

ROB ROMBOUT的 纪录片风格

在他生命的暮年，美国摄影家沃克·埃文斯在接受*Art in America*杂志采访时，曾这样解释自己的摄影方法：“当你们说‘纪实’的时候，必须用一只细腻的耳朵来听这个词。应当说‘纪实风格’，因为纪实指的是，比如说，犯罪现场的司法摄影。那才是真正的文献。艺术没有任何用处，文献却有用处。因此，艺术永远不是文献，但它可以采用文献的风格。这正是我所做的事¹。”要理解这一微妙之处，就必须记得，“documentaire”（纪实／纪录）一词曾经引发过多次语义上的争论，而人们在时间的推移中赋予它的种种含义，至今仍然激起许多论争，以至于有时招致对这个词本身的拒斥。这个词起初只是一个由名词“document”（文献）派生而来的普通形容词，其含义逐渐摆脱了这一出身，转而用来指称一种再现现实的方式：先是在摄影中（自十九世纪末起），继而是在电影中（自1920年代起，尽管这个词此前已经偶有出现）²。然而，依据人们所指涉的媒介的不同，其间还是出现了一种细微的差别。在摄影中，“纪实”指的是一种非艺术的生产，而在电影中，它指的则是一种非虚构的实践。与画意摄影派同时代的欧仁·阿杰始终不断地声称，他的照片只不过是一些“文献”，他的工作并不怀有任何艺术意图。他作为一位摄影大师而获得承认，已经是很晚的事了，这要归功于曼·雷对他的发现——后者于1926年把他的一张照片刊登在《超现实主义革命》的封面上。德国与苏联“新视觉”运动的摄影家们则立即把他认作他们那种现代主义摄影观念——也就是既是纪实的、又是艺术的摄影——的先驱。1927年他去世之后，曼·雷的助手贝伦尼丝·阿博特买下了他的全部底片，并把它们带到美国，让沃克·埃文斯得以发现这些作品。埃文斯当时刚刚在巴黎度过了几个月，由于怀着几分想要成为作家的念头，他曾醉心于法国文学，尤其是波德莱尔与福楼拜。

1. “When you say ‘documentary’, you have to have a sophisticated ear to receive that word. It should be documentary style, because documentary is police photography of a scene and a murder. That’s a real document. You see art is really useless, and a document has use. And therefore art is never a document, but it can adopt that style. I do it.” Leslie Katz, “Interview with Walker Evans”, *Art in America*, n° 59, 1971年3-4月。- 2. 而今天还有其他许多艺术实践，如戏剧、连环画、动画电影等，它们提出了新的、更为复杂的问题。

他从这两位作家身上各自学到了很多，但有一样东西在他眼中变得至关重要：那就是风格。一旦他把文学方面的抱负搁置一旁，转而投身于一种既是艺术的又是纪实的、深受阿杰启发的摄影，他此后的全部作品都将打上这一印记。因此，“纪实风格”这一观念应当被理解为这段历程的产物：埃文斯明确希望被承认为一位艺术家，其途径便是创造出一种新的摄影风格，直接从文献中——从它的冷峻、它的距离、它的正面性、它的锐利、它的明晰——汲取灵感³。

在电影中，纪录片风格的概念则要更为复杂一些。Bill Nichols 在一部如今已享有盛名的著作中（我在后文还会回到这部书⁴），更愿意谈论纪录片的各种“模式”，这意味着电影作者对待其所拍摄的对象以及对待观众的整体态度。在这种进路中，风格的问题退居次要。然而，有一个理由足以让我们在谈及某些所谓的纪录片的时候重新回到风格的概念上来：那就是当形式凌驾于内容之上的时候。Rob Rombout 的电影正是如此。

这位1953年生于阿姆斯特丹、1975年起定居布鲁塞尔的荷兰人，随着时间的推移逐步构建起一项回应着某种根本意图的计划：在电影中成就作品。他对纯粹的虚构兴趣不大，职业生涯始于为一家工会电视台（列日的Canal Emploi）拍摄报道片，但他很快便挣脱了那些侵蚀着电视领域的例行程序，转而去拍摄一些越来越不符合这一行业的期待、却越来越贴合他个人艺术要求的影片。与最常见的那些报道片和纪录片背道而驰，他避开热点题材，无视时事、社会问题和时髦的主题，而把自己的影片建立在一些出人意料的对象之上，有时甚至只是一些纯粹的借口。内容并非次要，但始终服从于一系列根本性的形式选择（以及同样多的拒斥），这些选择一点一点地校准着他的美学，直至构成一种理应称之为风格的东西。

他有一部影片专门献给纪录电影：《彼尔姆使命》（1999。[QR48]）。导演受邀参加在乌拉尔地区的城市彼尔姆举办的一个电影节。在前往那里的火车上，Rombout 面对镜头，谈起俄罗斯年轻电影人的种种追问，他们正在寻找一种新的语言形式，想要拍出既不必传递某种信息、也让人感觉不到委托方存在的影片：“他们向自己提出的问题之一是，在一部纪录片里能不能做剪辑，能

3. 在一部关于这一问题的杰出著作中，Olivier Lugon把埃文斯的这一表述扩展到1920年至1945年间的一大批摄影生产，涵盖众多摄影家，包括奥古斯特·桑德、阿尔伯特·伦格尔-帕奇、保罗·斯特兰德、拉尔夫·斯坦纳、贝伦尼丝·阿博特、FSA的摄影家们，当然还有埃文斯本人，但也包括插图和家庭照片这样的匿名用途。为这些选择提供依据的美学标准取自当时的摄影文献：对媒介特性的尊重、清晰、明亮、锐利。Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, “Le champ de l'image”, 2001. – 4. Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001, chap. 6.

不能把影像切开，能不能把它们重新组合起来，让别人不从中找到某种意义，能不能介入现实，我们是不是一直都在做手脚？”电影节名为*Flabertiana*，以此向罗伯特·弗拉哈迪致敬——Rombout格外欣赏这位电影人。这是组织者的一个明确选择，在他们看来，这位美国纪录片作者的“出发原则”、他“对人物的工作”都非常重要；对这位电影人的偏爱，显然是以对维尔托夫电影的拒斥为依据的。电影节总监Pavel Pechenkin说，维尔托夫与电影之间是一种“音乐短片式的关系”。“他之所以被共产主义政权起用，是因为他在银幕上创造了一种人为的时空。”伴着这番话，Rombout剪入了《持摄影机的人》中那个著名的段落：摄影师在火车驶来之际把摄影机架底在铁轨之间——这个段落的时空连续性确实被剪辑彻底打乱了。Pechenkin继续他的阐述，其言论想必安德烈·巴赞也会认同：“在上一届电影节上，我们谈到过，剪辑和纪录电影是两件相互矛盾的事。如果我们想让真实出现在银幕上，那就不应该做剪辑。剪辑时所做的每一次切割，实际上都是一次谎言。我觉得，这是弗拉哈迪非常典型的一个特征。你切得越少，剪得越少，影片就会越好。这就是我们电影节的原则。”Rombout任由对话者们说下去，并不反驳。然而他自己所做的，恰恰与他们所想的相反。他很少关心那些为纪录片作者规定行为准则、并以教条的方式规定其影片形式的伦理问题。什么所谓对真实的尊重，什么对一种任何影片都无法企及的真理的追寻，都无关紧要，因为影片总是由导演的视点所决定的。如同奥逊·威尔斯所说的“*Eye for I*”，Rombout宣告自己目光的至高地位，并且利用电影语言的一切可能性——取景、景别、场面调度、摆拍、任意的剪辑，甚至虚构——来拍出一部首先并非纯粹的创造（那将是一部虚构片）、而是对世界的一种主观注视的影片。正如摄影中的沃克·埃文斯，Rombout拍的不是纪录电影，而是纪录片风格的电影。这一细微差别至关重要。

在《美国阿姆斯特丹故事》中，Rob Rombout与他的联合导演Rogier van Eck穿越美国，在所有名叫阿姆斯特丹的地方停留。影片中许多房屋、酒吧或商店的立面镜头，都是正面、远距离拍摄的，似乎受到了沃克·埃文斯照片的启发。两位导演发现，这位摄影家在职业生涯之初曾经路过纽约州的阿姆斯特丹，并于1930年在那里拍下了唯一的一张照片[QR27]。照片上拍的是一条两旁排列着纺织厂的街道。左边的那家工厂如今已经消失了。住在这座城市的诗人Stephen Haven向他们谈起摄影家拍下的这张独一无二的照片，他责备埃文斯始终置身于这个地方之外，无视这些工厂的全部社会背景，没有听见织机的嗡鸣、提示休息时间



《美国阿姆斯特丹故事》

的铃声，也没有关心工人的命运。换言之，没有“记录”一个社会问题。这一指责是没有根据的：那并非埃文斯的意图，他唯一关心的是拍出一张参与其个人艺术计划的“纪实风格”的照片。这同样不是 Rombout 与 Van Eck 所关心的事，他们穿行于废弃的厂房之间，并不对那场使这些工厂在 1950 年代消失的危机的成因作出解释。那并不是他们的计划。他们同样也不去做记录。相反，他们以大角度仰拍那座窗玻璃破碎的厂房立面，奇怪的是，在顶楼的一扇窗前出现了一位少女。在下一层镜头里，她在厂房内部一层空旷宽阔的楼面上缓缓行走，经过那些被蓝色塑料布遮住的窗户。叠印使她的身段变得如幽灵一般透明。一段短暂的虚构就这样悄然潜入了影片。[QR27]

纪录片，虚构

事情已经成为定论：凡是对电影的本质稍作思考的人，都不会再去的质疑这一终于获得公认的观念，即每一部纪录片之中都有虚构的成分，而每一部虚构片之中也都有纪录的成分。古典电影史家追溯至卢米埃尔兄弟的影片与梅里爱的影片之间的差别的那种古老的区分，今天已经过时了，至少就他们所使用

的、把两种电影方式截然对立起来的那些术语而言是如此。如果说这种区分在今天更加难以操作——有那么多的影片在把它搅得模糊不清——那么“这两种叩问世界并对

其加以述说的方式⁵”之间的差异却依然存在：一方面，想象支配着影片，创造出一个虚构的世界，观众可以带着或多或少的快感沉浸其中，并在某些情况下从中认出自己的关切、欲望、焦虑，甚至是对一个不同于自身世界的向往；另一方面，现实强加于影片，并以或强或弱的力量决定着导演想要对它给出的再现，无论这种再现的真实与否。事实上，尽管真实的问题在涉及纪录电影的时候仍然至关重要，它却并非这一实践的奠基之物：一个世纪以来，从《北方的纳努克》（罗伯特·弗拉哈迪，1922）到晚近的 *Hold-up*（Pierre Barnérias, 2020），大量以纪录片自居的影片仍然充斥着谎言。反过来，大量的虚构作品，无论是小说、戏剧还是电影，都表明它们完全有能力陈述种种真理。

如果说纪录片与虚构片之间的旧有分野在今天已经没有什么大意义，我们却知道，任何影片，无论何种类型，都会通过各种影片的和影片周边的⁶手段，提出一份契约，观众则依据自己的期待和自己的电影趣味来决定接受或者拒绝它。这种虚构契约要求我们相信所再现的想象世界（叙境）的可能性，接受布景或演员表演的人为性（依类型的不同而异）、一定比例的不合情理之处（尤其在希区柯克那里屡见不鲜），同时也接受一些更为隐含的东西，它们关乎场面调度、剪辑、节奏、声音、特效或音乐方面的选择。一部新现实主义影片的虚构契约不同于一部歌舞片的契约，David Lynch所提出的契约不同于小津安二郎的契约。一位观众可以接受被卷入David Fincher的种种不合情理之中，却不接受Wes Anderson的，反之亦然。纪录电影中的情形也是如此，那里的提议的多样性或许没有那么广阔，却同样具有决定性。纪录片契约在此不仅意味着承认所再现的世界的真实性，它同样要求接受这一真实被处理的方式、拍摄的方法（手持与否）、与导演所遇到的男男女女的关系、导演在影片中的实际在场、他对现实不可避免的干预、剪辑是否透明，以及一定程度的场面调度。弗拉哈迪所提出的纪录片契约不同于直接电影的契约，也不同于Michael Moore邀请我们签订的那种契约。

