

十七号观影室

《黑色大丽花》：一地“线头”与一锅温吞水

□苏 往



《黑色大丽花》(2006年) 电影海报

曾对名导演布莱恩·德·帕尔玛的《黑色大丽花》大失所望的观众，可以读一读上海译文新出的原著译本。一部中译有24万余字的小小说，要改编成120分钟的影像，必然要大幅精简。从书到电影，既有完全不见踪影的大段落，也有神龙见首不见尾的小细节。可惜，电影改编似乎是一门心思捡着重要内容去弄，堆叠的情节虽然勉强勾勒出故事框架，却对人物灵魂弃之不顾。

正如影评人马克·萨罗夫讽刺的那样，这些人里“惟一有生气的演员演的是一个死了的女孩”。其他角色的真容，得在书中寻觅。

灵光乍现的长镜头

1987年出版的《黑色大丽花》，是詹姆斯·艾尔罗伊“洛城四部曲”的第一部。该书让评论界将其视为创作严肃文学的作者，小说在一宗悬案的史实基础上，虚构了两位侦办此案的洛城警探和这对搭档暗中破案的过程。

死者伊丽莎白·肖特残缺的尸体于1947年1月15日在洛杉矶路边的草地被发现，她活着时常以“贝蒂”、“贝丝”自称，死后人们更习惯称呼她的绰号“黑色大丽花”。虽然先后有超过50名男女为此向警方自首，但真正的凶手始终没有找到。

除了真实的大丽花案，小说的两位主



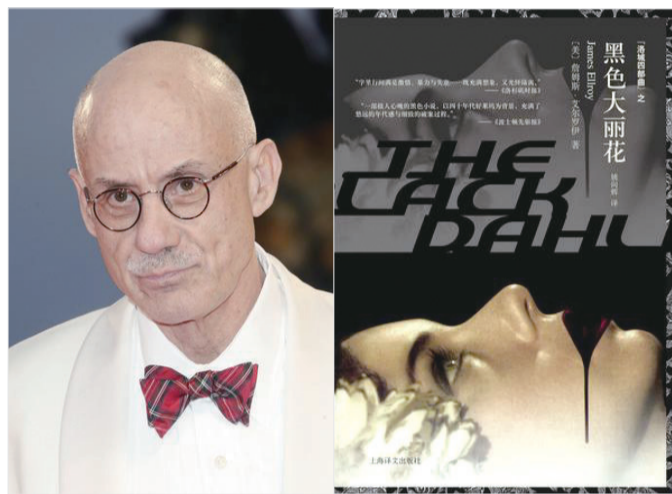
《黑色大丽花》电影剧照

角“冰先生”德怀特·布雷切特和“火先生”李·布兰查德还同时在应对两宗虚构的案件，影片将它们保留下来。该片可圈可点之处实在有限，其中一处是21分钟开始的一个长达1分钟的长镜头。这个镜头将3条穿插并行的线索并置于同一时空：

起初，观众顺着两位警探的目光打量他们监视的房屋，名义上是为局里派的活儿蹲点——寻找抢劫杀人犯纳什，随后视角升高越过屋顶，伴着屋顶乌鸦的鸣叫声，观众看到远景房屋另一侧路边似乎有人躺在草丛里，有位女士丢下婴儿车，大叫着跑向一辆行驶的汽车求助，而车并没有停下，镜头推进，跟着汽车走了一段，又跟上另一辆路人的自行车，最终落在路边的一位行人身上，他向同行的黑人女孩抱怨“腐败警察会找他麻烦”。这两人走向了警探们监视的房屋前，在接下来爆发的枪战中4人死亡，其中也包括这位行人。

当时，德怀特以为房屋里有匪徒瞄准他，是李先发制人救了他，他不知道走过来的行人才是李的目标，那人是一宗银行劫案内幕的知情人，捏着李的大把柄，而李正是来找他麻烦的“腐败警察”；而德怀特和李都不知道，草丛中让那位女士大惊失色的“死女孩”，会把两人从纳什案里拖走，让他们分崩离析，一个抵达真相，另一个抵达死亡。

而这个长镜头只是灵光乍现。电影《黑色大丽花》的叙事乏味而混乱，《纽约客》的一篇评论将其形容为“用填满鹅肝酱的方式育肥的鹅”。想在银幕上看艾尔罗伊擅长的多线叙事，得去看“洛城四部曲”里另一部改编的电影作品《洛城机密》。



原著作者詹姆斯·艾尔罗伊

当了好好先生的“冰先生”

