

# 意大利电影导演罗伯托·罗西里尼：

# 现实主义的美学形式

□赵立诺



罗伯托·罗西里尼

当代电影必要反映当代的精神风貌，“优秀的影片更要激昂社会正气”，现实主义电影则是一种重要的文艺类型，诸如《我不是药神》《狗十三》以及2021年的《送你一朵小红花》等，现实主义电影正在以一种新的姿态复苏着，在新的主流观众的呼唤之下生长着。可是，近年来也出现了诸多并不那么尽如人意的现实主义电影。那么对于当代影视而言，怎样才能做到艺术与现实的统一？如何将现实主义作为一种艺术形式，而不仅仅是一种题材类型甚至商业口号？也许回归经典、重读经典，对于电影的创作有某种程度上的启发。

罗伯托·罗西里尼是重要的意大利新现实主义导演，从《罗马，不设防的城市》到《弥赛亚》，他的电影实践长达30余年，而他最具辉煌的时期出现在上世纪40至50年代，被认为是新现实主义的创始人。尽管很多评论家认为他在50年代以后的作品，《德意志零年》之后的作品都已经脱离了呈现人民苦难生活的现实主义立场，但是巴赞却说这些电影是真正的“新现实主义”，因为他书写的是战后十年间已经回归了生产生活的人们的日常（这也是我们今天的现实主义电影所需要表达的对象）。

所以在《为罗西里尼一辩》中，他也提出了“新现实主义”的居无定法，并认为《德意志零年》和《游览意大利》是两部极具代表性的现实主义电影。作为现象学派的电影理论家，巴赞对于现实主义的研究不仅仅停留在题材类型的层面，更是强调了现实主义如何作为一种美学形式而存在。



《游览意大利》电影海报

《游览意大利》和《德意志零年》两部影片横跨了罗西里尼的不同时期——以英格丽·褒曼的加入为分野的不同时期。《德意志零年》还在讲述战后的限于苦难的人民的精神状态，《游览意大利》已经开始呈现基本走出战后经济困境的新状态了，主人公也是两名从美国回来的意大利中产阶级，他们所面临的已经不再是由于战争导致的精神困境，而是在新的经济条件之下所面临的新的精神难题。

在视觉叙事上，这两部影片都体现了罗西里尼对于“群像”的青睐。这两部影片都有诸多人物，《德意志零年》除了少年、父亲和他的老师这个核心三角关系之外，主人公的家庭结构也被塑造为一个更加复杂的多人形态；《游览意大利》的家庭构成看似简单，但是罗西里尼却让夫妇二人在这趟旅途之中各自结识很多人，从而总给人一种熙熙攘攘的感觉。但是仔细看来，这些人物都很难构成一种德勒兹所谓的“肖像”——他们被叙事和镜头融入了环境，变成了一种现实的镜像，一种环境的回响；与主角们被深入细腻地呈现着的“脸庞-情感”相比，其他人物的脸似乎显得面目模糊。对此，《游览意大利》中关于那不勒斯女祭司的“回音壁”似乎是最好的注解：尽管是现实主义影片，但是主角之外的人

物就像是那一个个实际存在却不鲜明存在的回音，如果墙壁可以被比喻成现实的话，这些人物的脸是从客观的、外在于主人公的现实世界中回响出来的一部分，他们并不能够独立存在，他们的模糊是一种主观的模糊，一种主人公认知之下的面目模糊。换句话说，这两部影片的现实主义是认知视角下的现实主义，是主人公主观情感的呈现。

所以我们看到的是罗西里尼对男女主人公情感描摹的异常细腻，为了刻画他们的心理变化，罗西里尼使用了诸多近景和



《罗马，不设防的城市》电影海报

特写镜头。尤其是在《游览意大利》中英格丽·褒曼那张极富吸引力的、令人难以忘怀的脸庞和眼睛在他的镜头之下更具魅力。这当然与褒曼本人的魅力和演技相关，可是更与罗西里尼的现实主义（或曰新现实主义）方法相关——英格丽·褒曼的脸在动态影像当中成了一种“肖像”——记忆之中、眼光之中的、情感之中、大脑内部的“肖像”。

