

# “新浪潮”海滩上的于洛先生

□张晓东

今年是法国电影“新浪潮”60周年。而前不久,“新浪潮”老祖母阿涅斯·瓦尔达以90岁高龄离世,这如同一个为了纪念的告别,似乎这里面还有她本人标志性的幽默意味:用最后的“行为艺术”幽“新浪潮”一默。她在80岁导演的那部《阿涅斯的海滩》,不是已经开始了一场“漫长的告别”吗?她在比利时、洛杉矶等地拍了不同的海滩,甚至在巴黎的公路上人工制造了一个“海滩”,当她在海滩漫步,仿佛在回放自己的人生;海滩的意象,又让人联想到那个世界电影的关键词:新浪潮。

但不知为何,笔者看到海滩的时候,却想起另外一个法国电影大师雅克·塔蒂来。感觉应该是这个电影中的“于洛先生”,在海滩上搞搞怪,惬意地戏弄着海滩上的“中产阶级”,弄出许多笑话来。

并且,雅克·塔蒂似乎也一直游离于“新浪潮”之外,点上他标志性的烟斗,优哉游哉地躺在海滩的阳伞下,看着“弄潮儿”们游泳……

一般并不把雅克·塔蒂算在“新浪潮”导演之列。主要的原因是在“新浪潮”成为一股浪潮之前,塔蒂的法国电影大师身份就已经建立了,就好比罗贝尔·布列松那样,他们都已经有了自己鲜明的艺术风格,独特的电影语言,都有着难以撼动的“江湖地位”。

但是,虽然“新浪潮”涉及一种“代际”的机制,但是这并不意味着雅克·塔蒂是“老”的,反而他具有与“新浪潮”同步的“新”,当然他过于独特,和特吕弗等人的“新”完全不一样。他的杰作之一《我的舅舅》(1958)便拍摄于“新浪潮”期间,并且,新浪潮的“教父”安德烈·巴赞及其主持的《电影手册》,也从不过对雅克·塔蒂的赞美。

但有几个问题阻挡了我们对塔蒂的认知。首先他以拍摄喜剧片著称,这严重限制了平庸观众的想法,即把喜剧与娱乐、商

业、甚至低俗画等号;其次,他的影片产量不高,即便顶着大师名号,也会苦苦限于资金困难;第三,他的电影需要一再观看,方能了解其中妙趣,这对于进电影院无非想找找乐子的观众来说,简直就是天方夜谭。

然而,一旦进入雅克·塔蒂的电影时间,我们又怎能不为他所俘获?在一种看似轻松的氛围中,我们仿佛觉察到了自己的种种局限性,这些镜头里面包含着整个时代的症候,而他的讽刺仿佛又是那般的宽容。

雅克·塔蒂虽然是个法国人,但其实是他的血缘和高卢人关系不大,他的祖父是荷兰人,外祖父是俄罗斯人,祖父和梵高有交往,外祖父则是末代沙皇的俄罗斯驻法大使。他的姓氏即来自外祖父,原姓塔蒂谢夫,后来他最伟大的杰作《玩乐时间》在欧美票房遭遇滑铁卢,只在1968年的莫斯科电影节拿了一个银奖,在那里他受到了热烈欢迎,有不少苏联导演学习并继承了他的风格,例如格鲁吉亚电影大师奥塔·伊奥谢里亚尼,以及谢尔盖·奥夫恰罗夫等。

雅克·塔蒂标志性的角色,就是他本人亲自出演的“于洛先生”。这是一个“阶级感”有点模糊的形象,介于城市平民和中产阶级之间吧。他总是穿着卡其色的巴尔肯式风衣,戴着礼帽,打着领结,叼着烟斗,似乎是个老派绅士的样子,但是仔细一看,裤子短了一截,鞋子很旧,衣服也褪了色,却整天一副悠闲、自得其乐的样子,有时候在姐夫的工厂帮帮忙(《我的舅舅》),有时候又是汽车设计师(《交通意外》),但总的来说像个“闲人”。他最好的朋友是工人、贫民、孩子、猫儿狗儿鸟儿。他时时在帮忙,却处处捣乱。“于洛先生”作为世界电影史上的一个经典形象,已经远远超出了“喜剧”范畴。

