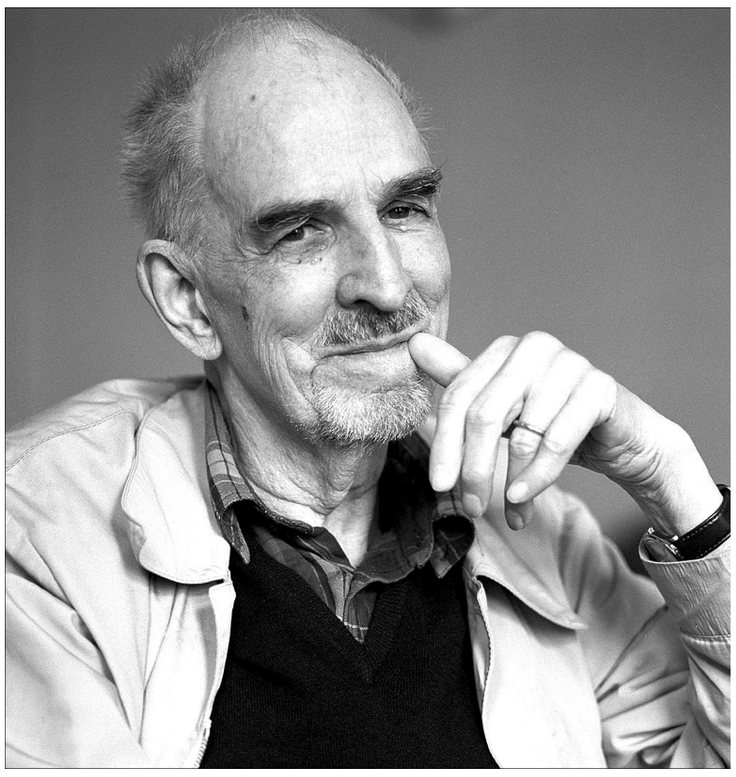
十七号观影室

《野草莓》：生命尽头的隐匿桃源

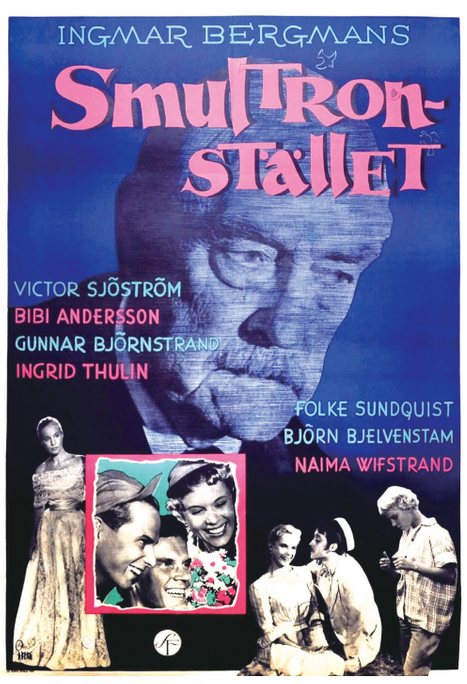
□苏 往



英格玛·伯格曼

今年适逢瑞典导演英格玛·伯格曼百年诞辰，北京国际电影节特别设立了作品回顾展。4月6日开始，《不良少女莫妮卡》《野草莓》《第七封印》等影片已在电影节开幕前提前展映。即便伯格曼留下的佳片在两位数以上，如果选一部代表作，1957年上映的《野草莓》也是最有力的竞争者。它简单而又丰富，在人生的不同阶段看，都会有新的体悟。

由78岁高龄的维克多·斯约斯特洛姆饰演的同龄人，伊萨克·波尔格教授本打算飞去隆德市出席一所大学授予他荣誉学位的仪式。清晨，一个可怖的梦之后，他临时改为开车前往，儿媳玛丽安与他同行。这部只有91分钟的黑白片，就用老人一天的旅程和四个梦，浓缩了他在人生将尽时对此生的悔悟。



电影《野草莓》海报

十余年前初看《野草莓》留下的稀薄印象里，最挥之不去的，是出发前的清晨老人置身于梦中空荡荡的街道。那种寂静和空无一人的压迫感给人印象之深，甚于这个梦里本应更瘆人的“皱面人”，无人驾驶的灵车和棺材里伸出手的死者——这位死者正是伊萨克本人。

