

# “他们不原谅我有如此天赋”

## ——传记电影《罗丹的情人》与《1915年的卡密儿》中的文化正名

张斌宁

**摘要：**艺术家传记电影是导演在娱乐功能之外，经由电影这种媒介，有意识地通过影像手段书写和重塑艺术史的一种途径。文章以卡密儿·克劳岱两部传记电影为例，探讨艺术家传记片文化正名诉求之下的媒介建构策略，反思了艺术家传记片处理历史素材的发挥空间与掣肘所在。

**关键词：**Camille；传记电影；文化正名；媒介策略

**作者简介：**张斌宁，男，副教授，电影学博士。（宁波大学 人文与传媒学院，浙江 宁波，315211）

**中图分类号：**J905

**文献标识码：**A

**文章编号：**1008-6552（2017）02-0092-05

卡密儿·克劳岱（Camille Claudel，1864-1943），来自法国维埃纳省的雕塑家，如果我们想在传统主流艺术史，即公认的“艺术神殿”中找到她的位置，唯一聪明的方法是先找到奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin，1840—1917），这是一位任何艺术史文献都无法忽视的重量级角色，顺藤摸瓜，你会发现卡密儿的“神秘”身份：首先是罗丹的情人，或学生，继而才是所谓的艺术家。然后，你会看到几句对她作品成就一笔而过的评价——带着明显的不情愿，因为所有溢美之词已经被用光在罗丹头上了。果真是卡密儿的作品不值一提，还是，她已经足够优秀到可以危及罗丹的权威，以至于主流艺术史出于某种复杂的社会心理原因长期忽视她的存在。为什么？是简单的“弃卒保帅”还是骨子里依然不接受女性与男性同样优秀的事实？这种默契的背后，究竟是历史学方法论的偏差失误，还是男性主导文化的天然缺陷与刻意盲视？

恩惠于卡密儿作品中那股蓬勃的能量，我因此对主流艺术史产生了强烈怀疑与不信任。诚然，这个世界不存在真正客观的历史，很多时候，甚至无此必要，但艺术史家对历史素材的筛选奠基在性别权力之上，其所作所为是在涂抹真相而非接近真相时，那未免太令人沮丧了。所幸，这是一个多元社会，艺术史家出于种种原因不愿染指的事情，导演们倒是心心念念，他们通过影像重新书写艺术史的行动让我们对身处其中的文化仍抱一些希望。经由电影这种大众媒介，假借“娱乐”之名试着为那些被淹没的艺术家在文化上正名，建构“历史的另一种可能”<sup>[1]</sup>，或至少打造主流艺术史之外的另类“视觉”读本，这正是艺术家传记片最核心的文化认同塑形功能之一。

然而，历史的内涵何其吊诡与荒诞，艺术家传记片在文化正名过程中，即使面对同一位传主时，其主旨立意、素材选择、再现手段、价值立场等方面也会呈现出迥然不同的面向与结果。本文仅以卡密儿·克劳岱两部传记电影为例，探讨艺术家传记片文化正名诉求之下的媒介建构策略，反思艺术家传记片处理历史素材的发挥空间与掣肘所在。

### 一、译名中的意识形态

首先是译名带来的困惑。关于卡密儿，目前可见的两部影片，其原名分别是《Camille Claudel》

(1988) 以及《Camille Claudel 1915》(2013), 与此对应的两个中文译名依次是《罗丹的情人》和《1915年的卡密儿》。显然, 从片名设计上, 原创作者已经认可并肯定了卡密儿作为独立艺术家的身份, 所以片名中并不包含任何与罗丹相关的信息, 即便1988年版的影片确实是以卡密儿与罗丹的爱情为线索结构全片, 但片名的设计用意也完全是为了凸显卡密儿作为艺术家的主体身份。而2013年版的影片, 其片名诉求更加明确, 就是只局限在相对于艺术家而言具有特别含义的年份。这在某种程度上正是对艺术家重要性的一种呼应: 如果1988年版的作品尚需要用卡密儿一生的传奇经历, 来向观众证明她确实具备独立于罗丹的艺术家身份, 那么2013年版的作品不仅毫无疑问默认这一点, 而且还认为作为传主的卡密儿, 其已经重要到只需要一个年份作为历史切面, 就可以折射出那个时代的文化环境和价值规范。讽刺的是, 原创者的意图在文化转移过程中被粗暴改写了, 从《Camille Claudel》到《罗丹的情人》, 卡密儿又从刚刚站稳的独立文化身姿降格为罗丹的情人——从主体沦为附庸, 在一个貌似无伤大雅的片名转译中就可以完成, 福柯关于命名的权力游戏在此体现得淋漓尽致。

