

在上世纪 60 年代中期，一次次革新着电影语言的法国新浪潮大导演戈达尔，正思考着如何让在消费主义熏陶下成长的年轻人，能够潜移默化地接受到种种能促使世界更美好、更平等的观念，从而一点一滴地改变世界。

戈达尔的思考并没有持续太久。在 1966 年之后，他迅速走向激进，拒斥着在他眼中属于商业电影的一切陈规旧习。但有一位少时崇拜戈达尔的意大利导演，却受到其启发，试图将这条被他抛弃的道路走到底。身为欧洲导演，他在美国备受尊崇；然而他在巅峰期获得的声望，却在步入晚年迅速回落。

贝纳多·贝托鲁奇的作品及生涯，或许是漏洞百出的，却也是浓墨重彩的。今年的上海国际电影节，将他的《同流者》纳入 SIFF 经典单元，这也正是最能代表他电影风格的一部作品。



电影《同流者》剧照

贝纳多·贝托鲁奇：他征服了所有对美心存向往的普通观众

吴泽源

世界上最时髦的艺术片导演

贝托鲁奇是个不折不扣的文艺青年。他在十几岁时就立志要做电影导演，而他的两个偶像，是帕索里尼和戈达尔。他想像前者一样做一个拍电影的诗人，也想像后者一样，成为一个把摄影机变成子弹的革命家。如果是换作一般人，这个文艺青年阶段或许会很快过去，因为他们不具备进入电影圈的资源，也没有殷实的家底来支撑他们的梦想。

但贝托鲁奇恰好不是一般人。他出身于一个富有艺术气息的中产家庭，如果你看过《请以你的名字呼唤我》，就能大致想象出贝托鲁奇少年时家庭生活的样子。他的父亲是诗人，母亲是教师，在他们的熏陶下，贝托鲁奇自然获得了超乎常人的审美修养，而这种修养，是他在整个生涯中最值得依靠与信赖的基础。

世人提及贝托鲁奇时，最先想起的要么是奥斯卡获奖影片《末代皇帝》，要么是《巴黎最后的探戈》。然而真正让贝托鲁奇打出名堂，也最能代表贝托鲁奇电影风格的作品，是那部出品于 1970 年的《同流者》。影片讲述了一个在二战前夕随波逐流的意大利法西斯分子的人生故事，但与它华美铺张的视听语言相比，它讲了什么故事，一点都不重要。明艳的色彩，绚丽的光影对比，精美繁复的服装、布景，和极具象征意义的视觉符号，使得影片一上映，就征服了所有对美心存向往的普通观众，以及像马丁·斯科塞斯、弗朗西斯·福特·科波拉和史蒂文·斯皮尔伯格这样日后将成为大导演的人。

从那时起，贝托鲁奇就成了世界上最时髦的艺术片导演。《巴黎最后的探戈》(1972)用华丽大胆的场面，让影评人宝琳·凯尔惊叹：它的诞生是电影史上的里程碑事件，其地位相当于斯特拉文斯基的《春之祭》之于音乐史。《末代皇帝》(1987)承继着大卫·里恩（《桂河大桥》《阿拉伯的劳伦斯》）的大气笔触，为史诗电影赋予着逝去已久的荣光；这也是电影人在步入 CG 时代之前，创造的最后奇迹之一。即便在 62 岁高龄之时，贝托鲁奇还是能用一部《戏梦巴黎》(2003)，

燃起大家对上世纪 60 年代的复古情怀。在他最活跃的 30 多年里，他一直在引领着影坛风潮。

而提到贝托鲁奇，我们就不能不提到他的两位长期搭档。就像王家卫离不开自己的摄影指导杜可风 and 美术指导张叔平一样，贝托鲁奇同样离不开自己的摄影师维托里奥·斯托拉罗，和美术指导费尔南多·斯卡费奥蒂。这个铁三角组合一起搭档过四部影片：《同流者》《巴黎最后的探戈》《末代皇帝》《遮蔽的天空》，部部是传世名作，影响力直接覆盖上世纪 70 与 80 年代的好莱坞。弗朗西斯·福特·科波拉在前两部《教父》中，一直试图复制《同流者》的华丽风格，而他在拍摄越战片《现代启示录》时干脆把斯托拉罗从贝托鲁奇手里借走，最终成果，自然是一部奇诡瑰丽的视觉盛宴。

至于斯卡费奥蒂的风格，则对 1980 年代的好莱坞影响至深：两部定义那个年代的作品《疤面煞星》和《美国舞男》，都专门把他请到剧组出任视觉顾问，只因为两位导演布莱恩·德·帕尔玛和保罗·施拉德都是贝托鲁奇的影迷。而他们也成功地吧贝托鲁奇华美又略显空洞的视觉风格移植到自己的作品中，以捕捉那个特定年代的寂寥与虚无。