电影《洛城机密》至少有5个角色让人过目不忘。帕尔玛的《黑色大丽花》也有5个重要角色，集合了几位口碑不错的演员，却只有大丽花本人让人难忘。

小说以德怀特的第一人称叙事，他开口就说“我不认识在世时的她”。电影精巧地贯彻了这一点。活着的大丽花几乎只在黑白的影像中出现——几卷试镜胶片和一部色情片。这部色情片是小说中破案的关键环节之一，而其他几个试镜片段则是电影独创。如果说《黑色大丽花》算是一部新黑色电影，肖特在一个人对着镜头拙劣表演时显露的孤独、脆弱和狂野以及天真到可悲的、被现实踩在脚下的理

想主义残渣，贡献了很大一部分黑色元素——用过度硬朗的希拉里·斯万克饰演放荡的富家女玛德琳——黑色电影固有的蛇蝎女郎是一场灾难；李被杀的一夜，惟妙惟肖地效仿了黑色电影惯用的光影效果，但在生怕观众不紧张、自己先紧张的背景音乐烘托下，仿佛进入了廉价动作片。

而这锅温吞水最差的还不是叙事也不是配乐，而是书中许多如整幅拼图里一小块碎片般细微而不可或缺之处，在电影中被一笔带过，留下了好多没尾巴的“线头”。这就是为什么有影评人说帕尔玛“什么都往银幕上扔，但几乎没什么是有用的”。不是说影片中推理的证据链不完整，恰恰相反，悬疑的设置和案件的侦破都可以自圆其说，而丢失最多的，是那些通向人物内心世界的线索。

去年口碑大爆的美剧《真探》与《黑色大丽花》原著的笔法相似，破解谜案与探索两位警探的内心情同等重要。大丽花对这对搭档的影响要更重一些，她虽然已不在人世，仍让他们的灵魂为之颤抖，肉身为之沉沦。

李有个小时候失踪的妹妹，这是他和失足女孩凯伊同住，照顾她供她上学，却没有和她结合的心理动因，这个心结在小说开篇拳赛前就已表明，而电影改编将这点也设为悬疑：直到影片过了三分之二，观众还是不知道李为什么因肖特的案子执着到疯狂。鉴于这个悬疑

缺乏铺垫，而李和凯伊同住却不结合的奇怪关系也只提了一句再无呼应，即使最后凯伊吞吞吐吐地说李曾有个失踪的妹妹，没看过原著的观众也难以理解其中逻辑。

德怀特起初对大丽花并不上心，一直督促李专心追捕纳什。这个“线头”电影里还有，但与之对应的后期他对大丽花的痴迷，则表现得远远不够。尽管凯伊撞到他时和玛德琳鬼混，喊了一句“她长得像那个死女孩，你真有病”；玛德琳也说过“你不可能杀我，因为我长得像她”。然而，没有点出德怀特将玛德琳当作大丽花替身，少了他宣布自己和伊丽莎白·肖特通过玛德琳的肉身“正式结合”这一段，这两句台词也成了没用的“线头”。

李死后，“冰先生”德怀特看大丽花的试镜镜头流泪了，这时，他只是一位富于

同情心的好警察。黑色电影几时需要这样的侦探了？

面目模糊的洛城

存在感稀薄的不仅是主人公们，电影版《黑色大丽花》对洛城警局的“漂白”，也是格调下降的问题所在。“洛城四部曲”背景都是上世纪四五十年代的洛杉矶，这座政界、警界和媒体沆瀣一气的罪恶之城是这一系列作品中重要的常驻角色。

而这个角色在帕尔玛的《黑色大丽花》里也只剩下一些稀薄的痕迹。在钱与权构筑的金字塔中，上层的黑暗在书里很大部分从副检察长艾里斯·洛韦身上表现出来。作为案件的主任法官，他的很多决策都是从怎样在此案中捞取更多政治资本的考虑出发的：起初他让政治上支持他的报纸压下对肖特混乱私生活的报道，为的是“大众越是同情她”，起诉时他自己“越是能捞到好处”；他甚至一度想设计抓人顶缸，好赶快结案。

下层也不干净，每个人都在捞取职权范围内可以捞取的私利，最典型的是两位主角的同事，一对恶警父子。在书里，德怀特在真假难辨的信息里，一点点拼出肖特去世前几天的行程：大丽花在罪恶之城里，一程一程地被廉价地雇佣和使用，直到她遇到最后一个雇主。恶警父子就是其中一程，父亲雇了肖特给有施虐癖的儿子“开苞”。两人的重头戏没是小事，可省略了包括这段以及李客死墨西哥、德怀特寻访肖特家乡等好几个大的情节段落，本来仿若现实、盘根错节的缜密情节成了几条直线，其中一条是德怀特用他得到的第一条线索（大丽花泡过女同性恋酒吧），睡到了凶手的女儿。这未免也太轻易了。

