



DAVID LYNCH

大卫·林奇

蔡 萌 杭海宁 编著

辽宁美术出版社

ISBN 7-5314-3687-6



9 787531 436874 >



ISBN 7-5314-3687-6 / J. 3594

定价 13.50 元

图书在版编目(CIP)数据

大卫·林奇/蔡萌, 杭海宁编著. —沈阳: 辽宁美术出版社, 2006.12

(映像馆)

ISBN 7-5314-3687-6

I. 大... II. ①蔡... ②杭... III. ①林奇, D. 一生平事迹 ②电影评论—美国 IV. ①K837.125.78 ②J905.712

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第132120号

映像馆

大卫·林奇

作者/蔡萌 杭海宁

责任编辑/王嵘 郝刚

装帧设计/王嵘

制版/沈阳市冠华电脑设计有限责任公司

印刷/沈阳市印刷研究所(有限责任公司)

技术支持/姚红斌 李慧君

技术编辑/田德宏 王东

责任校对/张亚迪

出版发行/辽宁美术出版社

经销/全国新华书店

版次/2006年12月第1版

印次/2006年12月第1次印刷

开本/889×1194 1/32

印张/3

印数/3000

书号/ISBN7-5314-3687-6/J·3594

定价/13.50元

邮购部地址: 辽宁省沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

辽宁美术出版社 邮购部

邮购部电话: (024)23833803

E-mail: lnmscbs@mail.lnpgc.com.cn <http://www.lnpgc.com.cn>



《映像馆》

英格玛·伯格曼 INGMAR BERGMAN/ 弗莱特里·费里尼 FEDERICO FELLINI/ 安德烈·塔可夫斯基 ANDREI TARKOVSKY/ 让-吕克·戈达尔
JEAN-LUC GODARD/ 克日什托夫·基耶斯洛夫斯基 KRZYSZTOF KIESLOWSKI/ 黑泽明 AKIRA KUROSAWA/ 皮埃尔·保罗·帕索里尼 PIER
PAOLO PASOLINI/ 米开朗基罗·安东尼奥尼 MICHELANGELO ANTONIONI/ 路易斯·布努埃尔 LUIS BUNUEL/ 莱纳·维尔纳·法斯宾德 RAINER
WERNER FASSBINDER/ 佩德罗·阿尔莫多瓦 PEDRO ALMODOVAR/ 尼基塔·米哈尔科夫 NIKITA MIKHALKOV/ 斯坦利·库布里克 STANLEY
KUBRICK/ 罗伯特·布萊松 ROBERT BRESSON/ 林权泽 IM KWON-TAEK/ 谢尔盖·爱森斯坦 SERGEI MIKHAILOVICH EISENSTEIN/
大卫·林奇 DAVID LYNCH/ 小津安二郎 YASUJIRO OZU/ 阿兰·雷乃 ALAIN RESNAIS/ 弗朗索瓦·特吕弗 FRANCOIS TRUFFAUT

埃里克·侯麦 ERIC ROHMER/ 卢契诺·维斯康提 LUCHINO VISCONTI/ 雅克·里维特 JACQUES RIVETTE/ 阿巴斯·基亚罗斯塔米 ABBAS
KIAROSTAMI/ 沃尔克·施隆多夫 VOLKER SCHLÖNDORFF/ 沃纳·赫尔措格 WERNER HERZOG/ 约翰·福特 JOHN FORD/ 彼得·格林纳威
PETER GREENAWAY/ 西奥·安哲罗普洛斯 THEO ANGILOPOULOS/ 沟口健二 KENJI MIZOGUCHI/ 维姆·文德斯 WIM WENDERS

……
未完待续 敬请关注

大卫·林奇

DAVID LYNCH

张萌 杭海宁 编著

映像馆

IMAGES
LIBRARY

辽宁美术出版社

试读已结束：需要全本请在线购买：www.eritong.com

映像館

《映像館·导演》

策 划

王 嵘

主 编

董冰峰

编 委

(按姓氏笔划排序)

王 林 / 刘天舒 / 刘 亭 / 朱玉卿 / 张 滨 / 张啸涛 /
谷 淞 / 杭海宁 / 金 燕 / 赵原冰 / 程 敏 / 崔 婷 /
彭永坚 / 董冰峰 / 董金明 / 雷 瑛 / 傅淞岩 / 蔡 萌 /
潘 源

