

# 旅行叙事与东方镜像：从电影《绢恋》的象征意义谈起

王 咏

《绢恋》(SILK)于2007年9月在第三十二届多伦多国际电影节上举行了首映式，随后在罗马国际电影节期间公映，接着又当选为第二十届东京国际电影节的闭幕片。这是一部由日本、加拿大和意大利三国合拍的唯美爱情片，导演弗朗索·吉拉德。影片改编自意大利小说家亚历桑德罗·巴瑞科的同名小说。

电影剧情如同一部印象派画作：年轻的法国商人 Herve 为了挽救本镇的丝厂，离开新婚的妻子 Helene，3次漂洋过海，去当时闭关锁国的日本购买蚕卵。在偏僻小村庄发生的黑市买卖中，Herve 邂逅了一位无名的神秘东方女人，她的眼帘微微扬起，就在 Herve 的心中掀起风暴。他们不曾交谈，只是用目光交换了欲望。为了这场精神恋爱，Herve 付出了代价：濒临破产、生命危险……留守在法国小镇的妻子 Helene 以女性的敏感感知到一个不曾谋面的情敌。伟大的妻子为了给沉沦在绝望相思中的丈夫一线希望，伪造了情书，最后，妻子以宽容和生命作为牺牲，赢得了丈夫永远的怀念。

这是一个关于爱情和背叛的古老桥段。镜头悖论地描写了精神出轨的快感，同时也喃喃说着一个卡桑德娜德式的诤言：“忘了那个神秘的女人吧，回到妻子的身边。”然而，撇开凄美爱情的面纱，我们可以看见在具象的情节后陈列着一个东方镜像的象征系列：丝、蚕、身体。这些象征系列都在西方主体的“旅行叙事”中得到整合与完成。

## 1、“旅行叙事”与行动元模式

《绢恋》这部影片是导演弗朗索·吉拉德在1999年出品的电影《红色小提琴》的主题延伸，如果说《红色小提琴》中的若干片断是西方文化在东方的游历和神化的话，那么《绢恋》的主题则更广更深地延展了“旅行母题”。

从东西方文化交流史的角度来看，西方是通过贸易、宗教与战争等活动进入东方的，“十字军东征使西方人得以发现东方世界。”西方文化中“尤利西斯”精神使得他们总是以游历者的形象在东方出现。最早关于东方的风物描述或者东方地理学资料主要来自西方人的游记。“最早的地理资料来自进行贸易的商人和水手，收集的资料主要着眼于经济的角度，但也不乏神奇的故事。最早的一本游记《中国和印度纪行》是851年根据索拉依曼等的叙述编撰的……像当时的许多人一样，（作者）他没有亲自去过那些遥远的地方，他所了解的情况，很多都是从旅行者那里打听得来的。”再比如，“对中国描写确切的著作应推自1702年起在法行世的《驻外耶稣会传教士七奇异而有趣的信札》。众所周知，耶稣会教士从十六世纪末到中国。……不应忘记，在古典时代信札乃是一种名符其实的文学体裁，除寄给收件人外，还要供更多人阅读。”即使在晚近以“文化相对”中立态度而自豪的人类学的前身也毋宁说更像是“奇观”式的异域游记。人类学家列维斯特劳斯就曾经对那些极似探险手记的人类学描述在法国“很有市场”感到难以理解。”即，在东西方交流史的一开始，东方就是通过“旅行叙事”模式进入西方公众视野，东方一直以叙事本文的客体形式展现给西方。

旅行与旅行叙事有很大的区别，前者指涉一种在时间和空间中的实践行动，后者则是前者的符号呈现。这种呈现虽然与主体实践有着很大的关系，但是作为符号意义体系，必然受到叙事者深层文化结构的影响，在符号表现中以修辞手法的形式强调、过滤或者省略某种文化要素。“‘叙事’……是一种人类在时间中认识世界、社会 and 个人的基本方式。……人们已经公认，并不存在原原本本的客观事实，因为任何事实或现象都已经是经过描述的，而不同的观察点和参考框架和描述语言就决定着一个事实或现象将以何种方式和面目呈现给我们。”由此，本文中的“旅行”成为一种有别于客观行动的主观“叙事话语作品”。从“旅行叙事”层次上来看，读者所看到的不再是旅行实践中按行动顺序出现的事件本身，而是从叙述者的角度加以变形的修辞作品。也就是说行动者刻意的

