



塞尔吉奥·莱昂内

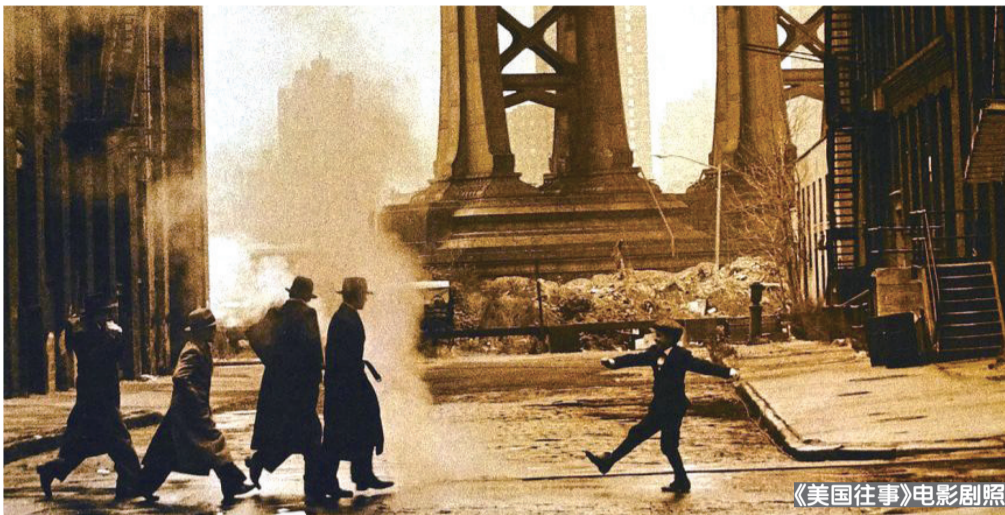
十七号观影室

“于是我们奋力搏击，逆水行舟，却注定不停地被冲回过去。”——《了不起的盖茨比》

# 大梦终有一醒，昨日突如其来

——《小混混》是怎样炼成《美国往事》的

□苏 往



《美国往事》电影剧照

4月23日晚上，选择在电影资料馆度过的观众，烟榻上罗伯特·德尼罗迷一般的大笑，就是今年北京电影节留给他们的最后一个镜头。

那是1933年的纽约，德尼罗饰演的“面条”沉溺在鸦片的雾霭里，只愿深渊一般的现实是大烟制造的奇诡梦境；他的三个朋友在运送私酒途中与警察交火被击毙，而警察是他告密引来的，他为了打消退派老大麦克斯抢劫联邦储备银行的疯狂念头，而预想的18个月刑期，变成了报纸头条上三个死人的名字。

这段《美国往事》(1984年)的情节，出自哈里·格雷的原著《小混混》(1952年)。意大利导演塞尔吉奥·莱昂内将这本小说，谱成了一曲美国梦的挽歌。

## “去啊面条，你妈在叫你了”

《小混混》讲的是曼哈顿下东区的犹太移民社区，绰号“面条”的大卫·艾伦森

和他的三个小伙伴麦克斯、“斜眼”和帕西从一文不名的童年到禁酒时期作为私酒贩子、劫匪和杀手的“辉煌”。小说在面条从追杀他的三人手中逃脱后戛然而止，而100万美元不知所终。

电影延伸到了1968年。一封迟到8个月的信暗示面条35年前的事尚未了结，是时候回纽约面对昨天了。除了增补，还有删节。导演认为面条成年后的段落“塞满了从黑色电影里抄来的桥段”，他留下了钻石劫案和与工会合作的段落，舍弃了这两段之间的其他案子。

小说最后，麦克斯执意抢银行前，除了黛布拉拒绝了面条，所有人从性格到彼此关系都是既缺少冲突也没有发展。电影改动最大的是重设了人物关系。原著在电影里只剩骨架，所有情节的呈现方式或多或少都不同了——处处携带大反转结局的全息碎片。这些改动主要是分别建构了黛布拉和麦克斯以面条为圆心的向心力与离心力。小说里这两人根本不搭界，改编后他们先是竞争与对抗，而后注定各自离他而去，最终又必然走到一起。

