

广州，中国姑娘 / 2001

与ROBERT CAHEN联合执导

混乱的美学

与法国录像艺术的著名先驱 Robert Cahen联合执导的《广州，中国姑娘》，试图在两个世界、两种路径、两种工作方法乃至两种风格之间做出一次综合。联合执导向来是一桩险事，要克服其中的重重障碍，合作者之间必须有一种牢固的关系。Rob Rombout与 Robert Cahen相识于1987年的蒙贝利亚尔录像艺术节——Cahen正是把大奖授予《两塔之间》的那届评委会的成员。自那以后，一段长久而牢固的友谊把两位导演联系在一起。2001年，Cahen打电话给Rombout，提议他担任自己即将在中国拍摄的一部录像作品的助手；中国是Cahen相当熟悉的国度，他此前已在那里工作过。人们尤其记得他那些精彩的作品，如 *Sept Visions fugitives* (1995) 或 *Hong Kong Song* (1989)，后者可以与《广州，中国姑娘》相提并论，因为两者同样都是为一座城市画像。Rombout欣然接受了朋友的提议，陪他在广州待了两个星期。他们以Cahen的方式工作：一台小型DV摄影机，没有拍摄许可，在漫游途中随遇而拍。Rombout提出了大量关于画面的建议。回到法国后，Cahen着手进行他工作中一向最具决定性的阶段：后期制作。他运用一整套特效来处理画面，又对录下的声音加以变形，从而创造出一种名副其实的、具体的音乐。正是这一切手段，赋予他的作品以其风格所特有的流动感。可是这一次，行不通了。他找不到自己所需要的东西，并且发现，所拍素材上Rombout的选择留下的印记，比他自己的更深。于是他再次打电话给朋友，提议他不再做助手，而做联合导演；不再做一部录像作品，而做一部纪录片。但对Rombout来说，事情并没有这么简单。拍摄期间，他是按Cahen的风格工作的，采用的是一种与他自己截然不同的工作方法。对他而言，承担起导演之责，就意味着



要把这个项目重新导向他自己所关注的问题，按照他的方式筹备并重拍一次，拍摄几位经过精心挑选的市民，这些人将在他的镜头之下成为“人物”，其各自的轨迹能够交错，并在影片结尾处汇合。尤其是，他拒绝使用特效。Cahen同意了，他的制片人同意了，两位搭档便重返广州，又拍了两个星期。剪辑不可避免地漫长而艰辛，每位导演都得迁就对方的要求。结果既不是一部Cahen的录像作品（没有慢镜头，没有多层叠印，没有让线条起伏波动的示波器式效果），也不是一部Rombout的影片，因为其中看不到他的视觉风格：没有固定镜头、对称构图、消失于远处的透视，也没有对景深的玩味。正如一切混合之作，风格的掺杂无可争辩。了解两位作者过往的人最感意外的，是音乐的缺席——音乐对两人本都至关重要：Rombout为自己的每一部影片都精心挑选作曲家，而Cahen在其全部录像作品中，都把摄影机录下的声音变为具体音乐，正如他把画面变成一种可以称之为“具体绘画”的东西。应当记得，Robert Cahen曾就读于Ircam（由Pierre Boulez创立的法国声学/音乐研究与协调研究所），开始过一段电子声学音乐作曲家的生涯，并且像录像艺术的许多其他先驱一样，用一台仿照电子音乐所用机型设计的合成器制作了自己最早的录像带。

有些影片需要看两遍。《广州，中国姑娘》就是其中之一。第一遍观看之所以令人失望，是因为它实在太满了：要看的東西太多，要听的话太多，配在中文人声上的字幕也太多，读不过来。话题四处发散，让人说不清它到底在谈什么：谈广州，谈中国，谈中国女性，还是谈中国的文学与艺术？不同人物的画外音把这些都谈到了一点，少到学不到什么东西，又多到不能认为他们的话无关紧要。普通观众急于弄懂影片的意义，急于找到一个针对广州的特定制角，或者找到纪录片目光所赖以建立的立场，很快便会大失所望。他并不怎么在乎录像艺术与纪录电影之间的理论区分，只顾寻找“讯息”，却忘了一部影片并不能被归结为一些话语。就像水往低处流，他选择了最省力的路：先去听那些据称承载着意义的话，再去看画面。在影片中可以听到的各种声音里，法国驻广州总领事馆文化专员Christian Méreer的声音占据主导地位，这既由于此人的社会地位，也由于影片分配给他的说话时间。无可争辩，此人乐于显示自己对中国、对中国的文学和哲学——道家与儒家，他喜欢引用这两家的作者——相当熟悉。然而，他装出一副文学腔，谈吐迂腐，夹杂着空洞的句子，让观众不知所云：“广州，”他说，“是一座感官的城市，甚至是情色的。[……]它就在那里，但它在人们的身体里。”Rombout和Cahen并不被这类话所蒙骗，他们讽刺性地在这段话之下