贝托鲁奇深刻地影响着好莱坞，反过来，他的生涯也被好莱坞所塑造。从罗伯特·德尼罗主演的史诗电影《一九零零》(1976)起，贝托鲁奇的电影就开始接受好莱坞资助，而在之后的 30 年里，他一直处于一只脚踏在好莱坞，另一只脚踏在欧洲的境况中。他的影片在故事方面平易通俗，在视觉上则赏心悦目，这让他成为了欧陆情调与好莱坞式叙事之间的最佳平衡点，也为他迎来了即时的荣誉。

1988 年，他凭借《末代皇帝》获得最佳改编剧本和最佳导演奖，这是哪怕连费里尼、伯格曼和黑泽明这样的大师，都毕生从未获得的殊荣。好莱坞电影工业之所以甘愿为贝托鲁奇授勋，正是因为后者把艺术电影从殿堂带进了凡间，使其变得雅俗共赏。



电影《爱的困惑》剧照



电影《戏梦巴黎》剧照



相关链接

贝托鲁奇的大牌粉丝

◆ 卢卡·瓜达尼诺

这位拍出《请以你的名字呼唤我》的意大利同乡可能是世上最崇拜贝托鲁奇的导演——他曾专门花两年时间为后者拍了部个人纪录片。他承认，自己每次完成新片的粗剪版后，都会寄一份拷贝给贝托鲁奇看，因为后者的意见对他来说就像圣旨。

◆ 王家卫

早在成名前，王家卫就是贝托鲁奇的影迷，他与在当时同样是无名之辈的张叔平之所以相谈甚欢，就是因为他们两个都喜欢《同流者》。我们在《阿飞正传》中张国荣的公寓和《花样年华》的酒店走廊里，都能看到《同流者》的影响痕迹。

◆ 斯特法尼娅·桑德雷利

桑德雷利早在 14 岁时就在《意大利式离婚》的演员海选中脱颖而出。但她却是与贝托鲁奇合作最多次的女演员：她曾出演过《搭档》《同流者》《一九零零》和《偷香》。而贝托鲁奇也把她最美的少女时代，公寓和《花样年华》的酒店走廊里，永恒地定格在了《同流者》中。

◆ 多米尼克·桑达

冷若冰霜的多米尼克·桑达，是贝托鲁奇电影中的神秘风景。她在《同流者》与《一九零零》中也饰演了两个虽然温柔，却神秘莫测的女子。在《一九零零》上映的同年，她凭借影片《遗产》获得戛纳最佳女演员奖。

贝托鲁奇的美人们

但贝托鲁奇到底是不是一位名副其实的

电影大师？从视觉层面来看，贝托鲁奇的才能无可挑剔。但问题在于，只有当同时拥有出色的画面、精彩的故事、真实可信的角色和条理清晰的思想时，一部电影才能成为完美均衡的杰作。而贝托鲁奇在视觉风格之外的其他方面，始终离大师水准差了口气。

贝托鲁奇不完全是个二流的叙事者。他的作品沿袭着 1960 年代新浪潮电影的进取精神，在叙事技巧方面敢于创新：例如《同流者》和《末代皇帝》的闪回结构，和《死神》与《蜘蛛的策略》中的“罗生门”式多角度叙事。

问题在于，贝托鲁奇的视觉风格和故事内容，并不能很好地融合在一起，在很多时候只是各行其是。原本只是过场戏的场景，会被他用过度华丽的画面呈现出来；摄影机经常不顾角色的心理动机，自顾自地进行繁复运动；布景则在很多时候显得比人物更重要。美国影评人罗杰·伊伯特，就曾犀利地批评过贝托鲁奇——“他电影中的美是和故事脱节的。贝托鲁奇的创作过度关注于形式本身，最终却容易产生‘有佳句无佳章’的效果，让影片缺乏整体感。他不是一个明白该如何把好钢用到刀刃上的导演。”

贝托鲁奇电影的另一个软肋在于，跨国制作的属性，让它们不属于任何一片具体的土壤。无论是饰演意大利法西斯分子的法国演员让-路易·特兰蒂尼昂在《同流者》中，与声音对不上口的型，《末代皇帝》中操着一口英语的溥仪与文武百官，还是在《一九零零》里的意大利无产农民，都与他们身处的环境有种古怪的违和感。而贝托鲁奇电影中的角色，也时常会成为刻板形象，充斥着游客式的主观臆断，“不要跟我讲任何名字”这样文绉绉的对白一旦从“教父”白兰度的嘴里说出，就显得过度矫情（《巴黎最后的

探戈》）；法国新浪潮电影的御用演员让-皮埃尔·里奥在同一部电影中饰演的中二导演，更是一个对法式文青刻板印象的一个大写呈现。贝托鲁奇本想讽刺影片中角色为他人带来的尴尬，却没有意识到，他写出的蹩脚台词，比什么都让人尴尬。