---

〔法〕Jean-Pierre Drege:《丝绸之路—东方和西方的交流传奇》，吴岳添译，上海：上海书店出版社，1998年，第57页。

〔法〕Jean-Pierre Drege:《丝绸之路—东方和西方的交流传奇》，吴岳添译，上海：上海书店出版社，1998年，第48—49页。

〔法〕罗歇·基什麦尔：“十七世纪法兰西作家心目中的中国”，《国外文学》，1991年，第二期，第117—118页。

〔法〕列维·斯特劳斯：《忧郁的热带》，王志明译，北京：三联书店，2000年，第4页。

〔美〕华莱士·马丁：《当代叙事学》，伍晓明译，北京：北京大学出版社，1990年，第324页。

“陌生化”安排成就的“东方异域”。因此，旅行与旅行叙事的区别关系到“想象”和“真实”的问题。

我们认识到，“东方旅行”类型的艺术作品是一种虚构表征系统，再来分析“东方旅行叙事”中的行动元模式。格雷马斯认为，叙事作品中存在着三对具有重要操作意义的行动元模式：主体—客体、发送者—接受者、帮助者—反对者。其中最主要的是具有欲望指向的主体和被主体追求的客体这对行动元。在大部分东方“旅行叙事”的模式中，主体/客体行动元分别为：西方“寻求者”/东方。具体说，主体行动元总是由“寻求者”这类角色来承当，他们是领了任务或者指示（贸易、寻宝、战争、宗教、解救任务等）的西方主人公：商人、文化者、传教士、士兵、特工。比如《木乃伊3》中的西方考古学家夫妇、《碟中谍3》中的西方特工，《绢恋》中的商人 **Herve**），各种年代的西方“尤利西斯”穿着各种服饰穿越在东西方的交流历史中。这类角色的功能是离开西方的家乡去“发现”指定的欲望客体。在《绢恋》中，主体行动元 **Herve** 接受了挽救小镇经济危机的任务，去遥远的日本购买纯净无病的蚕卵。然而，在以“追求”、“认知”为实践的主体—客体行动元模式中，“值得注意的是，客体并不总是一个人物，主体既可以追求某个所钟爱的人，也可以实现某种物质上、精神上的目标或其他的追求。或者渴望达到某种理想状况。”抽象的、作为西方现代文明对应物的东方是“旅行叙事”中西方行动主体的认知客体。《绢恋》等中的表层欲望客体是蚕卵，深层欲求客体则是东方。从帮助者与反对者这对行动元来考察，罗曼史模式中的帮助者一般是被西方文化同化了的异文化者，而且相对西方的寻求主体（往往是男性），帮助者往往是被其同化的异性（往往是女性）。如《绢恋》中帮助男主人公翻译情书的人就是一个流落法国的日本女人。如果不是她的翻译工作，哈佛尔的寻求工作是无法继续的。而反对者往往是东方土地上固执的原占有者，相对西方男主人公，这个反对者也会被选择为东方男性。如《木乃伊3》中的中国军阀、《绢恋》中的日本男子原十兵卫。

## 2、东方镜像的象征意义

---

谭君强：《叙事理论与审美文化》，北京：中国社会科学出版社，2002年，第201页。

谭君强：《叙事理论与审美文化》，北京：中国社会科学出版社，2002年，第202页。

在《绢恋》的“旅行叙事”中，随着西方行动主体进入东方的实践行为，产生了固定的“发现母题”：发现自然、发现财富、发现女性。这是现代西方进入者对一个异文化的心理“陌生化”过程。在《绢恋》中，风景、财富、异国女性这三种角色共同组成被认知的行动元：东方。三个成为互文的角色直接指向：风景、蚕卵（丝绸）、女性。他们在西方行动主体的眼睛中反复出现，形成了一组具有象征意义的、用以关照西方自身的镜像系列。

### （1） 异国风景与现代性

美的风景在哪里？风景总在别处。正如影片一开始男主角 Herve 对旅行终点站——日本的回忆“冒着热气的水，陌生的树，带笑的孩子，她的皮肤，那双眼睛”，随着 Herve 的叙述，镜头展示了东方异域美丽的风景：风雪扑面的连绵雪山，雪山下热气腾腾的温泉，村落中久不见生客的乡民……与此形成鲜明对比的是 Herve 的故乡。他来自一个法国工业小镇，作为日本异域的对比，这个小镇是蒸蒸日上的现代西方世界的缩影。小镇的中心始终是办公室、工厂、台球室、书房、会议厅等科层制、经济理性占据的井然有序的场域。虽然影片将主人公 Herve 小夫妻两人种植的百合花庭院拍得如莫奈的油画那样怡人，但是那终究也是人工精心设计的西方花园。在“旅行叙事”中，东方风景的镜像具有的象征意义是：一、东方作为自然美的代言人、工业社会的后花园出场。二、没有烟囱和工厂的东方是西方主体对前现代、“前西方”社会的想象性记忆。

