
图书在版编目(C I P)数据

皮埃尔·保罗·帕索里尼 / 董冰峰编著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2004.1

(映像馆)

ISBN 7-5314-3147-5

I. 皮... II. 董... III. ①帕索里尼一生平事迹

②帕索里尼—电影影片—电影评论

IV. ① K835.465.78 ② J905.546

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 117619 号



皮埃尔·保罗·帕索里尼

作者 / 董冰峰

责任编辑 / 王嵘

装帧设计 / 王嵘

制版 / 沈阳市冠华电脑设计工作室

印刷 / 沈阳市第三印刷厂

技术支持 / 姚红斌 潘利

技术编辑 / 王东

责任校对 / 张亚迪 孙红 王岩

审读 / 关立

出版发行 / 辽宁美术出版社

经销 / 全国新华书店

版次 / 2004 年 1 月第 1 版

印次 / 2004 年 1 月第 1 次印刷

开本 / 889 × 1194 1/32

印张 / 3

印数 / 4000

书号 / ISBN-7-5314-3147-5/J.2162

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

读者作者工作部电话: (024)23419474

E-mail: lm1945@yahoo.com.cn <http://www.lnpgc.com.cn>

图书如有印装错误请与印刷厂联系调换



PIER PAOLO PASOLINI

皮埃尔·保罗·帕索里尼

董冰峰 编著

辽宁美术出版社



ISBN 7-5314-3147-5



9 787531 431473 >

ISBN 7-5314-3147-5

定价：12.00元

皮埃尔·保罗·帕索里尼
PIER PAOLO PASOLINI

董冰峰 编著

映像馆
IMAGE
LIBRARY

辽宁美术出版社



《映像馆》

策 划

王 嵘

主 编

董冰峰

编 委

(按姓氏笔划排序)

王林 / 刘天舒 / 孙孟晋 / 张 滨 / 崔 婷 / 董冰峰 / 傅淞岩

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”，同时也具有某种前设的“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

目录

关于导演 ABOUT DIRECTOR

⑦

皮埃尔·保罗·帕索里尼

JOURNAL

手记

⑪

关于作品 ABOUT WORKS

⑫

附文：演员尼内托·达沃利谈《十日谈》

演员尼内托·达沃利谈《坎特伯雷故事》

演员尼内托·达沃利谈《一千零一夜》

帕索里尼谈创作

剧本

⑧⑥

SCRIPT

《爱情百科》剧本摘选

作品年表

⑨③

THE CHRONOLOGY OF THE WORKS

DIALOGUE 对话

⑭

影评人 & 帕索里尼

⑥④

评论 REVIEW

生命三部曲

诗的电影

改变中的现实

死在田园——再论帕索里尼



PIER PAOLO PASOLINI

皮埃尔·保罗·帕索里尼

1975年11月2日，也有人说是前日夜里，意大利诗人、作家、电影导演皮埃尔·保罗·帕索里尼在罗马郊区奥斯梯亚镇被一名17岁的男妓用棍棒击杀，死时年仅53岁。

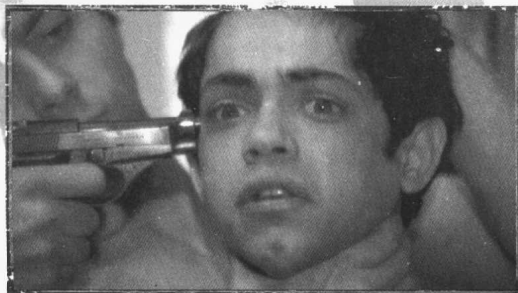
这距离他的影片《萨罗，或索多玛的120天》拍摄结束仅几个月，而新片《丑恶者，肮脏者，凶残者》正在筹备之中，帕索里尼的突然死亡轰动了整个欧洲及世界各国，他的政敌和反对者欣喜若狂，而这位作品中散发出浓烈的死亡宿命感的电影导演却受到了绝大多数

