

隐喻的“文本”:电影中的美食

沈维琼

摘要: 电影是一个包罗万象的意义空间,它通过各种具象元素来表情、表意。当美食作为一种隐喻文本在电影视觉空间中被展示的时候,它不仅仅是一种口中之物、眼中之物,更是一种心灵之物。它既隐喻人类的情欲本能,亦是理性抗争的推动力象征,更是非同质文化冲突与融合的符号意象。文章以电影中的美食为研究对象,挖掘其作为一种隐喻的文本所可能承载的意义内涵与价值能力。

关键词: 隐喻;美食;电影

作者简介: 沈维琼,女,讲师,电影学博士生。(新疆师范大学 文学院,新疆 乌鲁木齐,830054)

中图分类号: J905

文献标识码: A

文章编号: 1008-6552(2013)02-0078-05

“隐喻不仅是一个语言学 and 修辞学的问题,还是一个哲学、文化学问题,它关涉到一切语言学、美学、诗学、哲学、文化学中的知识的坚实性和理论的有效性问题”^[1]。自亚里士多德鲜明提出“隐喻”概念后,两千多年来隐喻研究从未间断,从最初显在的修辞学、语言学到当下向多元领域的延伸渗透,隐喻研究触角已遍及诸多层面,包括“非语言性隐喻”层,即隐性语言层。这意味着“隐喻不但存在语言之中,还存在于非语言领域,如美术、电影中。它们的‘文本’就是一幅画、一组蒙太奇义象、一组具体模型。它们都可潜在地成为隐喻。”^[2]

电影可以负载强大的隐喻意,意大利电影理论家帕索里尼就认为:“电影靠隐喻而生存”^[3]。在视觉图谱的构形、镜头的设定、文本与文本的对比、文本与类型的对接、文本与语境的互映中,隐喻的“在场”对电影内涵的深入作用巨大。对电影叙事来说,叙述意义实现的最大保证即源于承担意义深层内涵的隐喻本体的有形性。在确保电影“视”、“听”层面对主体审美感知优先的叙事基础上,通过有形、具象的表意性符号及其活动建构隐喻的文本,用一种貌似真实的方式对“物质世界”进行仪式化表现,以实现抽象意义的还原和文化品格的提升,从而产生直逼主体心灵的影像美学体验。

在电影隐喻所有可能的具象元素中,美食的影像美感与隐喻能力尤为强烈。原因一方面在于美食是最无接受障碍的认知元素,尽管“食色,性也”乃人之大伦,但相对于色,美食是人类更可公开的本能之欲。人类穷尽各样材料、各种方法烹调五味七情,从茹毛饮血到食不厌精、脍不厌细,美食的发展和丰富伴随人类文明推进的整个进程。在电影艺术空间中,美食元素在增强视觉美感的同时,作为人类不可替代的存在感受被接受和认定,从而赋予影片崇高的生命质感。另一方面,“一沙一世界,一叶一菩提”,美食除却满足人类“果腹”的生物存在基础需求外,还承载有关生活、社会、伦理、文化、哲学等层面的超越性价值,可以被视为凝聚民族性、体现人类性的存在。在电影世界里,直观化的美食与更深层的文化、人性思考相结合,以意味无穷的隐喻义获得超越视觉元素本体的独立意志,美食在电影的世界内构筑起一道充满哲理隐喻性的“文本”长廊。

一、人情、人欲的隐形书写

随着现代影像技术与接受期待的不断提高,现代电影必须实现视觉愉悦性、情感抚慰性、思想深邃性的统一。从单纯的感官吸引到渐次深入的情感沟通、思维体认,电影均须以视觉画面为基础进行全方位表达。基于美食通过“口中所感”进入“心中所及”的特性,电影常会借助美食来作为情感激发、

欲望调动和换回本我的重要方法，这是美食作为具象符号在电影世界里实现的最基本的隐喻义。当爱欲本能与吃本能在电影表意空间中结合后，美食以品味人生、人性的能力建构起人类灵魂张扬与萎缩的隐喻文本与象征场域。

