

我记得……

他们把我带到放射室时，我觉得自己是一个物体，一样东西。寒冷的灯光让放射室看起来像毛特豪森集中营或录音间。他们让我半裸着坐在轮椅上。玻璃窗那边穿着白色上衣的医生们抽着烟谈论着我，互相比画着我看得到的手势，说着我听不懂的话，其他病人的亲属经过我身旁的走道，看着半裸的我：看着一件物体。或者，清晨时分，我插着鼻管，手腕上扎着静脉注射针头，躺在床上；打扫房间的工人一个在床这边，一个在床那边，隔着我对话。一个说：“你应该去圣约翰那儿，一过拱门就左转。可以省一半。”另一个说得明白些：“可这是牛皮的！”“不是，是鹿皮。你记得我妹妹参加派拉德的婚礼时穿的鞋吗？”“怎么？不是牛皮的吗？”“不！是鹿皮的！”

而晚上，走道里满满的都是花、花、花，是从病房搬出来的，令我恍如置身墓园。灯光低垂，昏暗中，你睁开眼睛，看

到一个脑袋浮在空中，光从下面照上来，像早期的侦探片。那是修女或护士拿着手电筒往上照，好看清温度计。

飘浮的脸从走道溜走，悄然无声。有的时候，修女给你打针并不叫醒你，像恺撒·博尔吉亚派来的刺客，然后你看着她们的背影在黑暗中逃逸而去。

常常，在一片静谧中，我被突然出现在我面前的影像震慑住。片刻间你糊涂了，好像什么也没看见，但又隐约记起曾经发生过某件事，看到过某个东西，你有点失神，犹疑地寻找它：那是什么？它从哪儿来？还有，某一天，在那位苍白至极的医生火速开车载我到门诊来之前，我正安然地打着电话，突然看到一枚小小的蛋停在一片婚纱上，那是庆祝婚礼的椭圆形杏仁糖。这颗蛋在乌黑、粗糙又会呼吸的表面上滚动，然后消失不见。我寻觅的是小蛋，然而眼前出现的是一堵漆黑的墙，像妖怪的口腔内部。蛋应该没有被压碎，因为墙面柔软而黏稠。

我一直在想我应该要拍的那部电影<sup>①</sup>。或许它需要一段新的酝酿期，那颗小蛋应该再长大点。是这样吗？天知道。有一天，我躺在船模制片公司办公室里一个弹簧坏掉的沙发上。我想休

---

① 《朱塞佩·马斯托纳之旅》，费里尼原计划于1966年开拍，但筹备过程中波折不断，费里尼本人亦开始受幻觉及梦境的干扰，不得不单方面宣布停拍，导致原制片人劳伦提斯控告费里尼索赔损失。后由另一位制片人格利玛蒂买下该片版权，诉讼纠纷才告平息。但费里尼从此再未提起完成该片的计划，仅于数年后交由漫画家米洛·马纳拉绘为漫画出版。（本书注释若无特殊说明，均为译注）



息一下。那是夏天，外面蝉鸣不绝。突如其来地，在我鼻子前一毫米的地方，有块两千五百吨的石块崩落。那是米兰大教堂还是科隆大教堂的立面，我不知道。我只感到一股旋风，然后就是脚前一毫米处发出了吓人的轰隆声。我像特技演员那样奋力一跳，发现自己直挺挺地立在房间正中央。这面跟喜马拉雅山一样巨大的墙壁，此前遮蔽了一切：整片天空，整个空间，整个世界。我本是一只蚂蚁，我想，这部电影运作上的困难来自某种深层障碍，或许很不幸地就在我心底。我几乎被吓倒了，可是拍这部电影的渴望却增强了，一股堂吉诃德式的渴望。如果在这喜马拉雅山的另一边，有一片天空和开阔的世界，那么那里才是正确的地方，我必须想办法到那里去。只是至今我仍没有想出办法。

那几天，我以为自己会死于血管梗塞，也是因为我担心自己无法胜任这项任务。“把人从死亡的恐惧中解放出来。”就像一名魔法师的学徒在向斯芬克斯或海洋深渊挑战时送命。“我的电影，”我想，“会害死我。”

前几天，当我有濒死的感觉时，物体便不再变形了。原来一直像一只奇怪的大蜘蛛或拳击手套的电话，如今只是电话而已。不，它连电话都不是，什么都不是，很难形容。我不知道那是什么。体积、颜色和透视的概念，是了解事物的一种方法，是界定事物的一组符号，是一张地图、一本可供大众使用的公认的初级教科书，而对我来说，这种与物体之间的理性关系突

然中断了。有一次，为了满足正在研究迷幻药效应的医生朋友，我答应做他们的实验品，喝下了掺有仅一毫克微量迷幻药的半杯水。那一次，客观的物体、颜色与光线都不再有任何可辨识的意义。那些物体只是它们本身，浸浴在明亮而骇人的辽阔寂静中。那一刻，你对物体不再关心，不必像阿米巴变形虫那样用你的身体笼罩一切。物体变得纯洁无邪，因为你将自己抽离了；一次崭新的经验，就像人第一次看到大峡谷、草原或海洋。一个洁净无瑕的世界，充满了光线和鲜活的色彩，随你的呼吸韵律而跳动，你变成一切物体，与它们不再有所区别，你就是那朵令人晕眩地高挂在空中的白云，蓝天也是你，还有那窗台上红色的天竺葵花和它的叶子，以及窗帘布纤细的双股纬线。你前方的那个小板凳是什么？你再也无法给空气中如波浪般起伏振动的线条、实物和图样一个名字，但没有关系，你这样也很快乐。赫胥黎在《知觉之门》中，耸人听闻地描写了这种由迷幻药引发的意识状态：象征性的符号体系失去了意义，物体因为没有根据、没有存不存在的问题而令人放心。这是至福极乐。但突然被排除在概念的记忆之外，又让你坠入无法承受的焦虑深渊；前一刻的狂喜转瞬变成地狱。怪异的形体既无意义也无目的。那讨人厌的云，那令人难以忍受的蓝天，那活生生的令人作呕的双股纬线，那不知是什么的小板凳，把你掐死在无尽的恐惧中。



在医院里，我身边环绕的都是外国修女。一个进门就说：“一直写，一直写。多有哲理！”我重看我写的东西，觉得很羞愧，如果以她说的“哲理”为标准的话。另外一个，每天晚上都端一杯卢尔德水<sup>①</sup>给我，还指着水说：“您一定要喝！”前几天她跟我说：“现在您清过胸膜，应该要清心了。”我担心她指的是新的注射。“哦，是的，您的心有太多太多的负担。”“什么时候清？”“您想清的时候，任何时候都是良机。”这段双关语持续了一会儿。我听懂了她是要我忏悔，于是，除了卢尔德水以外，她每天又派一位很像意大利演员德·西卡的美国神父来。神父走进门，说：“怎么样？胸膜炎？可真讨人厌！”

清晨五点，天才蒙蒙亮，伯贡德修女走进来，黑色的头巾像蝙蝠翅膀，一根根皮管衔在牙齿之间，还带着一大篮试管，像多瑙河的吸血鬼。她说：“我可以取一点儿您的血吗，费里尼先生？”

拉法尔修女则是哥伦比亚人。“今天‘者’么样？好一点儿吗？”然后站到房间中央开始宣读，“天上有太阳和月亮，月亮对太阳说：你不会觉得不好意思‘市’吗？又大又胖，他们都不肯让你‘债’晚上出来。”因为她很喜欢这几句话，每天早上都要来一遍。

晚上九点，一名叫爱德美亚的护士会来照顾我入睡。她站

---

<sup>①</sup>传说圣母曾在法国南部城市卢尔德的一处石洞中显灵，之后此处冒出的泉水有神奇疗效。



得离我很近，嘴唇上方有浅褐色的软毛。她是法恩扎人，令我想起里米尼那座保欧洛提教堂的罗马涅<sup>①</sup>“女胡子”。夜里，我没完没了地叫她。她热情地出现：“我再帮您泡一杯菊花茶？”她说，她爸爸一直到六十岁都还把女朋友藏在鸡舍里，然后去鸡舍找她们。他六十岁了，仍到处拈花惹草，还说：“我父母同意咱俩的事，我也举双手赞成，可是我老婆反对。”她认为她爸爸很幽默。

头几天过去后（在接二连三令人虚脱的输液、注射之后，我觉得自己像弹弓上的石头，正裹在那一小片皮革里蓄势待发，朝另一个空间呼啸而去。简言之，我想离开医院），大家开始来探望我了。我看见门口一群群的配角演员，像海关行政人员。我听到啜泣声，修女把他们往后拉。在类似复活节的钟声中，我为他们祈福，摸摸他们的头。从那时起，这场病变成了一个节日。蒂达和蒙塔纳利从里米尼来。蒂达在门边看到我，便开始咂嘴咂舌发出怪声。他们制止他，他差点跟修女和护士打起来：“他妈的，我不能见费里尼？”

桌上有电报，我读了那些部下发来的粉红草莓一样的文字。我仿佛身在天堂。一天早上，门口出现一大束玫瑰，像波提切利画中的景象：试图要进屋来的玫瑰，抖动摇晃的玫瑰，捧在两位欢快地蹦跳着的小修女手上。那是里佐利<sup>②</sup>在和我吵架后表

---

①罗马涅省位于意大利东岸。费里尼的出生地里米尼即属该省。

②里佐利，著名的出版业及电影业者，是费里尼主要的电影制片人之一。

示宽慰的玫瑰。我马上打电话给里佐利：“你的字条比抗生素还要有效。”一个声音取代了里佐利，兴高采烈地告诉我：“费里尼，受勋者<sup>①</sup>在哭！”这就像《黑海盗》的片尾镜头。然后，里佐利用哽咽的声音接下去说：“你害我掉泪了。你刚刚跟我说的话太美了。”最后他还来病房看我。“我希望这场病让你清醒一点儿。从今以后你不能再拍以前那种电影，否则脑袋会太累。现在你要听我的，拍我告诉你该拍的电影。”

又一天早上，我在走道上看见十几个说希腊语的人。他们手上牵着好多气球，有像龙的，也有像大香肠的。他们不是来找我的。他们来探望一位中风的亲戚。我看到病人脸色苍白地躺在床上，所有的气球，黄的、红的，顶着天花板。为什么带气球？他们不知道带什么。橘子好吗？饼干好吗？他们看到了气球小贩，所以就带了气球来。

而真正决定性的诊治是塞卡。我得先说段开场白。几天前，我睁开眼睛，看到床尾有一件黑大衣、一对惊慌的眼睛和一把大胡子。“费里尼，你怎么样？我是巴拉丰达的皮奇，你们都叫我费卡，两次国家杯足球赛打赌时你都逼我生吞活鱼。他们跟我说：皮奇，你上哪儿？我说：去罗马。他们就说：你去跟那个小白痴费里尼问好，跟他说他是个小白痴。”

---

<sup>①</sup>意大利政府为表扬不具响亮头衔（如博士、律师、医生等）但有功于国家的工商、文化界人士，所特别颁发的称号，分“受勋者”和“骑士”两种。此处指里佐利。



后来来了一名护士请他出去。之后连续几个早上，在要求探望我的来电名单上，总有一个名字跟皮奇或费卡很像。我以为是他，修女们没听清他的名字。其实是塞卡，他已经来罗马三天了，一直拖延归期就是为了看我。直到第四天，我才搞懂是绰号大巴嘎的塞卡。我乞求修女给我电话。我有预感，如果不能和他讲话会有什么不祥的事发生。可她们不给我电话，说我不能太累，应该保持安静。她们甚至还用德文跟我说话。由于我在抗议中骂了脏话，一位修女很严肃地看着我，然后冷冰冰地说：“您不是一位诗人。”仿佛她很惊愕地发现了一件冒牌货。好嘛，我就是要找塞卡嘛。然而他再打电话来时，人已经在火车站了。我用奄奄一息的夸张腔调跟他说：“大巴嘎，不要走，你来我这儿。”在学校，他们都叫他大巴嘎，因为他生气时就跟贼鸥一样，说话嘟嘟囔囔的。中学时，他是班上第一名。他埋首苦读，不顾旁人取笑，跳过最后一年中学直接注册医学院。我知道后很高兴，告诉自己说，今后要是有什么不舒服，还有一位优秀的医生朋友可以依赖。

好啦，塞卡来到医院。那会儿我刚刚从虚脱中得救，我向他描述先前的状况和现在的治疗方法。他马上说：“萨纳雷利—施瓦茨曼症。”我以为他在开玩笑，于是笑了起来，这令我想起了战后幽默小报上流行的复姓。但大巴嘎说得很认真，所以我对他说：“你留下来，向罗马的那些名医提出你的观点。”第二天，在名医们面前，大巴嘎解说了一遍。那些名医听得十分



专心，然后说：“很吸引人的理论，精彩至极的诠释……”大巴嘎满脸通红。大巴嘎脸红的时候，脸色其实是偏紫的。

我的朋友大巴嘎，我中学时代的伙伴，我的里米尼。昨天晚上我梦见里米尼港湾，澎湃苍绿又骇人的大海，如大草原般滚动，海面上厚重的云块朝向陆地奔腾而去。

巨大的我从小小的、狭窄的港湾出发，想游到大海去。我告诉自己：“我如此巨大，但大海终究是大海，要是游不到呢？”然而我并未因此而苦恼，仍继续在小海湾中伸长了手臂划水。我不会溺毙，因为脚碰得到底。

这是一个膨胀的梦，或许是想让我重拾对大海的信心。一个自我保护的小小机制：诱惑人高估自己，或者低估那些可能会限制自己起跑的障碍。总之，我搞不清楚到底是应该抛弃起步时的小港湾情结，还是应该高估自己。

不过，有一件事是确定的。我，并不十分乐意回里米尼。我不得不承认，这是一种障碍。我的家人还住在那里，我母亲，我妹妹。我是惧怕某些感情吗？主要是我觉得，回到那里是一种对记忆欣然但自虐的反复咀嚼，这是一种戏剧和文学的动作。当然，它自有魅力。昏昏欲睡且混乱的魅力。其实是我没法把里米尼视为一个客体，不如说，也只能说，它是记忆的世界。的确，当我人在里米尼时，总是被已经存档、安抚过的记忆幽灵袭击。

如果我留下来，这些纯真的幽灵说不定会默默向我提出令人困窘的无声的问题，而我不能用完全相反的意见或谎话来回答它。我必须从家乡找出缘由，不含任何欺骗。里米尼是什么？它是一个记忆的世界（虚构、掺假、被侵犯的记忆），而我利用它如此之久，以至于心里没有一丝尴尬。

但我不得不继续谈它，甚至有时自问：终有一天，当你遍体鳞伤、疲惫不堪、不再有竞争力，难道不想在这片港湾买一栋小房子吗？老城那一边的港湾，小时候，我在对岸看着它，看着船骨搭造起来。海湾靠这边的一半，让人联想到喧闹嘈杂的日子，与开奔驰轿车往海边去的德国人一点儿也不搭界。

其实，早期那里都是贫穷的德国人。突然间沙滩上随处可见斜躺的自行车和篮子，水中则满是小胖子与“大海象”（矮胖的大人）。我们小孩子戴着羊毛罩耳帽，由我父亲的伙计带到海边。那个时候，在老城那边的港湾，我只看到了枯枝，还听到一些声音。

前一阵子，通过朋友蒂达·本齐，我买了一栋房子，价格低廉。我以为找到了一个固定点，或许可以回归纯朴生活。不过这不可能成真，因为我到现在都还没看过那房子一眼。其实，光想到一栋紧闭的房子，没有房客，在那儿空等，我就觉得不舒服。

当我决定卖掉房子时，蒂达跟我说：“那可是你的家乡！”好像在提醒我，不要再一次背叛它。



在此之前，蒂达曾说服我在马雷奇亚买了一小块地。那地方看起来很适合谋杀站街女郎。

我们去看地的那个傍晚，听到一阵军乐声。一个穿四角裤的男人正在吹降旗号。他是菲奥伦蒂尼，知道所有加里波底的事迹。此外，他还研究桑祖维斯葡萄酒。他的家里堆满了印刷品、军旗和破烂古董。那晚，始终穿着一条四角裤的菲奥伦蒂尼仿若泥偶的脸在黑暗中闪闪发光。他说：“我看到一张很和善的脸，可是我不认识这位先生。”“怎么会？”蒂达说，“是费里尼！”“天杀的……”菲奥伦蒂尼惊叹道。接下来他马上说：“我找到了一瓶桑祖维斯葡萄酒……得让你们尝尝。”他是个酒鬼，有点顽固，因为我没用手心暖杯而吼我。“来嘛，费里尼。”蒂达继续说，“来住这里嘛。”“这样我们就可以一起钓鲮鱼了。”菲奥伦蒂尼很有把握地说。马雷奇亚这一带因为多石，一片荒芜凄凉。但是蒂达建议我买下那块地。“你等着，小白痴，”蒂达说，“这里将有公路通过，地价会涨。”结果公路开到另一边去了，现在菲奥伦蒂尼向我出价五十万里拉，但地还是我的。

我第一次去马雷奇亚时，还是小孩。我们在学校当“海鸭”。什么意思？就是我们逃学了。我跟在卡林尼后面。河边有一辆黑色的巴里拉汽车，里边坐满了警察。他们像青蛙那样，下到遍布卵石的河滩。有几朵云低垂着慢慢游荡，掉入树梢枯枝设下的圈套。我们走进一处杨树林，有一个人上吊了，他头戴鸭

舌帽，身边守着两名警察。我当时没搞清楚那是怎么回事，只看到一只掉落的鞋和没穿鞋的脚上的男袜，还有两条满是补丁的裤管。

里米尼的家。那些我住过的家，我还记得很清楚；只有一个例外，我出生时的家，在夫玛卡利路。我七岁那年的一个星期天下午，我们坐马车漫游。那是在冬天，马车车篷紧闭，我们六个人挤在车内：我父母、三个小孩、一个女佣，在黑暗中堆叠。车窗也得关上，否则雨水会进来。我什么都看不见。阴暗里，只见到父母的脸。能坐在马车夫旁边真是极大的快乐，因为只有那儿可以呼吸。

那个星期天下午，马车转进一条我从没走过的大道，一排房子，一栋紧临着一栋。爸爸说：“你是在那儿出生的。”而马车一溜即过。

我真正记得的第一个家是利帕大楼。它还在，是大街上的一栋大楼。房东总是一身蓝：蓝衣服、蓝色圆顶帽，还有一大把白胡子，像供人朝拜、不可侵犯的神祇。我母亲一面把手擦干，一面说：“孩子们，不要动，利帕先生来了。”然后老先生就进来了。一天早上，我听到一阵咆哮，外带悠长的哀鸣。大楼中庭挤满了牛和其他牲口。或许有市集或大拍卖，我不知道。

想着里米尼，一个一笔成形的词（Rimini），一排小士兵，我无法把它客体化。里米尼是乱七八糟，是夹杂不清，是不寻常，是温柔，是宽阔的胸襟、空旷的海洋。在那儿，乡愁格外清澈，



尤其是冬天的海、白色的浪花、狂飙的风，如我第一次所见。

另一个家，也就是我们住过的另一栋房子，靠近火车站。这个家让我察觉到“天意”的蛛丝马迹，那是一座屋前有花园的小别墅，屋后的大菜园跟一栋庞大的建筑相连——一个军营，一间教堂？那上面用白色字母圈写成半圆形：“里米尼剧场”。少了两个字母，掉了，不见了。由于我家的菜园比较低洼，所以矮墙后面那片立有建筑物的土地看起来特别高，像立在墙头。

一天早上，我想在菜园用芦苇搭一扇拱门，突然听见一阵嘈杂声。是剧场铁卷门发出的巨响，我从没注意过的铁卷门正在上升，最后露出一个巨大的黑洞。正中央，有一个穿风衣戴巴斯克帽的男人和一个打毛衣的女人。他俩有这么一段对话。男人：“凶手应该是从窗户进来的。”女人：“窗户是关着的。”男人：“强纳顿下士发现有撬开的痕迹。”

然后那个男人问待在菜园的我：“树上有无花果吗？”“我不知道。”

他们来自史塔拉契·赛伊纳提剧团，正在排一出恐怖剧<sup>①</sup>。

在那个男人的帮助下，我进到黑洞里。我看见了舞台和头顶正上方挂在几根绳子上颤颤巍巍的火车头，夹在红、白、黄色的赛璐珞之间。

---

<sup>①</sup>原文为 IL Grand-Guignol，本指 19 世纪末巴黎一家专演血腥恐怖剧的剧院，之后便以此称呼这一类型的戏剧。

那是剧场。

之后，那男人继续窗子的话题。我不懂那是一种游戏还是什么。大概过了很久，我忽然听见母亲在叫我：“饭好了。”“他在这里。”戴巴克斯帽的男人回答了我母亲的呼唤，然后帮我重新跨过矮墙。

两天后，父母带我去看戏。母亲说，在演出期间我一动也不动。火车头从幽暗的布景中向前推进，那是深夜，它几乎就要碾过一名被绑在铁轨上的女子。待那名女子被救起，上方便猛然落下巨大、沉重又柔软的红布幔。

这样的激动持续了整晚。中场休息时，我去看了侧面的布景、剧场正厅后排的小沙发、天鹅绒布、铜管乐器、回廊，还有神秘的走道，我像只老鼠在里面窜来窜去。

这个靠近火车站的家，也是我交上第一个朋友的家。至于那个位于克雷蒙提尼路九号的家，则是初恋的地方。房东（奥古斯提诺·道奇，五金店老板）是路易吉诺的父亲。路易吉诺是我的高中同学，那个在《伊利亚特》剧中扮演赫克托尔的家伙（我们自己演的《伊利亚特》）。

对面大楼里住了一户南方人，姓索里安尼，有三个女孩，艾尔莎、碧扬奇娜和内拉。碧扬奇娜肤色微黑，从我的卧房就可以看到她。她第一次出现在玻璃窗后面时，好像——我不记得了——穿得很女人，胸脯美丽而丰满，已经像是做母亲的人了。



如今住在米兰的她说，我们并没有像我描述的那样（我描述的？）逃到波隆那<sup>①</sup>，最多只是骑自行车——我载着坐在横杆上的她——去了奥古斯都城门外。

那个时候，对我而言，阿姨是女人的代名词。当然，我也听说过住着某种女人的房子。靠近河边，克洛迪亚路上的朵拉之家，“河畔朵拉”。可是当大家谈到女人时，我脑海里只有那些在奶奶家做床垫的阿姨、用筛子筛麦子的干贝托拉的女人，所以我当时并不懂，之后我察觉到有些女人是不一样的，因为朵拉之家会租两辆马车，每十五天一次地在大街上展示新来的雏儿作为宣传。于是，我会看到涂脂抹粉的女人，戴着奇怪而神秘的面纱，用金烟嘴抽烟：朵拉之家新来的女人。

干贝托拉，罗马涅省的内地，小时候我夏天都会去那儿。我奶奶总在手握着一根藤杖。她可以用它来使男人像卡通人物般跳起来。总而言之，她能让那些当天雇来要到田里工作的男人乖乖站好。早上，先是会响起一阵喧闹的吱吱喳喳，之后，那些粗鲁的男人像进了教堂似的，恭恭敬敬地来到她面前。接下来，奶奶分配咖啡牛奶并管理一切。她要尼克拉呼气，好知道他有没有喝酒。他使用手肘顶一顶旁边的人，腼腆地笑着，变成了小孩子。大黑巾罩着头和口鼻，一对眼睛晶亮如沥青，

---

<sup>①</sup>据传，由于女方家长的反对，这对小情侣曾坐火车私奔到波隆那，被警方寻获带回后，碧扬奇娜随即北迁。费里尼和碧扬奇娜继续通信一段时间后，终于失去联络。

我的奶奶法兰洁丝卡像是“坐着的公牛”<sup>①</sup>的同伙。她对动物也有非凡的能力，猜得出它们的病痛、情绪、想法和花招：那匹马不知怎么回事，爱上那只母猫了。“再过三天‘嘉本’会来。”她无比自信地宣布，而且准确无误。“嘉本”是罗马涅特有的风，反复无常，变幻莫测，完全无法预测——对其他人而言如此，对她则不然。

奶奶有一位最要好的朋友，比她老一点儿，也比较壮，每天晚上都去小酒馆接她喝酒的丈夫，把他放在手推车上带回来。他叫恰帕洛斯，并不是希腊名字，意思是“捡骨头”。一天晚上，在受过大家的嘲笑后，男人双腿悬在妻子拖拽的手推车外，一副安心苦修的样子。就是那晚，在那顶破帽子下，我遇见了那个男人的目光。

农民之间经常争吵。有三个姐妹和一个男同性恋为了一份遗产争执了二十年之久。他们互丢粪便，偷对方的鸡，持续不断地移动土地交界的围篱。直到一天清晨，三姐妹显然经过了一夜的深思熟虑，决定到男同性恋家里，用拍地毯的藤拍把他痛打一顿。

我希望有一天能拍一部关于罗马涅农民的电影，一部没有左轮手枪的美国西部片，片名叫“去他的圣母马利亚”，是句

---

① “坐着的公牛”（1831—1890），印第安首领，抵抗殖民政策的领导者及精神象征。1876年受到美国骑兵团全力攻击后逃到加拿大，1885年重回美国，加入对抗当时最强悍的骑兵团“水牛比利”的游击战，人称坐着的公牛。后因被认为是“鬼舞”占卜宗教运动的主要人物而为警方所杀。



骂人话，不过就发音而言，要比“罗生门”好听。

有个叫纳西的人老是说：“我能控制而且我想控制。”他双腿残废，因为他坐在树枝上锯树的时候坐错了位置。他是个牲口贩子。

这个纳西，像极了罗马涅古代滑稽戏的一种面具。由于断了腿，他的动作跟鱼鳃一样起起伏伏，像只青蛙。他一开始以歪七扭八的姿势行进时，就喊道：“我能控制而且我想控制。”有一次，他从老是穿着法西斯党服、长靴锃亮、胡尖抹过肥皂像大头针一样直挺的泰欧多拉尼的嘴里抽出香烟，说：“现在你不准抽烟，现在纳西抽烟。”

每当我想起干贝托拉，想起一位身高两米的修女，想起那些在火光中驼背的人、破旧桌子后面的瘸子，脑子里就闪过希罗尼穆斯·波希<sup>①</sup>。

干贝托拉也有吉卜赛人和向阿布鲁佐山区迁移的烧炭工人经过。晚上，在动物可怕的嘶叫声后，一个烟雾腾腾、衣衫褴褛的身影就出现了。先看到火花，然后是火苗。那是阉猪人，从大路上来，穿着千疮百孔的黑斗篷，戴一顶破帽子。猪群已提前感觉到他即将现身，惊恐得吭哧乱叫。阉猪人跟全镇的女人上床。有一次，他让一个可怜的黑痴怀了孕。大家都说那是恶魔的孩子。我为罗西里尼写的电影短片《奇迹》，灵感就源

---

<sup>①</sup>希罗尼穆斯·波希（1450—1516），荷兰人，中世纪讽喻画家，多描绘大众生活的荒诞，对超现实画派亦有影响。



于这里。还有那促使我实现《大路》的心底骚动，也源于此。

在乡下，从吉卜赛人那儿，我常常听到关于爱情迷药和巫术的事。我想到一个女人，安吉莉娜，曾到家里来做床垫（应该要有一整章献给这些行业：磨刀工人和他的破车、全身墨黑的烟囱清扫工和最令佣人害怕的人物）。安吉莉娜要在我奶奶家住三天，还包吃。有一天，她正在把一个个棉花球缝进床垫里，我瞥见她脖子上挂了一个小匣子：一个小玻璃盒，里面装着一绺打了结的毛发。“那是什么？”我问她。“这些是我的头发，那些是我男朋友的胡子，是我趁他晚上睡觉时剪下来的。这样，去特里艾斯特工作的他就跟我紧紧绑在一起，不会分离。”

另外，马雷奇亚的小市场里，有一位老人可以使鸡和羊生病或痊愈。

俱乐部附近有一个铁路工人的老婆会“恍惚出神”。她这样治病也能赚不少钱。有一天，我也排队要去接受诊治的老先生和老太太的队伍中，最后我站到一间小客厅的门口，房间里简直是家徒四壁。一张椅子上，坐着一位脸上喷洒了水珠的老太太，弓着脊背，身体僵硬，跟一个我看不见的人说：“克拉—多那—累—特罗—佩—特（那个女人比你强），你得让她去。”说完话后，老太太哭了起来。后来走出一个惊慌的大男人，他不愿被人看见。他站在阶梯上，头上戴着帽子，不肯离开。或许他是想找到勇气，再回去寻求不同的神谕。

大家也常谈到那些住着幽灵的鬼屋。“卡尔雷塔”是我朋

友马里奥·蒙塔纳利的别墅。据说一百年前，别墅主人在灌醉表妹后把她掐死了。他们说，有些夜晚，可以听到酒窖里传出咕噜咕噜的声音。大家认为，那是被掐死的表妹戳破酒桶的橡皮盖往杀她的凶手嘴里灌酒，好让他不得安宁，永远溺毙在酒里。

罗马涅——海上冒险和天主教教堂的混合体。这儿有圣马力诺，一座阴郁而自命不凡的山丘。一种奇怪的狂妄自大和渎神心理，掺杂着对上帝的迷信与挑战。老百姓没有幽默感，也不设防，但是喜欢嘲弄和自我吹嘘。有一个人说：我可以吃下八米长的香肠、三只鸡和一根蜡烛——居然还有蜡烛，简直是马戏团表演。然后，他真这样做了。一吃完，他们马上用摩托车把他载走了。他脸色发紫，眼睛翻白，而大家面对这种残忍和死亡的威胁却放声大笑。

有一个家伙叫“由山上升起”。是升——我也不懂——而不是降：就仿佛一次假想的空中散步。还有“哦不”，四海漂泊的水手，偶尔会寄一张明信片给他在拉乌尔咖啡馆的朋友：“经过鹦鹉岛，想起你们大家。”

这一带有一种口音，极为甜美，或许来自大海。我记得一个小女孩的声音，夏日午后，在一条阴影层层叠叠的小巷子里：“现在几点？”“应该恰好四点……”有人回答。而小女孩哼唧唧唧，好像是说一定比这晚：“哼，才没有恰好……”

同时，女人有东方式的肉欲冲动和态度。早在我读幼儿园



的时候，就有一位尚未皈依的女管家，黑色的头发和黑色的工作服，一张脸因为血脉愤张引起的疖子而红扑扑的。很难说她多大，但可以确定的是她的女性特征像俗语所说的，一触即发。总之，这女人搂着我，摩搓着我，身上散发出马铃薯皮、蛤蜊汤和修女衬裙的味道。

我读的幼儿园是圣文森修道院建的，有大帽子修女的那所。有一天，正在排队准备一场宗教仪式时，她们让我负责握一支小蜡烛。一名戴眼镜的修女——很像电影演员哈罗德·劳埃德——指着蜡烛，以不容争辩的语气说：“不要让它熄灭，因为耶稣不喜欢。”那时刮着很大的风，幼小的我被那巨大的责任湮没。有风，而蜡烛不能熄灭。否则耶稣会怎么处置我？队伍开始行进，缓缓地，沉重地，随着手风琴的乐声碎步移动。一段小快步，然后静止；又前进，再次静止。领队在干什么？行进仪式中还得唱歌：“我们要主，他是我们的父……”夹在一群长袍修士、神父、修女之间，突然，一股绝对的忧郁、死亡和严肃的气氛迎头罩下。就是这队人吓到我了。最后，我哭了起来。

一二年级我念的是特阿提尼小学。我在班上都跟那个一同在马雷奇亚看到有人上吊的卡森尼一起玩。老师是个爱打学生的人，节庆的时候才变得特别友善。家长们带来一包一包的礼物，堆叠在讲台上，像主显节前夕那样。收完礼物后，在我们放假之前，他都要我们唱：“青春啊青春，春天多美~~~~丽。”

他非常重视那四个“~”。

之后几年，我被送去法诺，在一所慈爱的神父们管理的寄宿学校读书，跟小金鲷的相遇就发生在那段时期，一如我在《八部半》中的描述。

回到里米尼，我就读的中学位于马拉特斯提安诺路，现在已改成市立图书馆和美术馆了。当时，我觉得这所中学是一座高耸入天的大楼，上楼和下楼都是一种探险。那些阶梯永无尽头。校长绰号“宙斯”，标准的自大狂。他有硕大无比，跟600型小汽车一样大的脚，用它残杀小孩。被他踢一脚能让你的脊椎骨断裂。他总是先假装不动，然后出其不意地用那只大脚把你像蟑螂一样踩得扁扁的。

中学那几年是属于荷马和“战斗”的时光。我们在学校读《伊利亚特》，并得牢记在心，我们每个人都以荷马书中的一个角色自居。我是尤利西斯，有点孤僻，老是望着远方；当年已经微胖的蒂达是埃阿斯；马里奥·蒙塔纳利是埃涅阿斯；路易吉诺·道奇是“驯马人赫克托尔”；斯塔克奇奥蒂是“飞毛腿阿喀琉斯”——他每一年级都要重读三遍，所以是班上年纪最大的。

下午时分，我们会找一个小广场重演特洛伊战争，特洛伊人和希腊人之间的冲突。这就是所谓“战斗”。我们带着用绳子绑好的书（那时大家习惯如此），然后挥舞着书互相攻击，展开一场书本和绳鞭的混战。



于是，《伊利亚特》在课堂上再度上演时，班上同学的脸已然与那些荷马笔下的英雄合而为一。这么一来，那些英雄人物的冒险事迹便成了我们自己的冒险事迹。所以，有一天，我们往下读着《伊利亚特》，读到了对埃阿斯的评论，荷马称其为“愚蠢的行尸走肉”。“埃阿斯”蒂达便怀着对荷马的恨意开始抗议，仿佛诗人的这句话把他自创世纪以来的名声都毁了。

赫克托尔死亡的时刻到了，“赫克托尔”路易吉诺·道奇，历经了他伟大的一刻。可怜的路易吉诺！像条蛔虫似的在特洛伊城墙外被拖着走：

那张脸，  
那张原先焕发如宙斯的脸，  
如今血污斑斑，  
在敌人的狂喊声中垂向祖国的土地。

路易吉诺死了，

目睹凶残景象，  
母亲打散头发，揭去面纱，  
一声哀号  
冲上星空。

班上鸦雀无声。

多亏了斯塔克奇奥蒂，穿戴着由火山锻造出的新盔甲。只要他一声怒吼，就可以把特洛伊人吓跑。

可是斯塔克奇奥蒂有一个弱点：脚后跟。所以有四个特洛伊人抓住他以后，把他的一只鞋脱了，用画图的角尺狠狠敲打他的脚后跟以示惩戒。

斯塔克奇奥蒂有一张看起来煮沸了的脸，总是涨得通红，沾满油污，满是疹子，而且目光迟缓无神，像蛋白般凝滞。他笑起来既慢又呆板，从不看人，也不跟任何人说话，总是把手放在裤袋里快速扇动，同时眼睛开始斜视。另外，他在班上的时候，常把肚子贴着桌沿，不断喃喃念着坐在他前面的女同学的名字，“转过来，小女孩，我要给你看一样东西。”等女孩一面叹气一面转头时，他就用他壮硕、呈紫色的“小鸟”拍打桌面。也许他是个疯子。他曾被所有的皇家学校限制行动且退学——起码传说如此。值得玩味的是，既然斯塔克奇奥蒂还继续跟我们一起上课，那么里米尼当时应该不属于皇家管制范围吧。他是自杀死的。他们在天蒙蒙亮的清晨发现的他，像木偶那样没有重量，僵直地跪在波伦塔教堂前面，全身覆盖着白雪。

慢慢地，由于对英语、对外国名字日渐熟悉，埃德加·华莱士取代了荷马。所以，埃阿斯、埃涅阿斯、尤利西斯变成了托尼·托马斯（绰号“胖子”的蒂达）、国际骗子吉米·波塔夫



公爵（马里奥·蒙塔纳利）和布莱克·丹·邦德利上校（我）。

我们组成拦路抢劫的三人小组，豪举包括策划窃取邻居贝特拉梅里上校的鸡。由于我们读到邦德利上校常常使用氢气焰，为了完成这项与上校的对决任务，我们向一位技工求助，可是他不肯帮忙。我们只好用大剪刀剪开那位上校鸡棚的铁丝网。它的死真是恐怖之至。扭断鸡脖子是一件很野蛮的事，像凶杀案。

晚上我们则到海边去，消失在里米尼冬天的海上浓雾里：低垂的铁卷门、关闭的旅馆、极端的静默，还有海的喧闹。

夏天，为了骚扰那些匆匆忙忙脱光衣服，光溜溜地在船后做爱的情侣，我们没事就去问船后的男人：“对不起，现在几点？”

因为我那时很瘦，而且由于瘦而自卑——他们叫我甘地或螳螂虾——大白天里我是不穿泳衣的。

我以前很孤僻，常常独来独往。于是，我试着寻找一些有名的典范，例如莱奥帕尔迪，好为我羞于穿泳衣、无法跟其他人一样玩水嬉戏自我辩解。（或许正因如此，大海才对我格外有吸引力：未被征服的大海，是妖魔与幽灵的藏身之处。）

总之，为了填补这个虚空，我便埋首于艺术。我跟戴摩斯·博尼尼合开了一间小画室，在橱窗上写着“费博”，帮太太们画些滑稽画或小型肖像，也提供上门服务。我那时候的签名是“费拉斯”（Fellas），我也不知道为什么叫这个。我负责

图案部分，而由真正的画家博尼尼上色。

费博画室就在主教堂对面。主教堂到了夏天格外白，仿佛一叶乌贼骨，晚上还像月亮一样闪闪发光。那块奇特无比又庄严的大石灰岩，跟其他教堂、其他建筑物的都不一样，始终有一股神秘和令人敬畏的感觉迷惑着我。

夏天，没有人的时候，我偶尔也会进教堂。大理石凳触手冰凉，那些墓碑、主教和中世纪的骑士彻夜不眠地守护着教堂，阴暗中有点恐怖。古老石材刻制的布道台有一小片台阶，供总司铎站上去——那时候叫大司铎。他也是一个粗暴的爱打人耳光的家伙，每个星期天都站在那个布道台上布道。

有一次，是八月，教堂里空无一人，我溜上布道台，石材和墓碑一样冰冷。我站在布道台上看了空旷的教堂一眼，慢慢地说：“亲爱的孩子们……”然后，稍微大声一点：“亲爱的孩子们……”然后声音更大，直到教堂内激荡着回音：“亲爱的孩子们……”

当我从布道台走下来，脑中突然闪过掏空捐献箱的念头。我跟蒂达曾经试过：他假装祈祷，我则从捐献口垂下一条细绳，绳子尽头悬着一小块磁化过的铅。可是铜板没被吸上来。也好，因为这种事让我觉得不舒服。

保欧洛提小教堂有一间小小的祈祷室，盖成了洗礼堂的样子，跟主要建筑区分开。在小教堂里，有时“女胡子”会带动物来让修士为它们祈福。叫她们“女胡子”，是因为她们的嘴



唇和结实敏捷的小腿肚上明显地覆盖着一层金或褐色的汗毛。我们在外面紧张兮兮地数着堆放在教堂墙边的自行车，好知道有多少“女胡子”来到这里。从坏掉的小车灯、没有橡皮套的踏板、一些自己在家中做的用门闩和细绳固定在把手上的小玩意，我们就知道，那个红头发，带一只“阿根廷”猪，不戴胸罩，来自圣阿尔坎杰洛的“女胡子”，或那两位冷傲的，为了参加意大利自行车大赛早晚练习，来自圣朱斯蒂纳的姐妹是不是还在祈祷室里。光看到她骑的自行车，就会让人心跳加速的，是圣里奥来的大母猫。她喜欢斜眼瞄人，像个强有力的女角斗士，一大把黑发如云一般，发磷光的双眸像狮子的眼睛，冷漠地看着你，却又仿佛视而不见。

我们焦虑地躲在羊叫、驴鸣、鸟儿振翅的小祈祷室里。终于，“女胡子”带着鸡、山羊和兔子走了出来，登上自行车。这才是最重要的一刻！自行车座尖尖突出的地方，像耗子一样快速钻进滑溜溜的黑亮缎子衬裙里。像雕刻过似的，膨胀然后爆炸，令人眩晕地反着光，那些全罗马涅省最漂亮的大屁股圆圆鼓起，然后折成对半。我们来不及欣赏全部，太多屁股同一时间在前后左右爆发，我们又不能像陀螺一样打转。再说，总得保持一点尊严——这让我们付出了惨痛的代价。好在，有些已经坐在自行车上的“女胡子”还会留在原地聊一会儿天。这时，她们一只脚着地，另一只脚搁在踏板上，弓着背，好像深海的海浪缓慢而大幅度地摇晃着。之后，金色的小腿肚在第一次费力踩



下时高高肿起，“女胡子”边走边大喊道别，有的已经唱起歌来，她们要回乡下去了。

塞尔维教堂是那片在辉煌电影院后面、很高很高、没有窗户的无止境的墙。多年来，我都没察觉到那是一间教堂，因为它的立面和入口藏在一个永远都张满了市集帐篷的小广场里。教堂神父堂·巴拉维利是我们中学的宗教老师。人矮矮的，很结实，头顶全秃，是个尽其所能实践基督徒容忍美德的好人。为了不掐死我们，堂·巴拉维利神父闭着眼睛进教堂，摸索着寻找讲台，然后整节课都保持原样：他不想看到我们。有时，他用那两只农民般的大手捂住脸，在讲台上把头垂下。他只睁开过一次眼睛，看见教室里有一团熊熊烈火，我们则像印度人似的围着火焰跳舞。

