



印度小说《微物之神》发现，历史订立的律法规定了“谁该被爱，如何被爱，以及得到多少爱”。敢于打破律法的人必然遭遇历史索债，付出沉重代价。

现实中，这道律法是历史的暗流冲积而成的，不以人的意志为转移，或言是上帝制定的。而在虚构的作品中，上帝就是作

将摄影机对准片场和影史故人的，还有在颁奖前一路领跑的《艺术家》和《雨果》。大家都注意到，两部影片的“身份”相映成趣：前者是法国影人用古拙的默片向好莱坞示好，后者是好莱坞影人用最先进的3D电影技术为20世纪初的法国电影先驱立传。

《雨中曲》(1952年)与《一个明星的诞生》(1954年)相加，就是《艺术家》的故事。

两个小伙伴的探险没有任何超越现实的地方，他们的奇幻旅程就是一次影史温故。

似是故人来

《艺术家》开场银幕上放的戏中戏，人物造型应该是在模仿路易斯·菲拉德的《方托马斯》系列；瓦伦丁在家重温的旧作，典出道格拉斯·范朋克1920年版的《佐罗的标

美习惯，在那个种族主义藩篱仍然难以跨越的年代，即使成角儿，也只能局限于展现异国情调的刻板形象。对默片稍有涉猎的观众，难免看到她就出戏。

《雨果》同样富于戏中戏，主线叙事的老片典故也比比皆是。不同的是，它回到过去搭乘的“时光机”不是过去的电影载体，而是最新的3D摄影技术，让观众仿佛置身于百年前梅里埃的摄影棚，亲眼目睹《婆罗门与蝴蝶》(1901年)、《月球旅行记》(1902年)和《仙女国》(1903年)的摄制。《阿凡达》导演詹姆斯·卡梅隆看后说：“这是我看过的对3D运用最好的电影，包括我自己的作品在内。”据说这不是一句恭维。

贯穿始终的两部老片是卢米埃尔兄弟的代表作《火车进站》(1896年)和哈罗德·劳埃德主演的《最后安全》(1923年)。前者不仅出现在两个孩子阅读的影史上，后者也不仅是他们一起看过的一部电影。海报上雨果如劳埃德一般挂在大钟表针上的场景，不是简单的“掉书袋”。火车站的钟楼就是雨果的家。凝视火车、钟楼与最后一个镜头中注视我们的机器人，才发现同样是电影工业的自我审视，《雨果》与《艺术家》几乎行驶在完全相反的轨道上。

奥斯卡不是今天才怀乡恋旧

《艺术家》中，瓦伦丁压上全部身家推出的默片巨制成了他的最后一搏，此时，瓦伦丁提携过的年轻女孩佩皮·米勒已从片场龙套一跃成为有声片的新宠，两人的新片档期冲撞，瓦伦丁溃不成军，从此过上了阴郁的隐居生活。

这个“前浪死在沙滩上”的故事脱胎自《一个明星的诞生》，这部电影前后拍了3次，每次都是奥斯卡奖的座上宾，奥斯卡不是今天才怀乡恋旧的，不过在当下3D技术革命和世界经济危局的背景下容易顾影自怜罢了。影人外表光鲜，收入丰厚，但本质上并非旱涝保收，今天是一线，也难保日后不坐冷板凳，电影是艺术，更是工业，每次技术大换血带来的行业洗牌更是血雨腥风。这也是为什么好莱坞拍出来的商业片是保守的，但从从业者以左派居多。《艺术家》的大团圆结局，用《雨果》的一句台词才能解释：“只有在电影里才有快乐的结局”。

其实《艺术家》最可疑的还不是选角，而是作者用爱与死的律法否定了默片——影片口口声声的致敬对象和最大卖点。有声片的诞生敲响了对默片的丧钟，这是历史。但《艺术家》将默片一举扫入废胶片堆里，甚至没有像《雨中曲》那样泼辣地点出默片



