

偶像重塑

——拉丁美洲政治人物传记片研究

The Study of Latin American Political Biographical Films

文 魏然 / Text/Wei Ran

提要：本文从《卡蜜拉》《哥伦布传》及《摩托日记》三部影片着手，讨论了20世纪80年代中期以来一些重要的传记电影如何重塑拉美政治场域中的文化偶像。由于重要政治人物的生命轨迹相对复杂多姿，电影制作者不得不有所甄别地引用公共空间内某些既存的编码符号，依照主流观众的期待，重述传主生命的某一时段或某些“事实”，对人物形象加以改造。其改造方式可能表现为简化、概括，也可能是依据当下兴趣而做出的磋商与调整。对人物再度编码的逻辑，应当回到重塑偶像的特定历史节点上进行考察。

关键词：传记片 英雄崇拜 文化偶像 公共空间

现代拉丁美洲有英雄崇拜的文化倾向。所谓英雄，“往往是那些享有社群认可的非凡勇气、天赋及其它高贵乃至神圣特质的人物，他们在社群文化里长期占据重要位置。”⁽¹⁾拉美城市广场上的雕塑、硬币上的头像、街道的名称，这些公共空间里的符号大都是19世纪政府鼓励市民效法英雄的工具。20世纪中后期以来，这些符号工具逐渐转换为电影、电视剧和其他网络媒介，其中，政治人物传记电影是重要载体之一。政治人物作为社群共同记忆的对象，为众人共有共享，因此传记片的制作者不得不接受先期已然存在的文化符码，对其重新编码，进而为观影者建构一个“熟悉的陌生人”。本文试图以三个经典电影文本为个案，查考三个文化偶像如何通过传记片在拉美政治的公共空间内获得重塑。

一、引用·改写：

玛利亚·路易莎·本贝格与《卡蜜拉》

《卡蜜拉》(Camila, 1984)或许是阿根廷历史上最受欢迎的本土电影之一。据研究者记载，约有两百万观众在影院观影，为女主人公的悲剧命运一鞠同情之泪；影片票房甚至胜过了当年最受瞩目的好莱坞电影《外星人》(E.T., 1982)。此外，《卡蜜拉》还是第一部荣获奥斯卡最佳外语片提名的阿根廷电影。该片导演玛利亚·路易莎·本贝格(María Luísa Bemberg, 1922—1995)是拉美最杰出的女性艺术家之一，她善于借用情节剧的形式，讲述“压抑性传统体制下女性的艰难生活”⁽²⁾；其代表作《女人世界》(El mundo de mujeres, 1972)、《不属于任何人的太太》(Señora de nadie, 1982)及讲述殖民时代墨西哥女诗人胡安娜·德拉·克鲁斯(Sor Juana de la Cruz, 1651—1695)的《我，最恶的女人》(Yo, la peor de todas, 1990)等文本，给观影者提供了接近拉美历史上几位最具文化影响的著名女性的样例。

《卡蜜拉》与本文遴选的其他政治人物传记片不同，因为历史上的卡蜜拉·奥戈尔曼(Camila O'Gorman, 1828—1848)从未直接涉足政坛，但这位19世纪的贵族名媛所引发的社会事件，却在阿根廷政治史上留有深深的烙印。1847年，布宜诺斯艾利斯社交界的支柱人物、奥戈尔曼家族的小女儿卡蜜拉，逃离家族府邸，与她的告解神父拉蒂斯拉奥·古铁雷斯(Ladislao Gutiérrez)私奔。转至次年，这对情人在其藏身的科连特斯省戈雅城被人举报，旋即被捕。当时的阿根廷处在罗萨斯将军统治(1829—1852)末期，这则丑闻导致了相当规模的社会风波和统治危机。虽然涉案男女双方均出身显赫，但罗萨斯仍将其判处枪决，其时，卡蜜拉已有八个月身孕。事件过后大约三十年，当年主持枪决的军官雷耶斯(Antonio Reyes)出版了一本书，披露事件始末，此后，以这段情事为题材的舞台剧层出不穷。电影引入美洲不久，1910年马里奥·卡略(Mario Gallo)就曾将“卡蜜拉”故事搬上银幕，此片是阿根廷电影史上最早的故事片之一；本片献映后，政府与教会向艺术界施压：“这一题材不宜再度拍成电影。”即便在20世纪80年代末，这个选

(1) Samuel Brunk & Ben Fallaw ed., *Heros & Hero Cults in Latin America*, Austin: University of Texas Press, 2006, p. 1.

