

美国阿姆斯特丹故事 / 2012

与ROGIER VAN ECK联合执导

一幅普通美国的肖像

《美国阿姆斯特丹故事》是三部曲中的第二部，这一三部曲献给世界各地所有名为“阿姆斯特丹”的地方、城市、岛屿，有时也献给名叫“阿姆斯特丹”的人。与前一部一样，这部影片享有极为特殊的制作条件，既是限制性的——摄制组和技术手段都被压缩到了最低限度——又是宽松的：二十周的拍摄分为四个阶段，前后跨越两年（对一部纪录片而言这是一种奢侈），还有极大的创作自由，使他们得以创造出新的电影表达形式。Saga Films的制片人Hubert Toint与Jean-Jacques Neira，以及RTBF的Wilbur Leguèbe，让两位导演得以完全摆脱传统制片的种种桎梏来拍摄这部影片——那种制片总要屈从于电视台的要求，因为电视台是潜在收入的主要来源。这部影片完全不合常规，无论是就其长度（总长六小时，分为四部，每部九十分钟）而言，还是就其独创的形式而言；它在电视上的播出非常有限（只有RTBF连续三年播放了它），但在各电影节上却放映得极为广泛。

Rob Rombout与Rogier van Eck把阿姆斯特丹当作他们合拍的三部影片的麦高芬¹。三部曲的中间一部《美国阿姆斯特丹故事》，是希区柯克式叙事手法的任意性在其中最耐人寻味的一部。两位导演本色出演，驾车穿越整个大陆，在十五个左右曾经或仍以阿姆斯特丹为名的美国城市、村镇和小村落停留，从最大的——纽约，即昔日的新阿姆斯特丹——到最小的——印第安纳州的新阿姆斯特丹，居民二十七人；加利福尼亚州的阿姆斯特丹，两座牧场——直至那些已从地图上抹去的鬼城，比如佐治亚州的阿姆斯特丹。这些城镇除了起源之外别无共同之处：它们全都由荷兰拓荒者建立，所在之地都有大河小河流过，令他们想起故乡。然而，正如希区柯克的麦

1. 阿尔弗雷德·希区柯克发明了“麦高芬”一词，用来指称他在大多数影片中使用过的一种叙事“手法”。麦高芬指的是某种令人物着迷的东西（一枚戒指、一只打火机、眩晕、一个名叫卡普兰的男人、一座小教堂），它推动叙事向前发展，但对观众而言并不真正重要，也并不构成影片的根本关键，以至于有时候麦高芬甚至根本就不存在（例如《西北偏北》中的卡普兰）。

高芬，美国的这些阿姆斯特丹只是一个借口。影片真正的关键远不止于此。

这部穿越北美大陆的 *road movie*，正如纽约诗人 Edgar Oliver 在片头所说，描绘出一幅“想象的地理”，从一个阿姆斯特丹到另一个阿姆斯特丹，

串连起种种风景以及生活在其中的人们的面孔，无论风景还是面孔，都由美国摄影师 Benjamin Wolf 拍得极为出色。有些地方仍是一片荒野，比如蒙大拿州和爱达荷州的落基山脉；另一些地方——也是大多数——则烙上了人类活动的印记：一望无际的耕地、笔直绵长的公路、电线、铁路、小城郊区废弃的工厂、古老的木屋与豪华的宅邸、农场以及在阳光下闪闪发亮的金属筒仓。影片提醒我们，风景并非依照自然法则演变，而是占据这片土地并从集中获取生计的群体数百年来集体劳作的产物²。在这个由东向西、由南向北穿越的辽阔国度里，影片让人看到每一处风景都是何等地具有乡土性，都带着那些在时间中塑造了它的人留下的印记。与此同时，两位导演受到霍贝玛、雷斯达尔等十七世纪荷兰画家的启发，在画框中给笼罩着整个美国大地的“大天空”（*big sky*）留出了大片空间，它象征着在“大熔炉”（*melting pot*）中交融的各种文化的统一。

“只有人才让一个地方有意思。” Derek 说。他是一名英国老水手，曾经环游全球，最后在得克萨斯州的阿姆斯特丹停



一部历经四季的影片。

2. 关于这一点，可参阅 John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, tr. fr. Xavier Carrère, Actes Sud-ENSP, 2003.

了下来。Rombout与Van Eck沿着那条把他们带往最不可思议之地的任意线索，出发去发现所谓的“深层”美国。说它“深层”，是因为这确实是一个在某种意义上不可见的美国，隐藏在电视和好莱坞电影所给出的屏幕形象背后；按照Russell Banks的说法，就连美国人自己也认不出这个形象中的自己。在每一座城镇，他们都停留好几天，结识当地居民，偶然与必然一样，引导他们遇见其中的某些人，这些人成了他们影片中的人物，其命运既不伟大也不渺小（这是Rombout影片中反复出现的主题），却总是出人意料、奇特而令人惊讶。他们讲述自己的一生、一段珍贵的回忆或一次亲身经历，时而幸福，时而悲惨，比如越南战争或民权斗争中的经历。在收集到的五十来个故事里，没有一个是平庸的，也没有一个是耸人听闻的，每一个都有其绝对的独特性。这些生活在离我们如此遥远之处的人们之所以能对我们说话，打动我们，令我们动容，是因为他们表达出了我们与他们共有的东西：小小的幸福与巨大的不幸，欢乐与泪水，遗憾与希望，生活中的缺失与空洞。

这部影片的处理建立在一些根本性的选择之上，即Rombout与Van Eck预先（*a priori*）给自己设定的形式限制，它们以一套须遵循的规程的形式出现，有点像乌力波文学的限制（只是少了数学）³。首先是选用佳能5D数码相机，许多摄影师都排斥它，因为它在近距离拍摄时景深非常有限。两位导演决定利用这台机器的局限，在画面中引入虚焦。于是，在每一段献给某个阿姆斯特丹的片段结尾，他们都决定以每次都相同的方式，向曾与他们长谈的那位受访者告别：先是一个面部特写，然后是从驶离的汽车上拍摄的后退移动镜头，人物及其周遭环境随即淹没在模糊之中。这些被他们称为“告别镜头”（*good-bye shots*）的镜头，完美地表达出离别、再见所特有的那种在场与缺席的叠合。

3. 乌力波（Oulipo，“潜在文学工场”）指的是1960年由雷蒙·格诺与数学家弗朗索瓦·勒利奥奈创立的一种诗歌写作方法，其基本创作原则就是任意的、与任何意义无关的形式限制。乔治·佩雷克以漏字文（不用字母“e”）写成的《消失》，是以这种方式写就的最著名的小说。





第二项限制在整部影片中得到严格遵守，它涉及访谈中受访者的布光与场面调度。人物被置于半明半暗之中，人紧挨着以特写拍摄他的摄影机。一道侧光只照亮他的半边脸，营造出一种明暗对照，既让人想起卡拉瓦乔的绘画，也让人想起表现主义电影，这样的取景与布光，效果是把人物与其环境完全隔绝开来，并在他周围营造出一种阴暗的氛围，这种氛围可能令他局促不安，引出一阵阵沉默，而导演们在剪辑时保留了这些沉默。但昏暗也有利于沉思。它促使人物表达出更深刻、有时甚至是超越性的思想，这些思想是由导

演们的提问（在剪辑中被剪掉）所引发的，他们向见证人询问他的经历、他的人生观、他眼中的美国。有好几位访谈是让两位受访者一前一后坐着进行的。前一位位于前景，脸部清晰，而位于后景的那一位则是模糊的。当前面的人沉默下来，后面的人开始说话，却始终保持模糊。这时观众便能在前景中看到第一个人物对第二个人物所说之话的反应。他脸上写着一种未曾说出的东西，使在他身后说话之人的言辞变得相对化。接着，一次不加过渡的剪辑调换了两人的位置。这样一种玩弄光线、虚焦与特写的场面调度，在受访者之间制造出一种可以察觉的张力，他们可能意见相左，却并不公开表达。未言之意由此成为影片的一项要素[QR28]。

这些削弱模仿（mimesis）的限制，激发了纪录片在美学上的更新。正如佩雷克在《消失》中所写，它们导向“一种既新颖又富于教益的产品，一种会有、可能会有激发作用的产品，作用于构造、叙述、虚构、情节，一言以蔽之，作用于当今小说的写法”。我且仿拟这项工作的雄心，补上一句：“电影的写法”。正如佩雷克的小说建立在法语中使用最多的那个字母的缺席之上，Rombout与Van Eck的这些段落也同样不是建立在一种消失之上，而是建立在一种退隐、一种抹除、一种对摄影机能力的削减之上，它让人看到的更少：由此交付给模糊与昏暗的面孔保留了一份神

秘与陌生，这与传统的纪录电影观念截然相反——后者被认为应当照亮现实之中的阴影地带。

面部镜头的拍法既已如此确定，对于风景镜头，无论是自然风景还是城市风景，两位导演便做出了相反的美学选择：尽可能地把视野扩大。这一选择限制较少，却同样贯彻得十分系统，它偏爱使透视变形的广角镜头、全景（直至大远景）、运动中的长镜头、长时间的跟拍移动镜头、360°的环形摇摄，以及借助吊车进行的高空拍摄⁴。影片的声带极为考究，又辅以放大声音细节（脚步声、发动机的轰鸣、自然声响等）的拟音工作，所遵循的也是同样的美学原则，即扩展感知、强化画面的写实感，即便在使用照片档案的段落中也是如此。一段非常优美的原创音乐以其缓慢、有时令人压抑的节奏，加深了某些段落给人的奇异之感。在这一切之上，还叠加着各位受访者的画外音，以及评说自己影片的两位导演的画外音。

面孔与风景各有其自身独特的上镜性，因而在美学上得到了截然不同的处理。整部影片建立在两种彼此对立的电影风格之上：一种基于画框的收缩与减法（减去光线与清晰度），另一种基于视觉的扩展与声音的叠加。在这泾渭分明的两极之间，穿插着为数众多的、表现两位导演自己的镜头：在他们的车里，在酒吧里，在他们凝望的风景面前，在他们所造访的城镇之中，和他们所遇见的人们在一起。所有这些配有他们画外音评述的段落，不断重申两位作者对其作品的掌控，重申他们视点的主观性。他们把自己搬上银幕，给面孔和风景强加各不相同的景别，减弱照明，以便把位置让给阴影，利用虚焦把画面的某些区域淹没，以时而轻快、时而低沉、缓慢而令人焦虑的音乐控制长镜头的节奏，像指导演员一样指导见证人，引导他们的讲述，好让他们平凡的命运经由这样的讲述去打动远方的观众——总而言之，Rombout与Van Eck不过是把现实当作虚构来处理，不是为了歪曲它，而是为了从中渗出其氛围，让那种光彩迸发出来，把这些关于普通生活的叙述转化为一部真正意义上的电影。