知识分子，如萨特、罗兰·巴特等人的隆重哀悼，尊奉他为“圣皮埃尔·保罗”。这位生前毁誉参半的导演，在其不幸遇难后仍然使众人反应强烈，他以超然自我意识为中心的影像美学实践，与传统体制持相背的态度，使得绝大多数人难以深入其影像真正的核心，而无法建立一种广泛意义上的认同。他们大多仅停留在帕索里尼惊世骇俗的身体行为及其影像主题之上，但随着他在电影创作领域的声誉渐盛（早已跻身于当代一流电影导演行列），其作

品愈发呈现出妥协的、迫人官能的与肉欲的感觉，这种越轨（逼近色情、暴力艺术所能忍受的极限）行为即在20世纪六七十年代充满变革



帕索里尼



《萨罗，或索多玛的120天》剧照

与解放的时代潮流中也属极度张狂，尤其是他的最后力作《萨罗，或索多玛的120天》表现的性与暴力的奇观致使所有的“正派”（或可以说持正确政治意识的）人士为之震颤。由此可以说，作为导演的帕索里尼正在创造一种独一无二的“影像书写方式”，远较其他种类电影流派的美学范畴所表现出的局限性，更接近电影本体——以现实的存在作为视角关照，直接剖析与探讨个体在欲求中获得身体、意识的最大限度的解放，从而分析、认知自身的政治与社会属性。显然，帕索里尼创作之始的积极意义乃是接近于实践派而非理论派，这使得那些单纯攻击其主题诲淫、意识形态是否正确的人士是无比虚妄和缺乏信心。帕索里尼的影像世界从开始时就被视为当代社会最为重要的“探索”。

（一）1960年—1965年

我憎恨布尔乔亚

被剥夺了在布尔乔亚之中的位置

于是我被剥夺了我在世界之中的位置

——帕索里尼

帕索里尼于1922年3月5日出生于意大利的波隆那，而他的童年时代则是在东北部的富利欧里度过。当他19岁时，进入了波隆那大学，其实在那之前，他已经出版了一本以富利欧里当地方言写成的诗集，并得到了一些著名的文学家的赞赏。在这本名为《卡沙萨之诗》的诗集中，帕索里尼已经开

始认识到“语言”在所谓文明危机时所坚持的一种方式，一种精神内在的回归。1948年，他正式加入了共产党，这又与他日益意识到必须有一种革命的社会意识才能在资产阶级体制中保持清醒的判断。政治生活的不尽人意，致使他同母亲于1950年迁往罗马，从此开始大量发表诗、小说，并且陆续接触和参与到电影制作中，为马里



帕索里尼《夜之卡沙萨》剧照

奥·索尔达蒂 (Mario Soldati) 的电影《河女》(《La donna del fiume》) 担任编剧工作，较为知名的是参与完成费里尼的《卡比利亚之夜》的剧作工作。在罗马的这段早期生涯中，帕索里尼发愤著书，逐渐声誉日涨，并结识了许多文学界、艺术界的知名人物，而且，20世纪50年代初期的罗马浮夸奢靡的生活风气使倾向同性之爱的帕索里尼更加偏执和放荡不羁，他所信奉的是如兰波般自我的精神世界，所幸的是他能游离于两个极端，他更加地在文字生涯中认识到“现实”的可感知性，而影像正是绝佳呈现行动的方式，这使他能够完全地沉浸在生活当中。

帕索里尼1961年执导的《阿卡托尼》和1962年的《罗马舅舅》被人视

为新现实主义流派的作品。《阿卡托尼》则是源于他的小说。两部影片表现的均是罗马郊区贫民窟的贫困生活，而主人公是现实底层的皮条客、妓女、小偷等。但与新现实主义主题绝不相同的是，帕索里尼冷静旁观，并考察了大量的生活细节，描绘他的主人公的生存欲望被一种社会体制强加于身的（或称之为信仰本身）属性所束缚，他们希望改善生活但又好像落入另一种悲惨命运之中，这种看似消极的宿命论观点开始被绝大多数马克思主义者所质疑、抨击。在他们看来，帕索里尼抹杀了阶级斗争的可能性，如帕索里尼所言，布尔乔亚阶级出身的他恐怕可能更重视的是“意识”，而不是现实的描写，表现“阿卡托尼”和“罗马妈妈”这样的人物置身的社会体制中“死亡的意识形态”才是帕索里尼执导之初的形式语言的凸显及意义所在。