事实上, 我们一直沾沾自喜的文化对女性成就的敌意由来已久。近了说, 艺术团体“游击队女孩”(Guerrilla Girls) 的宣言仍在耳畔回响: “女人一定得脱光了才能进入大都会博物馆吗?” 往回看, 元代书法家、画家、诗词家管夫人(1262-1319) 只有在赵孟頫(1254-1322) 被提到时, 才能跃入世人眼帘。潘玉良(1895-1977) 从妓女转变为艺术家, 一路走得好辛苦。来自美国费城的法国印象派主将玛丽·卡萨特(Mary Cassatt, 1844-1926) 一直被历史选择性的遗忘。另一位印象派传奇贝尔特·莫里索(Berthe Morisot, 1841-1895) 到死都活在爱德华·马奈(Édouard Manet, 1832-1883) 的光环下。即便有那么多案例, 社会还是不打算对女艺术家开诚布公, 正如卡密儿在《罗丹的情人》中控诉的那样: “他们不原谅我有如此天赋”。因为, 据巴特斯比(Battersby) 对天才一词的古罗马语源的探索发现, 所谓Genius原是“一种保护男性权力和生殖能力的指引精神”,<sup>[2]</sup>而且, 经过演化后, 自文艺复兴前后开始成型的现代意义上的“天才”, 也是将其概念建立在理想化的男性创造力之上。这就是天才的秘密, 它是有性别的, 即只有男性才能成为天才。在我们这个讨论中, 只有罗丹才是被赋权的天才艺术家, 卡密儿再厉害, 充其量不过是罗丹的灵感来源, 她最好还是回到模特台上、床上去扮演罗丹的缪斯和情人, 或者默默地堆砌泥巴, 等待罗丹的签名为作品赋予本雅明所谓的灵韵(Aura)。

## 二、互文对照：传主、演员与角色

与一般剧情电影不同, 传记电影的前提和特殊性在于, 其叙事要围绕曾经存在或依然在世的真人展开。虽无一定之规, 但创作者和观众通常会有默契, 即理想状态下, 演员与传主以彼此酷似为最佳; 如不能够, 则最好在气质脾性上尽量接近; 再不然, 就要对演员的表演深度和控制力提出超强要求。就传主、演员与角色的关系来讲, 演员是通过塑造角色, 经由银幕再现传主的生平或传奇, 是对传主真实历史的一种影像建构, 只要观众认可作为中介的演员及其特有的文化符号内涵, 那么影片也就成功了一半。因为我们默认被固化的演员的公众社会身份特征与角色之间存在某种联系, 正如约翰·韦恩的正义形象与他塑造的西部片英雄的一致性; 詹姆斯·斯图尔特忠厚诚恳的个性, 与其众多代表美国中产价值观的“道德楷模”角色的相关性。换句话说, 这是一种价值转移, 如果演员身上某种特质可以与传主身份特征相呼应的话, 观众会接受得更顺畅, 也就是利用演员的符号价值确证和强化传主的文化身份。

从卡密儿的两部传记来看, 无论是1988年版的伊萨贝拉·阿佳妮(Isabelle Adjani, 1955—) 还是2013年版的朱丽叶·比诺什(Juliette Binoche, 1964—), 她们无疑都是诠释卡密儿的最佳人选。这两位法国“国宝级”的演员, 其容貌自不必说。伊萨贝拉·阿佳妮个性倔强、坚毅, 素以任性泼辣出名; 朱丽叶·比诺什更被誉为“文艺女神”, 她接演的很多角色早已被公认为艺术电影的标志, 不止于此,

