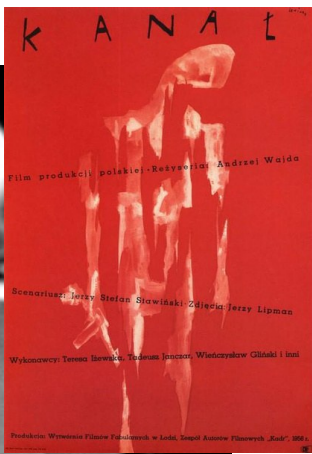


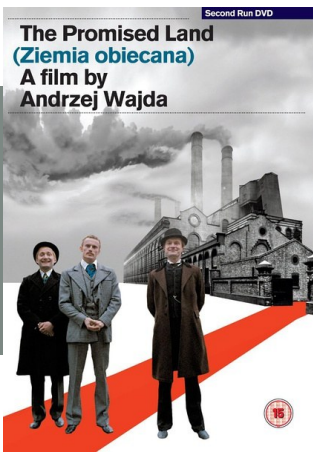
十七号观影室



安杰伊·瓦伊达



《下水道》电影海报



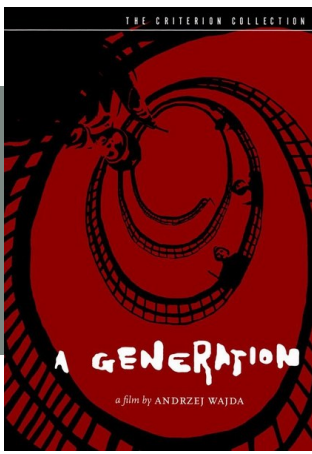
《福地》电影海报



《威克的女孩》电影海报



《灰烬与钻石》电影海报



《一代人》电影海报

# 瓦伊达：在战争中想象波兰

□苏 往

10月9日，被尊为“波兰电影之父”的安杰伊·瓦伊达离世，享年90岁。恰逢北京举办第一届波兰艺术节，观众们刚刚看过他的《下水道》(1957年)，准备去看《威克的女孩》(1979年)和《福地》(1975年)。

说起来，电影界又失去了一位从上世纪中叶活跃至本世纪的老将，11月初俄罗斯红场阅兵，看台上参加过卫国战争的老兵只有寥寥几十人了。随着一代又一代人的离去，二战投在世人心上的阴霾似乎真的远去了，正如奇爱博士所期盼的那样，我们“不再恐惧并且爱上炸弹”。而瓦伊达、波兰斯基、塔可夫斯基这些童年被侵略者的铁路践踏过的，在破碎的、已失去的家园里长大的作者，你在他们的眼睛里永远都看得到战争留下的印痕，当然不一定是以战争片的形式——波兰斯基68岁时拍的新



《下水道》电影剧照

片，整部片子就是两对夫妻在封闭的空间里唇枪舌剑，可片子想表达的东西和片名一样霸气。这部片子的片名是《杀戮》。

虽然一辈子拍了约50部电影，提到瓦伊达，人们最先想到的不是他有相当知名度的近作《卡廷惨案》，而是他的处女作《一代人》和随后两部作品《下水道》和《灰烬与钻石》组成的“战争三部曲”，或者只想到他的代表作《灰烬与钻石》，那是战争留给他最初的印记，浸透的是属于年轻人的鲜明、炽热、躁动不安和理想主义的悲情。

不得不说，即使在今天，瓦伊达的这部代表作还是如钻石一样耀眼，2015年的北京国际电影节放了一批波兰电影，有新片《修女艾达》，也有《灰烬与钻石》。两部片子都是二战题材，都是黑白片，都是青年男女飘萍相聚的爱与离别，但是这部当年刚斩获奥斯卡最佳外语片奖的新作完全落了下