塞尔维教堂阴郁且幽暗，冬天会结冰，我们都是在里面得病的。下面这句话已经成了一种习惯说法：“我是在塞尔维教堂感冒的。”另一种说法是：“你，给你十里拉，愿意关在那里面一整晚吗？”贝达西绰号“白痴泰山”，接受了打赌，某个晚上带着一公斤羽扇豆和两根香肠躲在一间忏悔室里。第二天早上六点，最早来到教堂的几位老太太突然听到一只感冒的牲畜的呼噜声。那是贝达西，埋在忏悔室的羽扇豆壳里，张着嘴巴在打鼾。他一睁眼，就跟那个用力摇晃才把他叫醒的圣器管理员说：“妈，艾—卡夫拉特。”（妈妈，来杯法式咖啡。）

有好长一段时间，贝达西的忏悔室成了怀疑者和仰慕者朝

圣的地方，比祭坛上方的画还重要。

如果继续谈教堂的话，那么——沙勒安尼新教堂，我们是看着它盖起来的，它甚至还成了星期天坐马车漫游时的必到之处。“我们去看看新教堂的工程。”大家这么说。但由于是星期天，工程并没有进行，只能看到静默的支架、停止不动的吊车和一堆堆的沙石泥浆。开幕典礼时，有许多人演讲。为庆贺而撞的钟声非常洪亮，以至于一句话也听不到。军队里的一位老长官，那个即使刚从理发店出来都会有一脸胡青的L军官，站在神父旁边。他在布道台上讲到一半时，叉起手臂，青筋毕露地拉开喉咙，抑扬顿挫地喊道：“不一要一敲一钟—不一要一敲一钟！”马上，所有教堂里的法西斯党员都跟着一起呐喊，对钟下达他们头儿的命令。

几年以后，我十岁，在有新教堂的沙勒安尼度过了一个夏天。那时，我是半寄宿学生，晚上他们来接我回家。那种感觉令人很不舒服，我至今仍记得。破破烂烂的中庭里，有荒凉的水池和两个忧郁的篮球架，环绕四面的巨大围墙上方还有两米高的铁丝网。我们可以听到铁丝网那一侧的马车铃铛声、汽车喇叭声、喊叫声，以及手上拿着冰淇淋四处闲逛的人在嚷嚷。

一个大约二十多岁、动作迟缓、肤色苍白的年轻人，不知到底是不是神父，老想跟我以及我某个眼睛细长甜美如土耳其皇帝姬妾的朋友搭讪。他给我们一些黏糊糊的糖果，叹着气，说我们应该更乖更听话，跟他去一间没人的教堂，因为他想教



我们唱一首好听的歌。他的声音真的不错，而且还知道一些当时我觉得很无聊，而多年后在卡拉卡拉浴场的歌剧《拉美莫尔的露琪亚》中又重新听到的曲子。

我记得的另外一座教堂，是那个嘉布遣会修士的教堂，叫作“小柱子”，因为教堂大门前面的空地上残留着一段古罗马时期的柱子。我第一次去是在晚上，是我奶奶陪我去的，但不是“坐着的公牛”法兰洁丝卡，而是另外一个“小个子奶奶”，因为她什么都比别人小一号，巴掌大的脸满是皱纹，僵硬得好像萨尔加里<sup>①</sup>书中猎头族的脑袋。我从没在日落后看过教堂的室内，辽阔高耸，脚步声在空中、在阴暗处、在拱门下回荡，好像我附近有一个人在半空中行走。教堂尽头靠近祭坛的地方，彭梵得·彭凡冬尼就站在密密麻麻的点燃的大蜡烛之间。他是一位画家，要在墙壁上画一幅大壁画：埃及七灾<sup>②</sup>。我是去做模特的，不知道是为了哪一灾；不过，我小时候很瘦，或许我代表的是饥荒吧。为此，我母亲有过一缸子意见。她并不相信彭凡冬尼，说谁知道在那幅画里会不会有裸女，搞不好还长着天使的翅膀，总而言之，小孩的心灵很可能受到骚扰。瘫痪但受人敬仰的主教出面了，他借方济会修道院院长之口，表示很重视我母亲的疑虑，而他本人愿意亲自保证。于是我母亲帮我洗

---

①埃米利奥·萨尔加里（1862—1911），意大利作家，以创作探险小说为主，广受年轻读者喜爱。

②出自《圣经》故事，埃及法老不放以色列人离开埃及，耶和华便降祸于埃及。



耳朵、梳头，然后让“小个子奶奶”带我到小柱子教堂去。

蜡烛跳动的火光映照着教堂的墙壁，闪电和火舌穿透大片乌云，高山开裂，羊群、牧羊人和狗坠入深渊。海啸卷起巨浪，把船和全部船员抛向空中。我得趴在地上，抬起一只手臂，仿佛在抵挡要掉到我身上的什么东西（或许是羊，或许是船，我不知道），脸上是一副惊慌失措的怪相。躺在我旁边的是皮洛克，一个独眼乞丐，也由于他的骨瘦如柴而获选。他要求每画一次像要给他半公斤酒，因为他天生就是酒鬼，只要看一眼酒瓶塞就会发狂。这会儿，在教堂里，在巨大的喘息声中，他正以猴子般的速度手淫，像驴鸣狗叫般喊着一名牙医老婆的名字，那是一位斜眼的女士，以像两艘飞艇般尖挺的大胸脯闻名。彭凡冬尼一面诅咒一面把罐子朝皮洛克身上扔过去，皮洛克笑着口出秽言，然而手一刻也不停，修士们开始吟诵圣歌。

受人敬仰的百岁主教，一天中午突然过世了，新主教跟小柱子教堂的修士有过节，停发了彭凡冬尼的薪资。于是，有一天，他丢下一切跑去了巴西。壁画就这么留着，用一块脏兮兮的大布盖了起来。有的时候，我会从左边的角落探进头去看我的手（我知道那是我的手），在比羊、船、狗和牧羊人更忧伤的一团混乱中伸向天空。

在那个时代，若想加入前辈们的聚会，就要跟朋友去拉乌尔的咖啡馆。那是“老朋友的咖啡馆”，在大街正中央。拉

乌尔胖墩墩的，长着一张圆脸，很活泼。咖啡馆模仿当时米兰的风格，客人多是艺术家、焦躁的年轻人和好动的人。那里的人比较倾向反对党，但不明说。那是浪荡青年冬天聚集的场所。（夏天则全体转移到海边，到扎纳利尼的咖啡馆去。值得注意的是，里米尼随着季节的不同有很明显的区分，是实质的变化，不像其他城市，改变的只是天气而已。那是两个截然不同的里米尼。）

有一次，在拉乌尔的咖啡馆，有人提议要在牢房里开始新的一年。我们想通过狱卒朋友的帮助，把香肠和面包带进去跟囚犯一起吃。

那时，在坚如磐石的法兰契斯卡监狱里，都是些偷水泥的小贼和醉汉。那栋黑幽幽的低矮建筑像一个阴影，一直留在我的脑海里，留在我对故乡的记忆中。

监狱前面有一个灰扑扑的大广场。每次有马戏团来，就停扎在那里：一个奇怪的广场，市区到此为止。小丑皮耶里诺和他的马戏团就在那儿演出，与那在铁窗后对女骑马师喊着不堪入耳的话的囚犯对骂。

一天早上，在广场尽头，除了风沙外，我看到监狱打开了大门，出来一个家伙，跟警卫说了些什么便快步离开：他已服刑期满。可是，走到广场中央，他犹豫地停了下来，然后又重新回到了监狱。

至于“大饭店”呢，则相反，是富裕、阔绰、东方式奢华

的童话。

当我读的小说中描写不够刺激、场景不足以引人入胜时，我就在想象里把大饭店搬出来，好像某些小剧场里不管什么情境都抓来当布景的破铜烂铁。凶杀案、绑架、狂恋的夜晚、敲诈、自杀、酷刑、花园、美女凯莉，全部都在大饭店里。

那时，我们像老鼠一样，在大饭店四周转来转去，只求能进去看一眼，但是办不到。于是我们便到后面的大花园去，在那儿探头探脑（由于棕榈树有五层楼高，花园永远覆在阴影中）。那里停满了令人神魂颠倒、难以辨别的名车。伊索塔·弗拉西尼，蒂达满心钦羡地咒骂了一句。奔驰，又一声低声诅咒。布加迪……司机们的靴筒雪亮，一面来回踱步一面抽烟。迷你而凶悍的小狗被皮项圈牵着。

与人行道齐高，隔着大片栅栏的那端是宽敞的厨房。在那下方，打着赤膊汗流浹背的厨师们，在煎锅的油爆声中，在突然直卷天花板的火舌的怒吼声中，头抬也不抬。

我记得厨师其中的一个，在我的正下方，是一名冬天当护士并且能把救护车开到每小时一千英里的高个子年轻人。他只穿一条四角裤，汗水湿透了全身，唱着“噢，金发海盗船长，要微笑不要打哆嗦”，然后把一片肉排甩到了面包粉上。

夏日的夜晚，大饭店变成了伊斯坦布尔、巴格达、好莱坞。或许在它被一层层浓密植物遮掩的露台上，正举行着齐格菲尔德式的狂欢。我们隐约瞥见皮肤泛着金色的美女们裸露着



背脊，被穿白礼服的男士的手臂缠绕着。一缕带香味的微风，有时将轻音乐的切分音符送到我们耳朵里，软绵绵的，令人昏眩。那是美国电影的主题曲：《乖男孩》《我爱你》《孤单》。去年冬天，我们在辉煌电影院听到以后哼唱了整个下午。茶几上摆着色诺芬的《远征》，封面上他的眼神落在虚无缥缈处，喉头紧锁。

只有在冬天，借着湿风、黑暗和雾，我们才得以拥有大饭店潮湿宽阔的露台。可是，那跟你到达露营区时大家已经解散好久甚至火也熄灭了一样。

我们在黑暗中听着海潮的呼号，风卷着浪花冰冷的水气扑到我们脸上。圆顶和小尖塔都湮没在雾中，大饭店如金字塔般紧闭，变得更加陌生、隐晦和遥不可及了。

为了自我安慰，离开时，蒂达模仿了西敏寺的钟声。杰米·波塔夫公爵用装有消音器的枪，隔着大衣口袋开了三枪。受了致命伤的蒂达一面骂人，一面四处寻找干燥的地方，以便在咂嘴咂舌声中，消磨他离奇死亡前的最后一刻。

不过，有一次（也就只有那么一次），一个夏天的清晨，我从阶梯上开始助跑，低着头穿过阳光耀眼的露台进到里面。一时之间，我什么也看不见。明暗反差太强了，地板蜡的清香让人想起星期一早上的主教堂，带着水族箱般的宁静与祥和。然后，我慢慢看到了像船那么大的沙发；比床还大的扶手椅；红色的地毯缓缓随着大理石阶梯弯向闪闪发光的彩色玻璃窗；

花、孔雀、奢华地交错缠绕的蛇，以及它们交织在一起的信子，从那令人晕眩的高度落下的，是奇迹般悬停在半空的全世界最大的吊灯。

在和拿坡里灵车一样装饰繁复的柜台后面，有一位高大的先生，满头银发，戴着亮晶晶的金边眼镜，穿得像奢华葬礼的执事。他看都不看我，用笔直的手臂为我指着大门。

生命缓慢流逝，在“商业咖啡馆”亦然。它位居卡富尔广场转角处，是一个正派经营的咖啡馆，木地板、下午五点的巧克力、台球桌、国际象棋，来往的客人都是中产阶级和专业人士。老年人的咖啡馆，这使人有点望而却步。

在商业咖啡馆有一个智力发育不全的朱迪吉欧，他帮女士们搬卸车上的货物，工作得像个傻子，因为他本来就是傻子。傍晚六点，他突然丢下这些白干的工作，到沿海公路去散步，穿得跟小丑一样。其实，在陌生人之间，他受到一种上流社会的热情尊敬。冬天，他则帮忙将台球桌的小木柱归位，换取几根香烟。他懂得所有以一球击两球的技巧。晚上，他负责额外的夜间巡逻，把一顶不知道从哪儿找来的帽子套在头上，在真正的巡夜警察把“查过了”的小纸条放进商店铁卷门缝里之后，塞进另一张“我也查过了”的纸条。

一天晚上，我们在咖啡馆进行老掉牙的永无止境的争论时，听到一辆汽车的尖鸣。门一开，出现了三个外国人，就像



是汉斯·阿尔伯斯、安妮塔·艾克伯格<sup>①</sup>和玛丽莲·梦露站在一起。大家都出神地看着他们。那个男的穿着一身皮衣，点了某个牌子的酒，但柜台没有，只好换另一个牌子。两个女人中最震撼人心的那个眺望着远方。之后他们离开，上了那辆古怪的汽车，在夜色中消失。我们还在哑口无言的时候，朱迪吉欧在静默中说：“每，塞—奎拉—乌—得斯—兹匡达—法兰克，艾伊—达利阿—随—波大。”（我，要是那个女的给我五十法郎，我就上。）

“艾挂”皮肤黝黑，双眼通红，像港口那些只有三月才能钓得到的黑鱼。他说，他参加过一九一五年到一九一八年的战争。可是年岁显然不符，因为尽管“艾挂”说他五十岁，但他绝对没超过三十岁。他鞣制皮革，并且表现得十分出色。他的工作室像个没有门的山洞，而他在里面一待一整天，从不跟任何人说话。只有放映战争片时，他才去戏院；下午两点进去，半夜瞪大了眼睛出来，还喃喃自语。一转眼，他就像是听到了一个声音、一句口令，挨了一记“疯拳”的“艾挂”马上丢下一切，匆忙穿上他的某一套军服（冲锋敢死队、水兵、山地狙击部队，他有各式各样的制服，破破烂烂、滑稽可笑；还有一仓库的匕首、刺刀和手榴弹，真假参半），拉下工作室的铁门，像一只猫似的沿着屋子外墙匍匐前进，牙

---

<sup>①</sup>汉斯·阿尔伯斯，德国演员。安妮塔·艾克伯格，费里尼电影《甜蜜的生活》的女主角。



间咬着刺刀，手上握着手榴弹，到达广场，扑倒在地。然后就扁扁地趴在那儿，脸贴着石板路一动也不动，咬牙切齿地低声念叨：“托尼尼！该死的托尼尼！”托尼尼指的是德国人。一声驴叫后，“艾挂”跳起来，在枪林弹雨、榴弹炮的呼啸声中展开攻击，新的咒骂、爆破、踉跄，萨伏依王朝前进！意大利万岁！

通常，当他到达拉乌尔的咖啡馆的高地时，浪荡青年的掌声、由虹吸瓶迎面喷出的苏打水珠，总在那儿等着他，刚好与战争结束的时间一致。“艾挂”湿淋淋的，以脚后跟为轴心，转向四面八方向行军礼。然后，他模仿喇叭悠远而悲伤的调子，吹出熄灯号，吹得如此之好。那股伤痛让前一分钟还把奶油蛋糕扔到他脸上、最恶行恶状的浪荡青年们也忧郁起来，一直听到他吹完为止。

一天早上，一辆绿十字救护车停在拉乌尔的咖啡馆门口。我们飞奔过去，司机在咖啡馆里喝着咖啡，向大家描述发生的事情。一个“托尼尼”，那种穿着短裤，戴一顶插满勋章和羽毛的小帽子骑自行车环游世界的德国人，停在“艾挂”工作室门口问路。“艾挂”一声不吭。这个一生从来没找过谁麻烦的人，用刀割下了德国人的一只耳朵。现在他们要送他到伊莫拉收容所。

我们跳得老高才透过救护车脏兮兮的玻璃窗朝里面看了一眼。吊床上，被捆得像根香肠，被一条蓝色大手帕勒住嘴巴的，

正是“艾挂”。他红色的眼睛惊慌迷惑地望着四周，眼皮慢吞吞地一开一合，像是菜市场的鸡。

至于法芬农呢？法芬农是一个老头子，没事就在里米尼郊区桑雷欧洗衣房附近闲晃。他完整的绰号是“沟渠上的法芬农”，因为当需要解放身体时，他就横躺在沟渠上，像一座小桥。他在那儿一待就是一下午，肚子以下全裸，屁股泡在清凉的水里，然后对着燕子和麻雀吹起快乐的口哨。有时，鸟儿从天空盘旋而降，落在他的额头和前胸踏碎步。

有一天，那些洗衣妇叫来了教区神父，说不能再容忍这样的丑事了。法芬农答称，圣方济也跟麻雀讲话。“可是他不像你这样光着身子泡在水沟里，流氓！”神父从堤岸边声嘶力竭地喊着。

对我们小孩子来说，遇到法芬农真像一个节日。我们围着他，拉住他的外套不放他走，除非他满足我们的愿望，因为老法芬农不仅懂鸟语，还有另一项才华：能没完没了地放屁。只需用一根手指的指尖轻轻拍打肚子的某个部位，再稍微集中一下精神，他就准备好了。你还可以要求他以任何一个调子模仿各种乐器，以及所有家畜和野生动物的叫声。多么快乐！多么狂热！在又喊又跳的请求下，烟火是伟大的收场节目。有时候，连这老头自己都吃了一惊。我们倒在地上大笑，笑出了满眼的眼泪。多么奇特的人啊！

至于两个不太友善的家伙，一个爱招惹人、一个老是斜眼

看人的，则是基吉诺和狗嘴。

基吉诺健壮魁梧（我那时很羡慕他），总待在沙滩或防波堤上，不是穿着大毛衣和麂皮大衣，就是几乎全裸，只穿一条小内裤。有一次，他在防波堤上遇到一个穿着衣服的朋友和他的朋友在一起。“我觉得很可笑，”他用尖细的嗓子说，“你好像太臃肿了！”然后把那个朋友扔到了运河里。

对这些低级笑话，大家总是有些胆怯。基吉诺进了咖啡馆，就站在台球桌边指指点点：“这个小木球真是白痴，另外一个比这个还要白痴！”走时还会说：“晚安，小白痴们，我去找我妈咪了。”直到有天晚上，他遇到他的理发师跟一个女孩子在一起，他跟那女孩说理发师已经结婚了，理发师痛打了他一顿，替全镇的年轻人报了仇。

狗嘴是一个爱骂人的家伙，大家便用一句骂人的话给他取绰号。所以，所有那些叫他的人就都得跟着骂人。狗嘴骂的话总让人不禁去想：“上帝若是这个时候来，会摧毁里米尼。”狗嘴的眼睛好像被人打过。如果有人把自行车靠在他的自行车上，他一进咖啡馆便会张口威胁：“我让你把主教的脑袋和所有的鸽子都吃下去。”或者是：“我让你把台球桌吃了。”“我会剃了你的胡子让你吃下去，再喂你一把泻药。”

他是一个很阴郁的家伙。最初，我是在广场这种地理位置很抢眼的场合见到他的。后来，我在一条小巷子内一间简陋的卧房里，看见狗嘴倒在床上，身穿一件千疮百孔的背心，那是



家里的他。

格拉蒂斯卡也会经过商业咖啡馆门口。她穿的黑缎子衣服散发出不锈钢般的光泽，她贴着最早的假睫毛，金色的小髻发一弯一弯小饺子似的贴在头上。即便在寒冬，也可以瞥见她那传奇的大胸脯在几乎透明的衬衫下，饱满肿胀地呼吸着。咖啡馆里所有的人都把鼻子贴在玻璃上。大家叫她格拉蒂斯卡，但其实她有另外一个名字。（在里米尼，有许多女人叫格拉蒂斯卡，或波德葛拉，或玛丽亚·皮亚薇，因为她们是在第二次世界大战期间出生的。<sup>①</sup>）我们的格拉蒂斯卡之所以博得此名，据说是曾有一位皇室王子在此停留，当地人就向王子贡上了她，并特别叮嘱她在那种场合举止要恭敬。于是，她在王子面前赤身裸体时，为了遵守嘱咐，便一面献身一面说：格拉蒂斯卡<sup>②</sup>（请享用）。

格拉蒂斯卡散步时，总是带着强烈的破坏性，激起人们的胃口、饥饿感和对牛奶的渴望。她的丰臀挪动时好似火车头的车轮，令人联想起那强有力的运动。

由于小画室的关系，我成了小有名气的人物，便和辉煌电影院的老板签了一个合约。那家伙长得有点像美国男演员罗纳德·考尔曼，他自己显然很清楚这一点。甚至夏天他也穿件风衣，蓄着小胡子，并尽可能保持静止，以免破坏相像之处，跟

---

① 格拉蒂斯卡、波德葛拉及皮亚韦，都是第一次世界大战期间意大利境内著名的战场。

② Gradisca 除作为地名、人名外，也是动词 gradire（请用，请接受）的变位。

知道自己像某位名人的人的做法如出一辙。我为他做的工作是替“偶像明星”和下一轮影片里的演员画漫画像，摆在商店橱窗做宣传，而交换条件是可以免费进入辉煌电影院。在当年那闷热又藏污纳垢的影院里，有一位检票员玛利亚（我们都这么说她：那个占着基督的茅坑不拉屎的圣母——因为她是一个又高又壮的男人婆），空气被她喷洒的一种甜腻的东西弄得臭烘烘的。银幕下方是些破板凳，还有一片像牛棚围栏的木栅栏，隔开了“普通席”和“贵宾席”。坐前面的付十一个铜板，坐后面的则得付一里拉又十个铜板。在黑暗中，我们试过溜进“贵宾席”，因为据说那儿有漂亮女人。可是我们屡屡会中躲在阴影里、在小帘子后面监视的检票员的埋伏——其实，在黑暗中清晰可见的香烟火星，每次都让她曝光。

因为漫画的关系，我争取到了我、蒂达和我弟弟免费入场的特权。有一次我去那里时，看到格拉蒂斯卡独自坐在“贵宾席”。我避开了玛利亚的管制，跨过栅栏，停下来看着格拉蒂斯卡，心中小鹿乱撞。从放映室投出的一束光罩住了她闪亮的金发。我坐了下来，或许因为激动，所以一开始坐得很远，然后越坐越近。她的丰唇缓缓地吸着烟。我一坐到她旁边的椅子上，就伸了一只手过去。她圆润的大腿，能让人一直看到吊袜带处，好像一截被细绳绑住的香肠。她不为所动，看着前方，美艳而沉默。我又得寸进尺，把手伸向她丰腴多肉的臀部。这时，格拉蒂斯卡慢慢转过头来，用甜美的声音问我：“你在找什么？”



我再也没能继续下去。

纵使 I 深受这个回忆的打击，多年以后，我依然到可马斯科牧场去寻找格拉蒂斯卡。他们告诉我，她嫁给了一位当海军的表哥。但我想再看看她。我开着豹牌汽车进入一个贫穷的小市镇，一个泥泞的三角洲。有一位老太太在菜园里晾衣服。“对不起，”我问她，“格拉蒂斯卡住哪儿？”“谁找她？”老太太问我。“我是一个老朋友，您知道她住哪里吗？”“我就是！”老太太说。那是格拉蒂斯卡。她失去了所有狂欢节的亮丽痕迹，一点儿不剩。算一算，的确，她已经六十岁了。

当年，我们大多待在市区，偶尔才去近郊。我还记得“感恩丘陵”，一个有十字形小路的“圣殿”。那里会让人联想到宗教中恐怖的、相信奇迹和世界末日的四旬斋讲道，后来我在一组镜头中重现了它。

丘陵上散布着许多礼拜堂，东一个西一个。有一次，四旬斋盛大的庆典在丘陵上举行：农民、老人、浓郁的臭气、羽扇豆、一条条香肠、有人呕吐。他们跪着爬上来，唱着歌，努力要到达终点。领头的堂·乔凡尼喊着：“……又第二次跌倒。”然后，在逐渐增强的阴森、死亡和血腥气氛中，更具戏剧性的事陆续发生。谁知道为什么总是如此？为什么跟宗教有关的东西那么吓人？

那段时期，宗教活动里总会出现一些法西斯党徒的脸孔。我相信他们中的一个曾打过我父亲。我原本对某些在咖啡馆里一身



黑衣的嘴脸有疑心，但父亲瞒着我。每次谈话落入某个话题时，他就跟母亲互使眼色，不让我插话。那一天，看到那些可疑嘴脸在教堂内跟随大司铎一起唱圣歌时，我的困惑又增强了。

他们中的一个叫 S 什么的，在非洲战役期间被征召为远征西班牙的志愿军。有一天，学校带我们去火车站向启程前往同一个战场的体育老师告别。那个 S 也在，不复平日的高傲，被三四个哭哭啼啼的女人围在中间。我们唱完《忧郁的脸》后，那列倒霉的火车就出发了。

我参加集会从来没穿过成套的制服，总会依次漏掉黑皮鞋、灰绿长裤、圆筒无边帽。那是一种不愿以完整法西斯形象出现的消极怠工：不遵守规定，本能地排斥军人气息和长排队伍的丧葬气氛。

一天，阿切雷·斯塔拉切要经过里米尼，火车站突然冒出一列挂着国旗的火车。阳光普照，乐队震天响地吹着喇叭，火车吐着浓密的白烟进站。何等隆重的登场仪式！白烟散去，留下的是斯塔拉切，一个长着大鼻子的小矮个子。他说：“里米尼的兄弟们……”人群为之疯狂，或许因为小矮个子说了“里米尼”。喇叭重新吹响。我相信斯塔拉切没再说别的。然后有一位残障人士去见他。大伙把那个人从轮椅上提起来，用手臂拎着他。那人没有腿，裤管空空的，我们常在咖啡馆遇到。所有当时我们能在露台、广场和剧院见到的瞎子、残废、跛脚，每逢这种场合就被带到最前面，突然变得很重要。

至于国王，我们是跑到福尔米亚才看到的。那时，我们在火车站的人行道上站成一排。因为天气实在太热，当喇叭再度响起时，我就从队尾溜出去偷背后小摊上的橘子。我用旧式步枪上的刺刀剥橘子皮，却再也沒辦法把刺刀插回原位。体育老师为此破口大骂。后来火车来了，出现的是一位鼻子下方有一小撮白胡子的老先生，那就是国王。

说起来也还有好玩之处。里米尼有一个很有魅力的地方：墓园。我从没见过比墓园还热闹的地方。它在平交道的那边，所以一开始会先看到激动人心的欢乐的火车景象。栅栏在低处“奏乐”，边上一道浅色的矮墙，有好多坑洞，很像幼儿园。这是我在爷爷去世的时候发现的。当时我们几个孙子被装进一辆马车，车夫为了让我们安静，从封闭的马车的一个洞口伸进鞭子打我们。那是一次颇具意义的乡间远足。我们开始在坟墓之间跑来跑去，玩捉迷藏。我记得所有的脸孔——坟墓上的照片——散发的魅力。在那之前，人们穿的衣服是另一个样子，这一点我是到了墓园才发现的。我看到自己认识的很多名字：巴拉韦利、本齐、伦齐、费里尼，里米尼的不同家族。墓园永远在兴建中，所以洋溢着节庆气氛。泥水匠边工作边唱歌。一位美丽的农村少女，有一个花摊，早上会骑自行车经过。她用细绳捆起一束束的花，再用坚实的牙齿咬断。她一头金发，穿着敞怀的黑缎子衣服，光着湿漉漉的脚。

沿着大街“散步”的时候，大家会继续谈论这个农村少女。



每天晚上，我们像蜗牛般爬完半公里，从多维西面包店到商业咖啡馆。当街灯亮起，以挤眉弄眼和哄笑为主要活动的“散步”就开始了。“散步”从两个相反方向进行，大家互相追逐，就这么反复走来走去，看来人们还是使用下肢多一些。

过了终点站之一的卡富尔广场，便是乡村的一片漆黑。过了凯撒广场，又是另一片漆黑。就这样，热烈的、哆嗦的、充满激情的“散步”，在漆黑中进行着。

至于火车站，则是冒险与梦幻之地。火车。火车站的铃声。在两片篱笆间岔开的铁轨。持续的铃声一中断，就可以看到火车在铁轨交错处露面，起初悄无声息，而噪音随后才到。有一次我们看见一节全蓝的火车，那是卧铺车。一扇窗帘被拉起，出现了一位穿睡衣的先生。

还有一次，度过奇怪的一天后，我们不知道还有什么好说的，我与蒂达、蒙塔纳利及路易吉诺·道奇在海边拍完最后一张照片，瞻仰了我们的老地方，蒂达、蒙塔纳利和路易吉诺便陪我去车站。在广场上有人看着我。我们在火车站的咖啡馆点了从来没喝过的苦艾酒，然后我上了火车。蒙塔纳利说：“现在费里尼要变成国际人物了。”蒂达说：“活见鬼……”喇叭声响起，火车摇晃着启动了，驶离的火车，家乡，墓园。

我是一九三七年离开里米尼的。一九四六年才回来。我走到只剩断瓦残垣的海边，什么都没有了。自废墟传出的只有

方言，那永垂不朽的调子，一声呼唤：“杜里奥，色维里诺！”那些稀奇古怪的名字。

我住过的许多房子都不见了。人们讨论着前线，讨论着他们避难的圣马利诺山洞，而我因为与这场灾难无关而有点不好意思。

后来，我们兜了一圈，想看看有什么东西还留着。那个“战斗”的中世纪小广场还在，毫发无伤。它夹在废墟中，像是电影城里建筑师菲利朋内盖起来的建筑。

我惊讶于在木棚屋里栖身的人们的勤奋，他们已经在谈将要兴建的旅馆和公寓、公寓、公寓，强烈的重整家园的欲望。

凯撒广场上，纳粹曾经吊死过三个里米尼人，如今有鲜花摆在地上。

我记得当时有一股稚气的冲动。那场戏好像演过头了，怎么，剧院没了，那棵树没了，住过的房子、社区、咖啡馆和学校都没了！我觉得对某些事物应该要尊重。好嘛，那是战争，但为什么就得摧毁一切呢？

后来他们带我去看一个大模型，它陈列在一个橱窗里。据说美国人答应出钱重建整个里米尼，算是补偿。的确，这个模型预示着未来的里米尼。里米尼人来看了，然后说：“真像美国城市，谁要美国城市？”

或许以前，我自己把里米尼删掉了，但战争把我的这个想法变成了事实。事情已无法挽回，我反而觉得全都应该保



留下来。

不过，我在罗马又重新找到了里米尼。罗马的里米尼，是奥斯提亚。

在那晚之前，我从未寻找过奥斯提亚。我听人提过，那是“墨索里尼决定要的海滩”“罗马现在也有自己的海了”，这令我反感。再说我虽然身在罗马，却根本不知道海在哪个方向。

一个傍晚，天已经黑了，公交车在蓝光遮蔽下静悄悄地来去，明暗反差使这座城市更像那个遥远孤独的小镇。我们在一间披萨店庆祝某件事，有同事和鲁杰洛·马卡利<sup>①</sup>。我喝了酒，餐厅好像快被我们掀翻了。在醉醺醺的欢乐中，鲁杰洛说：“跟我来，我们去搭电车。”

夜游完毕，一下电车，我突然闻到一股清新的空气。我们在奥斯提亚。大马路上空无一人，巨树随风摆动。我看到水泥栏杆那边，跟里米尼一样，是大海。黑色的大海，让我怀念起里米尼。这也是一桩快乐的秘密的发现，就好像想到靠近罗马有一个地方是里米尼。

奥斯提亚是我开车兜风时常去的方向，我甚至不自觉地在奥斯提亚拍了《浪荡儿》，因为那是一个虚构的里米尼，比真的里米尼还要里米尼。我在那里用剧场和舞台的形式重新设置了里米尼，而且是无害的。那是我的家乡，几乎是纯洁的，被内蕴的心情净化，没有攻击性和惊喜。总之，是记忆中的一个

---

<sup>①</sup>鲁杰洛·马卡利，费里尼为漫画杂志及广场电台工作时的伙伴。

城镇在舞台上的重建，你可以进入其中，而不会被纠缠，怎么说呢，像一名观光客。

“现在有一千五百家酒店和招待所、两百多家咖啡馆、五十间舞厅、一片长十五公里的沙滩。每年有五十万人来到这里，一半外国人一半意大利人。每天都有飞机飞到这里，来自英国、德国、法国、瑞士……”

我为了这本书<sup>①</sup>回到里米尼。告诉我这些信息的是我中学同学的儿子。现在，聚在一起的是下一代。“你记得安提欧，那个火车站的搬运工吗？现在他拥有好多旅馆。”蒂达说，“我的那些农民，为了到巴拉丰达开四家新型餐厅式旅馆，丢下农庄不管。”“你看到那栋摩天大楼了吗？”“这儿有个家伙发明了连锁旅馆，连丘陵上也有为春季和秋季兴建的旅馆，在山上的则专供冬季使用，因为夏天的房客不肯把房间让出来，紧抓着房间一整年不放。”

我看到这个里米尼不再有尽头。以前，市区周围有好几公里的漆黑地带，沿海公路也崎岖不平，只有法西斯式的建筑和海军驻防地如幽灵般浮现。冬天骑自行车去里瓦贝拉时，可以听到建筑物的窗子发出呜呜的风声，因为护窗板都被拔去充当税金了。

如今那片漆黑不见了，取而代之的是长五十公里的娱乐场

---

① 《我的里米尼》（*La mia Rimini*），卡佩利出版社，波隆那印行，1967年。



所和五彩的霓虹灯。这条无止境的队伍闪闪发亮，是一道由车灯绘成的银河。四面八方都是灯光，夜晚消失无踪，远遁入天空和大海。甚至在乡间，在柯文尼阿诺，他们也开了一间很了不得的夜总会，连洛杉矶、好莱坞都没有。它在那儿，在原先农民的打谷场上，以前你听到的只有狗吠，而今是一片东方园林，还有音乐和自动点唱机，到处都是人，车灯闪烁耀眼，玩具城，拉斯维加斯。

我还看到用玻璃和铜盖起来的旅馆，隔着玻璃，有人在跳舞，有人坐在露台上，小商店与巨大的百货公司灯火通明，通宵营业。那些衣服和时尚物件堆积成山；卡纳比街，波普艺术的作品；夜市有最难以置信的罐头、快餐、米兰番红花风味炒饭，一种虚伪而愉悦的气氛；还有激烈的竞争——只要付一千里拉多一点，旅馆就提供早餐、午餐、晚餐、房间和海边更衣室，只要一小把钞票。

我不知道自己在哪里。原本这里不是有教堂吗？特利波里大道在哪儿？我们还在里米尼吗？重新出现的是我在大战刚结束时回来的那种感觉。那个时候我看到的是一片废墟。现在，带着同样的惊慌，我看到的是一片灯海和房子。

摄像师明基尼看到我张口结舌的样子笑得不行，他开着快车带我去看水族馆，看那比大饭店更漂亮的酒店和新社区。明基尼不断地说：“三个月前还没有这个，现在某某人连河对岸的一块地都买了下来。他们计划要在马雷奇亚盖四栋摩天大楼，

用一个环形建筑把它们联接起来，变成可以停泊两千辆汽车的停车场。”环形建筑围绕着四栋摩天大楼，变成一顶皇冠，人可以在高空与绿树一起散步，像闪电高登的漫画，或是水星之神的宫殿。

三更半夜，人群川流不息地进入商店，他们来自全世界。在霓虹灯的照耀下，这些黄色、红色、绿色的脸来买彩色冰淇淋、西班牙运来的鱼、做得很难吃的披萨；人们从不睡觉，甚至在他们的床下都还有自动点唱机。呐喊的歌声和电吉他轰隆隆响了一季，毫不间断。白天占据了夜晚，而夜晚占据了白天，没有歇息。仿佛北极那种四个月的漫长的白天。因心满意足而眼睛发亮的明基尼说：“你去了罗马，而这里……”他说得对，我觉得自己是个陌生人，被骗了，变小了。我参加了一场不再为我而举行的宴会，或者我不再有力气和食欲参加。再多花几个晚上去寻找记忆中的某个小角落也无济于事。欢宴并未结束。在高处，公寓顶部的几层楼，透过树梢还可以看到窗灯点点，唱机还在响着。防波堤上，曾经伸手不见五指，躲在花岗岩后面的都是些黏在一起的小情侣，现在连那儿也有音乐，一群瑞典人在海产店的露台上聚会，堤岸另一边原先只有钓鱼人的点点微灯，如今成了蜿蜒的蛇行灯带。

最后，我们去了里米尼市立文化协会的阳台。跟我们一起来的蒂达反常地沉默着。我突然想起大战以前，我跟蒂达在业余剧团俱乐部偷会员大衣里的钱。有一次偷到了七十三里拉，



让我们得以挥霍，大吃通心面和巧克力。一天晚上，我们听到大衣的主人说：“哼，我要是抓到那两个偷了我七十三里拉的家伙，就把他们给阉了！”而我们就躲在距他一步之遥的《意大利画报》后面。

看着夜色中的人海，蒂达猛然清醒过来，有点讥讽地问我：“费里尼先生，请您告诉我，您做了这么多调查，这一切意味着什么？”

没过多久他说要回家睡觉，因为第二天早上他在威尼斯有一个诉讼案。明基尼送他回家。

我留在外面。只有老城还有一丝宁静，光线也适中。我慢慢开着车穿过老城，看见一个坐在小咖啡馆里抽着烟的人的草帽。那是戴摩斯·博尼尼，费博画室的合伙人，现在全心制作精彩的铜版书。他旁边是路易吉诺，“驯马人赫克托尔”。他们两个把汽水夹在腿中间。戴摩斯正在描述什么好笑的事，因为路易吉诺笑着摇头，并用拳头抹去眼泪，跟在学校时一模一样。

我继续无目的地晃荡。从我住的旅馆前面经过了两三次。我还不想睡觉，任凭自己陷入一种空洞而平静的思绪中。我隐隐约约觉得受辱了：一件已经抚平、存档的往事，此刻又突然变得如此硕大，未经你的允许，没有问过你的意见就长大了！或许我还有些恼羞成怒，谁知道！如今在我看来，罗马更令人安心，更幼小，更驯顺可亲。简而言之，更属于我。我生出了滑稽的嫉妒心。我真想问所有的那些人，那些瑞典人和德国人：

“你们到底觉得这儿有什么好的？你们来这里干吗？”

就在这时，两位年轻人招手搭便车。我打开车门。他们很有教养和礼貌，也很谨慎。其中一个有一头金色的髻发，另一个则留着娃娃式长到鼻子的刘海，穿着十八世纪风格的荷叶边衬衫和橘红色天鹅绒长裤。

由于他们都不开口，我没法知道他们是从斯德哥尔摩来的、阿姆斯特丹来的，还是从英国来的。最后我问他们：“你们是哪里人？”“里米尼人。”他们说。这就是不寻常之处：大家都一样，来自共同的故乡。

“我们可以在这里下车吗？”他们在某个地方开口问。我打开车门，听到远处的音乐声变得很大。音乐来自田野，来自写着“另一个世界”的霓虹灯那儿。两位年轻人向我道了谢就进去了。犹豫了一会儿，我也下车走了进去。这个地方面朝马路，另一边经过一个延伸到乡间的夯过土的大广场，空气中有一股音乐和干草味混合在一起的味道。在一个马戏团式的大帐篷下有一处夜总会，数以百计的年轻人正在跳舞。

那两位年轻人没看到我，他们对我视若无睹，我仿佛是已经退伍的不令他们感兴趣的加里波底军人。当我们在讨论从新写实到写实主义的过渡阶段，讨论微凸的小腹时，这些年轻人在沉默中长大，突然出现在我们眼前，就像来自另一个星球的军队，意外又神秘，无视我们的存在。

我坐了下来。旁边一桌，一个男孩正在抚弄一个女孩，亲



吻她，温存地拧她的鼻子。很明显，那是他女朋友。之后来了另一个男孩，是一个朋友，坐在原来那个男孩的位子上，原来那个去拿西瓜了。我很意外地发现，这个朋友也对那女孩做同样的动作。之前的那个男孩回来后，就吃着西瓜看着他的朋友亲吻女孩。后来那个朋友走了，消失在跳舞的人群中。于是我靠近留下来的那个男孩，仿佛想从那样明目张胆的背叛中得到一个解释。我说：“她不是你的女朋友吗？”他回答说：“她是愿意跟我在一起的女孩。”

## 与罗西里尼相遇

一直到中学，我都没问过自己以后要做什么，我无法想象我的未来。为将来从事哪一行而担心，就好像担心一桩躲也躲不掉的事情，例如星期天的弥撒。我从来没说过“长大以后我要做……”，我不觉得自己会长大，最终我的感觉没有错。

从出生那天起到第一次踏入电影城，我的人生仿佛就是由另外一个人活着，偶尔在我意想不到的时候，那个人会突然决定与我分享他的记忆片段。所以我得承认，我那些传记式电影描述的都是些虚构的回忆。不过这又有哪些呢？

我从小就独自一人做纸偶。我把它们画在纸板上，然后剪下来，再用浸透胶水的棉花把头 and 身体接在一起。我家对面有一个做雕塑的红胡子青年，时常到我父亲的食品店里好奇地张望，兴奋地站在圆滚凸肚的帕尔玛奶酪前面。对他而言，这些是“纯艺术作品”，他试图说服我父亲借他两个以“激发灵感”。



他是这么说的，但我父亲总是转移话题。有一天他看到我窝在小角落里做那些乱七八糟的手工，便教我如何使用液体石膏和黏土。我还会自制颜料，把砖块敲碎再磨成粉。我去参加补习（我一整年都得补习，因为在学校什么都学不到）必经的一条小巷子里住着阿米迪欧，一个缺牙的小个子。他总是低声哼着歌，能做出极为美丽的皮制品。阿米迪欧对我很和善，常把工作台下的零碎皮革送给我。再往前有一对双胞胎木匠（一个耳聋，而另一个会吹口哨，因此很容易辨认），我很喜欢在他们的工作室里消磨时间，然后带走一些长方形软木。总之，每当我回想起来，就觉得幻想与手工艺是分不开的。

