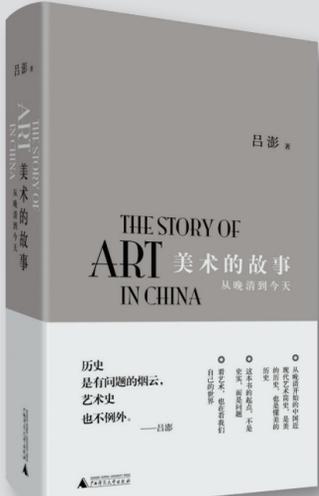


故事里的人

「土山湾」及其影响

吕澎



1847年,一位叫范廷佐(Joannes Ferrer,1817—1856)的西班牙修士被派往上海,范廷佐从小接受了良好的艺术教育,可是他的内心驱使他成为一名修士。他在上海的主要工作是主持董家渡天主堂的设计,同时,他还要绘制圣像和从事雕塑制作。教堂需要宗教艺术品进行装饰,出于工作的需要,他设立了工作室培养助手与指导工匠。在郎怀仁神甫(Admianus Languillas,1808—1878)的支持下,他又进一步在徐家汇圣一依纳爵教堂院内西南角工作室的基础上开设了艺术教室,培养雕塑和绘画学徒。1852年,范廷佐接收了郎怀仁推荐的中国学生陆伯都。不过,他招收的学生屈指可数。当他于1856年去世后,早在1851年就进入范廷佐在徐家汇的工作室收徒授艺的玛义谷神甫(Nicolas Massa,1815—1876)接任了依纳爵教堂工作室的主持,中国修士陆伯都继续接受玛义谷的培养,在油画技术和颜料制作知识的传授上,玛义谷提供了更多的范例。1864年底,天主教会开办的孤儿院从董家渡迁到徐家汇南面肇嘉浜沿岸的土山湾——中国修士陆伯都大概是在这个时候成为绘画雕塑工场的第一任中国主持(直至1869年)。3年后,孤儿院扩大,还增加了一座小教堂,孤儿人数达到342人。

文献记载,范廷佐于1852年创办的美术学校虽然在1864年并入孤儿院,但是校址仍然保留在徐家汇住院内,单一的美术学校演变为涉及多工种的美术工场。直至1867年,陆伯都和他的学生刘德斋将美术工场迁入土山湾。由于陆伯都长期生病,从1869年起,绘画雕塑工场的主持工作事实上由刘德斋代理。

刘德斋(1843—1912)是任伯年的朋友,俗名刘必振,他是苏州市常熟县(今常熟市)人。他大概于范廷佐去世之后成为玛义谷和陆伯都的学生,于1880年陆伯都去世后成为土山湾画馆主持20年有余。文献记载刘德斋的圣像变体画《中华圣母子像》是根据中国画家的理解进行图像修正的范例,不过我们只能借用图像效果很差的照片进行简单的判断。我们依稀注意到,圣母子的形象具有清晰的中国人特征,他们甚至身着清人的服装。

作为美术工场中的一个重要部分,土山湾画馆中的教学科目涉及水彩、铅笔、钢笔、擦笔、木炭和油画,题材几乎都与宗教内容有关。画



上海土山湾画馆印行的素描教本

馆还临摹欧洲油画,生产彩绘玻璃画,用于出售。不少中国孤儿在这里学到了西方绘画和雕塑的技法,在未来传播西方艺术的材料和方法上起到了作用。尽管题材的范围和艺术的目的限制了中国年轻人对方法背后观念的更多思考,但是,对透视、明暗以及相关知识的理解和掌握自然会在那些敏感的学生心中诱发出对真实世界的重新审视,并将新的方法用于观察。土山湾的绘画经历了画馆的式微和政治动乱带来的摧毁。了解这段历史的文献只有依赖于土山湾遗留下来的图书,例如1907年出版的《绘事浅说》《铅笔练习画帖》等教材中就有素描、透视、人体解剖和油画、水彩画技法的介绍,这些图书是孤儿们复制、临摹的教材。

在土山湾培养的学生中,徐咏清(1880—1953)较为出名,他毕业之后使用的工具已经脱离传统,并开设水彩画馆,描画各类商业绘画。徐咏清一直学习的是传统书画,可是他到了60岁时仍愿意跟随刘德斋学习西洋绘画技法,他对充斥大街小巷的图像与符号非常敏感,自己也愿意去描绘与设计那些商业图像——书刊的封面和插图、风景人物肖像以及其他一些商业绘画。可以看到,那些出现在上海这个殖民城市的艺术品与实用商业美术,如照相馆里的布景、舞台美术、广告绘制,无疑开始接受在一个有限空间里的丰富表现,有透视、明暗、物体结构以及丰富的色彩,风靡的月份牌正是在这样的环境中逐渐形成的。