小说里，面条对黛布拉一厢情愿，和陌生人差不多。电影里她却一再主动：享受面条的偷窥，脱衣服给他看；逾越父亲嘱咐她看好店，她故意没落锁进面条家；他出狱第一天，她精心打扮等他。

对麦克斯的改动复杂得多。首先，麦克斯在书里和电影里都是帮派里的老大。而改编特别强调他的“事业”需要面条的追随和认同。“最初，面条被他人左右”，“直到守护天使的到来，这就是麦克斯”(莱昂内语)。相识时，他戏言认面条作“叔叔”——此处为早先的台本所无，这个玩笑在青年和老年时又各重现一次；黛布拉则讽刺他是面条的妈妈，幼年长大后有过两次“去啊，面条，你妈在叫你了”，两次都是麦克斯把面条从她身边叫走跟着他“干大事”。麦克斯小时候装死过一次，看到面

条着急的样子，他得意地说，“没有我你可怎么办”。

既然有求于面条，麦克斯对待他始终处于领导、给予和妥协并行的微妙平衡中。这一设置投射到情节安排上，有代表性的一幕是当面条质疑麦克斯和有夫之妇卡洛鬼混时，改编前后都是一向自持的麦克斯第一次暴跳如雷，小说里他吼面条没资格管他，电影里他粗暴地赶走卡洛。

而麦克斯离开面条的动机，和黛布拉如出一辙。面条听到黛布拉说自己一心“向上走”时说：“你俩太像了，这就是为什么你们痛恨对方。”

黛布拉的梦想在舞台上，而麦克斯要的，是一尊王座——电影里先后三次呈现了麦克斯坐在“王座”上的意象，他不光要钱，还要改变出身。麦克斯投向黑手党老大弗兰克，想通过他攀上政界，而面条对此不屑一顾，他不相信政客，也不喜欢他们帮派上面还有“老板”，而麦克斯斥责他“还像街头小混混一样思考”。

书里的情况恰恰相反。弗兰克的帮派人称“联合公司”，麦克斯好比子公司的片区经理，面条对弗兰克敬佩有加，说起他就是以“老板”代称。他们从“总公司”领月薪，有义务执行下派的任务。

电影对人物关系的这些原创性的设置，是大反转情节能立得住的根基。

## “上帝保佑美利坚，我甜蜜的家”

导演是这样理解美国梦的，他说，美国是“理想的黄金国”，“就像神话中的仙女那样：你想无条件地得到想要的东西吗，那么你的愿望在美国一定会实现，不过它存在于一种你永远无法认出的形式中”。我理解，“无法认出的形式”是这片新大陆许诺的不期而至的机遇，也包括你最初想象不到的，需要偿付给她的代价。与《教父》第一句台词“我信仰美国”

异曲同工，《美国往事》开宗明义，在1933年以一曲低回的《上帝保佑美利坚》开场。这是又一部关于美国梦的成人寓言。片尾垃圾车开走后，面条看到一队身着30年代华服的青年男女坐满三辆老式敞篷汽车呼啸而过，车载喇叭在放同一支歌。鉴于车牌也是30年代的，这一幕亦真亦幻。

导演说，《美国往事》“不是出于现实，也不是出于历史，而是出于想象”。这种“想象”只解读为一场“大烟梦”太简单了。应该说，《美国往事》将《了不起的盖茨比》引为第二底本，在人物重新定位后，以一种更为复杂迷离的方式，看到了盖茨比曾看到过的那盏遥不可及的绿灯。一个穷小子将对世界的全部热望，寄托在高高在上的姑娘身上，他渴望金钱，为的是配得上她，他确实赚到了钱，但她对他的爱像金钱一样空虚，远不够穿透社会等级的壁垒。这是盖茨比的故事，也是面条的故事，而他们都是不见光的私酒生意起家的。

导演反复强调，“小说里唯一真实的就是童年那些段落”。原著中，面条看到心爱的姑娘光彩照人，第一次意识到自己有多衣衫褴褛。小面条令人心酸的剖白，可能是最初打动导演的段落之一。改编在这一点上发力，把面条看的书从“由贫到富”的通俗故事换作《马丁·伊登》，暗中将主人公不甘受穷，奋力搏击的精神支点，定位在对爱的祈望上。