除了色彩、纸板和那些画在图画纸上可以剪下来重组的平面或透视设计外，我从来没被别的游戏吸引过。我不参加其他任何活动，从没踢过足球。我喜欢把自己关在浴室里好几个小时，在脸上扑粉，用麻絮做小胡须、大胡子和恶魔式的粗眉，用烧过的软木画鬓角。

至于电影院，我小时候并不常去。主要是没钱，爸妈不给我钱，再说我去的那家影院，里米尼的“辉煌”，常常有人打架闹事。那些紧临银幕下方、勉强用几根钉子钉起来的长板凳，是“最受欢迎”的位子。人们受影片中惊险刺激的镜头煽动，争相竞演更火爆的场面。在喊叫声中，鞋子飞到头上，人在板凳下翻滚，直到乌夏札介入。乌夏札是个暴力的家伙，当过拳击手、救生员和市场搬运工，如今头戴圆筒无边小红帽，脸遮

着赛璐珞面罩，是戏院的检票员，拳打脚踢起来像杀人犯。

我对电影的第一个印象，要回溯到《马契斯特下地狱》。我坐在父亲怀里，大厅里坐满了人，非常闷热，还喷洒了让人喉咙发痒又头晕的消毒剂。在那迷乱的气氛里，我记得出现了许多高贵老爷的暗黄色画面。我还记得神父放的幻灯片，在一个摆着木板凳的大房间里，有阿西西和奥维多教堂的黑白影像。其实说到电影，在我脑海里浮现的主要是电影海报，它们令我着迷。有一天晚上，我跟一个朋友用吉列刮胡刀割下了一位我当时觉得很漂亮的女演员的照片：艾伦·梅斯。她在毛里齐奥·堂可拉执导的一部电影中演出，片名好像是“维纳斯”。男主角把头搁在铁轨上，镜头跳到说“不！”的艾玛·葛拉玛提卡的大脸上，然后他就把头移开了。就这样，产生了心灵感应。

我不了解经典电影，像茂瑙、德莱叶和爱森斯坦的电影，很不好意思，我从来没看过。

我到罗马以后常去电影院，一个星期或十五天去一次。通常是在我不知道去哪儿，或者有两部片子合并放映的时候。我常去的电影院是沃尔图诺、凤凰、鸬鹚和卡乔。开场前的杂耍表演总令我特别兴奋，就跟马戏团一样。对我而言，电影院是一间充满了噪音、汗臭、面具、炒栗子 and 小孩尿尿的大厅：一种世界末日般茫然无序且遍布陷阱的氛围；人来人往演出的一出杂耍剧——到乐团报到的演奏者、和弦、丑角的声音，还有布幔后蹑手蹑脚的女郎；或是那些冬天从紧急逃生口离去的人，



他们在小巷子里有点冷糊涂了，有的哼起电影主题曲，有人大笑，有人撒尿。

我刚到罗马时，电影跟我的关系是这样的：我看了许多美国电影，片中的某个记者角色十分吸引人，我现在记不起具体片名，已经太多年了，但我对记者这一职业的印象太过深刻，以至于也决定当一名记者。我喜欢他们的大衣，还有他们戴帽子时朝后脑勺一推的方式。

那是哪一年？一九三八年？一九三九年？那时我在干记者，裁缝出身的老板讲话时总在牙缝中衔根针，而且满脑子零乱的思路、信息和讥讽。他要一篇关于奥斯瓦尔多·瓦伦蒂的访问稿。于是那天早晨，我第一次踏入电影城。我假装十分从容，一如弗莱德·麦克英瑞在电影里所扮演的记者。其实我很胆怯，站在太阳底下，嘴巴张得大大的，望着那些塔、那些阶梯座位、那些马、那些长而宽的衣服、那些包在铁皮里的骑士，以及那些掀起如云般的尘土的飞机螺旋桨。呼喊、叫唤、口哨、大轮子转动的噪音、骑士长剑的铿锵声，而瓦伦蒂站在一辆轮子上插有锋利刀刃的双轮马车上，周围群众发出令人战栗的吼叫，一阵神秘而让人窒息的混乱……在这些喧闹之上，一个响亮有力的声音雷鸣般地发布着命令：“红灯，A组向左边攻击！白灯，胡子那组撤退！绿灯，骑士和象群向前冲！E组和F组负责清扫地面，马上行动！”



透过扩音器传出来的声音和咬字清晰的指令，让人错以为置身于灾难中的火车站或机场。我不理解声音是从哪儿来的，有点紧张，心跳很快。刹那间，突然的静默之后，一辆起重机的长臂开始向上扬升，越来越高，越过布景，越过影棚、尖塔，朝着天上的云攀升，然后停在那放射出百万道炽热光线的落日中。有人借给我一副望远镜，在上方，比一千米还要远的地方，那个人脚套着闪闪发亮的长筒皮靴，脖子上系着印度丝巾，头上顶着安全帽，还有三个扩音器、四支麦克风和二十来只哨子挂在胸前：是他！导演布拉塞蒂。

那时候我就在想，我不适合干导演。我缺少专制跋扈的气势、一气呵成的连贯性、吹毛求疵的习惯和辛苦劳动的能力，尤其缺少威信。我天生缺乏这些素质。我从小就是那种内向、孤僻、好欺负、脆弱到随时会晕倒的人。不管大家怎么想，我直到现在仍旧非常害羞。而这如何能跟长筒靴、扩音器和叫骂等拍电影的传统手段联想在一起？电影导演必须永远是哥伦布船上那能震慑住想打退堂鼓的乌合之众的首领。“先生，我们今天又要搞到很晚？”你身边总是围绕着电工们的无声质问时，若没有一点儿威严，他们会很热情地把你请到影棚外面去。

我当了编剧之后，常去片场修改剧情或台词。我对于导演可以和女演员保持那么冷漠的关系感到很奇怪。刚开始，在那一团混乱中，我连一句对白也写不出来，对这种集体工作，我十分不自在，大家一面聚在一起做事，一面大声讲话。然而我

现在只有在混乱中才能好好工作，就像以前做记者时，总在最后一分钟于一片忙乱的编辑室写完我的稿子。

我对于在摄影棚外露天拍电影格外得心应手。关于这一点，罗西里尼是先驱。跟罗西里尼合作拍《战火》时的旅行，让我发现了意大利。在那之前，我并没有什么值得一提的阅历：里米尼、佛罗伦萨、罗马，以及一些跟着杂耍剧团巡回演出时瞥见的、跟我成长阶段所认识的那些封闭一如中世纪之夜的乡村和城镇没什么不同、只有方言相异的南方小镇。我喜欢罗西里尼拍电影的方式，那就像一次轻松的旅行，是与朋友一起去的乡间远足。我认为他播下了良好的种子。

跟着罗西里尼拍《战火》，我似乎突然间明白了一切。一个令我惊喜的新发现是，拍电影拥有与绘画或写作同样的自由与轻盈。一面拍电影，一面享受它、经历它，如此日复一日分分秒秒，不必太担心最终的结果。这种神秘、渴望、兴奋的关系，也同样出现在精神病患者身上。至于那些障碍、怀疑、不确定、激动和辛劳，与画家在画布上寻找色调，作家删掉和更改写下的内容又重新开始，试图找出一个抓不住、摸不着、隐藏在千百种可能之中的表达方式时所遭受的痛苦，没有太大差别。大街上，联军战车在我们身后一米处经过，人们在窗口吼叫、高歌，身边不计其数的人想卖东西给我们或从我们身上偷走点什么。在拿坡里、佛罗伦萨、罗马和无边无际的波河沼泽那些炽烈的火坑与拥挤的传染病医院里，我们面临各种问题。最后



一刻被取消的许可证，放弃原定的计划，莫名其妙透支了的预算，越来越贪婪、幼稚、狡诈、投机的制片人的疲劳轰炸，罗西里尼就在这其中寻觅和捕捉他的电影。

我从罗西里尼身上领悟到——未曾以语言形式出现，无法形容，也不是公式——在最对立、最悬殊的情势下平衡迈步的可能性，并运用本能来扭转劣势，使这些对立化为一种感情、一种推动力、一种观点。罗西里尼做的是体验电影人生，视其为一次值得经历和描述的美妙探险。他对待事实永远那么认真、单纯和热情，毫不犹豫地选定了一个介于冷漠和亦步亦趋之间的、特立独行且难以捉摸的观察点，让自己得以捕捉并界定所有的事实，能同时看到事物的内与外，记录下它周遭的氛围，揭示其晦涩、神秘和玄妙，那是有生命的东西。所谓新现实主义不正是如此吗？所以当我们说到新现实主义时，只能提起罗西里尼。其他那些人要不就属于写实主义，或叫作真实主义，要不就只是试图把才情或爱好改写成一条公式、一剂药方。

在罗西里尼最近的几部电影里，即便是那些因为他已经领了订金，或一个灵感曾经很讨他喜欢但旋即被放弃，而在不情不愿的情况下拍完的令人困窘的电影中，仍能找到他的视角和他对事情的观点。那个事实，因为藏匿在令人懊恼的熟悉之中，隐身于日常生活习以为常和最显眼的事物内，而有其恒定的必然性和几乎神圣不可侵犯的悲剧性。仿佛罗西里尼心不在焉且轻盈的眼睛，在面对最骇人的情境时仍保有未受污染的惊人力



量，而惊惶便在与它对望的眼睛里那清明的无意识中沉寂下来。这样的眼神，这种观察事物的方式，在当时与一旦发生什么就会是历史、故事、人物、辩证的那个时代是吻合的。战后，只要事实是伤痛的、不连贯的、悲惨的、晦涩的，便能够与罗西里尼用无泪的眼睛所看到的事物产生奇迹般的和谐性。

可是，当环境改变，这种风格和看事情的方式也就需要更为深入了，因为事实变得更复杂，带着更多的伪装，不再那么外显和招摇。或许，曾经热爱人生并喜欢用冒险而彻底的态度去体验生命，不言放弃、没有保留的罗西里尼认为，待在人生之外，用一贯纯真热切的眼睛看人生，反省它并重新界定它，是一种浪费。或许他认为，人生更值得体验，而不是站在外面企图用眼睛这个感觉的工具令其更臻完美。他想保持其原封不动的完整性，或保护它令它不变得模糊，不因激情、欲望或贪婪而目光短浅。但由于他没能做到，便反过来与这个想法唱反调，排斥它否定它，坚持说这个想法浅薄、幼稚、被宠坏了，摆贵族架子，没有人要。

然而，他这几年又急于表示他反对并鄙视所有缺乏明显教育意味的作品，从中我隐约察觉到一个背叛离弃了某样东西的人的怀旧、怨怼和局促不安。这也许是我利己主义的个人诠释，是不知如何或无法与之相异的我，由于同样被怀旧与不安的阴影笼罩而产生的心理投射。

罗西里尼像是引领我穿越了大城市的街道，我并不觉得他对我有众人公认的深远影响。就我而言，想到他跟想到亚当一样，是一种对父亲的感念：大家都自这位祖先繁衍而来，可要辨认出我有哪些物质遗传自他并不容易。罗西里尼激励我，由一个朦胧、意志消沉、不稳定的阶段过渡到电影世界来。那是一次十分重要的相遇，我跟他一起合作的电影亦有其意义，但这些是命运的安排，没有经过我的任何深思或刻意经营。我当时很乐意为任何一项艰难的工作付出努力，而他正好在那里。

当我犹豫着是否该接下第一份导演工作时，正是这些愉悦的回忆给了我勇气。





## 开机

您的电影哲学是什么？您拍片时有什么预期目标？除了娱乐大众，还有其他目的吗？我向来不知道该怎么回答这些问题。我相信，我之所以去拍电影，是因为我不会干别的，而且事情以自然自发的方式成形，促成了这个必然性。我说过，我从来没想过有一天自己会当导演，但从我第一天、第一次喊出：“预备！开机！停！”便仿佛我一直就是干这行的，我怎么能做其他事呢？那是我，那是我的生命。所以，我拍电影时，除了顺其自然地用电影描述一个合我口味的故事之外，不做任何其他打算。我喜欢用错综复杂的混合形式来表达真挚、虚构、惊奇、忏悔、解脱、无耻的享乐欲望、关怀、说教、预言、见证、小丑……让人笑也让人感动。还需要其他动机吗？我认为，我构思的《杂技之光》是属于我的电影，里面有我和杂志社一位女同事同游意大利的回忆，有些是真的，有些是捏造的。那是我的第一批

电影笔记，记录下了从三等车厢的窗户或木偶戏舞台侧幕瞥见的城镇，以及那些隐蔽于山顶或在阴暗山谷中的浓雾缭绕的小乡村。这部电影是由两个人合导的，拉图尔达和我，拉图尔达十分果断，带着确保专业性的经验、口哨和导演帽。他负责喊预备、开机、停、清场！安静！我则站在他旁边，不慌不忙又不用负任何责任。不过《白酋长》进行的方式却很奇怪。

制片人卡尔罗·庞蒂从安东尼奥尼那儿买下了一个关于肥皂剧的三四页的小故事。安东尼奥尼已用同一题材拍了一部纪录片《爱的谎言》。

庞蒂找我和皮内利做编剧，后来又加入了弗拉亚诺<sup>①</sup>。

原意是要拍一部辛酸的讽刺片，有着漫画里梦幻世界的浪漫风格与感性绮想。

一天，皮内利跟我说：“我们为什么不编一个年轻新娘为了认识她的白马王子，决定离家出走的故事？”我像只美洲豹似的蓄势待发：“那我们就让她在蜜月旅行中溜掉！”然后你一言我一语地又加上了到梵蒂冈朝拜教皇、令人胆寒的亲戚，以及被抛弃的新郎企图隐藏羞愧的英雄式喜感。但安东尼奥尼不是很喜欢我们描述的故事，他不出声地摇着头，似乎很犹豫。另一位制片人曼波尼奥介入了，他是位米兰大佬，有用发胶梳得很齐整的灰发、金框眼镜及世界级人物的笑容。他最喜欢做

---

<sup>①</sup>皮内利和弗拉亚诺是费里尼多部电影的编剧，包括《浪荡儿》《大路》《甜蜜的生活》等。

的事之一，就是把编剧聚集在他的桌边，然后断言：一座房子里如果没有三间以上的浴室就不能住人，说完便在一片静默中一个一个地盯着我们的表情，好逮住持相反意见的人。而我们有的正想开口预支经费，有的正等着领分期款，表现在脸上的只有绝对的钦佩。接下来他会说，皮鞋只能在伦敦买，然后没头没脑地补充说，万一他的“夫人”出现在饭桌边时没有涂口红，他就会把西装外套给脱了。随后重新向我们投注严厉的目光，而我们则回以浓烈的热情。曼波尼奥一面不断地给我们上礼节课，告诉我们生活准则和商店地址，一面用一片吉列刀片把每支香烟切成四段，放入一个很小的匣子里，然后等着有人发问：“您为什么要把香烟切成这样呢？”那时，他就会带着经历过人生种种的宽容微笑回答：“为了少抽点烟，亲爱的朋友。”再用他那配音员式的完美嗓音加上一句：“我建议你也这么做。”不过，他的指甲缝里总是塞满了香烟末。

曼波尼奥从庞蒂手中买下我们的剧本，想交给拉图尔达执导，然而剧本从一个制片人换到另一个制片人那儿，最后落到路易吉·罗韦雷的桌上。一天，他有点不耐烦地看着我说：“为什么不是你拍呢？那几天你去拍《关上的百叶窗》，干得还不错啊。”

《关上的百叶窗》本来是由詹尼·普契尼在都灵拍的，但普契尼突然得了无法舒解的焦虑症，于是罗韦雷把我送过去先



激励一下普契尼，并准备了康曼西尼作为后援。在波河边拥挤的好奇人群中，我拍了几个景，但那并不代表什么，我不觉得有什么责任，我只是一个过客。康曼西尼一到，我就立刻回罗马。罗韦雷却坚持着：“你拍嘛……好啦，你不会不好意思吧？”罗韦雷很像我在干贝托拉的一位叔叔，是所有乡下亲戚中唯一让我敬畏的人。他不相信我说的任何一句话，只要我一开口，他连我的脸都不看就说：“我不信，扯谎！”但从另一方面来说，这部电影的故事我很喜欢，我向来爱好冒险漫画，我不是在内尔宾尼的《冒险》杂志决定弄一个假冒美国原装的“闪电高登”漫画来鱼目混珠时，为他们写过剧本吗？<sup>①</sup>

而且，我从为《电影城》和《电影画报》工作时起，就一直对影迷很有兴趣。我负责一小部分的信件，以阿拉米斯的笔名回复读者真诚吐露的所有梦想和狂热。所以，我对那个世界并不陌生。

就这样，有一天我几乎是在无意识的状况下进入了影棚，并且从摄影机的取景框中看到了里奥普尔多·特里斯特惊愕的脸，他正从镜头那边回望我。说实在的，那个新郎的角色我本来想用培皮诺·德菲力波扮演，但罗韦雷毫不迟疑地摇头：“他

---

<sup>①</sup> 1938年，在法西斯政权的国家主义要求下，最受年轻读者欢迎的美国漫画被迫大幅缩减篇幅，漫画杂志销量随之急速下降。当时的《冒险》杂志便找出折中办法，借意大利漫画家之手延续了本是来自美国的“闪电高登”专栏。费里尼说他为“闪电高登”写剧本，但有人查证后说这是费里尼一贯的胡诌。对此，费里尼既不承认也未否认。

一里拉都赚不来，你用克罗寇娄吧！”罗韦雷常被克罗寇娄逗笑，甚至当他向我推荐克罗寇娄时，仍笑得眼泪在眼眶里打转。天知道，要不是有一天我在冲印厂走错了大厅，而且又留下来看了银幕上那个漫无止境的镜头的话，也许我会让步。大厅里当时正在放映一部模仿墨西哥电影的试映片，是个非常悲伤的宗教故事，叙述一位殉教神父的生平，片子是《在瓜达洛普的路上》。镜头固定在一片辽阔无垠的沙地上，有一个难以察觉的小黑点，毫不认输地移动着。小黑点慢慢变大，当然他是要走向近景，而天知道要花多少时间。现在可以辨认出这是一个披着大披肩，头戴阔边帽的男人。在黑暗中有人说：“来了，是他，比利罗神父。”殉教神父终于出现在近景中。他缓缓抬起头，阔边帽下正是特里斯特和他那令人痴狂的微笑。我必须把门口的天鹅绒布幔塞在嘴巴里才能抑止我的爆笑，他害得我全身痉挛，即使奥列佛·哈台也没让我笑成这样过。

拍摄《白酋长》的第一天开始得很糟糕，糟糕透顶。那一天要出外景，清晨，我以应考的心跳速度跟茱莉艾塔说再见，之后从罗马出发。我甚至把车停在一间教堂前，走进去祈祷。在黑暗中我隐约瞥见了一个灵枢台，就迷信的观点来看，这是不祥的预兆。但之后灵枢台不见了，教堂里没有半个人，连鬼影都没有，只有我。而我再也记不起一句祈祷文，含混允诺了几句悔改的话，忐忑不安地离开了教堂。

在去奥斯提亚的路上，我的车爆胎了，在那个时候除了自



已动手换胎以外别无他法，可我不觉得自己有这个能力，便待在那儿十分绝望地想着：我的第一天导演工作已经迟到了。幸运的是，一位心情不错的西西里卡车司机正好经过，帮我把轮胎给换了。

我在九点三刻到达外景现场弗雷杰内，而约定的时间是八点半。

工作人员早已在一公里外辽阔海面上的一艘大船里等着，他们看起来那么渺远，遥不可及。当汽艇载着我向他们驶去时，炫目的太阳使我眼花，工作人员不再遥不可及，我根本看不见他们。我问自己：“现在要做什么？”我记不起电影情节，什么都记不起来，只想转身溜掉。忘掉这一切。然而当我踏上船尾阶梯时，所有疑惑都消失了。我登上大船，混进工作人员当中，好奇地想知道事情将怎么收场。我，前副导演、前合作导演，从来没透过摄影机往外看过，今天要拍一个连日本导演黑泽明也要担心的外景——海上。取景的对象不停移动，而且永远不会维持在一开始取景时的位置。试也没用，我连试都不去试。于是第一天我什么也没拍。那些制片人一直用愤怒和蔑视的眼神威胁地看着我。要把整个画面放入摄影机那个小洞里不是不可能，但十分困难。我试着回想我做编剧时一起合作的那些导演的技法。而我独独想到了举世无双、变幻莫测的罗西里尼。他会怎么做呢？

日落时我们乘汽艇回到岸边，只听到令人窒息的马达声，



没有人说话，连索尔蒂<sup>①</sup>也因为我有点快快不乐。所有目光都集中在我身上，我则假装凝神思考。我知道，第二天没有人会同意重拍这个景，我自己也不想回到弗雷杰内的海上出丑。晚上九点，在罗韦雷的办公室召开了一次特别会议，他对我十分和善。“你晒了不少太阳啊？”他说，“你晒黑了还挺好看的。不错，要是我就会全身脱皮了。”大家都在戒备状态，但仍旧彬彬有礼。然后他问我第二天想做什么。“今天没做成的那些。”我说，觉得自己比较平静，“海上那个景我们可以在岸上拍……”执行制片人从心里迸出一句“不行”，我则反驳“我觉得可以……”，其实我根本不确定，但这无损我无意识的平静。我转向布景工头，他曾经和我共有过一个女朋友，因此常用善意责备的眼光看着我。我说我要把那艘船和演员摆在沙滩上，但看起来必须像是在深海里，也就是说要把沙滩挖得比海平面低。他听完以后回答：“可以试试看。不过你说啊，她是先跟你好，还是先跟我好的？”拍摄出来的效果并不差。但接下来的那个星期，我把跟执行制片人的友谊给弄砸了。当时我们在罗马的巴贝里尼宫拍片，楼上有药剂师会议。

执行制片人一如往常那样叫我：“大狒狒……”我不知道自己怎么了，一股强烈的支配欲瞬间爆发。我向他大吼：“不要找我麻烦……！”楼上的栏杆边，露出了两千名兴奋的药剂

---

<sup>①</sup>阿尔伯特·索尔蒂，意大利著名喜剧演员，与费里尼合作了《白酋长》《浪荡儿》两部影片。

师的脑袋，他难过但不失高傲地走下楼来，我声嘶力竭地对他高声叫骂。总之，我重新把我的电影收归己有，而且从那时起，在不懂镜头、不懂技术、什么都不懂的情况下，我变成了一位专横的导演，挑剔、吹毛求疵、任性、要自己想要的，具备我以前痛恨或嫉妒的那些真正的导演的全部缺点和特性。

对这次侮辱无法释怀的执行制片人，从第二天起远远地把自己关在车里，靠望远镜和一组汗流浹背的通讯员跟随《白酋长》的拍摄工作。我们直到电影拍完才在试片室里互相拥抱。

许多年后拍《萨蒂里康》时，我们再度合作，这一次十分愉快。

《浪荡儿》<sup>①</sup>当初没有人来发行。我们绝望地四处为它乞讨一处栖身之所。我还记得几次很恐怖的试片会，出席者在试片结束后轻蔑地望着我，然后带着波河平原泛滥成灾的沉痛和制片人培葛拉罗握手。这些人的名字我不记得了，就算记得，也最好别说。

我记得另一场在夏日午后两点的试片会。买主是一个大企业的老板，他步伐轻盈地走进来，有着在石英灯下晒出来的棕色皮肤，手腕上有一条金手链，是很受女人欢迎的汽车推销员那种类型。我们进到一间十分舒适的试片室，里边充满了各种颜色，像是个大糖果。他坚持要培葛拉罗和我跟他一样，把脚

---

①意大利语片名“I Vitelloni”，原意指“大牛犊”，引申为“浪荡儿”。



架在前面的椅子上——这种姿势一点儿也不舒服。片子开始了，身边有电话的他抓着电话不放：你好不好啊，吃了什么，晚一点儿来，那件事我们见个面好了。然后两名彪形大汉敲门进来，带着一尊巨大的雕像，是一个缠裹在底片里的裸女。大老板对我说：“她是一位艺术家，你喜欢吗？”雕像被搬走后，又来了秘书和邮件、侍者和咖啡牛奶。突然间电影似乎引起了他的兴趣，他倾身问我，我弟弟里卡尔多在片中开的是什么车，然后便高声谈起那种车的发展史。片子终于放完了，我们站起身来。他率先走出去，培葛拉罗跟在后面。当他们离开走道时，我听到他说：“你要我跟你说什么，没有东西嘛，我不觉得……”做了个手势，手指头互相搓了一下。

他没有买。片子最后落到另一位发行商手上，但他不喜欢这个片名，建议我们用“流浪汉”加上惊叹号。我说好极了，提议在电影声音上加强效果，用妖魔式的叫嚷喊出隆隆作响的“流浪汉！”。在培葛拉罗又塞给他们另外两部被认为够商业的片子后，发行商才接受了原来的片名：浪荡儿。只是在第一批电影海报和拷贝上没有索尔迪的名字，会吓跑观众，他们说，没有人受得了他。

导演和制片人之间的关系，几乎通常都很悲惨，少有能维持形式上的联系直到合作结束的，若有也是微乎其微，而且总是以互相斗智、暗地偷袭、施苦肉计或摆明了刀枪相向等方式收场。导演与制片人这两者的关系最可笑，也最阴险，受根深



蒂固的矛盾和势不两立的对抗的牵制。导演有他的理想和故事；制片人则自诩为导演和观众之间的调解者，如同怀有深切渴望的古希腊祭司，绝不允许其他力量介入他和神之间的对话。制片人常把观众的情感和需求奉为神谕，而他们的直觉和对观众的了解往往是空泛的，只求助于自己虚构的不存在的事实。万一有一部片子造成了轰动，他们的沾沾自喜、投机贪婪，会使他们陷入不可自拔的可笑和孩子气的顽固中。《甜蜜的生活》之后，定期会出现一些制片人，再三试探性地建议我拍一部变奏、组曲，或是续集。几乎每个人都不厌其烦地扯上名词“生活”或形容词“甜蜜的”。《浪荡儿》之后也是同样的情形，每次我遇到原来的或者新的制片人，在夸张地表达过他们对我新片的高度兴趣后，便暂停一会儿，仿佛陷入沉思，费力地把他们心里的计划伪装成一丝卑微的希望，然后挤出一句：“小母牛？”或是几个小时后打电话给我，兴奋地说：“大蚂蚁！怎么样？”如果我问：“大蚂蚁是谁？”就会听到这样的回答：“你应该知道啊，你是导演嘛！”不管我开出什么价码他们都愿意，全然忘了当初是如何反对我拍《浪荡儿》的。《大路》之后，我也接到许许多多的提议，但不是为了当时我正在筹备的《骗子》，而是为了《大路》女主角杰尔索米娜的归来，或者随便杰尔索米娜干什么，只要片名有她就行。大家都要杰尔索米娜。

电影是一种仪式，大众被动地屈服于其下，所以谁拍商业

电影，谁就为那些每天接受大量银幕影像造访的大众规划了思维、习俗和心理氛围的方向。拍电影跟矿井里的工作一样，会侵蚀你的血管，毒害血液，会化身为逍遥法外的可卡因散播站，甚或更危险，因为它经过了掩饰，不易被察觉。从另一方面来说，我个人需要一位制片人，不仅因为制片人会拿出预付款，还因为他可以借此刺激我，让我的电影起来抗拒那些从它自己决定要诞生的那一刻起，以热情建议、命令之姿出现，而实际上是圈套、歧途或潜在危机的威胁。这艰辛但顽强的抗拒对影片本身绝对是有益的，它会使你更强壮、热情、不妥协，同时由于冲突、争论和痛苦迫使你用怀疑和不友善的态度，以不同的疏离的观点来观察电影……总之，在电影的实际拍摄过程中，制片人像是补语，他并不是真的不可或缺，但有莫名难解的无可取代性。





## 卡比利亚之夜

一部电影的灵感如何产生，又是何时产生的？它从何处来？其过程是不连贯的，还是伪装的？这要怎么说呢？

距离我拍《大路》已经二十五年，我记不起来了。拍一部电影，当它结束的时候，我觉得它就从我这儿永远地离开了，把一切都带走了，包括回忆。我觉得一部电影可以源自一个毫无意义的细枝末节，例如对一种颜色的感觉，对一个眼神的回想，对一首终日盘旋在你耳朵里的旋律纠缠不清的眷恋，正如你提醒我的，《甜蜜的生活》的开头，好像是灿烂晨光中走在威尼托大道上的某位打扮得花枝招展的女人在向我做自我介绍。当这么说时，我不确定自己是否诚恳，所以有记者朋友以此向我抗议时，我觉得很荒谬。我不相信世界上会有多少人因为我说不清楚布袋装的流行与我之后要拍的电影有什么关系，而认为他们自己的生命是无解的。或许我对这一类调查之所以

很快失去耐心，是因为创作过程中的原始动机在被当作经过了严谨探测的记号学权威符号而独断地提出并加以认定后，往往会变得不准确，有时还很可笑，会成为一种令人无法忍受的炫耀，甚至是虚假或令人尴尬的子虚乌有。

为什么我拍的是这部电影，就是这一部而不是那一部？我不想知道。原因不详、扑朔迷离、混杂不清。唯一可以老实承认的，是合约上的签名：我签了名，领了预付款。由于我不想还钱，只好拍完它。我试着按脑子里电影想要被拍成的样子去拍它。

《大路》刚开拍时，我对这部电影只有一个模糊的感觉，半途而废的笔记让我有种说不出的怅然，内疚感如影随形，内心迷乱而苦恼，满脑子的回忆与预感。这种感觉锲而不舍，坚持要两个不知为何会命中注定在一起的小人物做一趟旅行。故事很容易就出来了：剧中人自动自发地现身，一个拉着一个，好像这部电影早已准备就绪，只等着被发掘。是什么让我发掘了它呢？首先，我相信是茱莉艾塔。我老早就想为茱莉艾塔拍一部电影：我觉得她是一位特别适于直接传达小丑的惊愕、诧异、狂喜和可笑的忧郁的女演员。没错，茱莉艾塔是一位演员——小丑，货真价实的小丑。我引以为傲的这个诠释竟引起了一些演员的反感，以为这是负面的、不尊重的、粗鲁的评价。他们错了：一位演员的小丑才能被我当作最珍贵的天赋，是舞台艺术中的贵族。

就这样，杰尔索米娜出现了，穿着小丑的衣服，而在她身边，为了对比，有一个粗壮而阴郁的身影藏巴诺。当然，还有大路、马戏团和五彩的破烂衣服，片中那慑人心魂且令人心碎的音乐，那种残酷的童话气氛……我已经谈过太多次马戏团，不好意思再死皮赖脸了。

当我对皮内利有一搭没一搭地聊起这部电影可以拍成什么样时，他的耳朵因为惊奇而变得通红。他马上跟我说，他夏天在托斯卡纳乡间别墅那没有边际的土地上骑马时，也胡乱想了一些在飞沙走石的街道上和古老乡镇间流浪的小人物的经历，一个吉卜赛人和街头卖艺者冒险流浪的故事。我们激昂地谈了一整个下午，仿佛杰尔索米娜和藏巴诺在向我们叙述他们的漂泊，他们的相遇，他们的一生。

那趟旅行所经过的乡村、城镇和山谷，对我而言正是托斯卡纳到罗马涅的路途。我小时候，一到冬天，那些待在猪圈角落的猪感觉到阉猪人的到来时便惶惶哀叫，提前通知大家阉猪人就要从铅灰色的山上下来了，他腰间插着小刀，就跟勃鲁盖尔画里的人一样。

我应该有过一个笔记本，上面记载着所有我认为跟这部电影有关的东西，那些摘要和注意事项差不多是这样的：“在奇迹般的宁静中，海上下起雪来。难以形容的堆砌的云。夜色明亮，夜莺的歌声在空中回荡，突然一片静默。八月的一个正午，小顽童戏弄在栎树下张着嘴巴睡觉的人……”刚开始的电影笔



记是这一类的。可是它打算说些什么？是怎样的电影？在干贝托拉有一个小孩，是农夫的儿子，他说当牛在棚厩里哞哞叫时，他就会看到从墙里飞出一大片红色的面皮，像一条长长的地毯在空中飘浮，之后会穿过他左眼下方，然后一点一点地在阳光中消失。他还说有一次他看见两颗银褐色的大球在时钟敲响两点时离开了钟塔，而这两颗大球也穿过了他的脑袋。那是一个很奇怪的小孩，杰尔索米娜就应该有点像他。

我要是能再厚颜无耻一些，还可以指出其他在想象人物和叙述他们的故事时赋予他们生命的动机，或其他更为深远的根源：悔恨、乡愁、遗憾、失去的纯真，对一个人與人彼此信赖的清澄世界的悲观期望，还有所有这一切的不可能及错置。简言之，即在天主教孜孜不倦的悉心照顾下，所有的成长、发展、内心的杂芜和不明的罪恶感。可若想寻出这些根源，则需要一位天才心理医生的帮助。

我相信我之所以会拍这部电影，是因为我爱上了那个有点疯癫、有点不可侵犯的小女孩一样的女人，那个可笑、难看又极其温柔、我取名叫杰尔索米娜的小丑。直到今天，每当听到她用喇叭吹出那首主旋律，我仍旧会黯然神伤。

至于《卡比利亚之夜》，我则记得开始时只有一个小故事，是为安娜·玛格纳妮构思的一个小人物。事情是这样的：罗西里尼在找一个灵感和主题，好拍一部四十五分钟的短片，以便

跟另一部取材自尚·考克多的人生经历且早已拍完的短片合在一起。啊，不，现在我记起来了，是玛格纳妮在一家餐厅碰到我时自己跟我说：“与其在这里吃东西发胖，失掉那个快饿死的罗曼蒂克调调儿，为什么不为我给你那个疯子朋友罗西里尼写一个好故事呢？”

自然，这个故事要“让人落泪，让人笑，有点新写实主义却又讨人喜欢，像战前的美国电影那样。还应该对社会提出有力的控诉，但也暗示着希望。再就是在片中，不计任何代价，一定要有一首感人的罗马小曲”。

我对玛格纳妮很满意，也很仰慕她，可她那吉卜赛女王般的阴郁长久的沉默、追求真理的眼神和冷不防爆发的沙哑笑声让我对她有些敬畏。她看起来好像总是愤愤不平、百般无聊又骄傲自负。其实在那骇人又挑衅的蹙眉后面，是一个害羞的小女孩，隐藏着一个真实女人的天真、不驯的腼腆、顽童般的兴奋和炽热满溢的感情，正是你渴望常常能遇到的那种女人。

反正，在与皮内利的闲聊中，我们拟了一个还不错的小故事。说的是一个既有侵略性又感性的小妓女，一天晚上在威尼托路上散步时，看见一位穿着貂皮大衣的美女气冲冲地从一家夜总会出来，后面跟着一位身穿燕尾服、高大魁梧、当时极受欢迎的电影明星。男明星跟那个女人——他的情人——吵得很凶，最后还甩了她一个耳光。然后，他火冒三丈地坐进宽敞的凯迪拉克时，意外地遇上了目睹这场争吵的小妓女那惊奇迷惘



的目光。出于一时的挑衅和炫耀，这位明星叫小妓女上车并把她带回了家，一栋豪华梦幻的别墅，并让人准备了一顿有龙虾和香槟的晚餐。两个人正要上床时，情人又冒了出来，想要继续争吵。男人匆忙间把小妓女锁进了浴室。她待在里面，既被吸引又因为好奇，兴致勃勃地继续旁观这场争执，可是那两个人不再吵架，嗓门变低了，然后是漫长的寂静……

跪在浴室的大理石地砖上，眼睛贴着同摄影机镜头一样框起画面的钥匙孔，可怜的小妓女看见那对情侣投向对方的怀抱热情地拥吻，还做了一晚上爱。第二天早上，明星塞给她几千千里拉的大钞打发她走。她一面困倦昏沉地走着，一面整理那件鸡毛上衣，沿着豪华别墅区冷清的大道离开了。

我尽自己所能地向玛格纳妮述说这个故事，尤其在绝对能引起一位女演员欲望的细节上详加描绘：发型、服装、应该怎么走路，强调这个故事有待发展的超级感人或逗笑的情节。然而我从玛格纳妮渐渐冷漠的神态、对她指甲的高度关注、因为气闷打的小哈欠，还有某些暗自无奈的叹息中，察觉到这个故事和人物并不讨她喜欢。最后，她打断我：“喂，费德里科，你觉得像我这样的人会被一个王八蛋演员关在厕所里？”我看了罗西里尼一眼，向他求援，罗西里尼马上点燃一支香烟，然后问我有没有其他点子。我们没有，起码那个时候没有。

两天后，我又提出了另外一个故事，一个女乞丐或者说一个贫民、一个女疯子，被一名她误以为是圣约瑟的金发大胡子



流浪汉弄怀孕后，像条母狗似的独自在深山中废弃的教堂钟楼里分娩，她在悲惨的疯癫状态下仍然相信自己生下了神的孩子。这一次，在我叙述完以后，安娜·玛格纳妮很男子气概地掩饰住她的激动说：“噢，这回对了！很好！没错，这就是我的角色。你来，让我亲你一下，罗伯托（罗西里尼），你也亲他一下。”我们三个互相亲吻，十分感动。或许你们看过这部电影，我觉得这是罗西里尼最美的电影之一<sup>①</sup>。

几年过去了，我和皮内利合写了许多剧本，还当了《白酋长》的导演。有一场夜景戏，在除了遍地古迹别无他物的罗马，一个回荡着喷泉声的小广场上，被新娘在蜜月期间抛弃的年轻新郎，一边啜泣一边向两个半信半疑但很有母爱的妓女（那个时期意大利电影中很流行出现妓女形象）吐露这个秘密。她们除了聆听，还安慰了他。其中一个身材高大，跟小广场上那座教堂的外立面一样；另外一个穿着小巧的塑胶靴和一件鸡毛上衣，像挥剑那样挥舞着雨伞，圆圆的眼睛因为对这个晚上出现的小神经病极度惊奇，从头到尾都睁得大大的。我拍这个场景时，给这个人物取了一个剧本上不存在的名字：卡比利亚。茱莉艾塔·玛西娜用她滑稽的想象力来诠释这个人物——卡比利亚在反常的诧异中用动作和表情模仿新郎的倾诉、哭泣和绝望，她的妄下断语、不带恶意的嘲弄、乱七八糟的激动、赞同的鬼脸或取笑，营造出一种动人又滑稽的调子及气势，让我觉得那天

---

<sup>①</sup> 《奇迹》（1948年）。假圣约瑟一角由费里尼饰演。

晚上诞生了一个跟《大路》里的杰尔索米娜拥有同等力量、共鸣和震撼力的小人物。

卡比利亚于是开始陪伴我，我亦时时惦记她。为了让她安心，我允诺了一部完全属于她的电影。

之后没多久，当我在罗马郊区圣菲利斯的古罗马沟渠拍摄《骗子》时，注意到一间远离其他棚屋，只在卡通片里才能看到的破旧简陋的小木屋。它像个狗窝，用白铁皮和旧水果箱搭成。我不敢相信地靠近它，轻轻推开半掩的门探进头去。就房屋而言，这个十分荒诞的小木屋内却有令人心悸的洁净：窗户上（窗户？）挂着小碎花窗帘，已经斑驳的平底锅和汤锅擦得雪亮，有序地挂在墙上，一张像露天咖啡座里有的那种大理石面的小铁桌上有一小块针织花边桌布，还有一个插着雏菊的小花瓶。地上儿童尺寸的小床垫上坐着一个女人，是屋主。我只看到她披着一件小碎花晨袍，还有她转过身时满头的发卷和两只因为我的无礼打扰而吓傻了的眼睛。转眼间我被迫抽身，在喊叫、辱骂、马铃薯和西瓜皮的追逐下在草地上乱窜。稍晚时，当地人跟我解释说那个女人有一段时间就跟疯了一样，因为她接到一纸通知说她的房子是违规建筑，要被拆掉。总之她得离开那里，抛下那个动物避难所，只因为她没有营建执照、没有申请表、没有建筑师设计方案可以呈递给市政府。可怜的她，在愤怒绝望中，以为我是市长派去捣毁一切的。

直到晚上，在远远观察了一整天工作中的我和摄像师、演

员、灯光师等人之后，那个女人大概才相信我并没有找她麻烦或拆她房子的意思。事实上，我发现她在我的汽车周围沉思且多虑地转来转去，一副可能会买下它又担心被骗的神情。

我向她问好，她略一示意、面无笑容，仿佛要让我明白眼下还不是交心的时候。她用好像感冒了的小女孩的那种沙哑嗓音问我汽车是什么牌子的，一公升汽油跑多少公里，脸上还带着不乏责备意味的宽恕兼作弄的笑容，好像不太明白一个像我这样的人在这个世界上有什么用。

“我的一生的确就像一部电影，”在转过身之前，她跟我说，“跟三剑客一样。”随后几天，她向我描述了一些她的故事，穿插着残忍和丑陋的事实、无足轻重的生命，以及其他一听就知道是她假借看过的电影和漫画捏造的情节。她顽固地坚持把两者混为一谈，是为了能心碎地相信，自己不幸的一生，正如同那个她用无知小女孩天真感性的梦幻所润饰和叙述的人生一样。

