

从多元文化语境下的挣扎到世界中的栖居

——论李安与《少年派的奇幻漂流记》

王 婧

摘 要：李安在历年作品中多以家庭伦理、中西方文化冲突、小人物身份认同为主题，而在《少年派的奇幻漂流记》中，他将人物抽离出复杂的社会文化关系，以一片汪洋大海为“实验田”，探索抽象而普遍的哲学问题：宗教、信仰和纯真。《少年派》体现了李安作品的主题升华——从个人在多元文化的挣扎到个人在世界中的自在栖居。这也让我们看到一个对存在有纯真信仰，用电影与世界真诚沟通的华人导演的东方特质。

关键词：李安；少年派的奇幻漂流记；主题分析

作者简介：王婧，女，讲师，哲学博士。（浙江大学 传媒与国际文化学院，浙江 杭州，310028）

中图分类号：J905.2 **文献标志码：**A **文章编号：**1008-6552（2013）03-0084-04

它是我与幻想扭斗、企图将它显像过程中的一抹留痕。

它是我将思绪表达在纸张、胶卷、音符等媒体上的一个烙印。

它是一种颠倒众生、真情流露的做作。

它是我的青冥剑，是我心里的玉娇龙，

是我心底深处那个自作多情的小魔鬼。

它是我企图自圆其说所留下的一笔口供。

它是我想要了解这个世界的一点努力。

——李安（《十年一觉电影梦》）^{[1](296)}

如李安所述，电影是他“了解这个世界的一点努力”，而电影也是他与世界相连接和沟通的方式。他通过电影表达内心的挣扎、疑惑、不安、感动、压抑和渴望，也通过电影寻找答案、出口、解脱和慰藉。李安的每一部电影都是极其个人化的。无论是其早期的父亲三部曲《推手》（1992），《喜宴》（1993），《饮食男女》（1994），还是后来以西方历史和文化为背景的《理智与情感》（1995），《冰风暴》（1997），《与魔鬼共骑》（1999），《制造伍德斯托克》（2009），这些电影都触及与李安个人经历紧密相关的问题：父子关系、局外人身份、中西方文化冲突等。

从李安的传记和各种采访中，似乎可见李安在现实中是个温和无脾气的老好人，说话做事既不锋利也不叛逆。在朋友张正良眼里，他自小就是个“乖乖的升学小孩”，“很受怜爱”^{[1](11)}。在现实生活中，性格温和的李安无法控制生活中的变化，多以服从来应对：随家庭的搬迁几度转学，又因其做校长的父亲要求在台湾艺专影剧科毕业后踏上留学之路。而在电影世界中，他却可以完全掌握控制权，大胆地造梦，同时又小心地反思着来自现实生活的种种沉重、复杂和敏感的问题。柯韦妮（Whitney Crothers Dille）在专著《看懂李安》中总结了西方人眼中李安电影的7个特质：全球化与文化认同，同性恋，父权，女性主义，局外人，家庭，长镜头与取景^[2]。除了最后一个特质涉及其技术风格外，

其余都和个人与社会文化的关系等主题紧密相关。而在2012年末的一部帮他再次赢得奥斯卡最佳导演奖的作品《少年派的奇幻漂流记》（以下简称为《少年派》）中，李安再次为观众呈现了一次视觉盛宴，而这部片子同时也是李安首次突破其惯有的主题模式，从个人在多文化社会语境下所面对的问题转而思考个人与世界的关系。如果说李安2012年之前的作品是在尝试解决“人将如何在异乡栖居？”这样一个问题，那么《少年派》追问的则是一个更普遍也更哲学化的问题“人将如何存在于世界？”当然，《少年派》还是秉持了李安作品惯有的风格，包括对人物的塑造和人物使用语言的多样性等。

