

我心不凡 · 高度自恋

镜中虚度

You Love Me

<3

电影馆系列

Fassbinder: Film Maker 法斯宾德 的世界

电影馆

喜怒无常、无耐性、报复心重、生活混乱，这就是法斯宾德。他经常无理取闹，造成亲朋好友的痛苦。然而，也许惟有存在于艺术家腐烂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泉源。

〔英〕罗纳德 著 / 彭倩文 译

喜怒无常、无耐性、报复心重、生活混乱，这就是法斯宾德。他经常无理取闹，造成亲朋好友的痛苦。然而，也许惟有存在于艺术家腐烂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泉源。

情的狂喜。

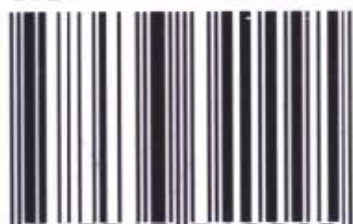
ANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

西师范大学出版社

电影馆

Fassbinder: Film Maker

ISBN 7-5633-4009-2



9 787563 340095 >

ISBN 7-5633-4009-2/K · 211

定价 16.80 元

法斯宾德 的世界

电影馆

Fassbinder: Film Maker

[英] 罗纳德·海曼 著
彭倩文 译

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

Fassbinder: Film Maker

By Ronald Hayman

Chinese language copyright

©1993 Yuan - Liou Publishing Co., Ltd.

All rights reserved

著作权合同登记图字:20-2003-023

本书由台北远流出版公司授权出版,限在中国大陆地区发行

图书在版编目(CIP)数据

法斯宾德的世界/(英)海曼著;彭倩文译. —桂林:
广西师范大学出版社,2003.7

(贝贝特艺术广场·电影馆系列)

ISBN 7-5633-4009-2

I.法… II.①海…②彭… III.法斯宾德,R.W.
(1946~1982)-生平事迹 IV.K835.165.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 041960 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004)
(网址:www.bbtpress.com)

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

山东高唐印刷有限责任公司

(山东省高唐县福源路 90 号 邮政编码:252800)

开本:965mm×1270mm 1/32

印张:7.375 字数:220 千字

2003 年 7 月第 1 版 2003 年 7 月第 1 次印刷

定价:16.80 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

丛书总序

凭借网络,凭借数码技术,电影迟到地成了 21 世纪某些中国都市人的生活方式,而不仅是偶一为之的娱乐消遣。以 DVD 为主要载体,电影成了美丽的出窍游魂。它溢出了幽暗迷人的影院空间——尽管电影始终是并将继续是影院艺术,脱离它原本跻身的放映厅、资料馆之“洞穴”的奇特氛围,进入了个人的世界。于是,它可以是某种时尚、消费、娱乐,可以是某些优雅的文化、思想和表达,也可以是一类社会的行动和介入。如果说,影院原本是 20 世纪个人主义者的集体空间,那么,录像带、VCD、DVD 将其撕裂/“还原”为个人的私藏。当“电影”溢出了胶片 and 影院——电影的血肉之躯,也是空间的囚牢的同时,它也开始丧失它在历史上曾拥有过的特权封印。看电影,第一次具有了多种方式,开启了无数可能。

电影史大致与 20 世纪的历史相仿佛。于是,它不仅是对炽烈而短暂的 20 世纪的记录和目击,而且它本身便是 20 世纪历史的一部分,富丽,炫目,间或酷烈沉重。它原本是工业革命和技术奇迹的一个小小的发明,与生俱来的遍体钢铁、机油与铜臭的味道。曾经,它不过是现代世界“唯物主义的半神”的私生子,一个机械记录、机械复制的迷人的怪物。为电影的创造者们始料不及的是,电影不仅迅速地介入了历史、建构着历史,而且改写和填充着人类的记忆。从杂耍场的余兴节目起,电影不仅复活了可见的人类(贝拉·巴拉兹),不仅以“闪闪发光的生活之轮”拯救了物质世界(克拉考尔),不仅满足了人类古老的、尝试超越死亡和腐朽

的“木乃伊情结”(安德烈·巴赞),而且以“作者电影”开启了一个电影大师的时代,一个电影自如地处理人类全部高深玄妙谜题的时代。一如“短暂的 20 世纪”浓缩了人类文明史的主要场景,实现并碎裂着人类曾拥有的全部乌托邦梦想,电影在其短短百年之间成长为人类最迷人的艺术种类之一,拥有了自己的历史,自己的语言,自己的经典,自己的大师,自己的学科,并已隐隐显露出夕阳的色彩。

有趣的是,在“上帝/人/作者死亡”的断然宣告声中,电影推举出自己“作者/大师”的时代;在现代主义艺术撕裂了文艺复兴的空间结构之后,电影摄放机械重构了中心透视的、文艺复兴空间。电影的历史,由此成为一个在 20 世纪不断焚毁、耗尽中的历史中的建构性力量,同时以电影理论——这一一度锋芒毕露、摧枯拉朽的年轻领域——作为其伴生的解构实践。电影,从品位/身份的反面,成了品位/身份的重要组成部分,进而成了反身拆解品位、质询身份的切入点。摄影机暗箱成了社会“意识形态腹语术”的最佳演练场和象征物,电影解读则成了意识形态的魅式。

在中国,电影尽管自西方舶来,其悠长历史,却不仅大致与世界电影史相始终,而且几乎正是一部帝国、殖民、对抗历史的镜像版。但 20 世纪后半叶,间隔着冷战和后冷战的冷战逻辑,西方电影、大师、理论登陆本土不时仍需“中转码头”。这一次,此处“码头”是来自台湾远流出版公司的“电影馆”系列。记得“电影馆”系列首次在台北面世的时候,传媒报道的标题是“学电影的孩子告别讲义时代”。今天,“电影馆”之于我们,仍有同样的意义。结束面授机宜,告别口耳相传,爱电影的人们和学电影的孩子获得了深入电影世界腹地的又一入口。一次小型的文化“转口贸易”,一个华语世界重要的电影事实,一处电影文化的开端与启航。

就“电影馆”出版的本意而言,是为了拓出一个关于电影、电影史、电影作者、电影理论的对话场域,我想,这也是我对“中转”

这一系列的期待。多元化的时代与独白的文化结构,间或是我们所处时代的最大悖谬之一。凭借电影,我们重返 20 世纪,尝试理解和探寻新世纪别样的世界与多元的表达,多种可能的生活与多个维度的生命。

戴锦华

2003 年 5 月 24 日



正在拍摄《柏林亚历山大广场》的莉萝·潘蓓(莉斯萝特·艾德, 法斯宾德的母亲)和法斯宾德;莉萝·潘蓓在片中饰演芙萝·帕姆斯;他们身后那群人中,居中的是此片的摄影师史瓦辛伯格。

法斯宾德永不归还之租界

蔡康永

午夜以后。差六分钟，三点。

我蹲踞在红砖步道的边沿，脊椎，紧紧抵着身后这排黑铁围栏，感觉着一根一根的、夜的骨骼。

这是适合写法斯宾德的时刻与场所。因为这是法斯宾德在台北的租界，是我为德国人赖纳·维尔纳·法斯宾德攻打下来的时间和空间的领土。我将代他收取这一邑的欲念的赋税；代他牧这一邑的寂寞的民。

法斯宾德的人，比法斯宾德的电影，更加地珍稀。对于这一点，我自己也一直不是很觉得。后来因为渐渐看多了他拍的电影，才发现自己看他的电影，其实是看他的人，多过看电影本身。不像对其他的导演，我是很没人性、很不耐烦的，一旦发现这个导演变得无聊、显得笨的时候，我就转过脸去，并没有情绪的波动。遇到人邀我一起喟叹“费里尼老了”、“黑泽明变得好封闭”时，我总会很诧异——这有什么关系？这跟我有什么关系？福楼拜说：“显现艺术，隐藏艺术家。”他不是作宣示，而是因为他了解——艺术家是不得不隐藏的。有概念的观赏者，只在乎艺术的好坏，谁去管艺术家的人？

惟独对法斯宾德，不一样。

他作为一个混世界的人，显然比作为一个拍电影的导演，还

要高效率,于我来说,更合胃口。我总是会在他的电影里看见他,进而辨视他、认识他。

这种熟悉感是非常直觉的。我为了重考大学,在南阳街一带鬼混的那年,在当时的电影图书馆看见了法斯宾德的《瘟神》、《四季商人》和《恐惧吞噬心灵》。我的电影品位启蒙甚晚,在那个年纪,没有看几部电影,对法斯宾德的风格,却并不曾觉得特异、疏冷,反而是安心,像犊兽闻得同类气味,虽蒙昧却亦足以安顿其心。

后来我能暂离开文学,尽往电影里去晃,一大半,是因为法斯宾德让我对电影的放心。《瘟神》里冰冰冷的生命欲火,《四季商人》那种绝望到可以安逸的本分,《恐惧吞噬心灵》里头因为寂寞而高贵到慑人的嶮峻,这都是电影里罕见的品种啊。

而他又这么做作。而他又这么无耻地诚实。

过三点钟了。一个显然服药过头的小鬼,用蜜蜂的文法、歪扭着荡过来。我想他是打定主意要坐我的位子,这个位子,在此刻可能是他眼中的天堂席位。我就站起来让个位,走一走。

“你胆敢穿着衣服走进我的房间?!”演员狄·鲍嘉在《绝望》里,有这么句台词。

二十岁时,读报知道法斯宾德服药服死了。那是他拍完《水手奎莱尔》以后十天。我读着他的死讯,感觉不到什么悲伤的情绪,而且这十一年来,也从来没想到要问自己为什么不悲伤。

因为是太可预料、太理所当然了。

法斯宾德会早死,就像法斯宾德会去嫖一样地理所当然。惟一不一样的,是他可以常常嫖,可是不能常常早死。

我读到这本书里说法斯宾德去卖的时候,我才吃惊地发现:原来我是一直不知道他卖过的,我心里可老是以为早就有人告诉

过我了。实在这在法斯宾德,是再可预料不过的事。

当然当然,我还是有别项可吃惊的——他在卖的时候,把丝袜塞在紧身裤的裤裆里唬人,这真让我吃惊,我吃惊他这么不德国的幽默——用丝袜!?! 起码,用条没性别的手帕吧。

大部分人能让我吃惊的,是他们活的方式,不是他们死的方式。1977年一次谈话里,克莉丝汀·汤森问法斯宾德:《库斯特婆婆上天堂》拍了两种结尾,一种是库斯特婆婆被枪杀,另一种是库斯特婆婆爱情完满、安全回了家。汤森问法斯宾德自己喜欢哪种结尾?

法斯宾德说他喜欢“安全回家”的版本,因为他觉得那更悲惨。

接近凌晨四点了。街边的人数急剧减少,剩下的人,彼此间的联络意愿,急剧升高。我走楼梯登上一处阴影更深重的檐下,抵抗居心可测的天光,守护法斯宾德的领土。

因为站得较高,可看见一个穿格子衬衫的人,慢慢移向甲,甲技巧地假装要过街,避开了。格子衬衫转个方向,慢慢移向乙,乙太年轻,不够娴熟,快跑,消失在转角。我不用看见格子衬衫的脸,也能知道他是丑的。何况,远远也能看出,他的身材也很失败。

法斯宾德很丑。我认得一个理论上很有文化的中等美女:她拿两个威斯康辛硕士、一个斯坦福的戏剧博士,她每次看到法斯宾德出现在电影里,就毫无耐心地大喊一声:“丑死了! 恶心!”她确实很没礼貌,而我也确实无可辩驳。

可是更确实的,是我知道如果法斯宾德长得很好看,他的电影大概就只能在影展得得奖了。他的残忍、自恋、渴望爱,都会变得太简单、乏味,上不了艺术的台面。

《深闺怨妇》的爱人是这样向对方求爱的——“……你完全不

迷人、不吸引人，你长得就一副全身发臭的样子。”法斯宾德是爱情的仙人掌，能在荒漠里侦知任一滴可能存在的水，然后能在满身的针里开出一朵你必须承认的花。

男人演女人，常常成为大师，有人说是因为最女人的事情，女演员多少会顾忌，放不开、不敢演。同理可证——好看的人谈恋爱，大半谈得很乏味。谈恋爱谈成大师的，往往必须是丑的人。

法斯宾德，百般不愿地，受了惠。

天亮，我走向丁字形路口，望着四处涌来领报的报贩，两条腿的人骑了两个轮的车，立刻占领了我定的德租界。

我能感知全邑的寂寞和欲望，都被寄放在我的白日身体之内。可是没有关系，只要夜晚到了，我就依然有牧场与牧草，我就依然会手持他的节杖去游荡，失笑地追想古代那位异国君王简陋的阴谋——要牧一群公羊，牧到能单性生殖为止。这，在法斯宾德的租界里，哪里能算是难事呢。

在清朝租出去的香港，眼看要还给中国了。而历史上会有这样一块小小的、秘密的租界，是即使无辜的租借者已经死去，也收不回来的。

是永远也收不回来的了。

1993.7

目 录

从书总序	戴锦华
法斯宾德永不归还之租界	蔡康永
第一章 失落的童年	(1)
第二章 团体与工作组	(35)
第三章 为爱付出	(76)
第四章 必要的残酷	(111)
第五章 主题与变奏	(132)
第六章 法兰兹·比伯克夫与奎莱尔	(158)
第七章 宣言与自我	(176)
 附 录	
法斯宾德年表	(193)
法斯宾德电影作品年表	(199)
法斯宾德电影与电视的演出	(214)
法斯宾德戏剧作品年表	(216)
参考书目	(220)

第一章 失落的童年

采访者若是轻易相信赖纳·维尔纳·法斯宾德(Rainer Werner Fassbinder)对于童年时代的一切陈述,他必然是太过天真无知了,但我们也无法忽略法斯宾德那些充满辛酸苦痛的强烈宣言:“我几乎是在无父母的环境中长大的。我在很小的时候就已经完全自立了——大约是在七岁到九岁之间。”^①“我在幼年时就已经是一个所谓的躁郁症患者了。”^②“那是一段无法以常理视之的童年时光……并不是饱受创伤的童年,而是根本没有童年,我的童年就这样无迹可寻地失落了。”^③“我惟一记得的是我对人一视同仁的态度。例如,当时有一个名叫安妮塔的女人,我称她为安妮塔夫人。她每天都会问我是比较喜欢她还是我的母亲——事实上,我对她们两人的爱是不分轩轻的。”^④“这是个古怪且无父母的家庭。”^⑤“他们在1951年离婚,那时我才五岁……但还在他们离婚之前,就没有人教导我什么该做,什么不该做……而我真的是像一朵无助的小花般地自生自灭地成长。”^⑥

有时法斯宾德又说他的父母是在他六岁时离婚的,但是他与他的母亲长久以来皆将他的出生日期误认为1946年,直到他死后,才由伯特·凡里萧芬(Bad Wörishofen)城的出生登记证实,他真

① 《法斯宾德》(RWF),德国电影(Reihe Film)2,第3版,p.63。

② 利摩(Limmer)作品,p.44。

③ 《法斯宾德》,第4版p.95。

④ 利摩作品,p.47。

⑤ 《法斯宾德》,第4版,p.97。

⑥ 同⑤,第3版,p.63。

正的出生日期为 1945 年 5 月 31 日,因此,当他于 1982 年去世时,实际年龄仅有三十七岁。

对于童年时代,他有着数不清的不满与怨恨。他在八九岁的时候,他母亲与一个年仅十七岁的男孩西吉(Siggi)相恋,这件事成为他终生无法释怀的梦魇,西吉试着以父亲的态度来与法斯宾德相处,结果可想而知。^① 但是当他的母亲于 1958 年再婚后,他与年老继父的关系却更为恶劣。这个小男孩在初入学时表现得奇差无比,甚至被评断为“因低能而无法接受教育”而被逐出校门。^② 随后他进入鲁道夫·斯坦纳(Rudolf Steiner)学校就读,他在那里较为快乐,但不久之后,他即被送往多所不同的寄宿学校,并经常从学校中逃走。^③ 直到他成年之后,才感觉到他终于能逐渐熟悉他的父母。在整个童年时代,父亲从未对他付出过多少关爱,仅有一段短暂时期,他的母亲表现出异乎寻常的热情。她坦言曾经怀抱着嫁给自己儿子的幻梦。^④ 宣称他完全没有童年,就是对他成长时期每个阶段的有力反击,他必须这么做来表达出他的感觉,然而这些阶段却是极端不同的各种经验。

他与双亲同住的时间大约有六年(1945—1951)之久。他的父亲贺穆斯·法斯宾德(Hellmuth Fassbinder)是一位医生,在他位于圣德林格街(Sendlinger Strasse)的公寓中开设了一家诊所,这个地区是通往慕尼黑市中心风化区的必经路途,因此娼妓们经常到他的诊所去做政府要求的例行体检。^⑤ 法斯宾德这个小男孩,自幼习惯了这些女人在公寓中进进出出,因而对她们极有好感,也觉得她们对他十分慈爱。大人们警告他不准与娼妓有任何接触,但他仍然感到卖淫并无任何过错或是异常之处。而真正使他困扰迷

① 利摩作品,p.47。

② 同①,pp.47—48。

③ 玛丽亚·萨科-杰曼专访,9.2.84。

④ 同①,p.52。

⑤ 同③。

惑的却是公寓中围绕在他四周的人群。^① 他是在德国无条件投降之后三个月出生,当时慕尼黑满目疮痍,无数建筑在同盟国猛烈炮火轰炸之下化为瓦砾,许多人流离失所,无家可归,因此在法斯宾德窄小的公寓中挤满了亲戚、朋友、邻居与代理医师。^② 法斯宾德的母亲莉斯萝特(Liselotte)的故乡丹辛格(Danzig)被俄国人占据,于是她的父母和兄弟姐妹们皆逃难到慕尼黑,与他们住在一起。“我们所有从东边来的亲戚都需要帮助,所以我们就像一个超级大家庭般地住在一起,通常这应该是十分幸福和乐的,但事实上与他们共同生活却是恐怖至极。”^③

他失去双腿的外公总是在身为虔诚天主教徒的外婆煮饭时,有如老僧入定般地坐在厨房中,^④ 而法斯宾德对于外婆的记忆是充满敌意与怨恨的。他曾经说过一个玩具猴的故事,他由于嫉妒而把属于一位病人孩子的玩具猴弄坏,他因此受到严厉的惩罚,外婆为了安慰他,花了许多时间为他用碎布和石头缝制成一只玩具猴。但有一次他们在厨房中争吵,他极端愤怒地用玩具猴丢击外婆,而使它完全毁损了。^⑤

医生已有两个与前妻生的孩子,对这个小男孩并不十分在意,而莉斯萝特必须帮助丈夫经营诊所,也无暇照顾儿子。她有一位朋友在雷纳三四岁时经常带他出去散步,这位女士记得他非常喜欢听故事,并希望这些故事是特别为他编造的。常常在她讲完一个即兴创作的故事之后,他会要求她再讲一次,如果第二次的版本与先前稍有不同,他就会很不高兴。^⑥

在他早期画作中即显示出无比生动活泼的想像力。他画了

① 《法斯宾德》,第4版,p.96。

② 萨科-杰曼专访。

③ 《访问》(Interview)中的专访(安迪·华荷 Andy Warhol 编著),第10卷,第9号。

④ 同②。

⑤ 利摩作品,p.51。

⑥ 同②。

许多美丽的图画,但他的母亲却完全不记得他曾在公寓中玩过任何游戏。^① 大约是在他父母离婚的时候,他开始对西部片产生兴趣。这个七岁的小男孩几乎每天都去戏院报到,尽情观赏各种不同类型的电影,法斯宾德可以说是由电影教育成长的。通常他一天会看两三部电影,但有时母亲会心不在焉地阻拦,她宁愿他去玩足球。^② 鲁道夫·斯坦纳学校有一条信念深植于他的心中:“不应该强迫儿童去做任何事,而是由他们自己决定怎么做才是最正确的。”据他描述,在这所学校中“他们可以做任何令他们感兴趣的事,同时也不会被强迫去做他们不感兴趣的事。学校秉持的理念就是让孩子们像小花一般地自由成长”。^③ 由于他不肯屈从于消极服从师长的纪律,因而无法在其他学校中安定下来,在他十一岁的时候,他的数学老师宣称雷纳若不是疯子就是天才:他的成绩总是1或6,而那是最高与最低的分数。^④

母亲对他的记忆是一个极端慷慨的小男孩,总是迫不及待地花光所有零用钱买礼物送给她和她的母亲;^⑤ 他自己的印象却是一连串徒劳无功的尝试,企图向一个冰冷无情的家庭购买慈爱,但他们总是强迫他遵守中产阶级高尚教养的空洞形式与纪律。同样也是在无父亲教导的环境中成长的法国哲学家萨特(Jean-Paul Sartre)宣称他因此也是在无“超我”(Super-Ego)的情况下成长;^⑥ 而雷纳也曾经说过带有相同意味的宣言,“我是我自己的父亲”。^⑦ 他在好莱坞电影与1950年代极为盛行的德国感伤电影中

① 莉斯萝特·艾德专访,11.12.83。

② 同①,10.7.83。

③ 东尼·雷恩(Tony Rayns)作品,第2版,p.92。

④ 同①,10.7.83。

⑤ 同①。

⑥ 沙特的 *Les Mots*,巴黎,1964。

⑦ 同①,10.7.83。

寻得可供模仿的男性行为模式。他最喜欢的是詹姆斯·凯格尼^①而不是亨佛莱·鲍嘉(Humphrey Bogart),而他必定对那些以粗野异端行为赢得爱情、友谊与大众欢迎的厉害角色产生极为深刻的印象。在成年之后,他仍然鄙夷中产阶级的传统礼仪规范,并且十分渴望成为一个情谊深厚友谊圈中的中心人物,但对他而言,要实现成为领导人物的梦想并不十分容易。他早年所撰写的一个剧本就是为了使同学在录音游戏中处于他控制之下的拙劣手段。有一次当他回公寓探访家人时,父亲要他帮忙录制歌德(Goethe)的诗剧《浮士德》(*Faust*),而在母亲送给他一台录音机之后,雷纳认为他终于找到一种交朋友的方法了。不久,当朋友齐聚一堂时,他成功地录下了他的剧本。^②

几乎没有任何人关心这个小男孩,特别是在莉斯萝特染上肺结核之后:她必须在疗养院休养一年。当时雷纳才八岁,如果超级大家庭依然存在的话,他所受到的伤害或许会少一些,但他的外婆已死,父亲不愿意照顾他,而他的舅舅与阿姨也已搬出公寓,并不想替自己找麻烦。^③ 母亲将公寓分租给别人,所以他并不会挨饿受冻,但在缺乏适当照顾与教导的环境中,他逐渐变得更为独立与桀骜难驯。他经常在街头游荡,有时和其他孩子一起玩,有时只是默默地望着眼前所发生的一切事物。^④

贺穆斯·法斯宾德利用前妻不在的时间将他们大部分共有财产据为己有,^⑤ 而莉斯萝特在切除一片肺叶之后,终于回到家中,她没有足够的钱负担公寓的开销。她那位曾带雷纳散步与说故事给他听的新闻记者朋友玛丽亚·萨科-杰曼(Maria Saekel-Jelk-

① 詹姆斯·凯格尼(James Cagney, 1899—1986),美国演员,以《人民公敌》(*The Public Enemy*)一片中的歹角闻名。——译注

② 克特·拉伯作品,p.52。

③ 莉斯萝特·艾德专访,11.12.83。

④ 萨科-杰曼专访。

⑤ 同④。

mann)适时伸出援手,说服她的上司伍夫·艾德(Wolf Eder)在他公寓中腾出一个房间给莉斯萝特住。^① 虽然莉斯萝特念的是德国文学,但她知道自己有能力从事翻译工作,而身边有个好动、吵闹而又任性的孩子会使她无法集中精神思考,同时她也没有时间天天煮饭给他吃。因此她常常送他去看电影,或是叫他自己到街角摊贩那儿买个腊肠吃。^② 由于感受到母亲的冷淡与排斥,他不再希望建立起亲密的母子关系。当她给他十马克作为自学校回家的车费时,他就拿这笔钱请朋友看电影。她知道孩子对她的拒绝与敌意,告诉自己不可过度依赖他的情感。在家中他以无礼批判的态度打击她,甚至连他的审美观念也变成一种武器:“那不适合你。”“你头发短一点比较漂亮。”一开始他们彼此依赖:他做功课时总是要母亲在身边陪着他。^③ 他们两人在感受到对方并不需要自己时,都因深受伤害而退缩回自己封闭的小世界中,而法斯宾德日后必须耗费无数成年的时光来与悲痛的童年记忆对抗。

只要你爱我

雷纳饱受挫折的童年经验使他无法学习如何去爱自己,或是相信自己是值得爱的。他的不安全感集中在他的外貌上:其他孩子得到的爱比他多,所以其他孩子一定长得比他好看。他知道自己需要帮助,不由自主地哭着求援,然而仅只是无声的啜泣而已。他并不相信会有人肯帮助他,同时也无法忍受再度被拒绝的痛楚,而为了纾解精神上的巨大压力,他的解决方式就是在被拒绝前先拒绝一切。他以令人不快的态度来保护自己免于受到被排斥的伤害。

① 萨科-杰曼专访。

② 克特·拉伯与戴特·席多尔专访,10.7.83。

③ 莉斯萝特·艾德专访,11.12.83。

他迫不及待花费零用钱买礼物送他母亲与外婆这项行为背后的心理因素,在他所拍摄的电视剧《只要你爱我》(*I Only Want You To Love Me*, 1975—1976)中表露无遗。这个剧本的情节是以他在克劳斯·安提(Klaus Antes)与克莉斯汀·尔哈德(Christiane Erhardt)著作中所看到的一篇杀人犯专访作为基础,但就像其他描绘家庭关系的电影一样,法斯宾德对于这个主题的处理方式大多是源自他自己痛苦的童年记忆。剧中的小男孩彼得(Peter)为了取悦他的父母,在邻居花园中偷摘了一束花带回家,而他所获得的报偿却是被母亲用衣架无情地鞭笞,但他仍然渴望送她礼物,为她花费辛苦挣来的金钱,但这个冷漠的女人总是毫无反应。他开始接受建筑工的技艺训练,并利用空闲时间为父母建造一座新屋,但这个慷慨行为甚至不能为他赢得感谢,更不用说是爱了。

在他与女店员艾丽卡(Erika)结婚之后,他仍然捧着一束又一束的花朵送给妻子与她的祖母。而购买爱情的强烈冲动是无法痊愈的;他继续花费远超过他所能负担的大量金钱。为了讨艾丽卡欢心,他以分期付款的方式穷极奢华地装潢新居。当他挥金如土地为她付计程车费,买衣服、珠宝与缝纫机时,确实令观众感到坐立难安。

同样,法斯宾德童年时代的慷慨行为在他成年之后依然维持不变,而拍摄电影的经验并未改正这个习惯。他买昂贵的礼物送给母亲,同时也为他身边的人花费巨额财富,定期在豪华餐厅举行盛大宴会,经常招待朋友与熟人吃大量的鱼子酱。^① 他为他钟爱的男人们购买精美奢侈的礼物:黑人演员冈瑟·考夫曼(Günther Kaufmann)曾在短短十二个月中收到四辆 Lamborghini 轿车。^② 但彼得之所以浪掷金钱是希望能建立起安定的家庭,而法斯宾德却从未试着在属于自己的家中安定下来,也从不会想要添购家具与

① 戴特·席多尔专访,8.12.83。

② 克特·拉伯作品,p.152。



《只要你爱我》(1975)中艾丽卡(由 Elke Aberle 饰演)到达新公寓,发现彼得带了束花,却没有家具。

必要的设备。在他生命末期拍摄《水手奎莱尔》(*Querelle*)的时候,他贪婪地需索金钱,要求以每日付费的方式领取现金——大约是4000多英镑——但他并不把这笔钱花掉或是利用它来进行投资,甚至也不存入银行,他将钞票堆在房间里,而他十分清楚这是极可能被抢劫的。^①

彼得那种不计后果的强烈冲动是源自缺乏温情的童年经验,而这部电影的主要目的是呈现出彼得为何会一步步走向不可避免的毁灭命运的原因。法斯宾德晚期的生活方式——暴饮暴食、工作过度、疯狂酗酒、毫无节制地大量服用毒品与迷幻药——也同样显示出他现实生活中被剥夺的童年与对冒险的需求。

① 戴特·席多尔专访,9.12.83。



《只要你爱我》中一个父亲形象的死亡。从左至右：Edith Volkmann(房东的妻子)、Vitus Zeplichal(彼得)、Janos Gönczöl(房东)。

法斯宾德有许多部电影皆是描绘拒绝回应孩子善意的自私父母,同时他也经常塑造出被年长者与社会地位较高人士纠正用餐礼仪与错误文法的可怜角色。毋庸置疑,年轻时的雷纳必然常因不符礼仪规范而饱受叱责,而当他说出自德语配音的好莱坞电影与街头玩伴那儿学来的粗俗用语和错误文法时,就立刻为大人们所厉声喝止。他对教育的看法几乎完全是负面的,通常他都是与无产阶级或罪犯结为同盟来对抗中产阶级,他常穿的一件皮夹克即为此种反抗的一个象征。同时,他总是将教育和他所深恶痛绝的填鸭式学校与他冷酷家庭的严厉纪律画上等号。在他的电影中,教育通常是代表强迫孩子或是失学的工人阶级角色学习中产阶级的优雅礼仪。他对那些被压抑被剥削的孩童、异乡人,以及不懂得表达情感的人赋予深厚的同情。在他 1970 年的电影 *Rio das Mortes* 中,汉娜(由汉娜·许古拉饰演)在大学念教育专业(如同现实生活中的汉娜·许古拉一般),她的教科书是一些关于“调整”、“统合”以及如何镇压学生的手册。在法斯宾德大多数电影中,最能引发同情心的角色是那些最不懂得如何表达的人,而最令人难忘的画面则都源自他对这种无法表达的情感所显示出的同情与了解。

四季商人

在法斯宾德 1971 年的电影《四季商人》(*The Merchant of the Four Seasons*)结尾的经典镜头中,生性温和的汉斯·艾普(Hans Epp)无法解释他为何想要结束自己的生命。造成他孤绝心境的主要原因是他那个以法斯宾德家庭为蓝本所塑造出的可憎家庭,而这个故事的情节大多是源自确实发生过的事件;因此法斯宾德的母亲在看过这部电影之后,对他惊人的记忆力叹服不已。当他最喜爱的舅舅成为蔬果摊贩,推着货物沿街叫卖的时候,家中



一个摊贩的自杀,汉斯·贺希穆勒(Hans Hirschmüller)在《四季商人》(1971)中饰演汉斯·艾普。

没有人给予任何精神支援。年幼的法斯宾德没有能力保护舅舅,但成年之后的法斯宾德可以用揭露家庭黑暗面的方式来惩罚他冰冷的家庭。虽然汉斯·艾普会在他妻子喋喋不休地埋怨他整夜在酒馆鬼混、不回家吃晚饭的时候,无情地对她施以老拳,但在大部分情节中,他都被描绘成一个被女人欺凌、背叛及诱惑的可怜牺牲品。现实生活中的舅舅曾加入德国军队,而电影的倒叙场景显示,汉斯·艾普过去曾是外籍兵团的成员,稍后又在警界服务。但他因为无法拒绝一个漂亮妓女的爱情而被警察局解雇;而在沦落为摊贩之后,他又失去了钟爱的女人——这个职业实在是太卑贱了。更不幸的是,他下一位女友爱嘉(Irmgard)也同样地背叛他。法斯宾德虔诚信奉天主教的外婆在这部电影中被塑造为一个冷酷无情的老妇人,那个沿街叫卖货物的儿子令她感到无比的羞辱,而在他雇用了一位助手之后,她又开始以他为荣:现在他可



酒吧中的一场戏：汉斯·艾普感到自己无人关怀的多余处境，有意违背医生的警告，毫无节制地疯狂酗酒。

是一个拥有属下的老板了。事实上，法斯宾德的舅舅之所以愿意做一个流动摊贩，完全是为了存钱买一间店来赢得较高的社会地位，^① 而在这部电影中，只有备受侮辱的家庭才会重视名誉。

童年时期饱受寂寞侵蚀的法斯宾德，深深了解孤寂人物的绝望处境，而电影中因心脏病发作而变得羸弱不堪的汉斯·艾普正是如此。当他住院的时候，爱嘉开始与一个叫做安哲尔（Anzell）的男人过从甚密，由于医生的警告，汉斯知道自己今后无法再做耗费体力的工作，于是他在毫不知情的情况下雇用了安哲尔，直到他那妒火攻心的妻子不能再忍受这两个男人的秘密同盟，运用计谋使她丈夫将安哲尔解雇。随后汉斯邀请一位外籍军团的老朋友来帮他经营生意，但这个朋友不仅逐渐篡夺了他的事业，同

① 萨科-杰曼专访。

时也取代了他在家庭中的地位。汉斯受到极大的打击,感到自己是个不受欢迎的多余人物,因此他决定在当地酒吧中狂饮至死。这个故事的情感与张力和任何好莱坞催泪片一样地直接平凡,但这并不是一部滥情电影,而是以新颖的手法忠实呈现出德国乡村居民的真实风貌,具有极为深刻的感人力量。法斯宾德开始意识到,他可以用如高达(Jean-Luc Godard)一般富于思考性的电影,向一群像希区柯克(Alfred Hitchcock)影迷一样广泛的观众表达自己的看法——虽然当时他尚未完成这个心愿。

双性人的心灵

“他极端崇拜女性,但他也残酷地迫害她们。他对女性总是同时抱持着极端的态度。他的心灵是百分之五十女人与百分之五十男人的混合体。”这是英格玛·柏格曼(Ingmar Bergman)对于斯特林堡^①的评价,^②而这段文字亦可用于描绘法斯宾德的性格。就像许多同性恋与双性恋男人一样,他运用为自己与朋友们取女性昵称的方式,幽默地向世人宣告他的双重性别认同。他叫自己玛莉(Mary),而克特·拉伯(Kurt Raab)是爱玛(Emma),海瑞·鲍尔(Harry Baer)是艾丝·莎特(Ilse Zott),戴特·席多尔(Dieter Schidor)是姬蒂(Kitty),米克·麦克勒依(Mike McLernon)是玛莎(Masha),麦克·波浩斯(Michael Ballhaus)是索妮雅(Sonja),而彼得·克恩(Peter Kern)则是宝拉(Paula)。有时他却又愤怒地排斥自己个性中的女性特质;弗洛伊德派学者或许会将此诠释为他之所以残暴虐待女性的心理因素。

温尼卡特(D. W. Winnicott)在他探讨双重性别的著作《游戏与

① 斯特林堡(August Strindberg, 1849—1912),瑞典戏剧家,对欧美戏剧有重大影响。——译注

② 《柏格曼论柏格曼》(Bergman on Bergman),伦敦,1973,p.18。

现实》(*Playing and Reality*)中叙述了一个中年男子的个案史,这个男人过去求教过无数的心理医生,但都无法治愈他的病,他怀抱着最后一线希望来恳求温尼卡特的援助。有一次,当他们正在进行心理治疗的时候,温尼卡特对病人说:“我知道你是个男人,但现在正在跟我谈话的却是一个女孩,而我要告诉这个女孩:‘你所有的问题都是来自于阳具羡慕的心理。’”在沉默了一段时间之后,病人回答:“我若是向任何人提到存在于我心中的这个女孩,他们一定会以为我疯了。”温尼卡特愿意负完全责任,给予病人一切援助——他是惟一见过这个女孩的人。^①但法斯宾德若是因阳具羡慕而受创的话,并没有人能与他共同背负这个沉重的十字架。对他而言,拍电影是一种心理治疗的方式,透过电影,他可以将自己投射于那些服从他指令与复诵他台词的耀眼人物身上。但由于不眠不休地工作与不由自主地沉迷其中而不可自拔,他常常必须寻求他人的援助。如同斯特林堡一般,他可以毫不费劲地找到渴望帮助他的爱人,然而他也像斯特林堡一样残酷对待所有挚爱他的人。而他与斯特林堡的相似之处不仅止于此,他们俩人都十分擅长描绘女性心理,这是因为他们可以借此用批判的角度来审视自己性格中的女性特质。

而另一方面,法斯宾德有时也得将自己视为一个卫道人士,他拍摄电影的部分动机是为了让自己相信,他的所作所为完全是为了揭露家庭生活与德国近代史中不公不义黑暗面。如同自激情狂飙的1968年政治意识开始觉醒的时代一般,他深信在现今社会中仍然存在着许多妥协与让步,而这些现象应该受到严厉的斥责,因为它们所造成的伤害并不比他父母那一代为了在希特勒统治下求生存而犯的罪恶要少。对于他家庭的责难与德国历史所带给他的罪恶感融合为一,使他对个人认同与国家认同皆感到

① 温尼卡特的《游戏与现实》,伦敦,1971,pp.73—74。

迷惑与不确定,使他觉得如丧父一般地孤立无援,上一代根深蒂固的独裁主义与种族歧视令他十分不安。《只要你爱我》这部电影最关键性的暴力场面,是发生在一个酒馆老板以极端恶劣的态度对待陌生人——一对胆敢在他的酒馆中牵手而使他愤怒无比的老夫妇——与他自己的儿子之后,他使彼得联想到法西斯主义和他的父亲,于是彼得杀了那个男人。

这项几乎毫无任何动机的谋杀行为使彼得自从小深植于他心中的压力获得释放。法斯宾德在一次谈到受虐狂的访问中解释:“每个刚诞生于这世界上的人并不会被视为真正的人类,因为很明显地,要成年人严肃看待这个尚未发育完全的小东西是十分困难的。随着时光的推移,儿童开始将父母视为某种统治人物,于是他们终其一生都会接受统治性角色,但他们同时也会企图毁灭统治权来证明自己的存在,而这也就是说,他们同时成为虐待狂与受虐狂。”^① 藏在彼得不计后果的慷慨行为之后的就是自我毁灭的受虐心理;他的虐待狂倾向一直被压抑住,直到最后高潮时才突如其来地爆发。而隐藏于法斯宾德政治意识之后的则是对他自己虐待—受虐狂心理不安的认知。

他的生活风格极端浮夸不实:他与彼得的不同之处在于,他有足够的经济能力负担非凡的慷慨行为,但长期毫无节制的酗酒、服药、暴饮暴食与工作过度却也令他消受不起。随着蒸蒸日上的事业与地位,他不愿再压抑甚或是伪装他的虐待狂倾向——这点也与彼得大不相同。弗洛伊德运用“虐待狂”这个术语来代表三种不同的含义:有时他指的是所有正常性欲中的侵略性;有时是指在人格发展过程中,幼儿期的自恋欲借由反抗行动来宣告独立;而有时他所指涉的却是当原始本能冲动掩盖了性欲中其他所有成分时所表现出的变态行为。在法斯宾德的虐待狂心理中

^① 东尼·雷恩作品,第2版,p.94。

残留幼儿期反抗的遗迹,他小心翼翼地培养出自己的侵略性,在私下用它作为一种武器,而在工作场合则利用它作为一种工具。当他指导演员演戏的时候,经常是以极富侵略性的态度对待他们;而在他自己做演员或是拍摄电影时,他的侵略性就会直接指向观众。

他拍摄某些电影的部分动机是因为他觉得观众必须受到惩罚,或至少是严厉的斥责,因为他们竟然毫无反抗地接受纳粹主义,同时让德国至今依然未能摆脱种族优越感的意识。其他时候,法斯宾德则极为愉悦地以赐予一位演员极端渴望的好角色,或是让一位女演员扮演卑贱丑陋人物的方式,来证明他能同时赋予演员奖赏或施以惩罚的能力。他请他母亲扮演的角色——她总是毫不犹豫地接受——大多是冷漠的行尸走肉与讨人喜爱的中年妇人,而这些角色即为当时他对母亲感觉的最佳指标。^① 在童年时期,他缺乏表达自己情感的信心,也没有能力建立起他所渴望的人际关系;而作为一个电影人,他可以随心所欲地控制一切,使其他人在工作时不由自主地完全依赖他。

而在同时,他也无所不用其极地排拒所有母亲曾强迫他接受的价值观。他非常注重外表:耗费极多的心神、精力、时间与金钱来选购服饰,但这并不是为了使自己优雅体面,反而是精心塑造出一种不修边幅而有些粗鄙的外貌。那些太大的皮夹克、不合身的牛仔裤、磨损而纽扣松脱的衬衫,以及肮脏褴褛的破靴子,都代表他对家庭古板拘谨礼仪迟来的反抗。他喜欢在室内带着他那顶破烂的毡帽,并拒绝清洗他那被烟熏黄的手指甲中的污垢,然而根据他好朋友克特·拉伯的说法,虽然法斯宾德看起来总是脏兮兮的,但事实上他却比大多数的德国人更爱洗澡。^②

这就像是他必须不断地向世人宣告:没有任何人能强迫他遵

① 汤马斯·舒利(Thomas Schühly)专访,8.7.83。

② 克特·拉伯作品,pp.59—60。

守标准的行为规范。即使他在打破戒律的过程中受到伤害,他也依然义无反顾地向戒律宣战。一股无法扼止的动力驱策他去证明自己是自由的,但他却没有意识到,这股动力事实上是如何限制了他的自由。

在慕尼黑的童年时代,他并未尝过自由的滋味,即使是那段长期无人管教的时期,他一样感到束缚。而当他十五或十六岁搬到科隆与父亲同住时,他方才觉得终于渐渐地掌握住自己的命运了。他在科隆大约住了两三年,先前他必然在心中为多年不见的父亲勾勒出一幅理想化的美好画面,特别是因为他的母亲当时不确定自己能活多久,所以极力为那个有可能独自照顾儿子的男人塑造出完美的形象。^① 贺穆斯·法斯宾德是位极受病人欢迎的能干医生,但他却被政府吊销了行医执照——有人说是因为酗酒;也有人说是因为他替病人做非法堕胎手术。他买了数间破旧的出租公寓,并且不择手段地将大房间分隔为两三个狭小的居住空间,出租给别人来赚取金钱。这些房间实在是太肮脏太破败了,因此只能租给移民来的外国工人。1960年代末期,德国的经济奇迹吸引了大约两百万低工资国家来的工人。政府当局给予他们的正式名称为 Gastarbeiter(客座工人),但一般民众都叫他们 Fremdarbeiter(外籍劳工),这个带有歧视性的称呼,表示他们的地位与纳粹统治之下的奴隶劳工并无多大差别,而这群饱受冷眼的可怜人总是为人所厌恶与剥削。

在科隆与父亲同住时,雷纳负责向移民工人收取房租。对他而言,这是非常重要的经验:他突然接触到一群社会边缘人,一个饱受欺凌的弱势族群,而他感到自己与他们有极多相似之处。^② 他有些电影——包括《外籍工人》(*Katzelmacher*, 1969)与《恐惧吞噬心灵》(*Ferar Eats the Soul*, 1973)——就是以移民工人作为主题。

① 莉斯萝特·艾德专访,10.7.83。

② 东尼·雷恩作品,第2版,pp.103—104。

例如《外籍工人》这部电影就是探讨巴伐利亚人对地中海国家移民工人的迫害行为。法斯宾德作为一个导演的重要性是来自:他将自己的精神官能症转译为电影语言的能力。虽然他拍这部电影或多或少是出之于自怜,但在除去感伤氛围之后,这部电影所呈现出的冷硬客观性几乎令人无法察觉到导演的自怜情绪。

在科隆的时候,他做过各式各样的工作,例如为人贴壁纸与布置房间等。虽然他必须帮助父亲剥削那些无助的移民,但他却对他们有着极大的好感。同时,对于卖淫业的亲密情感使他认为爱情是一种可供贩卖的商品,而即使是贩卖给低收入移民也无损于它的价值。因此他与一个他在同性恋酒吧中认识的英俊蓝眼少年结为工作伙伴,他们俩人都利用填充物使自己的身材更有魅力,但不同的是,多多·凯尔(Dodo Kier)穿着女性化的海绵胸罩,而雷纳却穿着表现男性气概的紧身裤,并在他的内裤前方塞入揉成一团的袜子。他们的顾客大多是贫困的外籍工人。^①

法斯宾德生命中最重要的几个性伴侣皆是黑皮肤的男人,相较之下,这些人在德国社会中的处境并不像白人那么轻松与自在,他有一个情人甚至不能说流利的德语。让法斯宾德首次尝到爱情幸福滋味的是一个希腊人,而当法斯宾德带他去拜访母亲的时候,莉斯萝特表示她宁愿儿子与德国人在一起,同时最好是个受过高尚教育的人,这样她至少可以与他以合乎礼仪的语言交谈(这个故事有数个不同的版本。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。他就像是一个拥有两只汤锅的厨师,总是从另一个锅中掠夺汤料来使这一锅更加鲜美)。而这种母亲不赞同儿子恋情的情形在《恐惧吞噬心灵》这部电影中完全反转:这是一个陷入违背传统爱情的中年母亲的故事,在这里反对的声音是来自于年轻的一代。一个寡居多年的

^① 克特·拉伯作品,p.63。

寂寞中年女佣嫁给一个年轻的移民工人；而法斯宾德克服了他对母亲十七岁爱人萦绕于心的憎恶，赋予剧中那一对相依为命的寂寞伴侣极深的同情，刻画入微地显示出他们是如何地将彼此从感到不被需要的落寞心境中解救出来。除了寂寞之外，他们俩人都有着通常是因备受压抑而产生的温柔情怀：对他们而言，生存与否是取决于无所不在的侵略势力。虽然法斯宾德以极富同情心的笔触描绘这两个人物，但他仍为自己保留了一个抒发他对母亲真实感受的安全管道：他让自己扮演女儿的丈夫，而这个充满报复意识的年轻人砸烂了这对新婚夫妇家中的电视。

法斯宾德的身躯十分肥胖，根据克特·拉伯的说法：“他的身躯柔软无比，你几乎会以为他根本没有骨头。他的双腿虽然十分健壮，但看起来就像是超大婴儿的小胖腿一般。他喜怒无常，甚至在洗澡的时候都会乱发脾气，这使得他更像是个小婴儿。阳光总是无法把他晒黑，他的皮肤是那样的苍白、病态，有着透明的质感，甚至没有一根汗毛……他的骨架细小而纤弱，他的臀部相当大，而即使在他尚未小腹凸起与日益肥胖的时候，他已经给人一种圆滚滚的印象了。”

他的行为举止与他的外表极为吻合。“他看起来总是有些笨拙……同时他像喜欢深测自己身体的小孩一般地突然发现了自己的阳具，因好奇而不断地摸索玩弄它，他在思考或失神的状态下，常不自觉地把手插入裤中抚摸揉搓、到处摸索，并毫不窘迫地抓着自己的阳具，让在场的其他人以为他会做出什么见不得人的侵犯行为。”^①

当他母亲与伍夫·艾德结婚之后，他的生活变得更加不愉快。这个男人比莉斯萝特大十七岁，同时有个十分专制严厉的外貌。

^① 克特·拉伯作品，pp. 59—60。

他对于妻子的拖油瓶儿子怀着极大的敌意,竟然不允许多年四处飘荡靠自己过活的雷纳与他们同住。而雷纳只有在星期天继父外出散步的时候才能去探望母亲。当艾德于1971年去世时,法斯宾德的感觉就像是获得自由与重生一般。^①艾德是在法斯宾德开始拍摄《四季商人》的数周之后死去,而这部电影的艺术成就远超过他先前的作品——同时也得到更多观众的支持。在这部电影中,汉斯·艾普的姻兄科特(Kurt)被塑造成一个尖酸刻薄的新闻记者,而在往后的生活



古怪异常的习惯动作。

中,法斯宾德总是用继父惩罚他的方式来惩罚其他人。他常常透过一位中间人,明白地警告被抛弃的爱人与失宠的朋友永远别出现在他的面前。^②

法斯宾德在科隆的卖淫经验必然为他增加了一些信心:虽然那些购买他身体的顾客都是黑皮肤的移民,但无论如何,他的身体仍然是具有价值的。同时,就像他从不觉得卖淫有何异常之处一样,他并不觉得性欲本身是件羞耻与隐秘的事。街头的游荡少年总是公开比较他们阴茎的大小,在撒尿时进行游戏式的竞赛,

① 克特·拉伯作品,p.48。

② 克特·拉伯与戴特·席多尔专访。

看谁能射得最远,或是在发育完全之后,比赛谁能以自渎的方式最快达到高潮。当然更少不了在同伴之间吹嘘自己与女孩的性经验。^①

而这可帮助我们了解一个充满矛盾的人格中最复杂的矛盾情结:自信与自卑的混合。他觉得自己长得很难看,但他的一位朋友表示:“他可以利用他的丑陋来调情。”基本上他是个十分害羞的人,但他总是鼓励自己不时爆发出暴力的侵略性格与爱出风头的言行。他的歇斯底里通常都是真实无比的,但他同时也能佯装出发狂的行为来达到惊吓别人的目的。他的生活大多是由一连串无懈可击的表演所组成,努力地扮演他自己与报章杂志共同创造出的大众形象。但他从未能克服羞怯的天性,曾在1972至1980年间为他一系列作品担任制作助理的蕊内·雷佛(Renate Leifer)就曾经描述过:当他因太过紧张而无法当面与演员沟通的时候,总是透过她来传话。就像许多欺凌弱小的恶霸一样,他其实是个胆小鬼。一些经常与他合作的演员总是被他逼得哭泣或是几近疯狂,而这就是使演员依赖他的一种方式。在指导爱玛·贺曼(Irm Hermann)与克特·拉伯演戏的时候,他所运用的方式就是极力打击他们的自信。“他就是喜欢这么做,只要他们一哭,他就会过来极力安抚,重建他们的信心。他可以将你击垮,而两分钟之后,他又觉得你很可怜,然后他会走过来拥抱着你,柔声安慰:‘好了,我刚才不是那个意思。’而他又开始喜欢你,因为你刚才才是为他而哭泣的。”^②

他的羞怯也表现在他常与一大群人混在一起的习惯上:他觉得受到保护,无须再独自面对这个世界,在那肥胖傲慢的电影导演心中藏着一个饱受惊吓的小男孩,而一股巨大的压力逼使他佯装出无礼的自信。虽然他已能轻易获得想要的一切,但这些令人

① 克特·拉伯作品,p.52。

② 蕊内·雷佛专访,11.12.83。

心力交瘁的表演却使他日益苍老且失去了可贵的自发性。根据蕊内·雷佛的说法,在他生命末期,他的笑声已逐渐丧失了原有的真挚。“人们希望他开怀大笑,但那并不是发自内心的真挚笑容。”^①

在他短暂生命的最后数年中,显赫的名气已使他能够轻易地左右他人的意志,但他此时也已学到如何操纵别人这项艺术的高深技巧。在1982年拍摄《水手奎莱尔》的时候,数位扮演同性恋角色的异性恋演员拒绝接受法斯宾德要他们念的台词以及要他们表演的动作。法兰柯·尼洛(Franco Nero)发誓,他绝对不说“我觉得自己好像是个没有乳房的女人”这句话,他的经纪人打电话给这部电影的制片戴特·席多尔,请他代为传达尼洛的决定。席多尔将这件事告诉法斯宾德,而他所得到的回答竟然是尼洛一定会说这句台词。在最关键性的一刻来临之前,法斯宾德突然对一个技术人员开火,吹毛求疵地挑毛病,并狠狠地大发脾气,对这个倒霉的技术人员怒斥狂吼,而事实上那个可怜的家伙一点错也没有。这件事所造成的后果就是,尼洛吓得目瞪口呆,毫不反抗地说了那句台词,而拍完这段戏之后,法斯宾德高兴得像个拿到棒棒糖的小孩一样。^② 这个事件使他学到了如何一手导演争执场面来增进工作绩效的宝贵经验,往后他经常运用这个技巧,有时是以换角色的方式,而有时仅只是对某个演员表现出特别的偏爱。但他驱使别人服从他意愿的纯熟技巧,并不能帮他克服他那孩子气的羞涩。以他与珍妮·摩露(Jeanne Moreau)的合作情形为例,这位杰出的法国女演员在电影开拍前一星期就飞到柏林,但法斯宾德无所不用其极地躲着她,甚至拒绝与她共进晚餐。戴特·席多尔描述当法斯宾德拍完她第一场戏时的情形:“他像个小男孩般地逃到后面告诉大家:‘我刚才已经告诉她惟一需要的演技指导。

