

# 悲喜联生，以智拔情： 印度电影的情感证悟与美学智慧

胡黎红，席雨田

(中国传媒大学戏剧影视学院，北京 100020)

**摘要：**重情倚情的电影创作策略在各国族中不无一致，但经由“情”之世俗关怀抵达“智”之超越境界，印度电影则可谓卓殊。文章观取二十余部近年来的印度影片，试借“悲智”与“喜智”这一对核心概念，探求印度电影悲喜联生、以智拔情的创作特征及其所取道的文化传统、美学资源。印度电影“情智”策略之鲜明卓异，一是通过悲喜双线的平行并联、悲谷喜峰的调转回旋、悲喜元素的点面适配超越了“情感力量的片面性”，并呈显出“悲喜本是同根生”的情感证悟；二是经由悲喜内涵易换拔除了“情”中之厄、情之所溺，从而实现了对“情感沉溺、情智分离”的再次超越。

**关键词：**印度电影；悲智；喜智；双重超越

**中图分类号：**J905.351

**文献标识码：**A

**文章编号：**2096-8418 (2023) 03-0118-08

重访 21 世纪以来印度电影的行旅之路，不难发现其沿途筑就的三个重要路标：其一，在新旧之交的十字路口，印度电影人为传统披上现代性征袍，在颇具“中道”智慧的“印度新概念电影”潮流中结出累累硕果，以《季风婚宴》(2001) 斩获威尼斯电影节金狮奖为标志，新概念电影带来引人瞩目的开局。其二，印度电影继 20 世纪七八十年代后再次批量化入土中原，凭借令人耳目一新的影像调性引发观众的再发现热情，《三傻大闹宝莱坞》(2009)、《摔跤吧！爸爸》(2016)、《神秘巨星》(2017)、《调音师》(2018) 等年度爆款不仅使中国电影市场成为其海外票房的重要构成板块，也有力带动了其民族文化的传播。其三，借力流媒体平台，印度电影致力于推翻横亘于东西方观众间的文化“巴别塔”、突破本土与全球的二元结构，以不同于好莱坞类型成规的异质影像逐渐确立其世界性身份。自 2020 年以来，印度电影虽同受疫情之挫，却依旧有不俗表现——《杰伊·比姆》(2021) 一度登上豆瓣热榜，成为互联网影迷群体间流传广泛的高口碑新作，《宿敌》(2022) 以“烧脑”“反转”的文本特质成为各短视频博主争相解读的年度新片，《RRR》(2022) 则以 4600 万美元的成绩创下了印度本土首周票房的最高纪录。

究论印度电影的成功密钥，“民族性”的承继与转化之道无疑是其题中要义。一如精神分析学家卡尔·荣格所洞见：“不是歌德创造了《浮士德》，而是《浮士德》创造了歌德。”<sup>[1]</sup>“艺术的创作过程是对集体无意识和原型的激活”<sup>[2]</sup>，而作为“族类代言人”的艺术家则在文化模式的不断复写中沉淀、炼造出群体性的文化人格，故而，艺术家的作品“超越了他自身，就像孩子超越母亲一样”<sup>[1]</sup>。印度电影之独特调性正是源于其长期的自性、自觉和自我透显。无论是养心修灵、存身安世的东方智慧，还是酣歌畅舞、盛举节俗的民族特色，无论是奥义精深、梵我一如的宗教思想，还是彩丽竞繁、缛饰恣肆的美学风格，印度电影都凭借着令人赞叹的艺术表现力将其呈显于文本之中，不断打造着卓尔不群的身份标识与文化品牌。

在构成印度电影民族性的诸元素中，“情智策略”是一个不可忽视的“子集”。印度电影常通过灵

活的悲喜调度方式与巧妙的悲喜内涵易换醇合出情感配方, 体现出由凡俗常情之“悲”“喜”向“悲智”与“喜智”升华的特征。故此, 本文借用“悲智”与“喜智”这一组核心概念, 结合近年鲜少被摄入研究者视野但不无范例研读价值的新鲜文本, 探析印度电影一以贯之的情智策略及其背后复杂的美学、文化成因。

