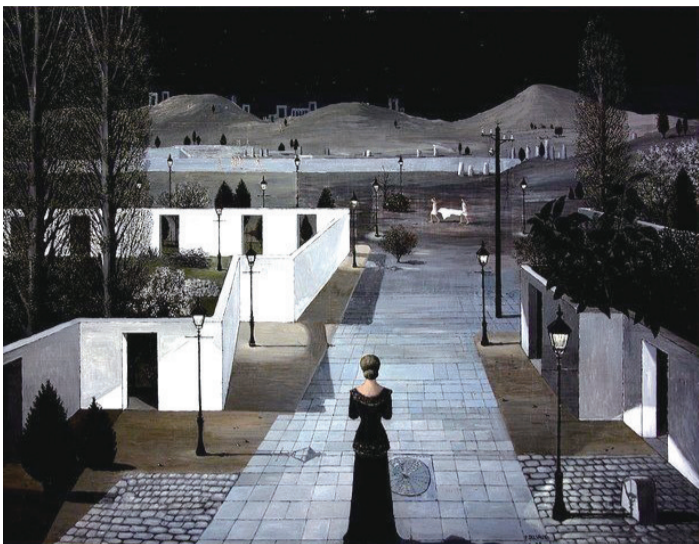


保罗·德尔沃

保罗·德尔沃： 个人的魔幻之城

□远人



保罗·德尔沃作品

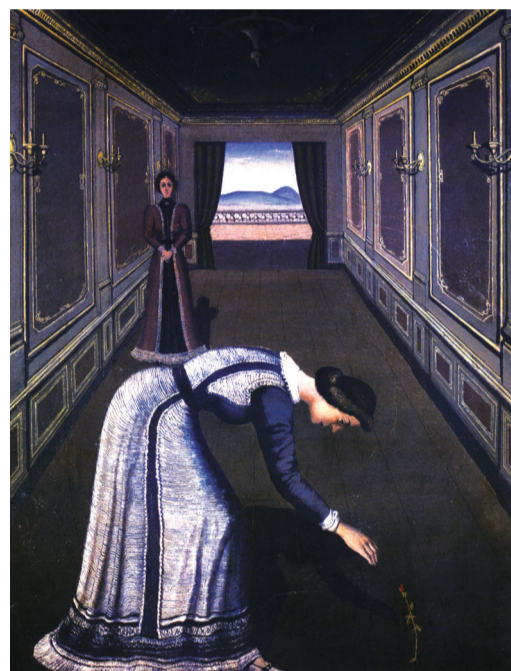
上世纪60年代,拉丁美洲出现了震动世界文坛的“文学爆炸”现象。其中以马尔克斯、略萨、科塔萨尔、富恩特斯等为主将所创作的长篇小说被冠之为“魔幻现实主义”。拉丁美洲的现实被赋予神秘莫测的光环,是变形与夸张、想象与现实的奇妙结合。小说读者面对文字,无不是借助文字来展开自己的想象,但绘画就不同了。

绘画始终是视觉的冲撞。绘画史上各种主义多半都停留在写实层面,就主义二字来说,也不过是表达手法和表现内容的不同。只有布勒东发表“超现实主义宣言”之后,投身超现实主义阵营的画家们才率先从视觉层面给读者提供耳目一新的观看感受。

按布勒东第一次宣言里的说法,超现实“即迄今遭到忽视的某些联想的形式,同时也信仰梦境的无穷威力,和思想能够不以利害关系为转移的种种变幻。它趋于最终摧毁一切其他的精神学结构,并取而代之,以解决人生的主要问题”。如果以这段话衡量的话,堪称超现实代表画家的不是达利、恩斯特,而是比利时画家德尔沃。实际上,德尔沃从未参与超现实主义绘画活动,与其说他的画作是超现实,不如说他是魔幻现实主义画家。

因为在超现实强调的梦境之外,德尔沃更多地体现出似梦非梦的魔幻色彩。观众面对德尔沃的画时,能感受到无穷尽的种种;同时,德尔沃的画提供了一种完全属于个人表达的感受和领域。