(2) Jorge Barrueto, *Primitivismo, Racismo y Misoginismo en el Cine Latinoamericano*, Lampeter, Ceredigion & Wales: The Edwin Mellen Press, 2008, pp. 31-32.

(3) 选择重述奥戈尔曼的故事，或许是因为本贝格的个体经验与卡蜜拉不无相似之处，她们同为享有优厚物质条件的上流社会女性：本贝格出生于富裕的德国后裔家庭，年轻时完全接受的是家庭女教师的教育；庇隆主政时期，她随家人在西班牙度过，育有四个孩子。回到阿根廷后，她曾一度与友人经营布城环球剧院，安于剧作家兼演员的身份。但她与其塑造的卡蜜拉类似，同样不满足于安逸生活，渴望重新表达女性之于世界的看法：本贝格终于不满足于让男导演阐释那些半自传性的剧本，59岁那年，她决定尝试导演，完成代表作《卡蜜拉》时，她已年逾六十。1981年，本贝格与斯坦蒂克一道创立了电影公司(GEA)，并筹资资金拍摄了第一部长片《时刻》(Momentos)。本贝格执导的最后一部作品是1993年的《此事不与人说》(De eso no se habla)。1995年本贝格因癌症去世。

题也仍有禁忌色彩。实际上，假如不是1983年阿方辛总统(Raúl Alfonsín)成为民主化之后第一任文人总统，并废除审查法，那么，讲述卡蜜拉诱拐少女的《卡蜜拉》恐怕难以被教会包容。⁽³⁾

作为一部阿根廷、西班牙合拍片(西班牙合作方为Impala S.A.)，《卡蜜拉》在阿根廷大获成功。其原因除去制作精良，营造出一种有质感的历史氛围，另一个重要原因是导演调动了一系列符合大众胃口的套路：卡蜜拉故事当中有纯爱、有私奔、有悬念、有死亡。换言之，导演欣然接受了这则19世纪轶事里的情节剧(melodrama)元素，而后将其恰切地呈现在影片肌理之中。⁽⁴⁾导演曾说道，“情节剧是一种相当难处理的类型，因为它可能在任何一分钟引向情绪泛滥的境地，这是我所厌弃的。但我还是保留了那些小花招，诸如手帕、金币、害相思的神甫，还有上帝发怒时的雷鸣闪电。这些花招都是借机向观众眨眼。”⁽⁵⁾实际上，贯穿全片的柔焦摄影营造着浪漫纯美的氛围；情节剧色彩最浓重的一笔在结尾处：虽然行刑士兵极不情愿，但拉蒂斯拉奥与卡蜜拉终于还是双双遭枪杀；他们被放入同一具棺椁后，镜头推至中景，此时传来轻柔的画外音：“拉蒂斯拉奥，你在吗？”“我在你身边，卡蜜拉。”这句对白重复了情侣临刑前的对话，暗示观影者灵魂之爱将超越肉身的局限而永存。

