

十七号观影室



大卫·林奇

今年的北京国际电影节为大卫·林奇设立致敬单元，放映了《橡皮头》《象人》《妖夜慌踪》《穆赫兰道》等7部由他执导的故事片。对于这位产出寥寥的导演，除电视剧《双峰》无法呈现，其代表作几乎是一网打尽了。

林奇可以说是新世纪以来，大陆的电影发烧友或者说“假内行（Film Snobs）”讨论得最充分的美国导演之一。可是，笔者仍然推荐在台式机、影碟机和投影机上初识这位导演的人们，找机会在大银幕上游历一番他的梦幻世界。林奇创造的叙事迷宫，会将你拖入更深的梦中。在梦的深渊之底回望人间，你我这等凡夫俗子恍惚间也可以尼采附体。

第一次在影院里看林奇的片子，是2014年电影资料馆放映《妖夜慌踪》。对我而言，这部电影存在感最强的，不是一人分饰两角的女主角，不是两人饰演一人的男主角，也不是长得像噩梦本身的“神秘人”，而是让人不安的背景音效。

它有些类似白噪音，但是更为低沉空洞，在普通的电脑上，如果你足够专注剧情，就只是一层浅浅的皴染，而在影院里，



《妖夜慌踪》电影剧照

西班牙艺术史漫步

任何一本叙述20世纪艺术史的著作都不会忽略《格尔尼卡》。《格尔尼卡》的意义也已经远远超越了艺术史层面。西班牙当代艺术家路易斯·戈迪略说：“毕加索画了一幅历史画，这幅画又变成了历史和传说。”在围绕这幅画的诸多传说中，最有名的那个故事是这么讲的：二战期间，巴黎沦陷后，毕加索选择继续留在法国。有纳粹军官带着士兵来到毕加索的画室，指着《格尔尼卡》问他道：“这是你的作品吗？”艺术家回答说：“不，这是你们的作品。”

假如这个传说是真的，倒也合情合理——闯入画室的德国兵不可能不注意到如此巨幅的作品——《格尔尼卡》将近8米长、3.5米宽，“艺术的力量”首先是通过尺寸来体现的。直到今天，这股力量仍然令人敬畏。本世纪初，联合国大会通过美国入侵伊拉克的决议，当科林·鲍威尔发表讲话宣布战争行动时，新闻发布大厅的背景墙被一面布帘子遮了起来，因为墙面上原有一幅与原作相同尺寸的《格尔尼卡》。在一幅众所周知的控诉战争暴力的名画前宣布即将到来的战争暴力行动，无疑会显得荒诞加无知。官僚们以这种方式间接承认了伟大艺术作品的力量。

今天，《格尔尼卡》陈列在马德里国立索菲亚王后艺术中心博物馆里，与该馆收藏的其他作品一道构成西班牙现代艺术史叙事。博物馆以影像、建筑模型等方式完整呈现了《格尔尼卡》的上下文：1937年，西班牙内战期间，在佛朗哥叛军的进逼下艰难抵抗的西班牙共和国为了争取国际社会的支持，邀请包括毕加索在内的一批知名艺术家创作宣传性作品，在当年举行的巴黎世界博览会的西班牙馆中展出。当《格尔尼卡》完成了控诉法西斯暴行的政治使命后，共和国在内战中完败，佛

大卫·林奇：

他沉入梦境，然后归于沉默

□苏 往

那声音沉重到简直是轰鸣了，仿佛北京三环高架上的车流碾过半夜3点的寂静，或者是1959年版《宾虚》中拉着重装战车的战马踏过罗马竞技场。

这样的背景音效，一直贯穿影片前半部分，表面是惊悚片的常见手段，提醒观众爵士乐手弗雷德和妻子蕾尼看似平淡的日子浮现危机：他们连续收到匿名录像带，看内容是有人潜入家中偷拍的，即使报了警也毫无头绪。弗雷德疑似杀妻后，在死囚室里一夜变成一个不相干的小青年皮特。警察放了皮特，他回到父母家中继续生活，那些声音消失了。

