

## 互文书写、凝视结构与父权隐喻 ——姜烨《兰心大剧院》的反类型叙事

王宇哲

(北京大学 化学与分子工程学院 北京 100871)

2021年10月15日，由著名导演姜烨执导的电影《兰心大剧院》在中国正式上映。影片由虹影的《上海之死》及横光利一的《上海》改编而成，将时代背景设定在1940年代初的上海，讲述了盟军间谍于堇（巩俐饰）以演戏和搭救前夫的名义重返上海，执行名为“双面镜”的情报窃取计划，从而套取日军电报密码的谍战故事。《兰心大剧院》甫一上映即引发了热烈讨论，影片上映10天内高达7.8万人在豆瓣上进行评分，中国电影资料馆、虹膜、澎湃思想市场等知名公众号连续发布相关影评，且评论两极分化现象极为显著。负面评价认为影片情节无视历史事实和逻辑，人物形象生硬单薄，姜烨标志性的复古黑白影像和摇晃的手持跟拍镜头不仅毫无必要，而且妨碍了影片的情感表达；而正面评价则认为影片将姜烨一贯的个人风格与类型片叙事相结合，在艺术性和商业性之间达成了微妙的平衡，是一次成功的拍摄尝试。在对《兰心大剧院》的批评中，大众批评、媒体批评和学院派批评以不同视角介入当下的电影艺术场域，形成一次切近而深刻的艺术批评实践。

现有影评大多关注《兰心大剧院》情节的展开方式、具体拍摄技法的优劣与导演姜烨个人拍摄风格的展现。本文结合《兰心大剧院》具体文本，试图就互文书写、凝视结构和父权隐喻三个层次对影片展开分析阐述，通过不同的阐释路径挖掘影片的精神内核。本文认为，姜烨在《兰心大剧院》中完成了反类型、反主流的谍战题材电影叙事，通过不同文本的叠合实现了具有间离效果的互文书写；影片的核心并非谍战情节本身，而是聚焦于围绕女主角于堇的、多重的凝视结构和嵌套的欲望观看，以及上述凝视结构和观看关系如何发生逆转；影片中反复出现的父权话语是同构于革命语境下家国叙事的重要隐喻，一定程度上暗示着影片微妙的价值取向，也是影片引发争议的核心原因之一。

### 一、互文书写：线性逻辑的消解与表意空间的延拓

传统谍战题材商业电影通常以单一线性逻辑贯穿整部影片的叙事，人物关系和行为动机得到清晰展现，前后情节环环相扣、紧密勾连，影片初始设置的悬念被逐渐解开，最终形成确定的阐释路径。然而《兰心大剧院》通过克制内敛的镜头语言和电影叙事消解了传统谍战片的线性逻辑，人物的情感表达和决策过程被刻意隐去，不同诠释可能性随着情节发展而不断积累，形成了一个充满歧义的符号系统。影片的这种反类型叙事集中体现于穿插在整部作品中的五个戏中戏段落，导演姜烨有意在戏剧的虚构和影片的现实之间跳跃和滑动，刻意模糊着两者的边界，使观众犹疑于影片的意义不确定性之中。《兰心大剧院》开头便以戏中戏引出女主角于堇和男主角、左翼戏剧导演谭呐，当观众以为后续情节将在戏中戏所设定的酒馆中顺理成章地发生时，戏剧排练突然被叫停，观众哑然失笑：两人的亲密对话原来只是一次戏剧排演。而结尾的高潮段落，谭呐排演的戏中戏的结局又与影片真实的结局汇聚于船坞酒吧这一相同的场景，这场戏中戏终于迎来结局；这个结局是属于戏中戏本身的、抑或是与电影本体叙事共同分享？

影片没有给出确定的答案。最为典型的情节设计发生于影片第50-52分钟，谭呐告诉司机前往船坞酒吧，观众因而自然地以为接下来谭呐和于堇在酒吧场景中展开的罗曼蒂克式的、恋人重逢的对话是影片的真实；但随着于堇的忘词导致戏剧排演又一次中断，镜头切到台下的剧组人员（图1），观众才意识到自己所观看的仍是戏中戏的排演场景。然而谭呐如何由“去船坞酒吧”过渡到戏剧排演现场、中间经过了多长的时间，而前后情节又有怎样的逻辑关联？影片将这些看似必要的叙事一概隐去，从而鲜明地消解了传统商业电影叙事的线性因果逻辑，使得影片的情节具有多样化的阐释可能。



