

<<法斯宾德论电影>>

图书基本信息

书名：<<法斯宾德论电影>>

13位ISBN编号：9787020043514

10位ISBN编号：7020043518

出版时间：2004-04

出版时间：人民文学出版社

作者：[德]忒特贝尔格 编

页数：422

译者：林芳如

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<法斯宾德论电影>>

内容概要

“我想用我的电影盖一幢房子。

有些做成地窖，有些做墙壁，其他则做窗户。

”《法斯宾德论电影》中收集的文章即是通往这幢房子，进而登堂入室的甬道。

本书收入了法斯宾德两本极富个人色彩的文集：以访谈为主的《幻想的无政府主义》，及以随笔和札记为主的《电影解放心智》。

当影院的灯光暗下来时，梦开始了……而这位自称浪漫的无政府主义者却不断向观众挑衅，以电影解放了人们的心智。

<<法斯宾德论电影>>

作者简介

莱纳·维尔纳·法斯宾德（1945-1982）被誉为“德国新电影”怪杰，他的创作空间横跨了电影、电视及舞台剧三个领域，其电影创作力尤其惊人。

自1965年起至1982年去世为止，法斯宾德共完成43部作品，其创作力凌驾于同辈人之上，且佳作不断，屡屡在国内外影展获奖。

其作品虽然颠覆了电影语言的基本序列，但通过通俗剧的形式，对观众深具魅惑力，也引起评论者的深切关注。

而另一方面，法斯宾德也是一个孤独的大男孩：他喜怒无常、无耐性、报复心重、生活混乱，经常无理取闹：“惟有存在于艺术家腐坏神经系统中的愤怒与冷酷无情的狂喜，才是艺术创作真正的灵感源泉。

艺术家必须成为非人与超人；他必须与我们全人类保持一种陌生而疏离的关系。

”

<<法斯宾德论电影>>

书籍目录

幻想的无政府主义编者序我就是如此学会导演 与科利娜·布洛赫谈“反剧场”的历史以及早年电影计划我的愤怒 与约阿希姆·冯·曼俄斯豪森谈《爱比死更冷酷》不压抑问题，而是使之明朗化 与克利斯蒂安·布拉德·汤姆森谈《撒旦的烤肉》、《中国轮盘》以及触礁的计划《借与贷》当你为广大观众做事时须改变的不只是形式 与克利斯蒂安·布拉德·汤姆森谈《当心神圣的妓女》及《八小时不成为一日》当电影不再是电影时 与汉斯·君特·普弗劳姆谈《恐惧吞噬灵魂》观者可运用想象力来填补画面 与克拉弗特·韦策尔谈《冯塔纳：艾菲·布里斯特》有关“压迫”一席谈 援引玛姬特·卡丝滕森与法斯宾德的对谈为例他的敏感、反感和恐惧都转化为电影 与克利斯蒂安·布拉德·汤姆森谈二十部影片之后的中期结算疯狂与恐怖 与吉安·路易基·隆迪谈《绝望》与《第三代》唯有教他们不计亏损，我们才有电影拍 与沃尔弗拉姆·徐特谈《第三代》、电影政策以及反消极之道《德国之秋》 法斯宾德专访他的母亲丽莎洛特·艾德我们这群天堂鸟的天空愈来愈狭窄 与雷纳德·克雷特谈政治发展与《德国之秋》有关颁给《德国之秋》联邦电影奖金一事我随着剧中人改变自己 与海拉·施伦贝格尔谈工作、爱情、情感剥削以及对乌托邦的向往弗兰茨·毕伯科普夫为何招惹众怒？ 与克劳斯·艾德谈《柏林亚历山大广场》所引发的反应我拍电影是出于个人心灵的撼动 与汉斯·君特·普弗劳姆谈《柏林亚历山大广场》和《莉莉·玛莲》不管我做什么，总会引起骚动 与谈多·弗林特及米夏尔·尤克斯谈《柏林亚历山大广场》和《莉莉·玛莲》我是一个浪漫的无政府主义者 与法兰克·黎普罗谈《维洛妮卡·弗斯的渴望》和《奎雷尔——与魔鬼的协定》假如我不工作，便会浑身不对劲 与沃尔弗拉姆·徐特谈法兰克福经验和德国电影亲犹太即反犹太 与本雅明·亨利希斯谈《垃圾、城市与死亡》所引发的反应.....