德尔沃画面的构成元素几乎一目了然。撇开其1919年踏上绘画之途后的早期作品,德尔沃进入30年代后的成熟之作,似乎只专心致志地刻画了几个不多的形象:骷髅、裸女、火车、房间、楼梯、街道、车站、广场,等等,且这些形象几乎都集中在夜晚出现,似乎德尔沃将夜晚梦境中的景象挽留在了画布之上,令人惊讶和着迷之处可概括如下:



首先,夜晚本身呈现出一种不真实的感受,尽管画面表现的夜晚有夜晚应有的黯淡,但绝非我们可以身临其境的黯淡。画面运用的色泽深浅和对比使夜晚像是从被遗忘的远古走来,在黯淡中透出一股难以言说的诡秘,那种诡秘提供了驱走所有声音的寂静。

其次,夜色笼罩下的建筑也不是德尔沃生活其中的20世纪建筑,精美无比的造型结构更像来自古希腊,那些早成废墟的建筑在德尔沃的画布上重新矗立。但奇怪的是,读者又能从中看到现代意味,因为它们旁边有工业时代的火车和铁轨。

再次,德尔沃画面上的街道总显得无比荒凉。荒凉不是因为街上无人,德尔沃画作的街道上常有裸女出现,或独自一人,或结伴成群,但不论画面上出现多少人物,街道的荒凉感总是存在,也没有任何人能提供明确的解释。

最后,德尔沃画笔下的裸女、绅士和警察都没有出处和归宿。唯一能确认的人物是凡尔纳小说《地心之旅》中的学者林登·布鲁克。好几幅画中,布鲁克都现身其中。但除了《不安的街道》,布鲁克每次出现都是侧身而立的姿势,左手抬起眼镜,仔细鉴定右手举起的宝石类物品。

德尔沃的画给人的最强感受就是找不到解释的入口,哪怕它们是以具象的方式出现。德尔沃自己说,“我的绘画,不仅仅只是绘画的追寻。我不考虑应该如何解释作品,但是我仍苦于人们如何看待我的作品,例如画中人物彼此缺乏沟通理解,女性展现了一种高傲的优越感。一旦思索我的动机,我也深感困扰……我的首要动机仅仅是造型罢了。”

果真如此吗?画家在创作时一定有其“动机”。德尔沃的画面人物和他自己的说法十分一致。人物看似聚集,彼此间却缺乏交流,每个画中人似乎都在梦中漫游,但读者能够感到梦中漫游的人似乎在同一个地方。更准确地说,他们几乎像无生命的人体,摆出各种姿势,像一尊尊蜡像,但在晦暗不明的色泽和诡异的街道及古典建筑背景下,人物又像被时间遗忘的幽灵。她们似乎从远古建筑中离开,又在不断寻找栖身之地。

换言之,德尔沃画中所有建筑的风格一致,空间气氛一致,人物造型也一致——至少在感觉上几乎一致。这不得不令人想起马尔克斯的小说世界,在以《百年孤独》为轴心的大量中短篇小说中,人物几乎都集中在马孔多小镇;福克纳也同样如此,他很多故事中的角色也都生活在一个叫约克纳帕塔法县的虚构之地。或许,德尔沃想做的就是用画笔构建一个完全属于自己的存在。不同的只是,他没有给创造的地方取个名字,或者他根本就不愿意给画面世界取名字,它们可以叫都市,也可以叫现实,更可以叫梦境。德尔沃创造了他的世界,哪怕这个世界只有街道、广场和夜晚。所以没必要问德尔沃为什么要创造这样的存在,对伟大的艺术家来说,没有比创造一个自己的世界更值得付出全部心血的。

真正值得一问的是,读者究竟能从德尔沃的画面世界发现什么?

以《小镇破晓》为例,画面构图纵深,远处是庄严的远古建筑,画面左侧是带有长阶梯的城堡。城堡前面,也即画面最前方,是一个赤身裸体的正面少年;在他右边,一个裸女面对他,左手拿块遮住下身的布料,右手朝少年伸出;在两人后面,另外一个裸女披着长袍,双手插在发中走来;裸女身后跟随一个西装革履的男人;在最右方的一棵树下,同样站立一个打量的裸女。更远处,则是一群列队而行的裸女,她们也全部拿着布料;城堡前的阶梯上,同样有一些裸女在那里或坐或站。画面上的天空黯淡,似乎黎明将在一片晦暗不明中到来。

