

阿姆斯特丹经阿姆斯特丹 / 2004

与ROGIER VAN ECK联合执导

走出画框，品味生活

如其片名所示，《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》是一部以二元性为结构原则的影片。片中的一切都被乘以二，成双成对：一座城市，以及两座远隔地球两端的同名岛屿，一座位于北冰洋、靠近北极，另一座则位于印度洋南部；两位十六世纪末的荷兰航海家，威廉·巴伦支与科内利斯·德·豪特曼¹；两位同样出身荷兰、却定居布鲁塞尔并以法语表达的电影人，Rogier van Eck与Rob Rombout，他们首度合作，追随两位探险家的航迹，将他们自己的“电影远征”（影片副标题）搬上银幕；两次驶向两座岛屿的旅程，与献给母城阿姆斯特丹的段落交替剪辑；两台互相拍摄的摄影机，以及两种载体——超16毫米胶片与数字视频²。视频影像刻意拍得比胶片拍摄的固定镜头更加暗淡、更加晃动，它们展示那台16毫米摄影机、摄影师，或是两位导演讨论其拍摄计划的情形，从而引入了某种自反性，仿佛影片的幕后花絮已被直接纳入了影片本身。

所有这些构成内容及其制作的元素，造就了一部在两种泾渭分明的风格之间绷紧的混杂之作：一种是Rob Rombout此前影片所特有的、严谨而优美的纪录片风格；另一种则是新的，乍看令人困惑，对一切都举重若轻，把这场由两位电影人发起的不可思议的远征化为笑谈——这两人似乎既抗拒一切制片上的规定，也抗拒电影体制所强加的美学规范。由此产生了一部无法归类的影片，宛如

1. 威廉·巴伦支（1550—1597）曾三度远征，寻找一条经由北方通往中国的海上航路。1596至1597年第三次航行时，他发现了斯匹次卑尔根群岛，阿姆斯特丹岛即属该群岛；随后他的船被冰层困住，船员在新地岛越冬。他在返回荷兰的途中死于海上，巴伦支海即以他的名字命名。科内利斯·德·豪特曼（1565—1599）于1596年成为第一位抵达巽他群岛（即后来的印度尼西亚）的荷兰航海家。他开辟的新航路经过印度洋南部一座孤悬海中的火山岛附近，荷兰航海家称之为“Amsterdam eiland”，并在海图上将其标为航海地标。两位航海家的探险都由商业公司通过股份集资筹措资金，这些公司是著名的东印度公司（VOC，成立于1602年）的前身，而东印度公司成就了联省共和国的富庶。十七世纪，这个年轻的共和国一跃成为世界头号海上强国。荷兰人以阿姆斯特丹之名命名这两座岛屿，以此向这座已成为“海上女王”、其名字本身即为强权象征的城市致敬。新阿姆斯特丹——即后来的纽约——也建于同一时期。- 2. 两位导演使用的是索尼最早的mini HD-Cam摄影机之一，配以数字磁带进行拍摄。这些画质极高的影像在调色时被刻意压暗，以便与16毫米胶片拍摄的画面区分开来。

电影海洋中一座迷失的荒岛，但应当将它理解为一次远离纪录片主流、探索全新创作形式的尝试。这部电影随笔虽不在严格意义上的实验电影的轨道之中，却应被视为一部“研究之作”：它既诞生于决定其制作的种种偶然境遇，也出自两位电影人另辟蹊径、投身于有时令人错愕的叙事与风格实验的意志——而这些实验的果实，将在他们的下一部影片《美国阿姆斯特丹故事》中以无可比拟的成熟姿态收获，那是驶向另一片大陆、驶向北美诸多阿姆斯特丹的又一次电影远征。《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》是一部过渡之作，探索着纪录电影的边缘地带——为了走出画框、发现一个新世界，这些边缘是必经之路。