如果说，凭借它所捕捉而未加歪曲的现实，这部影片仍然是一部纪录片，那么它同样也充满了想象。许多表面上无关紧要的镜头，唤醒了我们对好莱坞电影的旧日记忆，从西部片直到奇幻片。一个赤裸上身、头插羽毛、脸上涂满油彩的美洲印第安人在林中奔跑，然后让他的独木舟滑

4. 由于没有足够的财力在整个拍摄过程中始终有一台吊车可供他们调用，两位导演曾经有好几次得到了慷慨的帮助，这些帮助有的来自当地的消防员，有的则来自那些拥有这类起重器械的企业。

入哈德逊河——影片没有说出这个人其实是一位真正的莫霍克印第安人，一位拥有博士学位的大学学者，他正是出于兴趣才投身于这种历史重演的游戏。在爱达荷州阿姆斯特丹的草原上，一个真正的牛仔用摩托车换下了他的马，用来追赶牛群[QR39]。在塞尔玛，两位导演投下的影子凝视着弗兰克与杰西·詹姆斯兄弟曾经下榻的那家老旅馆。穿过密苏里州的阿姆斯特丹的联合太平洋铁路列车驶出画框之后，便让出了空无一人的主街的透视，Rombout与Van Eck彼此相隔一段距离，双腿叉开，仿佛准备决斗。纽约州阿姆斯特丹的纺织厂早已废弃，所有的玻璃窗都已破碎，然而在立面的最高处，一个女人正从一扇窗户向外张望。下一个镜头中，在工厂内部，同一个女人以叠印的方式被拍摄下来，在空旷巨大的厂房里来回踱步，宛如幽灵。在同一座城市里，一座由军队于1894年建造的中世纪风格的阴森城堡，让人想到德古拉的城堡。在昏暗之中，参观者在装饰着城堡众多的房间的那些动物标本闪亮目光的注视下行走[QR28]。随着一段令人焦虑的缓慢音乐，摄影机小心翼翼地



地向一间幽暗的大厅推进。突然，一只球蹦蹦跳跳着穿过画面，一个穿红T恤的孩子踩着弹簧高跷蹦了出来，另一个孩子踩着滑板车从低机位摄影机前驶过，摄影机以高速后退跟拍走在他前面：《闪灵》不由分说地浮现在我们的记忆中，扰乱了我们对这部影片的观看。

除了对电影史的指涉游戏以及减轻话题分量的几处幽默之外，这些向虚构的闯入确实有其功能：强调电影俗套对现实的深刻影响，唤醒观众的批判精神，促使他去思考幻觉所设下的种种陷阱。有一个段落讲述一位业余画家的创作，它以另一种方式说明了这种必要性。这位艺术家把第一批欧洲人到来之时美洲印第安人的日常生活当作他众多画作的唯一题材。他四处查找资料，大量阅读，积累历史数据，然后把这一切理出个头绪，以便尽可能忠实地重建一个他从未见过的世界，他说，他想得到这个世界的“完美再现”：

“我希望观众能感受到那种情感，就好像他自己亲身经历一样。”两位导演克制住自己，没有去评论这位艺术家的妄想及其作品极为媚俗的笔法，但当摄影机向其中一幅画靠近并进入画中所描绘的那个场景时，便响起了种种声音：马匹的嘶鸣声，河水的拍击声。像这样去强化虚构，其效果是突出了画作的虚假，并凸显了画家的幻觉之迷梦，而影片本身也参与其中。

正如Rombout的电影中常有的那样（而在他与Rogier van Eck合作时更是如此），这部影片也在反思自身是什么，反思它不断推移的纪录电影的边界，反思现实与想象的不可分辨——这是现代电影人（雷乃、安东尼奥尼、伯格曼、鲁什、戈达尔、卡萨维蒂、马克等）的一大关切，他们把自反性当作首要的问题。在影片的第三部分，两位导演就他们的这项事业展开对话。在此之前，他们一直在听别人讲故事。为什么不自己编一个呢？他们借鉴阿兰·罗伯-格里耶在《欧洲快车》中的做法，搭建起一个剧情：在路上，一个年轻女孩独自站在雨中，浑身湿透，正在搭便车。他们会停车，载上她。就在两人构想他们的故事时，故事在我们眼前成了真。女孩登上了那辆大型四驱车。固定在引擎盖上的摄影机拍下坐在车前部的两位导演，以及在他们之间、坐在后座上开始脱衣服的女孩。“一个无家无法的流浪女，也许是个瘾君子。”Rob说，一边向阿涅斯·瓦尔达眨了眨眼。“一个故事的所有要素都齐了。真的也好，假的也罢。你明白我的意思吗？”他问道，此时女孩正脱下T恤，露出胸部。这个问题



既是问Rogier的，也是问目瞪口呆、不再知道自己在看哪部电影的观众的。Rogier回答：“不，不太明白。你想说什么？”

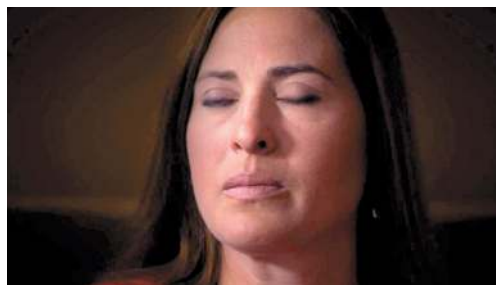
“我们看某样东西的时候，比如看电视，永远不知道它是真的还是假的。我们投射的是自己的想象。在这里，我们在中西部，下着雨，但并没有搭车的女孩。有一个年轻女人，一个群众演员。[……]她叫Sabrina。”在女孩脸前迅速打了一下场记板之后，接下来是与这位群众演员的访谈，她谈起自己想去好莱坞当演员的梦想。对Rombout与Van Eck来说，如此揭示影片的陈述条件是必要的，这样既可以避关于美国最为平庸的俗套，也可以表明场面调度与纪录片并非水火不容，从而走出老路，开辟新路，开垦一片新的领地，拓展电影的表现可能[QR36]。

Rombout与Van Eck给自己找了一位精神导师，一位守护者式的人物，他们称之为“影片的良知”：Russell Banks。他们读过他的小说和一篇关于美国的随笔，而他也同意在俄亥俄州的家中接待他们。Russell Banks十分了解自己的国家，他在1960年代曾走遍全国。他在杰克·凯鲁亚克晚年时与之相识，并为Francis Ford Coppola写过一个《在路上》的改编剧本，但后者最终并未将其拍成电影。这位作家理解两位导演的电影计划，理解“其背后的冲动”，也期望它能有其“用处”。他猜想，一部如此雄心勃勃的影片可能会改变他们对美国的看法——或许也会改变我们的看法——并且改变他们的个性，因为“对美国人来说，”他说，“移动、迁徙，就是改变生活、性格、命运、未来、身份。[……]这是我们民族身份中很大的一部分。”这番话与影片中的人物几乎无关，他们大多从未离开过自己居住的那个阿姆斯特丹。这番话其实是含蓄地对两位旅行中的导演说的，他们漫长的旅程可能会质疑他们的身份，改变他们看待美国的眼光：“我能理解像你们这样的计划。沿着美国各地不同的阿姆斯特丹一路走下去，这种任意的做法很引人好奇。但显然，你们是把它当作一个开口，当作一扇门，经由这扇门，你们走进一些在你们看来幽暗阴沉的房间，而当你们跨过这扇门时，你们就能明白自己是谁，以及自己在那里做什么。”这一批评颇为微妙，它暗示两位导演并不知道自己将要涉足何处，不知道他们为何在那里，甚至不知道他们是谁。既然按照这位作家的说法，移动就是改变（改变性格、命运、未来，就像1947年的凯鲁亚克那样），那么他们漫长的旅程理应改变他们，让他们以另一种眼光去看美国。然而，与二十五岁便上路的“垮掉派”作家不同，Rombout与Van Eck已不再是质疑自己身份的年纪。他们的计划足够成熟，不至于自称要拍出“本来面目”的美国，带着从未看过它的人那种骗人的天真。恰恰相反，他们将不断申明并亮出自己作为讲法语的荷兰导演的视点，他们发现的是一

个“奇怪”的国家（“这是我脑子里总会冒出来的唯一一个词”，Rob在片尾说），并在漫长的驾车途中用大量段落来交流他们对所穿越的美国的印象，丝毫不削减它那惊人的多样性，而这个美国也显得与流传于世的种种关于它的俗套相去甚远[QR30]。

尽管他的批评有所保留，Russell Banks却清楚地把握住了影片的关键，并向两位导演提出了一个真正的挑战：“我认为，重要的是找到能揭示这些生活之本质的画面，以及他们的欲望、需求和恐惧所采取的形式”，并成功地拍出“人们真正经历的东西”。挑战是巨大的，但它被接住了。需求、欲望与恐惧构成了所收集的五十来个人物故事的实质。每一个故事都建立在信息与情感之间或多或少有所变化的平衡之上。在偶然让两位导演遇见的众多例子中，我仅举两个。

Nicky不喜欢高尔夫球，而她的丈夫和弗吉尼亚州阿姆斯特丹社区的大部分人都打高尔夫。她学的是犯罪学，却没有工作，她创办了一个专为女性开设的读书会，因为，她说，“一本读书会会让你质问自己”那些“让你们成长的东西”。在这座被缩减为一个高尔夫球场、四周环绕着豪宅——独栋、草坪、可停两辆大排量汽车的车库——的小城里，一望无际的果岭上一切静止不动，只有电动球车载着如影子般黯淡的球手们驶过。厌倦写在Nicky的脸上。高尔夫球场的平坦单调，代表着她与女友们躲进书本以求逃避的那种空虚。在一个对准她面孔的极长的镜头里，她讲到圣诞节前夕，她因为下雪而帮助并收留过的一位老太太