① 蕊内·雷佛专访,11.12.83。

② 戴特·席多尔专访,9.12.83。

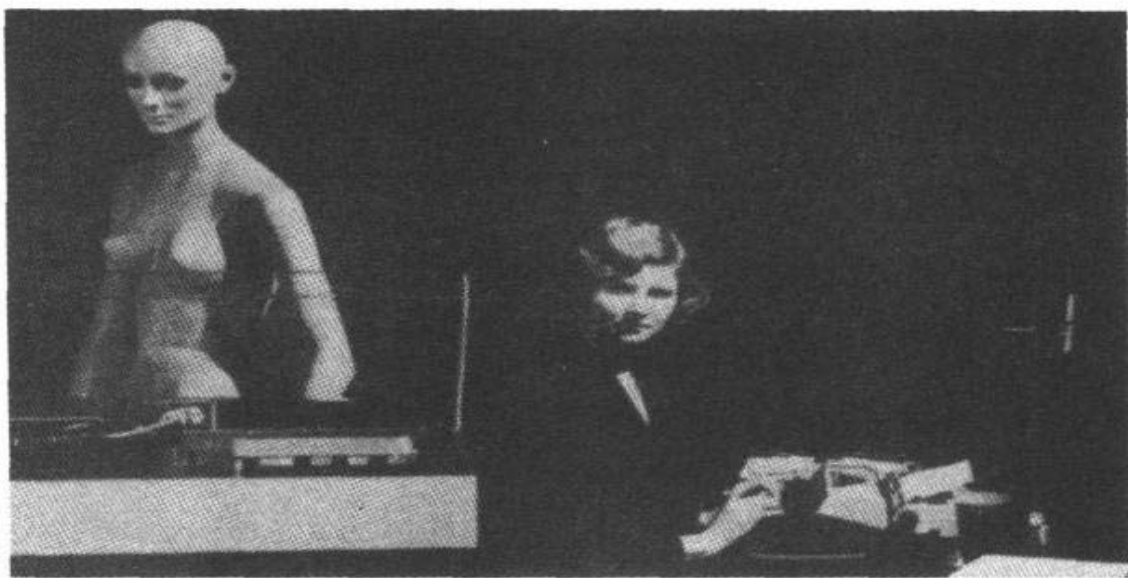
我对她说：你只要很棒就行了，现在我再也不用跟她说任何话了。’”^①

如果法斯宾德不是那样迫切希望赢得控制他人的力量，他的成年生活将会大不相同。他拥有同时与男人与女人建立起亲密关系的绝佳天赋；以他美丽异常的双眼与“利用丑陋来调情的能力”，他可以营造出一种蛊惑的氛围，使人毫无顾忌地说出内心深处的秘密，回应他所表现出的善意，并毫不保留地信赖他。有些人在初次遇见他的时候会觉得他令人极端厌恶，但仅有极少数的人会对他毫无印象，或是觉得稀松平常，而他总是能成功地将深恶痛绝的憎厌转化为强烈的同情，就像他能将爱转化为恨一般，虽然这有时是相当艰难的。许多挚爱他的人都有受虐狂的倾向，因而促使他以虐待他们的方式来巩固自己对他们的控制权。

在《佩特拉的苦泪》(*The Bitter Tears of Petra von Kant*)——片名是讽刺性地模仿法兰克·凯普拉(Frank Capra)的《颜将军的伤心茶》(*The Bitter Tea of General Yen*, 另译为《中国风云》)——这部电影中，佩特拉的女儿百思不解地询问她，为何毫不体谅她那位爱慕她的女助手玛琳(Marlene)，这个任劳任怨的女人——玛琳这个角色在整部电影中从未开口说过一句话——为佩特拉完成设计桌上的草图、准备食物与饮料、殷勤地服侍她用餐、在佩特拉心情好的时候陪她跳舞。过去她曾是佩特拉的爱人，而现在她心甘情愿地做一个不受重视的工作伙伴、一个聊胜于无的伴侣、一个毫无怨言的奴隶；而佩特拉在对她下达命令的时候，却是极端专横武断，充满了恶意的侮辱。“你为什么对玛琳那么坏呢，妈妈？”葛碧(Gaby)问道，而她所得到的回答是：“因为她并不值得我对她好，同时这就是她所需要的方式。她这样很快乐，你懂吗？”葛碧并不懂，但佩特拉是对的。在这部电影结尾，佩特拉向玛琳道歉，

① 克特·拉伯与戴特·席多尔专访。

答应给她更好的待遇,以及更有趣与更具沟通性的关系,而玛琳的反应却是走向唱机,播放《伟大的伪装者》(*The Great Pretender*)这张唱片,然后她开始收拾行李准备离去。法斯宾德认为玛琳畏惧自由以及随之而来的重担——为她自己生活负责的需要:“她总是简单地服从指令,从未自己做过任何决定。而当她终于离开佩特拉的时候,我想,她并非是走向自由的新天地,而是去寻求另一个奴隶般的存在处境。”^①



爱玛·贺曼饰演佩特拉像奴隶一般的女秘书玛琳,坐在人体模型与打字机之间。

玛琳这个角色是由双唇紧抿的爱玛·贺曼饰演,或许是除了她之外,再也找不到更为适合的人选了,她与法斯宾德的关系几乎是电影中玛琳与佩特拉关系的翻版。当法斯宾德第一次遇见她的时候,她还是德国汽车协会的一个小秘书,她看起来就像是一个高大年轻的莉斯萝特,而如同法斯宾德喜欢用分派角色给他

^① 东尼·雷恩作品,第2版,pp.84—85。



汉娜·许古拉饰演的卡琳与玛姬特·卡特森饰演的佩特拉，她们两人在佩特拉豪华公寓裸体壁画的对比之下显得过度盛装。

母亲的方式来满足自己控制她的愿望——使她处于一种必须依赖他的援助与听从他指令的地位——一般，他也极端渴望占有与母亲极为相似的爱玛。他们是在电影博物馆的一个展览会场上相遇，而由法斯宾德在戏剧学校的同学玛瑞特·格瑞斯莉斯 (Marite Greiselis) 介绍认识。“那时他相当年轻，”爱玛说，“脸上长满了青春痘，穿得很随便。事实上就外表而言，他并没有什么魅力，甚至可说是惹人生厌的。”不久之后她接到了他的电话，请她到酒馆与他碰面，游说她担任一部短片的角色。最初她有些犹豫不决，但在法斯宾德再三保证他会为她提供一切援助之后，她终于被说动了。她是在法斯宾德指导她演戏时爱上他的。“他为我披上一件旧浴袍的方式是如此地亲密，几乎像是一起睡觉一样……我愿意跪在他脚下，我发现他实在是棒透了。我可以为他做任何事。”她开始完全依赖他，而法斯宾德对她的依赖也一样强



玛姬特·卡特森戴着她在《佩特拉的苦泪》这部电影中的众多假发之一。

烈。“他从来不准我独自去做任何事——连一秒钟也不行。”^① 在童年时期，他没有能力阻止母亲离去，而现在这里有个可以轻易

① 克特·拉伯作品中的爱玛·贺曼专访，pp. 295—298。

操纵的母亲形象任由他处置。他完全控制了她的生活,任意拆阅她的信件,当她逛街时间超过他所容忍的限度时对她疲劳轰炸式地反复盘问。这段恋情刚开始的时候,他的占有欲比她更为强烈,但不久之后情况完全反转,他总是为自己依赖她的程度感到愤怒,或是因他母亲的缺点而拿她出气,他变成了一个不折不扣的虐待狂。

最初他只是利用她愿为他奉献一切的意愿来满足自己的需求。当时法斯宾德与一个叫做克利斯多夫·罗瑟(Christoph Roser)的男子住在一起,而爱玛搬入这间公寓之后,罗瑟负责做家事,法斯宾德则专心写剧本,因此她必须赚钱来养活这两个没有工作的男人。除了秘书工作之外,她也成为法斯宾德非正式的经纪人,她耗费极大的心神体力为法斯宾德谋求各种出头的机会,请假去拜会电视台与电影制片,四处推销他的剧本,或是拿着他的照片为他争取演员工作。虽然她对法斯宾德的才华有着无与伦比的信心,而她也深深畏惧当她未能带好消息回家时他那难以平息的怒火与斥责,她仍然无法将他的剧本推销出去,但她却成功地为他在一部拍给军队看的纪录片中争取到演出机会——在保罗·华西尔(Paul Vasil)的《东尼的朋友》(*Tony's Friends*)中演一个受审的军人。在拍这部电影的时候,他认识了乌利·罗梅尔(Ulli Lommel)与彼德·夏托(Peter Chatel)这两位日后的演员班底。

爱玛相信法斯宾德会跟她结婚,因此她毫无保留地将心里的秘密全都告诉他。爱玛出生的时候,她的父母年事已高(父亲五十六岁,母亲四十八岁),而他们对于自己那么一大把年纪还生孩子感到十分丢脸,所以用尽各种办法使别人相信爱玛是他们那年方二十二岁女儿的小孩。这些事是法斯宾德在1980年时对采访者所吐露的,当时他谈到有关“天生的牺牲者”这个问题,他说爱

玛“只有在受伤害与被压抑的情况下才能寻得她存在的意义与欢愉”^①。她并不是天生的牺牲者,但她父母的态度却使她乐于自我牺牲,并因此而感到快乐。而在同一场访问中,法斯宾德也承认《佩特拉的苦泪》这部电影部分是源自于他与爱玛的关系。

毫无疑问地,他必然给予她极多自我牺牲的机会。由于克利斯多夫非常嫉妒她与法斯宾德的特殊情感,于是这对关系极为不平等的恋人只好搬进了她的公寓,然而她拥有这位电影奇才的时间十分短暂。不久之后,出身于行动剧场(Action Theater)的演员皮尔·拉本(Peer Raben)搬入他们的住所,而两个男孩共享惟一的雙人床,爱玛只好打地铺。^②

法斯宾德经常狠狠地揍她,有时是在公共场所,有时是在行动剧场演员的面前。当她受不了而嚷着要跳楼自杀时,他只是冷冷地鼓励她往下跳。事实上她曾经自杀过三次。在法斯宾德命她交出所有财产之后,竟然宣称要与她断绝关系,她绝望地吞下了四十颗安眠药。而当他发现她失去知觉时,还以为她只不过是装模作样,竟然开始揍她,直到发现事情不太对劲时才打电话叫了一辆救护车。她在医院中昏迷了两天两夜,他每小时都会打电话来探听消息。^③

虽然自他第一部短片《城市游民》(*The City Tramp*, 1965)到生命末期的电视剧《柏林亚历山大广场》(*Berlin Alexanderplatz*, 1979—1980)中,一直少不了爱玛这位驯服的女演员,但他几乎毫无例外地总是以虐待性的心理来指定她所扮演的角色,以看到她希望穿着高雅戏服与饰演耀眼人物的野心受挫为乐。她极端羡慕他分派给汉娜·许古拉与玛姬特·卡特森(Margit Carstensen)的角色。“说真的,我真希望自己是汉娜,”她说,“我好想演那些精彩的人

① 利摩作品, p. 83。

② 克特·拉伯作品中的爱玛·贺曼专访, p. 302。

③ 同②, p. 301。

物,那些美丽的女子,而我永远无法满足愿望。”^① 他抱着残酷的兴趣欣赏她的嫉妒与脆弱,总是喜欢在所有演员与工作人员面前告诉她她只是一只愚笨的母牛,他在事后会以她只有在被气哭之后才能展现出最精彩演技这个理由,来作为他恶劣态度的借口。其他人则以法斯宾德为榜样,知道他们可以用侮辱爱玛的方式来取悦导演。爱玛特别提到法斯宾德的助理制片兼爱人海瑞·鲍尔,当法斯宾德不在场的时候,鲍尔对她还算不错,但在导演出现之后,他的态度却呈一百八十度的大转变。法斯宾德总是喜欢让爱玛感到,惟有在他需要呆板平凡角色的时候,才会考虑到她。而这是最令她难以释怀的挫折,因为她深深相信,她的角色即等于他所传达给世人的她的形象。在他改编自易卜生剧本《玩偶之家》(*The Doll's House*)的电视剧《娜拉·贺摩》(*Nora Helmer*, 1973)中,他只让爱玛扮演一个微不足道的小角色,甚至不给予她任何演出指导:“叫她从这儿走到右边。”而自《纽约的女人》(*Women in New York*, 1977)之后,她再也不曾参与他任何作品的演出,一直到他拍摄《柏林亚历山大广场》时她才重返他的演员阵营。而法斯宾德只给她一个小角色,而且,他不但不给予她任何慰藉,反而对她不断地冷嘲热讽,直到泪水弄脏了她脸上精心修饰的化妆之后,他立刻命令摄影师开始拍摄。^②

一般而言,在他拍电影时糅合了惩罚、奖赏与补偿的复杂心理与行为中,报复的欲望总是远超过慷慨待人的欲望,但当他于1970年和英格丽·卡文(*Ingrid Caven*)结婚时,爱玛终于获得了些许补偿。事前并没有人警告她法宾斯达就要结婚了,而在他结婚的那一天,他们在银行中相遇,他刚提出了四万马克,他告诉她:“我今天就要结婚了。”然后塞给她五百马克。到了两点的时候,她与汉娜·许古拉在餐厅中喝得烂醉如泥。而在法斯宾德当时正

① *Frauen im Film*, Heft 35。

② 克特·拉伯作品, p. 82; 克特·拉伯作品中的爱玛·贺曼专访, p. 300—305。



爱玛·贺曼在《寂寞芳心》(1972—1974)中饰演约汉娜。

在拍摄的电影《美国大兵》(*The American Soldier*)中,爱玛获得了远比过去精彩有趣的角色,同时在他婚礼次日,他拍下了爱玛最钟

爱的一场戏。^①

他对爱玛的残酷并不仅只是私密性的,同时也是他在一个由他的追随者所组成的团体面前所进行的表演的一部分。她无法掩饰自己在性需求方面对于法斯宾德的依赖,他又深以炫耀此种依赖所赋予他的力量为乐。当她开始信奉印度教而成为素食者之后,她于法斯宾德在法兰克福餐厅举行的盛大宴会中点了一客沙拉作为主食。法斯宾德望着她对其他人眨眼说道:“爱玛,你只要吃完一块牛排,我就会好好地干你一场。”周围响起的笑声并未使她脸红,她柔顺地召唤侍者点了一客牛排。但她已经很久没有吃肉了,因此,虽然她勇敢地克服了对于荤食的反胃,仍然不可避免地捂着嘴冲向洗手间。她走出洗手间之后,骄傲地坐在法斯宾德身边,试图追索他的目光。当法斯宾德确定他已获得他观众的注意时,便大声对爱玛说:“我是说吃下去,而不是把它吐出来。如果你希望我干你的话,你就得把牛肉留在肚子里。”^②

在他们两人极为不平等的关系之中,爱玛惟一占上风之处就是女性生育孩子的天赋。他深深为做父亲这个念头所吸引:做一个父亲即能使他向世人宣告他自己再也不是脆弱的孩子了。爱玛十分清楚他多想拥有一个宝宝,但是她并不愿太早亮出这张最后的王牌,因此她继续服用避孕药。每当她经期延迟的时候,法斯宾德就会欣喜若狂,而在她怀了已离她而去的戴特马·罗伯格(Dietmar Roberg)的孩子时,法斯宾德竟然愿意娶她。她拒绝了他的要求,但当她生产的时候,他常打电话到医院去询问她的现况。她生了一个男孩,取名为法兰兹,因为这是法斯宾德在电话中所提议的名字。^③

① 克特·拉伯作品,p.82;克特·拉伯作品中的爱玛·贺曼专访,pp.300—305。

② 克特·拉伯作品,pp.83—84。

③ 克特·拉伯作品中的爱玛·贺曼专访,p.303。

为了实现做父亲的狂想,法斯宾德另作了一项更为古怪同时也造成更大伤害的尝试。他生命中有三个最重要的爱人,而第二位是一个叫做萨林(El Hedi Ben Mohammed Salem M' Barek Mohamed Mustafa)的三十几岁的巴尔巴尔^①人,法斯宾德是在一家巴黎蒸汽浴室与他相识的,当时他在工作之余会到那儿贩卖肉体给同性恋与双性恋绅士来赚取金钱。^② 法斯宾德让萨林在《恐惧吞噬心灵》中担任阿里这个角色,而使得他的面孔广为人知,但不论是作为一种奖励或是补偿,这部电影一直到他们的恋情接近终结的时候才开始拍摄。为了使萨林胜任这个极富挑战性的角色,法斯宾德不厌其烦地指导他台词的声韵节奏,为他设想每个适当的姿势,并告诉他眼睛该往哪边看。^③

他们刚开始在一起的时候,萨林在阿尔及利亚已有一个妻子与五个小孩,而法斯宾德起了一个荒谬的念头,认为他可以借此创造出一个以他自己与萨林为首的幸福家庭。他们俩一起到非洲去,萨林通知妻子他已决定离婚,并将他两个儿子——十一岁的阿得卡得尔(Abdelkader)与九岁的哈姆丹(Hamdan)带回德国。如同许多刚开始建立非传统性家庭的人一般,法斯宾德最初并不清楚这将会有多么艰难。这两个男孩暂时跟法斯宾德的母亲住在一起,而法斯宾德则与担任他助手的克特·拉伯前往科隆,寻找一所适合的家庭住宅作为他电视连续剧《八小时不是一天》(*Eight Hours Are Not a Day*)的拍摄场景。但他当时已决定只要一个孩子就够了,因此,哈姆丹被转送给《四季商人》的主角汉斯·贺希穆勒(Hans Hirschmüller)。汉斯自己已有三个孩子,他们让这个新来的闯入者很不好过;而在另一方面,法斯宾德试着习惯一个十一岁的阿拉伯男孩在家中出没,他禁止孩子随意走动,把他关在房中,

① 巴尔巴尔,非洲北部的回教民族。——译注

② 克特·拉伯作品,p.163。

③ 普佛洛姆(Pflaum)作品,p.97。

只有上厕所的时候才准他出来。当萨林与法斯宾德争吵而感到羞辱无比时,他总是拿这个不幸的小男孩出气,经常将他打得遍体鳞伤。这个孩子生活在一种永无止境的不安之中,法斯宾德警告他,永远不准出现在他面前,当朋友到家中做客的时候,他必须蹑手蹑脚地溜到阳台上躲起来。克特·拉伯非常同情这个孩子,而在几度带他共度周末之后,克特·拉伯决定收养他。法斯宾德很高兴他终于能推脱这个不受欢迎的小鬼,毫不犹豫地将他交给克特·拉伯,而哈姆丹则被送还给萨林的姊姊抚养。^①促使法斯宾德继续与他的童年经验对话的因素之一是他与母亲的关系。他不断在他的狂想与创作中重塑他的过往;而在现实生活中,他也逐渐控制住那个曾经主宰他生活的女人。

当他的继父仍活在世上的时候,法斯宾德于1969年带着大队人马来到那个不欢迎他的公寓。“我想在这里拍电影。”他说。伍夫·艾德以家中没有足够的空间作为借口回绝了他的要求;那是一间有两个半房间的公寓。但他允许工作人员使用一切设备。法斯宾德的母亲过去曾做过他一部短片《小混乱》(*The Little Chaos*)的演员,但当他请她坐在沙发上的时候,她以为她只是代替一位未到场的女演员进行排练工作。他叫她说:“你是不是缺钱用,我的儿子?”就在她答应照办之后,竟然听到他对摄影师说:“好,我们开始拍吧。”她吓了一跳,问法斯宾德到底在搞什么鬼。“你必须演这个角色”他说,“我没钱雇一个像你这种年纪的女演员。”^②这部电影就是《瘟神》(*Gods of the Plague*),而莉斯萝特所扮演的角色是一个偏爱浪荡无行长子的母亲,对于作为剧中主角的幼子并没有多少慈爱与温情。法斯宾德不仅只是赋予她作为两个歹徒的母亲的新身份,他同时也让她拥有了作为一个女演员的新身份。在《小混乱》的演职员表上,她用的艺名是莉萝·潘蓓

① 克特·拉伯作品,pp.168—171。

② 莉斯萝特·艾德专访,10.7.83。

(Lilo Pempeit)——莉萝是莉斯萝特的昵称,而在往后十二年中,她参与法斯宾德电影演出时一直是使用这个艺名。

让母亲处于一种必须依赖他的环境必然使法斯宾德极为高兴。由于太紧张,她小心翼翼地遵循他的一切指令,而法斯宾德也极尽所能地为她建立信心。他甚至打破了一向的拍片惯例,竟然在拍摄前与她进行排练工作。但在这对母子之间却存在着一种无可否认的紧张气氛。克特·拉伯如此回忆:“法斯宾德事必躬亲地监督工作人员,小心地搬运桃花心木家具,维持一切物品的整洁无缺。我们再也不敢大声说话;所有的准备工作都是以耳语进行。即使是在他说‘妈咪,现在你必须慢慢地转过身来……不对,妈咪,你要把电话举高一点,我告诉过你的’时候,听起来也毫无亲密的感觉,话语中完全没有一丝温情。这声‘妈咪’实在是令人觉得非常刺耳。”^①

伍夫·艾德去世之后,法斯宾德与克特·拉伯几乎每个周末都到母亲那儿去喝咖啡。同时法斯宾德也常常买昂贵的礼物送她,包括彩色电视机与貂皮大衣。不久之后,为了替法斯宾德解决税务问题,莉斯萝特开始为他管理他的探戈电影制作公司(Tango Film Production)的财务,并在往后十年中一直担任这个职务,然而在她的管理之下,公司并未能完全摆脱债务的困扰。但她总是以谨慎合宜的态度来执行任务,经常使得演员们不确定自己会拿到多少酬劳。

^① 克特·拉伯作品, p. 144。

第二章 团体与工作组

当我激起憎恶与全球性的恐惧,我就能征服孤寂。

——波德莱尔

虽然法斯宾德在学校生涯中未能完成他成为群体领导者的愿望,但他在十九岁的时候就开始拍摄第一部电影,二十岁就发现他有能力同时使男人与女人在性需求方面依赖他的施舍,而在二十二岁时,他已察觉到一种混杂着才华、决心、活力、侵略性与魅力的特殊性格,可以使他毫不费力地让一群优秀演员接受他作为他们的领袖。

戏剧学校

当法斯宾德从科隆返回慕尼黑时,他原本是打算白天工作,晚上选修戏剧课程(Theater wissens chaft),但在母亲的鼓励之下,他进入一所叫做福瑞得-里昂哈德工作室(Fridl-Leonhard Studios)的戏剧学校念夜间部,而这所学校是“慕尼黑众多戏剧学校之一,而大多数此种学校最重要的存在目的,就是为了增添无数少男少女希望登上代表世界的舞台的非理性渴慕,当然也是为了赚这些孩子们的钱”。他发现演技训练与普通学校的教学方式一样地压抑了学生们的天分;而星期三晚上的即兴表演课程激发了“最深沉的绝望与最残酷的虐待狂。自此之后,我很少看到人们会如此



年轻的雷纳。

冷酷无情地讥嘲辱骂他人”。他对虐待狂倾向较正式课程更感兴趣,他声称他的注意力“完全集中在学生与指导者的交互反应之上”^①。很明显,这自然是他惯有的夸大之词。而在提到他戏剧学校同学汉娜·许古拉时,他宣称他虽然未与她交换过只字片语,但他知道她同样也在专注地观察学生与老师之间的关系。^② 汉娜当然无法忽略他的存在;她说法斯宾德当时丑陋而迷人,但她总觉得他对她没什么好感。^③ 虽然在学校中,他的才华主要是发挥在卓越的组织能力而不是优秀的演技之上,但他已迫不及待地寻求

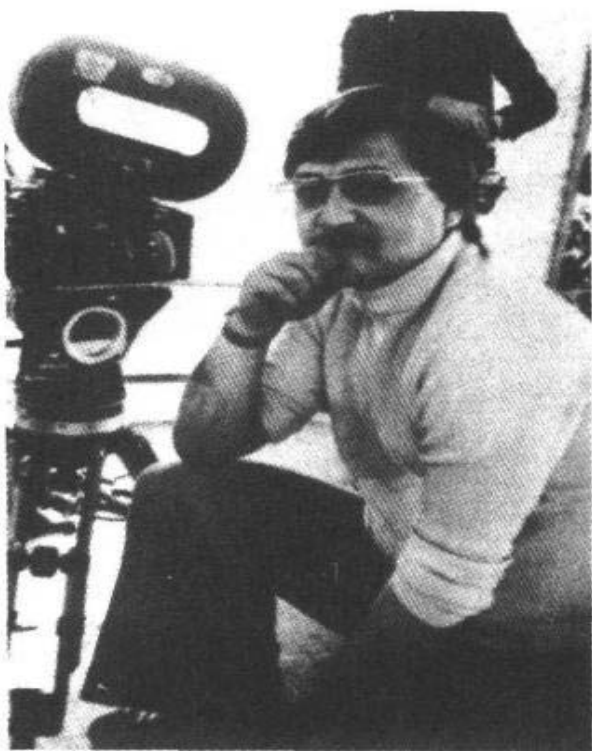
① 《汉娜·许古拉》(*Hanna Schygulla*), pp. 171—172。

② 同①, p. 175。

③ *Frauen im Film*, Heft 35。

观众的认同,因此他与另一位同学海德·西蒙(Heide Simon)合作,经常花费数小时在电车上进行小型演出。有时在他太过入戏而对海德·西蒙做出侵犯举动的时候,那些不知情的观众会忍无可忍地挺身而出来保护她,而当他们发现这只不过是一场表演时,却又感到被愚弄而怒火冲天。^①

为了支付戏剧学校的学费,法斯宾德在白天从事各式各样的职业,他曾在一家报社的资料室待过一段时间,并开始学习摄影来为他的电影事业进行准备工作。



法斯宾德于1973年拍片时留影。

两部短片

在法斯宾德进入戏剧学校就读之前,他已经了解到自己最大的心愿就是做一个电影导演。当他遇见年轻的失业演员克利斯多夫·罗瑟时,他们俩人迅速坠入爱河并开始住在一起,罗瑟并不像他外表那般贫困,他轻率地让他那野心勃勃的新恋人知道他在银行中有一笔丰裕的存款,因此这笔钱就再也无法稳稳当当地存在银行中了。对法斯宾德而言,这是个拍电影的绝佳机会,他轻

^① 海德·西蒙的 *Das geniale Monster*, 收录于 *Theater Heute*, Heft 6, 6.83。

而易举地让罗瑟相信,投资三万马克拍摄两部三十五厘米短片,就等于是为罗瑟自己的演员事业进行投资:他答应让罗瑟担任这两部影片的主角。^①

法斯宾德邀请一位名叫麦克·芬格勒(Michael Fengler)的朋友加入拍片工作,他十分尊敬芬格勒,认为他是个才智超群的知识分子。芬格勒比他大五岁,曾经念过德国与法国文学。在他们开始交往的两年之中,法斯宾德常将他的剧本给芬格勒看,并征询他的意见;他们过去曾计划合作拍电影。而现在,远较他们原先所期望的时间要早得多,眼前竟然出现了期待已久的拍片机会。芬格勒担任第一部影片的摄影工作,并参与第二部影片的演出;而法斯宾德是这两部电影的编导。第一部是十分钟长的《城市游民》,根据法斯宾德的说法,他拍这部影片的动机是源自于他对侯麦(Erich Rohmer)1959年作品《狮子星座》(*The Sign of the Lion*)的热爱。法斯宾德的电影描述一个游民找到了一把手枪,而由于不知如何摆脱这个造成极大困扰的武器,他开始陷入自杀的狂想之中。侯麦的电影呈现出一个在夏日空寂无人的巴黎街头晃荡的游民;法斯宾德电影的背景则设定在秋天的慕尼黑。

他宣称自己已念完了戏剧学校的所有课程,并在接受演员训练的两年之内靠打工来赚取生活费用,但根据他母亲的说法,他在戏剧学校整整念了三年,然而,当法斯宾德于1967年加入行动剧场时,在那儿担任导演工作的皮尔·拉本却十分确定地表示,法斯宾德待在戏剧学校的时间绝对不会超过一年。^②无论如何,法斯宾德并不打算邀请任何受过训练的演员或是戏剧学校的学生参与他第一部电影的演出。除了克利斯多夫与他自己之外,演员阵容包括苏珊·希姆克斯(Susanne Schimkus)、爱玛·贺曼,以及芬格勒兄弟(麦克与汤玛斯)。

^① 麦克·芬格勒专访,9.7.83。

^② 《汉娜·许古拉》,p.174;《法斯宾德》,第3版,p.67;皮尔·拉本专访,11.12.83。

法斯宾德第二部三十五厘米短片就是《小混乱》。他说：“它有点高达的风格。”^①但在追随高达对于好莱坞帮派电影的塑像之余,他也开始直接模仿好莱坞风格。这部电影是叙述一个女孩与两个男孩以推销杂志作为借口,侵入一个女人家中抢劫的故事。

在戏剧学校的时候,法斯宾德已下定决心要让汉娜·许古拉成为他电影中的明星,但在《城市游民》中并没有适合她的角色。如果法斯宾德不是忘了她叫什么名字的话,她很可能就是《小混乱》一片中的女孩了。他知道汉娜已放弃演戏而回到大学去钻研文学,准备从事教育工作。虽然法斯宾德常到她所就读的大学,怀着一线希望在走廊上晃荡,期待她会突然出现在他面前,但仍然无法找到她。^②因此女孩这个角色落在玛瑞特·格瑞斯莉斯手中,她也就是将玛介绍给法斯宾德的人;两个男孩则由罗瑟与法斯宾德扮演。

行动剧场

法斯宾德虽然是个天性羞涩的人,但却具有一种天生的领袖气质,而他是在与行动剧场的合作关系中发现了自己这项天赋才能。行动剧场是一个由出身于戏剧学校的年轻慕尼黑演员们所组成的团体。乌苏拉·史特拉兹(Ursula Strätz)与她的丈夫霍斯特·索恩兰(Horst Söhnlein)在穆勒斯街(Müllerstrasse)租了一间小型郊区电影院,他们利用将观众席改建为剧场形式的这段时间来播放一些电影作品。重新装潢剧场的工作几乎全由索恩兰一人独立完成,负责建造舞台与装修水管等技术性问题。他们第一出戏剧

① 东尼·雷恩作品,第2版,p.103。

② 《汉娜·许古拉》,p.174。

作品是尤奈斯库^①的《杰克，或是服从》(*Jacques, or Obedience*)，虽然票房奇差无比，但他们仍然演了八十场，这主要是因为乌苏拉·史特拉兹不知道接下来要推出什么新戏。因此当其中一位演员皮尔·拉本提出将索福克勒斯^②的《安提戈涅》(*Antigone*)搬上舞台的计划之后，他立刻成为这个团体的领导者。他的导演手法与生活剧场(Living Theatre)极为相似，这个美国剧团自1963年起就以欧洲为家，像一个无政府主义社区般过着群居生活，四处漂泊进行巡回演出。在法国1968年学生运动兴起的时候，生活剧场热烈支持学生的理念，而当他们到德国演出时，激起了轰动一时的风潮。皮尔·拉本在这出戏中用了四位年轻女演员来演出安提戈涅这个角色，其中一位就是玛瑞特·格瑞斯莉斯，她邀请法斯宾德参加《安提戈涅》的首演。法斯宾德带着爱玛到戏院，他羞怯地在观众席入口徘徊，直到看见玛瑞特时才安心地进入场中。^③

过去他在剧院中总是觉得十分无聊。“但在这里，舞台上所发生的一切令我感到振奋无比，事件发生的方式以及传递到观众席中的气氛是如此地神奇，而在演员与观众之间逐渐形成一种出神状态，就像是一种对于革命乌托邦的集体性渴慕。当表演仍在进行的时候，我就已经下定决心要在这个剧场与这个剧团一起工作。我丝毫没有想到他们是否会拒绝我。”^④在演出结束之后，他进入剧场的酒吧，不请自来地坐在为演员们保留的大圆桌旁；爱玛站在他的身后。他热切地询问他是否能在剧场中做些工作，并且风雨无阻地每天到剧场报到，观赏《安提戈涅》的每一场演出。乌苏拉·史特拉兹觉得他相当吸引人，而皮尔·拉本则立刻相信他或许真有些才华，但是剧团其他成员很讨厌他那种嚣张的闯入姿

① 尤奈斯库(Eugène Ionesco, 1912—), 法国荒谬剧作家。——译注

② 索福克勒斯(Sophocles, 前496—前406), 古希腊悲剧作家。——译注

③ 克特·拉伯作品, p. 108 与 pp. 76—78。

④ 《汉娜·许古拉》, p. 175。

态,也注意到他总是把话题扯到他自己或是他如何成功地解构权威的自吹自擂之上。^① 史特拉兹与拉本计划在下一档推出卡尔·奥尔夫^②的《卡图利之歌》(*Astutuli*),他们答应让法斯宾德担任这出戏的主角,这个决定使其他团员极为不悦。

但事实上他并没有等待那么久。几天之后,扮演提瑞希阿斯(Tiresias)的演员阿那托·冯·加德纳(Anatol von Gardner)在演出时摔断了手,而法斯宾德当机立断地提议,他可以在短时间内学习这个角色,于第二天晚上代替阿那托上台演出。由于缺乏经济援助,这个剧团必须完全依赖票房收入才能继续支撑下去,而法斯宾德的提议可以使演出不致中断。根据爱玛·贺曼的说法,法宾斯达确实记住了整场演出的细节,但在他登上舞台之后,他实在太紧张,因此他惟一能做的就是念诵一段台词的开端,然后赶快跳到最后一句话。^③

不久之后,这个小剧团又遭遇到另一项灾难,玛瑞特·格瑞斯莉斯被一个因酒醉而嫉妒得发狂的爱人刺成重伤而终身残废,这个行凶者当时在《安提戈涅》中担任一个小角色。那时海德·西蒙是玛瑞特的室友,她说法斯宾德极力庇护那个罪犯;^④ 他同时也建议让汉娜·许古拉代替玛瑞特演出四个安提戈涅之一,而这一次他顺利地在一所大学的长廊上找到了他过去的同学。汉娜接下了这个角色,并以她出色的演技给人留下深刻的印象。

皮尔·拉本对《卡图利之歌》失去了兴趣,随便找个借口取消了排演工作,因此演员们开始聚集在法斯宾德身边,因为他似乎是最可能为剧团筹备下一出戏的人选:他拥有无穷尽的精力、令人敬佩的决心,以及对于行动不可遏制的的需求。他提议将毕希

① 克特·拉伯作品, p. 78, p. 120。

② 卡尔·奥尔夫(Carl Orff, 1895—),德国作曲家。——译注

③ 西德电台的爱玛·贺曼专访, 6. 82; 克特·拉伯作品中的皮尔·拉本专访, p. 101。

④ 海德·西蒙作品。

纳^①的《里昂斯与丽娜》(*Leonce and Lena*)搬上舞台,并由四个人来分担导演的工作。团员们极为热情地接受了这两个建议。

那时正是嬉皮风潮盛行的 1960 年代,因此他们在这出戏中引用了披头士的音乐。四位导演之中的皮尔·拉本与克丽丝汀·彼得森(Khristin Peterson)必须担任里昂斯和丽娜这两个重要角色;而乌苏拉·史特拉兹只提出了一些不切实际的意见,因此扮演瓦列瑞欧(Valerio)的法斯宾德表现出无私的利他主义精神,他并不练习他自己的部分,反而是坐在台前看其他人表演,并提出建设性的批评。克特·拉伯过去只是负责票务工作,而《安提戈涅》是他第一次演出经验,他承认在刚认识法斯宾德的时候,觉得他非常讨厌,因此总是故意忽视他的存在,但在开始排练《里昂斯与丽娜》之后,他发现法斯宾德十分仁慈慷慨、热心助人,并具有激发演员才华的能力。法斯宾德告诉他:“你必须依照那些布尔乔亚人士脑海中的既定印象来演出彼得王这个人物。”^②

法斯宾德忙着指导别人排练,完全不曾好好揣摩自己的角色。而他在首场当晚所表现出的惊人自发性,事实上只是准备不充分的结果;但观众与批评家都极为欣赏他那种富于侵略性的表演方式。“我会以这种方式演出,或许是源自害怕观众不喜欢我的焦虑吧,因此我想让他们知道我更讨厌他们,如果他们的确不欣赏我的话,这并不能使他们了解我的想法,但我必须这么做。我以为这样就可以让自己免于受到伤害。但我真的没有想到会造成这般无法预期的结果:观众就像以往一般地消极被动,同时也有些受虐狂倾向,他们竟然觉得我的侵略性十分刺激、直接而有趣。”^③ 他从这次经验中学到了许多东西。对他而言,没有任何事比感到被爱更为重要,但瓦列瑞欧这个角色的成功却使他养成

① 毕希纳(George Büchner, 1813—1837),德国剧作家。——译注

② 克特·拉伯作品, p. 102。

③ 《汉娜·许古拉》, pp. 181—182。

了在私下与公众场合中,表现出不同于大多数人虚假仁慈态度的离经叛道行径来取悦自己的习惯。他总是喜欢处于一群小型观众之中,同时他也像上瘾一般地进行几乎永无止尽的演出,以表现出无需他人怜悯的态度来博取同情。他对待爱玛就像对待一只卑微的母狗一般,在晚宴中强迫她吃牛排只不过是冰山一角而已,但奇怪的是,他这种行为却能使他广受朋友欢迎。失宠的爱人总是他最喜欢欺凌的对象,在庆祝《水手奎莱尔》杀青的晚宴中,法斯宾德告诉冈瑟·考夫曼,因为他是个黑鬼,所以他也是大家的烟灰缸。他举起考夫曼的手臂,而那些谄媚柔顺的客人纷纷将烟蒂丢在考夫曼的手臂上。^① 他对考夫曼与对爱玛一样,有时他会以激发他们最佳演技作为借口来掩饰自己的虐待狂,而当他担任演员的时候,他仍然维持一贯的侵略性——就像我们在费迪南·布鲁克纳(Ferdinand Bruckner)的《青春之疾》(*The Sickness of Youth*)中所看到的演出一般,这是一出由尚-马希·史特劳普(Jean-Marie Straub)执导的反剧场作品,收录在他的电影《新郎、喜剧演员与老鸨》(*The Bridegroom, the Comedienne and the Pimp*)之中。

就像他运用引人厌恶的态度来寻求认同一般,法斯宾德也可以用表现出受大众欢迎的方式来回应人们的恶意。他带着《爱比死更冷》(*Love Is Colder than Death*)去柏林参加影展,而当他登上舞台的时候,观众对他大喝倒彩,但他竟然高举双手大声鼓掌,并骄傲地向前台,就像是他正在接受群众欢呼或是享受自己的不受欢迎一般。^② 无论如何,他至少已激起了强烈的情绪反应。

他缺少父亲形象的童年经验造成了他坚毅自负的性格,而当他行动剧场工作时,他出自本能地表现得像是一个强壮的父

① 克特·拉伯与戴特·席多尔专访。

② 李察·罗德的《骗子的利齿》(*Biter Bit*),收录于《视与听》(*Sight and Sound*)1982年秋季号。

亲,来弥补乌苏拉·史特拉兹犹豫不决母亲形象的不足之处。克特·拉伯证实:“对我来说,他就像是父亲一样。他非常关心我,让我对他诉说心里的秘密,靠在他的肩膀上哭泣,耐心地讨论我所遇到的难题。”^①

虽然决定与执导行动剧场的下一出戏《举手,乔安斯》(*Head Up, Johannes*)的工作是由皮尔·拉本负责进行,但他在意外的情况下与法斯宾德发生性关系,因而丧失了重获剧团领导权的机会。有些演员因无家可归而睡在剧场中,但拉本却住在史特拉兹的公寓,当时霍斯特·索恩兰正在住院,有一天史特拉兹告诉大家,法斯宾德若是每晚都在舞台上睡觉的话,他绝对不可能有足够的体力执行导演工作,于是她将法斯宾德接回她的公寓居住。但相当令人讶异的是,她竟然将自己关在房中,而让两个男人睡在拉本的床上。不久之后,当法斯宾德住进爱玛只有一个房间的公寓时,拉本随即搬过来与他们住在一起,但法斯宾德这段奇诡三角恋情的紧张状态仅维持了几个月。

行动剧场的下一出新戏是费迪南·布鲁克纳的《罪犯》(*Criminals*),而这一次导演大权终于落到了法斯宾德一人手中。过去曾拒绝接受丽娜这个角色的汉娜·许古拉在法斯宾德的征召之下重返剧团,同时,法斯宾德也开始运用他在日后导演生涯中经常使用的战略来摆脱他不需要的演员:他先小心地设计一场争议,然后再煽风点火地使它扩张成剧烈的争吵。^② 生性温和的皮尔·拉本非常厌恶争执场面,于是他逐渐成为法斯宾德的同盟,而不再是一位势均力敌的对手。日后当法斯宾德将《佩特拉的苦泪》题献给“一个在此成为玛琳的人”时,他所指的就是皮尔·拉本。这个角色部分是描述爱玛·贺曼,但主要是以拉本为原型而塑造出来的。其他团员大多是毫无异议地接受这个年方二十二岁的年

① 克特·拉伯作品,p.102。

② 《汉娜·许古拉》,p.182。

轻人成为他们的领袖,但由于他对汉娜·许古拉极为明显的偏爱,而使得他与其他团员的关系一直处于一种一触即发的危险状态之中,他经常像是汉娜的私人指导一般,花费数小时单独排练她一人的戏。

但幸运之神又再度眷顾法斯宾德,而这次帮助他巩固领导地位的是霍斯特·索恩兰失去理性的暴力行为。谣言传到了医院之中,而索恩兰有理由相信他对法斯宾德的嫉妒绝对不是空穴来风,在失去权位的绝望心境中,索恩兰不顾一切地将怒火发泄在他亲手重建的剧场建筑之上,狠狠地砸毁他曾经深爱的行动剧场,舞台、座位、售票口与酒吧无一幸免,全都变得面目全非。虽然他们不得不放弃这个形同废墟的剧场,但这个包括乌苏拉·史特拉兹在内的剧团的向心力却比以往更为稳固了。^①

乌苏拉现在搬来与法斯宾德、爱玛及拉本住在一起。法斯宾德占据最大的房间;拉本与乌苏拉各有一个小房间;爱玛没有属于自己的房间。拉本开始为人送洗衣物来赚取生活费。法斯宾德则为其他人决定该做什么工作赚钱,虽然他对卖淫并没有道德方面的顾虑,但他宁愿优游自在地待在家里写剧本,因此这次是轮到两个女孩去贩卖肉体了,她们的顾客大多是外籍劳工。当她们在公寓中接客的时候,法斯宾德就坐在对面的咖啡厅里,透过咖啡厅的窗户,他可以清楚地看到嫖客于何时离去。^②

在他第一部长片《爱比死更冷》中,他自己扮演的角色法兰兹和一个叫做琼安娜(Joanna)的妓女同居,这个女孩无怨无悔地满足法兰兹的一切要求,即使在他邀请朋友布鲁诺(Bruno)跟她睡觉的时候也不曾拒绝。法斯宾德巧妙地将自己的生活经验注入作品之中,而这次他赋予琼安娜布尔乔亚式的疑虑与占有欲,他认为这个女孩“除了职业之外,她所背负的中产阶级十字架远比其

① 《汉娜·许古拉》,p.184。

② 克特·拉伯作品,pp.108—109。

他人更为沉重:为了挽救她与法兰兹的布尔乔亚式关系,她不惜成为他个人的淫荡娼妓,甚至愿意为了他而背叛布鲁诺并抢劫银行。她宁愿孤独也不愿和布鲁诺一起分享法兰兹的情感”。^① 这部电影是在 1968 年风起云涌的学生运动之后所拍摄的,而这场影响至深的运动使法斯宾德开始相信,公社与集产主义将会是礼仪规范与个人财产之外的另一种选择。

一场民主秀

在这个时期中,民主控制(Mitbestimmung)成为德国前卫剧场至高无上的信念,虽然法斯宾德在理论上希望他的电影与戏剧作品是全体团员所共同创造出的成果,但他的意志力总是远比其他工作人员的意志总和还要坚强。当他与别人意见冲突的时候,当时已成为女演员的爱玛·贺曼总是与皮尔·拉本、乌苏拉·史特拉兹结成三人同盟来支持法斯宾德,而即使是那些并不十分同意他做法的团员也了解到,惟有依赖像他这样的创造力宝库才能使剧团继续生存下去。他在 1968 年的第一个作品是与皮尔·拉本合导的《以英格斯达特为例》(*Ingolstadt for Example*),这是改编自马瑞留斯·佛列瑟(Marieluise Fleisser)的《英格斯达特的先锋》(*The Pioneers in Ingolstadt*)。他与皮尔·拉本又合作执导了下一出戏《外籍工人》,这是法斯宾德特别为这个剧团所撰写的第一个剧本,由个别演员的戏分组合而成。法斯宾德对演员的态度十分专制,根据拉本的说法,当他们合导的时候,法斯宾德总是为演员设计姿势与走位来营造出一幅特殊的舞台画面——而这通常是非常精彩的。法斯宾德和布莱希特(Brecht)一样,都擅长控制演员的声音与面部的表情。“保持静止状态,”他常常这么说,“什么也别做,

^① 东尼·雷恩作品,第 2 版,pp. 103—104。

只要把你的台词念完就行了。”形成这些早期作品视觉风格的部分因素是来自于简化布景与服装的经济需要,但法斯宾德将经费不足的困境转化成创作的基础,发展出一种极简派(minimalism)的艺术风格,并将其延伸至表演方法之上:他深深受到尚-马希·史特劳普电影的影响。但法斯宾德很少说明他导演手法的创作意图,因此拉本常常必须为演员提供各种理由与动机来解释法斯宾德的要求。^①

在索恩兰将剧场建筑毁损殆尽之后,团员因继续在剧场工作的决心而紧紧地结合在一起,但是,当乌苏拉·史特拉兹发现他们完全没有重建剧场的意愿时,她拒绝让他们再使用行动剧场这个名称。因此,不知是拉本还是法斯宾德为剧团重新命名为反剧场(antiteater)。尤奈斯库称他的第一个剧本《秃头女高音》(*The Bald-Headed Prima-Donna*)为反戏剧,同时在19世纪也有一份称做《反剧场》(*Anti-Theatre*)的英文杂志,但在世纪交替之初,这个词汇并不带有任何反艺术的含义。法斯宾德的艺术意图具有与超现实主义一般强烈的革命性:他的中心理念是去颠覆那些剧场传统的价值观与成见。这个新剧团成立于1968年6月,而在同年7月时,他们在艺术学院(Academy of Arts)演出彼得·魏斯^②的《爱尔·马金帕特》(*Herr Mockinpott*)。这部戏的主角由克特·拉伯担任,是一部由团员集体创作而成的作品。

反 剧 场

他们于8月推出的新戏是乌苏拉·史特拉兹所撰写的剧本《露露》(*Lulluhh*),由她自己与克特·拉伯联合执导,以及由法斯宾

① 皮尔·拉本专访,11.12.83。

② 彼得·魏斯(Peter Weiss, 1916—1982),德国戏剧及小说家,《马哈萨德》一剧作者。——译注

德编作与执导的《奥姬·伍芭》(*Orgie Ubuh*)。剧情是以阿佛瑞德·杰瑞^①的《迁蔽王》(*King Ubu*)为蓝本,展开一连串由摇滚乐、饮酒、卡夫卡(Kafka)作品引言、性倒错脱衣舞、足球与集体杂交所组成的疯狂酒神祭典。由于没有属于自己的剧场,他们只好在毕希纳剧场演出,但在首演当晚,剧场经理汉慕特·伯宁格(Helmut Birninger)觉得这出戏“政治性太过浓厚,同时也极度淫秽不堪”,^②竟然在克特·拉伯在台上大跳脱衣舞的时候切断电源,使演出无法再进行下去。伯宁格的专制做法引起当地群众的愤怒,而这对法斯宾德他们或多或少有些助益。他们随后迁往一家叫做威特威·伯特(Witwe Bolte)的酒吧演出,而他们的表演总是为台下观众玩九柱戏^③的喧闹声所干扰。

这出戏的票房收入还不够付房租,因此,当他们于1968年12月演出法斯宾德改编自约翰·盖依^④的《乞丐歌剧》(*The Beggar's Opera*)的新戏时,饰演皮区(Peach,这是法斯宾德以约翰·盖依作品中的皮强Peachum为原形所塑造出的人物)的克特·拉伯总是在序幕进行时走到观众席中乞讨,这段插曲通常只有三分钟,但有时会多上三四倍的时间,这是因为拉伯已发展出一套赖皮的乞讨方式,他常常静静地站在每位观众面前,直到他们慷慨解囊之后才肯离去。^⑤

这出戏的成功使得法斯宾德在剧团中的地位更为稳固。媒体开始对这个剧团产生兴趣;每晚的票房收入增加到30至40马克,同时反剧场也受到专业剧院的邀请,到柏林去演出由法斯宾德所执导的改编自歌德的《陶瑞斯的伊芙琴尼亚》(*Iphigenia on*

① 阿佛瑞德·杰瑞(Alfred Jarry, 1873—1907),法国剧作家。——译注

② 艾克哈德特(Bekhardt)作品, p. 76。

③ 九柱戏(Skittles),流行于英国部分地方酒馆的老式保龄球,以10磅重的球撞击21英尺以外的九根木柱。——译注

④ 约翰·盖依(John Gay, 1685—1732),英国诗人兼剧作家。——译注

⑤ 克特·拉伯作品中的皮尔·拉本专访, pp. 93—124。



法斯宾德与皮尔·拉本合导的《乞丐歌剧》(*The Beggar's Opera*)中的场景。这出戏改编自约翰·盖依的轻歌剧,法斯宾德自己饰演小刀麦克(Mack the Knife),爱玛·贺曼趴在地上,站在旁边的是乌苏拉·史特拉兹。

Tauris)的作品。当这出戏于1968年8月上演时,观众被台词中的“我想干你”给吓坏了,而俄瑞斯忒斯(Orestes)与派雷迪斯(Py-lades)的关系也因此成为明显的同性恋情结。法斯宾德的改编工作部分是为了满足自己报复这个剧本的愿望,歌德的名作不但未使他感到快悦,反而激起他的熊熊怒火,因为它过去似乎曾是那此企图用教育压迫他的人手中的武器。

而在另一方面,他自电影中所学得的另一种教育则使他获益良多。他以人的视觉记忆储存了一座丰富的意象宝库,来作为构图与场景的灵感泉源。克特·拉伯表示,法斯宾德在排演工作开始之前,就已经设计出“角色在舞台上的凝视角度与走动的方向”。他从不作任何导演笔记,而是将他要演员所表演的一切记在脑海之中。“他的作品完全是由动作所组合而成的——人们以何种方式向他走来,又以何种方式离去。而从这些动作之中,他



海瑞·鲍尔与法斯宾德于1969年在不莱梅制作的《威尔伍夫》(Werewolf)剧照,此剧由皮尔·拉本与法斯宾德合导,从左至右:海瑞·鲍尔、Peter Moland、克特·拉伯、莉莉斯·昂格尔与爱玛·贺曼。

就能逐渐塑造出一个角色的面貌。”^① 在视觉方面,他已成为在作品中沿用其他导演典故的能手,如同其他人引述文字一般地引述姿态、动作与构图。以他的《咖啡屋》(The Coffee Shop)为例,在这部改编自哥尔多尼^② 1750年喜剧的作品中,法斯宾德引用了彼得·斯坦(Peter Stein)所执导的惊世骇俗作品——歌德的《塔索》(Tasso)、他自己与尚-马希·史特劳普的电影中的意象,再加上贾利·古柏(Gary Cooper)式的怀旧姿态。^③ 克特·拉伯证实,法斯宾德在执导他自己所撰写的剧本《外籍工人》的时候设计了精密的舞蹈构图,甚至事先设定演员何时必须以侧面或是正面面对观众。在小型剧场工作时,他能轻易地掌握观众的视觉角度,但在大剧

