

边缘文化、宗教背景与艺术探索

——阿彼察邦·韦拉斯哈古电影创作综述

Marginal Culture, Religious Background and Art Exploration: A Brief Summary of Apichatpong Weerasethakul's Films

文 张良 /Text/Zhang Liang

提要：本文从两个维度对阿彼察邦·韦拉斯哈古 (Apichatpong Weerasethakul) 的电影创作进行了一次综合性梳理：首先是纵向维度，使用分期法对阿彼察邦二十多年的电影创作进行阶段性划分，重点讨论了阿彼察邦电影风格的发生、发展到成熟的演变过程；其次是横向维度，从研究阿彼察邦的文化、宗教和艺术背景出发，通过文本分析，逐渐归纳出阿彼察邦电影的主要特点。

关键词：阿彼察邦·韦拉斯哈古 电影风格 文化背景 宗教背景 艺术背景

阿彼察邦·韦拉斯哈古 (以下简称“阿彼察邦”) 是泰国电影史上第一个、也是迄今为止唯一一个获得过欧洲三大国际电影节最高奖的泰国导演。2010年，他凭借影片《能召回前世的布米叔叔》(*Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*) 获得戛纳国际电影节最高奖——金棕榈奖，成为历史上第六位获得此奖的亚洲导演。可以说，阿彼察邦代表了泰国电影导演的最高水准，也是亚洲最高水平的导演之一。

从2002年《祝福》(*Blissfully Yours*) 获得戛纳国际电影节“一种关注”单元大奖开始，到2004年《热带疾病》(*Tropical Malady*) 获得戛纳国际电影节评审团大奖，再到2010年最终获得戛纳国际电影节金棕榈奖，阿彼察邦用了九年在“戛纳”完成了“三级跳”，从一个初出茅庐的青年导演成长为国际级的大师。在这个过程中，阿彼察邦证明了自己艺术水准的稳定性，他的电影也经过了时间的检验，所以最终问鼎金棕榈奖并不是偶然的。

遗憾的是，目前国内对阿彼察邦电影的关注和研究是比较少的。虽然同为亚洲国家，但泰国电影在整体上同日本、韩国、印度、伊朗还有一定差距。国内对泰国电影的研究本身就比较少，加之阿彼察邦的电影普遍叙事性较弱，更没有好莱坞式的戏剧性，所以一般观众不容易欣赏，这也造成他的电影关注度较低。

作为中国的电影研究者，笔者认为对阿彼察邦的电影做一次系统的研究是非常必要的：首先，泰国是中国的近邻，在文化、宗教、哲学方面与中国有不少相近之处，这些将有助于我们研究阿彼察邦的电影；其次，阿彼察邦电影虽然有其独特之处，但如果把它们放在世界电影的范围内进行观察，就会发现其中一些特点也并不是阿彼察邦的电影所独有的，对阿彼察邦电影的研究，应该有助于我们归类和理解一系列类似的电影；最后，对阿彼察邦电影的研究，也许能给同处亚洲的中国导演在实

践层面带来一些新思维、新启发。

阿彼察邦电影风格的形成过程

从1994年拍摄第一部短片至今，二十四年时间内阿彼察邦共拍摄了七部长片和二十多部短片，在这些作品中，我们可以看到阿彼察邦的电影风格大体上经历了三个阶段：

(一) 风格追随阶段 (1994—2002)

阿彼察邦早期的电影形式上偏向于实验电影，且风格多变，这与他在芝加哥大学艺术学院学习期间深受美国先锋艺术、尤其是实验电影的影响有关。

他在芝加哥大学艺术学院学习期间拍摄的短片大多具有非常明显的实验电影特征，比如《第三世界》(*Thirdworld*, 1997)，这是一部纪录片，长度约16分钟。这部短片首先是黑白的，其次片中人物一开始就与拍摄者对话，甚至参与拍摄的工作人员也入镜了。后来，人物在一个房间里借着微弱的手电筒的光讲述自己所做的梦，整个影像的光线很暗，突出了讲述者的声音。这部短片可以说是阿彼察邦对光和声音的一次实验，而且也初步探索了影像与梦、记忆之间的关系。

2000年，阿彼察邦拍摄了他的第一部电影《正午显影》(*Mysterious Object at Noon*)， also 具有很强的实验电影的特点：首先他采用了“接龙体” (Exquisite Corpse)⁽¹⁾ 这样一个结构上的创意，即通过采访不同的人，包括街头商贩、演员、老人、驯象师、学生等等，让他们以“接龙”的方式讲一个故事；其次是把真实与

(1) “接龙体”源自法语 cadavre exquis，是一种对文字或图像进行组合的方法。每个合作者按顺序加入一个作品的创作，要么遵循一个共同的规则，要么被允许看前一个人创作的内容，从而接着创作下去。它最早发源于20世纪初，由一些超现实主义艺术家通过游戏的方式所发明，后来被运用在文学、绘画、乃至音乐、电影上。参见维基百科：https://en.wikipedia.org/wiki/Exquisite_corpse。

虚构融合,让讲述者的部分和故事本身的部分交替出现,打破了故事的线性;第三,影片中还插入了拍摄工作的影像,包括演员们在拍摄间隙的对话等,甚至阿彼察邦自己都出镜;第四,此片全部使用非专业演员,这个特点也被阿彼察邦延续在他之后的电影上。

2002年,阿彼察邦推出了他的第二部电影《祝福》,仍然具有很强的实验电影特点,比如采用了二元结构,电影的片名和主创人员的字幕是第45分钟才出现的,阿彼察邦用这些字幕把全片切分为城市和丛林两大部分。

(二) 风格探索阶段(2003—2009)

