

# 在对潜意识的探索中追问电影的本性

——关于费里尼导演作品分期问题的研究

文先军

**【摘要】**国际评论界对费里尼导演的24部作品一直没有完成分期工作，笔者在系统分析其所有作品的基础上，按照主题、叙事结构和表达原则相结合的标准，将它们划分为三个时期。早期7部作品的故事以情节为主体，讲述欲望与伦理的外在冲突以及欲望与道德的内在冲突，基本采用再现性的表达原则；中期4部作品以情境为主体，在再现欲望与道德的冲突过程中，探究欲望的潜意识成分；后期13部作品在延续前期主题的基础上，发展出时代堕落和艺术拯救两个变体，情境的比例发展到极致，表达原则基本是表现性的。

**【关键词】**道德 情境 再现性 表现性

**【作者简介】**文先军，中国社会科学院大学新闻传播学院讲师。

(中图分类号) J905 (文献标识码) A (文章编号) 1000-2952 (2021) 03-0101-11

20世纪下半叶，尤其是60年代至80年代，米开朗琪罗·安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)、英格玛·伯格曼(Ernst Ingmar Bergman)、费德里科·费里尼(Federico Fellini)和安德烈·塔尔科夫斯基(Andrei Tarkovsky)等人共同将作者电影发展为一种成熟的艺术形式，他们的代表作达到了当代电影难以企及的艺术水准。其中，费里尼的作品无论是在内容还是在形式方面，都比其他作者探索的范围要宽广多样。他进入人物的潜意识心理，尝试依靠情境而不是情节进行叙事的多种可能性，将场面调度技术发展到了无人匹敌的繁复流畅的程度，追问电影的本性，形成了独特的费里尼式(Fellinisque)电影。费里尼作品的这种复杂性，可能是导致评论界观点产生分歧甚至对立的原因之一，而这种状态也使得关于费里尼作品研究的一些重要工作被搁置起来，其中包括作品分期的问题。

## 一、费里尼作品分类存在的问题以及分期标准的确定

国内译介和编写的世界电影史，凡涉及费里尼的部分，都是在年表记录上进行介绍，没有主动地分期。英语界研究费里尼的专家彼得·邦达内拉(Peter Bondanella)在他的三部专著中，也只是

对费里尼的作品进行了分类工作。<sup>①</sup> 对一位成熟的作者的所有作品进行分期，是系统的阐释工作完成的标志，可以为单个作品的精微研究提供坐标。因此，费里尼作品分期工作的缺失，是费里尼及其作品研究的一大缺憾。

邦达内拉将《杂技之光》《白酋长》和《浪荡儿》称为“角色三部曲”（the trilogy of character），认为它们集中表达了人物的社会面具 [social mask, 有时也被称为面孔（face<sup>②</sup>）] 与真实本性（authentic personality）、习俗（convention）和幻想（illusion）之间的冲突；<sup>③</sup> 《大路》《骗子》和《卡比利亚之夜》构成“救赎三部曲”（the trilogy of grace or salvation），故事情节建立在天主教信念之上：皈依（conversion）能够从根本上改变个人的命运；<sup>④</sup> 《甜蜜的生活》《8<sup>1/2</sup>》和《朱丽叶的精灵》专注内心尤其是潜意识的分析。在这之后，费里尼的创作轨迹就多样化了，《导演笔记》《小丑》和《罗马》探讨电影的本质，<sup>⑤</sup> 《萨蒂利孔》《罗马》和《甜蜜的生活》构成“永恒之城三部曲”（the trilogy of the eternal city），<sup>⑥</sup> 《卡萨诺瓦》在商业上失败之后，费里尼转向现实和历史批判。<sup>⑦</sup>

邦达内拉提取的有些特征是准确的，他的工作最大的遗留问题是没有理清不同类别作品间的关系，以揭示所有作品作为统一体的发展轨迹。另外，他发现的有些共同特征在作品中并不是重要的属性，如“救赎”，或者对特征的界定过于宽泛，如“幻想和习俗”的冲突，这就使其归类显得片面或者牵强。

分期研究要解决分类遗留下来的问题：将所有作品列入分析对象；既要指出不同时期作品的共同属性，又要找到它们之间的联系。共同属性在每一部作品中都要具有重要性，这些属性还必须保持一致，成为标准，不能像邦达内拉的分类一样随着对象而不断改变标准（人物、主题或题材）。

费里尼的作品本身也具有能够进行分期的质的基础。他认为自己导演的所有作品就是一部漫长的电影，其中每一部都不是完全独立的。<sup>⑧</sup> 这部从1950年拍到1990年的影片，包含21部长片、3部短片，不包括4个电视广告作品。这些作品作为一个延续发展的实体，在不同阶段呈现出不同的属性，构成元素和构成方式也相应发生变化，像有机体的发育一样表现出明显的阶段性。

本文选择主题、叙事结构和表达原则三种属性作为分期的共同标准，据此将费里尼的作品系列划分为早期、中期（巅峰期）和后期三个阶段。

用影像和声音讲述的电影故事的主题，本质上区别于文学故事的主题。它不是一种用判断形式表达的中心思想，而是看得见的、客观存在的动作。约翰·霍华德·劳逊（John Howard Lawson）认为主题是“基础观念”和“基础动作”的统一，基础动作具有统领所有动作的功能，基础观念如果找不到这个动作，就是抽象、静止的，生发不出故事。<sup>⑨</sup> 悉德·菲尔德（Syd Field）直接将主题定义为动作和人物，<sup>⑩</sup> 人物是施动者，用来限定动作，内涵还是落在动作上。所以对电影故事主题的提

① 参见 Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1987; Peter Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton: Princeton University Press, 1992; Peter Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

② Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, p. 115.

③ Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, p. 130.

④ Peter Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, pp. 24-25.

⑤ Peter Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, p. 29.

⑥ Peter Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, pp. 29-31.

⑦ Peter Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, p. 31.

⑧ [美] 夏洛特·钱德勒：《我，费里尼——口述自传》，黄翠华译，广西师范大学出版社2006年版，第326页。

⑨ [美] J. H. 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社1999年版，第230~233页。

⑩ [美] 悉德·菲尔德：《电影剧本写作基础》，陆大毛、鲍玉新译，北京联合出版公司2016年版，第18页。http://www.cnki.net

炼，不应该出现仁者见仁、智者见智的现象，它直接存在于影像中，用动词来概括。

叙事结构特指情节与情境在故事中所占的比例，以及构成它们的事件之间的逻辑关系。故事是一系列事件在时空中的组合，其中主人公为追求特定目的而实施的事件构成情节；而由其他人物主导的事件，形成“有定性的环境和情况”，<sup>①</sup>称为情境。在狄德罗指出情境的独立存在价值，<sup>②</sup>尤其是在黑格尔对情境进行定义之前，故事和情节的概念是混淆不清的。在将情节和情境看成构成故事的平等成分之后，根据它们所占的比例，就能将故事划分为以情节为主体的和以情境为主体的两大类。以好莱坞电影为代表的类型电影，一般以情节为主体进行叙事，美国剧作界根据情节内事件的逻辑关系，整理出多种情节范式：三幕式、八序列、英雄之旅和15节拍表等等。国内学者谭霈生在继承狄德罗、黑格尔和萨特等人的情境理论基础之上，概括出以情境为主体的故事的三种结构：集中于主线路的、链条式的和并列交错式的。<sup>③</sup>

表达原则是表达的主观规则，涉及对象、手段和表达发生的心理层次，区分为再现性的和表现性的。谭霈生以戏剧为例概括它们的区别：再现的对象是客观化的世界，<sup>④</sup>手段是对这个世界的模仿；<sup>⑤</sup>表现的对象是创作主体内心体验过的世界，采用无意识的回忆、幻象等主观手段。<sup>⑥</sup>其中关于再现对象的界定既不符合创作经验又违反了形式逻辑：创作主体如果不对客观世界进行体验，如何使之成为再现的对象？如果承认体验的事实，那又如何区分再现和表现的对象？荣格从表达活动发生的心理层次进行划分，<sup>⑦</sup>就合理解决了这个问题。再现的素材来自创作主体的意识层面，是意识体验过的世界，主体清晰理解这些内容，因为思维与情感是共通的，所以表达出来的现象和本质对于接受者来说是符合客观存在的；<sup>⑧</sup>表现的素材来源于主体的集体潜意识层面，这些原型幻象对主体来说也感到陌生，但它们具有强大的威力，迫使主体将其表达出来，所以这些幻象呈现在他人面前，更是变形的、抽象的或者时空关系错乱的。<sup>⑨</sup>为表现主义绘画提供精神纲领的瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky），以及为这场运动进行辩护的理论家赫尔曼·巴尔（Hermann Bahr），在著作中也反复强调精神和外界的对立以及对外界事物的改写或者凭空创造。<sup>⑩</sup>

在使用这些标准进行分析的过程中，如果一个时期的某部作品呈现出与共同属性不同的特殊性，而且这种特殊性在作品中表现得明显且重要的话，必须单独对待这种特殊性，不能忽视或者将之强行纳入共同属性中。

## 二、早期：以情节为主体再现欲望与伦理道德的冲突

费里尼早期阶段的作品包括6部长片——《杂技之光》（1950年<sup>⑪</sup>）、《白酋长》（1952年）、《浪

① [德] 黑格尔：《美学》第1卷，朱光潜译，商务印书馆1979年版，第253页。

② [法] 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，张冠尧、桂裕芳等译，人民文学出版社2008年版，第163~164页。

③ 谭霈生：《戏剧本体论》，北京大学出版社2009年版，第196、201、207页。

④ 谭霈生：《戏剧本体论》，第254页。

⑤ 谭霈生：《戏剧本体论》，第249页。

⑥ 谭霈生：《戏剧本体论》，第256~264页。

⑦ 荣格将它们称为“心理的”和“幻想的”，英译者亦指出这是两个不严谨、易于混淆的名称。他所描述的各自的特征，正好对应于“再现的”和“表现的”。参见[瑞士]卡尔·古斯塔夫·荣格：《人、艺术与文学中的精神》，姜国权译，国际文化出版公司2011年版，第111页。

⑧ [瑞士]卡尔·古斯塔夫·荣格：《人、艺术与文学中的精神》，姜国权译，第112页。

⑨ [瑞士]卡尔·古斯塔夫·荣格：《人、艺术与文学中的精神》，姜国权译，第113、128~129页。

⑩ [奥] 赫尔曼·巴尔：《表现主义》，徐菲译，三联书店1989年版，第88~93页；[俄] 瓦西里·康定斯基：《艺术中的精神》，余敏玲译，重庆大学出版社2019年版，第65~66页。

⑪ 指上映年份，只在文中首次出现时标注。下同。Jial Electronic Publishing House. All rights reserved. <http://www.cnki.net>

荡儿》(1953年)、《大路》(1954年)、《骗子》(1955年)、《卡比利亚之夜》(1957年),以及1部短片——《婚姻介绍所》(1953年)。长片在主题上都是关于欲望与伦理道德的冲突;在叙事结构上,《浪荡儿》由描绘情境的独立段落(episode)构成,其余5部影片情节占主导地位;6部影片在表达原则上基本上是对人物外部行为和现实环境的模仿。1部短片则揭露模仿的非真实性。对再现性手法的质疑成为这部短片的主题,它是这个时期一部特殊的作品,是费里尼追问电影本性的起点。

