

伟大的电影

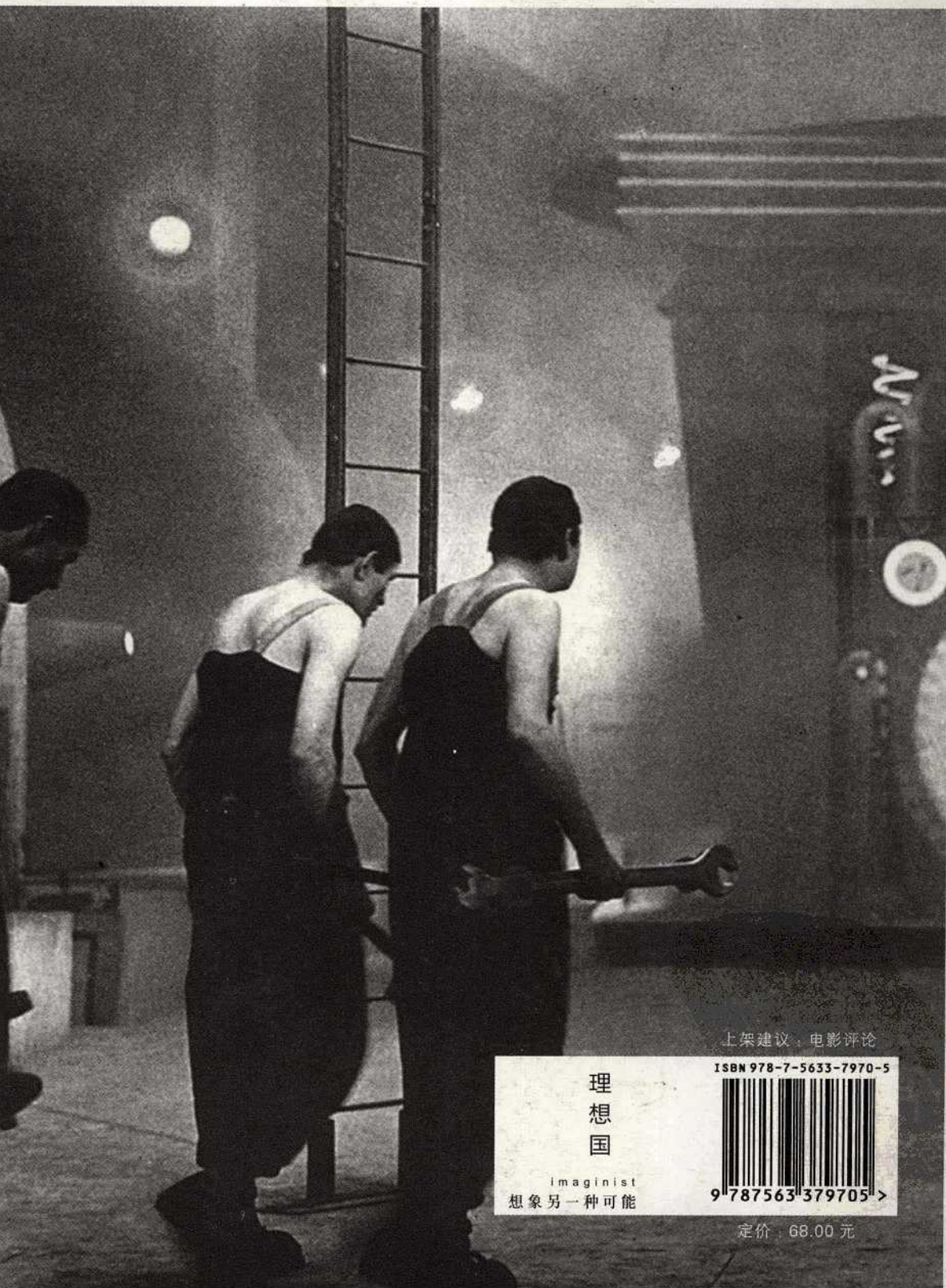
作者_ [美] 罗杰·伊伯特

译者_ 殷宴 周博群



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

100部伟大电影的卓绝评论，
来自全美最负盛名、最可信赖的影评人罗杰·伊伯特。
他所评述的，在他看来真正呈现出电影的伟大。



上架建议：电影评论

ISBN 978-7-5633-7970-5

理想国

imaginist
想象另一种可能



9 787563 379705 >

定价：68.00元

03

The Great Movies

Roger Ebert

伟大的电影

作者_ [美] 罗杰·伊伯特[†]

译者_ 殷宴 周博群

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

THE GREAT MOVIES

Roger Ebert

Copyright © 2002 by Roger Ebert

Simplified Chinese Edition © 2012 by Guangxi Normal University Press

All Rights Reserved.

Each essay in this book originally appeared in the Chicago Sun-Times.

This translation published by arrangement with The Doubleday Broadway Publishing Group, a division of Random House, Inc.

Film stills appear courtesy of The Museum of Modern Art, New York/Film Stills Archive.

Excerpt from "Cautious Man" by Bruce Springsteen, Copyright © 1987 by Bruce Springsteen (ASCAP). Reprinted by permission.

著作权合同登记图字：20-2007-129号

图书在版编目(CIP)数据

伟大的电影 / (美) 伊伯特 (Ebert, R.) 著; 殷宴, 周博群译.

—桂林: 广西师范大学出版社, 2012.5

ISBN 978-7-5633-7970-5

I. ①伟… II. ①伊… III. ①电影评论—世界

IV. ①J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 200797 号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号 邮政编码: 541001

网址: www.bbtpress.com

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

发行热线: 010-64284815

山东人民印刷厂泰安厂印刷

山东省泰安市灵山大街东首邮政编码: 271000

开本: 960mm × 1340mm 1/16

印张: 36.75 字数: 516千字

2012年5月第1版 2012年5月第1次印刷

定价: 68.00元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

伟大的电影

目录

导言	009
静与动	015
译后记	581

2001: A Space Odyssey, 1968	2001 : 太空漫游	023
The 400 Blows, 1959	四百下	029
8 1/2, 1963	八部半	033
Aguirre, the Wrath of God, 1973	阿基尔, 上帝的愤怒	039
Ali, Fear Eats the Soul, 1974	恐惧吞噬灵魂	045
All About Eve, 1950	彗星美人	051
The Apartment, 1960	公寓春光	057
Apocalypse Now, 1979	现代启示录	063
The Apu Trilogy	阿普三部曲	069
Battleship Potemkin, 1925	战舰波将金号	075
Beauty and the Beast, 1946	美女与野兽	079
Belle de Jour, 1967	白日美人	085
The Bicycle Thief, 1948	偷自行车的人	091
The Big Sleep, 1946	长眠不醒	097
Blow-Up, 1966	放大	103
Body Heat, 1981	体热	109
Bonnie and Clyde, 1967	邦妮与克莱德	115
Bride of Frankenstein, 1935	科学怪人的新娘	121
Broken Blossoms, 1919	凋谢的花朵	127
Casablanca, 1942	卡萨布兰卡	133

Chinatown, 1971	唐人街	137
Citizen Kane, 1941	公民凯恩	143
City Lights, 1931	城市之光	155
Days of Heaven, 1978	天堂之日	161
The Decalogue, 1988	十诫	165
Detour, 1945	绕道	171
Do the Right Thing, 1989	为所应为	177
Double Indemnity, 1944	双重赔偿	181
Dracula, 1931	吸血鬼德古拉	187
Dr. Strangelove, 1964	奇爱博士	193
Duck Soup, 1933	鸭汤	199
E.T.: The Extra-Terrestrial, 1982	E.T. 外星人	205
The Exterminating Angel, 1962	毁灭天使	211
Fargo, 1996	冰血暴	217
Floating Weeds, 1959	浮草	223
Gates of Heaven, 1978	天堂之门	227
The General, 1926	将军号	233
The Godfather, 1972	教父	239
Gone with the Wind, 1939	乱世佳人	245
Grand Illusion, 1937	大幻影	251

Greed, 1924	贪婪	255
A Hard Day's Night, 1964	一夜狂欢	261
Hoop Dreams, 1994	篮球梦	265
Ikiru, 1952	生之欲	271
It's A Wonderful Life, 1946	美好人生	275
JFK, 1991	刺杀肯尼迪	281
La Dolce Vita, 1960	甜蜜的生活	287
The Lady Eve, 1941	淑女伊芙	293
Last Year at Marienbad, 1961	去年在马里安巴	297
L' Atalante, 1934	亚特兰大号	303
L' Avventura, 1960	奇遇	307
Lawrence of Arabia, 1962	阿拉伯的劳伦斯	313
Le Samourai, 1967	独行杀手	319
M, 1931	M 就是凶手	323
The Maltese Falcon, 1941	马耳他之鹰	329
Manhattan, 1979	曼哈顿	333
McCabe & Mrs. Miller, 1971	麦凯比与米勒夫人	339
Metropolis, 1926	大都会	343
Mr. Hulot' s Holiday, 1953	于洛先生的假期	349
My Darling Clementine, 1946	侠骨柔情	355

My Life to Live, 1962	随心所欲	359
Nashville, 1975	纳什维尔	365
Network, 1976	电视台风云	369
The Night of the Hunter, 1955	猎人之夜	375
Nosferatu, 1922	诺斯费拉图	381
Notorious, 1946	美人计	387
On the Waterfront, 1954	码头风云	393
Pandora's Box, 1928	潘多拉的魔盒	397
The Passion of Joan of Arc, 1928	圣女贞德的受难	403
Peeping Tom, 1960	偷窥狂	409
Persona, 1966	假面	413
Pickpocket, 1959	扒手	419
Pinocchio, 1940	木偶奇遇记	423
Psycho, 1960	惊魂记	429
Pulp Fiction, 1994	低俗小说	435
Raging Bull, 1980	愤怒的公牛	441
Red River, 1948	红河	447
Schindler' s List, 1993	辛德勒的名单	451
The Seven Samurai, 1954	七武士	457
The Seventh Seal, 1957	第七封印	463

The Shawshank Redemption, 1994	肖申克的救赎	469
The Silence of the Lambs, 1991	沉默的羔羊	475
Singin' in the Rain, 1952	雨中曲	481
Some Like It Hot, 1959	热情似火	487
Star Wars, 1977	星球大战	491
Sunset Blvd., 1950	日落大道	497
Sweet Smell of Success, 1957	成功的滋味	503
Swing Time, 1936	摇摆乐时代	509
Taxi Driver, 1976	出租车司机	515
The Third Man, 1949	第三个人	521
Trouble in Paradise, 1932	天堂里的烦恼	525
Un Chien Andalou, 1929	一条安达鲁狗	531
The "Up" Documentaries	《成长》系列纪录片	537
Vertigo, 1958	迷魂记	543
The Wild Bunch, 1969	日落黄沙	549
Wings of Desire, 1987	柏林苍穹下	555
The Wizard of OZ, 1939	绿野仙踪	559
Woman in the Dunes, 1964	砂之女	565
A Woman Under the Influence, 1974	醉酒的女人	569
Written on the Wind, 1956	苦雨恋春风	575

导 言

Introduction

我们生活在一个时间和空间的盒子里，电影则是盒子上的窗口。电影允许我们进入他人的精神世界——这不仅意味着融入银幕上的角色（尽管这也很重要），也意味着用另一个人的眼光来看待这个世界。弗朗索瓦·特吕弗曾说，站在一个电影放映厅的前端，转过身去看着观众沉醉在光影中的面孔，此情此景对一个导演来说是一种莫大的鼓舞。如果电影还不错，观众们的脸上就是一副魂不守舍的表情。在这短暂的一刻，他们游离于另一个时空，为别人的喜怒哀乐而感动。在所有的艺术中，电影最能唤起我们对另一种经验的感同身受，而好的电影让我们成为更好的人。

然而，真正的好电影并不多。有些周末场的影片还算凑合，至少能让我们消遣两个小时，影评人（包括我自己）也会根据这些片子的娱乐价值对其加以品评。我们花钱买票就图个乐子，这类影片通常也能让我们乐一乐，但除此之外就没有什么收获可言了。尤其是在这个时代，好莱坞已经进入一味追求市场效益的阶段，而全球电影界又被好莱坞机制所统治，所生产的影片专以糊弄低端口味的观众为目标。2001年爱丁堡国际艺术节上，西恩·潘对观众说：“要

是一部片子里表达了三个观点，那就算坏了规矩，这片子也就没人看了。”而本书所介绍的影片每一部都表达了至少三个观点。这一百部影片不一定是电影史上最了不起的一百部，因为真正的杰作是无法排行归类的，从这个意义上来说，所有的佳片榜单都是愚蠢之举。但是不妨这么说：如果你想纵览电影诞生后第一个世纪内的里程碑之作，那么请以本书作为起点。我最初开始撰写这些影评时，好莱坞的新片质量正在不断下降（现在降得更低了），而大批年轻的电影爱好者又对电影史知之甚少。自1968年以来，每年春天我都会参加在科罗拉多大学波尔多分校举办的世界事务大会，并在会议期间主持为期一周的电影研讨会，每期观摩一部电影。与会者坐在黑暗中，利用暂停—播放功能细细观看影片，有时甚至一个镜头一个镜头地研究。最初我们放的是十六毫米胶片，后来有了VCD和DVD，放片子容易多了。在场所有的人都积极参与讨论，往往出现这样的情景：屏幕上的影片定格在某一幅画面，黑暗中充满了民主的气氛。最初几年我放的主要是经典老片，例如《公民凯恩》、《第三个人》、《甜蜜的生活》、《将军号》、《美人计》、《假面》、《生之欲》、《出租车司机》等等。这些年来，随着电影协会纷纷衰亡、家庭影院逐渐兴起，学生们对昔日的经典越来越不感兴趣。有一年，我提议看《迷魂记》，他们却一个劲儿地求我放《搏击俱乐部》（*Fight Club*, 1999）。结果是这两部片子我们都看了。我承认《搏击俱乐部》技术高明，无数影迷寄给我的电子邮件也让我知道影片给他们留下了多么深刻的印象，然而我仍然难以赞同这部片子。花了一周的时间细看《搏击俱乐部》之后，我对其拍摄技巧更加欣赏，对其思想内容却更加不屑了。这部电影主题松散，缺乏智力上的统一，但这个缺点并没有影响整部影片所获得的好评，因为在眼下这个时代，观众已经深陷音响效果和动作效果的包围之中，电影镜头越来越短、声音却越来越大，特殊效果抢了主题和表演的风头，甚至取代了后者的地位。今天的观众正在逐渐失去进入电影叙事弧（Narrative Arc）的能力，他们还有那个耐心等待《第三个人》中哈利·莱姆的出场吗？

在波尔多大学以及其他高校和学生们交流时，我发现不少大师的名字已经

无人知晓了。甚至连电影专业的学生都没有看过布努埃尔、布列松或小津安二郎的任何一部影片。他们顶多看过约翰·福特或是比利·怀尔德的一两部片子，知道六七部希区柯克的经典之作，会向《公民凯恩》屈膝致敬，对星战系列烂熟于心，有时还会来上这么一句：“我不喜欢黑白片。”这句话显示出他们无可救药的庸俗。本书列出的一百部影片中有六十部都是黑白片，另有三部既用了黑白胶片又用了彩色胶片。如果你了解电影的历史、想真正爱上电影，就一定要了解为什么黑白电影的效果不但不比彩色电影差，而且可以比彩色电影更加丰富。

我逐渐发现，对于许多电影爱好者乃至最狂热的电影爱好者而言，早期经典电影仍然是一片尚未开发的领域。作为一家日报的影评人，我不想一辈子只把眼光放在当代影坛。1997年我拜访了当时在《芝加哥太阳日报》担任编辑的奈杰尔·韦德（Nigel Wade），向他提出开设一个双周专栏，以较长的篇幅回顾过去的经典老片。他表示了支持。作为一个编辑而言这是很难得的，因为绝大多数美国电影期刊都把重点放在名人花絮、票房纪录等迎合底层需求的栏目上。从此以后，我每隔一周就会重温一部老片，而读者的反应令人鼓舞。我收到过资深电影爱好者寄来的信件和电子邮件，与其他影评人展开过辩论；一位大学校董事会成员和一位来自麦迪逊市的少年都向我发誓要看遍我列出的每一部影片；图书馆媒体项目¹则以折扣价向大众提供这些电影的DVD影碟。

与当代大片相比，经典老片很难受到注意，这与电影协会纷纷衰亡有直接关系。在家庭影院兴起之前，所有的高校、大多数公共图书馆和社区中心都设有电影协会，这些协会常常放映优秀的16毫米胶片电影，而且收费相当低廉。我就是在伊利诺伊大学的两个电影俱乐部里获得了最初的启蒙，在那里我看到了许多原本不会主动去看的片子。就在大学的教室里，我第一次观看了《生之

1 图书馆媒体项目（Library Media Project, LMP），始于1988年，长期为大量图书馆管理视频和DVD馆藏。由于缺乏资金于2007年停止运作。

欲》、《四百下》、《马耳他之鹰》和《摇摆乐时代》，当时我对这些影片的背景几乎一无所知，只知道门票仅售二十五美分，而且看完之后大家会聚在学生会里，一边喝咖啡一边谈论刚刚看过的片子。

从理论上来说，家庭影院的兴起应该给热爱经典影片的人带来了福音。的确，本书中列出的名作几乎都有不同版本的影碟，大多数人也都必须通过这种途径才能看到这些影片。但当你走进自家附近的音像连锁店时却会发现，门口的展览架上力推的总是最新的好莱坞票房大片，你必须在角落的阴影里徘徊许久才能找到“外国影片”或是“经典影片”一栏，而且其内容往往少得可怜。独立音像店和网络运营平台（例如 netflix.com、facets.org 等）提供的影片种类较多，但一般的影迷能找到这些地方吗？在二十世纪六十年代，斯坦利·考夫曼（Stanley Kauffmann）发明了一个新词汇——“电影的一代”（the film generation），专指一批对电影十分狂热的年轻影迷。我本人就是那一代人中的一个，我可以作证，我曾经在普通影院门口排队等候观看雷乃的《去年在马里昂巴德》和戈达尔的《周末》（*Weekend*, 1967），这些影片在那个年代大受欢迎，场场爆满。而在今天，就连最流行的外国译制片在国内也得不到影片发行垄断行业的青睐，主流电影专门瞄准男性青少年这块市场，能让影院门口排起长队的只有好莱坞最新的拿手好戏——用 A 级片的预算拍出的 B 级片。

本书列出的电影中有许多部我都看过十几遍，其中有四十七部我曾一个镜头一个镜头地研究过，但着手写作每一篇影评之前，我仍然要将影片重新看一遍，因为这才是我最重要的目的。我不由得想起了英国影评人德里克·马尔科姆（Derek Malcolm）也曾经选出一批类似的经典影片，他说他选片的唯一标准就是一想到以后再也看不到这些片子就感到无法忍受。在将零散刊行的影评编纂成书之前，我对它们进行了修订、扩充，在必要的地方做了改动，例如添加了对《现代启示录》新出的加长版的讨论。截至本书出版之前，我已经写了一百五十余篇影评，这本书里只选了一百篇。我的双周专栏仍然在刊载。

通过修订自己多年来的影评，我逐渐意识到编写这部书是一项多么美妙的

任务，因为它让我回忆起了观看每一部电影的情景。我记得某年一月一个寒冷的夜晚，我在伦敦搭地铁到汉普斯特区的人人影院¹看《苦雨恋春风》。在夏威夷电影节上，我和研究日本电影的资深专家唐纳德·里奇（Donald Richie）一起把小津安二郎的《浮草》一个镜头一个镜头地过了一遍。在弗吉尼亚美国电影节，我和《愤怒的公牛》的剪辑师特尔玛·修恩梅克（Thelma Schoonmaker）一起分析了该片（最了解一部电影的人就是这部电影的剪辑师）。在漂流电影节²上，我和摄影师哈斯克爾·韦克斯勒（Haskell Wexler）共同观看了《卡萨布兰卡》。在特柳赖德电影节³的年度巡游期间，我和彼得·博格达诺维奇（Peter Bogdanovich）一起在新伊丽莎白女王号邮轮上欣赏了《公民凯恩》。我参加了《2001：太空漫游》的全球首映式，后来在伊利诺伊大学主办“不受好评的优秀电影”电影节时又在大银幕上观看了该片70毫米胶片的版本。2001年的戛纳电影节放映了《现代启示录》，影院条件堪称世界一流。密歇根州三橡树村的威克斯影院则以墙壁为幕布，用投影仪放映《战舰波将金号》，观众坐在折叠椅上，而来自本顿港的“混凝土”乐队则在一旁演奏他们自己创作的配乐。在“不受好评的优秀电影”电影节上我也看过《诺斯费拉图》，由来自麻省坎布里奇市的“合金”乐队配乐。我记得有一回去洛杉矶拜访脾气乖戾却又深受朋友们喜爱的电影收藏家大卫·布莱德利（David Bradley），在他家客厅里看了16毫米胶片的初版《长眠不醒》，如今故人已去，只余回忆。我在威尼斯的圣马可广场露天看过《城市之光》，影片结束之后卓别林亲自走上阳台向人群挥手，尽管这部影片我看过无数遍，那次经历却是最愉快的一次。我第一次看《天堂之门》是应芝加哥千面多媒体中心⁴的米洛斯·斯塔里克之邀，当时他说有部片

1 人人影院（Everyman Cinema），英国现存历史最悠久的剧院之一。

2 漂流电影节（Floating Film Festival），由加拿大电影制作人Murray Cohl于1922年创立，定期在游轮上举办。

3 特柳赖德电影节（Telluride Film Festival），始办于1974年，每年国际劳动节后的周末举行。

4 千面多媒体中心（Facets Multimedia），美国一家非盈利媒体艺术传播机构。

子一定要给我看看，却又不肯告诉我影片的内容。这部神秘的巨作多年以来一直遭到冷落，因为人们对关于宠物墓地的纪录片不感兴趣。

看过许许多多好电影之后，你就能逐渐体会到导演的意图，分辨出不同的风格。你会发现有些电影具有强烈的个人色彩，有些则是集体之作。有些电影旨在突出明星，例如马克斯兄弟的喜剧、阿斯泰尔与罗杰斯的歌舞片；有些电影则娴熟地驾驭了类型片，从力求超越剑侠片模式的《星球大战》到试图置身于黑色电影之列的《绕道》均属此类。大多数好电影都旨在表现某种风格、体现某种情调或反映其创作者所构建的某种意象。一位电影导演会在某一点上触发你的想象力，激起你对其他作品的渴望。电影看多了，不知不觉就会把导演们当成老朋友，对他们的好恶了如指掌：布努埃尔对人性的厚颜无耻最感兴趣，斯科塞斯关注宗教罪恶感的无底深渊，黑泽明歌颂身处于充满敌意的大环境下的个体，怀尔德往往震惊于人们为了追求快乐而做出的举动，基顿表现的是人的意志如何挑战物理条件的限制，而希区柯克创造的影像犹如罪人的梦魇。每一个热爱电影的人最终都会抵达小津安二郎的视界，从而领会到电影的本质并非运动¹，而是运动与静止之间的抉择。

1 “电影” (movie) 一词来源于“运动” (move)。

静与动

Still and Moving¹

我生活在过往之中。

作为纽约现代艺术博物馆电影媒体部的副主管，我的职责是管理电影剧照资料馆。这座资料馆拥有全世界首屈一指的剧照馆藏。在过去的三十四年间，每当有学者或记者来索取重要影片或知名影人的照片时，我便开启档案馆中那些神圣的胶片柜，从中寻找整整一个世纪的艺术与荒唐、铜臭与矫饰，寻找无价的资料，更是寻找无法删除的记忆。

为罗杰·伊伯特的《伟大的电影》收集相关剧照使我有机会以全新的视角审视电影史——一个世纪的影像奇迹蕴含在一百幅照片之中。同样，当我在影星剧照的“人物档案”项下翻找时，我看到了一个个浓缩的人生故事：年轻演员青涩稚拙而又头角峥嵘；大明星风华正茂、魅力四射，在名导的镜头下更加

1 “Still”既有“静止”之意，又有“静照”“呆照”之意，本书指由专职摄影师在电影拍摄现场拍的剧照，“moving”意为“运动中”，与“电影”（movie）源于同一词根。

耀眼；随后，岁月逐渐在面庞上刻下无情的痕迹，昔日的美人开始以日益浓重的妆容和煞费苦心的柔焦镜头为武器，与衰老苦苦抗争。每一份人物档案都是一本翻页书¹，让我能以上帝般的视角同时审视人类那令人迷醉的美以及不可避免的衰亡。然而，在剧照中，一个演员却能永远保持他或她巅峰时期的魅力。

这就是电影剧照作为档案的价值，也是其情感魅力所在。这种十九世纪技术的遗产为二十一世纪保留了无价的财富。影院里的影像经过投影仪放映跃入观众的脑海，有时永远都不会消失；同样，电影剧照记录关于电影的事件，它们是记录性的影像。刊行于书报杂志上的剧照代表着相关影片，通过这种方式，一代代的观众——读过那些文字的人、看过那些照片的人——才能学会如何记住一部影片。电影剧照还原了电影的本质，那就是一系列连续的影像。剧照相当于一本老旧的家庭相册中的照片，一张亲人的面庞、一个爱抚的动作，永远凝结在时间之中。一个电影爱好者往往会将这样的画面保留下来，珍藏在他或她用想象所建筑的随身博物馆中。

当你翻阅这本书时，你的目光会时不时地离开罗杰那无与伦比的文字，不由自主地投到每一篇文章所配的插图之上。无论你是否熟悉文中提到的影片，你都会通过剧照感受到影片的视觉内涵及情感内涵。在《卡萨布兰卡》的剧照中，亨弗莱·鲍嘉和英格丽·褒曼正在追忆昔日时光；在《城市之光》中，盲女弗吉尼亚·彻里尔送给流浪汉查尔斯·卓别林一朵花，而他将把他终生不渝的爱献给她作为报答；在《惊魂记》中，银幕上最孝顺的儿子安东尼·珀金斯一手捂嘴，惊恐地望着他母亲所犯下的罪行；在《第七封印》中，骑士（马克斯·冯·西多）在忏悔室里向脸色惨白的死神（本特·埃克罗特 [Bengt Ekerot] 饰）喃喃倾诉自己最隐秘的恐惧；在《愤怒的公牛》中，罗伯特·德·尼罗俯视着脚下的对手，而后者的躯体犹如毕加索笔下由伤痕和淤青组成的团块。

弗朗索瓦·特吕弗深知静止的画面的魅力，他的第一部长片《四百下》就

1 Flip-book，又译手翻书或翻书动画，由多幅连续图片装订而成，快速翻看时具有动画效果。

以小主人公的定格特写作为结尾。此刻安托万·杜瓦内尔(让-皮埃尔·莱奥德饰)人生中的第一段波折刚刚落下帷幕，未来一片茫然，他的表情仿佛在问：“接下来呢？”片尾的定格镜头恰恰捕捉到了这样一个瞬间。这就是电影剧照的作用。它凝固了一位演员、一幕场景、一部影片、一个时代的情感与兴奋；它如同一枚大头针将电影这只蝴蝶牢牢钉住，从而赋予这可爱而短暂的造物以永恒的生命。剧照汲取电影的精华；剧照保存电影的魅力。本书中的大部分剧照并不是从相关影片中直接截取出来的，换句话说，它们并非单张35毫米胶片的放大版。这些照片通常出自“剧照摄影师”(unit photographer)之手，他们受雇于制片厂，专门在拍片期间拍摄现场照片，目的是为影片做广告：用明星的宣传照和吸引人的场景吊起潜在观众的胃口，诱使他们掏钱买票。

然而，正如许多商业艺术一样，电影剧照在情感层面和美学层面均有其精彩之处。一张好莱坞老电影的剧照能在一瞥之间将我们引入另一个年代。它体现了影片的导演风格，再现了当时精致而奢侈的服装道具；它也剖析了领衔巨星和无名小卒的容貌举止，而这些演员所代表的时代如今已经一去不复返。

定格照的厚重感以及对完美影像的不懈追求使其具备了一种独特的魅力，往往令我们难以忘怀。在二十世纪三十年代，以大萧条中的穷人为主题的新闻纪录片层出不穷，但表现力最强的作品莫过于摄影师多罗西娅·兰格(Dorothea Lange)为美国联邦农业安全管理局(Farm Security Administration, FSA)¹拍摄的照片。这些照片经过精心打造的粗糙感——乞丐与小农，穷困潦倒、前途无望的家庭——深深地烙印在观者的脑海里，正如医生悲观的诊断烙印在焦急不安的病人的心上。这些照片是为贫困与绝望谱写的诗歌。

好莱坞电影所追求的则是另一种诗歌：能够鼓舞斗志、安抚人心的诗歌。好莱坞电影通过摄影机将普通演员变成了偶像，以这种方式讲述了一个个杰出

1 大萧条期间，罗斯福政府为正视日益严重的社会问题发起了一个摄影运动，农业安全管理局自1937年起负责该运动。二战爆发后，农业安全局改组为“战争报道办公室”(Office of War Information)。

人物追求梦想的童话故事。而电影剧照则更进一步，将光的奇幻之美分离出来。剧照的任务是将电影的魔力——其全部的光辉与大部分的艺术魅力——凝聚在一帧胶片之中。理想的电影剧照能够捕捉到影片的核心、捕捉到影星最耀眼的星光。

不是所有的影星都适合剧照。詹姆斯·卡格尼 (James Cagney)、金·凯利和杰瑞·刘易斯等活泼型演员在快门一闪的瞬间恐怕只能留下一个模糊的影子，但对嘉宝、黛德丽等巨星而言，定格摄影机却再合适不过。她们的银幕形象犹如安详而又警觉的女神，既漠然又专注地等着她们的男人不慎失足。这些女星具有一种雕塑式的魅力，而定格摄影机正是记录并升华这种静态之美的理想机器。最优秀的女演员懂得这种共生状态的奥秘，她们和剧照摄影师之间的职业友谊往往能结出丰硕的成果，例如嘉宝和露丝·哈里特·路易斯¹及克拉伦斯·辛克莱·布尔²，黛德丽和尤金·罗伯特·里奇 (Eugene Robert Richee) 及小威廉·沃林 (William Walling, Jr.)。约翰·寇博 (John Kobal) 在他的著作《好莱坞人像摄影大师的艺术技巧》(The Art of the Great Hollywood Portrait Photographers) 中提到，黛德丽相信“她的片场照比她出演的电影更有助于她的事业”。

现代艺术博物馆的电影剧照资料馆最主要的馆藏是来自《影剧》(Photoplay) 杂志的一百万张照片。这本杂志记录了十九世纪九十年代至1948年间的电影作品，上至最早的影院实验，下至好莱坞黄金年代的尾声。现代艺术博物馆的馆藏如今包括约四百万张剧照，涵盖了所有的主要国家、导演、演员、影片及年代。由于拍摄时一丝不苟，印刷用的纤维纸基又十分坚韧，那些来自二十世纪二十年代、三十年代或四十年代的照片至今仍然完好如初。只要这个世界上还有电影，就会有电影剧照。

1 Ruth Harriet Louise (1903—1940)，好莱坞第一个女摄影师，1925—1930年间负责米高梅公司的人像摄影工作室。

2 Clarence Sinclair Bull (1896—1979)，好莱坞黄金年代著名摄影师，主管米高梅剧照部门近四十年。

有时，剧照甚至会比电影更长寿。许多影片——特别是无声年代的作品——如今已经找不到了，这些作品往往被视为遗失之作，例如由维克多·斯约斯特洛姆（Victor Seastrom）执导、嘉宝主演的《神圣的女人》（*The Divine Woman*, 1928）就只留下了一卷胶片，令人心痒难挠。纸质印刷的照片可以保存几个世纪，但1948年前通用的硝酸片基胶片却往往朽坏得一塌糊涂，令人扼腕。因此，许多影片所留下的唯一视觉证据就是当初为宣传而拍摄的成套剧照。1968年纽约现代艺术博物馆举办了一次展览，题为“遗失影片的剧照”，由加里·凯利（Gary Carey）安排策划，展出了大量经过放大及装裱的遗失名作的剧照，挂满了整整一个画廊。

幸运的是，拍摄这些影片的制片厂常常要求厂内的剧照摄影师用数百幅剧照记录整部电影的每一幕场景，有时甚至要记录每一个镜头，就连二三十年代的一些“次要”作品也不放过。这些材料的存在使学者们有机会“再现”遗失的电影。历史学者菲利普·K. 瑞利（Philip K. Riley）出了一本书，重建了朗·钱尼（Lon Chaney）主演的《午夜伦敦》（*London After Midnight*, 1927），而赫尔曼·G. 温伯格（Herman G. Weinberg）也针对埃里克·冯·施特罗海姆1928年创作的《婚礼进行曲》（*The Wedding March*）出过一本类似的书籍。1999年，里克·施密特林应特纳电视频道之约，为施特罗海姆的传奇作品《贪婪》（*Greed*, 1924）打造了一部长达四个小时的电影版，方法就是将上百张剧照填补在残余的电影片段之中。这些工作证实了电影剧照的重要作用：它们能够将珍贵的作品碎片串联起来，从而挽救一种濒临绝境的艺术媒介。

在电影剧照资料馆工作的日日夜夜里，我不断发现一些事实，而这些事实将在这本书中得到证实。电影剧照所保存的绝不仅仅是一段尘封的历史回忆。它们将电影界的昔日辉煌精确而又纯粹地重现在我们眼前；它们见证了电影创作者经久不衰的想象力，也见证了电影魔法的无穷魅力；它们证实了电影爱好者最珍视的回忆。作为上世纪科技的产物，定格照片向我们展示了运动的画面可以多么动人。

谨以此书献给

丹尼尔·柯利、曼尼·法珀、宝琳·凯尔、斯坦利·考夫曼
亚瑟·奈特、德怀特·麦克唐纳、唐纳德·瑞奇、安德鲁·萨里斯

各位老师



2001：太空漫游

2001: A Space Odyssey, 1968

《2001：太空漫游》的天才之处不在于其丰富，而在于其简洁：没有一个镜头是仅仅为了抓住观众的注意力而拍摄的，只有对自己的才华怀有无限信心的艺术家才敢于创作这样精炼的作品。导演斯坦利·库布里克将每一个场景简化到极致，只留下精华；每一个场景驻留在银幕上的时间都足以令我们充分思考，并将其永远纳入我们的想象之中。科幻影片中很少有像《2001》那样，不求令我们惊悚，而是要激起我们的惊叹。

该片的惊人效果有相当一部分要归功于配乐。库布里克起初聘请了阿历克斯·诺思（Alex North）为电影创作配乐，但在影片剪辑过程中他用一批古典乐录音作为临时音轨，竟取得了出人意料的良好效果，于是他最终决定采用这批录音。这一决定具有重大的意义。尽管诺思的作品（收录在一张单碟中）不失为一部优秀的电影配乐，但并不适合《2001》这部影片，因为它犯了一切配乐的通病，即试图强调影片的情节，给予观众情感暗示。库布里克所选择的古典音乐则独立于情节而存在，这些乐曲本身就是绝世之作，它们给视觉影像带来一种庄严肃穆、超凡脱俗的氛围，从而提升了整部影片的水平。

以下面两段音乐为例：当宇宙飞船和空间站对接时，响起了约翰·施特劳斯的华尔兹舞曲《蓝色多瑙河》。音乐演奏得极为缓慢，而银幕上的动作也极为缓慢。显然，空间对接这一过程需要极度的谨慎，如今我们已经通过现实中的经验认识到了这一点。其他导演可能会认为这种“太空芭蕾”节奏太慢；因此采用激昂的背景音乐来加快节奏，但那样便无法达到应有的效果。而库布里克的作品将我们带到茫茫太空之中，让我们近距离注视空间对接的过程。我们对背景音乐很熟悉，知道旋律必将如此这般展开，因此会感到宇宙飞船仿佛特意放慢了动作来配合华尔兹舞曲的节拍。此外，背景音乐所创造的崇高氛围也让我们进一步感受到对接过程的伟大意义。

再来看库布里克对理查德·施特劳斯的交响诗《查拉图斯特拉如是说》的经典运用。该曲的灵感来自尼采的作品，风格庄严冷静、令人敬畏，开篇五个大胆的音符表现了人类升入众神领域的情景。在电影中，这首乐曲和人类意志对宇宙的初次探索结合在一起；而影片结尾的星孩标志着人类的探索进入了一个新阶段，此时《查拉图斯特拉如是说》的旋律再次响起。古典音乐一旦和通俗娱乐形式相结合，往往会失去其严肃性，例如我们一听到《威廉·退尔》序曲就会想到《游侠传奇》¹，但在库布里克的电影中，古典乐曲和影像结合之后却得到了提升，这种情况实属罕见。

我有幸参与了《2001：太空漫游》1968年在洛杉矶潘太及斯剧院举行的首映式。当时观众们都对这部影片怀有极大的期待，现场气氛难以描述。大家都知道，库布里克为这部影片默默工作了好几年，与他合作的包括小说原作者阿瑟·C. 克拉克（Arthur C. Clarke）、电影特效专家道格拉斯·特朗布尔（Douglas Trumbull）以及其他专业顾问，他们针对片中未来世界的具体细节为他提供建议，上至太空站的设计下至公司的商业标志，无不经过精心设计。由于库布里克害怕乘坐飞机，而截止日期又迫在眉睫，他从英国搭乘伊丽莎白皇后号邮轮

¹ *The Lone Ranger*, 二十世纪三十年代美国的电台节目，后搬上银幕。主题曲为罗西尼的《威廉·退尔》序曲。

渡海，在船上剪辑影片，随后又乘火车横跨了大半个美国，同时继续进行剪辑。如今这部影片终于姗姗而来，怎能不令人激动？

我不能说《2001》的首映是一场灾难，因为许多坚持到影片结尾的观众都意识到他们观看了有史以来最伟大的电影之一。然而，不是每一位观众都坚持到了最后。洛克·赫德森¹一边沿着过道往外走一边抱怨：“谁能告诉我这片子到底在讲什么？”中途离场的不止他一个，此外还有许多人对这部影片的慢节奏很不耐烦（首映之后库布里克立刻剪掉了17分钟左右，包括一个分离舱内的镜头，因为这个镜头与另一个镜头基本相同）。这部电影的叙事方式清晰明了，也不提供简单而富有娱乐性的暗示，尽管这是多数观众所期待的。在片尾的一组镜头中，太空飞行员莫名其妙地出现在木星附近的一间卧室中，令人百思不得其解。好莱坞立刻做出了这样的评价：库布里克这回玩过了头，他对特效和场景过于执迷，拍出来的根本就不是一部电影。

库布里克实际上是通过影像从哲学的层面上宣告了人类在宇宙中的地位，在他之前已有许多人通过文字、音乐或祷文作出了同样的宣告。一部优秀的传统科幻小说或许会让我们通过娱乐的方式间接体验到其哲学内涵，但库布里克的作品唤起我们的主动思考，他要求我们像哲学家一样与现实拉开距离，再加以思索。

《2001》可以分为几个乐章。在第一乐章中，史前猿人在神秘的黑色巨石面前学会了如何将骨头当做武器，从而发明了最早的工具。黑色巨石显然出自智能生物之手，在我看来，是它那人为的光滑表面和笔直的棱角激发了猿人的灵感，让它意识到自然之物可以通过智慧加以塑造。

骨头被抛向空中，变成了一艘太空船，有人将这个镜头称为电影史上最大的闪前（flash-forward）。随后，我们看到威廉·西尔维斯特（William Sylvester）饰演的海伍德·弗洛伊德博士赶赴月球和空间站。这一部分故意违反叙事原则，库布里克不用令人喘不过气的大段对话来向我们表明博士的任务，

1 Rock Hudson (1925—1985)，好莱坞男星，后文的《苦雨恋春风》即由他主演。

反而着力展示航行中的细枝末节，例如船舱的设计、具体的舱内服务、无重力状态等。

随后便出现了太空对接的一幕，在华尔兹的伴奏下，连那些不耐烦的观众也安静了下来，估计是因为视觉效果实在令人震撼。在空间站内，我们看到了熟悉的商品品牌，看到了来自不同国家的科学家参与的神秘会议，也看到了可视电话、无重力厕所等噱头。

月球上的场景与一年之后人类首次登月的实况录像同样逼真。这一幕呼应影片开头：正如史前人猿一样，人类遇到了一块神秘巨石，并得出了相似的结论——这块巨石一定是人工的产物。第一块巨石促使猿人发明了最初的工具，第二块巨石则促使人类采用了有史以来最复杂的工具，即“发现号”太空船。人类与车载电脑“哈尔 9000”共同驾驶太空船驶向宇宙深处。

“发现号”上的生活显得漫长而平静，宇航员们每天的例行公事便是锻炼身体、检查航行状态、和“哈尔”下象棋。直到他们开始怀疑哈尔的程序出了错，我们才渐渐感到一丝悬念。哈尔的程序设定使它坚信“这个任务事关重大，不能容许你们破坏”，而宇航员所面临的困难就是如何避开哈尔的注意力，由此产生了本片的经典镜头之一：人类宇航员躲进一个分离舱内进行密谈，但哈尔根据他们嘴唇的动作“读”出了谈话的内容。这一幕的高明之处就在于库布里克把握住了分寸，既表明了哈尔已经洞悉人类的计划，又不过分强调。他相信观众的智力足以理解他所要表达的意思。

著名的“星门”（star gate）出现在影片后半段，在这一幕中，宇航员戴夫·鲍曼（凯尔·达利 [Keir Dullea] 饰）经历了一场声与光的旅行。根据现在的知识，我们不妨认为他穿越了一个“虫洞”¹，抵达了另一地点或另一维度。这一神秘终点在片中并未得到解释，我们只看到戴夫在一间舒适的卧室里安静地用餐、打

1 wormhole，又称爱因斯坦-罗森桥，是宇宙中可能存在的连接两个不同时空的狭窄隧道。爱因斯坦及纳森·罗森于二十世纪三十年代提出该假设，但其存在目前尚未确认。

盹、渐渐老去，想来动物园里的动物在人类为它打造的熟悉环境里过的就是这种日子。随后便出现了“星孩”（Star Child）。

巨石、星门和神秘卧室必然是另一种智能生命所留下的，但影片从头到尾都没有指明这一种族的来龙去脉。《2001》的研究者们认为库布里克和克拉克尝试过创造外星人的形象，由于无法令人信服最终放弃了。这一论点是否属实无关紧要，重要的是外星种族以“留白”的形式出现远比实际登场更为有效。与一切看得见摸得着的表现形式相比，这种无形的存在更能激起我们的强烈反应。

《2001：太空漫游》在许多方面接近于默片。绝大多数对白都可以用字幕卡来处理，许多对话仅仅是为了表现人们说话的动作而安排的，其内容并不重要（例如空间站内的会议）。讽刺的是，片中最富有感情的对话场景恰恰是哈尔乞求戴夫饶了它的“性命”并唱起“雏菊”的一幕。

《2001》的效果主要来自影像和音乐。这是一部充满哲思的影片，它并不迎合我们，而是尽力启发我们、拓展我们的视野。《2001》诞生以来已经过了三十年，片中所有重要的细节却毫不过时。尽管电脑时代的特效更加五光十色，但特朗布尔的设计仍能令观众完全信服，与一些新片中的复杂特效相比，《2001》的特效甚至更逼真，更像纪录片的片段而不是虚构故事中的元素。

只有少数电影能达到崇高的境界，并像音乐、祷文或壮丽的风景一样震撼我们的头脑、激发我们的想象力，令我们茫然自失。大多数电影仅仅讲述片中人物如何克服惊天动地或滑稽可笑的困难从而实现自己的目标，而《2001：太空漫游》所讲述的并不是一个目标，而是一种探索，一种需求。它既不用特定的情节转折点（plot point）来引人注目，也不求我们与戴夫·鲍曼或其他角色产生共鸣。这部电影告诉我们：当我们学会思考时，我们才成了真正的人。我们的头脑赋予我们工具，让我们有能力理解自身及自身所处的环境。现在，我们应当进一步认识到我们并非生活在一颗孤独的星球上，而是居住在群星之间，我们并非无知肉块，而是智慧的生物。

（殷宴 译）



四百下

The 400 Blows, 1959

我要求一部影片或表现电影创作之乐，或表现电影创作之苦。我对介于两者之间的状态丝毫不感兴趣。

——弗朗索瓦·特吕弗

在所有以少年为题材的故事中，弗朗索瓦·特吕弗的《四百下》(1959)是最感人的作品之一。这部影片取材于特吕弗本人的早年生活，表现一个生长在巴黎的机智男孩如何贸然闯入违法犯罪的世界。成年人把他当做捣蛋鬼，但当他在卧室里给巴尔扎克的神龛点上蜡烛时，我们却得以分享他真情流露的一瞬间。影片的结尾镜头为人熟知：摄影机拉近、定格，男孩直直地望着镜头。他刚从禁闭室里逃出来，正走在沙滩上，处在陆地与海洋之间，过去与未来之间。这是他第一次看见海。

让-皮埃尔·莱奥德 (Jean-Pierre L aud) 所饰演的安托万·杜瓦内尔拥有一种与众不同的严肃气质，仿佛早在影片所展示的故事开始之前就承受过莫名的心灵创伤。《四百下》是演员莱奥德与导演特吕弗长期合作的开始，在

短片《安托万与柯莱特》(Antoine and Collette, 1962)、正片《偷吻》(Stolen Kisses, 1968)、《婚姻生活》(Bed and Board, 1970)、《爱情狂奔》(Love on the Run, 1979)中两人延续了安托万这一角色。这几部影片各有优点,《偷吻》更是特吕弗最好的作品之一,但《四百下》以其简洁的风格、丰沛的情感自成一格。这是特吕弗的第一部长片,也是法国电影新浪潮的开山作之一。我们感到这部影片是特吕弗的肺腑之作,他将它献给声望卓著的法国电影评论家安德烈·巴赞(Andre Bazin),当特吕弗处于人生转折点时,是巴赞将这个没有父亲的年轻人庇护在自己的羽翼之下,帮助他摆脱动荡不安的生活,走上电影创作之路。

《四百下》很少为制造某种效果而做什么处理,每一个细节都是为了使最后一幕更有冲击力。影片向我们展示的安托万只有十几岁,跟母亲和继父一起住在一套没有电梯的狭小公寓里,进进出出都得从别人身边挤过去。他的母亲(克莱尔·玛瑞埃尔 [Claire Maurier] 饰)一头金发,喜欢穿紧身上衣,贫困的生活、爱惹麻烦的儿子以及与男同事的婚外情使她心烦意乱。他的继父(艾尔伯特·雷米 [Albert Remy] 饰)还算不错,为人随和,对继子也挺友好,但两人间没有什么深厚的感情。父母双方都难得在家,也没有耐心去关心孩子。他们仅仅从他的外表来判断他的品行,不然就听信那些误解他的人所打的小报告。

在学校,安托万被老师(居伊·德康比 [Guy Decombie] 饰)打上了捣蛋鬼的标签。他的运气很不好,同学们传阅的性感美女挂历一到他手上就被老师逮住了。他到墙角罚站,却向同学做鬼脸,还在墙上写了一首小诗。老师罚他写出这首大不敬的作品的各种变位,他因此没能完成家庭作业,又不想空手回学校,索性装病逃学。第二回缺课,他则说母亲去世了,可她却好端端地出现在学校,并且怒气冲天,于是他成了说谎的孩子。

另一方面,我们看到安托万在权充卧室的小壁龛里全神贯注地阅读巴尔扎克,这位文豪所记述的人间百态在某种程度上塑造了法兰西作为一个国家对自我的认识。他对巴尔扎克无比热爱,老师要求他作文记述生命中的一件大事,

他便写了“祖父之死”，几乎完全照搬巴尔扎克，因为后者的文字早已烙印在他的脑海里。然而，这篇作文并没有被当成向巴尔扎克致敬之作，反而被视作抄袭，这下，安托万的麻烦越来越大，情况从此急转直下。他与朋友合伙偷了一部打字机，又无法出手，去归还时给逮了个正着，于是他被送进了少年管教所。

安托万的父母将他丢给社会机构的情景是全片最令人心碎的一幕。做父母的与少管所工作人员谈话时神情悲哀，显然认为这孩子已经没救了：“他就算回家也只会再逃跑的。”于是，警察将安托万登记在案、关进拘留室，随后又把他和妓女、小偷一起塞进警车，驶过巴黎黑暗的道路。他透过铁栏向外望，那张脸如同狄更斯笔下的少年英雄。同样的表情在片中其他地方反复出现，画面总是黑白的，背景总是严寒时节的巴黎，安托万总是竖起外套领子抵御寒风。

特吕弗这部影片并不是一曲挽歌，也不是一出彻头彻尾的悲剧。影片标题“四百下”本身是一句俗语，意思是“闹事儿”；片中还有不少诙谐的地方，例如下面这个妙不可言的场景：镜头俯视街道，只见一位体育老师领着男生们在巴黎街头跑步，学生们一对一对地溜走了，只剩下老师在前头跑，身后跟着两三个男孩。片中最欢乐的一幕来自安托万所做的一件傻事：他给巴尔扎克像点上蜡烛，却把纸板做成的小神龛烧着了。幸好他的父母扑灭了火，他们虽然生气，终究难得地原谅了他一回，全家人随后去了电影院，回家路上有说有笑。

上电影院的情节在《四百下》中多次出现，与之相伴的是安托万仰起他那张严肃的脸望着银幕的画面。我们知道，特吕弗本人年少时总是一有机会就溜到电影院去。片中有这么一个镜头，安托万与朋友一起走出影院时偷了一张明星海报，这一幕后来在特吕弗的另一部影片中得到引用。在《日以作夜》(Day for Night, 1973)中，特吕弗亲自饰演一位电影导演，一个闪回镜头表现了这个角色的童年回忆：年少的他沿着漆黑的街道溜到影院门口，揭下了一张《公民凯恩》(Citizen Kane, 1941)的剧照。

弗朗索瓦·特吕弗曾反复表示，是电影挽救了他的人生。电影令这位一度失足的顽劣学生找到了人生的追求，在巴赞的鼓励下，他成了电影评论家，又

在 27 岁生日之前创作了这部电影。许多人认为法国新浪潮标志着古典电影与现代电影的分水岭，如果真是如此，那么特吕弗大概是最受欢迎的现代导演之一，他的影片能令人感受到电影创作最深沉、最饱满的激情。他喜欢挖掘老电影中的特殊效果，典型例子包括《野孩子》（*The Wild Child*, 1970）中的圈人圈出镜头、他另几部影片的叙事手法；他也喜欢向大师致敬，《黑衣新娘》（*The Bride Wore Black*, 1968）、《骗婚记》（*Mississippi Mermaid*, 1969）均可见他的偶像希区柯克的影子。