## 一、悲智与喜智: 从境遇走向境界

从词源学上追溯, “悲智”一词属于佛教, 但就其内涵深意而言, 则与印度主体宗教即印度教思想之间不无相通共享之处。据《佛学大辞典》所释, “悲智”指“慈悲与智慧也, 称曰悲智二门。智者, 上求菩提, 属于自利, 悲者, 下化众生, 属于利他”<sup>[3]</sup>。可见, “悲智”之悲强调由“悲己”到“悲他”、由“悲痛”到“悲悯”的转化, 其中既蕴含着从私情个欲中得以解脱的“自利”价值, 又包含着“利他”的宏广之意。与佛教教义“苦、集、灭、道”四谛相呼应, 印度教教义倡导“利、欲、法、解脱”的四大人生目标。其中, “利”与“欲”充分肯定人的感官价值与合理欲望, 分别指“依靠正当手段获得维持生活的钱财、什物、利益”与“人生的一切快乐”, 而“法”与“解脱”则对应“道德层面的职责义务”与“精神层面的解放超越”, 倡导人生要关注、追寻更为宏广、更具意义的目标。印度教认为, 唯有坚持行善践道的“正法”, 方能抵达“不生不灭、常住、无差别相、无所不在的最高境界”, 即“解脱”之境。<sup>[4]</sup>这一思想内涵可谓与“唯有利他、方能自利”的“悲智”深意不谋而合。在印度电影中, “利、欲、法、解脱”的人生四大目标亦时常与文本相交互, 映射于结构安排、情节建置、人物命运走向之中, 譬如《同名同姓》(2007)即被被誉为“学徒—家长—隐士—僧侣”人生四个阶段和电影结构及情节予以同构的圆润之作。

“悲智”与“喜智”意为“悲剧意识的智慧”与“喜剧意识的智慧”。在文艺批评领域, “悲智”一词首度在钱钟书评价王国维诗时被引用, 当代学者吕约则根据文学艺术的“情感辩证法”规律提出了与“悲智”相对的“喜智”概念。<sup>[5]</sup>本文涉用这对概念, 一则为与传统戏剧理论主要依据体裁类别、美学特征、审美价值将文本加以划分并进而得出的“悲剧”与“喜剧”这两大范畴做出区分, 意在申明印度电影普遍具有悲喜交融、悲喜联生的特质; 二则旨在从“智”的层面上延展思考, 对印度电影“由情生智”“以智驭情”的创作辩证法和美学智慧予以阐释把握。

博观印度电影, 可以发现其整体上具有鲜明的“悲智”与“喜智”特征。

一方面, 印度电影善于经由悲剧性元素与喜剧性元素的灵活调度和巧妙搭配实现“对单一情感力量片面性的超越”, 使观影者不至尽皆过悲, 亦不至尽皆过喜, 而是从中获得悲喜回旋往复的审美快感, 达成观影体验的对冲平衡。此处仅以《星运里的错》(2020)和《耳光》(2020)为例略作说明: 前者在男主角曼尼用爱情为女主角巴苏带来生命之光的轻喜剧叙事背后显影着两人即将生离死别、天人相隔的悲情底色; 后者则在因“一记耳光”而导致婚姻破碎的悲剧中包裹了女性挣破父权枷锁、重获新生之喜。

另一方面, 经由对“悲”“喜”的内涵变换和意义转化, 不少印度电影实现了“对情感沉溺、情智分离的超越”。其“悲”, 往往不是悲伤、悲痛之悲己, 而是抵达他者之悲他; 其“喜”, 通常亦非庸俗的噱头、廉价的闹剧, 而是通过信仰之喜与精神之欢达成涤荡原欲与升华心灵的效果。

“悲”与“喜”, 是人生的两种基本境遇, 加上智, 就成了境界。凭借“悲喜联生、情智不二”的辩证法则, 印度电影得以在尽呈世俗的悲喜笑泪之际散发出智性的力量与光芒。若将印度电影与好莱坞电影、大陆电影的整体风貌稍作对比, 便不难发现三者于情感表达上的差异——在情感浓度与强度上, 印度电影以浓醇、热烈、挥洒、奔放的特质于其中独树一帜, 一如洒红节尽情泼洒的鲜丽颜料与重客观写实之油画、求淡雅清静之水墨的区别, 在情感调度上, 其跌宕回旋、极限逆转的两极调度亦区别于后两者情感调性相对平稳、情感振荡幅度与波动曲线相对较小的特质。如下, 笔者将对印度电

影的此种创作特征及其文化缘由展开阐述。

## 二、悲喜联生对单一情感力量的超越

### (一) 悲喜联生的文化及美学根脉：“情味”美学与民族化叙事传统

悲喜联生的果实孕育缔结于源远流长的印度古典美学传统之中。其古典美学由梵语戏剧学与梵语诗学两部分构成，前者以现存最早的梵语戏剧典籍、婆罗多牟尼于公元前后所撰的《舞论》衍化生发开来，后者则由7—10世纪期间以“庄严、风格、味、韵”为核心的四大诗学理论所构。尤当注意的是，无论是在梵语戏剧学抑或梵语诗学中，“味”都是一个关键概念。印度当代学者妮尔默拉曾指出：“西方艺术思想的中心范畴是‘美’，遥远的日本艺术思想集中体现在‘幽玄’上，中国艺术思想的一个重要概念是‘神韵’，而印度艺术思想的独特探索是‘味’。”<sup>[6]</sup> 这一比较文化研究视野下的精确论述，无疑再次强调了“味”在印度美学思想中的核心地位。