这幅典型的德尔沃画作集中了画家最拿手的元素和处理手法。尽管画面上所有人看起来都在走,但似乎被某种力量

漫谈日本任侠电影

□李美敏

任侠电影是日本电影史上重要的类型电影之一,蕴涵着深厚的日本民族精神。任侠电影是日本电视产业崛起后的产物,20世纪60年代,随着日本经济高速发展的电视产业给日本电影业造成了极大的打击,日本电影产业急速衰退。为了抗衡日益普及的电视产业,日本电影采取宽银幕、彩色化和大片主义等对策。此时,日本著名的东映公司将制片路线转向任侠片,并建立了自己的制片基地。在60年代后期,东映公司任侠片制作数量达到顶峰,高达电影总量的34%,成为当时最受欢迎的大众电影,并代表了当时日本成熟的商业电影模式。

任侠电影没有丰富的故事情节,但通常有固定的叙事模式。背景一般是明治末期和昭和初期前后,以黑社会人物为主人公,讲述新老黑帮的冲突,主人公通常被塑造成为“正义派”,为维持黑帮社会的秩序而奋斗。任侠片基本沿袭单一的故事线,宣扬日本古代的侠义精神,体现了日本传统道德观和工业现代化的矛盾。

日本黑帮社会的起源是在江户时代,由于城市中资本主义的发展,赌徒、摊贩等以黑帮领导者为首组织在一起,建立起具有礼仪化、封建制的强大集团。这种集团的建立类似家庭组织,黑帮首领和手下类似家长和孩子,是绝对服从的关系。黑帮社会保留了封建时代的人际关系。

表现黑帮社会的任侠电影,其核心的主题元素是义理-人情的冲突,即义务和人性之间、责任与个性之间的冲突,解决矛盾冲突的方法是多样化的。各种义理-人情的冲突常见于“一餐一宿”,通常是男主角受到黑帮主人的热情招待,他就参与到黑帮主人与敌人的斗争中,并为主人舍命搏斗。另一种关系则是黑帮中的“父子关系”,是黑帮大佬和手下的关系,黑帮成员之间像是家庭成员一样,这两种关系出现在大量的任侠片中。任侠片中的黑帮组织是根据黑帮老大本和部

下的关系而建立起来的,既是一种支配和被支配的关系,同时又是通过家庭般的情感连接在一起的互助关系。

任侠片倡导义理-人情的传统伦理价值观,同日本的武士道精神一脉相承。武士被称为“侍”,武士道即“武士的训条”,其思想源自中国的儒学佛教和神道教,其中“义”是武士准则的核心。武士道是日本民族独有的一种精神,在平安时期随着武士集团的形成而出现。到了江户时期,在吸收儒家伦理道德思想的基础上实现了理论化,并渗透到日本社会的各个阶层。武士道定型于江户时代(1603-1867),为适应幕藩体制的需要,提倡等级性的忠诚观念。新渡户稻造在《武士道》中认为武士道作为一种美德和精神在日本永世长存。武士道是封建制度道德的产物,武士是日本历史身份和完整性的极致代表。

武士道精神以大众教育和大众娱乐等方式向社会各个阶层渗透,并为各阶层提供了道德标准,武士道是日本全民族的崇高理想。新渡户稻造在《武士道》中说,武士道从它最初产生的社会阶级由多种途径流传开来,在大众中间起到了酵母的作用,向全体人民提供了道德标准。武士道最初是作为优秀分子的光荣而起步的,随着时间的推移,成了国民全体的敬仰和灵感。

任侠道是从武士道中分化出来的庶民伦理,通常是日本黑帮的行为准则,并且成为黑帮这一社会群体的同一性。任侠道以“义理”为核心,“义理”也是任侠片独有的精神特质。新渡户稻造说,义理是单纯而明了的义务,是对双亲、对晚辈、对一般社会等所负有的义务。义理是同日本黑帮密切相关的一种社会规范,也是日本独有的文化范畴。任侠片以“义理”为核心,表现新老黑帮在现代社会的利益冲突,最后通常“义理”取胜,主角在义理和人情的裹挟中走向义无反顾的自我牺牲道路。就任侠道而言,黑帮家族