出发前一天，伊萨克的第一人称画外音自述“与所有人际关系绝缘”“对自己和身边人都相当冷酷”。紧随其后的梦里那整洁有序、细看又处处露出破败之相的静默空间，正是伊萨克精神世界的具象化：事业上虽然功成名就，但是长年弃绝情感，内心的孤寂有如砖瓦搭建的城市荒原。

电影《野草莓》剧照

主人公的孤独是自己选的，梦里那个怪人应该也是他。在这个他造出来警醒自己的幻境里，所有意象都与两件事有关：死亡与孤寂。梦里，挂钟和怀表都没了指针，是因为“我”知道自己已经没有时间了；怪人时常被称为“无脸人”，笔者更愿意称他为“皱面人”，他不是没有五官，而是眼鼻口全部皱成一道缝挤在一起，将无法沟通刻在面容上示人；怪人化成一摊黑水消失后，载着伊萨克本人的灵车来了，别说没有送葬的亲朋，连驾车的人都没有。

第一个梦是个引子。迫近的死亡促使主人公反思其一生的处世之道。真正的回忆和反思，全部在旅途中的三个梦里，而这三个梦是以他少年时的夏日度假别墅为中心铺陈的，伊萨克在那里度过了“20岁前的每个夏天”。

那是“野草莓生长之地”。途中伊萨克首次入梦，是在他重访这处夏日别墅时。儿媳离开他去附近游泳，他环视故园，喃喃自语地吐出这个词，直译过来即“野草莓生长的小块土地”，在瑞典的俚语里还可以指寄予了私人情感的宝地。“野草莓地”是这部电影最初定下的名字，也是题眼。在生命的尽头，主人公在苹果树下的野草莓地上入梦，回到人生最美好的少年时光，直面一直不愿面对的真相。

这个梦，以《野草莓》经典海报上的场景开始：在一个阳光明媚的日子里，娇俏的表妹莎拉正在采摘野草莓，一旁深情凝望她的俊朗年轻人是伊萨克的兄弟斯格弗里德；虽然莎拉已经和伊萨克订婚了，但是面对斯格弗里德大胆狂热的追求，她动心了，手足无措。伊萨克实际上并不在场，他以老人的形象出现在画面里，和观众们一样，对于过去只能观看，无法参与。

电影《野草莓》剧照

途中第二个梦发生在伊萨克探望了96岁高龄的母亲后。母亲谈起莎拉曾帮忙照看女儿斯格布里特刚出生的孩子。第二个梦从那个时间点切入。故园风雨欲来，天色晦暗。现在的伊萨克与过去的莎拉在野草莓地上相对而坐。这一次，莎拉看到了他。她拿起一面镜子，神色冷淡而高傲，反复让老人对镜自照，直白地说她与伊萨克“语言不通”，她将嫁给他的兄弟，他们曾经的爱情不过是游戏一场。

“他和我一起读诗，讨论来世，弹奏钢琴”，“他还谈论人的罪”，“他的思想太高深了，我觉得自己好没用”。在上一个梦里，莎拉向小姐妹这样谈起她与伊萨克之间的隔膜。这当然会让人联想到伯格曼自己的身世：出生于宗教氛围浓重、严苛少爱的路德教家庭里，一个不是在父母期待中降生的孩子，终其一生始终无法改善的亲子关系。

诗与罪，来世与上帝，这些形而上的终极拷问与生机勃勃的少女并不搭调，虽然有她的明媚夏日是主人公心底至为柔软的部分，但是她离开他也是必然。本质上不是她背叛了他，而是他冰冷的外壳先将她推远。

被伊萨克拒之门外的，还有至亲的妻子和儿子。途中第二个梦的末尾，复现了妻子的外遇。虽然和另一个男人在一起，但妻子一直痛苦地推想伊萨克得知她出轨后，会怎样以看似宽仁、实则毫不在意的态度“原谅”她，而那种漠然会让她无法忍受，直至歇斯底里，而她丈夫的处理方式是像任何一个负责任的大夫一样，给她来一针镇定剂。

妻子口头推演的争执，可能是伊萨克的亲身经历。而未婚妻和妻子背着他与人如何相会，以及她们怎样在背后评价他，他大概并不是亲眼所见。这些梦，都是伊萨克主观上对自己这一生的解读。在梦里，他用现实中可能不曾有过的柔软眼神看着她们，对着莎拉带着点小心翼翼，对着妻子满是愧疚。野草莓地上的真相是，伊萨克意识到对身边至亲至爱之人的冷漠是一种罪，而惩罚是不堪忍受的孤寂，直到生命尽头。

