

世界電影史

导演阅读文献

- 一、罗伊·安德森 (2)
- 二、谢尔盖·帕拉杰诺夫 (18)
- 三、阿基·考里斯马基 (27)
- 四、达内兄弟 (37)
- 五、塞尔吉奥·莱昂内 (49)
- 六、迈克尔·哈内克 (60)
- 七、埃米尔·库斯图里卡 (76)

我憎恶一切可预见的事物

——罗伊·安德森访谈

雅安·托宾、米歇尔·西蒙、史蒂芬·古德/文 缴蕊/译

关于《二楼传来的歌声》（2000）

雅安·托宾：在您的前两部长片《瑞典爱情故事》（1970）和《羁旅情愫》（1975）之后，您拍了两部短片，《瘟疫降临》（1987）和《光荣的世界》（1991）。您为什么中断了剧情长片的拍摄？而这两部短片又是想回应什么？

罗伊·安德森：我的第一部电影《瑞典爱情故事》是我在瑞典电影学院毕业后不久拍的，无论在评论界还是观众当中都获得了很大的成功。然而当时我已经感到自己在叙事上应该更深入一些，风格上也该精益求精。在《羁旅情愫》中，我尝试了我十分热衷的一种更复杂的形式。不幸的是，只有我自己乐在其中。这部电影票房遭遇惨败，连评论界也毫不欣赏。这使我灰心丧气，因为我认为我的作品是有价值的，连这都看不出来是不公平的。我在缓慢的节奏中尝试一种诗意的方式。后来，《羁旅情愫》得到了重新评价，我对此很满意，一部分原因是因为几个月后我很喜欢的电影《巴里·林登》（Barry Lyndon, 1975）上映了，它的节奏也跟我差不多。总而言之，当时我在筹集资金方面遇到了巨大困难，已穷途末路。恰恰因为我最初受到了热情的对待，此时我就更为沮丧。因此，我开始向广告电影方向转型，这是唯一既让我感兴趣，又能让我养家糊口的领域。我不想夸大它的价值或重要性，但是它让我能够建立起一个制片团队，为我弄到设备，并使我在构图和景深上钻研。这也让我很好地锻炼了该如何凝练、如何删繁就简。就是说，我并不认为广告电影对严肃艺术家会产生什么了不起的影响，因为这类电影的厂商到处抄袭他们找来的东西。我不想屈从于这一陋习，因为我的双手永远是自由的。我的广告电影都是颠覆性的，也都大受欢迎。从投资人的角度来说，这为我保留了很大的行动余地。回到您的问题，在拍摄《羁旅情愫》十二年以后，我拍摄了《瘟疫降临》这部短片，这是瑞士卫生部请我拍摄的，他们想要引起观众对艾滋病问题的重视。我得

到了医生们的帮助，但我很快就意识到，关于这种传染病有许多没弄清楚的东西，所以我花了九个月来研究这种病毒。我确信，这是一种人为的产物，而非自然。但至少在当时，社会并没有做好接受这一现实的准备。可能是出于偶然，也可能是自愿，反正我坚信我的调查结果。在当时，我遭到了所有由这种病引起的讨论的攻击，包括说这种病是上帝对过度性解放的惩罚这类迷信思想，以及关于黑人和同性恋被当作替罪羊的研究。总之，因为我对这些谎言的激进态度，这部影片在中途就停止了拍摄。我已经拍摄的部分现在可以以这部短片的形式被看到。虽然我都没能完成它，它的删减版还是被官方雪藏了七年。最后他们终于同意在乌普萨拉电影节（Festival d'Upsala）进行唯一的一次放映。就是在那里，克莱蒙-费朗电影节（Festival de Clément-Ferrand）的代表发现并选中了它。在克莱蒙-费朗，这部短片获得了两项大奖，从此他们再也不可能强行封杀它了。

第二部短片《光荣的世界》，是哥德堡电影节（Festival de Göteborg）与瑞典电影学院定制的一部十集电影的第一部分。总共有十位导演参与了拍摄，我的短片讨论的是个人和集体的罪责。这是我与生俱来的感觉。我在摄影棚中完成了拍摄，并打算由此发展出一种风格。事实上，这种风格和《二楼传来的歌声》相当接近，只是没有那么精确和细腻，但我们可以发现它们之间是一脉相承的，《瘟疫降临》也是一样。不同就在于，在长片之中包含了现实和抽象之间的平衡。

雅安·托宾：这些年来，您是如何设计这样一种由叙事段落、固定摄影机和大景深组成的美学风格的？

罗伊·安德森：我认为这与我对绘画的品味有关。绘画是我重要的灵感来源。我有几次尝试回归到摄影机的运动，再把镜头剪辑成蒙太奇，但结果总让我失望。由此我总结出：既然没有明文规定必须要用蒙太奇，那就没有理由必须依赖它。在这一点上，我把卓别林的场面调度奉为典范。它以“画幅”的形式运作，摄影机的运动常常是为了避免直接面对问题。这种避重就轻常常是由于经济原因，因为拍电影太贵了。

雅安·托宾：您似乎受到了两种影响，一种来自“超现实主义鼻祖”的爱德华·霍普，另一种来自“新客观派”的德国画家。

罗伊·安德森：奥托·迪克斯其实是最喜欢的画家。我年轻时曾想成为画家和作家。对我来说拍电影是这两个愿望的完美结合。我真的很热爱新客观派的那个时代。我会用图画或拼贴照片的方式和我的主摄影师设计分镜头。我会用一台宝丽来照相机，请一名剧组成员坐在场景中，让我能够确定人物之间、以及人物离墙面、家具的最佳距离。这样我也能调整好摄影机的角度和位置，让它稍微偏向俯拍。在用三十五毫米胶片拍摄之前，我会为每个镜头拍二十来组样片。在每次试拍之后，我都会询问主摄影师、布景师、服装负责人等等，以便做出必要的调整。我们在大屏幕上观看样片，这真的是一项集体工作。我们从《瘟疫降临》开始就一起这样工作，互相之间非常熟悉。也是从那部影片开始，大家共同创造了一种风格和拍摄手法。我们共同寻求的是简洁凝练，这让我在后来想依赖蒙太奇和摄影机的运动时都无法回头。在我看来，电影史上很少有电影能让我们不断回顾。很多电影都缺少绘画特有的那种精确性。我对大概有二十来部影片的评价很高，除了《巴里·林登》，还有《广岛之恋》（Hiroshima mon amour, 1959）、《偷自行车的人》（Ladri di biciclette, 1948）和《维莉蒂安娜》（Viridiana, 1961）……

雅安·托宾：您对邻国丹麦的道格玛原则几乎条条反对，包括拒绝使用非自然光，而使用静止的摄影机和搭制的布景……

罗伊·安德森：您别忘了，我是在1996年的“道格玛95”运动之前开始拍这部电影的，又是在它之后完成拍摄的！其实，“道格玛95”就是新瓶装旧酒。比如说，戈达尔的电影就遵循了它的大部分原则。

雅安·托宾：为了达到您的期待，您必须要自己来做制片人，与您固定的团队在自己的工作室里拍摄。

罗伊·安德森：是的，我很幸运能够建立这个体系，它让我能够用四年时间完成拍摄，即使有一年无疑被我浪费在拉赞助上了。我相信我的下一部电影会更轻松。反正就我的工作方式而言，我只能预期一个漫长的拍摄周期。四十六组镜头需要差不多三十五个布景。制作每个布景大约需要一个月时间。为了布置某些场景，我们租了一个巨大的影棚。比如那个在火车站的场景，所有的车厢都是木头制成的，而且完全按照真实尺寸制作。仅为了这一组镜头，我们就准备了两个半月！这也是唯一有摄影机运动的场景，就是在死去的朋友跟着他时那个跟拍。再没有别的

方法来拍摄他的脚步了。我曾经尝试着去找一个真实的车站，但我意识到那样是不可能达到这种抽象性的，因为光线和色彩都不可能如此精确地吻合我的需求。我用单色化的处理来寻求一种净化效果。同样，很多街道也是在摄影棚里搭建的，比如他遇到乞丐的那条街。堵车的那个场景我们用了微缩模型。总之我们在各种各样的地方拍摄，大量利用视觉错觉。我有一种几乎是动物性的本能，一种让我不断丰富影片层次、完善每一个细节的渴望。我之前谈到了奥托·迪克斯，其实也应该提到另一个影响我的俄国画家：伊利亚·列宾（Ilya Yafimovich Repin）。他是一位现实主义，甚至接近自然主义的画家。他的画作极度丰富，比如叫作《礼拜行列》（Procession）的那幅画，当中有上千个人物，每个人都画出了特征。他花了十一年完成这幅画。与这比起来，我拍电影花的时间简直不算什么！

雅安·托宾：核心叙事——这个烧掉了工厂，有一个疯儿子和一个酒鬼儿子的男人——是因为这个剧本才有的，还是您之前就从电影中的几幅画中设想好了的？

罗伊·安德森：老实说，我一开始是融合了两个想法。第一个是秘鲁诗人塞萨尔·巴列霍《失足在两颗星星之间》（Traspie entre dos estrellas）的一句诗：“坐着的人有福了”，我读的是收在一本1970年代未发行的小薄册子里的瑞典语版本。我当时就被这句话深深迷住了，想根据它拍摄一部纪录片，但是没能完成，所以我决定把它作为这部剧情片的基础。另一个想法更激进：就是对我们这个社会价值体系的批判。您在电影中会发现争议的一面。接着，我就让这两个想法融合起来。说实话，首先出现在我脑海里的并不是父亲和两个儿子之间的关系，而是那些单独的段落。献祭小女孩的场景我已经想象了二十年。每当我有一些念头，我都想以后把它们插到电影当中去。这样一来我就需要找到一个能让我在这些画面之间建立联系的叙事。我首先设想，两个儿子中那个反对实用主义者父亲的诗人可以引用他的诗，但很快我就感到这个方案太矫情了。相反，我又设想这个诗人可以是哑巴，他的诗句将由别人——具体来说就是他的兄弟——来朗读，这就使他们之间产生了一种交流。他们的父亲是我电影中的常驻人物。他永远是那个年纪，那个长相，甚至是性格特征也总是一样：实际上，我觉得那就是我父亲！

雅安·托宾：您对人物的表现方式也非常具有画面感，好像演员都是首先根据外形来选的。



罗伊·安德森：我确实总是被“怪人”吸引，因此我总是找一些非职业演员。在《二楼传来的歌声》中，只有两个职业演员，这是我第一次使用这么多非职业演员。事实上，我跟他们一起工作时并没感到太大的不同。我们大量地排练，随着时间推移，非职业演员就变成了真正的喜剧演员。瑞典是个小国家，歌手常常出戏剧，去影院，我们在电影里看见的也同样是他们的面孔，以至于我们一下子就能认出他们来。而当你全体瑞典人里寻找，就比查演员名录有了更多的选择。我的工作方式——相当持久的拍摄，为了这个或那个段落会选择从早到晚的任何时刻——和职业演员的档期不太匹配。他们没法随叫随到，还有严格的合同约定。

雅安·托宾：您引用了巴列霍的诗句“坐着的人有福了”，但在您的电影里，那些坐着的人好像都不怎么幸福！

罗伊·安德森：即使是在巴列霍的诗中，人类也是不幸的，但他告诉我们要爱他们，因为他们很脆弱。如他一般，我醉心于对人的描绘：有时候他没戴帽子秃着头，有时候被门夹了手，有时候他忘记了童年。人比动物要好一点。像巴列霍一样，我怀着同情去爱人类。

雅安·托宾：除了斯蒂芬的妻子以外，您电影中的女性也经常都很胖，躺在床上等着男人。

罗伊·安德森：可能是吧。但这种强迫症并不会困扰我！实际上，从父亲到魔术师，那些男人们也都挺胖的。

雅安·托宾：您的电影讨论疯狂和混乱，并且很重视仪式。

罗伊·安德森：是的，这是一部关于静默的绝望的电影。至于仪式，我们就是在仪式中长大的，这是我们教育的一部分。我批判它，但同时它又令我着迷。这时我就身处一种奇特的状态。我知道我要在哥德堡大学接受荣誉博士学位。在仪式上，我要戴一顶像《二楼传来的歌声》里那个在酒吧呕吐的男人一样的帽子。我其实不太知道这个学位是做什么的，但我告诉自己，这能让我在日后的发言中，在我的电影中，或者在与文化权威的交往中更有权威。

雅安·托宾：您的电影中有一种跟超现实主义近似的反叛精神，以及对体制，如军队、教会、政治界的猛烈批判。除了威德伯格的几部电影以外，这在瑞典电影中并非主流。

罗伊·安德森：我想这应该源于我的青年时代。我一直厌恶看到人们被羞辱。但凌辱是我电影的一个核心主题：如何在凌辱下存活？如何反击？如何逃脱？即使在学校——不是在家里——我受的是赞美诗和《圣经》之类的教育。在我的电影里，我批判教会，批判它关于基督——我们所说的“好人”——的所作所为，以及它是如何利用基督的。我来自工人阶层，以前常常看见我的祖父母在上级、牧师、牙医、医生和律师面前陷入被羞辱的处境。他们永远都是“失败者”。我从十一岁上高中起就开始反抗，当时高中里很少有工人阶级的孩子。我每天都从我住的郊区去学校。得益于我的学业，我才得以进入大学。大概在十三、四岁的时候，我开始得到阅读的乐趣和艺术启蒙。随后，在十七、八岁时，我开始对电影感兴趣，起初是喜欢俄国电影，比如《带小狗的女人》（*Дама с собачкой*, 1960）或是《士兵之歌》（*Баллада о солдате*, 1959），此外也喜欢上了安杰依·瓦伊达（*Andrzej Wajda*）的《灰烬与钻石》（*Popiół i diament*, 1958）以及新浪潮派夏布罗尔（*Claude Chabrol*）的《表兄弟》（*Les cousins*, 1959），当然还有《广岛之恋》这部惊人之作。就这样，我再也不想做别的了，唯一的目标就是成为导演。但是我必须要等到二十四岁才到进入电影学院的规定年龄。在等待期间，我学习了文学、哲学和历史，这都不是无用功……

雅安·托宾：音乐在您的电影中占据了举足轻重的位置，您用它来串连各个段落。教堂的管风琴乐引入下一个段落，就是地铁里的唱诗班。

罗伊·安德森：地铁里的唱诗班是一个早已有之的想法。对我来说，这就像是乘客们在为他们的命运悲泣。更多地是一种悲剧感，而非绝望，就像但丁的《神曲·地狱篇》里那样。他们为他们的遭遇哭泣。我想用管风琴歌颂巴列霍所说的那个脆弱的小个子男人坐下的瞬间。我想把这个瞬间升华到更高的层次。这是对于我们在地球上短暂旅程的一种敬意，我们应该珍爱它，而不是使它变得痛苦。我们时代的一个危机是，人们不再能够对他们的未来负责，反而重新转向迷信和宗教。最近，在经济危机之中的韩国人组织了迎神仪式，想要请天上的神灵让股市回升！这和我

电影中的游行类似，跟以往的社会斗争没有任何关系。用马路上堵车来表现的这种混乱我很早就感受到了，它表现了那种动弹不得、被恐惧和绝望困住的厄运。毫无疑问，这就是1929年华尔街股市暴跌时美国人的心情，移动的大楼就是从这个事件中得到的灵感。

雅安·托宾：上世纪二十年代末是无声电影，特别是那些伟大的德国电影的巅峰，您的电影会使人想到它们。

罗伊·安德森：我该给这部电影开一张无限期的账单，有点像《等待戈多》。不管在什么时代什么地点上演，这出戏都在对观众讲话。我期盼着一种电影语言，它也关乎布景和服装。我的调色板上需要的是体制内的颜色，就是我们在医院、邮局、候车室和法庭会看到的灰色、白色、淡绿和米色。

雅安·托宾：然而，您的电影里有没有一点点希望呢？比如斯蒂芬的妻子？

罗伊·安德森：可能因为她比别人更焦虑，也有某种天真，尽管天真也可能带来危险。但我认为希望其实就在于电影的创作本身。如果我们完全绝望了，就什么都不会去做了。想要让他人意识到生活的苦难，这就是一种积极的姿态。当我看到奥托·迪克斯的画作，以及他在战争惨痛经历影响下产生的对世界怪诞、悲惨的观感，我反而感到一种希望。相对于仅仅释放一条积极信息而言，一个人尽心竭力去关切他人的苦难，在我看来是更错综复杂、也更内涵丰富的举动。还是应该给观众留下一点可能，让他们自己在渺茫中看到希望的微光。

关于《寒枝雀静》（2014）

米歇尔·西蒙：《寒枝雀静》是作为接续《二楼传来的歌声》和《你还活着》（2007）的完结篇出现的。您一开始的打算就是要完成这组三部曲吗？

罗伊·安德森：老实说，在开始拍摄《寒枝雀静》之前我就认定它是这套三部曲的最终章了。这三部电影有着一以贯之的美学观念，我把它们看成一个血脉相连的家族。然而最后一部是用数码技术拍摄的，这使得图像更加清楚明晰，同时也影响到了画框和构图。我用的还是同样的镜头，但拍摄时稍稍退后了一些，相当于用三十五毫米摄像机拍摄时所用的广角镜头。我对生活的视角并没有变化。也许在

《二楼传来的歌声》中末世气氛更加浓厚，而在《你还活着》中更想呈现梦境。面对一种梦境般的氛围对我来说是一场奇妙的探索，因为它赋予你的是绝对的自由。这就是年轻夫妇结婚的那组镜头所表现的东西。我很喜欢那个时刻。在《寒枝雀静》中，我第一次制造了时间错位。我在这段当代叙事中引入了一个十八世纪的国王的故事，这对我来说毫不奇怪，反而非常自然。在输给俄国的波尔塔瓦会战开打之前，他来到了一个酒吧，在回来的路上又来了一次。在我们国家的历史上，这是一个微妙的时刻。因为卡尔十二世这位国王不仅代表权力，也象征着某种大男子主义。他代表了那个时代的伟大瑞典，芬兰和德国北部的波罗的海城邦都曾归他所有。而他败给沙皇彼得大帝的波尔塔瓦会战正是国家衰落的起点。他是个相当有天赋的军事家，但在这场战争中却愚蠢地以少敌多。这场惨败被认为是一场灾难。

米歇尔·西蒙：为什么您特别强调他是个同性恋？

罗伊·安德森：因为他曾经是阳刚气质的象征，而我想展现他性格中的另一面。长期以来，历史学家们对此心照不宣。众人闭口不提此事。直到三年前，斯德哥尔摩举办的一个展览才第一次透露了他是个同性恋，或者说双性恋者。伏尔泰还就他的生活写过一本书呢！

米歇尔·西蒙：在这些场景中我们会发现一种庸常小事（他想去小便，还要了一杯水喝）和严肃背景的杂糅，这是您特有的一种观察角度。

罗伊·安德森：我很喜欢这样。有时候人们让我描述我的风格特点，我就喜欢用这个新生词汇：“庸常主义”（trivialisme）。对我来说，这既有人情味，同时又通向荒诞。

米歇尔·西蒙：还有一个与年代不符的场景，就是发生在1943年的那场。

罗伊·安德森：这是欧洲战争年代……也是我出生的那年！我是哥德堡长大的，我们在影片中听到的这首歌当时脍炙人口，在别处也一直很流行。我小时候常跟一个外号叫“跛子洛塔”的女伴一起唱这首歌，她以前在哥德堡有个酒吧，那种气氛一直在我脑海中挥之不去。那时候喝一杯酒只要花一角钱，我们没有钱的时候，就亲她一下当作酒钱。我想到这个美妙的灵感，就把它加到电影中去了。为此我构思了许多年，这个场景似乎是用上这个点子的好时机。

米歇尔·西蒙：《寒枝雀静》和前两部电影无疑有一个区别：在叙事中定期出现的那对旅行推销员——萨姆和乔纳森。您以前的作品中并不存在这类重复主题，到此为止，您电影中一直是一系列各不相同的场景。而这部当中似乎有了一个故事的雏形，这两个贩卖吸血鬼牙齿、面具和逗人发笑的“笑盒”的男人，是不是您的某种自画像？

罗伊·安德森：事实上，我电影中的所有人物都是我，包括那个国王！这两个代表人物是我以对史坦·劳瑞尔（Stan Laurel）和奥利弗·哈迪（Oliver Hardy）的回忆为基础想象出来的。他们既忧伤又滑稽，我年轻时很喜欢。我拍的所有电影里几乎都有卖东西的人。在《二楼传来的歌声》中有个卖十字架的人，这回则是两个想通过使人快乐来赚钱的盗贼（某种意义上的堂吉诃德和桑丘·潘沙）。但这可不容易！他们住在某个收留失业者和流浪汉的夜间收容所里。我很了解这种地方，因为我是个有些问题的兄弟以前就住在那里。他两年前去世了。萨姆和乔纳森迷失了生活的方向。一个人透过锁孔对另一个说：“你是我唯一的朋友，如果我们不在一起，我会非常孤独，所以请你原谅我。”然而他们又各不相同，就像《等待戈多》中的流浪汉一样。一个总是像劳瑞尔那样怨声载道，另一个更坚强一些。我崇拜贝克特，崇尚这种庸常小事和形而上学的融合。整整三个小时，艾斯特拉冈和弗拉基米尔都在胡说八道，同时又道尽了一切。

我坚信，只要你懂得精益求精地去钻研，艺术、文学、电影都是十分有趣的。我曾两次出席克莱蒙-费朗电影节，去介绍我的短片。在那里工作的一位评论家弗朗索瓦·奥德（François Ode）曾以类似的方式访问过我。我对他说：“要保持简单是很难的，因为它要求一种精确。如果你达不到，那一切都完蛋了。”我在文学史上最喜欢的小说是塞利纳的《茫茫黑夜漫游》（*Voyage au bout de la nuit*, 1932）。曾经有人请我改编这部小说，伽利马出版社也得到了版权方的许可。但我没能为这个大制作筹到资金，而且还要解决语言的问题。对我来说，这部作品只能用法语拍摄，而这样一来就更难拉到赞助了。这已经是二十年前的事情了，现在我彻底放弃了。

米歇尔·西蒙：还是回到那两个小贩身上，您对他们有认同感吗？

罗伊·安德森：是的。电影也是一门生意。要花时间去自我推销。我们要试图给人留下良好印象并以此获利。我们总是要为生存和拍电影去筹钱，当然也要为了能够继续工作而完成项目。

米歇尔·西蒙：这部电影的另一个主旋律是那个反复出于不同人物之口的句子：“听说您过得不错，我很高兴”。

罗伊·安德森：这是为了表示他们属于同一社群，他们都有父母、朋友，他们关心这些人过得是安逸还是坎坷。此外，在我的父母还活着的时候，我也曾对他们说出这话。这也关乎责任，关乎我们对他人的关心。而当别人对我说这话，我感受到的不仅是亲近的问候，而是普遍意义上的人性。

米歇尔·西蒙：这句话中也包含了您的幽默，因为这部电影表现出您的人物对他们周围的人并不是那么关心。这当中似乎有一种矛盾。好像这些词语不再具有真实的意义，人们只是重复现成的套话。

罗伊·安德森：我同意您的看法。然而，我认为，这句话中还是包含了一部分对他人的关心。它的作用有些像一句咒语，一种庇护。就像我们日常所说的“早安”、“晚安”一样。但我的电影中确实越来越多地引入了幽默的成分，下一部将在这个方向上更进一步。它将比我们在一部电影中期待看到的多一些疯狂，少一些敬意。

米歇尔·西蒙：您和超现实主义者很接近，比如像马格里特（René Magritte）那样风格鲜明，充满荒谬感，标题带有幽默感的画家。

罗伊·安德森：其实我很喜欢马格里特，因为他很接近梦境。保罗·德尔沃稍弱一些，但也有一种梦幻的氛围。杜米埃也是我的偶像之一。

米歇尔·西蒙：您的风格是由喜剧和悲剧、庸常和本质以及夸张和现实之间的张力共同构建起来的。

罗伊·安德森：我是1965年从电影学院毕业的，随后开始拍摄短片和广告作品。在我的第二部电影《羁旅情愫》经历了评论和票房的双重失败后，我有些迷茫。直到1985年，我一直继续现实主义风格的创作，但我已经对此感到厌倦了，我不知道该怎么在这个方向上走下去。一天，我突然意识到我应该向某种抽象风格靠

近。我是在哥德堡的工人阶层当中长大的，在那里，抽象艺术被认为是精英主义和附庸风雅。在我周围，社会现实主义备受推崇。所以我以前对抽象主义有些成见。直到我鼓足勇气准备改弦更张之前，它对我来说都很不自然。自从我走上这条道路，我就有种如鱼得水的感觉。用“抽象”这个词可能不太合适，因为我所做的还是再现，但我追求的是浓缩、提纯和清除。我赞同马蒂斯（Henri Matisse）的提议：要去除一幅画中所有不必要的东西。

米歇尔·西蒙：您决定用一位参观者在博物馆里仔细研究玻璃橱窗里的动物标本作为影片的开场，这是您自己独有的一种目光吗？

罗伊·安德森：并不是。这个场景背后的理念是要告诉观众，这部电影包含了幽默的成分。这个仔细观察鸽子标本的男人的行为带有某种荒谬感。观众应该能够预计出其他荒诞的事，并采取一个正确的视角。我很欣赏他百无聊赖的妻子表现不耐烦时候的肢体语言，虽然没有作声，但说出了很多东西。此外，观众还要做到保持对自己的怀疑，要对电影的调性提出疑问。我憎恶一切可预见的东西。那是艺术的敌人。

米歇尔·西蒙：您是怎么想到这个题目的？

罗伊·安德森：方法相当平淡无奇。我写剧本时身在瑞典南部的一套公寓里，透过窗子看到树上落着一只鸽子。我感到这只鸟就像我一样，正在思考人生。我就是这样找到我的标题的。

米歇尔·西蒙：老勃鲁盖尔有一幅画叫做《雪中猎人》，画中有两只乌鸦在两个猎人和他们的猎犬上方飞过。

罗伊·安德森：这幅画给了我灵感。鸟儿观察着人类，也许它们在自问：这些人在下面干什么呢？我把乌鸦换成了鸽子，因为鸽子没有攻击性，更单纯。它在生活中扮演的是猎物的角色。勃鲁盖尔也是一位表现庸常事物的画家，他对现实精准的描绘带有一种哲学思考。我很喜欢他描摹农村节日的方式。

米歇尔·西蒙：类似之前的时间错位，接近影片结尾的一个场景制造了空间的错位：就是英国士兵在非洲焚烧黑人的那个场景。这组镜头的其他部分看起来实际上很像某个类似瑞典的国家。

罗伊·安德森：这个场景之前还有一场，就是对猴子进行残酷实验的那场。它说明人类可以对其他生物任意妄为，但还是不如焚烧奴隶的那个场景残忍。对殖民主义的这种呈现已经在我头脑中构思了四十年。我上大学时靠给年轻学生教课谋生。在图书馆做研究时读到了亚述国王对俘虏的暴行。他创造了一个折磨人的机器，可以把受刑者的悲号转化成音乐。后来，我得知西西里有一个施虐狂贵族发明了一个铜制的笼子。他把一名受害者关进笼子去焚烧，再把他的呻吟声制成音乐。我对英国殖民主义的呈现正是受了这两桩轶事的启发。英国总是以高贵和光明磊落的形象示人，但我们心知肚明，它很可能比任何殖民主人更残酷和贪婪。

米歇尔·西蒙：这部电影没有原创配乐，您使用的都是传统音乐。

罗伊·安德森：拿卡尔十二世的士兵来说，他们唱的旋律是美国的一首黑人圣歌《哈利路亚》（Glory, Glory, Hallelujah!）。第一组镜头中的重复的配乐是瑞典1930年代的流行乐。作者扎马尔·古贝格（Hjalmar Gullberg）对国王和贵族忠心耿耿。演唱者爱德华·皮尔森（Edvard Persson）也很有名，但我没有保留他的声音。在国王征战归来的场景中，我想用1950年代美国吉他手、歌手阿什利·保蒙（Ashley Beaumont）的乡村摇滚《摇摆娃娃》（Shimmy Doll）。布努埃尔在《维莉迪安娜》也用了同一首曲子，这是我最爱的电影之一。当然这也是为了向他致敬。

米歇尔·西蒙：地点在您的电影中举足轻重。您用全景深和长镜头去表现每个场景，也就是说，总共39个场景。

罗伊·安德森：我无法想象不用景深镜头去拍摄。这当然跟我对德国的“新客观主义”绘画运动，特别是对奥托·迪克斯和乔治·格罗兹（George Grosz）的迷恋有关。我们可以看到街对面的房子。我在别处写过一篇文章《人及其空间》（L'Homme et son espace）。一个人生活的房间能够很好地反映他和他的个性。现在的很多电影人都忘记了这一点。摄影机的连续运动削弱了人物和空间的关系。当我用三十五毫米摄影机拍摄时，我总是试图把散射滤镜和低反差滤镜叠加起来，

事实上为的是得到绘画中的光线质感。我也想在用数码摄像机拍摄时建立这种组合。我把我追求的光线称作“毫不留情的光线”，就是说，要消除一切可供躲藏的阴影。每个人都必须被照亮，随时随地保持赤裸。

米歇尔·西蒙：您的主摄影师伊凡·博巴斯（Istvan Borbas）和乔吉利·帕罗斯（Gergely Palos）都是匈牙利人。

罗伊·安德森：对，但是他们生活在瑞典：博巴斯在这里生活了三十年，乔吉利是2013年来的。博巴斯向我推荐了他。博巴斯主要负责取景，帕罗斯负责布光。

米歇尔·西蒙：您在开始拍摄的时候其实还没有完成剧本。

罗伊·安德森：首先，我不用故事板，但我会为每个场景绘制彩图来帮助我设计构图。我没有为序幕和前三组关于死人的镜头绘制彩图。尽管这样，总共也有三十五幅图。别忘了，我年轻时可是想当画家的！然而，在拍摄时，我会留一些即兴创作的空间。有些对话是拍摄前几小时才写好的，甚至到最后一刻还会修改。当然也没有多少对话！但我会排练：在真正进入摄影棚和布景之前会在我的工作室排练两次。应该说我每个镜头要拍三、四十条，但为了一部广告片我曾经拍过一百八十条。虽然大家都对我说这不可能，但我记得查理·卓别林在拍《淘金记》（The Gold Rush, 1925）时对一个镜头不满，就拍了二百三十四条！我排练这么多次，就是为了在房间里找到放置摄影机的正确距离。这一切必须以很高的精确度去完成，才能给予观众一种高度精准的感觉。

米歇尔·西蒙：您是怎么想到以三场死亡开始这部电影的，从哪里得到的灵感？

罗伊·安德森：我只知道，对我来说这是一个很好的切入点，想到这个点子的时候我很高兴。至于灵感，就很难说了。这关系到我观察生活的方式以及我的黑色幽默。我想我是从我父亲那里继承了这一点。一个男人试图打开一瓶酒，结果晕倒了。就是这种生活的荒谬，这种无力的感觉打动了我。当这个男人的尸体僵硬地躺在渡轮上，周围的人都不知所措，怅然若失。归根结底，我们人类对自己的命运都无能为力。我们的生活中永远不会有圆满结局。正是因为这种无力感以及这种绝望，我热爱人类。在《二楼传来的歌声》中，我引用了秘鲁诗人塞萨尔·巴列霍的诗

句：“爱那无法入睡的人，爱那被门夹了手的人，爱那坐着的人。”他的诗集叫做《失足于两颗星星之间》。

米歇尔·西蒙：您拍了将近三百部广告片，其中一些使您得以完成三部曲中的前两部，每部都占用了您四年时间。然而这次，您却全心全意地扑在了这部新的长片上。

罗伊·安德森：由于三部曲的前两部广受好评，我拉赞助就变得容易了一些，特别是欧影基金（Eurimages）的资助。但我还是在广告片中获益匪浅。它让我能在斯德哥尔摩市中心买下这栋楼，我在里面建了两个摄影棚，一个放映厅，还有几间办公室。要不是曾经在广告业工作过，我今天就不会在这了。我记得1975年刚拍完备受冷遇的《羁旅情愫》时，我向制片人请求再多用一天摄影机来补拍一个镜头。他拒绝了我，因为我们已经用完了拍摄的拨款。从那天起，我就决心要买自己的摄影机，自己做制片人，成立自己的工作室。此外，拍广告片也使我对节奏更加敏感，更加准确。它也是一种对凝练能力的训练，因为时长就是三十秒到一分钟之间。我的广告片都是用与故事片同等的专心和兴趣拍成的。

米歇尔·西蒙：您是如何选择演员的？

罗伊·安德森：他们的外形至关重要，肢体语言也很关键，总的来说我要求的是他们的真实性。比如说那个弗拉门戈教练洛蒂·托恩洛斯（Lotti Törnros）就是一名职业演员，但她会跳舞，虽然她还是得学弗拉门戈。演国王卡尔十二世的维克多·吉伦伯格（Viktor Gyllenberg）是马戏团的杂技演员。另外，那两个销售代表，霍尔格·安德森（Holger Andersson）和尼尔斯·维斯布隆（Nils Westblom）是业余演员。夏洛塔·拉尔森（Charlotta Larsson）（跛子洛塔）是歌剧演员。我在这方面的理论是，如果你把一名职业演员放在他无法意料的环境之中，他会让你大吃一惊的。我再说一次，必须优先考虑那些不可预见的事物。

比眼睛更远的空间（2016）

史蒂芬·古德：从2000年拍完您的第三部长片《来自二楼的歌声》到拍摄《你还活着》之间，您都在做些什么？

罗伊·安德森：《歌声》之后的一年……我必须要去参加欧洲和世界各地的大量电影节。这部电影在三十四个国家上映，我到访了其中半数。在这种情况下很难去着手进行一个新计划。我也遇到了一些财政困难，为了解决困境，不得不又拍了一些广告。直到2003年，我才开始考虑这个项目。然后我就要寻找资金，构思如何拍摄，在斯德哥尔摩我自己的工作室里拍一些实验性的片断——我只有一个场景不是在这里拍的。人们酝酿艺术构想时总想出人意料，不想让别人预见得到，而要做到这点非常困难。所以，不应该把出人意料当成创作的本来目的。在这些不可预见的事件背后应该自有深意。七年，我并不觉得漫长。每当人们问我，如何能一连四年只拍同一部电影，我就会回答说：伊利亚·列宾用了十一年才画成《给土耳其素丹写信的扎布罗什人》。而这部电影里一共有五十六个用广角拍摄的长镜头，我比伊利亚·列宾完成得可早多了。

史蒂芬·古德：对您来说，《歌声》与这部电影的联系和区别是什么？

罗伊·安德森：拍《歌声》时，我已经有二十多年没拍电影了，在面对实际拍摄时仍会感到有些不安，可以说处境艰难。拍这部电影时我则相对更放松，更得心应手。我请了一位新的摄影指导，以期不再自我重复。这部电影更像是一部关于人类境况的喜剧。这两部电影可能还是比较相近。我认为新的这部更疯狂，更大胆，也更奇幻一些。我导演生涯起步的时候，受意大利新现实主义和捷克新浪潮的启发很深。然而，十五年前，我远离了中规中矩、现实主义的拍摄方法。突然之间，我敢于变得更抽象、更凝练、更纯粹了。我认识到费里尼也同样优秀，也很喜欢他的《船续前行》（E la nave va, 1983）。

史蒂芬·古德：这部电影的镜头长度更短，因此比上一部电影的镜头数量更多。为什么需要缩短镜头时长呢？

罗伊·安德森：在《歌声》中……我试图指向十分深奥的哲学问题和论点。例如个体和集体的罪责，还有耶稣——因为那是2000年，他的二千周年诞辰！对话中都充斥着这份抱负，因此也更艰涩。这部电影提出的则是关于我们在社会中种种行为的实际问题，对白更加日常，更加通俗，而我很喜欢写这种日常对话。它们毫不荒诞，因为没有什么可荒诞的；我是贝克特对白的忠实爱好者。但我也不会像塔伦蒂诺在他的电影中那样登峰造极，对着汉堡包来一通长篇大论。