后来给她寄了一张贺卡，在卡上称她和她丈夫是“她的圣诞天使”，说着说着，她忍不住落下一滴泪来。她的故事再平凡不过，让我们无动于衷，但她的泪水却道尽了她的生活中的空虚[QR32]。

Chesney十九岁，在大瀑布城（蒙大拿州）的一家酒吧当女招待。她梦想去迪拜，去看看世界上最高的那座塔楼，因为“在这里看不到那样的东西，只有天空”，而且有些时候，“你望着窗外，只想去别的地方”。她的父母离了婚，母亲去得克萨斯州生活，再也没有回来，父亲破产了，她眼看着银行夺走了她的房子，她的去过什么也没有给她留下，只剩五张童年照片。她憎恨母亲那一代人，他们“只想着钱”。她的讲述继续以画外音进行，与此同时，她走在密苏里河，积雪的河岸上，她急促的步伐为一个长长的跟拍移动镜头打着节拍。Chesney想去非洲，“认识一个生在那里的人，一个知道走一个小时去打饮，用水是怎么回事的人[……]。有些美国人连自来水都不喝。”她无法理解美国的政治：“我们的国家是一个美好的国家。我们是自由的人民，但与此同时，[还有]我们为了自由所做的一切，[……]去别的国家，入侵

它们，对它们说：‘你们做得跟我们美国不一样。你们为什么不这样做？’我们不可能永远这样做而不承担后果。”Chesney被摄影机从远处以固定镜头拍下，她独自在一片积雪的田野中徘徊，头顶是高压线的电缆，然后，在一个叠化中，她像幽灵一样一点一点地消失，让白雪的洁白重新夺回对画面的主宰[QR37]。

这两位女性的肖像，在她们在世存在——厌倦、孤独、梦想、与他人的关系、与过去或未来的关系——与她们生活其中、无法逃离并为之所决定的小天地之间建立起联系。必须有高尔夫球，有它的浅薄，有球手们坐在电动球车里的身影，我们才能明白一张简单的圣诞卡何以能让 Nicky 落泪。必须让 Chesney 走在积雪的原野上，让一个叠化将她“幽灵化”，才能赋予她的迪拜之梦以意义。两人似乎都是命运的囚徒，被关在各自的小天地里，似乎没有什么能让她们走出来。

命运与自由。这是 Rob Rombout 在他的大多数影片中不断追问的一个哲学执念。对美国的某些新教团体来说，命运由上帝颁定，称为“预定论”。Jack 牧师解释了这一概念的含义：“对我来说，预定论只不过意味着终极的目的地已经确定，但我们有完全的自由去书写我们人生的各个章节，正是这些章节将把我们引向终极的目的地。上帝在我的路上安放了一些因素，推动我朝某个明确的方向走，但他从不强迫我走这条路。他给我自由，让我自己决定去走。”这位牧师在蒙大拿州的阿姆斯特丹主持礼拜，那里有一位商人在他的商店前建了一座木制风车，以纪念这座小城创建者的荷兰出身。这些根源让居民们引以为豪，他们也时常提起它们。Carly 也为自己的祖辈而自豪。她接手了祖父于 1937 年创办的汽车修理厂，祖父是个好人，深得顾客信任。她继承下来的不只是一门生意。修理厂一直保持着它的好名声。一代又一代，一些价值观传承下来，至今仍引导着 Carly 的行为。Rob 说她“注定要接手[这门]生意”。但她不太相信：“是的，在某种程度上是这样，但我有绝对的自由把一切都搞砸。”Carly 开着一辆三十年代的老爷车，这辆车多半曾属于她的祖父。车子绕着风车转了好几圈，然后慢慢隐去，像幽灵一样消失 [QR38]。这一场面调度象征性地表达了两导对这个原地打转、无从走出的小世界的批判性看法：“所有这些我们穿越的地方都是过去的产物，是拓荒精神的产物，在封闭中建立，远离世界。在一个中心已不复存在的地理



空间里，富足而孤立地生活。只有个人要为自己的选择负责，面对上帝。只信任具体的、物质的世界，那些看得见的、摸得着的东西。周围的一切都是未知的、有威胁的、奇怪的。” [QR35]

美国梦是对命运之全能的另一种信仰形式。人们如今还能相信它吗？是否还有可能摆脱自己的处境，逃脱社会决定论或神的预定，经历一场冒险，也许成为一个不同于自己的人？《美国阿姆斯特丹故事》的两位导演不断向他们的见证人提出这些问题。有些人，像 Carly，一直留在出生的地方；另一些人则抛下一切去实现自己的梦想。Veronica 偷越墨西哥边境来到加利福尼亚州生活，在那里受雇于 Peter Calf，而后者则是携全家离开温哥华，来这里建起农场、种植杏仁树的。两条人生轨迹在加利福尼亚州的阿姆斯特丹交汇，但 Peter 依然是企业的老板，Veronica 依然是他的雇员。美国梦尚未打破玻璃天花板。当老板出门巡视他的种植园时，摄影机升得很高，把他拍得小小的，在一片盛开的杏树中间显得微不足道 [QR40]。Adrian Cronauer，著名电台节目“早安，越南”⁵的前主持人，认为美国人都具有同样的“能行”（*can do*）精神，那种他们无所不能、甚至能当上美国总统的乐观感觉。在他看来，“只要你努力工作，你就能做你想做的事，就能实现你想实现的一切”这一观念深深扎根于美国人的心态之中 [QR31]。Russell Banks

则有所保留：“利用这种信念让人们为一个并不总是正面的结果牺牲自己，是很容易的。只要它行得通，它就真是一个梦。可是当它行不通的时候，当它对数百万美国人来说已经不可能，而如今对于比过去还要多出数百万的人来说也不可能的时候，它就变成了一场噩梦。”《美国阿姆斯特丹故事》中讲述的许多故事印证了他的话，并提醒我们，并非所有美国人都有同样的机会摆脱他们的社会处境，尤其是种族处境。治安官 Wiley Griffin 的妻子是小学教师。她知道，班上



5. 这档节目因 Barry Levinson 的电影而走红，片中 Cronauer 由 Robin Williams 饰演。

三十个学生中，大约有十个会走上犯罪道路，最后被关进她丈夫掌管的那座监狱。摄影机跟随治安官和他的非裔美国女同事巡视一间间玻璃牢房，身穿条纹囚服的囚犯们在里面向参观者打招呼。其中大多数是黑人。治安官也许不知道维克多·雨果那句名言（“开办一所学校，就会关闭一座监狱”），但他知道，如果有一张文凭，他妻子从前的学生们就不会在他的看守所里。“相信我，”他说，“当老师更难。”

从掳走他们祖先的奴隶贩子，直到今天仍在遭受种族主义和警察暴力的所有乔治·弗洛伊德们，非裔美国人的命运是一场随着时间推移而延续不绝的漫长悲剧。要理解美国梦是一个神话，理解命运并不取决于上帝的意志而是取决于人的意志，《美国阿姆斯特丹故事》就必须同时是一次时间之旅。Rombout与Van Eck选择借助摄影文献而非电影或电视档案，把某些个人故事锚定在美国的历史之中，而这些个人故事又以一种鲜活的光芒照亮了这段历史。Charles面对镜头，手里拿着他弟弟Medgar Evers的照片，后者是著名的民权运动活动家，1963年被三K党暗杀。Charles日渐老去，Medgar却永远年轻。如今，六十年的岁月隔开了这两张命运迥异的面孔，它们在摄影机前重聚。今天，Charles主持着一家公共服务电台，它力求成为黑人与白人、富人与穷人以及所有少数群体的声音。和他的弟弟一样，Charles投身政治，成为重建时期以来密西西比州的第一位黑人市长。在他讲述自己生平的同时，银幕上依次出现Medgar在华盛顿附近阿灵顿公墓下葬的照片，他就葬在离约翰·F·肯尼迪不远的地方。Medgar英年早逝，但他的斗争和遇刺促成了肯尼迪所力推、国会所通过的《民权法案》。Charles活得很长——Rombout与Van Eck拍摄他时他已九十岁——但他在亡弟阴影下的一生并没有在历史上留下印记。对于这两种不同的命运，影片保留了把它们连在一起的痕迹[QR33]。

尽管民权法已经颁布，南方某些州仍继续变本加厉地实行歧视，阻挠黑人行使投票权。在途经亚拉巴马州塞尔玛的时候，两位导演遇到了Ellen，她在1965年参加过要求结束歧视的第一次游行。在她讲述的同时，一张张照片展示出游行排成的长长队伍，他们要前往该州首府蒙哥马利。过了横跨河流的埃德蒙·佩特斯桥，警察排成一列横队，拦住了去路，投掷催泪弹，骑马冲锋，用警棍猛烈殴打示威者。八十四名伤者横七竖八地躺在路面上。在摄影机的注视下，这些拿在手里的照片一张张地出现，宛如许多凝固于过去的瞬间，被Ellen的话语



这张对着我们微笑的天使般美丽的脸上。这个年轻人的身份从未查明，但观众不禁会想，这道从过去浮现的催眠般的眼光，或许就是Dennis的目光，他永远被那烧焦了他青春的地狱记忆所萦绕[QR29]。

重新唤醒。电视台也拍下了这一幕。塞尔玛的档案管理员Kevin解释说，电视观众看到美国人如何对待其他美国人，无不惊骇万分。几个月后，在又经过两次游行和三次K党犯下的数起谋杀之后，一部新的法律禁止在行使投票权方面的种族歧视。这对非裔美国人而言是一场伟大的胜利，他们由此成功地改变了自己悲剧命运的进程。然而，Kevin说，白人们随后便带着他们的企业和他们的钱离开了塞尔玛。商店纷纷关门。直到今天，这座城市仍深受工作机会匮乏之苦。

见证人鲜活的话语与关乎他们的遥远过去的照片相结合，有时会造就强烈动人的时刻。Dennis Gallagher是越战老兵，十八岁时被派往越南，他回忆起当年的恐惧，每天都在想这一天会不会是最后一天，说着便哭了起来。他做过许多令自己是羞愧的事情：“我认为战争是人类所能犯下的最大的蠢事。”伴随他的话语，一张张由著名新闻摄影记者在越南拍下的照片依次出现。直升机的轰鸣和机枪的连射加强了这些画面的冲击力。其中一张是霍斯特·法斯那幅著名的照片，拍的是一个眼睛明亮的年轻士兵的面孔，他在头盔上写着“War is Hell”。这几个字就像一道刀疤，划在

