

## 英国电影导演研究

# 后现代氛围下的伦敦故事

## ——论盖·里奇的电影叙事

汪 影

盖·里奇 (Guy Ritchie), 英国新电影人当中最有成就, 也是最受争议的导演之一。作为一个导演, 其第一部电影在经济回报上和评论上所获得的成功, 就已经远远超过了他的许多同行整个职业生涯的所得。1993年, 盖·里奇从一个营销员的身份开始了他的电影生涯; 1995年, 他开始导演音乐录影带和商业广告; 1998年, 他凭借《两杆大烟枪》(Lock, Stock and Two Smoking Barrels) 初次登场就锋芒毕露, 从而成为英国电影新的焦点人物。

《两杆大烟枪》是一部以伦敦东区为背景的高度风格化的强盗犯罪片与黑色喜剧片的混合体电影, 盖·里奇在片中关于伦敦东区的无赖混混那种花哨俗气生活的理想化呈现, 使《两杆大烟枪》一跃成为英国当年最成功的本土影片之一, 它在英国本土的票房收入就超过了千万英镑, 仅次于《滑动门》(Sliding Doors)。紧接着2000年, 同样以伦敦东区为背景的《偷抢拐骗》(Snatch) 更是以来势汹汹的姿态在美国市场上成为赢家。盖·里奇的这两部影片不仅反映出英国电影的一种新风格——定位于20世纪90年代的新青

年, 低成本、狂躁喧嚣、玩世不恭、具有颠覆性和先锋实验性; 同时还连锁反应似的引发出了对一系列电影的比较, 如从阿瑟·佩恩的《邦妮和克莱德》(Bonny and Clyde) (1967) 和乔治·罗伊·希尔的《虎豹小霸王》(Butch Cassidy and the Sundance Kid) (1969), 到马丁·斯科塞斯的城市犯罪片, 再到香港吴宇森的枪战动作片, 以及昆汀·塔伦蒂诺的《水库狗》(Reservoir Dogs), 他们大都对“处于困境的市井强盗和混混”这一类人物有着偏爱, 且以一种温情和幽默来处理镜头下的反英雄, 从而使得影片产生了后现代文化意义上的喜剧效果。

有人把盖·里奇称为“英国的塔伦蒂诺”, 他在当前的后现代文化语境下承前启后地将经典类型激活再造, 并从叙事策略和文化内涵等各个层面显示出他把握影像叙事的独特视角和思考。

### 关于故事

盖·里奇略带夸张地描述了像伦敦东区这样的城市角落, 无时不有的冒险与无处不在的犯罪, 我们由此窥视到一个充满了

[作者简介] 汪 影, 北京电影学院文学系2002级研究生。(100088)

盗匪与犯罪暴行的世界，这个世界里所有的人都在为了生存和金钱利益而争斗，大家不仅都在抢劫和打杀彼此，还总是稀里糊涂地被卷入到对方的麻烦之中无法自拔。在《两杆大烟枪》中，四个难兄难弟将所有的积蓄交给其中一个玩牌高手，去赌一场高赌注的纸牌游戏，结果被人设计反而债台高筑。如果不能在短短一周之内还清赌债，他们不但会失去手指还会被扫地出门。于是，围绕着四个人的困境，一系列失控的打劫事件接二连三地发生了，许多希奇古怪的人也被莫名其妙地卷了进来——《偷抢拐骗》的故事框架与前者类似，各路人马纷纷垂涎于一颗失窃的巨型钻石，由此相干和不相干的人都成为了这场争夺战的棋子——后者在本质上和《两杆大烟枪》是相同的，用同样的类型来灌装不同的内容，还是在展现人物角色和城市底层阶级的文化。影片的叙事布局也是相似的，通过建置一个线索众多的叙事结构（《两杆大烟枪》的人物线索多达七组，《偷抢拐骗》的线索也有四条），像做拼图游戏一样用多轨叙事的交叉，把众多独立的小碎片奇迹般地整合在一起：每组人物在最初是各自独立发展的，随着情节的推进，各个部分开始相互交叉并逐渐紧密联系，从而把故事推向高潮，但在故事的结尾又留下了许多意外。影片跌宕起伏的情节设置与随处可见的暴力场景似乎是《低俗小说》和《好家伙》的结合，但和他们不同的是，盖·里奇并非轻率地处理暴力，也不过分地突出嘲讽的对象，而是以其英国人特有的精妙的风趣和强烈的戏谑，来幽默地呈现出盗匪世界里你争我夺的混乱与荒诞的生存状态。