“月份牌”这一名称究竟源于何时何处,今天已难以确认。但在1876年印行的《申报》中,已经刊登有关于“月份牌”的商业广告,则是可以肯定的。世纪初,月份牌绘画在不少追逐新颖艺术的画家笔下成为传统水墨与西洋技法相结合的新绘画。随着画家理能力的加强,月份牌绘画在20世纪20年代构成了日常视觉形象最普遍的样式。尽管传统的木版年画和四处能够见到的广告画片是月份牌绘画的“基因”,但是,正是西方绘画方法在中国的传授,催生了新的绘画的出现。事实上,产生这个绘画风格的过程就是一种调适传统与西方化的过程,它使这个时期的人们在视觉方式上发生了循序渐进的改变。主要的“月份牌”画家有周暮桥——他被认为是早期月份牌年画画家的著名代表,郑曼陀——他的绘画构成了人们所说的“洋年画”,被认为是月份牌画的真正开始,杭英——他在广告设计以及月份牌绘画的结合上为那时的画家提供了典范。市场的需要以及画家在绘画上的自信使得他最后开设了自己著名的工作室,他招收学徒和聘请同人专门从事商业与年历设计,李慕白、金雪尘都是他的工作室里的成员。活跃在20世纪30年代的月份牌画家还可以数出丁云先、胡伯翔、谢之光、金梅生、张碧梧这些名字来。在月份牌绘画的发展过程中,画家使用了更多的西洋绘画的工具与材料,凭借富于观察力的天赋,大量的月份牌画家将西洋手法普遍用于中国题材的绘画,产生了影响之后新年画和具有中国趣味的绘画的作用。徐悲鸿在回顾早期新艺术运动时有这样一个评价:土山湾是“中国西洋画之摇篮”。

《美术的故事:从晚清到今天》,吕澎著,广西师范大学出版社出版

你给读者的情感刺激不够强

威廉·M·埃克斯

给读者提供一次情感经历,否则你就是在浪费时间。什么情感不要紧,但是一定要确保他或她确实感受到了,当然越强越好。

那些应该最能给读者或观众带来情感冲击的时刻,你不吝笔墨大书特书了吗?这当口可别遮遮掩掩点到为止。别错过任何一次情感高潮,你得像榨汁机一样充分榨取它的价值。而且写作剧本一路上的每一步,时刻别忘揣摩每个人物的反应从情感上来说是否正确、适当。

也想想:你的英雄何德何能,他或她配赢得属于自己的动情时刻吗?

可以是任何情感:欢愉、恐惧、激情、心痛、贪婪……回味下面这些情景曾给予你的情感体验,你的故事也得给予观众这样的动情时刻:

《后窗》(Rear Window,1954)里,格蕾丝·凯莉来到詹姆斯·斯图尔特的住所,带着她那有十字标记的旅行箱。她打开箱子,我们看到了她的睡衣,这说明在她收拾箱子的時候就已经准备好了今晚要和他同住,我们的心脏因窃喜和期盼战栗不已。

《火爆教头草头兵》(Hoosiers,1986)里,教练告诉他的队伍去测量体育场的大小,他们必须在这个体育场里为赢得冠军而奋力一搏。结果这个体育场跟他们家乡的老体育馆一样大。

《公民凯恩》(Citizen Kane,1941)里,那个老人记得“穿白裙子的女孩”,只要你看到过也会终生难忘。这是这部电影里最令人动容的时刻,我常常想起那老人。

通过电邮信件我向朋友们询问他们最爱的动情场景,拜他们慷慨惠赐,我收获了一张无比精彩的清单:我最喜欢的场景在《午夜守门人》(The Night Porter,1974)里,夏洛特·兰普林把自己锁在卫生间里,摔碎了一个玻璃杯,强迫德拉克·布加德光着脚从玻璃碴上踩过走来走向她,从而逆转了他曾经扮演的虐待者/法西斯的角色,也彻底颠覆了对浪漫和爱情的传统概念。受虐者变成了法西斯,而法西斯就喜欢这样。