除了被见证人的话语重新纳入时间连续性的摄影图像之外，《美国阿姆斯特丹故事》中其他一些反复出现的母题，也综合了过去与现在、生与死的交汇。动物标本制作和动物标本先后三次出现。长长的移动镜头流连于装饰着纽约州阿姆斯特丹那座中世纪城堡的牡鹿、母鹿和狍子的头颅。在俄亥俄州的阿姆斯特丹，一位狩猎旅行爱好者的家中堆满了水牛、长颈鹿和大象的头。当两位导演遇见密苏里州阿姆斯特丹的猎人兼标本师Steven时，这一母题及其象征意义得到了展开。Steven身穿迷彩服，样子活像《星球大战》里的楚巴卡，他用弓箭来打猎。他所猎杀的动物在他的标本工作室里变成了战利品。他的生意吸引了同为猎人的同行，他们把猎物拿来交给他。鹿就是他的“饭碗”。“最难的是让它们看起来像真的。”他一边说，一边向镜头展示玻璃眼珠。“我没有创造任何上帝没有创造过的东西”，他忘了，他必须先杀死上帝赋予了生命的那个生灵。在Steven身上，死亡是一个未被思考之物，这与他为狩猎所作的荒谬辩护以及他对动物生命的无知十分相称：“对我来说，在美国最重要的事情之一，就是我们的权利和我们持枪的自由。没有枪，就没有狩猎。没有狩猎，就没有办法保护动物，如果放任它们没有栖息地、独自饿死，它们会受更多的苦。”无论是愚蠢还是狡诈，这番话都难以掩饰Steven从猎杀野兽中获得的真实快感：“必须靠近野兽才能杀死它们，”他说，“这要刺激得多。”他的工作室是一座永远沉睡的动物园。在长长的、缓慢的移动镜头中，摄影机逐一检阅这些守候在昏暗中的动物，从昏暗中可以辨出它们玻璃眼珠的微光。在由缓慢音乐烘托的不安氛围中，母鹿、狍子、山鹑、松鸡、狗鱼、狼、野兔的头颅以大特写依次出现。最后拍摄的一颗头是Steven本人的，他一动不动，眼睛在病态的黑暗中闪着光，仿佛被摄影机做成了标本。这些给人以生命幻觉的木乃伊化的动物，这些永远凝固的活死人，加强了导演们所追求的奇异效果，同时也含蓄地象征着这样一种观念：那些制作并收藏它们的人，自己也生活在一个似乎已变得静止不动的世界里。

Rombout与Van Eck对他们在每一个阿姆斯特丹都会造访的一





个地方怀有特别的偏爱：墓地。在浪漫主义作家和画家那里，饱受狂风吹打的古老墓地，达到的为死亡和彼岸之迷所吸引的，是诗人的忧郁心境。这里却丝毫没有任何这些东西：草坪修剪得整整齐齐，坟墓上摆满鲜花，插着一面面小旗。人们正是在这里找到最早一批荷兰拓荒者的墓葬，或者唤起某场往日悲剧的墓碑，比如1910年那场让俄亥俄州的阿姆斯特丹全城陷入哀恸的矿难。有时，最古老的墓碑开始下沉，铁栅栏关不上墓地了，野草疯长，这片荒废的城镇，便成了一座已经消失的城镇。仅存的全部遗迹，比如在宾夕法尼亚州的阿姆斯特丹，一位风笛手正好利用这个清静的一方来练习他的技艺，而不必担心打扰到邻居。墓地是死者与生者、过去与现在、风景与曾在其中生活过的人们的面孔相遇的地方，是命运终将把影片中所有人物引向的地方，他们将安息在先行者的身旁。墓地是《美国阿姆斯特丹故事》的象征。

Rombout 与 Van Eck 并不是最早上路去发现美国、并带回文字或影像的人。有些前人在片中被提及（凯鲁亚克），另一些则没有，这取决于他们是不得不从中汲取灵感，还是要与之划清界限。构成影片结

构的那条任意线索，让人想起 Robert Kramer 的 *Route One/USA* (1989) ——他出发去结识生活在沿美国整个东海岸延伸的1号公路两旁的美国人。这部 *road movie* 跟随一个虚构人物 Doc（由 Paul McIsaac 饰演），他是导演的另一个自我，离开十年之后，他一边重新发现自己的国家，一边审视自己。在全程5000公里的旅途中，他穿过各种风景、郊

区，以及讲述美国历史（从南北战争到越南战争）的地点，遇见形形色色、观念常常针锋相对的群体。《美国阿姆斯特丹故事》同样是一次穿越美国空间与时间的旅行，但它是由两位荷兰出身的导演进行的，他们来到一个异国，扮演自己作为导演的角色，倾听所遇之人讲给他们的故事。比较到此为止，因为Kramer的美国是工业化的、城郊化的，自然在那里遭到破坏、肢解、洗劫，许多居民是被排斥者、边缘人、偷渡者、身处困境的人——这一切构成了一幅绝望的肖像，描绘出一个锈色的、衰落中的美国。Rombout与Van Eck则更多地为他们所发现的这个国家的奇异所吸引，也更惊叹于它所蕴藏的自然之美，更为普通的美国人所吸引，他们既不富有也不贫困，既不自负也不被唾弃。

他们的漫长旅程也让人想起罗伯特·弗兰克当年的旅程。这位瑞士裔摄影师自1947年起定居美国，1955年和1956年间，他带着家人，用了两年时间走遍了整个国家。在《美国阿姆斯特丹故事》中，我们可以重新看到弗兰克拍摄过的许多母题：公路及其两旁的种种景物，汽车以及驾驶汽车的人，加油站，酒吧，酒吧里的顾客和女招待。在他那本后来闻名于世的书《美国人》⁶中，弗兰克把照片以一种零散分布的次序加以排列，以此来强调一个由孤独与排斥所主宰的不平等社会的支离破碎。Rombout与Van Eck和他一样，都把主观的目光放在首位，所看到的美国不同于它想要给出的那种正面的、强调共同体的自我形象，但他们并不认同他那种阴暗、悲观而忧郁的视野。他们那些取景一丝不苟、与对象保持距离的画面，更接近另一位美国摄影大师沃克·埃文斯的照片，他在1930年代的大萧条时期走遍了美国的国土。埃文斯为多家杂志（主要是《财富》）以及农业安全管理局工作，为这个国家有史以来规模最大的一次对美国社会与文化的摄影普查作出了贡献。他的“纪实风格”，正如他自己所称的那样，宣称继承了福楼拜（风格）与阿杰（文献）的双重遗产，其特点是面对所拍摄地点时的冷峻中立，这些地点里往往看不到任何生命的踪迹：房屋、酒吧、加油站、工厂、电影院、挂满广告招牌的店面、上方架着电线的空荡街道、一排排一模一样的住宅、立面装饰、破败或废弃的老木屋、贴在墙上的演出海报。埃文斯的每一张照片都应被视为一个符号的集合，这些符号间接地讲述着那些我们看不见、却生活在这些地方的

6. 这本书起初被美国的出版商们拒之门外，后于1958年在法国由Delpire出版，自那以后又历经多次再版。

人，并将这些地方铭刻于一段历史、一种文化、一个社会之中。反过来，当他拍摄一个人时，他靠近对方的面孔，朴素地正面取景，带着某种不带任何特别表情的冷静峻。在《美国阿姆斯特丹故事》中，我们能看到一种同样作用于把人与地点联系起来的符号的工作，同样讲究中性取景，同样在面孔特写与风景全景之间作出划分，同样为过去的痕迹所吸引，同样偏爱乡土建筑、广告招牌和房屋立面，总之，是同样的一种“纪实风格”。1930年，沃克·埃文斯曾在纽约州的阿姆斯特丹停留，拍下了一条两旁都是纺织厂的街道。影片将这张照片，置于今日的同一条街道之前加以展示，而这条街的一侧已被整个拆除。在这座城市小住的诗人 Stephen Haven 指责埃文斯只在阿姆斯特丹拍了一张照片，没有拍在那里工作的人，没有明白这些工厂很快就要关闭。但 Haven 忘记了，一张照片从来都不是孤立的，它属于一个整体，就此而言，这个整体并不局限于一座城市；埃文斯的全部作品，从整体上把握，讲述的是大萧条时期的美国，正如《美国阿姆斯特丹故事》讲述的是今天的美国[QR27]。



1. 沃克·埃文斯 - 2.《美国阿姆斯特丹故事：南部》

从1930年到2012年，美国已成为一个世界强国。人们也或许会以为，这种帝国主义改变得变了它。然而，看看那些一代又一代从这头到那头穿越过它的摄影师和导演们所拍下的所有影像，尽管他们手下的不同、计划各异，却有某种东西始终存在：一种模糊而痛楚的感觉，仿佛有一种无可逃脱的命运。小城、乡村、郊区，以及在那里艰难度日、在小小的幸福与巨大的不幸之间生活的人们，并没有经历过工业集团和建筑高傲的大都市的黄金时代。如果说美利坚帝国今天正在衰落，那么沃克·埃文斯、罗伯特·弗兰克、Robert Kramer、Rob Rombout 与 Rogier van Eck 所看到的深层美国，似乎并没有发生多大变化。从埃文斯拍摄的一座废弃的破旧棚屋，

到 Rombout 与 Van Eck 拍摄的另一座，两者都挂着可口可乐的广告，这样的捷径想必是有些草率，但印象依然挥之不去：这个美国从未经历过美国梦。

为什么拍电影？每一位纪录片导演，只要他的动力不只是金钱，都会问自己这个问题。尤其当他的计划使他远离那些构成时事的轰动事件，或远离那些吸引大众的名人时，更是如此。Rombout 与 Van Eck 就此询问过 Russell Banks，他和所有作家一样，想必也曾自问：“为什么写作？”这位小说家不知如何回答他们，便把问题抛了回去：“那你们呢，你们是谁？你们在那里做什么？”这迫使他们去思考，并在他们的影片中作出回答。一路上，两位导演遇到了一些远不如 Russell Banks 有名的人，但这些人间接地为他们的问題提供了某些答案。在塞尔玛，Ellen 谈到口述传统，谈到她那些讲故事的祖父母。“现在，这是博物馆和历史书的工作了。该由它们来传承这份遗产，[……]以确保这些故事和历史不被遗忘。”传承故事，以对抗遗忘，这正是《美国阿姆斯特丹故事》所做的事情。