图1

影片为何要设置这样的叙事路径？为作出合乎逻辑的阐释，有必要对影片中戏中戏的情节作一简要说明。影片中上演的戏中戏由虹影原著中的《狐步上海》被替换为基于日本作家横光利一作品《上海》的《礼拜六小说》，而这个名字显然是对于1930年代被批判为资产阶级保守文学的“礼拜六派”的指涉。具体而言，横光利一的《上海》讲述了1925年五卅运动期间日本在沪职员参木与中国女共产党员秋兰相爱的故事，两人因爱情背离了自己的国族和阶级身份，因此也付出了沉重的代价。<sup>1</sup>当戏中戏的文本与影片主线情节叠合，便创设出一种超出电影情节本身的表意路径、一种反主流革命文学叙事的可能。本文将在第三部分对戏中戏情节设置的意识形态性进行更为深入的剖析，但即使忽略戏中戏情节的意识形态属性，戏中戏本身也极大地延拓了影片的表意空间：于堇是盟军间谍，同时也是在上海组织工人运动的共产党员；谭呐是左翼戏剧导演，同时也是拥有日本国籍的工厂职员——既然前者的真实在影片叙事中显得不尽真实，后者的虚构也绝非无端的想象，真实与虚构界线的模糊使得不同的身份叠合于同一电影人物身上，情节本身便不再重要；而剥离掉情节的确定性后，影片所着意表现的欲望观看和凝视结构便得以凸显。另一方面，影片对于情节刻意的模糊化处理和戏中戏对虚构和现实的连通形成了强烈的间离效果，观众无法心安理得地隐没在银幕后、舒适地观看一个完整的谍战故事，而被迫不断提醒自己留意所看到的是戏中戏的虚构抑或是影片主线叙事的真实；在这种不断的自我探询中，观众意识到自身作为观看主体的存在，从而同时对影片中的观看者与被观看者产生一定程度的共情。这或许正是娄烨所试图提醒观众的：影片的谍战情节某种意义上只是一个可变的、高度可替代的拍摄道具，而掩藏在情节之下的内核在于同时在戏中戏和主线情节中展开的、不断变化的欲望观看关系。

由此可见，《兰心大剧院》亦可被视为后结构主义意义下的反类型互文书写，戏中戏的文本被模仿和包含在整个电影的文本结构之中，每一个子文本都“联系着若干篇文本，并且对这

<sup>1</sup> 澎湃思想市场：《〈兰心大剧院〉：裂隙中的“新左翼文艺”》，2021年10月27日。

些文本起着复读、强调、浓缩、转移和深化的作用”。<sup>1</sup> 作者对文本不再作出确定的阐释，而是通过混合书写（mingle writings）“用一些文本反对另一些文本，以便从不仅仅依靠一个文本”<sup>2</sup>，自觉地通过编织和关联不同文本为写作打开充满可能性的空间。娄烨在一次访谈中提到，《兰心大剧院》的主线是中产的，为了补充中产以外的视角，他通过戏中戏引入一个关于罢工的故事，补全“在1941年的时候整个上海的色谱”。<sup>3</sup>正是通过这样的反类型互文书写，娄烨完成了对传统谍战题材商业片朴素的线性因果逻辑的解构，从而在《兰心大剧院》中创设出更为宏大的表意空间。

## 二、凝视结构：多重的欲望观看与权力关系的倒转

如前文所述，娄烨在《兰心大剧院》中消解了影片谍战情节的确定性意义，而突出了贯穿全片的欲望观看关系及其逆转。这种欲望观看是劳拉·穆尔维意义上的、摄像机对作为客体的女性的欲望观看。<sup>4</sup>而随着影片情节发展，以于堇和白云裳为代表的女性由被观看的客体转变为观看的主体，欲望观看背后的权力关系发生倒转，从而建构起具有强烈现代性的女性主体形象。本文认为，娄烨《兰心大剧院》的精神内核和重要价值在于对上述女性觉醒过程的精确书写，而娄烨也通过该影片实现了对其过往作品序列中女性叙事的自我超越。



图2



图3

<sup>1</sup> [法]蒂费纳·萨莫瓦约：《互文性研究》，邵炜译，天津人民出版社，2002年，第5页。

<sup>2</sup> Graham Allen. *Intertextuality*. Ibid. 2006-4-22.

<sup>3</sup> CineCina: 《CineCina专访娄烨、马英力：每个人都是棋子》，<https://movie.douban.com/review/10556517/>

<sup>4</sup> Laura Mulvey. Visual pleasure and narrative cinema. In *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Palgrave Macmillan, London.