“于洛先生”第一次出现,便是在海滩上——1953年的《于洛先生的假期》中,塔蒂扮演了一个来海边度假,看起来处处不合时宜的于洛先生。这部影片受到评论界的极大好评,并在戛纳大放异彩。安德烈·巴赞在《电影手册》上撰文称之为“世界电影中最伟大的喜剧作品,也是有声电影史上的一件大事”。

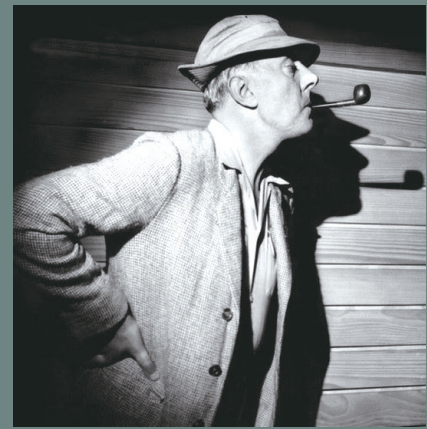
实际上,人们对“喜剧”的误解很深。写过戏的人都知道,写喜剧的难度其实远远大于悲剧,因为很难创造一个短时间里能让人发笑,又不令人尴尬或觉得粗俗的情境(民间的狂欢节文化和小市民低俗闹剧是完全不一样的概念),这也是绝大多数小品难以称得上喜剧的原因。如何在一个合理的情境中展示出其中的不合理性(荒



阿涅斯·瓦尔达



让-吕克·戈达尔



雅克·塔蒂



《玩乐时间》电影剧照

谬),需要真正的智慧。长期以来,总有人把喜剧与“故意逗人发笑”画上等号。另一方面,有限的几个喜剧大师其实都是在演悲剧,例如卓别林,几乎他所有的经典喜剧都要以煽情效果(这令他的电影总是在杰作与感伤情节剧之间徘徊)的悲剧结束,再如劳莱与哈台,他们反复互相折磨,但内核是一种无名的悲哀感,好笑只不过是他们为悲愤披上的一件外衣。巴斯特·基顿在动作喜剧方面展现了他的天才。

而雅克·塔蒂的喜剧对前辈来说是个极大的突破,到现在也还没有一个喜剧导演能超越他,他将喜剧电影提高到与“高级的”艺术电影同样的地位。其内在来自于和契诃夫喜剧的相似性,即不借助情节剧模式,而是用生活本身去展现日常生活的荒诞性,以及不动声色地对这种荒诞性进行讽刺(有时候塔蒂的电影几乎没有剧情可言);此外则是他多年训练、娴熟控制的身体动作语言:不同于卓别林经典的那个小人物冒充绅士的流浪汉夏尔洛,于洛先生是真正优雅的绅士,他有一种貌似笨拙的灵巧,然后用这种笨拙的灵巧将电影画面中的那个虚妄的中产阶级社会的各种“灵巧”与“高雅”一一揭露,使其暴露出他们的真面目;并且,这种揭露并不是“大批判”式的,想想《于洛先生的假期》中那段打网球的镜头吧,可谓电影史上最出色的运动段落之一,塔蒂借助声音的效果,用“笨拙的高雅”的肢体语言表达出了多层面的意思,将所谓“中产”的矫揉造作一击溃,那些“高雅”的话语词汇经过塔蒂的“降格”处理之后,竟然变得不得体,甚至丑陋了。

当然,这种肢体语言的训练来自他运

动员的出身,来自他舞台剧哑剧演员的多年实践。他的早期代表作《节日》(1948)已经将这种优势展现得淋漓尽致了,当代的“憨豆先生”也是借助肢体语言,传递喜剧效果,然而缺少了他全部的优雅,更不用说那种隐藏的批判性。在《节日》中,在于洛先生的形象还没有被创造出来,主要依靠哑剧喜剧的动作表现的时候,我们已经看到,故事有批评锋芒,即对美式消费主义的涌入,对美式生活迷迭的那种讽刺性。《节日》已经获得了巨大票房成功,但是导演却舍弃了这个成功的邮差弗朗索瓦的形象,果断离开了所谓的舒适区。这也是一流艺术家才具备的品质。

