

电影艺术与博尔赫斯文学经典的生成和传播

许淑芳

摘要: 20世纪初期,当电影作为一门新兴艺术被众多现代主义作家贬低时,博尔赫斯写下多篇影评,表达了对这门艺术的热爱。电影艺术启迪了博尔赫斯的小说创作:一方面,他在创作中广泛借鉴蒙太奇手法;另一方面,他从好莱坞电影中领悟了构建小说情节的奥秘,注重情节的连续性和偶然性。20世纪后半叶,贝特鲁奇等人对博尔赫斯短篇小说的改编促进了博尔赫斯文学经典的多维度、多层次传播。电影艺术与博尔赫斯文学创作和作品传播之间的双向互动体现了20世纪文学生产和经典传播的现代性特征。

关键词: 博尔赫斯;电影艺术;经典的生成和传播

作者简介: 许淑芳,女,副教授,文学博士。(浙江传媒学院,文学院,浙江 杭州,310018)

中图分类号: J90 **文献标志码:** A **文章编号:** 1008-6552 (2013) 06-0103-05

二十世纪初,电影逐渐摆脱其自然主义局限,成为一门新兴艺术。电影艺术的峥嵘初露给其他艺术样式带去了冲击和震动。现代主义精英作家们纷纷做出回应,他们大都把电影看作不能跟文学相提并论的低俗文化。庞德(Ezra Pound)甚至无法容忍人们把电影称作艺术,早在1918年他就在《新时代》(New Age)上撰文^①说:“关于那种叫做‘电影’的艺术我们听说了很多,但电影不是艺术。以大写‘A’开头的‘Art’包括绘画、雕塑,可能还有建筑;除此之外的那些叫作活动、舞蹈或做鬼脸。艺术是一种静止(stasis)。雕塑家努力创作出宁静而不令人厌倦之物,雕塑伫立着,值得人们长久观看。”^[1]显然,庞德无法把图片的快速运动跟“艺术”联系在一起。艾略特(T. S. Eliot)也对电影冷嘲热讽,1921年,他说:“乐观主义者认为当一种又坏又贵的东西消除后,价廉物美之物会来填补空白。而事实上,更有可能的是,来填补空白的是今天人们所说的‘超级电影’(super-cinema)。”^[2]在这里,艾略特把电影作为“价廉物美”的反义词来使用,足见其对电影的成见。

但是并非所有的现代主义作家都对电影艺术不屑一顾,乔伊斯(James Joyce)、弗吉尼亚·伍尔夫(Virginia Woolf)、格特鲁德·斯泰因(Gertrude Stein)等人都对这门新兴艺术极为关注。^②博尔赫斯(Jorge Luis Borges, 1899-1986)也是最早公开赞美电影艺术的作家之一,在当时的严肃作家中,他撰写的影评最多。下文将结合博尔赫斯的电影评论和小说创作,就电影艺术在博尔赫斯文学经典生成和传播中的作用做简要分析。

一、电影艺术与博尔赫斯文学经典的生成

博尔赫斯对电影的接受,跟电影艺术在阿根廷的传播相联系。1921年,博尔赫斯从欧洲学成归来,适逢电影艺术传播到阿根廷,成为新兴的大众娱乐项目,多家电影杂志在布宜诺斯艾利斯创刊。在这种文化工业的冲击下,风华正茂的博尔赫斯成了一个地道的电影迷。他年轻时代的好友卡萨雷斯(Aldo Bioy-Casares)说:“如果博尔赫斯列出一个年轻时感动过他的作品单子来,我可以大胆预测,里面定然有很多是电影。”^[3]博尔赫斯也坦承他的小说创作深受电影影响。在《恶棍列传》出版序言中,

① 庞德化名 B. H. Dias 发表该文。

② 1909年,乔伊斯既年轻又落魄,却在柏林建立了一家电影院,以表达对电影艺术的热爱。

他说创作这部小说的起因之一是看了好莱坞导演冯·斯登堡（Von Sternberg）的前期电影。^[4]1931-1944年间，博尔赫斯为阿根廷文学杂志《南方》（SUR）写了很多影评，对当时的热门电影《公民凯恩》、《城市之光》、《罪与罚》和《西线无战事》等都做了及时点评。晚年的博尔赫斯曾经说：“这些影评只是一些应该被遗忘的乱涂乱画。”^{[3](5)}读过作品后，我们知道这不过是自谦之词。虽然影评中的个别观点略嫌偏颇，但对于我们今天研究博尔赫斯经典的成因，这些影评依然弥足珍贵。

