

“竹林内外”的个人与国家想象

——从小说《竹林中》到电影《罗生门》

方柔尹

无论是小说《竹林中》抑或是电影《罗生门》，在世界范围内所取得的成就自不待言，两部作品皆耐人寻味，对其“真相”的探讨在数十年来已然成为一桩仍悬而未决的学术公案。作为本尼迪克特·安德森意义上“‘重现’（representing）民族这种想象的共同体提供了技术手段”^[1]的小说与报刊，其文本书写与国家之间固然存在某种权力共谋，但也不可忽视隐含其中的“反逆”。如果将文学和波德维尔意义上的电影诗学都下放到文本，如何使隐匿于文本中的历史碎片重新浮出水面，换言之，是如何层层揭开创作者精心擘画的面纱，是解读的根本性问题。我们同时还必须警惕斯特劳斯的“显白书写”与“隐微书写”，从而给解读设置多重的障碍。文本不仅是想象的民族共同体构建的技术手段，也是创造者对社会的重新书写，从而构建他们对国家的想象。

成书于1922年的《竹林中》，取材自号称《一千零一夜》之《今昔物语集》，是芥川龙之介的代表作之一。最早将芥川作品译介到中国的鲁迅先生，曾有这番评价：“他又多用旧材料，有时候近于故事的翻译。但他的复述古事并不专是好奇，还有他的更深根据：他想从含在这些材料里古人的生活当中，寻出与自己的心情能够贴切触着的事或物，因此那些古代的古诗经他改作以后，都注入新的生命去，便与现代人生出了干系来。”^[2]就《竹林中》而言，虽取材于古典，但这种有意识的戏仿，是否也汲取其社会影子文本作为关照，由此与“现代人生出了干系”？

[1] [美]本尼迪克特·安德森：《想象的共同体——民族主义的起源与散布》，吴叡人译，上海：上海出版集团，2005年版，第8-9页。

[2] 鲁迅：《鲁迅全集》第11卷，北京：人民文学出版社，1973年，第582页。

小说《竹林中》讲述竹林中强盗杀人事件，7名涉案人员对此有不同的回忆叙述。小说可分为两个部分：发现尸体的樵夫、事发前一天巧遇夫妇的云游僧、捉到强盗多襄丸的捕快与武士妻子真砂母亲4人在公堂上的证供成了第一部分，而强盗多襄丸的杀人自白、真砂在清水寺的弑夫自白、武士武弘借由灵媒之口陈述自杀的自白构成第二部分。7名讲述者从各自的立场出发描述同一案件，他们的证词相互矛盾，又似乎能自圆其说，判官始终未曾现身，只能在字里行间找寻芥川预留的线索，而读者也由此成为“缺席而在场”的审判者。值得注意的是，在文中反复被使用的“自白”这一特殊的文学话语形式。正如日本文艺评论家柄谷行人在《日本现代文学的起源》中曾经指出：“可以说日本的现代文学，是与‘自白形式’一起诞生的。这是一个和单纯的所谓自白根本不同的形式，正是这个形式创造出了必须自白的‘内面’。”^[1]这种“内面”是内化于日本文化中的“耻感文化”所支配的结果，当事人在文学制度—文化的趋势下，自我揭露被遮蔽“真相”。但小说中多襄丸、真砂、武弘等人的告白并未指向真相，而指向了混乱和不可知，让“自白”自我消解。通过这样安排叙事，芥川一定程度上颠覆了文学—文化对个人的制约，于是获得某种意义上的自由。不仅如此，小说充满了“不确定”的“空白”，因此具有多种解读的可能，这些可能同时遮蔽了也许并不存在的真相，因而在某种意义上甚至是“前现代的后现代”的写作。在小说中，7人的证词皆为独白，而4个证人的公堂证词都是第一人称视角叙事，每个角色自问自答，判官一直保持沉默，最终也未下任何断语，但以其沉默而引导读者的阅读—猜谜游戏。芥川通过完美模仿（mimesis）而使叙事显得“真实可信”（verisimilitude），让解读（或者说答案）无限延宕而成为“不可能之可能”（德里达）。

另一方面，由于言说视角的不同导致“叙事—真相”的相对性，还可提出“真相是否存在”的命题。如果我们将文本放置在芥川所亲历的大正民主思潮与“大逆事件”交织的历史脉络下，“真相是否存在”影射的极为可能是日本政府为了扫清左翼分子所制造的政治冤案——“大逆事件”。虽然现没有证据将二者直接联系起来，但芥川在一高中就读时，曾听过芦花德富以《谋判论》为题、为“大逆事件”平反的演说的确可以作为佐证。文本中模糊不清的“真相”就如同日本政府极力掩盖的“大逆事件”的真相，该事件直到1945年后才得以平反。如果说，多襄丸所代表的是被日本文化所定义的盗贼（即左翼分子），透过多襄丸对权威的蔑视，试图将其对事件旷日持久的不满昭示于世人面前，武士之死便是对日本政府的道德审判，用武士之死，与他所