史蒂芬·古德：这部电影比《来自二楼的歌声》叙事性更弱，更像灵光闪现。它是如何构建起来的？是依靠剧本还是依靠蒙太奇？

罗伊·安德森：我曾希望拍一部没有主要人物的电影，只有不同的命运，不同的单个人物，我们无法重复追踪任何一个男人或女人。我得以成为“破坏分子”的方式，就是颠覆传统叙事结构。但在拍摄过程中，我的想法变化了：也许这个或那个人物可以重新出现一两次吧。我没有做到我所设想的那么极致，但并不后悔。我知道我想要拍摄所有这些镜头，但除了结尾和中间的几个场景外，我还不确定它们的顺序。我是剪辑过程中理清顺序的。在我的剧本上，我都把它们分别写在可以互换的页面上。在中世纪，地图上还有一些处女地。我在我的剧本里也需要这样的空间，以便填入新的，更好的想法。我从没写过一整部剧本，只写50%，剩下都是空白页。

史蒂芬·古德：在这部电影里，您把相当大的篇幅留给了梦境，其中有两个梦被极其形象地表现：死刑和婚礼。为什么您选择了这两个梦？您把它们插入电影结构中是有何来由吗？

罗伊·安德森：我之所以敢于谈论梦境，当然是受了超现实主义的启发，正如路易·布努埃尔在《资产阶级的审慎魅力》（*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972）中那样，用梦境来讲述现实。我想要拍摄两个梦境，一个非常阴暗，另一个则明亮美好。若能借助梦境，我们就能大大扩展表现力，跨越约定俗成的边界，达到自由自在。我想要批判当代审判的专制，可以看到，它的独断专行随着对恐怖分子的追捕在全世界蔓延。从法庭那个场景的气氛中可以看出，我是受了杜米埃的启发。在另一个梦中，我想要表现人可以有多么慷慨善良。那个女孩说：“我不认识他们，但他们仍然很善良，而且希望我们幸福。”这种行为在我们的年代如此罕见：对人慷慨大方而不求回报。我还想说明的是，在现实中我无法找到这种慷慨的例子，而不得不用一个梦来呈现。

史蒂芬·古德：那个精彩绝伦的诉讼场景让我们想到巴斯特·基顿的一部短片：《十三号囚犯》（*Convict 13*, 1920），其中也出现了死刑以及像电影院里一样卖点的引座员。您知道这部片子吗？对它怎么看？

罗伊·安德森：不知道，我没有看过这部片子，但我看过一些人坐在有色玻璃后面看人坐美式电椅的，他们没拿爆米花，但坐得还是很舒服。这是一项美国发明，揭露了他们文化中怪诞的一面。当死刑犯将要被行刑时，一名守卫会向公众宣告：“犯人临终步伐。”这有些传奇性质，但又如此粗鄙和原始。我最厌恶的莫过于此。

史蒂芬·古德：在教堂祈祷的场景中，一份清单或许可以反映出您创作剧本的方法。您是否在那个跪着历数人类弱点的女人和您盘点清算式的“探寻我们的缺陷、我们的懦弱、我们的卑劣、我们的劣势或我们的伟大”的方式之间预设了某种对照关系？

罗伊·安德森：这个场景是我在拍摄之中构思出来的。我脑子里有那个跪地祈祷的女人的形象，但我并不知道她要说什么。我很高兴看到我能以这个为我们向上帝祈祷宽恕的女人为媒介，列举人类所有的缺点。这比直接斥责他们更有力。这是冒了风险的，我担心显得太过教条，太过直白。但我认为今天我们应该坦率清晰地说出我们想说的东西。当她说：“原谅我们的电视频道，既引人入胜，又闭口不谈真正重要的事情”，还有对公众隐瞒真相的政府，这或许是有点过头了。但说出这些很重要。也许不一定用这些词语，但用这些词语又何尝不可呢？这就是现实：新闻媒体欺骗人民，摧毁他们的防线。哲学家马丁·布伯曾这样谈到罪行：“不知不觉地，你将被无法逃脱的宿命所俘获，因为你毫无招架之力。”媒体歪曲人们的认知，使他们成为毫不留情的命运的猎物。我认为我的想法恰如其分。

史蒂芬·古德：在人物的问题上，您和您的同辈人背道而驰。您为了表现一个更普遍的人类本身的形象，从而较少处理每个个体。

罗伊·安德森：我觉得只表现一个人物比较容易，而真正要通过多个人物表述一些东西则更加困难。我对给一个单独人物拍摄特写并没有兴趣。对我来说，最能说明个体情况的，是他所居住的房间，这个空间比他的面孔更关键。大家都说我们能从眼睛里看到一个人灵魂的反射，布努埃尔也在《一条安达卢狗》（Un chien andalou, 1929）里拍了一只眼睛的大特写，但那是一只牛的眼睛……我认为我们离被摄对象越近，失去他的信息就越多。一个空间，一个房间有时候能比眼睛能展示的更远！

史蒂芬·古德：这种与普遍性，与人类的关联，在造型和绘画的意义上和漫画是否有关？

罗伊·安德森：当我们想要提纯和凝练时，就出现了漫画。但我不想那么恶毒，也不想用他人去创造恶毒的人物……也许除了那个法庭上的法官。当我们简化事物时，就接近漫画了，在连环画中常常是这样。这样的风险是，漫画会变成一幅邪恶的肖像。我只会让罪有应得的人得到这样的报应，从不会用在普通人身上。

史蒂芬·古德：另一个风险是漫画会成为老生常谈。我们如何能既葆有漫画的普遍性，又不至于沦为陈词滥调——也包括愤世嫉俗式的陈词滥调——呢？

罗伊·安德森：不要忘记，我们的行为常常就是司空见惯的。比如，那个婚礼的场景就是一种陈规模式，但它如此广泛和普遍，以至于也不能算是陈词滥调了。

史蒂芬·古德：这部电影毋庸置疑地具有批判，乃至政治意图。在性交进行中，人们谈论的是养老基金的崩溃，对金钱和物质的过度依赖，高级餐厅里的仇富态度，以及将我们完全俘获的“人人为己”的逻辑。在您的设想中，这同样也是一部介入现实的电影吗？如果是，那您支持或反对的是什么呢？

罗伊·安德森：我希望做到高度介入现实而又不沦为说教。我希望有些政治元素能点醒观众，使他们更好地理解当下的政治时局。这样看来，德·西卡的《偷自行车的人》和布努埃尔的《维莉迪安娜》是电影史上最有政治意义的电影。但它们并不传递暴力的言语，只是呈现事实。我用五十六个场景和几乎每个场景中都各不相同的人物阐明了自己的政治观。这就是我的挑战。此外，我想直截了当地指出，电影是一种视觉表达手段。在我们这个时代，人们拍电影时不再记得这一点。所以这是一部捍卫电影视觉表达功能的电影。

史蒂芬·古德：为什么音乐在《你还活着》中也很重要？

罗伊·安德森：在《来自二楼的歌声》之前，我很讨厌在电影里插入音乐。那时候我感觉音乐应该源自某种自然声源，比如收音机或交响乐团……但我的想法发生了变化。现在，我认为如果音乐可以丰富电影的内涵，那就应该加入。在这部电影里，我们只采用了一些旧乐曲的新版本。这些乐曲的灵感来源多种多样，从莫扎



特到新奥尔良爵士，还有俄国颂歌。我十五岁时曾想当个作家，写出像加缪《局外人》那样杰出的小说。我还想当像梵高和米勒一样优秀的画家，还吹过爵士长号。这就是三种不同的表达方式。我想，拍电影这种方式可以将这三种元素完美结合——至少我希望是这样的。

复合影像 (1995)

罗伊·安德森/文 马故渊/译

我对雅克·卡洛 (Jacques Callot) 三百五十年前的蚀刻版画《绞刑》 (Le Pendaison, 1633) 着迷了一辈子。当我以《瑞典爱情故事》 (1970) 开启我的电影制作生涯时, 我仍在使用一种特写镜头的美学。这些年来, 我不断地靠近一种处理“复合影像”的美学。我敢说, 当我刚开始做电影时, 我尚未成熟到能够驾驭这些美学。它们要求你呈现一种完整和相当统一的对于世界的认识观念。这涉及了更多的因素, 它是另一种要求更高的艺术挑战。一个人必须 (在电影中) 传达出他对于生命的态度, 这是困难得多的。从技术上来说, 我已不再使用75-50mm镜头 (我这里指的是35mm电影), 而且我如今发现用比16mm镜头还短的镜头工作几乎是一件不可能的事。卡洛的版画就可以被描述成一种典型的16mm或者可能是24mm镜头拍摄的影像。

电影理论中有一些理念跟我说的“复合影像”有关。尤其是这种电影语言有一个非常知名的支持者, 安德烈·巴赞。直到十五年以前我才了解到他电影理论的文章。当我读到巴赞, 我明白他是跟我一样想问题的。

当两幅图像并置, 一种上层建筑被建立起来, 给这种并置增添了艺术价值、信息和洞见。我想举的最清晰有效的例子是关于埃塞俄比亚的塞拉西皇帝的一组蒙太奇照片。里面有一幅图像是他在用银盘装着猪排之类的东西喂狗。他皇宫里一定有四五只这样的银盘。在另一幅图像里我们可以看到人们在挨饿。这组蒙太奇流传开来后, 不出几个月, 埃塞俄比亚就发生了革命。这就是一个关于蒙太奇是多么有效的例子。

但巴赞说的是一幅图像就可以达到同样的效果。卡洛的版画《绞刑》里实际上也包含着蒙太奇。这幅图里的元素相互作用并创造出了一种上层建筑。但在某种程度上这幅图更加开放地做到了这点, 因为艺术家允许观赏者自己决定图像里什么是

重要的。巴赞认为这更有效地激发了观赏者的情感和理解力，我完全同意他的看法。

我不仅在故事片，也在商业广告里用过复合影像。我想说，正是在制作商业广告期间，我意识到了复合影像的好处，甚至是优势。如果一幅图像就能够传达出某种信息，我找不出非要用几幅图像的理由。我喜爱在一个“空间”里观看和描绘某个人——“空间”这个词，我采用的是其最为广泛的含义。很多人都支持这样一种观点——特写最适合表达一个人的心理状态，甚至有人会说灵魂是通过眼睛反映出来的。恰恰相反，我认为特写是相当不足的。对我来说，你越靠近一个人，你所得到的关于他/她的信息就会越少，最后甚至无法区分是人眼还是牛眼，甚至是死牛眼。这在路易斯·布努埃尔的经典短片《一条安达鲁狗》（Un chien andalou, 1929）中就被表现得很清楚了：在一个场景里，一把剃刀在女人面前举起来，之后的大特写中，剃刀切开“她”的眼睛，而此时的“她”其实是一只被屠宰的牛。相较于此，我相信空间会传达出更多的有关身处其中的人们的信息。因此，这个重要的元素应该最好不要被切成一块一块，否则会造成空间及空间中内容与人之间的关系变得不清晰或者难以理解的后果。当然，一种特定的风格或美学不应当以其自身为目的，变成一种风格主义。创造复合影像和复合场景的难度要远远大于用剪辑讲同样的事。但当一个人成功创造出复合影像时，其结果也会丰富得多。他/她会节省时间，最重要的是，获得一种清晰性——思维的清晰——这种清晰性的密度，有时对观众而言，是极其大的。

今天的电影和电视工业，其作品毫无例外地具有共同的特点，即一种特定的美学风格和叙事方法。这种美学风格和叙事方法很少是深思熟虑的，几乎没有要把思想讲清楚的迹象。这种风格首先建立在姑且权宜的解决方案、无暇、懒惰、无能和贪婪之上，跟我们社会——好吧，甚至跟整个世界——被分析和被治理的方式有很多相似之处。

我会使用《九十年代的九十分钟》（90 minuter 90-tal, 2000）的第一部分，也就是我做的那个部分中的一个场景，来进一步阐明我对复合影像的想法和我用复合影像做的事。我那部分叫做《光荣的世界》（1991），它的第一个场景是对我所说的内容的一个很清晰的例证。这个场景是关于在真实生活中发生的事的。它是对二战中的事件和“种族清洗”的特征——绝对暴虐行为的一种复原。“种族清洗”这个表

达在那时还不存在：它被叫作“最终解决方案”，但它意味着对犹太人、吉普赛人、同性恋者和不同政见者的屠杀。各种各样的方式被用来杀人，包括在柴油货车内施放毒气。发动机的尾气被导入到货舱。这些箱式货车是毒气室的前身。

这些事件，这些举动，这些被理性地设计出来的屠杀，这种对他人痛苦的冷酷无情，对我来说是恶的终极化身。我们应该如何处理这种有关人类所能行使的恶的认知？有可能从这种认识中逃脱吗？有可能防止它再次发生吗？它是怎么会发生的？我们能够明白为什么吗？为什么历史在重复自身？这是一些在今天来看最重要的问题。

五年前，当我有机会来制作《九十年代的九十分钟》的第一部分时，这是我当时觉得我必须以我的角度来面对和总结的一个话题。我是在犹太人大屠杀达到其最激烈的阶段时出生的。在我生命的前两年里，数百万的人被以最兽行的方式被毒死。而这就发生在一个人们会阅读且其传统与我们具有极大相似性的邻国。这长久以来一直困扰着我，现在依然如此。我想说我作为人类为这些罪行感到羞耻。哪怕我并不曾在那儿（犯下这些罪行），我还是感到某种罪责。

我想要在电影里总结这个话题的另一个重要原因是，我那时候刚读到了一个叫做马丁·布伯（Martin Buber）的伦理学家的著作。我在这之前从来不知道有谁能够如此清晰、如此有力地表达出我提到的那种罪责感。在他的《罪与罪责感》（*Schuld und Schuldgefühle*, 1958）里，他写道：“当一个人违反了人类的规范，而他在天性里又认可和承认这一规范是他自己和任何一个其他人存在的基石时，一种存在主义的罪责就会涌现出来。”

“存在主义的罪责”这一表述，指涉了某种无可撤销的意味。但如果布伯没有同时指出一条对我们来说可能找到自由与和解的道路的话，他不会是如此重要的哲学家。那么，我们可以做些什么呢？

布伯谈到了个体的罪责感，但我认为这些思考同样是跟群体相关的。

我还读了另一个哲学家格奥尔格·卢卡奇（György Lukács）的书。他在他的《理性的毁灭》（*Zerstörung der Vernunft*, 1962）中极为清晰地分析了纳粹的意识形态。他的思想也启发了我在《九十年代的九十分钟》的我那一部分中采用那样主题。卢卡奇主张，我们不能认为希特勒时代已然终结，除非我们的社会“根本地克服了那个时期所特有的思维和道德态度。这一进程应该开展起来，而我们应当赋予它

一个方向和形式”。难道有人可以说，我们已经开始这个进程了吗？希特勒死了，但造就了他的整体环境呢？希特勒该为他获得的掌声受到责备吗？

在慕尼黑城外的达豪集中营，人们可以读到介绍说它的毒气室从来没有被使用过。然而，介绍应该写，纳粹始终没有时间使用这里的毒气室，因为他们没有时间去执行他们的工程计划——将一整列一整列火车的人投进巨大的地下毒气室从而清空车厢。就我的理解，这些工程师之后过着正常的布尔乔亚式的生活，忙于其他的任务。这应该被视为一个巨大的人性问题。

一旦这些问题被提出，人们就必须自问我们可以做什么和应该做什么。我们如何有尊严地、负责任地呈现这些事件呢？对我来说，使用特写或用苦难来实现效果是不可想象的。看看斯皮尔伯格在《辛德勒名单》（Schindler's List, 1993）里做了什么就知道了！我觉得在表现大屠杀、集中营等情境时使用复合影像的语言，是最为理所当然的。观众必须自己分析影像，没有任何先入为主的阐释。很多人说《光荣的世界》的开头是他们见过最黑暗的东西，这种黑暗是人们不再讨论这个话题的原因。复合影像总是对观众要求很高并富有挑衅意味。现代人害怕的正是这种复杂性：经验徘徊不去，人们没法将它忘在身后。我相信对人们来说，观看《辛德勒名单》比观看我的电影里的这个场景更容易。因此，弄明白我如何制作它可能会比较有趣。创造复合影像需要准确性和许多工作。

相对于站在那儿看向镜头的主角，那个把软管连接到货车里的男人所处的位置对我来说多少是清晰的。摄像机正是时间和历史的目光。它是记忆和知识。这就是主角看向镜头的原因：他在看着历史，看着记忆，看着时间，看着我们。这个场景的设计开始于这些人的位置，开始于旁观者和连接毒气的那个人之间的位置。我一开始对场景布置不那么确定。我坚持认为那些身着制服的人始终是平民。这就是为什么这个场景里的人们不穿制服，而是穿着普通的日常服装。

第一次尝试是在一片绿色的户外空地，第二次是在一个碎石铺就的宽阔的停车场，接下来是在机场的一个混凝土平台上。我想要找到一个光秃秃的、没有时间标志的场景。要确定摄像机的高度和位置、摄像机离场景的距离和场景内部的各种距离总是要花很大的工夫。我还想要观众感受到与这个城市的市民生活的关系；感觉到这个场景在文明社会的边缘发生。我们试了阿尔斯塔飞机场，但最后决定用松德比贝里的一片大型运动场，那里的两个碎石坑已经完全看不出任何运动场所的痕迹

了。货车看上去不应该很现代。货舱空间的高度和设计、货车装卸货的斜梯板的宽度和放置，每一个细节都是重要的。在拍摄期间，在我们使用真正的孩子之前，场景里的那个女人臂弯里抱着的，是一个玩偶。

我们尝试了大量的构图方式。我们请那个站在画面右下角的女人在某个时间点笑一下。事实上，历史告诉我们，有时候旁观者会觉得这些可怖的流程很滑稽。但成片中没有采用这一部分，是因为考虑到画面很残忍，它会给观众造成过于无情的印象。我们试了软管的不同尺寸。当我们最后找到那片运动场地时，我们用现代的公交车试着行驶了路线。我们做了颜色和烟雾测试。在这样的表演中，我们还在伦理上关怀参与者。片中那个被拖向死亡的年轻女孩，我们一开始是让她在感觉更为安详平静的布景中，穿着整齐地回应这一场景。孩子们在拍摄现场是裸体的。

这一切都为最终的视觉呈现作出了贡献。而这种视觉呈现，我们觉得，是对我们想法的精确表达。它看上去是如此地准确，以至于无法想象还能有其他的呈现方式。

电影是转换成影像的真理（1988）

——谢尔盖·帕拉杰诺夫访谈

罗恩·霍洛威/文 吴萌/译

罗恩·霍洛威（以下简称“霍洛威”）：您是怎样成为电影导演的？

谢尔盖·帕拉杰诺夫（以下简称“帕拉杰诺夫”）：我相信电影导演必然是天生的。就像孩童的探险——在同龄人中，你采取主动，成为导演，创造出神秘的事物。你将事物塑造成形，你造物。你用你的艺术才能戏弄他人——在午夜时吓唬你的母亲和祖母。你装扮成查理的姑姑或是安徒生童话中的主人公。用箱子中的羽毛，你将自己变形为公鸡或火鸟。我总是着迷于这些，而这就是导演（directing）。

导演（director）不可能被训练出来，就算是苏联国立电影学院(VGIK)这样的电影学校都不可能培养出导演。你学是学不来的。你必须天生就会。你在母亲的子宫中就得拥有这项能力。你的母亲一定要是个演员，你才可以得到遗传。我的父母都颇具艺术天赋。

霍洛威：您在电影学院的毕业作品是关于什么的呢？

帕拉杰诺夫：那是一部关于儿童的短片，《摩尔达维亚童话》（1951）。亚历山大·杜辅仁科（Alexander Dovzhenko）在看完后说，“让我们再看一遍”。审查委员会决定第二次观看一部毕业作品，这在国立电影学院历史上可是首次。现在已经是知名电影评论家、艺术评论家的罗斯季斯拉夫·尤列涅夫（Rostislav Yurenev）当时说，“帕拉杰诺夫抄袭杜辅仁科。这部电影有着巨作和史诗的气质。帕拉杰诺夫铁定看过《忍尼戈拉》。”

杜辅仁科回应道，“你这爱嚼舌根的家伙！坐下听我讲。他没看过《忍尼戈拉》。”然后他问，“你在哪儿，年轻人？”我站起身来，他问道，“说实话，你看过《忍尼戈拉》吗？”我说，“没有。”“看！真是胡扯！”尤列涅夫当时还没什么名气。他是个瘦小的年轻人，在各位导演面前来回献殷勤。

也许，我的毕业作品相当接近于我作为电影导演想要表达的。

霍洛威：但您的毕业作品已佚失……

帕拉杰诺夫：不，它在我家中。

霍洛威：那为何此次回顾展未放映该片呢？

帕拉杰诺夫：我只不过是忘了。只有更长的版本——《安德里耶什》（1954）在这儿放映。可惜不针对儿童，而只是对成年观众放映。

霍洛威：参加由亚历山大·杜辅仁科和伊戈尔·萨甫琴科（Igor Savchenko）指导的课程是怎样的感受？

帕拉杰诺夫：杜辅仁科和萨甫琴科是死对头。他俩总是在掐架，合不来。两人都有才华、有地位，都非常杰出。其中一位以波兰画家杨·马特义科（Jan Matejko）的风格，以文艺复兴风格来做电影实验。另一位则描绘苹果、老人、死亡、秋去春回的鹳鸟——他的艺术从他史诗般的童年中汲取养分。一个是唯美主义者，一个是古代先知，二者的分歧在杜辅仁科工作室内部引发了冲突。

萨甫琴科去世得早——仅活到43岁。躺在棺材中的他看上去就像个老头。比起他，我们都多活了20岁。他的学生们现已超过他去世时的岁数——弗拉基米尔·纳乌莫夫（Vladimir Naumov）60岁，我64。我们比他多活了20岁。萨甫琴科的逝世令杜辅仁科很是悲伤，这种悲伤直抵他灵魂深处。他负责我们的考试并签署我们的毕业证书。他十分慷慨。他对亚历山大·阿洛夫（Alexander Alov）、纳乌莫夫以及已故的费利克斯·米罗纳（Feliks Mironer）都特别热情。

霍洛威：看来那个时期的苏联国立电影学院到处是青年才俊。

帕拉杰诺夫：我们中有不少有趣的人。当然，包括杜辅仁科。同学们的离世使我感到悲伤。有四个同学已经离开了我们。我们最近刚聚过一次，在桌上摆了四张空盘子，就像是放了四支蜡烛，以悼念那些离开我们的朋友——阿洛夫，他一生都在和纳乌莫夫一起拍电影；米罗纳和马林·胡茨耶夫（Marlen Khutsiyev）一起制作了《滨河街之春》（Spring on Zarechnaya Street, 1956）；还有格里沙——格里戈里·阿罗诺夫（Grigori Aronov）和谢瓦——弗谢沃洛德·沃罗宁（Vsevolod Voronin）。四个朋友离开了我们，天知道谁将是下一个。

我们是萨甫琴科选中的，他很有天赋。他热爱并崇拜我们。因此，他激励我们。他等待着我们创造奇迹的那一天。当胡茨耶夫和米罗纳两人就他们第一部剧本《滨河街之春》与苏联国立电影发行中心（GLKVK）签订了合同时，他非常高兴。敞着自己那辆奔驰的顶篷，萨甫琴科载他们沿高尔基大街兜风。胡茨耶夫说他们买了新袜子。萨甫琴科让他们脱掉破破烂烂的袜子，就在车里换。他们将旧袜子扔到车外，穿上新的。他们不仅仅是学生，也是能赚到钱的电影制作者。

阿洛夫和纳乌莫夫共同执导了《不安的青春》（Restless Youth, 1955）和《保尔·柯察金》（Pavel Korchagin, 1957），还有《风》（The Wind, 1958）。他们开创了先锋派。

霍洛威：导演电影对您意味着什么呢？真实生活？一个梦？一个谜？

帕拉杰诺夫：从本质上来讲，导演电影就是将真实转化为影像：悲伤、希望、爱和美。有时，我和其他人讲我剧本中的故事，然后我会问，“这是我编的吗？或者说，这是真实的？”所有人都说，“这是虚构的。”其实不然，这就是我所感知到的真实。

霍洛威：您早期的电影延续了现实主义脉络。是什么使得您改变风格？

帕拉杰诺夫：那时，我的工作环境、工作状态和作品等都使我自己相当满意。那个时代——那一辈人、那种时代背景以及我在上面作画的画布——是现实主义的。

在此期间，克里姆林宫历经了三代专制统治者，而我工作，我受难。现如今，改革（perestroika）正力图成为时代的心电图。也许，未来某天会出现一本书，全面地详述那段历史，就像一张心电图。斯大林在逐步掌权时，降低了袜子的价格。一双袜子便宜两戈比，人们就满足了。每隔半年，他就会降低袜子和背心的价格。但面包的价格没有变过。一张心电图……

我的电影，那个时期所有的苏联电影，像是一张关于那个恐怖时代的心电图。它们是记录下恐惧的心电图。害怕会失去自己的电影，害怕挨饿。你因你的作品而感到恐惧。

霍洛威：您是电影制作者还是平面艺术家？

帕拉杰诺夫：我是平面艺术家，也是试图使影像成形的导演。萨甫琴科，我们的导师，鼓励我们根据自己的想法画素描，赋予想法以可塑形式。在电影学院，我们都必须画出自己的思考。入学考试时，我们被带到一个房间并被要求“想到什么就画什么”……

霍洛威：您的平面作品在慕尼黑电影节颇受欢迎。对此，您满意吗？

帕拉杰诺夫：我很高兴。他们在一个研讨班展览上展出我的一些作品。采取我的展览风格，用一些墙板。我带来了大概20部作品，不是很多，但足以让观众有个概念。这其中，有件拼贴作品献给慕尼黑那些在战争中丧子的母亲。它是放置在一面镜子上的一束花，相当罕见的设计。这些母亲就像那些苏联母亲一样，在上一场战争中受尽磨难。

我将会带走一些画，带一些真正出色的画回家。在慕尼黑，我受邀去了希腊正教（乌克兰东仪天主教）教堂。我参加礼拜仪式，和牧师聊了聊。会客室墙上有个儿童画小展览。他们画的是弗拉基米尔大公和圣奥丽加。所有的画都描绘这一主题，它们是绝妙的、稚拙的。它们打破了社会主义现实主义的规范。弗拉基米尔大公甚至被呈现为他真实的样子——他的腿又瘸又短。它们是令人愉悦的画。它们，这些孩子们的画，是我来德国最好的纪念品。

霍洛威：通过“艺术才能”这个词，您想表达什么意思？

帕拉杰诺夫：我崇拜列宁，这是情不自禁的。作为导演，我不得不钦佩他的艺术才能——他的艺术冲动，他作为演讲家所具有的能力。他的头脑是宏伟、庞大的，如先知一般。对他而言，世界不够大。他的艺术才能曾驱使他攀上装甲车车顶，好像那是个舞台。他站在那儿，如同磐石。他是天生的演员。我欣赏艺术才能，艺术天赋。远至政治家，近到你的一个朋友，任何人都可能有天赋。

我不喜欢浑浑噩噩的人。勃列日涅夫（Leonid Brezhnev）曾为了释放我，从中活动，但他死气沉沉。我们需要有天赋的演讲家。我们喜欢艺术才能。我们喜欢脱稿演讲的政治家。我们喜欢他们的夫人站在他们身边。但有些圈子不喜欢女人站到政治家身旁。富有才智和天赋的女人。我们的领导人不习惯于此，他们总是将妻子藏起来。这些女士是怪物，病态的怪物。我知道我在说些什么。

瞧瞧外交部长（爱德华·谢瓦尔德纳泽）的夫人，她是多么和蔼、迷人，尽管她只是出席活动，从未说过一个字。她来自高加索。这位女士懂得如何戴帽子。作为导演，我会留意帽子这类物件。帽子是品质、艺术才能的标志，它表明对艺术的爱好。更关键的是，它彰显出了礼节。

霍洛威：社会主义现实主义对您意味着什么呢？

帕拉杰诺夫：事实上，社会主义现实主义无法被定义。它不是概括了众多实存事物的观念，它只存在于我们的书本中，是一个空洞的概念。怎么能将社会主义现实主义作为标签，贴到诸如《夏伯阳》（Chapaev, 1934）《马克辛青年时代》（The Youth of Maxim, 1935）《革命摇篮维堡区》（The Vyborg Side, 1939）《彩虹》（The Rainbow, 1944）《她在保卫祖国》（No Greater Love, 1943）等作品之上呢？难道我们那些激动人心的纪录片也是社会主义现实主义的吗？那是我们的电影文艺复兴，要来震撼世界！

但是，个人崇拜扼杀了这一切。我们只得赞美天堂、强权以及专制体制。有才华的导演制作这样的电影是出卖他们的灵魂——米克海尔·齐阿乌列里（Mikheil Chiaureli）的《宣誓》（The Vow, 1946）和《攻克柏林》（The Fall of Berlin, 1949）都是宫廷艺人奴颜婢膝的创作。清算的时刻已经到来。

霍洛威：米克海尔·齐阿乌列里被公认为是杰出的格鲁吉亚电影人，他为什么会成为斯大林的银幕诗人？

帕拉杰诺夫：有些艺术家可以出卖自我，就像齐阿乌列里和弗拉基米尔·彼得罗夫（Vladimir Petrov）所做的一样。另外一些艺术家有官方职位。他们是担任政府职务的脑力工作者，就像米哈伊尔·布莱曼（Mikhail Bleiman）和格里戈里·泽尔多维奇（Grigori Zeldovich）。尽管有才华，但他们使得我们的电影艺术，和我们重要的电影人一起，跌至谷底。

所以，伟大的爱森斯坦去世时，只实现了他极少量的潜能；伟大的米哈伊尔·罗姆（Mikhail Romm）去世时，被恐吓，被打垮；甚至苏联新现实主义流派的创始人，创作了《彩虹》和《不可征服》（The Unvanquished, 1945）的马克·顿斯阔依（Mark Donskoy），也未能发挥其潜力。这是可怕的灾难。

霍洛威：社会主义现实主义是广为人知的术语，但苏联新现实主义呢？

帕拉杰诺夫：还没有书籍或期刊或会议讨论那一时期。每个人都讳莫如深。这一切可能都会被下一代遗忘。或者会有热衷于此的人在档案馆中爬梳洗剔，将这一时期写成书。如果能查看我的档案，你会发现三份剥夺我自由的判决书。有份是法庭对我作出的有罪裁决——它判定我是将社会结构视作喀迈拉的超现实主义。就好像我是一只栖息在巴黎圣母院顶楼的喀迈拉，狮鼻巨蹄，鸟瞰巴黎。我就是这样一只喀迈拉，穷目望远，欣羡于新一天的来临。

霍洛威：您在乌克兰制作了几部电影？

帕拉杰诺夫：当时，我在乌克兰已经制作了8部电影。我的第9部电影是《被遗忘的祖先的阴影》（1965）。就是在那时，我找到了我的主题、我的兴趣所在：一个民族所面临的问题。我聚焦于民族记忆、上帝、爱和悲剧。这就是文学和电影对我之所是。在我制作完这部电影后，灾难降临。

霍洛威：在苏联电影主管部门观看《被遗忘的祖先的阴影》的时候，发生了什么？

帕拉杰诺夫：当官员们观看这部电影时，他们意识到它打破了社会主义现实主义的原则、抛却了统治着那个时期电影艺术的垃圾。但他们什么也做不了，因为太晚了——米哈伊洛·柯秋宾斯基（Mykhailo Kotsiubynsky）的纪念日就在两天后。那是他的百周年纪念。因此，他们说，“随他去吧！让他放他的电影。”电影获准公映。他们可以之后再禁映。接下来，他们多少就没再掺和这整件事了。

然而，当知识分子看到这部电影时，他们被震撼了。这部电影激发起一连串反应，引发了风潮。官方要求我再做个俄语版。这部电影不仅是用乌克兰语，还是用赫特索尔（Hutsul）方言拍摄的。他们要求我用俄语给这部电影配音，但我明确地拒绝了他们。

霍洛威：然后您离开乌克兰，在亚美尼亚制作《石榴的颜色》（1969）。

帕拉杰诺夫：我很喜爱那部电影。我为之骄傲。我感到骄傲，首先是因为它未被授予金狮（威尼斯）或银孔雀（印度）奖。

此外，还因为我是在最艰苦的条件下完成这部电影的。我没有制作电影所必需的技术，没弄到柯达胶片，没办法在莫斯科冲洗。我绝对是一无所有。我既没有足够的灯光设备，也没有风力效果机，没有任何做特效的可能。然而，这部电影的质量是不容置疑的。

它的场景看上去朴素、逼真，像是在一个典型的村庄中或是在普通的草原上拍摄的。所有的一切都被处理得很真实，看上去如其所是……从现实情景中塑造出来的童话……制造出“高度写实主义”效果的与众不同的方法。如果我需要一头老虎，我会用玩具做出一头老虎。效果会比真实的老虎还要好。布头做出的老虎能吓唬到主人公，这不更有趣吗？

霍洛威：说《石榴的颜色》是一部高加索电影，您会同意吗？

帕拉杰诺夫：我认为《石榴的颜色》就像波斯首饰盒。从外观看，它琳琅满目，你能看到精美的细密画。然后你打开它，在其中你看到更多波斯饰品。

事情是这样的：男主角的母亲为我们制作了15件库尔德式长裙。她是个库尔德人，一个清扫大街、看管房屋的女工。这些打褶的裙子是先套头再穿袖子。其效果很像帕索里尼的电影。我并不想隐藏这一点，我想强调它。

霍洛威：《石榴的颜色》看上去的确受帕索里尼影响。

帕拉杰诺夫：很多人喜欢仿效风尚，而罔顾这风尚是什么。可是，一旦他们开始仿效，他们的下场就是沦为乞讨者。

然而，每个人的确都追随着他人的步伐。如果有人说，“你的电影类似于帕索里尼的”，我会觉得自己登上了巅峰。我可以呼吸得更畅快。因为帕索里尼对我来说，就像是神祇——审美的神祇，风格的大师，他创作出一个时代的病况。以电影中人物的服饰，他超越了自己；以电影中的姿势，他超越了自己。看看他的《俄狄浦斯王》（*Oedipus Rex*, 1967），他的演员以及他对阳刚和阴柔气质的感觉，我相信这完全是一部天才之作。

帕索里尼不仅仅是神祇。他离上帝更近。他也更接近于存在——我们在大地上存在——的病况，更接近于我们这一代人。我刚刚看过他的《一千零一夜》（*Il fiore delle mille e una note*, 1974）。在我看来，这是对圣经有力的阐释。铸成它的成分和圣经相同，它和圣经也都塑造自相同的可塑形式。

霍洛威：您欣赏费里尼的电影吗？

帕拉杰诺夫：费里尼电影中的魔力令人惊诧。他营造幻想的天赋极为强大、令人惊奇。但他的天赋只朝一个方向发展，那就是神秘化。选取、设定具有传奇色彩的人物角色已成为他的一种偏执。瞧瞧他的《船续前行》（*E la nave va*, 1983），一部关于时代悲剧的宏大的电影……关于一名歌剧演唱家（艾德梅阿·泰迪阿，*Edmea Tetua*）……关于战争（第一次世界大战）。一切都发生在船的甲板上：为斯卡拉大剧院著名的歌唱家举办的撒骨灰仪式。真是巧思！人们怎么能说他已经江郎才尽了？恰恰相反，这是费里尼最棒的电影之一。想想他的《卡萨诺瓦》（*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976）。

霍洛威：从《被遗忘的祖先的阴影》开始，您的电影都具有鲜明的民族特性。这是当局找您麻烦的缘由吗？

帕拉杰诺夫：我们的本性造就了我们自己。本性，她将我们带回她的怀抱。你必须崇拜她：她的真实、她的原则，她的身份和她的家园。为了维护她的统治原则，为了让我们满怀柔情地去热爱国家，她囊括了爱国精神和爱的迷狂。