从题材角度看，《少年派》属于“少年成长”故事。而李安赋予了这个题材新的生命。在少年派的大海漂流经历中，宗教、信仰、语言、罪恶感等主题从社会层面上升到了更加抽象和普遍的层面，从而激发起大众对成长和存在等哲学问题的思考。在这篇文章中，我将在主题上对李安之前的电影作品和《少年派》做出比较，具体探讨李安在作品中对人物处境、语言、宗教、信仰、纯真等问题的理解和诠释，从而论证《少年派》体现了李安作品的主题升华——个人在多元文化的挣扎到个人在世界中的自由栖居。

一、人物处境的尴尬

李安的作品很多都在探索家庭伦理，东西方文化冲突，具体社会历史背景下的两性或同性情感问题。而这些电影的主人公往往都是那些个性并不突出，处于某种尴尬境况中的小人物。比如《喜宴》中的男主人公伟同就是一个个性温和又压抑，取得美国公民身份但又并不富有的华人。他始终处于一种两难的境地，一方面想要个体的自由，拥有自己的同性爱情，另一方面又顾忌着父母，想要尽孝道，满足父母对自己正常婚姻生活的期待。整个影片在一种尴尬的气氛中展开，东方与西方对性的伦理观念的碰撞，以及东方家庭中父亲与儿子之间沟通的微妙都体现其中。同时，女主人公威威与伟同模糊的似有似无的感情也质疑着同性与异性恋之间那看似不可调和的差异。这种对个人性取向认同的尴尬也为影片主题增添了深度，当然也为导演李安带来很多麻烦。另外，在《饮食男女》中，父亲这个角色被塑造成一个厨艺高超却丧失味觉的厨师，单亲父亲与三个女儿的关系紧张尴尬，每天早上父亲略带不自然地叫每个女儿起床。在一桌丰盛的晚餐前大家却静默严肃，晚餐不再是大家放松享受的时光，而成了家庭成员向大家“宣布”各人决定的时刻。父亲最后宣布与女儿们的朋友锦荣相爱，让大家大吃一惊。父亲的个体解放和与锦荣的相爱，将他从一家之主的角色中释放出来，而最先计划要离家独居的二女儿反而成为了父亲要卖出的大宅子的主人，并且在从前只有父亲才可以使用的厨房里为全家人准备晚餐，关照着姐妹们的家庭生活。她变成了“母亲”。父亲最后在品尝二女儿的汤时味觉的恢复也预示着父女之间僵化的关系的扭转。这种人物的尴尬情境一直在李安的片子里延续：《理性与感性》中罗曼史的尴尬，《冰风暴》中当人从社会的束缚中彻底解放出来时面临的尴尬。而在《少年派》的一开始，小男主人公就要面对自己的名字带来的尴尬。男孩的原名 Piscine Molitor Patel 中的 Piscine 在印度英语中发音很像 Pissing（撒尿）。在同伴的取笑下，男孩决定把自己的名字改为 Pi（派），并用背诵圆周率来为这个自我定义的名字赢得认同和肯定。这种姓名上的认同自然还没有达到比较复杂的文化身份认同的高度，但是也为之后塑造男孩派可爱、无知无畏的性格埋下伏笔。

二、语言、宗教、信仰和纯真

《少年派》的主要故事围绕着派与 Richard Parker 在大海中的漂流展开，而这段漂流也摆脱了社会、文化和家庭语境等的束缚。在这样的脱离之后，李安之前常常探索的主题就不再那么紧迫了。比如关于身份认同，这是个人在社会文化中必然要面对的问题，而对于李安，在经历了童年时随家人从台湾花莲迁至台南带来的学校教育方式的冲击、青年时期从台湾到美国遭遇的文化冲击之后，身份认同问

题总是显得十分紧迫。但是在大海中,当只有派一个人的时候,身份认同便不再成为问题。(这里也可以猜测李安本人在中年时期对自己文化冲突下身份认同问题的坦然。)"大海"这个特殊语境不仅使身份认同失去意义,也使得以下这几个元素得到新的阐释:宗教和语言。

