



与火同行：大卫·林奇谈电影

[美] 大卫·林奇 [英] 克里斯·罗德雷 著 冯涛 译

Dune_1984 Blue Velvet_1986

Lost Highway_1997 The Straight Story_1999

NEW STAR PRESS

Mulholland Drive_2001

Twin Peaks: Fire Walk with Me_1992

The Elephant Man_1980

Eraserhead_1977

Wild at Heart_1990

Inland Empire_2006

新星出版社

目 录

修订版序

一只穿过我家的扭曲的手的阴影

——童年、记忆与绘画

工业城市里的花园

——从《新娘》到《祖母》

我看见了自己

——《橡皮头》

小虫子也会梦想天堂

——自造窝棚与《象人》

哎呀上帝，妈妈，那条狗它咬了我

——摄影与《沙丘》1

她没有愚弄任何人 她受了伤，而且伤得很重

——音乐与《蓝丝绒》

突然间，我的家变成了一棵痛苦的树

——《双峰镇》故事

这是个广阔奇妙的伟大世界

——《我心狂野》与怪异透顶

家中的蚂蚁

——《迷失高速公路》

重访这个广阔奇妙的伟大世界

——《史崔特先生的故事1》

比利在自家的后院里找到了一本谜语书

——《穆赫兰道》

大卫·林奇作品列表

Lynch on Lynch

Copyright © 1997 by David Lynch and Chris Rodley

Published by arrangement with FABER AND FABER LTD.

雅众文化 出品

修订版序

“诡异”是一种特别难以定义的感觉。既非绝对的恐怖，也非轻微的焦虑，这种“诡异感”倒似乎更易于从它的反面，从它不是什么来描述，而要追问它到底是什么则很难说清。

——安东尼·维德勒：《建筑学意义上的诡异》

在谈到一开始很难为“诡异”找到一个确切的定义时——“不安”这种感觉最早在18世纪晚期才得到确认——维德勒可能正是在描述评论界和观众在面对大卫·林奇的电影时的那种感觉。我们不但很难说清楚观看一部林奇电影时的确切体验，就连要确认到底看到了什么都没有把握（这一点明显地表现在他的影片《穆赫兰道》所引起的精神错乱般的反应当中），这正是因为林奇作品的核心就是诡异——带着其所有不确定性的诡异。

在无意中，林奇调动起他电影制作过程中的方方面面来努力表达这种难以捉摸的特质。在当代，很少有导演像林奇那样深入地探求过电影的各种最根本的要素。林奇对声音和影像的结构，对台词和动作的节奏，对空间，对色彩和音乐的本质性力量的敏感，使他在这方面卓然独造。他是在电影这种媒体的正中心工作。然而，林奇作品的独创和新颖之处首先以及最为重要的则来自于他不同寻常地接近他自己内心生活的愿望和能力。正是林奇的真诚以及他真实地将内心的生活表现在屏幕上的努力，最终使电影这种媒介得到了新生。

虽说林奇绘画和制作先锋电影的经历可以解释他的电影在形式方面的惊人特质，但却没法解释他的影像所具有的绝对力量。对林奇来说，只有当电影所有的要素都熔铸为一体，产生他惯常称之为“氛

围”的东西时，这种神奇的力量才会出现。此时，你看到听到的所有一切都在为一种特定的“感觉”服务。种种感觉之中最使他兴奋的就是那些最接近于梦境的感觉和情绪体验，而梦魇的核心特征是没法只通过描述特定的事件来传达的。一般的电影叙述要求符合逻辑，易于理解，而林奇对这种叙述方式提不起兴趣，因为这限定了在一时一刻只能有一种类型存在。在林奇的宇宙中，各个不同的世界是相互抵触碰撞的。他影片中的“不安”的感觉部分说来正是一种多种类事物混合、混乱的结果，在观众看来，他的影片也就因此缺少了那些惯常的能让人觉得舒服——更重要的是能让你找得着北的规则和惯例。

林奇试图传达的这种无法定义的“氛围”或说“感觉”是与一种智识上的不确定性紧密联系在一起的一一他称之为“迷失于黑暗和混乱中”。正是在这种氛围中，诡异清楚地林奇的影片中现身出来。它并非简单地寓于所有那些怪异、神秘和荒诞不经的事件中，恰恰相反，那些怪事正因为其本身的夸张而丧失了“可怕性”。按弗洛伊德的说法，诡异的特质是属于“那些令人恐怖的领域”，与其说是真实的恐怖，还不如说是内心的恐惧，与其说是当真见鬼，还不如说是心里有鬼。它把“心安理得”一变而为“毛骨悚然”，在绝对熟识常见中产生一种令人不安的未知的东西。用弗洛伊德的话说，“诡异之所以成为诡异就是因为我们在私下里太熟悉它了，也正因此它受到了压抑”。这正是林奇电影的本质所在。

正如维德勒指出的，诡异扎根于埃德加·爱伦·坡和E. T. A. 霍夫曼的短篇小说之中。这一特点最早在美学上表现为描写一个明显无害、熟悉的内部环境是如何被一种异己的存在的入侵而打断的。这正是《橡皮头》《蓝丝绒》《双峰镇》《迷失高速公路》和《穆赫兰道》的素材。其心理学上的表现在于它是一种双重性的象征，其中凶

兆是作为一种自我的复制品而被感知的，之所以更加令人恐惧是因为其“另一性”显然就是其本身所造成的。这在林奇的作品中是通过导演对吉基尔和海德善恶双重人格¹的暗喻而找到其相关性的，如《蓝丝绒》中的杰弗瑞和弗兰克，《双峰镇》中的利兰·帕尔默与杀手鲍伯，《迷失高速公路》中的弗瑞德·麦狄逊和皮特·狄顿，以及最为晦涩的《穆赫兰道》中的贝蒂·艾尔姆斯和戴安娜·塞尔温、丽塔和卡米拉·罗兹的对置。

大城市的兴起也是产生诡异感的一个原因。当人们开始感到已经与自然和历史隔绝的时候，这就变成了一种与疾病和心理骚乱相联系的现代焦虑症——特别是表现为一种空间性的恐惧（广场恐惧症和幽闭恐惧症）。林奇早年对城市生活感到的恐慌，他对大自然的热爱以及曾经的田园牧歌式的梦想，都可算是他自己的影片中空间恐惧表现得如此明显的原因所在——他经常通过应用西尼玛斯柯普式宽银幕画面（CinemaScope）加以表现。他的人物，如《迷失高速公路》中的弗瑞德·麦狄逊就是被空虚的空间所包围——身陷于他们自己人生的不确定的地理中不能自拔。或者，就像《橡皮头》中的亨利，对任何环境——不论是内部的还是外部的——都不得不极为小心精确地加以对付。不安全感、疏离感以及缺乏方向和平衡感有时在林奇的世界里是如此的尖锐，于是问题就成了到底还有没有可能感到一点点“舒适放松”。弗瑞德·麦狄逊和戴安娜·塞尔温都不得不采取极端的方式以达成那个稳定与快乐的幻觉，为他们自己创造出一个更加纯洁无辜的平行身份和世界——一种梦境，以梦中发生的一系列事件来竭力压倒精神崩溃的现实。

事实上，这种诡异感已被身为现代主义者的先锋派艺术家重建为一种美学类别，他们将其当作“反熟悉化”的一种工具来应用。对于

超现实主义者们来说，它成为寓于梦幻和清醒之间状态的一种感觉，于是他们对电影也产生了非常的兴趣。如果说林奇正如电影评论家宝琳·凯尔所宣称的那样，是“第一位平民主义的超现实主义者们——一个梦幻逻辑下的弗兰克·卡普拉²”的话，那正是因为他对“反熟悉化”的过程以及那种介于梦幻和清醒之间状态的兴趣。《穆赫兰道》就完全建立在戴安娜·塞尔温对于实际正在发生的事情、可能已经发生的事情、应该已经发生的事情以及有可能会发生的事情这些问题的混淆上。“嘿，漂亮的姑娘，你该醒醒啦。”那个神秘莫测的牛仔这么说，但她又是在什么时候睡着的——而且她当真睡着了吗？自从鲍威尔和普雷斯伯格的《生死攸关》（1946）以来——片中的彼得·卡特被诊断为“罹患与真实生活的经验相差无几的井井有条的幻觉之症”——电影的梦幻特质头一次得到如此巧妙的赞颂。实际上，大卫·林奇表现出他已经承继了美国在制作电影这种“造梦时刻”中的唯一特权，而如今大型的电影公司已经在那么多的电影领域里抛弃了这种特权，只有那些独立制片人在某些方面来说还占据着这块空地。

林奇一直以来都是一位不相信能对梦幻进行所谓的理智分析的梦想家，他认为这种分析即便在最好的情况下都是可悲的简单化处理，而更糟的情况简直就是毁灭性的。他极不情愿对自己的电影进行精确的文本分析，评论家和观众经常都会对他的这种态度感到懊丧不已。新的科技手段，以及它们赖以建立的信息流动，更加剧了这种状况。现如今，在发行一部电影的DVD时附上导演的评论已经是标准配置了。而对于林奇而言，这简直就是噩梦成真的标准定义。他更乐于去展示而非解释，更乐意去感受而非乱开药方。他创作电影的方式不但是高度直觉化的，而且完全对运气、宿命和偶然性敞开大门。从这个角度来说，他拍摄电影的过程几乎就是一种仅凭信仰的行为——各种神秘力量的脆弱的平衡过程。他把自己比喻成一台“收音机”，他试

着调出观念和影像，而他“猜度”的过程——一种凝神冥想的形式——已经创造出了许多令人震惊的结果。

对于《蓝丝绒》来说，这种冥想的过程挖掘出了一个典型的弗洛伊德式故事，尽管林奇断言他对精神分析的理论一无所知，而且了解他的人也都可以为他这个宣言作证。多萝西·沃伦斯有可能罹患斯德哥尔摩综合征³或者《迷失高速公路》中的弗瑞德·麦狄逊有可能正处于精神神游症的事实——两者均指向某种精神状态——对于林奇来说可都是新闻。他不但对课本上是如何解释他深感兴趣的这些“病况”毫无意识，还抱怨定义、理论以及正统派学说对这些问题给出的解释会带来许多限制。

林奇在“接通”各种情感状态方面取得了非凡的成功，而他又并不需要也不想对这些情感状态进行常规的阐释，这样他就时不时地抛弃了美国电影的一个备受推崇的庇护所：所谓“潜台词”。拿《蓝丝绒》来说，它就是一部绝不回避展现其真实色彩的影片。而这一点起码部分地说明了这部电影为什么既令人震撼又令人难忘。如果说《迷失高速公路》和《穆赫兰道》似乎在这方面做得不够明显，那只是因为林奇现在经常采用更加实验性的叙事方式和抽象观念，用以表现人物在面对失落、恐惧和极端行动时，出于回应的迫切需要而无法避免地沉溺其中的、日益深化的内心世界。

值得注意的一点是，在《双峰镇：与火同行》公映之后，林奇收到很多封受到父亲虐待的年轻姑娘的来信，她们吃惊于他怎么会如此了解她们的心理和情况。尽管杀手鲍伯的“抽象”形式所代表的是既乱伦又杀女的罪行，他的形象却是与我们自己的经验相吻合的。林奇不但利用了他自己的内心生活，他还有跟其他人的经验产生移情认同的“诡异”超能，不管他们是男是女，是老是少，他都能感同身受。

因此，在林奇所宣称的他快乐、“正常”的童年和他那些经常过着备受折磨、非同一般生活的电影人物之间也就不大会有什么不可调和的矛盾了。林奇抗拒那些从他的真实经历中找根据来解读他电影的做法也正源于此，而且这种做法既陈腐老套又会把问题简单化——如果以这种方法解读《橡皮头》的话，就会得出这是一部自传而非想象和移情认同作品的结论。

终于，我们还是要面对一个“正常人”却总是拍些“不正常”的电影的明显矛盾：这位来自蒙大拿州密苏拉的深具幽默感、极富魅力的“朴素的”导演，却总是在探询石头底下隐藏的红蚂蚁，探询黑暗和衰朽。《象人》的执行制片人斯图尔特·科恩菲尔德（并非一贯认为的梅尔·布鲁克斯）以一句“来自火星的吉米·斯图尔特⁴”机敏生动地描绘出林奇的这种自相矛盾性。这既是一种幽默的二元描述，又是一种欺骗性的对一个更为复杂的图景的简单速写。正如大卫·汤普森在《电影传记词典》中描述的，吉米·斯图尔特的个性始于“一个大睁两眼、行动慢吞吞而又天真无邪的乡下男孩迷失在一个疯狂而又老于世故的世界”。然而，到了五十多岁的时候，斯图尔特却越来越反对派给他的这个公认的角色，他的角色开始呈现出“狂暴、阴沉……一种不安、易怒以及孤独的个性”的苗头。而林奇是卡普拉《史密斯先生去华盛顿》（1939）中的吉米·斯图尔特呢，还是希区柯克《晕眩》（1958）中的吉米·斯图尔特？他的好朋友们会告诉你“他的活力在于总是情绪高涨”，而林奇自己则微笑着说他“迷失在黑暗和混乱之中”。

这种对立性最明显地体现在《史崔特先生的故事》这部影片的拍摄上——一个温馨感人的乡村美国故事，夹在《迷失高速公路》和《穆赫兰道》那黑暗的城市梦魇世界之间。但是如果说相对于林奇本

人那可怕的、阴暗的画风，《史崔特先生的故事》更多地应归功于诺曼·罗克韦尔⁵、安德鲁·韦思⁶和格兰特·伍德⁷的经典“美国哥特人”的绘画世界，这部影片又力图同时做到既完全彻底的个性化，又完全彻底地不同于这位导演曾经创作的任何作品。

近来，林奇已经从他挚爱的油画转向计算机的世界，全神贯注于对摄影图像的数字化处理。这算是他的业余消遣吧，而他的主业则在于设计家具、作诗、录制他自己的音乐以及跟卡罗琳·汤普森——蒂姆·伯顿《剪刀手爱德华》和《圣诞夜惊魂》的合作者——一起合作撰写他第一部全动画长片《势利者世界》。

瞥一眼林奇位于好莱坞山上的独立公司“反对称”制片公司里的书架你就会发现，这个地方正是让你能在林奇的世界里找得着北的最好的向导之一。眼前的书脊为你描绘出这个地域的特色：《隔壁的杀人犯》《完全自行装备手册》《原罪》《基本高尔夫》《电影制作入门》《极客之爱》《杰克逊·波拉克》《暗室》《明尼苏达的问候》《美国“爆心投影点”》《邪恶之路》《乌托邦的手工艺人》，以及《同乡》。正如林奇说的那样：你自己琢磨去吧。

克里斯·罗德雷

[1](#) 吉基尔是英国作家R. L. 史蒂文森所著小说《化身博士》中的一位善良温厚的医生，因服用自己发明的一种药物而变成另一个名叫海德的凶残的人。

[2](#) 弗兰克·卡普拉（Frank Capra，1897—1991）：意大利出生的美国导演，被誉为“好莱坞最伟大的意大利人”，一生共拍摄《一夜风流》《浮生若梦》《美好人生》等53部影片，六次获奥斯卡最佳导演提名，三次获奖。

[3](#) 斯德哥尔摩综合征（Stockholm syndrome）：指人质认同并进而同情、讨好或为劫持者开脱的反常精神现象。

[4](#) 吉米·斯图尔特（James Stewart，1908— ）：美国著名电影演员，战后他拍摄的《迷魂记》（Vertigo）是他的代表作品。

[5](#) 诺曼·罗克韦尔（Norman Rockwell，1894—1978）：美国画家，以绘制《星期六晚邮报》的封面画而闻名，其招贴画《四大自由》在第二次世界大战中曾被广泛散发，获“总统自由勋章”。

[6](#) 安德鲁·韦思（Andrew Wyeth，1917—2009）：美国画家，以写实主义手法作画，技法细腻精确，作品有《克里斯蒂娜的世界》等。

[7](#) 格兰特·伍德（Grant Wood，1892—1942）：美国画家，美国中西部地域派画家的主要代表，画作具有写实主义风格，作品有《美国哥特人》《革命的女儿们》等。

一只穿过我家的扭曲的手的阴影

——童年、记忆与绘画

1946年1月20日，大卫·林奇生于蒙大拿州的密苏拉市。用他自己的话说，“正好赶在他们搬家前出生”，他只有两个月大的时候他们就搬到了爱达荷州的桑德本特市。他父亲唐纳德是美国农业部的一名调研科学家，工作性质决定了他经常得换地方，林奇一家也就跟着搬来搬去。林奇在桑德本特只待了两年，在那儿添了个弟弟约翰，然后全家搬到了华盛顿州的斯波坎市，家里又添了个新成员玛莎。从斯波坎又搬到北卡罗来纳州达勒姆市，再到爱达荷州的博伊西，最后搬到弗吉尼亚州的亚历山大。而这时林奇才只有14岁。

将这种漫游式的生活方式看作林奇影片中那种独特而又充满不安特质的重要根源是很诱人的。他影片中那种高度发达的空间感以及对人物产生深刻影响的环境经常跟主要角色的“局外人”特质融合为一体。《橡皮头》中的亨利跟《蓝丝绒》中的杰弗瑞都是最典型的林奇的“第二自我”：单纯的人物（或孩子）努力想了解他们切身的环境以及正发生在他们身上的事件。虽然肥皂剧也经常借用他电影的场景，但双峰镇看起来却远比任何达拉斯、佩顿小镇¹或诺斯小区²要真实得多——尽管其中充斥着种种难以理解、超越正常的活动。

且不论童年对林奇的影响到底有多大，他的确是在大量而富有成果地利用他的童年经历来创造他的影像、声音、结构和事件。而且继续成为他看似取之不尽的个人源泉，像一个特定的、经过编码的银行，储存着感官印象、未解之谜以及种种暗示。林奇笃信记忆那难解的意义以及与记忆相关的一切，这使得他的作品常常像通电一般；一

次通向地心的短路，但显然没有经过智识的中介和过滤，而仅仅只由建立在直觉和返祖基础上的实践所引导。

经过了这么多年之后，林奇对他童年的叙述是以一系列精巧美丽的“快照”形式浮现的；一种晦涩的、意象主义的精神上的宝丽来快照，而且经常融合了幽默跟恐惧。他乐于通过视听的媒介来展示他特别的“保留节目”。当然，这些“快照”出于其又要表现又要自保的目的而变形、扭曲。米歇尔·希翁曾说过，林奇这种“记忆再现的‘虚假的’精确性”可能是从他读到美国学校教育的初级读本《我们街上的好时光》时就开始建立起来的——林奇曾提到过这本书，书中对美国中部生活大肆修正、完全剥去其喜剧性一面的表现正与他自己的记忆基调相一致。

不管林奇是不是有意浪漫化、理想化甚或重建了一种无邪、平静的过去，他对童年的描述毕竟也体现了一种高超的讲故事能力——当然他提供的影像也一定程度上保障了他的隐私。同时也说明林奇要用一种属于他自己的绝无仅有的密码语言进行交流的必要性。他对言语的不信任，特别是对言语要么确切说明要么明确限定其意义的努力，在他的谈话中时常表现出来。全靠自学的倾向在林奇身上表现得非常明显。

或许这就是为什么他在1990年开玩笑地为自己选择的三个作为传记的词——“鹰牌童子军3、密苏拉、蒙大拿”——是如此恰当的原因。它非常幽默地暗示了地点的重要性，而把言语压缩到极限（可以看作什么都没说也可以认为意味深远），同时又狡猾地坦白了他生命中一个非常重要的方面——他根本就是个一切自己动手的艺术家和导演。与林奇有36年交情的托比·凯勒曾说过：“大卫一直是个实干家。我认识他的时候他正在为成为鹰牌童子军积攒奖章。他们可不是

随便就颁给你奖章的，我认为他达到了人们可能努力到的最高水准，虽然他不喜欢就此多啰唆。即使是今天，他能从‘无’中创造出‘有’来的本事，我认为，还是直接来自于那句老格言‘有备无患’。”

唐纳德·利昂斯在他为《电影评论》写的关于《迷失高速公路》的影评中正确地指出这是一部“画家电影”。绘画确实确实是林奇一切的开端，而且因此也是他最合适的开端。他在十几岁时意识到绘画可能会成为他一生的职业，这是他人生的第一个大转折点。正如托比·凯勒回忆的：“当他发现了艺术和绘画之后，他就完全被它迷住了。而且上帝啊，他真是多产！”林奇差一点就因此辍学，献身于“艺术家的生涯”——他父母虽不至于鼓励他这么做，也尚能容忍。绘画的表现方式从没放松过对他的控制。他后期画布上的那种灰暗、薄涂的画面，常见瘦长的人形陷于可怖的黑色色块和废墟的包围中不能自拔，完美地表现了他电影中无处不在的孩子般的困惑和恐惧。

罗德雷：在你是个孩子的时候，你们老是搬家——从一个城镇到另一个城镇，从一个州到另一个州。对于这种频繁多变的生活方式，你是怎么想的？

林奇：既有好处又有坏处。你知道，因为你才在一个地方扎下根来，突然你又到了另一个地方，你必须重新交朋友，你必须得重新适应这个地方。这对有些孩子来说很好——他们会发展出一种很强的适应能力，但对另一些孩子简直是致命的。不过作为家长，你并不知道你的孩子是哪一类的。你只是不得不老是搬家而已。

那么你是哪类孩子？

我表现得相当不错。我能感觉到应该怎么做。然后，一旦你找到了窍门，你就怎么做都可以了。不过如果你一直处在局外，你就会拼命想挤进去，而这个过程要花很长时间，你也就做不到你该做的事。

你的学生生涯倒霉吗？

是的，不过我指的不是教育这方面的，我说的是别的孩子。当你是个局外人的时候你就有体会了，你就会觉得很倒霉。每个孩子都能体会到这一点。但如果你在一个地方只能是个局外人，换个地方重新开始只会更好！这对固有的体系是种冲击，不过对固有体系的冲击有时候真是好事。你好像突然触类旁通了。不算是当头棒喝，不过足够动摇几条线路。然后某个小通道因此被打通，于是你就触类旁通了。

你经常谈到你父亲和他作为农业部调查科学家的身份。你最珍贵的关于他的记忆是什么？

他穿着西装、戴着一顶宽边高顶帽步行去上班。当我们住在弗吉尼亚时，他戴这顶帽子让我感觉难堪得要命，但现在我却觉得那可真是酷毙了。那是一顶灰绿色、林务局的宽边高顶牛仔帽，他就戴上这么一顶帽子走出门去。他不乘公共汽车也不自己开车，他就这么抬腿开步走，他得戴着那顶帽子穿过乔治·华盛顿桥一直走好几英里到城里去。

你母亲是个家庭主妇呢，还是个职业妇女？

她不工作。我不能确定她得过什么学位，不过她是上过大学的。她也确实工作过一段时间，不过我不能确定，我记不清了。

你父母是怎么认识的？

他们是在杜克大学认识的。不过那段时间我父亲工作，我母亲待在家里。差不多就这个模式。我们无论搬到哪儿都这样。

成长于50年代的经历似乎对你的电影作品影响深远。即使像《蓝丝绒》与《迷失高速公路》这样绝对现代的作品也有深深的50年代的烙印，无论是外观还是基本感觉上。你为何如此依恋那个年代？

如果你今天到山谷⁴去，你还会看到50年代的车；如果你打开收音机，一个台是乡村音乐，一个台是完全现代的，而另一个台就会是老歌。好得不得了的老歌，比如猫王。不管此前音乐已经发展出多少花样，摇滚就诞生在那个年代。50年代现在还在眼前，在我们周围。它从来就没有离开。

那是个在很多方面都非常奇妙的年代。汽车是由真正合适的人制造出来的。设计者是带着散热片、镀铬金属装饰板以及真正出色的材料，现场在那儿搞出来的。马力的大小可真是备受瞩目，孩子们知道

每一种型号的汽车，同时翘首盼望着明年新产品的问世。他们对汽车上的一切都了如指掌。它们简直就像是移动的雕塑。而现在，因为他们有了计算机，可以从空气动力学的角度来设计汽车，你的流线型汽车跑得更流畅了，公里耗油量更省了，你一小时跑上一百英里，汽车的尾部也不会再翘起来了。老式汽车能经受得住一次撞车，当然里面的人会，你知道，致残！不过我告诉你，那种乐趣也一去不返了。B·B·金⁵才不会再歌唱我们现在驾驶的这种废物呢！

那时候空气中有一种如今已荡然无存的东西。那是种绝对了不起的感觉，不仅仅是因为我当时还是个孩子。那真是一个充满希望的时代，一切都在蒸蒸日上。你有一种你可以干任何事的感觉。未来一片光明。我们很少有人意识到我们当时是在为一个糟糕透顶的未来打地基。当时所有的问题都已经存在，不过被一种迷人的假象遮掩住了。然后假象就打破了，或是烂掉了，一切都慢慢渗了出来。

你说当时所有的问题都已存在了，具体说都是什么？

哦，污染已经开始而且相当严重了。塑料制品也出现了，已经在进行化学与共聚物的怪异研究，大量的医学实验，还有原子弹的各种实验。在当时看来，似乎世界是如此巨大，你尽管到处倾倒垃圾废物也不会有什么要紧，对不对？只是有点失控而已。

在1990年《我心狂野》的新闻发布材料里，你曾把你的传记浓缩为三个词：“鹰牌童子军、密苏拉、蒙大拿”。为什么？

哦，我们有幼童军，有童子军。这都是些很好的组织，不过在发展的某个阶段它变得一点都不酷，一点都不好玩了！而我在童子军里的那几年它就一点都不酷了！所以那简直就成了某种令人难堪和羞耻的事了，一点都不新潮。而鹰牌童子军就是顶点了！我想当鹰牌童子军就是为了退出，从此两不相干。而且我父亲完全出于好心地经常对我说：“总有一天你会为此而感到自豪的。”所以我后来把这一条写进了我的履历表！

你不是曾作为鹰牌童子军参加过约翰·肯尼迪的就职典礼吗？

是的。我们这帮鹰牌童子军受命引导贵宾们在白宫外面的露天看台就座。那可是有史以来最冷的总统就职典礼——1961年1月20号，正好也是我的生日。我就在雪地里守着白宫的一个大门，冷得要死。我们被告知，那些豪华大轿车会从五个门中的一个开出来。所以我们不得不跑到露天看台的顶上，越过围墙看它们是不是出来了。

我看到几辆大轿车朝着我在这个门开过来，马上就从看台上跑下来，但特勤部的人却在告诉所有的人后退。所以我又转过身去想跑，这时一个特勤人员叫道：“你！”我回头一看，他指着的正是我，我说：“我？”他说：“对，你过来。”他把我带过去，让我站在他跟另一位特勤人员之间，门边的这条小路被两堵特勤人员组成的人墙完全围住了。我对面就是站在小路另一侧的更多的特勤人员。

大门开了，有两辆轿车开了出来，车开得很慢，就从我鼻子尖下面开过。窗玻璃距我的脸只有一英尺。当车子通过时，我看到在第一辆车里坐着艾森豪威尔总统和马上就要就任的肯尼迪总统。他们戴着

高高的帽子，在交谈。艾克⁶离我更近些，肯尼迪离我有五到六英尺远。然后是第二辆车子通过，里面坐的是约翰逊和尼克松，他们没有交谈。多年以后，我才意识到我在那短暂的一瞬间，夹在两个特勤人员之间亲眼目睹了连续四任的美国总统。

你对肯尼迪遇刺有什么印象？

你知道，印象很坏。我当时正在中学的前厅里布置一次展览，所以我比别人都早听到了这个消息。然后他们就发表了一个公告，学校也接着放假。我当时的女朋友朱迪·韦斯特曼是个天主教徒，她对这位总统的热爱程度你简直难以置信！她一直哭哭啼啼，我只好带她回家。她躲进自己的房间一连四天没踏出房门一步！

这事确实有点怪，因为肯尼迪遇刺前电视就已经覆盖了全国，每个人都围坐在家里看同样的东西。所以大家都亲眼看到了杰克·卢比射杀奥斯瓦尔德⁷的情形。那被称为“黑暗的四天”，而搞笑的是朱迪那四天都一直待在她黑暗的卧室里不肯出来，所以对她来说真的是很黑暗！

看过你的作品后，人们可能会推测你在童年时受到过很多东西的惊吓。是不是真的如此？

是有很多东西。不过说惊吓不如说烦扰来得切实。真的烦扰。我会这么想，“这不是应该的样子”，然后就开始烦不胜烦。这是我单方面的一种猜疑，不过也差不多算是一种认知。

你曾提到过你妹妹玛莎也经常提心吊胆，不过她怕的是青豆！是真的吗？

是的。我想这可能跟青豆的坚韧外表有关，然后就是你切开表皮之后的内瓢。她怕的可能是表皮的坚韧跟内瓢的柔软，而无关味道如何。不过我也不知道，这你得去问她了。这在我们家可是桩大事，她会把它们都藏起来。

那你父母为什么干脆不给她豆子呢？

哦，牵扯到一定要吃蔬菜之类的吧。

豆子对你没问题吧？

没问题。

不过如果你也害怕豆子……

那问题就大了。另换一种蔬菜吧。总有适合的。

即使你父母当时还没有意识到你是个问题孩子，现在他们也该清楚了吧？

哦，我想每个孩子总会有些对他们影响很大的东西，这不是任何人的错。事实就是这样的。这只是孩子们的意识问题。可能75%是臆想，25%是事实吧。

你小时候非常害怕城市，对不对？即使长大成人了也还是这样。

对，不过我想如果你是在城市长大的，你就会害怕乡村，如果你在乡村长大，你就会害怕城市。因为我外公外婆住在布鲁克林，我去过纽约，看到了很多东西，简直把我吓得要死。在地铁站，我记得进站的列车挟着很大的风驶来，然后是气味和声音。我每次去纽约都有一种恐惧的感觉。

我外公外婆在布鲁克林有一套公寓，但不带厨房。一个男人在熨斗上煎蛋——这可真让我不安。而且他每晚都要把他汽车上的天线拧下来，这样那些流氓们就不会把它打断了。我能在空气中感觉到恐惧的存在。这对将来的火焰可算得上用之不尽的燃料。

在何种意义上？

我由此认识到在表象下面总有另一个世界存在，你再往下深挖还有不同的世界存在。我还是个孩子的时候就知道了这一点，但我当时找不到证据。只是一种感觉。蓝天、鲜花固然很好，但另一股势力——一股痛苦、腐烂的势力也如影随形。这就像那些科学家们的工作：他们从某种事物的表面开始，然后就深挖下去。他们一直深入到

亚原子的微粒，而它们的世界现在已经非常抽象了。他们在某种意义上像是抽象画家。你很难跟他们谈论具体的意义，因为那是个深藏在底下的世界。

你是什么时候又是怎样第一次对艺术产生兴趣的？

我小的时候曾从早到晚地一直涂画个不停。我该感谢我母亲的一件事就是她不肯给我看着色的书，怕我会被框在里面。而我父亲因为政府工作，带回家来很多纸。我画的主要都是弹药、手枪和飞机，因为战争刚刚结束，而这场战争，我猜想，仍然存在于空气中。我有自己的头盔，有一条军用皮带和水壶，还有那种木头的步枪。我不停地画它们是因为它们是我世界的一部分。我画得最多的是勃朗宁水冷式冲锋枪，那是我的最爱。

在我大约14岁的时候我跟我祖父母去了蒙大拿。我祖父是要回他的大农场，我爸爸就是在那儿长大的。他们把我跟姑姑诺尼·克瑞儿一道留在了“饿马”镇。那个镇上有两百人，紧挨着“饿马”大坝，他们有所有那些新奇的店铺，卖真的又瘦又小的马驹。我姑姑诺尼跟姑父贝尔开了一爿杂货店，我姑姑家的隔壁住着一个画家，叫艾斯·帕威尔，他在查利·拉塞尔和雷明顿学校工作。他和他妻子都是画家，他们手边总是有纸啊画笔啊什么的。但那儿是如此偏远，躲在西部的角落里，画画从来就不像是真实的东西——我曾想西部就是这样的吧。

那你是什么时候认识到画画也是个正当职业的？

我们搬到弗吉尼亚之后我还不知道自己将来该干什么。我一点线索都没有。不过我是真喜欢画画。我父亲是个科学家，所以我想也许自己将来也当个科学家。我就像根本没认真考虑过一样——一点自己的想法都没有！我是在我女朋友林达·斯戴尔斯家的前院遇到我的朋友托比·凯勒的。托比·凯勒做了两件事：一、他告诉我他父亲是个画家——这一点完全改变了我的生活；二、他还偷了我的女朋友！

所以我就去他父亲乔治敦的画室去拜访他，他父亲可真是酷。他一贯特立独行，并不真的属于绘画界，不过他是当真献身于此的，这使我的灵魂深受震动。就这样，我跟他父亲成了朋友——他叫布什耐尔·凯勒——这也就决定了我走绘画这条道，毫不含糊。当时我读九年级。他还介绍给我那本罗伯特·亨利的《艺术精神》，这本书后来成了我的圣经，因为它为艺术生活指定了规则。那真是一件少有的真正奇妙的事，因为它使你找到了适合你的道路——那就是在林达·斯戴尔斯家的前院遇到托比……那是1960年，要么就是1961年。

你80年代末90年代初的很多画作都以家为主题：《一只穿过我家的扭曲的手的阴影》《家中的蚂蚁》，还有《突然间，我的家变成了一棵痛苦的树》。为什么会这样？

我的很多画作都源自爱达荷州的博伊西与华盛顿州的斯波坎的记忆。有些人从天性上讲想的就都是美国总统，非洲或亚洲这类的事，他们思接万里，考虑的都是大问题大是非。而这类事恰好都令我敬而远之。我考虑不到这么远。我喜欢想的是身边邻里的小事，比如篱笆，比如排水渠，以及某个人挖了个洞，然后是屋里的一个女孩，还有一棵树以及这棵树的遭遇——总之是一个我可以进得去的小地方。

其实无论万里之外还是身边的小社区，从本质上讲就是一样的：它们体现的都是人性，都是同类的事。

在画作中，家经常被看作一个充满威胁的地方。比如在《家和花园》中，那个花园是由冻结在一起的“邦迪”创可贴做成的。与其说是花园，还不如说是个坟墓。为什么会这样？

家是个会出问题的地方。我小的时候，家常使我感到幽闭的恐怖，但这并不是因为我的家庭很糟糕。一个家就像是一个笼子——其作用也仅此而已。我在我的画中用了“邦迪”是因为我喜欢它们的颜色，而且我喜欢它们跟伤痛之间的联系。棉花也有相似的魅力——它身上附着着一种医药的感觉。

我父亲经常要进行树木病患和各种害虫的实验，他有一片巨大的森林供他做这种实验。因此我在一种接近自然的世界里，像森林或甚至一个花园里，直接接触到害虫、病患和生命的生长。这种经验令我大为震惊——首先是我们的地球，然后是这些植物生长出来，再然后就是那些东西爬在它们身上，以及园艺方面的那些活动——有这么多的结构，有这么多的活动，总使你一劳永逸地迷失在里面。有太多的东西在侵害着一个小花园。有大量的屠戮和死亡，有病患、蠕虫、蛴螬、蚂蚁。有非常多的这类活动在进行着。

你似乎更喜欢探索各种“境遇”而不满足于“表象”。就像《蓝丝绒》开始的一个片段：从田园牧歌式的家园外景拉到房前草坪底下蠕动的害虫。

一张《国家地理》杂志式的花园照片简直就是美的标本。或者说，一棵松树衬着蔚蓝的天空外加一两朵蓬松的白云确实会对你有所助益。但如果你再进一步地考虑一下，你就能意识到每一棵树要长到这么大要历经很多的磨难。作为一个园丁你得了解很多麻烦事。

我的童年是由优雅的家、林荫路、送奶工、在后院垒要塞、嗡嗡响的飞机、蓝天、尖桩篱栅、绿草和樱桃树构成的。典型的美国中部的理想生活。但在樱桃树上就有树脂慢慢渗出来——有些黑色，有些是黄的，几百万只红蚂蚁就趴在上头。我发现，如果你稍微进一步地观察一下这个美丽的世界，你总能在底下找到红蚂蚁。因为我是在一个完美的世界里长大的，所以这更让我觉得天差地别。

我是通过绝对的特写镜头来看人生的。比如说，唾沫就跟鲜血混成了一体。平和的环境只能是远景。我有很多朋友，但我喜欢孤独一人在花园里观看昆虫的蠕动。

在画作《一只穿过我家的扭曲的手的阴影》中，那只手和房子相比大得出奇。在家的外面有一种恐怖的感觉。

一点没错。有时候在绘画中比例是很奇怪的，因此，就会出现像甲虫很大而房子很小的情形。这是一种痛苦。感到这一点的并非我一个人。人们感觉到在房子外面——不幸的是，在很多情况下连里面也不能幸免——存在着要对付的可怕问题，而它们不会因为你希望它们消失就消失不见的。

那么那幅《妈妈的家以及她真的疯了》呢？与房子相比她又显得非常巨大。父亲们在这种恐怖的情况下看上去却普通得多。为什么是妈妈？

嗯嗯。我也不知道为什么。嗯……我不知道这跟我是不是有心理学上的联系，还是只是种观念。

总体说来，你的画作强烈地再现了一个恐怖的童年世界。你的早期短片《字母表》与《祖母》看起来也来自同一个世界。这可不像是对一个快乐童年的回味。

是的。不过我倒真是有个田园牧歌般的童年。唯一令我不安的是许多精神病患者也号称他们有非常快乐的童年。所以我要问“先别忙，我真有个快乐的童年吗”，答案相当简单：我是有个非常快乐的童年。我回首童年的时候伴随着非常愉快的记忆。我在哪儿读到过人们都在追寻那种已经遗忘的童年之梦的欣快感觉。我的童年确实像是一个梦，因为世界是如此的小。我想当时我的视野越不过那几个街区，那几个街区之外发生的事都与我无关——等于零！而那几个街区显得非常之大。

而所有那些小细节都是以反比例的鲜明形象出现的。一个院子，一道篱笆，或是某个物体上的一线阳光都是快乐之源。在院子的一个犄角旮旯里就能一待几个钟头。有时候这些记忆会一下子涌上心头，而我真是欣快异常。在一个孩子的脑子里，一切看起来都平和而又美丽。飞机慢慢地从空中飞过。橡皮玩具悠悠地漂浮在水面上。吃一顿饭似乎要持续五年，一次小憩也似乎可以持续永远。

你说过你的童年就像是个梦。那么，你是认为我们有把我们的过去小说化的倾向吗？

我们在所有的记忆中美化自己。我们使自己在过去表现得比事实上更好，决断更加英明，对人更加可亲，居功自傲超过我们应得的程度。我们疯了似的给我们的过去加上糖衣，为的是我们能继续活下去。对过去精确无误的记忆很可能是令人丧气的。

那么我们真正靠得住的记忆到底有多少？

哦，就像弗瑞德·麦狄逊在《迷失高速公路》里说的：“我更愿意以我自己的方式来记忆。”每个人多多少少都是这么做的。不过过去的大部分时间都是一场梦。你总是能遁入你自己的内心，滑进一个完全不同的世界。

考虑到你在作品中已经将“过去”拓展到了这样的程度，是不是有时候就很难再实际进入童年的记忆和事件？

哦，如果你被要求进入过去，那就会很难如愿。不过有时候当你集中注意力在某个领域的时候，经由某种触动你会突然想起什么来，接着，过去的记忆就会纷至沓来。不过我实际经历过的是一种类似“灵光一闪”的时刻——似乎是一种回忆。它来的时候带给你一种妙不可言的幸福感觉，但我这辈子也甭想弄清楚这到底是从哪儿开始

的。感觉是如此真实，但我记不清那是何时开始的了。而且它们都是非常细小的碎片，我都抓不到足够的线索证明它们确实发生过。

随着年龄的增长你发现有更多的记忆不期而至吗？

是的。我觉得这是一定的。随着你年龄的增长你越来越身陷于俗事的包围，你也就看不到那些细枝末节，经历那种类似的体验了。所以每过一段时间，什么东西就会突然爆出来，你就会借此回到从前。还是些细枝末节。你真的应该走出去，坐下来，从一个较低的角度来观察事物。当你个头很小的时候，你总是仰望事物的，如果现在你能蹲下来，再次朝上看，仔细观察周围的事物，那就跟你小时候的做法差不多了。只是你已经知道得太多了。这会使结果大打折扣。

但当你是个孩子时却有那么多的神秘莫测。简单到一棵树的外形都会令你百思不解，你在远处看它的时候它看起来很小，但你走近它的时候它本身像是在长大——你还没有认识到这种规律。我们认为我们成人之后就理解了这些规律，但我们实际经历的却是想象力越来越匮乏。我是个孩子的时候发现这是个完全、绝对奇妙无比的世界。当然了，我也有通常的恐惧，比如说上学——我现在知道了学校确实存在着许多问题。但每个人都意识到了问题的存在，所以我的恐惧是相当平常的。当时对我来说，学校是针对年轻人的一种犯罪。它摧毁了自由的种子。老师们并不鼓励你学习知识或是积极的态度。我感兴趣的那些人都不上学。

9岁到17岁的大部分时间里我就意识到了这一点，甚至在六岁左右就偶尔感觉到了！从那时候开始黑暗就悄悄爬了进来。这种黑暗就是

对这个世界、人性以及我自己的个性的认识结果，混杂成一团烂泥。

但无论当时的事情是不是以你记忆的方式发生的，你对自己童年的记忆似乎成为你取之不尽的创作之源。

是的，你说的没错。而且，你知道，同时也总会有新的素材在累积。新老两方面有时会非常完美地结合到一起。

绘画的哪方面特质最令你感到满意，为什么现在仍然放不下？

哦，有时候你坐在一把椅子上——我很喜欢就坐在一把椅子上什么都不干——就能神游物外。还有时候，在我就要睡着，或者特别是在我坐在一把椅子上闭目养神的时候……我会进入一个意象自动纷至沓来的空间，我并没有着意去想它们。事实上，我一主动去想，这个过程即告结束。就因为我并不评判也不着意想它们，它们才会主动地涌来的。它们通常是一组、一系列事物。比如说，如果是张脸，那下一张脸只是跟前一张略有不同。有些念头和意象真是令人兴奋不已。画点什么是一种能远为长久地抓住它们的途径，然后你就有了可以看的对象了。99%的这类意象会在一个星期之后从你的记忆中永远消失。一幅画是一种令你想起它们来的触媒，而且它会永远存在下去。当你终于形与意会，你可以说“对了，就是它了”的时候，那真是快乐——拥有它，体验过它甚至会让你微微战栗。

当在听某个人讲话时，比如说是个老师，我就有过这样的体验：如果你一边听老师讲话一边画画，你画的东西很可能跟你听到的东西

毫无关系，但如果要求你把他或她说的话都听进去，那你一边画的结果就是把他或她说的话记录了下来。就好像你成了唱片上的唱针，是有点神神道道。

梦境和做梦简直就是你电影的基础，在你生活中也同样重要吗？

醒着时的梦境是非常重要的，那些当我静静地坐在一把椅子上时出现的梦轻柔地让我的心灵自由徜徉。而当你沉睡的时候，你就没法控制你的梦了。我喜欢一头扎进一个由我制造或是发现的梦的世界；一个我选定的世界。

当你从一个真正的噩梦中醒来，你还清楚地记得它，你跟一位朋友讲了你的梦，发现它不可怕了。你从朋友的脸上可以看出这已经不是你想象的那个恐怖故事了。

但这正是电影的魔力所在，即使不能完全重现。因为做梦的那个人百分之一千是只为自己保留的。那个梦只为了他们而出现。对那个人来说它是独一无二最有效力的。不过在电影里你还是可以用特定的声响、情境和时间等把这个梦重新组合起来，以尽可能接近的样子呈现给另一个人看。

在你做噩梦的时候，那些你没法跟别人沟通的“遗失的”部分的特质是什么？

是那种私人性的东西。使鲍伯感到害怕的未必使萨姆害怕，苏兹又是另一种情况。它们来自不同的地方。在梦中使你感到害怕的东西可能极端荒谬可笑，但它就是对你起作用。不过那种恐惧又太抽象化了。我有个朋友杰克·费斯克不断地梦到一个轮胎，它在一间车库的一个架子上滚。它不停地滚来滚去，在马上就要滚下来的时候，它又往回滚了，一直又滚到快从另一边掉下去。就这么个滚动的轮胎让他感到害怕。不过你知道，你该自己去发现！那些最根本的要素是完全无法沟通和交流的。一定要再有额外的信息才行。所以哪怕一丁点的核心问题也是要靠特定的知识才能了解透彻的。

《我心狂野》中有一幕令我印象深刻，就是那场车祸发生后的戏，谢瑞琳·费恩在失魂落魄地游荡，没完没了地嘟囔她的唇膏和手提包，她的脑浆正在往外淌。劳拉·德恩在尖叫，同时安吉洛·巴德拉门蒂的一首单调、冰冷的曲子在奏响。这一切共同构成了一个令人恐怖同时又极为忧郁的时刻。你开始是怎么设想这一切的？

有时候总体大于部分的总和。要说清楚那些事真的很难。当你有一个机会把一些要素放到一起的时候你就有了若干选择的自由，这时候你就说啊听啊想啊，直到你有了感觉，似乎就应该那样。不过每个场景都得这么来一遍。

可能那个场景在剧本里也有。最后出来的样子跟剧本原来写的完全一样吗？

不。每次的情况都是这样。有时候你确实能看到命运在起作用。而且有时它会对你不利，当然有时候对你是一种促进。你要明白你只能做好你自己那部分工作。你自以为那么多的事都在你的掌握中，但实际上不是的。就说那个场景吧，我当时跟安吉洛坐在一块儿，我告诉他我想要什么样的效果。你知道，这种简单单纯的感觉是根植于50年代的。安吉洛就开始了。他什么都能演奏，我的要求他已经了然于心。就这么着，他开始演奏，我再跟他谈，他又开始换一种方式演奏，我再次跟他谈，因为我已经与他演奏的东西产生了互动，而他则努力抓住我最确切的意思。就这样，你从某个地方开始而且探索下去。然后，一旦我兴奋起来，他就知道了。接着他就把整个的音乐全盘托出了。然后我们就把它和画面配在一起。嘞！简直完美。我可以告诉你：那个场景的成功，80%是这个背景音乐的功劳。它是那个场景的情感表征。

当你开始关注别的著名画家的时候，真正打动你的是谁？

弗朗西斯·培根。对我来说，他一直是最重要的，第一位的，是我的英雄。我喜欢的画家有很多，但就凭一站到画跟前就一阵战栗而言……我是60年代在莫尔伯勒美术馆看的培根的画展，那真是我一生中见过的最有力量的东西之一。

培根最让你兴奋的是什么？是色彩的运用，还是主题方面的？

一切。主题跟风格是统一的，紧密结合的，完美的。还有画的空间，其中的快慢，以及，你知道，它的肌理，一切。一般来说我喜欢

某个画家的作品不过就一两年时间，但我喜欢培根的一切。那个家伙，你知道，真有东西。

不过他老是不停地一遍遍地画同样的东西。

那又怎样？现在，一旦你拍出两部类似的电影，观众们就哭着喊着要看所谓的新东西。这么没有忍耐力真的是很让人难过的。我亲眼目睹过的最糟糕的事就是在戛纳电影节观众们对费里尼的一部片子嘘声一片。那是《我心狂野》上映前一天晚上的事，他们竟然嘘费里尼的片子。我不在乎他画的是什麼，它就是能迷死我。真的迷死我。那个家伙真的达到了理应备受尊崇的地位。

培根的画经常包含一种叙述性的东西，但其走向又不是特别清晰。是这一点让你感兴趣吗？

一点没错。叙述的碎片。如果由培根来拍一部电影，他会由哪儿开始，会如何展开？他画中的那种肌理和那些空间将如何在影片中重现？《巴黎最后的探戈》就受到培根很大的影响。不过绘画毕竟是绘画，那是他应该献身的事业，也是他真正擅长的工作。爱德华·霍珀⁸是另一个我热爱的家伙，不过更多的是因为电影而非绘画。你一看到那样的作品，就会开始梦想。培根对我来说就是这种情况——我总能从他的画中找到可供模仿的东西，就像我能从音乐中得利一样。

你曾说起在你画画的时候大部分时间都努力“顺其自然”。这到底是什么意思？

喔，就像是日本人对待园艺。大自然已经做到了一切，他们所做的不过是修剪一下枝条，在其中体现出他们的理想，使其以某种方式成长。他们剪掉一些枝条，使想要的样子生长出来。但大部分的工作都是植物自己做到的。这是条双行线——自然跟人工相结合。在绘画中，颜料已经有了它自己的肌理，它自然就会倾向于某种结果。而画笔则是人工的，它只能画出些细小的线条。当你只依赖于画笔的勾画时，那结果就成了别的什么东西了。那就不是颜料在发言，那就太多是人在说话了。所以你必须允许那些“意外”跟“怪事”发生——让它起作用，结果它会成为一种有生命的东西。这就是我的意思。

我很钦佩那些抱定一个明确的想法然后就把那个想法画出来的人。那种情况永远都不会发生在我身上。而我也不知道这是为什么。一旦我一起头，它立刻就变成别的什么东西了。

就像超现实主义与自动写作？

是的，是有点像。如果你拿出自己或甚至是别的什么人某天写的东西，把它的顺序搞乱再随意地排列组合一番，然后就丢在一边，你知道，就像大家都做过的，然后再去读它，效果会是非常奇妙的。它能一下子打开另一扇门。你一直都应该为意想不到的动力留一扇门，你知道，让它得到充分的发挥。如果你完全靠自己，只是把想到的东西写下来，就会非常有局限，你必须把思维放开，允许另外的东西干

涉、介入。会有更多的想法冒出来，结果会绝对不可思议。有时候，你在摒除自己的时候会发现奇妙的结果。

手里拿着画笔，任它自动地挥舞，我会进入一种……我不知道那确切的是什麼，不过我想那跟童年经验大有关系。对我来说，看上去富有童趣并不代表就从画里摒除了性，因为我认为小孩子其实是很懂性的。他们不知道那些确切的名称，表达的方式也很笨拙，所以说在我们是孩子的时候当然也有很多涉及性的活动，只是并不全懂。

我真想去咬我的画但又不能，因为里面有铅。这就说明我还是胆小。我觉得我还没真正“画我”一体，对我来说，我的画看起来还是安全安静的。

你还说过你的绘画可以在任何地方产生，但你的电影只发生在美国。

画来自于颜料、动作以及动作的反应。至于说到它们到底在哪儿，喔……有些人是在房子里开些窗户，但我喜欢深入到一间房子里，找到深藏在表面之下的东西。也许这才是绘画产生的地方。我也喜欢工厂。最烦的就是宁静的风景。我喜欢人跟土地在一起的感觉——就像某个深深的矿坑，里面有沉重的机器，也许是沉积的石油层，各种各样的小生命体都在生长，蚊子就像小直升机一样嗡嗡地飞来飞去。

不过我喜欢美国某些特有的东西，它们能给我感觉。当我四处逛逛随便看看的时候它们就会激发出一些小故事，一些人物形象，所以感觉上正适合我去，你知道，拍美国式的电影。

那是跟摄影影像的本质相关的吗？即你必须得拿着镜头对着具体的什么东西，因此拍一部“无处可寻”的电影是很难的？

喔，我喜欢美国那种“无处可寻”的部分。《橡皮头》是一部美国电影，但它有点像是发生在一个内部的空间。就像是个肮脏、狭小、被遗忘了的隐蔽角落。而我喜欢这样的地方。你可以从中发掘出秘密。它们是些小小的真实的所在，但又是需要你去发现的。你必须沉进去才能找到它们，在各种要素集中起来之前，你甚至都不知道它们是哪一类的东西。然后它们就开始跟你对话，你会开始看到更多的真理。其间你就爱上了它们，而那时你还没开始沉进去呢。

这种要拍一部关于“无处可寻”的电影的想法——《双峰镇》中的“红房间”就是这么一个地方吧？

没错。那不是时间的问题。什么事都可能发生。那是个自由的区域，完全无法预知也因此相当刺激，也很吓人。这种地方参观一下真是奇妙。一棵松树外加一杯咖啡——这种事物的组合方式对我来说相当具有戏剧性。（大笑）

你绘画的“底色”由一种非常单一的色调构成。非常灰暗，令人想起灰、泥和干了的血迹等等——非常缺乏色彩感。为什么？

我也不知道这是为什么。色彩对我来说过于真实，所以很有局限性。它无法包含太多的梦想。你往一种颜色里掺入的黑色越多，它就

得到更多的梦幻色彩。我会往五百管黑颜料里掺一管镉黄色颜料，就这么用。

对你而言，黑色跟梦想的关联何在？

黑色有深度。它就像是个小小的进口；你可以进去，而且就因为它会继续黑暗下去，思想可以挤进来，里面正在进行的东西变得昭然若揭。而且你开始看到你害怕的东西。你开始看到你喜爱的东西，就这样，它变得就像是梦境了。

你怎么描述你绘画中的形象？

喔，他们就像是身体的碎片或类似的东西。我没法画出一个完整的形象，我也不知道为什么会这样。培根能画出一个形象但我怎么也做不到。有时关于一个形象我画得太多，然后我不得不毁掉很多。

它们也显得像是在传送过程中，也许是急着想从画里跑出来，穿过表面。它们看起来决不像是想消停地待在那儿。你同意吗？

是的。它们也许都身陷麻烦中。我不知道。这些画中有一种可怕的情绪，不过其中也包含幽默，我猜中心观念就是：生命陷入黑暗与混乱中——我本人当然也在场：迷失在黑暗与混乱中。

你知道关在一个房间里的狗是什么样子的吗？它们看起来真的似乎是自得其乐。它们四处追着球玩，又咬又嚼，它们气喘吁吁非常快

乐。人类按说也应该如此。我们也该相当快乐。我不知道为什么我们并不快乐。

这种黑暗与混乱曾有所缓解吗，还是越来越糟？它对你的工作实际上是必不可少的吗？

它确实会走开的。对每个人来说都是如此。我真的认为它并非总是一成不变的。我不知道为什么我们身陷于黑暗与混乱中是必不可少的，不过其中的某些部分倒确实是很有味道的。但如果你因此而病倒或感觉痛苦不堪，那就谈不上味道不味道的了。否则你就会心碎肠断或是房子失火了。

通过你的作品，你能带给黑暗与混乱一种它们在现实生活中不可能有的“秩序”吗？

是的，没错，一点都没错。电影跟绘画是你能完全掌控的东西。拥有一种观念并把它移植为一种物质的形式真是个美丽的过程。是种灵魂的战栗！谁能说出为什么？我只知道，对我来说，这是你能做的最完美的事情。

你绘画中的人物都有一种共同的笨拙；他们腿脚瘦弱、腰身伛偻、笨手笨脚，他们可能连最简单的事都做不好。这使我想起你影片中的某些场面，比如《双峰镇》里，当戴尔·库柏和谢里夫·哈

里·杜鲁门到医院去看望备受创伤的罗奈特·普拉斯基的时候，他们怎么都对付不了几把转椅。

噢，我最喜欢的电影之一是《洛丽塔》，其中最伟大的场景之一就是折叠床的那一场。钟在轻敲，苏·莱昂在睡觉的时候詹姆斯·梅森把床放在屋里，他们不想把她吵醒。有些人的思想并不机械，有些机器虽然简单却并不容易学会操作。其中有那么多荒谬可笑的东西。我们当时拍《双峰镇》那场戏时，椅子是现成的，但接着就有了故事。库柏和谢里夫·杜鲁门不得不保持安静；罗奈特又明显地心烦意乱，这就给这场戏增加了一种张力，同时也带来了一种可笑的幽默感。生活中的确有些事物不那么顺当，而且它们会变得非常复杂，它们需要明确指出来却又很难说清楚。

对你绘画中的人物与你电影中的角色来说，生活似乎是种非常难以平衡的行为过程。有时候就是明显表现出来的，比如他们走路的样子。就像《双峰镇》中的鲍比。

是的。我认为我们都在努力争取平衡。这是最终的目的。而且这东西又实在不容易做到，我是说完美的平衡。我想完美的平衡真能令人心旷神怡。有时事情都搅到了一块，总归会碰出点平衡来，不过又稍纵即逝。总有那么一天它会成为一种持久性的东西吧。它会把你带入另一个世界。而在这儿，大家却都极不平衡。每样事物都在晃动，在努力达到平衡，但从来都达不到。我想之所以从来都达不到，就是因为人们总是不能通盘考虑，所以他们总是在被动地做出反应，他们做出的反应都没有经过深思熟虑。他们在做出反应的时候都不大动脑子。大致来说都只是任由情绪做主，所以最后总是导致疯狂。

既然“平衡”的观念对你来说如此重要，你会承认，比如《蓝丝绒》中杰弗瑞·博蒙特的角色在片尾获得了某种程度的平衡吗？

那只是一幅不完整的肖像。在真实的杰弗瑞·博蒙特身上还有一百万个另外的念头没有在影片中表现出来——另外的整整一系列的混乱与恍惚。要把一切都表现出来是不可能的。不过你仍然可以说：也许他学到了些东西，这就像是在朝向一个具体目标的路上迈出了一步。不过毕竟是朝“平衡”近了一步。他经历了一些事并从中吸取了些东西。

你的绘画同样缺少哪怕一丁点的亮色。它们像是对一个黑暗、缺少爱的世界的描绘。是真的吗？

是因为我发现比较黑暗的东西才是真正美的。我怕是还没学会以一种令我愉快的方式来描绘生活中明亮的那一部分，不过我认为这也是可以做到的——卢梭就是这么做的，还有理查德·德本科恩在某种程度上也是。但我所有的绘画都是健康的、狂暴的喜剧。它们只能是以一种狂暴的方式完成的，是原始和粗糙的，而且为了达到这种境界，我努力让我的画笔更多地任由“自然”去挥舞，而不是我本人。

不过在这一形象与另一形象间还是存在关系的，那是令人愉快的。而且只有这个词——“愉快”，才能深入到也许与“爱”有关的事物中。如果某物当真是令人愉快的，你就会说你爱它。而且它会以某种方式令你兴奋激动。所以即使它们属于黑暗的一方，仍然还是有

非常令人愉快的事情发生的，而对我而言，它们只能在这种情况下才能令我真正热爱它们。

你的绘画经常出现由切割成单个的字母粘贴而成的句子。这又令我想起《双峰镇》以及杀手鲍伯留在他的受害者指甲下面的字母。当然还有你的第一部短片，就是《字母表》。字母和单词究竟在哪方面令你这么感兴趣的？

我画中的单词有时在促使你开始思考画中还隐藏着什么这一方面会起到重要作用。而在更多的时候，单词就像形象一样能令我激动，有某种东西就会从中产生。我习惯于把这些小小的字母切割出来，然后再把它们贴上去。它们这么排起来就很好看，就像是牙齿。我会用一种令我想起药膏的东西把它们贴上去。单词会改变你感知画面的方式。而且它们也是对于另外隐藏部分的很好的平衡。有时候它们会变成画的标题。

一个词也是一种肌理、一种质地。当你开车兜风时你会看到电线，看到白云、蓝天或是烟雾，同时你也会看到许许多多的单词和形象。你也会看到各种指示牌、奇怪的光亮和迷路的人。他们的定力不够，完全被这些冲昏了头脑。我尤其不喜欢这个。我喜欢摆设简单的房间，也喜欢有些不规则性在里头的屋子。不过这就像是数字——一间光秃秃的屋子，上面写着“2”。然后，你把一个人放在里面，那个人是个强壮的“7”。突然间，你就能看到这个人了，你还能看到他脸的样子以及他活动的方式——就像是在《橡皮头》中。《我心狂野》更加极端些。它建立了一种狂热，这个世界的一种疯狂。这就是片子的主题。

你说一个词也可以是一种肌理。你一直都对肌理、质地特别着迷，是不是？

是的。我是对肌理着迷。我们总是被这么多的聚乙烯材料所包围，因此我发现自己不断在寻找另外的质地。我曾有一次用脱毛剂把一只老鼠的毛全部除去，想看看会是什么样——它看起来漂亮得很。

你有一幅画叫《我看见了自己》，它看起来就像是同一事物的两面。一个形象很暗，另一个则是白的，而且像一具骸骨。他们看起来像是在隔着某条界线对望。你在画这幅画的时候脑子里想的是什么？

喔，我们每个人都至少有两面。我曾听说过一种说法，我们一生的历程就是通过知识与将相反揉为相成的经验来获得“神授思想”。那就是我们的历程。我们生活的世界是一个充满矛盾的世界。使两个对立的方面和谐统一正是其中的诀窍。

他们的对立是体现在一好一坏上吗？

喔，它不得不如此吧。我不知道为什么（大笑）但唔……呃……克里斯，我不太清楚该怎么跟你说！它们就是对立的，你知道，就这么回事。然后这还意味着还有个中间地带。而且这个中间地带并不是一种折中，它就像是兼具两者的力量。

一般人都经常对自己精神世界中偏暗的那一面感到困扰，相比而言你似乎就坦然得多。为什么会这样？

我也搞不懂。我一直都是这样的。我一直就两方面都喜欢，而且相信为了享受其一的乐趣你必得理解另一面——你聚集的黑暗越多，你就能看到越多的光明。

当黑暗的那一面在你的作品中清楚地表现出来的时候，你的家人会感到难以接受吗？

你看，我确实有这种麻烦，因为这本不该引起什么担心的。我知道确实表现出了黑暗的一面，但你只是在做你的工作，而且这工作棒极了。你很幸运你热爱并能做好这一工作。而随后产生的结果则会让你觉得滑稽。因为那就像是个动物园。

但一般还是认为任何创造性的工作都是危险的。

哦，你一旦做出了点东西，就有的看了。你自己也就向无数的事情开放了。这不是你要这么做的原因，但却是必然的结果。如果凡事都有个不利的方面，你知道，那就是它了。你看，我是从蒙大拿的密苏拉来的，你知道吗？我是个完全正常的人。

你是说每个蒙大拿州的密苏拉人都理应是“正常”的吗？

（大笑）喔，如今你说你来自蒙大拿人们就会开始担心了，因为“大学炸弹客⁹”就隐居在那儿。有很多，你知道，脑子里有几颗螺丝松了的人都不再到那边的森林里去了。那是个——我是说森林——你可以进去为所欲为的地方，远离任何有可能干涉到你的人——比如说政府啦、收税的啦等等这类人。

你被亲切地称为“来自火星的吉米·斯图尔特”，这起码部分证明了你的作品与你的为人明显不同。你还被许多人叫作“一个矛盾”。你认为这符合事实吗？

可以说是事实，因为你总有你的内心与外表的区别，有时候它们是相互矛盾的——每个人都是这样，概无例外。

大卫·柯南伯格¹⁰也经常要面对这个问题。他的外表跟谈话都完全像个正常、四平八稳的人，然而他却擅长创造心理失常的、影像的噩梦。因此问题就来了：他是本质上就是个疯子，只是出于职责才扮成正常人的样子呢；还是正因为他本质上是正常人他才需要尽情地以别的非常公开的方式尽情发泄一下呢？

两者都是。事情就是这样子的。从作品中表现出来的东西，我认为，比你只是在周围溜达溜达要更真实得多。你出来溜达溜达的表象就像是冰山的一角，大部分情况下它跟你的内心世界毫不相干。

想象一下，如果那个小家伙当真看到了，你另一幅画——《比利在自家的后院发现一本谜语书》，这立刻又使我想起了《蓝丝绒》里杰弗瑞在一小块荒地里找到了那只耳朵的事。这种在你家附近找到某种东西的意象在哪方面令你如此感兴趣？

喔，想象一下如果你真的发现了一本谜语书，而且你会开始猜这些谜，但它们真的太难太复杂了。这样，神秘就会变得非常明显，会吓到你。我们都找到过这本书，都有过这样的体验。你可以把这一点指出来。但问题是，你只能在你内心中把它指出来，因为你就是告诉了别人，他们也不会以跟你同样的方式相信你或是理解这件事。你会突然意识到沟通并非是一百分百的。在生活中有很多类似这样的事发生，但你无法用言语表达。

电影的好处之一就是它能表达出一些言语无法表达的侧面。但要它讲出全部的事实它也无能为力，因为在这个世界上有那么多的线索与情感，这就造成了秘密，而一个秘密就意味着有谜需要解决。一旦你开始这样想问题，你就会执着于找到其中的意义，但生活中有太多的岔道，而要解开这个谜我们又几乎得不到明确的提示。我们只得到一点点证据——不是关键的证据——但这一点点证据在推动我们继续前进。

而且，还有一个秘密存在，这本身就是个巨大的恐怖。眼睛看到的并不是全部，还有别的东西在悄悄进行这本身就是件令人恐怖的事。或者让我们说，你能看到但把它误认为别的东西——一个人在夜里从一个窗边走过，手里拿着样东西。也许你确实确实看到了你以为你看到了的事，而你的所有这些想象就正是正在发生的事。不过更经常的情况是，如果你确实能走进去并且亲眼目睹了确实发生的事，那将使你暂时从你的想象之旅中停下来喘口气。所以我认为事情的断片

非常有意思。你可以去梦想其余的部分，然后你就成了参与者。我们知道有各种事情在继续进行。虽然并不是每间房子都包括在内了，但已经够了。还有我们连想象都够不着边的事在进行着呢。这也就是为什么电视里有那么多谈话节目的原因了。大家上台把这些事讲出来。这就像是一种净化。就像是你一直都隐隐约约知道些大概的，而现在他们给了它一个确切的名称并展示给你看。不过也因此有很多谜就这么消失了。

不过这也快成了一种新的陈词滥调了。每个人都想起了自己曾像个孩子一样受到过伤害。但谁又没有过呢？

话是没错，不过现在他们都在说，病人需要相信已经发生过某件事情了，虽然实际上并没有发生。不知道怎么着就冒出来了而且会真的毁了全家人。没人相信它并没有发生，因为现在事情总是这样：人们总相信最坏的那种可能。

是这一点促使电影制作者或画家以一种完全不可思议或者极端的方式来制造“邪恶”吗？就像《蓝丝绒》里的弗兰克·布斯？

我猜这会把你推得更远，要么更加深入其中吧。或者你会获得一个不同的看待问题的角度。

如果你从小就开始画画，而且一直坚持下来，你现在仍然觉得那对你来说是一种第一性的活动吗，虽然自那以后已经插进来了那

么多的事？

是的。绘画有一种特质，其对于生活中的一切来说都是真理。这就是绘画之道。音乐也有同样的特质。有些事没法付诸言语。那就是绘画要处理的内容。起码对我来说，那也是拍电影的大部分目的所在。这个世上有言语有故事，但也有能用电影表达却没法用言语诉说的东西。那就是属于电影的美丽的语言。它还得跟时间、交接以及所有绘画的规则打交道。绘画更本质、更持久，胜过世上的一切。

你觉得自己了解绘画甚于了解电影吗？

对这两者我都知之不多，是真的。有那么一种“了解”，但然后还存在一种知性的懂得。我不是那种能在大庭广众之前站起身来并开始大谈电影或绘画是怎么回事的人。对我来说不是那样子的。如果你在一幅画前坐下来，它就会像是动了起来而且开始跟你诉说，然后你就能行动起来，做出回应。你是在进行一种类似潜意识的直觉的活动。而观照的对象就此打开。这就跟电影中的一场戏的性质一样：你可以在剧本上读到它，但当它在你面前开演的时候，它就成了流动的了。如果一句台词不对头，你改正它就是了——你眼看着它必须得这样才行。你看到光线必须得达到什么程度，步调必须调到什么方式。它是在跟你对话呢。不幸的是，只有当所有的要素都聚集到一起的时候，它才能真的跟你对话。所以你必须得警觉，必须得随时准备着。你必须得身处在那个世界里。

这就是《橡皮头》为什么对我来说如此美丽的原因，就因为我当时能沉到那个世界里并在里面定居。没有别的世界了。我有时听到一

些歌，大家说时下正非常走红，但我茫然无知，因为我在那儿呢。而这正是最美丽的事——迷失在一个世界里。而如今因为有钱和压力的问题，感觉简直就像是一场大灾难。电影已经拍得太快了。太多的画面只是水过地皮湿。他们没法深钻下去，因为如果你是以每小时50英里的速度滑水的话，你就永远没办法沉到表面以下。但如果船停下来——或者只是速度放慢——你就会达到深水区，好的创意就在那下头等着你呢。

在以前的采访中你经常说你很难谈论特定的观念，因为它们“太抽象”了。这话什么意思？

大家想让你谈谈，我也能理解，但难道不是每个人谈论的东西都大同小异吗？要说清楚特定的某件事是怎么发生的是不可能的。而且还有另外一个问题，就是过分地谈论某件事。你开始思考怎么讲清楚某件事，结果你突然看清楚了它是怎么回事，于是其魅力也就有一部分随之丧失。这可真是棘手。在你夸夸其谈的时候——除非你是个诗人——一件大事也就变小了。

要不然，就像跟那些评论家们谈话，你一开口，他们就会说，“哦没错，我原来就知道是那么回事。”但它需要的是被真实地对待。而且空口说某事是怎么回事太有局限性了。结果那件事本身也就成了不过如此了。而我喜欢的是并非“不过如此”的那些事。这就像是对待一个已经过世的作家：你读了他的书，他不会在你身边供你提问了，而你从他的书里得到了非常多的东西——即便如此。他本人到底是怎么想的一点关系都没有。他的想法可能很有意思，但真的一点

都不重要了。关于我的电影里面我自己的意图，我能告诉你的那些其实也毫不相干。

我想象不出还有比绘画和商业性的电影制作更不同的两项活动了。在绘画中你完全掌握着自己，当然是在一个限定的范围内。那是一种孤独的，与群体合作完全相反的活动。

它们是很不同，不过也有些相似之处。在绘画中我也并非真的能完全掌控，其中有行动有回应，有予也有取。当你聚集起一帮人来一起弄一部电影的时候，最先他们一点概念都没有。然后他们读剧本。接下来他们相互间就拉近了很多。他们会给你拿来个道具，你会说“不，不，不，不，这根本不对，因为如何如何”。他们会说“哦”。现在他们就又近了一步——然后他们就跑回去，给你拿来的东西已经好得多了，而你就差不多可以说“你真正认为最好的是哪一件”，结果你们俩挑中了同一件。他们上路了。然后他们会一个接一个地逐渐上路。当然，你也知道，这还谈不上完全契合，但毕竟在朝这个方向发展。所以，到了这时候有多少人一起干也就无所谓了：你们都是在拍同一部电影，你们都进入了同一种气氛中，这里是与其余的世界完全分离的另一个世界，而你们现在都在这个另外的世界里了。这真是件美好的事。

跟拍电影相比，绘画常常是一种非常私人性的活动。对你而言它是不是更具个人性？你很想展出你的画吗？

这真算得上是件棘手的事，因为你很快就会意识到，一幅令你激动的画对别人来说可能什么也不是。不过你仍然很想展出你的作品。大部分情况下这对你都是一种羞耻、灾难、负面的经验。你会偷眼盯住那些喜欢你某幅画的观众不放，但结果你又发现他们喜欢它的原因跟你原来期望的相当不一样。而电影也是一样。如果你只是为了钱拍的，或者不如说就想拍一部商业性的片子，那你只需看看票房就知道你到底做得怎么样了。但如果你拍片是出于任何别的原因，你就会相当烦心，你知道，等它终于上映之后。

大卫·林奇的名字在电影界已经广为人知了，这会给你展出你的绘画和摄影作品带来压力吗？

确实会。甚至比那种“名流绘画”之类的东西还要糟。真会让你作呕。真的非常可怕。就像堂·范·弗利特（即“牛心上尉[11](#)”）：为了使他的绘画更加真实，也许，更具合法性，他觉得他必须得放弃他的音乐。一旦你在一事上成名，你就真的很难再启动另一件事，很难被人认真看待了。

我可能会改名字！我考虑过，因为名字是一种奇怪的东西。当你说“脓”的时候，你知道，会有非常多的东西随这个字而来。把一堆脓液拍得很好的一张照片——标题就叫“脓”——会是很酷的。一旦一个名字开始得到一种特定的附着意义，结果可能很好，也可能，你知道，糟糕透顶。

你希望大家在看你的绘画时忘掉你的影片吗？

这是不可能的。他们做的第一件事就是比较。他们会看出微言大义或这或那。绝不可能。就像不去想大象，你知道。怎么都不可能。

现在也有很多当代的画家在拍电影——罗伯特·隆戈，大卫·扎勒，拉里·克拉克，朱利安·施纳贝尔等等。你认为这些画家现在来拍电影自身有什么优势？

哦，其实都是关于想法的。有些想法是绘画的想法，有些是电影的。电影的“酷劲”在于它包含了时间、声音以及，你知道，故事跟人物角色，而且它会不停地发展、进行下去。就像是戏剧表演。你要追求的就是上述所有元素的有机融合。然后你就会得到类似“整体大于部分的总和”的结果，这样你的努力也就值了。我觉得电影对那些有想法的人来说就像是块磁铁，我不懂他们怎么能这么长时间以来都对它敬而远之。

[1](#) 佩顿小镇（Peyton Place）：新英格兰小镇，20世纪福克斯公司60年代拍摄的同名影片轰动一时。

[2](#) 诺斯小区（Knots Landing）：有同名电视连续剧，表现一大群生活在一个叫Knots Landing的死胡同里的邻居的故事。

[3](#) 鹰牌童子军（Eagle Scout）：（得过21次奖章的）最高级童子军。

[4](#) 指加利福尼亚南部圣费尔南多山谷。

[5](#) B·B·金（B.B.King）：20世纪后半叶吉他领域里的权威人物，是那个时代布鲁斯音乐的领导者之一。

[6](#) 艾森豪威尔的“绰号”。

[7](#) 奥斯瓦尔德（Lee Harvey Oswald, 1939—1963）：美国人，杀害总统约翰·F. 肯尼迪的嫌疑犯，逮捕后被枪杀。

[8](#) 爱德华·霍珀（Edward Hopper, 1882—1967）：美国画家，以描绘美国生活景致著称，尤其是美国城镇或乡间的生活和现代生活中疏离、无助、孤独的芸芸众生。

[9](#) 大学炸弹客（Unabomber）是美国著名的无政府主义者和恐怖主义者西奥多·卡钦斯基（Theodore Kaczynski, 1942— ）的自称。他本来是加州大学的数学教师，后辞职隐居蒙大拿州林肯市附近，写作反工业化和科技的小册子。1978至1995年间，他通过放置或邮寄自制炸弹，在全美各地造成了16起爆炸事件，致3人丧命，23人受伤。

[10](#) 大卫·柯南伯格（David Cronenberg, 1943— ）：加拿大著名导演。他早期的影片刻意倾向于恐怖片的类型，描写现代科技逐渐侵入日常生活后可能引发的恐怖结果，创作出一种混合了科幻与恐怖片的新电影类型。代表作有《录影带谋杀案》《变蝇人》《裸体午餐》《蝴蝶君》等。

[11](#) 牛心上尉（Captain Beefheart, 1941— ）：原名Don Van Vliet，现代音乐真正的改革者之一。他拥有惊人的四个半八度的音域、独树一帜的节奏感和荒谬主义的歌词，同时他还拥有一种邪恶的乐感，借此，他把自由爵士、三角洲布鲁斯、晚期的古典音乐和早期摇滚乐融合成了一种充满创造性和大胆想象的新音乐。

工业城市里的花园

——从《新娘》到《祖母》

教育机构、既定的学习方法、词语甚至单个字母在林奇的作品中都经常是跟受挫、猜疑或恐惧联系在一起的。据大家所说，他从来就不是个具有学者气质的人，当他的学业成绩成了一种心病之后，是布什耐尔·凯勒在支持他，鼓励他发挥他明显不过的绘画才能。林奇的首任妻子佩吉·雷维认为他也许是烦透了学校里给他灌输的那一套：

“他在学校是劣等生，但却很有人缘。他仪表堂堂，而且是学生联谊会的成员。他靠的是个人魅力。他不是个弃儿，从来都不是。”

1964年，林奇在波士顿博物馆学院开始了他全职的艺术教育，不过一年后就因为想跟朋友兼同学杰克·费斯克（现在是位艺术设计师兼导演）一起去欧洲游学三年而放弃了学校的课程。但这次游学只进行了十五天就流产了，林奇返回亚历山大市，去了布什耐尔·凯勒家。现在父母已经断绝他的经济来源，林奇不得不自己谋生。其中包括帮凯勒家装修房间，对此，托比记得再清楚不过了：“他从二楼的浴室开始干起，他用的油漆刷子只有一英寸长的头！简直是把袖珍刷子。他足足花了三天时间粉刷浴室，可能花了一整天粉刷暖气片！他刷遍了所有的犄角旮旯，刷得可能比全新时候的都好。几乎花了他一辈子的时间才完成。我妈妈现在一想起大卫在那间浴室里的情景还会忍不住哈哈大笑。”

直到1965年，林奇进入费城的宾夕法尼亚美术学院，这一事件在根本上改变了他的一切态度。费城这个城市本身就对林奇以及他的作品产生了深远而又持久的影响。他还在那儿遇到了佩吉·雷维，她是他学院的同学。他们在1967年结婚，他们的女儿詹妮弗于次年四月出生。既然这个事件已经使林奇不情愿地成为了一个父亲，眼见着自己对“艺术生活”的献身正在被家庭的需要所拖累——这种思想状态将在数年后的《橡皮头》里找到回应。但正如雷维所说：“他成为父亲绝对是不情不愿的，但却是个可爱的父亲。嘿，我们结婚的时候我就怀孕了。我们都是不情不愿的。”

林奇的绘画风格也改变了。在他刚进学院的时候，他的作品色彩明亮，但这时他的绘画突然开始展现出一种更灰暗的想象的所有特点。雷维记得那一刻：“我不知道是什么促成的，但他突然开始在巨大、黑色的画布上画一些非常灰暗的东西。”其中最早的一幅叫作《新娘》，在雷维看来是一个大突破。“我也知道这听起来很可怕，但那确实是个抽象化了的新娘形象在给自己做流产。这幅画无论如何都不会令人厌恶。它非常令人难忘、困扰，画得美极了。”然而，林奇在学院期间发生的影响最为深远的转变则是从绘画转向制作电影。就这样，他的第一部短片《字母表》应运而生，学习本身在其中被表现为一种中毒事件。

林奇后来自己的说法是，他不得不“学会交谈”，这并非一个林奇式的烟雾弹，而是个事实。“我是在大卫‘前口语’时代的那些日子里跟他在一起的，”雷维说，“他当时不像很多画家那样讲话。他会制造些声音，大张开双臂发出像风那样的声音。《字母表》正是一种表达他对需要口头诉说的焦虑的途径。这部影片讨论的就是一个缺乏口头表达本能的人的可怕处境。”

这也许能解释为什么林奇后来在影片中如此关注语言的问题，同样还有其中的角色为什么采取如此特别，经常是古怪至极的方式来表达自己。他经常以极大的热情关注某位演员特别的音质。他的耳朵对讲话的节奏以至于一切的声音都高度敏感：在他的第二部短片《祖母》中，所有的对话都精简（或者说提升）为一种纯声音效果。如果你认真考虑一下他这种也被伊萨贝拉·罗塞里尼称之为“仇恨”话语的特殊情况的话，就会很明显地看到，在当代电影界林奇跟语言的关系非但是复杂，简直是独此一家，别无分店。“他找到了一种为自己创作话语作品的途径，”雷维总结道，“他无声地应用它们。他用它们作画。它们是一种质地，肌理，并具有一种感觉性的存在。他极富诗人气质。”