### (一) 欲望的性质和冲突的程度

欲望的性质和度,决定了冲突的范围。相对而言,合理的欲望容易获得道德主体和伦理实体的接受;过分的非理性欲望必定遭到伦理实体的否定,而主体的态度则视自我的道德判断而定。黑格尔对道德和伦理进行了严格的区分,<sup>①</sup>认为道德是关于主观意志的法,伦理是关于家庭、市民国家和国家等实体的法。道德以善为目的,涉及个体的判断、意图和相关行为,<sup>②</sup>伦理则是这些实体规定的权利、义务、制度和法律等。

这6部长片的主人公的动机有本能层面的,也有理性层面的。《杂技之光》中契柯对女主角莉莉安娜的欲望,既包含性本能又有情感寄托成分。《白酋长》中女主角婉达的爱情梦想具有更多的理性内容。《浪荡儿》中的福斯托、阿尔贝托、里奥普尔多和里卡多都被性本能驱使,莫拉尔多挣脱了这种控制,但是他离开家乡寻找生活价值的动机还只有空洞的形式,没有具体内容。杰尔索米娜(《大路》女主角)和卡比利亚(《卡比利亚之夜》女主角)渴望获得爱情和尊严,是理性的欲望。赞巴诺(《大路》男主角)基本被食与性控制。《骗子》中的奥古斯托为物欲而行骗;罗伯托说骗到足够的钱财后去学声乐,从影片提供的信息来看,基本是安慰自己的借口,是一个虚假的动机;毕加索像《浪荡儿》中的莫拉尔多,最终摆脱了物欲,但是理性的内容还是空洞的。概括地说,这个时期女性主人公的欲望基本是理性的,而大多数男性主人公的欲望处于本能层次,少数处在从本能到理性的过渡地带。

他们在释放本能或者追求理想的过程中,都遭到伦理道德不同程度的否定。有些主人公被伦理实体所否定,而自我没有产生否定性的道德判断和情感,如契柯、里奥普尔多和罗伯托;婉达、福斯托、阿尔贝托、赞巴诺、奥古斯托和毕加索等人则经历了双重的否定;杰尔索米娜和卡比利亚不是因为自己的动机而遭到否定,而是因为所爱之人拒绝对他们自己的道德缺陷进行否定,她们因为爱而主动承担否定的责任,婉达的自我否定中也包含这种成分。因此,除了《杂技之光》,其余长片都描绘了欲望与伦理、道德的双重冲突。

这个时期的作品最具有感染力的部分是对自我否定的道德情感的描绘,这些情感体验既是个体的,又是普遍的,涵盖了人类的这种永恒冲突的多个层面和不同程度,成为表达道德堕落中的痛楚情感的经典视觉形象。自我否定的程度因为道德缺陷的性质、触犯的对象层次和规模的不同而有所区别。有些缺陷对他人造成的伤害是较轻的,如里奥普尔多的慵懒和放纵;有些缺陷则导致他人死亡,如赞巴诺失手打死“傻子”。伦理道德有宗教层次的,也有纯粹世俗层次的;<sup>③</sup>直接伤害的对象有多有少,间接触犯的对象的数量也有区别。

主人公的自我否定情感因此表现出不同的激烈程度:羞愧感、耻辱感和罪孽感。羞愧感是对自我的欲望和行为的局部否定,触犯他人的程度较轻、规模很小,发生在世俗道德层次。耻辱感也发生在世俗层面,这种否定是全面的,从具体的欲望、行为上升到整体人格,伤害他人的程度较重、规模较大,间接触犯的对象更为广泛,个体感觉到自我被群体甚至整个社会驱逐。《骗子》中罗伯托

① [德]黑格尔:《法哲学原理》,范扬、张启泰译,商务印书馆1961年版,第128页。

② [德]黑格尔:《法哲学原理》,范扬、张启泰译,第48页。

③ 李泽厚:《伦理学新说述要》,世界图书出版公司2011年版,第111页。 Publishing House. All rights reserved. <http://www.cnki.net>

偷香烟盒，导致同伙被主人驱逐，毕加索的妻子醒悟到丈夫一直欺骗她，实际上他是罗伯托的诈骗同党，因此体验到的耻辱感最为强烈；奥古斯托的女儿看到父亲被警察带走，也是典型的表达耻辱的场景，这两位女性承担了亲人的严重缺陷。罪孽感是主人公意识到自己或所爱的人犯下的罪行不仅伤害了平等的他人，而且违背上帝后引起的激烈情感。它不仅否定自我和所爱之人在世的价值，而且灵魂脱离肉体后也摆脱不掉这种否定。罪孽感本质上是一种被否定后的死亡恐惧感。杰尔索米娜目睹赞巴诺杀人，一方面作为旁观者受到超过阈限的刺激而精神失常，另一方面，在恢复正常的间歇期，她又主动承担这份罪恶，被罪孽感长久折磨，郁郁而终。

## (二) 以情节为主体的故事结构

在叙事上，费里尼从来就没有热情讲述完整的情节。但是在早期阶段，他对情节的依赖程度还是比较高的，情境只起辅助作用，这种比例关系在《浪荡儿》中才被颠覆。

《杂技之光》讲述契柯追求莉莉安娜的完整过程。《白酋长》由婉达约会白酋长的情节贯穿。《浪荡儿》基本抛弃情节，全力营造情境，四位主人公每位拥有一个相对独立的情境，讲述他们几乎固定不变的生活和内心状态。福斯托和莫拉尔多最后做出了改变的动作，前者被迫，后者主动，构成短小的情节。这些情境的性质是相同的，构成协同性关系，而非因果关系。整个故事呈现并列交错式的情境结构。