特吕弗（1932—1984）年仅 52 岁便死于脑瘤，可谓英年早逝，然而他在短暂的一生中留下了 21 部影片，短片和剧本还不算在内。他的《零用钱》（*Small Change*, 1976）再一次表现了令他记忆犹新的学校生活，表现了比安托万·杜瓦内尔更年少的学生们，更回忆起了当墙上挂钟的指针一点点逼近下课时，教室里那种令人难以承受的紧张气氛。即使在一年拍一部片子的忙碌时期，他仍然能挤出时间来写作，评论其他影片和导演；他甚至对希区柯克做了一次长长的访谈，逐部讨论后者的作品，并根据访谈内容写出了一部堪称经典的谈话录。

《绿屋》（*Green Room*, 1978）当属特吕弗最有趣、最令人难忘的作品之一，这部影片改编自亨利·詹姆斯的短篇小说《死者的祭坛》，原作描述了一男一女如何强烈地思恋各自死去的爱人。乔纳森·罗森鲍姆（Jonathan Rosenbaum）认为，《绿屋》可能是特吕弗最好的作品，在他看来，这部影片是特吕弗向导演中心论致敬之作。导演中心论由巴赞及其拥护者（包括特吕弗、戈达尔、雷乃、夏布罗尔、侯麦、马勒）所创，该理论宣称，一部影片的真正作者不是制片厂、不是剧作家、不是明星，也不是类型模式，而是电影导演。如果绿屋中的人物代表过去时代的伟大导演，那么或许特吕弗如今也在那里占据了一座神坛。让我们想象这样一幅画面：安托万·杜瓦内尔的灵魂点上一支蜡烛，祭在特吕弗的神坛前。

（殷宴 译）

八部半

8 1/2, 1963

传统观点认为，费德里科·费里尼（Federico Fellini）舍弃现实主义而选择个人幻想是一个错误。从《甜蜜的生活》开始，他的作品便沉溺于弗洛伊德、基督教、性意识和带有自传性质的种种意象之中无法自拔。按照这种说法，《大路》（*La Strada*, 1954）中体现的敏锐的洞察力标志着费里尼电影事业的顶峰，自此之后他的作品就抛弃了新现实主义的根源。《甜蜜的生活》就够糟糕的了，《八部半》更差，而拍摄《朱丽叶与魔鬼》（*Juliet of the Spirits*, 1965）时他已经彻底昏了头，直到1987年告别电影生涯为止，费里尼拍出的片子一部比一部差，只有1974年的《阿玛柯德》（*Amarcord*）是个例外。这部迷人的影片追忆了费里尼的童年时代，令人不能不把理论的条条框框抛到一边，屈服于影片本身的魅力之下。

上述这种传统观点可谓大错特错。我们心目中典型的费里尼风格正是在《甜蜜的生活》和《八部半》这两部影片中才达到了高峰。他后期的影片除了《阿玛柯德》以外都不如《甜蜜的生活》和《八部半》那么出色，有几部甚至非常糟糕，但每一部都带有显而易见的个人印记。他早期的电影尽管多为佳片，但

由于仍然拘泥于新现实主义，反而影响了其费里尼式的独特魅力。

评论家阿兰·斯通 (Alan Stone) 曾在《波士顿评论报》上撰文批判费里尼“重视画面甚于思想的形式主义倾向”，而我却要为此种倾向叫好。一个把思想放在画面之上的导演注定只能达到二流水准，因为他所抵制的正是电影这种艺术的本质。铅字才是思想的理想载体，电影则是为了影像而诞生的，最杰出的影像必定能引发无数自由的联想，而不是受制于某些狭隘的特定目的。斯通对于《八部半》的复杂性做了如下评论：“几乎没有一个人看过一遍之后就能确定自己看的到底是什么玩意儿。”他说的确实没错，但一切伟大的电影都是如此。相反，那些肤浅的电影倒是只要一过就能看懂了。说到这里，我想起罗伯特·奥尔特曼 (Robert Altman) 曾经告诉我：“最让我郁闷的事就是当人们自称看过我的片子时，他们实际上只看过一遍。”

在所有以电影拍摄为主题的电影中，《八部半》是最好的一部。影片从一个电影导演的视角展开，主角吉多 (马塞罗·马斯托依安尼 [Marcello Mastroianni] 饰) 显然就是费里尼本人的化身。在影片开头，吉多梦见自己濒临窒息，随后便出现了一幅令人难忘的画面——吉多冉冉飘向空中，却突然被他的助手们用绳子拽回地面，他们逼着他安排下一部片子的拍摄计划。吉多原本计划拍摄一部科幻史诗片，但不知何时起他对这个计划彻底失去了兴趣。《八部半》的大部分情节发生在罗马附近的一处矿泉疗养地以及吉多为他的科幻史诗片所建造的巨型场景中，整部影片始终在现实与幻想中穿梭，有些影评人抱怨根本无法分清哪些情节是真实的、哪些是吉多的想象，但在我看来这两部分一点也不难区分。每当吉多逃离令他不安的现实而进入舒适的梦想世界时，往往会有一个清晰的转折点。片中的非现实情节有时代表的是吉多的幻想，例如那场著名的后宫戏：他的妻子、情妇以及所有他想要的女人共同住在一座房子里，而他是房子里的国王。除了主人公的白日梦之外，我们有时也会看到被想象扭曲了的回忆：在海滩上，当幼年的吉多和同学们一起色迷迷地盯着妓女莎拉吉娜时，她庞大的肉体仿佛具有压倒性的力量，这种形象正是一个小男孩所



难以忘记的。当他遭到天主教学校神父的惩罚时，他面前出现了圣徒多明我·沙维豪的巨大画像，占了整整一面墙，画像不可能真有那么大，显然是被他的记忆夸张了。在当时的教会学校，这位年轻的圣徒是贞洁的象征，他的巨大画像反映了吉多因自己缺乏圣徒的意志力而感到愧疚。

种种真实的、虚构的、记忆中的画面交织在一起，共同构成了《八部半》。这部影片堪称费里尼所拍摄的结构最紧凑的电影之一，其剧本显然经过精心的构建与安排。有趣的是，由于影片表现了一个不知道自己想做什么的导演，人们往往说这部片子是在讽刺毫无计划的电影制作人。有位网上影评人发出了这样的疑问：“世界上最受尊敬的导演之一彻彻底底、无可挽回地丧失了灵感，以至于拍了一部片子来表现他拍不出片子的痛苦，这时会出现什么情况？”然而，《八部半》并不是导演为了哀叹自己灵感枯竭而创作的影片，而是一部洋溢着灵感的天才之作。吉多这个人物的确拍不出片子，但费里尼显然能够以吉多为题拍出一部杰作。

马斯托依安尼所扮演的吉多是一个被自己的逃避、谎言和肉欲所耗空的男人。他有一位外表高雅、头脑聪明的妻子（阿努克·艾梅 [Anouk Aimee] 饰），他虽然爱她却无法和她沟通，他还有一位愚蠢艳俗的情妇（桑德拉·米洛 [Sandra Milo] 饰），与他的品位毫不相符，却能勾起他的欲火。他的工作和私生活都处理得一塌糊涂，一方面，他使两个女人同时出现在矿泉疗养地；另一方面，他的电影制片人已经失去耐心，他的剧本作者对影片大加批评，而演员们个个焦躁不安，有的盼着在新片中获得一个角色，有的自以为已经得到了角色。吉多被搅得焦头烂额，片刻不得安宁。在影片后半段，他沉思道：“快乐就是能够说出实话，却又不伤害任何人。”吉多的剧本作者可没有这个本事，他直言不讳地告诉导演，他的影片是“一连串毫无意义的片段”，“虽然具有先锋电影的一切缺点，却没有先锋电影的优点”。

吉多四处寻求建议。年老的神职人员对他大摇其头，神情悲哀，令他回忆起了童年时代犯下的罪行；他的剧本作者是个马克思主义者，公然对他的作品

表示轻蔑；医生建议他饮用矿泉水并尽量休息、充分休息；制片人则苦苦请求他立刻改写剧本，他已经花钱打造了一座巨型场景，要求投入使用。此外，吉多的眼前不时出现他心目中的理想女性的形象：冷静、安详、美丽，既不批评他又给他以安慰，能回答一切疑问，却从不提出任何问题。克劳迪亚·卡汀娜（Claudia Cardinale）在片中扮演这一形象的化身，尽管她实际上和其他演员一样毫无希望，但吉多却在心中把她变成了自己的缪斯女神，并在她虚幻的帮助中获取安慰。

费里尼影片中的摄影给人带来无尽的愉悦，在他的镜头下，演员走路的姿势往往如同翩翩起舞。我曾有幸参观他的《爱情神话》（*Satyricon*, 1969）的片场，发现他拍摄每一幕场景时都要加上背景音乐（与当时的大多数意大利导演一样，费里尼采用后期合成对话，而不是现场录音）。音乐不但给演员的动作带来一种微妙的节奏感，而且将表演提升了一个层次。在许多场景中，音乐与电影画面融为一体，例如《八部半》中不时出现管弦乐队、舞池乐队以及街头音乐家的身影，而演员的微妙动作仿佛和音乐同步，就像经过编排的舞蹈。费里尼的电影配乐由尼诺·罗塔（Nino Rota）创作，他将流行的曲调与舞蹈音乐结合在一起，有力地推动了影片中的动作。

费里尼对空间的运用几乎无人能及。他最爱用的技巧之一就是镜头聚焦在背景中的一组移动元素上，在追踪其位置变化的同时扫过前景中的一张张面庞，这样一来这些面庞就会不断地滑入 / 滑出画框。他也喜欢以一个主镜头开场，紧接着让一个人物起身进入画框，出现在观众眼前，镜头也随之变成特写。另一个技巧是镜头紧跟人物的脚步，当其转身面对摄影机时从四分之三的侧面拍摄。表现双人舞场面时，他喜欢先让一方冲着镜头以微笑表示邀请，然后再让另一方进入画面，开始跳舞。

费里尼将这种种技巧全部用在了他最具个人特色的大游行场面中。费里尼幼年时爱看马戏表演，这种爱好促使他在所有的影片里都加入了游行场面。他影片中的游行不是正式游行，没有严密的组织，有时是许多人同时向同一个目

的地进发，有时是人群配合着同一段音乐运动，有时游行场面出现在画面前景中，有时则在远处。《八部半》结尾处的游行明显象征着马戏表演，乐手，主要人物，以及怪人、奇人等费里尼电影钟爱表现的“类型”尽在队列之中。

《八部半》这部影片我看了无数遍，越看越钦佩。这部影片达到了一个几乎不可能达到的高度，费里尼如同一位魔术大师，一边对自己的种种把戏进行展示、解释和揭露，一边却又用这些把戏来糊弄我们。尽管费里尼声称他既不知道自己的目标也不知道如何完成这一目标，《八部半》却证明他不但对此心知肚明，而且十分得意。

(殷宴 译)

阿基尔，上帝的愤怒

Aguirre, the Wrath of God, 1973

“上帝还没有造完这条河，就放弃了。”

印第安人庄重地对俘获他的西班牙人说出了这句话。这支西班牙探险队沿着亚马逊河寻找传说中的黄金城埃尔多拉多（El Dorado），一路历尽艰险，此刻已经死伤大半。探险队中的传教士递给印第安人一本圣经，告诉他这是“上帝的言语”，于是他将圣经举到耳边，却什么也没有听见。他的脖子上挂着一个小金坠，西班牙人一把扯了下来，着迷般地举在眼前，心中重新燃起了希望：他们走了那么久，如今终于就要找到黄金城了。他们冲着印第安人吼道：“黄金城在哪里？”奴隶将西班牙人的话翻译给印第安人听，而他只是朝着河水笼统地挥了挥手。黄金城还在远处，永远在远处。

沃纳·赫尔佐格（Werner Herzog）的《阿基尔，上帝的愤怒》是一段令人难忘的梦魇，它讲述了西班牙征服者贡萨洛·皮萨罗（Gonzalo Pizarro，

1502—1548)在传说的诱惑下于1560年至1561年间¹率领一队人马深入秘鲁热带雨林寻找失落的黄金国，最终几乎全军覆没的故事。影片的开场镜头展现了一幅令人震撼的画面：在云遮雾绕的山峰之间，长长一列队伍沿着一条蜿蜒陡峭的山路艰难下行，进入深深的山谷。队伍中的男人个个头戴钢盔、身穿胸甲，他们的女人则坐在轿子里，遮得严严实实。这样的打扮只适合出席宫廷盛会，根本不适合在热带雨林中跋涉。

《阿基尔》的配乐既有宗教气息又富有人性，仿佛还带有某种难以形容的东西，不但令观众难以忘怀，更奠定了整部片子的基调。这部配乐由弗洛里安·弗里克（Florian Fricke）创作，他所带领的乐队“波波尔乌”（这个名字源于玛雅文明关于万物起源的传说）曾为赫尔佐格的多部影片配乐。赫尔佐格向我谈起过《阿基尔》的开头部分：“当时我们使用了一种特殊的乐器，我们管它叫‘合唱团风琴’。风琴里面有三十六卷不同的带子，一卷挨着一卷平行滚动。……所有的带子同时播放，可以通过一个键盘像弹风琴一样弹这部乐器，发出的声音就像人声合唱，但同时又很机械，非常诡异。”

我特别强调《阿基尔》的配乐，因为音效是赫尔佐格的影片中不可缺少的一部分。他所讲述的故事开头简单直白，但结果却难以预料，所产生的效果更是无法估量。他的影片结束之后仍然能在我们心中激起一种特殊的情绪，或是神圣，或是空幻。我相信，赫尔佐格希望观众在观看他的影片时能够置身电影的时间之外，以旁观者的身份目睹威力无穷的上苍如何将人类的理想与幻梦彻底摧毁，并为之感到深深的悲哀。

如果说配乐对于《阿基尔，上帝的愤怒》这部影片具有关键作用，那么克劳斯·金斯基（Klaus Kinski）的面孔也具有同样的意义。他拥有一双惊惧不安的蓝眼睛，双唇丰厚而宽阔，本应显得很肉感，但由于他总是狠狠地咧着嘴，

1 历史上贡萨洛·皮萨罗的远征实际发生于1541—1542年，《阿基尔》将时间推迟了二十年，或许是为了暗示影片具有虚构性。



反而显得异常疯狂。他在《阿基尔》中扮演西班牙远征队中意志最坚定的一个角色。赫尔佐格曾告诉我，他第一次遇到金斯基是在德国，那时他还是个年轻人。“当时我就知道，我这辈子注定要拍电影，而金斯基注定要演我的电影。”

由于皮萨罗担心自己这趟远征纯属愚蠢之举，他选出了一支先锋队，给他们一周的时间探索河流上游地区。皮萨罗说了，如果他们一无所获，便放弃这次探险。这支小分队由贵族堂·佩德罗·德·乌萨亚率领，阿基尔（金斯基饰）担任副队长。除了普通士兵与奴隶之外，队里另有一位神父，名叫加斯帕尔·德·卡尔瓦哈尔。小分队的成员还包括贵族出身但生性愚蠢的费南多·德·古兹曼、乌萨亚的妻子弗洛蕾丝、阿基尔的女儿伊内丝¹，另有一个名叫欧凯罗的黑人奴隶，他曾悲哀地对一名女眷说：“我生来原本是个王子，一般人连看也不许看我一眼，如今我却戴上了镣铐。”²

赫尔佐格既没有加快这支探险队的行程，也没有刻意编造任何悬疑情节或动作场面加入其中。我们作为观众所感受到的首先是这群西班牙人身处的河面多么宽广，周围的森林又是多么广阔，仿佛无边无际，由于河水上涨，淹没了河岸，他们连落脚的地方也没有。探险队出发没多久就遇上了危机，一只木筏卷入了旋涡，奴隶们疯狂地摇着桨，但木筏却动弹不得。赫尔佐格处理这段情节的手法值得注意，他将摄影机固定在河对岸，隔着河水拍摄陷入危险的木筏，这样一来筏上那些人的困境便显得遥远而无奈。阿基尔对援救受困队友的提议一律嗤之以鼻，但队长乌萨亚已经派出了一拨人，试图从河的另一岸援助他们。天亮了，木筏仍然在原地漂浮着，但筏上的人全都死了。他们是怎么死的？这个问题见仁见智。重要的是，这一情节预示着死亡是整支探险队的最终命运，任何一个人都无法逃脱。队长乌萨亚被关了起来，古兹曼则在阿基尔的安排下

1 在影片中，乌萨亚的妻子名叫伊内丝（Inez），而阿基尔的女儿叫弗洛蕾丝（Flores）。作者将这两个角色的姓名弄混了。

2 在影片中，说这段话的是探险队的印第安向导巴尔塔沙，而不是欧凯罗。这里可能是作者弄错了。

被选为新队长。没过多久，这两人就双双丢了性命。古兹曼临死时正以“皇帝”的身份贪婪地大嚼鱼肉和水果，而他的手下却只能每人分几粒玉米。一匹马发了疯，他便下令将马赶下船，更激起了众人的强烈不满。他们暗中议论这匹马本来可以供大家吃一个星期，却被他白白丢掉了。随后，便有人发现了古兹曼的尸体。

阿基尔在船上展开了恐怖统治。他总是斜着身子在木筏上巡视，那古怪的步态就好像他有一侧膝盖不能弯曲似的。他的眼神透着疯狂。阿基尔听到队里有人私下里计划逃跑，当即拔刀砍掉了那人的脑袋，动作快如闪电，砍下的人头飞出去时嘴里还在说话。影片很少正面表现死亡，偶尔出现死亡的场面也是迅速而安静的，例如丛林中无声无息地飞出一枝枝箭矢，射进西班牙人的脖子、后背。影片最后一幕是我看过的所有电影中给我印象最深刻的镜头之一，画面中阿基尔独自一人站在木筏上，仍然梦想着他那即将诞生的帝国，他的身旁到处都是尸体，还有几百只小猴子在唧唧乱叫。

《阿基尔》的拍摄过程已经成了电影界的传奇，来自德国的导演赫尔佐格信奉“场所的魔力”，亲自率领演员和摄影团队深入偏远的丛林地区，那里不但热病肆虐，而且食物短缺，甚至有饿死的可能。据说赫尔佐格曾用枪逼着金斯基继续表演，但金斯基本人在自传中否认了这件事，并阴森森地补充说整个团队里只有他有枪。演员、工作人员以及摄影机都安置在我们在片中所看到的木筏上。赫尔佐格曾告诉我，“直到一场戏开拍之前十分钟，我还没想好对白”，这种情况常常发生。

影片并不依靠对白推动剧情，甚至也不依赖阿基尔以外的角色，而阿基尔的形象在很大程度上是由金斯基的面部语言与肢体语言所塑造的，对白并不是最主要的部分。在我看来，《阿基尔》这个故事与赫尔佐格其他几部影片表达的是同一个主题：人们执迷于成功立业的美梦，甚至不惜为之赴汤蹈火，这样一来便犯下了“骄傲”这宗大罪，最终被无情的上苍碾得粉身碎骨。《阿基尔》让人想起了赫尔佐格另一部纪录片，影片主角斯坦纳热爱跳台滑雪，渴望永远

在空中飞翔，由于技术太好，他甚至有越过着陆区域撞在树木或石头上的危险。

沃纳·赫尔佐格是现代导演中最爱幻想、最执迷于宏大题材的一位，除了电影之外还导演过多部歌剧。他不愿意用复杂的情节吊人胃口，也不愿意用滑稽的对白博取笑声，他要让我们这些观众感到震撼，要引领我们进入一个崇高的境界。在我看来，现代电影中只有《2001：太空漫游》、《现代启示录》等少数几部作品具备赫尔佐格那样的大胆幻想。当代活跃的电影导演中，只有奥利弗·斯通（Oliver Stone）像赫尔佐格一样，拥有救世主的意识与气魄。这两人谈到自己的工作时都带有一种圣徒般的疯狂，像他们这样的人对一般意义上的成功不屑一顾，因为他们所追求的乃是真正的伟大。

赫尔佐格的另一部影片《陆上行舟》（*Fitzcarraldo*, 1982）可以看做《阿基尔》的姊妹篇，这部影片同样由金斯基主演，同样在雨林中拍摄，同样讲述了一个不可能完成的任务：一个人为了将一艘蒸汽轮船从一条河挪到另一条河，竟想把船从两河之间的陆地上拖过去。为了拍摄这部影片，赫尔佐格不顾工程人员的严重警告，冒着绳索断裂、将所有人拦腰截断的危险，当真将一条货真价实的轮船拖过了整片陆地，充分体现了他的一贯风格。莱斯·布兰克（Les Blank）将《陆上行舟》的拍摄过程制作成一部纪录片，名为《电影梦》（*Burden of Dreams*, 1982），这部纪录片的内容就像《陆上行舟》的故事一样惨烈，足以令观者心碎。

（殷宴 译）

恐惧吞噬灵魂

Ali, Fear Eats the Soul, 1974

第一个镜头就点出了主题：他们和我们的对立。一个身材矮胖，相貌平平的老女人走进一家陌生的酒吧，在靠门的位置上坐了下来。吧女是个穿着低领口连衣裙的傲慢金发女郎，她慢慢走过去。老女人说她想要一杯可乐。酒吧里的一群顾客扭头看着她，而摄影机夸大了双方的距离。在吧台那儿，一个棕发女人用奚落的口吻对另一个顾客说他应当去请老女人跳舞。那位顾客照办了。现在摄影机让他和老女人靠在一起，其他人则看着他们在灯光昏暗的舞池里挪步。

《恐惧吞噬灵魂》讲述了关于这两个人的故事。艾米·库洛斯基(布里吉特·米拉 [Brigitte Mira] 饰) 是一个年近六十的寡妇，她在一栋大楼里当清洁工，每天轮两班，孩子们都躲着她。阿里(艾尔·海迪·本·萨勒姆 [El Hedi ben Salem] 饰) 四十岁上下，是一个来自摩洛哥的汽车修理工，和另外五个阿拉伯人住在一起。他很简单地描述了自己的生活：“总是工作，总是喝醉。”阿里甚至不是他的真名，而是在德国打工的黑皮肤外籍工人的统称。

赖纳·维尔纳·法斯宾德(Rainer Werner Fassbinder) 用一部简单扼要的电影讲述了两人的故事。他只用了十五天就完成了拍摄，晚于大投资的《玛

尔塔》(Martha, 1974), 早于同样高预算的《寂寞芳心》(Effi Briest, 1974)。这部电影是用零碎的资金拍成的。那会儿米拉还是一个不知名的配角, 而萨勒姆当时是法斯宾德的恋人, 同样只演过不起眼的小角色。故事受到道格拉斯·瑟克(Douglas Sirk)的电影《深锁春光一院愁》(All That Heaven Allows, 1955)的启发, 后者起用简·韦曼(Jane Wyman)扮演一位与自己年轻的园丁(洛克·赫德森饰)相爱的老女人。法斯宾德说他拍这部电影只是为了填补大制作之间的空白时光, 但《恐惧吞噬灵魂》可能是他四十来部电影中的佼佼者, 它毫无疑问和《玛丽亚·布劳恩的婚姻》(The Marriage of Maria Braun, 1979)以及《四季商人》(Merchant of the Four Seasons, 1972)属于同一个档次。

电影很有感染力, 但很简单。故事以通俗剧为基础, 但法斯宾德去掉了所有的跌宕起伏, 只留下平稳而安静的绝望。两位主角有年龄和种族的隔阂, 但有一个珍贵的共同点: 他们在一个冷漠的世界里互相喜欢, 互相关心。当艾米不好意思地承认自己是清洁工时, 她说许多人因此而看不起她。阿里用不熟练的德语更直接地表明了他的地位: “德国人是主人, 阿拉伯人是狗。”

法斯宾德电影里的角色们经常不择手段地通过性来互相利用。但《恐惧吞噬灵魂》有种令人吃惊的温柔。身材高大, 满脸络腮胡的摩洛哥人提议把这位女清洁工送回家。外面下着雨, 所以她邀请他进门喝杯咖啡。阿里住的地方要坐好久的电车才能到, 所以她请他留下来过夜。他睡不着, 于是去找艾米聊天, 艾米让他坐在自己床上。我看了这么多遍, 从来没注意到他是在哪一刻握起艾米的手, 并开始抚摸她的手臂。

当然, 第二天早上艾米对着镜子自我端详了一阵。她知道自己老了, 脸上都是皱纹。我们能看到她生活的这个世界里的一些事情, 能听到跟她共事的女清洁工们在对话中不经意间流露出的种族歧视, 她们在谈论着外籍工人有多么肮脏。艾米的反对是间接的: “但他们工作! 这就是他们来这儿的原因。”没错。德国人不喜欢他们的外籍工人, 但不愿意自己干捡垃圾和挖阴沟的活。这种傲慢挑剔并非德国人独有。



艾米和阿里仅仅是在一起就冒犯了所有看到他们的人。法斯宾德拍下了艾米邻居们恶毒的闲言碎语，街对面的杂货店老板故意对阿里粗鲁无礼，饭店里的服务生在远处冷眼相望（艾米跟阿里说：“这是希特勒最爱的餐厅！”），咖啡馆里的顾客嘲笑他们。最难忘的场景发生在艾米把自己的婚事告诉子女的时候。法斯宾德用变焦镜头把画面压平，让人物好像三明治一样被压在盖玻片和载玻片之间。镜头横摇过她的两个儿子、女儿以及女婿（由法斯宾德自己扮演）。然后儿子布鲁诺把椅子转过去，站起来踢碎了她的电视机。

电影里最好的戏是接下来更微妙的一场。阿里和艾米单独共处的时候心满意足，但他们住在一个有毒的社会里。不久之后，艾米与她的同事们联合起来排斥新到的南斯拉夫女工。不久之后，艾米不满意的邻居开始愿意让她身强力壮的新老公帮忙搬家具。不久之后，同事们开始赞扬阿里，而艾米让她们去摸他的肌肉。不久之后，阿里回到酒吧里“阿拉伯伙计们”的身边，还跟丰满的金发女郎一起上楼——不是为了做爱。她就像米奇·斯比兰¹（Mickey Spillane）平装本小说的封面女郎一样站在门口，问他要些什么，他回答说：“蒸粗麦粉。”

法斯宾德本人就是个遭到排斥的个体。他小时候父亲就死了，母亲用电影院当保姆，在同性恋还不被接受的时候他是其中的一员，他个子矮小也没有魅力。不用费多大力气就能看出《恐惧吞噬灵魂》是他自己和高大英俊的艾尔·海迪·本·萨勒姆的爱情故事。当艾米不假思索地反映出社会对外国人的偏见时，我们也不难发现其中自我批判的意味。

但是电影把它的政治和反讽放在一起。艾米·库洛斯基第一任丈夫是在德国的波兰工人。当邻居们看到她嫁给摩洛哥人的时候，轻蔑地说：“她有这样一个名字就不是真正的德国人。”杂货店主和他的女儿故意怠慢阿里，但随后意识到他们需要这笔生意，并讨好艾米让她继续光临。儿子布鲁诺送来一张赔电视的支票，并上门请求妈妈每天下午帮忙带孩子。而阿里和吧女的出轨行为

1 Mickey Spillane, 1918—2006；美国犯罪小说作家。

与其说是激情，还不如说是悲伤：他对蒸粗麦粉有乡愁般的情感，而她能为他煮这种东西。但两人上床的时候，阿里一动不动地趴在那里，筋疲力尽，而她仅仅是在安慰他。

阿里跟艾米说“恐惧吞噬灵魂”这个成语是阿拉伯人常用的。毫无疑问，恐惧正在吞噬他自己的灵魂。电影的结尾既突然又充满了戏剧性，反映出阿里作为一个陌生人在一片充满敌意的国土上经历了无法忍受的压力。但艾米能提出一个解决办法：“当我们在一起的时候，要对彼此好一些。”

有些时候，法斯宾德刻意用矫饰的视觉形象来表达某个观点。他经常用交替的长镜头把艾米和阿里跟社会上其他人分开：首先他们离得很远，然后那些看着他们的人也很远。他让两人挤在双人镜头里促狭的房间中，在摄影机前利用摩洛哥人天生的拘谨。结尾处艾米进入酒吧，并要求播放她和阿里第一次跳舞时的“那首吉卜赛歌曲”。这首歌成了对阿里的暗示，他站起来走向艾米并邀请她共舞，就像被按动了开关的机器人。如果他更自然一点是不是会更好？不会，因为在法斯宾德贯穿全片的风格里，周围的世界一直把动作和决定强加到角色身上。

在电影的最后，有一段关于外国工人留德状况的对话：这不是一个“信息”，而是对现实情况的反映。法斯宾德死后（于1982年三十七岁时死于毒品和酒精）几个月，我和丹尼尔·施密德（Daniel Schmid）一起成为蒙特利尔电影节评审团的成员，他是一位瑞士裔德国导演，很了解法斯宾德。他告诉我艾尔·海迪·本·萨勒姆剩下的故事（他从北非的山区去了德国并走入法斯宾德的生活）。“德国对他而言是一个陌生的世界，”施密德跟我说，“他开始喝酒，压力不断积聚，后来有一天他跑到柏林某个地方去捅了三个人，然后回到赖纳身边，对他说，‘现在你不需要再害怕了’。他在监狱里上吊自杀。”

《恐惧吞噬灵魂》可能听起来像虚假做作的肥皂剧。但实际情况并非如此。在我看来，其感染力的来源是法斯宾德明确地知道这个标题意味着什么，而如此短促的拍摄时间让他只能实话实说。

（周博群 译）



彗星美人

All About Eve, 1950

对于贝蒂·戴维斯(Bette Davis)而言,年岁渐长反而有利于演艺事业的发展,因为她本身就属于泼辣凌厉、老于世故的类型。她一向演不好天真无邪的少女,演职业女性、残酷竞争的幸存者或善于征服男人的蛇蝎美女倒是极为出彩。《彗星美人》中的资深女演员玛戈·钱宁是戴维斯演得最好的角色。在片中,玛戈看似败在了一个年轻女演员的花招之下,但实际上却取得了最终的胜利,这代表着人格与意志力战胜了肤浅的美貌。玛戈·钱宁这个人物简直就是戴维斯本人的写照。

人们总是将戴维斯所表现的上了年纪的女明星跟葛洛莉娅·斯旺森(Gloria Swanson)在《日落大道》(*Sunset Boulevard*)中扮演的暮年默片女星相提并论,后者的演出同样大获好评。《彗星美人》和《日落大道》都是1950年上映的,戴维斯和斯旺森都获得了当年奥斯卡最佳女演员提名,但两人均未得奖,最终由主演《绛帐海棠香》(*Born Yesterday*, 1950)的朱迪·霍利德(Judy Holiday)捧走了小金人。戴维斯的影迷们声称戴维斯本来稳操胜券,但由于部分评委将选票投给了与她演对手戏的安妮·巴克斯特(Anne Baxter),使《彗

星美人》这一块选票分散，才导致最佳女演员奖花落别家。戴维斯与巴克斯特的竞争关系恰好与影片中的情节相呼应，这一点十分讽刺。如果将戴维斯和斯旺森的表演放在一起比较，就会发现两人所扮演的角色类型相似，但处理方式不同。同是饰演青春已逝的大明星，戴维斯所扮的玛戈·钱宁比较写实，而斯旺森扮演的诺玛·黛丝蒙德则有如一座哥特风格的蜡像。在今天看来，《日落大道》似乎比《彗星美人》更胜一筹，或许是因为前者迎合了我们这个充满讽刺的时代，或许是因为比利·怀尔德作为导演比约瑟夫·曼凯维茨（Joseph Mankiewicz）更加高明。但戴维斯的表演比斯旺森更精彩，因为她所扮演的角色较为理智，也更加动人。戴维斯自己就是一个与众不同的人物，是一位具有大气魄的偶像，所以她的表演即使超出常规也显得很真实。

《彗星美人》的剧本由曼凯维茨创作。影片开头和《日落大道》采取了同样的手法，都以一位作家的叙述开场：在一场电影界的颁奖晚宴上，尖酸刻薄、老谋深算的电影评论家埃德逊·德维特（乔治·桑德斯 [George Sanders] 饰）茫然地扫视全场，注意到了留给伊芙·哈灵顿（巴克斯特饰）的奖杯。随后，他开始依次描述与伊芙有关的一系列人，这些人都曾是她往上爬的垫脚石：导演比尔·萨姆森（加里·梅里尔 [Gary Merrill] 饰）、剧作家罗伊德·理查德（休·马洛 [Hugh Marlowe] 饰）、罗伊德的妻子凯伦（西莱斯特·霍姆 [Celeste Holm] 饰），她一度是伊芙最坚定的支持者，还有曾被伊芙奉为偶像、后来却险些被她生吞活剥的女演员玛戈。当老朽昏庸的晚宴主持人为伊芙大唱赞歌时，这些人的脸上流露出了复杂的神情，暗示着主持人所说的并非事实真相。

影片将玛戈·钱宁塑造成了一个独特的个人，而伊芙·哈灵顿则代表着一类人。伊芙出场时是一个在偶像面前激动得气都喘不过来的影迷形象，眼里充满了虚情假意。通过苦心经营，她逐渐打入了玛戈身边的圈子，先当上玛戈的助理，又做了她的替身，最后成了她的竞争对手。卑躬屈膝、故作可怜是伊芙的拿手好戏，起初大家都被她哄住了，只有替玛戈管服装的伯蒂（特玛·里特 [Thelma Ritter] 饰）看穿了她的伪装。这个脾气暴躁的老女人对伊芙编出的

悲惨身世嗤之以鼻：“好一个故事，就差没有猎狗跟在她屁股后头追了！”然而，玛戈却相信了伊芙那套说辞，任何一个演员都很容易相信别人对自己无比热爱、恨不得为自己献出生命。温柔、善良的凯伦也很同情这个可怜的姑娘，甚至设法将玛戈在乡下困了两天，让伊芙有机会作为她的替身上台演出。不料伊芙恩将仇报，反而勾引了凯伦的丈夫、剧作家罗伊德。在此之前她就曾经试图勾引玛戈的未婚夫比尔（其扮演者梅里尔在现实生活中恰好是戴维斯的丈夫），但比尔拒绝了她，并冷冰冰地说：“我要追谁就主动追，我可不喜欢人家倒贴。”

伊芙·哈灵顿代表着一个面具化的普遍形象，玛戈却是个有血有肉的角色。尽管她自视过高，但她热爱自己的工作，是一位真正的行家里手，而不是只知道炫耀的自大狂。作为主要叙事者，桑德斯扮演的德维特则确定了整部影片的讽刺性基调。他手持时髦的烟嘴，头发梳得溜光水滑，晚礼服无懈可击，从骨子里蔑视眼前的一切事物。此人城府极深，凡事自有打算。当伊芙幼稚地勾引她那两位女恩人的男人时，他却冷静地运用手腕将伊芙收为自己的囊中物。桑德斯凭本片中的精彩演出夺得了奥斯卡最佳男配角奖。在影片接近尾声处，他毫不客气地质问伊芙：“难道你以为我像那群弱智小毛孩一样，能让你随便糊弄？难道你拿看待他们的眼光来看待我？真是匪夷所思！……谁也骗不了我，你更是想也别想。”他的话给了伊芙一顿迎头痛击，可以算得上整部影片中最粗暴的一段对白。

在《彗星美人》中间部分，玛丽莲·梦露作为一个小配角露了个脸，戏份虽少却犹如星星般闪闪发亮。同年早些时候，她在约翰·休斯顿（John Huston）的《夜阑人未静》（*The Asphalt Jungle*）中也担任了一个小角色，这两部影片使她在电影界崭露头角。此时的玛丽莲·梦露已经具备了日后那位绝代艳星的一切素质。在《彗星美人》中，她作为德维特的女伴出现在玛戈举办的派对上。德维特引她去见外表丑陋但有权有势的制片人麦克斯·法比安（格雷戈里·莱托夫 [Gregory Ratoff] 饰），并建议她“赶紧上去，给自己找个靠山”。梦露叹了口气，抱怨道：“为什么这种人看起来都跟闷闷不乐的兔子似的？”

早有人注意到，无论影片的灯光是怎么打的，只要梦露一出现，所有的光线仿佛都会集中到她身上。在《彗星美人》中，尽管她出场的时间很短，身边又围绕着一群远比她有经验的演员，但我们的眼里仍然只能看到她一个人。是不是她传奇式的辉煌生涯改变了我们看待她的目光？恐怕未必。早在二十世纪五十年代《彗星美人》初次上映的时候，观众们就注意到了当时尚且默默无闻的玛丽莲·梦露。在派对上，梦露所扮演的角色看到玛戈的毛皮大衣后与身边的人进行了一番交流。曼凯维茨创作的这段对白对梦露日后的银幕形象具有深远影响：

“瞧，这东西可真值得一个姑娘做出牺牲啊。”梦露说。

“恐怕有些姑娘已经为它做出牺牲了。”导演说。

“是黑貂皮。”梦露说。

“什么？”导演没听清，追问道，“她说的是黑貂皮还是盖博？¹”

梦露答道：“无论哪一个都值。”

或许后来梦露将这部影片中的表演又用在了其他片子里。对于戴维斯而言，派对上的一幕是她在《彗星美人》里演得最好的部分。在这场戏中，她的头一句台词便是那句著名的“系好安全带，今晚的路可不平坦。”玛戈当天正好满四十岁，本来就心情低落，又在此时遭到了伊芙的背叛，再加上多喝了两杯，情绪失控，竟当众承认自己年龄大了，“感觉就好像脱光了一样”。她望着比尔，苦涩地说：“比尔才三十二岁。他瞧着就是三十二岁的样子。五年前他就是这幅模样，再过二十年也还是这副模样。我恨男人。”

当时很多人都认为戴维斯的表演是受塔卢拉赫·班克海德 (Tallulah Bankhead) 的启发。在《<彗星美人>的台前幕后》(More About All About Eve, 1972) 这本对话录中，曼凯维茨告诉加里·凯利 (Gary Carey)：“塔卢拉赫不但不否认戴维斯受了她的影响，而且劲头十足、手段高明地充分利用了这

1 “黑貂皮”(sable)与著名演员克拉克·盖博(Gable)的名字英文读音相近。

一传言。她这么做也不难理解。”娱乐媒体故意在戴维斯和班克海德之间制造出了一种敌意，但曼凯维茨表示，他和戴维斯在拍摄《彗星美人》时都没有想到班克海德。戴维斯从她自己的生活经历中就能找到足够的表演灵感。

在整部影片中，戴维斯一直在抽烟。当时的电影明星习惯把香烟当做道具，但她抽烟既不是为了做样子，也不是为了表达情绪，而是因为她想抽。对她来说抽烟是个极其重要的习惯，因为抽烟使她游离于人群之外，香烟不但阻断了人们对她的狂热追捧，也阻断了他们的贪婪索求。她周围常常裹着一团烟雾，犹如看得见的气场。

安妮·巴克斯特既是本片的亮点，也是本片的弱点。她所扮演的伊芙虽然缺乏足以与玛戈相匹敌的气势，但作为一个心怀鬼胎的影迷倒很逼真。片中有一个情节是伊芙顶替玛戈上场演出，导演曼凯维茨并没有将伊芙的表演展现在我们面前，仅仅表现了伊芙演出之后受到的好评。他这一招非常高明，最好还是将伊芙的演技留给观众去想象。同时，他也引导观众将注意力集中在这姑娘过于紧张的表情、过于专注的眼神以及有些可疑的谦卑态度上。

曼凯维茨（1909—1993）出生于一个作家的家庭，他的兄弟赫尔曼（Herman Mankiewicz）就是《公民凯恩》的剧作者。曼凯维茨凭编剧并执导《三妻艳史》（*A Letter to Three Wives*）和《彗星美人》连续夺得了1949年及1950年的奥斯卡奖，他的《幽灵与未亡人》（*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947）、《赤足天使》（*The Barefoot Contessa*, 1954）和《红男绿女》（*Guys and Dolls*, 1955）同样为他在电影史上占据了一席之地。曼凯维茨终身以言论刻薄著称，《彗星美人》被改编成百老汇音乐剧《掌声雷动》（*Applause*, 1970）之后，他公开表示，虽然制片厂获得的版税比他作为该片导演及编剧所得的报酬“不知高了多少倍”，但他对此并无异议，用他的话说，剧院之所以要在售票窗口打出“概不退票”的牌子，是为了防止乡巴佬看了这部音乐剧之后报警。

（殷宴 译）



公寓春光

The Apartment, 1960

有些人节假日期间有地方可去，有些人却无家可归，这两种人之间横亘着一道悲哀的鸿沟。《公寓春光》这部影片之所以具有如此巨大的感染力，在一定程度上就是由于这一反差的存在。在一年中日照时间最短的季节里，天黑得很快，马路上寒风刺骨，办公室聚会结束后有些人回到家人身旁，有些人却只能回到空荡荡的公寓，因为没有家人，所以连棵圣诞树也懒得摆。这样的场景许多人都十分熟悉，却又不愿意提起。对于孤独的人来说，平安夜是一年中最难熬的夜晚，每当这个时候他们就会产生一种特别强烈的失落感，仿佛儿时曾经拥有的某种东西被人夺走了。

杰克·莱蒙 (Jack Lemmon) 在《公寓春光》中扮演的 C. C. 巴克斯特就是个典型的孤独男人，讽刺的是他下班以后甚至不能孤独地回到家中，因为公司里的某位经理往往正在借他的公寓偷情。他们时不时暗示巴克斯特要给他加薪、升职，以此为诱饵让他一次又一次地把公寓借给他们。他的邻居德莱弗斯医生 (杰克·克鲁申 [Jack Kruschen] 饰) 夜里常常听到隔壁传来欢好之声，便把巴克斯特当成成了一个纵欲无度的花花公子，但其实巴克斯特本人正在楼下的人行

道上徘徊，用怨恨的目光盯着自家亮着灯的窗口。巴克斯特没有女朋友，根据片中情节看来他似乎也没有家人。经理们为了利用巴克斯特，常常拍着他的肩膀称他是“好小子”，每当此时他便梦想有朝一日获得提升，拥有一间自己的办公室。有一天，他终于鼓起勇气约公司里的电梯员库贝利克小姐（雪莉·麦克雷恩 [Shirley MacLaine] 饰）出去，但库贝利克小姐却在最后一刻放了他的鸽子，原因是她与公司大老板谢尔德雷克先生（弗雷德·麦克莫瑞 [Fred MacMurray] 饰）之间的关系出现了危机。她原以为两人的地下恋情已经结束，如今却又旧情复燃了。而在谢尔德雷克方面，尽管他总说要和妻子离婚，却始终不见行动。

比利·怀尔德于1960年拍摄《公寓春光》时，“螺丝钉员工”（the organization man）这个说法刚刚开始流行。在影片开头部分，有一个镜头表现了大公司小职员工作的场面：办公室里只见一行行桌子排得整整齐齐，几乎一眼望不到头，而巴克斯特就是这千千万万“工资奴隶”中的一员。这个镜头取自金·维多（King Vidor）的默片《群众》（*The Crowd*, 1928），那部影片同样表现了冷酷无情的企业组织中一位无名员工的境遇。从这个角度来说，办公室格子的出现要算是革命性的进步。怀尔德与I.A.L.戴蒙德（I.A.L. Diamond）共同创作的剧本在滑稽与悲哀之间取得了恰到好处的平衡。这个故事所要证明的是，即使巴克斯特与库贝利克小姐真心实意地喜欢对方，甚至可能发展出真爱，他们仍然是公司价值体系下的奴隶。他想做老板的左右手，而她想做老板的妻子，他们两人都被“老板”这个字眼蒙住了眼睛，竟然看不出谢尔德雷克先生是个不值得信赖的小人。

《公寓春光》是一部宽银幕黑白影片。片中多次出现圣诞节聚会、酒吧、饭店等场景，这些五光十色的场所原本应该最富有节日气氛，但影片的黑白色调使一切节日装饰都失去了欢乐的气息。宽银幕则突出了人物之间的距离感，在每一个人周围制造出一片空虚。巴克斯特的公寓布局使其卧室房门居于画面背景中间偏左的位置，恰好是一个焦点。那扇门后隐藏着巴克斯特上司们的秘密，也隐藏着他愤恨的来源，无数个夜晚巴克斯特在那扇门后孤独地入睡，而

库贝利克小姐最终会在那扇门后经历她人生中最关键的转折点。在另一组画面中，镜头沿着曼哈顿的街道推进，扫过俱乐部的一个个窗口，最后突出坐在中餐馆包厢里的库贝利克小姐以及伪君子谢尔德雷克先生，此时的谢尔德雷克正一边满脸诚恳地向库贝利克倾诉自己的一腔真情，一边焦躁不安地扫视自己的手表。

拍摄《公寓春光》时，怀尔德已经成了一位风格独特的喜剧大师，他的喜剧充满了讽刺与戏谑，核心却是悲凉的。《双重赔偿》(*Double Indemnity*, 1944) 讲的是一个男人（同样由麦克莫瑞饰演）相信只需犯下一桩罪行就可以解决他在爱情和经济方面的一切困难。在《日落大道》(*Sunset Boulevard*, 1950) 中，威廉·霍顿 (William Holden) 扮演一个小白脸，傍上了一位举止古怪的过气影后 (葛洛莉娅·斯旺森饰)，但当我们看到她的前夫 (埃里克·冯·施特罗海姆 [Erich von Stroheim] 饰) 仍然对影后早已逝去的辉煌顶礼膜拜时，却又不能不伤感。在《公寓春光》诞生之前，怀尔德刚刚执导了他与莱蒙初次合作的影片《热情似火》(*Some Like it Hot*, 1959)，获得巨大成功。而莱蒙继《公寓春光》之后又主演了《相见时难别亦难》(*The Days of Wine and Roses*, 1962)，从而证明了他能从一个搞笑角色转变为具有悲剧色彩的普通人形象。《公寓春光》既是怀尔德前半段导演生涯的总结，也是莱蒙演艺事业的转折点。

这部影片对于雪莉·麦克雷恩也具有关键意义。当时她已经演了五年轻喜剧，小有名气，在《魂断情天》(*Some Came Running*, 1958) 中的表演也相当精彩，但在《公寓春光》中，她终于作为一名严肃演员出现，并以这一形象在六十年代大获成功。她扮演的库贝利克小姐之所以出彩，是因为她没有把这个角色演成一个被甜言蜜语哄住的傻丫头，而是将其塑造成一个受过欺骗的年轻女人，虽然心地善良，但耐心毕竟有限，为了成为新一任谢尔德雷克夫人，她愿意做出必要的妥协。麦克雷恩的表演从本质上来说是的严肃的，这种严肃增加了整部影片的分量，防止它沦为一部不伦闹剧。

库贝利克小姐自杀未遂之后勉强振作起来，甚至又给了谢尔德雷克一次机

会，这个细节尤其具有真实感。巴克斯特并非出于无奈才把房子借给上司，而库贝利克也不是被迫向老板献身，这一切都是他们自己选择的。《公寓春光》是一部拍给成年人看的严肃影片，并非一出情景喜剧，这一点也体现在巴克斯特和库贝利克小姐花了很长时间才完成了爱情的飞跃。他们不是受骗上当的傻瓜，而是早已厌倦世事的现实主义者；他们已经放弃了对爱情的向往，宁可追求一张张工资支票。怀尔德对影片最后一幕的处理妙不可言，最后一段对白既温情又残酷，把握得恰到好处。“闭嘴，成交”这句台词很快就红了起来，几乎赶上了《热情似火》结尾处那句不朽的“没有人是完美的”。

就在杰克·莱蒙去世之后不久，我先后看了《公寓春光》、布莱克·爱德华兹（Blake Edwards）的《相见时难别亦难》（1962）以及詹姆斯·弗雷（James Foley）的《拜金一族》（*Glengarry Glen Ross*, 1992）。对比观看这几部影片使我不但深入理解了莱蒙的表演，也体会到了电影风格在这几十年间的变化。在我看来，《相见时难别亦难》已经过时了，片中著名的花房一幕在现在看来未免过于夸张，没有很好地把握住酒鬼的行为状态；怀尔德的《失去的周末》（*The Lost Weekend*, 1945）比《相见时难别亦难》早了十七年，但片中对酒精成瘾症的表现反而更接近于当代影片。《拜金一族》很可能是莱蒙演得最好的一部影片，他所扮演的衰老而绝望的房地产推销员可以与任何版本的威利·洛曼（阿瑟·米勒剧作《推销员之死》的主人公）相提并论。众所周知，莱蒙刚开始演戏时导演们都嫌他演得太过火，要求他“收敛一点”，但在《拜金一族》中，他的表演恰好与对白相契合，完美地体现了剧作者大卫·马麦特（David Mamet）以形式主义为表、以现实主义为里的创作风格。

我在上文中提到《失去的周末》在今天看来并不过时，这一评论几乎可以用在怀尔德所有的作品上。就连《龙凤配》（*Sabrina*, 1954）这样一部没有什么深度可言的浪漫喜剧也比二十世纪九十年代翻拍的版本要好得多，而怀尔德最优秀的几部作品更不会随着时间褪色，无论何时都能直击我们的心灵。《热情似火》直到今天仍然非常有趣，《日落大道》仍然是一流的哥特式人物喜剧，《公

《公寓春光》仍然既残酷又辛酸，远远超出了其故事题材通常允许的深度。怀尔德最宝贵的特点就是他对成人世界的敏锐洞察力，他所创造的人物不可能套用轻飘飘的公式化情节，因为他们必须靠工作来谋生，这份责任使他们的形象变得沉重。许多影片中的人物就像没有工作似的，但《公寓春光》中的人物却满脑子只想着工作。经历种种波折之后，他们才终于想起人生中除了工作以外，还有其他的東西。

(殷宴 译)



现代启示录

Apocalypse Now, 1979

弗朗西斯·福特·科波拉 (Francis Ford Coppola) 的《现代启示录》受了约瑟夫·康拉德的小说《黑暗之心》的启发。小说的内容是一个名叫柯兹的欧洲人进入刚果丛林的最深处，在那儿把自己变成一个上帝般的领袖。一艘小船出发去寻找他，在整个过程中，故事的讲述者逐渐对条理井然的现代文明失去了信心，周围的丛林就像一个残酷无情的达尔文主义试验田，其中的每个生物每天都尽量不成为别人的美餐。这一切压得他喘不过气来。