罗德雷：在你第一次接触艺术教育的时候，你对其有什么了解？

林奇：这儿的每个高中多少都有些艺术课程。不幸的是——我不能确定全世界是不是都这样——总是有那种“有本事的自己干，没本事的才教书”之类的情况。这么说可能不完全公平，但你面对的事实就是不令人振奋，要求你去做的东西也不令人振奋，更经常的不但不令人振奋，对人还是种束缚。要不了多久，你脑子里的那点自由的、还有继续发展潜能的东西，就被完全压制了，你也就再也不会有什么发展了。我当时知道这种艺术教育是害人的，但还不知道它害人的程度到底有多大。

如果你早期的艺术教育的状况好一些的话，你认为你有可能与电影事业擦肩而过吗？

我不知道，因为我转向电影对我而言更多的是命运，而不是任何有意识的决定的结果。它是如何发生的，真的很奇怪，你知道。我当时不必做任何决定，我只是有一种渴望……很多人都有渴望，但都蹉跎了。我当时有很多渴望，一个接着一个，不停地有什么东西进入到我的生活中，而且不断强化，一定要成为现实。

你最先是在华盛顿的科克兰艺术学校开始你的艺术教育的，当时你是全职学生吗？

不。我高中的时候开始去那儿，参加的是周末的艺术班。我不是去做学生的，我只是去了一个绘画班。后来我通过托比的父亲租了一间里屋作画室。杰克·费斯克跟我共用那间画室，后来它就显得太小了，我们都有了自己的画室。中学毕业前我们还有过另外三个画室。那些画室都棒极了。我们也画了很多的画。后来，高中毕业后我就去了波士顿博物馆学院。

你就是在那一年辍学跟你的朋友杰克·费斯克一起去欧洲学习的吧？

喔，杰克当时已经进了库珀联合学院¹，没经历过我那番“伟大”的经验，我也进了波士顿博物馆学院。那所学院并没有什么不妥，但一所学校就像是一座房子——关键是里面住的什么人。我在那个地方

没得到一丁点鼓励。事实上，它正在把我拆毁，因为我当时心比天高。所以我们就去了欧洲。托比的一个叔叔用一张便宜到家的机票的代价要我们负责照看那群姑娘。我们要做的不过就是确保这群姑娘一个不落地登上飞机。

那群姑娘是什么人？

怎么说呢，她们都是有钱人。我邻座是个芝加哥来的姑娘，她父亲拥有很多家电影院！而她这次是去参加环欧旅行的。在那个年代，去趟欧洲还不是件寻常的事。当时欧洲还显得比较陌生。你从空气中就能嗅出不同来。当时欧洲给你的感觉更像是上个世纪。那种感觉在我拍《象人》时还在，但弗瑞迪·弗朗西斯告诉我，《象人》所有的外景地现在都已经面目全非了。现在，我们在英国已经不可能拍出同样的或者哪怕只是比较接近的电影了。

据我所知，你当时——至少有部分原因——是去师从奥斯卡·柯柯什卡²的。为什么特意选择他？

喔，莱昂内尔·法宁格³的儿子当时是波士顿博物馆学院的绘画老师，他们跟柯柯什卡有联系。当时说好我可以带一封介绍信去柯柯什卡的学校。这事有些怪，因为当时我还不太热衷于他的画。不过现在，他倒真的几乎成了我最热衷的画家。所以，如果当初一切顺利的话真是太好了。

计划中的三年欧洲学习只持续了15天。到底为什么？

喔，我当时才19岁，我的思想还不是我自己的：它们实际上是别人的。杰克和我就这么一路去了萨尔茨堡，我一路上扛着个大箱子。差不多有50磅重。我装了满满一箱我喜欢的建筑用涂料。就像是一种石膏，只是非常便宜。就像是那种双层的墙漆。我当时认为在欧洲找不到这样的东西，所以我装了满满这么一箱东西去了那儿。当时《音乐之声》刚刚开始放映，所以我们就去看那部片子，为的是对我们要去的地方有个具体概念⁴。真正的萨尔茨堡显得真是有点怪异。它当时是如此地不事雕琢，如此干净……空气非常好闻——那儿有很多松树，我喜欢松树的气息——影片中的城堡就在那儿，但柯柯什卡却不在。所以几乎就在我们到达那儿的那一刻起我们就开始泄气了，剩下的也不过是继续泄气。

你是在什么状况下去费城的？

哦，那时候状况很不好。我回到了弗吉尼亚，以为那差不多是我唯一可以去的地方了。我父母已经搬到加州的沃尔纳特克里克，所以当从欧洲回来的时候我就没地方可去了，我去了托比·凯勒的家。而且我也被切断了经济来源。我跟我父母有过类似交易的约定，只要继续我的学业，他们就会提供我经济来源。所以当我说“我不去上学了”的时候，钱也就飞了。

所以我就在托比叔叔工作的一家建筑公司找了份活，专职画蓝图。但我当时最大的问题是早上起不来，我只喜欢在晚上工作。就因

为这个我好几份工作都被炒了。那个地方早上八点就开始上班了，而我如果起得早了，你知道，就会生病的。（大笑）

睡得太多，或者在早上起不来表示你很不快乐。

哦，没错。我有时会睡到16个小时！不过然后我就可以坚持个一两天。所以我被建筑公司炒了以后，我就在一家画框店里干，店老板叫米开朗吉罗·阿洛卡，直到再次被炒。我当时干了件蠢事：划花了一张画，米开朗吉罗就把我给炒了。但他又觉得有点对不住我，所以就又雇我看门。

但布什耐尔·凯勒、我父亲外加当地的几个画家却在共谋，想使我的生活在我眼里变得惨不忍睹，而我是直到最近才了解到所有内情的。我原本经常能去找布什耐尔跟他喝喝咖啡，你知道，一起谈谈。但后来他就跟我说他太忙了，不能跟我出去了等等这套话。他之所以这么做其实全都是为了让我下决心再去读艺术。他们的出发点都很好，但我的日子却过得很惨。

那最终是什么促使你认为你应该回去读书的——也就是进了费城美术学院？

喔，杰克·费斯克要去那儿的学校，他回来后跟我描述那地方有多酷。而那正是我要听的。所以我就提出了入学申请，而直到最近我才知道，原来布什耐尔给他们打过电话强行推销我，跟他们吹嘘我是多么有潜力。

费城美术学院与波士顿博物馆学院的不同之处在于，波士顿虽然也颇有几个严肃的画家，但还不够多，而且整个气氛就不对。而费城则有些很伟大很严肃的画家，而且每个人都能相互激励，相互启发，在那儿的时光过得棒极了。

但为什么大家就不能直接让你坐下来，简单地跟你说你应该回到学校，而非得精心策划这么一个“诡计”呢？

那不会起作用的。在那个年龄，你会对一切都非常逆反。我想你一定得被哄骗，你知道，以为是你自己在做决定。必须得看起来那是你自己的想法。那确实顶用。

你几次都提到你在童年和青少年时期都缺乏创造性的想法，还曾说过你直到21岁才开始有了你自己独创性的想法。就是从费城时期开始的吗？

没错，就是那时候。我的第一个独创性的念头可能就是在桥上的那次。那其中既有害怕又有希望，这两样东西总是在搏斗。特别是我在通过那座桥的时候，我不断地自言自语：“我不是在费城……我并不是在费城……我是在费城。”当在我过了桥的一半多一点的时候，我就是在费城了。（大笑）我从来都不想去费城的，我总是想去波士顿。“波士顿”这个词本身就让我激动不已，“费城”却不成。

到底发生了什么，使你从绘画转向了第一次电影制作？

是我的一幅画。我记不得确切是哪一幅了，但记得那是幅几乎全黑的画。画中也有个人物形象，那个形象处于画幅的中央。我记得我当时在哪儿：就在宾夕法尼亚美术学院主楼那间让人感到非常惬意的房间里。在那幢建筑里你真的会觉得非常舒服，房间里的空间很大。它具有那种气味，而且同样具备优秀的人才。那个房间非常大，每个人都有个独立的小隔间可以在里面工作。所以当时房间里肯定还有别人，而且还有，比如说音乐在奏响，而且你知道，你可以不被打搅地工作。你白天晚上都可以过来工作。所以，我就这么看着那幅画中的形象，我听到细细的风声，看到了细微的动作。我当时希望那幅画当真能动起来，你知道，就动那么一点点。就那么回事。

我记得跟那个叫布鲁斯·塞缪尔森的同学谈过这事。我们要一道做一部动画片。我做了很多活动人物，而他画的都是些真正肉感的画。我还曾经做过一种电动绘画或者叫电动雕塑的东西，其中有个球，把球抛出，让它滚下一道斜坡，完成一系列的碰撞，先是在一块砂纸上擦燃火柴，去点一个炮仗，然后别的部分就会打开一个女人的嘴，点亮一个红色的灯泡，让她在炮仗爆炸的时候尖叫。我还做过一系列“电动女人”——最后变成打字机的女人等等之类的东西。

所以，当时布鲁斯跟我要做出某种机械与活人的组合之类的装置。最后没有做成，但我脑子里却一直在想会动的绘画这一问题。但我又对电影或是摄影一无所知。我当时认为一架16毫米的摄像机就很了不起了，而且在我去商店看的时候非常惊异于它们之间价格的悬殊差别。最后我在费城那家叫“摄像总汇”的店里买了架最便宜的。那家店虽算不上假冒伪劣，不过也就是家相机店而已。不会是最好的相机店。我不想说它的任何坏话，因为卖相机的都是好人。

他们就有那种需要手动上发条的16毫米相机。我说：“它一定得能拍连续的一张张照片才行。”他们就说“没问题”，因此我就用上了那架相机。我问他们：“我用什么办法照亮我要拍的东西？”他们就说：“那很简单。你用两个泛光灯，一个摆在右边，一个摆在左边，呈45度角朝着你要拍的东西，光就会反射回来进入镜头了。”我于是说：“好吧，那太好了，而且我知道还必须得保证摄像机静止不动。”

他们给了我一间学院买下来的一家旧旅馆里的房间，一到三层都派了别的用场，但其余楼层的大厅里都有那种黄铜的大床、很漂亮的地毯以及漂亮的脚灯。但房间都是空的。所以学生们可以利用这些房间。我们可以乘那架非常安静、怪异的电梯上去工作。我从大厅里拖了个碗柜过来，把摄像机用胶带固定在柜子上，以免它移动。我那架摄像机没有反射镜，所以我不得不把那幅画的边框框出来，我就用暖气片 and 墙壁框住它，这样就有了个类似窗口的东西。我要让那幅画动起来，拍成一部一分钟长的小电影。我还在同一个房间里塑了一个屏幕。是我请杰克·费斯克用石膏浇注出来的。我们三个一起努力才把这个屏幕鼓捣出来。

然后我还得在放映机上方搭一个直竖的架子，这样才能把拍完的影片通过放映机放出来，先直接投到天花板上然后再反射回来，这样，影片就能不停地循环放映了。再然后我就把塑出来的那个屏幕挂起来，把放映机后移，直到我想要的画面正好投射到屏幕上，另外那些就滤掉了。结果真的很棒。那是一场绘画和雕塑的演出，不过我终于拍了一部电影。在一个小时的时间里先要有十分钟的暗场时间才能看到这部小电影。那可真是件了不起的事，但一共花了我200美元。当时对我来说真是太昂贵了。我最后把它叫作“六个男人呕吐”。我保

留了一份录像带，它不停地一遍一遍地放，每次开始都会响起一段铃声。它成了当年的年末展映作品，我也因此跟伟大的画家诺埃尔·马哈菲一起获得了一等奖。

你这第一个作品是鼓励你继续做下去呢，还是经济上的打击太过沉重？

最重要的还是经济上的打击。作为一幅画它这样子可不对。但它确实能动，所以我感觉兴味盎然。不过当时我有个同学，H. 巴尔顿·瓦瑟曼，他不高兴我叫他百万富翁，但他有钱到可以给我1000美元——当时可真是大得惊人的一笔钱——要我为他拍一部类似的片子。他会买一架放映机，把它固定在他椅子旁边的地板上，这样，他只需按一下放映机上的按钮，再有一块屏幕，就能放映了。放映机关了的时候，那块屏幕也会像是件雕塑作品。我的回答是：“太棒了！”

我为此兴奋不已，又跑到“摄像总汇”，用那1000美元里的450美元买了一架二手的“宝莱”摄像机。这架摄像机曾归一位医生所有，不过在我们看来，那位医生似乎一次都没从那个漂亮的皮套里把它取出来过。各种镜头，一个发动机，各种各样的小配件……你知道，真是架漂亮非凡的摄像机。我花了些时间学习怎么用它，然后就开始为巴特忙活。我想我在这件事上忙活了得有两个月。

等我完成之后我把它拿到洗印公司去洗印，然后第二天去取。我回到家后就马上把胶片绕了出来，因为我想对着阳光先看看。结果，我记得很清楚，胶片上连边框都没有！只有些图像拖尾造成的模糊的一团！确实也有些影像在里面，但都像是太妃糖一样被扯得变了形，你知道，都给拉长了！我继续往下看，但绝对一无是处。摄像机里的

卷带轴坏了，所以胶片就这么随随便便地通过镜头，而不是一张一张地按部就班地来。

你会认为一个碰到这种事情的人会发狂的，但我当时却几乎有点兴奋。我当时并不清楚为什么。所以我就找到巴特跟他说：“巴特，片子整个拍砸了。摄像机有问题，我拍的东西都毁了。”而他说：“别担心，大卫，拿剩下的钱再给我拍点别的什么吧。只需给我张印好了的照片就行。”这就是故事的结尾。

那时候，我已经开始考虑将真正的动作跟动画结合起来做。所以我就有了那个主意，结果就是《字母表》。它有四分钟长。当时我女儿詹妮弗刚刚出生，我用一台坏了的“优荷”（Uher）录像机拍下了她哭的样子。我当时并不知道机子是坏的，不过我用它拍下来的痛哭跟别的一切，效果都棒极了。更加锦上添花的是我爱死了录下来的声音，根本原因就是机子是坏的。而且洗印房还没要我的钱，因为机子是坏的。我可真是好事成双。

也就是因为这个，我才必定要做《祖母》。我高兴的原因，那天我正站在大门口，就是因为我模模糊糊地意识到，如果原来给巴特拍的片子没问题的话，我也就到此为止了。但就因为我弄出了这部《字母表》，在我把它交上去申请拍片资助的时候，它好到能引起美国电影学会的注意。而原来的那部就不可能这么好。我很清楚这一点。

当你说你对为瓦瑟曼拍的片子根本没有拍成而感到高兴时，你是说你对那部作品有第六感吗？

也有可能。我当时并不是想，“下一部会更好，所以这一部也不错”。我只是有种奇怪的感觉，它就是没令我感到困扰。

《字母表》的灵感从何而来？

我妻子佩吉的侄女晚上做了个噩梦，在睡着的时候还在痛苦不堪地背着字母表。所以，这就是《字母表》的出发点吧。其余的就都是潜意识的了。

你说的“潜意识”到底是什么概念？

你看，我从来都没必要条理清楚地说明任何事。画家们不需要开口。每个想法、灵感都是以另外一种语言表现的，在表面之下，在内心深处。我从没必要把它硬拉到表面。所以那些事都很纯粹，而且，你知道，有更好的方式。我不必为任何事找合法化的理由。我可以让它们就这么自然流露。这也就是为什么谈论某事并不能取得完美结果的原因所在。

在片中有一种很清楚的倾向，认为学习是一种非常不愉快的经验。

是一种很讨厌的事。它是强加在你身上的。它当然是必要的，但并不令人愉快。我就是觉得学习不但不是一种令人愉快的过程，简直

演变成了某种类似噩梦的东西，所以它会让人做梦——做噩梦。因此《字母表》是表现学习恐惧症的一个小噩梦。

女孩的化妆底色是一片白，这其中有何深意？是为了跟大片的黑色形成最鲜明的对比吗？

一点没错。此外，也是为了跟普通的肉色有所区别。如果你看到的是普通的肉色，你就会想对它有所加工。否则它会太过真实。

这部短片以女孩大出血，亮红的鲜血流满了她的白床单这样令人不安和暴力的影像结束。为什么会这样？

《六个男人呕吐》并不是真的暴力，但有点令人不安，以一种过分单纯的方式。你可以用不同的方式解读《字母表》。现在我们就谈到解读的问题了。我从没当真为这个问题担心过。看起来这是个合乎逻辑的结论：她是在对类似毒药之类的东西做出反应。

声音在其中似乎已经起到了重要作用。你同意吗？

是的，但它还相当原始。正如我曾说过的，大部分效果就是我用那台已经坏了的摄像机录下来的。我把声音录好以后就去了那家叫卡尔文·德·弗朗的洗印店。我先是在“摄像总汇”后来又从卡尔文那儿学到了很多。对我来说那几个人真是太棒了。我有了问题就跑

到他们那儿问他们，而他们就会给我答案。如果他们也不知道答案，他们就会再去找别人。

有个在那儿工作的家伙叫赫博·考德威尔，他就是《橡皮头》的第一摄影。他教给我那三种照明技术——主光、一点补光，然后是顶光，或是逆光。在《字母表》中我什么原则都没用，但在《祖母》中我就用上了。

另一个家伙，鲍伯·科勒姆，是音效部的。当你看四五十年代的设备照片时，你会发现它们都陈旧灰暗，调音盘是黑色瓷漆的——非常大，有完美的刻度，你知道，非常疏朗干净。当然绝对原始。鲍伯的调音室就是这样的。那就像是时间倒流的奇怪感觉。当我又到那儿去为《祖母》做混音时是期待再跟鲍伯合作的。我已经做了好多前期工作，我跟他说我已经准备好做音效了，他在门口碰到我，对我说：“有坏消息，大卫。”我说：“怎么回事？”他说：“我没法跟你合作了，因为上次跟你谈过以后又插进来好几样工作，我不得不接。不过我已经雇了个助手。”

这么一来，我的心简直要碎了。我脑袋都晕了。你知道，我被这突然的意外给搞得垂头丧气，都快急死了。他这时候说：“实际上，我很想让你见见他。”就这样，我朝他示意的方向望去，就是那个家伙，约六英尺二，瘦得像根麻秆，头发理成那种，我也说不清，甚至都不是军队的样式，简直就是个白痴！他站了起来，开心地一笑，大踏步朝我走过来。鲍伯介绍说：“这是艾伦·斯普莱特。”我跟他握了握手，我发誓我听到了前臂的两块骨头咔嗒响了一声！我当时已经

晕晕乎乎的了，你知道。不过不管怎么说，我就是这么认识艾尔的，而从那以后我们就一直一起工作。

《字母表》是怎么使你得到一笔资助，得以拍摄《祖母》的？

噢，当时我差不多给电影迷住了，所以布什耐尔又插了进来，他跟我说他的内兄就为国家艺术资助协会工作，他们又成立了个新组织，叫美国电影学会，可以为电影工作者提供资助。他还说“你要做的不过是递交一份剧本和一部以前的作品”。不过，你知道，我一直挺白痴的。这些话也就一个耳朵进一个耳朵出了，当时我什么也没做。不过最后我还是明白过来了，于是我就为《祖母》写了份剧本。

那是你第一次把拍片的想法写下来吗？

是的。我也不知道当时写了多少页，不过它一点都不像一般的剧本。它就像个实体。只有很少的形象和内容，有点像是速记和诗歌。我不断地问我的朋友查理·威廉姆斯：“这是一部实验电影吗？”他就说：“是的，大卫，它是！”就像我是个，你知道，笨蛋似的！不过我还是把《字母表》一起递上去了。

当时我住在费城，我跟佩吉结了婚，而且有了女儿詹妮弗。我住在一个有12个房间的大房子里！有三层，37个窗户，非常大。那是座大厦，有烧煤的壁炉外加一个巨大的地下室。又高又大的天花板和前后楼梯。主卧室的长宽都有25英尺，而整幢房子只花了我3500美元！整幢房子！所以你就可以想象这幢房子的地段如何了！

这个地段可真有特点——工厂、浓烟，铁路、廉价小餐馆，还有最怪异的人物和最黑暗的夜晚。过往的人们脸上就刻着故事，我可以看见真正生动的景象——塑料窗帘用创可贴粘在一起，窗户打碎了用破布塞住。一个小姑娘恳求她爸爸回家去，而他就坐在路沿上；几个家伙把另外一个从还开着的车里硬拽出来。各式各样的景象，无奇不有。

我们住得很便宜，但这个城市却充满了恐怖。一个人被当街射死，他躺的地方用粉笔圈出来的轮廓在人行道上足足保留了五天。我们有两次被抢劫，窗户被枪击碎，还被偷了一辆车。我们的房子刚搬进去才三天就第一次被人闯入，不过我有一把剑，是佩吉的父亲给我的。我也不知道这把剑是哪朝哪代传下来的，我一直把它放在床底下。我一下子醒来，在只有一英寸的距离下看到了佩吉惊恐的脸，我希望再也不要再在别人的脸上看到这样惊恐的表情。“房间里有人！”我跳下床来，把内衣都给穿反了，手里抓住那把剑，开始大喊，“他妈的给我滚出去！”我走到楼梯口，高举着剑继续大喊。那些闯进来的家伙给搞糊涂了，因为这幢房子已经空了很久了，他们过去就经常进来。我这一喊使他们明白原来已经有人住进来了，他们也就走了。没出什么事。邻居们也被我的喊叫给惊醒了，不过还以为我冲着佩吉大喊让她滚出去呢！

我告诉大家我们就靠一道墙保护，而这道墙却不比纸厚多少。这种感觉是如此接近于绝对的危险，而恐惧也是如此强烈。这儿有暴力有仇恨也有丑行。不过在我的一生中，对我影响最大的还是那座城市。而这些恰好又是在最合适的时间里发生的。我亲眼目睹了那些令人恐惧的，不，是令人毛骨悚然的事情。

很明显，在讲述故事方面，你在这样的地方得到了很多启发，但从绘画的层面上讲，工业城市以及工业景象的质地、肌理到底是什么样的？

如果你把一块新炼出来的钢放置在一块荒地上，而起先是没有这么块荒地可寻的。然后大自然就开始工作了，要不了很久它就成了个特别的棒的东西。在费城，一切都为了我而开始了，因为它足够古老，它的空气中已经蕴涵了足够多的东西，它已经完全可以自由行事了。它正在颓败，不过它同时又令人难以置信地美丽。它会给你很多启示。所有这些化学品跟大自然的互动作用于万事万物上产生出来的东西，除非是人与自然共同作用，否则你是无论如何都得不到的。

当时是你一个人养活一家呢，还是佩吉也工作？

她不工作。当时真是艰苦。当时我找了个印版画的活，而佩吉得照顾詹尼弗。那可真是最暗淡的时期。我得印一整天的版画，然后，你知道，我还在画画。

事情又是如何开始出现转机的呢？

我记得那是那一年里很沉闷的一段日子。很冷，又下着雨，我也老早就把申请资助这档子事给忘了。这时我收到一封信，告诉我已经通过第一轮筛选的申请者的名单，我将继续接受第二轮的筛选。但第一位的就是斯坦·布拉克汉格跟布鲁斯·科纳——我就是那时候才开始听说他们的。他们俩都比我大而且已经拍了那么多东西。他们当时

就是，很纯粹、独立、先锋，处于最前沿的电影人，对吧？于是我就说：“他妈的没戏了！根本没戏了！”

所以我也就干脆断了这念头。我每天离家前总是跟佩吉说：“要是有什么好事发生就打电话给我，我那边要是有什么好事也打电话给你。”但我们从没给对方打过电话！直到有一天，她终于打来了电话。我接了那个电话，我的生活也由此改变。小乔治·斯蒂文斯跟托尼·维拉尼——美国电影学会的老板——直接打电话给我。他们说想把这次的资助给我。他们还说“你有7200美元的预算……”——不，应该是7119美元，我想——但“你能只用5000拍你的片子吗”。就像我真会拒绝似的！我说：“能！”当时我都飘起来了，因为快乐都快贴到天花板了！你只有绝望到了极点的时候，才能一下子幸福到这种程度。

你之后还有没有再接到过这样的电话？比如说，“这儿是拍《沙丘》的4300万美元”？

不！从来没有。那是独一无二的。什么都盖不过它去，别的跟它都没有可比性。我当时是真的觉得没戏了，但竟然发生了。所以它是无与伦比的。

你曾想过，如果当时没有发生这样的转折，你有可能会怎么样吗？

也许我也会努力去拍《祖母》，但会难得多，资助项目的好处在于他们把你带到了一个地方，在那儿你有一个管道可以把你的作品搞出来。它为他们做的每件事都奠定了一个坚实的基础。如果你只是个

在地下室拍电影的家伙，你要让你拍的东西被人看到，你要再去做下一个项目都是难上加难。不过如果你真的热爱，你就得去做。只是要经过这么艰苦的奋斗，确实有点悲哀。

既然你当时已经写出了你的第一个剧本，你是经常要翻阅它呢还是只当它是个蓝图？

我再也没翻开过。不过就因为要把剧本写出来，我也就被迫面对是否已经有了故事，以及在多大程度上符合我想要的样子等等问题，所以剧本也真是个好东西。不过如果它们已经完美无缺了的话，你就直接出版它得了！你只要读剧本就行了。拍电影可不是这么回事。（大笑）

这是你第一部有好几个角色的电影。你是怎么找的演员？

我印版画的搭档是多萝西·麦克基尼斯，我请她演祖母。从艺术学校里找了鲍伯·钱德维克和弗吉尼亚·麦特兰德，他们当时住一块儿。小男孩是从街坊找的，叫理查德·怀特。我以前并没有看到过他，也没为他写什么内容，不过顺着思路走下去，我就发现需要这么个孩子，他早就在那儿等着我去发现了。所以演员都是从我身边找的。

我是有点，你知道，孤军奋战的意思。佩吉帮了我很多。她真是我的左膀右臂。我把拍剩下的胶片都接起来用来拍我女儿詹尼弗在黑色的房间里爬的样子。但就在我把三楼的地板涂成黑色的那天，一个

孩子在我家门前被枪击致死。即使在现在这么糟糕的洛杉矶，我也没再经历过在费城的那种恐惧。那种恐惧离你太近了，我感到它时刻都能落到自己头上。

《祖母》在电影语言表达上的野心比《字母表》大得多，它不仅不再像一幅画，而且也不再是呆板镜头的组合了。在没有受过正规电影学校训练的情况下，你要达到这样的目的，感难度有多大？

我只能说它是水到渠成的。我想它只是来源于常识。你想让某人从这儿走到那儿，接着你就认识到了该怎么处理。在你看工作样片的时候，你的学识真是会突飞猛进。我不知道当时我是否很多镜头都重拍几次，不过在拍《橡皮头》时我们重拍过很多内容。我们一直在学习。第一次总归有些滞涩，不过我觉得我会越来越完美。然后你就会学到一些全新的东西，你要咀嚼一番，化为自己所有。

我发现其中的声音已经变得非常强烈、非常原创。音乐也开始起到重要的渲染气氛的作用。

我的朋友罗尼·卡尔伯特森有帮死党，叫“拖拉机”，所以我就请他给我的电影做些音乐，剩下的部分都是艾伦·斯普莱特跟我做的。在我找到艾伦的时候，我原是想从他们公司里搞些现成的音响效果。喔，首先是因为他们所有的音效都很可怕，这些音效都录在带子上。接着你就听到了那些刮擦声和砰砰声。艾伦说：“你瞧，我一点都不清楚你到底是干吗的，鲍伯跟我说过你的情况，我也知道你对这些事很较真，但我得搞明白你到底想要什么。那就让我们来听听这些

音效的录音，看看有没有你喜欢的东西……”于是我们就坐下来听了几乎所有的录音。这时候艾伦说：“噢，看起来我们必须得自己录我们的音效了。”我说：“是呀，我们得自己来做了。”于是，我们就花了63天来做音效。

我们俩就像是艾克和迈克⁵！我整天都泡在那儿！我们差不多找遍了整幢楼来录我们想要的音效。他们没有回响器，但我想让那些口哨声呈现回响的效果，所以我就跑到那个巨型的空调管的一头，艾尔在另一头，录下我的口哨声！这么做就是为了得到空调管里的回响效果。我们使尽浑身解数要得到最佳的效果，而用的就是他们那些最原始的设备。我们把它们的功能发挥到了最大，创造出了非常、非常、非常强烈的四音轨音效。我记得那天晚上艾伦说：“我们把做好的闷葫芦彻底打开，听听到底怎么样吧。”我们虽然做了这么多工作，但还从没听过合成之后的效果到底如何。于是我们就把音响打开了，那真是我听到过的最好的东西。它是完全开放的，所有的一切都是。那可真是，的的确确称得上是了不起的东西。我们听得激动不已。艾伦真是个巫师。

所以你跟艾伦·斯普莱特就结成了死党。

是我硬拽住他的，而付他薪水的却是卡尔文·德·弗朗。所以鲍伯·科勒姆就找我来了。当时艾尔就坐在旁边，但他一声都没吭，因为他是给鲍伯干活的，虽然我们俩是最好的朋友。于是鲍伯就对我说：“大卫，我们得谈谈生意问题了。我们从没说过你什么，你跟艾尔整幢楼都闹遍了，我们很喜欢你，而且尊敬你，我们会竭尽所能地帮你。但是，我们面临着两个选择。其一是你按小时付费。要不然就

按音效的录音卷数给钱。而现在，”他说，“我就得去前台说清楚了，这两种付费方式之间相差几千块。”鲍伯劝他们按录音卷数收我的钱。那是最低的开价了。

我原来的预算是7200美元，这时候托尼·维拉尼乘火车从华盛顿来了，他看了已经接近完成的片子，于是在他的努力下，美国电影学会又给我追加了2200美元，这样我的预算就恰好够完成这部影片。不过要是他们按小时收我的钱的话，那就不可能完成了。我们在片子上花费的时间太多了，而这可不是好玩的！

很少有导演像你这样重视音效，虽然声音在观赏体验中也要占到一半的比例——在某些情况下，甚至更多。你一直都是你的电影的音效设计师。

一点没错。但导演很少碰到别的导演并相互交流。你也不知道别人是怎么做的。我知道导演应该跟音效师交流的。必须如此。但应交流到什么程度，达到怎样的深度？应该达到对音乐、对摄影同样重视的程度。你的音效师可能是最伟大的，但如果他们做出来的东西并不是你的影片需要的，结果你的影片就会成为一锅好东西烧的大杂烩，并没有成为一个完美的整体。所以，对我来说，最关键的就是把所有的人都纳入同一个轨道，不断调整、前进，直到一点一滴都完全适应你的世界。艾尔跟我就是以这样的方式一起工作的。并没有一定之规。当合适的东西出现时你会感觉到的。

《祖母》中有一场很特别的戏，那个男孩被他床单上的尿渍吓住了，这时候的音效就像是只被抓住的小鸟。你再也想象不出还有更适合这一情景的声音了。感觉对极了。

喔，如果你只是把真实的声音录下来的话，那是一回事。但这不过才是进一步寻找能造成那个孩子那种强烈体验的更高层次音效的出发点。所以就要找到那种听起来既是，然而又不真是的声音效果。它们好像游离了开来，但却能增强那种情绪、那种感觉。我记得其中有种音效——把床单拉回来的声音——实际上是挥舞高尔夫球棒向后击打的声音。

这部影片仍然摒除了大部分的色彩。脸孔又是白色，而所有的房间都完全是黑色。但极少几处的颜色——特别是红色——却非常浓烈。为什么？

噢，是因为发生了件怪事。我是特意把脸都画成白色的，但洗印公司不知道。所以他们就加深颜色，努力得到点肉色。那就跟一家共和党开的洗印店一样，他们竭尽所能把你的东西搞正常一些！他们就把红色推到了极致。也因此，凡是原来稍微露一点粉色的地方都变成了纯正的粉红。嘴巴也红到了极限。最后我发现自己挺喜欢这种样子的，但我什么都不想说了。而且，当然了，就因为他们总是要弄出肉色来，所以到处看起来都一样。这就是它看起来为什么这么红的原因。

最后一个形象对我来说有点费解。那个孩子到底怎么了？

他只是回到了……想回到梦中。想在梦中找到出路……在某种程度上来说，他失败了。最准确的描述就是：他最后跟那颗豆荚在一起，但我已经把我原来用的那些豆荚给毁掉了。我本该另做个豆荚并放在他头上的。但我最后把它做成了动画。我喜欢豆荚的边角伸出来的小毛须，但那颗豆荚是我自己画的，而且很显然，把它画得太扁了。

《祖母》里的动画少多了。我想知道那是不是因为你已经开始对真正的活动更感兴趣了——虽然其中有些还是定格？

我猜是这么回事。而且又一次，这个故事告诉我，你知道，它就该这样拍。但这并不是某种有意识的结果。只是：这儿就该这么用，或者说，这就是我在这儿要做的，而且，在这儿，它就是这么行事的。

在《祖母》中，你已经开始玩起了人物行动方式的技巧。比如说，其中的父母们就偶尔以一种非常具有威胁性或者说怪异的方式行动。为什么要这样做？

我也不知道，克里斯。那是……呃……一个小男孩的世界。是从他的感觉出发的。而且我想父母总归要有某种特定的举手投足的方式。有时候他们的举止是不会完全正常的。他们干了这么一件事，你怎么都搞不懂他们到底在干吗。某种很滑稽的事，你知道。你不能完全弄明白，把它描述出来，你不知道怎么对付它。

这两部短片虽然是彩色片，但大部分色彩仍然都是黑的。

是的。为了拍摄《字母表》跟《祖母》，我把我家里都涂成了黑色。我认为这是某种有关比例、均衡的问题——一定量的黑色会使你对色彩有更深一点的意识。其中甚至会有一种精确的数学公式。所以，这就是我努力想做的。为了拍《祖母》，我用粉笔勾出了某些区域，使其成为显眼的角落，天花板与墙壁相交的地方等等——都在门周围。我喜欢色彩，只不过如果它用得过于拥挤，它就会妨碍你进入深层，你只能滞留在表面，那是我不喜欢的。有些故事你是喜欢在其中运用色彩的，比如《蓝丝绒》。关于这部片子，我甚至连想都没想过黑色和白色。

片中的父母都非常、非常令人不快。你自己的父母看过这部片子吗？

哦，看过，他们看过。

他们会不会想，“大卫就是这么看我们的？”

虽然我们从没真正谈论过这事，但我肯定他们经常会怀疑这些东西都是哪儿来的。你知道，“可怜的大卫”之类的吧。因为这确实跟我实际的成长经历搭不上关系。但实际上我们会从家庭之外得到许多可怕的经验。观念是种最奇怪的事，因为他们突然就进入了你的意识，连你都弄不清楚它们到底是从哪儿来的——在进入你的意识之前

是存在于哪儿的。他们可能本身就有意义，要不然就是他们只有碰到你才有了意义。我真的不知道。

托比·凯勒曾跟我说过你当时满脑子都是想法。他说的对吗？

“想法”是种最好的东西。在某个地方，遍地都是“想法”，而它们就坐在那儿等着，有时一个想法就会突然冒出来，一下子为人所知。某种东西会突然被人看到、被人知晓、被人感觉到，一劳永逸；而伴随而来的是一阵狂喜的迸发，你会深深地爱上它。你能迸发出很多想法而有人会给你钱让你把这些想法拍出来，这真是令人难以置信的好运。

而你必须要始终忠于它们，因为它们远比你最初想象的大。它们简直就像是天赋，虽然你不能百分百地理解它们，如果你忠于它们，它们在不同的层次上也都会忠实地为你敲响。但如果你过多地改变了它们，它们就不会敲响了；它们就只能叮当几声了事。我真的相信它就像“沙滩男孩”所说的：“要忠实于你的学校。”这之后，某人也许会告诉你，“那个想法根本不会产生经济效益”，或者“它能给你赚一百万美元”。但是，如果你首先想到的就是这个，对我来说你是误入歧途了。

在《祖母》中，那棵树、泥土以及男孩卧室里的有机物后来在《橡皮头》里是作为亨利暖气片里的世界的一部分而呈现的，而在《双峰镇》中是一小堆泥土——简直就像是个祭坛——标出劳拉·帕尔默的被害地点的。那些东西都有什么含义？

我没概念。一个最简单的解释可能是跟我父亲和那片森林有关。但问题是，肯定还有很多父亲同样也是干园艺的人存在，他们的作品中怎么就没有这些东西呢？我是真不知道。

我喜欢一堆一堆的土——我是真的喜欢一堆一堆的土。在我们拍《橡皮头》的时候，佩吉、我跟詹尼弗一起住在洛杉矶一幢单独房子里，那地方很干净，不过房子很便宜。我们有一张圆形的木头餐桌。在她生日那天，佩吉为了什么事出去了，詹尼弗跟我就开始一桶一桶地往里运土。我们在餐厅的桌子上堆出了一堆四英尺高的泥土，这个小土山把整个桌面都覆盖了，然后我们又从外往里挖了好多小隧道，还把黏土做的抽象雕塑摆在这些隧道前面。而佩吉回来的时候，上帝保佑，她高兴坏了。所以我们就让它原样保持了几个月。结果那堆土把木头的表面都“啃”掉了，你知道，就在桌子上，因为它自己开始活动起来了。在我们最后把它清除掉的时候，胶合板都被它“烧”得很严重了，形成了一幅很棒的浮雕。

它们是从哪儿来的，我不知道。一堆堆的土不断地在我的影片中出现，但我并没有深究到底为什么。它只是一个不断重现的主题，而且每次我都几乎感到我是重新又发现了它。我不记得过去曾应用过它了。有人会说：“嘿！你以前不就已经用过十堆土了吗？”哦！我会说：“我不知道现在是不是又要用它了。”开始深究的是你。而我很难解释清楚。

祖母的形象在你的真实生活中有什么影子吗？在片中她就像是救星。

是的。祖母的形象是会令你产生某种联想的。我的祖母和外祖母都是非常了不起的，她们的关系也非常亲昵。但这部电影并不是来自于她们，肯定不是。它来自于这个特定角色的需要——这种原型能够提供的一种需要。祖母们都慈祥可爱。她们让你感到放松，她们具有那种无条件的爱。这就是那个孩子，你知道，脑子里的想象。

她为什么一定得死？

喔，是有原因的。整个情况因为一些错误的想法而腐烂了。它变得腐烂了……

H. 巴顿·瓦瑟曼仍然赶着要你的作品吗？

不。在《字母表》跟《祖母》之间隔了挺长的一段时间。在那段时间里，自从我给了巴特一个《字母表》的拷贝之后，我也就算是跟他两清了。而且我父亲也给了我些钱以完成《字母表》，因为我的钱又用光了。

撇开技术上的进步不论，这两部影片之间的一个显著的不同就在于引进了一个故事。你是不是觉得自己想开始讲故事了？

是的。很多想法开始搅到一起了。我当时并没真的考虑故事不故事的。但事情就这么发生了，好像突然之间，你脑子里就有了个开头、中间和结局。我自己都觉得有点吃惊。但它就在那儿。但我并没

刻意去谋划。至于它到底是怎么出现的连我都记不清了。我都不知道我为什么会想出那个故事来。

那是我第一次真正递交一样东西，而有人会去读它，评判它，并决定他们是否为此而投钱。你也知道，在好莱坞，如果一个人写了个剧本，他们就会把它交给某人，然后一个特定的程序就开始了，你把剧本给他的那个人希望能理解它。就这样，很多故事就给枪毙了。而当时的情况是，差不多有十个人要读这个剧本。他们都需要理解它。而等到他们每个人都弄懂了，也就没有任何抽象的东西存身的可能了，这并非那个写剧本的人原来希望的，但已经有一个5000万美元的协议摆在那儿了。也许这十个人里头没一个满意的。那个写剧本的就更不用说了。事情已经变味了，不好玩了。

如果你写的是一本书，也许你的编辑或某个人在读它，但这种方式要更为单纯，有多得多的东西能够被体会到。你有可能撞到好运，不必去一一解释你的原意。他们一旦抓住了要旨，他们就会说“是的，我体会到了”，以及“别担心，那种抽象的东西真美”诸如此类的等等。

但当时，你已经在朝电影工业前进了。

是的，但我不是有意识的。我当时尚未有意识朝任何一种工业发展，我知道我来洛杉矶的唯一原因是美国电影学会的中心在这儿。决定过来是因为当时托尼·维拉尼到费城去看了《祖母》这部片子。他说了两件事：“我要回去跟乔治·斯蒂文斯谈谈，我要给你再弄些钱来把片子拍完，”然后他又说，“你得到洛杉矶的中心去一下，我会

尽力促成这件事”。他还说他希望让艾伦·斯普莱特做音效部门的头。

这么说来那是一次很愉快的旅行。

那是一次非常愉快的旅行。真是棒极了。

好事还在后头。

好事还在后头。我当时曾一度非常焦虑，不想踏进去，而托尼一心想把我拖进去。你瞧！我就这么进来了。托尼给了我一份他们中心的一览表，我现在还记得当时我看到的那幅照片。照片里，一伙人在一个房间里，壁炉里生着火。我现在已经记不大真切了，但其中肯定有人穿着毛衣。当时我心里暗想，原来在加利福尼亚，大家要穿毛衣！这么看来，晚上有时候会冷的，因为我猜那是晚上的一个聚会。我还想“多好的气候，白天很暖，晚上又挺冷——冷到要穿毛衣”，就是这一类的某些东西使我产生了“我要住到那儿”的念头。所以我们就全家都去了加利福尼亚。艾伦·斯普莱特一个月前就去了。

艾尔按照“指标”来说是个盲人。我的意思是，他看得见，但他不能开车。他在费城的时候曾有过一辆帕卡德车⁶，不过是他的朋友鲍伯驾驶的，艾尔只是坐在里面。开车的时候他喜欢让鲍伯故意使左轮行驶在路面上而右轮则在没铺过的路上跑。他那辆帕卡车上用的减震器是一般重型卡车用的那种，不过非常精密。他就喜欢体验减震器“减震”的那种感觉，才不在乎路面有多么凹凸不平！

艾尔去年就死在这上头。他有癌症。他已经跟癌搏斗了三年了，上帝保佑他。我爱艾伦，你知道，他是我最好的朋友之一。跟艾尔一起做音效就是来劲，因为他是如此热情——他就是这么一个极有天分、工作又极为努力的朋友。

你有次曾说过，一个人住在哪儿就免不了受那儿的影响。洛杉矶是个非常独特、特殊的环境，这个城市的哪方面吸引了你？

首先，就是它充足的光照，还有空气中那种不同的感觉。不过就像别的任何地方一样，它也是在不断变化中的。跟别的很多城市相比，你要花费更多的时间才能欣赏到洛杉矶的好处，因为它铺得这么开，每个区域都有它不同的气质。我真正喜欢它的一点就在于，有时，如果你开车出去兜兜风——特别是在晚上——你就能感到从电影的伟大时代吹拂到你脸上的一阵微风。那儿的一切，都像是活着的记忆。它会使你希望你能生活在那些伟大的日子里。也许当时他们并不欣赏这一点，但这是一个你谈到电影的起步就无法回避的地方。直到50年代它变得有些滑稽了为止，也许是60年代。

既然你总是将城市和恐惧联系在一起，你难道不怕洛杉矶？从某个方面来讲，它是个非常吓人的城市。

喔，就像我刚才说的，它是那么明亮。当然了，洛杉矶是越来越吓人了，但在我第一次从费城来到这里的时候，我感觉恐惧一下子都蒸发了——真的都没了。回头看看，想到我在费城竟然生活在那么大的压力之下真的有恍如隔世之感。所以，洛杉矶就像是梦。我记得

当时汽油是23到25美分一加仑。我那时有辆大众车，我花三美元就能把它注满。阳光暖洋洋的，照在我的背上，大众车注满了汽油，而我能负担得起。我能跑到商店里买到需要的一切。我能得到生活所需的一切。几乎什么都不要付出，你明白吗？但后来情况就两样了，变得很糟。油价飞涨，一切都飞涨，如今生活是真的很难。如果你住在那些特定的区域，你想四处转转，购买食物都是个大问题。不过它确实有过那么一个短暂的黄金时期，一切都非常舒服。

如果70年代前你就认准了想拍电影，你认为你一定还会来到这儿吗？

不。你可以在任何地方做电影。而且我并没卖给任何一家电影厂。特别是现在的联系方式如此先进，你可以选择住在森林里，通过电脑跟你的经纪人讨论，完成很多交易。待在一个你觉得对你有好处地方真的非常重要。这儿并不是我的家，但我待在这儿的时间已经比别的任何地方都要长了。而我真的喜欢能感觉到这儿曾经的过去。那些特别的梦，电影的过去。

你在开始拍《橡皮头》之前就搬到这儿了吗？

是的，我是1970年到这儿的，而《橡皮头》直到1972年6月才开机，虽然1971年我就开始为它做准备了。

[1](#) 库珀联合学院（Cooper Union）：纽约一所历史悠久的著名大学。

[2](#) 奥斯卡·柯柯什卡（Oskar Kokoschka, 1886—1980）：奥地利表现主义画家，善用强烈、颤动的色彩造成刺激效果，不受纳粹拉拢，入英国籍，主要作品有《风暴》及表现反法西斯主题的《我们为什么而战》。

[3](#) 莱昂内尔·法宁格（Lyonel Feininger, 1871—1956）：美国画家，长期在德国工作，早期作漫画，后受立体派画家影响，常画建筑题材、城市风光和海景。

[4](#) 《音乐之声》就是在萨尔茨堡实地拍摄的。影片放映后许多人慕名前往游览，直到今天，萨尔茨堡都以“音乐之声之旅”而闻名于世。

[5](#) 艾可和迈克（Ike and Mike）：美国早期航空展赛中的两架著名飞机，外形非常相像，就像一对孪生兄弟。

[6](#) 帕卡德车（Packard）：美国1932年出厂的一种老爷车。

我看见了自己

——《橡皮头》

犹如来自一个遥远行星的不速之客，《橡皮头》在1976年开始了它的缓慢入侵。一时影评家们阵脚大乱，第一批异类的影迷则为其着迷——半夜场还拥挤不堪——这可真是不可多见的一幕。评论家们对这部片子稍显困惑的回应以英国一篇很早的评论为典型，那篇评论一方面承认《橡皮头》不同凡响的原创性，一方面还想努力搞清楚这部电影非同寻常的内部生命的本质。但要总结出一份确切或是含义明确的大纲都很困难。在无奈中放下愚钝的批评武器之后，那篇评论最后总结道：《橡皮头》是一部“只能去体验，而无法解释的影片”。

对林奇来说，这可是个完美的回应，因为它歪打正着，最接近他自己的想法。他拒绝细究影像、声音以及基本观念的做法——即使在实际拍摄过程中也如此——不但成就了它们本身的独创性，而且有时成为根本无法言说与解释的存在。他渴望通过影片本身“直接言说”，仰赖观众自己的眼睛和耳朵，由此创造出奇异的、只能凭心去感受的影像力量。

对于某些场景显示出的明确的个人意义，林奇似乎是有着自觉的，但即便如此，他也总是以“不知道”或“无可奉告”作为回应。这种态度在对待《橡皮头》时最为明显，这部影片也相应地被认为是他最为个人化和最神秘的影片。林奇不愿意仅仅为了解释或辩护的目

的而将明确的言说加诸他影片中的任何影像或镜头之上。他明显认为这在创造性的过程中属于无关痛痒、毫不紧要的部分。或者甚至更进一步，认为只会适得其反。他的朋友跟同事也都接受了他这种态度。托比·凯勒回忆说：“我有次问他：‘《我心狂野》演的到底是什么，大卫？’而他的回答是：‘哦，演的是一小时四十五分钟。’”要么，就像是佩吉·雷维坚信的，“如果他竟然告诉了你他的影片是怎么回事，那就肯定不是那么回事！”

林奇既拒绝提供对《橡皮头》的任何明确解读，也不肯坦白他对片中诸多晦涩抽象之处的原本设想，结果使对《橡皮头》具体细节的解读陷入困境，尤其是那个“婴儿”的作用。这是个严防死守的秘密，也许只有这部影片最核心的制作人员才得以知悉。林奇本人曾有过非正式的说明（“它就是在你身边诞生的”“也许他是被找到的”），但是越说越不明，听来只像是在更加强调影片的神秘不可解。也暗示亨利·斯宾塞的世界对林奇来说仍是那么真实，以至于任何别的解释都是无法想象的。

《橡皮头》的核心制作人员包括摄影师赫伯特·考德威尔（后由弗里德里克·埃尔姆斯接替），音效师艾伦·斯普莱特、凯瑟琳·库尔森（负责群众演员），制片人、道具师多琳·斯默尔以及主演杰克·南斯。林奇对这部影片的偏爱是他对这群工作人员，对当时那个特定的时期，以及对拍摄这部电影那奇慢无比的特别方式的热爱的必然结果。也许原因就是为了守住其中根本的神秘。

单就将制作期一直拖延下去这一点而言，这部影片也算给“义务劳动”这个词增加了新的含义。《橡皮头》整整拍了五年，真算得上导演孤注一掷、排除万难，直到将一个梦想搬上银幕的显著例证。创

造出这么一个天衣无缝、完全与外界隔绝的世界，拍了这么多年却只有这么低的预算，真称得上绝无仅有。

“他一直就是个不可理喻的工作狂，”佩吉·雷维这样评价他，“他真是太卖命了，那真的很累人的。”以佩吉跟林奇合作拍短片的经验，她认为拍《橡皮头》的过程并不算太出格。她回忆起一个特殊的夜晚，那还是在费城的艰难岁月，当时林奇要拍的一组镜头需要一个喷淋头、一幅窗帘外加很多特殊的零碎道具。那时已经是凌晨两点了。“那是个糟透了的夜晚，结果他跑出去，翻遍了整个巷子的垃圾筒，然后带着他需要的所有道具又回来了。我沮丧透了，因为那就意味着我们还得回头继续工作！他是那么有想法那么有决心，同时又具有那么惊人的创造力，能调动起一切力量使工作顺利进行。他从不气馁，他总是觉得一切都能迎刃而解，他的想法终能实现。眼看着他利用如此有限的资源这么出色地工作，真是了不起。”

然而，《橡皮头》似乎漫无边际的辛苦工作却使他们的婚姻走到了尽头。“跟大卫·林奇一起工作实在辛苦，”雷维承认，“他现在有一帮全职的工作人员了。我们仍然是朋友。我只是退出了这项工作。”不过他们在一起的经历成为永远珍贵的记忆。雷维回忆起刚开始拍《橡皮头》时的一个圣诞节，而林奇还要照样去送报纸：“大卫希望能从那些报纸订户那儿弄到点额外的小钱。所以我就跑到廉价商店里去买了些圣诞卡来，他可以在上面写上自己的地址，指望有人会给他些额外的现钱。我记得没有人给过他钱。那时可真够艰难的。”她最后总结说，“不过现在当你想到大卫的一生时，那又是一个多么奇妙的反差啊。大卫一开始就让人觉得他肯定会成功，因为他有本事跑到外头，翻遍垃圾箱找到他需要的一切。”

罗德雷：《橡皮头》花了五年的时间才拍完。你一定全身心都扑在了这部影片上，否则无论原来的这个计划还是你的热情都无法支撑这么长的时间。这中间的哪一点让你如此热爱？

林奇：是这个世界。在我心里，这是个夹在两个相邻工厂之间的世界。一个很小的、未知的、扭曲的、几乎无声无息地失落了的地方，其间仍有一些鸡毛蒜皮、微不足道的苦恼和痛楚存在，而人们正在黑暗中挣扎。他们就生活在这些几乎被人忘记的边缘地带，正是这些人让我真正地热爱。亨利绝对是这些人中的一个。他们都有点迷失在时间里的意思。他们要么在一个什么厂里干活，要么在别的什么事上晃荡。那是个既非这里又非那里的世界。它就源自于费城的空气。我一直都说，他就是我的《费城故事》。里面都没有什么吉米·斯图尔特！

我会在晚上待在摄影棚里，想象包围着我的整个世界。我在想象中走出去，外面几乎没什么车了——可能远处有一辆，但也在阴影里——也没什么人。窗口的灯光也暗淡得很，窗户里似乎全无声息，咖啡店里也几乎是空的，只有一个胡言乱语的人。那就像是一种感觉。那个世界上的生活……独一无二。现在你拍一部电影的时候，一切都太过仓促，你根本没办法把够分量的东西——它应该得到的，赋予这个世界。它想稍微停驻一会儿，它已经积蓄了这么多可以提供的东西，但你却进行得太快了。这真的有点悲哀。

小说家J.G. 巴拉德在论到《蓝丝绒》的时候曾说，这部影片“就像是以卡夫卡的剧本重拍的《绿野仙踪》，并由弗朗西斯·培

根做舞台设计”。《橡皮头》自然也明显地令人想起卡夫卡。你喜欢他的作品吗？

是的。卡夫卡是一位令我觉得亲如手足的艺术家——我几乎从没这么说起过，那是因为大家的反应总是“是呀，不光你，别的人都是”。我认真地钻研过他。他的有些文字是我读到过最震撼的东西。如果卡夫卡写出一部犯罪电影的话，我一定会乐于把它拍出来。

在某种层面上，亨利就像是《审判》中的约瑟夫·K——一个被接连不断发生在他身上的事弄得目瞪口呆、惊慌失措的人。

亨利非常肯定地意识到有某些事情正在发生，但他又一点都不明白到底是怎么回事。他非常、非常认真地在观察发生的这些事，因为他想彻底弄明白。他连那个盛馅饼盒子的边边角角都仔细研究过了，就因为它恰好在他的视线之内，他可能对他为什么会那个样子坐在那儿都疑惑不解。一切都是新鲜的。他甚至都没怎么为此感到害怕，可能那就是打开谜底的钥匙。什么都不应该放过。都有可能藏着线索。

在《橡皮头》中，“外面”跟“里面”似乎有些细微的不同——这种感觉在后面的《双峰镇》中就更加明显了。从窗口看出去都是砖砌的高墙，而且虽然声音也可能相应地会有所不同，但亨利的公寓所在的那个街区却差不多跟外面的世界一样吵闹。那种感觉老像是没办法放松，有一种持续不断的……

压力。喔，仍然还是工业以及另外的那些东西——很多都看不到，但能听得到。不过对我来说，虽然亨利忍受着很多无法言明的折磨，他的公寓——实际上是他的小房间——你知道，还是相当舒适的。他就是在这个小小的空间内细细琢磨那些难解的东西。焦虑虽然没有得到释放，但实际上任何人都不可能得到完全的释放。你知道，压力无时无刻不在产生、增加。从某种意义上讲，我都乐意住到亨利的公寓里去，就在那儿住下来。我之所以喜欢希区柯克的《后窗》，就是因为他有这样一种气氛，虽然我明知下面会发生什么；我也喜欢就待在那个房间里，切身感受那个特定的时刻。就仿佛我能从空气中闻出来一样。

是怎么想到要拍《橡皮头》的？

噢，命运又插手进来了，这次可真是对我微笑了。中心完全是一片混乱，毫无组织，这很棒。很快你就明白了，如果你想做点事，那你就得靠自己。他们想让大家各干各的。如果你着手做了，他们会支持你的。他们没有任何真正的计划。他们一整天都在放电影，随便你去看。如果你想看什么片子，或是有人告诉你什么片子“必看”，你去那儿就是了，准有。那可真是一个令你难以置信的放映厅。任何拍出来的片子，他们都会在那儿放，你能在那儿找到真正稀罕的拷贝。放电影的时候枝形吊灯就升到天花板上，灯光也会暗淡下来。而且他们有最伟大的放映员！

我在那儿的第一年都花在重写一个我原来写的45页长的剧本《后院》上。整件事都是从我画的一幅画上展开的。那个剧本里有个故事，在我的印象中，其中还有个被人称为“怪物”的角色。当你看一

个姑娘的时候，会有某种东西从她那儿传递到你身上。在这个故事里，那个东西是只昆虫。

喔，后来就有几件事发生了。卡勒布·德夏内尔看了那个剧本后把我叫去跟我说他喜欢它。他是中心的一个成员和摄影导演。他说他想拍这个片子。那对我来说真是太棒了。我曾在卡勒布为一个叫吉尔·丹尼斯的家伙拍的一部片子里跟他合作过。他们当时想拍一条蛇在墙与墙纸间爬行的镜头，我就为吉尔造了条蛇，弄了套装备。结果并不特别好，不过也还过得去。于是卡勒布就跟我谈，这个福克斯公司的制片人正准备拍一系列低成本的恐怖片。这家伙也算是他的一个朋友，他想劝我把《后院》给他看看。

弗兰克·丹尼尔当时是捷克斯洛伐克电影学校的校长，是我迄今为止认识的最好的老师。就是一位真正伟大、了不起的老师。难以置信地好！我从没真正喜欢过老师，不过我喜欢弗兰克，因为他在某种程度上不是个老师。他就那么滔滔不绝地讲。他热爱电影，而且关于电影的一切他都懂。弗兰克总是想跟我谈《后院》，可我，你知道，不怎么说话。于是有一天，卡勒布、弗兰克跟我就一起去见那个福克斯的家伙。那个家伙说：“瞧，我打算给你们五万美元拍这部片子。卡勒布掌镜，这可是义务劳动——在那儿你能找到你需要的所有人，都是义务的。”不过他又说：“剧本只有45页。你得把它弄成115或110页——它得是个正片的剧本才行。”而这种话对我来说就像是当头一棒！“他到底什么意思？”

于是弗兰克就竭力给我解释。他说这就像是说“你得在人物之间加上很多背景，而且他们还得开口说话。你应该想出几句对话来”。而我仍然搞不清楚他到底什么意思。“他们得说什么？”我问。于是（大笑）我们开始了那种每周的例会，对我来说就像是做实验，因为

我并不真明白他们在干吗。而我又很急于看看他们会跟我说些什么。最后剧本写出来了。吉尔·丹尼斯是个作家，他会来参加我们的会。而托尼·维莱尼开会的时候也会坐在旁边听。于是他们就都对我说个不停，我回到家里后就尽力把这些东西都写出来。

我写的那些东西大部分都毫无价值，不过在这个过程中，对于结构，对于场景，我心中有了新的认识。我也不知道那确切的是什么东西，不过它就像是经过了过滤，在我心中沉淀下来，成为了我的一部分。但剧本确实没什么价值。我知道我实际上这是在往里掺水。这不是我惯常的操作方式。那些我喜欢的点都还在，不过跟那些不相干的东西掺和到了一块儿。那时第一年已经接近结束，而我就跟这些东西搅和在一起。

在第二年的第一天，中心的老成员们都进来和新成员见面。会开完了以后，他们就把人分成不同的组，派到不同的地方去开始新年的工作。而我被指派到了一个新人的组。在我的概念中，这可不是件体面的事，我不明白干吗这样对待我。所以我真的大为光火。这阵怒火一下子爆发出来，我冲到弗兰克·丹尼尔那儿对着他大喊大叫。我就那么闯进去告诉他：“我要离开这儿。我退出。”我跑去告诉了艾伦，我说：“我要离开这儿了！”他就说：“那我跟你一起走。”因为他也受够了，我们就这么冲出了那个地方。我们去了一家“汉堡村”，坐在里面只喝咖啡。事情就这么完了。

我回到家后，佩吉说：“到底出了什么事？他们每隔十分钟就打一次电话过来！”我就说：“我退出了。”而她说：“哦，他们想见你。”于是我冷静了下来，第二天我去了他们那里，只是想听听他们想说什么。弗兰克说：“我们肯定哪儿做错了什么事，因为你是我们最中意的人之一，而你却非常烦。你到底想干什么？”我就说：

“喔，我现在根本不想拍什么狗屎《后院》了——它无可救药了！”于是他们说：“那你想干什么？”我说：“我想拍《橡皮头》。”他们就说：“那好，你就拍《橡皮头》吧。”

当时你已经成竹在胸了？

我已经有了一份21页的剧本。他们就说：“才21页，”托尼或者别的什么人说：“这是部21分钟的影片。”于是我说：“喔……呃……我想会比这个长。”最后他们就把它列为一部42分钟的影片。不过最棒的就是——因为他们当时都有点负疚感——我能去器材库了。我的朋友大卫·卡斯基当时掌管所有的摄像机、电缆、灯光等等器材。我还有那辆大众车，顶上带一个四乘八英尺的木架，架子上装了成吨的器材。喔，电缆跟照明器材堆得有四五英尺高。车里装的是摄像器材。我得先开车去装这些属电影学校所有的电缆，开回来，卸货，之后再开回去再装。

那些电缆都堆在多希尼路下面的一幢房子里。那是幢挺小的房子，就那么孤零零的一幢。它有一间温室，还有一间花园的棚屋，都是砖砌的，屋顶是木瓦铺的。不过一切都很老旧了，显得很滑稽。它有好几个车库，一间草料棚，车库顶上是一间L形的大房间，还有女仆的房间，上头是为多希尼工作的各色人等的住处，还有好几间厨房和浴室，就像个小型的旅馆，周围还有好多辅助设施。我占用了四到五个房间、草料棚以及一两个车库。

你就这么收归自己所有了？

没错。反正也没人想要，它们都是空的。这样我们就有了一间摄像房、一间演员休息室、一间剪辑室、好几间布景室、一个食品室，还有一个浴室。我们就这么占用了那个地方。那些电缆我占用了好多年。

他们都知道你在那儿，但就这么由着你根本不管？

没错。他们不知道我就住在那儿——第二年我就离了婚开始住那儿了。我有时也待在杰克·南斯跟凯瑟琳·库尔森家。艾尔大部分时间也跟那些电缆待在一起。那是我拥有的另一份财产：自从艾尔当上了音效部的头，我就有权使用整个混音室、Nagras录音设备、麦克风、电缆以及其余的一切了，还有音响师。我需要的一切已经完全齐备，我又是在干我最想干的事——拍电影。我实际上已经拥有了自己的小摄影棚。

你是得到了资助所以得到中心去呢，还是你父母得为你付账？

你必须得到那儿去，你也必须得自己照顾自己。我父亲借给我些钱——是给我、佩吉跟詹妮弗的，佩吉的父母也帮了忙。

那么在那段时期你是怎么照顾自己的？

我记不得那是拍《橡皮头》的哪一年了，我找了份送报纸的活，给订户送《华尔街日报》。我就是这么养活自己的。我们只在晚上拍

片子，而我送报纸的活也是在晚上。所以到了一定的时候，我就得先停下拍摄工作去送报纸。不过我干这活的速度奇快，一般只需要去一个小时零八分钟。有时候才59分钟，为了节省时间，我是以最快的速度干这活的。

你们为什么只在晚上拍？

喔，你知道，因为那时候暗呀！而且白天那儿有个停车场，所以很吵，也有很多闲杂人等。到了晚上就什么人也没有了。而且《橡皮头》本来就是一部晚上的片子。那种感觉对极了，那是至关重要的。

当时你已经把自己认同为一个“电影人”了吗？

我并没真的这么想，我只是在拍那部片子。不过我倒是感觉到外头才是那些“电影人”，而我并不是他们中的一员。我是分离出来的。我压根从没真正认为自己属于那个系统。

不过，借助于中心的各种设备，你有看过别的“电影人”的作品吗？你经常提到费里尼，而他不但着迷于表现物质上的陌生感，而且他还热爱自己电影中的地点背景。

比如罗马？是的。我热爱费里尼。而且我们还是在同一天出生的，所以假如你相信占星术……当然他处在一个完全不同的时空里，而且他对生活采取的是一种意大利式的态度。不过他的电影里有一种

东西，有一种感觉，它们会使你做梦。它们是如此神奇如此抒情又如此有创意，这个家伙是独一无二的。如果把他的电影拿走，就会出现一大块空白，他是任谁都无法替代的。我也喜欢伯格曼¹，但他的电影就绝对是另一回事了。感觉干枯，没有梦。

我认为赫尔佐格²是所有时代最伟大的导演。真的伟大。我在英国的时候曾在电视上看过《史楚锡流浪记》。我错过了开头部分，所以我当时还以为是，就像是一部真实的纪录片。不到两秒钟我就被它完全俘获了，我此前从没看过类似的东西。

后来我在纽约遇到了他，他给我看他去年写的一本日记：《徒步环行德国》。他每天都有记录，而我的反应就是他一定有世界上最尖的铅笔！因为文字水晶般清晰，但又那么小，你得用个放大镜才能看得清楚。那本日记很小——两英寸见方吧——而每一页都满满地塞进去了四百到五百个句子。真令人难以置信！

他有时会非常疯狂的。他曾在拍片现场威胁要开枪打死谁！

那不是疯狂！说真的，克里斯！

他们都是欧洲导演。当时你对欧洲电影更感兴趣吗？

是的，这跟我的目标有关。大家去电影院的原因是各不相同的。不管什么原因，反正是去了，而且会有一些片子使你沉下来直至令你的心灵战栗。可能其中大部分都是欧洲片。

这是否跟它们不像美国片那样执着于叙事有关？

是的。一点没错。我就是这么想的。

你怎么看雅克·塔蒂³？你不时会提到他。

我热爱那个家伙。他整个的风格，他看事物的方式。而且，你知道，那家伙又是个发明家，视觉和听觉的发明家，比如编舞跟音乐。然后还有他对角色的单纯热爱；我认真地研究过他的作品。我见过他女儿。不过，你知道，我也听到过那些传说，他晚境如何凄凉，他在自己的祖国并不真的受到爱戴。这真让我心碎。

《橡皮头》的序幕中那个“行星里的人”作何解释？他显然很重要。那一部分是如何跟亨利的故事以及影片的其他部分相联系的？

哦，有联系。我一定得告诉你，大有关联。“序幕”就是放在最前面的部分，对吧？它确实就是这么回事。那个部分摆什么东西至关重要。但又没人认真地写过前面那部分的戏。那个加拿大人，乔治·哥德温，关于这个题目写了些东西。他曾找我谈过并采访过杰克·南斯，写过相关的文章。我不会直接公开我的原意，不过我回答了他的一些问题。序幕中的确有一些特定的事物是整部影片的钥匙。还有，呃……就这些了。

是哪些事物……？

它们就摆在那儿，就这么回事。（大笑）

众多对《橡皮头》不同角度的解读都不可避免地归结到弗洛伊德的领域，因为有那么多明显的……

可以跟心理学联系在一起的东西，是的。

如果人们抱着正统的观念来看你的影片你会很烦吗？不管什么种类的正统观念？你给人的印象是抵触任何对作品的单一论断——特别是出自你本人的！

不。你看，实际情况是我喜欢这种同一件事物对不同的人产生不同意义的观念，一切事物都是这样。就像辛普森案，每个人听到的是同样的话，看到的是同样的面孔、同样的表情、同样的愤怒，或困惑或证据，但每个人脑子里对这个案件的判决却是截然不同的。即使是面对一部标准的填鸭式的影片，大家的看法也是不一样的。事情就是这样。

更不用说还有那种你看过一遍，然后过十年再看一遍又会得到更多东西的影片或书了。那部作品还是原样，是你变了。突然之间，它对你来说仿佛更有意义了，这其实都取决于你当时和现在所处的不同环境。我喜欢那些中间隐藏着一个内核的事物，它们一定是抽象的，

因为越具体，我上面所说的那种情况就越不可能发生。创造者必须在某种程度上能感觉到、知道那个内核并忠于它。每一个决定都是由那个具体的人认真做出的，如果他判断正确手法也无误的话，他创造出来的那个作品对他本人来说就是完美自足的了，他就会觉得它是诚实的，是对的。然后那部作品就放映了，从那以后你就再也无力改变它哪怕一丁点了。你可以谈论它——努力想为它辩护或做这做那。但都不会起任何作用。大家仍然会恨它。他们就是恨它。对他们一点都不会起作用。这时你已经失去了他们。你无法再把他们争取过来了。也许二十年以后他们会说：“我的天哪！我当时错了。”或者也许，二十年后，那些起初热爱它的人会转过来恨它。谁知道呢？你对此一点办法都没有。

某些特别的東西对我而言有着无比的魅力，我也不知道为什么。那些特别的東西对我而言就是意味无穷，很难解释得清。我是感觉到《橡皮头》的，并不是有意想出来的。那是一个平静的过程：从我的内心转移到银幕上。我会拿摄像机对着某种东西，控制好某种节奏，加上到位的音效，然后我就能说出拍出来的东西到底灵不灵了。我们现在就点到为止吧，要认真说起来话可长了。然而在好莱坞，如果你不能确切地把你的想法写下来，或者如果你不能一锤定音，或者如果它们本身太抽象，没法被一锤定音，那它们就没机会幸存了。那种抽象的东西对一部影片来说是必不可少的，不过极少有人能有机会真的通过影片把一切都表达出来。创造的过程就是自我延伸的过程，整个过程中你始终就像踩在高跷上，这是一个冒险的过程。

对你来说，这种弗洛伊德式的分析难道不是注定会有这样的问题：即结果都倾向于，比如说，“虽说这确实有那样的含义，因为

它们都是同一种……”？

集体无意识的产物。是的，但问题是，如果几个心理分析学者凑到一块来，他们无法就任何东西达成一致意见。也许确实存在一种精确的科学，但它肯定不是精神病学。它还远远无法涵盖所有的真相。

我们能谈谈暖气片里的那几场戏吗？多年以后，当“来自另一个地方的人”出其不意地在《双峰镇》里出现时，他看起来就很像是“暖气片里的女士”，他们让你觉得都是从一个相似的地方来的。是怎么回事吗？

是的。亨利那个公寓门厅地板的图案和《双峰镇》里“红房间”的地板图案是相同，那本身就是一个相似的因素。在《橡皮头》原来的剧本里本来是没有“暖气片里的女士”这个角色的。有一天，我正坐在食品间里，就那么画出了一个“暖气片里的女士”，我都不清楚它到底是从哪儿来的。但当我看到它完整地画出来后，它对我来说就意义非常了，然后我脑海中就清晰地浮现出暖气片的形象。暖气片就是装在房间里散发热量的一种装置，这使我一下子很兴奋——仿佛我就是亨利一样。我眼看着它打开了一扇通往另一个地方的门。于是我就跑到拍摄场地，以便更近地研究一下暖气片。你知道，暖气片的类型有很多，但我从没见过那样的暖气片。它有一个像小密室般的大肚子，仿佛里面藏着个舞台。不是开玩笑。它就在那儿站着，也就这么改变了一切。于是我接下来就得造出那几扇门跟那个舞台来，以及其他需要的东西。一件事导向另一件，就这么着，她突然就出现了。

“暖气片里的女士”皮肤很糟糕。我想她是跟孩子一样长粉刺，她化了很厚的妆来遮掩。她的内心才是快乐的源头。她的外表只会令你误解。

所以，直到你拍完最后一个镜头，电影才算是真完成了。这个过程中什么事都可能跑出来，你甚至会觉得简直就像事物本身就知道它们总有一天会是什么样子似的。起先，你可能会发现其中的某些部分——你变得非常兴奋，你简直爱上了你揭示出来的东西，忙不迭地想把它拍出来——但事物本身知道你还没看到全部呢。靠人自己能揭示出另外那些方面吗？唯一的办法就是安静地待在那儿，把眼睛擦亮并用心去感觉。也许它们会一下子蹦到你的意识里。但实际上它们一直就在的，在某个地方待着。

1974年，当《橡皮头》因资金问题暂时中断时，你拍了部现在已经很少能看到的短片，叫《截肢者》。怎么想起要拍它的？

噢，当时“美国电影学会”正在测试两种不同的黑白录像带存货，他们打算再去买一些来，于是就想让弗瑞德·埃尔姆斯去测试一下看该买哪一种。于是弗瑞德就找到大家，宣布他第二天就得进行这一试验。我想他们会付他些钱帮他完成测试的。当时我脑子里一个小火花突然一闪，我就说：“弗瑞德，你想拿那些录像带拍什么呢？”他说：“哦，我不知道，测试图形卡之类的吧。”我说：“如果你拍点别的他们会反对吗？如果我写点东西出来，我们就同一样内容拍两个不同的版本怎么样？那样他们就能看出区别来了，不过我们就得拍点有内容的东西了。”他就说：“我觉得这不成问题。可能更好。”

于是我就一晚上没睡，在写剧本，然后跟凯瑟琳·库尔森一起合作把它弄出来。那过程可真酷，因为我们不能同期录音，所以我们就先拍出来，然后再倒回去把需要的一切跟画面配成一体。这么匆忙地做音效可真够刺激的。

这部片子是讲什么的？

哦，凯瑟琳坐在一把椅子上，她是个双腿都被截肢的人。她在检查她已经写好的一封信。她在脑子里大声地为自己读出来。这时候一个医生进来了——就是我——只是为了把烟头打扫一下，就这样。（大笑）简单到极点！

凯瑟琳·库尔森给我们的印象是她在《橡皮头》中的作用非凡。

噢没错，非常重要。饰演亨利的杰克·南斯就是她丈夫，她是因此而卷进来的。然后她就意识到了她是促成拍摄成功的必要因素。她自始至终都跟片子共进退。她本来要演一个护士，亨利跟玛丽要到医院去接孩子，但那场戏根本就没拍过。凯瑟琳不断地跟我们开玩笑：“我那场戏什么时候拍？”五年之后，还是诸如此类的事。但实际上凯瑟琳的性格是完全克己利人的。当所有的人白天都在睡觉的时候，她却跑出去做女招待赚钱。她连小费都带回来，还有从餐馆带的食物，她照料一切。有很多次她把自己的钱拿出来维持影片的拍摄。

她第一份工作是为艾尔扛话筒吊杆。后来她开始跟着赫伯·考德威尔学摄影，成了一位一流的助理摄影师。当时我们只有五个人一起干，所以每个人都不闲着。如果想挪动一下摄影车，那所有的人都得搭把手才能做好。我们会一遍一遍地排练。赫伯在要求摄影车一定要平稳地移动方面一丝不苟，他教我们应该怎么推才对。但“平稳”这个词变得超常重要：为了得到那种特殊的感觉。但我们又没钱，就得赔上好多时间才能做好。每件事都要花很长时间。因为连我们自己也并不真的清楚我们到底在干吗。一切都只能建立在常识的基础上。

库尔森曾说到过，在她以“原木女士”的形象在《双峰镇》出现之前好多年，你就预言她终有一天会带着一根原木在电视剧里出现。那只是个玩笑吗？

不。我在拍《橡皮头》的时候就有了这个想法，我就把它讲给她、杰克还有随便碰到的每个人听。（大笑）那就叫作“我要用知识的每根枝杈来检验我的原木”，那是一部半小时长的电视剧，由凯瑟琳饰演带着一根原木的那位女士。她丈夫在一次森林大火中身亡，他的骨灰就摆在壁炉架上，外带他的烟斗和袜子帽子。他是个护林员。但壁炉是彻底用木板封起来了。因为她现在非常怕火。她还有个很小的孩子，但她自己不开车，所以她搭出租车。每场戏都以她打电话给一位某个知识领域的专家开场。也许在那特殊的一天她给一位牙医打了电话，但她是为她的原木预约的。于是那根原木就上了牙医的椅子，被围上一个小小围兜，绑在椅子上，那位牙医还用X光给原木照了照树干里面的蚀洞，总之走完了整个一套过程，而且她的小儿子也在场。因为她要教育她儿子通过他自己的观察来认识原木走的是一个什么过程。再然后，有时候他们一起去吃晚饭，但他们根本没到达他们

要去的地方。这就是那个想法。你每星期都能学到点东西的，不是吗？我是说真的！在这么一个意义含混的世界中。

那它最后又是怎么在《双峰镇》中成型的呢？

我们当时正在拍这部电视剧的试播样片，我们要拍摄的正好是镇公所的会议，我一下子感到凯瑟琳一定得在这个场景中出现。她所要做做的就是抱着一根原木，把灯打开关上以吸引大家的注意——在“带着一根原木的女士”身上有一种特别的意义，你知道……我们得到了很多对她的反馈，于是她就变成了一个类似常规性的人物了。

是凯瑟琳为杰克·南斯做的那个著名的发型吗？

第一天晚上，是卡罗琳·斯图尔特为杰克做的头发，但在发型上再次体现了宿命的力量。我想让杰克的头发立起来——周边短，顶上长。但杰克的发质非常特别，你怎么梳它怎么是。那真是全世界最妙的头发。在我们第一次看到把他头发梳高了以后的样子以及它高耸的程度时，我们都惊呆了。过了几分钟我说：“就是它了！”过了两三个星期之后，我们对他的头发也就习以为常了。每次我们出去，都要把杰克放在后座上。他就老老实实在那儿，化好了妆穿好了衣服，等着我们把他领到片场，不过在此过程中我们一直得让他坐在后座的中间，不要让人看见！

杰克真是最专业的演员，都没法向你描述。简直令人难以置信！你会觉得他就像一直待在剧场或是老电影里，待了有一百万年似

的。他随身带着这样的内涵。他就这么带着个化妆的小包，里面带把小梳子，你知道，都是些怪异的小东西，然后一下子就入了戏。

现在他已经去世了，他最被人铭记的角色就是他饰演的亨利。他因为这部影片得到了一种偶像般风靡一时的地位。

我把杰克当作我最好的朋友来看待。从《橡皮头》开始，我们在二十五年的时间内一起合作了六部影片——还有电视剧集《双峰镇》。杰克是演员中的无名英雄。我会永远怀念他那种冷嘲的、荒诞主义的机智，他的那些故事和他的友情。我也会怀念所有本该由他来饰演的那些角色。

你跟杰克一起为《橡皮头》做了很多的排练，是不是？片子的细枝末节都经过周到的考虑。

是的。只要一有时间，我们就会在一块排练——就我跟杰克在那间屋子里——直到排出满意的结果。那些排练真的是花了非常非常多的时间。这不但对片子本身非常重要，杰克本人也热爱细节。于是，我们当时差不多将动作分解到四分之一英寸的程度，真是有点疯狂。

就像是动画？

没错，几乎就像那样。每一件细小的事都会精心考虑。也许只不过是从屋角走过来，经过梳妆台，来到这里。那不过是走几步路的过

程，但当亨利走过的时候，他脑子里可能会有一百万种不同的想法。我们当时有很多很小的白炽灯，只能照亮一小块空间。于是赫伯就花了很多时间来设计照明。赫伯·考德威尔跟弗瑞德·埃尔姆斯都是要求极严的人，最后我们终于找到了我们的节奏。在一部影片开拍了一两年后我们找到了我们的节奏！拍摄工作放慢到一晚上只拍一两个镜头。一个重要的镜头绝对要拍整整一晚上。

当摄影机在运转的时候，你才真正领会到应该怎么拍。就因为摄影机在不断地拍，大家才会对这一工作心怀崇敬——那是一种，简直是一种宗教般虔诚的事业——每个人都非常敬业，一语不发，每个人都各就各位、各尽所能，那是你第一次真正体会到物与神游的境界。

那不是会给正式开拍第一组镜头增加很多的压力吗？

没错，是这样的。在你拍第一组镜头的时候，有一百万个不同的想法在冲着你尖叫。那真是很奇怪的，不过你一旦看清了什么，演员们就有可能体会到其中的真相。那是因为在那一刻，所有的人都身处同一情境下，都感觉到同一种东西。那是真的。有时候还会很快就发生。如果有什么东西感觉有点不对，就会变得非常明显。在排练的时候真的很静——只有五个人一起合作——会真的效果卓著，我们几乎能深入到亚原子那样细的层次，这就是我最爱的工作状态。