2003年,阿彼察邦与泰国导演迈克尔·沙万那赛(Michael Shaowanasai)共同导演了电影《“铁猫”的冒险》(*The Adventure of Iron Pussy*)。这是一部剧情片,但颇具实验色彩,可以说是一部向20世纪70年代的泰国老电影致敬的电影。它沿用了现代电影中已经看不到那种老式泰国音乐剧、情节剧的风格,含有大量模仿、戏仿的情节,甚至还模仿了当年一些影星(比如Mitr Chaibancha, Petchara Chaowarat等)的表演。

从2004年的《热带疾病》开始,阿彼察邦不再满足于只是形式上的“剑走偏锋”,而是回归到电影本身:从形式到内容,从剧作和视听主题和思想,开始了全面探索自己的电影风格之路。这期间,包括魔幻现实主义、神秘主义、先锋艺术、当代艺术的元素都进入了他的电影,尽管这种融合有时并不稳定,个别时候还会显得比较生硬。《热带疾病》也分为上下两部分,上半部分表现了Keng和Tong两个男青年的同性恋情,下半部分则表现的是Keng独自进入丛林寻找虎灵的过程。阿彼察邦在这部电影的视听方面做了很多探索,比如在影像上多次插入图腾的图案,又比如影片下半部分几乎没有对话,而且下半部分很多镜头都是在光线非常暗的场景下拍摄的。

2006年,阿彼察邦推出了自己的第五部电影《综合症与一百年》(*Syndromes and a Century*)。这部电影同样被分为两部分,当代艺术的元素开始进入阿彼察邦的电影中:比如把佛像与泰国现代医学奠基者的塑像作为先后两个镜头,可以理解为一种并置;而在医院空无一人的地下室里用长达三分多钟的长镜头拍摄的那个黑色管道,更像是植入电影的一个装置艺术作品。另外,当医生给僧人看病时,僧人也在观察医生,甚至给医生开了一份草药,这像是一种对现代性的反讽和解构;而电影结尾人们在公园里跑步的场景,也有国外学者解读为一种后殖民主义式的对欧美文化入侵的讽刺。⁽²⁾

(三) 风格形成阶段(2010年至今)

到了2010年,阿彼察邦带来了他的第六部电影《能召回前世的布米叔叔》。从这部电影开始,阿彼察邦已

经形成了自己的风格:内容上具有泰国本土的魔幻色彩,形式上加入了当代艺术的元素,还融合了台湾新电影的视听语言特点,并且在思想意涵上越来越体现出阿彼察邦独特的世界观和人生哲学。笔者认为,也正是因此,这部电影终于获得了当年戛纳国际电影节的最高奖——金棕榈奖。

首先,这部电影分为六部分,每部分表现出不同的风格,有的是模仿泰国老电影中的鬼片,有的是模仿以前的泰国戏剧,还有的是纪录片风格,更有具体的比如僵硬的表演、模仿老的漫画书中山洞的样貌等等,这样组成的一部电影,很像是当代艺术拼贴式的结构方式;其次,还有布米叔叔的回忆那一段,阿彼察邦用了一组静态照片加布米叔叔的旁白来表现,因为照片内容是现代搬演的,充满了一种当代艺术特有的那种戏仿和反讽的意味;第三,关于影片的最后一段,阿彼察邦在访谈中提到之所以让Tong从寺庙里偷偷跑回酒店,并且换下僧服去吃宵夜,是希望改变泰国人对僧人的看法,因为僧人也是人,⁽³⁾这也正符合后现代主义的世俗化和消解神圣感的思路。

2015年,阿彼察邦带来了《幻梦墓园》(*Cemetery of Splendour*)。在这部电影中,他继续坚持了自己的风格,不但把老电影的片段加入其中,甚至还把更明显的装置艺术元素直接加入了进来:黑暗中那一排排变换着颜色的灯柱,阿彼察邦用了一个一分半钟的长镜头持续拍摄它们由粉变绿、由绿变蓝、再由蓝变红的过程;他还用了一个近一分钟的长镜头,拍摄了几个群众演员在湖边的座位上不断站起来走动和交换座位的过程,期间没有对话,也没有任何其他情节发生。正如阿彼察邦在访谈中所说的:“有时,我会把一般电影中很少见的那种装置艺术的感觉带入电影中,我觉得自己在对这两种媒介、或者说是两种方式进行尝试,并且探索如何将它们组合在一起去产生新的东西。”⁽⁴⁾

文化背景:边缘身份和政治隐喻

阿彼察邦1970年7月16日出生于泰国首都曼谷,童年随作为医生的父母迁往泰国东北部的小城孔敬(Khon Kaen)并在那里长大。他先是在孔敬大学修读了建筑设计专业,毕业之后到美国芝加哥大学艺术学院学习电影,并获得了艺术学硕士学位(MFA)。

(2) Seung-hoon Jeong: Black Hole in the Sky, Total Eclipse under the Ground; Apichatpong Weerasethakul and the Ontological Turn of Cinema, *Dekalog 4: On East Asian Filmmakers*, 2012.

(3) Mark Peranson and Kong Rithdee: Ghost in the Machine; Apichatpong Weerasethakul's Letter to Cinema, *Cinema Scope*, CS43, 2010.

(4) Ji-Hoon Kim: Learning About Time: An Interview with Apichatpong Weerasethakul, *Film Quarterly*, 2011.

