



导演大卫·林奇在剧集《双峰》和电影《双峰镇：与火同行》(左图)中制造的“惊悚”，不在于案件的真相，他感兴趣的是角色惶恐的精神状态，以及日常表象下的反常。

《双峰》被视为开启了美剧的黄金年代，而电影《双峰镇：与火同行》则是剧集的前传。

本届上海国际电影节4K修复单元放映大卫·林奇作品《橡皮头》《双峰镇：与火同行》。

和经典的每一次重逢，都是奇遇

我们愿意为前辈大师重回影院。老片不老，在大银幕上爆发出旺盛的能量

本报首席记者 柳青

他们前赴后继地毁于对爱的渴望

德国导演法斯宾德电影世界里的爱与恨

如果莱纳·维尔纳·法斯宾德还活着，他今年72岁，这个年纪在电影导演里不算高龄，他的同龄人文德斯、赫佐格和施隆多夫都维持着老当益壮的创造力。而当年“德国新电影四杰”中最活跃的法斯宾德，已过世35年。他死的时候37岁，从24岁拍第一部长片《爱比死更冷》，到去世时，13年里他完成了40多部长片和若干电视剧，执导过很多话剧，还留下不少没来得及搬上银幕或舞台的原剧本。

在他短暂的生命中，创作和生活模糊界限，相互渗透。他出生在一个破碎的中产之家，母亲为了再婚把他送去寄宿学校，他在街头学会了一切“活着”所必需的策略。他遇见过两任情人，这是一个情感的吸血鬼，精神上的虐待狂，穷凶极恶地剥削每一个愿意爱他的人。现实中“最糟糕的情人”，却在电影里讲述了一段又一段赴汤蹈火的爱情，围绕在他身边的女演员们和他创造的女主角们，是笼罩着“法斯宾德神话”的迷人光圈。

大约在1972年前后，他自称是德国导演道格拉斯·瑟克在好莱坞拍摄的那些

情节剧启发了他，从布莱希特风格的政治表达转向以女性角色为核心的情感剧。从转型时《柏蒂娜的苦涩》的柏蒂娜，到后期“女性三部曲”的玛利亚·布劳恩、罗拉和维罗妮卡·弗斯，他反复讲述着那些“外表顺从，内心荒凉”的女子，为了朦胧隐晦的激情和冲动，让自己和他人陷入深渊。欲望在规则面前头破血流，而他的女主角们在风尘中像骄傲的白桦树，他说过一句含义深长的话：“我所见到的她们都是柔弱的，但她们会把柔弱当成攻城略地的武器。”

不仅是这些“弱女子们”，在法斯宾德几乎全部的电影里，主角总是既是受害者也是加害者。他着迷于每一段亲密关系里的互相掠夺和彼此伤害，爱与恨的尽头，人性中无能为力的弱点，是恐惧。当法斯宾德后期的作品受到攻击时，和他合作最多的制片人说了这样一句话：“他是一个激进而天真的人，在电影里幻想一个不可能实现的美丽新世界，在那个世界里不会有权力侵犯人与人的关系，不会有恐惧吞噬灵魂。”

为何命运不肯放过她们

日本导演沟口健二和他电影里受苦的弱女子

在沟口健二导演的晚年，他曾连续三年在威尼斯影展获得重要奖项。可是比起黑泽明或小津安二郎，作品辨识度极高的沟口，接受度远不如那两位。

这有可能是因为沟口的电影太有风格了，他拍的是电影里的能剧，对于不了解日本文化语境的观众而言，那些年代剧的情境是很难进入的。沟口关注困境中的女性，容易被激烈的情感所吸引。在他的电影里，卑微柔弱的女性为男人无限付出，她们总是颠沛一生，抵上身体、感情、尊严乃至性命，结果男人们对她们的牺牲并不在乎。男人剥削女人的感情，视她们为微不足道的物品，把她们抛弃在贫穷和孤独中。男权世界对女性的恶意和女性圣洁的情感构成尖锐对立，沟口的每个女主角都让人扼腕：为何苦难的命运不放她们过。

以今天的审美眼光来看，“女人牺牲自我让男人成长”这种主题，洋溢着男性自恋的沙文色彩。沟口对女性的态度耐

人寻味，他固然怀着愧疚，用艺术的手法升华了女性的受难，但他并没有把女子当作平等的主体去尊重。虽然沟口的电影在“性别议题”上陷入前现代的困境，但在美学层面，它们值得重访。沟口的成就在于，他把迂腐的故事拍出了东方式幽玄的美感。

“一个场景，一个镜头”这样潦草的行业术语不足以道出沟口电影里极致的美学成就。以《雨月物语》震撼的结尾为例，抛却妻儿、浪荡人间的男主角回到家中，不知妻子已死，他唤着妻子的名字，穿过破败的房屋，当他站到院子里，一直跟随着他的镜头一转，摇回屋里，冷寂的屋里此时亮起烛火，妻子在灶前笑意盈盈地招呼丈夫。沟口利用摄影机的微妙移动，只靠一个长镜头，就穿越阴阳两隔，结合现实和幻境，拥抱人生和情爱的无尽虚无，就像艾略特的诗句：“我为你燃烧的爱情/让我忘记我们的虚无/把阴影当成实实在在的东。”

