

doi: 10.3969/j.issn.1007-6522.2018.05.003

浮萍: 抒情话语下的漂流经验与 后现代主体重构

——以《她们的名字叫红》为例

吴明

(华东师范大学传播学院, 上海 200241)

摘要: 选取电影《她们的名字叫红》做深度文本解读, 原因在于这部电影对于探讨中国后现代主体性问题具有极大的启发性和阐释空间。为此, 提出浮萍概念, 侧重于挖掘它在后现代美学与中国传统美学之间的协调性功能。浮萍与根茎一样强调后现代社会的不确定性和运动特征, 却在中国抒情话语的层面上开出新路。它在重视运动过程的同时, 保留了对静止的肯定和对源头的敬意。它在现代物理学空-时观与中国古代神话体系的双重观照下, 显示出时间的非线性与多维度特征如何介入到后现代主体的情感世界。

关键词: 浮萍; 根茎; 抒情话语; 后现代主体性; 章明

中图分类号: J912 **文献标志码:** A **文章编号:** 1007-6522(2018)05-0024-19

一、为何选择《她们的名字叫红》?

在章明执导的电影中,《她们的名字叫红》(2013)是一部极少被讨论的作品。本文认为这是一部极具美学创建力的电影,在对其进行理论建构和深度阐释之前,先从微观与宏观两个参照系简单描述一下它的特殊意义。

众所周知,巫山在章明电影中是一个特殊的空间存在。它既是章明本人的家乡,又

是电影中人物活动的主要环境,由此形成了一个“巫山系列”。它主要包括《巫山云雨》(1996)、《秘语拾柒小时》(2001)、《巫山之春》(2003)、《新娘》(2009)、《她们的名字叫红》(2013)、《冥王星时刻》(2018)。熟悉章明电影的观众都知道,从处女作《巫山云雨》开始,他就不断在影片中渗透出因三峡工程蓄水淹城所带来的不安感,一种既在期待中却又无所期待的时间悬浮体验。在这个意义上,《巫山之春》虽是一部纪录片,却在其剧

收稿日期: 2017-06-10

基金项目: 上海市浦江人才计划项目(16PJC027)

作者简介: 吴明(1982-),女,江苏无锡人。华东师范大学传播学院副教授。

情片系列中具有分水岭的意义。它所记录的是在三峡工程搬迁过程中,巫山老城与新城的交接时刻。在这部影片中,有着一千多年历史的巫山老城已被拆迁完毕,满地废墟正等待被即将上涨的江水淹没。巫山人在刚刚建好的新城里,度过第一个春节。导演以返乡者的真实身份,见证了一段宏大历史的结束和一个崭新纪元的开始。但这部影片因涉及片中人隐私并未公映,极少有人看过,以至于成为影迷间口耳相传的秘闻。这也使它在整个“巫山系列”中成为一个隐喻式的存在——湮没于世的真实记录就像沉入水底的巫山老城一样,从历史变为传说。此后的《新娘》也从未公开发行,只在极少数的影展或沙龙活动中放映过,看过的观众也寥寥无几。

因此,对于大部分观众来说,《她们的名字叫红》(以下简称《红》)就成为“巫山系列”中第一部以新城为主要展示空间的作品。它是由巫山县政府出资拍摄的影片,本意是希望展现新城区及周边自然风光之美,借此推动当地旅游产业。但身为导演的章明并未交出一部平庸的风光片,而是保留了自己的作者风格,在略带讽刺的幽默叙事中,呈现了一个布满乏味的水泥路和霓虹灯的中国小县城。片中大段空洞的导游词越是极力渲染风景之瑰丽,便越是提醒人们,那个曾经沧海难为水、除却此地不是云的巫山,如今已经泯然于众了。然而,作为巫山人的章明面对这种变化不可能只停留于反讽与批判,对故乡的复杂情感催动了这部电影曲折隐晦的伤逝之声。细心者会发现,本片以卢卡斯为第一人称叙事,这也是章明迄今为止唯一一部以“我”进行叙事且夹杂大量内心独白的电影。这未必不是导演内心感受的投射:成长于巫山老城的章明,面对地理空间上的巨大

变化,已然有异乡人的隔膜。这一点在《巫山之春》中有直接的表达和对应,王强对持摄影机的章明说“我们作为外乡观光客回家探亲”(01'22”),这表明了两人作为异乡人的现实身份。影片中反复出现并在结尾以今非昔比的对照手法出现的巫山长江大桥,成为巫山县城新旧交替的地标性存在。而王强和章明在感叹这座大桥时所处的那片河滩也在《红》中出现,只不过换成了卢卡斯独自一人坐在江边等待王红的消息(06'25”)。地点上的对应也暗示着卢卡斯与章明之间的身份呼应,后者不过是把异乡人的身份进一步夸大到异国人的程度,借此凸显对环境的陌生感。而故乡一词在这里俨然是一个吊诡的存在——雕栏玉砌皆已改,只是朱颜在。它一反“物是人非”的中国古典式时空兴叹,陡然变为“人是物非”的尴尬错愕。仿佛一夜之间,所有人被平移到另一个空间,照旧的熙来攘往,浑然不觉已换了人间。县政府殷切期望的宣传之意,使已非故地的“故乡”具有了不言而喻的后现代意味:在变动不居的时代里,脱离了空间指涉的故乡是否还对自我认知具有根的意义?徘徊在寻根与失根的情感间隙中,权衡于拒绝怀旧和原乡隐痛的角力下,夹生在权力资本与创作自由的博弈中,主体又能如何自处?可以说,在章明电影系列中,《红》最为集中地显露出银幕内外复沓丛生的互文与对话。

本文将这部电影置于后现代整体语境和中国文化传统的宏观视角下进行观照。关注它在全球化语境下对根茎式游牧经验的超越,以及对抒情话语在后现代主体重建问题上可能提供的有效策略。电影《红》讲述了环游世界的美国青年卢卡斯与巫山女孩王红、李红之间的爱情故事。它切中了人们在全球化时代根茎式的自由移动境况,去/

回、离/归、往/返等传统二元空间体验已遭消解,在认知范式和情感结构上对根性存在提出了深刻怀疑。更胜一筹的是,它并未沦为根茎、游牧等西方后现代概念的中国式图解,而是在绵密的当代现实语境中,通过视角与结构的悄然变化,完成了由叙事向抒情的诗意转换。在无根漂浮的时空体验中,传递出深情有致的中国式变奏。它显示了主体在遭受深度碎裂后得以重构的可能,以及在无所确定、无可依傍的后历史渊薮中,重获精神救赎的出路。它为抒情话语打开了广阔的后现代阐释场域,新的美学概念、古老的神话原型、重生的人格觉醒,都能在这部电影中得到激荡与交汇。下文就分别从根茎和抒情两个关键词入手进行分析。

二、失效的根茎:中国后现代经验的含混性

电影《红》借美国旅行者卢卡斯的视角重构中国文化认知。简言之,它通过一个异乡人的经历,深度潜入了当代中国人的文化处境。即便在巫山这样的小县城里,也能窥见一个已然全球化却并非全盘西方化、既与古典传统断裂却又并未完全隔绝的当代中国缩影。

一方面,电影确实呈现了一种根茎式的后现代体验。德勒兹与加塔利提出根茎概念,是为了用一种遵循异质性、多元体、断裂原则的非中心化体系,对抗西方哲学的同一性传统和根系决定论思维。^{[1]7-22}它极为有效地揭示了后现代社会耗散无序的基本属性:全球化与信息化对日常生活的全面渗透,频繁广泛的人口流动,人际关系变动不居。差异与分离是生活的基本形态,一切都充满了不确定性。电影《红》在基本的人物与环境设置上,呈现了这一特征。通过轮船、汽车、飞机、手机、QQ、微博等多种交通工具和通讯

媒介,表现出在多元便利的空间移动与沟通方式下,人们的异国和家园意识都已被弱化。卢卡斯的手机里存储着乌克兰的白、加纳的黄、埃及的棕、巫山的红……周游世界遇到的朋友以及各种各样的人际关系,都被随身携带,即时便可沟通,却总是孤身一人。他行动自由,却永远不知道下一步该去哪里。异国与故乡的界线越来越模糊,既没有对美国浓重的乡愁,也没有对巫山深入的认同。传统的私人领域因互联网而不断敞开,微博上发布的心情状态,是对他人涉足自己内心隐秘的允诺和邀请。横刀夺爱的故事再也不会激起嫉妒与复仇——那是太过古典式的情感表达——现在人们若无其事,各行其道。当所有“非此不可”的束缚消失以后,也就不得不忍受无法排遣的飘摇与孤独。这就是卢卡斯在片尾所说“在我眼里留下的是巫山的风景,但我没有在风景里”的意义。