毫无疑问的是，短片《软乳酪》奠定了帕索里尼电影语言的成熟期，它也被公认为是他最为重要作品之一。十字架的终极隐喻与存在的荒谬完美地融为一体，帕索里尼所醉心探索的诗的电影风格展现在《软乳酪》中，它以惊人的形象张力和主题来陈述。

接下来的几部纪录片准确地呈现了帕索里尼的社会实践和人文关怀的视角。《愤怒》的影像蒙太奇风格，仅是帕索里尼诗性文风的又一独白之作，大量对剪辑过的时事资料影片发表的总结性评判，使他看起来更像一名斗志昂扬的革命人士。而帕索里尼现身说法，并介入其中的《爱情百科》则是他倡导性意识在当代意大利社会中的现存认知问题，他颇具心思地组织了几段不同的主题，围绕当下意大利人对“性”的不同问题的回答得出了鲜活的多重意义的论释结果。这种现场感极强的“真实电影”类型的影像，更是作为知识分子的帕索里尼在揭露“一个低度发展国家的典型的古老阶层与原始文化



照像《阿卡托尼》

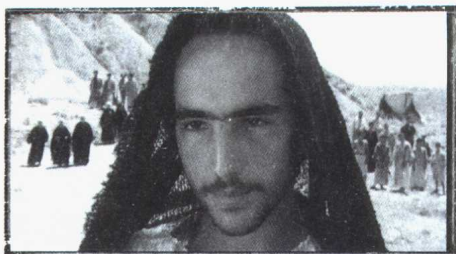
PIER PAOLO PASOLINI

《爱情百科》剧照



水平的社会里种种的神话与禁忌”，而在影片中帕索里尼插入了一段他与作家、精神分析学家的三人会谈，这更体现出他注重思维发展的社会学式的框架中展开的影像实践。

《马太福音》剧照



改编自新约的《马太福音》在电影史上独一无二地创造出了一名“革命者”形象——耶稣，帕索里尼认定出身无产阶级的耶稣制造了绝对信仰的“革命性教诲”。这位神，不辞辛苦，四处跋涉旅行，与世人明言。帕索里尼以强烈的感情投入到主题之中。影片也极令人信服地解决“真实的历史”与当代现实社会情境相连的问题，大段跳跃场景行云流水般的组接，很少人怀疑《马太福音》的不纯粹性，其实正因为影片中对立的各元素（宗教的神性论与马克思的唯物论）才是影片中真正的核心。

（二）1965年—1970年

人们说我有三位崇拜的偶像：耶稣、马克思和弗洛伊德，那只是一种套用公式的说法，事实上，现实是我唯一的偶像。——帕索里尼

《大鸟与小鸟》通常意义上被认为是一个重要的转折，也是帕索里尼完全“暴露”自己对那段意识形态状况特殊阶段的特定思考。无论是托托父子的荒诞旅行，还是在影片中插入的那段表现意大利共产党领导人辞世的纪录片都表露无遗，同时还印证了不论是帕索里尼还是知识分子的大众意识：我

们该何去何从？《大鸟与小鸟》的寓言色彩丝丝入扣地套用了名人的言论（片头是毛泽东与斯诺的对白）来谈及马克思主义的当代性问题。而从古代神话中直接取材的《俄底浦斯王》和《美狄亚》是帕索里尼最具观赏力的影片，形式主义的滥情被精确地穿插到对自身的弗洛伊德式的心理历程中，《俄底浦斯王》呈现的是神话与现实的双重对照，俄底浦斯的宿命从古代跨越到了现代的

