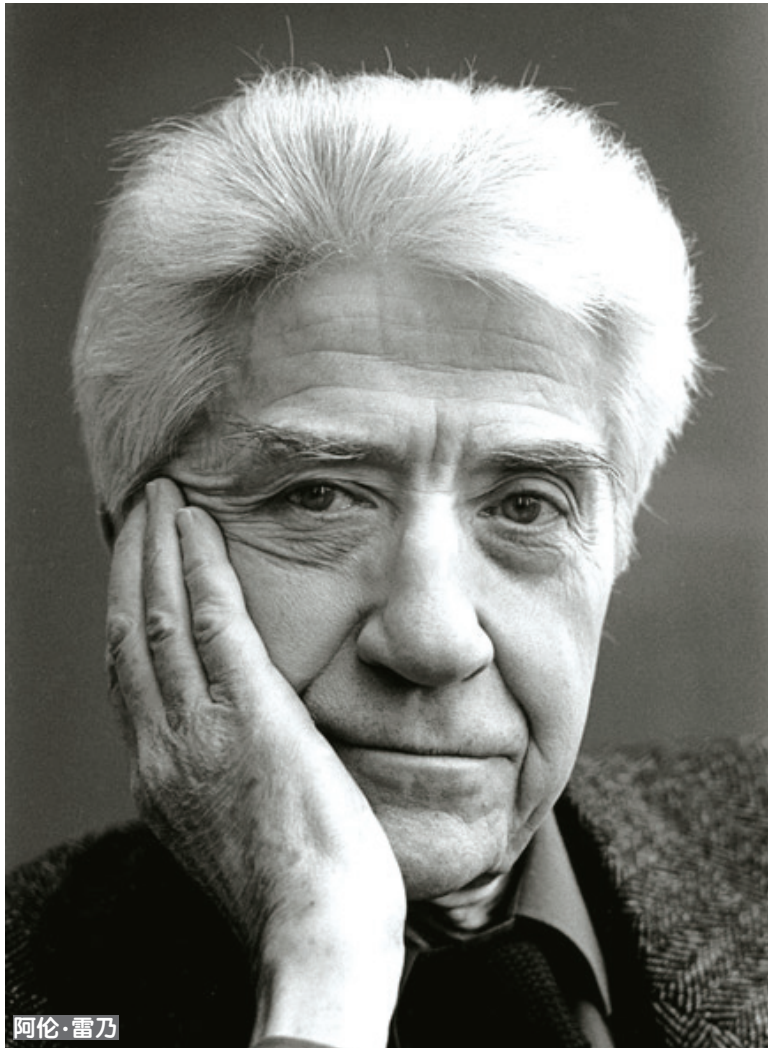


# 阿伦·雷乃与灵光奔涌的年代

□张晓东

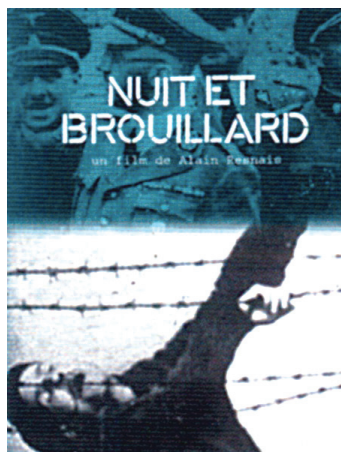


阿伦·雷乃

法国导演阿伦·雷乃的去世,并没有在电影圈引起震动,或是大规模的悼念活动。人们以平静的心态接受了这位91岁老人的仙逝——是的,这个年龄去世,可谓寿终正寝。西方人也大多不喜欢装出一副强忍悲痛的样子,对于这样一个老者来说,最人道、最好的致意便是让他有尊严而平静地离去。本来,阿伦·雷乃无需别人再给他什么褒奖,但是2014年柏林电影节给他的最后一部电影《纵情一曲》颁发了阿尔弗雷德奖,算得上电影界给他的最后一份大礼,也是对他电影生涯的高度评价。须