她个人还举办画展、出版画册和诗集，并亲自参与设计和绘制多款电影海报。很显然，这两位明星演员从外形、个性气质、表演深度以及各自的身份符号，都可以完美匹配卡密儿的塑造要求。正如其他学者所言，因为电影中演员“肉身”呈现的直接性，传记电影的成就某种程度上取决于伊格尔顿（Terry Eagleton）所谓的“肉身话语”的强弱与高低。<sup>[3]</sup>确实，从优秀演员到优秀艺术家，通过选取最重量级的、具有独立知性意识的演员，这两部传记片巧妙并置了演员与传主主体身份的文化价值，强调了卡密儿作为艺术家的重要位置。此外，从哲学层面看，由于“肉身既是一个被表现的客体，也是一个有组织地表现出概念和欲望的有机体。”<sup>[4]</sup>我们则不难理解，两部影片中的卡密儿正是通过伊萨贝拉和朱丽叶的身体来演绎自己的传奇——以法国最著名的两位女明星的身体为媒介，去表征同一位女性艺术家，是电影将抽象的文化正名这个诉求可视化的关键一步。

### 三、身体修辞：美女与疯子

1988年版的作品中，卡密儿被伊萨贝拉·阿佳妮以戏剧化的方式塑造，观众目睹了卡密儿与罗丹从相识、坠入情感、热恋相依、初生间隙、仇恨割裂直到前者彻底崩溃这30年间的因缘际会。与之伴随的是，卡密儿的形象从青春冲动、活力四射到成熟饱满、风韵有致，以至最终令人跌破眼镜的自我毁灭。影片通过改造角色的视觉形象，游刃有余地建构了一段“从美女到疯子”的身体修辞——有谁会忘记卡密儿在她个展上的那段表演？厚厚的脂粉、刺眼的口红、粗俗的服饰搭配与疯子舞蹈般的肢体动作，这样一个“神经濒于崩溃的女人”，有谁还能比她更像艺术家！在我看来，她这种外在形态的改变正好呼应了一般公众对于艺术家形象的刻板印象。诚如马克·罗斯科在谈到关于艺术家形象的流行概念时说的那样，将“一千个描述集中到一起，最终的组合就是一个低能儿的形象：他幼稚、不负责任，对于日常事务一无所知，或者非常愚蠢。”<sup>[5]</sup>这简直就是对卡密儿在影片中的视觉形象的绝佳注解。人们只会将美女与花瓶联系起来，却乐于相信疯子与艺术创作之间自有神秘可言。所以影片中卡密儿“从美女到疯子”的形象改变过程，某种程度上就是创作者为她赋予艺术家光环的过程。

而在2013年版的作品中，朱丽叶·比诺什塑造的卡密儿开场即以疯子的形象出现，她甚至需要护工们软硬兼施才能勉强配合她们去洗澡。不同于早前的版本，这部影片中的卡密儿在外形上毫无“亮点”，如果说伊萨贝拉·阿佳妮出于剧情需要，在影片中承担了劳拉·穆尔维所说的“被看的”功能，为观众提供了所谓的视觉快感，那么朱丽叶·比诺什版的卡密儿就没有任何视觉愉悦可言，她在片中那副悲天悯人的苦难者形象，已经将角色的女性性征降到了最低。因此，两相比较，我们可以说，在1988年版的作品中，卡密儿的身体是指向男性的（罗丹以及观众），正如她和罗丹的床戏所遵循的建构策略，她的裸体在镜头中出现的方式，以及那场戏特有的布光风格——柔和唯美的光线将她的身体勾勒成宛如雕塑一般的静谧效果，换句话说，就是一种供人欣赏把玩的效果，也正是那种将女性身体降格物化的典型修辞。不止于此，即便是卡密儿在个展上的那次怪异出场，也不过是反向沿用了美的“震撼”效果而已，其目的还是要引起观众的欲望。但在2013年版中，卡密儿的身体无疑是指向艺术的（思辨的），这由她的呈现方式可以看出来，譬如电影中关于女性洗澡意象的潜台词，第一种，洗澡只是借口，目的在于展示身体；第二种，洗澡就是实实在在的去污过程，目的在于对话现实而非关于快感的联想，正如卡密儿开场的那场洗澡戏。显然，这场裸露不是为了取悦观众，而是为了强调主体身份的不自由——身体的不自由与创作自由之间的冲突正是艺术一贯垂青的主题。通过把角色表征为疯子（艺术家）而非美女（花瓶）这个渐进过程，卡密儿作为艺术家的主体身份变得越来越清晰。