从博尔赫斯撰写的影评中可以看到，当大多数艺术家推崇法国艺术电影或小众电影的时候，博尔赫斯大力支持好莱坞电影。他批评德国电影充满“阴郁的象征、同义反复或类似形象的徒劳重复、猥亵、对畸形的爱好，甚至邪恶”，而前苏联电影“绝对取消性格，纯属照相选集、委员会粗糙的教育”。论及法国电影时，博尔赫斯说：“我不谈法国人，到目前为止，他们的全部努力纯粹是为了不与美国电影雷同——我保证，他们确实没有冒这个风险。”^{[3](23)}从多篇影评中可以看出，博尔赫斯当时的影评标准，取决于所评电影是否具有好莱坞电影的叙事技巧和风格。

虽然博尔赫斯直接参与电影制作是后来的事情，但是早在30年代，他就已开始尝试电影剧本创作，而电影艺术对他的小说和散文创作的影响已十分明显。

首先表现为蒙太奇手法的运用。博尔赫斯用笔经济，有着数学般的精确。其作品的美学特征之一是碎片化（fragmentation）和快速转换意象，往往三言两语就勾画出一个场景或一个人物形象。这得益于他对蒙太奇手法的熟练运用。我们试以《杀人不眨眼的比尔？哈利根》为例。小说这样开头：

亚利桑那的土地比任何地方都更壮阔：亚利桑那和新墨西哥州的土地地下的金银矿藏遐迩闻名，雄伟的高原莽苍溟蒙、色彩炫目，被猛兽啃光皮肉的动物骨架白得发亮。那些土地上还有“小子”比来的形象……^[5]

光看这段译文，似乎没有不凡之处，只是交代了小说三要素中的两个——环境和人物。这只能怪译者过于善良，为便于读者理解，在原文基础上添加了很多连接词和动词，使原文的蒙太奇艺术手法变得不明显了。然而，只要我们对照一下英文译文，就会一目了然：

An image of the desert wilds of Arizona, first and foremost, an image of the desert wilds of Arizona and New Mexico—a country famous for its silver and gold camps, a country of breathtaking open spaces, a country of monumental mesas and soft colors, a country of bleached skeletons picked clean by buzzards. Over this whole country, another image—that of Billy the kid.^[6]

这里总共只有两个句话：第一句是一个交代环境的“image”，第二句则是交代人物的“another image”，没有谓语动词。这不是小说的写法，而是电影剧本通常的写法。中文译文通过补全成分，调整语序，各意象之间的逻辑变得严密了，语言也比原文流畅了，却抹去了博尔赫斯原作的美学特色，使读者无从感受他独特的语调。博尔赫斯不仅在小说写作中使用蒙太奇，在散文和诗歌中也大胆使用这一手法。即便是在写给他母亲的一小段独白里，我们也能领略到他那独特的魅力：

……父亲、诺拉、祖父母和外祖父母，你的记忆以及由此而引发的长辈的记忆（庭院、奴隶、送水的挑夫、秘鲁轻骑兵的进袭和罗萨斯带来的耻辱），你勇陷囹圄而我们这些男人却默不作声，帕索德？尔莫利诺，日内瓦和奥斯汀的清晨，共同度过的黎明和黄昏，你刚刚开始晚景，你对狄更生和埃萨？德？克罗兹的痴迷，妈妈，你本人。^[7]

这是一句很长的话，由无数纷繁的意象拼接而成，没有谓语动词，没有明确的逻辑联系。但这一连串断断续续的、漂浮的能指为最后指向“妈妈，你本人”这个所指做了极好的铺垫，使最后的呼喊情感充沛。正如爱森斯坦（Sergei Eisenstein）所说，蒙太奇不是画面的简单叠加，而是画面之间的冲突（collision），画面间的相互反应构成了“内燃机的系列爆炸，其产生的动力最终使汽车或拖拉机开向前