正如前文所说，本贝格不是第一位讲述卡蜜拉故事的人。在其文本当中，除了引用大众文化已然存在的关于主人公的符码，她还超出了历史学家赋予卡蜜拉的历史定位，完成了重新铭写。导演的终身合作者丽塔·斯坦蒂克(Lita Stantic)原本提供了故事底本——莫利纳(Enrique Molina)所著的同名小说，然而本贝格对男性作者的版本并不满意。她曾戏称：“假如是某个男导演执导《卡蜜拉》，我肯定这故事将变成一个放荡修士勾引温柔纯真少女的版本。可我的故事讲述的是一个充满激情的女子如何凭智识、情欲引诱一个她自觉值得钦敬的男人。”⁽⁶⁾在阿根廷民间流传的种种传闻里，卡蜜拉更接近不伦之恋当中的受诱拐者与威权体制下的牺牲者。雷耶斯在他的回忆录里说，这对亡命情侣被投入监狱时，卡蜜拉·奥戈尔曼流露出自己不过是个受骗的弱女子，而且急于挑明她与罗萨斯将军的女儿曼努埃拉私交甚好。但在影片中，本贝格有意抹去上述细节，她塑造的卡蜜拉在情爱关系中完全占主导，其中最重要的一点是，相比拉蒂斯拉奥，卡蜜拉是个更加现代的人：拉蒂斯拉奥持守的是更传统的神圣性，当他在戈雅城被人揭穿时，没有即刻逃亡，而是奔入乡间教堂祷告，这一举动就是最明显的证据；而卡蜜拉持守的是个体的神圣性，教会、家庭价值被她抛诸身后，因此，卡蜜拉才是更具颠覆性也更加孤独的僭越者——拉蒂斯拉奥还可以回到上帝跟前，但卡蜜拉没有回转余地。卡蜜拉不顾一切

寻找爱的行动，已然动摇了父权制社会三大支柱，即家庭、教会与国家。

1984—1985年涌现的阿根廷电影大都在处理现实话题，诸如《官方说法》(*La historia oficial*, 1984)，就是国际影坛上为人熟知的例证；本贝格的选择与别人不同，她创作了一部嵌入历史维度的传记情节剧。导演没有止于情节剧的俗套，而是有意显示出她所重讲的爱情故事是元情节剧，而且走向了旧式情节剧的反面。影片开端，卡蜜拉的祖母(世人称为“贝里琼娜”)乘坐马车从流放地返回家乡，多年前由于她和西班牙总督的一段情事，贝里琼娜被首都精英圈子排斥而远走他乡。这位背负着情事的祖母走下马车后，旋即与幼年的卡蜜拉展开一段问答。祖母问她“你喜不喜欢爱情故事”，而卡蜜拉回答说“不知道”，随即画面定格，如怨如慕的钢琴曲响起，片头字幕进入——这一细节，首先无疑表明了祖孙之间绝恋宿命的传递，其次，由于这段问答出现在片头之前，它也是向观众提问、“眨眼”，有意味地透露出导演对情节剧套路的自觉。影片两次出现马车，一次是祖母乘马车返回庄园，一次是卡蜜拉与拉蒂斯拉奥在1847年12月一个午休时节出走，乘马车潜往北方(这显然是导演有意为之，因为正如史蒂文斯[Donald F. Stevens]指出的，12月中旬的布城正午暑热难耐，严密封闭的黑色马车肯定让人难以忍受)。⁽⁷⁾泰勒(Claire Taylor)已令人信服地指明，“祖母的马车”一组镜头改写了布努埃尔(Luis Buñuel)《白日美人》(*Belle de jour*, 1967)的片头，将观影者从审视女性的窥淫位置，转化为认同女性行动的立场。⁽⁸⁾由此，我们不难发现，第二组马车场景无疑是福楼拜笔下卢昂街巷中那辆马车的翻版；只不过，此时女主人公已不是嗜读爱情小说而沉溺幻境的包法利夫人，而是有能力挑衅威权的卡蜜拉小姐。

历史上那则丑闻已足够政治化，彼时流亡乌拉圭的罗萨斯的宿敌、名著《法昆多》(*Facundo: Civilización y Barbarie*, 1845)的作者萨缪托(Faustino Sarmiento, 1811—1888)起先在报上攻讦阿根廷教会的腐败与教士的淫靡，那对亡命天涯的情侣罹难后，他又撰文谴责政府压抑人性、混

(4)实际上，历史事件自身比电影情节还要离奇：卡蜜拉与情人私奔到科连特斯省，当时在此地主政的正是卡蜜拉祖母的兄弟埃斯特万·贝里琼(Esteban Perichón)。

(5)转引自Lisa Shaw & Stephanie Dennison ed., *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity*, Jefferson and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005, p.117.