这个诞生于1996年的项目，直到八年之后才最终得以完成。重重挫折拖慢了制作的进度。这部影片几乎无人问津，也找不到资金。RTBF（比利时法语电视台）、几家比利时小型制片机构（Nota Bene、Wajnbrose Productions、布鲁塞尔视听中心、Wallonie Image Production）以及一些机构（挪威大使馆、TAAF——法属南部和南极领地）提供了一些零星而有限的资助。两位导演与他们的比利时-法国籍制片人Patrick Lefèvre仍决定着手开拍，采用低成本的模式。事实证明这一模式最终颇为有利，因为它既能说服一些技术人员调整薪酬参与工作，又能通过赞助获得各种物质支持（酒店、机票、帐篷、保暖外套、搭乘驶向

北方和南方的船只的免费航程，等等）。拍摄工作于1998年进行。然而到了2000年，Patrick Lefèvre破产，随后又不幸去世。Rob Rombout以象征性的一欧元买下了影片的版权。制片工作部分由两位导演自己承担，他们以R & R的名义联手合作。新的布鲁塞尔合作伙伴完成了后期制作：Dada Studio负责混音，Studio L'Équipe负责套底、调色、字幕制作以及DVD版的出版。



二元性原则将影片构建为两条始终相互交织的叙事线。第一条是大历史，即航海家威廉·巴伦支与科内利斯·德·豪特曼的历史，他们的航海日志

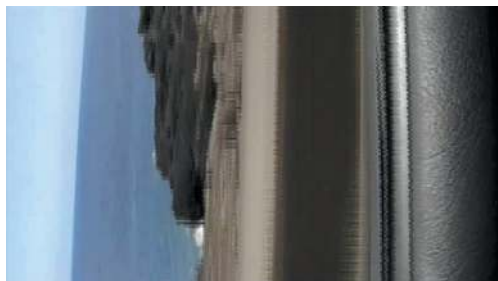
由演员以画外音朗读。两位导演还运用了与这些探险相关的一些古老图像，特别是收藏于阿姆斯特丹国立博物馆的一幅Cornelis de Man的画作，它对北方之岛作了不真实的描绘——而画家本人从未踏足过那座岛。另一些同时代的素描则呈现了南方之岛的样貌，那是为它命名的那支探险队中一位成员亲眼所见的景象。第二条叙事线是小历史，即两位导演自身的故事：他们投身于这场奇特的冒险，成为了他们自己影片的主角。“英雄们消失了。我们取代了他们的。”Rogier说道，此时镜头展示着一家阿姆斯特丹酒吧橱窗后面的两人：“差不多就是在这里，商人们讨论他们的计划。”在阿姆斯特丹这个每条街道都以一位伟大航海家命名的街区，Rob与Rogier——他们与巴伦支和豪特曼最后一次远航时年龄相仿——将自己认同于他们的楷模。影片在昔日的航海家与他们那些初出茅庐的追随者之间不断往返，后者以其显赫前辈的肖像为范本让人给自己拍照留影。大历史与小历史彼此交错：在北方之岛上，两位电影人兼探险家发现了1636年死去的荷兰捕鲸人的坟墓；又或者，当他们的向导用一根绳线围起营地——若有熊将其扯断，警报便会响起——我们听到巴伦支的一位同伴的声音，讲述一头熊如何咬死了其中一名水手。

小历史不仅是两位导演的故事，也是他们在旅途中遇到、并为之绘制电影肖像的所有人物的故事：Ron Meijer，阿姆斯特丹的船闸管理员，负责调度运河上的船只往来，他会去红海潜水，还对埃及学抱有兴趣；Rik Vlaanderen，阿姆斯特丹摄影师，自称能让现实比其本来面目更美，骑着摩托车环游整座城市；Bas Kist，国立博物馆的研究员，曾研究Cornelis de Man的那幅画作，并亲自去过那座岛；Mariël Van den Bos，长笛演奏家，热爱自己的工作，工作让她自由而独立，她清楚自己想要达到什么，却在“一段恋爱关系中很快就感到局促”；Gonery Le Gall，航海三十一年，是Marion Dufresne号上的餐厅服务员，这艘IAAF（法属南部和南极领地）的法国科考船往返于留尼汪岛与南方的阿姆斯特丹岛之间；Yan Tremblay，研究海狗与企鹅的科学家，与阿姆斯特丹岛有着“某种浪漫的约会”，他曾在岛上生活数月，其间不停地给恋人写信，而她如今已离他而去；Cornelia，年轻的德国鸟类学家，为大自然之美所倾倒；最后是那位年老的挪威海岸警卫队员，海风在他脸上刻下了风霜，他热爱北极夜晚澄澈的光线——那时太阳不再落下——并欣赏北极诸岛“神圣”的造型。每个人物都讲述了决定其人生选择的因素。我们在此又看到了Rob Rombout电影中那个重要却潜藏的主题：命运与自由。

