

## 荷里活的還魂者

——電影、歷史與生態 (摘要)

戴錦華

2016年3月23日 嶺南大學

今年最熱的好萊塢電影，也是奧斯卡最熱門的獲獎影片，《The Revenant》。香港翻譯成《復仇勇者》，大陸翻譯為《荒野獵人》，但是最準確的翻譯應該是《還魂者》。2016年2月28日奧斯卡頒獎禮，這本身就是電影屆最大的“遊戲場”，每年都引發全世界的關注。一方面由於美國和好萊塢在全球的霸權；一方面它也是全世界所有電影節的最後一個，它在年初但剛好是上一年的最後一個，所以之前所有的電影節都成了替奧斯卡選片的電影節。這就變成了非常熱絡的影壇盛世，是好萊塢明星們的秀場，也是各種時裝和廣告的表演場。

今年的特殊在於萊昂納多是否會獲獎，成了一個全球性話題。網絡上流傳一組照片，世界各地不同民族、種族、信仰的人們都在為他祈禱，說他必須得獎。這一次，更是因為這部電影在影片上映之前，全世界已經都知道他為拍這部電影有多悲慘。

因為男主角賣慘的議題變成了一個全球娛樂新聞，以致我們忽略了影片導演的身份。導演的身份對整個電影的敘事特徵的基本影響和改造，所攜帶的關於美國社會重要和基本的議題。

### 一、美國歷史幽靈的回歸

我講座的主題是好萊塢的還魂者。還魂者在影片當中確指的是主人公從死亡中歸來。他在近乎死去的情況下，掙扎著獨自穿越荒原，回到營地，為殺子之恨復仇。就劇情來說，還魂者指的是主人公，而且裡面有一句重要的對白，他說“我一點都不怕死，因為我已經死過了”。他是一個還魂者，是一個歸來者，是一個幽靈。

最重要的是，這部電影是好萊塢電影中前所未有的美國歷史幽靈的歸來。從某種意義上說，好萊塢電影裡充滿了“美國歷史”。“美國歷史”是好萊塢最重要的靈感來源，故事來源和敘事對象。可以說好萊塢創造了美國歷史。今天我們關於美國歷史的想像，從五月花號，到白人的拓荒者，到白人拓荒者與剝人頭皮的印第安生番的搏鬥，到正義的美國騎兵的救贖和復仇，到各種各樣的動作類型。各種類型以不同方式塑造我們對美國歷史的“知識”和我們對美國歷史的想像。

在好萊塢電影工業類型當中，最早成熟、最具影響力、最早開始褪色和消失的類型就是西部片。說到西部片，我們有兩個基本想像。一個是西部牛仔的形象，一個是美國騎兵的形象。作為外國人，作為後來者，我們所看到的西部片都是所謂的“西部經典”。早期西部片都是西部片中的經典。在這些西部經典中，我們很難看到最典型的西部片。最典型的西部片是白人新移民（白人殖民者）如何戰勝來自於荒野的印第安生番的故事。英勇的美國騎兵不

是從“歹徒”手上拯救白人的老弱婦孺，而是從野蠻的印第安人手裡拯救白人。……

當人們認識到類型片到這個層面的時候，完全沒有意識到既然電影是工業、是商業、是巨大的工業系統、是文化工業產品複製再生產最典型的機械複製時代的藝術，為什麼在全世界範圍內只有美國有類型片，其他國家沒有，為什麼當年曾經雄踞世界的法國人不拍類型片，相反拍很晦澀的藝術電影。法國人說的很清楚，新浪潮最著名的代表人物安德烈·巴讚說，我們沒法拍類型片，沒有美國式的電影工業，所以我們要拍美國人拍不了的電影，這就是所謂歐洲藝術電影的源起。準確的說，好萊塢電影工業、電影類型和美國社會一起形成，一起成長。每一種好萊塢電影類型最深刻的內在攜帶的是一種美國文化獨有的困境、議題。每一種類型片，看故事也好，看變奏也好，看明星也好，看得都很高興，但是同時內在的消解了美國社會、美國文化，也是現代社會、現代文化中內在包含的無法解決的議題。