但另一方面,这部影片总有一种从标准的后现代脾性中外逸的潜质,有一种让根茎失效的阐释空间。它在人物的身份定位和影片的美学气质上,都显示出更复杂的含混性。鲍曼区分了全球化时代的两种迁移者,即一种是旅游者,另一种是流浪者。旅游者“把又苦又甜的思乡梦置于家的安逸舒适之上”,把离乡看作一种主动选择的“人生策略”,并享受着这种轻微的精神痛感;而流浪者则是那些不得不四处奔波的人,他们的被动迁移并非出于自愿,而是“因为在一个为旅游者定制的世界中,‘老老实实待在家里’简直是一种羞辱”,^[2]在这个意义上,卢卡斯和前女友安娜(乌克兰的白)、黄飞鸿(加纳的黄)都属于不安于家的全球旅行者。但卢卡斯与另外两人又有内在的不同。黄飞鸿和安娜是快乐的后现代主义者:一个是为了骑车环游世界,绝不为任何女人所牵绊;另一个

是彻底的游戏人生,感情多因一时兴起,合则聚,不合则散,从不背负愧疚与痛感,更无所谓留恋或记恨。他们对待生活的态度有一种典型的后现代式轻松,但卢卡斯身上从来没有这种轻松。他常常皱起的眉头和不断自问的内心纠结,使他显得既清醒又困惑。他被王红吸引和牵绊,甚至为此留驻巫山进入无望的等待。但又并不见得是一尊现代版的望夫(妇)崖——虽然巫山八景之一的女观贞石就在拍摄地附近,但卢卡斯的等待具有随时离开的不确定性,它不承载传统道德层面上的忠贞价值。他在世界各地漂泊旅行,却不属于鲍曼所说的安逸旅行者或窘迫流浪者;他是有着大把时间无所事事的闲逛者,却又不是本雅明青睐的有现代性批判价值的城市漫游者和波西米亚人;他虽然对未来毫无计划,满足于活在当下,却也不是凯鲁亚克笔下颓废暴躁的“在路上”一代;同样,他虽然有着对结果和命运泰然处之的淡泊心态,却也绝不是信奉中国黄老之道的散仙和隐士。卢卡斯对生活的不确定性所产生的反应,并非根茎所导向的快速、反抗、强有力的美学特质,反而表现得悠然缓慢,既有随遇而安的淡然,又有无法排遣的疏离感。他对现实既不满意却也不抗争,随心所欲却又身不由己,顺其自然却并非逍遥自得,对爱情既非忠诚亦非儿戏,对周遭世界既不拒斥又不融入。

整部电影呈现出另一种含混的美学气质。片中始终弥漫着一种云雾般的愁绪:在阴翳迷蒙的天气里,在卢卡斯无望等待的时日子里,在王红不肯现身的执拗里,在李红郁郁追随的目光里,始终有些难以言说却一往情深的东西。它让人隐隐感到,在21世纪中国巫山这座小县城里,即便一切坚固的东西都已烟消云散了,但巴楚之地的云烟里还是能嗅到一丝古老深邃的气息。它与两千多年来

“有情”的历史相携而生,维系着绵延不绝的深沉关联。《红》的含混性来自于中国抒情传统与后现代经验相碰撞时的心灵境遇,而根茎概念在面对这种境遇时,丧失了阐释的有效性。

这种失效在《千高原》中已有征兆。当德勒兹和加塔利在极力构建根茎概念的反西方传统原则时,就曾引述亨利·米勒讨论“中国为莠草”的一段话,用以证明中国就是一种根茎式的、反西方树性哲学的另类存在。他们把中国描述为一种具有蛮荒生长力且代表着“报应”和“黑暗时代”的存在形态,虽然犹疑不定地将其视为“最具智慧的生命”,^{[1]24}却最终将其归为“最差的根茎”。^{[1]7}且不论这种比喻是否对中国构成歧视,至少可以看出它对中国文化形态和内在肌理的无知与误解。中国在这里的作用,仅仅是被当作一种非结构性、非逻辑性、毫无意义的混乱存在形态。它不仅无法像花和甘蓝那样提供美和能量等正面价值,甚至也不具备罂粟那样能够令人发狂的负面价值——中国就是无意义。而此处的悖论就在于,他们恰恰是在用西方既定的结构性思维和价值判定标准来衡量中国,将其视为西方之反面,然后再用这样的中国来作为反西方传统体系的武器。他们似乎忘记了,中国儒家文化所主导的社会秩序中充满了各种根性思维和树型结构,纲常法纪的约束并不容许莠草般的恣意妄为;即便在道释思想观照的心灵层面所表现出来的虚灵性,也绝非无秩序和无意义,而是内心与外界相融、和谐共生,是更广义的遵天道,合法度。因此,把中国作为无秩序、非确定性的“他者”来反叛西方的同一性传统,是不恰当的。

这就是为什么当我们用根茎来阐释《红》的后现代经验时,会发现它无法切中肯

繁。对于一个已然进入全球化、信息化时代,却又并未切断与中国传统价值、人伦情感之内在关联的当下中国,无论是西方后现代理论还是中国传统美学,都没有一个现成的概念足以涵盖它的含混性。这部电影召唤一种新的美学命名和阐释路径,用以重新描述当代中国人的情感经验和心灵境遇。

三、浮萍:对根茎概念的中国调适

德勒兹虽然没有创造出一个有效的概念,可以为我们的直接用来阐释《红》这样的作品,但他对创造概念的热衷却启发我们,哲学写作如何得以像艺术创作那样,从本体论变为生成论。这也恰是本文提出浮萍概念的基本思路。就像所有耐人寻味的事物一样,《红》展现出的是某种正在生成却因尚未被命名而无法被准确言说的经验与感觉。这个命名要能匹配电影所触及的复杂性,既要具有根茎所揭示的不确定性特征,吸收其无序无根、无限运动扩散的指涉;又要区别于根茎的激进反叛及其导向的赛博空间和未来主义色彩,使之切合于中国传统美学的韵致,并与现实经验产生内在关联。

为此,本文从中国古典诗词中提取浮萍意象,结合其植物学特征,重新界定它的美学范畴,赋予这一概念当代阐释潜力。既然是在根茎基础上生成的概念,则有必要先简要回顾一下根茎的特征。德勒兹提出根茎概念,是基于反根性思维,即对直根与须根思维模式的超越和反叛。他从植物根系形态入手,用直根来代指西方二元论传统,即植物的根与茎是明确区分的,而且一条长而直的主根具有绝对的中心地位和决定性作用,代表了以柏拉图、笛卡尔、康德为主的西方古典哲学理念。须根,也是簇根,用来指代多元决定论,即不再是单条根而是多条根构成的根群。

在这里,根与根之间不分主次,完成了对二元论的反叛;但根群与茎之间依然有鲜明分别,并未摆脱集群意识、决定论思维和同一性原则,即以尼采、乔伊斯为代表的西方现代哲学、艺术。而为了彻底打消同一性的束缚,德勒兹提出了根茎概念,用以指代多元生成论。根茎也叫根状茎,它不是根而是外表像根的地下茎。它超越于直根与须根之处在于,根与茎再也不是决然分立的形态,以此否定了一切形式的决定论。为了解辖域化,摆脱克分子线的规训,彻底断裂和瓦解主体。这也使根茎带有反二元论、反同一性的强迫症,“为了颂扬非指意的、游牧式的欲望流的存在方式,德勒兹与加塔利始终对指意和理性表现出一种偏执狂式的恐惧症”。^{[3]140}这种恐惧来源于现代性理论对生命超越性的执着及其所依赖的反思性话语,即认为“假如生命不被理解为具备超越性,假如不假定生命会溢出静止的界限标志,那么文化就会被体验为某种势不可挡的压迫,而生命本身也就很难说有什么生活下去的价值”。^{[4]13}这就是说,当生命的价值已被先在地设定为超越性,那么静止、界限、确定性等价值就自然成为其阻碍和压迫,而生命对自由的追求也就必然意味着对这些价值的不断反思与抗争。所以,根茎虽然想通过反直根和须根来实现对决定论的反叛,但其实仍是超越性和反思性思维的延伸。这使它并未彻底摆脱“根”的意识,只不过以“反-根”的形式介入根系思维传统。说到底,根茎始终存在着对“土壤”的依赖,所谓土壤就是对超越性的执着,对反同一性和解辖域化的欲求,根茎的“自由”不过是被这种欲求逼迫出来的自由姿态。所以,具有根茎特征的事物总是充满了激进反叛的能量,因为它们不得不时刻宣示其对辖域化的背离,不得不从克分子的统御下不断

逃逸。但它无法回答这样一些问题:为什么相较于运动,静止成了落后甚至可耻的价值?为什么静止必然等于僵化和死寂,而不能是安宁与满足?在生命的自由状态中,为什么不包括渴望停歇的自由?