在中国众多导演中，最为了然美食情感力量的代表人物当属周星驰和李安。周星驰非常善于制造美食亮点，其代表作《食神》呈现了两种几乎可以彪炳中国电影史册的食物——“撒尿牛丸”与“黯然销魂叉烧饭”的制作与享用过程：为奸人陷害的史蒂芬·周在“大火鸡”帮助下制作出“爆浆撒尿牛丸”，其质之韧可以媲美乒乓球、其味之鲜可以令厌食病人食欲酣畅，正因为此片，“撒尿牛丸”已是港式餐饮的代表之一了；“黯然销魂叉烧饭”同样将情感烘焙作为美食的基本魅力，连挑剔近于变态的评委都感同身受。相比“倚天切”、“屠龙斩”、“降龙十八炒”、“打狗煎”等绚丽的武侠式厨艺，这两样食物以日常化、生活化而获得更浓郁的草根品质，这不仅让影片具有更普泛的人性力量，也证明周星驰享有“草根代言人”美誉确是实至名归。至《功夫》时，周星驰虽未以厨房作为电影的空间基础，但那支代表人类最纯净情感的五彩斑斓的彩虹糖已是电影产业链附生产品中的新宠和时尚符号——糖果之味如同人间情感，丰富而令人向往。在周星驰电影中，家常性食物常常产生巨大的情感煽动力，在唤醒人物内心真实需求的同时，成为救他与自救的良方，以人性“真善”的本能表征通向人类共通性的情感体验与认同。

作为李安“家庭三部曲”最经典的一部，电影《饮食男女》将中国式家庭温情全部揉入美食中，代表了导演对生活平淡质感的理解与肯定。影片将主要叙事空间设定为厨房，除为数不多的圆山饭店豪华忙碌的工作间外，其余叙事基本围绕家庭小厨房展开。影片伊始，主人公老朱在自家厨房忙碌着准备周末家庭晚宴。影片以汪洋恣肆的特写、蒙太奇段落，配合主人公精准的杀、切、洗、烹、蒸、煮、炒等动作的拆分组合，中国式餐饮的制作流程及奢华大餐以极为奇观化方式被呈现。然而面对满桌堂皇美食，女儿们或漠然或挑剔的态度令活色生香的美食与冷静无味的食者构成巨大张力，亲情的隔膜与疏远因之被凸显与放大。随着叙事的推进，伴随一次次的家宴，饭店主厨的味觉渐失、女儿们的相继离开、家庭秩序的最终解体，映照出生活幸福感的渐趋弱化。影片尾声处，当新的秩序确立、新的生活开始后，家宴再次进行，此时的餐点已落尽铅华变得世俗化与平民化，“甩水”、“叫花鸡”……这些难登大雅之堂的家常食物却弥漫着日常化的亲情温暖，正是这种温暖令老朱重新拥有了细腻的味觉——食物回归了最基本的样态，而人也找到了情感与生活的真谛。

与《饮食男女》相似，小津安二郎的电影《茶泡饭的滋味》亦通过食物表达导演对生活本质的理解。影片围绕男女主人公茂吉与妙子平淡甚而无趣的婚姻展开，然而当偶然的离别映照出平淡的动人时，“茶泡饭”就成为家庭生活的真诚隐喻：尽管没有精致菜料陪衬和提点，但夫妻间涌自内心的体恤、感动与温情才让茶泡饭有了温蕴而幸福的口感。影片在饮食男女家庭琐事下记录了律己隐忍的生活质感和平淡却历久弥新的情感张力。毕竟生活不是奢华大餐，亦非饭后甜点，它如同茶泡饭，真实而令人踏实、寻常而蕴含幸福。

除肯定合理性情感外，美食电影另一直观隐喻是对失控欲望的批判。基督教文化中，被诱惑、贪吃及由此导致的世俗意识的觉醒是人类原罪的基础，在“七宗罪”中，饕餮就是最基本的人性之恶。天使与魔鬼从来都是同行者，恰如置身天堂的美食在瞬间也会变身散布诱惑的“撒旦”——美食在负面动力上常是激发人类贪欲的基础。站在如此立场上的电影以揭示社会沉疴、鞭挞人性弱点为主旨，通过食之欲将“原罪”观推向极致，以夸张制造讽刺，并产生强大的象征义。其中，美食常以视觉效果上的极端化形态出现，配合不加节制的纵欲行为，构成隐喻的文本，在制造视觉冲击的同时产生某种寓言式理性思考。