所有这些类型的影片，无论是纪录片还是虚构片，再加上无数介于两者之间的变体，都引导观众依据情况采取一种虚

5. Geneviève Jacquinot, “Le documentaire, une fiction (pas) comme les autres”, *Cinémas. Revue d'études cinématographiques. Journal of Film Studies*, vol 4, n° 2, 1994年冬, p. 64. – 6. 我把文学理论所称的“围文本”（或“副文本”）称为“影片周边”（périefilm）：即围绕着影片本身的一切，它们把影片指认为影片，界定其所属的类别或类型，引导其接受，并有助于澄清观众在观看之前与影片签订的契约。这包括预告片、媒体所发布的影评、张贴在影院入口处的海报、剧照和说明文字、文化活动主持人所作的介绍、印在DVD封套上的信息等等。

构化的阅读或者一种纪录化的阅读——借用 Roger Odin 的术语⁷。这同样允许观众，只要他愿意，对一部纪录片施以一种虚构化的阅读，或者对一部虚构片施以一种纪录化的阅读。他可以把 Oliver Stone 的《刺杀肯尼迪》当作“一个真实的故事”来看，而这部影片虽然资料翔实，提出的却是对美国总统遇刺事件的一种貌似可信的、因而是虚构的解释。他也可以把让·鲁什的《我是一个黑人》当作一个生活在阿比让的非洲爱德华·G·罗宾逊的虚构故事来看，而其精妙的叙事装置却丝毫没有掩盖那些前来科特迪瓦找工作的尼日尔青年的日常现实。纪录片与虚构之间的种种交织，既曲折又不计其数，它们召唤着分析，不是为了对其加以清点（这是一件费力而徒劳的工作），而是为了从中提炼出最具原创性与革新性、有时甚至是实验性的提议，它们提醒我们，电影是一门不断演进的艺术，而某些电影作者——相对于大批影像生产者而言固然是少数——从未停止探索新的疆域，发明新的电影形式，并在影片与其观众之间建构新的关系。Rob Rombout 便是其中之一。

影片契约

乍看之下，Rob Rombout 的影片召唤的是一种纪录化的阅读。然而，仔细观看这些影片（与其看一遍，不如看两遍），并追问其作者的工作方法，便会发现，所提出的契约条款往往扰乱了观众的期待。观众很快便诊断出各种各样的偏离，偏离了他原以为是纪录片惯常行为的东西（这种惯常行为并不存在，但许多人深信自己了解它）。在职业生涯之初，Rombout 作出了一个决定性的选择：以一种“虚构的排场”来拍摄纪录片——正如 Jacqueline Aubenas 的漂亮说法⁸——也就是说，用虚构片的方法（即便没有虚构片的手段）来拍摄纪录片。1990年，当他正艰难地尝试在刚刚开拍的纪录片（《北方快车》）里引入一个虚构人物时，他明白了自己走错了路：他曾设想的、电视至今仍大量采用的“纪录虚构片”（docu-fiction），不过是在同一部影片之中把两种分别构思、分别发展的电影模式拼贴在一起。在同一时刻，他也明白了真正令他感兴趣的是什么：把这两种模式彻底地相互融合，以虚构的模式处理现实，对真实的人物进行场面调度，邀请他们讲述自己的故事，把这些讲述纳入一个叙事框架，并用这一切建构起他

7. Roger Odin 在多部著作中提出的区分，尤见 *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, “Arts et cinéma”, 2000. – 8. Jacqueline Aubenas, “Rob Rombout” 词条, *Dic Doc. Le dictionnaire du documentaire. 191 réalisateurs*, Bruxelles, Communauté française de Belgique Wallonie-Bruxelles, 1999, p. 357.

自己的影片。这一决定性的选择将引导他此后三十年间的全部工作，并带来一整套创作程序：规划影片，构思结构，采集讲述，把面孔与风景联系起来，勾画透视，描绘线条，搭配色彩，组合声音（噪音、人声、音乐）以构成一条声轨，而且从1999年起，还在影片中扮演他自己的角色。这样一种工作方法所产生的影片，其向观众提出的契约——我们姑且称之为“影片契约”——比表面看来要复杂得多。

首先，我们可以把Rob Rombout的影片称为“创作型纪录片”。这一表述已经变得很常见，却失之简单，甚至有点荒谬，因为它暗示着似乎存在着一些并非创作的纪录片。这个典型的法语圈称谓，在其他语言中没有对应物，也不具任何理论价值，它是独立制片人和独立电影人（二者往往是同一批人）在1970年代电视成为纪录片主要传播渠道之际所锻造出来的。当时的问题在于把他们的影片与通常的电视生产区分开来——后者早已把说教模式确立为纪录片唯一的实践方式，并且阴险地向电视观众灌输了一种观念，当然是错误的观念，即一部纪录片理所当然应该是“客观的”，并借助一个占支配地位的画外音，就所拍摄的现实陈述一种“真理”。1970年，法国评论家Louis Marcorelles写道，如果说Leacock、Perrault以及直接电影的其他拥护者拒绝纪录片作者这一标签，那是因为这个词已经失去了它的力量：“在成千上万个平庸匠人的手中，‘纪录片’已经变成了——如同法国人所说的——‘docucu’的同义词，一种致命的例行公事，消费社会的又一种异化，一种一边拍摄、一边借助解说大说特说，却什么也没说出、什么也没展示的艺术。”

在“纪录片”之后加上“创作”一词，是为了重申电视已经让人遗忘了的东西：一部纪录片，正如让·维果所说，始终是一种“有文献依据的视点”，也就是说，是一种由某个不可避免地带有个人色彩的目光所处理和组织的对现实的再现。这一视点是被隐藏起来，还是相反地被突显出来，丝毫不改变它的结构性力量，这种力量使任何真理的陈述都成为相对的，使任何客观性的意图都成为幻觉。对这些独立电影人而言，把自己的影片称为“创作型纪录片”，也是一种宣示自由的方式——以任何形式向影片中注入一份有意为之的主观性的自由。最后，这一称谓还突出了独立制片人能够给予电影人、而电视台却拒绝给予他们的一项优势：时间。拍摄的时间，但也包括——如克里斯·马克所说——不拍摄的时间，也就

9. Louis Marcorelles（与Nicole Rouzet-Albagli合作），*Éléments pour un nouveau cinéma*, Paris, Unesco, 1970, p. 42.

是观察一种情境并浸润其中，以便此后能用摄影机更好地对其加以述说的时间。还有超出电视台依据广告插播而规定的时长（26或52分钟）去展开一个题材的时间。因此，无论多么笨拙，“创作型纪录片”这一表述在关于纪录电影的话语中所铭刻的那种区分，是有其道理的。不过，倘若改用“作者纪录片”这一称谓，就会更为恰当，它可以把这一类生产与各种各样的机构纪录片（电视的、教学的、旅游的、工业的，等等）区别开来¹⁰。

其次，我们可以参照 Bill Nichols¹¹在纪录片生产整体中识别出的六种模式来界定 Rombout 的影片契约：观察模式（*observational mode*）、说教模式（*expository mode*）、诗意模式（*poetic mode*）、参与模式（*participatory mode*）、反身模式（*reflexive mode*）、述行模式（*performative mode*）。我们很快就能辨认出那些与他无关的模式。Rombout 既不拍说教式的影片（*expository mode*），也不拍直接电影（*observational mode*）。他的电影与那些以画外解说为主、以画面加以图解来解释世界的影片或电视节目相距甚远。它也处于另一类影片的对立面：自 1960 年代起，魁北克的 Perrault，美国的 Drew、Leacock、Pennebaker、Wiseman 和 Maysles 兄弟，法国的鲁什、马克、Ruspoli、Depardon 和 Philibert（仅举数例）扛着摄影机“现场抓拍”，以便在不太引人注意的情况下进入一个地方或一个群体，他们录下数百小时的胶片，然后在剪辑中建构影片。Rombout 所做的恰恰相反：他不亲自掌机，他厌恶偶然性，摄影机固定在三脚架上，技术人员为数众多，拍摄经过细致的准备，前期筹备可能持续数年之久（《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》用了八年，《追寻高罗佩的足迹》用了十一年）。参与模式预设着导演与被摄者之间的互动，例如 Claude Lanzmann 在《浩劫》中的做法，这似乎也与其纪录片的实践大相径庭。不过，他在拍摄之前会与他的人物长谈，以便把他们的发言调校到他自己的关切上来。他的提问在剪辑时被剪掉，互动不再可见，观众听到的是一段似乎自由而自发地说出的证言——而事实绝非如此。Nichols 的后三种模式（他强调不同的模式可以共存于同一部影片之中）似乎更为显

10. 在比利时——Rombout 自 1975 年起便在此生活和工作——“创作型纪录片”这一表述于 1980 年代初确立下来，当时的瓦隆—布鲁塞尔联邦政府（将文化纳入其职权范围的法语区政治机构）创立了最早的“制作工坊”，即布鲁塞尔视听中心（CBA）与 Wallonie Image Production（WIP）。这些“接纳机构”向年轻电影人和成熟的导演同样开放，其使命是从资金上支持那些能够体现出原创性写作与作者目光的拍摄计划（主要是纪录片，但也并不排除虚构片、动画电影或实验电影）。这一表述起初被政府和各工坊的领导层同样当作一面身份的旗帜高高举起，至今在比利时法语区关于纪录电影的官方话语中依然根深蒂固，而吊诡的是，拨给各工坊的预算的逐步削减，使这类计划所能获得的资助越来越受到限制。- 11. Bill Nichols, *op. cit.*

著。在造型形式上——在画框、对称、线条和色彩上——无疑存在着一种探索，这正是诗意模式的特征（我在后文还会谈到）。整部《彼尔姆使命》都属于反身模式。在各自主要主题的边缘，《阿尔萨斯的乘客》、《凯尔盖朗的陷阱》、《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》与《美国阿姆斯特丹故事》也都包含一些质询电影、质询虚构与现实的关系、质询作为连接的剪辑的段落。最后，自1997年起，Rombout出现在自己的影片中，我们看到他走在他的见证人身旁，探访各个地方，在载着他们穿越美洲大陆的汽车里与Rogier van Eck交谈，凝望风景，在酒吧里分享一顿饭，甚至在阿姆斯特丹岛上与一头象海豹嬉闹扮丑。他那略显笨拙、带着典型荷兰口音的嗓音，越来越多地占据着声带，说出一段有时极具反讽意味的解说。他的在场在某种程度上把他的影片与述行模式联系起来，但没有这一模式所特有的自传维度，这种介入也没有为所处理的题材增添一份认识。

“我描绘的不是存在，而是过渡。”蒙田的这句名言¹²被用作《阿尔萨斯的乘客》的题记，这部影片可以视为他电影实践的一份宣言。这句话同样适用于他的全部作品，其中的主人公全都是过客，有些人乘坐火车或者船只，另一些人则只是从我们的眼前经过。如同许多纪录片作者一样，Rombout在旅途中拍摄，出发去发现遥远的地平线，采集生命的讲述。他是一位双重的继承人：既继承了昔日出发去发现遥远国度的荷兰探险家，也继承了从罗伯特·弗拉哈迪到克里斯·马克那些远赴世界另一端去拍摄的旅行纪录片作者。不过有一个很大的差别：在他那里，目的地只不过是次要的，有时甚至纯粹是借口，比如他与Rogier van Eck一起走遍世界，去拍摄所有以阿姆斯特丹为名的地方。旅行是一条贯穿始终的主线，从根本上结构着他的影片。如果说Rombout声称《美国阿姆斯特丹故事》是一部穿越美国的*road movie*，《北方快车》是一部从巴黎到莫斯科的*railroad movie*，而《横渡大西洋：伊丽莎白女王二号》是一部讲述乘坐世界最大邮轮横渡大西洋的*sea movie*，那也并不意味着他要在不知道将拍什么的情况下去冒险，或者从数百小时的素材出发在剪辑中组合影片。细致入微的准备工作、事先进行的勘景、事先作出的、有时极具约束性的美学选择，共同起到框限拍摄的作用，同时又让一部分意外得以发生，并对偶然的相遇保持开