<<法斯宾德论电影>>

章节摘录

插图书摘你大部分中，“工作”似乎是一个重要主题。

你的影片中有许多人因为没有工作、和其他人的关系破裂，而面临崩溃。

工作或许是唯一的主题。

还会有别的吗？

大部分人天天工作，一工作就是五十年。

当他们回家时，也照样工作，可以说根本没有私人生活。

你可以形容他们的工作就等于私生活。

你把他们给毁了。

我们生活在一个必须以工作谋生的社会里。

当今最重要的问题是，如何能够摧毁这个社会？

如此一来人们的意识才会改变。

只要一切的基础建立在有些人非得工作，好让其他人从这些人的工作中得到好处的话，人们的意识就只会围绕这种状况的改变打转。

你大部分的影片是标记鲜明的男性电影，这些电影促使人们从男性角度来体验世界。

但自从你和玛姬特·卡丝滕森共事之后，往往会有一名女性担任要角。

且从《佩特拉的苦泪》谈起：佩特拉既已对那饱受压制的女仆说，现在你自由了，我们要一同生活，工作，凡事分享，到末了后者又何以要离开佩特拉？因为这名女仆认定自己是被压迫、被剥削的角色，她接受这个事实。

同时，也因为她事实上对这份厚赠的自由感到惶恐。

自由，岂不意味着对人生有自我的主张？这是她所不习惯的。

她一向听命行事，未曾做过决断。

因而她对自由惶恐、不安。

而当她末了离开佩特拉时，依我看来她不是踏上自由路，而是要去寻找另一份奴役差事。

许多人将本片诠释成她到末了解放自己，但我不以为然。

倘若以为有人三十年来只做别人为他设想的事、思考别人为他思考的事，而突然能够决定选择自由，那就未免太过于乐观和理想化。

你对易卜生的《娜拉》所做的诠释有着什么样的面貌？对原剧本可做了些改变？我们并未做任何修改，只不过将原文大幅地缩减。

在我们的改编版里，娜拉最后并未离占，她留下来了，因为像娜拉和海尔茂一样争吵的家庭有成千上万个。

一般而言，女人是刁工会走的，她们又能走到哪里去？她别无选择。

也因此，人们总是用某种方式，安排更为可怕的事，人们必须批判这种安排的方式，而不足单单主张“不合则离”。

闪为这并不是什么转机。

你的故事片全都非常悲观，所以我认为，这些影片是在呈现无法解放自己，在这社会里无法过自由生活的人。

相反的，电视电影《八小时不成为一日》就乐观得多。

我的电影和舞台剧都是为知识分子所作。

面对知识分子，你可以冷静地悲观，因为知识分子有运用理解力的方法。

反之，面对电视电影这样广大的观众，假如你所呈现的世界是如此黯然无光的话，那会是几近于罪行的反动，因为你必须格外给予他们勇气，告诉他们：纵使如此，你们还是有希望的。

你们有一股力量，必须用出来，因为你的压迫者要仰赖你们。

没有劳工的雇主还会是雇主吗？这种态度即是我头一遭拍有积极意味的东西且充满希望的东西之动机所在。

那么，使您继续工作下去的动力又从何而来？

<<法斯宾德论电影>>

来自于乌托邦的理想，对这种乌托邦怀抱着一种非常具体实际的憧憬。

一旦这份憧憬失落了，我也就无事可做；因此我总有种感觉，我终有一天会在德国因为创作者的身分遭到谋害，但愿您不要误以为我患了妄想症。

我们晚近所经历的这种基于政治或种族因素而对个人或少数族类所进行的迫害和诽谤，在我看来只是冰山的一角，然而它之所以发生是为了粉碎个别分子的乌托邦思想，同时也为了让我充满恐惧和罪恶感。