作为旅行者，西方主人公对异域之物总怀有“陌生化”的再现倾向。具体说透过“寻求者”的眼睛，西方和东方分别意味着文明进化连续统中的两端，意味着二元对立的工业文明与“原生态”自然这两套虚构表征。未能进入工业文明的东方（毋宁说西方行动主体选择性表现出来的“原生态”东方）不仅象征着与西方工业文明对立的自然文化，同时也是西方用以反观自身文化现状的投射物，即“陌生化”的“前西方”。自然美与现代社会之间存在必然的冲突。反启蒙主义者阿多尔诺认为，自然美从美学研究范畴中的消失，就是“人类自由与尊严观点至上的不断扩展所致。”而人本主义和科学主义是启蒙主义的精神内核。现代社会的扩张本质上是启蒙主义的胜利，也是人赋予自身特权以凌驾、殖民自

---

胡经之主编：《西方文艺理论名著教程》（下），北京：北京大学出版社，2003年版，第487页。

然的过程。人以科学、工业为工具割断了自身与自然的血缘关系，前现代社会中与人类经验世界交融并列的自然界，终于成为人类本质力量的关照对象，成为商品，变为景观。“感受自然，尤其是感受自然的沉寂，已经成为一种稀奇罕见的、但为商业所利用的特权了。”也就是说，在现代性的框架中，自然终于被建构为旅游的“风景”，所以，旅行也是现代性的表现之一。在影片中，踏入日本雪山温泉风景中的 Herve 无疑代表着一个类群：从西方现代社会漂泊的而来的“尤利西斯”。他们在找寻过去，在异域的风景中找寻西方文化中丧失了的自然并在叙事中、记忆中建构诗意的前现代想象。西方人对异域风景的着迷描述毋宁说是一个象征：在烟囱和机器中前行的现代西方人回顾渐行渐远的自己。

## （二）、蚕、丝与原罪之地

旅行叙事和旅行实践的区别还在于旅行实践一般是过场行为，而在“旅行叙事”中，文本再现中的主客体（如西方游子和东方背景）总要发生点什么的。于是，《绢恋》中就出现了蚕（丝）和女性身体两个重要的意象。他们互相纠缠，意义多重渗透，成为象征的互文。这些互文符号将东方异域指涉为财富与欲望之源的原罪之地。

主人公 Herve 工作的丝厂因为蚕卵生病，发生了经济危机。因此他千里迢迢去日北买蚕卵。“纯净的、没有病害的、能带来财富的蚕卵”是影片直接显示的欲求客体。在西方的冒险（旅行）叙事中，东西方长期的贸易经验使得西方世界将东方认知为财富的源头和贸易的目的地。就 Herve 的个体层面而言，蚕还具有繁殖的深层意义。在中国的上古时代，与蚕联系的文化事相是“桑林野合”的生育礼俗。《诗经》中有“期我乎桑中”的男女幽会描写。“在上古时期，桑林是从事宗教活动的重要场所。人们在桑林中从事的宗教活动主要是祈雨和野合，这种活动作为一种礼俗在历史上延续了很长一段时间……于春天在桑林中男女自由性交的生育礼俗，当有招致老天爷云雨的巫术含义。桑林之会作为一种生育礼俗，在古代曾经十分流行。” Herve 和妻子 Helene 最大的烦恼是没有孩子，西方现代文明的缺憾是理性的禁锢使得生命力式微。而东方的泥土还蕴涵着生命的种子，

---

胡经之主编：《西方文艺理论名著教程》（下），北京：北京大学出版社，2003年版，第487页。  
孙其刚：“嫫祖养蚕和桑蚕的宗教意义”，《中国历史博物馆馆刊》，1994年，第2期，第34页。

“东方是一种旅行，一种形而上的探索，是一条籍之获得生命动力的路径。”因此，Herve 的日本购蚕卵之行也是寻获繁殖力量的象征之旅。蚕的种子象征着破茧而出的原始生命力，这种生命力不可避免的与欲望有关。在中国文化中，蚕本身就与女性有着不解之缘。从《山海经·海外北经》到《搜神记》都记载着女子化蚕吐丝的传说。就电影而言，蚕卵的叙述功能则是中介角色：如果不买蚕卵，男女主人公也不会相遇，于是蚕卵引出了神秘的东方女性：因为繁殖的本能，欲望有了浮现的路径。

