

# 影视戏剧评论

Film, Television and Theatre Review

2022年第4期

## 《法兰西特派》：昨日世界的一个幻觉

杨雨萱 陈云昊

**摘要** | 当代电影的影像已经取得了对文字的支配性权力，镜头语言并不需要通过文字书写相比较来获得自身的合法性。而韦斯·安德森执导的，于2021年上映的《法兰西特派》则试图颠倒转瞬即逝的“影像”对深度的“文字”的支配法则，在一个日益破碎的当代世界重寻茨威格那代人的“昨日的世界”——一个印刷机所支配的意义的世界。

**关键词** | 韦斯·安德森；《法兰西特派》；反电影；茨威格

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



当代电影的影像已经取得了对文字的支配性权力，镜头语言并不需要通过文字书写相比较来获得自身的合法性，然而，于2021年上映，韦斯·安德森导演编剧的影片《法兰西特派》则有意颠倒了这种秩序，曾被“观看秩序”罢黜掉的“书写秩序”，似乎在其电影中复辟了。波兹曼《娱乐至死》所悼念的那个“以语言为中心，意义丰富，内容严肃”<sup>[1]</sup>的18世纪和19世纪的理性时代重新回归。《法兰西特派》无疑是韦斯·安德森众多作品中独树一帜，又高度彰显“韦氏风格”的一部佳作。《法兰西特派》的创作受1925年创刊的美国著名文艺杂志《纽约客》的启发，以电影的形式向“书写”致敬。

在导演韦斯·安德森的上部作品《布达佩斯大饭店》（2014）中就已展现此意图。《布达佩斯大饭店》的片头是作为讲述者的作家的墓园，片尾直接打出“灵感源于斯蒂芬·茨威格的作品”的字幕，介于两者之间的是作家年轻时曾经到访布达佩斯大饭店并偶遇饭店主人穆斯塔法的经历，作家通过穆斯塔法的叙述追溯了上一代饭店的经营者古斯塔沃的故事。在这个一层叙述套一层叙述的“再叙”结构中，《布达佩斯大饭店》的文字著作成了电影中所嵌套的故事出

[1] [美]波兹曼：《娱乐至死·童年的消逝》，章艳、吴燕荃译，广西师范大学出版社，2009，第47页。

场的叙述前提。翘首七年，导演交出的《法兰西特派》（2021）让杂志的创立人、主编霍伊泽多次说出：“试着让这句话读起来，像是你故意要这么写的。”——在主编死后，他的葬礼按编辑的规格进行，其编辑的杂志《法兰西特派》最后一期也仍然严格遵守其制定的文风规范，其生前的遗嘱得到了忠实地执行……书写文字的法则，渗透于电影的每个角落。电影开篇的刻板的印刷流程，似乎宣告了波兹曼《娱乐至死》的著名预言被颠倒了：“在一个电视机已经普及的娱乐时代，印刷机重新成为小镇的精神焦点。”

### 一、闭合的叙述结构：“一切是从一个假日开始的……”

《法兰西特派》是依托电影形式视觉化的传统杂志，因此，整部电影尽管高度风格化，却呈现着一种“反电影”的趣味——电影形式的力量附属于文字，或者说附属于一份杂志中的诸种文体。

《法兰西特派》开篇就设定了影像对文本的附属性关系，似乎整部电影都在处理文字书写范围的问题：“接下来播放的电影之元素，选自《法兰西特派》：一份在法国无聊镇出版的美国杂志，包括一份讣告、一份简短的旅游指南和三份长篇文章。”又通过10秒钟的静态长镜头将杂志大批量流水线式印刷、传递、装订的过程铺陈开来，带观众返回到“印刷机统治”的时代。影片的第49秒赫然出现杂志封面上“法兰西特派”（The French Dispatch）名称的特写，全画幅的影像醒目且正式地“翻开”杂志的第一页。作为一部经院线发行的电影，导演没有去追求更有视觉体验感的宽荧幕，在画幅设置上依旧沿袭极具个人特色的1.33：1的画幅比例，象征着传统杂志的边界。画面左右留边，间离观众与电影，