(6)Stephen M. Hart. *A Companion to Latin American Film*, Suffolk: Tamesis, 2004, p.112.

(7)Donald F. Stevens, "Passion and Patriarchy in Nineteenth-Century Argentina Maria Luisa Bemberg's Camila," in *Based on A True Story: Latin American History at the Movies*. Edited by Donald F. Stevens, London: SR Books, 1997, p.91.

(8)同(5)，第113—114页。

灭真情，罗萨斯政府的合法性经过这场变故损伤不小。本贝格又选择了民主化初期的微妙时刻讲述这段段轶事，显然在邀请观影者把卡蜜拉的悲剧与刚刚终结的“肮脏战争”做比较，一幅海报宣传语将这个暗示说得分外显豁：¡Nunca más! 或“绝不重演！”——这一标语也是1984年全国调查失踪人员委员会颁布的长达5万字的调查报告的题目。⁽⁹⁾正如本贝格的自述，某种意义上，影片是借特殊性别语境讨论人权问题。故此，影院中因爱情悲剧而垂泪的两百万观众，未尝不是为刚刚隐去的民族创伤而黯然抽泣。

二、神话·磋商：雷德利·斯科特与《哥伦布传》

正如《卡蜜拉》在阿根廷民主化初期这一关键节点献映，雷德利·斯科特(Ridley Scott)执导的《哥伦布传》(1492: Christophe Colomb, 1992)完成于美洲“发现”五百周年之际。哥伦布其人，对西班牙而言，是海外帝国的初创者；对后起的英法帝国而言，其航海业绩预兆了全球商贸网络的建立；对美洲克里奥尔人而言，哥伦布可谓现代美洲民族的始祖；对美洲原住民而言，他是土著文化的破坏者，殖民制度的始作俑者。哥伦布虽生于热那亚，但拉美多国历来有以纪念他为中心的“种族日”，美国甚至还有“哥伦布日”。不管对他持何种判断，哥伦布无疑可与弗里达、庇隆夫人、格瓦拉、加西亚·马尔克斯等人比肩，放入拉美文化偶像的万神殿内。正因为如此，关于哥伦布，存在着过量的预先评价。1992年，围绕美洲五百周年纪念，大西洋两岸曾出现大量文化、艺术与学术论争，对哥伦布的批判和对殖民遗产的反思达到了空前的高度。上述情况正是斯科特执导《哥伦布传》时不得不接受的语境。

斯科特显然忽略或放弃从批判视角考察哥伦布一生的可能性。晚近以来，虽然还有一些通俗作家或历史学家无条件地崇拜哥伦布的业绩，但大体而言，哥伦布形象越发遭到学者们的攻讦，如欧洲学者托多罗夫(Tzvetan Todorov)在《征服美洲》(La conquête de l'Amérique: La question de l'autre, 1982)当中，将哥伦布视作一个热衷于宗教战争的中世纪的人，而美国学者斯坦纳德(David Stannard)在《美洲大屠杀》(American Holocaust: Columbus and the Conquest of the New World, 1992)里，责难了哥伦布在殖民地的种种暴行。但这些学术思考至少在上世纪末尚不足以改变全球主流观众、特别是美国观众对哥伦布的预判。⁽¹⁰⁾可以说，影片《哥伦布传》对传主的塑造基本符合19世纪对哥伦布的形象，即认为哥伦布是一位富于开拓精神和民主意识的文化英雄，而这正是美国观众对哥伦布的基本认知。