垫上了已经侵入全城的城市高速路的画面。这位外交官所说的情色，又在他不断提及的自己与中国女性的经历中重新浮现，在矫饰的言辞之下，他把这些女性缩减为她们的身体：“我很喜欢中国女人的身体的肌肤，那是非常光滑的肌肤。我也很喜欢中国女人的睡眠，那是一种全然的、深沉的、蜷曲的睡眠。”[QR29]他的语言习惯暴露了其话语中暗含的、持续不断的猥亵。他不停地使用“进入”(*pénétrer*)一词，而且略去了通常引出地点补语的介词：“当人们进入中国的时候”，他说，或者：“当人们进入一片风景的时候，人们只是进入了那片风景。”再往后：“我喜欢同一个女人一起进入风景。”他提到老子说过：“世界是阴性的。世界是一个女人。”这番占主导地位的话语，起初让人以为中国女性是影片的主要对象。可是这部影片里出现的女性并不多。只有Mérier的中国助理——他谈起她时语带居高临下——在某些时刻出场。她在中文名字之外还取了一个法语名字，Carine。她用无可挑剔的法语谈起支持她的母亲，谈起不许她上大学的父亲，谈起毛泽东时代的中国，那时“人们穷，但是幸福”，而如今“人们富了，却变坏了”。她梦想着一场电视上看到的那种漂亮的婚礼，梦想家庭生活，梦想生两个孩子，而政府推行的却是独生子女政策。我们听得到Carine的话，却从未从正面看到她。她总是被从背后、从侧面拍摄，当她站在窗前时甚至是从上方拍摄，她常常只是一个没有面孔的黑色剪影。在某些段落里还能隐约瞥见其他一些女性，她们也同样处在文化专员的阴影之中，但她们不说话。除了一位在公园里唱歌的女孩子，片中的中国女性实际上被缩减为这位法国外交官的陪衬角色。即使是中国人，谈起女人时，给出的也是一幅负面的图景。其中一人说她们“头大，身子却小[……]，臀部小，肩膀也小。她们肤色发黄，身体干瘦”。

相反，男人们无论在画面中还是在声音中都大量在场，尽管这些中国男人也常常被从背后拍摄，或者以剪影的形式出现在窗前。他们全都从事艺术与文学领域的职业。出版人兼书商陈侗翻译并出版二十世纪法国文学的重要文本，比如贝克特或者罗伯-格里耶的作品。他谈到贝克特，说贝克特写的是孤独与荒诞。一位摄影师拍摄裸体的女性的肖像，这些女性在中国被视为“生活作风不好的女人”。像Rombout喜欢做的那样，他也从火车上拍照。他说：“许多社会学家和艺术家认为艺术可以改变社会。但我是孤立的。”一位我们看不到其作品的造型艺术家以砖为材料，这缘于他父母的经历：他母亲曾在一家砖厂工作，因吸入有毒粉尘而病倒，他父亲则在文化大革命中被罚去工地劳动。对于Mérier口中“感官的”广州，他说这座城市让他越来越无动于衷。“这是一座无序的



城市”，他既不爱也不恨。出版人、摄影师和艺术家在餐馆里围坐一桌，同席的有文化专员和Carine。于是我们明白，他们全都是这位法国人的受惠者，而他负责发放补助。

如果只听所有这些人物东拉西扯、什么都谈一点的零散话语，不知所措的观众就会迷失在一部混乱的影片里，弄不懂它要说什么。因此他必须重看一遍，或者不如说换一种方式来看，多关注画面而少关注话语。这样他便会发现，片中有两种截然不同的拍摄方式，另外还有几种介于两者之间。第一种是古典的，但居于次要地位：它尊重空间的比率，赋予空间以深度，把人物置于其环境之中。从汽车上拍摄的长长的横向移动镜头伴随着快速路上的摩托车手，另一些边走边拍的镜头则在小巷里从背后跟随一个人物。前景中的人形清晰地从城市背景上凸显出来。然而有时，所选的视点却产生了相反的效果。逆光的镜头把人物勾勒成剪影。另一些人物则隔着某个障碍物被拍下：Christian Méreer是透过办公室的百叶帘，或者从环绕咖啡馆露台的竹子之间被瞥见的，他正在那里与一位中国女子交谈。画面的深度被堵住，观众的目光受到阻碍。被拍摄的对象于是只能被人“匆匆一瞥”（*entraperçu*）——这里借用的，正是Robert Cahen一部著名录像作品的标题。