两部影片都套用了经典强盗犯罪片的框架，然而其内核却是在对经典强盗片进行解构。后现代艺术中一种重要的表现手

法，就是对传统或经典的“戏仿”，其基本态度在于借着摹仿固有的叙事框架，强调此种叙事框架特意隐瞒的漏洞。由于某些叙事框架已冻结成为“固有”，使得一般人在未经任何质疑的情况下，只能单纯地接受其合法性的存在和叙事功能，并产生固定的阅读反应，“戏仿”就是要打破此中的固定性，使叙事框架重新流动起来。传统强盗片里，匪徒与匪徒之间、警察与匪徒之间的关系往往是紧张的，匪徒之间的争斗以及兵与贼之间的追逃过程都具有明显的因果联系和强烈的戏剧性冲突，而且无论盗匪如何猖獗，最终他们也逃不了被警察枪毙或锒铛入狱的下场；这类影片的叙事固地强调着主流社会的强大秩序是神圣不可违反的，不厌其烦地反复论证着所谓的传统价值观和道德观的不可置疑性，有罪必罚——这就是秩序。然而在盖·里奇的故事里，正统秩序是不存在的或者是无效的：在《两杆大烟枪》里，以阿狗（Dog）为首的一群打手在抢劫大麻种植者的过程中遇上了警察，一个弱不禁风、娘娘腔模样的交通警察，他莫名其妙地被一个打手打晕了塞进车里，再被这帮打手揍得鼻青脸肿，然后又遭到艾德（Eddie）一伙人的拳打脚踢被打成半死，这一切只是因为那些小伙子们“最讨厌交通警察了”！影片如此地对待代表着正义公理的警察形象，显然是对传统秩序给予了毫不留情的羞辱和鄙弃；在故事末尾，艾德安然无恙地走出警察局，因为警察不仅无法证明他是否与一系列的犯罪事件有关联，而且那个“不幸”的交通警察还认不出是哪些人打了他！嘲讽的意味已经非常明显，秩序的有效性和全能性被消解得一无是处。《偷抢拐骗》中也同样如此，前面发生了那么多的抢劫、枪战、车祸……作为秩序维护者的警察却始终缺席，直到所有的打杀都已硝烟散尽，便衣警探才后知后觉地出现在丢满废弃物的吉普赛露营地，没头没

脑的更像是一群收拾烂摊子的杂工。

### 关于时空

电影作为时空的艺术，其叙述必须通过空间现象的流动，以空间的变换来承载时间的流转和变化，所以，时间和空间也成为盖·里奇作品中的重要元素，于是对都市环境的精心选择和刻意营造既成为盖·里奇塑造都市童话的重要手段之一，也传达出他对后现代都市里底层人物的生存状态的个人理解。

空间。虽然影片也很注重实景的拍摄，但由于片中完全回避了清晰而稳固的世俗生活，也没有对任何环境给予完整而确定的地理展现，所有的空间都是相对封闭、零散化和局部化的（办公室的一角、酒吧的角落、地下仓库、地下赛场、街道拐角、车厢内部……），似乎人们所居住的城市被改变了，旧有的透视感和方向感已不复存在，从而表现出后现代主义的重要特征，即空间深度的消失，在后现代的城市里，找不到任何的关系，没有透视不说，而且无法找到一个固定的方向。的确，从《两杆大烟枪》和《偷抢拐骗》里，我们无法形成关于故事发生的城市的整体印象，却又在零星散碎的广告灯箱、广告橱窗和流行音乐的穿插中触摸到现代都市的脉搏；我们随着剧中人物在许多场所出没，却又说不清到底身在何方；都市在摄影机镜头下变成了一片片毫无整体感与安定感的空间片段，人物在这样的空间片段中栖息与出没，他们邂逅相逢却又擦肩而过，尽管偶尔闪过那么一点贫民窟和旧房群落的轮廓，但远不足以让我们形象地勾勒出伦敦的城市样貌。

