

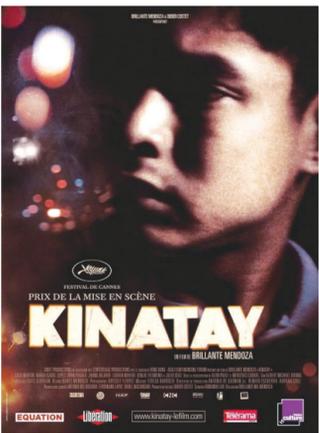
布里兰特·曼多萨

布里兰特·曼多萨的电影:

# “现实最真实的倒影”

□把 璞

的电影人是很少有能办到的。法国电影从未创造出真实影像,因为他们活在一个思想的真实中,这也是为何意大利新现实主义一定要转化为新浪潮才能在法国本土接受。巴黎这座虚幻之城,是从未能提供贴近于地面的日常现实——法国电影中的现实影像是由一对比利兄弟(达内兄弟)和一位突尼斯移民(阿布戴·柯西胥)共同拍出的。美国电影(好莱坞)永远是一种虚假的建构,虽然一些独立电影在捕捉现实上做出努力,如萨弗迪兄弟。



《基纳瑞》电影海报

新现实主义捕捉日常真实的本质已经发生了变化,虽然人们还可以用这种老套技法拍出一部现实影像。一种新的突破正在产生,这是一种作用于感知上的真实,通过演员的表演将生活的真实情感呈现在观众面前。还没有谁比克莱尔·德尼更知悉影像中情绪的作用方式,这种“感觉的影像”依赖手持摄影机的移动来获得,它为观众带来的正是一种情绪体验上的真实感。既对日常生活的真实情境有所捕捉,又对人物于日常环境中的真实状态有所刻画,看来是一种新的发展趋势。这种混杂为我们提供了外在观察与内在感知上的双重体验。这是影像写实发展的新动向,被两位待至21世纪才冒头的新导演推向了极致:阿布戴·柯西胥与布里兰特·曼多萨。阿布戴·柯西胥仍然遵循着新现实主义的教条并有所变通,《谷子与鲱鱼》结尾赛门的奔跑并不是过长,而是恰到好处,因为影像时间需要与现实生活的真实时间合一。布里兰特·曼多萨却反转了新现实主义在影像间“捕捉真实”的可怜伎俩,真实不再是被捕捉到,真实自我暴露于过度饱和的影像容量与密度中。

## “当代电影”与布里兰特·曼多萨

为了区别于现代电影,我们提出了“电影当代性”的问题,并将阿巴斯与侯孝贤作为衡量当代电影的两个标杆。如果说阿巴斯对“道路-寻找”主题、汽车-空间与虚实影像的创造为当代电影提供了母题、表现形式和艺术创新,那么侯孝贤在创造过饱和影像(《海上花》)与松弛影像(《咖啡时光》)上则有独到的过人之处。影像的真实性在侯孝贤的手上变成了一个简单的命题,没有哪位导

演像侯孝贤那般执著于通过“还原”的方式来再现现实生活的真实,这种“还原”的技能如此彻底,以至于给人一种“笨拙”的感觉。对此进行弥补的是通过不断丰富影像中呈现的信息,从而在过饱和的状态下让观众忘记固定摄影机所处的尴尬状态。

正是在与侯孝贤的对比中,我们发现了布里兰特·曼多萨电影的独特之处。侯孝贤通过固定镜头(中期)或左右摇移的镜头(后期)调制现实的方式与曼多萨手持镜头快速记录下现实的方式相当殊异。侯孝贤“还原”的秘诀在于丰富出现在镜头前的物像,《海上花》开头的那个长镜头全然是设计的结果,观众的注意力简直不知道要看向何处,不再像惯常情形那般集中于某个人物的面部或动作,因为每个演员都展示着自己的姿态、声音与神情,这种丰富性对摄影机镜头造成了冲击。曼多萨可谓以另外一种极端的方式创造出相似的效果,轻便的手持摄影机如同一阵旋风卷进了马尼拉的底层社会,呈现出小偷、妓女、车夫、警察……共在的如同地狱一般的世界。因为影像密度的极大化,真实已经不再像新现实主义那样是被捕捉到的,而是自动地暴露于影像中。

除非马尼拉天然地适合于影像,菲律宾人民天生是演员,不然如何解释曼多萨电影中的奇观?那种难以置信的丰富性和真实感。解释也许在于曼多萨掌控与调度现场的超一流能力,摄影机镜头只要一一扫过某个人物,这个人物就能够真实地呈现在观众面前(听着像是费里尼的魔法):人物在空间中的走动不断影响着影像世界的生成,同时影像世界的生成也在帮助完善人物。这就是一个自得的世界,一旦给予了足够充足的养分,便可自行发展。在曼多萨的电影中,在叙事线上延展出的每一个人物都在发展出一个自己的世界并附加到影像自身的复调体系中,如同曼多萨自己所言,这是“现实最真实的倒影”。