12. 在自己的宣言影片的题记中引用蒙田，对于一位并不像蒙田那样从事自画像——“我自己就是我这本书的材料”——的电影人来说，是一个奇特的想法。这位哲学家所谈的过渡，是他自身存在的时间，他想要“不是逐个年龄阶段地[...]而是逐分逐秒地”加以描述。即使Rombout出现在他的多部影片之中，即使他那口音独特的嗓音说出某些解说，他也并不因此就是他的电影的“材料”。相反，他的每一部影片都在谈论他的电影观念：电影堪称最典型的过渡的艺术。



1. 一部road movie: 《美国阿姆斯特丹故事》(2012)。-2. 一部railroad movie: 《北方快车》(1990)。-3. 一部sea movie: 《横渡大西洋: 伊丽莎白女王二号》(1992)。

(《Madredeus的亚速尔群岛》, 1995); 俄罗斯的一个纪录片电影节(《彼尔姆使命》, 1999); 一次前往凯尔盖朗群岛的科学考察(《凯尔盖朗的陷阱》, 2000); 广州这座城市(《广州, 中国姑娘》, 与Robert Cahen合作, 2001); 几位阿尔萨斯人的肖像(《阿尔萨斯的乘客》, 2002); 荷兰的一座监狱(《奥弗隆监狱中心》, 2003); 世界最大邮轮的建造(《玛丽女王二号: 海上女王》); 一组以阿姆斯特丹为名的地方, 这是他与Rogier van Eck合作的三部影片的对象: 《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》, 2004/《美国阿姆斯特丹故事》, 2012/《黑白阿姆斯特丹》(制作中); 荷兰作家、外交官兼汉学家高罗佩的肖像(《追寻高罗佩的足迹》, 2016)。其他正在进行的计划则是一座城市(波尔图)或圣保罗一个中产阶级家庭的肖像。

放。这样一种在可预见与不可预见之间、在控制与放任之间、在形式的掌控与对现实变数的开放之间的平衡, 不仅是一种严谨的方法论选择, 也是一种让他的电影书写与贯穿其全部影片的重要主题相协调的方式——这一主题由他所遇到的大多数见证人以不同的方式表达出来: 命运(难以辨认, 却未必不可抗拒)与自由。由此可见, 他的影片把命运与虚构、纪录与自由联结在一起(除非恰好相反)。这就大大地更新了卢米埃尔与梅里爱之间那种早已陈旧过时的对立。

命运与自由

乍看之下, Rob Rombout 的电影作品似乎驳杂不一, 因为他涉及的题材如此不同: 一趟从巴黎到莫斯科的火车之旅(《北方快车》, 1990); 从南安普敦到纽约横渡大西洋(《横渡大西洋: 伊丽莎白女王二号》, 1992); 北海上的一座钻井平台(《黑岛》, 1994); 葡萄牙乐队Madredeus

尽管Rombout不断重申，他影片的形式优先于它们的内容，我们仍然应当超越其题材表面上的异质性，去考察那些潜在底下、在影片与影片之间流转的生存问题。那在每一部影片中，导演都遇到一些讲述自己故事的人，他们在谈论自己的生活或者来自的地方，谈论自己的工作经历，谈到自己的信念、自己的抱负，或者仅仅是他们眼中至为重要的东西。有些人则见证了自己想要逃脱生存束缚的时关人生的幸福，另一些人则见证了想要换一种方式或者换一个地方生活的梦想，另一些人则已经认命，接受了自己的命运。所有这些微型的生命讲述，都关乎命运与自由的主题，自从Rombout在1980年代为工会电视台Canal Emploi拍摄最早的那些报道片以来，这一主题便反复出现。

《说得太多的人》（1985）为一位被公司管理层解雇的工会代表绘制了肖像，这家公司是一家强大的石化跨国的企业（孟山都），在安特卫普港设有一家分厂。为了也保护一名复印了文件的工人，这位代表公开宣称自己除了这样做，而事实并非如此。工人和代表都被开除了，由此引发了一场为期七周的罢工，罢工结束时工人得复职，代表却没有，因为他强硬，个性让管理层感到不快。后凭借工人们声援，此人随后在工厂门前组织烧烤，并在自己的房车里继续着工会的值班。在上诉审判中，劳动法法庭最终判孟山都胜诉。Rombout在数月之后冬天开始拍摄，那时整座城市都被白雪覆盖。他利用拍下了工人的画面。影片交替呈现夏天的画面——代表被同志们簇拥着——和冬天的画面——他独自一个人在雪中的房车里。这个一故种真正的小说式底蕴赋予影片一种真正的戏剧强度：小人物对抗巨人的英雄，一种为权贵效劳的阶级司法的牺牲品。通过过去与现在的交替，我们明白了这位孤独的活家，命运早已注定，也钦佩他抵抗到底的执着[QR46]。



《说得太多的人》

Rob Rombout说，他之所以离开自己的故乡阿姆斯特丹，是“为了呼吸”，因为他越来越难以忍受荷兰社会强加于他的自由需求之上的那副精神枷锁。在《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》中，他用画外音说道：“在阿姆斯特丹，一切都是自由的，也都是受控的。一切都被框定了，连生活的乐趣也不例外。”十六世纪，荷兰接受了加尔文派神学，依照这种神学，每一位信徒都是蒙上帝恩典的选民，他的救赎只能归于上帝一人。无论是被拣选还是被弃绝，他的命运都已写定。Rombout没有受过宗教教育，不了解《圣经》，也很少踏进教堂，但他的童年却被这种几个世纪以来浸透着荷兰人心态与文化的严峻的新教伦理打上了烙印。个人自由与一个具有约束性的社会、经济、宗教、文化或种族框架之间的冲突，已经成为他电影的中心主题——我已经说过——也是他美学的源泉。根本的问题是选择与责任的问题：人是否可以选择按照自己的意愿生活，还是屈从于一种从他自身之外主宰其存在的命运（称之为上帝还是主人，它是一种抽象的力量、一种厄运还是一种社会处境，都无关紧要）？他在多大程度上要为自己人生的经营、自己的行为、可能的失败，或者仅仅是自己的幸福负责？自由从哪里开始，决定论到哪里为止，每个个体又如何做到把分隔二者的边界往后推？这些问题在Rob Rombout的每一部影片之中都被提了出来。每一位受访者在讲述自己的故事时都给出了自己的回答，必然是个人的回答，但在一部又一部影片中收集的全部证言，不可避免地获得了一种政治的维度。一方面，有那些把命运掌握在自己手中、宣示自己绝对自由的人。Andrew Graham是Queen Elizabeth 2号的*social director*，出身于一个有九个孩子的贫困家庭。他不记得自己在十岁之前曾经有过一双鞋，十四岁便离开了学校，父母去世之后，他不得不照顾弟弟妹妹。后来他成了一名舞者，1981年成为澳大利亚的舞蹈冠军。如今他拥有八栋房子，却并不羡慕富人，因为，他说，“我所拥有的一切，都归功于我自己。[...]我不相信运气。我认为运气是自己创造的。人是自己命运的主人，可以成为自己想成为的人。”在《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》中，职业长笛演奏者Mariël掌控着自己的情感生活：“在一段关系里我很快就会觉得局促，我需要空间。而且我觉得我的工作非常重要。我知道我可以独自承担它。我在其中感到自由、独立。我非常清楚自己想要达到什么，而且我总是可以抓住这一点。我知道我拥有什么，我知道我能做什么。”在《美国阿姆斯特丹故事》第四集（《西部》）的结尾，从墨西哥偷渡而来的Veronica讲述了她如何与其他难民一起，穿过一条横越美国边境的长长的隧道逃离自己的国家。她如今为Peter Calf工作，后者来自温哥华，在加利福尼亚州的阿姆斯特丹拥有一片广阔的杏仁树种植园。两人都离开了自己的祖国，她是为了逃离贫困，他是为了实现创办一

家农业企业的梦想。“我不相信命运，”Veronica说，“我相信选择，相信决定。我作出了这个决定，我接受了这份工作，我之所以在这里，是因为我作出了这个选择。”她的老板有点自命不凡，说的却是同样的话：“我对自己的生活有完全的控制，我相信我掌控着自己的命运。[...]我认为那部圣书是人写的。人没有创造植物、生命或者大地，人写了一部圣书，而最需要它的人却不会读它。我年轻的时候，常常请求上帝来告诉我他是否存在，他从来没有来过。”[QR40]在第三集（《中西部》）中，Rombout用画外音这样定义美国人的“拓荒精神”：“在上帝面前，唯有个人要为自己的选择负责。”

另一边，则是那些别无选择的人。《北方快车》中最美的段落之一展现了Galina，一位俄罗斯列车乘务员，她坐在包厢里，靠着车窗，窗外掠过的风景在半掩的窗帘之间只能隐约看到。小桌子上，一只瓶子里插着三枝郁金香。Galina解释说，她在波兰铁路公司里没有任何前途，她没有出国旅行的自由，而她的梦想是能够种花。近景镜头，以及车窗与窗帘紧紧围住三枝脆弱郁金香的双重框中框构图，道出了命运的重压——正是这种命运使梦想遥不可及[QR5]。

在 *Marion Dufresne* 号上——这艘船载着Rombout与Van Eck驶向南印度洋的阿姆斯特丹岛——餐厅侍者Gonery Le Gall从14岁起就开始跑船。航海三十一年之后，他的脸上刻着过早衰老的痕迹，他很希望“到头能有个了结”。在 *Queen Elizabeth 2* 号上，南斯拉夫籍客房女服务员Ana Moretic因为战争而无法回到自己的国家（影片摄于1992年）[QR10]。她梦见自己的家乡城市，看见自己在家，或是在老城里，就在正在交火的那个地方。大概正是难民的经历让她以一种朴素的方式说出了这样一个悖论：



1. Galina, 《北方快车》- 2. Gonery Le Gall, 《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》- 3. Ana Moretic, 《横渡大西洋：伊丽莎白女王二号》

“我深信命中注定。如果因为害怕出什么事就得待在家里，那我们就什么也不干了。”换句话说，命中注定反而使她获得了自由。这个问题同样处于《美国阿姆斯特丹故事》第四集（《西部》）的核心。在蒙大拿州阿姆斯特丹主持教务的加尔文宗牧师说：“对我来说，预定论只是意味着最终的归宿已经被决定了，但我们拥有完全的自由去书写自己生命的各个篇章，正是这些篇章把我们引向那最终的归宿。上帝在我的路上放置一些东西，把我推向一个非常明确的方向，但他从不强迫我走那条路。他给我自由，让我自己决定走上这条路。”对此，被命运引向接手祖父创办的修车行的Carly回答说：“是的，可是从某种意义上说，我也有把一切搞砸的自由。” [QR38]

《阿尔萨斯的乘客》的九个人物讲述了他们各自如何把命运掌握在自己手中。André出生于一个父子相承的酿酒师家庭，他选择去读数学，正是为了拒绝做家族世系的继承人。后来他又掉转头来，回到父亲身边工作，发现了这门手艺的意趣，从此为之着迷。逃离家庭的宿命，然后再自由地回到其中，只有在一个条件下才有可能：懂得停下脚步，花片刻时间去思考自己生命的意义，并完全自由地作出决定。画家Christine在自己的人生中也经历过类似的时刻。当她谈起在改变航向、

投身绘画之前将她困住的那套“生活的齿轮”时，Rombout把她拍在车里，迷失在空旷的乡野，穿行于田野之间，查看地图，然后倒车退回到一个十字路口。这一构想出来的场面调度，由直升机俯拍，把这位年轻女子的话语变成了可见的画面——在人生的那个时刻，她正站在十字路口上。



《阿尔萨斯的乘客》

Rombout着迷于高罗佩小说般的命运，这位荷兰外交官通晓多种语言，是音乐学家，写有多部关于中国文化的学术著作，尤其还写了三十来部侦探小说，其主人公狄公是公元七世纪中国确有其人的一位人物。为了把握这位1967年去世的非凡人物的多重人格，Rombout去寻访那些认识他的人，也去寻访另一些人，他们的人生曾因这位外交官的人生而被决定性地改变：Paul Lee，一位美籍华人，纽约唐人街最古老的华人家族之一的后代，他已经不会说粤语，却因狄公而获得了对中国文化的了解；Frédéric Lenormand，一位法国侦探小说作家，他着手为