从这里开始，《妖夜慌踪》正式与那些用鬼魂、吸血鬼、杀人狂打破中产阶级幸福或者乏味生活的寻常惊悚片分道扬镳了，潜入了一个不确定、不可知的世界。

这是梦主宰的世界。剧终我们才明白，密室大变活人的确是入梦的节点——死期将近，弗雷德在梦中给自己安排了不一样的人生，但是起初这段中产阶级郊区日常，有多少是真实呈现的，其实也不好讲。毕竟，弗雷德在聚会中碰到的恶魔脸陌生人，不可能是真人：现实中不会有人能接自己打来的电话。在电影院里，统治了整个银幕的低沉音效配上布景里红色的大胆使用，在简单的居家生活中营造出了浓重的杀气。

《内陆帝国》问世前，《妖夜慌踪》是林奇叙事最混乱、最难理解的片子，一些关键情节，至今未有定论。对照立意相近的《穆赫兰道》，可以理解得更清晰一些。

同样是一场凶案引发南柯一梦，《穆赫兰道》可视为《妖夜慌踪》的姐妹篇。两部片子的片名都是有明确所指的地名，也都是“题眼”所在。穆赫兰道是好莱坞权贵聚居之地；“妖夜慌踪”这个译名是对剧情的描述——在妖异错乱的时空中，男主角杀死（或者跟踪）妻子后在高速公路上演乱地疾驰，其实原意直译应是“迷失的高速路”，是一个汽车旅馆的名字。

抛开纷繁芜杂的梦幻情节，在现实中这两个地方是一切的源起，是所爱之人让“我”彻底伤心以至起了杀心的地方——在穆赫兰道的豪宅里举办的聚会上，郁郁不得志的黛安得知，昔日的恋人丽塔要和导演结婚了；弗雷德发现，妻子在汽车旅馆和情人相会。

在梦中，穆赫兰道和汽车旅馆分别是故事的起点和终点：一个女人在穆赫兰道上出了车祸，她只记得自己的名字是丽塔，影片大部分篇幅都是初识的女孩黛安在帮助她寻找身份；在梦中“重获新生”的“皮特”，还是会在打乱重新编排的故事里遇到了发色和身份的妻子，遇到恶魔面孔的陌生人——那是他起了杀妻之心的“心魔”，他会再一次在“迷失高速路”旅馆看到妻子和其他男人在一起，然后接过“心魔”递过来的刀子，走向同一个结局。

这样似虚而实的题，有一种困穷乞现的解谜快感，特别适合悬疑惊悚类型的电影，也有国产片用过，比如《白日焰火》。白日的焰火，是男主角给女主角送行时大白

天放的烟花，它在炽热的阳光下显不出光和热，隐喻两人之间若有若无的、即使有过也没有意义的爱情，同时也确实是一个酒吧的名字：两个人在摩天轮上升到高空，男主角让女主角看这家店的霓虹招牌，是在向她摊牌，告诉她自己已经追查到这间酒吧，洞悉了她多年前犯下的那桩凶案。

同样，“穆赫兰道”也有第三层意义，可以理解为好莱坞明星梦，乃至美国梦在镁光灯下光鲜亮丽的那一面。在那场聚会上，事业爱情双丰收的丽塔好像《爱乐之城》里唱的那样，好像整座城市的繁星都在为她闪耀，而失败的、被抛下的黛安在暗处起了杀意。在这一点上，《穆赫兰道》的格局显然高过《妖夜慌踪》，后者只限于个人感情纠葛。

与《妖夜慌踪》相比，《穆赫兰道》中梦与现实的对应更严丝合缝，更有迹可循。逐梦之路的失意、对爱人的愤恨和雇凶杀人



《穆赫兰道》电影剧照

后的惊惧与悔恨，黛安的全部人生都在短暂的一梦中以与现实相反的情节“重演”：

在梦中两人等于是角色对调，原本自信、强势的丽塔成了瑟瑟发抖、惶恐不安的小可怜；黛安一扫颓废黯淡，是个没有被黑暗侵蚀过的阳光美人。现实中丽塔已经成名，利用自己的影响力“施舍”黛安一些小角色，但是因为混的圈子相差太大，两人渐行渐远；梦里丽塔处处依赖黛安，两人越走越近，直至相爱。

观众一路相随，在找到梦境的出口时，才发现此前都是从梦的深渊里回望人间，这一刻，主角在梦里重写的虚幻人生，更为真实地告诉观众在她身上到底发生过什么。这种真实，是以平铺直叙的方式很难抵达的情感真实。