《艺术家》电影海报



《雨果》电影海报

的缺点，鲜明地为有声片鼓与呼，而是将这段公案视为不需要再讨论的“常识”。默片作为电影的过去，在这里甚至没有资格坐上“谁该被爱，如何被爱”的审判席。

在《艺术家》的意识形态脉络里，卢米埃尔兄弟的火车在1896年的银幕上开过去了，就一去不返，成了历史的旧物。今人重新观看，只能像对《艺术家》里的明星小狗一样，称赞一声“挺可爱”。而《雨果》想告诉我们是，“萧达车站的那列火车仍旧不断地抵达，一个世纪之后……观众的恐惧体验依然存在，这就说明在电影中有什么是虽然过去了但依旧存在”。那列火车冲进了雨果的梦中，同时借助3D技术带来的视觉革命，再次冲向一个多世纪后的观众。

梅里埃最初是个舞台魔术师，他的电影喜欢怪力乱神，这也是对电影本质的一个隐喻；电影总能给人类带来新奇体验，电影这种艺术载体之于观众，本身就是一场奇幻之旅。而那个自动机器人开始动笔写字带给两个小孩的惊奇，有如萧达车站的那列火车带给第一批电影观众的体验。电影会蜕变，但不会死亡，它的本真借科学与进步之力永恒轮回。



电影《雨果》剧照



电影《艺术家》剧照

者。电影的意识形态表达依据爱与死的律法：谁能得到爱，谁得不到；谁可以活下去，谁必须死。不过，在今年奥斯卡奖竞技场《艺术家》与《雨果》的巅峰对决中，被裁决的不是人物，而是电影，是电影的昨天。

一个情书漫天飞的季节

“情书”成了2012年奥斯卡季的高频词汇。入围最佳影片的9部影片，用“致敬情书漫天飞”来概括也不为过。

厌倦了好莱坞标准生产的年轻编剧在《午夜巴黎》“穿越”到他倾慕的上世纪20年代，与海明威和菲茨杰拉德推杯换盏，才明白人应当活在当下。斯皮尔伯格的新作《战马》讲的是一战中一匹英国战马的登陆之旅，完全摒弃了电脑特技，号称从摄影、人物设定到叙事，全线回归好莱坞黄金时代的古典风格。传记片《我与梦露的一周》将玛丽莲·梦露远赴英国拍摄《游龙戏凤》的一段经历，以片场打杂小人物回忆录的方式拍了出来，同时对上世纪50年代英国电影业的生态略有着墨。

同样是表现影史上有声片崛起、默片衰落的风云突变，《艺术家》与处处展现声音魅力的歌舞片《雨中曲》背道而驰，用字卡、配乐和音效将抗拒有声片的大明星乔治·瓦伦丁留在了无声世界，直到片尾他在一部歌舞片中复出，才让观众听到了本片的第一句，也是最后一句台词：“我很乐意”。默片的形式恰好与主人公的精神世界相契合，他自己有意愿进入有声时代，这部以默片视角自居的影片也开始“说话”了。

《雨果》的主线故事设定在1931年，但影片怀恋的也是默片，其中大部分还是一战前的早期电影。我曾听到两个人为《雨果》争论，一方说听说这是一部儿童奇幻冒险片；另一方说，应该是表现法国电影导演梅里埃的传记片。其实这两人都没说错。寄身于巴黎火车站钟楼里的孤儿雨果，想方设法修好了父亲留下的自动机器人，而机器人画出的图画实际上是一部老片的绘图手稿，以此为线索，他与新结识的小姑娘伊莎贝拉一起揭开了伊莎贝拉教父乔治的身世——他就是被世人遗忘而大隐隐于市的电影大师乔治·梅里埃。

记》；片尾歌舞片的双人踢踏舞，能看到歌舞片《礼帽》(1934年)男女主角的影子。

在戏中戏重现默片经典之外，《艺术家》的主线叙事涉及的老片有十几部之多，这串长长的名单依稀可见《瘦子》(1934年)、《失去的周末》(1945年)、《魔鬼玩偶》(1936年)和同为默片的《贼》(1952年)等等。包括上一节提到的两部在内，绝大多数都出自有声片时代，如此看来借鉴《最卑贱的人》(1924年)的叠画镜头倒是个例外了。典故中最抢眼的出自《公民凯恩》(1941年)和《迷魂记》(1958年)。奥逊·威尔斯青史留名的餐桌戏只用了几个镜头，就将凯恩夫妻在几年间从甜蜜到陌路的过程跳跃性地点出。《艺术家》表现瓦伦丁的婚姻，几乎照搬了这段镜头语言。而《迷魂记》则提供了影片高潮部分自杀戏的配乐。

