

# 流动的影像与乐曲

——维姆·文德斯纪录片札记 □陆楠楠

维姆·文德斯的作品对我而言，是从《寻找小津》开始具备了某种特殊的意义，纪录片看似寡淡，稍显粗粝的影像叙事，逐渐取代了电影《柏林苍穹下》和其他公路电影所打下的烙印。关于艺术本身的纪录片可能更不露痕迹地表达了文德斯的艺术理念。他进入艺术现场深处，将抽象的精神表达诞生过程图像化、物质化、具体化，记录不可能记录之事。作为对万事万物充满好奇的观察者，他放下因袭的重担，自陈“我的影片是表达对社会生活的认识”。将这位理想读者般的诠释者称为“德国新电影运动中的人类学家”再合适不过。

《寻找小津》既是对“真实”的追问，亦是一场寻访已消逝之物的旅程。1970年代，文德斯在纽约的一次放映活动中观看了小津安二郎的电影，他用“心灵的震颤”描述当时的感受。小津看待家庭关系与日常生活的视角令人神往，文德斯决意踏上日本的土地，探寻镜头之内和之外真实的日本，那孕育小津的腹地。七八十年代电视节目对电影行业的冲击一度令电影从业者焦虑不已，致敬小津也是对影像表达方式的自我反刍。整部纪录片弥漫着电视将成为世界中心的背景之下，电影人对电视时代的忧惧，对于影像被滥用的感伤，这样的情感放在一部怀旧的纪录片中如此恰如其分。小津无疑承载了文德斯对电影工业发展上升期黄金时代的缅怀，那时电影活着，有无法预料的诸多可能性。文德斯期望重建电影与真实生活之间的关联，跨过横亘在电影与生活之间由当代影人矫揉造作炮制出的巨大鸿沟。他毫不掩饰对晚期小津的特别偏爱，彼时，小津作为伟大导演的风格终于养成，他独特的镜头语言看似温和实则强大，无论观众能否容忍，都无法否认或忽视那种强烈到以至于单调的形式感，与生活的日常性和神圣意味相得益彰，如此易于辨认，并注定给每一位留驻影像前的观众难以磨灭的深刻印象。

日本餐厅橱窗里摆放的蜡质仿真食品吸引了文德斯的注意力，它们实在太过逼真。他像孩子一样陷入其中，这一寻根究底之举，似乎无意中成为前往日本寻找小津的某种象征，并引向对自我和真实的反讽：小津所表达的日本是否真的存在，或是日本文化本身就包含着蜡质食品的特质？文德斯记录下他与赫尔佐格的一段对话，同样致力于寻找真实的影像，赫尔佐格已将目光挪向火星、土星的可能性，仿佛人迹罕至之地才有真正纯粹的影像；而文德斯毫无保留地承认：我所寻求的影像只存在于地球上，就在这喧嚣的大城市里。他对人群，对于人类文明所造之物充满善意与渴望，无论它们是否带着双刃剑的危险性。文德斯与赫尔佐格关于图像本质的阐释存在分歧，相比赫尔佐格更为形而上的悲观忧虑，文德斯在现实存在的世界中寻找美，建构图像的意味。无法指责他缺少锋芒，因为那就是文德斯，温和，寻求和解，不试图制造冲突，相比无虞的表达，他大概更看重沟通与交流，尽管电影人的主体是建筑在沉默或有声的艺术形式之上，但发生在人与人之间。他试图观看、发现并记录。不仅是小津影片中的日本形象，更进一步来说，蜡质食品和有强烈暗示意味的小津还有更多相通之处。文德斯执着、真诚地欣赏人工、造作之美，这是一种超出了文明罪孽矛盾心态之后的选择，这恰恰与小津的“日本”性不谋而合，看似自然、简洁，但事实上没有一样道具，没有一个角度是随意的，而是尽显人工安排之匠心。在赫尔佐格的世界里，或许有绝对的真实存在；但文德斯承认并接受镜头的虚构性和镜头语言的虚拟性作为表达的前提，问题在于，如何呈现，如何描述。文德斯后来更偏爱纪录片和摄影的表现形式，刻意擦除叙事的痕迹，同时，他从未否定人类文明世界的人工性，它令人生产，又生机勃勃，充满魅力。