就这样，一次一点儿，《卡比利亚之夜》诞生了。





## 信手涂鸦

我为什么要画我电影中的人物？为什么用图画记录那些脸、鼻子、胡子、领带、小皮包、跷二郎腿的姿势和到办公室来找我的人？

可能我已经说过，这是一种直接面对电影的方式。看看它属于哪一类，试着确定某样东西，尽管它微不足道且无关紧要，但我觉得多少与电影有点关系，而它又很含蓄地跟我谈论它自己——我不知道，或许是用以建立关系的一个借口，是留住电影，或者说，是与电影交谈的权宜之计。事实上，我不知道该如何用理论来解释我的怪癖，我无法在各式各样伴随我工作的习惯中确认出一个系统，其实这些习惯就是我的工作；再说每一部电影都跟其他电影不同，各有独特的性情，也就是说它有与你建立关系的一套办法：有些向你做自我介绍时，带着细心、犹豫不决的谨慎，由于它们的魅力不易被察觉，所以这

一类也是最狡诈的；有些想给你一个惊喜，好像精力旺盛的同伴为了游戏乔装打扮好不被认出来；还有些则像顽童一样任性，它们的生命力火爆狂热、有传染性；另外一些，它们跟你的关系会在危机四伏和令人疲乏的冲突中立即明朗，它们毫不留情地支配着你，既然两者之间的默契不知道被丢到哪里去了，也就无法控制、无可争辩。

有一部电影，我是说想拍某一部电影的念头，以及我对它的感情和疑惑已经搁在我心里十五年了，但它仍然不愿与我谈心，仍然没有放心地把自己交给我，没有透露它的意图给我听。它准时在每一部电影收工时出现，似乎想重新推荐自己，让我知道现在轮到它了。它跟我在一起待一段时间，研究一下我，然后就在一个美丽的早晨消失无踪。每一次它离开，我也很高兴：它太严肃、太积极、太正经，我们还不相像。如果有一天我们彼此相像了，那真不知道会是谁变了。仔细想想，我从来没有为这部电影画张小画或随便弄一张乱七八糟的涂鸦的欲望。很明显，当它决定合作时，会发出其他讯号让我明白。

有时我甚至怀疑它不是一部电影，而是某个我还无法理解的东西，于是会有点害怕，但马上又自我安慰地想着，它很可能只是一部领航电影或一种古怪的心灵指引，它的任务是引进其他故事和其他影像。而的确，每当它失去踪迹，就必定会有一部真的电影、一部我接下来会拍的电影取代它的位置。



我很久以前做的一个梦说不定正与这部怪电影有关，或者说，与我对它既迷惘又不信任，以及它始终若即若离、让我热切但迟疑的态度有关。我对那个搭乘满载乘客的巨无霸飞机在深夜到达的神秘中国人有着同样矛盾的感情。我是机场主管，坐在空旷的办公桌后面，透过玻璃墙可以看到灯火通明的跑道、星辰密布的天空和刚刚降落的飞机的剪影。身为机场主管，我也负责出入境事务。就在我准备为旅客发放入境签证时，在所有乘客中，有一个人无可避免地激起了我的好奇心，并吸引了我的注意力。他独自站在一边，身上那件破旧却很华贵的长袍，为他平添了几分庄严又褴褛的气势。他没有行李，从容地走向我的桌子，此刻就在我面前，双手藏在宽大的袖管里，双眼紧闭。我看着他的脸，一张东方人的面孔，高贵而贫穷，头发油腻，身上有一股像湿淋淋的破布、腐烂的叶子和垃圾般难闻的味道，但他散发出的高尚气质迷惑着我，让我觉得诡异。他可能是一位国王、一名圣者，也可能是个吉卜赛人、流浪汉，因为长时间习惯于贫贱及受辱而对旁人的歧视满不在乎。一股难以形容的焦虑不安堵住了我的喉咙，我说不出话来，拿不定主意，心跳加速。我知道这个外国人在等我决定，但他不提问，不要求发言，也不说话。与我的不自在和渐渐增强的激动相对峙的，是他实实在在、一声不响地抵达并出现的事实。事件与他无关，与我有关，他唯一该做的就是抵达，而此刻他已经在这儿。而我得决定是否准他入境。意识到这些无法逃避的

字眼，我更加局促不安和困窘。我结结巴巴地找出一堆虚假的借口，说着孩童式的谎言。我说我不是真正的机场主管，决定权不在我，我得询问更重要更高级别的主管，他们知道该怎么办，我不知道，我只是一名职员。羞愧和自怜迫使我低下了头，我不知道还可以说些什么，心不在焉地望着摆在桌上的牌子：主管。一片死寂，那一端的旅客是无声而模糊的一个群体。我不敢抬头。感觉时间过了很久，太久了，一辈子。我费力地在梦里慢慢建立起这个想法：抬起眼时我害怕看到的是什么？是发现那灰扑扑但光辉耀眼、既远又近、神秘陌生的东方人仍然在那里等着我，还是找不到他的身影？

我们回到那些画吧。那些几乎不由自主的涂鸦，信手留下的漫画笔记，用线条勾勒出的从纸的各个角落盯着我看的数不完的小人儿，无意识地用速描记录让人着迷的富有魅力的女性胴体、红衣主教衰老的面容、大蜡烛的火苗、胸脯和屁股，还有其他写满了电话号码、地址、狂热呓语、税款公式、约会时间等满坑满谷乱七八糟潦草难辨的设计图。总而言之，所有这些不值钱但会让心理医生从中得到很多乐趣的图画泛滥成灾、多如牛毛，但也说不定它们是一条线索、一根线头，等这一切一结束，我就将出现在水银灯大亮的摄影棚里，开始第一天的拍摄。

除了刚才妄想赋予此举一个意义而做的粗略又无耻的诠释



外，我觉得还可以说的是，我从小就爱乱涂乱抹，只要我面前随便有一张什么纸。这是一种条件反射和无意识的举动，也是我一直都有的怪癖，虽然有点难为情，但我得坦言曾一度以为自己会成为画家。我父亲在他的皮夹里放着几张我画的小画，当他在火车上和偶遇的旅客混熟后，他就得意而郑重其事地把画拿给人家看，而自己不发一言。我读高中时，常在炎炎夏日穿戴整齐系上领带，腋下夹着画纸和彩色铅笔，从一个遮阳伞到另一个遮阳伞，向穿着小游泳裤的度假游客兜售人物画像和讽刺漫画。设计师、漫画家、画家，还有那些在人行道上用粉笔画圣母马利亚的人始终诱惑着我，对我有令人担忧的吸引力，只略逊于演员对我散发的魅力。我这里说的演员，其实指的是女演员。我向来喜欢待在画家的画室和阁楼里东探西问，在雕塑家千疮百孔杂乱无章的大房间里一耗就是一个下午，感觉就跟在自己家一样舒服。许多年前我能获得佛利的中学文凭，真得感谢那位教我用石膏做小玩意的雕塑家朋友。我连一本书都没翻过，只拎着一个大箱子就去考试了。箱子里按耶稣诞生图中马槽边的人物场景，井然有序地排列着所有不苟言笑的主考官的滑稽塑像，是我笔试时偷偷观察，然后趁机画了素描并依此做出来的。我不但得以升级，而且分数还不错，连其他同学都因为那个早上考官们的好心情而受益。

我第一次到罗马等待时机好转时，会画讽刺漫画帮过我一些忙。我去各个餐厅向大家展示我的漫画，而由于我当时太瘦



了，实在有点令人同情，所以假如有人愿意让我画像，之后我就会被迫在他的陪伴下吃些东西。我一度还做过商店橱窗的广告绘图员。是画家 O.G. 启发我做这份工作的。O.G. 绰号“卡波雷托”<sup>①</sup>，源自他那像撕烂的三色旗一样的胡子：浅红、微白和脖子下方的淡绿色。我是在乌巴纳路上的一家速食店里认识他的，当我们朝着那凄凉的大理石面桌台走去时，冒着热气的汤碗撞到了一块儿。卡波雷托指天骂地完毕后便自我介绍，邀请我下午去他的工作室。他说有人向他订了一幅画，画里得有年轻的贝多芬像，他认为我和贝多芬简直是一个模子刻出来的。我到他的工作室后，他在我脖子上挂了一条白色的大围巾，又把我的头发打乱（那时候我的头发又浓又密）便开始工作。他一边画一边整首整首地唱咏叹调，红色的大舌头在嘴里跳来跳去，像烫伤了一样。他也会突然默不作声，在寂静中眨着轻微斜视的眼睛，缓慢沉重又带着些许厌恶地摇起头来；或者高高地把眉毛扬到发根处，脸上露出大吃一惊的神情，仿佛我是在一眨眼间出现在他面前的，忘了我之所以在他工作室的缘由；再不然他就张着嘴，像一条鲷鱼，下巴都快脱臼了，嘴唇半拢如同玫瑰花苞，双目无神或者干脆完全失去光彩，十足的痴呆相。所有那些怪相，我相信是针对我的面部特征和表情而来的，我觉得有点被冒犯，同时为贝多芬愤愤不平。这样画了三或四次，卡波雷托那总是望着我的眼神变得越来越凶狠，有一天早

---

<sup>①</sup>第一次世界大战时意大利军队惨败之地。后文的三色旗指意大利国旗。

上他把一支巨型的刷子插入一罐很恶心的颜料中，然后恶狠狠地在画布上涂了整整十分钟，直到把画布覆满为止。关于贝多芬画像的事没有人再提及。但我们仍是好朋友，许多年后又再度合作。

罗马自由后，有过一段混乱时期：电影停止生产，报纸不见了，电台在联军手里。我跟卡波雷托，还有其他《马克奥瑞留》<sup>①</sup>的老朋友合开了一间漫画工作室，叫作“鬼脸店：侧面像、肖像、讽刺漫画像”。我们替刚刚登陆罗马的美国大兵画漫画像、肖像并做艺术设计。他们川流不息地进出那变成了海港的画室。我们准备了一系列插图，都是典型场景：一个美国大兵在竞技场与一头狮子搏杀，或在拿坡里小船上钓起一条美人鱼，或用一只手支撑比萨斜塔……每种场景都复制了五十到一百份，主角的头部则留白。各种图案都收在一本大相簿里给美国大兵看，让他们选择自己喜爱的背景，而坐在柜台后面的我们就给没有脑袋的身体画上脑袋。我们有一个朋友是斯卡雷拉电影公司的录音师，他发明了一种贴在小金属片上的黏性胶状物，这样就可以录下想说的话，也可以唱歌，最多一分半钟。我为每一种场景准备了一段话：“亲爱的妈妈，昨天我在斗兽场杀死了一头狮子。”“亲爱的妈妈，昨天我在拿坡里钓到一条美人鱼。”这些国际警察被请进我们店里的录音间，末了他们带着图卡

---

<sup>①</sup>意大利里佐利出版社发行的嘲讽与政治类双周刊，内容有漫画、专栏和短篇小说连载。



和为设计做点缀的小故事离开。不过这个只能听一次，第二次唱针就会把胶状物刮掉，小唱片便成了东晃西荡的通心面。我们认定美国军队只在罗马休假三天：第一天在城里闲逛，第二天到我们这里来，第三天离开。但这样的计算并不完全精确，所以偶尔会有怒气腾腾的家伙手上拎着那满天乱飞的淡红色面条进来大吼大叫：“混蛋！法西斯！”他要退钱，而我们二话不说，边退钱边道歉：“对不起，技术问题，实在对不起。”气氛总有点剑拔弩张，像西部电影里的酒吧。

一天晚上，店里挤满了人，我被围在其中作画，突然在士兵、飞行员、加拿大人、布尔人、南非人、英国人之中，我看见一个戴着一顶破帽子的人。他身穿便服，脸色苍白，脑袋又小又尖，一副外来移民的调调儿。是罗西里尼。我是战前在他工作的意大利电影联盟认识他的。“电联”由维多利奥·墨索里尼<sup>①</sup>主持，我那时刚被编剧部录用。我们在走廊上做过简短的自我介绍，他还十分称赞我在《马克奥瑞留》发表的作品。其实他把我跟另外一个人搞错了，但为了不使他失望，也为了接受赞美，我只好让他以为我就是他说的那个人，事情也到此结束。过了一段时间，我又在斯卡雷拉遇到了他。那时我正为一家叫“电影城”的报社写稿，要去采访葛蕾塔·贡达，但那天葛蕾塔·贡达不在。我在公司里逛来逛去，走进了一间空荡荡的摄影棚，尽头的一个小角落里蹑手蹑脚走动的三四个人当中，就有罗西里尼，他

---

<sup>①</sup>法西斯独裁者墨索里尼的儿子。



正跪在迷你水银灯下。我踮着脚尖走近——在铁丝网和细绳围成的小栅栏里有一只乌龟、两只老鼠和三四只蟑螂。他正在拍一部昆虫纪录片，一天拍一个镜头，非常复杂费力，需要极大的耐心。他已经拍了好几个月。我在那里陪他待了一会儿。

罗西里尼一边回身闪避其他人，一边向我打手势表示有话要说，他慢慢移近站到我身后。我正在帮一个中国人画像，一名中国士兵。罗西里尼为了帮我的作品造势，频频点头赞许，像是在知会士兵这幅人像画得不赖。当然，他没有中断对我的关心，低下头靠近我，好让我在那团喧闹中听见他说的话。他问我愿不愿意合作编写一个关于堂摩洛西尼神父生平的剧本。那段时期“鬼脸店”占去我很多时间：美国大兵在我们的设计桌上留下雨点般的千元军用里拉<sup>①</sup>，一盒盒外壳上了蜡、摸起来滑腻柔软如美女手臂的香烟，一罐罐五彩缤纷的蔬菜汤、牛排罐头……我是说这对我已经再好不过了，而电影如此遥远，不可能再属于我们意大利人，加里·库珀、弗雷德·阿斯泰尔的电影正卷土重来，而且谁知道又会有多少个新的克劳馥或珍·哈露……与此同时，那个中国人看到我把画笔伸到一个中国黄颜料瓶里，便神经紧张起来，所以我对继续在我肩头低声细语的罗西里尼嗯嗯啊啊，有一搭没一搭地回应着。罗西里尼说他很希望阿尔多·法布里奇<sup>②</sup>能饰演堂摩洛西尼

---

① 1943年至1950年间，盟军在意大利发行、经意大利政府承认的货币。

② 阿尔多·法布里奇，当时最走红的杂耍演出开场的杂技演员。

这个角色，既然我认识他，为什么不去说服他接下来呢？我还没来得及回答他，那个中国人已经像猫一样纵身跳到柜台上，握着一把剃刀胡乱挥舞着大嚷：“I’m not yellow! I’m not yellow!”（我不是黄色的！我不是黄色的！）罗西里尼很谨慎地靠近他，试着用几句英文安抚他：“You not yellow! It’s true! You not yellow!”（你不黄！没错！你不黄！）可是那个中国人指着画，喊得更大声了：“He made me yellow!”（他把我画成黄的了！）罗西里尼呼吸有点急促地跟我说：“把他画成红的，你没有红色吗？”好在两名警察经过，将持刀者缴了械。

由阿尔多·法布里奇主演的关于堂摩洛哥西尼神父生平的电影是《罗马，不设防的城市》。

我们应该好好想一想这些曾经激励我们的机遇、过程，以及它们的难以预料性和真实性。《战火》不也是以同样怪诞意外的方式出现的吗？

罗西里尼在阿威农小剧场里拍《罗马，不设防的城市》，一名美国士兵从隔壁的妓院出来绊到电线跌倒在地。醉醺醺的他摇摇晃晃骂骂咧咧地站了起来，开始沿着电线边走边踢，踢完一脚又一脚。然后他就进到了剧场里面，迷迷糊糊、神志不清，脸上还沾着横七竖八的血迹。他不知所措地环顾四周，看着水银灯、人群和摄影机。有人让他在一个角落里坐下，一名裁缝帮他冰块敷了鼻子。大家正跟他解释这是在拍电影时，



灯光骤然亮起。他用含混不清的英文，用开朗自信又带着点醉意和冲动的腔调嚷嚷着，说他是一名美国制片人，很重要的制片人。“我叫××，”他自我介绍着宣布，“我制作过这部和那部电影，你们看到了，只要跟着我的感觉走，可爱的上帝就会送我一件大礼。”他满意地窃笑，像吉米·杜兰特那样摇着头。他那真跟杜兰特的一样大的鼻子还在继续流血。“要是我在这里闻到的不是成功的味道，我会马上阵亡。我刚看到的那场戏真是拍得太好了。谢谢你们！”他拥抱了罗西里尼、玛丽亚·米奇、电气工，还有恰好送来外卖的咖啡馆伙计。他说要请客，又点了其他东西，然后带着有感染力的激昂热情许下诺言，提出了伟大的计划。

这部电影奇迹般地完成后，这个讨人喜欢的大鼻子出现在第一批观众里。试片会结束后，他的眼睛湿润了，他缓步走向银幕下方，就在那时灯光熄灭了，因为放映室的工作人员离开时切断了电源。但这家伙一点儿也不气馁，在黑暗中，他用颤抖的声音说他宁愿为了刚才看到的任何一个镜头，放弃他漫长制片人生涯中的所有电影。那真是历史性的一刻，他说，那天晚上，电影终于长大成人了。当我们之中有人找到一扇门，让走廊的光透进来时，大家顿时一阵拥抱、亲吻，我们都哭了。后来这家伙就把这部电影带到美国去了。其实他根本就不是什么制片人，从来也没当过，他在美国帮报纸画正面的广告勉强糊口，起码后来我们是这样听说的。不过



那个时候，由于罗西里尼的功劳，或许他的大鼻子也有一点功劳，他已经真的变成了一位很重要的制片人：在意大利制作罗西里尼的新片，暂名为《战火》。

## 编故事

与其给你我答应过要写的散乱笔记，不如概括地告诉你直到目前为止我脑袋里有的东西。是这样的：一个家伙（作家？任何一种专业人士？剧院经理？）由于一场不算很严重的病，被迫中断日常的生活节奏十五天。这场病是一个警告：在他体内有某样东西运作不良。他得乖乖地在基安奇安诺温泉疗养院待上两个星期。我跟你长谈过这个地方，所以现在你就都懂了。

这家伙夹在某种处境里进退两难，而他没有办法。他有妻子，有一个情人，维持着数不清的关系。他像只落入蜘蛛网的苍蝇一样在其中挣扎，但若没有这些束缚，他又极可能会坠入苦恼的深渊，因为会觉得没有任何东西可供攀附。他非常乐于配合别人，久而久之便表现出一种没有意义漫无目标的不寻常的热情。试着理出头绪来有什么用？他将全部的生命力投入这梦幻的芭蕾中，凭直觉寻找节奏，不就是这

一切真正的意义？

我们这位待在基安奇安诺的先生白天接受水疗，睡很多觉（他愿意的时候就做点梦），像任何一位正派的度假人士那样在镇上散步（电影院、拍卖会、桌式足球、化妆舞会），至多会去参观附近的古城（城堡、美第奇家族的别墅、修道院、传说中的山洞）。

他的一天分两个层面：真实层面由在旅馆和疗养院的约会、从罗马来探望他的朋友、藏在小旅馆里的情人和某天突然出现并留下来陪他的妻子组成。还有一个是幻想层面，里边有梦、想象和回忆，在我们觉得需要时便会现身骚扰他。

接下来就是到目前为止已经成形的东西。

真实层面。温泉中心的医生。这个角色在片子一开头就会出场，他走进了正梦到在阿姆斯特丹上空飞翔的男主角的房间。医生非常年轻、严肃而忙碌，以十分严谨的科学态度对待病人，不含一丝人情味。看X光片，用听诊器听诊，然后振笔如飞地写下水疗和泥疗的次数及程序。通过这次对话，我们将得知主角的一些基本资料：姓名、年龄、婚姻状况、职业、父母亲及男主角的病史，所有那些应该知道的东西。这个角色也许我们在片中会再看到，也许不会。

情人。自然是一个丰臀美女，皮肤白皙，头小小的。安静、温柔，表面看来是理想的情人，因为不找麻烦，很温驯听话。已婚，谈到丈夫时满怀柔情，她要男主角帮她丈夫安排一份工



作。是典型的意大利中产阶级：买东西全分期付款，比如电冰箱、电视机；绝口不谈任何道德问题；展示她疼爱的小女儿的照片。她雀跃万分地答应来基安奇安诺，是因为她以为可以在一家漂亮的旅馆里住三四天，还可以跟男主角去电影院或剧院，其实男主角已经后悔叫她来这儿，但又没有勇气让她回去。他割舍不下这个圆墩墩的丰臀女人，主要是因为一种难以解释的肉体上的舒适，就好像从一个温润的奶妈那里吸吮完令人垂涎的滋补品后，饱足安详地入睡。这个女人很爱说话但不惹人嫌，因为她的声音很优雅，不会打扰人，而且只要不时对她微微一笑，不需要真的听她在说什么，她就满足了。她也很爱吃，慢慢地，但拦也拦不住。娇憨地一口口吃东西时，她便摇晃起她那白嫩硕大的屁股。她像一只温柔、巨大、迟缓的天鹅，自有神秘迷人之处。

八月的某天，午后三点，他去库西火车站接她。她头上裹了一条纱巾，是二十年代流行的式样。在火车上没吃东西，她饿了。下午四点，他们在一家冷清的小餐馆里吃了一顿不太丰盛的午餐。在脏兮兮的旅馆上床（附近的广场传来火车汽笛声，因为那是火车站广场），然后他在她肥润的背脊上小睡片刻（他睡觉的时候，她乖乖地吃葡萄，一动也不动，以免惊醒他）。在睡梦中，他妈妈让他看爸爸的坟墓做得有多漂亮。妈妈跟他说，要在那儿等，因为爸爸马上就来了。“他不是死了吗？”他在梦中问。“他当然死了。”妈妈说，带着忧郁的微笑

指着祈祷室的一个角落。坐在大拱圈旁的椅子上的爸爸，头上戴了顶帽子，有点心不在焉地跟男主角打招呼，因为他正集中精神看着祈祷室的墙壁和天花板。似乎他不是很赞同，也就是说不太满意，微微板着脸孔研究某些阴暗的角落。男主角和妈妈一边从祈祷室走出来一边平静地聊天，只是这时妈妈的脸变成了妻子的脸，但男主角并无异议。

显然我们在片中还会看到这位情人。再看到她是某天晚上他和妻子停在一个橱窗前面，假装没有发现她。胖乎乎的她很识相地带着一抹无害的微笑改变了方向，直到走完一段路确定自己不会被看见时才回头张望。这个皮肤白皙的丰臀女人还会在幻想中的后宫出现，坐在电视机前面串起一粒又一粒的珍珠。

温泉少女。你想象一下克劳迪娅·卡汀娜，美丽、年轻，但内心清醒成熟，一个男主角不知如何接受的真实层面的体现。我们第一次看到这个女孩，是她从泉水里伸出手来把一满杯烟雾腾腾的水递给男主角，然后是她直视和微笑的眼睛。男主角毫不犹豫地认定，那个女孩是一切的解答。她此时则弯着腰跟其他女孩在类似裁缝店的气氛中工作（哄笑、眨眼、互相推挤、天真地取笑这个或那个顾客）。

傍晚，男主角在疗养院出口等她。晚上的温泉疗养院全然不同，变成了一片潮湿寂静的森林，没有人，万籁俱寂，只有地下温泉汨汨的水声。女孩谈到这个地方冬天的生活和她对大城市的向往，他们并肩走到了女孩家门前：一栋在旷野中的铁



路局宿舍，那儿有爸爸、妈妈和女孩的妹妹们。那是一个炎夏的夜晚，幽暗中蟋蟀唧唧地叫着，山坡上萤火点点。厨房一角，播放着荒谬节目的电视射出荧荧亮光，几乎足以照亮铁轨。年轻农夫骑着自行车来接她妹妹，然后在小径带着香气的黑暗中远去。弥漫在空气中的柔情令人陶醉，叫人忘记一切。我相信他们两个应该很自然地互相亲吻，然后再一次，再一次。

或者她不住在铁路局宿舍，而是镇上美术馆警卫的女儿。所有爱情和家庭的气氛不变，不同的是女孩给男主角看一幅摆在一个光秃秃的房间角落里已经包装了一半的画。可能是十六世纪的仕女图。这点我以后再告诉你，因为我还没有一个清楚的影像，而我不希望你联想到《甜蜜的生活》中马斯楚安尼和阿努克·艾梅在城堡里的那场戏。

我不知道他跟那个女孩的故事是如何结束的，我的意思是说他在什么时刻抽身。一些事将会发生，不过我认为不需要替我们叙述的任何一个故事安排结局。

另外有一点我很肯定，这部电影里要有很多女性人物。男主角眼花缭乱，他全都喜欢，仿佛这些以种种不同面貌出现的女人，其实只是同一个。而他为所有那些比他早到或晚到这个世界的女人而苦恼、忧愁和愤怒，可能是因为幻象持续纠缠着他。这家伙无可救药地被女人迷惑和奴役，而他仍旧搞不懂和女人之间的关系（谁又搞得懂？），以及和她美妙如神话般的胴体，她的丰润，不知名星球上的月亮、山丘、峡谷之间的



关系。对了，这也应该是绕着幽暗但诱人的女性大陆打转而故事说不完的一部电影。除了主要角色，片中还应该有很多其他的女性，我觉得这些美丽的形象会使整个故事散发芬芳。所有事件都集结在“男主角执拗地希望透过这些玄奥难解的投射来厘清自己”这个问题上。女人使我们的感情和需求得以展现，并将其返还给我们。她们给予它形式，向我们揭示内在，友善并体谅地将之物归原主。男主角可以这么表示，但也许行为举止完全相反。他可以说女人比男人诚恳，她是什么样子，就表现、传达和陈述那个样子，不会刻意造作，没有我们男人用以欺瞒和遮掩事实的伪装、工作、义务和意识形态等假面具。“女人，”男主角说，“是诚恳，是真实。即使她的虚荣有时候是可怜而庸俗、狭隘又不单一存在的（像那个丰臀女人），有其不讨人喜欢的一面，但女人的长处是能够十分谦逊地展示它们，没有伪装，天真无邪，自信并从不背弃。不像男人。跟大家相反，我觉得女人伪装得比男人少，她要是不得已撒谎的话，也是男人逼的，在要求她具有违反天性的态度和习性的同时，又利用她敏感、柔顺、取悦他人的本性来钳制她，把她变成一面镜子。”男主角这样说。还可以虚构一个抗议这一切的女性人物，就像那天问我的那个小女孩：“您，费里尼先生，为什么光拍关于妓女的电影？职业妇女、女学者、女劳工，您从来没遇到过一个真实而正常的女人吗，费里尼先生？”她让我有点尴尬，因为她非常可爱。她说会给我写信。我猜我需要做点什么。

我们还是再来谈电影吧。最严重的问题是我还没有决定男主角的职业，我不知道他是谁，这一点让一切残缺不全、面无血色。

跳水的朋友。一个六十岁左右的知识分子。随便你假想他是谁。聪明的文化界人士，有教养，很幽默。男主角在温泉游泳池遇到他的？这位朋友在几个小伙子有点残忍的煽动和刺激下从跳板跳水，结果肚皮硬生生地撞到水面。从游泳池出来时脚一跛一跛的，脸色苍白。

这个角色在基安奇安诺跟一位年轻女友在一起，为了她，他丢下了结婚四十年的妻子。女孩用性和智慧的游戏套住了他。她把自己化得像死尸那样惨白，就连在一块番茄酱披萨面前，也要表现出拿肉麻当有趣的惊讶：“你们看这个颜色！真不可思议！”典型的白痴，要把自己弄得很古怪苦闷，爸爸的叛逆宝贝，引人注目。举例？身边就有，电影圈里也有，你跟她们很熟<sup>①</sup>。

两天以后，男主角去找因为跳水后遗症躺在床上的朋友。跳水的朋友以身在极乐世界的语调向男主角谈自己的情况。“我知道或许我看起来很可笑，但重要的是我一点儿都不在乎，我很快乐，日复一日地欢饮我的生命，她呢，相信我，真是无与伦比……”那无与伦比的女孩身着迷你睡衣躺在床上，听任朋友抚摸她的脑袋，用假装谦逊但其实跟其他东西一样都只是假

---

<sup>①</sup>这儿提到两三个装腔作势的女人的名字。——原注



象的目光盯着男主角，附和说：“对，我们很快乐……”

会心电感应的毛里斯和玛雅夫妇。入夜后，温泉疗养院还会再变，变成一个极其宽敞而昏黄的夜总会，可供人们跳舞和表演杂耍节目。

一天晚上，男主角观赏了一个心电感应的节目，他觉得很有趣，但有点心神不宁。在舞台中央蒙住眼睛背对观众的玛雅，猜出她搭档心里的念头后用麦克风高声说出来。毛里斯在各桌之间穿梭，碰触各式手表问玛雅是什么牌子，然后是身份证或驾照的号码，他还在观众耳边低声说几句话，而在舞台上的玛雅便高声重复：“浪琴表！78967号……这位先生是波多黎各人，他叫约瑟·品托……”

毛里斯走近男主角，而蒙着眼的玛雅大声说出了他的姓名、年龄，还有男主角的一桩心事。她说出的句子在大厅里回荡，好像一个令人怔忡的新发现。

表演结束后，男主角被好奇心和天真、迷信的欲望驱使，靠近那两名演员，邀请他们共进晚餐，似乎那两个人能启发他认识到什么具有开创性的事实。

但走近一看，这两个人很穷：男的有很明显的都灵口音，女的则夹杂法国和西班牙腔。他们是两个不起眼的江湖艺人，却受到眼前的男主角一派敬畏的恭维。事实难道是这个吗？

男主角深夜回旅馆时，遇到了那位跳水的朋友，朋友以慈父般的口吻要求男主角对妻子言行一致。他提出的要求正好与



自己的所作所为背道而驰。

还有主教。不过我对这个角色的概念还很模糊。高个子的高级教士在男主角一系列的回忆中都能派上用场，第一次告解，打开木头小门在花框格栅后露出一张闭着眼睛、留着胡子的修士瘦削的脸，他说：“来吧，孩子，坦承你的罪吧。”还有其他东西，内疚、情结……还有在全是“亲爱的神父”组成的考试委员会面前举行的考试。我们看到主教和一位全身冒汗紧张万分的胖神父、两名小修士及一位秘书坐着奔驰轿车抵达。旅馆所有的客人都跑去吻他的手。我们会看到他在偌大的餐厅进餐前手画十字，逼得大家只好站起来重复那一小段祈祷文。晚上，他一个人在花园散步，卵石在他的软皮便鞋下咯吱作响。他有气喘病，没办法睡觉，独自一人抽着抗气喘的香烟。在温泉疗养院的泥疗室里，他全身赤裸，泥浆沿着手肘和膝盖处硬掉的干泥往下淌，像个大木乃伊。一名女救生员去吻他的手。

也许某一天晚上男主角和主教也应该谈谈话，不过我不知道他们能谈些什么。我也考虑过让主教出现在男主角的梦中。

妻子。片中十分重要的角色。和男主角的关系令人悲伤，但也有它温柔的一面。他们二人都以为逃离对方可以获得平静，而一旦分开就又急着寻找对方，要在一起。他们谈过分手，可是没有信心，好比两个计划越狱的惯犯，可他们自己却是第一个认为不可能的人。

妻子突然来到基安奇安诺，为了待在他身边。夜晚在床上，

他凝望熟睡的她，她醒过来时他又装睡。他在街上的一个商店前遇到她，她戴上眼镜仔细看橱窗里的一块布料。没有被发现的他观察着她，神魂颠倒并惊愕……那是他的妻子。她究竟是谁？一组回忆的镜头试着要重组妻子这个角色，但一切是那么矛盾，她越来越陌生却又真实。

感情和怨恨的爆发，让顺从和反抗不断困扰着他。或许是他无可救药的不忠诚不允许他再追根究底地发掘他的妻子，去实质性地拥有她……但什么是忠诚？这可以作为男主角猜测他妻子忠诚与否的引子。

我觉得他对婚礼的回忆也应该突然来打扰他一下，或许在基安奇安诺，他某天早上四处乱逛时，走进了一个正在举行婚礼的小教堂，参加了全部仪式，亲吻新娘，握新郎的手。

布鲁内洛<sup>①</sup>，还有其他东西，有的我已经告诉过你了。一个同性恋朋友和他阴郁的情人一起旅行。他们一同参观了将一位有千年历史的女圣人制成木乃伊储放在玻璃棺里的修道院。或者这两个朋友是为了协助执导一出在一间中世纪教堂前演出的舞台剧（《阿明达》？《暴风雨》？<sup>②</sup>）而来的。

我认为国王、导演、巫师和祭司打扮的演员很适合穿插在这个乱七八糟的故事里。这个同性恋被他阴沉的朋友狠打了一

---

①布鲁内洛·龙迪，电影《八部半》的艺术指导。——原注

②《阿明达》，意大利文艺复兴时期诗人塔索编撰的田园剧，描述牧羊人阿明达与女神西尔维亚相恋的故事。《暴风雨》，莎士比亚名剧之一。



顿，男主角陪他去药房，也许去镇上的小医院比较好。那是晚上，医院里只有一名老迈的修女和一位非常年轻的值班医生。还有三个老人在那里平静地等死。

然后有“小金鲷”插曲：光辉灿烂、令人咋舌，代表令男主角人生中第一次在视觉上受到性创伤的巨龙。

小金鲷是一个巨无霸妓女，是我暑假在就读的慈幼会寄宿学校附近的法诺沙滩上看到的这一生中的第一个妓女。大家之所以这样叫她，是因为水手们只要给她几公斤最不值钱的鱼，也就是小金鲷，便可获得青睐。我们是小孩子，只要给她一点点钱，一些烤栗子也行，或者是制服上的镀金扣子、我们从教堂偷来的蜡烛，她就满足了。她住在战争留下的已经倾塌的小碉堡里，一个飘浮着柏油味、木头的腐坏味和鱼腥味的坑洞。只要两分钱，她就在静默中让我们看那遮蔽了整个天空的屁股，多加一分她便轻轻摇晃起来，四分钱她就转过身来。多么硕大的肚子啊！在那片汗毛下是什么，一只猫咪吗？

我能想象到你会说：怎么，费德里科，又一个胖女人，又是女巨人？

没错，在我的电影里，常常有身形巨大、体态丰腴、强有力的女性形象出现……而小金鲷是童年时期的女性象征，是一个女人所能呈现的千百种多变而不同的感情中的一种。她的女性特征是兽性的、无垠的，不可捉摸但富含营养，一个饥渴于生活和性的少年，一个被神父、教堂、家庭和具负面效果的教



育封闭及扼杀的意大利少年就是这样看她的。寻找女人的少年想象和希望的是“不计其数的女人”，就如同一个穷人想到钱的时候，心里盘算和嘴里念叨的不是几千里拉，而是上百万、上亿里拉。

我还假想了一场戏。仍是小男孩的男主角在发现了震撼人心的小金鲷后，于风平浪静、阳光和煦、空气中飘着清香的一天，穿着寄宿学校的制服独自一人去找她。周围没有半个人，在这片甜美的静谧中，小金鲷哼唱的歌声好像发自一个乖巧的少女。她坐在海边的一张小板凳上，一边唱歌一边缝补她的短袜：一个神秘且与众不同的母亲形象。小男主角视她为母亲，这又有什么好奇怪的？在我们意大利，对母亲的确有一种崇拜心理，妈妈、母夜叉及各式各样的伟大母亲，以她们魅力十足的形象左右着个人和大众的生活：圣母、烈女、罗马妈妈、母狼、圣母堂。但所有这些母亲大批出场，这过于丰富的母亲形象能说服你们吗？我想提出一个会激怒某些心理学家的个人诠释，我觉得这过量的母亲正显示出母亲的不足，所以才会有色情业、性商品和色情书刊。也许存在一些持续地提供母亲替代品的建议，母性—偶像吗？所以我才相信并没有足够的“良母”，因此才感到空虚，常常觉得自己像个无能的小孩。

妓女是意大利母亲不可或缺的对照。不可能只想到一个而不想到另一个。母亲把我们养大，照顾我们穿衣。同样必然的是，至少，我指的是我这一代，妓女开启了我们的性生活。我

们很感激那个接下我们的欲念、希望和幻想，把它们引导到一个贫乏脆弱但仍旧奇妙的方向去的女人，我们欠她一份情。因为，尽管妓女是地狱的动物，却也拥有宛如来自非人类世界的力量和魅力。不可知，所以浩瀚、捉摸不定、无所不知、天真无邪。正如我们在想象中不仅把她塑造为女贼，同时也塑造为实践家。

我还有其他东西要放入这部电影吗？啊，有，守护天使。守护天使是一直到十三岁都陪伴在我们身边的重要人物。可以有一段男主角曾经对梦中看见过的天使产生遐想的回忆与幻象。

不能缺少的还有后宫和他所有的女人，包括妻子在内的一景：一个在缝衣服，另外一个在厨房，两个在看电视。男主角跟一个新的女朋友进来，受到大家热情的招呼。男主角是从容的大家长，跟她们聊天吃饭，安顿她们上床。独自打开走廊上的小门，门后有一道螺旋形窄梯通往楼上的一个小房间。烛光下是阿尔帕神父，他正在看一本书，等着男主角的到来，好轻松地谈一谈该如何举行入会仪式。

然后他生命中的所有人物轮番上场。

这一摊破铜烂铁差不多都齐了。我一直很喜欢它。我也不知道为什么。我认为这部电影的调子应该很愉快、热闹、幽默，影像简洁明亮。我还想过让男主角在度假期间处理一件文字工作，写一篇杂文或者为百科全书编写一些历史人物的略传：梅



莎丽娜、圣方济，最好与异教徒的世界有关。说不定这个人物也会出现几次，仿佛是应男主角的冥思召唤而来。

直觉上，所有这些大杂烩的真正核心始终是我早在第一次就告诉你的，是这个家伙的一幅多面画像。一番吹得天花乱坠的谎言，一支神奇的万花筒……但就连这些也是以多重面貌现身的。

我想我在定期的挫折下会结束这个故事。我察觉到反复思考它对我毫无帮助，这些破铜烂铁会离开，下沉，消失不见。所以我急切期待着某个人或某样东西能让我向前走一步。

偶尔我也想丢下这一切，去考虑一下《十日谈》或《疯狂的奥兰多》，算是一种解脱。我也想过卡萨诺瓦的书，可是要怎么读它呢？必须有一段时间充裕、祥和又舒适的休养期。如果我告诉里佐利说，我想拍卡萨诺瓦的故事，他可能会把造纸厂送给我，天知道他还会送我什么别的东西。弗拉亚诺坚持读那本书，他再三跟我说读那本回忆录对他而言是休息和放松，他甚至将它随身携带，总之爱不释手就对了。科米索<sup>①</sup>也很迷卡萨诺瓦。为什么知识分子这么喜欢这本沉闷冗长的大部头？可见我跟知识分子沾不上边，因为每一次翻看到某个时候就决定放弃，在那尘土飞扬、荒无人烟的纸堆中，我几乎忍不住要张口狂咳。

这样的等待实在辛苦，而且险象环生！前天晚上我卜了一

---

<sup>①</sup> 乔瓦尼·科米索（1895—1969），意大利作家、记者。



卦，我问的是：“我的现状如何？”我不得不到六角星卦书里寻找，才搞懂答案是深渊。它说我身陷深渊，有脚镣、手铐和荆棘围成的栅栏阻止我逃走，又补充说这是我应得的惩罚，因为我是累犯，所以要受三年之苦！这个答案不太友善，我有点沮丧。

昨天晚上，我梦到了毕加索。这是我第二次梦见他。第一次（那时的情况也是令人气馁的一片混乱）我们在一间厨房里，明显是他家的厨房，宽敞的厨房里摆满了食物、画和颜料。我们聊了一整晚。昨天的梦里则有一片汪洋大海，好像我从里米尼港口看到的那样：天空阴郁，疾风骤雨，暴风雨来临时才有的白色浪峰点缀着铅灰色的浪潮。在我前方有一个人奋力划着手臂，光秃秃的脑袋浮出水面，只在后颈有一小绺白发。他突然回过头来：那是毕加索打手势叫我跟他前进，到一个可以找到美味海鲜的地方去。很美的梦，不是吗？你说不是？

关于片名，我还没有找到足以说服我的。弗拉亚诺建议叫“天翻地覆”，我不是很喜欢。

我不知道，目前在记有故事大纲和笔记的卡片上，除了常见的讨喜的大屁股女人外，我画了一个大大的“8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>”。这就是它的号码，如果我拍的话。



## 情迷朱丽叶

我想，所有小孩跟现实之间的关系，都是模糊的、情绪化的、梦幻的。对小孩而言，一切都很神奇，因为陌生，从来没见过、没体验过，出现在他们眼前的世界完全不具企图或意义，没有逻辑或既定符号，只是一场盛大的表演，天马行空，令人惊叹。一种无边无际地活着的阿米巴变形虫在那儿栖居着，是主体也是客体，迷失在幻觉与无意识、诱人又令人咋舌的生生不息的单一循环中，在那里，意识的分水岭和界限尚未浮出。

我要厚着脸皮描述在我七八岁时发生的事。我用里米尼四家剧院的名字为我的四个床角命名：辉煌、巴比拉国家剧院、萨伏伊，另外一个叫什么？——苏丹。那个时候，上床睡觉对我而言是一场节庆，我从来没有为了要赖着再玩一会儿而哭闹过，大人们围着桌子说的话很快就引不起我的兴趣。所以，只要一有机会，我就跑回房间钻进床单里，而且常常把头也埋到