在观影时有意制造一种窥视效果，仿真读者阅读杂志之感。电影主要运用的1.33：1的画幅体现着导演的复古追求，将视野拉回20世纪70年代片中虚构的编辑社所在地——法国布拉斯河畔的无聊镇（ENNUI）。值得注意的是电影中还有两处独特的画幅比例，一处是“艺术和艺术家”栏目的《水泥墙的杰作》中讲述画家在早期创作时，采用1.33:1的画幅比例，画面位置居于极左或最右，黑色底布上配以书名号标注的画家情绪，俨然是杂志的图像排版方式；另一处在“政治/诗歌”板块的《一份宣言的附录》中讲述“棋盘革命”的段落，采用近似于1.85：1的遮幅宽画幅，拉宽空间视野，更好地渲染双方对峙的紧迫感。影片中演员的演绎表现大多是静态克制无过度动作的摆动，近似于只有少量表情、部分关节能活动的人偶，这显然是机械化刻意的结果，导演的用意在于拉远与观众的距离，强化陈述的客观性，展现影片的符号化特征。各个记者及其笔下的人物特征，也可被视为是这份杂志在终刊这一期的诸多栏目及其文体文风。《法兰西特派》这份杂志居然还雇用了一位热衷于通过别人的眼睛来写文章的盲人记者，似乎观看是为书写服务的。《法兰西特派》中黑白画面与彩色画面穿插使用，黑白画面用来指示文本的叙述段落，展示真实的已发生的历史事件，彩色画面则表示当下的时空或经艺术加工的故事。电影中穿插有定格、动画、剧场式效果等多种表现手法更加剧了电影的拼贴感，杂志形制的工整严谨与内涵选材的荒诞杂糅和谐地融汇在《法兰西特派》中，侧面凸显其传承杂志所具有的海纳百川的特征。

电影运用多线交叉的叙事手法，围绕着杂志最终刊定稿的前提将电影分为五个部分。第一部分是“讣告专栏”《总编辑享年75岁》。电影发生于1975年。这一年在无聊镇发生了一系列琐碎

的事情，其中最重要的“事件之一”是堪萨斯报出版商之子、《法兰西特派》杂志创立人小亚瑟·霍伊泽去世，享年75岁。根据其遗嘱，《法兰西特派》将在最后一期中刊登其讣告，并在此后永久停刊。第二部分是“本地风情”栏目的《骑自行车的记者》，在记者边骑行边讲述的节奏中，导演再次重复了《月升王国》（2012）里严谨而中立地介绍着新彭赞斯岛屿气候与地理环境的记者旁白口吻。这种报道旁白最大限度地让影像沦为附属性的内容。第三部分是“艺术和艺术家”栏目的《水泥墙的杰作》，法国滴画画派的先锋画家摩西·罗森塔尔，监禁于无聊镇监狱精神病院区。第四部分是“政治/诗歌”栏目的《一份宣言的附录》，原本中立客观的记者介入并报道了青年学生主张男生被允许进入女生宿舍的诉求。整个事件充满青年的理想主义和喧闹色彩，这很大程度上是导演对1968年5月巴黎事件的戏仿。第五部分是“食色鲜香”栏目的《警察署长的私人餐厅》，电影直接以具有卓越文字记忆力的记者的“念稿”式的讲述，佐以黑白电影镜头再现当时的场景。美食与犯罪、侦察之间建立了奇妙的情节关系，这些内容被写入“食色鲜香”栏目其实是不合适的。然而，宽容的总主编霍伊泽还是允许了其越出规范的文风。

电影的五个部分，就是杂志五个栏目的分别展开，彼此独立，呈现出“去中心化”的表现风格。这种并置结构直接模仿了1952年法国导演马克斯·奥菲尔斯根据莫泊桑三个短篇组合而成的电影《欢愉》（Le Plaisir）。《欢愉》分三个故事，第一个故事讲了一个身体衰竭的老人，他非要带上青年的面具，参加沙龙舞会，幻想回到自己的青年时期，结果体力不支；第二个故事是在城里经营咖啡店旅馆的交际花们，到访亲戚的乡下，告假期间使得水手们、绅士们赴店的欢愉都