狄公故事撰写续篇，并为此深入研究了其创造者的叙事技巧 [QR42]；Wilt Idema，一位荷兰汉学家，他在少年时代读完了高罗佩的全部小说之后决定学习汉语；Guido Tielman，他在高罗佩之后七十年成为荷兰驻重庆领事，并且和他的前任一样曾在莱顿攻读汉学：“就好像命运有意让我在求学期间受到他的启发之后，又来到了这里”，他说。

这些一部接一部影片讲述的个人故事，一个比一个更令人惊异，却并不导向任何关于那种或许引导了它们的命运之本质的结论。然而，整体看来仍令人吃惊，因为Rombout如此乐于收集那些似乎被某种更高的力量所决定的人生故事，并在他的影片中将它们分门别类，就像昆虫学家用大头针钉住甲虫一样。



开放与封闭

命运与自由的辩证法不仅处于所遇到的主人公们讲述的故事的核心。它同样关乎电影作者本人，关乎他的电影观念和他在书写的。在这里起根本作用的，是镜头本身。有两种类型的镜头反复出现：一边是壮丽风景的全景镜头，往往空无人迹，从高直处拍摄，有时甚至是从直升机上拍摄——一种神的视点；另一边是旅途中的遇到的受访者面孔的特写，旅客、火车司机、船上的人员、工人、沿途经过的村镇的居民，或是一种偶然碰见的人们——一种人的视点。当镜头开阖时，它向世界的浩瀚敞

《美国阿姆斯特丹故事：西部》

开，向海洋，向广袤的荒野或耕地，向一座鸟瞰之下的大城市；而当镜头紧缩时，有时还被一扇再次框取画面的窗或门所加倍，它便把人物封闭起来。命运与自由的辩证法就这样通过开放与封闭之间的一种形式关系表达出来。

在《美国阿姆斯特丹故事：西部》中，当Veronica以画外音讲述她如何穿过一条漫长、漆黑而尘土飞扬的隧道离开墨西哥时，一个缓慢的摇镜头在我们眼前展开一片壮丽的风景：一道干旱的山脉，寸草不生，笼罩在暮色的天空之下。这片风景是否就是美国南部边境的风景，无关紧要。相反，摇镜头在荒野自然之上展开的幅度，显现了证词中的解放之意。随后是Veronica闭着眼睛的面部特写，她仿佛被回忆淹没，这个镜头与前一个镜头形成对位，重新激活了张力。

当她的老板Peter Calf讲完自己的故事，说上帝从未来过，是人在书写那部大书时，一个俯拍的特写镜头拍下他的草帽，镜头紧得让人说不出这个人身在何处。突然，摄影机升起，草帽动了，种植园主走在他盛开的杏树之间，而由升降机托起的摄影机则渐渐把整个种植园的浩瀚尽收眼底，Calf被一点点缩小成小人国居民般的尺寸。这是一个垂直的升降镜头，它采纳神的视点而向世界敞开。这个花团锦簇的大师级镜头，是全片最美的镜头之一，它完成了开放与封闭、命运与自由的辩证综合。



1. 凯尔盖朗的陷阱 - 2. Madredeus的亚速尔群岛

有一种地方是Rombout特别偏爱的：岛。他在凯尔盖朗群岛拍摄，在两座以阿姆斯特丹为名的岛上拍摄，也在亚速尔群岛拍摄。岛是一个悖论性的地方：既向海平线敞开，又像监狱一样封闭¹³。它为他提供了他所需要的一切：壮丽的风景、荒蛮的土地、斑斓的天空和遥远的地平线，同时也提供了一个把他的人物圈禁于其中的密闭空间。1995年，他把葡萄牙乐队Madredeus带到亚

13. 有些岛是著名的监狱：伊夫堡或阿尔卡特拉斯岛。Rombout没有在那里拍过片，但他曾制作过一期关于荷兰奥弗隆监狱的电视节目。监狱就像陆地上的的一座岛。

速尔群岛的一座岛上，在拍摄期间，所有乐手都任由他支配，无法逃避他的要求。可以说，他是把他们关进了一片无比壮丽的风景之中。当他拍摄排练中的Pedro与Teresa时，他反复使用框中框构图，使他们周围的空间变得越来越狭窄。反过来，他的画框又扩展开来，以描绘群岛的火山风景（《Madredeus的亚速尔群岛》，1995）。

尽管片名向丁丁致意，《黑岛》却并不是一座岛，但也差不多：它是北海上的一座钻井平台。在那里，日夜不停工作的人，被迫以三周为一期住在上面，二不能回家，每天的工作强度对小厚，但他们的报酬很优厚，但这样的工作制度对巨厚的，但他们的生活影响是巨大的。他们当中许多人是离了婚的。影片在采集证词时，面孔特写在镜头间交替。影片开头，摄影机置身于租车里，车把一名工送上直升飞机，再由直升飞机把他送上平台。车窗在这个框中框构图，又遮断了地平线。另一些镜头，摄于时刻守护在平台旁边的救援船上，透过一个舷窗拍摄，舷窗把船长封闭在其中。与这些人的眼高度镜头交替出现的，是另一些从石油钻架顶端垂直俯拍的镜头。从这个由构图的对称与正交完美地安排好的神的视点看去，正在工作的人从这样的高度看来微乎其微，仿佛笼中之鼠般躁动不安。向浩瀚海景敞开的全景镜头与封闭



《黑岛》

面孔的特写镜头，并不具有某种一成不变地附着在它们身上的象征价值。如果认为一种表达命运、另一种表达自由，那就想得太简单了。在《黑岛》中，自由在别处。这座黑岛是一座监狱。

另一些地方既开放又封闭：轮船和火车。*Queen Elizabeth 2*号邮轮和*Marion Dufresne*号也可以被看作迷失在大洋之中的岛屿，乘客和船员都无法从那里逃离。穿越异国的火车也是如此，它像大洋中的一座岛一样与世隔绝。北方快车就是这种情况，它穿越的是统一之前的德国。在前东德境内沿着铁路延伸的那道墙，在视觉上强化了火车与风景之间的分隔，加深了旅客被封闭在包厢密室之中的印象。通过拍摄火车的方式——从内部也从外部——这部纪录片明确地承续了许多虚构影片的脉络，这些影片恰恰建立在人物无法从行驶中的火车逃脱这一点之上¹⁴。火车的吸引力在Rob Rombout的作品序列中一直延续着，他只要路过就毫不犹豫地去拍火车。除了《北方快车》，我们在《彼尔姆使命》中、在《阿尔萨斯的乘客》中（他在那里添加了一列在模型上运行的电动小火车）以及《美国阿姆斯特丹故事》的许多镜头里都能再见到火车。“我很喜欢火车。那是一个封闭的地方，人在里面只待一段确定的时间。相遇很短暂，也许也更为私人，因为大家都知道自己将要离开这个地方。人在那里有点像风中的落叶。而他们之所以敞开心扉，是因为我们只会见到他们有限的一段时间。”在火车上，电影作者似乎在说，空间上的密闭对应着一段时间。时间越短，人们就越是开放，越是愿意讲述自己的故事。

在《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》中，有好几次出人意料地出现了一个令人惊讶的镜头：正在拍摄海景的摄影机突然翻转，把地平线竖了起来。同样的90°旋转也出现在《美国阿姆斯特丹故事》中，那里一个沿着公路轴线拍摄的镜头把公路如带子般横向展开。这些没有任何理由的翻转，可能显得像是纯粹的奇想，它们道出了Rombout与Van Eck逃离水平地平线这一规范的意愿——我们不假思索地遵从这一规



《美国阿姆斯特丹故事》

14. 著名的例子有：希区柯克的《贵妇失踪案》（1938），罗伯特·奥德里奇的《北国帝王》（1973），西德尼·吕美特（1974）及Kenneth Branagh（2017）的《东方快车谋杀案》，Andrei Konchalovskii的《亡命快车》（1985）。

范，是因为我们顺应着世界的秩序。这个激进的电影姿态让观众困惑，追问它的意义，它标志着一种自由的风景观，只为享受以另一种方式展示世界、并引人思考画框规范的乐趣。命运是一个画框，它像摄影机的画框一样，结构并组织着一个人的生命，但也把它封闭起来。自由，只要还有可能享有它，就是走出画框，打开它，从中解放出来，并且——为什么不呢？——把地平线竖起来。这当然是一个孤立的姿态，但它说明命运与自由这个核心问题——以及它所引生的伦理——在多大程度上已经成为了一个美学问题。

建构自己的对象

与众多纪录片导演相反，Rombout并不抓住一个社会问题，而是在当下的关切之外，从无到有地建构自己的对象。他最早的影片之一、1987年以录像拍摄的《两塔之间》，就非常典型地体现了这种做法。Rombout在比利时列日附近发现了一座令人惊异的燧石塔，塔顶矗立着四尊巨型雕塑。它是石匠Robert Garcet用自己的双手建造的，此人是和平主义斗士，也是浸淫于《圣经》和若干伪经的神秘主义幻想家。几十公里之外的荷兰，北约占用了一座旧煤矿，其提升井塔如今架设着朝向苏联的监视天线。它的发言人发表了一番好战的言论，与Garcet的话形成全然的对照。Rombout还聘请了一位越南女演员，请她驾车沿乡间道路从一座塔开往另一座塔。她以画外音念出一段诗意的话语，唤起巴别塔，并以“我记得”这几个字引入关于战争的档案影像。这部录像真正的对象既不是这一座塔也不是那一座塔，而是它们“之间”的东西，是它们在现实中并不存在的关系（两位主人公彼此都不知道另一座塔的存在）。一种由Rombout从无到有建构起来、并通过虚构表达出来的关系。真正的关键也是此后大多数影片的关键：Rombout拍的不是一部关于某物的影片，而是关于他在事物之间所建立的联结的影片[QR1]。

对他来说，联结事物是一条结构性原则，一条先验的（*a priori*）原则。一部影片的最初构想就是它的结构，这一结构有时就体现在片名本身之中，例如《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》，它把那座荷兰大城市与位于地球另一端、同名的两座岛联系在一起。有时，Rombout会把同一个结构构想再用于另一部影片，去联结另一些事物。

在Rombout的作品序列中，可以辨认出至少四种结构模型。第一种类似于一根晾衣绳：在两点之间绷紧的一根绳子上，电影作者挂上各式各样的段落，就像晾在绳上

的各色衣物一样纷繁多样。这种结构可与套盒式小说相比，那往往是一些旅行小说，其中的主人公（例如堂吉珂德与桑丘·潘沙，或者宿命论者雅克和他的主人）经历多次相遇，并中断叙事的进程，沉溺于各种离题的闲话。《北方快车》是一部献给国际卧铺车公司1896年开通的那列跨洲列车的影片，它正是按这一模型运作的：影片开头从巴黎出发，结尾抵达莫斯科，而在两座城市之间绷紧的那根绳子上，挂着各种各样的画面：从火车上看到的风景、昼夜穿越的车站、工作中的乘务员、与旅客和火车司机的相遇、对沿途城市的几次探访、旅途中种种周折、机车的更换，甚至还有在苏联边境因为俄国轨距不同而更换轮轴。所有这些段落都与追溯这列传奇列车漫长历史的档案影像交织在一起。整体相当驳杂，把观众引向时而是历史的、时而是社会学的思考，却并不妨碍影片向前推进，也不妨碍它把握住自己叙事的航向。火车旅行勾画出影片的结构，但它真正的对象，却是导演在沿途遇到的人物之间编织起来的所有联结，这些人物既见证了命运的掌控，也见证了把他们带到如今所在之处、使他们无法逃离的历史偶然。所有人，哪怕在歌唱的时候，都流露出一种深沉的忧郁，而这列昔日的传奇列车、如今只剩下往日影子的列车，正是这种忧郁的象征。下一部影片采用了同样的结构，它献给乘坐Queen Elizabeth 2号横渡大西洋的航程（1992），《凯尔盖朗的陷阱》（2000）也是如此。