枕头下。我闭上眼睛，乖乖地屏着气等待，心怦怦地跳着，直到表演出其不意地悄悄开始。那是最精彩的节目之一。是什么？很难叙述它。那是另一个世界，一个光彩夺目的幻影世界，一个光点、球体、光环、星星、火花、彩色玻璃星罗棋布的银河系，一个刚刚开始闪耀的夜间宇宙，一切静止不动，随后摆动的幅度越来越大并开始缠卷，如同一个巨大的旋涡或一次令人眼花的高空盘旋。这股旋涡将我吸起，让我头晕目眩，是一种不会让人反胃的晕眩。这样一场表演持续了多久，我也说不上来，总之不会太久；它像来时那般悄然无声地枯竭，如同最后一星火花熄灭，失去力量。我等上几分钟，然后把头换到另一个角落去，所有的影像便又重新出现。第三次影像渐渐褪色，珐琅面不再光亮。这场夜间表演很难会上演四次。在所有星星和太阳火花灿烂的映照下，我有点疲倦但心满意足地沉沉入睡。这种奇景持续了好长一段时间，后来随着青春期的初次征兆和其他更具体的骚动而减弱消逝。这些童年幻象如果在成熟期仍继续下去，可能会吞噬所有思考和行动的能力。重要的不是永远沉浸在童年幻梦里，而是在意识的领域重获幻想的能力。因为它是人类的天赋，没有理由放弃。

三十岁左右，我偶然间读了某些书，跟某些人聊过天。但是一切都极不规律，零乱庞杂：我这些兴趣是怎么被引起的，是因为对某些禁忌感到好奇？我也不知道。我遇到了某些天赋异禀的人，一开始有苦行僧、魔术师、江湖骗子，之后有一些

不那么生动迷人但更撼动人心的人物。我试着参加实验，查证异象，不过很难从中汲取到更贴切更个人化的感受。对不知名事物的垂涎和对新东西的贪得无厌可以成为某种激励，但不是一种可借以推动自身朝比较正确有益的方向前行的可靠方法。懒惰、恶习和怯懦常常使我分心。

我认识许多异能人士，接触过“通灵人”。这个词按字面意义来理解就是“媒介”，是那些被不知名的力量占据以致丧失抵抗能力的人。跟这一类人交谈并不怎么有趣：兴奋过去之后，在你面前的是一具空洞的躯体，一件衣服。真正让人感兴趣的是这些人如何保全他们的个性。我想就这一点来说，罗尔<sup>①</sup>是个独特的例外。他做的所有神奇的事都显得稀松平常，总之，惊愕是有限度的。他所做的“小把戏”，其实当你人在现场时并不会被吓了一跳，只有在回忆中才显出令人震惊的一面。

罗尔是怎样的人？他长什么样？要形容他有点困难。我看到的是一位彬彬有礼、优雅合宜的绅士，就像一所乡村中学的校长，那种有时也会跟学生开开玩笑，装着对近乎轻浮的论题感兴趣的校长。他温文儒雅，一副多礼而无所求的样子，有时得意忘形起来也会做一百八十度的转变，讲话刻意夸张，还带着方言口音，跟马卡里奥<sup>②</sup>一样开怀说笑逗乐。我相信他之所

---

①古斯塔夫·阿道夫·罗尔，意大利著名通灵人，据传有照片可证实他曾在同一时间出现在两个地方。

②埃米尼奥·马卡里奥（1902—1980），意大利杂耍演员，曾多次预言杂耍将因电影的崛起而没落。



以有这样的举止态度——他偶尔有推销员决定跟同行搭讪的好心情——是因为他准备提前缓和那些在他这位魔术师刺激的奇迹面前，可能会有的期待、畏惧和错愕。但即便是在无拘无束、谈笑风生的气氛中，尽管他借低调、忽视和嘲笑来想让大家忘记，尤其让他自己第一个忘记所有正在发生的事，但他的眼睛，你不能长时间盯着罗尔的眼睛看，那目光坚定清亮，是从另一个星球来的生物的眼睛，或是一部很棒的科幻电影里的人物的眼睛。

当他玩起所谓的“小把戏”时，自傲和某种神秘的无所不能的诱惑应该非常之强。而罗尔懂得抗拒它，时时把它限制在人类可以接受的范围内。或许因为他有信仰，信奉上帝。他挣扎着要和那驻扎在他身上的可怕力量建立起一种人际关系，试着设定某种观念的、意识形态的、宗教的对话，好让他能控制住——在一种部分可以忍受的休战状态——那支配着他、削弱乃至抹去他个性的狂暴之夜。其中有些东西是可信而英勇的。

罗尔的“小把戏”是可以让身边所有真正热衷于此的人，那些带着孩童般的纯真，或是抱着开放的、不会因事实与习惯有所出入就起冲突的科学态度的人，为之振奋、得到慰藉的表演。这也是最美、最引人入胜之处。有时生活追着你跑，有些事会逼你屈服，那个时候，和自己取得平衡的一股神秘力量会向你伸出援手：就是如此，没有任何理由。

罗尔是个异于灵学界人士的能人。帕斯夸琳娜·培左拉也很优秀，但那属于另一个层面。她是安科纳一个小村子里的农



民，她的灵魂附体是自觉、快速而自发的。那个矮小的女人，有一张跟马卡里奥一样的脸。当她被附身时便闭起眼睛，一震之下从椅子上起身走向前。那时她的脸会变形，从表皮下浮出僧侣般锋利的禁欲的面容和削尖的下巴。整张脸有一种明亮的苍白，当她重新睁开眼睛，你会发现它们已变得更为清澄。她张开一只手掌挡在额前，好像在躲避一束刺眼的光线；另一只手则带着她前进，在来访者身前走动，仿佛想搬动内脏好看看里面到底有些什么。她叙述她看到的東西时，使用一种奇怪的，夹着方言、科学术语的粗俗但描述精准的黑话。她尤以擅长分析闻名，连大学教授都来找她。我去拜访她的时候，房子四周有奇迹显现的氛围，就像我在《甜蜜的生活》中所描述的。这些现象令人难忘，但在意大利并不是绝无仅有的，可以参看欧内斯托·德马蒂诺<sup>①</sup>的研究报告。环顾四周，不难遇见状似魔鬼、原始人以及与超自然力量打交道的人物。我知道托斯卡纳有一位农民巫师，当地人给他钱请他不要靠近他们的农庄。他像是住在茅棚里的类似动物的一种怪物；我跟他谈过一次话，如果那可以算是谈话的话，在场的还有一位咕咕哝哝地念着祈祷文的驱魔修士。他向我投注的眼光，直到那时为止，我只在马亚诺精神病院里被托比诺<sup>②</sup>这么瞄过。那儿也有同样的恶臭，地狱

---

①欧内斯托·德马蒂诺（1908—1965），意大利民族学家，主张历史循环论的人种学学者。

②马里奥·托比诺（1910—1991），意大利人，曾任马亚诺精神病院院长，著名的精神病理专家。

般难闻的气味。突然这位巫师开始像一匹马那样嘶叫，声音越来越大，神父也脸色发白，说实在的，我们是连滚带爬逃离现场的。回想起来，我觉得那是一次变形：那个可怕的家伙短短几分钟内在我们眼前变成了一匹马。没什么好奇怪的，有人花了一辈子的时间变成马、树或石头而不自知。

通常理性越发达的人，其道德心越会发展为一项障碍，即便没有来自畸形精神力量的抵抗。要观察异象，得勤于待在最单纯的大自然里，或许与和大自然及动物世界的来往密切与否亦有关系——马厩里守夜的动物、猫、夜莺、流浪狗。所有这些人类附属世界的成员会营造出一种气氛，并影响人类。

我曾因好奇参加过几次招魂会，那如同一场游戏。招魂者身边弥漫着菊花香，十九世纪的尘埃。招魂者对那种气氛很满意，且乐在其中。我则老觉得恶心。我完全理解教堂和科学界试图遏止这类行动的动机。从这类草率执行的仪式性活动中解放出来的无意识会造成多少混乱，这永远无从得知。

企图只从美学、幻想和冒险的角度来开发这些异象，贪得无厌地从一样东西跳到另一样东西，而不给予必要的注意并莽撞行事，是十分危险的。这对于以创作为天职的艺术家而言虽然刺激，但也同样危险。

我很幸运，遇到一个明智又可靠的人，他没有让急于一窥魔幻世界奇妙景致的我失望，同时又改变了我的观点。接下来的一切并没有使魅力丧失，反而因为不那么含混、不令人苦恼



而有增无减：你望着这些事物，不再是望着自身之外的世界，相反，你望着的是你的内心世界。这不是魔术，它事关心理，令我想要与其亲近。真正认识自己和追求自我实现的人不用冒心理失衡的危险，就可以恢复生命中最神奇的自发性。

几年前我读了一本荣格的书，没有读完，书名叫“灵魂的真实”，当时我看得懂的部分很有限。之后我不经意间读到一篇荣格写毕加索的短文，为之目瞪口呆：我从没见过如此清晰、人性化又全然陌生的宗教思想。这就好比眼前展开了一片前所未有的景观，呈现出看待生活的新角度，以及更大胆更无拘无束地汲取经验的可能，令人重获埋在羞怯、无意识和被忽视的伤口下的能量和资源。我最敬仰荣格的是，他能够在科学与魔法、理性和幻想之间找到一个交会点，让我们在听任神秘引导的同时，欣慰地知道生命仍在理性的掌握中。那是对一位兄长，对一个懂得比你多并教导你的人的敬仰。我敬重及钦羡荣格的，是他从不匮乏从不动摇的诚实。我觉得荣格并没有得到应有的爱戴和尊重：在我们这个时代，人性有一个弱点，就是纠缠不清。大部分情况下，这个愚蠢的弱点让人心存戒备。

我是以门外汉的身份，在饥渴地亟待接受正面刺激的心境下对此产生兴趣的，不过我知道精神分析学对那些病人有极大的用处。有些精神病会完全扰乱心理空间，以致使人在病愈后不能恢复记忆，就好像一个曾经变成鱼的人，想要用人的语言来描述他的经历。在这种情况下，万一亢奋过度，心理医生可



以把你从不利的环境中拉出来，但我相信这不但不能防止其重新发作或提供一个哲学课题，反而有把它转化为适用于全体而忽略单一个体的合成万灵丹之虞。

我相信，永远是生活在帮助我们脱离困境。它随时保留一些惊喜，也纠正、粉碎我们每个人对某种道德和假正经的怀旧，以及对逝去纯真的惋惜。渴望拥有天使般的德行，生活和工作将难以为继。

拍完《八部半》后，我曾经做过 LSD25 的实验，那是美国人以合成方式重制墨西哥一些部落服用的某种菌类迷幻药时使用的一种药物。有些像阿道斯·赫胥黎所做的实验。我得知一些美国心理学家会使用这种药物，当然，要按照他们规定的方式及剂量，可以提前得到病患原本要经过二十多次就诊才会有情绪反应。该药还在实验阶段，各方意见不一。一位科学家朋友在我没搞清状况就跟他说“我倒挺乐意试试看”后邀我做实验。似乎用真的病患做实验，没能带给我朋友和他的同事们太大的满足感，手里能有一位艺术家来做实验的想法立刻深得其心，而我便再也无法脱身。

最后我让步了，我不喜欢当胆小鬼。于是我心里七上八下的，在一个星期天下午禁食后去了不远处一位化学师的家里。我见到了心理学家朋友、两名护士、一位心脏科医生、一组速记员和麦克风。他们帮我做了心电图，一切正常，然后让我喝下含百分之一药剂的稀释液。通常药效会持续七到八小时，但

是在我身上持续了更久。

我没办法告诉你发生了什么，我记住的很少，只知道为了让药效过去，他们给我打了镇静剂。晚上十点他们送我回家，我在一位医生的看护下平静地过了一夜。第二天早上睡醒时就像什么都没发生过一样，应该说接近什么都没发生。我不愿意听我说话的录音带，羞愧战胜了好奇。但他们告诉我，我说了七个小时，并且在屋里一刻不停地走来走去。实验者将这种情景诠释为一种逃亡，我没有能力一直坐着，这意味着许多东西，但主要说明我先天的状态属于动，属于行进。说真的，我很喜欢坐车，窗外景物起伏流动，我无法想象自己平静度假的画面。

我小时候第一次在神父那儿看到教堂的幻灯片时，令我震惊的不是科技，而是那些引人怀想的变幻影像。

当我开始构思《朱丽叶与魔鬼》时，我隐约意识到放纵的幻想、不加掩饰的游戏般的轻巧是唯一可能的答案。不能撇开做梦者的个性不谈，而去拍一部关于抽象的梦的电影。因此，我不能不着边际地去拍一部关于魔幻世界的电影。朱丽叶的那个魔幻世界，显然是以我十分个人但始终以幽默为首的魔幻世界为蓝图转化而来的。童话故事中，真相隐晦不明，它以朦胧含混的形式出现，而且常常离你而去。童话总是如此非人性，它试图在人性层面诉说某些事实，又不得不用完全抽象和明目张胆的符号来叙述，让你难以理解。要不就是令人气馁的平铺



直叙。

《朱丽叶与魔鬼》是我第一部真正的彩色电影。我们可以谈一下色彩吗？我已经在《三艳嬉春》<sup>①</sup>中拍过一段彩色片，但那一次我并没有认真处理这个问题，主要是为了迎合电影整体的外在需要（另外几段是彩色的）。总之，我觉得自己对于一致性是个旁观者。但《朱丽叶与魔鬼》不同，颜色头一次对我而言成了百分之百的表现问题。片子最初启发我的几个影像是彩色的，它的故事、结构及感情十分明确，只为颜色而存在，也只有颜色才能叙述、解释及表达。

在梦境里，颜色是思想、概念和情感，一如真正伟大的画作。“梦是黑白的还是彩色的？”许多人这么问是多余的。这就跟问一首歌里有没有声音一样，大家都知道声音是歌曲的表达方式。做梦的人可以看到红色的草坪、绿色的马、黄色的天空，这并不是蠢事，这是受到启发后感情澎湃的影像。

人眼以人的方式看事实，包含情绪、想法、成见和文化，能够迅速筛选并列出的最吸引他的元素。人对事物的记忆中总会有一个主控色，其他颜色则消失无踪。如果要跟某个朋友描述一次聚会，细想一下房间的颜色，很可能在记忆里只能找到门把手的镀金色、烟灰缸的透明蓝或是一幅画上的黑色。摄影机不负责这项工作，它的功能纯然是机械式的，记录下运动中变

---

<sup>①</sup>由四位意大利导演共同拍摄的分段彩色电影，费里尼执导第二段“安东尼博士的诱惑”。



幻不定、一秒一秒接收到的光线。不能奢望其结果忠实地表达并解释真正的理念、情绪、意义及颜色的记忆，而丝毫不因照明、摄像、冲印等细微因素而产生变质、背叛和调整。

画家以停滞恒常的光设定他的画，所以表现出的颜色维持不变。是不是电影画面也能试着于深浅不一的色调中同样准确地限定颜色呢？事情不是这样的。在一个场景里，颜色会互相传染，会流动不定地互换，所以看片子的时候，你会发现有些打了光的地方深陷黑暗，其他地方则出乎意料地接收了反射光，这常常让某个颜色的边缘跟其他颜色混淆不清。导演注视着眼前的活动画面，看起来令人满意，准备好要拍了。你认为这与需要表现的叙事、格调和手法相一致，换句话说，尝试着要照你心中应有的叙述方式去叙述那特定的一刻，推进、拉远、全景，总之移动摄影机就对了。而光线强度马上就变了，颜色或艳丽或黯哑，所有的色质都不再一样。绿色不再是你从某个距离所看到的绿，距离是一米时，它比较浓、比较密实，如果你走远，它就会比较死板，几乎成了灰色。

彩色片的导演就好像一位作家在写了“绿色的房间”以后，到印刷厂一看，校样上的房间变成了“浅灰色”。我在拍《三艳嬉春》中“安东尼博士的诱惑”那一段时，想象的是小小黑黑的帕皮诺·德菲力波夹在埃乌尔<sup>①</sup>巨大的白色建筑物之间，拍完以后我们在放映室意外地看到那些大理石不是白的，而是天

---

<sup>①</sup> 1939年罗马万国博览会会场所在地。

蓝色的。为什么？发生什么了？在拍摄过程中，没有任何人察觉到这些大理石建筑颜色有异，因为我们受大理石非白即黑的观念制约，没有注意到天空映在光滑如镜的建筑墙面上使其变成了天蓝色。

我必须下的结论是，如果在表现方面没有拍彩色片的十足把握，那就不如拍黑白片。除了所有这些意外，还有时常支配你的无力感让你舍不得那美丽迷人受欢迎的黑白片外，我倒认为色彩从一个新的角度丰富了电影，如果懂得生动运用它的话，将是一种珍贵的表现方法。

我不相信彩色片会完全取代黑白片，至少我宁愿相信这一天不会来临。与一部拍得不好的彩色片相比，我自然更喜欢黑白片。还有，某些所谓的“自然色彩”电影会使幻想枯竭。你越东施效颦地趋近真实，就越画地自限。而黑白片就这一点来说，提供了更多的想象空间。假如在看过一部很棒的黑白片之后，我们机灵一点儿，问观众对电影色质的意见，我肯定他们之中许多人会表示色彩很美，因为每个人都会赋予影像内心深处的颜色。

这部电影是因茱莉艾塔而生，且为茱莉艾塔而拍，漫长的孕育期可上溯至《大路》。我当时想和茱莉艾塔一起拍另一部电影，是因为我直觉地意识到若想以电影为工具切入某些真实面，可以在茱莉艾塔那儿找到明确的指引。这个尚处萌芽阶段的念头在过去几年，在寻觅一个同样写实但不同于杰尔索米娜



的故事主题中迷失。我曾经想要拍一部关于一位小修女的电影，我们在拍摄《大路》的修道院图书馆里找到了她的日记，一位不为人知、不谙世事、甜美的小女圣人。但担心掉入柔和的神秘主义或圣徒传记陷阱的疑虑阻止了我。

我还一度试着把这些注意力都集中到我认识的通灵人艾琳·盖瑞特身上。她的自传有好一阵子让我觉得是对这部片子大有帮助的提示，但我并没有朝那个方向走太远，或许是因为我无法胜任叙述自传的工作，感到有责任忠于一件真正发生过的事让我从一开始便兴味索然。接下来又有另一个计划，总是循着同一条线索，总是跟随茱莉艾塔。我希望给她在一部电影里扮演许多角色的可能性：肥皂厂工人、吝啬而强悍的女人、看手相的半仙、亿万富翁。我曾经企图把所有被舍弃的旧计划放入同一个故事，甚至还找到了一条主线，但后来什么也没做成。

《八部半》之后，跟茱莉艾塔合拍一部电影的时机重现，我试着朝一个不同的方向重燃古老欲望的火苗，也许在银幕上我再一次改变了航道。拍一部关于看不见的世界的电影计划被搁置了，就现状来看或许是无法实现的。总之，我从心理的角度出发，给冷漠、嘲讽和轻松留下了相当大的空间，在自由之余兼有无拘无束的幻想。

演员茱莉艾塔执意要跟和我共同生活的那个茱莉艾塔背道而行。她桀骜不驯，历经漫长的抵抗才肯屈服，仿佛察觉到她



将赋予某个深藏心底而她向来排斥的东西以生命。首先，她憎恨这个角色的服装、眼神和伪装，宛如在热情、乐于配合、刻苦工作的茱莉艾塔身边出现了一个说“不”的她。

茱莉艾塔所诠释的最具体最具代表性的角色，我认为正是这一个。开始时，要将杰尔索米娜和卡比利亚这两个在我内心滋长，并且从电影角度来看已然与她重叠为一的人物的苍白微笑、失落的小兔子般的眼神，从我而不是她的脑海里删除，是一个挺棘手的问题。将其从中剔除而不是完全抹去，也就是说保留住杰尔索米娜和卡比利亚属于茱莉艾塔的那些东西，可真是一件难事。我原以为我失败了，当真把比较具有启发性和精彩的场景往后推延。然后，有一天，我有一个发现。茱莉艾塔对化妆、服饰、假发、耳环、取景角度的抗拒，之前看来似乎是抵制剧中人物的罪行和难以忍受的女性的跋扈，其实是有意义的。我不应该生气，因为在这部电影里，茱莉艾塔有那些情绪反应和攻击性是对的。当她批评服装上的细节时，茱莉艾塔是在跟我合作、在帮我，当她强迫化妆师接受命令或跟盖拉迪为了一件衣服吵架时，我应该留神并和颜悦色地去看待这些出自演员的举动，因为其中有这个人物的活力。

我对茱莉艾塔比较神经质，比对别人挑剔。我要她立刻就演好。我可以忍受所有人的失误，而不能接受茱莉艾塔犯错。这一点实在很不公平。因为茱莉艾塔比其他演员更深植我心，

我不准她犯错。有时我真想跟她说：怎么搞的，你比其他人更早地出现在这个故事里，为什么还不能完美地和我们正在创作的影像合而为一呢？

我始终认为与茱莉艾塔相遇是命运的安排，我不觉得事情会有所不同。我甚至认为，这长久的关系早在发生的那天之前便已存在。那是在广播电台，茱莉艾塔演我写的剧本。工作关系总的来说，跟另一个关系是平行的，一直如此。但我想我从来不是因为需要或偶然才与茱莉艾塔合作。当然，共同生活使观察得以持续。她是与我志趣、品味相投的那一类演员，她的脸庞、动作、神情、声调都体现了这一点。我已经说过，茱莉艾塔是适于演哑剧、朗诵及扮小丑的女演员，更是个神秘的小家伙。就在我们之间的关系中，她反映出了一种对纯真和更完美的品德的令人心痛的渴求。

在我的电影里，我已多次警告大家要重视婚姻关系的滑稽和日渐恶化。事实上这个问题很严重，比其他问题都更难着手。它有明显的单一性，没办法用共通的规范、外来习俗或戒律的力量来约束。应该禁止视婚姻如儿戏，但我们之中的许多人被动地臣服于被流行扭曲的自然法则，任凭自己被婚姻剥削和吞噬，忘记了更崇高的唯一的目标：试图实现真正的结合。

我认为应该并且要及时作此呼吁。我不知道自己是不是足够清醒，能够真诚地以身作则。有人可能会在看完电影后得出



这样的结论：《朱丽叶与魔鬼》要传达的是做妻子的不应该找丈夫的麻烦，但同样，这句吊诡的话是可以反过来的，也就是说丈夫也不应该压制妻子，视她为私有财产，像对待奴隶那样粗暴地对待她却缺乏真爱。我想起荣格如何难以启齿地与男人讨论他对女人的观察，我自问是否诚实，有没有伪装，是不是为了把女性赶出男性的利益范围而把她们理想化了。

就这点而言，这部电影的企图和野心是想还给女性真正的自主权，以及她们毋庸争辩、不可剥夺的尊严。我要说的是，一个自由的男人不能没有一个自由的女人。

或许《朱丽叶与魔鬼》在这个论题上的讨论还不算十分公允、透澈和完整。或许它所阐述的尚不及事实的一半，但它在尝试。女性自主是未来几年的课题。

女性解放不应该是为了模仿，而应当是为了揭露一个不同的事实，即她们的实际状况与男人的不同，而且与之互补。迈出这一步，才能追求更幸福的人生。

唯一真正的忠诚是对自己和自己的命运忠诚，绝对尊重每一个个体。难道还有别的吗？我知道现今的道德、法律和我们庸庸碌碌的生活往往建立在与此相对立的观念上，我也同样毫不迟疑地相信，这一切必须改变。



## 萨蒂里康

电影与文学，它们的相似通常建立在论战关系、毫无意义的争先性和虚假的从属性上。每一件艺术品都活在它能够被理解和表现的范畴内，把它从原始语言迁移复制到另一种语言上，意味着抹杀它否定它。把文学作品拍成电影的结果，在比较好的情况下，总是——也只会是接近一种变了调的讲演，仅仅跟原作维持着户口簿上的一致关系：故事、情境、人物全都是一连串的素材、托词、巧合，只要对生活日夜观察或阅读报纸，就可以大量而快速地得到远比这丰盛和刺激的东西。

电影叙述它的世界、它的故事和它的人物，用的是影像。梦不正是用影像令你神魂颠倒，让你惊慌，使你兴奋，令你焦虑，给你滋养吗？电影里的对白，我认为只不过是按照习惯与现实生活的原则知会你，让你得以跟随剧情，并赋予这些对话仿真的感觉。但正因如此，用所谓一般事实去影响和陈述影像，

便削减了一部分只有梦中情境、梦的视觉语言才有的那份不真实感。默片之所以保有它的神秘之美和强有力的召唤魅力，正由于它更趋近那始终比我们的所见所触更活灵活现、更写实的梦境。默片比有声片更真实。

那么，为什么拍《萨蒂里康》呢？为什么选择佩脱尼奥？<sup>①</sup>

总得有一个借口来起头，而这一次，谁知道我为什么选了《萨蒂里康》。我第一次读佩脱尼奥的这本书是在许多年前，念中学的时候，是学校课外读物的版本，插图人物实在太过丑陋，让人别无选择，只觉得色情。在我的记忆里，对那本陈年读物的印象始终鲜活，对它的兴趣也慢慢变成了一股坚定无名的欲望。隔了好长时间，我又重读《萨蒂里康》，带着或许不那么重的好奇心，但有和当年相同的愉悦。这次重读使得把它拍成电影的欲望更强了。

《萨蒂里康》之所以神秘，主要是因为它的片断性。不过它的支离破碎从某方面来说是具有象征性的，象征着今日出现在我眼前的古老世界的零散与不完整。这是该书和它所呈现的世界的真正魅力。好像一片在浓雾层层包裹下的陌生的风景，偶尔露一点儿出来让人眼前一亮。文艺复兴的人文主义者利用古代来自我辩解及自我表达，把他们对古代预设的概念加诸古

---

<sup>①</sup>萨蒂里康原为暴君尼禄的一名贴身亲信，遭人诬陷后自杀身亡，留下一封巨细靡遗地描述宫廷丑行的信。拉丁诗人佩脱尼奥以此为书名写了一部长篇史诗，原作现多已散佚，仅存第十四、十五和十六书。

代身上。但我没有先人之见，古代世界对我而言是一个迷失了的世界，我的无知允许我和它之间维持梦幻与想象的关系，所有假设和启示都与外界的资讯或历史认识无关。

几乎所有的学校，或起码我念的学校，老想要转换、支配及僵化应该传达的东西，使其贫乏，缩减为一串又臭又长的抽象概念，因而变得毫无意义，到最后除了自身之外不再指涉其他事物，与一切无关。举例来说，在学校得到的对俗世的认知和发现是属于对名字和专业术语的认识，仅仅有助于和那个多疑、无聊、索然无趣、没水准，至多是军营化、带一点儿种族主义色彩的世界建立起关系。总之，那是一个跟你井水不犯河水，像数学和化学一样讨厌，像当兵一样令人漠然的世界。

遗迹？古阿匹亚大道？还是在历史教科书或明信片上看到的遗迹和古阿匹亚大道的照片比较好？哀婉的幽灵、流血的面容、墓地般的景色镶嵌在摄像师们——特别是德国的那些——那洋洋自得的带有葬礼仪式氛围的悲伤作品中，描绘黄昏中的废墟、逆光或近景中的那一两只小羊。庞贝的壁画呢？埃尔科拉诺<sup>①</sup>呢？我对于在古罗马万神殿博物馆里看到的东西无动于衷，就像在阴郁的课堂上吸收到一团混沌那样一知半解。那致使博物馆人潮汹涌的出土文物中充斥的沉沉暮气，与学校给予的概念差不多，只是偶尔会对个人有所启发。意外地，我从一

---

<sup>①</sup>意大利南部的一座古城，位于维苏威火山南面，与庞贝城同时被覆盖于公元79年火山爆发的岩浆下。



尊大理石像空茫的眼神里，认出了我一个乡下表妹惊恐忧伤的脸。她叫约莱，一头红发，我老看她躺在床上生病，得不停喝水。我顿时觉得找到了一个不易察觉的共通点，一个放了枪就跑的帮凶：那尊有着约莱的脸的半身像。我摸摸它交错的石发：“不知道你是不是可以帮我点忙呢……索罗尼娜？”（她脖子上的一块小牌子上写着这个名字。）我正在这么想时，陪我同去的那位博学的朋友说，索罗尼娜是位执行十字架钉刑的杀人专家，她最大的乐趣是在祭典上用手摘取献祭者的心。

我的念头随之消散，湮没在成千上万其他的神话、其他的形式、其他的故事中。

这一次，我连对脸孔的选择也犹豫不决，无法决定。通常我电影里的人面“装饰”是帮助了解电影含义的最稳固的一环，是最精准的元素，但这次它的图像难以成形，总是飘忽不定，甚至常常是跳跃的。没有范例，没有可供仿制的美学标准，或者说没有我觉得可以拍而互不相斥的东西。每一个依循前例的取景都显得不伦不类或一塌糊涂，我若顺其自然，结果要不就出人意料要不就一团糟。我如果不经意地说：“喏，那个人有罗马人的脸。”等他穿戴打扮成罗马人的样子后，却一副地籍登记员或电车工人的调调儿。罗马奥林匹斯山的梅萨莉娜有一张像卖蛋妇人的随和的脸。

直到那天晚上，在竞技场……这个骇人的灾难般的环形石头，这个搁浅在市中心被光阴啃噬的骷髅头，我望了它好一会

儿，如同望着另一个星球文明的见证，它引起我一阵惊恐的战栗，还有快感。那种感觉仅仅持续了片刻，然而这是我第一次觉得拥有了被预感和幻想的亢奋所笼罩的震撼人心、属于梦境的清醒。

得结束这个失控的话题回到电影上。好吧，我要的是这样的：虚构一个仿佛是通灵人施展幻术召唤出来的罗马。我喜欢假想自己是位考古学家，试着用瓦器碎片重组一个残缺破碎的形状，可能是一个双耳细颈酒瓮、一尊男人半身像或一张女人的脸。电影便透过这些缺损的片段，有的没有开头，有的没有结尾，其他的中间空白，启发并让人得以一窥一个逝去世界的真实形象和轮廓，从不易理解的风俗习惯中探知人类的生活、仪式和在时间银河中沉浮的陆地上的日常作息。既然野心使那离我们如此久远的人物重生，那么在瞬间捕捉他们的故事便不需要忠于历史、忠于书本记载，或诱人而广为流传的奇闻轶事及文学叙事。如同丛林深处不知道自己正被窥视的野兽般自由，能恣意活动、打斗、厮杀、躲藏和死亡。

或许这些闲扯有点太随性了！不过有时也有助于刺激和引发电影，让它脱离迷雾，展现它假想的形体，逼它呈现自己、表明态度并为人认识。这部电影应该让大家看一个挖掘出来的天地，清理出几乎被遮蔽的影像，是一部因结构不同而屡次中断的电影：有些片段长而流利，其他的则比较遥远失焦，由于支离破碎而无法重组。它不是一部历史电影，而是一部科幻电



影。阿锡多、恩科比、特里马克欧的罗马，比“闪电高登”的星球更遥不可及，更异想天开。

我自问：从我们的意识中删去两千年的历史和基督教文化，尝试想象如此遥远的祖先的神话、态度及习俗，不使其沦为满足说教者的课题，不下评断，没有吹毛求疵的保留，没有心理上的抑制与成见，是否可能呢？或许不，不可能，但我总得试试看。我要创造一双雪亮而独立的眼，能够不受干扰地观看另一个层面。古代世界也许从未存在过，不过可以肯定的是，我们曾经梦想过。关于梦，《萨蒂里康》应该有谜语般的明净和难以形容的清澄。这部电影最令我花心思的部分，是如何让两件平行且完全对立的作品相融合。影片里，所有东西都是虚构的：脸、手势、情节、物体、背景。为实现这样的结果，我全心投入想象。同时，我得使这项想象工作的成果具体化，以便观察它，让它既完美无缺又不被认出来，跟梦的关系也是这样。梦的内容来自意识的底层，我们并没有透过它表达自己，而我们跟它唯一可辨的公开关系是属于智性的。

可以说，没落的罗马跟今日世界十分相像，都怀着阴暗的渴望享受生命，同样暴力，同样缺乏原则，同样绝望，同样愚昧。可以说，《萨蒂里康》里的英雄恩科比和阿锡多跟嬉皮士十分相似，他们同样只听从躯体的召唤，在毒品里寻找新境界，也同样拒绝问题。我这么说，或许很不幸是有道理的。但归根到底，这些或多或少具有说服力的解释并不重要，重要的是在



拍这部电影时，我从心里找到了原先担心已经失去的轻松欢愉的热情。我模模糊糊地感觉到，我拍电影的欲望并未枯竭。

### 导演笔记

我不认识你们

你们是谁？

纳粹——种族主义分子——若代勒<sup>①</sup>

矿物质的——精神病人的——发呆的——引发幻觉的——野蛮的——科幻的

火星人——精神病院。

脸上一阵异样的抽搐。你记得那个关于精神病院的小房间里，那些因为日晒而皮肤通红的大胖子的梦吗？

心跳。过分激动。

尝试用几世纪后寻获的残瓦重新拼起一个古老的双耳细颈酒瓮。

灰尘——黑暗（回忆）。

---

<sup>①</sup>艾蒂安·若代勒（1532—1573），法国作家，摒弃中世纪传统的滑稽剧，重振拉丁语和意大利戏剧之风。

以越来越支离破碎的片段收尾，碎片……

“……老者在水银灯下笑着，手指某样东西……”

“……一匹马全身是汗……”

“……眼睛变得忧郁……”

黑暗——黑绳子——沙哑的声音咕哝着越来越含混的  
句子，溺水者想要说话。

记得：

恶狠狠地盯着浮雕。空洞的眼神。没有眼珠。青铜的眼睛。

节日——夜晚处处闪现着喜悦的火花。

许许多多兴建中的房子。桥。坍塌。（菲利士岛的地震，  
摩天大楼，硕大阴沉，像勃鲁盖尔画的巴别塔那么密集。）

一部跟火星人有关系的电影。应该要有我们在早期日本电影  
里感受到的那份紧张和惊慌的魅力：你永远搞不清楚那些角色  
是在笑还是在哭，三船敏郎突然纵身一跳，发出猫般的狂嚎，  
让你心跳停止——他会像兄长那样来接你，还是弯刀一闪把你

切成两半？

没有节奏感——憔悴的——拐弯抹角的——出人意料的。

令人恼火的慢，属于微生物的速度。

恶劣的演技，冗长的静默，舌头打结。间断的，犹豫不决的，平板的配音，沉闷得像收音机里报新闻的声音。技术上失误的一种配音，声音在嘴唇动作结束前停止，或在动作结束后继续，让音效人员毛骨悚然，尤其是那些待在挤满了千余名凶残的、在暴风雨的海面上闹叛变的水手的画面前，辛苦地目不转睛地盯着舰队司令喊出的命令与嘴形是否吻合的美国人。

一个神秘而具有启发性的伟大神话。一部画面固定、静止的电影，没有推拉镜头，也没有任何其他摄影机移动。一部让人冥想的电影，像梦一样，而你会被催眠。一切都不连贯，零碎，同时又很离奇地和谐。每一段各自为政，孤立、膨胀、荒谬、怪诞，像在梦境里。连氛围也是梦的氛围。很暗，许多夜景，许多阴森的背景，很少的照明。要不就是仿佛炼狱的场景，受不真实的褪了色的梦境中的阳光照拂。许多回廊、走道、房



间、中庭、小巷、阶梯和其他类似的抑郁狭窄的空间。没有任何明亮、白色、光洁的东西。衣服脏兮兮的，颜色晦暗，让人联想起石头、灰尘和泥浆。至于黑色、黄色与红色，全都被仿佛无休止地往下飘落的尘埃覆盖。具体来说，我想要做的是把庞贝城和幻觉、拜占庭艺术和波普艺术、蒙德里安和原始艺术拼凑起来……影像像岩浆一样释放。

记得：

诡异的比例。

身材短小的矮子在近景，而巨人在远景。

一辆车载着尼禄的巨大雕像穿过贫民窟巷弄。

替野兽化妆。（这个我要自己来！）

动物——不为人知的绝种动物。

重要：代表无须言传的默契的手势、眨眼、鬼脸。眼神呆滞。还有飘忽游移、神经质的眼神。（或者吉多内<sup>①</sup>像哈勃·马克斯那样只用手势示意，以他迷人晦涩的代号语言模仿人、事、物？）

---

<sup>①</sup>在《萨蒂里康》一书中，恩科比和阿锡多都对他有爱慕之意。

牧神节。

腹部有磁铁的维纳斯像和战神像猛地被对方吸过去。

……高声喊：“夜晚结束了！夜晚结束了！”





## 献给马戏团

马戏团曾多次出现在我之前的电影里，而今无可避免地，把一整出戏献给这个主题的时刻到了。

是怎么回事呢？

我跟一家美国电视台有联系。其实，我老早就想为电视这个更敏感、更亲密、更个人化地连接创作者和大众的桥梁拍些东西。我几乎从来不看电视节目，但这只浅灰色的眼睛太刺刺地待在家里，这外太空动物的眼睛一直迷惑着我。总之，我想试试。

一如以往，事情并非出于我愿。

有一天，一个叫彼得·高法（用意大利语念是皮耶特罗·克娄多罗）的人，坚持要我接下一份工作——一个暧昧不清的承诺——接受他名为“实验时分”的节目的电视访问：五十五分钟的节目，听任文化界和演艺圈人士支配，随便他们想干什

么就干什么。毕加索画了一些卡通，大为轰动；斯特拉文斯基指挥了一场音乐会的彩排、演奏，还有闲聊。

当然这些都是假的。这只是计划，还没有实现。

克娄多罗用各种提议引诱我：

“你可以五十五分钟都不说话。想想看，你的眼睛静止地、动也不动地望着观众。”

“你们付我钱吗？”

“当然。我们还可以在你的位子上摆你的照片，如果你累了的话。”

我签了字。然后，就再也没见过克娄多罗。不过，合约上写了日期，清清楚楚的。

在筹备《萨蒂里康》期间，克娄多罗现身要求履行合约。

我提议在节目中解释《萨蒂里康》的试镜，算作一次访问。半个工作日。

克娄多罗半劝说半独断地望着我：“我们得做点比较有组织的东西。”

就这样，我拍了《导演笔记》，十分轻松。说实在的，好像那是一个我必须摆脱掉的东西。可是，那不具恶意的马虎、那份匆忙、那样的满不在乎带给我欢愉，使我觉得工作在进行时更为轻盈，没有包袱。

总之，可以用不同的题目重复那一类的闲谈。换句话说，我意识到一个新的实验的可能性。

等这个特别节目在美国观众中获得极大的反响后（去年播放了三次，今年一次），美国电视台一向我提出新方案，我立刻就说好。

电视媒体的特性（跟观众关系紧密），加上对那次无忧无虑的经验记忆犹新，促使我尝试放弃用事物描述乡愁或预感，而去做一位见证人。但我觉得，这些敦促我把事实当事实看待，不再勉强将看不见的事物变为可见的善意，是注定要完全失败的。一位艺术家如果想要由外界来设定自己，他就错了。然而，我的白面小丑已经开始向我提议一连串与现今世界上几个大题目相吻合的图像：毛泽东、美国工厂、父亲、我的家乡……我会拍的，为了自我安慰，我这么对自己说，用我做得到的方式去拍。

尽管这家电视公司的主管不断换人（我从来没跟同一个人谈过两次话），他们却全都极为热情地接受了我的所有构想。

于是，我开始行动。我找了安东内洛·特隆巴多利来讨论，因为我想以访问毛泽东起头。要是没能采访到他，我就描述我是怎么失败的。

不过我并不能马上“开拍”。我总是需要一段时间来认清我的冲动，好从一个较为准确的观念出发来重新创造。

于是，我向永远是新上任的电视公司主管提出这项协议：第一年我拍两个单元，毛泽东和西藏庙宇。我跟一名策划外加一位协调人员出发，你们负担所有的费用，包括飞机、潜水艇、



飞艇，反正是一切有助于报道的东西。等我回来以后，再告诉你们我有没有能力胜任这份工作。

我的预防措施既出于惰性也出于害怕。我对工作的投入是全面的，所以对我而言，工作就是全部的生命。我无法以冷漠、专事专办的态度完成它。

其实，我并不觉得那个时候能去中国：正如我之前所说，这不是一个专业上的问题，而是人生的抉择。

此外，我的犹豫自然也来自必须要面临的选择问题（每一件艺术作品都会遇到这个问题）。而不幸的是，在这种情况下，我是倾向反新闻、反见证的。

最后，这家公司最新上任的主管由于缺乏信心而要在合约中加注一项条款，声明保留播放我节目的决定权。为了使一切成为泡影，我便逮住机会表示，在这种条件下我不会工作，如果不确定是不是在面对观众说话，我就搞不出来。

到这个时候，意大利电视台也加入了。我们得换题目，要跟意大利现状有关。

“我们拍小丑吧，那是我志趣的启蒙者。”我提议。一个星期天，我跟勃纳迪诺·扎朋尼<sup>①</sup>在他位于扎卡洛罗的家里聊了一下午。我们到巴黎兜转，去寻找我们也不知道是什么的东西，回来以后，短短几天剧本就写好了。总之，事情启动了，没有过多的考虑。我先有说出小丑的感觉，然后有了拍它的

---

<sup>①</sup>勃纳迪诺·扎朋尼，《导演笔记》《萨蒂里康》《小丑》等作品的编剧。

感觉。

关于我和电视之间的关系，我能说什么？

目前来说，从一个角度来看这个经验是正面的，即我的逍遥自在随心所欲的角度。我相信就心理层面来说，特殊的表现形式有助激发想象并促进精神健康。假想的观众缩减了，变成一个人，待在电视前的那个人。他们更愿意合作，比较开放。

至于其他的，我意识到我其实总是在用同一个方式表达自己：自始至终都是影像。我不认为电视神圣不可侵犯是出自偶然。电视独特的表达方式——在百万种同时发生的事件中取得的唯一影像——只应该用来叙述主观事实。否则，举例来说，这个花园，依它现在的样子拍下来，传达不出我向你描述的那个东西。