看到这，不难理解为什么中场休息不在电影的一半，而在三分之二以后(251分钟是在175分处)，分别以火车带走黛布拉和垃圾车带走麦克斯作结，《美国往事》是双主角结构，美国梦也破灭了两次。

剧本在1968年最初只写到面条离开大宅，留下麦克斯。而拍出来的是面条走出大宅外，远远看着麦克斯走向一辆巨大的黑色垃圾车，车开过，人不见了，镜头追着车身上的数字“35”。全片的最后一句台词是面条说的，“最令人痛心的，是眼一生努力化为乌有”，最后一个词“没有”(nothing)，也相应地换成了“白费”和“垃圾”两个意思都有词(waste)。

麦克斯没接面条的话，他用实际行动将后35年人生投进正在搅拌中的垃圾车。他说收买警察假死“是一场辛迪加的行动”，“辛迪加”本义是“工会”，引申为“垄断组织”，这就是当年麦克斯与面条分道扬镳后走的路。垄断是资本的盲目追求，麦克斯和资本一个脾性，总是追求更大、更多、更高，最终被同样贪婪的辛迪加吞噬。

这场戏将第二场美国梦的破碎展示得更决绝。而导演又故布疑阵，找另一位演员扮成麦克斯，只拍远景。其实与面条谈话前，工会头目吉米已经判他死刑，麦克斯在理性逻辑上已经死透了；但情感逻辑上，导演认为“不能直接展示麦克斯的死”。

## “我已不是昨天的我”，可我仍“信仰昨天”

和面条一样，麦克斯追逐的，同样不只是钱与权。他自以为夺走了面条的一切，留给面条的只有35年害死他的悔恨。不错，独吞100万美元的确是1933年的事，可是他有实力得到面条深爱的女人、改头换面住回面条的城市，是很多年以后。“偷”面条的整个人生，尤其是黛布拉的环节，想必是费了一番心思才达成的。

麦克斯自称“偷”是不准确的。因为黛布拉从来都不是面条的。长大后，她说面条是她唯一在乎的人，但她要“向上走”，不会和他在一起。准确地说，只有白利部长，才能拥有黛布拉。

有个至交好友对主人公一直退让和给予，却为了野心一夕之间夺走一切。这是《美国往事》的一种讲述方式。这个故事还有一个版本：有个住在长岛大宅里的成功人士，其实是改名换姓的私酒贩子，他金灿灿的身世没有一句是真的；他办了宴会等一个旧识上门。他想得到那个人的认同：我过的是你本可以过的人生，如果你追随我一起走这条路，这些都是你的。

根据导演自述，麦克斯请面条处决自己是出于忏悔。换个角度看，说是报复也讲得通。也许兼而有之？毕竟故事是以面条的视角讲述的，且有太多留白。在背叛者的自白无法激怒面条时，麦克斯拿出了近50年前让两人不打不相识的那块怀表——这也是早先台本没有的——以朋友姿态请求面条开枪。可面条说他认识白利部长，白利也不欠自己什么，麦克斯的半世辛劳又废了。

在迷宫一样的庞大结构中，影片一次次以不同方式回到开始。在麦克斯向面条讲解开枪怎么离开时，打开了一扇通向暗道的小门，宴会演奏的《昨天》隐隐飘入；而面条刚踏上纽约的土地，耳边响起的也是披头士的《昨天》。那时，“昨天”突然找上了门，他还不知道等待他的是什么。

黛布拉说，大家活到这般年纪，剩下的只有回忆，求面条不要去白利部长的宴会，否则回忆都没了。而面条盯着麦克斯递来的枪，脑子里回放的是儿时欢乐的一幕幕：小麦克斯高高地坐在堆满行李的马车里，像坐在王座上一样出场；水里藏私酒的发明成功了，哥儿俩兴奋得落水，麦克斯假装溺水不露头，面条急切地一直喊他的名字；小伙伴们赚到第一桶金，那时多米尼克还活着，五只手按在一起结义，穿上新衣服很快地在街上一路走。

被偷了一生的面条，如歌词所示，已不是昨天的他，可他仍对昨天曾经拥有的怀有信仰。凭这点信仰，他自由了。

今年北京国际电影节的“赫本影展”一票难求，是意料之中的事情。毕竟没有多少人真的在大银幕上看过赫本。就像宣传词中写的那样，你没有在大银幕上看过赫本，就不知道赫本有多美；奥黛丽·赫本几乎成为“最高颜值”的代名词，仿佛看她的电影，只要看她的美貌就可以了。