《上错天堂投错胎》(Heaven Can Wait,1978)里,朱莉·克里斯蒂在储物柜间的走廊迷路,求助于沃伦·比蒂。(沃伦,她已故的未婚夫,但其魂灵回到另外一个人的身上。知道自己命不久矣时,他告诉过朱莉如果将来她碰见某人,并在他的眼中看到了些什么,那么可能就是他的灵魂在操控着那个人。)他们在走廊里交谈,他邀请她去喝咖啡,她拒绝了。然后她看着他,好像察觉了:“你是四后卫。”很简单,却胜过千言万语。她知道,说不清是怎么知道的,但她就是知道他就是沃伦,最后他们一同离开。

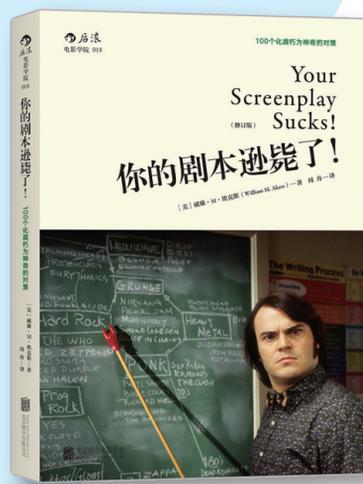
《码头风云》(On the Waterfront,1954)里,马龙·白兰度决定勇敢地挺身而出与邪恶大佬洛·史泰格对战,他坐在汽车后座对驾驶座上的哥哥痛陈就是他毁了自己的人生:“我本来应该是个冠军争夺者,我本来能出人头地。”这一刻如此有力,如此辛酸,我的心都碎了。

每次看到埃利奥特和E.T.外星人第一次腾空而起,他们的剪影划过一轮圆月,我仍会兴奋不已。太出乎意料,太神奇了。

《四百下》(The 400 Blows,1959)里,让-皮埃尔·莱奥说他没去上课是因为他妈妈死了,但他和一个朋友正玩着,他的父母就出现了。

《海伦·凯勒》(The Miracle Worker,1962)里,当小女孩成功地把手“水”和实物水联系在一起,这才是海伦真正人生的开始。那个女演员太棒了,让人真的相信她有身体障碍,她的脸一直铭刻在我的脑海中。

《乐翻天》(Waking Ned Divine,1998)里,有一个葬礼的场景很聪明也很动情。内德牧师中彩票后死了,整个小镇为了能分得一杯羹,共谋让迈克尔顶替他的位置。杰基正给内德致悼词的当口儿,彩票局的代表恰好来小教堂找内德。代表在乡下得了花粉热十分难受,不停地打喷嚏——现在每个村民都知道代表在这里了。这个场景张力十足,情节惊人地集中于一点,对小镇



上的居民来说,成败在此一举,他们的结局是腰缠万贯还是锒铛入狱就取决于这一刻。杰基站在讲台上,所有的眼睛都盯在他身上,他顿起飞智,开始改为他的老友迈克尔致悼词,而迈克尔其实就坐在第一排,彩票局代表一直把他当做内德。关于友情,关于人生的甜美、诗意之辞——杰基娓娓道来——一本该催人泪下却引人莞尔,这个场景完美地示范了一出喜剧该如何突然切换节奏,轻松愉快的喜剧故事也能让你心跳加速。我的学生们都知道让我潸然泪下的场景来自斯图·瑟温(Stu Silver)编剧的《谋杀老妈》(Throw Momma from the Train,1987)。比利·克里斯托扮演一个写作老师,丹尼·德维托是他最调皮捣蛋的学生。丹尼邀请比利到他家吃饭。不仅比利不想去,我们也不想让他去,因为丹尼实在是太招人讨厌了。丹尼挚爱的老爸已故过世,女演员安妮·拉姆齐扮演的他老妈则相当可怕,她得了癌症,一部分舌头已经切除,所以除了样貌奇丑之外,她还有一副懈怠的令人难受的嗓音。“欧文,你一个朋友都没有!”听她说话就像锯条在锯你!