还有就是，电视更重视话语而不是影像。

无论如何，我仍然有拍电视的欲望，即便它缺少我之前所说的那个条件。总之，电视是一条河水比较容易流动的河道。工作人员较少，是让你用左手处理的工作。

我真希望能遇到请我拍片而不用签合约的制片人——没有虚假的期待和有待实践的诺言。

关于电视的特色，我说不出来。这是真的。电视对我而言，只是用另一种方式拍电影，就像毕加索不画画时做陶瓷。有了，电视可以是一场小雨，洒落在受初期硬化症之苦、被因袭常规捆绑、企图与别人为他设定的影像合而为一的人的头上，一场

纯真清新的小雨。

是离开自己的家向着乡间小路出发的一个机会。

只是，还得要有不少钱才能运作。不过，有必要补充说明一下，缺乏资金未必就是坏处。其实，自力更生是意大利人取之不尽的财富。意大利人生来如此，心理结构亦因此成形。

在这项工作刚开始时，我是真的想做一个严肃的报道节目。之后，报道节目拍完了，我觉得它很不自然。说实在的，我不会问问题，而且一旦丢出一个问题，对答案也不感兴趣。于是我一边拍摄，一边描述这份不自在。

此外，做报道性节目会不时蛮横地侵犯他人的隐私，这让我一直很不舒服。许多年前，我在《都市爱情》<sup>①</sup>里也谈过。报道唯一展示的是自己的没有教养和傲慢的好奇心。

所以，我的报道里有很明显的嘲讽性，那使我得以幸存。

我得再重复一次：一个人唯一能做的记录，永远是也只能是对他自己的记录。“唯一真正的写实主义者是视觉”是谁说的？的确，视觉对事件的见证就是事实，是既存事物中最真实的。

巴黎之行真正的助益，不在于它是否对这次报道有所启发，而在于它使我得以做一次模拟报道……最重要的是捕捉事物的原意，所以，也可以寻求外界的肯定来自我安慰。

这么一来，几年前加在我身上的大说谎家的罪名，似乎可

---

<sup>①</sup>费里尼执导了该片的第四段“婚姻介绍所”。



以成立了。

我对事物的投入始终是主观的、情绪化的。

如果我到处闲逛、东张西望，也只是为了检查我虚构的东西。

这部电影希望以生机勃勃的姿态重新展现一个世界和一种境界。企图停留在这个层面里，恢复它的激情、魅力和惊喜。

现在我得十分惭愧地坦承：我对马戏团一无所知，我觉得自己是世界上所有对其历史、事件、消息如数家珍的人当中最没有资格谈它的人。我还得补充说明，我看过的马戏表演少之又少。我冒着令许许多多马戏团朋友伤心的风险如此坦白，感觉有点背叛他们——他们每次遇到我都拥抱我、欢迎我，好像我是他们中的一员，是一名老骑师或退休的吞剑人。从另一方面来说，又有什么不可以？即便我什么都不懂，我对马戏团也了如指掌，它的密室、灯光和气味，还有它生命最隐蔽的一面。我知道这些，一直都知道。早自第一次开始，我内心就已对那震耳欲聋的喧闹音乐、令人蠢蠢欲动的登场表演和死亡的威胁深感震惊并全盘接受。

当然，大致说来，奥秘难解的缘分总是有的，否则怎么解释一个第一次被带到教堂去的小男孩，不像我或不像大多数小孩那样因寒冷、惊愕、害怕而却步，反而浸浴在日后迟早会引领他成为神父的激动和狂喜中呢？这番狂喜，这样的激动，这股兴奋，这让我以为是在自己家里的感觉，当我第一次进入马

戏团的大帐篷下时便察觉到了，那甚至还不是在人潮汹涌、众声喧哗和音乐震天响的表演时间。不，那是一大清早，在那热情好客、有硕大肚子的女人的大帐篷下，一个人都没有。极其安静，令人出神，远处有一个女人边哼歌边拍打着衣服，只有不知来自何处的一声马嘶。我陶醉其中，像一个被遗弃在月亮上的太空人发现了他的太空船。当天晚上，我坐在父亲腿上，在令人眼花的灯光下，在嘟嘟的喇叭声、狮子的咆哮声、人们的呐喊和雷鸣般的掌声中，看到了表演，我浑身一震，恍若刹那间认出了某些原本就属于我的东西，那也是我的未来，我的工作，我的生命。这些颠三倒四、滑稽可笑、趿拉着鞋走路、衣服破破烂烂的小丑，当他们毫不讲理、粗暴疯癫地耍起脾气时，在我看来却像是喝醉酒神志不清的使者来宣告别无选择的天命、天机和神谕：天使向费德里科报喜。说实在的，电影，我是说拍电影，跟一群工作人员一起完成一部电影，不正像马戏团生涯吗？古怪的艺术家、肌肉发达的工人、技术人员、难缠的专业人员、让你晕眩的美女、裁缝、理发师，来自世界各国的人在不同语言的嘈杂中照样彼此理解。还有在一团混乱的招呼声中涌进来的一群群痞子，以及尖叫、生气、争吵和一声怒吼后所取得的意外的静默；在这表面的漫无秩序下，大纲并未被舍弃，进度表奇迹般地被遵循，然后大家在一起，一起工作，像一个大家庭、一个乌托邦社会那样一起活动和旅行……这些，神奇地发生在电影拍摄过程中的这一切，难道不是马戏



团生涯吗？

没错，在我的工作中嗅不到马戏团那属于屠宰场和精神病院的令人提心吊胆的氛围，难有被狮子吞噬或被同伴射来的飞刀刺穿或从三十米高的地方摔下来的风险。但是，也有同样惊险的情景。举个例子吧，中午休息时分发盒饭、跟制片人碰面、和租车公司主管会谈、接受某些记者的访问，这当中也有动物的行迹及野兽的气味，要是你不让自己比他们更令人畏惧，就会有惨遭解体一命呜呼的危险。我开玩笑的，或许有点累了，因为我不知道现在还有什么好说的。关于马戏团该说的都说了：是文学作品里泛滥成灾、已然腐朽的末枝旁节。尽管如此，它最终还是撑下来了，重新以独一无二的主角身份展现自己。那是一个千真万确、未经蒙尘、没有伪装的世界，因为那堪为典范的生活和表现自己的方式造就了某些永垂不朽的神话：探险、旅行、危险、恫吓、匆促、灯光下登场……至于比较令人快快不乐并再三发生的是，既然大家来看你，你就得表演。他们提出令人憎恶的考题，说自己有优等生物的权利，带着这副神情坐在你面前：“嗯，我买了门票，现在轮到你了，你要让我笑，让我感动，让我哭。”我认为就算马戏团表演明显有与现今世界格格不入之处，仍应该被挽救。马戏团并未没落，更为萧条的可能是音乐剧和歌舞剧。我还认为不论哪一种形式的表演活动都源自马戏团，至少马戏团是个完美的先驱，如果不照年代来看的话。



当然，带着三十几个成员从米兰到卡塔尼亚的辛劳与表演所得之间并不成正比，这一天比一天明显，令人悲叹。马戏团一部分的惊奇仍来自异国情调（印度或非洲动物）和刺激，而在今天这样的机动性社会，人们通过电影和电视每天都可以看到各式各样的自然奇景，或就近参与月球之旅。不过，撇开这过时的、想让人目瞪口呆的企图不谈，在我们童年留下深刻印象的那部分（大帐篷、马戏场、灯光、乐队）可以当作背景，是表达我们想法和感情的物质环境。我试着拍一个以马戏团本身为主的马戏团故事。节目第一段应该是介绍早期的几位名人，表现当时的音乐和对著名小丑的回忆。第二段则推进到建立在刺激、幻想、戏弄、胡闹、非冷漠非理性上的马戏团传统，但这一次的对象是今日的传奇人物、角色和现在的情形。一整年在外游荡……我的老朋友欧菲，是四五个大帐篷的老板，每一次我们见面时，他都提醒我说有一辆大篷车随时为我待命。光想象自己待在那里面就很快乐，多棒的生活啊！我觉得可以这么说。这样在自己的生命中旅行，真是太刺激太过瘾了！

在我眼前的许多解释中，有一个是我同乡阿弗列德·庞兹尼对小丑下的定义，见《现代辞典》：“小丑，英语发音（念作 clown），意思是‘土气的、粗鲁的、笨拙的’。”然后指出此人以造作的笨手笨脚让大众发笑，也就是意大利语的“pagliaccio”（滑稽的人）。不过即便在这里，也有习惯上可悲的区分，抬高

了外国字的身价：“‘滑稽的人’是属于市集和广场的，‘小丑’则属于马戏团和舞台。一个优秀的杂技演员是一名‘小丑’，接近艺术家，会认为‘滑稽’这个词不得并具有侮辱意味。就隐喻而言，‘小丑’也是比较有地位的。卡尔杜齐<sup>①</sup>在他的评论文章中并未鄙视这个名称（《一股怒气》，收录在《告白与战斗》一书中）。”

那是国家主义时期。我有什么好说的？

好啦，小丑赋予幻想人物个性，表现出人类非理性的本能的一面，以及我们每个人心中对上级命令的反抗与否定。他们是人们兽性、孩子气、被捉弄和捉弄人的滑稽的一面。小丑是人们照出自己的奇形怪状和可笑形象的镜子，是自己的影子，永远都在。我们怎么可能自问：“影子死掉了吗？影子会死吗？”

要让影子死掉，需要有太阳在头顶正上方。所以，开通的人能使他滑稽、可笑、走样的一面消失不见。对于一个自我实现的人，小丑被视为多余的部分，就没有存在的理由了。当然，小丑并没有真的消失，他只是被消化掉了。换句话说，荒谬稚气和更为本能的东西不会被畸形的眼睛看到，也正是这样的眼睛使它们变得畸形。

圣方济不也说自己是上帝的小丑吗？

老子则说：“下士闻道，大笑之。”

---

<sup>①</sup>乔·卡尔杜齐（1835—1907），意大利诗人、文学评论家，意大利第一位诺贝尔文学奖得主。

当我说到“小丑”时，我想到的是奥古斯都。其实有两个人物，白面小丑和奥古斯都。前者代表优雅、可爱、和谐、聪明、清醒，在道德上是完美的、唯一的，代表毋庸置疑的神圣。于是，立刻出现事情的反面：因为白面小丑这么一来变成了母亲、父亲、老师、艺术家、美男子，简言之是“那个应该被仿效的”，奥古斯都则与之对抗。要不是因为这些无瑕的完美太过招摇，他其实是会接受白面小丑的魅力的。在他看来，那些“金光”灿烂非凡，可是表现出来的傲慢态度使其遥不可及。

奥古斯都是会把大便拉在裤子里的小孩，对那种完美心生反感。他醉酒、在地上打滚、瞎蹦乱跳，因此是一种永恒的对峙。

所以，这是一场对理性的极度狂热（形成了唯美主义与狂傲的结合体）和本能、天性的自由之间的较量。

白面小丑和奥古斯都是老师和小孩、妈妈和淘气的儿子，还可以是持喷火剑的天使和罪人。

总之，这是人的两种心态：向上或向下，截然不同，彼此分离。

影片是这样收尾的：两个人物碰面后一起离开。为什么这样的场景会令人感动呢？因为这两个形象使我们每个人心底的一个神话鲜活起来：对立面握手言和，但仍保有各自的独特性。

在白面小丑和奥古斯都的持久战中，缺憾不在于音乐或其他类似的东西，而在于它暴露出我们在调和这两个形象时的无



能为力。的确，你越想逼奥古斯都拉小提琴，他就越在伸缩喇叭上出洋相。还有，白面小丑不是奢望奥古斯都举止优雅吗？只是你越要求他，他就越邋遢、笨拙、蓬头垢面。

这是一则完美的教化寓言，试图用理想的、抽象的字眼来说明生命。而老子所言，下士闻道——白面小丑，大笑之——奥古斯都。

现在，还可以引述中国著名的对比，阴和阳、寒冷和太阳、雌与雄，所有可能的对比，也可以谈谈黑格尔和辩证法。要补充的是，或许更准确地说，奥古斯都是伟大王朝的流民，那些饥民、残疾人、人渣，最多善于造反，而不会革命。这些人总是被秘密地对待，或许是因为他们悲惨的境遇往往会引起某种令人恐惧的熟悉感。

弗拉泰利尼家族引入了第三个角色：反派小丑，接近奥古斯都，但他是主人那一国的。他是敲竹杠的混混、间谍、警察的眼线、重获自由的奴隶，夹在当权者和无赖这两个阶层中间度日。

说真的，除了弗朗索瓦·弗拉泰利尼扮演的空中白面小丑特别优雅多礼，不会用促狭的尖细嗓门戏弄那可怜虫外，所有的白面小丑都是很冷酷的人。据说一位很有名的白面小丑安东内特从没在戏外和他的奥古斯都——一个小孩——说过一句话，可见剧中角色对人影响至深，反之亦然。

“白面小丑必须是坏人”，这是游戏规则。白面小丑是甩人

耳光的人。

奥古斯都 我口渴。

白面小丑 你有钱吗？

奥古斯都 没有。

白面小丑 那你就没有口渴。

白面小丑的另一个癖好是利用奥古斯都，把他当作捉弄的对象，还拿他当苦力。关于这一点，我们接下来要谈的开场戏是最典型的例子：你什么都不要做，统统由我来。

白面小丑叫奥古斯都去搬椅子，然后把蜡烛摆在他的屁股上。

白面小丑光凭外表就已经十分神气、富裕，又有权势。脸是白色的，一副鬼相；骄矜的眉毛一笔勾出轻蔑、生硬、厌恶、疏远和冷漠。白面小丑之间老是互相竞争，好拿到比较华丽的衣服（衣服大战）。最有名的是提欧多雷，一年之内每天换一套衣服。

奥古斯都则相反，他固定一个模样，不换衣服也不能换衣服：他是流浪汉、小孩子，也是乞丐等等。

中产阶级家庭是白面小丑的聚集地，小孩在那儿的处境跟奥古斯都一样。妈妈说：“不要做这个，不要做那个……”而每逢邻居请客就叫小孩背诗（“给大家看看……”）。典型的马戏团。

白面小丑会让小孩害怕，因为他代表专制。

相反，小孩会立刻认同奥古斯都，尤其当奥古斯都像一只小母猫或小狗那样受到虐待的时候。他是那个打破盘子、在地上打滚、把水桶朝人迎面泼去的人。总之，他做的是所有小孩想做，而各种白面小丑、妈妈、阿姨不让他做的那些事。

在马戏团，透过奥古斯都，小孩可以假想自己做了一切被禁止的事：穿女人衣服，做鬼脸，在广场上大喊大叫，高声说出心里的话。

在这里没有人会责怪你，相反，他们为你鼓掌。

关于奥古斯都身为解放者这一点，老小丑巴里欧对着录音机的麦克风谈了很多。他现在生病了，怕光，没办法再在摄影机前重复之前那次碰面时说的话。

后来在剧本里，我们将巴里欧的谈话稍加修改，结果令人大吃一惊。那些句子哀婉动人，出自肺腑。内容是这样的：

#### 第四十三场

马戏团。内景。夜晚。

以中性色、黑色为背景。近景，巴里欧对着摄影机说话。

**巴里欧** 如果你们要问我的意见，老实讲，我没什么好说的。因为我认识许多小丑，几乎全都让人发笑。可是过了这么久，



现在，最近这几年，我不知道观众是不是还笑得跟以前一样。我曾经也令人捧腹大笑，跟我弟弟达里欧，还有卢姆、我儿子内罗及弗雷迪一起……我们用盛了蛋糕的帽子做开场戏……非常非常滑稽。我们一进场，整个世界就笑开了。有一次在巴塞罗那，一块秋千板掉下来打到我的背，大家哄堂大笑，我只好撑着断掉的锁骨继续我的节目。莫斯科人很可爱。在莫斯科，他们告诉我们说有一只老虎跑掉了，不能跟在那里开怀大笑的任何人说……我们继续表演了将近一个钟头，直到他们把老虎抓回去……然后我们才离开表演场。不过，我不相信一切都结束了。小朋友喜欢马戏……我是里窝那人，我们的姓氏是梅里奇。我一直工作到前几年，能怎么办呢，人老了……可我想我还可以为马戏团做点事。譬如，我可以教书。我想，开一所小丑学校是很有用的，现在世界变了，需要学校 and 教学，要不然年轻人永远也不会成为真正的小丑。他们要能跑、爬、跳。每一个小丑也都是一名特技演员，如果你不是特技演员，就没办法摔得好。一次漂亮的摔跤就是在今天也很逗笑。没有经费，没错……政府应该想想办法，成立一所小丑学校。没有年龄限制，只要有心，就算四十岁也可以加入……可以变成小丑。即便是一名工程师，打个比方，如果他有兴趣，也可以当小丑。大学毕业生、医生、律师，全都棒极了。还有化妆……化妆是要教的一门课，不能太过，也不能不及。要是太过，会吓坏小孩。阿尔贝特·弗拉泰利尼用他的伸缩喇叭和他那萤火虫似的一闪

一闪的脚吓哭了好多小孩。当小丑对健康很好，因为一个人终于可以做他想做的事了：砸所有的东西、撕扯、放火、在地上打滚，没有人会责备你，相反他们会为你鼓掌……所有小孩都希望能跟你一样：砸东西、烧东西、在地上打滚……就是因为这样，所以他们都喜欢你。应该要鼓励他们，让他们走上这条路，办一所好的小丑学校，也接受小朋友的报名——特别针对小朋友。这么一来可以称他们的心，让他们快乐也让别人快乐。这是一份好工作，做得好可以跟一般职员赚一样多的钱。为什么做父亲的要小孩当职员而不是当小丑呢？大错特错。据说笑有益身心。嗯，我深信不疑。一个人在笑中度过一生，等老的时候肺里还满满地都是氧气……意大利人和犹太人是顶尖的。还有西班牙人。您有没有看过鲁迪·赖塔？……有，有，总的来说我有信心，我对新的马戏团，尤其是办学校有信心。没错，一所小丑学校，我很乐意去那里教书，非常虚心，当然喽……我和达里欧设计了十来出开场戏……《蜜蜂》《伸缩喇叭》《冒牌医生》《声乐课》《军团团长之女》《弹琴的狗》，还有《罗马焚城记》《醉汉》《没有经验的老婆》……好多，我几乎全都记得，而且许多小丑都抄袭我们。我记得那个叫《小丑之死》的……逗人发笑，同时很感人，尤其是女人……假装我们其中一个死掉了：有时死的是我，有时是达里欧或内罗。其他人当然都在哭喽……于是我开始找，找死掉的那个人……我望着四周，像这样……我说：你在哪里？你听到我了吗？就算你死了，你也

应该在某个地方啊！呵！一个人不会就这样不见了。然后末了我拿起喇叭……（巴里欧拿起一个喇叭）这样，好像要安慰自己，我开始吹……似乎要向我死去的同伴说再见，我不知道您懂不懂……喏，这样……

巴里欧开始吹喇叭。

高处，在马戏团大帐篷下不知什么地方，另一支喇叭的声音响起，回应他。

巴里欧又吹。

另一支喇叭也在回应，渐渐靠近。慢慢地，我们看到了那名小丑，十分年轻，神情愉悦，吹着喇叭，离巴里欧越来越近，仿佛在回应他的召唤。

巴里欧吹，另一个人回应，两人向对方走去。最后，这两个人出现在马戏场里，边吹边慢慢地继续靠近对方。在他们真正走近之前，马戏场落入黑暗中，两支喇叭的音符亦随之消散。

我小时候第一次看到的马戏团是在夜里抵达的，像显灵，像热气球从天而降：前一天晚上还什么都没有，第二天早晨它却出现在你家门前。

你立即以为那是一艘比例有点问题的船，所以这次入侵——没错，是侵略——是跟海有关的。一小批海盗。



于是在惊愕之余，小丑的魅力在船的烘托下得到肯定。

第一个小丑，皮耶里诺，在表演之后的第二天早上，你在小喷泉那里看到他。可以触摸他，变成他。

拓多，他的弟弟，是一个可怜的白面小丑，只穿戴一件衬衫、一条领带和灯芯绒裤表演。

我觉得逗人笑是一件了不起的事——是天赋，是福气。

星期天下午的表演没有大帐篷，而是在监狱附近，囚犯在铁窗后面呐喊。好几次，拓多像白面小丑对待倒霉的奥古斯都那样转身面向他们。

从那一刻起，我的家乡不知不觉地变成了那个大帐篷，在大帐篷下面有奥古斯都，还有市长和以白面小丑之姿出现的法西斯信徒。

在当地某些疯癫的人身上，也能感受到小丑引起的错愕（主要是奥古斯都，不是白面小丑）。在家里提起这些人的名字是用来吓唬小孩的。“你要是不吃菠菜，就会变得跟朱迪吉欧一样。”我妈说。

朱迪吉欧就像个马戏团里的奥古斯都。穿一件比他身材大五六倍的军用大衣，就算冬天仍只穿一双白布鞋，肩上披着一条马鞍褥：他自有他的尊严，就像最无赖的小丑。用极其怪异的方式表达出来的尊严。他瞄瞄伊索达·法拉斯奇妮，一个光鲜亮丽的女孩，然后嘴里衔着用牙签吊着的一块肥肉说：“就算把她送我，我也不要。”

白面小丑呢，则有着月光般的魅力，他在优雅夜色中释放的魅惑和寒意让人忆起幼儿园修女园长冰冷的威严；又像是某些魁梧的法西斯党徒，闪闪发亮的黑衣裤、镀金的小徽章、马鞭（正像小丑的铲子）、宽大的大衣、筒形无边毡帽和军阶，年纪尚轻的小伙子，跟痞子、梦游人同样苍白的脸。

有好多小丑：纳西、“沟渠上的法芬农”、狗嘴、“河畔朵拉”、格拉蒂斯卡。

“对啦，”我自问，“小丑通常都是男的，而在你以前的电影里，最出色的小丑人物却是杰尔索米娜和卡比利亚，两个女的，为什么？”

其实唯一令人难忘的小丑是露莉小姐。杰尔索米娜和卡比利亚在我的电影里是两个奥古斯都，不是女的，他们没有性别。他们是“佛图内洛<sup>①</sup>”（幸运儿）。

小丑没有性别。葛罗克有性别吗？夏尔洛有性别吗？我最近看了《马戏团》，无与伦比的巨作。夏尔洛一点儿也不是大家所说的让人涕泣的角色。他是一只快乐的猫，耸耸肩然后走开。

回到小丑性别的问题：劳莱与哈台同床共枕。他们是两个天真无邪的奥古斯都，完全没有性别特征。他们正因此而惹人发笑。

巴斯特·基顿始终让我深受感动的，是他对事物、对人和

---

<sup>①</sup> 20 世纪初意大利《儿童邮报》上小说故事中的人物。

生命疏离而没有偏见的看法，和夏尔洛感性、浪漫、足以引发社会批判的态度迥然不同。巴斯特·基顿不用感情来要挟观众，他的挣扎不是为了洗刷冤屈或不公，并不想令我们感动或气愤。他固执的努力似乎想要提供完全不同的观点和评价，几乎是一种新哲学，异于以往的宗教，颠覆所有的理念，使其可笑而无用，至于所有的诠释、意义和假设，则被冻结在一个恒常的概念中：一个直接来自佛教禅宗的滑稽人物。他的确有东方式的泰然自若，并且忽视对立面；他的所有喜剧以及欢愉、轻盈、滑稽的喜剧梦想都处在更深的层次上，夹在我们看事情的观点和事物神秘性间的悬殊而势不两立的冲突中，是一种无声的哄笑。

基顿十分时髦，紧跟时代。在他的陪伴下，我们今天意外地发现，自己活在令人目瞪口呆、瘫痪、呆滞和麻痹的情境与事件中，不再有任何反应，就同他一样。

总之，这一类演员一直吸引着我，让我着迷，每一次我都会在他们身上感觉到一股莫名的激动和偏爱。他是演员一小丑。不知因为哪种情结，一般说来，演员始终以挑剔的怀疑态度看待小丑的才华，但它对我而言，却是一名演员能拥有的最珍贵的财富。或许我之前已经说过，但还想再说一遍：我认为这是艺术修养里最高贵、最真实的表达方式。

记得托托吗？多么非凡神奇的人物！我第一次见到他，是许多许多年以前，当时我对他一无所知，根本没听人提过他。



那时战事已近，漫不经心的我欣赏着被蓝布遮盖和蓝漆涂抹之后更显挑逗、亲密和神秘的昏暗城市。

我钻进邮局后面的一家小戏院，电影之后有杂耍表演，本性难移的我被歌舞表演女主角，一个有克劳德特·科尔伯特式的刘海、臀部像热气球的褐发女郎巨大的身影吸引。我还记得她叫什么，因为连她的名字都令人发狂：奥林匹亚·卡瓦莉！我真希望能再见到她！我在片子刚结束的时候入场，灯光亮起，烟雾弥漫，吵吵嚷嚷的观众席处在休息状态，随后吼叫和像精神病院里那样的狂笑便迎头扑来。我才刚刚在那个无恶不作的海盗船船舱里坐下，就听到一阵越来越响亮刺耳的马戏团音乐，疯狂的塔兰泰拉舞曲在这乱七八糟的大厅里回响，如同无法拒绝的邀请。观众开始骚动，叉开双腿，解衣卷袖，摆出最自在的姿势，同时满心期盼：那是长久的期待即将实现的信号。如同坐在一架跑道上正要起飞的飞机里……可是托托并没有出现在舞台上，那儿空荡荡的，没半个人。他在观众席末端现身，所有的脑袋一齐转过去，像一股狂风。雷鸣般的掌声中、欢乐感恩的叫喊声中，我只赶得及看见那让人挂念的瘦小身影沿着观众席中央的走道快速前进。他仿佛脚踩溜冰鞋滑行，手中握着一支蜡烛，穿着一身葬礼执事的礼服，圆顶硬礼帽帽檐下有两只闪闪发亮而甜美，像燕子、通灵人、百岁小童、疯狂天使的眼睛。他如此贴近地走过我身边，轻盈得像一场梦，随即被踮起脚为他喝彩，想要摸摸他、留住他的观众淹没。重新出现

时，他已然遥不可及，在舞台上僵直地固定不动，在静默中微微地前后摇摆，像一个不倒翁，眼睛则像赌轮盘的小球那样旋转。突然间，他那阴森森的鸭形头吹熄了蜡烛，他抬起圆形礼帽的帽檐跟大家说：“复活节快乐。”可那天不是复活节，那是十一月。而他的声音像被活埋的人求救的呼喊。

几个月之后我又见到了托托，那是在一次极简短的访问中。我当时是记者，为《电影杂志》撰写关于杂耍表演的专栏，这是一份由一位裁缝包办的小报，他叫雷安达，外套上缀满了针线。我第一次进电影城就是那份小报的功劳，我那天应该要访问奥斯瓦尔多·范伦蒂。我负责向裁缝主编提出采访计划，我总是建议采访自己喜欢的女演员，蕾达·葛罗利亚、艾莉·帕尔沃，我也很喜欢葛丽泰·贡达，可主编要亲自出马采访女演员，于是我便决定采访托托。他在凯撒剧院演出，那是一个放映电影和表演大型杂耍戏的大厅。那个星期天下午，剧院里挤满了来看表演的观众。当时应该是中场休息时间，也许不是，表演还没开始。托托在柜台附近，有栅栏隔开等候入场的观众保护他。他靠在大理石墙上，头略低垂，像一件家具或小爱神丘比特，仿佛是室内装饰的一部分。他的领子高高竖起，头发油亮，全身光鲜，抽烟的神态很名仕派，专注而冷漠。他们跟他说我是一名记者，托托看了我一眼，招手叫我过去，我告诉他我想采访他。他睫毛微微一低表示同意，然后马上用平静而坚定的语气说：“那么您要这么写：我喜欢女人和金钱。听懂了



吗？”他并没有直接说女人，而是提到了我从来没听过的一句拿坡里方言，温柔而轻狂、稚气而玄奥，很清楚地给人一种概念：那是一个甜蜜、柔软、湿润的东西。他看我有些困惑：“怎么啦，您不喜欢吗？”他疑惑而愉快地看着我。“您看过表演没有？”他以决定要送你一个礼物的老好舅舅之姿结束了话题，让我入场。我写了那篇采访稿，自然没有提及他告诉我的那几句话，我捏造了全部内容，还画了一小幅插图。报纸一出来我马上带去给他，这回他是在布蓝卡丘或王子剧院登台，演的不知道是哪一出歌舞剧，有一句主旋律是“我喜欢睫毛上扬的金发女郎”或差不多这类的东西。我给他看报上的访问稿和插图，他惊愕地看着我：“真是您做的？”他好像并不相信，然后问我看过表演没有，又送我到下面观众席看了一次。

托托带给你的惊奇，正是当你还是小孩，面对光怪陆离、稀奇古怪的动物，比如长颈鹿、鸬鹚、树懒时所感受到的惊奇。那份欢欣和愉悦是你看到难以置信的物件、奇迹、童话、显灵、真实、生活时会有的感情。那张不太真实的脸；那颗从架子上掉下来的赶在雕刻家回来并察觉前，被匆忙摆回原位的陶土做的头颅；那个橡胶做的没有骨头的像机器人或火星人的身体，源自欢乐的噩梦，属于另一个空间的生物；那低沉遥远又绝望的声音。所有这一切出乎意料、闻所未闻、无从预见、异于以往，有出其不意的传染性，不仅让人沉默愕然，还是不经心的



叛逆，是对抗公式、规定与禁忌，对抗所有一本正经、遵循逻辑、依法行事的绝对自由。

像所有伟大的小丑一样，托托是对一切的公开批判。最令人感动和欣慰的是，意大利人的经历和性格在他身上被发挥到了极致，在他那属于《爱丽丝梦游仙境》中的人物的外貌上全都找得到：我们的饥饿、贫穷、无知、小资产阶级的漠不关心、听天由命、退缩、普钦内拉<sup>①</sup>的懦弱，托托以令人愉悦的月光般的典雅提出了鄙俗和否定鄙俗的永恒辩证。

他当年总是说，而且我直到现在还听到有人说，电影界没有好好利用托托，没有给他与他优异才能相称的机会。我不相信托托可以比他拍过的那些电影里的他更好、更棒、更与众不同。托托只能是托托，就像普钦内拉只能是普钦内拉。你想要他当谁？几世纪饥饿、贫穷和疾病的结果，长时间沉淀的完美产物，非比寻常的产钴矿脉，美丽夺目的钟乳石，这就是托托。是某样被时间遗忘和很遗憾已然落伍的东西的结局。企图干涉这样一个吊诡的结局，妄想修正它，强迫它有所不同，赋予它不一样的身份和威信，给它某种精神与感情，把它放入历史中，不仅没有任何意义，反而有害、煞风景。评论者缺乏远见？多少是因为教育的缘故。怎么说呢？西方教育促使我们不接受事

---

<sup>①</sup>普钦内拉，意大利16到18世纪流行的假面喜剧中盛行于拿坡里的一个角色，身穿束腰白衣，脸戴钩形面具，懒惰、爱嚼舌根、爱找麻烦，自有一套生活哲学。

情的现状，要把目光投向不同的远景，让自己与不相干的造作的理性至上的事物相结合。忽略了托托是属于自然的，是一只猫、一只蝙蝠，是某个自身完备的东西，他就是现在这个样子，你不能改变他，最多只能把他拍摄下来。在《朱塞佩·马斯托纳之旅》中我想拍摄托托，就拍他原本的样子。那是一段对托托的回忆和重现。在我脑袋里从来没有闪过什么需要托托现身的故事，因为他不需要故事。对这样一个人物而言，故事有什么价值？所有的故事都写在他的脸上。我宁愿献给他一部小品散文电影，一幅活动肖像画，让大家了解他是怎样的人，他的内在和外表是怎么回事，他的骨头是什么结构的，他的哪些关节比较敏感哪些比较坚固灵活。我希望他摆不同的姿势给大家好好看看，站着、坐着、平躺着、直立着、穿着衣服或是光着身体，就像，打个比方，拍一部关于长颈鹿或某些深海里会发磷光的鱼的纪录片。那会是一次很过瘾的访问，是企图捕捉托托这个非凡人物的味道的一个实验。

我和他碰面的次数很少，但他深深吸引着我，每当我从近处看他，都无法相信自己的眼睛。我还曾经有过一次十分愉快的经验，我当了他的导演。那是许多年前，许多许多年以前。我执导罗西里尼《自由何在》一片的结尾。罗西里尼病了，我记得，制片人要我想办法把片子结束掉。一场不重要的戏，只有一两个镜头。托托要骑上塔拉里克律师的背咬他的耳朵，就没了。可是我依旧很害羞很不自在。跟大家一样，



我跟他说：“大师，我们可以这么做，这样，大师，您往前走……”而托托用他那甜美至极的眼睛看着我，对我说：“您可以叫我安东尼。”那是一次授封仪式：尽管才短短几分钟，可我变成了他的导演。

我们再见面已经过了好多年，他的视力已然减退。一天，他来我家吃晚饭，法兰卡·法尔汀妮坐在旁边照顾他。在场的还有其他朋友。他如同族徽上一只栖息高处的美丽的鸟。趁着片刻宁静，他在空茫中寻找我，想知道我在哪儿，辨认出我之后，便以大嘴鸟的神气，用沙哑、低沉、失声的嗓音突然说：“您成为一位大导演了！”他给我的最后一个印象是一次感人的回忆，属于励志书籍类的。我当时在给《八部半》配音，也可能是另一部片子，那是休息时间，大家在斯卡雷拉的小花园里四处散坐着吃盒饭。我看到拿坡里演员唐佐利引着托托朝一面有点阳光的矮墙走去，牵着他的手，一次一步，像带领一位病人、一个瞎子。托托的脸几乎完全被多年来一直戴着的那副大墨镜所遮蔽。唐佐利走近我，我问他托托好不好。“看不见，什么都看不见，完全看不见。”然后转向托托高声说，“大师，您知道谁在这儿吗？导演费里尼向您问好。”托托高高抬起头朝天望着，摸索着寻找我的手热烈欢迎我，我们聊了几句，然后我留在那里不发一言地看着他，他比以前更有魔力，更摸不透够不着。他用那迟缓无奈的盲人的笑容微笑着。现在有两个制片



组的人一边一个地来接他，他们几乎抬着他走路，好像扛着的是祭祀队伍中的一尊圣人像、一件圣物。在事关技术也事关感情的好奇心的驱使下，我也走进了摄影棚，我想看看他们怎么让他在这种情况下工作，我无法想象。摄影棚里一切就绪，他们避开那迷宫般的电线把他带到有强烈照明的片场中央，帮他穿上礼服戴好礼帽，不过那副墨镜仍戴在他脸上……考布西，我想那应该是考布西的电影。他正向托托解释这场戏。我听到他说：“做这个，到那边去，停下来，说台词，然后往恩佐·图克那里跑过去。”恩佐·图克发出声音：“安东，我在这儿。”还向托托做了一个无济于事的手势。一切没问题了？其他灯全开了。预备！开机！直到此时托托才摘掉眼镜，然后奇迹出现了。奇迹是托托突然间又看得见了，看得见东西、人、粉笔画出的他的行动范围，不是用两只而是一百只眼睛，看见一切，看得一清二楚。他跳跃、踮脚旋转，在一间摆满了家具的客厅里滑行，像神奇的小机器人似的摔盘子并怒气冲冲地回答图克、唐佐利、卡斯提拉尼的问题。工作人员都围在旁边，电气工在支架上咬着嘴唇、把脸藏在手掌里以免笑出声来。停。这场戏结束了，要换镜头。在每一景结束时的混乱中，托托慢慢戴上眼镜，悬着手臂让人来接他，而他们慢慢、慢慢地带他离开，要他小心电线、矮凳和人群。他又变回了那个在花园里晒太阳的不可思议的小人儿，一个无形的小生物，重新生活在漆黑、阴暗与孤独中的甜美幽灵。

其实整个世界，不光是我的家乡，到处都有小丑。

在巴黎考察期间，我为这部片子设计了一组镜头，但后来没拍。这场戏是坐着出租车兜圈，没完没了地谈着小丑，结果在大街上就发现了小丑。戴着滑稽帽子的可笑的老太太，头上罩着塑料袋挡雨的女人，戴宽边帽穿着宽大开衩的大衣的人，顶着圆形礼帽的男人，还有一位形似木乃伊的主教坐在我们旁边的一辆汽车里。

如果想象我自己是一个小丑的话，那么我应该是一个奥古斯都，不过也是白面小丑。哦，或许是马戏团老板。轮到精神病医生发疯了。

我们来继续这项测验：加达<sup>①</sup>是一个漂亮的奥古斯都。皮奥维内<sup>②</sup>是白面小丑。莫拉维亚<sup>③</sup>是想当白面小丑的奥古斯都，其实比这个还要好——他是一位正直的高阶层人士，是马戏团老板，试着在客观公正的范围内调和二者。帕索里尼<sup>④</sup>是一个卖弄学问又文雅的白面小丑。安东尼奥尼是沉默忧郁的奥古斯都。帕里

---

① 卡洛·埃米利奥·加达（1893—1973），意大利作家，善于以隐喻、艰涩的方言及工业术语表达书中人物的精神状态。

② 吉多·皮奥维内（1907—1974），意大利作家、记者，其小说以威尼斯地区为背景，着重女性心理分析。

③ 阿尔贝托·莫拉维亚（1907—1990），意大利作家，善于描写中产阶级生活，善于以性及政治关系考察人性。

④ 皮埃尔·保罗·帕索里尼（1922—1975），意大利作家、导演，强烈批判现代科技社会及中产阶级价值观。

塞<sup>①</sup>可以二者兼得，是总有点醉醺醺的游手好闲的奥古斯都，也是尖嘴猴腮、排斥女人、甩奥古斯都耳光也不说明原因的讨人厌的白面小丑。毕加索呢？一个洋洋自得的奥古斯都，傲慢、绝不妥协、无所不能，最后是他占白面小丑的便宜。爱因斯坦是做梦出神的奥古斯都，从不说话，但在最后关头会从破袋子里轻松取出化解狡猾的白面小丑的诡计的妙方。维斯孔蒂<sup>②</sup>：极有权威的白面小丑，他那华丽至极的衣服就足以使他令人敬畏。希特勒：白面小丑。墨索里尼：奥古斯都。帕切利<sup>③</sup>：白面小丑。龙卡利<sup>④</sup>：奥古斯都。弗洛伊德：白面小丑。荣格：奥古斯都。

假如你面前有一个白面小丑，你就会表现得像一个奥古斯都，反之亦然。这个游戏规则如假包换。

我片中的火车站站长是一个白面小丑，所以我们全都变成了奥古斯都。只有当更凶狠的白面小丑——法西斯出场，在根据纪律要回以罗马式敬礼<sup>⑤</sup>之际，我们才会化身为白面小丑。

当乔凡诺尼，这个捧着自己的阴茎像捧一只死掉的野兔，四处惊吓农妇（他诧异于自己与这个共生体的同居关系，所以

---

①戈弗莱多·帕里塞（1929—1986），意大利作家，其作品对冷漠的社会进行了嘲讽及精辟的分析。

②卢奇诺·维斯孔蒂（1906—1976），意大利电影及舞台剧导演，对二战期间的意大利电影有重要影响。

③尤金尼奥·帕切利（1876—1958），1939年至1958年间任教皇。

④安吉洛·米塞佩·龙卡利（1881—1963），1958年至1963年间任教皇，推动了多次宗教改革。

⑤法西斯时期高举右手呈45度角的敬礼方式。



到处展示)的奥古斯都出现时,我们一边说:“你干什么,乔凡诺尼?”一边摇身变成白面小丑。

甚至在弥撒中也有这种关系。当神父和某些圣器管理人打断仪式,穿梭在教堂的板凳间——眼睛低垂,陶醉其中——要求捐献时。

如今,片子在那里。有些东西、有些情节,为了这样或那样的原因,我没有拍。

例如,在巴黎为小丑做鞋的鞋匠,或是现在改成啤酒厂的梅德兰诺的故事。我们还为卓别林设计了一场戏,灵感来自马术表演师柯拉迪尼以悲剧收场的一次高难度表演。

柯拉迪尼负责一项精彩的特技表演:他骑马登上一座升降机,那架巨大的马戏团专用机器会把他送往高空。他穿戴着燕尾服和大礼帽,骑在名叫布兰登的马上,马立在和蹄子一般大小的四块铁盘上。接近大帐篷的圆顶时,柯拉迪尼便施放一组彩色烟火向观众致意,然后降下来。一天晚上,烟火的火花击中马眼,马扬起前腿直立起来。柯拉迪尼知道马不可能再把蹄子踏回小铁盘上,便尽可能地让马悬空立着,然后拍拍布兰登,举帽向观众道别,和马一起摔下而死。

我想借卓别林的帮助重建这一事件。但后来,我为了不让他有机会说不,便没跟他提起。

我还放弃了发明炮弹飞人的扎奇尼家族的故事。他们用大

炮把人像子弹一样抛掷出来，原理可能是由于人脚后跟受到了冲击力。为了使发射更逼真而使用的混合粉末会让人在飞行过程中有一段时间失去知觉，而他必须在到达目的地的前一刻醒来，翻一个筋斗用背部着地落入救生网中。

这个特技表演造成了一连串死伤。五十六个炮弹飞人中，有三十二人死于非命。

最后，扎奇尼造了一架飞机，可以让人用来在距地面一百米到两百米处翻筋斗。留在驾驶舱里的是他太太，但她并不会操纵这架机器。有一天，扎奇尼摔了个粉身碎骨，他太太只得留在空中直到汽油耗尽为止。