从另外一个视角，一些导演可能会认为，在这样的演员加持之下书写一种“肖像”，可能没有必要用看似那么多近景和特写镜头，没有必要将“电影肖像”幻化成一种“绘画肖像”，正如很多如今我们视为现实主义的影片，昔日的作品例如《摩登时代》或者《乱世人》。当代作品例如《我不是药神》《姨妈的后现代生活》等，这些影片热衷于更加客观的呈现主人公所在的社会结构、社会景观，所以主人公情感投射之外的人物往往也成为被表现的重要对象。换句话说，他们在呈现上的现实主

义的基础是不同的。

给主人公大量近景、特写镜头是罗西里尼的一种强调的形式，而其他人物（作为现实的一部分）则没有这个特权——尽管他的作品可以说是现实主义的，但并不能说他就是绝对的“第三人称”或是“上帝视角”，相反，罗西里尼一直在用现实的一种微妙状态展现着人物心理（例如《德意志零年》最后一刻钟，男孩儿一边游戏一边自杀），真正关键的是主人公内心的状态与外界的关系，而不是造成主人公境遇的人们的状态；重要的是主人公对另一主人公的情感观点，而不是造成这一情感观点的其他人物。所以我们看到在他的电影中，其他群像被塑造造成一种情境性、场景性的存在，是移动的机器，是有思想的摆设，是为主人公创造叙事的契机，是主人公身边所行走着的摇曳的花朵和会讲话、会产生矛盾的物事——在罗西里尼的电影中，主人公唯一重要，《德意志零年》《游览意大利》尤其如此。主人公的“肖像”其实形成了一种“电影即肖像”的质感，如果《游览意大利》浓缩成一幅肖像画，那么上面只应有男女主人公两人；而《德意志零年》浓缩成一幅肖像画，则上面也只应有男孩一人，这是罗西里尼肖像画的做法——其他人都是主人公、第一人称（几乎）的外在物。

可以说，这一类的现实主义是绝对有视角、有角度、有人称的、有态度的现实主义，也正如巴赞在文章中所说，罗西里尼自己所看到的那不勒斯，也正是主人公看到的那不勒斯，也是主人公对那不勒斯的态度。这是一种主观视角的现实主义。这种主观与《广岛之恋》般的记忆-影像不同，在那类影片之中，现实主义消失了，它只剩下一种主观的、意识流的呈现，扔下了人们所生存的此刻的境遇，是一种将肉体存在与灵魂或曰心灵/精神的存在分离的方式，是一种观念性的存在，它所描述的对象并不是人的存在。罗西里尼的暧昧的现实主义态度，在某种程度上是代表了一种对于人的存在的呈现，一种寄居于客观与主观之间的存在的呈现。

另一方面，刻意摒弃态度、刻意客观的绝对现实主义，也易于落入某种虚空的现实主义现象之中，正如巴赞所说：“没有绝对的现实主义”——正如文艺作品本身作为一种话语本不存在绝对的客观。罗西里尼所追求的现实主义是一种“生活流”的状态，人物始终保持一种运动，但是却并没有极度的戏剧性，而这种运动是自然的、生活中的、普遍的生活状态和心理状态生发出来的运动，人物眼睛所看到的，也是自然的、生活中的、普遍的事物。罗西里尼并不将生活中最具戏剧性、传奇性的那一部分生活截取成为电影，而是选取生活

中漫长的、普遍的、令人痛苦或纠结的过程。所以罗西里尼的结局常常非常的重要，他的结局彰显他对于这一故事的态度——《德意志零年》和《游览意大利》的结局，都有一个如同天赐的偶然——男孩儿遇见了灵车，夫妻遇上了抹大拉的出游——两组人物处于同样的痛苦与困惑之中；男孩儿杀害父亲之后不知应该何去何从；夫妻在旅行中相互指责、相互折磨，各自遇到新的人和事之后不知如何再与彼此相处。这些事件推动的从来都不是情节，而是人的情绪，它们将人物的微妙的情感推向最具动荡的时刻，随之而来的是一种突如其来地终结。在这种情况下，我们其实知道，罗西里尼对于生命、命运的态度应该是在必然中存在偶然的，就像关于他的纪录片《红色灰烬》里说的那样，罗西里尼说：“当人们开始寻求最高信仰的时候，就是希望开始的时候。”孩子看到了灵车而赴死，夫妻看到了抹大拉而和好。偶然的命运是在人们情绪的一瞬间决定了的，虽然所决定的这些是构成命运和生命的重要事物，但是也正是这些偶然和情绪，构成了人本身，构成了“肖像”。