《纵情一曲》电影海报



《夜与雾》电影海报



《广岛之恋》电影剧照

知这个奖项是专门颁发给“具有创新精神”的电影的。可见,世界不仅从未将阿伦·雷乃遗忘,而是铭记他为世界电影所作的杰出贡献,尤其是他的创新性和先锋性。关于这一点我们也无需评价,大导演埃里克·侯麦已经说得非常准确了:“阿伦·雷乃是一个在任何时期都能找到的先锋。”他的作品具有明显的贵族化倾向,有着专属于他自己的作者风格印记,是永远也无法被模仿和复制的文本。他一生在电影形式上孜孜不倦的追求使他成为一个不断令人有所期待的导演。而这个伟大导演的“创新”究竟是什么,他为整个电影事业做出了怎样的努力,贡献如何,并不是寥寥数语可以概括的。

有些电影导演和观众总喜欢用奥斯卡金像奖去衡量一部电影是否“成功”,通常总是想当然地以为奥斯卡即票房。阿伦·雷乃在27岁,即1949年就获得了奥斯卡金像奖的最佳短片奖。但是这与票房并无关系,作为优秀电影奖项,奥斯卡也并不以票房为衡量标准。过去是这样,现在依然如此。用物质主义、资本逻辑构建起电影评判与想象标准的社会,其真正是优秀的电影人要去对抗和批评的。真正的电影杰作,都是在对抗物质主义、精神空虚和浅薄庸俗。我们可以回溯阿伦·雷乃的作品与电影的黄金时代,来反思今天的电影现实。

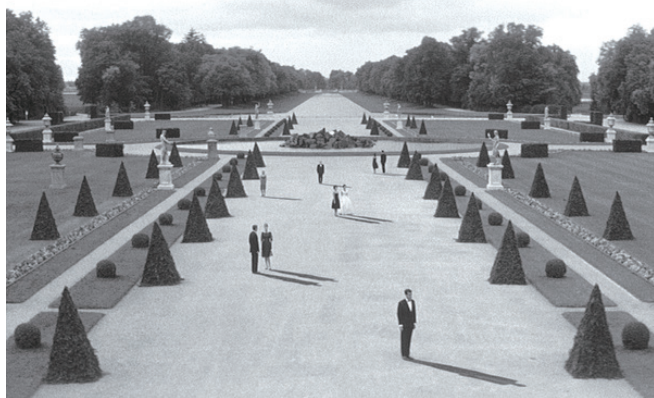
平心而论,在电影大师辈出的20世纪50年代至70年代,阿伦·雷乃其实并不在最核心的位置。费里尼、塔尔科夫斯基、伯格曼这些名字更振聋发聩,并完全改变了电影曾经给人带来的奇观或者杂耍的片面印象,证明了电影不仅仅是工业、商业利益链条上的一环,还可以与文学以及

哲学一样,表达我们对时代与社会的思考,并将人类的精神生活置于考察的中心。例如费里尼电影可以与最精致的中短篇小说媲美,对人性的揭露和批判更有感染力;伯格曼电影则围绕宗教信仰这个问题做了一辈子文章。和今天比较起来,那个年代可谓灵光涌现的年代,是电影真正的黄金年代,欧洲、美国、甚至亚洲电影最具艺术水准的一批都是那个时代产出的。观众观看这样的电影,如同认知自己的生活,在观看影像和代入故事中得到反思。而承担这样的功能,需要的不仅仅是电影从业者自身的水准,也需要整个电影人口的整体素质。而法国电影艺术的繁荣,背后是法兰西哲学、文学、史学、美术、音乐乃至博物馆的深厚积淀。没有思想性和艺术水准的电影无法获得观众的认可,这也是为什么戛纳电影节直到今天都被看作最重要的电影节之一的深层原因。而二战后,欧洲知识界整体的反思也体现在电影里,阿伦·雷乃最有代表性的几部影片,正是这种文化生态所孕育的成果。