第二种结构模型，同样是*a priori*预先确立的，是前一种更为复杂的发展。结构不再依托于单独一根绳子，而是依托于绷紧的好几根，它们不再连接地点，而是连接经过精心挑选的男男女女。整体形成一种网，或者毋宁说一种花边，因为编织起来的联系是如此精巧。只有一部影片按这一模型运作，那是一部重要作品：《阿尔萨斯的乘客》。如同他的惯例，Rombout组织了一次选角来挑选他的受访者。计划是在互不相识的人物之间建立联结，有些关系无关紧要（说唱歌手上了那位主持人的电台节目，酿酒师帮画家搬运她的画作），有些则更为根本：这些人的话语与那些人的话语相互呼应。每个人都谈到看、听、创造、运动对自己意味着什么（我们注意到，这四个概念恰恰定义了电影）；然后谈到更为私人的事情，谈自己如何承担了人生的选择，如何避免被放到既定的轨道上，又如何建构了自己的身份。“我的身份，”电台主持人说，“我在我请到节目里来的所有人身上找回它。是他们建构了我的身份。”稍后她又补充道：“但最要紧的是联结，这才是关键。”这些观念的联想在视觉上（田径跑道的平行线与铁

轨相合)、在听觉上(音乐的节奏,由鼓刷在小军鼓上的摩擦声所强调,让人想起火车的声音),或者在视听两方面同时(从眼科医生所坐的有轨电车上听到主持人自行车的咔嚓声)得到强调。影片的结尾,目光的交流、悬而未决的话语和专注的倾听被精妙地剪辑在一起,引导观众想象所有受访者正在彼此交谈,而他们其实并未聚在同一个地方[QR24]。这种精致的库里肖夫效应提醒我们,这些人除了Rombout亲手创造的联结——他们在他们之间一针一针钩织出的花边——之外,再无任何共同之处。总之,影片的对象就是影片本身,它自己的游戏、它的系统、它的结构。

第三种结构模型更为经典。影片围绕一个中心点建构,这个中心点可以是一个地方(例如《黑岛》中的石油平台),一个人物(《追寻高罗佩的足迹》),或者两者兼有(《Madredeus的亚速尔群岛》)。影片从这个中心点出发,找到一位见证人,与之展开一个主题,回到中心,再带着另一位出发,延续前一个主题或展开一个新的主题,再回到中心,如此等等。结构于是勾画出一颗星,每一道光芒对应一位不同的受访者¹⁵。在《黑岛》中,见证人们讲述与他们工作条件相关的种种困难,以及这些困难对他们个人生活的影响。社会的不平等暴露无遗:公司代表收入丰厚,他的妻子不需要工作;相反,Pat Thomson,平台上唯一的女性工人,把她三个星期的假期都花在家里做家务上。在不同人物之间,影片回到把他们彼此相连的中心点:钻井作业。通过这种不断把员工的证词与平台上的工作连接起来的星形结构,影片不停地诉说着这些男人和这个女人在多大程度上是工业机器和资本主义社会的囚徒,后者管理、控制并把自己的掌控强加于他们生活的每一个方面,包括私人领域。《追寻高罗佩的足迹》按同一模型运作,只不过处于星之中心的是那位荷兰外交官、音乐学家兼汉学家的作家,这一结构与此人四散开来的多面人格十分相称。

第四种结构模型扩展了前一种,让星的数目成倍增加,以至影片勾画出一个星座。这就是与Rogier van Eck合作的三部以阿姆斯特丹之名为中心点的影片的模式。除了荷兰的那座城市之外,这个名字也是世界上其他好几个地方的名字。《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》(2004)把荷兰的那座城市与位于地球另一端、以它为名的两座岛联

15.《Madredeus的亚速尔群岛》更像是一个螺旋的形状,因为乐队中只有两名成员(Teresa与Pedro)轮流发言。

系起来；《美国阿姆斯特丹故事》（2012）描述两位导演穿越美国的漫长行程，途经十六座名为阿姆斯特丹的城市、小镇和其他的地方；《黑白阿姆斯特丹》（正在制作中）把两个同名的地方拉到一起，一个位于南非的普马兰加省，另一个位于荷兰东北部的德伦特省。在所有这一些阿姆斯特丹，两位电影作者都遇到向他们讲述自己故事的人。每一次相遇都是一个自足的片段，一个可以被单独取出而不失其内在连贯性的微型叙事。每一个阿姆斯特丹都成为一个星形展开的核心，正如前一种模型那样。通过联结这些不同的地方，通过它们之间建立一种现实中并不存在的关系，影片勾画出一个星座。除了名字和来历（由荷兰人发现或建立）之外，这些地方如是今彼此之间再无任何关系，无论是政治的、经济的还是社会学的，正如构成半人马座或猎户座的那些恒星之间除了从地球上看上去彼此邻近之外，并无任何实际的关系。两位电影作者就像古代的天文学家，在群星间画出一车的抽象的图形。在前两部的影片中，星座是由乘船或驾车的旅行、两位电影作者的交谈以及他们关于自己影片的画外音思考所画出的。在《黑白阿姆斯特丹》中，旅行不再被拍摄。只有剪辑来承担勾勒星座轮廓的任务。就这样在除了名字之外别无关联的地方之间从无到有地建立起来的联系，一点一点地画出一个抽象的图形，它构成了他们影片的深层意义、关键所在和最终目的。

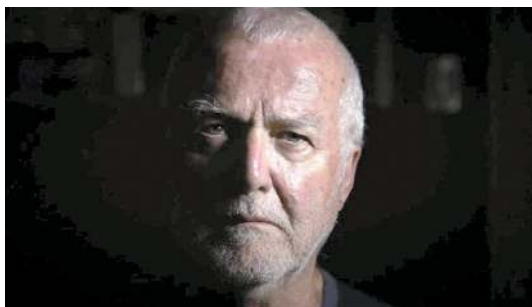
工作方法

Rob Rombout是希区柯克的忠实崇拜者，尽管是纪录片导演，他却像一位虚构片导演那样工作：他在自己的脑子里构思影片，想要从头到尾控制一切，害怕拍摄会迫使他修改计划，并把剪辑工作交给他的固定剪辑师Adriana Moreira（她也是他的妻子）。一部事先写好的影片可以缩短剪辑的工作，避免犹豫不决和拖延，即便各个准备阶段的进行顺序与虚构片并不相同。首先，我们已经看到，Rombout构思影片的结构。然后，如果财力允许，他会先进行一次勘景，在此期间拍摄大量照片，并收集他所需要的全部资料。为了《追寻高罗佩的足迹》，一笔编剧资助让他得以会见所有他希望采访的见证人，并亲自前往所有他想拍摄的地方（巴黎、荷兰、中国、日本、美国）。接下来，他用一种从虚构片编剧的工作方法中得到启发的技巧来写作的方案。他准备若干页纸，数量与他为影片设想的段落数相同；在每一页上，他写下一个标题，描述地点或镜头，展开自己的视点，明确视觉与听觉上的选择，

最后再一步一步地写出梗概；最后，他把每个段落嵌入整体的结构之中。他还制定出 *a priori* 的美学指遵守。为了《美国阿姆斯特丹故事》，他预先规定所有访谈都将在室内、在黑暗中进行，用侧光照明，让受访者的半边脸留在阴影里¹⁶。他同样计划同时拍摄两位见证人，一前一后地站着，把焦点对在正在说话的那一位身上。

凭着收集到的全部材料，照片与文字，电影作者编成一份厚厚的制作档案，这在今天是获得资金所不可或缺的¹⁷。有时，他会为制片人拍摄一部试拍短片，解释项目，展示几场戏，让人对影片的总体氛围有一个概览。《北方快车》的试拍短片说服了Marilyn Watelet¹⁸来制作这部影片，而《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》的试拍短片则帮助他找到了众多赞助商。试拍短片同样让他得以就自己选定要拍的东西检验自己的想法，为可能遇到的技术问题寻找解决方案，最后，在拍摄开始时，向剧组展示他的意图究竟是什么。

Rombout自认是“老派”的人：他喜欢笨重的器材，架在三脚架上的大型摄影机，灯光、轨道和移动车。在《美国阿姆斯特丹故事》的拍摄中，器材十分精简，可每当他想拍一个高处俯视的镜头，他总能在当地找来一台吊车或一架消防梯。推轨镜头在轨道上完成，或是借助汽车完成，摄影机固定在引擎盖上。有时，一些极为灵动的段落以肩扛摄影机拍摄（例如《黑岛》中的黑白段落，或《Madredeuse的亚速尔群岛》中的民俗场景），以便更好地凸显其他镜



1. 《美国阿姆斯特丹故事：东部》中的Russell Banks。 -

2. 《美国阿姆斯特丹故事：南部》中的Helen Brooks与Kevin Hollis。

16. 拍摄第一场访谈时，他的摄影师对他说这项要求根本无法做到，必须在充足的光线下拍摄。导演不得不发一通火，才让拍摄按照他原先的设想进行下去。 - 17. 举一个例子，影片《追寻高罗佩的足迹》的制作档案超过一百页。除了导演阐述和制片人估算的预算之外，它还包含对各个拍摄地点的详细描述、对预定的十七位受访者的介绍、五十二张勘景照片、三十一份档案文献，以及最后一份长达十三页的“剧本”（按剪辑预定顺序对每个段落的描述）。 - 18. 比利时女制片人，制片公司Paradise Films的创始人，该公司出品的影片尤其包括Chantal Akerman的大部分作品。

头的固定感，并强化对比。Rombout还喜欢拍摄航拍画面，哪怕它们并非不可或缺，只为了镜头的美。他的预算中列有“租用直升机”一项，用来拍摄迷失于浩瀚大洋之中的*Queen Elizabeth 2*、一列行驶在阿尔萨斯的火车，或是阿姆斯特丹岛。为了满足他的要求，技术团队可以相当庞大。登上*Queen Elizabeth 2*参与拍摄的共有八人：除导演之外，还有制片人兼联合编剧Jean-Philippe Laroche、摄影指导Louis-Philippe Capelle、一名场记兼导演助理、两名摄影助理、一名录音师和一名场务兼灯光师。

Rombout不让任何事情听凭偶然。尽管如此，当他无法勘景，或勘景与拍摄之间相隔太久时，总还会留下一部分不可预见的东西——一个即兴拍下的镜头，只要符合影片的精神，就始终可以保留下来。一般而言，见证人的挑选是在拍摄地通过某种“选角”来进行的。他与那些他希望纳入影片的人长谈，在远离摄影机和技术人员的地方，以便更好地了解他们，弄清他们所关切的事情，并看看他们的话语如何能够融入他的影片。他对每一位受访者都如此行事，由此理解在对方的生活中、在对方的人生经验中、在对方与他人的关系中、在对方的世界观中、在对方赋予那些左右了其生命走向的事物、事实与事件的意义中，什么对对方而言既是至关重要的，又与影片将要阐发的总体观念相契合。彼此之间的信任关系一旦建立，导演便与见证人商定将成为访谈核心的主题，而见证人可以就这些主题表明立场。访谈始终在室内拍摄，以获得最好的声音质量；自2010年代以来，则在半明半暗中进行：这种隔绝营造出一种平静、安宁而温暖的氛围，使受访者与日常的烦恼隔开，有利于沉思、内省，以及更为私密的思想的表达。在《横渡大西洋：伊丽莎白女王二号》的拍摄中，某些访谈是在船舱里、不用摄影机进行的，既为了获得良好的声音质量，也因为摄制组和拍摄器材的缺席有利于更个人化、有时甚至是推心置腹的言谈。Rombout提出问题（在剪辑时被剪掉），逐步把受访者引向事先确定的主题，并一点一点地把对方带上一条更抽象、更深刻、也更具普遍性的思考之路。导演是深谙人心的心理学家，却也带着几分操纵者的意味，他引导见证人说出他想让对方说的话，同时又让对方以为那是出自自己之口。见证人被当作一名扮演自己角色的演员来对待，置于为其进行场面调度的导演的严格指导之下。

对Rombout而言，话语高于画面¹⁹，受访者的话语如此，解

19. Rombout设想拍摄一部“极简主义纪录片”，弃电影的视觉可能性而不顾，而以话语为重。“只有一张正在说话的脸，”他说，“至于他说的是什么，则由观众自己去想象。”Susana de Sousa Dias以一种类似的装置拍摄了她那部关于葡萄牙萨拉查独裁统治的影片⁴⁸，不同之处在于，这里的面孔是由政权警察所拍摄的人体测量照片，画面上响起的是当事人回忆自己所受虐待的声音。