《俄底浦斯王》剧照



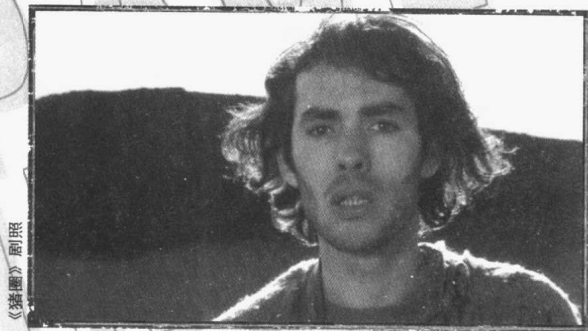
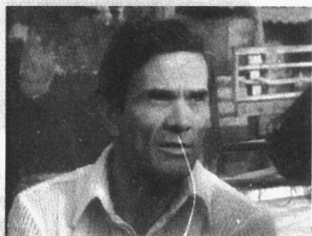
《美狄亚》剧照



意大利，“一方面，我完全沉浸在这个神话之中；一方面，我希望采取一种完全超脱神话之上的态度。”而《美狄亚》则是完完全全地沉浸在神话、传奇、巫术、仪式等等的奇观景象当中。影片中多处出现冗长的祭祀仪式和朝拜场景，主人公身处一种精确的绘画性构图中，帕索里尼暗示原始文化对现代文化的折射，美狄亚寻找到的是一种与现实之间的神圣关系的仪式，而不仅仅是对伊阿宋的爱恋。结尾她在毁灭全部之前的“激情”和而后的“牺牲”印证了另一种生命形式或文明形式的轮回。

描写布尔乔亚生活哲学的《定理》和恶梦般的《猪圈》制造出令人难忘的最简约主义的形式。《定理》前50分钟几乎是默片，而《猪圈》中占主要的一段叙事情节的主人公“食人者”只是在临死前才说了一句话，这几乎避开了写实主义所有的形式意图。《定理》和《猪圈》都论及了一种交流的困难，《定理》中的家庭成员整日在期待一名神秘的来访者，而《猪圈》的主人公们只能选择吃人或被吃。帕索里尼影片中的“造反者”他们表现出来的激烈行动、性爱、置身神秘主义、吃人、均是被体制所压抑或吞噬。帕索里尼对法国“六八运动”十分关切，之后不久他便清醒地认识到学生运动中的盲从性，当处于这个激进的时代时，他的电影看似抛弃了历史和政治，似乎是拒绝了现代世界而沉溺于想象与幻觉的体验当中，但是在《定

帕索里尼



《猪圈》剧照

理》、《猪圈》中浓烈的隐喻色彩却提升出一种纯粹的文化特征，帕索里尼是在“寻找一种细腻考究的、隐秘性的语言……”那时我认为，大众媒介的专制统治是一种我拒绝做出任何让步的独裁政治形式”，帕索里尼对形式语言——诗的语言的关注胜过他的任何“行动”，他对电影艺术的态度在强化电影作为“艺术”，而不是“商品”的过程中体现，《定理》、《猪圈》的晦涩正是这种断然拒绝夸张的流行后而产生的并不冒失的言论及行动，从这一点而言，帕索里尼并未像法国导演一样去坚持，而是远离了政治的热情，回到重建文化信心的行动中了。

帕素里尼



(三) 1970 年—1975 年

身体始终具有革命性，因为它代表了不能符号化的事物。

——帕索里尼



《十日谈》剧照



《坎特伯雷故事》 剧照



《一千零一夜》剧照

《十日谈》、《坎特伯雷故事》、《一千零一夜》、《萨罗，或索多玛的120天》4部影片都不约而同地引入“身体”的概念，均涉及性爱的主题。略显不同的是最后一部表现的是明显的性暴力，前三部均是引经据典。《萨罗，或索多玛的120天》原作者萨德笔下变态的性爱，实质都体现出对权力体制的压抑抗争的过程，而爱欲和死亡两个基本的主题是深层挖掘生命体验的结果。两个主题的无处不在和不断融合构成了生命过程的特征，尽管《萨罗，或索多玛的120天》结尾处享乐者的自毁无不带有强烈重生的本能，但从表面上帕索里尼仍以一种极端的方式告诫人们“极权主义的危害”。前三部影片有着浓烈的现实主义色彩，