阿伦·雷乃1948年作品《梵高》、1950年作品《高更》与1951年作品《格尔尼卡》都不仅仅是关于某一个画家的传记片和宣传片。《梵高》更像是一个传教士灵魂的直接呈现,它无关“美术欣赏”这种肤浅的方式。这部20来分钟的短片犹如传教士

梵高卑微而炙热的灵魂表白,全部以梵高画作作背景,我们看到的是没有任何花哨的手法或光环,但是却仿佛获得了一种精神的救赎或洗礼,其中宗教的情愫是不言而喻的。《高更》更是对现代物质文明的一场质问。“高更出走”的原因显然比怎样欣赏绘画技法更为重要。高更自比基督,然而大溪地并没有让他获得拯救,也并没有被作为拯救的新方向,影片在高更未完成的精神追击中结束。同样,《格尔尼卡》也无关毕加索的传记,而是一部杰出的反战电影。只不过里面没有煽情或空洞的宣传口号,而是用保罗·艾吕雅的诗贯穿始终,从毕加索《格尔尼卡》中最著名的那个白炽灯泡开始,到一个抽象的男人符号结束。他脚踏大地、怀抱孩子,其中蕴含着某种启示。

阿伦·雷乃最值得关注的纪录片莫过于《夜与雾》。它不同于所有的二战题材电影或纪录片之处,在于它的提问:是什么让普通的人变成了法西斯?对此探索



《去年在马里安巴德》电影剧照

贯穿了导演的一生。苏联电影要到几十年后,才由米哈伊尔·罗姆在《普通的法西斯》中提出这个问题,美国电影直到上世纪90年代才在《辛德勒的名单》中有所涉及,而中国相关电影迄今还停留在某种情绪大宣泄的层面。不能不说,当时年轻的阿伦·雷乃的这部作品看起来有点超前。通过其中台词的锋芒才能猜到作者的年龄。而他与另一位纪录片大师克里斯·马尔凯合作的《雕像也在死亡》则因为其先锋性遭禁,这部为黑人说话的电影带有某种人道主义的色彩,放在今日看来,倒也没那么先锋了。

当然,阿伦·雷乃最为人所乐道的还是他的故事片,特别是他30多岁时拍的《广岛之恋》与《去年在马里安巴德》。没看过这两部电影估计都不好意思说自己是搞电影的,尤其是搞艺术电影的。但通常导演的认知和喜好,只是针对这两部电影的形式,我们并不鲜见标榜艺术的导演从中学了大量的构图、闪回、凌厉的剪辑、大段的内心独白、非线性逻辑叙事……但效果出来只

令人觉得凌乱,形式远远大于内容。须知,先锋语言没有内在思想的衬托,只是虚张声势、华而不实的形式主义而已。《广岛之恋》与《去年在马里安巴德》的成功,是电影语言对文学文本的成功改编。

阿伦·雷乃有很好的文学品位,普鲁斯特的《追忆似水年华》是他的所好。但他并不会贸然选择这种量级的文学名著改编电影。杜拉斯的《广岛之恋》与罗伯特·格里耶的《去年在马里安巴德》就刚刚好:在这两个文本里,他看到了刚好适合他施展电影语言才华的东西。刚刚好的篇幅,刚刚好的事物关系,以及适合用镜头语言进行探索的逻辑。

《广岛之恋》讲的其实是一个非常深沉的主题。这个主题在杜拉斯的小说中恐怕也是最具深度的。它探讨的是人性的残忍给人带来的伤害,喜好占据道德制高点的所谓善良的普通人有可能施展出的恶。半个世纪后的《西西里的美丽传说》其实也有相类似的题材。阿伦·雷乃那些先锋的电影语言都是紧紧围绕这个主题展开的。片头男女主人公的大段爱欲纠缠,本是为了遗忘,却偏偏想起。在很大程度上,导演也保留了杜拉斯那种很文艺气息的语言,因为整个电影是一个心灵创伤很深的女人如何通过回忆去治愈。聪明的导演所贡献的就是恰到好处影像。女主角算不得特别美丽,却是个看上去有故事的女人,男主角冈田英次则恰是小说中的那个西方女性心目中的性感东方男人形象。他们之间构成了一种令人信服的魅力。遗憾的是如果不是说法文,翻译的语言就会有浓重的文艺腔调,笔者曾经观摩过长影配音的“内部资料片”,再加上中国配音演员本身具有的舞台腔,其实是影片减分。很多向《广岛之恋》的致敬模仿之作,没有其中强大的思想支撑,只徒有一种矫情的文艺腔调。