## 布里兰特·曼多萨与他的电影

布里兰特·曼多萨,1960年出生在菲律宾的圣费尔南多。就像很多伟大导演一样,曼多萨也是一位“外来者”。他大学时学的是广告,最初从事的是制作人,而不是导演。比那位大器晚成的法国导演侯麦还要晚3年,曼多萨(45岁)才拍出自己的第一部电影《情欲按摩院》(2005),却不想一举拿下洛迦诺国际电影节视频类的金豹奖。自此一发不可收拾,几乎平均每年都能拿出一部电影,并接连入围三大国际电影节,并屡有斩获。

《养子》(2007)被选为戛纳电影节导演双周的开幕片,这是曼多萨第一次获得戛纳电影节的肯定,并结下良缘。一年后,《情欲按摩院》(2008)直接入围竞赛单元,实现了罕见的连级跳。2009年,在众多的佳片中,《基纳瑞》(2009)脱颖而出,获得最佳导演奖。而在此之前,亚洲导演中只有王家卫、杨德昌、林权泽等获得过此殊荣,彼时侯孝贤还未被表彰(直到《聂隐娘》)。当年作为评委的N.B.锡兰和李沧东在看完此片后盛赞《基纳瑞》是当年影展中最有创造力的一部电影。”接下来,《祖母》(2009)入围威尼斯国际电影节,《人质》(2012)入围柏林国际电影节,《你的子宫》(2012)再次入围威尼斯国际电影节,《塔克洛班的困境》(2015)入围戛纳电影节一种关

## “新现实主义”与“新浪潮”

当我们把荣誉悉数归于法国新浪潮,赞颂“他们”对电影理念的革新做出的杰出贡献,我们其实忘记了对电影美学真正造成革命性突破的是意大利新现实主义。诚然,“作者电影”、“即兴创作”等新浪潮标签让我们认识到了一种新观念的到来,以全新的制作模式回应传统的片场制。同时,一种新的影像形态也在新浪潮时期诞生,松散的结构、即兴的表演,并发明了一系列用于表现的新技法——画外音、内心独白、跳接……但这些无非是在电影的外部徘徊,并没有深入到对影像感知方式的革命中。

意大利新现实主义带来了一种观察现实的全新方式。现实不是塑造出来的,而是在真实场景中被捕捉到的。这不正是德勒兹在《电影2:时间-影像》的一开头便已经指出的?运动-影像中连贯的感知模式至此发生断裂,原先动作-反应的运作机制在战后破败的环境中不再起作用,一种纯粹的视听情境便被建构起来。角色不再能对外部情境做出回应,并接续创造出新情境,运动感知失效了。如果说在传统的“运动-影像”中,观众不断地生成演员,为的是代入对情境的体验,那么新现实主义所肇始的“时间-影像”则让演员生成成为观众,他成了影像中视听情境的记录者。

新浪潮确实产生了巨大影响,这无可置疑。制作观念的变革与技法的革新影响到了世界各地,日本、英国、巴西、德国、美国等相继产生自己的新浪潮运动。但就好比一个人在年少时的意气风发,有着无法持续一生的宿命,新浪潮只能属于年轻一代,并在本国电影史上写下短短一章。

## 突破“新现实主义”

当新浪潮已然偃旗息鼓,新现实主义却仍在世界各地流通。对于日常生活的真切感知,有三个国家



《罗莎妈妈》电影海报

# 安杰伊·瓦伊达:身份、战争与抒情

□李啸洋

## 波兰,身份之感

20世纪50年代中期,“波兰电影学派”开始在国际上崭露头角。波兰政治解冻和一系列政治题材、战争题材电影的出现,是两个推动因素。其中,代表性的人物和电影作品有安杰伊·瓦伊达的《下水道》(1956)和《灰烬与钻石》(1958),安杰伊·蒙克的《英雄》(1957),斯坦奇斯瓦夫·罗泽维奇的《出生证明》(1961)等等。