我是一个身处乌克兰的亚美尼亚人，所应对的是乌克兰的问题。因为《被遗忘的祖先的阴影》，我被授予23个金奖。第一次是在马德普拉塔（阿根廷），最后一次是在加的斯（西班牙）。我在乌克兰有了名气，成就也得到承认。乌克兰人喜爱我。我妻子是乌克兰人，我儿子是乌克兰人。但有些圈子却因此厌恶我。我被逮捕，并被关押5年。一次严酷的判决。

霍洛威：监狱里发生了什么？您是怎样存活下来的？

帕拉杰诺夫：苏联劳改营所施行的隔离政策令人难以忍受。但最不堪回首的是，我有可能崩溃，再也无法工作。我在这样的环境中本可能成为罪犯。那里有惯犯、累犯、危险分子。我落在这样的环境中，但我的艺术拯救了我。我开始画画。4年又11天之后，我出狱了。感谢路易·阿拉贡（*Louis Aragon*）和爱尔莎·特里奥莱（*Elsa Triolet*），感谢我的好友赫伯特·马歇尔（*Herbert Marshall*），感谢约翰·厄普代克（*John Updike*），我获得了自由。相较于服满刑期再被释放，我提前11个月零18天结束了自己的牢狱之灾。

此外，狱友们喜欢我，我承担起了倾听他们忏悔的职责。每个罪犯都向我低诉他们的忏悔、悲剧和罪恶。这些就像是伟大的剧作或杰出的小说。它们是被赠予我的礼物。我“收到”了100部小说和6个剧本——其中的4部剧本将在不久后拍成电影。剩余的，仍会是我的秘密。将来某天，它们可能会被公诸于众——出版、被搬上银幕；或者，它们可能会被我带进坟墓，永远埋葬。

监狱中的日子很是艰难。但出狱时，我并未垮掉，作为4部剧本的作者，我反而更为富有。这些剧本中，有1部已经开始制作。导演尤里·伊利延科（Yuri Ilyenko）会拍摄《天鹅湖禁区》（Swan Lake: The Zone, 1990），我描绘罪犯处境的剧本。它描写罪犯所处的环境，分析其病况，并指出是隔离使人们变得病态。他们把你关上10天，你仅仅是为了生存，就会在精神和情欲上变得病态。因为隔离是恐怖的。如果你将2000人关在劳改营中，在一个“区域”中与世隔绝，悲剧就会发生。悲惨的情境和病况。

霍洛威：所以，您做了什么？

帕拉杰诺夫：我开始画画。我转向了平面艺术。我创作了一些有趣的东西并带了出来，也就是我在劳改营中创作的绘画。我的朋友们相信在那全然的污秽之中，我获得了一种令人惊奇的纯净。这种纯净不仅体现在我的作品中，也存在于我的精神上。

当我陷入最为糟糕的监狱境况时，我明白自己有选择：要么沉沦，要么成为一名艺术家。因此，我开始画画。我从狱中带有800幅作品。其中有许多近期已在埃里温展出。展览持续了3个月。在5月15日，展览闭幕当天，看展的观众排出1公里长的队伍。

霍洛威：您的新作《吟游诗人》是一部拍给儿童的电影。和您第一部电影《安德里耶什》一样。

帕拉杰诺夫：是的。在很大程度上，《安德里耶什》近似于《吟游诗人》。但它们不同：电影技术、经验以及时代。那时候，我还存有青年的稚拙和炽热。《安德里耶什》是我赶制出来的。

霍洛威：拍摄《吟游诗人》的想法是如何产生的？

帕拉杰诺夫：我7岁时犯过心绞痛。生病时，我母亲给我读了《吟游诗人》（Ашик Кериб, 1837），莱蒙托夫所写的童话。它不太有名，学校已不再教授这篇。一位高加索地区的土耳其妇女给莱蒙托夫——这位和普希金一样伟大的诗人——讲了这个童话。我当时被莱蒙托夫的故事深深打动了。我记得我哭了。我哭了，因为马古尔·米格丽（Magul Migeri）在等着她的爱人。她被迫要嫁给另一个男人，因此想要了却自己的生命。为了不背叛她的爱人，她准备了剑与毒药。但阿舒格·克里布（Ashik Kerib）回来了。它和美国电影一样，有着美满的结局。

我开始寻找我的阿舒格·克里布。为了赚取足够的钱去换得马古尔·米格丽的自由，这位穆斯林吟游诗人在世间游荡。我找到了这样一个年轻人，一个库尔德人，我的邻居。22岁时，他是一个小混混，他袭击过警察。因为屋顶渗漏，他殴打房屋管理员。他偷窃汽车，与人斗殴。然后，我遇到了他。我问他，“我只要求你接下来的一年不作恶，你能做到吗？”他说，“我可以永远不作恶，这取决于你能给我什么。”库尔德人不是穆斯林。他是一个基督徒，但他在银幕上扮演穆斯林。

霍洛威：《吟游诗人》的音乐很特别。

帕拉杰诺夫：那是穆斯林音乐。它不是泛高加索地区的音乐。它是穆斯林木卡姆（Maqām），一种古老的狂想曲。穆斯林吟游诗人在世界各地流浪，唱着狂想曲。这位穆斯林来到基督教世界，在“被污辱的寺院”一章中来到格鲁吉亚。这里的观念就是“上帝是一”，只有一个上帝。这就是格鲁吉亚主题——格鲁吉亚唱诗班以及拯救他的格鲁吉亚孩子们——的意义。这些孩子将他从他自己的同胞手中救出来，当时，他正在被穆斯林人殴打，这证明“在敌人的土地上，你就是敌人”。可能你是我们的教友，但你擅自进入敌人的土地，这就使得你成为我们的敌人。这就是此处的音乐大体上所要传达的含义。

我雇了一位才华横溢的阿塞拜疆作曲家。他的名字叫作贾万希尔·库里耶夫（Dzhavanshir Kuliyevev）。他懂得我需要什么。工作很有挑战性。我给他提出了很多难题，但他全部解决了。我们甚至运用欧洲音乐：圣母颂、舒伯特、格鲁克、来自《马太受难曲》的核心旋律。音乐美妙地流淌着，赋予电影一种现代感。我们希望欧洲观众能将圣母颂和穆斯林世界联系到一起。

霍洛威：但我觉得我在电影配乐中也听到了教堂音乐……

帕拉杰诺夫：是的，管风琴，基督教教堂音乐。它在“上帝是一”这一章中，地点是格鲁吉亚，我们听到多声部的阿卡贝拉教堂音乐。其余的是穆斯林木卡姆。公众是否会理解这部电影又是另一件事情了。来自一家孤儿院的孩童在电影中合唱。孩童们从外省，从山区，从草原来到一间学校，就是为了学习如何唱木卡姆。童音合唱可以为电影增添情感深度。

只有少数电影跨越了两个世界间的界线，只有少数导演。尤马兹·古尼（Yilmaz Güney）是其中之一。作为一个来自东方的导演，他能够为欧洲制作电影，这令人惊奇。这种文化横跨了东方和西方世界之间的边界。

霍洛威：您近期的三部作品——《石榴的颜色》《苏拉姆城堡的传说》（1985）《吟游诗人》——是否在主题或风格上形成了三部曲？

帕拉杰诺夫：只有为了赢得列宁奖以及公众赞许，你才会把电影打包成三部曲！这在钦吉兹·阿布拉泽（Tengiz Abuladze）身上发生过。他杰出的三部电影——《祈祷》（The Plea, 1969）《愿望树》（The Wishing Tree, 1977）和《忏悔》（Repentance, 1986）——被列为三部曲，但这三部电影其实完全不相关。它们没有任何共同之处。它们被联系在一起，充当颁给他列宁奖的理由。他们把这些电影捆绑在一起，不是因为它们有相似的风格，也不是因为它们有相似的图像表达力度。

我不需要那样肤浅的赞誉。我的电影只有一个共同点：风格上的相似之处。我的一生足以证明这点。我不想创建学派或教任何人任何东西。不管是谁，要是试图模仿我，就是走进了死胡同。

我们有一大群平庸的青年导演，年轻的暴发户类型，他们挤进电影圈，等着要当导演。事实上，他们应该考虑他们怎样才能终生做一名导演。

霍洛威：您筹备您的新电影《忏悔》已经有一段时日了。

帕拉杰诺夫：我应向亚美尼亚作忏悔——一封电影形式的自白书，有点像一本个人的圣经。它讲述我的母亲、我的父亲，我的童年，我在狱中的茕茕子立，梦的幻象。此外，它还会讲述一个悲剧：为了建造纪念谢尔盖·基洛夫（Sergei Kirov）的文化公园，一处墓园被夷为平地。为了共产党人基洛夫的荣耀，此处墓园必须消失。苏联爱国者到来，鬼魂们被驱逐。鬼魂们不知要去向何处，所以它们找我——

它们仍活在世间的继承人——来寻求庇护。但我不能收留它们。我有义务向当地警方举报，说它们在我这儿过夜了。鬼魂们不知什么是电，什么是保险代理人。它们不知恶为何物。它们那代人更为良善。它们只想留在我这儿。我必须死在他们面前以证明我爱它们。

这是我对我的民族所负有的责任。我是一个来自格鲁吉亚的亚美尼亚人。我曾在乌克兰制作电影。我曾在格鲁吉亚和乌克兰锒铛入狱。有时，我在夜间醒来，还会有自己正在被虱子侵扰的幻觉。你进监狱时可能挺干净，但虱子会蜂拥而至，遍布你全身。两小时之内，你就会被虱子给覆盖了。

霍洛威：您接下来计划拍什么呢？一部关于浮士德的电影？

帕拉杰诺夫：是的。但在此之前，我想去美国，根据朗费罗（Henry Wadsworth Longfellow）的《海华沙之歌》（The Song of Hiawatha, 1855）制作一部电影。

《海华沙之歌》是一部杰作。在当代俄国，它依然家喻户晓。但是，很难找到这本书的俄文译本，而且没人费心要去重印它，这很可惜。我想在美国，在朗费罗描绘的风景中拍摄这部电影。我需要大自然、印第安人、羽毛、马匹、棕色皮肤的少女以及英俊的主角。在美国，这部电影可以很快拍完，而且成本极低。精明的制片人知道哪儿有潜力，如何打点好关系。剩下的问题就交给大自然解决。它已经创造出美好的布景，而海华沙服装也是现成的。我只需要决定酋长服上羽毛的数量。我的电影会有几分像圣经故事，《海华沙之歌》就是圣经主题的变奏。与此相似，考虑到《吟游诗人》的主人公对大自然、幽默、女人、罪恶和美所表现出的态度，这部电影也可谓是穆斯林圣经的变奏。

霍洛威：那浮士德呢？

帕拉杰诺夫：浮士德是德国的问题，是东德和西德，或者说德意志民主共和国和德意志联邦共和国政府的问题。我相信德国人民是伟大的。尽管有堵墙隔开了他们，但他们共享历史和未来。我希望拍摄《浮士德》时可以考虑周密。它不应被视作商业项目。它应是为自己的艺术价值而作。

对下一代而言，浮士德很重要。当前这一代人无法接受再教育。电视支配着他们的生活，他们喜爱嚼口香糖，他们穿特定的服装。但下一代人会推翻这一切。我

们这些艺术家、导演、政治家必须确保下一代人茁壮成长。未来的德国人仍还在孕育之中。如果这些“小德国人”要成长为“伟大的德国人”，他们就需要浮士德。

霍洛威：您为何选择慕尼黑电影节来首映《吟游诗人》？

帕拉杰诺夫：我更愿意在慕尼黑公映《吟游诗人》，而不是其它哪个城市。

对于我的电影，我有些重要的话要说。我很喜欢这部电影。每个艺术家都必须知晓自己的死期。我愿意在这部电影完成后死去，因为我为之骄傲。我将这部电影献给我的朋友安德烈·塔可夫斯基。上帝是一……我提议，为电影导演安德烈·塔可夫斯基默哀一分钟。

我的电影是怪异表演的一部分（2007）

——阿基·考里斯马基访谈

阿基·考里斯马基 文 刘宜冰 译

以下的访谈发生于2007年8月17日，在位于赫尔辛基的隶属于考里斯马基的Sputnik制片有限责任公司办公室里。这个访谈是用芬兰语完成的，经由作者简明的翻译并编辑。

观众

安德烈·内斯廷根：从国外的视角来看你的电影作为您电影的意味国外观众，会发现有趣的一点，就是尽管你您的很多电影被作为国家（民族）电影实例来看待，但是仍旧可以于欧洲甚至整个世界找到你您的电影观众。所以到底谁才是你您的观众？

阿基·考里斯马基：你当然你要考虑你的观众，而前提就是你要蒙蔽观看者，让他们随着假定是真实的故事前进。但不论从年龄层上还是数量上，我都完全不在意我的目标受众群体。在我看来，对于观众来说，最主要的是你要让她笑或者哭。从这个角度来看，在电影发展的过程中确实存在一个抽象的观众概念。你要带领观众通过你的线索围绕着电影四处走。在芬兰，我的观众群更倾向于年轻人和有教养的成年女性，而在芬兰之外的观众则更多样化。

安德烈·内斯廷根：这里面有国家的区别吗？比如说法国和德国，你您认为他们的观众是否不同于芬兰观众？

阿基·考里斯马基：我对统计学上国家之间的区别不是真的很了解。一旦一部电影反响不错，它一般会拥有更多元的观众。我认为在我电影的固定观众中，欧陆观众比芬兰的要年轻一些，但具体我也不清楚。关于芬兰观众，我只能说我多次听闻我的电影观众里涵盖了大量有教养的成年女性，当然，如果这是真的，那也非常不错。

作品

安德烈·内斯廷根：在芬兰拍摄一部电影的成本是多少？当然，你您要发工资，但是外景拍摄会包含哪些花销项目？预算中哪部分最贵？

阿基·考里斯马基：其实你不需要真的在芬兰外景拍摄中付钱。当然，还是要为国内的外景拍摄付费，但并不贵，他们不会在公共街道的外景拍摄上索取费用。你可以在首都申请到一个常规摄影许可，然后到你想去的地方——只要别在没有许可的情况下妨碍主干交通太长时间。

如果预算明智，分工就很清楚：一半付工资，剩下一半分给不同方面的产品花销。其中大概三分之一给布景，三分之一给工作室花销，剩下三分之一给所有其他的部分：灯光、服装、咖啡、海报和其他。当然也不总是这样简单明确，但一半是付工资的，我不会经常将预算用于材料或者补给品，所以这方面我的花销要比其他人少。我不会在布景上花很多钱，我们的布景常常使用再生的和使用过的物品——拍摄时不管旁边放着什么我们都用，没用完的颜料也会被我们再利用。如果将这些统统加在一起，你会发现我所说的大概是 150 万美元。

安德烈·内斯廷根：如果大致看一下你您电影的贷款，会发现你您的电影资金来源多种多样，比如不同国家、不同制作公司、电视频道、还有电影学院。这些系统是如何为拍电影提供帮助的？

阿基·考里斯马基：（我的电影）制作由芬兰—德国—法国长时间合作。德国和法国都拥有贷款作为资金来源。事实上，如果我是制片人的话，这些和我没什么直接关系，我对我的电影保有百分之百的控制权，其他组织只有分配权。

安德烈·内斯廷根：那是否意味着当资金就位，开始着手制作开始，除你您之外没有人能对最终的产品制作负责？

阿基·考里斯马基：我是制作者。如果有脚本，我就让大家去读，但一般都没有。当然，（如果需要）我会给他们一个电影剧本。但这都是以基于信任为前提。自 20 世纪 70 年代和 80 年代开始，我们就用这样的方法制作电影；我们一直和同一群人合作。我绝对清楚我需要的预算是多少，同时也清楚影片的预期数量和收

益，还有明智的预算分配是多少钱。我制作成本很低的电影，这样大家都不会承担很大的风险。预算其实真的无关紧要，因为我们要囊括所有的花费。

音乐

安德烈·内斯廷根：在之前的访谈中，你您提到，你您基于预算问题作出关于电影中音乐的决定的主要部分是考虑电影中的音乐，包括。您用过一些关于肖斯塔科维奇的唱片录音，如果我没记错，那是为了避免版权花费。你您是不是为了既保持低花销又保证一些选择上的自由而做这样的决定？

阿基·考里斯马基：几年前，我确实用过肖斯塔科维奇（Dmitri Dmitriyevich Shostakovich）（的音乐）并为其花了一大笔钱，但是我换成了去世更早的柴可夫斯基（Peter Lynch Tchaikovsky），其音乐版权的持有者是一个大公司的夫妇。华纳公司几乎享有所有芬兰音乐的控制权，也买断了费泽（Fazer）公司和一些小型商会，这也让费泽与华纳融为一体了。我都没有足够的资金去使用芬兰探戈，因为美国佬控制着（芬兰探戈的）权利，而且他们很不讲理。他们的标价非常不讲合理。

安德烈·内斯廷根：在《薄暮之光》（*Lights in the Dusk*, 2006）里不是有一段探戈的戏份吗？

阿基·考里斯马基：是的，那是卡洛斯·加德尔（Carlos Gardel）。

安德烈·内斯廷根：尽管如此你您还是要为其付钱？这价格和同等的芬兰探戈一样吗？

阿基·考里斯马基：我实际上，我并没有实际去为这部分付钱，因为加德尔在1935年去世了，其版权于2006年1月1日就失效了。但是这不是我选用加德尔的理由。这只是个偶然。

安德烈·内斯廷根：但是昂贵的版权费是不是一个障碍？

阿基·考里斯马基：是！，但对于加德尔这个例子，他的录像太过于老旧，已经属于公众领域。当然我并不是想试着没尝试找到免费音乐，但是有些音乐的标价

实在太高，很有可能一首歌就花光我为这部电影准备的全部音乐预算，。所以没办法用。因此我现在从不同的地方拼凑音乐。

安德烈·内斯廷根：作为一个外国观众，在音乐方面我有一个有趣的问题：叛逆者乐队（The Renegades band）对于你您来说意味着什么？他们作为一种现象又是什么？他们曾经在你您的电影中频繁地出现。

阿基·考里斯马基：他们是最坚强的摇滚乐队。与叛逆者乐队相比，暗影乐队（The Shadows）就像托儿所的沙盒游戏一样（幼稚）。当我还是个孩子并且只有一枚硬币可以投入自动唱机里时，我每次都会选叛逆者乐队。他们是一个只在芬兰和意大利出名的英裔乐队。

安德烈·内斯廷根：你您知道为什么他们只在芬兰和意大利出名吗？

阿基·考里斯马基：我所知道的是，他们来到芬兰后就收受到了爆炸性的招待和欢迎。他们甚至在这里录制了他们的专辑。20世纪60年代他们通过一个芬兰唱片公司发布了两张大唱片。

芬兰电影

安德烈·内斯廷根：在你您看来，当代芬兰电影的历史地位在哪里？

阿基·考里斯马基：纵观20世纪50年代，那是田园般的乡村与充满罪恶的城市（组成的）。然后在20世纪60年代出现了一种新浪潮，这种浪潮溢满了每一个角落，就像新浪潮应该做的那样。然后事情就停滞了；20世纪70年代的电影充满了对伟大人物的描写和宏伟浮夸的民族国家主题。我们在20世纪80年代激发了更多新激情，但在当时我们是相当孤独的。20世纪90年代，电影在观众中再度流行了起来。但内中仍然没有真实的东西。芬兰电影是味道甘苦的药。或者说，如果对于电影还有热爱，那就是芬兰的激情，所以没办法轻易看到。

安德烈·内斯廷根：你您谈到了田园般的乡村和罪恶的城市。在你您的电影里，一个人经常从乡村辗转到城市。这种叙事资源是否贯穿于了芬兰电影的历史中？

阿基·考里斯马基：当然它这也来源于芬兰电影历史。我自己就从乡村来到了城市，到了赫尔辛基。我知道作为一个新来者是什么感觉。我构想的电影包含了不同种类的故事。它经常是类似于一个农场女儿与一个农场工人陷入爱河，间杂着流言蜚语与诽谤，直到农场工人被披露是一个农学家或是一个城市中富商之子。之后这事儿就变的得无足轻重了。在20世纪60年代以前大概有三十多部优秀的芬兰电影，那之后也差不多有同等数量的芬兰电影出现，。一共大概有六十多部。

安德烈·内斯廷根：你您谈到了过去关于瓦伦丁·瓦拉（Valentin Vaala），图沃·图略（Teuvo Tulio）和一些其他的芬兰工作室时期的人物，你您在他们的作品中发现了什么？

阿基·考里斯马基：也有耐基·塔皮欧瓦拉（Nyrki Tapiovaara）——如果他还活着。他可以做任何他想做的事。但是图略很特别，他是真正的音乐剧大师，（拥有）令人惊艳的素材。尽管做得很精巧，但他还是用社会民主主义的方法处理了古装戏剧。瓦拉的《夏日夜晚》（*Summerihmiset suviyössä* Night,[*Ihmiset suviyössä*], 1948）是一部非常优秀的电影，我不得不说图略的音乐剧即使与国际同等水平的电影相比也毫不逊色。有一点遗憾就是他们的编剧水准没有他们的技术水平那么好。其脚本写作可以说是非常初级的。另一方面，舞台表现、，电影艺术、，服装和其他技术元素在欧洲水平里可以说是相当不错了。

安德烈·内斯廷根：你您所谓的“脚本的缺陷”是指什么？

阿基·考里斯马基：哦，这与芬兰暑期剧场有些相似。我不知道具体是谁为他们创作电影剧本，其中的对话有点像无聊的讨论，有时候又夸张地得死板。演员们在城市里，他们的对话就很空洞，毫无内容，而当他们在乡村，你只能听到咕啾声。

情景剧和电影史

安德烈·内斯廷根：你您提到情节剧，这也是你您自己同样稍加研究的。情节剧对你您来说意味着什么？

阿基·考里斯马基：在美国电影里，情节剧就像是道格拉斯·塞克（Douglas Sirk）所取得的知名的地位一样，但现在你可以找到比单纯情节剧更多的东西。情节剧是现实生活中的事件行为反应的强烈体验。行为和事件的二次方。日常事件被发展到了它们的极致，而音乐也是。当暴风雨出现时总会伴有爆炸般的雷暴，天空变得阴沉，云层汇集变暗。情节剧并非迥异于自然主义，它只是具备只有在其夸张的特性中才会脱离自然主义质。

安德烈·内斯廷根：那（情节剧的夸张）在何处结束为得是何种目的？

阿基·考里斯马基：当其目的是要让观众可以感到，（情节剧中）那巨大体量的情感表达能代表他们（观众）自身体验到巨大厚重的感情表达来代表自我时，它就结束了。这是夸张的现实。也可以说这是自然主义的对立面，或是极度夸张的自然主义的三次方。

安德烈·内斯廷根：在《尤哈》（Juha,1999）里有一个美妙时刻，就是辛迈卡的小舰艇到达的时候，如您所见，他的头巾装饰是塞克的暗喻（或呼应），。而塞克，您曾经指出，是这部情节剧的中心角色这属于情节剧的中心构型。

阿基·考里斯马基：他原本的德语姓氏是Sierck。对于那些了解德国姓氏的人，这当然是一种暗示。如果你想在电影里找到（关于这个姓氏的）有趣之处，就能在这里发现它。

安德烈·内斯廷根：但是道格拉斯·塞克也同样因为极度讽刺而为人所知，他一方面创造了感情的强度，另一方面也批评了上世纪50年代美国的当代美国梦概念。塞克的讽刺传统也是你您电影的一部分吗？

阿基·考里斯马基：是的，这个参照理所理所当然有那方面的暗示和线索，。请注意，塞克的常备剧目在这里都得到了使用。既有讽刺也有夸张。辛迈卡的整体人物这整个人物都是基于玩弄这种手段，你不能太把这个角色当真。

安德烈·内斯廷根：在你您关于罗伯特·布莱松（Robert Bresson）的文章中，你您所谓的“狼”，你您形容布莱松是道格拉斯·塞克的反义词，你您想表达什么？

阿基·考里斯马基：布莱松没有什么超过道格拉斯·塞克的，我写的就是一些类似于这种这样的话，这是真的。

安德烈·内斯廷根：那为什么你您形容布莱松是情节剧作者呢？

阿基·考里斯马基：我所想说的是布莱松和塞克之间很大程度上是形式的差别。唯一可以将他们区分开来的是形式，他们用完全相反的形式来讲述相同的故事。一个是极简抽象派艺术家，另一个把故事放大到最大限度。

安德烈·内斯廷根：布莱松同样因他的无表情的安静演员而出名。你您能简单说一下布莱松对于你您意味着什么吗？

阿基·考里斯马基：我比布莱松好温和多了。他是刻薄的。在他的《金钱》（l'argent, 1983）的最后一系列事件中有一个女演员，。情节是大家都被谋杀了，女演员在一个场景中洗衣服。布列松布莱松让她洗了一整天衣服，让她整小时练习，直到他对她洗衣服的方式满意为止。

安德烈·内斯廷根：你您是怎么看待那种方法体验派表演方法的？

阿基·考里斯马基：我不相信体验派表演技法那一套种有氧运动式的表演训练方式，这种问题可以不用提了。我希望演员完全控制自我，然后就开始演吧！。用10分钟练习对话，然后我们来看看效果。我拍摄第一个实践镜头，然后就这样。如果有错误，我就拍第二次。但一般来说都是一次通过。

安德烈·内斯廷根：这让我想起了约翰·福特（John Ford），他也是拍一次镜头就足够了。他在剪辑室中创造了电影。

阿基·考里斯马基：我由衷相信演员在第一次拍摄中已经表演得相当好。当然作为一个制片人，我也将此视为制作电影花费最少的方法。但是我从没发现会有任何场景随着拍摄次数增多越拍越好。如果有技术上的错误，那么我们当然会重做。如果不是，那一次就足够了。一个场景拍摄两遍并不常见。再拍一次的话，如果一个场景包含很多人，那么重新布置和拍摄第二次就要花费得更多，我们只有在以防万一的特殊情况下会拍摄第二次，尽管虽然如此我们还是会使用第一次拍摄。

安德烈·内斯廷根：对于你您的电影和电影史之间的重要关系，有很多评论员都曾争论不休。很显然电影是建立在电影史知识上的，而且他们它们经常转弯抹角地提及其他电影。比如在《列宁格勒牛仔遇见摩西》（Leningrad Cowboys Meet Moses, 1994）里，有一个工厂中场景是你您自己模仿查尔斯·卓别林（Charles Chaplin）在《摩登时代》（Modern Times, 1936）里在工厂流水线工作的场景。

阿基·考里斯马基：确实，我在同一时间既是卓别林也是巴斯特·基顿（Buster Keaton）。那个场景发生出现在我们在拖拉机工场拍摄时。当时，我们正在拍摄机器的形象，工厂就让工人们提早午休了。当时没有人操作机器，所以我只能像一个孤单的工人一样自己干了。

安德烈·内斯廷根：当在你您作为一位观众时，或者恢复成观众身份后或说在你您内心世界里，您是否会经常回想起特定的电影人物或导演，并以他们为参照经常会于电影中存在一个特定的人物或导演？比如当你您思考自己会如何在电影里去处理一个连续性的连续事件段落时？

阿基·考里斯马基：当我制作电影时我什么都不想。导演是无意识的写作。所以很多想法急速掠过脑海，在其中压缩精简；你不可能真的知道自己在想什么。另一方面我已经注意到自己（的电影）经常追溯一些喜剧演员，卓别林、巴斯特·基顿和其他人。他们真的都出现过。

安德烈·内斯廷根：那哈罗德·劳埃德（Harold Lloyd）如何呢？

阿基·考里斯马基：一点点，我不太倾心于他。

安德烈·内斯廷根：为什么不？是什么让他不一样？

阿基·考里斯马基：他太上流社会了。他有自己的车和其他一切。

安德烈·内斯廷根：还有个很大的房子。

阿基·考里斯马基：他真的很会赚钱，并且还能甚至在股市暴跌的时候还能保住它们。他是一个少数的真正商人之一。，大部分其他人都丧失了一切。或者就内心而言就是一个赌徒。一无所有，或者他本质上就是赌徒。

国家怀旧

安德烈·内斯廷根：很多媒体对解释你您的事业的描述，并指出你您一直以来在政治上很活跃，比如从和平边境事件到基尔斯·帕卡宁（Kirsti Paakkanen）收购事件。在这些情况下，伦理的和道德的问题处于危险中。这些问题和你您的电影是否有什么关系？

阿基·考里斯马基：我不知道，鉴于因为电影在表达任何事情方面都是一个极坏影在表达任何事情时都是一个极坏的工具。或者你需要非常狡猾、非常敏感隐晦。我的电影从未关注过权力阶层，或者上流社会，我猜估计就这些点已经能告诉你些你能从这些现象中了解到什么。它们权力阶层是完全不相关无关紧要的；他们最多是蹩脚的、至多能支撑30秒的丑角讽刺漫画（caricatures）中那种装傻不超过30秒的人。这其中没有政治原因，他们就是那么迟钝的角色，全部都是。

安德烈·内斯廷根：距离你您办公室不远就是乌尔霍·卡勒瓦·吉科宁（Urho Kekkonen）总统的纪念碑，而且我注意你您墙上也挂着他的照片。有很多人论及到你您的电影中的思乡之情。你您会如何描绘吉科宁的时代？

阿基·考里斯马基：你能从我的办公室推断出什么？谁的照片挂的最高？吉科宁不是没有缺陷，尤其是在关于邻国关系上。然而现在，尤其当你放眼望去，议会里（的人）就好像一群牛和一群熊孩子在打闹一样，真的很容易让人忽略真正的政客。即使是经济组织或其他类型的组织，都需要充分的专业技巧来宽恕国家的耻辱。他们糟糕的贪污腐败对于所有人来说都太明显了。

安德烈·内斯廷根：什么腐败？

阿基·考里斯马基：是公平交换原则“一物换一物”原则。如果一个人离开政治活动，那么就要为他安排一个位置。这甚至不叫腐败，但我一直不明白为什么埃斯科·阿霍（Esko Aho）能出任芬兰国家研发基金（SITRA）（SITRA）负责人，拿着不错的工资然后在他诺基亚的朋友圈子中散发资金。操纵通过在畅通无阻地穿过建立第五座核电站之后，西尼卡·蒙凯雷（Sinikka Monkare）的身上发生了什么？我曾好奇这到底要花费多少周？当然不会太久，三周之后她就被指派成为新任被指派的芬兰老虎机协会的负责人。部长们失去了他们的岗位，之后又发生了什么？让他们管

理邮电业或者彩票，就是那么回事。洗黑钱的腐败。这些人里没有一个拥有与他们工作相称的专业能力。但当一个人成为了政府官员，他就可以管理铁路运输或者邮电业。这帮人除了搜刮大众的薪水外不会干别的。就好像芬兰是世界上最少贪污腐败的国家一样。

安德烈·内斯廷根：我读过一个捷克作家的有趣评论，他作为政治难民在布拉格之春后定居在挪威。他写到，在挪威没有腐败，大家都去一样的中学。您觉得芬兰也有相同的政策原则吗？

阿基·考里斯马基：哦，挪威是一个比芬兰还小的国家。芬兰人不去相同的中学，对，这明显也是公平交换系统（quid pro quo system）一物换一物原则。一方心照不宣地批准一些理应被质疑的决议，但这回避问题相当于默认一些还需要商榷的决策，然而这只是意味着下一次（这种决策）将会轮到他家孩子头上。对于这种事，从我开始用心留意以来，大概有四十多年了。

安德烈·内斯廷根：所以吉科宁的时代也是这样？

阿基·考里斯马基：当然，更公开，但也更公正。

安德烈·内斯廷根：所以现在他们更致力于将更多努力用在了隐藏这些暗箱操作隐蔽之处？

阿基·考里斯马基：是的，正像我刚刚结束的这个工作。

食物政治经济学

安德烈·内斯廷根：（那是）一个完美极度的天自然的安排。

阿基·考里斯马基：在吉科宁的同代人在那个时代位于餐桌的餐厅战斗。，那是一个他们知道如何举杯庆贺的好时候并享受美好时光。，但是没人愿意对现在苍白无聊的烤肉多加关注。除此之外，他们做了非常可怜糟糕的决定。至少那些守旧老派的政客做一些坏决定时还有点天分，。谎言增加了，国民每天都被灌输谎言，所有你能想象的声明都起始于谎言。现在他们开始讨论关于转基因动物喂养，他们打算开始在芬兰进口转基因大豆产品来饲养天鹅，这当然引起了强烈抗议。但是农民约翰说这是芬兰肉类产品可以保持有利可图的唯一方法，然后他们（明目张胆

地)提出了让人一目了然的谎言。在动物喂养中,用通常的饲料喂养和用更便宜的转基因饲料喂养恐怕会导致市场出现每公斤5%的价格差。我觉得每公斤肉类产品到底是10.70欧元还是10.80欧元并不是问题重要。但他们因为人民更加关注提出食品安全问题而烦恼。饲养牲口的农民当然不想吃有危险的食物,而他们说三分之一的美国人在过去十年吃的都是这种(转基因饲料喂养)肉类产品。

安德烈·内斯廷根:看看我们美国人。

阿基·考里斯马基:我想问问他们——毕竟这争论必然带来疑点——当五分之四的美国人都已经超重时,难道不应该敲响某些警钟么?这需要有更全面的相关安全问题的分析。

安德烈·内斯廷根:美国记者迈克尔·波伦(Michael Pollan)曾写过这个在他的研究问题中提到过,特别是在一本叫做《杂食者的困境》(The Omnivore's Dilemma)的特别棒的书超级书目中。他提到四种食品以四顿饭为例,并探索了它们的政治经济学,从土壤中食用油到餐盘内的整个过程餐具。第一种是他和他的家人在车里吃的麦当劳,这是一种用便宜的油所炸制的食品,这种油为农业高产的廉价玉米所需的肥料做出了贡献,同时这种玉米也是美国食物中卡路里的主要来源,特别是肉类产品。然而种植玉米的农民还是很难生存,因为玉米的价格降得很低。

阿基·考里斯马基:其他几顿的食品是什么?