黛安对丽塔，事业上的嫉妒和两人之间富有独占欲的爱情混杂在一起。她最真实的白日梦是：自己和丽塔对调，黯然失色的丽塔依附在闪闪发光的自己身上，不会背叛，不会离开。如此自私的恶念，说都说不出来，只能在梦中显形。相应地，春风得意马蹄疾、爱情事业双丰收的大导演，在梦里是一个在外被制片厂控制排挤，同时对老婆出轨无能为力的“弱者”。

这位导演与去试镜的黛安有一场片场相遇，眼神交汇却再无后文的戏。可见她对这位情敌，也不全然是恨。一方面，导演也

是她的代言人，他被藏在资本身后、强势左右电影和电影人命运的权贵们教训，是黛安为自己不得志找到的理由，“谁让我没背景没人脉呢”，所以梦里她有了个提携她的明星姨妈；另一方面，她何尝不希望大导演发现并力捧的人不是丽塔，而是自己。不过，毕竟是情敌，虽然导演赏识她，她却不能多搭理他。

在《妖夜慌踪》中，外强中干的中年人弗雷德，幻化为青春的、强壮的年轻人皮特，走入妻子想隐瞒的过去。然而，虚构的温情也好，青春也好，终究建筑在流沙之上，禁不住露出真实本来可怖的一面。《穆赫兰道》里的“心魔”，藏在一个蓝色的盒子里，杀手委托一个乞丐将之交给黛安，里面有丽塔已死的证据；梦里这个乞丐同样以恶魔的形态出现。盒子打开，黛安的梦境也崩塌了。

不过，片尾这个盒子里抖落出来的，居然和丽塔无关，而是刚到好莱坞时，黛安在机场遇到的一对好心老夫妇。从盒子里出来的两个小人，狞笑着追逐黛安。这对老夫妇，按照她的经历推测，应是她的姨妈和姨夫。他们抚养她长大，给她留下了厚重的童年阴影，这才是她成人后始终无法自信、无法快乐生活的根子，是蓝盒子里最后的谜底。

试镜那场戏，老男人对黛安饰演的年轻女孩上下其手，很多人据此推测这是在暗示姨夫曾对黛安下手。梦中，她宁愿他们是好心的陌生人，可是潜意识时刻在提醒她，这不是真的。所以，这两个陌生人明明没做什么，却笑得那么邪恶，一副阴谋得逞的样子，好像在说：看看你的人生已经被我们毁成什么样子了。

就像波兰斯基一样，大卫·林奇虽然钟爱剑走偏锋，其实他能造出丝丝入扣的叙事迷宫，就有能力拍出流畅的故事片，比如《象人》，也有能力将一部情节上中规中矩的剧情片，拍出打上自己标签的，诡谲迷离的气质来，比如《蓝丝绒》。

可惜在《穆赫兰道》里，林奇似乎说完了他想说的一切。在下一部，也是他迄今最后一部故事片《内陆帝国》里，他沉入了更深层、更费解的梦境抑或幻想中，然后归于沉默。

震破耳膜的静默

□张伟劼

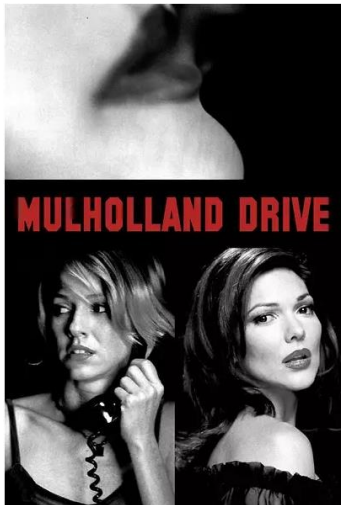


《格尔尼卡》，巴勃罗·毕加索，1937年，布面油画，349.3 x 776.6 厘米，现藏马德里国立索菲亚王后艺术中心博物馆

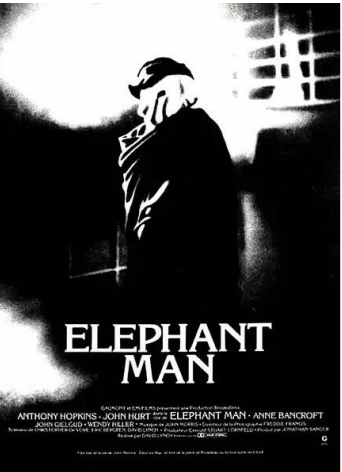
支离破碎的，色调是死灰加惨白、极简而恐怖的——炸弹爆炸的瞬间形成的人工白昼，尖厉如白炽灯光的哀号、死亡的阴影、低回不绝的呻吟，共同交织成噩梦般的图景。画面两侧的两个女人令我们心碎：右边的那个面对燃烧的房子，两手伸向天空，这是绝望的姿势；左边的那个捧着显然还没有断奶的受难而死的婴孩，发出最惨烈的哀鸣。如果你抱怨毕加索曾在《亚威农少女》中把好好的