① 克特·拉伯作品中的皮尔·拉本专访, p. 118。

② 哥尔多尼(Carlo Goldoni, 1707—1793),意大利剧作家,为意大利写实主义喜剧创始人。——译注

③ 东尼·雷恩作品第1版中的彼得·艾登(Peter Iden)部分, pp. 19—20。

场中则取决于观众不同的座位。

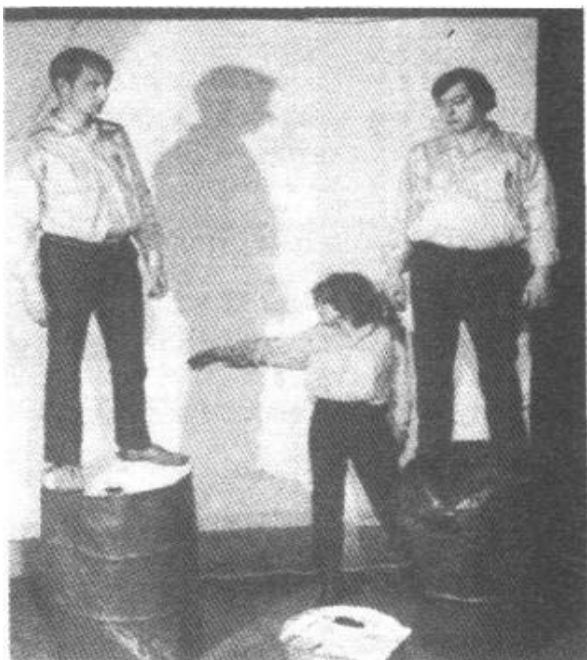
在法斯宾德作品中,演员们并没有太大的创作空间,虽然这违背了他们崇尚民主控制的基本信念,但演员们都愿意接受法斯宾德的独裁作风,这是因为他的戏剧概念与他们在戏剧学校所学到的风格与技巧截然不同。他是一个深具蛊惑力与煽动性的导演,可以影响观众与评论家的观念,使他们聚集在一起来反抗德国的传统剧场。但皮尔·拉本在今日追忆当年的工作情形时,深深感到法斯宾德并未做出任何真正具有危险性的创新之举,他认为法斯宾德当时只是一个技艺超群的艺匠,而不是一位卓越的艺术家。^①

在这些反剧场作品中,法斯宾德逐渐发展出一种特殊风格,并将此种风气沿用至他早期的电影中,他称这些电影为反剧场电影。当他为反剧场演员撰写剧本与指导他们演戏的时候,他总是技巧性地避开他们所无法做到的事。因此,一般而言,这些演员在他的电影中的演出总是比在其他导演作品中出色许多,同时法斯宾德以极端精细的视觉写实主义来衬托风格化的表演方式。彼得·汉克(Peter Handke)指出,《爱比死更冷》与其他参加柏林影展的电影最大的差异是在于:“很明显地,影片中的床正是由那些在剧中使用这张床的人所铺设的,同时我们可看出在开始拍摄之前,已有人在这张床上睡过觉了。”

在这段期间,当初由众人所创立的剧场如今却被世人公认为法斯宾德的反剧场。日后当他接受访问的时候,他总是表现出他是在万般无奈的情况下,才接掌了这个剧团的领导权。“在几次相同经验之后,”他告诉伍夫冈·利摩(Wolfgang Limmer),“我总是在新加入一个团体的时候,就明显地传达出我绝对不愿接受他们强行赋予我的领导地位……而我深信人们就像摩西一般,他们寻

① 克特·拉伯作品中的皮尔·拉本专访,pp. 118—119。

求子民的欲望远不如寻求一位救世主的心愿那般热切。这是因为在这个国家,大多数人所经历的教育过程,使他们对于领导者的渴求远比我自已对于权力的热爱要强烈得多。”^①但他这段话却与他其他的宣言相互抵触。以下面的引言为例,他冷嘲热讽地称皮尔·拉本为“一位谦恭有礼的绅士,几乎使人无法察觉他竟然是剧团的领导者……我



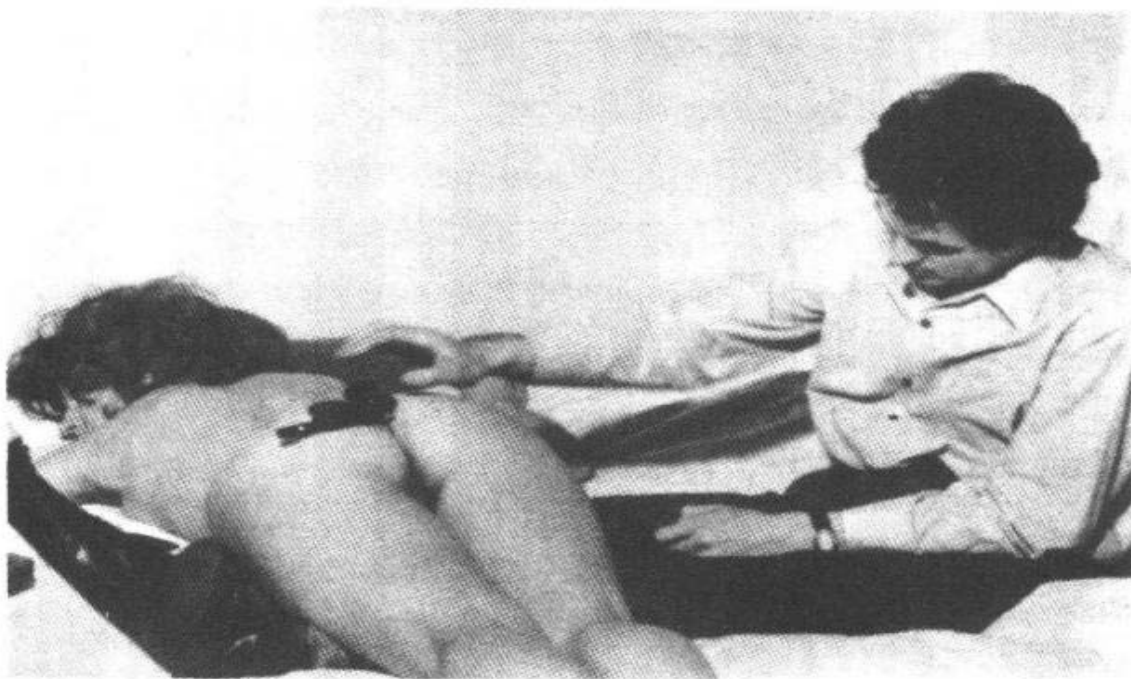
并不欣赏那些和蔼可亲的领导者,他们并未发挥他们应有的作为,而令人完全忽略他们的存在。我觉得这对一个团体而言是十分危险的,而我认为领导者应具有足够的胆识

法斯宾德于1969年2月在反剧场推出的《前天堂悲伤的今日》的剧照,这是他自己撰写的剧本,从左至右:Reinhold Gruber、汉娜·许古拉与克特·拉伯。

来迎接各方面的挑战”^②。法斯宾德1970年的电影《当心圣妓》(*Beware of a Holy Whore*)是他自己与剧团关系的最佳写照,在这部电影中,电影导演扑倒在地,挥舞着拳头高声怒喊:“你们把我榨干了!”对于演员来说,他们或许觉得法斯宾德快将他们给榨干了;但法斯宾德自己却感到演员们在啃噬他的血肉。他抱怨道:“他们只要待在我身边,就逼得我不得不做如此大量的工作……他们几乎要强迫我一年拍十部电影。他们使我身心俱疲,我的精

① 利摩作品,p.55。

② 同①,p.62。



汉娜·许古拉与乌利·罗梅尔在法斯宾德第一部长片《爱比死更冷》(1969)中的剧照。

神与肉体都快要崩溃了。”^① 虽然法斯宾德本身就是个具有多产创作狂的强力发电机,但演员的存在必然也带给他相当大的刺激与动力,他努力地写剧本、执导戏剧与电影,同时也自己参与演出,而为了使演员们留在他身边,最保险的做法就是提供他们以永不间断的工作机会。

他在口头上提倡一种反独裁的工作方式,让每个人都能成为集体创作成品的作者。“我想只要我常常这么说的话,这种创作方式就能成为事实。”^② 但他是个言行不一的人,甚至未曾试着去实现他所宣扬的民主控制。当掌管剧团财务的皮尔·拉本宣布“已经决定”用剧团一半收入来投资拍电影时,没有任何人询问这

① 利摩作品,p.56。

② 《法斯宾德》,第3版,p.71。

是谁作的决定。他们都十分渴望参与电影演出,但当法斯宾德花费九十五万马克于 1969 年开始拍摄《爱比死更冷》之后,大多数演员发现虽然出品公司的名称是反剧场电影公司(Antiteater-Film),而制作成本也是他们出的钱,但他们所担任的却只是形同临时演员的小角色。^① 这部电影的主角是法斯宾德与汉娜·许古拉,而另一个重要人物则是由一位新加入的男演员乌利·罗梅尔饰演。这是一个想要自立门户的匪徒的故事,如同评论家常指出的一般,法斯宾德深深受到高达、尚-马希·史特劳普与好莱坞电影的影响,而亚历山大·杜布林(Alexander Döblin)的《柏林亚历山大广场》(*Berlin Alexanderplatz*)这本小说也赋予他丰沛的创作泉源,但十分明显,在撰写这个欲自立门户的匪徒与帮派之间的故事的时候,法斯宾德真正想要探讨的却是他自己与剧团的相互关系。

磁 场

法斯宾德的创作动力并非完全源自于艺术意图,他最关心的并不是如何尽其所能地完成最卓越的作品,而是让自己浸淫在永不间断的愉悦行动中,与他所喜爱的人一起工作。女演员玛姬特·卡特森认为法斯宾德“在内心深处,他十分迷恋那些他选来与他一起工作的人”^②。但事实上,他通常是邀请那些他私下迷恋的人来与他合作,而当他在执导反剧场作品与早期电影的时候,他总是花费极大的精力来为自己塑造出一个具有丰富学识与经验的杰出形象。在他刚开始从事导演工作时,他从不肯承认错误,因为那会使他受到极大的打击。麦克·芬格勒描述他与法斯宾德两人曾一同观看几百场电影,并常到一所电影机构试用剪接器材,并试着分析如费里尼(Federico Fellini)的《八又二分之一》之类

① 克特·拉伯作品, p. 114。

② 普佛洛姆作品, p. 139。

的经典巨作。^① 在离开戏剧学校之后,法斯宾德曾想到柏林一所新成立的德国电影与电视学院就读,但却不幸被拒绝了。因此他必须以拍摄电影的方式来让自己学习如何拍电影。在《城市游民》与《小混乱》这两部短片中,他的运镜方式相当拙劣,几乎全是长镜头或干脆像镜框般地静止不动,到了拍摄《爱比死更冷》时,他已展现出较具野心的技巧,而当他于1969与1970这短短两年之间拍了十一部影片之后,他已学到他所需要的一切技术。他善于隐藏自己缺乏安全感的心态,而他与汉娜·许古拉合作无间的工作关系也带给他极大的助益,虽然他们俩人并未发展出工作以外的情谊,但不论是戏剧或电影,法斯宾德皆能以汉娜为中心而创作出许多出色的作品。

新加入的罗梅尔立刻察觉到法斯宾德与汉娜所建立的惊人工作关系。“这两人之间存在着一种毋庸置疑的紧密张力。在排演时我就能感觉到,他们不须交换只字片语就能了解对方的想法。有时法斯宾德只是看着一本书或是凝视窗外,汉娜就能立刻体会到他所要的是什么。”而在面对其他演员时,法斯宾德则是用他制造情欲焦虑与独裁侵略性的天才来达到目的。罗梅尔说:“雷纳只是借由制造恐怖气氛的方法就解决了无数的问题……存在于人们之间的紧张与不安就像是毒品一样。”^②

在剧场工作时,法斯宾德身边都是与他一样年轻的演员,而他早期的电影仍然沿用相同的年轻演员阵容。通常他并不会去寻找年纪较大的演员,而是将剧中人物修改为适合身边演员们扮演的角色。虽然他在晚期电影中经常使用年老的演员,但有时他会采用先前的卡斯政策。他于1981年末拍摄的倒数第二部电影《过气女伶》(*Veronica Voss*)中的主角,是一位演艺事业几近终结的

① 麦克·芬格勒专访,9.7.83。

② 班杰明·海因利希(Benjamin Henrichs)的 *Müder Wunderknabe* 中的乌利·罗梅尔专访,8.6.73。

电影演员,已为那些曾经深深爱慕她的观众遗忘。这个角色是以1930年代的红星西碧儿·席密兹(Sybille Schmitz)为蓝本所塑造而成的,这位悲惨的迟暮佳人最后于1955年自杀身亡。法斯宾德无意起用年老的女演员来演出这个角色,他原先答应《萝拉》(Lola)的主角芭芭拉·苏可娃(Barbara Sukowa),让她扮演这个悲剧性的人物,^①但后来担任演出的却是罗赛尔·察区(Rosel Zech)。

童年经验使法斯宾德对于孤寂有着莫名的恐惧。他很少一个人出国,并常对与他同行的人提出许多不合理的要求,希望他们像他一样通宵不眠,一刻不离地陪在他身边。1982年,戴特·席多尔与他一起到康城,他们在那儿待了十天,并分别住在不同的旅馆中。法斯宾德总是把夜晚当做白天一般地狂欢作乐。有一天晚上,席多尔实在是累坏了,坚持要早点回旅馆休息。但在清晨两点的时候,法斯宾德猛敲席多尔的房门,席多尔下定决心这次一定不能心软,但敲门声一直持续下去,隔壁的房客自睡梦中惊醒,纷纷探出头来看到底是怎么回事。“最后我只好打开房门,而他站在那里,用他两只奇异的眼睛望着我说:‘你根本不了解孤独是多么可怕的事。你不知道,你什么都不知道,你什么都不知道。’”^②

就某些方面而言,法斯宾德或许宁愿只是他所属团体的一分子,而不是个运筹帷幄的领袖,如同许多领导者一般,他立志成为领袖的部分动机是来自于童年时期无法与人平等相处的挫折感,而如果他只能在做一个局外人与做一位领导者之间选择的话,他当然只好做领袖。局外人不仅只是必需忍受孤寂的侵蚀,同时也不得不去对抗来自群体的偏见与敌意,而这是法斯宾德早期作品中的重要主题之一。在《外籍工人》的两个版本——于1968年4月演出的舞台剧和于1969年8月拍摄的电影中,法斯宾德自己所

① 芭芭拉·苏可娃专访,12.7.83。

② 克特·拉伯与戴特·席多尔专访。



1969 年影片《外籍工人》剧照，法斯宾德饰演外籍劳工乔果斯(Jorgos)，汉娜·许古拉饰演玛莉(Marie)。这部电影是以法斯宾德所创作的第一个舞台剧本为基础，曾于 1968 年由反剧场搬上舞台演出。

扮演的角色乔果斯(Jorgos)是一个来自希腊的移民工人,而他的存在激起了郊区年轻人的嫉妒与敌意。这个带有贬损意味的字眼“Katzelmacher”暗示移民工人的性行为就像是一只发情的雄猫一样;史蒂夫·古奇(Steve Gooch)将这部电影的片名译为《阳具艺术家》(*Cock Artist*)。^①

“事实上,这应该是一出中年人的戏剧,”法斯宾德在序言中写道,“但它是由我们的反剧场搬上舞台演出,而当时我们正值青春年华。”这个剧本是以电影剧本的技巧写成,在几个简短的插曲之后,剧情走向一开始便呈现出明朗的趋势——就像法斯宾德大多数的作品一样——所有的不安与焦虑终将导向最后的血腥暴力行为。女孩们对乔果斯的兴趣使男孩们意识到他的存在对他们造成极大的威胁:他不仅剥夺了他们的工作机会,同时也有可能掠夺他们心爱的女友。而法斯宾德所写的剧情简介使我们联想到存在于布尔乔亚社会中两性关系的所有权观念:“马莉属于艾瑞克,保罗跟海尔佳上床,彼得由伊莉莎白供养,罗丝为了钱而与法兰兹在一起。”在看过1970年在伍特剧场(Theater Heute)的演出之后,佛克·卡那瑞斯(Volker Canaris)写出以下的评论文字:“《外籍工人》的情节以寓言式技巧揭露出存在于无所不在的法西斯主义与卑劣的布尔乔亚资本主义之间的相互依赖关系。”^② 在法斯宾德许多剧作中,当违背传统的人物出现之后,法西斯主义与种族主义的歧视观念总是在一般性的日常对话中呼之欲出。在这部电影中,乔果斯只是引爆危机的催化剂,剧情背景设定在郊外的住宅区,而乔果斯是在戏剧动作(action)已步入正轨之后才出场:这部电影述说的并非是乔果斯的故事,而是探讨在他到来之前就存在于人们之中的侵略、不安、挫败与异常。法斯宾德借由这个即将成为代罪羔羊的局外人,将所有的危机凝聚成极富张

① Gambit, 39/40。

② Theater Heute, 第10卷, 1970, p. 116。

力的戏剧行动。

隐藏于法斯宾德的社会批判意识之后的,仍是那股帮助他控制行动剧场的精神官能症般的强大动力。他对成为局外人的恐惧增强了他对巩固团体的特殊作用的敏感性:为了不被团体拒绝,虐待狂的侵略性转化为令人难以忍受的言行,在性与社会两方面的群体关系之中,受虐狂鼓动了凶残的暴力行为,而此种暴力最著名的政治形式就是纳粹主义,它成功地将虐待狂组织为一致性的迫害与屠杀。

基于法斯宾德对此种虐待狂发展过程直觉性地了解,《外籍工人》本身对那些为它喝彩的观众而言就是一种无礼的侵略行动。这部电影题献给马瑞留斯·佛列瑟,而他将法斯宾德的艺术突破比拟为阳具勃起:“他突然勃起,并在我们头顶上空射精。真不知他是如何做到的。”^①而他仍然以高傲姿态俯视群众,同时也能让众人接受他的领导地位。这部电影的成本只有八万马克,却为他赢得了六十五万马克的奖金。使他有足够的资金继续拍下一部电影,而两年之后,《外籍工人》又带给他另一笔高达三十万马克的电影补助金。

法斯宾德在1969年也为反剧场写了叙述两个摩尔谋杀犯杨·布拉迪(Ian Brady)与米拉·辛德利(Myra Hindley)故事的《前天堂悲伤的今日》(*Pre-Paradise Sorry Now*)和《巴伐利亚的无政府主义》(*Anarchy in Bavaria*)两个原著剧本。同时他也与海瑞·鲍尔合作完成《威尔伍夫》(*Werewolf*),并改编迪·维嘉(Lope de Vega)的《燃烧的村庄》(*The Burning Village*),以及哥尔多尼的《咖啡屋》。《威尔伍夫》与《咖啡屋》两出戏是由法斯宾德与皮尔·拉本共同执导的。根据节目表记载,《巴伐利亚的无政府主义》是拉本独立完成的作品,而《前天堂悲伤的今日》与《燃烧的村庄》这两出戏的导演

① 马瑞留斯·佛列瑟的 *Alle meine Söhne* 中的“法斯宾德”。

工作则又落在法斯宾德身上。在这段期间,法斯宾德另外拍摄了四部电影,展现出他惊人的创作力。他于4月花了二十四个工作日拍摄《爱比死更冷》,8月时在短短九天之内完成了《外籍工人》,《瘟神》在10、11月时耗去了五个星期的时间,而在12月时,他仅用了十三天就拍完了《丧心病》(*Why Does Herr R. Run Amok?*)。

1969年年初,克特·胡勃纳(Kurt Hübner)邀请法斯宾德到不莱梅担任一出舞台剧的导演。这是他首次获得在市立剧场工作的机会,因此他未曾征询反剧场团员们的意见,就毫不迟疑地接下了这份工作。演员们知道之后都很不高兴,觉得法斯宾德无情地抛弃他们,但他巧妙地安排计划,让皮尔·拉本与他共同执导,并以快速忙碌的电影拍摄工作——他可以在惊人的短时间之内完成电影剧本——使演员们重新聚集在他身边。在这一年所拍摄的四部电影中,有三部的电影配乐是由拉本所编写,拉本曾经受过正统的音乐训练,同时在不知不觉的情况之下,他原先在剧团中演员兼导演的地位已被法斯宾德转换为单纯的作曲家职务。克特·拉伯成为主力演员之一,同时也是法斯宾德的情人、私人助理、制作助理与美术指导。法斯宾德在自己担任《外籍工人》的美术指导之后,他就把这项工作交付到克特·拉伯手中。拉伯兼任《瘟神》的美术指导与制作助理,并在随后的二十二部电影、电视影片与连续剧中,一直未曾卸下美术指导的职务,即使是在他主演的《丧心病》、《伯怀瑟》(*Bolwieser*, 1976—1977)与《撒旦的佳酿》(*Satan's Brew*, 1975—1976)中也不例外。不过法斯宾德有时会好心地派一个助手来分担他繁重的工作。

另一位杰出的团员海瑞·鲍尔在《瘟神》与《疯狂游戏》(*Wild Game*, 1972)等早期影片中皆有吃重的演出,随后他成为自《丧心病》到1972年《佩特拉的苦泪》之间七部电影的制作助理,并成为1981年《过气女伶》一片中的三位制作助理之一,同时也是自十五集电视连续剧《柏林亚历山大广场》(1979—1980)到法斯宾德最后

一部电影《水手奎莱尔》(1982)等重要作品的美术助理。

麦克·芬格勒从《城市游民》的演员与《小混乱》的摄影师成为《玛丽·布朗的婚姻》(*The Marriage of Maria Braun*, 1978)的制作人。汉娜·许古拉自《爱比死更冷》到《莉莉·玛莲》(*Lili Marleen*, 1980)之间共参与了十九部法斯宾德电影的演出工作。其他经常出现在演职表上的名字包括玛姬特·卡特森、爱玛、贺曼、英格丽·卡文、桃乐丝·玛特斯(Doris Mattes)、伊娃·玛特斯(Eva Mattes)、冈瑟·考夫曼、卡特琳·沙克(Katrin Schaake)、乌利·罗梅尔、华特·希得梅耶(Walter Sedlmayer)、卡尔·薛得特(Karl Scheydt)、吉斯拉·法科迪(Gisela Fackeldey)、郭特佛瑞得·约翰(Gottfried John)、布莉姬塔·米拉(Brigitta Mira)、安得瑞恩·胡文(Adrian Hoven)、芭芭拉·华伦汀(Barbara Valentin)、刚特·蓝普瑞希特(Günter Lamprecht)、哈克·柏恩(Hark Bohm)、卡尔海恩兹·柏恩(Karlheinz Böhm)、彼德·夏托、阿敏·梅耶尔(Armin Meier)、佛克·史宾勒(Volker Spengler)、马奎尔·柏恩(Marquard Bohm)、芭芭拉·苏可娃、克劳斯·罗威希(Klaus Löwitsch)、伊凡·得斯尼(Ivan Desny)、伊莉莎白·特瑞森娜(Elisabeth Trissenaar)、杰哈得·苏维恩兹(Gerhard Zwerenz)、安玛莉·杜林格(Annemarie Düringer)、亚历山大·阿历森(Alexander Alleson)、爱苏德·巴斯(Isolde Barth)、卡琳·巴尔(Karin Baal)和约汉娜·胡佛(Johanna Hofer)。

对法斯宾德和反剧场而言,1970年比1969年更为忙碌与充实:虽然只推出了一部剧场作品——法斯宾德改编自马瑞留斯·佛列瑟的《英格斯达特的先锋》,由皮尔·拉本执导,而于11月在不莱梅演出——但他们于12月时所拍摄的这出戏的电影版本却是这个活力充沛的团体这一年中的第七部电影作品。第一部是*Rio das Mortes*,于1月时花费了二十天拍摄完成;第二部是法斯宾德改编他与皮尔·拉本共同执导的舞台剧《咖啡屋》的电影版本,只花了十个工作日。第三部电影《威迪》(*Whity*)原先是计划在慕尼黑的片厂拍摄,

但是担任主角的冈瑟·考夫曼总是以他的妻子作为借口来推拖工作,法斯宾德不得不将整队人马带到西班牙。这部电影于4月在阿玛瑞亚(Almeria)拍摄完成,总共花了六十八万马克的制作费,而在这之前,法斯宾德所有电影的成本从未超过二十万马克。



汉娜·许古拉在1970年的电影 *Rio das Mortes* 饰演汉娜。



汉娜·许古拉与饰演与自己同名角色的艾迪·康斯坦丁在1970年电影《当心圣妓》中的剧照。法斯宾德许多早期电影皆以演员名字来为剧中角色命名。

他们在西班牙时是住在一家海边的小旅馆中,晚上除了喝酒之外没有其他事可做,在这个狭窄紧密的环境中,团员无法保有个人的隐私与属于自己的空间,因此每个人都十分不快地察觉到法斯宾德与考夫曼的特殊关系,而考夫曼仍然不识相地要求拥有一间单人房。根据克特·拉伯说法,考夫曼轻然诺而又不肯遵守信约的习惯使法斯宾德沮丧得想要自我了断:“法斯宾德到我的房间要了一把刮胡刀,然后把自己锁在房中。他后来告诉我,他当时企

图割腕自杀,而他并没有这么做,是因为他觉得与其让考夫曼在听到他是为他而死时感到沾沾自喜,还不如为我们活下去。”^①

然而危机并未完全解除。一天清晨,法斯宾德邀请克特·拉伯去海边散心,法斯宾德开着宾士飞快地奔驰在公路上,他问拉伯知不知道詹姆斯·狄恩(James Dean)是怎么死的。“他是自杀身亡的,”法斯宾德解释,“但他希望死在他心爱的车中。他以最高速度穿越一个交叉路口,就在那一刻,一辆卡车迎面撞过来。”说到这里的时候他们正好开到一个十字路口,法斯宾德毫不迟疑地快速冲过去。“如果现在有一辆车子开过来的话,我就会像詹姆斯·狄恩一般地死去。”克特·拉伯吓得浑身颤抖。“不错,但是雷纳,这样的话我也得陪你一起死啊。”^②

法斯宾德多变的情绪反映出他当时与考夫曼的关系,而他从不试着掩饰自己沮丧的心境,更不会假装出意志高昂的样子来鼓舞演员的士气。他每天开始工作的时候,都会要求工作人员为他准备十杯朗姆酒与可乐:“法斯宾德总是一杯接一杯地喝光九份饮料,而常将第十杯酒泼在摄影师麦克·波浩斯身上。”而他这种做法使得将波浩斯视为技术指导的西班牙工作小组十分不悦。如同法斯宾德的电影一般,在团体中所形成的压力最后总是以暴力行为作为终结。有一天法斯宾德满怀怒意地坐在一家餐厅的舞台上,怨恨地等待失约的考夫曼。当他的制作秘书——一个饶舌而烦人的年轻女孩——神不知鬼不觉地出现在他面前时,他重重地在她腿上捶了一拳。“她因惊讶与疼痛而高声呼喊,其他人以为她遭受攻击,两个高大粗壮的特技演员抓住法斯宾德,把他拖到露台中间痛揍了一顿,法斯宾德丝毫未曾反抗,我们全都围在旁边好奇地观望,没有任何人挺身而出帮助法斯宾德。”而他

① 克特·拉伯作品,p.154。

② 同①。

一言不发地起身离去,自此之后他也完全不曾提及这次意外事件。^①

他确实不曾在言语中谈论这个事件,但他准备使这个小插曲成为《当心圣妓》的剧情高潮之一,这部电影是在索伦多(Sorrento)拍摄的,但它的背景却设定在一家位于西班牙海边的小旅馆,一个由德国演员与技术人员所组成的工作团体正在不眠不休地等待不守时的导演与大明星。这位明星是由艾迪·康斯坦丁^②饰演,法斯宾德童年时曾在好莱坞电影中看过他的演出,留下难以磨灭的深刻印象;扮演导演的是卢·卡索(Lou Castel),他在电影中穿着法斯宾德的皮夹克。他们正在拍摄的电影的主题是批判“政府所允许的暴力行为”,但在实际工作中,存在于群体之中的紧张状态却引发了众人殴打导演的暴力事件。根据法斯宾德的观点,此种暴力与《外籍工人》中的暴力极为相似:领导者就像局外人一样,总是会激发出团体的偏执与敌意。

法斯宾德表示《当心圣妓》所要探讨的是“企图以群体的方式生存并工作的处境”^③,然而这部电影以“骄傲导致毁灭”这句格言开始,却以一段暗示出他自己对于领导地位使他脱离群体的辛酸怨限的引言来作为终结:“我告诉你,在从不参与人类情感的情况下刻画人性常令我感到疲乏欲死。”这段话是引自汤玛斯·曼(Thomas Mann)的早期作品《东尼欧·克罗杰》(*Tonio Kröger*),这篇小说提出一个难以解答的问题:艺术家是否总是远离群众?东尼欧是一位画家,他喜欢受到人们的爱慕与敬重,但他深信一个正常、健壮而合乎社会礼仪规范的人永远不可能创作出卓越的艺术作品。“温暖与善意的情感只能喂养贫瘠荒芜的创作心灵;惟有

① 克特·拉伯作品,p.155。

② 艾迪·康斯坦丁(Eddie Constantine,1917—),演员及歌手,曾在美、法两国拍了不少电影。——译注

③ 东尼·雷恩作品,第2版,p.107。

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泉源。艺术家必需成为非人与超人;他必须与我们全人类保持一种陌生而疏离的关系。”法斯宾德或许并不想做一位艺术家,但他知道这部电影将是一个标示终结的分界点,而他企图以他早期利用剧场的方式——作为一种与群体建立关系的手段——来利用电影的第一个阶段已宣告结束。他在1971年初解散了反剧场电影公司。

他在不自觉的情况下逐渐成熟而成为优秀的艺术家,或至少是技艺精良的艺匠。《当心圣妓》这部电影显示出高超的专业技巧,同时也呈现出他独特的观点:艺术家情感的客观与疏离在本质上可能是令人激赏的优点。电影中的导演杰夫(Jeff)可以在被几近疯狂的愤怒所包围的情况之下,对摄影师下达冷静的协调指令。

这部电影充满了只有反剧场团员才了解的笑料。汉娜·许古拉扮演一个名叫汉娜的女演员;爱玛这个角色是由一位叫做马达兰娜·蒙特苏玛(Magdalena Montezuma)的女演员所担任,但《当心圣妓》是采用事后配音的方式,爱玛·贺曼在录音室中为爱玛这个角色配音。甚至在处理赤裸阴森的严肃主题的时候,仍然带有清晰的玩笑性质。“我在这部电影中述说了—一个为了自己的私利而培育团体的男人的故事。我总是宣称是其他人逼使我成为领导者的,而他们却认为是我自己在寻求信徒。所以我只是试图拍一部喜剧片,来探讨在他人眼中的我的形象,如果我是他们所认为的那种人的话,这个喜剧把我可能的作为表露无疑,但可别相信我真的是那种人。”^① 而在同时,法斯宾德心中或许也存在着运用卖淫主题作为一种对照方式的念头:导演是利用他手下工作人员的性感来获取利益的皮条客。

^① 利摩作品,p.94。

然而法斯宾德的作品经常未曾考虑到观众的接收能力。在1974年时,他回顾《当心圣妓》之前的拍片工作,他盛赞这些电影作品明白地显示出“作者是一位拥有伟大的敏感性、侵略性与非凡的恐惧的人”。但也认为它们具有致命的缺陷:“太过精英主义与私密性,只是拍给我自己与少数朋友看的电影。”^①虽然在《当心圣妓》之后,他的电影风格确实呈现出极大的转变,但他坦承:“我对于群体的渴求的确是远比其他入长久与强烈。而我真的是想借由这部电影来检视自己是否仍有这种寻求团体的欲望。我发现无论如何,它仍然留在我的内心深处。”^②

他最后一出以反剧场名义发表的戏剧作品是他最后一次与皮尔·拉本合导的《佩特拉的苦泪》,于1971年3月在纽伦堡(Nuremberg)首演——但这并不表示他已放弃了保有一群可以同时为他的电影与戏剧作品提供服务的演员的念头。

波 库

1972年,波库(Bochum)一家剧院的导演彼得·查德克(Peter Zadek)想要聘请法斯宾德担任剧院导演,而他在提出他们必须同时雇用一群演员的要求之后接下了这份工作。反剧场的演员们都和这家剧院签了三年合约,但他们所领的薪水却大不相同。汉娜·许古拉、乌利·罗梅尔、玛姬特·卡特森与克特·拉伯获得最高的酬劳,而爱玛·贺曼的薪资最少——这种不平等的安排事先曾得到法斯宾德的同意。他们所有人都住在市区外围的一栋房子中,但不久之后,法斯宾德就发现他无法在一家由其他导演所主控的剧院中工作,而一纸小小的合约自然不能限制法斯宾德的行动。在他执导第一出戏即费南克·摩纳(Ferenc Molnár)的《莉莉安

① 东尼·雷恩作品,第2版,p.89。

② 《法斯宾德》,第4版,p.114。

昂》(*Liliom*)的时候,他已经在想办法推脱掉第二出戏——海因利希·曼^①的《比比》(*Bibi*)——的导演工作了。他开始装病,企图使查德克相信他已经离开波库,而最后他所呈现在舞台上的演出几乎令人看不出是海因利希·曼的作品。在离开波库之前他养了一只拳师狗,为它取名为查德克,享受对这狗查德克呼来喝去的快乐。这只不幸的狗也成为查德克的代罪羔羊:法斯宾德将它视为那个可恶导演的代替品,因此总是粗暴地虐待它来发泄自己备受压抑的愤怒。^②



法斯宾德摄于 1974 年。

① 海因利希·曼(Heinrich Mann, 1871—1950),德国小说家,是德国著名作家汤玛斯·曼的兄长。——译注

② 克特·拉伯作品,pp. 119—120。

法兰克福

当法斯宾德于 1973 年秋季接下法兰克福安坦剧院 (Theater am Turm) 艺术总监的职务时,他似乎是获得了更佳的发展机会;在这里不会有其他导演干涉他的行动。他十分快乐地召集了他的老搭档,并再三保证他一定会以民主的方式来领导剧院,但他随即专制地宣布了许多计划,他自己要导演左拉 (Zola) 的《萌芽》 (*Germinal*) 与契诃夫 (Chekhov) 的《万尼亚舅舅》 (*Uncle Vanya*), 彼得·夏托将执导《里昂斯与丽娜》, 而克特·拉伯将担任整体指导。他保证所有演员都能参与他电影的演出,而这些电影将在法兰克福拍摄。然而此时他作为电影导演的自信已远比作为剧场导演要强烈得多,因此他在正式开始履行职务之前就已经后悔了。他于 1974 年春季在法兰克福将彼得·汉克的新作《蠢人即将绝种》 (*The Unintelligent Ones Are Dying Out*) 搬上舞台,但在这出戏的演出期间,他只在剧场中出现过一次,同时仅花费极少的时间来为他在这剧院的第一季演出进行准备工作。他几乎把所有事务都交给毫无经验的管理人伊伯哈德·瓦格纳 (Eberhard Wagner) 全权处理,甚至不肯拨出时间来与瓦格纳讨论。^① 在理论上而言,他的确希望拥有一个能让他享有如行动剧场时期一般自由的剧院,同时,他也想要赋予那些长期追随他的演员们再度在舞台上演出的机会;但是就实际环境平心而论,他实在是不愿担负起经营一个剧院的重任。

他于 1974 年 8 月正式上任,随后他立刻狂热地投入《萌芽》的排演工作,让他每一个老伙伴都能上台演出。他们共有十四天的排演时间,然而法斯宾德不但未曾营造出全新工作组合的合

① 海德·西蒙作品。

作情谊,反而以他粗鲁无礼的恶劣态度来排斥某些演员,同时也不愿试图排解存在于两组人马——已在法兰克福剧院工作多年的演员与曾参与他电影演出但却缺乏剧场专业素养的老班底——之间的冲突。他的老演员多半都希望开始下一部电影工作,而不愿在剧场重复相同的表演。这两个派系对彼此的敌意是不可避免的,而法斯宾德也不曾作过任何努力去平抚他们之间的纷争。

为了满足他长久以来的愿望,法斯宾德自愿演出斯特林堡《茱莉小姐》(*Miss Julie*)一剧中的尚(Jean),但他与他自己所选择的年轻女导演乌拉·斯托可(Ulla Stöckl)不断地剧烈争吵,他又非常容易紧张,而在观众反应冷淡之后,他的情形就更加严重了。他任意删减演出次数,而在执导《万尼亚舅舅》的时候,他干脆让演员自生自灭,排演时总是迟到,来了就无精打采地坐在观众席中,两腿跷在桌上,并拒绝排练独白,叫演员们自己回家练习。

了解法斯宾德的人看到此种情形就知道他绝对不会在法兰克福继续工作下去。观众逐渐减少,剧院的声誉持续下降,法斯宾德不断与管理人员发生争执,并开始传出在舞台上醉酒与在观众席中吵闹等种种丑闻。而当情况糟到无已复加的时候,法斯宾德突然失去踪影,带着克特·拉伯到巴哈马度假去了。^①

不可否认,他在法兰克福的种种表现确实是极端不负责任,同时也显出他放纵自己情绪与一时兴致的特殊性格,在做任何决定时全然未曾考虑到剧院与其赞助者的利益与原则。不久之后,法斯宾德因一场激烈的争执而与法兰克福剧院提前解约,虽然有些难堪,但能以此种方式解决难题仍然使他内心窃喜。他意图将自己的剧作《垃圾、城市与死亡》(*The Garbage, the City and Death*)搬上舞台。这个剧本所探讨的是人性的腐化与堕落,背景设定在

① 海德·西蒙作品,以及克特·拉伯作品, p. 248。

法兰克福。在一群在桥下等待顾客的妓女中,最美丽动人的是一个叫做洛玛的少女(Roma),她的父亲是纳粹艺术家,母亲身有残疾,一个名叫“富有犹太人”(The Rich Jew)的角色爱上了她,他是个事业极为成功的投机商人,而他因尊重洛玛自我了断的意愿,亲手将她勒毙。由于维护公理与正义的体系早已腐败不堪,因此他的谋杀罪行并未受到法律的制裁。这并不是一出关于犹太人的戏剧,然而人们指控法斯宾德具有反犹太的倾向,因而取消了这项演出计划。

法兰克福的希尔马·霍夫曼(Hilmar Hoffmann)试图组成一个三人小组,由皮尔·拉本、彼德·夏托与郭特佛瑞得·约翰来经营剧院,但法斯宾德举办了一场盛大的晚宴,成功地使大多数演员打消了继续与法兰克福合作的念头,最后只有夏托与约翰愿意留下来。^① 在离开法兰克福之后的漫长岁月中,法斯宾德只推出了一个戏剧作品——在1976年9月于汉堡上演的《纽约的女人》,改编自克莱尔·布斯·鲁斯(Clare Booth Luce)的《女人》(The Women),在这次演出中有一场引人注目的精彩表演,收录于法斯宾德1977年的电视影片之中。

值得注意的是,虽然法斯宾德变幻莫测的古怪性格使他无法继续在剧场工作,但此种特性却对他的电影事业有极大的助益。就像在学生时代拒绝做他不感兴趣的功课一样,法斯宾德仍然十分容易厌倦那些缺少变化的单调工作,剧场作品必须重复不断地排练与演出,但在拍电影的时候,一个场景往往只需创作一次,让摄影师把它拍摄下来就可宣告完成。法斯宾德拥有无穷尽的活力,但却缺乏自我约束的习惯。在进行拍片工作时,他总是在最短的时间之内达到他所要的成果,几乎不作任何排演工作,同时往往只用一两个镜头就拍完一个场景。他与相同的演员与技术

^① 克特·拉伯作品中的彼德·夏托专访,pp.251—252。

人员长期合作的好处之一,就是这群人由于熟悉他的工作方法而使得拍片工作更加快速与顺利。在他十四年的电影生涯之中,他几乎总是与戴瑞克·罗曼(Dietrich Lohmann, 1969—1971)、麦克·波浩斯(1972—1978)与查佛·史瓦辛伯格(Xaver Schwarzenberger, 1979—1982)这三位摄影师合作。法斯宾德在每天开始拍片之前,都会交给摄影师一份标示镜头构图的精细草图,而他们三位皆善于将这些草图转译为卓越的电影意象。那些长期追随他的演员们大多都十分喜欢这种将所有精力投注于一个单一镜头的工作方式,而不愿不眠不休地重复排练同样的演出,同时他们也是一群勇于向横流于剧中的无意识原始动力挑战的优秀表演艺术家。如果这种演出可比拟为卖淫的话,那么他们所出卖的不只是声音与肢体,同时也将幽微隐秘的心灵赤裸裸地揭露在表演之中。《当心圣妓》这部电影显示出法斯宾德是如何有意地制造出情感能量的巨大风暴,他使演员们处于一种筋疲力尽的状态之中,让他们彼此激怒相互憎恶,这使得他们心理的压抑作用开始腐化,而原有的正常礼仪规范阻碍也随之瓦解。他不但不阻止这种一触即发的危机,反而精心营造出更为紧张的气氛。有时他一天的工作时数高达十六个小时,但疲倦无法阻挡他所想激发出的情感动力。如同他一位同事所说的:“他把人们逼到绝地,让他们不得不释放出内心深处的秘密情感,而在他们心灵被榨干之后,他就立刻毫不犹豫地抛弃他们。”^①

俄国导演普多夫金(Vsevolod Pudovkin)曾在指导一个演技奇差的男孩演戏的时候,以称赞他是优秀演员的方式获得了他所需要的满意微笑。^②而法斯宾德作为一个导演最卓越的才能或许就在于他善于操纵他人情绪的天赋,而我们甚至可以断言,爱玛·贺曼最杰出的演出总是出现在她被法斯宾德骂哭之后。约翰·赫斯

① 普佛洛姆作品, p. 141。

② 普多夫金的《电影表演与电影技术》(*Film Acting and Film Technique*), 伦敦, 1948。

顿(John Huston)也运用过类似的方法,他曾用力扭劳伦·巴考尔(Lauren Bacall)的手臂来获得他所要痛苦表情。^①

然而法斯宾德也能以完全相反的方式来达到目的。芭芭拉·苏可娃虽然曾演过《柏林亚历山大广场》中的美滋(Mieze),但当法斯宾德邀请她饰演《萝拉》中的妓女角色时,她仍是个没多少工作经验的电影演员。她十分畏惧这个角色,在拍摄其中一段戏的时候,法斯宾德坐在桌下抚摸她的双腿来平抚她的紧张情绪。而在进行一些色情场景时,法斯宾德总是躲在摄影机后面,让她无法意识到他的存在,而更能心无旁骛地融入隐秘性的剧情之中。她通常十分喜欢以一个镜头拍摄到底的工作方式,但法斯宾德在拍一场极为重要的戏时冒了一个她事后视之为疯狂的大风险:她与一位舞者准备拍一场表演脱衣舞的戏,但法斯宾德告诉她在正式开拍时会搭一座倾斜的舞台。她到摄影棚的时候,发现现场仍是正常的舞台,而在毫不知情的情况下,工作出奇地顺利,因此虽然在这场戏中,她必须唱歌、跳舞、脱衣服、跳过一张桌子并最后坐在马利欧·阿多夫(Mario Adorf)的肩膀上,但法斯宾德仍在从未排练过的情形下,只用了一个镜头就拍完了这场高难度的戏。^②

法斯宾德深具影响力的性格魅力不仅只是发挥在个别演员身上,他也能轻而易举地与整个电影工作团体建立起状似亲密的关系。有时他会突然停止工作,拿一罐啤酒给某个焦渴欲死的技术人员,而或许就是此种无法预期的行为使得他格外迷人。《过气女伶》的制作人汤马斯·舒利说:“我所有的工作人员都非常喜欢法斯宾德,他们甚至肯为他二十四小时不眠不休地工作……当我们开始拍片时,就好像是引爆了持续四到六星期的超级炸弹一样。”^③

① 海曼(Hayman)的《表演技巧》(*Techniques of Acting*),伦敦,1969。

② 克特·拉伯作品,p.154。

③ 汤马斯·舒利专访。

法斯宾德有许多特质皆与创立残酷剧场(Theatre of Cruelty)构想的法国戏剧奇才安东尼·亚陶(Antonin Artaud)极为相似。《撒旦的佳酿》(1975—1976)以亚陶的诗句作为引言:

无神论者
与我们的不同之处
在于他们的所有信念
皆来自于另一股泉源
用最大的努力
驱除人类的思考模式
方能触及代表神性的整体创造

亚陶远在他发展出完整的残酷剧场理念之前,就开始倡导一种无关乎意识与语言的直接沟通方式。他认为“在剧作家与导演的灵魂之间应该存在着一种磁场感应般的交流与沟通”。^①而法斯宾德以他自己的方式在电影中创造出另一种残酷剧场,运用他与一群演员所建立起的非言语性相互沟通关系来实践他的理念。乌利·罗梅尔在1969年到1976年间经常在法斯宾德电影中担任重要角色,他非常喜爱这种“我们携手走入的公共磁场,而在某些情况之下,磁场中会出现一些远比现实生活美好的事物”。亚陶在他的导演工作中从未成功地实践他所揭示的理想:他并未与演员建立起正确的关系。但法斯宾德却做到了,根据罗梅尔的说法:

我深信法斯宾德能赋予人们一种或许并非来自他意识的强大动能;在一群思想各异的人的无意识心灵之间,存在

^① 亚陶的 *L, Evolution du décor*, 引述自海曼的《亚陶及其影响》(*Artaud and After*), 伦敦, 1977。

着一种坚固异常的紧密关系,并经常发挥出惊人的力量。或许他运用了一些魔法来使它产生效用,而他总是十分严肃,有时相当专制独裁,常让人觉得他就像是一位教父……我自己在他传达明确的指令时总是有些不高兴,因为这使我觉得他并不是很清楚他想要的是什么,才会借用言语来传达想法。而在他的全盘掌握的情形之下,团体中出现一股惊人的强烈电流,与一种极为紧密的连结与沟通……^①

罗梅尔是位极有价值的见证人,因为他不但是位出色的演员,同时自己也从事导演工作,他在他的电影作品中起用了许多法斯宾德的演员与技术人员,但却无法激发他们原有的专注与凝聚力。“他们全都变得非常懒散,而这实在是太有趣了;那种盲目追随一位领导者的感觉,那些由一个整体以梦游般的方式所达到的特殊效果,在他们参与我的电影工作时完全失去踪影。但当雷纳工作时,总是会发生一些神奇的事。未曾精心排练的场景在突然之间就呈现出绝佳的张力与氛围。虽然没有人知道这股神奇的力量来自何处,但很明显地是由法斯宾德一人所造成的。”^②

同时,法斯宾德所激发的张力与刺激,很明显地与他希望其他人为他重演过往经验的强烈需求有着极深的渊源。“过去所有的经历,我或多或少都会在作品中重新搬演,这是为了使我自己再度领会到我所经历过的一切。”这并不是个特殊的需求,而真正特异之处在于他使别人介入此种过程的能力。他是位具有多元创作力的艺术家:那些给予他检视自己过往经验的惊人洞察力的集体工作,同时也能赋予演员检视他们本身经验的惊人洞察力。他们意识到法斯宾德总是勇于向人性深处探险。即使当他在

① 普佛洛姆作品, pp. 144—145。

② 同①。

们面前装腔作势的时候,也带有一丝最深沉的情感。甚至在他虐待他们,或是以粗暴态度攻击某个倒霉的工作人员而使他们吓个半死的时候,他仍能使他们感觉到,他的所作所为都是为了揭露那些为礼教所掩盖的人性真相。^①

^① 《法斯宾德》,第3版,p.75。

第三章 为爱付出

当佩特拉遇见迷人的年轻女孩卡琳(Karin)时,这位离婚的设计师立刻就像是被引入磁场一般地深深被卡琳吸引。卡琳并没有做模特儿的经验,但事业有成的佩特拉有足够的勇气冒险给她一份工作,并提出几乎令人无法抗拒的优厚待遇:

佩特拉:你自然不能就此走上伸展台恰如其分地工作。你必须先虚心地学习。

卡琳:这当然,我会尽力学习一切。我并不想不劳而获。

佩特拉:我会想办法使你的事业顺利一点。等你受过训练之后,不用担心会找不到适合的工作。

卡琳:谢谢。

佩特拉:一开始或许会有些困难。我是指经济方面的困难。你在受训的时候完全没有收入。

卡琳:或许吧。我……

佩特拉:我会资助你的。就算是我送给你的礼物。我们就这么说定了。

卡琳:好的。你真的非常仁慈。

佩特拉:你知道,这种工作最大的好处就是可以到各种不同的地方。我热爱夜晚的异国都市。你喜欢旅行吗?

卡琳:看情况。我想大概还蛮喜欢的吧!

佩特拉:你一定会觉得十分快乐。旅行、看新奇的事物、拥有各式各样的经验、异国的城市以及音乐。你喜欢艺术吗?