在旅程的终点所找到的并非柯兹，而是柯兹所发现的东西：我们的一切生活不过是一个摇摇欲坠的建筑物，栖息在大自然饥饿的血盆大口之上，一不小心就会被毫不犹豫地吞下去。幸福的生活在这种脆弱面前只是日复一日的缓刑。一个星期之前，我在加尔各答看到大片大片流浪汉的帐篷，看到数万人一代又一代地住在用塑料、纸板和金属碎片搭成的漏雨小屋中，绝对的贫穷里看不到任何逃走希望。我并不想把穷人们绝望而凄惨的境遇等同于一部电影，这么做是不厚道的，但此情此景深深地震撼了我，让我意识到快乐生活的弥足珍贵和脆弱不堪。就在这种情绪的包围下，我看了《现代启示录》，一直看到柯兹

上校（马龙·白兰度 [Marlon Brando] 饰）向威拉德中尉（马丁·希恩 [Martin Sheen] 饰）描述“那种恐怖”的那场戏。

柯兹是一个功绩显赫的英雄，是军队里最好的战士之一。他在河上游敌方的占领区建立了一个丛林避难所，把一批越南当地的土著居民变为自己麾下的军队。他告诉威拉德，有一天他的特种部队给一个村子里的小孩们打小儿麻痹疫苗：“这个老人跑来跟在我们后面痛哭，他眼睛看不见了。我们回到村子，发现他们折回来把每一个接过种的胳膊都砍了下来。这些小胳膊在那儿堆成了一座小山。”

柯兹意识到越共为了胜利愿意付出巨大的代价：“于是我明白了越共比我们更强大。他们有力量，有力量去做这种事。如果我有十个师的这种人，我们的麻烦很快就会结束。你的手下必须既有道德，同时又能利用自己原始的本能去杀戮，而且没有感觉，没有激情，没有判断。”这就是柯兹所发现的“恐怖”，它也逐渐把威拉德困于其中。整部电影是一场征途，引导着威拉德最终理解作为最优秀军人之一的柯兹如何穿透战争的真相，他所达到的深度让他无法摆脱绝望和疯狂。

这部电影的结尾是历史上最骇人的结尾之一，它充满诗意地召唤出那些被柯兹发现的，而我们试图去逃避的东西。沿河而上的旅程在观众心里创造出对柯兹的巨大期待，而白兰度满足了这些期待。电影在1979年发行的时候，他的出演备受批评，一百万美元的巨额片酬也成为热门话题。但很明显，选择他是正确的，不仅因为他作为文化偶像的受重视程度，还因为他的嗓音。在电影里，他的嗓音从黑暗或微弱的灯光中浮现，重复着 T. S. 艾略特绝望的诗句《空心人》，为电影确立了最终的氛围。

结尾处另一个关键性的因素是丹尼斯·霍珀（Dennis Hopper）扮演的摄影记者。他不知用什么法子找到了柯兹的营地并留下来，成了一个鬼迷心窍的见证人。他喋喋不休地告诉威拉德，柯兹是“一个古典意义上的诗人和战士”，以及“我们都是他的孩子”。在他精神恍惚的胡言乱语之中我们断断续续地听

到柯兹念诵诗歌：“假如你能在……保持清醒的头脑……那我就成为一对兽爪，急急掠过沉默的海底……”¹ 这一定也是他曾经听过的。摄影记者是向导、小丑和蠢货，在威拉德和柯兹之间保持了一个平衡。

为什么长期以来各种流言蜚语都说科波拉对这个结尾不甚满意？电影在戛纳首映的时候，我看到了混淆是怎么开始的。科波拉原本打算巡回放映 70 毫米的版本，没有字幕（字幕会印在一个小册子上）。但 35 毫米的版本需要片尾字幕。当他在柯兹领地的巨大布景那里完成拍摄之后，菲律宾政府要求他销毁这个布景，而他拍下了炸毁的过程。科波拉决定把这些底片用在 35 毫米版本结尾的字幕处，即使（这很关键）他并未打算把营地的毁灭当做“结束”电影的选择之一。哎，关于结尾的混淆从戛纳一直流传到民间，大多数人都以为科波拉所谓的“结束”包括了所有与柯兹有关的东西。

无论如何，在二十年后回头重看，《现代启示录》前所未有地明白表现出它是本世纪的关键电影之一。大部分电影能有一个伟大的段落就很幸运了，《现代启示录》却把它们一个接一个地串起来，并让沿河的旅程成为相互之间的线索。最好的段落是直升机对越南村庄的袭击。行动的指挥官是基尔戈上校（罗伯特·杜瓦尔 [Robert Duvall] 饰），当直升机向一个站满小孩的院子俯冲时，他的手下把扩音器开到最大音量播放瓦格纳的《女武神骑行》。杜瓦尔因为他的表演而得到奥斯卡奖的提名，他的角色有一些令人难忘的对白：“我喜欢早晨的燃烧弹的味道。”基尔戈的冷漠无情是令人害怕的：作为一个狂热的冲浪爱好者，他仅仅因为一片沙滩有较好的浪头就同意发动进攻。（“越共是不冲浪的。”）

还有一个段落是巡逻艇截住了一艘渔船和上面的一家人。一个小女孩突然冲向士兵，神经质的机枪手（年轻的劳伦斯·费舍伯恩 [Laurence Fishburne] 饰）开火了，一阵扫射打死了全家的人。结果女孩只是要跑向她的小狗。母亲还没有彻底死掉，船长（阿尔伯特·霍尔 [Albert Hall] 饰）想把她送去医院抢救。

1 前半句来自英国作家吉普林的《如果》，后半句来自英国诗人艾略特的《阿尔弗雷德·普鲁弗洛克的情歌》。

结果威拉德给了她一颗子弹，什么也不能耽误他的任务。他和“船长”是船上仅有的两位训练有素的军人，会试着按他们所学的来办事。后来，在一个有特殊力量的场景中，船长惊讶地被一杆长矛射死。

对我来说，电影里最非同凡响的视觉形象出现在大厨（弗雷德里克·弗里斯特 [Fredric Forrest] 饰，威拉德的船员之一）坚持要进入森林寻找芒果的时候。威拉德阻止不了他，只好跟他一起去。伟大的摄影师维托里奥·史特拉罗 (Vittorio Storaro) 把他们拍成参天大树脚下的人形小点。这也是一个约瑟夫·康拉德式的片刻，展现出我们在自然面前是如何的渺小。

摇滚风格的电影音轨以大门乐队的《结束》开始，也以它结束，中间包括了收音机里主持人的声音（“早安，越南！”）。音乐突出了某些超现实风格的片段，比如当船员之一兰斯（萨姆·波顿 [Sam Bottoms] 饰）拖在船后滑水的时候。它也表现出士兵们如何用家乡的音乐、酒精和药物来抚平他们心中的忧虑和孤独。

其他一些重要的影片有它们自己表现越南的方式，比如《野战排》(Platoon, 1986)、《猎鹿人》(The Deer Hunter, 1978)、《全金属外壳》(Full Metal Jacket, 1987) 和《越战创伤》(Casualties of War, 1989)。我曾在某次夏威夷电影节上看了五部越战题材的北越影片。（他们从来不提“美国”，只说“敌人”。其中一个导演告诉我：“都是一码事，我们被很多国家侵略过，中国、法国、美国……”）但《现代启示录》是最好的越战电影，是最伟大的影片之一，因为它超越了其他影片而深入到灵魂的黑暗之地。与其说它描绘的是战争，不如说是战争如何揭露了我们永远也不愿发现的真相。加尔各答的经历以某种说不清的方式使我能够理解柯兹发现的恐怖。运气够好的人能稀里糊涂地过完快乐的一生，从不知道自己只是在深渊的边缘徘徊。柯兹会疯掉，正因为他发现了这一点。

两点注释

1. 在《四百下》的评论里，我引用了法国导演弗朗索瓦·特吕弗的一句话：“我要求一部影片或表现电影创作之乐，或表现电影创作之苦。我对介于两者之间的状态丝毫不感兴趣。”科波拉的快乐和痛苦都体现在《黑暗之心》(*Hearts of Darkness*, 1991)里。这是一部1991年的纪录片，由法克斯·巴尔(Fax Bahr)和乔治·希肯鲁珀(George Hickenlooper)拍摄，讲述了《现代启示录》的制作过程。片子里囊括了科波拉的夫人埃莉诺·科波拉(Eleanor Coppola)的私人底片和日记，她在科波拉诉说自己的疑虑和沮丧的时候悄悄录了音，当时整个项目让他身陷泥沼。

2. 2001五月在戛纳放映并于次月发行的《现代启示录重制版》(*Apocalypse Now Redux*)加入了四十九分钟的底片，包括发生在法国种植园的一个长长的段落，沿河旅程的额外底片，跟《花花公子》女郎的另一次相遇，以及白兰度和霍珀的更多对话。我很高兴看到这些附加的底片，而且实际上我曾经以“未收入片段”的形式看过它们。但电影需要这些添加吗？

有些底片天衣无缝地融入了电影然后消失，丰富了它的内容，比如在河上的某些片段以及跟摄影记者和白兰度在一起的时刻。白兰度新加入的戏更加残酷而尖锐地剖析了战争，这也很有价值。《花花公子》女郎的戏几乎没什么用，科波拉解释说，在原始的版本里没有包括这一段是因为台风让他无法完成拍摄，但他的剪辑师沃尔特·默奇(Walter Murch)“找到了一种方法在这个段落中出入”。也许如此，但没有理由把它放在那儿。

法国种植园的段落让我陷入了犹豫。我觉得它的长度足以把观众的注意力从电影的发展弧线上移开。沿河的旅程确立了节奏，在岸上耽搁得太久很容易打乱它。尽管如此，这一段很有感染力和挑衅意味（尽管在爱情场景的音乐不太合适）。科波拉解释说，他把法国人视为鬼魂一般，这帮我理解了那个段落。我曾经怀疑他们如何能在自己封闭的小领土里生存下来，后来接受

了科波拉的感觉,这些人的精神就像对美国人发出警告的幽灵。无论长还是短,无论有没有重制,《现代启示录》都是我作为一个影迷的人生里关键性的事件之一。

(周博群 译)

阿普三部曲

The Apu Trilogy

《阿普三部曲》带来的伟大、悲伤而温柔的感动留在影迷的脑海里，就像一个关于电影之可能性的承诺。它超越了时髦的潮流，创造出一个令人信服的世界，结果一度成为我们可能身处其中的另一个人生。这三部电影在 1950 到 1959 年间由萨耶吉特·雷伊（Satyajit Ray）拍摄于印度，横扫了戛纳、威尼斯和伦敦电影节的最高奖项，并且为印度创造了一种新的电影——这个国家多产的电影工业之前一直局限在有冒险色彩的浪漫音乐剧中。之前从未有人对其文化里的影片产生过如此决定性的影响力。

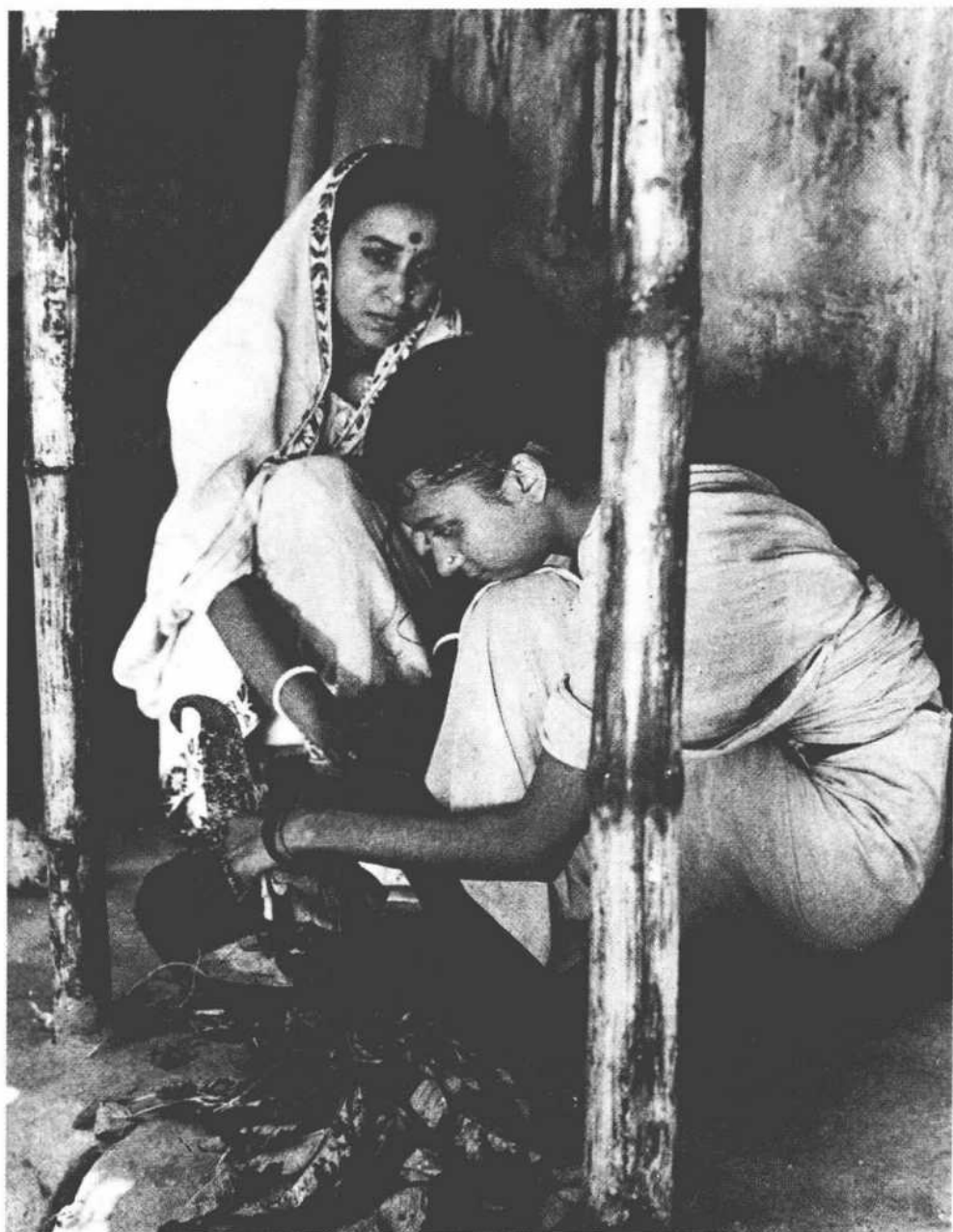
雷伊（1921—1992）以前是加尔各答的商业艺术家，当他决定改编一个著名的系列小说时，身边几乎没有多少资金和关系。这套小说是关于阿普的出生和他成长为一个男人的故事——他在农村出生，在贝拿勒斯成长，在加尔各答接受教育，然后就成了流浪者。第一部电影的幕后传奇十分激励人心，在拍摄的第一天雷伊从没有执导任何一场戏的经验，他的摄影师从来没有拍过一个镜头，菜鸟演员们甚至都没有为他们的角色试过镜——而最早的底片却给人留下深刻的印象，并为后来的电影赢得了微薄的资金。甚至音乐都是一个新手拉

维·香卡 (Ravi Shankar) 的作品，后来他也出了名。

三部曲由摄于 1950 到 1954 年间的《大地之歌》(*Pather Panchali*, 1955) 开始。阿普的故事从他还是一个小男孩的时候开始，他跟父母、姐姐和年迈的姑妈一起住在世代相传的村子里。他的父亲是一个牧师，尽管现实的母亲充满了忧虑，他还是回到了家。第二部电影《大河之歌》(*Aparajito*, 1956) 跟着一家来到贝拿勒斯，父亲在这里依靠来恒河洗澡的朝圣者谋生。在第三部影片《大树之歌》(*The World of Apu*, 1959) 里，阿普和他的母亲跟一个叔叔一起住在村子里，他在学校的表现太好了，赢得了去加尔各答的奖学金。他在极为特殊的情况下结了婚，和他年轻的妻子在一起很愉快，随后又遭遇了妻母双亡的巨大打击。在一段苦涩的流浪生活之后，他最终回来担负起抚养儿子的责任。

上面的简介几乎不能反映出电影的美和神秘，它们并没有遵循传统人物传记那些修饰过的方法，而是以第一部电影的英文名“大路之歌”的那种精神娓娓道来。扮演阿普的演员在六岁到二十九岁的不同年龄段都有种忧郁而梦幻的气质。阿普并不尖锐、冷酷或愤世嫉俗，而是一个真诚而单纯的理想主义者，被一些模糊的渴望而非具体的计划驱使着。他反映出的那个社会不把野心置于一切之上，而是一个具有哲学气质、随遇而安并且乐观向上的地方。阿普是他父亲的儿子，在前两部电影里，我们看到他的父亲是如何一直期望着某样东西会出现——期望新的计划和想法会结出果实，是母亲在为欠亲戚的钱而着急，为食物、子女和未来而担忧。在三部电影里，我们都能从她眼中看到现实主义和孤独寂寞，而她的丈夫和儿子高兴地去了大城市，留下她在那里等待和牵挂。

三部电影里最非凡的段落出现在第三部里。已经是大学生的阿普和最好的朋友普鲁一起去普鲁表亲的婚礼。举行婚礼的日期专门定在一个良辰吉日——但新郎到达的时候已经完全疯了。新娘的妈妈把他送走，但这样一来情况就变得很紧急，因为新娘阿帕娜如果不在这一天结婚，就会永远遭到诅咒。所以普鲁在绝望中向阿普求助——阿普离开加尔各答去参加一场婚礼，却作为新娘的丈夫而回到了这座城市。



扮演阿帕娜的莎尔米拉·泰戈尔 (Sharmila Tagore) 当时只有十四岁。她演绎出优雅的羞怯和温柔，而我们会思考突然嫁给一个陌生人是多么奇怪。阿普问：“你能接受一个贫穷的生活吗？”他住在一个单间里，用复印店里挣来的少量卢比来给自己的奖学金加码。她只回答了“是的”并回避着他的凝视。到加尔各答的时候她哭了，但不久之后眼里就闪耀出甜蜜和爱情的光芒。扮演阿普的苏米特拉·查特吉 (Soumitra Chatterjee) 分享了她纯真的喜悦，当她死于难产时，阿普的纯真不复存在，他的希望也在很长一段时间里随之消失。

三部电影都由萨布拉塔·米特拉 (Subrata Mitra) 掌镜，雷伊相信这位静态照片的摄影师能够胜任这项工作。一开始他们用的是借来的 16 毫米摄影机，米特拉实现了美得惊人的效果：林中的小径，河流的美景，雨季聚集的云朵，还有池塘里轻轻掠过水面的昆虫。片中有一场骇人的戏，母亲在狂风暴雨袭击房子的时候守护着自己高烧的女儿。摄影机不断在狭小而受到威胁的空间中推拉，而我们也感受到她的恐惧和焦急。还有死亡后的那一刻，电影令人震惊地切到鸟儿突然之间的飞翔。

当萨布拉塔·米特拉在 1990 年代早期获得夏威夷电影节的奖项时，我也许听到了电影开拍之初的遥远回声。接受终身成就奖的时候，他致谢的并不是萨耶吉特·雷伊，而是他的摄影机和电影。刚开始拍片的那些日子里，事情可能就是那么简单，就是这些新手对自己的作品能结出果实的希望。

我们在整个《阿普三部曲》里感受到的是一种与我们熟悉的完全不同的生活。电影的背景设定在 1920 年代的孟加拉，当时农村地区的生活既传统又艰难。人们和住得比较近的人之间结成关系，从果园里偷苹果的情节带出了许多戏。火车在田野远端呼啸的景象代表了城市和未来的承诺。在整部电影里，火车一直都在把角色们联系起来或是分开，甚至在某个沮丧的时刻提供了一种可能的自杀手段。

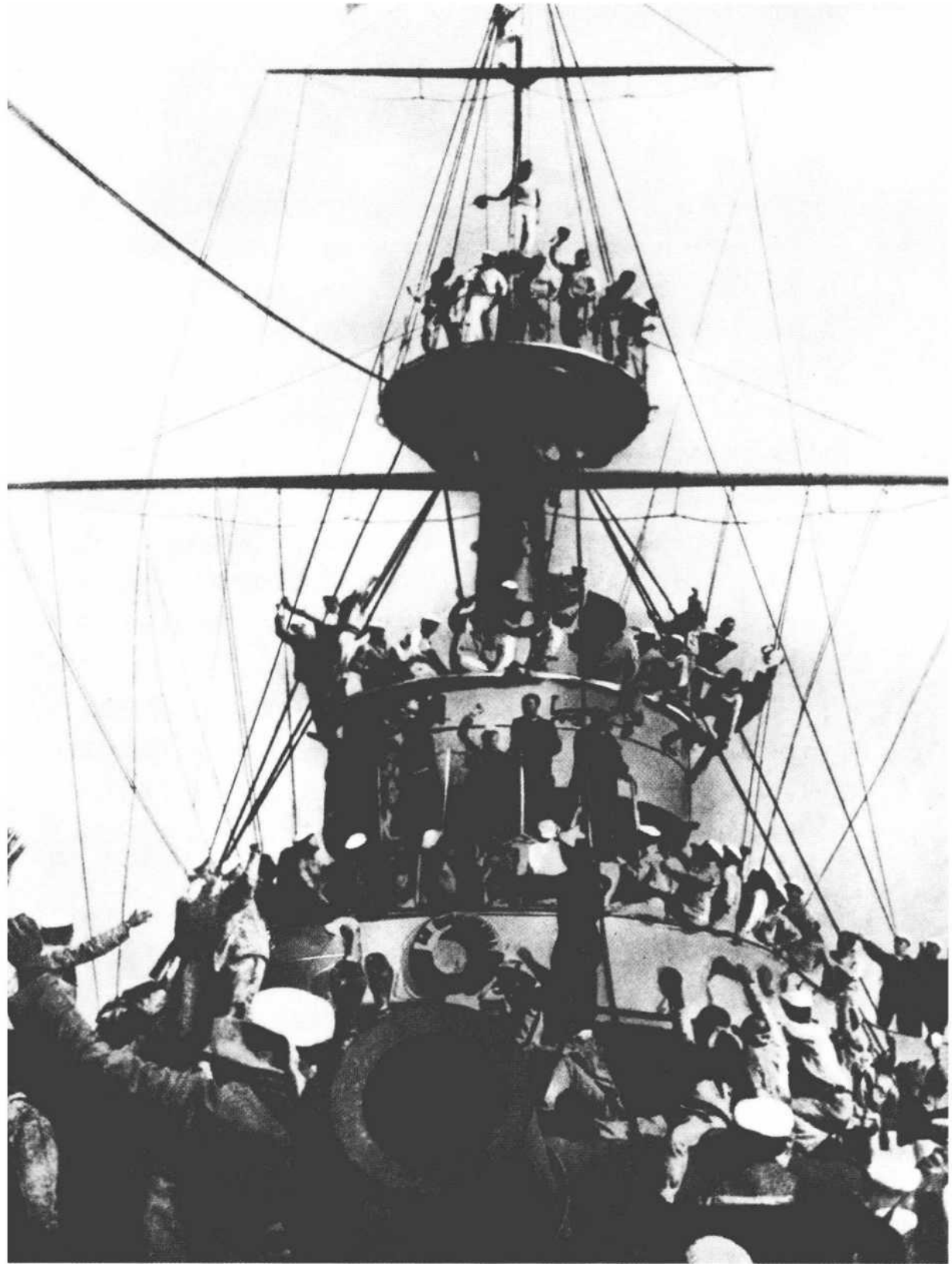
电影的演员都来自真实生活，并指派给一些典型的角色。在 1950 年代早期，意大利新现实主义风头正劲，雷伊应该听过并且同意每个人都能扮演一

个角色——他自己——的理论。这些电影里最特别的表演者是楚尼巴拉·德维(Chunibala Devi)，她饰演年迈的姑妈，背驼得厉害，脸上有深深的皱纹。开拍时她已经八十岁高龄，几十年前也当过演员。但当雷伊找到她的时候她正住在妓院里，还以为雷伊是来找姑娘的。当阿普的母亲对她发火叫她离开的时候，注意看她是怎样出现在另一个亲戚家门口，问着：“我能留下吗？”她没有家，除了衣服和一只碗之外也没有其他东西，但似乎从不绝望。因为她代表着完全随遇而安的生活态度。

阿普和母亲的关系反映出存在于所有文化中的事实：家长们年复一年地付出，却只看到子女离家而去，没心没肺地去别处开始他们的成年生活。母亲住到一个亲戚家里，地位只比仆人更好一点（“他们喜欢我做的菜”）。当阿普在学校放假期间去看望母亲的时候，他在书本中沉睡并迷失了自我，只用单音节词回他母亲的话。他貌似急着离开，但在火车站改变主意，回来多待了一天。电影记录他逗留、离去和回头的方式诉尽了家长的孤独寂寞和子女的漫不经心。

我最近花了三个晚上看了一遍《阿普三部曲》，结果发现白天也常常在脑中回想。它涉及的那个时间、地点和文化与我们如此不同，但却直接而深刻地触动了我们的人类情感。它就像一个祈祷，肯定地告诉我们这就是电影所能达到的境界，无论我们在自己的愤世嫉俗中迷失得多深。

(周博群 译)



战舰波将金号

Battleship Potemkin, 1925

爱森斯坦的《战舰波将金号》成名已久，几乎不可能再用焕然一新的眼光去欣赏它。它是电影史上划时代的里程碑之一，大名鼎鼎的敖德萨台阶（the Odessa Steps）段落被其他影片反反复复地引用（著名的如《铁面无私》[*The Untouchables*, 1987]）。许多观众在看到原始版本之前恐怕已经看过各式各样致敬的桥段了。这部电影曾有爆炸性的力量，被许多国家禁映，甚至包括它的祖国苏联。政府的确相信它能煽动群众起来行动。如果说现在看来，它更像一部技术高超但过于简化的“卡通片”（这是宝琳·凯尔¹在一篇赞扬性影评中的用语），那可能是因为它已经失去了新鲜感而不再令人惊讶，就像《圣经》的诗篇 23 和贝多芬的《第五交响曲》²一样。我们对它太过熟悉，以至于无法感受它的本来面目。

1 Pauline Kael (1919–2001)，美国著名影评人，曾长期为《纽约客》(*The New Yorker*) 杂志撰稿。

2 《圣经》的诗篇 23 将上帝比作牧羊人，贝多芬的《第五交响曲》即“命运”，两者都是西方文化中耳熟能详的事物。

说完这些，让我再告诉你另一件事。我看了许多遍《波将金号》，并在课堂上一个镜头一个镜头分析过，但前阵子的某个晚上，在一个毫无预兆的时间和地点，我又重新感受到它的生命力所在。那事发生在密歇根州三橡树村的威克斯影院，人们在影院外墙挂了一个大银幕，影片就被投影到那上面，有300来个市民坐在停车场里的折叠椅上观看它。来自密歇根西南部的“混凝土”乐队在现场给电影配乐。就在那个凉风习习的夏夜，头顶着满天星辰，远离电影节和资料馆的尘嚣，谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）1925年的革命号角唤醒了它传奇性的煽动力量。这并不是说在场的每个人都起立高唱国际歌，放映活动的折叠椅还是从当地的天主教堂借来的，散场后某些观众无疑会开车去新布法罗的奥因克冰激凌店吃点蛋筒。但电影确实有汹涌澎湃的冲击力、摄人心魄的画面并置和感人的力量——特别是看到敖德萨台阶这个段落时，有些观众开始大声喘着粗气。

影片是在俄国革命领导人的指示下，为纪念波将金号起义20周年而拍摄的。列宁称赞这一起义首次证明了武装力量可以和无产阶级联合起来推翻旧的秩序。在影片中，波将金号战舰从日俄战争中归来，航行于黑海之上。船员们正要掀起一场暴动，因为食物的定量配给实在太糟糕了。在一个著名的特写镜头里，我们看到发给他们作早餐的肉排上爬满了蛆。就在军官们把防水布罩在几名反叛者身上，并下令枪决他们的时候，一名暴乱的煽动者瓦库林楚克（Vakulinchuk）大喊：“兄弟们！你们在向谁开枪？”听到这句话，行刑队放低了枪口。一个军官很不明智地试图强行下达命令，此时全面的暴动席卷了整艘战舰。起义的消息传到岸上，俄国人民受够了沙皇独裁统治的压迫，纷纷驾着小船给战舰送去水和食物。随后，在一个影史著名的段落里，沙皇军队沿着长长的台阶拾级而下，一波接一波向着四散奔逃的人群开火，不计其数的无辜群众丧生枪口。整场屠杀以一个尽力保护自己孩子的女人被射杀而结束——装着孩子的婴儿车失去了控制，颠簸着滚下了台阶。

实际上，这一屠杀并不存在，但这丝毫无损于整场戏的分量。沙皇军队在敖德萨别处同样射杀无辜的人民，而爱森斯坦完成的是导演的工作，他浓缩了

杀戮场面并寻找最合适的情境来表现它们。讽刺的是，他的工作完成得太过出色，以至于现在的人常以为敖德萨台阶上的屠杀确有其事。

起义的消息也传到了俄国舰队那里，他们加速驶向敖德萨去平息暴动。波将金号和另一艘受革命者控制的驱逐舰开足马力去阻止他们。爱森斯坦在逼近的舰队、勇敢的波将金号和甲板上准备工作的细节之间来回切换，大大增加了影片的张力。危急关头，波将金号的船员向舰队中的同志们打出信号，请他们加入革命的行列——最终，波将金号毫发无伤地与赶来的其他船只行驶在一起，没有人向它开火。

爱森斯坦将《战舰波将金号》设想成一部阶级意识明确的革命宣传片，因此有意避免创造任何立体化的个人角色（甚至连瓦库林楚克也主要是一个象征性的符号）。与此相反，大量群众聚集在一起步调一致的行动，几个俯拍波将金号前甲板的镜头把这一点表现得尤其明显。敖德萨的人民也同样隐没在群体之中，他们的面孔在镜头前稍纵即逝，几乎无法辨认。字幕提供的对话大多限于愤怒的呐喊和革命的豪言壮语。在政治戏剧的大背景下，个人的戏剧显得不值一提。

爱森斯坦（1898—1948）既是苏联蒙太奇理论的学生，又是倡导者。这一理论主张电影的巨大影响力并不在于画面的流畅展开，而在其并置。有时影片的剪辑用一种辩证的方式组织起来：正题，反题，最后是合题。爱森斯坦先拍手无寸铁的市民们恐惧的表情，再拍身穿制服但看不到脸的沙皇军队，然后来回切换，为人民反抗沙皇政权提供了合理的动机。多处剪辑显得非常突然：在波将金号的船长威胁要在桅杆上吊死暴动者之后，我们看到几个鬼魅般的身影吊在那里；在人群大喊“打倒暴君！”之后，我们看见攥紧的拳头；为了强调枪口下的群众无力逃跑，我们看到一个失去了双腿的革命群众；在军队向前推进的时候，我们看到军靴碾过一个孩子的手；在一系列著名的镜头中，我们先看到一个戴眼镜的人，当镜头切回来的时候，一个镜片已经被穿过的子弹打碎。

爱森斯坦感到蒙太奇的组织应以节奏而非故事为基础。镜头的剪接应当积累起来引向某个观念，而不是被导演的个人兴趣左右，在某位个体角色身上徘徊不前。我听过的大部分《波将金号》的音轨没抓住这个要点，他们把《波将

金号》当成传统的默片戏剧来给它配乐。密歇根的这个“混凝土”乐队（由博伊德·纳丁 [Boyd Nutting]、乔恩·亚泽尔 [Jon Yazell] 和安德鲁·勒斯坦 [Andrew Lersten] 组成）突出并加强了爱森斯坦的拍片方式，他们的配乐持续不断，节奏鲜明，时有反复，使用了键盘乐器、窸窸窣窣的说话声、叫喊与合唱的段落、打击乐器、军乐旋律和现成声音的采样。几位乐手不停地大声演奏着富有攻击性的曲子，他们把自己视为爱森斯坦的合伙人而不仅仅是温和的伴奏者。

我想正是音乐，以及当时那种非同寻常的情景，让我突破了自己长期以来对《波将金号》既定的认识。我前所未有地体会到为何这部影片长期以来一直被视作易燃物（在美国和法国，多个时期内它都被禁止上映；在英国，它的禁映时间比历史上任何其他影片都长；即便是斯大林，也在党的政治路线受到叛乱的威胁时禁过它）。

实际上，《波将金号》的影响力无法脱离当时的社会环境独立存在。在欣欣向荣的和平时期，它只能引起人们的好奇心。如果天安门事件中的中国人看了它，效果一定是爆炸性的。在 1958 年的比利时布鲁塞尔世博会上，《波将金号》当选为有史以来最伟大的影片（然而这一当选颇有讽刺意味，因为伟大的《公民凯恩》就在同一年里重新发行，并在接下来的四十年里占据榜首）。1958 年是冷战最白热化的一年，许多欧洲的左翼分子仍然相信马克思为社会发展绘制的蓝图，《波将金号》对他们的影响力不容小觑。

然而一旦脱离了时代语境，《波将金号》的威力就减弱了（就像《毕业生》在 1967 年完美地把握了时代的脉搏，今天看来已经过时了）。它需要合适的观众。在某种意义上说，“混凝土”乐队的演奏虚构了这样的观众，三位年轻乐手嘈杂、激昂、充满不祥气氛的音乐就像一种热情洋溢的现场回应，如催化剂一般促动着其他观众的心灵。《战舰波将金号》已经不再被视为历史上最伟大的影片，但对于任何有志于电影史的人来说，它都是一门必修课。在那个夜晚，在那个小镇的停车场上，我心里一阵激动，感到它潜藏的威力正等待着复苏。

（周博群 译）

美女与野兽

Beauty and the Beast, 1946

1991年，迪斯尼的动画电影《美女与野兽》初次上映，迪斯尼乐园里也随之出现了为游人签名的“野兽”，而早在1946年，让·谷克多（Jean Cocteau）就在法国拍摄了一部《美女与野兽》。谷克多的作品堪称电影史上最具有魔幻色彩的影片之一，在电脑特效和现代怪物化妆技术尚未诞生的年代，这部影片通过特效镜头和惊人的视觉效果，将一个童话故事活灵活现地展现在我们眼前。影片所塑造的野兽像人一样孤独，又像动物一样得不到理解。谷克多是一位诗人，又是一个超现实主义者，他所拍摄的绝不是一部简单的儿童电影。在他看来，《美女与野兽》这则经典的法国童话故事在二战刚刚结束的大环境下具有特殊的意义，它告诉人们，不幸的童年可以将任何一个人变成野兽。

熟悉迪斯尼1991年版《美女与野兽》的观众不难从中发现谷克多1946年版的某些痕迹，但这两部影片的基调完全不同。谷克多通过运用强烈的画面、大胆的弗洛伊德主义象征符号，表现了片中人物潜意识层面的激烈情感斗争。美女在城堡中等待怪兽第一次与她共进晚餐的场面尤为突出，在这一幕中，怪兽从美女身后出现，无声无息地向她逼近，而她也感到了他的气息，作出了反应。

有些观众把美女的反应当做恐惧的表现，但她的表情和动作明显带有性高潮的特点。此时她还没有亲眼看见野兽，却已经被他挑逗得意乱情迷。随后，美女一面说她不能嫁给一头“野兽”，一面把玩着一把餐刀，而这把刀显然具有性暗示的意味。

野兽所居住的城堡如同柯勒律治笔下的上都¹和达利画中的荒野²的混合体，可以算是银幕上出现过的最古怪的场景之一。城堡中的一扇扇房门会自动打开；走廊两侧的墙壁上伸出一条条活生生的人臂，手中握着照明的枝型烛台；城堡里摆设的雕像都是活的，一双双眼睛随着片中人物转来转去，或许他们本是野兽的俘虏，被咒语变成了雕塑。美女第一次踏入野兽领地的场面具有强烈的梦幻色彩，起初只见她脚不沾地，如同在空中奔跑，随后，她的双脚纹丝不动，身体却在地面上滑行，仿佛有一股磁力牵引着她前进（多年后斯派克·李 [Spike Lee] 在他的影片中借用了这种特效）。美女身上穿的原本是普通衣服，但野兽将她抱进房间之后却突然变成了女王般的华服。野兽指尖上冒出的浓烟令美女心神不宁，因为这标志着他刚刚开了杀戒。

美女是作为人质来到城堡中的。她原本和她的父亲住在一起，家里还有两个狠心的姐姐和一个傻头傻脑的兄弟。美女的兄弟有个英俊潇洒的朋友，想要娶她为妻，但她必须照顾爸爸，因此不能嫁人。美女的父亲在去港口的途中得知自己生意失败，所有的财产都已付之东流，他心灰意冷之下冒着暴雨连夜往家赶，却在森林里迷了路，误入野兽的城堡，被野兽抓住了。野兽允许他回家与家人道别，但三天之后必须回到城堡受死，不然就送一个女儿来顶替。美女的两个姐姐自然编出种种借口，不肯替父亲赴死，而老人则表示自己年纪大了，本来就是该死的人，与其牺牲女儿不如自己回城堡死在野兽手上。然而，美女

1 英国诗人塞缪尔·泰勒·柯勒律治 (Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834) 有长诗《忽必烈汗》，描写了忽必烈所修建的“上都”的壮丽景色。

2 西班牙超现实主义画家萨尔瓦多·达利 (Salvador Dali, 1904—1989)，其画作以扭曲、怪异著称，许多作品以荒野为背景。



却悄悄溜出家门，骑上野兽派来的白马，让马儿将她带到了城堡中。

野兽对她说的第一句话就是“你在这里没有危险”。的确，他并不打算伤害她。或许野兽知道愿意替父亲去死的女儿必定有一颗善良的心，所以才用这个办法来考验她。野兽告诉美女，每天晚上七点他会问她同样的问题：“你愿意做我的妻子吗？”美女一开始吓得浑身发抖，表示自己绝不会嫁给他，但最终她的心软了下来，开始同情野兽，并意识到野兽其实很善良。野兽给了美女一只具有魔力的手套，戴上这只手套她就能在一瞬间来去于野兽的城堡和她父亲家之间（整个人从墙壁中浮现出来）；他还给了她一把金钥匙，能打开城堡花园的大门，花园里藏有他全部的财宝。美女的姐姐们使出种种阴谋诡计窃取了这把钥匙，但最终当然还是美女获得了胜利。她那奄奄一息的父亲恢复了健康，而野兽却病倒了。野兽临死之前，美女恳求他振作起来，他悲哀地答道：“如果我是一个人，或许我就能振作起来。但可怜的野兽虽然渴望证明自己的爱，却仍然只能趴在地上，然后死去。”

随后，那位想娶美女为妻的背信弃义的年轻人也死了，他的尸体变成了野兽；与此同时，死去的野兽却死而复生，变成了一位王子，长得竟和死去的年轻人一模一样。这一点并不奇怪，因为年轻人、野兽和王子都是让·马雷（Jean Marais）扮演的，奇怪的是马雷扮演野兽时是那么有魅力，扮演梳着大背头发型的王子时却显得那么肤浅、愚蠢。就连美女也没有欢天喜地地扑进他怀里，而是用怀疑的眼神打量着这位新出现的追求者，甚至承认自己心里还想着野兽。玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich）也有类似的感受，当年《美女与野兽》在巴黎的一间摄影棚内首映时，她就坐在导演谷克多身旁，紧紧握着他的手。看到王子作为美女的新欢满脸微笑、光芒四射地出现在屏幕上，黛德丽忍不住冲着银幕喊道：“我那美丽的野兽哪儿去了？”

尽管谷克多（1889—1953）执导过多部影片，但他始终认为自己首先是一个诗人，而不是一个导演。除了写诗和导演电影之外，他也搞绘画和雕塑，写过小说和剧本，是巴黎艺术界的风云人物。谷克多的第一部电影《诗

人之血》(*Blood of a Poet*)是一部超现实主义影片,创作于1930年,而萨尔瓦多·达利和路易斯·布努埃尔(Luis Bunuel)臭名昭著的作品《黄金时代》(*L'Age d'Or*)也在同一年诞生。这两部影片都由诺瓦耶(Noailles)子爵投资拍摄。《黄金时代》引发骚动之后(布努埃尔曾写到他当时在口袋里装满了石头,预备观众冲击银幕时向观众投掷),诺瓦耶子爵延迟了《诗人之血》的上映时间。谷克多这部影片中出现的许多画面后来都成了经典,例如一面镜子化作一片池水,一幅画上的嘴跳出画框附在主角的手上。

《诗人之血》是一部由诗人创作的艺术电影,而《美女与野兽》则是一部由艺术家创作的诗歌化电影。谷克多拍摄这部影片在很大程度上是由于马雷的鼓励,两人在多年间一直保持着情侣关系。马雷身材高大、仪表堂堂,那棱角分明的轮廓迷倒了无数女观众,正是一个典型的偶像形象;而谷克多则骨瘦如柴、烟不离手,与马雷形成了鲜明的对比。在拍摄《美女与野兽》的几个月间,谷克多还得了严重的皮肤病,每隔三个小时就得打一针青霉素,苦不堪言。

由于《美女与野兽》的拍摄难度非常大,谷克多不敢保证自己的技术水平能够应付这一挑战,于是聘请了另一位电影导演雷内·克莱芒(Rene Clement,代表作有《太阳背面》[*Purple Noon*, 1960]、《恶魔》[*Diabolique*, 1955]¹)作为技术指导,天才摄影师亨利·阿勒冈(Henri Alekan)负责处理城堡内外的幻想/现实场景,剧场设计师克里斯蒂安·波拉德(Christian Berard)则根据古斯塔夫·托雷(Gustav Dore)所创作的插图设计化妆、布景及服装。影片中的服装极其华丽沉重,据说都快把演员压趴下了。谷克多将拍摄过程中所有的感受都记在了笔记里,后来整理为《美女与野兽:电影手记》一书。这本书展现了他当时带病顽强工作的情形,其中1945年10月18日项下有这么一段:“醒来的时候痛得要命。我睡不着觉,又不能起来走走,只能通过记日记的方式向将来读到这些文字的陌生朋友发出呐喊,以此发泄我的痛苦。”

1 《恶魔》实际上是法国导演亨利-乔治·克鲁佐(Henri-Georges Clouzot, 1907—1977)的作品。

由于谷克多的电影，我们读到了他的文字，成了他的“陌生朋友”。今晚重看《美女与野兽》时，我不由得感到异常兴奋，这部影片的手法突破了传统叙事方式，直击人类的深层心理。谷克多所创作的不仅仅是一部电影，更是一首诗，只不过他运用的不是文字，而是影像。《美女与野兽》虽然借用了经典童话的形式，但并不是一部儿童电影，其平静的表面下暗流汹涌。事实上，这部影片恐怕根本就不适合儿童观看，因为大部分孩子都不喜欢黑白片，也不喜欢看字幕（尽管《美女与野兽》的字幕简单易读）。能接受黑白画面和译制字幕的孩子们则会发现，这部影片远比迪斯尼的动画更有震撼力。《美女与野兽》并不是一部简单的音乐动画喜剧，而是一部严肃作品，正如所有的童话故事一样，它表现的是我们内心深处最强烈的渴望与恐惧。我想，好奇心强的聪明孩子会非常喜欢这部电影，但等他们长大成人之后，他们会惊讶地发现影片的内涵变得更加丰富，远远超过了自己儿时的印象。

（殷宴 译）

白日美人

Belle de Jour, 1967

我第一次看过斯坦利·库布里克的《大开眼戒》(*Eyes Wide Shut*, 1999)之后, 另一部影片总是一次又一次地在我脑海中浮现, 那就是路易斯·布努艾尔的《白日美人》。影片讲述一位外表贞洁的良家少妇每周抽出一两个下午偷偷去妓院卖身。有时候, 演员会给自己所扮演的角色创造出一种深度, 就好像他们知道角色的某个秘密, 而我们这些观众对这个秘密却一无所知。我越想越觉得, 假如妮可·基德曼(Nicole Kidman)在库布里克的影片中扮演的角色也有她最喜欢的影片, 那一定就是《白日美人》。

《白日美人》大概是现代电影史上最著名的情色电影, 而且很可能是最好的一部, 因为这部影片从骨子里把握住了情色的精髓。导演深知, 色情气息并非源于赤裸裸的肉体接触, 而是源于想象。《白日美人》的整个故事都是从女主角塞维丽娜(凯瑟琳·德纳芙[Catherine Deneuve]饰)的视角讲述的。塞维丽娜是一位举止正派的少妇, 年仅二十三岁, 丈夫是外科医生。影片上映时布努埃尔已经六十七岁, 他一辈子都在拍摄以人性中的隐秘领域为题的狡黠影片, 深谙大多数导演毕生都不明白的道理: 当一个像塞维丽娜这样的女人走进房间

准备做爱时，让她感到刺激的不是在房间里等她的人，而是她正在走进房间这一事实。性仅仅关乎她自身，而爱自然是另一回事。

塞维丽娜的激情永远来自于塞维丽娜自己。她的婚姻生活很平静，丈夫名叫皮埃尔（让·索里尔 [Jean Sorel] 饰），是一位年轻的外科医生，照例长得英俊潇洒，对妻子的品行十分赞赏。出于偶然，塞维丽娜遇到了一位家族故人——昂西（米歇尔·皮寇利 [Michel Piccoli] 饰，他天生一副别有用心的面孔），此人比她年长，性格阴阳怪气。和皮埃尔一样，昂西对塞维丽娜的贞洁也很感兴趣，她那无可挑剔的金发碧眼、一丝不苟的衣着打扮、保守谨慎的谈吐举止、乃至对他摆出的冷冰冰的厌恶态度都让他心动。当她与皮埃尔一起在度假村和昂西共进午餐时，她直截了当地告诉他：“用不着你来恭维我。”

然而，塞维丽娜贞洁的外表背后却隐藏着大胆狂野的性幻想，镜头在她那谜一般的微笑和她的想象之间反复切换。布努埃尔对他自己的特殊嗜好总是大加渲染，在他的影片中脚和鞋的意象始终占有重要地位，他深深地明白，嗜好就是嗜好，除了为人所好之外没有任何意义。塞维丽娜是个受虐狂，喜欢受到粗暴的对待，但除此之外还有许多小细节也能让她感到兴奋，影片明智地将这些细节一笔带过，因为它们仅仅属于塞维丽娜，对旁观者来说并没有什么价值。例如，喵喵的猫叫声，某种特殊的马车铃声，这些声音总是伴随着片中著名的幻想场景出现，包括影片开头她与皮埃尔一起乘车驶向乡间的途中皮埃尔命令两名马车夫袭击她的一幕，在另一幕中，她身穿一袭洁白无瑕的长裙，却被人五花大绑、束手无策，任男人们把污泥砸在她身上。

塞维丽娜得知，有些家庭妇女每天下午去巴黎的地下妓院卖身，乘丈夫外出工作的时候赚点外快，从此，她的性生活发生了巨大的变化。昂西对她的秘密早已心中有数，因此给了她一家妓院的地址。过了几天，她一身黑衣，仿佛要去参加自己的葬礼似的，敲开了阿奈夫人（热纳维耶芙·佩姬 [Genevieve Page] 饰）的大门。阿奈夫人是个经验丰富的生意人，很乐意给她提供一份工作。



塞维丽娜落荒而逃，随后却又着了迷似的回到妓院。起先她还对顾客挑挑拣拣，但当阿奈毫不客气地推了她一把之后，她便软了下来，顺从地答道：“是，夫人。”见多识广的阿奈暗自微微一笑，对她说：“我看你是吃硬不吃软。”她明白塞维丽娜的需要，也知道这样的女人能给自己带来生意，因此很高兴。

影片中从未出现露骨的性爱场面。片中有一幕场景最为著名，凡是看过的人都一次又一次地提起，但在这一幕中，我们实际上什么也没有看见，什么也不明白。一个嫖客带来一只小小的漆盒，他打开盒盖，先让另一个妓女看盒里的东西，又让塞维丽娜看。作为观众，我们始终不知道盒子里装的是什么，只听见盒里发出轻轻的嗡嗡声。第一个妓女拒绝满足那个嫖客的神秘要求。塞维丽娜也拒绝了，但接下来镜头切换得十分暧昧，随后的一幕暗示我们可能已经发生了某些事情。盒子里装的是什么？字面上的真相并不重要，重要的是象征意义上的真相，那就是盒子里装的是对于那个嫖客来说极其色情的东西，这种真相才是布努埃尔所关注的。

两个为非作歹之徒来到了阿奈夫人的妓院，其中一个年纪轻轻，走起路来大摇大摆，手里拎着一把藏有刀刃的手杖，肩上披着黑色皮风衣，满嘴恶心的钢制假牙，这就是马塞尔（皮埃尔·克里蒙地 [Pierre Clementi] 饰）。“我不收你的钱。”塞维丽娜很快地说。他的恶言恶语、粗俗举止都让她兴奋，想到自己冷漠而完美的形象被这么一个粗鲁的街头混混玷污，她就更加兴奋了。他们之间产生了感情，从而引发了影片结尾极具讽刺意味的夸张情节。然而，马塞尔始终未能理解，尽管塞维丽娜对他所代表的一切十分着迷、不能自拔，但她对他本人几乎完全不放在心上。他只不过是她性幻想的道具，并且是她找到的所有道具中最好的一件。

布努埃尔（1900—1983）是电影史上最优秀的导演之一，他对风格上的精雕细琢几乎不屑一顾。他年轻时追求超现实主义，与萨尔瓦多·达利（Salvador Dali）合作拍摄了著名的《一条安达鲁狗》（*Un Chien Andalou*, 1928）。他对于人性从骨子里持怀疑态度，却并不认为人性是可鄙的，仅仅是可笑罢了。让

他着迷的问题是，在什么情况下深层情感程序¹会压倒自由意志，从而影响我们所作出的决定。在他的影片中，人物往往看似拥有行动自由，但事实上却并非如此。他相信，许多人在幼年时就塑成了特定的性行为模式，一辈子都不会改变。赛维丽娜就是这样的人。片中有一段，她说：“我不能控制自己。我迷失了方向。”在影片后半部分，她逐渐放弃了抵抗，顺从于自己的需要。她知道自己背叛了皮埃尔。另一方面，她也知道自己无耻地利用了马塞尔，尽管马塞尔以为是他无耻地利用了她。用伍迪·艾伦的话说，内心的渴望无法抗拒。这句话里有反叛，更有绝望。