无论信与不信，加尔文主义的预定论观念——我们的存在由上帝所决定——总会在过去回归当下、当下又回溯性地照亮过去之时浮现于脑海。影片灌注了这一观念：它讲述巴伦支与豪特曼的远征，道出他们悲剧性的命运，也追溯两位导演的过去——Rob年轻时便离开了阿姆斯特丹，“为了呼吸”，他说；Rogier则出生于巴黎，父母是荷兰人——两人如今回来，为他们的故乡拍一部电影。每当他们途中遇到的人开口说话，在镜头前追述自己人生的几个阶段，这一观念便再度浮现。是邂逅的偶然，还是命运的力量，让巴伦支与Van Eck、豪特曼与Rombout以及他们所有见证人的轨迹交汇在一起？当然二者皆非。两位导演精心构建了他们的影片，挑选了他们的受访者。他们本可能永远不会遇见这些人，而那让他们相聚一处——在过去与现在之间，在阿姆斯特丹与阿姆斯特丹之间——的“命运”，正是影片本身。电影人才是它的主宰。

“在阿姆斯特丹，” Rob以画外音说道，“一切都是自由的，又都是受控的。一切都被框定，连生活的乐趣也不例外。”对Rogier而言，“阿姆斯特丹首先是一幅图像。那是自由的图像。”骑摩托车的摄影师Rik证实道：“人总是在寻找什么。某种自由。尽管在这里人已经非常自由了。”装在摩托车后部的摄影机拍摄着艾瑟尔湖的风景。突然，它倾斜过来，使地平线变成垂直，表达出一种对风景的自由观看，

不合常规，除了以另一种方式看世界的乐趣之外别无其他理由。船闸管理员Ron讲述他如何安排去埃及度假时，传来一阵救护车的警笛声。摄影师立即破框，将镜头转向码头——那里并没有救护车——随后又从容地回到一直没有停止讲话的Ron身上。是一个剪辑时忘了剪掉的奇想吗？不是。同样毫无缘由的破框也扰乱了献给长笛手Mariël和德国研究者Cornelia的段落。在留尼汪岛上，摄影师就已经把地平线竖了起来。实际上，这些视觉上的离题正是这一电影计划的核心：它们以电影的方式表达了命运与自由、约束（取景）与生活乐趣（破框）之间的辩证关系。





在电影中，取景既是从摄影机前方的空间里切割出一个片段，也是用被纳入其中的元素构成一幅图像。取景不仅仅是选择，更是构建、安排、控制，当场面调度介入其中时尤其如此。Rombout与Van Eck精心地构建他们的画面，特别是他们在世界尽头发现的那些往往壮丽恢宏的风景，他们以固定镜头拍摄，宛如一幅幅画作。取景在各元素之间所建立的秩序，回应着一些非常清晰的动机，比如强调一种对称——例如船头的对称，其几何形状将在海景之上凸显出来；又或者两位导演亲自分立于画面左右两侧之时。

取景，也是尽可能压低地平线，让一片布满云层的广阔天空进入画面，一如十七世纪荷兰风景画家，尤其是萨洛蒙·范·雷斯达尔的手法。两位导演以那些与他们所追随的探险家同时代的伟大画家为范本来塑造自己的图像。这样的构图，等于把镜头纳入一部绘画史之中，而这部绘画史仿佛借由影片一直延续至今。过去与现在沿着影片倒卷的时间之线依次排列，从而将古人与今人置于同一条轨迹之上。图像的命运。



上图。萨洛蒙·范·雷斯达尔，
Vue de Deventer depuis le nord-ouest，
1657年，伦敦国家美术馆。

对页。萨洛蒙·范·雷斯达尔，
Un estuaire avec un bac，
d'autres embarcations, une église
et un moulin à vent，
约1650年，私藏。