减少了；第三个故事是画家与妻子的相爱、结婚、争吵、冷淡和复合的故事，妻子摔断双腿后两人反而复合了。欢愉在哪里？在一去不返的青年时光里吗？在下乡后仍然会返回城镇的咖啡店的笑声里吗？还是包含在分合起伏的情感世界中？欢愉的呈现，总是与相反的东西形影相随，衰老、病痛、枯燥、争吵……总之，欢愉是失落状态的短暂消失，尽管这消失是一个幻觉。

相比于《欢愉》，《法兰西特派》则始终在压抑失落的东西，甚至把杂志的停刊也轻描淡写地交代过去了，整部电影都统摄在去世的总编辑“禁止哭泣”的欢愉基调中。电影的结尾，一群编辑围绕着总编辑的尸体，克制地敲出《法兰西特派》最后一期的《讣告》文字：“一切是从一个假日开始的……”，从而回溯到电影开头：“一切是从一个假日开始的，大一新生小亚瑟·霍伊泽迫切希望放弃在北美大平原地区的大好前程。他说服了他父亲，也就是《堪萨斯州自由城晚报》的所有者，资助他的跨大西洋之旅，把这作为一次了解家族生意的游学之旅，并将一系列游记专栏出版在本地的《周末野餐》杂志上。在接下来的十年里，他召集了一个团队，搜罗了他那个时代最好的侨民记者，把《周末野餐》改版成了《法兰西特派》……”于是，叙述结构完成了闭合，书写秩序完成了对观看秩序的闭合。

## 二、内在的忧郁：“很多电影都在讲同一件事”

《法兰西特派》中总编辑死后，其墓碑上刻着其办公室铭牌上曾刻过的词组：“禁止哭泣”。这种被压抑下去的忧郁和哀伤的情绪，使得整部电影在饱和色调、对称镜头之下仍然有一种让人忧伤的因素。演员爱德华·诺顿出演了韦斯·安德森的两部电影《月升王国》（2012）

《布达佩斯大饭店》(2014),他在后者中扮演虚构的朱波罗卡共和国里的一位警察局长。他在事后访谈中说:“我一开始就爱上了韦斯·安德森的怪念头和惊人的幽默感……可他的幽默笑中带泪,一不小心又会让人忧伤起来。我每次看《天才一族》时都笑个不停。可不知什么原因,一看到Richie Tenenbaum放走那只隼还是鹰,让它在城市上空飞翔,而他们放起那首地下丝绒乐队的歌时,我就泪流满面……我都解释不清为什么。我开始觉得韦斯的很多电影都在讲同一件事。你出生的家庭让你失望,或是和期望不符,因此你就去创造自己想要的家庭。也许这是人们奋斗的一种方式。韦斯电影中那么多角色实际上都在创造另一个可以支持他们的群体。我想,这个观点未免太过感伤。”<sup>[1]</sup>

诺顿敏锐地把握到了安德森导演“笑中带泪”和“让人忧伤”的导演气质,这种气质本质上是一种虚构的气质。就像茨威格《昨日的世界》所说“迨至今日的全部岁月都是为了取得内心的同样自由而斗争,但这种斗争在我们的时代却越来越变得艰巨”<sup>[2]</sup>,韦斯·安德森表现出高度内向化的导演风格,亦即在影像语言中寻求深度内容。而这种内向化,又使得其风格具有丰富的扁平性,满溢的细节本身就是意义,高度饱和的色调,强迫症式对称的构图,就像茨威格所说:“巴黎人只知道对立的事物可以并存,不知道什么上等和下等。在繁华的大街和肮脏的小巷之间没有明显的界线。到处都是同样的热闹和欢乐。”<sup>[3]</sup>正因为这种宽松包容的人文主义氛围,一切都可以被忍受,人们将在各自的精神领域投入更大的精力,用一种内向性包裹自己的智识趣味。

