为是不愿透露姓名的方式,它们的功能等同于美国或英国的“乔治”或“约翰”。

室的门,用拳头将门砸开一个洞,拔下尖刀。同时艾比打开盥洗室的另一扇门返回到浴室,捡起枪在门后等着,维斯一出现,她就隔着门开了枪,维斯倒地。艾比喊道“马蒂,我不怕你。”此时艾比仍然不知道已经发生的事情。正躺在浴室地上的维斯用手捂着受了致命伤的腹部,突然大笑起来,说道“好吧,女士,如果我见到他,我会给他捎信。”然后镜头切换到将要从U形管道接口处滴下的水珠。水珠落下,镜头变黑,影片结束。

在《三枪拍案惊奇》中,李四回到面馆后遇到了王掌柜的妻子,他却突然被外面飞来的箭射中,箭越来越多。王五的妻子从李四那里拿了枪跑到楼上的储藏室,然后把门反锁上。一支箭射断了吊盘子的绳子,盘子碎了一地;又一支箭射穿了几只水袋。这时张三出现了,他看到李四趴在地上,接着上楼。他把手伸进窗格中,试图把门打开,王五的妻子用剪刀刺进了他的手掌。张三试图用刀把门打开,这时王五的妻子开枪了,他中枪摔落到一楼。此时王五的妻子喊道“你告诉麻子,他别想欺负我,我不怕。”张三笑了(这也是他在本片中的第一次笑),回答说“我要是见着麻子,一定转告他。”镜头切到张三呆滞的眼睛,我们看到了挂在远处上方的水袋,水袋的表面映射出了他的眼睛,然后一滴水落下,击中了张三的眼睛,随之图像在水中溶解。

在剧情方面,《三枪拍案惊奇》似乎忠实地遵循了《血迷宫》对场面调度。人们不禁要问的是,在这些相同表面之下是否隐藏着

本质的不同。如上文所述,张巡警是《血迷宫》和张氏翻拍影片相似和不同的关键人物。在《血迷宫》里,艾比并不知道她的丈夫已经死了,她还以为自己是被他的丈夫马蒂所攻击;在《三枪拍案惊奇》中王五的妻子也不知道要杀她的人是张巡警。《血迷宫》里的那滴水只是把我们带回了同样的世界:忍受命运摆弄的荒诞剧场,个体欲望和情感四处泛滥,嫉妒与艳羡横行。《三枪拍案惊奇》中的水滴,反而是一种消解的力量:消解了对官吏权力腐败的谴责,以及对社会政治新秩序的呼唤。张旭东认为,一般来说张艺谋的电影中所隐含的回到过去并非完全是“旧的社会政治的回归,而是新政治时代的到来,这个新时代财富、权力和社会关系的配置要求对此前的历史与意识予以解构并进行概念重建”。^[11]¹⁷⁶自20世纪90年代末以来,对张艺谋公认的批评是他已经被官方话语所接纳,他的作品是与政府的合谋。正如周蕾所概括的那样,“迎合西方观众对东方化的渴望,他们忽视、伪造或歪曲中国历史,并将之化为异域情调的图像”。^[13]但是,通过这种途径也难以说明《三枪拍案惊奇》表现出了张艺谋作为一个明确的国内政策制定者的合作人或阿谀外国观众的电影人。但这种解读无法用在《三枪拍案惊奇》这部影片中,无法解释张艺谋为何在这部影片里对极度膨胀的个人主义及无处不在的腐败现象所持的明确批判态度;影片认为,这些行为和现象最终会将公民社会置于险境。^①人们在评介这部电影时,往

①从一个更抽象的角度,周蕾谈到张艺谋的作品展示了“对传媒材料精准把握的重要性,从传统来讲,这与透明度、清晰度和智慧相联系,但如他的一些故事所传达的那样,事实上却大相径庭。”见Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995. 关于“国民社会”的概念,请参阅张旭东对张颐武关于建立国家和公民社会之间新关系的讨论。见Zhang, Xudong. *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-garde Fiction, and the New Chinese Cinema*, Durham: Duke University Press, 1997.

往将之(错误地)看作是一个简单的滑稽历史喜剧,借此作为对当前国家政策和能力的肯定。但正如我所建议,要理解张艺谋的批判精神,我们需要把他的电影置放在改编的语境中,放在中国后现代主义的话语中去分析。

六、尾 声

从来就没有完全忠实的翻拍,这并非只是因为从另一种文化改编而来的任何电影都必然地要求妥协,或在翻译过程中会失去一些东西,也并非全因为误解(或创造性误读)的发生,而是因为永远不会有简单的原版电影被其翻拍作品的结构或自身简单地重复。这是关于《三枪拍案惊奇》的悖论。尽管张艺谋试图生产一个中国版本的《血迷宫》,但他还是无法避免地呈现了与原版不同的自我特点。如我所言正确,那么它对于当代中国社会和阶级关系的重新配置、群体和国家的想象就极具启发性。

对科恩兄弟原创电影翻拍的故事,最终不是关于中国夫妻如何相互忠诚,也不是它有多么原始(或异于“原作”)——传统的两个似是而非的对翻拍作品要求或规定的品质。相反,它是关于任何电影——翻拍自大部分民族电影传统最典型的好莱坞产品的例子——作为引用本身如何运作,以及如何重复并展示的自我差异。毕竟,《血迷宫》传递给《三枪拍案惊奇》的是一个关于沟通、误听信息、一个被误认为是另一个人物(甚至我们可以说,字幕也是误读)的故事。维斯想杀死艾比,因为他认为艾比知道自己杀害了