法、意合拍片《极乐大餐》应该为电影史提供了最为奢靡的食材。影片伊始是丰富至极的食材交

接：“一头凶猛的野猪，配备上佳的卤汁；两头珍贵的柔眼鹿，从柯维斯森林飘来新鲜的芳香；十打半野生的几内亚母鸡，是用麦芽渣和刺柏喂养；三打亚尔丁雄鸡，二十打布雷赛鸡，牛腿肉，都来自夏罗利富饶的牧场；以及远自圣米歇而来的沼泽羔羊……”四个有事业、有地位但已厌世的中年男子决定在一间别墅里饕餮至死，与暴食相配合的是性欲的极端释放。影片从头至尾将饕餮美食与集体淫乱、虐恋交织在一起，食、色作为人类最基本的欲望被极度扩大。导演马可·费拉里说：“他们在极端的行为最后终于发现了无法避免的关于死亡的真相——那就是，反正最后谁都不免一死，唯一需要解决的问题就是怎么去结束生命。”^[4]通过美食与美色，影片以隐喻的方式温和地讽刺了资本社会有产者堕落的生活方式和精英群体近乎崩溃的精神面貌。

一旦食物与性爱、暴力烩于一勺，美食天然的幸福感和亲近感便顿然消失，在这个意义上，英法合拍片《厨师、大盗、他的妻子和她的情人》就是《极乐大餐》的升级版。影片通过四个人物的身份和关系编织了一场关于食欲与情欲的荒诞戏，将饕餮之徒的粗俗欲望以极为血腥和恐怖的方式呈现出来。影片中，大盗代表贪欲，妻子代表诱惑，情人代表理性，厨师则是所有罪恶的幕后操纵者。最终大盗杀死了妻子的情人，妻子让厨师将情人尸体制成一道法式大餐，强迫大盗进食。影片对食物、肉体、性欲的呈现几乎令人窒息——不加节制的贪婪只会在释放巨大诱惑力、煽动力的同时，产生更为巨大的难以修复的破坏力。

二、情理冲突的哲学性思辨

电影之所以成为大众消费文化的生力军，根本还在于它的烟火味。这个被投注了厚重世俗欲望的艺术，不论是令熟识变得陌生，还是令疏远变得亲近，其以心理的自我投射所获得的情感体验令电影具有恒久生命力。同时，作为一种以叙事为主要手段的艺术，电影所承载的多方面哲理意味又令其充满浓厚的人文关怀。如果说美食在生命意义上意味着情、欲的混合，是“食色”本性的表征，那么在社会意义上，美食负载的则是社会性生活与情理冲突的哲学性思考。《阿甘正传》中阿甘说：“生活就像巧克力，没人知道下一个会是什么味道”，这就是食物哲理性隐喻功能最为传神的表达了。

在东方的伦理关系中，“吃”是极重要一环，它往往包含家庭成员之间容纳、区隔及地位秩序的微妙关系。李安“家庭三部曲”之《饮食男女》，以五次呈现的家宴象征家庭秩序的破与立；《喜宴》以赛门与威威的掌勺之争隐喻家庭、婚姻、爱情的地位之争。作为身处东方文化、深谙个中滋味的中国导演，李安电影中的厨房与饮食隐喻了中国化的“理”，这个理依附在“秩序”之下，以“长幼尊卑”、“主客”关系构成对中国文化“理”的思考和探析。

日本电影《海鸥食堂》的故事围绕一个装潢简约、菜式简单、被命名为“食堂”的餐厅展开。从“食堂”定名的用意到坚持以平凡清淡的紫菜饭团作为食堂“招牌菜”；从主人公练习合气道时的气定神闲到煮咖啡时百试百灵的“咖啡情话”，都体现了一种令人心向往之的安详淡定、清新温润。面对诱惑与欲望空前膨胀、躁动与迷惘并存的现代人与水泥丛林般的现代社会，影片以温情款款的方式，通过简单纯粹的食物召唤陷入“现代性”迷局的心灵回归平和自在，祈请喧闹躁动的生活回归宁静质朴的本质。

西方电影情理冲突与“原欲观”及宗教文化关联深厚。弗洛伊德认为：食欲与情欲所构成的“原欲”如河流自然流淌，任何压抑都会令它产生桎梏人心、扭曲人性的力量。在电影世界里，美食不仅代表人类“食”的天性，也代表人类情与欲的合理性。然而，当人类生而有之的本能与人类文明建构的道德、规范、教义所具备的压抑与束缚的力量形成巨大冲突时，突出美食的征服力量就是肯定人类的自由天性和“神谕”本能。在西方电影中，美食常被设定为对生命的尊重和对信仰的彻悟，作为追求真情、解放性灵的助推力，与压制人性的教义、规约、陈俗和理性构成对立。从理性层面而言，美食意味着在合适的尺度内释放人类真实的情感与欲望，具有人性自由的意味。当这一认知与禁欲主义