《大路》启用情节结构，杰尔索米娜盼望赞巴诺的爱；但是削减了情节的宽度，加入情境内容，如对小城镇纪念耶稣受难的场景的细腻描绘。《骗子》前半部分采用了并列的情境结构，但是从奥古斯托遇到女儿开始，为帮助女儿而行骗的情节就运行起来。费里尼对上映的影片相当不满，因为被制片方强行剪去一些内容，导致故事的完整性遭到破坏。<sup>①</sup>《卡比利亚之夜》的情节也是从被催眠才开始启动，前面的情境内容一方面作为人物前史解释情节成立的理由，另一方面把情节放在宗教背景中，加深它的意义。这三个故事中情节的主导性还是显而易见的。

## (三) 外部世界是内心感受的显现

这个时期的表达是再现性的，模拟外部世界和人物行为，见证内心状态和活动，还没有像第二个阶段一样，直接模拟内心体验。这一表达手法跟标准意义上的新现实主义的区别在于，它模拟外部世界的目的不是停留于外部世界、关注影响多数人的社会问题，而是指向个体的内心冲突。费里尼对外景拍摄和采用自然光没有兴趣，因为他不需要复制现实；对于非职业演员，他看重的不是他们作为社会成员拥有的生活经验，而是作为独特的个体面孔上透露出来的精神气质。然而费里尼和新现实主义者采取的表达原则都是现实主义的，所以有些评论家将他和安东尼奥尼的作品称为“心理现实主义”。

值得注意的是，这个时期费里尼的作品中出现了象征手法。《浪荡儿》中偷来的天使雕像，《大路》中插着翅膀走钢丝的“傻子”和《骗子》结尾背柴捆的孩子，是社会性的象征意象，对于信仰基督教的人来说，意指能够让灵魂获得拯救的神秘力量。邦达内拉指出的孤寂的广场和狂欢的人群，则是费里尼创造的个人象征，反复出现在这几部作品中，而且还将延续下去。这些象征不同于对待现实的再现态度，它们赋予具象以超出自身的精神内容，在表达原则上倾向于表现性。

因此，这个时期的影像呈现出来的世界，基本是内心感受的直接、感性的显现。

## (四) 对再现性原则的批判

这个时期的短片《婚姻介绍所》在主题、叙事结构和表达原则上与长片区别较大。它是费里尼为自己的电影艺术辩护而采取归谬法，回敬那些批评他的作品不真实、滥情的批评者的武器。<sup>②</sup> 他采

① [美]夏洛特·钱德勒：《我，费里尼——口述自传》，黄翠华译，第121页。

② [美]夏洛特·钱德勒：《我，费里尼——口述自传》，黄翠华译，第114页。Copyrighted material. All rights reserved. <http://www.cnki.net>

用了流行的现实主义手法，实景拍摄，大量使用非职业演员，采用记者口述的方式叙事，表面上取得了复制现实的效果。但是，他把新现实主义电影中常见的被贫困折磨的女性和一个传奇元素——狼人结合起来，使整个故事呈现出荒诞和非现实性。费里尼貌似用完整的情节讲述了一个关于贫困的故事，他的用意完全是狡黠的：瞧，我用你们的“复制现实”的手法讲了一个传奇故事。因此，这是一部关于电影表达手法的作品，是费里尼后期探讨电影本性的系列作品的滥觞。

### 三、中期：以情境为主体再现欲望的潜意识成分

费里尼的天才在这个时期发挥到最饱满的程度，所以也可以将这个时期称为他创作的巅峰期。这个时期包含3部长片——《甜蜜的生活》（1960年）、《8<sup>1/2</sup>》（1963年）和《朱丽叶的精灵》（1965年），以及1部短片——《安东尼博士的诱惑》（1962年）。前两部影片获得了空前的国际性成功，奠定了费里尼作者电影大师的地位。《甜蜜的生活》在1960年获得戛纳电影节金棕榈奖，《8<sup>1/2</sup>》在1964年获得奥斯卡最佳外语片奖。《甜蜜的生活》还创下22亿里拉的票房纪录（当时意大利电影票价在500到1000里拉之间），<sup>①</sup>一大堆制片人追逐着费里尼，邀请他拍摄同类题材的影片。<sup>②</sup>《8<sup>1/2</sup>》是他陷入精神危机后天才爆发的一次创作，创造力经过极度萎缩和扩张的运动而得到尽情发挥，该片成为费里尼式电影的经典。《朱丽叶的精灵》则是一部失败的作品，原因不在于费里尼缺乏对女性心理的了解，而在于他用形象解释概念。他承认自己的部分创作动机“不仅是一个探讨荣格心理学的机会，并也为星象、降神等所有的神秘主义预留了探索空间”。<sup>③</sup>《安东尼博士的诱惑》如同《婚姻介绍所》一样，是对评论界辛辣的回敬。但是这一次，费里尼采取直接进攻的姿态，把诋毁《甜蜜的生活》的评论者塑造成精神分裂症患者。

#### （一）分析心理学视域中的欲望道德冲突

上述4部作品的主题依然是欲望与道德的冲突。费里尼在这个时期接受了荣格的分析心理学，开始系统采用这种学说观察、反思自己，并且把这种经验带进创作中，从潜意识层次尤其是从集体潜意识原型的角度分析人物的欲望。

