

【上海文艺评论专项基金特约刊登】

作家眼

四位异域导演,四堂文学课

黑陶

安东尼奥尼(意大利):
“巨大的银幕等着去填满它”

个人内在心灵世界中的外部现实,是米开朗基罗·安东尼奥尼(1912—2007)取之不竭的电影材料库,在这个库中,有无数潜藏的、早已存在的电影等待他去挖出。他精细入微地审视生活;他沉着节制,不紧不慢;他既宏观,又局部;他简洁、细腻、深刻;他有强大的选择力和控制力。而一切,安东尼奥尼又如中国太极高手,做得非常放松。他举重若轻。

“巨大的银幕等着去填满它。”

安东尼奥尼总是跃跃欲试。这是接近于暴力美学的艺术自信。让我震撼,给我激励。

安东尼奥尼的电影本质于此揭露:这是个人而非集体的电影。是的,这是属于创造者个体的电影。

巨大的银幕,如作家面对的白纸或空白电脑屏幕——只是,银幕的面积更为巨大。安东尼奥尼,想从他心中幻出的声色、光影、人物、情感、思想,来填满它。

在“巨大的银幕”上,他想展示什么?

他说,他试着想拍一部电影,一个男子生命中两天的故事:出生的一天,死亡的一天。

他也曾试着思索:“一部拥有一个早晨和一个夜晚的电影。”

他头脑中幻显的这个世界的某一局部——一个男人和一个女人。在海滨餐厅。

进入画面的,还有:晶莹的红酒、手工面包和沙拉米香肠。

两个人慢慢喝醉了。他们在说话。他们的手搁在桌巾上。此刻,“世界是一块桌巾,三乘三英尺见方”。

后来,他们还是要动身,继续他们的旅途。

外面在下毛毛细雨。女人把头倚靠在潮湿的车顶上,一动不动地待了几分钟。一片沉重的铅灰色的云,在她背后。

她仰起头,男人看见她在哭泣,或者,是在发笑,或者是同时又哭又笑。

男人也开始笑了,可是,他的双眼湿润。

“他们是被诅咒的角色,两种无法匹配的身份使得他们的关系变成不可能。他们是毫无疑问为对方而创造的男女。”

最终,他们离开。车子开走,“潮湿的铺道上留下车轮的痕迹”。

安东尼奥尼说:“这是电影的开头,或说是整部电影。”

安东尼奥尼对于人性的探究,极其克制、冷静,又极其深入。他用放大镜缓缓移动,他有着非常充裕的时间。

略显寒冷、空旷的欧洲式诗意。奇怪的是,呈现此种诗意的,又是现代工业社会的视像与景观。

安东尼奥尼善于并享受用文字,记下脑海中也许稍纵即逝的零碎片断。这些残简——视像、情感、

声音、故事、情绪、思想的残简,平静却具有强大的爆发力,当它们被放在更大、更合适的形式里,于是,安东尼奥尼的电影生成。

他不喜欢设定结局。“不管是文学、戏剧,还是电影,一旦锁定结局,故事可能就有内缩死亡的危险。”

他引用契诃夫说过的话:“给我新的结局,我就能重新创造文学。”

以纪录片起家,他始终都是外在世界犀利而热情的观察者。但又有莫名的、由实而生的神秘,也许是人性的神秘。

《南极》:“南极的冰山每年以3毫米的速度朝我们的方向移动。计算它们何时会碰着我们,就像期待在一部电影里会发生什么事一样。”

《没有房子的地方》:“波河三角洲延展出一片景致宽阔的平原……到了晚上老是有一辆空的小货车,就好像它的主人住在那里一样,而那里没有任何房子。”

典型的安东尼奥尼式的风格。他的文字,复杂的感官体验远远甚于电影。

“圣诞节前夕,一个多雨芬芳的黄昏。”他自己承认:“‘芬芳’不是电影的形容词。”

“白杨的绿意从窗外涌入,带着一股湿意。”

“那气味是湿灰的泥墙和柏油的气味。”

“我有一种感触,当我觉得乡间电话线在尖叫时会使得景色显得不耐烦。尤其在春天的头几天,当你不断听见时。”

“芬芳”“湿意”“气味”“景色显得很不耐烦”,这些都是电影难于表现的东西,但安东尼奥尼的心中,充满了它们。也许恰恰正是它们,在黑暗中,强烈地助推了他的电影,使得安东尼奥尼最终超越一般。

《一个导演的故事》。这是15年前购买的一本书。却一直珍视、收藏。偶尔抽出来,常读常新。全书33篇长短文章,是一位杰出艺术家在某一时间段落内的叙事核心和电影胚胎。

确实,安东尼奥尼的厉害之处,就在于一下子能够抓住核心——视觉核心,故事核心,情感核心,完整能量的影片核心。

他的文字,有着激发一个会心读者,去创造自己世界的特别功能和特别气息。《《一个导演的故事》[意]安东尼奥尼/著,林淑琴/译,广西师范大学出版社2003年6月第1版)

费里尼(意大利):“一个人的根,与他的目标紧紧相连”

费德里科·费里尼(1920—1993),是深受“故乡滋养”和“童年滋养”的电影艺术家。他的出生地里米尼,他的罗马,他的意大利,是他一切创作的精神根、核。而里米尼,这个意大利北方海港小镇,则是他的根中之根、核中之核。