年仅16岁就参与到波兰的地下抵抗运动中，成了救国军的一员，1949年，正在克拉科夫一所绘画学校里学习的瓦伊达，偶然看见洛兹电影学院的招生启事，便转入了这所学院的导演专业，1954年开始着手拍摄他的第一部故事长片。在某种意义上，“战争三部曲”就是他自己的故事，电影里那些在平静中积蓄反抗力量的穷街陋巷，是他和他的伙伴们曾经战斗过的地方。

瓦伊达拍摄《一代人》时，战争结束还不到10年，影片还是从他自己的经历里取材，然而，别忘了所有的讲述都是当代史，讲述故事的年代永远比故事讲述的年代更重要。1955年，斯大林刚刚去世，但是在波兰，对文学艺术的控制却没有放松。这部片子又译作《战斗的青年一代》，讲的是一个打小闹破坏德国火车运输的年轻人，如何在地下抵抗组织中成长起来，在启蒙他

的“女神”被捕后，最终成长为一名成熟坚强的共产主义战士。

仅看故事线的话，是三段式论文，符合规范。瓦伊达本人也表示成品与他的初衷相去甚远，“当我看到这部最终的《一代人》时，我感觉到这真是一个完全的失败”，“我们努力去实现一些东西，一些本该发生的东西”，“但是在银幕上看到的并不是我想象中的电影”。

可是，镜头是作者凝视世间的眼神，一个有追求的作者掌镜，镜头就仿佛有了自己的意志。巴泰克和《潜伏》里的余则成一样，走上革命道路与一个扮演导师角色的美丽姑娘无不关系，而两个年轻人在一起时的状态，不像是命题论文的一部分，那种没有挑破的亲近和快乐，是两个大活人之间自然流露出来的：他们刚认识不久，在集体活动中就自然而然地站得很近；两个人坐在桌前，他们的头都向着彼此，中间隔了一盆生机勃勃的小花，这时附近不知哪里有人在唱歌，歌声悠悠传来，他们看着彼此的眼神亮得好像在闪。

在被规定的叙事中，瓦伊达总有自己的话要讲。巴泰克有位工友，一开始在一番思考后，果断回绝了让他加入地下抵抗组织的邀请。他的考虑很现实，他说，“我必须赡养我爸，如果我死了，他就要去要饭了。”

在《一代人》中规中矩的框架里，明显看得到意大利新现实主义的影子，开场就以一个长镜头扫过破败的街景和在战争和贫苦中挣扎的波兰人。值得玩味的是，《下水道》的开头也有一个重要的长镜头，这一次扫过的是一支数十人的队伍，华沙起义已经不可能成功了，他们在边打边撤，画外音宣告这些人里的绝大多数将度过他们生命中最后的时光。两个长镜头，一个是作为布景板的人们最终引出主角出场，一个是扫过角色群像，不同的功用，却有同样强烈的关切，同样粗糙的质感和一以贯之的某种宿命感。

这样对波兰人的凝视，在他后续的作品里反复出现，11月初刚刚在北京放映过的《福地》，讲的是19世纪末期波兰现代制造业起步阶段，三个年轻人创办工厂的

故事，在故事紧扣三位“波兰合伙人”的同时，一次次不厌其烦地在压抑、紧张的氛围里看向那些活在《悲惨世界》里的工人们，他们上工时浩浩荡荡的队伍，站在纺织机械前疲惫的身影，在放贷人房子前面排的长队。而这个故事就设定在雨果去世的那一年。

《云水谣》里也有个漂亮的长镜头，仿佛是旧时代台湾的街景风俗画。但是《云水谣》没有关注那个时代的台湾人，这个镜头甚至与置身其中的主角们也没有什么关系，它只是漂亮而已。这样大达意的东西，完全没有意义。但瓦伊达不同，在长长的凝视里，他关注的总是波兰为什么会成为这样的波兰，波兰人为什么会成为今天的波兰人。简单地说，他是一个波兰民族性的观察者。