两部影片的叙事均是在多个零碎空间的交替往复之间进行的。影片切分出若干相对独立而封闭的空间，而且每个空间又都是不完整的局部。在《两杆大

烟枪》中就主要划分为放高利贷者的办公室、小商贩的房间、黑社会混混的居所、种植大麻者的楼阁以及杰迪酒吧等场所；《偷抢拐骗》中的空间划分似乎更为模糊，拳击中介的办公室、地下拳击赛场、郊外的吉着赛营地还有小偷的居所；这些琐碎空间的并置如同一个大杂烩的拼盘。在传统叙事中，将空间场所加以分组是洞悉成分间关系的一种方式，然而在这两部影片中的各种空间几乎无法形成对比，就像一堆散碎片段相互之间并没有必然的联系，故事的发展完全依靠人物的外在行为，所有活动场所本身不具有任何特别含义，它们既不和人物塑造发生联系，也不参与影片叙事，其作用仅仅是为人物的可见性动作的发生提供一个地方而已，由此传达出后现代艺术对于经典的背离：正如《两杆大烟枪》里“印第安斧”哈利（Hatchet Harry）的办公室，它唯一的作用在于区分这是哈利而非其它人的行为空间，所以每次使用这个场所的时候，都会先出现一个说明性的镜头“Harry's sex shop 的商店标牌”，这个空间既不帮助我们了解哈利的的生活背景，亦和人物未来发展无关，它就像个与世隔绝的洞穴把人物和外界社会隔离开来。

时间。后现代艺术的另一个特点和时间有关，即怎样理解过去。过去不仅仅过去了，而且在现时仍然存在；现实中存在着某种由近及远的对时间的组织，过去就从中表现出来，或体现在纪念碑、古董上，或体现在关于过去的意识中。过去意识既表现在历史中，也表现在个人身上，在历史那里就是传统，在个人身上就表现为记忆。现代主义的倾向，是同时探讨历史传统和个人记忆这两方面。而在后现代主义中，关于过去的这种深度感消失了，我们只存在于现时，没有历史，历史意识消失产生断裂感，告别诸如传统、历史、连续性，这使得后现代人浮上表层，从而获得

一种非历史的现时体验。因此，后现代电影对空间的重视远远大于时间，在《两杆大烟枪》和《偷抢拐骗》中时间不过是一个先于叙事的空洞名词而已，我们在两个故事的开始就早早地知道了所有事件的起止范畴是“一个礼拜”，除此以外，在整部影片里丝毫找不到关于时间的标记，没有计时方式，也没有被特别注意的某个时间，就好像时光永远停滞在现在，所有人物的行为既缺乏过去也没有未来，事件的严格顺序被从内部砍去，我们唯一能感受到的就是“此时此刻”。面对这样的影片，我们无法描述出其文本的内部叙事时间是如何具体转换的，所能够确定的就是，在各组人物的活动空间里频繁地发生着意外的事故，多条故事线索的交叉平行抹杀了时间的精确性与有序性，对时间感的弃置形成了影片高度省略的结构，零散空间之间的快速变换已足够令人头晕目眩，其结果不仅是段落之间，而且在段落之内也造成了时间的破坏，这显然是对经典叙事的时空连贯体的明确违反。

空间感和时间感都产生了错乱，后现代人前所未有的地体验到外部世界的迅速变化。时间被模糊了，空间被拆散了，历史的深度模式消失，原先个体在这个深度模式中的坐标被取消了，个体和历史的联系不复存在，只有现时和现时的人，也看不到未来，推动参照系的每个个体都是唯一的、独特的，但每个人又都是不重要的，于是个人的身份感和认同感问题就显得越发严峻。盖·里奇的影片就明确地反映出导演本人强烈的自我意识（self-conscious），他极力想通过特定区域（伦敦东区）的景象和特定语言（地方俚语）的对白来生动形象地再现一种真实可信的环境和气氛，然而其中所展现的伦敦还是不可避免地给人以充满幻象的感觉，且实际上成了一个具有相当真实感的英国的“都市乐园”，它只存在于时空的缝隙之间，近