其实，两位有一定正义感的主角也无法独善其身。电影旁白讲述最初他们合作办案的好时光，只有寥寥几句，说他们抓了多少嫌犯，俨然是两位警界楷模，而书里李让德怀特明白了“干警察是怎么一回事”，可不仅仅是这些内容，他们要情报时一唱一和和使用暴力，打破车窗把欠款的车开回汽车商那里赚外快，李还从黑帮老手里拿赛马的内部消息。

这种腐化的大环境，正是李堕落的基础。洗白了这块恶的土壤，李只是作为一个体存在的、个性贪婪的腐败警察，而不是游走在善恶一线间的复杂人物。影片将李是劫案幕后主谋并且送人坐冤狱的情节，改为他只是偷偷拿走了主谋抢来的钱。这一改，李是洗白了一些，然而与对“冰先生”德怀特的“提纯”一样是无用功，黑色电影同样不需要这样的洗白。如此，只是将阴谋家变成了无聊得多的阴谋家。

弗兰肯斯坦的灵与肉

□张晓东

今年“英国国家剧院现场”系列电影落户中国，也算是造福了中国各路文艺爱好者。这批剧院现场版的电影质量之高无须赘述，从剧院、剧目到演员都是金字招牌，早已在粉丝中间口碑相传。戏剧电影——是的，不是电影的戏剧化，例如某些电影贴着“戏剧电影”的标签，实际上只是低成本、粗制滥造小电影的障眼法，以貌似高大上的概念吸引眼球而已。戏剧电影，是借助电影手段，传递导演的思想，实现戏剧力所不及的图像震撼力，却又时刻提醒你在场的感受。例如该系列电影之一的《科利奥兰纳斯》(又译：《大将军寇流兰》)，按照导演的理解，在莎士比亚所有作品中，它关于身体的描述是最多的。为城邦出生入死的大将军马歇斯必须向大众袒露他的满身伤疤，亦即当众展示他的肉体，才能获得大众的选票。而马歇斯对这种展示深恶痛绝——他轻蔑并憎恨那些头脑简单，满足于直观感官判断的“乌合之众”。电影手段能将身体伤口的细节呈现给观众，部分戏剧张力正是由此形成。而剧场中场休息15分钟，也被电影完整记录，给观众如身在剧场的错觉。

有趣的是，“英国国家剧院现场”这一回在中国的放映，网络的销售策略正是：高颜值男神盛宴。男神们的“美好肉体”，悄然成为“艺术消费”的噱头。在这一点看来，古老大英帝国剧院的观众与《小时代》的脑残粉并无二致。仿佛供片方也理解中国粉丝的这种消费心理，他们提供的《弗兰肯斯坦》是“卷福”本尼迪克特·康伯巴奇出演“人造人”的那一版，演这个角色意味着有大尺度的身体裸露。但是，粉丝难道没有读过《弗兰肯斯坦》或现代普罗米修斯？人造人的肉体，是弗兰肯斯坦盗取不同的死尸，拼接而成的丑陋身体(“卷福”的表演令人印象深刻，仿佛成了金庸笔

下的“摧心掌”，演出了关节寸断的感觉)？这个散发着丧尸味道的哥特故事具有超前的意义，在1818年，玛丽·雪莱就已经写出了类似于今天的“人工智能对人类的进击”这种思想的恐怖故事，不仅具有开山鼻祖的意义，更是一部特别的经典。

大英帝国剧院对待经典的态度远远不像我们这样简单粗暴。他们不会打着“创新”的旗号，将原作改得面目全非，甚至“取其糟粕，去其精华”。英国国家剧院对这些经典剧目“只删不增”，不像我们很多戏剧改编那样，自作聪明地“戏说”。虽然中规中矩，但依然让人感觉非常“现代”。除了这些剧目本身的永恒魅力之外，改编总是能找到与当下最契合的点。例如《科利奥兰纳斯》中对当代政治的指涉，《人鼠之间》对“美丽的谎言”(或曰心灵鸡汤)毫不留情的撕碎，《弗兰肯斯坦》中“人造人的造反”以及对那种被抛弃的孤独感的表现。而剧场舞美本身也做到了除却一切繁复的东西，甚至比如今日的京剧舞台更“空”，还有《弗兰肯斯坦》用了黑人演员做主演，饰演弗兰肯斯坦的新娘和父亲，除却为了“政治上正确”的嫌疑，倒是算得上一种时髦。

放到今天来看，玛丽·雪莱的一生也算得上“现代”。叛逆少女遇到高颜值、高才华的男神，不顾对方使君有妇，和他私奔、未婚生子，好不容易名正言顺，丈夫却又溺亡；她还有一个女权主义者老妈，以及无政府主义哲学家老爸。这个背景听起来实在不适用于19世纪初的女性，哪怕是头号日不落大帝国的才女。但有了这个背景，我们又觉得她写出《弗兰肯斯坦》甚为合理。