电影片头字幕就向观者交代，西班牙正处在

宗教裁判统治下的黑暗年代，任何有梦想的人都受到压制，换言之，我们已然遭遇了一组二项对立：具有远见卓识和科学理性的哥伦布与中世纪西班牙的迷信和思想禁锢的对抗。研究者利普塞特·里维拉(Sonya Lipsett-Rivera)指出，片头字幕中“暗黑之海”(sea of darkness)这一表达，“凸显了哥伦布不仅跨越了大西洋，还穿过了宗教的蒙昧之海”。⁽¹¹⁾这种二项对立在摄影风格上的直接表现是，我们看到哥伦布不断穿行于夜幕或幽暗的厅堂、宫殿，而主人公饰演者(杰拉德·德帕迪约)的身体总是被光源照亮，被光芒的灵气所笼罩，而最为突出的场景就是哥伦布起航时分。显然，本文作者用光影对立来喻说启蒙与蒙昧的对抗，将哥伦布描述为“持灯的使者”，而忽视了对美洲原住民来说，哥伦布及其同伴也是黑暗的前驱。

影片中，德帕迪约塑造的哥伦布接近于主流价值中对“文艺复兴时代的人”的想象：他给儿子传授“圆形地球”这一科学知识(而实际上，中世纪一直存在扁平地球与圆形地球的论争，哥伦布的科学知识并不超前)，⁽¹²⁾厌恶宗教裁判所在广场上焚烧女巫的残暴行径(而历史上，宗教裁判所正是哥伦布的资助者、伊莎贝尔女王一手扶持的)，他甚至在萨拉曼卡大学与守旧的经院哲学展开有策略的辩论(这一场景在历史上从未发生，剧本灵感来自华盛顿·欧文所作的传记)——观影者似乎从中读出了哥伦布是一位人文知识分子、一个进步市民的代表，而这只不过是回忆起历史教科书里早已习见的老生常谈。

影片中的哥伦布是一位平民英雄，一个反精英主义者。初次与伊莎贝尔女王会谈时，他那种无所畏惧的平等口气让女王也奈何不得；抵达新大陆后，他一力阻止西班牙兵士戕害土著人；建设海地岛时，他废除了贵族在旧大陆的特权，要求其一并参加体力工作，尤其是让贵族的战马也参与拉起教堂大钟的粗笨劳役(马是贵族阶层的符号标志)。不管本片摄影具有怎样的历史质感，这只

(9)关于阿方辛总统倡议、作家萨瓦托(Ernesto Sábató)主持的失踪人员调查报告，可参阅[美]乔纳森·布朗《阿根廷史》，左晓园译，上海：东方出版中心2010年版，第241—243页。

(10)主流认知难以改变的原因之一是有关哥伦布的史料实则并不丰富，大众文化制造者所能依靠信史材料很少。任何研究者所能找到的最核心的材料只有拉斯卡萨斯神父抄录的哥伦布航海日志，哥伦布呈送给西班牙天主教双王的信件以及哥伦布的私生子费尔南多·哥伦布为其父写下的传记。重思哥伦布，与其说是知识的更新，不如说是立场的转换。

(11)Sonya Lipsett-Rivera and Sergio Rivera Ayala, "Columbus Takes On the Forces of Darkness, or Film and Historical Myth in 1492: The Conquest of Paradise." in *Based on A True Story: Latin American History at the Movies*. Edited by Donald F. Stevens, London: SR Books, 1997, pp.13-28.

(12)影片开篇，哥伦布在海边向他的私生子费尔南多展示“地球如何像一个橘子”。拉塞尔(Jeffrey Burton Russell)已经在《发明扁平地球》(*Inventing the Flat Earth: Columbus and Modern Historians*)中向读者展示了现代人脑海里关于“中世纪人普遍认为地球是平的”这一印象实则是一个神话，它只是美国进步主义时代建构的通俗想象。