而可能是出于早年经历，瓦伊达最擅长的是在战争中去观察波兰人，去想象他心中的波兰。除了“战争三部曲”，1965年近4个小时片长的史诗片《灰烬》本质上也是这一脉的。“永远胜利的时刻，在灰烬底部的深处，闪烁着光芒，那是残留下来的钻石”。《灰烬与钻石》的片名来自这首波兰诗人诺尔维特的诗。在炮火过后瓦砾成堆的“灰烬”里，波兰斯基看到了被恐惧感扭曲的空间（《冷血惊魂》《怪房客》），看到了魔鬼的信徒们在人间大肆活动（《罗斯玛丽的婴儿》），而瓦伊达一直在寻找“灰烬底部的深处”残留下来的“钻石”。那是波兰人虽然屡遭苦难却没有灭失，依然闪耀着光芒的精神品性——虽然在战争和铁幕下，这种追寻和坚守总是被挥之不去的沉重挫败感和不安所笼罩。

在《下水道》里，逼仄的空间大幅强化了这种感觉，挫败几乎化为了绝望。女主角陪着重伤的男主角来到下水道通向河流的入口，那里却意外地被铁栅栏封上了。根据地理位置，河对岸应该就是苏联的军队，但是波兰人等待已久的进攻落空了。女主角蒙上了情人的眼睛，让他休息一会儿，陪他走过了最后的时光。这道铁栅栏是1942年的，也是1957年的，而它能在电影里“显形”，就距离它被拆掉更近了一些。



《一代人》电影剧照

西班牙艺术史漫步

## 当一只羊具有了神性

□张伟劼

这是一只小绵羊。它躺在灰暗的平面上——像是冰冷的祭台，四只脚被紧紧地捆绑在一起。这一姿势告诉我们，这是一只待宰的羔羊。在它半掩的眼神中看不到恐惧，反而是平和、安详，仿佛它已经做好一切心理准备，来迎接既定的命运。在它的身后，是黑暗的虚空，仿佛是一整个无限的宇宙空间，是神秘的永恒之境。

面对这样一只即将被屠的羔羊，无信仰的食客或许会想起涮肉火锅，基督徒则无疑会想到耶稣。在基督教艺术中，“天主羔羊”是一个并不少见的母题。《圣经·约翰福音》记到，施洗者约翰看到耶稣来到他那里，就说：“看哪，神的羔羊，除去世人罪孽的……”耶稣基督被比作犹太人献祭的羔羊，代世人受罚，背负人类的罪孽而牺牲。因此，一个熟知基督教文化的人在看到这只无法动弹、安然待宰的羊时，仿佛看到了被钉在十字架上动弹不得、坦然走向死亡的耶稣。这幅画最初的订购者，很可能是一个生活富足而虔诚信教的天主教徒。

西班牙绘画“黄金世纪”的杰出画家苏尔瓦朗(Francisco de Zurbarán, 1598–1664)实际上创作了一系列以天主羔羊为题的画作，目前已知的有六幅，我们现在看到的就是其中一幅，被普遍认为是艺术水准最高的，现藏马德里普拉多博物馆。与他的同辈好友、宫廷画师委拉斯开兹相

比，苏尔瓦朗没有那么好的运气，“京漂”的生活并不成功，家庭生活也多灾多难，一生大部分时间在外省作画，收入微薄，主顾多为教会，因而创作了大量的宗教题材的作品。他画得最多的是圣徒、基督、教会人士，而他笔下的静物，不论是待宰的羔羊，还是水果或是瓶瓶罐罐，也往往和他的宗教人物画具有同样的风格语言——暧昧不明的平面，幽深的背景，所表现的对象获得了极为逼真的三维再现，被不知发自何处的一道圣光点亮，仿佛无生命的事物或不会言语的动物也成了神性氛围中的圣徒。要不是19世纪的后人对他的作品再发现，苏尔瓦朗恐怕就要和他的静物一样永远湮没在无垠的黑暗中了。