学阿伦·雷乃其实更容易学到他的缺点。这一点在《去年在马里安巴德》当中体现得更为明显。本来罗伯特·格里耶就有消解“意义”的执念,更何况这是受邀创作的电影小说。非要去寻找其中的“意义”,只会碰一个冰冷的钉子:人与人之间的隔膜,就像影像中那些冷冰冰的几何图形一样。一切都是解构,那些巴洛克式的图案、奢华名媛,其实都是一些虚妄的幻象。不阅读罗伯特·格里耶,很容易只是喜欢上这部电影的构图,以及时尚杂志上常有的那种表面高冷、内在庸俗的“时尚感”。

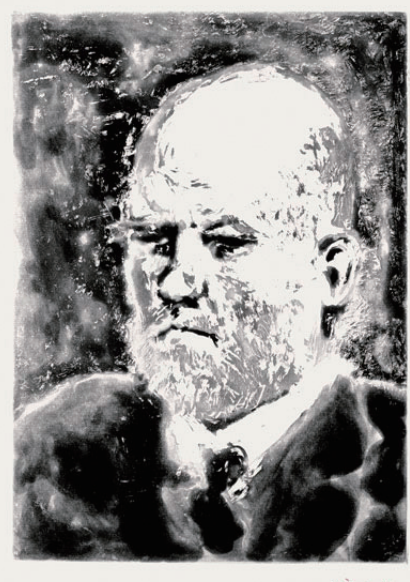
人们通常把阿伦·雷乃当作电影“新浪潮”的旗手。而我的理解是,这个浪潮其实只属于那个灵光涌现的时代——各种思潮自由奔流,艺术家不为资本逻辑绑架,观众将各种“反智”视为羞耻的时代。这股浪潮和时尚的“潮”完全无关,浪潮退去后留在沙滩的珍宝,需要我们用一双儿童的、好奇的眼睛,才能真正发现。

# 毕加索版画:叩响天堂之门的独白

□彭时雨



一个小女孩在夜晚领着瞎眼牛头人身怪



沃拉尔肖像Ⅲ

谈到毕加索,人们立马会想到他是20世纪最伟大的艺术家,一个时代很多经典图像的创造者,除了在油画、雕塑、装置和陶艺等领域有颇深造诣之外,他同时也是最具创意的版画家之一,还为我们留下了2000多幅极富实验精神和开拓意义的版画作品。据研究者的统计,毕加索是欧洲历史上仅次于法国版画家杜米埃的高产版画家。尤其是在20世纪30年代,这样一个极度恐怖的人类历史阶段,版画创作贯穿着艺术家个人生活与社会政治动荡的10年。沃拉尔系列版画以超现实意向为我们打开了进入毕加索内心的大门。

被誉为“20世纪版画巅峰之作”的100幅毕加索版画作品——“毕加索:沃拉尔系列版画”展首次亮相中国,3月28日下午在中国国家博物馆开幕。据了解,本次展出的沃拉尔系列版画包含了毕加索在1930年9月至1936年6月间创作的97幅作品,以及1937年增加的3幅沃拉尔肖像版画。

毕加索年轻时就开始进行版画创作的探索。尽管毕加索在青年时代一直都没有受过版画的专业训练,但他从门外汉起步,通过不断探索和创作,了解蚀刻版画、铜版画、浮雕、平版刻法,这也让他探索出了视觉上的新方向,取长补短将一