在你们一起看工作样片时，你们几个主创人员会经常讨论哪些做到了而哪些感觉不对头吗？

是的。按照赫伯的说法就是，“在你看工作样片时，不应该感到意外”。尤其是在你已经反复作过试验，在你的摄像机还在开动时。洗印公司已经做出了你想要的样子。他们如此这般地冲洗，又如此这样地洗印，确实没什么意外了。是绝大部分情况下不会有意外了。不过就像我跟你说过的，我们也有过几次重拍的情况，那可真是麻烦透顶，因为第一次时我们花了那么长时间、费了九牛二虎之力最后才摆平。而且如果是黑白片，如果你想看清楚效果，你就得把它照亮。而在这部片子里又有那么多黑暗的东西。色彩会自动地彼此分离开来。

据我的理解，你在拍摄《橡皮头》之前给大家放了《日落大道》[4](#)，为什么是《日落大道》？

《日落大道》肯定能位列我最爱的五部影片之一。不过它跟《橡皮头》并没有什么特殊的关联。它只是某种特定情绪的黑白片表达。

《日落大道》的人物也生活在一个非常特别的世界里；一个死去的好莱坞。一段过去。

一点没错。它就像是一条通往另一个世界的大道，而且是一条美不胜收的林荫道。我跟比利·怀尔德谈过这部片子，那个大厦甚至并不在日落大道上！所以我宁肯没听到这种说法，你知道。它当然在日落大道上！它就在那儿！而且至今它仍然在那儿的某个地方存在着。

我想知道它是否跟《日落大道》的序幕有点关系。故事是从一具尸体的角度讲述给我们的，某个可能正在“做梦”，或者说为我们创造出这整部影片的人。

也许是的。不过你得自己去找！显然，肯定会有些相似之处，因为我太喜欢那部影片了。但我不知道那到底是什么。

这部影片是亨利臆想出来的，还是他才是被臆想出来的？

你看，这就是我不能说的东西了。

我是想问，这部影片的视角到底在哪里？有时很难辨清。

这很好。我甚至都不知道该说些什么。或许，如果要我写出来的话，我会选择用第一人称、第三人称……我也不知道。它就是这样的。

如果你自己在开拍一部影片前就决定了一种解读它的方式——或者是在拍摄过程中——你会觉得这样你就可能会限制了这部影片的多种可能性吗？

是的。但你看，这方面的问题我连想都没想。我也不太知道怎么才能告诉你我是怎么想的。但你就是知道该告诉某人在这场戏里该怎么做。然后等他们做了，你也会知道该说“这部分很好”还是“这场

戏不怎么样”。你能肯定地对那位演员说“你做得不对，因为如此这般”，你能讲出为什么来。可有时候你采取一种类比或者跟戏本身毫无关联的处理方式，只要他们能达到效果就够了。这样的话，他们做得到位，却未必了解这种到位的深意，但确实是到位了。

对于片中角色讲话的方式你是否也煞费苦心？那些原本就很少的对话似乎也是用一种很特殊的方式来表达的。

喔，是得以某种特定的方式。这种结果也来自于反复的彩排。有很多种说话的方式可以采用，但都完全不对。于是你就得不断地摸索一种对于角色和整体气氛都“对”的讲话方式。你就得琢磨他们的措辞，声音的高低轻重，这个那个的。你会看到对话跟音响或配乐是起到同样作用的。而且它还得切合戏里的人物。而你一旦找到了感觉，那只需张开嘴，一切就都“对”了。但愿尽早找到更多的感觉，并确定下来。

在配乐上也有一种“重浊”感。一种持续不断的，几乎是潜意识的“在场”。

我特别迷恋这种“在场”感——所谓“无声胜有声”。就是你在没有话语的沉默状态下，在词与词、句与句之间听到的东西。这感觉很微妙，因为在这种看似“寂静”的声音中，可以包含某种特别的感觉，可能会包含一个更为广大的世界的图景。而所有这些东西对于表现那个世界都是非常重要的。

电似乎是这些“在场”中的一种：电流发出的噪音与力量。《橡皮头》尚且只是你迷恋“电”的第一个明证。为什么是电？

我也搞不清楚……会有一些东西来到屋里面，你知道……一些在屋外产生或创造出来的东西，它们体现的都是时间，都是生命。而如果这些东西出了什么毛病，或者它们出现了运转不灵的情况，那它们也可能会走向相反的方向，会有不同的意味。

我只是碰巧喜欢上电的，但我并不真的热衷美国现在那种新式的电插头。我喜欢四五十年代时候的那种电。我喜欢那种带着大烟囱的工业。我喜欢火，喜欢烟，我也喜欢噪音。但声音已经越来越小了。一台电脑发出来的声音跟它真正的能量相比，简直就只是个米老鼠似的玩意。然而其中确实有很强能量，但这又另当别论，我不会为了它而激动不已。

你影片中的很多场景都表现了电的“失效”：比如《双峰镇》中验尸间里有故障的霓虹灯；《蓝丝绒》中多萝西·沃伦的公寓所在街区装的嗡嗡作响的路灯。同时电流似乎还宣告危险的即将到来或是真相大白，比如你在《双峰镇》中反复应用的频闪灯光效果。

对，一点没错。太对了。但它到底意味着什么，我却不知道。

电变得跟神秘、费解搭上了关系。

是的，但科学家却不会理解这一点。他们会说“电不过是电子的流动”。但在某种情况下，他们又会说“我们也不知道为什么会发生这样的事”。我不是个科学家，我也没跟那些触过电的人谈过，但它是种力量。当电子通过一根电线的时候——它们就具有了那种能量。真是奇妙。一个插头或是插座怎么就能使其就范？还有它能使灯泡亮起来。我都能感觉到那些随意乱撞的电子碰到了我的身体。这就像是你在电线下面走。如果你被蒙上了眼睛，在电线下面的公路上开车前进，如果你真的集中起全部的精力，你就能感觉到它们的存在。电的总量之大让人感到不安——人们现在已经知道这些事实了。脑子里会长出个肿瘤来。你知道，仅仅因为你看不到它并不意味着它就伤害不了你。

在《双峰镇》中，它通过跟杀手鲍伯的联系变得非常险恶。

是的，每当鲍伯出现在附近的时候就有很多奇怪的事情发生。也许，是有好几个不同的世界交汇在了一起。那可不像是一个平常的夏日夜晚在起居室里跳舞！还有好多别的事在蠢蠢欲动。那就像是一阵风或是一阵骚动，而且为其他东西的进入敞开了大门。

因为《橡皮头》的拍摄时间长达五年多，要保持这样一个本质上与世隔绝的世界肯定很难吧？

简直恐怖。然而我还是喜欢谈论《橡皮头》，因为这把我拖回到了我一生中最美好的一段时光。那么多难忘的记忆。但在其中的间隙，当我们没钱的时候，我总是惊异于竟然有这么多的事是为那部片子服务的。杰克的头发不会突然就恢复原样，我们的团队跟美国电影

学会仍然还在。有一个镜头是亨利走过门厅，转动了门把手，然后又过了一年半他才穿过这道门！这种事情真是非常恐怖的，老是想着要保持一种气氛和确定下来的感觉，而要在五年后这些东西才会最后成型。真的很难。

当时你为是否能完成这部影片绝望过吗？

经常绝望。我曾一度想做一个很小的八英寸高的亨利，利用一套小卡片把它做成动画，仅仅是为了填上空白！每部影片的拍摄过程中都有黑暗的时刻，甚至在拍摄完成后都有。并不是每个人都喜欢你做出来的东西，否定性的意见真是很有力量的。而且即使肯定性的意见在某种程度上也会让你心烦，因为你会有心理负担，希冀下次还能取悦他们。你应该一直只考虑你的作品，但并不是总能轻易做到。在拍摄《象人》的过程中我绝望过几次，考虑过是否该把它拍完，在《沙丘》就要拍完的时候也犹豫过。已经在其中倾注了这么多东西，然而它又那么让人失望。

现在我觉得当时我不该在《橡皮头》上花费那么多时间。我那段时间本来是想多拍几部片子的，但却没能做到。把一切跟这部片子有关的东西都坚持这么久真的是件很困难很绝望的事。我不能开始任何新的项目，因为《橡皮头》还没有完。我手头没有任何东西可以拿给人看。于是我只能眼睁睁地看着这个世界从我身边匆匆而过，努力想筹到点钱把它拍完，一点一点地，我终于做到了。

然而，从那段时间拍的数百张像是照片一样的“联系卡”看来，你在每张照片上都是微笑的。

我是个快乐的露营者。你在取笑我？你知道，我极少极少会把头垂下。在那些日子里我是在用自己的双手创造一切。当然还有杰克、弗瑞德、凯瑟琳帮忙。我们是在上演我们自己的大戏，明白我的意思吗？那可真是奇妙。我还有送报纸的差事！还有黄豆。我当时真是喜欢上了黄豆。它们非常难消化——我不想推荐它们，真的！它们是放在罐子里干烤出来的，而且还挺贵的，我知道它们对健康有好处，所以我就吃了。那段日子还不坏。

但你还得考虑佩吉跟詹妮弗。你的家人对你决定以牺牲家庭为代价拍一部影片持支持态度吗？

喔，有天晚上我到我父母家去，我弟弟跟妹妹当时也在——很难得凑得这么全。《橡皮头》已经停拍了有段时间了，我什么时候弄到点钱就零打碎敲地拍几场戏。但我还有詹妮弗，而且我几乎身无分文。于是我弟弟跟我父亲让我在有点暗的起居室坐下来。我弟弟在波音公司工作，是个非常负责的人。他身上有种奇怪的实验主义的味道，不过仍然非常负责任。

于是他们就让我坐好，告诉我是时候了，我该放弃拍这部影片的主意正经找个工作了。当时这话一下子让我感动到了心里。那可真是个非常非常情绪化和可怕的夜晚。但最终的结果我还是不能接受他们的劝告。我已经迷失在《橡皮头》的世界里了，谁知道有多少年了？

不过他们也已经摊牌了，现在我知道他们到底是怎么想的了。我自己甚至比他们更能体会这种感情。

事情最终都解决了，不过也就仅此而已。我总是说，当你身陷一件事务达到那么深的程度，而又还没最终完成的时候你是没法再另起炉灶去干别的事的。你已经被绑在上头了，直到你设法把它完成。

当这部影片最终完成的时候，你父母有没有说“噢，这是值得的。它终于成功了”？

除了那天晚上以外，而且真正的原因还是詹妮弗跟我前妻佩吉，我父母一直都是非常支持我的。我父亲为《字母表》付了一半的费用，当我在美国电影学会的时候，他也按月给我津贴。他总是在不断地给我钱。他记下了我到底欠了他多少，而我最快乐的日子就是偿还我父亲的那个时刻。如果我没能还他，他也不会在乎，但那可真叫棒！我父母根本不理解我的影片，当然也不理解我为什么要这么做，但他们仍然在背后支持我。

据我的理解，美国电影学会之所以最终不得不对这部电影釜底抽薪是因为某些关于长片[5](#)制作的复杂问题。到底是怎么回事？

我的世界非常之小，但这世界之外正在轰轰烈烈进行着的是《皮条客》。而且《皮条客》身兼为美国电影学会扬名的重任，因为当时他们想干的重头戏之一就是拍长片。在我看来，他们似乎是跟某些电影厂达成了一项协议，由电影厂出资，通过电影学会来扶持长片的拍

摄，费用会有25万到50万美元。不过后来，突然之间，电影厂听说了《皮条客》的拍摄成本竟然那么低，于是他们就说：“等等！”我不知道他们在说了“等等”之后还有些什么话，不过事实是他们不想再给电影学会钱了。我想肯定是害怕电影学会制作出质量堪与他们竞争的长片。接着他们又说：“如果要我们给你们电影学会的成员提供设备跟技术，那很好，但如果你们要拍摄长片来跟我们的作品竞争，那就不好了。”所以电影学会就通过了一项“法令”：不许再拍长片。

在所有这些纠纷发生之前，斯坦顿·凯伊是中心的电影制作人，他得到授权拍摄电影学会的首部长片。那可是部大制作，名叫“寻宝”。片子定在犹他州拍摄。但从一开始就出了问题。很大的问题！怎么说呢，他们中没一个人能把那些金砖——要寻的宝造出来。这时候托尼·维莱尼发现了我会塑石膏，于是我就飞赴犹他，跟一个名叫“快乐”的人一起在旅馆的地下室里造金砖。那可真够怪异的！后来我厌倦了整天造金砖了，我就说：“你瞧，我的老伙计杰克·费斯克会铸模。我想把他请到这儿来。”杰克一直想当艺术指导的，所以这真是两全其美。于是杰克就跟我换了个位置，我才得以回家。不过那部电影却一直没有完成，而且已经花了好多钱。这是往电影学会长片这口棺材上敲的另一颗钉子。

所以当《橡皮头》越拍越像一部长片的时候，他们就需要跟它划清界限了。于是我们就走到了“与某某合作出品”这条道上。但后来他们为我做了件最伟大的事。因为我需要更多的钱，我的份额就迅速地减少，于是他们就从他们的50%里又拿出40%给了我。这么一来，我就有了90%的份额来筹钱了。大家现在能从中获利，每个在其中投了钱的人都得到了回报并赚了钱。而且仍然在继续，能得到这样的结果真是太棒了。

那个婴儿呢？它是怎么造出来的？

这个问题我不想谈。

我听说连斯坦利·库布里克⁶都想知道……

噢，库布里克可是给了我最高的恭维。就在我们在英国开拍《象人》前，有几个卢卡斯电影公司的家伙来访。他们是特地来拜访乔纳森·桑格的，也顺便问候我一声。我们当时都在位于威姆伯里的李氏国际制片公司的大厅里聊天，他们就说：“我们真高兴能见到你，大卫，因为昨晚我们在埃尔斯特里溜达，我们遇到了库布里克。我们谈了几句，他就说：‘今晚你们想不想去我家看一部我喜欢的片子？’”他们就说：“当然了！”于是他们就去了，那部片子原来就是《橡皮头》。那可真是太令人兴奋了。因为我认为库布里克是所有时代最伟大的导演之一，几乎他的每一部影片都在我最热爱的十部影片之列。

让我们再回到那个婴儿身上，就一分钟。到底是不能谈论它呢，还是别的什么原因？

什么都不行。

我一直以为是你造的它。它是你的创造吗？

我从来没这么说过，也永远不会这么说。它也有可能是别人造的，可能会有这样的发现。现在每个人以及他的小弟弟都知道事情是怎么做的了，就像探察出那幢房子并不在日落大道上一样。或者像是《绝岭雄风》[7](#)。那些看过他们怎么拍直升机镜头的人比看过那部片子的人还要多！魔术师都知道要保守秘密。他们知道一旦讲出来，有人就会说：“你在取笑我吗？那太简单了。”对我来说这太可怕了，他们这么做。大家都弄不懂，但一旦他们听说了或是看到了所谓“真相”，也就没意思了。比原来弄不懂的时候更没意思。他们乐于不知道“内情”。他们也不该知道这种“内情”。这种东西于电影无补！而且只会毁了电影！他们为什么要谈论这个！太可怕了！

你不是也说过，只要存在一个秘密，就会有强烈的欲望想弄个明白吗？

秘密与秘密又不一样了，有些秘密你如果知道了反而得不偿失。这种类型的秘密是不一样的，我相信这种秘密。老是谈论影片里某某事到底是怎么发生的，对我来说不是“接近”一部影片的好办法。

我在哪儿读到过说你在拍摄《橡皮头》期间曾专门解剖过一只猫，以得到些关于影片“肌理”的启发。

我详细检查过它的各个部分，它的膜、毛发和皮肤，有那么多种“肌理”你从某方面看来粗鄙难看，但当你把它们分离出来，以一种更抽象化的眼光看时，它们真的美极了。

你女儿詹妮弗在一部纪录片里曾说过《橡皮头》中有好多自传的因素在内——你是个不情愿的艺术派父亲——还有就是因为她出生时有畸形足，片中的那个婴儿就是受到她这种情况的启发而塑造的。这应该属实吧？

当然。很明显，既然一个人活着而且他们会注意到他们周围的事物，各种念头总会纷至沓来。但那就意味着会有亿万个《橡皮头》的故事了。所有的人在有了孩子之后都会拍一部《橡皮头》吗？那太荒谬了！这不是那么简单的一件事，还有一百万件别的事在起作用。

但就是在拍摄《橡皮头》期间你跟佩吉分手的？

是的，在影片拍了一年左右的时候。

对一个身处那个非常“封闭”的《橡皮头》的世界之外的人来说，恐怕是很难以适应。尤其是你还晚上拍片白天睡觉。

是的。也许这也是部分原因。不过我们是最友好的方式分手的，而且迄今保持着友好关系。

在当时那段刚开始创业的阶段，你既要按你能接受的唯一方式拍片，同时还要维持一个丈夫和父亲的个人生活，是不是特别难？

特别难吗？（大笑）你瞧，我从没诚心打算要结婚的。我过的是一种所谓的“另类”生活。我是诚心实意想过这种所谓的“艺术生活”的，我每时每刻都生活在其中。

你现在觉得“有条不紊”地做事会容易些了吗？

是容易些了，因为你一开始的时候是在爬山，你只想随身带的行李越少越好。你有一大堆事情要做。慢慢地，很多事情已经发生过了，如果你已经在这个奇怪的世界里给了自己一点保障，那确实是容易些了。但仍然还有很多很多的事要做，你还需要时间思考。你一定得不断捕捉到灵感和想法，那些让你分心的东西简直就是杀手。它们就是杀手！

西茜·什帕切克，后来成为杰克·费斯克的妻子，也出现在《橡皮头》的致谢名单中。她具体为这部影片做了什么？

哦，在他们结婚前，杰克有一天带西茜到过《橡皮头》的片场。杰克当时作艺术指导赚钱很多，而西茜则是演戏赚钱很多。杰克在为比利·弗里德金工作，而弗里德金正在为两部还是三部影片做筹备。他当时可是炙手可热的导演。其中一部影片是有点超现实主义的。他们当时正在看大量马格里特⁸的画，杰克也弄了一大堆相关的书籍资料什么的。他在工资单上出现了几个星期就拿到了一大笔钱，这些钱他并不真的需要。于是他感到负疚，因为他干的那些事并不需要花多少时间，所以他就把这笔钱转给了我。西茜有时也过来帮忙，在杰克扮演“行星里的人”时，她就做记录，在一边帮忙。我为那场戏给杰克

的身上、脸上化了妆，他因此而吃了好多苦头，花了整整三天才恢复正常！

你为什么中途把摄影师赫伯·考德威尔换成了弗里德里克·埃尔姆斯？

喔，赫伯拍了有九个月。他是我碰到过最奇怪的人，是个天才的万事通。他非常科学精确地明白光打到胶片上时是怎么起作用以及会起什么作用，还有冲洗、洗印的整个过程。他什么都知道。他可以建造、设计非常复杂的机械设备。他实际懂的东西比他需要懂得的不知要多多少倍。他脑子里有部分就是专司吸收信息的，你知道，各种事实和事物。这似乎会搞得他很疲惫，但他就是忍不住要吸收新东西。一个真正了不起的人。

但赫伯当时正缺钱，他有一天找到我跟我说他必须得离开了。我们没有钱。他接受了一项去里约热内卢的拍摄工作。弗瑞德·埃尔姆斯当时是美国电影学会下一年的成员，托尼·维莱德告诉我他认为弗瑞德是最好的替补人选。于是弗瑞德就跟赫伯一起工作了两个星期，为了交接工作。他们非常相像，真够怪的。

赫伯开车的时候两脚并用，左脚踩刹车，右脚踩油门。他是个了不起的飞行员。也是我见识过开车最平稳的司机。在你自己开车需要拐弯的时候，你有多少次被甩得左倾右斜？如果赫伯开车，就不会出现这种情况。他在拐弯的中途部分加速，分寸拿捏得你都感觉不到是在拐弯。等你感觉到的时候，那种感觉已经到了你的胃里，你会变得

很紧张。所以开车会使你充满张力。跟赫伯在一起，你才突然意识到那是一种多么不同的经验。真是不可思议！

赫伯有很多故事绝对神秘到顶点。拍《橡皮头》的时候，等我们完成了一段工作后，赫伯不是立刻回到房间里——艾伦、赫伯跟我们住在一起，有时候我弟弟也在那儿——而是要去别的什么地方。没人知道赫伯去了哪里。他回来以后总是显得有点疲惫。他会说起一些事情，但它们都像是谜语，真的。直到现在我都没搞清楚当时赫伯在干吗。所有的人，包括他妻子在内，都认为赫伯有可能过着一种双重生活。不过如果他真的过着双重生活，他也隐藏得很好。他是个谜。

后来，他找了份工作，是在飞机上安装那种16毫米的可以放电影的电视设备。那是在有录像机之前。他和另外五个同事先把设备装到飞机上，然后把飞机开出去加以实地调试，看是不是有什么问题。有一次它们飞到了英国，降落在盖特威克机场，然后去了一家机场附近的旅馆。第二天，他们应该一起在吃早饭的时候碰头，然后回到飞机上再去别的什么地方。赫伯总是迟到。总是如此。于是他们所有的人都去吃早饭了，就差赫伯一个。他们给他打电话，但他没回应。他们再打。仍然没回应。于是他们去他的房间敲门。还是没回应。最后他们找到了经理，说：“我们找不到那个同事了。他应该来这儿一起吃早饭的。也许你该打开门看看。”经理就打开了那个房间的门。赫伯已经死了。就在他床上。对赫伯进行了两次验尸，但仍然查不出他的死因。

影片一旦完成，你就面临发行的问题了。这一定会让你觉得非常怪异，因为你已经在那个绝对封闭的世界里待了那么长时间了。而现

在，你的创造要走到外面的世界来了。你是怎么做的？

喔，首先我想进入戛纳。我们在做混音的时候，戛纳电影节有人到美国电影学会来。我们在八天之内就做好了整部影片的混音，因为一切都事先准备得非常充分，所以并不太难。我接纳了那几个人，因为他们都很亲和，我得承认我喜欢他们。他们来自“导演双周⁹”或是别的什么环节。他们对《橡皮头》的评价非常高。

然后，我们又把电影放给泰伦斯·马里克的一个朋友看——我想是他的经济赞助人。泰瑞很想帮我搞到点钱，他说：“我希望你放几个镜头给这个人看，也许他能帮你。”但泰瑞根本没看过。于是我们就选了几场戏，这个人进来坐了下来，而我，你知道，则浑身打战。我和艾尔坐在控制台上。放到一半的时候，那个人突然站起来大叫道：“人是不会这样行动的！人是不会这样讲话的！这是一堆狗屎！”说完就扬长而去。不过，显得非常心烦。连楼上的放映师罗恩都听到了，大家被搞得面面相觑。于是我心里暗想：“老兄！”你知道，“看来还真不容易呢！”

艾尔和我对戛纳可以说一无所知，但它还是成了一个目标。但这么一来我就真的担起心来了，《橡皮头》都还没做成最后的合成拷贝呢。我们有12卷图像和12卷音效。于是我从“农畜产品市场”弄了辆购物用的手推车。我甚至跑到楼上去见他们的经理，向他解释我想干嘛：我必须得到纽约，我还有那么一大堆胶片。而他说：“如果你知道有多少辆购物车被偷了，你还会上来问我吗？你做得对极了，你可以把它推走，而且我知道你会把它还回来的！”

于是我就把胶片都装到手推车里，从银行的账户里把最后一点钱都提出来，买了一张去纽约的票——是所谓的“红眼航班”。我一直

等到估摸着放映厅开门了才到市区去放我的片子。放映师是我见到的唯一的人，他说：“把它跟另外的片子放在一起，我到时候马上给你放。”我一看，排在我前面的还有大约五部片子呢。于是那一整天我就沿着那条人行道走来走去，喝喝咖啡，吃吃甜面圈，我当时还患了流感，脑袋简直像是块湿泥。终于在下午四点钟左右，他们开始放《橡皮头》了。我透过大门听着，一会儿走开一会儿又回来，那可真是我一生中过得最慢的一段时间。我感觉死了一百万次了。最后它终于放完了，我回到飞机上返回了洛杉矶。三天以后，在打了一通电话想弄清楚他们都说了些什么的时候，一个人才告诉我那天电影院里根本就没人！那儿一个人都没有。他们早两天就已经回去了，那个放映师是冲着有一个空房间在放片子！那就是戛纳。

接着，我又被纽约电影节拒绝了。于是玛丽说：“洛杉矶电影节怎么样？”我说：“做不来。”于是她又说：“今天是他们接受参赛片的最后一天。我把那堆胶片装到车上去，咱们去报名。”我说：“那好吧，我已经被戛纳和纽约电影节拒绝过了，我也会被他们拒绝的。”于是我就到了他们那儿跟他们说了同样的话。有一个人说：“等等！我们可不是纽约电影节，也不是戛纳。我们会看你片子的。放松点！”于是它就被接受了。它是在半夜里放的，《综艺》杂志马上发了一篇非常可怕的影评。它并没受到欢迎。

影片放完后我就回家了。时间大约是凌晨两点，我开车去了弗瑞德·艾尔姆斯那儿。我跟弗瑞德一起坐在车里，我告诉他我打算剪掉的每一幕，以及确切地要剪到哪里，所以我至今难忘。第二天，我就剪出了合成的版本，我本来可以不需要这么做的。但我还是剪辑并重新调整了那部片子，因为我一直都想——也需要——这么做。要不然它会显得太长，太长是不行的。即使现在在很多人看来也还是嫌长。

那个看过这部片子的洛杉矶电影节的人和本·巴伦霍尔茨提到了它，于是他也想看看。按本自己的说法是，当第一盘胶片还在放的时候，他就走出放映厅，打了个电话说他想接受这部片子。他派他的手下弗瑞德·巴克来跟我签约，我们是在“施瓦布药房[10](#)”里签约的！简直太酷了！又回到了《日落大道》。

你都剪掉了些什么内容？

剪掉了三四场戏吧。其中之一是十美分硬币的那场戏。一部分还保留了，但最初那是亨利看到的一系列场景。最先是两个小孩在小巷里，不过他们是在阴影里，而且他们都很小。那是一场白天的戏，但到处是烟雾和尘土。你只能隐约地看到他们。他们在土里挖着玩，他们挖出了几堆被紧紧扎在一起的十美分硬币，于是继续往下挖。亨利从窗口看到了这一幕，于是飞快地离开房间。但他还没出门厅，那个婴儿就开始哭起来了。他没停，继续往外走，但又不得不从楼梯下去，因为电梯坏了。他走进大楼的前厅时，那个婴儿的声音也通过电梯井传了下来。于是他就踢了沙发腿一脚，就在那时他的女房东出来了，她开始对他采取行动，把他送回到他的房间。我真喜欢这整个一组镜头。当亨利回到房间以后，他看到那两个孩子已经不见了，有几个成年人在为那些十美分的硬币打架——先是继续挖，然后就不挖了，现在在打架。这时候天已经黑了，他们仍然在为那些十美分的硬币打架。那场架还在零零碎碎地持续。

那天晚上杰克·南斯在口袋里装了一把十美分的硬币。我在那个土坑里埋了有大约50美元的硬币。对我来说，那就像是往土里扔了五百万美元，我想把每一枚硬币都分毫不差地找回来！当时杰克在马房

的上层阳台上，他在大叫“没错，林奇！我们已经为你拼死拼活了五年，你还只想着你那点小钱”诸如此类的话。他当时确实是在骂我。他还把他脏乎乎的小手伸到我的十美分上去。就是那时我下定最后的决心要确保每个人在这部影片中都有股份。他们已经有了，不过我认为还是我使他们的股份增值了！（大笑）

是不是还有另一场关于两个女人被绑在一张床上的戏也拿掉了？

是的。亨利往一间房间里看的时候，发现有两个女人被绑在一张床上，还有一个男人带着个电源箱。那可真是一桩美丽的事。那个电源箱顶上有两个电极，还有些很粗的电缆，那男人像是在测试它们，巨大的电火花从上面迸发出来，同时他还正逐渐接近那两个女人。亨利给吓跑了！（大笑）我把它拿掉的原因是它对整部电影来说太过突兀。我不想促使任何人去猜想他们隔壁会住着些什么人。这场戏给整部影片投下了阴影，干扰了它。

这部影片终于作为一部深夜巡演电影赢得了它应有的赞誉，当时差不多正是约翰·沃特斯[11](#)的早期影片时代。他对这部影片有帮助吗？

是的。约翰·沃特斯是另一位对我大有启发的人物。他有一部影片是完全开放性的——我记不清是哪一部了——但他已经确立了他作为一位地下反叛先锋的地位。在放完他的一部新片之后，他只简单地回答几个问题，并不谈他的影片。他只简单地告诉大家他们一定要去

看看《橡皮头》！这对这部片子真是大有帮助。它在17个城市巡演过。在那些日子里，午夜艺术影片真是有很大的影响，可惜现在不一样了。比如说洛杉矶这儿的努阿特就放映了四年的午夜艺术电影。尽管每周只有一个晚上放映，但每周的这一天都要搭一个巨大的帐篷。所以不论大家是不是看过这部电影，它还是一下子闻名了四年之久。我希望他们能在这方面多做些事，有这么个聚会的地方会促成很多影片的成型。

从某些方面说来，现在实际上已经不可能拍《橡皮头》那样的片子了。不是拍不出来，而是实际上已不可能使它走向观众了，因为那种“地下”巡演现在已经几乎不存在了。剧场和发行人都很少会愿意冒这个险，真正意义上的实验作品如今都只出现在艺术画廊里了。

我确信你说得没错，但我不愿意这样想问题。如果大家想要它，它总会以某种形式再回来。有一段时间，似乎独立电影已经完全不见了，但第二年又会一下子冒出20部了不起的独立影片。你永远不会知道下一个转弯会带给你什么。也许现在就有一些年轻的电影工作者，他们的想法正在渐渐成熟起来，等他们一旦得到了些钱和一台摄像机，他们就会拍出非常具有实验性质、会冒极大风险的作品，然后他们的电影就会出来了。电影界时不时地会有突然的震荡，这会推动电影的进一步发展，吐故纳新、重新组合。没人能预测前面会发生什么。真高兴没人有这本事。

显然，整个拍摄《橡皮头》的时期对你来说是一段非常特别的日子。但就你现在的目光看来，你认为从影片本身来说它到底怎么样？

喔，在它完成几年后，出于某些原因我们又不得不看了几个《橡皮头》的新版拷贝。再看的时候我是处在一种完全不同的地位了，已经能够放松下来看它了。片子放完后我说：“真是部完美的影片。”

（大笑）这是我唯一一次评价我做出来的东西。我那天是由衷地为它感到高兴。

[1](#) 英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman, 1918—2007）：瑞典导演，其影片均为自编自导，通过人际以及人与上帝的关系，探索伦理道德问题，代表作有《野草莓》、三部曲《犹在镜中》《冬之光》和《沉默》等。

[2](#) 沃纳·赫尔佐格（Werner Herzog, 1942— ）：德国导演，其影片多表现人们心理上的极端状态。他与R. 法斯宾德和V. 施伦多尔夫共同领导战后西德的电影运动。赫尔佐格的影片以超现实和古怪的异国情调为特点，被誉为最富创新精神的当代导演之一。林奇提到的那部《史楚锡流浪记》（Stroszek）是他1977年拍摄的一部长108分钟的故事片。

[3](#) 雅克·塔蒂（Jacques Tati, 1908—1982）：雅克·塔蒂舍夫的别名。法国电影演员兼导演，以喜剧性的哑剧角色闻名于世。代表作有《游戏时间》《节日》《于洛先生的假日》等。

[4](#) 《日落大道》（Sunset Boulevard）：美国经典“黑色”影片，由比利·怀尔德(Billy Wilder)执导，葛洛丽亚·史璜森(Gloria Swanson)、威廉·荷顿(William Holden)主演。

[5](#) 长片（feature film）：或译为“故事片”，区别于短片、副片。

[6](#) 斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick, 1928—1999）：美国大师级电影导演兼作家。其影片具有冷静而严谨的画面风格，注重细节，并流露出一种客观的常带讥讽的悲观情绪。代表作有《2001年太空漫游》《发条橙》《闪灵》等。

[7](#) 《绝岭雄风》（Cliffhanger）：曾风靡一时的动作、犯罪、惊悚片。史泰龙主演，哥伦比亚、三星公司1993年发行。

[8](#) 勒内·马格里特（Rene Magritte, 1898—1967）：比利时画家，其超现实主义作品往往从意想不到的或令人难以置信的角度来描述普通事物。

[9](#) 导演双周（Directors' Fortnight）：戛纳电影节的一个主要环节。

[10](#) 施瓦布药房（Schwab's drugstore）：好莱坞各色人等喜欢聚首的一个地方，提供饮料、便餐以及各种新闻，位于日落大道上。音乐剧《日落大道》就有一幕发生在这个施瓦布药房里。

[11](#) 约翰·沃特斯（John Waters, 1946— ）：美国著名影坛逆子，被“垮掉的一代”的精神领袖威廉·巴勒斯“誉”为“垃圾教

皇”。代表作有《粉红色的火烈鸟》《女人的烦恼》《哭泣宝贝》等。

小虫子也会梦想天堂

——自造窝棚与《象人》

“守护天使”对大卫·林奇来说意味非凡。在《橡皮头》中她是“暖气片里的女士”，她是真心爱亨利。影片结尾她回来安慰他，场景似乎是来世。当他们终于触到一起的时候，两人在周围黑暗和工业化的幻景中迸发出炫目的光芒。在《我心狂野》的最后几分钟里，那个好女巫把西勒·里普利从他自身中救了出来，告诉他不要对爱转过身去，使他重新与劳拉结合在一起。而在《双峰镇：与火同行》的结尾，已经死去的劳拉·帕尔默仍然被困在小屋里，但她自己就看到了天使的幻影。她喜极而泣，也许她终于可以得救了，名为“爱的声音”的音乐在片中响起。

这些“守护天使”也许就是林奇所谓的“抽象观念”，产生于人物的大脑，或者来自“另一个世界”的显形——在此语境下那是一个“爱的世界”，一个摆脱了恐惧、暴力、孤独和黑暗的世界。一个不会爬满红蚂蚁的世界。

拍完《橡皮头》之后，林奇也碰到了他自己的守护天使——斯图尔特·科恩菲尔德。当时他只是梅尔·布鲁克斯的一位年轻的助理制片人。科恩菲尔德是《橡皮头》在洛杉矶的努阿特电影院作首次午夜放映时看到这部电影的——跟另外20个人一起，是一个美国电影学会的朋友告诉他这一放映消息。“我是百分之百被迷住了，”他事后回

忆说，“我当时认为那是我看到过最伟大的影片。那真是一次使我彻底净化的经历。”

这一事件标志着一段非常重要的关系的开始，促成了《象人》的拍摄，而正是《象人》真正开启了林奇的电影事业。虽然《橡皮头》宣告了一种非凡而又独创的潜能，但至于这种潜能如何才能在保守到臭名昭著的美国电影工业中被承认和接纳，以至于开创出一片新天地来——即使是以独立电影的名义，实在还是一个未知数。也许正是《象人》使林奇免于再花费五年时间去实现他另一个低成本、完全个人化的幻梦上。

林奇对命运不可动摇的坚信无疑在科恩菲尔德直接从家里给他打电话时——他此前从没这么做过——得到了确证。在应该由谁来执导《象人》这一点上，他再也没有犹疑了，虽然梅尔·布鲁克斯一开始坚持应由艾伦·帕克执导。“我只是不断地坚持：‘一定得是林奇。一定得是林奇。不管怎么说，他妈的一定得是林奇！’我这么不遗余力鼓吹的原因就是，看了他的片子之后我似乎获得了重生。”

尽管影片一上马，林奇就公开称赞梅尔·布鲁克斯非常支持他，一点都不插手影片的具体事务，他很可能根本就不知道布鲁克斯为了最终让他当上导演付出过多大的努力。“梅尔绝对敢说敢做。”科恩菲尔德说，他记得跟国家广播公司的弗瑞迪·西尔沃曼开的一次会，会上布鲁克斯希望将影片的预售额再提高几百万美元。“弗瑞迪问：‘这个大卫·林奇是谁？’梅尔答道：‘这只表现出你他妈的是个多么蠢的白痴！’”科恩菲尔德一回忆起当时西尔沃曼要求读一下剧本时的情景就忍不住要大笑，“于是梅尔就说：‘你他妈的到底什么意思，让你读一下？你是在说你比我更懂得怎么拍一部成功的长片吗？’我简直不能相信。他什么都不肯给那个家伙看。”

布鲁克斯将这种态度一直贯彻始终，甚至当片子到了发行商派拉蒙手里的时候也毫不假以颜色。科恩菲尔德同样难忘那次“机锋”：

“当影片终于放给派拉蒙的人看时，迈克尔·埃斯纳和巴利·迪勒都在场。他们说：‘吉尔，这是部伟大的电影，不过我们认为你应该把片头那头大象和片尾的那位母亲去掉。’而吉尔的回答是：‘我们现在卷入了一场商业风险中。我们把这部片子放给你们看目的是为了让你门明了风险的真相。别拿着鸡毛当令箭，以为我们是想听一帮外行人的评头论足。’然后他就摔掉了电话。”

对那些真心热爱《橡皮头》的人来说，看到大卫·林奇的名字接下来就出现在一部由著名英国影星主演、由一家好莱坞大电影公司发行的片子里，是会显得有点不可思议的。这部影片获得了八项奥斯卡提名，但最佳影片与最佳导演奖还是被派拉蒙出品的另一部强有力的竞争作品，罗伯特·雷德福的导演处女作《普通人》所抢走。最终《象人》空手而归。就科恩菲尔德所回忆的，布鲁克斯对此也有他的高论：“梅尔在颁奖第二天的反应是：‘十年以后《普通人》只会沦为对一个琐碎问题的回答。而《象人》仍然会是人们常看常新的一部影片。’”

正如“暖气片里的女士”甜蜜地歌唱着：“你已经得到了你的好东西，我也得到了我的。”

罗德雷：在你完成《橡皮头》之后你说你再也不能以那样的方式再拍一部电影了。你真正的意思到底是什么？

林奇：我不想再花五年时间拍一部影片了。不过如果有足够多的钱可以让你精雕细琢，完全沉入那个电影的世界，而且可以跟很少几个真正能沉进去的同好合作，那真是太惬意了，我仍然喜欢以那样的方式工作。我会热爱那样的工作方式。

在拍《迷失高速公路》的时候，我跟一位制片人迪帕克·纳亚尔一道坐下来，我跟他说：“我们怎么会需要这么多人？”他说：“大卫，那让我们从头过一遍。你来告诉我我们不需要谁。”于是我们就耐心地从头过了一遍，结果发现没有一个真正不需要的人。在围绕着你的一切中，唯一要注意的就是你要保持警觉。那场戏就在那儿，但围绕着你却是一大堆跟那场戏不相干的杂事。但这又只关乎你的视野，你的看法，所以你一定要使你的眼睛只盯住甜甜圈的圈，而不是中间的洞。如果《橡皮头》的全体工作人员都像亨利那样穿着黑色的小西装，或者像玛丽的父亲那样穿成水管工的样子，而且他们都生活在那个电影的世界里，行动迟缓，都很安静，那就会对我大有帮助。但当你眼看着一件事发生在那儿，而相反的另一件很摩登、很不对的事同时又发生在这儿，就会对你形成干扰，出来的结果就不会像预期的那样好。

《橡皮头》在艺术电影圈里建立起声誉之后，你就开始接到各种邀约的电话了？

哦，《橡皮头》的反响并不是特别好，所以我也就没有接到另外的约请。我接到过一个叫马蒂·迈克尔森的家伙打来的电话，他成了我第一个经纪人。他非常喜欢《橡皮头》，是威廉姆·莫里斯经纪公司的。我跟他一起吃了顿午饭，他说想做我的经济人。我当时正在为

《罗尼火箭》写剧本，他也竭力帮我促成此事。最后没拍成，但他还是付出了很大的努力。

正如所谓“都市传说”里所描述的，你是一个固守习惯的人。据说在这段时期里你每天都在“鲍伯的大男孩餐馆”里盘桓。是真的吗？

是的。我是在《橡皮头》拍到一半的时候开始去鲍伯那儿的。每天下午两点半，我会喝几杯咖啡，外加一杯巧克力奶昔——一银酒杯的奶昔。我发现糖会令我高兴并能激发我的灵感，我会进入一种“甜食兴奋期”，在餐纸上创作，努力想抓住一些想法。我如此逸兴遄飞，不得不奔回家去赶快写下来。我真是沉溺于糖了。我称其为“块状的快乐”。它真的对我帮助极大。你知道，就像是个朋友。

你对鲍伯餐馆的热恋持续了多久？

八年或者九年吧。《沙丘》结束了，鲍伯也就算是结束了。

是不是有一段时间你开始关注别人的东西？

是的，但已经好长时间没有过了。我当时只对《罗尼火箭》一往情深。后来我认识到其中有什么东西不对——我就不再想把它拍成电影了。

有什么大电影公司给你打过电话吗？他们通常会考虑并着手这么干的，迟早的事。

在早期我接到过一个电话，约我到他们公司，你知道，谈谈。在交谈中他们问我想做什么。我就告诉他们我想拍《罗尼火箭》。他们就问：“是关于什么的？”因为我不喜欢就我的题目多费口舌，尤其是当它比较怪异或是抽象的时候，于是我就告诉他们，它基本上是关于电以及一个长着红头发、有三条腿的人，另外还多说了几句。他们很有礼貌地听着，但我再也没有接到过他们的电话。（大笑）

《罗尼火箭》到底是关于什么的？

关于“存在”所具有的奇怪能量的荒谬之谜。

当时你除了写作还在干什么？

我在盖窝棚，一旦我能盖个窝棚，我就一定盖一个出来。

这纯粹是你的个人爱好吧，我不能确定！

喔，它们是个小房子，可以用作储藏室，还可以派别的用场。一旦你获得了一些空间而且设计好了它的样子，你的感觉就来了，墙上也开始亮起灯来，眼看着发生这样的事真让你难以置信！（大笑）我

喜欢建造东西，也喜欢收集东西。当你收集东西的时候，你就需要一个地方来放它们。我曾用捡来的木头建了一个非常精致的小工作室。但你在干这种活的时候总是找不到称心的工具，那总是一桩麻烦事。我希望能亲手做出拍电影需要的一切东西，但这样一来谁都耗不起这时间。就像拍《橡皮头》一样。但我确实是个希望落空了的盖窝棚的！

我的房东艾德蒙·霍恩也是个木头收集者。他是个非常怪异的人。他曾是位音乐会钢琴家，还和格什温一道巡演过。他是个音乐神童，三岁就开始弹琴，三十多岁的时候来到加利福尼亚，开始大量买进房地产，因为他有的是钱。于是他变成了一个举止古怪的百万富翁，他无论到哪儿都走着去，而且穿得就像个流民。《橡皮头》里的那个流民就是穿着他的毛衣，都是洞。他用雨水来剃腋窝的毛！他在他厨房里40瓦的灯泡底下看他的大彩电。整幢房子里就开这一盏灯。他是个不折不扣的吝啬鬼，他在附近的垃圾站捡木头，这么些年来他已经积攒了一大堆真正的好木材，我建窝棚用的木头就是向他讨的。

后来我送报纸的路线改成了跨两个邮编区，而星期二和星期三晚上正是集中收集垃圾的时候，大家扔出来很多上好的木材。而对我来说，一块木头就像是一块金子一样宝贵。我在我的汽车顶上安了个架子，四英尺宽八英尺长，还有成吨的绳子，我就把捡来的木头都捆在上头带走。要我中途罢手真是难过，因为我尽量把送报的时间压缩到一小时以下，但这些木头在我眼里也绝对重要。我会照手里现有的材料计划着建造什么样的棚子。不过后来，我所有的窝棚，艾德蒙的房子跟我租住的后面的平房都被推土机给推倒了，现在已经成了一片空地。

《橡皮头》的拍摄经验非常特别——很长的拍摄过程，很少的工作人员。但现在你要面临“下一个”是什么的问题了。

噢，那很容易，你知道。下一部就是《罗尼火箭》！我已经脱离中心了，《橡皮头》正在放映，但我不认为能指望它赚钱。我都记不清到底是过了多久斯图尔特·科恩菲尔德才给我打电话的了。但我清楚地记得我当时绕着房子打转，不断重复他的名字：“斯图尔特·科恩菲尔德，斯图尔特·科恩菲尔德，斯图尔特·科恩——菲尔德。”而那使我很高兴。现在回顾过去，我才明白为什么我会那么高兴了。

你们最后是怎么达成一致的？

斯图尔特跟我吃了顿午饭，因为他就是想见见我。他当时为梅尔·布鲁克斯工作，而他又非常喜欢《罗尼火箭》，于是就开始竭力帮助我推动这件事。有一天我打电话给他，我说：“斯图尔特，我已经清楚地知道《罗尼火箭》是没法拍了。如果你还知道有别的什么我能执导的剧本的话，能帮我一把吗？”于是他就说：“我料理一下手头的事就带你去吃午饭。”我们想的是同一个地方：威尔舍尔的尼布勒斯餐馆。我们坐下来后我就问他：“好吧，斯图尔特，你手里有什么？”斯图尔特说：“噢，我有四个剧本。第一个叫《象人》。”我脑子似乎有什么东西炸开了。于是我说：“就是它了！”

甚至都不知道它什么意思？

只要这个标题就够了。我一无所知，然而又洞悉一切。就在那一瞬间。然后他就陆续告诉我有这么一个剧本，是乔纳森·桑格从他的两个编剧手里得到的，他们正在物色导演。我、剧本作者、乔纳森以及斯图尔特，我们这个小团队前后去了六家不同的电影公司，结果遭到所有公司的拒绝。我们不但遭到拒绝，还有别的《象人》剧本在流传。突然之间仿佛无论你到哪儿，都能听到或是看到有关《象人》的消息。

后来，斯图尔特就把克里斯·德·沃尔跟埃里克·贝尔格伦写的这个剧本给了安妮·班克罗弗特。安妮读了以后非常喜欢，就把它给了梅尔·布鲁克斯。梅尔读了以后也非常喜欢。于是他马上决定他的新公司——布鲁克斯电影公司的第一部影片就是《象人》了。接下来他就问：“乔纳森要加入，克里斯和埃里克要加入，斯图尔特，你要加入，但这个大卫·林奇是何方神圣？”

于是他们就跟他说起《橡皮头》。梅尔当时已经听说过《橡皮头》了，因为当时它正在大帐篷里放呢，但他没看过。于是他们就安排放给他看，那可真让人提心吊胆。等梅尔看过《橡皮头》之后，我执导《象人》的可能性就会变得……根本没门了。不过管它呢，乔纳森说：“梅尔想看看《橡皮头》。”情况变得越来越糟了。放《橡皮头》给他看这件事变得越来越重大了，我紧张得又一次什么都看不见，什么都感觉不到了。我仿佛突然间就在电影院外面了，我什么都不记得了，只记得门开时的情景。先是乔纳森走了出来，他看起来并不像是被判了死刑，他脸上的表情就跟O.J. 辛普森案的陪审员们似的。你从中什么都看不出来。然后门一下子被推开，梅尔很快地大踏步向我走来，大张着双臂，简直就是飞跑过来的！他边拥抱我边说：“你真是个疯子，我爱你！你一定要加入。”

然后，梅尔把一切都撇开，开始大谈起《橡皮头》来。你也知道，我当时只知道梅尔是个喜剧演员，但他真是太令人吃惊了。他真是个极为敏锐、感性的人。在拍摄《象人》的整个期间，他对剧组里正在发生什么以及是怎么发生的都了如指掌。他不但给了我一次了不起的机会，而且以一种我从未经历过的方式支持我。

科恩菲尔德后来又力邀大卫·柯南伯格执导了《变蝇人》，也是为梅尔·布鲁克斯的公司拍的。那部影片成为柯南伯格商业上最成功的影片，而且柯南伯格的意图得到了最全面的贯彻，不要他做出任何妥协。

一点没错，太对了。真的，真的伟大。斯图尔特在我的生命中也起了很大的作用。他突然给我打了那通电话，那真是非常奇怪，你知道。一通电话有时候会成为一件最奇妙的事，因为那个声音甚至都不像是穿越空气而来，它就像是直接在你的头脑中响起。

科恩菲尔德现在在干吗？

我不知道。我也许该马上给他打个电话弄清楚我接下来要干吗！
（大笑）

你怎么会再也没跟布鲁克斯合作呢？

事实就是如此，我也不清楚为什么。他给我送来过他想让我执导的几个剧本，但《象人》能一下子让我感觉像是脑袋里有什么爆炸了一样，另外这些剧本不知道为什么却做不到。后来，我本来也许会执

导《弗朗西丝》的——拍的是女演员弗朗西丝的故事——因为克里斯和埃里克加入了，乔纳森也加入了：称得上是原班人马。从某种程度上讲，我还是会乐意导那部片子的，但最终还是没有能点燃我胸中的烈火。

你说过《象人》曾被好多电影公司给拒绝过。布鲁克斯怎么就能办得到？

他就是有这个本事。我们换了谁都不行。不过波琳·凯尔也在其中起到了作用。克里斯、埃里克跟我占用了梅尔在福克斯公司的办公室，并在他的指导下写出了修改过的剧本。我们花了大概有两个月时间，你知道，一天到晚地工作、写作。那个剧本被送到了派拉蒙。因为沃伦·贝蒂或别的什么人，波琳·凯尔正在派拉蒙作短期的逗留。她会读读剧本，并提点意见什么的。我想，在她就要离开她这个岗位的时候，她说过：“如果你们想在派拉蒙拍点什么的话，那就拍《象人》吧。”我猜那个听了她建议的人在一个周末就把剧本读了一遍，并真正被它感动了。于是它就变成了一部派拉蒙的影片。

我猜在梅尔说了“这就是那一揽子工作人员”之后就不会再有什么异议了吧？派拉蒙不会再有谁跳出来问“大卫·林奇是何方神圣”了吧？

说不定会有，但梅尔的优势之一就是他的权力很大，他就说了一句“就这么着了”就解决了。梅尔一丝不漏地把整部影片都握在手掌心里。他会说“我要给大卫百分之百的权力”，他也可以不放权。整个

电影公司里没一个人会在背后说梅尔什么。从一开始他就让我来做这部片子。我是受到保护的。在我们把片子拍完之后，百代的人本来想重新剪一下的，但梅尔明确地告诉他们，什么能做什么不能做。

他们不喜欢的是什么内容？

他们不喜欢任何有关梦想的东西，他们想乱动这些内容。他们不能放着不管，他们喜欢操心。每一部电影都会有很多可以操心的地方，你会想“哦，也许观众们不会喜欢这个，或者也许他们不会认同那个。我们一定得把它们剪了去”。但梅尔有本事让他们不敢这么干。

你当时觉得有必要在克里斯和埃里克的剧本基础上再弄一个新的版本吗？其中有没有你觉得不够完美的地方？

有的。克里斯与埃里克的本子已经具备了《象人》最本质的东西，这也是它能使每个人都喜欢上它的原因所在，但它已经不是原来的那个故事了。你知道，整个故事都来源于弗里德里克·特雷夫那本叫“象人及其他回忆”的书。象人的那一章对那个美丽心灵的本质的描述给人某种奇怪的清风拂面的感觉。它能紧紧抓住你，就像柯南伯格从《时代》杂志找到的那篇文章一样——他把它拍成了《孽扣》[1](#)，你就是没法把它弃置不顾。你就是觉得其中有微言大义在。

克里斯和埃里克的剧本是非常不错的，但太拘泥于那个真实的故事，有点虎头蛇尾。我们重新调整了整个故事，又新写了很多场戏。

开头和结尾都不是原来剧本的样子了。我从这项工作中受益匪浅，因为以前我从没做过类似的工作。

有可能讲清楚你到底对剧本做出了何种贡献吗？

我也不知道我到底给它带来了些什么。我记不清了。那克里斯又给它带来些什么？埃里克又对它贡献多少呢？我们三个人一道坐在一间屋子里，反反复复地讨论，要是录成磁带得有几英里长，然后我们突然之间抓到要领，把一些内容固定下来。它后来的样子是我们大家合力造成的，所以它不折不扣是一个团队努力的结果。而且梅尔也跟剧本的形成有很大关系：梅尔觉得剧本还不错。并不仅仅是你觉得他的说法是对的，而是感觉他给了你继续完善它的支持——在你觉得某个部分的张力仍嫌不够的时候，梅尔的鼓励使剧本在朝好的方向发展。

但它面临的问题可以说迥异于《橡皮头》，不是吗？这是一部由顶尖大牌主演的历史片，其基调也不同于“午夜艺术片”的感觉。

这正是梅尔了不起的地方，他只看了《橡皮头》，跟我面谈后就认定了我能拍这样的片子。我还不能百分之百地确定他一开始买下这部剧本是不是想亲自执导。但他后来改了主意。

而且你也不能再花五年工夫来拍这部片子了。你第一次得按日程表拍片了。

是的。这也正是我最头痛的地方。不过是表现在内心的，你知道。在我的内心里这是个可怕的经验。有天早上我醒过来，一边穿内衣一边想“今天我要去执导约翰·吉尔古德爵士[2](#)演戏了”！那可真是，你知道，够荒谬的！一个来自蒙大拿州的年轻导演现在居然要在英国干这个了！当然，在另一方面，这也真够骄傲的，不过主要还是惶恐。

跟约翰·吉尔古德爵士在英格兰合作与跟杰克·南斯在洛杉矶合作真的会如此不同吗？

每个演员都是不同的。但因为杰克·南斯本身就如此与众不同，他能跟其他的演员肩并肩地合作，他们也会欣赏他。对我来说，导演的职责只是限制演员出于某种原因“不对”的表演，可能理解有误或与角色不相吻合的表演。实际上，一个演员本身的感觉，自己要怎么演的体会才是我认为最重要的东西。约翰爵士，打个不太恰当的比喻，就好像某种类型的机器，他身上不只有一两个按钮，而是一两千个。

吉尔古德能很快就接受你喜欢的工作方式吗？

他在我看来就是个圣徒。我热爱跟他一起工作。我跟他一起合作的时日并不长，但我总是这样评价他。我注意到他吸的烟肯定是由特

别的商店为他特制的——烟盒非常精美，感觉上是为约翰爵士特别手工制作的，你知道。它们都是椭圆形的。他会这样点燃香烟，然后这样夹着（演示），不过离得远远的。在他暂时不吸的时候——吸了一口之后——他会把烟先这样吞吐一番（演示），然后再把烟一下子喷出来。他身上的衣服不会起一根绒毛。一切都井井有条。他走路有自己的步态，讲话有自己的风格。他是我见过最整洁的人！他身上不会起一丝绒毛，一旦出现，马上就会被清理掉！你希望一句台词能改一下说法——就一个词——你话还没说一半，他就已经明白了……已经解决了。下次他再讲的时候，已经经过了细微的调整，完全符合你的要求了。哪怕是细微到不易辨别的程度。杰克·南斯也是如此。他能立刻领会你的想法，完美地将其呈现出来。

但我也跟另外一些非常优秀的人物合作过，他们起先并不了解我。比如温蒂·希勒。她到片场来的第一天，就揪住我的衣领子带我在那个房间里走了一遭，她说：“我不了解你。我会紧盯着你的！到时候我们再看！”诸如此类的话。其中当然有玩笑的成分，不过同时你也必须得以行动把他们争取过来，你必须得赢得他们的尊敬，因为你要告诉他们该怎么演戏。他们对拍戏现场的熟悉程度远远胜过你，这可不是好玩的。

只拍过一部《橡皮头》，而且来自蒙大拿州密苏拉市的我现在却要在伦敦执导一批顶尖的演员拍一部维多利亚时代的古装戏，这可真不容易。这么一个小阿飞似的人物一下子在伦敦冒出来，这么一个疯子，你知道，他们要是不担心，那才真是不正常呢！那可真够妙的，不过我也从来没有不担心的时候，我从来没觉得安全过。

你当时有没有一个“我如何让他们对我刮目相看”的计划？

不，不，不。你只是必须往深里挖掘。那就仿佛已经给了你一个洞，你必须把它挖下去。就像是你已经超前别人一步。最终，你必须得到那儿。就像是这样。

你还记得是从什么时候开始赢得了他们的尊敬，让他们开始对你有信心的？

在中途吧。你在这儿得到一种认可，又在那儿得到一种认可，你就只需往深处挖并且坚持住，做你认为你必须要做，你认为正确的事。但你一刻都不能懈怠。在弗兰克·卡普拉的书里他谈到格伦·福德是怎么不让他拍片的。他跟他的矛盾太多了，而且他说他自己不够坚强，没有抗争。一只动物会觉察出另外一只是否变弱了，这对卡普拉来说是件可怕的事。已经没戏了。

如果放到现在可能更糟。如果你想跟一位大牌票房明星合作，你肯定会面临很多压力。

是呀，他们能决定剧本，演职人员，甚至决定最后的剪片！（大笑）

我想约翰·屈伏塔的出走就令波兰斯基的《替身》土崩瓦解了，这足以证明演员的影响已经变得多么巨大——甚至能“生死肉

骨”！

是呀。约翰是因为受不了罗曼·波兰斯基那出了名的霸道！这个世界本来就混账。约翰也许能把一个角色演到百分之九十的完美，但另外的那百分之十一——他还是需要切磋指点，他一定得虚心才行。也许那只是很细微的小事，但你们是一起协作的。如果不能协作，那部片子就成了半是约翰·屈伏塔的，半是罗曼·波兰斯基的了。如果深究下去，那作曲的呢？如果他就只管写自己的，弄出一堆与影片毫无关系的音乐来，那又怎么说？如果你只顾自己的话，那就什么都做不成。

你自己是怎么看执导大牌票房明星这件事的？

那就像举着一枚点着了的手榴弹。它也许不会爆炸，但它一旦爆了，你就完蛋了。太冒险了。

你拍《象人》最大的恐惧是什么？

最大的恐惧在影片开拍前就开始了，因为我得做象人的化妆。我想到了一套造型，非常逼真，而且不需要每天五小时的化妆时间。那不单是一身衣服，是好几层东西，我本来应该早就让约翰·赫特试试这套造型再做调整的。

我在文布利有套房子，房子有个车库，车库就成了我的工作室。我在那儿做造型。我也不知道还有多长时间才开拍，可我在车库里已经工作了好几个月了。然后我就去参加筹备会，选外景和演职员，以

及其他事务。我对这个造型有个先入为主的概念。可是事实就好像两个人分别从山的两边挖隧道，却希望能够在中间碰头。这根本就是不可能的。有一天我把约翰·赫特叫过来开始把那身东西给他往身上套。我刚把衣服往他头上套，还没等套上去，我们俩就都明白，这离我们设想的效果有十万八千里。不是说样子不对，而是质地——一点弹性也没有——就像是水泥！套上以后约翰根本动弹不得。压根不行！然后他说了句“真是勇敢的尝试”之类的话。当时，你知道，很可能就搞砸了。可我永远都感激约翰，因为对我试图要做的事，他一句负面的话都没说过。

那简直就像肯尼迪遇刺之后的那“黑暗的四天”，我黑暗的天数也正好是四天。当时感觉是那么糟，我一睡着就会噩梦连连！大家都有经验，当你从噩梦中醒过来的时候，你该是谢天谢地吧？但我当时却是宁肯再回到噩梦中去！因为醒着比做噩梦还要难过！那时也是我第一次考虑到以自杀来结束折磨的可能。因为我没法从我自己的身体里面爬出来，而那正是我想要的——我想成为别的人，爬出来，而又没有那个人的知识背景。而我又没法从我自己的身体里面爬出来。我吃不下、睡不香……我简直觉得就要死了！一天24个小时都是如此。梅尔听说化妆的方案不灵，也马上飞到了伦敦。但他又出于什么原因两天后才到剧组。于是，与此同时，乔纳森提供了几个候选的化妆师，最后克里斯·塔克终于出现了。克里斯批评我自以为是，竟然认为我自己就能做得到。确实是如此。

他难道没看过《橡皮头》和片中的那个婴儿吗？

这其实无关紧要，因为谁知道我原来是想造成什么效果呢？不过我肯定他是没看过。不管怎么说，克里斯·塔克跟我还是成了好朋友。等到梅尔到的时候，我都认定我就该卷铺盖走人，这一切都要结束了呢。结果梅尔就说了两句话，“感谢上帝我们找到了克里斯·塔克！”另一句就是，“大卫，你压根不该操心这事的，你要操心的事已经够多的了，你要执导这部片子。”事情就这么结束了。没问题了。梅尔又救了我一次。不过因为一开始在化妆上出了问题，克里斯还需要一段时间调整，于是我们不得不重新调整时间表。最终问题都解决了，但挺让人感到羞辱的，你知道，使本来已经很艰巨的工作变得更加艰巨了。不过我倒是真的发明了一样好东西——皮肤。一种可以动的皮肤，我现在还想再摸摸它。但我没有足够的能耐找到可以覆在一个人皮肤之上的材料。克里斯用的那种材料，你可以闭上眼睛，抓一块在手里挤压，如果有人把它拿走了，你再挤压自己的手，那感觉简直完全一样。它是那么轻，那么灵动，它不在了你都感觉不到。真是种奇妙的材料。

整体设计跟化妆的效果就这样定下来了吗？

事情是这样的。那时候我们已经知道了伦敦医院里有个纳恩医生，他有象人真实的石膏模型，是在他死后翻制的。他们也把他的头以及一根胳膊一条腿翻制成了石膏模型。他们过去曾把他的内脏等都储存在罐子里的，但在第二次世界大战期间，医院被一枚炸弹击中，那些罐子都碎了。于是，自从象人死后他们翻制了他的模型以来，他的头第一次离开伦敦医院来到了克里斯·塔克的工作室。克里斯会参照约翰·赫特和约翰·梅里克两人的头做出最后的设计。所以结果是完全可信的。绝对逼真的。

约翰·梅里克的脸跟体型是影片开演一段时间后才逐渐显露在观众眼前的。这样做是出于什么样的考虑？

那绝对是梅尔想这么做的。你看，在托尼·霍普金斯去看他的时候，我先是多放了些这方面的镜头，然后又重新剪过，少了一些。我想，折中的方案是要保留一些，因为要不然的话就太有悬念感，在大家看来这就太像是部恐怖片了。但梅尔的想法也有道理，你会越来越想多看到象人的，所以要把握一个微妙的平衡。于是第一次的时候我们就拉上诺拉护士跟我们一起看，这样做是因为她的反应是一个正常人的反应，也就应该是观众的反应。我们的问题是我们已经习惯了他的样子，你的反应也就不可能像观众那样单纯了，所以也真够煞费苦心的。

你以前曾说过，一个地方的特殊性就在于细节的堆积，我们将在《双峰镇》中体会到这一点。那么你对英国和伦敦的最初印象如何呢？

噢，伦敦就像是洛杉矶，从某种程度上讲。伦敦有那么多不同的地方，所以我喜欢伦敦。我懂得一些英国的东西，你知道，但就这部影片而言，我从有关伦敦的书中得到的灵感比从伦敦本身得到的要多，因为我无论走到哪里，那都已经不属于《象人》的疆域了。后来有一天，当我在一所被遗弃的医院周围徘徊时，一个很小的、像风一样的东西突然进入了我的身体——也不单是在那所医院的那一瞬——但我知道是那一瞬。是那一瞬使我醍醐灌顶，我因此而充满信心，再

不会动摇。我就是在那一瞬明白的，而且它就来自于那个医院。但又不单单是那个医院。也许是那些照片，也许是很多事掺和在一起的结果，但确实是从那一刻开始，我的想法得以坚定。最重要的就是，它使我充满了信心。

你是说就像是在《闪灵》[3](#)里面？那幢建筑的概念不光是砖头和泥浆，它是……

……一架有录制功能的仪器。我确信那没错，那也正是发生在我身上的情况。它正在展露真相而被我撞了个正着。

那不是会让人有点紧张吗，因为如果你并没得到那种感觉的话，那你怎么办？

不管怎样，除非你通过某种天赋真的得到了那种知识，你就不配讲任何有关这方面的话，你就没权利说三道四。如果你拿到人家写的剧本，比如说，我的第一个反应是：“你为什么不执导它？你写的呀”。我如此强烈地想要亲自去看，那不知得多么强烈地唤起我的记忆、引起我的共鸣才能变成我自己的。而且在我实际动手之前，我还不得不得到那个人的允许让我按自己的方式去调整它，直到它真的变成我自己的才行。要不然的话，等日后你跟演员们探讨的时候，那个演员就会说“等等，我们去找到那个作者看看他到底想表达什么意思”。你必须得真正拥有了它，不管怎么样真正懂得了它才成。

但不管怎么说，在经过所有这些焦虑、恐惧与怀疑之后，你仍然能执导《象人》。

是的，我挺过来了。

是什么使你挺过来的——使你接近那个概念的？

我来告诉你是什么使我挺过来的，很重要的是因为约翰·梅里克——就是那个真正的象人。他是那么一个奇怪、神奇而又纯洁的人。就是那样。那就是整个问题的关键。然后还有工业革命。或者你看到过爆炸的景象——巨大的爆炸——它们总是令我想起那些乳头状瘤子在约翰·梅里克体内的生长。它们就像是缓慢的爆炸。它们是从骨头里开始腐坏的。我不知道这种爆炸到底是怎么开始的，但甚至连骨头都在爆炸，因为有同样的肌理，它会穿透皮肤，使那种缓慢的爆炸逐渐发展起来。因此，紧挨着这具血肉之躯的那些大烟囱、煤烟以及工业的发展也是促使我前进的一个因素。

人类的自身也像是一个个很小的工厂，它们产生出很多小小的产品。想到有东西在体内生长以及所有那些液体、速度和变化，以及所有那些能制服生命的化学品，以及能产出、分裂和变成另一种物质……真是令人难以置信。

片子拍完后，在后期制作中布鲁克斯过问得多吗？

不。在后期制作中我给梅尔放了好几次样片。他肯定是喜欢的，因为要不然的话，他会告诉我的。我当时真正担心的是要不要在片尾

采用《弦乐柔板》，因为所有的音乐都是内定给约翰·莫里斯做的。而约翰·莫里斯的音乐也做得棒极了，但我就是觉得非得用《弦乐柔板》才行。为了达到目的，我不得请梅尔最后拍板，而梅尔又很喜欢约翰·莫里斯。于是梅尔邀请了各行各业的朋友，我们不得不把两个版本都放一遍，一个是结尾配《弦乐柔板》的，一个是用莫里斯的音乐的，看大家什么意见。我要给你个建议：一定要先放你最喜欢的那个版本。我正是这么做的。两个版本都放完之后，大家一片沉默。于是我想，这次需要大家投票决定了。但是这阵沉默过后，梅尔就朝约翰·莫里斯转过身去，非常和缓地说：“约翰，我得说我喜欢《弦乐柔板》。它对这部影片的效果更好。”而约翰，你知道，回答说：“那好吧。”但最后赢了的似乎并不是我，而是影片本身。

《象人》获得了多项奥斯卡提名。单这一部片子就使你从《橡皮头》跨进了好莱坞的中心。对此你的感想如何？

噢，我们获得了八项提名但还是空手而归！弗瑞迪·弗朗西斯（摄影）没获得提名，艾伦·斯普莱特（音效）也没获提名。我记得当时听到了提名，但因为没听到弗瑞迪的名字，我还给他打了个电话，相互安慰了一番。不过那感觉就像是一下子从0升到了60。而且也没真就显得这种情况有多稀罕。而且在美国，他们都认为我是个英国人。那位宣布导演提名的女士说的就是“年轻的英国导演大卫·林奇”诸如此类。他们对我真的是一无所知。

这种奥斯卡的提名一方面是谁都不能确定谁最终会赢，但另一方面则是所有的人都知道谁会赢，因为你能感觉得出来。所有的人都知道罗伯特·雷德福会因《普通人》而胜出，所以你只需放松下来享受

这种过程就是了。那真是一种妙极了的感觉，但我知道那其实跟我无关。我只是随喜而已。你只是意识到一部影片的命运真是完全不由你掌握的，它会使你浮出水面，而现在你该从另一面跌下来了。

很明显，对很多导演而言，成功——我指的是得到公众的认可——是很重要的。你是怎么看待“成功”这件事的？

我想，对我来说，更意味着作品得到认可。那对我来说就是成功了。除此之外所有的事都会使我觉得完全彻底的不诚实。它是真的跟你拍这部片子的原因背道而驰的。钱是个好东西，只是因为你可以拿它来干你喜欢的事。所以我是真的想有点钱，可以做更多的事。有时候，在你干得漂亮的时候，你能得到更多的钱，但那并非是你努力去做事的原因。那只是个漂亮的副产品。

但洛杉矶和好莱坞一直都是被对金钱和成功的饥渴驱动的。

是的，而且你只要出去就能感觉到这一点。你随便走进一家饭店就能感觉得到——不管事情跟你有关无关。这个城市的每个人都知道那是种什么样的感觉。而且这个城市的每个人也都知道，即使你能爬到最高，你也不能保持一辈子。那简直就像是个诅咒。是《双峰镇》使我们的一切都成为公众关注的对象，还有《蓝丝绒》。会有那么多的公众关注一部影片，在那部影片公映的那几个月里你的照片也到处都是。不过随后一切又都烟消云散了。就像是旋转木马一样。

你宁肯不卷入其中喽？

绝对不想。我想有些人是真正喜欢这个的。我喜欢我的电影打出去，而不是我本人打出去！而且我认为，离这种事应该越远越好。这就像是你跟你的孩子一起去大学，你知道吗？你必须得让他们过他们自己的生活，不能为了他们找别的借口、托词。为他们代劳，时不时地塞给他们十美元，然后告诉他们不要跟那个姑娘交往。你应该把他们送出去之后马上就忙你自己的工作去。你应该真的像个修士才行。我也未能完全免俗，这证明我有些方面还是软弱的，而那就像是朝着一堆火焰一路飞舞过去。从某个角度来说，那是种弱点。（大笑）

你是说你认为成功有它败坏人的一面吗？

当然了！成功是一种非常、非常危险的东西！它会愚弄你，会把你变得非常败坏。当然，另一方面，它也能成为你做好工作的帮手，可以使你放松下来做你真正该做的事。成功是个非常复杂的东西，从心理学上来说。

难道对你来说，远在别处的观众喜欢你的作品并不重要吗？

当然重要，但紧接着你的脑子就开始老是惦记这种事了，你知道吗？再接着，你就可能开始琢磨一大堆八竿子都打不着的念头，它会使你成为事后诸葛亮。而且你会说：“现在我可真是醉了。”但你又免不了会听到大家对你的作品的评价，所以其实也没什么。

你可以躲到你的工作室里呀。

但你还是会把收音机打开！失败才是一劳永逸的解决办法！

但如果某人对你说，他们认为你是真的成功者，你会怎么说？

我会说：“你们一直以来都抽什么烟？”（大笑）

[1](#) 《孽扣》（Dead Ringers）：柯南伯格拍摄于1988年的著名影片，塑造了他惊世骇俗的导演风格。

[2](#) 约翰·吉尔古德爵士（Sir John Gielgud, 1904—2000）：英国著名演员和导演。被认为是那个时代最伟大的舞台剧和电影（尤其是莎士比亚戏剧）演员之一。1953年因其在戏剧上的成就被封为爵士。

[3](#) 《闪灵》（The Shining）：库布里克根据斯蒂芬·金的同名小说执导的著名恐怖片，片中那个空旷的旅馆有一种邪恶的魔力，其中充斥着各种鬼魂，驱使看房的人想杀害自己的妻子和儿子。

哎呀上帝，妈妈，那条狗它咬了我

——摄影与《沙丘》1

如果说《象人》在其视野与成功两方面都成为林奇令人惊异的一次发展，那么《沙丘》则在所有方面都给人带来了震惊。它成为当代电影界最引人注目的样本之一——当不同的世界相互碰撞时会产生一种怎样的混乱状态：当人类的想象遇到几百万美金，当小遇到大，天真遇到现实，个人化遇到大众……林奇的崇拜者们因看到这位著名的个性导演竟也被史诗性影片与所谓“大片”的巨大机器所毁灭而沮丧万分。甚至正当新闻发布会夸口这是一部集林奇的“艺术”想象与狄诺·德·洛朗蒂斯的空前投资于一体的轰动性大制作之时，导演本人则正在墨西哥城的八大摄影棚之一里面进退维谷，在多达上千人的超强演职人员阵营中迷失了方向。

改编自一部庞杂而又难以处理的同名小说，《沙丘》肯定在提上议事日程之时就成为一个令人畏缩的挑战。林奇清楚地看到了这个故事中吸引他的那些不同的特质——比较明显的应该是保罗·阿特瑞德的角色，这位必定会醒来的沉睡者形象（既是林奇又是亨利的影子？）。而最终到底是什么因素促使他决定接受这一工作就更难说了，虽然斯图尔特·科恩菲尔德有他自己的理论：“我认为大卫这么多年来一直是作为一个一文不名的艺术家在挣扎，好不容易挺过

了‘这种事永远不会发生在你身上’的噩梦。但当命运并没有像对待别人那样真正成全你的时候，你也就很难再回到你自己的艺术上去了——就像《象人》的结果那样。而这时候狄诺又跑来跟你说：‘只要拍好这部影片，一切实报实销……’谁知道当时大卫的生活是什么样子的，毕竟已经从零走到了那一步。”

虽然林奇在拍摄《象人》的过程中就数度寝食难安，他还是又向前迈出了一步，跨进了茫茫黑暗。然而这一次，《沙丘》的三年奋战结果却终成他自己的噩梦。对那些了解他的人来说，林奇坚信他能拍好《沙丘》也许并非匪夷所思。佩吉·雷维就记得他们都还是费城艺术学校的学生时，林奇就曾认为他能造出一种永动机，并跑到富兰克林学院大肆宣传。“他就这么径直跑到校长那儿向大家宣称：‘我想我知道怎么造一个永动机了。我是个艺术学校的学生。’当然了，连爱因斯坦都做不到，但他是绝对真诚的。于是听他讲话的那个人就很耐心地跟他解释他的计划为什么行不通，之后我们一大群人就一起出去喝了杯咖啡。”

那是在血本无归的大制作《沙丘》之前的事，林奇此前一直睡不安稳，从那以后终于醒过来了。这样一来，他明确决定了此后他要走的路：他绝不再放弃他的最终剪辑权，他要重返属于他自己的那个小街区。正如玛丽·斯维尼，林奇多年以来的剪辑师、制片人和“甜心”所言：“他明智地对大制作充满戒心，就因为《沙丘》，不过也还因为他是个谦虚的人。他喜欢感觉到他能保有他的艺术创作自由，不受那些为他投了大笔美金的投资者控制。”他的朋友兼电影剧本作者罗伯特·恩格尔斯认为：“他再也不会拍那种‘体制内’电影了。他是一位独立电影工作者，一位特立独行者。那才是属于他的领域。如果他们认为有本事请动林奇来导《纳瓦隆大炮》[2](#)的话，他们肯定会

这么做的，因为对同一个老故事，你可以有不同的处理方式。但大卫并不想去处理这同一个老故事。”

考虑到最近“导演剪辑版”的电影占了上风，虽然仍因这个或那个原因与电影厂、制片人，以及审查制度而陷入重重冲突，这时候，完全按林奇最初的构想重新剪一个《沙丘》出来的设想会显得多么诱人。即使就现有的形态而言，这部影片不但引人入胜，而且充满了那种令人感到猥亵的林奇式的“欣快”表现，隐秘地预示了《蓝丝绒》的风格：如果不发生那么一场神圣的宇宙大战，那兰伯顿会堕落到什么程度？

值得注意的一件有趣的事是，正当《沙丘》惨败之时，林奇开始展出他最私人性的作品——他的绘画。在《洛杉矶读者》上连载长达九年的四格漫画《世界上最愤怒的狗》也正式开始连载，漫画描述的是一只被拴住的狗，它是如此之愤怒，愤怒到几乎无法动弹。

林奇还发展了他对摄影的兴趣，迄今他已经拍摄了多幅工业风景的照片以及一系列充满幽默感的照片版“全图3”。在展示这些内心的不同创造时，林奇不但重拾属于《橡皮头》的那种难以捉摸的最内在本质，而且表现出他对纯粹质感的一以贯之的热爱。

罗德雷：在拍摄《象人》与《沙丘》期间，你不但继续画画，还越来越喜欢摄影了。原因何在？

林奇：我喜欢摄影的原因之一就在于照相机这种机器本身。那可真是个巧妙的东西。每个曾拍过照片的人在照片洗出来的那一刹那都忍不住会一阵战栗。它强迫你去看那拍摄时的一刻，但又是以一种不

同的方式。而且有时候，通常是因为出了没料到的故障，它真正跳了出来，成为一个神奇的时刻。你再一次无法完全地、百分之百地控制住它。其中包含很多的步骤，而我喜欢这些步骤，因为步骤越多，出现意外的概率就越大。

我发现你的工业风景照片中一个有趣的现象，就是它们是完全反人性的。但你又仍能感到是人建造了这些东西，也许还有人正在里面劳作。只是因为没有人在场更容易拍摄吗？

我原本也许并不喜欢里面有人的。很多拍摄的对象来自为了拍电影而寻找的外景地，就像当时我跟弗瑞迪·弗朗西斯一起去英国北部为《罗尼火箭》找外景。那真是一次很棒的旅行，但我是在至少十年后才开始欣赏起它来的，也许比十年还长，所以在当时那同时又是一次可怕的旅行。所有那些伟大的旧工厂正在被这些迷你型的塑胶和铝合金装置所取代，而它们一点欣赏价值都没有。而且既没有了烟、火，也没有了煤灰。我真想能继续那次旅程，不过它也就是些悦目的乡村景象以及那些已被遗弃了的工厂残部，所以在很多地方都人烟全无。但它们又是伟大的，因为它们已经如此老旧，而且大自然已经在它们身上起作用了，所以它们已经像尸体那样在腐烂下去了。

到底是什么使你对工厂和工业如此着迷的？

我想是它们具有的力量。它使我在看到巨大的工厂以及锻造熔化钢铁的过程时感到振奋。而且它们发出的声音也如此强有力。它们是巨大的存在。这意味着实际的东西正在被创造出来，我真的喜欢这种

感觉。我在拍摄《象人》时稍微涉及了一下这一主题。而现在是电脑跟机器人在制造一切，它们更小，更干净，也更有效率。

现代建筑中有使你产生强烈印象的吗？

我喜欢包豪斯⁴式的建筑：那种单纯、正常的东西。我喜欢灰色的房间，里面除了几件家具之外什么都没有，正适合一个人坐在那里。然后，当那个人在那儿落座后，你就会真的看到对比，这时房间就会显得非常不错，那个人也会变得非常有趣。建筑真是最巧妙的东西。一间房子必须得有一个房顶样的东西，还得有窗子让一些阳光照进来，但与此同时，真正成功的建筑却又少之又少，这同样非常巧妙。那些成功的建筑，仅仅是因为你简直不能相信从里面看来它是多么漂亮。但那些小型购物商场跟那些后现代的玩意儿——它们简直是在谋杀你。

那段时期，你也拍了一些不同的照片，比如《鱼全图》和《小鸡全图》，在其中鱼与鸡被以一种非常幽默的方式切块陈列。

是的。这主意来自于飞机模型的装配图，你有一盒子的零件，你得按照详细的图示才能把你的飞机组装起来。等你组装完了，就会出现一架跟盒子上印的一模一样的飞机。我当时跟玛丽·费斯克结了婚，正在英国做《象人》的后期。玛丽当时回了美国，我在托肯汉姆有套公寓，在她走的那天我出去买了一条鲭鱼，把它带回家，把餐桌收拾了一下就把那条鱼切开了。我把那条鱼的各个部分按照配图的样子