马蒂(但事实上艾比甚至都不知马蒂已死),艾比在枪杀维斯的时候还认为自己杀的是马蒂。只有维斯临死时才明白这种荒谬的情况,他觉得这非常可笑。复杂的主题在这里交织:人类的经验不可预测;失败的沟通使一切有意义的人与人之间的关系变得不可能;在暴力与失败的闹剧之间存在着紧密的联系。在《三枪拍案惊奇》中也出现了相似的问题。在这种情况下,沟通跨越了电影叙事,但同时也跨越了我们可能讨论的电影与电影以及跨文化之间的关系。因此,《血迷宫》所带给《三枪拍案惊奇》的是一个关于在交换系统中的不同信息问题。另一方面,一旦它跨越了中国大陆,尽管有很多借鉴、翻译和转化,它依然存在看似简单的很多误解。无论先观看哪部电影,无论哪部电影被当做原版,电影与其剧本写作之间依旧有分歧。张艺谋在戛纳电影节上看到的《血迷宫》是没有字幕的。^①

《三枪拍案惊奇》是依据中文字幕版的《血迷宫》改编的,它在美国上映时的副标题是“女人、枪和面馆”,它和所有的版本以及我所谈到的相互交织,在此陷入了一个复杂的交换系统,本文试图阐述的正是这些复杂形式。

参考文献:

- [1] Ernest Fenollosa, Ezra Pound. The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition [M]. New York: Fordham University Press, 1936 [1919].
- [2] Richard Neupert. A History of the French New Wave Cinema [M]. Madison: University

^①张艺谋曾在采访中提到“我20年前第一次在戛纳电影节上看到这部电影。当时这部电影是英语的,也没有字幕,我也不懂英语,所以我不能真正进入对话细节和一些电影细节中去,但我真的是被这部电影吸引并为之感动了。误解的核心在电影的中间部分,就是那个情人认为是妻子杀死了丈夫,通过这个误会其他的细节才能展开。”见Brown, Todd. “Zhang Yimou talks about his *Blood Simple* remake.” *Twitch*. <<http://www.twitchfilm.com/interviews/2010/08>>

- of Wisconsin Press ,2007: 2-31.
- [3] Peter Kramer. Post-classical Hollywood [M]//John Hill , Pamela Church Gibson. The Oxford Guide to Film Studies. Oxford , New York: Oxford University Press , 1998: 289-309.
- [4] Stephen Crofts. Authorship and Hollywood [M]//John Hill , Pamela Church Gibson. The Oxford Guide to Film Studies. Oxford , New York: Oxford University Press , 1998: 310-324.
- [5] Richard Neupert. The New Wave's American Reception. [J]. Cinema Journal , 2010 , 49 (4) : 139-45.
- [6] Shu-mei Shih. Visuality and Identity: Sino-phone Articulations across the Pacific [M]. Berkeley , Los Angeles , London: University of California Press , 2007.
- [7] Dashiell Hammett. The Red Harvest [M]. New York: Vintage Books , 1972 [1929]: 102.
- [8] Robert Barton Palmer. Joel and Ethan Cohen [M]. Urbana , Chicago: University of Illinois Press , 2004: 30.
- [9] Fredric Jameson. Postmodernism , or , The Cultural Logic of Late Capitalism [M]. Durham: Duke University Press , 1991: 22.
- [10] Richard Dyer. Pastiche [M]. New York , London: Routledge , 2007: 119-120.
- [11] Xudong Zhang. Postsocialism and Cultural Politics: China in the Last Decade of the Twentieth Century [M]. Durham , NC: Duke University Press , 2008.
- [12] David Leiwei Li. Capturing China in Globalization: The Dialectic of Autonomy and Dependency in Zhang Yimou's Cinema [J]. Texas Studies in Literature and Language , 2007 , 49(3) : 293-317.
- [13] Rey Chow. Sentimental Fabulations , Contemporary Chinese Films [M]. New York: Columbia University Press , 2007.

A Node or an Interface: Cross-cultural Misreading in Zhang Yimou's Remake of *Blood Simple*

Laurence Simons

(Translated by MA Xiu-lun; Proofread by Zhou Xue-lin)

(Department of Film , Television and Media Studies , The University of Auckland ,
Auckland City , New Zealand)

Abstract “Creative misreading” occurs when one culture misunderstands and misuses elements of a different culture when it tries to understand and assimilate something of the source culture. The receiving culture may acquire something new in the process , which is different from or even directly opposite in meaning to that of the original culture. This kind of interaction , from the perspective of cultural exchange and growth , is quite common and of great importance. Creative cross-cultural misreading is actually a hallmark of the cross-cultural remake of movies , for the interpretation of the “otherness” thus involved is never simply a matter of “translation”. In 2009 , Zhang Yimou's *A Woman , a Gun and a Noodle Shop* , which is a remake of *Blood Simple* , a film produced in 1984 by Joel and Ethan Coen , typically reveals the full richness and complexity of cross-cultural misreading.

Key words: Creative misreading; film remake; Zhang Yimou; *Blood Simple*

(责任编辑: 李孝弟)