与其他戏剧性较强的作品相比，《游览意大利》外部冲突并不明显，它突出的是人物内心的状态——这就是一般戏剧性作品和现实主义作品的区别，现实主义作品注重时间和经验的真实，而不是以营造外部矛盾和外部动作让场景激烈精彩；现实主义注重将事件用真实经验的过程来堆积情绪，而不是用外部矛盾刺激和积累情绪；现实主义看起来让整个时间都充满了琐碎的质感，似乎整个故事都没有什么跌宕起伏，但实际上，跌宕起伏是在这些表层之下的，是寓于人物表情、人物状态这样的微运动之中的——所有的惊心动魄，都是用“微”来呈现，而不是“大”。这一点更多地体现在中国哲学之中，“大”是一个更加模糊的范畴，是一个具有相对性的范畴。所以罗西里尼在自己的现实主义剧作中，将生活里所有决定命运的时刻呈现为“微”的积累和偶然的促动，“肖像”的生成也居于叙事影像的零散的、碎片化的动态融合之中，而不是一个强有力的戏剧场域之下。

我们不得不说，纯粹的现实主义不存在，可是真正的优秀的现实主义是存在的，它必然居于导演对于世界的领悟之中，它应该是一种主观与客观的融合，是一种主观的认知性、精神性与客观戏剧性的统一。这样一来，我们必须允许在现实主义的话语之中这种主观性的存在，因为这种主观性，也恰恰是一种艺术创作上的现实主义。毕竟，就艺术创作这件事而言，主观性是永恒的。



《德意志零年》电影海报

现今，最引人注目的圆明园旧址是长春园的西洋楼建筑群。可是，游人不大知道，此系一位泰西耶稣会士、意大利画家郎世宁的精湛构思，尤其是海晏堂外十二生肖喷泉的奇景。15世纪中叶，奥斯曼帝国攻占君士坦丁堡。声威赫赫的“征服者”穆罕默德二世醉心于艺术，特邀威尼斯画家杰蒂勒·贝里尼到他伊斯坦布尔的宫廷绘画。贝里尼去传播了西方绘画术，同时也将来自东方的异邦文化带回了欧洲亚平半岛。到18世纪上半叶，意大利画家郎世宁不远万里来到中国，在清宫中从事御用绘画，度过50多个春秋，谱写了中西双方绘画艺术融合的绚丽篇章。

上世纪80年代中叶，巴黎纳唐出版社约笔者编译《故宫珍宝》法文版，我初次读到郎世宁在清宫供职的轶事，查询了郎氏稀奇的生平事迹。2004年，我在巴黎出版用法文写就的长篇小说《梦湖恋》，有幸结识了法国出版家保尔·努瓦罗。努瓦罗在麦纳纳·埃拉荷兹书局出版《梦湖恋》之后，紧接着推出《郎世宁绘画集》。他向我展示了已收集到的大量郎世宁作品，令人顿时眼界大开，惊异一个18世纪的意大利传教士竟在清廷50多年中将中西绘画艺术熔于一炉，创造出一种十分新颖的特殊别致技法，令人叹为观止。