这种内向性,其实也是19世纪欧洲人文主义者的精神血统:“肉眼的观察原本就是把似曾

相识的东西‘重新认出来’,就像希腊悲剧的剧中人重新认出自己的亲朋一样,这种乐趣,正如亚里士多德所赞誉的,它是一切艺术享受中最富有魅力和最扣人心弦的。但是有一点:你要发现一个民族或者一座城市最关键和最隐秘之处,却永远不能通过书本;同时,即使你整天四处游逛,也永远不能获得;而是始终只能通过这个民族或这座城市最优秀的人物。你要了解民族和乡土之间的真正关联,唯有从你和活着的人的思想友谊中获得;一切从外部的观察始终是一幅不真实的粗略图像。”<sup>[4]</sup>

安德森的电影不断回溯到1960—1970年间。《布达佩斯大饭店》(2014)是1968年的故事,并由此出发回溯到1932年,这个故事是通过门童Zero向作家卢瑟讲述故事,再通过作家卢瑟的文字作品《布达佩斯大饭店》转述给我们;《月升万国》(2012)是1965年的故事,而且发生在一个童话般的孤岛,与大陆隔离……导演为写作《布达佩斯大饭店》这部著作的作家寻找了两个演员,一个是青年时期的,一个是老年时期的。这两个演员的样貌几乎是按电影所致敬的作家茨威格的形象量身定做的。茨威格的“昨日的世界”演化出安德森的两部电影,一部是《布达佩斯大饭店》所呈现的人性光辉闪耀的世界,一部

[1] CYRIL BÉGHIN:《爱德华·诺顿谈〈鸟人〉、韦斯·安德森以及为何因40美元而自豪》,雪成溪译,<https://cinophilia.net/33814/>。

[2] 斯蒂芬·茨威格:《昨日的世界:一个欧洲人的回忆》,北京:生活·读书·新知三联书店,1991,第136页。

[3] [奥]斯蒂芬·茨威格:《昨日的世界:一个欧洲人的回忆》,北京:生活·读书·新知三联书店,1991,第141页。

[4] [奥]斯蒂芬·茨威格:《昨日的世界:一个欧洲人的回忆》,北京:生活·读书·新知三联书店,1991,第146页。

是《法兰西特派》所呈现的文字仍然承载着严肃意义的世界。

### 三、废墟之上的幻觉：“昨日的世界”

《布达佩斯大饭店》《法兰西特派》是安德森导演中仅有的两部欧洲片，他此前就说《布达佩斯大饭店》在整个东欧和德国都没有找到合适的地点，于是他开始虚构出一种混合物。安德森也承认其电影的悲哀的基调直接来源于茨威格的文字，这种“茨威格滤镜”下1960—1970年的欧洲是异常虚幻的——它或许是低俗化的20世纪60年代美国颠倒的欧洲镜像而已，它在废墟的时代建立了一个昨日的幻觉。阿兰·布卢姆在《美国精神的封闭》中，曾这样描述美国的20世纪60年代：“20世纪60年代的美国大学像20世纪30年代的德国大学一样，正在经历着理性探索结构瓦解的过程，它们失去了对大学崇高使命的信念，屈从于高度意识形态化的学生群氓……在20世纪60年代的美国，启蒙精神也奄奄一息了。”<sup>[1]</sup>实际上，在布卢姆这样的知识分子看来，以波洛克为代表的滴画派恐怕也难逃文化败坏的指责。

然而，《法兰西特派》却将监禁于法国的无聊镇监狱精神病人区的摩西·罗森塔尔，以充满诗意和抒情的影像视角加以刻画，尽管电影也戏谑地嘲弄了来自黎凡特的艺术商朱利安·坎达齐奥围绕画作的营销、造势、交易、售卖活动。这一个无聊镇监狱里的精神病人兼先锋画家的角色，其实是安德森一厢情愿地将美国滴画派创始人波洛克，投射到自己的“茨威格滤镜”下的20世纪60年代的虚构的无聊镇而已。

坎达齐奥是一个虚构版本的波洛克。在这个角色的塑造中除了浮华和喧闹，其实并不见多少出彩或真实之处。在电影中，他曾受过良好的文化教育，精通写实绘画，放弃了舒适富裕的生