子排好、固定。它真的有点意思，在你最后完成的时候，简直就像把它放到水里的一样！那是我的第一张“全图”。

然后我又做了《小鸡全图》。那是我在全图领域完成的最高级作品！我在其中包括了很多内容，比如有一个注解告诉你鸡毛并未包括在内——有很多种全图你得另买很多东西。简直是个无底洞。此外，还有一些指示告诉你怎么把鸡毛贴上去——不是那些很软的、绒毛的那一端，而是更加主干、更硬的那一端。（笑）真是够傻的！一部分指示是用西班牙文写的，另外的用英文。我真是够疯的。那是我在墨西哥拍《沙丘》的时候做的。

这些照片使我想起了英国画家乔治·斯塔布斯⁵，他把解剖马匹作为他理解和描绘它们的途径。

没错。哦，它会使你想到诸如“是什么使这东西运转起来的”？如果你把这些部分累加到一起，你就得到了一只“小鸡”，但到底是什么使它们到处跑动，还啄食沙砾的？是够奇怪的。

我还做过《鸭子全图》，但我拍出来的照片曝光效果太差，你都认不出那些注释：主要是整张照片都太暗了。后来我还准备在《蓝丝绒》里做一个《老鼠全图》。我在冰箱里存了有12只老鼠，但我一直没做成。房子是租的，所以我肯定房东后来发现了它们。我还想做些更大型动物的全图，但一直没有机会。

《沙丘》是一部耗资巨大、史诗性的巨片，有很大的影响。你是如何以及为什么卷进去的？

噢，那整个就是一桩完全不同的事，而且几乎占了我生命中的三个年头。当时我正在为《蓝丝绒》做筹备，但中途卡壳了。我仍然在考虑这部片子，但那位华纳兄弟公司的主管非常痛恨这部片子的剧本。当你在等待灵感到来时，你不会知道这究竟要花多长时间。而且我当时知道时机还不成熟。我正处在一个空档期，努力想抓住灵感并最终使其成型。

接着就发生了一件奇怪的事。我去见乔治·卢卡斯的时候他想请我执导《星球大战》的第三集，但我从来没对科幻小说真正产生过兴趣。我喜欢其中的某些要素，但它还需要跟其他类型的要素糅合在一起才行。而且，很明显，《星球大战》绝对是卢卡斯自己的东西。

我还跟理查德·鲁斯一道接洽过托马斯·哈里斯的《红龙》，鲁斯后来成了《蓝丝绒》的制片人。不过没多久我就又厌烦了。大约就在那个时候，狄诺·德·洛朗蒂斯给我家里打了电话。狄诺说：“我想请你读读《沙丘》那本书。”我还以为他说的是“六月6”，你知道，于是我说：“‘六月’？”他说：“不，是《沙丘》。”后来我的一个朋友大为惊叹，说：“老兄！那可是一本伟大的科幻小说。”我回答说：“我知道，我听说过。”于是我就开始读《沙丘》。

你认为狄诺·德·洛朗蒂斯为什么会想到请你来执导这部影片？

狄诺对我感兴趣是因为《象人》。

他也许看了《象人》，但他看过你更加个人化的《橡皮头》吗？

狄诺第一次跟我谈话的时候还没看过《橡皮头》，所以我脑袋里有很多东西他还并不了解。当他终于看了《橡皮头》之后，他实际上是很不喜欢它的。有好几个因素使我不想接手。比如，这部影片一定得是PG级⁷的。你本来可以想到一些奇特的想法，但一到了PG级的片子里，很多东西都得扔出去。而且，你知道，我是有点喜欢搞搞出轨的，喜欢朝一些奇怪的方向探索，但我却没办法这么做了。不过其中也有很多细节是很怪异很刺激的，这些东西让我很感兴趣。其中我就想到各种波纹——水波、沙纹、波动、信号，外形的重现以及连接线等等东西。

你是怎么看德·洛朗蒂斯的？

狄诺跟我原来想象的非常不同——很有魅力，很热情，很有说服力。我们谈论了基本的观念，我被他说服了，认为这部小说可以改编为电影。

要说《沙丘》与你的任何一部影片相比，其中“大卫·林奇”的成分都更少，这很容易，但实际上在这部枝蔓丛生的科幻史诗片中也存在着很多与《橡皮头》中的亨利和《象人》中的约翰·梅里克的世界相通的地方，是不是？

是的。是某种连接线。在上述的这几部影片中占主导地位的都是机器。我喜欢工厂里的工人，喜欢钢铁、铆钉、螺栓、扳手、石油和烟雾。工业化从来没有成为一个中心的主题，但它一直潜伏在背景中。美国的大烟囱工业正在逐渐消亡，这真令我感到沮丧，而且我也为《沙丘》里只有这么少量的机器而感到难过。我是在西北部长大的，一直没真正见识过大城市。在我初到纽约的时候，其中的反差之大令我此后每接近一个大城市的时候都能感觉到一种力量的涌动。如果你周围的一切都在喧嚣，那么即使有一颗炸弹爆炸，对你也只能有轻微的震动。但，如果炸弹爆炸的时候周围一片寂静，你就会大受震动。这也正是我对纽约的爱恨所系。

而且这三部影片都有一个共同的特点，即它们所属的那个奇怪的世界都是需要搭建起来拍成电影后你才能进入的。我也想拍发生在美国的影片，但上述的几部影片会把大家带入此前从未涉足过的世界：进入人类自身的深层。我深受在那些地方遇到的人与环境两者的影响。他们是以如此这般的口气说着如此这般的事，这会使我产生一种无法逃离的特殊感觉。一天中我会有几百万次意识到这一点。但我终于还是在我生命中的一个特殊时刻在费城停了下来，那儿对我的影响可能最为深切。我开始爱上了工业和肉身。没有人能从电影院中感受到我从工业与工厂的工人身上感受到的那种力量，那种火与油的感觉。对我来说，工厂就是“创造”的象征，具有与大自然同样的有机进程和发展。

但是，《橡皮头》和《象人》的世界是很小的，有时极为精微。而《沙丘》——即使是小说本身——则创造了一个由几个世界所组成的庞大繁复的宇宙体系。你最初是如何处理它的？

我跟小说的作者弗兰克·赫伯特讨论过很多次，主要集中在书中的每一条线索上。当你进入那个小说世界的时候，你会发现其中有那么多的东西似乎是自相矛盾的。而且也有很多含混不清的地方，有很多奇怪的信息、技术和神话。给人的感觉是：那故事到底在哪儿呢？你进入那个世界越深，你就愈发感到难以把握。而我是在开始产生这些感觉之前就抓不住线索了。我对那部影片真的是很糊涂。

你不是也参与了第二稿的《沙丘》剧本？对第一稿进行了修订？

是的。狄诺跟我签了协议。协议规定我必须得另外再修改两稿之类的。于是我就为第二稿的《沙丘》写了一半的剧本。我实际上很喜欢那一稿。我一直没有完成，但我真的对它大有兴趣，因为它已经不像一个很大的故事了。它更像是一个发生在你身边的故事，其中有些真正够酷的东西。我已经渐入状态，而且剧本本身也似乎在主动跟我交流了。但《沙丘》是场惨败，也就一无是处了。

你一直打算为影片写剧本的吗？

我本来打算跟《象人》的编剧克里斯·德·沃尔和埃里克·贝尔格伦合作写的。但狄诺不喜欢我们做的东西。我虽说喜欢我们工作的方向，但我也看得出来事情不会如我们所愿，于是我就想在这两个《沙丘》剧本的中途罢手。所以我告诉克里斯和埃里克这样做不出来的。我感觉他们都对我挺恼火。我们在某些方面是同步的，但他们想朝不同的方向发展。原小说另外的一些侧面对他们来说更重要。如果

由他们来拍这部片子，那我的主意就会干扰他们的视线了。一个作者就像是一个过滤器：原来的想法在落实到纸上之前要经过他个人的艺术屏幕的过滤。《沙丘》的基本概念来自于弗兰克的小说，但我重新阐释了它们。

我开始自己一个人搞，这又是一件操之过急的事。我的想法是我一边写，我们一边找外景地，还要去意大利见狄诺。你知道，跑到这儿跑到那儿。这部影片的第一年就花在剧本，还有我个人，或者说我跟克里斯和埃里克身上。

你说过梅尔·布鲁克斯在帮助《象人》的剧本定稿方面起过很大的作用。狄诺·德·洛朗蒂斯在《沙丘》的剧本成型方面对你有帮助吗？

狄诺是我的编辑。他帮助我定稿。有时候很难进行删减，因为艺术家们是出于美学上的原因热爱他们的作品的，但你又不得不出于操作的原因对其进行删减。这种战争有胜有负，那种“重合的部分”是我寻求的目标。但因为我跟这个作品关系太近，我只好仰仗狄诺作为一位咨询人来发现它的弱点。而他确实做到了！最后，我们把剧本浓缩到了135页。

最困难的事是要始终对整个工作真诚以待。我不能因为删减就把故事的精髓也给丢了。因为原作情节枝蔓繁复，而且可以从不同的角度加以阐释，所以我只能靠常识来形成最后的剧本。我只是让作品跟我对话。原作中的各种因素相加得到《沙丘》，我要达到将我们剧本

中的各种因素相加也能得到《沙丘》的要求才行。这就是我用来处理每个具体问题的标准。

如果可以这样表述的话，那么大卫·林奇的《沙丘》是以什么为特色的？

是保罗那个人物：那个必将醒来并最终不负众望的沉睡者形象。弗兰克·赫伯特真是个好样的。确确实实是个好样的。很像巴里·吉福德⁸。他们写的都是非常原创的书，但他们又非常真诚地跟你说：“大胆地改吧。”而你说：“当真？”所以你有试探他们的意思。有了弗兰克的支持我本来可以走得更远，在片中做更多一些我喜欢的东西出来。我用工厂和塑胶以及好多工业化的东西代替了那些下垂的长袍之类的中世纪感觉的东西。

哈克嫩男爵在形象和感觉上都更带有林奇式的风格。

是的，但他在书里就差不多是这样的。哦，不对。在书里，他的世界距离其他的世界要近得多，我记得是这样。所以我就能朝那个方向发展他。此外，里面还有很多东西，很多抽象的东西都带有一种诗意的感觉，但又真的很酷。不过它们跟故事性都搭不上边，它们也需要时间来表现。我拍了很多这类的东西：地下的水滴啦，还有他们的仪式、他们日常的行事以及他们生活的方式，以及“生命之水”是怎么由一种小虫子做成的。它们都可以无声地讲述出来。

但因为他们限定我要把影片控制在两小时十七分钟之内——这是当时的极限了——因此有大堆的东西要去掉。而侥幸剩下来的那些又不得不扔到一个垃圾搅拌机里去混成一体。你只剩下了一条线索，而不是一个场景，而且这条线索还靠画外音来交代。这样肯定不行。

在听起来像是一大片轰隆隆的混乱中，要对影片保持一种新鲜的眼光有多难——不管每天的失望有多少？

那算得上是最困难的事了。距离拍完这部影片越近，我就越是担心、害怕。我不仅一遍又一遍地反复看拍成的部分，而且我已经开始看出我到底在哪些地方犯了错误。我眼看着我的恐惧随着银幕上的影像而被加倍放大。我的感觉越来越糟，直到我都无法忍受再在剪辑室里待下去了。我看不见影片。我只看见害怕与恐怖。而且我简直都有点疯了，在影片拍到结尾的时候，我甚至对面临的困境都没什么感觉了。我只想尽快地将我的精神从中解放出来。所以我都真的不记得是怎么拍完这部影片的了。

拍完《沙丘》之后，听到大家怎么议论我真是彻底摧毁了我的信心和快乐，而你在创作的时候是需要保持愉快的心境的。我真的差不多死了。差不多死了！但因为《象人》的缘故，他们还不会彻底把我否定掉。如果我只拍了《橡皮头》跟《沙丘》的话，我肯定彻底完蛋了！《沙丘》简直等于把我齐膝斩断了。也许斩的位置还更高些。

你是出于要把影片压缩的必要才不断地去倾听大家的想法？

喔，很大程度上是的，但有大约40%是为了把他们认为大家会看不懂的地方明确化一些。这应该是件很好的事——我指的是倾听别人的想法。确实是极好的事，但如果只是为了得到些信息，那就很有些不妙了。

《沙丘》本来有那么多的发展和空间，按说它可以拍一部了不起的电视连续剧——就像是《双峰镇》。

应该是能做得很棒的。你应该能做得对头的。有很多素材都带有一种诗意：那种气氛，那种仪式——还有沙。水就被保存在这些地方下面。还有那种小水滴带给你的震撼，带着某种特定的音效和布光。这些东西都令人难以抗拒，但在狄诺接手之前，我可能才表现了其中的一点一滴！

《沙丘》中最“非林奇化”的地方在于它不是一个发生在人们身边的故事。它是整整一条银河，而不是只有两层楼。

是的。我确实在其中干得很糟。

你有可能对影片中的特效和人物施加决定性的影响吗？

是的。比如说我想把第三级航空探测器做成胖嘟嘟的蝗虫的样子，我就为影片的造型设计托尼·马斯特斯画出了样子。托尼拿了那个样子去，又增加了好多细节，然后就交给卡洛·兰姆巴尔迪去照

做。我对卡洛·兰姆巴尔迪有个说法：他总是凭自己的想法去做。于是，不管怎么说，那个宇航员在我看来还是有点像卡洛·兰姆巴尔迪本人。而外星人看起来简直就跟兰姆巴尔迪一模一样！所以，它后来的样子是很多人经手之后才形成的。

我知道你经常亲自过问影片的设计，《沙丘》的总体设计是一种什么情况？

虽然我没有亲自设计每一个道具，但确实在很大程度上参与了外观设计。比如说，一旦“航空协会探测器”系列里有一种确定下来了，从理论上讲它也就同时规定了另外的部分应该是什么样子。卡兰顿，即水的行星，要有大片的森林，所以阿特瑞德城堡也就设计成是由雕刻着奇怪花纹的硬木建造成的。而它的社会，类似一种军事化的组织，使用的武器也是由木头和金属制造的。为了与其形成对比，阿拉基斯就是一个干枯的行星，所以我们设计了各种各样应付在沙漠中生存的东西。我个人最喜欢的是吉尔迪·普里姆，即油星。它是我们用钢铁、螺钉和瓷器建造的。弗兰克在书中描绘了很多的场景，但我们仍然要费很大的精力去完善。我们为每一个星球都确定了一种基本的概念，而其中的每一个道具，你知道，都应该在感觉上与其相一致。不幸的是，很多道具和布景都没有实际应用到影片中去。

当时，狄诺和我正好去了一趟威尼斯。他带我去圣马克广场，但走的是一个特定的路线，而且是在一个很特别的时间。每当你第一次看到某种东西的时候……只要你还记得！我当时就有一种感觉，威尼斯将对《沙丘》产生很大的影响。所以我跟托尼·马斯特斯谈了我的想法，事情就是从那儿发展而来的。

他一共搭了八个摄影棚，每个又分别完全改装过一次：那就等于我们一共有16个摄影棚！而且它们建得都很近，摄像弗瑞迪·弗朗西斯说我们拍摄的时候不得不把它们当外景来用。你都没办法把它们当作布景。它们都有屋顶，但没有窗户，因此它们对数据特技的设计是种不利因素，但做工非常出色！墨西哥的技师是用人人都感到痛惜的热带雨林的木材来做的。我是说，它们真是极棒的木材。甚至连布景的背面都制作精美。真是令人难以置信。哪怕在里面走走，看看那些不同特色的布景，都是一次奇妙的旅行。

撇开公众对《沙丘》的批评性反应和你自己对制作方式的明显失望不谈，片中有哪些东西是你最引以为豪的呢？

喔，其中没有一样东西我坚持得够彻底，能称得上真正属于我的。我能感觉到狄诺和拉斐拉想要什么样的东西，此外还有弗兰克·赫伯特的书摆在那儿，要尽力忠实于原著。因此，你实际上已经被关在一个特别的畜栏里了，很难突破这种限制。我并没有真正感觉我得到了全权可以做我自己的东西。对我来说那真是毁灭，是个大问题。

《沙丘》就像是一部大电影公司的制作，我没有最后的剪片权。而且，一点一点地，我潜意识里也越来越妥协——明知我无能为力了，也就连这种愿望都没了。我只是觉得，你知道，陷入了一种不尴不尬的境地。那种境地可真够惨的。

你认为狄诺原来的野心，即着重要表现人而不是武器，算是实现了吗？

喔，出发点是这样的。是一种技术和人类激情的结合，而且里面也有些非常有趣的人物。但原著中的材料实在太庞杂，你很难把它们都塞到一部电影里。如果你拍的是一个小系列或三四部电影，你真的能把它们都表现出来。究竟是什么促使他们那样行事的？当你把它们都凑到一起的时候，你才只不过触摸到了它的表面。

拉斐拉·德·洛朗蒂斯肯定很清楚你会给影片带来什么吧？

是的，但问题是我已经拍了两部影片，《橡皮头》与《象人》。《橡皮头》什么都不是，而《象人》很出色。我不知道他们是不是这样想的，但我认为就是因为后者我才得到《沙丘》的。就像是“我们可得看好大卫。如果他走的是《橡皮头》的路，那我们就死定了！如果走的是《象人》的路，那就正是我们希望的”。但我本身就带有很多《橡皮头》的东西，我在原作里也看到了发挥的可能。所以，当然了，我不得不强加抑制。

虽然如此，很多事先的宣传也都抓到了要害：“这位导演将把他非常个人化的视野应用到一个并不需要这么个人化视野的体裁中。”

是的。但个人化得还不够呢！这是不可能的。每个人都有一种特殊的声音——某种他们喜欢的东西，一种行事的方式。问题是你要让他一个人去做他才做得出来。而在电影可以表达的东西中有很多是很难“说”清楚的。必须得有人非常信任你，你才能去涉及那些电影可以表达但又不是经常表达的东西。而这些东西是根本没法在一种类似

需要委员会讨论的氛围中实现的，在这种情况下你得把剧本里的每一个细节向所有人解释清楚。这已经与电影的魔力相去太远了，简直令人难以置信。这样一来，什么都没有了，连开向抽象与梦想最小的窗都被封死了。那就只能像是块石头了。

第一次在这么庞大的摄影棚拍片，有这么多的布景还有一个庞大的工作团队，怎样才能保持良好的相互沟通呢？

那真是疯狂，但也不无有趣的地方。既了不起又很可怕，两者并存。我们在墨西哥城过得很愉快，有那么多人陆续赶来，新的人，来自世界各地，飞过来成为摄制组的一员。我们有四个摄制组分散在各处，你得开车从这个摄制组赶到另外一个那儿，做了这个再做那个。简直没完没了！光主要的部分就拍了六个月！另外六个月用来拍模型、模型饰景和特效。每天，从早到晚，完全生活、工作在其间，谈的也都是它。无处可逃。真的无处可逃。真是大制作。

你恰恰是在拍摄《沙丘》期间开始为《洛杉矶读者》创作每周一次的四格漫画《全世界最愤怒的狗》的，这仅仅是碰巧吗？

是。两者一点关系都没有。但是在《双峰镇：与火同行》出品的那年，《全世界最愤怒的狗》停刊就不是巧合了。那是我最糟糕的一年。你知道，我真是倒霉透了！告诉你吧，那年我流年不利——就是1992年。星相不对！你眼见着它发生，你能感觉到这一点。那算得上最离奇的事。就像我们都能感觉到情况正在好转，也能觉到情况不妙。就像是俗话说：“风水轮流转。”

九年来四格漫画中的图丝毫都没变过：总是那只院子里的狗的四格图。只有它的话每周都不同。图是你原创的吗？

是的。是我在1983年画的。每个星期一我都得想出我的“狗”要说的话，然后打电话告诉《洛杉矶读者》，他们会把那些话填到空格里。所以这些年来文字的笔迹一直在变。其中有些还煞费苦心模仿我的笔迹。

想法是哪儿来的？

来自于愤怒。（笑）我也不知道，就是觉得那条狗是如此愤怒，那种焦虑与狂怒已使它接近于僵死！它几乎都不能嚎叫，你知道吗？就是紧张！被束缚得那么紧！但这种狂怒到底是从何而来呢？其中也没有真正的故事，你可以从中间看起，随便在哪儿停下来。

《沙丘》还有更长一些的、“导演剪辑”版的存世吗？

有一个长得多的版本，我们在墨西哥城放过。那个版本有四个半小时或者五个小时十五分钟那么长。但那不是一个定版。我都不知道它是不是全的，因为我们当时仍然还在拍，还在做总合的工作。那只是一个工作拷贝，只有画面，别的效果什么都没有。那是唯一存世的一个更长的版本。

不过我一定要澄清一件事：我爱狄诺，也爱拉斐拉，而且我也喜欢跟他们一起工作。我们就像是一家人一样。我很了解他们是什么样的人，他们也很了解我。我们仍然相互喜爱，所以我并不责怪他们，

这应由我自己负责。这是件非常微妙的事情。他们都是非常强大的人，我了解他们的行事之道。是我放任他们过多地影响电影的。这是个教训。

不过这也难免，当一部电影耗资如此巨大的时候，任何一位导演都会明白他将很难维持自己的权威基础，也很难预料来自“上头”的各种各样的压力。

只要有金钱卷入，就总会有紧张和焦虑。钱越多，焦虑就越大。这个你也能理解。对于出资者来说，最好的态度应该是，如果你想跟这位导演合作，你要一开始就跟他坐下来开诚布公地讨论，直到你觉得找到了你想要的感觉。然后你要竭力将这种感觉保持下去，支持他，并以那种感觉为指导直到片子拍完。我越接近片尾就越觉得困难，因为在一开始时，它有无限的可能性。但到了片尾，你知道，它也就只能是它现在的样子了。

不过，从某个角度说来，《蓝丝绒》正是对《沙丘》的补偿。一个非常好的补偿。从个人的地狱一下子转到一个美丽的电影的地狱。

是的，一点没错。所以这就算是两清了吧，我想。

她没有愚弄任何人 她受了伤， 而且伤得很重

——音乐与《蓝丝绒》

个人和专业的赎救极少像林奇在《蓝丝绒》中表现得那么清楚和成功。主流或者说商业时期的《象人》和《沙丘》已经明显告一段落，它们过早地折射了某些源自《橡皮头》的奇怪承诺。很多人都认为，《蓝丝绒》是林奇迄今为止最令人满意、最成功的影片：是他自己特立独行的美学和主题观念与相对传统的对故事性影片的要求的完美结合。在依次经历过厌恶、震惊与欢欣舒畅后，它变成了由林奇“制造”的第二次难以磨灭的电影体验，也成为80年代电影之林中的顶尖作品之一。

从维多利亚时代的英国和遥不可及的宇宙深处归来之后，林奇从旅途中学到了些非常珍贵的教训，他以《蓝丝绒》重返属于他个人的创作领域。他一直是一位谦逊随和的人，但现在，善与恶的力量更趋两极分化了。争得精神的平衡——对林奇和他的人物来说都至关重要——从未显得如此困难、痛苦而又必要。

从某些方面说来，《蓝丝绒》标志着林奇的一个新开始。在拍摄这部影片期间，他经人介绍认识了作曲家安吉洛·巴德拉门蒂，现在他已经成了林奇创作班子不可或缺的成员。正是由于巴德拉门蒂，林奇才得以将他对旋律与忧郁的天赋充分发挥出来，成为影片令人难忘

的特质之一。他还帮助林奇以音乐的形式表现情感。他们的合作成就了两张朱丽·克鲁斯的唱片、《第一工业交响曲》的演出，而且影片的原声大碟罕见地超越了影片成为独立存在的音乐“经典”。

在应用“就地取材”的音乐方面，林奇不管怎么说都堪称当代影坛最敏锐的导演。在以他强烈、极具实验效果的音效令大众传媒耳目一新之后，他又将充满想象、宛如梦幻般的流行与摇滚的魅力引入影片。如此一来，不但影像藉由音乐的乐声和伤感得到改观，而且这些影像反过来也重塑了音乐本身——“扭曲”了其意义或使其经常是简单、情感化的意图复杂化了，直到这两者成为不可分割的一体。在《蓝丝绒》中，通过诸如迪恩·斯托克威尔演唱罗伊·奥比森⁹的《在梦中》这样的场景，林奇终于释放了他创造令人震惊的效果的天赋。

《蓝丝绒》也淋漓尽致地表现了他对“性”作为家庭创伤、恐惧、权力以及有时是极度快感的行为主体的迷恋。这也是他继《橡皮头》之后的又一次对“出轨”的关切，被某些评论家看作是建立在性焦虑基础上的一部影片。如果说此类关切在《象人》和《沙丘》中都明显而且有必要地付之阙如的话，那么自《蓝丝绒》之后，它们已经成为林奇很多故事和人物的显著特性。林奇涉足主流影片的短暂时期可以视为他影片中的性发展暂时性地受到抑制的阶段。

《蓝丝绒》对性的极致表现以及它们对观众的强大冲击力，不可避免地会导致某种程度的公众义愤和道德困扰——而且也许正因为这部影片毫无疑问是一部非凡的杰作，完全不同于那些廉价的所谓“标新立异者”或是一部熟极而流、玩世不恭的“高级”影片，反而更加重了这种义愤和困扰。事实上，《蓝丝绒》毫无疑问的“艺术性”也确实常被引证为其应受谴责或是非常危险的理由。它变成了一部“有关立场问题”的影片。

谈到对《蓝丝绒》以及夜总会歌手多萝西·沃伦斯这个角色的理解，伊莎贝拉·罗塞里尼在这场论争甚嚣尘上的时候指出了林奇没有被讨论到的几个侧面：“很多人都觉得它很恶心，但我而言它一直代表着大卫对善和恶的一种探讨。他是个很有信仰、很注重精神层面的人。任何一个有信仰的人总会试图解决这样的问题，因为它们总是那么暧昧不明。我想这正是他电影的核心所在。”

她本人对沃伦斯的受虐本性的解读是基于对某种“真实”境遇的兴趣——她倒是从来没跟林奇详细讨论过这一点。“在我的心目中她是个受尽折磨的女人——是个可能罹患斯德哥尔摩综合征的女人。但你不能就那么坐实地去演。大卫的影片与其说是个故事，毋宁说是种感觉。它们不是对这个角色进行一种人种学和精神学上的研究，它们是一些超现实的印象，涉及的都是些非常先验的东西。《蓝丝绒》不得不去处理一个复杂的道德上的两难命题。这就是为什么这是个超现实故事的原因。多萝西为自己戴上面具是因为她害怕自己真实的样子。她感到羞愧，憎恨自己。她戴假发、化妆，以及做所有这类的事情是因为她希望看起来像个非常完美的洋娃娃，以此隐藏她的疯狂。她越是变成一个无法引起性欲的牺牲品，她就越要这样做。我是以这样的原则来演她的：她所做的实际上没有一件事是她真心想做的！”

罗德雷：《蓝丝绒》是第一部表现出音乐对于你想创造的世界具有多么本质性意义的影片——无论是摇滚、流行还是当代音乐。而且它对于你以后所有的作品都始终起到一种非常重要的组织功能，你甚至在《蓝丝绒》拍摄期间自己写起了歌词。你还记得这种对音乐的激情是什么时候开始迸发的吗？

林奇：哦，绝对记得。确切的时刻都记得。那天天已经黑了，你知道，很晚了，那是爱德荷州博伊西的夏天。但天还不是很黑，所以也许应该是晚上九点左右，我不能肯定。还有点微光，真是个美丽的夜晚。四周有浓厚的阴影。天很暖和。这时候威拉德·伯恩斯从大约三所房子远的地方沿街朝我跑过来，他说：“你没赶上！”我说：“没赶上什么？”他说：“猫王在上艾德·沙利文秀[10](#)！”那就像在我脑袋里点了一把火。我怎么能把这个都错过了？就是那天晚上，你知道。但我又有点高兴我没看那个节目：它在我脑子里就成了个更大的事件，就因为我错过了它。但我觉得这就是，你知道，对我来说摇滚乐的开始——就在猫王真正出现的那个时间里。

当然它实际上发生在那之前。

它一直在发生，但在那一刻尘埃落定了。

如果说你是一直到拍《蓝丝绒》时才真正开始通过某种音乐样式表达出你的兴趣，那在此之前算怎么回事呢？

在此之前我一直很困惑，而且我想很多导演一定也有这样的问题，因为你一般直到游戏快结束了——在后期制作时，才跟作曲家一道坐下来商量。你跟他见面，你告诉他你想要什么样的音乐，他把片子看一遍，然后再带着谱子回来，而这时已经没有时间了：你已经在做音效合成了。即使那音乐并不合适，你也没时间修改打磨，让它合适起来了。很多音乐只起到覆盖电影画面的功能，它只是作曲家本人对你影片的阐释。它可能契合，也可能根本谈不上契合。有时候看到

配上音乐的结果真让人痛苦，还不如把音乐拿掉的好。没有音乐的干扰，那场戏的效果反而更好。

很多流行音乐和摇滚的歌词——特别是50年代的——都假装出一副简单和天真的面孔：女孩和男孩相爱了，或是被对方抛弃了等等。你自己的歌词似乎也在模仿和回应这种感觉。

是的。所有的歌词都很单纯，但并不是你说的假装什么的，你就是以这么单纯的方式讲话的，而且当它以这样单纯的质地与吉他相遇合的时候，那简直太棒了。在你从一个音符滑向另一个音符的时候，那将成为你听过的最酷、最不可思议的东西！这个过程是如此令人难以置信，你在这样做的同时已经最为真切地看清楚了你到底在哪儿，那到底是什么。那就像是最高雅的艺术。那些人是知道这一点的。然后，你就会遇到一个像帕特·布恩¹¹那样的人物。他什么事都做，而又跟真正的工作相差十万八千里，你知道吗？我的意思是，他是个好伙计，我敢打包票！但不知怎么的，在他跟小理查德¹²之间没有一丁点好谈的！

我一直猜想，《在梦中》那首歌从一开始就是作为整部影片一个不可或缺的部分构思的，它似乎是整个故事的意图和情绪在概念上的图解。是这么回事吗？

《在梦中》是我们在拍摄《蓝丝绒》的过程中确定下来的。那天，凯尔·麦克拉伦和我要从纽约到北卡罗来纳的威尔明顿。在去机场的路上，正好穿过中央公园的时候，出租车里的收音机流淌出罗

伊·奥比森的《哭泣》，我在倾听那首歌的时候就说：“就是它！我一定要把它用在《蓝丝绒》里。”等我们到了威尔明顿，我就派了个人买来了罗伊·奥比森所有的唱片。我放了《哭泣》，后来才放的《在梦中》，而一听到它我就把《哭泣》给忘了。《在梦中》向我解释了那么多我想在影片中表达的东西。我马上叫来丹尼斯·霍伯，告诉他我脑子里那场戏的详情，叫他一定得学会这首歌。丹尼斯和迪恩·斯托克威尔是老朋友。迪恩自告奋勇帮丹尼斯的忙，跟他一起排练那首歌，记歌词。我都搞不明白为什么！（笑）于是我们终于到了要拍在本公寓里的那场戏了，期间丹尼斯就要唱那首歌。我们正在彩排的时候迪恩说：“我要站在这儿，在丹尼斯需要的时候帮帮他。”于是我们就开始放音乐，丹尼斯就跟迪恩一起开始唱《在梦中》。突然之间丹尼斯停止歌唱，看着迪恩——他还在继续唱。丹尼斯已经完全入戏了，他被迪恩（本）的歌声给打动了。那场戏就活生生地在我眼前呈现。真是太完美了。

一旦确定下来迪恩要唱《在梦中》，另一件怪事又接踵而至。我本来打算用一个小型的蜡烛形台灯当麦克风。当迪恩来到本的公寓里的时候——我们就是要在哪儿拍唱那首歌的戏——他已经知道我们要用某种灯来做麦克风了，他觉得自己发现了合适的灯具，于是他顺手就从墙上把挂在钉子上的一盏工作灯摘了下来。他把它开亮，像对待麦克风的拖线那样轻弹着灯泡下面的电线，简直不可能更完美了。事情怪就怪在那盏灯不是任何一位剧组的人员放在那儿的，谁都不知道它是从哪儿冒出来的。谁能解释清楚这到底是怎么回事？

《在梦中》在那场戏中的应用使罗伊·奥比森的音乐生涯得到振兴，但他本人是怎么看这部影片以及对他的音乐的应用的？

罗伊第一次看这部影片的时候一点都不喜欢。《在梦中》对他而言意味着完全不同的感情，是一种珍贵的东西。我想后来肯定是他尊敬的某些人又带他去看了一遍《蓝丝绒》，他的感觉也得到了修正。罗伊告诉我他在第二遍看《蓝丝绒》的时候不再顾及那首歌对他本人的意义，这样他就能在另一个完全不同的层面上欣赏它的感觉了。

你提到过50年代原版唱片的魅力，但《蓝丝绒》中的《在梦中》却并非原版的，是不是？

是原版的《在梦中》。《蓝丝绒》中的《在梦中》是原版的唱片。绝对肯定。

布鲁斯·斯普林斯汀曾说过，奥比森的声音听起来就像是来自于另一个星球，但唯其如此，它才似乎更能理解人类的痛苦。奥比森吸引你的是这一点吗？

是他的声音以及其中蕴藏的一切。还有就是他的黑眼镜，我猜是后来戴上的。那副眼镜似乎把他那种羞怯、僵硬的表演风格转化成了一种超酷的东西。

那应该是因为奥比森的眼睛从12岁开始就停止发育了。

这个我倒还不知道。那就跟艾伦·斯普莱特的情況一样了，你知道。当你有一种感官受到限制时，另外的就会格外灵敏。艾尔就能听

到一般人听不到的声音。

那你在《蓝丝绒》中对凯蒂·莱斯特¹³的《情书》的应用又是出于什么考虑呢？它似乎同样起到了一种概念上的功能。

是的。主要是歌词。还有唱片的效果真是棒极了！我老早就知道我一定要用上这首歌。“情书”的想法特别使弗兰克感到厌烦。对流行歌曲的乐句可以有不同的理解，但对他而言总是呈现出黑暗的一面。他会扭曲事物的含义，爱因此变成了完全相反的东西。

《蓝丝绒》是你第一次与此后的主要合作者，以及被视为“林奇班底”的主干成员合作：音乐家安吉洛·巴德拉门蒂。你从一开始就想请他为这部影片谱曲吗？

不。根本不是。那是源于伊莎贝拉·罗塞里尼必须得学会唱《蓝丝绒》这首歌。她在片中是跟一个当地的夜总会乐队合作的，所以她还不能过于专业。就得像一个普通的夜总会。我想，如果我有一支夜总会乐队的话，乐队的成员凑在一起正好适合片中的“慢速夜总会”。她从威尔明顿请了位老师——一位女老师，她弹着琴，伊莎贝拉跟着学唱歌词和乐句。但结果很不理想。

于是我们的录音工作就得暂停，很明显，这根本不行。这时候制片人弗瑞德·卡鲁梭对我说：“大卫，既然这样不行，我把我朋友安吉洛叫来怎么样？”而我还在想“你凭什么就认为我们把你的朋友叫来情况就会两样？还是再试试吧”。在我们又做了一番尝试后他说：

“你看，我把安吉洛叫到这儿来跟伊莎贝拉合作，你只需告诉我你觉得效果如何就行。我们不会有什么损失的。”于是，最终，我只得说：“那好吧。”

于是，安吉洛马上就过来了，但我起先没去见他。伊莎贝拉就待在那个旅馆的小房间里，那套房间有个厅，里面有架钢琴。在大约上午十点的时候，安吉洛跟伊莎贝拉会合了，他们就开始工作。大约中午的时候，我们正在拍博蒙特家后院的戏，我记得安吉洛就是那时候沿那条小路走过来，我当时也没抱什么期望，也许是吧，因为这个家伙肯定是要来这儿，而弗瑞德又说他得去忙这忙那的。这时候安吉洛说：“我们今天上午跟伊莎贝拉一起录了盘带子，就是这个。听听看。”于是我就把耳机戴上听安吉洛的钢琴和伊莎贝拉的歌唱。我把耳机拿下来后马上说：“安吉洛，我们可以直接把这个接到电影里——真是太美了！太了不起了！”安吉洛就这么轻松地完成了他的工作。

在观看《蓝丝绒》的一些原始胶片时，我发现你在拍摄时曾应用过的一段音乐——蒂姆·巴克雷¹⁴的《塞壬之歌》，由This Mortal Coil¹⁵演唱——在完成之后的片子中不见了。这段音乐应该无论在声音还是情绪上——非常忧郁——都跟你和安吉洛以及朱丽·克鲁斯的工作很相似。

一点没错。他们为了这段音乐给我们开的价码很高，而我们又根本没钱。有一次弗瑞德·卡鲁梭对我说：“大卫，你总在写些零碎东西。它们也可以被称为歌词的。你为什么不自己写点东西，把他给安吉洛送去让他给你写首歌呢？”于是我说：“写一首代替这一首的

歌，在几百万首歌里面我唯一选定的这一首歌，弗瑞德？而你现在告诉我要我自己写歌词，把它们给安吉洛，而这就能解决我的大难题！”话虽这么说，我还是写了些东西，而且我想：“那好吧，既然伊莎贝拉就要去录《蓝丝绒》了，那也就没什么可以失去的了。我就把这歌词拿给安吉洛看，跟他谈谈，看能有什么结果。”

于是安吉洛就写出了《爱的秘密》。起先还不是后来的样子：曲调一样，歌词一样，但就是感觉完全不同。于是我就跟他谈，后来我就开始爱上这件事了。而他又把他的朋友朱丽·克鲁斯请来加入我们中间，让她以一种不同的方式来唱。我眼看着它成型了。我就说：“安吉洛，你干吗不谱写一下这个场景？”我就写了那个倾听肖斯塔科维奇的场景的脚本，我又告诉安吉洛如此这般，安吉洛就开始工作了。然后他就谱出了那幅画面。

我真爱安吉洛这个音乐家，还有他这个人。他要我给他送歌词去，我们会坐在一起工作，那真是乐趣无穷。而且他也不介意我满口胡说。他喜欢听我东拉西扯。而我简直就像是升上了七重天一样快乐。我是在一个录音室里，那是最伟大的地方，而且我还跟那一帮音乐家们一起，他们就是最伟大的人。他们睡得晚，就像孩子，而且他们还有这样令人不可思议的异秉，但他们从不夸耀，只是塌下身去做事。这是一件能把所有截然不同的人都聚集到一起的事。而现在，他们虽什么都没说，他们已经真真正正融为一体，同心协力地在做他们的音乐了。真是件神奇的事！你只需要说出你想要什么。那真是无与伦比！了不起的事件！是安吉洛把我领进了音乐的世界。直到这件事发生，我才意识到我是多么想进入这个世界。

当你写的这些小东西突然变成歌词的时候，你会觉得有点难为情吗？

是的。是有些。这就像是画画。你从某个地方开始满怀希望地想做得更好。安吉洛给了我这个开始的机会。如果他就住我隔壁，我肯定我们会一天到晚地一起工作，但他住在新泽西，而我住在洛杉矶，凑到一起并不容易。音乐为我开启了一道大门，因为即使一点点声音或是一行音符都能给你灵感，让你想到一个故事。

当玛格丽特·杜拉斯[16](#)在拍《印度之歌》的时候，她就在片场演奏音乐，以帮助演员进入角色——类似催眠，使他们进入一种仿佛梦游的状态。这正是你现在经常做的，对吗？

是的。我的耳机里总是有音乐伴随着对话。演员们没有在听，但我在听。不过他们也都有音乐的磁带，他们什么时候想听就可以听。而且我还会在彩排的时候把音乐大声放出来。不过还是在耳机里听的时候你能更容易地判断情况是不是正确无误，即使那并不是你最终决定要用的音乐。它会给你一种伟大的提示。

《双峰镇》中有很棒的一幕，那是詹姆斯、曼蒂和唐娜在一起，詹姆斯正在用吉他弹一首青少年的恋歌。整首歌正是在观众们正期待有什么事发生的时候弹奏的，什么事都没有发生。就只有那首歌。

一点没错。但确实有事情发生了。那是一个用滥了的场景，从某个角度来说，但在一百万个起居室里人们聚在一起、即兴弹首曲子、为了别人演奏点什么，但又跟那个场景有天壤之别。在那场戏里，有一股潜流在涌动，那是一个姑娘看着另一个姑娘又看着那个男孩，那个男孩又同时看着她。

那场戏给我留下深刻印象的是，虽然它可能只起到一种戏剧化的功能，它还是通过音乐确认了那种傻乎乎的青少年之爱与痛：从塑造人物的角度说来，它表现出来的伤感确实有其价值。

是的，一点没错。我百分之百同意。那是意味深长的。在一间起居室、卧室或是此类的地方。姑娘们随便躺在地上……真是奇妙！

你影片中的很多音乐都有一种50年代的感觉。吉他的应用也是同样的感觉。这样说对吗？

对，那是50年代的东西。从某个角度也可以说很陈腐。但其实它又是又不是。几乎可以说是一种故意的错置。一种50年代和90年代的结合，那就是《双峰镇》最根本的感觉。我们不是在拍只限于一个时代的東西。

鲍比·文顿[17](#)版的歌曲《蓝丝绒》给过电影以启示吗？

就是那首歌才激发了这部电影！伯尔尼·韦恩是在50年代初期写的这首歌。我忘了首唱者是谁了，不过肯定不是鲍比·文顿。但我第一次听的就是鲍比·文顿的版本。我不知道那首歌到底是写什么的，因为它并非我真正热爱的那类音乐。但其中蕴涵着某种神秘的东西，它使我想到很多东西。我首先想到的就是草坪（大笑）——草坪和你居住的街区。那是薄暮时分——也许还有路灯照在上面，我们可以这么说，所以到处都有很多暗影。前景是车门的一部分，或只是暗示有一辆车，因为太暗了，看不清楚。但坐在车里的是个涂着红唇的姑娘。就是这两片红唇、蓝丝绒以及居家附近深绿色的草坪使这部影片得以诞生的。

所以这部影片一定要是彩色的？

它必须得是彩色的。于是问题就变成了：应该是哪一种色彩？而且因为我这么喜欢黑白片，我们试过降低色彩的饱和度，使其接近于黑白。但越是接近黑白，我就越不喜欢。而颜色越是浓厚、饱和度越高我就越喜欢。所以我们就这样拍了。

显然，应用丝绒这样的“道具”会造成一种公认的、以真实感觉为因的特殊情境。

真的有这种恋物感吗？我都不清楚。我只知道我的感觉。我总是随身带一小片丝绒。（大笑）但很多这种东西都是一种常识。不同的质地总是为人们所欣赏的。当然总会有一些人会过于迷恋它们！我能明白它是怎么成为某些人的恋物对象的。

所有这些关于《蓝丝绒》的元素和灵感是在什么时候、什么情况下总合到一起来的？

并没有那么一个确切的时刻。我从1973年就开始有了想法，但那不过是些有趣的片段。有些就那么自生自灭了，有些留了下来，开始发展起来。它们都是从别的什么地方凑到一起的，我就像台收音机似的把它们收拢到一块，所以有时候各部分间并不协和一致。《蓝丝绒》最终逐渐成形真是花了很长时间。我需要一些新的想法加入进来，最后，当它们终于到来的时候，这片子就呼之欲出了。但它们并非一时一刻的事。

你在写剧本的时候，使用过任何技术、“诀窍”或特定的方法帮助你使想法最终成型吗？

有时候我喜欢听听音乐，或是读读技术类手册。诸如此类吧。科学或哲学的一些东西也能触发灵感。我将这个剧本献给肖斯塔科维奇的《A大调第15交响曲》。我不断地放它的同一个部分，放了一遍又一遍。有时候就出去到街上去，看看一幢建筑或是能换换脑子的别的什么东西。你必须得去体验各种不同的东西。

你是从什么时候决定正式开始筹拍和筹钱的？

在我完成《象人》的时候我遇到了理查德·罗斯，《朱丽娅》的制作人。他带我去同一家“汉堡村”一起吃午饭，就是我们退出美国

电影学会那天我跟艾尔去的那一家，他说他读了我为《罗尼火箭》写的剧本。他喜欢它，但说实话，那不是他擅长的那一类。他问我是否还有别的什么剧本。我说我只有些想法。而且我告诉他我总想潜入一个女孩子的房间在晚上偷窥她的生活，也许，说不定在什么时候，我会发现某一个神秘谋杀案的线索。他很喜欢这个想法，要我写份材料出来。我回到家就想出了某个人在一块空地上发现了一只耳朵的意象。那块空地就是我印象中爱达荷州的博伊西的某块空地。

为什么杰弗瑞发现的一定得是只耳朵呢？

一定要是只耳朵是因为它是开放的。耳朵很宽，当它窄下去的时候你就能进入它的内部了。它会将你带到某个宽广的所在……

然后理查德就跟我说：“你得跟我一起去，我们得把它定下来。”于是我们就去了华纳兄弟公司把它初步确定下来。等我走出房间或暂时离开一会儿的时候，那个华纳的家伙就问理查德：“这是真的吗？他真的发现了一只耳朵？还是他编的？”理查德就说：“是他编的。”那个家伙就说：“天哪！我喜欢这部片子！”于是我就写了两个剧本，而它们真是可怕！那个一开始非常兴奋的华纳的家伙这次开始在电话里冲着我大喊大叫了。

怎么个“可怕”法？

根本不着调，真的很糟糕，他恨它们。其中也许包含了片中一切令人不愉快的内容，而别的又什么都没有。有很多东西都没包括进

去。于是就这么暂时搁置了。后来在拍完《沙丘》后才又旧事重提。狄诺问我接下来想做什么，我就说：“我想拍《蓝丝绒》。”于是他说：“剧本是属于你的吗？”我说：“是的，权利归我。”后来又经过几次讨论，我就说：“先等一下！”我想我是跟我的律师谈了谈，得知转让条款已经失效，权利已经又转回华纳兄弟了。这时又是狄诺帮的忙。狄诺简直迫不及待地就拿起电话听筒！他直接给华纳兄弟公司的总裁通话，把《蓝丝绒》又买了回来。

早期的草稿非常糟糕，所以我至少又写了两稿。第四稿已经接近完成的时候，一次，我坐在某个电影厂的楼里面等着进某个办公室，我现在都忘了当时为什么去那儿了。我正坐在一张长椅上，突然想起昨天夜里做的梦，就是那个梦使《蓝丝绒》得以最后完成的。那个梦给了我片中警察的对讲机；那个梦给了我弗兰克的改装；那个梦给了我穿黄衣服的那个家伙上衣口袋里的枪；那个梦给了我杰弗瑞在多萝西公寓后部的情景，还有故意错发信息，明知弗兰克会听见，等等。我不知道这到底是怎么发生的，不过我要做的不过就是把这些内容加进去，稍稍调整一下使所有的部分结合成一个整体而已。除了这点调整以外，当时已经万事俱备了。

你是为狄诺·德·洛朗蒂斯的公司拍了《沙丘》，但他又是怎么最终卷入《蓝丝绒》的呢？

我的经纪人是CAA的理克·尼西塔，我们俩经常去狄诺的别墅拜访他，比佛利山宾馆的九号别墅。而且几乎每一次都等于是正式的开

会。那就像是马上要去坐电椅一样：我带来的是坏消息或者不论是什么吧——而我还指望从中能搞出一部《蓝丝绒》来。狄诺知道我想要最后的剪片权，但就像任何一位了不起的商人一样，他也要使用他的优先权。他说：“没问题，但要去掉你薪俸的一半，去掉预算的一半，你要同意就行。”

既然拍摄《沙丘》的经验并不愉快，在你接下来开始拍《蓝丝绒》的时候，你马上就有把握这次的拍摄会按你喜欢的方式进行吗？

哦，狄诺刚刚买下了北卡罗来纳州威尔明顿的几个电影厂。其中可能只有一个摄影棚，不过他正忙着建另外的呢。它们是用水泥板搭建的，墙壁跟天花板一眨眼间就竖起来了。它们根本就不隔音，而且离一个机场只有两英里远，根本就称不上是摄影棚。不过我们还是找到了一个非常适合《蓝丝绒》的。狄诺的公司是公开开放的，我们只是在其中拍片的最小的一個剧组，他们根本不会注意到我们，因此我们有了非常自由的感觉。拍完《沙丘》后我一度非常消沉，所以随便怎么做都比原来的感觉更令人振奋！所以我们简直是兴高采烈了。当你以这样的感觉工作的时候，你就能左右逢源。你可以尽量地尝试，你真的能感觉得到。而且我还有了最后的剪片权，这又给了你另外一种完全自由的感觉。

片子开拍之后狄诺对你的干涉多吗？

不。他只是看了第一天的工作样片。他碰巧过来。而且那天还出了个意外：镜头打破了，而我们大家又都不知道。我们第一次看拍出来的东西，结果简直什么都看不见！都散焦了，一片黑。所以我们不得不把第一天的内容再重拍一遍。于是狄诺就说：“大卫！为什么拍得这么暗？”而我说：“狄诺，镜头坏了。”他就说了声“哦”，然后就走了。

这部片子又使我想起了《橡皮头》，那个片中的世界给人感觉是完全封闭起来的，就仿佛即使下班了也没人回家，或连周末的休息都没有似的。这次这种封闭世界的感觉是怎么达到的？

我不知道。我们一天到头可能都有点像在做梦，不过到晚上所有的人还是都回家的。我不觉得这很好。我只希望今天的工作力量大到能在第二天继续下去，不至于打破我们做的那个梦。而且演员们应该一直留在那个世界里，因为我认为只有这样你才能做得更好些。

在《象人》和《沙丘》之后，这部影片也同时标志着你重返更明显的个人化创作——而且此后你就一直坚持至今。

说得没错。我是回到一部更加个人化的片子上来了。

《橡皮头》和《蓝丝绒》的相似之处仅限于个人化的电影思路，是不是？

《蓝丝绒》展现的是一种邻里的场景，某种程度上来说，《橡皮头》也是一种邻里的场景，只不过是不同的邻里场景而已。它们跟美国政府，或华盛顿特区，或世界局势一点关系都没有。它们的问题是这个世界上一个很小区域里的问题，而且其中的很多问题又都是存在于其间的人们的内心，从这个角度上来说，这两部影片处理的是相似的主题。

迄至当时为止，《蓝丝绒》可说是你拍的最“现实主义”的电影。它处理的既不是虚构程度极高的《橡皮头》的世界，也不是科幻或维多利亚时代的英国。它就发生在可以辨识的、当代的美国，但在某些地方它又绝对是非现实的。

就像是个由怪异的欲望之梦包裹着的神秘故事。

但其中的某些对话却与现实的感觉相距甚远，要么过于天真，要么就是出于嘲讽。

哦，那只是跟一个美国小镇一样天真罢了。

《蓝丝绒》中另一非现实的部分是开场的一组镜头：天蓝得简直不像真的，最质朴的白色栏杆，红得不能再红了的鲜花，等等，而在阴暗的一面里，潮乎乎的昆虫又在那漂亮的绿色草坪底下蠢蠢蠕动。

这就是美国给我的印象。生活中有一种非常天真、纯洁的特质，同时也有恐怖和病态并存。万事万物都是这样。《蓝丝绒》是一部非常美国的电影。其外观受我童年时期在华盛顿州斯波坎的生活启发。兰伯顿是个真实的名字，在美国有很多个兰伯顿。我不得不挑一个真实的镇名，这样我们就能弄到现成的警徽之类的东西。不过，“兰伯顿”这个名字本身也使我灵机一动，于是我们就有了好多运木材的卡车来来去去，以及收音机里朗朗上口的打油诗——“在树木倒地的声音中……”——所有这一切都来自于那个名字¹⁸。

影片的结尾暗示了很多东西：秩序显然是重新获得了，我们又回到了开始的地方——和快乐的家人在一起。杰弗瑞在花园的躺椅上睡觉也许甚至在暗示所有这些事根本就没真正发生过。但那种幸福的感觉是很含混暧昧的。

那正是《蓝丝绒》的主题。你在理解一些事，而当你竭力想看清楚所有这一切的真相时，你就必须得跟它们一起生活。所以，也有较浅、不同程度的黑暗。

这么说来，杰弗瑞因他的经验而受到多大的影响呢？

你没法不断地进行某事，除非你一直跟它生活在一起。你会变得非常厌恶，或者你会发疯，要不然你会被捕！

我不能肯定到底哪一样更恐怖：是弗兰克的世界呢，还是由快乐的家庭或桑迪的梦所代表的令人难以置信的美好的东西？从某种程度上来说，它们似乎半斤八两，一样让人无法恭维。

我非常理解你的意思。其中一个完全无法应对另一个，它们就像南北极一样遥远。我猜杰弗瑞是沟通这两个世界的唯一桥梁。

在片中，桑迪曾问过杰弗瑞：“你是个侦探还是个性变态？”然而正是她把他拖进这整个多萝西·沃伦斯事件中来的。她为什么要那么干？

这就像是交配或是求偶。求偶的过程像是一种特定的舞蹈，其中一个在鼓励另一个——你感觉到他们想要什么，于是就鼓励他们那么干，而等到你们在一起了，你知道对方想要什么的时候你却又想阻止他了！（大笑）

我记得在这部影片公映的时候曾跟一位电影理论家兼讲师讨论过。她多年来在精神分析和电影上做了很多工作，她对《蓝丝绒》的评价是：“他们完全是为自己拍的！”换句话说就是，这部电影几乎让她觉得自己是多余的。它没有潜台词。它所有的一切都在表面上，在你的视野之内。

所有的一切都在那里，没错！（笑）

这部影片确实显示或者说阐明了某些特定的弗洛伊德理论，几乎再完美不过了——而且是以一种极端、毫不含糊的方式，你觉得它具有普遍性吗？

让我们这么来说吧：我的理性思维从没有停下来问我：“我这到底是在干吗？”那就是我多次说过的拍电影是一种潜意识活动的原因。别人的议论会半路插进来，你的理性思维也会插进来，而这些是会令你突然止步不前的。但当它来自于一个更纯粹的源头，来自另一个不同地方的时候，电影就具有了为潜意识塑形的强大功能。电影真是表现潜意识的伟大语言。

有些导演有意识地将拍电影作为一种很昂贵的自我分析的形式：通过把自身问题放大、置于聚光灯底下的方式，期待着也许能达到一种对自身更好的理解。

对我而言这只像是一种附属目的。不排除这种可能。就像我若干年后重新看《橡皮头》，我为它仍然“有效”而感到吃惊，当然是不同当初的“有效”。我对当初为什么拍它似乎有了一点更清楚的认识。但对《蓝丝绒》我却没有这种感觉。

也许有人会认为《蓝丝绒》对你也有同样的意义，因为在你和杰弗瑞这个角色之间存在着明显的相似之处。

正像杰弗瑞一样，我也热爱神秘。我像《橡皮头》里的亨利，还有杰弗瑞，因为我也会为我目睹的一些事而感到困惑，而且我也为很

多事担心，我也很好奇。这两个角色对我而言都有特殊意义，但我又没法给出确切的解释。

经过《沙丘》《蓝丝绒》《双峰镇》之后，凯尔·麦克拉伦与你的关系已经像是让-比埃尔·莱奥¹⁹与弗朗索瓦·特吕弗²⁰的关系一样了。凯尔·麦克拉伦在《蓝丝绒》中是不是你的“第二自我”？

大家都是这么说的。凯尔把衬衫的第一个扣子也扣得紧紧的，就是因为他把杰弗瑞当成我本人了，于是就模仿我的某些习惯。所以影片中凯尔的装束确实是像我的。

你当时的典型形象——扣子扣得紧紧的，到底是怎么回事？

主要来自于一种不安全感吧，如果把衬衫顶上的扣子解开，我就觉得特别容易受到攻击——特别是有风吹到锁骨上的时候，那算得上真正让我不安的一桩事。我喜欢脖子周围扣得紧紧的感觉。

凯尔本人的什么特质使你认为他正适合演《蓝丝绒》？

杰弗瑞是个大学生。当我看到凯尔的时候我就看到了杰弗瑞的样子。他很聪明，很英俊，所以能跟姑娘们处得很好。而且他能将这种好奇的特点表现出来，他能演出很天真很纯洁很着迷的感觉，又能演

出理智的坚定。有些演员，你在看着他们的眼睛时，你看不到他们在思想，但凯尔可以在银幕上思想。

杰弗瑞能将不同的世界连接起来。他能看透桑迪的世界，也能看透多萝西的世界，甚至还能看透弗兰克的世界。

演员们是如何处理片中那些比较极端的内容的？他们会问很多问题吗？

每个演员都是不同的。有一些是真的想对每一个词问“为什么”，我也乐于解释清楚。我喜欢跟演员讲清楚他要角色的脑子里到底是怎么想的，以此希望他们的台词能以我想要的样子脱口而出。我听说有很多导演亲自示范给演员们听，然后再让他们模仿。那样也可能非常有效，但我想，如果演员们真的理解了角色的内心世界，效果可能更好。如果真能做到这一步，台词自然就会完全以你喜欢的方式念出来，演员们本人就会非常清楚他们为什么这么说，来龙去脉到底是怎么回事。现在，就算他们说十几遍也丝毫不会走样了，但要做到这一步要花很多时间。在拍《蓝丝绒》的过程中，没有一个人曾认真地跟我坐在一起，想弄明白每一件事。不过演员们看起来又像是真的很喜欢这部影片，我也就不怎么担心了。

找扮演多萝西·沃伦斯的演员一定挺难的。

是的。很多女演员因为这个或那个原因推掉了。不过她们又说很喜欢她，我们可以再谈。如果那个角色“不对”或者不诚实，演员们

是会嗅出其中的可疑之处。另外一种情况也有可能是她们能欣赏其中的好处却仍然不能演那个角色。我就得到过好几个最终没能参演的演员最肯定的反馈。海伦·米伦在剧本上真的给了我很大帮助。而我是一直到最后阶段才知道伊莎贝拉·罗塞里尼的，有天晚上碰巧在纽约的一个餐馆遇到了她，我不但认识了她，还发现她原来就是个演员。我起初还以为她只是个模特。我一直在看着她。然后，又过了一两天，我又想起这件事，我想“我应该让她来演这个角色”。

她对剧本的最初反应如何？

她想演。我不记得我们当时具体谈了什么，但我知道她上路了。而且，你知道，电影拍完后她因为演这个角色受到了很多恶评。可能对她来说，需要承受的压力比影片中任何别的角色都要大。

盛传丹尼斯·霍伯给你打电话主动请缨，他说自己就是弗兰克·布斯。

没错！我是在左右为难的时候被他抓到的，因为我可不想认识任何弗兰克那样的人。（大笑）当然了，为了片子，我还是不得不需要那样的人。丹尼斯就是弗兰克，幸运的是，除了弗兰克他同时也是别的人，所以结果绝对出色。

在此之前你脑子里有别的人吗？

没有。我当时正在找，我记得丹尼斯的名字确实被提出来过，但他的声誉让我迟疑了，并不是说我不想跟有问题的人合作。事实上，

我宁肯这样也不想让不合适的人来演那个角色。弗兰克·布斯这个角色有一些问题，所以无论是谁只要能演好就行。所以我们考虑过丹尼斯，但我想当时我们还是放弃了，可能是怕招致很多麻烦，引起谣言风传。然后选角导演乔安娜·雷接到了那个电话，说丹尼斯正在戒酒，他看过剧本了，想跟我谈谈。然后我们发现他近来拍了一部影片，而且令人难以置信地入戏，所以应该是没问题了。所有这些因素加在一起对我来说已经足够了，于是接下来我就开始考虑他了。

我理解弗兰克发疯时使用的那种气体肯定会引起很多议论。原来的想法真的是让演员吸入一些氦气，以使声音听起来像个小孩子吗？

哦，并非真的如此，这正是我应该感谢丹尼斯的地方，因为直到最后一分钟我们都认为应该吸些氦气——以便形成“爹地”和“宝贝”之间的明显区别，但我并不想使这一幕显得可笑。于是氦气就从窗户跑了出去，只成了一种单纯的气体而已。然后，在第一次彩排的时候，丹尼斯说：“大卫，我知道在这些不同的呼吸罐里面装的都是些什么。”我就说：“感谢上帝，丹尼斯，你知道这些！”于是他就叫出了所有气体的名字，然后他就开始上路了。我竟然有这么一位通晓这一行的专家，真是太棒了。（笑）丹尼斯真是一个天才。他是画家、导演，又是演员和摄影家，而且对每一行都真正精通。

原来剧本里的弗兰克就开口闭口地“操”吗，还是霍伯又即兴发挥了？

在剧本里我就写了很多很多，但丹尼斯总是在往里加，因为你一旦开始，就控制不住自己了。如果一位演员这么棒地进入了最佳状态，即使他们即兴发挥了很多台词，或不全按剧本上的来也没什么，那是绝对自然的反应。对我来说，丹尼斯就是这么一位演员。他总是开口闭口说我在片场从来不说的那个词，我就会回到剧本，对他说：“丹尼斯，在你说那个词的时候，”（大笑）“还不是太对”。

弗兰克在片中第一次出场就让人感觉特别不安和害怕。后来桑迪又问杰弗瑞为什么世界上会有弗兰克这样的人。他让你感到害怕吗？

是的。拍的时候本身就不容易，因为你就在镜头后面，就在现场。不过弗兰克最让我害怕的还是在我意识中的时候。绝对没错。但他又不得不老在你意识中打转。一个傻大个儿是不会让你害怕的。一个聪明的大个儿才会让你忧心忡忡！甚至，你知道，连一个聪明的小个儿也会的。

他跟《双峰镇》里的杀手鲍伯不无相似之处，似乎代表着一种极端的雄性本能——扭曲、狂暴、精神错乱的雄性本能。《双峰镇》中代表的善的力量并不是传统意义上的雄性力量：戴尔·库珀是一个深具直觉、非常敏感的人，由他来布置所有的侦察任务——包括神秘的精神意识上的侦察。而恶的力量就似乎是以非常雄性的面目出现的，其中没有任何一点女性的因素。

也许吧。弗兰克身上有一两种很奇怪的感觉。最让人害怕的一种情况是别人有你的电话号码，而且他们似乎很了解你，无论是想象中的还是实际上的。他们一旦了解你，也就等于把你握在了手掌心，因为他们可以比你更聪明。那就是弗兰克身上那种可怕感觉的来由。

看起来弗兰克好像忍受不了“被看”。他常说“天终于黑了”，仿佛他觉得天黑了让他感觉更自在，他在强迫多萝西跟他性交前还冲她大叫：“他妈的不许看着我！”他有什么问题？

这很容易理解。他需要让多萝西去做他正在做的事。但如果看着他的眼睛……那反应在对方眼里的真相就会让他极不舒服。也就等于是让他跟他的病态面对面了，那就毫无乐趣可言了。你需要在你干你想干的事时，毫无外部的干涉和提醒。

这部影片涉及很多的“看”：杰弗瑞在看；观众们也随着他看到了一个如此不同的世界；桑迪也能通过杰弗瑞看那个世界。我们通过衣柜里的杰弗瑞看到的第一个性爱场面简直就像是一场正在上演的“秀”——连舞台的拱顶都有了。

是的。电影真的就是一种窥阴癖。你绝对安全地坐在电影院里，而“看”是一种绝对的权力。我们希望看到隐秘的东西，我们是真的想看新鲜的东西。那简直会让你发狂，你知道！而且越是新鲜隐秘，你就越想看。

你一直就决定让影片中的性表现得这么极端吗？

哦，是也不是。一直有一条很好的主线，而且不必担心审查通不过的问题；只要考虑表现多少才合适。而你能知道的唯一途径就是通过你内心的那个小法官。你看了一次彩排，在现场你就会说“不，不，不。我们还得再进一步”或者“不，不，不，太过了些。我们得含蓄点”，要么就是“对这个故事、这些角色而言，处在这个场景，这个房间，这种情绪下，一切恰如其分”。

虽然你没有被要求剪去任何场景，我听说你还是自己剪了一些。其中一个场景听起来跟《橡皮头》里被捆在床上的两个女人的那场戏类似。是关于一个女人把自己的乳头点燃的？

没错。那是我最喜欢的场景之一，但它本身太喧宾夺主了。我真想再把它弄回来，但我不知道有没有这种可能。我并不是想在片中恢复它，但我想要它独立存在着。有三到四分钟长吧，当初被完全剪掉了，原来是跟在本公寓里的一场戏配对的。

到底是怎么回事？

哦，弗兰克带着他手下那帮人和杰弗瑞一起去了酒吧，他们在外头商量“你喜欢哪种啤酒？”之类的东西，然后就进了本的家。但同时酒吧里还有另一场戏：酒保看见弗兰克后就朝某个人打了个手势，那个人就开始朝后门跑。弗兰克大叫：“抓住他！”他们就抓住了那个叫威拉德的家伙。从酒吧里能看到里屋，但还是大体隔开的。

里屋的后部有一张台球桌，还有另外一个家伙，戴着一顶写着“我挖煤”的帽子。他就是那位老年黑人布鲁斯吉他手，他找了个白人一起演奏。这位戴着“我挖煤”帽子的黑人会唱那些让你觉得不可思议的歌。此外，后面还有三四个全裸的姑娘，原来是跟威拉德混在一起的。他们刚才被威拉德看到弗兰克这件事打断了一下，现在已经差不多恢复了。但你不知道问题究竟出在哪儿。

与此同时，布拉德·杜里夫饰演的那个角色走过来要了一瓶“长脖子蓝带啤酒”。（笑）这时弗兰克把威拉德摔到台球桌上，跟他谈起他把自己的衣袋扯坏了这档事，他又对姑娘们说：“到这儿来看看这个死人。”威拉德可真是麻烦大了：弗兰克正好在想抓他的时候抓到了他，简直是心灵感应，而威拉德也知道他一定会被抓到，只是个时间问题。然后弗兰克就上了楼。每个人上楼的路上都要绕过那张台球桌，这时候杰克·南斯对威拉德说：“下次见，威基。”然后他们就消失不见了。镜头停滞了一会儿，然后“威基”就坐了起来。有姑娘一直坐在那儿，这时她划着了根火柴，把她的乳头点燃并且说：“这次你可真要在火焰里爆炸了，你这个不要脸的家伙！”（大笑）就是这么结束的。

尽管《橡皮头》中也加了点性想象的作料，但自从《蓝丝绒》以来，你的影片都特别明显地牵涉到性的主题。我想知道……

我到底发生了什么！（大笑）性真是件奇妙无比的事。它就像是爵士：一首流行歌曲你也可以听这么多次，但爵士却有这么多的变调。性就应该像这样。它可以是同样的调子，但其中又有这么多的变调。当你真正开始进入状态的时候，你会非常震惊地明白原来如此这

般也是一种性。你知道，这真的是很奇怪。但那又确实是人生中真正的事实。《蓝丝绒》这部片子本身并没有给出真正的解释，因为在特定某个人身上的这种东西是非常抽象的。

性的某些侧面是会引起纷扰的——比如用作一种权力，或是采取了伤害别人的倒错的方式。这么干就不好了，但我想有很多人会觉得这样非常刺激，认为这很正常，无须大惊小怪。

在影片中多萝西有两次说到杰弗瑞“他传染了我一种病”。她这么说到底什么意思？

我可以告诉你，你知道，但这属于那种不管有人说了什么，你都会说“是呀，是呀，有道理”的情形。你大约也知道她为什么会这么说。多萝西所谓的“病”是某种抽象的东西，不是说艾滋病或者这类的病。在剧本里，本来在这方面还有更多的发挥。多萝西此前曾经切身经受过类似的事，她理解那种事，那种病。

杰弗瑞从壁橱里看到弗兰克和多萝西的第一场戏至关紧要，因为它决定了观众与影片其余部分之间的关系。为了达到你预期的目的，是不是进行过很多次彩排？

是的，因为我想那是我们跟丹尼斯拍的第一场戏。每逢这样的第一场戏，你要讨论的东西对此后所有的戏都很重要。第一场戏拍对了，你也就心里有底了。每逢最初的一场戏，你总要反复排演，你必须找到能打开那个角色的钥匙，然后才能真正入调。在那场戏里有很多事发生，所以我们花了相当多的时间。片场只留下必需的几个人，

演员们真的都很进入状态，相当自然、放松，也因此对各自的角色有了很深入的理解。

既然狄诺在拍片过程中并不在场，而且你有很大的自由度，等他最后看到《蓝丝绒》的时候有何反应？

最后狄诺很想看看这部片子。我们当时正在伯克利做后期，于是后期制作人员就飞到洛杉矶把样片放给他看。狄诺邀请了很多公司里的人来看。狄诺一直都是直言不讳的，他才不管都有谁在场。所以我只有等待，你知道，等着某种可怕的事情发生！电影放完了以后狄诺说了句类似“真妙啊”这样的话。他为自己居然如此喜欢这部影片感到震惊，而且他绝对懂这部片子！（大笑）那可真是太棒了。

但此后他就一直想跟你坐在一起看着你剪辑，一卷一卷地看下去。于是就有了“啊，大卫！你一定得剪！节奏太慢了！大卫，你必须得剪”之类的感叹。不过我拥有最终的剪片权，所以他说什么真的并不重要。

后来狄诺就让负责境外版权的家伙在全欧洲放了这部片子。那个家伙就不断地对他说：“狄诺，大家喜欢这部片子！我们能卖得出去！”于是狄诺就把我叫到他的办公室跟我说他虽没有完全的把握，但也许会有更多的观众喜欢这部影片。他说：“我们试试吧！”当时洛杉矶正在放《壮志凌云》[21](#)，一天晚上狄诺把《蓝丝绒》偷偷带到一家影院试映。我的经纪人理克·尼基塔和CAA的几个经纪人去看了，他们一等片子放完就出了影院。他们从汽车里给我打电话，告诉我他们认为情况很不错。于是我简直就像是一下子给充满了气一样，那天

晚上我睡觉时是那么快乐，因为他们简直是在汽车电话里兴奋得大叫。但劳拉·德恩的母亲黛安·兰德和她的几个朋友也去了同一家影院，他们对这部影片的反应可就平静多了。于是我就说：“那是他们不懂，理克懂的。”接下来我就上床睡觉了。

第二天早上我起得真的很早（狄诺总是很早就去办公室）。于是我打电话给他，是一个秘书接的电话。我说：“我是大卫·林奇。狄诺在吗？”（用一种很庄重的语气）“哦，是的，大卫，他在。”于是她就给我接进去了，拿起听筒的是发行部的头。（扬扬得意地）

“嘿，拉里，我是大卫·林奇。你怎么样？狄诺在吗？”（悲剧性的口吻）“噢，大卫……”于是我就说：“拉里！情况怎么样？不是很好吗？”而他说：“一点都不好。”我说：“你在说什么，拉里？”他说：“简直是场灾难！”我说：“拉里，别跟我胡说八道！告诉我。情况确实很好的，你消遣我呢？说呀！”而他说：“我让狄诺跟你说。”于是狄诺接了过去：“啊！真是一场灾难！到我办公室来。我们谈谈！”

于是我跟理克一起去了狄诺的办公室，他们把放映现场回收的调查卡给我们看。那些反馈简直就像“大卫·林奇应该被枪毙！”卡上的问题：“这部影片你最喜欢的是什么？”回答是：“那条狗，斯巴克²²”“结尾！”“它放完的时候！”这是拉里从业这么多年来见过最糟糕的试映。调查卡上的内容是他看过最最可怕的一次。要不是冲着狄诺，他们可能早把这部片子束之高阁了。我不是在开玩笑。但狄诺说：“大卫。我们试过了，看来这不是一部大众都能欣赏的片子。所以我们得接受教训继续前进。”于是他们做好了准备，又请了很多重要的影评家来看，他们确实对影片评价不错。影片公映以后虽然从来没取得过超高的票房，但还是相当不俗的。大约六个月之后，拉里

特地给我打电话说：“大卫，我一定要告诉你件事。”我就说：“什么事啊？”他说：“还记得我们试映的那家影院吗？《蓝丝绒》现在就在那儿公映，排队买票的观众整整绕了影院一圈！我就是想让你知道这个情况。”所以结局还是很好的。

但去观看试映的都是哪一类观众呢？是看《壮志凌云》的同一批观众？那就没有多大意义了。

一点意义都没有。但狄诺却真是做了次试验，而且还不为试验的结果所左右。他从那以后不再抱有很高的期望也确实是件好事，因为无论出现什么结果都成了蛋糕上的糖霜。而《蓝丝绒》是那一年他最成功的影片之一。我想狄诺是想要一部打开局面的影片。他是真想让这部影片大受好评，捞进成吨的钞票。我从没想过《蓝丝绒》会有机会为更广泛的观众群所接受。我当时只是想我们终于度过了一场潜在的灾难。就像我的经纪人说的：“大部分制片人如果得到这样的反馈卡，都不会做出狄诺那样的反应的。”他竟然真的没有就此动摇。

但那些调查卡上的反应并不真的是就影片而论影片，它显然是触到了某些人的神经。

这种事是很微妙的。这也正是为什么观众实际上的口碑——在第一个公映之后——能决定一部影片成败的原因。要么先期的评论和广告突然会变得空洞无物、完全错误，要么它们就会成为真理，随着口口相传越来越得到强化。这全看他们怎么说了。而《蓝丝绒》的口碑就极佳。观众的谈论对这部片子来说太重要了。我想有些人是会很鄙

视它的。如果你不喜欢这个故事或它讲述的东西，你就会痛恨这部片子的一切方面。这不是一部拍给所有人看的影片。有些人会真的喜欢，而另外一些人则认为它很可憎很变态。它当然是有其两面性的。肯定会有对比。影片应该具有它的力量，善的力量以及黑暗的力量，这样你才能受到震撼，才能起到惩恶扬善的意义。如果你不坚持这样的立场，你拍出来的片子也就成了不咸不淡的垃圾了。

只要影片有了一点点真正的力量，就会有人觉得它变态或可憎。而在很多情况下，如果你把某种东西推到了一个极端，你就可能会要么把自己要么把影片弄成了白痴。你必须得非常坚信你拍的东西，要确定拍得诚实无欺。我并不想操纵任何一位观众。我只是竭力想，你知道，进入到其中，让素材自己讲话。就像在一个梦中工作。如果它是诚实的，如果你相信它，你就差不多能做到成竹在胸。

有些人不可避免地——不但是女性——会很反感多萝西的受虐和弗兰克极端的施虐。在伦敦的首映夜，影院甚至都有警戒线。

哦，我能理解这一点。但如果没有了这层关系，就不会有这部电影了。你明白我的意思吗？它就像是一个故事，这些人物都在这个小小的世界里活动。

人们的这种反应不是要呼吁电影审查，而是对影片中对待女性的方式提出批评。电影里总是女性在受到虐待，而且她们看起来都不太介意，听天由命。

是的，但这就是人类这个家族的实情。有人出了影院后说：“我就认识一个姑娘跟多萝西一模一样，她也有这种精神症。我还认识一个就像是弗兰克的家伙，他就控制了她。”这两者是互为依存的。他们都在相当程度上失控了。这也就是他们会在一起的原因。而且这种关系只能以这样的形式存在，所以它并不是绝无仅有的。它就在我们周围存在，我猜就在空气里飘浮。

这种对影片的否定性反应，基于弗兰克和多萝西之间的施虐和受虐关系，也许源自一种希望改变这一情形的期盼？毕竟，受虐的还是女性。

但是将多萝西·沃伦斯这样的形象假定为所有女性的形象是不对的，这样的话，你就没法以这样的形象来编你的故事了。突然之间，如果影片中是个黑人，他代表的就是全体黑人。如果是个女人，她就代表所有女人。如果是个孩子，那就是所有的孩子。这简直是在拿你寻开心。电影拍的是特别的人物，特定的场景，世界上的这个小小的角落。放松点！实际上是有这种事的，你也知道，虽然实际上的情形不会跟影片中表现的分毫不差。如果这么苛求的话很快你就没办法拍片子了。世界上有那么多人就等着为了什么事而忐忑不安呢。

那么你是如何看待那些针对《蓝丝绒》内容的负面意见呢？

确实是有破坏性的，我们也别自欺欺人。但比如说你碰到了写这些批评文章的作者本人：你亲眼看到了他或她的做事原则，如果你看到了他们的个性、他们思考问题的方式以及他们的为人，那么你就能

理解他们为什么那么说那么做了，你也就不会再那么耿耿于怀了。并不是说你就不再尊敬他们了，但你能明白他们不会喜欢你的片子。但实际上你并没碰到任何人，所以你只能靠想象。我不知道所谓建设性的批评到底是怎么回事，现在它要么是迎头棒喝要么是欢呼雀跃，而接下来又不知道转到什么上头去了。

你对电影审查持一种什么样的态度？大卫·柯南伯格曾说过，既然有那么多人——制片人啦、出资人、发行商啦等等——自始至终都会审查你的作品，他一开始就拒绝做自我审查。

对我来说，我是爱上了一个故事、这个故事里的人物和一种情绪，这整个的一切。每个拍片的人都有一条不会越过的界线，且不论到底是什么。他们都有讲述这个故事的方式，而且已经推进到了眼前的程度。只有你自己才明白是怎么回事。那是一个不断要检验校正的东西：对于这个世界、这些人物来说这么做到底对不对？而影片一旦拍完——既然你再也无法控制它的命运了，你也就不得不随它去了——不该由哪儿跑出一个人来说“我很不喜欢这场戏，你一定得剪了去”，那简直匪夷所思。如果每个人都给它来这么一下，你的影片过不了多久就只会剩下一个天空的背景了。

这也是一种政治上的考虑。即便你没有特别的政治上的拍片动机，当你的作品被放到文化的大背景下看时，它也免不了具有一种政治上的意味。

如果你是一个政治驱动或理性十足的人，你看什么都会从政治的角度出发。如果你是个信仰很虔诚的人，你看什么都会从宗教或与宗教有关的角度出发。所以你只需专注于你自己的工作，竭力把它做好就行了。我想政治就是摆在那儿的一道坎，如果你跨不过那道坎，肯定会受到阻碍、挫折。那是个永远无解的悖论，一种没有赢者的局面：两个方面，如此对立，各有各的理，但谁也不听谁，而且永远僵持不下。任何能打开局面的事情毫无例外都只能发生在其外部。看起来真像个恐怖故事！

我甚至都不喜欢使用“政治正确”这个词，因为我认为这是右翼立场的一种发明，但我想知道你是怎么看待这种说法的？

我来告诉你我是怎么看它的：它简直就是一种邪恶、魔鬼一样的阴谋！是一种恶毒的东西。是一种不敢冒犯任何人的错误的办法。要做到“政治正确”也就是要成为温吞水，要清理出一个怪异的小角落来保证里面任何冒犯都不会有。这就像是藏着掖着一样。

真是很难做到，是不是？因为语言本身就包含政治，其关键也并非真的想阻碍艺术家们的创造工作，而是想找到一种语言——还有影像——以使人们能维护他们的尊严。

话是这么说。但我们在拍《正在播放》这一电视喜剧片的时候，我们其中有一个人物“布朗基²³”就是个盲人。他们说：“你们不能弄个盲人。盲人本来就容易让人产生幽默感，你那就成了在取笑盲人了。”我记得W.C. 菲尔兹出品过一部影片叫《这是个天赋》，其