“味”这一概念始自《舞论》，继而在洛罗吒、商古迦以及味论的“集大成者”新户等理论家的阐释中得以完善，可将其理解为“观众在观剧时体验到或生发出的审美快感”。婆罗多牟尼将味划分为“艳情、滑稽、悲悯、暴戾、英勇、厌恶、恐怖、奇异”八种，指出此八味分别由“爱、笑、悲、怒、勇、惧、厌、惊”八种常情所生，并进而阐释了两者的关系，即：“味”产生于情、依赖于“情”，由“情”方能生“味”，无情则不成味。<sup>[7]</sup> 由于“情”与“味”密切联系、不可分割，故而后人亦常将两者并谈，合称“情味”美学。可见，“情味”美学是一套关于文艺应该如何书写、表达情感的观念体系与创作方法，其主旨在于对情感进行全面的体认、精细的处理、有层次的呈现。“情味”美学之于印度文学、戏剧乃至电影等叙事艺术的深刻影响，不仅在于其以情感为内在驱动力，高度强调情感的审美价值，更在于其对多味共陈的强调，一如婆罗多牟尼所言：“各种调料、药草和原料的结合产生味，同样，各种情的结合产生味，正如食糖、原料、调料和药草产生六味（即辣、酸、甜、咸、苦、涩），同样，常情和各种（不定）情结合产生味。”<sup>[7](41-42)</sup> 虽历经时间长河和文艺形态演变，但底蕴深厚的“情味美学”仍然成功转化、投映在当代影像世界中，成为印度电影书写人类悲喜情境的独到智慧。

除“情味”美学外，印度独有的民族化叙事传统亦对电影悲喜共呈的特质有所影响。其叙事往往追求繁复交叠的效果，而不注重“整一性的线性结构形态”。被誉为“印度心灵”的两大神话史诗著作《罗摩衍那》与《摩诃婆罗多》，于叙事体量上皆显示出浩繁纷叠之势，在叙事结构上则采用嵌套法，宛如垒筑巨大建筑群般将海量的故事组织囊括为一体，显示出神话思维与口述传统影响下的叙事扩张与复合倾向。<sup>[8]</sup> 依托于叙事内容与结构的包罗盘绕，不同性质与状态的情感往往被串连、铺展得回荡起伏，织造出丰富细腻的层次。

事实上，早在印度古典诗学理论中，多位理论家发现了叙事作品中多种情感元素并存的特点。他们在对味之关系的讨论中已间接性地道出文本应遵循何种“情感结构”的见解。婆罗多牟尼便曾提出，史诗里存在着众多被描绘的味，其中一种味以主要形态存在，相较于其余味，它更为稳定，且居于支配地位。后续美学家如活跃于乌特波罗王朝时期的欢增、盛名于14世纪的毗首那他等人，大多延袭、接受了婆罗多牟尼的观点，认为叙事作品应遵循“支配味—非支配味”的情感结构。随着时代变迁，“支配味—非支配味”的观点逐渐弱化，“平行味”“无主味”的思潮繁荣兴起。受美学理论的浸染，文本内的“情感结构”亦趋向于多元变化。<sup>[6](269-271)</sup>

此外，印度的古典艺术模式多采用诗、乐、舞三位一体的模式，熔“诗”之叙事与“乐、舞”之抒情为一炉，使情感得到更充沛的生发、演绎、烘托和传递。当代印度电影对这一艺术模式的自觉传承和移植，为悲情喜感的周行运化开拓出了更灵活的调度空间。

由此可见，印度电影的“悲喜联生”并非偶尔为之的创作冲动，而是取道于丰厚的民族传统美学与文化资源，在长期探索中积淀成的一套匠心独运、别开生面的创作章法。对此，本文借用“支配味”

“非支配味”“平行味”等印度传统文艺话语, 深入论述印度电影如何对传统美学进行承继、转化, 以及如何采用多样化的悲喜错落方式构筑出文本的“情感结构”。

## (二) “悲—喜”情感结构在当代印度电影中的变奏书写

回顾印度百年电影史, 20世纪50年代以莫利奈·森、拉兹·卡普尔、萨蒂亚吉特·雷伊等人为代表的印度电影新浪潮为后人留下了灿烂珍贵的遗产——它不仅彰显了迥异于主流情节剧的现实主义美学, 而且以屡获殊荣、扬名国际的艺术成就证明严肃的悲剧性事件与欣悦欢愉的情感力量并不相斥, 而是可以联生共存于文本中。譬如雷伊的“阿普三部曲”即《大地之歌》(1955)、《大河之歌》(1956)、《大树之歌》(1959), 尽管前后五次死亡事件使人倍感残酷苍凉, 但每一次的亲人死亡亦同时对应着阿普的一次新生, 构成他必不可少的精神成长链条, 而嬉游乡野、考取大学、新婚燕尔等情节亦时时透出欢欣喜乐。