部分版画拓印工具和技法进行“变通”,并在创作版画的过程中,凭借敏锐的艺术直觉,把一部分不可控制的“偶发因素”变成富有创造性的版画艺术效果,让这个艺术门类变得更加丰富和充实。他启动了版画未曾开启的神秘艺术语言与叙述方式,让这个传统的艺术门类迸发新的魔力,简洁、质朴的绘画语言仿佛在跟我们窃窃私语着什么。缪斯女神在毕加索的作品中经常转换角色,以不同的排列组合出现,这是一个非常个人化的舞台。制作版画的过程仿佛是亲近内心的过程,在毕加索的手指中流淌的是他更加模糊且私密的内心独白。如果油画和雕塑是毕加索面向公众的自传,那么版画更像他床头写下的日记。毕加索引人注目的版画制作技术贯穿着他整个生命。

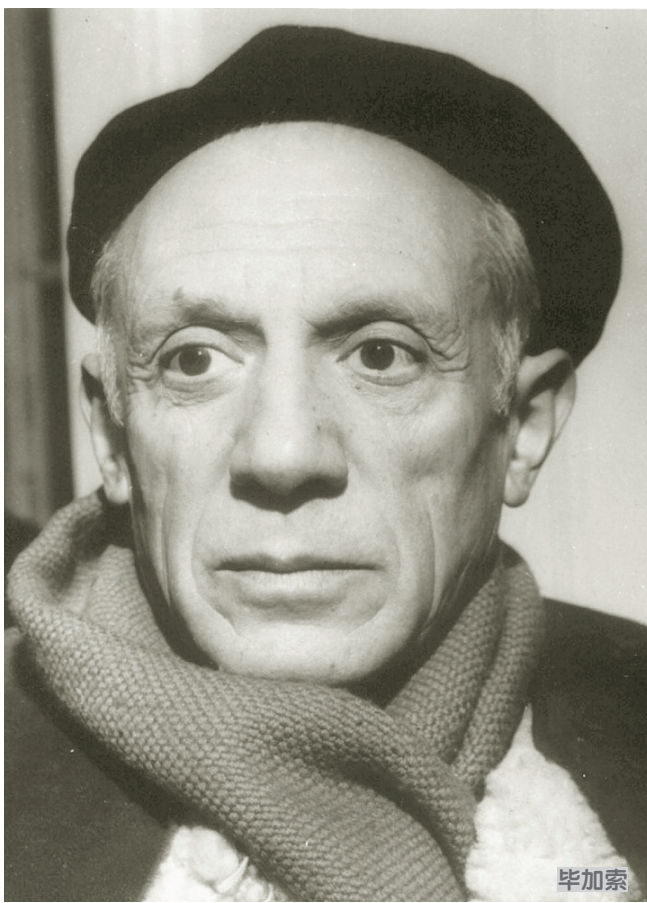
“沃拉尔系列版画”是毕加索创作力爆发期的代表作。20世纪30年代,这位西班牙马拉加艺术家尝试探索过不同的风格。在开创了立体主义之后,其创作风格逐渐成熟,能够娴熟地运用各种艺术语言和技巧。为了牢牢把握住创作力,毕加索选择了与流行趋势相疏离的、重返古典主义的表现方式,这一尝试引发了热衷于创新潮流的友人和艺术家们的批

评。毕加索的朋友兼代理商安布鲁瓦茨·沃拉尔对毕加索的作品抱有长久不变的兴趣,这100幅系列版画就是以沃拉尔的名字命名。毕加索通过类似秘密日记的创作语言深入探究了自己内心深处的矛盾和冲动。这些作品可划分为6个部分:各种主题、伦勃朗、爱之战、雕塑家的工作室、牛头人身怪和安布鲁瓦茨·沃拉尔肖像。