一旦我的恐惧大到超越了我对美好事物的向往时，我就毁了。

不单单工作毁了而已。

你的人生亦然？

是的，当然。

当你不再有目标时，就没有存在的理由。

然而您不也试图将这份乌托邦在您的人生中具现一部分？

是的，你很自然地会先在人际关系里尽力。

然而我要说，在工作中、在与他人合作中，我更能够成功地排除恐惧，而且其中的确有无比快乐的时刻，不只我个人确认、感受到，整个小组亦有此感受。

您能够想象您疯狂地坠入情网，开车到某地，而把工作抛诸脑后的情形吗？说来好笑，我的情形是，当我疯狂恋爱时，我的工作狂愈发作得厉害。

我会更想和这个人一起工作，因为对我而言这都是不可分割的。

您目前正着手的新企划案《柏林亚历山大广场》，进度如何？这个企划案颇复杂：一部十三个小时半的电视连续剧，以及不同演员阵容、不同格局的一部电影。

我尝试以两种彻底不同的叙述方式来改编原著。

这个方案对您重要到暂且放弃赴美的计划？我所拍的许多影片里，都有撷取自阿尔弗雷德·德布林这部长篇小说的引文。

它叙述的其实并非弗兰茨·毕伯科普夫这个人，而是人们如何因教育所导致的某种无能，而把生活搞得一团糟的景况。

原著主要在探讨人们因为不敢承认他们的需要和欲望，而走上绝路，以及他们因心灵上的残缺而痛苦，且不再能过所谓的正常生活。

在电视连续剧或电影的脚本中，可有截然不同于原著的地方？又或者您非常忠于原著？到后来自然是大异其趣了。

电视剧是试图刺激观众去阅读，虽然你是用视觉的东西供给他们。

电影则有迥然不同的功能：它首先非常紧凑地叙述一个故事，尔后才偕同观众的意识 and 想象力，一起达到故事的效果。

你可以说我非常忠于原著，你也可以说我做了十分关键性的更动。

为什么？为了女性起见。

德布林书中的女性基本上比男性更少被以一种特殊的身分叙述出来。

我试图尽可能在这种叙事结构里将女性描述成价值同等的个体。

这点对德布林来说就是十分重大的更改。

他书中的女性正如十八世纪小说传统中的女性，毋宁是男性在兴致、情绪、需要之下予取予求的物体。

这种叙事传统下的德布林在我看来是陷入了窠臼。

我所做的最关键性、最重要的改变即在于此。

再者，德布林书中有非常多内心独白，为此我意欲也必须找出在观众眼前栩栩如生的影像，来呈现德布林那段以文学来呈现的内心独白，而这些影像大致必须在同一个文学水平上才行。

这两个版本的演员已敲定了吗？是的，基本角色相当确定。

克劳斯·勒维奇将在电视上饰演弗兰茨·毕伯科普夫。

艾娃·玛特斯饰演蜜滋，我饰演赖因霍尔德，安德蕾雅·费瑞欧饰伊娃，奥地利作家暨演员弗兰茨·布赫里瑟饰演梅克。

<<法斯宾德论电影>>

以上是最重要的角色。

电影版则由杰拉尔·德帕迪约演弗兰茨·毕伯科普夫，克劳斯·勒维奇演赖因霍尔德，伊莎贝拉·艾珍妮演蜜滋、珍妮，摩露演伊娃，夏勒·艾兹纳弗演梅克，大致如此。

他们将在电影中操柏林口音吗？不，绝对不会。

我要一种合成语言被发明出来，而且是由每一位演员自己来发明。

不应有统一的柏林口音，而是从中形成一种相当统一的“世界语”，但是这语言又和每一位说话者、演戏者的家乡语有所关系。

除了“地域色彩”之外还有什么？即将在亚历山大广场实地拍摄吗？对我而言——我觉得德布林亦然——亚历山大广场并非重点所在。

对我来说，人们所前往遁逃之处才是重点。

人们对于外在世界、对于潜伏于外在生活中的恐惧与危机，述说得比真正的外在世界还要多。

我认为，不管人们内在的恐惧如何作祟，他们都可以在他们所逃避的处所找到共鸣；他们如何安顿自己——这些逃避场所便提供了机会，您了解吗？一个心有所许的人不可以玩弹珠，因为爱情业已和成就发生关系，你并不需要这打弹机来让你败阵。