文德斯到日本时，小津已过世二十年，八十年代中期现代化的东京让文德斯无比震惊。如果说小津影片里的奶油蛋糕还是主人公一时兴起的小小放纵，和服依然在家空间中占据优势地位，那么，文德斯所见则是地道的咖啡与西餐遍地、高楼林立、穿西装的日本。这大概也是为何汉学家卜正生在描述十七世纪的中国时，宁可选择代尔夫特而非上海作为叙事的起

点。因为维米尔画中的荷兰城市直至今日依然如故：阳光照耀下的运河、沉静的教堂，悠然往来的行人，同样角度几乎能够复原维米尔绘图部分实景，但在东方，无论上海还是东京，都不可能。战后日本飞速变化，即便文德斯小心翼翼架起摄影机，执着地复刻小津的方式：五十毫米焦距镜头拍摄街景，也无济于事，所收获的景象完全不同了，技术未能使时光倒流，小津取景框中的日本再无可能复现。

德国和日本在二十世纪上半叶的历史负担或许也暗中催化了这次旅行，无法言说的战后情绪，美国文化的侵袭，对于现代性的执迷……即便没有小津，文德斯总有一天也会前往日本。出生于1945年的文德斯，在几乎被战火夷为平地的杜塞尔多夫长大，他热衷旅行，乐于行走，漂泊，随时准备去异国他乡。就重现小津电影诞生的历史情境而言，纪录片可能背离了初衷，但文德斯意外收获了更深层的共鸣，这位永不可能谋面的日本导演促使他重新审视他与世界的关系。

探寻小津只是一个开始，此后，我们会不断在文德斯作品中看到他对于艺术生产过程热切而诚恳的关注。《一次—图片和故事》记录了影片制作过程中的瞬间，与导演、影人相遇的场景，手持摄像机的文德斯成为得天独厚的影迷。他深谙这个过程，并沉醉于人们亲密无间，共同合作完成“艺术”的过程。电影、皮娜的舞剧、古巴艺术家们的音乐会，都是一群人的事业。文德斯让我们看到那些相亲相爱的时刻，艺术发挥它联结人心的力量，这样的精神交流无与伦比。人与人之间的理解和默契达到灵魂探索的深度，却似乎未发一言，文德斯用镜头捕捉这震撼人心的艺术效果是如何产生，即便你心存疑虑，也无法不被导演的真心实意所感动。还有什么比心灵互通、高山流水的须臾片刻更美好？扫除了一切障碍与隔阂，在反复的切磋和琢磨中，人们的心灵被拨动了，即便仍无法洞悉艺术全部的奥秘，但再也不是简单的受众，我们相信那的确是可能的。

文德斯以独立的电影人身份自诩，自认为比安东尼奥尼等上一代导演要幸运得多，但事情的另一方面是，他善于与人合作。他将合作者推到台前，将成功归功于他们。他亲切地称德国作家彼得·汉德克为《柏林苍穹下》真正的“大天使”，创作中的“安全岛”和救命稻草，汉德克寄给他的诗作贯穿了整部影片。另一次举世瞩目的合作是《云上的日子》，文德斯的拍摄手记就是一部文字和静态图像交织而成的纪录片，我们得以一睹晚年的安东尼奥尼，由于失去了部分语言表达能力，这位伟大的艺术家敏感、脆弱而多疑。几经周折，文德斯最终将主导权几乎毫无保留地交出，尽可能配合安东尼奥尼毫无褪色的表达欲望。合作易于被诟病为依附，他的影评、乐评、摄影也多半是影史再现，算不上真正意义上的原创作品。相比大导演们那些试图付诸影像的故事片段创作，他的笔记就是评论。这对艺术家来说似乎算不得优势，不过，却使文德斯成为一座桥梁，更确切的比喻或许是“介质”，身处读者与作者之间、观众与导演之间，作者与导演之间，艺术家之间，美国与欧洲与亚洲之间，不同艺术表达样式之间，不同文化交互碰撞、震荡、传播，成就了文德斯在影史上的特殊意义，兼容、包容、理解、共情，与审慎、克制的自我表达，以及似乎与生俱来成就他人的禀赋。