Cindy Kelly 出版一份诗刊。她写过一篇关于她的城市——俄亥俄州阿姆斯特丹的文章，那是一座昔日的矿业城镇，如今已被毒品摧毁。她说了这样一句奇怪的话：“这座城里满是这样的人，他们知道，讲故事的人比化学家更懂得让园子里的东西长起来。”她所说的讲故事的人，就是那些像种菜园一样讲述故事的普通人。Rombout 与 Van Eck 倾听了这些故事，收集了它们的种子，让它们发芽，间苗，然后把它们移栽到他们影片厚实的土壤中，让它们沿着大写历史的墙壁攀援生长。他们也是园丁，也是讲故事的人。他们播撒在菜畦之间的花朵讲述着另一些故事，他们自己的故事，以及他们的美国花园的故事。在所有的花坛之间，他们开辟了小径，并在一条小路的拐角处，打开了一片美丽风景的视野。在《美国阿姆斯特丹故事》里，观众可以随心所欲地漫步。他可以沿着从头至尾贯穿花园的大道走，也可以离开大道，跨过一个花坛，闻一闻花香，尝一尝果实，然后到稍远处去采集别的故事。园丁们不会责怪他走了另一条路线。即便那里的阳光并非时时照耀，他们的花园依然广阔、繁茂，一年四季皆美。

导演谈

□ Rogier和我在美国放映《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》的时候，影片在那里得了几个奖，我们这才发现，这个国家竟然有十五个阿姆斯特丹。要是把它们全都在地图上连成一线，就能得到一条从这边海岸一直通到那边海岸的路线。于是我们决定把这场冒险继续下去，拍一部road movie（《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》是一部sea movie……）。

这多少是个借口，好去拍那个不为人知的美国，那个小城镇的美国（*Small Town America*），那里没什么可看的。

□ 我们最初的想法是地理上的：从纽约——昔日的新阿姆斯特丹——出发，最后到加利福尼亚州结束。我这边在纽约周边做了勘景，Rogier则去探访了加利福尼亚州那个小小的阿姆斯特丹。

一共进行了四次拍摄，每次大约六个星期。我们先拍了开头和结尾，也就是《东部》和《西部》。第三次拍摄在南部，最后拍的是中西部……也是最奇特的那一部分。

在第三次拍摄期间，我们又回到了纽约，因为我们觉得第一部分还有一些欠缺的地方。只有这座城市是我们这样前后去了两次的。这是因为纽约很大，也因为一部影片的开头，就和它的结尾一样，都是非常重要的。

在第一集《东部》的开头，与Edgar Oliver一起出发的那一段是在一片黑暗中的。这在电视上是无法想象的，因为观众很可能会换台。尤其是当他听到的声音很古怪的时候。Edgar Oliver说话非常缓慢，他的嗓音让人想起汉尼拔·莱克特（《沉默的羔羊》，1991）。

□ 最奇特的一集是第三集，在中西部。这是最后一次拍摄，在一个不同寻常的地区。对话用的是荷兰语，我们也允许自己拍得更个人化一些[QR34]。

□ 整个工作前后持续了两年多，没有任何压力，完全自由，每时

每刻都充满了乐趣，我感觉整个拍摄过程中有一种非常和谐的气氛。

□ 我们当时并不知道影片最终会有多长。最初与RTBF商定的方案是最多两个小时。完成第一版剪辑的时候，尽管已经剪掉了大量素材，还剩下……六个小时！纪录片部门的负责人Wilbur Leguèbe坚持为这部影片辩护，把它编排成四集、每集九十分钟来播出。尽管片子这么长，它还是在一些电影节上得到了放映，并且获奖。

首映是在阿姆斯特丹举行的，就在那里的纪录片电影节上。

□ 人物肖像：我们到了一个地方，事先并没有勘过景，有时是偶然在起作用，有时则多一点策略。在印第安纳州，有人跟我们说起一个退伍老兵，相当专横，年近百岁，名叫Junior。人家说千万别跟他说话。于是我们就去找他说话了。村里的人都不喜欢他。Junior已经安排好，死后要火化，再让人从飞机上把他的骨灰撒在村子上空。这是一个微不足道的故事，却妙极了：哪怕死了，他还要让村民们再忍受一回他的存在。

□ 有一段戏取材于罗伯·格里耶的影片《欧洲快车》（1966）。我们讲述一个关于某个人物的故事，然后这个人物出现了，就像在虚构影片里一样。这是真的还是假的？观众再也不知道是谁在操纵谁。我们在跟观众做游戏。就在他以为这个人物是虚构的时候，人物却显得真实起来。一位女演员面对摄影机，讲述她的生活、她的抱负。随后我们用一段侧面的访谈来打乱观众，把人物放在左边、右边、中间，左侧面、右侧面……用van der Keuken的话来说，是“立体主义”的。声音始终是连续的。

这同样证明了，在一部纪录片里，人们也可以玩转各种形式。

□ 在蒙大拿州。

这一集和其他几集一样，也在黑暗中开始。我们听到Russell Banks的声音，一

段对当代美国的分析。随后在长达五分钟的时间里，伴随着他的解说，我们以一个长镜头沿着一条积雪的公路一路前行（佳能5D摄影机被固定在汽车上）。

过了一会儿，我们遇到了Chesney，她是一家咖啡吧的女招待。一个很想去有高楼大厦的地方的美国姑娘。去迪拜。她从一个细节、一段平平常常的经历——她父母的离婚——出发来分析美国，最后得出了某种重要的结论：她的国家正在走上一条错误的道路。她的分析变得越来越不留情面。

关于美国的这两种论述是互补的，但到了最后，我觉得是那位女招待让我更好地理解美国。

□ 还有一次，同样是在蒙大拿州，我们来到了一个名叫阿姆斯特丹的鸟不生蛋的小镇。

那天是星期天。我们在找人物。于是我们就去了教堂。

最好的是那位牧师：他善于凝聚人心，习惯了在众人面前讲话。然后是一个姑娘，实际上是一家卖汽车的车行的老板。她不得不（这是她的命运）维护家族企业的名誉，她的祖父是“年度企业家”。这对她来说是一个负担。

这两个人物之间有什么联系？关键词将是“预定论”。

围绕这个主题的双人访谈，是一次真正的场面调度。整个村子被缩减为两个人。两种视野在同一个镜头里共存。

□ 《美国阿姆斯特丹故事》：正如片名所示，我们为每一个阿姆斯特丹都安排了“一个故事”，就像一部小电影。这造成了一种不连续的结构，形成片中之片。

蒙大拿州阿姆斯特丹的故事叫*Car dealing and ethics*：牧师出面干预，不让一个正在外执行任务的年轻士兵的女友开着 he 刚买来的那辆车去跟别人鬼混。

□ 另一个小故事：一个名叫Robert（真巧！）Amsterdam的牙医。这是一个事业有成的人，大家都

喜欢他，这要归功于他的姓氏：Amsterdam。这个姓比他的犹太出身强，后者可并不总是讨他的病人喜欢。

□ 这是一种从故事片那里借来的方法。

在后期制作中，我们重做了一段车内的对话：我们坐在一辆带方向盘的半截汽车里，面对一块银幕，那段场景就投映在银幕上。

这与人们对纪录片拍摄的一般想象相去甚远。

演职员表

编剧、视觉构思、导演、剪辑

监督：Rob Rombout与Rogier van Eck

摄影：Benjamin Wolf

访谈拍摄的录音助理：Colin Bannon、Matthew J. Menter，另有Trevor Cohen参与了合作

解说：Rob Rombout与Rogier van Eck

访谈翻译：Paula Cook

诗歌翻译：Johan Frederik Hel-Guedj

画面剪辑：Fanny Roussel、Alice de Matha、Frédéric Dupont

声音剪辑：Guillaume Berg，并有

Nasrine Sadraee协助

拟音：Marie-Jeanne Wyckmans

原创音乐：Hughes Maréchal，由

Fabrice Alleman（萨克斯管）与Isabelle Dumont（人声演唱）演奏。

另有一首歌曲*I'm alone*，同样由Hughes Maréchal作曲，作词与演唱均出自Victoria Rummmler之手。

附加音乐：*Clarinet Concerto II*

（Robert Livingston Aldridge）、《茶花女》

（Giuseppe Verdi）、*Greenfields*

（The Brothers Four）

混音：Rainier Buidin

调色：Mike Joris（Lustre / Studio L'Équipe）

出品方：Saga Film（Hubert Toint与Jean-Jacques Neira）- RTBF纪录片部门（Wilbur Leguëbe）

联合制作：Wallonie Image

Production – Pieter Van Huystee

Film (阿姆斯特丹)

联合制片人：Rob Rombout与

Rogier van Eck

资助方：瓦隆—布鲁塞尔联邦电
影与视听中心，以及VOO

播出：RTBF, 2013、2015、2017

电影节：入选阿姆斯特丹国际纪
录片电影节 (International

Documentary Filmfestival Amsterdam,

2012) – 获第10届IndieLisboa里斯

本国际独立电影节观众奖 (里斯

本, 2013) – 获第22届国际民族

志电影节 (22nd International

Festival of Ethnological Film)

“Dragoslav Antonijevic” 大奖 (贝

尔格莱德, 2013) – 入选

“Étonnants Voyageurs” 国际图书

与电影节 (圣马洛, 2013) –

入选纪录片月

(Mois du documentaire, 巴黎,

2013) – 入选台湾国际纪录片影

展 (TIDF, 2014) – 获马格利特电

影奖 (Magritte du cinéma)

“最佳纪录长片” 提名 (布鲁塞

尔, 2014) – 应邀参加国立当代

艺术工作室 (Studio national des arts

contemporains, Le Fresnoy, 法国,

2015) – 入选蒂伯龙国际电影节

(Tiburon International Film Festival,

美国, 2016) – 入选第11届

KAFFNY Infinite Cinema (纽约, 2017)

– 在约翰·亚当斯学院

(John Adams Institute)

举办特别放映会 (阿姆斯特丹,

2017) – 入选Short Long World

Festival (科连特斯, 阿根廷,

2018)

载体：高清数字视频

片长：360分钟 (4 × 90分钟)