他曾梦想把《资本论》拍成电影

前苏联导演爱森斯坦发展了最复杂的蒙太奇概念

爱森斯坦是从戏剧走向电影的。1921年，他加入梅耶荷德的戏剧工作室，两年后，他导演了第一部戏剧作品《大智若愚》，把一部19世纪的滑稽剧改编成嬉闹的马戏，演员们穿着小丑服装，以杂技风格表演，在观众头顶的绳索上行走，或倒立说台词。一年后，他执导《防毒面具》时更大胆，演出不在剧场而在真正的毒气工厂里，他认为只有这样，才能让环境的真实性和戏剧的人为性形成强烈对比。

爱森斯坦把在戏剧舞台上的大胆尝试尽数移植到电影创作中。排演完《防毒面具》几个月后，他开始拍摄《罢工》，并在此基础上，完成《战舰波将金号》和《十月》。他认为，电影和戏剧、马戏是同源的，它们都是“人为”的，反真实的，创作者要安排一系列激动的瞬间去刺激观众的情感。这就是他定义的“吸引力蒙太奇”。

《战舰波将金号》是对这套理论非常极致的实践。影片的剧情是次要的，爱森

斯坦展示了剪辑如何创造重叠的时空关系，并且用重复的剪辑激发强烈的情感。拍完《战舰》后，他不留情面地嘲笑了同时期的导演库里肖夫和普多夫金，他们提出的“镜头像砖块，组合在一起构成一部电影”，被他斥为无稽之谈。爱森斯坦雄辩地提出，电影镜头与镜头、画面与画面之间的联系不是简单的连接，应该彼此之间存在激烈冲突——“蒙太奇的特性是怎样形成的？是碰撞，是两个片段之间的辩证冲突，对立元素在碰撞中产生超越两者的综合体，创造出新的观念。”在这套蒙太奇观念的基础上，他认为电影应该突破“讲故事”的藩篱，影像和剪辑可以取代语言，创造出抽象的概念。

事实上，爱森斯坦终其一生，他的未竟雄心不是折戟的《贝金草原》或没有拍完的《伊凡雷帝》三部曲，而是他一直梦想把《资本论》拍成电影却未能付诸实现。

今年上海国际电影节开票第一天，《七武士》《雌雄大盗》《三生计》《战舰波将金号》等老电影，在不到一个小时的时间里售罄。这些年来，4K修复单元、SIFF经典单元和向大师致敬单元的几乎每一场老片放映都会出现一票难求的场面，老片不老，在大银幕上爆发出旺盛的能量。

其实，很多观众曾在很多不同的场合和这些老电影有过交集。可是当这些作品借上海国际电影节的机遇，重现于影院，总能造成一桩桩“事先张扬的观影事件”。一次又一次，我们愿意为了法斯宾德、沟口健二、希区柯克等前辈大师重回影院，因为，和经典的每一次重逢，都将是惊喜的奇遇。

——编者的话



“SIFF经典”单元放映德里克·贾曼导演作品《卡拉瓦乔》



“向大师致敬”单元放映法斯宾德导演作品《寂寞芳心》

他把自由交给角色，也交给观众

伊朗导演阿巴斯的“滋味”，随风消逝

“电影始于格里菲斯，终于阿巴斯”，戈达尔的这句话，实在被引用得滥了。不过，阿巴斯给虚构带来的变革，确实不亚于格里菲斯对虚构的塑造。哪怕阿巴斯的作品只留下《樱桃的滋味》和《随风而逝》，他也重写了电影的规则。

《樱桃的滋味》是一部很微妙的电影，很多没看过这部电影的人听说过电影里的一段故事：一个老人对男主角讲他也会想一死了，那天他无意中吃到几颗樱桃，在樱桃的滋味里，他回味到生活的滋味，于是决定活下去。这个故事在被转述时，很容易被染上各种情绪，然而电影里的老人是很冷峻的，他对男主角讲：“如果你还是决定去死，那我会来埋你。”更冷峻的是阿巴斯，他是在讲“选择”。在“自杀”被视为禁区的伊朗，他拍这样一部电影，诉说个体生命中“选择”的权利。他拍一个丧失生命动力的人作出选择的过程，是呈现“自由”及其痛苦，最后，人在痛苦中发现了生命之美。

电影里的男主角驾车缓慢地驶过人间，透过车窗，他看不到风景，只有尘土。阿巴斯所有的电影可以概括为“开车去寻找

一个答案”，这个行为是他观察世界的方式——用坐在汽车里的视角进入别人的故事，从他人的全世界路过。车窗外的世界飞逝，风景被消除了，感情也是，阿巴斯自始至终地拒绝电影的“移情”，他不安排角色的命运走向，也放弃控制观众的情绪，就这样，他把选择的自由交给主角，也交给观众。