先说语言。语言对李安来说一直是在电影中传情达意的一个重要元素。据李安本人所述,因为语言问题,在美国学习戏剧表演时他总是无法顺畅表达与沟通。在拿到戏剧专业的学位后,因为觉得电影并不完全依赖语言,还可以用影像、声音表达,李安选择去纽约大学读电影专业。而在他的华语电影中,李安也采取了一种对标准普通话的抵抗态度,尽量使用各种方言以及英语等外来语言。比如,《推手》中的人物就使用了包括北京话、台湾普通话、英语和中英文双语等多种语言,《喜宴》中则用到英语、上海话、普通话和台湾普通话等,在《饮食男女》中也有英语、湖南话、闽南话和台湾普通话等夹杂出现。语言始终是人作为社会性存在使用的必要工具,而少年派在大海中几乎用不到语言。在发现一支笔和一个本子之后,派开始纪录自己的经历,铅笔一天一天地缩小也象征着派依靠语言进行沟通的能力的丧失。直到笔记本被海水卷走,铅笔消失之后,我们才看到派与老虎开始了真正的共处。这里作一个猜想,导演是不是也在向我们暗示,语言/文字是造成人与自然和其他生物分离的主要因素呢?如果猜想成立,我们可以说,文字消失,也消除了人与动物的区别。之后派与 Richard Parker 的沟通就是通过声音和动作进行的。声音传递的不再是可以被解读的意义,而是信号(signal)和信息(information)。

同语言类似,宗教也是社会的产物。电影中的少年派同时对印度教、基督教、伊斯兰教感兴趣,并且一个不落地实践各个教派的仪式,这显得滑稽可爱。他的父亲气愤地批评他说,“相信一切就相当于什么都不相信(Believing in everything equals to believing in nothing)”。而李安在电影中想要探索的并不是各种具体宗教,而是与宗教相关的人的一种精神本能:信仰。

在大海中与自然共处,没有具体的宗教仪式、经文、环境赋予信仰具体的客体。这就提出了很有趣的问题:信仰在无客体的情况下还存在吗?无客体的信仰是什么?这是电影提出的存在主义问题。从哲学角度来看,宗教最初源于人对自然的恐惧,它是人们为了克服恐惧对自然现象作出的一种解释。比如,雷声就被希腊人解释为宙斯在发火。如英国著名作家艾丽斯·默多克(Iris Murdoch)所说,“宗教经验只是一种抚慰人的情感,在这种经验中人们感到众神知道我们的一切,万物之上存在更高的意义,众神已经确定一切事物的意义,因此没有什么事物是真正丑陋或偶然的”^[3]。①

在与台湾主持人陈文茜的采访中,李安也解释说大海就是信仰力量的试验场。他反思,“人对信仰,对情感,对自己的依附,人跟神性要怎样结合?到底是人创造了神,还是神创造了人”。②在电影的最后,成年派问作家选择哪个故事,作家选择了第一个,派回答他说,“神与你同在(you are with god)。”很多人将此诠释为派最终选择了基督教。而我的解读则与此相反。派让所有人在两个故事中作选择,其实选什么都不重要,因为还可以有第三个故事,第四个故事。成年派暗示的是,信仰是人主动的选择,而我们大多数人都愿意去选择让自己感到舒服和安全的那个。

大海的确是一个极好的存在主义试验田,而存在也不再是一个道德现象或宗教现象。存在就是生命本身。而生命的存在是纯真无辜的。“纯真”是李安在接受关于《少年派》的采访中反复提到的一个主题。

当信仰缺失了明确的客体,它就变成了一种对方向的欲望,一种渴望与他者发生联系的存在力(force of existence)。缺失客体的信仰构成了存在力的来源。我们之所以存在,不是因为上帝或神的意