在《我的舅舅》中,我们看到了于洛先生的姐姐、姐夫、外甥一家人。在姐夫和姐姐看来,于洛先生是个“不上进”的人,住在老房子里,跟三教九流混在一起。只有外甥打心眼里喜欢舅舅,他不喜欢爸爸的新式汽车,反而喜欢舅舅的自行车,因为只有舅舅带他去吃路边摊,跟他玩泥巴,和他一起淘气。于洛先生的姐姐、姐夫及其来往的“上流社会”,他们所热衷的现代化豪宅、最新电器、“上流”的生活方式等,反而暴露了他们的庸俗,而正是这种庸俗在塔蒂的镜头下特别好笑,尤其是以现代化为名的消费主义,几乎无所遁形。看似高雅的小提琴手,只要一拨张钞票就可以表演一种“媚雅”的俗气音乐。巧妙的是,塔蒂在影片开头和结尾都有一段“上流的”宠物狗和流浪狗争抢垃圾食物的戏,穿马甲的宠物狗和流浪狗一样在电线杆角撒尿,然后回到那个“豪宅”去,而豪宅里的“主人”却远远没有这种自由和快乐。并且,这部影片当时真正做到了雅俗共赏(当然对于今天的观众而言它已经偏“雅”了),并荣获1958年的戛纳电影节评审团大奖和1959年奥斯卡奖最佳外语片。特别有意思的是,今天的“百度百科”对这部影片如是解读(虽然可能是翻译过来的):“该片讲述了行事古怪的于洛由于习惯了传统生活的节奏,在现代化的世界屡遭碰壁的故事。”这本身就是个极大的讽刺,而且特别有喜感。

当于洛先生再次出现在观众面前的时候,已经是1967年了。《玩乐时间》中的于洛先生已经两鬓斑白,但依然是那身打扮。今天看来,《玩乐时间》依然是一部现代得难以置信的电影,很多电影评论家将其视为神品中的神品,甚至称其为“电影史上最伟大的一部影片”。但与专业人士的一致推崇相比,这部杰作的实际境遇很糟糕,能看懂的人很少,而导演为此片几乎投入了全部身家,赔得一千二净,更糟糕的是当时的批评界也是滞后而保守的,只有他的老家莫斯科,故事有批评锋芒,即对美式消费主义的涌入,对美式生活迷迭的那种讽刺性。《节日》已经获得了巨大票房成功,但是导演却舍弃了这个成功的邮差弗朗索瓦的形象,果断离开了所谓的舒适区。这也是一流艺术家才具备的品质。

在《我的舅舅》中,我们看到了于洛先生的姐姐、姐夫、外甥一家人。在姐夫和姐姐看来,于洛先生是个“不上进”的人,住在老房子里,跟三教九流混在一起。只有外甥打心眼里喜欢舅舅,他不喜欢爸爸的新式汽车,反而喜欢舅舅的自行车,因为只有舅舅带他去吃路边摊,跟他玩泥巴,和他一起淘气。于洛先生的姐姐、姐夫及其来往的“上流社会”,他们所热衷的现代化豪宅、最新电器、“上流”的生活方式等,反而暴露了他们的庸俗,而正是这种庸俗在塔蒂的镜头下特别好笑,尤其是以现代化为名的消费主义,几乎无所遁形。看似高雅的小提琴手,只要一拨张钞票就可以表演一种“媚雅”的俗气音乐。巧妙的是,塔蒂在影片开头和结尾都有一段“上流的”宠物狗和流浪狗争抢垃圾食物的戏,穿马甲的宠物狗和流浪狗一样在电线杆角撒尿,然后回到那个“豪宅”去,而豪宅里的“主人”却远远没有这种自由和快乐。并且,这部影片当时真正做到了雅俗共赏(当然对于今天的观众而言它已经偏“雅”了),并荣获1958年的戛纳电影节评审团大奖和1959年奥斯卡奖最佳外语片。特别有意思的是,今天的“百度百科”对这部影片如是解读(虽然可能是翻译过来的):“该片讲述了行事古怪的于洛由于习惯了传统生活的节奏,在现代化的世界屡遭碰壁的故事。”这本身就是个极大的讽刺,而且特别有喜感。