具体的丝绸意象在电影中只出现一次，就是小镇工厂主找镇长商量重建丝厂时扔在镇长办公室的绸布。但是我们注意到，影片的名字就是“SILK”。在这里，丝绸的出现，可以看到叙事学中转喻与隐喻的两个层面。“丝绸”（SILK）是蚕卵的终极产物，因此，由蚕到丝是一种横向联想的转喻法。同时，丝绸是“男人的东西，钱。”（小镇工厂主语），又是“女人的东西”（影片中镇长语）则体现了词汇意义的纵向联想：丝绸是欲望的隐喻。在东西方贸易史上丝绸是“中国和西方交流的第一种商品”，而这种商品从一开始，就是催生欲望的奢侈品。电影一开始，Herve 回忆中的浸泡在温泉中的无名东方女子，她那如丝绸一样被特写的肌肤和直发就是欲望的写照。公元1世纪的塞内加在《善行》中说：“我见过一些丝绸制成的衣服。这些所谓的衣服，既不蔽体，也不遮羞。女人穿上它，便发誓自己并非赤身裸体，其实别人并不相信她的话。人们花费巨资，从不知名的国家进口丝绸……却只是为了让我们的贵妇人在公共场合，能像在她们的房间里一样，裸体接待情人。”由此，我们可以理解，在《绢恋》（SILK）这个关乎东方的“旅行叙事”中，旅行的终点是和西方文化自我认同的理性、秩序相对照的感官节点，是财富、欲望的原罪之地。

### （三）、西方/东方：可言之物与不可言之物

东西方文化比较长期存在的二元对立不仅仅意味着二者形成一种观照性质，同时还意味着文化的偏正结构，即总有一方被置于主要席位上。这种文化排序与

---

王咏：“杜拉丝作品中的‘东方形象’新论”，《东方论坛》，2004年，第一期，第68页。

（法）Jean-Pierre Drege：《丝绸之路—东方和西方的交流传奇》，吴岳添译，上海：上海书店出版社，1998年，第16页。

（法）Jean-Pierre Drege：《丝绸之路—东方和西方的交流传奇》，吴岳添译，上海：上海书店出版社，1998年，第14页。

笛卡尔以降的西方现代思维范式密不可分。在《绢恋》影片中，东西方文化形象同样存在着文化无意识的二元框架：逻辑理性/神秘蒙昧、思维/身体。这种二元区隔通过影片中西方女性和东方女性的象征意义得到彰显。在妻子 Helene 不能生育、家乡丝厂经济危机的情况下，Herve 在日本贸易期间，爱上一个始终沉默、没有姓名、不知国籍的东方女性，她和 Herve 温柔懂礼的法国妻子 Helene 形成鲜明的象征对比。用维特根斯坦式的比喻就是，二者分别象征着可言之物的西方与不可言之物的东方。

无名与失语是东方女子的最大特征。对事物命名是对一个敞开世界进行描绘的基础。人类只有面对无法理性理解的外物，才会出现“不可名”的失语状态，被剥夺名字的东方女子正是西方世界无法将“异文化”进行归纳的心理体现。同时，名字是个体异于总体的首要标记，名字的丧失是将这个东方女性抽象化、范畴化为东西方关系场中的任意一个，永远沉默的、无名的东方女子的塑造可以被视为是西方世界将东方文化中活动着的实践主体加以同质化的一种策略：将具体情境中富有个性的个体偷换成集合名词。

无名与失语有着内在的逻辑联系。因为理性的人们都知道“凡物都有一个名称——符号……（这）是一个普遍适用的原理，这个原理包涵了人类思想的全部领域。”东方女子的无名意味着她同样被剥夺了自我言说的能力。哲学家卡西尔认为，人生活在一个符号宇宙之中。语言则是这个符号的重要部分。语言常被视为理性的同义词，同时也是表达情感的工具。他曾经引用启蒙主义者卢梭的话说：沉思默想的人乃是一种堕落的动物。因此，即使东方女子还有用来表达感情的身体语言，但是仍然无法进入逻辑理性的语言世界，因为她不会像西方女性 Helene 那样会运用命题语言描述、判断、洞察这个世界。而“命题语言与情感语言的区别，就是人类世界与动物世界的真正分界线。”于是，影片中的东方女子被塑造成没有言说力量的主体。他们可以显现，但是匮乏自我描述的功能。在这类主体的认知图式中，世界是片断性而非全局性地展现。因此，他们预见不了自己和他人的全部生活。于是挽救工作只有 Helene 能完成：她洞察过去、预见未来，用语言（书信）挽救了丈夫和自己的幸福。