### 四、形态：商业与文艺

除了角色塑造上的不同，两部影片在叙事方式、对材料的提炼、题旨追求以及形态本身等方面都大



异其趣，1988年版的作品显而易见是商业取向的，2013年版则呈现出明确的独立姿态和文艺气质。从历时性上看，这两部处理同一传主素材的作品，其形态从商业向文艺的转变本身就很耐人寻味。众所周知，商业片面向的是更广泛的观影群体，而文艺片受众不仅小得多，还会对观众的观影水平提出要求，换句话说，这其实暗示了对卡密儿的影像解读水平愈来愈专业的一个趋势，也就是跨越了“故事讲述”的初级阶段而进入到“精神分析”的更高层次，是从“通俗”到“高雅”的华丽转身。

在1988年版中，创作者用一般观众更容易理解的方式“再现”卡密儿生命中最重要30年，影片将眼光聚焦于卡密儿的美貌与任性、她与罗丹大起大落的爱情、与家人的隔阂误解、甚至她与胞弟保罗游走于伦理边缘的情感以及她和自己的模特吉岗提之间的暧昧——后者在片中几乎引起了罗丹的嫉妒。简言之，影片以各种手段不遗余力地要将她的经历变成传奇，而且还要在影像上赋予“奇观化”的效果。它遵循的建构策略就是先把一个普通人塑造成非正常者，然后以此为据塑造其艺术家的身份，利用的还是人们关于艺术家与非理性品质之间的习惯想象。客观说，这种手法还是很奏效的，很多人正是通过该片了解了卡密儿的生平，虽然片中很多材料仍未被严肃历史证明，譬如她与吉岗提的关系，不过这正好印证了海登·怀特所言的“所有历史写作中都普遍存在诗学因素。”<sup>[6]</sup>聪明的观众自然会明辨是非，对这段由影像书写的艺术史插曲的浪漫气质心领神会。

相对于浓墨重彩的1988年版，2013年版的色调坚硬冰冷，呈现为通透的青灰色，加之它弱化叙事的特征，使影片整体看上去就好像一副艺术作品，含蓄俊雅。鉴于形式风格之于任何电影的重要意义，我有理由相信，这正是创作者刻意为之的结果，他显然想通过灰色调特有的美学价值赋予角色以价值，并提升其文化厚度。因为艺术圈历来流行一种说辞，即“高级灰”，意在强调那种经过精心配制的灰色之于作品美感的独特价值。不止于此，我们的文明还遵循另一种“奇怪”的逻辑，即，比起那些鲜艳丰富的色彩，黑白或灰色在审美层级上占据更高的位置，也更具艺术性。所以，我们可以推测，这部作品对色调的处理在文化正名上一定有着明确诉求，即，通过将影片本身表征为艺术品来确证角色的艺术家身份。

2013年版作品还有另外一个显著特征，可以间接提升传主卡密儿身份的合法性。虽然是处理同一时代的素材，但这部作品通过有意识配置场面调度的各种元素，如服装、色彩、材质、光线等，给观众一个错觉，似乎它的影像空间更接近中世纪修道院那种固有修辞，而非20世纪初那所已经相当接近现代化的庇护所。或许，这暗合的正是人们普遍“厚古薄今”的一种文化心态。事实上，有资料显示，女性艺术家在中世纪确实更容易成功，因为那时候的哲学坚信创造力是属于上帝而非男性的。