能是一种带有特定意识形态的“后见之明”，即哥伦布的英雄品格塑造了美洲的未来，他的航海与“发现”给美洲送来了民主。这一哥伦布形象内在联系着美国进步主义时代的大众文化，具体而言，脱化自华盛顿·欧文写于1828年的《哥伦布生平与航海的历史》(*A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus*)。⁽¹³⁾该书曾经是英语世界最为流行的哥伦布传记，但与其说它是传记，不如说是一部虚构传奇。书中，这位意大利航海家被描述为战胜宗教蒙昧主义的楷模，一个高度理性的个人。

但1992年这一历史节点毕竟不同于19世纪，斯科特即便衷心认同于进步主义时代的刻板印象，也仍需与当下语境磋商，对其叙事进行调整。调整的结果直接呈现在影片中哥伦布与美洲原住民的关系上。

德帕迪约饰演的哥伦布仅有一次和原住民发生冲突，那是因为他一个不受节制的西班牙将领莫希卡(Móxica)肆意妄为造成的。莫希卡永远一袭黑衣，骑乘黑马，目光奸邪，与哥伦布的和平征服策略不同，他主张武力弹压。影片中似乎是莫希卡全权主持金矿开采工作。这个反面人物的造型与行径暗示观影者，他才是西班牙征服当中“黑暗传说”的承载者。“黑暗传说”这个词是1912年一位西班牙记者发明的，为的是抗议其他欧洲国家将西班牙矮化为无知、迷信、宗教蒙昧的次等国度，而这些贬损最主要的证据就是西班牙对美洲的血腥征服。⁽¹⁴⁾于是，为了保持哥伦布的19世纪正面形象，同时免除黑暗传说的诅咒，斯科特只能凭空造出莫希卡这样一个反角，同时将哥伦布描述成原住民的保护者。

影片中哥伦布/莫希卡之争接近尾声时，隐藏在树林间的印第安人纷纷为追击中的哥伦布指点莫希卡逃亡的方向。这暗示观影者，印第安人心知肚明，总督是站在他们一边的。莫希卡走投无路跳下悬崖之前，诅咒哥伦布：“你的私生子永远不能继承你的名号……而我们(贵族)才是不朽的。”哥伦布/莫希卡之争不仅消解了哥伦布作为英雄/殖民者的内在矛盾，而且强化了平民英雄与贵族的对立。影片尾声中哥伦布的凄凉晚景告知观众，这位文化英雄是西班牙旧有体制的无辜牺牲者，是科学与进步的殉道者。

依照斯科特对人物的设计，拓殖英雄与野蛮屠夫是不能兼容的，但杀戮和破坏实际上是哥伦布事业的重要组成部分。就这一点而言，1992年版的《哥伦布传》有强烈的时代征候性，它一方面不同于此前大众文化中的叙事，势必要修正传主与殖民制度的关系，但同时文本又不能翻转进步主义神话的光明面，因此，1992年版《哥伦布传》难以令人满意。在这个意义上，2011年的西、法、