《甜蜜的生活》中马尔切诺面临的困境有两方面：社会性的——陷身于一个集体堕落的行业和阶层；个人性的——本能的发育水准还处在不能转化为有价值的文化活动的层次。《甜蜜的生活》关于社会性堕落的描绘得到了左翼评论家的肯定。关于性本能向文化活动转化失败的过程，在《浪荡儿》中有过粗线条的叙述，在马尔切诺身上则得到详细展开。马尔切诺的欲望以阿尼玛原型的形式投射出来。阿尼玛是男性人格中的女性成分，隐藏在集体潜意识中，以原型意象的形式出现在梦幻中，或者投射在现实生活中的女性身上。阿尼玛的发育一般经历四个阶段：纯粹性本能的阶段；建立在性本能基础上的情爱阶段；道德奉献阶段；智慧超脱阶段。<sup>④</sup>马尔切诺的阿尼玛分别投射到玛达莱娜、西尔维娅、艾玛和宝拉身上，对应四个阶段。他和玛达莱娜相互需要、利用，但是在性欲满足之后，会涌起耻辱感；他对西尔维娅充满激情；他厌恶但依赖艾玛；他赞赏宝拉的纯真，叹息自己和她隔着遥远的距离。因此，他的欲望还停留在性爱阶段，追求西尔维娅受挫后，始终在最低层次重复消耗，缺乏道德自律，无法把生命的能量转化到他认为有价值的严肃写作中去。他一度把转化的希望寄托在斯坦纳的引领上。斯坦纳是他的阴影原型投射的对象，试图不理睬外界的影响独立创造自我价值，最后杀害子女后自杀。他的分裂和心理底层的原始野蛮性震撼了马尔切诺。马尔切诺

① Peter Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, p. 65.

② [美]夏洛特·钱德勒：《我，费里尼——口述自传》，黄翠华译，第144页。

③ [美]夏洛特·钱德勒：《我，费里尼——口述自传》，黄翠华译，第155页。

④ [瑞士]荣格著《潜意识与心灵成长》，张月译，上海三联书店2009年版，第168-159页。rights reserved. <http://www.cnki.net>

的堕落更多是个人意义上的，不能把责任推给社会环境。这是当时的评论家所不能理解的，所以他们把马尔切诺的活动（尤其是与四位女性的关系）仅仅看成量的积累，充斥着不必要的堆砌。<sup>①</sup>

《8<sup>1/2</sup>》抛开人物的社会处境，专注描绘圭多与阿尼玛投射的对象以及与意识自我对象化而成的人物之间的关系。他的阿尼玛人物也按四个发展阶段特征而设计：性本能，妓女萨拉吉娜；性爱，情妇卡尔拉；道德奉献，妻子路易莎；智慧与拯救，克劳迪娅。性本能阶段的阿尼玛投射的对象不止一个，组成了圭多的“后宫”。后两个阶段的阿尼玛投射遭到失败：路易莎拒绝奉献，反而对他进行道德否定；克劳迪娅暴露出功利目的。编剧杜米埃否定他的艺术思维和创作能力，主教对他的宗教诉求给予明确的否定，这两个人物可以看成圭多的意识自我的化身——一种人物设计的手段。所以，圭多遭遇的精神危机是意识与潜意识两个层面的。费里尼根据自己的治疗经验，安排圭多通过心理超越（意识对潜意识的接收）度过危机，找到了新的、具有创造力的生活态度。至此，费里尼完全放弃了宗教愈合心理裂痕的希望。

朱丽叶是典型的精神分裂症患者，幻听幻视。她的性本能受到过分严厉的道德制约，不能向更高阶段发展，导致欲望与道德的关系更加对立、人格分裂。她的阴影投射对象苏西引诱她释放性本能，而校长、童年自我意象和母性情结强大的母亲则强化道德的内省和约束力。阿尼玛投射的对象外公帮助她反抗道德禁锢，何塞提醒她在道德和欲望之间找到平衡。这些影响在她内心相互独立，各自吸收一些情绪后形成自主性的情结，导致了精神分裂。在心理医生的干预下，朱丽叶获得了心理超越。影片介绍了意象分析、积极想象和扩展技术等心理分析手段。

这个阶段的作品继承前一阶段的主题，更为关注欲望与道德的冲突。心理分析既是处理主题的视角，也是解决冲突的方法。

## （二）情境发展为故事的主体

在叙事结构上，短片《安东尼博士的诱惑》讲述一个情节性的故事——安东尼博士被广告牌上的性感女性形象折磨的故事。《朱丽叶的精灵》也有一个完整的情节——发现丈夫的婚外恋，但是全片26场戏，直接和间接建构情节的场景只有11个，其余场景都在描绘朱丽叶被精灵骚扰的情境状态，如果按照绝对时间长度来计算，则情节所占的比例更小。其余两部代表作情节更加短浅而情境愈加丰厚。《甜蜜的生活》的情节是马尔切诺试图离开新闻界、尝试严肃写作，它占有的时间长度极少，绝大部分时间长度用来描述相对独立的情境段落。除了开头和结尾的段落描述马尔切诺的独立状态以外，其余段落都在编织马尔切诺与阿尼玛人物、阴影人物的交往过程。它们被马尔切诺的“流浪汉”式行踪联系起来，构成协同性关系，形成链条式的情境结构。《8<sup>1/2</sup>》的情节是圭多筹拍电影，采用相同的链条式情境结构，全片32场戏，直接构建情节的场景仅5场，间接相关的8场，但是在其中占用的时间长度相对于情境内容明显短暂。<sup>②</sup>这两部影片面世以来，长期被评论界视为反情节、非情节和散文化叙事的意识流经典作品。这些否定性的、消极的结构称谓，反映出评论界将情节等同于故事、不承认情境的独立功能的认识水准，所以在面对情境性作品时陷入了尴尬的失语状态。