早期,古希腊雕塑风格启发和呼唤着毕加索。同时,他与情人玛丽正处于热恋中,玛丽的面庞时常出现在他的作品中。作品中的图像呈现着爱欲与激情,也交织着对艺术和爱的狂热与痛苦。艺术家似乎不想完结这个主题,他不仅没有给单幅作品加上名字,也没有编号,甚至大多数作品没有签名,仅仅保持了图像变化的持续性。“爱的战争”单元中,狂乱复杂的感情颠覆了“雕塑家工作室”单元中的平静。线条中燃烧着强烈的激情与诱惑。这些作品背后强大的动力是毕加索与玛丽的情爱关系,包含了毕加索对于青春的渴望以及对岁月老去的无奈等矛盾情感,也流露出对古典艺术不可企及的狂躁。这种本能的冲动与毕加索在铜板上刻出的动荡、潦草的线条相互吻合。两个形体相互扭打、缠绕在一起,透出的力量与扭曲让人想起古典雕塑中追逐爱情的痛苦与狂喜。毕加索认为这是他的转折期,线条的古典与安静逐渐被墨块的黑暗与狂暴替代。

终其一生,毕加索都在怀着鄙视与崇拜的双重心态与前辈大师们较劲,他总是把自己当成伟大艺术传统的继承者。当毕加索沉迷于蚀刻版画之时,这一技术的伟大先驱艺术家伦勃朗的影子就出现在沃拉尔系列作品中。“我开始乱涂乱画,出现的居然是伦勃朗。于是我喜欢上这种感觉,继续如此。我甚至变成了另一个他,裹着他的头巾,穿着他的皮衣,用他的眼睛观看世界——他那大象般的眼睛。”毕加索甚至把自己的肖像画成大师的样子。他继续着伦勃朗探索的题材:工作室中艺术家与模特的关系。在毕加索心里,伦勃朗与弗朗霍夫,这个巴尔扎克小说《未知的杰作》中的人物重叠了。小说中,弗朗霍夫是一位更早的17世纪荷兰画家,他被自己的模特迷住了,却不能在绘画中表现出模特的形象。毕加索早年曾经受沃拉尔委托创作过巴尔扎克的小说插图,小说中描述的状态——完美艺术表现的不可能性,深深地迷住了他。毕加索以一种竞争的心态向他的伟大前辈学习,伦勃朗、戈雅与安格尔的影子都出现在他的图像中,波提切利、提香的构图也经常被他戏拟。

对毕加索来说,模仿古代不是倒退,他说,过去的事物现在仍然有生命力。1923年,他发表了著名的言论:“对我来说,艺术中没有过去与将来。如果一件艺术作品的生命力不能维持到现在,那肯定是完全不值得这样。古希腊、古埃及以及那些生活在其他年代的伟大艺术家的作品,不是过去的艺术;



毕加索

也许它们在当代的生命力比在过去更鲜活。”

20世纪30年代欧洲黑暗的政治局势成为沃拉尔版画系列晚期作品的基调:灾难与伤痛。1936年,西班牙内战爆发,战争的极度残忍、野蛮、粗野与暴虐刺激着毕加索的神经。1937年1月,毕加索开始创作《佛朗哥的梦魇与谎言》。这幅版画表现了毕加索的政治倾向,他用超现实的意象讽刺嘲弄了佛朗哥的集权与狂妄,坚定地站在西班牙共和政府一边。那位权利欲达到疯狂的男人在毕加索的笔下或是一只渺小、荒唐可笑的水螅或是一个猥琐下流的男人。战争一次次对平民暴露出淫威,毕加索的愤怒达到顶点,为了支持共和政府,在沃拉尔系列版画中开始尝试控诉人类野蛮与暴行的主题,那些关于战争与人类劫难的超现实意象,于是艺术史上最杰出的一幅纪念碑式的布面壁画——《格尔尼卡》问世了。

毕加索一生都在坚持用版画记录自己的内心或完整或碎片的感悟与感受,其中的人物形象,几乎表达出毕加索在整个艺术生涯中探寻的所有主题:性和暴力、男和女、人类和动物、纯真和欲望、正义和邪恶。这是一个巨大的场域,容纳了来自古希腊、古罗马的各位神祇,也容纳了来自前辈大师们的灵魂,毕加索既是他本人,也是前辈大师的化身,他的版画或可看成人类通往天堂自我救赎之路。