中就有一个盲人带着根手杖，那是影片中最滑稽的部分。但现在你就得认真琢磨琢磨了，因为盲人是构成一整个社会团体的，任何关于盲人的笑话现在都会被禁止，因为它成了对全体盲人的侮辱。于是又有一条幽默的途径被堵上了。幽默中当然也有某些粗鲁的因素，正是这一因素逗得大家大笑的。我不知道到底是什么引发的。但像这样玩笑并不是有意想伤害盲人——再过一百万年也不会！

《我心狂野》中就充满了“处于不利地位”的人。大概你的立场也并非“看看这些怪胎，让我们尽情嘲笑他们”吧？

绝不是！他们就是这个世界上的人。就像那个有条坏腿的人物格丽斯·扎布里斯基一样。我都不知道她的腿到底是怎么弄坏的，不过很多这种情况是由事故造成的，比如那个想扮演旅馆经理的人。一切都准备好了，就等他入戏的时候他却打电话给乔安娜·雷说：“我很抱歉！但我不能演这部片子了。”乔安娜就问：“为什么？”他说：“哦，我的脚骨折了，现在打了很大的石膏。”于是乔安娜就告诉我：“他没法演了。”而我说：“你在说什么呀？这太妙了。他一定得演这个角色。”我原来不想要他就是因为他有两条好腿！所以我要让他裹上石膏。现在我们有个货真价实的拄拐杖的老家伙了。你想要的一切不太可能百分之百地凑到一起，这是自然规律。所以你只能将其中的一部分表现出来。你觉得所有的人都凑齐了，你就会很高兴，才不管到底是怎么来的呢。真的很了不起。还有另外的事在进行中。一切都好，情况就该如此。

独立影片《生活在遗忘中》偷了你一招——在一个梦境中出现了一个侏儒，仿佛只要这么做就能自动保证其“怪异性”似的。有没有人说过你那个“来自另一个地方的人”，说你用迈克尔·安德森的外形就只是为了表现“怪异”吗？

不，我记得不是这么回事。我是说，谁会跟小迈克过不去呢？
（大笑）

[1](#) 《沙丘》（Dune）：美国著名科幻小说家弗兰克·赫伯特（Frank Herbert, 1920—1986）的代表作，1965年出版，畅销达1200多万本，后来他又相继写出四本续集，组成庞大的《沙丘》系列。

[2](#) 《纳瓦隆大炮》（Guns of Navarone）：美国1961年出品的著名战争片，J. 李·汤普森执导。

[3](#) 大卫·林奇曾经通过解剖小动物来制作“全图”，即将所有器官陈列在一起进行拍摄，并配上文字。

[4](#) 包豪斯（Bauhaus）：原为德国德绍包豪斯设计学院的简称，后指以学院为基地形成、发展起来的建筑学派。从建筑必须适应现代工业社会的观点出发，提出建筑师、艺术家和画家要“面向工艺”的口号，以及一套重视建筑技能、技术和经济的现代派建筑观点。

[5](#) 乔治·斯塔布斯（George Stubbs, 1724—1806）：英国杰出的动物画家和解剖制图家。早年即对解剖发生兴趣，这一兴趣成为他终生热烈追求的目标之一。他的《马的解剖》成为博物学家和画家的主要参考资料。

[6](#) “沙丘”（dune）跟“六月”（June）只差一个辅音。

[7](#) PG（paternal guidance）：宜在家长指导下观看，适合一般观众。

美国电影协会（The Motion Picture Association of America, MPAA）制定的影视作品分级制度如下：

G级：大众级，适合所有年龄段的人观看。该级别的电影内容可以被父母接受，影片没有裸体、性爱场面，吸毒和暴力场面非常少，对话也是日常生活中可以经常接触到的。

PG级：普通级或称辅导级，建议在父母的陪伴下观看。有些镜头可能会产生不适感，不适合儿童观看。

PG-13级：特别辅导级，13岁以下儿童尤其要有父母陪同观看，一些内容对儿童很不适宜。

R级：限制级，17岁以下必须由父母或者监护陪伴才能观看。该级别的影片包含成人内容，里面有较多的性爱、暴力、吸毒等场面和脏话。

NC-17级：17岁以下观众禁止观看。该级别的影片被定为成人影片，未成年人坚决被禁止观看。

此外还有NR或U级（未定级），M、X或P级（限制级）。

[8](#) 巴里·吉福德（Barry Gifford, 1946—）：小说家、剧作家、诗人、导演。与林奇缘分匪浅，《我心狂野》就改编自他的小说。

说，而《迷失高速公路》则是他为林奇写剧本。主要作品有《边境小镇》《暗夜之人》《垮掉的行路者》（杰克·凯鲁亚克传记）等。

[9](#) 罗伊·奥比森（Roy Orbison, 1936—1988）：拥有“忧郁摇滚情歌之王”的美誉，被猫王称誉为“世界上最伟大的歌手”。代表作有《漂亮女人》《在梦中》《哭泣》等。

[10](#) 艾德·沙利文秀（Ed Sullivan Show）：美国哥伦比亚广播公司1948至1971年间的名牌综艺节目，每周日晚播出，是美国电视史上播出时间最长的综艺节目。

[11](#) 帕特·布恩（Pat Boone, 1934— ）：与猫王风格相近，是早期摇滚乐时代最成功的歌手。他的大受欢迎很简单，因为他处处都是猫王的对立面，相比猫王，他的音乐是绝对“斯文”“正派”的。他那斯文的风格也把摇滚乐变成了一种对美国中部孩子来说可以接受的音乐。

[12](#) 小理查德（Little Richard, 1935— ）：小理查德不仅在20世纪50年代摇滚乐中担任主角，而且还对60年代涌现的摇滚艺人起了最基本的激励作用。作为摇滚世界的历史缔造者之一，在1956至1957年的短短一年中，他完成了几乎全部代表作并卖出了1800万张唱片。

[13](#) 凯蒂·莱斯特（Ketty Lester, 1934— ）：R&B和民谣女歌手，60年代成名，代表单曲有《情书》《爱在何方》等。

[14](#) 蒂姆·巴克雷（Tim Buckley, 1947—1975）：60年代最重要的摇滚歌手之一。他的歌喉极具煽动性，宽阔的音域不仅能爆发出惊人的能量，还极具情感表现力，他可以从悲伤的低吟突然改为愤怒的狂吼。他的风格多变，民谣、迷幻摇滚与爵士均曾涉足。

[15](#) This Mortal Coil: 英国独立乐队, 以忧郁、低调、唯美的新古典派风格著称于世, 迄今为止共推出过三张专辑唱片, 每次均由不同的乐手参与完成。

[16](#) 玛格丽特·杜拉斯 (Marguerite Duras, 1914—1996): 法国小说家、电影剧本作家、歌剧剧本作家、剧作家兼电影导演。因其自传体小说《情人》和电影剧本《广岛之恋》《印度之歌》而举世闻名。

[17](#) 鲍比·文顿 (Bobby Vinton, 1935—): 以音色纯美著称的著名民谣歌手, 1963年以《玫瑰红红》(Roses Are Red) 一曲成名, 歌声背景里加入了若隐若现的钢琴。这种风格成了他三十多年歌坛生涯的定格, 包括为《教父》在内的多部电影所唱的主题曲延续了他的名声。

[18](#) “兰伯顿”的原文是“Lumberton”, “lumber”在美式英语中就是“木材”的意思。

[19](#) 让-比埃尔·莱奥 (Jean-Pierre Léaud, 1944—): 法国著名演员, 以在20世纪60和70年代法国新浪潮的一些主要影片, 尤其是特吕弗的影片中扮演主角而闻名。

[20](#) 弗朗索瓦·特吕弗 (François Truffaut, 1932—1984): 法国“新浪潮”电影运动的主将, 代表作有《四百击》《朱尔和吉姆》《偷吻》等。

[21](#) 《壮志凌云》(Top Gun): 汤姆·克鲁斯1986年主演的著名动作片。

[22](#) 斯巴克 (Sparky)：大尔马谢消防犬的名字，美国国家消防协会用它作为防火的标志。

[23](#) “Blinky” 的词根 “blink” 就是 “闭眼不见” “漠视” 的意思。

突然间，我的家变成了一棵痛苦的树

——《双峰镇》故事

大卫·林奇要为美国的电视观众拍一部“肥皂剧”的新闻确实够劲爆。很难想象他那创造了《橡皮头》和《蓝丝绒》的敏感能在最保守的传媒体制中找到合适的表达方式。然而，感谢马克·弗罗斯特与他的合作——前者有电视剧制作的丰富经验——《双峰镇》竟然顺利通过。其间，有关“品位”与内容的限制不仅并未造成《双峰镇》真正意义上的障碍，反而促成了不少非常有创造性的解决方案。

林奇本人对于他在电视媒体实际工作中要面对的不利因素有清醒的认识。如果留意以下因素将会是很有趣的：首先是影像质量和音效（不如说缺乏音效），还有就是要通过一种由“梦想破坏者”（商业性）所主导的媒介同观众直接交流的困难，以及难以驾驭的电视网络自身的日程模式。

有些评论家断定，在林奇与弗罗斯特的合作模式中，林奇单独负责剧集中的“怪异”因素，而弗罗斯特则负责提供对于制作一部剧集必不可少的实际战术和工作实践。然而，这一论断忽略了弗罗斯特在制作诸如《希尔街布鲁斯》[1](#)时就已经在“怪异”方面做出了贡献，而且他们这对搭档先前就已创作出一部以怪异为特征的名为“一个唾沫泡”的剧本。《双峰镇》剧集与电影的编剧之一、弗罗斯特和林奇的

朋友罗伯特·恩格斯为我们勾画出了那个剧本的大前提：“这就是一个产生自一台电脑的电灯泡，它在那个小镇整个炸开，改变了人们的个性——就像那五个牛场主自以为是中国的体操运动员一样。非常疯狂！”

具有讽刺意味的是，电视肥皂剧这一形式竟然给林奇提供了一个机会，使他得以再续前“梦”。《双峰镇》的长篇故事——本身就有正片的长度，而且继续延展成29集的长剧——使林奇能够以一种类似拍摄《橡皮头》的方式沉入到那个世界中去。其结果是，那个世界对他的吸引使他在漫长的剧集播完后仍意犹未尽。后来终于又迫使他重返这个小镇和其间的人物，拍摄了电影版前传《双峰镇：与火同行》。

这种延展的故事样式还使林奇能比在一部正片中更有效地展开他认为的特定重心。这种包容并展开众多各具特色的人物形象的形式使他可以尽情施展他对语言节奏以及演员声音特质的偏爱。森林和语言（来自他母亲）对他的影响在这部剧集中表现得最为明显，同样明显的还有他那创造强烈到令人无法承受的情感的能力。这部剧集以众多表现赤裸裸的痛苦和绝望的场景著称，其表现方式经常是无法控制的呜咽。

《双峰镇》第一季在世界范围内赢得了巨大成功。按照罗伯特·恩格尔斯的说法这是因为：“它是一部表现无法定性的罪恶的剧集。剧中抓住的正是大家会有强烈情感反应的东西。还有，《双峰镇》中的人物是如此真实，而这一点正是其他电视剧集所缺乏的。我们以前还从来没有过《星际迷航》迷²这样的《双峰镇》迷，打个比方，他们看《双峰镇》的劲头就像是通用汽车公司的超级说客。”

评论界的反应也非常热情，虽然随之而来的大肆宣传以及（有人怀疑）这部剧集对令人珍视的家庭观念的攻击，不可避免地会导致某种程度的怀疑主义倾向。在一些评论家高兴地质疑美国电视或电视观众是否已做好了接受这部剧集的准备时，另一些人则谴责它是一辆哪儿都到达不了的后现代列车。出于某些电视情节剧的特点，对它的真正热爱也经常被别有用心地解读为它太过聪明和花巧。林奇退出第二季的拍摄，转而去拍《我心狂野》并无补于事，这部剧集不久后就停演了。

等到1992年林奇揭开影片《双峰镇：与火同行》的面纱时，评论界的反应就变得很不友好了，直到如今，这部影片才受到某种程度的谨慎而正面的重新评价。它毫无疑问地创造了林奇最残酷、最凄凉的邻里图景之一，甚至故意冒犯热爱同名剧集的铁杆影迷。林奇拒绝再走回头路：这部同名影片既没有接着剧集的情节讲下去（剧集以鲍伯胜过了探员戴尔·库柏的惊险场面结束），也没有简单地重拾剧集的潜在情节以及使剧集大受欢迎的幽默和当地好笑的口头禅。相反，影片选择了返回不为人知的过去——劳拉·帕尔默生命中的最后几天——展开了一段精彩而尖锐的对于乱伦、虐待和暴行的叙述。为了展现电视剧集最最核心的内涵，林奇被迫接受了自此以后再也不愿重返双峰镇的结果。

罗德雷：你创作和拍摄《双峰镇》的搭档马克·弗罗斯特来自电视界，且以制作《希尔街布鲁斯》等卖座剧集著名。表面看来，你们俩是很难搅和在一起的。你们到底是怎么成了搭档的？

林奇：（笑）我尽量给你讲清楚吧，不过要讲清楚这么多事是怎么凑到一起的还真不容易。这是由玛丽莲·梦露起的头。马克对那本写梦露的书《女神》非常着迷，而这时正好有个华纳兄弟公司的制片人打电话给我想跟我谈谈拍一部玛丽莲·梦露的片子，就以那本书为基础。我还是有兴趣的。我喜欢这个女人麻烦不断的创意，但我也不知道如果它是个真实故事的话我还会不会喜欢。马克想做这部影片的编剧，而我将是片子的导演。而且既然我还不能百分之百确定这件事会朝哪个方向发展，我就说“好吧”。我跟马克碰了头，我们大家都交流过了，于是他就开始写了。

就在这时候我跟马克一起去了威尔舍尔的一家餐厅——那是一家康乃馨乳品餐厅。吃东西的时候我问他：“马克，你对喜剧有兴趣吗？”他说：“有啊。”我说：“你想跟我合作写一出喜剧吗？”他说：“好啊。”我说：“名字就叫‘一个唾沫泡’。”他说：“很棒。”当时我还跟着狄诺，于是我们就搬进狄诺公司的一个小房间里，开始写起来。我们俩真是百分百地合拍，我们会笑到滚到地板上去，那简直是一场骚乱！我们就这么笑啊写啊，写啊笑啊的。我们就这么完成了《一个唾沫泡》，而且差一点就要投拍了。我不记得是哪儿出了岔子了，《女神》最后也没搞成。但那个时候我跟马克已经是朋友了。

这种工作关系又是如何导向《双峰镇》的呢？

自从《蓝丝绒》之后，我的经纪人托尼·克兰茨就一直想促成我们在电视界的合作。我们也一直打哈哈：“哦，行呀，也许吧。”有一天，马克跟我正在Du Pars，月桂谷与温土拉街角的一家咖啡店里闲

聊的时候，突然，灵光一闪，马克和我脑子里有了一具尸体被冲到岸上这么一个意象。

单这个意象就启动了整件事？

是的。事情就是这么发生的。（笑）起先它被叫作“西北通道”，是一个发生在北达科他州一个小镇上的故事。但我们当时也没料到这个想法会如此重要。那就像是我们有一定的自由度，然后说“嘿，让我们看看会发生什么吧”。不过一个故事分成很多集来讲述，会拖很长时间这个想法我很喜欢。

你们俩在写作上是如何合作的？

我们一起工作，特别是在开始的阶段。后来我们就更多地分开写了。马克真是个电脑天才。在他家的工作间里，他那些电脑跟桌子完全被设计成了一个电脑世界。他有一把像是进行精神分析用的躺椅，我就躺在上面。马克打字飞快，而我根本不会打字。所以我们就在他那儿工作。我们工作一段时间后，我因为什么原因必须到纽约去一趟，于是我们就在伊莎贝拉·罗塞里尼的家里装了个调制解调器。这样我们连上电话线打开电脑后，马克一边打字我就能同时看得到了。真是太奇妙了！后来我返回了洛杉矶，我们就是在他工作室完成了剧本。我把剧本带回家，坐下来完整地读了一遍，感觉这真是个好东西！我马上打电话给马克说：“你知道，这真的很棒！”而他对我说：“一点没错！我刚刚还在读呢。”这真让我吃惊。但是过了很长时间以后我们才说服美国广播公司正式签下这个剧本。

你当时并没有真正的拍电视的经验。他们起先对这个主意的反应如何？你们当时会谈的情形如何？

哦，在去美国广播公司推销《双峰镇》的路上，是马克开车接的我，我们沿着梅尔罗斯路往前开，我就开始看路上汽车的牌照。我是在拍《橡皮头》之前就开始这么做的，当时我正开车沿着日落大道前进，我前面有一辆实在破烂不堪的大众车，但车牌上有我名字的首字母，DKL3，还有一些数字。这对我来说就像是个好兆头。所以我就发展出一套理论，如果你在哪儿看到了你名字的首字母，不管是什么顺序，那都是好兆头。（这种事没什么坏处！）而如果字母后面的数字相加得出的是你喜欢的那个数字那就更好了！并且，如果那辆车碰巧是你真正喜欢的车型——那还要好！因此，最好的结果就是你的首字母按正确顺序排列，各数字相加正好是你喜欢的数字，并且这辆车本身是一辆好车。就这样。

接着，当马克和我正转入就在多希尼路前头的圣莫尼卡大街时，正好驶来一辆全新的白色梅赛德斯4。车牌上有我的首字母，而且是我的幸运数字！于是我说：“马克，结果肯定非常好！”

你具体是如何向美国广播公司推销的？

到底是谁杀了劳拉·帕尔默的谜是片子最重要的结点，不过这一结点会随着你逐渐熟悉镇子里其他的居民以及他们自身的问题而慢慢后退。每一周的剧集都会集中描述某一件事。计划是将警察的调查与各个人物的日常生活穿插在一起，形成一个整体。我们画了一张那个

镇子的地图。我们清楚知道每件事确切地发生在哪个地点，这对我们决定主要的气氛和哪儿可能发生什么大有帮助。我猜要讲清楚到底是什么使《双峰镇》成为《双峰镇》是很难的。我不认为我们知道那到底是什么。但美国广播公司说他们想先做个试播样片看看，然后再最后决定。

在完成试播样片与正式拍摄第一季剧集之间隔了相当长一段时间对吗？

是的。当你做完那部试播样片时，你还无法做出决定。对他们来说不可能自己就做出决定。那些人物非常不真实，你没法相信你看到的东西。所以他们把它送到了费城，请来男女老少们——不同组的试播观众过来看。这些观众看完后要填反馈卡，然后电视台的管理层再对这些反馈卡做出反馈。我不知道他们之后又是怎么做的——是抛一枚硬币还是怎么着。总之是决定下来要拍这部剧集，七集以上。于是我们庞大的仓库型摄影棚就在巴尔博亚建立起来，并开始搭建布景。我们拍试播样片的时候就有了储备的胶片，在派人回去取别的东西的同时，我们就离开了外景地去拍故事。

那些关于咖啡和甜饼的喜剧元素是从一开始就作为一个必要的组成部分来构思的吗？

是的。在试拍的那一集里就有。那是一个很棒的要素。我在试拍的那一集里有一种自由的感觉。那种“这也许不会有任何真正的目的，让我们好好拍吧”的欣快。

结果咖啡、甜面圈和樱桃派却成了观众印象最深刻的东西。

是的，我知道！这很有趣。樱桃派跟咖啡绝对是剧本里就有的，但其重要意义在拍摄过程中才得以凸显。

找到一个符合你脑子里那个小镇形象的外景地费了很多力气吗？

哦，一旦决定要在西北部地区拍摄，我们就去那儿做了好多初步的外景勘察工作，发现了很多非常非常棒的地方。比如说那家锯木厂——它真是让人难以置信，因为它是家漂亮的旧式锯木厂。现在他们种树，树长到24英寸他们就会把它砍倒。但当时他们应用的是旧标准，你知道，那些树长得就像古代的树那样，真粗。我最喜欢的树种之一是那种笔直挺立的花旗松，真是漂亮。现在可不同了，树的年轮间分得更开了，因为这些树都更像是草了，你知道。他们让这些树长到一定的尺寸，然后“砰”——就完了。他们现在甚至有了一种工具用来把树夹断：他们连砍都不用了，他们夹断它们！不管怎么说，那个旧式锯木厂里有一些直径五到六英尺的原木漂浮在水塘里，这儿就是为我们保留的地方。他们会用巨大的传送带把它们输送上去，然后用那个巨无霸圆锯把它们打下来。这时那个戴着一顶安全帽的女人就会出来，用一根棍子去戳一下原木。她是锯木厂里薪水最高的工人。

我不太明白，一个真的“原木女士5”？

哦，她会用棍子戳戳那根原木，然后在一个本子上记些东西，她就能赚大钱。然后那根原木就会被扔到一个斜坡上，锯木工会用一个巨大的水压装置把它抓住。他面前有八到十个杠杆，他把原木送到一个带锯上面。这个带锯是个40英尺高、半英寸厚的钢铁家伙，那根原木——一根巨大的原木得有多重——就给一下子推到了这个带锯上，而这个带锯连哆嗦都不哆嗦一下！它是那么锋利、转得那么快，切起原木来就跟切黄油似的。锯木工把它切成一定的形状和大小，那位女士之所以能拿最高的薪水就是因为她精确地知道锯木工该怎么切割这根原木，她已经在脑子里估算出了那根原木能切成多少板英尺⁶。

我们到那儿之后两个月，那个旧锯木厂就被拆了。新建了一个小锯木厂——很小的、效率很高的锯木厂，只接收直径24英寸的木材。但我们已经有很大的收获了，我们花了大约四天时间里里外外都拍到了，在片子里我们一直都在用这些图像——锯条和里面的一切。我原来拍这些东西也没想着能用到片子里的。但后来，它自然地变成了片子的一部分。

当时你们在那儿待了相当长一段时间，跟当地人处得怎么样？

他们非常高兴。那儿有个“双R餐厅”的故事。公路原来是从这个镇上经过的，你知道，所以那儿有些餐饮的生意。但后来又修了一条很宽的高速公路，所以就没人再在那儿驻足了。餐厅的老板娘——我想她叫佩吉——在我们刚到那儿的时候，一天也就做六个甜饼的样子。而《双峰镇》播了以后她一天要做60个了！大巴会停在她的店前，车里装满了德国人或是日本人，从全世界各地来的人都会走进她

的店里要樱桃派跟咖啡。她那个地方在地图上清清楚楚地标着呢，永远在上头了。

这么说来，这个斯诺夸尔米镇仍然在做《双峰镇》的生意喽？

是的。他们每年夏天都要举办一个“双峰镇节”，不过我肯定这桩生意减少了佩吉的客源。但总会有人在那儿驻足了，希望如此。她真的很棒，她做的甜饼也好吃到令人难以置信！

一旦正式开拍，你跟马克在搭档工作方面是如何相互协调的？

马克对我来说真的是一种很好的补充，我都不太清楚到底是怎么做到的。他非常聪明——这正好弥补了我的不足！而且他受过良好的教育，而我没有。他总是能理解我说话的意思。也许他帮助了我进入一个更真实的世界。

你们事先已经把《双峰镇》的故事发展准备到了什么程度？你们对于它后面的发展方向已经成竹在胸了吗？

是的。在电视台，他们有一切东西的确切名目。比如说故事的“骨架”：朝哪个方向发展，谁要做什么之类的内容。有个计划确实很有道理。所以我们就把骨架都写下来了，不过它确实非常简略。填补空白的过程其乐无穷。不过这个骨架已经让电视台的主管部门感到满意了。

我想知道你是不是能对《双峰镇》中的各个地点有非常清楚的意识。大部分美国剧集都没什么地点的概念，尽管很多剧集用的就是某个特定城市或地方的名字。

确实如此。在我的想象中，这是个被森林环抱的地方。这一点很重要。因为自打人们有意识以来，森林一直就是个神秘的所在，所以它们在我心目中本身就扮演了一个角色，然后别的角色也纷至沓来。当你开始为这个地方填补人物的时候，一个有了就马上会引出另一个来。沿着这条线发展下去，你很快就有了一个特定的社会。而且因为你的人物已经有了个性，你也就有了他们可能会做出什么来的方向，还有他们是怎么陷入麻烦以及他们的过去是如何对他们纠缠不清的。这样，你就有了很多细节内容。

而且西北还有它特殊的禀性。我总为之赞叹不已的一点就是那个地方是如何让全世界都理解它的。它其中有一种什么东西，人们立刻就能全部理解并能欣赏，真的马上就能心领神会。真不可思议。

你认为那是因为它如此独特吗？

应该是吧。不过如果它过于独特的话，也就没人想了解它到底怎么回事了！（大笑）它是个谜。为什么日本人都这么喜欢《双峰镇》？还有德国人、澳大利亚人。它确实抓住了某种东西。

从许多方面来讲，这部剧集都像是对标准电视节目的挑战。

没错，但我们并不是故意要这么做的。如果你只是想做出点不一样的东西来，那你的起点就有问题。这只是拍出我们真实想法的自然结果。我们也可能拍了试播部分外加七集之后还什么都没有。

在欧洲可以买到一种正片长度的试播样片的录像带，那个版本通过加了几个杀手鲍伯的镜头给出了更多关于到底是谁杀了劳拉·帕尔默的线索——而正式剧集这个人物是直到第三集才出现的。你为什么要做不止一个版本？那会过早泄露太多东西的。

我们当时被告知必须这么做。美国广播公司给了我们一笔钱让我们拍那个不管是叫样片还是叫正式集的东西，但我不知道为什么，他们又不给你足够的钱，钱不知道是按哪种标准给的。所以赤字的部分就得找赞助——就是另找家公司把不够的部分补足，其实根本也没有多少。但这是个骗局。他们就出了这么一点小钱就把这试播样片的国际版权搞到手了。如果你聪明的话，就根本不该接受这种条件，就用美国广播公司给的钱拍。面对现实！但当时他们对我们说“这是惯例，就该这么操作的”等等。

然后已经拍了一部分的时候他们又告诉我另外一桩事，他们先前就说过，但我没听。然后他们就不停地更加大声地重复，直到最后他们说：“你必须得另拍一个不同的结尾。为了照顾海外市场，一定要有个结局才行。”我总会说：“办不到！”大部分人也许只是随大流——但会随到什么地方去？如果那个片子要冠上你的名字，你知道，它就必须得像那么回事才行。

但我们只有24天的时间来拍这部试播样片，而且天很冷。你想象不到有多冷！我走进那家卖登山用品的店，他们告诉我“这种裤子是如何如何的，你在埃佛勒斯峰穿它都没问题”。于是我就穿上雨衣套上靴子以及那一整套最先进最伟大的行头。穿上以后你连走路都很困难，但有好几天夜里我还是差一点被冻僵。真是令人难以置信的冷！你疲惫不堪，你还要在深夜拍戏，就在外面的苦寒中，你连动一下都很困难。你只能坐着。那种冷还是一种湿冷：直接就能钻到你衣服里面去，然后你就不停地哆嗦。搞得我们所有的工作人员都快发疯了！

由弗兰克·西尔瓦饰演的杀手鲍伯当真是你们在拍摄过程中才想出来的吗？当初游说美国广播公司的时候还根本没有他，是不是？

是的。弗兰克·西尔瓦原来是剧组的布景师。我们当时在拍劳拉·帕尔默的卧室的戏，弗兰克也在场，干他该干的工作。他把家具来回调整，把那个五斗橱挪过来，它最后就定在了进门处。这么一来，弗兰克就一个人留在了屋里，而我们大家都在外头等着，有个人——我也不知道具体是谁——说：“弗兰克，别把自己给锁在屋子里了。”就在这时，砰的一声！我脑子里灵光一闪，我问他：“弗兰克，你是个演员吗？”他说，“是的。”我又问：“你想加入这部片子吗？”他说：“当然！”我就说：“你已经在这部片子里了！”然后他说：“我该演什么？”而我说：“我不知道，但你已经在这部片子里了。”

你到底想到什么了？

喔，我对这个主意也不太有把握，但确实发生了什么事。我们需要一个环顾劳拉卧室的慢速摇拍镜头。这个镜头将用来表现劳拉妈妈的回忆，是那天晚上更晚些时候的戏。于是我们就拍了两个惯常的摇拍镜头，然后我说：“弗兰克，再到床后面，跪下来，把两手放到床栏上，定格。就看着这个标记。别动。别眨眼。就这么看着。”然后我们又重来了一遍：以同样的步调摇拍，一切照做。当时真有点吓人，因为你不知道这会把你引到哪里去。

它到底把你引到哪儿了？

哦，那时候已经是晚上了，我们正在起居室拍楼梯。我想我们就要以拍完帕尔默家来结束我们的拍摄了。格丽斯·扎布里斯基就在沙发上坐着，她在抽烟，她就要开始回想了。她很难过，很痛苦，她在想。她就要看到什么了。我们已经拍了石头底下的心形项链，有人就要发现它了。那可能就是她将要看到的東西。所以，在那特定的一刻，她笔直地坐着。现在，摄影师正站在地板上，他必须得鞭打格丽斯，以拍到她的尖叫。就这样，砰！他打了下去，她尖叫得棒极了，格丽斯发挥得很好。“真漂亮！”而摄影师却说：“不漂亮。”我说：“怎么了？”他说：“有个人在镜子里反射出来。”我就说：“所有的人都原地不动！在哪儿？”我通过目镜看过去，是谁在镜子里反射出来了？在一个旧式镜子下面是弗兰克！而我只是说了句：“太完美了！”但我当时也不知道那到底能有什么意义。

杀手鲍伯无论对情节还是《双峰镇》不同寻常的恐怖基调来说都成了至关重要的角色。这些“意外”最终是如何协调地纳入试播样片以及后来的整部剧集的？

我记不清楚事情确切的发生顺序了，不过我们当时在试播的那一集里就有了一只独臂人的角色：迈克。这就像是对《亡命天涯》的一种致敬。他要做的就只是出现在电梯里，然后再走出来。就这么多！但我碰巧请到了空前伟大的演员和人物之一来演这个角色。他只有一只胳膊，所以他得到了这个工作，但他碰巧是一位伟大的演员和伟大的人！所以这之后你就开始考虑一些问题，有一天，在去工作的路上，我写下了这样一句话：“在未来的黑暗中，走过了那个渴望看到真相的魔术师。有人在两个世界的交汇处喊道：‘火——与我同行。’”我们那天是在医院里，在那儿我们有很多小东西要拍，我们正在给不得不拍的结局增加些内涵。摸索着前进。库柏和杜鲁门到了，还有那个叫迈克的人在，他说了这些话，在几乎完全黑暗的地方。而他的声音是如此不可思议！他本来的声音是跟米老鼠差不多的，但我得到了这种伟大的声音！那也就差不多创造出了整个杀手鲍伯的戏。

另一个来自世界之外的角色也变得对剧集的外观和感觉极端重要，那就是“来自另一个地方的人”。他第一次出现在一个伐木小镇中的神秘谋杀现场时真是一大震动。那个角色，或者说抽象概念，是怎么来的？

喔，我是在1987年认识迈克·安德森的一一那时我又在琢磨着怎么促成《罗尼火箭》的投拍。我已经看过他演的一部短片，知道他就

是扮演《罗尼火箭》这个角色的绝佳人选。我是在纽约市中心的McGoo's饭店跟他见面的，他当时全身着金：金色的鞋子，金色的裤子，金色的夹克。他当时拖着一辆手推车，我想。（大笑）事情总是难得遂愿，《罗尼火箭》并没有“升空”。多年以后，我又在为《双峰镇》的结局操心了。我们当时正在洛杉矶CFI洗印公司的几间编辑室里编辑那个对结尾有不同要求的海外版本——剪辑我们在西雅图专为那个结尾拍的胶片，但总是不能得到最满意的结果。那一天傍晚大约6点37分的时候，我记得天气很暖和，杜韦恩·邓纳姆、他的助手还有我正要离开工作室，我们来到外面的停车场，我靠在一辆车上——我是前身靠在那辆晒得很暖和的车上的。我两手放在车顶上，车的金属壳感觉很热。这时候，红房间的样子一下子在我头脑中出现了。“小迈克”就在里面，他正在背朝着我们说话。我告诉杜韦恩我已经有主意了，我想他会非常喜欢的，但我不能说。那天晚上我满脑子就只想着那个红房间。

他在戴尔·库柏的梦中第一次出现时还有一点也令人印象深刻，整个场景都是反过来拍的。你是怎么想到要这么做的？

在1971年，我曾要求艾伦·斯普莱特把我的一句话“我想要铅笔”录下来。我要求艾伦把这句话的录音倒放出来，我把倒放的音记住然后再把它反过来说一遍，艾伦再把这个录下来。那本来就是反的了，再按正说的顺序讲出来，但这样一来就形成了原来那句话的一个非常美丽而又怪异的版本。我原本打算在《橡皮头》的适当位置应用这一技巧拍一段铅笔厂里的戏，但一直没有拍成。在我想到那个红房间的主意后这个想法又回来了，于是我决定红房间的场景都必须得反着拍才成。红房间的那场戏是自打我拍电影以来拍得最开心的一场，

而且结果对我来说简直美不胜收。它本来是为欧洲版的结尾而拍的，但这个场景在整部《双峰镇》剧集里不断地再现。

既然杀手鲍伯和“从另一个地方来的人”都是后来才加进去的，那你一开始就简单地告诉美国广播公司利兰·帕尔默就是杀死劳拉的凶手吗？

我们从来没对任何人泄露过凶手到底是谁。而且当时无论是鲍伯还是小迈克，任何人——也包括我们，连想都还没想到呢。

但那个正片长度的欧洲版确实是抢在剧集之前就告诉你鲍伯存在的事实了，所以有些观众事先就已经知道一些了，因为他们已经亲眼看到了。

是的，但它只使人感到那是结局之一，也许跟别的情况有关，也许根本没有。我不久前又看过一遍。其中的一切都发生得太快了，什么都不能真的坐实，不过它们倒确实是指向未来的线索。

那试播的样片里有很多的哭泣镜头。副警长安迪·布伦南在为警局文档拍劳拉的尸体时哭了；劳拉的父母都痛苦地彻底大哭一场；校长跟劳拉的同学都在啜泣。你好像很喜欢哭戏。是真的吗？

是的，我想我是喜欢哭戏。姑娘们在哭，男人们在哭，女人们在哭，总之都在哭。如果他们真的入戏的话，那会是非常有感染力的。

那就像打哈欠，很快能传染。比如说安迪，他是个男人，但他也在哭。这是很少见的，你知道，看到一个警察在哭。这是从罗伊·奥比森那儿学来的，我猜！不对。在这里，这是当这种“自居心理”得到了强化时的自然流露，这是一种释放。当一个人没法说完后半句话，哽咽得无法出声时，你也就没救了。你懂得了那种感情，它已经充满了你的全身。

萨拉·帕尔默在给她丈夫利兰打电话，而就在同时，谢里夫·杜鲁门也正向她走来，他意识到她女儿出事了。那个场景，电话线的两端同时痛苦万分，确实能将这种痛苦延展到令人无法忍受的程度。这在多大程度上能推动电视肥皂剧的进步？

这不是什么推动不推动的问题，就是眼看着两个人同时意识到有可怕的事情发生的情形。它终于发生了，会导致一系列的后果。而观众们比剧中的人物知道得要得多得多，所以才让人觉得痛苦。你可以看到他们在不同的地点，你就这么眼看着它不可避免地要发生了，当谢里夫·杜鲁门的车停下来的时候。

不久之后这一情景再次发生，当你表现教室里劳拉的空座位引起的一连串反应时，警察进来了，同学们面面相觑，教室外面一个女孩尖叫着跑过草坪，大家开始无法自控地哭起来……

对，一点没错。不过这种事在日常生活中就有发生。人们的意识就像是侦探，会将那些碎片综合起来，得到一个结论。而一旦那个结论在你意识中形成，你知道，它就完了。它就真的完了。在这儿，

观众又一次比剧中的人物知道得更多。所以当观众在看到什么场景时，那个场景就会变得更有意味。就像教室里的那把空椅子。

探员戴尔·库柏这个角色是在拍摄剧集的过程中逐渐发展出来的，还是一开始就定型的？

一开始就确定了。凯尔天生适合那个角色。

凯尔在发展他饰演的这个角色上贡献很大吗，还是基本上都是在拍摄过程中按照执导做的？

喔，凯尔喜欢小玩意。比如一个很特别的打火机，或是一把很特别的小刀，要么一种类似瑞士军刀那样的复杂小刀，上面带着螺丝起子之类的全套玩意。他曾给过我一件像是一块打火石的小东西，再拿另一块小东西一碰它就能打出火来。而且他还有一张活泼的娃娃脸——在他一个人待着的时候。这些特质都很适合库柏这个角色。所以，他作为凯尔本身，就带给库柏很多东西。

但凯尔身上还有另一面是跟库柏相冲突的。我并不是说如果换个导演执导，他就演不了库柏了，但有时候我真得把他踢到另一档上才行。他天生适合这个角色，但他有时会过于松弛，或是严肃，或是怎么样，而缺少了库柏拥有的那种能量、活力和机敏。你一定得睁大眼睛看着他，因为凯尔身上另外还有很多东西是与库柏的形象相悖的。那个过程就像是做一个雕塑：你得不断地把不属于那个形体的部分去掉。

库柏似乎在断案风格上颇为独特，因为他应用他的思想，他的身体，而且最重要的是他的直觉来断案。

直觉，是的。他确实是一个非常直觉化的警探。

后来就清楚地证明他这种方式是如何绝对必要的。

是的。而且它在某种意义上允许成长和发展，但后来另外的事情又发生了，因为必须揭开谁是凶手的谜。所以在它发展的过程中，毒药也同时正在渗入土壤，它杀死植物只是个迟早的问题。

这部剧集不断地玩弄着内外混淆的把戏。内部都是光秃秃的木头；巨大的牡鹿的头搁在桌子上；那个狩猎小屋挂着红色窗帘隐藏在森林深处，等等，不一而足。当利兰坦白或说意识到是他杀死自己女儿的时候，屋里面竟下起雨来。这是你自己意识中的感觉吗？

不全是。这种内外的把戏……我从没这么说过，不过生活跟电影对我来说差不多是这种感觉。

你能解释一下第三集结束时的那组镜头吗：库柏在梦中已经亲耳听到劳拉跟他说是谁杀了她。我们没有听到她的回答但库柏听到了。而后来，在第四集的开头，他已经把这件事给忘了！

那是突出惊险的一幕，也是一种转移你注意力的把戏。不过每个人都该有过那种经验吧，就像是一次深夜里受某种东西的影响而进行的对话。在当时的情境中，你隐约觉得你知道了某种真相。然而第二天早上，要么是因为实在显得荒谬，要么就是你真的忘了——或者两者兼有！我差不多可以使任何东西都合理化。但我不知道这种事到底是怎么发生的。那就像是一扇窗，向着某种既神秘同时又在挑逗你的东西敞开。

剧集中有两个不断应用的镜头已经变成了一种具有高度象征意义的“唤起”符号，而且它们不断地重现：树间的风，以及一组悬吊的交通灯，也在风中飘摇。这些意象是怎么想到的？

喔，斯巴克伍德和21街的十字路口是劳拉最后见到詹姆斯——或者詹姆斯最后看到劳拉的地方。那些交通灯就在那儿。雪和不同的温度变化意味着它们不得不处于变动不居的状态中，所以它们也被风吹得摇摇晃晃。这些交通灯也就变得别有一番重要意义了。在库柏说“所有那些谋杀都发生在夜里”的时候，它们又被应用了一次。所以当看到你看到那个红灯，或灯正在转红，或它在摇动时，它就会给你一种特殊的感觉。后来它又变成了劳拉卧室外面门厅里的那个风扇。它会激起你探究的欲望，也会使你心惊肉跳。

詹姆斯因为是个飙车族而显得很有意思，而且那个小镇上所有的飙车族看来都在公路边的那个夜总会里消磨时光，听天使般的朱

丽·克鲁斯唱旋律优美的感伤歌曲——与此形成对比的是，一边啃着小鸡头！

没错！你瞧，这里基本的想法就是双峰镇上的飙车族都是“知识分子”——“披头族⁸”。而那些大学里的运动明星们则在外面，听完全不同的音乐。他们是一群很知性的飙车族！（大笑）

到了现在，你跟安吉洛·巴德拉门蒂的合作关系看起来可真是“入调”了。简直不能想象人们在想起这部剧集的同时会听不到他的音乐，它给人的感觉真是巩固了这个你如此投入其中的、与马克·弗罗斯特共同创造的世界。

哦，是“入调”了，一点没错。我们已经写了《沉沦》，为了“劳拉的主题”，于是我就走进安吉洛的工作室，他说：“你能告诉我你想要什么样的吗？”而我告诉他：“我也不能确定。”就在我一边跟他说话的时候，他就开始，你知道，边写边演奏一下。当时试播的那一集已经拍完了，我们正在剪辑画面。我不记得确切的过程了，但我记得我说：“一定得有一种逐步加强的感觉！”安吉洛就开始做加强的工作，结果对我来说真是美极了，我都忍不住要哭起来了！安吉洛看着我说：“你怎么了，疯了？”而我说：“安吉洛，它太美了！我都没法向你描述它有多美！”他看起来竟有点迷惑的样子。我又这么说了几次之后安吉洛说：“你知道，大卫，我信任你，但我从没认为它像你认为的那么美。”这些音乐作品一直没能影响到他。他当时并不认为它有那么棒。

音乐变得跟故事的叙述同样重要了。经常是当朱丽·克鲁斯唱歌的时候别的事就开始发生，就仿佛是音乐发动了事件或促成了事实。比如当那个巨人出现并告诉库柏“它又要发生了”时。

喔，在那个场景之前歌曲就存在着了，所以那儿有几首歌，同样也有很多意外事件。库柏正好和杜鲁门还有那位“原木女士”一起也在那儿，朱丽正在唱歌。鲍比·布里格斯那天不该工作的，但他正好来摄影棚取样东西。我们正准备好拍这场戏，于是我说：“鲍比，你一定要留在这儿。”而他说：“好的，太好了。要我干什么呢？”我说：“你坐在这边就成。”而突然之间，那些情绪就来了，每个人都被悲伤给压垮了。有种东西就在你周围流淌。你能感觉到它的存在，百分之百。它充满了整个房间，那就是压倒一切的伤感。

然后唐娜就哭了起来。而库柏看到了眼里——他是唯一目睹了整个故事的人。也许“原木女士”也看到了。然后鲍比就爆发了。你能看得出来唐娜受到了感染——被这种抽象的东西所感动了。但当鲍比也悲伤起来并已经感到了这种悲伤的时候，那就是为我而做的了。他甚至不该出现在那儿的。那真是最酷的事情，因为如果真有人感动了，懂得了他们的角色，那就证明真的有什么事已经发生了。

关于剧集的演员阵容你能说几句吗？有一个很特别的感觉，就是你用的一些演员是我们在童年时期看的电影里就有的：他们几乎是从退休状态中又被重新起用了，那些面孔带着过去相当多的记忆。比如说罗什·谭布林。

喔，当时是丹尼斯·霍柏为我搞了个生日聚会，并把我介绍给了罗什·谭布林。罗什说：“我们一定得一起搞点什么东西出来。”所以他就等于在我脑子里备了个案。理查德·比默尔的名字冒出来是因为他是选角导演乔安娜·雷的朋友，而且正好突然之间仿佛都万事俱备了。还有一些不知名的演员，但在你跟他们见面、交流过之后不久他们就非常合适了。不但是有些演员天生适合某个角色，而且当你看到他们的脸、听到他们讲话的方式后，你都会立刻改进一些台词使之更适合他们，都是以他们带来的东西为基础调整的。

也不能说是你重新开启了某些演员的演艺事业或这类的话。那是个奇怪的过程。乔安娜的交游异常广泛，所以后来选角对我来说都成了一种常识的判断了，但最最至关重要的是，你要找到合适的人来演那个特定的角色。可能有好几个人能演，但你要不断寻找，直到你真的觉得你找到了合适的人选，你可以在每场戏中得到证实，你真会为自己的决定而谢天谢地才行。所以很多人的名字都被提出来考虑过。你就在脑子里把他们给过一遍，想象他们如何演每一场戏，但当你碰到了某种障碍，你就得说：“不行！”也许你热爱那个人，但还是“不行”，非常不幸。

可能劳拉·帕尔默的选角最为重要。她一定得绝对没错，差一点都不行，因为所有的一切都围绕着她展开。但她本人竟是一具尸体！一个空置的中心。

没错。那个演员来自一张照片。我们知道我们要在西雅图拍，而且既然那个女孩既没有台词，而且根本上就是具死尸，所以我们不会从洛杉矶招人，提出候选名单、按天付钱给她们，就只为了演一个死

去的女孩子。所以她一定得从西雅图当地产生。我看了非常非常多的照片，突然，嘿！有一张照片感觉对极了。于是我们就请谢瑞尔·李本人过来，但她实际看来并不完全像她的照片。对某些人来说，你看他们的照片的时候感觉就像是看到了一个梦，但等你看到他们本人的时候，那个梦也就随之消失了。但那个梦却仍然活着，所以我开始跟她解释我想用灰色颜料把她涂“灰”，她将饰演一个冲上岸来的死尸。而她说“好的”。她后来才告诉我们她当时真的很紧张，只能抱着听天由命的态度。但没人——包括马克和我——有个明确的概念她该怎么演，或者预见到她就是死尸也会有那么大的影响力。谁也没有预见到那个小小的决定是多么重要。

她是如何演绎她的角色的？

我们拍她的戏时简直冻死人，是真的冷。而她得直挺挺地在露天里躺着，过一会儿我们就得暂停一下，他们在那根巨大的原木后面准备了一些毯子和取暖器。她就跑过那15米的距离，钻进那个暖和的小帐篷里好让自己的体温恢复正常，然后再回来接着拍。她真是了不起的运动员。而且，你知道，今天她在那儿，明天她就又不在了，但感觉上她存在于每一场戏中。

是在什么时候才清楚地认识到她还可以饰演她表姐的角色曼迪的？

她确实拍过另一场戏——是那个录像带的版本里她跟唐娜一起野餐——是那场戏决定了这一点。我说，“伙计！”你知道，“她具有

一种现场感和自然而然的能力。”她本来就想当演员，她来西雅图就是为了演戏的。但那场戏就决定了一切。那场跳舞的短短几个镜头。

从某种意义上可以说，她似乎已经被那个角色“打上了烙印”。就像，比如说凯尔与探员或弗兰克·西尔瓦跟杀手鲍伯的角色一样。

是的，这真是把双刃剑。不过我确信，就这个角色本身是不会制约住任何人的。它只是接下来注定就要发生的事；如果它确实是该说的话。它跟天赋无关，它只跟命运有关。

此外所有的那些演员呢，那些相对来说默默无闻的演员？

喔，他们每个人都有一个故事，比如安迪。当时我是要去参加罗伊·奥比森的颁奖典礼，是在福克斯影院。我平常并没有车，但我说：“我一定得弄辆车才行，因为那儿场面肯定会很疯狂，我只是想能到那儿并且能进去。”于是我就雇了一辆车，司机就是安迪。他把我送到以后对我说：“等你出来的时候我来接你。”于是他又开车送我回去，我们就闲聊起来，他就说他是演员——洛杉矶每个人都是演员，不是吗？我就仔细地打量了他一番，我们当时正在拍试播的样片，我就想：“哦，我的上帝！”于是我说：“你一定得打电话给乔安娜·雷。”后来我又向乔安娜提了这件事：“我想让马克看看那个人，你也看看，我认为他非常适合安迪。”当突然之间就冒出一个最合适的人选时，你感觉真棒。

我觉得劳拉尸体的发现过程和蒂姆·亨特的长片《河岸》非常相像，而且后来蒂姆又成了这个剧集的导演之一。他是怎么卷进来的？

喔，这世界可真小。我们一起去美国电影学会的中心，他给我看了他所有早期的影片，它们都棒极了。他对香格里拉迷恋得不得了！而且他的片子又拍得那么嬉皮，我真的认为他是个想做什么立马就做的人。我一直都是他的影迷。

你是如何为这部剧集选其他的导演的？这是一件非常珍贵的东西，你必须得小心。

是的，这对他们来说也确实很难，因为他们进来以后不得不服从已经确立好的众多原则，而马克跟我比任何人都更了解这些原则。所以，这又是一次是不是能入调的问题。他们都有一套剧本，然后他们跟我们或我们其中的一位详谈。然后我要在混音期间看他们拍的东西。如果有什么完全不对头的东西就还有时间修正。但我甚至不能说确实发生过这种情况。我跟卡里布·德夏内尔和蒂姆一起去上电影学校。黛安·基顿我本来就算认识，别的一些导演都是由别人介绍的，你知道，而我们也看过他们的作品。

你导了试播的样片，还有另外关键的几集。你怎么选择哪一集该自己导？

我选择那些我忍不住想自己拍的部分。我知道我一定要导利兰（鲍伯）的那一集，还有其他几集。我其实既想拍最后的一集（大笑），也想拍最开始的一集！外加中间所有的部分！（大笑）

这次是在电视的要求和限制下拍片——电视既是一种形式，也是一种规则，你感觉如何？

大部分电影的魅力来自影像的巨大、声音的完美以及情节的浪漫。而电视剧集在声音和效果方面都会大打折扣，而且你眼睛一动、脑袋一转，就会看到电视柜，看到地毯，注意到上面写着字的纸片，或者样子有些怪异的烤箱或别的什么东西。而你的注意力马上就会从电视画面上转开。而在影院里，在银幕够大、音效够好的情况下，一部电影的力量真的会很强大，即使它很烂。

比如说，不管我在混音上多么努力，在电视上听来也绝不会好。我们有很棒的混音师，而且工作真的很努力。但商业广告总会以高十个分贝的音量播放，而且会播得非常热情有魄力！在你正琢磨的时候，他们已经把故事打断了，而且大家也都习惯了每12分钟就插一次广告的做法，然后又一个商业广告，又一段12分钟的故事。而且这些广告的音量都非常非常高，搞得很多人都会按一下“静音”键。我会整个把它关掉！他们这是在干吗？他们是在用广告毁了一切！我不知道在这么有破坏性的情况下一切都还怎么能维持。但这也就像荒野中的一声呼喊，不会有任何作用。

未来将会普及高画质音质的电视，美丽的画面将能够传送到家家户户，但我担心他们这帮人还是会毁了它。你必须先得给坐在家里的

观众一个能进入梦境的更好的机会，但电视就只为了卖出产品。它只是实现这一目的的小工具。美国广播公司也有很多很好的人，但我真的仍然觉得促使他们做出决定的原因跟剧集的内容无关。正是这一点我认为他们犯了方向性的错误。节目的内容至少应该是他们计划的一个重要部分才行。

你是用35毫米的摄像机拍摄，以电影技术剪辑的，你没真正想过片子最终会在哪里放出来吗？

喔，你一定得想到，因为如果你没考虑到，结果只能是害了自己。我们会先在大屏幕上做混音，然后再通过电视的小喇叭试放。这时你就会意识到电视里放出来的声音是颤动的，你一定得把某些底音部分滤掉才行。你必须得以最后的电视为标准做混音，因为最后是要在电视里放的。如果你没这样做，那等大家在家里看你的片子时就会出现各种怪事，它不会以你真正希望的那个样子播出来的。

作品的其他方面，比如外观和色彩，也会有所损害吗？

这倒不会，但如果在播《双峰镇》的时候能有魔法同时跑到200个人家里去看，你就会看到播出的色彩也有不同的两百种，他们发射出同样的信号，但每个人的电视都有不同的颜色、亮度的接收差异。有些人把亮度调得太低，如果片中有一个黑暗的场景，你简直都看不见，要么就是调得太亮，那画面就都成了灰的了，感觉都是雪亮的、破碎的。电视真是个可怕的媒介，而你却只能心疼你的去，因为你明知会有这样的后果。我期待着一种不是1.33：1的比例但又能播放不同

尺寸画面的电视出现：当图像是需按原尺寸播放的电影格式时，电视也能做相应的调整。它将会大得多，这恐怕要仰仗纤维光学和质量的完善。

我知道你喜欢宽银幕形式，要你去拍更适应电视的这种格式对你来说肯定也是种妥协吧？

喔，我拍《双峰镇：与火同行》和《橡皮头》用的是1.85：1的格式，但别的片子都是宽银幕的。我确实更喜欢宽银幕。但这种样式拍起来更难一些，因为镜头不是特别快，所以确实有一点点妥协，但这是种很棒的格式。令人难以置信。它是矩形的比例。你在拍摄中会碰到一些特别美好的惊喜。当一个人躺着而另一个人站着时，确实够麻烦的。但两个人都躺着时却棒极了！在拍片生涯中换种格式拍拍也是好事。

在你得知《双峰镇》的收视率竟有这么高时，你肯定大为好奇。特别是相对于影院中的一部电影而言。你对此感到介意吗？

你瞧，这些数字的基础就不牢靠，所以你永远搞不清楚它是不是真的。于是你立刻也就会怀疑一切了。不过《双峰镇》的观众确实远远多于看我电影的观众。竟有这么多人看这部剧集，对我来说确属意外。也真是个惊喜。

美国广播公司的市场推广做得好吗？

我相信市场推广是重要的，但我更相信命运。大家在市场推广上应竭尽自己所能，但一直就有竭尽全力而影片却一败涂地的情况存在。影片——或节目或随便什么——本身有一种特殊的气味。街头巷尾都会有特别的口碑。我不知道那到底是什么，但我想它要广大得多。它是一种跟命运相关的东西。到了你发光的时候了，就这么回事。道路是开放的，而且你没法确切地指认出这些事来。《双峰镇》在时间的选择和其他所有事情上都做得很对，它一开始的情况就特别好。这让所有的人都感到意外。

你是如何看待这种突如其来的大受欢迎的？

当人们真的喜欢你拍的东西时感觉是真好，但这也有点像爱情，它似乎不可避免地会达到饱和点，大家受够你了，移情别恋了。你对这一过程一点办法都没有，而意识到这一点就像是一种钝痛。不像尖利的痛——它像是一种心痛，那种心痛是基于我们生活在《小鬼当家》的时代这一事实。艺术院线正在消亡。取而代之的是那种大型的电影城，同时放12部影片，而大家看的也都是这类的片子。电视已经成功地使水平线降低了不少，而且使某种特定的东西大为流行。这种电视“文化”风水转得极快，并没有多少实质性的东西，有的只是罐头笑声⁹，就这么回事。

我猜部分问题在于电视观众是一种抽象的存在。对于影片主创人员来说他们是完全看不到的，相反的，你却可以到一家影院，眼看着观众买票后坐下来看你的电影。

一点没错。而且影院曾拥有广大的观众群。我记得应该是乔治·西顿——他为马克斯兄弟公司拍过几部影片——曾到美国电影学会来搞了一次研讨。马克斯兄弟影业将在全国做一次巡演，并将研究拥有一个很大观众群的舞台表演的某些规律。导演将会安排观众发出笑声的时机，并发现无论他们去哪儿，那句特定的台词总会得到四秒长的笑声，一千个人一起发出来的笑声。于是他们干脆把电影重新剪辑一下，留出那笑声所占的四秒钟来，而那样做肯定会影响一部影片的节奏。但一千个观众会把这个空隙填满。但当最后它制成录像带，你是在自己家里看的时候，它就会显得很慢，就会给人很怪的感觉。

你在拍摄这部剧集的过程中还要自己操心品位与审查制度的问题吗？因为电视跟电影有截然不同的要求和标准。

要的。我们的试播样片的剧本里原来有一句台词，是鲍比和迈克喝醉了后开车去见道克·海华德——唐娜的父亲。迈克把一个啤酒罐扔了出去，它“当”的一声摔在街上，然后他从车上下来，这时鲍比说：“别****[10](#)”检查员说：“你一定得改一下那句台词。”我也并没太当真，而就在我们要拍那场戏之前，有个人又提醒我：“大卫，你不能用那句台词，一定要记住。”我就说：“哦，”那就是后来那句“别让那头靓猪哼哼了[11](#)”的来历。这完全是出于偶然的事，但却在某种程度上使它更酷了。那不是合乎标准的东西。

是有一些栏杆圈在你周围，比你原来已经适应的空间还要小。不过畜栏里也有些很好的动物，你跟它们合作并能发现在其中工作的乐趣。我真为我们在其中拍《双峰镇》的这个畜栏到底有多大，以及我们能做到哪一步而感到吃惊呢。极少出现有人对我们说“你们不能这

么做”之类的话，我们享有很大的自由度。马克有出品流行剧集的经验，所以他们对这一套很熟练，我们跟有关部门也算相处融洽。

《双峰镇》与《蓝丝绒》不无相似之处，“双峰镇”也是个伐木镇，故事发生在紧闭的大门之后。但其中一种新的元素则似乎表明罪恶并不是这个世界上的。它其实是来自于这个世界之外的。

或者说它是一种人形的抽象观念。那并不是什么新鲜玩意，不过鲍伯就是这样子的。

当鲍伯现身的时候，通常都是在光天化日之下。这让我想起了杰克·克莱顿的影片《无辜的孩子》[12](#)，其中，已故的家庭女教师就在光天化日之下的湖对岸现身。感觉非常恐怖，还有诡异。就好像鬼魂还不知道自己已经死了似的！

没错。真的有点恐怖。我想那是因为如果是晚上的话，你对发生这种事已经有点准备了。当然还是很吓人，不过你更没想到在白天，光天化日之下，他们还能出现。这就像是在《闪灵》中，当那个有第六感的小孩骑着玩具自行车拐过弯去的时候，他们就在那儿！你明知那个时候他们绝不该在那儿出现的。

你认为引入鲍伯这个角色会有助于防止这个故事陷入彻底的乱伦吗？你为此担心吗？

不，不是的。这得等到后来你开始顾虑哪类观众会怎么评价这部剧集的时候，你才会开始担心这类问题。因为你根本没法确定他们到底会怎么说。而一旦你开始担心了，你就会基于这种担心做出一些真正奇怪的决定来。你的作品就不会再跟你对话了：只有这种担心在对你喋喋不休。你就给吓瘫了。所以诀窍在于：你一定得把作品的具体成败完全置之脑后，一心只想着如何进入你作品的那个世界。如果你能做到这一点，你就会为你的决定感到高兴，无论后来的风暴是赞扬你还是反对你，你都能经受得住了。

鲍伯现身的一个重要好处在于，这样一来利兰就差不多仍能做他的好人了。他本人并不可怕，他只是被控制了。

他是个牺牲品。每个做过坏事的人他们本身并不都坏，只是某一个方面的问题，变得有点太突出了而已。总会有人说“他以前是个多好的邻居啊。我简直不能相信他能对那些孩子和他妻子做出那样的事来”！总是这样子的。

等到真相大白之时——是利兰干的——倒似乎并不真有多大意义了。因为到那时候已经清楚了，是一种邪恶的力量从内部控制了鲍伯。所以只是指控利兰就根本不是最终的解决办法了。

它不是解决办法。那正是所有的问题所在。马克·弗罗斯特和我持这种观念。我们当初游说电视台的是一个谋杀之谜，但那个谋杀之谜最后变成了一个背景故事。然后，还应该有个中景以供剧集所有的

人物活动。而前景则是那些主要人物和那特殊的一周：那些我们展现得最为具体的内容。我们很长时间之内不想解决那个谋杀之谜。

但他们不喜欢这一点。他们不喜欢。他们迫使我们，你知道，回到劳拉的凶手上来。这也不全是他们的错。大家身上都有一种疯狂，他们就想知道是谁杀了劳拉·帕尔默。哭着喊着要知道。而一件事又导致另一件事的发生，最后压力变得如此之大，以至于那个谋杀之谜就不能再只是一个背景故事了。整个过程一直朝向这一点，但永远到达不了，正是这个使我们了解了双峰镇里的人物：他们是如何都围绕在劳拉周围并交相错杂的，所有的秘密。但本来的打算并不是这样的，只是没办法做到。那种要知道真相的渴望太强烈了。但所谓“谜”只是一种神奇的作料，单靠它不能使《双峰镇》传之久远。

不过另一方面，观众如此强烈地渴望要找到谋杀之谜的答案也证明了这部剧集的影响力。

这话没错。但是，你知道，也毁了它。

这么说，以你原来的计划，揭出利兰真面目的时间还要晚得多？

晚得多得多。而且谁知道最后到底会以什么样的方式展开？但是会有一种渴望——也许是潜意识——想知道结果。这跟《亡命天涯》（指剧集）的情形一样：那个一只手的人在哪儿？然而每个星期，你知道，他们几乎都不碰这个问题。那真是漂亮。你不断地琢磨“他什

么时候才发现这个家伙，把一切都摆平”？但一旦你知道了，那也就完了。

但那种感觉真的棒极了，当发现真正的杀手并不是血肉之躯，这个故事仍能继续——差不多能永远继续下去。它始终在挑战最终的解决。我简直能想象《双峰镇》的故事仍在继续，只是没有人再拿着摄像机对着它了而已。

没错。能这么想很好。我知道那个世界，而且如此地热爱它。真想回去旧地重游。鲍伯是《双峰镇》中可以一直活下去，可以用各种不同的方式来处理的一个部分。

但是，以你和马克原来的设想，杀人凶手一直就是利兰吗？

我们一直知道，但我们在实际的拍摄过程中一点都没透露，我们竭力使其处于我们的意识范围之外。因为这还不是我们必须马上着手处理的问题。由别的事情带来的问题已经够多的了。而它就只是那么悬在那儿。

有很多人原来都以为杀死劳拉的凶手是本杰明·霍恩。在我们要拍曼迪那场戏的那个星期的第一天，我们把本杰明和利兰都拉了进来，我们拍了同样场景的两组镜头，先是跟本，然后跟利兰。所以包括剧组人员在内，没人知道到底谁是凶手，因为我们是真的认认真真的在拍——拍杀手鲍伯和所有的一切。我得说理查德·比默真讲义气，因为他当时已经知道凶手并不是他了。我们告诉了他“我们要拍那场戏了，但并不是你”。而他演得非常认真，就像真是他似的，实际上他自始至终都知道并不是他。

你们竭尽全力要向公众保守这个秘密吗？

哦，是的，不然的话不出两秒钟它就会泄露出去了。

但真正揭出来的那一集却是由蒂姆·亨特导的，不是吗？

不。在我导的那一集里你就能相当清楚地认识到利兰跟鲍伯是一体的了，就是曼迪死的那一集。蒂姆导的是利兰被抓和死的那一集。

那么雷·魏斯，饰演利兰的演员，一直都知道这一点吗？

不知道。直到那天我们在办公室告诉他他才知道，在拍曼迪被杀那场戏之前。

到了这个时候，库柏简直就像个教士了，给利兰以赦免。他根本就不像一个警察了。但他在剧集的下一季里又变了，变得比较“正常”了。

在剧集的第二季里，库柏对我来说已经不再是百分之百的库柏了。他穿上了法兰绒之类的那套行头！有些人也许会喜欢。所以你能说：“是呀，一方面说来我很高兴，另一方面我则真的感到遗憾，因为一个太像我的人是无法支撑那种强烈的兴趣或说梦想的。他一定得很特别才行。库柏就是一种行为方式的代名词。那是绝对必要

的。”如果你看到英国女王开着一辆大众车到处跑，那还成什么样子。她一定得坐劳斯莱斯才行。那才是你希望看到的样子。

为什么最后库柏被鲍伯给控制了呢？他似乎已经迷失了自己。

喔，实际上他没有。这是一种二重性——每个人都有两面性的观念。他是真的起身反对他自己了。大家真的感到不安，因为最后库柏邪恶的一面被鲍伯所控制了。但那并不是最后的结局，那是一个要吸引观众继续看下去的结局。只是第二季的结局，如果继续往下拍的话……

不是因为你要腾出手来拍《我心狂野》，你才较少参与第二季的吗？

没错。那开始于……在第二季，你知道，我就基本上退出了。虽然我喜欢连续不断地讲一个故事的主意，但这些故事也得写出来才行，而且每个星期你就得开拍下一集，没多久它就缠上了你，你发现你没有足够的时间沉下来做你应该做的事了，结果变成了一种你并非真的想做的事了。

在你重返剧组，看到《双峰镇》发展的方向时你很不高兴吗？

你瞧，我并没有对它进行过评判。它只是不太上路……如果是马克跟我一直合作拍片的话，那就不会是这个样子。但事实上是我们没

有在拍，所以就成了这个样子。我参加了编剧们的几个会，还有此类的讨论，但除非你就在现场，你在亲手操作……这正是电视令人感到灰心的地方之一：还有别的导演，别的编剧，以及别的各种各样的事插进来。也许那也不错，但那不是你希望的状态。真让人灰心。

在你重新回来的时候最后一集已经写好了吗？

写好了，但等写到“红房间”的时候，在我看来，完全彻底地错了。真的完全彻底地错了。所以我把那部分改了。很多别的部分已经开拍了，正在沿着特定的轨道向前发展，所以也只得让它发展下去了。不过你仍然可以以一种特定的方式来执导。但我是真的喜欢最后一集。

这么说来，在你修改前库柏最后就是被鲍伯控制了？

不，库柏并没有被鲍伯控制。被控制的只是他的一部分。存在两个库柏，那个从森林里出来的，你知道，是被鲍伯控制的。

你曾举行过一次记者招待会以求取得支持把剧集继续拍下去，是不是？

喔，实际的情况是，美国广播公司的管理层改变了剧集播出的时段。《双峰镇》开始播的时候是在每周四的晚上，那个时段真是太棒了。一定得是工作日的晚上才行，因为第二天人们会在工作的地方讨

论剧情。那是件很酷的事。后来他们把它改到了星期六晚上，这样一来，要等到星期一就未免太漫长了。这绝不是一回事。我觉得跟别的传播网络相比，电视从来没自始至终地忠于任何一档节目，拿它们当一个前后连贯的整体对待。我根本没办法跟他们讨论他们到底干了什么，因为我自己本人就没有任何明确的概念。我只知道他们通过改换播出时段把它给毁了，而且逼着我解决“到底是谁杀了劳拉·帕尔默”。举行那个记者招待会是为了指出星期六的时段非常不适合它，另外就是想问一下，是不是有可能对他们施加些压力把它调整到一个合适的时段。

他们为什么要那么做？只是因为收视率下降？

是的。同时也可以说完全是另外一回事。只有几个电视台是挂在尼尔森系统上的，他们压根就没想到过要改变这一现状，因为“如果还没坏，就别去修它”。所以这都算不上是个真正的问题，所有的人都知道这一点。但它对广告商有利，对电视台的管理层有利，所以他们就像对待宝贝一样维持原状。但这整桩事都是建立在一种荒谬的基础之上。而且节目也不好。还不至于可怕，但劳拉·帕尔默的凶手一定要给揭出来就足以证明节目不会好。

演员们都很不安吗，既然他们都这么投入？

是也不是。你希望每个人都能百分之百地投入，不过总是有些人很投入，而有些人则不然。你开始看清楚大家真正喜欢第二季剧集的什么了。它是那么受欢迎，对很多演员来说下一件顺理成章的事就是

电影了。从剧集里脱身出来去拍电影。然后他们就意识到他们是给电视剧集给拖住了。每个演员都不可能所有的时间都很投入，所以他们开始感到灰心，他们开始杀死那只下金蛋的鹅。他们可以在干所有这些事的同时还忠于剧组百分之百地投入。但我不想使任何人感到不安。而要说真相又不扰乱军心是很难做到的。而且谁又知道真相到底是什么呢？你只记得住你愿意记住的东西。真相是很难把握的。

自从《双峰镇》播出之后，那些以超自然、飞碟、怪异的东西为主题的剧集明显大为增加——比如说《野棕榈》《美式哥特》，以及《X档案》等。《双峰镇》似乎引领了一种风气。

大家都说《野棕榈》跟《双峰镇》有些联系。但对我来说它跟《双峰镇》一点关系都没有。一丁点都没有！而且在我看来，《双峰镇》之后这些偷来的东西没有抓住它一丝一毫的真正感觉。不过别人却看得出相似之处。

但是在《双峰镇》之前，这类的主题或故事在电视中算不得普遍和流行，而现在它们当然是了。回顾看来，《双峰镇》确实像是帮助培养出了一种对这类题材的兴趣。

也许吧。

在你拍摄影片《双峰镇：与火同行》时，压倒一切的媒体反应是认为这只是你为开发一部成功的剧集迈出的玩世不恭的一步。这

真的是你拍这部影片的原因吗？

在剧集结束的时候，我感到很难过。我无法使自己离开双峰镇的那个世界。我爱上了劳拉·帕尔默这个角色和她身上的矛盾之处：外表精神焕发而内心却在走向死亡。我当时想眼看着她生活、行动、讲话。我爱上了那个世界，我跟它的缘分还没完。但拍这部影片并不单是为了怀旧，其中似乎还有更多的东西可以挖掘。但炫耀的意思已经没有了，过去了。在拍摄这部影片的那一年间，一切都改变了。有时候事情就是这样的。这时候已经有别的事在吸引大家的注意了。这是非常自然的。有那么多人都是这样的。

《与火同行》是你跟CIBY-2000公司合作的第一部影片，你跟他们签了三部影片的协议。既然剧集那么受欢迎，我猜影片的投拍应该很顺利吧？

是的。CIBY很快就大开绿灯，我们就开始做了。从他们同意拍摄算起到在戛纳电影节放映，算上写剧本、拍摄、剪辑、混音和最后的润色，不到一年的时间。

拍这部影片的过程真是一种很棒的经验，除了我在拍摄期间得了疝气。我清楚地记得它是什么时候发的。我当时正跟安吉洛一起在录制影片的歌曲《真的昭示》，事情很怪，因为我们已经做好了所有伴奏的部分，是一种说唱乐的形式。安吉洛说“我们来试试吧”，于是我跟他一起把所有的歌词都过了一遍，因为他想要我把一些特定的意思解释一下。所以我跟他谈了一会儿，他就到录音棚忙活去了。安吉洛会成为一个伟大的演员的。在公众场合唱歌，或把这些东西表达出

来，而且一点不难为情，真的是种技巧。而安吉洛在那个录音棚里变得非常兴奋。我当时跟技师阿蒂·普尔海默斯在一起，我疯狂地大笑，突然觉得有什么东西爆了。感觉就像是胃里炸开了一个电灯泡，我的胃壁就是这么完蛋的。

媒体和观众对影片不满的部分原因，与原剧集里那么多的幽默成分——咖啡啦，甜面圈啦等等——都被抽去了有关。所有令人愉快的东西，还有不少角色也都没有了。剩下的只有那种绝望的……

折磨。是的，这是事实。但在拍摄这部影片过程中我再次面临播放时间的限制。出于拍摄一部一般意义上的长片的需要，我们拍了很多场戏，但对于主要故事的顺利进展而言，却是无关紧要的。我们原来想可能会有机会做一个更长的版本，把这些无关紧要的东西包括进去，因为在最后发行的“定本”影片中有很多角色都不见了。他们应该是这部影片的一部分，只是对主要故事的进展无关紧要而已。

你的意思是说，如果把另外这些场景包括进去的话，它就不会显得这么荒凉压抑了？

它就不会显得这么黑暗了。对我来说它也就服从了《双峰镇》的律条，不过相当部分的滑稽的东西应该去除。本来有些很棒的镜头，比如杰克·南斯跟艾德——那个在银行被杀的老家伙——的那场戏。艾德买了根两英寸厚四英寸宽的木材，他正要把它退掉，因为它不是

两英寸乘四英寸的。其中有个缘由，杰克得解释给他听！诸如此类的东西。（大笑）

也许问题在于，如果影片集中表现劳拉·帕尔默最后七天的生活的话，那影片就不可避免地会使大家认识到《双峰镇》的中心就是一个乱伦和杀死自己亲生女儿的故事。

也许吧。乱伦会对很多人造成困扰是因为他们可能，你知道，就在自己家里干这个！（大笑）它当然不是什么令人愉快的事，你知道。劳拉只是很多人中的一位。这是她对这种事的反应。这就是影片要表现的内容——孤独、羞愧、罪恶感、不知所措，以及作为一个乱伦的牺牲品的毁灭。影片也触及了身为父亲的痛苦——在他内心深处的战争。

在看到更多劳拉被害之前帕尔默家的家庭状况后，我们确实会开始想到她妈妈，萨拉是否已经疑心到她丈夫了，就和彼得·萨特克里夫——“约克郡开膛手”的妻子的情况一样。我肯定会有很多人都怀疑她已经在某种程度上意识到了事情的真相，只是什么都没说。

喔，你可以把自己放在她的位置上想一想。也许家里确实有些蛛丝马迹，但她有意忽略过去了，因为你很难得到确定的信息。接着又有了更多的迹象——都是些让人不安的事情——都是些抽象的东西，只是些感觉，出现在家庭内外。再然后，你也许发现了什么，或是看到了什么，于是你确信了。你已经无法遮遮掩掩、视而不见了。然后

你就要面对你是否应该就此做些什么的问题。这真的是很难，因为即使你做了什么也不会有好结果，因为没有真正确实的证据，你只可能激怒那个人，从而成为他的下一个牺牲品！而且，你还可能是误会了，那你怎么收拾残局？所以，也许还是静观其变的好，希望事情能就此了结，或者希望他被别的人抓到。

这部影片玩了很多时间的概念。比如，戴尔·库柏在一场戏中被提到了，但那时他还没到镇上来呢。

一点没错。虽然我从来都不愿谈论我影片中的具体细节，但我还是一定得说说那场戏——就是安妮突然出现在劳拉床上的那场戏。那是在劳拉被杀之前，也在库柏到镇上来之前。安妮出现了，全身是血，就穿着剧集里她跟库柏一起在“红房间”时一模一样的衣服——那是将来才发生的事。她对劳拉说：“那个好的戴尔在狩猎小屋里。把它记在你的日记里。”我知道劳拉确实记了下来，记在了她日记的页边上。

如果《双峰镇》，我说的是剧集，一直拍下去了的话，有人也许已经发现了这行字。这就像是某个人在1920年说了句“李·哈维·奥斯瓦尔德¹³”，或者别的什么话，而后来竟然应验了一样。我希望从中能产生出某种东西来，我喜欢故事在时间的长河里反复搬演这样的观念。

在你重新回来拍摄《与火同行》的时候演员们的反应如何？他们都很兴奋吗？

不会。我希望如此。有些人很兴奋。还有些人正好相反吧。大约有75%，你知道，很好。但另外那25%……你只能说“怎么会发生这样的事？应该是多好的事啊”。可人们的态度就是这样的。

影片的某些部分有一种特别的“舞台式”感觉，而且你很多影片都有这种特点。从这个角度看来，被窗帘密不透风地包围起来的“红房间”在感觉上很像《橡皮头》中的暖气片。

是这样的，一点都没错。（大笑）为什么会这样？谁知道？我对窗帘有一种特别的感觉，我也不知道到底为什么。我就是热爱窗帘，你看到的场景就跟这个有关。我是真的热爱窗帘。我也不知道这是从哪儿来的。我画过很多幅两边都有窗帘的水彩画，我也不知道那到底是什么东西。有某种含义吧，“七重面纱”之类的意味吧。

使人印象最为深刻的场景之一就是迪厅里的那场戏。还不仅是因为极端的“夜总会”景象——地狱里的迪厅——而是混音特别具有独创性。影片中的人物在冲着对方大喊，但你一个字都听不出来。就跟你在一个夜总会里又想交谈的情形一模一样。但这场戏中真正的神秘之处却被用字幕打出来的对话削弱了。在这场戏里打字幕一直是你的主意吗？

没错！

我原来还以为是哪个愚蠢的发行人的主意呢！

不，那是我的蠢主意！在我的脑子里，不打字幕是位于第二的选择。有些谈话的内容需要被听到，被理解。而同时，我又不能把音乐刨出去以便于让你听到对话。在一个夜总会里你是什么都听不见的，不过如果有人在大喊大叫，你还是能听见只言片语的，这就是我的想法。所以音乐被开到最大，而大家又是真的在大喊大叫，大到你能听到，就这么成了。最后的结果是，音乐是十成而对话只有两成，但你无须担心，因为你可以采用字幕的形式。

他们的对话开始的方式有点怪异，不过在后半段雅克·雷诺开始谈起劳拉的父亲来。劳拉听不真切：她听到了只言片语但不知道如何应对。这时另外有两个人进来了，她正好可以混过去。但她已经意识到她父亲卷入了某些他不该卷入的事情。所以那个场景就是为了表现在一个小镇里，所有的一切是如何通过这个或那个途径最终返回到她身上来的。就是在那里作用到她身上来的。而所有的参与者都在场。我喜欢这个想法。

你亲自为那场戏写的音乐是怎么完成的？

喔，我跟那帮做音乐的一起合作的，因为安吉洛当时在新泽西，而且我也正在做一种实验性的东西。我们在一起为《罗尼火箭》做筹备的时候就认识了。当你走进录音室的时候那感觉真是太奇妙了，但你从来就不知道你会做出什么样的东西来。那帮家伙什么乐器都能演奏，而我对贝斯部分有种想法。于是我们就跟贝斯手谈，我们就一起做出了那首简单至极的贝斯曲子，只是在不断地重复。很强有力。然后另外那帮家伙就依据贝斯曲子进行发挥，你就那么即兴地演奏着，直到音乐最后成型。

我想请一位吉他手加入进来，但他却不得空。于是鼓手就给我推荐了另一位吉他手，戴夫·昭瑞奎，他刚从夏威夷来。鼓手把他带过来，我对戴夫说：“感觉应该像是一片黑暗，有50个和弦压在顶上。”但他并没听我的。我真高兴他没听我的，因为他已经开始有感觉了，他带来了那个不可思议的高潮段。那简直就是最佳结果！后来我们把那首曲子叫作“粉色屋”。我们还写了另一首曲子，叫“忧郁的弗兰克”。那感觉就像是画画一样：如果我们继续待在那间录音室里，我们会再写出十首曲子来的。

1992年在戛纳电影节举行的《与火同行》全球首映式的媒体发布会似乎不是一次愉快的经历。

是的，一点都不愉快。大部分情形我可能已经都说过了。不过好消息是，我终于以这部影片彻底地把《双峰镇》给干掉了。那儿有一种敌对的气氛。你一走进一个房间，大家就会变得非常气恼和心烦，他们根本就不用开口：你绝对能感觉得到。我一踏上戛纳就感觉到了！（大笑）我病得真的很重，医生不得不在半夜跑到酒店里来急救，而第二天早上我还得去开我的媒体发布会。当我走进会场的时候，我感觉自己就像是由碎玻璃给拼起来的似的，你知道。真的一点都不好玩。

就没一件事顺心的吗？

喔，就连那些本来是好玩的部分都泡汤了。布亚吉先生，CIBY-2000的创始人举办了一次盛大的晚会，但有很多人都不喜欢他。而且

他当时还身体欠安，很是难受。所以他们想把他隔离开来以免受碰撞。于是我们就隔离出了一处区域，只是为了给布亚吉先生提供一个安静的所在。而这一隔离区之外的很多来宾则非常烦恼，因为他一个人单享一个区域，而他们则只能共享此外的地方。大家不但很不开心，简直成了一种礼节性的义务，所以晚会完全泡汤。迈克尔·安德森和朱丽·克鲁斯做了表演，演得很棒。如果片子不是这么不受欢迎的话，那本来应该是个很美好的夜晚。

当你的作品受到攻击的时候，你是怎么保护自己的？

对自己最大的保护就是你觉得你做的是你喜欢的东西，那就会使你大为安心了。如果你自己都不喜欢你做出来的东西，别的人也不喜欢，那可是两面受敌了。那就太糟了。经常会有某种东西飘浮在空气中妨碍人们看到你作品的真相。还有另外的东西，也许不是真的如此，就是他们的反应针对的是作品以外的因素。如果过一段时间，他们可能就会转而欣赏起同样的作品来了，但还是现在做更有价值。有时候是会发生这样的情况。