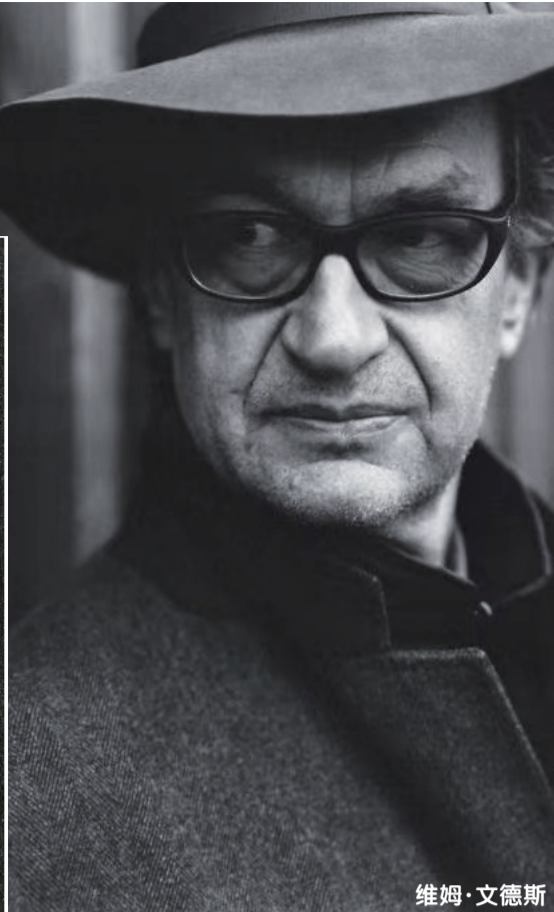
文德斯恐怕并无“原创”之虞，纪录片给了他更广阔的伸展空间。很难用明确的定义概括他，德国导演，欧洲导演，美国导演，“国际化”包容性也许够用，但其他附着中心与边缘的界定关系，不符合他力图打破界限的个性。与法斯宾德、施隆多夫、赫尔佐格并置，更像是基于时间线索与国籍的归类。其他三位都以不同程度的艰深、晦涩，对悲观、虚无的领会与展示影史留名，而文德斯从年轻时就拒绝繁复和深邃。如果一定要描述他的个人风格，那很可能是他同谁合作，影片就呈现怎样的风格。独立导演通常力图赋予镜头下一切事物以导演“作者”性，文德斯则把这一权力拱手让给镜头下的主体，他善于捕捉合作者的气质与调性，知道如何使人物和事件焕发其本来的光彩，在友善、尊重的目光凝视下，镜头与对象得以融合。他们出现在他影

片中，不是符号，而是他们自己。

日本成为文德斯遥远而切近的岛屿，桥梁一旦建成，来往便水到渠成。80年代末，他与日本设计师川久保玲合作《关于城市和服装的笔记》；《柏林苍穹下》亦产生于欧洲、美国、亚洲往返之间，文德斯将其题献给三位导演：小津安二郎、特吕弗、塔科夫斯基。他还促成了德国现代舞艺术家皮娜·鲍什与日本设计师山本耀司的跨界合作。山本彼时正力图由成衣设计师向高定设计师转变，高定设计在时尚界好比电影界的艺术电影，代表着无与伦比的创造力和想象力，是先锋、旗帜鲜明的反叛者。一旦成功，他的身份定位将由时装设计师转变为业界艺术家。文德斯在关键时刻出现了，这场合作在时尚界掀起同样波澜尚无定论，山本宽大、夸张、源自东方和服灵感的罩衫与形销骨立、肢体表达极具象征意味的皮娜之间产生了奇特的张力，为舞剧设计服装对山本事业产生了根本影响。

文德斯在访谈中坦承，早年拍摄《守门员害怕罚点球》时，他相信从美国电影中得到的启示，电影应处理事物表面，揭示存在和可见之物；而二十年后拍摄《柏林》时，他认为摄影机最强大的能力是展现不可见的事物，图像，尤其电影，应当具有精神性。这在他的纪录片中表现尤为明显。《皮娜·鲍什》诞生于皮娜确诊癌症之际，他们为此已酝酿了二十年，皮娜去世一度让影片制作蒙上阴影。最终，舞团给了文德斯重新出发的动力，他意识到那不只是皮娜一个人的事业，艺术让皮娜以另外的方式继续存在。文德斯镜头下，舞者用身体讲述皮娜如何调动每一位舞者，舞台与现实之间的空间界限被打破，皮娜创作、引领舞团的过程被近距离展示给观众，导演隐匿了，宁可以让皮娜和她作品强烈的风格直接扑向镜头对面。现场表演无法复制，纪录片妄图捕捉、记录即兴时刻的愿望原本就是痴人说梦，但更多无法亲身进入剧院观看表演的观众经由这样的方式领受了艺术的洗礼，以及文德斯如何接纳了这缠绕的、痛苦的，看似与他全然不同的艺术表现形式，又试图以皮娜的方式——极致、绚烂、纯粹的肢体语言，忠实地传递给观众；好比他们操着相同的语言，听起来却毫不相通，而事实上又说出了同样的话。