剪辑是控制摄影机所捕捉之元素的另一种方式，它延续取景的操作，为世界表面上的无序建立起秩序。影片以希区柯克的方式营造视觉上的韵律，比如两位导演各自坐在自己的船舱里，以相似而相反的姿势坐在窗前。剪辑还能在两个相距甚远、却以同样方式取景的现实之间建立联系，从而使它们之间浮现出一种类比。例如，两只企鹅交叉的喙缓缓倾斜，恰似阿姆斯特丹运河上，两座吊桥放下的样子。这种类比剪辑所编织的联系提醒我们：在事物的独特性之外，存在着一种更高的秩序——当然是诗意的秩序——将它们联结起来，而唯有艺术家才能让我们看见它。

倘若在同一部影片的其他段落中，两位导演没有做出截然相反的选择——破框、打乱、解构他们的镜头，放弃固定镜头那种平静而令人安心的稳定，转而采用晃动、突兀、难以预料且光线不佳的拍摄——那么所有这些构图、绘画引用与诗意建构的工作都将显得平淡无奇。他们利用小型视频摄影机轻便的特点，不再操心去构建一幅美丽的图像，而是想要在事物发生的那一刻出其不意



地捕捉它们，比如他们在阿姆斯特丹寻找巴伦支街的时候，又比如在 *Marion Dufresne* 号的一间船舱里即兴举办的一场舞会上，一名马达加斯加籍船员一把抓过录音师的麦克风、吊杆和耳机，以另一种方式与摄制组交流的时候。

在这些片中屡见不鲜的时刻，我们感到一股自由之风吹拂而过，既触及两位导演，也触及他们的图像。一种无拘无束的奇想、一种温和的疯狂（令观众困惑）攫住了他们。他们全然忘记了一部“严肃”纪录片理应保持的矜持，互相拍摄，入戏于自己的游戏，自我调侃。他们用小型视频摄影机拍摄阿姆斯特丹为“橙色日”——女王节——举办的民间庆典。摄影机在一片以王朝颜色为主调的人群中飞旋，这里捕捉到一支铜管乐队，那里是一只戴着王冠的狗。随后，按照一种只属于他们自己的逻辑，他们认定“为阿姆斯特丹画像，就是为我们自己画像”，于是把头伸进一块描绘王室夫妇的“探头板”的洞口。在由此拍出的那张宝丽来照片上，Rogier是女王，Rob是亲王。在影片稍后，我们看到他们像孩子一样与象海豹嬉戏，在企鹅与海狗之间漫步——镜头以他们那双“赞助”靴子的高度拍摄——或是

在船驶近北方之岛时举杯相庆。他们如此想让人忘记自己同时也是影片的导演，他们的举止说到底就像一对淘气的小顽童一般。

在一部既严谨又读来令人畅快的著作中，Denis Saint-Amand就他所称的“顽童风格³”展开了一番富有启发的思考。风格不仅仅关乎文学或视觉形式，它首先是一种姿态，一种存在方式，一种面对社会时的举止、自我认同与自我区分的方式，是一种“生存的风格学”（福柯），一边由浪荡子、一边由顽童典范地体现出来。顽童的姿态——总是处于集体的边缘（坐在教室后排，靠近暖气片），他那坦然的笨拙，他有时格调可疑的幽默，他无谓的挑衅，他对琐屑与荒诞的敏感——是一种近乎无政府主义的方式，以其唯一认可的价值，即生活的乐趣之名，批判既定秩序。顽童们最初诞生于校园，继而散布到新闻界（《查理周刊》）、文学（从福楼拜的《庸见词典》到阿尔弗雷德·雅里和阿方斯·阿莱）、漫画（加斯东·拉加夫）、电视（les Snuls）、演出（黑猫夜总会、Desproges），把一切化为笑谈，嘲弄、欢笑、挑衅、胡闹，只为不被人当真的快乐。他们放肆而好抗争，不是为了什么理念，而是为了抗争的乐趣；顽童们走出集体用以禁锢个人的过于狭窄的框架，逃离社会、艺术或政治的格式化，挣脱一切枷锁，给蒙娜丽莎画上小胡子，对一切既定秩序嗤之以鼻。