及其成员的利益是一致的,他们把整个生命看作是臣事主君的手段。

鹤田浩二和高仓健是20世纪60年代最受喜爱的任侠明星,也是日本昭和电影全盛时期的代表。鹤田浩二在东映公司拍的第一部任侠电影《鲜花与暴风雨及黑帮》大获成功,直接推动了东映公司任侠片的生产。此后,鹤田浩二在《赌徒》《明治侠客传》等多部影片中扮演侠义之士。

高仓健主要扮演为了义理和人情不惜牺牲自己的硬汉形象。1965年,《网走番外地》是里程碑式的任侠电影,在影片中,高仓健塑造了冷峻的硬汉形象。之后,在《日本侠客传》系列《昭和残侠传》和《绯牡丹赌徒》等影片中,高仓健都将这种铁血硬汉形象发挥到极致。高仓健一生的作品中超过一半是任侠片,堪称日本任侠电影的代表。

高仓健主演的任侠片背景多数是明治末期和昭和初期前后,当时的日本面临现代西方文明的强烈冲击,在新与旧、外与内等各种因素激烈碰撞中,高仓健在电影中重塑了昔日的武士精神。1960年,高仓健早年饰演的《网走番外地》系列电影中,他一身黑色皮衣从风雪中的北海道监狱出来,向所有不仁不义宣战,扮演以一敌十的硬汉。《日本侠客传》中,高仓健半裸着身子,刺青耀耀地在雪地、荒野里和对手厮杀,豪气毕现。在《昭和残侠传》系列中,高仓健身穿和服,手持短刀的标准着装,坚守任侠伦理,沿袭了日本武士的审美观。花田秀次郎(高仓健)因“一宿一饭”之义理而同敌对组织组组长进行殊死搏斗。高仓健扮演的人物总是穿着和服,佩戴着日本刀,是封建时代的黑社会力量,与他为敌的黑社会是新兴势力,穿着西装、手持手枪。高仓健代表正义的、封建时代的道德观,而新兴势力通常被设定为反派。黑帮中的每个人物都体现了武士品德的方面,但又复杂而富



鹤田浩二

高仓健

藤纯子

于个性。新黑帮在现代财团的支持下实行现代的行为模式和道德准则,影片的道德力量通常转向代表传统礼仪的老黑帮,其中主角最后奋不顾身,壮烈地决斗,通常是为了“一宿一饭”之恩,无论恩之厚薄,效忠并无二致。本尼迪克特在《菊与刀》中说,在世界文化范围中义理是日本独有的道德义务范畴。

继鹤田浩二和高仓健之后,藤纯子成为任侠电影的另一位当红影星,她在《日本女侠传》和《女赌徒》系列等影片中,延续了任侠道的义理,并以女性刚柔并济的演绎为任侠片带来另一种风格。

任侠片中的义理人情是武士阶层向庶民阶

级的精神渗透,寄托了当时普罗大众对过去忠义等传统价值观的怀念。任侠道既是封建时期武士道的精神延续,也是日本在近代化转型过程中的大众化精神机制的表现。任侠片另一方面也表现了日本传统与现代化(西化)之间的冲突,西方文化价值观对传统的生活方式造成威胁,任侠片表现了日本大众普遍的怀旧情绪,成为日本义理人情和传统价值的守护者。

任侠片在20世纪60年代经济高速增长的时代,保持了封建传统的人际关系。任侠片也反映了“二战”后日本社会转折的历史性时刻,并对日本当时的社会现状和历史进行了一次融合,同时也是日本新旧社会交替时期的产物,新兴力量和旧时代的没落影片中并列呈现出来。

至20世纪70年代末,随着先锋电影和政治电影的大行其道,山下耕作等导演从任侠片转向“实录路线”。“实录黑帮电影”打破了任侠电影关于侠客和义理人情的幻想,任侠片逐渐衰退。1980年代即昭和时代末期,随着日本偶像工业的成熟,娱乐文化趋向多元化,电影再一次受到冲击。作为昭和时代的象征,黑帮硬汉残留着明治时代武士精神的侠之大义,高仓健代表了现代化转型时期日本昭和时代的侠者形象。1977年,高仓健在《幸福的黄手帕》中也成功转型,但他所代表的一代任侠片曾是日本电影史上浓墨重彩的一笔,是日本武士精神的挽歌。