的宗教意识相遇并构成冲突、对立后，美食便具有了发现和感知生命本真快乐的力量和人性自由的辨析能力。

根据墨西哥女作家劳拉·埃斯基韦尔小说《恰似水之于巧克力》改编的电影《巧克力情人》是一部颇具拉美魔幻现实主义色彩的作品。影片在呈现诸多奇异菜式的同时，也强化了神秘佳肴激化本能情感的能力。女主人公蒂塔是一个近巫近神的厨师，她以全部情感烹调的食物能让她与食者获得隐秘的情感沟通——可以充当极致催情物的“玫瑰花瓣鹌鹑”、令所有人陷入莫名欢乐的“辣烧火鸡”，以及因陈规所缚不得出嫁而流泪为他人制作的“恰维拉蛋糕”可令所有来宾哭到呕吐……当食物通过唇齿变成人们的骨血、精气后，便会化为浓烈情感被酣畅地宣泄和释放，成为疗救心灵的良药。

美国电影《浓情巧克力》精致、细腻而优雅。带着女儿从外乡来的薇安利用巧克力的强大魅惑敲开了小镇封闭的人心，被保守思想禁锢的居民开始活跃起来，被压抑的人情人性在“众神的饮料”巧克力的香芬中获得解脱。象征着灵魂被禁锢的教堂、神父与象征着自由人性的巧克力、薇安间进行了一场拉锯式的博弈与对抗，人情与教理的对抗叙事由物及人顺利展开，薇安的最终胜利象征了人类内在渴望的合理合情和获得胜利的必然。

挪威影片《芭贝特之宴》用近三分之一的篇幅介绍盛宴从采购到制作并被分享的全过程，其繁复、奢华程度甚至带动了多年来世界电影的饮食风。宴席之上穿梭往来的各式诱人餐点与饮品——海龟汤、佩里戈尔调味酱、陈年布根地红酒、萨瓦兰蛋糕、鹌鹑千层酥……在盛宴面前，拒绝红尘烟火的教徒们终于接受了世俗“撒旦”的诱惑，开始感受生活的外化之美。可以说，盛宴以更令人信服的皈依方式超越了虚伪矫饰的教义束缚，以宗教化的救赎气质令心存罅隙的人敞开心扉互相体恤，并真诚赞美。

作为意义载体和隐喻文本，美食负载着人性世界真善美的审美内涵与思维厚度，代表着情与理的冲突和抗争，实质则是人类社会合理需求与荒谬体制的差异与冲突。电影以美食作为意义载体，在“神赋”的天性与世俗的规约，奔放的爱情与严苛的教条间展开叙事，肯定了人性真实的情感和欲念、否定了任何有违本真的力量和制度，体现出某种类宗教化的人性救赎意味。

三、中西文化的差异性表述

恩格斯在评价马克思的杰出贡献时指出：“正如达尔文发现生物界的发展规律一样，马克思发现了人类历史的发展规律，既发现了直到最近还被思想体系的积淀所遮盖的一个简单事实：人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等。”^[5]人类的一切精神文化都是由最基本的物质文化开启，饮食文化之上衍生的是更为丰富的文化因子、脉络和领域。

作为民族文化内部极为重要的一个组成部分，饮食文化牵涉着民族的生存环境及文化传统，生存环境及内部诸因素的变化，最终导致饮食文化体系的改变^[6]。比较来说，中国人的饮食结构以淀粉为主，西方人则以肉类和蛋白质为主，“根据中西方饮食对象的这一明显差异，中国人被认为具有植物性格，而西方人具有动物性格。反映在文化行为方面，西方人喜欢冒险、开拓、冲突；而中国人则安土重迁、固本守己、平和闲静。”^[7]中式宴会圆桌欢聚追求的是肉体与精神的最大愉悦，西式餐会分食自助强调对自我与个性的尊重……权且不论这样的说法是否具有普遍性和规约性，但至少肯定了中西民族性格与文化形态具有鲜明的对立性，而这种对立性在人类最基本的生存本能——饮食文化中体现得最为直接和鲜明。

在电影世界中，《满汉全席》代表着中国文化的繁复、讲究与奢华，《美味关系》弥漫着意大利文化的典雅高贵又不失质朴的气息，《芭比特的盛宴》体现着法国文化浪漫与精致的内涵追求、《女招待》传达着美国文化的速度与多元质感……不同气质的餐食在不同的电影中还被调和与混搭，《美味情缘》将意大利美食变成了法国大餐；《朱莉与茱莉亚》让法国佳肴进入美国厨房而具有美式风……伴随美食在不同场域中的出现，文化亦被作为喻体呈现在不同国家的电影语言中。