在眼前却又远在天边。

### 关于人物

边缘与无根。盖·里奇在《两杆大烟枪》和《偷抢拐骗》里展现了众多生活在伦敦社会底层的小人物和社会的边缘人物，他对表现对象的选择有着相当的一致性。从放高利贷的老千到经营黑市拳赛的老板，从毒品贩子到黑社会打手，再从小偷到劫匪，还有杂货商和小混混……几乎清一色全部都是男性。撇开各自的身份表象，这些人物其实都具有相同的本质——市井无赖或强盗，唯一合乎情理的业就是利用暴力来谋生，他们的区别仅仅在于有钱的和没钱的、有权的和没权的而已。然而，即便是我们所知道的片中这些人物的职业和身份也仍然是虚空无凭的；两部影片的所有角色中，人物与社会的关系是隔离的，他们的家庭背景和社会关系都是缺乏的：《两杆大烟枪》里的哈利是个经营成人情趣用品的零售商，但是有关他的生意状况影片只字未提，他甚至没有离开过他那间怪异的办公室；还有那四个种大麻的小家伙，不见天日地成日蜗居在一幢昏暗的阁楼里，更是完全没有生活背景可言。影片从整个叙事上抹去了所有人物的日常琐碎生活，以跳跃式的串接来突出冒险与暴力在他们生活中的排他性，用暴力的日常化和仪式化来置换世俗生活的吃穿住行，并以此把角色从现实生活中抽离出来，既没有平常的吃喝拉撒，也没有正常的人际往来，明明是一群活生生的类型电影人物形象，却又都在现实生活的表面无根地漂泊，有的人无意义无价值地生活着，有的人则阴差阳错荒谬地死去，无论生还是死都没有任何道理和公正可言；《偷抢拐骗》中四指老法（Franky Four Fingers）从故事开始完全是以一个威风八面的凶狠强盗形象出现的，结果泰隆（Tyronne）那三个打劫赌场

很失败的笨贼却轻而易举地绑架了他，随后“刀疤”老布 (Boris The Blade) 一枪就要了他的命；还有那个外貌强悍无往不利的“钢弹牙”东尼 (Bullet-Tooth Tony)，杀人不眨眼的他在一只小狗面前却显得手忙脚乱，而且这个影片里看上去最酷的硬汉死得尤其滑稽，东尼是撞上艾维表哥 (Cousin Avi) 慌里慌张开枪时的流弹而死的！这些情节不但调侃了人的生命的无常，更极其戏谑地颠覆了经典强盗的凶残形象。

行为的可见与心理的空泛。现代主义和后现代主义在颠覆传统的价值观念、道德观念、提供新的行为心理方式方面是一致的；“后”字本身既表示差异又表示延续，它把现代主义逻辑发展到了顶点。主流意识的价值和道德评判立场是传统强盗片所固有的，它们反复讲述着盗匪的产生虽然是根源对现实社会的不满，但是盗匪们最终必将被社会秩序所制裁，所以它们总是把暴力场面处理得残酷血腥让人倍感沉重。后现代语境中的人们同样对现实不满，但他们在破坏秩序和破坏理性方面比现代主义走得更远，往往表现出深度体验的消失，内心不再包含着无言的焦虑、孤独和冷漠，进而表现出对生命追求平面快感的享受；于是一切秩序与道德都化为乌有，他们浮出到生活的表面，在随意放纵的行为方式中上演着一幕幕黑色喜剧。盖·里奇的影片完全消解了传统概念中暴力场面的紧张血腥，他把暴力处理成一种突如其来日常事故，匪徒们的火拼以及他们的死去都仿佛荒唐滑稽的笑话：以《两杆大烟枪》里的两个枪战场面为例，其中一场发生在艾德的居所，以阿狗为首的一伙人埋伏在艾德的家里，严阵以待等着要教训那四个难兄难弟；同时以罗伊·贝克 (Rory Breaker) 为首的帮派分子也荷枪实弹地来找艾德他们算帐，