说词亦然——自1999年起，解说词由他亲自用一口因其口音而抑扬悦耳的法语念出。在他于世界各地主持的导演工作坊上，他要求学员在开拍之前先写好一段解说词，用自己的声音、带着自己的口音和发音缺陷把它念出来，录下来，然后在黑暗中聆听。他发现，在这样的条件下，语调更美，抑扬顿挫也更好。

剪辑时，Rombout首先放入声音，然后才是显示受访者忙于各种事务的画面。有时，说话者还未出现，声音已经先行响起。在某些段落中，人物面对摄影机摆着姿势，沉默无语。我们听见的是他的画外音，而他的嘴唇并不动。随后，声音才变得同步。在《追寻高罗佩的足迹》的开头，赋予话语的优先地位显而易见：作家Arthur Japin的声音在黑屏上响起，他的面孔随后才出现。

Rombout也非常重视音效。那些在户外或录音棚里单独录制的声音，在后期与画面同步合成。大多数声音强化了场景的真实感（环境声，人物的脚步声——即使他离得很远，鸟鸣，犬吠，等等），或预告下一个段落（一列要到下一个镜头才会看到的火车的汽笛声）。但Rombout不乏幽默感，也喜欢注入一些出人意料的声音。在《阿尔萨斯的乘客》中，摄影机用微距镜头[QR25]拍摄一座大型模型上的一些微小细节——一列小型电动火车正在这座模型上行驶——比如一个河边的垂钓者。Rombout加上了流水的声音。当我们看到穿泳装的女人时，听见一个男人在吹口哨。在一个展示一位肩扛摄影机的电影人的镜头之前，一个遥远的声音喊着“开机！”。

在《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》中，两位导演拍摄了一幅十七世纪的画作，它以一种极为异想天开的方式描



1与2.《阿尔萨斯的乘客》- 3.《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》

绘了阿姆斯特丹岛，那正是荷兰人在岛上设立商站和炼鲸脂炉灶的时代。在画作的细节之上，我们听见海浪声、风声、木柴燃烧的声音，甚至还有鲸鱼的歌声。在《凯尔盖朗的陷阱》接近结尾处，当Rombout温和地揶揄那位拼命寻找野猫来观察的年轻动物行为学家时，我们不时听见象海豹粗哑的吼声。这些声音并不突兀，岛上这类动物很多，其中一只可能恰好就在附近；但它们是在后期配音时加上去的，也就同时具有了一种分散注意力的功能，以及对一项在导演看来相当无谓的科学考察的反讽。

对现实的场面调度

与大多数观众所想的相反，场面调度是纪录电影中一种常见的做法，尽管不少导演不敢承认，而宁愿谈论“情境设置”（Laurent Chevalier）、“位置安排”（Raymond Depardon）或“状态调适”（Marcel Ophuls）²⁰。Rombout没有这种词汇上的问题。他坦然承认自己的选择，甚至让它们显而易见。他请真实的人进入由他精心挑选的真实场所，并以某种方式在摄影机前说话、行动或移动。他让他们站到箱子上，以便仰拍（《两塔之间》）；让他们在摄影机前行走、由摄影机从背后拍摄；或是挑选一个合适的背景，以便在景深上做文章。在《黑岛》中，他把Pat Thomson安排在台球室的入口处，室内有两个男人正在打球。Pat谈起在一个由男人主宰的环境里生活和工作的艰难，那里稀少的娱乐都是留给男人的，而她在那里没有任何发言权。她不打台球，她认为那是一项男人的运动。场面调度并没有与她的话相抵触。

镜头的剪辑揭示出镜头内部各个元素的场面调度，若没有剪辑，这种调度便无从察觉。在《北方快车》中，Rombout在柏林遇见了Ben Wargin，一位热爱火车与自然的画家兼哲人。此人住在一幢紧靠着横贯柏林的铁路线而建的大型公寓楼里。Rombout拍下Ben在楼前穿过街道，恰在一列火车驶过桥上的那一刻；然后是Ben坐在窗边，透过窗子可以看见火车经过；再然后是从火车上看去的那幢紧邻铁路的大楼。三个镜头，三个视点，三列不同的火车在三个不同的时刻驶过，而且它们很可能并不都开往莫斯科。留意剪辑的观众知道影片并没有作假，并意识到那些把现实转化为电影的场面调度效果。

20. 这些说法引自Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 4e éd., 2011, p. 184-185.

对见证人的场面调度不仅仅是导演介入现实的标记（或签名）。它有着一种明确的象征功能，参与构成影片的总体意义。在《美国阿姆斯特丹故事》中，Rombout与Van Eck请年轻的Chesney走在一片白雪覆盖的田野上，那里没有任何道路能把她引向任何地方；而她的梦想着去迪拜看世界最高的塔，并觉得自己被囚禁在她那座小城里[QR37]。在蒙大拿州阿姆斯特丹，在听完Jack牧师谈论预定论之后，两位导演请Carly驾着她那辆1930年代的老爷车，绕着一座依稀让人想起此地荷兰渊源的木制风车兜圈子。这是一幅象征性的画面，象征着一种在一个平淡无奇的小镇上与世隔绝、单调乏味的生活，没有任何事件前来搅扰，而地平线也平坦得令人绝望。这些场面的调度的视觉话语不同于受访者的话语，两位导演的观点并不总是与他们的见证人所说的话相一致。它们在命运与自由这一总体主题的内部制造出一种语义上的张力。在与见证人告别之际，两位导演总会拍摄他们所谓的*good-bye shot*（告别镜头），其场面调度的方式始终如一：受访者以特写拍摄，目光正对着固定在汽车尾部的摄影机。随着汽车渐渐远去，极浅的景深将画面淹没在一片光学的模糊之中，以这样一种方式，向那位缓缓隐去的见证人道别[QR30]。

某些极为精巧的场面调度需要长时间的准备。在《阿尔萨斯的乘客》中，Rombout发掘了长镜头与景深的话语



1-3.《北方快车》- 4-5.《美国阿姆斯特丹故事：东部》

可能性。眼科医生坐在有轨电车里，靠近一扇窗。在背景中，透过玻璃，我们看见影片中的另一个人物——一位电台主持人——骑着自行车驶过沿电车轨道延伸的自



行车道，离开片刻，随后又回到那个男人的身旁，而此人已经换了座位，观众却未曾察觉。两个互不相识、从未谋面的主人公之间，这样一种视觉与听觉上的接近（摄影机在电车里，我们却听见自行车的咔哒声），再一次象征着影片的核心主题之一：连接。

通过场面调度或剪辑把人们连接起来，是Rob Rombout电影的根本关切之一，他的影片在受访者之间生成一些现实中并不存在、却能引发观众思考的关系。在《黑白阿姆斯特丹》中，两位导演玩弄着或真或假的镜头衔接。他们拍下两名网球手在南非击球，而另一名在荷兰把球接回。披萨，但在下一个镜头中，观众明白了那家餐馆是在荷兰。

Rombout的场面调度并非都具有象征功能。有些是出于纯粹形式上的目的。为了拍摄关于葡萄牙乐队Madredeus的影片，Rombout把全体乐手带到亚速尔群岛，让他们在山脊上逆光排成一行行走（就像奥逊·威尔斯在《奥赛罗》的开头所做的那样），让他们坐在插进火山岛光秃山坡尘土里的椅子上，别别扭扭地演奏[QR16]，或让其中几人站在一道矮墙

1与2.《阿尔萨斯的乘客》-3与4.《Madredeus的亚速尔群岛》

上摆姿势[QR17]，望着大海，而 Teresa 则在两位吉他手之间面对摄影机歌唱。身体在画框空间中的这样一种戏剧性，构成了视觉的形式，组合起线条与色彩。场面调度成为画面调度。导演化身为画家。

造型艺术家的电影

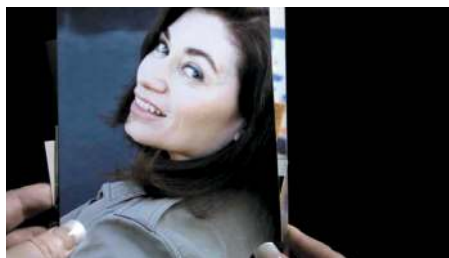
1975年离开荷兰时，Rombout 随身带走了谁也无法摆脱的东西：一种文化，它总是由人所生活的地方以及曾与之相处的人们的心态所塑造。从故国，他保留了对大海、对岛屿、对水湾与运河、对被风吹打的船帆、对太阳与云朵在其中展开炽烈较量的潮湿天空的迷恋。一言以蔽之：风景。十七世纪荷兰绘画大师们的作品深深印在他的记忆里，范·霍延、雷斯达尔、霍贝玛、范·迪斯特等人，他们的风景画把地平线压得很低，将画布的全部空间让给了布满云朵的广阔天空。



1. 梅因德尔特·霍贝玛，*L'Allée de Middelharnis*，1689年，伦敦，National Gallery。2. 《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》

当他置身于一片壮丽的自然风景面前时，Rombout正是以这些画家的方式来工作的：他并不捕捉风景，而是把它当作一幅画来构图，用广角镜头拓宽地平线，把画框的最大部分让给云朵，调节明暗与光影。

在好几部影片中，他插入了一些摄影图像，往往是老照片，由他的双手在镜头下滑动。一般而言，这是受访者的家庭照片，但他也使用往昔事件的照片（《美国阿姆斯特丹故事：南部》中塞尔玛的“血腥星期日”）、明信片、画报（《追寻高罗佩的足迹》）。他还拍摄一些正对摄影机、像照片那样经过场面调度的肖像。群体肖像（在布列斯特负责为北方快车更换轮轴的工人班组；*Marion Dufresne* 号的船员；在阿姆斯特丹岛上执行任务的全体科学家）；家庭肖像（《玛丽女王二号：海上女王》中的Harvey一家）；在半明半暗中拍摄的受访者肖像（《美国阿姆斯特丹故事》）。某些镜头打破了摄影肖像的经典规则：模特被仰拍，并采



从左至右、从上至下。1与2.《阿姆斯特丹故事：南部》-3.《阿姆斯特丹故事：中西部》-4.《阿姆斯特丹故事：西部》-5.《玛丽女王二号》-6与7.《阿姆斯特丹经阿姆斯特丹》-8.《阿姆斯特丹故事：东部》

用偏心构图，以致他们的面孔被推到一个角落，让背景中的一座建筑或别的东西显露出来。这种摆姿的人为性，违背了要求在视线方向上留出空间的规范，既凸显了场面调度，也为它落下了签名。

电影导演Rob Rombout也是一位才华横溢的摄影家。如同在他之前的库布里克一样，摄影教会了他取景、建构，在现实中切割出一幅图像并同时对其构图。在绘画中，画

框从物质上决定了构图的空间。画家用线条和色彩把它填满，直至获得一幅图像，具象的或非具象的。在摄影和电影中，画框则是摄影机的一项构成性的给定条件，也就是说，它属于一件从现实中切割出一部分的光学仪器²¹。取景切割出真实的一部分，并把不合其意的东西排除在画外。这是一个无限复杂而又充满悖论的姿态，因为它在切割的同时也在构图。取景，就是同时完成提取与建构的双重操作，就是从现实的连续体中提取出一幅图像，并同时赋予它结构。除了画框之外，摄影机还产生透视。摄影师可以否定它（比如拍摄一堵墙），或者相反，利用它的效果。其余的一切都取决于画框与透视之间的关系：中心性、对称、正交性、平衡、几何。这一切正是Rombout所追求的。在他那里，每一个镜头都经过精心取景，既由导演的视点所切割，又由它所建构；导演调整摄影机的方向，使之产生出一幅符合其基本美学选择的图像：让透视对准轴线，在各元素之间建构对称，平衡构图，衡量比例，凸显结构性的线条（最好是直线），注意它们的正交性，比如让它们与画框的边缘平行或垂直，把一个人物或一件物体置于中心（可能的话，透过一扇窗或一道门将其纳入框中框构图），勾画几何图形（圆、三角形、正方形、长方形）。Rombout的全部电影艺术都铭写在这些选择之中，而它们汇聚于唯一的目标：创造一种和谐。Rombout是一位古典艺术家，取艺术史赋予这个词的含义。