当于洛先生再次出现在观众面前的时候,已经是1967年了。《玩乐时间》中的于洛先生已经两鬓斑白,但依然是那身打扮。今天看来,《玩乐时间》依然是一部现代得难以置信的电影,很多电影评论家将其视为神品中的神品,甚至称其为“电影史上最伟大的一部影片”。但与专业人士的一致推崇相比,这部杰作的实际境遇很糟糕,能看懂的人很少,而导演为此片几乎投入了全部身家,赔得一千二净,更糟糕的是当时的批评界也是滞后而保守的,只有他的老家莫斯科,故事有批评锋芒,即对美式消费主义的涌入,对美式生活迷迭的那种讽刺性。《节日》已经获得了巨大票房成功,但是导演却舍弃了这个成功的邮差弗朗索瓦的形象,果断离开了所谓的舒适区。这也是一流艺术家才具备的品质。



《阿涅斯的海滩》电影海报

《脸庞,村庄》电影剧照

# “自我、镜像和世界”

——从伦勃朗的自画像说起 □朱世良

可以说,所有的艺术都有“自画像”的性质,无论是音乐还是美术,无论是诗歌还是小说——从这个意义上讲,中国传统的认知“文如其人”、“字如其人”是很有道理和卓见的。透过文字和书法的笔触,我们既可窥见那个人:或伟岸,或张扬,或呆板,或虚荣,或机智,或乔装造致,或冷漠或热烈……我们能窥见从艺者的心性,它透过文字和笔触,以一种“遮遮掩掩”的方式呈现于我们的面前。不过,我们也需要承认,艺术家们天生地拥有“弄虚作假”的本能,他们写下的、画下的也许并不是他们“真正”的样子而更多是他们“想象”的样子,甚至当时的流行思想“要求”的样子;他们的艺术往往是一种经历了修饰的镜像,这时他的“自画像”藏匿于文字或画幅的背后,这让我们窥见那个人增加了不小的难度,需要一双“火眼金睛”才能达至。

是故,W.H.奥登说到,“诚实的自画像极为罕见,因为一个人获得自身意识的前提是他有要描绘自画像的欲望,而这时,他又几乎已经发展出了自我意识,这种自我意识描绘着正在描绘他自己的自己,并加入人为的增亮部分及戏剧性的阴影。”这里提及的“自画像”并不是严格意义上的自画像,它宽泛地指向所有的艺术家的作品,至少是艺术家们“谈及自己”的那些作品。如果,我们进一步缩小,专门地谈论画家的自画像,譬如伦勃朗的自画像——那作为西方艺术史中的传奇人物,并且先后绘有近百幅自画像(油画、素描和版画均有)的画家伦勃朗,他的自画像是否“诚实”?他是否为真实的自己增添了不存在的明亮或戏剧性的阴影?从他的这些真正意义上的自画像中,我们又能读到什么?

伦勃朗的自画像贯穿着自己的大半生,从少年到中年直到老年,无可否认,这里面当然有某种的自恋因素。如果我们把一张张静止的画面串联品读,就会感觉自己仿佛是在观赏一部宏大深沉的传记电影:伦勃朗跌宕起伏的人生,千折百回的心路历程,在久远的时间轨道上,发出某种奇妙的、有着灵魂之音的悠长回响。

问题之一是,它是否“诚实”?让我们审视伦勃朗画下的自己:伦勃朗的自画像有着贯一的轮廓,因为这个贯一轮廓,我们可以说伦勃朗微胖,并不俊郎有型,即使在少年时期也大抵如此,他并没有刻意回避那个硕大的蒜头鼻子……在一幅表现“惊恐”的素描自画像和一幅

为《浪子在酒馆》的自画像中,那里的伦勃朗甚至有些丑。而晚年的自画像——他没有回避时间所带来的真实,在那些画面里,他画下松弛下来的皮肤、脸上的皱纹、下垂的眼袋……也就是说,在面容的基本轮廓上,伦勃朗是基本“诚实”的,他大约没有为自己的脸上涂什么“增亮剂”。