结果这两组人马糊里糊涂地展开了一场混战，震耳欲聋的枪声和被打得稀烂的窗玻璃表明了枪战的激烈，然后一个摆满了尸体的房间像戏剧舞台一样呈现在我们面前，这些匪徒们就这么莫名其妙地死去，没有人是赢家。另一个战场是哈利的办公室，偷枪的两个毛贼为了抢回雇主要求的古董枪，跟踪大个子克利斯 (Big Chris) 来到哈利的办公室展开了一场混战，临死才发现他们搞错了！每个人都死得稀里糊涂的，毫无意义可言。同样可笑的还有《偷抢拐骗》里那场连锁车祸，汤米 (Tommy) 开着车随手把一盒牛奶扔出窗外，牛奶正好砸中第二辆车的挡风玻璃导致了第一场车祸：这辆车里坐着“钢弹牙”东尼、艾维表哥和一个拿着长刀的打手，车尾箱里还塞着个被修理得面目全非的“刀疤”老布，结果那个坐在后座的打手就倒霉地被自己的长刀刺中死在车里，东尼和艾维狼狈不堪地爬出汽车，被关在车尾箱的“刀疤”老布也趁机爬了出来；这个被蒙着头绑住双手的家伙不辨方向地站在马路当中，再被躲闪不及的第三辆车撞得头破血流，这是第二场事故，而这辆车又属于蚊子 (Vinny)，阿索 (Sol) 和泰隆这三个笨蛋混混。一连串的祸事让人觉得啼笑皆非，似乎在不经意之中让各组人物既有了微妙关联却又擦身而过，用巧妙轻松的手法消解了车祸本身的严肃性。盖·里奇就让他镜头下的人物经历着这种行为方式带来的刺激的快感和无伤的危险，我们看到故事中所有的人物总是处在行为的过程之中，而关于他们内心的感受我们就不得而知了，似乎也没有人关心这个。影片一方面强调人物外部动作的可见性所带来的视觉上的快感；另一方面又极力抹平人物的心理深度，通过对内心体验的纵深感的取消，塑造出一批类似广告招贴的漂亮的平面人物形象，而人的价值和生命的意义就在这些花里胡哨的类似广告

形象的涂抹中被贬值了。

与其他前辈大师相比，盖·里奇最为不同的是他生活在 20 世纪末：一个信息爆炸影像文化泛滥的时代；一个因 MTV 和广告比历史上任何时候都要讲究风格、时尚、酷的年代；一个因街头暴力的泛滥和此起彼伏的种族冲突而显得人命比以往任何时期都要廉价的时代。这个时代的电影观众似乎不再迷恋于复杂宏大的深沉叙事，而更重视便捷的视觉享受所带来的平面快感；同时由于电视广告形象的渗入，电影越来越追求广告般细腻、强烈而直接的视觉效果，大量地对肖像艺术、装饰艺术、灯光艺术以及 MTV 的拍摄手法进行借用。盖·里奇和许多同时代的后现代年

轻导演们一样，得益于早年拍摄 MTV 和商业广告的经历，电影对于他们已经成为一种有趣的影像游戏，他们有自己的游戏规则，既不拒绝传统又不为陈规所困，戏仿大师、混淆类型，以及对 MTV、广告和电视短片手法的混用在他们看来不过是信手拈来的事情，他们可以轻而易举地把电影做得好看又时尚。置身于这样一个高度数码化的时代，要从眼花缭乱的影像世界中挖掘出属于自己，同时又能取悦大众的电影作品并非易事。盖·里奇无疑是其中的幸运儿和佼佼者，凭借对当下文化的独特理解，他把自己心目中的伦敦生活像“雾中风景”一般呈现在世界面前，并且赢得了市场获得了成功。



英国伦敦电影学院院长本·吉布森先生（前排左四）及学院专家