大量的非职业演员、方言、异国风情、民间音乐都营造出一种民族文化发展历程的种种变化，而影片又在形式上进行错综复杂的叙事实验，作者的介入排斥了影片本身的戏剧感，透露出一种思考过程的痕迹。

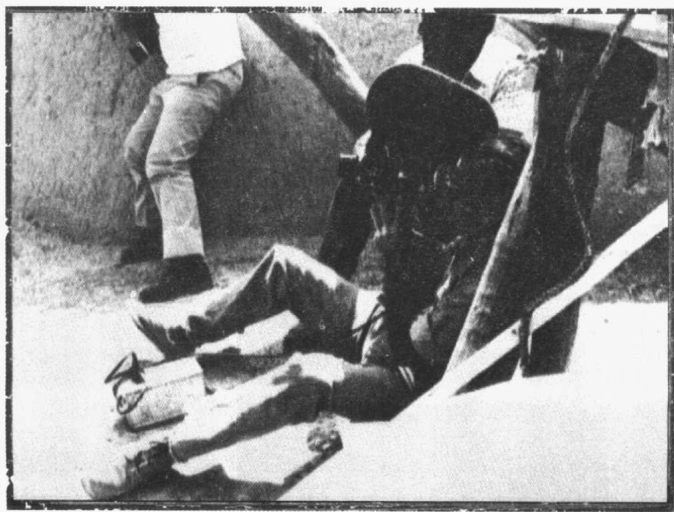
《萨罗，或索多玛的120天》在电影史上也是一个非常奇特的现象。帕



·《萨罗，或索多玛的120天》剧照

索里尼对肉欲感觉强烈风格化的细节使得影片呈现出非常严谨的结构。影片模仿但丁的《神曲》篇的构造，以一种几何学式的象征主义来制作完成了影片。无疑，这部影片正以一种特殊的方式暗示着帕索里尼意识中不断崩溃的自我世界的中心。同影片中的享乐者们一样，影片中对性的恐怖描绘在帕索里尼眼中是对所有人的沉重一击，是一种极力倡导的解放姿态对体制的反抗样本，也是一个范例，在他临近生命终点时“他真正地接受了他自己的人格”。

帕索里尼



DIER DAVID PASOLI

⇨ 影评人
➡ 帕索里尼

⇨ 能说说你的童年和家庭吗？

➡ 对我母亲，我怀着强烈的爱。她的生活方式，她的温柔和机智，主导了我的童年时代。我整个情感和情欲方面的生活，完全被这种过度的激情所决定。这种过度的激情，我甚至可以说它是一种诡异、畸形的爱。我所敬畏的权威，它源自于我母亲而非我父亲。

⇨ 你曾在费里尼作品《卡比莉亚之夜》中做过“语言顾问”？

➡ 费里尼认为我了解那个世界，其中一段的布景以及卡比莉亚和其他妓女之间的关系的那个段落，全都是经由我的设计……我主要的贡献在对白方面，但却有不少的走调和失漏，因为费里尼对方言的运用和我存在着相当大的差异。

⇨ 在这之后你就拍了你的第一部影片《阿卡托尼》吧？

➡ 对。《卡比莉亚之夜》是1957年的作品，我拍《阿卡托尼》时是1961年。《阿卡托尼》及《罗马妈妈》虽然根源自

费里尼《卡比莉亚之夜》



帕索里尼《阿卡托尼》



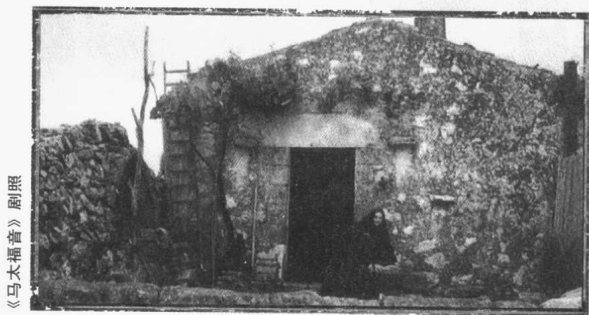
“新现实主义”，但已不属于“新现实主义”的范畴，不具有“新现实主义”的观照角度了。