晚餐很糟糕,丹尼他老妈恐怖之极。比利·克里斯托心里只有一个念头:赶紧离开,他看不上丹尼·德维托,我们也一样。当丹尼的妈妈终于缩回自己的窝里睡觉,比利想自己终于可以出门了,而丹尼却问他是否有兴趣看看他收集的硬币。

比利只能说好。他和丹尼上了楼,丹尼掀起地毯撬开地板,掏出一个锈迹斑斑的锡烟盒。

你得知道观众有多讨厌丹尼,直到这一刻他做的每一件事都令人火星乱冒,我们希望他马上从视线中消失。

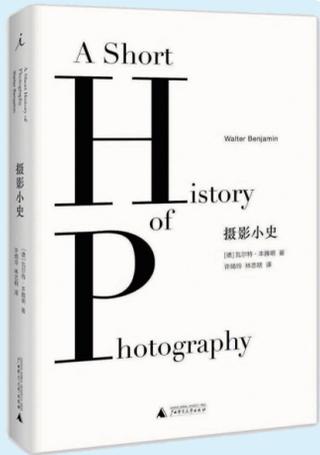
丹尼倒出十来个硬币:两枚破烂的25美分硬币,两枚10美分硬币,一两枚5分硬币。比利觉得遭到了戏弄,他想:“就这些?”我们也是这么想的。然后,是一个让人难以置信的惊人转折,作者让你爱上了丹尼·德维托。

丹尼捡起一枚硬币给比利看——写到这里我的眼泪又一次忍不住夺眶而出——他说:“这个是我得到的找零的钱,我爸爸带我去看彼得·保罗和玛丽那次。这一枚,是我在马戏团买热狗的时候得到的零钱。我爸爸让我留着零钱,他总是让我把我的零钱自己留着。”绝妙。

电影余下的部分,丹尼·德维托不会再犯错!我们爱他。他仍然让人恼火,但是我们爱他。爱到20年后我坐在这儿写这本书,还因为20年前看的一部电影里的一个场景满含热泪。

这就是情感,你的剧本也得给读者这个。《你的剧本逊毙了!》,[美]威廉·M·埃克斯(William M·Akers)著,周丹译,北京联合出版公司出版

摄影小史(节选)



暗箱内曝光后所得,把它前后左右轻轻摆动,调整适当的角度以反射光线,就可以辨识其上纤弱微灰的影像。每块银版都是独一无二的;1839年左右,平均一块的售价约25法郎金币,通常像首饰盒里的珠宝一般珍藏在华丽的框盒内。在许多画家手中,银版相片成了辅助画技的工具。英国的著名肖像画家希尔(David Octavius Hill)为1843年苏格兰教会教务大会所作的巨幅团体肖像油画,就是根据一系列的肖像照绘制的;而70年后,都特里洛(Utrillo)所绘的巴黎市郊迷人街景,也并非直接以自然景观为模拟对象,而是根据风景明信片绘制的。不过,希尔所根据的相片是他本人拍摄的。这些相片原来的拍摄目的只是为了画家个人的作画用途,并不特别突出,没想到竟让他留名后世,在摄影史上占了一席之地,而他的画家身份却早已为世人遗忘。他有一些关于头像的习作,使我们对这些新技术有更深入的了解,远胜于这一系列个人肖像所能传达的:这些习作不是肖像,而是无名的人像。这样的头像在肖像绘画中早已存在。肖像画若留在自己家里,隔了很久要打听画中人物的姓名身份,总是不难。可是经过两三代以后,探知姓名的好奇心变淡了,画像如果还在,能见证的也仅仅是画家的技艺。可是相片隔了数代以后再观看,却让我们面临一种新奇而特别的情况:比如这张相片,上有纽黑文(Newhaven)地方的一名渔妇,垂眼望着某个,带着散漫放松而迷人的羞涩感,其中有某个东西留传了下来,不只是为了证明希尔的摄影技艺;这个东西不肯安静下来,傲慢地强问相中那曾在当时者的姓名,甚至是在问相中那如此真实仍活在其中的人,那人不愿完全被“艺术”吞没,不肯在“艺术”中死去。“而我问道:那纤纤发丝,那眼神,如何环抱着昔日的生灵!如何亲吻那张嘴,荒谬的欲望缠卷着那张嘴,仿佛只见烟,却无焰。”或者,看一看朵田戴(Karl Dauthendey)——是照相者,也是诗人(Max

Dauthendey)的父亲——与妻子摄于婚礼前后的相片。妻子在生下第六胎后不久的某一天,被他发现倒在他们位于莫斯科的住家卧室里,动脉已被深深割断。照片中的她,倚在他身旁,他像挽着她;然而她的眼神越过了他,好似遥望着来日的凄惨厄运。如果久久凝视这张相片,可以看出其中有多么矛盾:摄影这门极精确的技术竟能赋予其产物一种神奇的价值,远远超乎绘画看来所能享有的。