## （三）再现内心感受

在表达原则上，这个时期除了继续精致地模仿外在世界和人物交流过程以外，还出现了大量以回忆、梦境、幻觉和想象的形式呈现的心理内容。其中有些形式是再现性的，以模仿外形的方式表

① [意] 费里尼、[意] 帕索里尼、[意] 阿里斯塔科：《费里尼：甜蜜的生活》，艾敏译，山东画报出版社2013年版，第59页。

② 场景数目来源于笔者对标准收藏公司（Criterion Collection）发行的DVD的拉片记录，按照普遍认同的标准划分场景。国内翻译介绍的电影文学剧本《甜蜜的生活》（《世界电影》1990年第6期）和《8<sup>1/2</sup>》（《世界电影》1986年第1期）在制作时经过较大修改，场景数目与完稿片的数目不符。

达理性的内容,《8<sup>1/2</sup>》中的大部分心理场景即是如此,比如圭多回忆童年泡澡、看妓女跳舞,幻想妻子和情人和好、绞死编剧和自杀。但是,他梦见交通堵塞和父亲墓地的场景是表现性的,潜意识情绪改变了现实存在的外形。《朱丽叶的精灵》中绝大部分心理场景是表现性的,朱丽叶梦到的破船、死马和裸体男女等意象,在幻觉中看到的精灵,都是潜意识突破意识的压制而自主产生的幻象和对现实存在的变形,而且这些意象排列组合的方式是情绪性的,不遵守物理规律。只有她回忆和外公看戏的场景是再现性的。

康德认为,天才的艺术区别于一般的美的艺术的重要特征就是它具有精神——一种内心的鼓舞生动的原则。<sup>①</sup>这个时期的《甜蜜的生活》和《8<sup>1/2</sup>》之所以成为费里尼巅峰状态的作品,就是因为它们找到了独创而具有典范性的结构,把费里尼的自然禀赋充分表达出来,具有生机勃勃的精神。

#### 四、后期：以极致的情境比例表现多重主题

##### (一) 冲突主题的变体

短片《该死的托比》(1968年)在主题和表达原则上开启了后期创作。相对于前两个时期,后期创作在主题上要复杂得多。

在没有道德压力的情境中欲望肆无忌惮地放纵,是《萨蒂利孔》(1969年)、《阿玛柯德》(1973年)和《卡萨诺瓦》(1976年)的主题,并且作为部分内容出现在《罗马风情画》(1972年)、《女人城》(1980年)、《扬帆》(1983年)和《月吟》(1990年)中。《萨蒂利孔》中的人物,除了自杀的贵族夫妇,其余的都过着声色犬马的生活,既不受伦理制约,也没有道德的谴责。主人公恩科比和阿锡多从头到尾放纵性欲,最后阿锡多被劫财者杀死,恩科比远渡非洲,寻找另一个没有法律制约的纵欲之所。《卡萨诺瓦》的同名主人公“纯粹只关心自己的性需求。他其实是个机械人,就像他带在身边的那只机械鸟一样”。<sup>②</sup>《阿玛柯德》回到《浪荡儿》里的小镇,讲述小镇上的人们性本能不能转化成社会文化活动,要么被法西斯利用,要么精神分裂的故事;教会、学校和家庭对青少年的欲望的压制被表现得愚蠢低能,形同虚设,而且它们的代表人物本身充满着欲望。《罗马风情画》中二战时期的士兵和平民嫖妓,当代嬉皮士在广场裸体、做爱。《女人城》中的极端女权主义者在反抗男权的过程中放纵情欲,而男性沙文主义者把别墅建造成收集自己的猎艳史的后宫。不同于其他影片的是,主人公对自己的男权中心观念和缺乏情感的两性关系进行了反思。《扬帆》中的演艺界和上流社会人士基本具有性变态和性倒错症状。《月吟》中的正常人心安理得地过着放纵性欲、物欲的生活。

这个时期,费里尼终于发现由个体精神凝结而成的社会环境和历史反过来对个体的强大制约作用,主动批判现实、反思历史,形成了批判时代堕落的主题。反思历史的影片包括《罗马风情画》《阿玛柯德》和《扬帆》。《罗马风情画》通过传说、戏剧和住宅遗址想象古罗马的社会和家庭生活,回忆二战时期的情景;《阿玛柯德》细致描述法西斯与意大利人民的精神发育状况之间的关系,强调法西斯主义不是外来之物,而是从意大利人民中生长出来的特产;<sup>③</sup>《扬帆》把第一次世界大战的爆发与政治家的权力欲和上流社会发育不良的精神状况联系起来。

观察、批判现实的影片包括《小丑》(1970年)、《罗马风情画》、《乐队排练》(1979年)、《女人城》、《舞国》(1985年)和《月吟》。

《罗马风情画》和《乐队排练》聚焦在社会层面,描绘20世纪70年代意大利面临的严峻的社会问题——“经济奇迹”之后工人生活依旧贫困、青年学生抗议政府、嬉皮士运动和无政府主义流行、

① [德] 康德:《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社2002年版,第158页。

② [美] 夏洛特·钱德勒:《我,费里尼——口述自传》,黄翠华译,第206页。

③ Federico Fellini, *The Films of Federico Fellini*, Electronic Publishing House. All rights reserved. <http://www.cnki.net>

阶层分裂。<sup>①</sup> 尤其是拍摄《乐队排练》期间，左翼恐怖组织“红色旅”绑架并杀害了总理阿尔多·莫罗，迫使费里尼不得不思考：如何在不损害个体自由的前提下，将不同个体、阶层构成拥有共同目标的社会，在和谐的秩序中向文明的更高级阶段发展。<sup>②</sup>