“只有从基于反思性话语文化内部的立场启发并确立的视角来看,界限才是约束;并不是每一种社会文化位置都一定会把界限理解为约束的。……它们很可能不会把界限领会为囚笼,而很可能视之为充满可能性。”^{[4]30}为此,需要跳脱出西方哲学的固有传统,寻找一个更有生机的概念,用以描述在当代中国变动频繁的日常生活下,人们内心的那种既弥漫着焦虑和迷惘,又不乏安适和喜乐的复杂状态。电影《红》中,萍水相逢的情节设置和萍踪浪迹的人物经历,以及影片伴水而生、雾气迷蒙的整体美学气质,都将中国古典诗词里的一个经典意象托举而出,这就是浮萍。在中国古诗词中,浮萍因其无根漂浮的自然属性,常常被用来比喻命运多舛、个体生命飘零无依的悲凉境况。但也并非在所有诗词中,浮萍都寓意凄苦,如韩愈的《青青水中蒲二首》便有“寄语浮萍草,相随我不知”之句,表达了一种羡慕浮萍可以自由自在顺水漂流的意思。此外,也有不作比喻,直描其生长特性的诗作,比如白居易的《池上》:“不解藏踪迹,浮萍一道开。”写小孩子偷采白莲回来,却被水上浮萍留下的痕迹暴露了行踪,日常小景的憨态可爱,在浮萍意象中得以充分体现。可见,浮萍在中国古典美学中是一个特色鲜明又表意层次丰富的审美意象。为了将其提炼为具有现代阐释力的美学概念,不妨也借鉴德勒兹创造根茎概念时从植物学入手的理路。

在植物学上,浮萍既是一个科种,又是一个属种。根据《中国植物志》记载“浮萍科

(Lemnaceae), 飘浮或沉水小草本。茎不发育,以圆形或长圆形的小叶状体形式存在;叶状体绿色,扁平,稀背面强烈凸起。叶不存在或退化为细小的膜质鳞片而位于茎的基部。根丝状,有的无根。”^[5]在浮萍科下,分三个属:紫萍属、浮萍属、芜萍属。其中只有芜萍属是完全无根的,其他均为有根萍,但因根不发达,无法起到固着叶体的作用。因而,浮萍科里的各属种,均为飘浮或悬生植物,这使它们与大部分陆生植物扎根土壤、以根系固着植株的特点有明显区别。本文提出的浮萍概念取自作为科之总称的浮萍,它包含了有根萍和无根萍,尤其是有根萍的形态,激发了浮萍概念的阐释潜力。它表征着一种以运动漂流为整体特性,但并不排斥根性与静止的价值,以及从思维传统上彻底离开土系而进入水系的生命状态。

古代文人常提及的浮萍无根,准确来说是指其飘浮性,或曰非固着性。但浮萍的漂泊无依并不意味着它抛弃了一切依赖性——对水的依赖恰恰是它的万变之不变。另外,结合古诗词中的各种浮萍意象还可以发现,通常用来感叹孤苦伶仃、漂泊无依的应该多指叶如盘状的有根紫萍属;而像白居易所写的能在水面行船后留下分开痕迹的,很可能是细密如沙的无根芜萍属。而无根芜萍还有另一个特点,就是它们通常繁生于大面积平静的水域,如池塘、湖面等。它们密集地贴附于水面,以集群而非孤立的方式,与水面达成同构共生关系,将水面变为萍面,显得稳固静止。基于以上植物属性可发现,动与静、偶然性与必然性、无根性与决定性等二元悖论,在浮萍身上并非截然对立。

因此,本文将作为科的浮萍开发为一个具有后现代阐释力的美学概念。通过这一概念重新思考,在以迁移和消解为整体经验及

语境的时代,主体能获得何种不同于根茎的处世形态。下文从三个方面探讨浮萍与根茎的差异。

第一,两者虽然都侧重于运动,但具有不同的运动形态,并导向不同的审美气质。“根茎学是一种与‘国家式思维’相对立的‘游牧式思维’……它的原始模型就是那些前现代的游牧部落,这些游牧部落漫游于解辖域化的空间,抵抗国家权力对他们的征服。……游牧式的运动是一种比喻说法,用以描述强度在无组织躯体上的流通方式以及后现代主体的规范性目标,亦即‘保持运动’——即使是目前正当其所也应保持运动——绝无停息。”^{[3]133}根茎衍生出一系列意象,如鼠群、兽穴、莠草等,它们都富有强力和攻击性色彩,其运动形态强调速度感和破坏性。浮萍的漂流虽然也侧重于运动,但它不表现为疾速运动和机械运动,更不是对抗性运动。浮萍不导向游牧而是游世,它衍生出云雾、柳絮、扁舟等意象,其运动形态柔弱缓慢,且能引起怜惜之情。龚鹏程将“游”作为中国古代的一种重要精神文化形态,他强调“我们也有逍遥游的精神,也有四海为家、悠游槃乐的那一面。中国古代也不是一个凝固稳定的乡土社会,而是充满了各类游人流民以及游之活动的世界。这些游人及游的活动,显示了中国文化中非常丰富的精神状态。”^[6]其现代性价值在于,开掘出中国传统文化中蕴藏的变动性、反叛性、个体性价值。由此可看出中国美学在儒道传统下,延伸出两种对待迁移的态度,同时也催生出两类相应的艺术主题:思乡与逍遥。思乡大多是由离乱造成的被迫迁移,饱含着主体对根的强烈向往之情;逍遥则是主动追求的迁移行为,主体弃绝一切有固着力的束缚,沉浸在怡然自得的快乐中。而浮萍概念则是在此基础上再向前推

进一步,指出后现代主体既非被迫亦非主动的浑然不觉之游荡,既无思乡之苦楚亦无弃根之快意的消散无感心态。在这里,自我驱动力和反叛力都不存在,主体与根性之间保持着“非力”的相安无事状态。

第二,不同于根茎对静止的拒斥,浮萍包含并肯定静止的价值。浮萍的植物属性本身就包括漂流和悬停两种状态,尤其是生长于池塘湖泊等平静水域中的浮萍,大多悬停于水面上。悬停是介于漂流(绝对运动)和扎根(绝对静止)之间的一种动-静状态,即保持着运动可能性的静态。正如基思·特斯特所指出的,应该“把后现代性理解为一种蕴示着无界限性的境况”,^{[4]30}而比之于“无界限性”,更重要的是“被蕴示”。^{[4]31}悬停之萍就同时蕴示着动与静,它依旧是无可固着之物,随时可以移动,却并非必须移动,更无须背负对静止的恐慌而被迫运动。它的静止不是对运动的否定和背离,而是对运动可能性的无限开启,是静止与运动之临界点的自由敞开。在电影《红》中,卢卡斯重回巫山之后,开了一家咖啡馆,这并非扎根巫山,而是停驻于此。他进入了对王红的渺茫等待中,如悬浮之萍一般,静静地留在某地。但正如他自己也不确定是否会一直等待下去,王红最终也无法获得安全感,因为这种停留始终昭示着随时离开的可能性。这里所表达的是类似于《边城》结尾的那种隽永之义:“这个人也许永远不回来了,也许‘明天’回来。”对于王红来说,卢卡斯也许永远留下,也许明天就会离开。悬浮,就是让即刻与永远从相反的时间感变为了同体的时间感,它们对当下此刻构成同质的不确定性。所以,悬停的浮萍反而比始终运动的根茎,具有更彻底的去根性。

同时,悬浮的静止也具有积极价值,甚至

是伦理上的救赎力量。王红最终放弃了色情工作,成为一名旅游船上的服务员,促使她发生这种改变的主要力量,就是卢卡斯的重返与等待。“等待是面向时间无穷吞噬力的悲剧性挑战”,^{[7]232}是彻底将自己掷入无边的不确定性。它是懵懂无知的原始冲动,是跳出逻辑与功利计算之外,甘愿在茫无头绪的黑暗虚无中悬置的非理性行为。但也正是在这无知觉的莽撞中,包含着伦理的热度。因为在整个世界都处于高速运转、永不停息的大时代里,选择停下来的人具有逆水行舟的勇气,如果这种勇气来自于对另一个人的牵挂,那么它所具有的撼动人心的力量不言自明。正是卢卡斯在毫不知情的茫然中选择留下等待的盲目举动,让王红感到一种持续的、柔韧的深情,也让她重拾久违的人格与自尊。