不管摄影者的技术如何灵巧,也无论拍摄对象如何正襟危坐,观者却感觉到有股不可抗拒的想望,要在影像中寻找那极微小的火花,意外的,属于此时此地的;因为有了这火花,“真实”就像彻头彻尾灼透了相中人——观者渴望去寻觅那看不见的地方,那地方,在那长久以来已成“过去”分秒的表象之下,如今仍荫着“未来”,如此动人,我们稍一回顾,就能发现。

《摄影小史》,[德]瓦尔特·本雅明著,许绮玲、林志明译,广西师范大学出版社出版



纽黑文的渔妇威尔森(1845年) 希尔和亚当森摄

书摘



摄影的滥觞时期,烟雾飘渺,但并不比笼罩在印刷术起源时代的迷雾浓。也许,摄影发明的时机比起从前的印刷术更为明显,有不少人已察觉到这个时机的来临。有心人如约而同地都向同一目标努力迈进:都想把投射在暗箱(camera obscura)内的影像固定住,如何形成这种影像起码从达·芬奇以来就已知晓。尼埃普斯(Niépce)与达盖尔(Daguerre)经过约莫5年的专研,终于共同研究成功,获取了结果;这时,法国政府见发明人在申请专利时遇到困难,就趁势攫取了他们的发明,给予补偿后,便将这项新技术公之于世。如此有了利于日后快速发展的条件,摄影便不断前进,长久之间,不曾回头一顾。因此,在其后的数十年间,伴随摄影兴衰的历史问题,或者说哲学问题,竟不曾受关注。如果说今天意识到这些问题的存在,那是有特定原因的。最近出的书刊纷纷点出了一项惊人的事实:摄影的黄金时代——也就是希尔(Hill)、卡梅伦(Cameron)、雨果(Hugo)、纳达尔(Nadar)活跃的时代——是集中在摄影发明后的第一个10年内,然而这正是摄影迈向工业化之前的10年。这并不意味着早在最初时期,贩夫走卒、江湖郎中之流并未借着这项新技术来营利,事实上当时操此行业者已为数颇多,但他们的做法毋宁属于园游会的艺匠活动——至今,摄影的确在这些民间场合仍出入自如,像在

自己家里一般——还不算是工业。摄影工业是靠名片格式(carte-de-visite)的肖像照才大征占了地盘,而发明这种格式的人也成了百万富翁,此事背后的意义颇值得深思。而不足为奇的是:如果说今日的摄影运作情形首次让前工业时期的摄影盛况引起注目的话,那是与资本主义工业激起的动荡有着潜藏的关联。这就是为什么,想依据最近新出版的图集中那些动人的早期影像来确实认识摄影影像的特性,并不是件容易的事。任何想在理论上掌握摄影的企图都还极为粗略。而尽管前一世纪这个话题曾引起许多论辩,却净是无稽而简化的泛论,无一能真正突破。比如一份具有沙文主义倾向的小刊物《莱布尼茨报》就是个例子:这份报纸便认为应当及时对抗这项来自法国的恶魔技艺,该报载:“要将浮动短暂的镜像固定住是不可能的事,这一点经过德国方面的深入研究后已被证实;非但如此,单是想留住影像,就等于是在亵渎神灵了。人类是依上帝形象创造的,而任何人类发明的机器都不能固定上帝的形象;顶多,只有虔诚的艺术家得到了神灵的启示,在守护神明的至高引导之下,鞠躬尽瘁全心奉主,这时才可能完全靠机器而敢冒险复制出人的神圣五官面容。”这样沉重笨拙的愚言充分表露了庸俗的“艺术”观。这种艺术观丝毫不知考量科技的任何发展,一旦面对新科技的挑战,便深恐穷途末路已近。就是针对这种具有拜物倾向且基本上又是反科技的艺术观,摄影理论家曾不自觉地抗争了百年之久,而当然未能取得任何成果。这是因他们做的,只是向审判者的权威挑战,只是一心意在代表守旧艺术观的法庭面前为摄影者辩护。然而,1839年7月3日,物理学家阿拉戈(Arago)在国民议会上为达盖尔的发明所作的介绍与辩护却散发着一股完全不同的气息。这篇演讲的优点是指出了摄影可以如何广泛运用在各种人类活动中,让摄