活，最后神经错乱并因暴力犯罪而入狱……这种身份塑造是颇为虚假而无力的。相比于从具象到抽象、从世俗到叛逆、从画家到精神病囚犯这种为滴画派虚构的溯源方式，现实当中的波洛克则更深刻地与同时代发展出来的精神分析学绑定在一起。比如，在1939年，波洛克通过荣格派精神分析师亨德森的引导将自己的画作关联于东方文化的神秘学以及荣格式的精神原型母题。在其滴画画作中仍然具有可作深度诠释的理性秩序，“中国画家的圆形，代表了对立的和谐统一；纵向的‘世界之轴’，代表了‘自我的强度’；新月则代表了女性；蛇代表了无意识；交叉线（或剪头，或手臂）代表了两极的冲突，尤其是男女两性的冲突；骨盆代表了生育、性或母亲，抑或三者皆有之；曼陀罗代表了轮圆具足”。<sup>[2]</sup>

与之相比，在安德森电影暧昧的镜头下，坎达齐奥只是一个顺从了自己情欲和创造冲动的画家，不断在监狱中画其唯一的绘画对象，即作为情人的女监西蒙娜。这种巨大的转化，就是因为欧洲化的“茨威格滤镜”的作用。这个滤镜，是一个导演的幻觉。画家的成名作《监狱J区娱乐室内赤裸的西蒙娜》无非是在黑色之上抹了一团不知所谓的肉粉色，并没有什么深度内容。在安德森满溢的细节背后，也不过是无力的虚空和飘渺的幻觉。

### 四、结语

导演在《法兰西特派》中试图颠倒转瞬即逝的“影像”对深度的“文字”的支配法则，在一个日益破碎的当代世界重寻茨威格那代人的“昨

[1] [美]布卢姆：《美国精神的封闭》，译林出版社，2011，第266页。

[2] [美]史蒂芬·奈菲、格雷高里·怀特·史密斯：《波洛克传》，浙江大学出版社，2018，第331页。

日的世界”——一个印刷机所支配的意义的世界。可惜，就像《监狱J区娱乐室内赤裸的西蒙娜》在各地展览时被标上“这是新的《蒙娜丽莎》吗？”这样浮华的标签，就像总编辑审读的地方风情栏目有着“老鼠、害虫、男妓和街头流浪汉、扒手、尸体、监狱、小便池”，“平均降雨量为750毫米，平均降雪量为19万片，每周从布莱斯河中可以打捞出8.25具尸体……”这样的段落。这些并不能唤起人们深沉的爱和共鸣，观众看到的只是词汇与色调的堆砌，无法真正完成那个导演心目中的“茨威格滤镜”的功能，一种哀伤就油然升起了。

电影真正的忧郁在于，那个可以让一切重新获得整全意义的滤镜从未存在，我们仍然无法摆脱我们的世俗时代。化用《布达佩斯大饭店》的台词来说，《法兰西特派》的世界早就逝去了，那个世界不是随着霍伊泽之死、杂志停刊而逝去的，而是远在霍伊泽创刊《法兰西特派》之前就已经逝去了，“但是毫无疑问，他用超凡的魅力

维持了这种假象”。在《法兰西特派》中，这个超凡魅力者是一个宽厚的总编辑；在《布达佩斯大饭店》中，这个超凡魅力者是一个卓越的饭店掌门人。

茨威格（1881—1942）逝世已近百年。如果说在导演韦斯·安德森心中，茨威格还没有随着昨日世界而远去，那么对我们当代人而言，安德森能成为那个假象的维持者吗？人们能克服这个时代的支离破碎和颓废无力，返回到以印刷机为意义中心的时代吗？

本文系教育部人文社会科学研究青年项目“周氏兄弟早期阅读史研究（1898—1918年）（22YJC751007）”、河南省哲学社会科学规划项目“鲁迅早期阅读书目整理与研究（1898—1918）（2022CWX042）”的阶段性成果。

[ 杨雨萱 河南师范大学文学院 ]

[ 陈云昊 河南师范大学文学院，河南大学中国语言文学流动站 ]