具體到西部片這個類型，它非常具體的要處理美國如何立國、怎麼立國的議題。它要內在的闡釋、包容、消解美國立國過程當中攜帶的多重暴力。西部片的故事和主題中包含了一個最重要的二項對立，叫做法與非法。表面看西部片是有一群印第安人或歹徒要侵害和平的白人定居點、白人小鎮，野蠻要破壞文明，於是最後要保護秩序，匡扶文明。就像我剛才講的重要細節，牛仔一定要在酒吧里把警長打昏自己去迎敵，因為秩序本身、法律本身、文明本身是無法解決他們所面對的暴力和攜帶的暴力。必須由一種法外之法，“貪官污吏都殺盡，一心報答那趙官家”，江湖的盜匪來匡扶正義，是這樣一個最重要的美國歷史的議題。直到20世紀30年代，美國社會仍然充滿暴力、混亂、槍戰、劫匪的狀態。美國歷史是充滿了暴力，以暴力推進和刑訴的歷史。它決定了好萊塢這個類型，牛仔一定是從外面來到外面去。它一方面讓我們看到美國歷史的真相是一種完全非文明、非秩序的、非法律的暴力來維繫的；另一方面必須把這種暴力在最後從文本中放逐出去。西部片的特殊之處在於，劇情當中的歹徒是印第安人，是劫匪，其實這個故事中寓意真正的敵人就是那個牛仔。最後要把他放逐出去。

它是這樣一個有趣的意義結構。很多電影理論家和電影史研究者就研究西部片，他們說西部片是法與非法、荒原與田園、梨花與軍刀、定居於游牧的二項對立。包括美國左翼持有批判理論的類型片研究者，他們都沒有正面提出另外一個東西，西部片作為對美國歷史的想像，作為對美國歷史中無法解決的文化難題的消解，他們討論了暴力的層面，但是沒有討論的是，西部片是一個更重要的驅逐幽靈的儀式。他們要驅逐的幽靈就是美國歷史當中的印第安幽靈，因為所有美國歷史都把他們敘述成乘五月花號來到一片荒野中，他們怎麼拓荒、墾殖、定居，怎麼面對征服大自然，而後變荒原為沃土。沒有講一個最基本的事實，他們是一個霸占原住民的土地，虐殺和驅逐原住民，而且他們是在原住民幫助之下得以立足之後虐殺、驅逐原住民的歷史。

我們只有對照這樣一個美國西部類型片的歷史和故事，才能夠理解《還魂者》這部電影作為一種轉折和變化的獨特意義。西部片在20世紀50年代達到極致，因為50年代是美國黑人民權運動開始湧動的年代。西部片在這時候轉變了它的功能，對印第安人的再現開始出

現變化。印第安人的形像開始成為黑人的修辭性展現，通過西部片教黑人怎麼做個好黑人。今天的《關山飛渡》、《驛站》、《搜索者》等一系列西部片中的歷史名片都是在 20 世紀 50 年代出現的。到了 60 年代，民權運動以馬丁·路德·金、進軍華盛頓為代表達到了前所未有的程度，已經不是一個好萊塢西部片中用馴順的印第安人來示範的了。這個時候，西部片的類型開始慢慢在美國電影中消失。60 年代以後，我們再沒有看到過西部片作為一個類型的大量生產。取而代之的是兩種類型，一種是科幻災難片，另一種是希區柯克所創造的懸疑片。（懸疑片）不是恐怖片，恐怖片的威脅來自於真實的恐怖的東西，而懸疑片威脅來自自己內心。所有的災難來自你內心的陰影，內心的幽靈，內心的黑暗和內心的邪惡。

當他們取代西部片之後，西部片偶爾會再現。有意思的是，西部片強有力的偶爾出現都是在冷戰終結之後。冷戰之後，西部片的幽靈開始浮現。有一部著名的奧斯卡最佳影片《與狼共舞》。這部電影中，印第安人以完全不同的面目出現，白人的主體行為方式發生天翻地覆的變化，不是白人對野蠻印第安人的征服、啟蒙和教化，而是白人向印第安文化的歸順和認同。對應的一部電影《最後的武士》，兩部電影前後出現表達的是同樣的東西。突然，美國人、歐洲人、白人開始向異文明，比如印第安人、亞洲人歸順和認同。