揭幕于21世纪初的“印度新概念电影”实现了对悲喜联生的接力, 《季风婚宴》(2001)、《芭萨提的颜色》(2006)、《地球上的星星》(2007)等标志性作品, 其笑泪往替、悲喜往复的娴熟调度令人赞叹。而在近年的印度电影中, 一批影片对悲喜联生的精细处理同样可圈可点。为此, 笔者试从悲喜线的平行并联、悲谷喜峰的调转回旋、悲喜元素的点面适配三方面深入到近年电影文本内部, 探析其具体的悲喜调度方式。诚然, 这三种悲喜调度方式并非泾渭分明、彼此互斥, 而是经常互有叠加、灵活运用, 共同营造出文本的多姿风貌。

### 1. 变道与换轨: 悲喜双线的平行并联

印度电影擅长在多条时空线索间组织叙事, 以此导入悲喜交错、苦乐参差的情感体验。影片在叙事行进中仿若一列奔驰在悲喜双轨上的列车, 其间不断进行变道与换轨, 随着情感风景的逐帧流变, 观众的观影体验亦得以处于动态平衡。针对叙事结构与悲喜情感的互相啮合关系, 笔者将此类“悲—喜”关系称为“平行味”。

《最初梦想》(2019)以当下时空中儿子拉加夫因高考失利而跃楼自戕、父亲帕塔克与大学友人们共同守望在重症室作为情节主线之一, 以父辈帕塔克等人所追忆的欢乐大学时光作为情节主线之二, 在今朝与往昔、灰暗与励志、沉重与轻快的双线对比中交错并进。影片中, 拉加夫病情恶化的悲剧性情节常递接着父辈们明快逗趣的温暖回忆, 而空间设计、影调变换、人物动静的对比处理则进一步知觉化强调出情感的悲喜并联。空间设计上, 拉加夫所处的幽闭重症监护室是其因悲痛而封闭内心的具象化呈显, 父辈所处的宽敞公路、开阔房间、大学宿舍等相对通透且社会交互性强的空间则充盈着自由明快的气息, 交错形成压抑与轻快的对比。与空间相辅, 影片将重症病房的光线设计为昏暗夜景中的单一幽黄光源, 而父辈回忆则多在光线充裕、色彩饱满的日景中展开, 以此强化出迥异的情感色域。在人物动静处理上, 失去行动能力、意志消沉的拉加夫与活跃于田径赛、足球赛、篮球赛等体育运动中的热血父辈亦构成鲜明反差。由幽闭到开放、由昏暗到明亮、由静止到奔放的影像设计与悲喜并联的情感结构彼此契合, 类似手法在《甘谷拜·卡蒂亚瓦迪》(2022)、《星运里的错》(2020)等影片中也有恰当运用。

《英勇赞曲》(2020)与《V字杀》(2021)两部影片同样以双线交错来组织叙事, 其中一线推动现实时空中的情节进程与冲突走向, 另一线则为人物的行为动机和行动逻辑提供合理化解释, 在双线交错行进中构成悲喜映衬起伏之态。《英勇赞曲》一边铺述着男主角马拉与女主角安娜玛依初遇初识、互相打趣的欢悦, 一边通过马拉自述牵引出当年与父亲发生肢体冲突、尚在母腹的妹妹不幸夭亡等满含伤痛的叙事线, 前者的盎然之喜与后者的淋漓之痛双味并联, 引动观众亲历情感变奏之旅。《V字杀》可谓异曲同工: 一边铺陈着悲剧性的连环杀人事件, 一边随着警察的步步追踪调查使男主角维什努坠入爱河却最终痛失至爱这一由喜入悲的叙事线逐渐显影, 经由双线架构酿造出浓郁的悲喜“平行味”。

## 2. 兴败与逆转：悲谷喜峰的调转回旋

印度电影也极善于在一条情节主线的叙事推进中进行悲喜的调转回旋，诸如《RRR》（2022）、《命运理发师》（2021）、《如获至宝》（2021）、《遇见女孩的感觉》（2019）等影片，均延循着“喜—悲—喜”的情感转换结构，以突如其来的悲剧性事件制造狂风暴雨般的戏剧冲突，再贯注以深仇终报的快意、个体心灵的骤然醒悟、人性光辉的萌发、大爱的超凡救赎等等，并最终将矛盾冲突的解决引领至令人欣喜的理想性结局。