在影片的前半部分，以于堇为代表的女性形象几乎完全是凝视结构中的客体。这样的凝视结构在影片开头的第一场戏中戏里已经清楚地给予交代：男主角谭呐的目光（图2）引出女主角于堇的形象（图3），这正是传统电影的凝视结构：作为男性、作为主体的谭呐凝视作为女性、作为客体的于堇，观众不自觉认同摄像机所代表的谭呐的目光，将于堇作为观看对象。这样的观看关系在接下来的情节中不断强化，以知名演员身份回到上海的于堇在下车后遭到小报记者偷拍而慌忙掩面（图4），此时不仅小报记者的照相机作为欲望器官无孔不入地对于堇展开窥探，观众所不自觉认同的、摄像机所代表的视线也无时无刻不对于堇进行欲望观看。这种观看结构与传统谍战片中女性作为纯粹客体的地位相吻合，是传统电影的常规，也是观众所熟悉的电影语言。



图4

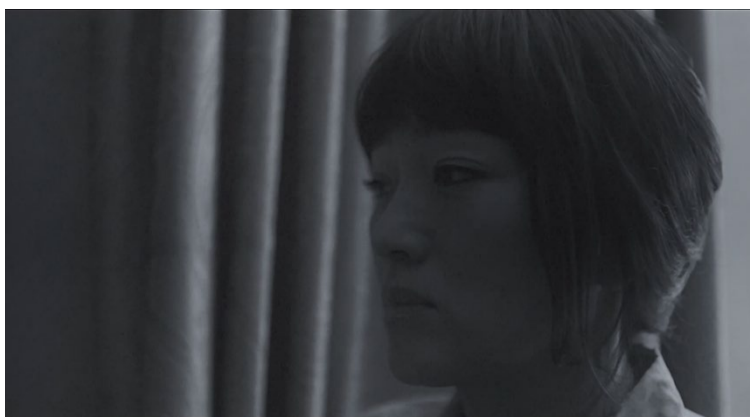


图5



图6



影片前半段正是由这种传统意义的欲望观看所结构。相应地，在影片的前半部分，于堇的内心活动和情感表达极为俭省，在风雨飘摇的上海各方势力的角斗中，于堇似乎是一枚纯粹的棋子，而非具有人格的独立个体。典型情节出现在影片第40-43分钟，当于堇的养父休伯特与于堇见面、向于堇传达开始“双面镜”计划的指令时，于堇漠然而平静地接受（图5），如同下级听命于上级。当女性作为凝视结构中的客体、被对象化和物化时，也就失去其主体形象，在权力关系中居于绝对劣势。



图7

这样的凝视结构及其背后的权力关系在影片后半段逐渐颠覆和逆转。随着以于堇为代表的女性群体主体意识的逐渐觉醒，摄像机对于堇单方面的欲望观看逐渐变为于堇占据主导的双方对切镜头，再逐渐认同于于堇的视线。影片的转折点出现在第61分钟，在希求与于堇合影的日本人被谭呐赶走，影片安排了于堇亲吻、拥抱谭呐并默默流泪的长镜头，在全片中第一次展现了强烈的、个体的情感（图6）。随后于堇再次与养父休伯特见面，告知休伯特“这将是我扮演的最后一个角色”，而影片的观看关系也立竿见影地发生转变：于堇与白云裳的对话场景只能隔着玻璃橱窗隐约看到（图7），而她们的声音则完全不可辨识，女性不再是摄像机视线畅通无阻的观看客体，主体性觉醒与凝视结构的转变相伴而生。

影片随后的情节通过于堇的反抗与于堇能动的观看有机地结构。最重要的情节发生在影片第83-85分钟，“双面镜”计划顺利实施，监听室中的休伯特与索尔隔着双面镜观看于堇扮演日本军官古谷的亡妻美代子、从他的口中套取情报；然而在关键信息呼之欲出时，监听设备突然失灵，于堇与古谷的对话被消声处理。上述关键情节正是养父休伯特作为凝视结构中的观看者发现观看关系逆转的时刻，于堇不再是完全透明的、作为被凝视者的客体，而成为了主动抵挡凝视结构及其背后的权力逻辑的主体。而在影片前半段长期代入凝视者角色的观众此时也与养父休伯特一样失去了观看关系中的主导地位，在影片叙事引导下逐渐认同于作为主体的女性的视线。权力关系在于堇给出假情报、决定在谭呐身边从容赴死、在枪战中以暴力进行反抗的情节中得到全然倒转，而于堇为代表的女性主体形象在影片后半段的视觉表达中得到鲜明的重构。