《与火同行》没有获得成功而且有很多人恨这部片子使我很难过。我是真的喜欢这部片子，但它身上的包袱太多。它已经算是在不得不遵循的原则之下尽可能做到自由和具有实验意义了。

这次经验可曾在任何方面促使你重新考虑过你的影片制作吗？

我只希望有个机会能在有犯错自由的环境下继续拍片，从中找到那些神奇的东西。此外无论发生什么我也都不在乎了。我喜欢那些投资影片为了赚点钱的人，很高兴他们继续在这么做。

[1](#) 《山街蓝调》（Hill Street Blues）：堪称美国电视史上最著名的剧集，该剧集从1981年播到1987年，总共获得了98项艾美奖提名。

[2](#) 原文为Trekkie，指美国科幻电视连续剧《星际迷航》迷。

[3](#) 大卫·林奇的英文全名是David Keith Lynch。

[4](#) 即Mercedes-Benz，奔驰汽车。

[5](#) 《双峰镇》里有一个“原木女士”的角色。

[6](#) 板英尺（board foot）：木材的立方单位，等于厚一英寸，面积为一平方英尺的木材。

[7](#) 埃佛勒斯峰（Mount Everest）：喜马拉雅山主峰之一，中国称珠穆朗玛峰。

[8](#) 披头族（beatnik）：源自Beat Generation（垮掉的一代），指奇装异服、行为乖张的年轻人，对社会持激进的反抗态度。

[9](#) 罐头笑声（laugh track）：加在电视剧或广播剧音效中的笑声录音。

[10](#) 原文为“Don't take any **** of that **** ”。

[11](#) 原文为 “Don’t take any oink oink off that pretty pig”，与前一句的句式完全相同。

[12](#) 《无辜的孩子》（The Innocents）：摄制于1961年的悬疑惊悚片，改编自亨利·詹姆斯的著名心理恐怖小说《螺丝在拧紧》。

[13](#) 李·哈维·奥斯瓦尔德（Lee Harvey Oswald）：刺杀肯尼迪的凶手。实际的刺杀发生在1963年。

这是个广阔奇妙的伟大世界

——《我心狂野》与怪异透顶

1990年是林奇奇迹迭出的一年：《我心狂野》获得戛纳电影节的金棕榈奖，电视剧集《双峰镇》在全球范围内掀起收视热潮。音乐剧《第一工业交响曲》——林奇曾与安吉洛·巴德拉门蒂合作搬上布鲁克林音乐学院的舞台——又衍生出唱片《浮进夜深》，并由朱丽·克鲁斯演唱。1989年至1991年间的五次个展树立起林奇在美术和绘画领域的声誉，大量的广告邀约（包括为迈克尔·杰克逊的《危险》全球巡演拍摄的预告片）更确认了对“林奇风”的风尚需求。诸如“文艺复兴式全才”之类的称誉浮出水面，他跟伊莎贝拉·罗塞里尼的关系也由摄影师安妮·里布维茨凝固在一张风格诡异的时尚照片中。

林奇，这位《橡皮头》的制作者已经不可思议地变成了一个深具影响力和极为时尚的品牌性人物。1991年，Parkett杂志，一份重量级的当代艺术杂志进行了一次“Parkett调查”，名称就叫作“（为什么）大卫·林奇这么重要”，以长达十页的篇幅征询了32位画家、作家、文化评论家，以及理论家对于林奇的重要性（或不重要性）的意见，其中包括杰夫·昆斯、凯西·阿克和安德鲁·罗斯。

但具有讽刺意味的是，林奇本人对时尚之类的概念却一直感到非常不自在。在《皮条客》获得1969年戛纳最佳处女作影片奖之后，当美国电影工业仍然因其本身对观众和工业的影响而踉踉跄跄时，林奇

却正躲在《橡皮头》的掩体里——丝毫不在意或毫不受到丹尼斯·霍柏对好莱坞决策者的重大影响。

正如佩吉·雷维对他们在宾夕法尼亚艺术学院生活的描述：“我们可能是60年代唯一没嗑酸药的两个学生！大卫喜欢在那个‘乔治制作’的区域活动，学到了很多民间格言。他痛恨时髦入时，那就是他的时尚观。他从没穿着黑色高领衫四处晃荡，他穿的是松垮垮的裤子和一直扣到领口的衬衫。他不穿牛仔裤，因为那是他的原则。大卫痛恨时尚，但现在的情况成了由他来决定时尚了。”

《我心狂野》由林奇改编自巴里·吉福德的小说，很快就正式开拍了。它在戛纳的成功正处于美国影片重新开始在奖项上占据优势的时候——此前在60年代末和70年代初美国影片也曾独领风骚。而且，正如其他众多获金棕榈奖的美国片一样，《我心狂野》展现的也是一幅濒于自我毁灭边缘的社会图景。不过林奇对小说原作进行的天马行空般的改编，使吉福德的故事变成了一种怪异与经常是绝对暴力的遭遇战，预演时观众的反应尤为激烈。林奇那狂热的剪辑似乎感染到了影片本身，但即使如此，我们还是乐于看到林奇玩那套林奇式的把戏：超级市场里的超现实主义，以及现成的怪异。

跟剧本和影片都丝毫扯不上关系的吉福德的看法却有不同，“所有的记者都试图挑起论战，引着我说出‘这跟原来的小说毫无共同之处’或是‘他毁了我的小说’这类的话。我想当我说‘这简直太棒了，太奇妙了。它就像是一出庞大黑色的音乐喜剧’时，所有的人，从《时代周刊》到《伦敦演出指南》都大失所望。”

实际情况是，《我心狂野》对电影制作来说简直是无法抗拒的，“中”与“不中”的概率差不多是相同的。过度的怪异——比如赖因

德尔先生——不自在地嵌在诸如谢瑞琳·费恩撞车这类恐怖的情感喷发，或者鲍比·佩鲁和露拉之间“说‘操我’”这样的场景中。这两个典型的时刻代表了林奇最令人感动的东西，后者正是林奇式表达强暴意图的经典样式——当然是在语言的层面上实施的。然而，这部影片未能达到他通常能够实现的那种极端黑暗与光明、幽默与恐怖完美合成的程度。同时也表现出他对直觉式拍片有可能达至最完美结果的绝对信任，而实际上这种拍片方式同时也可能导致偏离目标。《我心狂野》那极端绚丽明亮的表面以及它创造的那种可见性的“喧闹”在林奇的作品中算得一个异数，同样让人有些跌落眼镜的是影片对所谓“健康”的性关系的放任——这在林奇的世界里怎么也算不得典型。

很明显，美国的独立电影一直以来都不是暴力的天然家园——应该算是体制内大制作影片的领域。而《我心狂野》正预示了独立影片中的一部分正向残忍、粗暴的影片样式靠拢的趋势，这一趋势在《落水狗》[1](#)中达至极致。所有这一切都是这个国家所具有的一种非常具有典型意义的激情表征，此种激情在1992年5月发生于廷塞尔镇的洛杉矶大暴动[2](#)中表现得再清楚不过。如果说《我心狂野》在当时看起来混乱到危险的程度，令人震惊不已，那也只强调出如下的可能：即在1990年，林奇这台收音机正处在最适当的频道。

罗德雷：确切说来，你是什么时候离开《双峰镇》电视剧集开始拍摄《我心狂野》的？

林奇：喔，我已经拍了《双峰镇》的试播片，我们也已经拍完了第一季剧集——另外的七集。我记得我们在卢卡斯的牧场做《我心狂野》的混音时晚上就会看《双峰镇》。所以《我心狂野》可能是在美

国广播公司播放《双峰镇》第四集时完成的，差不多那时候吧。那也就是说在制作第二季剧集时我已经跟他们没多大关系了。在那时候离开真是个痛苦的决定，但也没办法，因为你的一天也只有24小时。

在拍摄《沙丘》的失败经验之后——包括改编一部已经存在的作品的困难经验——你重新回到以自己的创意拍片的老路上来了。为什么《我心狂野》又是改编自别人的作品？

喔，我失去了几个狄诺公司的项目，所以我努力想把这些项目争取回来，希望把其中之一拍成一部影片——这个过程持续了好几年。所以我一直在寻找下一部电影的题材，这时我的朋友蒙蒂·蒙哥马利给了我一本书，他本想自己做导演把它拍成一部影片。问我是否有可能担任这部影片的执行制片人或这类的角色，而我说：“那很好，蒙蒂，但如果我读了这本书后爱上了它，自己想做导演，那可怎么办？”他说：“如果是这样，你可以自己上。”于是我说：“那好。我很乐意读读看。”

那本书就是巴里·吉福德的《我心狂野》。我读完以后认识到那正是最适当的时机中最该做的东西。那本书和美国的暴力在我的脑海中融为一体，此外还有很多不同的事件发生。于是我的手忍不住抓起听筒来给蒙蒂打了个电话，我说：“我真的爱上了这个主题。我真的想自己做。”事情就是这么开始的。

在你发现自己的电影想法事实上在法律上却归别人所有时，你觉得很难接受吗？

那是件可怕的事，克里斯。

对“知识产权”的保护一直都是件麻烦事。

是的，这些想法是很奇怪的，因为他们并不真是你的。它们原来在别的什么地方，然后它们钻进你的脑子，变成你的了，但起先并不是你的。不过抓住这些想法的人理应得到大头，可如今的情况却并非如此。

吉福德小说中的什么东西对你的启发这么大？

西勒和露拉真是了不起的形象。西勒非常孔武有力，然而他尊重露拉，他能控制住自己的力量。他在思想中始终把她摆在跟自己平等的地位。而她呢，是绝对女性化的，你知道，她也尊重西勒，把他摆在跟自己平等的位置。他们俩是肩并肩站立在这个奇怪的世界里，做真实的自己，而且相互之间感到惬意无比。所以我把这个看作是这个暴力世界上真正的现代罗曼司——一幅在地狱里发现真爱的图景。

正如你的多部影片那样，它也是一部“杂交”作品，是不是？总是引起批评界和观众的种种责难。

是的。《我心狂野》是一部公路片，一个爱情故事，一出心理戏剧和暴力喜剧，是所有这些东西的奇怪混合。

在将小说搬上银幕的过程中你做了大刀阔斧的改动，而且吉福德压根就没参与电影剧本的创作。他对你的版本做何评价？

我一开始挺担心的，因为我打算在其中加入很多特别的东西。巴里的原作给我的启发太大了。结果他竟然对修改的部分大为赞赏。对有些作家来说，这简直是一种毁灭，他们会恨不得杀了我的。但巴里说：“你瞧，这一下《我心狂野》就会有你的跟我的两种版本了，那太棒了。加油干下去吧。”对我来说，这又是一次我电影观念的汇编——那些更加黑暗的东西，更加光明的东西，外加幽默部分的大杂烩。

你不但剧本写得飞快，而且影片也几乎立刻就完成了。肯定有些非常有利的因素吧。

没错。我记得斯蒂夫·戈林、蒙蒂·蒙哥马利和乔尼·西格瓦特森那三位制片人读剧本时的情形，他们都兴奋得要命。我跟他们说我还想重写某些部分，不过也许他们希望马上就投拍，我一边拍一边修改。那是一种你一旦开始就会像一团火一样燃烧下去的东西。它简直是一下子就迸发出来了。

虽说《绿野仙踪》的影子在你以前的影片中也一直挥之不去，比如将《蓝丝绒》中罗塞里尼的角色命名为多萝西³，但《我心狂野》干脆就充满了明确的指涉。为什么这么做？

我热爱《绿野仙踪》，而且在做《我心狂野》的整个过程中始终有种触动，令我记得西勒和露拉就是真正会拥抱这种类型的童话故事，并使其变得真正酷起来的那种人。影片中的那个世界非常粗暴残酷，所以作为反叛者同时又怀有《绿野仙踪》式梦想的西勒就成了某种美丽的存在。西勒和露拉这两个人物形象——因为相互之间拥有这样一个梦想——是很可爱的。

然后，《绿野仙踪》的影子就变得无所不在了。我记得还为杰克·南斯的角色O.O. 斯普尔写过一句台词，是关于那条狗的：“你甚至可以从《绿野仙踪》里勾画出托托的形象来。”由别的不相干的什么人嘴里讲出西勒和露拉私下分享的秘密真是一种双重的不祥。它契合了主题，但同时又让人心惊胆战。我喜欢《绿野仙踪》在《我心狂野》中“出入”的方式：最后玛丽埃塔的图像渐渐消逝；鲍比·佩鲁跟露拉在一起时，她将红色高跟鞋的高跟碰到了一起；还有最后那个美好的童话。

你到底喜欢《绿野仙踪》的哪一点？

其中一直存在某种程度的恐惧，同时又有可以梦想的东西。所以从某个角度来看它好像是很真实的。在我第一次读到它的时候它肯定就进入了我的内心，就像它对成千上万读者的影响一样。

对很多人来说，那一定跟最后令人心安的结论有关：“没有比家更好的地方了。”家被视为一切担忧和恐惧的最终避难所——在你的影片中正好颠倒过来，是家的反面！

（大笑）没错。不过《绿野仙踪》里的家人并非多萝西真正的父母。所以这本身就是很怪异的。真让你入迷！（大笑）

露拉堪称你女性群像中的另类；她不是受虐狂，她没死，而且她也毫无神秘可言，既不给人以威胁感，也不神秘莫测。事实上，露拉属于伟大的女性那一类。

是的。巴里的原作就给我这样一种感觉。巴里的小说塑造了一个真正坚强而且满怀同情理解的女性形象，并且仍然是个真正喜欢享乐的女孩子。

我们已经习惯了劳拉·德恩在《蓝丝绒》中饰演天真而且几乎绝对纯洁的桑迪形象，对你让她饰演《我心狂野》中泼辣性感的露拉真有些意外。在当时看来你这样的选角似乎很是冒进。

不。对我来说劳拉一直就是这样的。有很多人觉得这不可思议。他们理解也尊重她过去的角色，但他们不能接受她演露拉。但每个角色都是由无数细微之处，由貌似奇怪的选择以及说某些字眼时的特殊腔调构成的。露拉是个很不容易掌握的角色，片中的“泡泡糖摇滚”对于把她保持在声道上起了很大作用！在我心目中劳拉就是露拉，尼古拉斯·凯奇就是西勒。他们在一起显得非常完美。

我开始是带他们一起去吃饭，当时他们还互不相识，那天晚上比佛利大街的电影馆失了一场大火。真有点怪异，他们第一次见面就起了一把火。

影片从头至尾不断重现火和划火柴的主题。为什么这种意象对你来说变得如此重要？

喔，露拉的父亲就是在大火中丧生的，在我的版本中，事情发生的时候西勒正在外面的一辆车里。而且她的亲生母亲就卷入了对他的谋杀。还有很多他们抽烟的戏。所以火在西勒和露拉的关系中扮演了非常重要的角色，火柴杆也变成了促使他们结合同时又威胁要毁灭他们关系的因素之一。而且在经过所有这一切之后他们仍然牢固地相互结合在一切——他们懂得其中的奥妙，而且他们通过一种奇怪的方式超越了这一切。这才是真正现代的爱情，老兄，真是太奇妙了！他们也是人，是一切人类欲望的主体，但他们之间能够相互理解、宽恕。不过要想只通过对话就把这些层面都交代清楚就太勉强累赘了。那种方式太多地只能停留在表面。

你刚才也提到了抽烟的主题。有时候这部影片简直像是对尼古丁的赞歌！

这是从原作中来的，不过我又加重了。露拉问西勒：“你从什么时候开始抽烟的？”在书里面他的回答是“六岁”，但我们改成了“四岁”，因为这两年的差异造成了一种荒谬、滑稽的不同！

还不单单是“四岁”，对不对？实际上是“四岁。就在我妈妈死于肺癌之后”！

是的。而露拉说：“哦，对不起！”“没什么，”他说，“我不了解他们，他们不大出现的！”（大笑）这简直就是雪上加霜！这个可怜的混蛋拥有一个不同于千万普通人的人生。这是我喜欢这个故事的另一个原因：它抓住了“狂野”这个词。就像我能切身感受到一样。现在我是又感受过一百多次了。我们已经从“狂野”进化到了“疯狂”了。这个世界正在分崩离析。

《我心狂野》跟你的很多影片都很不一样，它非常表面化，五光十色，速度非常快，非常忙乱。选取这种风格是为了表现那种疯狂的感觉吗？

是的。现在我们已经在一定程度上习惯于这个世界很疯狂的想法了，但我敢发誓，在1988年或者1989年，在我第一次读那本书的时候情况还不是这样的。这个世界其实一直是一样的，只不过我们不断地认为它在越变越糟。也许哪一天我们会觉得它越变越好了也未可知。但当时对我来说，它是在越变越疯狂。这也是我喜欢那本书的另外一个方面。围绕着这两个人物所发生的疯狂的事会是非常刺激的。

影片的第一场戏——野蛮到令人难以置信、骇人听闻的谋杀——就确立起这种疯狂的感觉。你一直就打算一开始让观众大为震惊吗？

是的，不过剧本里那场戏是发生在影片最后的。开头应该有另外一场具有同样震撼力的戏，一辆超大型摩托疯狂地飞驰。但在路上是有缓速块⁴的。先是有个失去控制的家伙，然后还有缓速块——你最不

想碰到的情况！但出于某种原因（又是命中注定）我们没拍那场戏。既然我们根本就没有这场戏，剪辑师杜韦恩·邓纳姆就灵机一动，把结尾的那场戏挪到开头，使影片具有同样的冲击力。

但实际上不正是这场戏启动了后面的行动吗？它怎么可能是结尾部分的？

我不记得确切的情形了。这场戏也可能一开始就用来使行动达到某种程度的高度，然后再以闪回的方式更完整地托出。这又回到这部影片需要一种特定方式来表现的问题上来了。

按定义说来，公路片中经常有一个戏剧性的问题存在。你当时是想通过大量闪回的方式来维持戏剧性张力吗？

要去除这些部分原本是很容易的，不过我不想失去它们。我们努力想解决这个问题，从一地到另一地，穿越各种怪异的领域，同时又不失去叙事的主线。

你对小说中原本不幸的结局也做了些改动，是不是？

喔，巴里的小说以西勒离开露拉，渐行渐远结束，这让我感觉很压抑。而且老实说来这也不真实，你想想他们之间有何种相互的感觉。一点都不真实！这样写确实有种酷酷的感觉，但依我看则不然。萨姆·戈德温在看完剧本的第一稿后说：“我恨那个结局。”而我说

——几乎脱口而出——“我也恨那个结局！”（大笑）于是他说：“你干吗不改一下？”我说：“我正打算改呢，去他妈的！就算你没这么提议，我也要改的。”

这么说来你不是出于商业利益的考虑才将结尾改得幸福一些的？

当然不是。但我也有这个问题。大团圆的结局当然更受商业欢迎，然而如果我不做这种改变的话，大家也就不会说我是为了迎合商业了，对我本人来说我则是没有忠实于作品的真实。西勒跟露拉一定得在一起：问题是要指出他们是如何才能在一起，而且同时还要表现出他们会在何种情况下分手。最后，这个问题是在《绿野仙踪》的帮助下解决的。于是这个问题就这么继续进行下去，任其发展，丝毫不担心大家会说“哦，大卫怎么变节了”。

跟《蓝丝绒》一样，这部影片就像是一种极端暴力加幽默的烈性酒，也许还更厉害些。

我能理解有些观众会说影片中的这些东西非常怪异或是荒诞，但这个世界本身就是怪异外加荒诞的。格言说事实比小说更加离奇。影片中所有怪异的东西都是由这个世界引发的，所以它其实没那么奇怪。我最爱的就是荒谬。我发现真正的幽默就存在于与无知的斗争中。如果你看到一个人不断朝墙撞去直到把自己撞成一个血球，要不一会儿你就会笑起来，因为它变得非常荒谬。不过我并不只是在不

幸中寻找幽默——尽管大家经常感到绝望，但仍然在继续前行，我发现这其中有大英勇。

影片中极端的喧闹和恐怖使它比《蓝丝绒》更毫不掩饰地表现超现实。有些评论家说过，如果从这个角度来看，这部影片只是林奇的自娱自乐。

但我认为美国公众本身就是很超现实的，他们完全能理解超现实主义。认为他们不能理解的看法是荒谬的。他们只是被这帮评论家们告知理解不了而已。你到任何一个地方去，那里的老人都会给你讲一些带有奇怪幽默感的超现实故事。而且每个人都会有一个绝对超现实的朋友。

这是我在任何地方都能看到的事实——我观看这个世界的时候看到包围着我的尽是荒诞。大家都在不断地做出怪异的事情来，只是对大部分我们都尽量视而不见罢了。这就是我为什么喜欢咖啡馆和公共场所的缘故——那儿一切都是敞开的。

影片中除了暴力之外，也有很多性爱的内容。不过可比《蓝丝绒》里那些变态的家伙有趣多了。

喔，巴里的原作中我喜欢的另一点就是西勒和露拉在做爱时是如此自由自在。在一个完美的世界里，男人和女人应该是不同的，不过同时又是平等的。在他们的关系中有那么多的自由，那么多的快乐和那么多的平等，外加同样多的疯狂。而且尼古拉斯·凯奇和劳拉·德

恩在精神上与这一点非常契合。在实际生活中，他们身上也有相当大的部分是很像西勒跟露拉的，所以那些做爱的戏拍得真的非常狂野和快乐。他们相互之间可以做任何事，而且丝毫不会被扭曲。那简直就像《性之乐趣》那本书一样！（大笑）真的很好。

奥尔森·韦尔斯好像说过你在电影中有两样东西是做不来的——性与祈祷。

我不能同意，不过我认为这两样确实是很难处理好的。

执导一部公路片感觉如何？

其中之一是，我很讨厌摄像车——但要拍这部片子，我们却应该有很大很大的摄像车，外带懂得怎么让它们迅速而且安全运转的人才。我们有那么宏大的场景，但99%都没用上。我们有几天专门用来拍开车的戏。你早上六点就得赶到拍摄现场，那时候天还是黑的。我们到了那儿之后，一帮人就开始装那辆摄像车。很好。我就开始吃我的甜甜圈喝我的咖啡，并筹划这一整天的计划。

但一直等到八点，他们还没装好。这也不算太糟。等到十点一刻的时候我开始跟斯蒂夫·戈林交涉了。我说：“斯蒂夫，把我绑到那辆车上，我们要开拍了！”而他说：“大卫，绝对不行。你会没命的，我们的保险人会发疯的，这是完全违背法律的，这也是我的责任。不信你去跟你的头谈谈，他会告诉你不能把你绑到车上。”我

说：“斯蒂夫，如果他们到十一点半还弄不好，我就上那辆车。”而他说：“你不能上那辆车，大卫。”

连午饭都吃完了——持续时间很长的午饭——他们还在装。等到下午三点半时我们终于开始拍摄这一场景了，但太阳马上就落下去了，我们失去了光线。我们失去了整整一天。

《我心狂野》中有很多开车的镜头。

没错。所以碰上顺利装好的时候，我就尽量多拍些镜头，即使场景完全不对，你知道吗？我只是拍下来以防后面又不灵了。（大笑）

我读过一份现场记录，其中威廉·迪福说拍这部影片的过程是如何愉快，因为无论他提出什么建议你都会说：“让我们试试看”。你似乎很喜欢尝试不同角度的表演。

哦，首先我得说威廉自始至终的表演都是绝对完美、毫无瑕疵的。鲍比·佩鲁是一个非同寻常的角色，而威廉的表现无可替代！不过还有另外的故事，比如凯尔在《蓝丝绒》里的情况：在消磨时间的时候，凯尔就开始干他中学时代就养成的那些幼稚的习惯。我都快发疯了！于是就引进了他跟桑迪一起散步的戏。那只不过是跟一个姑娘在一起会干的那种蠢事。你老在干蠢事而她们竟然很喜欢！那就是一下子从他要饰演的角色中蹦出来的，就这么干！演员们一直都在干类似的事，但你不想让他们太放肆就是了。（大笑）

英国演员弗瑞迪·琼斯似乎经常会在你的影片中突然冒出来。

我爱死弗瑞迪·琼斯了。他是这个地球上最伟大的人之一！弗瑞迪·琼斯。我爱死那个家伙了！（大笑）

在《我心狂野》中他很奇怪地只露了一小脸，是演一个叫乔治·科维奇的酒吧里的什么人物。为什么会有这么怪异又这么短促的一段？

哦，一开始他有一段来自巴里书中的独白，是关于鸽子——带翅膀的老鼠的，弗瑞迪真是太奇妙了！但这一段太滑稽了，我简直要笑死了！我不得不戴上牛仔帽黑眼镜，还要在嘴上系一条手帕才行，我实在没办法忍住不笑！我知道在影片中那是不对的。如果我没有被它搞晕了的话，劳拉也会被它搞晕的。然后尼克也会。甚至有时候弗瑞迪本人也会被它搞晕了的。那只是一种会越变越糟的状态，（大笑）因为酒吧里的每个人——弗瑞迪、尼克和劳拉——都太入戏了！

这就是它必须被删掉的原因？

不。它被删掉是因为它本身太出色了。它会不断地继续继续继续。所以我们就得不断地删啊删，而且不断试验它的不同部分，最后形成现在的样子。但有一次邓纳姆用KEM机放这场戏的时候，正当他快进时我听到了弗瑞迪被加速了的声音。我差一点昏过去！我说：“我一定要这么办！”于是我给远在伦敦的弗瑞迪打了个电话，我说：“弗瑞迪，我得告诉你，你的大部分戏都给剪掉了，而且我想提

高你声音的音调。”而他说：“大卫，你想怎么做就尽管怎么做好了。我肯定结果会很棒的。”我说：“谢谢你！谢谢你，老兄！”这场戏就是这么成型的。（笑）

他是个伟大的演员。在《象人》中他演了一个非常严肃非常不安的人，但他赋予其幽默感和脆弱，以及一种遣词造句的特殊方式，简直令我疯狂。我热爱他讲话的方式，爱他无穷尽的操心和他的强迫症。他是演员中的演员。他终其一生都是这样。

我们已经谈到过谢瑞琳·费恩那场非常具有冲击力的车祸戏。另一场特别令人难忘和不舒服的对抗是露拉和鲍比·佩鲁之间“说‘操我’”的戏。那是怎么想到的？

我也不清楚那到底是怎么出现的。在原作里都是西勒和鲍比在策动一切，露拉处在整个过程之外。但看起来如果露拉也处在平等地位的话，“黑天使”鲍比·佩鲁会引诱他们俩的。我不知道哪一样先出现，是那场戏还是那个想法，但总之像是自动写出来似的。这种事在拍《我心狂野》的过程中确实出现过几次，比如说那场撞车的戏。谢瑞琳·费恩总使我联想到瓷娃娃。而眼看着一个瓷娃娃被撞碎……我不断跟她谈论这一点，于是那场戏就冒出来了。

在几次影片试映中观众的反应非常敌对。当时到底发生了什么，为什么会这样？

有些场景相当暴力。有一次试映，350个观众中有300人离场！（大笑）特别是有一场戏有点太过分了。结果那场戏不但使观众不想看下去了，而且惹得他们非常生气。他们开始抵制这部片子，然后就离场以示抗议。那就是你从试映中学到的东西之一。你当然可以把做些修改以免观众离场称作妥协，但是我确实也认为那场戏有点太过分了。

到底是哪场戏惹出的麻烦？

折磨杀死乔尼·法拉格特的那场戏，是哈里·迪恩·斯坦顿演的。

试映现场的观众倒是能接受鲍比·佩鲁用一把猎枪把自己的脑袋轰掉？

是的。那也很暴力，不过那场戏已经接近最后了，而且表面看来乔尼并不真的该有那样的结局。鲍比是活该。此外，除了乔尼的戏以外这部片子自始至终都保持着一丝幽默，这一丝幽默到了那儿就像一下子蒸发了。我们谈的这种混合真的会让观众很反感。不过在我们稍做调整后，观众们就能看得下去了。我觉得确实是有那么一条界线的，你可以跳起来反对，但如果你真的跨越了这条界线，你的麻烦可就大了。

这些针对影片的负面反应出乎你的意料之外吗？

是有点。每个人都有不能跨越的界线，但每个人的界线又都是不同的。我原本没料到我已经将影片推进到了观众会群起抵制的程度。但现在回过头去看看，我觉得是很靠近那条线了。不过那也正是《我心狂野》的主题之一吧：真正疯狂、变态、扭曲的人和事就发生在你身边。就跟现实生活一样，不是吗？

我不想给人一种印象，以为我是闲坐着没事干才去想象那些可怕的故事。我有各种各样的想法和感觉。如果走运的话，它们会自动形成一个故事——然后这条线上的某些想法也许会太怪异、太暴力，或是太滑稽，不适合这个故事。你应该把它们记下来，可以留待后面合适的时候用。在一部影片中你没有你到达不了的地方——只要你想到了，你就真的能做到。

已经有些评论家在回顾《我心狂野》的暴力性时——当时在美国独立电影中并不多见——指出，以现在的眼光看来这种暴力性似乎与在影片公映后不久就在洛杉矶出现的风潮不谋而合。

喔，在我第一次读《我心狂野》的时候骚乱还远没有发生，而且它们也不是紧跟在影片之后发生的。不过空气中已经有了狂热的迹象，而且大家也都注意到了这种迹象。感觉上人们的意识就像是个陀螺：已经开始越转越快，一旦有个外力推动，它就会一下子失去控制。每个人都能感觉到这一点。有时在堵车的时候就会发生这样的事——人一下子失去了耐性，爆发出来。而且你连在家里都放松不下来：电视在传播更多的东西，情绪越积越高。那就像是你就正乘坐在一架波音747上，即使出了什么故障，你也一点办法都没有。所以大家才会失控，才会充满恐惧。

在反抗风潮中洛杉矶到底是什么样子？

哦，浓烟从山上笔直地升起来：他们在好莱坞大道上放火。有一种情况已彻底失控而任何人都毫无办法的感觉。你有一种任何事都可能发生的感觉。那会令你非常惊惶失措。眼看着有5000堆火焰在燃烧也真够超现实的，电视在播放抢劫和各种怪事的镜头时，那里面的人面对着摄像机简直就像是在表演。所有的人都像是疯了。

但是，事件发生后人们的愤怒和疯狂真的缓和下来了吗？

哦，那当然了，因为发泄得太多了。然后大家就又开始走到一块了：不再袖手旁观，而是尽力互相帮助。风暴平息后有一段宁静，这是件好事。你可以说塞翁失马，焉知非福。但我不知道人们是不是真从过去中学到了东西。他们只不过是注定了要一遍又一遍地重复下去。这很愚蠢，但事实就是如此。

你认为这场事件是不可避免的吗，只是个迟早的问题？

哦，是的。回过头去看看，你就会一清二楚地看到它到底是怎么发生的。误解只能走那么远了。

如果在20世纪90年代初，这个世界在你眼里就是“内心狂野、怪异透顶”的，而且你还觉得它在越变越糟，那你认为这种结果是什么原因造成的呢？

我来告诉你是什么造成的。每年我们都在越来越严重地纵容大家逃避责任、逃避惩罚，我们是通过无组织、无领导，不能及时地做出决定而且无视事实做到这一点的。再往后就更容易做出妥协让步了。我不知道我们是什么时候开始妥协让步的，不过这让我想起了拍摄《沙丘》时的切身体验：一开始我只不过做出了一点让步——真的只有一丁点，但然后我就得做出更多的让步了。要不了多长时间你就真麻烦了。

这跟左右翼什么的一点关系都没有。它们当然也在其中。在认为我们正变得越来越宽容之类的同时，我们实际上已经把一些真正重要的东西都断送了，对伤害他人的行为采取纵容的态度，紧接着受到伤害的就是我们自己了。我不知道“世道”何时曾经理想过，但我们原本可以使之越来越理想的。我们必须克制一切，并且克制足够长的时间，直到得出一个新的计划，而这一计划必须能包含所有的声音。也许这样做就意味着要在长达五年的时间里在大街上遍布警察，只是为了在我们联合一切使一切都更加公平的过程中避免可怕的意外发生。但我们并不是那么做的，于是就出了问题。

就拿洛杉矶的市中心来说吧，这真是个非常非常漂亮的城市：建筑都很漂亮，但距离实用还差得很远，事实上他们注重漂亮甚于实用，这是没有必要的。而现在这些建筑都败落到了差不多只能拆毁的程度了，你修都没办法修了。如果十年前就有人着手维修的话，整幢建筑就能保存下来，而且也能保持它的美观了。

但对你来说，这跟选择民主党还是共和党一点关系都没有，是不是？

是的。非常不幸，你得超越这种想法，开始谈论谁都能弄明白的事情才行。一个政党的领导者如果以合适的方式讲了正确的事，他能使大家整晚都感到振奋。但现在的情况则是，即使话语摆在那儿，但力量却已经没有了。看起来只像是一个二等货色的政客在那儿信口开河，而大家则开始在鸡蛋里面挑骨头，结果意义完全丧失，什么都没剩下。

但那简直是不可能完成的工作。

是的，但我怀疑真正重要的都不是他们到底说了什么，而是他们说的方式及其言外之意。那就像是脑袋已经被砍掉了，而身体还在兀自流血。

克林顿当选总统后你感觉到有任何不同吗？

在我看来，在你受够了某样事物后钟摆就会摆动。你会觉得任何极端的東西都只能持续一会儿，之后钟摆就会摆回去。这是很自然的事，就像大海中的波浪。事情总归是这样子的——努力找到那个美丽的平衡点，而那是不可能的。在这个世界上，你没法让钟摆在那个平衡点上停下不动。

现在看来，缺乏平衡最令人担心的表现是什么？

气氛更加怪异了，而你对这种情况也已经不再陌生。无论是身体上、情绪上还是精神上，你都已经受到了它的影响，不管你意识到了没有。空气中有一种张力，它一直没有消解，它在越变越强。而且你有一种无法为未来计划的感觉。你的想法越来越短视，碰巧在眼前的时候就一把抓住它，因为事情的发展趋势就是，一会儿之后它就可能已经不在。抓住以后你也不会想着去完善它。你不是在建造什么美丽的东西，你只是把抓到的东西拼凑到一起，给人的感觉就像你只是在搭个帐篷而不是在造一幢房子。一切都像是垃圾。根本没有建设的乐趣。看看这些现代化的所在吧：你走进一幢大楼，但一点欣喜都不会有，你只想呕吐！所有的地毯都在向外释放甲醛，到处都是有毒的废物。（大笑）你在大街上就会被流弹射中，而且你根本没法在高速公路上开车。我在高速公路上差点犯了心脏病！前后车之间几乎只有4英寸车距，大家都以每小时75英里的速度飞驰，根本不管55英里的限速。每个人都处在悬崖的边缘。

感觉上你就像跟十个疯子一起被锁在了一幢房子里。你知道有个门而且马路对面就有个警察局，他们会保护你，但你仍然在那幢房子里。如果你身陷其中无法脱身，那么无论你知道什么也都是白搭。

你基本的出发点似乎非常悲观。

不，我是个标准的乐观主义者！但我们一定得克服很多的惰性；我们一定得持有一切终会好转的乐观态度。

在《双峰镇》正掀起收视狂潮的时候，你又以《我心狂野》获得了戛纳的金棕榈大奖，这对任何一位电影工作者来说，都是罕有的双丰收。

我知道！在戛纳获大奖是我最大的不幸。（大笑）不过那可真是件美事，因为我是去参加一个我一直都深深热爱的电影节日。因为，你知道，费里尼就是在那儿扬名立万的，而且那是法国南部，有粉蓝色的海水和黄褐色的山。简直不可思议！我的心情轻松惬意到极点。我就在那儿，让这一切把我浸透。然后就是幸福的顶点，金棕榈大奖，真令人无法相信！不过两年后我携《与火同行》重返戛纳的时候，情况可就完全两样了，所以万事都是讲平衡的。

在你一手高收视率一手戛纳大奖的同时，你还腾出手来做了些别的工作。你以克里斯·伊萨克的《不道德的游戏》——因《我心狂野》而知名——闯入流行音乐界，后来又为迈克尔·杰克逊的《危险》唱片的发行拍了一部广告片。但自此以后你就基本上没再涉足这一领域。为什么？

喔，被限制在一首歌里有些特殊的感觉。我猜，如果我听到一首真正能唤起我特别意象的歌，我也许会想拍它的。在音乐录影带中，至少迄今为止，没有对话，也没有别的次一级的音效或是静场。有的就只是那首歌，而切分到每秒的每一个镜头就会花一百万。有一些确实非常有创造性，似乎真的能加强那首歌的表现力。但也有很多人批评说在看了录影带之后，你听那首歌的时候就只能看到那些固定的图像了，而在此之前那首歌却真的能让你神游物外。

但你还是在纽约上演了你自己颇具雄心的通俗音乐剧《第一工业交响曲：心碎之梦》，跟安吉洛·巴德拉门蒂和朱丽·克鲁斯合作。是什么促使你走向现场剧院演出的？

哦，每年布鲁克林音乐学院都有这样一个项目，他们要求我和安吉洛为他们做点什么：在那个最美的剧院里做两次45分钟的演出——真是货真价实的最美剧院，现在再也不会造那样的剧院了。它的舞台底下分成了好几层，上面有75英尺高，还有巨大的两翼。你的任何奇思异想在那儿都能变成现实。

他们给了我们两个星期的时间准备上演的内容，于是我就有了这个主意并且画了好多画。里面有《双峰镇》中的小迈克，还有别的很多人。当时《我心狂野》正在杀青，所以我把尼古拉斯·凯奇和劳拉·德恩拉进来表演影片中那场在电话里交谈的戏——他告诉他女朋友他要离开她了——由此开始舞台演出。一位编舞带来了一个男舞者和一个女舞者，他们太棒了，于是我们也把他们纳入了演出。朱丽·克鲁斯是节目中的明星，她要演唱安吉洛和我写的那些歌。我原本还想引进更多的元素，但那真是太好玩了，因为你进展得飞快。

音乐剧和戏剧界对于让一位电影导演来执导这样一部音乐剧有何反应？

我听到过一些反面意见。我女儿詹尼弗当时就在观众席上，她听到后面的一个人说：“大卫·林奇再也不该公开露面了！”（大笑）

我不认为演出有多么成功。不过我认为演出录像的反响却相当不错。我都不知道是不是有正式评论见报。它就这么“横空出世”了。

那天晚上我姑妈艾德娜也来了，她简直成了舞台下面的明星。我们一直在互相寻找对方，跟我一起工作的很多人也在找我的姑妈艾德娜。这时，门一下子都开了，艾德娜姑妈走了出来，她看起来简直就是蓝头发的罗伊·奥比森！她那一头蓝发简直妙极了！还有墨镜。她真漂亮！令人难以置信的漂亮。她抢了演出的风头。

我记得朱丽·克鲁斯说过你对她的执导是类似这样的：“你在舞台上，四周一片漆黑，你看不见那所房子。你是孤独的。”那就等于是给演出定了一种调子。

是的，其中是有种调子，当然了。但那是我的第一场现场演出，我事后知道有很多东西都出了岔子，还有更多更多的东西差一点就出了岔子。演出是由Propaganda影片公司赞助制作的，在摄影组到来的时候，我看到他们跟斯蒂夫·格林和蒙蒂·蒙哥马利交换了些意见。他们在嘀嘀咕咕，还偷眼看我。而我正在工作——我们想最大可能地利用那天下午彩排，因为我们已经没有时间了。我采取的彩排方式更像是在导一部电影：从头开始，一边解决问题一边往下走。与此同时，时钟也在飞转，一小时感觉就像是一分钟。

最后，我终于弄明白那帮家伙在跟制片人嘀咕什么了：其中一个走到我跟前对我说：“你能把灯光再打得亮一些吗？因为我们曝光不够。”而我说：“绝对不行。这是为现场观众演的，录像只能处在第二位。如果再打亮灯光，在录像中效果会很好，但在现场就会感觉太

亮了。”这时蒙蒂转过身来对我说：“大卫，你这一下子就让我们失去了五万美元。”所以你看，这期间也有很多紧张和矛盾。不过接着我就发现胶片曝光的问题没有他们想象的那么严重，所以我们只是把灯光拧亮了一点点，他们简直高兴坏了。

在电影拍摄过程中彩排固然很重要，但在舞台剧中它就成了最基本的了。因为你没有机会再来一次了！你是怎么应付时间紧迫这一难题的？

哦，他们过来告诉我说我的彩排时间马上就该结束了——不是说今天的彩排时间结束了，明天还可以再来——是彩排整个结束了。下一次看到它就是在舞台上，而剧院里就会坐满2000个观众了！所以我想到了一个办法，我想这对处于这种境况下的每个人都不失为一个好办法。找到参加演出的每一个人，抓住他们的肩膀，把他们拉到你身边，直视着他们的眼睛。然后确切地告诉他们应该跟在谁后头以及他们该做的每一件事；他们在做自己的事时可能会看见什么；他们应该想到什么；他们什么时候该下场。让他们熟悉他们自己的戏。然后就只能祈祷了。他们没必要知道别人该怎么做，他们只需要知道自己该怎么做就行。这样你就有了个机会。没有任何人曾看到过所有的部分联成一体后是什么样子，也没人知道整体到底会是什么样子！这之后舞台监督就成了真正的国王了。

所有的音效都是数码的，录在一盘VHS6带子上，我们租了一个很大的盒子一样的装置，把VHS带子转成声音，再通过线路通到大扩音器上。但在彩排过程中这个装置竟然不灵了！而且买的人也说他们不知道是怎么回事。这个回答可真够过分的！那也就等于说同样的情况还

可能发生。我们立刻就得解决这个问题。当时我们只有两台DAT7机。所以我们就把几盘迷你型的DAT带子装到两台机器里。采取的办法是同时开转两台机器，不过只有其中一台通过扩音器往外放，如果一台出了问题就马上跳到另一台。结果是这几盘迷你DAT磁带支撑下了整个演出——在有些地方还相当响亮。它倒确实是顶用的，算我们走运。

然后就是那头踩着高跷蒙着皮的“鹿”了，整个约有14英尺高。我们把两张医院里推送病人用的轮床挂在一起，鹿皮里面的那个演员得躺在那上面。到了一定时候，这头鹿得活起来，但那个演员因为躺得时间太久了，当他在轮床上被弹出来的时候——这时灯光就打在他身上，他得开始四处走动——他却满头是血。他也不明白到底是怎么回事，所以他就这么开始表演了……（大笑）我坐在很后面，戴着那些个麦克风，一点忙都帮不上。你知道，那感觉就像是眼看着一场事故发生，但因为隔得太远就只能这么干看着，而这种感觉最糟糕了。他开始走起来（笑），然后他越走越快，但后来就不走了，他眼看着就要摔倒了。而且他要朝乐池里摔过去！感谢上帝有那个家伙在，小鼓的鼓手藤。他把小鼓一扔，在他一头栽下来之前扶住了他。他抓住了那头往下跳的鹿（笑）——实际上是扶住了他。而观众还以为这是剧情的一部分。我当时只能说出“把那头鹿从舞台上弄下来”这么一句话。

但那个蒙着鹿皮的演员下一场演出就不肯出场了。我不得不跑回化妆室去看他，但他一句话都不肯对我说，他就那么坐在那儿。于是我不得不跟他谈，劝他再试一次，并保证不把灯光打到他眼上。小迈克当时也在舞台上，他头顶上顶着一盏灯，灯光晃了他的眼，让他什么都看不清楚。只有他会踩高跷，所以我跟他说，如果他觉得有必要，他可以抓着我们建在舞台上的巨大水槽。所以，在第二场演出

中，他就真的抓着水槽了。演出当然就跟第一场不完全一样了，不过他知道上次发生了什么意外，他不会再让那场不幸重演了。

这段时间你还拍了很多广告，相当一部分是为时髦、昂贵的香水拍的，像圣罗兰的“鸦片”、CK的“迷恋”，以及乔治·阿玛尼的“吉奥”。

没错。那是我最得意的一则广告。乔治亲自给我打电话，说他有一款新的香水，想拍点广告。于是我就写出了那则广告创意，简直就像是一首小诗，给他送了去，他给我送来了钱，我们马上就开拍！很明显，他喜欢它，它对那款香水的销售也大有帮助。

你喜欢广告拍摄的哪些特点？

喔，它们其实都是小型的影片，我在拍摄过程中总能学到东西。相比而言，我更喜欢欧洲式的拍摄：他们会给你更大的自由度，他们也更松弛，会享受拍摄的过程。美国的公司就拘谨多了：他们的工作就在流水线上，他们急得要命。这使拍摄的乐趣大打折扣。我并不是反对他们，因为我不是在拍我自己的东西，我是努力在拍我认为能够促进产品销路的东西。不过我是真的喜欢拍摄的过程：其中的情节及其流动的方式。我想在拍摄“谁是吉奥”的广告时，我拥有的自由度最大。

那是一部很有野心的60秒短片。

是的，就在洛杉矶发生骚乱的那天夜里，我们正在拍摄一个大场面，有很多乐师，在一家夜总会里。夜总会里有所有的种族和宗教，相处融洽，而夜总会外面的世界则在分崩离析！

这些广告里最令我感到意外的是你为佐治亚咖啡拍的一组广告，因为它们就是在《双峰镇》的片场拍的，人物众多，是个连续性的故事，一个叫健的日本人在双峰镇寻找他失踪的妻子……

……纳奥米。是的。他失去了她。拍摄过程真是乐趣无穷。每一集只有30秒，共四集，情节必须发展得非常之快。

你就从没有过顾虑：拍一部类似《双峰镇》的广告片会破坏原剧集的严肃性或者魅力吗？

有的。原则上我绝对是反对这种做法的，但拍起来真的乐趣无穷，而且它们只在日本播出，所以也就没什么了。

这么说来如果它们是为美国市场拍的你就不会接受了？

是的，我想是的。

它们是跟《双峰镇》一起套拍的吗？

它们要么是在第二季，要么也许是在第二季完了之后拍的，不过当时第二季仍在日本播出。

咖啡公司请你拍这组广告大概是因为剧集为他们咖啡的基本“形象”做出了巨大贡献吧？

哦是的，一点都没错。佐治亚咖啡是一种罐装咖啡。在日本，大约有15万种罐装饮料，而且每周都会有新的饮料加入进来。这是个巨大的市场。不过佐治亚咖啡还是最受欢迎的罐装咖啡，他们有各种不同的风味选择。但是罐装制造商并不喜欢我们拍的广告，他们想让自己的产品显得更加传统一些，也正是因为这个原因他们没有继续把广告拍下去。我们原来计划第二年继续拍下去的，再拍四个30秒的短片，但他们不想再拍了。

1990年前后，你似乎无处不在。你有一部成功的剧集，得了戛纳大奖，同时在画每周一次的四格漫画，跟朱丽·克鲁斯合作搞了一次舞台剧还出了张唱片，外加大量的商业广告。是因为那段时间你的创造能量来了次大喷发吗？

是运气的大喷发！我一直都是同时进行好几项工作的，或者总是做好工作的准备。但有时候，你知道，运气那扇大门总是关着。灯是红的。不过一旦你得到机会去做什么，然后又得到机会去做这做那，你抓住就是了。你是在向着前面那个大瀑布前进。每个人都会有达到那个临界点然后情况大为改观的时候。

你认为那是必然的？

那是类似人类本性的事。除非你不认为那会发生在你头上。那就像是死亡。但它确实会发生的，然后你就再次得到重生了。在某种程度上这是件好事，也同样很痛苦，因为它把你带到了你至少可以选择走另一个方向的地方。

当时你还跟伊莎贝拉·罗塞里尼关系密切，这可能对你成为“大卫·林奇，媒体的挚爱”的形象也大有帮助。这所有的一切会使你感到紧张不安吗？

成功是个骗人的魔鬼，你再聪明也看不透他的真面目，接着，你的某些部分就会看到子弹上膛、绳索备妥了……

[1](#) 《落水狗》（Reservoir Dogs）：昆丁·塔伦蒂诺继《低俗小说》（Pulp Fiction）后更加变本加厉的黑色黑帮暴力片。

[2](#) 1992年4月29日，在洛杉矶爆发了美国20世纪最严重的城市暴动起义。联邦军队外加从全国调来的警察花了三天时间才恢复这个城市的正常秩序。

[3](#) 《绿野仙踪》（The Wizard of Oz）的主人公就叫多萝西。

[4](#) 缓速块（speed bump）：交错分布于街道、停车场或车道的路面上的人工突起部，用来使机动车驾驶者减速。

[5](#) KEM是一种用于声音剪辑的器材，亦是此种器材的品牌。这种器材的剪辑方式比较传统，是用磁带转盘和胶片转盘，前方还有一个小的投影屏幕一起组成的一个工作台。

[6](#) Video Home System，家用录像系统。

[7](#) Digital Audio Tape，数字录音带。

家中的蚂蚁

——《迷失高速公路》

与《双峰镇：与火同行》在1991年快速上马形成对比的是，林奇此后又花了四年时间才正式开拍下一部影片。一方面是因为一时找不到合适的题材——林奇真心喜欢的东西——还有就是因为《双峰镇》的电影版遭到评论界和观众的一致恶评。很明显林奇已经不敢再随便冒险了，特别是任何成本可能会太高或是太“难”的题材。

在几个未能吸引到投资的项目中，有一个是长片《牛族之梦》。林奇是跟罗伯特·恩格尔斯合写的剧本，后者曾为剧集《双峰镇》中的十集执笔，而且跟林奇共同创作了电影版的剧本。此后，他们的多次合作就都是喜剧了。据恩格尔斯所说，《牛族之梦》是关于“三个曾经是牛的家伙的故事。他们住在范纽兹，竭力想使他们的生活跟我们同化，跟我们住在一起。他们看起来像人，但他们是牛。他们的行为跟牛一样。他们喜欢看车从家门前开过这类东西”。

《牛族之梦》以及先前林奇与弗罗斯特合作的《一个唾沫泡》的遭拒使观众们至今无缘得见大卫·林奇式喜剧的特点。然而幽默却是林奇个性的一块基石，最近的替代物或许可以算上《牛仔与法国人》，一部时长22分钟的录像片，是1988年由《费加罗杂志》和埃拉托影业共同主持，邀请国际上的著名导演就“……眼中的法国人”这个主题进行命题“作文”的结果之一。这也是林奇唯一一次涉足西部

片的疆域——他对此基本上没有兴趣或者不如说毫无兴趣——扎实地植根于他最喜欢的那种喜剧类型中。其最明显的特征就是，这类喜剧常常建立在误解和“误听”的基础之上，“非常荒唐，绝对愚蠢。我热爱这种混合，但很明显别人都不喜欢！”

但在鲍伯·恩格尔斯身上，林奇从他们第一次碰面讨论鲍伯执笔的剧集《双峰镇》时就找到了知音。“我们应该在两点半再碰头，于是我说：‘那可是中国人去看牙医的时间！’那是我印象中第一个世故而又最为愚蠢的玩笑。大卫哈哈大笑，说：‘真是了个了不起的笑话！’从那以后我们相处得就像‘艾克和迈克’那样知己知彼了。”

90年代早期，林奇仍然在跟马克·弗罗斯特合作，拍了更多的电视剧集。《正在播放》是一部以1957年纽约的祖布罗特尼克电视网为背景拍摄的电视剧集，演员阵容强大（包括了几位《双峰镇》中的常客），剧本也够聪明夸张（恩格尔斯又是编剧之一，这次还成了合作执行制片人）。然而，它那种“荒唐加愚蠢”的鲁莽混合，粗鲁的闹剧风格，以及人性无常的聪明才智最后演变成了一场灾难。虽然受命要拍七集，但《正在播放》只播了三集就不再播放了。林奇也承认：“在那段时间里，所有的一切都随着《双峰镇》一起彻底破产了，美国广播公司对这部剧集一丁点支持都没有。他们是真的恨它。”

《旅馆客房》是以纽约铁路旅馆603房间为背景的短剧三部曲，为HBO1拍摄，再次遭受冷遇和酷评。第一部《诡计》（以1969年为背景）和第三部《停电》（1936的背景）均由巴里·吉福德编剧、林奇执导，还是引人注目的。《除掉哈里》由杰伊·麦康纳尼编剧，詹姆斯·西格诺莱里导演。这座“旅馆”可谓异数：明朗、幽默，凭借其独特的“客房服务”，为吉福德和林奇对那种沉默中的绝望所持的黑暗、神秘而又清醒的态度裹上了一层糖衣。

《诡计》是一部令人烦心的戏，只有弗瑞迪·琼斯、哈里·迪恩·斯坦顿和格伦·海德利三个角色；《停电》是一部令人着迷的戏，只有克里斯品·格罗佛和阿丽西亚·韦特两个角色。这两部影片值得称道的是吉福德简约到极点的编剧、林奇赋予文本的视角（两台摄像机的架构像是在观察人物的举动而非“创造”什么动作），以及演员炉火纯青的表演。在它们简约、偶尔的威胁以及优美地蕴含其中的痛苦中，预示着下一部《迷失高速公路》的特质。这部影片的灵感来自吉福德常用的一个说法，以及他们首次合写剧本带来的启发。特别是《诡计》在对迷失的个人身份和杀妻行为的关注上尤其堪称《迷失高速公路》的先声。

对于吉福德的创作，《书目》杂志曾有此评论：“（他的）夜晚的人物是一种极端怪异与最基本人性的奇怪混合，反常到极点而又绝对有个性。生活中有些东西是无法分析的，巴里·吉福德即属此列。”难怪吉福德和林奇会在《迷失高速公路》上结合得如此完美。按吉福德的说法，这是在叙事上极具野心的作品，是林奇拍摄的所有影片中最接近《橡皮头》的：“我认为《迷失高速公路》是一部非常严肃的影片，这也正是我个人会更多地将其跟《橡皮头》联系到一起的原因。我认为它就像是一幅动人的肖像。我是直到看工作样片的时候才意识到这一点的，然后我才注意到其中的情节和动作。”

已经有太多评论论及《迷失高速公路》的叙事结构——两个平行而又相互交叉的世界和身份构成的复杂结构，拒绝轻易泄露过多的秘密。这也造成了很多评论上的困惑和敌意。就像林奇一样，吉福德也不愿太过直露地解释影片中的神秘之处：“我想，说这真的是关于一个发现自己处于可怕境地并遭到某种可怕打击的男人的故事，还是相当合理的。他在处理由自己行动导致的后果时历尽了艰难，而这也

某种程度上使他产生了分裂。我觉得这非常现实主义，是一个直露的、关于一个在处理自己要面对的结果时手足无措的人的案例。不过其中也还蕴涵着更大的深意。任何解释都将是不充分的，因为一部电影拍出来只是为了给人看的。”

罗德雷：在《双峰镇：与火同行》和《迷失高速公路》之间足足有四年的间隙。为什么你花了这么长时间才正式开拍另一部长片？

林奇：我一直努力要促成某些项目，但出于这个或那个原因一直未能如愿。主要是要找到你真正热爱的东西。你无论是为了钱或别的任何什么原因而拍一部影片都不如你出于真心的喜欢，你会为了它而激动不已，否则你怎么都没办法善始善终地把它完成。

但你应该在这四年期间迷上过不少的主意。

是的，但如果你能用语言这种符号等价物将我的大部分影像概念表达出来的话，我估计就没人想投资我的电影了！我不知道很多东西到底什么意思，我只具有能辨别什么是对什么是错的那种感觉。而且运气还有另外一副嘴脸。有时候运气会冲你微笑，某些事情就不会发生。我本来想拍《牛族之梦》的，但可能它注定就不该是《与火同行》之后我要拍的影片，尽管我当时是真的想促成这一项目。它就是不成。有些事情是注定要发生的，而有些则正好相反。《迷失高速公路》的感觉很对，不但是对我而言，另外那些能决定它命运的关键人物也这么觉得。

你不是一直就想拍卡夫卡的《变形记》吗？

是的。我都已经写好剧本了。这一点都不费力，我很喜欢它。不幸的是，拍起来会耗资巨大，最后又赚不到什么钱。

为什么会这么想？

喔，我觉得会是这样，但解释起来又颇费口舌。其中有很多对话，我还需要把很多费解的对话以字幕的形式打出来以帮助理解。那感觉会跟读一本书差不多。（大笑）

你对这个故事有什么特别的感觉？

我脑子里一直都想拍这个故事，不过我已经把它移到了50年代——1955年或1956年。不过它会是一个真正属于1956年的东欧版本，虽然背景移到了美国。而我会其中加入摇滚，尽管不会起中心作用。卡夫卡也像任何别的事物一样：十个人拍同样的故事，你会得到十个完全不同的天使，不过只有我那个才是正确的天使！（大笑）

很明显，你仍在继续画画，而且你的摄影作品也在向几个新的方向拓展。我对《带有火鸡肉、奶酪和蚂蚁的陶土脑袋》很有兴

趣，这张彩照出现在你跟安吉洛·巴德拉门蒂和朱丽·克鲁斯合作的第二张唱片的封面上。照片里的那个形象到底怎么了？

喔，我的厨房里有蚂蚁：它们都是糖蚂蚁，不过它们跑到厨房是为了喝水。于是我就用奶酪和火鸡肉做了个很小的人脑袋，然后把它装到一个陶土壳子里，再把它挂在一个小衣架上。我在陶土脑袋的嘴、耳朵和眼睛处特地露出些火鸡肉来，我知道蚂蚁会闻着味跑过来的。一点没错，第二天它们已经发现了目标、造好了公路，并且正在往眼睛和嘴巴里爬呢。它们忙忙碌碌地爬遍了整个脑袋，把小块的火鸡肉和奶酪运走，然后又马上回来再继续运。

它们一天24小时地为我工作，在四天时间里就把陶土脑袋里所有的食物清理得一干二净了！据我们所知，蚂蚁是不知疲倦的工人，所以如果你有什么它们能效劳的项目的话，它们会一声不响就埋头干起来的。

另一张照片《思考的人》，身体是一个小玩具的样子，但脑袋却整个扭成了一团——就仿佛上帝在造他的时候有些烦了，就这么敷衍了事地把他推了出来。

那个脑袋是泡泡糖做的。口香糖会有一种很“有机”的感觉——很“肉感”。你的想象力就把它看成一个脑袋了。实际上我只是把几块口香糖粘到了一个小玩具身上就是了。拍微型人像会有些特殊的感觉：你俯下身去拍的时候，景深就像是只有四分之一英寸。你的潜意识告诉你，你已经处在一个不同尺寸的世界里了，所以看的时候会觉得很有趣。而且正因为景深的问题，我会再拍一张比如说一幢建筑的

照片，然后把这个形象放在上面，这时你就会有点被它搞糊涂了，不知道到底发生了什么事。我喜欢把两样反差特别大的东西并置在一起。

1993年，你在爱达荷州的博伊西拍过一系列雪人的照片，这真令我浮想联翩。它们又是那种看起来很奇怪的形象，会因为阳光而融化。它们代表了那些住在房子里的人的创造力。当看到它们像哨兵一样站在那些房子前面的花园里时，人们会想，它们的样子是不是会像住在那儿的人。它们很能引起人们的共鸣。

在博伊西，冬天会下很多雪。天很少会放晴，但大家喜欢在家门前堆雪人。而且还有一种堆雪人的特定方式。但最令我感到惊异的是主题的多样性。我不知道是谁堆出了第一个雪人，不过他们总是用煤块来做雪人的眼睛，还会安一节管子，给它围一条围巾什么的。现在那简直就是窗外的平常一景了。大家还在堆怪异得多的雪人。你会说，“天哪！真是太有趣了”，因为它们是用雪堆成的，这可是一种你不会经常有机会得到的材料。而且雪真的会使人类的身体显得奇妙无比。我真想再多拍些照片，因为雪人背后的那些房子也真的是很有意思。那些雪人自己就像是外星人一样。真是些奇妙无比的形象。

另一组系列照片是《裸体与烟雾》，是彩色的，这在你的摄影作品中不太典型。一方面，它们几乎就是直白的女性裸体照片，但它们又因为烟雾的加入而显得非常神秘，给人的感觉简直就像是这

些女人在从她们的身体内部向外释放烟雾，她们简直就像是在闷烧。

这在很大程度上来自于香烟。不过又向前跨越了一步：为什么又不是单纯的烟雾？烟雾会使事物变得模糊。那是另一种质地和肌理。它就像是一种很好的合成物，所以我从我朋友、特效专家加利·达米科那儿弄到了一台“烟雾机”。他有一百种左右不同的“烟雾机”。我喜欢黑烟，但现在找不到这种东西了。唯一真能得到黑烟的途径只剩下烧轮胎了，但那是有毒的，一点都不好玩了。

裸体摄影——无论是男性裸体还是女性裸体——现在都太过泛滥了，简直要毁了这一艺术样式。你是想以此做些另辟新路的尝试吗？

以这样的出发点来想问题是不对的。唯一正确的途径是为一个想法而激动，然后去实践它。如果你一开始想的就是它将受到怎样的对待，或者你是不是能做出点新鲜东西来，你就是在为不该操心的事情操心了。

《迷失高速公路》中有一个非常恐怖诡异的镜头，即一缕孤烟从一幢黑房子的楼梯上袅袅升起。简直就像是从这组照片中的哪一张上直接冒出来的。你为什么对烟这么着迷？

烟是如此活跃不羁：它从来都不会静止不动，最小的微风也能吹动它，所以它总是处在变化中。但照相机却能把它固定下来。那些总

是在动的东西从照片里看来总是很有趣的，因为它们再也动不了了。你可以就一缕烟拍上一百万张照片，每一张都会是激动人心的。有些简直就要以更加怪异或更加美丽的样态从照片中飘散出来了。

《迷失高速公路》是你跟CIBY-2000公司签的三部影片中的第二部。他们显然也觉得这是第二部应该投拍的影片。你是先写了剧本然后才跟他们说“这是我想拍的片子”，还是先跟他们谈这个题目的？投拍过程是怎样的？

我是在巴里·吉福德和我开始写剧本前就跟他们谈的，但他们当时还不知道这到底是个什么东西，因为我们也还不知道这将会是个什么东西。我想是我们先写出了脚本，但CIBY公司很滑稽，他们要花很长的时间才能决定通过一个影片项目。他们一旦认可了，就很配合了，但我们当时是在1995年3月完成的剧本，一直等到11月才正式开机。那么长的时间足够你下定决心、做好预算、反复讨论了。我原本很想在夏天拍，但一直等到了冬天，在沙漠里差点冻死！

《迷失高速公路》的想法到底是从哪儿来的？

喔，巴里·吉福德写过一本叫“夜晚的人们”的书，里面有个人物用过“迷失高速公路”这样的说法。我对巴里说起过我真是爱死了这个题目，我们应该一起就此写点什么。他说“好呀，那我们就动手吧”。那是我们在正式开始写剧本一年前的事。但真是那个口头禅点燃了这个想法。

那个说法为什么会对你的想象力产生如此大的触动？

那真是非常梦幻的一种感觉——“迷失高速公路”。它在你头脑中激起了各种各样的幻想。后来我又发现汉克·威廉姆斯就写过一首叫“迷失高速公路”的歌。

既然你们俩除了这个说法之外再无别的任何线索，那么一开始的时候进展顺利吗？

不顺利。我们对《迷失高速公路》可能意味着什么都有各自的主意。我们凑在一起喝咖啡，然后我告诉巴里我想的内容，他也告诉我他想到的都是什么。我们都相互憎恨对方的想法！这之后我们就开始憎恨自己的想法了！然后我把那天晚上发生的一系列事情告诉了巴里。就是在《与火同行》拍摄的最后那天晚上，我脑子里浮现出了这些东西。当时我是在开车回家的路上，玛丽·斯维尼跟我同车，我把这些想法告诉了她，真的把她给吓坏了，我也被吓得够戗。我把这些事情告诉巴里后，他说“天哪，我真喜欢它们”，就是这个为我们开启了一个新的方向。

当时你到底想到了什么？

差不多就是影片的前三分之一，也许该减去我们最后定稿里的一些场景。一对夫妇住在一幢房子里，他们收到了一盒录像带。他们看了后发现拍的就是他们住的房子的前景。他们开始也没在意，但接着

又收到了另一盒录像带，这次的录像带是通过起居室拍的，拍的正是他们俩睡在床上的情景。整个事件一直要到弗瑞德在警察局被打了一拳才结束——突然发现自己到了另一个地方，而且一点都不知道你是怎么到了那儿、到底出了什么事。

这些想法是通过你此前曾提到过的方式在你脑海中浮现的吗：只管安静地坐在某处，任由你的思想徜徉，等着看它能捕捉到什么样的想法和意象？

是的。这个世界正在变得越来越闹，气氛也越来越疯狂，所以甚至连安静地坐下来都成了问题。我的朋友布什耐尔·凯勒总是说：“你需要有连续不受干扰的四个小时才能拿出一个小时好好画画。”如果你的心态总是仓促的，你就无法思考，根本不行。你一定得真的沉到底，找到那个你能抓到想法的地方才行。但你首先要入定。

你是通过一种系统化或者说仪式化的方式做到的吗？是不是类似某种形式的冥想？

不。冥想完全是另外一回事。这更像是一种沉思。你开始思考，由最初的一件事会引向另一件事，这样继续下去，你都忘了你是从哪儿开始的了。你都忘了你是在沉思了。你已经迷失了，如果这个时候你突然踩到暗门，跌入灵感的银行，你就豁然开朗了。

然后就是影片的开头——“迪克·劳伦特死了”……一天早上，我一下子醒了过来，这时候连接大门的对讲机响了，一个人说：“大

卫！”我说：“是我。”他就说：“迪克·劳伦特死了。”我说：“你说什么？”但没人在那儿。我得一直走到房子的另一边才能看到房子的前面，我通过巨大的窗户往外看，大门前确实没有人。我都不知道谁是迪克·劳伦特，我只知道他死了！

没人会相信这是真的！

但它是真的！确实是真的！我发誓。

《橡皮头》《蓝丝绒》和《我心狂野》都是你自己写的剧本。现在跟别人合作感觉愉快吗？

《象人》是我跟克里斯·德·沃尔和埃里克·贝尔格伦合作的剧本，《双峰镇》是跟马克·弗罗斯特合作，《与火同行》是跟鲍伯·恩格尔斯合作的，现在是跟巴里，这很好，因为这样可以相互参照、核对。如果不会限制你自由思考的话，合作是非常好的一种方式，因为两个人可以做得更快更上轨道——如果合作融洽的话。如果我是跟马克·弗罗斯特合作《迷失高速公路》的话，结果就会是另外的样子了。你的每一个合作伙伴都能带来独一无二、别人无可替代的东西。巴里带来的只能是巴里本人的东西。这种合作就能出成果。最后的结果都是由我们俩的本质所决定的。

看起来你起码有一样东西跟巴里·吉福德是共通的：你们俩都不喜欢过多地谈你们作品的“意义”，都在回避个人的阐释。对不

对？

是的。在《迷失高速公路》的写作过程中我们从不谈论意义之类的话题，我们似乎对我们前进的方向有充分的共识，所以有很多东西都尽在不言中。我们也谈过，但那会是危险的。如果情况太过具体的话，梦就会停止了。有时候我们会突然撞开一扇门，使你得以展翅高飞，抓住一种更了不起的东西。

剧本和影片感觉都像极了冰山的一角。两者都充满了线索和可能性，而特定的事件又无不另有深意，充满了多义性。你们俩会讨论剧本中哪些部分应该或不应该表达得清楚明白了吗？

不。我不知道巴里的情况，但对我而言每一件事都是凭着同样一种感觉进行的。当一种想法完全成型以后，你必须得在整个拍片过程中都始终如一地忠实于这种感觉。在剧本中有很多事情没有明言，那是因为巴里和我都知道最后要由我来执导影片，尽管我认为剧本写得相当完美。但剧本还不是最后的工序。如果是的话，你只需要发行一个剧本就万事大吉了！

吉福德的作品中吸引你的到底是什么？

我喜欢吉福德对事物所具有的那种特别的敏感。他能理解我喜欢的那个世界——而且他也同样喜欢。而我则真的喜欢他笔下的人物。我喜欢他们说的话，其中有一种很酷很嬉皮的东西，也有真诚。巴里还是个相当简洁的作家，所以我有很多可以发挥的空间：他的作品中

有那么多暗示和可能。《我心狂野》中有很多东西我肯定是巴里原来并没意识到的，但其基本的想法就在那儿，成为我进一步发挥的种子。

吉福德曾说过也许你们之间的平衡在于你能将普通化为特殊，而他能使特殊显得普通。你同意这种说法吗？

是的，这一对比是他的朋友维尼·德塞里奥提出来的。这些话听起来很有意思，你知道，但我没有明确的概念。

吉福德压根就没参与《我心狂野》的改编，而且后来拍摄他为你HBO剧集《旅馆客房》写的两个短剧时，你也是单枪匹马地担任导演和执行制片人。你们此前从未作为一个团队合写过剧本。在一起构思和写作《迷失高速公路》的过程中，你们更多地讨论到剧本如何转化成影片的问题吗？

没有。巴里很理解剧本只是一种蓝图。当你开始选演员、外景地、正式拍摄以后，影片会有很大的变数存在，可能会不同于他原来想象的样子。

你能解释一下这部影片中存在的不同风格这个问题吗？前三分之一给人感觉很空闲、很慢，并充满了恐怖，但此后无论外观、感觉还是节奏上都发生了根本性的突变，正好是我们离开弗瑞德和勒妮家，进入皮特·狄顿的生活的时候。

哦，其实风格并没有真正改变过，只是人物和地点变了。影片中有很多不同的部分，每一部分都应该有其相应的处理方式。所以我猜，如果真有风格的变化，或看起来有的话，那是由每个部分决定的。

一部电影就像是一座金字塔。一开始你可以走得很慢，但在继续往下走的时候你就再也无法保持那么慢的速度了。你在往下走的时候，故事本身就在使你加速，而且很可能显得还是同样地慢，但实际上已经快多了，就因为你已经开始了一段时间。如果你在倾听它的声音的话，那种感觉就呈金字塔形。你在剪辑编辑的过程中是看不出来的，因为你是在一部分一部分地做，你认为它是可以以同样的速度前进的。然后，当你看到完整的样片时，你就死定了。你就会开始大刀阔斧地删、剪，而你大部分删剪是在最后三分之一的部分。影片简直要飞起来了。

影片的第一部分——弗瑞德和勒妮家的戏——感觉就像是在一个高压锅里，或在别的什么人的噩梦里。本意就是这样吗？

是的。那正是整件事的感觉。是一对夫妇感觉到某个地方，正好就在意识的边缘——或在边缘的另外一侧——出了很可怕、很可怕的问题。但他们又不能将这些问题带进现实的世界里予以解决。所以这种可怕的感觉就一直在那儿徘徊不止，而且这些问题抽象化之后以别的面目再次出现，变得就跟噩梦一模一样。有些人身上会发生非常不幸的事，这个故事讲的就是这种情况。它描绘了一个非常不幸的事件的发生过程，使你体会到人陷入困境的感觉。一个思考的人陷入了困境。

这一部分不断地使用“淡入”和“淡出”——从黑色开始或回到黑色。为什么在故事中特别紧张的部分应用这种手法？

喔，我一直都喜欢“淡出”和“淡入”，不过我还是不知道为什么。我这是在跟你扯淡呢。事情是一步步发展的。它们需要一个上升、发生、消失的过程，这儿就需要一点点停顿，一股微风，然后另一件事再发展起来。就像那些小小的想法，而它们真的能使你陷入麻烦，你知道，这些想法。（大笑）

弗瑞德和勒妮的家有一种你很难确定的感觉。它似乎可以是无限广大、没有尽头的，你一旦置身于其中，就像是进入了一个巨大、黑暗的迷宫。《蓝丝绒》中多萝西·沃伦的公寓也多少有点类似的感觉。

没错。这也是人与人之间的关系有时候会呈现出来的情况。你不知道它们会朝何处发展，是否有个结局还是只不过更加麻烦了。但所有这些情况都不是靠推理就能解决的。你面临这样的选择，所以当你在构筑什么的时候，你只需继续干下去直到感觉对了为止。一旦感觉对了，而且所有的行动、外观和声音都在加强这种感觉，你就已经处在正确的轨道上了。

房间内部的布景设计非常简单，同时目的性又极强。每样东西似乎都能凸显出来，引人注目，结果比如说那排蛇尾兰，简直就像是一堵燃烧的绿色火墙。

哦，布景设计要的就是一种感觉。我喜欢那种不这么稠密，看起来能跟别的东西友好相处的植物。我是真的不喜欢房间里面的植物。花还过得去，其实我连花都不是真的喜欢。在外头感觉就好了，但对我来说在室内不行。我喜欢苔藓。我很喜欢苔藓，你知道。它生长得很缓慢，但它非常有质感。看起来就像是绿色的肉，非常漂亮。

就像你的很多作品一样，《迷失高速公路》也是聚焦在家庭内部，一个很小的邻里范围内的内部状况。而且在那个家庭中，声音起到了非常重要的作用。你能就声音在影片中的应用谈几句吗？

家是一个可能出现问题的地方，声音的应用就来自这个想法。如果你有一个房间，里面安静到极点，或者如果里面什么声音都没有，你就只是在用眼睛看这个房间。如果你想要某种特定的氛围，你就会发现声音已经偷偷溜进了那片寂静中，那就开始给你一种感觉了。声音同样也可以破坏掉一种氛围。所以你可以用它除去你不想要的所有东西，而只增强那些能支持你想要的氛围，并使之形成一个整体的东西。就因为某个人在一段时间内活动的一系列镜头，因为那儿的一个想法，这儿的一句台词，然后是当音乐响起时的一瞥，人们就开始哭泣。或者开始歇斯底里地大笑，或者变得非常恐惧。这是怎么实现的？电影的魅力真令人难以置信。

但每一个因素都必须是对的。就像在一首交响曲中。你只是在不停地聚集、聚集。你就要到达某地，但你得到的报偿要靠你已经付出的来清算，你不可能什么都不做就得到这些和音。所有在此前付出的努力都正在导向最后的演出成功，然后整个房间里就不存在不流泪的干涩眼睛了——大家都因为感动而发疯了。

弗瑞德和勒妮的家里充满了低沉的轰鸣声，就像一场正在逼近的洛杉矶地震——来自这个星球最内核的故障。

没错。六音轨中有一个频道就通过亚低音扬声器。威力真大，能表现出所有的低音效果。其中蕴涵着一种不安。你得不断地增强那种压力，但又不能滥用。

影片的这一部分在感觉上也跟《橡皮头》类似，帕特里西娅·阿奎特和比尔·普尔曼的动作以一种非常缓慢、具有决定意味的方式进行着。你跟他们俩做过很多排练吗，就像拍《橡皮头》时跟杰克·南斯一起排练那样？

是的。跟我相比，绝大多数导演都喜欢更快一点的动作发展。但这也并非是我有意识选择的结果。只是觉得如果动作发展得太快，就会错失一些东西。为了使它能慢下来，你不得不开始解释它为什么非得这样或那样，它要达到什么目的，是一种什么感觉：内心的思考。如果你能从内心开始，你的动作就会慢下来。一旦一个演员合上了拍子，此后他们就能自动地做得很正确。

而且也没有太多对话可以帮他们，对不对？

是的，但每个字都必须以一种特定的方式说出来，每一个动作都必须以一定的方式进行。并不是我要教给他们怎么说台词——我从来都不这么做。我只是开始向他们解释，要不了多长时间，你就不需要再跟他们说这么多了。

这是你最难懂的影片之一，就理解故事的发展方面而言，到底哪些是真的在发生，哪些是臆想中的？你是想混淆观众的预期心理吗？

不。绝对不是。它需要一种特定的方式，但不是为了混淆什么，是为了感觉到那种神秘。神秘是好的，混乱是坏的，这两者之间差别大了。我不想过多地谈论影片的内容是因为，除非你是个诗人，否则在你谈论的时候，一件大事就会变成一件小事。好在线索俱在，你完全可以得出正确的阐释。而且我不断地在强调，通过各种方式，它其实是一个直来直去的故事，只有很少量的细节偏离了故事的发展。

生命中的有些事就不是那么容易理解的，但当电影中出现类似事情的时候，大家就变得不安起来。但它们实际上从某个角度来看，仍然是可以理解的。绝大多数电影都是特地拍出来要很多、很多、很多的观众来理解的。所以，其实给梦幻和奇想留出来的空间并不大。当CIBY公司的人读剧本的时候，他们还有些疑问。但后来他们说，当在电影中看到这些内容的时候，它们变得比在剧本上容易理解得多了。

如果说这部影片讲的是——起码在一个层面上是——一个男人可能（或者也可能没有）因为他妻子不忠而把她杀死的故事，但无论是剧本还是影片却都拒绝提供关于她“罪行”的任何清楚的证据。

没错，但这也是人之常情：在找到确凿的证据之前总是有不断的怀疑。除非你是个绝对的偏执狂，就算这样，在可怜人的想象中，这

种怀疑也会像是真的发生过那么真实。所以你并不真的需要确凿的证据。而且弗瑞德是相当敏感的。（笑）

剧本并没有直接提到勒妮的死亡，影片处理这一事件的方式则更加讳莫如深，只允许我们模糊地瞥了一眼那个可能是勒妮被肢解的尸体的图像。为什么要这么做？

对弗瑞德来说就更闹不清楚了。不过弗瑞德也从来没闹清楚过。不过已经清楚到迫使他进入到别的领域的程度了。

在你的作品中，经常会将一丝威胁的暗示或是“异己”的因素引入到一个熟悉的情境中。你能就此说几句吗？

喔，这种事经常会发生的。你正在某个地方，过得挺开心的，但某个人随口说的某句话就会突然引进一种恐怖的感觉。或者你看到他们的口袋里有一把枪，这一瞥就改变了一切。你原以为事情会这样发展，但当某事发生的时候你才看出来原来是那样发展的，而你还不得不去对付它。这些是我真正喜欢的主题。

弗瑞德·麦迪逊很明显是个鬼迷心窍的人物，总是被嫉妒和对妻子不忠的恐惧所折磨。你自己体验过这种感情吗？

我们差不多跟人类所有的行为都有关联，不论那些行为是多么怪异。为什么会这样我不知道，但它就是归在人类行为这一栏里。我们

多少都知道这一点。

影片第二部分由巴尔塔扎·格蒂饰演的皮特·狄顿的一个特别漂亮的镜头拉开序幕：他躺在花园的一张日光浴床上，所有的一切——音乐、色彩、尖桩围栏、狗，外加摄像机镜头优雅的移动——令人一下子就想起《蓝丝绒》的开头。一个经典的林奇式镜头，如果你不反对这种说法的话。

这就好比是开始了一次新的生活。这是皮特的新生活——就像睁开眼睛就看见孩子们，而且开始琢磨这是怎么回事。那个镜头来自于我童年在华盛顿州斯波坎的记忆。（大笑）在我两岁或者三岁的时候就是这样生活的：躺在一张躺椅上。那些美丽的日子！而且那组尖桩围栏也不是我们拍片时现搭起来的。它原来就在那儿，但我知道大家都会认为那是加进去的。

一个让人非常好奇的角色就是穿越了弗瑞德和皮特两人生活界线的“神秘人”。他使我想起《双峰镇》中“来自另一个地方的人”——一个从别的什么地方来的代表。也许是另一个世界。

是的，他是这样的。我不想说他对我来说意味着什么，但他是影片中的一丝抽象因素。

我猜他是你的创造，不是吉福德想出来的。

哦，实际上这么说是不对的，因为当你跟别人合作时，它们就成了我们的创造。至于是谁先提出到来的也就无所谓了。它成了我们共同的东西。巴里对我有影响，我对巴里也有影响。实际上所有的主意都是我的！一开始！（大笑）