《小丑》《女人城》《舞国》和《月吟》则是批判当代大众文化的作品。这种由电视媒体主导的文化，利用或者制造虚假的材料，刺激受众的感官和物欲，使他们的智力处于被动选择的状态，形成虚荣、愚蠢、追求娱乐与消费的大众心理。《小丑》提出小丑艺术在当代已经死亡的判断，费里尼认为是电视文化形成的观赏心理抛弃了小丑艺术。他设计出电视节目摄制组，围绕在被采访的小丑艺术家周围，细致呈现他们对待后者的态度，然后通过电视台工作人员处理关于一位艺术家的纪录片的态度，凸显这个庞大的机构的非人道性质。《舞国》将电视娱乐文化设置成情节展开的情境，淋漓尽致地展现它的虚假、虚荣和低智商性质，以及它对精英文化粗暴不屑的态度、操纵大众心理的强大影响力。费里尼坦率地承认：“这个影片是在攻击无孔不入而又毫无生气的电视。”<sup>③</sup> 《月吟》中正常人的情境被电视笼罩，而精神病患者的情境则被象征潜意识和诗性的月亮主导，两者针锋相对。侏儒富商建立地方电视台，组织选美活动，邀请政府、教会和大学的代表共同直播囚禁月亮的活动，强调电视文化的资本性质和对社会各方面的渗透性。

《舞国》因为涉及到当代文化中的女权主义，遭到相当多的女性的批评，认为费里尼“反女性”“反女权主义”<sup>④</sup>。影片由三部分构成：女权主义聚会，男性沙文主义者的家庭聚会，男主人公被女权主义者审判和自我反省。费里尼在三部分中的态度是明确的：他反对极端的女权主义者，正如他反对极端的男性沙文主义者一样，对两者都进行了道德的审判和反省。这是费里尼后期作品中唯一存在道德约束力的内容。

前两个时期没有涉及而在后期反复出现的另一个主题是艺术拯救，这些作品包括《导演笔记》（1969年）、《小丑》、《扬帆》、《访谈录》（1987年）和《月吟》。《导演笔记》主要介绍费里尼制作《萨蒂利孔》的前期工作；《小丑》访谈意大利和法国一些小丑表演艺术家和马戏团管理人，反思杂耍艺术对自己的电影创作的影响；《访谈录》回忆年轻时费里尼本人作为记者到电影城采访女演员的经历，想象执导根据卡夫卡小说《美国》改编的同名影片的场景，以及拜访演员安妮塔·埃克贝里的场景，通过日本记者的访谈将这三个情境联结起来，传达自己对电影城的热爱和对电影本质的思考。这三部作品的主题是电影艺术和杂耍艺术对自我的意义。

《扬帆》则在一战爆发的情境中，想象一群人性有缺陷的上流社会人物通过舞蹈与落难贫民和谐相处，用歌声抗议军方暴行、同情贫民，最后舍生取义的故事，表达了艺术向内拯救人性缺陷、向外沟通不同灵魂的可能性。《月吟》在批判正常人的物欲生活的同时，构想精神病患者渴望听懂月亮之声（潜意识的象征）、过上诗意生活的情境。这两部影片的主题是艺术拯救心灵的功能。

后期作品虽然出现三个主题，但依然是一个有机的整体，主题之间存在逻辑关联。在宗教不具有救赎功能、失去制约作用之后，本能泛滥，人的精神在这个层次徘徊，不能向高级阶段发展。心理治疗有可能修复创伤，但是将精神提升到理性而且诗性的境界则是艺术的功能。作为电影艺术家，费里尼给出的拯救个体和社会的方案是艺术。因此，《罗马风情画》《扬帆》《舞国》和《月吟》虽然同时处理三个主题，仍然是清晰而且完整的作品。

## （二）情境的极致扩张

在叙事结构上，这个时期的情节比例继续压缩，情境比例继续扩张，甚至达到《乐队排练》没

① [英] 克里斯托弗·达根：《剑桥意大利史》，邵嘉俊、沈慧慧译，新星出版社2017年版，第270~286页。

② [美] 夏洛特·钱德勒：《我，费里尼——口述自传》，黄翠华译，第208页。

③ [美] 夏洛特·钱德勒：《我，费里尼——口述自传》，黄翠华译，第246页。

④ [美] 夏洛特·钱德勒：《我，费里尼——口述自传》，黄翠华译，第221页。

有情节、完全由情境构成故事的极端状况——整个故事只有一个情境：乐手抵制指挥。《该死的托比》和《舞国》是情节最完整的两部作品，但是对于情境的描绘也十分详细。《阿玛柯德》《扬帆》《访谈录》和《月吟》采用并列交错式的情境结构：《访谈录》的三个情境分别包含一个简短的情节，其余影片的主人公由多人构成，个体的相对独立的情境并列展开，尤其是《阿玛柯德》将整个小镇上的人物作为主人公，发展出五个独立的情境，堪称并列交错式情境结构的典范。<sup>①</sup>《导演笔记》《萨蒂利孔》《小丑》《罗马风情画》《卡萨诺瓦》和《女人城》采用链条式的情境结构：《导演笔记》直接由三个独立情境按照时间顺序构成，《小丑》和《罗马风情画》使用“拍摄影片”的情节顺时联结不同情境，《萨蒂利孔》《卡萨诺瓦》和《女人城》通过同一主人公的行踪联结相对独立的情境段落。