关于映像馆

电影被视为“一种(人类)幻想的现象”。

“映像”较之于“影像”更着重于人的心理及生理感受，它与生命共同搭建一个完满形态。

在此处，“映像”替代在电影诞生之初的放映机投射影像的感知与印象。

“映像”，同时也具有某种预设的“意识形态”。

《映像馆》是系统梳理当代电影大师作品与创作的一套系列丛书。准确地说，是向“作者”导演表示敬意的文字与图片的记录。这并非涉猎浩繁的电影历史，这个范围或许对于人们通常知晓的“电影导演”是较陌生的。

所以，《映像馆》的受众群从开始就注定不会太宽泛。

《映像馆》的产生缘于少数人对电影的挚爱和持续的热情。

这里希望能够建立一种有效的、良性的语言环境，形成对电影“娱乐功能”之外的“美学价值”的关注与审视，以及置于常规的“看”电影的接受反应之上；再者，面对影像资讯急速膨胀、缺乏分科门类更详尽的研究电影资料的当下，《映像馆》如能去繁入简，充当“认识”电影过程中的“工具书”，这当是《映像馆》的某种价值所在了。

董冰峰

2003年10月



大卫·林奇

电影的好处就是它能表达出一些语言无法表达的侧面。

——大卫·林奇



不同时期的大卫·林奇

引子

作为当今美国乃至世界最著名的独立电影导演之一，大卫·林奇凭借着多年来对艺术领域的全面性把握，在今天的世界影坛上独树一帜。

大卫·林奇用电影的方式深刻地向我们描绘出后现代状况下人类内心精神世界的想象图景。西方评论界对林奇及其电影的研究已经相当广泛丰富，而且林奇的电影中有太多的元素值得思考，因此也有太多的角度和方法可以切入运用。但在看过他的一本访谈录之后，笔者决定从人类学的角度切入对林奇艺术生涯的概述。这本访谈录的英文书名是：LYNCH ON LYNCH，1997年费伯父子出版社（FABER AND FABER LIMITED）出版，由克里斯·罗德雷（CHRIS ROLDEY）（相关链接：[克里斯·罗德雷CHRIS ROLDEY](#)，

独立影片制片人、作家和记者，定居伦敦。1983年以来，他拍了20多部关于电影的纪录片，包括关于美国独立电影制作、电影工业中的女性以及好莱坞大影片公司体制等主题，同时写了很多著名导演的评传，其中包括维姆·文德斯、大卫·克隆伯格、皮耶·帕罗·帕索里尼和大卫·林奇。1992年为英国费伯父子公司编著了《克隆伯格谈克隆伯格》，1995年，他将雷德蒙·卡弗的短篇小说《邻居》改编为短片《热带鱼》。编著，书名如果直译的话，应该叫做《林奇论林奇》。全书共为九个部分，头两个部分主要介绍林奇早年的生活经历，后几个部分则围绕林奇的几部主要电影展开，此访谈是在1996年以前完成的，因而并不包括林奇近年的作品，如《斯特莱特的故事》、《穆赫兰道》、《暗室》等。访谈者显然和林奇有着良好的交往，林奇的兴致很高，谈的也很细致，从中我们不仅可以看到他的成长经历，而且，最能可贵的是，还可以看出他从事电影事业近30年来的心路历程。但也有许多地方因此而显得过于冗长，一些严肃且有见地的观点散落在对于电影拍摄流程的津津乐道之中，这可能正是此书的趣味所在。当然，作为资料，这本书仍不失为目前最为详细的解读林奇及其电影玄机的钥匙。

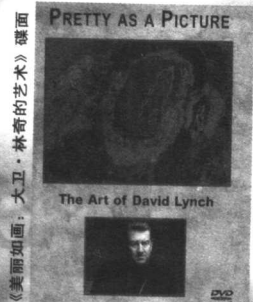
目前大量林奇DVD影像资料中，最为重要的是1997年由A FINE CUT PRESENTATION公司出品的，名为《美丽如画：大卫·林奇的艺术》(PRETTY AS A PICTURE—THE ART OF DAVID LYNCH)的访谈纪录片，作为当代的一种新的文献形式，向我们提供了一个鲜活、生动的大卫·林奇。