安德烈·内斯廷根:其中一餐个是有机的食品,他将其称为工业有机食品。这种食品是现今一种大趋势。有一种“国家食品杂货链”,这是将有机的天然健康食品是从更小的工业系统带入主流食物产业的方式,而这都取决于食用油。另一顿种食品叫作深度有机食品(deep organic),来自于那些决定退出本地农业系统的农民们,是没用过有任何种类的化学制剂成分的任何种类的(食品),等等。最后还有一顿种是被捕猎和搜寻的野外食物,如野猪和蘑菇,这两种食物是作者自己在加利福尼亚的森林中获得的。很有意思的书。

阿基·考里斯马基:我看到一些研究陈述说有机农业可以为世界人口提供足够的食物。有机方法,尤其是在发展中国家,比工业方法更有效率效果。

安德烈·内斯廷根：食品工业正试图打破生命循环并在其中嵌入他们的产品，因为其更加有利可图。

阿基·考里斯马基：一些有启示性的公司，像是孟山都公司，简直就相当于直接从恐怖片中，从希特勒的地下室里取材，迟早自取灭亡。

安德烈·内斯廷根：当你您研究一些小事，比如一点关于类似食品包装的知识，你您就可以窥探到发现很多关于这个系统是如何运作的（信息）。

阿基·考里斯马基：确实是。我一直在思考是否一定有必要对转基因饲料喂养的猪肉制品做出标注？欧盟当前对此并没有要求。当然一头猪就是它吃的食物组成的。那些农业生产商他们自己会需求那种标签，如果可以的话。我已经不再思考这个问题了，我对自己说我可以立刻摆脱这种进退两难的困境。我没必要非吃猪肉，但是他们为他们所有的产品失去了一个顾客。发起这种饲料喂养变化的公司最终都结束于联合抵制。所以省几个百分点的钱这事儿被强行终止了，对他们来说这损失就像是崴了脚脖子一样。

安德烈·内斯廷根：养猪业似乎成为了最糟糕的违法者，就因为几乎任何东西都可以用来喂猪。

阿基·考里斯马基：法国有一个农场因为给猪喂食人类剩饭而被勒令关闭了。

安德烈·内斯廷根：在维罗·梅日（Veijo Meri）的小说《马尼拉绳》里有一个场景，描绘了一群在持续战争里逃亡的天鹅，开始吃人类残害，俄罗斯士兵的尸体。

阿基·考里斯马基：也有一些芬兰人。

芬兰和其他

安德烈·内斯廷根：关于俄罗斯和芬兰的关系，《薄暮之光》开场一系列的事件值得我们注意，一群俄罗斯士兵在俄罗斯一边沿着大街行走一边谈论普希金和果戈里（这在芬兰版本中没有字幕），他们在这里似乎被呈现为刻板的局外人形象，是某种值得怀疑的对象，尽管他们以一种人道主义的方式谈论着文学。你您自己曾经在葡萄牙生活过一段时间，这种差异性和作为外国人生活在异国，对你您来说意味着什么？

阿基·考里斯马基：在葡萄牙生活很简单，因为我不是有色人种，尽管那里没有多少种族歧视，。那是一个很小的社区，因此生活没那么难。他们最后终于理解了我的工作，那就可以了，那家伙有工作。他们会因为我有工作而不是游手好闲、不是个没用的人而开心。他有工作，那他应该是个好家伙。很好。在那边老生常谈的建议也是我给其他人的，就是如果有一辆带着彩色窗玻璃的宝马开进那儿再离开，那么会有人一直跟踪，甚至闯进去。或者他们会在一些小咖啡店行窃。这很正常，棒极了。人们在芬兰可不这么想，当一些人从被摧毁的废墟城镇（或战争地区）中流入到芬兰，他们觉得自己表现如常，然而这些直接导致芬兰当地人的日子更加艰难，语言只会让这一切更糟。然而种族歧视在芬兰会消失，这不是当地人们世界观的一部分，而是一种对新事物和未知的恐惧的表达。就像挪威和瑞典对有色人种的未知的恐惧会迅速减少。真正的羞耻是芬兰的难民政策，很令人蒙羞。我们拒绝给身份不明的人（即假冒或想借难民身份获取国籍的非难民）以难民身份，我们遣返他们，为了给从伊拉克、索马里和达尔富尔来的真难民腾出地方。“那里非常安全，去吧。”我们的政策是北欧国家的污点，这不道德的、。

安德烈·内斯廷根：你您说了很多关于芬兰国家和民族的事情。你您的电影经常被当作芬兰国家电影的范例。但是另一方面，你您对任何关于芬兰政治和社会的任何方面的数字都持批评性眼光，这不矛盾吗？

阿基·考里斯马基：人们不能把我的电影等同于我个人，但当我的电影在芬兰外获奖时，芬兰人都认为这非常重要。这个国家非常没有安全感，以至于如果有外国人说一些关于芬兰的优点，芬兰人会认为这是最棒的事情，甚至比任何人都要开心兴奋。从这方面看，当你有一些国际成就，那么这些成就也会被本土接受。在那之前，我的电影是怪异表演的一部分。外国人肯定比芬兰人更能感受到这些电影对于的外国人来说肯定比芬兰人更能感受到异国情调，因为对于芬兰人来说，电影里大概一半的情节就是他们的日常生活，而对于其他人来说则是外来的东西。

安德烈·内斯廷根：在芬兰以外的批评家在观看、接受您的电影时，将它们视作观看你的电影，批评家们将它们按照芬兰人性的表达来分类，因为他们找不出第二种分类的方法。他们并不真正了解芬兰电影，对他们还有其他什么要说的吗？

阿基·考里斯马基：在芬兰没有民族电影。芬兰电影依靠着它通过几组人传播开来，而这几组人只些人做他们想做的事。我在美国也没看到民族电影，除非你将好莱坞那些不怎么样的电影也算在内。几乎没有任何人妄图断言《变形金刚》（Transformers, 2007）代表了美国国家的文化。我认为这里可以找到一些东西，如果你潜心研究的话，也许内中种存在很多深意，但你需要将它们看作独立产品。将好莱坞和电影混淆在一起毫无意义，这是两种不同的事物。好莱坞是商业，是娱乐商业。在好莱坞你不能要求更多，如果你想从中寻找更复杂的东西，得到的只能是失望。

反抗的电影：达内兄弟访谈（2009）

吕克·达内 让-皮埃尔·达内 文 宋嘉伟 译

自1996年的《一诺千金》起，比利时导演吕克·达内和让-皮埃尔·达内（Luc and Jean-Pierre Dardenne）两兄弟的每一部新电影，都会引起人们的阵阵喜悦与热烈期待。然而他们最新的一部作品，在戛纳举行过首映的《罗尔娜的沉默》（2008），却没能激起像他们过去的一些电影，如2005年金棕榈奖得主《孩子》那样狂热的反响。不过，尽管有人觉得片子在叙事上显得冗长、拖沓，达内兄弟依然通过一位试图赎回自身、进退维谷的阿尔巴尼亚年轻移民的故事，给予人们以极大的共鸣。犹如《一诺千金》，这部电影关注“外国人”试图通过各种非法手段享用欧盟国家的丰厚福利——更具体地说，是通过不正当的手段以获得欧盟公民的身份。这一次，这对兄弟把他们的摄像机放在更加中产阶级化的城市列日（Liège），而不是他们的故乡——那个灰蒙蒙的工业城市瑟兰（Seraing）。罗尔娜通过与瘾君子克劳迪（Claudy）（达内兄弟的御用演员杰瑞米·雷尼耶Jérémie Renier饰）假结婚的方式，获得了比利时公民的身份。一个操纵了当地工会的地痞预谋通过安排克劳迪过量吸食以除掉他，这样，罗尔娜就可以和一个俄罗斯黑手党人再婚，从而令后者也拿到比利时公民的身份。但是当克劳迪将要再次服毒时，这两个人却经历了一场激情澎湃的鱼水之欢。他们突然站在了同一条阵线之上。

2009年5月底到6月初，林肯中心（Lincoln Center）电影协会举办了一个名为“《孩子》之外：达内兄弟全集”的回顾展。展映的片子除了上文提到这几部之外，还包括这对兄弟1980年代在影坛初露头角的几部社会与政治议题类的纪录片，也包括两部早期的剧情片——分别是1986年的剧场感极强的《错》和1992年相对传统的《我想你》。达内兄弟的这部最新电影《罗尔娜的沉默》，则将会在今年晚些时候上映。我在纽约林肯中心遇到了达内兄弟，下文与他们的对谈由此应运而生。

伯特·卡尔杜洛：你们的办公室在什么地方？

让-皮埃尔·达内：在列日市，离我们拍片的地方很近。我们拍摄纪录片时，使用的同样也全是这些外景。这些地方我们从小熟习，它已经构成我们地方感知的一部分。事实上，在剧情片中，我们降低了这些场景的重要性，原因在于这是一个工业城市——将它们作为背景是危险的，因为它们自身就能制造某种魔力，我们不想让它们喧宾夺主，抢走角色们的风头。

伯特·卡尔杜洛：你们拍了好几年的纪录片。你们能稍微谈谈从非虚构影像到剧情片的转向吗？你们是如何协调好这种从纪录片到剧情片制作的转向的？

让-皮埃尔·达内：纪录片和剧情片通过不同的方式和观众交流。观众在看一部纪录片时，他意识到角色在现实中确有其人，故事确实发生在他们身上。但如果你看的是一部剧情片，你看到一位角色被杀了，你会知道在这场戏拍完后，死者会从地上爬起来然后离开。不过剧情片可以使你涉足一个不被允许进入的领域：比如在《一诺千金》中，你看到片中角色看着一个男人死去，然后把他埋了。这当然是你无法在一部纪录片中看到的東西。

吕克·达内：我们早期拍电影的方法——同我们现在的拍摄方法毫无联系。我们没有保留早期任何的方法。我们所保留的，是我们在早年拍摄的人物和角色。我们在这个我们曾生活过的地方，拍了数百个人，进入到他们的日常生活中去。他们曾经被录像，已经被抹去，但是在拍摄一部剧情片时，我们或许会问：“你是否还记得那个人说过的话？”早期的片子，是关于记忆的电影，是关于往昔的电影。寥寥无几的胶片保存下了这个地区的工人运动——我们想要捕捉他们说话的方式、他们如何相信社会是可以改变的以及他们身处其中的社会。这些纪录片涉及的是一个正处在消亡过程中的工人阶级。这个曾经存在的群体已经永远消逝了。今天，我们拍摄的是生活在某个特定区域的、形单影只的个体，在他们周围，经济正在崩溃。他们是如何试图去寻找联系，如何去见其他人，如何去和另一个人走到一起的？就好像发生过了一场惊天大浩劫，只有几个人幸存了下来，他们试图互相交流，以重新创造某类社群。最重要的道德问题在于：我是否会为了自己的利益而去杀害你？我是否会让你过你自己的生话？

让-皮埃尔·达内：我可以再多说几句，以便勾勒出纪录片与我们的剧情片拍摄的一个更深的关联来。在我们过去所拍的纪录片中，你去拍摄一个外在于你的现

实，你无法掌控这个现实的世界——它反抗着你的摄像机，你必须将它原原本本地记录下来。因此我们试着把纪录片的这一特质放在我们的剧情片中，去拍摄那些反抗我们的东西。我们试图不去呈现所有事物，不去看到所有东西，角色和他们的境况依然处于阴影之下。这种不透明性和这种反抗性，赋予我们所拍摄的对象以真实和生命。

伯特·卡尔杜洛：你们如何制造出这种反抗摄像机的情境来？

让-皮埃尔·达内：我们给自己加上限制。例如，在拍摄《罗塞塔》（1999）预告片中出现的那些场景时，我们有意不想让墙动起来。我们希望所有预告片里的墙都保持它们本来的样子。这是一种处理的方式。它其实就是一种态度。我们不想成为上帝——我们不想支配万事万物。我们想要使事物保持在它们本来的状态之上，而不是对它们施加压力。

伯特·卡尔杜洛：《罗塞塔》中是否有一些时刻不是自然发生的？

吕克·达内：我们用超十六毫米的摄像机拍摄，这让你可以有非常长的镜头。有一些镜头大概有十分钟，五到八分钟长的镜头有很多。我们对演员进行了大量排演，我们没有在地上摆放任何让演员跟随的东西。因此，即便是你对演员接下来要表演的东西做了严密的计划，他们也不会以同样的方式来表演。举一个例子，《罗塞塔》中最后的一个镜头，因为我们用的是那种方式——对变化保持敞开的态度，而非将所有东西都标上记号——所以当事件发生时，紧张感自然而然就形成了，因为你真的不知道在拍摄的时候会发生一些什么事。最后一个场景，我们拍了大概有十条，选了最后一条，因为女主角越演越累。她摔倒在地的那一刻，是一种即兴发挥，被我们捕捉进了镜头。我们之前并没有计划这么拍，所以这些都属于令人感到快乐的意外。尽管你排演过，但它依然具有你不去控制、只是在某种方式上激发起的自发行为。

伯特·卡尔杜洛：你们是否将电影看作是某种层面上的社会运动？

吕克·达内：不。

伯特·卡尔杜洛：那么，是娱乐？

吕克·达内：有一点。

让-皮埃尔·达内：我希望它也是带有娱乐性的。很难说。当你说“社会运动”时，你的意思是什么呢？

伯特·卡尔杜洛：拍摄了这个名为罗塞塔的女人的电影，你们其实就是拍摄了一部关于失业的电影。所以那是你们议题的一部分？或者说这个题材仅仅只是从讲述她的故事中有有机衍生而来的？

让-皮埃尔·达内：是的。我们最初的想法，是为这位女斗士和求生者立像。她深深相信如果她找不到工作、在这个社会无立足之地的话，她就会死去。所以我们必须要把我们自己和摄像机放在这样的一种心境之下。一旦你这么做了，你就必须开始处理道德问题：杀或是不杀？自杀或是不自杀？当然，通过这种处理，你也就开始描述社会和失业。我们知道我们所做的事情，但是“社会运动”，就好像你所称之的，不是我们的首要目标。它是随拍摄而来的产物，但它不是为什么我们要拍这个片子的原因。

伯特·卡尔杜洛：你们年轻时，是政治上的积极分子吗？

让-皮埃尔·达内：就个人而言，我们一直渴望把人——未必非是政治意义上的人不可——把那些处在社会边缘的人，放在我们所制作的影像的中心。我们不是政治上的积极分子，但我们早期做的几个纪录片是关于活跃在工会、共产党、社会党或天主教运动中的工人阶级的肖像。

吕克·达内：瑟兰市一度是一座生机勃勃的工人阶级之城，工人运动曾经在此地风起云涌。但是随着1970年代早期发生的轧钢厂罢工运动危机，仿佛一夜之间，我们就看到许多像是罗塞塔和《孩子》中的布鲁诺（Bruno）和索尼娅（Sonia）那样的人，他们彼此之间断绝了来往，和上一代人的社会纽带也被切断。

伯特·卡尔杜洛：你们能否讲讲《罗塞塔》中的手持摄像机是如何使用的？看上去它真实反映了角色的强迫症。

让-皮埃尔·达内：你的感受是对的，但是我们如何使用其实并不重要，你如何形成这个判断才是重要的，很明显你认识到了。

伯特·卡尔杜洛：你们之前那部电影《一诺千金》和本部影片都呈现出一种粗粝的、有点像低成本电影的风格。你们是否可以设想去拍一部用上更多设备、花上更大预算的电影——比如使用升降机来拍摄？

吕克·达内：这是一座房子，我们乐于居住在其中。拍电影就好像是一座房子：你必须要感到舒适，你才能拍得好。

伯特·卡尔杜洛：为什么你们从纪录片领域离开，选择去拍摄剧情片？你们觉得它更有意义吗？

让-皮埃尔·达内：它更令人兴奋。因为你把二十个人聚成一个团队，每天早上，你把他们集结在一起，你开始赋予不存在的人以生命。角色们本身是不存在的，然后，他们不仅开始出现在你的眼前，而且还摆脱你，你没法再控制他们。你不能穷尽所有的可能性。在纪录片中，你和现实相遇，你无法操纵或者改变它，它按照它本来的面貌向你敞开。但在剧情片中，你可以进行微弱的控制。

伯特·卡尔杜洛：《罗塞塔》拍了多长时间？

让-皮埃尔·达内：十一周。

伯特·卡尔杜洛：对于这么一部简洁的电影而言，似乎是挺长的一段时间。

吕克·达内：我们拍了很多素材，因为我们为相同的场景拍了许多不同的版本。有时我们拍下场景，检视素材，但对它们并不满意，所以我们返回现场，重新拍摄。我们把所有的场地都保留到了最后，直到剪辑最终完成为止。我们更愿意有机会去重拍一个场景，而不是租借一架升降机。

伯特·卡尔杜洛：你们能简短地谈一谈《罗塞塔》里的声音吗？摩托车引擎声、她的呼吸声、她的脚步声……这些对这部电影来说都很重要。你在剧本创作过程中是否就已经构思了这些声音？它们一直都是电影中的一部分吗？

让-皮埃尔·达内：在拍摄现场，我们才开始真真切切地听到这些声音，大约一或两周后，我们开始意识到声音有多重要。对我们来说，这是制作一部电影过程中最美的一环：在你拍摄的时候，你发现了那些动作、想法或简单的手法，然后令它们成为电影的一部分。

伯特·卡尔杜洛：你们是如何想到罗塞塔这个人物的？！

吕克·达内：我们想到了卡夫卡《城堡》中的主人公K。K进不了城堡，也被村民所排斥，便开始质疑自己的存在。这给了我们讲述一个被抛弃的女孩的想法，她想要获得某些可以使她重回社会的东西，但是她却屡战屡败。我们决定把她塑造成一位一心想要和其他人一样，有一份自己的工作、过上正常的生活的人。我们决定赋予这位角色一种固执和坚持，看这种想法会将她带到何方。从这一个动机出发，我们写下很多文字，还进行了多次的改动，直到发现罗塞塔为止。

让·皮埃尔·达内：我们决定以一个角色开始，而不是以一个剧情开始。这个想法就是把观众放在一个可以给自己提出问题的位置上：“有什么事会在她身上发生？她又将如何处理发生在她身上的这些事情？”

伯特·卡尔杜洛：你说过罗塞塔是一位战士。

让·皮埃尔·达内：有或者没有工作，是当代人所发动的一场持续的战争。无论是否是自己主动的选择，没有工作都会将你置于社会的边缘位置。你失去了你的参照点，你没有组织，你再也找不到你的位置，或者即便你依然有一个。工作赋予你特定的义务和权利。当你不再工作时，你就失去了你的这些权利。工作变成一种稀缺物，你一无所有。获得一份工作，就意味着你必须夺去其他人的位置，你必须要做好做出某些事情的准备，以便得到工作。

吕克·达内：罗塞塔是一个从不放弃的战士，她严阵以待，随时准备放手大干一场。她是一个挣扎在温饱线上的生存者：水、庇护所、食物。她创造了自己的武器库，一套生存系统：去营地的靴子、工作用的鞋子、装诱饵的盒子、捕鱼的瓶子。她笨手笨脚，忙个不停，一门心思想要找到一份工作。

伯特·卡尔杜洛：你们为什么要让她住在一个营地里？

吕克·达内：我们想要把罗塞塔放在一个让她觉得自己几乎已经跌到谷底的生存状态之中。

伯特·卡尔杜洛：你们是如何构思出里奎特（Riquet）这个人物的？

吕克·达内：我们在寻找这个人物上花了比寻找罗塞塔更多的时间。他是一位正直老实的人，他实话实说。罗塞塔则相反：她监视、她猜疑、她往门里偷窥、她一直害怕别人耍阴谋诡计。对里奎特而言，这仅仅只是一件助人为乐的事。里奎特说：“我为你而来”，但是罗塞塔不理解这句话。

让-皮埃尔·达内：他在片末再次出现，是因为他无法接受她所做的事情。他回来缠住她。她变得有点像是他的猎物。他通过骚扰令她敏感起来。这样一个紧张的、倔强的、冷漠的女孩，终将会敞开心扉，去接受其他人的帮助。

吕克·达内：从片子开场的第一个镜头起——用我们的“强迫症”似的摄像机，按照你的说法——观众就会感到迷惑。

让-皮埃尔·达内：这部电影的第一个镜头，必须既简单又强烈，这样才能够展现出罗塞塔这个人物、她的处境和她对事物的反应。这个场景完完全全地揭示出了角色的性格，显示出她所遭受的暴力，也反映她如何同样用暴力的方式去反抗。如果你是从这个角度来进行理解的话，那么随之发生的一切也将逐渐明朗。

吕克·达内：将太多东西塞到电影里，会妨碍角色自身的存在。一位角色你说得越少，他的存在感就越强。因此，我们尝试着不去揭露太多东西。制作这部电影过程中的每一件事，都是按照这个思路去做的，包括场面调度和剪辑。我们不是去赋予太多东西，而是试图去发现人物的本质行动。最令人感动的是，罗塞塔从来都不是在假装活着。她孤身奋战，做好了去做在任何其他环境下好像都不被接受的事情的准备。她拒绝母亲那样的伪装。由于罗塞塔老是和他人对着干，因此她变得孤僻、变得冷酷。她与世隔绝，她内心中的某种东西比她本人更强大，将她整个人占满，她无法控制这种东西。罗塞塔对她母亲的态度是令人惊讶的。她的母亲象征着衰败与腐朽，这位女儿对此感到害怕。

伯特·卡尔杜洛：拍完《罗塞塔》多久以后，你们开始投入到《儿子》(2002)的工作？

吕克·达内：在完成一部电影之后，开始一部新的电影之前，我们通常需要一些时间（来进行酝酿和构思）。拍完《罗塞塔》，我们写了两个故事的开头，我们在两者之间犹豫。然后，我们开始做《儿子》，但是，我们又接连两次抛弃了它，休息了一段时间。最后，我们又回来了，把它定为我们的下一个项目。

伯特·卡尔杜洛：请恕我冒昧地问一下，奥利弗·古尔迈（Olivier Gourmet）作为一位演员的特别之处在哪？

让-皮埃尔·达内：他的特别之处就在于，他一点儿也不特别，他是芸芸众生中的一员。他可以是任何人，他平常如凡人。如果他站在十个人中间，你很可能认不出或者挑不出他。我们感兴趣的是他的身体。他有点胖了，同时却又非常灵活。他年轻时是一个运动健将。另外，他的目光、他的神态都十分特别，我们在《儿子》中，就用他的眼睛来做文章。在某些位置上，无论从侧面或者正面看，你几乎都可以忽略他的双眼。很特别的一点是他的眼睛被他的镜框所遮挡。他的眼睛事实上很小。

伯特·卡尔杜洛：奥利弗·古尔迈问过你们为何对他感兴趣吗？

吕克·达内：他的确说过他喜欢使用他的四肢，他非常热爱体力活，是那种话不多的人。他在乡下长大，他喜爱我们在拍摄现场少说多做的工作方式。拍摄现场的工作是非常安静的，我们的电影没有太多的文字。电影有其自身的协议与法则，它们不依赖于语言而存在。

伯特·卡尔杜洛：你们如何发展《儿子》这个故事？

让-皮埃尔·达内：这部影片并不是从一个想法发展而来的。从一开始我们脑海中有了一些明确的图像起，我们的主要目标就是去思考奥利弗会如何迎接杀害他儿子的凶手进入他的工作车间，思考两个人如何在这样一个封闭的空间之中互动。奥利弗被弗兰西斯（Francis）所吸引，但是他同时又很恐慌，这就是吸引我们的东西。从这里出发，我们决定把奥利弗设定为一个木匠。这种设定在剧情和场景上给了我们极大的帮助。这就是我们为何会拍下那些使用到卷尺或者是梯子的场景的原因。而且在这些场景中，身体始终都处在一种失衡的状态。小型摄像机帮助我们形成奥利弗的身体老是不平衡的印象，就好像他的双脚并不是站在地面上——不像罗塞塔那样将自己的双脚深深扎根于地面。

伯特·卡尔杜洛：为什么你们将电影拍得如此极简主义？没有可以讲述的背景故事，叙事被削减，也没有音乐。

吕克·达内：你可以说这是一种公式：你在物质上做的减法越多，精神上的混乱才可以更多地显现出来。这仅仅只是一种观点，但是我们感兴趣的是直截了当地进入本质。对我们来说，故事中最重要的是在杀与不杀之间的疑惑、犹豫和摇摆，这就是我们脑中的所思所想，也是电影中的根本问题。我不太确定，但这就使得很多东西显得好像没有在影片中出现的必要。我们在《罗塞塔》里，用不同的方式探讨了沉默。在那部电影中她不讲话，为的是保存她的能量；而在这部电影中，沉默更多地与等待有关。你在等着某件事情发生，或者等着某人开口说：“我后悔了”，或者“我杀了你的儿子”。我们在本片中做了比其他影片更多的减法。比如说，奥利弗公寓的颜色和木匠车间的颜色是一样的——公寓里没有挂相片。这是一部比《罗塞塔》更为抽象的电影。

伯特·卡尔杜洛：你们的电影经常被人们誉为精神预言，你们受过基督教洗礼吗？

让-皮埃尔·达内：是的，我们从小就受着很浓重的天主教教育，一直到青春期时我们拒绝父亲强加在我们身上的教义为止。尽管是带有强迫性的，但是宗教中的清教徒成分、我们所受到的教育告诉我们，要把其他人也看成是人类中的一员。我们被禁止看电视或者电影，因为我们的父亲认为它们是魔鬼的化身。

伯特·卡尔杜洛：在何种程度上，我们可以把《儿子》解读为一则宗教寓言？

让-皮埃尔·达内：人们经常就这部电影跟我们谈过类似的问题，所以看来这里一定有几分真实！但我们希望我们并没有写出一个耶稣受难的剧本来。当然，如果你想要以某种方式来解读它，比如说宗教的维度，那么它就是真实的。奥利弗在贮木厂时，他爬到木堆上，丢下一块厚木板。我不知道这是如何做到的，这一定是一个偶然事件——我认为演员之一必须要在侧面——但是我们有父亲（圣父），有儿子（圣子），有十字形物（十字架）。我们喊了“停”，因为这太过了。

伯特·卡尔杜洛：但你本可以把奥利弗设定为一个水管工人？

吕克·达内：死亡在这部电影中一直存在着。我们从没有看到它，但死亡就在那里。木材只是物质，但是它是活的。有那么几个月，我们想要将奥利弗设定为一位厨师，但是我们不太能抓得住——我们需要进行想象，即便它和电影实际成型的

样子相比有那么一丁点的失焦。通常在拍摄现场，我们自己会去扮演角色，看事情如何进展，并且尝试从不同的角度来拍摄。从这个意义上来讲，卷尺不仅只是一个想法——它就包含在问题之中。然后，我们才能对故事做出明确而有力的表达，并进行一种若是以厨房为背景则无法展开的场面调度。

伯特·卡尔杜洛：《人啊人》（L'Humanite, 2000）的导演布鲁诺·杜蒙（Bruno Dumont）曾说过，电影应该成为他自己和观众的一段对话，这也适用于你们吗？

让-皮埃尔·达内：我们一直在思考这个问题。如果有人问我们，如果观众在场，你会对他们可能不喜欢你的电影而感到担心吗？我们的回答是我们希望我们的电影热爱观众。这种说法并不意味着去诱骗观众，或者令他们变得更愚蠢。我们在电影的画面之中，留下了一些空白的空间，供他们进入电影，然后进行主动的探索。在《儿子》中摄像机凑得很近，《罗塞塔》也是。但是，在《罗塞塔》中，观众是知道罗塞塔将要做什么或者是在寻找一些什么东西。而奥利弗并不知道，观者自己会猜测，他想要对弗朗西斯报杀子之仇。这是一种道德体验，观者经历着奥利弗的感受。有时我听到人们说，他们一度对弗兰西斯也感同身受，因为他比较软弱。这真的很遗憾，一位女士说道，因为他没有对其所犯下的错误说“对不起”。

伯特·卡尔杜洛：你们最近的电影几乎总是痴迷地专注于电影的主角。

吕克·达内：《孩子》这部电影来源于某个场景。而在拍摄《儿子》时，我们看到一位年轻的女人在非常粗暴地推一辆婴儿车，就好像她想要设法摆脱这位婴儿。当我们着手考虑我们的下一部电影时，这个场景再次浮现。最终，缺失的角色、孩子的父亲，成为了主角。我们在一位父亲卖他的孩子这个想法成形之前，进行过讨论，但我们不希望让这个实际的行为本身成为核心要素。我们想讲述一个为接受父亲身份却不得不先卖掉自己孩子的人的故事。

让-皮埃尔·达内：正如我在关于《罗塞塔》的评论中所暗示的那样，对我们来说，重要的是人物不应该成为故事的囚徒。他们应该保有一种自主意识。他们不是棋盘上的棋子。

伯特·卡尔杜洛：你们总是能提前知道将会如何为影片画上句号吗？你们最近的几部电影有着非常强有力的结局。因为你的人物，就像你们说的，是自主的，他们可能会将你们引到意想不到的方向上去。

让-皮埃尔·达内：就《儿子》而言，在最后一个拍摄日，我们想出了一个不同的结局。因为我们是按照时间顺序拍摄的，我们会意识到故事会如何发展与走向。而对《孩子》来说，我们从一开始就知道我们想要的是什么。我们在拍摄的过程中时刻牢记这最后的和解。我们考虑过其它结局，其中有一个是拍摄一个更长的追逐戏，但它们似乎有点过于“冒险”，太像犯罪或动作片了。

吕克·达内：我们同样也不喜欢让我们的角色们死去，我们深爱着他们。出演我们的电影，对于演员们而言是一种身体上的折磨，以至于我们想要在电影的最后拯救他们。

伯特·卡尔杜洛：你们最新一部电影的主角罗尔娜，由一位来自科索沃的演员饰演。你们是怎么发现她的？

让-皮埃尔·达内：我们的一位助手去普里什蒂纳（Pristina）、斯科普里（Skopje）和地拉那（Tirana）试镜了约一百位职业和非职业的年轻女演员，最终选择了安塔·多布杰西（Arta Dobroshi）。几周之前，我们已经在两部阿尔巴尼亚的电影中见过她。我们去了她所居住的萨拉热窝和她见了面，我们用DV摄像机拍了她一整天，拍她散步、跑步、唱歌，也让她在和我们电影类似的场景中进行了表演。然后，她就来到了列日，我们拍了她与杰瑞米·雷尼耶和法布里奇奥·罗奇恩（Fabrizio Rongione）的对手戏。她美得惊人，演得又自然。到了晚上，她乘飞机回萨拉热窝之前，我们跟她说，我们已经决定选她来饰演罗尔娜这个角色，她需要在片子开拍之前几个月回到比利时，来进行排演和学习法语。

伯特·卡尔杜洛：和你之前拍摄的超十六毫米电影不同，这部是用移动性较低、画幅更宽的三十五毫米摄像机拍摄的。你们为什么要做出这种改变？

让-皮埃尔·达内：我们试了五种数码摄像机，一台三十五毫米和一台超十六毫米。用三十五毫米所拍下的夜间画面，最接近于我们这个项目想要达到的效果。另外，我们已经决定，这次摄像机不会一直在运动，叙述性将会降低，只被限于用来记录影像。因为从重量上考虑，三十五毫米摄像机是最适合我们的。

伯特·卡尔杜洛：在你们以前的作品中，摄像机紧紧地贴着人物拍，然而在这部影片中，它似乎保持着一定的距离。可以说，《罗尔娜的沉默》中导演技法是低调而又克制的。其实从《罗塞塔》起你们的摄像机就已经逐渐用这种方法“平静”下来了。

吕克·达内：我们用了距离更远的、固定机位的摄像机，原因在于我们想注视这位神秘的罗尔娜，想要仔细观察她。这不是一部跟着她移动和模仿她的活力的影片，与其说我们是想要用镜头写作，不如说是想要用镜头复制。这部电影的情节毫无疑问是我们曾经写过的最复杂的，罗尔娜被4位男性包围着，每一位都代表着一个不同的故事——这是采取“观察式”的另一个原因，一种远观的方法。

伯特·卡尔杜洛：你们以前所有的电影都设置在瑟兰，那个你们度过童年时光的工业城镇。在这部影片里，你们决定把你们的故事所在地设在列日，一座很大的城市，虽然它距离瑟兰只有几英里远。

吕克·达内：我们同意列日是一座更大的城市，无论是白天还是晚上，都有很多人在街上。对于来自阿尔巴尼亚的主角罗尔娜，一座欧洲大城市就代表着各种各样的希望。我们同样想要看到罗尔娜在熙熙攘攘的人群之中。人们在身体上与罗尔娜靠得很近，却对她的秘密一无所知。将罗尔娜和她的秘密放在对她一无所知的人群中，就使她显得更奇怪了，并且传递出一种更强烈的焦虑感和孤独感。

伯特·卡尔杜洛：尽管《罗尔娜的沉默》有着颇富戏剧性的一面，但你们的这部电影也有一种感性的、甚至是甜蜜的质地。

让-皮埃尔·达内：我们将其归功于这位女演员安塔——她的脸庞、她的声音、她的步态、她那带着独特口音的法语。这可能也和我们的摄像机对事物的感知有关。并且我们不能忘记，这电影有几分爱情故事的成分。

伯特·卡尔杜洛：罗尔娜的故事取材于现实生活吗？

吕克·达内：我们有一位老相好，给我们讲过一个现实生活中罗尔娜的故事，一场虚假的婚姻——但我们把她的这个故事带到了不同的方向上。

伯特·卡尔杜洛：你们在导演电影时是如何分工协作的？

吕克·达内：我们一起讨论剧本、一起挑选演员。在拍摄现场，我们两个人会和演员一起工作很长时间，不带任何其他剧组成员。随后，剧组成员和摄影师才来现场工作，我们中的一位会去观察摄像机的监视器。一旦我们拍下一个场景，我们就会在监视器前讨论和评价。然后我们与摄影师讨论。我们一起剪辑。这真的不比只有一个人时更复杂。

伯特·卡尔杜洛：在开始拍摄前，你们会做很多排演吗？

让-皮埃尔·达内：是的，我们会——所以在拍摄时，我们可以说是最为自由的。之所以说自由，是因为我们对工作已经十分熟悉了。事实上，排演是整个拍摄过程中最棒的一个阶段——最美的时刻（le plus beau moment）。我们不讨论人物的心理。这是一种更本能的事情。排演就像是足球训练营，而当我们拍摄时，就变成足球锦标赛。

伯特·卡尔杜洛：《罗尔娜的沉默》第一个镜头是罗尔娜在银行交出账单。金钱在物理空间中的流通，事实上在影片中无处不在。你们可以谈谈在你们的电影中这种无所不在的金钱吗？

让-皮埃尔·达内：金钱在一定程度上支配我们与他人的关系，但这不一定是负面的。钱赋予你改变生活的财富。在这部电影中，所有的角色都想改变自己的生活。在我们这个时代，实现这一目标的唯一途径是钱。不像许多其他电影，我们的电影并不把钱看作是某种可耻的东西。我们呈现的是它本来的面目。我们想要描绘出角色人性的一面，这样观众就不会像他们在现实生活中那样，对这群人进行主观判断。毕竟，钱既可能带来道义援助，也可能导致不义之举。罗尔娜为了克劳迪的孩子——她腹中的胎儿——开户所存下的那笔钱，就是美好的。

伯特·卡尔杜洛：我发现一些在罗尔娜转变过程中颇令人费解的事情。片子中有很多镜头，说明她似乎被嗜毒成性的克劳迪所激怒，只想对他大发牢骚。是什么触发了她对他的情感变化？

吕克·达内：一个巴掌拍不响。当她开始帮助克劳迪——例如把他从地上扶起——她像一个人那样开始改变了。她宽衣解带，想要让他远离毒品；她摆出了极端的姿态……与此同时，她也感受到了欲望。克劳迪示意她他可以停下来，她对此感到赞赏，同时她感到内疚，因为他们计划杀死他。但是最首要的问题，她对他摆出的这个诱惑的姿势，是神秘莫测、无法解释的——事实上，这也使她感到困惑。这对她和对人来说都同样费解。

伯特·卡尔杜洛：整个的剧本是事先计划好的吗？还是说你们在拍摄的过程中会进行改变？

让·皮埃尔·达内：如同我们的所有作品一样，我们往往会强化身体的表现力。我们在拍摄过程中会增加肢体语言，减少对话。演员自身也会带来新的东西。拍摄是一个有机进行的过程，并随着环境而发生变化。但即便如此，你现在看到的这部影片还是非常接近原先的剧本的。

伯特·卡尔杜洛：这部影片存在着一个核心谜团：罗尔娜的婴儿是真实的还是虚构的？当然，医生说她没有怀上孩子。但是问题仍然存在。

吕克·达内：当我们决定不展现克劳迪的尸体时，我们最初的想法是她怀孕这件事是虚构的。对于罗尔娜来说，克劳迪的这种空缺由婴儿来填补，虽然宝宝事实上也是不存在的。你知道，要是你想要相信她怀上了，也是可以的。有趣的事情在于：即便在这样一个新增的场景中，一位医生告诉她她并没有怀孕，观众们依然坚持认为她怀孕了。我想这是因为观众想要她自我救赎，并且保护一个新的生命。她对克劳迪的生命粗心大意，但她会小心翼翼地照顾宝宝的生命，他代表着未来和希望。

伯特·卡尔杜洛：这部电影呈现出一个严酷的欧洲图景。

让·皮埃尔·达内：即使这部电影设定在西欧，本质上让我们感兴趣的仍是那些来自其它地方的人们。他们是如何到这里的，他们都愿意使用一些什么办法（这些办法并不受鼓励）来实现他们的梦想。罗尔娜是一个自相矛盾的人，一个不信任任何人、却在某种意义上来说又在学着拥有信念的女人。为了使这个故事活起来，她必须来自于一个欧盟以外的国家。她是阿尔巴尼亚人，但也可以是巴西人或俄罗斯

人。我们不能像十年前一样认为我们可以抗拒移民浪潮。今天，我们必须以一种更为友爱和人性的方式来对待这些人。当然，对于那些雇用黑工只是在时局下投机取巧的人，我们也不能过于天真。