方”。^[8]在读博尔赫斯的这段文字时，细腻的读者一定能体会到意象间的相互反应所形成的动力，甚或可以感受到摄像机的运动所带来的韵律感和音乐美。

电影艺术对博尔赫斯创作的另一种影响是对小说情节的推崇。跟其他类型的电影相比，好莱坞电影是以情节取胜的，每部电影都会有完整的故事，这也是博尔赫斯推崇好莱坞电影的最大原因。他曾在赞美一部阿根廷电影时说：“这部电影的主要优点是连续性（continuity）……故事清澈地流淌，像美国电影的做法。”^{①[3](47)}在弱化叙事和实验小说盛行的时代，博尔赫斯坚称短篇小说的魅力在于情节。他曾批评《1938年英美最佳小说选》的作者们标新立异，不注重小说情节，并且强调：“事实是有启迪作用的。从《一千零一夜》到卡夫卡，短篇小说的情节总是最重要的。”^[9]博尔赫斯本人的短篇小说情节都是精心构筑的，大都有令人意外的结局，像是在破案或解密。没有哪位读者在第一次读《交叉小径的花园》时，能猜到“我”坐火车去某地杀一个陌生人，是因为这个人的名字跟“我”要传递给上司的情报中的地名相同。也没有哪位读者能料到，《刀疤》里的“我”所讲述的故事里那个懦弱可恨的告密者“他”其实是讲述者本人，而故事中的“我”已然去世，正是被讲述者出卖伤害的那个人。把短篇小说写作当作智力游戏，把情节视为短篇小说的灵魂，这就是博尔赫斯的风格，从中我们可以看到好莱坞电影艺术的痕迹。

博尔赫斯还从电影艺术中领悟到一些安排小说情节的具体技巧，其中最为突出的是注重故事发展进程的偶然性。在《叙事艺术和魔幻》一文中，博尔赫斯找到了小说情节安排跟弗雷泽（James George Frazer）的《金枝》（The Golden Bough）中的巫术原理之间的相通性。弗雷泽把原始部落的巫术规律概括为：距离相异的事物间有着不可避免的联系，或是由于他们的形象一样——模仿巫术（homeopathic magic），或是由于它们以前是相邻的——传染巫术（contagious magic）。博尔赫斯认为，这些规律也同样支配着小说，具体表现为一句极不要紧的话、一个很偶然的行动或一缕飘忽而过的思绪，为全文的结局埋下了伏笔。他指出：“小说应该是一个有关注注意力、回音和近似性的精巧计划。在细心构筑的叙事作品中，所有细节都有向后发展的可能。”^[10]这一点在他自己的小说中得到了充分体现：一些不显眼或不相关的人物和细节，却往往起到关键作用，或引起悲剧，或解开谜团。例如，《门槛旁边的人》中那个蜷缩在门槛边的老人是那么不起眼，现实世界对他而言只是模糊的嚶嚶声；人流不断从他身边走过，如同时间流逝，没有任何人会为他停留。然而，“我”在他身边停了下来，向他打听一个人的下落。老人答非所问地对“我”讲了一个历史上的谋杀故事。“我”跟他告别后，立即发现正是在“我”听故事的这段时间里，“我”要救的那个人被杀害了，他的死亡方式跟老人故事里那个人的死亡方式毫无二致。这个不会让任何人起疑的老人，用故事预言了悲剧，又用讲故事的方式拖延了“我”的救人计划，促成了悲剧。无意乎？必然乎？留给读者的，是无尽的思索。博尔赫斯这些令人赞叹的情节设计技巧，主要是从侦探小说和电影中学来的。在谈及偶然性的重要意义时，博尔赫斯说：“怀有目的的语言和情节在好的电影作品里随处可见。”^[10]他随后列举了《光明磊落地玩牌》、《下层条律》和《声名狼藉》等电影，来阐明这一技巧的具体运用方式。由此可见，博尔赫斯从电影艺术中汲取了充足的养分。

二、电影艺术与博尔赫斯文学经典的传播

如同动物界的反哺现象，博尔赫斯的经典著作一方面受电影艺术哺育，另一方面又反过来哺育电影艺术本身。他的作品深受几代电影人的喜爱，在意大利、法国、美国、俄罗斯和阿根廷电影界都不乏追随者。迄今为止，根据博尔赫斯短篇小说改编的电影已达二十多部，《交叉小径的花园》、《埃玛·

① 这是博尔赫斯在评论阿根廷电影 La Fuga 时写下的话。

宗兹》(Emma Zunz)、《玫瑰角的汉子》、《叛徒与英雄的主题》、《武士和女俘的故事》、《釜底游鱼》和《第三者》等作品均已被搬上荧幕。事实上,晚年的博尔赫斯曾与他的老朋友卡萨雷斯合作,写过《入侵》和《另一些人》两个电影剧本,均由他的学生乌戈·圣地亚哥(Hugo Santiago)拍摄成电影。这些影片的拍摄和播映,都或多或少地对博尔赫斯经典作品的传播和进一步经典化起到了作用。