在开启小女孩玛莉被英国总督妻子掠夺的序章后，《RRR》沿着“喜—悲—喜”的脉络铺设出两位男主比姆与拉朱成为至交、关系决裂、双雄联合复仇成功并完成各自使命的情节。影片首幕与尾幕均采用了印度电影尤为擅长且极具民族标识性的歌舞叙事来营造“喜”之场景，其音乐激燃欢快，其舞蹈畅快恣意，尤以比姆与拉朱因白人挑衅所激发的那场英印斗舞最具代表性：在极尽推拉摇移之能事的运镜以及远全中近特的快速景别变换中，影像倾泻出汹涌的民族情感，喜悦畅达之情被推至峰顶。与此相映衬，影片在表现“悲”时也常常通过音乐来消除观众的“味阻”“味障”。譬如，以比姆的歌声逐渐平复笼中玛莉的悲痛心情，以比姆受鞭刑时吟唱的宗教歌谣冲淡缓释暴力血腥的视觉体验。

同样运用“喜—悲—喜”这一结构，《命运理发师》完整展现出了男主角曼德拉由追求利欲之喜向追求精神之喜的转变与升华，《卡吉尔女孩》（2020）将女孩甘见遭受职场性别歧视的不公事件楔入了实现梦想与出色完成任务的欢喜情节之中；《遇见女孩的感觉》将两性互助之爱、同性相恋之爱、父女亲情之爱交汇编织在一起，并通过父亲由悲到喜、由拒绝到接纳的转变发出爱与包容的呼唤；《如获至宝》在代孕双方交易关系破裂、母子面临分离的悲情体验中为观众留置一个思考代孕行为背后道德伦理困境的气口，又以美国夫妇良知发现、母子终得团圆的美满结局贴合观众的情感期待，在多层起伏中构建出“喜—悲—喜”循环复现的结构。

## 3. 底色与配色：悲喜元素的点面适配

悲喜元素的点面适配指的是以“悲”或“喜”为支配味、以与之相异的元素为非支配味所形成的文本结构。在此种悲喜关系中，支配味作为铺陈展开的“面”，为影片定下“底色”，非支配味则作为“面”上零星散落的“点”，为影片添加“配色”，影片即在悲喜点面结合之间勾勒出情感行进的坐标。此类文本多以“悲为面、喜为点”的形态出现，其中，《粉色天空》（2019）、《星运里的错》、《杰伊·比姆》（2021）可谓近年的代表之作。

《星运里的错》与《粉色天空》均聚焦于绝症患者，演绎生死别离的悲情故事。以前者为例，影片通过大量夜景拍摄奠定了沉重、阴郁的基调，数次出现被死亡气息所笼罩的墓园空间更暗示出男女主角即将走向生命终点的哀婉结局。而几处鲜亮欢愉场景则作为配色对浓重的悲情氛围有所中和，曼尼表演歌舞、琪兹与曼尼等人拍摄电影的段落，盛放生之欣悦，宛如片尾播映录像带时荧幕所投射出的光亮，记录下伤痛人生中的温情与美好。

《杰伊·比姆》以人权律师钱德鲁援助低种姓孕妇森加尼为其遭到诬陷残害的丈夫伸张正义、洗刷冤屈的故事为主线，全片通过四段闪回淋漓透彻地表现出无良警官的非人道、监狱刑罚的暗黑残忍，并由此构造了影片的悲剧性基调。在大量由俯仰镜头进行权力关系表意的影像段落中，仰角镜头下高高站立、掌握生杀霸权的警署官员对俯角镜头下如老鼠一般蹲坐闪躲被逼至死角的拉贾坎努等人肆意拷打鞭笞，伴随着被践踏者的哭嚎、哀鸣之声，观者的悲悯、悲愤、悲慨之情亦油然而生。然而，影片亦凭借适时出现的喜色映亮了黑暗的悲剧故事。序幕部分，当森加尼于庆典上告知丈夫怀孕喜讯时，节奏欢快的鼓点衔接串起一段欢快的音画蒙太奇；影片中段，在钱德鲁、森加尼等人寻找破案线索的路途中，同行几人“不是亲人胜似亲人”的温馨细节以迤迤风光为背景缓缓铺演；尾声段落，当冤屈终得洗雪，则出现了森加尼女儿模仿钱德鲁看报的谐趣场景，并用森加尼怀抱新生婴孩迁居新家的定格镜头传递光明终至、未来充满希望之喜悦。相比于悲情事件的铺排展示，这些喜色虽篇幅不多，