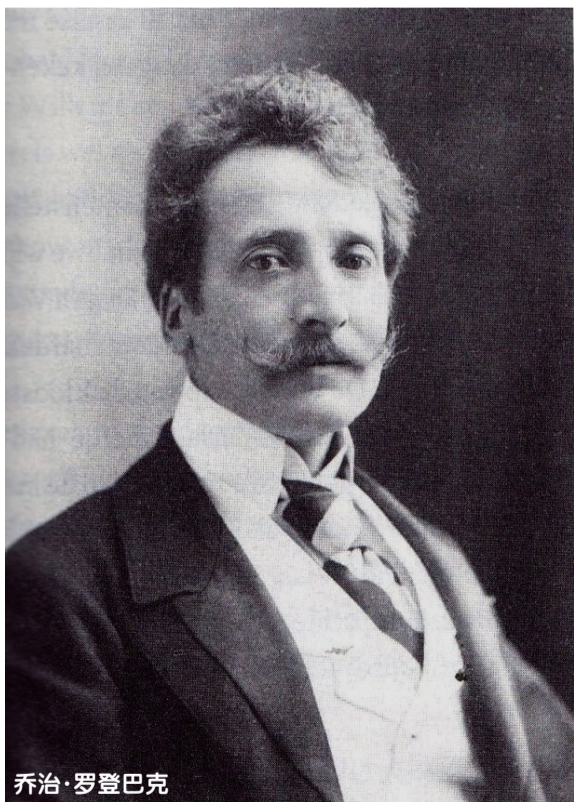
《乐满哈瓦那》或许是文德斯最广为人知的纪录片，影片复活了一支消失的乐队。这场与古巴音乐



维姆·文德斯

家的邂逅也是跨国合作的产物：德国、美国、英国、法国、古巴。其灵感源自文德斯多年好友莱·库德，这位美国音乐人年轻时曾参与《得州，巴黎》音乐制作。库德前往古巴寻访多年来无法忘怀的旋律与歌声。他们幸运地找到原唱，集结乐队在世的班底，排练、巡演，在纽约卡耐基音乐厅演唱。乐队成员已到耄耋之年，他们快乐，率性，如此自然地随时随地进入音乐之境，他们捡起手艺仿佛从未休息过一天，音乐就像是灵魂的秘境，没有痛苦和心酸，老人们恬然自若，依然憧憬风流韵事与罗曼司。相比早年的公路电影，《乐满哈瓦那》以更音乐的方式表达了导演对音乐之奥秘的迷恋。冷战遗绪悄然弥漫，但影片丝毫没有政治化、道德化的追媚，正如小津电影里的空缺，唯有纽约淅淅沥沥的小雨和沉默不语的摩天大楼，经由这样的介质，艺术魅力产生过程滋生了艺术感染力，电影、音乐、舞蹈变成了活生生的世间活生生的一部分，连导演本身也消失不见了。影像使声音的生命更丰厚，人物与音乐的生命力相互映衬，岁月的洗礼和时光的脉络是流动的影像所具有的优势，它能够将时间铺展开，音乐不再只是音乐。

当轻快鼓点和乐声响起，你无法抗拒哈瓦那音乐神奇的魔力，乐手们演奏、歌唱的片段浮上心头：嘈杂鼎沸的市井街道、简陋又人气蒸腾的体育馆，看似已混然众人，却在音乐奏响瞬间复活的艺术家们，在琴键上跳跃的布满皱纹的苍老手指，女主唱头顶鲜亮的围巾，男人们佝偻又挺拔的身姿，轻盈灵活的舞步，他们享受生活，享受欢愉，领受磨难与艰辛。温暖的底色使一切都蒙上氤氲的烟火气，那活色生香的景象多么动人，你不禁热泪盈眶，跟随节奏摇摆起来，人们的精神世界从未钝化，“只要乐曲余音未绝”。