以《埃玛·宗兹》为例:以它为脚本的电影迄今已有三部,分别为阿根廷导演莱奥波尔多·托雷·尼尔森拍摄的《仇恨的日子》(1954)、法国导演阿兰·马格鲁的《埃玛·宗兹》(1969)和美国导演莱安德鲁·卡茨(Leandro Katz)的《分裂》(Splits, 1978)。第一部影片由博尔赫斯授权并亲自参与拍摄,但是他对结果很失望。第二部影片拖沓、重复,似乎是法国电影在印证并报复博尔赫斯曾给予它们的差评。第三部影片虽然只有27分钟,但是比前两部要成功得多。影片开头,埃玛收到一封信,随后进入睡梦中,梦见一艘船正在下沉。广场上人流涌动。有人在高喊:“这是美国吗?这是自由吗?这是民主吗?”人群回答:“不是。不是。不是。”这些高喊口号的场面显然不可能在博尔赫斯的作品中出现,是导演借助影片来表达自身的文化诉求和政治关怀。这部影片的最大特色是:它把为父复仇的埃玛分裂为两个人,影片中有两个不同的声音在说话,有时候一起说,有时候分开说,中间还不断转换人称。这虽然也是原著中所没有的,但是其安排却顺理成章。这种改编方式不仅很好地体现出了主人公埃玛的丧父之痛,以及报仇雪恨前的复杂心理,而且对博尔赫斯经常追问的人生命题——“我是我自己,还是另一人?”——做了阐发,因而对传播博氏经典具有积极意义。

根据博尔赫斯小说改编的影片中,最有影响的一部是意大利导演贝尔纳多·贝特鲁奇(Bernardo Bertolucci)的《蜘蛛的谋略》(The Spider's Strategem, 1970)。它改编自《叛徒与英雄的主题》,情节上做了较多改动。小说里的故事发生在十九世纪的爱尔兰。说书人瑞安的祖父是爱尔兰秘密抵抗组织的领袖弗格斯·基尔帕特里克,在起义胜利前夕被人暗杀。一百年过去了,凶手是谁依然无人知晓。在他逝世一百周年纪念日到来时,瑞安着手对此案进行调查。瑞安发现他祖父死亡前后的很多细节,跟凯撒大帝死亡前后的情形极为相似,这几乎让他怀疑祖父几世前就是凯撒本人。经过史料查证,又得知一名乞丐曾在他祖父临终前对他说过几句话,那些话全都来自《麦克白》。生活模仿了艺术,这让瑞安更为吃惊。最后,瑞安揭开了谜团:1824年,当弗格斯领导的秘密组织准备揭竿起义时,种种迹象表明内部出了叛徒,弗格斯下令由他的好友诺兰调查此案。调查的结果是弗格斯本人出卖了这场起义。为了使追随者不丧失信心,诺兰跟弗格斯共同想出一个计划:抵抗组织内部把弗格斯处死,但谎称这位英雄死于神秘的刺客之手。为增强弗格斯死亡的戏剧性和神秘感,曾把《裘力斯·凯撒》翻译为爱尔兰盖尔语的诺兰照搬了莎剧中的众多细节。一言以蔽之,弗格斯的死亡,是一场由他自己和好友诺兰共同安排的表演。

贝特鲁奇改编后的电影有较强的政治意味:把故事从19世纪的爱尔兰转换到了20世纪的意大利,主角和死者的关系由祖孙变成了父子。一个名叫小亚索斯的年轻人(Athos Magnani Jr.)来到意大利小镇塔拉。1936年,他的父亲大亚索斯在此地被法西斯秘密杀害。为纪念这位英雄,广场上矗立着他的雕像。大亚索斯的情人认为,三十年前的行凶者是当地人,希望小亚索斯找出真凶。几经周折,小亚索斯发现他父亲当年是一个反抗组织的领袖,他们曾计划去当地剧院谋杀墨索里尼,但是这个秘密被人告发了,墨索里尼取消了访问。后来查明,告密者正是大亚索斯本人。大亚索斯给自己判了死刑。为了凝聚反法西斯力量,他和同志们精心策划了自己的牺牲,让大家以为他是纳粹暴力的牺牲者。查明真相的小亚索斯有一种幻灭感,但在离开小镇前去广场做了一次演讲,并借此盛赞父亲,以延续人们早已接受的英雄神话。这部影片完整地体现了博尔赫斯原著的主题:对历史真相的怀疑,对理想主义和英雄主义的怀疑。同时,贝特鲁奇把故事搬到自己的家乡意大利,对20世纪30年代法西斯统治下整个社会蒙混不清的道德观进行了反思,为作品增添了现实意义。然而,原著中现实生活和历史事件,