第三,不同于根茎对根的拒绝,浮萍开启了“携根之旅”的可能性。电影《红》中有很多具有根性的意指,故乡/老家、母语/方言、巫山猿人遗址等。它们都表达了人作为一种文化存在无可回避的渊源关系。值得分析的是其中三次回归行为,恰恰表现出对根的不同态度,分别是:王红回到老家巫山县建坪乡,卢卡斯返回故乡美国威斯康星州的马斯菲尔德,卢卡斯重返巫山开咖啡馆。三者也呈现出主根式、根茎式、浮萍式三种对待根性的不同特征。影片开始于王红的返乡之旅,故乡对于她具有最传统的主根决定论意义。她平时在外谋生,年节按时回家。家对她来说,是可退居的避风港,当她与卢卡斯吵架分手后,便毫无悬念地选择了回老家。当她在宾馆为卢卡斯跳完艳舞后,两人有一段关于老家的讨论。卢卡斯步步紧逼,不断想探明王红的来历与源头,而王红则坚持隐藏其源头,只将一个虚浮无根的电话号码留给他。这恰恰说明家作为根基对于她的重要性。王

红是一位在外地谋生的性工作者,过着漂泊的生活,虽然具有丰富的阅人经验,但遇到婚恋问题时,却比母亲更保守,坚持认为“农村人和外国人结婚没有把握”。这说明无论是父母之家还是她自己未来的婚后之家,都对她具有根基性、稳定性的意义。这种根性思维虽然成为她面对爱情时的禁锢,但也塑造了她在卢卡斯眼中的神秘感。一个若即若离直至消失的女人,她的吸引力就在于被隐藏的源头。

而卢卡斯回美国则具有典型的根茎式特征,(根茎)没有开端也没有终结,而是始终处于中间,由此它生长并漫溢”。^{[1]27}根茎抵制一切具有决定性意义的源头,以此防止主体重新陷入本源的束缚。在根茎的世界里,乡愁近乎于耻辱,一个有依恋感的人无异于懦夫。因为承认对源头与依恋的渴望,无异于对同一性的缴械投降。“无根基,这是神的主要的最令人羡慕的、也是我们最不理解的特权。”^[8]这一特权在上帝已死的时代里,下放给每一个凡人,它被认为是获得自由的根本保证。任何不舍之情都被看作受奴役的表现,拥有铁石心肠的快乐才是独立自主的必备素质。卢卡斯在对待故乡美国的态度上,就表现出根茎式的抗拒和漠然。他是因签证到期才不得不暂时返乡,美国不是他的根,而是根茎,是旅行中转站和临时补给地。所谓的“家”只是一个乱糟糟、空荡荡的房子,堆满了东西,却没有家人。他像外来者一样,与故乡的一切都格格不入:母亲的失忆、妹妹的淡漠,他在当地没有朋友,没有交谈,没有叙旧,直到坐在棒球场上,他才确信这里的热闹与自己无关。当他说“我不想承认我已经把自己一部分的感情留在了巫山”时,既证明他已对巫山产生了留恋,又表现出想极力挣脱这种牵挂的抵抗。在卢卡斯每个下

一站的计划中,从来没有回家这个选项。他的返回只为再次出发,然后在不断的迁移中,把驿站生成为新的故乡。只是根茎无法处理那些被乡愁突然击中的时刻,那种虽然习惯了漂泊四方,却仍然会在某时某地“忽然意识到自己是在该死的异国他乡”的心灵痛感。

《红》的不俗之处就在于它还给出了第三种意义的返回,即卢卡斯重返巫山。在他离开巫山前,李红曾问他“还会回来吗?”这时候便会发现,原本美国才是他的可“回”之地,巫山应为可“去”之地,现在巫山与美国同时具有了“归处”的意义。在春节之际,他竟会自问“每逢佳节倍思亲,王红算不算是我的亲人呢?”这就是浮萍式的漂泊,在不断漂流、转移、扩散、延宕中,把独根性的故乡变成散须根的四海为家,进而变成无需空间指认的故乡感——从实有的空间存在转化为想象性的心灵存在。浮萍昭示的是一种有根性情感的无根生存境遇。前文已述,浮萍科之下除了芜萍属完全无根之外,其余的均为有根萍。这些根须垂生于叶体背面,隐藏于水中,吸收养分,供给叶片,但并不固着叶片。有根萍的基本生物形态是,带着根须悬浮或漂流于水上。它启发我们,生命如何携带着自身的“根性”(而非“根”)过着漂泊不定的生活,即它将具有固着力的实体之根转化为对根性的想象与情感,进而弥合了根茎对确定性与不确定性的决然二分,实现了同一性与自由的同体共生。

浮萍无根,但浮萍有心。心,是中国思想话语中的主体性概念,它所处理的是个体与世界的关系,即如何在世界中安顿自身的问题,它本身就包含了对时空运动变化的肯定与接纳。尤其佛教思想融入后,中国处世哲学实现了一次飞跃。以禅宗来说,心是“纯

粹直观”,“它一改庄子和孔孟们人与自然本然的亲和与融溶关系,自然被心境化了”。^[9] 这是指,禅宗使自然内化于心灵直观,心动则万物皆动,心安则大千俱安。从原本的人融于世,到后来的世化于心,实现了主体与世界之间的相互交融。人之漂流于世,虽身不由己,却可让心之由己,从而与世无伤。当苏轼说“此心安处是吾乡”时,比之于陶潜的“心远地自偏”已然更具有现代性。无需再让心通过远离俗世、驱散纷扰来获得存世的安宁,而是让心沉浸于俗世中,在随其流转的过程里,不断将世界内化于心,成其为家。换言之,浮萍并不通过舍弃根与家来获得漂流的自由,而是在漂泊中,让故乡、家、传统等具有根性特征的事物不再表现为具体的物质存在,而变为主体对它们的情感、记忆或想象。王红从实际生活中的消失,让卢卡斯的等待愈趋于虚无,以至于他留在巫山的原因越来越远离王红这个人本身,而成了一份割舍不下的牵挂之情。

此外,也应看到,正是对根性的情感使浮萍具有伦理价值,使之成为保持人伦情感的游世经验。浮萍在描述一幅以不确定性与运动性为总体特征的后现代图景时,并不抛弃对确定性与恒常性价值的肯定;通过将外在世界内化为自我体认,以弥补在运动变化中不断弱化的存在感和人情味。对于根茎式的旅行者来说,“你前往何方?你来自哪里?你将到达何处?这些完全都是无用的问题。……探寻一个开端或基础,所有这些都蕴含着一种对于旅行和运动的错误概念。”^[133] 但当卢卡斯遇到王红后,这些问题不仅是有意义的,甚至是至关重要的。他对王红最常问的一句话就是“你去哪”,在他看似毫无意义的寻找中,流露出想要融入另一个人生命深处的执着。因为寻到一个人的老家,就是寻

到那个人成其为所是的生命起点。它是在断片式的后历史时代,对连续性的回归,这无形中对另一个人构成拯救的力量。这种伦理救赎的价值是根茎式的,偶遇者们无法拥有的。所以,今天在后现代语境中提出浮萍,侧重点不再是强调个体在命运面前的渺小与卑微,而应看到其中包含着对确定性与持存性价值的认可与敬意。

综上三点,浮萍与根茎的最根本差异是它们对待各自传统文化的态度。水之于浮萍就如同土之于根茎。如果说土是指西方哲学的同一性传统,那么水就是中国文化重情的传统。根茎对同一性采取了彻底的对抗与反叛姿态。但其悖论是,如果没有同一性,根茎的反叛就毫无意义,因为“首先得有什么东西有待逾越,得有某种界限存在,才能让逾越成为逾越”,^{[4]37}这就是根茎的理论宿命。而浮萍之于“情”就如同与水的关系,从来不是叛逆的,而是顺遂甚至同构的。浮萍贴水而生,顺水而逝,覆水成盖,纵使漂泊天涯却终不离水。无论有根还是无根,悬浮或漂流,浮萍始终是有情的存在。

四、中国情事:抒情话语下的非怀旧乡愁

由以上比较会发现,浮萍的重点就在于它如何在漂流中安顿对根性的情感,即当外在世界不可避免地被不断分割、抹除、重组,且主体已无可选择地进入迁移流转、无可归宿的生存境遇时,如何能同时拥有持存性与确定性;在不断朝向未来的运动形态中,如何不断消化和理解过去的意义。为了解决这些中国当代主体性所面临的复杂问题,本文将理论视野转向抒情话语对中国现代主体性的建构尝试。抒情话语这一表述来自于美国汉学家王德威,它并非一个严谨的学术概念,而是为了激发各种艺术文本与