这些横跨好莱坞几个时代，“捡到篮子里都是菜”的典故，让这封“写给默片的情书”变得有些字迹模糊。而这封情书表面上一大疑点还不是乱用典，而是选角。女主角一张瘦削的拉丁面孔不仅不符合时人的审

希望、人性与社会共同体框架——

谈《第八日的蝉》 从文学到电影的改编

□支菲娜 方 皓

影片《第八日的蝉》讲述了一个反常态的故事，身为第三者的希和子鬼使神差拐走了恋人和其妻子的女儿惠理菜，将其更名为“薰”，并悉心抚养成人。拐骗犯和一无所知的幼女之间产生了微妙而笃深的母女情。本以为逃离到世外小岛便可不被发觉的希和子最终落入法网，“薰”被父母带回，更名回“惠理菜”，开始了并不明朗的少年时代。当她初长成，离开家到别处生活，却重蹈希和子的覆辙，爱上有妇之夫。怀孕之后，她纠结于是否生下孩子。此时，记者千草出现在她的生活中，并引导她踏上找寻童年记忆的道路。惠理菜回到了4岁时和希和子生活的小豆岛，尘封的往事被一唤醒，她找到了渴求已久的答案，决心将腹中的婴孩生下。

《第八日的蝉》是日本女作家角田光代的代表作。角田1990年出道至今，曾三度入围芥川奖、三度入围直木奖，并于2005年以《对岸的她》终获直木奖。《第八日的蝉》是角田首部长篇悬疑小说，却备受赞誉为其最高杰作。2007年，她以此书夺下中央公论文艺奖。2008年，该书获选为“本屋大奖”第6名。2010年，改编自该书的同名电视剧，由檀丽、北乃纪伊主演，于春季深夜档播出，获得该年度ATP电视剧奖。

作为影片的《第八日的蝉》

2011年，商业片导演成岛出将《第八日的蝉》搬上银幕。永作博美出演极具争议的拐骗犯希和子，井上真央扮演成人后的惠理菜，该片荣获2011年电影旬报十佳第5名。2012年3月2日，第35届日本电影学院奖(被称为“日本奥斯卡”)揭晓，《第八日的蝉》横扫最佳影片、最佳导演、最佳女主角、最佳女配角、最佳剧本五项重量级大奖，并将配乐、摄影、照明、录音、剪辑五项技术奖项揽入怀中。1961年出生的成岛出于1986年以《绿女》入选日本新晋导演孵化器——PIA电影节。此后，跟随前辈导演相米慎二等做副导演，于1994年开始编剧生涯，写过《日本沉没》等大批卖座佳片的脚本，也在日本国内拿过一些差强人意的导演奖项。直到2011年《第八日的蝉》，作为导演的成岛出才算绽放异彩，可谓大器晚成。

影片《第八日的蝉》作为一部精心打磨的商业片，在留下商业痕迹的同时，也对人性和社会进行了深入考量。



电影《第八日的蝉》剧照

《第八日的蝉》

导演：成岛出
编剧：奥寺佐渡子
主演：永作博美 井上真央
制片国家/地区：日本

日本社会男尊女卑、女性婚后不工作等社会构成有极大关系。其次是非法共同体的存废问题，作为邪教的天使之家，其实是一个女性共同体的存在。影片中对惠理菜的父亲和恋人这类不负责任的婚外恋人表达了明显敌意。他们也正是天使之家严拒的对象。在这个女性共同体中，希和子完成了对惠理菜的第一步守护。女性共同体虽然也给千草的人生造成极大伤害，但影片结尾，也是女性共同体的生活经验，给予惠理菜面对过去的勇气与面对未来的希望。