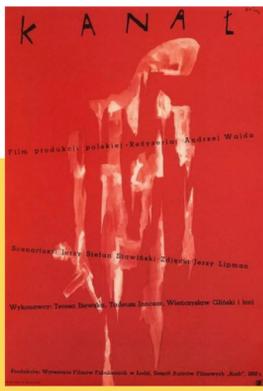
波兰影评人安杰伊·魏内尔在《安杰伊与波兰电影》一文中写到:“如果要推举一位描述波兰20世纪后半叶文化生活的重要电影导演,答案只有一个:安杰伊·瓦伊达。”《一代人》《下水道》和《钻石与灰烬》被称为安杰伊·瓦伊达的“战争三部曲”,这是他在20世纪50年代代表作。战争三部曲奠定了他在当代波兰电影中的地位。安杰伊·瓦伊达的电影有多个层面,有两个词最能精准地概括他的电影特征:灰烬与钻石。一方面,瓦伊达的电影里总会呈现荒凉、废墟与战争场景,是为“灰烬”;另一方面,他又以抒情主义来质疑和追问各种问题,这又为其电影增添了思想光辉,是为“钻石”。他的电影既像身体,又像灵魂;既描绘生活,又不轻视苦难。瓦伊达的电影有很多元素,国家理性与个人悲剧构造出其电影主题。第二次世界大战、华沙起义、艺术流亡……这些元素掺杂在一起,加上波兰人与犹太人身份、波兰与德国和苏联的政治纠葛,这些都为其电影增添了多重维度。波兰的地理位置比较特殊,它毗连欧洲和亚洲,它的左邻德国和右舍俄罗斯,不时地为其制造麻烦。波兰历史与俄罗斯有着说不清的恩怨关系,1940年的卡廷惨案和1944年的华沙起义构成了几个历史瞬间,波兰的身份也一直在大国之间摇摆。波兰诗人密茨凯维奇用“狼与狗”来比喻这两个国家:狼在雪地里游荡,狗则毛皮油亮又密又长。

波兰的身份到底是怎样的?诗人米沃什感受到了苏俄、德国、波兰的身份间性,他身上有着来自亚洲和欧洲的文化分裂,也有着来自祖国和流亡者的身份分裂。他在诗歌里写道:“我感到自己

是这样一个人,他有足够的自由活动空间,但身后仍然拖着一条长链,把他钉在一个地方。”波兰就是一根长长的拖链。波兰的这种身份也在不同的电影里有所展现。流亡与离散,身份与困惑,电影在政治与艺术间摇摆,也构成了电影的表达主题。瓦伊达在电影《灰烬与钻石》里,借助主人公之口表达了这种困惑:“在波兰战斗,带着你的历史你能去哪?这个国家所有的大门都向你紧闭了,除了一个,那就是监狱的门。”虽然故事背景是二战结束时,德国战败,但是波兰并没有获得真正和平:各方势力汹涌暗流,复仇与暗杀不时上演。电影开始,水泥厂的两个工人斯莫拉斯科和克利克就被枪杀了。他俩都是不到20岁的小伙子,一周前从德国强迫劳动集中营回来,回来就迎接了自己的死亡。电影将这一段戏放在了最开头,被迫害者闯入教堂,马契克将其枪杀。死者倒在教堂门口,杀人者看见了圣母玛利亚,然后恐慌地逃跑。马契克为杀害无辜者而感到深深内疚,他去酒吧找到克里斯蒂娜,克里斯蒂娜唱到:“你看到山顶上的废墟了吗?你的敌人像老鼠一样多且长,你必须抓住他,把他赶下悬崖,一旦他们逃走了,带着觉醒,永远为了自由而战……可是逝去的岁月会保留痕迹……因为波兰人的鲜血更红。”

## 黑暗与勇气

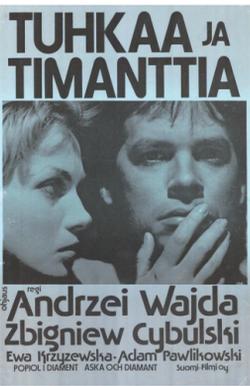
“因为波兰人的鲜血更红。”《灰烬与钻石》里的这句歌词,成了瓦伊达电影里政治与浪漫主义最好的诠释。电影结束的时候,官员们继续歌舞升平,纸醉金迷。茫茫夜色里,马契克找到他曾经的上级斯祖卡,斯祖卡最终被马契克杀死。当初,斯祖卡像父亲一样,他就这样倒在马契克怀中。而马契克和克里斯蒂娜的命运,也听由战争的最后安排。酒吧里的舞蹈把记忆从废墟里捞出,梦境就堆在镜中,波兰的战场已经沉寂,马契克满着鲜血,他蜷缩在垃圾堆里,四肢痉挛,抱头哭泣。远处,火车的轨道划过,他心爱的克里斯蒂娜,此时脸上挂着泪滴,在舞场上不情愿地陪另一个人跳舞。马契克是英雄还是混混,这个问题瓦伊达没有给出明确的答案。战争中人的身份含混,在波兰诗人密茨