伯特·卡尔杜洛：随着影片的展开，你们才慢慢揭示出一些信息。你们是如何做到对观众隐瞒了这么长时间的信息？这么做的话，你们要冒多大失去观众的危险？

让-皮埃尔·达内：我们不希望失去观众，而是在创造期待感，鼓励观众提出问题。这是我们第一次制作由悬念所驱动的电影，我们按照类型电影的规则来走，特别是使用了跳切，从影片一开头就有。

伯特·卡尔杜洛：仔细观看会发现，《罗尔娜的沉默》的情节不逊于任何一部美国惊悚片。它涉及黑手党、伪造身份证明、形式婚姻和谋杀。尽管如此，你们成功地保留了你们标志性的风格。你们是如何设法让自己呆在“真实的电影”（cinema of the real）这一领域内的？

吕克·达内：其中最重要的一个方面是，罗尔娜和法比奥并不符合黑色电影中女主角和黑帮的刻板印象。罗尔娜和她的男友是渴望正常生活的移民。我们不能说罗尔娜是一个“蛇蝎美人”（femme fatale），我们展示的她过着普通的、日常的生活。然而，此片在美学构成上是有类型电影的元素：夜晚、城市和雨。

伯特·卡尔杜洛：每个角色都是由一种道具或一件服饰区别开来的：比如罗尔娜的上衣和红色裤子、法比奥的出租车和克劳迪的信封。

让-皮埃尔·达内：有些人比其他人更明显。法比奥的出租车从影片一开始就在那里，这表明他的社会地位和他的住所，它在拍摄过程中显得更为明显。克劳迪的信封是一种道具，象征着他与罗尔娜关系。至于服饰，在工作了一个月之后，我们决定罗尔娜要有一条裙子和两条裤子，其中包括红色的那条，这让她走在城市里的时候也能被一眼认出！

吕克·达内：她那时有点过胖，所以我们要求她减肥。场景、墙壁、色彩——这一切都是经过仔细琢磨、深思熟虑的，所以很花时间。如果你愿意这么说的话也行：即使是公寓的地板，都是“设计过的”。

伯特·卡尔杜洛：我这里有个问题，与我之前问过的关于《罗塞塔》和社会运动的问题有关。移民是这部电影的一个主题吗？还是说它仅仅只是一个讲述角色故事的载体？

吕克·达内：再重复一遍，更多的是后者。很显然，我们没有在移民和“底层社会”之间画上两条平行线，但俄罗斯和阿尔巴尼亚的黑手党确实存在。我们的女英雄是世界的一部分，但一开始的时候她主要是一个经济难民。对她来说，列日就是天堂。她有可能找到工作，她做了结婚的打算，省吃俭用想要开一个小吃店。不幸的是，她发现自己处在一场阴谋的中心，这个阴谋将会以一个人的牺牲为代价。这个人因为吸毒，而被认为是无用的废物。

伯特·卡尔杜洛：这部影片探讨了贯穿你们作品的一个主题：内疚。

让-皮埃尔·达内：简言之，我会说这是个使我们感兴趣的主体。因为当我们感到内疚时，我们变得更加富有人性。在我们所有的电影中，多亏了内疚，人物开始打破他或她的惯习，开始发生改变。

吕克·达内：但是我想说，关于内疚的想法，这个我们为了保证人物能朝向好的一面发展所埋下的伏笔，在我们社会中已经被简化为一个关于个体性情的问题。需要注意的是，对我们来说，内疚一点也不病态。内疚不是自恋，因为它使我们能够努力做到更好。

伯特·卡尔杜洛：你们已经把这部影片和最早的两部剧情片区分开来，你们会如何向对你们最近几部影片熟悉的观众介绍这两部片子？

让-皮埃尔·达内：《错》就像是一部纪录片的延续。这是我们第一次与真正的演员合作，我们都有些担心。从现在的视角回望《我想你》，我们认为这是一次快乐的失败。当我们从纪录片转到故事片时，我们很清楚自己没有受过电影学校的专业教育，我们就好像是一个受过良好教育的循规蹈矩的小孩，因此我们试着尊重拍剧情片的常用方法。我们很害怕，我们也同样对我们的恐惧而感到害怕。有时候，恐惧可以激励你，让你继续前进，但在这里，却使我们陷入瘫痪。归根结底这段经历是幸运的——它使我们意识到这不是我们想要走的路。是它让我们找到了接下来想要做的片子的自由。

吕克·达内：我认为我们的风格——这种在我们的工作方法中所获得的自由——事实上源于《一诺千金》。在这部影片中我们发展技艺。在开拍的第一天，拍下了影片的第一个镜头，完全按照时间的顺序工作。我们行动起来就好像我们从未拍过任何电影，一切都要重新开始。我们试着自问：“我们想要做些什么？想要呈现什么？”

伯特·卡尔杜洛：还有题材转变方面的问题。从明显的冷战时期的带政治性的纪录片，到你们最近的关于二十一世纪个体的原子化的剧情片。

让-皮埃尔·达内：确实，我们拍摄的纪录片发生在二十世纪下半叶，处理的是阶级问题以及战后一代人对东方共产主义和西方资本主义之间的斗争的妥协。特别是在《一诺千金》和《罗尔娜的沉默》中，有的角色对西欧的传统观念感到陌生，他们希望过上更好的生活。过去二十年的一大特征就在于：关于西欧的观念发生了巨大变化。很多人都来到西欧，试图找到一席之地，但这并非易事——旧欧洲存在着一个精神上的壁垒，这实在是欧洲现阶段所面临的巨大挑战：我们如何与这些移民们融合，为这些个人所组成的群体找到一个位置，以使他们能够为欧洲的财富增长做出自己的贡献？

伯特·卡尔杜洛：你们的下一个项目是什么？

让-皮埃尔·达内：我们已经讨论了不少项目，但它们总好像是同一个！我们将会着力推进其中几个项目。我们很幸运，因为我们可以继续做我们想要的电影——不是那些一般观众所希望看到的。

从《黄金三镖客》到《西部往事》（1984）

——塞尔吉奥·莱昂内访谈

森索洛：在拍《黄金三镖客》时，您曾宣布这是您的最后一部西部片……

莱昂内：我真是这么想的。在构思这个故事之前，格里马尔蒂和我已经知道联艺公司要参与投资。一切都会变得更好。我当时只想到这是三部曲的最后一部，但我还没有出发点。《凡尔杜先生》（Monsieur Verdoux, 1947）重新回到我的记忆中，我想起了法庭上的那场戏。我记得卓别林让他人物说的那段台词：“先生们，谈到罪行，我只不过是那些发动战争的政府、总统旁边的小角色。”另外，我还对埃米利奥·卢苏刚出版的《高原上的一年》（Un anno sull'Altipiano）中的一段印象深刻。不久，弗朗西斯科·罗西就把其中的一段拍成了《寸土必争》（Uomini contro, 1970）。这本书里有一段是这么写的：“必须有酒，喝醉！这是我们最好的武器。没有酒精，就没人能挺到最后。”这就是我通过阿尔多·吉尤福尔扮演的军官说出来的话，这个那不勒斯演员是德·菲力波的学生，他扮演在桥边抵抗南军的北军上尉。从一开始，我就想谈论美国内战，我想在一部展现战争现实的漫画式电影中描绘人类的愚蠢。我曾读到，有120万人在南方军队类似安德森维尔这样的战俘营里死去。我知道其实北方军队也做过同样的事。我们总是了解战败者的劣迹，可从来不了解战胜者的劣迹。所以，我决定展现北方战俘营里的灾难，这让美国人很不愉快。关于美国内战的电影从来都不成功，只有《乱世佳人》除外，但我们（在那部片子里）看不到真正的战争，人们只停留在情感中。当弗雷德·齐纳曼打算拍一部关于安德森维尔战俘营的电影时，他始终找不到投资。美国内战的故事就是禁忌，因为它的现实是荒唐至极的。但美国真正的历史是建立在一种美国文学和电影都不曾展现的暴力基础上的，而我则总对官方历史表示怀疑。毫无疑问，因为我成长在法西斯时代，我见到过人们以怎样的方式捏造历史真相。所以面对人们宣传的东西，我总是充满怀疑。这变成一种反思的方式。

森索洛：为什么联艺公司会介入这件事？

莱昂内：因为我前两部影片的成功，他们扔给我一张空白合同，有我和克林特·伊斯特伍德的名字，他们就已经赚了。况且，这个制片的风险投资不大。

森索洛：您跟阿格和斯卡贝里一起写的剧本？

莱昂内：我不想限定在悲剧体系内，我希望把许多幽默的东西纳入这个故事中。所以我找来了阿格和斯卡贝里，我知道他们曾跟莫尼切利、赞帕、里西、科曼奇尼的工作，但我们的合作成了灾难，只有夸张的搞笑。我根本不能用他们写的东西。这是有生以来最令我失望的事。我必须跟吕奇亚诺·文森佐尼从头开始。我把自己关起来，写了全部对话。

森索洛：您希望向哪个方向走呢？

莱昂内：一如既往，我把传统电影作为模子，然后我穷追猛打以掀翻这些编码，通过玩弄表象，我要强化一种“杀戮游戏的精神”（un esprit de jeu de massacre），以揭开与这个主题的历史背景相关的全部谎言。但我尝试保留记录的真实。想到这个通过战争来推翻西部片人物原型的可能性，我就异常兴奋。我创造了三个主人公，一个好人、一个坏人和一个丑人，参与到这个设置中。这些称呼本身就是一种判断。但很快，人们就发现其实这个好人跟另外两个婊子养的都差不多，他们都是半斤八两，五十步笑百步。破除西部片人物原型的神秘感及其装饰是激动人心的，我在影片的每种情况里都突出了这个原则，总是一些迷惑于假象的游戏，就像尘土覆盖在北方军队的蓝色军服上，让它看上去像是南方军队的灰色制服一样。影片的全部成分之间都是这么彼此关联的。

森索洛：还隐含着对无政府主义和虚假爱国主义的话语？

莱昂内：在我前两部影片里就有对政治秩序的指涉了，甚至在《罗德斯岛巨像》中也有。

我所以要把美国内战搬上银幕，就因为在这里会变得更加明显。政治在我的电影中从未缺席。我从不会满足于拍一部《夺宝奇兵》（Indiana Jones, 1984），它太空了，即便纳粹都很假。在我这儿，无政府主义者是真实的。我熟悉他们，因为我的观点跟他们非常接近。但是《黄金三镖客》更加复杂，我兼具三个人的特点。

况且，他们之间也是可以相互转换的，尤其是图可和金毛仔（Blondie）……但天使眼（Sentenza）则是另外一种东西，他没有任何精神。他是最平凡意义上的职业杀手，像机器人，跟其他两个人情况不同。在方法上，我是金毛仔，但我最深的善良则像图可。他在跟他做僧侣的弟弟争吵时，曾如此自我评价：“我真的是一个孤单的人，我有一个兄弟，他成了牧师，因为他害怕成为一个匪徒。但现在，你，这个兄弟，你要教训我。而我一个人照顾家里，为了让家人能活下去，我成了匪徒。但在你和我之间，我比你强……”他的兄弟明白这些……甚至道歉。但是图可，脑海中带着这种无法抹去的家庭观念离开了，他对金毛仔说，他的兄弟是个了不起的人。这时，他全部的温柔和受伤的人性让人感动……但图可也是本能的，一个贫嘴，一个流浪汉……天使眼则只有技术，金毛仔是智慧。在《西部往事》中，杰森·罗巴兹扮演了金毛仔和图可的混合体。

森索洛：图可这个角色，从写剧本的时候就想到用埃里·沃勒克来演吗？

莱昂内：我绝对需要他。他在《西部开拓史》（How the West Was Won, 1962）中一场很短的戏里表现出的幽默感让我念念不忘。他扮演一个刚下火车的匪徒，镇长和他的儿子在火车站等他。爸爸告诉孩子这是一个穷凶极恶的匪徒，然后火车停了，沃勒克从火车上下来，他没有带武器。他跟镇长说了几句话，之后他在小男孩的眼神中看出了害怕，所以他明白，其实这个父亲与儿子一样怕他。他突然转过身，对小男孩伸出一只手指大叫：“嗨！”看着这场戏，我知道沃勒克是一个伟大的喜剧演员。人们总是对我说：“你要小心他，他可是演员工作室的人。”我根本听不进去，我知道他会是一个伟大的小丑。

森索洛：在拍摄时，沃勒克是否给这个人物带来一些个人的东西？

莱昂内：他向我建议那个画十字的手势，图可做这个手势非常笨，他总在胸前稀里糊涂地划拉那么一下，但他信不信上帝，我们永远不知道……有可能管用……在我这方面，我给他加了几场戏。在拍摄时，我们非常和睦。一个伟大的同伙……他喜欢逗我。他发现在开拍之前我要模仿每一个人物。我不是演员，（这么做）是为了指明我所需要的东西，但我事先声明最好别像我这样表演。这个方法让沃勒克非常开心。当他需要往前走一米的时候，他就说：“塞尔吉奥，求求你，演给我看看该怎么往前走！”其实是一种反讽，而我总是用让他意外的方式回应他。到影片最

后，是他带领我们发现埋着金子的墓地。我要求他小心翼翼地走进去，带着期待和紧张。开机时，在一片完美的寂静中，在他根本不知情的情况下，我在他背后放了一条狗，我拍下了他被狗惊吓的真实反应。这不完全是为了搞笑，我必须打破紧张，好不让影片滑向情节剧的俗套。

森索洛：图可用不同牌子的手枪部件组合成一把新的手枪，这场戏的功能是什么？

莱昂内：首先，它来自于现实。用海军左轮，我们可以换掉枪管、枪栓和撞针……得到一把完美的枪。当我表现图可组装这把枪时，我想说明图可跟金毛仔和天使眼在技术上同样优秀。这对他这样一个杀手很正常，他只可能是一个超级专家。这一点回应了影片关键的一句话，图可看到那场战斗时曾说：“我从没见过杀死这么多人，像地狱一样。”

森索洛：为什么选李·范克里夫来扮演天使眼？

莱昂内：最初，我想到的是让查尔斯·布朗森演这个角色。就克林特·伊斯特伍德来说，我不想用任何其他影片的演员。然后，我寻思李·范克里夫刚在《黄昏双镖客》中扮演一个浪漫的人物，让他扮演一个相反的角色让我感觉不错，我要让他变得非常令人反感。

森索洛：伊斯特伍德的这个角色比前两部更有人性。

莱昂内：这是符合逻辑的。在他扮坏时，尽管同样是冷，但不应该像理查德·威德马克、巴兹尔·拉思伯恩或亨弗莱·鲍嘉那样铁板一块。我需要加入一点人性和幽默，让观众对金毛仔有些好感，尽管他实际上是好坏参半。再一次证明，三个人物的性格多样性让写作充满了可能。

森索洛：我们可以把这部电影比作一部巴洛克歌剧吗？

莱昂内：我倾向于把它比作一首协奏曲（concerto）。在歌剧中没有任何现实主义，那是另一种东西……这里，每个人物有自己的音乐主题，人物也是服务于我的写作的乐器。在这个意义上，我玩了很多和谐法和对位法。我控制一种音乐性，它能同时强化传奇色彩和现实色彩。这是必须的，因为影片的难点在于把它描绘成

一场旅行，我表现的是三个实体（entités）的旅程，他们是全部人性缺点的混合物（amalgames），我必须净化这场旅行。我必须要“渐强”（crescendos），以及与作品基本精神保持一致的“高潮”（clous spectaculaires）。所以，音乐获得了根本的重要性，它应该复杂，伴随着幽默和抒情，悲剧与华丽……

森索洛：莫里康尼在影片之前就创作音乐了吗？

莱昂内：是的。这是第一次有这种可能。音乐在《黄金三镖客》具有本质的重要性，它甚至能成为动作本身的元素（élément）。战俘营这场戏就是这种情况，一个犯人乐队必须演奏音乐以掩盖虐待的惨叫声。有时，它必须伴随着节奏的中断，例如沙漠中“幽灵马车”（charrette fantôme）到来那场戏。我还喜欢让音乐能触及巴洛克，它不应该限制于每个人物音乐主题的交错反复（répétition entrecroisée）。

有时，我在摄影棚放音乐，它能为场景提供一种氛围，演员的表演也受到它的影响。克林特·伊斯特伍德特别肯定这种方法。不久之后，在拍摄《西部往事》时，亨利·方达就不太理解在表演的时候有音乐，他非常窘迫。到后来，他非常习惯这种方式，以至于每个镜头都要让人放音乐。

森索洛：最后那场对决是怎么编排的？

莱昂内：“对决”（duel）这个词已经不准确了，我们应该说“三人决”（triel）。实际上，这是一场一分为三的对决，因为是三个人在面对面决斗。首先，我需要一个竞技场的背景，一个能让人想起古代马戏的墓地。但这样的墓地不存在了，于是我又折回去找负责建造和拆掉那座桥的西班牙上尉。他借给我二百五十个士兵，修建了我所需要的这种墓地：用了一万座墓碑！这些人干了两天就建成了。这不是我的心血来潮，竞技场观念是首要的，它（向观众）使了一个病态的小眼色：是死人们在观看这场决斗，我甚至坚持让这段音乐听上去像坟墓中的尸体所发出的笑声……

今天，人们在电影学校学习这场戏，它持续了整整一本胶片。我专心于拉伸时间，展现音乐和描述一种势不可挡的分镜头：特写、中景、全景……在确定摄影机的位置之前，我必须熟悉每个最微小的细节。三个演员的前三个特写镜头我们就用掉了一整天时间。



我要观众感觉在看一场芭蕾，这一次，关键时刻到来了。他们是三个职业杀手，他们是几近完美的枪中高手，所以，他们用很长时间彼此观察，因此我应该叠加这些镜头以展现他们的狡诈，他们的目光，他们的手势和他们的犹豫。音乐应该给所有这些画面提供一种抒情，以便让这场戏变成一场舞蹈，且充满悬念。在决斗的结尾，一切需要在金毛仔和图可之间做出解决。但如此结束这部电影，还是让我不满足。所以，在竞技场这场戏之前，我创作了克林特在一个垂死的南部士兵身上找到墨西哥披毯这场戏，我让他穿上了披毯，这是他在“镖客三部曲”的前两部中穿的那件披毯。不久之后，他放了图可，穿着披毯离开了，他走向前两部的冒险传奇，走向南方，去经历《荒野大镖客》里的故事，于是，圆圈闭合了，三部曲就像一个封闭的环。

森索洛：从这部影片开始，影评界开始推崇您的风格。

莱昂内：我不在乎！风格？它早在我之前的影片里就存在了。

森索洛：影片的投资是多少？

莱昂内：那时克林特已经值25万美元了，算上这笔片酬，影片投资大概有100万美元，这不算非常多。

森索洛：为什么每个国家放映的版本不一样？

莱昂内：法国版本是最长的，我监督了这个版本的制作。为了配上法语和英语，我选了许多演员，从大角色到小角色，我对最终的影片承担全部责任。可惜啊！一些发行商肢解了片子。在意大利，有七分钟被剪掉了。在美国，他们为了卖得好，剪掉了二十分钟的戏。最差的，是他们认为沙漠那段戏太长，而我喜欢这场戏。托尼诺·德利·克里在这段的摄影堪与超现实主义绘画媲美。

森索洛：从这部影片开始，克林特·伊斯特伍德在美国成了明星。

莱昂内：确实如此，但他不太想演金毛仔。读了剧本之后，他对我说：“在第一部里，我是一个人。在第二部，成了两个。这部是三个人。如果继续下去，在下一部，在我周围可能是一个骑兵队了。”实际上，他发现图可这个角色有点太重要了。我试着说服他：“这部片子的片长是上一部的两倍，你不可能一个人。图可是必

需的，他保持着我需要的那样，你应该明白他是给你提水的。即使是马龙·白兰度演这个角色，哪怕你没有在银幕上，他也是在为你工作的。当你一出现，就是明星来了，是落入凡间的加百利天使，图可影响不到你，他为你表演，他是你的‘印度小子’。”克林特并没有坚持他的观点，用极高的专业水准完成了角色。他对最终完成的影片很满意。于是，当影片在美国上映时，鲍勃·肯尼迪（Bob Kennedy）在一次演讲中引用了影片，他说自己看了一部叫做《黄金三镖客》的意大利西部片，他说他要把这个题目用在下一届总统竞选中，这么做能（让公众）很容易把约翰逊、尼克松和他自己区分开，唯一的问题是这些角色的传播（范围有多大）……这种言论引发了议论，影片在美国获得了惊人的成功，而克林特成了明星。所以，他回到了祖国。很快，他就向我建议执导他演《吊人索》（Hang'em High, 1968），我拒绝了。是泰德·波斯特做的导演。克林特在拍《皮鞭》时就认识他。不久之后，他又给我看了《烈女镖客》（Two Mules for Sister Sara, 1970）的剧本。只读了五页，我就猜到那个修女曾经当过妓女，所以，没必要拍这部片子，唐·西格尔去拍了……总而言之，我们最好是走自己的路，分手是必然的。好多年前，我就知道克林特会成为大明星，但我们在筹拍《西部往事》时遇到了点摩擦。在开场火车站那场戏，我曾设想是《黄金三镖客》的三个主人公在火车站等待口琴手（Harmonica），李·范克里夫和埃里·沃勒克同意了，但克林特拒绝了，我放弃了这个反讽的想法。我很多年都不见伊斯特伍德。我在拍《美国往事》时，伊斯特伍德来我住的旅店看我，我们回忆起往事。他对我表示了极高的尊重……人们经常请求我们再一起拍一部电影，我每次都拒绝了。那是不可能的了。

森索洛：在这个三部曲之后，您的计划是什么？

莱昂内：我想拍《美国往事》。我刚读完哈里·格雷的《小混混》（The Hoods），实际上，他署的是假名，他的真名是哈里·戈德伯格（Harry Goldberg）。由于《黄金三镖客》的成功，所有的大公司都希望跟我签合同。马上我就跟他们谈到这本书。但没有人理解我为什么要坚持把它拍成电影。我不停地向他们解释这本书只不过是背景，我想把它作为出发点来发展一些触动我个人世界的东西。事实上，它特别符合我的美国观，以及一种伴随我成长的电影：黑色电

影……没有何一个制片人相信我。所有人都抱着同样的想法：他们需要我再拍一部西部片。

森索洛：为什么会跟派拉蒙公司（Paramount）合作？

莱昂内：“海湾与西部”公司（Gulf and Western）的大老板在巴黎一家影院看了我一部片子，他喜欢我的风格，但更可能是对现场观众的反应印象深刻，他同时也是派拉蒙的上层人物，他请求我给他的公司拍一部片子。我就跟他建议《小混混》，可他希望是一部西部片。但是，他跟其他人有点区别，他给我全部的权力，甚至连剧本都不读。于是，我就接受了。为了能更加自由，我创立了我自己的制片公司：拉弗安。我只剩下一件事需要做：找一个故事。

我务必要带来一点新的东西，这不是不想用老编剧的问题……我找来达里奥·阿尔真托和贝纳尔多·贝托鲁奇来帮我扩展主题。在那个时代，达里奥·阿尔真托还什么片子都没导过，只是个影评人。贝托鲁奇拍过许多有点意思的作者电影，我对他还了解不多，但我知道他特别喜欢《黄金三镖客》。

我们三个坐在一起，并且一起发梦。很快，阿尔真托感觉跟不上了，贝纳尔多和我则不断谈起我们热爱的美国电影，在他和我之间就像一场网球比赛，阿尔真托成了观众，只能跟上我们的交流。他是个很好的顾问，尤其是个很好的同伴。应该说明的是，在这个故事建立的阶段，我还什么都没写，只是一些我扮演“魔鬼律师”的对话。我什么也不想编排，我怕重读时过于满意。我喜欢在最终动笔之前先质疑所有的东西。

森索洛：你们用了多长时间去总结这个题材？

莱昂内：正经用了20多天呢！接下来，我跟塞尔吉奥·多纳蒂写剧本。直到那时，他一直为我工作且没有署名，这是他第一次正式跟我合作。工作其实很简单，因为情节已非常确切了。我非常清楚我要做什么。这用去我们两个月。

森索洛：基本的想法是什么？

莱昂内：我要把传统西部片的所有的一般神话（tous les mythes ordinaires）作为材料拍摄一部“死亡芭蕾”（le ballet de morts）：复仇者、浪漫的匪徒、富商、犯罪的生意人、妓女……根据这个五个象征，我想展现一个国家的诞生。

森索洛：您是怎么选择演员的？

莱昂内：就坏人弗兰克（Frank）来说，我希望让一个让人意外的演员出演这个角色。弗兰克是一个有政治野心的荒淫无耻的恶棍，一个完全不为人知的凶手。为了这样一个坏蛋，我需要一个总是表现善良的人，我需要亨利·方达。当我遇到他时，他对我说：“我有我做事的老方法。我能拒拍任何片子。但从我接受一个角色起，就会一直坚持服从导演。就是这样。但在同意您之前，我要看您全部的片子。”我马上组织人放映我的三部西部片，也就是说，七个小时的放映。上午9点半，方达带着三明治走进放映厅，他直到下午5点半才出来。他的第一句话是：“合同在哪？”这是我遇过的最伟大的专业演员。

但是，在刚刚开拍时遇到了点无足轻重的问题，方达到拍摄现场的时候自己设计了一个坏蛋造型。他留着又黑又厚的颊髯，一脸浓密的胡子（moustache），眼镜夹在眼窝上，跟我想要的一点也不一样。我什么也不对他说，只是推迟了他的戏的拍摄。我每天建议他弄掉一样我不喜欢的东西。首先是颊髯，然后是胡子，最后是眼镜。我对他说眼镜让他的目光失去力量。他倾听所有这些意见，不太那么满意。

我想跟他拍的第一场戏，是屠杀全家那场戏。我让人准备一个从背面拍过去的平移镜头。我不希望观众一下子就认出他。摄影机一直运动到他的肩膀，接下来，摄影机以独一无二的方式发现了他的脸，以及他那双感动了几代观众的蓝眼睛。在彩排之后，方达惊叫到：“天哪！我明白了，完全同意！”他所做的是我不想展现的弗兰克的东西，我想展现的就是亨利·方达以及所有他所能带来的东西。

在第一个礼拜，我很惊讶于他总是让我指导。如果他要喝一杯酒，他会问我：“我是应该用左手呢还是用右手？”我回答说考虑到摄影机的运动，为了与镜头做配合，最好还是用左手。但如果你觉得用右手更舒服，这对我来说也构不成什么问题……总是这类关于镜头的问题，我最后认为他是在嘲笑我。后来，我找翻译过来进行解释。我说：“对亨利说我一生都把他看做是一位令人敬佩的演员。今天，我实现了在自己的影片中指导他演戏的梦想。但他在不停地问我一些毫无意义的细节。是为了嘲笑我吗？我对他作为演员的品质有极高的评价，以至于我不能理解他为什么问我这些如此平庸的问题。这都是不需要我就能解决的问题。”

然而，方达回答说：“莱昂内说得有道理，但他需要理解，我始终是一个被训练出来的演员，我把自己看做遵守导演这个将军之命令的士兵。我没有权力犯下任何微小的错误。在我漫长的演员生涯中，我只伤害过我的好朋友詹姆斯·斯图尔特的腿，那是一场意外。而在这部电影中，现在，我要杀害整个家庭，包括一个只有10岁的小男孩……我是亨利·方达，总是演好人的演员。而他，他要我变坏。所以，我要做他所要求我完成的一切，因为是他要为此承担责任。”

总之，他说的完全有道理。

森索洛：他是怎么工作的？

莱昂内：方达是个完美主义者。他拥有超群的智慧。他跟了整部影片的拍摄，哪怕是那些没有他表演的戏。他这么做是为了熟悉我的场面调度，以便在各个层面丰富自己的表演。当我准备好一个有他表演的镜头时，完全没必要去召唤他，在我还没张嘴喊他的时候，我就听到他的声音从我身后传来：“我在这呢，塞尔吉奥！”他在真实生活中走路也像在摄影机前一样，像慢镜头一样，这是一种让人感动的东西……舞蹈家一般的优雅。我曾尝试用帽子和服装来丑化他一点，但这完全是不可能的，他永远带着王子般的气质。

森索洛：用查尔斯·布朗森来演向弗兰克复仇的口琴手容易吗？

莱昂内：美国人向我推荐了他们认识的所有明星。有一天，人们向我宣布说洛克·赫德森要演这个角色。第二天，人们又跟我推荐另外一个人。有一天，我的一个助手对我说沃伦·比蒂希望演口琴手。我对他说：“沃伦·比蒂？我给你描述一下如果我用沃伦·比蒂的话，观众会是什么反应：在美餐之后，人们说要去看一部莱昂内的西部片。他们走进电影院，坐在椅子上。灯光熄灭，影片开场那个很长的等待戏开始了。他们很高兴。他们期待着被捅一下胳肢窝。他们看着苍蝇那场戏，非常开心。他们沉浸于画面，他们等待着，就像在火车站的三个杀手一样等待着。哎呀，终于火车来了……于是，听着口琴声响起，他们在弥漫的白烟前屏住呼吸，他们看到一个男人的身影走下火车，他的帽子挡住了脸，哎呀他正在慢慢地抬起头，是……沃伦·比蒂！然后呢，观众会被吓一跳！他们会彼此对视着说：沃伦·比蒂！但他来这儿干吗呢，这个沃伦·比蒂！他是不是走错电影了！”我看着我的助手，他不再坚持了。我对他说：“口琴手，就是布朗森！一种大理石般的冷漠力量！一个复仇的

混血儿！他明白必须等待足够长的时间以杀死杀害他兄弟的那个人。作为印第安人，他已经对白人有着仇恨。他用说出被弗兰克害死的人的名字的方式折磨他。但他总是面无表情。他不太说话。他用口琴表达内心的痛苦。他的音乐是一种来自远方的哀叹，发自肺腑，源自一个久远的回忆。”

我需要这个音乐。但我们录制它的时候遇到了一些困难。口琴没有谱子，演奏师没有乐谱可循。于是，为了获得布朗森主题中这种痛苦的呻吟，我卡住了乐师的脖子。我要他获得我喜欢的音色。它是窒息的极限，伴随着瞪大的眼镜，含着泪水。我几乎掐着他的喉咙，但结果是美妙的，这段旋律与布朗森的气度贴合得非常完美。

自然，好莱坞的人们认为我疯了。我拒绝了所有的明星，坚持用布朗森。他们认为我没有道理，可我一意孤行，我获得了布朗森，我相信接下来的事证明了我远远不是疯子。

森索洛：您是怎么想到让杰森·罗巴兹来演夏延的？

莱昂内：我是在戏剧中喜欢上他的，我被征服了。这是一个让人震惊的演员，他拥有一种不安的力量，带着浪漫的目光。他确实很像亨弗莱·鲍嘉，他也可以演莱斯利·霍华德的角色，但鲍嘉不能，霍华德也不能在鲍嘉的体系内工作。杰森·罗巴兹是一位杰出的演员。在写夏延这个角色时，我想的就是他。我的人物是许多相互矛盾的感情混合体。在影片开始，人们可能质疑他的智慧，但火车那场戏向我们展示了他有多么精明、智慧和狡猾。尽管他总是一副怪诞的腔调，他携带着一种能强化他神秘色彩的现实性。他知道他属于一个必须死去的世界。杰森·罗巴兹与他应该成为的人物非常接近。

恩尼奥·莫里康尼不太会界定他。他给我推荐了好几个主题，没一个让我满意的。在做了十几次尝试之后，他坚持捍卫其中一个。这是一段非常美的旋律。恩尼奥请求我等到演奏的时候。录制那天，他用全部所需的乐器给我演奏这段旋律，太迷人了！但这不是给夏延的。这不是质量问题或者演奏的问题……它跟人物不贴。后来，我跟莫里康尼来到钢琴前，我对他说：“你看过迪斯尼的《小姐与流浪汉》（Lady and the Tramp）吗？要知道，夏延就像一个流浪汉：一个妓女的儿子、一个盗贼、一个打手、一个混混。但他也是浪漫的，温柔的，骄傲并充满爱。”在这

时，莫里康尼弹了几个钢琴琴键，这个优秀的主题马上就出来了，完美地贴近这个人物，而这个人物属于杰森·罗巴兹。

森索洛：盛传罗巴兹是一个棘手的演员，您遇到问题了吗？

莱昂内：我拒绝了柯克·道格拉斯演这个人物，当我对他说我想让杰森·罗巴兹演夏延这个角色时，道格拉斯对我做了一个手势，表示他对我选择这个演员的羡慕。但第一次会面时，罗巴兹竟然烂醉如泥地来了。我很失望，马上就走了。他的经纪人请求我再给他一次机会。我接受了，但我说：“如果罗巴兹再在拍摄时喝醉，我就撕毁合同。而您，他的经纪人，您必须支付我与新演员重新拍摄的费用。”但是后来没有遇到任何问题，哪怕喝了整整一夜，罗巴兹也能拍片。一丝不苟，无可挑剔，从来不是醉的。亨利·方达特别佩服他。他认为杰森·罗巴兹在演员表上应该署在他的前面。在拍摄期间，我们曾经历了非常戏剧化的时刻。我们获知鲍勃·肯尼迪遇刺。罗巴兹哭了。他来问我是否还继续工作。当时是下午，我停止了一切工作，直到第二天。真的，罗巴兹是一个非常特别的人：一个极度敏感的人，一个失落的浪漫主义者和一个天才般的演员。

森索洛：这还是女人第一次在您的电影中成为重要角色……

莱昂内：一开始，卡尔罗·庞蒂希望加入制片工作，他向我推荐索菲亚·罗兰扮演这个角色。这是我评价非常高的一位演员，但我看她演不了新奥尔良的妓女，她只能演那不勒斯妓女！我喜欢克劳迪娅·卡尔迪纳莱，这是一个突尼斯的殖民地白人，她曾演过一个可信的法国女人，这与美国的现实非常接近。西部许多大家族中有一个来自妓院的祖辈，是女人奠定了母系社会的诞生，（她们是）伟大的人物……在这片子里，她为了活命而与弗兰克睡觉。她与口琴手保持距离，因为她明白他惹不起。她感到了夏延非常爱她，但他已经是个死去的人，他属于一个将永远消失的世界。他也明白她属于那个将取代他的新世界，这个寓意贯穿整部影片。

森索洛：这比您以前的影片更加悲观。

莱昂内：我承认，可这也是符合逻辑的。我要展现那个时代美国历史的映象（reflet）。一个家庭从芝加哥旅行到西部，与人类登月的性质不同。他们坐着四轮马车穿越辽阔无垠的沙漠，要忍受沙漠的寒冷，还有孤独……而且还有印第安人和

匪帮！最终，他们得以在这个地狱中生存下来。他们有勇气和信念建设一个宏伟和牢固的世界……您注意到那张城市设计图了吗？整座城市就建在一条大街的两侧，这是一种通向大海的“欲望”，每个人都希望城市的扩张使它越来越接近大海。这也是电影中那个经营铁路公司的残疾大亨的梦想。这就是美国梦。也是弗兰克在影片开始时杀害的那个男人的梦，他想建一个车站和一座城市……口琴手说：“他不可能卖掉它，因为那是他的梦。”这两个梦都与经济成功的欲望有关，他们被变成富人的意志驱使着。金钱，是美国唯一的现实。我尝试在杀死孩子那个段落里总结这一切。弗兰克不再是像瓦朗斯那样的恶棍，他知道混蛋的时代已经过去了，他更像那个相信能战胜瓦朗斯的参议员，他有着政治和经济的野心。在他杀害孩子时，他枪口的烟雾中渐散后，出现的是铁路。所以在那个时代，从枪口射出的不是子弹，而是铁路！

森索洛：为什么选择拉伸时间，以及影片的这种缓慢？

莱昂内：从我拍摄“死亡芭蕾”那一刻起，我就把这些人物作为原型表现为打算受死的人。因为一切皆已注定。就像他们意识到在影片结尾时会死去，所以他们用剩下的时间彼此研究，彼此估量。游戏获得了真实的重量，因为那就是幸存的力量。如果说《西部往事》有一点日本特征的话，那是因为东方哲学中才有关于死亡的哲学。