《白日美人》就像一幅装裱高雅的名画，从场景、道具到人物的衣着、发型无不恰到好处，整部影片的节奏慵懒闲适。赛维丽娜的命运仿佛是上天注定的，而她丈夫的命运也是如此，这个男人在妻子汹涌澎湃的强烈欲望面前显得如此弱小，必然被淹没。布努埃尔的个人风格主要体现在细枝末节处，不熟悉他的观众往往会忽视（但即使你没有注意到这些细节，它们仍然能产生效果）。例如音轨中插入的猫叫声，这个微妙的细节象征着什么？只有塞维丽娜知道。又例如片中对人性的细微洞察，充分反映了导演的老于世故：塞维丽娜拒绝了第一个嫖客之后，阿奈派了另一个女孩进去，然后把塞维丽娜带到隔壁的房间，让她通过墙上的小孔窥视，学习如何接客。塞维丽娜转身不看，嘴里说：“真恶心。”随后，她却又转过来，继续从窥视孔偷看。

《白日美人》和《大开眼戒》表现的是同一种人——都是一本正经的中产阶级职业人士，都无法在夫妻生活中满足妻子的幻想。妮可·基德曼所扮演的角色同她的丈夫大谈所谓的海军军官，她的叙述与塞维丽娜想象中的场面具有密切的联系。两部影片中的丈夫都始终摸不着头脑，因为他们妻子所渴望的东西与他们无关，而仅仅关乎她们的需求与冲动，这种需求与冲动深深地植根于她们的心底，已经成为一种本能，正如喵喵叫是猫的本能一样。（殷宴译）

1 情感程序：Emotional programming，指早年的经历对心理发展具有长期影响，从而造成特定的情感模式。



偷自行车的人

The Bicycle Thief, 1948

《偷自行车的人》长期以来一直被权威意见奉为一部杰作。在这么多年后重看，依然觉得它充满力量，生机勃勃，这多少有点儿令人吃惊。它在1949年获得了奥斯卡荣誉奖，是各大“影史最伟大电影”排行榜上的常客，被誉为意大利新现实主义流派的基石之一。它简洁有力，讲述了一个需要工作的男人的故事。

为了纪念《偷自行车的人》诞生50周年，最近重新发行了新的拷贝。电影的导演是德·西卡，他相信任何一个人都可以完美地扮演一个角色，那就是他自己。剧本由西萨烈·柴伐梯尼（Cesare Zavattini）创作，他在上个世纪四十到七十年代曾与众多伟大的欧洲导演合作过。在他的日记里，柴伐梯尼写到他和德·西卡是怎样去一家妓院为电影作调查研究的。后来，他们还去了一个女巫师的房子，电影中的一个角色就是受她启发。我们从这些片断中得到的印象是，德·西卡和他的编剧试图贴近战后的真实环境来寻找创作灵感，那时的意大利正因贫困而陷于瘫痪。

电影的故事很简单。非职业演员朗伯托·马乔拉尼（Lamberto Maggiorani）

扮演主角里奇，为了找到一份工作，每天早上毫无希望地排着长队。某天终于来了一份工作——但只能给有自行车的人。里奇喊道：“我有一辆自行车！”但其实他并没有，他的自行车已经当掉了。他的妻子玛莉亚（莉亚奈拉·卡莱尔 [Lianella Carell] 饰）从床上抽出床单，给他拿去当铺并把自行车赎回来。在当铺里，透过柜台的小窗户，我们看到一个男人拿着那捆亚麻床单沿着梯子爬上一面高墙，墙上的架子里塞满了其他人的床单。

这辆自行车让里奇有了一份海报张贴工的工作，他的任务是在墙上刷一层糨糊，然后把电影广告贴上去（其中有一张巨大的丽塔·海华丝¹肖像，好莱坞的世界和新现实主义关注的日常生活形成了讽刺性的对比）。在此期间，玛莉亚去女巫师那里还愿，感谢她预言里奇将会找到一份工作。里奇不耐烦地在外面等着，最后实在按捺不住，就把自行车留在门边，走上楼去看她在干嘛。德·西卡在吊我们的胃口，观众会猜想里奇回来后自行车可能已经不翼而飞，但它仍然原封不动。

不出意外，后来它还是被偷了，小偷毫无疑问是另一个需要工作的人。里奇和他年幼勇敢的儿子布鲁诺（恩佐·斯代奥拉 [Enzo Staiola] 饰）四处寻找，但在一片荒芜的罗马，想找回来是不可能的，警察也爱莫能助。里奇最终泄了气，他对儿子说：“你活着总是受苦。去他的吧！你想吃比萨饼吗？”在一场气氛欢快的戏中，他们去一家餐厅就餐，布鲁诺甚至得到许可喝了点儿酒。他充满渴望地看着身旁一家人吃着大盘的意大利面，而父亲却告诉他：“按那种吃法，每个月至少得挣一百万里拉²才够。”过了一小会，令他惊讶的是里奇居然发现了偷车贼，并一直把他追到一家妓院里。一群丑陋的群众围过来，还来了一个警察，但什么忙也帮不上，因为除了里奇本人目睹一切之外没有任何证据。最后，

1 Rita Hayworth (1918—1987)：好莱坞四十年代著名女影星，曾出演《吉尔达》(Gilda, 1946)等影片，在当时被视为性感象征。里奇贴在墙上的一张海报就是《吉尔达》。

2 里拉是当时意大利货币单位，1里拉=100分，现已为欧元取代。

在影片著名的结尾段落中，里奇经不住诱惑，去偷了另一辆自行车，把贫困与偷窃的循环延续下去。

故事非常直白，看起来更像寓言而非戏剧。在它上映的那会儿，人们把它看做一则马克思主义的寓言故事（柴伐梯尼当时是意大利共产党的一员）。随后，左翼作家乔伊·卡诺夫（Joel Kanoff）批评这一结尾“有高尚的卓别林式的调子，但社会批判的力度却不够”。大卫·汤森（David Thomson）则认为故事矫揉造作，他写道：“这部影片看得越多，越觉得这个男人的角色十分乏味，越觉得德·西卡拍摄的城市影像成熟而富有诗意。”

确实，里奇的角色完全受阶级和经济需求的驱使。尽管比萨店那场戏把他拍得栩栩如生，但他身上并没有太多其他的东西。同样，电影没有试图在他的贫困和百万富翁的奢侈生活之间的对比上大做文章（财富仅表现为买得起一碗意大利面）。但如果能等待足够长的时间——直到制作者们去世，直到新现实主义已成记忆，不再是灵感的源泉——《偷自行车的人》就能躲开评论家们，重新焕发故事的光彩。这才是它的归宿。

而且它的影响并不仅存于过去。在获得1999年奥斯卡最佳外语片提名的影片中，有一部伊朗电影《小鞋子》（*Children of Heaven*, 1999），关于一个男孩弄丢了他妹妹的鞋子的故事。电影中有一个可爱的片段，父亲把小男孩抱起来坐上自行车的前杠，然后骑着车去有钱的邻居家找工作。任何看过《偷自行车的人》的观众，对这一段都能产生共鸣。这样的电影超越了时间的束缚。一个男人爱他的家庭，想保护他的家人，社会却给他制造重重障碍。谁看了不会心有戚戚焉呢？

维托里奥·德·西卡（Vittorio De Sica, 1902–1974）相貌英俊，经常作为演员出现在电影中，他的导演处女作是一部轻喜剧，就像他经常参与演出的那些影片一样。可能是二战的残酷现实破坏了人们乐观向上的态度，使他们不再有心情去欣赏喜剧了，于是德·西卡在1942年拍了《孩子在看着我们》（*The Children are Watching*, 1944），影片在维斯康提的《沉沦》（*Ossessione*, 1943）

之后不久上映。尽管在默片时代就有许多影片大胆地尝试用未加修饰的手法去表现日常生活，维斯康提的那部改编自詹姆斯·M. 凯恩（James M. Cain）的硬汉派小说¹《邮差总按两遍铃》（*The Postman Always Rings Twice*）的电影仍被称为新现实主义的开山之作。

德·西卡和其他新现实主义导演经常在影片中起用普通人而非专门的演员，这一做法在好莱坞多年的浮光掠影之后震撼了观众。宝琳·凯尔还记得她去看过德·西卡的第一部上乘之作《擦鞋童》（*Shoeshine*, 1947）的情景，那会儿她正跟男朋友吵完架，处于绝望之中。她写道：

“我走出影院，泪如泉涌，却无意中听到一个女大学生不耐烦地向男朋友抱怨：‘我实在看不出这电影有什么特别之处。’我沿着街道走下去，哭得什么都忘了，已经分不清我究竟是为银幕上的悲剧流泪，为自己的绝望遭遇伤心，还是悲哀地发现那些在《擦鞋童》面前无动于衷的人几乎属于另一个世界。如果一个人不能被《擦鞋童》感动，那他还能被什么感动呢？”

“新现实主义”这个术语意味着很多东西，但主要是指那些关注劳动阶级生活的影片。它们以贫困条件下的社会文化为背景，往往暗示着在更好的社会中财富分配会更加平均。《擦鞋童》的故事围绕两位擦鞋童展开，他们因为参与黑市交易而被送进少管所。凯尔对它的描述如下：“有一类艺术作品呈现的是一片混乱的人类经验。它们既不求磨光那些粗糙的棱角，也不像多数影片那样回避生活中的困惑和意外。《擦鞋童》就是其中之一。”这段话出色地定义了新现实主义背后的期望。

德·西卡的下一部影片《偷自行车的人》延续了这一传统。随后，他在1951年拍了节奏明快的《米兰奇迹》（*Miracle in Milan*, 1951）。再往后，他又和柴伐梯尼一起回归以前的风格，并于1952年拍摄了《风烛泪》（*Umberto D*,

¹ 硬汉派小说（hard-boiled novel）指在作品中剔除感情色彩，用冷硬的方式来表现犯罪与暴力的小说类型。詹姆斯·凯恩为其代表之一。

1952), 讲述一个老人和他的小狗被强行赶出家门上街乞讨的故事。在此之后, 多数影评人都认为德·西卡的导演才华没有得到多少发挥, 他转而拍摄了更多的轻喜剧(比如《意大利式婚礼》[*Marriage, Italian Style*, 1964] 和《昨日、今日、明日》[*Yesterday, Today and Tomorrow*, 1963])。这一阶段只有两部影片是很重要的例外: 其一是《两个女人》(*Two Women*, 1961), 索菲亚·罗兰在片中扮演一位战争期间无家可归的女性, 并因此获得奥斯卡奖; 其二是《芬奇-康帝尼家的花园》(*The Garden of the Finzi-Continis*, 1971), 说的是一个意大利的犹太家庭试图忽视步步逼近的毁灭。编剧都是柴伐梯尼。

《偷自行车的人》首次发行时影响巨大。1952年, 英国电影杂志《视与听》举办了首次国际范围的投票, 电影人和评论家将其选为历史上最伟大的影片。这个投票每十年举办一次, 1962年它下滑至并列第七, 再往后就榜上无名了。然而1999年的重新发行让新一代人也能看到这部电影是多么的简洁、直接和真实——看看它“有什么特别之处”吧。

(周博群 译)



长眠不醒

The Big Sleep, 1946

在霍华德·霍克斯 (Howard Hawks) 的《长眠不醒》里，提到最多的两个名字是欧文·泰勒和肖恩·里根。前者是富有的斯登伍德家的司机，后者是年迈的斯登伍德将军雇来“为他喝酒”的爱尔兰人。两个人都没有活着出现，里根在电影开始之前就神秘消失了，泰勒的帕卡德车冲出了码头，他的尸体被从太平洋里打捞上来。他们是被谋杀的吗？既然电影中还有另外五场谋杀，他们的案子甚至还有关紧要吗？

在好莱坞，这部电影令人迷惑的情节是最著名的逸事之一，它改编自同样令人迷惑的雷蒙·钱德勒 (Raymond Chandler) 原著小说。劳伦·巴考尔 (Lauren Bacall) 在她的自传中回忆道：“有一天鲍嘉来到拍摄现场问霍华德，‘谁把泰勒推下码头的？’一切都停下来了。”正如 A. M. 斯波伯 (A.M. Sperbe) 和埃里克·拉克斯 (Eric Lax) 在《鲍嘉》一书中写的那样：“霍克斯给钱德勒打了个电报，问他斯登伍德家的司机欧文·泰勒究竟是被谋杀的还是自杀的。”根据钱德勒的回忆，他的回答是：“该死，我也不知道。”后来他写信给出版商说：“扮演性早熟的小妹妹的那个女孩 (玛莎·维克斯 [Martha

Vickers]) 实在太好了，把巴考尔小姐都给比下去了。所以他们几乎剪掉了她最好的戏，只留了一个下来。这实在荒谬得很，而霍克斯威胁说要上法庭……据我所知，在一场漫长的争论之后，他回去重拍了一些镜头。”

这部最令人困惑的电影的典型特征就是人们甚至不能在为什么它如此令人困惑这个问题上达成共识。尽管如此，《长眠不醒》长久以来的受欢迎程度从未受到影响，因为电影关系到犯罪调查的过程，而不是其结果。剧情一路跟着私家侦探菲利普·马洛（亨弗莱·鲍嘉 [Humphrey Bogart] 饰）穿过一片赌徒、从事色情业的人、杀手和勒索犯的丛林，这些人都与腰缠万贯的老将军（查尔斯·沃德伦 [Charles Waldron] 饰）和他行为不检的两个女儿（巴考尔和维克斯饰）有千丝万缕的联系。有些坏蛋被杀了，有些被抓了，但我们不太在乎——因为最终的实际结果是鲍嘉和巴考尔倒在对方的怀里。《长眠不醒》是一个欲望的故事，但它的情节却牵扯到许多其他的东西。

既然我们现在能看到这部电影较早的一个版本，上述问题就变得更加清楚了。《长眠不醒》在1945年由华纳兄弟公司完成，但当时制片厂正忙着赶制一大批二战电影，所以一直没有发行这一部。1945年的拷贝有着复杂的历史。它曾经由美国劳军联合组织（USO）送去给太平洋战场上的军队放映。1980年的某个周日午后，我在传奇般的电影收藏家大卫·布莱德利（David Bradley）那儿看到这个版本。他在好莱坞山上的家后面有个混凝土建成的收藏室，里头塞满了电影拷贝。布莱德利说，一部电影先拿去给军队放而不是在院线上映是很罕见的，他想知道制片公司是否很快就开始考虑强化巴考尔的角色。

无论如何，正在进行中的各个事件深刻地影响了它的未来。霍克斯的《取舍之间》（*To Have and Have Not*, 1944）是巴考尔的银幕处女作，获得了热烈追捧，她和鲍嘉在银幕上有着灼热的化学反应（“你知道怎么吹口哨吧，史蒂夫？你只需把双唇合拢，然后吹气”）。巴考尔接着和查尔斯·鲍育（Charles Boyer）搭档主演了《神秘代理人》（*Confidential Agent*, 1945），却获得恶评。接着她和鲍嘉结婚了（她时年二十岁，而他则四十四岁）。

巴考尔厉害的经纪人查尔斯·菲尔德曼（Charles Feldman）不喜欢他看到的版本，于是绝望地写信给制片厂老板杰克·华纳（Jack Warner），要求删改并重拍某些场景。他警告说，若不这么做巴考尔可能会得到更多的负面评价，她的演艺生涯也会因此而受损。但她却是一颗有前途的新星，刚刚嫁给了制片厂最大的摇钱树¹。华纳同意了，霍克斯和他的演员们一起回到摄影棚进行重拍。巴考尔的书对这一过程轻描淡写：“霍华德……确实需要在我和鲍嘉之间加一场戏。”其实他需要的比这多得多。1945年的版本现由加州大学洛杉矶分校保存，并附有一个详细的纪录片来指出1946年的版本中去掉了什么又加进了什么。

菲尔德曼想要的是巴考尔在《取舍之间》里表现出来的那种“傲慢”。在《长眠不醒》的原始版本中，鲍嘉和巴考尔之间的关系是有问题的：马洛不确定自己是否信任这个冷静而优雅的美人。而1946年版明确了两人之间的恋爱，并在诸多场景之中加入了当时最大胆的含有性意味的含沙射影之一。这场新加的戏让巴考尔和鲍嘉在一家夜总会见面，他们表面上在谈论赛马：

巴考尔：“……说到赛马，我自己也爱玩。但我喜欢先看它们跑一会，看看它们是一马当先还是随后赶上……我敢说你不喜欢被人评价。你喜欢一开始就抢先，和别人拉开距离，然后在直道上稍微放松一点，最后轻松获胜……”

鲍嘉：“你看起来像是上档次的，但我不知道你能跑多远。”巴考尔：“主要取决于谁骑在马鞍上。”

在这场戏里，你看到的是两个堕入爱河的人相互逗着玩的愉快景象。与1945年的版本相比，新加入的戏份增强了情感的力度，这恰恰是一个“制片厂的干预”完全正确的例子。看原版的唯一理由就是去电影的幕后看一看，并试图理解寥寥几场戏如何就能改变整部影片的气氛和效果。（附带的纪录片甚至展

1 指鲍嘉。

示了制作者们如何为了细微的变化而重新录制了对白。)

至于我们熟悉的1964年版则是一部伟大的黑色电影，一出由黑白影像谱写的交响曲。它完美地再现了钱德勒小说里的那种说话语气：既保持着距离，又在拐弯抹角的幽默中透着关心。编剧们（威廉·福克纳 [William Faulkner]、朱尔斯·福瑟曼 [Jules Furthman] 和利·布莱克特 [Leigh Brackett]）在钱德勒原来的语言基础上加入自己的特色，并创作出最具引用价值的剧本之一：如果你在观影中途笑出声了，这不仅是因为它的幽默感，还因为它有种近乎狡猾的聪明。（马洛谈到“早熟”的小妹妹时说：“她试图在我正要站起来的时候坐到我大腿上。”）现在的犯罪电影总是充满了动作，而《长眠不醒》则充满了对话——角色们像在钱德勒小说里那样讲个没完，似乎在比谁说得多。

玛莎·维克斯扮演的小妹妹的确令人兴奋，而多萝西·玛隆 (Dorothy Malone) 演的那个迷上了马洛的书店职员差一点就抢了她的戏。但在1945年的版本里，巴考尔明显不像菲尔德曼所害怕的那样糟糕：她在某些戏里表现适中，在另外一些戏里则光芒四射——但那些戏份本身却没有像重拍版那样给她展示自己的机会。在“赛马”对话这样的场景里，她表面冷漠，私下里却以此为乐，一边琢磨着面前的这个男人，一边享受着两人间的斗嘴。这成了她的标志。令人惊讶的是巴考尔当时才20岁，不仅没受过多少表演训练，而且(据她自己说)还怕得要死。

鲍嘉把他自己的个人风格融入了一种艺术形式之中。除此之外他还有什么？他并不算特别英俊，戴了假发，长得也不高（他跟维克斯说，“我试着长高”），而且似乎永远把动作保持在一定范围之内。但没有哪个电影演员能像他一样一个世纪之后仍被人记得。《长眠不醒》里迷人的潜台词就是他在巴考尔身上发现了与自己般配的气质。

你从他眼睛里就能看得出来：没错，他在恋爱，但也不仅仅如此。拍电影的时候，鲍嘉正和妻子梅奥 (Mayo) 因为分手的事情而陷入复杂的纠纷之中。他经常喝得昏天黑地，有时候甚至不去片场，霍克斯只得让拍摄围绕着他展开。

这个无拘无束的 20 岁姑娘可能不仅是他恋爱对象，也是拯救他的力量。这就是电影潜在的暗流。也许作为生活中的经历它不那么有趣，却能在银幕上创造出欢快而绝望的张力。而且，既然黑色电影的全部意义就在于一边经历难以言喻的事情一边保持镇定自若，那么这个剧本恰恰出现在他生活中最适当的时机。

霍华德·霍克斯（1896—1977）是致力于纯粹电影的伟大美国导演之一（《女友礼拜五》 [*His Girl Friday*, 1940]、《育婴奇谈》、《红河》、《赤胆屠龙》 [*Rio Bravo*, 1959]），也是作者论影评人力捧的英雄，因为他在各式各样的类型中找到了自己力求简洁的价值观。他曾经把一部好电影定义成“有三场好戏而没有糟糕的戏”。比较两个版本的《长眠不醒》，我们就能发现重拍版插入了一场好戏，去掉了不好的戏之一，直截了当地证明了他的观点。

（周博群 译）



放大

Blow-Up, 1966

米开朗琪罗·安东尼奥尼 (Michelangelo Antonioni) 的《放大》在美国上映两个月之后，我正式成了一名影评人。在接下来的几年中，我一直受到这部影片的影响。对于当时正在涌现的“电影的一代”¹来说，《放大》为他们打响了第一炮，年轻的影迷们很快就在放映《邦妮与克莱德》(Bonnie and Clyde, 1967)、《周末》(Weekend, 1967)、《阿尔及尔之战》(Battle of Algiers, 1966)、《逍遥骑士》(Easy Rider, 1969)、《五只歌》(Five Easy Pieces, 1970) 等片的影院门外排起了长队。《放大》不仅是当年票房收入最高的艺术电影，更被美国影评人协会选为 1967 年最佳影片，此外还获得了最佳剧本及最佳导演的奥斯卡提名。但在今天，却很少有人再提起这部影片了。

《放大》的主人公是一位愤世嫉俗、厌倦人生的伦敦“潮人”摄影师，他有可能在无意之中目睹了一桩凶杀案，但影片始终没有点明这桩凶杀案是否存在；在影片结尾，主人公于拂晓时分在公园里看一群大学生打网球，但他们所

1 “电影的一代”(the film generation),指二十世纪六十年代在美国出现的一批对电影十分狂热的年轻影迷。

用的球却是假想出来的。现在的年轻观众对这种莫名其妙的影片已经失去了兴趣。当年上影院看《放大》的大多是二十几岁的人，如今这个年龄段的观众却只爱看具有讽刺意味并能让他们联想到自己的虐杀恐怖片。在二十世纪六十年代，美国人对“摇摆伦敦”¹趋之若鹜，而今天的伦敦人却纷纷挤上喷气式客机涌向奥兰多²。

1998年，我参加了在夏洛茨维尔市举办的弗吉尼亚美国电影节。那一届电影节以“酷”为主题，开场便回顾了“垮掉的一代”的由来，随即从约翰·卡萨维茨（John Cassavetes）的影片开始，一路放到安东尼奥尼的《放大》。从那个年代以后，“酷”这个字眼就像病毒一般，从培育它的亚文化中扩散到了成千上万跃跃欲试的新奇主身上，给我们的社会带来了经久不衰的影响，直到今天仍然能在《南方公园》（*South Park*）里看到它显眼的身影。在电影节期间，我花三天的时间将《放大》一个镜头一个镜头地重读了一遍。抛开种种噱头与时尚元素，这部片子或许不再是我们当初看到的模样，但仍然是一部伟大的影片。

刚开始重看《放大》时，我几乎有点难以适应。影片的色彩像嗑药产生的幻觉一般鲜艳，令人头晕眼花，而主人公动不动就来一句“棒”，更让人受不了（在这一方面，《王牌大贱谍》对那个年代的讽刺倒是十分到位）。但熬过开头几分钟之后，我便逐渐感受到了影片的魅力。安东尼奥尼用的是惊悚悬疑片的题材，但拍出的影片却远远超出了一般悬疑片的水准。他将《放大》的背景设在伦敦，在他的镜头下，这座城市充斥着冷冰冰的时尚摄影、成群结队的“骨肉皮”³、百无聊赖的摇滚听众、颓废糜烂的大麻聚会。主人公生活在这种环境之中，内心原本已是死水一潭，直到一个意外的机会使他的摄影技术受到了挑战，他才暂

1 “摇摆伦敦”（swinging London），指二十世纪六十年代后期以伦敦为根据地的文化、流行风潮。

2 奥兰多（Orlando），佛罗里达州中部城市，拥有世界上最大的迪斯尼乐园、美国境内最大的海洋世界等，是当代美国娱乐文化的象征。

3 “骨肉皮”（groupie），指与偶像发生性关系的狂热追星族。

时兴奋起来。

大卫·海明斯 (David Hemmings) 主演《放大》之后一跃成为六十年代的偶像人物。他在影片中扮演的摄影师托马斯是个年轻帅哥，梳着披头士发型，开着罗尔斯敞篷车，还有成群的“鸟儿”守在他工作室门口，个个急着给他做模特、向他投怀送抱。但通过托马斯窥视女邻居 (莎拉·米尔斯 [Sarah Miles] 饰) 的短短三个镜头，我们却可以看出他的精神世界是多么空虚。她住在他的公寓对面，与一个画家同居；他望着她的眼神就好像这个世界上只有她才能治愈他灵魂上的创伤，或许她也许的确曾经将他治愈。然而，他却得不到她。白天，托马斯投入紧张的平面拍摄工作 (名模维露什卡 [Verushka] 在此处客串演出，扮演她本人；另有一个集体镜头展现了怪异的六十年代英国时尚风气 [Mod Fashion])。夜里，他走访廉价的小旅馆，为他的时尚摄影集拍摄一些具有对比效果的照片。

托马斯无意中走进一座公园，远远望见一男一女。他们是在争执，在打闹，还是在亲热？托马斯举起相机，抓拍了许多照片。那个女人 (瓦妮莎·雷德格瑞夫 [Vanessa Redgrave] 饰) 发现之后立刻朝他冲过去，发疯似的要夺回胶片，遭到拒绝后仍不罢休，一直追到托马斯的工作室，还脱下上衣勾引他，企图乘机偷取胶片。托马斯使了个掉包计，用另一卷胶片把她打发走了。随后，他将真正的照片冲洗出来，竟发现自己可能拍到了一桩凶杀案。这一幕剪辑得极为精彩，是整部影片的中心。安东尼奥尼在照片与摄影师之间反复切换，不断拉近、放大，直到我们能看出光影的布局以及画面上的斑点与模糊，照片上的是——是什么？正当托马斯即将看清照片的细节时，两个姑娘突然出现，打断了他的工作。她们已经缠了他整整一天了。托马斯与她们风流快活了一番，三人在摄影用的背景纸上滚来滚去，把纸都压皱了。随后，他的目光再次回到那堆放大的照片上。他毫不留情地将两个姑娘赶走，又冲印了许多张照片，终于看清了细节部分。在过度放大、已经变成颗粒状的模糊画面上，那个女人正向一片树丛望去，而树丛中竟伸出了一只枪口；在另一张照片中，我们似乎看到了那个

男人躺在地上，但无法确定。

托马斯回到公园里，果真发现了那个男人的尸体躺在地上。奇怪的是，很多评论者说摄影师并不确定自己看到的是不是一具尸体，但这一点是确定无疑的，影片没有点明的是他究竟是否目击了一桩凶杀案。观众对于那几张照片的理解自然和主人公一样，但另一种解释也不无可能。雷德格瑞夫所扮演的角色之所以那么想要照片，并不是怕托马斯发现她设计杀害了那个老男人，而是因为她与那人之间的关系并不正当。后来她的白发情人意外猝死，她出于惊慌逃离了公园，第二天早上有人发现了男人的尸体并将其移走，事情就这么简单。这对男女的暧昧关系影射 1963 年英国大臣约翰·普罗富莫 (John Profumo, 1915—2006) 与一名应召女郎传出的丑闻，而托马斯研究照片的情节则令人联想到世人反复研究泽普鲁德拍摄的肯尼迪遇刺案的录像¹，几乎到了走火入魔的程度。

凶杀案是否存在并不重要，影片所要表现的是一个陷于厌倦与虚无之间的人如何从他的摄影中找到刺激，甚至几乎产生了激情。当托马斯在暗房与照片之间来回忙碌时，我们看到了一个艺术家至高无上的乐趣。此时此刻他忘记了金钱，忘记了野心，也忘记了自己的种种毛病；他的全副身心都被他的艺术所占据，头脑、双手和心灵在和谐中同时运作，他很快乐。这就是行为主义者口中的“过程”。

然而，托马斯从工作中所获得的一切很快就被夺走了。公园里的尸体和他拍下的照片都不见了，而雷德格瑞夫也消失了。在一个不可思议的镜头中，托马斯看到她站在俱乐部门外，随即转身走了两步，就那么凭空消失了。在弗吉尼亚大学的放映会上，我们一帧一帧地播放了这个段落，却仍然找不出安东尼奥尼是用什么方法让雷德格瑞夫消失的。我们推测她可能走进了一条过道，但

1 肯尼迪总统遇刺时，一位名叫亚伯拉罕·泽普鲁德 (Abraham Zapruder) 的目击者用家用摄影机拍摄了全过程，这段录像后来成为重要证据。

仔细观察她腿部的动作之后，我们发现她的双腿仿佛忽然长到了别人的躯体上，令人百思不得其解。

影片的结尾一直为人津津乐道。托马斯回到公园中，遇到了一群曾在影片开头出现过的大学生（宝琳·凯尔撰文批评《放大》时曾将这群学生称为“涂着白脸的小丑”，但英国观众一看就会知道这群人是在举行一种称为“rag”的传统狂欢活动，在这种活动中学生们穿上戏服绕城游行，为慈善事业募捐）。他们正装出打网球的样子，但实际上并没有球。摄影师装作他能看见那只球，而我们也能听见音轨中有打网球的声音。然后，摄影师慢慢地走过草坪，在两帧画面之间凭空消失了——正如那具尸体一样。

安东尼奥尼曾说主人公消失的一幕相当于他的“签名”。这一幕也让我们想起了莎士比亚笔下的普洛斯彼罗¹，他手下的演员“原是一群精灵；他们都已化成淡烟而消散了”²。《放大》大胆地将我们引入一段悬疑故事之中，故事的谜底看似伸手可及，但最后却连故事中的人物也消失了，只留下我们兀自茫然。

《放大》一上映便获得了巨大的成功，自然有一些浅层的原因。这部影片很快就以涉及“骨肉皮”的纵欲场面而臭名昭著，人们纷纷传言某个镜头中甚至能看见隐私部位的毛发（《放大》诞生之前短短七年，《惊魂记》也曾经引发过类似的轩然大波，当时有传言称片中出现了珍妮特·利 [Janet Leigh] 的露胸镜头）。《放大》所表现的颓废堕落的气氛在那个年代特别具有吸引力。多年来，影片中有些部分在观众眼中的意义已经发生了变化，例如1967年时人们对片中的裸体镜头大惊小怪，但却没有人批评摄影师托马斯对待模特过于残酷；如今，片中的床戏已经不算什么了，倒是主人公对于女人的轻蔑态度让观众们大惊失色。然而，影片那催眠般的魔力却始终不变。片中人从空虚无聊、游离于现实之外的状态中被唤醒，随即再度沉睡，这就

1 普洛斯彼罗 (Prospero)，莎士比亚剧本《暴风雨》中的主要人物，原为米兰公爵，精通魔法。

2 此处莎剧译文引朱生豪先生译本。

是《放大》的主要情节。影片的确再现了“摇摆伦敦”的面貌、探讨了存在的神秘性，并在海明斯对他所拍摄的照片的处理和安东尼奥尼对海明斯这个人物的处理之间构建了一种平行关系，但这一切都不是影片的核心。《放大》最重要的意义在于它指出了我们只有做自己擅长的工作才能得到快乐，除此以外别无他法。我想，安东尼奥尼在拍摄这部影片时，必定是快乐的。

(殷宴 译)

体热

Body Heat, 1981

黑色电影在现代电影人的心头始终挥之不去，像一个不停吸引着他们的海市蜃楼。这类电影充满了黑夜、暴力、负罪感和非法的激情，没有哪个类型比它更诱人了。但最好的黑色电影出现在四十和五十年代，那时候的导演们并没有明确意识到自己在做什么（罗伯特·米彻姆 [Robert Mitchum] 说，“我们管它们叫 B 级片”）。一旦法国人给这一类型命了名，一旦整整一代影人都是在资料馆而非廉价影院中接触它，黑色电影就不再那么纯真的了。对于像《绕道》这样伟大的黑色电影，观看它的一大乐趣就是你能感觉到拍片的人完全把故事当真。而现在的黑色电影对自己所属的类型有太过明确的认识。宝琳·凯尔在一篇严厉抨击《体热》的影评中说，这些电影所面临的危险之一，在于像凯瑟琳·特纳（Kathleen Turner）这样的女演员“就好像在追随着前辈女星们的脚印东施效颦”。

但如果糟糕的现代黑色电影是一种拙劣的模仿，那么好的那些仍然具有诱惑观众的力量。没错，劳伦斯·卡斯丹（Lawrence Kasdan）的《体热》明确地意识到自己处于哪些影片的影响之下——特别是比利·怀尔德的《双重赔偿》。

但它有力量超越前辈投下的阴影。它通过发掘演员们的个人风格来逐步迂回地展开自己。凯尔对特纳的评价有失公允。在她的首个角色中，特纳饰演了一位极为性感而自信的女人，以至于我们能够相信她的情人（威廉·赫特 [William Hurt] 饰）会被迷得晕头转向而愿意为她做任何事情。从我们相信的那一刻起，电影就不再是一场练习，而开始奏效了。（我认为这一刻就发生在她抓着赫特的手引导他的时候，那种姿态能融化任何一个男人与她争吵的冲动。）

在电影里，女人通常不会显得既大胆又狡诈，大部分导演是男人，他们把女人视为目标、战利品、敌人、爱人和朋友，但很少是主角。特纳在《体热》中的出场公开宣布了她才是电影魔力的中心。那是一个闷热潮湿的佛罗里达夏夜。自大而懒惰的律师奈德·拉辛（赫特饰）漫步于码头之上，一个疲惫不堪的乐团在一旁无精打采地演奏着。他站在一排排坐定的观众后面，我们可以通过中间的过道一路看向舞台。四下一片黑暗，到处是红色和橙色。突然之间，一个身穿白衣的女人站起来，转身一直向他走来。这就是麦蒂·沃克。看见了她就会对她充满渴望。

特纳的第一个电影角色是个迷人而特别的女人。她身材苗条，长发披肩，有几分芭芭拉·斯坦威克 (Barbara Stanwyck) 和劳伦·巴考尔 (Lauren Bacall) 的气质。但她略带拉丁腔的声音非常诱人。影评人大卫·汤森认为她有一双“生气的眼睛”。上牙轻微的外突让她挑逗性的对话显得有些顽皮（“你脑子不太灵，对吧？”她在碰到赫特不久之后说，“我喜欢一个男人有这种特点。”）。

在拍《体热》之前，赫特只参演了一部电影（肯·罗素 [Ken Russell] 1980年的《变形博士》 [Altered States]）。观众对他还不熟悉：一个高大的、已经略有些秃顶的男人，有种没精打采的英俊相貌，说话的语气傲慢而懒散，似乎被自己的聪明才智给逗乐了。《体热》讲的是一个女人怎样使一个男人去为自己杀人。这里重要的是，这个男人不能太笨，必须有足够的智商来独自想出一个计划。卡斯丹剧本的一大妙处在于他让奈德·拉辛以为自己才是麦蒂·沃克那些计划的始作俑者。



电影在传达天气的感觉方面出类拔萃，鲜有能出其右者。热量——身体的热量——是色情片的一个惯例，演员们例行公事地嚷着自己热得不行（就好像做爱能让他们凉快下来，而不是火上浇油）。尽管在1981年的佛罗里达空调并非稀罕之物，角色们还是持续处于高温之中。有一场戏是奈德回家后脱掉衬衫站在开着门的冰箱前。电影的开头就是远处一间酒吧着火的情景（“某个家伙烧了它，把地方腾出来了，”奈德说，“可能是我的某个客户干的。”），除此之外，片中还有其他几场大火以及对红色的运用。我们能感觉到高温燃烧着欲望，并催生了疯狂。

在高温中，麦蒂看上去很冷静。电影开始没多久有一场著名（并且名副其实）的戏，麦蒂把奈德从一个酒吧带回家，照他说的那样听风铃的叮当声，然后要他走。他离开了，随即又折回来，透过前门旁边的窗玻璃向内看。麦蒂站在房子里，身着一袭红衣，平静地用双眼回报他的凝视。他抓起一把椅子砸碎了窗户，在下一个镜头中两人拥抱在一起。当我们知道麦蒂的真面目之后，可以再看一遍她回望奈德的表情。她看起来像个充满自信、全神贯注的小孩，刚刚按下手柄上的按钮等待着游戏机的反应。

卡斯丹生于1949年，去好莱坞写剧本之前曾给广告代理商工作。他更加个人化的作品都被遗忘在办公桌抽屉里了，但他最初参与编剧的两部电影却属于有史以来规模最大的大片之列：《星球大战2：帝国反击战》（*The Empire Strikes Back*, 1980）和《夺宝奇兵》（*Raiders of the Lost Ark*, 1981）。乔治·卢卡斯担任了他导演处女作的监制以保证电影能及时发行，给华纳兄弟公司吃了颗定心丸。电影如期上映了，大卫·楚特（David Chute）在《电影评论》（*Film Comment*）中写到，它“可能是最惊人的处女作了”（这一说法的问题是它似乎没有考虑《公民凯恩》，但我们还是别管这么多了）。卡斯丹随后的职业生涯游走于两个方向之间：一是为别人写的动作戏（如《星球大战3：杰迪归来》[*Return of the Jedi*, 1983]和《保镖》[*The Bodyguard*, 1992]的某些部分）；另外就是他自己导演的奇特而聪明的影片（如《意外的旅客》[*The Accidental Tourist*,

1988]、《我真的爱死你》[*I Love You to Death*, 1990]、尽管优秀却遭忽视的《大峡谷》[*Grand Canyon*, 1991]和受到不公平冷遇的《冒牌医生》[*Mumford*, 1999]）。

在《体热》的剧本原稿中，卡斯丹让主角身边围绕着出色的配角，配角们的表现都写得很漂亮。他创造了一个真实的世界，有警察局、小餐馆、律师办公室和饭店，麦蒂引诱着奈德离开这个世界，进入由她一手策划的一系列扭曲的情节中。影片里最好的配角是奈德的一个朋友，也是专业的纵火犯，由米基·洛克（Mickey Rourke）扮演，这是他突破性的角色。理查德·克莱纳（Richard Crenna）扮演麦蒂的丈夫。在麦蒂对奈德的描述中，他“个子小，性格卑劣，软弱无能”，但我们看到他时却发现他既不矮小也不软弱。泰德·丹森（Ted Danson）和J. A. 普莱斯顿（J. A. Preston）分别扮演公诉律师和警察，都是奈德的朋友。他们不情愿地被迫去怀疑奈德与谋杀案有关（在一场发生在夜晚的戏中，丹森基本上向朋友奈德透露了他涉案的全部有关信息，其时间掌控和对微妙之处的把握近乎完美）。

“卡斯丹让他的现代角色嘴里说出来的话显得很假，就好像为了拍片先去学习了钱德勒的小说，”凯尔写到，“而且看起来他并不清楚自己究竟是不是想引得观众发笑。”可是说话有些拿腔拿调不正是黑色电影角色的核心所在吗？难道我们无法微笑着赏识这一点吗？在两人第一次做爱的那晚，奈德告诉麦蒂：“可能你不应该穿成那样。”麦蒂说：“就是一件上衣和一件裙子而已，我不明白你在说什么。”奈德回答：“你不应该穿着这样一个身体。”这是钱德勒风格？没错。在影片里见效吗？是的。

而且有段对话毫不含糊地呈现了奈德和麦蒂尚在考虑中的罪行是多么穷凶极恶。在许多电影里，杀人犯都试图通过自我开脱或是编造理由来劝服自己去谋杀。但在《体热》中有一场令人不寒而栗的戏，奈德直白地告诉麦蒂：“那个男人会死，没有别的什么原因，除了……我们想要他死之外。”

电影的情节和其中的背叛毫无疑问是观影乐趣的一部分，尽管昨晚重看的

时候，由于已经知道了秘密，我觉得结尾抖出来的包袱要逊于那个恶魔般的计划。最后的几个场景只是为了履行义务（那个沙滩场景拍得浮皮潦草，没什么说服力）。最后一场有戏剧效果的戏是奈德建议麦蒂去船屋拿眼镜的那段，她在草地上驻足片刻，告诉他：“奈德，不管你怎么想——我的的确确是爱你的。”

她真的爱他吗？这就是电影如此迷人之处。他也一样爱她吗？抑或他仅仅是被自己性欲的迷醉冲昏了头脑——仅仅是体热？你可以先从奈德的视角看第一遍，第二遍换到麦蒂的视角去。每场戏都以两种方式上演。《体热》已经足够优秀，让我们可以再度用纯真之眼来看这部黑色电影，似乎前辈们的阴影并不存在。

（周博群 译）

邦妮与克莱德

Bonnie and Clyde, 1967

在《邦妮与克莱德》的一个片段中，邦妮既害怕又生气地逃走，她穿过一大片麦地，克莱德在后面追着。就在这个时候，天上飘来一朵云，投下的阴影笼罩在他们身上。一个在高处俯视的广角镜头拍下了这一切。几乎没有多少影片能享受到这种纯属偶然的天赐良机。在今天，电脑可以制造这种效果，但在当时得克萨斯的拍摄现场，这只是大自然掐指算准的意外。

这片云给人不祥的预感，邦妮和克莱德注定要毁灭，他们也不安地意识到这一点。这个场景发生之后不久，邦妮最后一次和她母亲重聚。那阵子邦妮·帕克（费·唐娜薇 [Faye Dunaway] 饰）和克莱德·巴罗（沃伦·比蒂 [Warren Beatty] 饰）都是大名鼎鼎的逃犯，他们在报纸上以代表平民的银行劫匪形象出现，当时的美国正处于大萧条的漩涡之中。邦妮充满渴望地说要嫁给克莱德，并搬到她母亲的隔壁去住。而母亲面无表情地宣称：“孩子，你住的地方离我不超过一英里，你就会死的。”他们确实会在一场枪林弹雨中死去，那场戏永远地改变了电影表现暴力的方式。但他们的生活成了一种典型模式，在其后的影片中被反复使用；就像电影的宣传语说的那样：“他们年轻……他们恋爱……”

他们还杀人。”《邦妮与克莱德》衍生了包括《恶土》(*Badlands*, 1973)、《天堂之日》(*Days of Heaven*, 1978)、《末路狂花》(*Thelma & Louise*, 1991)、《迷幻牛郎》(*Drugstore Cowboy*, 1989)和《天生杀人狂》(*Natural Born Killers*, 1994)在内的不计其数的电影，它们的共同点是突然发生的暴力把原本普通的人变成了传奇。

《邦妮与克莱德》摄于1967年，影评人帕特里克·金斯坦(Patrick Goldstein)在写给本片三十周年纪念的文章中称其为“第一部现代美国电影”。在当时，影片确能给人这样的感觉。电影的开场结结实实扇了观众一记耳光，美国的影迷们从没见过这样的东西。它继承了法国新浪潮那种自由不羁的调子——特别是弗朗索瓦·特吕弗的《朱尔与吉姆》，也同样和注定要毁灭的恋人有关。实际上，正是特吕弗首先喜欢上了由大卫·纽曼(David Newman)和罗伯特·本顿(Robert Benton)创作的剧本原稿。他把剧本介绍给沃伦·比蒂，后者决意作它的制片人。

电影的制作过程已成了传奇，就和片中的主角们一样著名。有许多故事描述了比蒂是如何跪倒在制片厂老板杰克·华纳的脚下，乞求获得电影的制作权；华纳看了初剪的版本是如何讨厌它；电影在蒙特利尔电影节首映后，如何遭到《纽约时报》的鲍斯雷·克洛瑟(Bosley Crowther)的痛斥；华纳兄弟公司是如何决定把它扔给得克萨斯的一系列汽车影院¹；以及比蒂是如何恳求制片厂给它一个机会。电影在1967年秋上映，很快就下片了，影评人骂声一片，只有一篇喜不自胜的报纸文章在首映日赞扬了它。(还是别谦虚了吧：那篇文章是我写的。我把它称为“美国电影史上的一座里程碑，一部充满真理和睿智的杰作”，并预测“多年之后，《邦妮与克莱德》很可能被视为六十年代的标志性影片”。)

电影下线了，却不会就此消失。它的原声是来自“弗莱特与斯克罗格”(Flatt

1 汽车影院(drive-in)指一种观众不用下车，把车停在大银幕前，通过车上收音机获得电影音轨的露天影院。



01-70

and Scruggs) 乐队的蓝草音乐¹，很快在排行榜上名列前茅。西奥多·凡·朗科 (Theodora Van Runkle) 为唐娜薇设计的贝雷帽和长裙风靡了全球。《新闻周刊》(Newsweek) 的影评人约瑟夫·摩根斯坦 (Joseph Morgenstern) 众所周知地写到他之前的负面评价有失偏颇。于是电影重新上映，并在随后的日子里成为华纳兄弟最大的成功之一，获得了 10 项提名（其中两项来自奥斯卡，分别为埃斯特尔·帕森斯 [Estelle Parsons] 的最佳女配角和伯内特·格菲 [Burnett Guffey] 的最佳摄影）。

但上述只是电影在当时的成功，它对美国电影业产生的影响更为重要。按六十年代的传统，像比蒂这样愿意扮演一个有暴力倾向和性功能障碍的主角是非比寻常的。电影上映时，雷克斯·里德 (Rex Reed) 为《时尚先生》(Esquire) 杂志拍了一张他的侧面像，看上去像个过了时的美男子。《邦妮与克莱德》为他在好莱坞的地图上永远画上了一笔。比蒂和导演阿瑟·佩恩 (Arthur Penn) 选用了许多不知名的舞台演员出演这部电影——而它是如此的成功，以至于所有的主要角色全都因此成了明星（唐娜薇、帕森斯、吉恩·哈克曼 [Gene Hackman]、迈克尔·波拉德 [Michael J. Pollard] 以及吉恩·怀尔德 [Gene Wilder]）。在幕后，电影把许多人送入他们的事业轨道，包括凡·朗科、剪辑师迪迪·艾伦 (Dede Allen，一个闯入壁垒森严的领域的纽约客)、总美工师迪恩·塔武拉里斯 (Dean Tavoularis，他后来参与了弗朗西斯·福特·科波拉的《教父》和《现代启示录》的制作)。格菲的摄影也引发了一个新的浪潮，电影的拍摄和剪辑方式开始带有法国式的印象主义风格。

在加入《邦妮与克莱德》的拍摄之前，阿瑟·佩恩刚刚和比蒂合作了一部彻底失败的影片（《心墙魅影》[Mickey One, 1965]，一部自觉而迷人的艺术电影）。他之后受到称赞的作品包括《夜行客》(Night Moves, 1975)、《爱丽丝餐厅》(Alice's Restaurant, 1969) 和《小巨人》(Little Big Man, 1970)。剧本另一位

1 蓝草音乐 (bluegrass music) 是美国乡村音乐一个分支。

作者罗伯特·本顿成了一位重要的导演（《克莱默夫妇》[*Kramer vs. Kramer*, 1979] 和《我心深处》[*Places in the Heart*, 1984]）。看起来，《邦妮与克莱德》这一部电影成了所有这些职业生涯在未来几十年里绽放的起点。

在这样一部电影中，所有看似不可能的碎片都在恰当的时机组合到一起。而最为重要的是，它在气氛的把握上驾轻就熟，演员和制作者配合得天衣无缝，在喜剧和悲剧之间来回穿梭。

电影开始的场景比较轻快，克莱德想偷邦妮母亲的车，被她逮了个正着，于是摆出一副勇敢的样子。邦妮立即感到克莱德能帮助自己逃离这个令人厌烦的得克萨斯西部小镇。但他最终带来的，却是在单调的贫困生活中大放异彩的可能性——不仅给她，给同伙的那个崇拜英雄的小伙子 C. W. 莫斯（波拉德饰），还给如饥似渴的报纸读者们。在某次抢劫银行的开始，克莱德介绍自己说“我们是巴罗帮”，如此一来他们就一定会被记住。电影中有一个了不起的片段：克莱德把自己的枪递给一个被逐出家门的黑人佃农，后者对着银行的“禁止赎回”标志扣动了扳机。

如果说克莱德让他们大放异彩，邦妮则让他们进入了公众的视野。她写《邦妮与克莱德之歌》寄给报社，她在相机镜头前摆出一个嘴叼雪茄，手握机枪的造型。克莱德的兄弟巴克（哈克曼饰）比较稳重，他更关心抢银行的活儿而不是报纸头条。他爱上了布兰奇（帕森斯饰），而布兰奇尖声尖气的抱怨搅得邦妮烦躁不安（当警察包围了他们的一个藏身之处时，她尖叫着跑过草坪，手里还握着做晚饭用的抹刀）。

佩恩把电影拍成一系列的场景片段，让我们记忆犹新，历历在目。比如在俄克拉荷马州那片露营地，被银行赶出家门的农民们弓着身子缩在营火旁；比如邦妮那场气氛悲伤、云雾弥漫的家庭重聚；比如因 C. W. 愚蠢的停车而弄砸的银行抢劫；比如欢声笑语以令人目眩的方式转变成了暴力；持枪抢劫以一把切肉刀和一袋面粉而告终，逃出银行的时候子弹打穿了银行职员的脸；比如他们和一个州巡警（丹佛·派尔 [Denver Pyle] 饰）发生了冲突，迫使他一起摆着

造型拍了照片，然后很不明智地把他放走；比如还是个加油站服务员的 C. W. 放弃了他的工作，和刚抢过他的团伙一起上路；比如 C. W. 的父亲毫不费力地吓唬他懦弱的儿子，因为他给自己文了身；还有电影结尾的慢镜头中那场芭蕾般的死刑。

在今天，《邦妮与克莱德》的创新已经被不计其数的其他电影所吸收，因而很难体会这部电影在 1967 年有多大的原创性——正如《公民凯恩》的冲击力现在看来不如 1941 年那么明显，因为观众们事先已经看了太多处于它影响之下的作品了。我看这部电影时，刚成为一个影评人不到六个月，它是我职业生涯里遇到的第一部杰作。我的兴奋之情无法溢于言表。这样的经历不知道多久才会有一次，但至少，我明白它们总会有的。

(周博群 译)

科学怪人的新娘

Bride of Frankenstein, 1935

“致一个上帝与魔鬼的新世界。”