作为一种最具全球性景观的消费,电影是最佳的文化展示地和练武场。然而由于地域、信仰、历史等等诸多原因,中西文明间的对话在电影中和在现实中一样荆棘丛生。寻找共同的中西差异和可能沟通既是当下文化交流的必须,也是电影文化表达的一项核心主题。在此意义上,选择美食、以“民以食为天”的生存基本为桥梁,将看似玄妙的文化具象在饮食中,以饮食的本体性表达对差异性文化的理解和思考,是令美食成为电影文化隐喻文本的根源。

在众多电影中,李安的“家庭三部曲”是最能展现中西文化、传统与现代文明间冲撞及沟通可能的作品。李安是一位具有强烈文化意识的导演,在经过对中西文化传统与现状长期而敏锐的观察和思考后,借助饮食及其相关元素表达个人理解,是他的“家庭三部曲”展开异质文化交战与融合叙事的基本方式。

在《推手》中,父亲早餐的白米饭与儿媳玛莎的蔬菜沙拉形成中西文化差异与冲突的直观文本。深谙中华传统茶道、厨艺、书法的太极拳师老朱与个性鲜明、强调绝对个人空间的职业作家玛莎在同一屋檐下相遇。面对异域文化,特定文化的集中体现者表现出相同的姿态——从开始自觉坚守本土文化到逐渐相互妥协和融合。这种中西文化复杂关系的呈现被集中放大在食物的差异性冲突上,构成典型的隐喻文本:饮食的差异是本体,民族性文化差异是喻体,相同灶具做出不同风格的饮食意味着中西文化在同一环境中的相遇与冲撞、妥协与共存。

除食物外,在这个家庭的餐桌上,每个人的餐具都耐人寻味:老朱是清一色的传统中式餐具——镶花的竹筷、青花的白瓷碗和茶杯,盛装不同的中式餐茶。玛莎面前是西式刀叉和玻璃杯,食物基本为煎蛋、牛奶和沙拉。儿子晓生面前是中西两套餐具,随时按需取用。身处两位核心人物情感夹缝中的晓生,虽手忙脚乱但却顾此失彼,作为中西文化冲撞的集合点,晓生无疑是身负传承传统重责但却无法达标的个体代表。相较来说,孙子杰米已经完全西化,对爷爷夹的中式菜肴礼貌拒绝、对母亲给的牛奶乖乖接受,在第三代人身上,现代文化体现出压倒性的主导能力。影片最后,老朱为玛莎端去了自己喜爱的茶,玛莎在老朱离家出走后以功夫茶和春卷招待朋友,如同你来我往的推手,对立在彼此的碰触中被化解,新的平衡在逐渐产生。影片中,李安巧妙地用具象的饮食元素实现了一次温和而细腻的文化融合过程,呈现出相对完整的文化之间从对峙到妥协的动态关系,这是导演对中西文化沟通可能的一次曲折表达。

“食色,性也”,美食的自身特性、文化外延、接受心理取向以及在艺术创作中所具备的易喻性与可塑性,决定了美食在电影中所承担起的意象价值和隐喻能力。作为一种非语言隐喻,美食大量存在于具体的电影叙事中,这既是饮食文化与电影文化相互配合的结果,也是人类面对当下生活、社会,审视自身文化与人性的方式。当美食成为电影的一部分、电影成为生活的一部分后,那些鲜活、诱人但又充满陌生感的影像背后,是一抹浓烈的生命彩带,其间包裹的是关于人类生活、文化、人性中的秘密。由此,美食不仅是“眼中之物”、“口中之物”,更是“心中之物”、“灵魂之物”。

参考文献:

- [1] 季广茂. 隐喻视野中的诗性传统 [M]. 北京: 高等教育出版社, 1998: 2.
- [2] 谢之君. 隐喻认知功能探索 [M]. 北京: 复旦大学出版社, 2007: 64.
- [3] 皮·保·帕索里尼. 诗的电影 [A]. 桑重, 姜洪涛译, 杨恒基, 杨远婴主编. 外国电影理论文选 [C]. 上海: 上海文艺出版社, 1995: 415-416.
- [4] 贾欣. 电影与味蕾 [J], 东方艺术经典, 2006 (6): 62.
- [5] 恩格斯. 在马克思墓前的讲话 [N]. 马克思恩格斯选集 [M], 北京: 人民出版社, 1972: 574.
- [6] 王利华. 中古华北饮食文化的变迁 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2000: 24.
- [7] 单士坤, 王敏. 民族文化心理与中西饮食文化之对比 [J]. 山东省农业管理干部学院学报, 2005 (2): 123.