但恰到好处地丰富了文本调性、实现了情味补足。多味之喜与整体之悲构成有机的点面关系, 意不在改变悲之沉重, 而在于以“悲中藏喜”的方式点悟引领人心所向——这也正是印度电影中悲喜元素点面适配的真义所在。

### 三、以智拔情对“情感沉溺、情智分离”的超越

#### (一) “平静味”与作为终极追求的“解脱之境”

论及印度文化模式, “宗教性”无疑是其内核所在。固然, 长期共存于这一国度的诸多宗教派别存在言、行、意的诸多分歧, 但宗教有派别、信仰无疆界, 在终极目标和最高价值取向上, 各宗教无一不诉诸通过灵魂净化和智性超脱达成向彼岸世界的超越。体现在“情”与“智”的辩证关系上, 各宗教对“情”之沉溺、宣泄、拖坠、堕陷等负面效应均加以觉悟省思, 将拔情、解脱作为信仰修行的理想之径。佛教教义认为, “心处六情, 如鸟投网, 常设诸根, 随逐诸尘”, 因而修行者应当“禁六情如系狗、鹿、鱼、蛇、猿、鸟”, 方能破除无明, 达到涅槃境界。<sup>[9]</sup> 印度教则在肯定世俗情感和欲望的基础上, 对修行者彰以“梵我一如”的无上快乐, 并提出需通过“修身、修心、摒欲、禅定、心静”抵达“梵我一如”之境。

涵育于宗教学说中的“以智拔情”思想, 影响了印度文艺、美学传统中对“情”的态度。在上文所言及的情味美学体系中, “从八世纪开始, 即有诗学家提出‘平静味’作为八味外的第九味”, 欢增就曾明言: “确实存在一种平静味, 它的特征是因灭寂欲望而快乐。”“平静味”作为一种特殊的、不动心的情味, 恰如于风急浪高、波涛汹涌之茫茫情海中悬浮的岛屿, 供人在悲极喜极后得以休憩宁神、蓄智修心。正如《摩诃婆罗多》中的毗湿摩所说: “尘世的感官快乐, 天上的无限快乐, 都比不上灭寂欲空而获得的快乐的十六分之一。”<sup>[7](56-57)</sup> 这一“灭寂欲空而获得的快乐”可谓是体悟“梵我一如”融小我于大我之无上快乐的必要前提。

受此类宗教与美学智慧的灌育滋养, 不少印度电影体现出拔除与私欲、私利相媾和的“情”中之厄、情之所溺的创作诉求, 善于通过巧妙的悲喜内涵转化在一定程度上实现对“情感沉溺、情智分离”的超越。就悲智而言, 其“悲”多由“悲伤”转为“慈悲”, 由“悲己”转为“悲他”。例如《超级30》(2019)中, 因贫穷而未能留学的阿南德推己及人, 由一己之悲转向关怀辅助其他贫困学生; 《剑客卡南》(2021)中, 卡南将姐姐惨死之悲移化为对村民群体遭受不公待遇的悲愤、悲慨。就喜智而言, 其“喜”亦由感官物欲之喜转为“彼即是汝、我即是梵”的精神之喜, 例如, 《我的个神啊》(2014)即通过PK令人啼笑皆非的另类之举呼吁打破宗教藩篱, 实现众生平等、客我不分的价值认同; 《我的梦中情人》(2019)虽以性别僭越制造笑点, 但在戏谑背后, 旨在卸除现代人设立的心灵壁障, 实现彼此的情感连接。

如下, 笔者将分别就“悲”“喜”的内涵易换之道展开论述。

#### (二) 悲喜的内涵易换

##### 1. 悲智之悲: 自我到他者的涉渡

印度电影熟稔于英雄叙事, 常凭借具有神性光芒的英雄人物实现从小我之“悲伤”向大我之“悲悯”的转化。无论是长盛不衰的神话英雄, 还是近年频频推出的社会英雄, 无论是心系天下的男性英雄, 还是果敢坚毅的女性英雄, 大多在饱含智性超拔的信仰指引下将关切的目光投向他者、投向公众, 脱俗于芸芸众生而被奉为精神偶像, 并由此构筑出印度电影中独特的“肉身神”序列: 《甘谷拜·卡蒂亚瓦迪》中, 被情人出卖、沦落倡寮的甘加化悲凄为力量, 执着于通过获选区长的方式救赎那些处于同样境遇的女性工作者, 其“为公”“大善”的品性最终为自己赢来了众人顶礼膜拜的地母般待遇; 《一个星期四》(2022)中, 曾惨遭性侵的奈娜伪造了一场绑架谋杀案, 其行为虽不无偏激, 但意图唤醒社会关注女性权益的“悲他”情怀撼动人心, 当奈娜向狱友授学之时, 影片以一个摇升镜头将人格