孔敬所在的泰国东北部被称为依善(Isan)地区,这个地区处于泰国、老挝、柬埔寨三国的交界处,碧差汶山脉(Phetchabun Mountains)将这个地区与泰国北部和中部分开,是泰国经济最不发达的地区之一。历史上,这个地区在古代曾经被高棉王朝和老挝的王朝所统治,直到现在该地区的主要语言还是一种老挝方言。由于经济落后,该地区的人很多都出外打工,他们在大城市里从事的多是比较低端的工作,“经常被曼谷人看不起,被认为是皮肤黝黑的、粗鲁和未开化的人”。⁽⁵⁾在孔敬成长的经历,使得阿彼察邦对处于泰国中心地区的曼谷及其代表的“主流文化”没什么归属感,而依善地区的丛林、乡村和文化传统反而成为了他创作的优势,也一直影响着他的电影。

首先,在阿彼察邦的电影中,丛林成为一个有特殊寓意的场域。

《能召回前世的布米叔叔》一开始,当片头字幕出现,丛林的声音就已经进来了。阿彼察邦用各种鸟叫虫鸣、树叶的沙沙作响和水流的声音在画面开始之前就给观众营造了一个陌生的、感性的空间。在电影中,影像往往带给观众的是一个视觉的、有意识的世界,而这种铺陈在影像之下的丛林之声,却带给了观众一个听觉的、潜意识的世界。观众被东南亚原始丛林里的各种声音“包裹”起来,神秘感以及潮湿的气息都扑面而来……使得观众完全沉浸在这种热带丛林的氛围之中。这种无处不在的丛林之声让我们感到树木、杂草、野兽、鸟虫们才是丛林的主人,这里是它们的领地。

人类在离开丛林之前,曾经也和这些动物们一样是丛林的一部分,而现在大多数人已无法回归丛林了,只能是短暂的访客。所以在阿彼察邦的电影中,人回到丛林的过程,也是一个回归本源、甚至回归自我的过程。在《能召回前世的布米叔叔》中,布米感到自己的“时间不多了”,就连夜带着大家进入丛林,最终让自己的生命结束在丛林中。布米的这种“落叶归根”情结,代表了一种生命回归的思想,即生命从丛林中来,最终也要回到丛林中去。而在《热带疾病》中,Keng进入丛林之后一步步丢掉了背包、衣服、对讲机、甚至武器,而这些都是现代社会带给人的外部符号。把它们扔掉之后,人就卸去了社会性的“外壳”、去掉了本不属于自身的外来之物,从而回归到了原始状态,所以Keng最终开始爬行……也只有这样,他才能被丛林重新接受,像一只动物一样,再次成为丛林世界的一部分。

其次,阿彼察邦的电影中还有一个经常出现的主题,就是对于城市化的隐忧。

通过人在城市与乡村、丛林的不同状态的对比,阿彼察邦表达了城市化、现代化在带来经济发展的同时,也给人们带来身心的问题。比如《祝福》就反映了城市

带给人们的压力:Min、Roong、Orn三个人在城市中是被动的、烦躁、处处碰壁的,而到了丛林中他们就变成了快乐、放松、惬意的,这无疑形成了强烈的对比。又如在《综合症与一百年》中,前半部分的乡村医院里的人们是平和、踏实、充满温情的,而在后半部分城市的医院里,人们是紧张、严肃、冰冷的。当然,以上的对比都是全片的、结构性的,而在这两部电影的很多具体段落中,阿彼察邦则是用隐喻的方式揭示了城市化的问题。比如在《祝福》中,虽然医生跟Roong和Orn说不要再给Min涂抹她们自己买的乳液,并且警告说那些乳液已经使得Min的皮疹扩散了,但是她们两人完全不理睬,后来不但继续使用她们的乳液,甚至还自作主张地在乳液中放入了很多水果。笔者认为,这个情节浅层的含义是表示了她们对医生的不满和不信任,但如果结合影片的主题,我们就不难理解这个情节其实是表现了人们对城市化和现代化的不满和反叛。又如在《综合症与一百年》中,在乡村医院里,本来是医生Toey给僧人看病,后来僧人发现Toey心神不宁,竟然反过来给她看起病来,从包里拿出些草药说是“祖传秘方”让Toey煮着喝,而下半部分几乎同样的情节又出现了一次,只不过换成了另一位男医生与僧人。现代医学的治疗方法代表了城市化、现代化、甚至全球化,而僧人和草药代表了宗教信仰和民族传统,阿彼察邦表现了这两个看似矛盾的方面在泰国当今社会中是如何共存的,它们并不总是发生对抗,有时候甚至融合得非常好。笔者相信阿彼察邦也不是激进地认为泰国应该拒绝一切现代化的进程,他只是希望人们认识到城市化带来的问题,并且处理好它们与传统文化之间的关系。

第三,阿彼察邦的电影还表现了泰国东北部的宗教和文化。

泰国是一个佛教国家,佛教已经被写入了宪法,是中央政府推崇的宗教。但由于泰国北部的依善地区历史上独立于泰国,且文化上更接近老挝,就形成了一种很特别的边缘与中央的关系,这种关系被反映在阿彼察邦电影中就是大量出现的非佛教的宗教元素,比如柬埔寨的、老挝的宗教。这些信仰源于万物有灵论,通常被认为是一种较低级的、原始的信仰,与佛教作为官方的宗教相比,通常被认为是非官方的、非现代的和乡下的,一般流行于偏远的农村地区、尤其是东北地区。⁽⁶⁾比如《幻梦墓园》中,有一座供奉着女神的寺庙多次出现,而且庙里的两位女神还“下凡”找到Jen,告诉她那些

(5) James Quandt: *Apichatpong Weerasethakul*, Wien, 2009, P165.

(6) Natalie BOEHLER: *Haunted Time, Still Photography and Cinema as Memory: The Dream Sequence in Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, *Journal of Modern Literature in Chinese*, 2014.