朱塞佩·郎世宁(Giuseppe Castiglione, 1688-1766)，圣名若瑟，生于意大利米兰，1707年1月在热那亚入耶稣会，为该会创始人兼首届会长伊纳爵·罗耀拉绘制“在孟撒撒山洞”的圣像，以及《圣经》天主圣迹、圣母和基督母子图，于天津印行。1715年，经罗马耶稣会总长唐布利尼指示，郎世宁由哥尼勃拉会院院长派遣赴华传教，抵达广州，1720年到北京受康熙接见，才于康熙年间入京，雍正元年（1723年）入值内廷，颇著勤慎，加恩赐予侍御衔。郎世宁厚葬于京西阜成门外的“葡萄园墓地”，（亦名滕公栅栏墓地），在已故诸西洋传教士埋骨的坟茔最西列，北数第3号，与另一意大利传教士利玛窦（1552-1610）、比利时耶稣会士南怀仁（1623-1688）和德国传教士汤若望（1591-1666）同宿一地。他的墓碑正中铭刻汉字“耶稣会士郎公之墓”。乾隆的圣训肯定郎世宁在清宫内“颇著勤慎”。谨慎行事，确是郎世宁在满清三朝皇帝宫内充职悉心遵守的戒律。他原本是奉罗马教廷派遣来华传教，即通过讲道来教化中华民族子民，皈依天主的。但他并没有，也无暇司“教师爷”之职，相

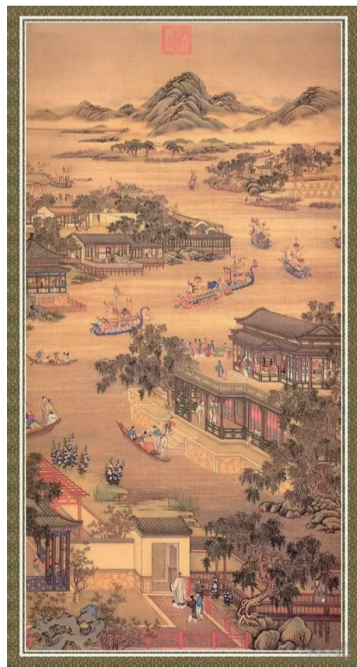


郎世宁

天涯异草

# 郎世宁，埋骨华夏的耶稣会士

□沈大力



郎世宁笔下的圆明园

倒是自己修习汉语，乃至满文，在一定程度上被博大精深的中华文明同化了。乾隆时代，郎世宁曾一度秉承耶稣会上司之命，向清廷呈递奏折，在御前匍匐下跪，恳请中方缓和教禁。年轻的乾隆不向西方让步，干脆明确回答：“朕并没谴责你们的宗教，朕只是禁止臣民皈依罢了。”可见，乾隆不让西洋人在华传教，但他器重郎世宁的才华，任其充分发挥。这之后，诸达清廷事务的郎世宁再也不发“我们神圣教律遭受谴责”的怨言，更不自讨没趣向中国皇帝呈递奏折，从而免遭汤若望一度受清臣整诬陷判刑（康熙三年）的厄运。可以说，这也是他出于对中华民族文化传统的尊重，自知无



《百骏图》(局部)

法以犹太-基督教的价值观来教化驯服像中国这样一个文明古国。事实上，郎氏与西方殖民者赤裸裸的霸凌征服行径全然不同，因而能与清朝的封建制度长期相安，和平共处。康有为评价郎世宁说：“郎世宁乃出西法，他日当有合中西而成大家者……当以郎世宁为太祖矣。”谈到他高超的绘画技艺，康氏继续评论道：“国人岂无英绝之士应运而兴，合中西而为画学新纪元者，其在今乎？吾期望之。”郎世宁在清廷遵圣旨绘画，兼向中国画家传授西洋绘画技法，尤其是中国过去没有的油画，双方合作甚谱。他在宫廷坐落于庭院与御花园之间如意馆的画室内，五十年如一日，“勤慎”挥毫，据说每天都要作画到下午5时，创立了中西合璧独特的“郎世宁新体画风”。他的新格体主要表现在，竭力适应中国东方艺术的水土，继承中国画传统笔墨的寓意，超然物外，底蕴富有强健质感，极具艺术感染力。同时，他引入欧洲的暗画法法和焦点透视，显现自然界的立体状貌。雍正年间，学者年希尧在所著介绍透视法的《视学》序言里，特别强调自己受益于“郎学士”。可见，郎世宁在探索“西画用”的新路上占主流地位，起到了关键作用。《清史稿》介绍郎世宁所绘作品：“凡名马、珍禽、异草。辄命图之，无不栩栩如生，设色奇丽，非秉贞等所及。”确如乾隆帝所指：“写真，世宁擅”，