第二种拍摄方式与第一种恰恰相反：它借助长焦镜头压扁透视，使人与物之间的空间间隔消失。一个以低机位拍摄城中穿行的自行车洪流的镜头，让脚、车轮和脚蹬相互穿插在一起。另一

个面孔组成的一组画面，动用一切可能，互相叠合、互相交融。他们拍鱼游动；拍车在街上往来；拍行人赶路；拍墙上的彩虹；拍透过玻璃看到的几个在雨中奔跑的身影；拍摄影彩色的迪斯科舞厅；拍霓虹招牌映在文化专员的暗剪上；拍两人坐在出租车的后座；拍空荡荡的夜，它把空间缩小为几片有灯光的区域，把路人的影子投下；拍镜头的移动，伴随着一切是或不是的消失；拍灯光各异的店铺，取而代之的是一些或长或短的色块、光的斑，以及一出现便随即消失的形体。这些效果是在拍摄时直接取得的，并没有借助任何电子特技，它们把人物与背景混为一体，人物不再从背景上凸显出来；它们强化了画面的绘画性，并且近乎抽象。而恰在此时，年轻的艺术家正谈到他父亲不理解他的艺术，希望他专攻传统绘画。话语与画面之间的关系，于是成了被拍摄的艺术家的拍摄，他的两位艺术家之间一场关于艺术的对话。

尽管各有不同，这两种拍摄方式却产生出共同的美学效果，显然是两位电影作者刻意追求的，他们偏爱运动、线条、肌理和色彩。运动的摄影机拍摄运动的物体：从另一辆公共汽





车上看到公共汽车，从汽车多
上以跟拍移动的镜头拍下，众
摩托摄影机，在街上行走、被
扛术家。城市高速公路、高架桥、
人行天桥、围挡、广告屏幕、勾
画交织，随着摄影机的运动而聚
拢又散开。铁皮的围挡、一楼的
式楼房、摩托车的伴漫步了其
国的竹子，或者一个挤满了蛇
的饲养箱，一切条纹，或由平
行的线条组成的肌理。每一个镜
头都捕捉到鲜艳的色彩，对照
与四周的灰暗形成鲜明的对比：
摩托车的头盔的红色，Carine连
裙的红色，女摩托车的挡雨板
塑的料雨披的红色；踏板摩托
后货架上的一只箱子的蓝色，
后者的一间工地上的蓝色，工
的灯光把一名工人巨大的影子
投在一张布上；出版人占满了
个画面；一道水平的金属杆沿
着高架桥延伸的黄色线，以长
的横向移动镜头拍下，淹没车
窗的雨水使它扭曲起伏，像一
道横贯画面的颜料笔触[QR21]。

如果说《广州，中国姑娘》是一部需要看了再看的影片，那它也是一部需要再听一遍的影片，以便更好地听清某些零碎而散落的话语。谈到人物从属于风景的中国传统绘画时，文化专员说：“人在别的某种东西里迷失了自己。”观众同样也迷失在支配着他的过多的画面与话语之中。在影片的最末，文化专员说出了这些奇怪的句子：“中国通向空。这是很身体性的。到了某

个时刻，真的就是要么把命搭在那里，要么不。它太满了。日常身处其中的时候，满到令人恶心。正是在身体上感受到[……]这种满的时候，我们被这种满掏空了。[……]归根结底，所有这些符号把我们自己的符号掏空了。但也许在我们自己的深处，也有一种空。”[QR22]这些话本会显得晦涩难解，若不是它们呼应了影片一开始一句用粤语说出的话：“人类是一口有两只水桶的井：当一只桶下去装满的时候，另一只桶便上来被倒空。”这句话很可能被当作一句中国谚语，假如人们不记得它其实出自塞缪尔·贝克特早期的英语小说之一《莫菲》，其主人公既是空的，又是被掏空的。观众于是明白，第一遍看完后堵塞在他头脑中的那种混乱感，正是影片所追求的效果：影片要让他撞上那块“满到令人恶心”的画面屏幕。就像那个挑着扁担想要穿过川流不息的车流的老人一样，观众也无法穿过川流不息的画面之流，去试图弄懂其背后可能藏着什么。但在画面这道屏幕的背后，并没有任何他能够抵达的东西。他对中国的了解不会多于圣方济各·沙勿略——正如Mérier所提醒的，这位圣徒死在广州外海的一座岛上，未能“进入”中国。观众最终明白，这部太满的影片也是一部太空的影片，它向他显示，存在着某种无法逾越的东西，越过它，他便无法再“进入”。《广州，中国姑娘》是一口有两只水桶的井。需要看两遍。