《第八日的蝉》叙事结构分析

影片改编自长篇小说，也因此对编剧的叙事能力考验极大。在故事主线提炼的基础上完成叙事结构的巧妙建置，成为该片编剧的突破口。

2010年电视剧版选择了对原著线性叙事的复制和沿用，故事从希和子抱走情人的女婴开始，逃亡到天使之家和小豆岛，最终被捕，以出狱之后的希和子和她抚养



《第八日的蝉》电影海报

长大的惠理菜相遇但并未相认作结。编剧选择单线叙事，重点描绘了希和子的叙事线索，而将原著的后半部分即惠理菜的叙事线索尽量的弱化。相对而言，由奥寺佐渡子编剧的2011年电影版《第八日的蝉》在叙事结构的建置上更为巧妙，且忠于原著，不仅做到了全书前后两大部分的保留，又脱离了时间跨度太长以致泛泛而谈的窠臼。奥寺佐渡子采取双线并行叙事，希和子和惠理菜的两条主线同时演绎，形成某种微妙的互文，并且将两条线索的延续和切换完成得自然而契合。

影片开场于法庭的争辩。按照线性顺

序，该情节位于希和子被捕之后，但编剧将其设定为影片开场。希和子与惠津子各自的独白穿插交错，三个镜头便交代了故事的来龙去脉。通常，这种“破梗”的方式极易损害故事悬念的建构，但该片最大的看点并非情节的跌宕，而是在已知情节走向之下刻画角色内心的复杂历程，比如希和子从抱走惠理菜的那一刻起，内心或许已经猜到会有被捕的一天，观众也极易猜测到事件结果，但真正震撼人心的恰是逃亡之路上希和子的喜怒哀乐。此后紧跟一段希和子的回忆，即故事的原点——“雨中夺女”的段落。段落一的结束也是影片开端的完成，此后近130分钟内，编剧将其双线并行叙事发挥到极致。

影片的第一个段落中，成人惠理菜一出场就显得落寞甚至有些自闭，由此可见她重返亲生父母身边后的生活并不阳光明媚，她敏感、孤僻，极少参加集体活动。“小学二年级的时候，参加同学的生日会，她放了成长录影带。我缺失掉的童年和欢乐，都被映在里面。”但记者千草闯进了她的生活，希望详细报道惠理菜的童年往事。而在不自觉的回忆中，导演将镜头自然地切换到逃亡路上的希和子 and 更名为“薰”的惠理菜。在30分钟的篇幅里，导演将成年惠理菜的困境与希和子带着薰逃亡的困境来回交织，将两个不同时间但同样充满焦虑和恐慌的女性平行剪辑，相得益彰，而惠理菜重蹈覆辙、同样爱上有妇之夫的剧情交代，是最为直接的互文效应。

段落三紧紧围绕着“天使之家”展开两条线索的叙事。一方面，希和子走投无路，带着薰住进天使之家，另一方面，惠理菜怀孕，并得知千草也是天使之家的成员，

两人重访天使之家，但那里已成废墟一片。

段落四以小豆岛为载体，两条叙事线索并行。希和子带着薰离开天使之家后，寄居在小豆岛，开始了世外桃源般的恬淡生活；惠理菜在千草的鼓励下，踏上重返小豆岛的路，回忆被唤醒，她还原出在小豆岛快乐无忧的童年记忆。

段落五，即全片的结局部分，两条线索同时走到叙事终点，故事达到高潮。希和子因为得知自己和薰的合照被公之于众，决心逃离小豆岛，离开前去照相馆拍了两人的合照，然后被捕，薰被带走；惠理菜走到希和子被捕之地，回忆袭来，她找到当年的照相馆，在暗房亲眼看到希和子和自己相互依偎的影像逐渐呈现，暗示着她缺失的童年温暖再次复苏，完成了内心对希和子以及对自己的救赎。她在照相馆门口的河边决心要将胎儿生下，用最丰盛的爱将他抚养成人，影片落幕。纵观全片，除了开场部分，此后的四个主段落间，希和子与惠理菜的两条叙事主线穿插并行，两条线索之间最佳的粘合剂便是采访者千草。

由于电影的体量、节奏以及观赏习惯的诸多制约，改编自长篇小说的电影往往会出现“不如原著”的迹象，无法在短时间内完成宏大且入微的叙事是最大的症结。《第八日的蝉》电视剧版的缺失在于惠理菜的叙事线索挖掘不足，弱化了该角色的作用，从而导致原著某种意义上“重蹈覆辙”、“步其后尘”的互文效应的缺失。而奥寺佐渡子执笔的电影版除了遵从原著的叙事比重之外，运用了双线并行的叙事结构，既缩短了时长，节省了故事体量，又将原著中的互文效应推向极致，毫无疑问，她找到了改编原著小说的最佳策略。