《阿姆斯特丹故事：东部》

《阿姆斯特丹故事：南部》



《阿姆斯特丹故事：中西部》

《阿姆斯特丹故事：西部》



《阿姆斯特丹故事：东部》





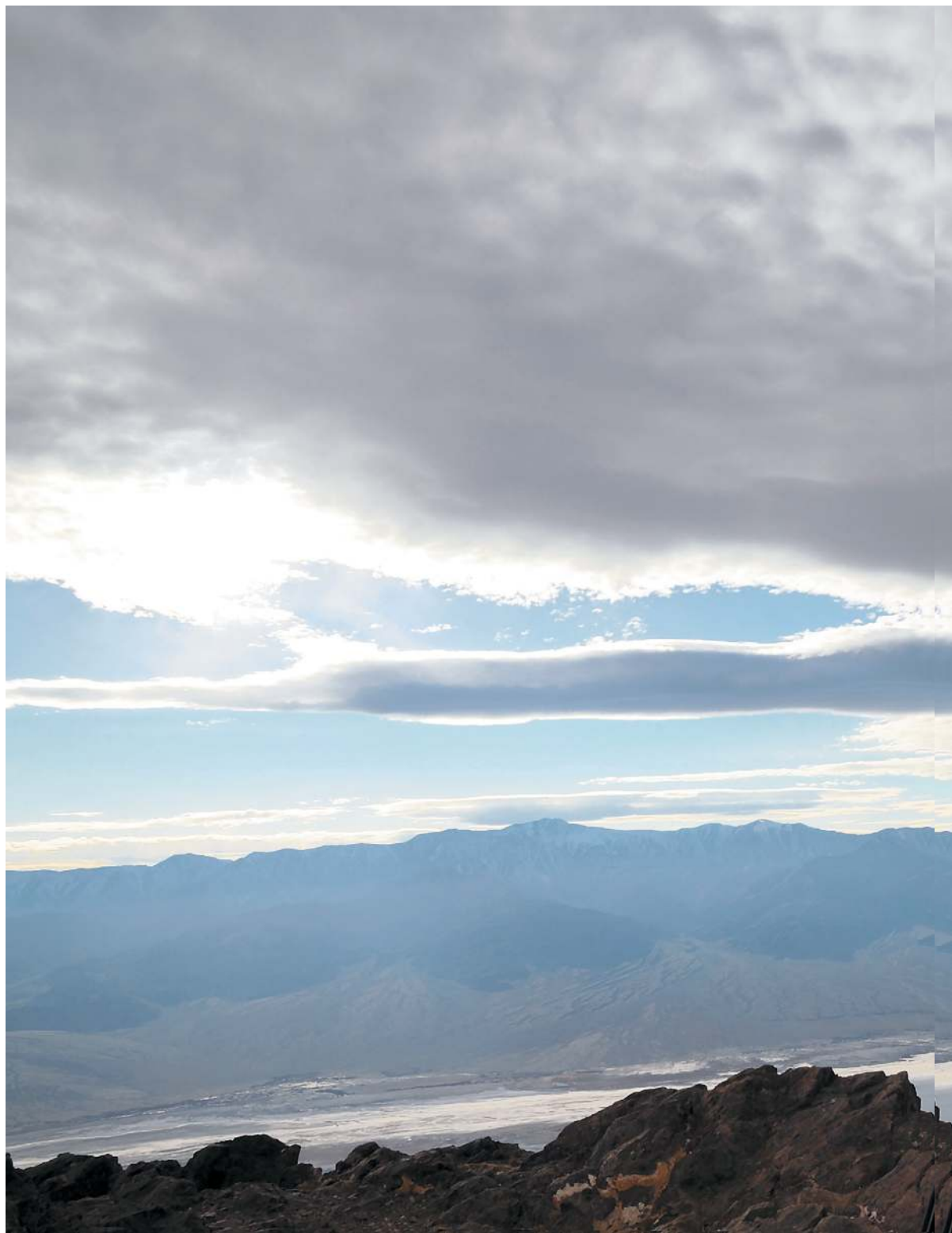




《阿姆斯特丹故事》西部·爱达荷

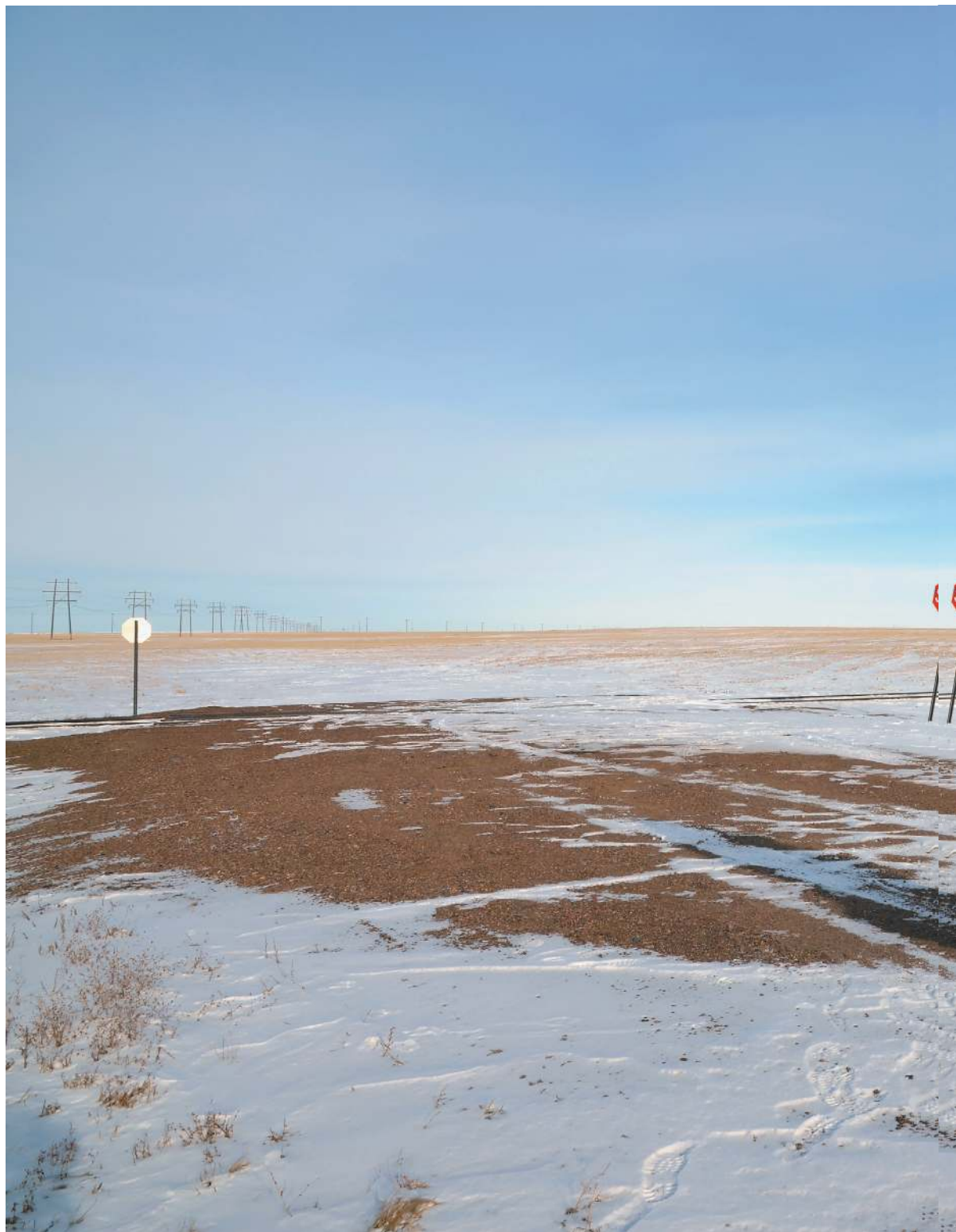


《阿姆斯特丹故事：西部》1. 蒙大拿 - 2. 加州



《阿姆斯特丹故事：西部》加州



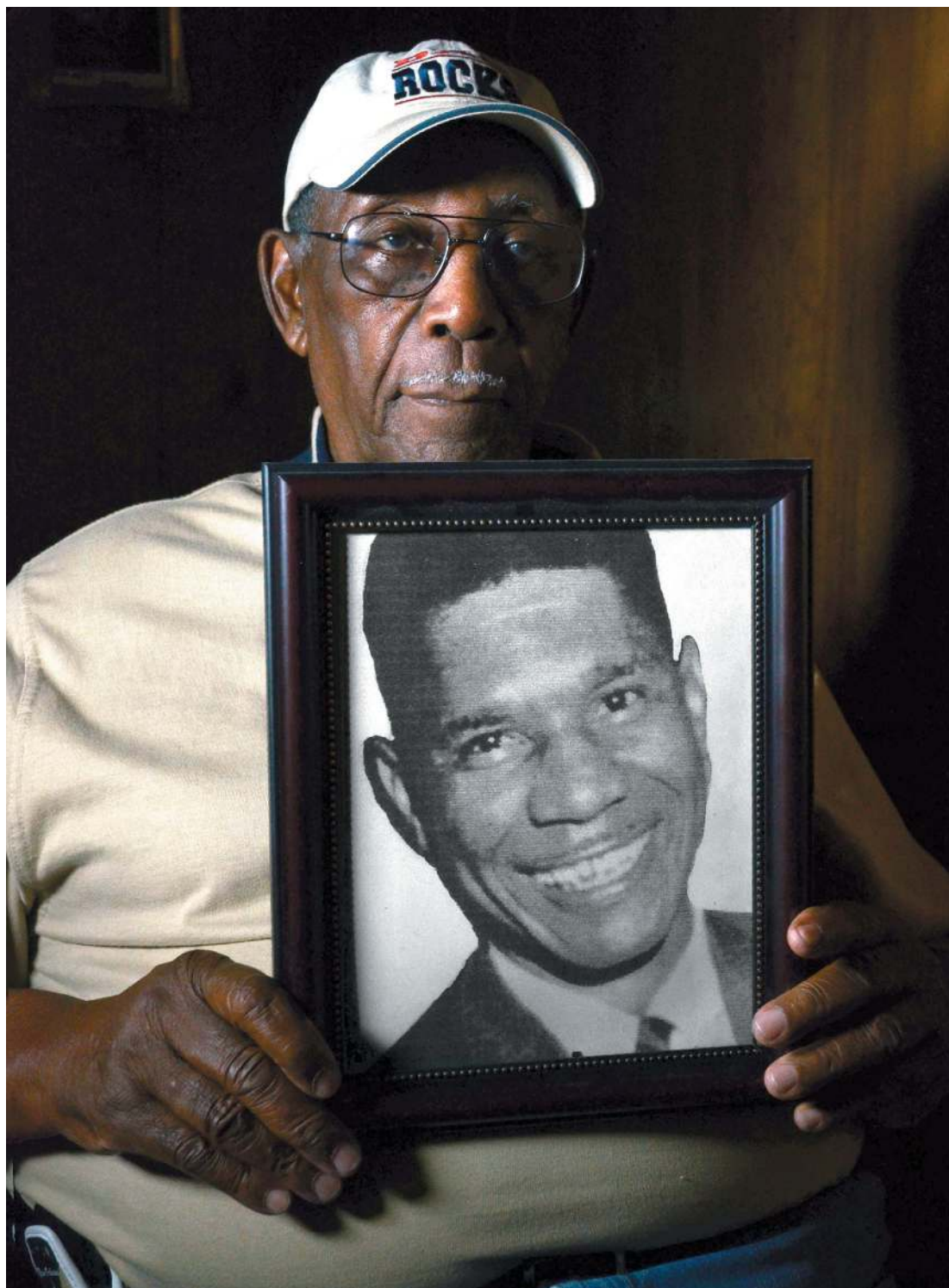