卡琳：艺术？我不懂。

佩特拉：戏剧、音乐会、好电影？不喜欢吗？

卡琳：喜欢。我蛮喜欢看电影。那些关于爱情方面的电影。爱情故事是很好看的。

佩特拉（不太确定）：是吗？好吧，我们可以一起学习。实在有太多宝贵的东西了。你知道，我有这样的父母实在太幸运了，他们让我从小就对生活中美好的事物产生兴趣。

这段对白中的某些台词与情绪扭转了法斯宾德对于他本身经历的一贯态度，而其他则反应甚或是讽刺了他用以诱惑富于魅力的年轻男人陷入与留在他控制范围内的献媚讨好手段。他最常用的引诱方法就是提供成为明星的机会，而即使是在他的电影并未获得商业性的成功之前，这已是个无往不利的诱饵了。他1969年与1970年电影中的重要角色大多是落在海瑞·鲍尔、克特·拉伯与冈瑟·考夫曼三人手中。考夫曼在演出《威迪》的主角之后，法斯宾德为他在《美国大兵》一片中塑造了一个引人注目的角色，试图借此来巩固他们之间的关系。这部电影原先计划以新艺综合体（Cinemascope）拍摄，但拍片工作在柏林进行了一星期之后，原先希望两人从此过着幸福快乐生活的美梦破碎了，法斯宾德丢下拍片计划飞到巴黎，在那儿他总是能在蒸汽浴室中尽情享受同性恋生活。法斯宾德了解到他可以用全新的工作计划来摆脱考夫曼，^① 他放弃运用新艺综合体的念头，以低成本在慕尼黑展开拍片工作。他为考夫曼写的角色换由卡尔·薛得特饰演，卡尔过去只在《旅程》（*The Nicklashausen Journey*）中演过市民的小角色，而考夫曼在《美国大兵》中惟一的露面机会就是演唱由拉本作曲、法斯宾德作词的歌曲《如许温柔》（*So Much Tenderness*）。

^① 克特·拉伯作品，p. 157。



莉萝·潘蓓(莉斯萝特·艾德在《柏林亚历山大广场》(1979—1980)中饰演强盗头目的妻子芙萝·帕姆斯。

为了使人们依赖他,法斯宾德必须谨慎地使用金钱。如果给得太少,他们会无动于衷;而如果给得太多的话,他们或许会变得过于独立。然而在大多数的情况之下,法斯宾德那种能同时赋予人们冒险性与安全感的迷人性格,往往是比较金钱更为重要的诱饵。当海瑞·鲍尔自南非度假回来之后,法斯宾德企图使他打消再度一个人旅行的念头:“现在你已经好好享受过假期的快乐了,因此在接下来五年之内你别再要求任何假期。我们现在有很多

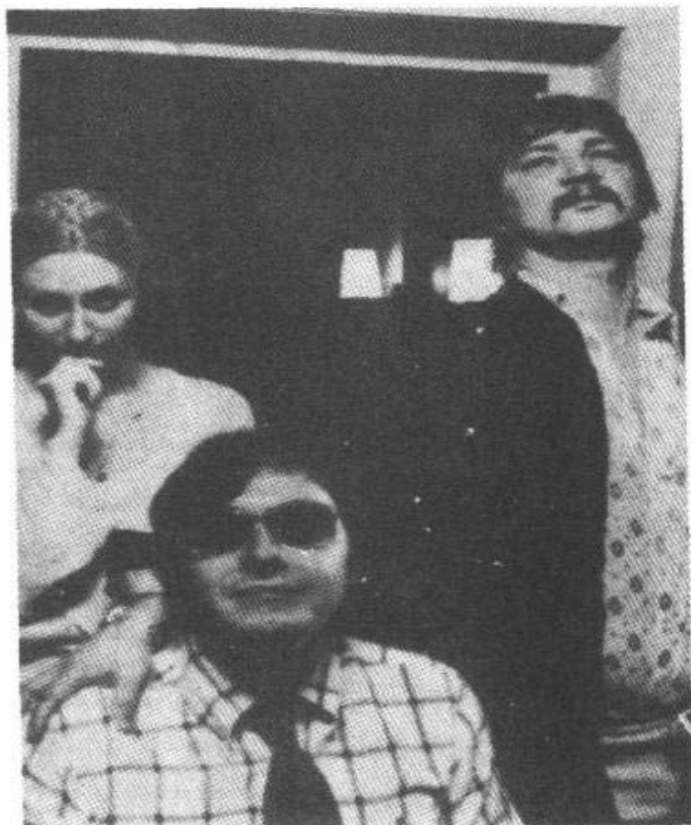


《撒旦的佳酿》(1975—1976)的体罚场景。全裸的娼妓蓝娜(由 Y Sa Lo 饰演)站在一旁望着华特(由克特·拉伯饰演)教导他的弟弟恩斯特(由佛克·史宾勒 Volker Spengler 饰演)从肉体痛楚中获得快感——如果你是施虐者的话。

工作要做。再也不许又懒又蠢地躺在那儿晒太阳了。无论如何，我们 11 月一定得到索伦多展开拍片工作。”^① 法斯宾德不仅能赋予人们经济保障、冒险刺激与奢华有趣的旅行，同时他也像佩特拉一样，毫不迟疑地担负起类似父母的责任：海瑞像卡琳一般面临难以抗拒的诱惑，有人邀请他将自己毫无保留地交到一个愿意善意地为他做所有重要决定的人手中。

以父母般的关心来博取爱情的坏处之一，就是必须给予爱人自由来作为补偿，信任爱人绝对不会利用自由做出背叛他的事。而海瑞·鲍尔有时会滥用他的自由，寻求各式各样意料之外的机会。只要是能使法斯宾德感到嫉妒，有些反剧场的女团员会毫不

^① 海瑞·鲍尔作品，p.59。



法斯宾德与克特·拉伯。

迟疑地成为海瑞的情人。^① 在《佩特拉的苦泪》中剧场与电影两个版本中,卡琳都巨细靡遗地描述了她与一个黑人的风流韵事,深深地刺伤了佩特拉的心。

卡琳:但我们以前就讨论过这种事,我们必须彼此坦诚,可是你受不了,你宁愿我骗你。

佩特拉:是的,骗我吧。请你骗我吧。

卡琳:好吧,这不是真的。我只不过是整夜在街头游荡,思考我们两个之间的问题。

^① 海瑞·鲍尔作品,p.211。



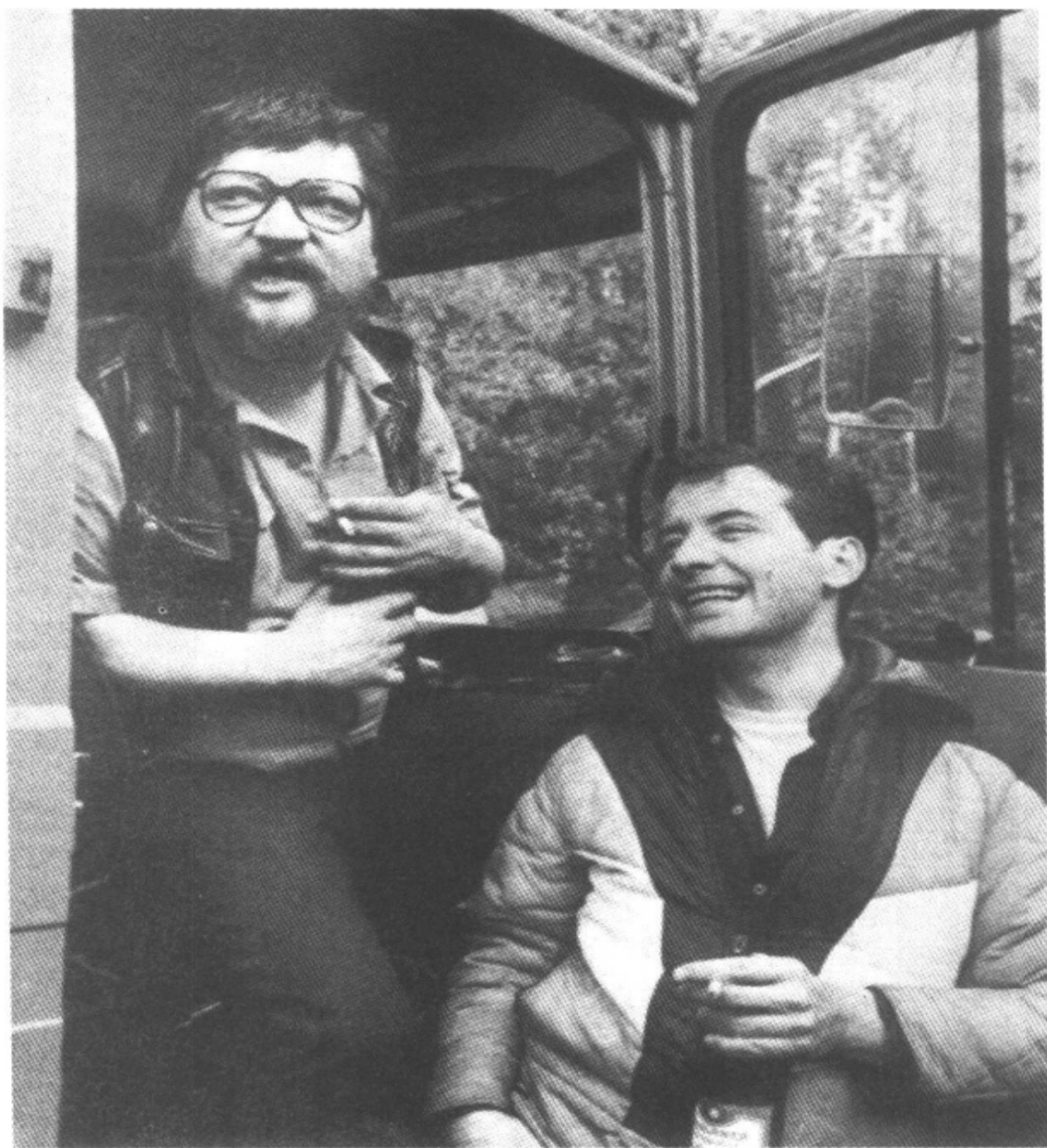
法斯宾德与卡尔·薛得特(Karl Scheydt, 饰演瑞基 Ricky)在拍摄《美国大兵》时的留影。

佩特拉:是吗?(满怀希望地)那不会是真的吧?

卡琳:当然不是真的。我是跟一个男人睡觉。这没什么大不了的,你很在乎吗?

佩特拉:(啜泣)没有。不会——我当然不会在意的。但是我不懂,真的,我实在是不懂。为什么……为什么……

卡琳:佩特拉,求求你。听着,我很喜欢你,我真的非常爱你……但(佩特拉无助地啜泣),你看,这很明显,我总是想跟男人睡觉,那是我的天性,这并不会影响到我们的感情。像那种男人我只是偶尔利用一下,我不过是找些乐子而已。我们刚开始在一起的时候,你总是谈到给予彼此自由之类的事。你常说我们无需作任何承诺,甚至对我们的感情也不需负什么责任。别再哭了,你看,我最后总会回到你身边。



法斯宾德与他的“艺术合作伙伴”海瑞·鲍尔在户外拍摄时所使用的货车上合照,当时他们正在巴伐利亚拍摄《萝拉》(1981年5月)。

法斯宾德的一些朋友认为,这个剧本中的每一句台词都像是法斯宾德曾经说过,或是人们曾对他说过的话一般。也许是因为冈瑟·考夫曼的关系,他才让卡琳在剧中提及与黑人的风流韵事,而在最后,由于考夫曼总是说他必须忠于妻子,卡琳终将会离开佩特拉而与她丈夫复合。

法斯宾德永远无法确定他的爱人们之所以留在他身边的真正动机:

佩特拉:你使我发狂。因为我从不知道你愿意跟我在一起的真正原因——是因为我有钱,或是我能给予你成功的机会……还是你爱我。

卡琳:这很明显,当然是因为我爱你。真是废话。

佩特拉:喔,那就够了。没有人能长期忍受如此不确定的情感。

卡琳:要是你不信任我的话,那么……

佩特拉:什么是信任? 这跟信任没有任何关系。我当然相信你爱我,这是毫无疑问的。但我无法知道,我真的不知道会这样。

这段谈话被玛琳打断了,她送了一份报纸进来,上面有一篇介绍佩特拉冬季服装秀的报道,旁边刊登了一张卡琳的照片,这使得卡琳欣喜若狂,她过去从未在报纸上见过自己的照片。她拥抱佩特拉,吻她,告诉她她是多么地爱她,但她的热情举动非但未能使佩特拉放心,反而加深了她的恐惧,害怕自己正在助长卡琳的虚荣与自恋。

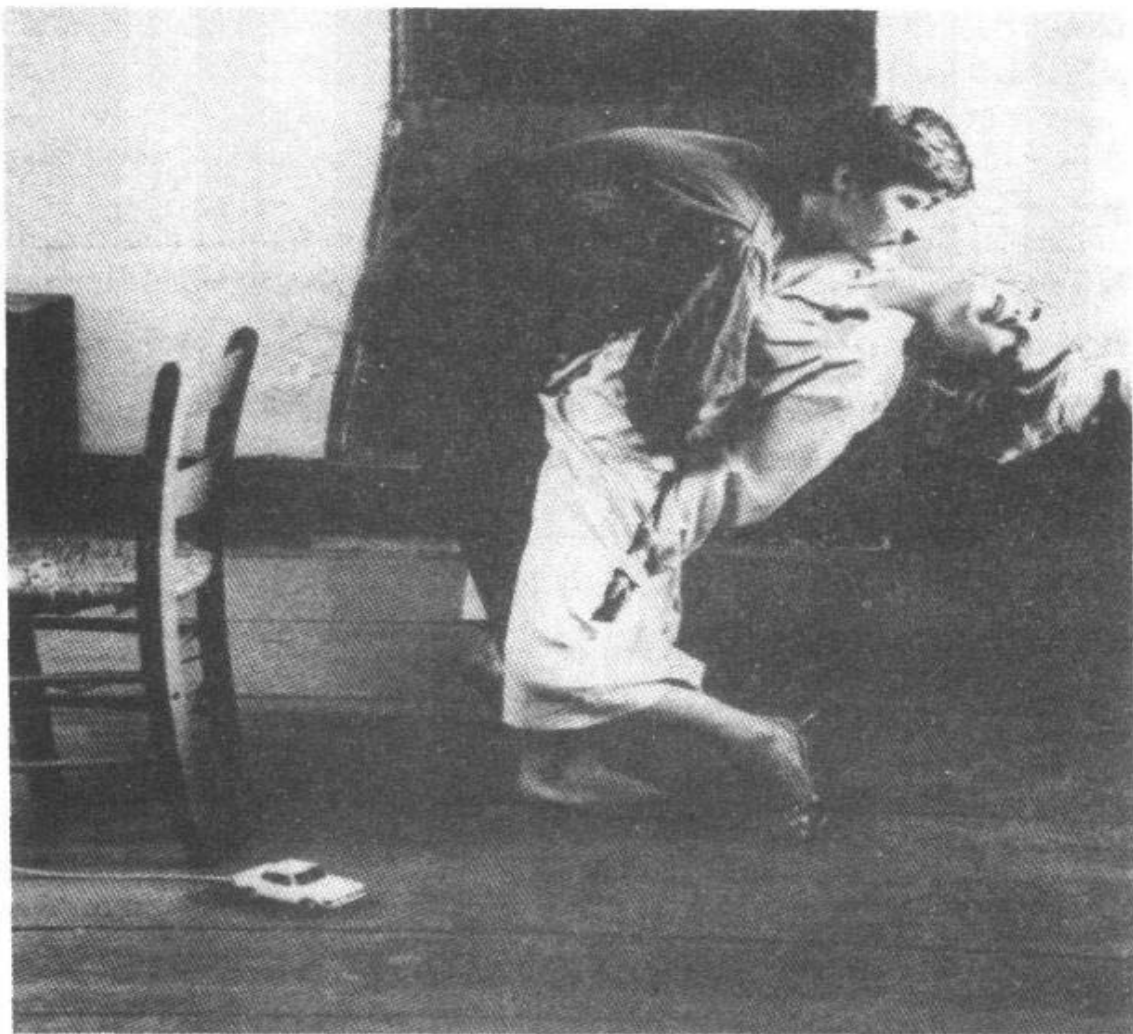
这种恐惧与法斯宾德本身的焦虑惊人地相似。演员的职业就像服装模特儿一般,总是有好出风头的倾向,而导演就像服装设计师大师一样,必须帮助其他人在一群只能以掌声来表示赞赏的观

众面前,呈现出最美妙迷人的仪容。法斯宾德与佩特拉一样,总是鼓励他所照顾的人在他们的过去从未拥有过的广大观众面前发挥他们的才华与魅力,然而,不论他们多么感谢这种难得的机会,法斯宾德真正想要得到的并不是感激,而是他终身渴求的爱情。

就像《只要你爱我》中的男孩彼得一样,法斯宾德经常会陷入一种奇诡的陷阱:他为他所爱的人花费巨额金钱,却又要求他们并不是因为礼物才接受他的爱情。在电影中,他可以毫不费力地揭露这种心态的非逻辑性,但在现实生活中,虽然他知道以一辆豪华轿车让考夫曼爱他的念头有多么荒谬,但他却无法扼制自己不断赠送昂贵礼物的习惯。然而法斯宾德并不像《只要你爱我》中的彼得那么单纯,同时,他对于自己的作为也有着高度的自觉性:他的慷慨总带有一丝凶残的色彩。他以许多吸引人的角色来向冈瑟·考夫曼求爱,但要演出这些角色并不是那么容易,考夫曼必须以无尽的感激来回报法斯宾德的善举,同时得忍受无休无止的羞辱。在1969年的电影《瘟神》中,考夫曼扮演一个叫做冈瑟的混血儿,他另有一个昵称为“大猩猩”的难听外号。冈瑟宣称自己是个纯正的巴伐利亚人,但他的父亲却是个美国军人。法斯宾德在创造冈瑟这个人物的时候,加入了一些他常用以嘲弄考夫曼的玩笑,他叫考夫曼“巴伐利亚黑鬼”,并且恶意地讥讽:“冈瑟有着与巴伐利亚人一般的思想,像巴伐利亚人一样的感觉,就是说话也像个巴伐利亚人。而这就是他为什么会在每天早上照镜子时吓一大跳的原因。”^①这种残酷的讥嘲已接近虐待的程度,但法斯宾德的侵略性同时也具有自卫的功能。由于无法使自己跳出永无止境为爱付出的罗网,法斯宾德在付出时总是会附加上一些惩罚,他运用这种方法来取得某种平衡。

而在同时,他也发现了一些借由电影来向考夫曼示爱的机巧

^① 克特·拉伯作品,p.150。



英格丽·卡文在《天使之影》(1975)中被法斯宾德所俘虏。

手段。在《瘟神》中,有一场描述法兰兹(由海瑞·鲍尔饰演)与冈瑟复合的感人场景——两个男人热情的拥抱——而法斯宾德运用昂贵的直升机拍摄手法来庆祝法兰兹的爱情宣言。这部电影大部分是在摄影棚简陋的布景中拍摄完成的,同时有许多场景的色调极为阴郁晦暗,而直升机将摄影机带到高处,拍下阳光遍野的美丽草原,一扫过去的低调氛围。但如果这场戏是一件太过慷慨的礼物的话,那么在这之后,考夫曼也必须受到同等严厉的惩

罚,在这部电影最后的枪战中,考夫曼半裸地在地上爬行,当他步履蹒跚地爬到一个陈列新娘礼服的橱窗——另一个影射考夫曼妻子的私人典故——前时,他终于筋疲力尽地溘然长逝。

法斯宾德对考夫曼还算仁慈,他只是有时在对考夫曼的慷慨行动中附加一些侵略性,而在对待其他人的时候,他的侵略性更为频繁与残暴。英格丽·卡文是遭遇最惨的牺牲者,在法斯宾德生命中的众多女人之中,英格丽是他最敬重的一位,这主要是因为她拥有其他人所没有的反抗他的勇气。但当法斯宾德于1971年决定与英格丽结婚时,他的动机并不单纯,而负面的恶意远超过正面的情感。他结婚似乎是为了使爱玛·贺曼伤心,同时也是想借此对考夫曼表示他也能拥有一个妻子。考夫曼是他们婚礼的证人。根据克特·拉伯的说法,考夫曼在他们的新婚之夜就睡在法斯宾德的房中。英格丽遭受到各种不同的伤害,作为导演的妻子,法斯宾德不准她再继续工作——他终究未能完全摆脱布尔乔亚教养的装腔作势姿态。这个错误的婚姻不到一年就结束了,在离婚之后,他们的关系立刻改善许多,但她仍是法斯宾德最喜爱的女人,因此每当他想要在新男友面前炫耀卖弄的时候,英格丽总是第一个牺牲品,而她牺牲最为惨烈的一次是发生在法斯宾德企图取悦新恋人萨林的时候。1972年,法斯宾德带领大队人马到波库拍电影。某一天,他怂恿所有工作人员到游泳池中裸泳,游泳时他突然兴起了一个念头,叫萨林去拿一把菜刀,然后在众人的笑闹声与英格丽的尖叫声中,两个男孩抓住了英格丽,而萨林听从法斯宾德的指令,试图用菜刀割断她的长发。事件发生之后,英格丽不得不在头发秃了一块、脖子与手臂上满是菜刀伤痕的惨状之下到处抛头露面。^① 法斯宾德希望以这个事件同时使萨林与工作团体留下深刻的印象。他把私人生活中激发情欲的手

① 克特·拉伯作品, p. 200。

段带入了摄影棚——这是一个永不停止表演的残酷剧场。

法斯宾德在追求海瑞·鲍尔与克特·拉伯的时候,同样是以答应帮助他们当电影导演的方式来做诱饵。虽然在表面上看来,法斯宾德似乎是赋予他们独立发展事业的机会,然而隐藏在这个承诺背后的真正目的,却使他的依赖者更加依赖他。法斯宾德为克特·拉伯筹措的电影资金,最后是落在他的新爱人瑞士导演丹尼尔·西密德(Daniel Schmid)手中,他用这笔钱拍摄了《天使之影》(*Shadow of Angels*, 1975),这部电影的剧本是以法斯宾德的剧作《垃圾、城市与死亡》作为创作基础;而在面对海瑞·鲍尔的时候,法斯宾德总是用许多借口来拖延海瑞深深渴望的导演工作。

法斯宾德企图以灿烂的事业远景与昂贵奢华的礼物向考夫曼购买爱情的尝试,虽然并非是全然徒劳无功,但这种做法也不能使他真正达到目的;而他这一套在面对萨林的时候就有效得多了,这是因为他赋予这个摩洛哥人一种截然不同的新生活,而更重要的是,他同时也使萨林获得了具有尊严的新身份。法斯宾德为这段感情付出了前所未有的承诺,他在1971年年末将萨林从巴黎接到不莱梅,当时他与工作人员正准备在那里开始《佩特拉的苦泪》的拍摄工作。在二十六岁的时候,法斯宾德终于决定就此安定下来,与一个男人维持永久性的关系:他在巴黎已下定决心要与萨林在德国组成一个小家庭。萨林并没有像考夫曼那般拥有惊人的健美肌肉,但他黝黑的双眼与卷曲的络腮胡,加上他巴尔巴尔人的傲气与卓然不群的优美姿态,使他成为一个引人注目的出色人物,因此法斯宾德自然不会浪费人才,立刻邀请他参与电影演出。萨林随即在《四季商人》一场酷虐的倒叙场景中扮演一个阿拉伯拷问者。过去法斯宾德在考夫曼的生活中只是个边缘性的卑微人物,但现在他成为萨林的生活重心,萨林一直陪在他身边,和他一起出国度假。而当他们于1973年到塞内加尔(Senegal)旅行时,爱玛也一同前往。但美好的假期只是萨林所获

得的贵重礼物中的一小部分而已：法斯宾德给予他一种他未曾拥有过的奢华而稳定的新生活。



法斯宾德与英格丽·卡文在《天使之影》(1975)中的剧照，这部电影是由丹尼尔·西密德 (Daniel Schmid) 执导。

但法斯宾德对萨林毫无保留的付出，反而使萨林在此种非凡的慷慨逐渐消退时受到更大的伤害。当《恐惧吞噬心灵》于 1973 年 9 月开拍时，萨林并不知道他所担任的男主角角色将是法斯宾德的最后一件礼物。法斯宾德计划在柏林的维克斯布恩 (Volksbühne) 执导易卜生的剧作《海达·盖博勒》(Hedda Gabler)，因此萨林在柏林租了一间公寓，等待法斯宾德来与他同住。然而法斯宾德自始至终都未曾出现；他当时与一家色情酒吧的老板住在



法斯宾德与安德瑞恩·胡文(Ardian Hoven)在《天使之影》中的剧照。

一起,要不然就是住在旅馆中,并想尽方法不让萨林探知他住宿与进行排练工作的地方。虽然萨林毫不费力地在剧院中找到了法斯宾德,但他总是徒劳无功地坐在饮食部,等待法斯宾德来与他重修旧好。

在《海达·盖博勒》首演之后,法斯宾德立刻离开柏林,但萨林日复一日地坐在剧院的饮食部思索着复仇的计划。他把克特·拉伯引至角落,拿出一把锋利的菜刀说:“我准备杀人,所有的报纸都会刊登这个新闻,那么雷纳就没得混了。”他并未立即执行这项复仇计划,但在演员们巡回演出法斯宾德的戏剧作品《不莱梅咖啡》(*Bremen Coffee*)的时候,惨剧的消息终于传到他们耳中,萨林用菜刀刺伤了三个无辜的人,其中一位牺牲者伤势极为严重。事发之后他潜逃到巴黎,但警方已掌握到他的行踪,下定决心一定要将他拘捕到案。



一段婚外情。《恐惧吞噬心灵》中阿里暂时回到芭芭拉的身边。

萨林此后一直在法国、比利时与荷兰之间逃亡，他不断试图用电话与法斯宾德联络。曾有一次，在极度缺钱的情况之下，他恳求克特·拉伯去问法斯宾德是否愿意帮助他，而法斯宾德无情地拒绝了。此后演员们听到无数关于萨林生活的谣言，而最后终于有消息证实，萨林已在法国南部的监狱中上吊自杀身亡。^①

法斯宾德刚与他生命中最后一位爱人阿敏·梅耶尔坠入爱河时，他确实是非常振奋、热情与忠诚，但当他感觉到他们已建立起安全稳定的新关系之后，原先的激情便渐渐消失无踪。阿敏是一个十分英俊的德国年轻人，他是希特勒优生学实验所制造出的人种。在1945年，纳粹种族主义如烈火般地燃遍整块欧洲大陆，希特勒将北欧男性与女性的“优良人种”标本聚集在一起，以爱国情

① 克特·拉伯作品，pp. 209—212。



阿敏·梅耶尔于1978年在纽约留影：这是他自杀身亡之前所拍的最后一张照片。

操为借口鼓励他们大量生育，而阿敏就是在这种情况下诞生的。^①法斯宾德与阿敏相遇的时候，他白天从事屠夫工作，晚上住在一家酒吧中，而在酒吧需要人手时，阿敏会加入工作来赚取外快。法斯宾德接下法兰克福剧院的导演职务之后，开始费尽心机来改善阿敏的生活，于是阿敏摇身一变，成为体面的咖啡厅经理，并与法斯宾德及乌苏拉·史特拉兹同住在一间公寓中。阿敏是个文盲，在他年幼时，他的母亲就把他送到一家天主教孤儿院，他在那儿长大成人。而在他十五岁的时候，一个鲁根斯堡的医生或是牙

^① *Hign Time* 中的戴特·席多尔专访，8.83。

医成为他的监护人,他利用当时还是个孩子的阿敏做园丁、管家等繁重的工作,并逼使阿敏成为他发泄情欲的工具。这个冷酷的人不让阿敏受正式教育,只肯送他去学习屠夫的谋生技能。

阿敏极需要一个能以负责任的态度来照顾他的人,而法斯宾德曾给予他一段短暂的幸福生活,虽然阿敏失去受教育的机会,但法斯宾德并不认为这是个需要改进的缺点,因此也不曾传授他任何知识。法斯宾德与阿敏一起听流行歌曲,带他去赌场与游乐场所,付钱让他玩粗俗的独臂强盗游戏,为他买衣服,带他上昂贵的餐厅打牙祭,并带着他与克特·拉伯一起到旧金山与洛杉矶欣赏同性恋风光。^①

法斯宾德对这段感情有着无数的疑虑与畏惧,但他并不曾努力改善他们之间的关系,而是将这些疑惧作为他创作《福克斯》(Fox)一片的灵感泉源。他于1974年4月与7月在马拉喀什(Marrakesh)与慕尼黑展开《福克斯》的拍片工作,并将此片献给“阿敏及其他人”。这部电影显示出,以金钱购买爱情所引起的焦虑,往往与怀疑爱人真正爱的是金钱还是他本人所导致的不安结合在一起,这种复杂的情感与佩特拉所面临的困境如出一辙。这部电影某些部分是以他与阿敏的关系作为创作基础,同时也有一些情节是根据那位在他躲避萨林时收容他的酒吧老板告诉他的一个真实故事。在《福克斯》中,一位酒吧老板在中了巨额乐透奖金之后,他的爱人诱使他不断地向一家生意奇差的造纸厂投入大笔资金,因而在极短的时间之内就耗尽了他所有的财富,最后仍只能回到酒吧中讨生活。法斯宾德自己选择扮演电影中以阿敏为原型所塑造出的工人阶级角色福克斯,而让彼德·夏托饰演代表他自己的中产阶级人物尤金(Eugen)。然而法斯宾德在故事中加入了中乐透奖与造纸厂的情节,因而完全反转了他在现实生活中

^① 克特·拉伯作品, pp. 218—235。

供养一个失学年轻人的真实处境。福克斯首次在电影中露面时,几乎就像是卢梭(Rousseau)笔下的高贵野蛮人的现代版,他尚未受到任何污染,同时很明显地,他有着极大的希望能获得幸福快乐的生活。然而在这部电影中,福克斯的下场极为凄惨,他在度过一段短暂的吸毒与失意的岁月之后,终于在电影结尾时绝望地死去。他给予尤金最大的信任,毫不犹豫地将他的财富投入尤金父亲的造纸厂,因此他完全无法了解他的爱人为何还会背叛他。他在最后服用过量的药物自杀身亡:法斯宾德在此精准地预告了阿敏未来以自杀结束生命的命运。

这部电影是在《只要你爱我》拍摄完成的十八个月之前展开拍片工作,而法斯宾德在这两部电影中运用了相同的手法,以冷酷的笔调呈现出一连串不计后果虚掷金钱来购买爱情的无望尝试,使观众感到焦虑与不安。剧中以阿敏为原型所塑造出的人物福克斯绝对不是一个弱者,他拥有无尽的活力、勇气、机智、魅力与一种可爱的粗鲁性格。在他与尤金相遇时,一场在尤金车中调情的戏显示出,原先存在于富有年轻人与游乐场工人之间的憎恶与敌意,是如何在他们互相侮辱时转化为对彼此的好感与爱慕:

福克斯:我认为你很脏。

尤金:喔,是吗?

福克斯:没错,我是这么觉得。

尤金:那你呢?你常洗澡吗?

福克斯:有些人是需要常常洗澡,而其他人却天生就很干净。

尤金:那么有些人即使在他们干净的时候也会有臭味啰。

福克斯:你就是喜欢这种调调儿。因为有些人就是喜欢一点儿臭味。你说是不是啊?

尤金：不要那样看我。

佛克斯：是的，我知道。我散发出人类血液（血液，佛克斯发音错误）臭味。

尤金：血液吗？亲爱的。

佛克斯：血液。你小心点，要不然你这么聪明会让我吓得尿湿裤子。

尤金：你要是想下车的话，我立刻停车让你下去。

佛克斯：不要，我才刚开始慢慢习惯与你这种女孩在一起。

尤金：你跟麦克斯叔叔做过吗？

佛克斯：你若是不努力的话，是不可能满足愿望的。

虽然观众能隐约感觉到，这种表面上的互相攻击似乎完全不是那么一回事，但却也没有想到他们会在到达尤金公寓的几分钟之内迅速成为一对恋人。佛克斯在询问卧室在哪里之后，随即毫不迟疑地跳到床上；尤金有些不高兴，因为佛克斯仍然穿着肮脏的鞋子。而当他们一起饮酒的时候，佛克斯突然问尤金睡觉时会不会打鼾。

尤金：你说什么？

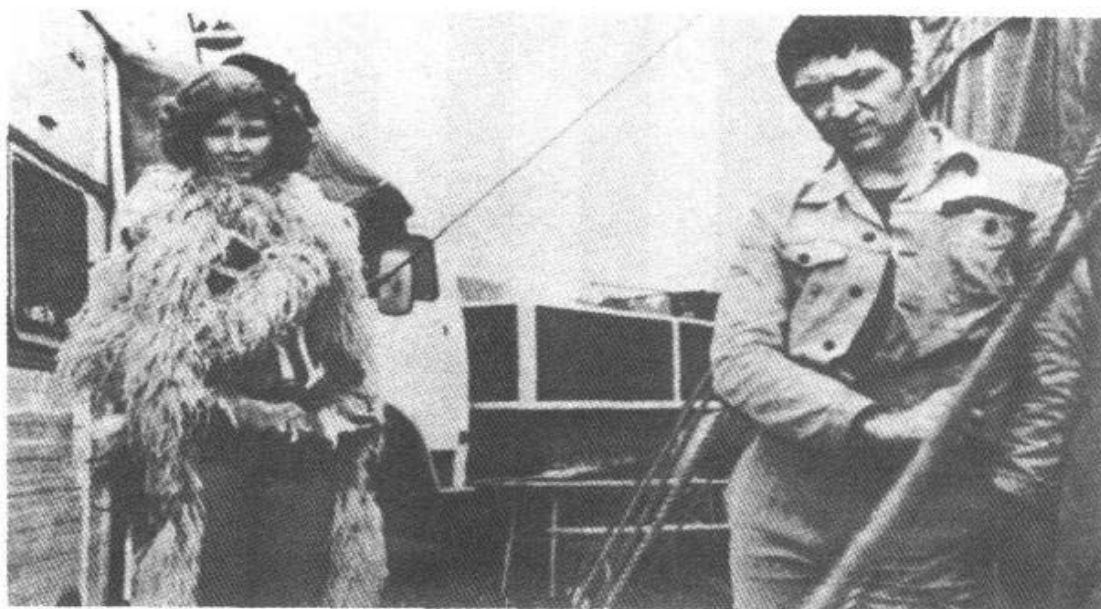
佛克斯：算了，你永远也不会知道。上流圈子的人总是这样。你生根了吗？

尤金：你是什么意思？

佛克斯：好吧，你为什么不坐下来呢？（尤金坐下）再倒杯酒给我，好吗？（尤金站起来）顺便告诉你，要是闻到臭味的话，那是因为鞋子脱掉了。这是双新鞋，你看，还有点紧。

尤金：你的裤子好像也有点紧。

佛克斯：没错，的确是蛮紧的。



《佛克斯》(1974)开头在游乐场的戏。当雪莉夫人(由爱玛·贺曼饰演)与佛克斯的老板因违反税务政策而被捕之后,他们立刻失去了工作。

这是脱掉衣服的暗示,而这段戏呈现出强烈无比的张力与焦虑,使他们的对话亦被引入一种暴力的氛围之中,然而观众已有心理准备,相信他们终会以发泄情欲的方式来解除原有的紧张气氛。但事实上,电影中的做爱场景明显地为一些无谓的动作与对话所耽搁,法斯宾德以此暗示出横阻于这对爱人之间的阶级障碍。尤金的布尔乔亚教育背景使他无法摆脱那种吹毛求疵的洁癖习性:

尤金:(捡起佛克斯丢在地上的衣服)我只是在为你整理衣物,亲爱的。

佛克斯:真是只愚蠢的母牛。你听过一个故事吗?有个人在加州的公路上开车,他的车子突然抛锚,于是他在路边不断地招手,没有人停下来帮他,而在等了九个钟头后他举枪自杀了。就是这么一回事。



同性恋商店的景象。尤金(由彼德·夏托 Peter Chatel 饰演,右)带着他的新爱人福克斯到他前任男友克劳斯(由卡尔·薛得特饰演)的商店中采购一些时髦的配件。

尤金:你是不是总是把东西丢得乱七八糟?

福克斯:有些人把衣橱整理得干干净净,而其他人却更关心脑袋中的东西。我应该先洗个澡吗?或是你比较喜欢我的本来面貌。

尤金:嗯,这个……

福克斯:这是谁的照片?

尤金:我父亲。

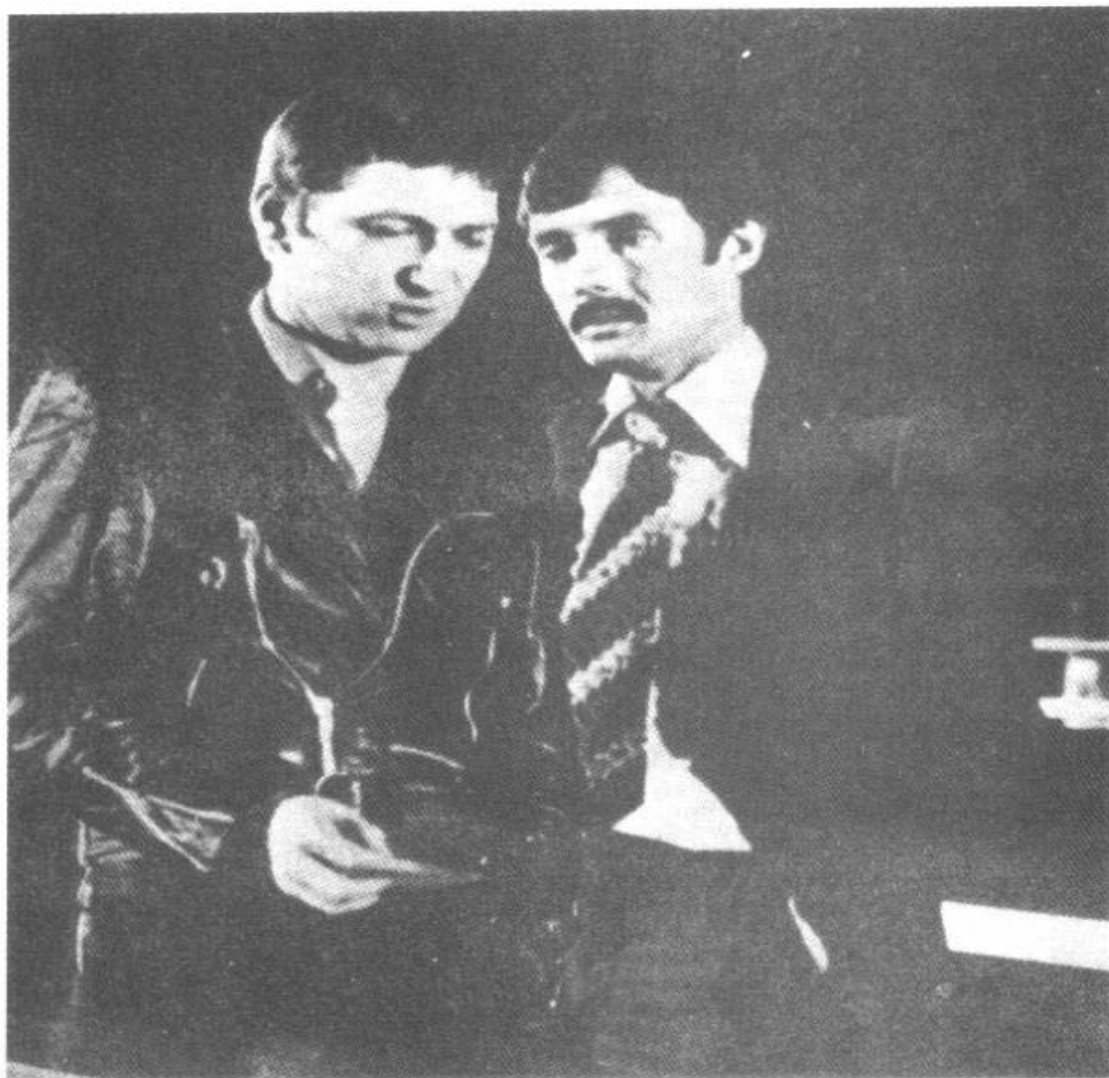
福克斯:他看起来还不错,我也许会喜欢他。

尤金:我父亲?

福克斯:对你来说他是老爸,但对我来说他只是一个男人。

尤金:我不认为他是个有趣的人。

福克斯:没有任何人是完全无趣的。



福克斯(由法斯宾德饰演)与尤金(由彼德·夏托饰演)恋情即将结束时的戏。

这场戏就像这整部电影一般,似乎具有一种混合了本能与个人经验的复杂情绪,使法斯宾德成功地在这两个表现出无礼言行的人物之间的情感中,营造出一种微妙的平衡状态。福克斯与法斯宾德一样,拥有令人迷惑而又极端吸引人的特质,他总是表现出不可预期的言行举止,在友善与粗野、温柔与侵略之间反复摆动。只有在尤金以非自发性的传统态度对待他,以及讨论投资造

纸厂事宜的时候,福克斯才会失去了原有的积极与主动。在这部电影中,法斯宾德并未解释尤金是爱上福克斯的金钱还是他本身的迷人性格,同时也未清楚地显示出,当他们相恋之后尤金的情感动机是否有所转变。

法斯宾德必然十分欣赏阿敏那些似乎未曾受到任何污染的特质,而他有时或许会提醒自己:千万不要逼迫他的爱人去学习那些他自己深恶痛绝的习惯、礼仪与风度,然而他并不能克服那些已深深镂刻在他脑海中的顽强习性。那种电影导演的妻子不应参与工作的想法,并不是法斯宾德惟一根深蒂固的布尔乔亚成见。电影中的福克斯拥有远比尤金坚强的性格,但现实生活中的阿敏却与一个以统治才能建立起私人与职业生活的男人住在一起。阿敏为法斯宾德煮饭,在公寓中等待他,并为他整理家务。阿敏有意迎合法斯宾德的生活风格,并在不自觉的情况下开始模仿法斯宾德特有的习性、风度、语气与口头禅。他们的朋友立刻察觉到阿敏的转变,而不可避免地,他这种行为必然会使法斯宾德感到气愤与厌烦。法斯宾德与考夫曼及萨林在一起的时候,总是为他们自然、原始与野蛮的特质深深着迷;阿敏看起来像是詹姆斯·狄恩——至少法斯宾德是这么认为——但他却表现得像是一只鸚鵡。

在这部电影中,福克斯毫无保留地为爱付出,因此尤金可以轻而易举地用福克斯的金钱来投资造纸厂,并购买一间他们俩人同住的公寓。当尤金申请银行贷款的时候,福克斯甚至以自己的财产来作为抵押品,误以为他所信赖的爱人将会在短时间之内归还他所有的财产。付出者与操纵者之间的不平等关系是法斯宾德电影中重复出现的主题。佩特拉为爱付出,而卡琳操纵一切;玛莎为爱付出,而贺穆特操纵一切;伯怀瑟(Bolwieser)为爱付出,而汉妮(Hanni)操纵一切;玛丽·布朗的不忠并未贬低她爱情的价值,她的背叛行为是她丈夫一手造成的,他在玛丽不知情的情况

下,秘密与他的上司——同时也是玛丽的爱人——达成一项无耻的协议;在《十三个月亮之年》(*In a Year with 13 Moons*)中,尔文(Erwin)对安东·赛兹(Anton Saitz)的爱是如此强烈,甚至愿意为他去做变性手术,然而安东这个职业性的操纵者与投机分子,对于尔文的爱情告白几乎完全无动于衷;在《莉莉·玛莲》中,薇琪(Wilkie)深深爱上罗伯(Robert),甚至听从他的指令,冒着极大的危险从波兰挟带了一部关于集中营的电影,但在战争结束时,她发现罗伯已娶了一个犹太女孩为妻。

法斯宾德之所以能赋予操纵者与为爱付出的牺牲者相等的了解与同情,部分是因为他自己的性格中同时存在这两种倾向。一开始,他似乎对阿敏付出他曾给予考夫曼与萨林的热烈情感,但是他这三位爱人都没有英格丽·卡文那样坚强的意志与力量,而法斯宾德与安东·赛兹一样,是个职业性的操纵者。曾有人批评赛兹是以管理集中营的方式来经营妓院;而这或许是暗暗影射法斯宾德操纵他人情感反应与交互影响力的专制手段。虽然在面对考夫曼的时候,法斯宾德并非总是占上风,但他仍情不自禁地经常用这种手段来对付萨林与阿敏。他总是有意激起他与爱人之间的争执,这与他对待演员的方式如出一辙,因为他深信人们惟有在失去控制的时候,才能显露出他们最完整的人格。在《德国之秋》(*Germany in Autumn*)这部电影中,法斯宾德拍摄的段落坦白地呈现出他自己的私人生活。这段插曲没有情节,甚至也没有角色,我们看到的只是法斯宾德与母亲及阿敏两人的相处情形,以及他们那暗潮汹涌的家庭生活。法斯宾德对待阿敏就像是对待一个地位卑下的仆人一般,总是喋喋不休地和别人在电话中交谈,完全忽略阿敏的存在,他极尽所能地满足自己一切的愿望,但却全然不曾考虑到他爱人的需求。

法斯宾德害怕警察会突然冲进他的公寓临检,因此把古柯碱丢入马桶中冲走,阿敏不由自主地批评他这种神经质的举动,因

而激起了他的熊熊怒火,法斯宾德开始狂暴地攻击阿敏,骂他是个法西斯主义信徒,并把他赶出公寓,而后法斯宾德绝望地嘶吼了几分钟来发泄情绪,等他稍稍平静时,阿敏返回公寓。天性温和的阿敏并未生气,他充满爱意地拥着法斯宾德的肩膀柔声安慰:“我的霸王很沮丧吗?”但法斯宾德忿忿地拒绝了阿敏的善意,怒气冲冲地走到自己的房间中。《德国之秋》是九位电影导演为了反映出 1977 年西德在一连串风暴之后的消沉状况所合作拍摄的电影,当时发生了索马里劫机事件,巴德曼霍夫(Baader-Meinhoff)帮派的三位领袖之一在警卫森严的监狱中神秘死亡,而在同时,也发现了被绑架的工会领袖汉斯·马丁·席利耶(Hanns-Martin Schleyer)的尸体。法斯宾德为这部电影所拍摄的段落或许是有意识模仿高达在 1967 年的电影《远离越南》(*Far from Vietnam*)中极端个人化的表现手法,但与高达不同的是,法斯宾德似乎更着重于呈现出他自己的私人生活。

如同他十分厌恶布尔乔亚礼仪中那种虚情假意的体贴与关心一般,他似乎也极端排斥所谓的隐私观念,而《佛克斯》这部电影描绘出许多法斯宾德所深恶痛绝的家庭生活习俗。佛克斯与尤金的父亲一起用餐的时候,他不断粗鲁地吸鼻子、肮脏地擤鼻涕,因而收到一条充满谴责意味的手帕,并在他未依照用餐礼仪以钳子取糖时受到严厉的斥责。不久之后,他那以高雅住宅而自傲的爱人命令佛克斯在他自己的公寓中穿拖鞋,因为尤金不希望他那昂贵的地毯沾上尘埃。同时,佛克斯也必须时时注意不可随意乱弹烟灰。

《德国之秋》清楚地显示出,法斯宾德的生活习惯必然会使任何试图与他住在一起并为他收拾房间的人感受到极大的压力。然而阿敏并非总是默默地承受伤害,有时他会因极度愤怒而兴起毁灭一切的冲动。根据海瑞·鲍尔的说法,阿敏会在电影开拍当天偷走一份法斯宾德画上详细场景构图的剧本。虽然就整体而



《德国之秋》(1977—1978)中的即兴场景,法斯宾德与母亲坐在桌旁。他巧妙地诱使他的母亲说出一些极端保守反动的宣言。

言,法斯宾德或许更倾向于反抗所谓的家居生活教养,但他总是有着考验他演员与朋友的习惯,想看看他们到底能忍受多少他的过分行为;然而在他终于与阿敏分手之前,毒品与强烈的安眠药已深深腐蚀了他的生活,使他完全丧失了自制的能力。他经常一次服用高达三克的古柯碱,而每克价值二百五十马克。他总是在浴室中疲倦地昏醒不醒,要不然就是睡在厨房的地板上。他宣称只有当他与阿敏两人同时沉浸于 LSD 所带来的迷幻狂喜状态时,他才能享受到与阿敏共处的欢愉。他们开始激烈地争吵,而法斯宾德把钥匙锁在房间中,让倒霉的阿敏整整一个星期无法进入公寓。^① 在 1978 年年初,法斯宾德到柯堡拍摄《玛丽·布朗的婚姻》,

^① 克特·拉伯作品, pp. 312—314, p. 253, p. 314。

他竟然把旅馆房间毁得面目全非。因此不久之后,这部电影的制作人麦克·芬格勒收到了一张两万马克的账单,另外再加上数张毁损现场的照片。而有时在拍片的时候,法斯宾德甚至干脆缺席,让所有的工作人员苦苦等待。



海瑞·鲍尔与伊娃·玛特斯在 1972 年影片《疯狂游戏》中的剧照,这部电影是改编自 Franz Xaver Kroetz 的剧本 *Wildwechsel*,但 Kroetz 声称他的作品与此片毫无关系,并称之为春宫片。

阿敏一生最后的假期是在纽约度过的,法斯宾德在那里展开了一段新恋情,而这一次他再度选择了一个有色人种作为爱人。阿敏又伤心又愤怒地独自返回慕尼黑,法斯宾德写信告诉他,他们俩人的感情已无可挽回,但阿敏看不懂这封信,可怜兮兮地到处请朋友解释给他听。克特·拉伯相信法斯宾德是不怀好意地将这封信写得复杂隐晦,存心不让阿敏看懂。五月时,法斯宾德带着他的新情人去康城参加《绝望》(*Despair*)在影展中的首映典礼,阿敏扬言他也要飞到康城,而法斯宾德吩咐他的朋友尽力阻止阿敏前往。阿敏并没有去,但在 5 月 31 日法斯宾德生日这一天,他潜入了他们俩人曾共同居住的公寓,吞服过量的药物自杀。大约



Lisa Kreuzer 与化妆成法斯宾德的伊娃·玛特斯在《像伊娃这样的男人》(*A Man Like Eva*, 1983)中的剧照。这部电影是由拉度·盖柏瑞(Radu Gabrea)执导,根据霍斯特·席尔(Horst Schier)与罗兰·史特拉伯所提出的一个观念发展而成,他们认为:“我们猜想在法斯宾德的内心深处,可能女性的成分远超过他男人的天性。”

五天之后,管理员抱怨法斯宾德的公寓传出难闻的臭味,而法斯宾德的母亲有一把钥匙,因此她到公寓中去察看到底是怎么回事。她打开房门之后,看到地板上有一双手臂,而阿敏已开始腐烂的尸体躺在厨房中。法斯宾德并未参加阿敏的葬礼。^①

纪念萨林的电影是由萨林自己担任男主角的,当时他并不知道他与法斯宾德的恋情已接近终点;而纪念阿敏的电影却是在他死后才开始拍摄,由佛克·史宾勒演出那个性倒错的角色。“有一种存在主义式的需求,”法斯宾德说,“迫使我一定得做某些事。”^②

① 海瑞·鲍尔作品, p. 119。

② 利摩作品, p. 95。

他如同往常一般,在极短的时间内完成了电影剧本,并于7月展开拍片工作。而这一次法斯宾德不仅负责编剧、导演与剪接的职务,同时也自己担任这部电影的美术指导与摄影师。

电影中的尔文在卡萨布兰卡做了变性手术,使自己变成一个叫做伊薇拉(Elvira)的女人,这是法斯宾德作品中最极端的购买爱情的无望尝试,但这部电影真正要探讨的却是寂寞,这正是法斯宾德最能轻易了解与认同他死去朋友的一项特质。在伊薇拉·维斯柯夫(Elvira Weiskopf)一生最后的五天之中,我们看到她在冷漠的城市中游荡,企图与那些无情的人类接触。在序幕中,一群不良少年在与她性交不成之后,将她狠狠地毒打了一顿。我们看到她试图阻止爱人搬出公寓;看到她与她的前妻、她那正值青春期的女儿,以及安东·赛兹接触而完全得不到回应;而一位记者柏哈德·赫尔几乎就要开始与她交谈,但却被他的女友拖到床上。

《十三个月亮之年》与《佛克斯》的不同之处,在于它并未直接处理到剥削的主题,同时也没有与法斯宾德爱情生活相同的故事情节。在《佛克斯》这部电影的结尾,剥削的主题开始与身份认同的主题交织为一。“把所有东西都带走吧,”佛克斯对尤金说,“我只想做我自己。”然而时至今日,他即使只想做他自己也已经太迟了。尔文延续了佛克斯对于身份认同的追求,他试图以变成一个与他相似的女人的方式来诉求他真正的自我。

1983年,慕尼黑出现了一部由女演员伊娃·玛特斯扮演法斯宾德的电影。编剧罗兰·史特拉伯(Laurens Straub)提出了一个大胆的假设,认为《十三个月亮之年》极有可能是法斯宾德的自传性作品。“在法斯宾德的内心深处,可能女性的成分远超过他男人的天性”,而他的许多特质都是十分女性化的——“他的敏锐易感、他的神秘倾向……而他或许十分渴望成为一个女人”。^① 伊

^① 伊娃·玛特斯与罗兰·史特拉伯专访,p.12.7.83。

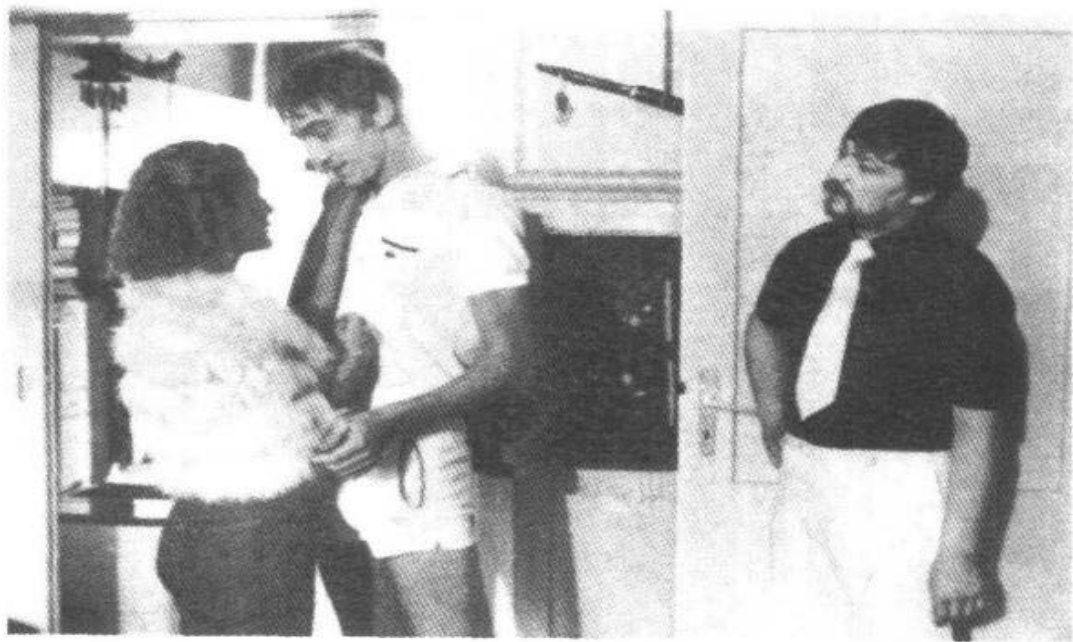
娃·玛特斯在饰演法斯宾德之前,曾参与过三部法斯宾德电影的演出,她形容法斯宾德的声音是“尖锐而刺耳,他可能在前一分钟表现得非常温柔,然后突然对某个人大发脾气,而气消之后又开始嘲笑自己的行为”^①。毫无疑问,法斯宾德总是清楚地意识到存在于他心灵中另一半的女性特质。