① 中文为笔者翻译,下同。

② 采访视频链接 <http://video.sina.com.cn/v/b/91225594-2530109521.html>。

志，而是生命自身的渴望和存在的力。纯真这一品质中的无知、无畏与开放性使信仰不会迅速固着于某一客体，也因此不会让人形成存在的习惯。少年派同时信奉三种宗教，并有着体验各种事物（老虎、海浪、舞蹈、女孩）并与他们产生联系的强烈欲望。这充分地向我们证明，纯真是一种随心所欲的存在力。在法国后结构主义思想家德勒兹对尼采的解读中，就强调了纯真的重要性。“纯真是关于存在、力和意志的一场游戏。我们应该肯定和欣赏存在，保持力的不分离性，同时，不将意志一分为二——这样就接近了纯真”^{[4](23)}。尼采和德勒兹都对基督教的信条持批判态度。基督教认为生命是不公平的，应该被谴责和惩罚。与此相反，对尼采与德勒兹来说，基督教则是真正的虚无主义，是对生命的诅咒与怨恨^{[4](14-17)}。在他们看来，存在是纯真和公平的，不应该受到责难，也无需负责^{[4](24)}。在《少年派》为我们提供的种种符号象征中，派就代表了存在于每个个体中的那种纯真，那种对丰盈的生命的欲望以及对存在的信仰。这也正是李安希望成年观众始终保持永不丧失的东西。

三、符号的塑造

除了主人公派，这部电影中的老虎也给大家留下了深刻的印象。李安成功地创造了一个符号：老虎。它象征着人的兽性，而老虎的离开则象征着人的兽性的丧失。当然，我们也可以将老虎头也不回地离开看成对派的父亲的话的印证：“在老虎的眼中我们看到的只有自己”。人对动物感情的投入完全是人自己的想象与幻想。李安的高明之处就在于，他没有让老虎转头，即没有将老虎拟人化，而是相反，使老虎保持自然的他者性。这正是李安电影传递给我们的东方哲学的神韵：人不可能完全征服或了解自然，只能学会与自然共处、跟随它或者被它包含。

与老虎起类似作用的符号象征已经出现在李安之前的电影中。在《卧虎藏龙》中由章子怡饰演的玉娇龙就代表了人内心未被驯化的部分。老虎或玉娇龙既让人畏惧，同时又成为人们渴望的对象。如同李安在《十年一觉电影梦》中所形容的，这两个角色“是一个谜，不是为了让人了解，而是为了让人迷惑而设的一个陷阱。”^[1]这也解释了在采访中，当一再被问到老虎是什么时候，李安的回答是，这不可说。那么，当老虎 Richard Parker 头也不回的消失在树林里，当玉娇龙纵身跃下云雾缭绕的悬崖，这是不是李安借电影再次抒发了自己隐于电影世界那未知梦境中的渴望呢？让人好奇的是，下一部李安作品中将出现“老虎”、“玉娇龙”似的符号象征物又会是什么呢？

如果说电影是李安向世界观众展示内心世界的媒介，那么他的东方人特质则使他的银幕表达总是含蓄婉转，甚至追求不言而喻、脉脉不得语的意境。如果说电影是李安找到的在这个世界自由存在的方式，那么他与世界沟通的欲望、他自始至终的人文主义关怀以及他对电影作为造梦工具的定义，则推动着他专心致意地向大众讲述一个又一个精彩的故事，不倦地探索并分享个人栖居于社会及世界的秘密。

参考文献：

- [1] 张靓蓓. 十年一觉电影梦：李安传[M]. 北京：人民文学出版社，2007：11.
- [2] 柯玮妮. 看懂李安[M]. 黄煜文译. 山东：山东人民出版社，2012.
- [3] Murdoch, Iris. Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature [M]. London: Penguin Books, 1997: 498-499.
- [4] Deleuze, Gilles. Nietzsche and Philosophy[M]. New York: Continuum, 1983.