这句话是普瑞托里尔斯博士对弗兰肯斯坦博士说的。在提议成为合作伙伴之前，两人正举着一杯杜松子酒（“我唯一的弱点”）为他们新的友谊干杯。普瑞托里尔斯拿出一系列微缩的活人，每个都装在单独的钟形玻璃罩里：他说，这些是小矮人，他们为真人大小的生命创造实验指明了方向。他告诉弗兰肯斯坦：“你独自造出了一个男人。现在，让我们一起给他造一个配偶。”

他们的追求成为詹姆斯·韦尔（James Whale）拍摄《科学怪人的新娘》的灵感。这是弗兰肯斯坦电影里最好的一部——它既狡猾又具有颠覆性，用恐怖片的外衣把令人震惊的素材偷偷伪装起来，以此躲过了审查的目光。有些电影随时间而衰老，有些变得更加成熟。在今天看来，韦尔的杰作比当时更加惊人，因为现代观众对片中隐秘的暗示更加警觉，他们看到了同性恋、恋尸癖和对神灵的亵渎。但你不一定非得通过解构才能欣赏它；《科学怪人的新娘》充满讽刺意味，令人兴奋，逗人发笑，是一部艺术手法拍摄的杰作。

上世纪三十年代恐怖片的爱好者们长期以来一直很重视韦尔。不过在1998

年,由克里斯托弗·勃拉姆(Christopher Bram)的小说《科学怪人之父》(*Father of Frankenstein*)改编的传记电影《上帝与魔鬼》(*Gods and Monsters*, 1998)发行了, 韦尔的人生由此被赋予新的意义。在那个时代的好莱坞, 同性恋还只能不屈不挠地躲在衣橱里, 但韦尔被描绘成坦白而公开的男同性恋——不仅是在生活中, 在他的作品里也同样如此。这个观点可能受到了某些主观意愿的误导。像安东尼·斯莱德(Anthony Slide)这样的传记作者说韦尔是“一个非常注重隐私的人, 不向别人透露自己的个人生活”。但像加里·莫里斯(Gary Morris)这样的影评人却把《科学怪人的新娘》解读成大胆的同性恋寓言, 两种看法大相径庭。莫里斯的解读有时候很折磨人(怪物和双目失明的隐士是“天造地设的一对”吗?), 但他可能正确地指出了普瑞托里尔斯和弗兰肯斯坦是怪物的同性双亲(“亨利作为父亲给了他生命, 普瑞托里尔斯则是养育他的母亲”)。普瑞托里尔斯(由恩斯特·瑟赛格[Ernest Thesiger]扮演, 他有种坎普式¹的拿腔拿调)在和怪物相处的某些时候确实像比较暴力的同性恋一方。但无论电影是不是寓言, 还是让它的含沙射影乖乖留在暗处作为浮动的潜台词更有趣些。

作为韦尔的《科学怪人》(*Frankenstein*, 1931)的续集, 电影出色地达到了它想要的效果, 把怪物重新塑造成一个受到抛弃却渴望友谊的生物。《科学怪人》的字幕说它灵感的来源是“珀西·B. 雪莱夫人”的一部小说。《科学怪人的新娘》给了这位崇尚女性主义的女主人公更高的地位, 管她叫“玛丽·沃斯托克·雪莱”, 并在电影最开始加了一场戏。戏里玛丽和她丈夫雪莱以及两人的朋友拜伦一起为第一个故事构想续集: 怪物从磨坊的大火中幸存下来, 继续在别人的遗弃和误解中蹒跚向前。

艾尔莎·兰切斯特(Elsa Lanchester)扮演了玛丽·雪莱, 同时也演了没有出现在演员表上的新娘。这个角色是电影史上不朽的形象之一, 她的头发古

1 “坎普”(camp)一词可用来指男同性恋中嗲声嗲气的感觉, 也可指某种过度夸张的做作风格。



怪地高高束起，上面扎着闪电一般的银饰带。电影的视觉风格以德国表现主义为基础，建立在轮廓分明的阴影和参差不齐的倾斜镜头之上（这一类的恐怖电影催生了四十年代黑色电影的视觉风格）。新娘的角色受到了玛莉亚的启发，后者是弗里茨·朗（Fritz Lang）的《大都会》（*Metropolis*, 1927）里一个人造的女机器人。韦尔也从这部电影中吸收了一些普瑞托里尔斯实验室的点子，特别是那个把新娘升上屋顶去接收闪电的平台。（在梅尔·布鲁克斯 [Mel Brooks] 的《新科学怪人》（*Young Frankenstein*, 1975）里，普瑞托里尔斯实验室不仅仅是看起来相似——它用了完全一样的道具，都是在库存中发现的。）

电影最核心的角色毫无疑问是怪物（他的名字并不是标题中的弗兰肯斯坦），由鲍里斯·卡洛夫（Boris Karloff）扮演。他在《科学怪人》中只得到这么一行字幕：

怪物……………？

但是续集的字幕把他的名字“卡洛夫”用粗体写在片名的上面。尽管怪物的角色比较粗犷，卡洛夫还是为微妙的细节和小动作找到了空间。尽管他反对让怪物说话的决定，却从中得到了不少好处。在《科学怪人》里，他只能可怜地低声叫唤，但在《新娘》里他跌跌撞撞地走进一个林中小屋，屋里的盲人小提琴手教会他一些单词（“酒……酒！”）。这些词最终发展成他对普瑞托里尔斯提出的痛苦声明：“我要一个跟我一样的朋友！”

1931年的电影中有一场著名的戏，怪物碰到了一个小女孩，女孩正在让野菊花漂浮在池塘里。怪物加入她一起把花往池塘里扔，当花都扔完之后他采取了合乎逻辑的下一步行动，把她给扔了进去。结果女孩淹死了。续集一开始，女孩的父母为了确定怪物的死亡，在烧毁的磨坊废墟中寻找他的身影。父亲被杀之后，母亲攥住一只废墟中伸出来的手，却发现这只手来自怪物而非自己的丈夫。这样冷血的场景在一定程度上比电影里直白的暴力场面还要令人震惊，

但有趣的是韦尔让自己对怪物的同情心软化了第二个故事。（这一次，怪物救了一个落水女孩，尽管他的见义勇为之举被误解成攻击。）

怪物和隐士（O. P. 海基 [O.P. Heggie] 饰）一起吃饭的那场戏宁静而感人（隐士感谢上帝给他带来这位访客，让他不再孤独）。如果说第一顿饭感人至深，第二顿则显得滑稽可笑，怪物逃进一个地下墓穴，碰见普瑞托里尔斯停下寻找残骸的活准备点着蜡烛吃晚餐。他邀请怪物加入，怪物满意地抽上了一支雪茄。

《科学怪人的新娘》主要是普瑞托里尔斯和怪物的故事，尽管情节支线也牵扯到弗兰肯斯坦（柯林·克莱夫 [Colin Clive] 饰）和他的未婚妻（两人的婚期被博士在实验室中的事务延后了）。高潮发生在普瑞托里尔斯的哥特式高塔中，里面摆着一台怪异的闪电接收设备，可以把生命带给用残骸拼成的新娘身体。这场戏给人以无法磨灭的印象，很容易就会忘了新娘在电影中出现得多么少。

韦尔和他的编剧威廉·赫尔巴特（William Hurlbut）在适当的地方加入了一些黑色幽默。他们在米妮（乌娜·欧康纳 [Una O'Connor] 饰）这个角色身上得到很多乐趣，她是弗兰肯斯坦的管家，尖叫声足以震碎玻璃。他们也很享受另外一些片段，比如怪物救下掉入水中的牧羊女，然后沉思：“恩，一个女人，这真是有趣。”

恐怖片的一大优势在于它们可以容忍现实世界里难得一见的极端行为。从《诺斯费拉图》（*Nosferatu*, 1922）中无声的吸血鬼到六十年代的汉默恐怖片¹里克里斯托弗·李（Christopher Lee）和彼得·库欣（Peter Cushing）兴高采烈的放纵，这一类型鼓励演员们用怪异而做作的风格和精心摆出的架势来为影片添油加醋。角色们通常有一定的说话模式，而且极为扭曲以至于无法戏仿。

恐怖片也鼓励视觉实验。自打《卡利加里博士的小屋》（*The Cabinet of*

1 汉默恐怖片（Hammer horror films）指英国的汉默电影公司在五十年代到七十年代出品的大量低成本恐怖片，曾经一度主导着恐怖片的市场。

Dr. Caligari, 1919) 以来，恐怖片就意味着意料之外的摄影机角度、容易引起幻觉的建筑和毫不掩饰其人工色彩的布景。随着主流影片变得越来越没有想象力，越来越遵循现实主义的视觉风格，恐怖片把观众带回默片时代更加无拘无束的设计。一个离奇古怪的扭曲场面给人的感觉完全不同于壮观的现实场景。阴影中突然伸出的手爪会比《世界末日》(*Armageddon*, 1998) 中所有的特效更加震撼。因为《世界末日》看起来是现实的，恐怖片则嘲笑我们说现实不过是一场幻觉。

有关詹姆斯·韦尔(1889—1957)的许多传记细节都短暂地出现在《上帝与魔鬼》中。这些细节提到他早年曾和一个死于战争的朋友有过一段恋爱，也提到他在三十年代拍了一批出色的好莱坞电影。韦尔1941年就不再拍片，过上了安静而奢华的生活，一边画画一边参加社会活动。在《上帝与魔鬼》里，我们能看到他生命中最后的时光。伊安·麦凯伦(Ian McKellen)把他演成一位举止文雅、仍然抱有希望的男同性恋，在他新的园丁(布兰登·弗雷泽[Brendan Fraser]饰)身上看到了最后一次勾引的机会。尽管如此，弗雷泽的平头可能过分强调了作为上帝的导演和他们所创造的魔鬼之间的平行关系。

(周博群 译)

凋谢的花朵

Broken Blossoms, 1919

丽莲·吉许 (Lillian Gish) 告诉 D. W. 格里菲斯 (D.W. Griffith) 她对于《凋谢的花朵》里的女孩来说太老了，也许的确如此。她生于 1896 年，在 1919 年格里菲斯准备拍摄时正值二十三岁，而且不像观众记忆里五年前的《一个国家的诞生》(*Birth of a Nation*, 1915) 中那般孱弱。但格里菲斯需要一个明星，而吉许正符合要求：难以置信的是，在一个默片演员从不停止工作的年代，这是她的第六十四部电影。

这部片没有《一个国家的诞生》那么重要，但也没有那么大的缺陷；格里菲斯那部杰作的后半段因为赞美三 K 党和用野蛮的影像刻画黑人而被指责为种族主义。受此刺激，他在《党同伐异》(*Intolerance*, 1916) 里抨击歧视，试图修正之前的错误。而在《凋谢的花朵》里，格里菲斯也许是头一遭在电影中讲述跨越种族的爱情故事——即便如此，它仍然是理想化的爱情而不涉及身体接触。

吉许扮演露西，一个残忍的伦敦职业拳击手巴特林·巴洛斯 (唐纳德·克里斯普 [Donald Crisp] 饰) 的女儿，字幕告诉我们露西“被他女人们中的一个

塞到他手里”。巴洛斯是个醉酒的“大猩猩”，住在莱姆豪斯区的一间简陋小屋里。当经理批评他酗酒和寻欢作乐时，他就发泄到露西身上。两人的故事和成航（理查德·巴瑟密斯 [Richard Barthelmess] 饰）的故事交叉剪辑在一起。后者在字幕中被称为“黄种人”，是一名来自中国的佛教徒，想把“和平的讯息带给野蛮的盎格鲁-撒克逊人”。与此相反，他染上了鸦片，并且“在莱姆豪斯区的人眼里只是个中国店主”。

整部电影几乎都是格里菲斯在摄影棚里拍出来的，他创造出一片笼罩在浓雾下的河岸氛围，以此来暗示隐藏的生活。成航的房间是他的店面楼上的避难所。露西和巴特林住在没有窗户的房间里，他坐在桌边狼吞虎咽地大吃大喝，而她则缩在一个角落里。当他命令她微笑的时候，她用手指把嘴角推上去。巴特林给露西钱去买杂货，自己则出门去喝更多的酒。露西颤颤巍巍地冒险出门买东西，手里攥着珍藏的锡纸，渴望用它们换些花来给自己灰暗的生活增色。在街上，厌倦的家庭主妇们告诫她远离婚姻，妓女们则告诫她不要出卖自己的皮肉；于是仅有的两条逃避之路也被封死。黄种人透过自己商店的窗户看见了她，结果“迷上了这位整个莱姆豪斯区都在思念的美人”。

当天晚上，露西把烫手的食物洒到了巴特林手上，他出门喝酒之前几乎把她打得半死。她蹒跚着走向中国人的商店，而成航以“她从未见过的温柔”为她提供了避难所。露西可以不用手指也能朝他笑了。当巴特林·巴洛斯发现她的藏身之所后，暴力的摊牌上演了，其中包括这样一个镜头：露西被锁在房间里一边尖叫，一边无助的转圈，而巴特林就在一旁用斧子把门砍得稀巴烂。

吉许是默片时代伟大而脆弱的尖叫者之一，尽管她也不乏勇敢而独立的角色。在以《八月之鲸》（*The Whales of August*, 1987）结束的漫长职业生涯里，她扮演了许多坚强的女性。在这里，她本质上是男性幻想中被动的对象——巴特林视她为仆人和受害者，而成航将她理想化为“白色的花朵”。格里菲斯通过高角度的打光和摄影同时突出了她天使般的面孔和脆弱。多年以后，在罗伯特·奥尔特曼的《婚礼》（*A Wedding*, 1978）拍摄现场，我听到她斥责一位试



图从低角度去拍她的摄影师：“从那儿起来！起来！要是上帝想让你从那个角度拍我，就会在你的肚脐上安一个摄影机。格里菲斯先生总是说，‘用俯拍去表现一位天使，用仰拍去表现一个魔鬼’。”

如果说《凋谢的花朵》中对待种族的態度比《一个国家的诞生》更加善意和积极，它们对今天的观众而言还是令人痛苦地过时了。但这是不可避免的。在1919年跨种族的婚姻还是一桩罪行，因此我们看到成航的脸在特写中逐渐靠近露西，好像要去亲吻她，但随后又缩了回来，并用字幕向我们保证这仅仅是他的意愿。当然，巴特林以为黄种人做过了什么，但女孩喊着“什么错误也没有发生！”格里菲斯用异国性爱的可能性魅惑了他的观众，随即又切到道德教化的字幕。

关于中国角色的刻板印象始于选择白种人来扮演他。在默片时代有许多亚裔演员，但其中只有早川雪洲（Sessue Hayakawa）演过主角。而像陈查理和福满洲那样最著名的早期亚洲角色都是白人扮演的。成航的角色就是刻板印象的大集合：他是个和平的佛教徒，鸦片上瘾，还开商店。但考虑到当时的时代背景和观众心态，格里菲斯的电影仍算开明甚至是自由。我们能感到字幕虽然以高高在上的姿态出现，但背后隐藏着好意，比如有一段字幕描述了成航出发前方丈是如何给他建议的：“他逐字逐句地说，就像我们富有爱心的祖国母亲那样去给予。”

尽管最好的默片喜剧超越了时间，而很多默片也仍未过时，但像《凋谢的花朵》这样的通俗剧对许多观众来说已经显得太老套了。看这部电影就得跟它合作——甚至是主动为之的同情心。你必须去想象这样的故事曾经是多么特别，雾中的莱姆豪斯区街道和影响广泛的角色曾经怎样打动了观众。在想象电影最初冲击力的时候，看一看费里尼的《大路》可能会有帮助。宝琳·凯尔发现费里尼的许多灵感来自《凋谢的花朵》，其中包括强壮的赞帕诺（安东尼·奎因 [Anthony Quinn] 饰），他甚至连服装都和巴特林·巴洛斯相似。他饱受虐待的同伴杰索米娜（茱莉埃塔·玛西娜 [Giulietta Masina] 饰）明显来自露西，而理

查德·贝斯哈特 (Richard Basehart) 扮演的马托为她提供躲避暴徒的庇护所，他填补了黄种人的位置。

1919 年的格里菲斯是无可置疑的美国严肃电影之王 (只有西席尔·地密尔 [C.B. DeMille] 在名气上可与他相比)，而《凋谢的花朵》在当时被视为既大胆又充满争议。今天剩下的只有拍摄的艺术水准，丽莲·吉许圣洁的气质，通俗剧广泛的吸引力以及精致的布景营造的氛围 (影片的预算实际上比《一个国家的诞生》还要高)。另外还有它的社会影响。像这样的电影，即使今日看来显得幼稚，也曾促使一个仇外的国家向种族宽容稍稍多迈了一步。

上述的一切全都在那儿，还有丽莲·吉许的面孔。她是默片里最伟大的女演员吗？也许吧。她的脸是所有默片女演员中我最先想到的，就像男演员中卓别林和基顿并肩站在一起。在 1987 年拍《八月之鲸》的时候，跟她搭戏的明星是另一个传奇：贝蒂·戴维斯。电影的导演林赛·安德森 (Lindsay Anderson) 告诉我这样一则故事。某日拍完一个镜头后，他说：“吉许小姐，你刚给了我一个绝佳的特写镜头！”“她理应如此，”贝蒂·戴维斯不动声色地说，“这就是她发明的。”

(周博群 译)



卡萨布兰卡

Casablanca, 1942

如果我们特别能认同某些电影中的角色，就不会奇怪《卡萨布兰卡》为什么会成为电影史上最受欢迎的影片之一。故事讲述了一对男女堕入爱河，但随后为了更高的目标牺牲了他们的爱。这太有吸引力了，观众不仅能想象自己赢得了亨弗莱·鲍嘉或英格丽·褒曼（Ingrid Bergman）的心，还能想象自己无私地为了击败纳粹的伟大事业放弃这份爱情。

当初参与《卡萨布兰卡》拍摄的人，没有一个觉得他们在成就一部了不起的电影。这不过是又一部华纳兄弟公司的发行罢了。当然，它是一部 A 级片¹（鲍嘉、褒曼和保罗·亨利德 [Paul Henreid] 是明星，配角的阵容在华纳兄弟的片场也属最强大的了，有彼得·洛尔 [Peter Lorre]、西德尼·格林斯特里特 [Sidney Greenstreet]、克劳德·瑞恩斯 [Claude Rains] 和多利·威尔森 [Dooley Wilson]）。但是预算很紧，上映时也没有被寄予厚望。每一个参加拍摄的人之

1 当时美国影院实行“双片连映制”，其中制作更精良、成本较高的那部称为 A 级片，低成本的那部称为 B 级片。

前之后都拍过许多情况类似的影片，而《卡萨布兰卡》成了经典很大程度上是令人愉快的意外。电影剧本改编自一出不怎么重要的戏剧，许多人都记得草草写就的零散对白是如何迅速送到拍摄现场去救急。最终起到帮助的可能是角色的形象在编剧们的脑海中已经非常扎实。而且这些角色和演员的银幕形象极为接近，以至于几乎不可能写出语气不合适的对白。

亨弗莱·鲍嘉在他的演员生涯中经常扮演强硬的英雄式主角，但他更好的角色通常是那些失意受伤、一身怨气的主人公。想想《碧血金沙》(*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) 里那个深信其他人正密谋偷走自己金沙的弗莱德。在《卡萨布兰卡》中，他扮演酗酒成性的美国人里克·布莱因，在卡萨布兰卡经营一家酒吧。当时的摩洛哥是个龙蛇混杂之地，到处都是间谍、叛国贼、纳粹和法国抵抗运动分子。

电影的开场轻快活泼，对白结合了愤世嫉俗和消极厌世，既有俏皮话又不乏格言警句。我们可以看到里克在这个腐化堕落的世界中游刃有余。当德国人施特拉瑟问他“你的国籍是什么”时，他回答：“我是个酒鬼。”他标志性的名言是“我不为任何人冒险”。

接着就是“全世界有那么多城市那么多酒吧，她偏偏走进我这一间”。进来的是伊尔莎·朗德（褒曼饰），里克多年前在巴黎爱过的女人。当时的巴黎在德军的进攻下岌岌可危，里克安排了两人的逃跑，但伊尔莎却没有来。他在大雨滂沱的火车站等着，手持两人通向自由的车票，相信自己被抛弃了。而现在她跟维克多·拉斯洛（亨利德饰）在一起，后者是法国抵抗运动中传奇般的英雄。

上述所有这些都以很节约的方式拍出来，所用的镜头不多。尽管重看了许许多多遍，它们仍然有力量感动我，几乎没有多少电影场景能这样。酒吧的钢琴师萨姆（威尔森饰）在巴黎就是他们的朋友了，他看到伊尔莎非常吃惊。伊尔莎要他再弹一遍属于她和里克两人的那首歌《时光流转》。萨姆很不情愿，但是照办了，于是我们看到里克生气地从房间里大步走出来（“我记得我告诉过你别再弹这首歌！”）。然后他也看到了伊尔莎，一段戏剧性的音乐和弦配合

着两人的特写出现，整场戏逐渐变成怨恨，遗憾，以及对往日真挚爱情的回忆。（第一次看这场戏的感受不如重看来得强烈，因为一开始你并不知道里克和伊尔莎在巴黎的故事；实际上，你看得越多，电影越能激起共鸣。）

影片的剧情（稍稍延迟了情绪）和一些过境信函有关。这些信函能允许两个人离开卡萨布兰卡去葡萄牙获得自由。里克从连哄带骗的黑市商人尤佳特（彼得·洛尔饰）那里得到了信函。伊尔莎的突然出现又戳到他旧时的痛处，撕破了他小心翼翼培养出来的冷漠中立的伪装。在听到事情的真相后，他意识到伊尔莎一直都爱着自己。但现在她是拉斯洛的人。里克想用这些信同伊尔莎一起逃走，但在随后的一场戏中，他布置了一个计划让她和拉斯洛一起离开了。里克自己则和他的警察局局长朋友（克劳德·瑞恩斯饰）共同逃脱杀人的罪名（“去逮捕普通的嫌犯。”）。这场戏持续了很久，把悬疑、浪漫和喜剧结合在一起，很少有电影能让这些元素同时出现在银幕上。

令人着迷的是主要角色里没有人是坏蛋。有些愤世嫉俗，有些说谎，有些杀人，但最后都得到了挽救。如果你觉得放弃对伊尔莎的爱对里克来说很容易——也就是为拉斯洛同纳粹的斗争赋予更高的价值——那么请想一想福斯特¹的名言吧：“如果我被迫在国家和朋友之间做出选择，我希望我能有勇气选择我的朋友。”

从现代的眼光看，电影揭示出一些有趣的假设。伊尔莎·朗德的角色基本是一个伟大人物的情人和伴侣，而电影的问题其实是：她应该跟哪个伟大人物睡觉？

实际上，没有理由不让拉斯洛独自上那架飞机，让伊尔莎跟里克一起留在卡萨布兰卡，这个结局确实曾有一阵被纳入考虑范围。但那么做就不对头了，那样的“大团圆”结局会因为自私自利而黯淡无光，而我们现在看到的结局让里克的形象变得更高大，近乎高贵（“用不着费多大劲就能看出三个小人物的

1 E. M. Forster, 1879--1970: 英国作家，著有《霍华德庄园》、《印度之行》、《看得见风景的房间》等。

问题在这个疯狂的世界里不过是沧海一粟”)。它也让我们在影院里通过银幕经历这一切，被里克的英雄主义光芒照得浑身暖洋洋的。

褒曼在这场戏的特写里表情困惑。可能的确如此，因为她和剧组中的任何人一样，在最后一天到来之前都不确定最后谁上了飞机。褒曼演整部电影的时候都不知道结局会是怎样，这反而起到了微妙的效果，让她所有的表演都更具有情感上的说服力：既然不知道风向哪边吹，她也就无法偏向于任何一方。

就风格来说，电影并没有那么出色，因为它完全固守着好莱坞片厂制的拍摄技法，不敢越雷池一步。导演迈克尔·科蒂兹 (Michael Curtiz) 和编剧们 (茱莉乌斯·J. 爱普斯坦 [Julius J. Epstein]、菲利普·G. 爱普斯坦 [Philip G. Epstein] 和霍华德·科奇 [Howard Koch]) 都得了奥斯卡奖。他们的主要贡献之一，就是为我们展现了里克、伊尔莎和其他人都生活在一个复杂的地点和时代。配角的丰富性 (格林斯特里特饰演堕落的酒吧老板，洛尔饰演细声细气的骗子，瑞恩斯饰演有轻度同性恋色彩的警察局局长，还有其他的次要角色，比如为了帮助丈夫愿意奉献一切的年轻女子) 为主人公的抉择提供了道德舞台。《卡萨布兰卡》的剧情在1990年被重拍成《哈瓦那》(Havana)，好莱坞按照惯例要求主要的场景都必须由大牌明星出演 (罗伯特·雷德福 [Robert Redford] 和莱娜·欧琳 [Lena Olin])，结果却是一场失败，脱离了时代背景，他们就更像是情人而不是英雄了。

一次又一次，一年又一年地重看这部电影，我发现它从来都不会因为过分的熟悉而失去光彩。就像一张我最中意的音乐专辑，听得越多，喜爱越深。黑白摄影不像彩色摄影那样会随着时间变老。对白既节约又愤世嫉俗，今天看来也并没有过时。《卡萨布兰卡》的情绪效果大多是在不经意间达成的，走出电影院后，有一点会让我们深信不疑：为了不让世界变得更疯狂，唯一重要的就是三个小人物的问题毕竟不只是沧海一粟。

(周博群 译)

唐人街

Chinatown, 1971

在罗曼·波兰斯基 (Roman Polanski) 的影片《唐人街》中，有人问身为私家侦探的主人公：“你孤独吗？”他答道：“谁不孤独呢？”大部分黑色电影的主人公都是孤独的，他们一面刺探别人的隐私，一面也在逃避自己的秘密。这一类人物形象最初由达希尔·哈米特 (Dashiell Hammett) 所塑造，后来在雷蒙德·钱德勒笔下发展到了顶峰。亨弗莱·鲍嘉在哈米特的《马耳他之鹰》(The Maltese Falcon, 1941) 和钱德勒的《长眠不醒》(The Big Sleep, 1946) 中所扮演的角色标志着一种特定人物类型的诞生，这一类型日后将在电影银幕上占据重要的位置。尽管私家侦探这一职业利用他人的不幸谋生，但鲍嘉扮演的角色从来不是铁石心肠的恶棍，他们冷漠的外表下往往藏着一颗浪漫的心，坏女人在他们眼中也有可爱之处。他们通常受过一定教育，性格敏感，并不适合私家侦探这个行当。鲍嘉为黑色电影中的侦探形象定下了规则，在他之后扮演这类人物的演员只需照抄即可，就像套上一件别人穿过的舒适衬衣一样简单。然而，真正伟大的演员从不遵守规则，而是让规则体现在自己的表演中。杰克·尼科尔森 (Jack Nicholson) 在《唐人街》

中饰演贯穿整部影片的核心人物杰克·吉特斯，他的表演继承了鲍嘉的传统，但处理得更加柔和，他所表现的是一个善良而悲哀的人物形象。

在影片中，尼科尔森鼻子上包着纱布的模样给我们留下了深刻的印象（划伤他的角色由波兰斯基本人客串），让我们感到他是一条粗暴的硬汉，但事实并非如此。尽管在一幕戏中他将一个人打得半死，但在日常工作中他却显得温文尔雅。他说：“我做婚姻调查，这就是我的营生。”像他这样的人怎么会使用“营生”这种文绉绉的字眼？此外，他接电话时总是彬彬有礼地自报家门，从不对着电话大吼“我是吉特斯！”他能动粗，能讲黄段子，甚至能毫不留情地质疑他人的人格，但他种种粗暴行为的背后始终藏有令人同情的另一面。正如所有的私家侦探一样，吉特斯长年与恶人周旋，难免沾上一身腥，但和大多数同行不同的是，他并不愿意这样。

尼科尔森的演技张弛有度，在需要的时候能演得咄咄逼人，甚至歇斯底里（参考《飞越疯人院》[*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975]及他在《蝙蝠侠》[*Batman*, 1989]中扮演的小丑）。《唐人街》这部影片之所以能超越一般犯罪类型片的水准，与尼科尔森的表演是分不开的。此外，罗伯特·唐尼（Robert Towne）所编写的剧本也对整部影片的成功起到了关键作用。他生动地再现了洛杉矶当年的面貌，将大沙漠中一座小城市的形象展现在观众眼前。《唐人街》中充斥着凶杀、乱伦等等罪行，其中最大的一桩阴谋威胁到整座城市的未来。阴谋的主使者是百万富翁诺亚·克洛斯（约翰·休斯顿 [John Huston] 饰），他深知控制城市的水源就等于控制了巨大的财富。吉特斯曾问克洛斯，为什么他已经如此富有却还要继续敛财：“就算你再有钱，又能吃多少？以你现在的身家，还有什么买不起的？”克洛斯答道：“未来，吉茨先生，我想要的是未来。”（他始终记不清吉特斯的名字。）

由于一件婚外情的案子，吉特斯卷入了克洛斯的阴谋。起初，他接到一位自称莫拉雷夫人的客户的委托，调查她丈夫出轨的情况。在调查过程中，他参加了市政府的公开听证会、勘察了干涸的河床，并见到了莫拉雷先生本人（达



维尔·泽维林 [Darrell Zwerling] 饰)。没过多久，莫拉雷竟神秘溺死，而真正的莫拉雷夫人（费·唐纳薇饰）直到这时方才现身。吉特斯陷入了谋杀、谎言与奸情交织而成的迷雾之中，他逐渐感到这一系列事件的背后另有隐情，某个神秘人物正在策划一桩未知的重大阴谋。最后，事情真相终于浮出水面，原来有人企图将河水改道，使圣费尔南多谷的橘农破产，乘机低价收购山谷中的土地，随后再通过行贿等手段将水源引回圣费尔南多谷，让山谷重获生机，通过这种方式牟取暴利。山谷地带一直被视为加利福尼亚州的聚宝盆，我记得乔尔·麦克雷¹曾告诉我，他当上电影演员的第一天，威尔·罗杰斯²就给了他一条建议：“买地。在山谷里买地。”

克洛斯设计操纵山谷地价这一情节源于1908年的奥恩河谷案，罗伯特·唐尼将这件轰动一时的丑闻搬到三十年代，在此基础上创作了《唐人街》的剧本，并因此夺得了奥斯卡最佳编剧奖。在剧本前言中，唐尼回忆起了创作该剧时的情景：“一天下午，我的妻子朱莉回到旅馆，带来两条被子以及一本从公共图书馆借来的凯利·麦克威廉姆斯 [Carey McWilliams] 的《加利福尼亚乡村：陆地上的岛屿》，这本书里提到的案子后来构成了《唐人街》的故事基础。”麦克威廉姆斯担任《国家》杂志的编辑长达数十年，他不仅为唐尼提供了一个重要的灵感，更向他展示了洛杉矶昔日的面貌。片中有一句名言：“要么把水引到洛杉矶，要么把洛杉矶移到有水的地方去。”对于洛杉矶这座诞生在沙漠中的城市而言，水就是一切。《唐人街》当年获得的十一项奥斯卡提名中有一项是最佳摄影奖，摄影师约翰·A·阿朗索 (John A. Alonzo) 的镜头成功地将洛杉矶的旧貌重现在我们眼前：阳光笔直地照射在过于宽阔的马路上，一栋栋建筑物突兀地矗立在街旁，仿佛在和自然环境赌气（有一个镜头是强烈的阳光照在吉特斯和另外两名警察的卷边呢帽上，给他们的眼睛打上了浓重的阴影，仿佛戴

1 Joel McCrea (1905—1990)，美国男演员，主演多部西部片。

2 Will Rogers (1879—1935)，美国幽默作家、演员和电台评论员，20世纪20至30年代广受瞩目。

着黑色的眼罩)。这样的场景偶尔也会出现在以洛杉矶为背景的老片子里。

随着调查的深入，吉特斯逐渐接近了案件的核心。他已经不再关心自己的利益，一心只想揭开一切谎言，查明事情真相。与此同时，他与伊芙琳·莫拉雷之间的关系也越来越复杂。唐纳薇扮演的莫拉雷夫人是一个冷漠而优雅的女人，有时显得像瓷器一般脆弱，特别是提到她父亲的时候。起初吉特斯被别人假扮的伊芙琳·莫拉雷所骗，随后又被真的伊芙琳所骗。他以为自己爱上了她，随后又以为自己再次受骗了。他以为她将丈夫的情妇藏了起来，她却说那人是她的妹妹，紧接着又改口说是她的女儿。他感到自己被耍了，不禁勃然大怒。

伊芙琳的父亲便是百万富翁克洛斯。休斯顿所扮演的诺亚·克洛斯有一双阴险的小眼睛，是个口蜜腹剑的人物。他与吉特斯共进午餐时上了一条连头的整鱼，鱼眼圆睁，仿佛瞪着吃鱼的人。吉特斯说了一句：“上鸡的时候可别连头一起上。”休斯顿（正是他执导了《马耳他之鹰》）无论是在屏幕上还是在生活中都善于通过自嘲让别人放松戒备，他在片中有这么一句台词：“我当然值得尊敬，我都这么大岁数了。只要年头够久，政客、婊子和破房子都值得尊敬。”

大多数黑色电影都会在最后揭开谜底，《唐人街》也不例外。在影片末尾，所有的疑团都解开了，几个主要人物之间的关系真相大白，但正义却远未得到伸张。罗伯特·唐尼曾写道，他“与罗曼[波兰斯基]之间最后发生了争执”，而他自己对于影片那“极度可怖、极度绝望的现实主义结局一直感到失望”。该死的人没有死，而不该死的人却死了，这样的结局的确令人心寒。然而，我并不认为波兰斯基错了。就在波兰斯基拍摄《唐人街》五年之前，他的妻子莎朗·塔特(Sharon Tate)惨遭邪教团伙“曼森家族”杀害，他表现出绝望的倾向实属情有可原。如果影片晚十年拍摄，制片厂或许会不顾导演的意见，坚持采取较为光明的结局，但《唐人街》恰好赶上了传奇制片人罗伯特·伊万斯(Robert Evans)在任的时期，在那段短短的时间里，派拉蒙公司推出了一系列经典电影，其中包括《教父》。在伊万斯的支持下，波兰斯基得以按照自己的想法处理影片结尾，于是才有了我们今天看到的《唐人街》。

波兰斯基 1933 年出生于巴黎，从小在波兰长大，对他而言，《唐人街》是他好莱坞事业的起点。二十世纪六十年代初期，波兰斯基就在欧洲导演了几部绝佳的惊悚片，包括《水中刀》(*Knife in the Water*, 1962)、《恶心》(*Repulsion*, 1965)；随后他来到加利福尼亚，又凭《罗斯玛丽的婴儿》(*Rosemary's Baby*, 1968) 获得了巨大成功。就在波兰斯基春风得意之时，他的妻子却被曼森家族残酷杀害，他伤心之下远走欧洲，拍摄了风格怪异的《麦克白》(*Macbeth*, 1971)，片中的杀戮场面仿佛在暗示邪教团伙杀人的情景。《唐人街》上映之后数年，波兰斯基被指控与未成年少女发生性关系，不得不再次流亡欧洲。《唐人街》这部影片证明波兰斯基原本有可能发展成为好莱坞的巨头，而不必像如今这样，为了《海盗夺金杯》(*Pirates*, 1986) 之类的奇怪影片奔波筹款。

对尼科尔森而言，《唐人街》中的角色具有无法估量的意义。他出道之后忍辱负重地拍了十年廉价 B 级片，终于凭借《逍遥骑士》(*Easy Rider*, 1969) 一鸣惊人，随后又在《五只歌》(*Five Easy Pieces*, 1970)、《猎爱的人》(*Carnal Knowledge*, 1971) 以及《最后的细节》(*The Last Detail*, 1973) 中展现了高超的演技。杰克·吉特斯这个角色对尼科尔森的意义更加重大，通过扮演这个角色，他继承了鲍嘉的衣钵，作为一个既危险又可靠的男人出现在银幕上，吸引了大批观众。对于男人来说，他像个哥们儿，而对于聪明的女人来说，他这种沧桑男人远比急色的毛头小伙子更有魅力。自从扮演吉特斯之后，尼科尔森就树立了饱经世故却又不失赤子之心的个人形象。他会坐在观众席前排观看篮球比赛，边看边冲着记者的摄影机镜头露出狡黠的笑容，仿佛等着看场上的球员做出什么猥琐的事情。

《唐人街》最初上映时被视为传统类型片基础上的一次革新，有人称之为“新黑色电影”。几十年过去了，当年电影发展的轨迹如今看来已经不那么清晰。在今天的观众眼中，《唐人街》和早期的黑色电影没有什么区别，对于《唐人街》而言，这无疑是一种褒奖。

(殷宴 译)

公民凯恩

Citizen Kane, 1941

查尔斯·福斯特·凯恩死后，一群人在仓库中清点他留下的堆积如山的宝物。其中一人说：“我觉得任何一个词都不可能概括一个人的一生。”随后一组镜头将观众的视线引到他们随手扔进火炉里的一架雪橇上，镜头拉近，只见雪橇上印着“玫瑰花蕾”四个字，转眼就被熊熊的火焰所吞噬。这组镜头已经成了电影史上的经典之作。凯恩年幼时最喜欢那架雪橇，后来母亲送他到东部去念寄宿学校，他不得不离开家庭，也离开了他的雪橇。“玫瑰花蕾”象征着童年的纯真、希望与安全感，这些东西值得一个人花一辈子的时间去寻找，但往往再也找不回来。“玫瑰花蕾”就是盖茨比夜夜守望的码头尽处的绿色灯光¹；就是乞力马扎罗山顶的豹子，没有人知道它究竟在追寻什么；就是《2001：太空漫游》里猿人抛向空中的那块骨头。“玫瑰花蕾”代表着对生命中稍纵即逝的美好事物的渴求，大多数人长大之后就会懂得克制这种非分之想。在影片中，报社记者汤

1 在美国作家菲茨杰拉德（1896 - 1940）的代表作《了不起的盖茨比》中，主人公盖茨比夜夜守望者码头尽头的一盏小绿灯，因为灯下住的是他的昔日情人。

普森奉上司之命调查凯恩那谜一般的临终遗言，他猜测道：“‘玫瑰花蕾’可能代表他得不到的某件东西，或者是他失去的某件东西。不管怎么说，这个词什么也说明不了。”

的确，“玫瑰花蕾”这个词什么也说明不了，但它恰恰证明了这世上所有的事情都不是简简单单就能说明白的。像这样看似矛盾却又意味深长的细节在《公民凯恩》中比比皆是。往浅里说，这部影片趣味十足，可看性极强；往深里说，它的意义无比深刻，几乎超出了我们的理解范围。我曾在不同的场合一个镜头一个镜头地反复分析这部影片，总共分析了三十多遍，片中每一个细微之处我都了如指掌。然而，我所看到的仅仅是看得见的部分，而影片的真正魅力是看不见、说不清的。看得越仔细、越清楚，影片的神秘色彩反而越强烈。

1941年，一位初次拍电影的导演、一位愤世嫉俗且酗酒成性的剧作者、一位富有创造力的摄影师和一群来自纽约的舞台演员及电台播音员共同组成了一支拍摄团队，他们得到一家制片厂的全力支持，可以不受任何限制，完全按照自己的意愿拍摄一部影片，最终，这群人拍出了一部绝世之作。这无疑是电影史上的一大奇迹。《公民凯恩》不仅仅是一部优秀的电影，更是有声片诞生初期全部经验的总结，正如《一个国家的诞生》集合了默片巅峰时期的一切精华，而《2001：太空漫游》指出了超越传统叙事方式的道路，《公民凯恩》同样是一部具有划时代意义的作品，其他影片根本无法与之相提并论。

《公民凯恩》的起源早已为大家所熟知。奥逊·威尔斯年纪轻轻就在戏剧界及广播界崭露头角，雷电华电影公司（RKO Radio Pictures）爱惜他的才华，允许他任意拍摄一部他想拍的电影。资深剧作家赫尔曼·曼凯维茨（Herman Mankiewicz）与威尔斯携手，根据美国报业巨头威廉·伦道夫·赫斯特（William Randolph Hearst）的传奇生涯编写了一个剧本，起初题名为《美国人》，后来改为《公民凯恩》。赫斯特生前创立了一个拥有多家报纸、广播电台、杂志与其他新闻服务的传媒王国，并在加州的圣西蒙山麓为自己建造了一座豪奢的城



堡，其中藏有从世界各地搜罗来的奇珍异宝。赫斯特相当于特德·特纳¹、鲁伯特·默多克²和比尔·盖茨的集合体，他的传奇人生如同一个谜，背后隐藏的是无尽的空虚。

奥逊·威尔斯进入好莱坞时年仅二十五岁，但对声效和对白的运用却已颇有心得。他在“空中水星剧场”³的一系列广播剧中尝试过多种灵活而富有创造力的声音风格，远远超出了一般电影声效的范围。《公民凯恩》的摄影则由格雷格·托兰（Gregg Toland）负责，他在约翰·福特的《归途路迢迢》（*The Long Voyage Home*, 1940）中就尝试过深焦摄影，即画面从前景到背景全部入焦，通过整体布局和人物运动将观众的注意力吸引到特定位置。威尔斯将他在纽约的多位同事都吸收到了《公民凯恩》的剧组里，其中约瑟夫·科顿（Joseph Cotten）扮演主人公最好的朋友杰德·李兰德，多萝西·康明戈尔（Dorothy Comingore）扮演凯恩力捧的“歌剧明星”苏珊·亚历山大，埃弗里特·斯隆（Everett Sloane）扮演凯恩商业方面的军师伯恩斯坦先生，雷·柯林斯（Ray Collins）扮演腐败的政坛大佬吉特斯，阿格尼丝·穆尔黑德（Agnes Moorehead）扮演小凯恩严厉的母亲。威尔斯本人亲自扮演主人公凯恩，在化妆技术及肢体语言的辅助下，他生动地刻画了凯恩从二十五岁直到去世的几十年间逐渐为欲念所困的过程。在影片中，李兰德曾说：“查理[即凯恩]这辈子真正想要的无非是爱，而他的人生也就是他失去爱的过程。”

《公民凯恩》以周而复始的环状叙事结构表现了凯恩的一生，并随着故事推进越挖越深。威尔斯在影片的开头安插了一段装腔作势的新闻预告片，一方面讽刺当时另一位媒体大亨亨利·鲁斯（Henry Luce）推出的新闻系列节目“时代在前进”（*March of Time*），一方面让观众对查尔斯·福斯特·凯恩的生平事

1 特德·特纳（Ted Turner, 1938—），美国有线电视新闻网（CNN）创始人。

2 鲁伯特·默多克（Rupert Murdoch, 1931—），传媒大亨，拥有美国福克斯电视网、香港亚洲卫视等多家媒体。

3 空中水星剧场（Mercury Theater of the Air）是1938年奥逊·威尔斯负责制作的广播系列节目，由哥伦比亚广播公司（CBS）播出，其中一出广播剧《世界大战：火星人进攻地球》曾引发群众恐慌。

迹有所了解。接下来，影片围绕凯恩的人生轨迹逐渐展开，将其他人的回忆串联在一起，在过去与现在之间穿梭。

凯恩的临终遗言“玫瑰花蕾”激起了新闻编辑的好奇心，他指派记者汤普森查明这个词的含义。威廉·阿伦德（William Alland）扮演的汤普森是个无名英雄式的角色，尽管片中所有的回忆场景都是由他引出的，但他自己却连个正脸也没露过。为了完成任务，汤普森走访了多位与凯恩有关的人，包括凯恩嗜酒如命的情妇、年老多病的朋友、有钱有势的合伙人等等。随着这些证人的叙述，影片一次次地回到过去。尽管《公民凯恩》我不知看了多少遍，但我仍然记不清片中所有回忆场景出现的顺序，看片的时候常常在心里猜接下来会是哪一幕，却很少能猜中。在众人充满感情色彩的回忆中，凯恩的人生成了一段段打乱的碎片，游离于时间之外。

《公民凯恩》这部影片中充满了富有创造性的大胆画面，例如凯恩富丽堂皇的私人城堡“上都”、凯恩在公众面前发表竞选演说、凯恩情妇的房门化入敌对报纸的头版照片、镜头穿过夜总会的天窗俯视痛苦的苏珊、相对的镜子映出无数个凯恩的身影，等等。在一组镜头中，画面近景是凯恩的父母即将做出改变凯恩人生的重大决定，远景则是小凯恩在雪地里玩耍；在另一组镜头中，首先出现的是苏珊在歌剧院初次登台的场面，随后镜头笔直地摇上去，只见舞台上一个工作人员捏住了鼻子，接下来镜头转向凯恩，他立在一片死寂的观众席上，像和谁赌气似的用力鼓掌，阴影笼罩了他的面庞。

《公民凯恩》不仅记录了一个人的一生，更记录了一个时代的进程。影片以约瑟夫·普利策¹的事迹为原型，表现了大众报业（penny press）的崛起；影片也涉及了1898年美国与西班牙之间的战事，报业大亨赫斯特曾为这场战争煽风点火；此外，广播的诞生、政治机器的威力、法西斯主义的兴起、名人八卦的流行等等事件均有提及。片中的新闻短片里有这样一句：“凯恩的报业集团

1 约瑟夫·普利策（Joseph Pulitzer, 1847--1911），美国著名的新闻学家和报业巨头，普利策奖创立者。

报道了 1895 至 1941 年间的所有新闻，而凯恩本人正是其中许多新闻的主角。”《公民凯恩》的剧本由曼凯维茨和威尔斯共同创作，曾获奥斯卡最佳原创剧本奖，这也是威尔斯一生中唯一获得的奥斯卡奖项。该剧本结构紧凑，内容极其丰富，不但讲述了凯恩如何创办大众报业，也讲述了凯恩的第一次婚姻如何从幸福逐渐走向瓦解（影片用一组经典的蒙太奇镜头表现了夫妇共进早餐的场景，从而反映了两人日益冷淡的关系）；不但讲述了凯恩如何追求苏珊·亚历山大，也讲述了苏珊的歌剧事业如何一败涂地；最终，剧本讲述了凯恩如何从一个风云人物变成不问世事的“上都”主人（“苏珊，假如你到庄园西边去看一看，估计还能找到十几个度假客呢。”）。

在《公民凯恩》中，凯恩童年时代的雪橇远非一切问题的答案，它仅仅解释了“玫瑰花蕾”这个词的来历，但却没有解释这个词的含义。影片的结构仿佛在暗示我们，当我们离开这个世界之后，我们的人生便只留在他人的回忆之中，不断地冲击着我们生前所扮演、所塑造的形象。在影片中，我们看到了玩手影游戏的凯恩，看到了痛恨托拉斯的凯恩，看到了为情妇而放弃婚姻生活和政治生命的凯恩，看到了为成千上万读者提供新闻娱乐的凯恩，也看到了在孤独中死去的凯恩。然而，《公民凯恩》中最重要的形象却往往被人忽略。片中有这样一段情节：媒体巨头凯恩将触手伸得太远，已经无力控制自己的帝国，不得不放弃部分产业。签字仪式结束之后，他转身走到画面远处。在这里，威尔斯利用深焦摄影玩了一把透视法：凯恩身后的墙上有一扇窗户，看似普通大小，但凯恩向窗下走去的时候我们才看出那扇窗户其实离得很远，而且比乍看上去高得多。凯恩走到窗前时，我们发现他的头顶还够不到窗框的下沿。在巨大的窗户衬托下，他显得那么渺小，仿佛缩小了似的。随后，凯恩又向镜头走来，他的身形再次变得高大。一个人看自己总是一样的，但在旁人看来，他的形象却时而高大，时而渺小。

《公民凯恩》观影手册

“玫瑰花蕾”：电影史上最著名的一个词，它揭示了一切，却又什么也没有说明。说到底，是谁听见凯恩临死前说了“玫瑰花蕾”这个词？影片快要结束时，管家表示他亲耳听见了凯恩的临终遗言，但凯恩临死时身边似乎一个人也没有，只有地上玻璃镇纸的碎片映出了护士进屋的身影。据说“玫瑰花蕾”这个词是剧本作者赫尔曼·曼凯维茨开的一个隐晦的玩笑，他与赫斯特的情妇玛丽恩·戴维斯是好友，知道赫斯特把她身上最隐秘的部位戏称为“玫瑰花蕾”。

深焦摄影：众所周知，奥逊·威尔斯与摄影师格雷格·托兰合作，在《公民凯恩》中运用了深焦摄影。但究竟什么是深焦摄影，威尔斯与托兰是不是深焦摄影的首创者？“深焦”这个术语指一种摄影方法，通过选择特定的光线、构图及摄影机镜头，使画面中所有的景物无论远近都能同时入焦。1941年的灯光及镜头技术已经达到了深焦摄影的要求，而托兰早在几年之前就在约翰·福特的《归途路迢迢》中尝试了这一技术。在大多数影片中，只有画面上最关键的元素才会入焦，而其他较远或较近的景物往往无法入焦。当所有景物全部入焦时，导演和摄影师就要花费更多的心思将观众的注意力吸引到特定的地方。在这种情况下，法国人所说的“mise-en-scene”，即“画面中的调度”，变得尤其重要。

视觉错觉：由于电影是二维的，观众需要视觉上的参照物才能确定画面中景物的真实比例，这也是深焦摄影所要面对的主要困难之一。在《公民凯恩》中，摄影师托兰巧妙地利用这一原理，两次骗过了观众的眼睛。第一次是凯恩在撒切尔夫人的办公室中签字放弃部分产业管理权的一幕。凯恩身后的墙上有一排窗户，高度和尺寸看起来都很普通，但他起身走向画面后方时我们才意识到那排窗户其实异常高大，窗框下沿离地面至少有六英尺，凯恩站在窗下仿佛变成了一个小矮人。凯恩缩小的身形暗示着他刚刚失去了巨大的权力，这正是导演想要达到的效果。在影片后半段，托兰再次使用了类似的手法。有一个镜头是凯恩走

到“上都”城堡内的巨大壁炉跟前，对比之下我们发现这个壁炉也比乍看上去要大得多。

看得见的天花板：《公民凯恩》之前的绝大多数影片都不会把房间的天花板拍出来，因为拍摄现场根本就没有天花板，布景上方就是照明设备和麦克风。由于威尔斯需要大量低角度仰拍镜头，托兰特意设计了一种几可乱真的布制天花板，麦克风就藏在天花板上，因此在许多镜头中天花板都显得特别低。