法斯宾德在拍摄《十三个月亮之年》(1978)的屠宰场的戏时自己担任摄影师。

《十三个月亮之年》中的变性人尔文/伊薇拉,是法斯宾德同时以阿敏与他自己为原型所塑造出的一个角色。在电影开始不久之后出现的屠宰场场景使剧中人物的过往与阿敏的生平合而为一,同时也传达出法斯宾德在自杀事件发生后的心境。伊薇拉带着妓女蕊德·左拉(Red Zora)去看当他还是男儿身时的工作场所。这段插曲不仅对观众来说是个难以忍受的残酷镜头,同时也呈现出法斯宾德对于人类残酷天性的宣告。摄影机无情地扫过那些无助、不能动弹而吓得发抖的动物,而面无表情的屠夫却无

^① 伊娃·玛特斯与罗兰·史特拉伯专访,p.12.7.83。



拍摄《十三个月亮之年》时的工作情形,从左至右:英格丽·卡文(饰演蕊德·左拉)、郭特佛瑞得·约翰(饰演安东·赛兹)与法斯宾德。

动于衷地割断它们的喉咙。我们看到它们四肢最后的抽搐动作,鲜血大量涌出,原先巨大温暖的身躯被砍成肉块,转变为人类盘中的佳肴。而不久之后,在看到未经证实的集中营资料时,我们会立刻回想到这些残酷的意象。

“在本质上,”亚陶曾提到,“残酷即代表精细严格、勤勉努力以及不屈不挠的意志与永不回头的坚定决心。”而在现实生活中所有的残酷行为都有“一种至高无上的宿命论,是虐待行为执行者自己无法挣脱的命运……很明显地,残酷是一种屈从于需要的严格纪律”。这个观念与法斯宾德描绘施虐屠夫的态度完全吻合,这些屠夫就像阿敏过去一样,不由自主地屈从于一种特定的纪律,因此他们的面孔毫无表情,而他们的动作也极端机械化。在处理这段屠宰场插曲的时候,法斯宾德或许未曾想到残酷剧场的观念,但他必然有运用剧场元素的念头。伊薇拉那位已离她而

去的男友克利斯多夫·哈克(Christoph Hacker)过去曾是个演员,而她对蕊德·左拉吐露哈克靠她供养的情形。“我跟其他男人睡觉来赚取我们两人的生活费……他总是问我那些男人阳具的尺寸。”当我们看到动物临死前痛苦的惨状时,电影配乐却呈现出反讽性的对位手法,响起悠扬的风琴音乐与伊薇拉模仿她男友的悲剧声调。伊薇拉所念的这段台词是引用歌德诗剧《陀奎托·塔索》(*Torquato Tasso*)最后的独白,描述诗人痛苦的意识到他存在的处境是多么地不安与微不足道,而他在自我折磨与自信自傲中反复摆荡,企图抓住能使他创作力复苏的任何可能。

虽然就整部电影的故事而言,这段插曲似乎没有太大的意义,但屠宰场残酷的画面暗示性地使观众将屠夫的屠刀与变性手术的手术刀这两个意象连结在一起。我们虽然不知道法斯宾德是否经常思索屠宰经验对阿敏的人格造成了多大的制约作用,但他将尔文的前妻爱琳(Irene)塑造成屠宰场老板的女儿,而使得这个主题巧妙地融入这部电影的情节之中。有利可图的屠杀决定了必须建立起个人关系的环境,而安东·赛兹的妓院与集中营意象的连结则以不同的手法传达了相同的观念。尔文/伊薇拉是一个天真无辜的人,在面对安东·赛兹这样的男人时,她惟一的命运就是成为牺牲品。在赛兹终于来到伊薇拉的公寓时,他遇见了蕊德·左拉,于是他立刻与蕊德上床做爱。

安东·赛兹这个人物是根据未上演的剧本《垃圾、城市与死亡》中富有的犹太人所塑造而成。这个几乎死在集中营的男人成为以管理集中营的方式来经营妓院的大老板——法斯宾德并未解释这在现实生活中的真正含义,他借此传达出一个重复出现在他作品中的观念:在牺牲者与剥削者之间并没有明显的界线。他从自己本身的行为中了解到这一切,因为他总是同时扮演牺牲者与剥削者的角色。福克斯是个真正的牺牲者,除了在这场酒吧的插曲中,他为了自卫而攻击一个说他丑陋的肥胖花商,而当两个

美国军人拒绝他的求爱,并侮辱性地问他能出多少钱时,他因自尊受到伤害而不由自主地动粗。但就整体而言,福克斯通常只会用言语侵犯他人,而他的肉体侵袭只是针对他自己。就像法斯宾德的行为一般,他所有的电影作品都让人几乎无法分辨自卫与侵略的不同之处。他许多侵略行为都是源自于保护自己的需要,而最明显的例子就是他以辱骂一个无辜工作人员的方式,来逼迫法兰柯·尼洛说出:“我觉得自己好像是个没有乳房的女人。”



拍摄《十三个月亮之年》时的工作情形,从左至右:饰演变性人的佛克·史宾杰,饰演他前妻的伊莉莎白·特瑞森娜与法斯宾德。

安东·赛兹是由郭特佛瑞得·约翰饰演,法斯宾德经常运用这个演员来诠释那些具有某种混合了侵略与羞怯、敏感与恶意、毁灭与童真的复杂神秘气质的人物。法斯宾德深深迷恋《柏林亚历山大广场》这本书的原因之一,是因为书中的主角法兰兹·比伯克夫(Franz Biberkopf)虽然对女人使用暴力,但他却无法轻易地抛弃

她们,而另一个人物雷因侯(Reinhold)具有杀人的倾向,并极容易在短时间之内厌倦他身边的女人,但他同样也无法拒绝女人的善意。约翰在《柏林亚历山大广场》这出电视剧中扮演雷因侯,而法斯宾德在开拍之初对剧中两个男人之间的关系仍然抱着虚心的态度:“我想要搞清楚雷因侯到底是个什么样的人。必须找出他为何会拥有控制比伯克夫的力量……我真的应该自己扮演雷因侯来解开这个谜团。”^①但他也同样希望自己演出比伯克夫这个角色,而担任这个角色的刚特·蓝普瑞希特在工作时经常听到一些诸如法斯宾德可以演得比他更好、能说比他更为标准的柏林腔之类的传闻。^②

法斯宾德以《十三个月亮之年》电影剧本中对赛兹的性格描写,以及邀请郭特佛瑞得·约翰演出的方式,赋予赛兹这个角色一种与《柏林亚历山大广场》中的雷因侯(这部电视剧在《十三个月亮之年》之后的一年内开始拍摄)极为相似的谜样气质。在赛兹出场之前,观众借由一个被解雇员工的眼光看到赛兹高耸的办公大楼,这个失业的人整天无所事事,总是站在这栋大楼前喝酒或是无限依恋地仰望。观众会以为赛兹是个充满自信的和善财阀,穿着奢侈昂贵的服装,让人能轻易看出他成功的事业与优渥的生活。然而随后出现在荧光幕上的却是个穿着球鞋、像男孩一般的瘦弱人物。他正在办公室中玩球,不久之后又与他的保镖一起跳舞,笨拙地模仿杰瑞·路易斯^③在某场电视影片中的舞步。赛兹这种出场方式,远比其他法斯宾德刻画典型的资本主义吸血虫的情节更为惊人而有趣,他之所以会运用这种手法,是因为在屠宰场场景中已出现过残酷的鲜血,而在这里不妨加入一些酝酿气氛的效果。但当无害的游戏与舞蹈出现在消费至上的放纵糜烂社会

① 海瑞·鲍尔作品, p. 145。

② *Der Film Berlin Alexanderplatz*, p. 569。

③ 杰瑞·路易斯(Jerry Lewis, 1926—), 美国演员, 导演, 擅长歌舞。——译注

背景中时,却极有可能造成不可挽回的伤害。而观众能清楚地感觉到,这部电影中的一切动能终将导致暴力性的高潮场面。伊薇拉的死亡似乎是无法避免的悲剧命运,但在所有以无情的拒绝而使她饱受痛苦折磨的人之中,并没有什么人必须负更大的责任,他们所造成的伤害是完全相等的。就某些层面而言,法斯宾德或许是企图以这部电影来证明,他并不是惟一必须对阿敏的死亡负责的人。事实上,他的确不是,但他似乎无法摆脱良心的谴责。他在1980年接受访问的时候,极为不安地解释他现在并不相信阿敏真的是自杀身亡,当他遇见阿敏时,阿敏已经和一个医生同居了十二年。“他并不是一个我在丛林中发现的原始男孩。”^①然而《十三个月亮之年》这部电影并非只是在企图推卸责任,法斯宾德同时也将他自己的许多特质投射在尔文/伊薇拉这个角色身上,电影中所呈现出的禁闭症式的都市环境,大都源自于法斯宾德本身的生活经历。

拍摄这部电影的行为带给法斯宾德极大的帮助,而根据他自己的说法,这使得他不至于对周遭事物完全失去兴趣,或是离开德国到巴拉圭之类的乡村地区去当农夫。但不可避免地,他仍然对阿敏的死极度敏感,而克特·拉伯却因此而深深刺伤了他的心。当拉伯的朋友阿柏德被关进监狱时,他与法斯宾德共用晚餐,两人在喝得醺然大醉之后毫无顾忌地互相侮辱。“要跟你的朋友保持联络的话,”法斯宾德讥嘲道,“你就得去拜访监狱。”“那么要是想跟你的朋友保持联络的话,”克特·拉伯无情地反击,“你就得去拜访墓园。”在这场争吵过后,法斯宾德与克特·拉伯的关系完全破裂。然而直到今日,克特·拉伯仍然表示他这一生只真正爱过两个人,“其中一位仍然活在世上,而另外一位就是雷纳”^②。

① 利摩作品,p.129。

② 克特·拉伯与戴特·席多尔专访。

第四章 必要的残酷

虐待狂与导演

某些最杰出的导演在工作时总有些虐待狂的倾向,而某些最优秀的演员都带有一点受虐狂的心理,希望有人能引导他们在观众面前呈现出比他们自己所摸索出的表演方式更为精彩的演出。法斯宾德经常将演员逼至落泪或是歇斯底里的境地,他借此来巩固他对演员的主控权,因为当他稍后重建演员的信心时,他同样也加深了他们对他的依赖。他的态度总是反复无常,让人无从捉摸。有时他十分羞怯,甚至不敢当面批评演员的表现,于是他总是利用他的制作助理蕊内·雷佛来传达意见。而在其他时候,他却会勃然大怒,毫不留情地辱骂痛责。蕊内·雷佛说:“你只要告诉演员他们有多么差劲,他们立刻就会变得歇斯底里,尤其是克特·拉伯与爱玛·贺曼两人的反应最为激烈。大部分演员听到这种残忍的话时,都会情不自禁地哭泣,而法斯宾德就是喜欢看到他们哭,在他们哭泣之后,他会过来安抚他们。他可以使你受到极大的伤害,而在两分钟之后,他又觉得你很可怜。然后他会走过来拥抱着你说:‘好了,我刚才并不是那个意思。’于是他又开始喜欢你了。因为你是为他而哭泣的。”^①

他对待每个演员的方式也有极大的差异,小心翼翼地根据他

^① 蕊内·雷佛专访。



法斯宾德在伍夫·格瑞姆 1981 年的电影《神风特攻队 1989》化装成疤脸的剧照,照片上的题字为“姬蒂留念”,姬蒂是《水手奎莱尔》制作人戴特·席多尔的女性昵称。

希望演员依赖他的程度,以及达到这个目的所必须使用的手段来对他们施以差别待遇。他对某些女演员十分温和与尊重。以芭芭拉·苏可娃、罗赛尔·察区与伊娃·玛特斯三人为例,她们总是无限感激地述说法斯宾德对她们是如何的温柔与慷慨。^① 汉娜·许古拉在演出法斯宾德的戏剧与电影时,也获得同样的帮助与鼓励,但汉娜却与法斯宾德工作时的社交生活保持疏远的距离。他们俩人都凭直觉意识到,惟有在维持纯粹职业性关系的情况下,他们才有可能继续合作下去,她甚至从来不曾参加过法斯宾德的晚宴。如果他曾残酷地对待她的话,那也只是发生在她并未

^① 芭芭拉·苏可娃、罗赛尔·察区与伊娃·玛特斯的专访,7.83。



蕊内·雷佛与法斯宾德。

参与工作的时候。^① 这时法斯宾德会完全避免与汉娜接触——当她打电话给他时,他总是没空与她交谈,而她若是请求法斯宾德回电的话,他根本不予理会。但他几乎不曾以粗暴的态度对待过她。克特·拉伯表示,他亲眼见证在整整七年之中,法斯宾德与汉娜总是维持紧密的合作关系,而法斯宾德从未骂过汉娜。但他们之间惟一的一次冲突却导致了极为严重的后果,汉娜要求加薪,她认为长久以来未曾调整过的待遇——五千马克再加上百分之二点五的电影利润——并不合理。此后法斯宾德对她的耐心完全瓦解。在拍摄《寂寞芳心》(*Effi Briest*)的时候,他告诉汉娜他再也受不了她了,甚至根本不想再见到她。他继续与她合作拍完《寂寞芳心》,但在此后数年之中,他都不曾再邀请汉娜参与任何工作。^② 这部电影于1973年11月拍摄完成,而直到1978年1月

① 戴特·席多尔专访,9.12.83。

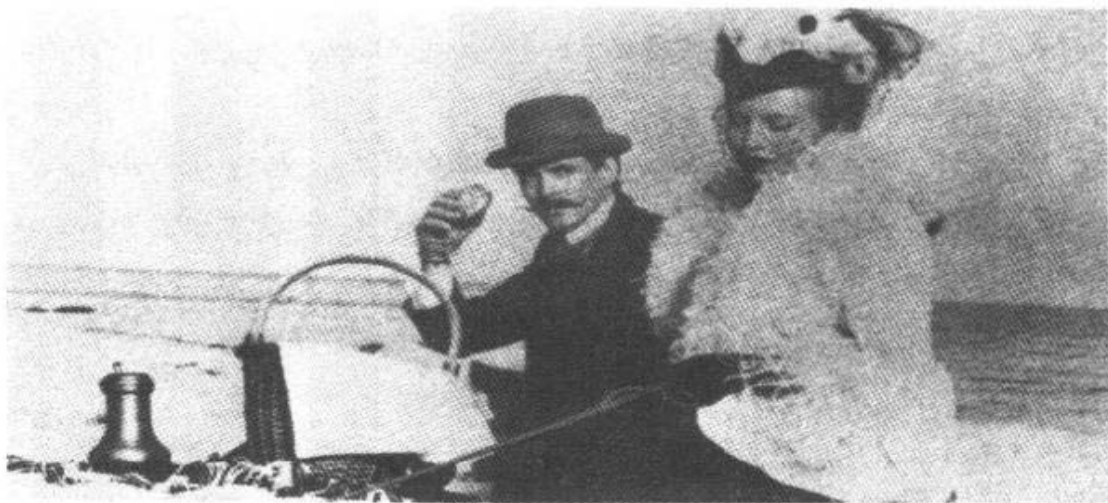
② 克特·拉伯作品,pp.185—186。



汉娜·许古拉饰演伊菲·碧莉丝。《寂寞芳心》

开拍《玛丽·布朗的婚姻》时，汉娜才再度出现于他的电影中。

法斯宾德对男演员也一样，根据他们的地位、他对他们的了



波罗的海的海边小镇,伊菲厌倦了她那年长严肃的丈夫,发现与克兰帕斯(Crampas,由乌利·罗梅尔饰演)在一起使她感到较为快乐,他也是一段不幸婚姻的受害者。《寂寞芳心》

解、他喜欢他们的程度,以及他们的演出表现来决定对待他们的方式。任何表现不佳的演员总是会遭受到最专横无情的待遇,法斯宾德自己所犯的选角错误使他永远也无法原谅那些不称职的演员,而嫉妒心理也会激发出他的好战性格与冷漠的敌意。以《柏林亚历山大广场》中的比伯克夫为例,刚特·蓝普瑞希特在这部工作时间长达一百五十四天的十五小时电视剧中担任戏份最重的角色,但法斯宾德却不曾给予他任何援助。“跟雷纳工作真是一种痛苦的折磨。”刚特·蓝普瑞希特坦白说出心中的想法。当他们在柏林拍片时,法斯宾德总是成天播放吵闹的音乐,“而我相信他是故意这么做来骚扰我或是使我感到不安……因为我曾经说过:‘我受不了这种吵闹的音乐。’我需要一个安静的角落”。蓝普瑞希特曾在柏林亚历山大广场度过少年时光,并且常在酒吧中打架生事,而他凶狠利落的身手使他声名远播,因此其他工作人员十分讶异他竟然没有对法斯宾德动粗。法斯宾德对郭特佛瑞



莉斯萝特·艾德(法斯宾德的母亲)饰演的露意丝·冯·碧莉丝(Luise von Bries)坐在她濒临垂死边缘的女儿床边。

得·约翰的态度截然不同,时时给予他适当的指导与援助,而比伯克夫是法斯宾德长久以来最渴望扮演的人物,虽然邀请蓝普瑞希特演出是他自己下的决定,但他仍然无法原谅这个掠夺他心爱角色的演员。因此他让蓝普瑞希特自生自灭,甚至在每个场景拍摄完成之后也不表示感谢,而蓝普瑞希特再也不能忍受这种无理的待遇,于是他转而向制作人抱怨,并威胁说他要退出拍摄工作。法斯宾德在受到谴责之后,保证一定会改善自己的态度,于是在第二天,他终于说了:“谢谢你,刚特。”^①

法斯宾德承受极大的压力,但蓝普瑞希特所面临的压力也不小。在拍摄工作进行到第五个月时,他首次提出了请病假的要求,当时他因脑震荡而头痛欲裂,并有一张医生证明来证实他病

① *Der Film Berlin Alexanderplatz*, pp.567—568; 及海瑞·鲍尔作品, p.142。

情的严重性。第二天他预定与饰演伊娃(Eva)的汉娜·许古拉拍摄一场长达十六页的对手戏。他恳求制作助理蕊内·雷佛：“告诉雷纳,我今天只能拍十二页,我没有体力演完十六页的戏。”然而他所得到的回答却是:“一定得演完十六页,要不然就干脆别拍了。”^①

在这些时候,法斯宾德非但无法表现出仁慈慷慨的态度,甚至可说是完全不可理喻。就某些方面而言,他是放纵自己的情绪;而在另一方面,他也是在进行一场表演。他这种演出习性就像是一张除了撕裂他的血肉之外永远也无法摘除的面具。当他的残酷、粗野或是暴力激起其他人的怒火而转过来对他施以暴力时,他总是以几近愉悦的心情毫不反抗地默默承受。

撒旦的佳酿

《撒旦的佳酿》与《十三个月亮之年》和《当心圣妓》一样,都是法斯宾德袒露最多自我的电影。他认为这部电影是一个描述丧失功能的群体的喜剧,但它同时也是一个“关于我可能拥有的个性的喜剧,但千万别相信我真的是那种人”^②。剧中主角华特·克伦斯(Walter Kranz)过去是个小有名气的革命诗人,但他现在却面临身份认同的危机。[“我不再喜欢我自己了。我喜欢史帝芬·乔治(Stefan George),因此我现在就是史帝芬·乔治。”]这个剧本的风格与乔·奥登(Joe Orton)^③的作品极为相似,也具有同样毫无节制的夸张手法。法斯宾德总是在颠覆权威人物时感到一种恶意的喜悦。而他在《撒旦的佳酿》中,有意使人类互动的表情呈现出一

① *Der Film Berlin Alexanderplatz*, p. 569。

② 利摩作品, p. 94。

③ 乔·奥登(Joe Orton, 1933—1967)英国剧作家,作品通常都带有黑色喜剧的风格。——译注

种不雅而荒谬的组合方式。当华特的妻子露意丝(Luise)在家中看到他竟然与前来拜访的妓女做爱时,她把怒火发泄在华特精神不正常的兄弟恩斯特(Ernst)身上,狠狠地将他痛打一顿。而在华特忠实的读者安德瑞(Andrée)第一次到他们家中用餐的时候,恩斯特就向她吐口水。

安德瑞:他把蛋吐到我脸上。

露意丝:这或许是因为他嘴巴里刚好没有其他东西。

肉体与语言的侵略行为快速地在银幕上流动。恩斯特搜集苍蝇标本,有时甚至用放大镜对准日光来焚烧这些尸体。女人们饱受这两个兄弟的攻击与羞辱。法斯宾德买了几本色情杂志,将其中的一些点子运用在这部电影之中:华特富有的女赞助人爱嘉·冯·维兹勒本(Irmgard von Witzleben)穿着古怪淫异的内衣,而华特在毫无任何理由的情况之下将她杀死,而前来侦讯的警察竟然轻易地丢下了他的职责,和华特一起洗脚。

安德瑞(由玛姬特·卡特森带上丑陋厚重的眼镜演出)是遭受到最多羞辱的女人,当她背诵主祷文的时候,为了服从华特的命令,心甘情愿地将自己锁在地窖中。而在另一个场景中,她必须蜷缩地蹲在地上,好让她的主人能用她来当椅子坐(在反剧场工作时,法斯宾德就用过这个将女人当椅子坐的意象)。最后,安德瑞终于发现这个虐待狂竟然也有着受虐狂的倾向。华特在逼迫一个妓女拿钱给他之后,被三个恶棍痛揍了一顿。当他承认自己十分享受被鞭打的快感时,安德瑞对他的信心完全消失了。“你跟我一样软弱。”然后她对华特吐口水。她原先深信人生最大的快乐就是为强者服务,而现在她对华特的生死漠不关心:“那不算什么,只不过是一个弱者的死亡而已。”这个充满嘲讽意味的玩笑部分是针对纳粹主义,部分是源自于法斯宾德在别人眼中所看到



《撒旦的佳酿》的剧照。恩斯特与他所搜集的苍蝇尸体,以及由玛姬特·卡特森所饰演的容貌平凡的华特书迷安德瑞。

的他自己的形象。但这部电影同样也显示出法斯宾德对于自己的看法。就某些层面而言,他必须感谢詹姆斯·凯格尼与亨弗莱·鲍嘉——或是感谢这两位好莱坞巨星曾扮演过的角色——使他了解到如何以模仿坚忍厉害人物的习性来建构出一道自我保护的战壕。然而电影教育的坏处之一,就是你永远也无法清楚地分辨出真实自我与角色扮演之间的不同之处。

法斯宾德另一项基本问题,是来自于他性格中混合了羞怯与渴望成为他人生活重心的需要的复杂特质。他几乎不曾主动让任何人脱离他的控制范围。在遇见乌苏拉·史特拉兹时,他告诉她:“我会成为你生命中最深刻且强烈的情感。”^① 不久之后,乌苏

① 克特·拉伯作品中的乌苏拉·史特拉兹专访,p.135。

拉对他的情感依赖很明显地变成一种负担。但他毫不理会——或部分是因为——爱玛充满妒意的恳求,从未付出任何努力,让饱受痛苦折磨的乌苏拉减轻对他的需要与爱意。^① 他自当年与爱玛、罗瑟两人复杂的三角关系中学到一个宝贵的教训:嫉妒可以同时巩固他对被嫉妒的对象与炉火中烧的爱人的控制权。但这种手段有时也会造成更为错综复杂的关系,乌苏拉就曾在这种情况下引诱过冈瑟·考夫曼。

就某些层面而言,法斯宾德与那些总是围绕在他身边的演员就像是画家与模特儿一般——他与演员们的情感与演员彼此之间的关系带给他一些可以纳入电影剧本中的创作素材。即使是饱受虐待的爱玛也是个具有利用价值的模特儿。英格丽·卡文说:“雷纳觉得爱玛十分迷人,而他可以根据她这个人,特别是在她陷入自发性歇斯底里境地时所呈现出的种种特质来塑造许多角色。”^② 有时候,拍摄电影的工作也会影响到现实生活中的关系,而这通常是残酷而暴力的场面所造成的结果。当他们于1970年拍摄《当心圣妓》的时候,饰演制作经理柯宾年(Korbinian)的乌利·罗梅尔在现实生活中正与饰演女场记——也是柯宾年的后母——的卡特琳·沙克热恋,两人住在一起过着幸福的家庭生活。在一场戏中,柯宾年发现她背叛他的父亲,与一个魅力十足的墨西哥人私通,而她在察觉到柯宾年的注视之后,恼羞成怒地痛揍她的继子。海瑞·鲍尔是这部电影的制作助理,并演出其中的一个角色,他详尽地描述了他亲眼目睹的情况。法斯宾德让卡特琳不断地痛打她现实生活中的爱人,故意不叫摄影师停止拍摄,乌利羞愤交加地开始哭泣,而卡特琳注意到使爱人痛苦竟然让她自己感到高兴。她开始怀疑他对她并不忠实,而他由于她曾经毫不容情地痛打了他,发誓这辈子永不原谅她。“多年以后,雷纳仍然

① 克特·拉伯作品中的爱玛·贺曼专访, p. 299。

② *Frauen im Film*, Heft 35。

孩子气地因成功地拆散他们而沾沾自喜,然而在这之后,他与他们俩人之间的友谊也荡然无存了。”^①

法斯宾德对自己容貌的自卑情结使他十分嫉妒其他人美好的仪表,虽然美丽是他可在戏剧与电影作品中运用与剥削的特质,但他仍然无法抑制住自己的妒火。他总是喜欢完全控制演员的外貌,而有时在他要求演员转换外貌的导演指令中存在着某种复杂的恶意。当《威迪》这部电影于1970年春季在阿玛瑞亚展开拍摄工作时,法斯宾德详尽地指示化妆师如何改变海瑞·鲍尔的外貌,并吩咐在化妆时绝对不能让鲍尔照镜子。在一家老式理发厅的角落坐了两三个小时之后,鲍尔终于获准观看化妆的成果。而出现在镜中的人物几乎就像是白化症患者一样,有着无色的头发与无色的眉毛。^②

在1972年准备开拍《寂寞芳心》时,法斯宾德希望克特·拉伯演出剧中的药剂师吉斯胡伯勒(Gieshübler),这个角色与法斯宾德最喜爱的夏布洛(Claude Chabrol)电影中的蓝德鲁(Landru)一样,有着驼背的残疾。而让克特·拉伯最忧虑犹豫的一点是,法斯宾德希望让吉斯胡伯勒头发秃一大片。拉伯最后终于被说服了,虽然他总是戴着昂贵的假发与皮帽,但仍感到无比的羞辱。当拍摄这场戏的时间来临时,克特·拉伯重新剃了一次头,并且绑上假装驼背的垫子,但他实在是觉得浑身不对劲,要求法斯宾德另外找人演这个角色,法斯宾德虽然有些不情愿,但终究答应放克特·拉伯一马。^③

玛姬特·卡特森在演出《撒旦的佳酿》中笨拙、平凡又戴着难看眼镜的安德瑞时,也觉得很不自在。她并未拒绝演出,但法斯

① 海瑞·鲍尔作品,p.51。

② 同①,p.40。

③ 克特·拉伯作品,pp.187—188。

宾德指责她并不是真的想扮演这个角色。“我们两人总是互相猜忌,而我渐渐开始对自己作为一个演员的才能失去了信心。在内心深处,我其实是一个十分羞怯内向的人,而通常这正是他所需要的特质。”^① 对法斯宾德而言,个人的恶意已与职业性的残酷合而为一,但事实上,卡特森在《撒旦的佳酿》中有着极为精彩的演出,而毫无疑问,这应该归功于她个人极度不安的心理状态。

法斯宾德在指导演员演戏的时候所作的决定通常并未经过审慎的考虑与计算,而是源自于一股不可扼止的内在冲动。惟有在某些情况下,他才会放纵自己的情绪使富于魅力的演员变得平凡丑陋,但他经常情不自禁地去考验他身边的人,看他们到底能忍受他多少过分的要求。有时忿恨不满、自我意识或是屈辱的情绪确实会破坏表演的力度,但在大多数情况中——或许是因为许多演员只有在承受最大的压力时才能展现出最优越的演技——这些情绪反而能激发出最卓越的精彩演出。曾在高达的《已婚妇人》(*A Married Woman*)中饰演夏洛蒂(Charlott)一角的女演员玛卡·梅瑞尔(Macha Méril),在法斯宾德《中国轮盘》(*Chinese Roulette*)这部电影中扮演沉默的家庭教师特劳妮兹(Traunitz)。“和法斯宾德一起工作,”她说,“就好像是谈恋爱一样。通常你并不应该说话,而只要用心灵去了解一切……我从来不问他任何为什么或是如何做之类的问题,我试图去猜测或是感觉。法斯宾德这一点与高达十分相似:他们从来不作任何解释。但跟他一起工作实在是非常有趣;你知道他会激发你的潜力,要求你不断向自己挑战,而这是其他导演不会或是没有能力做到的。”^②

法斯宾德亚陶式的信念使他完全信赖自己的直觉,以不许演员询问他的企图与动机的方式来控制他们,但他这种将私人生活与职业生活融合为一的做法也导致了一个危机:他在运用计谋来

① 普佛洛姆作品,p.114。

② 同①,p.92。

加强演员对他的依赖时总是觉得理所当然。他企图发挥影响力时所使用的手段通常是相当阴险狡猾的,而在他的毒瘾逐渐加深时,他也变得越来越不负责任。当他载着阿敏与克特·拉伯在土耳其兜风时,他竟然忘了戴眼镜,因而与一辆巨大的牵引车相撞,阿敏不幸被撞得脑震荡,头脸满是伤痕,到医院缝了好几针。但法斯宾德竟然推卸责任。“那并不是我的错,克特,你可以替我作证。”^①

在他染上吸食古柯碱的恶习时,阿敏不可避免地跟着遭殃,但克特·拉伯意志坚定地抗拒法斯宾德的引诱。1976年,他们着手准备开拍法斯宾德改编自马瑞亚·格拉夫(Maria Graf)^②的小说的电影《伯怀瑟》,拉伯同时担任这部电影的主角与美术指导,他花了许多时间四处勘察,终于选定了拍摄地点。法斯宾德最初似乎相当满意拉伯所作的选择,但在去贺夫(Hof)拍摄的前一天,他忽然提出各式各样的理由反对早已决定的拍摄地点,而在争执了许久之后,克特·拉伯总算搞清楚真正的原因是贺夫太过偏远,使法斯宾德无法按时补充毒品。三个星期之后,他们只好将整队人马带回慕尼黑,而在电影开拍的第一天,法斯宾德从口袋中取出一个白色的药盒,在克特·拉伯面前打开,里面装着十克白粉。法斯宾德一定要克特服用毒品,说迷幻药将会激发出他最精彩的演出,并且再三保证这一点儿也不危险。克特只要轻轻吸一下,就能立刻解除所有的精神焦虑与内在压抑。他会发现,突然之间他就能轻易掌握那个有些超出他生活体验范围的角色,他将会展现出比以前更为杰出的演技。

在最初三星期中,虽然法斯宾德不断地企图说服克特·拉伯服用毒品,但拉伯仍然不为所动。然而,在11月某个阴郁多雨的

① 克特·拉伯作品,p.267。

② 马瑞亚·格拉夫(Oskar Maria Graf, 1894—1967),德国地方派小说家与诗人。——译注

日子里,拉伯必须拍摄一场拜访垂死病人的戏,这使他情绪非常低落,法斯宾德把他带到一个空房间之中,拉伯未曾抗议地望着那美丽的结晶体被研磨成上好的白粉。在依照法斯宾德所指示的方法吸食之后,拉伯感觉到他脑中产生了一些变化,所有曾使他困扰的事物似乎完全消失了。他在迷幻药的作用之下毫不费力地演完了这场戏,并相信自己演得实在是太棒了。自此之后,拉伯每天都想吸食古柯碱,而法斯宾德总是会为他准备一些毒品,同时也热心地鼓励他,称赞他的演技比以前更为出色。而拉伯也发现在吸食毒品之后,他不论喝多少酒都不会有昏沉呕吐的醉酒现象。他的演技确实是比以前放得开,但现在他对法斯宾德的依赖也远比过去要强烈得多了。^①

在学习到萨德伯爵(Marquis de Sade)^②著作中的精髓之后,波德莱尔(Baudelaire)成为第一位提出非浪漫性观点的浪漫主义者,他指出在所有的爱情关系中,其中一个恋人总是比另一位更为热情,而他有时会运用施虐者与牺牲者的萨德式意象,或是将情人比拟为两个好斗的武士。对于此种不平等与冲突的认知同时也是法斯宾德生命与作品中的主题。他深信“所有的情感都具有被剥削的潜能”。如果他只能在剥削与被剥削之间作一选择的话,他会毫不迟疑地站在剥削者那一边。

法斯宾德断言,是我们所接受的教育方式使得两个人之间的爱情成为权力斗争的战场。“很明显,爱得较少的人会拥有较大的权力。”但这种权力并非总是能使情感依赖所带来的压力获得补偿。“这就是为何爱情经常露出狰狞丑陋面目的原因。我所知道爱情故事几乎没有一个是美丽的——美丽故事绝对不可能

① 克特·拉伯作品, p.291。

② 萨德伯爵(Marquis de Sade, 1740—1814),法国文学家,被视为当代厄运作家的先驱,性虐待狂(Sadism)一词即由其名而来。——译注

发生在任何人身上。”^①

他所有的电影作品并不是都像《撒旦的佳酿》一般使个人关系显得无比的笨拙与古怪,但几乎所有在开始时看似幸福的恋情最后总是有个悲惨的结局。1973年的电影《深闺怨妇》(*Martha*)是他最清楚地刻画出存在于两性关系中虐待性残酷本质的作品,法斯宾德表示,《深闺怨妇》是述说“一个自被压抑处境中寻求幸福的女人的故事”。^②这部电影完全不曾提及玛莎(Martha)的教育背景,但一开始就以简洁的手法概括描述了玛莎与她那专制而冷漠无情的父亲之间的关系。当他们一起去罗马度假时,她的父亲在旅行途中因心脏病发作而骤然辞世,在临死之前他拒绝了玛莎试图施以援助的手臂,而他最后的遗言是:“请放开我。”父亲死亡所带给玛莎的伤心与困扰似乎还不及皮包被抢严重,事实上她反而因此感到获得自由的快悦,但这份得来不易的自由并没有维持多久。她随即与一个叫做贺穆特·萨拉门(Helmut Salaman)的工程师坠入爱河,他看起来几乎就和她父亲一样老,并像她母亲一般地虐待她。母亲对玛莎说:“你是个可憎的年轻处女,玛莎,你令我感到恶心。”而贺穆特——法斯宾德赋予这个角色与他父亲相同的教名——以侮辱她的方式来向她求爱:“我觉得你并不美,同时也完全没有迷人的魅力或吸引人的特质……我总感到你长得就像是身体会散发出难闻的气味一般。”但这段话是出现在一场他们俩人逐渐为对方所吸引住的戏中。这种混合了吸引力与言词侵略的复杂情绪与稍后的《佛克斯》一片极为相似,而这两部电影的拍摄时间只相隔了六个月。

《深闺怨妇》就像《佛克斯》与《只要你爱我》一样,以一种注定导致灾难的剧情推展过程使观众感到坐立难安;然而我们在《深闺怨妇》中所看到的并不是一连串不计后果抛掷金钱的购爱尝

① 《法斯宾德》,第4版,p.107。

② 利摩作品,p.79。

试,而是一系列对女人的虐待式攻击行为,而每一次攻击都更进一步地侵蚀了她的自由。在一场玛莎与贺穆特一定前往游乐场的戏中,贺穆特逼迫她坐云霄飞车而使她吓得半死。他告诉玛莎:“你必须有克服恐惧的勇气。”走下云霄飞车之后,玛莎因极度晕眩而感到胃不舒服,贺穆特在此时突然向她求婚,使她吓得忘了呕吐。她回答道:“你不知道我有多么渴望听到这句话。”贺穆特随即露出厌恶的表情。

婚后他对玛莎专横的虐待与比德鲁巧(Petruchio)驯服凯萨琳娜(Katharina)^①的方式如出一辙。在度蜜月的时候,贺穆特为玛莎点玉米片和茶作为早餐,并且不准她抽烟。他讨厌玛莎苍白的肤色,驱使她长时间曝晒在太阳下作日光浴,而他自己则穿着整齐地坐在躺椅上看书。当她皮肤被晒得红肿脱皮时,他丝毫不觉得抱歉或是心疼。“还没好一点吗?你根本不应该在阳光下睡觉。”然后在毫不考虑玛莎当时的情绪与灼痛的皮肤的情况下,他自私地占有了她。

他们返回德国之后,他并未像玛莎所预期地将她带回他父母家中,而是将她载到他新购的一间房子,这里曾发生过谋杀事件,因此他能以极低的价钱买下它。他不许玛莎在室内抽烟,而当玛莎出现在她过去工作的图书馆时,竟然发现贺穆特已代她辞职了。观众此时会感到越来越愤怒,越来越为玛莎未来的处境担忧。

贺穆特离家一星期后回来时,玛莎热情而柔顺地欢迎他,但她得到的回报只是无情的嘲笑。他因为玛莎所播放的唱片而对她怒声斥责,骂玛莎完全没有音乐品位,坚持她必须虚心学习一切。他拒绝吃玛莎以妻子的爱意为他煮的食物——用勃艮第调味料精心炖煮的猪腰,而贺穆特曾经说过这是他最喜爱的一道

^① 比德鲁巧(Petruchio)与凯萨琳娜(Katharina),莎士比亚《驯悍记》(*The Taming of the Shrew*)一剧中的主角。——译注

菜。他给她一本书,叫她用心阅读与钻研,好像将她视为一个必须做家庭作业的女学生一般:“我希望你能了解我所从事的职业。我希望能跟你交谈与沟通。”



《深闺怨妇》(1973)中的正式餐宴,玛莎(由玛姬特·卡特森饰演)在此遇见站在后侧的贺穆特(由卡尔海恩兹·伯恩饰演)。

玛莎身上的咬痕暗示出贺穆特在做爱时有着变态的虐待狂倾向,而玛莎无法向她最亲密的女友吐露实情,因此即使是在贺穆特禁止她外出之前,她早已变得越来越寂寞无助。当她提议生一个孩子的时候,贺穆特满怀轻蔑地要她打消这个念头:“看看你的母亲,她根本就是精神不正常。你真的想让一个像你一样愚笨的孩子来到世上?”于是她养了一只猫来排遣寂寞,但不久之后她发现她的猫莫名其妙地死去,而有极明显的迹象指出是贺穆特下的手。她最后终于和一个图书馆员私奔,但他们不幸发生车祸,那个年轻男人当场死亡,玛莎则变成残废。在电影结尾时,我们看到贺穆特推着轮椅带玛莎回家,医院厚重的铁门在他们身后合上。



玛莎在嫁给具有虐待狂倾向的贺穆特之后饱受欺凌与压抑,有时甚至恐惧得几近发狂。

法斯宾德作了一个结论:“事实上玛莎并不是处于被压抑的境地,而是接受教育……如果说在这部电影的结尾,玛莎已完全丧失独自生活的能力,那表示她已获得了她衷心渴求的生命……大多数男人都无法像女人所期盼地那般严苛与暴虐。”法斯宾德或许也认为自己是那些能像演员所期盼地一般严苛与暴虐的少数人之一。当他于1978年1月接受电视访问时,他谈到英格丽·卡文的时候说出了他内心想法的一段话:“在所有曾与我合作过的演员之中,英格丽是最不愿屈从于她女演员附属地位的坚强女性,同时她也比其他人更能保有演员之外的特质,换句话说,她远比其他更能站在一种平等的地位与人相处。我的意思是,如果如人们所说的,在生活中总有些选择性的偏好的话,这正是我最在乎的特质。”而他同时拥有两组选择性的偏好,在他生活中最重要的男人与女人都毫不例外地会成为电影作品中的演员,然而除

了早期那些由冈瑟·考夫曼、克特·拉伯与海瑞·鲍尔三人担任主角的影片之外,法斯宾德并不会让他的恋人演出最重要的角色,而他晚期作品中的男女主角从未成为他私生活中的重要人物。^①虽然他习惯于任意支配与控制女演员,但他仍十分欣赏英格丽·卡文所表现出的反抗意志;在另一方面,他描述汉娜·许古拉是一个“非常听话”的女演员,而一般说来,他或许也觉得他对女性的观点同样可沿用到男演员身上——没有导演能像他们所期盼的那般严苛与暴虐。

有时候,特别是在他短暂生命的末期,他的羞怯开始与他的虐待狂倾向合而为一。他有时完全不理睬那些需要信心与援助的演员——部分是因为他们使他感到紧张,部分是因为他相信惟一能使演员依赖他的有效手段,就是让他们永远处于一种无比恐惧的境地之中。在《水手奎莱尔》开拍前一星期时,来自于美国的男演员布拉德·戴维斯(Brad Davis)十分紧张,而最使他担忧的就是他必须演出那场同性恋的戏,因此他每晚都参加法斯宾德的晚宴,希望法斯宾德能抽出一些时间来与他讨论角色。但法斯宾德根本不理他。如果戴维斯企图以英语交谈,他就用德语说:“叫他乖乖吃饭,别再说些废话。”在电影正式开拍的前一天晚上,戴维斯去找担任制作人的戴特·席多尔,说他无法演出这个角色。“这个人从未跟我说过一句话。”席多尔恳求法斯宾德改善他的态度,而他最后终于答应和戴维斯说话,然则他所说的只是:“我不会要求你做别的演员无法做到的事。”^②

在电影拍摄期间,导演与演员之间的关系持续恶化,这也许是表示法斯宾德开始相信邀请戴维斯参与演出是个错误的决定。而他对饰演腐败警察马瑞欧(Mario)的伯克哈得·德瑞斯特(Burkhard Driest)的敌意或许也是源自于相似的选角错误的懊恼,

① *Fernsehspiele*, 西德电台, 1974年6—7月; 及《法斯宾德》, 第4版, p. 98。

② 克特·拉伯与戴特·席多尔专访。

但也有可能是因为在修改剧本时所引发的非理性竞争心态。德瑞斯特负责撰写第一个修订版本,他立刻感觉到:“法斯宾德将会用尽各种方法来压制我。”法斯宾德的第一个指令就是要德瑞斯特戴上一副丑陋的熔焊工护目镜,而当德瑞斯特想要穿着他心爱的美丽老式皮夹克演出时,法斯宾德的反应是:“好吧,你可以穿着它,但是你必须先把袖子剪掉。”德瑞斯特的结论是:“法斯宾德是一个只能与那些愿意服从并从其中感受到快悦的人合作的导演。”^①德瑞斯特对法斯宾德处理打斗场景的方式也十分不满,他完全未曾考虑到安全性的问题,让演员必须冒着被打断肋骨的危险。

他对待演员的态度确实是十分恶劣,但就整体而言,他们大多都乐意接受他这种方式,这或许部分是因为他能带给演员无法自其他导演那里经历到的全新经验,与他合作时,拍电影就像是一场危险的成人游戏,而在这场游戏中,法斯宾德自己所冒的危险并不比那些被他折磨伤害的演员要少。他的某些特质与赛车手或是特技演员十分相似,只有在接近死亡时才最能感到生命的存在。即使在电影中贺穆特逼迫玛莎所冒的被太阳晒伤的危险,也是源自于法斯宾德本身的自我折磨经验。1972年春季,他带着萨林、爱玛与拉伯到塞内加尔旅行。为了取悦酷爱海钓的萨林,他租了一艘游艇出海钓鱼。他躺在甲板上,凉爽的海风使他忽略了阳光的威力,他全身晒得发红,整夜因皮肤发痒而辗转难眠。克特·拉伯次日清晨在他床边发现一小堆他在夜间撕下来的皮肤。而在第二天,法斯宾德虽然全身打颤,气温也依然居高不下,但他仍载着其他人到爱玛在旅游指南上看到的一个岛屿上去浏览风光。当他们返回旅馆之后,法斯宾德皮肤上满是白色的水泡,这表示他已经达到三级灼伤的严重程度,但即使在他们到达

^① *RWF dreht Querelle* 中的伯克哈德·德瑞斯特专访, pp. 123—124; 及克特·拉伯作品中的戴特·席多尔专访, p. 341。

塞内加尔的首都达喀尔(Dakar)之后,他仍然拒绝去看医生。^①远在他染上毒瘾之前,存在于他内心深处的冒险冲动已逼使他运用各种残酷的方式来折磨自己。

在征服别人之前,他必须先征服自己,而残酷是他展现自我坚毅性格的行动中不可或缺的一部分。当他吹嘘自己比大自然更为强壮或是拥有比原子弹更大的能量时,他真正想要说服的其实是他自己。在他能考验演员忍受他逼迫的程度之前,他必须先考验自己,而吸食毒品同时是他寻求刺激与考验自己生命力的手段。在他生命末期,他平均每天只睡三个小时,毫无节制地暴饮暴食,一天喝两瓶威士忌,再加上酒精成分极高的血腥玛丽,在拍摄现场吸食大麻或是服用麻醉药,并开始吃一种叫做 Mandrax 的强烈安眠药。戴特·席多尔曾与法斯宾德一起去戛纳参加影展,当时他们同住在一间房中,某天晚上,法斯宾德在上床之前向他炫耀自己神经系统忍受药物刺激能力。席多尔必须看着他吸食古柯碱,服用三颗强烈安眠药,并喝下整整三大杯威士忌。“要是我在十五分钟之内还睡不着的话,”法斯宾德说,“我就重新再来一遍。”十五分钟之后他仍然非常清醒,于是他再服用了一次相同的剂量。“如果你也这么做的话,”他得意扬扬地对席多尔说,“你早就死了。”^②

① 克特·拉伯作品,p.170。

② 克特·拉伯与戴特·席多尔专访。

第五章 主题与变奏

法斯宾德在描述《春风秋雨》(*Imitation of Life*)与道格拉斯·塞克(Douglas Sirk)其他电影作品对他的影响时表示,他原先相信若想拍出严肃的电影,就必须摒弃好莱坞风格的说故事方式,但塞克使他免除了担心自己成为粗俗艺匠的恐惧。“塞克让我了解到,这种让一般人认为不可能存在于现实生活中的说故事方式是绝对可行的。”^①人们在评论法斯宾德作品的剧情时经常用到“通俗剧式”这个字眼;但更精确的说法或许是,他就像塞克一般,运用他所摸索出的各种巧妙手法来对广大的观众造成强烈的冲击。但法斯宾德与塞克仍有些不同之处:潜伏于他电影中的道德暗流带有一种奇诡的风格与基调。法斯宾德致力于探讨个人与群体之间的关系,因此他的检视个人的人际关系时,几乎总是以社会性的批判视野来衡量,而他同时也十分关注纳粹主义在德国造成的后果与深沉的影响力。因此,他的电影似乎必须与海因利希·伯尔(Heinrich Böll)^②与君特·格拉斯(Günter Grass)^③这两位杰出作家的作品相提并论。

库斯特婆婆上天堂

如果法斯宾德不是倾向于选择性的折中主义的话,他必然不

① 利摩作品,p.91。

② 海因利希·伯尔(Heinrich Böll, 1917—1985),德国作家,1972年诺贝尔文学奖得主。——译注

③ 君特·格拉斯(Günter Grass, 1927—),德国文学家、插画家。著名小说《铁皮鼓》(*The Tin Drum*)的作者。——译注

可能表现出如此丰沛多产的创作力；法斯宾德受波尔影响最深的作品是《库斯特婆婆上天堂》(*Mother Küsters' Trip to Heaven*, 1975), 如果他未曾看过波尔于 1974 年出版的小说《卡瑟琳娜·布鲁姆失去的名誉》(*The Lost Honor of Katharina Blum*), 这部电影将会呈现出与今日截然不同的风貌。而此片的片名呼应了皮尔·贾兹(Piel Jutzi)^① 1929 年的电影《克劳斯婆婆的幸福之旅》(*Mother Krause's Trip to Happiness*), 贾兹这部电影是描述一个老女工以自杀结束生命的悲惨故事, 但却有个充满希望的光明结尾: 工人们走上街头游行示威, 宣告他们未来将不再默默承受社会的不公不义。而法斯宾德并不同意贾兹这种天真的乐观主义, 在他自己的电影中揭露了左翼阵营对一个老女工(由布莉姬塔·米拉饰演)丧偶处境的无情剥削, 她的丈夫艾尔·库斯特(Herr Küsters)在长期处于强大无形压力的逼迫之下终至发狂, 他在一个轮胎工厂中整整工作了二十年, 终于再也受不了这种冗长无望的生活, 于是他杀死了他的老板, 然后亲手结束了自己悲惨的一生。这个事件为报纸提供了许多耸动的新闻素材, 而一个抱着投机心态的年轻记者(由郭特佛瑞得·约翰饰演)在运用计谋使库斯特那个立志成为歌星的迷人女儿(由英格丽·卡文饰演)对他产生好感之后, 轻易取得这个不幸的家庭的信赖。波尔的小说处理到报纸歪曲事实来制造引人入胜丑闻故事所造成的无法弥补的伤害。报纸将卡瑟琳娜这个羞怯平凡的女孩塑造成盗匪的情妇, 她的情人则被描述为无恶不作的江洋大盗, 而卡瑟琳娜的一生就被这个喧腾一时的丑闻摧毁殆尽; 在法斯宾德的电影中, 一篇耸动而扭曲事实的报道深深刺伤了老妇人的心, 并为她那死去的丈夫感到不平与愤怒。法斯宾德与波尔两人所要讽刺的对象都是出版德国最受欢迎画报的斯宾瑞格公司(Springer Press), 然而与波尔不同的是, 法斯宾德独

① 皮尔·贾兹(Piel Jutzi, 1894—), 德国导演、摄影师。曾于 1931 年拍过电影版的《柏林亚历山大广场》。——译注



法斯宾德与汉娜·许古拉在拍摄《玛丽·布朗的婚姻》(1978)时留影。

特的风格促使他不仅只是嘲讽了报纸腐蚀人心的简化、扭曲与陈腔滥调的报道方式,事实上他最主要的目的是去批判那些兴风作浪的政治派系。芙萝·库斯特(Frau Küsters)处于孤寂沮丧的心境中,



《库斯特婆婆上天堂》中充满张力的场景。芙萝·库斯特看到报纸歪曲她丈夫死亡真相的报道而感到无比震惊；“共产主义”刊物的主管提曼(Tillmann)发现这个老女人具有可供剥削的利用价值；芙萝·提曼望着镜中的影像。

迫切渴望人类的温情,但她无法自她那软弱的儿子与媳妇(由阿敏·梅耶尔与爱玛·贺曼饰演)那里获得慰藉,而她的女儿忙于应付事业与爱情,也无暇顾及母亲的需要。于是这个老妇人满怀欣喜地接受了两个富有的“共产主义”者——一家报纸的行政主管(由卡尔海恩兹·波恩 Karlheinz Böhm 饰演)与他的妻子(由玛姬特·卡特森饰演)——的友谊,他们对芙萝保证会运用他们的报纸来恢复她丈夫的名誉。在无比感激的冲击之下,芙萝毫不迟疑地加入了这个政治派系,但她立刻发现他们只是想利用她来作为宣传工具而已。她随后与一个无政府主义者结成同盟,因为这个人似乎更有可能采取有效的行动,但当他陪着芙萝到报社理论时,这个无政府主义者与他的伙伴竟然亮出了武器,要挟当局立刻释放西德所有政治犯。在这部电影的原始版本中,法斯宾德以字幕交代剧情的结尾:芙萝与无