或许林奇原本就要求人们从弗洛伊德、超现实主义、象征主义和文化批评、社会批评的角度给予他的那些电影作品细致入微的解读。然而，这些作品的价值肯定还在别处，而不仅在其特定“意义”中。正如有一千个读者就有一千个哈姆雷特，同样，有一千个观众就有一千个大卫·林奇。从某种意义上讲，他的每部电影都是一部具有多种阅读、阐释可能与途径的叙事文本，一个展开文本游戏的试验场，观众在他的电影中进行无数次的灵魂冒险。也查电影的秘密在他年轻时代的经历中能找到某些答案。

时间·影像

1

大卫·林奇，1946年1月20日生于美国蒙大拿州的密苏拉(MISSOULA, MONTANA)市。他的童年是在不断搬家的过程中度过的，当他才只有两个月大的时候，就跟随父母搬到了爱达华州的沙坚区(SANDPOINT, IDAHO)。父亲唐纳德(DONALD)



大卫·林奇

是美国农业部的一名调研科学家，工作性质决定了他经常更换住处，林奇一家也就跟着在美国搬来搬去。在桑德本市只呆了两年，在那儿林奇添了个弟弟——约翰（JOHN），全家又搬到了华盛顿州的斯波坎市（SPOKANE, WASHINGTON），家里又添了个新成员——妹妹玛莎（MARTHAB）。从斯坎波又搬到北卡罗来纳州的达勒姆市（DURHAM, NORTH CAROLINA），再到爱达华州的博伊斯（BOISE），最后搬到弗尼吉亚的亚历山大（ALEXANDRIA, VIRGINIA），这时林奇才14岁。童年这种漂泊的生活经历成为了后来林奇电影中的那种不安的特质的根源，他的电影中之所以经常会出现公路的场景，大概也与这种经历有关吧。此外，对于一个孩子来讲，此时正处在对世上一切事物都好奇的阶段，而这么多次的搬家增加了他的某种阅历，这是大多数人在儿童时期没有过的经历。无论如何，儿童世界的知觉，大都是“自我中心”的，林奇也不例外。正如他所说：

“我的童年时由优雅的家、林荫路、送奶工、在后院全要塞、嗡嗡响的飞机、蓝天、尖桩篱栅、绿草跟樱桃树构成的。典型的美国中部理想生活。但在樱桃树上就有树脂慢慢渗出来——有些是黑色的，有些是黄色的，几百万只红蚂蚁就爬在树上。”

这种意象在林奇的电影中都有出现，所以说对一个事物的概念的信息传递，是需要生活经验的，把自己的大脑中的记忆通过作品传递出来，作品中的视觉信息是通过记忆的碎片组合而成的。例如，20世纪50年代的美国正好是林奇成长的环境，这时的美国正是经济空前发展的时期。作为美国经济三大支柱产业的钢铁、汽车、建筑业在这时蓬勃发展。整个50年代，汽车销售量年平均近700万辆，由平均每五人一辆增至几乎每两人一辆。战后蓬勃兴起的石油、化工、天然气、电子、航空和宇航、原子能等新兴工业部门发展更为迅速。这个时期的美国总统正好是第二次世界大战的英雄德怀特·艾森豪威尔。这种社会环境对林奇的影响在其电影中有深刻鲜明的体现。即便是《蓝丝绒》、《迷失高速公路》这样极具现代性的影片也深深地刻着50年代的烙印，以至于在2003年的短片《林奇的午餐：6部——1950年代》（LUNCH WITH LYNCH：Part 6 <The 1950's>，7分42秒）中也依然散发着浓郁的怀旧气息。

我们能从他的童年经历中找到很多后来电影中的线索，在被问及：

你小时候非常害怕城市，对不对？即使长大成人了还是这样。

林奇回答说：

对，不过我想如果你在城市里长大的，你就会害怕乡村，如果你在乡村长大你就会害怕城市。因为我外婆住在布鲁克林，我去过纽约看到了很多东西。简直把我吓得要死。在地铁站，我记得进站的列车夹着很大的风开过来，然后是气味和声音。我每次去纽约都有一种恐怖的感觉。