### （三）表现性原则和对电影本质的思考

表现性成为费里尼在这个时期处理影像的原则。《该死的托比》用死亡的预感改造了罗马机场和街头，在黯淡的橘黄色调中，人物具有了幽灵的气质，在灾祸的气氛中匆匆奔向死路。《萨蒂利孔》和《卡萨诺瓦》的场景基本是费里尼创造性的想象力的产物。《小丑》结尾活着和死去的小丑吹奏小号相互应答，《罗马风情画》中环城公路上印象派风格的雨景，《阿玛柯德》里大雾中的白牛和雪天的孔雀，《乐队排练》里撞破墙壁的巨大金属球，《女人城》中穿越时空的滑梯，《扬帆》里救生艇上的犀牛，《舞国》中三位模仿秀演员和一位变性人去往俱乐部路上的夜景，《访谈录》中印第安人手持电视天线的攻击，《月吟》中的公墓、玛丽莎强迫内斯托雷做爱、月光照耀的果园和囚禁月亮，都是杰出的表现性场景。

值得关注的是，费里尼在这个时期系统思考关于电影艺术的本质的问题，集中体现在《导演笔记》《小丑》《罗马风情画》和《访谈录》中，延续了早期《婚姻介绍所》否定电影模仿现实的理念。电影是通过胶片制作出来的影像，是创作者个人想象力的产物，投射出个体的内心世界，与现实世界没有直接的关联。费里尼反复通过剧中人物包括导演自己直接与观众交流的方式，以及暴露影片制作过程，破除观众认为真的迷幻状态，提醒观众看到的不过是技术手段制作出来的影像。《访谈录》中奥斯特洛亚尼挥舞魔杖放映影片的场景，演示电影就是魔术的观念。在影片结尾，用灯光模拟光明，告诉观众电影中的观念与情感也是技术的产物。《小丑》将空桶扣在费里尼和记者头上，中止他们的对话，幽默地否定了电影能够反映现实的理念。

那么，创作与观看影像的意义与价值何在？《罗马风情画》中一群学生追问影片的内容和意义，费里尼回答：“我认为一个人应该忠实自己的本性。”对于创作者而言，影像是他们的本能寻求的对象的相似物，一种象征。<sup>②</sup>通过它，制作者将本能冲动转化成艺术创作——一种能够确立和巩固生命价值的文化活动。影像是经过结构的心理内容，对于具有相同和类似心理内容的观众而言，起到相互沟通的作用。因此，影像作为艺术，能够沟通本能和精神、欲望和道德，使双方不再对立，生命进入相对完整的状态。这是费里尼一生讲述的故事的要义，也是他自己的生命轨迹。他甚至幻想无数这样的个体组成健康、和谐的社会。

另外，在这个时期，故事出现了寓言化倾向。寓言是作者另有寄托的故事，<sup>③</sup>通过象征、类比等手段指向超越故事的对象。<sup>④</sup>寓言中的形象是类型化的，故事荒诞而夸张。<sup>⑤</sup>由于从集体潜意识角度理解人，费里尼后期作品中的人物基本只具有单一的心理特征。他认可荣格对神话的解释，从传奇性作品中取材，加上天马行空的想象力，使得一些故事荒诞不经。从个体、内心转入到对社会、时

① 文先军：《〈阿玛柯德〉叙事结构研究》，《南华大学学报》（社会科学版）2019年第5期，第103~110页。

② [瑞士]卡尔·古斯塔夫·荣格：《心理结构与心理动力学》，关群德译，国际文化出版公司2018年版，第30页。

③ 陈蒲清：《寓言传》，岳麓书社2014年版，第363页。

④ 陈蒲清：《寓言传》，第393页。

⑤ 陈蒲清：《寓言传》，第321页。CNKI Electronic Publishing House. All rights reserved. <http://www.cnki.net>

代的关注，使他讲述的故事的用意指向后者。《该死的托比》《萨蒂利孔》《卡萨诺瓦》《乐队排练》《扬帆》和《月吟》都是典型的寓言性影片。

综合而言，费里尼的大部分作品直接讲述了关于欲望和道德的故事，对于如何解决两者之间的冲突，他相继提出宗教、心理学和艺术的方案。早期作品还涉及欲望与伦理的外在冲突，中期则主要在潜意识里追究欲望的根源，集中描述欲望和道德冲突引起的精神症状，到了晚期，他把欲望放在没有伦理道德的情境里，指出艺术有可能协调欲望与道德。在后期的三个主题中，欲望放纵和时代堕落是前两个时期的主题的变体，艺术拯救的功能是关于这一冲突的解决。在叙事上，费里尼更倾向于用情境而不是情节来构成故事，<sup>①</sup> 创作出链条式、并列交错式情境结构的典范。他认为电影必须摆脱模仿外界现实的附庸地位，使用电影独特的手段表达自由的想象。因此，他的表达原则从再现发展到表现，讲述形式从故事演变成了寓言。

（责任编辑：何晶 任朝旺）

## Asking for the Nature of Film in the Exploration of Subconsciousness: A Study on the Phases of Federico Fellini's Oeuvre

Wen Xianjun

**Abstract:** The task to divide Federico Fellini's oeuvre into phases by international film critics remains unfinished. This article analyzes all the 24 films of Fellini and divides them into three phases according to the criterion combining the elements of theme, narrative structure and expressing principle. The early seven works talk about the external conflict between desires and ethics, and the internal conflict between desires and morals, and plots dominate the stories in these works with representationalism as the basic expressing principle; the four works of the middle phase represent the internal conflict between desires and morals, especially focusing on the subconscious elements of desires, and emphasize the construction of dramatic contexts; the last 13 works continue to narrate on the early themes, and develop two variations—the decadence of time and the art as a salvation, and the proportion of dramatic contexts in these works reaches the extreme, with expressionism as the basic principle.

**Keywords:** moral; context; representationalism; expressionism

---

<sup>①</sup> Peter Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, p. 71; [意] 乔瓦尼·格拉齐尼编：《费里尼对话录》，邱芳莉译，广西师范大学出版社2003年版，第126页。Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. <http://www.cnki.net>