在建筑中如同在绘画中一样，古典艺术是一种直线的艺术，平衡的艺术，恰当比例的艺术，几何与对称的艺术。在成为一种艺术形式之前，对称首先是自然界的一个常量，是生物所固有的一种有机原则。它支配着人的面容以及四肢、手指、脚趾的布局。它构造着树叶和蝴蝶的翅膀。它是物质与粒子物理学的形式原则。但还得能够辨认出它来。这是一个视点的问题：牛的头只有当我们直视它的眼睛时才是对称的。受自然对称的启发，艺术家、建筑师、室内装饰师和设计师们借助于它，不仅设计出帕特农神庙或凡尔赛宫的立面，也设计出邮轮、火车或汽车。Rombout热爱对称，无论是在现实中发现它，还是凭空把它建构出来。一方面，他的取景揭示出既存事物的对称（*Queen Elizabeth 2*的建筑结构 [QR9]、有轨电车的驾驶室、在阿姆斯特丹一条运河上方升起的吊桥的两半）。在《两塔之间》中，借助录像特效，他

21. 这一现实是否经过场面调度，在此是次要的。现实就其本原而言从来不是被框定的，即便是那种在摄影棚的布景中精心准备好供人拍摄的现实也是如此，而画框的功能正是把它与所有不会进入画面的东西（器材、技术人员、灯光，总之就是人们恰恰称之为画框之外的一切）分隔开来。



1.《横渡大西洋：伊丽莎白女王二号》-2.《黑岛》-
3.《美国阿姆斯特丹故事：东部》-4.《美国阿姆斯特丹故事：中西部》-5.《Madredeus的亚速尔群岛》

把一个女人的双眼与一只鹰的喙叠印在一起，凸显出生物的自然对称。他曾想到或许在石油平台的结构中只需细心观看，并采取恰当的视点。当 Rombout 把身体或物体安置在画框空间的中心、置于一轴线的两侧时，他也就创造出对称。《两座塔之间》的录像特效使他得以把实际上相距数十公里的两座塔纳入同一个画框之中 [QR2]。在影片里，两位导演把自己置于自己的影片，对称地立于画框两侧，以此铭写他们职能的二元性。建构一种对称，也可以通过远距离拍摄一座塔、一座灯塔、一座谷仓或一艘邮轮的烟囱，并把这座建筑物置于画面中心来实现。摄入建筑物两侧的天空，便产生出一种以留白构成的、只存在于画面之中的对称 [QR15]。

作为古典艺术家，Rombout 热爱直线，首先是最常见的那一条：地平线，尤其是海上的地平线，它切分画框，并可由一些平行线加以重复，比如船舷栏杆的线条。在《广州，中国姑娘》中，一个从高架桥上的汽车里，拍摄镜头在整整一分钟的时间里展示着护栏那条连续的黄线。一切都是画线的借口：缆车的钢缆、电车的电线、吊车、铁轨、道路标线、母题叶窗，等等。所有这些母题



左图。1.《横渡大西洋：伊丽莎白女王二号》-2.《追寻高罗佩的足迹》-3.《美国阿姆斯特丹故事：中西部》。
右图。1.《美国阿姆斯特丹故事：南部》-2.《黑岛》-3.《横渡大西洋：伊丽莎白女王二号》。

彼此交错，勾画出几何图形。房屋、火车、电车和轮船的窗户，带有各种控制仪表的操纵台，以大特写拍摄的仪表盘和按钮，都成了一个个四边形，其正交性与画框相呼应。还有他借以拍摄大海的舷窗，通向船甲板的门上那些形状——以及名称——都让人想起摄影机之眼的圆窗，航海仪器的舵轮，一枚奖章，一只玻璃球，一面鼓，直升机停机坪，一根即将钻入海底的管子的内部，或是一座倒映在河水中的半圆形桥，在导演专注的目光之下，一切都成了圆。

Rombout的美学却并不因此而缺少现代性，而断言一个人可以既是古典的、又是现代的，这并不是什么悖论。他的现代性使他接近于二十世纪二十年代某些重新回归直线与几何的先锋艺术家和团体。其中最重要的是他的同胞皮特·蒙德里安，后者与De Stijl（风格派）团体的成员们一道，将几何抽象理论化，并将其命名为新造型主



1. 特奥·凡·杜斯堡, *Contre-composition n° V*, 1924年, 阿姆斯特丹, Stedelijk Museum。 – 2. 《阿尔萨斯的乘客》

义，把绘画简化为极少数几种的元素：水平或垂直的直线、纯粹的原色以及比例的均衡，这使他成为古典主义的继承人。风格派团体的成员特奥·凡·杜斯堡则发明了反构图，画出与画框相冲突的斜线形象。这一流派加尔文式的朴素严谨给 Rombout 打下了烙印：他的手法是减去多余之物，把现实简化为其结构性元素（线条、形状与色彩），却并不因此走到抽象的地步。他那些苦行般克制的镜头所呈现的，始终是具体的事物。田径跑道上分隔各条分道的白线，无法让人忘记它们的首要功能，而紧接着的下一个镜头所展示的，恰恰是一位正在奔跑的年轻女运动员。

即便现实始终占据上风，Rombout 仍然一心要成就作品。通过各种各样的策略，他赋予自己拍摄的每一个镜头以艺术上的附加价值。最简单的一种：捕捉现实自身所呈现出的影像——当它映照在一块使之变得

模糊混沌的玻璃上时（《阿尔萨斯的乘客》、《广州，中国姑娘》或《追寻高罗佩的足迹》中有许多这样的例子），当两面相对而置的镜子使观众无法分辨真实与其倒影时（《美国阿姆斯特丹故事：南部》），或者是在芝加哥，当 Rombout 与 Van Eck 在安尼施·卡普尔那颗巨大的“豆子”里凝视自己的时候。“我们置身于一幅图像之中，” Rogier 说，“这就是美国喜欢用来表现自己的那副模样”（《美国阿姆斯特丹故事：中西部》）。投影是另一种只需捕捉的影像，导演把它与其指涉对象分离开来，将它孤立出来，这是一种严格意义上的绘画性选择，不带任何表现主义的意图——Rombout 或许还记得，按照老普林尼的说法，投影正是绘画的（神话式的）起源²²[QR19]。强化其影像绘画性的另一种基本方式：把色彩缩减为少数几种，并使之饱和，或是在拍摄时借助滤镜，或是在调色时完成。一辆卡车或

22. 关于影子的文献极丰，包括它作为电影（表现主义的或非表现主义的）钟爱的母题。尤可参阅 Dominique Païni, *L'Attrait de l'ombre*, Crisnée, Yellow Now, “Côté cinéma/essais”, 2007.



图片顺序为从左至右、从上至下依次排列。1.《美国阿姆斯特丹故事：南部》-2.《美国阿姆斯特丹故事：中西部》-3.《横渡大西洋：伊丽莎白女王二号》-4.《美国阿姆斯特丹故事：西部》-5.《美国阿姆斯特丹故事：东部》-6.《玛丽女王二号：海上女王》-7.《凯尔盖朗的陷阱》-8.《Madredeus的亚速尔群岛》-9.《凯尔盖朗的陷阱》-10.《追寻高罗佩的足迹》



《追寻高罗佩的足迹》

一艘邮轮烟囱的鲜红在天空或海洋的蔚蓝上凸显出来，一件防风衣的黄色衬在集装箱的蓝色壁面上，绿色侵占了亚速尔群岛的一个火山口，橙色侵占了印度洋上的一片暮色天空，紫色侵占了日本的一处场所。在《追寻高罗佩的足迹》中，一种别出心裁的数字技术首次登场：变形（morphing）。一个谈论自己与这位作家之间关系的人物，他的面孔逐渐变形，变成了黑白照片上高罗佩的面孔。另一张面孔则蜕变成狄公的面孔，正如作家为自己的小说绘制插图时所画的那样。

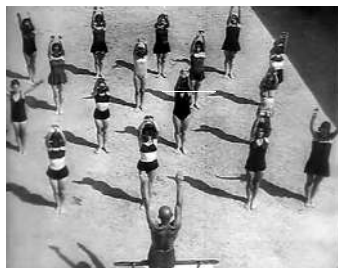
Rombout经常采用不同寻常的视点，与所谓“拟人化”摄影机——沿水平轴线、在视线高度拍摄——的视点决裂。他喜欢从高处（比如从起重机顶端）大角度俯拍的镜头，或是对着楼房、楼梯井、金属桥梁、电车电线或石油平台井架的仰拍镜头。他尤其钟爱垂直的视角：拍摄纽约的摩天大楼时朝上（《美国阿姆斯特丹故事：东部》），拍摄 *Queen Mary 2* 号的大厅时朝下（《玛丽女王二号：海上女王》，2004），这些真正令人眩晕的镜头扰乱了传统的视觉。

他的取景让人想起“新视觉”摄影师们，二十世纪二十年代，他们在德国和苏联以全新的目光审视工业现实。人们会想到热尔梅娜·克鲁尔的金属结构、阿尔伯特·伦格尔·帕奇的对称构图、亚历山大·罗德琴科的俯拍与仰拍、拉斯洛·莫霍利-纳吉的反构图，这些摄影师都醉心于现代性使人得以捕捉的种种新形式。Rombout的电影也让人想起那些同样在二十年代以另一种方式拍摄世界的

电影人，他们礼赞机器与速度，这两者正是技术现代性的两大支柱。在*Jeux des reflets et de la vitesse* (1925) 中，亨利·肖梅特把摄影机架在巴黎一列地铁的车头（正如Rombout在《追寻高罗佩的足迹》中所做的那样）。在《桥》(1928) 中，尤里斯·伊文思攀上一座铁路桥的巨大金属结构，这座桥高高升起，好让一艘船驶入鹿特丹港。他的影片谱写了一曲视觉交响：几何形状，铁轨、缆索与铆接的梁架，阴影与光线，水与蒸汽，从桥顶向下的俯拍镜头，对车轮、连杆、滑轨、凸轮、卡榫以及这座巨型升降机——其动作精确得如同钟表——控制面板的特写。所有这些东西都能在Rombout的早期影片中找到，尤其是《黑岛》和片《北方快车》，在这些影片中，他饶有兴致地引用了吉加·维尔托夫的《持摄影机的人》(1929)，在迎面驶来的火车下方拍摄[QR4]。对这位“电影眼”理论家的致意，出自一位丝毫不认同其激进共产主义意识形态、反而自认师承弗拉哈迪的导演，似乎有些吊诡。然而，他美学中的许多标志性镜头都能在《持摄影机的人》中找到对应物，哪怕仅仅是因为其中火车、电车、汽车和其他交通工具之多，但也因为这位苏联导演大量使用对称镜头，面孔、物件与机器的特写，对城市、工厂烟囱与金属结构的俯拍与仰拍。作为其作者建构主义电影实践的宣言，《持摄影机的人》是一堂电



1.《美国阿姆斯特丹故事：东部》-2.《玛丽女王二号：海上女王》-3.《追寻高罗佩的足迹》-4.《美国阿姆斯特丹故事：西部》-5.《黑岛》



左图。吉加·维尔托夫，《持摄影机的人》，1929年。- 右图。1.《北方快车》- 2与3.《黑岛》- 4.《横渡大西洋：伊丽莎白女王二号》- 5.《玛丽女王二号：海上女王》

影课，它为所有纪录片导演开启了一项浩大的工程，邀请他们去拍摄人眼看不见的东西，对现实、对大城市的日常生活、对劳动世界与休闲世界采取前所未有的视点。其他电影人延续了这项事业，比如让·米特里的 *Pacific 231* (1949)，在这部实验短片中，摄影机尤其是在那台强大的蒸汽机车车轮的高度进行拍摄。