那么“神秘人”到底是从何而来的？

你知道，这真是件很奇怪的事。我有了一个想法，在我们写剧本的过程中我就告诉了巴里。一个人去参加一个聚会，他是那种乳臭未干的天真汉。聚会上还有个家伙，比他还年轻，与整个聚会格格不入，谁都不认识，是跟一个和谁都很熟的女孩一起来的。那个女孩其实只是外表天真，但他不知道。那个天真汉开始跟这个年轻人交谈起来，而后者跟他说了些很奇怪的事，与“神秘人”跟弗瑞德·麦迪逊说的话类似。巴里一听就来劲了。于是《迷失高速公路》里就添上了那个“神秘人”。

贯穿剧本始终的还有另一个神秘因素，就是所谓的“那天夜里”。剧中的人物指的是皮特·狄顿的生活中最近发生过的一个重要事件，但到底是什么又根本没有明示。这个情节在最后完成的影片中似乎淡出了。为什么会这样？

你在剧本上读到的东西是一回事，而通过影片表现出来就是另一回事了。你读的时候可以含混过去，不去深究，或者直接跳过去，过后再为它操心，但如果同一句话是在大屏幕上说出来的，那可就真实得很了，有可能会被误会。也许，如果你已经拍了一千部电影，你对

人性和观众心理以及电影真的已经了如指掌了，你知道……但是，在每一个阶段你都有机会查核这些事情，然后，哎呀，你会惊讶地发现：有些太过了。现在，在这部影片中，这种感觉还是有的，但确实不如剧本里那么强烈了。

在剧本的标题页上，我看到就在影片开拍前，你将《迷失高速公路》描述为一部“21世纪的黑色恐怖片”。

是的。这不过又是一种闲话。断言一部影片就是一部什么样的影片是件危险的事。我不喜欢只能归属于某一类别的类型片，所以这部影片也是一种综合的结果。可以说它是部恐怖片，一部惊悚片，但它在本质上是个谜。这才是这部影片的定位。一个谜。

对我而言，一个谜就像是一块磁铁。无论何时，只要碰到未知的什么东西，它总是对我有种吸引力。如果你在一个房间里，有一个开着的门，一条通往下面去的楼梯，而且灯又刚刚熄灭，你就会有一种想到底下去看看的渴望。在你只看到一部分的时候，其效果比你看到整体时还要大。整体或许会有一种逻辑性，但在被抽离了其背景的情况下，片段会呈现出一种非常大的抽象的价值。它会变成一种困扰，令你着魔。

但它也有个大问题。在电影公司里面，已经越来越不是由某一个人拍板了，需要一个委员会来做最后决定。如果投出去的钱打了水漂，那他们的位子也就有可能坐不稳了，他们就会很害怕。所以他们需要理解他们将要投钱进去的到底是个什么东西。所以任何抽象的东

西被通过的概率都越来越低。抽象的东西绝不会是你想投钱进去的项目！

要同时饰演勒妮和艾丽斯，帕特里西娅·阿奎特告诉我这曾使她非常困惑。她原以为要她演的是两个不同的女人，但你却告诉她其实是同一个女人。更加火上浇油的是，剧本又暗示其中一个已经死了！

（大笑）喔，作为一个演员，应该具有一种把自己撇开成为别的什么人的特质。你必须得有一定的智力，而这一水平的智力要足以欣赏和体会抽象和怪异的东西。它需要的不过就是一点点信任，一点点线索，它突然就会变成一种神秘。对演员来说，这应该是件美丽的事。然后每个演员都会在心里面编一个故事以支持他们要演的角色。如果能看到他们都给自己编了个什么故事将是非常有趣的。但他们内心一定要有什么东西，只有这样才能使一句话或是一个表情真正逼真可信。所以你要帮助他们每个人达到这个程度。但我又从来不多解释影片的意义，我们谈的大部分都是如何能使表演正确可信的零碎想法。

阿奎特本人对《迷失高速公路》的理解基本上是这样的：一个男人杀了他妻子，因为他认为她红杏出墙。他没办法承受他行动的后果，于是在某种程度上精神崩溃了。在这种崩溃中他竭力在为自己想象一种更好的生活，但他也真是太混乱了，就连他想象中的这

种生活都出了故障。他内心里的不信任感和疯狂实在扎根太深了，连他的白日梦最后都以梦魇收场。

但为什么会这样呢？就因为这个人，这个女人。如果你一开始就找错了伴，无论你是从哪儿起步的，最终都会陷入麻烦。

你是说阿奎特的角色？

是的。

显然，阿奎特为自己编的故事对她是起作用的：那个男人把自己想象为一个更加年轻、更有性魅力的男人，遇到了一个每时每刻都想要他而不是一直拒绝他的女人，但这个白日梦最后还是破产了。

一点都没错。

她还告诉我，为了演好这个角色她做了很多调研工作，比如去一些非常怪异的夜总会体验。

是的，她是去过一些很奇怪的夜总会！因为她要演的勒妮和艾丽斯的生活都跟色情世界有关系，她是想亲身体验一下那到底是怎么回事，所以她在那个领域做了很多调研工作。帕特里西娅在这部影片中要饰演的角色确实是有相当难度的，同时还要付出巨大的勇气。她真

是眼下最出色的青年女演员。我喜欢跟她合作的原因是她的内心非常年轻、非常嬉皮、非常有活力，对任何事都持一种开放的态度。但同时她又是那么脚踏实地、成熟沉稳。我想部分原因可能是因为她有个孩子。生活已经给了她一个如此坚实的经验基础，已经把她塑造成了一个如此完全的人。她是那么聪明，她有一种超越了她年龄的理解力。当你看着她表演的时候，真会有神奇的事情发生——那些微妙的小事情。总是那么真实。我是一直看到第50遍看她的表演时才意识到她的表现是何等伟大的。

你在写剧本的时候会想到由谁来演的问题吗？还是这时候还为时太早？

笼统说来是不该这时候想的，不过我想我是一直就希望由比尔·普尔曼来演弗瑞德·麦迪逊。他是那种普通人的样子，而且他很聪明。我想在我们写作过程中巴里跟我是谈论过比尔的，那对形成某人的形象大有助益。你在创作的时候脑子里总归会有个样子，但如果有了某个演员的样子，那就会非常具体，你能看到说话的样子，而且会想“哦，他们不会说这种话的”。要么就是他们虽然会的，但又不太对的情况。

你会跟他们一起朗读剧本吗？

不。我痛恨这种做法。我想我从来都没让任何一位演员朗读过剧本。我只是跟他们交谈，然后我就有了感觉，可以教给他们。朗读会给你奇怪的感觉，因为接着我就想排练了！而且这对他们也不公道：

会很尴尬。每次朗读都只是一次出发的原点。从那儿开始，会往别的什么地方进发，所以一次冷冰冰的朗读会有什么好处呢？

你曾碰到过某位演员对某个剧本有特别强烈反感的情况吗？

只有一次。是为了找饰演弗兰克·布斯的演员，我把剧本给一位演员看。我不记得他的名字了，但他的反应极其暴烈。而且我想，甚至在影片放映之后，他仍然说过它很坏的话。人是会产生误解的。如果你的电影中有暴力的内容，他们就会认为你是在纵容和传播暴力，当然根本不是这么回事。你不可能拍一部所有人嘴巴里讲的都是最温情的小故事的影片。但对演员来说，他们了不起的地方体现在他们的提问上。他们对角色理解上的问题会对你有极大的帮助。

艾迪先生应该属于林奇传统中那种典型的无恶不作的恶棍形象。影片中汽车追尾的那场戏很容易让人联想起《我心狂野》中的相应内容，邪恶、极端的暴力就此爆发出来。

说得没错。罗伯特·洛吉真的很棒，很伟大。演员通常都担心自己的表演会“太过火”，对不对？罗伯特自己讲过在拍那场戏时我是如何“激”他的，我说：“罗伯特，我听不见你在说什么，你是在哼哼，简直是在哼哼。”于是他说：“我不是在哼哼！”而我又会说：“罗伯特，你是在哼哼。”这么一来，他真是怒向胆边生。他说：“这家伙到底想要我怎么样？”而这样正好契合了那种特殊的情境。他陷入了那种“过火”的境地，真的火冒三丈了。不过他总是能做到

直击内心，他真是不可思议。我看到罗伯特·洛吉时总是能看到火气和力量。

罗伯特曾经很想饰演《蓝丝绒》里弗兰克·布斯那个角色。我记不清细节了，只记得我们当时是在面试一位来自澳洲可能饰演多萝西的演员，我找到一位年轻演员跟他说：“我想让你来演杰弗瑞，因为我们在面试，不过在影片中可不是由你来演杰弗瑞的。”他说：“我知道，没问题，很乐意相助。真的演什么过后再说。”罗伯特·洛吉当时也已经同意参加进来演弗兰克，也知道最后可能会定下来由他演，但也可能不会。我希望我的选角导演乔安娜跟大家说清楚这一点。不幸的是，我在开始面试那位演杰弗瑞的演员后就太投入排练了。我把时间都耗在了这上面，他们开始抗议，于是我不得不跑出去告诉罗伯特他的面试被取消了。他听了以后非常恼火，是真的恼火。这事他也一直记得。

后来，在比尔·普尔曼跟罗伯特·洛吉一起拍《独立日》的时候，比尔就跟罗伯特提到我要拍《迷失高速公路》的事并把剧本拿给他看，因为比尔认为罗伯特是艾迪先生的最佳人选。罗伯特很喜欢这个角色，但他说他根本没希望出演，因为我不忘记当初他对我怎么光火的。但他不知道，正是他能那么光火才使他成为这个角色的最佳人选！

剧本中有很多场景在最后完成的影片中都没有拍。是出于什么原因把它们舍弃的？

这都是在拍摄过程中因地制宜的，所以一直到真正拍完之前，影片都不算完，在最后一刻之前总是要修修补补的。所以爱上某些场景是很危险的，但不要急于舍弃某些东西也是一条很重要的原则。有些部分在后面也许会真的有用。最后留下什么舍弃什么连你自己都会感到吃惊。

我们原来有监狱里行刑的那场戏。弗瑞德·麦迪逊在他的囚室里，他正在对萨米·G. 走去接受死刑做出反应，牧师、几个律师和随从正在从他囚室门外的大厅走过。在行刑时还有几个他想象行刑情形的镜头。虽然连行刑的戏都全部舍弃，但这些弗瑞德如何反应的镜头却对他如何转变成皮特·狄顿的过程意义重大。所以你根本不能预知事情到底会如何了结。最后影片中只保留了这场戏的百分之一就把情况都交代清楚了。

在典狱长的办公室里也有一场戏，演的是皮特的爸妈走进来，典狱长、斯莫丁医生和卢瑙上尉都在讲话——剧本里有五页那么长。现在剪到只有三四个镜头，而且谁都没开口。

但是跟皮特·狄顿家人的谈话原本可以证实观众的猜测，弗瑞德·麦迪逊在他的囚室里神秘地变成了另一个人：皮特·狄顿。

喔，又是又不是！但你不是已经知道真相了么，就在电影里摆着呢，在囚室里的不是他。那场戏里的讨论是想把无法解释的东西解释清楚。它引发的比它能回答的还要多，所以它没必要存在。实际上，它的存在只有坏处，谈不上有什么好处，我跟巴里写剧本的时候还没意识到这一点。

你会为了把影片控制在一定长度之内而去掉一些镜头吗，就像当初《与火同行》一样？

不用。我签了个控制在两小时一刻钟之内的合同。我曾经很是恐慌，因为第一次剪出来的片子很长。虽然我对那个版本并不满意，但怎么才能剪到只有两小时一刻钟？我简直都要急疯了。我当时觉得硬要规定一个时间限制真是完全错误的，不过等我们找到解决的办法后，我们已经剪到接近两小时了，于是我们又开始往里加内容——并不只是因为不受时间限制而盲目地往里加，而是因为我们现在真的能适应这一限制，并能完全自由地深入思考和感受，因为我们没有超过时间限制。

有时间限制对你也有好处，因为它强迫你当机立断，不过在某些情况下这一好处却无法彰显。不过反过来说，如果你的自由度过大也可能是危险的。你会变得懒惰，你会不再去倾听影片的声音。如果在时间限制的情况下你又能去倾听影片的声音，那就很完美了。

我了解到在比较早的时候你就试放过那个超过两小时的版本，巴里·吉福德也看过，而你个人对影片的感觉非常糟。

我当时的感觉是但愿我没把片子放给任何人看。不过即使那种放映也是很重要的。否则的话，你可能会觉得影片样样都好，根本不用任何改动了。有别的人在场会强迫你看到它并不怎么样，因而强迫你做进一步的改进。所以玛丽跟我就回去重新开始工作，尽力把它弄到最好。那真的很危险，因为在你想把某种东西表现出来的时候，你就

会想当然地以为你已经把它表现出来了。但观众并不知道你想表现什么，所以只有在观众看你片子的时候，你才能真切地感觉到你要表达的东西是否已经表达出来。玛丽也试放过一次，事后她还问了观众好多问题，这样你就很能检验出你到底做得怎么样了。我总是说，如果有够多的人觉得某个东西有问题，那它可能真的就有问题。我想，在我告诉巴里我想去掉的那些内容时，他是同意我的看法的。很明显，它们已经变得非常不自然，显得多余了。所以你只能把它们去掉。

这部影片你有最后的剪片权吗？

《沙丘》之后我就一直都有最后的剪片权。有一次一位制片人告诉我：“我们乐意给导演最后的剪片权，因为那样他们会更乐于倾听我们的意见。他们知道他们不一定要照办，不过他们还是乐于倾听。”我想，善于倾听任何人的建议真的是非常重要的。有些建议会令你受益匪浅。而且你如果认为他们说的不对，你一个都不采纳就是了。我不认为你应该塞起耳朵高高在上地说：“我自己的事情自己做就是了，请免开尊口。”

现在有那么多的长片都是在非线性电脑系统如Avid或Lightwork²上做剪辑的，但你还是选择用传统的方式，在胶片上用KEM来剪辑《迷失高速公路》。有什么道理吗？

我个人痛恨Avid。我恨那种画质，恨那种电视屏幕，痛恨它造成的那种距离感。你甚至都感觉不到那是电影了。那是种假冒的、廉价的、恶劣的影像。而且我一点都不了解它是怎么工作的。如果是用来

编辑广告那种有16个不同层面的东西的话，效果可能不错。但对一部99%都是直接切换的正片而言，再没有比一部KEM和画面的质量更重要的了。

我知道你认为对正在拍摄影片的第一印象是非常重要的，你在整个剪辑过程中都会想着去参照第一印象。这些第一印象也很接近于只看过一遍电影的观众对它的印象。那你具体是怎么进行检视样片的工作的？

喔，对我来说，你眼睛看到的是一回事，而通过摄像机，通过胶片，通过洗印，最后通过放映呈现在你眼前的则是另一回事了。在看了一周的样片之后，你也就能在心里将你在拍摄现场直接能看到的東西转化成它在影片中会呈现出的样子了。能清楚电影胶片上的图像与你眼前的图像到底会有什么不同是极其重要的。如果你打开摄像机，然后一直摇拍，直到一卷拍完，你就能从中看到你真正喜欢的东西。所以，你看，有些小意外也会激发你的灵感。赫伯·考德威尔是对的，当他说，“当你看工作样片时你不该有意外之感”，不过从另一个角度来看，他又是错的。因为电影胶片这种记录影像的方法是真的会造成惊喜的。

在拍摄《迷失高速公路》时，我们预先试验了多种不同的滤光器和不同的摄影速度来拍同一个场景，而所有这些尝试都是有回报的。所以你应该事先做好充分的准备，对所有的工作都有一个清楚的概念。做这些事情的同时你也会得到启发。

当弗瑞德·麦迪逊“变成”皮特·狄顿时，剧本里的描述是相当复杂的，而在影片中却是简单的几个镜头就完了，并没有应用很复杂的数码特技。是你选择这么做，以便于你在拍摄过程中就能眼看着它实地发生吗？

一点没错。图像变换技术、电脑生成图像技术以及所有这类东西现在对我来说就跟Avid一样。每个人外加他的小兄弟现在都在干这个呢。它贵得要命，非常耗时，而且我都不能确定最后呈现在眼前的到底会是什么样子，我只能接受，没法自己创造。而且一旦你决定了采用一个数码特技，你就得不断应用下去了。我是想另辟蹊径的。实际上，在那场转变的戏里有很多技巧和层次，但它们都是“活”的，都是直接通过摄像机拍出来的。

为迈克尔·杰克逊的《危险》专辑拍摄的广告片有30秒钟就是用电脑生成技术做的。它有独特的外观，效果很好，但看起来并不像部电影。所以，如果你用电脑生成图像技术做一部分，然后再把它安到你的长片里去，那看起来会成什么样子？是不是会像是美丽的木头旁边镶上了一块塑料？我不知道。你必须得尽心尽力地去拍你的每一个镜头，如果你钱不够，就另想办法，千万不能随便妥协。你能找到办法的。

我并不认为既然有了新技术你就可以随便应用。《终结者II》用得非常漂亮，技术和影片相得益彰，但很多人就因为它是新的，就一定要采用。影片只有在适宜采用，本身也有应用新技术的空间时才应该用。

CIBY-2000公司在影片公映前，将整部影片的大意压缩为三个单词的宣传语“一部精神赋格曲”（a psychogenic fugue）。你当时就意识到这种精神状况，一种旨在从现实中逃离出来的健忘症事实上是存在的吗？

不。巴里和我原来都不知道这到底应该叫什么。德布拉·伍利格，我们的影片推销商之一，碰巧在一本医学杂志之类的出版物上发现了对这种症状的论述。她特意拿给我们看，那确实很像《迷失高速公路》里面的情况。并非一丝不差，但那种精神上的状态很相近。是一种特别的精神困扰。不过广告语听起来倒确实很美——“精神赋格”。既带有音乐性，又具有一种特别的力量和梦幻般的特质。我觉得它很美，即使它什么意义都没有。

比“精神性”——其基本含义即“源自精神而非现实”——更有启迪意义的是“赋格”的含义。虽然它原本是个音乐术语，但它非常确切地描述了影片的主题：一个主题开始，然后继以作为应答的第二个主题。而第一主题继续作为伴奏或相对的主题在起作用。这不是对弗瑞德和皮特复杂关系的完美描述吗？

一点没错。那也正是他们称为“精神赋格曲”的原因，它从一个主题进入到另一个主题，然后我想它又再次回到第一个主题。《迷失高速公路》正是如此。至于那些有这种病症的人还会不会再变回去，或者赋格曲具体会持续多长时间，我就知道了。不过两个主题搅在一起，要找到办法把它们区分开然后再重合到一起可真够你头痛的。

在你写剧本的过程中就没再认真读读那篇文章？

没有，没有。事情就这么发生了，你有了想法而且这些想法会自己成型，然后它们成为一个整体，再后来成为一个主题，或者意义变得明朗——如果你在寻找意义的话。不过只要你一直忠于这些想法，你也无须知道所谓意义。但如果你是从一个主题出发的，并宣称“我们要阐释这个主题”，然后编一个诸如青少年强奸的故事，那在我看来就是本末倒置了。那样你就只能硬拉个故事过来适应这个主题。而如果是另外一种办法，你都不知道那到底有何意义。它们自己就聚合成了一体，只是后来你发现了它而已。不过与此同时，你也渐渐爱上了它。你凭直觉知道它正是你要做的。

因此你也可以将《迷失高速公路》描述为一部真正体现了一个音乐术语的影片。一部真正的音乐剧！你曾和安吉洛·巴德拉门蒂讨论过如何就“赋格”而作曲的问题吗？

我们从没真正谈到过这个问题。赋格让我觉得有点疯狂。我不能听大量的赋格曲，听过几首之后，我就觉得内心像要爆炸了一样。

那么你跟安吉洛是如何决定《迷失高速公路》的配乐问题的？

玛丽·斯维尼在其中起了很大的作用，因为她酷爱交响乐队，而不是音响合成器做出来的音响。很长时间以来，大家一直在试着用音响合成器做弦乐。出来的是很酷的声音，但不是弦乐。安吉洛自己一直以来也越来越依靠合成器，但一支交响乐队可以表现令你无法置信

的抽象概念，并将音乐朝单纯的“声音”推进。我喜欢的一位作曲家叫彭德里基，他写过一些真正前卫的东西。真是个出类拔萃的人物。所以我真心希望安吉洛能将交响乐推进到某些现代的领域，而同时又仍能保持一种特定的情绪。

一支真正的交响乐队真是无与伦比。而且布拉格的交响乐队更是独此一家！有一种所谓“东欧”的韵味贯注于音乐始终。斯蒂芬·科尼采克是我们的指挥，基日·佐巴赫是策划，他们都特别棒。他们现在的生活有模有样了，知道我的意思吗？他们真的很快乐。1985年当我们在哪儿做《蓝丝绒》的后期时，商店里空空如也。是真正的令人沮丧，而那种沮丧也部分地渗入了音乐中。

总之，我们当时都很高兴能重返布拉格创作几首现代感的管弦乐——能表现抽象的音乐。影片的某些部分是黑色的，在我开始给安吉洛讲述它需要的是种什么感觉时，我们就想到了管弦乐。安吉洛着手写起来，我们的想法就是用管弦乐来表达现代感的东西。这一过程真的非常费时——安吉洛还只是试着奏出特别的声音，以及诸如此类的各种事情——不过我们终于还是找到了感觉。一旦你找到了感觉，下面的事情就水到渠成了。安吉洛在做这部影片的音乐时觉得压力很大，因为几乎所有的一切都是拖到最后一刻才终获解决的——在距起程去布拉格只有三个星期的时候他还在抓瞎呢。他为《蓝丝绒》作的曲相对传统得多，但那之后他创作了很多长篇作品，而且不是为影片的任何一部分而特别写的，我把他们称之为柴火，后来我把它们“锯”开，并一一为它们找好了位置。有了数码科技的帮助，你可以随心所欲地进行处理，尝试各种效果，做各种混合，这使我跟安吉洛都非常高兴。

从托比·凯勒拍的你在布拉格为影片录音的纪录片里可以看到，你似乎在试用很多管子和各种自制工具，而且通过它们来录音。到底是怎么回事？

是这样的，为了某次早期放映，我打算对一些内容进行临时性的混音。于是我们就支起三台KEM，每台有两个声轨，这样我们就有六个声轨。我还准备了一台面包机（中小型录放机），里面录有音乐。为了减少KEM运行的噪音对面包机扬声器声音的影响，我去工作间拿了用于吸锯末的吸尘器的四英寸管。我把一个麦克风固定在管子的一端，把另一端靠在扬声器上。我从面包机开始放声，然后将声音转录到一台KEM上。我移近扬声器以提高音量，将另一种音量的声音录在另一台KEM上。这样，三台KEM中一台记录的是没有任何失真的音乐，另两台分别记录了不同音量的失真的音乐。最后，就这三台机器上不同的声音，分别找到它们的切入点，从何处开始，何处停止，在何处需要混合。

因为管子的形状改变了声音，我们最后得到了很有趣的混音效果。所以当我们去布拉格的时候，我脑子里就有了这些管子的想法。而我们住的街对面就有一个建筑工地，管子自是手到擒来。我还想弄一个五加仑装的水瓶，但你知道，布拉格当然没有这种规格的水瓶。不过基日搞到了一个很大的酒瓶，我们把好几个麦克风塞到酒瓶子里，在那些不同规格的管子的两端也固定上麦克风。我们的想法是声音到了管子的一端后就会产生变异并被录下来。这只能得到一种简单的效果，但这么多音效结合起来是非常有意思的，因为你即使用最复杂的变音器材也得不到那种特殊的音效。最后我们将其中一些管子做出来的声音因地制宜地混到音乐里去。通过酒瓶出来的声音非常轻飘空灵，我们得到了很有效果的变音。这样做出来的音乐非常激动人

心，它们也并没有全部用到影片中。其中带有一种很现代的黑色感觉。我们用一些非常奇怪的乐器组合，以不同一般的方式来演奏。

《迷失高速公路》里那些“流行”音乐的元素呢？一开始我对大卫·鲍伊的那首《我精神错乱了》印象特别深刻。那简直就像是这部影片量身定做的。

就算是吧！（大笑）那是鲍伊上一张专辑中的第16首歌。我听到这张专辑的时候真的非常喜欢。后来我听到了这第16首歌，影片整个开头一下子呈现在我眼前了，就像你亲眼看到的一样真切。它跟影片的情绪和故事都非常契合。

还有就是德国的“战车”乐队，他们一直不断地给我寄他们的作品，但我从来没听过。后来，又是命中注定般在我刚完成剧本的时候，我坐下来听了他们的音乐，砰，我都等不及要把他们的音乐用到影片中去了。“战车”给我送了50盒带子来，因为我们剧组已经迷上了他们，是真喜欢他们的音乐。我们在拍片过程中这50张CD就反复地放个不停，拍摄现场几乎每天都有“战车”的音乐在某辆推车上狂轰滥炸。它成了整个剧组至关重要的东西。

然后我又遇上了“九寸钉”乐队里的特伦特·雷斯奈尔，开始在某些方面跟他合作。特伦特为影片写了两首歌，并做了些低音部分的工作——他对音乐和声音的感觉非常了不起。

他很明显跟你在另一种声音效果上英雄所见略同。

一点没错，很多地方都是这样处理的。介于音效跟音乐之间的那个中间地带是最美丽的。

再后来，巴里·吉福德又给我推荐了“道克·波姆斯最佳金曲”这张唱片——道克·波姆斯旗下众多乐队和艺术家演唱歌曲的转录品。当我听到卢·里德演唱的《这个神奇的时刻》时，我喜欢得要命，真想把它用到电影里。在拍摄《蓝丝绒》十年之后，我终于能买得起This Mortal Coil演唱的《塞壬之歌》了。那是我一生中最喜欢的歌曲之一。

随着你的影片越拍越多，在一部新片刚刚公映时感到的担心和惶恐是不是越来越少了？

不，并没有。实际上越来越严重了。大家对你有了期望，你失败的可能性也就更大了。观众多少已经熟悉了你的作品，所以情况也就更微妙、更棘手了。你在银幕上已经不是一个新面孔了。那种情况只能发生一次。我更乐于现在就去准备我的下一部影片，马上投入工作，而不想去理会自己的新作品会受到什么样的对待，无论是好还是坏。因为它实际上已经不再跟我有关系了。影片已经具有了它自己的生命。我不需要再去谈论它了，也不再需要为它做任何事了。那都是骗人的东西，骗子的艺术。

正因为《迷失高速公路》是你《双峰镇：与火同行》惨败后的第一部影片，你认为大家对它会有更多的期待吗？

我不知道大家会有什么样的反应。不过《与火同行》在某种程度上也是一个很好的经验。在你跌倒的时候，在你被当街踢倒在地，被拳打脚踢直到你鲜血直流，牙齿都被打落的时候，你也就只有站起来继续前进了。那种跌倒的经验真是千金难买。

你在此前拍《沙丘》时已经有过一次这样的经验了。

是的，我在《沙丘》之后又跌倒了一次。我差一点就死了！只靠一部《象人》才使我东山再起。因为批评界无论如何都不能把《象人》一笔抹杀。如果我当时只拍过《橡皮头》和《沙丘》的话，那我真是死定了。

你曾说过，你觉得自己跟《橡皮头》里的亨利最像了，一个被吓坏了的男人。弗瑞德·麦迪逊也属于同样的类型，对吧？

是的，他是的。他迷失在困惑和黑暗中，恐惧就蹲伏在驾驶座上！

拍电影对你来说是某种程度上的疗伤吗？它对改善你个人的或者说内心的生活会有所助益吗？

不，我不认为拍电影对我有这样的意义。就像即使你找回了你童年时热爱的一切玩具，它们也不能对你有所安慰一样。所以这样看

来，你在继续向前的时候毕竟还是改变了一点点的，但我不认为在我们短暂的一生中，会有足够的时间允许你有太大的改变。

我猜对很多人来说宗教的主要安慰力量在于死并不是最后的终结。你对这一想法有所认同吗？

喔，我不知道我是否希望卷进这些所谓信仰，但……我相信我们死的时候那并不是终点。我的想法可能跟别人不同。我认为那就像是上床睡觉，你在早上醒来，又开始了新的一天。把眼光放宽一点，那就会成为一种象征：你死了，你有那么一会儿沉入了梦境，天哪，你又回来了！

但我们可能现在就处在梦境的一部分呢。谁又能断定现在我们不是处身于虚无缥缈之境，真正的生命其实在我们身前或身后呢？

很多这种情况都是错把麻绳当成了毒蛇。我们并不是在体验绝对的真实，“真实”就隐藏在你生命的始终，但我们看不见它。我们把它错当成了别的所有的东西。恐惧就诞生于不能窥见全貌，如果你到了那儿，看到了生命的全貌，恐惧也就不翼而飞了。

1 HBO于1992年开播，为24小时持续播放并不设广告的电影频道。

2 Avid，提供像Media Composer and Symphony这种高阶产品的视讯编辑解决方案的电脑软件。Lightwork，由Lightwork公司开发对图像进行色彩、明暗处理的系列软件。

重访这个广阔奇妙的伟大世界

——《史崔特先生的故事1》

1999年5月的戛纳电影节传出一个令人震惊的新闻：大卫·林奇的新片竟然既不令人不安、又不令人反感，还并不令人感到神秘莫测。那些侏儒、神秘之人、怪异的发型、甜甜圈、毒品和死去的返校节女王们反而因为他（它）们的缺席而更形显昭彰。林奇那让评论家和观众都大跌眼镜的能力显然仍旧没有丝毫损耗，不过这次，他却以绝对的简单明了和有时令人肝肠寸断的人性光辉让他们仓皇失措，这就是《史崔特先生的故事》。

这部影片以1994年美国媒体报道的真实事件为基础改编，主要讲的是南卡罗来纳州劳伦斯73岁的居民阿尔文·史崔特先生的故事。他听说跟他关系疏远的哥哥莱尔病得很重，就决定长途跋涉300英里前往威斯康星的锡安山去探望他。但是他视力太差，不能开车。他解决这个难题的办法居然是开着一辆约翰·迪尔的机动剪草机上了路，而这剪草机的最高时速只有五英里。六个星期以后，史崔特兄弟终得团聚。

《史崔特先生的故事》没有任何难以理解之处，而且随着有关这部影片的此种说法渐次流传开来，这一事实似乎在众多评论家和记者当中引起了一种几乎扑面而来的如释重负的感觉。相比之下，《迷失

高速公路》则一直都是一个电影中的莫比乌斯带²——一个线性的叙事被粘成了一个环，但在线的两端连接之前被拧转了一下。结果，观众在跟随电影叙事前进的过程中，从一面被翻转到了另外一面——或者从一种心理状态被翻转到另一种心理状态——经常迷失了故事实际开始和结束的那个点。它同时是一部二维和三维的作品，是一次具有独创性的叙事实验，而且跟作为崩溃本身的表现形式的弗瑞德·麦迪逊那扭曲的精神状态并无多大关联。

对于《史崔特先生的故事》的犬儒主义反应，可将其视为林奇在《迷失高速公路》票房失败后想重新获得某种商业成功的尝试。另外一种被误导的反应是将这部影片解释为林奇终于成长为一位电影制作人的证明。他看来已经抛弃了一个处于发育停滞期青少年的那些烦恼、梦魇和幻想，并将他那不可小觑的导演功力转化成为一部成熟的作品：一个关于普通人的简单故事。这种假设的题旨在于：这就是所有那些黑暗和困惑所要导向的地方，林奇已经把那些幼稚的恐惧撇在一边，迈进了光明当中，把自己交托给了常识和商业意识。

这些犬儒主义者、一厢情愿的思想家和主流的美国电影迷们要是在这时候有机会看到林奇电视剧集《穆赫兰道》的话，恐怕就不会这么忙着表态了。但就在《史崔特先生的故事》抵达阳光明媚的法国南部之时，《穆赫兰道》的试播集却被美国广播公司彻底枪毙了。《穆赫兰道》要再过两年才会再度浮上水面，这一次摇身一变为一部剧情长片，并在戛纳首映。它激发起各种形式的难以言表的恐怖体验——产生于各种令人心绪不宁的人物角色、诡异的抽象观念和令人不安的鬼怪幽灵——《穆赫兰道》将《迷失高速公路》的那种莫比乌斯带效应推进到更为极端的程度。它被公认为一部世界级的烧脑神剧，林奇

因此而荣获2001年度戛纳电影节的最佳导演奖。这就是所谓的“长大成人”。

《史崔特先生的故事》并非是“更智慧”“更快乐”，或者“更成熟”的大卫·林奇，而只是纯粹的大卫·林奇，只不过我们不是经常能见识到他的这副面孔。在《史崔特先生的故事》中之所以能展现出这个另外的林奇，是因为拍摄这部影片的倡议者和共同编剧是林奇的“甜心”玛丽·斯维尼，她本人也是这部影片的制作人和剪辑——正如她对待他所有的作品一样。“在我看来，在《象人》和《史崔特先生的故事》之间存在着一种真正的统一性。那是另一个侧面的林奇——就像是一种爱尔兰式的、抒情性的、富有诗意的侧面，既情感丰富又不会流于感情用事，而且充满了魅力。”

一段时间以来，斯维尼一直在寻找某些现存的故事——某些不那么深植于个体黑暗和困扰的故事——想拿到电影版权后交给林奇去执导。“像大卫或伍迪·艾伦这样的艺术家都是以一种非常特别的风格来制作一部又一部影片，于是大家就会感觉厌倦。他们不再能够领会这些电影制作人是多么天赋异禀。这也确实是《迷失高速公路》之后，我们所听到的一些反馈。大卫对这类东西根本就浑然不觉，但我是他的工作伙伴和他的制作人，我能看到大卫所有的侧面，看到他受到某种完全不同东西的吸引，看到这会颠覆人们的预期，我真是非常高兴。我很珍爱那个故事，不过我也是个很聪明的姑娘，很清楚由大卫·林奇来执导这部影片，我将是个多么幸运的编剧和制作人。我想，做一件如此出乎大家意料之外事情的想法也让他感觉技痒难耐，并对他构成了一点小小的挑战。”

林奇已经暂时不再在黑暗中扛着石头上山、在烂泥堆里打滚了，但那块石头看起来却前所未有的华丽漂亮。从《史崔特先生的故事》

一开头的几个镜头，你就知道你正处于林奇国度乡村版的正中心。那极具绘画性的质地、色彩和构图是绝对确定无误的。跟随阿尔文那辆剪草机的足迹，林奇能够（前所未有地）好好审视一下美国的风景。即便是一位欧洲导演——着迷于这一神话般的国度——也无法成就林奇这种几乎触手可及的神奇感觉。饰演阿尔文·史崔特的理查德·法恩斯沃斯的那张脸活脱脱体现了那片风景的地理特征——崎岖粗犷、饱经风霜而又令人无限地心驰神往。虽然林奇丝毫无意于制作类型影片，这却是典型的西部片特质——一个千禧年世纪末版本的约翰·韦恩，他那备受侵蚀、已经图腾化了的形象就像纪念碑山谷上又一座被太阳晒枯了的坚硬雕像。正如斯维尼所言，“大卫内心深处的一部分是个非常具有西部边疆色彩的男孩”。

作为一个对人体运动的细枝末节就像迈布里奇³般着迷的电影人，林奇肯定同样也被阿尔文从劳伦斯到西奈山那痛苦而又缓慢的步伐所深深吸引。这也让我们想起杰克·南斯在《橡皮头》中那些梦游症患者般、纤毫毕现的动作，或是《双峰镇》中那个行动异常迟缓的老人。阿尔文不紧不慢地驾驶着剪草机的故事使林奇得以对抗当代美国影片中那近乎无脑的快速。事实上，它也有助于使这个世界本身不再在那难以言表的恐惧气氛以及精神与道德的分裂中旋转不停。

正如斯维尼本人所总结的那样：“我认为《史崔特先生的故事》在《迷失高速公路》和《穆赫兰道》之间起到了一种完美的味觉清除剂的作用。它是一个我们互赠的礼物。”

罗德雷：《史崔特先生的故事》是有一说一，而《迷失高速公路》是闪烁其词。你是想在这部影片中追求一种更简单、更直截了

当的东西吗？

林奇：没有，根本没有。只是碰巧那就是我接下来爱上的东西。本来也有可能是比《迷失高速公路》更难解的东西。也许我之所以爱上《史崔特先生的故事》是有原因的。但我并不真的在意要探究出那到底是为了什么，因为我觉得你真正想要的只是去捕捉下面出现在你视野中的是什么，看看它能带给你什么。在两部影片之间，当我在寻找下一个拍摄项目时，我总是说你应该把你所有的大门全都打开。如果你把很多门都关上了，并且比如对自己说你再也不会去拍一部G级电影了，那你就可能真的会错过某些东西。

说得是，不过我从来就没有想到过你拍的电影竟然会被美国电影协会给予G级电影的评级。

玛丽身为制作人，论理是该她来接听美国电影协会的电话。那天下午她还特意跑出来一趟问我，介不介意接受这个评级。后来真有个男的打电话过来跟我说：“你们拿到了一个G级评级。”于是我就说：“你可得再跟我说一遍！”

有的人仍旧不死心，还在等着看电影里是不是会发生什么真正可怕的事情。还有，有个人排队等着看一场试映，排在他们后面的一位女士说：“竟然有两个导演都叫大卫·林奇，也真够奇怪的。”（大笑）

你是在有意识地寻找某种突破吗——跟弗瑞德·麦迪逊这类黑暗和充满困扰的角色有所不同的突破？

不，不，不。那就变成了另一个不健康的原因来拍电影了！一定得有什么东西真正触动到你才行。如果你说“我真厌烦了拍这种类型的电影了”，那只是第一步，但这之后你仍然得爱上别的什么东西才行。所以现在的问题是机器微调过了，正在找适合它的别的东西。这就像是一个哥们烦了他的女朋友，在留心寻找另一个姑娘一样。不过他到底能找到什么样的姑娘，结果也可能会让人大吃一惊的。当你终于决定要怎么做的时候，意想不到的事情却发生了。这就像是你碰到了那个姑娘，可是还有某种东西让你感觉还拿不准。就像是从顶上俯瞰正下方的你们俩，看看你们在这个世界上是不是协调。

我一如既往，仍旧有着那些同样的失意和困扰，所以将《史崔特先生的故事》解读为我心理状态的晴雨表是错误的，从中你会得出一些很奇怪的结论！

然而，很多评论确实是在说诸如“大卫·林奇终于长大成人了”、“感谢上帝，他终于放弃了那套肮脏的性爱和暴力的东西”这一类的话。这类反应会让你觉得心烦吗？

当一部影片拍摄完成、正式放映以后，人们什么样的话都会说。所有这些东西都是那个洞，而作品才是那个甜甜圈。大家都说“盯着那个甜甜圈而不是那个洞”。我一直都很努力地只盯着那个甜甜圈。

很显然，我爱《我心狂野》，而我也爱上了《史崔特先生的故事》。谁又能解释得清？跟拍摄《我心狂野》的时候相比，这个世界

已经大不相同了。当时有些正在发生的事情，《我心狂野》正好切题。可是现在，暴力已经达到了一种荒诞的阶段，你都不再能感觉到它的存在了。而且现在你也不可能在影片里满嘴脏字啦。就像是那儿有了一道墙——一种让人麻木不仁的东西。

很多评论家还说《史崔特先生的故事》是你最为成熟的作品。你觉得他们何出此言？

我不知道！《象人》的情形是跟这个最为相似的，而那才只是我的第二部影片，所以我不觉得这有什么关系。如果你能真正进入那个故事当中并能感同身受，这跟你是什么岁数没有任何关系。

当时的情况是，玛丽就直接把《史崔特先生的故事》已经完成的脚本交到了你手上吗？

是的。一直到那时候，我还只是听说了一点这个故事的皮毛，而我并不觉得这个故事是适合我来拍的。不言自明的是，我会听说很多东西，可那跟实际上写在脚本里的完全是两码事。所以基本上说来，我是从一个老头儿开着辆剪草机去看他哥哥这个点子直接就跳到了已经成文的脚本上。所以它是趁我不备，让我措手不及，然而，在我说出“我觉得我不打算导这个东西”之前，我改变了主意。

自从《象人》以来，你一直是自己或是与别人合作编剧的。这次你是觉得你编不来了，还是不该由你来编了？

我不知道我是不是能编得来。但是，正如我以前已经说过的，想法反正都不是你的。它来自某个地方，跳进了你的意识，你就看到了完整的东西。当你在读一个脚本或是一本书的时候，它就在你意识当中活了起来。是那种在你意识中活起来的東西，你愛上的東西以及你的第一印象指明了接下来的所有那一切。所以那个想法到底是哪儿来的，并没有任何关系。在某一时刻，你将它变成了你自己的东西。

你一直都在说你一定得爱上一个故事才行。那这个故事勾住你的到底是什么呢？

是脚本中散发出来的那种情感勾住了我。那是主要的方面，还有就是这个故事的简单朴素。我爱上的就是这两样东西——其实也算不上什么挑战，但是我看到，在一个线性的故事里流动着的各种要素更少一些，所以对我来说这真正是一次尝试。

每一部影片都是一次尝试，但因为在《史崔特先生的故事》中流动着的要素实在是太少，这些要素就会变得很大。于是你就得非常贴近地去审视它们。

在《史崔特先生的故事》原声专辑中有一句引文是你说的：“温柔可以跟疯狂一样抽象”。这话怎么讲？

呃，这是个直截了当的故事——一个非常传统的故事——但我感觉要想使情感恰到好处势必也要涉及抽象的观念。这也正是这部影片

吸引我的地方——其中传达出来的感情以及如何将这些感情转化到影片当中去。

考虑到《象人》是多么感人至深，我感到奇怪的是竟有那么多评论家似乎因为《史崔特先生的故事》那真切的温柔而感到惊讶。简直就像是他们并没有料到你竟然也有这样的感情——就好像你是从另一个星球来的。

是的，人总归都有这些不同的侧面。我曾在拍摄《史崔特先生的故事》期间流过无数次泪——在拍《象人》时也是一样。有些对我的评论也让我流泪！不过有时候，我就只是坐在剪辑室里饮泣。情感这个东西是电影真正能够传达的，但又很微妙。对各个要素平衡把控是至关重要的。某种要素少一丁点，情感就被你活活扼杀了；而别的要素少一丁点呢，又会根本无感。在《史崔特先生的故事》中，其挑战就全在于努力找到那个温柔的平衡点。

脚本的创作是以大量的调查研究为基础的吗？

是的。玛丽和约翰·罗奇重走了一遍阿尔文的行程。他们跟史崔特家谈过，他们跟沿途的许多人、报道这个故事的人、跟他见过面讲过话的人谈过，跟他的剪草机出了故障收留他的家庭都谈过。在编写脚本前，他们收集了尽可能多的各种资料。

你要去拍一部关于一个真实人物的影片——很多人都知道这个人，而且他还亲眼看到了完成之后的影片，这一点对你来说重要吗？

又重要又不重要。大家已经说过有两个阿尔文——那个真实的阿尔文和影片中的阿尔文。我从来就不认识那个真实的阿尔文，这个故事的不少特定细节也有了很大的改变，所以这里面还是有不少自由空间，没必要拍成一部精确的纪录片。

影片在多大程度上贴近于阿尔文的真实旅程，这一点重要吗？

挺接近的，但并不重要。（大笑）

影片当中他跟其他人的多次邂逅呢？也都是基于真实的事件吗？

有很多是，也有些不是。有一些是基于其他的真实故事，我们把它们融入了进来，比如那位撞死鹿的女士。阿尔文并没有遇上她，但她确实存在——一个不知道什么原因撞了十三头鹿的女人。（大笑）阿尔文是很容易碰到一些怪人的，但真实的情况是，大部分人都会喜欢坐下来跟他倾诉衷肠。我想，中西部的农业社区是个谋生艰难的地方，跟大部分其他地方的人相比，那儿的居民都必须更加相互依赖、互相帮助。

我们还有一个想法，即阿尔文虽说年事已高，他的内心其实并没有改变。这跟我自己的信条非常符合——改变和衰颓的只是肉体。在

内心深处，我们的年龄就跟我们小时候一样，当我们死去的时候，只是肉体不再运转，其他的東西都一切照旧。我确信幽冥中有很多东西是我们并不知晓的。在弗兰克·卡普拉的《生活多美好》中，乔治·贝利本想离开的，他虽然留了下来，但在任何方面都没有丝毫的减损。阿尔文正是这样。一直到影片结尾，他仍旧是一开始的那个人，没有丝毫改变。

年华老去这件事激起我很大的兴趣，考虑到有那么多造就了今天的東西都是为年轻的孩子们准备的。

这都跟金钱密不可分，对于死亡的恐惧也渗透在这种文化当中。阿尔文是上了年纪，但他完全是个反叛者。他就像詹姆斯·迪恩，唯一不同的就是他年事已高。他也像其他一百万的老头一样。在内心我们感觉自己是不老的，因为我们谈论的这个自我是没有年龄的。

在影片中，阿尔文说上了年纪，最糟糕的事情是你会记得你曾经年轻过。变老这件事会让你感到沮丧吗？

不会。死亡让我感到恐惧，但也只是因为那将是一次巨大的变故。但是变老这件事却挺有趣的。我不知道对我来说上了年纪最糟糕的事情会是什么。等到了时候我一定告诉你！

你是从哪儿为影片找到这么多了不起的年老面孔和演员的？

大部分是从芝加哥和明尼阿波利斯找的。他们主要也都是戏剧界的，也许是拍那种古怪的商业广告的，但他们几乎从没拍过电影作品。只有哈里·迪恩·斯坦顿是来自洛杉矶的。埃弗里特·麦克基尔来自亚利桑那，西茜来自弗吉尼亚，而理查德来自新墨西哥。其余的全都要么来自芝加哥，要么来自明尼阿波利斯。之所以如此的原因就是这些演员真是出色。我采用了一种新的办法，就是让候选演员录下对我讲话的录像带。我先是选从照片里，然后他们给我送来这些演员面对镜头讲话的录像带，来自明尼阿波利斯和芝加哥的演员我都是用这种方式挑出来的。我是在片场才第一次跟他们见面的，而在他们到达以后，他们从来都没让我感到失望。他们熟悉附近的那些地段，他们认识那些农场主，懂得当地的口音，他们什么都懂。

有些场景真令人心碎，就像阿尔文坐在一个酒吧里跟另一个老头交换二战期间的悲剧故事。那场景显得太真实了——就仿佛这两个演员有过那样的真实经历似的。拍摄这样的瞬间难吗？

这样的东西是非常微妙的。所有那些对话都是建立在真实故事的基础之上，但这些话语必须要出自演员的肺腑，这也是常识。所以我只是负责用镜头记录——其实也不是异常地安静——但大家都知道那将是一个非常平静的情境。我给他们时间，就让他们坐在酒吧里喝喝咖啡，而我们就在一边把设备都搭起来，然后我就开始拍特写镜头。我们有两台机子，各拍各的，根本没有彩排。什么准备都没有。所以完全是新鲜第一手的。每个人都得多少比他的本职工作多那么一点感觉，尤其是在拍某些场景的时候，否则的话他们就会把整个氛围给破坏了。所以，为了能做到这些，你周围跟你一起工作的一定得全都是好样的，每个工种都不例外。

你能跟我说说是如何定下由理查德·法恩斯沃斯饰演阿尔文的吗？这部影片如果没有了他，简直无法想象。

当理查德·法恩斯沃斯的名字出现的时候，铃儿就开始响叮当了——快乐的铃儿！有很多时候，大家都会说某人是命定要饰演某个角色的。如果真有一个实例的话，这就是了。影片的成败全都系于他的表演。没有一个人能够像他做得这么好。他有一种特质，在他参演的所有影片中都表现出来，这种特质会让你马上就爱上这个人。而且你知道他跟阿尔文是多么相像。他戴了顶帽子，就像阿尔文一样，而且他们还都是骑术表演出身的。

理查德原是个特技演员，他进入表演行业，却并不自认为是个演员，这在我看来再荒唐不过了，因为他真能把角色给演活了。他完全适合对于演员的定义——一个能以假乱真的人。当你来到理查德身边的时候，你会被他完全给吸引住，你的想象和你的内心都会被带走，会有一种交互作用产生。他这个人说的每一个字，他的每一个表情都能传递出那么多的东西。他的内心是完全敞开的，就像个孩子。他简直太神啦。

你曾经说起你的父亲，提到你小时候他为农业部工作时头上戴的那个十加仑大的帽子。你在拍摄理查德的时候，会想到这些往事吗？

有时候理查德会让我想起我父亲，有时候则不会。我在拍摄的时候想的并不是这些。

如果当初理查德没有同意出演这部影片，那结果会怎样？

你不能这样想问题，克里斯！你不能这样想问题。理查德确实出演了。他差一点没有，但终究还是出演了，因为他是注定要这么做的。

我知道他得了骨癌。他在同意出演这部影片的时候，知道他得了致命的疾病吗？

是的，但他不想表现出他病得有多重。这在肉体上对他是种非常苛刻的要求，但他是个牛仔，你知道。他坚持了下来，从没抱怨过一次。随着拍摄的进行，他倒是显得更年轻了，到了临近末尾的时候，他能更容易地从椅子上站起来了。他很为他的工作感到自豪，很自豪他终于能坚持做到了，并且非常高兴。

《橡皮头》中的亨利、《蓝丝绒》中的杰弗瑞、《迷失高速公路》中的弗瑞德——所有这些人物，正如你喜欢说的那样，都“迷失于黑暗和混乱中”。那么阿尔文这样一个貌似并不绝望的人物对你的吸引力又何在呢？

我喜欢所有这些人物，我也喜欢阿尔文。阿尔文也曾迷失于黑暗和混乱中。他有他的过去——一部分他会感到开心，而部分他会感到难过。就像我们每一个人一样。但现在他是为他自己和他哥哥在做一件有意义的事。

自从《沙丘》那痛苦的拍摄经历之后你就再也没有跟摄影师弗瑞迪·弗朗西斯合作过，为什么这次选择让他担任《史崔特先生的故事》的摄像？

弗瑞迪是这世上伟大的数码摄影师，而他已经八十多岁了！《史崔特先生的故事》拍的是个老人的故事，所以，拍这部电影的时候跟弗瑞迪合作，你会有种很对路的感觉。我想，如果掌镜的是个更年轻的摄影师的话，那结果就会非常不一样了。对于感觉来说这很重要。如果剧组的成员只有二十来岁，而理查德·法恩斯沃斯连从一把椅子上站起来都很困难，那肯定是有些不对头的。

弗瑞德说他只想每天工作八个钟头，但当我们最后每天一干就是十个、十二个钟头的时候，他比谁都干得带劲！理查德也显得越来越年轻了，他们俩会隔着镜头看着对方，那感觉可真好。弗瑞德肯定也觉得能出来拍一部影片是件很开心的事。他只是应付不了出来工作以及工作得不愉快这种经验了，也没人会喜欢这样。所以我想他现在对出来工作是很挑的。

我知道你一直都更喜欢在镜头后面和一个小团队一起合作——理想的状态就是像你拍《橡皮头》时的五人团队！《史崔特先生的故事》在更大程度上是部家庭作坊式的影片吗？

是比较小型，虽然还是不像我喜欢的那么小，但过程还是挺棒的。而且这是我第一次跟杰克·费斯克合作，他是我最好的朋友，做影片的艺术指导。这也是我第一次跟西茜合作，而我一直都想跟她合

作。跟理查德合作就像是跟你的父亲一起坐下来，或是让你回想起对祖父的记忆。而理查德能透过镜头看到比他年纪还大的弗瑞迪，他们就这样一起沿着道路大步向前！

当维姆·文德斯拍摄《公路之王》这样的公路片时，他会严格地按照时间发生的先后来拍一切素材，亦步亦趋地完全照脚本上故事发生的顺序来——用他自己的话说就是“旅行日志”。你也会这么做吗？

是的。我们在劳伦斯开始拍摄，选择一年当中跟阿尔文上路同样的时间开始我们的旅程。我想，我们实际上拍摄这部影片的过程就跟真实事件的发生过程是完全一致的，结果真是非常奇妙。我们一开始拍摄的时候理查德是一种状态，而随着每一天的流逝，他也就得到了越来越多“在路上”的体验。

还有，开机的时候是夏末时节，随着我们向前进发，树叶也开始变色。那正好是那个地区最好的季节。夏尽秋来，也就意味着收获的季节就要到了。一开始还有夏天的暑热，面前是一片平原，踏上行程之后，收获的季节开始了，再加上随着山区的出现，秋色也渐浓。我们唯一担心的是在冬季到来前还没拍完，因为那里的气温会降到60度⁴以下。那是很严酷的。

但是当我们完成拍摄的时候，那一切真是美极了。简直是完美无缺。不可能更好了。大约一个礼拜之后，好天气就一去不复返了。所以命运真是在冲着我们微笑。比如说，我们拍摄教士和阿尔文的那个夜晚，碰巧是那种温暖宜人的夜晚。有一点风，但并不冷。对理查德

来说那是很艰苦的一场戏，有很多台词之类的要表现出来，当时他坐在一把小矮椅上。我想他也忍受着剧烈的疼痛。总之，我们在大约凌晨两点钟的时候拍完了这场戏，当我们把所有的设备都装上卡车，我开始往回开的时候，突然间电闪雷鸣，下起了倾盆大雨。那时机把控得真是太完美了！

影片中有很多绚丽的配色——那绿色和黄色的约翰·迪尔剪草机，亮红色的木房子，等等。有多少是“现成”的，又有多少是经过美术设计的呢？

它们就是这样！我们没有人工加工！有一些是你可以从做出选择的，而很多是直接给你的，它就在那儿。这不是一部纪录片，但阳光是你唯一的光源，这是属于你的风景，其中没有很多你可以吊儿郎当去对待的。你可以好好地去用它。每当你拍出一幅画面的时候，你都不会注意到艺术指导在其中所做的工作。杰克·费斯克做了很多、很多的工作，但感觉恰到好处。这部影片本来可以呈现出一百种不同风格的模样，但现实主义的风格就绝妙无比。我喜欢人与自然一起合作，所以我喜欢火，我喜欢胶，我喜欢能够创造出第三样东西的小意外。很多都是意外产生的，或者可控的意外——哪怕就像是原子的分裂。

这部影片有一个非常明显而又重要的方面就是它的节奏。它就像是《我心狂野》的慢速播放。你能针对片中一切事物全都明显放缓的节奏说几句吗？

我的想法是，阿尔文原本可以以轻松得多的方式来完成这段旅程的，但这么一来对他哥哥的意义就大为不同了。在我看来，他的这次旅程是关于宽恕和为了把事情做对的。所以这可不是一部短跑运动员的影片！当你要拍摄的男主角在故事里面是73岁，而演员的实际年龄已经79岁的时候，这是必然的结果。他开的可不是雪佛兰巡洋舰或是道奇战马，他开的是一辆最高时速只有五英里的剪草机，所以那就等于是开启了另一个世界。当我们第一次上路去踩点的时候，我们有时候会沿着路边缓缓地往前开，但汽车基本上是不会走得那么慢的。即便是你不去踩油门，任由它慢慢滑行，那时速也会达到15英里。速度计甚至都不会在五这个数字上停留，它根本就不知道还有那么个区域！所以你就不得不使用刹车。而当你把速度减下来以后，你看待事物的眼光就不一样了。我们一路走到锡安山，花的时间就跟阿尔文一模一样。他的平均速度是每小时四英里——慢到你都能看清楚道路的质地和纹理。真不可思议。

我们在片场准备了三辆不同的剪草机，我全都坐上去试开过。开它们有趣极了。有很多农民会收集旧的拖拉机和剪草机，还会举行专门的展览——就像老爷车展一样。人们是真爱它们，而我明白这其中的缘由。

这跟宣告《迷失高速公路》开场的那一个飞快而又令人振奋的高速公路镜头——一场狂热的、不会成全任何事情旅程——截然不同。

那还用说！我还记得为了拍摄那个特别的镜头，丹在摄影车上用斯坦尼康减震拍摄，而且他们还在前面安了个火车头上的排障器那样

的装置。夜里漆黑一片，气温大约只有十度⁵，我们必须开到35英里的时速，而且将这个速度至少维持25分钟，因为我们是以每秒六帧的速度拍摄，这么一来，放映的时候那个镜头才能持续四或五分钟。我们当时是夜里在内华达那种双车道公路上拍的，公路上一定得一辆车都没有，我们必须维持那个速度。掌镜斯坦尼康减震拍摄的丹必须将镜头固定在路面以上九英寸的高度！他有25分钟的时间一动都不能动，天寒地冻，还得加上冷风迎面猛吹，他前面什么遮挡都没有。等那个镜头拍完以后，他就是想动弹一下都动弹不了了。他里里外外都冻透了一一就像个汉堡！他真是个英雄。

而在拍《史崔特先生的故事》时，我希望影片呈现出一种流动的感觉。我尤其希望在空中景观的镜头中呈现出这种特质，我费了很多的唇舌才让直升机的驾驶员明白要尽量把速度降下来，达到我所追求的效果。

我知道你在拍摄现场时是多么喜欢播放音乐——为了帮助演员“捕捉”到一种情绪——你喜欢在音乐和影片之间培养某种关系，这种一直在路上的状态对此会有什么影响？

呃，我们其实要一直到后期制作开始的时候才会真正开始考虑音乐。拍这部影片时，我并没有在片场放什么音乐。之前曾经这么做过，但我现在不记得当时是怎么样的了。不过在那里，空中自会有音乐。如果你把车停在路边，把发动机关掉，从车里走出来——因为发动机的轰鸣简直就要让你发疯了——如果你静静地聆听风声和虫鸣，那就像是音乐。除了风声和虫鸣以外，一切是那么安静。

安吉洛·巴德拉门蒂为这部影片谱写的音乐美极了，不过正如我们在这种情况下所期待的那样，这次的配乐跟他过去为你所做的音乐很不一样。为了达到这个效果，你们得摸索出一种新的工作方式吗？

并没有。我们聚在一起，坐下来，我就跟他开讲——因为他希望我能描述出一种情绪。他一边弹奏我一边讲。我不断地打断他。他的手离开键盘，我就说：“安吉洛……”我会换一种说法来表达我的意思，然后他又会继续往下弹。然后我又会说：“不，不，不，这就像是……”再换一种说法表达。因为我们的音乐就是靠这些话语来赋予的。然后他开始弹奏一段音乐，我们就此撇开。就这种模式，要实实在在地经历三到四次尝试，因为他等于是要把我讲的那些话转化成音乐，当我们不断协调校正，感觉越来越接近的时候，他会一下子撞到那个正确的点子上。然后他就致力于扩展那个点子，乘胜追击。《史崔特先生的故事》的所有音乐都是在我自己的录音棚里录制的。安吉洛指挥14位了不起的音乐家现场演奏。有个时钟在滴答作响，因为我们有一个最后期限，不过我们都心里有底，如果我们运气好，只要大家不会累趴下，我们就能一直这么顺手地做下去。

虽然影片的方方面面都在按部就班地推进，但音乐方面的预算却被削减得厉害，而且影片中在推进的线索并没有很多。这就使得音乐方面的形势更加严峻，因为没有什么藏身之处。只有一两样东西在进行当中，所以你也无法从公路上调头。

在后期整体混配的时候，我念念不忘的不仅是音乐在什么地方进来，还有它如何进来。这整个就是个难以捉摸的行业，而且正变得越

来越难以把握，因为你失去了客观性。但既然你进入了这个行业，一大早起来，你感觉精神饱满，那是个全新的镜头，你感同身受，一帧画面太短或是太长，那整个情绪都不对了，这真是太神奇了。真是太关键了。一种情绪可能会突然间出现，但只要有一样东西不对，它就根本不会出现了！

世上没有任何一样东西是完美的，但不管怎样你仍旧在努力做到完美，所以这个过程的整体要比各部分的总和更了不起。有时候会像是有了魔法，每一个元素都感觉很对，而那就是你要为之努力的方向。在表现和处理依次发生的事情方面，电影对我来说就像是音乐。为了最终能够行得通，特定的事件必须以某种特别的方式先于其他的事件发生。

在这部影片中把一切的速度全都降下来，不禁让我一下子想起你在过去曾说过的一段话，你说你间或需要把整个世界的速度降下来，这样你才能沉入到深水静流当中，找到好的点子。这不就是你平常沉思冥想的目的是吗？

呃，沉思冥想在很多方面能够起到的作用是如此美丽。它既是复杂的，也是简单的。以一种奇怪的方式，跟性爱非常类同。

此话怎讲？

我可以解释！就像是这样：你是一棵树，本来枝繁叶茂，但有一些叶子有一点发黄了。有些叶子有点枯萎了，而有些枝条有点下垂

了。并不是特别健康了，甚至树干都有点发臭了。这其实正是我们大部分人的状况。然后你才发现原来是树根没有了营养。如果你能让树根重新得到营养，那么自然而然的，这棵树的方方面面全都会不治自愈，又重新会枝繁叶茂。

营养就是那个“统一场”。现代科学已经发现了这个统一场。他们说它是确实存在的。当然，它是以很多不同的名号为人所知的——“绝对”“大乘”“至纯极乐意识”“先验意识”——很多的名号。这就是统一。这就是那种无始无终的事物。这就是“知晓”。这就是纯粹的创造性智慧。这就是“一”和“唯一”。这就是宇宙，这就是我们全体，它弥散于所有的显现形式当中。这就是营养。

在超觉冥想中，曼怛罗⁶从相关性的所有层面把握意识，并且允许你抵达相关性的海岸——嗖的一声——你就进去了。你跨越到了永恒。你希望你能留下，但你又被弹了出来。

有两种不同种类的“表相”。有那个大的表相，就是觉悟——你全部都在里面了——还有那个小的表相。我所说的就是那个小的表相。砰！你进去了了，然后你又出来了。在这个过程中，你已经从神经系统中将压力释放出来了，等于净化了神经系统。你必须得把机器擦干净，并为它注入营养。一点一点地，日复一日地，每天早上和傍晚各花上个20分钟，那个过程就会发生，直到你抵达了那个你能说“我就是那个”的点。你已经是了，可你并不知道。而你现在手里握的是一整副牌，情形美妙无比。

每个人都有那种潜能，但为此你必须得认认真真做些事情。你不能就装模作样地浮在生活表面上。这就像是个口渴的人假装他并不渴一样。你必须得去喝水。

你是怎么学会这样做的？

你可以跟任何一位超觉冥想的老师学。当你买到一辆劳斯莱斯以后，那就无所谓你是从谁的手里买的了，反正你开的是劳斯莱斯！就是这个道理。

然而你仍旧坚持你迷失在黑暗和混乱中。你需要停留在那个位置上，在某些方面是为了拍电影吗？

不。事情是这样的。在夜里，世界是黑暗的，然后就会向天色欲晓转变。我得说有很多人就处在这个转变的阶段中。天色越来越亮了，他们能够看到更多东西了，但那还不是正午的阳光。黑暗和困惑仍旧相当浓厚，但冥想绝对能够将这个世界朝着阳光转向。它会让那个转变来得更快。

那么黑暗对你的吸引力呢？

那就像是一部影片。那是绝佳的电影题材。那不是你想真正去生活的地方，但那是你想通过电影去体验的东西。我不知道那到底是怎么回事。那就像是……我不知道那像是什么。（大笑）拥有一种在另一个世界相当全面的经验是非常棒的——这其中真有魔力。

那跟《史崔特先生的故事》又是如何相关的？

仅仅在于每个故事各不相同而已。《史崔特先生的故事》跟《迷失高速公路》所通过的是同一个机体，但每个事物又应该分别对待。如果我没有把我的名字放在电影片头，我敢肯定会有很多人根本就不知道那是我的影片。理论上说来，《史崔特先生的故事》可以成为我的第一部影片！

但是，如果可以选择的话，你当真更会受到黑暗东西的吸引吗？

这其实不是一个可以选择的东西。你可能某一天沿着马路信步往前走，转过一个街角有一家咖啡馆，里面有个姑娘。她根本就不是那种你在想象中会爱上的类型，可是你情不自禁，你爱上了她。

可是如果由你来为这部电影编剧或是联合编剧的话，看来更有可能往更黑暗、更广阔的方向发展。

那是由于机体所决定的。跟其他的東西相比，它更会爱上某些特别的东西。但问题的关键是你必须爱上什么。如果你没有真正爱上什么东西的话，那条路就会显得太长，需要处理的东西会太多。

既然《史崔特先生的故事》因为在美国由迪士尼发行而受益，赢得广泛的好口碑，被认定为一个“肯定生命”的故事，我很惊讶

它的票房表现却并没有那么好。

我一直都觉得我拍的每一部影片都将是一部主流电影。你有种感觉：如果你喜欢某种东西，或许别的人也会喜欢，虽然有时候你欺骗自己甚于欺骗他人。我的电影赚钱都不多，甚至都不足以出现在几个大电影公司的雷达上。能够使他们坐起来开始思考的是金钱，而且金钱的数额越是巨大，你知道，他们就能坐得越发笔直。我一直都觉得，也许有一个故事既是我真心喜欢的，同时也能赚到钱。我只不过还没碰上它而已。

比利在自家的后院里找到了一本 谜语书

——《穆赫兰道》

“也许”“可能”和“大概”：只要你试图描述《穆赫兰道》这个美丽的谜，这三个词就不可避免地一再出现。一旦涉及对这部影片的解释，这三个词出现的频率比林奇本人更高。为了让你对他这种不情愿获得概念，只需看一下他自己提供的剧情简介即可：“第一部分：她发现自己陷入了一个完美的谜团中。第二部分：一个令人伤心的幻觉。第三部分：爱情。”换句话说就是：“不要问。”

“吃多了安定后的《晕眩》”“《爱丽丝漫游仙境》中的雷蒙德·钱德勒”——这类能产生情感共鸣却又含混模糊的新闻描述经常在谈及这部影片时被引用，因为想要写一篇准确描述《穆赫兰道》的运作、意义和细节的文章是不可能的。《穆赫兰道》貌似公然藐视清醒的逻辑，然而它无论是看起来还是感觉上又浑然一体——不可思议地天衣无缝而又完满自足，即便是它轻易地就穿透了你的推理能力，从你的指缝间悄悄溜走。

林奇也不愿或不能（其间确切的比喻就只能猜测了）去分析这部影片，因为他知道，如果将“事实”披露出来，那个叫作“穆赫兰道”的梦境就将死去。就这一点而言，文字是这部影片敌人，而林

奇本人的判决可能又是所有文字中最为致命的。《穆赫兰道》诞生前本是一部拟议拍摄的电视剧集的试播集，他对这一事实同样非常敏感。比较那个最终被美国广播公司所拒绝的版本与后来经过扩充的长片电影版（看一看到底添加了什么又删去了什么，等等）也是一块禁地。以这样的方式来拆解这部影片将导致它会被视为只是一种补救手术，而这是远远不符合事实的。

对林奇而言，唯一存在的《穆赫兰道》就是那部2001年在戛纳首映的电影。对我们来说亦然。有关这部电影，格外非同寻常的一点正在于，那些原本是为超过一季或两季电视剧集预设的素材是如何在一部两小时的电影中从头做起，并得到合情合理的处理对待的。这是影视行业中一个令人刮目相看的“突变进化”的实例，就如同当初林奇曾被迫直接从电视试播集的《双峰镇》一步跳到电影《双峰镇：与火同行》一样——没有得到两者间所有那些错综复杂的情节和人物发展的好处。《穆赫兰道》（主要是）由一部重新剪辑的电视试播集再加上将近两年后拍摄的50分钟左右的附加材料构成。不过，也正是在重新构思《穆赫兰道》的过程中——不得不将一个开放性结局的故事转变为提供了一定程度封闭性的故事——林奇莫名其妙地就“发现了”他最具有谵妄性的激进作品。

如果说《双峰镇》那险恶的咒语是那句“火，与我同行”，那么，《穆赫兰道》中那挥之不去的副歌就是“这就是那个姑娘”——这句话在影片中累积出很多不同的含义，取决于由谁来说，以及什么时候说。这句初次听来含混模糊的险恶陈述，随着慢慢渗入影片那越来越复杂的内情揭示，最终转变成一个清晰但却致命的指令。

《穆赫兰道》继续采用《迷失高速公路》那莫比乌斯带式的叙事方式，但将故事扭曲得更加厉害，成了一个螺旋体。影片的前三分之

二——扮演好莱坞天真少女的演员贝蒂·埃尔姆斯尽力想帮患了失忆症的丽塔找回她的真实身份——是个“梦”吗？最后三分之一——贝蒂摇身一变，成了一个具有自杀倾向的失败者和吸毒成瘾者戴安娜·塞尔温，而丽塔则变成了她背信弃义的同性恋人卡米拉·罗兹——是“事实”？抑或，可能正好相反？

对这三个问题的回答既可以是“是”也可以是“否”。在《穆赫兰道》的前三分之二——可能是戴安娜实现愿望的“梦”——中，叙事既连贯又流畅，而这两样可都算不上是梦境的特质。而且这理想化了的“梦境”貌似也并不发生在她人生中任何特别的节点，如同电影中的这类白日梦那样。就连《迷失高速公路》中弗瑞德·麦迪逊的“精神性神游”都遵循这一惯例（发生在他的牢房里）。相反地，可能是戴安娜的肮脏“现实”——影片的最后三分之一——却呈现得像是一个梦（或噩梦）：断断续续、心不在焉，而且神思连连。事实上，这两部分的每一部分都可以被解读为另一种版本的真实。它们作为平等的搭档一直不断地在相互对话，而与此同时，又相互威胁要暴露对方的真实身份。

看来，林奇通过《穆赫兰道》已经将“梦境”与“真实”这对概念本身消解为并不相关的对立了。结果是，这两种状态之间的界线已经被贬抑为一个疏于监管的关卡，似乎连个负责给护照盖章的人都没有了。这品尝起来就像是一种新的烹饪法，为此林奇以令人意想不到的比例使用了他的神秘配方。它的风味有一点像是三分之一的“现实”、三分之二的“逃避现实”，外带少许“未来的现实”。但有时候尝起来并不那么苦涩，更像是幻觉中的一个梦，厚厚地加了一层欲望的糖衣，并搭了一点不祥预兆的配菜。

身为好莱坞这个“梦工厂”的大本营，洛杉矶在很多方面都成为《穆赫兰道》的控制性智能和主要角色。那是每个人都梦想成为别的人乃至别的什么东西的地方。它能够让这些梦想中的某一些成真，同时将其余的碾得粉碎。在这个城市里，很多想要成为演员的人都有两个名字——一个是他们出生时取的，另一个则专为他们那功成名就的另一个自我特意创造。市中心充满了鬼魂和闹鬼的房屋——几乎每一个小公寓和每一幢门禁森严的大宅里都曾经住过演员，他们有的后来终于成名，有的怀着成名的梦想死去，有的就像是比利·怀尔德《日落大道》里的诺玛·戴斯蒙德那样黯然过气。

薄情善变、脆弱纤巧而又冒牌虚假，洛杉矶不过是莫哈韦沙漠角上一块高度文明化的面包皮。如果这个城市所有的洒水口全都关掉的话，它最终又会成为沙漠。但在《穆赫兰道》中，它似乎回溅出一点点创造性的汁液和成就，而这些已经被那些追梦的居民开发到了如此登峰造极的程度。它的历史如此之短，以至于过去和现在几乎就是并存的。那个小角色女演员佩格·恩特威斯尔因为没有得到一家制片厂的合同而在好莱坞的标志上把自己吊死的事件（1932），感觉就像发生在昨天。那个残忍无情的工程师威廉·穆赫兰担任洛杉矶水电工程主任的时候（1913）恍惚就是不久之前。这条以他的名字命名的街道，这条我们现在正走在上面的街道，仍旧出没着一流、二流和末流演员的鬼魂，对那些他们被谋杀、他们自杀、他们曾纵酒狂欢的地方做旧地重游——仍旧朝着摄像机微笑，恳求为他们拍摄最后一组特写。

当然，赋予这个地方这种强烈的个性，正是林奇作品的典型特征。这部影片就像是从城市的视角出发拍出来的——就仿佛是这个地点本身生发出了围绕着它的各个后院里的人物和故事——当初发生在

双峰镇上的那些怪诞而又暴力的事件，就是定居在那种特别景观中的神秘力量的直接表达。它们就是那个地方，而那个地方就是这场演出的明星。那个剧集并不叫作“劳拉·帕尔默的生与死”，正如《穆赫兰道》也并不叫作“戴安娜·塞尔温的故事”一样。在《穆赫兰道》自身那个纠结复杂的叙事当中，那部特别的电影正以“西尔维娅·诺思的故事”之名在拍摄中，导演是虚构的亚当·凯舍尔和鲍勃·布克。可能吧。

这部影片使所有人都成为了侦探，但为了“感觉到”对我们起作用的《穆赫兰道》的逻辑内核，我们必须得像《双峰镇》中的探员戴尔·库柏一样——准备好不但使用我们的智力，而且要把我们精神和直觉的力量全都施展出来。我自己这个侦探已经把他的案件记录归了档，大部分证据都是间接证据，而且那些结论都难以“证实”。最近，有一两条潦草地涂写在案件记录页边的评论映入了我的眼帘。其中一条是一则提醒：比利·怀尔德的《日落大道》是一部由一具脸朝下漂浮在洛杉矶某泳池中的尸体讲述的影片。另一条则指向林奇的一个表态，就出现在本书的前半部分。他曾一度同意执导一部影片，将由他《双峰镇》的合作伙伴马克·弗罗斯特根据安东尼·萨默斯的作品《女神：玛丽莲·梦露的秘密生活》改编，结果并未实施。“我喜欢这个陷入危机的女人的点子，”林奇说道，“但我不知道我会不会喜欢把它弄成一个真实的故事。”

玛丽莲·梦露当然就是被人发现死在一个令人疑窦丛生的环境中——以一种半胎儿的姿势躺在床上。她被怀疑跟犯罪集团有牵连。她有过一个不幸的童年，而且她显然很害怕自己基因上就有精神错乱的倾向。身为一个双子座，她曾注意到自己是“吉基尔和海德二合一”。她甚至被诊断为具有边缘型人格。而边缘型人格的典型表现就

是情绪极不稳定，过度冲动并非常依赖于持续不断的外在肯定。他们渴望掌声，而在受到他人排斥时会变得极端沮丧。《女神：玛丽莲·梦露的秘密生活》的开篇就引用了玛丽莲的终生朋友、诗人诺曼·罗斯滕的话：“好莱坞，这个梦工厂，创造了一个梦中的姑娘。她能够醒来面对现实吗？而现实又是什么？在梦之外，还有一个为她准备的人生吗？”

这就是那个姑娘——也许，可能，大概。

罗德雷：想想《我心狂野》《史崔特先生的故事》《迷失高速公路》，还有现在的《穆赫兰道》，“道路”在你的影片中似乎具有一种非常突出的地位。

林奇：而且费里尼的《大路》是我最喜欢的电影之一！一条道路，我一直都认为，就是朝向未知的一种前行，这在我看来非常迷人。这也正是电影的本质——灯光熄灭，大幕拉开，我们上路，但我们并不知道要去往哪里。

你就住在穆赫兰道旁边，那里就是你的近邻。你在《迷失高速公路》中还将它用作艾迪先生汽车追尾那个镜头的外景地。它有什么特别吸引到你的地方吗？

是的。那是条美丽的道路，沿着圣莫妮卡山脉的山峰一路上去，道路的一边是俯瞰峡谷的美景，另一边就是好莱坞。那是条很神秘的

道路，有很多的弯道。在晚上非常暗，而且不像洛杉矶的很多地方，这么多年来它基本上没怎么变过。

不像《穆赫兰道》这部电影，它可是经历过众多变故。

呃，个中原委是这样的：《双峰镇》拍完以后，要么就是《双峰镇》拍到某个部分以后，就有了这个叫作“穆赫兰道”的衍生剧集的想法。马克·弗罗斯特和我打算来做这个项目，但并没有实际的进展，这个名字却保留了下来。没有提笔写过一个字，也没有讨论过任何东西，就只留下来一个名字。马克仍旧跟《穆赫兰道》有关系，因为我们有一个协议，如果我使用这个名字的话，他就能拿到些东西。我希望他已经拿到了！

然后是90年代中期的时候，我曾试图重启这个项目，跟编剧鲍勃·恩格尔斯一起做了一点工作，但也没有任何实质性的进展。就不过是继续怀揣这个希望，然后就彻底撒开手了。

那么是什么最终促使这个项目正式启动的呢？

我的前任经纪人托尼·克兰茨说，“你为什么不拍一套就叫作‘穆赫兰道’的电视剧集呢”。如果他没说过这句话的话，我是永远都不会为此再做任何事情的，所以那是件好事。

就像是“迷失高速公路”这个说法触动你开始考虑那部特别的电影？

一点没错。就是“穆赫兰道”这几个字。当你说出某几个字，有画面感的，这就会形成在电影一开始你看到的东西——夜里的一块店招，照在店招上的车前灯，以及沿着公路的一次旅程。这会让我做梦，而这些形象就像是磁石，会把很多别的想法吸引到它身边。

你第一次是怎么向美国广播公司推销这部电视剧集的？

我就准备了两页纸的内容，读给他们听，然后准备了更多的东西给他们一种情绪和整体性的感觉。在那个阶段，他们都说：“听起来很棒。咱们就做吧。”

那两页纸上都是些什么内容？

一两个情节：一个女人一心想成为好莱坞明星，而与此同时她又发现自己变成了一个侦探，有可能进入一个危险的世界。

随着这个想法在你头脑中渐渐发展，《穆赫兰道》使你爱上它的到底是哪一点？

如果有人对你说“那个姑娘真正使你爱上她的到底是哪一点”，你是没办法只说一点的。有太多方面了，是她整个人。跟这个是一个

道理，你有了个想法，而就在一眨眼之前，它还并不存在。它来得如此之快！而当你有了这个想法的时候，它有时候是伴随着一种灵感、一种能量而来的，它会使你燃烧起来。也许你爱的就包含在这其中，它就这么一下子附了你的体。我不知道。不过这个想法真的很小，然后它会慢慢扩大，向你展示自己，让你把它看得清清楚楚。然后它就进入了你的记忆库藏，这样你就能更多地检视它。它已经很完备了。它就像颗种子，那棵树就在它里面，但它还不是一棵树。它想成为一棵树，但它还只是一颗种子。

有时候，一个想法展现在你面前的时候，你会像别的任何人一样惊讶。我记得当我写《穆赫兰道》的时候，有天晚上牛仔那个角色就这么突然间走到了你面前。而我才刚刚开始谈论这个牛仔。事情就是这样——有什么东西开始涌现出来，而一眨眼之前它还并不在那儿。

这之后你会为这个想法将如何跟其余一切完美契合而焦虑吗？

不会，因为你本人就正处在那个世界当中，你只管开步走就是了。这时候还没有什么电影呢。直到这个过程自己完成之后，你只需继续下去就是。等到沿着这条路来到了某个地方，当它看起来就要呈现出某种形态了，其他的想法就都会聚拢过来，看看它们能否跟那个形态相契合。也许你会发现这东西凑合不上，那你就把它收到一个盒子里留待他日再用。

在这整个的旅程中，你只能做一个观众。你不能强作解人。如果你这么做了，你就等于是从你自身把你自已给去除了。这样你就会处在一个真正危险的境地，努力为某个总是不断变化的抽象组群创建点