墨合拍片《雨水危机》(*También la lluvia*)可堪比较，影片以“戏中戏”的形式，重新阐释了哥伦布形象，反衬了此前同主题文本的悖谬与单薄。

三、开放·简化·沃尔特·塞勒斯与《摩托日记》

《摩托日记》(*Diarios de motocicleta*, 2004)不同于此前此后的格瓦拉传记故事片——诸如他牺牲次年拍摄的意大利影片《切·格瓦拉》(*Che Guevara*)、1969年美国传记片《切!》(*Che!*)、1997年阿根廷传记片《直到永远胜利》，甚或索德伯格(Steven Soderbergh)执导的上下两部《切·格瓦拉传》(*Che*, 2008)——《摩托日记》不再讲述切最后的革命岁月，而是借重一册新近译成英文的早期旅行日记，描述格瓦拉成为切之前的模样。执行制片人言道，“《摩托日记》里的切，比起马克思或列宁，更亲近于杰克·卡鲁亚克或尼尔·卡萨迪”。⁽¹⁵⁾墨西哥演员加西亚·贝纳尔(García Bernal)饰演的格瓦拉尚未长出胡须，不会抽雪茄，不戴贝雷帽，同行友人格拉纳多对他的昵称是“暴躁气塞尔纳”(Fuser)，而不是切·格瓦拉上校。影片记述了1952年，年仅23岁的格瓦拉“未学医、先学人”，决意亲身了解原先只在书本上读到的邻国土地甚至南美大陆。影片成功地呈现了这场意义非凡的“成年礼”，因为“旅程让他意识到，作为一个医生，他仅能料理后果，却解决不了这块大陆的病因”。⁽¹⁶⁾《摩托日记》是一部真正的“泛美电影”影片由六国合拍(阿、智、秘、法、英、美)，导演是《中央车站》(*Central do Brasil*, 1998)的作者沃尔特·塞勒斯(Walter Salles)，主演分别来自墨西哥、阿根廷，编剧是波多黎各人何塞·里维拉(José Rivera)。影片拍摄了84天，摄制组几乎重走了格瓦拉和格拉纳多五十年前的旅途，在11个主要外景地拍摄，为观影者展示了沿途风景、南美各地的服饰与器物、各色西班牙语方言、口音，还有从排箫到恰兰戈吉他演奏等等乐曲。

这部传记片无疑还是一部“泛美”公路片，制片人雷德福德(Robert Redford)邀请塞勒斯执导电影无疑有这方面的考量，因为塞勒斯此前的代表作《异乡》(*Terra Estrangeira*, 1996)和《中央车站》都包含着在旅途中认知自我的主题，这也

(13) 欧文对西班牙文化在美国的传播影响巨大，他素来对西班牙15世纪历史有浓厚兴趣，还著有《大食故官余载》(1832)、《攻克格拉纳达》(1929)等，1842—1846年曾任美国驻西班牙大使。

(14) 作为对“黑暗传说”的回应，还存在一种“光明传说”的论调，即认为不管西班牙殖民结果为何，至少促成了原住民灵魂的拯救，“光明传说”更晚近的世俗版本是，征服最终带来了民主和资本主义经济，巴尔加斯·略萨的文章《征服问题》是这种论调的代表。

(15) Sean O'Hagan, "Just A Pretty Face?". *The Observer*. July 11, 2004.

(16) Deborah Shaw ed., *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2007, pp.11-28.

是后来塞勒斯受邀导演《在路上》(On the Road, 2012)的主要缘由。影片的公路片特征带来的效果之一是,观影者几乎无一例外地惊艳于影片中美轮美奂的风景,人们凝视着摩托车在广袤土地上驶过,追随主人公穿越智利的荒漠、登上秘鲁的马丘比丘高峰,观众仿佛目击了五十年前格瓦拉与格拉纳多莅临的奇景。这一点无疑是电影销往国际市场的卖点之一:影片在伦敦上映时,英国网站即刻推出“23天南美游”项目,邀请背包客前往“那些曾将格瓦拉深深打动的地方”。⁽¹⁷⁾在这个意义上,《摩托日记》近乎一组在空间中铺陈的“圣徒行迹图”,未来的革命家此时还仅是一个怀有理想主义的年轻人,但他已然在行动间表露出种种美德。

就此我们发现,作为一部政治人物传记片,《摩托日记》原本应为我们展现一位20世纪的偶像,怎样经由50年代的一段经历,导向了他此后的性格,选择了那样的道路,换言之,时间性应该占据主导地位;但悖论的是,影片的“过渡仪式”却是非时间性的,空间压倒了时间。导演在阐释中说:拍摄地当中许多地方五十年来景致未曾改变,因此他可以信赖两位主演的某些即兴表演,以此来捕捉这次旅行对切的影响。例如加西亚·贝纳尔饰演的格瓦拉在智利内地的菜市场与当地妇女对话的片段,显然是轻便摄影机拍摄的真实生活片段。即兴表演增加了影片的现实感,此外,这一理念还提示我们,某些深层次问题长时段困扰着拉美人民。但同时,非时间性的处理方式也抽空了特定的政治性,影片发出的呼吁也愈发抽象,诸如正义与同情、社会分配的不平等、隐匿的原住民文化、底层人的尊严等等。在这个意义上,甚至可以说《摩托日记》是一部伪传记,因为它是一个半开放的文本,或用塞勒斯自己的表达,这是一个“渗透性”文本:正像切在旅行之前的日记中写道的,这次旅行的原则是“随机应变”,《摩托日记》也可看成是由一系列“接触即兴”连缀而成的非时间性的历史场景还原。鉴于执行制片人的提示,不难联想到,这一处理方式源自非政治化的需要:全片没有展示任何晚于1952年的格瓦拉的影像,因为制作者不希望将观众引向任何过分鲜明的意识形态。换言之,制作者展现了埃内斯托成为切之前的样子,但屏蔽了60年代的切·格瓦拉所践行的“那种”政治。