森索洛：从什么时候起您开始喜欢日本电影的？

莱昂内：首先，是《罗生门》，以及所有黑泽明的片子……还有市川昆的《缅甸的竖琴》（1956）……日本电影因其对“静”的准确运用而吸引着我，它们提供了一种让我非常喜欢的节奏。无论童年和少年，我都成长在速度的符号下，接下来，我发觉所有我为其做过助理导演的导演，都在这个“速度的顽念”上非常相似，无论好导演还是坏导演，他们在这问题上都是一样的。他们强制演员加快对白（的速度），甚至我们都听不清第一个人的最后一个音节和下一个人的第一个音节。从来不给一丁点时间去感觉说话者在回答之前的思考。我不同意这个体系。我觉得这太假了。在街上不是这样。我们听，我们反应，我们思考，然后我们再回答。这种沉着，我只在日本电影和东方电影中遇到过，我深受影响，真的印象深刻！这很正常。一个真正的导演也是一条变色龙。当他接受到给他带来影响的不同画面时，会

在头脑中产生一些混淆，如果他是天才，作为作者，他考虑的是通过画面和技术来表达。尽管他会因此试着隐藏一些幻觉和幻想，但总会留下那个打动他的画面，在他的神经末梢里萦绕不去。它会再次出现，尽管他记不起它来自哪儿……

当我拍《荒野大镖客》时，我有意识地进行了一场小小的革命，不是为了西部片而拍西部片。但我脑海里总是有意识或无意识地充满那些曾经影响我的画面。我对日本电影的热爱在我前几部片子里不太明显，它们与《西部往事》不是一种节奏。这很正常。赏金杀手，一切都取决于拔枪的速度，这需要一种独特的节拍（tempo），与这种直觉的推论和反思观念相差很远。在《西部往事》中，因为是一场死亡芭蕾，故而反思超越一切，它需要这种长度，而且，这也是我做事的方式，我的风格……这在我与伊斯特伍德合作的片子里不那么明显，没那么展开。它们比较短，而且主题不同。从这个角度看，《荒野大镖客》和《西部往事》好像出自两个不同的导演，它们有着不同的韵律。但是，很长时间以来我就想拍一部带有这种节奏的电影：摄影机的运动就像轻轻的抚摸。

托尼诺·德利·克里因此非常窘迫，他不能再找《黄金三镖客》的节奏。但是，我知道这部影片才算真正地展开了我的节奏。

森索洛：是因此才从影片开始就表现出这样一种电影写作的选择？

莱昂内：对！游戏等待！三个人男人在一个沙漠车站等人时会做什么，还有什么比这更愚蠢的等待。一个人在那里掰指头，懒洋洋的。另一个懒得宁愿戴上帽子也不动一动去躲开从上面掉下来的水滴，然后，他还把帽檐上的水给喝了。最后一个在等火车时跟一只苍蝇战斗……我要展现这场等待，我要让它变长，我把我的名字叠在铁路道口上……演员的选择是精确的，他们都是西部片的经典原型。我用伍迪·斯特罗德是因为约翰·福特。杰克·伊拉姆现在是许多西部片中的人物……这场戏我们整整拍了三天。我们用了二十四小时去拍伊拉姆与苍蝇的“决斗”。我们在他的下巴上涂上蜂蜜。拍摄前，莫里康尼为这个开场创作了一段音乐，在混音时，为了不覆盖现实音响，我把音乐的音量降低。当莫里康尼看到这场戏时，他非常小心地听这些声音，这种寂静，风的呼吸。然后，他转过头对我说：“这是我创作过的最美的音乐。”

森索洛：您在这部电影里又用了片段式闪回（flash-back fragmenté）？

莱昂内：是的，但我考虑的是别的东西。回忆必须以片段的方式出现，就像戏剧元素。（因为）公众很快就能认出人物，（所以）应该从画面深处走来，他应该在很长时间里是模糊的，因为他来自记忆的最深处。不到方达认出布朗森那一刻，观众就不应该马上认出方达。在那时，就是决斗！弗兰克被触动了，惊讶让他转过身，他再看不见他的敌人，他不知道敌人正从他的身后而来。他甚至试着把枪放回枪套，就像让一切重新开始。但是闪回的结尾，他已经死了。

森索洛：这真是您最满意的片子吗？

莱昂内：不是。这是一部给我提供了百分之八十的表达可能性的作品，在《美国往事》里，我实现了百分之百。然而，美国人进行了令人惊讶的操作，他们甚至删掉了夏延的死。但我做了两个版本，一短一长。派拉蒙公司最后选择了长的版本。当我参加莫斯科电影节时，我才明白他们完全让人随便乱剪。我怒了！我跟他们签了五部影片的合同。我马上中止了！更可气的是他们剪完的版本遭到了失败，而长版本却在世界各地获得了极大成功。影片在德国打破了由《乱世佳人》保持的票房纪录。影评家对我大肆吹捧，他们开始重新思考我的前几部影片。但是，我更觉得这很好笑，是的！这更值得笑……我还应该说的是，法国观众的口碑非常好，毫无疑问是因为他们更熟悉时间比较长的反思电影。法国导演能拍一些影片长度完全为灵感和诗意服务的作品，而其他国家的观众希望速度。而且，我很感动于获得马可·费莱里、库布里克、萨姆·佩金帕、约翰·布尔曼等同行的认可，（这）与我对他们工作的评价是相同的。

森索洛：在那个时代，您说您不喜欢先锋电影，但是，您喜欢爱森斯坦。

莱昂内：爱森斯坦，根本不是先锋电影。它是一种新的电影语言的开始。它已经完成了！而先锋，那更应该是让-吕克·戈达尔。他的工作中有很多优秀的东西，我对他看待（世界）的方式非常尊重，他的一些工作让人钦佩不已。但无论如何我无法把他看做一个完整的导演。他不拍电影，而是利用电影，就像英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）在利用电影做文学。戈达尔运用电影去完成音乐的绘画（*peinture de la musique*），有价值的是方法和步骤。但它也有它的局限。有时，会带来像《狂人皮埃罗》（*Pierrot le Fou*, 1965）这样的杰作。当他的研究获得完美和激动的结果时，我由衷地尊重。并且坦诚一点说，戈达尔的工作有可能与我的

工作汇合，我们有一个共同点，我们让电影的一切都发生在特定的写作中。我们只用画面和声音的材料进行表达。

森索洛：在1960年代末，政治影响了电影，您的选择是什么？

莱昂内：在心理层面，我反应不大。因为我曾经失望过。我的悲观主义覆盖了一切现实。我期待会有政治的飞跃（soubresauts politiques），但我不奢望他们能有如此大的幅度。但我对拉丁区的骚乱并不惊讶，就像苏联坦克进入捷克斯洛伐克或者意大利法西斯的回潮……这些事以一种我在我的电影中展示的无政府形式证明了我的选择。而当我看到一种新的电影类型——政治电影发展起来时，我不赞同，我不相信。对我来说，战斗电影（le cinéma militant）只需放给党员们去看。在那个时代，幸运的是，意大利电影正尝试其他的艺术飞跃。可惜的是，他们都没有达到意大利新现实主义和意大利喜剧等运动的力量……贝纳尔多·贝托鲁奇成了一个国际导演，马可·贝洛奇奥没有延续他的自传电影《口袋中的拳头》（I pugni in tasca, 1965）所具有的那种力量，辜负了我们……最令人惊讶的是卡梅利奥·贝内，德·西卡和他都非常支持他，这是一位伟大的演员和智慧的导演，并不单纯是一个先锋艺术家……

森索洛：显赫的名声让您成了电影节的评委会主席，您在这些经验中获得了什么启示？

莱昂内：在戛纳电影节，当我明白了政治秩序压力的重要性时，我曾想辞职。当我知道他们要把奖给特朗勃的处女作《约翰尼拿起枪》（Johnny Got His Gun, 1971）时，我极度惊愕。然后我明白了，这是在分蛋糕。于是，我捍卫特朗勃和所有的意大利电影。经过这次之后，我决定再也不参加大电影节的竞赛了，我说话算话，拒绝《美国往事》参加戛纳竞赛。这些电影节唯一可以做到公正的是发现一些新的电影天才。在柏林，我任评委会主席，我的好朋友泰奥·安哲罗普洛斯是评委，我们看了彼得·威尔的处女作《终浪》（The Last Wave, 1977），我们说服别人让他获奖，我们是对的，他后来的电影生涯证明了他确实是个了不起的才子。

森索洛：当您从事电影制片工作时，是否也是类似发掘新人的想法？



莱昂内：不完全如此。在《西部往事》之后，我又重新研究改编《小混混》的事儿。完全没有可能，而我又找不到另一个题材，我不想重复在我别的电影里已经说过的一切。所以，我决定成为一个美国式的制片人，这包括要承担一切风险，像塞尔兹尼克或斯皮尔伯格一样。如果影片成功了，我有全部的功劳。如果很差，那也全部是我的责任。但是，事实跟我想象的完全不一样，从做制片人，我又重新做回了导演。

哈内克谈《白丝带》（2010）

迈克尔·哈内克 文 贾云 译

问：《白丝带》（2009）的计划源自何时？

迈克尔·哈内克：至少十五年了吧。在写剧本之前，我跟奥地利ORF电视台奥地利广播集团签了合同，要给他们拍一部两小时长长的电视电影。他们电视台的戏剧顾问意识到项目很大的宏大，于是保证可以增加时长。我最终提交的剧本是个三集迷你剧，但那个戏剧顾问当时已经退休，继任者希望能够把时长控制在合同原定的两小时之内。我没同意，这个项目就这么搁置了。后来我在拍《钢琴教师》（2001）的时候，ORF电视台奥地利广播集团的负责人给我打电话，说他们正跟德国WDR电视台西德广播电视集团的代表们在一起，对方想见我，跟我谈些事情。我心想他们也许想重启我那个项目，我就在午饭休息时去找他们。结果发现他们想让我拍一个三集电视电影，关于梅特涅（Metternich Klemens von Mettenich）！他们很看重这个题材，因为已经向里面投资了不少钱。但我对此一点兴趣也没有。又过了好几年，奥地利广播集团ORF电视台一个新任女总监给我打电话。这一次，确实是想让我拍我设想的三部曲，但只能分两部分！我试着跟她解释，要么就按原计划拍成三部分，要么单独一部分，总之两部分不行。她始终无法理解，于是项目再次被放弃。直到有一天我跟玛加蕾·梅内戈斯（Margaret Ménégoz Margaret Menegoz）聊起来，她觉得这个剧本很棒，很想拍。条件是剪掉一个小时。我向她保证我会尽力，最终我剪掉了二十五分钟。我觉得再剪多的话势必会影响到结构。但玛加蕾觉得还是不够，她得把片子卖出去，所以不希望时长超过两个半小时，这样才能确保影院每天能安排尽可能多的场次。我忘了是我还是她想到了让-克劳德·卡里埃尔（Jean-Claude Carrière Carrière）。他很快就同意帮我删剪片子。他用了一个月，然后到维也纳，给我提建议。我们花了两个下午达成一致。由于主线不能动，他很睿智地删掉了所有孩子们在一起玩耍的镜头。我原先认为这些场景应该会拍得很不错，还原了当时那个年代的游戏。但相比于我希望深挖的秘密而言，这些铺陈孩子们彼此关系的段落还是删掉为好。

问：最初的剧本是否已经主张这样的理论，即一种观念，即便是好的，一旦上升为体系，就成了一种意识形态，且可能变得危险？

迈克尔·哈内克：是的，可以说这正是这个剧本存在的理由，尽管我是开始写之后才明白这一点。我不像有些作者，选取时下的热门题材，比如经济危机之类，然后构思一个故事来表现它。我首先得被一样东西击中或触动，进而它才会推动我思考。对于《白丝带》，我想到的是一个唱诗班，由一些长着金黄色头发的人组成，在德国北部，背景是黑白布景是黑色或白色的。—那些孩子演唱巴赫的赞美歌，并且惩罚那些在生活中违背他们宣传的理念的人。这是我最初的构思，大概也掺杂了政治反思吧大概也来自于一种政治反思吧。但我并不想拍一部政治电影，而是要讲述一个故事。

问：您是怎么想到要拍这样一部电影的？

迈克尔·哈内克：不知道。这个问题最难，因为我永远没法回答！要我说，就是从天而降。就像作曲家写一段旋律。它从哪儿来的？没法知道！有时是来自我脑海中出现的一个画面，《白丝带》即是如此。但这种情况很少。通常，我先有一个故事，等待充实。

问：《白丝带》不是您的第一部历史片，但所涉及的历史时期和文化，却是您之前没有拍过的。您是怎么进行研究的？

迈克尔·哈内克：在考虑想到德国北部之前，我已经对教育问题感兴趣。我读了很多与这个问题以及农民生活有关的书。这些书非常打动我，尤其是丰富了我的想法。在一部历史片中，许多东西你没法生造，比如片子里，一个农民的儿子毁坏田地，给死去的母亲报仇。片中管家说的话，借用了我在一本书里读到的这句俗语：“麦子已经收割，我们要领工钱，吝啬鬼当心，否则我们砍了我们会砍了他的白菜！”

问：您是在阅读中发现白丝带可以象征在犯错受罚后向纯洁的回归吗？

迈克尔·哈内克：是的，我在十九世纪的一个作者的书里发现的，他对儿童教育提了很多建议。但我忘记具体是哪本书了。我读了太多了！

问：不是在爱丽丝·米勒（Alice Miller）的书里？

迈克尔·哈内克：不是，我觉得不是。我对这位精神分析学者很熟悉，她的书我都读过。她从来不给读者可以实践的具体例子。对我来说最有用的，是那些详细列举了真实案例的书。在教育领域，有太多美好的愿望最终以悲剧收场，这让我十分震惊。

问：为了确立《白丝带》的视觉风格，想必您参考了许多那个时期的照片吧？

迈克尔·哈内克：我之前就对奥古斯特·桑德（August Sander）的摄影作品了熟于心，它们是我追求的一种理想。这些照片有一种独特的光泽和清晰度，数字技术发明之前，这在电影里是找不到的。后期制作时，我们把所有人物的面部都进行了处理，包括全景镜头，好让它们更清晰。这是项非常细致的工作。比如，在开头的场景里，楼梯上，医生的女儿安娜在父亲坠马事故之后试图安慰弟弟鲁道夫。她的脸上有一滴眼泪，原本看得不太清楚，后来用电脑重新处理了一下。

问：选择用黑白是因为二十世纪初的照片是黑白的吗？

迈克尔·哈内克：的确，要了解这一时期，只能靠黑白底片，而我们照此所做的复原一下子就令人信服。但还有一个原因：间离效果。黑白制造了一种距离，禁止一切自然主义倾向。而脱离自然主义对我们这样的电影来说非此不可，因为原样复制一个过去的年代完全不可能。黑白时刻提醒我们，自己并非置身虚假真实之中，而是再创作之中。

问：但您并未直接用黑白胶片拍摄《白丝带》。

迈克尔·哈内克：没错。在我们计划使用的光源（蜡烛、油灯、火把）条件下，试过的所有黑白胶片不尽如人意。比如，拍蜡烛时，只看到火苗，除此以外就是一片漆黑。因为电影业现在已经很少使用黑白胶片，像柯达这样的公司也就不再对其感光度进行改进了。而彩色胶片则每隔半年就会出新款。为了寻找最适合的胶片。我们做了若干次测试。

问：您也试过数字摄影吗？

迈克尔·哈内克：没有，我跟克里斯蒂安·博格（Christian Berger）都对《隐藏摄影机》（2005）糟糕的拍摄经历记忆犹新，我们无论如何不想重复类似的噩梦了。

问：从彩色胶片转到黑白正片拷贝是怎样的流程？

迈克尔·哈内克：我们用将彩色胶片拍的东西先转成数字数码格式，然后再转成黑白。我们是在这条黑白数字片基础上进行剪辑的。在拍摄期间，我有一辆装了两台监视器的车，一个是彩色的，看细节，另一个调成黑白，好对以后要生成的黑白影像心中有数。二者差别很大。

在拍摄之前，我和克里斯蒂安·博格做过实验，用黑白形式放映了几部故事发生年代跟《白丝带》一样的片子，其中包括克林特·伊斯特伍德（Clint Eastwood）的《不可饶恕》（Unforgiven, 1993）。不出我所料，简直惨不忍睹。每一个为了强化灯的光晕而追加的隐藏光源都一目了然，但如果是彩色的，这些小把戏就不易察觉。色彩会分散注意力。而黑白会把所有错误所有人造的因素放大。我们得特别注意。

问：从经济角度看，用黑白没有带来什么问题？

迈克尔·哈内克：当然有了。所有制片人都反对。尤其是电视台的人。是玛加蕾·梅内戈斯首先说服了法国电视台发行这部黑白片。德国方面很犹豫，他们之前要求一定要洗成彩色。我知道如果片子在戛纳电影节获得好评的话，德国电视台就不会坚持彩色了，因为那样会很荒谬。不过虽说如此，如果电视台不让步，我也不会拍彩色版。他们只能和我的总摄影师商量。令人高兴的是，2011年10月，电影打破了德国电视台收视率记录，有四百五十万观众观看了影片。与此同时，奥地利电视台观众收看人数达到800/八十万，出乎所有人意料。

问：：戛纳放映的数字版，画面清晰度令人震惊。但在影院上映时，需要洗印出三十五毫米拷贝，因为2009年时，大多数影院还没有数字放映设备。您是怎么把数字拷贝转成胶片拷贝的呢？

迈克尔·哈内克：我们在对比度以及黑与白的浓度上颇下了功夫工夫，让它尽量达到数字拷贝的效果。但是胶片上的景深不如数字拷贝明显，画面造型感丢画面丢了不少延展感，而它们在数字拷贝上几乎能达到3D的效果。

问：在服装与人物面部方面，您是否也受了桑德的摄影作品的启发？

迈克尔·哈内克：不仅仅是桑德的摄影作品。那个年代所有照片上，人脸都和现在很不一样。在可能的情况下，我优先选择面部轮廓接近过去人的演员和龙套。但目前的演员里符合条件的并不多，所以就要在发型和配饰上下功夫工夫。比如，在1913年至1914年间拍摄的照片里，女孩子脸上从来不会有头发。所有人都把头发梳到后面，有的用发夹，有的不用；另外，她们穿的衣服都一样，所以彼此之间惊人地相似。在电影里，接生婆和医生的女儿很像，而如果你仔细看，两人长得并不一样。

问：剧本写好后，您脑子里已经有了一些演员人选了吗？

迈克尔·哈内克：剧本写好后，只确定让苏珊娜·罗莎（Susanne Lothar）演接生婆，乌尔里希·穆埃（Ulrich Mühe）演牧师。我喜欢为我欣赏的演员写剧本，但有时会遇到意想不到的问题。乌尔里希患了癌症，扩散很快，不幸去世。为了找人接替，我考虑了德国所有优秀的戏剧演员和电影演员，但都不合适。要么显得太神经质，要么缺乏一种一走进屋子就能让所有人安静下来的不怒而威。直到有一天我碰到伯格哈特·克劳斯纳（Burghart KlaußnerBurghart Klaussner），他一下子就跟我想设的人物形象合上了。虽然他对牧师一角的演绎可能和乌尔里希·穆埃的很不一样，后者更温和，更年轻，也更易激动神经质。不管怎么说，我对自己的选择很满意。

问：男爵这个角色，您让德国很受欢迎的演员、音乐人乌尔里希·图库尔（Ulrich Tukur）来扮演。

迈克尔·哈内克：这个角色的挑选很难，因为我得找到一个类似约瑟夫·比尔毕希勒（Josef Bierbichler）的人，但贵族气要再重些。一个充满雄性气质的人，他跟马在一起比跟他妻子在一起更自在。奥地利没有这样的演员。最有说服力的就是乌尔里希·图库尔，即便他相对于角色来说还是有些太年轻。

问：孩子们呢？您怎么找到他们的？

迈克尔·哈内克：这正是我最大的担忧。我很担心直到开拍当天还找不齐7个孩子来演主角。一个成年演员，总是能找到与其水平相当的替代者，但孩子则不一样。能演好电影的小孩，要费力寻找，很花工夫。我们预留了六个月时间。我的选角人，马库斯·施莱策施莱泽（Markus Schleinzner）——他已经和我合作了好几部影片，且导演了自己的首部长片《迈克尔》（Michael, 2011）——跟他的助理团队还有一些大学生，拍了七千个左右小孩，我从中挑了三十几个，跟他们直接合作。我们也找到电视台的选角导演，通过他们的引介，我们认识了莱昂纳多·朴罗夏夫（Leonard Proxauf），让他演牧师的儿子马丁。他2006年已经在年轻导演托克·康斯坦丁·赫伯恩（Toke Constantin Hebbeln）的《永不再来》（Nimmermeer, 2006）中演了主角。他很好看，面孔妙不可言，我们也用在了电影海报上。他试镜时演角色被指责自慰的那场戏，特别打动人。同一家经纪公司还给我们推荐了两个孩子演管家的儿子。其他角色我们也都悉心挑选。至于次要角色，有的孩子之前有拍摄经验，有的孩子没有，是我们的合作伙伴就地找的，都混在一起。

问：那成年群众演员又是怎么找的？

迈克尔·哈内克：这是施莱泽的第二助理负责的，她是罗马尼亚人，拍《狼族时代》（2003）时就负责同样的工作。那会儿她去自己国家找已经演过罗马尼亚家庭的人。所有这些人都对参演我们之前电影的经历很满意，一传十、十传百。以至于当她带着摄像机再去为《白丝带》找演员时，所有大门都向她敞开。我得说，我们付给群众演员的那点钱相对于罗马尼亚工资水平来说已经堪称巨款。就这么找来了整整两辆巴士的群众演员。他们看上去都是地道的农民，带着一张饱经日晒的脸。相反，德国农民则跟城里人差不多，因为他们耕地用现代化拖拉机，驾驶室带空调。

问：但您还是在德国找了一些群众演员，是吧？

迈克尔·哈内克：是的，大庆典需要的人数的超过二百人，这些人里，有相当一部分一大半是在当地找的。我的助理在当地到处转，一旦看见谁长比较复古，就请他来试镜。我有一面墙贴满了照片，这样就能分组建起各个小组。

问：您是怎么设计对白的？

迈克尔·哈内克：不可能用那个年代、那个地区的方言写对白。那样的话，我们必须得为德国观众配上字幕，而且演员演起来也太困难，因为他们来自德国各地，本身已经放弃了各自本来的口音。只有约瑟夫·比尔毕希勒例外，他演的管家保留了巴伐利亚口音。这点有据可循，因为那个年代的管家常常到离家很远的地方服务。相反，我找人给出演过我《叛乱》（1993）的布兰科·萨马罗夫斯基（Branko Samarovski）配了音，他的奥地利口音太重了。

问：我们曾经在什么地方读到过，说您电影对白受到《艾菲·布里斯特》（Effi Briest）的作者、普鲁士作家西奥多·丰塔纳（Theodor Fontane）的影响。

迈克尔·哈内克：跟对白比起来，叙述者的旁白受他影响更大，他用词更雅一些。

问：您一下子就想到要设置一个叙述者吗？

迈克尔·哈内克：是的，跟用黑白的理由一样。这么做可以在我们和讲述的事件之间创造一种距离。

问：您借此强调，教师讲述的事实，如他本人所言，“并非所有细节都确凿无疑”。这也契合了您电影的主要观点，即每一个言之凿凿的事实都是相对的。

迈克尔·哈内克：是的。我总是想方设法激发观众的怀疑！尤其是在这部电影中，一定要客观对待对孩子们未来可能犯下的罪行客观对待，。他们成年后，未必都会到集中营里去拷问犹太人。而且，人物彼此各不相同，也并非都很负面。

问：您是在哪里拍摄的？

迈克尔·哈内克：在德国北部，那里新教盛行。我本可以把故事设定在奥地利布尔根兰（Burgenland），那边有信仰新教的市镇，但不是那么有代表性。选择德国北部还有一个原因，因为我一开始就设想故事发生在平坦、一望无际的地方。

问：谁选的景，是您还是您的团队？

迈克尔·哈内克：是我的总布景师克里斯托弗·康特（Christoph Kanter）负责的。他一个人开着车跑了六万多公里，花了若干星期，逢村必停，拍了上千底片。他做事非常有条理，在自己电脑里登记了所到之处的地图和所拍的照片，列出了所有已经走过的路。结果发现，无法在奥地利这个国家的西部没法拍，因为所有都已焕然一新。一开始，我们想过去波兰，甚至前捷克斯洛伐克，但太麻烦。于是我们又到前东德地区找。但在共产主义体制下，所有都被改造得一塌糊涂。不过我们还是找到了莱佐夫村（Netzow），在普利西尼茨（Prignitz）地区，位于柏林西北方向二百公里处，它有一条很宽的主街，街中央的教堂俯瞰全村。跟前东德其他地方一样，这个村子也有坑坑洼洼的柏油路，但碰巧那时候国家承诺次年重修。所以村民就允许我们挖掉沥青，铺上沙子，好让它们回到二十世纪初的样子。我们也拆掉了电线杆和电视天线，还把布景包在房子前面，把村子三分之一多都盖住了。

问：布景是用什么材料做的？

迈克尔·哈内克：放在原有房子前的外墙是用木头涂房子前的外墙是油漆过的木头的。但医生的家，包括花园，是整个用石头新建的，好让它确实能住人。与它挨着的接生婆的家，是一所正在翻新中的破败老屋，要重新布置。但问题最多的还要数城堡！我们手头有关于德国所有城堡的详细资料。但它们要么是被彻底翻新成旅馆，要么就是完全被废弃。我们选的这座坐落在波罗的海边上，离我们的莱佐夫村二百公里远。这距离着实给我带来不小麻烦。城堡内部状况很糟糕，但外墙还算过但外观还算过得去。相连的花园简直是灾难，我们不得不用些起伏的铁皮屋顶，组成跟它毗邻的建筑。因为重建太费钱，我们就用数字技术把斯坦尼康拍的镜头中出现在布景后面的这些屋顶一帧一帧都抹掉。城堡内部全部重修，包括楼梯。我们只保留了大客厅的木建部分。

问：在摄影棚里搭内景不是更容易些吗？

迈克尔·哈内克：并非如此，这个重新布置过的内景空间巨大得巨大空间恰到好处。相反，我们在莱布尼茨茨比锡的摄影棚里搭建了牧师家的内景。外观部分，除了医生的家之外，我们在一个普普通通的谷仓基础上建了管家那个带大楼梯的房子，是康特改造的。他为这部片子所做的工作简直疯狂。他把所有布景改造前、改

造中以及改造后的照片集结成册，好让制片人们瞧瞧钱都花哪儿去了！连地里长的菜都是我们提前几个月种的，确保它们在开拍时破土而出。

问：您的妻子苏西（Susie）也作为布景师一员出现在演职员表上。

迈克尔·哈内克：她布置了城堡的两个房间，一个是男爵夫人弹钢琴的那间，一个是她和丈夫激烈争吵的那间。这项工作十分复杂，因为两个房间之前是空的。苏西还负责那个年代就餐方式的相关细节。

问：您如何表现季节变换？

迈克尔·哈内克：我们是在夏天拍摄的，只有几个有教堂出现的雪中村庄镜头是在冬天拍的。但那年没有下雪，我们还是不得不用机器人造雪。有天夜里终于飘了些雪，但只积了半天，开拍时已经开始融化了，所以还是得加些假雪。其他雪景镜头是用数字技术处理过的。因为树木的缘故，年轻农民发现父亲上吊自杀的那场戏也是在冬天拍的。

问：拍摄持续了多久？

迈克尔·哈内克：三个月。但布景师们提前两个月就开始准备了，我们拍摄村庄戏的时候他们也继续在工作。我们的时间安排很紧。

问：影片在非德语国家上映时，您坚持不把影片副标题“一个德国的儿童故事”（Eine deutsche Kindergeschichte）翻译出来……

迈克尔·哈内克：是的。我怕翻译【（应为“一个德国的儿童故事”（Une histoire allemande d'enfants），而非“一个德国儿童的故事”（Une histoire d'enfants allemands））会让外国观众以为影片讲的是德国独有的问题。但事实并非如此。这个副标题肯定会让德国人回想起自己的历史，但我希望不懂德语的观众能想到，这个寓言也可能发生在他们自己的国家。另外，我还坚持这个副标题用我祖母那个年代的聚特林体（Sütterlinschrift）写，。因为一直到二十世纪三十年代，它都是德奥两国的标准字体书写典范。这种字体如今已被彻底废弃，我还能看懂但不会写。

问：为什么把情节设定在1913年至1914年间？

迈克尔·哈内克：作为一个德语国家人，我想探讨纳粹掌权20年前的二十年后纳粹掌权时那一代人的童年。但同时我也希望推而广之。把一种理想绝对化，把一个想法变成一种意识形态，永远都是危险的。当然，现在的伊斯兰世界问题在细节上跟这个不同，但问题的症结是一样的。

问：电影里一些孩子的报复行为好像源于他们所接受的僵化的新教教育……

迈克尔·哈内克：这种严苛的教育形式并非新教独有。比如，在中世纪——我对这个时期一直感兴趣——教育原则是很可怕的。更宽泛地说，十九世纪之前世界范围内的儿童教育都很严苛。婴儿确确实实被捆起来，好让他们不乱动，而儿童长到足够大，就必须劳动。《白丝带》探讨了教育问题，但不限于新教。每当我讲一个故事时，我都试着保持尽可能开放，在情感层面触动观众。如果能启发思考就更好啦。但教化观众不是我的目的。

问：电影触发了我们对教育问题的各种疑问。如果说从前的教育过于僵化，自20世纪1970年代以后，教育方面的放任自流也导致了根本价值的松懈……

迈克尔·哈内克：如果有好方法，那大家早就都用了！教育是人类一大问题。如何将一个生来带有潜在的极大自私强烈利己主义的个体变成社会化的人？这向来都是个问题。指责《白丝带》里牧师的严厉做法不人道是很容易的。但我这一代人的父母，1968年之后抛弃了教育上一切权威原则，也并没给他们的孩子带来幸福。相反，成年后，后者经常感到迷茫，无法融入社会。

问：人物的自相矛盾给人极大触动。医生医术高明，但在私生活中……

迈克尔·哈内克：……很龌龊！这是个角度问题。病人只看重他的医术。但对他的妻子和女儿来说就是另一回事了。事实上，我们永远都不会了解人的总是忽略人们真正的本性。可能只有一些艺术家会在创作中流露天性。再说艺术家也跟普通人一样，有公开的一面，有私人的一面，还有一面他自己也不知道，属于潜意识。

问：您的人物都很复杂，比如说苏珊娜·罗莎扮演的接生婆，她不仅仅是她那厚颜无耻的情人的受害者。仅受到厚颜无耻的情人的伤害，当她跟他说“能做出如此恶毒行为，你一定感到很痛苦吧！”这句话时，还表现出一种惊人的清醒。

迈克尔·哈内克：她道出了医生这个人物的全部。至于牧师，与某些人看法相反，他不是坏人。当他说打孩子并不给他带来一丝快感时，我们应该相信他。如果他打了，那是因为他觉得这么做有必要。所以当教师指控孩子们的罪行时，他才那么激动。他不能让他说下去，因为这会让他在家庭和社区所做的一切化为泡影。但他在自己书桌上发现被呈十字状扎死的鸟时，他就已经知道了。他永远不会指责自己的女儿，但我们明白他已经知道这事儿是她干的。他必须保持沉默，他得保住颜面，但内心已经破碎。

问：领圣体仪式也是无声胜有声……

迈克尔·哈内克：这个仪式表现了他内心的斗争。他自问究竟能不能原谅她。因为如果他让她领圣体，就表示宽恕了她。

问：您是如何构思医生的儿子鲁道夫从他姐姐安娜那里获知死亡的存在这场戏的？

迈克尔·哈内克：这是小孩子迟早都会问的问题。过去三代同堂的年代，这个存在问题的答案往往在某个祖父母去世时不期而至。我不记得自己在什么情形下发现死亡的，但知道人是会死的这件事，对所有人来说都是个巨大冲击。一般都是在四五岁的时候，因为小孩子得具备一定智识能力才能理解曾经存在的一个东西现在不在了。

问：男孩鲁道夫发现别人说她妈妈出远门其实是骗他的那场戏非常动人。您是怎么指导惹人怜爱的小米杨·夏特兰（Miljan Chatelain）的？

迈克尔·哈内克：这对他说来不难，因为他已经和演姐姐的罗克珊娜·杜兰（Roxane Duran）在马尔库斯·施莱策泽的指导下排练了很多次。他是个很有才能天分的孩子。我在确定儿童演员最终人选的倒数几次彩排中就发现了。一个孩子如果没有才能，你跟他解释得再多，试得再多也没用。而他呢，本能地就明白我们希望他怎么做。

问：这场戏您用了多机位拍摄？

迈克尔·哈内克：没有，就用了一个。我们先拍了他。他把这场戏从头到尾演完。然后我又拍了他姐姐。当然，我们拍了好几条，中间还有休息，因为在厨房里摄影机前待二十分钟，他就坐不住了。我们就停下来，给他点时间去花园里溜达溜达，回来再继续拍。跟小孩子拍戏得有耐心，因为他们没法长时间集中注意力。重复很多遍对话对他们来说很烦，甚至是种折磨，因为这有违他们的天性。不过一切都进展得进展都很顺利，也多亏了施莱策泽一直在边上安抚他。

问：您之前知道施莱策泽还有这才能吗？

迈克尔·哈内克：我知道他在行，但不知道他这么在行。他已经帮我挑选过业余演员，而且总是卓有成效。他很会跟人打交道。

问：除了中途必须休息之外，您指导儿童演员跟指导成年演员用的是相同的方法吗？

迈克尔·哈内克：拍儿童戏，最简单的办法就是直接把他们需要做的演示给他们看。如果要重拍，就用简单的词向他们解释，比如说，要演得更悲伤。我常说，如果要在银幕上表现一头狮子，专业演员是在演狮子，而小孩子就是狮子。所以必须不遗余力地找到完全符合角色的孩子。跟小孩子合作久了之后，我发现八岁以下的孩子更难指导。大概因为这个年龄正是人的一个转型过渡期吧。

问：有关儿童和死亡，有一场颇为诡异不同寻常的戏，。牧师的儿子马丁在桥栏杆上像走平衡木一般行走，教师奔过来时，他告诉后者：“我刚才给了上帝一个杀死我的机会。他没有杀死我。所以他对我是满意的！”

迈克尔·哈内克：我自己压根无法想象这样的情形。我是在查阅过的某一本教育类书籍里找到这个例子的。当然，我对事实做了改动，但原先的故事里，确实是一个孩子想跟上帝求证自己是不是像他爸爸打他时候说的那样，是个坏人。

问：这种对上帝审判的呼唤，可以联系到放在接生婆的儿子卡里那残废身体上的字条：“因为我，耶和華，你的上帝耶和華你的神，是忌邪的神上帝，恨我的，我必追讨他的罪，自父及子，直到三四代。”……

迈克尔·哈内克：这完全是我的虚构。我从《圣经》这段著名的经文出发，解释为什么这个残疾儿童会受到迫害。这一惩罚行为虽加诸于儿童，其目标却是成年人。

问：您一开始给影片取名《上帝的右手》（*La Main droite de Dieu*）……

迈克尔·哈内克：这不是最初的名字，只是我设想过的片名之一，。我那会儿很怕《白丝带》会让人以为这电影是讲裁缝的！不过当我听到有人说“啊对，《上帝的右手》，是因为牧师的缘故吧！”，我就放弃了。而且这片名也有些太悲壮、太沉重了。

问：还是回到罪行的问题上来，您在写剧本时就确定了罪行的数量吗？

迈克尔·哈内克：没有，这又不是《七宗罪》（*Se7en*, 1995）！但为了增加紧张感，我需要设置尽可能多样的插曲和事故。尤其是每次都要出其不意，好让观众有找出凶手的强烈愿望。是谁恨医生恨到要让他坠马？村民知道他虐待女儿，女孩儿应该会跟她的伙伴们说这事……但我们不确定。我需要设计一些场景，只给观众提供猜测。另外，也会有一些纯属偶然的事件。正是通过把上述种种糅合在一起，我才有希望接近事实，而事实并非总是清清楚楚有解释。

问：所以有时候，您明确指出凶手，比如牧师的女儿克拉拉杀死了他父亲的笼中雀，而其他时候，您只是屡次展现儿童的群体，营造悬疑，屡次展现儿童的群体。在牧师教师撞见他们向接生婆家中张望的那场戏里，教师的背和半关的门挡住了一部分孩子，这让观众更加疑惑。这种不给出某个行为全貌的做法恰如您的叙事方式，只给出只言片语，而哪怕这只言片语本身也残缺不全……

迈克尔·哈内克：我的原则是隐藏一些事情，来激发观众的好奇心。我在声音方面也采取同样的做法。我让观众听到一些声音，却看不到声源。这迫使观众自行想象。我写剧本的时候就已经把这些东西考虑在内了。

问：但有的观众却声称，在他们看来，毫无疑问，孩子们是所有一切的罪魁祸首……

迈克尔·哈内克：这是他们的理解。而影片里有些事情我们没法那么肯定地解释清楚。农妇摔死可能只是意外。谷仓失火也是。也可能是管家的小孩在报复，因为我们看到他们在自家窗后看着火苗。相反，牧师的三个孩子看见失火好像很惊讶……事实以自相矛盾的方式呈现，导致不同阐释的可能。人们看电影时总是过于想解释一切。我觉得这很无聊。

问：总之，观众一看到孩子们聚在一起，就会感到某种不安……

迈克尔·哈内克：这是我有意为之。每发生一件新的罪行，孩子们都会在现场，而且总是抱团。让人不安的，是他们严肃的神情。他们从来不笑，并表现出一种诡异的成熟。

问：这种令人不安的成熟，最具代表性的是莱昂纳多·朴罗夏夫扮演的牧师的儿子马丁。他的脸既英俊又冷酷，显示出一种被压抑的愤怒。

迈克尔·哈内克：他的脸妙不可言！即便在现实生活中，他也不是个随和的孩子：他讨厌拍自己四肢被捆躺在床上的场景，每次拍完一条，都要我们把他松开。他一整天目光冷酷，不苟言笑。我觉得他在片子里棒极了。

问：是谁决定用他的脸做海报的？

迈克尔·哈内克：是我，因为非常有表现力。他脸上挂着泪水，一个人就表现出了所有孩子此情此景下的感受：惊慌、不安，但饱含控诉。他像一个被打的孩子，不许任何人再碰他。

问：许多影迷把您这部片和沃尔夫·里拉（*Wolf Rilla*）1960年拍的《魔童村》（*The village of the Damned*）作比较，那部片子里，孩子们聚在一起干坏事……

迈克尔·哈内克：我拍《白丝带》时不知道《魔童村》这部电影。不过我的片子上映后，老有人跟我说起它，最后我也找来看了。我觉得还不错。剧本很扎实，从头到尾保持张力，黑白摄影精彩至极。我们拍的东西未经后期调高清晰度前，效果远远不如它。



问：在影片的最后一个镜头里，您似乎想把您的故事重新放到大历史中，。所有人物聚集在教堂，而一战爆发在即。唱诗班唱起马丁·路德（Martin Luther）所作的新教赞歌《我们的上帝是一座坚固的堡垒》（Ein' feste Burg ist unser Gott）.....