《阿姆斯特丹故事：西部》Chesney Sherman。

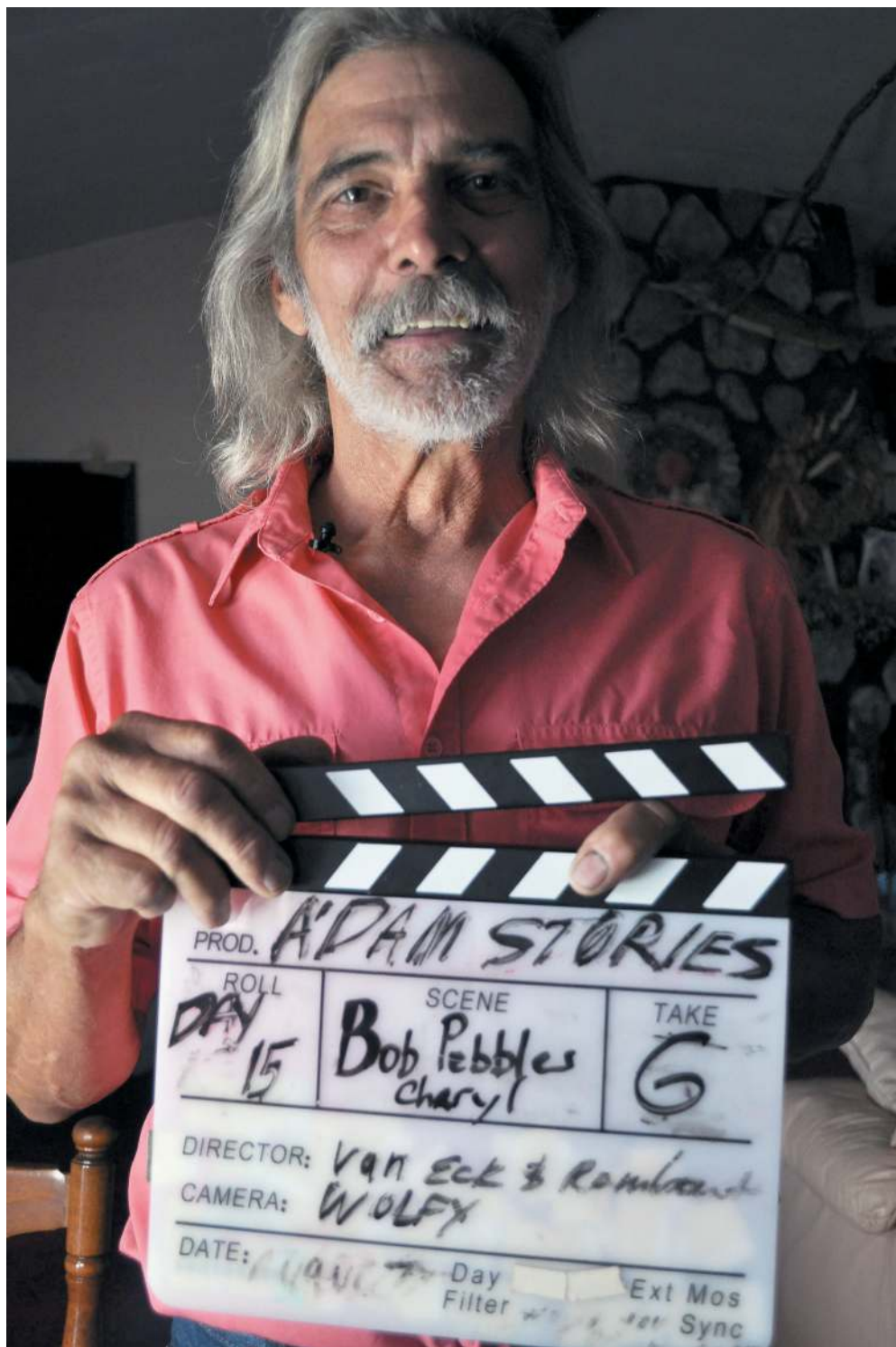




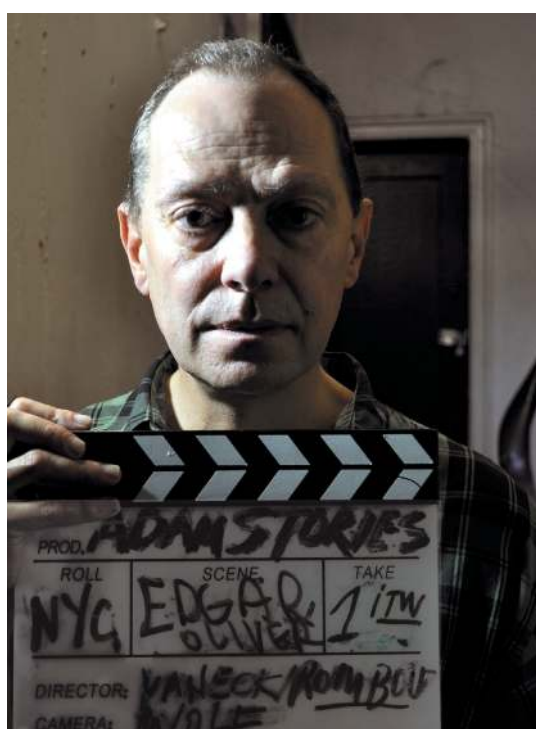
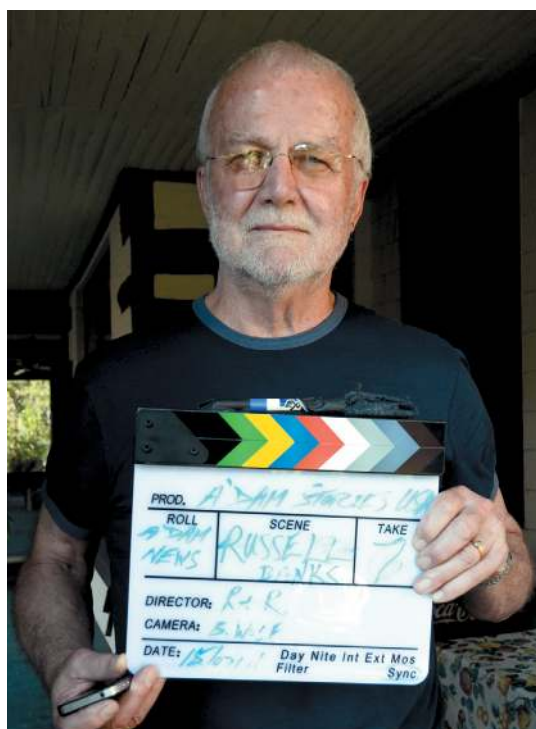
1. Elinor Tatum. — 2. Jack Wingate.



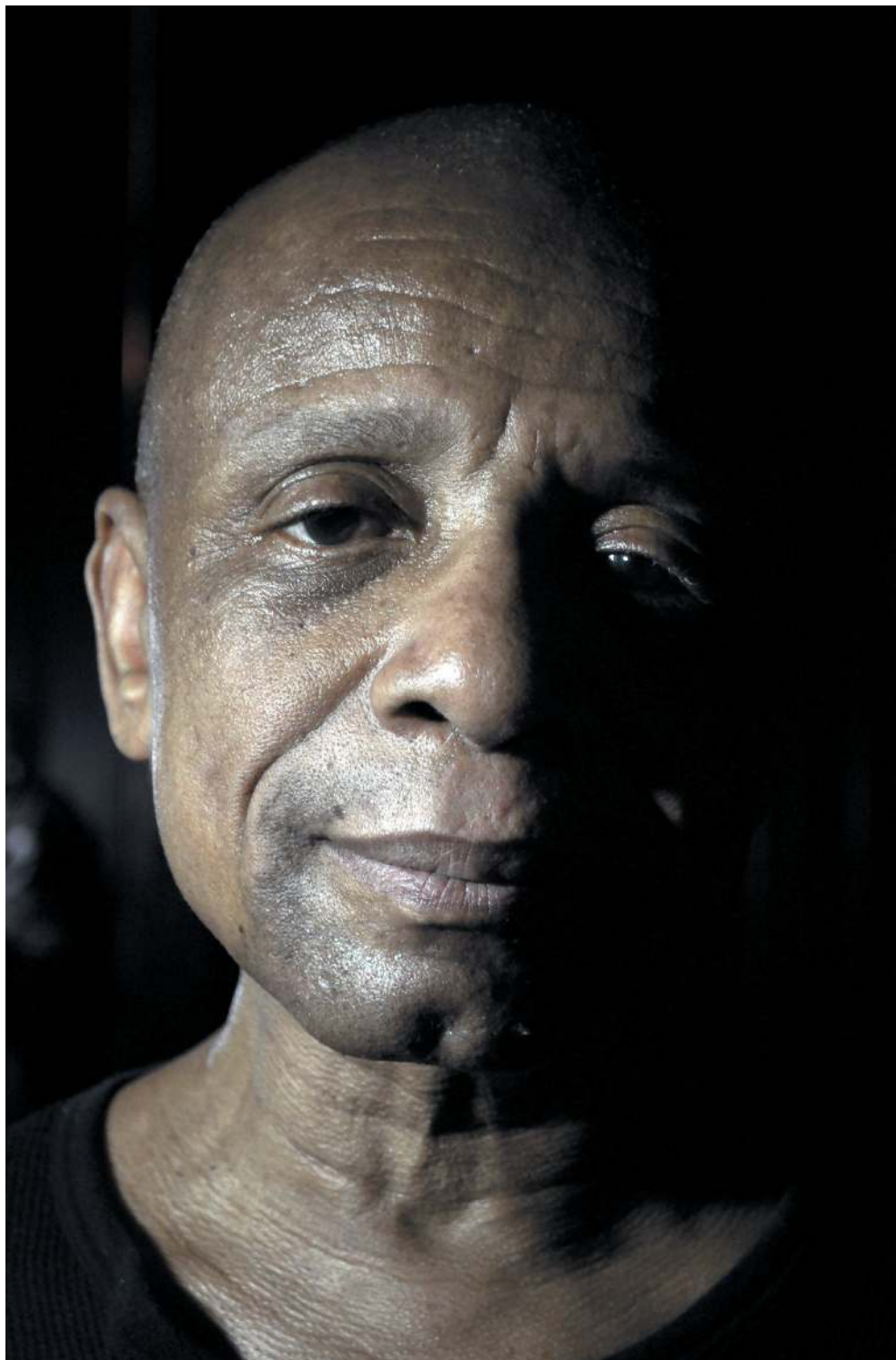
Charles Evers.