年轻女郎画得畸形怪状，把人画成了鬼，那么在这里，你可以发现，不把人画得如此不正常，还真难以如此生动地传达衰颓的力量。这些完全破坏了对称法则的眼睛，这些张开得如此夸张的嘴，是比相片更为真实的写照！画面上部的那盏灯，很可能是现代文明的象征——科技进步既能带来幸福，也能制造杀伤力巨大的灾难。有人把这盏灯和戈雅的名画《枪杀马德里市民》中那个放在法军行

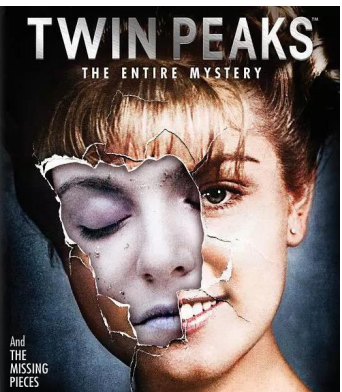
是早早地向法西斯暴行发出的有力一击。在许多人看来，《格尔尼卡》替现代主义艺术还了一个道德债：为了追求美学理想，现代主义艺术曾一度要多么远离政治承诺，沉迷于形式的游戏；要么向法西斯主义投怀送抱，与独裁者同流合污。而毕加索用他在形式探索上取得的经验完成了一次政治批判，证明了美学先锋性与反法西斯政治理想相结合是可能的。



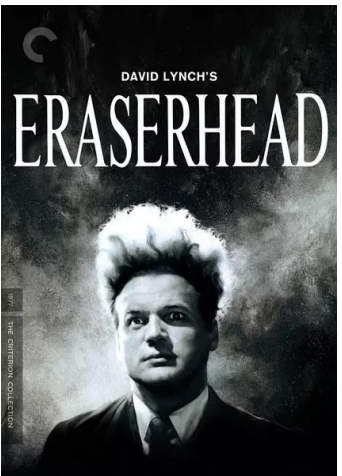
《穆赫兰道》电影海报



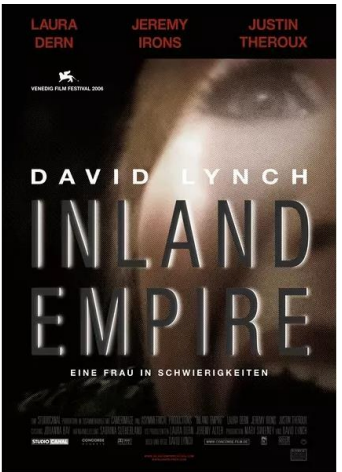
《象人》电影海报



《双峰》电影海报



《橡皮头》电影海报



《内陆帝国》电影海报

刑队脚下的灯笼联系起来。我每次见到这盏白光灯都感到不寒而栗。它让我想起在一部关于切尔诺贝利核电站事故的纪录片中，有目击者提到，事发之时，窗外的夜空中升起一个小太阳。文明之光，也可以成为杀戮之光。

灯光下的那头牛和那匹马又分别代表什么？法西斯暴徒和人民群众？还是那两个在内战中互相撕咬的西班牙？毕加索曾给出过前后不一的说法，后来干脆把解释权完全交给观者：只是两头严重受伤的动物而已，你觉得你看到的是什么，就是什么。正是因为形象的暧昧不明，画作意义难以一眼读懂，在展出的一开始，《格尔尼卡》的宣传效果并不理想，西班牙共和国政府甚至曾打算将这幅画从西班牙馆中撤走，因为它实在不适合那些习惯了欣赏现实主义作品的劳工大众。后来，当《格尔尼卡》描绘的恐怖场景成为世界大战的真实图景，当毕加索在全世界反法西斯的浪潮中加入法国共产党时，人们才渐渐醒悟，《格尔尼卡》是一个预言，