因此，言说与沉默成为西方人设定的东西方世界的界限。哲学家维特根斯坦

---

(德)恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海：上海译文出版社，1985年，第45页。

(德)恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海：上海译文出版社，1985年，第33—34页。

(德)恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海：上海译文出版社，1985年，第38页。

认为，人们是在语言中描绘世界。“语言是世界的一幅总图像”在维特根斯坦看来，能言说的、有意义的命题都属于可以清楚表述的自然科学场域。而自然科学的根本属性则是逻辑理性。与此相对的则是语言不能摹绘的领域，是不可言说的科学不入之地，“我们不能说我们不能思的世界……语言的界限同时被看作世界的界限、逻辑的界限。”按照维氏所言的语言—世界的摹绘关系，影片《绢恋》中的东方女子与西方女子的象征对应关系是否可以表述为：东方是神秘主义统辖的世界，是非逻辑、非理性、不可思、不可说的场域，东方主体因此语言缺位。反之，西方是符合科学真理的、具有理性秩序的世界，西方主体因此具有逻辑阐释的言说功能。

那么不可言说的、东方的功能到底是什么呢？如果将东方和西方比拟为药方的话，东方的功效就是君臣相辅中的“臣”药。相对无名无声的东方女性，Helene才是实实在在的一个人。一个有名字、有智慧的人。她象征着理性思维。而东方女人只呈现为温泉中一具性感的身体，是用于映衬“思维型”前者的“扁平人物”。二者的高下对比以“失败的异国恋”情节得到展示。涉及到东西方异国爱情的艺术作品鲜有情侣双双回到西方母文化社会中生活的圆满结尾。异国情人的命运要么是牺牲、要么是放弃，要么是场不了了之、没有下文的一夜情。如电影《曼谷杀手》、《情人》、《广岛之恋》等。《绢恋》也不例外。男主人公 Herve 与无名东方女子婚外恋、异国恋的失败结局，以及其最终浪子回头重回妻子 Helene 身边的情节具有深层的文化象征意义。首先意味着西方游历主体在经过东方探寻的实践之后，通过对欲望、财富、感官等东方镜像的摈弃，在思维/身体的对立中，最终达到对西方文化的理性内核否定之否定的回归认同。《绢恋》中异国恋的失败意味着理性思维（Helene）对身体（无名东方女子）的胜利，在追求总体性的西方思想传统中，身体是第二性，它“需要被管制、被束缚、被理性引导，被灵魂鞭打。”其次，在《绢恋》中，男主人公和东方女子没有交流过一句话，但是因为欲望的蛊惑，男主人公几乎丧生。这个“可远观而不可亵玩焉”的异域身体象征着欲望和危险的组合，也道出了西方人对以身体为象征的远东的欲望和惧怕。因此，“失败的异国恋”情节模式可以被解读为西方主体对东方“异文化”渗

李国山：《言说与沉默：维特根斯坦〈逻辑哲学论〉中的命题学说》天津：南开大学出版社，2004年，第57页。

李国山：《言说与沉默：维特根斯坦〈逻辑哲学论〉中的命题学说》天津：南开大学出版社，2004年，第73页。

汪民安：“后现代的谱系”，见汪民安等主编：《后现代性的哲学话语——从福柯到赛义德》，杭州：浙江人民出版社，2000年版，第2页。



透的恐惧。

“旅行叙述”之后，西方人总要回归。在被对象化了的东方空间的旅行，西方主体强化了其本体文化的合法性。因此，“旅行叙事”的模式功能是将东方文化同质化、静止化，是一种西方文化主体建构的东西方文化二元对立的对抗模式而“任何一种纯粹、本真、静止、绝对的民族文化认同或种族性诉求（即所谓‘本真性’诉求）都是不可思议的。”这种呈旅行日志的片段化叙事模式与其深层的文化象征意义对东方进行了本质主义的描绘，有意无意地忽略了在东方空间中变动不居的历史面貌。

---

陶东风：“全球化、文化认同与后殖民批评”，见王宁主编：《全球化与文化：西方与中国》，北京：北京大学出版社，2002年版，第348页。