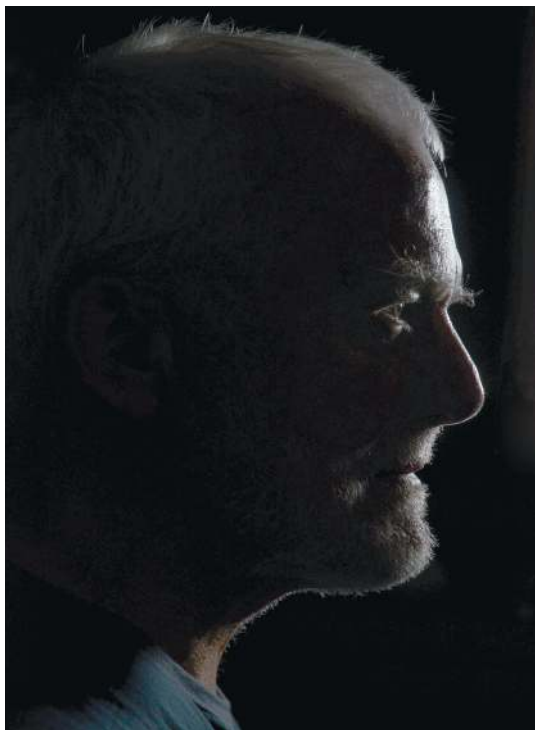
Robert Pebbles, Jr.



从左至右、从上至下。1. Len Tantillo。- 2. Andy Shaffer。- 3. Russell Banks。- 4. Edgar Oliver。



Tony Ndogo.



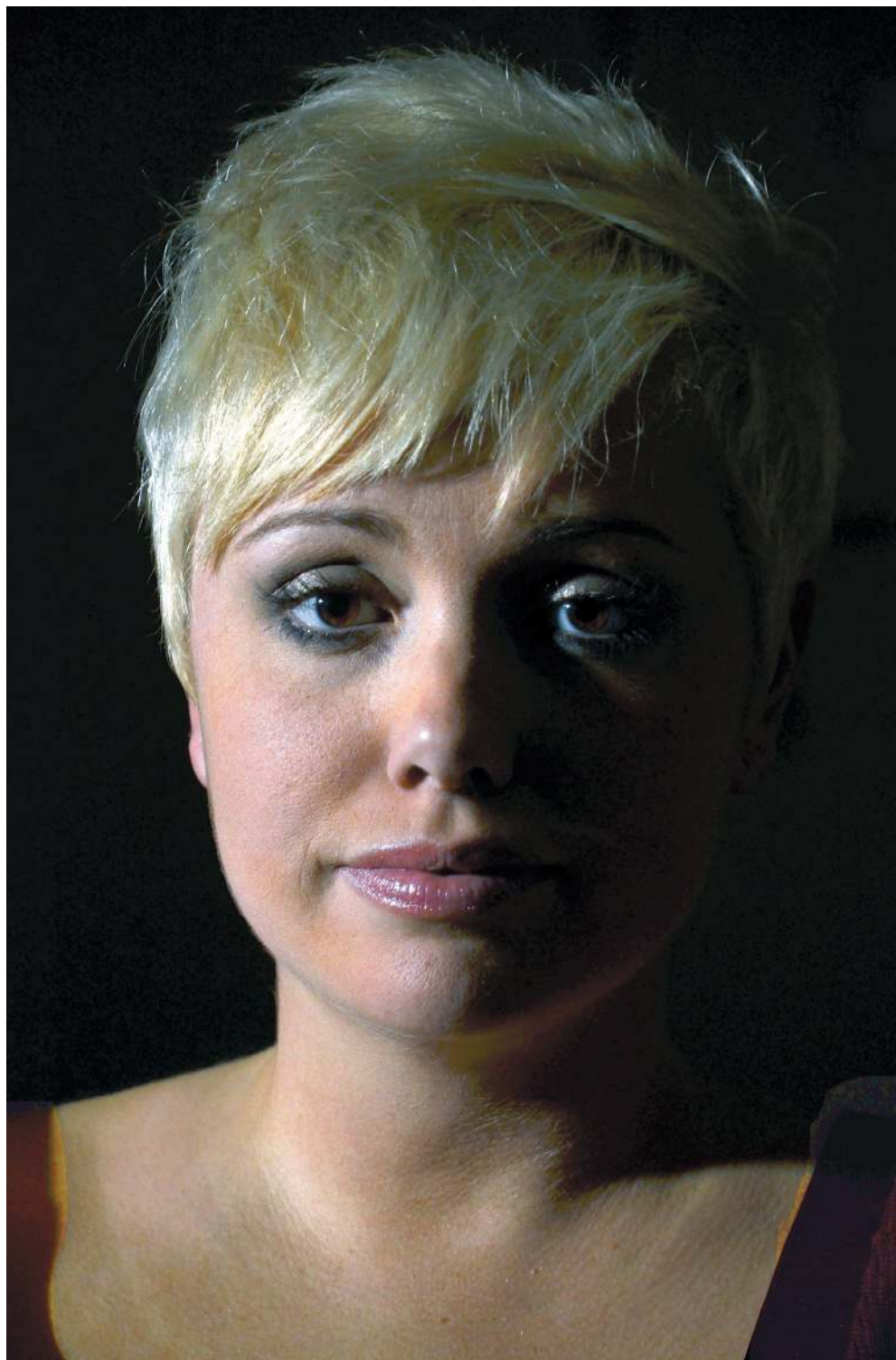
从左至右、从上至下。1. Russell Banks。— 2. Jack Wingate。— 3. Ray Bassett。— 4. Myron Mixon。



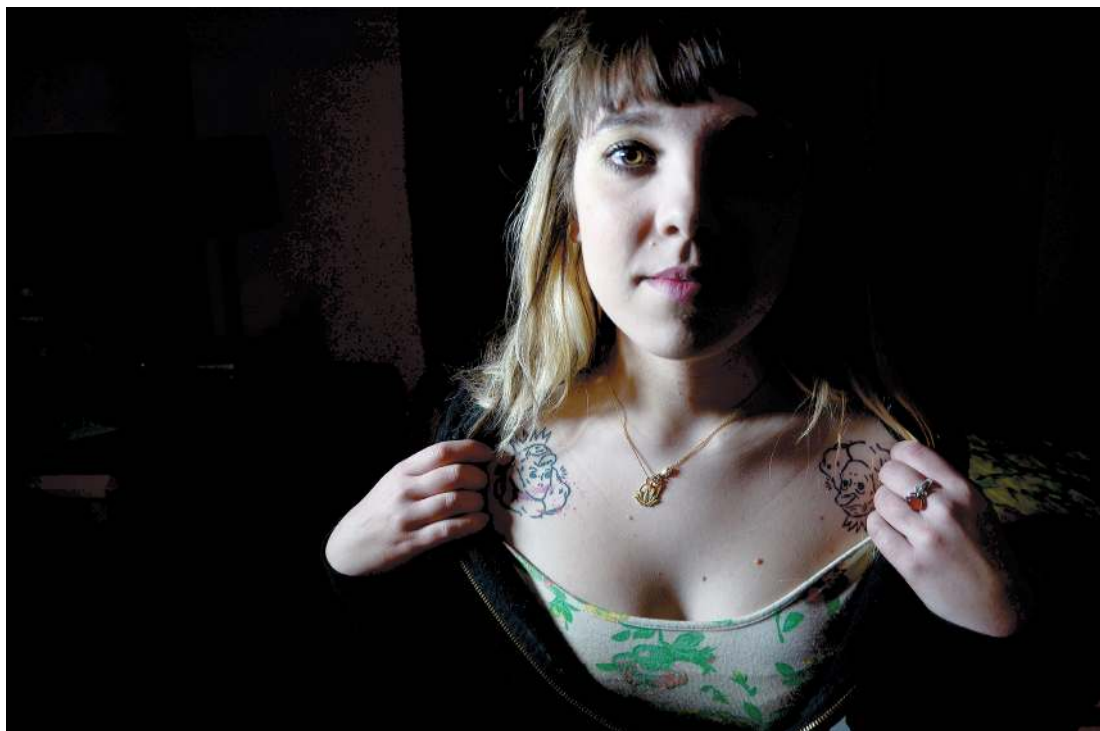
1. Stephen Haven, – 2. Susan Phemister与Stephen Haven,



Steven Thomas.



Sabrina Hendersen,



1. Tanya Moon, — 2. Chesney Sherman,



Rick Salazar.





JUDGE DEE SAW THAT THE GIBBON WAS WATCHING HIM

高罗佩为其小说《The Morning of the Monkey》所绘插图