如果說《與狼共舞》中，印第安人的幽靈已然歸來，印第安人的形像已經開始被修復，那麼為什麼說《還魂者》才是一個轉折呢？在《與狼共舞》當中，白人主角是絕對的主體，主導了整個故事。而白人和印第安人之間的關係，白人向印第安人的認同和歸化是在一組互相對應的形像上展開的。一個形像是那隻叫白襪子的那隻狼，另一組形像是蘇族。在《還魂者》當中那個壞的、兇殘的族，在《與狼共舞》中比較善良的族。波族在這部電影（《還魂者》）中是朋友，在那部電影中是殘暴的、邪惡的印第安人。實際上，印第安人是在狼的位置上。與狼共舞這個名字，已經決定表面上看印第安人已經非常正面，但是印第安人所處的位置並沒有改變，是作為白人主體的客體。

回到西部片的歷史傳統，西部片的主題是法與非法、荒原與田園，牛仔從荒原來，印第安人從荒原來，他們完全不是在一個對應的主體位置上存在，而是在印第安人完全被客體化，被自然化（的位置上）。他們不是文明的，不是人類的，不是主體的，他們是客體的，是對象的，是自然的。儘管有《與狼共舞》和偶然出現的西部片的幽靈再現，但是西部片所創造的美國歷史想像，所攜帶的美國歷史幽靈始終仍在繼續徘徊和遊蕩，而沒有獲得一個實體，在美國文化中嘗試尋找自己的位置。

在電影《還魂者》當中，首先回來的是美國歷史的幽靈，是一段非常具體的、真切的美國歷史。這個歷史是 1820 年，電影所講述的也是 1820 年的歷史。1820 年是美國歷史發展的最重要時刻——西進。美國開始向西部擴張，向西部蔓延。西部片從想像的美國歷史舞台開始變成一個具體的歷史空間。

## 二、印第安幽靈的回歸

所謂真實的美國西進的歷史空間，大部分是在加拿大的阿爾伯塔拍的。阿爾伯塔是好萊

塢電影最愛的一個外景地，因為它有從冰川、雪山，到草原、沼澤、盆地等各種自然地貌的地方。還因為，加拿大比美國便宜的多。更因為，加拿大國家有一個向電影工業傾斜的政策，可以減免稅，所以好萊塢特愛這個地方。

在電影中，我們會看到歷史幽靈的重歸。第一次歷史幽靈回到好萊塢電影當中，與歷史幽靈同時回歸的就是印第安人的幽靈。那個在美國歷史圖景中完全被客體化或者被浪漫詩意化（的印第安幽靈）。當然，在電影中，浪漫化、詩意化是不可避免的，比如主人公的妻子，她在故事開始就已經死了，當她被白人騎兵殺害的時候，從她被撕裂的衣服中飛出一隻小鳥，她是大地母親蓋亞的形象。主人公之所以可以活著闖過荒原，始終有一個耳語般的旁白，就是那個妻子用原住民語言說出來的，像咒語一樣的語言。總的來說，伴隨美國歷史幽靈歸來的，就是在美國歷史中完全被淹沒、被抹除、被妖魔化和不可見的印第安幽靈，在這個故事中重新回歸。

### 三、大自然幽靈的歸來

在這部電影中，與印第安人幽靈同時歸來的是大自然的幽靈。業餘的電影觀看是看演員，認為所有的故事都是演員演的。我們在有了些專業知識和文化之後就關注導演。但是，我們經常忽略掉，導演不過是電影寫作過程中那個贏得了署名權的人，而不是每一個導演都是這部電影真正的作者。毫無疑問，印第安人的幽靈和美國歷史的幽靈能在這部電影中歸來，來自於導演明確的拉丁美洲的身份，來自於導演明確的作為左翼批判的拉丁美洲藝術家，那種高度自覺的對印第安母親的認同，對自己作為“強姦之子”身份的高度自覺。……

在故事中主人公絕大多數都是在地上爬，在水里飄，所以拍攝他的特寫鏡頭，其他風光的鏡頭自然的成為他眼中的世界。有趣的是，因為主人公作為一個幾乎死去的人，做一個從死亡中歸來，作為一個沒有工具（只有打火石），沒有槍、馬，沒有可能自我保護的人，所謂男主人公被虐，從死亡中歸來創造生命奇蹟，其實荒野生存本身是一個動物式生存。特寫鏡頭的變形造成一種野生動物的視點，造成人類想像的作為大自然組成部分，在大自然中生存、求生的一種視覺陳述。所以我說，與印第安人幽靈同時歸來的是自然幽靈。你會看到大自然風光的極端豐富、壯美，不借助現代的暴力手段在自然中生存的人們和自然之間的一種真實狀態。