历史材料之间的互动阐释,开掘出的一种学术表达。王德威在陈世骧、高友工等学者提出的抒情传统概念基础上,将抒情从一个文类概念拓展为一种观念、语境、话语,为了能在革命与启蒙两大中国现代性基调之外,开出另一条现代主体建构的路径。^{[10]3}如果说陈世骧和高友工的中国古代抒情理论源头是《诗经》和《楚辞》,那么王德威则把中国现代抒情理论的起点定位于沈从文。沈从文将中国历史分为“事功”和“有情”两条脉络,他谈到“中国历史一部分,属于情绪一部分的发展史;……它的成长大多就是和寂寞分不开的。东方思想的唯心倾向和有情也分割不开!……管晏为事功,屈贾则为有情”。^[11]由寂寞滋养生长而出的是一种伤情的底色,是哀而不伤的伤,是介于痛感与快感之间的悲戚之度。它是一种淤积于心的深沉情感,在发之于外的过程中不断消散,以至最终形之于无言、无力甚至无情。王德威指出,西方现代性主体生成的各种论说“都促使我们进一步思考现代主体‘情’归何处的意义”。^{[10]5}正是在这一旨归下,他串联起瞿秋白、江文也、白先勇、钟阿城、海子、施明正等一千现代文人艺术家,最终收束于诗人顾城。因为(顾城)见证了一个诗人的身份从‘现代’过渡到一个广义的‘后现代’——意义解构、主体解散——的过程”。^{[10]253}至此,伴随20世纪末的诗人之死,抒情话语下的中国现代性主体建构也已然完成。

王德威亦将费穆列入他的抒情者系列,^[12]这提示我们,设若按此脉络拟出一份中国现代抒情导演的名单,章明应该在列。他曾明确提及,《巫山云雨》是有想要接续费穆《小城之春》的中国文人精神传统之意图,《红》更是可以被看作当代翻版的“小城之

秋”。^①扩展开来,他目前所有的作品几乎都是围绕小城中的男女之情,这既有沈从文所说的那种由寂寞而生发出的伤情,又因在伤情中暴露欲望的硬度和烈度,而不至沦为自怜自艾的情调与姿态。他在影像语言上大量吸收安东尼奥尼、布努埃尔等西方现代主义电影传统,又使其情不限于具体的人物情绪,而能从对时代与命运的静观和悲叹中,抽离出形而上的诗性价值。可以说,在21世纪全球化的整体语境下,章明的“巫山系列”电影为抒情话语接续中国后现代主体性的建构与想象,提供了难得的典范。

以情字为题眼回顾电影《红》,便会注意到影片的英文名是China Affair,既可译为“中国艳遇”,也可译为“中国情事”。这两种译法也指向了片中两个层面上的情:一层是具体的男女情爱,即卢卡斯和王红的爱情主线、李红对卢卡斯的无望单恋、她和邬警官无趣的交往与婚姻、卢卡斯与前女友及黄飞鸿之间混杂的恋爱和友情、卢卡斯失忆的母亲与父亲之间的无奈之情等等;另一层“情”的对象没有明确实指,而是隐含着对文化之根的精神性原乡情感,这也是影片不断趋于诗意与神秘的内在原因。下文就从文化乡愁和神话原型两方面来论述。

正如本文开头所说,影片选用第一人称,折射出导演本人对巫山的原乡之情,这一情感是统摄“中国情事”的“元情感”。影片在大约进行到37'25”(未及一半),即王红进入李红家门后,直到影片结束卢卡斯再也没见过王红。这是非常重要的一个节点,它将影片分成两段式的结构:在视角上,前半段主要以卢卡斯的视角来叙事,后半段侧重于全知视角,镜头不断在卢卡斯和王红之间切换,暗

示两人的生活从此进入平行不相交的状态。在风格上,前半段以叙事为主,密集的反讽笑料、频繁的对话和戏剧冲突,构成轻快流畅、富有喜剧色彩的基调;后半段则转向抒情,不断弱化具体事件,以呈现人物的生活状态为主,减少对话,增大内心独白比重,气氛越来越内敛郁结,人物命运被推向不可知与不可控的未来。

原乡情感的复杂性也随着两段式结构呈现出前后不同的面貌。前半段设计了一个元叙事功能的“关于宣传的宣传”情节。《红》是由巫山县人民政府出资拍摄的电影,初衷是希望能够延续1980年的名片《等到满山红叶时》(汤化达、于本正,1980),制作一部姊妹篇《又到满山红叶时》,以浪漫爱情加美丽风景的模式宣传巫山,拉动当地主打的国际红叶节旅游产业。从投资方的政治诉求来看,这部电影无论以何种方式拍摄,都已先在地具有了宣传性。唯一可能消解过度宣传的方法,就是采用元叙事结构。“一种叙事不断提起自身叙事进程:通过自我指涉,它也生产出一种元语言。当电影文本自我指涉时,就成为它们自身的元语言……通常称为元叙事。”^[13]章明设置了一个元宣传结构,相比于拙劣掩饰城市宣传的意旨,他索性将其直接袒露出来。由于大部分场景发生在室内,就自然避免了过分直白地渲染红叶,而是将这一景观巧妙地融汇在必要的视点镜头和转场镜头中,以及用朗读旅游手册中的导游词代替了直接用镜头去表现景区风光。在这个元叙事套层里,卢卡斯对官方话语的不断抗拒与矫正,也是导演的委婉告白:这些(风景)记不记得不重要,但我一定会记得巫山的人(李红小姐)。

^①章明在2017年6月21日与作者的访谈中提到这一想法。

通过元叙事结构,导演的原乡情感在虚构与现实之间形成互文,打破了原乡题材的经典叙事抒情模式。王德威曾将这一模式总结为“或缅怀故里风物的纯朴固陋,或感叹现代文明的功利世俗,或追忆童年往事的灿烂多姿,或凸显村俚人事的奇情异趣。绵亘于其下的,则是时移事往的感伤、有家难归或惧归的尴尬,甚或一种盛年不再的隐忧——所谓的‘乡愁’亦于焉而起。”^{[7]225}但在《红》以及章明其他电影中(不包括纪录片),以上这些典型的原乡叙事主题和乡愁情感模式都不存在。他始终拒绝以怀旧忆往的回望姿态对待故乡,而是坚持以当下视角去直面故乡的人们此时此地的现实情境;他拒绝美化镜头下的人物与环境,而是立足于小县城生活的俚俗面貌,不使任何一个人物遁出其具体的社会身份与生存处境;他从不构建一个桃花源式的纯美家园想象,拒绝留给观众丝毫沉溺于滥情自伤的机会。但另一方面,他又始终强调自己对巫山深厚的文化归属感,并直言自己一再返回故乡拍摄,就是根源于一种乡愁的召唤。^①那么,又该如何理解这样的乡愁?

理解这种乡愁,也是解开《红》的后半段转入抒情性与神秘性的关键所在。本文认为,《红》表达了一种新的故乡情感,即并不指向过去,而是指向现在与未来的乡情。首先,这不是 nostalgia 意义上的乡愁。在英语中,乡愁通常与怀旧共用 nostalgia 一词,它“来自两个希腊语词,nostos(返乡)和 algia(怀想),是对于某个不再存在或者从来就没有过的家园的向往。怀旧是一种丧失和位移,但也是个人与自己的想象的浪漫纠葛。怀旧式的爱只能够存在于距离遥远的关系之

中。怀旧的电影形象是双重的曝光,或者两个形象的某种重叠——家园与在外漂泊。过去与现在、梦境与日常生活的双重形象。”^{[14]2}怀旧是典型的西方现代性文化命题,它所基于的逻辑前提是时间的单向线性模型,即对于进步观与超越性的文化抵抗。“怀旧就像进步一样,依赖于不可重复的和不可逆转的时间这一现代概念。”^{[14]14}单向线性的时间观念,一方面催生出工业化、信息化、城市化所带来的对速度和更新的无限崇拜,另一方面也激发出折返的欲念,“向往往昔的较慢的节奏,向往延续性,向往社会的凝聚和传统”。^{[14]19}但这只是单向箭头的反向想象,却仍是基于线性的时间结构。博伊姆曾将西方的怀旧分为两个类型:修复型怀旧和反思型怀旧。《红》显然不属于修复型怀旧,而它与反思型怀旧的比较则尤能体现出它与这种现代性文化的分歧。“这一类型的怀旧叙事是讽喻的、非终结的、片段的。……家园呈废墟状态,或者,相反经过了修葺,美化得面目皆非。这样的陌生化和距离感驱使他们讲述自己的故事,叙述过去、现在与未来之间的关系。”^{[14]56}《红》与反思型怀旧的前半部分特征非常契合,同样是以讽喻的方式讲述被“美化得面目皆非”的家园,但这种“陌生化和距离感”却并未驱使导演讲述自己的故事,更没有在过去、现在、未来三者之间进行任何比较式的关联。无论修复型还是反思型的怀旧,都必须基于过去/原物的消失,只有过去消失了,才可能留给 nostalgia 以足够的想象和重构空间。换言之,无论何种怀旧,都必然包含对过去的某种表达。但在《红》的叙事主线中,没有过去。既没有对老巫山的面貌重建,也没有闪回镜头重现卢卡斯与王