[1] [日] 柄谷行人：《日本现代文学的起源》，赵京华译，北京：生活·读书·新知三联书店，2002年版，第69页。

厌恶的那段历史决裂。诚然，我们不能将文本与历史划上等号，但当我们徜徉于芥川文字之时，也应该注入自我的想象，去尝试解读文本万千可能的“真相”。

关于文本的“真相”，电影《罗生门》可以说是黑泽明对小说《竹林中》的一种解读。电影《罗生门》拍摄于1950年，剧本糅合了芥川的《竹林中》与《罗生门》，并获得威尼斯电影节金狮奖、威尼斯影展意大利人评论奖以及奥斯卡最佳外语片而声名大噪。《罗生门》是划时代的：它的重要性在于对东西方电影机制的重新定位，对传统武士电影的祛魅，更在于其内面隽永的哲学意涵。电影《罗生门》沿袭了小说《竹林中》的多视角言说，融入小说《罗生门》的用意深远。黑泽明用“罗生门”这道“门”严加区分里、外两个世界，使之判然不同，并用这道“门”来窥探世界。“罗生门”作为文化代码，一指平安时代（794—1192）位于南隅的城门：“京城门者，谓‘罗城门’也”，原为“罗城门”，后在能剧中取其谐音便成罗生门。破落的罗生门即式微的皇权与生死徘徊的悠长诗学隐喻。二指芥川的同名小说。取材自《今昔物语集》的《登上罗城门发现死人的盗贼》（第29卷18篇）与《在东宫侍卫班房门前卖鱼的老妪》（第31卷31篇）。故事描述被解雇迷茫的家将，在成为“死人”或“恶人”间挣扎，目击老妪在罗生门上偷拔死者头发准备变卖，家将义愤填膺遏制老妪。但老妪辩称死者生前也为生存将蛇肉假作鱼干卖给武士，自己只不过不得已而为之。家将最终选择了后者，抢夺老妪身上仅有的衣服扬长而去。芥川试图将人置于极端的边界条件下，探讨正义与非正义。

电影《罗生门》与小说所构成的嵌套式结构（mise en abyme），无疑给小说《竹林中》不可知加以道德制约，是善恶的酣战。电影可用事件内、事件外将叙事加以整理：事件外的樵夫、僧人、下人在破败的罗生门下躲雨对在公堂上的所闻展开回忆为第一部分，开场僧人便给我们这样的预示：“经历年复一年的灾难，看过成群结伙的强盗，人如蝼蚁般被杀害，但未曾听闻如此可怕之事”，令慈悲的僧人，对人类灵魂产生质疑。事件内则是多襄丸、真砂、武士（借由灵媒）对“真砂被奸，武士被杀”的事件的自白为第二部分，在事件内真相仍然被遮蔽。也印证了片中黑泽明借下人之口所揭示的“哪里有软弱，哪里就有谎言”，这个世界甚至是“萨特式的地狱”。但不同的是，黑泽明借由樵夫叙述他所目击的“真相”，而给电影一个结论，虽然真实度仍需质疑，但此“真相”却是诗人对文本不证自明的挹注，使事件不至于不置可否。罗生门内传来的婴儿啼声如同警钟，揭示人们在冲突中善恶的变动性，下人如小说《罗生门》的家将婴儿的衣物占为己有，樵夫试图遏制但反过来被指责“你也不过是个偷匕首的贼”。随着下人消失在雨中，对善的质疑早已渗透到文本内外：当樵夫试图抱

婴儿时，宽宥的僧人却心存疑虑。樵夫道出自己“家中已有六个孩子，再多一个也无区别”的处境，他的善行消解了他说谎、行窃的恶，让僧人为自己感到羞愧，也因此“可以继续保持对人类的信心”。在樵夫抱走了婴儿的同时，雨消云散不仅意味人性之恶的退场与消散，也象征了对人类重新燃起了希望。

黑泽明使用的是镜头、画面的切换、对白、灯光、配乐交错组合而呈现的修辞所言说的，不仅是对《竹林中》与《罗生门》的文本解读，背后暗流涌动的还有社会与历史的张力，所有的作品都像是一面镜子，既投射创作者的内面思想，又投射社会时人。因而，《罗生门》的解读不应止步于电影本身，将其置于社会—历史的脉络之中。

电影于 1896 年传入日本，旋即成为一种文化新代码、“新传统”。1899 年拍摄第一部影片——《闪电强盗》，随着制片厂与影院的扩大，电影业的发展可谓平步青云。然而，战争的白热化，使电影成为战争的权力共谋，投身于新闻片与前线战争纪录片，战争的媒体化使电影进入了前影像战争的时代。在此意义上影像如德波在《景观社会》所言是一个分离出来的虚假世界，它却反讽地成为大众认知战争的窗口。然而，也如美国评论家苏珊桑塔格在《旁观他人的痛苦》一书所批判的：“即使照片是某种‘真实存在’的‘痕迹’（trace），它却绝不是现实单纯、透明的‘副本’。因为它永远是被人挑选出来的‘断片’。”“摄影是一种‘选取断片’的行动，而‘选取片段’也意味着将处于‘取景器’之外的东西排除在外。”^[1]