政府主义者在枪战中被警察射杀。法斯宾德后来修改了这个太过直接的结局,并以反讽性的手法为左翼评论家提供了极为丰富的素材:他让芙萝最后自一个守夜人那里得到了幸福甜美的爱情。就像《恐惧吞噬心灵》中的女佣与移民一样,这对并不相配的恋人也是因孤寂而结合。在这两部电影中,法斯宾德皆独具慧眼地邀请布莉姬塔·米拉演出重要角色,她是一位具有惊人力量与温暖的中年女演员——而大多数导演只会让她当微不足道的女配角。

波尔、格拉斯与法斯宾德

康拉德·阿登纳(Konrad Adenauer)^①执政时期是西德历史上道德最为败坏的时期,但在波尔与格拉斯的小说中却充满了人性良



《恐惧吞噬心灵》(1973)的剧照:萨林饰演的阿里与芭芭拉·华伦汀饰演的酒吧女老板芭芭拉。

^① 康拉德·阿登纳(Konrad Adenauer),于1949—1963年间担任西德第一任总理。——译注



阿里与他所娶的善心女佣艾咪(由布莉姬塔·米拉饰演)。

知的呐喊。波尔过去曾做过军人,因此他以战争作为原型来刻画那股推翻一切创造民主道德体系尝试的非理性毁灭力量,并严厉斥责新德国不敢回顾历史的怯懦心态:“我们生活在一个压抑自身历史的国土之内。”《仕女群像》(*Group Portrait with Lady*)中的一个角色不断虚情假意地宣称:“你知道,我并不是一个怪物。”而《安全网》(*The Safety Net*)中的报业主管相信这是一个“美好怪物的时代”(The era of nice monsters)。波尔与格拉斯一样,必须果敢地与政治环境所培育出的堕落无耻的语言持续抗争。波尔认为纳粹“已腐化了我们的思想,污染了我们所呼吸的空气以及我们交谈与写作时所使用的文字”。

在波尔与格拉斯这两位杰出作家中,法斯宾德的风格与格拉斯更为接近,如同乔治·斯坦纳(George Steiner)所说的,《铁皮鼓》(*The Tin Drum*)与《狗年》(*Dog Years*)都让人清楚地意识到格拉斯“具有一种经过深思熟虑的幼稚倾向,与一种孩童般外放野蛮的直接情感”。《狗年》中的酒吧暴力事件“揭露了纳粹兽性在日常

生活中的根源。我们看到德国中下阶层行为淫秽的粗鄙性质,那些肮脏潮湿的烟灰与在摇摆臀部上拍击的手掌……而在突然爆发的歇斯底里冲动之下,这一切皆转化为谋杀者杀气腾腾的愤怒”^①。而这正是法斯宾德在他电影作品中所显示出的精彩技法——《外籍工人》中的年轻人与《恐惧吞噬心灵》中的邻居所表现出的种族优越感,是一种被社会习俗认可与被琐碎生活蒙蔽的潜在成见,而只要一点小小的刺激,就会将这种成见转化为谋杀暴行。法斯宾德与格拉斯一样,具有锋利独持的视野来粉碎德国经济奇迹时期虚矫的繁华假象,并且揭露出隐藏于肥胖生意人与企业庸俗自信之下的忧虑与不安。

波尔与格拉斯所使用的文字媒介使他们能轻易粉碎固有的陈腔滥调,且随心所欲地运用精准而具有恢弘艺术风格的语言,但法斯宾德不仅受制于电影媒体的局限性,同时也被塞克鼓励他运用的电影手法所束缚住。法斯宾德许多堪称经曲的电影效果都是在他以本身的风格来批评另一种存在已久的电影风格时才会出现。《莉莉·玛莲》以歌曲的庸俗情感与纳粹主义的虚幻光彩呈现出精心设计的媚俗倾向。《过气女伶》嘲讽性地模仿使这位女演员成名的乌发片厂(UFA)老式通俗剧风格。《萝拉》虽然具有华丽炫目的色彩,但某些片段却回溯至久远以前的一部黑白片《蓝天使》(*The Blue Angel*),这部电影不仅让人回想到《蓝天使》的情节,同时也呼应了那种骇人的情感氛围;《萝拉》这部电影中的媚俗倾向较不明显,有时甚至是深具反讽性的。

法斯宾德的题材

法斯宾德的题材并不像他的风格那般变化多端。虽然在他

① 乔治·斯坦纳的《语言与沉默》(*Language and Silence*), 1966, pp. 155—156。



1980年电影《莉莉·玛莲》的剧照,从左至右:米克·麦克勒依(饰演瑞士边境官员)、汉娜·许古拉(饰演薇琪)与姜卡洛·吉安尼尼(饰演罗伯特·曼德索恩)。

企图获得更大观众群认同的努力之下,他的电影题材不可避免地自工人阶级转换至中产阶级,虽然成功、名气与财富改变了他的生活,但他的电影仍然持续探讨他早期剧作中的主题。在他为反剧场所撰写的第一个剧本《外籍工人》(1968)中,他已经处理到具有法西斯心态的群体行为这个日后重复出现于他作品中的主题。

混杂了侵略、挫败、忿恨与不满的情绪转化为对一个外表独特或是说不同语言的人的非理性嫉妒心理。当这个人享受到无往不利的性生活,或是谣传他拥有令人羡慕的巨大阳具时,这种嫉妒心理就像一把烈火般地熊熊燃起。《恐惧吞噬心灵》延续了《外籍工人》的主题,中年女佣与非洲移民的婚姻激起了相同的嫉妒与敌意。

法斯宾德许多电影与戏剧作品都呈现出个人企图与群体对抗的无望过程,而这种抗争最后总是以个人的毁灭或是自我毁灭作为终结。个人与群体的自卫行为同时迅速地转化为暴力的侵略。《不莱梅咖啡》中的女谋杀犯之所以会犯下杀人罪行,完全是因为她找不到其他方法来保护自己免于受到她那具有虐待狂倾向丈夫的残暴攻击。《威尔伍夫》这出戏中天真的中世纪杀人狂是因为无法使人们放耳倾听他那颠覆性的宣教演说,他才残酷地掀开了他们的头颅。没有暴力行为,就没有办法自压力中获得释放。

在法斯宾德早期作品中,《丧心病》的写实主义风格最为显著,而这是因为他企图在这部电影中对所有问题提出一个清晰而直接的答案。艾尔(Herr)是一个平凡的中产阶级市民,从事安定的专业绘图员工作,已婚,并有一个年幼的儿子。他的社交生活似乎也十分正常:他在办公室、家中与街道上,与邻居、朋友、亲戚相处时,以及在家长会中的表现都看不出任何异常之处。电影中的大部分对白都是以即兴创作的方式完成,而其中最有趣与最令人难忘的一场戏发生在一家唱片行中,由克特·拉伯饰演的艾尔忘了他想买给妻子的唱片的名称,因此他试着哼那段音乐给吃吃窃笑的年轻女店员听。这部电影就如《四季商人》一般,其他人的势利眼与金钱至上心态逼使剧中主角陷入自我了断的绝望处境;同时也和《十三个月亮之年》与《库斯特婆婆上天堂》一样,没有一个特殊事件必须为悲剧负全部责任。艾尔想看电视,但这机器却出了一点毛病,无法呈现出清晰的映像,而一个唠叨的邻居正在旁边喋喋不休地与他妻子谈论一次滑雪旅行,更加助长了艾尔的怒火。他用烛台杀了这个邻居,杀了他自己的妻子与稚弱的儿子。惨剧发生的第二天,他在浴室中上吊自杀。法斯宾德或许意识到,如果他任用克特·拉伯非常厌恶的反剧场女演员莉莉斯·昂格尔(Lilith Ungerer)来演出艾尔妻子这个角色的话,他才能使拉伯

展现出最恰如其分的精彩演技。而或许也是基于同样的原因,他也邀请拉伯的母亲饰演亚历山大·克鲁格(Alexander Kluge)^①的女佣。^②这种刺激方式似乎有些卑劣,但必然能强化剧情中一连串卑劣刺激的力度。

从表面上看来,法斯宾德的屠杀主题在《十三个月亮之年》中的屠宰场场景中最令人感到坐立难安,但在他早期作品中就曾多次处理到这个强调出消费主义与集体屠杀之间关系的主题。《前天堂悲伤的今日》中的一段独白叙述剧中的摩尔谋杀犯杨·布拉迪过去曾当过屠夫。在《猫颈之血》(*Blood on the Cat's Neck*)这出戏中的屠宰场老板在当学徒时常被他的上司痛打,而他现在则用无情的鞭打来惩罚他自己的学徒与那个和他上床的军人遗孀。他能轻易地使旁人感受到暴力的威胁,而由于他屠宰的职业习惯,他也具有犯下谋杀罪行的潜力。在《疯狂游戏》中的十四岁女孩驱使她年方十九岁的情人去谋杀她自己的父亲,而这个叫做法兰兹(Franz)的男孩是在鸡场工作:法斯宾德以极长的拖拉镜头巨细靡遗地呈现出将活生生的鸡转化为包装精美的食物的血腥过程。在《伯怀瑟》中,汉娜(Hanna)的初恋情人摩柯(Merkel)开了一家肉铺,而她那深爱妻子的丈夫欣喜地享用她为他烹调的食物,全然不曾怀疑汉娜如此渴望去肉铺的真正动机。

于1971年1月首演的《猫颈之血》的创作灵感是源自于彼得·汉克1968年的剧作《加斯伯》(*Kaspar*),汉克描述自己的作品是“呈现出一个人是如何在交谈中学会了说话的能力”。十六岁的加斯伯自出生以来一直被囚禁在一个小木屋中,他从来没有使用过语言。^③尤奈斯库曾经指出,语言可能会成为暴君与压迫者的工

① 亚历山大·克鲁格(Alexander Kluge, 1932—),德国导演,是奥伯豪森宣言的发起人之一。——译注

② 东尼·雷恩作品,第2版,p.82。

③ 荷索(Werner Herzog)曾于1974年将这个故事搬上银幕,即《加斯伯·荷西之谜》(*The Mystery of Kaspar Hauser*)。——译注

具,而汉克延续这个概念,呈现出人们施加在毫无语言能力的加斯伯身上一连串的语言攻击:加斯伯在极为痛苦的情况下丧失了他原有的天真与无知,学会使用人们强迫他接受的语言。法斯宾德延续尤奈斯库与汉克所提出的议题,塑造出一个从外太空来的女孩,她被遣派到地球来以人类的民主情形为主题提出一份报告。她可以毫无困难地使用人类的语言,但却无法了解这些语言所代表的意义。因此剧中大部分的对白都是以各说各话的独白所组成,人们对美丽的芙碧(Phoebe)相当感兴趣,但她不知道如何去回应他们的善意。她这种无法了解周遭语言的处境与《外籍工人》及《恐惧吞噬心灵》中的移民十分相似,他们同样也是只能听懂一点点外国语言。

因此,《猫颈之血》的大部分主题必须以语言的形式表达。剧中警察述说他一位叔叔过去曾在军队服务,但在被解雇之后,他只有推着货车沿街贩卖水果,这段描述呼应了法斯宾德舅舅的故事与《四季商人》的情节。爱人的论调使人想到《深闺怨妇》的主题,他告诉芙碧顺从是多么美好的一件事:“你可以学习如何去享受这种快乐……你将会学到当爱人凝视你时如何匍匐在他脚下,准备为他做一切事。而若是他赶你走的话,你就要无限感激地亲吻他的双脚,因为他这么做才能使你真正领会到当他想要使用你时你那欣悦快慰的感觉。”同性恋教师分别说明了一个同性恋的案例与一个教育方面的事迹。军人告诉芙碧他一直在寻找一个像他妈妈的恋人。女孩对芙碧说(就像《纽约的女人》中妻子们所谈到的话题一般)女人应该想办法去适应一切而不是一味地屈服。模特儿解释(就像《佩特拉的苦泪》中的卡琳一样)跟男人上床根本不算什么:“我只要享受一下,就像是喝杯咖啡或是在雨中散步那样微不足道。”模特儿与女孩都十分害怕年华老去,而她们俩对生命都没有太大的依恋:“谁希望活下去呢?只是奢华的享乐才使生命值得留恋。”(这也是法斯宾德对于生命的态度。)爱人

这个角色引入了卖淫的主题,他经常将自己的肉体贩卖给年老的女人:“她们总是十分感激,而这根本不会造成任何伤害。”在模特儿与女孩三姑六婆式的闲谈中提到了一个红发女人的故事:她跟残废的丈夫离婚,然后嫁给了一个土耳其移民。

这些片段式的插曲很少直接涉及人类社会结构是否民主化的问题,但在这种五彩缤纷万花筒式的集锦架构中,这出戏明白地指出人类永远只会互相伤害,而民主价值观是无法在这种环境中生存的。法斯宾德相信德国至今仍然残留着纳粹的遗迹,但如同他喜欢以被压迫者的行为来刻画压迫势力一般,他同时也倾向于以检视社会底层黑暗面的手法来探讨政治问题。因此,《外籍工人》并未清楚地揭露出希特勒主义与促使德国男孩殴打希腊移民的精神之间的关连。

前天堂悲伤的今日

在《前天堂悲伤的今日》一剧中,其中十五段插曲是一连串的日常生活的剪影,呈现出那些终将导致法西斯主义的各种行为,另外十五段是叙述杨·布拉迪与米拉·辛德利利特的故事,或是想像式地重组他们两人的对话,而其他九段则是以食人族祭奠与仪式为基础的诡异场景。这个剧名显示出法斯宾德对生活剧场《今日天堂》(*Paradise Now*)的乐观主义愤怒的反弹,这出经典作品轻率地宣告这个世界可以因一种爱的力量而获得救赎。法斯宾德认为那种在同类相残、集中营与谋杀罪行中所显露出的强大原始动力是不可能被爱轻易摧毁的。《前天堂悲伤的今日》也是采用《猫颈之血》的集锦式结构——导演可以根据需要来决定插曲的排列组合方式——但这些戏剧行动的压力明白地揭示出,在谋杀的邪恶暴虐之后确实有着存在已久的社会根源。



阿敏·梅耶尔(饰演卡利)与玛姬特·卡特森(饰演玛葛特)在《恐惧之恐惧》(1975)中的剧照。



安德瑞恩·胡文(饰演摩克医生)与玛姬特·卡特森在《恐惧之恐惧》中的剧照。

寂寞与焦虑

寂寞以及因寂寞而引起的焦虑深深蛊惑法斯宾德的心灵,而此种情绪同时也是法斯宾德最丰沛的灵感泉源。在《佩特拉的苦泪》中,寂寞驱使佩特拉与卡琳结成一并不相配的爱侣,而寂寞也使得佩特拉无法忍受这段恋情的失败。她在她的陶器、她的女儿、母亲、朋友希多妮(Sidonie)以及玛琳身上所宣泄的愤怒,并不能将她自生命虚空的深渊中解救出来。《四季商人》中的汉斯·艾普在他自己家庭中地位变得越来越不重要,因此他用酒精——就像法斯宾德晚期作品中的许多角色使用药物一样——结束了他自己的生命。在《深闺怨妇》这部电影中,婚姻原先似乎是逃离寂寞处境的一道出路,但事实上却更加深了玛莎的孤寂,她长期独自生活在一栋曾发生过谋杀案的邪恶住宅中,甚至无法保有与她作伴的猫,这个饱受折磨的女人终于陷入一种焦虑不安的困境。在1975年的电影《恐惧之恐惧》中为玛姬特·卡特森所塑造的角色也深深受到这种焦虑的伤害,而在日后作品中另一位美人迟暮的寂寞女演员薇洛妮卡·佛斯(Veronika Voss)亦遭遇到相同的困境。

很明显地,《恐惧之恐惧》是运用这个痛苦的女人的观点来叙述整个故事。每当她的视野变得模糊不清时,银幕上的画面就开始跳动不已。这部电影部分是以一个年轻家庭主妇艾斯达·席伯(Asta Scheib)的半自传性文章作为基础,但法斯宾德如以往一般将这个素材转化为自己的创作。而他对于剧中已婚妇人玛葛特(Margot)的歇斯底里症的处理方式,与刻画玛莎、艾尔或是《只要你爱我》中的彼得的手法略有不同。玛葛特所遭受到的外在压力并不如他们那般强烈,但不论如何,这种压力仍然存在。我们看到玛葛特无法自她那专心准备考试的丈夫科特那里获得她所渴

望的情感援助,而她的母亲与姊妹非但不对她表示同情或伸出援手,反而毫不掩饰她的困境所带给她们的快慰,因为这使她们产生了一种优越感。她那自鸣得意的姊妹宣称:“我们是正常人。”而她冷酷无情的母亲相信一个总是亲吻她孩子的女人必定是心理变态。代表教育制度的典型人物由法斯宾德的母亲饰演,她与玛葛特的母亲一样专横暴虐。当幼稚园的幼儿被残酷地处罚时,玛葛特忿忿不平地提出质疑:“四岁大的孩子怎么会邪恶呢?”

她惟一获得的同情却被她自己所拒绝。一个叫做艾尔·鲍尔(Herr Bauer)的邻居以奇异的眼光注视她,并警告她要小心一点。他对她说,她需要一个能与她交谈的人,但玛葛特觉得这个人很可怕,于是她惊慌失措地逃走,并对她的女儿说这个人是个疯子。我们看到玛葛特去拜访对她毫无帮助的医生,让医生为她注射镇静剂,在一场会诊戏中,摄影机移至墙上一张人体神经系统图上,而我们听到医生告诉玛莎她的病情是因神经紧张而引起的,并为她开了一张强烈安眠药的处方。

玛姬特·卡特森拥有比汉娜·许古拉更为丰富的表演技巧来刻画出痛苦的心境,她可以使嘴角出现一种神经质的抽搐以传达出玛葛特内心的焦虑。法斯宾德运用了对位法般的舒缓效果来强化这部电影的张力,最明显的例子就是电唱机播放出的优美三重奏。他巧妙地以镜子意象来制造出一些特别效果,玛葛特在浴室中所看到的双重影像堪称本片的经典画面。为了呈现出乡村生活的禁闭恐惧,法斯宾德将电影中的主要场景集中在一个狭窄的范围之内,玛葛特吃安眠药上瘾之后常去的药房就在她公寓的同一条街上,她母亲与姊妹住在同一座公寓大楼之中,因此她们可以毫不费力地监视玛葛特的行踪。她的姊妹自楼上观看的镜头令人回想起《恐惧吞噬心灵》中一个不以为然的邻居俯视那对不相配恋人的镜头。法斯宾德的电影经常以人们彼此监视与说闲话的方式来暗示他们社交生活的范围,而个人的自由总是被保

守分子的成见摧毁殆尽。《过气女伶》中的药物供给者处于一种优势地位,因而导致了她的需索无度的剥削行为,《深闺怨妇》中的药剂师运用他的权力逼使玛莎成为他的爱人,而在她割腕自杀之后,他也尽心地保护她,为她包扎伤口,告诉她的丈夫这只是个意外事件。但《恐惧之恐惧》的结构更进一步地强调出玛葛特与艾尔·鲍尔命运的相似性。在电影结尾时,人们告诉她鲍尔已自杀身亡,而我们看到冰冷厚重的棺木自他的住宅抬出。

过气女伶

《过气女伶》将寂寞、焦虑与毒瘾的相关性主题,与刻画假象民主社会败腐真面目的主题融合为一。在这部电影中,法斯宾德再度处理到他曾在《猫颈之血》中揭露但并未提出解答的基本问题。剧中掠夺成性的女医生对待那些仰赖她供给药物的病人的残酷方式,影射出潜伏于资本主义人人平等口号之后那种无所不在的剥削行为。法律保障个人的自由,但这种法律却毫无效用。体育记者罗伯特·克罗恩(Robert Krohn,由希尔马·达特 Hilmar Thate 饰演)是自由主义价值观的化身,他发现卡兹医生(Dr. Katz,由安玛莉·杜林格饰演)滥用她的权力设下卑鄙的陷阱,逼使病人用他们的财富来交换吗啡,克罗恩试图揭发她的不法行为,但在这腐败不义的社会中,他无法为牺牲者伸张正义。

其中两位牺牲者过去曾饱受纳粹主义的凌虐,而如同《三十个月亮之年》一般,法斯宾德引入了集中营的主题,但却无法使这个意象与整部电影融合为一;集中营与主题惟一的关联只是发生年代与薇洛妮卡·佛斯走红的时间恰恰相符而已。就电影叙述技巧而言,这部电影确实有着惊人的成就,但法斯宾德等量分配惩罚与补偿的习惯却损害到结构的完整性。他企图同时为集中营的牺牲者与那些薇洛妮卡一样在纳粹时期建立事业但却无法在



法斯宾德与柯娜莉亚·福罗伯斯(饰演海瑞特,左)、罗赛儿·察区(饰演薇洛妮卡)拍摄《过气女伶》(1981)时合影。

德意志联邦统治下生存的人建造一座纪念碑。薇洛妮卡这个角色是法斯宾德以女演员西碧儿·席密兹的生平为基础所塑造而成的,西碧儿因观众的遗忘电影工业的无情而在 1953 年自杀身亡,而薇洛妮卡是因为那个邪恶的医生断绝了药物供应,才绝望地结束了自己的生命。

在这部电影中,法斯宾德以描绘管理麻醉剂检查的腐败政府官员的手法来对当代德国社会提出控诉。由于他快速的创作方式,以及他源自于自身经验的非批判性直觉,法斯宾德不假思索地将药物商人比拟为资本主义经济的缩影。他在配乐中重复使用“我把灵魂卖给一所福利社”的歌声。药物掮客必须仰赖美国的货物供应,而由于腐败的政府当局,体育记者无法使那个恶魔般的医生受到法律的制裁;她不仅只是逼使薇洛妮卡与一对老夫



在 1981 年电影中薇洛妮卡·佛斯的天鹅之歌。上：罗赛儿·察区饰演的女演员在欢送她前往——表面上是如此——好莱坞的告别宴会中歌唱。但事实上(下图)她却被卡兹医生监禁在公寓中。在复活节周日,她将自己锁在房中,虽然身边没有吗啡,但却有着足以结束生命的安眠药。

妇自杀的幕后凶手,她也亲手谋杀了记者的女友,这个不幸的女孩乔装病人去刺探卡兹医生之后,未曾防备地在医生视力范围之

内的电话亭中与记者联络,因而激起了她的杀人动机。

法斯宾德并未成功地在这部电影中达到他所预期的情节共鸣社会关联,而这就是运用塞克式情节的弱点之一,法斯宾德不可避免地呈现出过多的陈腔滥调,也不曾认真思考那些一般性议题的真正涵义。但这部电影却以卓越的手法刻画出一个日益衰老的寂寞吸毒者的痛苦。法斯宾德在三十七岁时就已清楚地感觉到迅速衰老的恐惧——他当时看起来已像是五十多岁的人了——而许多他曾经深爱过的人不是早已死去就是与他日益疏远。如同他十年前曾成功地将自己对于孤寂的恐惧投射在佩特拉这个角色上一般,他现在也将自己的痛苦注入薇洛妮卡·佛斯这个不幸人物之中,并尽力帮助罗赛儿·察区将这个角色诠释得淋漓尽致。罗赛儿表示,法斯宾德与她性情相近,而她觉得他就像是一位慈爱的兄长一般。她从未遇过像他这样温暖、愉悦而关心她一切表演细节的人。“他总是给予你一些东西,而那是极为稀有而珍贵的礼物。你感到被珍惜爱护的温暖。他就是那样无微不至地呵护我。”

法斯宾德大胆采用黑白片的方式,成功地创造出一些深植于电影观众脑中的电影意象。他过去就经常运用穿透活动百叶窗的光影,但从未达到像这部电影中那般惊人的效果,而薇洛妮卡唱的《记忆起源于此》(*Memories are made of this*)令人回想起好莱坞电影与40年代的老片。医生诊所的场景皆呈现出过度明亮的冷酷白光,而薇洛妮卡观看她过去电影的那段插曲,暗示出远比玛葛特在镜中看到自己惊骇面孔的镜头更为丰富的含义。在电影院的戏中,我们可轻易辨认出那个坐在薇洛妮卡身后的男人就是法斯宾德;自希区柯克之后,没有任何导演能像法斯宾德一样,以演出自己电影中的小角色的方式使观众对他的面容如此熟悉。

萝 拉

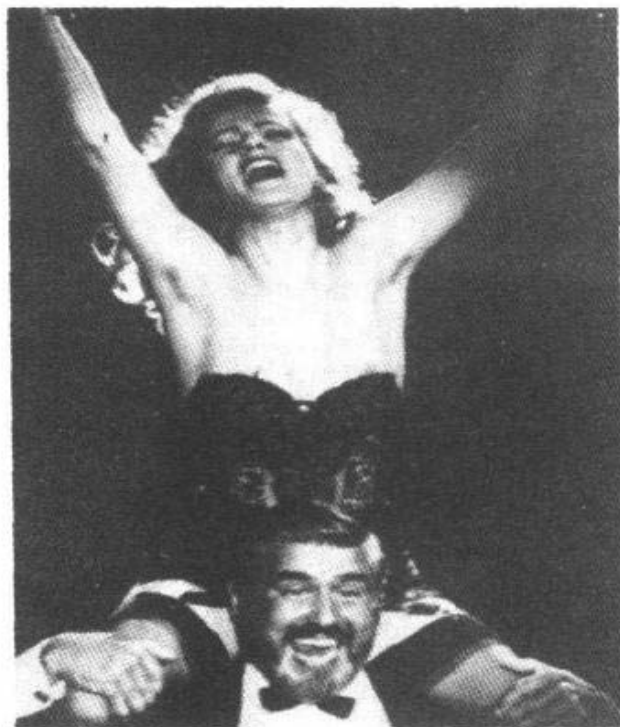
虽然在法斯宾德所有的作品中,《萝拉》并不是一部十分出色的电影,但却更清楚地阐明了当代德国社会的堕落腐化。这个故事是海因利希·曼 1905 年的小说《昂瑞特教授》(*Professon Unrat*)的



1981 年电影《萝拉》的剧照,芭芭拉·苏可娃饰演萝拉,阿敏·穆勒-斯达尔饰演迷恋萝拉而不可自拔的建筑委员冯·伯恩。

变奏,而约瑟夫·冯·斯登堡(Joseph von Sternberg)曾将这部小说改编为他 1930 年的经典名作《蓝天使》。《玛丽·布朗的婚姻》是法斯宾德称为“德意志联邦共和国全史”系列作品中的第一部,《过气女伶》则是第二部。而在做了一些更富前瞻性的计划之后,法斯宾德宣称在《过气女伶》之后七个月所拍摄的《萝拉》是他系列作品的第三部。这部电影的背景设定在 50 年代,但法斯宾德的部分意图是借此指出,在阿登纳统治之下的经济奇迹时期所建立起的权力结构至今仍然未被摧毁。

《萝拉》的故事同时也是法斯宾德局外人与群体主题的变奏,



《萝拉》中芭芭拉·苏可娃与马利欧·阿多夫(饰演舒克特)在芬克别墅中的场景。

冯·伯恩(von Bohm,由阿敏·穆勒-斯达尔饰演)来巴伐利亚北部的乡镇科堡担任市政建筑委员的职务,他在出场时令人感到他的确是个值得尊敬的人物,而他似乎也有着绝佳的机会在这场打击贪污的战争中赢得胜利。他最主要的敌人是一个富有和善的地方财阀舒克特(Schuckert,由马利欧·阿多夫饰演),这个雄霸一方的人物过去的赚钱计划从未遭遇过官方的阻挠,事实上许多重要的决策并不是由市政府决定,而是来自一家舒克特所开的高级妓院芬克别墅的命令。冯·伯恩虽然不曾意识到这家妓院的存在,但他却在偶然的情况下遇见了芬克别墅的红牌妓女萝拉(由芭芭拉·苏可娃饰演),而萝拉并未即时表明自己的真实身份,并自称为玛莉·路易丝。萝拉过着双重生活,冯·伯恩只看到她可敬可爱

的一面,情不自禁地爱上她。他的助理伊斯林(Esslin)是一个阅读巴枯宁(Bakunin)^①著作的理想主义者。在毫不知情的情况下,伊斯林带着冯·伯恩来到芬克别墅,使他无比痛苦地看到了萝拉的另一面,他无法承受这个刺激而发狂。在法斯宾德早期作品中,这种张力的爆发必然会被处理为结尾的高潮戏,但他现在更感兴趣的却是呈现出社会吸收异议分子的能力。观众在发现冯·伯恩的情欲动力竟然比对赋予他权力的民主体系的责任感更为强烈时,无不感到深深失望。这部电影借由反讽性的结尾提出它最主要的宣言,所有角色在最后都获得了他们最渴望的事物。舒克特可以继续进行曾被冯·伯恩阻挠的赚钱计划。萝拉嫁给了冯·伯恩,并得到舒克特一份慷慨的结婚礼物——芬克别墅。除了冯·伯恩的正直与他成为萝拉惟一男人的希望之外,没有任何无法弥补的失落。局外人最后终于幸福快乐地融入了群体之中。法斯宾德或许受到拉武·华许(Raoul Walsh)^② 1957 年电影《天使乐队》(*Band of Angels*)的影响,他曾说这是“我所看过的几部最可爱的电影之一”。薛尼·鲍迪(Sidney Poitier)在这部电影中饰演一个奴隶贩子(由克拉克·盖博饰演)的忠实仆人,他的主人买了一个黑种女人——这个女孩看起来完全就像白人。随后内战爆发,但不论如何,最后总是有个光明的结尾:在另一方打仗的仆人帮助奴隶贩子与女孩一起逃亡。如同法斯宾德所说的:“一个优秀的导演能设计出一种无法使你感到满意的光明结尾。你知道有些地方不对劲——故事就是不能以这种方式结束。”

玛丽·布朗的婚姻

如同《萝拉》与《莉莉·玛莲》一般,《玛丽·布朗的婚姻》的故事

① 巴枯宁(Bakunin, 1814—1876),俄国无政府主义理论家。——译注

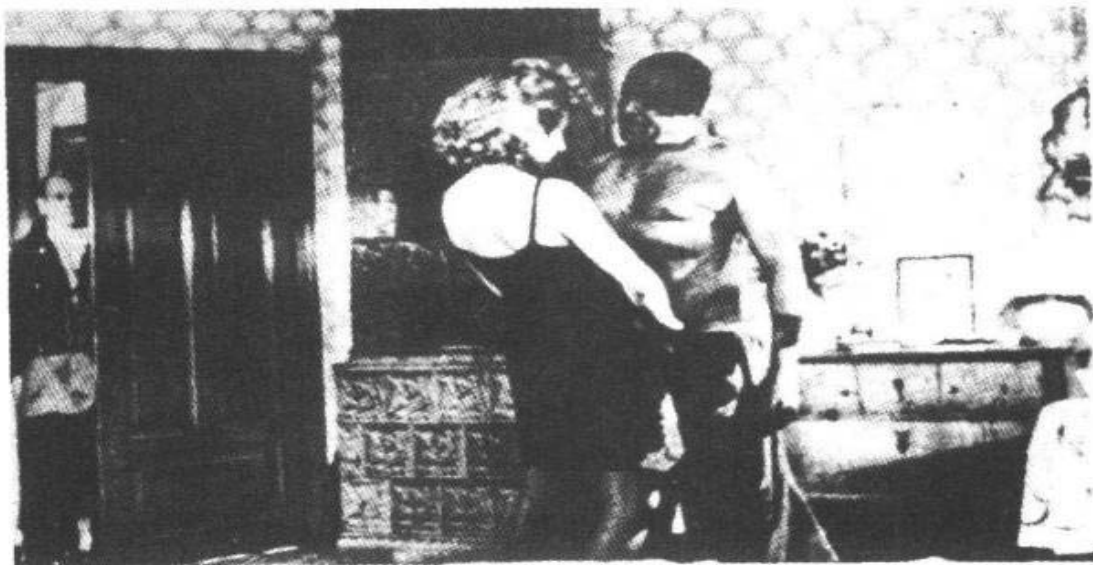
② 拉武·华许(Raoul Walsh, 1887—1980),美国导演。——译注

情节也以男女之间的关系为重心,但真正要探讨的却是德国社会的普遍现象。在《玛丽·布朗的婚姻》的结尾,一段新闻播报出德国足球队终于赢得了战后第一次世界冠军,这或许与德国人是否觉得自己是失败的民族这个问题完全没有任何关联,但对从小就热爱足球的法斯宾德而言,这个胜利却宣告了一个时代的结束,而这同时也是一个由女性主控的时代。玛丽·布朗在丈夫贺曼



战争结束后,德国军人的妻子们在同盟国炮火轰塌的瓦砾中寻找失踪的丈夫。汉娜·许古拉(右侧)饰演玛丽·布朗。

(Hermann) 入狱期间证明了自己卓越的谋生能力。她的老板奥斯华(Oswald)视她为不可或缺的得力助手,虽然她同时也是奥斯华的情妇,但她在这段恋情中一直处于优势地位。在法斯宾德的电影世界中,她的独立性与《佩特拉的苦泪》中玛琳的奴隶性格分别处于两个不同的极端。但是她异乎寻常的独立性并不能冲破爱情的罗网。根据法斯宾德的说法:“爱情是最精良、最狡猾,同时也是最有效的社会压迫工具。”当她丈夫在监狱中服刑时,她事实上是非常自由的,她的自由延续到他出狱之后,因为他不但未回到她身边,反而远走高飞地移民到加拿大。而当奥斯华去



在未曾预期的情况下,失踪的丈夫返回家中,贺曼·布朗(由克劳斯·罗威希饰演)发现玛丽与一个美国黑人士兵(由 George Byrd 饰演)私通。

世、丈夫与她复合时,她才发现,原来在过去不自觉的情况下,她一直都是颗在男性世界中任人摆弄的棋子。这两个男人在她背后达成一项秘密协议:在奥斯华有生之年贺曼绝对不能出现在玛丽面前,因此他可获得奥斯华的一半财富。就像《莉莉·玛莲》中的薇琪一样,玛丽在事业方面无往不利,但她却错估了自己对于钟爱男人的依赖程度。

在原先的剧本中,这个故事是以这对夫妇并非出于意外事件的死亡作为结尾。玛丽穿上她最好的衣服,将自己打扮得光艳无比,与丈夫一同乘坐轿车出门,然后因车祸而撞得粉身碎骨。法斯宾德很少会因演员的意见而改变剧本内容,但他这次作了最大的让步。汉娜·许古拉认为玛丽并不是非死不可,而法斯宾德却坚持这是必然的结果,她的生活完全是植根于一个泡沫般的幻梦,在贺曼决定为她承担谋杀黑人的罪行之后,她愿意为丈夫奉献一切的心愿就远超过他对她的情感。而根据汉娜的说法,玛丽

即使是遭遇到这么强大的挫折,她也不会丧失继续生存下去的勇气:“如果她能冲过如此多的逆境,做过这么多的努力的话,她当然可以再往前走一步来渡过这个难关。她可以忘掉过去,展开全新的生活,而这种情形可能发生在任何人身上。”^① 在这次争执之



从成功到沮丧绝望地酗酒。玛丽与法斯宾德一样,赚得足够购买她所想要的一切事物的财富——但却无法获得爱情。

后,法斯宾德酝酿出一个歧义性的结局。我们看到玛丽打开厨房的瓦斯炉点燃一根香烟——这个动作并不像是教养良好的玛丽的举动,反而像是法斯宾德本身的习惯——而观众可以自行决定她是否是故意不把瓦斯炉关上。致命的爆炸相当工整地呼应了这部电影一开始的场景:当时玛丽·布朗的婚礼在1943年的爆炸场面中草率地举行,周遭的建筑在敌军猛烈炮火的攻击下轰然倒塌。相当反讽,在这栋豪华住宅被完全摧毁之后,收音机仍然播

① *Frauen im Film*, Heft 35。

放着体育新闻。得意扬扬的男声宣告着德国的胜利,德国人是冠军。然后我们在银幕上看到除了威利·布蓝德(Willy Brandt)^①之外的所有战后执政者的面孔——阿登纳、艾哈德(Ludwig Erhard)^②、戚辛格(Kurt Georg Kiesinger)^③、施密特(Helmut Schmidt)^④。在听到阿登纳述说他早期毫无意义的承诺,虚矫地保证德国日后绝对不再重整武力之后,观众在看完电影时必然会认为结尾的爆炸并不只是个人的惨剧。但不可否认,这种转化为政治性语调的简易手法确实是相当取巧的。

① 威利·布蓝德(Willy Brandt, 1913—),曾任西柏林市长,德国社会民主党领袖,1969—1974年任西德总理。——译注

② 艾哈德(Ludwig Erhard, 1897—1977),德国经济学家、政治家,1963—1966年任西德总理。——译注

③ 戚辛格(Kurt George Kiesinger, 1904—),德国政治家。1966—1969年任西德总理。——译注

④ 施密特(Helmut Schmidt, 1918—),西德政治家,上个世纪七十至八十年代任西德总理。——译注

第六章 法兰兹·比伯克夫与奎莱尔

法斯宾德在十四五岁时首次阅读亚历山大·杜布林的小说《柏林亚历山大广场》。除了少数作品之外,书籍对法斯宾德几乎不曾产生过任何冲击与影响。刚开始看这本书时,他觉得十分的沉闷无聊,但他仍然继续阅读下去,而在大约二十年之后,法斯宾德回顾这段少年时代的阅读经验时表示,他当时若是抛下这本书的话,他的生活将会与今日迥然不同:“如果杜布林的《柏林亚历山大广场》不是如此深深镂刻在我脑海中,侵入我的血肉,占据我整个身躯与灵魂,那么在某些或许是决定的层面,我将不会是现在这个样子。”他将这本小说诠释为两个男人的故事:“他们在这世上的一点可怜爱情化为泡影,没有任何机会鼓起勇气去承认自己的真实情感,并且必须否认他们两人可能以一种异乎常情的方式彼此倾慕,或者可说是彼此相爱,一种远比世俗所认可的男性情谊更为强大的莫名动力使他们两人联结在一起。”然而这种无法开花结果的爱情对他又有什么用处呢?他首次的阅读经验“使我自那种几乎毁灭我的痛苦焦虑中解放出来,我的同性恋渴求所带来的恐惧屈服于我的压抑需要之下。这本书使我不至于变得完全病态、虚假与绝望,它帮我克服内心的折磨,使我不至于精神崩溃”。杜布林的影响是如此深深浸入他的血液之中,因此当他十九岁再度阅读这本书时,他“感到必须闭上双眼,不去聆听周遭的声响,然后越来越清楚地,书中的情感开始成为自我的绝大部分,我的行为、我的反应,以及那些我以为是属于我自己的特质,几乎都未曾超越杜布林在《柏林亚历山大广场》中所描绘的世界。



拍摄《柏林亚历山大广场》时的情形。刚特·蓝普瑞希特(中)饰演法兰兹·比伯克夫。

而我是在不自觉的情况下将杜布林的狂想注入了我的生命之中”^①。

杜布林与法斯宾德的父亲一样,是一位在大都市贫民窟中行医的医生。而他也像于1922年出版《尤里西斯》(*Ulysses*)的詹姆斯·乔伊斯(Jams Joyce)一般,企图在作品中复制城市生活的气味与风貌,但他的反文学倾向比乔伊斯更为彻底;他的风格是如闲话家常般的非正式性,而他的语言则极为口语化,充满了意气风发的生命力。立体主义艺术家(Cubists)曾创立了一种将报纸碎片粘贴在画作上的独特技法,极为幽默地对艺术作品、物体与外在世界之间的三角关系提出质疑;而拼贴艺术家为了使绘画自传统

^① *Der Film Berlin Alexanderplatz*, pp.6—7。

的材料与技巧中解放出来,因而将此种技法发扬光大,发展出另一个独特的艺术流派。自从克特·施维特斯(Kurt Schwitters)^①的作品于1918年在斯笃姆(Sturm)艺廊展出之后,他在柏林的知名度大为提高,他的拼贴画是以都市生活的残迹作为基础,把在街道上捡到的垃圾——用过的公车票、金属片、头发与碎纸头——组合在一起。杜布林将拼贴技巧引入他的小说创作之中,在叙述本文中穿插一些经常出现在都市人意识中的语句——流行歌曲歌词、广告用语、体育新闻,以及股票行情。并加入了片断式的圣经引言,使统计数字与诗篇箴言合而为一,而他所塑造出的娼妓、盗匪与屠宰场则是源自于他在现实生活中的真实经验。



从左至右:史瓦辛伯格(摄影师)、法斯宾德与蕊内·雷佛(制作助理)在拍摄《柏林亚历山大广场》(1979—1980)时合照。

^① 克特·施维特斯(Kurt Schwitters, 1887—1948),德国达达派美术家与诗人,以擅长抽象派的拼贴画与雕塑作品而闻名于世。——译注

这本于 1927 至 1929 年间撰写的小说以辛辣的笔法描绘出德国 1928 年经济萧条时期柏林人艰困的生存处境。杜布林就像法斯宾德一般,认为皮条客与娼妓之间的相互依赖关系并无任何异常之处。法兰兹·比伯克夫过去曾是个运输工人,他因谋杀一个为他卖淫的妓女而入狱,在他服满四年刑期出狱之后,他答应一个女孩今后必定改邪归正,开始从事一系列辛劳而卑贱的工作——在街头叫卖货物,沿门推销鞋带,贩卖色情书刊,甚至带上纳粹十字臂章来销售一份纳粹党报。杜布林这位个人主义与社会主义的信徒,企图呈现出一份关于经济危机如何影响那些必须赚取糊口费用的脆弱个人生存处境的客观报告。

但法斯宾德最感兴趣的却是法兰兹与雷因侯之间的关系。这两个男人的情谊是源自于法兰兹谋杀第一个女人而转向另一个新爱人的作为。但当雷因侯要求法兰兹再除掉第二个女人来与第三个爱人相处时,天性善良的法兰兹退缩了。就像法斯宾德在剧情简介中所说的:“雷因侯应该学习如何与一个女人维持较长久的关系,因为这是健康正常的方式,而他一贯的做法则是极端病态的。”法兰兹将会因他对于健康两性关系的传统道德观念——这与他做皮条客的经历互相矛盾——而受到残酷的惩罚。他过去曾是社会与经济压力下的牺牲者,但他现在却成为雷因侯邪恶力量影响之下的牺牲者。当法兰兹在搞不清状况的情形下与一群强盗扯上关联时,雷因侯在车子快速奔驰时将他推出车外,而后方的来车无情地辗过法兰兹的身躯,使他失去了右臂。虽然如此,他对雷因侯仍然毫无怨恨之意,而雷因侯此时竟然企图说服帮派除掉法兰兹,但其他人却捐钱给法兰兹,雷因侯自然是一毛钱也没拿出来。在法兰兹悄然隐退而依靠一个挚爱他的女孩美滋出卖肉体的金钱过活之后,雷因侯随即奸杀了美滋。即使如此,法兰兹对雷因侯仍然没有一丝恨意:“我不会生他的气,这个男人必须学到一些教训。”

杜布林与布莱希特私交甚笃,而布莱希特 1919 年的杰出短篇小说《交易随它去吧》(*Bargan Lets It Be*)似乎给予了他一些灵感。这篇小说中的主角是一个海盗帮派的头目,同时也是个奸杀掳掠无恶不作的厉害人物,但他却与一个双腿畸形的背叛者结合,并为了这个令人厌恶的小男人背弃了他的属下,布莱希特并未解释这股莫名吸引力的由来。“他之所以会与这个被社会背弃的人结合,完全只是因为他需要某个迫切需要他的人,他愿意为他抛弃一切,而他或许也十分欣喜地意识到,这并不是一个他所深爱的好男人,而是一个像吞下生蛋般一口将他完全吞噬的邪恶贪婪孩子。”^①

法兰兹深深为雷因侯需要他除去身边女人的方式所吸引,而使少年时代的法斯宾德感到无比振奋的不仅只是这种潜藏的同性恋爱情,他在当时必然瞥见了一种以述说未提供任何解答故事的方法来抒解内心焦虑的可能。书中人物在遭遇到一连串的挑衅与迫害之后,仍然无意采取任何报复行动,也不曾解释为何挑衅者具有如此强大的魅力。在法兰兹与雷因侯的异常关系中,另一项可能会激起法斯宾德兴趣的特质就是,这两个男人都具有一种混合了孩子般纯真与成熟世故的复杂性格。他们都拥有丰富多彩的生活与暴力犯罪的丰富经验,但却无法自其中学到足够的教训。在雷因侯的内心深处藏着一个饱受惊吓的小男孩,他必须在可能遭受到侵略与压迫之前,先发制人地以攻击行动来保护自己,而法兰兹从未能克服他那认为人们都希望过着有尊严生活的天真期望。

在法斯宾德第二次阅读《柏林亚历山大广场》时获得了许多启示,据他自己的说法,这次阅读经验帮他“免于在不自觉的情况下做出一些使自己懊悔一生的事,而换一种粗略的说法就是:‘使我不至于过一种次等生活’”。大多数曾饱受家庭与教育制度迫

① 布莱希特的 *Prosa* 第 1 卷, p.36。

害的人都过着这种合乎社会规范的压抑生活,但如法斯宾德自己所说的,他将杜布林的狂想注入了生命之中,因此他能开创出一种全新的生活方式。皮尔·贾兹曾于1931年将《柏林亚历山大广场》搬上银幕,由海因里希·乔治(Heinrich George)^①饰演法兰兹·比伯克夫。法斯宾德看过这部电影之后,发现“虽然电影与原著完全没有任何关联,但它绝对不是一部失败之作”。他立刻下定决心未来一定要拍一部属于他自己的《柏林亚历山大广场》。^②

但在完成这个心愿之前,法斯宾德并未能摆脱这本书的蛊惑力量,他把杜布林的故事作为基础而创造出两部早期电影作品(《爱比死更冷》与《瘟神》)的情节,并且经常将他电影中的人物命名为法兰兹(他自己在《爱比死更冷》与《美国大兵》中所扮演的角色,以及海瑞·鲍尔在《外籍工人》与《瘟神》中所饰演的人物),当他担任电影剪接师的时候,总是使用法兰兹·华希(Franz Walsch)这个化名,而在《佛克斯》这部电影中,他干脆完全借用了法兰兹·比伯克夫这个全名。

在拍过二十三部电影之后,法斯宾德用了三四天的时间看完他所有的作品,直到那时他才发现,在他电影中所出现的杜布林“引言”远超过他自己所意识到的范围。然后他重新阅读这本小说,了解到杜布林的深沉影响决定了他的生活与工作方式。他表示第三次阅读经验使他印象最为深刻的不再是故事情节,而是杜布林运用陈腐而令人难以置信的素材的方式。

而在另一方面,法斯宾德对于杜布林狂想世界的认同与接纳,或许也帮助他继续将自己视为一个牺牲者的自怜情结。《佛克斯》中的法兰兹·比伯克夫就像原著中的人物一般地充满了天真的信赖感,并且毫不反抗地接受他人的剥削。虽然这个角色的

① 海因里希·乔治(Heinrich George, 1893—1946),德国演员,纳粹当政时期演过许多纳粹宣传片,1946年死于柏林附近的苏俄集中营。——译注

② ③ *Der Film Berlin Alexanderplatz*, p. 7.