聯繫整個影片的視覺風格，你會覺得主演對環境問題的討論，他不斷地把印第安問題和環境問題聯繫在一起，就像今天我們必須把資本主義、帝國主義、殖民主義與現代主義聯繫在一起。我們對資本主義的批判如果不同時是對現代主義的批判，這本身就是沒有力量和沒有意義的。如果我們對於資本主義的批判不同時是對現代主義的批判，我們也不能解決為什麼 20 世紀尋找資本主義另類出路的社會試驗都失敗了。因為他們可能不是資本主義的，但他們仍然是現代主義的，是人類中心的，是人類主體的，是無窮開發、無盡利用的，是一種相信一切為我所用，一切理所當然，一切永不窮盡的。

就像主演在他的獲獎感言所說，現在我們經歷了，我們不得不面對。不需要好萊塢來提

醒我們，我們已經開始意識到整個現代文明的發展，現代性規劃的最重要的基本支撐就是發展主義。這個從來不提供烏托邦想像的資本主義是建立在最大的烏托邦支撐之上的，就是我們無窮上升，人類無窮進步，我們無窮發展，生活越來越好。這樣的烏托邦承諾，這樣的一種信念，實際上在短短的幾年當中，在世界範圍內已經破產，沒有人真的再相信這一點。因為我們每個人都在承受著這種報復，比如說越來越異常的天氣、異常天氣所造成的各種災難性影響。

更為具體的我們完全無法迴避的是能源危機。越來越多的人被捲入現代文明。在美國一些很敵意的指責中國的場合中，我說中國沒有原創資本主義的罪惡，只是因為中國的加入，資本主義的罪惡就被放大很多倍。我們就很容易的看到，因為它是要以 13 億人口之重，當然不是 13 億人口都能享受到的，但是要以這樣的人口基數分享所謂美國式高耗能的現代生活，當然問題會成百倍的被放大。

所有的這些問題最直接的表現為能源危機，所有挽救能源危機的方式就成百倍的強化危機。到今天為止，福島仍然在向大海排放超標的污染水，而福島危機發生的時候，這些水將在 25 年內攜帶著無法降解的污染物流過全球的每一個水域。

從來沒有像今天這樣，我們無論抱有什麼樣的態度和立場，我們不得不面對整個現代發展主義邏輯所必須支付的代價，已經開始由我們來支付了。這是我們沒有辦法迴避，不可能不面對的。

有意思的是，在世界範圍之內，這樣的巨大危機意識表現為一種集體的高度自覺之下的自我催眠。一邊我們都知道，一邊我們堅決不討論，堅決不改變。……

這種集體的自欺表現為近 5-10 年當中世界最熱門的一種電影類型——末日電影。以前關於末日電影我們講核戰爭，講的是人禍。今天的末日電影一種是小行星撞地球，一種是無名瘟疫。這是一個太強有力的證據，為什麼我們突然都這麼熱衷於看末日電影，因為它以一種方式把我們的潛意識外化。

齊澤克說，我們好像寧肯去想像人類末日，也不願意想像資本主義的終結。好像想像人類末日比想像資本主義終結要容易。這是一個更深的困境的呈現，因為我們沒有其他的出路，不能想像終結資本主義以什麼來替代，不能想像終結現代主義要怎麼樣生存。

在這部電影中，美國歷史幽靈的重歸本身是意味深長的。它攜帶著歷史，攜帶著歷史當中的暴行和罪惡，攜帶著歷史當中被殺害、被消聲、被滅絕的復仇者。它提醒著我們，我們今天的現實是怎樣走來的，同時也提醒著一種可能性，就是作為未來的過去。我們能從歷史中學到什麼，能從那些似乎愚昧、野蠻、被滅絕的原始文明、原始部族中學到什麼。

它也在提醒著我們，人類始終是作為一個社群而生存的。今天人類作為一個物種也許能夠得救是沒有意義的，人類只能作為一個社群在相互扶助和尋找中生存下去。人類、人類文明、人類歷史才能夠繼續有意義。

（文章為錄音整理，未經作者審核）