在此意义上，电影的审查如同“选取断片”，是在遮蔽与规避取景器外的世界，愚昧大众。严密的控制，让人无法漠然处之，矛盾终究在美国占领日本时期爆发。1948 年黑泽明所在的东宝电影公司，因旗下部分电影歌颂革命嘲讽权贵，准备解雇 1200 名从业人员，对左翼分子肃清，因而爆发了长达 195 天的罢工。美军出动坦克、直升机进行武装镇压，最后以 20 名工会干部辞职落下帷幕。黑泽明虽不是左翼分子，但对东宝此举感到膈膈，愤而出走到大映电影公司，《罗生门》便是在这种环境下拍摄的。

从武士电影发展的角度看，《罗生门》的武打场面是对武士电影的革命性改造，武士电影在尾上松之助时代，运用缓慢的动作使武打场面呈现出近似于舞蹈之美；大河内次郎时代，则是以激烈、紧张的武打场面体现武打动作呈现的美感；但黑泽明却不落窠臼，扬弃了传统武士电影中，武士双手持刀的套路，而是按照现实骑马交战时单手持刀的姿势，重新定义了武士电影，进而达到鲍德里亚的仿真之境界。黑泽明对

[1] Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*, New York, 2003, pp.45-46.

武士电影的改革并非他的凭空臆造：如果说武士电影是对日本武士道精神的继承，那么改革就是对这一传统所代表的约束——“上至将军，下至庶民”伦理的扬弃。可以说，他不仅清楚地认识这一伦理与战争之间的共谋关系，也暗示该伦理需对当时日本人民负责，是对未被清算的战争责任的指责。因而对武士电影所代表权威的颠覆实质是对被美化的、日本人难以言说的战争历史的质疑乃至批判，而这种批判更多的是渗透到《罗生门》跌宕昭彰的人物关系之中。

黑泽明让事件外的樵夫言说了相对客观的“真相”，纵然这个“真相”的真实性也是需要质疑的，但诚如日本学者佐藤忠男所指出：“《罗生门》是一部主张相信人和存在客观真理的作品。否则便无序特意加上樵夫叙述目击事件的这一情节了。”^[1]电影因此呈现了与《竹林中》截然不同的叙事：樵夫在场并目击怙恶不悛的多襄丸屈膝下跪请求真砂的原谅、做他的妻子，真砂则示意要二人堂堂正正的决斗，但武士不愿为此牺牲自己，反而对被侵犯的妻子冷嘲热讽。多襄丸因此感叹“女人天生就是软弱”，但真砂非但没有随遇而安，反而反过来控诉“软弱的是你们”，原本冀望多襄丸能够将自己从“每天无聊恶心的闹剧”中解救出来，但他“只不过和我丈夫微不足道罢了”。说出“男人只有靠他的剑才能得到他的女人”，便仰天大笑，二人也在她的唆使下开始滑稽诙谐的打斗。如果我们作出这样的替换：多襄丸=美国，真砂=日本人民，武士=日本政府，三人错综复杂的关系和日本战败后被美国接管的历史高度的契合。是对美国继 1853 年黑船事件，以坚船利炮打开闭关锁国的幕府后，时过百年，再次作为“盗贼”占领日本，而日本政府束手无策只能任凭处置窘境的指陈。多襄丸对真砂的狎玩，犹如美国将日本人民操弄与股掌之中。日本人民也曾经对美国的接管抱有“可能会把我从其中解救出来”的幻想，但最终发现无论是美国政府还是日本政府，都“一样微不足道罢了”，百姓只能沉郁、悲凉的在夹缝中求生存。

近乎诙谐的打斗是对武士—盗贼、男人—女人的上下阶级、男尊女卑的封建文明的离经叛道，嘲笑等级的差异，是常规制度的颠覆，也是对刻板印象的颠覆，是对勇武、仁义、情爱几组固定观念的毁坏。通过将盗贼、女人、武士拉入平民化的丑陋庸俗，而达到巴赫金意义上的狂欢（carnival）。但黑泽明在电影的结尾终归给日本人民一丝希望，在破败的罗生门外，迎来一丝曙光，而作为创造者的黑泽明也在此投射出他对国家的想象。

无论是以笔为戎的芥川龙之介，或是透过镜头叙事的黑泽明，他们都将自己隐藏

[1] [日] 佐藤忠男：《黑泽明的世界》，李克世、崇莲译，李正伦校，北京：中国电影出版社，1983 年版，第 107 页。

于作品之后，或是对社会的不满进行重新书写，或是充当全知全能的上帝缔造一个属于自己的“乌托邦”，试图用仿真的虚构，来解构、批判现实，文学如此，电影亦然。因此，创作者的想象，无疑是试图对此在的现实的嘲讽、质疑和一定程度上的匡正，而并非是对此非此即彼式的妄自僭越。它同时试图给我们勾勒一个崭新的世界，这是对大一统话语权力的拒斥、睥睨，是反抗霸权的自我回归。而留给世人的，是如何钩沉稽古，发微抉隐的永恒课题。