背景画：由专人绘制的图画，用于表现事实上并不存在的景物，多与真实的前景相搭配。影片开头与结尾各有一组表现凯恩的豪华城堡“上都”的镜头，均使用了背景画。威尔斯并没有为“上都”搭建专门的外景，而是请艺术家画了一幅画，并在画幅背后打灯光代表凯恩卧室的窗户。凯恩的私人池塘和私人动物园等真实景物则是另外添上去的。

看不见的划接：“划接”是一种特殊的视觉效果，即一幅画面划出屏幕、另一幅画面同时划入。“看不见的划接”借画面中景物的自然移动作伪装，让观众察觉不到划接的过程。从全比例场景划到微缩场景时，这种手法尤其适用。苏珊·亚历山大在歌剧院初次登台的一幕是《公民凯恩》中最著名的镜头之一，当她开始唱歌时，镜头笔直地摇向舞台上方的空中走道，只见一个工作人员冲着同事捏住了自己的鼻子，用这个简单直白的动作表示不屑。在这组看似连续的镜头中，只有舞台和空中走道上的人员是真的，而舞台和走道之间的部分全是雷电华模型工厂打造的微缩模型。当镜头上移到舞台幕布时划入模型，移到空中走道下方的一段横梁时划出模型，如此一来观众就看不出划接的痕迹了。再举一个例子：瓦尔特·撒切尔图书馆中的撒切尔塑像实际上是画出来的，镜头在从上往下摇的过程中划出塑像的画面，同时划入图书馆的场景。

悄悄移动的家具：影片前半段有一幕场景设在凯恩一家位于科罗拉多州的小木屋里，镜头从窗口拉到室内，只见凯恩的母亲坐在桌前，正准备签署一份文件。从画面的角度可以看出，镜头拉到室内时摄影机经过了桌子本应占据的位置，但摄影机通过之后桌子又悄悄地回到了原处，唯有桌上一顶帽子还在微

微颤动，说明桌子刚才移动了。凯恩的母亲签完字之后，镜头拉起，跟着她回到窗边。眼尖的观众会发现她走过的地方正是桌子刚才所在的位置。稍后，伯恩斯坦先生坐在桌子上，接着又走开了——当他返回站到凯恩画像下时，桌子不见了。

最长的闪前镜头：撒切尔先生的年终祝词上半句是“圣诞快乐”，下半句是“新年快乐”，两句之间闪过了整整二十年。

从模型到实物：片中有这样一组段落：镜头从夜总会上空扫下来，穿过霓虹灯，落在孤零零地坐在桌旁的苏珊·亚历山大·凯恩身上。镜头前半部分出现的夜总会屋顶实际上是个模型，只有后半部分的布景是真的。这个镜头第一次出现时，摄影师利用天空中的一道闪电掩饰了从模型到实景的转换；第二次出现时则采用溶镜作为掩饰。

群众场面：《公民凯恩》中看似出现了许多群众场面，但实际上连一个真正的群众场面也没有。影片开头的新闻短片先放了一段表现政治集会的影像资料，随后镜头切换，低角度仰拍一名政客发表演讲的场面。政客的声音经过处理，听起来就像在室外大型集会上讲话。影片后半部分有一幕是凯恩在一座巨大的讲堂里向黑压压的听众发表演讲，在这组镜头中，凯恩和讲台上的其他演员是真的，台下的听众则是模型，是闪烁的灯光制造了人群在动的假象。

轻度虚构：影片开头的新闻片称凯恩的私人庄园“坐落于佛罗里达州海滨的荒漠上”，但事实上佛罗里达州根本没有滨海的荒漠，从凯恩和苏珊外出郊游的片段就可以看出这一点。此外，拍摄郊游场景时导演在演员身后放映雷电华公司早先一部史前探险片的片段作为背景，如果你仔细看，似乎能看见一只翼龙在拍打翅膀。

影射鲁斯：人们普遍认为《公民凯恩》影射的是威廉·伦道夫·赫斯特，但事实上影片也将矛头指向了亨利·R·鲁斯以及他所推崇的“群体新闻”概

念¹（他名下的《时代》杂志及新闻节目“时代在前进”当年采取的就是“群体新闻”模式）。影片开头的短片题为“新闻在前进”，显然有意讽刺鲁斯的新闻节目；此外，片中出现的记者都看不清脸，这是威尔斯和曼凯维茨在拿鲁斯的记者/编辑匿名制开玩笑。

今日龙套，明日巨星：阿兰·莱德（Alan Ladd）在影片开头的新闻短片中露了个脸，在结尾的仓库场景中又出现了一次。新闻短片会议中还可见到两人——约瑟夫·科顿和厄斯金·桑福德（Erskine Sanford），他们跑着龙套，指望我们认不出来。

最默默无闻的角色：片中最默默无闻的角色无疑是奉命调查“玫瑰花蕾”一词来龙去脉的记者汤普森，由威廉·阿伦德扮演。阿伦德出场时不是逆光就是背面，始终看不到他的脸。在《公民凯恩》的全球首映式上，阿伦德对台下观众说自己应该转过身去，好让人们认出他来。反讽的是，新闻短片中激情四溢的解说正是他的声音。

妓院场景：这一段没能拍出来。在原先的剧本中，凯恩带着他从《纪事报》（*the Chronicle*）挖来的全班人马去逛妓院，但电影制片法典²办公室不允许这种情节出现在银幕上，于是威尔斯等人将这幕戏稍加改动，把场景放在《问事报》（*the Inquirer*）的新闻编辑室里，仍然保留了舞女助兴的情节。

没有眼睛的鸚鵡：凯恩和苏珊彻底闹翻之前有个镜头是一只鸚鵡在尖叫，鸚鵡的眼睛是空的，可以透过眼球看到后面。这是一个失误。

最动人的镜头：片中有许多令人动容的镜头，我个人最欣赏的一幕是凯恩从两面镜子之间穿过，镜中映出无数个凯恩。

1 群体新闻（Group Journalism），指记者、研究人员、写作者和编辑合作的新闻编写模式。记者收集素材，研究人员分析整理，写作者撰文，编辑审稿定稿。

2 电影制片法典（The Production Code）：1930—1968年间美国大多数主流影片在拍摄时必须遵守的一套行业规范，由威尔·海斯（Will H. Hays）首创，又称海斯法典。该法典对电影的内容进行限定，旨在对电影的制作起到道德方面的约束作用。

最佳独白：我最喜欢伯恩斯坦先生（埃弗里特·斯隆 [Everett Sloane] 饰）谈记忆的一段话。面对刨根问底的记者，他这样说：

“一个男人往往会记得很多你以为他不会记得的事情。就拿我来说吧。1896年的某一天，我乘渡轮去泽西市。我们的船离岸的那一刻，另一条渡轮正好靠岸。我看见那条船上有个女孩儿正要下船。她穿一件白色的连衣裙，打一把白色的阳伞。我看见她的时间不过一秒钟，而她根本没有看见我，但我敢说自此以后每个月我都要想起她几回。”

真谦虚：在影片的鸣谢名单上，威尔斯把他作为导演的名字和摄影师托兰的名字放在一起，这是一个前所未有的姿态，充分说明了他对托兰的感激之情。

假谦虚：影片结尾出现的演员表十分独特，水星公司的成员均配以出场镜头个别介绍，次要角色则列在同一张名单上。名单最底部有一行简单的小字：

凯恩 奥逊·威尔斯

（殷宴 译）



城市之光

City Lights, 1931

如果一定要在查尔斯·卓别林的作品中选取一部，那么《城市之光》或许最能体现他全方位的才华。这部影片包含了滑稽剧（slapstick）¹、通俗剧、悲剧、哑剧，有轻松自如的肢体动作，有粗俗大胆的噱头，也有精致优雅的细节，当然，还有那小流浪汉——这个角色曾被公认为世界上最广为人知的形象。

卓别林创作《城市之光》时，有声片的时代已进入了第三个年头，他必定知道这部影片可能是他最后一部默片。事实上，他也考虑过拍一部有声片，但最终仍然决定将《城市之光》拍成默片。影片虽然有完整的配乐（由卓别林本人亲自创作）及声效，但却没有一句对白。影片开场就来了一段笑料：几位高官贵妇在公开场合发表演说，嘴里冒出的却尽是唧唧喳喳的声音，根本听不清在说什么。这是卓别林对有声对白的调侃，那个年代的观众都能看懂。五年之后卓别林拍摄《摩登时代》时便在声轨中加入了对话，但小流浪汉仍然没有一句对白，只有几句无意义的哼哼。这样的安排其实意味深长。在大多数默

1 一种包含过度夸张的身体动作（通常含有暴力）的喜剧片。

片中，人物会做出说话的样子，只是不发出声音，例如巴斯特·基顿（Buster Keaton）扮演的角色就特别多话。然而，小流浪汉表达自我的途径却不是口头语言，而是肢体语言，从这个角度来说，他更像一个哑剧演员。小流浪汉总是独立于其他人物的人生与现实之外，仿佛来自另一个世界。他无家可归，孑然一身，世人眼里只有他的外表，而他只有通过身体动作才能与世界沟通。尽管他有时也做出说话的样子，但他其实根本不必开口。小流浪汉即使在一个无声的世界里也可以毫无障碍地生活，而大多数默片人物都无法做到这一点。

沃尔特·科尔（Walter Kerr）曾在他的重要著作《沉默的小丑》（*The Silent Clowns*）中指出，《摩登时代》里的小流浪汉只有在监狱里才感到安全，因此他一直千方百计想要回到狱中，他通常的栖身之所正是一辆囚车。在《城市之光》中，与小流浪汉做朋友的人不是对他视而不见，就是根本看不见他的模样。百万富翁只有喝醉时才与他称兄道弟，酒醒之后就不认得他了；卖花女则是个盲人。小流浪汉寒酸的外表与他人格格不入，让人们不由自主地回避他、歧视他。在我们的心目中，流浪汉和我们始终不是一类人。基顿所扮演的角色往往有固定工作、积极投身社会，而卓别林的小流浪汉则永远是一个局外人，一个旁观者，一个孤独的人。

正是因为小流浪汉不为这个世界所接纳，他与卖花女（弗吉尼亚·彻里尔 [Virginia Cherrill] 饰）之间的感情才那么令人心酸。她接受他、重视他，是否仅仅因为她看不见他的模样？（流浪汉登门拜访时卖花女的祖母总是不在家，不然老人必定会阻止孙女与流浪汉来往。）《城市之光》的最后一幕堪称电影史上最感人的片段之一，早已为人熟知。卖花女在流浪汉的资助下做了手术，恢复了视力，两人再次相遇时她看见了她的破衣烂衫，便把他看做要饭的，然而她仍然向他微笑，并给了他一朵玫瑰花和一点钱。随后，她摸着他的手，忽然认出了面前的人。“是你？”字幕卡上打出了她的疑问。他点点头，挤出一个微笑，问道：“你现在能看见了？”“是，”她答道，“我现在能看见了。”她看见了他的寒酸相，却仍然向他微笑，仍然接受了他。小流浪汉猜对了，这个姑

娘有一颗善良的心，能够接受他真实的模样。

卓别林与所有的默片导演一样，从不受国界的束缚，他们的电影在世界各地流传，无需顾虑语言障碍。有声片则像传说中的巴别塔¹，在国与国之间建起了高墙。我曾在1972年的威尼斯国际电影节上亲眼见证了卓别林的艺术所具备的普遍号召力，那也是我作为一个影迷最宝贵的经历之一。那一届电影节放映了卓别林的全部作品。一天晚上，圣马可广场熄了灯，大银幕上放映着《城市之光》。当卖花女认出流浪汉时，我听见周围响起了一片歔歔之声，整个广场人人含泪。随后屏幕暗了下来，广场上一片漆黑，只见聚光灯打出一条光柱，照向广场上方的一座阳台。查理·卓别林走上阳台，向人群鞠躬致敬，台下的欢呼声震耳欲聋，我这辈子都很少见到那样热烈的场面。

当时卓别林早已成名多年，是公认的史上最伟大的电影人之一。在《城市之光》中，我们既能看到创造力的火花，又能看到人道主义的光辉，这两者在他的影片里一向结合得天衣无缝。卓别林许多经典的喜剧桥段都出自《城市之光》，例如影片开头，众人为新落成的雕塑剪彩，幕布一掀却发现小流浪汉正躺在一座罗马风格的英雄雕像的大腿上呼呼大睡；醒来之后他连忙往下爬，裤子又挂在了雕像手中的宝剑上，正在此时乐队偏偏奏起了国歌《星条旗永不落》，小流浪汉双脚悬在空中，却还要摆出立正的姿势。令人捧腹的场面俯拾皆是：小流浪汉在拳击擂台上凭借腿脚灵活，躲在裁判身后与对手周旋；小流浪汉奋力把百万富翁从水里救上来，自己却被系着石头的绳索缠住了脖子；小流浪汉不小心吞了一只哨子，肚子里传出的哨声招来了一群狗；小流浪汉在夜总会里看到阿帕奇舞²表演，误以为男舞者在殴打女舞者，竟上前打抱不平；小流浪汉与百万富翁在家中遭遇强盗，等等。影片中也有粗俗的场面，例如小流浪汉扫

1 巴别塔：在《旧约·创世记》中，古巴比伦人妄图制造一座“巴别塔”通往天堂，上帝为惩罚他们的狂妄使他们说不同的语言，由于彼此无法沟通，最终导致工程失败。

2 阿帕奇（Apache）舞：二十世纪初一种具有戏剧表演性质的双人舞，男女舞者模仿小混混殴打情妇的场面。其名称源于巴黎一个街头黑帮。

大街的时候为躲一群马反而撞上了一群象、百万富翁酒醉之中把整瓶香槟倒进小流浪汉的裤子里等等。

卓别林是细节的大师，尤其善于运用延宕反应。片中有这样一幕：流浪汉到盲女家去送复明手术所需的费用，起初还给自己留了一百美元，但盲女在他手上轻轻一吻，他顿时就把谨慎丢在脑后，耸耸肩膀把最后一张钞票也掏出来给了她。

卓别林与基顿都是无声喜剧的大师，两者孰高孰低近年来一直争论不休。传统观点认为卓别林更胜一筹，但自二十世纪六十年代以来部分观众认为他过于煽情，显得有些过时，而基顿相比之下更加新鲜、更符合时代潮流。英国电影杂志《视与听》(Sight & Sound) 每十年就要举行一次票选，选出全球最佳十大影片与十大导演，卓别林在1952年的榜单上高居前列，1962年却未能入榜；基顿在1972年和1982年的评选中都排在前列，1992年又被卓别林压了下去。这种票选其实没有什么意义，但至少证明了卓别林与基顿的作品在许多电影爱好者眼中都足以跻身于有史以来最伟大的十部影片之列。

两位大师的作品都以他们各自扮演的人物形象为中心，但走的路子截然相反。基顿在每部影片中都会扮演一个不同的角色，而卓别林却总是扮演小流浪汉，只在细节上略有差异。基顿扮演的角色总是在现实世界中追求接受与肯定、追求爱情、追求地位，并积极适应周围的环境；卓别林扮演的角色则永远是个局外人，只会僵硬地重复老一套（他的影片的笑点往往来自于小流浪汉不合时宜的举动）。基顿身手敏捷，动作流畅；卓别林却步履蹒跚，歪歪斜斜，仿佛患了关节炎。两人合演的电影仅有一部，就是卓别林的《舞台春秋》(Limelight, 1952)。基顿在这部片子里抢足了镜头，然而，正如沃尔特·科尔所指出的，卓别林本可以通过重新剪辑影片夺回戏份，但他似乎很乐意让基顿占到上风。

卓别林曾被公认为二十世纪最伟大的大众艺术家，他的影片人人皆知。在今天，又有多少人还在看他的电影？学校里还会放映他的电影吗？我想不会。电视上会放吗？也很少。默片曾为卓别林提供了挥洒才华的舞台，但也正是默

片这种早已遭到冷落的艺术形式让他失去了大批观众。他的影片必将永垂不朽，但只有有心寻找这些影片的人才能发现它们的价值。

刚刚重看了《城市之光》与《摩登时代》，我仍然沉浸在这两部影片的魅力之中无法自拔。卓别林的确具有魔术般的天才，但默片本身所创作的如梦似幻的氛围也是不可忽视的。默片中没有对话，没有生硬的超现实主义，其节奏流畅自然、不受干扰，能够进入我们的心底。默片不仅仅是一件艺术作品，更是一个可以任人前往、任人徜徉的场所。卓别林的大多数作品都有录像留存。一定年纪的孩子看他的电影不会注意到这是“默片”，只会注意到电影中的每一幅画面都在对他们说话，其语言清晰明白，不像其他电影那样充斥着难解的字眼。孩子们长大之后便忘记了如何倾听无声的语言，而那些电影却仍然耐心地等待着，时刻准备把这种智慧再一次传给他们。

(殷宴 译)



天堂之日

Days of Heaven, 1978

特伦斯·马利克 (Terrence Malick) 的《天堂之日》因其如诗如画的影像和富于感染力的音乐而备受赞扬，但也有人批评它在情感的表达上苍白无力：尽管我们在致命的三角恋爱中看到了激情的爆发，但不知怎么的，所有情绪都像温吞水似的，显得力度不够。如果你只考虑了故事里大人物的所作所为，那的确是这样。但最近重看这部 1978 年的电影时，一种前所未有的信念击中了我：这个由十几岁的女孩讲述的故事是关于她的，其主题是她心中的希望和欢乐怎样被击垮。我们感受不到大人心中全部的激情，因为那不属于她：我们只能在一定距离之外，把那些激情作为现象来观察，就像在观察天气或是预示了结局的蝗灾一样。

电影发生在一战前的岁月里。芝加哥城外，比尔 (理查德·基尔 [Richard Gere] 饰) 和一个炼钢厂的工头发生争执并杀了他，然后和情人艾比 (布鲁克·亚当斯 [Brooke Adams] 饰) 以及妹妹琳达 (琳达·曼兹 [Linda Manz] 饰) 一起跳上了去得克萨斯州的火车。那儿正赶上收割的季节，三个人在农场主 (萨姆·谢泼德 [Sam Shepard] 饰) 的大片麦地找到了工作。比尔告诉其他人艾比是他妹妹。

有一次，农场的另一个劳工暗示两人的关系不仅如此，结果比尔跟他打了一架。

农场主爱上了艾比，请她在收割结束之后留下来。比尔无意中偷听到农场主和医生的对话，发现农场主可能只剩一年的命了。于是他想出一个类似《鸽之翼》（*The Wings of the Dove*, 1997）中的点子，建议艾比和农场主结婚——在他死后，两人最终就能获得足够的钱来过上好日子。琳达的声音在音轨上倾诉着：“他厌倦了和其他人一样的生活，像猪一样在阴沟里用鼻子拱来拱去。”但后来她发现那个农场主“没有病得更厉害，而仅仅保持着原样，医生肯定给了他一些药片之类的东西”。

农场主看到比尔和艾比在一起表现得过于温柔，他感到这不是兄妹之间应有的关系，于是找比尔对质。比尔搭一个空中马戏团的飞机离开了。艾比、农场主和琳达开心地生活了一年，结果比尔在收割时节回来了。埋藏的问题再一次浮出了表面，伴随着圣经式的灾祸作为背景：蝗灾、麦田大火、谋杀、失去和流放。

《天堂之日》首先是历来最美的电影之一。马利克并不想把故事拍成一个通俗剧，他的目的是表现失去。电影有种挽歌般的氛围。他在一望无垠的得克萨斯草原上捕捉到了美和孤独。影片的头一个小时里几乎没有多少内景。农场的劳工在星空下安营扎寨，在田野里干活。即便是农场主也为天气而心醉神迷，在他哥特式的小别墅顶上笨拙地修补风向标。电影把人物放在充满自然细节的大背景之下，有天空、河流、田野、马匹、农民和兔子。马利克的许多镜头都是在接近黎明与黄昏时分的“黄金时刻”拍成的，阴影被冲淡了，天空的色调也差不多。埃尼奥·莫里康内（Ennio Morricone）著名的配乐强调了这些画面，他引用了圣-桑作品的《动物狂欢节》。音乐充满了渴望和失去的遗憾：在氛围上有点像《教父》的主题，但没有那么华丽，更像对过去的纪念而不是现在的经历。说话的声音总是在一定距离之外，还有远处隆隆作响的雷声。

在此背景之下，故事以十分有趣的方式娓娓道来。我们的确看到三个成年角色之间的某些片段是富有感情的。（比尔建议艾比接受农场主的提议。两人

在一起的时候，艾比意识到自己开始爱上了他。比尔和农场主也有简略的交流，不过没人把已经很明显的事情挂在嘴边。）但他们所说的一切加起来，也无法和琳达·曼兹挥之不去的画外音相提并论。

电影拍摄时曼兹 16 岁，比所扮演的角色还要大一点。她的面孔有时显得瘦削而不起眼，但其他时候美得惊人（特别是在一个镜头里，她的脸在黑暗的包围中被火光照亮）。她的声音告诉了我们关于她的角色我们需要知道的一切（甚至是关于演员本人的事情，因为它实在太特别了）。她语气平静，不含感情色彩，给人听天由命的感觉，还有种奇特的东方口音。

整个故事都由曼兹讲述。但她的话与其说是在叙事，不如说是伴随着事件的评论、补充说明和脚注。我们感到她的话是在多年之后重建当时发生的事情，而这些事情却是第一次出现在我们眼前。她几乎在电影刚开始的旁白中就出现了（“我哥哥以前一直告诉别人他们是兄妹”，这句话比它看起来要更复杂）。直到最后其他角色都消失了，她仍然在那儿。她是故事的讲述者。

我们了解到，这个孩子在艰难的时代幸存下来。她已经学会了保护自己，即使在最糟糕的情况下也不会大惊小怪。她的声音听起来完全可信，几乎不像是表演。我还记得第一次看这部电影的时候，她在结尾处说的几个句子让我震惊。三个人乘船在河上漂流，事态的发展很糟糕，天堂之日一去不复返。她说：“你能看见岸上的人们，但是太远了，你看不见他们在干吗。他们可能在喊救命之类的——或者他们可能在埋葬某个人之类的。”

这就是叙事者的声音，也说明了为什么《天堂之日》的选择是正确的——马利克用间接的方式表现恋爱的三角关系，似乎情绪都被过滤掉了。孩子们知道大人会被相互之间突如其来的激情攫住，但他们首先关心的是这些激情会怎样影响到自己：我会不会因为这些情感上的变化而更加安全？会不会受到更多的关爱？

自打它上映以来，围绕着《天堂之日》的传奇就越来越多。出生于 1943 年的马利克在 1973 年和新人茜茜·斯派西克（Sissy Spacek）以及马丁·希恩

一道拍了《恶土》(Badlands)。五年后他拍了《天堂之日》，然后淡出人们的视野。正因为这部电影让人过目难忘，所以马利克的消失就具有了类似于塞林格消失那样的神秘色彩。人们听说他住在巴黎，或旧金山，或蒙大拿，或奥斯丁。听说他已经生命垂危，或正在准备下一部电影，或在写一本小说，或一部戏剧。在1990年代后期，马利克最终重返工作，制作了《细细的红线》(The Thin Red Line)，通过这部电影的叙述、对自然界的细致描绘、直面死亡的悲怆感，他重拾之前所关注的东西。

《天堂之门》伟大的摄影带来了另一个谜团。字幕打出来的摄影师是来自古巴的耐斯特·阿尔曼德罗斯(Nestor Almendros)，他因这部影片得了奥斯卡奖，《天堂之日》为他在美国确立了声望，后来他进一步在美国取得巨大的成功。在电影最后也有一行字幕：“附加摄影(additional photography)：哈斯科尔·韦克斯勒(Haskell Wexler)”。韦克斯勒也是最伟大的摄影师之一。这个字幕一直让他恼羞成怒，有一次他写信给我说，他握着秒表坐在影院里试图证明超过一半的底片都是他拍的。他之所以不能在字幕中位于前列，既有个人方面的原因，也牵扯到制片厂的政策，但这无碍于如下事实：两位伟大的摄影师共同创作了这部影片，其画面将清晰地留在我们的记忆里。

《天堂之日》的要点在哪里？——是高潮部分？还是它传达的信息？电影的导演是一个知道某样东西感受如何的人，也知道怎样在观众心里唤起这般感受。这种感受来自一个孩子，她先是没有稳定的生活，随后又找到了安全感和快乐，接着又失去了所有这些——然而她忍住眼泪说这没什么。

(周博群 译)

十诫

The Decalogue, 1988

十条规诫，十部电影。八十年代初期，波兰团结工会¹的成员大批被捕受审，在那段动荡不安的日子里，克日什托夫·基耶斯洛夫斯基 (Krzysztof Kieslowski) 结识了一位与他同名的律师，日后两人共同创作了《十诫》的剧本。他们在华沙的一间烟雾弥漫的小屋里闭门不出，一写就是几个月。据基耶斯洛夫斯基回忆，克日什托夫·皮尔斯维奇 (Krzysztof Piesiewicz) 不会写作，但很健谈。他们长时间地讨论波兰的混乱局面，并合写了《无休无止》(No End, 1985) 的剧本。《无休无止》讲述了三个故事，均表现戒严法²实施期间波兰人的生活状态。然而，政府认为这部影片的态度不友好，反对派则认为它不坚定，而天主教会认为它不道德。各种各样的批评纷至沓来。一天，两个克日什托夫在雨中巧遇，或许出于向外界压力挑衅的心理，皮尔斯维奇喊道：“应当有人

1 波兰团结工会 (Solidarity), 1980—1989 年间波兰最大的反对派组织，对东欧社会主义集团解散及苏联解体发挥过重大影响。

2 戒严法 (the Martial Law), 波兰政府为镇压团结工会于 1981—1983 年间施行的法令，使全国进入戒严状态。

拍一部关于十诫的电影。”

于是，他俩为波兰电视台拍了十部影片，每部约一个小时。这一系列影片于八十年代末在威尼斯电影节及其他电影节多次展映，获得了极大的好评。然而，这种系列短片的形式并不适合在普通影院上映（你能让观众在影院里坐上十个钟头吗？或是让观众连看五次，每次两个小时？），因此《十诫》在美国从未获得常规放映的机会，连录像版也没有。如今，这部经典之作终于在北美发行了录影带和 DVD 影碟。

几年前，我用英国发行的录影带开过一堂关于《十诫》的课，课上我们花了大量的时间研究影片与十诫之间的关系。事实上，这十部短片和十条戒律并非一一对应，有几部短片触及数条戒律，还有几部短片则涉及十诫所代表的整个道德系统。这些故事不是非黑即白的道德说教，它们所表现的是真实困境下的真实的人。

在看片的过程中，我们逐渐发现所有故事中的人物都居住在华沙的同一片高层住宅区里，有时一个故事中的人物甚至会在另一个故事中一闪而过，例如和片中主角一起搭乘电梯。有一个年轻男人在八部短片中出现，始终保持着旁观者的身份。他神情严肃，一言不发，但有时会与主人公对视，眼神异常悲伤。我认为这个人物可能代表基督，但基耶斯洛夫斯基却在一篇谈《十诫》的文章中表示：“我不知道他是谁，他只是一个普通男人，来观察我们，观察我们的生活。他对我们不是很满意。”导演往往不愿固定影像的含义，这一点早已为人所共知。安内特·因斯多夫（Annette Insdorf）在她关于基耶斯洛夫斯基的重要著作《双重生命，第二次机会》（*Double Lives, Second Chances*）中，将《十诫》中的旁观者与维姆·文德斯（Wim Wenders）的《柏林苍穹下》中的天使相比，后者是“单纯的凝视者”，能够“记录人类的愚蠢与痛苦，却无法改变他们所目睹的人生历程”。我赞同她的观点。

这十部影片不是抽象的哲学思考，而是具体的人间故事，能够迅速地让我们产生认同感，其中几部更让我看得目不转睛。斯坦利·库布里克看过《十诫》



之后，评论基耶斯洛夫斯基和皮尔斯维奇“具有一种极其罕见的才能，能把他们的想法以戏剧的形式呈现出来，而不是平铺直叙”。正是如此。十部短片中没有一个人物提到某一条具体的戒律，也没有人讨论道德原则，面对生活中实实在在的道德困境，所有人都在苦苦挣扎。

在第二诫中，女主角反复追问医生她重病的丈夫究竟能不能活。医生是个粗暴而孤独的老人，他对女主角的态度十分冷漠，近乎残酷，他拒绝扮演上帝的角色。于是，女人向医生解释为什么她必须了解她丈夫的病情：她正怀着另一个男人的孩子，而她的丈夫根本没有生育能力。如果他能活下来，她就准备堕胎。如果他即将死去，她就留下这个孩子。

肥皂剧式的俗套情节在这里上升为一个道德难题。最后，问题在医生本人的痛苦回忆中得到了解决。然而，事件的发展出人意料，我们最终看到的早已不是最初问题的答案。基耶斯洛夫斯基将矛盾隐藏在医生与妻子（阿莱克桑德尔·巴迪尼 [Aleksander Bardini] 及克里斯提娜·杨达 [Krystyna Janda] 饰）的表演中，从而创造出一种妙不可言的效果：影片的着眼点不再是这两人所面对的同一个问题，而是他们各自的道德困境。

“第六诫”中的道德转换同样值得注意。这个故事讲的是一位孤独的少年通过望远镜偷窥住在对面楼上的一位孤独女人的放浪不羁的性生活。他认为自己爱着那个女人。他在邮局工作时偶尔能见到她，后来他又接下了清晨送牛奶的兼职，好借送牛奶的机会多见她几次。最终，她不可避免地发现了他在偷窥她（不仅如此，他还往她家打匿名电话、想方设法给她捣乱），而她接下来的所作所为却出乎我们意料之外。

女人邀请少年到她的公寓里，利用他的青涩无知将他羞辱了一番，这一转折既富于戏剧性又不失真实感，正是基耶斯洛夫斯基惯用的手法。至此，两人之间的道德角力远未结束。接下来发生的事情不仅关系着他，也关系着她，更关系着他们两人，犯罪者与受害者的角色互相转换，他和她在对与错之间摇摆。

在他们之间，“情境道德”¹变得暧昧而费解。

基耶斯洛夫斯基有意避而不谈当时波兰的日常生活状态，他认为那些法律法规、物资匮乏、官僚主义只会令人分心。他所关注的是生活中具有永恒意义的一部分。在我看来，“第一诫”是十诫中最悲伤的一部。这个故事表现了一位高智商父亲和他的天才儿子之间的感情：父子俩一起用电脑计算附近池塘上冻的速率，从而推测出何时冰层够厚，可以安全地滑冰。然而，水流的动向却不是这么简单就能算清楚的，又或者电脑是一位虚伪的上帝，欺骗了他们。

十部影片所展现的道德问题各有各的复杂性，没有一个是非黑即白的简单说教。“第五诫”的主角是一个看似毫无道德观念的杀人犯，他的行为或许可以理解，但却难以原谅。另一方面，影片也着力描绘了犯人的辩护律师，他是一个初次接案子的新手，对死刑持激烈的反对态度。“第九诫”讲的是一个男人发现自己的妻子有外遇。他暗中尾随妻子和情夫，偷听到她向他提出分手，正在此时，妻子却发现了藏在一旁的丈夫。她先做了不该做的事（通奸），随后又做了该做的事（结束这段关系），而他对她的监视则亵渎了她对他的信任。故事的结尾险些闹出人命，假如夫妻双方中的任何一方更加坦诚，或许就不会出现这种局面。

看到最后，你会意识到“十诫”作用于人心的方式更接近于艺术而不是科学，十条戒律是在教导我们如何将自己的生命画成一幅有价值的图画。

基耶斯洛夫斯基和皮尔斯维奇原本准备将他们创作的十个剧本交给十位不同的导演来拍，但基耶斯洛夫斯基不愿意放弃这些故事，最终亲自导演了全部十部短片。为了避免视觉风格重复，每部影片都选用了一位不同的摄影师。影片的布景则大致相同：外景一片灰色，季节多为冬季，内景往往设在狭小的公寓和办公室内。影片的生命力集中体现在一个个人物的面孔上。这些人物与俗

1 situational ethics，二十世纪六十年代兴起的一种基督教道德理论，认为一般道德标准不适用于特定情况，只有“爱”是至高无上的法制。

套的好莱坞故事中的英雄不同，他们是成年人，大多没有系统的宗教信仰，面对着自身生活中的困境，他们不得不做出道德上的抉择。

《十诫》不适合一口气看完，应该一次一部，慢慢欣赏。看完之后，如果幸而有人可以共语，不妨一起讨论，通过观影和探讨，你会更加了解自己。如果你孤身一人，那就和自己讨论，基耶斯洛夫斯基的许多人物正是这样做的。

(殷宴 译)

绕道

Detour, 1945

《绕道》是一部充满瑕疵的电影，可能甚至没法让它的导演从电影学院毕业。这部来自好莱坞贫困线的影片本应该在 1945 年发行后不久就从人们的视野里消失。它只用了六天就拍完了，片中充斥着技术上的错误和笨拙的叙事，男主角只会撅嘴而女主角只会冷笑。但尽管如此，这部影片却作为黑色电影负疚灵魂的典型代表而存活下来，一直毛骨悚然地徘徊在我们脑海中。没有哪个看过它的人能够轻易忘怀。

《绕道》讲述了艾尔·罗伯茨的故事，汤姆·尼尔（Tom Neal）扮演这个有失魂落魄的双眼、无精打采的嘴和一副坏脾气的失败者。他在一家酒吧弹钢琴，而且正在和一个名叫苏的歌手恋爱（至少他自己是这么说的）。重要的是，他们歌曲的名字叫“我无法相信你爱上了我”。艾尔想结婚，苏离开他去了西海岸，他继续弹着钢琴，但接下来：“当这个醉鬼给了我一张十美元纸币，我兴奋不起来。这是什么？爬满细菌的一张纸罢了。”

所以他搭车去加利福尼亚，并在亚利桑那被一个叫哈斯科尔的男人捎上。这人告诉他，一个女搭车客在自己手上留下了深深的抓痕：“应该有条法律管

管有爪子的女人”。哈斯科尔死于一次心脏病发作。艾尔埋了尸体，然后用了哈斯科尔的车子、衣服、钱和身份，他声称自己没有选择，因为警察无论如何都会假设他是凶手。他让一个名叫薇拉（安·萨维奇 [Ann Savage] 饰）的女人上了车，她“看起来好像刚被人从世界上最拥挤的货车上扔下来”。薇拉似乎在打瞌睡，然后突然一下坐得笔直，并发动了一次口头上的进攻：“你把他的尸体留在哪儿了？你把车子的主人留在哪儿了？你的名字不是哈斯科尔！”艾尔意识到自己刚刚捎上一个有爪子的女人。

哈斯科尔之前告诉两人同一个不太可信的故事，说自己在决斗中挖出朋友的一只眼睛，结果不得不十五岁就逃出家门（“我父亲有一些弗朗哥—普鲁士马刀”）。在洛杉矶，薇拉读到哈斯科尔有钱的父亲活不久了，于是替艾尔编出一套谎言来扮演离家多年的儿子去继承财产。他们坐在租来的房子里等老人死去，喝酒，打牌，斗殴，直到艾尔发现自己手边又多出一具尸体，再一次面临背上谋杀罪的窘境。

汤姆·尼尔扮演悲伤的失业者罗伯茨，他看起来很放心地对薇拉缴械投降（“我最喜欢的运动就是作为囚犯被关着”）。安·萨维奇扮演恶毒的薇拉，她有让人意志消沉的本事。每一句对白都刻薄而愤怒，在四字脏话¹还未流行的时代，她就用“傻逼”和“蠢货”来骂艾尔。当然，艾尔可以逃得离她远远的。尽管她有房间的钥匙，还是很容易躲开任何一个在晚上喝干了一瓶酒的女人。艾尔留下来是因为他希望如此，他沉溺于虐待之中。

电影所花的预算很少，演员也属于 B- 级别，但它的导演却颇有水准：埃德加·G. 乌尔莫 (Edgar G. Ulmer, 1900—1972) 是希特勒统治下的难民，他在《最卑贱的人》(*The Last Laugh*, 1924) 和《日出》(*Sunrise*, 1927) 片场是伟大的茂瑙 (F.W. Murnau) 的助手，并且提供了把德国表现主义（夸张的布光，摄影机角度和戏剧技巧 [dramaturgy]）和美国黑色电影（加入了爵士乐和负罪感）

1 指英语单词 fuck



联系起来的线索之一。

犯罪电影和黑色电影的区别在于，犯罪电影中的坏蛋知道自己很坏，而且希望如此，而黑色电影的主角认为自己是好人，只是被生活给涮了。艾尔·罗伯茨向我们抱怨说：“不管你转向哪一边，命运总是伸出一只脚来绊你。”多数黑色电影主角是因为自己的弱点而被打败的。而几乎没有人比罗伯茨更加软弱。他在电影里的叙述直接面向观众，大部分都是些自我同情的牢骚。他在为自己的案子辩护，抱怨说生活从没给过他放过一个好假。

大部分《绕道》的影评人只看到了艾尔故事的表面价值：他在爱情中运气很糟，不仅失去了好女孩，还被坏女孩折磨。他是一个即便对自己来说也显得有罪的旁观者。但影评人安德鲁·布里顿（Andrew Britton）在伊安·卡梅隆（Ian Cameron）的《黑色电影之书》（*Book of Film Noir*）里提出一个有趣的理论。他强调叙事是直接朝向我们的：我们听到的不是发生了什么事情，而是艾尔·罗伯茨希望我们相信发生了哪些事。他写到，这是一个“伪造的、但含有奉承意味的说明”，并指出歌手苏几乎无法符合艾尔对她的描述，艾尔对她的爱少于对她的支票的需求，以及他对哈斯克爾死亡的掩饰是为了把轻而易举的盗窃合理化。对于布里顿来说，艾尔的故事版本是弗洛伊德理论的一个例证：创伤经验可以被转化为幻想，并因此变得更容易忍受。

可能这就是《绕道》为何能把迂回的自我展开做得如此出色——以及观众的反应为何如此强烈。叙事中的跳跃和不一致之处是噩梦的心理学，艾尔并非在说故事，而是匆匆忙忙地过了一遍原材料，试图组装出一个不在场证明。考虑一下艾尔埋掉哈斯克爾的尸体并占有他身份的那一段。事发之后，艾尔立即在一家汽车旅馆登记入住，上床睡觉，并且梦到同样的事件：这是与原始事件并列的闪回，就好像他做梦的大脑正在迅速地改写。

汤姆·尼尔把艾尔演得苍白无力，消极被动，充满自我同情。就内容来看这是完美的选择。（在真实生活里，尼尔就像艾尔那样倒霉，他被指控杀死自己的第三任妻子并宣判有罪。）安·萨维奇的表演也非同凡响：在她对

薇拉的诠释里没有一丝的温柔和人性，嘴里冒出廉价的对白（“你做啥了——用扳手亲他？”）。这是两种纯粹的类型：顺从的男人和女人中的恶魔。

影片预算明显很低。在较早的一场戏里，乌尔莫用浓雾代替了纽约的街道。他尽可能多地拍摄汽车前排座位的场景，合成的背景¹简陋不堪（艾尔和薇拉一起吃的唯一一顿饭是在一家汽车餐馆）。至于闪回，他仅仅把镜头拉近艾尔的脸，熄掉背景的灯，再让一束光照亮他的双眼。有时候你能看见他努力试图把开销保持在限度之内。比如当艾尔给苏打长途电话的时候，乌尔莫用库存的底片给影片加料，把现成的电话线和操作员的胶片剪辑进去。但他却没有足够的资金来拍一些苏实际上对着话筒说话的底片。所有话都是艾尔说的，然后乌尔莫切到她假模假式的把话筒举在耳边的镜头。

还有，奇怪的是第一个搭上艾尔的车子似乎跑在右边车道上。艾尔坐的位置在美国是驾驶员坐的，而汽车也在道路“错误的”那一边行驶。电影是在英格兰拍的吗？不是的。我估计是底片反过来了。乌尔莫可能一开始把这场戏拍成车子从左边驶向右边，然后觉得如果要表现从东海岸到西海岸的旅行，从右到左才是更加符合常规的电影语法。把风格置于常识之上是乌尔莫电影生涯中一以贯之的做法。像这样的影片强有力地挑战了电影必须拍得很精致才能获得成功的观念。

这些局限和风格上的逾界伤害到电影了吗？没有。他们就是电影本身。《绕道》是一个内容找到了恰当形式的例子。泥浆沼泽里的两条食底泥鱼游过一片低成本黑色电影的黑暗，最终气喘吁吁地被乌尔莫的网捉住了。他们理应和对方相遇。在最后，艾尔仍然在抱怨：“出于某些神秘的力量，命运可以毫无理由地操纵你我。”哦，它其实是有理由的。

（周博群 译）

1 rear projection, 一种背景合成技术，拍摄时背景场面放映在演员身后的透明屏幕上，最后所得的形象就像演员在现场一样。



为所应为

Do the Right Thing, 1989

在我的一生中，只有几次看电影的经历与第一次看《为所应为》不相上下。大部分电影留在银幕上，只有少数能穿透你的灵魂。在1989年的五月，我走出戛纳电影节的放映场地时眼中还含着泪水。斯派克·李（Spike Lee）做到了一件几乎不可能的事情：他在美国拍了一部关于种族的电影，并与片中所有的角色感同身受。他并没有划清界限或是偏袒某一方，而仅仅悲伤地观察了一个颇具代表性的种族冲突一触即发的地点。

并非所有人都认为这部电影很公平。在新闻发布会上，坐我后面的那个女人相信它会引起一场种族骚乱。有些评论家同意这一看法。在标准公司发行的DVD里，李读着他的评论，并注意到《纽约》杂志的乔·克莱因（Joe Klein）哀叹了萨尔比萨店的烧毁，却竟然没有注意到之前一个年轻的黑人刚死在警察手中。

许多观众看到萨尔比萨店的破坏始于莫吉（李饰演）扔向窗户的垃圾罐都感到震惊，莫吉是萨尔的雇员，被后者称为“像我的儿子一样”。莫吉是我们应该去喜欢的一个角色。李说许多年来人们不断问他莫吉是不是做了正确的事。

然后他发现：“从来没有任何一个有色人种问我这个问题。”但电影无论如何并不只是关于警察如何杀了一个黑人，以及暴乱的群众如何烧毁一个比萨店。否则就太过简单了，这不是一部简单的影片。它表现了布鲁克林街道一天的生活，因此我们熟悉了住在附近的人们，也看到了悲剧是如何一点一点地积累起来。

受害者广播员拉希姆（比尔·怒恩 [Bill Nunn] 饰）并不是无可非议，他把录音机的音量开得震耳欲聋，其噪音几乎让萨尔（丹尼·埃罗 [Danny Aiello] 饰）和坐在角落里聊天的三个老黑人发疯。他带着写有“爱”（Love）和“恨”（Hate）的钢指环。我们知道拉希姆是无害的，并且看到他给莫吉表演一场想象中的较量时“爱”赢得了胜利，但在警察眼里这些指环看起来可不怎么好。倒不是说这些警察看得更仔细，而是因为他们都是白人。当他们把搏斗中的拉希姆从萨尔身上拉开时，甚至没想过挑起事端的可能并不是他（萨尔刚用他的棒球棍把录音机砸得粉碎）。

实际上，电影里没有英雄或是恶棍。甚至有一个负责任的警察大喊着“够了”，当时拉希姆的喉咙正被另一名警察用警棍卡得死死的。也许另外那位很害怕，因为一群暴徒正包围着他，而且比萨店着了火。恐惧和怀疑一刻不停地在四周的白人和黑人身上滋生发育。由于我们认识每个人，而且已经在街上花了一整天，因此我们感到的悲伤几乎与愤怒同样多。广播员拉希姆死了，萨尔站在比萨店的废墟中。他二十五年来一直看着邻居的孩子们吃他的比萨饼长大。一家比萨店比不上一条人命，但对萨尔而言损失是巨大的，因为它表明自己生活的意义遭到了拒绝。斯派克·李知道这一点——为萨尔感到难过，于是给了他他和莫吉一场感人的结尾戏。这场戏含而不露的潜台词可能是：为什么我们不能吃比萨，抚养我们的家庭，做我们的生意，在我们的岗位上工作，而又不让种族主义用猜疑殖民我们的内心？

骚乱的起因是巴金奥（吉恩卡罗·埃斯波西多 [Giancarlo Esposito] 饰）看到萨尔只在比萨店墙上挂意大利人的照片——西纳特拉（Sinatra）、狄马乔（DiMaggio）、帕西诺（Pacino）——而受到冒犯。他想知道为什么没有黑面孔。

萨尔让他自己去开一家店，然后想挂什么人就挂什么人。对此的回答是，他的生意得靠买比萨饼的黑人才能维持。进一步的回答是，我们在街上没看到黑人开的店，所以如果不是萨尔和街角韩国人的杂货店，居民们就没有地方买吃的。再进一步的回答是经济上对黑人的歧视在美国已经被制度化许多年了。等等。

其实根本没有答案。英雄和恶棍也许是存在的，但在这个普通的布鲁克林街道上，他们不会贴着标签大大方方地出现。在这个漫长而炎热的夏日，你可以一步步地预期那个垃圾罐在接近萨尔的窗户，推动它的是误解、猜忌、不安、成见或仅仅是运气不好。种族主义在我们这个社会已经如此根深蒂固，以至于这一疾病本身就是伤害的来源，而大多数的黑人和白人一样只是旁观者。

今天重看《为所应为》，我想起它在风格方面有多么了不起的成就。斯派克·李拍片的时候三十二岁，他自信满满，因为自己的力量而充满喜悦。他选择的这个故事听起来像阴暗的社会现实主义，却用音乐、幽默、色彩和茁壮的创造力把它表达出来。电影的不少地方纯粹就是好笑。李在很多处完全摆脱了现实主义，比如由黑人、白人和韩国人的特写组成的种族描绘的蒙太奇，还有本地DJ（塞缪尔·L. 杰克逊 [Samuel L. Jackson] 饰）喋喋不休的声音（后者从自己的窗户里俯视着街道，看起来就像邻居们的音轨）。其他时候，李用波澜不惊的抑制叙述表达观点，有两个慢动作的段落包含了人们相互看待的方式。其中之一展示了两个警察和三个老黑人交换着平静而轻蔑的眼神。另一个发生在萨尔温柔地对贾德（乔伊·李 [Joie Lee] 饰）说话的时候，摄影机缓慢地横摇过莫吉和皮诺（约翰·特图罗 [John Turturro] 饰）的双眼（后者是萨尔的儿子之一）。他们都不喜欢萨尔说话的语调。

很明显，萨尔喜欢贾德，他的表达方式可能永远只是给她做一块特殊的比萨。他告诉贾德她有一双棕色的大眼睛。当萨尔说喜欢自己的顾客时，他是真诚的，当皮诺叫他们“黑鬼”并痛骂街上一个傻瓜的时候，萨尔用手扶住自己的头。但他火起来也会用“黑鬼”这个词。就此而言，黑人们也并非不会种族歧视，他们仅仅出于一般的原则就差点烧了韩国人的店。

李在描绘人物的时候非常热爱细节。注意莫吉和妻子提娜（露西·佩雷兹 [Rosie Perez] 饰）之间那场甜蜜的戏。看他是如何用冰块滑过她的眉毛、眼睛、脚踝和大腿，然后是温柔的对话时嘴唇的特写。再看看他对达梅耶（奥西·戴维斯 [Ossie Davis] 饰）的感情，后者是一个试图让所有人息怒的老人。达梅耶和老妈修女（露比·迪 [Ruby De] 饰）在一起的场景表现了时间线另一端的爱。

在这些人里，没有一个是完美的。但李让我们能够理解他们的感受，他的移情对电影至关重要，因为如果你不能试着理解另一个人的感觉，就会成为关在自我中的囚犯。不假思索的人多年来一直指控李是愤怒的电影人。有很多东西足以令他为之愤怒，可我在他的作品里找不到这种情绪。《为所应为》创造的奇迹是他非常公平。那些认为这部影片煽动暴力的人是在谈论他们自己，他们的意见对电影毫无用处。主导着整部影片的情绪是悲伤。李用两则引用作为结束，其一来自马丁·路德·金，他提倡不使用暴力，其二来自马尔科姆·X，他主张“如果必要”即可采取暴力。还有第三个在我的脑海中徘徊，它来自罗德尼·金¹ (Rodney King)。

(周博群 译)

1 Rodney King, 1965—：非洲裔美国人，1991年因超速被洛杉矶警方截停，拒捕之后遭到暴打。法院判决白人警察无罪，结果引发洛杉矶暴动。

双重赔偿

Double Indemnity, 1944

“不，我从来没有爱过你，沃尔特——我既没有爱过你也没有爱过其他任何一个人。我从骨子里烂透了。你说得对，我利用了您，这就是您对我的全部意义。但是就在刚才，当我无法开第二枪的时候，这一切都改变了。”

她是在哄人吗？沃尔特认为是：“对不起，宝贝儿。我不吃这一套。”比利·怀尔德的《双重赔偿》中最令人费解的问题就是这两个人究竟对对方怀有怎样的感情，这也是这部影片历久弥新的原因之一。他们大模大样地完成了一桩黑色电影谋杀案的标准流程，包括粗暴的对话和冷酷的性游戏，然而他们似乎始终不是那么迷恋对方，对金钱也不是那么执著。他们追求的究竟是什么？

沃尔特（弗雷德·麦克莫瑞饰）的全名是沃尔特·奈夫（“有两个‘f’，就像‘费城’一样¹”）。他是一个保险推销员，业绩优秀但生活乏味。女人名叫菲莉丝·迪切克森（芭芭拉·斯坦威克饰），是个慵懒的金发美女。她原先做过护士，后来嫁给了一位女病人的丈夫，根据她继女的说法，那位女病人其实是她害死的。

1 “费城”（Philadelphia）一词中实际上没有“f”。

一天，奈夫上门为菲莉丝的丈夫续订汽车保险，没有遇上丈夫，却遇上了裹着一条大毛巾站在楼梯顶端的妻子。“我想再次看见她，”奈夫告诉我们，“近距离地看，不要隔着那段愚蠢的楼梯。”