士兵为什么没办法痊愈。阿彼察邦后来谈到过这个寺庙，他说这个寺庙并不是佛教的，而是老挝的宗教，供奉的也是老挝宗教中的女神。⁽⁷⁾ 又比如《热带疾病》的下半部分一开始，用字幕讲述的神秘故事也不是佛教的，而是来自柬埔寨的原始宗教。甚至在《能召回前世的布米叔叔》这部历史性地获得金棕榈奖的影片中，阿彼察邦也坚持人物对白必须使用依善当地方言：“当我们在曼谷上映时，甚至不得不加上泰文字幕。”⁽⁸⁾ 笔者认为阿彼察邦的这些做法，某种程度上体现了边缘文化与中央文化的对立，或者至少是他对于多元化的呼唤。

这种边缘身份给导演电影创作带来比较大影响的例子还有很多，比如山西小城汾阳对于贾樟柯的电影创作也有很大的影响。汾阳以及那里的各种小人物似乎给了他无穷无尽的创作资源，从1998年的《小武》到2018年的《江湖儿女》，贾樟柯几乎每部电影都有这个山西小城的影子。而且，笔者认为贾樟柯所有电影中最有质感的影像、最生动的人物，也都是在这个小城中出现的。贾樟柯的电影也是先在欧洲取得成功之后才逐渐被国内认可的，在这一点上他与阿彼察邦的经历一模一样。笔者认为阿彼察邦和贾樟柯在创作上的这种相似性，主要源于他们对自己边缘身份的强烈认同，这种认同使得他们能够深入挖掘边缘人物，并且生发出某些普世情感。也就是说，不论是一个孔敬人、汾阳人，还是一个巴黎人，尽管文化不同，但人类有些情感是共通的，而阿彼察邦和贾樟柯的电影则抓住了这些情感，加上他们在艺术上的创新，所以在国际上大获成功。

最后，阿彼察邦还在他的电影中不断隐喻泰国东北部的一段痛苦的历史。

在整个20世纪六七十年代，泰国共产党从东北部开始与泰国政府军开展武装斗争，甚至一度扩展到中部。而东北部的一些村庄，从20世纪60年代到80年代就一直被泰国政府军占领，被用来作为打击附近泰国共产党游击队的基地。阿彼察邦在一篇文章中写到：“(当地人)在生理上、心理上被残酷对待。妇女们被强奸，还有很多人在家里被杀害。所以这些村民，大部分是农民，都逃到丛林里去躲避。他们大多数人甚至都不知道‘共产主义’是什么意思，却被指控为共产分子。”⁽⁹⁾

阿彼察邦在电影中不断重提这段历史，比如在《能召回前世的布米叔叔》中，布米在临终之前谈到他梦见自己的前世，还乘坐“时间机器”到了未来。这个段落中布米的话是用画外音表现的，影像则全部是照片，照片中并不是布米的形象，而是年轻的士兵在丛林边巡逻、抓住“鬼猴”，以及一群年轻人在发泄暴力的景象等。而“鬼猴”的形象在《能召回前世的布米叔叔》中并不是第一次出现，当布米失踪多年的儿子波松突然回家时，就是以“鬼猴”的形象出现的。他在讲述自己经

历时说自己迷上了“鬼猴”并与它们“结合”，自己也就变成了这个形象，他还说：“在找到我的‘妻子’后，我们前往北方，穿越河流……”在这两段出现的士兵、“鬼猴”以及暴力和流亡，都是隐喻泰国东北部20世纪六七十年代那一段黑暗的岁月，士兵代表了当年实施暴力的政府军，“鬼猴”代表了当年家乡被蹂躏、不得不逃到丛林中的村民。布米有一句话也从侧面证明了这一点，在果园里休息之前他对Jen说：“你知道吗，这病就是我的报应啊……我杀了太多的共产党。”

有感于当地人已经逐渐忘记了这样一段历史，甚至现在的年轻人都完全不知道当时所发生的事情，阿彼察邦觉得很有必要把这段历史记录下来，不断提醒现在的泰国人。特别是他认为当今的泰国也处在暴力的边缘，造成暴乱的土壤并没有改变：“像以前一样，他们控制人们的思想，灌输狂热和恐惧。”⁽¹⁰⁾

最后，值得一提的是，阿彼察邦的性取向给他的一些电影也带来了“酷儿电影”⁽¹¹⁾的元素，某种程度上这也是一种边缘身份的话语，但因为这个元素并没有贯穿阿彼察邦所有的作品，所以在此不再详细讨论，有兴趣的读者可以研究阿彼察邦的《“铁猫”的冒险》和《热带疾病》这两部电影。

宗教背景：佛教和轮回的世界观

在泰国的城市和乡村，各种佛龛、佛塔等都随处可见，佛教已经深入到泰国人的日常生活中，成为生活的一部分。泰国的很多电影中也都带有鬼怪、神佛等元素，甚至鬼片已经成为泰国电影的一个重要的标签。阿彼察邦的电影中也有很多魔幻的元素，但与一般认为阿彼察邦电影中的魔幻元素直接来自于泰国的宗教不同，笔者认为泰国的宗教只是背景，这些魔幻元素并不直接取材于某种宗教，它们更直接的来源是阿彼察邦对于世界的认识，也就是世界观。

阿彼察邦并不是一个佛教徒，但承认佛教对于他的世界观的影响很大。他曾经说过，对他而言“佛教并不是一个宗教，而是一种看待世界的方式”。⁽¹²⁾ 这种世界观体现在阿彼察邦的电影中就是“轮回”的思想：即世

(7) VIOLET LUCCA, DreamState: In Cemetery of Splendor, Apichatpong Weerasethakul Employs His Entrancing Language of Metaphor to Diagnose an Ailing Thailand, *Film Comment*, 2016.