在西班牙语中，静物画有一个特别的名字：naturaleza muerta，意为“死去的自然”。西班牙静物画并不如荷兰静物画那般繁盛富足，营造出来的感觉不是生活的愉悦，而更多是带有死亡色彩的静穆。达尼埃拉·塔拉布拉在评论苏尔瓦朗的先师、西班牙静物画的开创者桑切斯·科坦时写道：“西班牙静物画是一瞬间的孤独与沉思，是一种浓缩的超物理的概述；静物画提供了一种极其严谨的诠释方法，该手法枯燥而固定，这类作品打开了有关绝对的一扇窗。”在普拉多博物馆琳琅满目的展厅里，我们无法不注意到这只在暗黑中浮现的天主羔羊，看似简单，却具有一种神秘的力

量，让我们久久地驻足凝视。当我们注意到环绕这幅画左右的出自同一作者的基督、圣母或圣徒时，我们便会意识到，这既是一幅静物画，也是一幅肖像画、宗教画。

在给苏尔瓦朗选择头衔时，我本想把他说成“大师”，却犹豫了很久。在罗伯特·休斯看来，与委拉斯开兹相比，苏尔瓦朗简直就是个“原始人”，是一个始终勤勉而没有获得巨大成功的“画匠”。我们不难发现，苏尔瓦朗画静止的人物或物体是技艺精湛的，一旦让他描绘宏大场面，要勾勒群像、营造纵深时，他往往就显得笔力不逮了。不过，或许苏尔瓦朗自己并没有意识到，他的经典静物画不仅具有宗教哲学意义，也具有艺术哲学的意义，可以启发今人对现实主义、自然主义这样的概念做出新的思考。在逼真再现方面，苏尔瓦朗的天主羔羊堪称完美。我们可以满怀钦佩地想象，伟大画匠是如何极富耐心地把动物的皮毛一笔一笔地画出来的，甚至连羔羊的睫毛和细微的胡须也历历在目。在它的身体表面，白毛的疏密，骨肉的起伏，粗糙与光滑的区域，一切变化都被画家展现在二维平面上，如此逼真，以至于我们不禁想伸出手去摸一摸绵羊温润的胸颈。试想我们站在一张待宰羔羊的相片面前，或者跑到屠宰场去站在准备受死的肉羊面前，还会有这样的感觉吗？我们更可能感到的是恶心乃至恐惧。亚里士



《天主羔羊》，弗朗西斯科·德·苏尔瓦朗，1635年至1640年，布面油画，37.3 x 62 厘米，现藏马德里普拉多博物馆

多德在《诗学》中有一句关于艺术摹仿的经典论断：“尽管我们在生活中讨厌看到某些实物，比如最讨人嫌的动物形体和尸体，但当我们观看此类物体的极其逼真的艺术再现时，却会产生一种快感。”我们不可否认，这只栩栩如生的天主羔羊是现实主义或者自然主义的，然而绵羊沐浴其中的圣光，将它烘托出来的灰暗背景，以及它超越了世俗常理的安详眼神，又使这只平凡的羊羔变得超凡脱俗。我们在描绘得极为逼真的日常事物中，领略到崇高、圣洁的精神，这正是苏尔瓦朗画作摄人心魄的奥秘所在！这只命运可怜的小绵羊被艺术

所救赎，由低贱的牲畜升华为满含诗性的艺术形象。是的，它是一首诗，与一首在祭坛上吟唱的赞美诗具有同等的美学价值。从这个意义上说，这只天主羔羊就不是现实主义的了。用西班牙哲学家奥尔特加的话说，现实主义不是诗，而是散文；现实主义是对艺术的否定，因为艺术不是对寻常事物的复制，而是创造形式。画匠苏尔瓦朗留下了一个非但逼真、而且圣洁的美的形式，同时也以他的艺术完成了自我救赎——穷困潦倒的人生无非一瞬，而寄托了自己虔诚高洁的内心的艺术形象，则是永恒的。