这个故事是硬汉派作家、《邮差总按两次铃》的作者詹姆斯·M. 凯恩（James M. Cain）于二十世纪三十年代创作的，起初在好莱坞各大制片厂之间流传了一阵，但最终因为“使观众对犯罪产生麻木感”而被海斯法典办公室枪毙了。到1944年，怀尔德认为他可以把这个本子搬上银幕。由于请不到凯恩本人，他就聘请了他热爱的小说《长眠不醒》的作者雷蒙德·钱德勒做编剧。应邀而来的雷蒙德是个醉鬼，抽着一只臭气熏天的烟斗，对剧本创作一无所知，然而，他却能为对话平添一种邪恶的意味。他与怀尔德一起删除了凯恩的复杂结尾，深化了奈夫与保险公司的理赔经理凯斯（爱德华·G. 罗宾逊 [Edward G. Robinson] 饰）之间的关系。在他们的编排下，影片以倒叙形式展开，叙述者奈夫深夜来到自己的办公室，身上滴着血，开始对着一部录音电话机讲述整个故事。事实证明用画外音叙述故事的效果非常好，以至于怀尔德在《日落大道》中再次使用了这种手法，由一个开头就已经死去的人作为叙事者。没问题。《双重赔偿》原先的结尾是奈夫死在毒气室里，但这一幕后来剪掉了，因为之前的一幕已经构成了一个完美的结局。

要介绍故事的梗概难免会漏掉其中的微妙细节，而这些细节正是整个故事的魅力所在。菲莉丝想让沃尔特卖给她丈夫一份金额为五万美元的双重赔偿保险，然后设法让她丈夫“意外”身亡。沃尔特愿意做这件事，表面上是因为被她的美色所惑。两人设计了一场高明的掉包计：断了一条腿、拄着拐杖的丈夫准备乘火车去外地，但没到车站就被他们勒死了。奈夫顶替他上了火车，在途中跳车与菲莉丝会合，并把丈夫的尸体留在铁轨上。计划进行得很完美。然而，奈夫却回忆起那天夜里他去药店为自己制造不在场证明时“听不到自己的脚步声。那是一个死人在走路。”

这无疑是一桩聪明的犯罪，但他们的目的是什么？菲莉丝厌倦了婚姻生活，



而她的丈夫又在石油生意上损失了一大笔钱，因此她有动机，但谋杀的念头似乎仅仅是因为奈夫的出现而出现的——他在她家客厅里谈论保险的那一刻，她突然产生了把丈夫杀掉的想法。两人第三次见面时先唇枪舌剑了一番，随后终于决定杀死丈夫，领取保险金。我估计他们也做了爱，在1944年的影片里你永远无法确定这种事情，但即使他们做了，也只有这一次。

为什么？奈夫是否被欲望和贪婪蒙住了眼睛？这是传统的解读方式：软弱的男人，强大的女人。然而这里的他冷酷而强硬，谈吐简洁，态度超然。他总是叫她“宝贝儿”，仿佛她是一个商标而不是一个女人。他的眼神充满警惕，姿势有所保留，他并没有被爱情冲昏头脑。而非莉丝呢？她也很冷酷，但后来她又说她在乎“他们”甚于在乎钱。假如这两人都显出一幅唯利是图的模样，我们就可以相信他们害死丈夫是为了金钱，但他们并非唯利是图之辈。我们也可以相信他们害死丈夫是为了激情，但他们的激情看起来更像是一种伪装，而且在谋杀发生之后便逐渐退去了。

如果从影片中抽离出来，不考虑影片希望我们怎么想，我认为这两人所热衷的既不是爱情也不是金钱，而是行为本身。他们被自己的派头陶醉了，而这种派头是从电影、广播和侦探杂志里学来的。他们就像是本·赫特（Ben Hecht）笔下的犯罪对话所造就的人物。沃尔特和菲莉丝是通俗读物里的角色，没有什么心理深度，这也正是比利·怀尔德想要达到的效果。他最好的影片都是讽刺喜剧，而在这部作品中菲莉丝和沃尔特拿他们自己开了个拙劣的玩笑。

影片中较为真挚的情感则集中在其他的地方，包括奈夫对罪行暴露的恐惧和他对凯斯的感情。爱德华·G·罗宾逊扮演的理赔调查员是个特立独行的人，领带老是松松垮垮，喜欢倚在办公室的沙发上，抽便宜雪茄，还想让奈夫做他的助手。他代表着一个父亲的形象，或许更多。他也是个聪明人，经过一番调查之后他不但推测出迪切科森先生的死是一桩谋杀，更推测出了谋杀的具体手法。他的调查引出了两个令人窒息的紧张场面，一场是凯斯把奈夫请到他的办公室，随后叫进来一个在火车上见过奈夫的目击证人；另一场是凯斯突然拜访

奈夫的公寓，而奈夫正在等菲莉丝到来，在这种情况下她的出现无疑会暴露奈夫的罪行。凯斯是否对奈夫产生了怀疑？这一点无法确定。他安排的情况往往把奈夫置于险境，但这只不过是惯用的技巧的一部分，或许是他的潜意识、他“胃里那个小人”对奈夫有所怀疑。

影片的结尾十分奇怪（这一段既是结尾也是开头，所以我暂不透露具体情节）。如果奈夫受伤之后仍然企图逃跑，为什么他还要到办公室录下自己的口供？难道他想让凯斯发现他？奈夫对凯斯说：“你知道你为什么查不出这件案子吗，凯斯？让我来告诉你。那是因为你找的那个人离你太近了——和你只隔一张桌子。”凯斯说：“比一张桌子更近，沃尔特。”奈夫接着说：“我也爱你。”整部影片中一直是奈夫为凯斯点烟，现在却是凯斯为奈夫点上了烟。你明白为什么不需要毒气室了吧。

怀尔德的《双重赔偿》是黑色电影的早期代表作之一。由约翰·塞兹（John Seitz）掌镜的摄影推动了黑色电影标志性风格的发展，其特点包括棱角分明的阴影、边缘清晰的镜头、奇特的角度和爱德华·霍普¹式的具有强烈孤独感的场景。这种风格恰好适合凯恩、钱德勒等曾被埃德蒙德·威尔逊（Edmund Wilson）称为“幕后小子”的作家所创造的冷酷的都市氛围与对话。

《双重赔偿》具备黑色电影最常见的主题之一：主人公并非不法之徒，只是一个屈服于诱惑之下的软弱男人。在这个“双重”的故事中，男人和女人互相诱惑，离了任何一方另一方都不会单独采取行动。两个人都不完全是被他们即将犯下的罪行所吸引，而是被与对方共同犯罪的强烈刺激所吸引。爱情与金钱都是幌子，而丈夫的死成了他们的一夜情。

怀尔德于1906年出生在澳大利亚，1933年到了美国，至今仍然是好莱坞的一座里程碑。他对《双重赔偿》这类故事有一种独特的视角。他不关心显而易见的叙事弧，对故事中的人物感兴趣的東西也不感兴趣，他想知道的是这些

1 爱德华·霍普（Edward Hopper, 1882—1967）：美国现实主义通俗画家，作品常以孤独、忧郁的人为主题。

人物做了他们认为无比重要的事情之后会发生什么事。他想要的不是真相，而是结果。

很少有导演能像怀尔德一样拍出那么多部紧张、讽刺、玩世不恭而又以各种方式、各种腔调妙趣横生的影片。他以剧作家为起点，逐渐走上了导演之路，代表作包括《失去的周末》、《日落大道》、《战地军魂》(*Stalag 17*, 1953)、《龙凤配》、《七年之痒》(*The Seven Year Itch*, 1955)、《控方证人》(*Witness for the Prosecution*, 1958)、《热情似火》、《公寓春光》和《飞来福》(*The Fortune Cookie*, 1967)。我不喜欢列单子，却忍不住一直往下打。《双重赔偿》是怀尔德成为导演之后的第三部影片，尽管此时他的事业刚刚开始，但他已经敢用这样的台词作为一部惊悚片的开头：“我杀他是为了钱，也为了一个女人。我没有得到钱。我也没有得到女人。”在影片结尾，他让主人公对爱德华·G. 罗宾逊说：“我也爱你。”——这是多么狂妄大胆的做法！

(殷宴 译)

吸血鬼德古拉

Dracula, 1931

据电影界的传闻，贝拉·鲁格西（Bela Lugosi）被环球公司选为《吸血鬼德古拉》的主角时几乎不会说英语。按之前的计划，这个角色应该由朗·钱尼（Lon Chaney）出演，他在默片经典《钟楼怪人》（*The Hunchback of Notre Dame*, 1923）和《歌剧魅影》（*The Phantom of the Opera*, 1925）中获得成功之后，选择他是十分明智的决定。但《吸血鬼德古拉》正要开拍的时候他去世了，于是那位神秘的四十九岁匈牙利人取而代之，他曾经于1927年在百老汇版的《吸血鬼德古拉》中扮演主角。传说定有夸张之处，因为匈牙利的移民鲁格西拍这部电影之前已经在美国生活并工作了十年之久，但即使如此，他念对白的方式仍像个不能适应英语的人——也许在他孤独的特兰西瓦尼亚城堡里，德古拉有几个世纪的时间来学英语，但只有很少的机会去练习。

很显然，是鲁格西的表演和卡尔·弗伦特（Karl Freund）的摄影让托德·布朗宁（Tod Browning）的作品成为一部有如此影响力的好莱坞影片。在所有吸血鬼电影中，最伟大的是F. W. 茂瑙的默片《诺斯费拉图》（本书中会写到），但茂瑙的作品几乎是条完整而独立的死胡同，一部形单影只的杰作。（当沃纳·赫

尔佐格在 1979 年和克劳斯·金斯基重拍《诺斯费拉图》时，他对原版充满了敬畏，以至于有些场景是在同样的地方拍的。) 布朗宁版《吸血鬼德古拉》的视觉外观受到茂瑙版阴暗的哥特风格的启发，德国摄影师弗伦特对此了如指掌，因为他在《最卑贱的人》里跟茂瑙合作过。弗伦特对片中许多惊人效果的创作是至关重要的，比如到达德古拉伯爵的城堡，进入城堡骇人的内部空间，以及棺材中探出的手和躲进地穴的老鼠这类受《诺斯费拉图》影响的镜头。

这部电影的新颖之处在于声音。这是第一部由勃拉姆·斯多克 (Bram Stoker) 的小说改编的有声电影。而且不知怎么的，德古拉伯爵在你能听见他的时候会更加可怕——不是一个非人类的怪物，而完全就是个人，他费了很大劲才能说清的句子嘲笑了客厅社会 (drawing room society) 的习俗惯例。在这里，鲁格西的口音和笨拙的英语是一种优势。

无论是谁都认为鲁格西是个奇怪的、刻意做戏的男人，喜欢用风格化的举止把注意力吸引到自己身上。他把自己的异国身份变成一项财富，并且在好莱坞和纽约把他的阴森和自嘲突出地表现为优点。《吸血鬼德古拉》成功后，他经常衣着正式地出现在公共场合，身披柔滑的披风，就好像仍在扮演着角色。鲁格西在晚年的生活里染上了毒瘾，被迫成为滑稽的自我模仿者。他生命的最后时光在《艾德·伍德》(Ed Wood, 1994) 里有短暂一瞥，这部影片的时间设定于鲁格西遗作的拍摄期间。

以吸血鬼德古拉为主题的电影已经超过了三十部，在较深的层面上，这一传说有某种东西很适合电影。可能它是色情与恐惧的结合。吸血鬼的攻击并不特别带有性意味，但喝下受害者的鲜血使他的拥抱成了天底下最亲密的。毫无疑问，在失去童贞 (以及灵魂) 和成为不死一族之间有种本能的联系。吸血就像是慢动作的优雅强暴，施暴的生物会斯文地迷住你，让你在神魂颠倒中投降。

吸血鬼神话是如此频繁地被搬上银幕，其表现方式是如此多样 (最近一次是弗朗西斯·福特·科波拉的《惊情四百年》[Bram Stoker's Dracula, 1992])，以至于其内容已经变得像歌剧的歌词或莎士比亚的剧本一样：我们熟知故事和



所有的节奏，而关心的主要是风格和制作过程。后来所有严肃的德古拉电影都参考鲁格西的表演，而不是之前的马科斯·夏瑞克（Max Schreck），后者的“诺斯费拉图”更加非人类，离我们更加遥远，就像一个骷髅幽灵。鲁格西有着深陷的眼窝（弗伦特用细小的光斑把它们变得更加诡异）和有光泽的黑发，他创造了最有影响力的电影表演之一，给我们留下与众不同的印象，其后多年的德古拉电影都受其影响——特别是以克里斯托弗·李为主角的汉默恐怖片系列，他至少演了七次这个角色。

如果说电影的视觉形象和主角的表演都颇有影响，那么对白也是一样。片中许多了不起的对白都为人所传诵：

“我从来不喝……酒。”

“对于那些甚至一辈子都没过完的人来说，你是个聪明人，范·海尔辛。”

“听听他们，那些夜晚的孩子。听他们演奏的音乐。”

每个影迷都对这个故事耳熟能详。兰菲尔德（德怀特·弗莱 [Dwight Frye] 饰）是一名英国不动产代理商，他为了向伯爵出售一处伦敦的房产而拜访特兰西瓦尼亚。他非常希望能达成这项交易，即便德古拉这个名字在村民中引发了恐惧也没能引起他的警惕。他从一次没有车夫的恐怖旅程中幸存下来，随后一头扎入自己的毁灭。拍下德古拉城堡骇人内景的定场镜头（establishing shot）¹几乎完全受德国表现主义传统的影响。德古拉用阴险的文雅接待了客人，并递给他食物和……酒。接着兰菲尔德占了上风，他乘船回英格兰，船上载着致命的棺材（这是另一个深受《诺斯费拉图》影响的段落）。幽灵般的船只漂入港口，除了兰菲尔德之外的每名乘客明显都已死亡，而他已经完完全全成了疯子。

在伦敦，吸血鬼用夜里遇到的陌生人的鲜血果腹，这些场景部分源自开膛手杰克的传说。随后他混入瑟沃德博士（赫伯特·邦斯顿 [Herbert Bunston] 饰）的歌剧包房，用阴谋把自己介绍给上流社会。博士拥有卡法克斯修道院，就位

1 定场镜头：用来明确交代地点的大全景镜头或全景镜头，通常出现在影片开头或一场戏的开头。

于拘禁不幸的兰菲尔德（咯咯傻笑，为了蜘蛛的血而把它们吞下肚）的收容所旁边。德古拉还遇到了瑟沃德的女儿米娜（海伦·钱德勒 [Helen Chandler] 饰），她的未婚夫约翰·哈克（大卫·马内斯 [David Manners] 饰）和她的朋友露西（弗朗西斯·达迪 [Frances Dade] 饰）。最终吸血鬼猎人范·海尔辛博士（爱德华·凡·斯洛恩 [Edward Van Sloan] 饰）加入了他们，他解释吸血行为的细致程度也许超出了剧情的需要。

发生在卡法克斯修道院的戏是特兰西瓦尼亚和船上的表现主义恐惧之后的低潮。他们来自鲁格西初次扮演德古拉的那部百老汇戏剧，但更多地受到客厅剧传统的影响（而且必须说明是客厅喜剧）而非吸血行为的潜在魅力。但甚至在这里，布朗宁也能加入令人不安的元素。比如他用蝙蝠的出现和雾的漂浮来表示德古拉出场的那种方式。

导演托德·布朗宁（1882—1962）的名字对于任何恐怖片的研究都至关重要。尽管如此，大部分他最好的作品都笼罩在合作者的阴影下。“千面人”朗·钱尼似乎是布朗宁里程碑式的默片《不圣洁的三个人》（*The Unholy Three*, 1925）和《桑给巴尔之西》（*West of Zanzibar*, 1928）背后的核心创造力。而鲁格西、弗伦特和主题内容是《吸血鬼德古拉》背后的创造引擎。唯一一部独立代表了布朗宁个人创作的电影是《畸形人》（*Freaks*, 1932），其背景设定在一场马戏杂耍中。并且由于太过震撼，电影拍成之后就一直被这里或那里禁映。

除了几处短暂的“天鹅湖”旋律，《吸血鬼德古拉》最初上映的时候没有配乐。这就留下了机会。我九月份在特鲁莱德电影节（Telluride Film Festival）看了电影的一个修复版，克洛诺斯四重奏乐团（Kronos Quartet）现场演奏了菲利普·格拉斯（Philip Glass）新创作的乐谱。这个版本现在已经可以在影碟上看到。纯粹主义者争论说布朗宁最初的选择是最好的——用诡异的声效而不是音乐来强化恐怖。但《吸血鬼德古拉》已经被如此多的艺术家在如此多的方向上推来搡去，格拉斯只是追随了这一传统并加入自己的贡献而已。他的配乐在某个方面来说起到很好的效果，不仅传达了恐惧的情绪，还暗示出吸血行为背后的急迫和渴

望。它唤起了对鲜血的饥渴。

1931年的《吸血鬼德古拉》仍是一部可怕的电影吗？还是已经成为一件古老的家具？用于检索的“电影书”系列发誓说它是“有史以来最令人胆寒的、真正吓人的电影”。这在1931年也许是真的，但今天，我觉得电影的有趣主要是由于技术方面的原因——风格化的表演、摄影和布景。尽管如此，电影里有一个片刻鲁格西慢慢接近沉睡的露西，并把内容的所有元素汇聚在一起。我们想到了那桩可怕的交易：成为不死之身，但却是吸血鬼。从我们的观点看，德古拉正在犯下难以启齿的罪行。但从他的观点看，却是赠予一件妙不可言的礼物。

(周博群 译)

奇爱博士

Dr. Strangelove, 1964

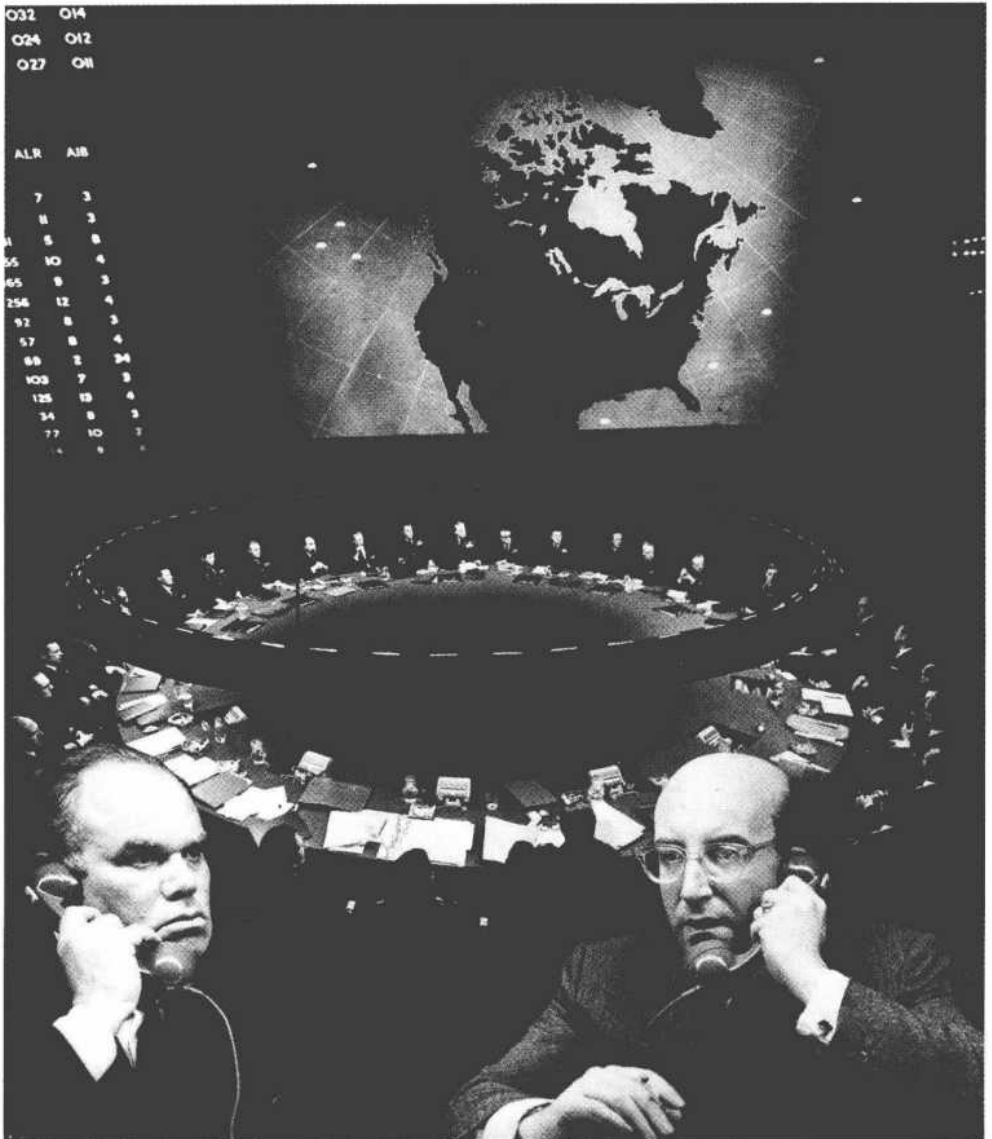
伟大的电影每看一遍都会有新的发现，第十次看斯坦利·库布里克的《奇爱博士》时，我发现了乔治·C. 斯科特（George C. Scott）面部动作的小秘密。他的表演是整部影片中最有趣的地方，甚至比彼得·塞勒斯（Peter Sellers）绝妙的一人分饰三角以及斯特林·海登（Sterling Hayden）的疯子将军更胜一筹。这一次，我特别注意他面部肌肉的抽搐、挤眉弄眼的怪相、讽刺的微笑和嚼口香糖的动作。斯科特巧妙地将声音与面部表情结合在一起，塑造出一个独特的角色，令我十分欣赏。

斯科特的表演风格对于一名演员来说不无风险。导演常常要求演员在近距离镜头中保持低调，因为过多的面部表情会产生夸张或滑稽的效果。有一次，比利·怀尔德一再要求杰克·莱蒙“少一点”，莱蒙忍无可忍，最终爆发了：“你到底要怎样！什么都没有吗？”据莱蒙回忆，当时怀尔德双眼一翻，望向天空：“那就感谢上帝了。”库布里克一向对每一个镜头中最微小的细节都极其关注，几乎达到病态的程度，他不可能没有注意到乔治·C. 斯科特的面部体操。然而，这种发挥却得到了他的认可。看过《奇爱博士》，你就会明白为什么库布里克

会对斯科特如此纵容。

斯科特的表演虽然高调，但并不引人注目。他的脸灵活多变，让人想起杰瑞·刘易斯 (Jerry Lewis) 或金·凯利 (Jim Carrey, 尽管他们的影片和《奇爱博士》完全不是同一类)；然而，由于斯科特的表演劲头十足、活灵活现，观众往往不会特别注意他的表情。他说台词时总是显得情真意切，因此他夸张的表情能起到烘托对白的作用，而不至于喧宾夺主。我们来看下面这个场景：斯科特扮演的巴克·特金森将军告诉总统，一架 B-52 型轰炸机完全有可能通过低空飞行的方式躲过俄国人的雷达、成功丢下炸弹，即使整个苏联空军都知道这架轰炸机的目标也拦不住它。“他能让那架宝贝儿飞得这么低！”斯科特边说边伸开双臂模仿机翼，脑袋左右摇晃，对他手下飞行员的高明技术大为赞赏——尽管其中一位飞行员的高明技术即将使人类文明遭到毁灭。换成别的演员，像这样挥舞胳膊可能会显得很荒唐，但斯科特将肢体语言充分融化在表演中，使其既充满了戏剧性（以及喜剧性）而又不显得过分夸张。在另一幕中，斯科特快步穿过作战室时脚下一滑，单膝着地，随即调整姿势继续表演。他逼真的演技使这意外的一跤看上去就像特意设计的动作，因此完美主义者库布里克才将这个镜头保留了下来。

《奇爱博士》(1964) 中充满了精彩的滑稽表演，这种安排可谓恰到好处，因为这部影片除了面部表情、肢体语言和口头语言之外几乎就不剩什么了。库布里克仅仅设定了四个主要场景，即办公室、空军基地周边、“作战室”和 B-52 轰炸机的机舱内部。影片的特效虽然到位，但却远远称不上炫目：出现在俄罗斯上空的飞机明显是模型，影史上最经典的内景之一——作战室是肯·亚当 (Ken Adam) 用一张大圆桌、一圈顶灯、几张背投影地图和阴影打造的，疯狂的空军上将杰克·D. 里帕尔将军的指挥部只不过是一间摆着几件办公室家具的普通房间。然而，库布里克就是用这些最基本的道具以及一个精彩绝伦的剧本（由库布里克和泰瑞·索恩 [Terry Southern] 根据彼得·乔治 [Peter George] 的小说改编）拍出了本世纪最伟大的政治讽刺片。影片提出了这样一个论点：核威慑



O32 O14
O24 O12
O27 O11

ALR AIB

7	3
11	3
1	5
55	10
65	8
254	12
92	8
57	8
89	2
108	7
125	18
34	8
77	10

系统即使能摧毁地球上的一切生命，我们也很难说它究竟“威慑”了什么。这一论点毫不客气地戳穿了冷战的本质。

《奇爱博士》的幽默来自于一条喜剧基本原则，那就是想搞笑的人永远不如想严肃却严肃不了的人搞笑。闹笑话的人物本身并不愿意闹笑话，却偏偏为天意所弄，这样的情节才有意思。一个人戴着一顶可笑的帽子并不可笑，但一个人不知道自己的帽子可笑——这就有看头了。《奇爱博士》中的人物都不知道他们的帽子很可笑。影片开头，里帕尔将军一面擅自对俄罗斯发动核攻击，一面抚弄着一支性意味十足的雪茄。他深信，共产党在水源中投放氰化物，从而毒害了“我们天然液体的纯净与精华”（年轻的观众或许不知道，这种观点在二十世纪五十年代曾经广为流传）。里帕尔发动的核攻击、他把玩雪茄的姿势以及他对“宝贵体液”的关注紧密地联系在一起，不能不让人联想到自慰。

唯一一个阻碍里帕尔用核武器制造大屠杀的人是英国联络官曼德里克上校（塞勒斯饰），他对里帕尔的奇谈怪论一直抱着怀疑的态度。与此同时，里帕尔向高空中的 B-52 轰炸机组发出加密指令，命令他们向俄国发起进攻。总统马富利（同样由塞勒斯扮演）吓坏了，赶紧召集智囊团在作战室开会，一点一点地从特金森口中挖出了局面的严重性：轰炸机已经起飞而且无法召回，无法与里帕尔将军取得联系，等等。最后，马富利打电话向俄国元首坦白了一切情况（“迪米特里，我们出了一点小问题……”）。

其他主要人物包括阴险邪恶的战略顾问奇爱博士（塞勒斯扮演的第三个角色），这个角色的德国口音如今让人联想到亨利·基辛格¹，但在 1964 年人们更容易想到核战略智囊赫尔曼·卡恩²。奇爱戴着黑手套的右手如同一件难以控制的武器，具有自己的意志，忽而弹出来向纳粹致敬，忽而试图把奇爱扼死。

1 Henry Alfred Kissinger (1923 -), 美国外交家、政治家, 1973 年诺贝尔和平奖获得者, 曾任国家安全顾问、尼克松政府及福特政府的国务卿。

2 Herman Khan (1922—1983), 美国著名未来学家, 在核战争后果及战后生存策略方面有研究。

镜头在作战室、空军基地和B-52轰炸机驾驶舱之间切换，当机上通讯员告诉机长T.J.康少校(斯利姆·皮肯斯[Slim Pickens]饰)他们收到了攻击命令时，外号“国王”的少校对他们说：“飞机上不许胡闹！”康少校原本也要由塞勒斯扮演，但他对这个人物的西部牛仔口音没有把握，于是库布里克让来自西部的个性演员皮肯斯担任了这一角色。据说，库布里克没有告诉皮肯斯这是一部喜剧。皮肯斯对机组发表了一番充满爱国热情的讲话(并许诺他们会得到提升和嘉奖)，与此同时美国军方却正在千方百计取消这次飞行任务，两者形成了鲜明的对比。

我一直认为影片的结尾具有不确定性。第一枚核弹爆炸后，库布里克将镜头切回作战室，只见奇爱沉思地表示可以将深入地下的矿井建成庇护所，九十年之后幸存者的后代就能返回地表(特金森听说女人和男人的比例将是十比一，顿时来了兴趣)。随即出现了许多团蘑菇云升入空中的著名镜头，薇拉·琳恩¹唱起《我们会再见》，影片突兀地结束了。在我看来，第一波爆炸之后就不应该再出现对话，奇爱的求生计划可以提前到斯利姆·皮肯斯骑着核弹飞向毁灭的著名镜头之前。我明白美军发起空袭之后要过一段时间俄国导弹才能进行反击，但我认为如果第一波爆炸就为一切故事发展画上句号，影片会更有冲击力。(库布里克原先计划让影片以一场馅饼大战结尾，作战室的远景中还有一张堆满了馅饼的桌子，但他最终明智地意识到他想拍的是讽刺剧，而不是闹剧。)

《奇爱博士》与《2001：太空漫游》(1968)是库布里克的代表作。这两部作品共有同一个主题，那就是人类设计的机械按照完美的逻辑运行，但却带来了灾难性的后果。美国的核威慑系统和俄国的“末日机器”所发挥的作用完全符合设计者的原意，却摧毁了地球上的一切生命；电脑哈尔9000为了完成太空任务，袭击了宇航员。

斯坦利·库布里克(1928—1999)生前是个完美主义者，为了让影片中的

¹ Vera Lynn (1917—)，英国女歌手，曾是二战歌后、英国的“战地甜心”、英女王授予的女爵士。

每一个细节恰到好处可谓不遗余力。他不但拥有自己的摄影机以及声效和剪辑设备，而且曾经专门打电话给影院工作人员抱怨放映失焦。他最好的两部作品是不是对他自己的一种讽刺？

(殷宴 译)

鸭汤

Duck Soup, 1933

在所有喜剧演员，甚至是所有电影演员中，马克斯兄弟 (Marx Brothers) 是我父亲的最爱。他带我去看的第一场电影是《赛马场的一天》(*A Day at the Races*, 1937)。关于那次经历，我只能记得父亲的笑声了。直到后来，我才明白还有些别的：他描述马克斯兄弟时的说话腔调很特别，就好像在谈论某个人怎样逃脱了一次惩罚。

同样的语气我在别处听过，有时自己也会用来谈论如下一类主题：《热情似火》、《制片人》(*The Producers*, 1968)、《灼热的马鞍》(*Blazing Saddles*, 1974)、《空前绝后满天飞》(*Airplane!*, 1980)、巨蟒小组 (*Monty Python*)¹、安迪·考夫曼²、《周六夜现场》(*Saturday Night Live*)³、《南方公园》(*South Park*)、霍华德·斯登 (*Howard Stern*)⁴、《我为玛丽狂》(*There's Something About Mary*, 1998) 和

1 英国的六人喜剧团体，成立于六十年代后期，七十年代曾风靡全球。

2 Andy Kaufman, 1949—1984: 美国喜剧演员，曾经做过《周六夜现场》的主持人。

3 美国 NBC 电视台的一个综艺喜剧节目。

4 著名的美国脱口秀节目主持人，主持他自己的《霍华德·斯登秀》。

《成为约翰·马尔科维奇》(*Being John Malkovich*, 1999)——甚至那些并不直接是喜剧片的电影,比如《低俗小说》。这里面有种对既敢于挑战陈规又无比好笑的东西的欣赏。在他们那个时代,马克斯兄弟恐怕比我们现在所理解的更加无政府主义。他们是第一批营造了这种氛围的人,你能看到马克斯兄弟影响了谁,但看不到谁影响了他们,除了丰富的杂耍戏院、歌舞杂耍秀(vaudeville)¹和犹太喜剧的传统之外。他们在这一传统中间接地汲取了营养。

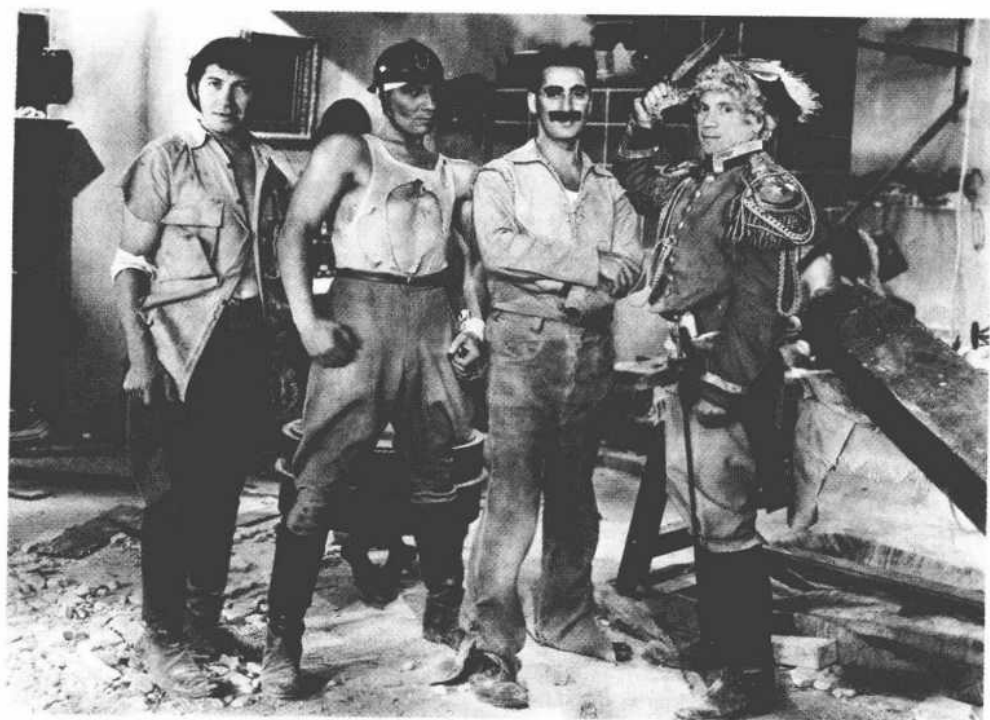
电影给马克斯兄弟带来大量的观众,原本是犹太风格的幽默在他们手里变成了美国喜剧的最强音。尽管无法得到同等严肃的对待,他们还是与达利一样超现实,与斯特拉文斯基一样震撼,与格特鲁德·斯泰因(Gertrude Stein)一样使用离经叛道的语言,与卡夫卡一样同这个世界保持着疏离感。滑稽剧(slapstick)和神经喜剧(screwball)²这种形式让他们无法得到同样的关注,但在普通大众的心目中可能会更有影响力。英国影评人帕特里克·迈凯雷(Patrick McCray)写到:“《鸭汤》就像一篇关于政治和战争的荒诞派短文,可媲美(甚至超过)贝克特和尤奈斯库的作品。”

马克斯兄弟创作了不少作品,其中每一部单独看来都像是来自整体的切片,但《鸭汤》可能是最好的。它代表了兄弟几人电影事业的转折点,是他们与派拉蒙的最后一次合作,也是最后一次每场戏都直接拍下了兄弟几人。在《鸭汤》的票房失利后他们去了米高梅,制片主任埃尔文·萨尔伯格(Irving Thalberg)为了给传统的恋爱戏腾出地方而重新规划了他们的剧情,就好像观众在要求一部普通的作品之前只能承受这么多(巴斯特·基顿比较常规的喜剧在米高梅手里也受到如此待遇)。

他们的第一部米高梅电影《歌剧院之夜》(*A Night at the Opera*, 1935)包

1 vaudeville 是 1880 到 1930 年间流行于美国与加拿大的一种娱乐方式,以混杂了歌舞、杂技、魔术等多种类型的表演为主。

2 起源于美国三十年代的一种剧情片,往往对白密集并包含有浪漫情节。



含了一些最好的作品,但我看到基蒂·卡莱尔 (Kitty Carlisle) 和阿兰·琼斯 (Allan Jones) 傻乎乎的插曲的时候快进了。《鸭汤》里没有任何一个片段能让我快进,从头到尾都令人捧腹。

想描述剧情是没用的, 马克斯兄弟的电影存在于零碎的片刻、段落、事件和对白中, 没有可理解的故事。简单说两句吧, 格鲁乔 (Groucho) 扮演的鲁弗斯·T. 弗尔弗莱 (Firefly, 意为萤火虫) 在富有的提斯代尔夫人 (玛格丽特·杜蒙 [Margaret Dumont] 饰, 她是兄弟们不知疲倦也不可替代的陪衬) 支持下成了弗利多尼亚国的统治者。邻国西尔维尼亚及其大使特林提诺 (路易斯·卡亨 [Louis Calhern] 饰) 对弗利多尼亚图谋不轨, 雇佣了哈勃 (Harpo) 和奇科 (Chico) 为间谍。这个靠不住的前提为一系列充满灵感的段落提供了支撑, 其中包括格鲁乔大段大段的双关语和具有两重含义的暧昧词汇。它也带出许多一言不发的身体表演段落, 追根溯源的话, 它们可能来自兄弟几人早些年看过也演过的歌舞杂耍秀。

其中之一就是奇科、哈勃和配角埃德加·肯尼迪 (Edgar Kennedy, 他一开始跟麦克·赛内特 [Mack Sennett] 和卓别林合作) 围绕三个帽子展开的传统表演。作为一个间谍, 奇科毫无理由地伪装成花生小贩, 而哈勃伪装成过路人。肯尼迪卖柠檬水的推车就在奇科的花生摊旁边, 两兄弟把他整得很惨, 三人头上的帽子就像西班牙纸牌游戏里的扑克牌那样飞快地换来换去。

另外一个段落则是电影出现的第一个世纪里一颗璀璨的明珠。哈勃扮成格鲁乔的样子, 出于一些极为复杂而难以赘述的原因偷偷潜入提斯代尔夫人家。他想打开一个保险箱, 结果却弄碎了一大块玻璃。格鲁乔走下楼来看发生了什么事。为了不被发现, 哈勃站在没有镜子的镜框里面装成格鲁乔映在镜子里的像。于是, 一场时间掌控完美无瑕的哑剧上演了。格鲁乔试图抓住对方的错误, 而哈勃每一步都配合得很好。最后疯狂进一步升级, 奇科跌跌撞撞地跑入镜框, 穿的也跟格鲁乔一模一样。

如果要讨论格鲁乔的对白, 不直接引用是不行的。但直接引用却没有意义,

因为要体会它们的效果离不开格鲁乔说话的方式。他扮演了一个无法无天的角色，讲出来的话全是双关语、侮辱和下流的暗示，跟审查打着擦边球（比如鲁弗斯·T. 弗尔弗莱用结婚的前景挑逗提斯代尔夫人，他坦白道：“我能给你的全部就是一个头顶的鲁弗斯(Rufus)¹”）。许多才华横溢的喜剧片写手（包括 S. J. 佩雷曼 [S.J. Perelman]）都为马克斯兄弟的剧本绞尽脑汁，但格鲁乔日益完美的说话风格才是对白的根源。

我在 1972 年有幸与格鲁乔一起待了一会，当时《时尚先生》正在给他拍一张侧面像。那会儿他已经 81 岁了，依旧保持着成名时的形象。（他在个人生活中是什么样子对我而言一直是个谜，只要出现在公众场合，他总是在表演。）他第一次跟我说话的时候，差不多跟鲁弗斯·T. 弗尔弗莱一样：“你知道，《时尚先生》不是我最喜欢的杂志。访谈简直是谋杀。他们不停地问这问那。我可能会以强奸罪遭到起诉的。我不介意人身攻击，如果那是实话实说的话。你能告我强奸吗？能不能试试？我会很感激的。你没干过牙医的活吧？我去法国之前得去看看牙医。”

在相隔几周的两两会面里，我听见他总是以同样的方式一口气说上好几个小时，反复使用他的材料并寻找漏洞。我开始把他视为一个独奏家，把他的演说视为乐器。格鲁乔就像一个优秀的乐手那样不需要再想着音符，他通过控制时间和主线来工作，提问所引发的不是答案而是即兴发挥。

格鲁乔式的喜剧在默片时代是行不通的，就像卓别林和基顿不能完全适应有声片一样。但表面上看起来，马克斯兄弟中最主要的三个（泽波 [Zeppo] 显得多余了）都像是来自默片的夸张角色。当然哈勃从不说话。奇科有点像意大利人，一头卷发，戴着皮诺曹式的帽子。格鲁乔的外貌完全是人工创造，比如那两撇粗大的假胡子，还有他的眉毛和雪茄。他的样子太奇特了，与其说是化妆，不如说直接戴了个面具，在《鸭汤》的镜子段落里，有时候我们得自问究竟哪

1 Rufus 和 roof（屋顶）谐音。

一个才是真的格鲁乔。

尽管《鸭汤》在某些方面无可避免的过时了，另外一些片段还是有种惊人的现代感。比如，格鲁乔在结尾的战斗段落中呼叫援兵，接下来是一系列现成新闻片的底片剪辑在一起，有消防车、大象、摩托车等许多东西的镜头。还有一个古怪的片段，哈勃给格鲁乔看自己肚子上纹的狗窝，然后经过特效处理后一条狗真的从里面钻出来吠了几声。马克斯兄弟打破了喜剧电影的经典结构，然后随随便便地重新粘起来，一切都不一样了。

为什么要用这个标题？影评人提姆·德克斯（Tim Dirks）解释道：“据说格鲁乔提供了如下一份菜谱：‘取两只火鸡，一头鹅，四棵卷心菜混在一起，但别拿鸭子。尝了一口之后，你余下的生活就是小菜一碟。’”

（周博群 译）

1 电影的片名“Duck Soup”既可以表示鸭子汤，又可以表示一件很容易做的事。

E.T. 外星人

E.T.: The Extra-Terrestrial, 1982

亲爱的瑞文和艾米尔：

星期天，我们一起坐在那个绿色的大沙发上看了《E.T. 外星人》，爸爸妈妈也在一起。尽管在环球影城的 E.T. 之旅中，你们对它已经有了一点儿概念，但这仍然是你们中的任何一个第一次看这部影片。自打它 1982 年上映以来我已经看了许许多多遍，所以我一边看片，一边留神观察你们两个孩子。我想看看一个正在过四岁生日的男孩和一个刚满七岁的女孩会有什么样的反应。

结果呢？用你们爷爷罗杰¹的行话说，这部电影在你们身上“奏效”了。瑞文呀，你的眼睛死盯着银幕不放——E.T. 快死的时候，你害怕得直往我这挪，却依然目不转睛。艾米尔呢，你好几回都坐到了爸爸的膝盖上，可眼睛连眨都不眨一下。你们俩都看得全神贯注，中途没上厕所，也没去找不见了的玩具。

电影开始是太空船降落的场面，一个小生物走得太远，落在了后面。许多

¹ 指作者 Roger Ebert 自己。

人类开着小型卡车赶来搜寻它，于是太空船迅速起飞逃走了。我们看到车头灯和手电筒的光线透过夜晚的迷雾，这种效果在环球影城的 E.T. 屋里也有。他们挂在皮带上的钥匙在音轨上叮当作响。一个迷路的小外星人正是用这种方式在感受周围的一切。

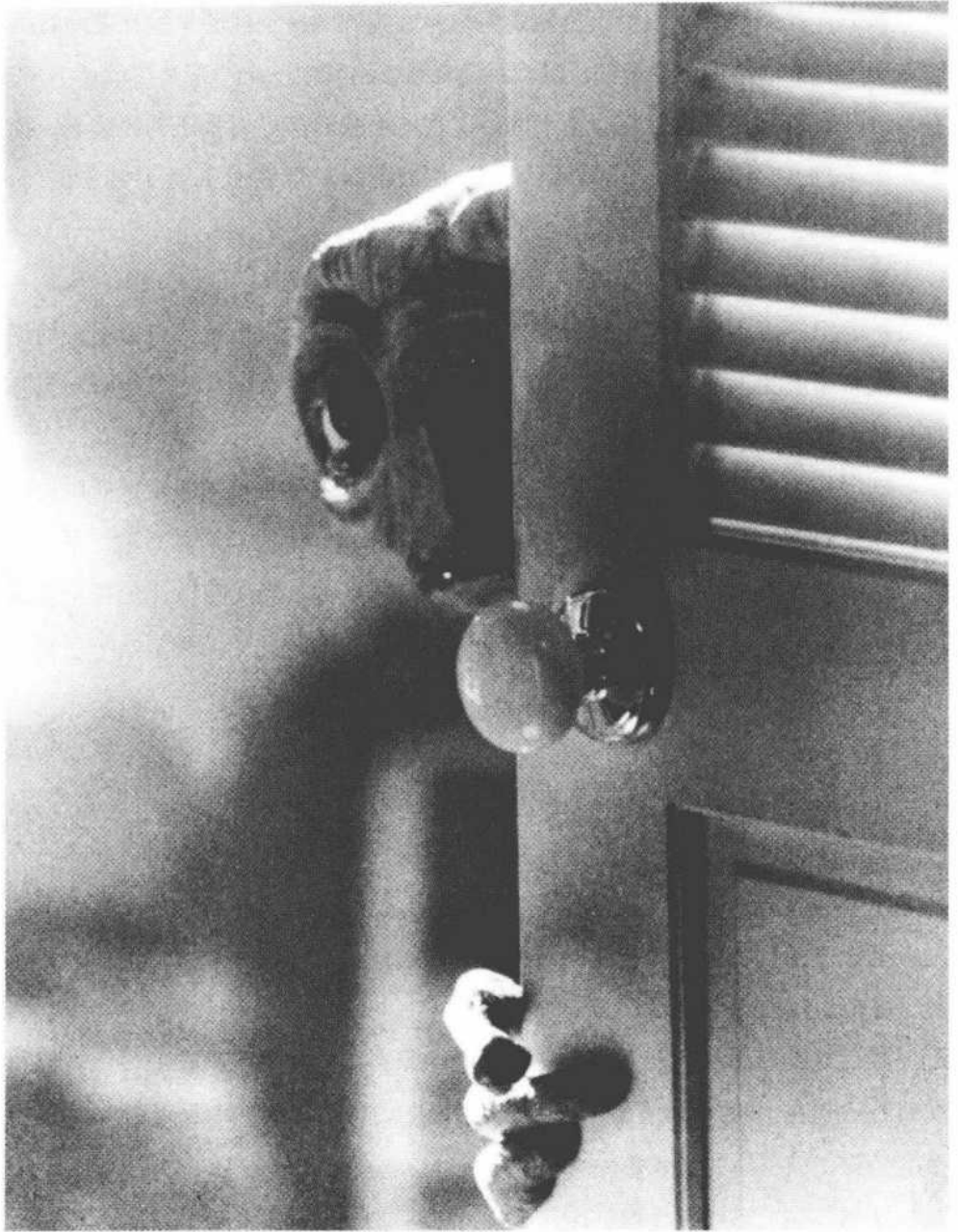
随后是郊区一所房子的镜头，跟你们住的那所有点儿像，同样有宽阔的车道和宽敞的后院。一个名叫艾略特（亨利·托马斯 [Henry Thomas] 饰）的小男孩在后院里觉得自己看到了什么东西，也听见了一些声音。我们已经知道那是 E.T. 了。

艾略特走来走去的时候，摄影机注视着他。瑞文呀，就在这个时候你问我：“这是 E.T. 眼中看到的情景吗？”我回答说是的，我们正在从 E.T. 的视角观察周围的一切。我觉得你问了个很好的问题，因为你这么大的孩子一般不会注意到这是个视点镜头——我们正通过一个矮小生物的双眼向外看，所以视野离地面不高。它刚刚在一个陌生星球上的小树林中迷茫地乱晃了一阵，我们正在体验他（或她）能看到些什么。

随着影片的展开，我越来越意识到这个问题有多准确。整部电影都建立在电影人所谓的“视点”¹之上。几乎每一个重要的镜头都要么是 E.T.，要么是艾略特的视角，观众也从他们的角度去理解发生的事情。摄影机从不会在任何一个关键性的瞬间拉回到大人的角度去。大部分时候，我们在通过一个孩子和一个外星生物的眼睛看事情。

艾略特和 E.T. 首次碰面的时候，双方都因为害怕而惊叫了一声向后跳去。我们通过双方的视点互相看着对方。若要展示一个完整的场景，摄影机必须退后，但它尽量避免切换到大人的视点。比如说，在一场戏里艾略特的妈妈（迪·华莱士·斯通 [Dee Wallace Stone] 饰）来来回回地做些家务，E.T. 就在她视线之

1 “视点” (point of view)，是指通过电影中角色的主观角度来拍摄的方法。一个视点镜头 (point-of-view shot) 也可称为一个主观镜头。



外匆匆忙忙地走来走去，她却未发现。摄影机跟她保持距离，我们不会以她的方式向这里或那里看，这和她怎么看毫无关系。

稍后，我们确实在一个出色的镜头中体会到她的视觉经验：她在艾略特的储藏室里看着一排排鼓囊囊的玩具，而没有意识到其中一个“玩具”就是 E.T.。看到这儿我们都笑了，但它却是个例外，基本上我们都是用孩子的眼睛看，而不是大人的。（比如说，万圣节那场戏，他们把床单罩在 E.T. 头上带它出门，我们可以通过床单上的小洞看到外面。）

瑞文，你看到那些开卡车的人又回来了，于是担心起来。他们知道了 E.T. 在艾略特的房子里，他们都是想研究外星生物的科学家用。但整部电影中，他们从来没有用成年人的语气谈话，也没有解释他们在做什么。我们只能听到窸窸窣窣的谈话声，就像艾略特偷听到的一样。

到现在为止我们已经意识到艾略特和 E.T. 之间有某种精神纽带，所以艾略特可以感到 E.T. 生命垂危。他冲着大人们大喊大叫，让他们别碰 E.T.，可是没人把他的话当回事。一个孩子最了解这种感觉。接着，当艾略特让他哥哥开车逃跑时，哥哥喊道“我从来没向前开过！”你也能感同身受。孩子们一直都是看着家长开车，自己从没试过。

我们爱极了单车飞翔的场景。我们预感它要出现，因为之前 E.T. 就已经露了一手，把艾略特的单车带上了天，所以我们知道他有这个能力。当时我在想，起飞之前的追逐戏有点太长了，就好像斯蒂芬· Spielberg（Steven Spielberg，他是电影的导演）试图营造过多不必要的悬念。可是当单车起飞的时候，那一刻真是棒极了！我还记得在戛纳看这部影片的情景，即便在那里，那些阅片无数、见多识广的观众，都发出一声惊呼。