“我已经死了，尽管我还活着。”伊萨克在梦里目睹妻子的不幸，再度醒来后这样对儿媳说。

此后，他开始怀着歉意，积极地修补与儿子儿媳以及女管家的关系。儿子和女管家有些诧异，很不习惯；倒是儿媳放下芥蒂，全然地欣赏和接纳他。这一路，她见到了伊萨克以前的病人如何尊敬和肯定他，他与搭车的三个陌生年轻人如何轻松互动，明白了老人本不是全然无情之人；也见到了他那位冷如冰块的母亲，心惊胆寒地理解了这个家族冷漠的由来；旅程结束时，老人的自我审视与改变，她也一一看在眼里。

在这一天的最后一个梦里，伊萨克又回到了故园的野草莓地，这块他藏在心里视为珍宝的隐匿桃源。九个兄弟姐妹和萨拉都在，大家热热闹闹地准备出海。

“伊萨克，已经没有野草莓了，”莎拉说，“我们起航吧，在岛的另一边与你再相见。”野草莓地的故事讲完了，青春已不可追，“岛的另一边”是来世吗？

“我找不到我的父母了。”仍然以老人形象出现的伊萨克说，无措得像个孩子。这一次，莎拉没有拒绝他。“来，我帮你。”她说。这是全片的最后一句台词。女孩牵起他的手，带他走到一个小海湾，钓鱼的父亲和在岸边看书的母亲都抬头向他挥手。

在镜子内外，在过去与现在之间跳脱行进，以期在一天里照见整个人生，甚至照见永恒的片子，还有塔可夫斯基的《镜子》与安哲罗普洛斯的《永恒和一日》。

后两部片子在用意和手法上与《野草莓》如此相似：都是在寂寥的人生末路上，以奇幻或梦幻的手法切入沉在主人公内心深处的过去，尤其是童年；主人公都没有爱的能力，对身边人多有亏欠，亲子关系欠佳；都有回不去的故园和一位引领男主人公飞升的永恒女性，在《镜子》里是母亲，在《永恒和一日》里是妻子；《永恒和一日》也有启发了主人公又必将分离的陌生人——老人救助的一个阿尔巴尼亚小男孩；在《镜子》的结尾，“我”也在幻境中回到了寄托了纯真和爱的乡间度假小屋，那里有亲爱的母亲和妹妹。

启用梦境与幻觉作为插叙，让这些电影显得有些晦涩。可是，谁没有一块珍藏的野草莓地呢。那里受“我”掌控。人之将死，其言也真；行将就木的“我”制造出来的幻象，才是“我”的真相。而读懂了野草莓地上的真相，就可以与藏在电影里那个苦楚的“我”开始对话了。话说，有谁见过一个真正有话要说的作者，是无忧无虑的呢。

西班牙艺术史漫步

以西班牙文艺复兴方式展现的圣母子

□张伟劼

西方艺术史中的宗教母题，虽笼罩着神圣的外衣，却往往可以成为世俗生活的再现，对应着广大人民群众的心理结构，因而能引发信众的共鸣。艺术家在处理这类题材时，常常在自己最熟悉的视觉资源中选取摹本，比如要画圣母玛丽亚和年幼的耶稣基督，画家就会以自己的老婆孩子为模特儿，因此宗教画中的圣母在不同的地方就有不同的“在地化”面貌——要么是一头金发、身形壮硕的北欧女人，要么是深色头发、体型娇小的南欧少妇。而世俗形象一旦进入宗教画，则具有了神性。在日常生活中，要是一个年轻母亲在众人面前袒胸露乳给孩子喂奶，有的人不免会因之而感到不适，知乎上就有“如何看待在公共场所哺乳的行为”的大讨论。而在西方宗教画中，圣母给幼年耶稣哺乳则是一个常见母题，经由历代大师们的妙笔，不断散发着人性与神性的双重光辉，让观者的心灵得到升华。