迈克尔·哈内克：是的，但那个时期，德国北部所有的宗教团体都会聚在一起唱这首歌。对他们来说，这是一种战斗行为，就像歌词所写：

我们的上帝是一座坚固的堡垒，

（Ein' feste Burg ist unser Gott）

他有精良的武器有善战的部队。

（Ein' gute Wehr und Waffen;）

他能帮助我们打退一切

（Er hilft uns frei aus aller Not, ）

现正折磨着我们的苦难。

（Die uns jetzt hat betroffen.）

那祖祖辈辈穷凶极恶的世敌，

（Der alt' böse Feind, ）

他真以为自己的机关算尽，

（Mit Ernst er's jetzt meint,）

欺诈勒索，残暴无情，

（Groß' Macht und viel List）

他真以为自己的力量强大。

（Sein' grausam' Rüstung ist,）

世间无人能与较劲。

（Auf Erd' ist nicht seinsgleichen.）

我认为以此来结束全片再好不过。

问：但您让所有的人物都集中在一起.....

迈克尔·哈内克：我要的就是这种戏剧效果。就像歌剧结束时的歌队的合唱。

问：我们不禁问，此镜头是否充满了一种人皆有罪的情感，并通过渐隐予以强调。

迈克尔·哈内克：这个结尾呼应了开头，缓慢的渐显将我们带到过去。结尾的渐隐又把我们带回现在。

问：这很像一个噩梦的终结，并且促使我们想象这代人后来，也就是二十年之后的行为。

迈克尔·哈内克：这是您的一种阐释。我所展现的并不限于1913-1914这个时间段只展示1913年和1914年生活的一个片段。对我来说，一切都结束于叙述者的最后一句话：“我后来再也没有见过村子里任何一个人。”他对之后发生的事只字未提，我也没有。留给观众去思考吧。

问：教师苍老的画外音制造了一种间离效果，电影像是在警示我们，继纳粹主义、斯大林主义之后，还可能有新的、毁灭性的意识形态出现。

迈克尔·哈内克：是的。叙述者那么大年纪，一定经历过纳粹主义，可能也经历了其他形式的极端主义，比如巴德尔和迈因霍夫集团（Baader-Meinhof）。我之前跟您讲过，1970年，我在电视台做戏剧总监顾问时认识了乌尔里克·迈因霍夫（Ulrike Meinhof）。她在浓厚的宗教氛围中长大，在新教教育下形成严格的道德自律。我自己也浸染在这种新教文化中，我一直把它和某种严格戒规联系在一起。但跟乌尔里克·迈因霍夫接触后，我发现新教的这种道德戒律与为了某项特定事业而狂热行动的危险之间不无关联。甚至从某种意义上说，这次相遇也许正是《白丝带》剧本的源头。

问：在场面调度方面，我们发现您很喜欢交替使用功能实用性的移动镜头跟踪摄影、经典的正反打镜头以及长镜头，由此形成一种近乎音乐般的节奏。

迈克尔·哈内克：是的，不过我在写剧本的时候就开始营造这种节奏了。后来弄分镜头剧本时，只需要照着我去写的就可以了。对我来说，被描述的每一个场景都有其固有的分镜方式。比如，我们之前提到过那场小孩儿的戏，鲁道夫得知母亲已死。这场戏只能用正反打镜头来拍。如果用长镜头，永远不能那么真实地捕捉他们的表演。同样，所有出现业余演员的场景也是如此。至于移动镜头至于跟踪摄

影，我只在跟拍人物走位或者路上移动现场移动或者走在路上的时候才跟拍用。这法子相当简单。

问：您难道不觉得您对音乐的热爱有助于您达成这种叙事的音乐性？

迈克尔·哈内克：其实，节奏感这东西有人天生有，有人就没有。很难传递传授。这从我学生们那里看得很清楚。我很快就会注意到有的学生与生俱来就会安排剧本结构。这跟指导演员不一样，演员这种能力主要是在实践中摸索而得的。，但节奏感需要一种特别的才能天赋，就跟唱歌似的：要么会唱，有么不会。我没法解释，但从我写剧本开始，我就已经知道将要怎么把它呈现在银幕上。有时候，要根据外景调整，但在摄影棚里，我根据分镜头来搭建布景。比如在《白丝带》里，当马丁要去拿牧师惩罚他用的木棒时，我希望用一个长镜头使紧张感越来越强。克里斯托弗·康特和我就是根据摄影机的运动搭建布景的。

问：有没有什么场景是您用多机位拍摄的？

迈克尔·哈内克：只有一个，就是快结尾时教师和牧师的两个孩子在一起那场，。因为三个人的正反打镜头拍起来很复杂；他们每次都会略微改变一下位置，剪辑的时候就很难确保正确衔接。最经常的情况，还是只用一台摄影机，因为如果用两台拍的话，为了避免其中一台入镜，就得离演员的脸远一些，而我觉得那样缺乏力度。

问：您尤其习惯采用正面大特写以便更好展现人物内心，在《白丝带》里，这一手法臻于完美。

迈克尔·哈内克：伯格曼（Ingmar Bergman）早在我之前就系统地使用这种手法了。

问：我们觉得伯格曼正是《白丝带》的一大参照。除了大特写的这种用法使用，您影片中的一些构图和他1963年拍的《冬日之光》（Nattvardsgästerna）很相似。例如，牧师犹豫要不要给女儿施领圣体礼时，给了伯格哈特·克劳斯纳的一个正面胸部镜头，他位于画面中央，在他的右边是一个略显模糊的巨大十字架。《冬日之光》是影响到您的一部伯格曼电影吗？

迈克尔·哈内克：是的，它和《处女泉》（Jungfrukällan, 1960）《沉默》（Tystnaden, 1963）《犹在镜中》（Såsom i en spegel, 1961）一样，上映时给我留下强烈印象。但我无意在自己的影片中引用。您那个镜头构图的印象是黑白带来的源于它们都是黑白片。《隐藏摄影机》的构图跟《白丝带》一样严谨，但看起来却不明显，因为是彩色的。我认为克里斯蒂安·博格凭借这部片子被提名奥斯卡最佳摄影绝非偶然。黑白影像中，构图更清晰，因此也就更令人印象深刻。伯格曼伟大的作品都是黑白的。之所以从来没人谈论《婚姻生活》（Scener ur ett äktenskap, 1973）的镜头——我很喜欢这部片子，因为这是他最不做作（prétentieux）的一部，尤其是表演很精彩——那是因为彩色画面里一切都变得稀松平常。

问：《白丝带》的灯光设计令人印象深刻。，对阴影的运用尤为令人称道，。比如有一场戏，鲁道夫下楼梯，发现父亲，那个医生，正在对他姐姐动手动脚。您是如何与克里斯蒂安·博格合作的？

迈克尔·哈内克：我所有电影的拍摄都用同样的方法。搭建布景时，我确定真实光源的安装位置。比如，在布置一个房间时，我定好在哪里放床头灯，接着再安排其它灯。这些都在演员开演之前完成，因为他们的位置和移动都受其影响。其实，在分镜头剧本里，我就用专门的颜色标出各盏灯的位置了。接下来，我要和我的总摄影师以及摄影团队一起调整好每个细节，以便达到我想在银幕上呈现出的感觉。您刚才提到的那场戏里，鲁道夫应该在黑暗中走下楼梯，这样，当他打开父亲诊室的门时，室内灯光会给他造成强烈冲击，一如他眼前所见场景。下楼梯时，我们在二楼顶部预设了一小束光，他去的第一个房间也是如此，这样在他找到父亲和姐姐之前，只对他的移动给予最低限度的照明。每一个倚重阴影的场景，都需要一小束光来制造对比。如果只是调暗现场的灯光，出来的就是灰色，什么效果都没了。但有时候要达成这种效果也很难。比如，有一场戏，教师坐在风琴前，刚刚被解雇的艾娃来访。当他起身迎接姑娘时，油灯的光不足以照亮他，所以就想了个办法。我们花了半天时间试验，第二天终于找到了：用一个中国式灯笼孔明灯看，里面装上灯泡，随着教师移动。但这么一来，墙上就会出现影子，不真实，所以后期得用数字技术修掉。同样，在男爵夫人在笛子伴奏下弹钢琴那场戏里，需要在与演

员垂直方向放置一盏聚光灯，作为两支蜡烛的补充。后期制作时再将投射到地毯上的光抹掉。

问：您对声音的重视程度不亚于画面。这一点在《白丝带》里显而易见。尤其是乡间外景镜头里，我们能听到多种多样的声音：风吹树叶，鸟儿歌唱，家禽嘎嘎叫，苍蝇嗡嗡飞……您是怎么做混音的？

迈克尔·哈内克：我们总是从拍摄现场环境音出发。如果对白没问题，就保留。其他都要经过后期制作。比如在外景戏中，用话筒收风声，效果肯定不好。我们就得用已有素材把它替掉，或者，如果录音师有足够的时间，就为画面里可见的不同声源单独收音，包括风。每种声音都录在独立的音轨上，便于混音时改变强度和大小。这场戏里，我们强化了鸟叫声；那里则淡化了苍蝇声……一切皆在于细微变化。我记得我曾经要求能清楚听见某些人物咽唾沫的声音，但又不能太明显，因为这个声音要在不经意间表露人物情绪。因此要为每个声音找到恰当的音高。这要花很多时间。《白丝带》的混音花了两个月，而我早年拍的片子由于资金有限，八、九天就得完成混音，因此。必须有听力很敏锐的录音师也得耳朵很尖，还要有耐心和意愿跟我一道完成这项工作。让·皮埃尔·拉弗尔斯（Jean-Pierre Laforce）太了不起了，他工作一丝不苟，不达到完美绝不会罢手。跟他合作时，我毫不犹豫地试验和尝试一些现实中不存在的音响效果。比如，我们录了一只鹰飞翔时的声音，我建议他把速度加快一倍，看能不能到达我想要的那种刺激感。在《机遇编年史的七十一块碎片》（1994）中，有一场戏，是父亲夜里起来看自己生病的孩子，。我想，在万籁俱寂中，来点树枝敲打窗户声未尝不可。我们就下楼去花园，砍下一根树枝来弄出这样的声音。我觉得拟音师是真正的艺术家。他拎着个箱子来，里头装满了不值钱的零碎，就靠它们弄出令人难以置信的各种声音。这些当然需要事先准备。但跟让·皮埃尔以及从《狼族时代》起担任我录音师的纪尧姆·西亚玛（Guillaume Sciama）一起工作时，我向来信心十足。

问：所以跟拍摄不同，即兴创作在混音过程中占得比重更大？

迈克尔·哈内克：不完全是。我们只是在已有东西的基础上做加法，进行改进。有时候可能走得很远。有时我对某一句台词甚至只是某个词中的一个音节不满

意，我们就会从拍的另一条里找对应的声音。选用的那条里，其中一个关键词发音方法不同，那么对白的意思就完全变了。

问：您也为声音做分镜头剧本吗？

迈克尔·哈内克：不做。不过完成画面剪辑后，我会跟剪辑师、录音师和混音师记下音轨中可以改进的地方。纪尧姆和让-皮埃尔就有几周的时间将我们会需要的所有声音整理在一起。他们针对录好的音轨给我一些建议。我们边试边改。当然，我们不可能什么都事先预计，但我大概知道每个场景需要什么类型的氛围。同时，还要考虑到配音版里背景音要和另外一条对白音轨混合。所以要在单独一轨里放上在说某句对白时，杯子放到桌上的声音。我们也可以反过来去掉某些声音。比如，在《爱》（2012）里，有一场戏男主人公做噩梦，当特兰蒂尼昂（Jean-Louis Trintignant）开门到走廊上时，我消掉了几乎所有声音。因为这有悖常规，就会扰乱观众，迫使他集中注意力。所有这一切都很花工夫，但我乐在其中！这比拍摄开心多了，拍摄时很紧张。

问：您有没有一个个人声音库，用在不止一部电影里？

迈克尔·哈内克：没有，不过有时候我会保存一些很特别不过有时候我会重复采用一些很特别的声音。比如，《第七大陆》（1989）里母亲吃完安眠药自杀后的鼾声我就重复用了好几次。这确实确实是个垂死病人的鼾声，是卡尔·施利菲勒（Karl Schlifflner）悄悄在一个医院里录的。而这样的声音无法复制模拟。

问：你您也可以在混音过程中，像剪辑画面一样对声音进行剪辑，制造不和谐。比如，有场戏，教师弹风琴安慰艾娃，但紧接着就是……

迈克尔·哈内克：……农民猪圈里的猪在叫！我觉得很有趣。不过这样衔接的节奏很好，而且不至于让这对恋人这场戏的结尾太煽情。同时也巧妙地表达引出了农民拒绝原谅自己儿子破坏男爵菜地的行为这一段。

问：德语版叙述者沙哑的嗓音来自恩斯特·雅各比（Ernst Jacobi），它仿佛也是整部影片音乐性的一部分。您给他做了什么指示？

迈克尔·哈内克：这就是他本来的声音。我之所以找他，一来是因为在德语国家和他年龄相仿且仍在演戏的老演员不多。二来相对于扮演年轻教师的克里斯蒂安·弗里德尔（Christian Friedel）特别尖的嗓子来说，他的声音非常有说服力。我和一个广播节目编导说了这事，他向我推荐雅各比。一开始我不想找他，因为拍《趣味游戏》（1997）时，我找他演一个帮助穆埃让船下水的邻居，惹得他暴怒。他给我写了封言辞激烈的信，责怪我竟敢给他这么一个毫无价值的角色。所以我很怕再吃闭门羹。但他接受了，因为剧本深深打动了，让他想起自己年轻时的许多事情。我们在慕尼黑录了三天，我知道每一段旁白的具体时长，我手里拿着秒表，让他念。有时候太长或者太短，我们就重录，直到长度合适为止。这没那么容易，恩斯特一说错就很气恼，我得经常安抚他。但这么辛苦是值得的。他还录了美国版。美国人没有为电影配音，但他们希望旁白能用德国腔英语说。我觉得未尝不可，因为叙述者有可能移民美国。雅各比花了不少工夫，因为他英语说得不是那么溜。我们给他找了个教练，练了大约一周。但最后还是白辛苦一场，这条配音被拿掉了。

问：法国版旁白是让·路易·特兰蒂尼昂说的，他的嗓音非常迷人。

迈克尔·哈内克：是玛加蕾·梅内戈斯想到找他的，他的嗓音很美，而且他知道我希望跟他合作。不过，他是由配音版导演埃尔维·伊科维克（Hervé Icovic）指导的，后者也是我之前多部影片的法语版监制。《白丝带》的每个角色，伊科维克都向我提供了三个不同人的声音，是我最后挑了丹妮尔·梅斯吉什（Daniel Mesguich）、多米尼克·布兰科（Dominique Blanc）、让-弗朗索瓦·斯特福林（Jean-François Stévenin）、迪迪埃·弗拉芒（Dider Flamand）以及其他。我很担心孩子们的配音，不过我运气不错，因为演医生家小孩还有演牧师小儿子古斯塔夫的孩子都能说两种语言，他们自己配了法语版。

问：人物弹奏的音乐，有舒伯特、舒曼还有巴赫……

迈克尔·哈内克：这是哈内克这儿的惯例！教师正在风琴上弹着舒曼的一支钢琴曲，遭男爵夫人解雇的艾娃进来将其打断。为了逗她开心，他就弹了巴赫的《西西里舞曲》（Siciliano, BMV1031）。男爵夫人弹钢琴，家庭教师吹横笛，二人合奏的是《美丽的女磨坊主磨坊女》（Die Schöne Müllerin）这首歌的一段变奏。这段变奏我不是很熟悉，我对笛子谈不上热爱。老实说，一开始我想用小提琴，但演家

庭教师的米歇尔·克朗茨（Michael Kranz）不会拉，。如果要他拉琴，一眼就能看出来。他也不会吹笛子，但笛子模仿起来相对容易些。即使这样，他还是排练了好几个星期，确保姿势正确。

除此以外，音乐方面，我也用了一些乡村庆典时的舞曲。都是些当时那个年代那个地区的舞曲，我们在当地找到了一些手抄乐谱。我们只是获准重新编曲，供多种乐器演奏，乐谱当年仅为小提琴一种乐器而写。

问：我们还没说到您得的金棕榈大奖呢！能跟我们讲讲您参加戛纳电影节的经历吗？

迈克尔·哈内克：戛纳总是让人心旷神怡。当然了，每次进入这一久负盛名的电影节竞赛单元时，我都非常紧张，这次也不例外。对我来说，印象最深的还是《趣味游戏》参赛那次。倒不是因为那是我头一次参赛，而是因为放映后的交锋。有些观众气得直吼，而另外一些则大声叫好。即便我那时知道自己不会得奖，但还是为这一切着迷！以至于当《钢琴教师》放映结束，听到所有人一起鼓掌时，我心想我是不是走错地方了！《白丝带》放映过程中，我预感评论会不错。我是对的，但我也知道，几分钟掌声之后，我就会感到不自在。我从来不知道这种情形下该持何种态度，虽然我肯定相当开心。周四影片正式亮相后，我希望能获奖，于是就留在附近安提比斯（Cap d'Antibes）的Cap Eden Roc酒店。星期天是颁奖日，玛加蕾·梅内戈斯给我打电话，告诉我们有一个奖，但不知道是什么奖。《钢琴教师》那年，人家让我把伊莎贝尔·于佩尔（Isabelle Huppert）和伯努瓦·马吉梅（Benoît Magimel）叫回来。他俩分获影后影帝，但因为我自己也被叫去了，我们还寻思是不是要得金棕榈呢！我后来才知道评审团内部有很大分歧。有些评委很不喜欢我的电影，而那些支持我的人坚持认为，如果不给我金棕榈，至少该给我评审团大奖，男女主角也该得最佳。四年后的2005年，我凭《隐藏摄影机》获得最佳导演奖。这次的《白丝带》，我心想会不会再得一次这些奖项中的某一个。颁奖礼上，每颁发一个奖，压力就多一分。直到评审团大奖颁给法国媒体看好的雅克·欧迪亚尔（Jacques Audiard）的《预言者》（Un Prophète, 2009）时，我才放松下来。能得金棕榈实在太棒了。但获邀前往戛纳就已经是种幸福了，更别说还获得一个奖。

问：《白丝带》获了好几个奖，包括金球奖最佳外语片、在柏林颁发的欧洲电影奖，每次都把雅克·欧迪亚尔挤下去了.....

迈克尔·哈内克：雅克·欧迪亚尔是个很不错的人，十分风趣。奥斯卡颁奖礼上，我俩都被提名最佳外语片，一前一后坐在靠边位置。颁奖典礼开始时，他跟我说他不止一次穿上燕尾服为我庆他再一次穿上燕尾服为我庆祝！当我们获知奥斯卡最终把奖项颁给胡安·何塞·坎帕内利亚（Juan José Campanella）的《谜一样的双眼》（El secreto de sus ojos, 2009）时，他转过头朝我说：“Loser, loser！（失败者）”，我觉得他太有才了这真的很棒，而且真的很可爱。

历史悲剧的维度

——库斯图里卡《地下》创作谈（1995）

埃米尔·库斯图里卡 文 李竞言 译

塞尔日·格伦贝格：虽说《地下》（1995）这部影片主题富有悲剧性，但是片中充满了宴会、婚礼、纵酒狂欢等元素，看上去让人觉得片子的总体基调似乎是很欢快的……

埃米尔·库斯图里卡：我拍完才发现片中有这么多的聚会和婚礼。从我在布拉格电影学院上学的时候开始，这类动机和主题是在我所有电影中反复出现。至于电影中那对新婚燕尔，我觉得自己有点像个不会画画但是会用摄像机来作画的画家。对我产生最重要影响的是夏加尔。我自己琢磨，为什么夏加尔总是在重复摆弄那些固定的元素。然而，这对于电影来说会难很多，必须是人们极度信任你，才会允许你去做这样的事。我觉得我跟夏加尔有点像，也是用同样的色彩基调和主题：结婚离婚，分分合合……里面有一些我非常熟悉的、与东正教文化相关的成分。这种文化不会对人类情绪做明确划分界定，它源自东正教，但更广义来说，源起于一种异教。我觉得如果我们想了解南斯拉夫战争，就要承认这是一个长期处于狂热边缘的国家，一个映射着异教疯狂的国家。而分析这点，就要从异端情绪入手。这里并不存在犹太基督教或天主教文明的严格刻板的类别区分。在荷马的《伊利亚特》里也是如此：哀伤的日子和欢乐的日子相互融合。同样，我有意在电影中维持喜悦（joie）的存在。也许当时自己并没有完全意识到这一点，只是我自认非常了解这些人以及他们可能拥有的集体幻觉。这种关联感出现在东方，尤其以东正教作为信仰的国家，并非偶然。这是一种属于人们自己的情感，一种眩晕错觉，一种能够让人想要集体了结生命的冲动。

塞尔日·格伦贝格：说到片中最后的盛宴，虽然说当时的情形是悲剧，您却选择让故事在一种喜悦的氛围中发展。

埃米尔·库斯图里卡：人们在庆祝，但同时他们是无意识的。我的电影引发论战并非偶然。我一直尝试在我电影中的人物身上找到足够的能量和活力，以此来对抗自己对世界的悲观看法，尤其是那些发生在前南斯拉夫人民身上的悲剧。前南斯拉夫——多可怕的一个词！“前”什么什么！其实最难的是需要给出很多幽默、滑稽又有活力的点：就比如其中色彩的鲜明度是与现实相悖的。对于我来说，这部片子与《流浪者之歌》（1988）正好相反。我通过《地下》描绘了战争的另一面。因为如果我那个时候想在《地下》里客观展示当时的情况，我的悲剧感就会占上风，那就没有人会想看这部片子了。关于我的电影，我时刻提醒自己不要太自命不凡，但与此同时我也不愿就此放弃一些艺术性的特质。我并不反对先锋电影，虽说它比较晦涩。我觉得这类电影是有必要的，但是它并非时代所需。说句实话，只要电影所属的文化允许，我都竭力在概念上融合这两种相反的感觉。我必须承认的是，十九世纪八十年代的音乐非常打动我，在我看来是它造成了摇滚乐的终结——一种曾经拥有社会影响力和实验力量的音乐。茨冈人（tzigane）也弹莫扎特，弹得富有节奏感，而且常常不知不觉就花上大把时间研究。我想要做一个规模宏大的电影——这也是我的艺术执念之一——多少要模仿下绘画的过程：先出草稿，然后修整、加工。对于我来说最大的问题是：如何知道这幅画作已经完工了？这是美学层面的一个大问题，我们怎么知道是时候该画最后一笔了呢？这就是我在这部电影中试图做的事，也正因如此这部片子对于一些人来说并不讨喜——因为我保留了它的“草稿”的状态。为什么？原因就在于我觉得拥有一只自发性的“手”无比重要，主线就应该出自这只手和它的自发性，电影中所有成功之处最易保存于其草稿状态，而非存在于一个被完全掌控，尽善尽美的作品中。我有时觉得自己像个走私贩，一个小偷，这需要有强大的内心，要很坚定，总是站在大众的对立面，同时利用一切诱导手段来说服人们：一个三小时的电影是可以这样呈现的。

塞尔日·格伦贝格：地下婚礼那一幕让人联想到维斯康蒂（Luchino Visconti）的《豹》（Il gattopardo, 1963），甚至是《教父》（The Godfather, 1972）一开

场的婚礼。这些散布在电影中的各类欢宴是不是在表达一种无穷无尽，或者一种永恒的轮回呢？

埃米尔·库斯图里卡：确实，现如今人们不再有时间去琢磨这种本质性的问题，您知道斯拉夫人民是深受历史影响的。我知道世纪末（Fin de siècle）——从十九世纪到二十世纪二十年代的过渡是相当痛苦的。人们曾相信，乔伊斯、普鲁斯特和其他文艺大家将以某种方式为一切美学领域的革命开辟道路。但是现在这些充斥着十九世纪陈词滥调的电影，会使得我们觉得自己仿佛还处在那个年代，而且很明显，这些十九世纪末的戏剧依旧能创造高票房。这就是为什么我一直觉得有时间来拍这部电影是多么令人振奋的事。我感觉自己像个下坠的降落伞，而其他纹丝不动。历史从不会像我们预期的那样发展。人们觉得自己组成了某段历史的一部分，但当我们回头再看，会发现是其他人让你变成了历史的一部分。

在我们所生活的这个时代，平庸（ordinaire）的恐怖主义变得愈发具有威胁性，这在那些超级大国的电影中可见一斑。因此我认为，作为一个个体，初样远比完美要重要得多，人们应该试着在初样中成为完美主义者。我常深怀敬意地看耶罗尼米斯·博斯那些怪诞的画，对于我来说，这比米开朗基罗更重要。巴洛克固然有种迎合教堂要求的有序的美，但是博斯的画作有一种深层的力量，哪怕看上去似乎很幼稚。我拍电影也是这样。最后，本世纪末最根本的问题依旧定格在：我们是否要任凭平庸的恐怖主义不可一世呢？

塞尔日·格伦贝格：您能讲讲您对茨冈音乐的偏爱么？

埃米尔·库斯图里卡：建一栋房子需要坚实的地基。我的电影不是架构在剧本、一连串因果效应或者一些十九世纪的陈词滥调上的。我把茨冈音乐当作影片的基础，也就是电影最稳定的元素，以便继续我的工程。茨冈音乐可能是最晚被世人关注到的。它是一种极具现代特色并受外部因素影响的音乐——尤其是那些融入摇滚元素的铜管乐团……这种音乐在令人震撼的节奏里调动了所有感官。它是来自曾被众多军队侵犯过的国家的音乐！我觉得茨冈音乐所表达的比我们感知到的要多得多，我们很容易就跟着节奏律动走进音乐里，但是紧接着它会粗暴地向我们传达一些信息，一些源自其发源地确切符号。它不是土耳其风格也不是华尔兹，甚至说

并不是特别茨冈，而是名副其实的摇滚乐。不过，我可能不会再用茨冈音乐了；目前我想做些别的尝试……

塞尔日·格伦贝格：那些婚礼呢？是暗示南斯拉夫人民的婚姻最终都会走向分离么？

埃米尔·库斯图里卡：不是，这只是一个形式上的执念。这些婚姻是神话结构中的一部分。斯拉夫人民对工业文明不甚了解，这导致其个人主义发展受限——他们尚没有时间来探寻这种异化，甚至可以说他们生活本质上还是一种部落式结构，但是实际上他们已经受到集体主义，或者说集体精神的影响，这种精神贯穿了文化的糟粕与精华。在村子里人们是这样的：非常重视送给新人的礼物，在意新郎新娘是不是以后能长长久久……对我来说这是一种精神流毒的标志。这多奇怪啊，我们就在欧洲边缘，而这种部落感却总是这么明显。在拍《流浪者之歌》时我自己就在想如何让茨冈人生活在这种痴醉癫狂中的同时抵制这个工业化的世界。也许正是多亏了他们的音乐。所以说这还是对夏加尔式婚礼痴迷的卷土重来，而这种痴迷也在社群主义中找到了它的根源……

塞尔日·格伦贝格：还有很多其他形式上的元素在地下婚礼的场景中再次出现……

埃米尔·库斯图里卡：现如今婚礼总是有很媚俗的一面：这种特质让我感触颇深，无论是中式，美式，俄式或者塞尔维亚东正教式的婚礼，这种媚俗都有种令人振奋的整合力，而这是我们在日常生活中所感受不到的。“媚俗”源起自战争，战后则成为人们对抗日常的生活的必需。不要忘了，从根本上来说，这个国家是建立在无规则之上的，人们通过历史已然学会了如何在这种无规则化之中生活。最主要的问题则依旧是如何让日常生活中的最琐碎的事情得以运行。别忘了萨拉热窝可能是有史以来冬奥会举办最成功的城市，这花费了他们好几年的时间，而后慢慢的，几个月内人们就得回到日常生活中……接着一切都崩塌了。我不知道为什么文化没有做正确的事，但这是个事实！而最让我害怕的是战争结束后所发生的事（我并不是说不希望战争结束）。这之后很可能是美国人、德国人、法国人和英国人来依据其自身利益管理这个国家了。

塞尔日·格伦贝格：这些南斯拉夫人真的是在地下生活了五十多年的“活死人”么？

埃米尔·库斯图里卡：我完全不懂那些对我电影的攻击，没有任何一个国家的任何一个总统一一包括现在的南斯拉夫总统一一会讨厌这影片的。这些人在地下生活了二十多年，偶然机会得以出来，才明白这些其实都是个骗局！到底发生了什么？我讲讲我对南斯拉夫的理解，我要说的不是这个地名，而是铁托（Tito）。一切都是谬误，是假象，是谎言。人民浑然不觉地走进被编排的故事里，好像把这当作事实。在这种情况下，我们没有选择，只有走向灾祸，走向劫难！简直不敢相信这电影主题会对人民当家作主的国家造成威胁。我的电影不只是一个关于南斯拉夫的政治童话！电影核心主题是说一个精明的男人如何玩弄他的好朋友和其他人于鼓掌，我觉得这故事会让这世界其余所有人都感兴趣。就像乔治·奥威尔（George Orwell）说的，政治语言就是要让谎言看上去真实。每个国家都有那种言谈举止温文尔雅的人，他们用政治语言将谎话说给大家，让它们听上去显得更真实。五十年后，人们会发现，无论是在共产主义体制下，还是在资本主义或其他体制里，事实从不像我们之前所描绘的那样。我觉得我的电影里着重体现的就是这种能够将谎言变成权力、变成真理的毒药，也就是广义上的政治语言。

塞尔日·格伦贝格：《地下》让我最震惊的是人们最终不怎么用语言来表达情绪了。

埃米尔·库斯图里卡：有一天我在看帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）《定理》（Teorema, 1968）的录像带，里面有一点让我印象深刻：真正的电影跟语言表达毫无关系；电影，就是视觉的表达。我不是说一定要如此，但事实证明无论是最好的MTV，最好的广告或是最好的影片，它们主要都是视觉性的。另有一种电影体系，传承了希腊悲剧或十九世纪戏剧的传统，主要依靠于语言。电影已经变了。从前电影中有美感存在，是因为作为导演，我们有时感觉像受了伟大作家的影响，但现在不再是这样了。这个世纪是电影的世纪，因为电影不仅是对文学的一个总结，同时融合了绘画和许多其他元素。我在这儿说的只是作者电影，因为工业化的电影是对民主的一种限制，说到底，它服务于平庸（ordinaire）的独裁。我觉得一部电影就应该展示那些说着话的人，但同时也该找一种方式把他们和不说话的人结合起来。

正因如此，卓别林用了两年的时间拍一部片子，就因为视觉部分和肢体部分的嫁接比其余工作要难上十五倍。说到这儿只想重申一件事——二十世纪末的这个难题可以总结成一个问句：“为什么我没拍自己的《罪与罚》？”这是当今作者们所面临的一个巨大的两难：如果给你一本极富盛名的作家所创作的五百页的小说，你会怎么办？尤其是在大家觉得现代英雄缺乏激情的情况下。为什么呢？因为英雄已经不再是宇宙的中心了。真正让我懊恼的是，我发现电影——尤其是在法国——总是围绕心理学展开，就好像心理学能解释一切事情。这完全是错的。我们还是要回到人已经不是宇宙的中心这一点上来。我也不知道原因，但这是个事实。而作为一个现代艺术家就得承认这一点。我认为戈达尔（Godard）对这一困境已经给出了很好的表达。今天，拉斯柯尔尼科夫（Raskolnikov）买了一支冰棒，而后会杀掉十多个正在等公交的人。在小说中，拉斯柯尔尼科夫以正义之名杀掉一名老妇，而当我们说到拿破仑和其它毁坏了整个国家的大侵略者，我们也将其观点视为英雄……当今社会谁还会认真想这个问题呢？一个都没有！没人这么想。在现世的思维模式下，这个老妇人该被杀，甚至该被强奸，而那些曾在陀思妥耶夫斯基作品中所存在的负罪感，如今已经荡然无存。然而，人们却还在当代电影中继续描述这种感觉，这就错了！

塞尔日·格伦贝格：相比好莱坞电影，您是怎么自我定位的呢？

埃米尔·库斯图里卡：我看过《辛德勒的名单》（Schindler's List, 1993）。为什么这是一部好片子？因为斯皮尔伯格站在现实角度，甚至神话角度，拍摄了一个关于犹太种族被纳粹灭绝的故事。在这部电影中能找到希腊悲剧的回响。而蒂姆·伯顿（Tim Burton）的《蝙蝠侠》（Batman, 1989）是一个新神话。它源于漫画但并不因此而难登大雅之堂。美国电影的问题就在于好莱坞。好莱坞的黄金时代曾拍出过诸如《热情如火》（Some Like It Hot, 1959）这类电影，所有约翰·福特（John Ford）的电影以及所有十九世纪五十年代卓越的电影。今天重看它们，欣喜不减当年，这是因为这些电影作者创造了一个在当今世人看来依旧鲜活、亮丽的符号世界。而这种情况在现在是愈发难得了。我觉得应该尊重街头文化，它所拥有的力量是不同的。我在拍《爸爸去出差》（1985）时把向集中营输送无辜民众作为切入点，这件事在南斯拉夫是众所周知的。但接下来我更多是被街头涂鸦文化和摇滚等