乔治·罗登巴克

比利时象征派诗人乔治·罗登巴克生在比利时图尔奈城，于1898年在巴黎逝世。辞世前几天，他刚发表了长诗《天鹅》，作为自己的安魂墓铭：

“途中，一声长吟，划破了寂静的脉路。一声似人的长吟，声声飘向碧落。那是一只最美丽的天鹅，唱出了垂死的歌。”

在这首自悼诗里，作者采纳拟人化的文学艺术修辞格，将自己比喻为一只天鹅，垂死时吟咏出“天鹅的绝唱”。实际上，欧陆人形容他为“布吕赫的天鹅”。因为，恰如比利时古老名城布吕赫吸引人的白天鹅，罗登巴克正是以其象征派杰作《布吕赫的幽灵》驰名整个欧洲文坛。

1986年，笔者从巴黎去往比利时古城布吕赫，住在圣雅各街的“纳瓦拉旅馆”。晨起，在一片浓郁的基督教氛围里，独步徐行，伴随悠悠钟声来到圣母院旁边的“爱湖”。我见到人称之为

天涯异草

# 罗登巴克，曲颈向天歌的天鹅

□沈大力



《布吕赫的幽灵》1892年版书影

文译稿。当年作为比利时驻华大使的若安·马利果特地为中译本写了《序言》。他强调，“在年轻的比利时，诞生了我们民族的优秀文学，罗登巴克正是其中一位骑手。他最奇异的艺术价值，恰在于能引人激动，有力量让读者回忆往事，以一位伟大艺术家的笔触催促我们对本身的历程进行一番思索”。照马利果看来，《布吕赫的幽灵》主人公于格·维亚纳“除却其自身特征外，确实超脱了人体本身，变为忧郁的化身”。

《布吕赫的幽灵》于1892年2月先在法国《费加罗报》连载，后于同年6月由巴黎弗拉玛里翁书局出版单行本。象征派诗人马拉赫美高度评价这部作品，称其“让诗歌达到小说境地，让小说进入诗意境界”。如他所说，罗登巴克确是一位欧洲文坛最早将诗歌与小说融合为一体的先行者。

《布吕赫的幽灵》描述主人公于格·维亚纳丧妻后悲伤欲绝，到布吕赫独居。一日，他偶遇容貌酷似亡妻的伶让娜·司考特，追求到了对方，可是，他不久发现此女全无亡妻的气质，并不像他所期望的那般温文尔雅，于是陷入忧郁。最后，因让娜

“恋人之水”的湖上漂浮着睡莲，其中游移几只白天鹅，湛然凝寂，风光格外赏心悦目。这座城中人所行之处，皆有可爱的白天鹅。

观赏“爱湖”中的天鹅，自然会联想到罗登巴克这只“布吕赫的天鹅”。恰如布吕赫城的天鹅，罗登巴克的象征派小说《布吕赫的幽灵》将诗人与该城紧密连接在一起。日上下月，代代相忆，油然而成一座神秘古城的靈魂“反光镜”。从布吕赫回到巴黎，我到圣米歇尔广场的吉贝尔·约瑟夫大书店买了这部小说。我向住在巴黎的比利时电影艺术家让·安东尼表示，我和董纯两人准备将罗氏的象征派名著译成中文。让·安东尼遂专程回布鲁塞尔找到了早年比利时原版的《布吕赫的幽灵》，支持我们完成了中文译稿。

不经意间袭染被他视为“圣洁”的亡妻发辫，他暴怒将其扼死，酿成劫难。

整部小说如同一首象征抒情诗。诗人采纳莎士比亚笔下的“奥菲莉亚之谜”，用一个失神少女飘散在河面上的一缕长发为布吕赫城蒙上迷茫的面纱。纵目一观，其中透出“生死场”的幻境，喻意波德莱尔式的文学追思，达到了对现实时空的浪漫超越。小说名为《布吕赫的幽灵》，因为其中真正的主人公是布吕赫城。罗登巴克的挚友凡尔哈伦对此领会最深，指出：“罗登巴克为布吕赫歌吟。因为，在全球所有城市中，他感到布吕赫最能与自己的忧郁共鸣。”这种由欧洲世纪病“浪漫潮”导致的忧郁症，在布吕赫的死寂中找到了化身，成为神秘玄奥的表征。正如作者罗登巴克自己透露：“应该爱艺术的表现，爱人们所失去的，而只有逝者才能真正让人怀恋不已。”