阿巴斯在《樱桃的滋味》里拒绝故事的结局，到了《随风而逝》，他放弃提供故事的开始。一个人来到一个村庄等候另一个人的死亡，这就是《随风而逝》的全部。主角没有身份，没有目的，电影没有开始，没有答案。电影里所有的“人”都隐身了，有画外音，有电话那一头的声音，但看不见声音的主人，仿佛“看不见的人”构成了电影里的世界，而那位没有出声也没有露面的垂危的老太太，是那个世界的中心。

《随风而逝》让人想起波斯哲人欧玛尔·海亚姆说的：“当我们接近死亡，才更好地理解生命。”表面上，阿巴斯总是借电影探索虚构和现实的边界，而更深的，他在电影里探索的是生和死的边界。

当年，他的电影比卓别林的更卖座

没有特效的年代，美国演员劳埃德徒手爬上了摩天楼

哈罗德·劳埃德，默片时期最有影响力的喜剧演员之一，在1920年代，他的票房号召力超越卓别林。这是一个青出于蓝而胜于蓝的故事。劳埃德19岁开始表演，直接受到卓别林的影响，他在4年里演了100多部喜剧短片，都是对卓别林的模仿和改良，一直不太成功，以至他一度心生退意。就是那时，他的制片人帮他摸索出一个“独此一家”的银幕形象：让大块头的他穿着小一号的、裹紧了身体的西装，戴上圆形的黑框眼镜。于是，他把卓别林的装扮彻底地颠覆了，卓别林瘦小，穿什么都因为太大了而不合身，劳埃德是傻大个，什么衣服套在他身上都紧绷的。之后又经过5年的表演和不断尝试，他确立了完整独特的个人风格：一个戴眼镜的壮汉，兼有运动选手的魁梧和书呆子的笨拙，是个脑洞奇特、行动大胆的梦想家。

劳埃德以“空中飞人”的表演闻名，《最后安全》是他的代表作。影片里，劳埃德扮演的乡下汉子来到城市，在百货公司做低微的工作，他骗家乡的情人，说自己在公司位居要职。后来百货店亏损，他又跟经理吹牛，说有人会在百货公司外墙表演空中飞人。等到牛皮拆穿，他只能亲自去表演这项危险动作。

影片最后有长达20分钟的惊悚场面，在今天看起来仍然大胆时髦。那个年代，电影制作没有后期特效，“攀爬摩天楼”的场景由劳埃德本人在现场表演，拍摄现场只安置了一个狭窄的架子作为保护。劳埃德沿着墙面一层层往上爬，俯角镜头下，街道清晰可见，攀爬的过程中，他遇到重重阻挠，当他最后抵达楼顶时，脑袋碰到一个风向仪，他被风向仪的指针钩住，在屋顶边缘步履蹒跚、摇晃，还是失足掉落，但是脚腕钩到旗杆的绳子，于是他被甩出去，沿着大楼绕了一大圈，飞快地越过下方热闹的街道，最后投入焦急守候在楼顶的情人的怀抱。时至今日，纵然我们看过那么多特效制作的奇观场面，这段1920年代默片喜剧里的画面，仍然显得不可思议。任拍摄技术突飞猛进，劳埃德

的表演却再也不能复制。

25年后，重逢劳拉·帕尔莫

与火同行，美国导演大卫·林奇的小镇梦魇

“我们会再见面的，也许是25年后。”当年，美剧《双峰》的结尾回到故事的开头，双峰镇的女高中生劳拉·帕尔莫说完这句玩笑话，踏上了她的不归路，剧情戛然而止。时隔25年，导演大卫·林奇重启《双峰》剧集，探员库珀和劳拉重回人们视线，现实和虚构无缝对接，勾起无数观众对连续剧《双峰》和电影《双峰镇：与火同行》的几多回忆。

在电影《双峰镇：与火同行》里，林奇用“漂浮”的方式展开故事，铺展人物之间扑朔迷离的关系，却看不清事件的因果逻辑。他把《与火同行》视为“双峰”世界的基础，电影名义上是剧集的前传，但不负责解答任何出现在剧集里的谜题。幻境般的叙事结构突出了犹如梦中的画面，“红房间”成了大卫·林奇创作中的图腾，在那间挂满红色布幔、铺着红白双色几何地砖的房间里，人在半空倒着走，侏儒发出嘶哑的声音，猴

子捧着玉米。这些画面混合了儿童电影的天真无邪和恐怖片的张牙舞爪，让人错愕。林奇制造的“惊悚”，不在于凶杀案的真相，他感兴趣的是角色惶恐的精神状态，以及日常表象下的反常，终有一刻，生活会撕下平静的假面，露出它带血的獠牙，挥不去的梦魇永远在骚动。

《与火同行》里的双峰镇，表面安宁，内在凋敝，小镇的原型是林奇的家乡，他在一个荒僻的镇子长大，类似的市镇在美国有很多。《与火同行》里被恐惧渗透的表现主义风格，主宰了林奇全部的作品，从《橡皮头》《象人》到《蓝丝绒》和《内陆帝国》，他反复触及这些主题：光明的黑暗面，日常经验中不可知的边缘，对权力及其控制能量的恐惧，世界的真相是循环的噩梦。天真和邪恶是一枚硬币的两面——这种哀伤的超现实主义让林奇在1980年代成了一个特立独行的美国导演，也许至今还是。