当然对于肉体哥特式的书写，并不是玛丽·雪莱的首创。对“丑”的书写从来就不是一股暗流，而是一直与“美”并行不悖，有时候还稍占上



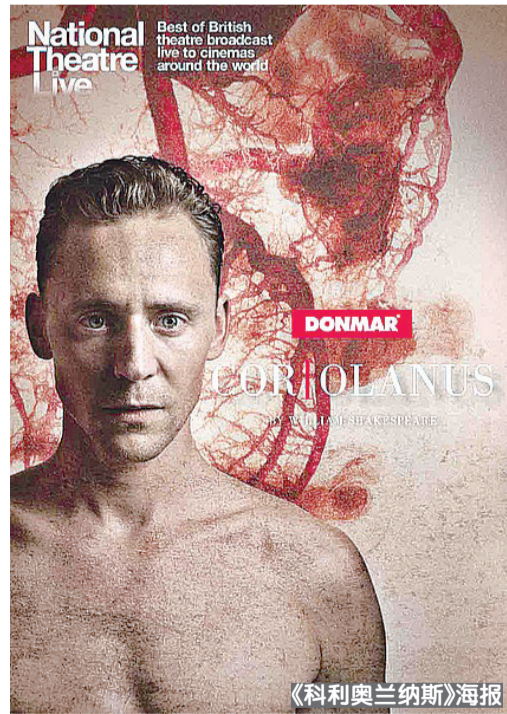
《弗兰肯斯坦》剧照

风。不同时代有不同的“审丑”。玛丽·雪莱的时代，正是浪漫主义者对“丑”进行拯救的时期，例如雨果为《克伦威尔》写的序言可谓为“丑”的最高辩护，而他的《巴黎圣母院》，可以说确立了一种浪漫主义的新美学。这个同样有着哥特色彩的故事，略显生硬地将灵与肉二元对立：丑的因为有美好的内心而崇高，美的因为内心肮脏而卑劣。这个故事依然是一种没有脱离宗教理想化的身体表述：畸形是崇高的反面。它并没有正视身体的丑陋。早于《巴黎圣母院》半个世纪的《弗兰肯斯坦》今天看来则摆脱了那种幼稚的感伤主义气息，丑陋的肉身尽管有一个聪明的大脑，却在污秽的环境中依然有一个受伤的、孤独的、对爱极为渴望的心灵——他的灵与肉都是支离破碎的，都是丑陋的，这种丑陋又让他对弗兰肯斯坦的新娘与弟弟施以暴行。这个恐怖的怪物既令我们厌恶，又让我们感到莫名的吸引——虽然当时流行的哥特式小说也热衷于描写腐烂尸体、墓穴、血腥的犯罪等等，玛丽·雪莱的著作却无疑有着更为重要的问题意识。文艺复兴给了“人”极大



《人鼠之间》剧照

或者，我们不去讨论高深的哲学问题，还是从“科幻小说之母”这一大众文学的冠冕去读她的作品吧。弗兰肯斯坦最大的问题在于把自己当作造物主，像上帝一样可以造人。这无疑是一种僭越，而当他造出一个女的“人造人”，意识到他们会繁衍后代，会为人类带来灾难，终于猛醒，亲手毁掉了这个作品。然而他始料未及的是，他创造的这个怪物是有感情的：或者说，他有强烈的情感诉求，渴望爱与被爱。20世纪的科幻小说大师，例如列姆和艾西莫夫，都没有跳出这个路



《科利奥兰纳斯》海报

数，主要的思想便是人类自身的局限，科学狂人自以为可以驾驭一切科学、改造自然，结果造成失控，给人类带来巨大灾难。这个主题并不仅仅可以用“敬畏自然”这种小清新的解释可以概括。当然，这也属于一种末世论焦虑。可以说《弗兰肯斯坦》超前了一个多世纪，看看最近的《机械姬》，不也正是这个路数吗？但是，玛丽·雪莱又不仅是科幻小说作家，在另一个层面，她与霍夫曼、果戈理、陀斯妥耶夫斯基、爱伦·坡相遇。

英国皇家剧院当然知道《弗兰肯斯坦》的价值，远超大众文化消费品的范畴。所以他们对故事的改动非常俭省，只是砍掉了多余的枝蔓，并且保留了那个时代的蒸汽朋克气息。最花心思的，是两大男主演“卷福”和米勒之间的角色互换，他们同时既是弗兰肯斯坦，又是人造人，既是造物主，又是被造物。这种“移形换影”并非噱头，而是说明了导演团队对原作的充分理解。