神性化，礼赞意味油然而生；《无敌律师》（2021）中，萨提亚从丧妻不幸中解脱出来，转而为穷苦人伸张正义，当居于画面中心的萨提亚被众人拥簇时，他俨然已化身成为民请命、为众生持公道的“凡圣”；《英勇赞曲》中，马拉从丧父之痛中走出，立志创建一家让所有穷人都能坐上飞机的廉价航空公司，当逐一走出机舱的穷人向马拉双手合什称谢时，由“见自己”到“见众生”的马拉如同沐浴在神性的宗教光晕中。

此外，印度电影亦精熟于通过时空交错、视点切换等方式将观众带入人物“悲他”的情感体认中。从观影人数近6万、评分达8.7、位列2021年度豆瓣冷门佳片的《杰伊·比姆》中便可窥其一斑。影片在律师钱德鲁按下录音键、森加尼向其讲述遭遇的闪回中不断展开监狱刑罚的悲剧性场面，营造出悲情场面被受述者钱德鲁“无限悲悯的目光”所见证的叙事效果，并由此使同为受述者的观众感钱德鲁之所感，时而因警署之暴行而悲愤、悲慨，时而因森加尼之遭遇而悲悯、悲怜。同时，经由视点切换，影片进一步引领观众实现情感认同——一方面，是钱德鲁对森加尼充满悲悯的“看”，意在以钱德鲁对达利特人的悲悯召唤观众对无数弱者的悲悯；另一方面，是森加尼对钱德鲁满怀敬仰之情的“看”，意在将观众代入森加尼凝视钱德鲁的主观视点中，并由此生发出对超凡圣者、人道英雄的渴望与景仰。通过“悲己”向“悲他”转变，影片蕴藉了自我解脱与悲悯他者的双重意涵。

## 2. 喜智之喜：原欲到心静的法门

同为人之常情，“喜”不像“悲”那样带来直接的苦味、痛感，却易使人落入一味追求官能性快乐的迷局之中。外在享受所带来的快感或可使人欢喜一时，却往往在催生更大更多欲望之际令人陷入心灵匮乏和精神虚空，唯加之以智，方可思辨以原欲为喜的幻灭性。笔者以为，印度电影的喜智，就充分体现为对感官之欲、物象之迷、当下之溺的警醒中。

以歌舞的铺演渲染来实现“喜”的内涵易换，不啻为最能彰显印度电影民族特色的表达路径。古老恒河文明孕育出灵肉双修的理想，而歌舞则被视为敬神悦神的宗教仪式、与超越界对话的心灵之径。在身心律动中，人们或与群体同歌共舞，体会情感之共通恒常，将水滴般的小我融滴于大我的洋流之中，或与爱侣对歌起舞，以回应内心的理想期许，荡涤原欲为心静，体验超越肉身、超越当下的灵魂之喜。

经由群体歌舞从“独乐乐”向“众乐乐”转化，可谓印度电影的名场面之一。《遇见女孩的感觉》开场即以婚宴为舞台，在新人缔结、亲友同贺的喜悦气氛里展现昼夜不息的群体歌舞；《RRR》用盛大祭祀庆典中毕姆与拉朱共登人塔、群起共舞的燃情场面为双雄造势；《最初梦想》在尾声段落的群舞场面中让双线主角齐台亮相，穿梭跃动于人群之中，其“喜”既打破了你我界限，亦消弭了时空边界。在群体歌舞的托举下，这些影片得以将角色与观众带往离苦忘忧的“梵我一如”之境，使个人小宇宙与梵之大宇宙“同频共振”，银幕内外同构于“我将献我自己的我于众生之中，而众生亦将复归于我自己之我之内”的体验。<sup>[10]</sup>

对情侣间的歌舞互动，印度电影也深谙于通过美学手段使情感超越力比多的欲望本能层面而升华至性灵相通的层面，实现男女之情由世俗向超俗的转化。早在古印度典籍《爱经》中就已提出的“性爱是一场旅程，从来都非终点”的观点，经由“欲望净化学”式的修辞表达于当代影像中得以复显。《爱的最后愿望》（2021）中，男主辛格罗伊观看爱慕之人罗茜起舞的段落即表现了为神性所净化的两性关系。男性之看已非“欲望化凝视”，而是虔诚敬慕的忘我观看，女性之舞亦非轻佻逗引，而是“恒河受洗、神女献舞”之文化原型的曼妙演绎，神谕般皎洁月光的润洗、流水般悠远长调的涤荡，使两人情感在仪式化的观看中拔升至性灵之境。《巴霍巴利王：开端》（2015）中，希瓦与埃温缇卡坠入爱河的歌舞如诗如幻，遍布宗教意象，处处点染性灵光晕，且歌且舞之际，寓意着心心相印的手臂图腾合体为一，对肉与灵起到双重净化的清澈水花淋漓而下，暗示两人由肉而灵、由性而爱的升华之旅。