当一个女人在雨中哭泣时，表示她的爱人遗弃了她，而他之所以这和以做是因为她未能将他牢牢吸引。

爱情无非用心思而已。

约束能带来解放。

恐怖不会比对恐怖的惧怕更残酷。

又或者——被遗弃不会比惧怕分手更教人寂寞，因为“惧怕分手”本身已制造了一种惧怕恐怖的氛围。

将一切支解破坏而重新组合一定是美丽的。

你可以一径只从现状出发。

没有乌托邦即是有乌托邦。

而想象一桩美丽的想象，但是大多数房间都有四面墙，大部分街道皆铺砌而成，而呼吸是需要空气的。

是的——机器即是头脑的产物，就让机器去赢吧——等着瞧，最后胜利者就是我。

《借与贷》小说中的龌龊段落透露出作者那在我们看来似是错误的政治意识；这一意识——除了作者将之注入在其后的骇人事物之外——似乎可说是以文学作为包装，而其所挟带的文学诉求微乎其微——这些段落迫使我们对于故事、对我们所有人的历史、十九世纪，以及我们的祖先和我们自己，展开十分重要、可行且必要的研究，而电影藉电视媒体之助，正可促成这番探讨。

《借与贷》这部厚重的作品，如前所述，在文字品质上稍差，此外更有如冯塔纳所言，任何艺术作品里最可鄙的现象莫过于：人物徒具形体，缺乏血肉。

因此，这部作品的特出之处究竟何在？《借与贷》所叙述的是上一世纪中叶的中产阶级在一次中产阶级革命失败之后，如何发展对自我的了解、建立价值观，而他们所建立的价值观并未大大地跨越诸如勤劳、诚实、责任感等概念，以及所谓的德国本质。

他们简直更划地自限，内拒于无产阶级和贵族，外绝于所有外地的、陌生的事物，尤其更排斥一种有“倾犹太”嫌疑、被非难的客观、人道与包容的世界观。

由是，这些价值观显然可以不经太多迂回曲折就被第三帝国的纳粹意识形态所接纳，并且更绵延流长地深入当今社会。

这就是这部小说最后迫使读者穷究真义的关键所在。

简言之，虽然第三帝国藉由灾祸与匪夷所思的残酷，将这些价值观解释为德国固有之特质，并企图对所有可疑、异己之事赶尽杀绝，然这些价值观的内涵本质迄今已深植在太多人的脑中而不自知、不加批判地反映出来：我认为，重新欣赏《借与贷》，将有助于领悟“某些价值观与态度实乃历史变迁的结果”的道理。

因此，《借与贷》正由于引发了这些想法，故事读起来便异常刺激。

剧中人纵然徒具躯壳，却被呈现在动人的情境里，这些情境本身就富于戏剧性，感伤且神秘，构成了

<<法西斯德论电影>>

百分之百符合娱乐要求的先决条件。

另一先决条件是：不可愚化观者，也不可证实观者心中的假设。

因而我们的任务便是要以一个混乱、感伤而紧扣人心的故事置入历史的脉络里，以便透视弗雷塔克所代表的“中产阶级全体”（语出汉斯·麦耶尔）意识形态实乃潜在的法西斯分子的事实。

奇怪的是，如此做法丝毫不困难，只因弗雷塔克的记者角色一再扳倒了他的意识形态家角色，前者将所体验的与所诠释的划青界线，将他自身的意识形态置人丢人现眼的附注段落里。

于是你在没有这些东西的缓冲之下，突然撞见了弗雷塔克对可想而知的现实所作的描写，这些描写大部分还是——我并不惧怕说出来——细腻观察下的“真相”。

这些真相无所不在，不可胜数。

譬如其中一处被繁琐苛刻的法规所束缚、暗无天日、了无希望的犹太区在他笔下就有细腻的刻画；然而在其后注入意识形态的段落里，他却大放厥词，断言这些犹太区之所以如此，是因为其居民别无所求。

至于中产阶级市民，弗雷塔克就处理得比较轻松，毕竟他自己亦是其中一分子；他们的行为自然毋须透过撰写者的注解而被英雄化，也几乎不会被我们除去神话色彩，他们只需要表现得和弗雷塔克一样就成了，表现得一如今天观众眼中的他们：精明、恶心、能干，或者卑鄙（或许、应该是这个样子）——今天，我们毋须为我们的父亲如何推动我们的社会、如何摧毁它而负责——今天的我们知道得更多，并能够简单地将它呈现给观众——那也是他们的故事。

.....