我外公外婆在布鲁克林有一套公寓，而且他每晚都要把他的汽车上的天线拧下来，这样那些流氓们就不会把它打断了。我能在空气中感到恐惧的存在。这对将来的火焰可算得上是用之不尽的燃料。

由此我认识到在表象下面总有一个世界存在，你再往下深挖还有不同的世界存在。我是在孩子的时候就知道了这一点，但我当时找不到证据。只是一种感觉。蓝天、鲜花固然很好，但另一种势力——一种痛苦、腐烂的势力。

也在如影随形。

从这段对话中，我们不仅可以看出林奇对乡村的依恋，而且这种依恋分别在1986年和1999年的两部电影《蓝丝绒》和《斯特雷特的故事》中有所体现。在《蓝丝绒》中体现为一种怀旧情结，和对事物的表层之下的本质的探究，这在《双峰镇》和《穆赫兰道》中也同样有所体现。而在《斯特雷特的故事》中体现为一种类似美国画家安德鲁·怀斯（ANDREW WYETH）的温情脉脉的乡土情结。同时，这种童年的恐怖经历又促使他在后来的电影中大量的运用“火”这一元素，这在其早期第一部短片《六个苍白的人》中就有体现，尤其在《沙丘》、《蓝丝绒》、《我心狂野》和《迷失高速公路》中体现得最为明显，且运用得更加炉火纯青。在这里火焰绝对不是一个简单的视觉符号，它似乎在昭示着一种燃烧在人精神深处的痛苦经历，这就是我们在他的电影中体验到的某种似曾相识的感受。

2

在林奇很小的时候，他的父亲从办公室里带回很多纸，于是他便从早到晚一直的涂画个不停；而他的母亲也是别有用心的不肯将带颜色的画册拿给他看，就是怕他被色彩的表层所束缚、限制，这种经历成为大卫·林奇最早的艺术启蒙。到了大约14岁的时候他还不知道自己将来会干些什么，因为他的父亲是个科学家，所以他也曾想过将来也当个科学家，不过他确实酷爱美术，喜欢画画。一天，他去好朋友托比·凯勒（TOBY KEELER）父亲的画室参观，这次经历完全改变了大卫·林奇的信仰，他从此便开始走上绘画的道路。还有一点十分重要，凯勒的父亲当时介绍给小林奇一本后来成为他制



委拉斯开兹与培根的《教皇英诺森十世肖像》

定艺术生活的书，一本成为他艺术圣经的书——罗伯特·亨利（ROBERT HENRI）的《艺术精神》（THE ART SPIRIT）。

当然还有被林奇誉为他心目中的英雄的画家——弗朗西斯·培根（FRANCIS BACON 1909-1992）。（相关链接：弗朗西斯·培根二战后英国重要的新具象主义画家之一，与卢希安·弗洛伊德

（英文名）并称为英国新精神绘画的代表。1909年出生于都柏林，1952年起定居伦敦。他从1929年开始自学绘画。他的绘画作品经常体现为一种变形扭曲的人作挣扎状，或者将一个比较完整的人的肖像，用较大的笔触打破，人物的面部被撕扯、打破或挤碎，给人一种全新的视觉形式。）林奇在60年代曾经看过培根在美国的画展，这次展览对他产生了重大影响，他曾经在访谈录中说过：“我是在60年代在莫尔伯勒美术馆（MARLBOROUGH GALLERY）看的培根的画展，那是我一生中见过的最有力的东西之一。一般来说我喜欢

某个画家的作品不过就一两年的时间，但我喜欢培根的一切。那个家伙，你知道，真有东西。”当时林奇所看到的这批画作大概就是培根在1953年到1960年间的一系列杰出的作品，他以美术史上最重要的作品作为针对的对象，例如：将委拉斯开兹的《教皇英诺森十世肖像》。批评家们认为培根的绘画中对人体实施的刑罚式的待遇，仿佛使人变成了一部惊悚片中的可笑而悲怆的人物。显而易见，林奇后来的电影观念在不同程度上受到了培根的影响，起码在他们的思维方式的层面上有很大的相通之处，有些甚至是相同的。还有一位导演对培根感兴趣，他就是意大利导演贝托鲁齐，你也许不会忘记那部以更为直接的手段向我们展示对培根敬意的影片——《巴黎最后的探戈》。电影开头的大量培根绘画作品的镜头，不断向我们预示着男主角的扭曲内心和疯狂的行为。