此外，也有不少影片主要着眼于情节设计来宣导奉献之愉、助他之悦。譬如，《命运理发师》即通

过主角的脱变更新了“喜智”的内涵,令人信服的展现出曼德拉从追求物质器具等一己私利走向通过公共设施为村民谋福的前后变化,而《起跑线》(2017)则通过中产阶级夫妇从处心积虑让女儿挤进名校“窄门”向投身于公益性教育事业转变的情节设计使人重思“快乐”的真谛。

与悲智之悲的易换同根同理,印度电影喜智之喜经历了由利欲之喜、感官之喜向助他之喜、精神之喜的转化。由是,悲智与喜智所申之义既是同悲同喜之共情能力,亦是大悲大喜之人类胸怀,既是通感万物之归返众生,又是身体力行之善践道,两者互为依仗,共构了印度电影情感殿堂中的智慧双柱。

#### 四、结语:双重超越的路障

在光与影的证婚下,印度电影完成了一场情与智的联姻。经由美学传统的长期滋哺与宗教信仰的持续施洗,印度电影得以使“悲”“喜”之世俗常情焕发朗澈之超俗智性,孕生于此岸土壤的悲喜双种,孜孜不倦、抽枝拔节地向着彼岸攀升,缔结出“悲智”与“喜智”的丰硕果实。

然而,这一超越之旅并非畅通无阻。在数代电影创作者孜孜求索的路途中,民族文化中的负面因子难免为其设下迷障——“情味”美学既昭示出悲喜调和的通透智性,也携带着“九味杂陈”的过度铺排以及催生与娱乐消费潮流相媾和后形成的滑稽闹剧,以至艺术创作理应承担的严肃初衷被冲击殆尽;宗教传统既赋予悲天悯人的情怀、洞穿当下的理想和诗性风格,也酿生着命运神授、救世主终将莅临人间的虚幻愿望,滋长观影者保守避世、安于宿命的消极心理。

这种文化与创作中内蕴的悖反与自谬对创作者的判断力提出了更高的要求。如果说,“印度电影既是夜总会,也是神庙,既是马戏团,也是音乐厅,既是批萨饼,也是诗歌研讨会”<sup>[11]</sup>,那么,创作者必然要于世俗与超俗、享乐与禁欲、此岸与彼岸、现实与梦幻、救赎与复仇等二元逆反的价值维度间审慎地作出选择,并于取舍之间创建某种平衡。未来,印度电影能否在创作实践中生成更多智慧、能否脱离羁绊登上更高远的舞台?将久久沐于象鼻神光环之下,还是滑向偏执一隅的暗影?唯有留待时间来给出答案。

#### 参考文献:

- [1] [瑞士] 卡尔·古斯塔夫·荣格. 心理学与文学 [M]. 冯川, 苏克, 译. 上海: 上海三联书店, 1987: 143.
- [2] 杨艳萍. 论荣格美学理论体系中的“集体无意识” [J]. 柳州师专学报, 2009 (3): 29-31.
- [3] 丁福保. 佛学大辞典 [M]. 上海: 上海书店出版社, 1991: 2143-2144.
- [4] 徐其超. 论藏文《诗镜》生命美学意蕴 [J]. 西南民族大学学报 (人文社科版), 2010 (12): 197-205.
- [5] 吕约. 悲智与喜智: 杨绛的文学世界 [M]. 杭州: 浙江文艺出版社, 2021: 28-29.
- [6] 倪培耕. 印度味论诗学 [M]. 桂林: 漓江出版社, 1997: 2.
- [7] 黄宝生. 印度古典诗学 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1999: 41-42.
- [8] 刘小波. 《摩诃婆罗多》《罗摩衍那》与荷马史诗叙事范式比较研究 [J]. 河南教育学院学报 (哲学社会科学版), 2019 (5): 92-100.
- [9] 洪涛. 有情无情: 佛道渗透中的沉沦与超越 [J]. 内蒙古社会科学 (汉文版), 2007 (1): 130-134.
- [10] 达照. “梵我一如”的演绎及其意义 [J]. 南亚研究 (自然科学版), 2001 (1): 67-72.
- [11] 赵晴. 今日印度电影 [J]. 世界博览, 2000 (11): 19-21.

[责任编辑: 华晓红]