(8) (12) Kieron Corless: Apichatpong Weerasethakul Interview, London Film Festival.

(9) (10) James Quandt: *Apichatpong Weerasethakul*, Wien, 2009, P196-197, P198.

(11) “酷儿电影”(Queer Cinema)作为一个概念是在1991年多伦多国际电影节上提出的，用来指称从20世纪80年代末开始涌现的重新审视男同性恋形象的电影。后来一些女同性恋影片也被贴上了这个标签。[英]苏珊·海沃德《电影研究关键词》，邹赞、孙柏、李玥阳编译，北京：北京大学出版社2013年版，第392—393页。

界是浑然一体的,人与野兽、鬼魂都是时间长河中不同时期所处的不同生存状态而已,它们之间并不存在不可逾越的阻隔,而是可以互相转化的。

“轮回”的思想在阿彼察邦的绝大部分电影中都有体现,一种是体现在电影中的魔幻色彩,另一种则是体现在电影之间的互文性。

(一) 魔幻色彩

“戛纳电影节的一个特点就是在这里能看到一些别的地方见不到的电影。世界变得越来越小,越来越西方化和好莱坞化。而这部影片展示的是另外一种视角”,戛纳评委会主席蒂姆·伯顿在颁给阿彼察邦金棕榈奖之后在记者会上解释。“观看这部电影就像做一场美丽、奇幻的梦。”⁽¹³⁾

而阿彼察邦电影的这些特别的美学效果,很多都来自魔幻的、神秘的色彩。比如在《能召回前世的布米叔叔》一开始,就用字幕提出了“前世”的观念:“面对丛林、山丘与峡谷,我的前世如一只野兽,与其他生灵一同在我面前升起。”接下来一段表现了一头水牛挣脱绳子跑到丛林深处,后来又被主人寻回去的过程。整个过程将近五分钟,没有对话,最明显的声音是来自丛林里的鸟叫虫鸣等。这在一开始就给了本片一个定位:这不是一部讲故事的影片,而是用非经典的叙事手法,表达世界浑然一体、生命轮回转世的世界观的电影。正如阿彼察邦在谈到这一段的声音设计时所说的:“开始环境音不够大,但是,我想如果你要表现人和动物之间的轮回、转世,你必须制造一种声音环境,让观众听到自然和宇宙的声音,所以,我后来加大了环境音。”⁽¹⁴⁾

在阿彼察邦的电影中,既没有对鬼魂、神灵的形象进行刻意修饰,也没有像其他电影一样为它们的出现营造神秘的氛围,而是以一种超然的态度,让他们在生活中自然而然地出现,然后又自然而然地消失。比如在《能召回前世的布米叔叔》中,布米与Jen、Tong一起吃晚餐时,对于布米死去的妻子Huay以及变为“鬼猴”的儿子波松的突然出现,大家似乎并没有表示出太大的惊讶。在看清他们之后,大家就很快对待他们如日常之人,与他们一起轻松地吃饭、聊天了。在《幻梦墓园》中,寺庙里供奉的两位女神“下凡”找到Jen,与她在凉亭里像朋友一样聊天、吃水果,甚至还给Jen看她们在市场里买的衣服,就像是两位普通的年轻女孩一样,完全没有高高在上或者神秘的感觉。

在《能召回前世的布米叔叔》中,布米在临终之前谈到他的梦,再次提到了前世和后世(未来)的观念,他说梦到了自己的前世,还乘坐“时间机器”到了未来。在未来世界,如果来自过去的人被发现,就会被一种光线照射以及“消失”。阿彼察邦后来解释,在这里“消

失”其实就是“轮回”或者“转世再生”,这是一种让人们消失或者变成鬼魂的途径。⁽¹⁵⁾

总之,在阿彼察邦的电影中,万事万物都是不断轮回转世的,梦境、记忆带着人们通达过去、现在和未来。人在“时间机器”中旅行,过去可能是植物,将来可能变成动物或者鬼魂……

(二) 互文性 (Intertextuality)

这种“轮回”的世界观还体现在阿彼察邦多部电影之间的互文性。互文性也称“互文本性”或“文本间性”,是法国符号学家克里斯蒂娃首先提出的一个概念。它表示每一文本都是不同文本性层次的交织,是对其他文本的有意识或潜意识的引述、汇集和转换。⁽¹⁶⁾本文所研究阿彼察邦电影的互文性,主要讨论的是他前后作品之间存在的联系。也就是说,阿彼察邦的电影并不是完全孤立的,他有意识地让这些电影之间发生联系,人物在不同的电影中不断“轮回”,甚至电影本身也在“轮回”。

1. 在多部电影中重复使用同样的演员

比如演员Jenjira Pongpas分别在《祝福》《能召回前世的布米叔叔》《幻梦墓园》中饰演不同角色,Banlop Lomnoi在《热带疾病》《幻梦墓园》中出现,Sakda Kaewbuadee则在《热带疾病》《综合症与一百年》和《能召回前世的布米叔叔》中出现,而Kanokporn Tongaram在《祝福》和《能召回前世的布米叔叔》中出现。我们可以想象一下,在前一部电影中的两个主角,在多年以后的另一部完全不同的电影中又再次相聚,这给观众带来什么样的感觉呢?实际上,Kanokporn Tongaram和Jenjira Pongpas所饰演的电影角色在《祝福》和《能召回前世的布米叔叔》中就是这样相遇的。阿彼察邦说:“当你看老电影时,里面的演员似乎不会变老,但是其实他们早已经不在人世了。所以我认为电影是一种对已经去世的人的精神或者灵魂的保存方式。”⁽¹⁷⁾