《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》一开场，一个经过精心构建、处处玩味着二元性与对称性的镜头展现了一片海岸、大海、两座小岛（实际上是地形形成的海市蜃楼），以及中央一个难以辨认的形体。两个身影各自从画框的一条侧边进入，朝着中央走去，与此同时画外传来Rogier的声音：“左边是Rob，他笨手笨脚。”接着是Rob的声音：“右边是Rogier，他有点‘左’。”一声嘶哑的咕哝为这段“对话”画上句号，此时两人正好在一个我们这才明白原来是象海豹的东西旁会合。这对劳莱与哈代式的滑稽搭档向心汇聚的运动、文字游戏的平淡乏味、后期配上的那声动物的叹息——这场戏剧化的场面调度中的一切，都意在把两位导演呈现为笨手笨脚、有点“左”的顽童，让人不必太把他们当真。片尾在北方之岛上的一段戏证实，笨拙确实是一个需要



3. Denis Saint-Amand, *Le Style potache*, Genève, La Baconnière, “Langages”, 2019.



考虑在内的因素：Rob想必是受到了假期尾声的于洛先生的启发，扯断了那根保护营地免遭北极熊袭击的绳线，引燃了本应吓走野兽的烟雾信号弹。在这座没有一头熊露面的荒岛上，两个搭档不知道还能拍些什么，便决定上演一出电影噱头：三人排成一行纵队，肩扛步枪出发，随即走出画面；一声枪响传来；回来的只剩下了两人。

先享乐，后尽责——这就是顽童式挑衅的形式。顽童导演们挑战纪录片的秩序：在留尼汪岛上一座露天泳池里游泳，据他们说，那里恰恰正是当年豪特曼登陆的地点。他们还乐

于潜到水下游泳，再从水中猛然冒出来，突然出现在摄影机和目瞪口呆的观众鼻子底下。除了笨拙、噱头和无端的挑衅，影片还调动了顽童们惯用的一切喜剧手段：文字游戏（“Ron是公务员。没有Ron，这座城市就无法运转”）；双关（当Cornelia赞美“大自然之美”时，Rob说着“我们顺其自然”，引出一连串对这位美丽研究者的近景镜头）；戏仿（Gonery在船上凝望无限远方的肖像，是“水手的原型”，Rob说）；琐屑（参观昔日富可敌国的东印度公司大楼时，我们得知那些画都是赝品，而管理此地的历史学家们“面临一个艰难的选择：地毯的颜色”）；最后是荒诞：在距片尾三分钟的最后几个镜头之一中，两位导演坐在阿姆斯特丹城前，我们听见他们说：“我们面前，是一座岛，阿姆斯特丹；我们身后，是一台摄影机。电影可以开始了。”紧接着是一个海狗头部的特写，它直直地盯着我们的眼睛。

面对这部令他困惑的影片，观众不禁自问：在一部关于阿姆斯特丹及其两座同名岛屿的纪录片里，何以有这么多顽童做派？如果说影片质疑了某种秩序，那不仅是传统纪录电影的秩序，首先是它自己所建立的秩序：画框的秩序、美丽图像的秩序、在三个阿姆斯特丹之间架设桥梁的历史叙事的秩序，以及剪辑的秩序——剪辑交织过去与现在，暗示一种不可避免的命运将引领两位导演走上十七世纪探险家早已铺就的道路。这条过于笔直——或许也过于加尔文主义——的轨迹，他们想要打破它，以便说出别的东西，

与这种过于可预料的拍片方式划清界限，从而表达他们根本的主体性。有一段戏清楚地道出了这一点。在驶向南方之岛的船上，两人面对面坐在窗前，追问自己正在做的事：“我们的远征和阿姆斯特丹有什么关系？”Rogier试图解释：绕道而行将是体验阿姆斯特丹的唯一方式，用风景来丰富这座城市。但影片逐渐淡去了他的声音。Rob说他在胡扯。“我的形而上学体系大概更加加尔文主义吧，”他说的是反话，随即开始详细描述阿姆斯特丹的胡萝卜蛋糕。这是在说，阿姆斯特丹是一座要“品味”的城市。这个词船闸管理员Ron早已说过，那时他谈到自己对埃及学的爱好，是为了“品味生活”。Rob曾以画外音补充道：“Ron道出了荷兰的一个关键词：*lekker*。意思是好吃、美味。这个词很难翻译。”滋味，连同这种感觉所附带的全部主观性，是这部为乐趣而拍、为“品味生活”而拍的影片的一个根本要素。投身于一场他们“既不知道结局，也不知道结果”的“电影远征”，影片变成了“对我们自己的探寻”，Rogier说，他问道：“为了这个，有必要走那么远吗？”“有必要。”Rob说。