作为替代品,塞勒斯为观影者提供了简化版的政治诉求,“人道主义精神”成了影片中青年格瓦拉最明显的特质,具体而言,是一种打通阶级与阶级、人与人之间的隔绝状态而追求平等的人文情怀。埃内斯托与格拉纳多的旅行以女友一家的山间别墅起始,旅程前半段,他们频繁借用阿根廷白人的优势与医生的优越等级谋求便利,但越是

到影片后半段,两人越发习惯以真实姓名介绍自己,特别是拒绝穿戴区隔医生与麻风病人的防护服。生日晚会上,埃内斯托坚持泅水渡过隔绝医生与麻风病人的亚马逊河,为的是与所有人一起庆祝生日,不将任何人排斥在外。生日晚会上的演讲,将埃内斯托/影片制作者期待的政治愿景直陈说出:“将美洲割裂成动荡而虚假的各个民族,这是纯粹虚妄的……我们构成了单一的梅斯蒂索种族(即混血种族),从墨西哥到麦哲伦海峡,我们带有鲜明的种族相似性。”致辞结束时,埃内斯托提议“为联合起来的拉丁美洲”而畅饮。谋求打破人与人隔绝状态的人文情怀,至此扩充为一种泛拉美色彩的政治想象,而这部电影本身,仿佛就是泛拉美合作计划的化身,是近十年来拉美各国热议的“区域一体化进程”的果实。

影片终结处,格瓦拉在旅途中遭遇的各色底层人的面孔以黑白影像的方式再次呈现,酷似巴西摄影家萨尔加多(Sebastião Salgado)的肖像摄影。但画面上的轻微动感提醒我们,这些不是照片,而是一副副静默地注视着镜头的面孔。此时,画面上的人们从属于何种国籍已不再重要,重要的是,和格瓦拉和格拉纳多一样,他们都是拉丁美洲人。由于格瓦拉携带的文化意蕴太过强烈,即便是简化版的青春故事,仍能给观众带来呼应着当下“区域一体化”议题的政治想象。

结语

本文从《卡蜜拉》《哥伦布传》及《摩托日记》三部代表性影片入手,讨论了80年代中期以来,部分传记电影如何在公共空间内重塑拉美政治场域中的三位文化偶像。无论是格瓦拉、哥伦布,甚至是生命履历较为单纯的19世纪阿根廷名媛卡蜜拉·奥戈尔曼,一部传记片都难以涵盖其生命的全部线索,而不得不有所甄别地引用某些既存的符号,塑造人们期待视野中传主生命里的某一时段或某些“事实”。“事实”当然不等于“真相”,但对商业电影而言,人们仅仅渴望看到吻合于自身政治与社会想象的“事实”。于是,本贝格、斯科特或塞勒斯首先要把握有关人物的神话,而后根据“讲述神话的年代”的吁求,对其进行简化、磋商或改写。经历了再度编码的形象,才能让观影者感到“似是故人来”;同时,能够回应当下兴趣的偶像,方能在民族、市场的现代神龛内继续获得尊崇。

(魏然,助理研究员,中国社会科学院拉丁美洲研究所,100007)

(17)同(16)。