这就是阿彼察邦的世界观,也是他看待电影的方式。他不认为电影只是故事,而是认为电影可以像人的记忆和梦境一样,承载过去人的“精神或者灵魂”。这些角色从以前的电影“穿越”到现在的电影,在某种意义上就是一种“复活”,而电影也是同样的。通过这种方式,老电影在新电影中“复活”了。

2. 在多部电影的场、情节之间建立联系

比如在《热带疾病》中,Tong在聊天中跟Keng

(13) 来自网易新闻,详见<http://news.163.com/10/0525/09/67H67TAD00014AED.html>。

(14) (17) 同(3)。

(15) Lawrence Chua: Apichatpong Weerasethakul, BOMB 114, Winter 2011。

(16) 许南明、富澜、崔君衍《电影艺术词典》(修订版),北京:中国电影出版社2005年版,第51页。

提到自己有个叔叔能回忆起前世两百年发生的事情，而《能召回前世的布米叔叔》的整个故事就是阿彼察邦认识一个叫“布米”的人能回忆起自己的前世。又比如阿彼察邦最早的电影《正午显影》中有一对父女到诊所来与医生讨论助听器的问题。同样的情节又出现在两年后的电影《祝福》中，演员不变，场景类似，只不过这次变成了彩色的，而那个诊所的场景四年后又再次出现在《综合症与一百年》中。如果我们仔细观察，就会发现《祝福》中与 Orn 偷情的 Jim，就是《热带疾病》一开始被“森林小队”发现的死者。

笔者认为，阿彼察邦之所以要建立上述场景、情节之间的联系，除了可以简单地解释为对某个场景或者情节的迷恋之外，主要还是一种在更高层面的世界观的表达，即不把电影看作是孤立的故事，而是看作一种生命的存在方式，即电影本身也在“轮回”之中。

这种在多部影片之间建立联系的做法并不是阿彼察邦的首创，很多电影大师都用过，其中比较著名的是基耶斯洛夫斯基的《红》《白》《蓝》三部曲。在《红》的结尾部分，在老法官家的电视机上出现一则新闻，内容是一条渡海轮船沉没了，而《红》《白》《蓝》三部影片中的六个主要人物作为幸存者依次从获救的轮渡中走了出来。基耶斯洛夫斯基的这种“互文性”的运用，不但把这三部影片联系起来了，而且还产生了新的含义，即人类“自由、平等、博爱”的精神最终被上帝所拯救了，这也是三部曲所要表达的主题。

但笔者认为，阿彼察邦与基耶斯洛夫斯基的不同之处在于，他不仅建立了电影角色之间的联系，还体现了“跳出电影看电影”的电影思维，他所建立的这些联系与这些影片所要表达的世界观是明确匹配的。也就是说，这些影片之间的联系表现为角色的“穿越”和“复活”，而阿彼察邦几乎所有的影片要表达的世界观也同样是这个意涵。

顺便值得一提的是，阿彼察邦非常热衷于为美术馆创作当代艺术作品，这些作品中也有很多都加入了老电影或者其他正在逝去之物的元素，笔者认为这也同样可以理解为“轮回”，即阿彼察邦还在试图用其他方式（包括在美术馆的艺术作品）来延续影片的“生命”。

艺术背景：“台湾新电影”和美国实验电影

如果说阿彼察邦的影片让戛纳国际电影节的评价者们觉得特别是因为它独特的文化和宗教内容的话，那么阿彼察邦影片让普通观众觉得“看不懂”则是因为他的影片在形式上具有明显的艺术影片的特点，比如采用非古典的叙事、特殊的结构、碎片化、减少对话和戏剧性、缓慢的动作，还有打破时空的连贯性、故意间离而不是“缝合”，⁽¹⁸⁾以及视听上采用长镜头等等，

这些都完全不同于经典的好莱坞影片。阿彼察邦影片之所以值得研究，也正是因为他是艺术影片的探索者，而不是商业影片的重复制造者。笔者认为，阿彼察邦的影片在艺术上主要受到两个方面的影响：

（一）“台湾新电影”⁽¹⁹⁾的影响

阿彼察邦的影片深受意大利新现实主义以及法国影片新浪潮、“台湾新电影”的影响，从最早的实验影片阶段，他的影片就具有巴赞所推崇的那种现实主义影片美学的特点，比如使用长镜头、景深镜头、固定机位，剧作上减少戏剧性、对话精简，以及大量使用非职业演员等等。正如他在访谈中所说的：“当我看到那些影片时（指“台湾新电影”），我为它们的新颖感到震惊，那不是我熟悉的影片形式，但我觉得这就是我要的影片！”“特别是侯孝贤的影片，让我觉得那种状态，联系起了我在泰国的成长经历。”⁽²⁰⁾阿彼察邦也从不讳言他最喜欢的导演是蔡明亮。2012年，英国《视与听》杂志让一些著名导演评选自己心目中的“十佳影片”，阿彼察邦评选的十佳第一名就是蔡明亮的《不散》，第二名是杨德昌的《牯岭街少年杀人事件》，足见“台湾新电影”对他的影响之深。

除了在剧作、视听语言以及演员表演方面受到“台湾新电影”的影响之外，更深的的影响还体现在美学思维上，比如隐喻和控制。阿彼察邦的影片中含有很多政治元素，但都使用隐喻而不是直接的方式表现出来，他不希望过于直白而失去了艺术性，更不希望把影片做成教育、批判或者表达思想的工具。对他而言，影片作为艺术是第一位的，它并不是一个表达政治思想的工具，那不是影片的本性。正如他自己在一次访谈中所说的，他认为目前的表现方式已经是政治表达的极限了：“如果一个人想更直白地讲一个故事（来表达政治思想），那他应该去写一本书，而不是拍影片。”⁽²¹⁾