作为一位重访历史先锋派的古典艺术家，Rombout把自己的电影实践纳入了视觉形式的历史之中。是否应当由此得出结论，说他没有创新？说他的电影仍然依附于一种将近一个世纪之前的书写方式？显然不是，因为尽管有这种形式上的亲近，他的计划与我所列举的那些电影人和摄影师的计划仍然有着根本的不同。后者醉心于一种技术的与工业的现代性，这种现代性使他们得以与资产阶级的学院派决裂，无论是摄影中的画意主义还是电影中的艺术影片。他们的影像是一曲献给进步、献给技术成就、献给机器的力量与速度的颂歌，在他们看来，这一切只会使整个社会变得更好。此外，历史先锋派都高度政治化（莫霍利·纳吉、罗德琴科、伊文思和维尔托夫都是共产主义者）。他们在形式上的革新，以及他们与旧艺术的彻底决裂（直至推倒重来），都具有一种革命的价值：拍摄新的视觉结构，无论是摄影还是电影，都能够使人意识到新的社会结构与政治结构同样是可能的。正因为如此，他们的作品从不涉及个人，而始终关乎集体以及组成集体的个体。Rombout的电影丝毫没有受到同样的观念驱动。从早期为Canal Emploi拍摄的报道片到如今仍在进行中的计划，每一部影片所面对的都是些男人和女人，他们每一个都绝对独一无二，他们的讲述道出了自己生命（自己命运）的若干片段，或幸福，或不幸。这种电影唯一的政治维度留给了观众去解读，由观众去衡量每个人物得以享有多少自由，又在多大程度上因经济、社会或种族的决定论而受苦。二十年代的意识形态家们所面向的群众，在Rombout的电影中是缺席的。

然而，这并不意味着他影片的书写只是艺术家纯粹的奇想，毫无意义可言。恰恰相反，他的取景艺术、悠长的轴线透视、精确到毫米的对称、令人眩晕的俯拍、圆形或四边形的反复出现，这整套形式的武库都可以被理解为一切“框定”一个生命、束缚它、把它装进盒子、将它禁锢起来的东西（《玛丽女王二号：海上女王》便是这种语言的精髓）。反过来，肩扛摄影、杂乱无章的摄影机运动、偏心构图、竖起来的地平线、漫不经心的场面调度、不协调的声音、某些解说词的反讽语调以及Rombout的幽默，则在摇撼着画框，打开窗户，呼吸着大海的空气，歌唱着艺术家的自由，他对种种束缚与成规不屑一顾。

委托影片

然而，有一类纪录片会把导演禁锢起来：委托影片。在其整个职业生涯中，Rob Rombout曾应邀拍摄过几部这样的影片，正如他许多曾在比利时工作的同行一样。在这个没有电影工业、半个多世纪以来缺乏任何电影基础设施的国家，委托影片在很长时间里是众多才华横溢的电影人拍片的唯一可能，而且其中不乏大家：亨利·斯托克（人称“比利时电影之父”）、Charles Dekeukeleire、Edmond Bernhard、André Cauvin、Paul Meyer都不得不屈从于这一现实。对于前两位自立门户、独立经营的导演来说，拍电影不仅是一种艺术选择，更是生存问题。他们必须拍片以养家糊口。另一些人则冒险偏离最初的委托，拍出一部回应自己个人关切的作品来。Edmond Bernhard处理得很巧妙，但拍的影片极少。Paul Meyer则因为把一部纪录短片变成了一部半虚构的长片，而付出了一生的代价。委托方大多都是要求拍摄其产品影片的企业，或是各个部委，尤其是公共教育部，它让人拍摄面向学校的教育影片。随后，电视时代来临了，它雇用了众多纪录片导演，让他们得以在相对的自由中工作，但却是在一个体制框架之内，这个框架无论今昔，都使导演受制于电视台所有决定的节目、内容和时长。在这样的体制中，导演没有*final cut*（最终剪辑权）。他必须接受委托方删除某些段落、缩短他的影片、干预剪辑或音乐，等等。所有这一切都解释了为什么许多委托影片被扔进了电影史的垃圾桶。一些影评人被某种“作者论”蒙蔽了双眼，忘记了从乔托到鲁本斯、经由文艺复兴诸大师的全部古代艺术，都是依靠教会与王公的委托而产生的，于是他们鄙视这一数量庞大的产出，认为它根本配不上电影这门艺术。他们倒也并非全无道理：委托影片并不是什么需要平反、好让其进入第七艺术万神殿的无名杰作。但电影史不能被简化为杰作的历史。它还必须将那些促使企业委托拍片的理由，以及某些导演之所以甘愿屈从于其要求的理由纳入考量。这种力量关系，连同其种种来龙去脉，同样也是历史的一部分。

如果说斯托克和Dekeukeleire拍片是为了谋生，Rombout接受委托则是出于别的理由：“委托影片有两个好处。第一，它们让我免除了一切负罪感：我知道它们将派什么用场。第二，它们可以用来做实验，是一种游乐场，因为委托的人对此一窍不通，意识不到我在做什么。”Rombout拍过商业影片、教育影片和电视节目。其中一些他认可为自己的作品，另一些则被他排除在自己的影片目录之外。

1982年，刚从一所电影学校毕业²³，他便受雇于Canal Emploi，这是一家设在列日的工会电视台，同时也是一个培训中心。这家社区电视台创建于1978年，有着明确的经济与社会背景：老钢铁工业的逐步衰落，其接连不断的重组把成千上万的工人送进了失业大军。工厂原本是工会与会员之间理想的沟通场所；一旦失去工作，工人们便与组织失去了联系，不再参与行动，日益孤立，最终放弃斗争。当时，比利是欧洲第一个建成极为密集的有线电视网络的国家。这家年轻的列日电视台得以接入该网络，从而而能把自己的节目直接播送到失业者的家中。除了视听技术人员之外，Canal Emploi最初的骨干成员大多是社会学家，没有受过任何专门的电影训练。其中一位，Jean-Claude Riga，主动组织起由电影人和教育学家主持的培训。Jean-Louis Comolli、Geneviève Jacquinot、Jean Frappat和Johan van der Keuken先后来到列日主持工作坊。Rombout是最后被聘用的导演之一，在与他们的接触中，他领会了如何从电视的常规套路中解放出来，去拍摄自己感兴趣的影片。台里允许他自行选择题材，并按照自己的意愿加以处理，只要它们不脱离Canal Emploi的工会精神²⁴。《Noël没有圣诞礼物》（1986）为一位卢旺达人Noël N'Tunda描绘了一幅肖像，他在比利时生活已近三十年。这个无所事事、饱受失眠之苦的男人，夜里在一家家咖啡馆之间游荡。自从失去工作以来，他靠着社会救济勉强度日。他多半有说谎癖，自称曾逃离



《Noël没有圣诞礼物》

23. RITCS - Royal Institute for Theatre, Cinema & Sound（皇家戏剧、电影与声音学院），即布鲁塞尔INSAS - Institut national supérieur des arts du spectacle的荷兰语对应机构。- 24. 关于Canal Emploi的更多信息，请参阅我为Nancy Delhalle、Jacques Dubois与Jean-Marie Klinkenberg主编的文集所写的一章：《Le Tournant des années 1970. Liège en effervescence》，Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010, chap. 5, “Télévisions locales et communautaires”，p. 105-111.

卢旺达独立之前针对图西人的屠杀，并自称属于前Mwami（国王）的家族。Rombout陪伴着他的夜间游荡，却不对他加以指导，分享他的孤独，结识他的非洲朋友，旁听他与负责他的社工之间的谈话，让他讲述自己的故事和遭遇，而不去试图弄清真相。这部无比动人的影片，像一个一同出门的朋友那样与Noël同行，关注他，听到他的幻灭，不加评判地倾听他，却令Canal Emploi的领导层不悦：内容与工会问题相去太远，没有解释失业的原因，缺乏为查明真相所做的调查。导演滥用了人们给予他的自由，越出了框架[QR47]。

《玛丽女王二号：海上女王》（2004）是一个典型案例，可以借以理解导演在委托影片中可能遇到的种种问题。当建造一艘新的、将成为世界最大的横渡大西洋邮轮的决定作出时，Rob Rombout设想拍一部关于其建造过程的影片。他不得不放弃这个计划，因为船东已经把这一题材的版权卖给了一位法国女制片人，她与Arte、France 3和美国的Discovery频道签订了协议，并聘用了一支技术团队。拍了四个月、积累了六百小时的素材之后，这位女制片人意识到，有一位导演或许会是件有意思的事。于是她寻找一位已经拍过邮轮影片的人，并联系了Rombout。事情恰巧是，另一位导演也在为France 3做同一题材。女制片人希望他们组成团队合作。Rombout于是提议拍两部影片：第一部从下面看造船厂，关于劳动与社会层面；第二部从上面看造船厂，关于船的设计构思、建筑师与室内设计师的工作，以及首航。这个想法被接受了，Rombout负责第二部，供Arte的Thema栏目播出。但Arte的负责人不喜欢这部影片，并且直言不讳。最终，经过许多次妥协，Arte接受了它，条件是Rombout必须遵守“六分钟规则”，一条他闻所未闻的规则。这条典型的电视规定，就是在影片开头的六分钟里，用大量的元素对电视观众狂轰滥炸，让他上钩，不再想换台。“要是在电影学校有人跟我讲过这个，我早就改行了”，Rombout说，但他还是遵守了这条规则：影片以伊丽莎白二世女王为邮轮命名以及随之而来的焰火表演开场，接着罗列了所有见证这项工程之庞大的数字：“数字，宣传的重磅论据”，解说词如此调侃。尽管如此，影片的美学仍然带着鲜明的Rombout印记：两个时间段（船的建造与首航）的交替，对船员与旅客的访谈，关于邮轮建筑的对称镜头，以及垂直俯拍的镜头。航行的段落让人想起《横渡大西洋：伊丽莎白女王二号》，但远不如后者精心打磨。影片在Arte播出几个月后，Rombout偶遇该栏目的女制片人，她向他表示祝贺，因为尽管所有的妥协毁了这部影片的面目，

它仍然获得了极佳的收视率。

Rob Rombout的电影引人思考。与其说是思考它所展示或讲述的东西，不如说是思考展示与讲述的方式。每一部影片（有些影片尤甚）都提出了一种关于电影、关于纪录片、关于导演的地位、关于他的目光、关于他介入现实的反思。他在银幕上的在场，他那带着浓重口音的嗓音，对他自己身体的场面调度——时而精心设计，时而漫不经心——他解说词中的反讽，甚至自嘲，这一切都是他的签名。

有一个特别的母题时不时地在他的电影中重现：模型制作。在《玛丽女王二号：海上女王》中，他给予一位荷兰模型师的工作极大的分量，室内设计师曾请这位模型师制作一个邮轮的百分之一比例复制品，准备放在酒吧的后面。这个人制作模型所花的时间，与造船厂建造原船所花的时间一样长（但造船厂有一万名工人，而模型师只有一个人）。在剪辑时，Rombout让模型的大特写与船的景象交替出现[QR26]。在《阿尔萨斯的乘客》中，他拍摄了一个极其逼真的大型模型，电动火车在上面穿行。在剪辑时，他把这些镜头与另一些镜头接在一起：一列从直升机上拍摄的火车驶入隧道；从另一端出来的却是缩小的模型，它停在一座微缩车站里。到了下一个镜头，我们又看到那列真正的火车，带着同一台机车，停在同一座车站里，模型师把这座车站复制得分毫不差。这不只是一场游戏。导演向观众提供了把一种现实与其微缩复制品加以比较的乐趣。拍摄模型，等于制作一个复制品的复制品（如柏拉图可能会说的那样），等于让拟像成倍增加，等于把模型制作的艺术与电影的艺术相比较（正如一个手持摄影机的小人偶的大特写所强调的那样），等于提醒观众，影像是骗人的，而影像让人看到的世界与模型师的模型一样，都是人造的[QR25]。

在《美国阿姆斯特丹故事》中，Rombout与Van Eck多次把一些塑料小人偶放在他们车辆的挡风玻璃后面，并以大特写拍摄（一个印第安人、一个牛仔，甚至还有一个骑马的拿破仑，那是他们途经中西部一座名叫Waterloo的小城时找到的[QR34]）。



1.《玛丽女王二号：海上女王》- 2.《阿尔萨斯的乘客》

这是幽默的一笔，是影片推进中的一个松弛时刻，就像饭后随咖啡附上的一块巧克力。但这些让观众会心一笑的无伤大雅的小玩意儿，也有着一项根本的功能：提醒观众，这部影片中（几乎）一切都是由其作者挑选、经过场面调度并拍摄的。总之，电影是一场盛大的游戏。



《美国阿姆斯特丹故事》