《下水道》电影海报

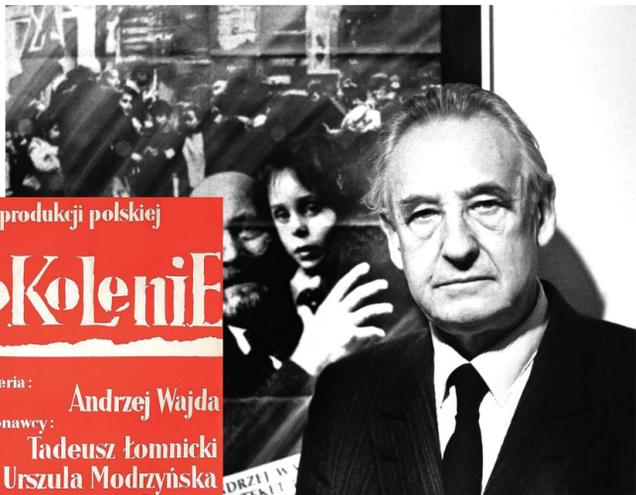
凯维奇的《他一半是犹太人》中已经点明了:“他一半是犹太人,一半是波兰人;一半是平民百姓,一半是军人。但他是个十足的坏小子。”男主角马契克总是戴着一副墨镜,他的女友问他:你为什么老是戴一副深色墨镜?马契克回答:“一份我对祖国不求回报的纪念品——其实没什么,我在起义的时候,在下水道里待的时间太长了。”

瓦伊达对马契克的书写,是一种反英雄式的书写。导演打破了创作常规,没用标语和口号去描写英雄,而是将其视为有血有肉有私心的人,加上他的身上有着年轻人的冲动与理想,也有着法系青年的冒险与危险。很明显,安杰伊·瓦伊达不全从社会主义写实主义的需要出发,而是从新现实主义视角出发,打破了禁忌。马契克们的彷徨、忧郁以及动摇,挑战了传统英雄电影的正统观念。马契克的含混身份,在安杰伊·瓦伊达的“战争三部曲”的另一部电影《一代人》中也有呈现。《一代人》开始,三个在贫民窟长大的青年扒窃火车偷煤,其中一个被枪杀。电影主人公斯坦奇斯劳·马泽被枪打中了。这个时候,长辈们告诉他:“你会吞一颗子弹,不知道该怎么吞或者为什么吞。”



《灰烬与钻石》电影海报

评论家认为,《一代人》中男主角的行为很出格。男主角作为波兰共产党人,既和德国纳粹作斗争,又与自己内部派系斗争。斯坦奇是个带着法国新浪潮时代特征的青年。他做了木工,电影用这样的台词描述年轻工人的境遇:“一扇门12兹罗提(波兰货币单位),一天只得到6兹罗提。工作8个小时,实际得到一个小时工资。现在我们连这些也得不到了,只能偷。”工人想加入战斗和起义,但是又不想失去工作。电影借老人克朗之口,拷问斯坦奇:“告诉我,没有工作人们怎样生活?”多洛塔是一名勇敢的女斗士,她带领众人宣誓:“我,波兰人民反法西斯的儿子,在这里宣誓,用我全部的力量,为我们祖国的自由和我们的人民解放斗争。”年轻革命者之间的爱情颇为动人。电影里,男主角斯坦奇和多洛塔在谈恋爱。“多洛塔,她用小册子和枪供应我们。我对于她的致敬和我想抚摸她头发的想法会发生碰撞。我逐渐不再把她当成我的政治导师,我脑海里越来越多是她的名字。”电影的魅力在于,在正义之外,进行情感的发问,同时拷问现实。电影在自由与恐惧之间发出了疑问。大街上到处是被吊死在电线杆上的无辜工人,这



安杰伊·瓦伊达



《一代人》电影海报

个时候要不要加入工人斗争成为问题。来自年轻人的回答也更加现实:“我不能让人把我老爸解雇了,如果加入,他就得饿死了。”电影中,犹太人起义了。男主角跟随众人上了一辆卡车,车上的鹅被一只只抛下来。加西奥站在一个圆形楼梯上,纵身跳下来。安杰伊·瓦伊达的电影中,男性们作为朋友,总是在政治辩论的氛围中出现。对待主角,瓦伊达采取了双重处理方式:一方面,赞扬波兰青年的革命热血精神和骨子里的正义感,另一方面又不忘呈现人性的复杂幽微,不忘展现人的脆弱、动摇与困惑。所以,其电影中的人物更像是性情中人,20世纪八九十年代的《塔施施先生》和《卡廷惨案》中亲俄派耶尔齐的自杀事件,都是此例。波兰学者安娜·梅斯阿克在《勿须东视:安杰伊·瓦伊达当代历史题材影片中的民族情节》一文中指出,瓦伊达用艺术和怀旧的方式,重新认识近代史上的波兰问题。战争、废墟、情感、流亡与离散,安杰伊·瓦伊达用“战争三部曲”重塑了常识认知范畴之外的社会主义者形象,其历史片也延续了波兰民众对于波兰历史的主流价值观,但是对其电影中弥漫着爱国主义情绪、对俄罗斯人的刻板印象以及导演的荣耀历史观等问题,也是值得进一步商榷的。