费里尼的台湾译者邱芳莉,曾这

样描绘里米尼:“小镇灰郁森寒的冬天,保守又肃穆迷人的天主教氛围,让费里尼的想象力得以自由驰骋。”(“灰郁森寒”,如此好的汉语词语。)

“我不想‘说明’任何事物,我只想‘表现’出他们。”甚至,不是“表现”,只是主观的呈现。

费里尼的所有电影,都和他的出生之“根”与精神之“核”紧密相连。

“长久以来我一直想拍一部关于我老家的电影;我是说,我出生的地方。”费里尼这样表示。“有人会向我提出异议,说我根本没拍过别的。或许是真的,可是我仍然觉得自己好像被所有那些跟我家乡有关的人物、事件、氛围、真真假假的回忆所填满,甚至打扰,所以为了彻底摆脱,我不得不把它们都整理到一部电影里面去。”

对于里米尼小镇,费里尼想呈现的,是如下零零碎碎又永无尽头的主观记忆画面:残缺但始终有感染力的里米尼舞台,脑海里学校的朋友、教授,夏日和冬季的大饭店,国王视察,海上扁舟,琼·克劳馥的丰唇,以及丽求内湖中游泳的领袖与军人……

里米尼是客观的,但费里尼的里米尼,又是主观的无尽之书。他根本无法“彻底摆脱”。就像井中之水,今天被汲干之后,第二天,又是满满的汨汨清泉。

费里尼拍罗马也是如此。拍罗马的本意,是“神经质地想要榨干我和这个城市的关系”。

但事与愿违。他确实拍了很多,同时他也无奈感叹,“我放弃的东西不计其数”:罗马的夜游,一场罗马对拉齐奥的足球赛,英雄广场喷泉中的潜水人,罗马的女人,罗马的夏季风和云,静止的如画街景,夜晚淫荡的紫红光线,被庞然阴影切割的庄严大楼的荒芜景象……

到最后拍完片子,“我却有连主题还没碰触到的奇怪感觉。资料不仅没有耗尽,甚至还原封不动”。“罗马,依然纯洁无瑕,跟我拍的关于她的这部电影一点也不相干。我还想拍另外一部,其他的关于罗马的故事。”

费里尼拍的罗马,他自述是“一个旁观者所观察到的罗马,一个近在眼前又远在另一个星球的城市”。

就费里尼而言,家乡是永远也拍不完、挖不尽的矿藏。家乡与祖国,为他的创作提供了永远不竭的丰沛源泉。

费里尼完全不愿意“动身”。

“我是个最不及格的旅行者。偶尔他们提议我拍一些必须要旅行的电影:譬如美国电视台想送我去中国的西藏、印度、巴西,好拍一段精彩的关于宗教及地方魅力的影片。很吸引人的提议,我立刻就说好,但同时心里有数,我是不会动身的。”

费里尼最喜欢的线路,“是罗马—奥斯提亚—维特波尔三角地带。我待在这里很好”。

费里尼很坚决:“我真的认为而且坚持不要为了收集奇谈、异闻、惊奇而旅行;身边事物,尤其是身边事物也有其不为人知的一面。”

费里尼告诫自己也告诫我们:“必须永远记得自己的局限,我们每个人都有明确的界限。或者不能太过贪心。只在我感觉有话要说或有工具可操作的东西上开口和动作。”

这位大我48岁的意大利人,似乎是一位现实主义艺术家。但这种现实,是他所偏好的、重构的一种现实,是主观的现实。

“于是在他的作品中我们一再见到现实的重构——重新以一种反现实,甚至荒诞夸张的精神,来雕塑他早年接受的现实主义教诲下理应呈现的真实世界。”确实,现实与想象,都应该是艺术家手边的积木,利用它们,可以随心所欲地拼搭出属于自己的璀璨王国。

费里尼,“他也似乎较诸一般人更能自由地进出神秘、超乎理性知觉的空间”。

“整个意大利在他独特的心灵视野之双重镜头下过滤、净化了,真实变成了梦境。”

整个中国南方,在我的心灵、想象、汉语之过滤下,能否同样变成梦境?能否让它既是公众的,又是独属于我个人的一方精神领地?不断地间离,但有完全“沉浸”于故事的无数片断。

一种叙述或结构的方式?

费里尼的如下艺术观点让我暗暗激动:

“对我而言,称一位艺术家具有‘边缘性’恰是界定他最好的方式。”

“因为艺术家与现实对话的位置必然是偏居一隅的。”

“他必须被他所看到的事物吸引,但同时又有偏居一隅所带来的疏离。”

“我想他该是一个具有边缘性格、并置具体现实与抽象现实之间的人。而当具体现实和抽象现实对话时,我们——都是偏居一隅的人。”

这些话语的关键词是:边缘性,偏居一隅,疏离,具体现实和抽象现实。

对我来说,对真正的文学来说,这几个词语,都是暗夜中振聋发聩的私人教导。这些,是真正的秘笈。

令我欣喜的是,大多数所谓的同道,根本不需要它们是。《我是说谎者:费里尼的笔记》[意]费里尼/著,倪安宇/译,生活·读书·新知三联书店2000年10月第1版)

阿巴斯(伊朗):“不囿于任何特定的方法或观念”

这个写诗、摄影,一生拍过《樱桃的滋味》《橄榄树下的情人》等22部电影的阿巴斯·基阿鲁斯达米(1940—2016),是什么样子的?

在意大利南部下雨的路上,透过飞驰的汽车车窗在拍照。

在每顿晚饭上分享红酒。

(下转第21版)