背景与法斯宾德完全不同,反而更为接近阿敏的生活经历,但法斯宾德仍然认为自己也是一个因缺乏温情的童年时代,并被那些为他工作的演员与技术人员无情的剥削所摧残的可怜人。他同样也是为了他们而工作——或是工作过度:虽然他们并未明白地向法斯宾德提出永久工作的要求,但在他的主观意识中,却已感受到不下于此的巨大压力。

法斯宾德长达十五小时的《柏林亚历山大广场》电视剧的剧本是在巴黎完成的,当时他因在法兰克福发生的灾难与不快而远居异国,对于是否要返回德国感到犹豫不决,但拍摄这部影片的愿望促使他回到了故乡。除了最后两小时的终曲之外,他的作品呈现出与原著截然不同的自然主义风格。如果真的如他曾表示过的一般,杜布林的小说使他印象最深的并不是情节,而是处理陈腐与通俗剧式素材的方式的话,那么实在是令人无法理解他为何会以这种基调来改编这部作品——即使是电视媒体的局限也不是个能令人接受的理由——他竟然采用平铺直叙的说故事方式,以个人关系作为戏剧重心,也不曾效法杜布林将施维斯特特的拼贴画转译为一种文学技巧的创新手法,企图去创造出一种拼贴画式的电影语言。在杜布林的小说中,个人的行为无法摆脱都市贫民窟生活的影响:柏林亚历山大广场是这本书真正的主角,而法斯宾德的电视剧似乎应该以“法兰兹·比伯克夫”作为剧名。大多数的场景发生在室内,也包括一些地下铁车站的镜头,而就整部作品而言,对都市街头生活的着墨并不多。

法斯宾德相当精确地重现了那个时代的气味,服装、道具与室内场景的设计皆颇具匠心,但在最后一百一十一分钟的终曲中所呈现出的风格转变,暗示法斯宾德或许对叙述结构中过于强烈的自然主义色彩感到疑虑。末集中许多反自然主义与非尘世性的质素皆源自于杜布林的著作——包括法兰兹的两位守护天使,虽然法斯宾德更进一步地强化了 this 意象,但仍然是以杜布林的



法斯宾德准备拍摄《柏林亚历山大广场》中的悬疑场景。

奇想作为基础。而令人遗憾的是,这段风格奇特的终曲以相当拙劣的手法将原著中一些含蓄而具有歧义性的情感与事件解释得



拍摄《柏林亚历山大广场》时的留影。

清清楚楚。杜布林曾经承诺他将会在结尾处澄清一切,但这不过是一种巧妙的揶揄挑逗手法而已;法斯宾德感到他应该履行这项承诺,因此他赋予雷因侯一段同性恋经验。雷因侯在因轻伤害罪入狱服刑时,与一个名叫康纳德的年轻人关在一起,他对康纳德表示爱意,而康纳德的反应是:“在监狱中这种情感是很正常的。这里的人全都彼此相爱,但当你出狱之后就完全不一样了,你会忘了这一切的。”雷因侯在拥吻过康纳德之后,对这个年轻人解释,他这一生都因无法摆脱女人而饱受痛苦折磨,而现在他“第一次感觉到——感觉到我并不了解自己”。预定第二天出狱的康纳德脱下衣服,而在他们上床做爱之前,雷因侯对康纳德描述他谋杀美滋的情形,明白地指出事件的真相远比法斯宾德在第十二集中对谋杀场面的精致处理手法更为残暴。而小说中所描绘的监狱场景只是他们两人坐在雷因侯的床上,轮流啜饮一瓶从木匠行

油漆工那儿走私进来的蒸馏酒精。康纳德说服雷因侯打消越狱的念头,而雷因侯答应将他女友的地址告诉康纳德。

与杜布林小说的最后两卷相较,法斯宾德的终曲有许多地方都显得古怪而粗俗。在屠宰场那段戏中,十二具裸体——大部分是曾经和法兰兹上过床的女孩——像死猪般地堆积在一起,而雷因侯拿着斧头站在上方。不久之后,法兰兹脱下衣服加入了那一大堆裸体。杜布林在小说中极为精巧地运用柏林屠宰场的意象,而这或许也帮助了法斯宾德在他其他作品中发展出一些屠宰场景,然后在这段终曲中,法斯宾德只是相当取巧而浮面化地呈现出,人类行为不论是在屠宰场内或是在屠宰场外都一样残暴。其中有一段戏是两个匪徒抓着法兰兹,帮派头目帕姆斯(Pums)拿着一把刀企图挖出法兰兹的心脏,而雷因侯则在一旁微笑。

拳击场的戏可能是诠释这两个男人之间冲突最粗浅拙劣的戏剧手法。法兰兹所有的忿恨不满只有在无法发泄的情况下才能呈现出强烈的戏剧张力;我们无须去询问他是否希望以肉体侵略的方式来展开他的报复行动,而使这两个人拳脚相向对作品所造成的损害必然远超过法斯宾德所要达到的效果。

“我总是不断重复拍同一部电影,”法斯宾德与访问者谈到《水手奎莱尔》的时候表示,“我个人认为这并不是一部关于谋杀与同性恋的电影。这是一部描写某个人企图用所有为社会所认可的方法,来寻找他的身份认同的影片……而为了能开始与自己认同,奎莱尔必须从两个角度来看待他的所作所为。从社会称之为犯罪的角度,或是从他内心深处的角度,但是,这么做并不能带给他任何帮助,因此他必须使其他人感到迷惑。那是奎莱尔寻求出路的惟一方法。”^①“开始与自己认同”这个句子同样也出现在

^① *Filmfaust*, No 27, 1982。

法斯宾德为出版的电影剧本所写的序言中：“惟有真正能与自己认同的人才能自恐惧之恐惧(Angst...vor der Angst)中获得释放。”^①而人们经常忽略了法斯宾德拍电影的工作事实上就是一种自我身份认同的追寻过程。

法斯宾德对于纪涅(Jean Genet)^②笔下的犯罪水手的移情作用,也就是对于一个必须面临自己是否是个怪物这个问题的人的移情作用:“奎莱尔对于作为一个怪物这个念头并不十分习惯,这个想法从未存在于他的脑海之中。他陷入冥想,以一个反讽的微笑来检视自己的过往,而当过往与他自己融合为一时,他同时感到了恐惧与温柔。”纪涅继续以一种迂回的笔法将犯罪行为比拟为一头鳄鱼笨重而满负盔甲的身躯:“一个年轻男孩,我们可自他的双眼中窥伺到他的灵魂,他已变形为一头鳄鱼,如果他并未意识到他长满利齿的巨吻,他也会感觉到他那坚硬而裂痕满布的身躯,与那条巨大而庄严的尾巴,他用这条尾巴拍击水花与沿岸,或是对付其他的怪物,而这条尾巴也赋予他一种深刻而令人作呕——同时也是难以描绘的——皇室威仪,如同一个自皇家装饰、徽章、战场与罪行中走出的公主。”^③法斯宾德将这段描述简化为:“他是一个灵魂变成鳄鱼的男孩。”

法斯宾德察觉到纪涅小说中最关键的不平衡点:存在于粗糙拙劣的戏剧情节与那种华丽丰富、舒缓有致、难以捉摸而又极为精致的自我陶醉式文体之间的风格差异。“纪涅的《水手奎莱尔》(*Querelle de Brest*)或许是世界文学史上最为激进的小说,它呈现出客观行动与主观狂想之间的重大差异。在脱离纪涅繁复的意象世界之后,小说中的外在事件只是一个平淡乏味、类似三流犯

① *Querelle Filmbuch*, p. 11。

② 纪涅(Jean Genet),离经叛道的法国杰出作家,他传奇性的一生与他的作品一样出名。——译注

③ 纪涅的 *Oeuvres complètes*,第3卷,巴黎,1953,p.180。

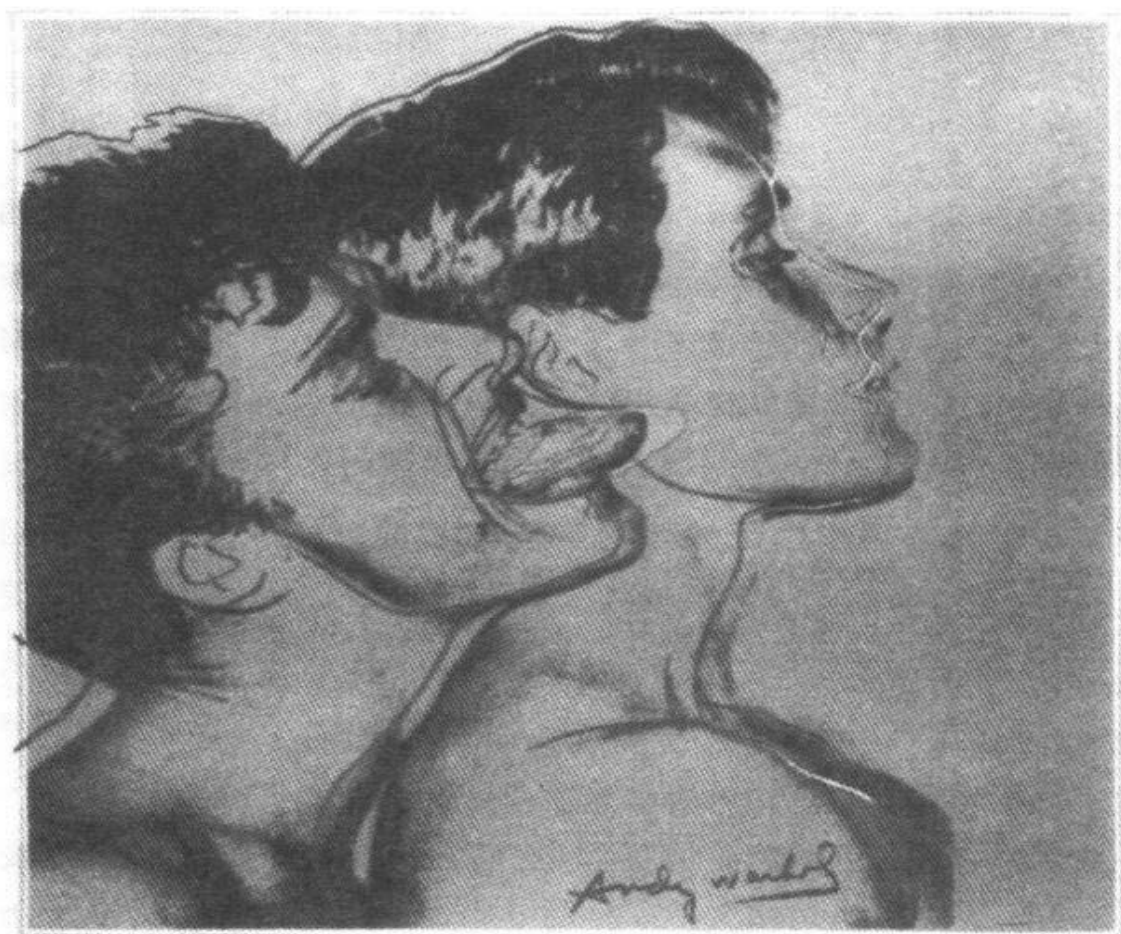
罪小说的故事,几乎完全没有任何价值。”^① 就像《寂寞芳心》的全名是 *Fontane Effi Briest*^②。一般而言,法斯宾德原先也有意将纪涅的名字放入电影片名之中,但不论是作为一种向大师致敬的行动,或是就故事改编技巧而言,这部电影皆不如《寂寞芳心》那么成功与出色。在这两部电影与《柏林亚历山大广场》中,法斯宾德都让自己担负起一项不可能成功的艰巨任务:企图重现原著文体的语调,并使观众能像读者一般自由地建立起他们自己对剧中人物的印象,法斯宾德就像曾以间接方式带给他深沉影响的布莱希特一样,希望使观众更具批判性,这就是为何这两部电影经常呈现出白色画面的原因。“根据克拉考尔(*Siegfried Kracauer*)^③的说法,当画面变黑时,观众就开始进入狂想梦境之中,而我要达到的是一种完全相反的效果,借由白色的画面,我希望能使观众保持清醒。它(《寂寞芳心》)不应该像大部分电影一样经由非意识层面发挥作用,而是经由意识的层面……当你阅读一本书、一本小说的时候,你会自己在脑海中想像出人物的形象。这就是我企图在这部电影中达到的目的。”同时法斯宾德也在《水手奎莱尔》剧本的前言中指出,运用文学素材的电影人不应该完全将文字媒介转变为电影映象。“因此所有改编自文学作品的电影,都无须负起将文学作品赋予读者的印象转译为大量写实画面的艰巨工作。”^④ 法斯宾德根据这个观点,使叙述者的对白比例远超过电影中的任何角色,但这种手法减缓了戏剧节奏,同时也明显地限制了人物的行动自由,因此并未能重现纪涅引入暴力事件的控制方式的力度。

① *Querelle Filmbuch*, p. 11。

② 《寂寞芳心》这部电影是改编自冯塔纳(*Theodor Fontane*, 1819—1898)的同名小说,冯塔纳是著名的德国作家,被公认为德国现代写实主义小说的大师。——译注

③ 克拉考尔(*Siegfried Kracauer*, 1889—1966),德国电影理论家、社会学家及历史学家, *Theory of Film*《电影的本性》(1960)为其著名著作。——译注

④ *Querelle Filmbuch*, p. 11。



BRAD
DAVIS
JEANNE
MOREAU

Andy Warhol
QUERELLE

RAINER WERNER FASSBINDER

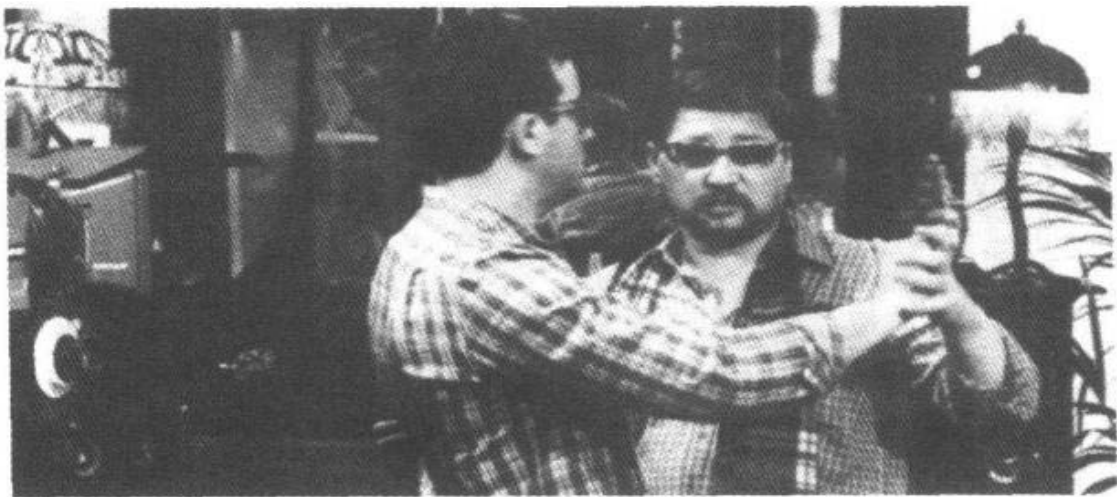
JEAN GENET

DIETER SCHLÖDER

FRANCO
NERO
LAURENT
MALET

安迪·沃霍尔为《水手奎莱尔》设计的海报。

这部电影的情节结构是以两个谋杀犯的对比作为重心。从事鸦片走私的奎莱尔割断了他的同党维克(Vic)的喉咙；吉尔(

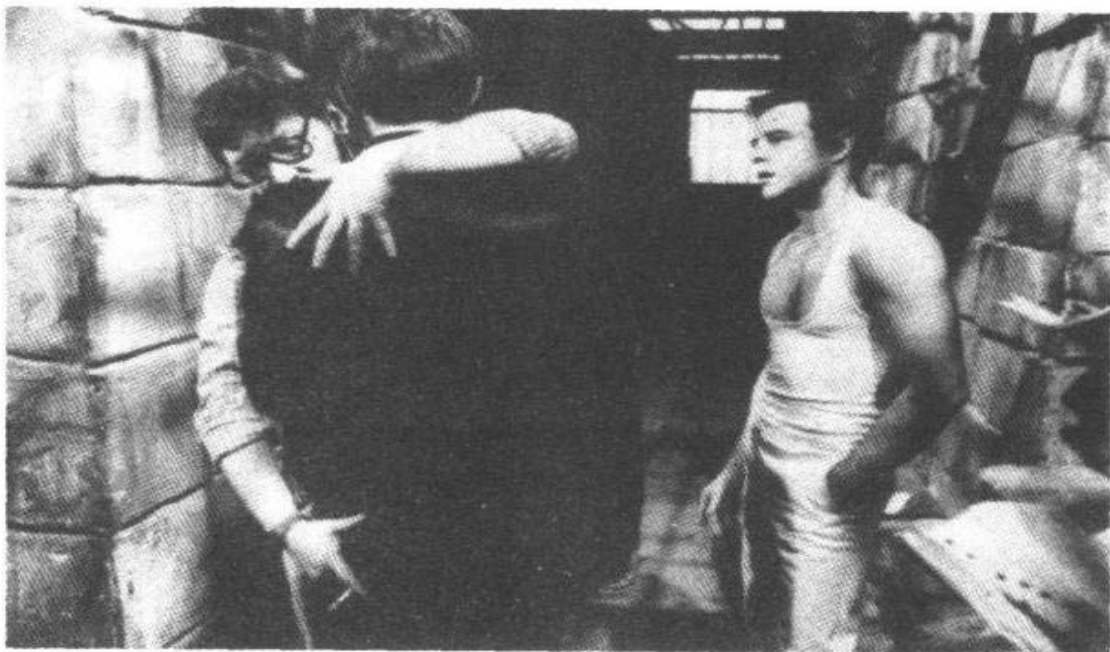


在柏林拍摄《水手奎莱尔》(1982年3月),于摄影排练时,法斯宾德与海瑞·鲍尔跳探戈。

Gil)杀了一个名叫提欧(Theo)的建筑工人,提欧觊觎吉尔美丽的妹妹,企图利用吉尔与她接触,同时他也不识好歹地侮辱了吉尔的男性气概。兄弟关系在小说中具有关键性的重要地位,奎莱尔与他的兄弟罗伯特(Robert)极为相似,他们俩人拥有一种经常存在于双胞胎之间的心电感应。当他们两人打架时,奎莱尔感到这似乎是在与自己战斗一般。法斯宾德深信兄弟必然能带给一个追寻自我身份认同的人极大的帮助,而没有兄弟一直令他感到十分遗憾。不过,法斯宾德不仅未在电影中强调这对兄弟的惊人相似性,反而像在他1977年的电影《绝望》中一般,运用两个毫无共同点的演员来扮演这对兄弟,纳布可夫(Vladimir Nabokov)^①的小说并未清楚指出人物的长相是否相似,而负责撰写电影剧本的汤姆·史脱帕德(Tom Stoppard)^②则希望这两个角色是由同一位演员

① 纳布可夫(Vladimir Nabokov, 1899—1977),俄裔美籍小说家,擅长以各种象征手法表达艺术本身的问题。《绝望》这部电影改编自他的同名小说。——译注

② 汤姆·史脱帕德(Tom Stoppard, 1937—),英国剧作家,同时也参与电影剧本的创作。——译注



法斯宾德向汉诺·波西尔示范拥抱的艺术,这位男演员在《水手奎莱尔》中同时扮演奎莱尔的兄弟罗伯特与谋杀者吉尔这两个角色。

扮演。法斯宾德在《水手奎莱尔》中以他自己独特的手法来刻画这对兄弟之间的情感与矛盾,他用汉诺·波西尔(Hanno Pöschl)这位演员同时扮演罗伯特与吉尔这两个角色,这种安排对观众造成不少困扰,但法斯宾德企图以奎莱尔先对吉尔十分友善亲爱、然后将他出卖给警察的矛盾行径,来传达奎莱尔对他兄弟爱恨交织的复杂感情。

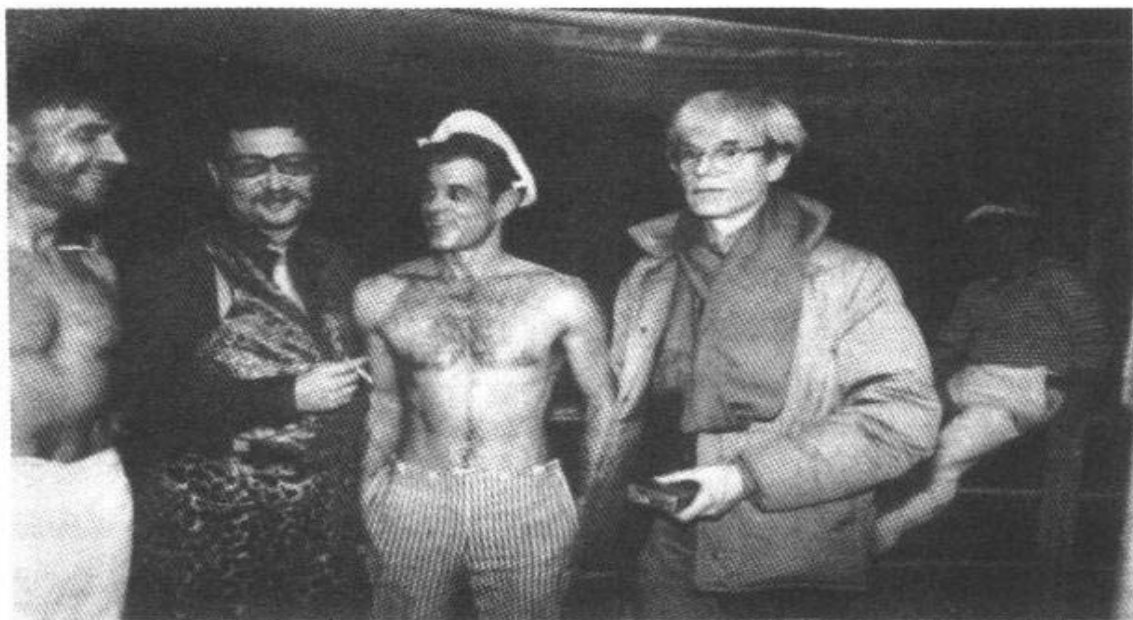
虽然法斯宾德对纪涅小说的感觉,并不像他对《柏林亚历山大广场》那么强烈到要将作者的狂想注入自己的生命,但他仍能在纪涅的著作与纪涅传奇性的生活中看到他自己的影子。纪涅不仅深思熟虑地使自己成为一个怪物,同时也使自己成为一个拥有一群以沙特为首的信徒的圣人。在孩童时代,纪涅就被指控为具有邪恶的天性,在被排除于好市民社会之外,并且因偷窃行为而饱受轻视的情况下,纪涅就像一头鳄鱼般地跃入了他天性中的

负面成分之中,使他自抗拒诱惑的内在需求中解放出来,而他为这分自由所付出的惟一代价就是堕落与耻辱。“我决定成为犯罪使我成为的那个人”。



1982年3月法斯宾德拍摄最后一部电影《水手奎莱尔》时,法斯宾德、珍妮·摩露(饰演莉西安)与布拉德·达维斯(饰演奎莱尔)在休息时合影。

由于长期看电影经验的影响,法斯宾德在他的童年幻想中总是与盗匪认同,而这种倾向一直延续到他的帮派电影与他较成熟作品中的布莱希特式动力之中,使他将社会机构描写成千疮百孔的犯罪渊藪,并揭露出婚姻事实上是一种卖淫制度的真相。“任何事物,”他说,“都必须被视为一种罪行。”法斯宾德跟纪涅不同,他很少会冒险去犯下真正的罪行,就像是一个以成为他人观察目标的方式来实践自我的演员一样,法斯宾德将自我坦露于电影之中,借由他人的检视来重新创造自己的身份认同。萨特在描写纪涅时,运用“前男性恋癖”(prepederastic)这个字眼来形容以成为他人目标作为基础的自我实践行为,萨特认为,这种倾向中的女性



从左至右:戴特·席多尔、法斯宾德、布拉德·达维斯与安迪·沃霍尔在《水手奎莱尔》的片厂合照。

成分远比男性特质多。而法斯宾德实践自我认同的动力与纪涅一样,都带有极为浓厚的露阴癖(exhibitionism)色彩。如同莱恩^①所说的:“喜欢炫耀自己的身体,或是身体的某部分,或是一些高超的功能与技巧的露阴癖患者,或许正绝望地试图克服那种萦绕于心的孤立与寂寞,他感到他真实的自我从未暴露在他人面前,并且/或是从未被他人所证实。”^②

就像纪涅一样,奎莱尔也承认他的天性就像是一头怪物,但他与纪涅不同的一点是他长得十分俊美,具有使其他人无法抗拒的吸引力。在《爱花圣母》(*Our Lady of the Flowers*)这本小说中,神学家对仪表堂堂的天使迦百列(Gabriel)说:“你是我自己。”这与纪

① 莱恩(R. D. Laing, 1927—),英国精神病学家,以对精神分裂症的研究而著名。——译注

② 莱恩的《自我与他人》(*The Self and Others*),伦敦,1961。

涅最早的爱慕记忆完全相符——他希望成为一个经过他身边的秀美男孩。《水手奎莱尔》中的军官西布隆(Seblon)希望自己能成为那个英俊的水手;他幻想着要割下奎莱尔的生殖器,然后将它移植到自己身上。法斯宾德也能在想像中认同这种阳具羡慕,以及西布隆对于奎莱尔的贬损羞辱永不满足的渴望。奎莱尔也同样地渴求贬损与羞辱,但他这分渴望并不寄托在西布隆身上。他在谋杀维克之后,故意在赌博时输给诺诺(Nono),这表示他会让莉西安(Lysiane)的丈夫诺诺(由冈瑟·考夫曼饰演)鸡奸他。奎莱尔十分惊讶地发现诺诺竟然未使他感到痛苦,“他对他的刽子手充满了无限的温柔情意”(法斯宾德这次在叙述中所使用的词句与纪涅完全一致)。

法斯宾德曾经说过,当他将文学作品改编为电影时,这些小说都是他自己也能创作出的作品,虽然事实上他并不能以纪涅的风格写出《水手奎莱尔》这本小说,但在与他的冯塔纳与杜布林作品的电影版相较之下,《水手奎莱尔》确实显示出:他也许根本不需要这本书的任何帮助,就能创作出一部属于他自己的电影。

第七章 宣言与自我

法斯宾德在《水手奎莱尔》之后预备拍摄的下一部电影是《我是世上最快乐的人》(*I'm the Happiness of This Earth*),描述三个男人(由汉诺·波西宾、海瑞·鲍尔与冈瑟·考夫曼饰演)经营征信社失败之后,转向摇滚乐发展而名利双收。法斯宾德准备自己担任摄影师的工作,开拍日期定于1982年6月20日。这部电影的许多戏都发生在一家迪斯可舞厅之中,海瑞·鲍尔于6月9日在位于爱因斯坦街的皮尔·拉本公寓附近找到了一个叫做“帕纳斯歌曲”(Song Parnass)的合适地点,那是一栋两层楼的老式建筑,空间相当宽敞,气氛也与法斯宾德所要的感觉十分相近,并有可供改建的舞台与坐位。在6月10日凌晨一点时,鲍尔用直通法斯宾德床头的专线,打电话告诉他这个绝佳的拍摄地点。法斯宾德表示他正在看电视与录影带,同时也用些零碎时间阅读书籍。^①

他当时与茱莉安·罗伦兹(Juliane Lorenz)同住在克列蒙街(Clemensstrasse)76号,这是电影制片人霍斯特·温德蓝特(Horst Wendlandt)的公寓。当天晚上,由法斯宾德主演的《神风特攻队1989》(*Kamikaze 1989*)一片的导演伍夫·格瑞姆(Wolf Gremm)也住在那里。清晨三点半,茱莉安·罗伦兹回到公寓,她听到法斯宾德房中传出了电视的声响,但却听不到他惯有的鼾声,虽然法斯宾德从不许其他人在未获邀请的情况下随意进出他的房间,但茱莉安觉得很不对劲,于是她走进去,看到法斯宾德躺在床上,早已气

^① 海瑞·鲍尔作品,pp.201—202。

绝身亡，嘴里仍叼着一根香烟。^① 十天前他才刚满三十七岁。

6月10日是圣体节，慕尼黑的天气炎热无比。法斯宾德的一些朋友刚听到这个消息时，都以为这只不过是个无伤大雅的玩笑。托马斯·舒利在早上七点被茱莉安的电话吵醒，他猜想这大概是法斯宾德骗他起床的伎俩，但当他到那间公寓时，第一眼看到的就是警察与一位医生。由于当天是宗教假日，所有的调查询问工作都延到第二天进行。一位警察对记者表示：“法斯宾德也只不过是个人而已。”^②

很明显，他的死亡具有多方面的利用价值。6个月前就已拍摄完成的《神风特攻队 1989》至今尚未卖出，而在当天中午，伍夫·格瑞姆、霍斯特·温德蓝特·戴特·席多尔与其他几位电影老板在一家咖啡厅中达成了初步协议。^③ 对新闻媒体而言，法斯宾德的英年早逝是个可以大大炒作的绝佳素材，电视台也制作了几个特别节目，让朋友与同事缅怀往事，评论家与电影工作者提出一些盖棺论定式的意见。

他的死亡就像是一个年轻诗人、电影明星或是流行歌手的死亡一般，赋予一段早已展开的传奇故事一种新的面向。许多人都以为法斯宾德是自杀身亡的，这种说法并不正确，但我们可说法斯宾德一生的生活方式就是一种慢性自杀：长期毫无节制地过度工作、暴饮暴食、大量吸烟、酗酒、服用毒品、安眠药与兴奋剂，就像是对自己的身体发动永无止境的攻击一般，并且怀着一种非理性的信念，相信他的身体能忍受各种摧残与虐待。“要是原子弹大战爆发的话，”法斯宾德自吹自擂，“人们将会紧紧地跟随在我身边，因为即使有炸弹掉下来，它也无法毁灭我，我拥有比炸弹更强的力量。”^④ 他的某些特质令人联想到萨德伯爵笔下的邪恶英

① ② 克特·拉伯作品，p. 14。

③ 同①，p. 15。

④ 戴特·席多尔专访，7.12.83。



法斯宾德于 1977 年 5 月拍摄《绝望》时的照片。

雄,他们对自然总是抱着两极性的分裂态度,一方面轻视自然,认为它竟然无法惩罚他们最残酷暴虐的罪行;而在另一方面却又崇

敬地服从自然,因为它将他们的毁灭本能转化为宇宙性毁灭动力的一部分。如同吉利斯·迪勒兹(Gilles Deleuze)所说的:“虐待狂从负面转向虚无:从一种作为毁灭过程一部分的负面性,在不断重复发生之后,成为一种包含一切理性概念的虚无。”^①

超级大玩家

如果法斯宾德在童年时代确实有意作出令人憎恶的行为,来保护自己免于成人无情拒绝的危险与伤害,那么我们可说,他在成年之后就不可避免地成为一个不断在与自己的赌博中下注的赌徒,期望将自己训练成一个较强壮的对手。他深信自己毫无童年可言,因此他在成年生活中成为一个不计后果的冲动赌徒,而他所玩的游戏都具有高度的冒险性质,拍电影就是一项能使他处于艰困环境中的冒险游戏。他可以随机处理所有事物,运用他惊人的技巧与应变能力当机立断地下决定,使所有工作都必须在极短的时间内完成。他并不像大部分导演那样耐心等待足够的资金来拍下一部电影,在法斯宾德的字典中绝对没有等待这个词汇,他总是毫不考虑地向前奔驰,运用自己的财富,向银行贷款,在未筹措到全部资金前就冒险展开拍片工作。而当《外籍工人》为他赚到足够拍摄低成本电影的资金之后,他仍然不能改变他固有的习性,迅速进行一项超过他经济能力的高成本电影的拍摄计划,并急着在这个念头仍然极度吸引他时展开拍摄工作。

拍片工作本身就像是一种毒品:它所带来的刺激远比完成的作品重要。这些是“随时可丢弃的电影”,法斯宾德说,“也就是说这是一些在特定时刻以特定主题所拍摄的电影。对我而言,在完成之后它们就失去了意义”^②。当一位德国电影制片愿意每月出

① 吉利斯·迪勒兹的 *Présentation de Sacher-Masoch*, 巴黎, 1967。

② 东尼·雷恩作品, 第2版, p. 85。

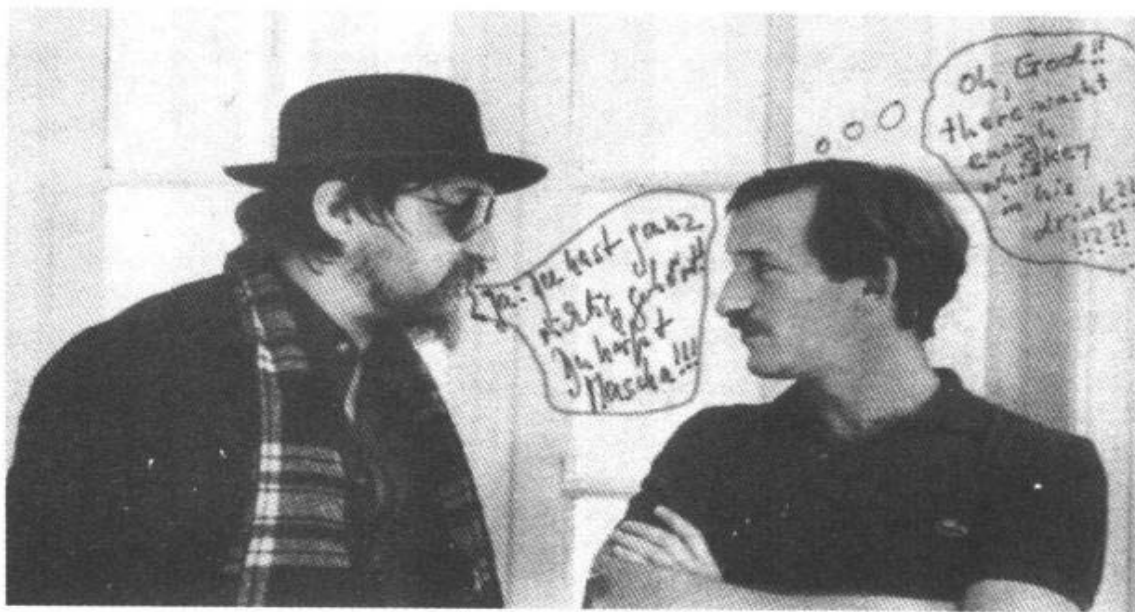


法斯宾德在 1976 年的嘉年华会中男扮女装。

一万四千英镑的高薪与法斯宾德签五年合约,条件是规定他一年只能拍一部电影时,他对这项提议完全不感兴趣:“那我拍完电影后的其他时间要做什么?”^① 虽然他十分在意财富、成功与名气,但电影对他最大的意义却是作为一种赋予他表达自我的力量与放纵自己情绪的手段。在他以《玛丽·布朗的婚姻》掀起全球性的热潮之后,他下一个拍片计划并不是去巩固自己的国际声誉,反而拍了不可能吸引广大观众的《十三个月亮之年》。

当他对拍摄《水手奎莱尔》的工作感到厌倦时,他立刻决定缩短三天拍片进度,在星期六下午,他告诉戴特·席多尔他会在当天午夜拍完这部电影。然后他抛下所有的笔记,只靠记忆来展开工作,以即兴方式更动剧本中的情节,使摄影师与助手们感到无比的困惑。法斯宾德并非是按照剧本顺序进行拍片工作,而当他一场接一场地拍摄,结束某个演员的戏分时就叫他回家的时候,现场没有一个人知道他到底在做什么。到午夜时他果真拍完了这

① 戴特·席多尔专访,8.12.83。



法斯宾德与米克·麦克勒依；法斯宾德在这张照片中加上一段对话：“是的，我是这么说的，你的名字是玛茶!!!”“天啊!! 难道他喝的威士忌还不够多吗??!!??!”

部电影。^①

不可否认地，他独特的性情使他只能以这种方式工作，但这也就是说，永远只能完成一些充满瑕疵的电影。作为一个导演，他最缺乏的就是耐心。如果有些服装或道具并不符合他的要求，他要不是将就地拍下去，就是干脆想办法不用这件服装或道具而继续展开工作，绝对不可能浪费时间等待代替品。与相同的摄影师、助理、设计师与技术人员维持长期的合作关系，使他可以尽可能地下达许多指示，甚至不用花时间参与讨论。当他在开拍当天到达拍摄地点时，也就是他第一次见到拍摄场景的时候。“如果我事先看过场景的话，我根本不可能在那里工作。”^②

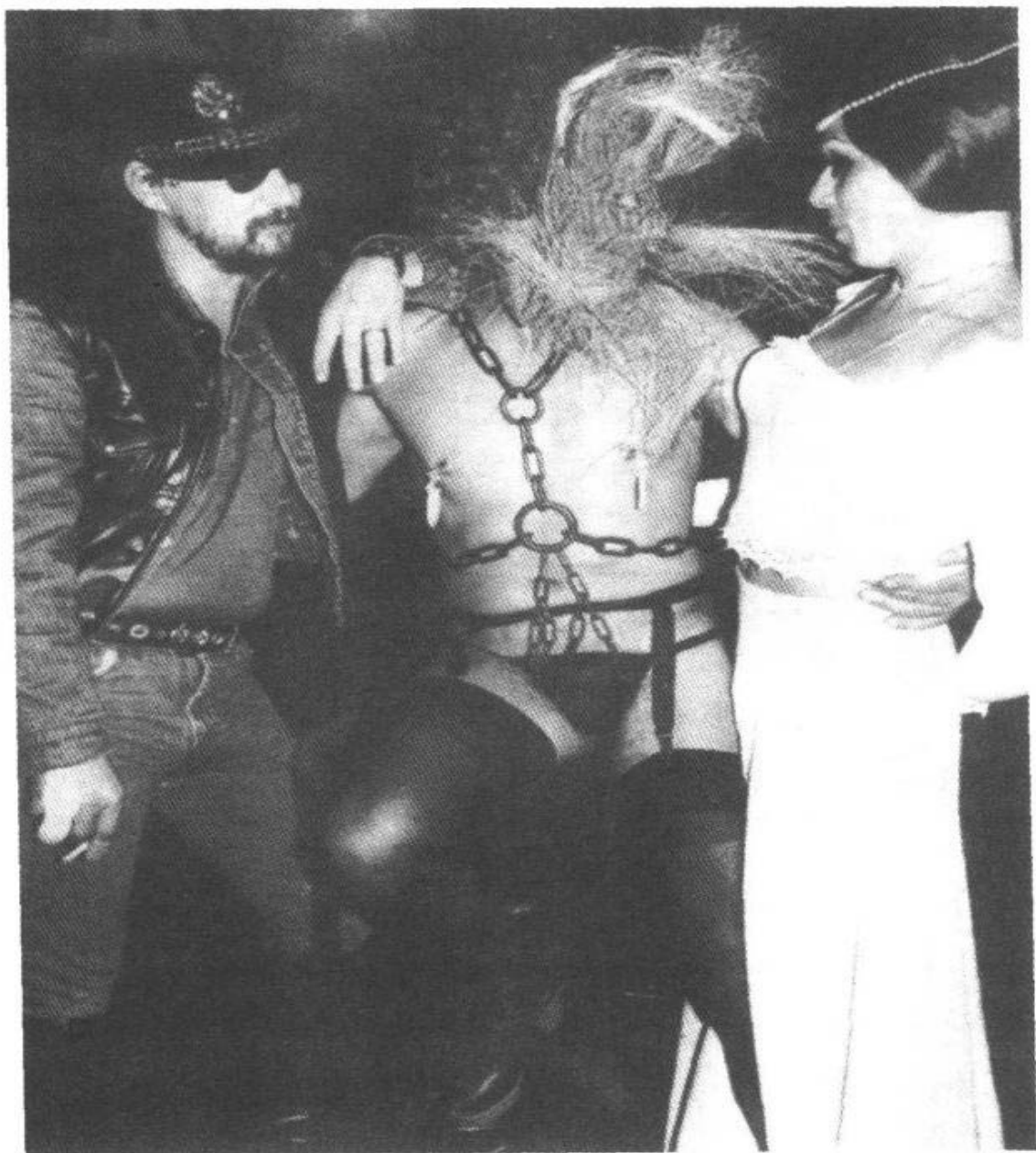
① 戴特·席多尔与克特·拉伯专访，10.7.83。

② 蕊内·雷佛专访，11.12.83。



狄·鲍嘉(中)在 1977 年电影《绝望》中饰演贺曼·贺曼。他的妻子丽迪亚(由 Andrea Ferréol 饰演)正与他的表弟、酗酒的画家阿达烈(由佛克·史宾杰饰演)私通。

以惊人速度工作的好处是没有任何人会感到无聊,每个人都处于一种极紧张而专注的状态中,特别是那些经常得即兴表演的演员们。但这种工作方法的坏处是,从剧本撰写到后期配音制作的每个拍摄阶段,大多都是粗手粗脚且漏洞百出。作为一个编剧,法斯宾德绝对不会花费任何精力去做准备工作:如果他的电影需要做调查研究的话,自然有其他人会为他完成。他完全不曾考虑到希区柯克所谓的冰箱思想(icebox thoughts):只要他的电影能在戏院中对观众造成冲击,那他也就无须担心,是否有人在夜深人静、打开冰箱拿饮料时,会突然了解到:“事情完全不可能像电影中那样发生!”以《莉莉·玛莲》为例,电影中由临时演员所扮



“绅士邀请淑女”。法斯宾德于 1976 年在“德国戏院”的舞会中与两个有“男扮女装癖”的朋友合照。

演的纳粹士兵曾有两次公然直接反抗军官的纪录，而这在一支纪律严谨的军队中是不太可能发生的，但法斯宾德痛恨纪律，同时

也知道观众在看到那煞风景的军官被属下的吼叫所压制住时必然会觉得十分痛快。

一般而言,法斯宾德电影配音效果的品质都相当粗糙,这并不是因为他要达到一种额外的疏离作用,或是故意使配音与演员的口型产生距离,这完全是因为他根本不愿花时间去追求较为精致的成果。他早期的电影为了节省预算,并没有足够的经费采用同步录音的方式;当他事业逐渐成功之后,他又觉得节省时间比节省金钱还要重要。但许多常与他合作的演员都未受过正统训练,对他们来说精确的配音本来就是一项艰难的工作,而法斯宾德却又不断催促他们尽快完成,他们交出来的成绩自然就更差了。他第一部英语片《水手奎莱尔》是在纽约进行配音工作的,他原先想到纽约去负责处理相关事宜,但在为演员进行面试的一小时之后,他就开始感到厌烦,于是将一切事物都交给负责配音的录音室全权处理。^①

虽然法斯宾德原本就极容易感到厌烦,但他服用毒品的习惯却大幅增加这种情形的严重性。他试图为自己越来越依赖药物的倾向找出一个合理的借口,声称兰波(Rimbaud)^②若是不吸食大麻就写不出任何作品,而普鲁斯特(Proust)也是依靠毒品才完成了《追忆似水年华》(*A la recherche du temps perdu*)。法斯宾德很少在拍片时服用会造成幻觉的药物,但他在等待拍摄时会吸食大麻或是麻醉剂,并且用啤酒杯喝波旁酒(bourbon)。他在感到厌烦时需要毒品的刺激,但服用越多的毒品,他就会越来越没耐心。在刚开始进行《柏林亚历山大广场》长达十一个月的拍摄工作时,他的精神状况还算不错,但到了工作接近尾声时,他开始变得十分焦躁不安。根据他的制作助理蕊内·雷佛的说法:“人群使他感到极度紧张,于是我知道他又开始服用毒品了。他几乎对每个人说:

① 戴特·席多尔专访,9.12.83。

② 韩波(Rimbaud, 1854—1891),法国象征主义诗人,另译为蓝波。——译注

‘你的工作表现奇差无比。’”毒品使他比往常更不注重细节的精确性,而他想要“做一些非常可怕的事让所有的人都不好过。他必须跟某个人争吵,他想将他的罪恶感转卸到其他人身上”。举个例子,他会试图进行一些由恶毒对话组成的即兴戏剧,希望能使他工作团体中的成员彼此憎恶与对立。^①



安娜·卡希娜饰演的爱琳与玛姬特·卡特森饰演的阿蕊安在《中国轮盘》(1976)中的剧照;一个富有的商人带着他的法国女友到隐秘的乡村别墅度假,却发现他的妻子在那里与情人幽会。

而这使我们得以解释形成他电影作品中片段拼凑方式的成因。而其中某些最杰出的片段确实是令人难以忘怀——《恐惧吞噬心灵》中爱咪邀请朋友们触摸她丈夫的肌肉,《四季商人》中的汉斯·艾普沉默地饮酒自杀,或是《玛丽·布朗的婚姻》中那个在火

^① 蕊内·雷佛专访,11.12.83。



放松心情时的法斯宾德。

车站一群返乡军人中坚毅等待的衣衫褴褛的女人,与那个和法兰兹·比伯克夫上床的女孩,她以一种心不在焉的态度原谅了法兰兹对她的伤害:“那就是我的方式。”“喔,好吧,如果那是你的方式,就没什么大不了的。”而在另一方面,虽然这些电影总是以戏剧性的手法来描绘压迫结构的普遍性,但法斯宾德很明显地并不十分注重这种压迫的结局。他竟然会因别人的想法而将玛丽·布朗的死亡更动成不同的结尾确实是相当奇怪,而《佩特拉的苦泪》的结尾虽然并不具任何歧义性,但不同的评论家对于玛琳在佩特拉给予较佳待遇时收拾行李离去的举动都有着完全不同的诠释观点。

中国轮盘

《中国轮盘》是最能反映出法斯宾德成年后在游戏中所得到的快悦的一部电影,它的剧情是以法斯宾德常与朋友玩的一种真

实游戏作为发展重心,游戏者分成两组,轮流选择其他组中的某个成员,然后另一组提出一些诸如“这个人最喜欢的动物是什么?”之类的问题来找出对方选择的目标。这个游戏规则使得游戏者很容易就变得极富攻击性。这部电影中,在残废的女儿安吉拉(Angela)的提议之下,大家开始玩这个游戏,安吉拉加入了与母亲对立的那一组。当她母亲问道:“在纳粹第三帝国统治之下,这个人可能会做什么工作?”安吉拉的答案是“做贝尔森集中营的指挥官”。而她所描述的就是她的母亲。法斯宾德在玩这个游戏时,他的答案经常是带有与安吉拉一般强烈的挑衅意味。

法斯宾德与演员

法斯宾德电影中的演员表演水准都相当高,但这并不表示他总是运用最杰出的演员,或是能激发出演员最卓越的演技。一般而言,我认为这是因为他并不让演员有自由发挥的空间——他的兴趣是控制而不是观察——而他事后配音的习惯更加深了他对演员的控制。他就像默片时代的导演一样,经常在摄影机拍摄时毫无顾忌地下达命令。这种导演技法对于那些经常与他合作的演员具有极大的效用,而这也是他大部分电影的工作方式;直到他短暂事业的末期,他才开始与一些像珍妮·摩露与狄·鲍嘉(Dirk Bogarde)这般兼具专业技术与创造力的天才演员合作,而他们在法斯宾德电影中的表现都远不如在其他导演作品中那样光芒万丈。即使是曾与法斯宾德合作过的安娜·卡希娜(Anna Karina)在高达的电影中也展现出更为出色的演技,高达在指导她演戏时连用了极多即兴手法与意外效果,甚至在她说完全部台词后仍然让摄影机停留在她脸上,拍摄出这个女孩所表现出来的焦虑与不安,而安东尼奥尼与米洛许·福曼(Milos Forman)都同样使用过这种让摄影机持续拍摄的诡计。珍妮·摩露在电影中最精彩的演出

都出现在当她发挥一种或许会使导演吓了一跳的自发性反应的时候——此时她不再服从精确的指令,而是完美地呈现出一连串控制严谨的即兴表演。

汉娜·许古拉曾经抱怨,在与法斯宾德合作时,她觉得自己就像是一个被遥控的傀儡一样,而英格丽·卡文表示:“当雷纳选角时,我从未感到他对演员这个人本身有多大的兴趣。他所注重的是类型、外表的图像,以及自我表达时所显示出的某种歇斯底里特质。他是根据外在表达方式选角,而不是根据这个人对于自我的感觉……使他感兴趣的是将他自己脑海中所想像出的东西组合成某种形态与结构,而他总是利用与剥削我们。”^①

而这解释了为何法斯宾德电影中的表演通常未能发挥应有的冲击与贡献的原因。《罗拉》的电影剧本比《蓝天使》出色,但苏可娃与阿敏·穆勒斯-达尔的演出,远不如玛琳·黛德丽(Marlene Dietrich)与艾米尔·坚宁斯(Emil Jannings)在冯·史登堡电影中的精彩演技那般深刻且令人难以忘怀。一般而言,在法斯宾德的作品中,顺从的汉娜·许古拉比玛姬特·卡特森更为耀眼,事实上卡特森却是位拥有更细腻精致演技、更宽广的情感力度与一张表情更为丰富的面孔的优秀女演员。

法斯宾德是第一流的电影说书人,善于处理对白与意象之间的关系,他无意运用演员来诠释对白中的情感。虽然在他所撰写的对白中显示他驾驭语言形式的卓越才能,但他最杰出的天赋是在于视觉映像而不是语言文字。如同他自己所说的:“我并不是以对白为基础来展开拍片工作。我绝对不会要演员不断排练不同的语气与声调。我最痛恨的就是模仿,我希望能让演员自己去感觉,而不是要我去指示一个特定的情境。我宁愿他们维持本来面目,而不是将我自己的诠释强行附加在他们身上。”^② 事实上,

① *Frauen im Film*, Heft 35。

② 班杰明·海因利希的 *Müder Wunderknabe*, *Die Zeit* 8.6.73。

他经常将自己的观念强加在演员身上,但却不是运用对白诠释方面的技巧,几乎所有演员对法斯宾德都有一种异乎寻常的信心,认为他所有的决定都是为了能让他们展现出最精彩的演技。玛姬特·卡特森说:“我就像是一个婴孩般盲目追随他。”但不久之后,玛姬特对导演工作越来越感兴趣,因而不可避免地与法斯宾德发生冲突,当他邀请玛姬特演出《玩偶之家》中的娜拉时,他删去了所有玛姬特觉得最重要与最想讨论的台词。他单方面且武断地决定要将娜拉塑造为“一个了解如何运用手段去达到目的与压迫一个男人的女人。这就是我所要表达的观念——这个男人才是真正的牺牲者”。但这并不是易卜生创作这个剧本的原意,1878年10月19日,易卜生在罗马写下了这个剧本的构思笔记:“一个女人在现代社会中永远无法成为完整的自我。这是一个完全由男性主导的社会,有着由男人所制定的法律,以及那些用男性观点来评估女性行为的检察官与法官。”法斯宾德就像布莱希特一样,他所关注的是剧本中所负载的当代社会议题,而不是造成这些问题的幕后成因,而他对女性主义的厌恶严重影响了他对《玩偶之家》这个剧本的诠释角度:“这并不是一个女人对抗男人的世界,而是穷人对抗富人、被压迫者对抗压迫者的世界,而被压迫的男人与被压迫的女人一样多。”他甚至更动了这出戏的结尾:他的娜拉并没有离开那个玩偶家庭。“你可以在其他一万个婚姻实例中发现到和娜拉与贺摩完全相同的问题,而那些妻子通常都不会离开——她们能去哪儿呢?……人们在出走之后并不是真的就能获得自由。很少人能忍受独自一人的孤寂。”法斯宾德并没有兴趣去研究易卜生的经历与看法,他只是以自己先入为主的观念与成见来阅读这个剧本及其中的人物,将它修改成一个就像是他自己所写的剧本。卡特森说:“我总是感到我在舞台上就是法斯宾德的代言人……当我演戏的时候,他的表现就像我在演出

他所创造出来的角色一般。”^①

禁闭的意象

在另一方面,法斯宾德也像英格玛·柏格曼一样,喜欢在作品中营造出些许禁闭的意象。他在由电影银幕所形成的框架中加入了无数的小框架,运用门与窗户来局限人类的形体。而他之所以经常在电影中使用镜子意象的原因之一,就是想表达出镜子框住人类形象的特质。当《只要你爱我》中的彼得处境更加绝望无助时,法斯宾德就使用更多的框架技巧来传达出无法挣脱的命运。导演就像说书人一样,必须同时与刽子手和牺牲者、压迫者和被压迫的人认同。在呈现出彼得因自我认同的机会逐渐流逝,而感到越来越强烈的焦虑与不安时,法斯宾德以巧妙的控制手法将剧情推展至最后的毁灭性高潮。

他电影中的生存者都是那些愿意妥协的角色,而他在传达妥协所造成的恐怖后果时常运用一种相当有趣的手法:让角色穿着具有惊人限制性的服装。《佩特拉的苦泪》中无生命的人体模型(模型本身就具有框架技巧的功能)耀眼的裸体反讽性地批判了剧中人物被局限住的自由。奴隶性格最为明显的玛琳只穿着工作性质所允许的服装,但佩特拉、希多妮与卡琳即使是在她们想轻松一下的时候,也宁愿为了优雅的仪容而牺牲肉体的舒适,而金属床的框架与透过活动百叶窗的光影更加强了禁闭的意象。在《深闺怨妇》这部电影的某些场景中,服装的讲究甚至到达荒谬的程度,特别是在父亲的尸体自意大利运回德国的时候。当玛莎在火车月台与母亲、姊妹相见时,这几个女人所穿的精致时髦丧服看起来简直荒唐透顶。这部电影的美术指导克特·拉伯如同他

^① *Frauen im Film*, Heft 35。



穿透活动百叶窗的阳光是法斯宾德惯用的电影技法。在《只要你爱我》这部电影中,光影照亮了彼得(由 Vitus Zeplichal 饰演)的面庞。

为《佩特拉的苦泪》所做的一般,同时也负责服装设计的工作,而他总是能凭直觉了解到法宾达想要制造出的效果。

法斯宾德十分清楚自我放纵事实上就是对自己不利,但他仍然以一种清教徒式的自虐心态义无反顾地去身体力行。自我放纵是他最后终于如殉道者般死去的真正原因,但他的殉难并非毫无效用:它滋育了法斯宾德以压迫与自由之间的辩证法为基础的传奇故事。如果他并不是一个暴虐的压迫者,他也就无法如此成功地倡导他那热情洋溢的自由宣言。

当我们检视他的电影成品时,整体的成绩似乎远比个别的作



于 1982 年 6 月举行的法斯宾德的葬礼。伞下的三位女士从左至右：茱莉安·罗伦兹、法斯宾德的母亲与罗赛儿·察区。

品出色。我们无法就每部电影本身来评断成就的高下。但当我们看这些电影时，总是能清楚地辨识出导演的强烈风格（他的风格比柏格曼与布纽尔更为明显）。他极为成功地创造出一种法斯宾德传奇，运用它形成了我们观看他电影时的特殊视野，而这个传奇是他最重要的成就。他那些关于自己的宣言与那些包含在他逸事传闻中的宣言，成为他电影宣言中不可分割的一部分。他了解观众对他电影的接受程度部分是仰赖他个人的形象，而他做出离经叛道行为的原因之一，就是这种离经叛道可以成为有利的宣传工具。他需要一个传奇故事，而他为了这个传奇牺牲了自己。

法斯宾德年表

- 1945 5月31日诞生于伯特·凡里萧芬(Bad Wörishofen)城,为医生贺穆斯·法斯宾德(Hellmuth Fassbinder)与他的妻子莉斯萝特(Liselotte)的儿子。
- 1951 父母离婚。
- 1964 终止学业。
- 1965 与克利斯多夫·罗瑟(Christoph Roser)、爱玛·贺曼(Irm Hermann)两人展开奇诡的三角恋情,拍摄他的第一部电影《城市游民》(关于影片的德文名称请参阅电影作品年表)。
- 1966 在慕尼黑的福瑞得-里昂哈德工作室(Fridl-Leonhard Studios,戏剧学校)选修课程,在那里遇见他日后作品中的重要女演员汉娜·许古拉(Hanna Schygulla);拍摄第二部电影《小混乱》。
- 1967 加入行动剧场,饰演《安提戈涅》(*Antigone*)一剧中的提瑞希阿斯(Tiresias)。
- 1968 5月,行动剧场解散;反剧场成立。
- 1968 (秋天)至1969年(秋天),反剧场以位于慕尼黑西凡宾地区(Schwabing district)的“威特威波特”(Witwe Bolte)为基地展开活动。
- 1969 4月,在慕尼黑市中心与郊区拍摄《爱比死更冷》(24天)。
6月,此片于柏林影展首映。
8月,在慕尼黑拍摄《外籍工人》(9天)。