什么东西。我想你肯定会失败的。你首先一定要从内部出发，希望得到最好的结果。

跟我讲讲戴安娜或贝蒂这个角色吧，因为纳奥米·沃茨饰演的角色有两个完全不同的名字。我们该叫她什么？

这个特别的姑娘戴安娜看到了她想得到的东西，但她就是得不到。那个派对就在眼前，但她没有得到邀请。而这让她很沮丧。你可以称其为命运——如果它不向你微笑，你真是一点办法都没有。你可以拥有最了不起的天分，怀抱最了不起的想法，但如果那扇门不为你打开，你就是不走运。要有无数的机缘巧合，具备无数的要素，那扇门才会打开，才终于能够让它打开。

有个笑话，说的是在洛杉矶每个人都在写一个剧本，每个人都揣着一份个人简历和一张照片。所以一直都有一种想得到机会表现自己的渴望——空气中都弥漫着一种创造力。每个人都愿意全力以赴，争取一个机会。在这个意义上这是个现代城市。这就像是你想跑到拉斯维加斯，把一美元变成一百万一样。《日落大道》对我讲述了那么多有关好莱坞之梦的内情。

你自己对这个城市曾有过这样的感觉吗——即它是一个成就你电影制作生涯的地方？

没有。我是通过一扇很古怪的门进来的，当时我对它还没有真正的认识。我是1970年8月的一个晚上来到这里的，第二天早上一醒过来

就感觉我从没见过如此明亮的阳光。有种感觉也随着阳光一起来到——一种创造的自由感。所以对我而言，从那一刻起就几乎像是一场一见钟情、全身心投入的恋爱。希望每个人都能找到一个让他们待在那里感觉很棒的地方——一个能对他们起到某种作用的地方。洛杉矶对于我就是这样。

关于这个城市，尤其是关于好莱坞，已经拍摄了那么多伟大的影片。想象着如何去拍一部跟之前的名作截然不同的影片，是不是很难？

我觉得你不能一开始就说，“我要拍一部关于这个城市的影片”。拍摄《穆赫兰道》的想法碰巧就这么自己冒了出来，而它们是关于这个城市的一个切片，你所能做到的最多也就仅此而已。任何人都不可面面俱到。总是一个切片，但那个切片也可以有和声，让你感觉非常美妙。但那并不是全景。反正全景也总是在变化之中。

你也提到了比利·怀尔德的《日落大道》。你在为《穆赫兰道》编剧和实际拍摄过程中会经常想起那部影片吗？

没有。我能肯定有些我们都爱的东西在我们之间来回传递。我们可能爱它们，因为我们可以把我们的机体作为开始考虑问题的起点，这也算是一种方式，所以很难说最先要考虑的到底是什么。我爱好莱坞以及它黄金时代的方方面面，而《日落大道》把它表现得如此之好。我真是爱那个世界。我爱它。我爱那个威廉·霍尔顿和南茜·奥尔森晚上在制片厂的露天片场散步的好莱坞。很可能他们从来就没有

这样散过步，但却应该是那样的。就在此时此刻，它应该就在上演。在那些工作到很晚的编剧的房间里。眼下它应该就在上演！它的每一部分实在是太美了。所以它一直就是鲜活的，但我并没有真的想到这一些。

洛杉矶远不止好莱坞，但好莱坞的确在其中扮演了重要的角色。在洛杉矶有很多片场，因为人们就在这儿工作，但其中有很多故事也可能发生在别的什么地方。《日落大道》却必须发生在这里。

而且你在自己的影片中加入了某些对于怀尔德的影片的具体指涉或是暗示。

《穆赫兰道》中有个镜头，拍的是一个写着“日落大道”的街牌。我原本还很想在那儿放进一点它原声音乐的片段。还有一个派拉蒙大门的镜头，但派拉蒙不再允许你在镜头里出现他们的商标了。你只能拍摄大门商标以下的部位。那是他们的规则，我觉得真是愚蠢之极。但是你在《穆赫兰道》那个镜头里看到的那辆车确实就是《日落大道》里的那辆车。我记得我们是在拉斯维加斯找到它的。

怀尔德的影片很明显是对当时的好莱坞以及标志性片场制度的抨击——虽然间或有些是满怀深情的抨击。《穆赫兰道》在任何意义上有对这个产业进行讽刺之意吗？

《穆赫兰道》的主题不仅限于好莱坞，不过它确实触及了它的一个方面。有些人在片中看出了讽刺的成分。我并不是有意要达到这样

的效果，不过在后期叠化混音的时候，确实有某种嘲讽的意味飘散其间。我原本肯定是没有想要这么做的，但想法是从很多渠道冒出来的。就像是真实的人生，有时候早上有欢笑，下午就有泪水——你从来就不知道会有什么事情发生。以顺次出现的想法为基础，在各种不同的情绪和情感间穿行，是件很美妙的事。

电影导演亚当·凯舍尔在瑞安娱乐公司董事会会议室里的那场戏看起来确实有种真实的、个人经历的感觉。

当然啦。我相信绝大多数电影导演都有过那样的经历。我一直都很担心有人会强迫我做事，因为我把我的工作视若生命。如果有些特别的要求违背了我自认正确的原则，那会是一场灾难。我很担心会出这样的事。如果你没有了最终剪辑权，你很快就会误入歧途，并会缓慢而又痛苦地死去。

不过我觉得每个人都了解那种状况。关键在于：有些事情，就算是你没有切身经历过，你也能知道是怎么回事，当你看到它们的时候也都能理解。我觉得每个人都曾有过那样的经历——本来你已经感觉一切尽在掌握了，可是突然之间你开始觉得你只是更大的一盘棋里的无名小卒，可能有那么多正在进行中的博弈我们根本就不知道。这多少有点偏执狂的意思，不过也可能那些秘密会议真的一直都在开，跟他们切实相关的重大事件就那么决定了下来。

正如对于《双峰镇》，你的选角导演乔安娜·雷居然有办法找到那么一大票出色的演员——试播集就有超过50位有台词的角色。

如果你是为电视剧选角，你是到不同的演员储备中去找的。他们必须得跟着这个项目拍很长一段时间，所以就像之前我说过的那样，这就等于是把哈里森·福特给划到圈外去了！不过这个城市真是天才演员的金矿，真不可思议。

乔安娜是演员们的朋友。她有她真心喜爱的演员，就像是一个家庭。有关她的极少几件事之一就是，只要她说某某人是个好演员，我绝对相信她。所以毫无疑问，要是她选出来给我看的每个演员演技都是没有问题的，我只需为某个角色寻找最适合的人就是了。我请她给他们每人录一段录像，并且先跟他们谈谈。她让他们把自己的经历讲个五分钟左右，然后我再来看这些录像。不过怪事还是经常发生。我在听比利·雷·塞勒斯讲话的时候，虽然他并不在《穆赫兰道》中这个特别角色的选角名单上，我就说：“嘿，泳池里的吉恩就是他了。”所以还是有一些美丽的、令人开心的意外的。

跟演员们交谈是很有意思的。我已经从他们那儿听到了好几个令人难以置信的故事——令人难以置信。然后，一个全新的角色突然间就会冒出来，但不是为了这部影片的。所以你必须得牢牢记住这些事。当我第一次见到格丽斯·扎布里斯基的时候，我发现她是从新奥尔良来的。她一开始做的是那种法裔路易斯安那口音的谈话节目，然后嗖的一声——几年过去了，她出演了《我心狂野》中的那个角色。

《穆赫兰道》里有几个角色，比如罗伯特·福斯特饰演的侦探，甚至还有贾斯汀·泰鲁饰演的亚当·凯舍尔，让人感觉如果电视剧集投拍的话，他们应该会起到更重要的作用。是这么回事吗？

其实我也不知道，因为我当时想的也就只是那个试播集。从某种意义上来说，我感觉美国广播公司是希望我能给他们一些剧集之后发展方向的想法，所以我就只是为他们草拟了几条故事的线索。但是一个连续性故事很酷的方面就在于——反正对我来说是这样——当试播集做好之后，你就能真切地感受到它。它就在那儿，实实在在地在你面前——所有的情绪，所有的那些演员，以及你通过制作这部试播集已经获悉的一切。只有到了那个时候，你才真正能够看出它想往哪个方向发展。这实在太好玩儿啦。然后你对它做出反应，在这么做的过程中，你就有想法了。那就是拉着你进入一个谜。

预先你可能有很多的打算，但其中的有一些可能从来都不会发生，而一个全新的东西却会冒出来。一开始你并不知道要往哪儿走，你只能通过行动和反应来一步步发现，那感觉真是太美了。如果你能一直都以这种方式做下去的话，那就太棒了。对于人们想知道接下来会发生什么，我觉得无可厚非——他们是要为此而出钱的，而且是笔巨款。但如果你事先就什么都知道了的话，那也就没劲了。那就只是必须要做的一件工作了。

这个故事里有几个角色，感觉就像是“恶”“恐惧”或是“集团犯罪”的小型抽象形象——比如那个牛仔和瑞安娱乐公司里坐在正面是玻璃的小房间里的那个神秘的罗克先生。你能说说这里面最吓人的那个吗：温基餐厅后面那个可怕的、浑身发黑的流浪汉？

呃，事情是这样的。日落大道上的丹尼餐厅过去曾是个名叫“一分钱铜币”的地方，它就正好在高尔街和日落大道的拐角。我想那就是弗兰克·卡普拉工作过的地方，从前那个拐角就是群众演员早上排

好队等待工作的地方。那儿的那家丹尼餐厅是家很奇怪的餐厅。我不是很确定，但我想在他们停车场里曾经有段时间有个很邪恶的火车座。

那是干什么的？

我不知道！不过我有一次曾去那儿吃早餐——一次大满贯赛的时候。总之，我坐在一个火车座里，就我一个人，我后面的火车座里有三个人，他们在谈论上帝，听起来像是一次很令人愉快的礼拜天早上的谈话。我站起来去付账，扫了一眼火车座里的那几个人，里面就有撒旦教会的那个头头。他们谈得很友好，很愉快。我感觉那就像是教会组织！所以那感觉是有点奇怪。总之，那个丹尼餐厅里有着某种令人沉重的感觉，我也就为《穆赫兰道》注入了这种感觉——那个流浪汉。

镜头似乎一直都在轻微地上下浮动，使噩梦的整个讲述过程令人如此不安。那让你感觉就像晕船一样。

那一直都是这个想法的一部分，那个噩梦的一部分。为此，工作人员不得不弄到了一根起重机的悬臂，把它安进一个狭窄的餐车里，这样彼得·德明和摄像机就能够漂浮起来了。那种浮动一刻都不停，就像是永远在画着8这个数字。为了得到那种感觉，它必须不断地动来动去。只有这样你才能够说“是的，那感觉就应该是这样。完全实现了那个想法”。其实你会发现实际效果比那个想法本身还要好，但你

应该不会说“这比原来的想法还差一口气，但我们就这么着吧”。那是不可能发生的。

如此说来，你会事先就跟彼得一起在拍摄技术方面进行很多设计吗？

我们在开机前就开始谈，但谈到的很多东西也都是胡扯。彼得的思想非常开放，即便他认为有些东西是愚蠢的实验，他也会去找了来实际尝试一下。我想出一个荒唐的点子，十分钟后，他们就已经乱哄哄地行动起来，高高兴兴地实际尝试去了。所以有什么想法你尽可提出来，不会有任何压力，而当你四处张望想抓住点什么东西的时候，那感觉真是棒极了。

我一直都对你很多影片中精确的时间框架很感兴趣。《迷失高速公路》似乎涵盖了至少两个完全不同的年代。《穆赫兰道》同样既公然地将时间设置在当代，而同时又有一种发生在过去的感觉——50年代，甚至30年代和40年代。

但这多像是我们真实的生活啊。在一天当中，我们很多次在计划未来，又有很多次在回想过去。我们听的是怀旧的广播，看的是怀旧的电视。我们有各种各样的机会重新生活在过去，而同时每一秒钟都有新鲜事物涌现出来。确实也有“现在”这个东西，但是“现在”是最不可捉摸的，因为它流逝得实在太快了。

在洛杉矶，仍有很多地方可以感受到已逝黄金时代的流风余韵，但这种地方也越来越少了。就像是曾经的旧油井，如今已经成了贝弗利中心一样。那是当初我们拍《橡皮头》的外景地之一，也是全世界我最喜欢的地方之一。以前你如果来到这个甜甜圈形状的地方，深入到里面，你就会进入一个完全不同的世界。那里有那种储油罐和那种还在工作的油井，真是不可思议。你可以像二三十年代一样骑着小马走上一段。那里有个四英尺见方、带个屋顶的小钥匙店。还有那个叫“小狗尾巴”的热狗摊，现在已经挪到别的地方去了。有赫尔兄弟的木材厂，我想就是个锯木厂，紧挨着他们有一个一百英尺高的锯末堆。还有一家托儿所。它们全都像是从30年代冒出来的——大部分都蒙着一层尘土，散布在周边。建筑都很老旧，男人们戴着那种绿色帽舌的帽子和臂章。他们都是些老江湖，对山林、好莱坞和那里的一切都了如指掌。

所有这些东西为什么对你有这么大的吸引力？

对我来说，它就是我还是个孩子时在喜剧剧集《小捣蛋》中感受的那种东西。它就是对30年代的感受——一种时光倒流的感觉，因为它一点都没有变过。它就像个布景，那个地方就存在于那里。后来它就消失了，它变成了贝弗利中心。现在它就像是商店、停车场还有灯光和店招拥塞在一起。这变化太大了。

你开始拍摄那个试播集以后，美国广播公司会对你的工作指手画脚，还是完全放手？

拍摄进行得很顺利，但是这个行业里但凡有点权力的人都会说“我想看看样片”。所以结果就是样片的录像带就呈送给了他们。以前，样片是很神圣的，只有极少数几个人能看到。那是因为样片就像是山坡——有很多没有价值的石头，也有一些金子。但表面看起来又都一个样，除非你有本事识别金子。于是你对他们说“你们不能识别金子”，但他们却说“胡扯！我们能识别金子。我们不能确定是你不能识别金子”！

所以他们就把所有的样片全都拿去看，这让他们很恐慌，让他们很沮丧，很担心！（大笑）同样是这些素材，如果搭配得当，很可能会让他们很高兴，尤其是在他们之前并没看过全部样片的情况下，而现在他们之前看过的素材却以一种负面的方式让他们对前景大不看好了。但他们感觉他们有权力这么做，而且如果他们没有这么做的话，他们还会觉得错过了什么东西，觉得他们权力不够大。这真是件奇怪的事。

你在样片中想找的是那些起作用的部分——让你知道你得到了你想要的东西。你知道你之所以又试拍了第三条，是因为第一条和第二条都让你感觉有什么东西没拍出来，因为你在寻找额外的那点小东西。但他们不知道呀，他们只是看到有些东西是不对的，于是他们就想，“哎呀，也许大卫要用的就是这些玩意”。样片的素材把他们塞得满满的，所以无论什么东西在他们看来就一点都不新鲜了。

那么美国广播公司在终于看到剪辑版以后又是什么反应？

首先就是有一位执行董事说他想在上班前看看这部片子。那时候片子还是比较长的版本，而他想在上班前看看它！事后，他说他在站着看片子的时候几乎都睡着了，实在是太无聊啦！所以这也是件好事，加速了它的死亡。他们几乎是在一开始就否定了那个试播版。

你有没有试图让它作为一部电视剧集存活下去？

呃，那部试播集正好就是在我们完成《史崔特先生的故事》的同时完成的，当时我被告知要把它弄得长一点。后来，到了最后一刻，我又被告知必须压缩为88分钟。两小时档的节目时间只能拍88分钟！所以就等于有了32分钟的广告时值和88分钟的片长时间！

在那时，我想剪辑版应该是两小时五分钟左右时长的！我还希望能跟他们谈一谈，也许能争取到一个三小时档的节目时间。（大笑）所以这些就想都别想了。然后我又想到另外一个主意，即把影片一切为二，只把前半部当作试播集——拥有很好的节奏和特定的情绪。但他们不同意这么做，所以就非得弄成这个88分钟的东西——这个把垃圾给压缩夯实的东西。你知道我什么意思吧？我们必须得做一种屠夫的工作——实实在在屠夫的工作。它被压缩、压缩，再压缩，它就不是一个漂亮东西了。根本不是啦！它成了一个噩梦！

后来他们对那个版本有什么反应？

我对他们到底是怎么想的一点线索都没有。他们从来就没给我打过电话，他们也从来就没跟我说起过。他们就连一张印有他们挥手致

意照片的小小明信片都没给我送过。什么反应都没有。他们倒是确实打电话跟别人说过他们不想要它。我是在带着《史崔特先生的故事》登机前往戛纳前两个钟头的时候才知道他们不“放行”的。当时，在上车去机场前我正在厕所撒尿。

我对人类的行为并不理解。我只知道我喜欢拍摄这种行为。然后我就被迫要把它屠杀，因为我们有个最后期限，没有时间去精心打磨任何东西。它失去了质地结构、大场面和故事情节。还有300盘糟糕版本的录像带在四处流传。有很多人已经看过了，这真是令人尴尬，因为它们同时还是质量很差的录像带。

如果能够有办法烧掉仍旧存在于录像带上的所有那些拷贝，那对我来说将是最美的事情——因为那是我的心病。那是个糟糕的时刻。你在完成一件事情的道路上会有很多糟糕的时刻，但它们可并不全都是这么人尽皆知的。这是个很微妙的行业。你必须能够度过某些糟糕的时刻，你会对它们做出反应，并希望你能修正它们。科学家在取得突破之前都会有很多、很多次失败，而突破就全都建立在那些失败的基础之上。

所以我想它是死了，这很令人心痛，因为有那么多我喜爱的想法都还包含在那具已经死去的身體里。但你在靠近的时候，仍旧能够听到它在呼吸。那很美好。所以那也并非一件完全令人失望的事情。事实上，在它被拒绝上电视之后，是有一点点欢快的气氛的，我注意到了这点欢快的气氛。电视的画质很差，音响糟糕，而且经常被广告打断，从一开始就是我的一个心病。对此我一直都很清楚地知道，尤其是在《双峰镇》之后。他们认为演出是第二位的，广告才是第一位的。

那你为什么在过去已有的糟糕经验之后，还决定再次跟电视眉来眼去呢？

是因为那种可以持续不断地讲故事的方式具有一种愚蠢的吸引力。在一个持续发展的故事中，不知道所有这一切究竟会把你带到何处，是很令人兴奋的。看到并且发掘出其间的路径是个让人非常兴奋的过程。这就是我之所以喜欢电视剧的原因所在——去推进一个持续发展的、谁也不知道最终会通向哪里故事。你就会假装一切都会好起来，所有那些长官们都会站在你的一边，你的工作会进行得非常顺利——全都是因为那个持续发展的故事是如此让人欲罢不能。但是让人烦恼的却是你的那个项目在完成前就被叫停了。

你之前就跟美国广播公司有过一模一样的龃龉了，不是吗？他们当初不是在仅仅播了三集以后就叫停了你的情景喜剧《正在播放》吗？

是的。那是个相当愚蠢的喜剧，但在有些人看来还是很好玩儿的。我当时还是没有真正明白其中的奥妙。现在我感觉美国广播公司就是不喜欢我。现在我终于明白了。

貌似你对此也并不觉得有什么不开心的。

是的，因为所有这些都没什么要紧。每个人都在扮演自己的角色，而美国广播公司则通过拒绝这部试播集反而帮了《穆赫兰道》一

个大忙。这个想法真是一定得经过这样一个过程。现在回顾起来我才明白，在将这个项目向前推进、成为它一直想成为的结果这个过程中，他们其实起到了一个非常重要的作用。我真的觉得事实就是这样，这让这部影片在很多方面都获益匪浅。

还有另一方面，我从来就没有跟任何人说起过……我不知道我是不是应该跟你说。（长时间停顿）呵呵，其实也没什么大不了的。

（大笑）电视不同于电影，当你的脑子在想“电视”时，会有特定的东西产生。我也不知道到底是为什么，但是对我来说，“好玩”的系数就会略为上升一点。我觉得它就是这个样子。然后，当它开始变成别的什么东西，比如说一部剧情长片时，那就像是你在做一个蛋糕，你已经差不多做出了一个非常不错的蛋糕，但突然之间，有人要来吃晚饭了，而这个蛋糕就得成为那道主食了！于是这时候你的脑子就开始加进来那些小块的鸡肉，加进来一些蔬菜，然后在你有充分的意识之前，你已经得到了一个完全不同的新东西。这个东西很健康，不过也还有点甜，这时它里面既有了蛋白质也有了蔬菜，大家都快疯了！他们吃得津津有味，他们还想得到它的配料和做法！

但是在刚刚完成试播集那个时候，确切地说我们正处在故事中的哪个阶段呢？

你瞧，克里斯，这可不是我看待问题的方式。这就好比是在说“当你在拍摄的时候，7月1日那天你确切地说正拍到脚本的什么地方了呢”。这并不重要，因为终于在12月1日那一天，它们全都合为一体啦！那个试播集只是这部影片得以最终完成的一个阶段。

如果当初那部试播集被接受的话，你就会跟一票其他的导演一起来拍这部剧集了吧，就像当初拍《双峰镇》那样？

这也是我认为拍电视剧的想法被否决掉实在是因祸得福的另一个原因所在。你不可能那么长时间就你一个人来拍这么一个持续发展的故事。如果真能做到，那当然是最美妙不过的，但你做不到。而每一个个体都一定有他们各自不同的声音，一旦你将它开放给别人一起参与，它肯定会朝一个不同的方向发展。那些来自于实际操作中的想法才是至关重要的想法。就因为你正实际在做一件事，你才能真正看清楚这件事的底细和根由。如果你并不在现场，这些事情就不会发生。

就比如说你有一幅铅笔素描，你把它交给别人请他代你将它完成。他们也许就给它涂上颜色，然后拿给你看，而你会说“挺好”。但如果是由你本人来完成从铅笔素描到成品画作的这一转化过程，这其间你就会做出成百上千处改动，因为你就正处在这个过程之中，必须由你一笔笔来完成。所以你最后得到的会是一个更好一点的成品。

那么你又是怎么重新回到《穆赫兰道》这个项目的？

法国公司Studio Canal +的皮埃尔·埃德尔曼来到这间工作室，就坐在你现在坐的这个位置，他说——上帝保佑他——“我知道我能弄到一份《穆赫兰道》录像带的拷贝。我能得到你的允许看看它吗？”而我说：“皮埃尔，你不会想看到那种该死的东西的。”他说：“但你想把它完成，不是吗？”我说：“没错，但我对于如何完成它还没有任何想法，而且那录像带惨不忍睹。真是惨不忍睹！”于

是他说：“就让我看看吧，因为我就想知道它到底是个什么东西。”于是我说好吧，因为他的心态非常好。然后他回来了，大约是一天以后，他说：“我喜欢这个作品。我可以把它做成一部剧情长片。你就表个态吧。”于是我就说：“那就干吧！”一年以后——因为当初有那么多公司参与进来——皮埃尔拿到了版权。

在那么长时间以后把这样一部素材再度捡起来重拍，会有很多实际的问题吗？

是呀！我记得当初布景被拆掉的时候杰克·费斯克脸上的表情。布景原本是以模块化的方式搭建的，但它们拆卸的时候一定得非常小心，而在他意识到这一点之前，它们已经被很不小心地拆掉了。同时它们还需要保存起来，但要把它们运回来却需要巨大的工作量。然后我们又意识到迪士尼已经把道具和服装全都弄丢了，他们已经把这些道具和服装都交付给“流通环节”了，也就是都给弄丢了。于是我们就面临着非常糟糕的布景问题，而且没有了服装也没有了道具。我当时就想：这肯定是做不成的。

也正是在这个节骨眼上，我才意识到我其实并没有如何将它完成的任何想法。（大笑）之前我一直都在忙活别的事，并没有集中来考虑这个问题，也不能确定地知道它到底能不能成——因为它就这么拖着、拖着，一直都没个结果。

一部试播集是个挺特别的东西，它不是一部剧情长片。事实上，它跟一部剧情长片的体例正好背道而驰，因为它只是开了一个头，但并没有给它们一个结束。我当时想，最好还是对这整件事拒绝了事

吧，但然后我又不断想起皮埃尔为了得到版权已经花掉的那些钱。这真是个进退两难的窘境。我充满了巨大的恐惧和焦虑，因为我得到了这个难得的机会，却又没有如何去做的想法。所以当时真是有很多负面的因素。

是什么救了你？

呃，有天晚上我在自己的椅子上坐下来冥想，嗖的一声——整个的图景一下子展现在我面前，我看到啦！这些想法从六点半到七点涌现出来，我看到了一条基于这些想法的前进之路。它们就像是一件礼物——一个赐福。于是我写下一些新的内容，而所有之前已有的那些片段都跟这个新的想法融为了一体，这个新的想法跟旧有的东西结合在一起，但又对它们做出了调整和改变。所以它既影响到开头、中段，又影响到结尾。这些东西就这样涌现出来，真是个奇迹。

再怎么讲，有关一整部剧情长片的各种想法从来都不会突然间一劳永逸地全部涌现，它们都是以碎片的形式出现的。所以你可以在任何时候停下来讲：“这些都是我需要的那些碎片，我怎样才能将这些碎片组合成一部完整的影片呢？”但这些碎片一直都在迫使其他的碎片加入进来。《穆赫兰道》的情况就是我有了一大把特定种类的碎片——开放式的碎片。于是它们就需要一种特定种类的想法加入进来，将它们连成一体。这就是窍门。

你说“窍门”是什么意思？

超现实主义者们会哄骗自己。他们会抓到一大把词汇，然后将它们抛掷到空中——我是这么想象的——他们就看着它们落地的方式。或者是一大把形象，观看它们如何降落，然后就以这些随机的行动为基础得到创意和想法。你的思想聚焦在某件特定的事情上时，它就会引入很多想法，这些想法又会以一种令人惊讶的方式跟那件事情结合在一起，因为这是一系列令人惊讶的情境。而就因为我在内心中特别对于《穆赫兰道》怀有难以解决的问题，我就能得到特定的想法。

有个说法：“你的注意力在哪儿，哪儿就充满活力。”这是个很真实而又很神奇的说法。你可以好好琢磨琢磨它。这就像是专注度和渴望会形成鱼饵，而那些鱼——也就是创意和想法——就是那些开始往上游过来的奇妙的东西。你能抓到那些鱼，但心照不宣的是你并不是每次去找都肯定能抓得到。

将《穆赫兰道》整合为一部剧情长片所需要的所有想法是在那个时刻一次性涌现的，还是在你进行这个项目的过程中陆续想到的？

呃，有很多确实是在那一刻发生的，后面还有些微调，后来在拍摄的时候还有进一步的微调。但我不认为在第二次拍摄期间还有任何新东西冒出来。我想那些想法已经完全够用了。

然后你又是如何想办法说服那些主要演员，让他们相信那部试播集是能够改造成一部剧情长片的呢？

我们都一直保持联系的。劳拉，她饰演的是卡米拉·罗兹和丽塔，说她一直都知道一切都会没问题的——知道它会最终完成而且结果会很好的。我想每个人心里都是这样想的，但有好几次，我把他们召集起来的时候，他们又会说，“这个项目已经死翘翘了！这部影片已经死了。它已经不存在了”。后来，我把纳奥米和劳拉再次找来，跟她们讲了我已经想到的那些新想法，又让她们读了全新修改的脚本。很显然，现在里面是有一些东西需要讨论的！但结果非常棒，因为她们基本上全都点头认可，而且百分百地理解了它。

我想有样东西是完完整整地存在于某个地方的，我们需要做的只不过是一点一点地发现它。我就是这样感觉的。演员们就跟普通人一样，他们有足够的了解，他们对一事物有他们自己的认识，然后我们又有了很多次的排练和讨论——并不一定是为了搞清楚其中的含义——只是为了让这件事感觉对头。他们的头脑中也许有跟我完全不同的想法，或者也可能非常接近。但只要它感觉对，一切就都没什么要紧的。这个过程是一种非常困难的反复磋商，不过演员们差不多都是抽象思维的思想家。

在从一部电视试播集向一部剧情长片转变的过程中，《穆赫兰道》变得比原来更加复杂了吗？

没有，它变得简单多了。这就像是当我们拍摄《橡皮头》时，我待在美国电影学会那个破房子的食品室的那一天。那个时候我们已经拍了有差不多一年的时间，而我当时正在画那个“暖气片里的女士”。我努力想象着亨利房间里的暖气片的样子——那个房间离我只有二十英尺远——但却做不到。于是我就直接跑进亨利的房间，当我

看到那组暖气片的时候，我差一点喜极而泣。太完美了。它是独一无二的，因为它里面还有一个为她准备的空间。但在那组暖气片被精心挑选出来之前，她是并不存在的。所以“暖气片里的女士”就跟之前已有的想法合为一体了。我当然早就知道这一点了。《穆赫兰道》也是这样的情况。

但《穆赫兰道》有更多得多的元素需要相互吻合，也有更多得多的叙事线索需要绾合起来。

那是肯定的，但当你在进行某个项目的时候，你会有很多四处生发又四处碰壁的筋络。但在其他筋络枯萎和消损的时候，其中有一条会继续发荣滋长。有时候你得去不同的方向寻找你主要的路径。也许其中的一条筋络到了最后会以一种不同的形式出乎意料地重新长回来，而你会说，“原来它最终是这样契合无间的”。《穆赫兰道》中那所有的线索就全都绾合在了一起。

这部影片充满了明显的线索，但是也有很多其他的東西，它们本身是重要的视觉和听觉指示器，但又很不明显。所以有时候看来确实就像是你以戏弄或是迷惑观众为乐。

不是不是，你永远都不能跟观众们来这个。一个想法涌现出来，你把这个想法以其希望的形式呈现出来，你一定要对它始终如一。线索是很美妙的东西，因为我相信我们都是侦探。我们仔细琢磨一件件事情，我们得出自己的结论。我们一直都是这么行事的。人们的头脑装下一件件事情，然后根据各种迹象形成各种结论。这就像是音乐。

音乐开始奏起。一个主旋律进来，然后它又离去，而等它再次出现的时候，它会因为之前的离去而变得远为美妙得多。

但是观众们一直苦于努力想弄清楚这部影片而不得，在某种程度上，他们真是很希望你能告诉他们所有这一切到底都意味着什么——至少对你而言。

是的，而我也一直都是这么说的：我认为他们其实是知道对他们而言这是什么意思的。我认为直觉——我们内心的大侦探——会以某种方式把所有情况整合起来，使其变得对我而言言之成理。大家都说直觉会给你一种内在的知觉，但这种内在知觉的诡异之处却在于它真的很难跟别的任何人传达和交流。一旦你开始尝试，你就会意识到你找不到合适的语汇，或者你没有能力将这种内在知觉说给你的朋友听。但你仍旧心知肚明！这也真是让人懊恼和沮丧。我认为你之所以无法传达你的感受，是因为这种知觉太过美妙和抽象。然而诗人就能够用语汇来抓住一种抽象观念，给你一种舍此之外你无从获致的感受。

我认为人们是知道《穆赫兰道》对他们而言意味着什么的，但他们对此并不确信。他们希望有别的什么人能告诉他们。我喜欢人们对此进行分析和研究，但他们并不需要我来帮他们得出结论。像一个侦探一样把谜题解开是一件非常美好的事情。而告诉他们却会剥夺他们深思熟虑、切身感受并得出自己结论的乐趣。

如果那结论跟你的并不一致，也没有关系吗？

对，因为即便你把握住了整体的情况，其中仍会有些抽象的元素是你感觉必须稍微再进一步思考一下的。你将不得不这样说：“我感觉是有点懂了，但我还是不知道那究竟是怎么回事”。差不多是这种情况。电影里的那些基本要素总是不变的——它一直都是同样的长度，原声音乐也一直都是一样的。但不同的观众却会有不同的体验。这也正是你不应该跟观众讲太多的另一个原因所在，因为“知情”会败坏那种切身的体验。

这可能也是第一部就连广告宣传攻势中——至少是在英国——都包含了解开影片之谜的线索的电影。这么做是你的主意吗？

不是。事情是这样的。这部影片在法国的发行部分也是由Canal+负责的，相对于美国的发行商，我跟他们谈得倒是更多一些，尽管影片首先是在美国上映的。有一天皮埃尔·埃德尔曼给我打来电话说：“大卫，我们正在考虑，想为普通观众理解《穆赫兰道》的含义提供十条线索。”而我说：“皮埃尔！”你知道（大笑），“这纯粹是闹着玩，让我想想看。”

它们一定得是真正的线索，不过同时也一定得半遮半掩才行。这么一来，如果你对这部电影已经有了一定的看法，这些线索就会显得相当明显，而如果你对影片有另外的理解，它们会让你进一步细想，也许你会重新以不同的方式来看待它。他们说这还挺有效果的，所以我猜这也就是为什么他们又把它们推广到英国的缘故吧。我是反对这类做法的，不过它们倒都是相当抽象的那种线索。

你曾将《迷失高速公路》描述为——部分是开玩笑的——一部21世纪的黑色恐怖电影。你觉得也可以这样来描述《穆赫兰道》吗？

你不能一开始就打算去拍一部特定类型的影片；是有关影片的那些想法告诉你它将成为一部什么样的影片，而等你意识到它到底是部什么样影片的时候，它已经几乎都成型了。当一部影片慢慢成型的时候它会呈现出什么样的形态，是会让你感觉非常奇怪的。《穆赫兰道》中也许是有黑色的成分，也同时有一两种其他的类型因素在四处游动。对我来说，这是个爱情故事。

在《迷失高速公路》中有两个演员分别饰演同一个主要角色——弗瑞德·麦迪逊的两面。而在这部影片中你却反其道行之：所有主要的演员——还有几个配角——每人都饰演两个不同的角色。对你而言，是那种“一个演员演一个角色”的模式已经成为过去了吗？

你不能这么想“我以后只拍那种一个演员至少饰演两个角色的影片”。但有时候那些跳到你面前的想法就是那样的。这个想法当中有些非常迷人的东西，但在《穆赫兰道》中实际发生的却有点出乎意料。《迷失高速公路》倒是更切题一些，因为它就是一部表现人的意识如何自我欺骗的影片——为的是将自己从不得不去处理那些无法处理的问题的困境中拯救出来。

意识真是我们的好朋友，在它屏蔽掉一些特定的东西之后。但要是把它关掉我们却是要付出代价的。它会化脓溃烂的。意识到底有多

大，我们并不知道。那是个非常美好的地方，但它同时也可能会漆黑一片。有时候闯进我意识中的想法真会让我发疯。我不知道它们是从哪里来的，也不知道它们要达到何种目的。

这就是冥想所能达到的一个功效了——最终它能将这些压力和可怕的东西完全清理掉。你可以求助精神医学来对付这些负面的东西，但用这种东西对付它们，它们会再次冒出来的。所以这是一种双重打击！而在超觉冥想中，那些扭曲反常的压力就会变得像是太阳底下晒得很热的人行道上的水一样，它很快就蒸发了。你不会再重新体验到那些压力，它就这样完全消失了。于是你的神经系统就会变得毫无压力，充满了存在感，没有任何黑暗的角落。就只有光明，你能看到那幅伟大、美丽的巨幅画面。

但作为一位编剧和导演，你却似乎根本就无意制作一部表现这种优美状态的影片。你的角色绝大部分仍旧处在那个黑暗和困惑的国度当中。

你说得太对了。如果类似这种纯粹喜乐的意识能以某种方式表现出来，那将是很有意思的，但它将不得不以黑暗和困惑的有机部分的方式呈现出来。我们喜欢观看好人被引诱到某种考验他们的奇怪情境当中的故事。每一部影片都有点像是一次实验。我们需要通过各种结合在一起的对立面学得知识和经验。自由意志和经验经常会使我们陷入困境，但希望我们能从这个困境中学到点什么。

当你将女性置于困境中时，你似乎很喜欢看她们哭泣。在《双峰镇》中当然有很多这种场景，而在《穆赫兰道》中竟然更多。女性的哭泣中有什么东西让你如此着迷呢？

我不知道！到底是什么？我猜是很多东西凑到了一起吧。我是拍过几次那样的场景。也许我还会拍更多。我不想挑明这到底是什么，因为这么说是不够的。

在《双峰镇：与火同行》中，当劳拉·帕尔默在旅馆里观看朱丽·克鲁斯演唱《一个忧郁世界里的的问题》时哭得心碎肠断。而在《穆赫兰道》中，戴安娜和丽塔在静默夜总会里观看丽贝卡·德尔·里奥模仿她本人演唱罗伊·奥比森的《哭泣》时，两个人全都哭得无法自控。后面这一幕戏是怎么来的？

这纯属意外。我的朋友，加州的前音乐经纪人布莱恩·劳克斯时不时地会给我打电话说“我想让你来见见某人，我们能一起喝杯咖啡吗？”有一天他给我打电话说“我想让你见见丽贝卡·德尔·里奥”。于是有天上午十点钟的时候，丽贝卡就和布莱恩一起过来了，而且因为我曾跟约翰·内夫说过“我觉得她肯定会唱歌的”，他已经在我录音棚里的小隔间里装好了麦克风——一个非常漂亮的麦克风。丽贝卡只想过来喝杯咖啡，在我们面前唱唱歌。她原本并不想录任何东西的，但她刚进来四分钟以后——我想在她喝咖啡之前——就已经进了录音棚的小隔间。而她选择演唱的那首歌就是影片里用的原声音乐。她四分钟之前才从大街上进来，现在已经开始了实际的录音！

事情的诡异之处就在于她选择演唱的就是罗伊·奥比森的那首歌。当初我正要开拍《蓝丝绒》时，电台上播出了《哭泣》那首歌。我就说：“啊呀！我一定要弄到那首歌，看它在电影里的效果如何。”最后的结果是并不太合适，但我开始听他其余的唱片，结果《在梦中》就出现了。它简直注定要以最美妙的方式改变整个局面。丽贝卡认识芭芭拉·奥比森——罗伊的第二任妻子，就是她将《哭泣》翻译成了西班牙语，但那首歌差一点就出现在《蓝丝绒》里，想想真是太奇怪了。

丽贝卡有着这个世界上最美的嗓音，于是我就说：“该死，这真是不可思议！”我就开始考虑这件事。她离开后我们听了她那首歌，我就说：“她一定要出现在影片里。”后来的这个主意是我有天夜里记下了的，它就这么一下子跳了出来，并为丽贝卡在影片中找到了合适的位置。

我们实际拍摄那个镜头时，她对口型假唱做得真是我所看到的最出色的。当然她本来就是原唱，但即便如此，还是有很多歌手是做不到的——嘴型、舌头和气息都不到位。但这次拍摄在每个方面都完美无缺。

在《穆赫兰道》中，貌似有很多的模仿，对于音乐的——在为亚当·凯舍尔的影片进行的面试中——不过人们也在“模仿”整个的生活。在某种程度上，贝蒂这个角色是否就是戴安娜的“模仿”？

（长时间的停顿）

……某人只有当她在派拉蒙公司那场绝妙的面试中扮演了别的人才变得“真实”了……

（停顿在继续）

……拍摄这同一个镜头时，我们已经看过她跟丽塔相当糟糕的排练了，这都是所为何来？

这就像是把一件事做两次——同样的素材，两种不同的方式。这总是很有趣的。在《蓝丝绒》中，《在梦中》那首歌就放了两次，而每次你得到的感觉都是完全不同的，意义也完全不同。或者也许意义是一样的，但你看待它的方式不同了。所有的角色都在面对一个身份认同的问题。就像我们每个人一样。

如果碰上了你不能完全说服自己的情况，你可曾依靠任何人在任何事情上做出正确的选择或决定吗？

你必须得依靠自己。在某个阶段，你会把片子放给别人看，人们也都很乐于告诉你他们的意见。你可以认真考虑这些意见。如果有20个人说“我原本不明白那是怎么回事的”，那么关键之处就在于他们现在确实理解了，你就可以说“OK”了。你可以从这些事情中学到东西，也可以从你跟一帮人在一个房间里一起看那部片子时他们的感觉中学到东西。这类事情通常发生在最终的叠化和混音之前——是在临时的叠化和混音阶段——有很多修改就是从这里出来的。你觉得已经弄得很不错了，直到你跟其他人坐在一起观看。他们只要跟你在同一个房间里观看就能告诉你所有的东西。他们都不必开口跟你明说。

你的音乐编辑和混音师约翰·内夫跟我说过《穆赫兰道》最后的混音花了很长的时间。

所有的混音阶段都会很长，为了让影片在音响和音乐上有正确的感觉。在楼下我自己的影院里做混音的好处就在于不会按照每分每秒来算钱。这也只是在某种程度上而言，因为你还额外雇了人，不过现在的设备已经很高能了，你可以花更少的时间准备混音，而把更多的时间花在一边推进一边进行试验上。所以实际的叠化和混音做起来要花更长的时间，不过临时的混音就可以花比较短的时间了，这种工作方式是我喜欢的。你不断地实际去做再根据结果重做。你可以放弃这个再去尝试那个，或者完全推倒重来，然后再倒回来从一个不同的角度来做混音。所以你就这样一直不断尝试，直到你感觉做对了为止，也只有到了这个时候你才会停下来。

你又怎么知道什么时候是做对了呢？你可以永远都这么改进、完善下去……

到了某个特定的阶段，你会有种做对了的感觉，这时候你就可以往下进行了。你也可以继续做出十种不同的修正，而每一种在某种程度上感觉都还不错。但你有特定的一堆柴火，有特定的原材料、装备、人员和情绪。还有一个特定的时段。所有这些东西就是你必须去合作共事的，你就只能这么做下去，直到它们全都结合为一体，感觉整部影片做对了为止。

还有，你在将它们作为一个整体再看一遍之前，事情就还没有完。如果你这么一盘一盘胶片地看，那你就是在自己骗自己！所以等你完成了叠化和混音以后，你要马上把它完整地看一遍。那时候你一定要确保房间里千万不能有把枪，因为那真是一场噩梦。

然后——对我来说——就是减少音乐。把音乐删减，删减，删减，删减，删减！直到我矫枉过正，做得太过，只剩下光秃秃一片，但这很好，因为这时候就可以再往回找：“把它放回去，让我们再看一遍。”也许有什么新的想法又冒出来了，因为现在的问题是这儿或那儿的音响太贫乏了，你就不断地反复这样做，直到整体的感觉确实是对的，你就完工了。我喜欢把我的电影一直推进到我真正感觉是对的地方。这部分工作实在是美妙无比。要是能一直都在制作却根本就不去放映，那才真叫一个棒呢。

不过当《穆赫兰道》最终正式上映之后，它确实得到了很多极高的评价，也得到了很多提名和奖项。

在评论方面非常成功，它得到的评价好得令人难以置信。在经济方面却完全不成功，因为它根本就没有突破小众，进入比较大众的视野。究竟为什么？真是莫名其妙！

1 史崔特是影片主人公的姓氏，不过“The Straight Story”这个标题一语双关，字面意思是“直截了当的故事”。

[2](#) 指将一条纸带扭转180度后再将首尾粘贴而形成的“单侧曲面”。从这个曲面上任一点出发可以不经过纸带边缘而达到起始点的背面，因德国数学家莫比乌斯首先发现而得名。

[3](#) 迈布里奇（Eadweard Muybridge，1830—1904）：出生于英国的美国摄影家，以最先从事动体摄影和电影放映的研究工作而著名。

[4](#) 华氏，相当于摄氏15.5度左右。

[5](#) 相当于摄氏零下12度。

[6](#) 曼怛罗（Mantra）：印度教和佛教的咒语、真言。

大卫·林奇作品列表

1967年

《六个男人呕吐》 Six Men Getting Sick

六个抽象化了的人形以线图的形式出现。他们的内部器官都可以看见，胃里充满了一种明亮的色块状物质，这种物质上行到他们的头部，引起他们呕吐。

动画制作、摄影（彩色）：大卫·林奇

1分钟，16毫米，反复投射在浇注而成的屏幕上。

1968年

《字母表》 The Alphabet

一个女孩躺在洁白的床上，周围一片黑暗，听着孩子们唱字母表的声音。一个个单个的字母在阳光中飞舞，伴随着一个男声学唱字母表的声音。一个生命之形诞生了，但一棵植物将字母喷洒在它身上，它坍塌成了血糊糊的一团，红点溅到了那个女孩和她的床上。字母表中的字母挨个出现在黑暗中。那个女孩伸手去够它们，这时一个女声告诉我们她已经学会了她的ABC。然后那个女孩还没来得及痛苦挣扎就被植物触须一样的网束缚在床上。在床上剧烈扭动时，她大口地呕出鲜血，玷污了雪白的床单。

编剧、导演、动画、摄影（彩色）、剪辑：大卫·林奇

合作制片人：H·巴尔顿·瓦瑟曼

音效：大卫·林奇

演唱：鲍伯·钱德维克、佩吉·林奇

演员：佩吉·林奇

4分钟，16毫米

1970年

《祖母》 The Grandmother

屡次被父母打骂、忽视，一个孤独的男孩在探索他那个充满暴力的家庭里的巨大黑暗。他在阁楼上找到了一袋神秘的种子，把其中一颗种在了一张土堆得高高的床上。种子长成了一棵巨大的植物，根占满了整张床。因为不断地尿床而被父母打骂，那个男孩又去看他那棵神秘的植物，植物终于爆开了，出来了一个很和善的老太太，她与男孩成了朋友。但她不久就病了。男孩的父母嘲笑他明显的痛苦。老太太死了，那个男孩回到他的房间，也变成了一棵植物。

制作人：大卫·林奇（美国电影学会资助）

导演、编剧、摄影（彩色）、动画、剪辑：大卫·林奇

助理：玛格丽特·林奇、C·K·威廉姆斯

剧照摄影：道格·兰德尔

声音：艾伦·R·斯普莱特

音效：大卫·林奇、玛格丽特·林奇、罗伯特·钱德维克、艾伦·斯普莱特

音乐/音乐效果：“拖拉机”

演员：理查德·怀特（男孩）、多萝西·迈克吉尼斯（祖母）、弗吉尼亚·迈特兰德（母亲）、罗伯特·钱德维克（父亲）

34分钟，16毫米

1974年

《截肢者》 The Amputee

一个女人坐着，边读边在脑子里构思着一封信。信的内容很明显涉及由性爱和误解造成的复杂的情感纠葛。一个医生进来了。他在她面前坐下，安静地为她的残肢治疗、敷药，两条腿都是从膝盖处截去。那个女人继续构思她的信，一点都没注意到医生和她进行治疗。

制作、编剧、导演：大卫·林奇

摄影（黑白）：赫伯·考德威尔

演员：凯瑟琳·库尔森（女人）、大卫·林奇（医生）

5分钟，录像带

1976年

《橡皮头》 Eraserhead

在一颗行星的深处，一个男人在拉杠杆。表现观念和生命产生的意象。人物出现。亨利·斯宾塞回到他位于一个荒凉工业区的家，那是个怪异而又肮脏的公寓。邻居告诉他，他的女朋友玛丽邀请他去她父母家吃晚饭。到了那儿他发现他已经成了一个早熟“婴儿”的父亲，而那个“婴儿”尚在医院里。玛丽搬进来跟亨利一起住，但不久又搬回父母家，因为那个“婴儿”不停地啼哭，搅得她夜不能寐。亨利梦想着一位出现在他家暖气片里的舞台上的女士。她在歌唱着天堂，同时用脚踩着一种奇怪的像虫子一样的生物。那个“婴儿”病了，因为受到他邻居的诱惑，亨利想象着他是在暖气片里的舞台上。他的头被生长在他体内的“婴儿”推了下来然后被带到一个工厂加工成了铅笔头上的橡皮。亨利终于杀了那个“婴儿”，引发了一场宇宙大灾难。那颗行星爆炸了，在它中心的那个男人推拉杠杆的努力都白费了。耀眼的白光一闪，亨利在似乎是来世的地方遇到了那位暖气片里的女士。他们温柔地相拥在一起。

制片人：大卫·林奇（美国电影学会中心的电影探索研究基金资助）

导演：大卫·林奇

电影剧本：大卫·林奇

摄影（黑白）：赫伯特·考德威尔、弗里德里克·埃尔姆斯

音效：艾伦·R·斯普莱特

剪辑：大卫·林奇

音乐：范茨·沃勒、彼得·艾沃斯

艺术指导：大卫·林奇

特效：大卫·林奇

演员：杰克·南斯（亨利·斯宾塞）、夏洛特·斯图尔特（玛丽·X）、艾伦·约瑟夫（比尔·X）、珍尼·贝茨（玛丽的母亲）、朱迪斯·安娜·罗伯茨（门厅对面的漂亮女孩），劳雷尔·尼尔（暖气片里的女士）、杰克·费斯克（行星里的人）、吉恩·朗格（祖母）、托马斯·库尔森（男孩）、约翰·莫奈兹（乞丐）及其他

89分钟，35毫米

1980年

《象人》 The Elephant Man

1884年，一个畸形人演出的广告引起了雄心勃勃的外科医生弗里德里克·特雷夫的兴趣，他付钱给不太情愿的马戏团主拜茨要求私下看看。他因其所见而受鼓舞，并说服拜茨同意他在伦敦医院为畸形人进行一次秘密的体检。在认识到畸形人约翰·梅里克一直惨遭毒打后，特雷夫决定正式把他接收为自己的病人，没有理睬拜茨的威胁。他发现梅里克并不低能，于是开始教育他，以求给高级医生卡尔·古姆留一个好印象，也因此确保自己在医院里的职位。因为女演员玛奇·肯德尔对梅里克怀有很大的兴趣，他因此在上流社会成了一个备受瞩目的人物。因为王室的干预，梅里克可以一直在医院里住下去，但夜间门房的熟人们为了一睹他这位怪物名人的模样纷纷跑到医院里来看他，门房还能收到一笔“参观费”。梅里克不堪忍受这种折磨，从

医院里跑了，重新回到拜茨的马戏团，后来又遭到恶劣对待，被别的“畸形人”偷偷放生。梅里克已经病入膏肓，他又回到特雷夫身边，在亲眼看了玛奇·肯德尔的演出之后，垂下沉重的头颅去世了。

出品公司：布鲁克斯影业

执行制片人：斯图尔特·科恩菲尔德

制片人：乔纳森·桑格

导演：大卫·林奇

电影剧本：克里斯托弗·德·沃尔、埃里克·贝尔格伦、大卫·林奇

摄影（黑白）：弗瑞迪·弗朗西斯

音响设计：艾伦·R·斯普莱特

音乐：约翰·莫里斯

艺术指导：斯图尔特·克里格

象人化装：克里斯·塔克

演员：安东尼·霍普金斯（弗里德里克·特雷夫）、约翰·赫特（约翰·梅里克）、安·班克罗夫特（玛奇·肯德尔夫人）、约翰·吉尔古德爵士（卡尔·古姆）、温蒂·希勒（“妈妈头”）、弗瑞迪·琼斯（拜茨）、迈克尔·艾尔皮克（夜间门房）、汉娜·格顿（特雷夫夫人）、海伦·瑞恩（艾丽斯公主）、约翰·斯坦丁（福克斯）及其他。

124分钟

1984年

《沙丘》 Dune

10991年，沙漠星球阿拉基斯（沙丘）是香料mélange在整个宇宙中已知的唯一产地，它能延长寿命、扩展意识并能使你在空间和时间中穿行。皇帝沙旦姆四世在上帝的指导下掌管着香料的贸易和这个星球上各种既得利益。皇帝指定由莱托公爵领导的阿特瑞德宫管理沙丘，从而驱逐其前统治者，由弗拉基米尔男爵领导的哈克嫩人。这其实是皇帝和哈克嫩人之间要借此消灭阿特瑞德人的阴谋，弗拉基米尔男爵的侄子费迪·劳塔更进一步地制定了要将皇帝本人赶下王位的计划。还没等莱托、他的儿子保罗和他的妃子杰西卡踏上沙丘的土地，他们就已经被出卖了。莱托被杀，不过保罗和杰西卡逃脱，被神秘的沙漠游牧部落弗里曼人救出。大剂量的香料已经将保罗的能力大大提高，他也由此发现了绵延90代人的星际大阴谋：制造出一个超人。现在保罗已被弗里曼人认定为他们等待了数代之久的救世主，他注定要发动一场旨在重建富庶的沙丘圣战，他领导他们骑着巨大的沙虫投入战斗。哈克嫩和帝国的军队被击溃，保罗发现自己成了沙丘、香料以及整个宇宙的主人——他本人就是超人。

出品公司：狄诺·德·洛朗蒂斯/环球影片公司

制片人：拉斐拉·德·洛朗蒂斯

导演：大卫·林奇

电影剧本：大卫·林奇

摄影（彩色）：弗瑞迪·弗朗西斯

音效设计：艾伦·R·斯普莱特

剪辑：安东尼·吉伯斯

音乐：玛丽·派奇、托托、布瑞安·埃诺、丹尼尔·拉诺斯、罗杰·埃诺

艺术指导：安东尼·马斯特斯

机械生物制作：卡尔罗·兰姆巴尔迪

演员：弗朗西斯卡·安尼斯（杰西卡夫人）、凯尔·麦克拉伦（保罗·阿特瑞德）、迪恩·斯托克威尔（威灵顿·约博士）、马克斯·冯·塞多（肯恩斯博士）、约尔根·普罗克诺（莱托·阿特瑞德公爵）、布拉德·杜瑞弗（彼得·德·伍瑞斯）、乔斯·弗瑞尔（皇帝沙旦姆四世）、弗瑞迪·琼斯（图费尔·哈威特）、西尔瓦娜·曼嘉诺（尊敬的母亲拉马罗）、肯尼斯·麦克米兰（弗拉基米尔·哈克嫩）及其他

137分钟，70毫米

1986年

《蓝丝绒》 Blue Velvet

美国兰伯顿。回家探视病中父亲的杰弗瑞·博蒙特发现了一个被切下来的耳朵，他把它拿给寡言少语的警长威廉姆斯看。之后在一旁偷听的威廉姆斯的女儿桑迪告诉杰弗瑞这件事可能跟夜总会女歌手多

萝西·沃伦斯有瓜葛。在桑迪的帮助下，杰弗瑞闯进沃伦斯的公寓并目睹了弗兰克·布斯施与她的性虐待和性暴力。杰弗瑞怀疑弗兰克控制了她的孩子和丈夫作为人质那只耳朵可能就是她丈夫的。他深深陷入了与有受虐倾向的沃伦斯的关系中，并被弗兰克带到本的家里，沃伦斯的孩子就被关在那里，然后遭到弗兰克的毒打。杰弗瑞向威廉姆斯警长坦白了他的发现，后来又意识到威廉姆斯的搭档就卷入了弗兰克与毒品有关的谋杀中。桑迪和杰弗瑞互生爱慕，但这时已神志不清的沃伦斯却赤身裸体、遍体伤痕地出现在杰弗瑞家门口的大街上，泄露了她跟杰弗瑞的私情。杰弗瑞返回沃伦斯的公寓，发现了她丈夫和威廉姆斯搭档的尸体。弗兰克也返回公寓要干掉他，却被杰弗瑞射杀。杰弗瑞在自家的花园里醒过来，他父亲正在跟威廉姆斯警长闲谈，桑迪叫他去吃午饭，多萝西拥抱了她的儿子。

出品公司：德·洛朗蒂斯娱乐集团

执行制片人：理查德·罗斯

制片人：弗瑞德·卡鲁梭

导演：大卫·林奇

电影剧本：大卫·林奇

摄影（彩色）：弗里德里克·埃尔姆斯

音效设计：艾伦·R·斯普莱特

剪辑：杜韦恩·邓纳姆

音乐：安吉洛·巴德拉门蒂

艺术指导：帕特里西娅·诺里斯

演员：凯尔·麦克拉克伦（杰弗瑞·博蒙特）、伊莎贝拉·罗塞里尼（多萝西·沃伦斯）、丹尼斯·霍珀（弗兰克·布斯）、劳拉·德恩（桑迪·威廉姆斯）、霍普·朗格（威廉姆斯太太）、迪恩·斯托克维尔（本）、乔治·狄克森（威廉姆斯警长）、布拉德·杜瑞弗（雷蒙德）、杰克·南斯（保罗）、普里斯切拉·博恩特（博蒙特太太）及其他

120分钟，35毫米

1988年

《牛仔与法国人》 The Cowboy and the Frenchman

荒凉的西部。一群由斯里姆领头的牧场工人看到一个奇怪的东西正在靠近。他们用套绳套住的是个戴贝雷帽的生物，讲一种奇怪的语言。他是个叫彼埃尔的法国人。他们怀疑他是个间谍，但因为不会讲英语而他又不会讲法语，交流起来很困难——再加上斯里姆的耳背。那个法国人携带着一篮子宝贝：一瓶葡萄酒、一截法棍面包，还有Gauloise香烟、牡蛎、熟卡门贝干酪、法式油炸食物和一些埃菲尔铁塔的迷你模型。这时候一群姑娘带着啤酒来开晚会了，那群牛仔跟彼埃尔一道加入了法国姑娘跟女牛仔们的狂欢。他们一起唱《牧区的家》，用法语欢呼“法兰西万岁”！

出品公司：埃拉托影业、索克出版、费加罗杂志社

执行制片人：保罗·卡麦隆、彼埃尔·奥利维耶

制片人：丹尼尔·托斯坎·杜·普兰蒂耶

导演：大卫·林奇

电影剧本：大卫·林奇

摄影（彩色）：弗里德里克·埃尔姆斯

音效：约翰·赫克

剪辑：斯克特·切斯特纳特

艺术指导：帕特里西娅·诺里斯

演员：亨利·迪恩·斯坦顿（斯里姆）、弗里德里克·古尔尚（彼埃尔）、杰克·南斯、迈克尔·豪斯、里克·吉约里、特拉西·沃尔特斯、玛利亚·劳伦、帕特里克·豪塞、艾迪·迪克松、老草原狼杰吉及其他

22分钟，录像带

1989年

《双峰镇》 Twin Peaks

华盛顿州的双峰镇。漂亮校花劳拉·帕尔默的尸体被河水冲上这个伐木小镇的河岸。探员戴尔·库柏受命前往调查，与当地的警长谢

里夫·哈里·S.杜鲁门一见如故。劳拉的父亲利兰想跟形迹可疑的商人本杰明·霍恩合伙将双峰镇的土地卖给一个瑞典银行家代表团，开发水疗浴场。库柏在劳拉的一个手指甲里发现了一个字母“R”，这就跟一年前一个年轻姑娘特里莎·班克斯被杀的情节联系了起来。库柏和杜鲁门不久就发现劳拉过的是双重生活：她吸毒而且可能跟她的朋友罗奈特·普拉斯基一起卷入卖淫，而后者也失踪了。普拉斯基出现了，精神大受创伤，被送到了医院。在劳拉失踪的那天早上，他母亲萨拉在她的卧室里突然看到了某个人的幻影。一个神秘的独臂人主动联络库柏。他们在医院碰面，在那儿独臂人告诉库柏杀死劳拉的凶手是恶魔般神秘的鲍伯，而且他已经被枪杀了。25年之后，库柏在一个奇怪的红房间里遇到了死去的劳拉·帕尔默。她在他耳边喃喃诉说，同时一个小个子的男人在伴着音乐跳舞。

出品公司：林奇/弗罗斯特制片公司、Propaganda影业、Spelling娱乐公司

执行制片人：马克·弗罗斯特与大卫·林奇

制片人：大卫·J.兰特

电影剧本：大卫·林奇与马克·弗罗斯特

摄影（彩色）：罗恩·加西亚

音效：约翰·温特沃斯

剪辑：杜韦恩·邓纳姆

音乐：安吉洛·巴德拉门蒂

艺术指导：帕特里西娅·诺里斯

演员：凯尔·麦克拉克伦（探员戴尔·库柏）、迈克尔·奥特肯（谢里夫·哈里·S. 杜鲁门）、谢瑞尔·李（劳拉·帕尔默）、雷·魏斯（利兰·帕尔默）、格丽斯·扎布里斯基（萨拉·帕尔默）、达纳·阿什布鲁克（鲍比·布里格斯）、菲比·奥古斯丁（罗奈特·普拉斯基）、凯瑟琳·库尔森（原木女士）、艾尔·斯特罗贝尔（独臂男人）、弗兰克·西尔瓦（鲍伯）及其他

112分钟，35毫米

1990年

《我心狂野》 Wild at Heart

恐怖角。因过失杀人而被判两年徒刑的西勒刑满释放后，与他的情人露拉一起不告而别。露拉的妈妈玛丽埃塔誓死要把他们俩分开，劝说其前情夫、私家侦探强尼·法拉格特去找他们。在去新奥尔良途中，露拉告诉西勒她父亲是怎么自己放火烧死自己的（西勒曾是玛丽埃塔的合伙人、毒品贩子马尔塞罗·桑托斯的司机）。玛丽埃塔后来又恳求桑托斯帮忙寻找这对亡命鸳鸯。他提出条件，要她答应由他干掉法拉格特并与大毒梟赖因德尔先生联系，后者公开了对西勒和露拉的暗杀协议。懊悔不已的玛丽埃塔在新奥尔良与法拉格特会合，但他被赖因德尔的瘸腿手下胡安娜杀死。在去大土纳的途中，西勒向露拉坦白他曾目击了桑托斯杀害她父亲的情景。发现露拉怀孕后，赖因德尔的心腹手下鲍比·佩鲁劝西勒参与抢劫（其实是想借机杀死他）。然而，被杀的是佩鲁，西勒又被抓进了监狱。在他被释放的那天，露

拉带着儿子佩斯去见他父亲。虽一开始被自我怀疑所困扰，西勒终于受到《绿野仙踪》的激励而回到了她身边。

出品公司：Propaganda/Polygram影业

执行制片人：迈克尔·库恩

制片人：蒙蒂·蒙哥马利、斯蒂夫·格林、西于尔永·西格瓦特森

导演：大卫·林奇

电影剧本：大卫·林奇

摄影（彩色）：弗里德里克·埃尔姆斯

音效：约翰·哈克

剪辑：杜韦恩·邓纳姆

音乐：安吉洛·巴德拉门蒂

整体设计：帕特里西娅·诺里斯

演员：尼古拉斯·凯奇（西勒·里普雷）、劳拉·德恩（露拉·佩斯·福琼）、狄安妮·兰德（玛丽埃塔·佩斯）、威廉·迪福（鲍比·佩鲁）、伊莎贝拉·罗塞里尼（佩迪达·杜朗格）、哈里·迪恩·斯坦顿（强尼·法拉格特）、克里斯品·格洛弗（戴尔）、格丽斯·扎布里斯基（胡安娜）、J.E. 弗里曼（马尔塞罗·桑托斯）、W. 莫根·谢泼德（赖因德尔先生）及其他

124分钟，35毫米

1992年

《双峰镇：与火同行》 Twin Peaks: Fire Walk with Me

华盛顿州。中央情报局警探切斯特·戴斯蒙德和萨姆·斯坦利在调查卖淫女特里莎·班克斯被害一案。德斯蒙德已经发现了非同寻常的线索，但他本人突然神秘失踪。能够通灵的探员戴尔·库柏预测到同样的凶杀还会再次出现。后来，在双峰镇，校花劳拉·帕尔默同时跟提供给她毒品的鲍比·布里格斯和飙车族詹姆斯两个男生交往。她告诉她最要好的朋友唐娜·海沃德遭到恶魔一样的人物鲍伯的强暴。唐娜跟劳拉去了一个雅克·雷诺开的肮脏夜总会，被灌了药并遭到猥亵。劳拉开始意识到鲍伯跟她父亲利兰是同一个人。在劳拉目睹鲍比因一时冲动而将一个作弊的毒品贩子枪杀后，一个来自未来的幻象安妮拜访了她，告诉她戴尔已经身陷狩猎小屋中。在詹姆斯拒绝接受劳拉对自己隐秘生活的告白后，她加入了妓女罗奈特·普拉斯基、雅克以及当地的一个暴徒雷欧·约翰逊的集体淫乱。她们最后被绑住手脚丢在一边，后来被利兰/鲍伯找到。把她们俩拖到一个废弃的火车车厢后，他痛打并最终杀害了劳拉。她死后被拖到了她曾看到过一个天使幻影的狩猎小屋中。

出品公司：双峰制片公司

执行制片人：马克·弗罗斯特/大卫·林奇

制片人：格里格·费恩伯格

导演：大卫·林奇

电影剧本：大卫·林奇/罗伯特·恩格尔斯

摄影（彩色）：罗恩·加西亚

音效：大卫·林奇

剪辑：玛丽·斯维尼

音乐：安吉洛·巴德拉门蒂

艺术指导：帕特里西娅·诺里斯

演员：谢瑞尔·李（劳拉·帕尔默）、克里斯·伊萨克（探员切斯特·戴斯蒙德）、基弗·萨瑟兰（萨姆·斯坦利）、格瑞斯·扎布里斯基（萨拉·帕尔默）、凯尔·麦克拉伦（探员戴尔·库珀）、达纳·阿什布鲁克（鲍比·布里格斯）、菲比·奥古斯丁（罗奈特·普拉斯基）、弗兰克·西尔瓦（鲍伯）、莫伊拉·凯利（唐娜·海沃德）、詹姆斯·马歇尔（詹姆斯·赫利）及其他

134分钟，35毫米

1995年

《卢米埃与同道们》 Lumière and Company

三个警察在靠近一具躺在旷野中的女尸。一个女人坐在家里，她看起来很焦虑。花园里三位漂亮女人的话剧正在上演。一队怪物穿着宽大的衣服踱过一个工厂，同时一个裸体女人完全沉在一池水里，挣扎着。警察到了一户人家。一个男人站起来，那个女人去应门……

制片人：尼尔·埃德爾斯坦

导演：大卫·林奇

摄影（黑白）：彼得·德明

服装：帕特里西娅·诺里斯

演员：杰夫·艾尔佩里、马克·伍德、斯坦·罗斯瑞治（警察），鲁斯·普尔曼（死去的儿子）、帕姆·皮耶罗西什（母亲）、克雷迪·斯莫尔（父亲），琼·鲁德尔斯坦、米歇尔·卡里尔、卡瑟琳·雷蒙德（女人），唐恩·萨尔西多（水池中的女人）及其他

55秒，35毫米

（《卢米埃与同道们》是一部由40个短片组成的影片，每个短片长55秒，由不同的导演执导，是纪念电影诞辰100周年的庆祝活动之一。）

1997年

《迷失高速公路》 Lost Highway

洛杉矶。爵士乐萨克斯管乐手弗瑞德·麦迪逊怀疑他妻子勒妮红杏出墙。他们开始收到匿名的录像带，先是从他们家外部，后来是从内部拍摄的（拍的是他们在睡觉）；弗瑞德碰到了一个人，对他闪烁其词、大玩花头。后来，从另一个录像带中，我们模模糊糊看到了勒妮被肢解的尸体。因谋杀罪名被捕的弗瑞德在狱中头痛得死去活来、精神恍惚。第二天，汽修工皮特·狄顿在弗瑞德的单人牢房中醒来，无法解释他是怎么来到这里的。被释放的皮特怀疑事情有点不

对，他的女朋友希拉令他难解地抱怨他似乎在某个特定的夜里一下子就变了。皮特后来遇到了艾丽斯（看起来跟勒妮很像），大流氓艾迪先生的女朋友。他们开始了一段炽热的性爱关系。艾丽斯说服皮特抢劫色情录像制作商安迪，以便两人亡命天涯。安迪意外被撞死，他们俩逃到沙漠和“迷失高速公路旅馆”。在警察已经开始追踪皮特的时候，艾丽斯突然把他甩了。这时他又变成了弗瑞德。神秘人举着一台摄像机再次出现，艾迪也突然现身，最后被弗瑞德杀死。警笛闪烁中，警车追在惊惶狂叫的弗瑞德后面，在黑暗的沙漠公路上疾驶。

出品公司：CIBY-2000、非对称制片公司

制片人：迪帕克·纳亚尔、汤姆·斯特恩伯格、玛丽·斯维尼

导演：大卫·林奇

摄影（彩色）：彼得·德明

音效：佐济·得能

剪辑：玛丽·斯维尼

音乐：安吉洛·巴德拉门蒂

艺术指导：帕特里西娅·诺里斯

演员：比尔·普尔曼（弗瑞德·麦迪逊）、帕特里西娅·阿奎特（勒妮·麦迪逊/艾丽斯·维克菲尔德）、巴尔塔扎·格蒂（皮特·狄顿）、罗伯特·布莱克（艾迪先生/迪克·劳伦特）、迈克尔·曼西（安迪）、娜塔莎·格里格森·瓦格奈拉（希拉）、格里·布希（比

尔·狄顿）、理查德·普里奥尔（阿妮）、露西·布特勒（坎狄斯·狄顿）及其他

135分钟，35毫米

1999年

《史崔特先生的故事》 The Straight Story

衣阿华，劳伦斯。73岁的鳏夫阿尔文·史崔特在家里重重地摔了一跤。医生说他必须更加用心地照顾自己——这一警告他既置之不理，也没有告诉跟他住在一起、已经成年的女儿罗丝。罗丝接到一个电话，告诉她跟他父亲已经失和多年的大伯莱尔得了中风。阿尔文决定必须去看望住在威斯康星锡安山的莱尔，以弥合多年来的家庭恩怨。他视力太差，不能自己开车，又太顽固，不肯搭别人的车，于是阿尔文就开着一辆机动剪草机，踏上了这300英里的漫长旅程。在他一路上摇摇晃晃地以每小时四英里的速度向前行驶的过程中，遇到了各色人等，并跟他们交上了朋友，其中有一位离家出走的怀孕少女；有一个开车撞死了一头鹿的女人（她每周都会撞上两头鹿）；有一位二战的退伍老兵，两个老人分享了给各自造成了极大心理创伤的战争经验。在出发足足六个星期以后，阿尔文终于抵达了莱尔的那幢老旧的木屋。兄弟俩几乎一言不发地一起坐在门廊上，在经过这么多年的分别以后，他们像是很满意于相互的陪伴。

出品公司：阿兰·萨尔德与Le Studio Canal +、Film Four、Picture Factory共同发行

执行制片人：皮埃尔·埃德尔曼、迈克尔·博莱尔

制片人：玛丽·斯维尼、尼尔·埃德尔斯坦

导演：大卫·林奇

编剧：约翰·鲁奇、玛丽·斯维尼

摄影（彩色）：弗瑞迪·弗朗西斯

音效：Susumu Tokunow

剪辑：玛丽·斯维尼

音乐：安吉洛·巴德拉门蒂

艺术指导：杰克·费斯克

演员：理查德·法恩斯沃斯（阿尔文·史崔特）、西茜·什帕切克（罗丝）、哈里·迪恩·斯坦顿（莱尔·史崔特）、埃弗里特·麦基尔（约翰·迪尔公司的汤姆）、约翰·法利（索尔瓦尔德·奥尔森）、简·加洛韦·海茨（多萝西）、约瑟夫·A·卡朋特（巴德）、唐纳德·魏格特（西格）、特蕾西·马洛尼（护士）及其他

111分钟，35毫米

2001年

《穆赫兰道》 Mulholland Drive

洛杉矶。一个搞砸了的杀手袭击了一个坐在一辆豪华大轿车里的女人，导致这辆车在穆赫兰道上遭遇了车祸。那个女人步履蹒跚地离开，来到临时离开城里的电影明星鲁斯的公寓里避难。鲁斯一心想成

为演员的侄女贝蒂·埃尔姆斯住在那个公寓里，发现那个女人患了失忆症，自称叫丽塔。她的手提包里带有巨额现金和一把奇怪的蓝色钥匙。贝蒂热心地将丽塔置于自己的保护之下，她们俩决定一起找出丽塔的真实身份。暴徒一样的投资人向电影导演亚当·凯舍尔施加压力，要他在新片中启用女演员卡米拉·罗兹，他拒不服从。后来在一个险恶牛仔的胁迫下不得不采取合作态度。丽塔记起了一个名字：戴安娜·塞尔温。一番追踪之下，贝蒂和丽塔却发现了她的尸体。她们成为一对情侣，丽塔不得不前往静默夜总会，她们在那儿找到了一个跟那把钥匙相配的蓝色盒子。盒子打开以后，贝蒂发现她就是戴安娜·塞尔温，而丽塔则变成了成功的电影明星卡米拉·罗兹，离开了她投向导演亚当·凯舍尔的怀抱。戴安娜嫉妒得发狂，雇了一个职业杀手想杀死卡米拉。他承诺在实施枪杀后留下一把普通的蓝色钥匙作为信物，但戴安娜却在一对老夫妇——他们在飞往洛杉矶的飞机上跟贝蒂成了朋友——的威胁下自杀身亡。

出品公司：阿兰·萨尔德影业、非对称制片公司

执行制片人：皮埃尔·埃德尔曼

制片人：玛丽·斯维尼、阿兰·萨尔德、尼尔·埃德尔斯坦、迈克尔·博莱尔、托尼·克兰茨

导演：大卫·林奇

编剧：大卫·林奇

摄影（彩色）：彼得·德明

音效：Susumu Tokunow、爱德华·诺维克

剪辑：玛丽·斯维尼

音乐：安吉洛·巴德拉门蒂

艺术指导：杰克·费斯克

演员：纳奥米·沃茨（贝蒂·埃尔姆斯/戴安娜·塞尔温）、劳拉·埃琳娜·哈林（丽塔/卡米拉·罗兹）、贾斯汀·泰鲁（亚当·凯舍尔）、安·米勒（可可·勒诺克斯）、丹·赫达雅（温琴佐·卡斯蒂利亚尼）、安吉洛·巴德拉门蒂（路易吉·卡斯蒂利亚尼）、罗伯特·福斯特（侦探哈里·麦克奈特）、布伦特·布里斯科（侦探多姆加德）、迈克尔·J·安德森（罗克先生）、拉法耶特·蒙哥马利（牛仔）及其他

146分钟，35毫米

大卫·林奇电视作品

1989年

《双峰镇》 Twin Peaks

29集，上接试播的样片。

对谁是杀害劳拉·帕尔默的凶手的调查在继续，很明显，双峰镇中隐藏着诸多秘密，很多居民都成为怀疑的对象。探员戴尔·库珀隐约看到一个神秘的幻影：劳拉跟一个“从另一个地方来的”小个男人在一个红房间里。本杰明·霍恩策划了一个把镇锯木场关掉的阴谋，

而他女儿奥德丽则自己在附近的妓院“独眼杰克之家”展开了调查。镇上的每个人都有秘密的情事。库柏开始寻找神秘的鲍伯——一个自称迈克的独臂人告诉他的。太空中传来密码信息的新闻和各种怪异的征象（包括一个巨人的出现）都预示着不祥。劳拉的表姐曼迪来到镇上参加葬礼，然后留下来帮助詹姆斯（劳拉的秘密男友）和唐娜（她最好的朋友）一起解开谜团。劳拉的父亲利兰的头发在一夜之间变成白色。之后曼迪自己也被恶魔鲍伯杀害，鲍伯在附体的剧痛中现形为利兰。最终，利兰自己也认识到他自身发生的变化，坦白了杀害自己女儿的罪行。但他的控制者鲍伯却逃离了利兰的身体。

随后库柏探员被暂时停职，由其前中央情报局的搭档、记仇的文多姆·厄尔接任。库柏进一步了解到“黑屋”的存在——鲍伯藏身的那个神秘的“另一所在”。“黑屋”确切的“入口”位置在森林中被发现，其魔力令库柏失去了他的女友安妮。最后，库柏发现自己到了屋里红色的客厅，而遇到的正是自己。结果“好的”库柏被困在了小屋中，而“坏的”库柏则返回了小镇。鲍伯正从镜中盯视着他……

导演（第1、2、8、9、14、29集）：大卫·林奇。

其他导演：蒂娜·罗斯伯恩（2、17集）、蒂姆·亨特（第4、16、28集）、莱斯利·林卡·格拉特（第5、10、13、23集）、卡勒布·德夏内尔（第6、15、19集）、马克·弗罗斯特（第9集）、托德·霍兰德（第11、20集）、格瑞姆·吉福德（第12集）、杜韦恩·邓纳姆（第18、25集）、戴安·基顿（22集）、詹姆斯·福雷（24集）、尤利·艾德尔（21集）、乔纳森·桑格（26集）、斯蒂芬·格伦哈尔（第27集）。

合作编剧：哈里·佩顿（第3、6、9、11、13、16、19、20、22、25、26、27、29集）、罗伯特·恩格尔斯（第4、10、11、13、16、19、22、25、27、29集）、杰瑞·斯塔尔（11集）、巴里·普尔曼（12、18、24、28集）、斯克特·弗罗斯特（15、21集）、特里西娅·布洛克（17、23集）

演员：凯尔·麦克拉伦（探员戴尔·库柏）、迈克尔·奥特肯（谢里夫·哈里·S. 杜鲁门）、谢瑞尔·李（劳拉·帕尔默）、雷·魏斯（利兰·帕尔默）、格丽斯·扎布里斯基（萨拉·帕尔默）、达纳·阿什布鲁克（鲍比·布里格斯）、菲比·奥古斯丁（罗奈特·普拉斯基）、凯瑟琳·库尔森（原木女士）、艾尔·斯特罗贝尔（独臂男人）、弗兰克·西尔瓦（鲍伯）及其他

1990年—1991年

《美国编年史》 American Chronicles

由林奇和弗罗斯特制片公司出品的电视资料片，大卫·林奇是执行制片人之一。林奇与弗罗斯特联合执导了这组系列剧中的一部：《冠军们》。

1991年—1992年

《正在播放》 On the Air

故事背景是1957年纽约的祖布罗特尼克电视网，“莱斯特这个家伙”是其最成功的节目。七集，每集半小时。由林奇/弗罗斯特制片公

司和双峰制作公司出品，为美国广播公司国际娱乐频道摄制（仅第一集）。

大卫·林奇执导了第一集。他还是第一集（与马克·弗罗斯特合作）和第六集（与罗伯特·恩格尔斯合作）的合作编剧。

1992年

《旅馆客房》 Hotel Room

由三个短剧组成的三部曲，故事都发生在纽约铁道旅馆的603房间：《诡计》（背景是1969年9月）、《除掉哈里》（背景是1992年6月）和《停电》（背景是1936年4月）。由非对称制片公司和Propaganda影业出品，为HBO摄制。

大卫·林奇执导了《诡计》（由哈里·迪恩·斯坦顿、弗瑞迪·琼斯和格伦·海德利主演）和《停电》（由克里斯品·格罗佛和阿丽西亚·韦特主演）。均由巴里·吉福德编剧。

图书在版编目 (CIP) 数据

与火同行：大卫·林奇谈电影 / (美) 大卫·林奇，

(英) 克里斯·罗德雷著；冯涛译 . —北京：

新星出版社，2017. 6

ISBN 978-7-5133-1516-6

I . ①与… II . ①大… ②克… ③冯… III . ①电影评
论—世界 IV . ① J905. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 053037 号

与火同行：大卫·林奇谈电影

(美) 大卫·林奇

(英) 克里斯·罗德雷 著

冯涛 译

策划机构：雅众文化

策 划 人：方雨辰

特约编辑：陈艺恒 周欣祺

责任编辑：汪 欣

装帧设计：孙晓曦

印 刷：山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

开 本：910mm×1260mm 1/16

印 张：24

字 数： 300 千字

版 次： 2017 年 6 月第一版 2017 年 6 月第一次印刷

书 号： ISBN 978-7-5133-1516-6

定 价： 49.80 元

版权专有，侵权必究；如有质量问题，请与印刷厂联系更换。