在美国，扎奇尼一家住的那间小房子只有一小块草坪，它过于窄小，不足以开展炮弹飞人的练习。于是“飞人”从小草坪出发，被迫越过房子前面的马路，落到对面的另一块草坪上。

不知情的汽车司机看到有人从路的一边飞到另一边，往往酿成车祸，因为他们认为自己有错觉，一时之间便失去了对车的控制。

于是，扎奇尼定居的小镇唐帕的镇长最后在路两端立了牌子，写着：“如果你们看见飞人，不要害怕，那是扎奇尼家族在做练习。”——像对待埃菲尔铁塔一样，当地人颇以扎奇尼为傲。

另一段故事，这么说吧，只停留在纸上谈兵，那是关于一支无礼的麦克风。一支有生命的麦克风，一个奥古斯都，拒绝

播送白面小丑的表演，而且为了指责白面小丑还缠在他身上，取笑他、挖苦他说的话。

这是我年轻时的一个旧点子：一支在法西斯时期被迫播放一些傻事的麦克风，用咩咩的羊叫声和错误的消息表达反抗。

那个时候，伊哲亚广播电台的台长是毛瑟枪博士，他真的就叫这个名字。当我们递上这个独幕短剧时，他不让通过。

仔细想来，总有许多东西被排除在外，必须要牺牲。譬如说，原始录音。那个记录拍摄过程的录音带，永远是片子最忠实的私人日记，日复一日记录着意想不到的声音、风声，我的怒吼、失误、犹豫，为了简化而被念数字取代的对白……

例如，泰伦斯·史坦普（“该死的托比”<sup>①</sup>中的一场戏）跌坐在一张堆满空酒瓶的桌子后面，他喝醉了，像精神病人那样紧张兮兮地茫然环顾四周。康帕内拉走近（他是一名钢琴调音师，我坚持要他演戏，因为他有一张吸引我的脸），带着黑手党的神情开始喃喃念着：一——二——三——四——五——六——七——八。

泰伦斯·史坦普（不知所措地） 八？

康帕内拉 是的！八！（然后往摄影机这边瞄了一眼，一边找我一边嘟囔）……现在呢，我要干什么？

---

①三段式电影《勾魂慑魄》中由费里尼执导的一段。



我：继续，数到二十九，不过要更阴险一点儿。

康帕内拉——他是拿坡里人——做了一个鬼脸，仿佛是说  
你满意就好……然后又继续下去！

康帕内拉 九——十——十一——十二（……阴森  
森地）

然后泰伦斯·史坦普摇摇晃晃地站起来，在麦克风前用英  
文说话。

泰伦斯·史坦普 熄灭吧，熄灭吧小蜡烛！生命不过是一  
团行进的阴影……

从神志不清的数字到莎士比亚。

在《萨蒂里康》中，特里马克欧打破了所有纪录，一直数  
到了一百三十八。那是一场很重要的戏，对白很长。

我的剪辑师鲁杰洛断言，给我的片子配音，找会计师或电  
脑操作员会很有帮助。我当然不能在片中保留这些数字对话，  
即便扎朋尼认为有时候它们荒谬的抽象性似乎比剧本的对白更  
具吸引力。同样，我也不能保留那些偶尔被莫名其妙地录进录

音带里的外界的声音：电车转弯时的刮擦声，小轿车踩下刹车，不知在哪个屋里哭泣的小男孩那讨厌的哀号，或是一个女人果断地说：“普里西拉，你看我非把你揍扁不可！”拍《骗子》时，在每日例行试片的一幕悲剧里（奄奄一息的布罗德里克·克劳福孤零零地躺在斜坡上），突然传出个低沉愤怒的声音：“关我什么事！我要过去！讨厌，应该把你们全部送去充军！”又是哪位被保安或制片组的人在路旁挡了下来的名仕派先生。

洗掉原始声音真的很遗憾，抹去了电影之旅不可预见的隐秘又真实的时刻。

还有什么被留在外面？谁知道。但如果在一件工作的最后应该提出一些问题，我们可以十分诚恳地问：这部片子就是原先你想要拍的那部吗？对我而言，当片子拍完全都结束时，我就不再有任何好奇心了，我从不检查我叙述的是否就是我脑中所有以及正如我脑中所有，我是否忽略或遗漏了某些东西。不。存在的就是拍出来的。我原先想拍的已经不记得了，已经不知道它原本是什么模样。就算剧本或我用来锁定最初剧情大纲的涂鸦重新摆在面前，我也永远都觉得它们指涉的是另一部片子：那部我想拍的，而不是我已经拍完的。

有时，事隔多年后，眼前突然无端浮现出某些片段的画面，街景、表情、静默中的对白、一个人物无可名状的眼神……这些是我原先想拍的那部电影破碎跳动的影像，我没有加以实现，但曾在开拍之前和它们共处良久。无须召唤，它们便出现在起

伏波动和难以捉摸的记忆中，颜色褪落，更为苍白，更为破碎，未能化为人身而如幽灵般地无声谴责，然后在寂静中消失不见，仿佛被幻想的昏暗和空洞的空间吞没。它们总是留给我隐隐的悔恨和内疚。

它们会进入我的另一部电影吗？说不定完全变了样，认不出来了。

关于这部片子，我心里留有一个疑问：我第一次看到小丑皮耶里诺时体会到的那份诧异和欣慰、威吓和防卫、陌生又熟悉的感觉，我描述出来了吗？还有木屑和野兽的气味，高高的帐篷篷顶神秘的影影绰绰，震耳的音乐，那玩乐和死刑的氛围、典雅和疯狂的气氛，我要说的是，马戏团，在我的片子里到底存不存在？



## 电视

对我的电视经验做个评判？就个人表现来说，我觉得令人失望，很平庸。一方面，电视并不是电影，或者至少它显著地降低了表现手法、制作和组织方面的潜力；另一方面，它提供给你的是一个特性与宗旨都模糊不清、犹豫不决的媒界，因此，这些尝试并不具备新鲜事物或任何一项研究应有的魅力和趣味。总而言之，我认为当初让自己试拍电视是错的；我现在意识到，对于那些让你最终没有任何欲望再试一次的一连串制约，是必须加以考虑、审核和评估的。

如今拍完了《导演笔记》和《小丑》，我察觉到在这之前我并没有对这个问题进行足够的思考：什么是电视？毕竟，这玩意儿我连看都没看过！我是说，我始终视它为一件家具，没错，点缀家中某个角落的一样东西。有几次我在它前面停下来，想看几段特别有趣的电视新闻；几个有点残忍的可以看到歌星

金牙的特写；或者那些有如在跑马场举行的属于暴君尼禄的凶猛电视游戏，它们像是专为欣赏竞赛者的窘迫、临时失忆及失败而设计的。我带着疏离的好奇心看电视，但我从来没有问过试着要接近剧院观众的自己，对与剧院观众没有多大差别的电视观众究竟有何看法。有不少因素需要考虑，太多了！首先，从传播的观点来看，要弄清是与谁沟通以及如何沟通。一开始，我以为对一名演员来说，能和他的观众建立更紧密的关系是一件十分令人振奋的事。的确，你到观众家里去，只跟他一个人说话，你想象他也许是躺在床上，因此你们之间的关系应该更为私密和隐蔽，这样可以确保传播具有超乎寻常的诱惑力。其实事情并非如此，这只是理论，并不能真的建立这么直接友好的关系。进入家中使传播失去了它的——这么说吧，它的宗教性。我想说的是，当一定数量的人聚集在一个地方，那里拉起布幔或照亮银幕后，出现某个人来说故事，那才是传播讯息。

这多少有些粗糙的仪式，只在剧院或电影院才可能发生。换句话说，“集合地点”变成了一间教堂，接收和传播讯息的适当地点。

电视不具备这个条件，它不可能具备，所以缺少表演神圣的一面。

还有，不是观众离开家到你这儿来，而是你去找他们，仅凭这一点，你已居于劣势。你去哪里？难道说你进入了这梦寐以求的内室后，你的故事抵达的方式就会更直接吗？才不是

呢！事实是，第一，要战胜观众的主人心态。有电视的人是电视的主人，这是在剧院和电影院都不会发生的情况：观众既不是剧院的主人，也不是电影院的主人。相反，他们得离开家，得排队，得付钱买票，得进入黑暗中，得坐下来，得全身穿戴整齐，而不是随便穿一条内裤、一件晨袍或家居服，不能带小孩，如果带了，小孩要被迫（起码理论上如此）举止文雅。总之，有一股令人肃然起敬的气氛为他们的洗耳恭听做铺垫。电视则不然。换成你得十分有教养地入场，得负起娱乐那些待在自己家里或坐在桌前，或在吃饭、或在打电话的人的责任，并引发他们的兴趣。身为创作者，你不能对此视而不见，因此你必须马上变得很可笑或很逗趣，就像以前广场上的吟唱诗人和街头卖艺者，他们得吸引住街上忙碌的、闲逛的或乘马车的人的注意，而这些人远远地停下来，带着怀疑或随和容忍的态度观赏表演。所以，我要再重复一遍，你得明白你面对的是必须立即被引发兴趣或感到被取悦的观众，既然这个观众、这个主人买了你，你要是不马上逗他高兴，他就会换台或把你关掉，然后去吃通心粉。另外，别忘了你得说话，把你的秘密说给人听，然而由于他是在自己家里，所以有充足的权利高声评论甚至咒骂你，或者更糟，对你熟视无睹。怎么可能在这类情况下——明知你得发出噪音才能引人注意，被迫立即说出最有趣的东西，不该浪费时间等等——忠于自己，忠于自己的世界、自己的“文体”呢？我认为不可能。所以，谁正准备透过电视说话，谁就



应该注意这种情势、这种传播形态学，也就是——再重申一遍，观众那边缺少必要的仪式感，并且逆向地滥用职权。总之，电视观众是电视的主人，一点儿也没错，如果他想的话，还可以把电视扔到窗外去。

再者，还有技术方面。比方说，由于电视尺寸小，所以不可能拍远景或人物变得太小的场景。由此产生了另一种结构和另一种叙事方式，它更为简化，像是一组画。这些画彼此之间不应该有过多的关联，以防其中一个穿着晨袍的观众分了神或跟旁边的人、跟太太讲话，或者跟小孩吵架等等。你得注意要以冗长、沉重、重复、拉长的节奏将每一幅画嵌入节目，以容许所有可能出现的分心。电影则不同，节奏紧凑，一个画面滑入另一个画面、唤起另一个画面。在电影里，每个画面都应另一个画面的召唤而来，每个画面又制造出另一个画面。不，电视不能这样做。还有，要记得的是，电视每秒用掉两个画面，所以所有动作必须要用比较缓慢的步调来配合，尤其是纪录片，好在放映时让它们看起来是在正常运作。

最后，对一个拍电影的人而言，对一个坚持必须而且只能以影像来表达的人而言，还有严重的表现方面的问题。对我来说，电影就是影像，所以灯光是基本要素。我说过许多次，在电影里，灯光就是意识、感情、颜色、调子、深度、氛围和故事。灯光制造奇迹，增添、删减、完善、模糊、勾勒、影射，使幻象与梦境变得可信可接受，并反过来起到启发、净化和刺激的

作用，给最乏味和日常的生活加上幻想。用一盏水银灯和几块反光板，就可以让一张晦暗、没有表情的脸变得聪明、神秘而迷人。最基本和粗制滥造的布景加上灯光，都可以表现出意想不到的透视效果，并使故事在焦虑不安的气氛中复活；而挪动一盏五千瓦的水银灯或逆向点亮另一盏，所有的伤感都将消失无踪，气氛会变得祥和而亲切。电影是用灯光写成的，文体用灯光表现。然而，这项对我不可或缺的灯光工程，不是电视作业的核心，因为不可能以绘画、心理或作者认为正确的表现手法来照亮脸和物体。不行，什么都没有，管他什么朦胧、影影绰绰或逆光，反正这些效果永远也看不见。在电视里得看见全部，得一清二楚。我之前谈到的表现主义，既不被要求也不可能被要求，它不受青睐。所以在电视里，影像用来解说，是图解，不是表现。罗西里尼是有道理的，他马上了解到最直接的传播方式和使用电视最好的方式，是做有插图的字幕，那种一次放一格的会议幻灯片。

对像我这样相信表现手法而不相信信息，或者说相信信息来自表现的人而言，电视似乎有太多束缚。所以我认为我拍《小丑》的经验是失败的，而且我想，如果还要拍其他东西，我应该尝试一条完全不一样的路。

或许我对待电视的观点太高傲、太自私且个人化了，我向来如此。说实在的，我也告诉自己：电影就实际层面来说，一直是一个十分累人的组织，而我常常想要迅速地不依赖任何人



地表达自己。也许拍拍电视片，卸下笨重的机械设备、拍摄组织和后勤人员，有助于精炼表现能力。尝试新的风格，算是一种拓荒，属于小型工作室性质的个人实验。此外，从心理的角度而言，为电视工作能让我放松，我认为这有益健康。

从某方面来说，这一点是真的。的确，当我拍一部真正的电影时，我得刻意假想自己正在拍的是电视片，因为这有助于我从容应对，负担不那么重。负担是一大害，它扼杀自发性。它让人自觉而理性地相信自己所做的一切都有明确的目标，而这会消减艺术创作的自发性。

结论是，我对电视的评价正如我以上所说的，既有的经验告诉我，它同电影完全不一样。我真的不知道谁是电视节目的创作者。有人利用电波这个特别的媒介成功完成了有关特定事实的节目，也可以说是完成了一件艺术品，但我却说不上来谁是电视的创作者……或许，未被发觉的独一无二的电视创作者是迈克·邦焦尔诺<sup>①</sup>，因为透过他的形象，反映出我们意大利人失真错乱的影像——流露在外的那些凶残、无知、敌意与假博学，是对我们这个土气的国家的某种无心的诠释。我们只好说他是一名电视创作者，因为他完成了一件表演作品。他的电视游戏节目，大体来说，就从他在令人讨厌的节目中诠释了“愚蠢”这个角度来看，也称得上是一件艺术品。要不然，他还能

---

<sup>①</sup>迈克·邦焦尔诺（1924—2009），意大利家喻户晓的电视节目主持人，尤以猜谜游戏类节目而闻名。



演什么？有人会说：你看，他是家喻户晓的人物。可是也许应该说明一下，电视的任务不在于满足作者的表演欲、虚荣心和自恋狂。没人需要一个可以用美学标准加以批评的美学课题。电视提供消息，没错，它提供消息。电视真正的力量应该在这里：在事件发生时，将电视新闻和消息接收下来，然后迅速传播出去，有时它在不经意间的表现效果，出乎意料地远比创作者蓄意的取舍、调度及所营造的风格更具想象力。

传播消息，我对电视的这项功能也开始怀疑，没有把握。你们曾经在电视机前度过星期天的下午吗？各式节目中洋溢着一种刻意经营的周末轻松气氛，无可争辩、理所当然的快乐，难得慷慨地使用比较闲适的语气。（以为这样会颁奖给它？）总之，这一切似乎更清楚地点明了它凄凉、抑郁及催眠的特性，典型的换汤不换药的电视产物。快报、政治、体育、地方新闻，国内和国外的，仿佛出于偶然才聚在一起；播放消息的部分则轮番替换，或许应该说它们以热闹的歌舞、杂耍表演和武断的名人专访形式出现，然后在不知不觉中消失。真正主要的是游戏，各式各样的游戏，从话音婉转的猜谜、辨认名人照片，到像对待九柱游戏里的小木柱那样把痴呆和没脑子的参赛者刷下来的智力测验。差不多全体电视观众都通过电话或视觉参加了游戏，他们沉溺在活泼、热闹、虚幻的星期天下午，就像待在精神病院、医院或收容所这些生命于此中止、异化、衰竭的场所里，只残留一声回响、一束奇异的反射光。再过一会儿，那

盯着电视看的人将只剩下一双痴呆、迟缓又空洞的眼睛，把他面前浓缩成一团的东西录下来——一种不碰触任何东西，包括感情、智性的视觉牵动，留在电视机前的时间不是五个小时，而是变成了五天、五年……

唯一正面的是，如果观众能在这个磁场里待着，将提供一次很好的心理分析机会。研究那被无情地长时间固定在近景里的脸上的尴尬，看那个人如何咽下唾液，解读他的惊愕、希望、失望和羞愧。这项观察也能为社会学调查提供资料：一个电视节目常常会脱离赋予它生命的原始构想，像照 X 光那样，让完全不同和意味深长的事实浮现出来。在“歌唱大赛”<sup>①</sup>那生机勃勃、看似文明且无忧无虑、光彩夺目的外表下，或从其他类似的节目中，不难感受到一个尚停留在大战刚结束或根本仍是战前时期的国家的散漫、粗俗、无知、狡猾和幼稚。这反映了我们落后的真实影像如同一个邪恶的小幽灵四处游荡，更让人沮丧的是它越想以闪亮、悠哉、时尚的包装来掩饰，就越把自己带向永恒的腐朽。说起来，看电视不过就是参加一场假装成音乐会的没完没了的葬礼。

---

<sup>①</sup>意大利一档著名的电视音乐节目，于 1958 年至 1974 年间播放（1963 年至 1967 年间短暂中断），播出时间通常为每个星期天的晚间。

## 罗马

“罗马是什么？”我最多只能试着说说我听到“罗马”这个词时联想到什么。我也常常这么问自己，所以大概还能说说看。我想到一张像索迪、法毕利兹或是玛格纳妮的红色的脸：一副因为食与性的需要而忧心忡忡的沉重表情。我想到一个褐色头发脏兮兮的南方佬，一片开阔但支离破碎的天空，衬有歌剧舞台般的背景，饰以紫红、亮黄、黑和银色等哀伤的颜色。但总的来说是一张让人安心的脸。让人安心，因为罗马允许你做任何一种垂直方向的思考。罗马是一个水平的城市，有水有土，大刺刺地横卧，所以是梦幻翱翔的理想平台。始终在两个不同范畴，即事实与幻想之间矛盾挣扎的知识分子和艺术家，在这里找到了对他们的精神活动极为适度且不加制约的助力，像是有一条脐带把他们结实地与现实连在一起那般安心。罗马是一位母亲，完美的母亲，因为她漠不关心。这位母亲有太多



的孩子，所以没时间理你，从不向你要什么，也不期待什么。你来的时候她接纳你，你走时任你自去，像卡夫卡的法庭。这蕴涵着古老的智慧，几乎是非洲的和史前的。我们知道罗马是一个以历史闻名的城市，她的魅力正在于无牵无挂地出现在某些苍凉景致中的老旧不堪和原始，在于看起来像出土化石或猛犸象残骸一般的废墟。

如果说这样的安心有它的负面效果，如果说罗马很少出现精神病患者，倒也不假。心理医生认为，得精神病是运气，有助于深入发掘自己，如同跃入大海寻找传说中的宝藏，使小孩不得不变成大人。而这一点罗马做不到。她大腹便便和慈爱的外貌可以预防精神病，但也抑止发育和真正的成熟。这里没有精神病患者，但也没有成年人。这是一个无精打采、事事怀疑和没有教养的孩童城市，还有一点残障，心理上的，因为阻碍发育是违反自然的。

也因此，在罗马，人们对家庭格外依恋。我从没在世界上任何其他城市听到一个人有这么多亲戚。“这位是我的妹夫。哦，赖罗，他是我表哥的儿子。”像是有一条锁链，让大家生活在预先得限定的和彼此熟识的人之间以生物关系建立起来的公社中，像一窝小猪、一群刚孵出来的小鸡那样……

不过罗马仍是完美的母亲，不逼你循规蹈矩的母亲。就连最常听到的一句话“你算老几？你谁都不是！”也让人宽心。因为这不只是轻蔑，也是自由。你谁都不是，所以你可以是任

何人。什么事都可以做。可以从零开始。

没有任何一个城市像罗马那样被人辱骂过，但她不还击。罗马人说“罗马又不是我的”，罗马人抹去事实说“关你屁事”，或许源自于她对教皇、宪兵队或贵族阶层的惧怕。把自己关在一个食与性的圆圈里，于是她关注的事少之又少。屡屡视而不见，结果就真变成了瞎子，再也看不见了。

在某些平民区，为了问“你好吗”，真的得说：“今天早上大便了吗？”我初到罗马时粗鲁又无礼，老被拿来当笑话讲。例如，店员憎恨地看着你，因为你进来打扰了他们的空虚和懒惰。或者，当你问路的时候，对方为了思考要用多少句话来回答你，先是一阵静默。他们不希望在类似的冬眠期被打扰。

老百姓和贵族有些东西是一样的，比方说，对母亲的崇拜。罗马贵族、农民、地主，是由教皇划定的。看仔细点，罗马贵族跟看门人很像。如果忽略掉做作的说话方式，贵族和老百姓的谈话内容其实是一样的。感觉上他们都在一个不知道自己是死人的坟场里游荡。跟他们相处让人觉得困窘，不知谈些什么，他们会问出令人不悦的问题，他们不读书，无知被认为是权利。这些贵族通常从来没有出门旅行过。他们的兴趣是马、打猎（有人数羊）和生意。买进，卖出。稍微能让他们振奋的话题是征收、税制（“你认识布雷提部长吗？他到底要什么？”）。

只有这个时候，黯淡的目光才略显生气。他们老是腻在一起，不接纳其他人，这不仅是因为不信任，也由于害羞。



总之，对这座城市总的印象是：无知。罗马在不希望被打扰的，而且是最严谨的教堂产物——无知的人手中。热爱家庭的无知的人。这种人完全被长久以来固有的环境制约，以至于相信自己只能这样活着。一个怪异的小孩因为爸爸一直打他屁股而满心欢喜。

衡量我和罗马人的关系，结论似乎只能是罗马人无法给我任何有用的东西，即便就个人层面而言。把罗马各阶层的特性具体化以后，得到的是一个沉重的影像：忧郁、奄奄一息，让人联想起悲观和呆滞，昏昏欲睡、失败者不合作的眼神，没有好奇心或认为好奇心也没什么用。也许这是一张极度衰老的脸，把一切都消化完毕后，如今轮到自身被消化，变成排泄物，耗尽所有的感觉，回归为尘土和肥料。这奇特的气氛也要归咎于罗马爸爸、罗马妈妈，他们就只知道尿啊尿啊，你小时候尿尿之类的事。说实在的，罗马人称赞小孩从不装腔作势，他说：“你看看，多可爱的小脸蛋，可真像屁股。”

一锅大杂烩快要烧糊了，这氛围是教堂所鼓励的。教堂是唯一真正要对这一类长久以来不知天高地厚、不能自拔的意大利人负责的罪魁祸首。然而，这种制约在罗马甚至还得到了赞扬。在任何其他城市，一名士兵就是一名士兵。在罗马则不然，这里称呼他们为“妈妈的乖儿子”。你看，永远是妈妈的儿子，而妈妈是圣母或教堂。



我常常自问为什么拍了一部关于罗马的电影，我的灵感是什么。我是个最不合格的旅行者。偶尔他们提议我拍一些必须要旅行的电影，比如美国电视台想送我去中国西藏、印度或巴西，好拍一段精彩的关于宗教及地方魅力的影片。很吸引人的提议，我立刻就说好，但我心里有数，自己是不会动身的。我最喜欢的路线是罗马—奥斯提亚—维特波尔三角地带。我待在这里很好，所以我的回答是：我拍一部关于罗马的电影吧，因为我生活在罗马，而这座城市我喜欢。但是在这个直接原因背后还有一个间接原因。在《甜蜜的生活》之后，立刻出了几部以异国之旅为背景的意大利片，如《绿色魔幻》等，一时蔚为流行。我不能苟同，一方面是我坚持拒绝为了收集奇谈异闻而旅行；身边事物，尤其是身边事物，也有不为人知的一面。其实，正是从自己家里或朋友之间会突如其来地冒出某些奇异的启迪和神秘的指引，让你用吃惊的眼睛盯着看。所以从那时起，我就开始思索一个旁观者观察到的罗马，一座近在眼前又远在另一个星球的城市。这个初步构思几乎不知不觉地随着时间推进，发展成了如今这部片子的计划方案。

这部片子拍完了，不知道符不符合原先的灵感。不知道，我真的不知道。我没办法评判自己拍的片子，没办法以观众的眼光来看它。其实，我根本就不去看它。片子完成时，我就当它已经被拍卖了：我的工作做完了，如今轮到它来演给大家看，讨大家欢心。去监视它，我觉得很下流。还有，我想我甚

至会认不出它来，在一间大厅里，人群、烟雾，还有观众的期待，走了样的环境和已经被他们的所听所闻与预期心理污染的期待……不，我不去。这份评论工作我没办法做。何况在拍片过程中，片子会脱离你的控制。你拍的不是一部电影，而是许多电影，一次一小段。

至于我嘛，剧本里有好多东西被割舍掉了。我们本想拍一场关于夜游的戏；一场罗马对拉齐奥的足球比赛，一个球迷打赌输了，得潜进英雄广场的喷泉中……关于罗马的女人；关于罗马夏天的季风和云……都留在外面了。被放弃的最主要的是维拉诺墓园的戏。在罗马，死亡始终有属于亲朋好友的亲切的一面。有些罗马人说：“我去看我爸，我去看我叔叔。”结果你发现他们去墓园了。那里也有小职员、官僚主义的投影——就算在死人中也可以找到靠山，总会有一位姻亲可以在天堂助你一臂之力。只要想想罗马人叫死者“干瘪教母”，就能清除死亡带来的苦恼和精神焦虑。教母，也是有点亲戚关系的。还有一些美丽的表达方式：“他到树梢上去了”“他去翻土种花生了”。用这些花生，又回到了陈年话题“吃”。即便在墓园里，罗马仍保有她公寓式的特色，可以穿睡衣散步，趿拉着拖鞋走路。但这场戏我没有拍。不过在片子里，我相信仍然有墓地辽阔无边、生命熙来攘往那属于罗马的一面。再说，我怎么能全放进去呢？我放弃的东西不计其数。一年有三百六十四天，你可以完全不与罗马这座城市产生瓜葛，视而不见，或者更惨，



带着厌恶之心容忍她。但之后，当你正心情恶劣地坐在停在红绿灯前的出租车里，突然，一条你绝对熟悉的马路以前所未见的光线和色彩出现在你眼前。有的时候则是一阵轻柔的微风，让你抬起眼睛，发现高高的屋檐和阳台耸立在让人喘不过气来的蓝天中。或者是一个声音，一个接近音乐的回声在尘土飞扬的光秃秃的巨大空间内绕着你颤动，你察觉到它神奇地创造了一次刻骨的冲击，一种消除所有紧张的平静，仿佛置身非洲，周遭一切的静止与安详不但不会令你困倦，反而让你更加清醒和冷静，好像对时间、对生命、对你自己乃至对生命尽头都有了另一种感受。你得以从焦虑中解脱，也不再苦闷。

当罗马以她这种古老魅力笼罩你之后，你对她所有的负面评价就消失无踪了，你只知道能住在这里真是莫大的福气。

很遗憾的是，在我的片子里并没有这座城市如此迷人的一面。我已经拍了太久，不得不结束，再说，我又如何能把这难以言喻的魅力表达出来呢？我曾想到要在片中插入一些看似无心的静止画面或幻灯片式催眠的停格：罗马如画的街景、有大喷泉的小巷、被庞大阴影切割的大楼庄严荒芜的景象、悲怆但精彩绝伦的废墟、在白天交错的明亮中或夜晚淫荡的紫红中撷取的影像；无声、没有意义、神秘的画面；动人心弦的非人之美。

此前的片子，在拍完之后，我便觉得它的主题似乎因为我的工作而枯竭殆尽、全无血色。拍完《卡比利亚之夜》后，考古现场似的街道竟然还在那里，没有像剧场舞台布景般被拆掉，



我觉得很荒谬。而在这部电影中，我却有连主题都还没碰触到的奇怪感觉。资料不仅没有耗尽，甚至原封不动。我一如以往，兴致勃勃地做了准备工作，仔细察看城市，搜寻最隐秘的角落，但最后才发现那些我以为已经掌握了地点、人性和巨大的布景依旧未被开发，它们完整无缺。罗马依然纯洁无瑕，跟我拍的关于她的这部电影毫不相干。我还想拍另外一部，关于罗马的其他故事。

## 再见里米尼

长久以来，我一直想拍一部关于故乡的电影，我是说，我出生的地方。我曾争辩说，什么都没拍过最后会有用的，这或许是真的，可我仍然觉得自己好像被所有跟家乡有关的人物、事件、氛围及真真假假的回忆所填塞，甚至打扰。为了彻底摆脱它们，我不得不把它们都整理到一部电影里去。更何况它们早已准备就绪。我得说明，已经有一段时间，我拍电影的感觉与一个人把房子搬空、拍卖家具、丢开所有杂物俗事的感觉一样。而天知道我要空出位子来给什么东西，又要弄出什么样的居住环境？我在这种想腾出空间的急切心情中拍了《罗马》，神经质地想榨干我和那个城市的关系，来平息最初的激动并抵制最初记忆的勒索。《小丑》也是这样。但到了一定的时候，我说：什么马戏团，还有所有捏造的关于它的故事，不能再扯下去了。

我真的不知道自己受这清仓甩卖、大扫除、大拍卖式的强烈欲望支配时是什么感觉。总之，《我的回忆》想要对里米尼做最后的告别，告别残缺但始终有感染力的里米尼舞台，脑海中学校的朋友、教授、夏日和冬日的大饭店、国王来访、海上的雪、克拉克·盖博、琼·克劳馥的丰唇，还有在丽求内湖中游泳的墨索里尼，以及他身边像环绕成圈的鲨鱼鳍一般拍打着水面的军人游泳队。不能再念叨这些零零碎碎的陈年往事，否则我就拍不完了。《我的回忆》主要是想告别生命中的某个特定时期，那差一点儿就永远占有我们的狂飙的青春期。我至今还不太清楚该怎么处理它，是随身携带直到终点，还是想办法存档。说实在的，这个变成“成人”的精神目标到底意味着什么？就算我承认变成成人的可能性，但一个人变成成人以后要干什么？你们遇见过“成人”吗？我没有。或许真正的成人避免同我这样的人接触。

我们还是回到老家，回到千篇一律的开场白，回到先天制约着你、安乐但令人隐隐憎恨的小窝这个话题去吧。一个人的根与他的目标紧紧相连，如影随形。我拍这部电影，正是企图切断这两个互相重叠并在浊流中纠缠不清的名词。

有一天，我跟伦佐·伦齐闲聊，他趁我在芒吉阿诺疗养期间来看我，建议我给一本关于里米尼的书写篇前言，最好是谈谈以我家乡为题材的电影的灵感，他这样更为明确地暗示我。他连片名都想好了，接近一句脏话，但连着写或多或少掩饰了



它渎神的原意，看起来像外来语、吟唱或咒语，来自《一千零一夜》。他又用另一个较短的字来引诱我：“’Nteblig!”我祖父就常说这个词。我爸爸的爸爸，只要一有机会，比如别人问他任何问题或请他发表意见时他就说，男男女女、下雨刮风、丧礼受洗，始终受用，而且每次都恰到好处。到最后大家干脆叫他：“’Nteblig!”

我去找托尼诺·古埃拉，跟他说我要拍一部这样的电影。托尼诺来自桑塔甘杰洛区，里米尼最穷的地区之一。他也有和我类似的故事，他的人物与我的人物有共同之处，同样疯狂，同样天真，同样营养不良、叛逆、屈从、惹人怜悯、可笑、好吹牛皮，还带着小孩卑微的无知。

以这种方式描绘出来的是一幅意大利乡间风景，法西斯时期的任何一处乡镇。当然，《我的回忆》并未通过意识形态和历史鉴定的角度，从外部对法西斯进行审核、还原及再现。我不善于做客观评断，我始终觉得这样冷漠、巨细靡遗的分析和集体判决有点抽象和残忍，万一提出评断的人是那些经历过法西斯时期而无可避免地受到制约，连生命最隐秘的地带和部位也交缠着法西斯情结的人，那么结论甚至还会带点神经质。

我看到有些评论说，很少看到有电影以这般真实的面貌重现法西斯，对此我很高兴。不过有几次，我隐约感觉到自己被排除在了所谓的政治电影之外。我不懂，为什么一部以政治为题材的电影应该先验地被认为是部好电影。而我，永远也无法

拍一部政治电影，总被摒弃在一个绝对安全的公式之外。政治，我指的是单以集体名词提出及解决所有生活问题的那种生活策略，在我看来它是一种限制。我直觉地排斥任何可能会抹杀、遮掩、扭曲一个人及他最私密的故事，以抽象和图解的现实事物加以呈现，使其在“类别”“阶级”“群众”中模糊不清的东西。所有我试着了解、亲近及参与政治的企图，都同我这难以逾越的障碍相冲突。要不，像记录狂那样执拗于展现社会问题，则又仿佛是经过缜密的思考，存心让这些社会问题看起来更愚钝呆滞，令它们无法不被唾弃。有的时候，我对于不知鹿死谁手的政治所抱的疏离态度，不但没有让我感到尴尬或困窘，相反却让我感到宽慰和被保护。每逢从报纸、收音机或电视乱七八糟的新闻中得知有关意大利政治现状的消息时，我就会想我是个幸运儿，而我几乎每天都会这么想一次。如果那些空洞的细节、没有意义的片段、没头没脑和莫名其妙的精心杰作，以冗长、膨胀、喋喋不休、可笑的殷勤、奴役你而非服务你的方式一股脑地涌来，你怎么可能了解真正发生在我们国家内的事呢？就算是一个积极地甚至会追根究底地关注政治及其发展的人，或许也不知该如何认知真实发生的事件，也就是说连少得可怜的介入干涉的可能性都没有。我们当然有理由怀疑，或许制作政治新闻的方式本身及习惯，就是政治及其习惯。

我认为一个人应该试着去做他做得到的事，所以格外重要的是，一个人应该及时了解什么是他能力所及的事。笼统的概



念、自怜自哀、革命性的热情奔放也会让我感动一段时间，然后就突如其来地抽身离去，跟我脱离关系，我也搞不懂，于是便撤退回最适合我的天地，那个也许有一天会描述一场革命，一场失败的革命的天地。必须永远记得自己的局限，我们每个人都有明确的界限。或者不能太过贪心，只在感觉有话要说或有工具可操作的问题上开口或行动，这对我和我所做的事都比较好。

如果说政治指的是在一个由尊重自己，并且知道自身的自由不能妨害他人自由的个体所组成的社会中共同生活和工作的话，那么我觉得我的电影也是政治电影，因为我谈的就是这些；也许我正是在抨击它们的缺席，在呈现一个空洞的世界。我相信我的所有电影都试着要剥掉偏见、浮夸、刻板、教育及这个世界制造出来的各种畸形面具。除此之外还有什么值得做的？很不幸，我发现今日若想诚恳地谈谈关于我们应该对某些事情有所回应，关于信任，关于意志力，关于共同目标，是要冒高度风险的。每当我们听到有人这么侃侃而谈，便立即落入一种幼稚心境，随之而来的是将自己托付出、全心信赖的致命危险，因为总有人准备随时利用这份信赖，让整个问题从头再来一次，犯同样的错，带着同样的误解和一成不变的残暴。或许，戳破谎言，辨认并拆穿谬误或虚假，就现实状况而言，是我们的历史过程中唯一的对策，是滑稽的权宜之计。

我们在糊里糊涂的无知中对《我的回忆》里的那个乡间心



怀感恩，尤其是身为导演的我。这严重的忽视与无知，并不是说我就想这样一笔带过法西斯的社会和经济问题，我是说我感兴趣的是法西斯党徒的行为、心态和感情：他们仿佛冻结、停顿在青春期。

这种停顿，这种对一个人正常发育的压抑，难免会引起一些补偿心理。可能就是因为这样。如果一个人在成长过程中曾经受骗，曾经失望，就某方面来看，法西斯几乎可以抚平这个伤口，像一种幻想和反动。

从一定的程度来说，法西斯和青春期仍然是我们生命中永恒的历史时刻。青春期之于我们的一生，正如法西斯之于历史。就这样无止境地停留在童年，把责任推卸到别人身上，放心地活在永远有某个人关心你的感觉里，有时是妈妈关心你，有时是爸爸，有时是市长或国家元首，还有主教、圣母和电视。我们甚至胸有成竹地视恐怖分子或其他具有破坏力的形式为一种解放、救赎及出自内心的抗议，又跟以前一样，把治疗与症状混在一起。

我原本想用的片名是“意大利万岁”，但这种心胸狭窄、傲气凌人的嘲讽过于明显，让人联想到清算的暗示，会引人演绎和误解。另一个吸引了我好一阵子的片名是“小镇”，“小镇”要表达的是中世纪末期那孤立、疏离、无聊、过时、腐坏、死亡的乡间生活。

我在自闭、面对实际问题时的浑浑噩噩、懒惰、偏激、养

尊处优、自大和拒绝深入探究自己与生命之间的关系中，了解到法西斯根深蒂固地自恃无知，用吹嘘、虚名、冒牌货充真货的自我炫耀来肯定自己或自己所属的团体，不靠实力，不信任经验，不稀罕文化修养。暴露狂也属于法西斯。性原本应该是感情，却变成了阅兵，变成可笑而无用的东西，变成一种妇女被动而惊愕地承受的丑陋事物。如果不将法西斯等同于我们愚蠢、狭隘、空想的那一面，就不能击败它。那一面，没有政党，我们应该对它表示鄙夷，光说“我加入反法西斯政党”是不足以拒绝那一面的。那一面深植在我们每个人心中，“法西斯”曾经在那儿登高一呼，有过它的地位和威信。

我还能给一部正往这个方向发展的片子另外取个什么名字？有一天在餐厅里，当我在餐巾纸上涂鸦时冒出一句话，“我记得”。好了，我告诉自己，这下子马上会被认定是罗马涅方言中的“我记得”<sup>①</sup>，而需要谨慎避免的正是循着自传线索来解读这部电影。“我记得”，是语无伦次，是时钟报时，是音标一阵乱跳，是鬼鬼祟祟的声响，还是一种开胃酒的牌子。为什么不可以？它可以是任何东西，只要不跟那令人恼火的“我记得”联想在一起就行。这句话可以凭借它的怪异变成一个概念、一个识别记号，接近感觉，接近心情，接近态度，接近一致、相反和矛盾的感受及思考方式的回声，是两个对立面的共生或两

---

<sup>①</sup> “我的回忆”原文是 Amarcord，“我记得”原文是 mircordo。



个极端的同化，像疏远与眷恋，正义与同流合污，排斥与攀附，温柔与嘲讽，不安与痛苦。我认为，这部片子要表达的是：你必须舍弃曾经属于你的某个东西，你在那里出生和生活，它制约你、害你生病、压抑你。在那里，一切都汹涌危险地搅在一起，但这个过去不应该伤害我们，所以必须摆脱阴影、混乱和尚在施工的小路，但它又应该要像我们对自己和我们的历史了然于心那样被保存下来，值得好好体会，以便更有意识地活在此刻。愚昧的爱打人的学校；让大家一起痛苦痴呆地在队伍里、在检阅中、在教堂内、在电影院、在集会时唱国歌然后轻蔑讪笑的规定；美国电影梦所歌颂的软弱的孤独，动不动就出现的激烈手淫，对决定性、命定、光荣的一刻被动和漠不关心的期待；而我们以为无论如何都应该承受这一切，只因为我们是意大利人，因为蓝天、教皇、但丁……这些难道真是明日黄花，不费吹灰之力就被我们抛到脑后去了吗？我认为我们根本还没有走出来，还没有脱离过去的阴影。

《我的回忆》是部喜剧，有滑稽的人物和可笑的情节，但观众也有深受感动的，或许他回想起了年轻时代和那些曾经属于我们的东西：柔情、默契和对一个失落的世界的肯定，在那儿重新认识自己也分外甜美。这一切让人心酸，令我们感伤，是很自然的事。不过我还是认为在《我的回忆》的小世界里依稀有什么讨人厌的东西，遮遮掩掩地散播着小小的卑鄙和不太容易被认出来的属于疯人院的可笑的热情，这些理应引起适度



的不安和一点儿困窘，好让我们反省。

但或许我们并不乐于察觉对自己的行为所感到的困窘、不安和排斥，我们不觉得有此需要；也许我们自信于自己的与众不同，或以为自己已经改变了，法西斯只是历史事件，是我们生命中的一季，是昏昏欲睡中做梦梦到的，而我们奇迹般地由此重生。压抑真实身份是我们的本性之一。我们否定自己，总是这样，来避开更为客观的评价。我们左顾右盼，始终拒绝更符合现实的分析与认知，我们对这一切感到骄傲，并没有察觉到如此一来，我们便屈服在权威、教条和制度化的价值观之下，而由于连它们也未被任何明亮、客观的批评触及，长此以往便让我们以为自己很理性并受人尊重，对危机四伏的禁欲冒险乐此不疲。或许这番话有些含糊草率，甚至有点不诚实，但一定是个有待整理及厘清的话题。



## 电影是什么

为什么您要知道我想拍什么电影？

永远都不应该谈电影！因为就其本质而言，一部电影是不能用语言形容的，就像你不能奢望叙述一幅画或逐字逐句地转述一份乐谱一样。再说，谈电影的时候，会落入局限和呆滞的假设中，把注意力集中在影像、结构及难免被简化了的特征上。如此一来，可能你再也认不出那是你的电影了，或更有甚者，忘了它是你的电影。

不久前我读到一篇纽曼写的关于创作，或者说应该关于“创造性的类型”的发人深省的文章。请容我粗略引述。大概是这么说的：谁是有创造性的人？什么是创造？有创造性的人是能在有意识的令人宽慰与放心的文化标准和无意识、千年岩浆、黑暗、夜晚、海底之间泰然自若的人。就是这个能力，这样的居中斡旋促成了创作。纽曼说，这个人就在这一带伫立、感受，