元素所启发……在《爸爸去出差》里已经出现了奥威尔的观点，即政治语言能将谎话变为事实。

这么说来电影又是什么呢？首先，电影是一个大家一起搞创作的系统。当人们去看电影或者去看一场摇滚音乐会时（说摇滚可能更明确些），会做一些特别复古的事儿，这样的举动会把它们带回到原始的群体活动中去，就比如一百万年前大家跳的舞蹈。但与此同时也应该给他们呈现一种神话的、仪式性的维度，如果可能的话将其直接安插于情节，甚至电影主题本身里。

塞尔日·格伦贝格：为什么说二战在南斯拉夫是一种欺骗手段呢？

埃米尔·库斯图里卡：铁托捏造了一个蠢到让人无法想象的口号，类似于“和平会持续一百年，但我们要时刻准备着明天上战场！”等等。只有他和他的拥护者、党羽能想到这么一出。我记得到铁托到统治中期时，还像是契诃夫小说中的主人公一样，平凡做事，中规中矩到没有太多记忆点。但从根本上讲，二战后的铁托已然被历史左右，并将其自己的历史观强加于他的人民。战争无疑是最好的洗脑机制。我去学校上学时，所有铁托时代之前的痕迹都被抹得一干二净，这个国家的历史就从二战开始，从铁托开始。今天，我们再回头看，会发现真实的历史远比那要长得多。

用一部影片是很难讲清楚南斯拉夫历史的，这一切太复杂，太有争议性……但是一个导演的首要目的是激发一种情绪。如果从历史问题着手，我们可能会迷失在神话里。如果您去采访一个克罗地亚导演，他会给您讲另一个版本的故事。这是特别主观的事儿。但是史实就是史实，虽然它会让一些西方人不悦。要知道在巴尔干半岛，一切都起源于奥斯曼帝国，这是欧洲最后一个不因历史上的殖民地问题而存在重大危机的地区。南斯拉夫是无休止战乱的结果，是未完成的国家建设过程，是欧洲其余各国倾泻所有垃圾的地方。

塞尔日·格伦贝格：有一点很不寻常，《地下》里唯一一组游击队员抵抗纳粹的镜头完全取自于一个宣传片。

埃米尔·库斯图里卡：我记得我小时候特别喜欢这些战争题材的黑白宣传片，里面好人、坏人黑白分明，其实无非就是用一种圣经式的手法来构建一个故事，只是受政府推动，这种技法臻于完美。这些宣传片也好，完美的谎言也好，都隐藏了

战争的真实嘴脸。真正的战争是日子继续过下去，大多数人联合在一起做他们力所能及的事情，他们是作为人类，而并非是作为小说中的英雄而这样做的。那些电影拍得太烂，以至于人们开始在此基础上拍摄邪典电影，抱以哄笑，对于我们来说那些片子就是喜剧片。所以我的“片中片”正是对过去的一种个人反应。同时某种意义上讲也是一种个人的复仇。最根本的谎言，是我们被描绘得跟印第安人一样，甚至开始要去相信这件事，但是以一种喜剧的方式。朋友们跟我讲述了那些人是如何发战争财的。我们看到一群知识分子在大酒店里，吃着从达尔马提亚海岸运送过来的新鲜鱿鱼，与此同时，另一群人却快要饿死。所以说，战争也是一笔生意，一场相当不错的交易。

正因如此，我片中的两个主角在二战后还像被占据时期一样做违法交易，且一直延续到铁托去世。那个时候南斯拉夫作为跨国走私军火的轮毂是出了名的，这一切都有政府庇护。伊朗、伊拉克和其他不结盟国家的部分武器都来自南斯拉夫。这是当时政权的一大丑闻。

塞尔日·格伦贝格：您最喜欢的战争片是什么？

埃米尔·库斯图里卡：伊利·曼佐的《严密监视的列车》（*Ostře sledované vlaky*, 1966）。这是一部非常伟大的电影。我在布拉格学习的时候，《严密监视的列车》是第一部让我印象深刻的片子。实际上回到家时，我感觉到人跟人的不同，因为某种意义上讲，捷克斯洛伐克的文化和地理层面已经是非常西化了……这种距离使得我观察事物时更易带有一种讽刺感。但若研究一下我的主人公们应对战争的方式，会发现战争似乎对于他们来说无非是一场自然灾害，他们并没有特别受苦，而是马上找到了在他们看来最好的谋生方式：加入共产党，与德国人合作，再走私点儿军火。很显然，他们就像是被人从四楼扔下去的猫，稳站在了三楼的阳台上。就好像一切都是正常的生活。为什么？我的观点是，战争就像地震，在这片土地上尤其如此。这种精神状态经过几个世纪的打磨早已深入骨髓，他们知道撑不过战争的人完全无法生存于世。大概对于西方公众来说，这些人真的很奇怪。然而，这正是我们的文化与西方文化至关重要的不同之处。正如有些无法种在诺曼底（我现在住的地方）的花儿，却可以在波斯尼亚的最后几片森林里争奇斗艳；这种花很漂亮，但不需要过多的阳光。曾经有人问过我们国家的诺贝尔文学奖得主伊沃·安德里

奇，为什么南斯拉夫没有伟大的剧作家。他回答说，因为战争，我们的国家花了太多时间在自我修整和防御上，因此从根本上说，我们没有时间在公民社会推广人文主义。因为在一个有组织的公民社会里会有君王、有剧作家、有诺贝尔文学奖……而我们有出色的诗人，奇幻作家或史诗作家，但从没有伟大的剧作家。因为根本没有他发挥的舞台，没有足够时间，没有金主，也没有保护机制。

塞尔日·格伦贝格：您现在有新的拍摄计划么？

埃米尔·库斯图里卡：我有好几个想法，其中一个是关于波斯尼亚战争的，但还不确定要不要着手做。最重要的是尽快再次开拍吧。

塞尔日·格伦贝格：您是怎么发掘出《地下》这个剧本的呢？

埃米尔·库斯图里卡：杜桑·科瓦切维奇写了个特别棒的本子，这个剧本我们讨论了很久。主人公成功地把人困在地下洞穴里的时间之久，他关于人性和战争的言语之媚俗，这些都使得故事具有了真实的历史悲剧所应具备的元素。人们现在明白，战争越现代化，就变得愈发接近纯粹的洗脑宣传；值得一提的是人们接收这些信息的方式。在共产主义国家，人们采用的方法一般粗略又直接，而另一方面，在资本主义国家，这一行为则变得近乎富有哲理性，形成了一门关于信息传递与接收的繁复艺术。资本家们手法十分精明：扩大传递范围同时赚取钱财，获得利益。在我看来，铁托式的共产主义的衰败很明显与“自我”（ego）的离断（disconnexion）有关。铁托式的共产主义不懂资本主义已然做得很成功的事儿：发展“自我”，并将其作为社会体制的支撑和凝聚力。这个体制并非完美，但却比铁托式的共产主义来得朝气蓬勃得多。因此，我觉得最高法则就是对信息的编造与掌控。试想如果信息革命发生在二战时期会怎样呢？如果那时候有了电视，我就不信纳粹党们还敢杀那么多的犹太人和茨冈人……

塞尔日·格伦贝格：电视或者网络……

埃米尔·库斯图里卡：可不是么！这就是为什么我这么满意于这个构思：一个人成功说服其他人地下存在的一切是真实的！它以某种方式串联起其他一切关于用媒体来操控人的想法。但有一点要承认，我并不需要从卡夫卡那里获得灵感，从七、八十年代有了摇滚乐开始，一切都变了。比如说我喜欢特瑞·吉列姆（Terry

Gilliam) 的《妙想天开》(Brazil, 1985), 但我觉得自己没能力拍出类似的片子。回想在这个信息革命的世界所发生的一切, 我觉得这场革命比工业革命还要重要, 因为它发掘了人脑中能以更大的规模来运作的某些部分——也就是奥威尔的世界。在那里, “自我”的投射茫茫无边。如果我们思考下人造卫星与我们之间的距离, 就会明白人类是可以对此规划并获利的。整个空间都变成了利益发生器。与此同时, 当今社会的活力是与希望和好奇感相随的。如果想要把一群人禁闭在地下二十年之久, 唯有使其麻痹, 传递给他们的信息则成为其观感及其存在的麻醉剂。看看现如今的南斯拉夫, 我们已经开始谈论这段经由集体记忆传承下来的、能追溯到奥斯曼土耳其时期历史。这一切都源于进化演变。如果人们一直贴近自己的本源, 未被信息毒害, 也没被工业世界的价值观所侵蚀, 那么历史依然会是不可或缺的重要存在。但如果人们只是接受电视或媒体所灌输的某种单一的信息, 那就跟人脑中植入电子芯片没什么两样……

塞尔日·格伦贝格: 您有一个独到的见解: 若想控制狱中人们的思想, 那就需要切断其与外界的一切联系, 包括时间。

埃米尔·库斯图里卡: 马尔科 (Marko) 偷了地下居民们的时间, 让他们迷失在时间之中。这是我在读马尔库塞 (Herbert Marcuse) 和加西亚·马尔克斯的《族长的秋天》(El otoño del patriarca) 时迸发的灵感。男主人公凌晨三点起床说道: “现在早晨四点了。”人们回答: “陛下, 现在是三点钟。”但他说是四点就是四点! 他派人把大家叫起来对表。这就是绝对权力! 又是资本主义结束了这一切, 即使它并不是最理想的社会形态。一个有机的社会, 其唯一的希望就在于至少存在两种观点。在美洲, 利益群体主要分两派, 如此一来总会至少有两种不同观点……铁托式的共产主义从根本上讲是一种天主教体系, 是永远不会有演变的。它的崩塌是因为传真机。当人们能够以一种更快的方式传递信息时, 幻象谎言便无法被轻易遮掩了——而那些谎言恰恰是阶梯状社会系统的基础。

《地下》的“地下”还有另一个意义: 一般而言, 那些国家的行事手段总是“地下”的——遮遮掩掩、恐为人知。在犹太基督教 (judéo-chrétienne) 的传统文化中, 人们凡事总依据一定的规则。但在南斯拉夫, 只要你想, 就可以逍遥法外, 做些地下勾当。铁托一直都只是一群法外匪帮的首领罢了。

塞尔日·格伦贝格：但在当时还有好多南斯拉夫人是在国外生活的。他们回国的时候不会讲外面世界发生了什么吗？

埃米尔·库斯图里卡：说是肯定会说一些的，但他们理解不了铁托这个已经被神化的形象。三十年来，唯一一个事实就是南斯拉夫的人们不再自相残杀，这点使得铁托变成了神。他本人非常精明有魅力，是一个花花公子，跟尼古拉·齐奥塞斯库毫不相像。铁托嗜酒成性，身边的佳丽如云，保镖更是世界顶级。此外他还受西方世界的庇护，曾是反斯大林主义的代表——更确切地说，是一个斯大林主义者，为求生存，变成了反斯大林主义者。从执政到去世，他从未践行任何民主政策，这个国家也就一直停留在1945年的状态止步不前。在南斯拉夫，一半男性的工作是警察——只有东德警察才有如此大的势力。有些事我一直难以忘怀，战前我们在波斯尼亚建立了唯一一个非共产主义党派。当时一共有十五个人左右，第一次开会大家相互询问是否曾加入共党。结果只有我是没有加入过铁托的共产党的！其实对我来说他们之前是不是共产主义者都无所谓。但是他们确实曾经加入过。这真是典型巴尔干半岛特色啊！

塞尔日·格伦贝格：公众对于您对南斯拉夫的怀念颇有非难。

埃米尔·库斯图里卡：说得对，因为那时在南斯拉夫同时发生了太多事情，它的消失之于我真的是很难过的一件事。再也不会是如此多样的族群聚在同一屋檐下互通思想了。无法想象这种多样性存在于一个这么小的国家之中。我不觉得其他政府或国家能塑造与此相近的产物。也许我们拥有现如今最棒的作家伊沃·安德里奇，他出生于克罗地亚却选择成为塞尔维亚人。克罗地亚有好多优秀电影，其中我最喜欢的是安特·巴巴亚的《白桦树》（Breza, 1967）。这部出色的电影灵感源自那些奇幻怪诞的克罗地亚稚拙派绘画（*peintures naïves*）。斯洛文尼亚有滑雪冠军；波斯尼亚有杰出的作家和优秀的足球队员；塞尔维亚有出色写作者和一流的画家；马其顿有令人神往的音乐。某种程度上来说，这些趋势的流动是稀松平常的。南斯拉夫就像是曾经缔造了弗洛伊德和其他天才的奥匈帝国的缩减版。我不是反对独立，但是独立带来的只是狭隘的民族主义，而非民主。这种隔阂让我很难受。那群白痴觉得我是思乡病！我和一支无以伦比的球队一起长大，那是历史上最出色的篮球队，足以跟俄罗斯和美国的球队抗衡。但这些都给我带来矛盾的情绪，如果我们

连拥有矛盾情绪的权利都没有，硬要选择一个阵营……那我会对我所生活的这个世界提出更多质疑！

塞尔日·格伦贝格：您在青少年时期看什么类型的电影呢？

埃米尔·库斯图里卡：实际上我青少年时期不常去电影院，但我妈妈带我去看过史蒂夫·李维斯的“历史巨片”（péplums）。后来我就去了电影资料馆（Cinémathèque），在那里我看的更多的是美国片。后来我就去布拉格继续学习了，那时候我十九岁。在电影俱乐部我看了好多俄国电影：杜甫仁科，普多夫金，他们的电影着实让我大开眼界……再后来，我发现了塔科夫斯基，他的电影让我感受到了一些深层次东西。在《镜子》（Зеркало，1975）和《安德烈·卢布廖夫》（Андрей Рублёв，1966）中，我看到了一种斯拉夫人共有的情感，这种感觉融合了我看杜甫仁科和其他俄罗斯导演作品时的所有共鸣。其实无论我们是波斯尼亚-克罗地亚人、波斯尼亚-塞尔维亚人，还是穆斯林，我们都强烈并深刻地感受到我们身份的本质：斯拉夫式乡愁，面对事情时斯拉夫式的迅速反应——像火山爆发一样。还有一种南斯拉夫人民和捷克人民所共有的典型幽默感——小说和戏剧片段中都可见一斑——一种存在于极端黑色幽默中的苦涩，与人物行为的无法合理化……

我在布拉格还是待了四年，二十岁的时候完成了电影学校的课程，之后我略微闲游了一番。那时候我还幻想电影能够改变世界。我相信电影具有革命性，也深受比如雷诺阿（Jean Renoir）的法国诗意现实主义的影响……这可能是因为我的老师热爱现实主义而讨厌新浪潮，但是我非常喜欢新浪潮。《筋疲力尽》（À Bout de Souffle，1960）彻底颠覆了我对电影的认识，《四百击》（Les quatre cents coups，1959）也是。然后我看了《亚特兰大号》（L'Atalante，1934）。要知道，电影学院会教学生如何建构一个故事，如何铺陈开端，引入故事的冲突和高潮，这样我们就被限定在一种亚里士多德式的思维模式里。但回到现实生活中，我们会发现其实有很多种方式去讲述一个故事……突然间我们达到了一个不属于任何电影类型的状态，它特别简单却能表述极其复杂的事儿，比如生命，比如爱情……我觉得让·维果（Jean Vigo）的那部片子彻底推翻了我的一种错觉，即电影具有革命性。是诗成就了电影。如果想有长久的影响，就应该当个诗人，如果不是诗人，那我们做的电影最好能给人以反思。十五年前这还挺容易实现的，但是现在，情况比之前要严峻得

多。现如今，诗人是很难在现代电影的丛林中存活的……基本没人了解个中深意。当年，我随心所欲地沉浸在影响我的电影里，《安德烈·卢布廖夫》，《2001太空漫游》（2001: A Space Odyssey, 1968），《发条橙》（A Clockwork Orange, 1971），还有充满滑稽又傲慢的讽刺感的捷克喜剧。我一直相信，人们能在《亚特兰大号》里找到对白和动作（action）二者最完美的平衡。就好像默片（维果就是从默片时代过来的）的张力与有声电影所开启的种种可能结合在了一起，像是发现对白和动作是可以达到同一高度的，仿佛此二者本身就是两个人之间的一场交谈……这是一门大学问！还有其他让人惊叹之处：那艘水上航船充满活力，有点儿像把约翰·福特的《关山飞渡》（Stagecoach, 1939）换到了一条河上拍。要“推动”一部电影很难。如果主题里没有可以推动故事发展的元素，那每五分钟就必须发起新的动作。在《亚特兰大号》里有河流有驳船。运动在一部电影中是至关重要的……

塞尔日·格伦贝格：您有没有要求您的演员找找《亚特兰大号》里米歇尔·西蒙（Michel Simon）的那种在滑稽剧与悲剧之间的基调？

埃米尔·库斯图里卡：算有。我能跟你说的就是，在拍《流浪者之歌》的时候，我想找一个从没演过戏的茨冈老妇人，让她面对一所非常漂亮的茨冈风格房屋的墙站着。光线从窗子里透过来，雨滴的映像反射到她的脸上和墙上。这时候需要她给我很自然的反应，需要她说话、移动，同时又不能走出我们精心设计的镜头范围。她的自由活动和自我表达都是以外面的雨光为背景。我其实非常清楚，自己这辈子都在很绝望地试图结合新现实主义中那种运动的自由和诗意现实主义中景框的表现力。然而，理论上行不通，二者不能掺在一起啊……

塞尔日·格伦贝格：您是怎么跳脱出这个矛盾感的？

埃米尔·库斯图里卡：总的来说，我大概在拍摄上花了很多时间，不断地超预算，超出工作计划。时间长了，就算是个业余的玩家也对摄像机熟悉了。这就跟上学一样。比如说一部片子我们拍一年，期间有五个月是跟专业或非专业的演员在一起的，这时候我们的工作就有点儿像是佛家禅师讲经；招呼所有演职人员聚成一派，然后他们就开始追随你，接受你的脾气秉性。我觉得我不是个专横的导演，相反，我只是可以轻松运用各种情绪，随机应变。但实际上，如果只有一个月的时间拍摄，我肯定也会完成。但这就需要建立一个“教派”，让一群人一起生活一年，然后

日复一日，化圆为方：这是一种维斯康蒂式的美学框架，同时也是一种源自纪录片的行为方式。

塞尔日·格伦贝格：《地下》这部片子里有特效场景么？有没有某项技术是您喜欢的？

埃米尔·库斯图里卡：在做得自然的情况下，我特别喜欢特效。《亚利桑那之梦》（1993）里有涉及一些，《流浪者之歌》里也有。但是《地下》里没法做特效。整部片子构建在一个我们可以把一群人困在地下二十年这个事实上——这事儿本身就是一个特效了！再加任何特效都会毁了这部片子。就像您看到的，新娘子飞的时候是有特效的感觉——但是我们说明了这如何做到的——然后她就着陆了。接着，她第二次飞起来的时候，人们很吃惊……这是一个谜。电影里美感通常应归功于神秘感。我倒不觉得特效危险。就像我在戛纳电影节颁金棕榈奖的时候所说的：当我听到席德·维瑟斯唱《My Way》的时候，我的整个视角就变了。因为艺术、电影，在二十世纪末不再那么容易别出心裁。我们的文明已经枯竭了。当我们试图搞原创时行不通……这就要调动手边可用的各种元素。比如你看昆汀·塔伦蒂诺（Quentin Tarantino）的片子，并非绝对新颖，而是架构在极为稳固的传统之上，所以效果才那么好。我觉得一切都取决于我们如何重新组织这些元素。比如当我们给设备装个50mm的镜头，那其实也是种特效……

塞尔日·格伦贝格：那您想尝试现实主义么？

埃米尔·库斯图里卡：电影可以逆流而行这点一直深深地吸引着我，由此我想说，电影一直打动我的就是，它可以给那些不现实的画面提供某种现实感。这是让我最着迷的地方。我从小就对一切充满好奇，某种程度上来说，电影是给那些，从科学知识角度而言，什么都不知道，但其他什么又都很了解的人准备的：无知的同时知晓一切！我常常觉得自己什么专家都不是，而这就是导演的素质。再者，我探索了将所有艺术融合在一起的可能性。拍电影是其中最具现代气息的。

塞尔日·格伦贝格：有时候我们觉得一组组镜头直接来自您的梦境。

埃米尔·库斯图里卡：正是，有一些镜头确实直接来自我梦境。诚然，拿自己的梦赚钱也许不太正派，可梦境是最好也是最纯粹的对精神、思想和道德的写照

——在这里，没有什么会被日常生活及其法则所打扰。我常常醒来时不知道自己是否依旧身处梦境，也记不清楚梦的具体细节，但是总会有强烈的画面感留下来。梦境不是生命中唯一重要的，但是它呈现了一些特别纯粹的东西，一种对现实的蔑视和违抗，我把这些也都融入到了我的片子里。

塞尔日·格伦贝格：甚至有些战争的镜头也像是梦一样……

埃米尔·库斯图里卡：我觉得现在的导演都是情境建筑师。以前，我们叙述一个男人或者一个男人和一个女人的心理活动；现在得用把人物和某一场景联系在一起的方式来展开叙事。就算是最好的导演也是如此。想想费里尼（Federico Fellini），即使他拍的片子看上去整个就是走心理路线的，比如《八部半》（8½, 1963），但那种心理活动也并非现实中的存在。当我们拍一个经典的故事，比如说《教父》，我们不再是单单关注一个人物，而是要把电影中每个片段都联系在一起，要通过“去心理化”来让人物复活。但为了达到这个目的而回归十九世纪小说主人公的塑造方法是愚蠢的，因为在今天，他们看上去没有生命力，且也解决不了当下的问题。

塞尔日·格伦贝格：听说您常常即兴发挥。

埃米尔·库斯图里卡：对，我经常这么干。就像画家爱把玩各种元素一样。比如说，在设计那个新娘的段落时，可能我会想让她们的飞行轨迹形成直角；可能我想让她处于正中间，来个全景，这确实都是凭直觉。我真正考虑的是，如果在地下生活，人们应该会想要创造出有美感的仪式，因为他们已经无缘宗教游行了。

塞尔日·格伦贝格：这场空中的婚礼后来延续到了水里，有什么特别意义么？

埃米尔·库斯图里卡：为什么本来在空中的婚礼后来又延续到了水里？其实我也不知道。这就是为什么我常说在制作这种类型的电影时，当你有这样一种感觉——好像你既是个非常有才华的作曲家，又是一位极具天赋的画家——时，建立此类关联是非常重要的。剧本里一个原本住地下的年轻人说：“不要，我不要再回到地下了！”但是这句话四六不着，哪儿都接不上。于是我就让全部人都回到水里了。其实这也是一种对维果《亚特兰大号》的致敬。接下来，这个情节就变得重要了，大家都死了，尸体随水漂流。

塞尔日·格伦贝格：那片中的动物呢？

埃米尔·库斯图里卡：我一直清楚地意识到黑猩猩索尼（Soni）是片中的中心角色。我想要在我的电影中对人类做些修正，每当进入一个死胡同时，我就会转向猩猩，只是让它看着人类，观察他们，人们则不知道它感受到什么，也不知道它在想什么。通常在电影里动物只是配合主题，所要表达的东西也很模糊。但我的猴子，它会观察。另外，它还是唯一幸存下来的。实际上，这是最富悲剧性的角色，因为它无法像其他人一样表达悲剧性的情感。同时，也是它让我们感受到了人性的缺失。它比人类还要有人性。这是个悖论，但猩猩在我的片中象征着被遗失的人性。

塞尔日·格伦贝格：《地下》是政治电影么？

埃米尔·库斯图里卡：我觉得我的电影以它自己的方式给出了一个答案，这不是一个具有政治色彩的答案，但关乎国家，关乎人类在历史长河中的起落。这个答案就是：这些人接受了“地下”的思维模式，由此为今日的南斯拉夫内战提供了可能性。

电视试图让我们认为，它关于冲突的画面是“透明”的（transparent）。但极端的自由是极端的错觉。彻底的透明并不存于世，因为世界不可能变得透明。这些又可以都归结到电影问题上来：我们到达某地，在有众多选择的情况下把摄像机放置在某个特殊的地点，而从那时候起，我们的视角就已经不再“透明”、客观的，而是变得全然地主观。媒体对南斯拉夫争端问题的报道就是一个极佳的例证……在伊拉克战争上也一样。我在美国的时候曾经在电视上看到美国军队在洛杉矶行军，数百万人都在看，但这让我害怕。我觉着这画面特别熟悉：像极了极权主义国家的军队。历史给我们最大的教训就是，历史是由胜利者书写的。媒体革命是二十世纪最重要的问题。问题在于，电影不是在华盛顿拍的，而是在好莱坞。这也让好莱坞成为了首屈一指的政治中心。我第一部片子在巴黎上映的时候不巧与《洛基2》（Rocky 2, 1979）撞档！谁不会去看洛基，反而选择一个波斯尼亚人的小成本电影呢？

我的电影正是好莱坞大片的对立面。为什么当今没有那么多失败者了？那是因为我们全都是失败者。这也是为什么电影一天天变得越来越像宣传片。而《地下》让我自豪的是，它塑造了一个操控者的形象，其他人物都被其玩弄于股掌之间。我

们总是被某个人操控着。我在这部片子里描绘的正是奥威尔或者卡夫卡式症候，一种普遍化的操控。

我的电影跟宣传类电影完全背道而驰。我的电影站在失败者的立场上发声，而不是利用宣传机器成就自身利益。这也是为什么我不想要“皆大欢喜的结局”（happy ending）。起初，这个剧本的结尾挺机械化的。故事以一种很莎士比亚的方式结束，主人公在他儿子和猩猩面前来一段长长的独白。但后来我觉得，应该让那些被主人公领导过的人们经过一个炼狱阶段，溺水身亡后重生，过一种可以反映前世一切的生活。我想给他们创造一点时间和空间，好让这群人领悟另一种生命。

塞尔日·格伦贝格：有时候您会被看作“摇滚明星”。

埃米尔·库斯图里卡：一部像《地下》这样有着诗歌格调的片子，其商业程度是非常有限的。这是一部颇具实验风格的电影，它的拍摄方式不同寻常。我的形象一直像个混乙级联赛俱乐部的。某种程度上来说，这使我免于成为那种言听计从、什么片子都拍、出名到烦人的导演。我觉得我特别野性，很斯拉夫，怀旧、激进、疯狂，随您怎么形容……（笑）

塞尔日·格伦贝格：《地下》预算很大，受众是否也很广？

埃米尔·库斯图里卡：我不懂得如何拍商业片，这绝对是我最大的问题。如果有人把我逼到墙脚跟我说：“要么拍商业片，要么就一枪毙了你”，我肯定还是不知道怎么办。如果是十九世纪三十、四十年代，甚至五十年代，我还能搞定。那时候佳片云集，比如卡普拉（Frank Capra）的片子。我可以跟你这么说，卡普拉的片子比现在我们看的任何一部片子都现代得多。我一直都想拍能够反映思想的片子，并且以我自己的方式去刻画我感兴趣的东西。比如易卜生笔下的人物，考虑到人际关系，他们的风格是过于考究的。在我看来，这些人物形象已经不能反映当代的情感和哲学了。如果真存在关于当代的哲学，我也没有能力作出阐释……

人们因为民族情感、宗教、族群走到一起，这都很自然。我们所面对的灾难不是来自外界，而是来自我们内心。当我们去一家迪斯科舞厅时，会看到人们还做着社会成型初期的事：他们边跳边自由表达自己的审美……科技改变了人脑中的一些观念，但是原型（archetypes）不会变。所以，历史没有改变，变的是方式。无论

什么样的讯息，只要是能震撼人心的，不管说多少遍都还是灵的。唯一的问题就是如何表达。

塞尔日·格伦贝格：哲学家吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）曾提出过“电影-运动”（cinéma-mouvement）这一概念，它跟您所做的是完全契合的。但是我们发现这种运动是循环的，没有终结的，一种死循环……

埃米尔·库斯图里卡：自我上学期间拍完第一部短片，我就非常清楚这种躁郁的趋势。那部短片叫《格尔尼卡》（1978）。故事发生在一个犹太家庭。一个小男孩独自在家，他的父母去医生那儿做人类学检查，测量身体各处尺寸。爸爸跟小男孩说他们与别人不同，因为鼻子大。然后小男孩就开始剪照片里的鼻子，又因为害怕，就照画廊里毕加索的格尔尼卡的复制品做了一幅自己的“格尔尼卡”。他剪下了那些鼻子，并变得很具破坏性。当他看到自己所做的一切后，又赶在父母回家前把这些碎片拼在了一起。这部片子拍得很考究，处理方式很老派。我学着去剪接，去缓慢地移动镜头。深受法国诗意现实主义的影响，全片充满漂亮画面，且从某种程度上来说，生活并非其中最重要的素材。影片拍完以后我就回家了，也拍了一些电影，但慢慢地我发现自己需要拍更现代片子。电影确实是“运动-影像”（l'image-mouvement），我们没有其他处理方式。然后我得出一个结论，拍电影就是要抓住两个重要方向：垂直场面调度和水平场面调度。前者的代表就是塔科夫斯基。以后，我拍片子都很循规蹈矩，直到《流浪者之歌》。此前，我顶着压力来保有自己的性格，但这部电影却剧烈地冲击了我的性格，让我意识到生活本就更激烈更斑斓……

我曾拍过诸如《你还记得多莉·贝尔吗？》（1981）这样温馨的故事，剧本写得好，场景调度也很有味道。然后我们开始像物理学家一样思考——将我们的感知所能及的范围内的一切相对化，并对自己说：“我要观察是什么产生出了这种由小片段拼接而成的电影，但我们因这种电影而生发出的感觉并非来自于某个我们在故事中所发现的衔接，而是存在于被我们称作电影的所有这些小片段里。”仅仅为了能一直处于运动中，一方面要考虑横向因素，即故事；另一方面要推进纵向发展，创造新形式。这是我已经探索的方法。如果按之前电影的拍摄手法，让电影持续运动很难。那时候电影还没有被时下突然兴起的两种潮流——MTV和广告所影响。如果

你看现在的MTV和最成功的美国广告片，会发现他们的根基都在布努埃尔（Luis Buñuel）那里。这让我也觉得很惊奇。这肯定是无意识的……但如果你打开电视看那些MTV片段（不用特长时间，因为多看一会儿就会烦），就会发现形式和表达上的自由。从电影角度来说，它们比大公司所拍摄的百分之八十多的大片要有趣得多。那些大片是电影的独裁者。在此期间，大公司便把重心转到电视上来，对电影的关注就变少了。电影在这两股大潮中——一边是梅里埃（Georges Méliès），一边是卢米埃尔（Auguste et Louis Lumière）——又会变成什么呢？这是电影所确有的的一种综合性价值，如果说电影到今天还存在的话（我有时候会怀疑这点）。所以，在《亚利桑那之梦》之前，拍《流浪者之歌》的时候，我就明白需要创造一种新语言。或者说，如果我们想撑下去，至少需要拥有自己的语言……否则我们注定会以电视制片的身份消失，再也不会成为电影导演！

塞尔日·格伦贝格：《地下》并未大力强调一些特别重要的问题，比如武器制造，这让我很是欣赏。

埃米尔·库斯图里卡：在铁托统治下的南斯拉夫，人们评判政治体系好坏并不是基于经济分析，而是单纯参照超市商品的价目，这挺荒谬的。人们会说：“铁托时代挺好，我们生活水平挺高的……”。这就跟当今艺术家的立场一样：先把超市放在前景，中景里试图偷偷引入一些跟社会政治的历史相关的元素，然后在背景私放一些更复杂的东西。当今社会的艺术家就像走私贩一样，试图在前景输出一些很强的信号，生怕人们感受不到。因为大众去电影院纯粹是出于习惯，所以他们不再能接受疯狂自恋的电影艺术家自我剖析的行为。当然，我们这群依旧对大写的电影抱有信仰的人可能要除外吧。我一直希望可以用这个神奇的媒介来刺激下人们，让他们重拾血性。要有求生的渴求，用点儿除超市物价以外的标准来评价政治体系……

塞尔日·格伦贝格：在您看来，作者电影和主流电影（cinéma dominant）的区别是什么？

埃米尔·库斯图里卡：如果看1970年代罗伯特·威尔逊的《沙滩上的爱因斯坦》（Einstein on the Beach, 1976），我会觉得那时候的他达到了他所谓的那种“任何现代人都无法制造情绪”的状态。而当代的难题就是，现实生活是否如威尔逊要我们相信的那样。我的美学观也可由此而一言以蔽之。

我们若想描绘这个与电影共存的时代，那就要在电影里加入情感（我说的情感并不是想指欢笑或者泪水，它可能是表面上很冷酷的东西）。一个导演最弱的作品，比如说费里尼的，在某天也许会比他最出色的作品还能代表那个时代。举个例子，对于我来说，塔科夫斯基最弱的片子是《飞向太空》（Солярис, 1972），很可能在将来，对于像我这样的可怜鬼来说，《飞向太空》比《安德烈·卢布廖夫》更好地向年轻人讲述了未来。也许人们将会觉得《安德烈·卢布廖夫》是一部过时的片子，讲的无非是一些关于人性、艺术、历史、政治等宏大问题的原型罢了。

塞尔日·格伦贝格：您是否觉得《地下》让您终于找到了自己的风格？

埃米尔·库斯图里卡：这可能是我刚跟您提的“纵向发展线”第一次如此完美地融入我的电影中，如此契合主题。片中有地下世界和地上世界，这已经构成了一条纵向发展线。说来您可能不信，我在拍第一部长片《你还记得多莉·贝尔吗？》的时候就已经开始有这种想法了。开篇有雨水敲打屋顶的一幕，屋顶上有洞，雨就这样都漏进屋子中。我在拍这个雨景的时候就在考虑电影中的纵向元素。现在，我终于成功构建了一个贯通地上与地下的世界。但是在那些操控人类、身处顶层的少数人和所有其他一起淋雨的人之间存在一种关联。我觉得这种语言某种程度上呈现了当今人类在宇宙的所作所为。可以说我离自己的电影语言很近，也一直都在无望地寻找这种语言，我不敢说明天就能拍出一部更好的影片，但这是我能深深感觉到的，所以我可以跟你说：“我的语言，它就是这样！”

塞尔日·格伦贝格：您是不是刻意地赋予《地下》抒情的、歌剧式的特点？

埃米尔·库斯图里卡：我最爱的电影人是维斯康蒂，虽然我不常挂在嘴边。他就是做歌剧出身的，在他的片子里可以看到歌剧式的架构，即便人物并不歌唱……这就是《地下》的一大灵感来源。我继承了维斯康蒂的一些理念。去戛纳前我看了两部片子，《洛克兄弟》（Rocco e i suoi fratelli, 1960）和《对头冤家》（Ossessione, 1943）。如果有谁可以与二十世纪文学界的陀思妥耶夫斯基对等，那一定是维斯康蒂。就算你现在看他的电影，也依旧能感受到他的作品是多么富有张力和现代感，构建得多么好。他是一个歌剧人，他的电影其实就是歌剧。

塞尔日·格伦贝格：我觉得片中对白有些时候完全没有给出任何实用信息，而是像乐谱一样，传递了一种纯粹状态下的情感。

埃米尔·库斯图里卡：确实，在《地下》的对白中，是强度（intensité）产生了情感。这点我是跟塞尔乔·莱昂内学的。也正因如此，我的电影生涯从来不是那么明朗：从李小龙到维斯康蒂我都欣赏——喜欢李小龙是因为他塑造的小人物给人们带来欢乐。在我看来，这与维斯康蒂那些宏伟的电影的迷人程度是一样的。因此，我试着在《美国往事》（Once Upon a Time in America, 1984）的那种克制的爆发和维斯康蒂承袭自十九世纪的美学观之间寻找自己的表达方式。很明显，摇滚是建立在一种很部落式的情感上的，善男信女通过跳舞与神明沟通，进行一种既现代又极古老的仪式。所以，为什么不把这种情感引入电影中呢？歌剧是这一进程的重要源头之一。真正的电影，其根基正在于此。