面容轮廓的诚实是一般画家都能做到的,在这里我们大约还会追问另一层的“诚实”,就是生活真实和内心真实上它对多数的艺术家来说并不成问题,因为他们的自画像似乎只在画室里完成,他们只面对镜中的、经历了清洁之后的自己。然而,在这里,伦勃朗为我们提供了一个异数。让我们回到《浪子在酒馆》和它的描述:画中表现的是耶稣故事中“浪子”的糜烂生活,而伦勃朗却让“自己”置换了浪子,他自己坐在了浪子的位置上。画幅中,一名妓女(她由莎斯姬亚,即伦勃朗的妻子所“扮演”)被浪子(伦勃朗)拥在怀中,他一只手环拥妓女,一只手高举酒杯,一副纨绔子弟天生放浪、玩世不恭的自得。评论家克拉克在他的《文明故事》里感慨地说:伦勃朗显然是个叛逆者。一般画家如果要表现夫妇肖像,通常会选择优美或是肃穆的场景,只有伦勃朗敢于把自己的私生活的浪荡模样描绘在画布上……熟悉伦勃朗生平的人都知道,1634年伦勃朗与一位画商朋友的侄女莎斯姬亚结婚,新娘的家庭相当富有(其实伦勃朗自己也出生于富有的家庭),他们贷款买了一栋大房子,而他画下这张《浪子在酒馆》的时候也正是他人生最为得意圆满的时期。伦勃朗却在这幅自画像中描绘了自己的放浪、叛逆、粗野和对神圣与规范的不屑。奥登说,作为一名自传作家,詹姆斯·鲍斯威尔在诚实方面几乎是孤独的——在我看来,这句话似乎也可用于伦勃朗。

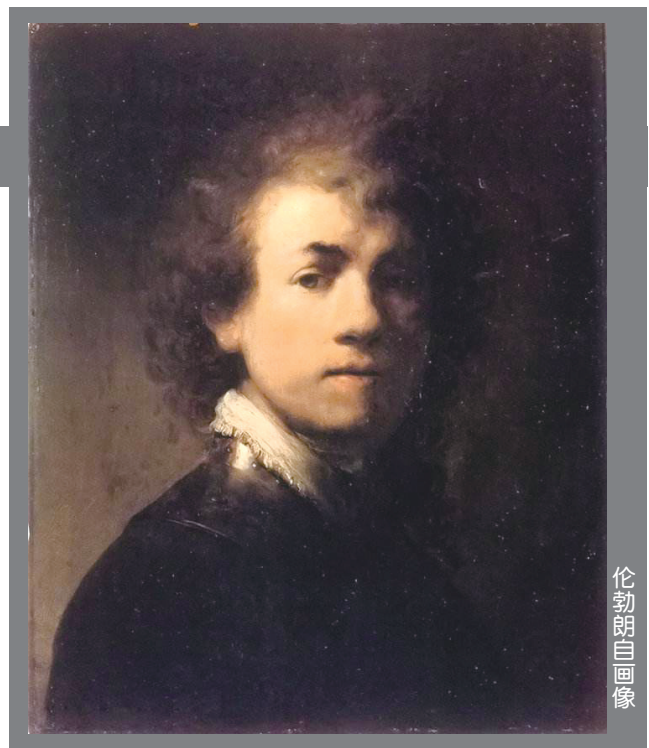
从面容轮廓和生活真实层面——不过这时断定伦勃朗自画像的“诚实”程度还为时尚早,他还有一类自画像,尤其是1656年他的那幅巨大的、成为经典的自画像,一幅戴着王冠、手持权杖的自画像:他把自己打扮成一个坚毅的、具有力量的帝王,被增强的光投射于他的身上,让华贵的衣服呈现一种黄金的颜色。熟悉他生平的人同样知道,一向习惯我行我素、此时已经贫困潦倒的伦勃朗根本描述的不是真实的自我而是想象的自我,他不是国王也不是教主,他未曾拥有这样的装饰更不曾拥有这装饰背后所代表的一切,把自己想象成国王或教主,不过是画家华丽的白日梦而已,是他的精神胜利法。且慢,我们

且慢下如此结论,在这份所谓“白日梦”的后面,是否存在某种遮遮掩掩的真实?譬如那份刚毅,创造者的自信,那份不妥协的坚韧,那种我行我素的不羁和骨子里的傲气?