以便进行一项转换，它是生命力的象征；而这场游戏的赌注是他的生命或他的心智健康。

我很抱歉因为记忆模糊而导致引述的专有名词不太贴切，而且我承认我刻意夸张了。我喜欢做过头，我招供，我不知节制又闪烁其辞，就像亢奋的多愁善感的人，还令人联想起十九世纪与魔鬼有关的邪恶的硫磺研究，所以我可以大言不惭地承认，我刚刚说的可能太戏剧化了，与德国科学家那种深入分析的条理分明背道而驰。可当我想到连导演工作也可以在如此晦涩不安的领域中找到避风港，可以跻身于如此危险和激进的变数中时，就得意洋洋、沾沾自喜。希望您同意我在纽曼的思维中加上我小小的一点儿意见：相信总的来说，创作者并没有觉察到自己在缝合无意识和意识，至多只领悟到自己在试图协调两者的关系。

打个比方，我对实现这种微妙过渡的机制就很不了解；没有任何疏离的评论能帮我，不像我的某些同行，片子一拍完，或有时在拍摄过程中就可以对片子进行解读。我真嫉妒他们！我就没办法做到，或许是因为我跟电影之间有一种心理上的暧昧，彼此不信任，互相鄙视。我拍一部电影像是在逃亡，似乎它是一种传染病。我按捺着性子，充满怨恨地看着它，像要摆脱一个讨厌的家伙，幻想着远离这部片子的那一刻就是解脱之时。只是当我逃离了它，当我把它交给别人后，当我在寻找好让我再度生病，再一次觉得需要从中解脱、痊愈，并跟自己建

立新的更模棱两可的默契的东西时，我又会染上另一种病。这个过程像梦一样。梦也是表达我们的疾病的一个方式，虽然它跟疾病一样，都在寻找健康。一部电影对我来说，十分接近于一个友善却并不令人期待的梦。朦朦胧胧又急着暴露身份，有人解释时它羞怯不已，保持神秘时则令人向往。

开始时，一部片子是什么？疑问，假设的情节，模糊的灵感，不确切的感受。尽管那是最初的飘忽的接触，但片子自身似乎已经完备齐全、生气蓬勃、纯真无瑕。想让它如此不沾尘俗的念头十分强烈——谁知道呢，也许一切会更简单也更正确。但是野心、需要、无聊、使命感、协议及合约条款逼着你去拍它。紧接着，会出现下面这些在电影场景里的罗马看得到的仪式和各种鸡飞狗跳，如写报价单、约律师、租赁器材、勘察现场、开拍酒会、进度延迟、清晨四点的国际长途，这一切都令人气馁地准时重复出现。美国人也会准时抵达下榻的大饭店，你得去那里跟他们谈话。他们穿着内裤在房间里走来走去，叼着大雪茄，说话有气无力、语无伦次，看不出到底是感兴趣还是不感兴趣。他们热情又多疑，一边跟你说话，一边打电话去东京或斯德哥尔摩，突如其来地建议你在某某地方拍戏，不停地喝酒、举杯祝贺，说明天要去见教皇，然后见这个查理那个查理，然后要去切撒里娜的餐厅吃饭，啊，为什么我不干脆打个电话通知她？

片子逐渐展露它不清不楚、中庸妥协的个性，但并不讨人



厌。它让你把钱放进口袋里，不管怎么说，这挺令人欣慰的。签完合约会有一张支票，没有比这更好的了。

接下来是第三阶段：剧本。这是片子走近和远离的时刻。剧本像私家侦探那样揣测电影未来或可能的样子，试图发现该以何种方式将自己具体呈现出来。混乱，矛盾，最初几个无中生有、嘲讽般清晰的影像，这些是无法寻获的由头和机会。然后这些影像飞逝而去：剧本是写出来的，有它的文学节奏，可文学节奏是不一样的，没办法与电影节奏相对应。

在当导演之前，我写了很多剧本，这是一份常常令我难过、惹我生气的工作。文字、文学表现手法和对话极具魅力，但是会模糊掉一部电影明确的空间感和视觉上的需要。我怕剧本，让人憎恨但不可或缺的剧本。为了工作，我必须跟我的合作伙伴建立起一种同班同学式的默契，有相同的回忆、相同的兴趣、相同的笑料，带着批判和轻蔑的神情一同反对正要开始的工作。和那些跟我工作过的编剧们一起，我很幸运地组建了这个中学生的“小集团”：无论是皮内利、弗拉亚诺、扎朋尼、荣迪，还是托尼诺·奎拉，当我一有了兴许能拍成新片的灵感时，我就说给他们听，仿佛叙述我瞥见或梦到的某个片断，以及真的发生在某个我认识的人身上，并且我希望也能发生在自己身上的事情。从那个时候开始，我们便费心安排聚会。也就是说我们试着尽量少见面，而见面时要装着没有工作这回事，什么都谈，就是不谈这部电影，最多蜻蜓点水地提一下，好像借此约束它、



安抚它、别让它令我们太辛苦。这有点像对待学校布置的功课的态度。等大纲有了明确的轮廓，我们就不再碰面，而是开始分头工作，每个人负责几幕。在这个文字运作阶段不需要提醒大家注意什么充分的自由，因为在这种分工下，我们眼前的故事有一切可能会有的结局和魅力。我需要的是一个很有弹性很模糊，但理念又完全清晰精确的剧本。

在这个第三阶段，片子好像是硬被揪出来的那样难以驾驭。无论如何得摆平它。有时剧本被文字层面不好的理念夸大了，有时又留下一页一页的空白。文字会引出其他影像，使电影偏离亟欲追求的想象空间。必须及时停手，歇下来。在那个时候，我便意识到剧本若在理念上存在不足，那么在文字上如何继续努力也无济于事。于是我设立一间办公室，开始叫人，让上百张脸在我面前经过。这是一种营造气氛的祈神仪式。对我而言也是最愉悦的一个阶段：在这个阶段，片子向所有可能性敞开大门，迎向一切未知数。它可以变得和此前它自己提议的样子全然不同，问题在于要找出应该留下的脸。在这停摆的过渡期，我的办公室变成了警察局的会客室，我的助手们打电话去伦敦、纽约四处调查，沿着最缥缈的线索寻人，翻来覆去地看存档的相片簿一一核对，然后发现应征者中有一个是拉丁美洲的通缉犯，另一个是变性人，还有一个昙花一现地从十二岁少女摇身一变，成了毛茸茸的香汗淋漓的小姐。

我真想看遍全世界的脸，我从来没有满足过，即使满足了，

也还想拿那些我满意的脸去和其他脸做比较，跟所有的脸做比较。这算是一种偏执狂。

我可能在剧本里写了一个很“刻薄的”微笑，但淘汰这个淘汰那个之后，我发现那个微笑应该是“温柔的”，而不是“刻薄的”。我在想象中找到了一个比任何一个“刻薄的”微笑还要刺眼的“温柔的”微笑。

事情是这样的，在陌生人身上寻觅脸孔、身体与手势，电影便前所未有地鲜活起来。它在它最具吸引力的这个阶段鲜活起来：灵光一闪，残缺不全。我于是沉溺在那灵光一闪、残缺不全的魅力中，沉溺在为了一个角色而出现在我面前的一百个不同并相互矛盾的解答中。

更何况，在那些进行面试的办公室里，啤酒、香烟，外加一成不变的混乱，举行的是最真实的祈神礼，它周遭原本模模糊糊、无法分辨的那个东西，开始慢慢有了一个可见的急切的表情。我坐在办公室里，门一开，进来一个老头子、一个风骚的女人、一位手表推销员、一位女伯爵、一个大胖子。为了放进片子里两张脸，我得看上一百张脸，不过我会从他们的服饰、方言、胡子、癖好及举止中得到启发。也许某个家伙会因为我坚持要为他拍照而有成就感，其实我感兴趣的只是他的眼镜而已。

我从来不依一名演员的才华和专业能力来做选择，就像我从未因一名非职业演员的生涩而却步。我找的是有表情、有特



色的脸，一出现在银幕上，就能把自己的一切全都说出来。

我爱用化妆品和服装强调所有可以突出人物心态的东西。我在筛选时没有标准，我根据面前的那张脸，和我在这些第一次看到、通常是陌生人的脸背后所能猜到的那一点儿东西来选择。如果我起跑时犯了错，我是说万一我赋予了一张脸某个它不具备的意义，往往我刚拍完前几个钟头就会察觉到，那么我便会换角色。我不强迫演员进入不属于他的角色，我喜欢让他们表达他们能表达的。但大多时候我并不明说，以免他们有所保留、不好意思或不满。其实我也可以跟片子里的演员说：不要担心，做你们自己就好。结果总是正面的。每个人都有一张属于他的脸，不可能有所不同：所有的脸都正确无误，人生是不会错的。

那些揣摩角色、有自己的看法又熟记剧本的演员让我很不自在。有几次我还试着向他们解释原因：如果我想改台词呢？如果我想加一场新戏呢？万一我突然想拍另外一部片子，甚至改行呢？

我的工作常常可以简化为观察演员的日常生活，之后得到一连串启发。我观察在工作、打电话，或跟某个人聊起节食长寿法和一位同事的年龄，在餐桌上吐露真心话或讨论政治，和技工谈到某场永垂不朽的罗马对拉齐奥的足球赛时的演员，这对我来说是取之不尽的资源：在那一刻，我看到了我想要的。我经常说反复说的一句话是：“像你那一次那样做……”而那



一次，打个比方，可以是在餐厅跟服务员吵架。我会提议那个要跟他情人或儿子说“你给我滚出这个家”的演员：“你就做到像你那次跟餐厅服务员说‘你这个饭煮得太烂了’那样。”其实，有时我干脆让演员说“你这个饭煮得太烂了”，而不说“你给我滚出这个家”，反正配音的时候一切就都解决了。

有些演员一开始会很不高兴，然后就随它去了。他们理解到或许不值得太积极，没必要在家里的镜子前面练习。当然，每一次的关系都不同，错综复杂，有一大把线得抓在手上：电影正因此而迷人，因为它训练你认识人，了解人，为人所了解，跨越心理上的鸿沟，战胜外国语言、纠结心理和虚荣心。

我还要补充一点：有几张电影主角的脸正是在面试大批临时演员时跳出来的。临时演员是我极为珍贵的工作伙伴，他们之中有些人一直跟着我：奇欧多、巴基诺、内波利尼、车培龙尼、卡比塔尼……还有今天早上出现在我办公室门前的卡斯翠克拉，要卖毛衣给我。卡斯翠克拉在我所有的片子里都出现过，是那些我看着变老的临时演员中的一个。我很高兴在每一次新的冒险开始时重新看到他们，或借他们温驯的脸庞表达我自己，当他们重现我的恶习、怪癖和卖弄风骚时，会有某些熟稔的感觉，我从中再次认识自己，而他们已然成了我的某种象征，即便是在戏外。我只需要知道我有他们，他们存在。在我这一行，就我的个性而言，我与临时演员及他们不起眼的、从未被重视的状态之间所保持的相互理解、关爱、感激及相互扶持的关系，

是十分重要的。这是我的人力资源。他们温顺、谦逊、朴实，不可思议地愿意接受任何一种异想天开的更改，或彩色或黑白，或王子或捡破烂的，或部长或乞丐。偶尔我也帮帮他们，在我能够和我想要帮他们的时候，不过不是像施舍者或慈善家那样，倒有点像自负的、用情至深的木偶戏团老板对他的木偶那样。

就连我希望永远也不要结束的寻找演员的阶段，到了某个时刻也会被冰冷的制作计划布告栏取代。在那上面，程序全都排好了，令人恼火地提前做了决定，而这种提前驱散了想象力。现在是二月，在那张五彩缤纷的纸上，你将看到五月七日你会在五号摄影棚拍里米尼港口。没有退路，你得去那儿。而我，这个想保持懵懂、不确定、顾虑重重并执拗地还想改变和做梦的我，也不能不在那个时候到五号摄影棚去。

就这样，我开始从一个摄影棚换到另一个摄影棚监督工程。棚内有冷漠的工人正专心致志地为你想象的那个东西忙碌。一切都正在失去它们的隐秘性……

一部电影得按照截止日期转换成某个精确而有节奏的东西。这让我对它失去信心，就像它对我失去信心一样。我憎恨那些截止日期。

我得和制片人据理力争，以捍卫某些属于我而不再属于他的东西。这时电影已经变成了一种金融运作，制片人会用尽各种手段保护它，而片子本身就任凭自己被这蛮不讲理的霸道摆布。可我知道它是怎么诞生的，历经了哪些矛盾、气愤、让步、



谬误、疲累，甚至是投降，我继续很堂吉诃德地维护它，坚持说它的暧昧性、柔软的边界、企图和假设，及它的生存权应当维持在一个合适而理想的有效范围内。我有我的一套计算方程，制片人和电影面对这套理论，不是拒绝它，就是阻挠它。在这里，怨恨、躲避、呻吟都是预料之中的。

忧心忡忡而又如释重负，你进棚的那一天到了。第一个镜头。第一次试拍？最初的两个星期总是很恐怖，我活在心酸的自我毁灭和寻死的偏激气氛中，想着我之所以被视为（不是每次）并非一无可取的导演的那份长久以来的神秘，这回终于要被揭穿了。解放喽！

但是，突然在某个早上，这部片子变和善了，工作人员看起来也比较热情亲切，你的工作和电影之间的关系变得平和安宁，好像它乐于跟你在一起，它相信你。从那一刻开始，这部片子成了一位朋友，是它在关心并引导正拍摄它的你。

它的计算方法转为与你的相符，连它也渴望一点一点地创作。将幻象（比较适于表达“幽灵”的说法，也就是说某种十分精确但完全存在于另一维度的东西，细小而无形）转换为立体的、浓稠的、物理的术语，是一桩棘手的工作。这些幻象最大的魅力正在于你无法对它们下定义，因为帮它们下定义就不可避免地会丧失那梦幻的境界和神秘的光彩。无论如何得设法保留，因为工作成功与否，能否表现出生命力、独创性和诗意的效果，全看已实现的影像有没有保存住暗喻、透明度、轮廓、



流动、模糊等属于梦（幻象）的影像特色。颜色不再是你想象中的颜色，景物也不是你想象的景物，如今它们都只是布景上的实物。剧中人物的脸，是那张在你面前的脸，那些汗毛、那些毛孔、那个声音，不再拥有神奇地出现在你全然自由的想象空间里的那张脸的魔力。此外，你拍片的时候，周遭聚集着工作人员的生活，还有你和你那不具善意也不具恶意的要求，以及厌倦、麻烦和疲劳。一群工作人员的生活是一百个人一起度过的漫长旅程，在一个画面旁边会发生许许多多的事。画面会将其全部吸收，又全部丢弃。

可以说这一切代表的是一种掏空，但有时无疑也是一种充实，从这个新生命中诞生了某个明确具体又永恒的东西——这部电影。其他人看到的是它现在的样子，正因如此，我一点儿也不想看我拍出来的东西。有的时候我赖着不去。拍《萨蒂里康》时我几乎没看过样片，拖了三个月之后，他们硬把我拖了去。他们急着要拆掉迷宫，好给另一栋建筑腾出位子。另外，工作人员和制片方也希望我至少检查一下底片有没有什么技术上的意外。我是在完全没看过原片的情况下拍完《八部半》的，因为当时所有的冲印厂都在进行长达四个月的罢工。里佐利要片子停拍，执行制片人法拉卡西拒绝跟片，我只好大吼大叫地强逼着大家照常上工。而那是最理想的条件。我觉得如果你每天都看拍出来的东西，你看到的会是另一部电影，也就是说你看到了你正在拍的电影，而它永远也不是你想拍的那部。你想拍

的那部电影，由于跟你真正在拍的这部有这样一个持续的对照关系，而面临变样、被削弱和失踪的危机，那部你想拍的电影迟早会宣告作废，不过，这只有当拍摄结束，你在试片间接受了你拍出来的片子是唯一可能的时候才会发生。另外那部，原先你想拍的那部，曾经发挥过它决定性的激励与提示作用，而如今在被逼真描绘的现实前面，你甚至记不起它了，它褪了色，逐渐消失不见。

然后片子便结束了，其实早在真正收工前的几天就已经结束了。突然有一天，你发现你对那一棚子的奇迹，那些场景不再有任何兴趣。你走进另外一间曾经属于你的摄影棚，那儿有另一批工作人员正在搭另一个景，你觉得那些人的出现像是入侵，他们是“破坏者”。

这项工作的结尾就是这样的，像鸟兽四散，像毛衣脱线。但随之而来的仿佛是一个新的开始，那是剪辑阶段。你和片子的关系变得很秘密，很个人：我得单独和它及剪辑师在一起。

在片场时，我很喜欢在人群中工作，我不需要心事重重的集中精神、军队的纪律和屏着气的安静。我喜欢大家来找我，而我就趁机满足自己当街头卖艺者的愿望。剪辑时我则不容许任何人来。剪辑室像一间手术室，对象——也就是电影——需要被尊重，从它自身的私密性中汲取养分。

就这样，内部首映的时刻到了。“它”离开剪辑室的小银幕这个令它变得亲切和善的地方，登上正常尺寸的大银幕。那



是我所追求的和它尽其所能表达出来的影像。那些画面周遭有电影录音带在嘶喊：那是片场生活乱七八糟的声音、叫喊、咒骂、哄笑或费尽千辛万苦才得到的宁静。不过无声的试片会没有音效也很迷人，演员在水族箱似的寂静中张动嘴巴。这是你的电影吗？你还认识它吗？它有一张介于奸诈和亲和之间的脸。隐约有一条脐带把你们两个拉在一起，要等你来剪断。

那时，我开始走开，开始逃避，直视它的脸时不再有任何感觉。我原本想甩掉的浓稠液体已经滤清了，但我的兴趣正在急速减弱。

处理最后的收尾工作时，我自然会收尾，但总是吹毛求疵，好让自己对它更加冷漠。这时，和它之间（对我而言，它已难以挽回地变成了一样物品，或许对另一个人来说，它从此刻才开始活起来）不再有之前经过艰苦奋斗建立起来的友谊或来之不易的互相扶持。

接下来的所有步骤都让它继续走样，我每一次看到的它都不一样：有时朝气蓬勃、喜上眉梢，有时衰老滞重、结结巴巴；有时敏捷轻盈，有时一瘸一拐、瘫软无力……不过在所有这些对峙、辛苦或突如其来令人不安的过程中，有一个最让人期待的真正的狂欢时刻：电影配乐的作曲及录音，尼诺·罗塔！

我可以跟尼诺待上一整天，听他在钢琴上试设一个主旋律，厘清一小节音符，使它尽可能地与我想在镜头里传达的感情和兴奋点契合。可工作之余，我宁愿不听这音乐，它会制约我，



支配我，让我恐慌，所以我只好拒绝它以保护自己，像一名盗贼放弃唾手可得的東西逃逸而去。我不知道，也许这又是一次宗教性的制约，事实是这音乐让我感伤，令我满怀歉疚；但又像所有的歉疚一样无济于事，它折磨着你，让你想起一个将你排除在外的平静、和谐而完整的世界。音乐是残酷的，会勾起你的满腹乡愁和遗憾，当它结束时你不知道它去了哪里，只知道它遥不可及，光是这一点就令你沮丧。好在我认识尼诺·罗塔，我是他的朋友，他很重视我们的友情，这多少让我得到一些安慰，像是一个人在某个由法律一丝不苟地治理的玄奥王国中，知道有一位有身份的亲戚可以说几句好话居中调解所带来的那种聊胜于无的宽慰。

现在片子真的拍完了。我厌恶地把它丢开。我从没在公共场合重看过自己的任何一部电影。我感到羞愧，这种情况像是一个人不願见到自己的朋友去做他并不同意的事。

我没办法分辨这部电影与那部电影的不同。对我来说，我拍的始终是同一部电影。这与影像有关，而且只与影像有关：我拍电影用的都是同样的材料，或许是从不同的观点出发。

并不是回忆在主导我的电影。如果说我的电影是自传，则是过于冒失的结论或仓促的断语。我几乎虚构了一切：童年、人物、乡愁、梦想及回忆，为的是叙述它们。

奇闻轶事和自传，我的电影里一点儿也没有。

我只知道我有说故事的欲望。坦白说，我觉得说故事是唯

一值得玩的游戏。

这个游戏对我、对我的幻想和我的天性是必要的。身在其中时，我觉得很自由，远离了所有困窘。这一点我挺幸运的，能够跟电影这个玩具玩在一起。真希望我能在一九二〇年那个时候拍电影，真希望在那个拓荒时期，当一切仍有待开发创造时，我能有二十岁。我入行的时候，电影已经是一门考古学了，有它的历史与流派，早已开始收集它理性的演变及规则、风格、语义形式和结构。在早期，电影其实是一种市集景象、广场杂耍，我一直这么觉得，它像是朋友相约下乡远足，是观看马戏团表演式的打发时间，是前往勘察地的旅途。我始终认为一部电影是生活的一瞬间，对我来说生活与工作没有任何分界，工作是一种方式，一种生活的方式。

一片漆黑的影棚，所有的灯都熄灭了，它对我的吸引力涉及某个我不明所以的东西。至于当我有布景在手，帮演员化妆穿衣，刺激他的鉴赏力和反应时，我则完全被卷入其中，它们吸走了我所有的活力。

我并不住在电影城里，但我活在其中。我的体验，我的旅行、友谊和人际关系，在电影城的影棚内开始及结束。所有电影城外的事物都是支流，值得贪婪而不厌其烦地去拜访、窃取、搬进电影城内，但是绝对不能被取代。我不知道这是优点还是束缚，不过我就是这个样子。

我认为电影不允许偶然性。没错，有一种电影美学把最开



放的偶然性理论化了。事实是电影从去电影院的人的无知中牟利。把好摄像师、好编剧、好演员放在一起，毫无疑问可以配出东西来，可成果就如同从裁缝店或偶然性中所能得到的那种。有一种电影导演深谙此道，他越谦虚朴实，裁缝店、偶然性和拼拼凑凑就对他越慷慨。

我信服的工作方式完全不同。对待像飘浮不定的星云那样沉淀在影像中的电影，必须果断行事。这个试图使阴影、形式、前景、光线具体化的行业，是严谨和灵活的统一体。你应该强硬、不让步，但同时平心静气，灵活接受抗拒和差异，甚至是错误，警觉地负起责任。意外状况并不永远只是一桩单纯的困难，反而是一种助力。从你对某部片子有了灵感开始，一直到之后的准备阶段和拍摄期间，包括剪辑时发生的所有事，都对片子有益。没有任何事件、时机或元素可以完全被视为与片子无关的异物。所有东西都是这部电影的一部分。我还有另外一件事要说：拍片没有什么理想状况，或者说应该说，各种状况永远都是理想的，因为就是它们让你拍出了现在正在拍的电影。一名演员病了，不得不换人；制片人狡黠的顽固；不得不中断工作的意外——这些不是障碍，而是构成电影的一点一滴的元素。最后占上风的总是它被拍出来的那个样子，取代了它原先应该有的样子。意外状况不单单是旅程的一部分，它其实就是旅程本身。重要的是保持内心清明的空白。拍一部电影并不是呆板地实现预先构想的事实，它也意味着要认清、接受和利用那些预



先的想法不断面临的冲击、找不到的交集和在过程中发生的变质。当然，要绝对忠于你想拍的内容，但也得接受渐渐彰显的东西，因为这常常是你想要拍的片子长久以来秘而不宣的部分。说穿了，必须接受的事实是，即便你割舍了许多，即便不再有那暗喻的气氛、那可以满足想象的珍品，你拍出来的仍是好的，因为它被拍出来了。人生也是如此。如果以为可以在坚定自信的保护下度过人生的每一刻，那就太天真了。也正因如此，我每拍完一部电影就不想再看它了。



## 结语

除了待在一起半个小时的愉悦和开心以外，这形式化的、可信度不高的一问一答有什么意义？无人不问、无所不问、无处不问的习惯，在资讯体系里占据了惊人的比例，正成为最猖獗的模式：报纸、收音机、电视，不论白天或夜晚，任何时刻都用来自各地的各式各样的信息追捕我们，戳痛我们。我们再也无法容纳、吸收并转化这雪花般的概念和消息，使其成为“经验”或个人认知。有的只是这源源不断的神经错乱又滔滔不绝的话语、影像和声音，它们湮没了一切。巨大的偶像已经完全掩盖了应该转述的事实，剥夺我们发言介入的权利，离间我们，从一开始就否定任何修正的可能。一场没完没了拖泥带水的表演，凶残而使人麻木，一切都溺毙其中，总之是虚无空洞，完全删除。不是为了健康，而是为了拯救智力，有时候或许应该长时间地请电视保持关机，收音机默不作声，报纸不再印行，



好让每个人有时间真正地关心自己和自己的定位，也许这只是为了把碎片和破布重新拼在一起。

到了这个地步，为了一致起见，我们应该不要再理会什么访问了，可是您这么美丽，我不忍令您失望。

好吧，您问我对影评人的意见，或我认为电影工作者与影评人是什么关系。这是一个有陷阱的问题，我不知道该怎么回答，因为我对影评的态度好像始终会引起争论，它自相矛盾，既排斥又投入，若即若离。不过所谓投入，指的并不是这项工作的执行有什么问题，而是我对它可能有些过度个人化的敏感态度。我喜欢把我的电影看作我自己的见证，对于自己叙述的每一个故事，我都觉得它属于我生命中的一个时节，或者至少这些故事试着要去表达它。因此，影评人的评论及分析不管是好是坏，我老觉得不太恰当、不要脸，就好像有人胆敢批评我这个人，就好像有人想把我的经验分类并估价，给它一个分数，之后要么把它当掉，要么放它一马。我和我的工作全面彻底地融合在一起，不论是什么评论，只要涉及了我的电影，总让我觉得是多管闲事，是令人手足无措心里厌恶的冒失举动。通常我对针对我电影的那些评论的第一反应，是虚荣的高兴和不安。为什么他们要管我和我做的那些事？难道这回就不能不去谈它吗？然后我带着像被冒犯了的女士那种悻悻然的伪善神情跟自己说，我绝不会去论断或批评一个人，相反我会先试着了解他。不过，这些当然属于绝对私人的范畴。

如果我一定得比较客观地去看这件事的话，可以说大体上我对于那些方式不夸张，谈电影好像谈一种生物、一个人，不带自以为是的诊断式冷漠，不带工程师式的冰冷疏离，或者更糟的警察式的讹诈威胁的影评人还挺有好感的。面对一本书、一幅画、一部电影和所有值得讨论的事物，我比较信任那些使用专业术语时流露个人感情和有节制的人。要不然，还有——莫拉维亚就正好和我比较欣赏的评论态度相反，对莫拉维亚来说，电影变成了意识形态和社会学分析的材料，有点武断，有点急躁，而且往往有些简化，不过作家的省思常常由他得自经验的真实情感而生，是撇开一切肺腑之言不谈的沉着理性的感情。我们则自始至终受迷信、温情主义、激动和无能的个人主义制约，不断为不明所以的幼稚的兴奋所苦，尽己所能地崇尚形式主义。同时还喜欢歪曲，处心积虑地要把真实事件简化为数据，这已经变成我们意大利典型的特色了……是的，没错，这差不多是我们乐于悉心培植的心理才能，有时甚至以此自傲，好像不精确是一种独家遗传的机智，是令他人钦羡的皇家戳印，而别人可怜又顺从地苟且偷生（就连这也只是差不多而已）……我之前说到哪里了？啊，对，在我们这样的国家里，试着保持头脑清醒和有组织，企图赋予事物意义或提出观点，自觉指出更成熟自主的假设，我认为是必要的，也是能鼓舞士气的。

可是，怎样才能跟那些利用各种机会没头没脑地炫耀他们的博学，把他们的藏书整段抄下来，在一大堆引述中自乱阵脚、



张冠李戴（我觉得他们还有点失礼），像僧侣般冷冰冰地传诵文化警句，而且私底下也装作深信不疑的影评人意见一致呢？我认为影评人应该跟大众一起看电影，对他们娇贵的工作多加训练，好让它有比较健康实际的发展，甚至使它更振奋，总而言之更不受感情和积怨的牵制，不受频频以评论权威自居的领导人架势的束缚。

有时，光想到在某些影评人武断且目中无人的自信背后，说不定纯粹是数字在撑腰，是依数字等级而封爵，我就不寒而栗。我们来算算看：姑且假设一位影评人每天要看两部电影，从他们在影展期间每天得看十部电影推算出这个平均值是很合理的。好，一天两部，一年就是七百三十部。一部电影通常有近两千七百米长的胶片，乘以七百三十，等于让人晕眩的一百九十七万一千米长的胶片。就算一位影评人的活跃期可达三十年好了，最后他将看完五千九百一十三万米胶片！这对我来说实在太惊人、太超乎寻常了，简直难以理解，我的崇敬之感油然而生，在我面前的是某些可称得上接近奇迹的记录，如同苦行僧禁食一年，蛙人憋气潜入两百米深的海底，太空人飘浮在离月球表面数百米远的地方。六千万米的画面！我自问，一位影评人怎么还可能有跟其他人一样的细胞结构、生理构造和神经系统。天知道影评人晚上还会不会做梦，他的无意识要如何抵抗这泛滥并蜂拥而来的敌手？要用什么方法消化从四面八方侵入的影像？这些影像几乎不再指涉任何东西，不论是日



常生活还是观众个人的隐形生活，所以沦为冗长空洞的图像，像一声噪音、一个永恒色那样不起眼，是这些影像的必然下场。我的看法是应该好好注意、研究并分析那些影评人，就当他们是新生物、新人类的典范，或许电视正把我们全部引向同一个方向和相同的命运里去。总之，迟早有一天，我要试着就这个题目做一个小小的个人调查。影评人中有几位是我的好朋友，彼此早就认识，我们是一起开始的，他们写电影，而我则适度地提供给他们一些写的借口。我真要问问图里奥、达利奥和吉安·路易吉，他们是怎么对付这六千万米胶片的。我还要问他们另外一件事：他们如何能原封不动地保有那份看电影的喜悦、意愿和欲望，而拍电影的我有时反而觉得越来越提不起劲呢？

对不起，我跑题了，您刚刚问什么？为什么我决定拍一部关于卡萨诺瓦的电影？

《卡萨诺瓦》，跟《萨蒂里康》《十日谈》《疯狂的奥兰多》一样，属于那种你相信可以使制片人拜倒在你脚下的电影，也就是说它们是占优势的交易筹码：我拍《萨蒂里康》，你呢，制片人，接下来让我拍《马斯托纳之旅》或《罗马》或我想拍的东西吗？总之，用租赁业的行话来说，这是那种“打头阵”的电影，就像给驴准备的红萝卜。至少对我而言事情是这样的。但也可能事情刚好完全相反，是《罗马》促成了《萨蒂里康》，《我的回忆》促成了《卡萨诺瓦》。其实这一切都只不过是意图、托词、

愿望和信念的投影罢了，它唯一的任务是让我拍出那一刻我应该拍的片子。

我是签完电影合约才读的回忆录，当时我一阵晕眩，立刻意识到自己走错了一步。扎朋尼安慰我说，《萨蒂里康》当时情况类似，我也是先签了约才读佩脱尼奥的书的。没错，但本质上的差别是，我上一次立即对那部电影产生了一种就是要拍它的感觉，这一次则不然，计划案之所以被固执甚至有些歇斯底里地推进，是因为我不得不拍它；连带地使这部电影的观点也甚至是应需要和绝望而生，是强加上去的，与原书、卡萨诺瓦、十八世纪以及所有为这个题目所写的东西全不相干。

从图像的角度来看，十八世纪的各个方面都最为枯槁。要重新赋予这个世纪新的个性、新的魅力和新的视野，就图像层面来说，是一项令人绝望的工作。这部电影也因此让我备感迷惑，像一个被莫名监禁的囚犯掉入了随口允诺的计划好的陷阱中，又像卡夫卡《审判》一书中的主角，因一个不经意的举动招致了一场阴郁的审判和难以逃避的刑罚。这部电影像是赎罪……

我在回忆录浩瀚的书页中，在那些毫无感情如统计学般严谨编列了清单，但又吹毛求疵、过分细碎、牛皮吹得不算大的事件一览表中行军。厌烦、漠然、嫌恶、无聊，是我沮丧而气馁的心情唯一的变化。

就是这种排斥，这种厌恶，启发了电影的方向。



就这样，我想到要叙述一个从未出生的男人的故事，一具行尸走肉的奇遇，一个没有个人理念、感情与观点的死气沉沉的傀儡。一个幽禁在母胎里的“意大利人”，在那儿浮沉，幻想着一场他没有真正活过，却令人不知所措地催眠般反复吟诵着的人生，他的躯壳栖身在那个缺乏激情的世界里。空无的形体组合又拆散，有水族箱式的魅力，是一个深蓝色的空间，在那里一切都是扁平的、未知的，不能被熟悉和穿透。

一部关于“非生命”的抽象而不正规的电影。没有人物，没有剧情，没有开场白没有进度也没有净化，一场机械芭蕾舞，疯狂且缺乏目标，是蜡像博物馆里的电动蜡像。卡萨诺瓦一小木偶。在绝望中，我抓紧了这个“空无的晕眩”作为唯一的参考点，来述说卡萨诺瓦和他不存在的一生。这样一个不用评价介入，不用感情诠释，对事实视而不见——被事实忽略、抹去——的呆滞眼神，我觉得是使我们在今天得以幸存的生机勃勃的惯性。

现在《卡萨诺瓦》拍完了，它在环游世界，几乎在各地都引起了失望、不安、反感和愤怒。一位作家被誉为卡萨诺瓦专家，知道所有关于卡萨诺瓦的事，他以沉痛又满足的口吻说：“费里尼想摧毁卡萨诺瓦，但他只成功地摧毁了他自己。”我当然不这么想，不过我得承认，《卡萨诺瓦》是我所有电影中跟大众接触上最有问题的一部。但我要补充，造成这种失望的缘



由、意见、期待、要求和理念，基本上并不能归咎于电影。因为观众在进入电影院时，脑袋里已经有了一部他们自己的电影，而他们想看到它被肯定。

或许，正因为这部片子受到了普遍的侵略性误解，我反而觉得《卡萨诺瓦》是我拍的电影中最美、最清醒、最严谨、风格也最完整的一部。不过我并不信任自己的意见，通常我是反对表达意见的，我这么做不仅是因为受到了片子本身的怂恿，也是受到了会继续发生在它身上的奇遇的刺激。

不管怎样，片子已然远去，远离我的肩膀，和我其他的片子相混淆并彼此融合。至于萨瑟兰像海马那样失措的脸和惊愕紧张的神情，他跟机器娃娃绑在一起没完没了地转圈唱歌时的迷人浅笑，他在冰天雪地的威尼斯身穿羊毛裤和吸血鬼式斗篷的样子，还有那没办法变成“乖宝宝”的精力充沛的小木偶，和浪荡儿、藏巴诺、白酋长、卡比利亚以及我故事里所有的其他角色一起度过了他梦幻的一生。

这部片子开拍后，我开始觉得无法界定自己的年龄，我可以是三十一岁、四十七岁或二十八岁。我处在那种陪伴我们一生良久的时间停摆状态：从十八岁到成年。我得集中精神才能准确记起自己多少岁。度过这三年漫长的拍摄过程后，现在我仿佛终于实实在在地有了五十七岁。可以引申为有了一个明确的方向或有其意义的一种自觉。小木偶——卡萨诺瓦真的成功摆脱了旧患和那些用以自我保护的妥协吗？真的成功战胜了不愿

接受、拒绝接受他的意大利性格中的那份顽固吗？真的离开了给他生命和制约的那个令人窒息的羊水袋吗？它是新气象的开始吗？这些是拍完这部电影后，常常跟着我的疑问、好奇和莫名其妙的要求，我应该更聪明些，想办法从怀疑中求得正面的启示。

你听听昨天晚上发生了什么：在乡下一间露天小吃店的斜草坡上，我身边是一群拍警匪片和色情小电影的没半点正经的导演、制片人和其他同行。我其实坐得有些远，避开了他们横七竖八热闹沸腾的桌子，不过我照样加入了他们酒醉的欢乐、闲聊、搬弄是非和捧腹大笑。他们用贬斥、咒骂及侮辱的口吻，在哄笑和挤眉弄眼中描述他们的工作，玩世不恭地大谈小道消息和阴谋诡计。而我不知道为什么和他们立场一致，也厚颜无耻地窃笑着。

突然，有三个小孩走过来向我要签名照片，我正四处找纸和笔以满足他们的要求时，有人拉了拉我的袖子，是个扎着两根小金辫的粉扑扑的小女孩，她以小孩常有的那点残忍直截了当地跟我说：“费里尼，你就不能改一下吗？”那双美丽的蓝眼睛望着天空，仿佛对自己提出的问题毫不在乎。我一点儿也不诧异，相反我觉得这个问题很中肯也很理所应当，我很乐意尽我所能回答她，所以想找一张纸写上我的答案。我想回答她“我会试试看”，可小纸条上已经满是签名、字句、污秽和涂鸦，连一小片空白也没有。我徒劳地翻来翻去，想找出一个干净的

小角落。最后，有点气馁的我决定写在狭小的纸边上。真是绝望的艰难之举，我费了很大力气才把答案写上去，但不得不接受结果那成了一团看不懂的墨水渍的事实。没人能看得懂“我会试试看”，连我也没办法。所以，我有心改变的这个书面证据，缩减成了难以辨认的一个小黑点、一小片尘渍，根本不存在。

我得补充说明，这个梦并没有像我预期的那样让我快快不乐，相反，醒来以后，等短暂的呆想一过，我松了一口气，然后听到自己几近快乐地说：“好啦。我对那个小女孩实在很抱歉，但我知道这是没办法的事。”又过了一会儿，我哼起歌来。



## 附录：费里尼电影创作表

*Luci del Varieta*

《杂技之光》（又译：卖艺春秋）

1950 年 12 月 6 日意大利上映

与阿伯特·拉图尔达共同执导

*Lo Sceicco Bianco*

《白酋长》

1952 年 9 月 6 日意大利上映

*I Vitelloni*

《浪荡儿》

1953 年 8 月 26 日意大利上映

1953 年第 18 届威尼斯电影节银狮奖最佳影片

*L'amore in città*

《都市爱情》

1953 年 11 月 26 日意大利上映

与米开朗基罗·安东尼奥尼等导演联合执导（费里尼执导第四段“婚姻介绍所”）

*La Strada*

《大路》

1954 年 9 月 6 日意大利上映

1954 年第 19 届威尼斯电影节银狮奖最佳影片

1957 年第 29 届奥斯卡金像奖最佳外语片

*Il Bidone*

《骗子》

1955 年 9 月 9 日意大利上映

*Le Notti di Cabiria*

《卡比利亚之夜》

1957 年 5 月 26 日意大利上映

1957 年第 1 届意大利大卫奖最佳导演

1958 年第 30 届奥斯卡金像奖最佳外语片

*La Dolce Vita*

《甜蜜的生活》

1960 年 2 月 3 日意大利上映

1960 年第 13 届戛纳电影节金棕榈奖

1960 年第 4 届意大利大卫奖最佳导演

*Boccaccio'70*

《三艳嬉春》（又译：薄伽丘 70 年）

1962 年 2 月 22 日意大利上映

与维托里奥·德·西卡等导演联合执导（费里尼执导第二段“安东尼博士的诱惑”）

8½

《八部半》

1963 年 2 月 14 日意大利上映

1964 年第 36 届奥斯卡金像奖最佳外语片

*Giulietta degli Spiriti*

《朱丽叶与魔鬼》

1965 年 10 月 22 日法国上映

1966 年第 23 届美国金球奖电影类最佳外语片



*Histoires extraordinaires*

《勾魂慑魄》

1968 年 5 月 17 日法国上映

与路易·马勒等导演联合执导（费里尼执导其中的“该死的托比”一段）

*Fellini Satyricon*

《萨蒂里康》（又译：爱情神话）

1969 年 9 月 3 日意大利上映

1969 年第 33 届威尼斯电影节帕西内蒂奖最佳意大利电影

*I Clowns*

《小丑》

1971 年 3 月 10 日法国上映

1971 年第 15 届意大利大卫奖大卫特别奖

*Rome*

《罗马》（又译：罗马风情画）

1972 年 3 月 14 日法国上映

1972 年第 25 届戛纳电影节技术大奖

*Amarcord*

《我的回忆》（又译：我记得）

1973 年 12 月 13 日意大利上映

1974 年第 18 届意大利大卫奖最佳影片、最佳导演

1975 年第 47 届奥斯卡金像奖最佳外语片

*Il Casanova di Federico Fellini*

《卡萨诺瓦》

1976 年 12 月 7 日意大利上映

1978 年第 31 届英国电影和电视艺术学院奖最佳制作设计 / 艺术指导

*Prova d'orchestra*

《管弦乐队的彩排》（又译：乐队排练）

1978 年 12 月 4 日意大利上映

*La Citta delle donne*

《女人城》

1980 年 3 月 28 日意大利上映

*E la nave va*

《大海航行》（又译：船续前行）

1983 年 9 月 10 日意大利上映

1984 年第 28 届意大利大卫奖最佳影片、最佳编剧

*Ginger e Fred*

《金格和弗莱德》（又译：舞国）

1986 年 1 月 13 日法国上映

1986 年第 30 届意大利大卫奖雷内·克莱尔奖

1987 年第 44 届美国金球奖电影类最佳外语片

*Intervista*

《费里尼访谈录》（又译：访谈录）

1987 年 5 月 18 日法国上映

1987 年第 40 届戛纳电影节四十周年纪念大奖

*La voce della luna*

《月亮之声》（又译：月吟）

1990 年 1 月 31 日意大利上映