贝托鲁奇之所以会写出令人尴尬的角色和对白，表面上是因为他在故事素材中浸泡得不够久。但从根本上，这些现象似乎是出于他在认知水平方面的局限。

拿《末代皇帝》为例。本片之所以令人称道，正是因为贝托鲁奇避开了宏大叙事的窠臼，选择了个人视角。然而在剥除这些概念与方法论意义上的成功，我们会发现，影片对溥仪的性格与成长经历的塑造，其实算不上有多么精彩。这种塑造充满了弗洛伊德式精神分析理论的陈词滥调，父母的缺席和对乳母的依恋，并没有对深化溥仪的性格，产生任何帮助。或许，它们的唯一作用，就是更有利于让贝托鲁奇用自己的知识框架来理解溥仪。事实上，你能在贝托鲁奇的很多其他作品中，发出类似的疑问：《同流者》主人公小时候被性侵的经历，和他日后成为法西斯分子的人生走向有必然联系吗？《一九零零》中农场领班的可鄙与邪恶，又与他奇怪的私人性癖好有什么直接关系？

于是，在这种失败的交融尝试下，贝托鲁奇式的主人公常会失去实质与灵魂，变成精神分析理论中的俗套样板。就连贝托鲁奇本人也陷进了这种俗套：终其一生，他都在被所谓的“弑父”情结所主导。在处女作《死神》(1962)中，他试图用电影这件新玩具，“弑”去诗人父亲笼罩在他头上的阴影；在随后的《革命之前》(1964)中，他则试图用法国新浪潮导演达达利式的影像语言，“弑”去他的第一位电影导师帕索里尼带来的影响；到了《同流者》中，他又试图用通俗的电影语言，擦拭掉戈达尔的痕迹：主人公要刺杀的昔日导师，电话与住址正是戈达尔在现实中的电话与住址。

然而结果如何？戈达尔并不怎么看重《同流者》。“弑父”的前提是与父亲平起平坐，但贝托鲁奇的思想深度与表达能力，都离戈达尔差得太远。更何况，贝托鲁奇的几位“精神父亲”都没有亏待他：父亲宠爱他，帕索里尼请他在自己的作品《乞丐》中做助理导演，就连一向刻薄的戈达尔，都非常欣赏他的大度。“父亲”们的大度，使得贝托鲁奇的一次次叛逆，更像是一个被宠坏的孩子的无理取闹。

艺术与商业边界的冲击者

提到贝托鲁奇，另一个绕不开的主题是情爱。贝托鲁奇很擅长拍情爱戏，但在他的镜头下，它们总有一层引人思考的人性维度。无论是《巴黎最后的探戈》中年龄相差近 30 岁的两位陌生人之间的性爱，还是《戏梦巴黎》的三位青年之间表面混乱，实则天真的关系，其实都在探索人与人之间亲密关系中的极端案例，触碰着关于身份、道德、欲望与爱的种种边界。

而贝托鲁奇表现这些主题的方式，也具有良好的艺术品位。《巴黎最后的探戈》中空荡的公寓，《遮蔽的天空》中的阴云与沙漠，《爱的困惑》中不断消失的艺术收藏品和家具，都是对角色内心世界的完美隐喻。在贝托鲁奇的电影中，横陈的肉体与这些肉体所处的背景同样重要：处于最佳状态的他，不只满足于在银幕上宣泄欲望，他还想要勾勒出人心的风景。

但贝托鲁奇达到自己艺术目的的手段，就没有那么令人称道了。他坚称一个导演要想得到精彩的表演，就得要点花招，常说自己把电影等同于生活。于是，若想把生活中的火种偷到电影里，电影人就

得像普罗米修斯一样吃吃苦头。但反讽的是，贝托鲁奇似乎没让自己吃多少苦头，他更多是把自己的演员锁在了悬崖上，让他们饱受被恶鹰啄食的痛苦。

好在《巴黎最后的探戈》之后，贝托鲁奇的创作方法似乎有所收敛。他不再任性地将临时修改剧本，而他对演员的态度也改善了很多。在他去世后，伊娃·格林、丽芙·泰勒与陈冲对他的回忆只有感激和怀念，没有怨恨。或许贝托鲁奇在私底下，的确对自己曾经的行为有过反思。

不论怎样，作为人和作为电影人的贝托鲁奇，一生都已被盖棺论定。他有着成为帕索里尼和戈达尔的野心，却终究没能取代两人在影坛的位置。但他终生都在用美妙的影像和不妥协的精神，冲击着艺术与商业的边界，探索着人性禁区。所以我们需要承认这样一个事实，不论它是好是坏：在欧美电影界对艺术创作越来越严苛的今天，不会再出现下一个贝纳多·贝托鲁奇了。

这是不可复制的一生。
(作者为影评人)