10月,此片于曼海姆影展首映。

10月—11月,在慕尼黑与丁哥芬(Dingo lling)拍摄《瘟神》(5周)。

12月,在慕尼黑拍摄《丧心病》(13天)。

《外籍工人》获得依凡基利希电影奖(Evangelischer Filmpreis)与国际电影刊物的 FIPRESCI 奖。

1970 1月,在慕尼黑拍摄 *Rio das Mortes* (20天)。

2月,在科隆拍摄《咖啡屋》(10天)。

4月,《瘟神》于维也纳首映。

5月,在慕尼黑、斯达恩堡(Starnberg)与费尔德克肯(Feldkirchen)等地拍摄《旅程》(20天)。

6月,《丧心病》于柏林影展首映。

8月,在慕尼黑拍摄《美国大兵》(15天)。

9月,在索伦多(Sorrento)拍摄《当心圣妓》(22天)。

10月,《美国大兵》于曼海姆首映;《旅程》在电视上播放。

11月,在勒克河边的兰斯堡与慕尼黑拍摄《英格斯达特的先锋》(25天)。

1971 1月, *Rio das Mortes* 在电视上播放。

5月,《英格斯达特的先锋》在电视上播放。

7月,《威迪》于柏林影展首映。

8月,与英格丽·卡文(Ingrid Caven)结婚(他们于1972年迅速结束这段短暂的婚姻);《当心圣妓》于威尼斯首映;在慕尼黑拍摄《四季商人》(11天)。

12月,《丧心病》在电视上播放。

1972 1月,在慕尼黑拍摄《佩特拉的苦泪》(10天)。

3月,《四季商人》在电视上播放;在斯特拉宾(Straubing)市中心与郊区拍摄《疯狂游戏》(14天)。

4月—8月,在曼肯-格拉特巴克(Mönchen-Gladbach)的一家工



年轻的演员

厂与科隆拍摄连续剧《八小时不是一天》的前 5 集(105 天)。

5 月,《当心圣妓》在电视上播放。

6 月,《佩特拉的苦泪》于柏林影展首映。

9 月,在萨尔布鲁肯(Saarbrücken)拍摄《不莱梅咖啡》(9 天)。

9 月—10 月,展开《寂寞芳心》第一阶段的拍摄工作。

10月,《八小时不是一天》的第一部分在电视上播放。

11月,开始在彼得·查德克(Peter Zadek)管理的波库剧院(Bochum)工作。

12月,在剧院执导费南克·摩纳(Ferenc Molnár)的《莉莉安》(*Liliom*);《不莱梅咖啡》在电视上播放。

1973 1月,《疯狂游戏》在电视上播放。

1月—3月,在科隆、慕尼黑与巴黎等地拍摄《网上世界》(44天)。

5月,在萨尔布鲁肯拍摄《娜拉·贺摩》(21天)。

7月—9月,在康士坦兹(Konstanz)、奥图伯恩(Ottobeuren)、克罗兹林根(Kreuzlingen)与慕尼黑等地拍摄《深闺怨妇》(25天)。

9月,拍摄《恐惧吞噬心灵》(15天)。

10月,《网上世界》在电视上播放。

1974 2月,《娜拉·贺摩》在电视上播放。

3月,《恐惧吞噬心灵》于慕尼黑首映。

4月与7月,在慕尼黑与马拉喀什(Marrakesh)拍摄《佛克斯》(21天)。

5月,《深闺怨妇》在电视上播放。

6月,《寂寞芳心》于柏林影展首映。

7月,在科隆拍摄《宛如网上之鸟》(6天);遇见阿敏·梅耶尔(Armin Meier)。

8月,担任法兰克福安坦剧院(Theater am Turm)的艺术总监。

1975 2月—3月,在法兰克福拍摄《库斯特婆婆上天堂》(20天)。

4月—5月,在科隆与波昂拍摄《恐惧之恐惧》(25天)。

5月,《宛如网上之鸟》在电视上播放;《佛克斯》首映。

6月,正式终止与法兰克福安坦剧院的工作合约。

7月,《恐惧之恐惧》在电视上播放。

- 10月,在慕尼黑展开《撒旦的佳酿》第一阶段的拍摄工作(14天)。
- 11月—12月,在慕尼黑市中心与郊区拍摄《只要你爱我》(25天)。
- 1976 1月,《库斯特婆婆上天堂》于柏林首映。
- 1月—2月,在慕尼黑展开《撒旦的佳酿》第二阶段的拍摄工作(15天)。
- 3月,《只要你爱我》在电视上播放。
- 4月—6月,在斯图卡克(Stoöckach)的城堡与慕尼黑机场拍摄《中国轮盘》(36天)。
- 10月,《撒旦的佳酿》于曼海姆影展首映。
- 10月—12月,在伯特斯德本(Bad Steben)附近的马克斯布鲁恩(Marxgrün)火车站、佛密兹(Förmitzsee)、瑟瑙(Thurnau)城堡、白莱特(Bayreuth)、贺夫(Hof)与慕尼黑等地拍摄《伯怀瑟》(40天)。
- 11月,《中国轮盘》于巴黎影展首映。
- 1977 3月,在汉堡剧院中拍摄《纽约的女人》(7天)。
- 4月—6月,在慕尼黑、因特拉干(Interlaken)、柏林、卢比克(Lübeck)、布伦兹维克(Brunswick)、汉堡以及穆林(Mölln)等地拍摄《绝望》(41天)。
- 6月,《纽约的女人》在电视上播放。
- 7月,《伯怀瑟》在电视上播放。
- 10月,在他自己的慕尼黑公寓中拍摄《德国之秋》其中一段(6天)。
- 1978 1月—3月,在科堡与柏林拍摄《玛丽·布朗的婚姻》(35天)。
- 3月,《德国之秋》的毛片于柏林影展放映。
- 5月,《绝望》于康城影展首映。
- 6月,阿敏·梅耶尔去世。

- 7月—8月,在法兰克福拍摄《十三个月亮之年》(25天)。
11月,《十三个月亮之年》于法兰克福首映。
12月—1979年1月,在柏林拍摄《第三代》(30天)。
1979 2月,《玛丽·布朗的婚姻》于柏林影展首映;获银熊奖。
5月,《第三代》于康城影展首映。
6月—1980年4月,在柏林与慕尼黑拍摄《柏林亚历山大广场》(154天)。
10月,获得由意大利影评人颁发的维斯康蒂奖。
1980 7月—9月,在慕尼黑拍摄《莉莉·玛莲》(47天)。
8月—9月,《柏林亚历山大广场》于威尼斯试映。
10月—12月,《柏林亚历山大广场》在电视上播出。
1981 1月,《莉莉·玛莲》于慕尼黑首映。
4月—5月,在慕尼黑拍摄《萝拉》(30天)。
8月,《萝拉》首映。
11月—12月,在慕尼黑拍摄《过气女伶》(24天)。
1982 2月,《过气女伶》于柏林影展首映,获金熊奖。
3月,在柏林拍摄《水手奎莱尔》(22天)。
6月10日被人发现在慕尼黑寓所中去世。

以上未曾提及的奖项有:

德国电影奖(Bundesfilmpreis)——1970,1971,1972,1978,1979,
1982。

康城的国际天主教电影部奖(OCIC)——1974。

奥图·底比流斯奖(Otto Dibelius Prize)——1974。

法斯宾德电影作品年表

1965 城市游民 (Der Stadtstreicher)

编导——法斯宾德;摄影——Josef Jung;演员——克利斯多夫·罗瑟、苏珊·希姆克斯、麦克·芬格勒、汤玛斯·芬格勒、爱玛·贺曼、法斯宾德;制片公司——Roser Film;片长——10分钟。

1966 小混乱 (Das kleine Chaos)

编导——法斯宾德;摄影——麦克·芬格勒;演员——玛瑞特·格瑞斯莉斯、克利斯多夫·罗瑟、莉萝·潘蓓、法斯宾德;制片公司——Roser Film;片长——12分钟。

1969 爱比死更冷酷 (Liebe ist kälter als der Tod)

编导——法斯宾德;摄影——戴瑞克·罗曼;剪接——法兰兹·华希(法斯宾德的化名);美术指导——乌利·罗梅尔、法斯宾德;演员——乌利·罗梅尔(布鲁诺)、汉娜·许古拉(琼安娜)、法斯宾德(法兰兹·华希)、汉斯·贺希穆勒(彼得);制片公司——反剧场电影;成本——95 000 马克;片长——88分钟。

1969 卡策马赫尔 (Katzelmacher)

编导——法斯宾德;摄影——戴瑞克·罗曼;剪接——法兰兹·华希;美术指导——法斯宾德;配乐——皮尔·拉本;演员——汉娜·席古拉(玛莉)、莉莉斯·昂格尔(Helga)、Elga Sorbas (Rosy)、桃乐丝·玛特斯(Gunda)、法斯宾德(乔果斯)、Rudolf Waldemar Brem(保罗)、汉斯·贺希穆勒(Erich)、海瑞·

鲍尔(法兰兹);成本——80 000 马克;片长——88 分钟。

1969 瘟神(Götter der Pest)

编导——法斯宾德;摄影——戴瑞克·罗曼;剪接——法兰兹·华希;配乐——皮尔·拉本;美术指导与制作助理——克特·拉伯;演员——海瑞·鲍尔(法兰兹)、汉娜·许古拉(琼安娜)、玛格丽特·冯·卓塔(玛格丽特)、冈瑟·考夫曼(冈瑟)、英格丽·卡文(Magdalena Fuller);制片公司——反剧场电影;成本——180 000 马克;片长——91 分钟。

1969 丧心病(Warum läuft Herr R. Amok?)

编剧——即兴创作;导演——麦克·芬格勒、法斯宾德;摄影——戴瑞克·罗曼;剪接——法兰兹·华希;配乐——Christian Anders “Geh nicht vorbei”;美术指导——克特·拉伯;制作助理——海瑞·鲍尔;演员——克特·拉伯(艾尔)、莉莉斯·昂格尔(他的妻子)、Amadeus Fengler(他们的儿子)、Franz Maron(老板)、海瑞·鲍尔、Peter Moland、莉萝·潘蓓(办公室同事)、汉娜·许古拉(学校的朋友);制作公司——反剧场为 Maran-Film 制作;成本——135 000 马克;片长——88 分钟。

1970 Rio das Mortes

编剧——法斯宾德(根据雪朗多夫 Volker Schlöndorff 的概念发展而成);导演——法斯宾德;摄影——戴瑞克·罗曼;剪接——Thea Eymèsz;配乐——皮尔·拉本;美术指导——克特·拉伯;制作助理——海瑞·鲍尔、克特·拉伯;演员——汉娜·席古席(汉娜)、Michael König(麦克)、冈瑟·考夫曼(冈瑟)、卡特琳·沙克(卡特琳);制片公司——Janus Film/反剧场;成本——125 000 马克;片长——84 分钟。

1970 咖啡屋(Das Kaffeehaus)

编剧——法斯宾德(改编自哥多尼作品);摄影——Dietbert

Schmidt、Manfred Förster;配乐——皮尔·拉本;美术指导——Wilfried Minks;演员——玛姬特·卡特森(Vittoria)、英格丽·卡文(Placida)、汉娜·许古拉(Lisaura)、克特·拉伯(Don Marzio)、海瑞·鲍尔(Eugenio);制片公司——西德电台;片长——105分钟。

1970 威迪(Whity)

编导——法斯宾德;摄影——麦克·波浩斯;剪接——法兰兹·华希、Thea Eymèsz;美术指导——克特·拉伯;制作助理——海瑞·鲍尔;演员——冈瑟·考夫曼(威迪)、汉娜·许古拉(汉娜)、乌利·罗梅尔(法兰克)、海瑞·鲍尔(Davy)、卡特琳·沙克(Katherine);制片公司——Atlantic Film/反剧场电影;成本——680 000 马克;片长——95分钟。

1970 旅程(Die Niklashauser Fart)

编导——法斯宾德、麦克·芬格勒;摄影——戴瑞克·罗曼;剪接——Thea Eymèsz、法兰兹·华希;配乐——皮尔·拉本、阿莫·度尔二世(Amon Düül II);美术指导——克特·拉伯;制作助理——海瑞·鲍尔;演员——Michael König(Hans Böhm)、Michael Gordon(Antonio)、法斯宾德(黑僧侣)、汉娜·许古拉(琼安娜)、Walter Sedlmayr(教士)、玛姬特·卡特森(玛格丽特);制作公司——Janus Film;成本——550 000 马克;片长——86分钟。

1970 美国大兵(Der Amerikanische Soldat)

编导——法斯宾德;摄影——戴瑞克·罗曼;剪接——Thea Eymèsz;配乐——皮尔·拉本;美术指导——克特·拉伯、法斯宾德;制作助理——克特·拉伯;演员——卡尔·薛得特(瑞基)、Elga Sorbas(Rosa)、玛格丽特·冯·卓塔(女仆)、哈克·柏恩(医生)、Jan George(Jan)、英格丽·卡文(歌手);制片公司——反剧场;成本——280 000 马克;片长——80分钟。

1970 当心圣妓(Warnung vor einer heiligen Nutte)

编导——法斯宾德;摄影——麦克·波浩斯;剪接——法兰兹·华希、Thea Eymèsz;配乐——皮尔·拉本、唐尼奇蒂(Donizetti)、猫王、Ray Charles、Leonard Cohen、Spooky Tooth;美术指导——克特·拉伯;制作助理——海瑞·鲍尔;演员——卢·卡索(杰夫)、艾迪·康斯坦丁(他自己)、汉娜·许古拉(汉娜)、马奎尔·柏恩(瑞基)、法斯宾德(Sascha)、乌利·罗梅尔(柯宾年)、卡特琳·沙克(女场记);制片公司——反剧场/罗马新国际电影公司;成本——1 000 000 马克;片长——103 分钟。

1970 英格斯达特的先锋(Pioniere in Ingolstadt)

编剧——法斯宾德(改编自马瑞留斯·佛列瑟的剧本);导演——法斯宾德;摄影——戴瑞克·罗曼;剪接——Thea Eymèsz;配乐——皮尔·拉本;美术指导——克特·拉伯;制作助理——Günther Kräa;演员——汉娜·许古拉(Berta)、海瑞·鲍尔(卡尔)、爱玛·贺曼(Alma)、Rudolf Waldemar Brem(Fabian)、华特·希得梅耶(Fritz);制片公司——Janus Film/反剧场;成本——550 000 马克;片长——84 分钟。

1971 四季商人(Händler der vier Jahreszeiten)

编导——法斯宾德;摄影——戴瑞克·罗曼;剪接——Thea Eymèsz;配乐——Rocco Granata 的“Buona Notte”;美术指导——克特·拉伯;制作助理——海瑞·鲍尔;演员——汉斯·贺希穆勒(汉斯·艾普)、爱玛·贺曼(爱嘉)、汉娜·许古拉(爱德姊妹)、Gusti Kreissl(母亲)、克特·拉伯(姻兄);制片公司——探戈电影;成本——178 000 马克;片长——89 分钟。

1972 佩特拉的苦泪(Die bitteren Tränen der Petra von Kant)

编导——法斯宾德;摄影——麦克·波浩斯;剪接——Thea

Eymèsz;配乐——Jerome Kern 的“Smoke gets in your eyes”、Buck Ram 的“The Great Pretender”、Joacquin Pirieto 的“In my room”、Lee Pockriss、Paul Vince、威尔第;美术指导——克特·拉伯;制作助理——克特·拉伯、海瑞·鲍尔;演员——玛姬特·卡特森(佩特拉)、汉娜·许古拉(卡琳)、爱玛·贺曼(玛琳)、伊娃·玛特斯(Gabriele)、卡特琳·沙克(Sidonie)、吉斯拉·法科迪(母亲);制片公司——探戈电影;成本——325 000马克;片长——124 分钟。

1972 疯狂游戏(Wildwechsel)

编剧——法斯宾德(改编自克 Franz Xaver Kroetz 的剧本);导演——法斯宾德;摄影——戴瑞克·罗曼;配乐——贝多芬、Paul Anka;美术指导——克特·拉伯;制作助理——爱玛·贺曼;演员——Jörg von Liebenfels(尔文)、伊娃·玛特斯(汉妮)、Ruth Drexel(Hilda)、海瑞·鲍尔(法兰兹)、Rudolf Waldemar Brem(Dieter)、汉娜·许古拉(医生);制片公司——Intertel;制作人——Gerhard Freund;成本——550 000 马克;片长——102 分钟。

1972 八小时不是一天(Acht Stunden sind kein Tag)

这是法斯宾德为电视拍摄的《一个家庭的故事》系列,原先计划拍 8 集,但最后只完成了 5 集。

编导——法斯宾德;摄影——戴瑞克·罗曼;剪接——Marie Anne Gerhardt;配乐——Jean Gepoint;美术指导——克特·拉伯;制作助理——蕊内·雷佛、Eberhard Schubert;演员——郭特佛瑞得·约翰(Jochen)、汉娜·许古拉(Marion)、Luise Ulrich(Grannie)、Werner Finck(Gregor)、克特·拉伯(Harald)、Andrea Schober(Sylvia)、爱玛·贺曼(爱嘉·尔柯妮);制片公司——西德电台;成本——1 375 000 马克;片长——101 分钟;100 分钟;92 分钟;89 分钟;89 分钟。

1972 不莱梅咖啡 (Bremer Freiheit)

编剧——法斯宾德与戴瑞克·罗曼改编自法斯宾德的剧本；
导演——法斯宾德；摄影——戴瑞克·罗曼、Hans Schugg、
Peter Weyrich；剪接——Friedrich Niquet、Monika Solzbacher，
美术指导——克特·拉伯；制作助理——Fritz Müller-Scherz；
演员——玛姬特·卡特森 (Geesche)、乌利·罗梅尔 (Mil-
tenberger)、Wolfgang Schenck (郭特佛瑞得)、Walter Sedlmayr
(教士)、Wolfgang Kieling (Timm)；制片公司——Telefilm
Saar；成本——240 000 马克，片长——87 分钟。

1973 网上世界 (Welt am Draht)

编剧——法斯宾德与 Fritz Müller - Scherz 改编自 Daniel F.
Galouye 的小说；导演——法斯宾德；摄影——麦克·波浩
斯；剪接——Marie Anne Gerhardt；配乐——Gottfried
Hüingsberg；美术指导——克特·拉伯；制作助理——蕊内·雷
佛、Fritz Müller - Scherz；演员——克劳斯·罗威希 (Fred)、
Mascha Raaben (伊娃)、安德瑞恩·胡文 (Vollmer)、伊凡·得
斯尼 (Lause)、芭芭拉·华伦汀 (Gloria)、刚特·蓝普瑞希特
(Wolfgang)；制片分司——西德电台；成本——950 000 马
克；片长——第一部，99 分钟，缩减为 91 分钟；第二部，106
分钟。

1973 娜拉·贺摩 (Nora Helmer)

编剧——Berhard Schulze 译自易卜生的《玩偶之家》；导
演——法斯宾德；摄影——Willi Raber, Wilfried Mier, Peter
Weyrich, Gisela Loew, Hans Schugg；剪接——Anne-Marie
Bornheimer, Friedrich Niquet；美术指导——Friedhelm Boehm；
制作助理——Rainer Langhans, Fritz Müller-Scherz；演员——
玛姬特·卡特森 (娜拉)、Joachim Hansen (Torvald)、芭芭拉·
华伦汀 (Mrs Linde)、乌利·罗梅尔 (Krogstedt)、克劳斯·罗威

希(Dr. Rank);制片公司——Telefilm Saar;成本——550 000 马克;片长——101 分钟。

1973 恐惧吞噬心灵(Angst Essen Seele Auf)

编导——法斯宾德;摄影——Jürgen Jürges;剪接——Thea Eymèsz;美术指导——法斯宾德;制作助理——Rainer Langhans;演员——布莉姬塔·米拉(Emmi)、萨林(阿里)、芭芭拉·华伦汀(芭芭拉)、爱玛·贺曼(Krista)、法斯宾德(尤金);制片公司——探戈电影;成本——260 000 马克;片长——193 分钟。

1973 深闺怨妇(Martha)

编导——法斯宾德;摄影——麦克·波浩斯;剪接——liesgret Schmitt-Klink;美术指导——克特·拉伯;制作助理——蕊内·雷佛、Fritz Müller-Scherz;演员——玛姬特·卡特森(玛莎)、卡尔海恩兹·柏恩(贺穆特)、吉斯拉·法科迪(母亲)、安德瑞恩·胡文(父亲)、彼德·夏托(Kaiser);制片公司——西德电台;成本——500 000 马克;片长——112 分钟。

1972—1974 冯塔纳·艾菲·布里斯特(Fontane Effi Briest)

编剧——法斯宾德改编自冯塔纳的小说;导演——法斯宾德;摄影——戴瑞克·罗曼、Jürgen Jürges;剪接——Thea Eymèsz;美术指导——克特·拉伯;制作助理——Rainer Langhans, Fritz Müller-Scherz;演员——汉娜·许古拉(伊菲)、Wolfgang Schenck (Innstetten)、卡尔海恩兹·柏恩(Wüllersdorf)、乌利·罗梅尔(克兰帕斯)、乌苏拉·史特拉兹(Roswitha)、爱玛·贺曼(琼汉娜);制片公司——探戈电影;成本——750 000 马克;片长——141 分钟。

1974 佛克斯(Faustrecht der Freiheit)

编导——法斯宾德;摄影——麦克·波浩斯;剪接——Thea Eymèsz;配乐——皮尔·拉本;美术指导——克特·拉伯;制作

助理——爱玛·贺曼；演员——法斯宾德(法兰兹)、彼得·夏托(尤金)、卡尔海恩兹·柏恩(马克思)、卡尔·薛得特(克劳斯)、Hans Zander (Springer)、安德瑞恩·胡文(父亲)；制片公司——探戈电影；成本——450 000马克；片长——123 分钟。

1974 宛如网上之鸟 (Wie ein Vogel auf dem Draht)

编剧——法斯宾德、Christian Hohoff；导演——法斯宾德；摄影——Erhard Spandel；美术指导——克特·拉伯；演员——布莉姬塔·米拉、Evelyn Künnecke；制片公司——西德电台；成本——150 000马克；片长——44 分钟。

1975 库斯特婆婆上天堂 (Mutter Küsters' Trip to Heaven)

编剧——法斯宾德、克特·拉伯；导演——法斯宾德；摄影——麦克·波浩斯；剪接——Thea Eymèsz；配乐——皮尔·拉本；美术指导——克特·拉伯；制作助理——蕊内·雷佛；演员——布莉姬塔·米拉(库斯特婆婆)、玛姬特·卡特森(芙萝·提曼)、英格丽·卡文(Corinne)、卡尔海恩兹·柏恩(提曼)、爱玛·贺曼(Helene)、郭特佛瑞得·约翰(Niemeyer)；制片公司——探戈电影；成本——750 000马克；片长——120 分钟。

1975 恐惧之恐惧 (Angst vor der Angst)

编剧——法斯宾德根据 Asta Scheib 的概念发展而成；导演——法斯宾德；摄影——Jürgen Jürges, Ulrich Prinz；剪接——Liesgret Schmitt - Klink, Beate Fischer-Weiskrich；配乐——皮尔·拉本；美术指导——克特·拉伯；制作助理——Peter Märthesheimer；演员——玛姬特·卡特森(玛葛特)、Ulrich Faulhaber(科特)、布莉姬塔·米拉(母亲)、爱玛·贺曼(Lore)、阿敏·梅耶尔(卡利)、安德瑞恩·胡文(摩克医生)、克特·拉伯(艾尔·鲍尔)；制片公司——西德电台；成本——375 000马克；片长——88 分钟。

1975—1976 只要你爱我 (Ich will doch nur ,dass ihr mich liebt)

编剧——法斯宾德根据克劳斯·安提与克莉斯汀·尔哈德著作中的一篇专访发展而成;导演——法斯宾德;摄影——麦克·波浩斯;剪接——Liesgret Schmitt-Klink;配乐——皮尔·拉皮;美术指导——克特·拉伯;制作助理——蕊内·雷佛、Christian Hohoff;演员——Vitus Zeplichal (彼得)、Elke Aberle (艾丽卡)、亚历山大·阿历森(父亲)、Ernie Mangold (母亲)、约汉纳·胡佛(祖母);制片公司——Bavaria Atelier;制作人——Peter Märthesheimer;成本——800 000;片长——104 分钟。

1975—1976 撒旦的佳酿 (Satan's Braten)

编导——法斯宾德;摄影——Jürgen Jürges、麦克·波浩斯;剪接——Thea Eymèsz;配乐——皮尔·拉本;美术指导——克特·拉伯、Ulrike Bode;制作助理——Ila von Hasberg, Christa Reeh、蕊内·雷佛;演员——克特·拉伯(华特)、玛姬特·卡特森(安德瑞)、Helen Vita (Luise)、佛克·史宾杰(恩斯特)、英格丽·卡文(Lilly);制作公司——Albatros Produktion;制作人——麦克·芬格勒;成本——600 000马克;片长——112 分钟。

1976 中国轮盘 (Chinesische Roulette)

编导——法斯宾德;摄影——麦克·波浩斯;剪接——Ila von Hasberg、茱莉安·罗伦兹;配乐——皮尔·拉本;美术指导——克特·拉伯;制作助理——Ila von Hasberg;演员——玛姬特·卡特森(阿蕊安)、安娜·卡希娜(爱琳)、亚历山大·阿历森(杰哈德)、乌利·罗梅尔(Kolbe)、Andrea Schober(安吉拉)、玛卡·梅瑞尔(Traunitz);制作公司——Albatros Produktion、罗桑吉公司(Losange);制作人——麦克·芬格勒;成本——1 000 000马克;片长——86 分钟。

1976—1977 伯怀瑟(Bolwieser,英文片名:The Station Master's Wife)

编剧——法斯宾德改编自奥斯卡·马瑞亚·格拉夫的小说;
导演——法斯宾德;摄影——麦克·波浩斯;剪接——Ila von Hasberg、茱莉安·罗伦兹;配乐——皮尔·拉本;美术指导——克特·拉伯、Nico Kehran;制作助理——Ila von Hasberg、Udo Kier, Christian Hohoff;演员——克特·拉伯(伯怀瑟)、伊莉莎白·特瑞森娜(汉娜)、Bernhard Helfrich(摩柯)、Udo Kier (Schafftaler)、佛克·史宾达(Mangst)、阿敏·梅耶尔(薛伯);制作公司——Bavaria Atelier;成本——1 800 000马克;片长——第一部,104 分钟;第二部,96 分钟;电影版,112 分钟。

1977 纽约的女人(Frauen in New York)

编剧——Nora Gray 译自克莱尔·布斯·鲁斯的剧本《女人》;导演——法斯宾德;摄影——麦克·波浩斯;剪接——Wolfgang Kerhutt;美术指导——Rolf Glittenberg;演员——Christa Berndl(玛丽)、玛姬特·卡特森(Sylvia)、伊娃·玛特斯(Edith)、芭芭拉·苏可娃(Crystal Allen);制片公司——Norddeutscher Rundfunk;成本——320 000马克;片长——111 分钟。

1977 绝望(Eine Reise ins Licht - Despair)

编剧——汤姆·史脱帕德改编自纳布可夫的小说;导演——法斯宾德;摄影——麦克·波浩斯;剪接——茱莉安·罗伦兹;配乐——皮尔·拉本;美术指导——Rolf Zehetbauer;制作助理——海瑞·鲍尔;演员——狄·鲍嘉(贺曼·贺曼)、Andrea Fréol(丽迪亚)、佛克·史宾杰(阿达烈)、亚历山大·阿历森(Mayer)、克劳斯·罗威希(Felix);制片公司——NF Geria II, Sender Freies Berlin 及 Bavaria Atelier;制作人——Peter Märthesheimer;成本——6 000 000 马克;片长——119 分钟。

1977—1978 德国之秋 (Deutschland im Herbst)

这部电影是由八位不同导演所拍的八段短片组成,以下的演职员表仅代表法斯宾德的作品。剧本——即兴创作;导演——法斯宾德;摄影——麦克·波浩斯;剪接——茱莉安·罗伦兹;演员——法斯宾德、莉斯萝特·艾德、阿敏·梅耶尔;制片公司——Project Filmproduktion;片长——26 分钟。

1978 玛丽娅·布劳恩的婚姻 (Die Ehe der Maria Braun)

编剧——Peter Märthesheimer 与 Pea Fröhlich 根据法斯宾德的概念发展而成;导演——法斯宾德;摄影——麦克·波浩斯;剪接——法兰兹·华希、茱莉安·罗伦兹;配乐——皮尔·拉本;美术指导——Helga Ballhaus;制作助理——Rolf Bührmann;演员——汉娜·许古拉(玛丽)、克劳斯·罗威希(贺曼)、伊凡·得斯尼(奥斯华)、郭特佛瑞得·约翰(威利)、刚特·蓝普瑞希特(Wetzel)、George Byrd(比尔)、伊莉莎白·特瑞森娜(Betti)、哈克·柏恩(Senkenberg);制片公司——Albatros Produktion, Trio—Film, 西德电台;制作人——麦克·芬格勒;成本——1 975 000 马克;片长——120 分钟。

1978 十三个月亮之年 (In einem Jahr mit 13 Monden)

编导、摄影、剪接与美术指导——法斯宾德;配乐——皮尔·拉本;歌曲——Suicide 的“Frankie Teardrop”、Roxy Music 的“A Song for Europe”;演员——佛克·克宾勒(伊薇拉)、英格丽·卡文(蕊德·左拉)、郭特佛瑞得·约翰(安东·赛兹)、伊莉莎白·特瑞森娜(爱琳)、伊娃·玛特斯(玛丽安);制片公司——探戈电影、Pro - ject Filmproduktion;成本——700 000 马克;片长——124 分钟。

1978—1979 第三代 (Die dritte Generation)

编导与摄影——法斯宾德;剪接——茱莉安·罗伦兹;配乐——皮尔·拉本;美术指导——Paul Gimenez、佛克·史宾

勒;制作助理——茱莉安·罗伦兹;演员——佛克·史宾勒 (August)、海瑞·鲍尔 (Rudolf)、Vitus Zeplichal (Berhard)、Udo Kier (Edgar), 制片公司——探戈电影, Project Filmproduktion; 成本——800 000马克; 片长——110 分钟。

1979—1980 柏林亚历山大广场 (Berlin Alexanderplatz)

13 集与一段终曲

编剧——法斯宾德改编自杜布林的小说; 导演——法斯宾德; 艺术合作者——海瑞·鲍尔; 摄影——查佛·史瓦辛伯格; 剪接——茱莉安·罗伦兹; 配乐——皮尔·拉本; 美术指导——Helmut Gassner, Werner Achmann, Jürgen Henze; 制作助理——蕊内·雷佛; 演员——刚特·蓝普瑞希特 (法兰兹)、郭特佛瑞得·约翰 (雷因侯)、芭芭拉·苏可娃 (美滋)、汉娜·许古拉 (伊娃)、Franz Buchreiser (Meck)、Claus Holm (房东); 制片公司——Bavaria Atelier 及 RAI; 制作人——Peter Märthesheimer; 成本——13 000 000 马克; 片长——81 分钟、58 分钟、59 分钟、59 分钟、59 分钟、58 分钟、58 分钟、58 分钟、59 分钟、59 分钟、59 分钟、59 分钟、111 分钟。

1980 莉莉·玛莲 (Lili Marleen)

编剧——Manfred Purzer 与法斯宾德改编自 Lale Andersen 的自传“Der Himmel hat viele Farben”; 导演——法斯宾德; 摄影——查佛·史瓦辛伯格; 剪接——茱莉安·罗伦兹、法兰兹·华希; 配乐——皮尔·拉本; 歌曲——Norbert Schulze 的“Lili Marleen”; 美术指导——Rolf Zehetbauer; 艺术合作者——海瑞·鲍尔; 制作助理——蕊内·雷佛; 演员——汉娜·许古拉 (薇琪)、姜卡洛·吉安尼尼 (罗伯特)、Mel Ferre (大卫·曼德索恩)、Karl - Heinz von Hassel (Henkel)、Christine Kaufmann (Miriam)、哈克·柏恩 (Taschner); 制作公司——Roxy - Film, Rialto - Film, CIP, Rome, Bayrischer Rundfunk;

制作人——Luggi Waltleitner; 成本——10 500 000 马克, 片长——120 分钟。

1981 萝拉 (Lola)

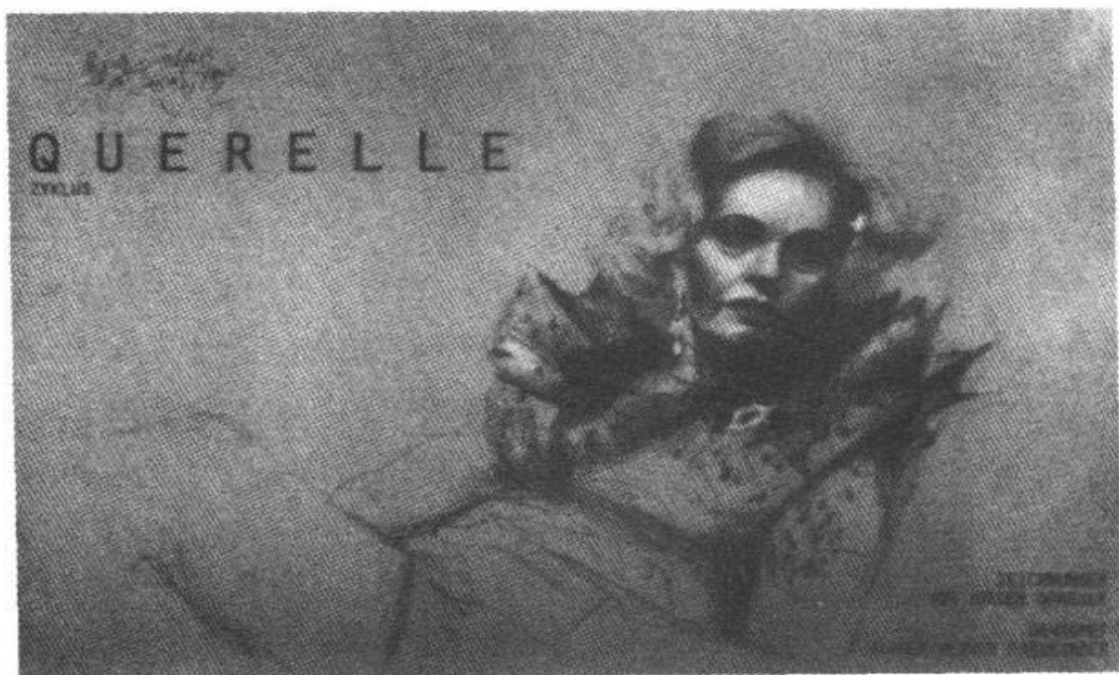
编剧——Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich 及法斯宾德; 导演——法斯宾德; 摄影——查佛·史瓦辛伯格; 剪接——茱莉安·罗伦兹; 配乐——皮尔·拉本; 美术指导——Paul Gimenez、Udo Kier; 艺术合作者——海瑞·鲍尔; 制作助理——Kann Viesel; 演员——芭芭拉·苏可娃 (萝拉)、阿敏·穆勒-斯达尔 (冯·柏恩)、马利欧·阿多夫 (舒克特)、Matthias Fuchs (伊斯林)、Helga Feddersen (Hettich); 制作公司——Rialto-Film, Trio-Film, 西德电台; 制作人——霍斯特·温德蓝特; 成本——3 500 000 马克; 片长——113 分钟。

1981 出神的剧场 (Theater in Trance)

编剧——法斯宾德 (引用亚陶的文本); 导演——法斯宾德; 摄影——Werner Lüring; 剪接——茱莉安·罗伦兹、法兰兹·华希; 制作助理——Paul Gimenez 尼兹; 演员——数个不同的剧团与舞团: Het Werkteater, Squat Theatre, Sombrad Blancas, Kipper Kids, Magazzini Criminali, Pina Bausch, Wuppertal Dance Theatre, Jérôme Savary, Yoshi Oida; 制片公司——Laura-Film; 制作人——汤马斯·舒利; 成本——220 000 马克; 片长——91 分钟。

1981 维洛尼卡·佛斯的欲望 (Die Sehnsucht der Veronika Voss)

编剧——Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich; 导演——法斯宾德; 摄影——查佛·史瓦辛伯格; 剪接——茱莉安·罗伦兹; 配乐——皮尔·拉本; 美术指导——Rolf Zehetbauer; 制作助理——Karin Viesel、海瑞·鲍尔、Tamara Kafka; 演员——罗赛儿·察区 (薇洛妮卡)、希尔马·达特 (罗伯特)、Cornelia



安迪·沃霍尔为《水手奎莱尔》设计的海报。

Froboess (Henriette)、安玛莉·杜林格(卡兹医生)、Doris Schade (Josefa)、约汉娜·胡佛与 Rudolf Platte (老夫妇); 制片公司——Rialto - Film, Laura - Film, Maran - Film, 探戈电影; 制作人——汤马斯·舒利; 成本——2 600 000 马克; 片长——104 分钟。

1982 水手奎莱尔 (Querelle - ein Pakt mit dem Teufel)

编剧——法斯宾德与伯克哈得·德瑞斯特改编自纪涅的小说; 摄影——查佛·史瓦辛伯格; 剪接——茱莉安·罗伦兹、法兰兹·华希; 配乐——皮尔·拉本; 美术指导——Rolf Zehetbauer; 艺术合作者——海瑞·鲍尔; 制作助理——Karin Viesel、米克·麦克勒依; 演员——布拉德·戴维斯(奎莱尔)、法兰柯·尼洛 (Seblon)·珍妮·摩露(莉西安)、Laurent Malet (Roger)、汉诺·波西尔(罗伯特/吉尔)、冈瑟·考夫曼

(Nono)、伯克哈得·德瑞斯特(Mario)、戴特·席多尔(维克);
制片公司——Planet - Film, Albatros - Produktion, Gaumont,
Paris, 与 Sam Waynberg 合作;制作人——戴特·席多尔;成
本——4 400 000马克;片长——106 分钟。

法斯宾德电影与电视的演出

法斯宾德在他自己作品中的演出已列于前表。

1967 《东尼的朋友》(*Tonys Freunde*)中的 Mallard,由保罗·华西尔
执导。

1968 《新郎、喜剧演员与老鸨》(*Der Bräutigam, die Komödiantin
und der Zuhälter*)中的皮条客 Freder,由尚 - 马希·史特劳普
执导。

1969 《闹钟》(*Alarm*)中穿制服的男人,由戴特·雷梅尔(Dieter
Lemmel)执导。

《德国森林中的艾尔·卡邦》(*Al Capone im Deutschen Wald*)中
的 Heini,由 Franz Peter Wirth 执导。

《巴尔》(*Baal*)中的巴尔,由沃克·雪朗多夫执导。

《有限的自由》(*Frei bis zum nächsten Mal*)中的 Mechanic,由
Korbinian Köberle 执导。

1970 *Matthias Kreissl* 中的 Fleckbauer,由 Reinhard Hauff 执导。《康
巴克穷人致富记》(*Der plötzliche Reichtum der armen Leuten von
Kombach*)中的乡下人,由沃克·雪朗多夫执导。《超级女孩》
(*Supergirl*)中的逛街游客,由 Rudolf Thome 执导。

1973 《狼群的温柔》(*Die Zärtlichkeit der Wölfe*)中的 Wittkowski,由
乌利·罗梅尔执导。

1974 《柏林哈林》(*I Berlin Harlem*)中演他自己,由 Lothar Lambert
执导。

1975 《天使之影》(*Schatten der Engel*)中的 Raoul,由丹尼尔·西密

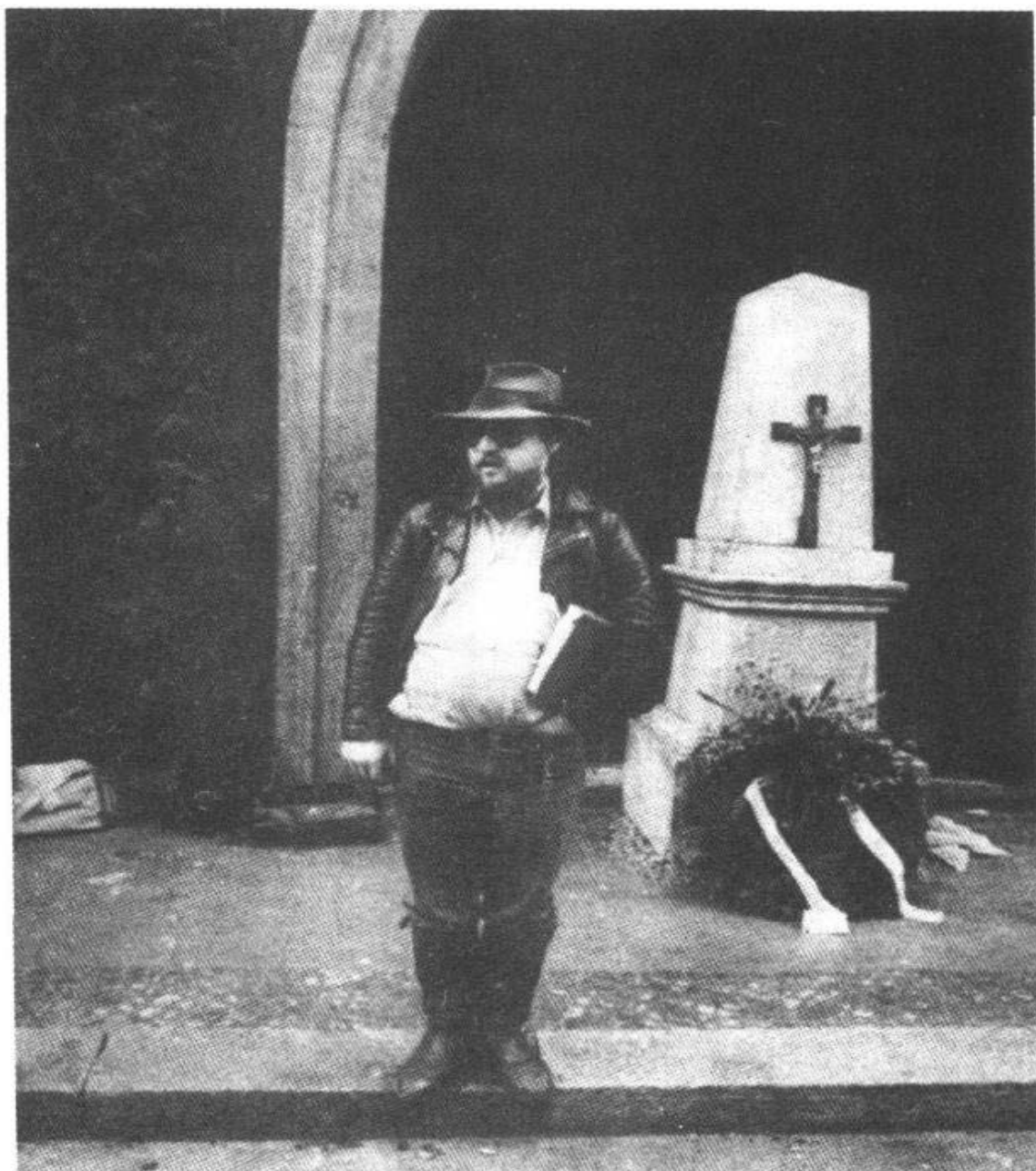
德执导。

- 1976 *Adolf und Marlene* 中的 Hermann, 由 乌利·罗梅尔 执导。
- 1977 《小高达》(*Der kleine Godard*) 中演他自己, 由 H. Costard 执导。
- 1978 《波本街蓝调》(*Bourbon Street Blues*) 中的作者, 道格拉斯·塞克、Hans Schönherr 与 Tilman Taube 监制, Hochschule für Fernsehen und Film, Munich 联合制作。
- 1981 《耀眼的夏日》(*Polnischer Sommer*) 中的 Babiuch, 由 Jürgen Filmm 执导。
- 《神风特攻队 1989》(*Kamikaze 1989*) 中的杰森警官, 由 伍夫·格瑞姆 执导。
- 1982 《女继承人》(*Die Erbtöchter*) 中演他自己, 由 M - C. Questenberg 执导。

法斯宾德戏剧作品年表

·剧本、改编作品与演出

- 1967 年 10 月 布希纳的《里昂斯与丽娜》，于行动剧场演出，由皮尔·拉本、法斯宾德、乌苏拉·史特拉兹与克丽丝汀·彼得森联合执导。
- 1967 年 12 月 布鲁克纳的《罪犯》(*Die Verbrecher*)，于反剧场演出，由法斯宾德执导。
- 1968 年 2 月 《以英格斯达特为例》，法斯宾德改编自马瑞留斯·佛列瑟的剧本，于布希纳剧场演出，由皮尔·拉本与法斯宾德合导。
- 1968 年 4 月 法斯宾德的《外籍工人》，于反剧场演出，由皮尔·拉本与法斯宾德合导。
- 1968 年 4 月 *Axel Caesar Haarmann* (集体创作)，于反剧场演出，由皮尔·拉本与法斯宾德合导。
- 彼得·怀斯的 *Herr Mockinpott* (联合执导)，于反剧场演出；《迂蔽王》，法斯宾德、皮尔·拉本与其他反剧场团员改编自阿佛瑞德·杰瑞的剧本于反剧场演出，由法斯宾德与 Jörg Schmitt 合导。
- 1968 年 8 月 《陶瑞斯的伊芙琴尼亚》，法斯宾德改编自歌德的剧本，于反剧场演出，由法斯宾德执导。
- 1968 年 10 月 《艾杰克斯》(*Ajax*)，法斯宾德改编自苏弗克利斯的剧本，于反剧场演出，由法斯宾德执导。
- 1968 年 12 月 法斯宾德的《美国大兵》于反剧场演出，由法斯宾



法斯宾德站在为《柏林亚历山大广场》所搭建的场景前。

德执导。

1968年12月 《乞丐歌剧》，法斯宾德改编自盖依的轻歌剧，于反剧场演出，由法斯宾德与皮尔·拉本合导。

- 1969 年 2 月 法斯宾德的《前天堂悲伤的今日》，于反剧场演出，由法斯宾德执导。
- 1969 年 3 月 法斯宾德的《巴伐利亚的无政府主义》(*Anarchie in Bayern*)，于反剧场演出，由法斯宾德执导。
- 1969 年 6 月 《咖啡屋》(*Das Kaffeehaus*)，法斯宾德改编自哥多尼的剧本，由反剧场演员在剧团的排练室中演出，由法斯宾德与皮尔·拉本合导。
- 1969 年 9 月 海瑞·鲍尔与法斯宾德合写的《威尔伍夫》，于不莱梅演出，由法斯宾德与皮尔·拉本合导。
- 1969 年 12 月 《燃烧的村庄》(*Das brennende Dorf*)，法斯宾德改编自迪·维嘉的剧本，由反剧场团员在柏林演出，由法斯宾德执导。
- 1970 年 11 月 《英格斯达特的先锋》，法斯宾德改编自马瑞留斯·佛列瑟的剧本，于不莱梅演出，由皮·尔拉本执导。
- 1971 年 1 月 法斯宾德的《猫颈之血》，由反剧场团员在纽伦堡演出，由皮尔·拉本与法斯宾德合导。
- 1971 年 6 月 法斯宾德的《佩特拉的苦泪》，于法兰克福实验剧场演出，由皮尔·拉本执导。
- 1971 年 12 月 法斯宾德的《不莱梅咖啡》，于不莱梅演出，由法斯宾德执导。
- 1972 年 12 月 费南克·摩纳的《莉莉安》于波库演出，由法斯宾德执导。
- 1973 年 1 月 海因利希·曼的《比比》，于波库演出，由法斯宾德执导。
- 1973 年 12 月 易卜生的《海达·盖伯勒》，于柏林演出，由法斯宾德执导。
- 1974 年 5 月 汉克的《蠢人即将绝种》(*Die Unrernünftigen*)，于法兰克福演出，由法斯宾德执导。

- 1974 年 9 月 《萌芽》,雅克·卡桑克(*Yaak Karsunke*)改编自左拉的小说,于法兰克福安坦剧院演出,由法斯宾德执导。
- 1974 年 12 月 契诃夫的《万尼亚舅舅》(*Oncle Wanja*),于安坦剧院演出,由法斯宾德执导。
- 1976 年 9 月 克莱尔·布斯·鲁斯的《女人》,Nora Gray 译为《纽约的女人》,于汉堡演出,由法斯宾德执导。

• 广播剧

- 1970 年 4 月 10 日,《前天堂悲伤的今日》,Suddeutscher Rundfunk。
- 1970 年 10 月 16 日,《全白》(*Ganz in Weiss*), Bayrischer Rundfunk。
- 1971 年 5 月 15 日,《陶瑞斯的伊芙琴尼亚》,改编自歌德的剧本, Westdeutscher Rundfunk。
- 1972 年 5 月 5 日,《善恶莫辨》(*Keiner ist böse und Keiner ist gut*), Bayrischer Rundfunk。

参考书目

一、讨论法斯宾德作品的英文著作

- Bremen Coffee (Bremer Freiheit) trans. by Anthony Vivis in *Shakespeare the Sadist and Other Plays*, London, 1977 (Eyre Methuen).
- Pre-Paradise Sorry Now trans. by Peter Zander in *Gambit* Vol 6 No 21.
- Cock-Artist (Katzelmacher) trans. by Steven Gooch in *Gambit* Vol 10 No 39 – 40.

二、讨论法斯宾德的英文著作

- Tony Rayns (ed): *Fassbinder*, British Film Institute, 1976; 1976; 2nd ed 1979.
- (Various Authors): *Fassbinder*, trans. from the German by Ruth McCormick, New York, 1981.
- *Rainer Werner Fassbinder October* (a special issue, summer 1982, No 21) Cambridge, Massachusetts.
- John Sandford: *The New German Cinema*, London, 1980.

三、讨论法斯宾德作品的德文著作

- *Liebe ist kälter als der Tod*. Film (Velber) Aug. 1969.
- *Antiteater 1* (Katzelmacher, Preparadise sorry now, Die Betteloper)

Frankfurt, 1970.

- *Antiteater 2* (*Das Kaffeehaus*, *Bremer Freiheit*, *Blut am Hals der Katze*) Frankfurt 1972.
- *Stücke 3* (*Das brennende Dorf*, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, *Der Müll, die Stadt und der Tod*) Frankfurt 1976, reprinted in *Theaterbuch I* Munich, 1978.
- *Der Film Berlin Alexanderplatz*. Ein Arbeitsjournal von RWF und Harry Baer (contains the complete script) Frankfurt, 1980.
- *Hanna Schygulla, Bilder aus Filmen von RWF* (contains an essay by RWF) Munich, 1981.
- *Querelle Filmbuch* (contains the complete script) Munich, 1982.

四、讨论法斯宾德的德文著作

- Baer, Harry: *Schlafen kann ich, wenn ich tot bin. Das atemlose Leben des Rainer Werner Fassbinder*, Cologne, 1982.
- Eckhardt, Bernd: *Rainer Werner Fassbinder*, Munich, 1982.
- Peter Iden, Peter W. Jansen, Yaak Karsunke, Hans Helmut Prinzler, Wilhelm Roth, Wolfram Schütte and Wilfried Wiegand: *Rainer Werner Fassbinder*, Reihe Film 2, 4th edition, Munich, 1973.
- Linmer, Wolfgang: *Rainer Werner Fassbinder Filmemacher*, Hamburg, 1981.
- Pflaum, Hans Günther and Fassbinder, Rainer Werner: *Das Bisschen Realität, das ich brauche*, Munich, 1976.
- Raab, Kurt and Peters, Karsten: *Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder*, Munich, 1982.
- Schidor, Dieter: *Rainer Werner Fassbinder dreht Querelle*, Munich, 1982.
- Zwerenz, Gerhard: *Der langsame Tod des Rainer Werner Fassbinder*, Munich, 1982.