①在专题纪录片《逐梦他乡重庆人·第六代导演和他的乡愁》20170406期中,章明谈到这一点。

红的往昔时光。所以说,章明的乡愁不是关于回忆的,当然也无怀旧。

五、浮萍的空-时观:现代物理学与神话学阐释

要解开非怀旧的乡愁之谜,就要把浮萍的漂流从空间性关注引向空-时性探讨。前文的浮萍概念主要基于人文社会学的全球化语境,它所描述的是人在现实三维空间中的单子移动形态。当抒情话语把根性和非怀旧的矛盾呈现出来时,就触及时间维度在原有结构中的缺失。它提醒我们,此前的浮萍概念是在牛顿物理学的绝对时空观基础上展开的讨论,即不考虑时间与空间的交互影响。而浮萍作为一个(后)现代美学概念,则无可回避以黎曼几何、广义相对论及整个20世纪现代物理学奠定的宇宙观念,即以引力场、量子力学和热力学三大理论为基石的“空间-时间”命题。2015年9月14日5:51(美国东部时间)激光干涉引力波天文台(LIGO)首次检测到来自两个巨大黑洞碰撞所产生的引力波,证明了爱因斯坦在一百年前广义相对论中提出的引力波预言。^①引力波所对应的是时空弯曲理论,这其中“空间扭曲效应,其实等价于旧牛顿效应;是时间的扭曲,使得相对论的预测不同于牛顿理论的计算”。^{[15]52}广义相对论认为,质量巨大的物体会使周围的三维空间发生弯曲,空间的弯曲会造成光线的弯曲,而光线的弯曲“一部分是源自整个时空弯曲中的时间扭曲”。^{[15]52}当宇宙间大质量星体发生剧烈运动时,就会搅动其周围的时空扭曲产生波动,这就是引力波,也被诗意地称为“时空涟漪”。^[16]宇宙因此令人产生浩荡之水的想象,漂浮是一切宏观存在物的基本形态。

浮萍的运动是建立在以上空-时观念基础上的。就时间而言,它使常识感知中线性单向箭头的运动结构产生了动摇,过去、现在、未来三个基本时间范畴之间的关系被重新思考。“所有成功的物理方程都在时间上是对称的。它们在时间的任何方向上使用都显得一样。在物理学上,将来和过去似乎是平权的”,其困惑而又迷人之处在于,“根本就没有什么叫做‘现在’的东西。我们所能得到和这最接近的概念是观察者在空间-时间中的同时空间”。^[17]《红》的后半段以卢卡斯的一段内心独白揭示了这种被挤压到无感的现在“我开始过那种每天重复的生活。一睁开眼睛就知道这一天会发生什么,等待就是我的生活。”(1:20:41)卢卡斯从此前的漂流进入了悬浮,当空间不再拓展,时间的流逝感也停滞了,主体逐渐丧失对当下的感知。所谓“陷入等待”就是挤压了现在的意义,却无限拉伸了过去与未来。等待中的人并不占据任何一个可被称为现在的时间点,他所拥有的是无数已完结且不再重现的过去,和无限敞开却又茫然虚空的未来;对他而言,回忆与憧憬成了同一件事。等待者之所以陷入存在主义式的荒诞,并不是真的不存在现在这一概念,而是因为现在的意义在四维空-时系统所占据的坐标无法被现实时空中的人类所窥见,而只能通过更高维度的视角来予以揭示。在三维空间加入一维时间后形成的四维空-时结构中,不同参照系下的时间可以对应于同一个三维空间点,过去与未来成为均质的共同存在;而同一个时间点也可以投射于不同的空-时系统,形成高维时空存在对低维可见性的超越。《红》的后半段有三处神秘性视点镜头,就以诗意的方式触及时空维度

①引力波天文台官方发布: <https://www.ligo.caltech.edu/page/press-release-gw150914>

的跨越与不可见性。为展开这一讨论,首先分析一下这三处神秘性镜头。

第一处是当卢卡斯追到王红山上的老家去寻找她时,她明明在家却故意躲避不见。影片在48'57"时,有一个透过栏杆窥视卢卡斯的镜头,从后来揭示出王红在家可知,这其实是王红躲藏时的主观视点。此时,在卢卡斯看来,王红是消失的、不可见的;但对观众来说,她是在场的,只不过是隐藏的在场。第二处神秘性镜头是52'07",表现夜里惊醒的卢卡斯看到王红坐在自己床边。影片以卢卡斯的画外独白表示这是他做的梦,但梦的解释在这里更像是安抚观众理解力的小伎俩。只需去除画外音,就会发现银幕上表现的是现实情境下,卢卡斯夜里醒来,看到王红默默地坐在床边,两人没有对话也没有触碰。值得注意的是,此处镜头未切,而是从卢卡斯的脸直接摇到王红身上,当然更没有一般电影中表现梦境时常用的柔化、叠印、变色等平庸技巧。简言之,导演未在梦境与现实之间做出任何区分性表达,最大限度地暗示着这并非任何神秘事件,而更像是现实的某种可能性存在。所谓梦只是一个权宜的命名,它也完全可以被认为是不可见的高维度时空存在偶然袒露在三维空间中的“现实”。第三处神秘性镜头是影片结尾的电话和王红的出现。大部分观众会认为,这不过就是王红想跟卢卡斯联系,却最终没有勇气相见,两人在咫尺之间再度错失天涯的爱情结局。但仔细分析会发现存在另一种可能性。卢卡斯接到一个女人的电话,对方只说“我找一个叫卢卡斯的美国人”,却并未表明身份,他只是通过声音猜测这是王红,但在阳台上一番寻找却未见踪影。观众知道“王红就站在对面玻璃窗后”,是依赖于导演给出的全知视角。这一视角恰恰是凌驾于现实时空维度之上的

高维度视角。也可以说,王红在此处并不是以日常四维时空中的可见形态站立于卢卡斯对面,而是更高维度时空中的存在物。至于那个电话完全可能只是某个声音相似的陌生人的恶作剧,或者是卢卡斯因为想念王红而将其声音想象投射于对方,毕竟影片已铺垫过,卢卡斯开店的浪漫缘由让很多人感兴趣。

以上三处镜头之所以神秘,就是因为它们以艺术的方式回应了黎曼几何对欧氏几何的现代性跨越。通过降维类比的方式,可以解释升维之后不可见的第四维空间形态。当我们想要理解第四维空间与三维空间的关系,可以将维度降低到如何在三维空间里理解二维平面。由于二维平面上的存在物无法具有透视观念,所以对于它们来说,三维空间的存在物只能以平面投影的形态被理解;反之,三维空间的存在物却可以像上帝一样俯瞰整个二维平面世界,对其具有一览无余的全知性把握。如果一个三维存在物突然把一个二维存在物从平面上提起来,那么对于二维平面世界的人来说,这个被提起来的同类就是“突然消失”了;如果它再度被放回二维平面,对其同伴来说就是“突然重现”,这无异于二维平面世界中的“灵异事件”。^{[18]54-55}那么,四维空间中的存在物也可以对三维空间中的人类采取同样的做法。这种解释曾让西方各种神秘主义者着迷,“他们被那些可能存在而未探知的冥冥世界所吸引,这些世界甚至可能就近在咫尺,事实上包围着我们并且弥漫于我们所到之处,然而它们正好超出了我们的物理解力,避开了我们的直观感觉”。^{[18]24}