他在拍摄电影之后的休闲方式之一，就是进行他的绘画创作。他的绘画显然不及他的电影显得那么具有唯美因素，甚至从其风格上也根本看不出与抽象表现主义绘画有何区别，他的绘画形式很像德国的表现主义画家安塞姆·基弗（Anselm Kiefer）的作品，但林奇的绘画是绝对自我的，他在试图强调一种主题与风格以及空间的统一。在我看来他的绘画体现出更多的是一种对画面肌理的迷恋，他的画面所体现的是一种消解掉具象形状的纷繁复杂碎片之后，无数肌理里碎片的重新整合，于是造成了一种肌理上的空间感。于是林奇把这种观念运用到了电影之中，他说：



安塞姆·基弗的绘画作品

“一个词也是一种肌理，一种质地。”

大卫·林奇是在用艺术来自我发泄，电影和绘画只是他的宣泄的途径。

毋庸置疑，绘画是林奇电影的开端，而且因此也是他最合适的开端。它在十几岁时意识到绘画可能会成为他一生的职业，这是他人生中的第一个大转折点。他后期画布上的那种灰暗、薄涂的画面，表现了他的电影中无时不在的孩子般的困惑和恐惧。当被问及：

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

林奇说：

是的，绘画有一种特质，其对于生活中的一切来说都是真理。这就是绘画之道。音乐也有同样的特质。有些事没法付诸于言，那就是绘画要处理的内容。那也是拍电影，起码对我来说，大部分的目的所在。在各式上有语言的故事，但也有能用电影表达却没法用语言诉说的东西。那就是属于电影的魅力语言。它还得跟时间、交接以及所有绘画的规则打交道。绘画更本质、更持久，胜过世上的一切。

在林奇的童年记忆里，对他影响最大的另一件事是在1961年，他15岁的时候，作为鹰牌童子军（EAGLE SCOUT）参加美国总统约翰·肯尼迪的就职典礼。这次经历成为他得以在童年自命不凡的心理优势。好多事情最后都被他浓缩为三个词，即鹰牌童子军、密苏里、蒙大拿。其实大卫·林奇依然

是个有着强烈的绘画情结的电影导演，这与他早年的学艺经历有关，他是把电影当做绘画一样进行创作的导演之一，但与大多数画家电影不同的是，他的电影中包含了大量的心理分析和超现实主义元素和不确定性结构带来的心理误认。再加上他对电影技术以及本体语言的熟练掌握，才使得他的这种林奇主义式的电影发挥得淋漓尽致。

3



杰克·菲斯克

大卫·林奇在上高中时遇见了他在艺术生活中一生的朋友：杰克·菲斯克（JACK FISK 艺术家、摄影师、设计师兼导演，在林奇的多部电影中担任制作设计、分镜头画面设计的工作）那是在1961年前后。林奇当时在华盛顿的科克兰艺术学校（CORCORAN

SCHOOL OF ART）的周末艺术班学习绘画。后来经过托比父亲的介绍，他们二人共同租了一间画室并经常得到画家布什耐尔·凯勒（BUSHNELL KEELER）等人的指点，在那里林奇完成了绘画的前期基础准备，艺术生涯真正开始。高中毕业后林奇去了波士顿博物馆学校，而杰克·菲斯克则去了库珀联合学院（COOPER UNION FOR THE ADVANCEMENT OF SCIENCE AND ART）深造。

1964年，18岁的林奇开始在波士顿博物馆学院接受全日制的艺术教育，不过一年后他却因为跟杰克·菲斯克一起去欧洲游学三年而放弃了学校的课程。但这个计划只进行了短短15天就破产了，他们当时去了萨尔茨堡（SALZBURG奥地利城市，因电影《音乐之声》在那里实地拍摄而名声大