<<法斯宾德论电影>>

媒体关注与评论

作者简介米夏尔·忒特贝尔格，生于一九五一年，曾出版有关约翰·哈特菲尔德，弗里茨·朗，玛丽露意莎·弗莱瑟等人的专书，现为德国“作者”出版社编辑，并负责编辑法斯宾德的遗作。

译者简介林芳如，台湾省台南人，辅仁大学德语文学研究所肄业。

曾任《影响》杂志文字编辑，后任职于唱片公司。

译有《摇滚乐的艺术》（1993）等书。

莱纳·维尔纳·法斯宾德莱纳·维尔纳·法斯宾德，一九四五年五月三十一日生于德国巴伐利亚，一九八二年六月十日逝世慕尼黑。

幼年时父母离异，他跟随着母亲成长。

一九六七年加入“行动剧场”，后来组成自己的反剧场。

一九六九年推出二至三部电影，另有不少戏剧和电视作品，产量惊人，屡获国际大奖。

他的作品经常透露着强烈的政治意味，其主题通常是反权力与反压迫。

重要作品包括：《四季商人》《冯塔纳：艾菲·布里斯特》《恐怖吞噬灵魂》《德国之秋》《玛丽亚·布劳恩的婚姻》《第三代》《莉莉·玛莲》《柏林亚历山大广场》等。

只是仇恨记忆：法斯宾德和他的电影我们为什么热爱法斯宾德？

法斯宾德的人，比法斯宾德的电影，更加地稀缺。

换一种说话是：法斯宾德作为一个混世界的人，比作为一个拍电影的导演，还要高效率。

这是我以及更多的我们，热爱法斯宾德的最终原因。

换而言之，内心混乱的人，比秩序井然的人，具有太多的可视性。

恰如福楼拜所说，隐藏艺术，显现艺术家。

法斯宾德，“德国新电影”代表人物，创作空间横跨电影、电视及舞台剧三个领域，电影创作力惊人，自1965年起至1982年去世为止，共完成了43部作品。

他的作品，如《恐惧吞噬心灵》、《爱比死更冷》、《四季商人》，颠覆了电影语言的基本序列，但又张扬了通俗剧的形式。

这些，都清晰地写在了法斯宾德的传记《法斯宾德的世界》及其探讨电影艺术的《法斯宾德论电影》中。

前者是一本典型的出自西方人手中的传记，作者海曼以他超出常人的理解力和切中关节的表达方式，直面法斯宾德经纬交缠的混乱，但拒绝阉割式的强制梳理和还原；立足于经验世界，但不拒绝灵魂考察。

这些，使得本书即使放在“电影馆丛书”的坐标中，也非常值得称道。

电影是他报复时间的最好方式从未见过比法斯宾德更有混乱可能的人，也从未发现比法斯宾德更与电影血肉相嵌的人。

电影对他，是镜子，是日记，是传奇，是匕首。

它赋予他活了两世的权利，一世在现实中，一世在影像中。

无论对自己还是对电影本身，法斯宾德都是极不耐烦——你即使在为他“因为寂寞而高贵到摄人的龌龊”屏息时，也不会忽略其配音模糊、片断仓促、细节粗糙的技术缺点——他似乎生下来就在等待死亡，电影只是他报复时间最好的方式。