## 五、悖论重重的文化正名

一个有意思的细节是，两位导演以接龙方式分别处理了卡密儿人生的上下半场，2013年版作品的叙事起点正好是1988年版的叙事落点。或许是心有灵犀的殊途同归，也可能出于文化自我增生的内在需要。在我看来，1988年版作品就像关于卡密儿身份的一次预演，热闹、冲动，充满噱头，为了迎合、调动观众的潜意识趣味，甚至可以罔顾历史细节。譬如片中罗丹创作“上帝的信使”时，他和卡密儿还未真正结合。而事实上，这件作品确定的创作年代是1895年，也就是他们结合10年之后，那时他俩早已如胶似漆。影片把这两样历史细节混淆起来的原因或许只有一个，即，呈现情色奇观，并点明罗丹和卡密儿情爱关系的引申含义——“上帝的信使”是一个正面全裸的劈腿女子形象。在那场戏中，罗丹有意通过写生现场去刺激嫉妒的卡密儿，因为他明白后者已经深陷于对他的敬仰与爱恋中。紧接着，影片就以雕像展示的方式呈现了卡密儿的身体，将其定位为给罗丹提供激情的缪斯角色。这个案例的悲哀与悖论在于，即使整体上是想要通过影像重塑艺术家的文化身份，间或也不得不流于将女性降格为“被看的身体”的陈词滥调。

虽然2013年版作品没有出现上文提到的惯用修辞，但却以相反的方式“剥夺”了卡密儿的女性身份。即便是最不敏感的观众都会发现，影片中的卡密儿从外形上看，完全不像文字记载中的那么有魅

力。相反却是一种粗线条的、难以接近的防范姿态，更不用说由女性性征带来的美感了。显然，这是一种典型的“去性别化”的视觉修辞，深思其后的逻辑也实在让人难堪，因为它其实是变相承认了艺术创造力与男性之间的“天然”关系。我不知道该如何评价这两种方式。以积极的态度去看，两部影片对于形塑卡密儿的艺术家身份确实功不可没，然而结合历史去看，你不禁仍能生出关于妇女可能会有“文艺复兴”的机会之疑虑！

在2013年版作品中，卡密儿几乎已经被塑造为遗世独立的姿态了，她像个沉默的男人，没有温度，坚硬冰冷——这正是公众期待的艺术家人像之一：他/她们本就不该享有俗世的快乐。几乎可以肯定，有关卡密儿的传记片还会继续出现，我猜下一次她将变得更加独立，到那时，就没人能够拿得走她头顶的艺术家光环了，主流艺术史可能不得不开始考虑它们的编纂哲学。不过，我的担心在于，或许更为可悲的是，当卡密儿从历史手中夺回属于她的身份荣耀时，她原有的女性身份也被剥夺了——他们终于可以原谅她拥有非凡天赋，但前提是，你首先得像个男人。这可能是主流艺术史能够接纳卡密儿的底线。

### 参考文献：

- [1] [英] 理查德·J·埃文斯. 历史的另一种可能 [M]. 晏奎, 吴蕾译. 北京: 中信出版社, 2016.
- [2] [英] 维多利亚·D·亚历山大. 艺术社会学 [M]. 章浩, 沈杨译. 南京: 凤凰出版传媒集团, 江苏美术出版社, 2009: 356.
- [3] 严前海. 传记电影与肉身存在 [J]. 文艺研究, 2011 (6): 35.
- [4] K. Alder and M. Pointon. *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance* [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1993: 125.
- [5] [美] 马克·罗斯科. 艺术家的真实 [M]. 岛子译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009: 031.
- [6] 张京媛. 新历史主义与文学批评 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1993: 100.

[责任编辑: 华晓红]

# “They won’ t Forgive Me for Being so Gifted”

## – Cultural Rectification in the Biopics *Camille Claudel* and *Camille Claudel* 1915

Zhang Binning

Biopics are a way in which directors have been deliberately rewriting and shaping art history, going beyond their entertaining function. This paper is mainly focused on the strategy of media communication and construction in terms of cultural rectification, in order to observe how personal views and constraints influence the way a director treats those documentary materials, by analyzing in detail two biopics on the life of Camille Claudel.