在《热带疾病》上半部的最后部分则体现了控制的美学思想：Keng 抓起 Tong 刚刚小便后的手，用鼻子贴在上面使劲地、翻来覆去地闻，这个动作使得两人的亲密度骤然上升，性欲望也在不断增强。而接下来 Tong 开始舔 Keng 的手，感觉就更加强烈了，在性

[18]“缝合”(Suture)是拉康提出的一个概念，后来被让·皮埃尔·欧达尔运用在影片分析中。就其最初的形式而论，缝合被看作是一定的影片符号的效果，它能够将观影者缝合进影片文本。[英]苏珊·海沃德《影片研究关键词》第479—482页。

[19]“台湾新电影”是指20世纪80年代台湾青年影片艺术家的影片革新运动，是台湾战后一代新的文化精神的体现。“台湾新电影”作为一种艺术运动，是从1982年8月四位台湾影片界新导演合作导演的影片《光阴的故事》开始的，其代表人物有杨德昌、侯孝贤、柯一正等。来自百度百科，详见<https://baike.baidu.com/item/台湾新电影>。

[20]摘自纪录片《光阴的故事——台湾新电影》(Flowers of Taipei: Taiwan New Cinema)，台北市政府2014年出品。

[21]同[9]，第183页。

表达上也更进了一步,欲望的积累逐渐到达了最高潮,两人离真正的性行为只有一步之遥了,似乎下一秒就会“戳破”这层薄薄的窗户纸,但阿彼察邦选择在此戛然而止:Tong突然放下Keng的手,转身离去,消失在黑夜里……笔者认为,这恰恰是阿彼察邦艺术上最高明的地方:既表达出爱恋关系,甚至表现出性欲望,但却又始终控制住不表现性的行为,将Keng和Tong的爱情提升到超越肉体的精神层面。在这一段中,Keng与Tong的这种“精神之恋”带给观众的爱情之美更加令人回味无穷,远远超越直接表现性行为带来的感觉。

无独有偶,在《爱情万岁》的最后部分,蔡明亮的表现也是控制的,同样没有表现性行为,也同样取得了更加强烈的情感效果。小康在床底下躲了一夜,等林小姐离开后,才从床底下爬出来。他看了一眼还在床上熟睡的阿荣,然后轻轻离开。但走出房间后,又返回,俯身躺在阿荣身边,一点点,一点点,越靠越近……这时阿荣在睡梦中翻身,无意中把手臂搭在小康的身上,小康不禁激动得热泪盈眶,他轻轻吻了一下睡梦中的阿荣,起身离去……与前面阿彼察邦的《热带疾病》中的例子一模一样,蔡明亮没有让几乎达到顶点的动作再向前一步,而是选择了控制,戛然而止,留给观众的既有对这份爱情之美的无穷回味,也有对小康这份情感无处安放的深深遗憾。

在艺术上,最直接的、直白的、强烈的表现方式常常并不是最好的,而那种间接地、控制的、恰到好处并留有余味的表现方式才是真正的艺术魅力之所在,反而给观众带来更强的感受。小津安二郎有一句名言:“人生和电影都是以余味定输赢的”,而以上这两段控制地表现爱情和性的方式,无疑更能散发出小津安二郎所说的“余味”,可以说这是更高层次的艺术手法,体现了这两位导演对电影艺术理解的程度。

(二) 美国实验电影和当代艺术的影响

阿彼察邦也深受美国先锋艺术、尤其是实验电影的影响,如他自己所说的:

“幸运的是我在芝加哥大学艺术学院的课程多与实验电影有关。以前我并不了解实验电影,所以这对我而言是一次大开眼界:比如看到列恩·雷(Len Lye)的划痕电影(Scratch Film),或者意识到电影可以做得像布鲁士·贝尔利(Bruce Baillie)和乔纳斯·梅卡斯(Jonas Mekas)那样个人化,就像孩子做的。他们在胶片上创造了奇迹!”⁽²²⁾

在《祝福》中,阿彼察邦多次在正常的影像中突然插入一段简笔画或者手写的文字,这种影像就很像列恩·雷的“划痕电影”的作法。“划痕电影”也被称为“直接动画”(Direct Animation),是在胶片上直接

作画或者画出图案的一种动画技术。⁽²³⁾它通常是用画笔、水彩颜料、甚至刻刀在胶片上直接创作图案,然后作为电影放映出来。

另外,阿彼察邦在拍摄完《热带疾病》之后接受访谈时也坦承这部电影借鉴了美国实验电影中“结构化电影”(Structural Film)的方式:“《热带疾病》对我来说是一部‘结构化电影’,只是方式不同而已。那些经典的实验电影是形成我的电影思维的基础,但是我对目前实验电影的新发展已经不了解了。在我最开始拍电影时,我试图把泰国的内容和结构化电影的形式结合起来,但现在我已经到了另一个阶段,我在寻找属于自己的电影语言。”⁽²⁴⁾

阿彼察邦在芝加哥攻读MFA期间就开始拍摄短片,目前他已陆续拍摄了二十多部;他还积极参与当代艺术的创作,迄今为止也有二十多件作品。虽然电影导演跨界创作在今天看来并不是什么“新鲜事”,但从时间跨度和作品量上看,阿彼察邦的短片和当代艺术作品已经不是简单地“客串”而已,而是已经成为他除了电影之外的非常重要的表达方式,可以说在某种程度上,“艺术家”已成为了阿彼察邦在导演之外新的“标签”。更重要的是,我们经常可以看到阿彼察邦从一个主题出发,既做出短片、当代艺术作品,又拍成电影,三种艺术形式形成了互为参照的关系。比如短片《给布米叔叔的信》(*A Letter to Uncle Boonmee*, 2009)、当代艺术作品《原始》(*PRIMITIVE*, 2009)与电影《能召回前世的布米叔叔》(2010)之间共享了同一个主题,即泰国东北部的历史;而“梦境”又把当代艺术作品《影子》(*Invisibility*, 2016)与电影《幻梦墓园》(2015)联系在了一起。当然,阿彼察邦电影中也直接加入了很多当代艺术的元素,上文已经提到了《能召回前世的布米叔叔》的结构方式和一些戏仿、反讽的做法,以及《幻梦墓园》中插入的影像有类似装置艺术的感觉,在此不再赘述。