但本文在此提及黎曼几何的用意显然不是要把对《红》的理解引入神秘主义歧途,而是要指出,视点变换在这部电影中的重要性。影片从前半段的卢卡斯主观视点,转换到后

半段大量使用的平行剪辑和全知视角,这是从某一人物的低维度叙事跃升到更高维度的观照。章明曾在《论电影导演构思》一文中,将这种全知视点概括为“神见”,就是指“双眸被灵感驱使的关注。镜头的后面,是导演的眼睛,是导演在关注”。^{[19]236}从高维空间的角度来看这种俯瞰全局的视角,“神”的称谓就不是修辞性的比喻,而是物理性的直陈。它不是为影片笼罩上一层神秘色彩,反而是将神秘性之所以神秘的内在原因揭示出来。所谓神秘性,从来不是以神秘主义手法去表现世界,反而要在现实进程中才得以显现。是庸常性而非超常性,保证了真正的神秘。这就是为什么本文宁愿选择《红》作为神秘性的代表,而不选择奇幻片、鬼怪片、表现主义、超现实主义等电影类型。因为它们都在不同程度上依赖对高维度时空的戏剧化、魔术化、象征化、概念化等手法,而这些手法都意味着对高维度时空入口的提示与剖白,最终导致对神秘性的削弱和远离。而像《红》这样完全无缝对接的跨维度表达才能使神秘性自然显现,因为神秘的本质不是“另一种存在”,而是存在的“另一种可能性”。这也正是现代物理学的灵魂所在:世界的基础不再是实在论的,而是概率论的。

三处神秘性镜头之所以神秘,就是因为它们掀开了王红这个人物在现实层面之外的另一种不可见性。神秘镜头使王红相对于卢卡斯具有了高维时空存在的地位,或曰“神”的位置,她的不可见并非“消失”,而是表明了卢卡斯处于低维度视角的局限性。她在片尾对卢卡斯静观默视的目光是对“神见”概念的形象化表现。这种目光“是一种静观俯瞰的视点,是一种超社会超人生的目光在打量凡尘。这是神仙做的事情……是冥冥中上苍之眼对凡俗人世的默视……我们体味到静

若止水般沉沉的慈悲”。^{[19]238}王红对卢卡斯的默视占据了神见视点,而导演在这里则超拔为神灵之上的更高维度,即对神见的神见,因而具有了元视点的意义。而王红占据的“神”之位置,在这部影片里还不无巧合地对应着神话学阐释。毋庸置疑,在科学不发达的古代社会,神话曾作为准科学提供了对世界的解释;而在今天,当科学早已取代神话成为解释世界的主流话语时,神话依然没有被抛弃的原因是,它具有对世界的诗意表达价值。在电影《星际穿越》(诺兰,2014)中,女儿常常看到的“鬼魂”后来证明就是处于五维时空中的父亲——高维时空中不可见的存在物。整部《星际穿越》也可以看作是以科学理论为“鬼魂”概念祛魅的过程。而《红》的神秘性则是艺术如何在科学高度发达的时代,重新袒露世界之魅影的过程。王红的神话学意义也由此进入本文的阐释范畴。

叶舒宪在分析美人幻梦文学原型时,总结出“隔水伊人和异女荐枕”^{[20]429}两种基本模型,分别对应《诗经·蒹葭》和宋玉《高唐赋》。伊人和神女两种美人原型,也成为中国后世不断追仿拓展的神秘女性想象。无论是巧合还是特意,王红正是这两种原型的现代结合:一个居于水畔的神秘女子,不断被追寻,却始终无法被拥有;一个散发着性感魅力却又若即若离的女人,良辰美景尚未至,就已风去云散了无痕。她就好像是代表着“过去”的诗骚传统与抒情源头,跨越三千年时光投影于“现在”。影片空间落脚于巫山,王红作为神女的化身有更具体的对应。叶舒宪曾指出,中国因“礼教文化的压制和改造”以及“味觉审美能力的异常发达和早熟”,^{[20]312}最终未能形成西方维纳斯那样集爱神与美神于一身的女神形象。“爱神在中国不能以公开的、意识的形式得到社会集体的认可,她只

能以潜隐的形式而私下存在于集体无意识中,那便是有关‘神女’或‘山鬼’之类的种族记忆。……巫山神女便是我们这个民族中隐形和幻化了的爱与美女神。”^{[20]313}而神女与妓女的相通,也源于古代的祭祀文化。古巴比伦神庙中的女祭司就是神妓,她们的“最初职能便是代表女神同圣王在仪式上进行交合,这正是亦人亦神的所谓‘神女’、‘巫女’观念的发生根源”。^{[20]392}中国古代的巫儿风俗就与神妓圣娼非常相近,“‘佚女’、‘游女’、‘瑶女’、‘尸女’……‘女尸’……等似乎均有巫儿的性质……高唐神女本人又称‘瑶姬’和‘女尸’,这表明她正是充任神婚仪式的处女祭司”。^{[20]393}所以,神女也成为妓女的另一种雅称,阮玲玉在经典电影《神女》(吴永刚,1934)中塑造的就是一个身兼妓女与慈母身份的女性形象。

王红在电影中也是一个性工作者,老家在巫山,确实可称之为“巫山神女”。她与卢卡斯之间的情感关系也与宋玉二赋形成十分贴切的类比。“《高唐赋》中的神女是一位以自荐枕席的主动行为委身于陌生男子的女性,而《神女赋》中的神女却在施展了美的诱惑之后打消了被她所吸引的男性的非礼之欲念。”^{[20]319}这与电影中王红的身份和举动何其相似。作为性工作,她第一次来到卢卡斯的住处,便主动跳了一曲搔首弄姿的艳舞。这时候的她就如同自荐枕席的巫山神女,以云雨之邀款待高唐之客。但后来与卢卡斯恋爱后,她却拒绝了对方面同居的提议,并明确表达了极为保守的婚恋观。这时的她又好像被发乎情止乎礼的道德规约紧紧包裹的神女,让卢卡斯琢磨不透,难以亲近。在《高唐赋》中,神女临别有言“妾在巫山之阳,高丘之阻,旦为朝云,暮为行雨,朝朝暮暮,阳台之下。”这是说,神女离别楚王后虽不得见却并

未消失,而是化作云雨,朝夕陪伴。联系前文的黎曼高维空间理论可以认为,对于凡人来说,神女是消失不见了,她以云雨之幻形流连于人世,就好像高维空间的存在物留在低维空间的投影。而王红在片尾的神秘显现就像是,导演以全知视角让观众有幸窥见,巫山神女在人类不可见的高维时空中一直存在的原形。

将王红与神女进行神话学对应的意义在于,它得以从中国文化的诗意层面回应现代物理学的时间命题——过去如何介入现在。在牛顿的古典物理学时期,时间与空间被认为是两个不相关的量,无论在任何空间中,时间都始终保持不变的节拍匀速行进。但爱因斯坦认为,在不同运动速度的空间中,时间的运动速率会有所不同,同时性只是一个相对的概念。卢卡斯曾自语“在等待的时候,每一天就像过了一年,后来我就慢慢习惯了,不再焦灼。因为我在这地球上的任何一个地方,时间同样会如此流逝。”(1小时21分58秒)如果说,后半句话对应于牛顿物理学的绝对时空观,那么影片中出现三次的主题曲《带我飞向月球》(*Fly me to the moon*, 1954)则暗示着同时性的相对论转向。中国俗语说“天上一日,人间一年”就是这一理论的形象阐述。设想当初告别楚王的神女今天忽然驾临人间(即王红),就是高速空间的时间存在进入低速时空,对她而言只是过去了很短的一段时间,但对于人间来说已是时光飞逝三千年,过去就以这种方式成为了现在。再次回想王红在结尾的静立,它不仅代表了高维空间的存在,也表明过去在不同维度下以同时性参与着每一个俗世生活中的此刻。

相对论对现代社会的影响是全方位与根本性的,它在人文社科领域被引申为不同的文化对应着不同的时间观。时间社会学理论

明确提出“关于时间理解的文化多样性”问题,它提醒人们“随着经济扩展和技术扩散,诞生于西方的时间文化(time-cultures)已在全球站稳脚跟,这使得如何应对非西方的时间文化及其多样性财富变得十分紧迫”。^[21]那么,中国文化对于时间的理解又是怎样的呢?宇文所安曾指出,“中国古典文学渗透了对不朽的期望,它们成了它的核心主题之一;在中国古典文学里,到处都可以看到同往事的千丝万缕的联系。”^[22]中国早在《尚书》《诗经》中就已包含了“回顾的目光”,它“并不是把过去的事作为过去来考虑,作为消逝而不存在的东西,相反,倒是把它看作……现实存在的东西”。^{[22]10}这里面表达了两层意思:一层是强调中国文化的尚古传统,另一层则强调了其时间机理是过去与现在的共生性。后者蕴含了现代空-时观,它促使我们从新的角度重申中国艺术史的尚古问题。众所周知,相较于西方强调超越与创新的传统,中国艺术创作的焦点在于以承传为基础的转化。诗歌讲究用典,书画讲究笔墨渊源,“每个朝代的大师,他们的作品有明显的前人足迹,引证了秉承前人的艺术理念”。^[23]在中国艺术评价系统中,“有古意”从来都不是对艺术品缺乏创新性的贬低,而是对其审美品位的极高赞赏。今天看来,这种尚古传统不应被简单地看成“回望”——线性折返的时间观,而应该被视为跨维度时间存在的云团式集合。它意味着,中国艺术史上的每一个“此刻”都不是对过去的颠覆和摆脱,而是因为过去的无数个“此刻”向异度时空相继隐藏(亦可从这个意义上重新理解“化”的概念),不断使新的“此刻”脱颖而出;一旦深入这些“此刻”,便会发现,它们不是线性时间结构上的点,而更像是由无数异度时空的过去所汇聚成的云团,许多本以为消失的因子