从左至右、从上至下。1.文化专员Christian Mérier。-2.他的助理Chian Tsi (Carine)。-3.摄影师Zhang Haier (张海儿)。-4.出版人兼书商Chen Tong (陈侗)。

导演谈

□ 我被 Robert Cahen 聘为《广州，中国姑娘》的助理，却拍了一些镜头（按理说，作为助理，我从来都不拍），他觉得拍得不错，但是我的风格痕迹太重。他坚持要保留这些镜头；可我并不是联合导演，如果早知道，我会换一种方式工作。我把这一点向他解释之后，他提议我们再回中国一趟。我们又去了两个星期，和第一次拍摄一样。我提出了我的条件。我们讨论了很多。

第一次拍摄的素材，我们保留了不少；然后我们看了看还缺些什么。第二次出发之前，我没有剧本，只有一个想法：在中国，在一个只对钱感兴趣、正在急剧变化的世界里，拍一些艺术家，一些迷失的人。

□ 我们商定把那位法国文化专员留作主要人物，他是一个很有教养的人，身边簇拥着很多人（尤其是女人），非常能说会道。他认识一些中国和西方的艺术家（其中就有阿兰·罗伯-格里耶）。至于次要人物，有一位出版法国书籍的出版人，一位非常有名的摄影师，他拍的主要是裸体女人和火车，还有一位中国艺术家，他用砖块来做装置作品，以此向他在文化大革命期间被迫从事苦役的母亲致敬……每个人都有自己的故事。

□ 我们只有一台摄影机，一台毛病很多的摄影机。天气好的时候，画面很难看，反差太大；天色阴沉的时候，颜色反而开始出来了。饱和的颜色。广州雨水多，天也常常是灰的。我们把这个缺陷变成了我们的优势。在后期制作中，我加强了原色，就像中国画里那样。

□ 联合执导，就是两个世界必须一起工作。

Cahen 真的想拍一部纪录片，还向我征求建议。而我却想解放自己，拍

一部录像艺术片，试验一点什么。Cahen 拍摄时有点即兴，然后在后期制作中（像一个真正的雕塑家那样）重新加工。而我更喜欢事先有一个结构：影片还没有成形之前，不加任何特效。

□ 拍摄是一种乐趣，而剪辑则是一场彻底的灾难。整整六个星期，我每周有四天待在斯特拉斯堡。等我回到布鲁塞尔的时候，我们剪出来的常常还不到两分钟。而且，我们没有报酬。

剪辑师 Maureen Mazurek 简直就夹在 Robert 和我中间。我们俩不停地互相唱反调。什么都推进不了。但我们笑得很开心。

制片人 Philippe Avril 带我们去了最好的餐馆。

影片最终顺利完成，还在加拿大获了奖。

我胖了十公斤。

□ 不过，这个过程，以及两种路径之间的碰撞，让我们两人都受益匪浅，此后我们还继续一起做展映和展览。

演职员表

原创构想：Robert Cahen

编剧与导演：Robert Cahen 与 Rob Rombout

演出：Christian Mérier、Chian Tsi (Carine)、Chen Tong、Lin Yilin、Zhang Haier

摄影与录音：Robert Cahen 与 Rob Rombout

剪辑：Maureen Mazurek

后期制作助理：Gontran Froehly

第一轮拍摄助理：Emanuele Da Vincenti

声音剪辑与混音：Gilles Marchesi

声音设计：Robert Cahen 与 Rob Rombout

拟音：Marie-Jeanne Wyckmans

拟音技术：Jean-François Duchateau

调色：Michael Faber

翻译：Lai-Ying Salin、Wang Xiaojie

RTBF 制片代表 (*déléguée de production*)：

Nicole de Schreider - CICV 制片负责人

(*chargée de production*) : Yasmina Demoly
制片主任: Marie-Michèle Cattelain
总制片人: Philippe Avril
出品方: Les Films de l'Observatoire
联合制片人 (*producteurs associés*) :
Boulevard des productions (Evelyne Noiriël与
Georges Prats) – CICV Pierre Schaeffer (Pierre
Bongiovanni) – Lamy Films (Benoît Lamy) –
Images Plus (Dominique Renaud) – RTBF

(Claire Colart, 联合制片人; Ives Swennen,
纪录片部主任)
资助方: 法国国家电影中心 (Centre
national de la cinématographie)、
法国文化与传播部造型艺术司
(Délégation aux arts plastiques)、
阿尔萨斯大区、斯特拉斯堡城市共同体
载体: 数字Beta录像带
片长: 52分钟