总之,作为欧美文化圈之外的电影导演,阿彼察邦并没有让自己的电影止步于内容的奇观化、陌生化这个层面上,而是在艺术表达上不断探索电影的边界。从这个角度讲,阿彼察邦在电影艺术上不是一个追随者,而是一个创新者,甚至可以说是引领者,这一点是非常可贵的,值得其他导演、特别是发展中国家的导演学习。

(22) 同(8)。

(23) 译自维基百科,详见https://en.wikipedia.org/wiki/Drawn-on-film_animation。

(24) 结构化电影是20世纪60年代美国著名的实验电影运动中产生的一种电影形式。译自维基百科,详见https://en.wikipedia.org/wiki/Structural_film。

结语：从孔敬到戛纳

从孔敬出发，到美国学习，再回到泰国创作，最后在戛纳获奖，这基本概括了阿彼察邦从一个泰国小城的文艺青年成长为国际级导演的轨迹。而阿彼察邦电影之所以受到欧美专业人士的好评，并一步一步从获得戛纳国际电影节“一种关注”大奖到最后获得金棕榈奖，其实也受益于这条轨迹。首先泰国东北部的文化和历史背景，使他的电影表现出当地人的精神、情感状态以及一种植根于泰国本土的世界观，这些内容虽然很特别，但却具有普世性。换句话说，他拍的生活虽然“低于”泰国大城市人的现代化生活，但是在思想、精神高度上却与整个世界相连。也许一个不了解泰国文化的人无法完全理解他电影中的所有情节，

但却不影响他/她对电影中所表现出的精神和普世情感产生共鸣。而美国的艺术教育背景使得阿彼察邦在电影美学上一点也不落伍，他的电影虽然在叙事上不像好莱坞式电影那样设计精巧、环环相扣，但却因为其创新性而处于世界电影最先锋的行列。

笔者认为，我们对阿彼察邦电影的研究还具有现实意义：中国电影导演如何在坚持本土性的同时不落伍于世界电影艺术的最新潮流？中国导演如何在电影艺术创新的同时又不失去独有的文化特色？阿彼察邦的电影应该可以作为一个参考，帮助我们扩展中国电影、特别是中国艺术电影发展的思路。

(张良，北京电影学院 2016 级博士研究生，100088)

《幻梦墓园》： 阿彼察邦电影时间和空间的重塑

Rak Ti Khon Kaen: Cinematic Time and Space of Apichatpong Weerasethakul

文 张次禹 朱峰 /Text/Zhang Ciyu Zhu Feng

提要：阿彼察邦·韦拉斯哈古作品的灵异与空灵神秘化的视听语言风格，个人化的特点十分鲜明，他追随和发扬了东方电影的美学，展现了自己对电影时间个体性的看法，把记忆与梦境重构，把当代艺术的思维方式带入电影，重塑了电影里的时间和空间，丰富了电影的时间观念，探索着电影的各种可能性。

关键词：阿彼察邦·韦拉斯哈古《幻梦墓园》电影 重塑

《幻梦墓园》是阿彼察邦在自身风格基础上对电影本体再次探索的开始。在叙事上，他没有延续之前作品中惯用的两段式结构，转而通过新的形式探索空间与时间关系。在影像上，电影赋予空间强烈的生命感，展现出阿彼察邦电影的实验性、当代性与开放性特征。《幻梦墓园》是一个关于记忆与梦境、悲伤和压抑的故事。在电影中，梦、记忆、历史与现实在时空中重叠。无论在梦里还是现实中，重叠的时空始终压抑到让人窒息。我们既要面对身体的病痛与死亡，同时也要面对情感的疏离与背弃。当我们无法忍受现实，就希望逃离现实，去寻找另一种现实，而梦是我们逃离的方式，是另一个真实的世界。由此，电影以梦为缘起，开启了重构记忆、重塑时空的历程。

一、记忆、梦境与时空

每个人都有自己的记忆。当人的意识完全丧失或处

于松弛状态，那些潜伏在内心最深处的、且性质最为古老的原始意象就会显现。荣格据此推断：“在这些共同的原始意象背后，一定有它们赖以产生的共同的心理土壤。正像精神病患者的梦、幻觉和想象揭示了病人的无意识心理一样，这种‘集体的’梦、幻觉和想象，这种反复出现的、超个人的原始意象，也揭示了人类共同的、普遍一致的深层无意识心理结构，而这，就是所说的集体无意识。”^①很多导演都会去拍摄自己的童年记忆，但是阿彼察邦电影对待记忆的方式有所不同，他摒弃对一段完整记忆的捕捉，取而代之的是对记忆片段的重组，使梦境与现实置于同一意象时空之中。

《幻梦墓园》讲述了一些士兵患上奇怪的睡眠病，被送到由一所学校改成的临时医院。Jen（金吉拉·潘帕斯饰）来到这个医院看望自己熟悉的护士，顺带推销自

①[瑞士]卡尔·古斯塔夫·荣格《心理学与文学》，冯川、苏克译，南京：译林出版社 2014 年版，第 3 页。