不得不说，这次北京国际电影节放映的赫本电影，集中了她三部“最高颜值”的作品：《罗马假日》《龙凤配》《甜姐儿》。然而，更重要的是那部《蒂凡尼的早餐》。我更愿意说，只有看过《蒂凡尼的早餐》，才算看过奥黛丽·赫本。

观众通常是以貌取人的。人们总是将银幕形象等同于那个演员自己。比如不久前网络流传的“玛丽莲·梦露的书单”，其中的书目包括诸多经典，让人大跌眼镜，似乎人们从来不知道梦露实为标准文艺女青年这一事实，仿佛她就是那个愚蠢娇憨的、不怎么读书的性感金发女郎。同理，人们也并不把另一个“女神”奥黛丽·赫本看作一流的演技派演员，因为她耀眼、同时符合东方与西方审美的外表让人觉得她根本无需演技来证明自己。尤其是在黑白电影中，赫本可谓倾国众生，她是纯洁而无瑕疵的那个“原初的纯真”，每一个静态的画面都已经成为无法超越的经典。人们不吝用“天使”这种略带肉麻的词汇赞美她，因为人们需要借此抚慰自己充满创伤的内心。有趣的是，通常人们会把赫本作为梦露的对立面，仿佛一个象征纯洁的灵魂，另一个象征着欲望的肉身；尽管很有可能，她们对于精神的追求其有着同样的高度。

就连杜鲁门·卡波特这样敏感、刻薄、以品位著称的作家也不例外。当初他的小说《蒂凡尼的早餐》几乎就是给梦露写的：一个从社会底层来到所谓名利场的女孩，本来怀揣梦想，却不得已靠色相娱人。她的性格因此充满矛盾，既天真又虚荣，既有物质女郎的一面，又并不是真的在追求这些物质；她既狠得下心来，又单纯善良，有她做人的原则——“千万别做一个懦夫，一个装腔作势的人，一个感情上的骗子，一个妓女；我宁可生病也不要一颗不诚实的心”。并且，她有一点点愚蠢，就像梦露塑造的那些金发女郎一样。甚至小说中，霍利的外表都像梦露那样丰满，而骨



瘦如柴的赫本恰好是其对立面。因此，卡波特对于赫本演出自己的这部经典作品颇为不满。是的，经典——卡波特年少成名，恃才傲物，17岁就开始给《纽约客》撰稿。《蒂凡尼的早餐》是其早期代表作，技巧已臻炉火纯青，有的评论家甚至认为这篇“小说”一个字都不能替换”。

卡波特擅长讽刺人的虚荣心。尤其是现代社会中，“怀揣梦想”来到大都市的小镇、乡村青年男女，他们赤手空拳想大展宏图，最后却难堪地发现，自己除了青春和肉体，其实一无所有，没有人会为他们的理想买单，最后往往只剩下青春已逝的怅惘，或是青春被交换的羞辱感。假如说菲茨杰拉德多少对他的主人公有点温情，卡波特则连这点温情都剥去了。另外，他很少会给主人公指明道路或方案，比如塞林格《麦田里的守望



《蒂凡尼的早餐》剧照

者”其实有一个“光明的尾巴”，霍尔顿最后的那番关于麦田守望者的表白是令读者放心的，霍尔顿还算是一个主流价值观里的“好孩子”；卡波特却很少这样做。他只是客观地描述，并且伴以辛辣的讽刺。这种特点后来在他的《冷血》中发挥得淋漓尽致，开创了美国“非虚构文学”的先河，被誉为“美国当代文学的分水岭”。小说原著中，霍利最终被何塞抛弃，但她依然义无反顾地奔向南美，她彻头彻尾地忠于自己做人的原则，就像那些彻头彻尾的文艺女青年一样。霍利的终极理想，就是跟弟弟弗雷德去墨西哥放牧。你能感到，