诗人罗登巴克唱的是首挽歌，他追念15世纪末原为海港的布吕赫。先时，这座北海口岸城市极为繁荣，被誉为北方威尼斯，其昌盛持续了整整四个世纪之久。后来，海水逐渐退去，布吕赫因为变为陆地城市失去了原先的优势地位，像一个进了修道院但不发愿的修女一般开始隐居。恰是在这一层意象上，小说作者罗登巴克通过主人公鰥夫于格·维亚纳在布吕赫古城的面貌上找到了类比的对象，喻示一个现实世界与理想境界，一个生者与死者的相似和不同，由此产生梦幻的嗟叹。这是尘世死亡与爱情的恒久主题。莎士比亚在《哈姆雷特》中创造的这一“悲剧情结”，由罗登巴克援笔深化，产生曲径通幽的效应：追求幸福的春梦，倏然似一泓秋水流逝了！

比利时大画家费尔南·赫诺普夫给《布吕赫的幽灵》所绘书名页上，突现的正是“奥菲莉亚情结”。他描画布吕赫城的运河和弧形桥，小桥流水前静静躺卧着披散长发的奥菲莉亚，生动地反映出罗登巴克在小说里展现的水中幽梦幻境。罗登巴克1891年在其文集《寂静笼罩》中，有《寂静》一诗，该诗曰：

“噢！唯一的爱侣，在动荡的死水里，浮漾着你的芳香，你含笑光里的表情，在月光里沐浴，

一似月亮憔悴的倩影！噢！受难的幻想者，在冰冷的逝水中，你痛苦地死去。”

奥菲莉亚本是拉斐尔前派渴慕的纯洁女性，但在罗登巴克的诗境中已不再是一个故事人物，而成了布吕赫城的化身，一个生死场中随运河漂泊的游魂。加斯东·巴什拉尔在《水与梦》里洞明奥旨：“水是死亡的宇宙空间。”布吕赫之所以被誉为“北方的威尼斯”，是因为城里无处不见流水，遍及全市的运河乃是布吕赫的表征。笔者曾到此处凝望城邦的河道运河和水中的游船，仿佛停息在碧水上的一朵朵睡莲，如处层景之中。修道院排钟齐鸣，恰似唱起挽歌，让人想到罗登巴克的另一部长篇小说《排钟乐师》。布吕赫人有句格言：“在音乐里生活”，这里音乐指的是“钟乐”。确切地说，就是城中教堂奏响的“排钟乐”。长篇小说《排钟乐师》正是一出以“钟乐”氛围为背景的爱情悲剧。

罗登巴克还创作了一部诗剧《面纱》，于1894年5月21日在巴黎公演。这是一出表现佛兰德民族信仰的神秘宗教剧，描述主人公一时对戴遮面白帽的不发愿修女动情，但当他骤然看到那女子未戴面纱的真实脸庞，顿失原来的神奇。他恍悟先前不过是主观产生的虚幻，大失所望。此剧首演即获成功，戏剧评论家茹尔·勒麦特观后感后写道：“这无疑是一首幽静的诗歌。”依他看来，在抒发诗情上，罗登巴克的细腻超过了其同时代所有的诗人。埃德蒙·龚古尔也赞道：“罗登巴克先生几乎是当今唯一真正独具风格的诗人。他成功地反映出许多人感觉到了、但却表达不出来的内心情愫。这正是其独到之处。”

因患急性肺炎，罗登巴克于1898年圣诞节当天病逝，遗体被安葬在巴黎拉雪兹神甫公墓。罗登巴克逝世后，他的最后一部小说集《雾叶》出版。《布吕赫的幽灵》改编成剧本，取名《幻影》。这一最能显示罗登巴克文学创作特征的作品被搬上银幕。此外，悬疑电影大师希区柯克的名片《眩晕》也曾间接从该小说中汲取过灵感。

在观看影片《布吕赫的幽灵》时，我的眼前又映现出曾漫游过的布吕赫幽静似水的街巷和古老修道院，如梦如醒，忆起罗登巴克的遗诗《谒魏尔伦墓》：

“竖琴像鸟儿的翅膀，奏出震荡的声响，因为，天鹅的羽翼呈现竖琴的形状……蔚蓝的心境，朝向谦卑的寺钟，让我爱之如布吕赫的天空。”