

# 現實、絕對和神秘的春光

張偉雄

《雲上的日子》(1995)是我第一次「同步」去看安東尼奧尼電影，這是安氏1985年中風後再次執導的長片，雲溫達斯護航，當年引為盛事。我很珍重它，然而我心知，沒有懸疑和反懸疑的氣氛，部份演員帶浮誇的演出，讓男性主題只有自憐卻來不及救贖，這個歐洲已是貌合神離，唯一見到珍摩露和馬斯杜安尼繪畫的一幕讓我滿心歡喜，是全屏最重要的安東尼奧尼訊息：《夜》(1961)的夫妻度過了危機，來到陽光遍灑的山頭。我就知道，安東尼奧尼又已進入一個新階段：他在放輕心情重生着，同時，也在分解中。《雲上的日子》的出現，心情已知道下一



《迷情》工作照

站是天國（雖然還有《受神》的〈事物的危險絲連〉），我要好好準備着他真正離開的一刻，一等就是十二年，叫自己到時要平靜；最終，我還是掉了眼淚。

等着的日子其實是很多個思慕的時機，叫我去靜想，安東尼奧尼電影在自己心中達成了什麼。

「我們知道塑造出來的影像的背後，有另一個針對現實更真實的影像，在那後面，還有一個，一而再地，其後又有一個，直至你攫取到從沒人看過的，現實、絕對、神秘的真實影像。或許，有人因此毫無疑問觸碰着任何影像的分解、任何現實的分解，抽象電影到那時就有其存在的理據。」我在Sam Rohdie的《Antonioni》一書的第九章看到這段安氏1964年發表的引述，最初反覆讀着，理解為一個藝術家的個人追尋自白和電影世界觀，及後我看見一幅《迷情》(1960)的工作照，安氏在陡峭的岩壁處搭起木架台，去拍Anna與Sandro貌合神離的對話。在電影裏這是毫不張揚的一個鏡頭。這一刻我才明白上述說話更真實的內容。

一直我只以為《迷情》在利斯卡島上的經典鏡頭，是通過沉厚的觀察，對地理、空間、天氣的造形變化深思熟慮後敘述、選擇出來。然而費時去建一個木台，為了一個無人看過的角度，讓我見證安東尼奧尼不是徒手選擇，而是對現實、絕對、神秘的真實影像的不懈追求；是重視現實，又凌駕現實；抽象抽取自現實，又結合到現實。

人人說費里尼的《八部半》(1963)很意識流，我卻覺得費里尼在清醒說事，於我，安東尼奧尼一點也不疏離，我下苦功去了解疏離主義後，更得出那只是時代一廂情願的想法。

若然疏離的人生態度是存在主義的必然攜帶，那我要說的是：安東尼奧尼率先去懷疑懷疑論的存在主義。這是道德性的發表，現代生活的空虛並非必然，那要看你有幾多自省，起碼安東尼奧尼的主角（以蒙妮卡維蒂為首）都在竭力自制陷入疏離的漩渦。美學上安東尼奧尼的目的並不是去分解影像，而是反思影像，擴大、昇華現實的時空感。把人去樓空的鏡頭加長，把要完的鏡頭及要開始的鏡頭接合，把主觀鏡延伸作敘述的錯覺，把角色所見建立為矛盾的閱讀，安東尼奧尼處處要觀眾不能逃避，全程反思。這樣去看《過客》(1974)那出名七分鐘的「尾二鏡頭」，生死相關一刻的視覺想像，背負着絕對的生命信念。

若果說英瑪褒曼是通過懷疑神去肯定神，則安東尼奧尼的方法是去迴避神，從而感應神的存在。Anna的資本家父親來到島上，發現Anna失蹤前正在看聖經，即認為Anna不會輕生。並不是這個提示，Claudia聽着無言走開，才是重點所在，她不去說神，但通過她對生命的執着，對寧靜的嚮往，她不再無名恐懼。安東尼奧尼一再以寧靜的外在，去體驗角色內心紊亂，《赤色沙漠》(1964)霧鎖碼頭，《無限春光在險峰》(1970)的死亡峽谷，《女人女人》(1982)的清晨湖水，世界存在神境，此刻安東尼奧尼是浪漫主義。

隨着英瑪褒曼與安東尼奧尼結伴神遊，電影就是藝術的現代主義精神正式告別人間。我不認為世界從此一去不返，他們其實給了後來者十多年成長的緩衝，7月30日，是做守護天使的好時辰了。基阿魯斯達米不會如高達所說，是電影藝術的最後一人。

原載《明報》，2007年8月5日

刊於《定義現代 安東尼奧尼》  
（香港國際電影節協會，2009）