⇒ 能说得具体点吗？

➔ 《阿卡特尼》真正的“启示”，是在于它的风格。与其说是表现在角色们对于个人获得拯救具有全面的渴求，还不如说是在于“观看世界”的方式：在于观看（世界）技术的神圣性……在技术上，没有比一个慢速回转的全景镜头更具神圣性的了。《罗马妈妈》也是一样，我总是从正面（frontal）的角度拍摄。长镜头中的人物当作背景，然后特写镜头中的人物在以前者为背景之下移动，接下来是摇摄，几乎是（左右）相互对称的摇摄，我的摄影机就在背景与人物之间移动，而背景和人物基本上是被看做静止不动的，并且有奥妙的、明暗的配合。

⇒ 再说说《马太福音》好吗？

➔ 在《阿卡特尼》里，虔诚、崇敬的风格是有很好的效果，但应用到一部神圣性的文本，它们就显得荒谬可笑。在《马太福音》里，我抛弃了所有技术上先入为主的概念，我开始运用变焦镜头。崭新的摄影机运动以及崭新的画面构图，不再是虔诚、崇敬的风格，而是几近于纪录影片的风格，于是一种完全崭新的风格出现了。《阿卡特尼》一片的风格是前后一致，而且极其简朴。反之，《马太福音》的风格是非常的多样。



⇒ 你导演的《大鸟与小鸟》在某种程度上来讲是一个重要的作品吧？

➔ 与《阿卡特尼》不同，它是一部“影像构图”（Cinematographic）文化而不是“构像造型”（figurative）文化下的产物。它谈论的是关于“新现实主义”——作为某种过渡状态的终结与死亡，它同时想召唤“新现实主义”的



鬼魂，影片的第一个部分全然是对于“新现实主义”虽然是一种理想化的“新现实主义”的召唤。这部影片存在着对罗西里尼的某种暧昧的敬意，同时夹杂着对他反映了一个陈旧落伍世界的观点的反讽。他与费里尼在整个“新现实主义”的年代里，及伴随着它出现的世界观，均已成为过去。那般对日常生活的控诉，已不再有效。

⇒ 你的影片都有种诗意和神秘性。

➡ 一切具体的事物都具有神秘性。

⇒ 《俄底浦斯王》就是吧？

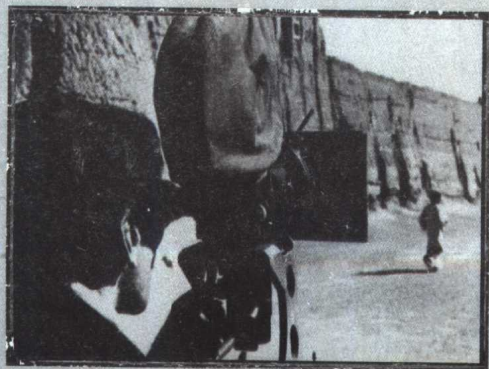
➡ 《俄底浦斯王》与我其他影片之间的深刻差异在于，它是自传性的，而其他或者不是，或者成份上少一些，或者几乎是无意识的、间接性的。我以俄底浦斯的传奇重新述说了我的生命，带着神秘性的，以及史诗的色彩。



“生命三部曲”——《十日谈》、《坎特伯雷故事》、《一千零一夜》剧照

⇒ 你后来的“生命三部曲”均改编自文学作品，它们对于你来说有什么重大意义？

➡ 这些文学作品在创立一个文学传统的同时，它们也第一次提供了关于社会未来面貌的一种早熟的、预言性的意象。薄伽丘的《十日谈》已蕴含了意大利的布尔乔亚以及意大利的世界……《坎特伯雷故事》则蕴含了莎士比亚以及现代英国世界。而《一千零一夜》的故事，虽然不知道作者是谁，然而也创立了一个世界，一种文化。它们是以一种在叙事框架与叙事本身之间创造了如镜子般相互反射的关系形式来达成这般生动而真实的效果的。



帕索里尼