影片中另一位女性角色白云裳对莫之因强暴行为的反抗是《兰心大剧院》女性主义叙事的重要注脚。在男权制的凝视结构下，女性在精神分析中作为被阉割的客体形象，成为父权社会恐吓男性的鲜血淋漓的伤口，因而同时唤起男性的爱与怕。<sup>1</sup>但传统电影叙事中女性形象作为客体被动地唤起男性的阉割恐惧，而在《兰心大剧院》中，面对莫之因以权力关系要挟的强暴行为，白云裳将小刀刺向莫之因的下体，从而实现了对男性威权最直接而暴烈的反抗。这种反

<sup>1</sup> 参考戴锦华：《影片精读》课程，2021年。

抗是借助父权社会的威权逻辑对父权社会本身的反动，是对男性主导的欲望观看和权力结构的激烈搏斗，具有鲜明的现代性和强烈的隐喻色彩。

娄烨在《兰心大剧院》中关于女性主体地位建构的叙事使得该影片呈现出强烈的张力和超越其所叙写时代的价值。对比娄烨过往作品序列中《苏州河》、《风中有朵雨做的云》对于女性近乎刻板印象的非理性形象的塑造和“必须通过寻求男性的爱来对抗可知或不可知的庞然大物”<sup>1</sup>的行为逻辑，娄烨在本作品中的女性叙事显然是更具现代性的。

### 三、父权隐喻：父权话语与主流意识形态的微妙同构

在娄烨完成了超越其所叙写的时代的女性主义叙事的同时，值得注意的是，上海1940年代初的真实历史在娄烨的镜头中是不在场的。《兰心大剧院》几乎所有的情感张力都来自其独特的女性主体觉醒叙事，但影片从未真正穿透时代、获得再现历史的表现力。具体而言，作为一部谍战片，《兰心大剧院》的关键剧情俗套且完全经不起推敲，某些对于历史事实过于朴素的设想令人哑然失笑。例如，日本的最高战争机密几乎不可能传达给古谷这样普通的情报官员，而盟军通过下迷药套取情报的方式也更近乎通俗演义而绝非历史真实。纵然娄烨在采访中谈到其试图通过戏中戏补充中产阶级之外的时代样态，但由本文第一部分所述，戏中戏非但不是主流的左翼无产阶级革命叙事，反而是备受时人批评的、游离于主流文学叙事之外的非理性、反历史的爱情叙事。某种意义上，娄烨所选取的时代背景并未与其电影叙事发生超越情节安置层面的交互。

本文认为，真实历史在影片中的缺席绝非偶然，根本原因在于主流意识形态中革命语境下的集体主义家国叙事与影片的精神内核存在内禀冲突。具体而言，影片对于父权话语的解构与对主流意识形态潜在的反抗是同构的，而意识形态国家机器所询唤出的主体与女性觉醒而产生的主体分属迥异的生成路径，因而不可能在影片中共存。在虹影的原著《上海之死》中，于堇完全是传统谍战题材文艺作品中的民族英雄形象，她背叛同盟国利益、告诉养父休伯特错误情报的目的是加速美日双方的战争局势、逼迫美国对日宣战以减少中国的损失，最终为回避日军搜捕而从国际饭店的房间跳楼自杀、以身殉国，其行为逻辑具有鲜明的民族主义意识形态色彩。然而，在娄烨改编的《兰心大剧院》的叙事逻辑下，女性主体地位的觉醒要求于堇对父权制下的权力结构展开抗争，这与革命叙事中主流意识形态带有父权色彩的规训和约束产生了矛盾与冲突，两者不可能在影片中同时展开。实际上，即使娄烨在影片中规避了几乎所有的家国情怀表达与革命叙事、试图避免观众将于堇的行为逻辑纳入民族主义的意识形态秩序之中，但共同的历史记忆仍使观众在观影过程产生某种程度的不协和感，这在一定程度上解释了影片引发极大争议的内在原因。

<sup>1</sup> 澎湃思想市场：《〈兰心大剧院〉：裂隙中的“新左翼文艺”》，2021年10月27日。

**参考文献：**

- [1] 澎湃思想市场.《兰心大剧院》：裂隙中的“新左翼文艺”.2021.10.27.  
[https://mp.weixin.qq.com/s/sOepEO\\_r5FOedyzgVbMB4g](https://mp.weixin.qq.com/s/sOepEO_r5FOedyzgVbMB4g)
- [2] 澎湃思想市场.《兰心大剧院》的爱欲化政治.2021.10.22.  
<https://mp.weixin.qq.com/s/u27momS4jH3HPbCxEtnCiA>
- [3] 万书辉.文化文本的互文性书写：齐泽克对拉康理论的解释[D].四川大学,2007.