导演谈

□ 这是我和Rogier合作的第一部片子。我发现了北极的一座岛，名叫阿姆斯特丹。无人居住。只有北极熊。Rogier那边呢，发现了印度洋里一座小得不能再小的岛，也叫阿姆斯特丹。远离一切。没有钱，我们就这样去了北方。矛盾的是，当你没有预算的时候，所有人都会帮你。没有电影预算，有时候反倒比只有一点点寒碜的电影预算还要舒服。你说：“我们想去北极，想做这个，做那个，可我们什么都没有。”于是就有一家旅行社帮我们把这些安排好，富士给了我们胶片……我们还找到了一位摄影指导Willy Stassen，他有点犹豫，因为他从没拍过纪录片，但对他来说钱不是问题。他来了，拍出了非常漂亮的画面……

□ 从那以后，我们写了一个很厚的剧本，拿到了一笔拍摄预算：于是我们又出发了，第二次旅行，往南走。

□ 我们的计划是同时使用胶片和视频摄影机来拍。这是两种非常不同的材质，所以我们也创造了两种非常不同的风格。用视频拍的话，摄影机更灵活，画面更粗粝，适合拍一些短镜头。我们试了很多花样，我们自己也出现在片子里。可当时我们并不知道要拿它怎么办。现在再看，我觉得视频和胶片的这种交替不太成功。

□ 剪辑过程非常复杂。在一部片子里又演又说，还得自己动手来剪，这可真不容易。后来我们跟剪辑师Rudi Maerten合作，是他把我们从困境里救了出来。

演职员表

编剧与导演：Rob Rombout与Rogier van Eck

摄影：Samuel Dravet、Willy Stassen SBC、
Louis-Philippe Capelle SBC

录音：Griet van Reeth

视频摄影：Samuel Dravet、Rogier van Eck、
Pascal Perez、Willy Stassen SBC、

Louis-Philippe Capelle SBC

画面剪辑：Rogier van Eck与Rudi Maerten

声音剪辑：Anne-Laure Guégan (Tintamarre)

音乐：Hughes Maréchal，
由Pascale Snoeck负责录音

解说：由Rob Rombout与Rogier van Eck共同
撰写，Philippe Blasband亦参与了这项工作

威廉·巴伦支配音：Erwin Grunspan

科内利斯·德·豪特曼配音：

Pierre Laroche

混音：Peter Soldan (Dada studios)

后期制作：Studio L'Équipe

套底：Dominique Marcel

调色：Mike Joris

制片主任：Olivier Caste、Patrick Lefèvre

联合制片人 (producteurs associés)：RTBF

– Image création – Triangle 7 – Nota Bene –

Wajnbrose Productions – Wallonie Image

Production – Centre bruxellois de l'Audiovisuel，

同时得到了比利时法语共同体与国家彩票
(Loterie nationale) 的资助。特别鸣谢

Philippe Crespel、Griet Van Reeth、

Samuel Dravet、Willy Stassen、

Adriana Moreira、Rob Rombout与

Rogier van Eck的无偿参与。

播出：RTBF – TV5 Monde – Télé Bruxelles –

AT-5 (荷兰)

电影节：Best Foreign Film, Route 66 Film

Festival, 美国斯普林菲尔德, 2005年 –

Silver Remi Award, 第39届WorldFest

Independent Film Festival, 美国休斯敦，

2006年 – Best European Doc, International

Film & Video Festival, 美国锡拉丘兹，

2006年 – Tiburon International Film Festival，

美国旧金山, 2007年

载体：富士16毫米彩色胶片，以及

Mini-HD视频

片长：80分钟



南阿姆斯特丹。





阿姆斯特丹城。





上图及下页：北阿姆斯特丹。





南阿姆斯特丹。





Welcome To The
AMSTERDAM
STORE