噪），林奇想跟表现主义画家奥斯卡·柯柯什卡（OSKAR KOKOSCHKA）（相关链接：奥斯卡·柯柯什卡，20世纪初的表现主义绘画大师，曾经在1905—1906年间跟随克里姆特和埃贡·席勒的维也纳分离派，他的绘画早期多以浪漫主义为基础，多用忽隐忽现和富有光感的笔触，表现神话和爱情故事。后期多以人物为主，多以具有表现力的笔触和色彩以及不失严谨的造型，塑造出一种具有神经质式的人物形象。晚期则以更加强烈的色彩和更加富有力度的塑造人，甚至有时还会带有漫画的成分，最后甚至与抽象表现主义有一些联系，大卫·林奇的绘画受这一时期的影响较大。）学习绘画，但是由于那里的干净、整洁，使得他开始担心起来，这与林奇的心理有关系，他觉得这样不会给他的绘画带来任何感觉；而且当时柯柯什卡也不在那里，这对林奇来讲，是件十分遗憾的事情。结束了遗憾的欧洲之旅，林奇回到了弗吉尼亚，在那里林奇辍学了。由于父母搬到了加州的沃纳特里克，林奇只能寄宿在托比·凯勒的家。他与父母有过约定，如果不上学，就立即切断经



柯柯什卡的绘画作品

济来源，所以此时的林奇开始进入社会。先是在一家建筑公司画图，然后又去了一家画框店干活，但最后还是被解雇了。因此，林奇的生活陷入了窘境。当杰克·菲斯克从学校回来向他描述库珀联合学院有多好的时候，林奇终于动了重返学校的念头。但这次他去的是位于费城的宾夕法尼亚美术学院 (PENNSYLVANIAN ACADEMY OF FINE ARTS)。

1965年，林奇在费城找到了绘画的状态。费城在他的眼里到处都是混乱和糟糕的，甚至让他发抖。这真正地打开了他的艺术之门。这种恐怖经历，以及与社会的混乱状态之间保留一定距离的感受，为他后来的创作带来了取之不尽的素材，也从根本上改变了他的人生态度。1967年，有两件事情对林奇产生了最深远的影响，一是与同学佩吉·雷维 (PEGGY REAVEY) 结婚 (她婚后改名为：佩吉·林奇 PEGGY LYNCH)，再就是开始从绘画转向制作电影。

大卫·林奇的妻子佩吉·雷维



1967年，大卫·林奇的第一部动画短片《六个苍白的人》问世，它不仅只是林奇从绘画到电影的一个过渡，而且是林奇生命中至关重要的转变，这次创作经历对林奇产生了极为重要影响。在这部短片中，林奇将自己的绘画作品中加入了时间的概念，让绘画与胶片结合，使画面运动起来，这对他来讲很有新鲜感。虽然这部《六个苍白的人》只有一分钟，林奇却前后制作了两个月，但我们明显的可以看出一组强烈的、具有实验色彩的绘画图像拼贴。妻子佩吉说：“他把一些扭曲的运动的人头搬到屏幕上，然后他把生日蜡烛插到画布上，于是产生了燃烧的烟柱，最后这些头都吐了”。

其实他当时最原始的动机并不是要拍一部短片，而是想做一个装置作品或是做一幅能挥动手臂的人物肖像画。林奇说：

“我当时满脑子想的都是绘画问题，对电影或是摄影一无所知。后来只不过是我想拍一部动画作品，我当时认为一架16毫米的摄影机就很不了起了，而且我去商店看的时候非常惊异于它们之间的悬殊价格。最后我在费城一家‘摄像总会’店里买了架最便宜的。”

结果真的很棒。那是一部绘画和雕塑的演出。我终于拍了一部电影。在一小时的时间里先要有10分钟的暗场才能看到这部小电影。那可真是件了不起的事，但一共花了我200美元。当时对我来说真是太昂贵了。我最后把它叫做《六个苍白的人》。”

也许林奇在这个时候对绘画这种传统的表达方式产生了厌烦，所以他便把画面用蜡烛烧毁，作为一种发泄，画面中的人最后都呕吐了。《六个苍白的人》参加了年末的作品展览，并与他心目中的伟大画家诺埃尔·马哈菲 (NOEL MAHAFFEY) 一道获了一等奖。刚出道就获得了认可，林奇因为这件事而获得的鼓励相当重要，这也促使他继续做了下一部短片《字母表》。

1966年，林奇极不情愿地成为了一个学生父亲，因为他的女儿詹妮弗