# 双面“蒂凡尼”

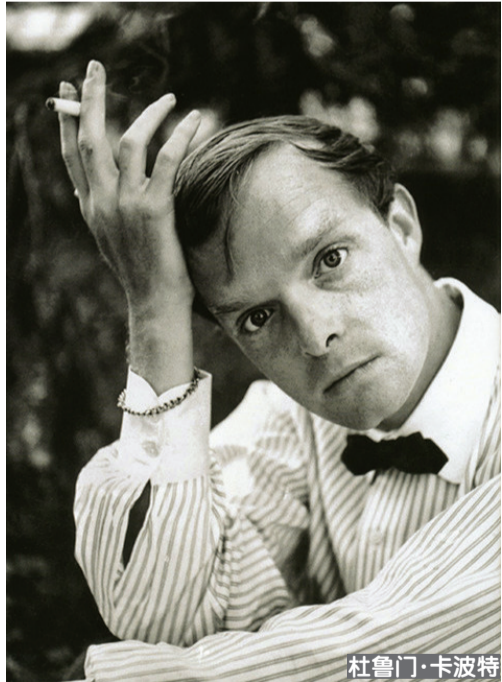
□张晓东

虽然卡波特揶揄、挖苦她，却也带有一种“理解之同情”，就像我们民谣里唱的“董小姐”一样，她不是一个没有故事的女同学，她是一匹野马，可是男主人公家里没有草原。而故事中那个吃软饭的男作家，则是卡波特通过对与自己其他作家的观察而提炼：故事说的，正是“纯真之失去”的苦涩。作家对“失去的纯真”的书写，实际是对资本决定论逻辑的一种抵抗。通过这种书写看到自己：就如同小说中的作家，他最终在大都市站稳脚跟，然而他选择的是远离虚幻的、浮华的“成功”，诚实面对自己的才华和内心。小说中的“蒂凡尼”同样具有两面性，一方面可以看作是一种浮华的诱惑，另一方面却也是一种品质、一种风度，甚至有抚慰人心的奇效。如同霍利所说：“那儿那么清静、气派，那么富丽高贵……要是我能找到一个真正的生活的地方，使我感到像蒂凡尼一样，我就会购置些家具，并且给这只猫起个名字。”

而电影版《蒂凡尼的早餐》的结尾，毫无疑问是一个俗套的、好莱坞式的“happy ending”。雨中，男女主人公终于幸福相拥，这个甜腻的结局，是卡波特最不愿意看到的吧？

卡波特不愿意看到的，大概还有赫本出演的霍利。此时赫本已经31岁，女神早就不能满足于演类似萨布丽娜、甜姐儿这种纯情青春少女的角色。一方面她也需要证明自己的演技，另一方面时光易逝，年华易老。彩色影像中的赫本，也开始演一些复杂而有深度的角色，假如说电影版《蒂凡尼的早餐》离卡波特本人所想甚远的话，那么对于赫本来说，堪称一部影史杰作，也是赫本银幕生涯的巅峰。

然而，卡波特没有料到的是，赫本也具有双面性。这部戏完全是她以往玉女形象的巨大颠覆。当名媛装束的霍利一面吃着三明治，一面看着橱窗里的蒂凡尼；当霍利坐在窗台上，弹唱起



杜鲁门·卡波特

《月亮河》，以及她在廉价超市里施展偷东西的本事；我们看到了另外一个赫本。她不再拥有无比的青春美貌，却更当得起演员这个称号，当我们津津乐道“蒂凡尼”和“纪梵希”两大奢侈品牌在电影中的“植入”，是不是恰好忽视了影片真正想传递的信息？霍利的可爱之处在于：“当我在一个晴朗的早晨醒来，上帝凡尼去吃早餐的时候，我愿意我还是我”，而不是做一个消费主义的牺牲品。赫本自身气质的脱俗与电影主人公的俗气，发生了一种奇妙的化学反应。不过，若是真的由玛丽莲·梦露出演，恐怕会有另外一番风味吧。

如果把这部电影和中国当下的电影语境结合起来看，其实不难发现某种程度的相似：大都市的“时尚”生活，以及青年男女的青春。只不过这种相似是表面化的，内在则是南辕北辙。我们的“青春片”不是贩卖鸡汤式的成功学，就是无病呻吟的风花雪月，满是对“时尚”生活的艳羡，至于真正的生活、真正的伤痛，好像从来就没有发生过。