那幅把自己装扮成帝王或主教的“自画像”,里面依然包含有“诚实”的伦勃朗。

问题之二,我们从伦勃朗的自画像中还能看到什么?首先是时间印记。从少年到青年,到中年,直到老年,伦勃朗画下时间留在自己身上、脸上的种种变化,以及“自我”在时间中被保留的、未被磨蚀掉的东西。他画下过得意,放浪,陶醉中的志得意满和自我炫耀;他画下过孤寂和坚定,是的,这份坚定坚毅的感觉不断地出现在他的自画像中,尤其是后来的画幅中。他也画下过“灰暗”,在1648年他的一幅版画中,伦勃朗画下了苍老,画下了紧闭的嘴唇与紧蹙的眉头;在另外一些同时期的油画中,伦勃朗则坚持画下大片的暗影,他的笔触显得“忧郁”。他也画过沉郁的平和:1652年的自画像中,伦勃朗第一次以完整的正面示人,双手叉腰,表情镇定,好像是与命运抗争之后的默然宣言。笔触开始变得厚重,颜色愈发得单纯,画上的伦勃朗表情低沉、静默,衣着简单、朴素,但看上去心境平和。当然,他也画下了苍老,譬如1659年所创作的《扁帽与翻领的自画像》。

我们从中还能见属于伦勃朗对艺术的独特理解。我们可以看到他扎实深厚的写实功底,可以看到他对光对色的超群敏锐,可以看到他从自己的老师彼得·拉斯特曼那里学到的,以及来自卡拉瓦乔、提香、鲁本斯、范戴克的影响,他将这种种的影响整合于自己的画幅之内,包括他的自画像中。更为重要的是,他把前辈卡拉瓦乔的光影效果向前推了一大步。伦勃朗的绘画不止于表现人物的显赫或是外貌,而是用写实的方式刻画出人物内在的心理和岁月的痕迹——他用画笔来“讲述故事”,而不再单追求表面的光彩和细腻。这可以说是绘画史上了不起的一个创举,而这一创举在他的自画像中表现得更为突出。在伦勃朗的笔下,性格、境遇、岁月和个人的沉默的幽暗区域”都得以在他的绘画中显现出位置。在人生最后几年,伦勃朗的自画像中摒弃了一切无关情感的东西,笔触苍劲如钢刀,色调浑厚似天地,他把自己投入时间的镜子中,凝固住……是的,熟悉他生平的人知道,他的第一任妻子和他的孩子们先后死去,而他的第二任妻子韩德瑞克和儿子泰特斯也先后去世,除此他还要接



伦勃朗自画像

受穷困和伤痛的折磨,然而,他的自画像却有了温暖和某种可称为悲悯的东西。

我们还看到了倔强,这是伦勃朗自画像中(尤其是中后期)最为普遍的存在,尤其是包含在眼神里。也正是这份倔强,造就了伦勃朗的艺术风格也造就了他的命运。在他的绘画最受追捧的时候他如此坚持,在流行风向发生变化的时候他还如此坚持。他的眼里只有自己想要的艺术,他的所有变化都是因为艺术要求的变化而变化。是故,他所描绘的那些肌肉松弛、乳房下垂、身材臃肿的普通人形象,引起意大利主流画家、鉴赏家和收藏家的反感也就并不意外了。他曾经谈到,“在流行中,你早晚会上窒息而死”——这不是宣言而是判断,是的,一切艺术都是如此,只是太多的时候我们不愿意聆听这样的声音。

在他的画中我们还看到时代、日常和生活,看到美和不美,看到艺术所拥有的和无力的。至63岁离开这个爱恨交织的世界,伦勃朗留下了600幅油画,1300幅版画,2000多幅速写素描,他也留下了自己的面容,有着某种深刻启示的自画像。如果说这些自画像里面确有某种“戏剧性的投影”,那这份投影也是他的生活和生命所具有的。