现在我们看到的就是一幅这样的作品：西班牙画家佩德罗·贝鲁格特（Pedro Berruguete，1450–1504）的《哺乳圣母》，完成于约1500年。画家更多是带着一种中世纪的情感来刻画圣母子形象的，故而画面传达出一种神圣、悲怆的意味。圣母头戴王冠，仿佛坐在王座上，神情庄严，俨然女王派头——她是天界的女王。耶稣回转过头来，完全不是这个年龄的孩童该有的表情，眼神从容而又忧伤，仿佛已经预见了将来的灾难。他一手抓紧母亲的胸衣，一手攥住母亲的一根手指，臀部被母亲的大手稳稳地托住，如此牢牢地坐在那给他温暖和养料的怀抱里。环绕圣母子的是一个建筑空间，由是，画面人物像是置身于一个方盒子里，或者说，像是在一个戏台上。文艺复兴时期的画家必然会制造纵深，单看这点，再结合那几根古典式样的石柱，可以断定这幅画是受意大利文艺复兴影响的。但是，这幅作品仅仅受意大利文艺复兴的影响吗？

如果我们注意到圣母的王冠，则会觉得描摹得如此精细的自然物体，仿佛是出自某个佛莱芒画家之手，也就是说，这是典型的北方文艺复兴风格。关于欧洲南北文艺复兴艺术风格的差异，艺术史家们已经谈过很多，而西班牙文艺复兴艺术是很少被作为经典代表而提及的。在这个时候，西班牙画家们大多还是佛莱芒师傅或意大利大师的学徒。佩德罗·贝鲁格特就兼学二者。他曾在意大利效力于乌尔比诺公爵，从意大利人那里学来不少在西班牙学不到的最时髦的技法，又在此期间认识了杰出的佛莱芒画家尤斯图斯·凡·根特，虚心学习，从而博采南北之长。回到西班牙后，他成为文艺复兴艺术最有力的传播者之一。

纵观艺术史，西班牙绘画相比其他欧洲国家有一个特殊的历史因素：穆斯林的存在。从711年开始，穆斯林政权在西班牙的长期存在，中断了原有的古典绘画传统——众所周知，伊斯兰文化是禁止在图像制作中再现人和动物的。因此，西班牙绘画开始具有生命时，不得不“从零开始”。西班牙艺术史家拉富恩特曾指出，西班牙艺术受意大利文艺复兴艺术的影响并不充分，一是因为自15世纪开始，出于伊比利亚半岛上的基督教王国与佛兰德斯地区的频繁交流，以现实主义的精细描绘而著称的佛莱芒画派就在西班牙占据了主导地位，后又因为西班牙天主教双王对佛莱芒艺术的偏爱，佛莱芒艺术长期阻挡意大利文艺复兴艺术进入西班牙；二是因为出于保守的宗教观念，特别是在宫廷严厉镇压异教徒、宗教裁判所大行其道的政治环境中，文艺复兴时期的西班牙艺术家绝少去意大利旅行或是学习意大利艺术，生怕自己受到世俗化理念和宗教改革观念的“污染”。即使是像佩德罗·贝鲁格特这样在意大利学成归国的，在西班牙还是难以完全复制意大利风格，统治西班牙画坛的仍然是西班牙一佛莱芒画风。在这个时候，西班牙绘画虽还不能完全摆脱模仿的痕迹，但已在不断学习中尝试寻找属于自己的风格语言。西班牙绘画的真正成熟和鼎盛，要等到一个世纪之后了。

对《哺乳圣母》中画面细节的观察还没有结束。圣母后方的礼拜堂式内饰是哥特式的，说明这幅绘画还不算百分百的文艺复兴风格。而圣母头顶上方天花板上的装饰纹样，则带有伊斯兰印记，很像摩尔人宫殿中常见的装饰墙壁的几何造型。在西班牙看到这样的装饰纹样并不奇怪，摩尔人虽已被天主教双王降服，不肯离开的大多改信了基督教，却还保留着些许文化传统，在视觉艺术中继续灌注他们的“艺术意志”。而西班牙老派基督徒对伊斯兰风格的式样也已习以为常，在使用或再现这些式样时甚至会忽略它们的来源，以为就是自己的老祖宗传下来的。西班牙文化从西班牙帝国开始就注定是一种杂交文化，而在很多人看来，正是这种杂交的特质赋予了西班牙艺术以灵动和生命力。尽管它的文艺复兴不如意大利的那般灿烂夺目，却已经孕育了顽强的基因，将在巴洛克时代大放异彩。

《哺乳圣母》，佩德罗·贝鲁格特，约1500年，木版油画，61x44厘米，现藏马德里普拉多博物馆（属马德里市政府所有）。