其实一直默默地存在着。从消失到隐藏,是从实在性到可见性的认知转变。中国古典时空观的现代性勾连也便由此而起。

回到“有根萍”的概念,就会发现,它的悖论恰是中国时间观的直接产物。在古今共生的观念里,故乡、根性、往昔等一系列文化概念,已不再是他乡、无根、此刻等概念的对立面,而是相异维度时空中的同在。章明“不怀旧的乡愁”也是基于过去与现在的相对同时性关系。这种过去所激发的乡愁,不必导致对消失空间的重建,而是与“知其在此,却不知其何所在”的藏匿之神默对。章明在“巫山系列”电影中对当地方言的坚持,不仅意味着执守文化的母体与根性,更意味着这种根性不是被怀念的对象,而是正在进行的事实。方言暗示着一个不曾远离与消失的故乡,它在每日的言谈与沉思中默默地发挥作用,具有诗人于坚所说的“超越时间的品性”,既是“历史的故乡也是未来的故乡……既坚持着历史,也接纳着非历史”。^[24]那些独特的尾音、语气助词、特别的调侃方式,都是被此刻融进来的过往,是随时可以进入的家园。这种“回家”是无需怀旧的乡愁,它既是包容在此刻中的安适,亦是与未来之漂泊命运相系的眷恋。所以,章明宁愿使用闪前去展现未来的可能性,也不使用廉价的闪回去追忆被美化的往昔时光,更不以年代戏的题材去重建已被淹没的故乡原貌。他的乡愁是坚持站立于此时此地,为隐藏的巫山之神招魂;以有灵的时空感知,召唤浪漫、重情的人文精神传统。“有根萍”就是这样实现了对漂流与根性、即时性与持存性、不确定性与确定性的统一。

六、结论

至此,可将浮萍概念做一小结。它虽是

取自中国古典诗词的美学意象,却用来描述当下的中国经验,既是中国传统美学在后现代语境下的重新表述,也是后现代经验在中国文化传统中的重新定位。它与根茎一样强调后现代社会的不确定性和运动特征,却在中国抒情话语和伦理价值的层面上开出新路。浮萍具有脱离土壤固着力、飘浮于水的植物属性,由此开启不背负西方同一性与二元论“原罪”包袱的中国式表述。它所表征的再也不是哪一种根的问题,而是无根,是连同土壤一并被抛弃的另一种思维系统。它在重视运动与过程的同时,保留了对静止的肯定和对源头的敬意。它在现代物理学空-时观与中国古代神话体系的双重观照下,显示出时间的非线性与多维度特征如何介入到主体的情感世界。它所昭示的是这样一种境遇:在已然无根的时代里,每个人都处在自己的漂流途中,但这不妨是带着对根的情意的漂流。人们无需夸大对确定性的恐惧,来压抑内心对它的渴求。依从这种渴求,也并非一定回到被确定性束缚的窘况,反而可能由此获得慰藉与宁静。

艾青说“抒情是一种饱含水分的植物。”^[25]浮萍就是这样的植物。它揭示了携带水性、饱含深情的后现代漂浮境遇,让我们看到(后)现代主体在飘零离散的世代里,并非必然走向逃逸与游牧。在没有同一性压迫的中国文化传统中,无根与持存、运动与静止、偶然与永恒、过去与此刻,并不会撕裂主体与世界的共生体验。全球化的世界虽然充满了动荡无着和不可确定,但中国文化里那些有情有灵的基因,成为托载浮萍的浩荡之水,为后现代主体在不断流散与分离的同时,保留了一片心灵停驻的领域。在个体无法避免孤独、碎片化、无所归属等痛苦时,中国艺术留存的那一条“有情”的血脉,不失为一份

伦理救赎。它让人们看到,与其困守于地理家园永不复得的苦涩中,不如深藏这抒情的精神故乡,继续漂流。

参考文献:

- [1] [法]德勒兹,加塔利. 资本主义与精神分裂(卷2):千高原[M]. 上海:上海书店出版社,2010.
- [2] [英]齐格蒙特·鲍曼. 全球化:人类的后果[M]. 北京:商务印书馆,2001:89.
- [3] [美]道格拉斯·凯尔纳,斯蒂文·贝斯特. 后现代理论:批判性的质疑[M]. 北京:中央编译出版社,2001.
- [4] [英]基思·特斯特. 后现代性下的生命与多重时间[M]. 北京:北京大学出版社,2010.
- [5] 李恒. 中国植物志·第十三卷第二分册·浮萍科[M]. 北京:科学出版社,1995:206.
- [6] 龚鹏程. 游的精神文化史论·序言[M]. 石家庄:河北教育出版社,2001:5.
- [7] [美]王德威. 想象中国的方法:历史小说·叙事[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,1998.
- [8] [俄]舍斯托夫. 以头撞墙:舍斯托夫无根基生活集[M]. 西安:陕西师范大学出版社,2003:85.
- [9] 张节末. 禅宗美学[M]. 北京:北京大学出版社,2006:15.
- [10] [美]王德威. 抒情传统与中国现代性[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2010.
- [11] 沈从文. 沈从文别集·抽象的抒情[M]. 长沙:岳麓书社,1992:17.
- [12] David Der-wei Wang. The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis[M]. New York: Columbia University Press,2015:271-309.
- [13] [英]苏珊·海沃德. 电影研究关键词

- [M]. 北京:北京大学出版社 2013:301.
- [14] [美]斯维特兰娜·博伊姆. 怀旧的未来[M]. 南京:译林出版社 2010.
- [15] [英]约翰·格里宾. 寻找时间的边缘:黑洞、白洞和虫洞[M]. 海口:海南出版社 2014.
- [16] [澳]大卫·布莱尔,杰夫·麦克纳玛拉. 宇宙之海的涟漪:引力波探测[M]. 南昌:江西教育出版社,1999:13.
- [17] [英]罗杰·彭罗斯. 皇帝新脑:有关电脑、人脑及物理定律[M]. 长沙:湖南科学技术出版社 2010:407.
- [18] [美]加来道雄. 超越时空:通过平行宇宙、时间卷曲和第十维度的科学之旅[M]. 上海:上海科技教育出版社 2009.
- [19] 章明. 找到一种电影方法[M]. 北京:中国广播电视出版社 2003.
- [20] 叶舒宪. 高唐神女与维纳斯:中西方文化中的爱与美的主题[M]. 北京:中国社会科学出版社,1997.
- [21] [奥]赫尔嘉·诺沃特尼. 时间:现代与后现代经验[M]. 北京:北京师范大学出版社 2011:4.
- [22] [美]宇文所安. 追忆:中国古典文学中的往事再现[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店 2004.
- [23] 罗淑敏. 对焦中国画:同画的六本中阅读方法[M]. 桂林:广西师范大学出版社, 2010:10.
- [24] 于坚. 还乡的可能性[M]. 北京:商务印书馆 2013:20.
- [25] 艾青. 艾青全集·第三卷·诗论[M]. 石家庄:花山文艺出版社. 1991:14.

Lemnaceae: Floating Experience and Reconstruction of Postmodern Subjectivity through Lyric Discourse in the Film *China Affairs*

WU Ming

(*School of Communication, East China Normal University, Shanghai 200241, China*)

Abstract: The film *China Affairs* is cited here for in-depth discourse analysis, because it sheds great enlightenment on the discussion of China's postmodern subjectivity with broad space for interpretation. The concept of "lemnaceae" is proposed here to emphasize its function in coordinating postmodern aesthetics and Chinese traditional aesthetics. Lemnaceae, like the concept of "rhizome", emphasizes the uncertainty and the moving feature of postmodern society and blazes a new road in Chinese lyric discourse. While attaching importance to the process of movement, it retains the affirmation of stillness and respect for the origination. Under the contemplation of the space-time concept of modern physics and the ancient Chinese mythology system, it shows how the non-linear and multi-dimensional features of time are involved in the emotional world of the post-modern subject.

Key words: lemnaceae; rhizome; lyric discourse; postmodern subjectivity; Zhang Ming

(责任编辑:李孝弟)