现实生活与莎士比亚戏剧之间那种若隐若现的对照关系，及其所带来的神秘感和宿命感，是很难在电影中得到呈现的。尽管贝特鲁奇在影片中恰到好处地用意大利歌剧和名画来增加影片的历史感和视觉效果，却依然无法完全再现原著带来的震颤。这或许是所有经典名著改编都要遭遇的“灵氛”（aura）减损的命运吧。

的确，当我们以小说的标准去衡量一部电影时，总难免会有这样的感叹，因为小说和电影是两种不同的艺术门类。它们使用的媒介不同、表征方式和传播方式不同，评判标准也不能完全一样。很多电影人和作家也都一再强调文学与电影之间的差别，伯格曼（Ingmar Bergman）甚至说“电影跟文学毫无关系”。^[11]然而，两者间的不同无法抹杀它们之间的联系。20世纪文学的众多现代性特征如碎片化、视觉化、客观化和深度感的消失或多或少可以从电影艺术的发展找到根源。20世纪50年代后，电影与文学的联系尤为紧密，越来越呈现出一种你中有我、我中有你的趋势。在外国作家中，罗伯-格里叶、马格丽特·杜拉斯、马尔克斯都写过电影剧本。在国内，莫言、刘震云、余华等人也是荧屏上常见的名字。电影艺术与文学生产和经典传播之间的关系是我们无法回避的课题，而博尔赫斯的创作实践及其作品的电影改编给我们提供了这种互动的最初范例。

参考文献：

- [1] Dias, B H(Ezra Pound). Art Notes. quoted from Andrew Shail. Cinema and Modernism: Introduction. [G] in *Literature & History* Vol 21 Number 1. Manchester: Manchester University Press, 2012: 1.
- [2] Eliot, T. S. London Letter, July 1921. [A] in Lawrence Rainey ed., *The Annotated Waste Land*. 2nd ed. New Haven: Yale University Press, 2006: 184.
- [3] Edgardo Cozarinsky. *Borges in and on Film*. (trans. Gloria Waldman and Ronald Christ) [M]. New York: Lumen Books, 1988: 1.
- [4] [阿根廷]博尔赫斯.《恶棍列传》初版序言[A]. 王永年,译. 林一安.《博尔赫斯全集》(小说卷)[C]. 杭州:浙江文艺出版社, 1999: 3.
- [5] [阿根廷]博尔赫斯. 杀人不眨眼的比尔·哈里根[A]. 王永年译. 林一安《博尔赫斯全集》(小说卷)[C]. 杭州:浙江文艺出版社, 1999:34.
- [6] Jorge Luis Borges. A Universal History of Infamy. (trans. Norman Thomas di Giovanni) [M]. New York: Dutton, 1972:61.
- [7] [阿根廷]博尔赫斯. 献给莱昂诺尔·阿塞韦多·德·博尔赫斯[A]. 林之木译. 林一安《博尔赫斯全集》(小说卷)[C]. 杭州:浙江文艺出版社, 1999:13.
- [8] Sergei Eisenstein. *Collision of Ideas*. quoted from Richard Dyer MacCann. *Film: A Montage of Theories* [M]. New York: E. P. Dutton, 1966: 36.
- [9] [阿根廷]博尔赫斯. 一部短篇小说集[A]. 徐少军,王小方译. 林一安.《博尔赫斯全集》(散文卷:下). 杭州:浙江文艺出版社. 1999:501.
- [10] Jorge Luis Borge. *Narrative Art and Magic*. quoted from Jorge Luis Borges. *Selected Non-fiction*. (Eliot Weinberger, ed.) [M]. New York: Penguin Books, 1999:81.
- [11] Ingmar Bergman. Film Has Nothing to Do with Literature. quoted from Richard Dyer MacCann. *Film: A Montage of Theories* [M]. New York: E. P. Dutton, 1966: 144.