法以犹太-基督教的价值观来教化驯服像中国这样一个文明古国。事实上，郎氏与西方殖民者赤裸裸的霸凌征服行径全然不同，因而能与清朝的封建制度长期相安，和平共处。康有为评价郎世宁说：“郎世宁乃出西法，他日当有合中西而成大家者……当以郎世宁为太祖矣。”谈到他高超的绘画技艺，康氏继续评论道：“国人岂无英绝之士应运而兴，合中西而为画学新纪元者，其在今乎？吾期望之。”郎世宁在清廷遵圣旨绘画，兼向中国画家传授西洋绘画技法，尤其是中国过去没有的油画，双方合作甚谱。他在宫廷坐落于庭院与御花园之间如意馆的画室内，五十年如一日，“勤慎”挥毫，据说每天都要作画到下午5时，创立了中西合璧独特的“郎世宁新体画风”。他的新格体主要表现在，竭力适应中国东方艺术的水土，继承中国画传统笔墨的寓意，超然物外，底蕴富有强健质感，极具艺术感染力。同时，他引入欧洲的暗画法法和焦点透视，显现自然界的立体状貌。雍正年间，学者年希尧在所著介绍透视法的《视学》序言里，特别强调自己受益于“郎学士”。可见，郎世宁在探索“西画用”的新路上占主流地位，起到了关键作用。《清史稿》介绍郎世宁所绘作品：“凡名马、珍禽、异草。辄命图之，无不栩栩如生，设色奇丽，非秉贞等所及。”确如乾隆帝所指：“写真，世宁擅”，

且看他的《百骏图》，几乎综合了中国画的全部要素，画上的骏马在山水幻境里姿态万千，或卧地，或挺立，或在原野奋蹄奔腾，或穿越嬉戏于树丛。他画的《乾隆皇帝狩猎图》上，骑着风驰电掣，跃然纸上，充盈生活气息，蕴含丰富的原野遐想。还有《瑞谷图》《开屏孔雀》《万松永茂》《锦堂春色》《春雨香馆》《花鸟图》《聚瑞图》《马图册》和《仙鹤长春图》等等，逼真写实，件件都浸润着中国笔墨。

笔者2001年应邀参加“欧洲新文艺复兴论坛”。论坛恰巧在郎世宁的故乡米兰举行。感于一位外国耶稣会士放弃原定在中国传教的初衷，义无反顾地献身于中西双方绘画艺术融合事业，我趁此时机在会上追述郎世宁在中国绘画的艺术生涯，说：“天主教耶稣会士郎世宁于1715年赴华，任清宫廷画师，参与装饰、设计圆明园殿堂建筑，他的作品参酌中西画法，风格别致，作品现存于故宫博物院及亚洲一些美术馆”，表达了一位中国作家对郎世宁不远万里到中国“传画”业绩的感激。以往，国人常以为为耶稣会士到中国传教是充当西方殖民主义的工具，对他们一些人的实际表现存在误解。文化大革命中，上海演出关于“小刀会”的歌舞剧，将利玛窦演成一个邪恶的外国间谍，竭尽丑化之能事，歪曲了其人的历史面目。当我在意大利“欧洲新文艺复兴论坛”上宣布中国已为利玛窦平反，在南昌市竖立了这位耶稣会士的塑像时，全体与会学者都十分感动，对中国改革开放后对外文化交流的新气象纷纷表示赞许。2007年5月，笔者跟重庆市规划展览馆配合，促成昂勃罗希诺和弗拉斯奈迪等18位意大利当代画家赴渝，在山城南天门举办了“意大利珍宝画展”。

一位亚平宁半岛的耶稣会士埋骨北京，长眠在中华沃土。在他之后，无数仁人志士追随郎世宁的足迹，继续努力推进着中意两国人民的友谊交往。