他终其一生都是一个自私、孤独、跋扈的男孩，喜怒无常、缺乏耐性、性格暴戾、酗酒吸毒，游荡在男女两个世界中，对爱需索无度而又肆意凌虐。

在世界级电影导演中，法斯宾德和伯格曼都是靠记忆过活的人，但二人的态度迥然相异。

伯格曼的父亲是一位虔诚的路德教徒，曾长期担任牧师；母亲是一位上层阶级的小姐，任性孤僻；他大部分的童年生活，因此一直笼罩在一种残忍严峻的气氛中。

后来的他，始终未曾远离这种孤寂的童年记忆，始终活在一种对“爱的缺憾”的遗憾中。

他的影片，从《野草莓》到《芬尼与亚历山大》都有一个伊沙克式的小孩站在岸的这一端，远远地看彼岸的父母争执、吵架、分离或死亡，“我在寻找我的父母，却找不到他们”。

即使寂寞，他也是宁静优雅。

<<法斯宾德论电影>>

在晚年时，他终于写出了这样的句子：“我在零散的时光中漫步，事实上我一直住在梦里，偶尔探访现实的世界。

”（《伯格曼论电影》）。

这是一个标志，他和他的记忆终于和解，他对他的记忆宽容而忍耐。

法斯宾德则终生未曾宽恕他的记忆。

他五岁时父母离婚，母亲爱上了一个17岁的男孩，父亲窃取了母亲的财产，他在之间摇荡，很小便终止学业，20岁开始电影生涯。

他的电影排列下来，从《爱比死更冷》、《只要你爱我》、《外籍工人》、《佛克斯》到《莉莉玛莲》、《在柏林亚历山大广场》，也是他一生的传记，是他“耗费无数成年的时光与悲痛的童年记忆对抗”的结果。

其中的男男女女，性别模糊，却无一例外是爱的狂热饥渴者，为之戕害自己的身体、性别、世界，但最终都是一无所获。

童年时期被戕害式的孤独、母亲有意无意的忽略、来自大家庭敌意的漠视，所有这些都无一遗漏地表现在法斯宾德的电影中，所有的细节都可以对号入座，其母甚至为此惊叹他记忆力的惊人。

他是最执着的施虐者和受虐者，一方面不无喜悦地接受来自世界和亲人的戕害，另一方面，又变本加厉地将他所受到的还给他们，电影便是其施虐和受虐的产物。

他终其一生只和一个团体“反剧场”合作，除了极少例外，所有的人几乎陪伴他始终。

世俗的人，都不是他同一个重量级的对手。

残酷，在此成为法斯宾德词典中一个至关重要的关键词，“残酷是一种屈从于需要的严格纪律”

（P106），“爱情是一种最精良、最狡猾也最有效的社会压迫工具”。

这是法斯宾德与世界相处的基本原则。

他，拒绝善待记忆。

他的神经质、敏感、错乱，发展至《十个月亮之年》时，出现了一个女演员扮演的法斯宾德，编剧罗兰史特拉伯也说，“在法斯宾德的内心深处，可能女性的成分远远超过他男性的本性”。

挑衅者所有的这些牵缠，到《法斯宾德论电影》时变得波澜不惊。

《论电影》集中体现了法斯宾德作为电影人的才华。

他自言，“我想用我的电影盖一幢房子，有些做成地窖，有些做成墙壁，其他则做成窗户”，这本书就是通向这幢房子，进而登堂入室的甬道。

其中收入了法斯宾德的两本极富个人色彩的文集，以访谈为主的《设想的无政府主义》、以随笔和札记为主的《电影解放心智》，许多是首次公诸于世的手稿。

与伯格曼不同，法斯宾德是一位极富攻击性的受访者。

他从不说谎，但也并非诚实，又很善于反守为攻。

法斯宾德的名言是，越自由越解放则越美丽。

恰是这种主观的视角、带有挑衅的直率、全面的开发自由，构成了这本书的魅力。

法斯宾德生前拟定的最后一部片子名为《我是世界上最快乐的人》，从某种角度说，也许果真如此。

他活了两重人世，如海曼所说，“法斯宾德不仅是将他的生命经验注入创作，他也常把虚构事件注入他的生活之中”。

<<法西斯宾德论电影>>

编辑推荐

《法西斯宾德论电影》我们为什么热爱法西斯宾德？

法西斯宾德的人，比法西斯宾德的电影，更加地稀缺。

换一种说法是：法西斯宾德作为一个混世界的人，比作为一个拍电影的导演，还要高效率。

这是我以及更多的我们，热爱法西斯宾德的最终原因。

换言之，内心混乱的人，比秩序井然的人，具有太多的可视性。

恰如福楼拜所说，隐藏艺术，显现艺术家。

法西斯宾德，是“德国新电影”代表人物，创作空间横跨电影、电视及舞台剧三个领域，电影创作力惊人，自1965年起至1982年去世为止，共完成了43部作品。

他的作品，如《恐惧吞噬心灵》、《爱比死更冷》、《四季商人》，颠覆了电影语言的基本序列，但又张扬了通俗剧的形式。

这些，使得本书即使放在“电影馆丛书”的坐标中，也非常值得称道。

<<法斯宾德论电影>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>