最后是结尾的那场戏。E.T. 联络了他的家乡，太空船飞来把他接走。他和艾略特一起在小树林里。飞船的踏板降下来，门口出现另一个长得跟 E.T. 差不多的生物，被身后的光线包围着。

艾米尔呀，这时候你说：“那是 E.T. 的妈妈！”然后顿了一会，又说道：“可

我怎么知道的呢？”

我们都笑起来，因为这话说得非常有趣——你经常如此，就像个天生的喜剧演员。但现在想起来，我问我自己——艾米尔是怎么知道的呢？那个生物也可能是 E.T. 的爸爸，或姐妹，或仅仅是开飞船的驾驶员。但我同意你说的，可能那的确是他妈妈，因为当它发出一阵声音呼唤 E.T. 的时候，听起来就像个母亲。

然后我想，你会知道这一点，就表明斯皮尔伯格把电影拍得有多出色。作为一个四岁的孩子，你还不能理解一个“视点镜头”是什么意思，但已经可以对它作出反应了。在整部电影中，你几乎一直在用 E.T. 或艾略特的双眼看着一切。在这最后一刻，你已经跟 E.T. 这个角色合而为一了。他会最想见到谁呢？他会希望谁站在太空船的门口迎接他？毫无疑问是他妈妈。

当然，也许斯皮尔伯格并不是这么想的，他可能认为 E.T. 只是看起来像个小孩，其实已经 500 岁了。不过这无所谓，因为斯皮尔伯格没有把话说死，给我们留下了想象的空间。伟大的电影人都是这么做的：他只解释那些应该解释的。在一部了不起的电影中，越往后需要解释的东西就越少。某些稍逊电影人可能会打出字幕说：“E.T.？是你吗？妈妈在这儿！”但这些话是不会直接从外星人嘴里说出来的。而且，我的艾米尔，你就不会有发现那是 E.T. 妈妈的喜悦了，也不会有跟我们分享这种喜悦的快乐。

行啦，这封信就写到这。孩子们，这个周末我们过得棒极了。你们第一次骑小马时是那么勇敢，我真为你们骄傲。我也同样骄傲地觉得你们已经是出色的影评人了。

爱你们的爷爷 罗杰

(周博群 译)



毁灭天使

The Exterminating Angel, 1962

赴宴的客人到达了两次。他们走上台阶穿过宽阔的门廊，然后再次到来——同样的一批客人，只不过摄影机角度高了些。这是一个玩笑，随后我们将理解它的玄机：客人们到得太彻底了，以至于他们无法离开。路易斯·布努埃尔（Luis Buñuel）的《毁灭天使》是一出令人毛骨悚然的喜剧，它尖刻地指出我们都暗藏着野蛮的本能和不可告人的秘密。布努埃尔表明，把一群富有的晚宴客人关在一起足够长的时间，他们就会互相攻击，像人口过剩实验里的老鼠。

布努埃尔由许多细微而不祥的征兆开始。就在宾客快来的时候，厨师和仆人突然穿上外衣逃之夭夭。女主人怒不可遏，她原先计划在晚宴过后用一头熊和两只羊开展一场娱乐活动。现在计划必须取消了。诸如此类超现实的笔触不加说明地出现是布努埃尔的典型特征。

晚宴很成功。客人们在窃窃私语中相互诽谤，他们用充满贪婪、欲望和嫉妒的眼神打量着其他客人的脸庞。晚餐结束后，他们漫步走进客厅，我们瞥见一个女人的钱包里装着鸡毛和鸡爪。医生预言一位女士将在一周之内掉光头发。但这场聚会的总体轮廓显得十分正常：大家喝着酒，有钢琴在一旁伴奏，每个

人身上的晚礼服看起来都十分优雅。然后在一系列微妙的发展中，有件事变得越来越明显：没有人能够离开客厅。他们摆出准备性的姿态，朝走廊的方向挪去。没有任何东西挡道，但他们就是无法离开。他们从未准确地说明这一事实，对于目前的情况，客人们抱有某种难以言传的、充满悔恨的逆来顺受，就好像在沙发和小毯子上待得很舒服。

这是一部微妙电影的绝妙开头。虽然气氛是低调的，但已经有许许多多令人不安的细节积累起来。当客人们留在厅内过夜时，布努埃尔已经用他的魔法罩住了我们。

在所有导演里，布努埃尔最个人主义也最具有反叛精神。他是一个融入法国超现实主义圈子的西班牙人，在许多年的时间里都为好莱坞电影配西班牙语字幕。他最好的影片拍摄于六十岁到七十七岁之间。布努埃尔的第一部影片《一条安达鲁狗》(*Un Chien Andalou*, 1928)与萨尔瓦多·达利(Salvador Dali)共同导演，并引发了一场骚动(他在自传里写到，自己在口袋里装满了石头，以便观众攻击他的时候有东西可扔)。电影包含了影史上最著名的画面之一：云朵割裂了月亮的面孔，伴随着剃须刀割破了一只眼球。

《一条安达鲁狗》之后，他拍了引发丑闻并长期受到压制的《黄金时代》(*L'Age d'Or*, 1930)和摄于西班牙最贫穷角落的粗糙纪录片《无粮的土地》(*Land Without Bread*, 1933)。在四十年代晚期流亡于墨西哥之前，布努埃尔没有再拍其他电影。他在墨西哥既拍个人化的影片也拍商业制作，几乎每一部都展示了他个人的迷恋。作为弗朗哥(Franco)¹统治下的西班牙的敌人，布努埃尔反对法西斯主义，反对教权，也反对资产阶级。他还有点恋脚癖(“小路易斯十二岁那年在母亲储藏室的地板上度过了一个美好的下午，”宝琳·凯尔曾经写到，“从那以后他一直在跟我们分享那次的经验。”)。

他最坚定的信念是大多数人都是虚伪的——特别是那些假装虔诚的人和生

1 Francisco Franco, 1892—1975: 西班牙长枪党领袖，法西斯独裁者。

活宽裕的人。他也有一点虚无主义：在某部电影里，一个基督模样的人看见一条狗被拴在马车辐条上跟在后面跑，已经累得跟不上了。他很难过，于是买下这只狗放走了它。与此同时，另一条拴在马车上的狗跌跌撞撞地在背景处跑过，而他却没有注意。

1962年拍《毁灭天使》的时候，布努埃尔的职业生涯正处于迟来的上升期。他在1960年拍了一部轰动全球的《比里蒂亚娜》（*Viridiana*, 1960），赢得了许多电影节的奖项，并代表了他几十年海外生涯之后对西班牙故土的回归。但电影的中心画面——用一个生动的场景亵渎性地重构了最后的晚餐——让西班牙审查人员不快，所以他重新回到墨西哥，并准备好在《毁灭天使》里加入充满怨气的讽刺。

据我的看法，晚宴的客人代表了佛朗哥西班牙的统治阶级。他们为庆祝自己在西班牙内战中打败了工人阶级而大摆筵席。他们坐下来享受一场盛宴，却发现它永远也不会结束。这些人被囚禁在自己资产阶级的死胡同里。他们对于外界的不闻不问越来越愤恨，逐渐变得烦躁而卑鄙，身上最不堪的倾向也表现出来。当然，布努埃尔从来没有大张旗鼓地表现他的政治象征。《毁灭天使》是一场关于晚宴宾客不寻常冒险的冷幽默喜剧。时间从一小时一小时延长到一天又一天，他们的困境开始具有仪式般的特征——它看起来像事情的自然状态了。角色们走到敞开的大门前，碰到一个他们无法跨越的隐形屏障。一位客人对另一位说：“如果我偷偷把你推出去不是一个很好的玩笑吗？”另一个人说：“你试试看，我会宰了你。”士兵接到命令进入房间，但却做不到。一个孩子大胆地跑向房子又再次跑开。不管束缚着宾客的是什么，它也束缚着救援人员。

情况逐渐恶化。宾客们从墙上取下斧头，在石膏墙上砍出一条裂口以便打开水管接饮用水。两个情人自杀了，尸体整齐地躺在储藏室里。还出现了一丝黑魔法的影子。跑进房间的绵羊被宰了架在火上烧烤，木柴取自房间里的家具，如此靠近文明的是原始人的洞穴。

布努埃尔属于那类沉迷于不断表现同一主题的伟大导演。在小津、希区柯克、赫尔佐格、伯格曼、法斯宾德或布努埃尔之间没有多少风格上的联系，除了如下这一共同点：他们的生活早就打上了某种深层创伤或欲望的烙印，而他们穷尽一生来治疗或珍藏它。

布努埃尔生于1900年，所以他电影的拍摄年份和他的年龄是一致的。布努埃尔是电影史上最了不起的大器晚成之人，他四五十年代的墨西哥影片经常充满灵感——特别是《被遗忘的人》(*Los Olvidados*, 1950)、《犯罪生涯》(*The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*, 1955)和《河流与死亡》(*El*, 1955)。《比里蒂亚娜》是他重回国际舞台的作品，然后就是《毁灭天使》。他说这可能是他最后一部作品——但其导演生涯的辉煌时期才刚刚拉开序幕。布努埃尔最著名的电影《白日美人》在威尼斯电影节得了大奖。凯瑟琳·德纳芙在其中饰演一位有身份地位的巴黎家庭主妇，她迷上了一家妓院并且每周都要去工作两三个下午。在威尼斯的颁奖典礼上，布努埃尔再次宣布了他的退休。可并不尽然。1970年，他再次与德纳芙合作了《特里斯塔娜》(*Tristana*, 1970)，这部电影讲述了一段病态的关系。年长的鸡奸者收养并虐待一个女人，然后又失去了她。就在她的腿被截肢之后，她回到他那里寻求支柱，也为了报仇。

后来又有了三部伟大的电影。在这些作品里，布努埃尔的才华无拘无束地在狡黠的讽刺和愉悦的迷恋中流动。获得奥斯卡最佳外语片奖的《资产阶级的审慎魅力》(*The Discreet Charm of the Bourgeoisie*, 1972)是倒过来的《毁灭天使》。这次宴会宾客们一直坐在筵席里，但他们的食欲却一而再再而三地受挫。接下来是《自由的幻影》(*The Phantom of Liberty*, 1974)，这部采取自由形式的影片由一群角色开始，然后换成另一批，接着又换一批。布努埃尔最后的作品是《欲望的隐晦目的》(*That Obscure Object of Desire*, 1977)，关于一个相信唯有某位女性才能满足自己欲望的老男人，这个女人由两位不同的女演员扮演，并可随意互换。

布努埃尔死于1983年，他留下一本非常出色的自传，并在其中说关于死

亡最糟糕的事情就是不能阅读明天的报纸了。他创造了一个如此特别的世界，无论看他的哪部作品，都不可能在很长时间之后仍不知道导演是谁。《毁灭天使》开始于这样一段声明：“从纯粹理性的角度看，这部电影最好的解释就是它没有解释。”对于能拍出这种电影的人来说，看报纸一定是令人捧腹的经验。

(周博群 译)



冰血暴

Fargo, 1996

凌晨三点，电话响了，一个挺着大肚子的女人穿上她的警察制服，准备出门走入明尼苏达州的冬天去调查一场杀人案。“鸡蛋。”她睡眼惺忪的丈夫说。他会给她做些鸡蛋。我们看到他们在厨房里一张贴着塑料膜的桌子上吃饭；旁边的楼梯往下通向后门。女人出去的时候，丈夫仍然坐在桌子旁边。然后她回来了，听到声音，他把头斜过来。“亲爱的，”她说，“车子需要接电才能发动。”

这个场景表明了《冰血暴》打算如何将一个关于可怜的罪犯的故事变成一部伟大的电影。玛姬·甘德森警长（弗兰西斯·麦克多蒙德 [Frances McDormand] 饰）的第一个镜头在影片开始后很久才出现，此时罪案的各项元素都已经就位了。我们见过了汽车销售主管杰瑞·朗迪加德（威廉·H·梅西 [William H. Macy] 饰），他有一项荒谬绝伦的绑架妻子的计划，并打算自己窃走大部分赎金。我们也见了卡尔·肖沃特（史蒂夫·布西密 [Steve Buscemi] 饰）和他那位沉默而执拗的同伙（彼得·斯特曼 [Peter Stormare] 饰），两人同意绑架杰瑞的妻子，条件是收取四万美元的报酬外加一辆杰瑞从自己公司停车场偷来的新车。这都是些古里古怪、心术不二的可笑角色，可是当事情开始不对头，

当玛姬和她丈夫诺姆（约翰·卡洛·林奇 [John Carroll Lynch] 饰）出现的时候，电影就找着了它的中心。

玛姬·甘德森是少数一批留在我们记忆中的电影角色之一，就像特拉维斯·比克尔¹、托尼·莫雷诺²、HAL 9000³和弗莱德·C. 多布斯⁴一样。他们完全全地、我行我素地表现着自己的本色，而电影也恰恰依赖于他们的本色淋漓尽致的发挥。玛姬是明尼苏达州布莱内德镇的警长，早上起来仍伴有晨呕，会把手边的任何垃圾食品吃得干干净净，说话的口音还带着明尼苏达腔（她会说“可不是嘛”，还会不停地重复发音已经变成“ya”的“yeah”）。她是个天生的警官，非常的聪明；在犯罪现场，她迅速而准确地推断了之前发生的事情，并得出结论说有两个杀手，一个块头大，一个块头小。她的男搭档没那么灵，没有意识到“DLR”是一个经销商标记，这就引出了电影的著名对白之一：“警官，我不确定我是不是百分之百认同你的警察工作。”

《冰血暴》的导演是乔尔·科恩（Joel Coen），制片是伊桑·科恩（Ethan Coen），剧本由两人共同合作。影片发生在斯堪的纳维亚移民后裔的聚集区，位于美国中西部偏北，这里也是兄弟俩长大的地方。片头的字幕告诉我们电影的故事“以真实事件为基础”，结尾处却否认说其“人物和事件”都是虚构的。的确是虚构，“真实的故事”只是一个反讽性的风格化设计。

但《冰血暴》在表现小镇的生活节奏方面却真实不虚。当玛姬站在第一个犯罪现场数着三具尸体的时候，直觉正确地告诉她罪犯不是布莱内德的人。她试探性地去大城市进行调查，问一个朋友有没有什么吃饭的好地方，然后被介绍去拉蒂森餐厅吃自助餐。杰瑞·朗迪加德就像辛克莱·刘易斯⁵的任何一个角

1 马丁·斯科塞斯的电影《出租车司机》的主角，由罗伯特·德·尼罗扮演。

2 电影《周末夜狂热》（*Saturday Night Fever*）中的主角，由约翰·特拉沃尔塔扮演。

3 《2001：太空漫游》中的电脑。

4 约翰·休斯顿的影片《碧血金沙》（*The Treasure of the Sierra Madre*）的主角，由亨弗莱·鲍嘉扮演。

5 Sinclair Lewis, 1885—1951: 第一位获得诺贝尔文学奖的美国作家，代表作有《巴比特》。

色那样陷入了困境，他的麻烦一方面来自销售主管的工作，另一方面来自他那刚愎自用的岳父（哈维·普雷斯内尔 [Harve Presnell] 饰）；他既偷了车，又同时把双方都给骗了（他告诉绑架者有八万美元的赎金可以平分，却跟岳父说是一百万美元）。他的儿子急急忙忙跑离餐桌去跟同学到麦当劳吃饭。妻子吉恩（克里斯汀·卢尔德 [Kristin Rudrud] 饰）拼命地忙着每一件家务事，切菜、搅拌、针线活，做得能多快就有多快。

跟这些家庭内部的日常琐事相对，电影中罪行的暴力色彩和道德的缺席显得更加突出。有些片段非常丑陋。每个人都记得斯特曼（此人曾在伯格曼的戏中演过哈姆雷特）把他搭档的腿塞进碎木机的场面。另一个场景更加无情：可怜的吉恩双眼被蒙，光着脚试图在雪地里逃跑，布西密则在一旁嘲笑她。还有那些突然而残酷的枪杀（布西密被第一次枪杀吓到了，他说：“哦，老天！”）。与此形成鲜明对照的是，警长玛姬一直带着小镇上那种友好愉快的情绪四处打听听着罪犯，试图撬出他们的秘密。

不是每个人都喜欢电影把暴力和幽默放在一起的做法。斯坦利·考夫曼 (Stanley Kauffmann) 对科恩兄弟的评价是：“他们的电影在气氛上比较混乱，结果让残酷的部分显得更不可信，而让好笑的部分显得像老套的喜剧性穿插。”这我不能同意。当我十几岁的时候还是一家报社的记者，有时会被派去做犯罪新闻，一个朋友的父亲是验尸官，他把我带到死亡现场去。我现在还记得那些小镇的警察们在死人面前是怎么聊天的，而玛姬·甘德森说话的感觉恰到好处。很多处的幽默也许确实起到喜剧性穿插的作用，但这并不是坏事，喜剧性穿插毕竟是一种调剂，而科恩兄弟让观众发笑的本领来自他们对人性的细致观察。注意两个杀手跟两个妓女在一家汽车旅馆过夜的那场戏。先是一个简短的长镜头，四个人在房间里精力充沛地做爱，下一个镜头直接切到他们平躺在床上看着电视里的《今夜秀》。

威廉·H·梅西的表演是挫折感和恐惧的内向爆发。这个男人只想要一样简单的东西：那就是来自他岳父的七十五万美元借款。如此一来，他就可以买

下一个停车场自己赚钱。没错，杰瑞在摄影棚拍的照片挂在汽车经销公司的荣誉榜上，但其他很多人的也同样挂在上面。他办公室里那些垂直的百叶窗在视觉效果上就像监狱的铁栏杆。如果他能偷到九十二万美元，就可以买下停车场。尽管这要以他的妻子被绑架为代价，但他能忍受得了。

杰瑞的计划很惨。他通过第三方中介才找到绑架者，又对他们一无所知。GMAC 的律师为了得到汽车的信息不停骚扰他，这些信息很可能导致那辆“棕色的斯亚乐车”（实际上，我们知道是“焦褐色”）被窃的事情露馅。岳父坚持亲自去送赎金，这也意味着杰瑞不能自己扣下那九十二万美元了。还有玛姬，坐在办公桌对面，活泼开朗地问着让他没法回答的问题。梅西浑身冒汗，强装出一个扭曲的笑脸，过度用力的自我控制显得十分僵硬，而事情正在越闹越大，越闹越大。

有一场戏许多观众觉得无法解释。在两次拜访杰瑞之间的那个晚上，玛姬跟一个高中同班同学迈克·柳田（斯蒂夫·帕克 [Steve Park] 饰）吃了饭。影评人乔纳森·罗森鲍姆说这场戏是“一个恼人的插曲，让其他不少人要么觉得是个错误，要么感到犹疑不定”，但认为它很关键，因为：“就主题来说，这场戏重点表现了一个孤独的人抑制不住冲动而说谎，并徒劳地试图隐藏自己的绝望。”我很同意他的话。我认为迈克就是杰瑞的一面镜子，晚餐这场戏连接了玛姬的两次拜访。第二天早晨，就在她准备回布莱内德的时候，一个高中女同学打电话告诉她迈克的话都是假的。这通电话点醒了她，把她带回杰瑞在经销公司的办公室。迈克的插曲不仅精致地展现了玛姬如何处理一个尴尬的局面，也比仅仅用一次谈话就搞垮杰瑞要好太多了。

大雪和寒冷的天气给科恩兄弟提供了视觉上的标点以及令人信服的地域感。电影以一个逐渐淡入的镜头开始，杰瑞孤独地行驶在路上，去给绑匪送一辆斯亚乐车。高角度摄影展现了两个冰封的停车场，布西密的角色不知为何选择它们作为偷汽车牌照和交换赎金的地点（他没有想到停车场的收费员可能会成为目击者，这一疏忽又增加了两场谋杀）。他把抢到手的钱埋在一个向两端

无限延伸的铁丝网篱笆旁边，然后用塑料刮雨器做了一个可怜标记。当杰瑞在跟一个不高兴的客户交涉时，那个男人和他的妻子把鹅绒外套叠放在大腿上。

黑暗和寒冷沉重地压迫着所有的一切，而在电影中间，玛姬警长和她画鸭子的老公诺姆呆在他们温暖的小屋里。如果没有这两个人，《冰血暴》可能会成为又一部《冷血》(*In Cold Blood*, 1967)，还多了些不合时宜的幽默。科恩兄弟有时似乎不太瞧得起他们的角色，但他们对玛姬的爱拯救了《冰血暴》。玛姬是催化剂，她在结尾处这段莎士比亚式的讲话治愈了创伤，也恢复了秩序：“你知道，生活可不只是那一点儿钱。难道你不明白？现在你落得这个下场了。今天是个好天啊。”

(周博群 译)



浮草

Floating Weeds, 1959

每个热爱电影的人早晚都会遇上小津。他是所有导演里最安静，最温柔，最具有人文关怀，也最平和的一位。但他的电影里流动的情感既深刻又强烈，因为它们反映了我们最关心的事情：家长和孩子，婚姻或独身，疾病和死亡，以及相互之间的关怀。

小津安二郎生于1903年，死于1963年。但七十年代早期之前，他的电影还没有在日本以外的地区广为传播，因为人们认为他“太日本化了”。然而小津是无国界的，我从没听过哪部电影观众席上的哭声超过了《东京物语》(Tokyo Story, 1953)。这部电影以微妙的方式展现了子女们忙于自己的事情，而无暇给他们来访的父母以足够的关心。

要选出小津最好的电影是不可能的，因为他的作品都非常相似，而且几乎全是一流水准。故事通常包括两代人不含暴力的家庭戏剧。很少有角色发泄情绪的场景，某些最重要的决定通过暗示来表达而非直接说出。小津聪明地处理了我们在自私自利和他人的需要之间保持平衡的方式。

对我而言，《浮草》就像一段熟悉的音乐，让我可以从中寻找安慰。它是

如此的注重氛围——把观众带入那个炎炎夏日里安静的小渔村——以至于我整个人都被包围了。里面的角色就像邻居一样。电影的故事并不悲伤，中心角色是一个性格健全的演员，他试图依照自己的喜好来安排生活，结果惊讶地发现其他人也有他们自己的意志。他很有趣，也很顽固，最后变得令人感动。

演员的名字是驹十郎（中村雁治郎饰）。他带领了一班表演二流歌舞剧的巡回剧团在各省内演出（“浮草”在日语里是用来表示巡游艺人的）。他的情妇寿美子（由美貌聪慧的京町子扮演）和剧团里其他的老演员一样对他忠贞不二，但很明显整个班子在衰落。电影一开始，我们能听到画外音里轮船疲惫的马达声。然后我们看到剧团在轮船的甲板上，躲在阴影里扇着扇子抽烟。上岸之后，剧团的成员分散开来小镇里去贴演出的海报，并上演了一场乱糟糟的游行（一个小男孩过于兴奋，以至于必须跑开到墙边去尿尿）。剧场的老板在楼上给他们提供拥挤的住处。

驹十郎去拜访了一个卖米酒的酒吧老板娘。她的名字叫阿芳（杉村春子饰），多年以前她怀上了驹十郎的孩子。现在孩子已经长成名叫阿清（川口浩饰）的帅小伙，他在邮局有份工作。母亲告诉他驹十郎是他的叔叔。这位老演员很为儿子自豪，但却羞于承认自己的父亲身份，他想保守秘密。而他的情妇却发现了这个秘密，并且在盛怒之下设了一个陷阱：她花钱雇一位年轻的女演员（若尾文子饰）去勾引驹十郎的儿子。老演员自然不愿意自己的儿子跟一个水性杨花的女人（他再明白不过了）纠缠在一起。当两个年轻人堕入爱河之后，他的困境变得更加棘手：怎样才能既施加权威又不泄露真相？

要表现这一基本素材可以有许多方法，比如肥皂剧、音乐剧或者悲剧。小津采用的是一系列的日常事件。他太喜欢他的角色了，所以不愿让刻意为之的跌宕起伏充塞他的戏剧。最重要的是，我们可以感受到这些人身体的存在，特别是老驹十郎疲惫的身体。他感激地在米酒店坐定，点燃一支烟并向四周看了看，为自己能有片刻的独处时光而心满意足。

小津的戏反映了日常生活的节奏。他拍了不少对话散漫的小角色，我们通过配角们的闲言碎语而知道了关于剧团的许多事情。我们看到在稀稀拉拉的观众面前的一场演出，演员们透过帘子向外望去，一边计算到场的人数，一边寻找漂亮的姑娘。这场表演非常需要用新鲜的眼光和更加投入的演员来重新搬上舞台。

小津并没有从一个情节点快步奔向另一个。他以其著名的视觉风格让我们得以沉思和融入银幕上的动作。摄影机总是比角色低一些，当他们坐在榻榻米垫子上的时候，它离地面只有几英尺。这给普通的角色们带来了某种地位。在两场戏之间，他经常插入“轴枕镜头”（pillow shots）——两三个安静的构图呈现了建筑的细节，风中的旗帜，一棵树或者天空。

他的摄影机从不运动。没有横摇，没有推拉镜头，甚至没有溶接，只有从一个构图直接切到下一个。这一做法有种沉思冥想的气质，它鼓励我们去仔细观看并让自己参与其中，而不仅仅是作出反应。

小津以违反视觉构图的传统规则而闻名。他经常把对话拍得好像人物并不在看着对方。我想我知道其原因何在。如果使用交替的过肩镜头，观众就被要求去认同其中一个角色的视角，然后再换成另一个。而在小津的镜头下角色们都朝同样的方向看去，于是我们被挡在对话之外，我们可以客观地看待他们，不去打扰他们的隐私。

他的镜头是直接的，但经常很美。注意他处理老演员和他的情妇之间一次争吵的方式。摄影机没有运动。他们在一条狭窄的街道两侧，大雨隔在他们中间。她拿着一把红雨伞走来走去。如果用戏剧性的特写打破这一场景就会毁了它。两人之间的空间和雨点在视觉上呼应了他们的感受。（也可能，尽管他们情绪激烈，却都不愿意淋湿。）

电影轻快而怀旧的音乐由齐藤高顺创作。不知何故它总让我想起《于洛先生的假期》的音乐，两者都在我们心中唤起对夏日海滨小镇的感觉，热量和静谧让规则在如梦如幻的氛围中被暂时搁在一旁。

小津拍了五十四部电影，由1927年的默片开始，直到他死前一年的《秋刀鱼之味》(*Autumn Afternoon*, 1962)。他与同样的演员和技术人员一而再再而三地合作。在维姆·文德斯的纪录片《寻找小津》(*Tokyo Ga*, 1985)里，他的摄影师厚田春雄和老演员笠智众提起小津都忍不住泪水。他个子矮小，性格安静，不停地抽着烟，从不考虑国际市场，满足于差别不大的家长里短。在西方，只有十二部不到的小津电影有录影带版本（而且只有《浮草》一部同时有影碟版），但其中包括了《东京物语》、《晚春》(*Late Spring*, 1949)、《早春》(*Early Spring*, 1956)、《秋日》(*Late Autumn*, 1960)和《秋刀鱼之味》这样的影片。看着他的任何一部作品都像是对其整体的短暂一瞥。

“我在我的脑海中形成了自己的拍摄风格，”他曾经说，“没有对其他任何人的不必要模仿。”所谓的“其他人”并不是指他的同辈，而是指始于D. W. 格里菲斯的一整套电影语言。他毫不畏惧地“越轴”，在360度的空间里改变他的机位，使得银幕一边的道具看起来跳到了另一边。他违反了视线匹配镜头的所有规则。有一次，一个年轻的助手建议他也许可以在拍摄对话的时候让两个角色显得似乎正望向对方。小津同意做一次测试。他们用两种方法拍了同一场戏，然后相互比较。“看到了吗？”小津说到，“没有区别！”

小津是最日本化的导演，因为他选取相似的素材，并总是以自己的风格来表现它们，只在处理方式上有细微的差别。他就像日本早期的版画家那样不喜欢全新的东西，但却偏好同一主题的变奏。看着他的电影，你能感到自己躺在一位宁静、自信、充满关爱的导演臂弯里。从他故事里那些生活在远方的人们身上，你能以这样或那样的方式认出自己熟悉的每一个人。

(周博群 译)

天堂之门

Gates of Heaven, 1978

“你的狗就在那儿，它已经死了。曾经使它能跑能跳的那种东西如今到哪儿去了？总得有那么一种东西存在，不是吗？”

在《天堂之门》中，一位刚刚埋葬了爱犬的女人说出了上面这番话。她寥寥数语便道破了生命中最重大的谜团，比所有的哲学家讲的还要好。这段话构成了《天堂之门》的核心，种种悲欢离合、人情世故、嬉笑怒骂围绕这个核心展开，如同层层果肉包裹着种子。这部纪录片摄于1978年，导演是埃罗尔·莫里斯（Errol Morris）。尽管我已经看了三十多遍，但仍然远远没有穷尽这部影片的全部内容，我只知道，它所讲述的绝不仅仅是一座宠物公墓的故事。

二十世纪七十年代中期，从来没有拍过电影的莫里斯在报上读到这样一则新闻：位于加州洛斯阿图斯镇的福特山宠物公墓因财务危机而倒闭，经过一系列不愉快的法律纠纷，公墓的经营者掘开动物们的坟墓，将尸体移到了位于纳帕谷的涌泉宠物纪念公园。莫里斯认为这件事或许可以拍成一部电影，于是他和电影摄影师奈德·伯吉斯一起前往当地，采访了第一家宠物公墓的经营者、瘫痪在床的弗洛伊德·麦克卢尔，以及经营“涌泉”的卡尔文·哈勃特家

族。他们拍摄的影片如今已经成了地下电影界的传奇，也成了考验观众的试金石：观众们无法确定这部电影的口吻究竟是严肃还是讥诮，是搞笑还是伤感，是同情还是嘲讽。从这部片子开始，莫里斯逐渐成为了美国最著名的纪录片导演之一，作品包括《细细的蓝线》（*The Thin Blue Line*, 1988）、《时间简史》（*A Brief History of Time*, 1991），以及最新上映的《又快又贱又失控》（*Fast, Cheap & Out of Control*, 1997）。然而，《天堂之门》仍然自成一派，无法归类，充满挑衅而又令人心动。我曾将这部电影列为我心目中最伟大的十部电影之一，绝非玩笑。在过去的二十年间，这部以宠物公墓为主题、长达85分钟的纪录片所带给我的思考远远多于我看过的绝大多数其他影片；与此同时，它也带给我极大的乐趣。同样的镜头这次看来好笑，下次看便令人感伤。

影片没有旁白、没有叙事，完全由相关人物的谈话组成，一段精彩的独白将整部片子分为两个部分。第一部分的主角是弗洛伊德·麦克卢尔，他回忆了自己当初如何产生一个“宿命般的念头”，要在一个“视野良好”的地方建一座宠物公墓。他愤愤地提起儿时曾帮朋友掩埋宠物，以免垃圾车把它拖走，谈到他的死对头——动物炼油厂时，他更是气得牙都龋了出来。他至今仍然记得，他还是个孩子的时候曾作为四健会¹会员参观炼油厂，当时他便想：“这就是地狱。”

和片中所有的人物一样，麦克卢尔的语言也充满了张力。他们用诗一般的美国俚语来表达自己的意思，偶有口误也无损于他们的口才，例如麦克卢尔谈到执行“太平洋任务”的时候。但莫里斯也善于捕捉采访对象语言中的可笑之处，当麦克卢尔大谈住在炼油厂附近的苦处时，我们仿佛看到莫里斯正躲在摄像机背后偷笑：“钻进你鼻孔的唯一一种气味绝不是你买来吃的那块好肉的香味……你首先得一把抓过桌上的酒瓶嗅一嗅，把炼油厂的臭气从鼻子里赶出去，然后

1 四健会（4-H Club）是美国农业部下属机构所管理的一个非营利性青年组织，在美国有约九万个俱乐部，会员从5岁到19岁约650万人。



才吃得下东西。”

麦克卢尔的独白镜头中穿插着他的投资者的悲诉，其中一个人用羞愧的口吻说他在这个项目上损失了三万美元，随即长叹了一口气，他的神情告诉你这辈子再也没有机会看到那么多的钱了。而全民公敌——炼油厂老板的出现则为这个沉重的段落添上了一笔喜剧色彩，据他所说，其实人们并不想知道死去的动物会遭受怎样的命运：“每隔一段时间动物园里就会死一头长颈鹿，不然就是‘大伯莎’或‘狗熊老乔’……”为了避免触动动物爱好者们的敏感神经，“我们不得不谎称我们没有接收那头动物”。

整部影片最出彩的段落是一位名叫弗洛伦丝·拉斯姆森的妇人所做的大段独白。她坐在自家门廊上，一边眺望第一座宠物公墓，一边对着摄像机倾吐了她的人生经历。假如威廉·福克纳和马克·吐温能够创作出她随口道来的那些字句，他们想必会喜极而泣。她以轻巧而生动的笔触描绘出生命中的种种细节，随即又将自己说过的话全部推翻。据莫里斯回忆，他发现这位老妇人之后立刻就在原地进行了拍摄。

随后，影片转到纳帕谷，卡尔文·哈勃特的家族在当地经营涌泉宠物纪念公园，此外卡尔文还兴建了一座教堂，宣扬上帝对人与动物一视同仁。他在访谈中大唱高调，可惜他的妻子司考蒂言辞刻薄，破坏了效果。然而，司考蒂也完美地传达了他们所创建的教堂的理念：“在天堂的大门前，最仁慈的上帝绝不会说什么你是用两条腿走进来的，你可以进去；你是用四条腿走进来的，我们不能收你。”

哈勃特的两个儿子也出现在片中。丹尼是个忧伤的浪漫主义者，留着一抹纤细的唇髭。他刚进入大学时很用功，但很快就开始通宵作乐。他一度失恋，如今明白了“每个人都应该经历心碎的过程”。他的哥哥菲利普原先在盐湖城卖保险，如今回到纳帕谷，干的是挖坟掘墓、梳理死狗之类的活儿，却仍然把

克莱门特·斯通¹的成功原则挂在嘴边。丹尼更加实际，只谈挖坟的难处：“不能挖得太大，不然就浪费了地方；也不能挖得太小，不然就没法把那东西放进去了。”

片中有一个非常精彩的长镜头：一位失去了宠物的饲主发表了一段长长的讲话哀悼爱犬之死，并向其他人提出饲养宠物的建议；当她讲到最后一点时，她的丈夫忽然插进来，吐出一个一锤定音的字眼：“阉掉。”这一幕恰到好处，无法描摹、无法预计，只能在它发生的一瞬间用摄影机加以捕捉。

哈勃特一家平静的表面下涌动着一股莫可名状的暗流。两位老人看上去很宽裕，住房也很舒适；然而，丹尼却饱受孤独的侵噬，刚刚“迁移了他的大家庭”的菲利普则不得不节衣缩食。用菲利普的话说，在保险这一行里，“我从一个搞销售的爬到了管销售的”（他喜欢玩文字游戏）；为了给职员留下深刻的印象，他还特意花了一番心思布置办公室，“尽量展示我的成就”。如今，他却不得不绞尽脑汁记住通往各家兽医诊所的路线，以便驾车前去收集动物尸体。他承认自己感到了“真正的恐惧”。

丹尼的生活也不如意。他取得商学院学位之后找不到工作，只得回到老家，住在一座小木屋里，窗台上种着大麻。每天他用自己的音响系统写曲子，下午客人们走了，他便带上一百瓦功率的大音箱爬到山顶，在那里弹奏吉他，“响彻整个山谷”。他如同一种濒临灭绝的生物，用悲哀的声音一遍遍呼唤着他的同类。

宠物墓碑上刻着各式各样的题词，自有其动人之处：“我曾经拥有爱；我曾经拥有这条狗”；“‘狗’ [dog] 倒过来拼就是‘上帝’ [God]”；“感谢它救过我的命”……笑到影片结尾，我们却笑不出来了。这些动物爱好者们表达了人类最深层的需要，那就是对爱、对伴侣的需要。弗洛伊德·麦克卢尔说：“当我背对你的时候，我可不敢说你是个什么样的人。对于我的小狗我却可以放心，

1 克莱门特·斯通 (W. Clement Stone, 1902-2002)，美国著名商人、慈善家，著有《永不失败的成功法则》。

即使我背过身去，他也不会跳上来咬我。人类就不是这样。”

我应邀做电影讲座时，常常带上《天堂之门》。放映结束后，观众们往往激烈地讨论不休：导演是否在嘲笑片中人物？那些人对动物如此关心，是不是很可笑？片中的访谈都是安排好的吧？难道是真的？

卡尔文·哈勃特在片中许下诺言，再过三十年、五十年乃至一百年，他的纪念公园仍将存在。如今二十年已经过去，我在网上搜索涌泉宠物纪念公园，果然找到了（www.bubbling-well.com）。网站介绍了公园的“伴侣花圃”、“猫咪小径”和“预备计划”，但没有提到《天堂之门》。而哈勃特家族也已湮灭无闻。

（殷宴 译）

将军号

The General, 1926

说巴斯特·基顿 (Buster Keaton) 是“冷面笑星” (the Great Stone Face)¹, 并不比说他能在一团乱麻中保持镇静来得更贴切。为了向观众传达某个讯息, 其他的默片演员恐怕得对着镜头做鬼脸, 但基顿却一直机警而沉着。这就是他的影片比他的竞争对手卓别林更能适应后来的时代的原因之一, 他就像一个出现在默片世界中的现代访客。

看看《将军号》开头的一个段落吧。这部影片围绕一个美国南方的火车司机展开, 他“一生中只有两个挚爱”——他的火车头和美丽的安娜贝拉·李。电影开始不久, 基顿穿着他最好的衣服往心上人家走去。他并没发觉身后跟着两个孩子在学他的步子走路, 也没发现孩子们后面跟着安娜贝拉·李 (玛丽安·迈克 [Marion Mack] 饰) 本人。

他来到她家的房门前, 她在一旁默不作声地看着。他在裤腿上擦了擦鞋, 然后敲了敲门, 停下来四处张望, 结果发现她就站在身后。其他的默片喜剧演

1 The Great Stone Face 是巴斯特·基顿的昵称。因为他在表演时总是面不改色, 故得此名。

员往往会用过分夸张的方式来表演这一刻的恍然大悟，但我们在基顿脸上只能略微看到更多的兴趣。两人进了房间，在沙发上并排坐在一起。他注意到孩子们也跟了进来，于是脸上稍稍有点不高兴。他站起来戴上帽子，把房门打开装着要出去的样子，彬彬有礼的神态会让你觉得孩子们是他的客人。等孩子们一走出去，他就把门关上了。他并没有通过表演来逗人发笑，而是一个全心全意去和自己生命中最重要的人见面的人。而这正是它好笑的原因，也是为什么随后那个著名的镜头能起到它的效果——被女孩拒绝后，他闷闷不乐地坐在巨大的火车引擎驱动杆上。车一开，驱动杆就抬着他一上一下地运动，而他自己却心不在焉，满脑子都是安娜贝拉·李。一系列的镜头塑造了一个严肃对待自己的角色，影片自始至终皆是如此。我们不会去笑话基顿，而会与他感同身受。

《将军号》是默片喜剧的史诗，也是当时最昂贵的电影之一，包括对内战时期历史场景的精确重建，数以百计的临时演员，危险的特技段落以及一个真实的火车头从着火的桥上坠入峡谷的镜头。电影从真实事件中获得灵感，剧本改编自一本名为《火车头大追击》（*The Great Locomotive Chase*）的书。作者威廉·皮腾格（William Pittenger）当时是事件的参与者。

电影开始时，内战发生了。基顿扮演的约翰尼·格雷试图参军，却被征兵处的官员拒之门外（他在火车司机的岗位上能发挥更大的作用，可是没人跟他解释这一点）。安娜贝尔向他声明：“在穿上军装之前你别再来跟我说话。”时过境迁，约翰尼成了美国南方“将军号”火车头的司机。北方联邦军的间谍盗走了火车，约翰尼穷追不舍，先用跑的，随后用一辆手动的铁路平板车，稍后又改骑自行车，最终换成另一个火车头“得克萨斯号”。后来双方的火车调了个，好戏继续上演，但追的一方反而成了被追的。安娜贝尔是失窃火车上的一名乘客，先被联邦军关了起来，又被约翰尼救出，在影片高潮部分的追逐戏里两人一起开着火车逃走。这场戏的结尾就是得克萨斯号坠入峡谷的那个著名镜头（据说，直到今天火车的残骸还留在那里）。

一般的逻辑告诉我们火车追逐戏似乎很难拍出什么东西来，由于火车必须



在铁轨上移动，所以落在后面的车永远也不可能跑到前面去，不是吗？但是基顿用一个接一个绝顶聪明的默片喜剧段落公然挑战了逻辑。另外很重要的一点是，他从来不用替身，无论多么危险，所有特技全部亲自完成。他的动作带有一种冷静的、杂技般的优雅。

火车明显的局限性反而为他提供了灵感。南方军队的一场大撤退和北方军队的推进就在身后上演，而他却一点也没注意，只顾砍自己的木柴。有两个视觉化的笑料（sight gag）表现了他对本来应该在身后的车厢出现在前方的迷惑。基顿沿途设置了许多场景，以便回程的时候可以换种方式再次利用它们。在一个著名段落中，他试图让一台平板车上的大炮向前面的火车开火。可在他点燃引线，爬回车头之后，却发现炮口在颠簸中逐渐对准了自己。

基顿的灵感让人目不暇接：为了躲开炮弹，他跑到高速行驶的得克萨斯号最前端突出的车头上坐着，手里抱一根巨大的铁轨枕木，驾驶室内却空无一人。联邦军扔下另一条枕木横在铁轨上，基顿无比精准地用手里那根把铁路上的那根砸到一边去，做得毫无破绽，完美无瑕。但想想这有多危险吧：坐在车头最前端，指望用一根枕木去砸开另一根，还得小心别让自己的脑袋也被砸开花。

在两场追逐戏之间，他慌里慌张地爬进了北方的将军们开会的房间，听到他们的战略计划，还救了安娜贝拉·李。救出她之前，基顿还用电影的方式创造了一个完美的笑料：将军们开会的时候他藏在餐桌底下，其中一人的烟把桌布烧出一个洞。当安娜贝拉·李被带进房间的时候，我们透过小洞可以看到基顿的眼睛在向外张望，紧接着就是一个代表基顿视线的反打镜头。女孩出现在桌布小洞中间，制造了一种现成的虹膜镜头（iris shot）¹的效果——这种镜头会将银幕上的某个关键元素包括在圆圈之中，是格里菲斯的最爱之一。

《将军号》在《视与听》杂志的权威评选中被誉为历史上最伟大的十部影

1 Iris（虹膜）指镜头前一圈黑色的遮罩，可大可小，默片中常用此手法作为某个段落的开头或结尾，故亦称为圈入圈出。此处由于圈的大小不变，是一个“现成的”iris shot，故译为虹膜镜头。

片之一。可它算不算基顿最伟大的影片都很难说。其他人可能会选《小比尔号汽船》(*Steamboat Bill, Jr.*, 1928)。基顿另外几部经典包括《我们的待客之道》(*Our Hospitality*, 1923)、《航海家》(*The Navigator*, 1924)、《西行》(*Go West*, 1925)和《摄影师》(*The Cameraman*, 1928)。在《摄影师》中,他扮演一个想成为新闻摄影师的人,碰运气进了这个行当。

1897年,也是电影诞生的那一年,巴斯特·基顿出生于一个以歌舞杂耍秀为生的家庭。出于表演需要,他经常在舞台上被扔来扔去。和W.C.菲尔兹(W.C. Fields)¹一样,他掌控身体的技巧是从童年时期痛苦的学徒经历中学来的。1917年,他与法蒂·阿尔巴克(Fatty Arbuckle)一道进入电影业,并于1920年导演了他最早的一批短片。在1920到1928年间,他以不到十年的功夫创作了大量可与卓别林相媲美的作品(有些人会认为比卓别林还要好),但所花的资源却更少。因为在当时,他并没有卓别林的流浪汉角色那么受欢迎,也没有那么多的资金支持。

有声片出现之后,他与米高梅公司达成了一项不太明智的交易,并因此而最终丧失了艺术上的自由。他的余生是一场漫长的二流演出,整个四十年代他都委身于洛杉矶的一个半小时的电视直播节目。但他的才华终究被重新发现,使他得以完成一个重要的晚期作品:萨缪尔·贝克特的《电影》(*Film*, 1965)。在威尼斯的一个回顾展中,基顿备受赞誉,此时离他1966年的去世已经时日无多。

时至今日,在所有默片中,基顿的影片是我看得最频繁的。它们是如此的优雅而完美,有着精致的故事、角色和小插曲,如音乐般逐渐展开。尽管笑料很多,但戏份却很少是围绕笑料来写的,相反,幽默感总是很自然地情境中浮现出来。评论家凯伦·贾恩(Karen Jaehne)写道:“在滑稽剧的一片歇斯底里中,他是一个静态的、瘦小的、老是遇到麻烦的中心。”在电影特效还不成

1 W.C. Fields (1880—1946), 二十世纪上半叶著名的喜剧演员。

熟的那个时代，“特技”往往意味着演员必须真实表演银幕上出现的那些动作，而基顿在这方面野心勃勃，无所畏惧。他让整栋房子在四周倒塌，游过一条瀑布去拯救他心爱的女人，还从火车上跌落下来。他完成这些特技的同时总是保持着风范，像一个严肃而爱思考的人对自己的才华信心十足。

基顿曾经说过：“卓别林的流浪汉是一个游手好闲的人，有一套游手好闲的逻辑。他很可爱，但一有机会就会偷东西。而我的这个小家伙是个诚实的劳动者。”这句话不仅描绘了他的那些角色，也反映出它们的创作者。

(周博群 译)

教父

The Godfather, 1972

《教父》的故事从头到尾发生在一个封闭的世界中，这就是为什么我们竟会对那些实际上十恶不赦的人物产生同情。马里奥·普佐（Mario Puzo）和弗朗西斯·福特·科波拉共同创作的剧本仿佛具有强大的魔力，能使我们完全站在黑手党自身的角度来看待黑手党。堂·维多·科利昂（马龙·白兰度饰）这个角色不但值得同情，甚至值得尊敬，在整部影片中，这位职业罪犯没有做出一件能让我们真正反感的事情。在整部影片中，我们没有看到一个普通平民遭到有组织的犯罪的侵害，没有妇女被迫卖身，没有人因赌博而家破人亡，没有人被偷、被骗、被收取保护费，而片中唯一一个有几句台词的警察却是个受贿舞弊的腐败分子。

影片采取了黑手党的内部视角来反观黑手党，这就是这个故事的秘密，也是它的魅力所在。从某种角度来说，它从此改变了黑手党在大众心目中的形象。一个以权力为中心的父系社会取代了现实世界，在这个社会中，教父执掌大权、主持正义，唯一的恶人是叛徒。这个社会只有一条戒律，那就是迈克尔（艾尔·帕西诺 [Al Pacino] 饰）所说的：“永远不要和家族对着干。”

影片的第一幕发生在一间阴暗密闭的房间里，这一安排意味深长。这天是维多·科利昂的女儿举行婚礼的日子，作为一个西西里人，在这样的日子里他不能拒绝任何合理的要求。一个男人来请求他惩罚强暴了他女儿的暴徒，堂·维多问他为什么事发之后没有立刻来找他。

“我去找了警察，就像一个遵纪守法的美国人应当做的那样。”那个男人说。教父的答复奠定了整部电影的基调：“你为什么要去找警察呢？为什么不先来找我？我到底做了什么事，让你如此不敬重我？如果你作为朋友来找我，那个糟蹋你女儿的人渣如今早已吃尽苦头了。如果竟有人与你这样的老实人为敌……那么他们也就是我的敌人。然后，他们就会害怕你了。”

这一天中还有两场戏设在教父昏暗的书房里，其间穿插着书房外婚礼的场景。婚礼一节结束时，大多数主要人物已经出场，观众对他们的基本性格也已有所了解。科波拉以极其巧妙的手法把庞大的阵容带上舞台，立刻将我们引进了教父的世界，这就是电影大师的手笔。

《教父》的剧本只遵循一条公式，那就是权力在世代间传承的经典模式。故事的结构十分精巧，前后情节相互呼应。注意以下情节：落魄的歌手强尼·方坦含泪乞求教父的帮助，导致一位好莱坞大亨醒来时在床上发现爱马的残骸；教父告诉送葬人“某一天，我会请你帮我一个忙，这一天或许永远不会到来……”，而当这一天果然到来时，送葬人接到的指令却不是复仇行凶（像传统电影中会出现的一样），而是为堂·维多的儿子修整遗容，使他的母亲不必目睹儿子残缺不全的尸体；一个女人“打错了”电话，却导致桑尼（詹姆斯·坎 [James Caan] 饰）落入圈套，惨遭杀害。这些情节环环相扣，你必须回头想一想才能理清事件间的联系。

这里要提一个小小的问题：维多的妻子叫什么名字？在婚礼照片上她作为一位体态丰满的西西里祖母与丈夫一同出现，但他书房里发生的一切却与她无关，她在整部影片中如同一个无足轻重的影子。《教父》里几乎没有女人的位置。桑尼对女人用完即弃，连自己的妻子也置之不理。堂的女儿康妮（塔莉亚·夏



尔 [Talia Shire] 饰) 在家里毫无地位, 她的丈夫甚至不能参与家族生意, 他们仅仅扔给他一口残羹剩饭, 让他“有个生计”, 他被杀之后, 迈克尔冷酷地欺骗了妹妹, 隐瞒了实情。

影片标题的讽刺之处在于这一头衔最终指的不是父亲, 而是儿子。影片开始时, 迈克尔不但没有涉足家族生意, 而且还准备和美国新教上流社会出身的凯·亚当姆斯 (戴安·基顿 [Diane Keaton] 饰) 结婚, 后来他在医院里通过搬动父亲的病床救了父亲一命, 并在昏迷的老人耳边低语: “我现在和你在一起了。” 从此, 他的人生走上了另一条道路。

迈克尔枪杀受贿的警察之后逃亡西西里, 在那里他爱上了阿普罗尼娅 (西蒙尼塔·斯蒂芬奈莉 [Simonetta Stefanelli] 饰), 并娶她为妻。尽管他们说的不是同一种语言, 但这对于一个黑手党人的妻子来说不算大问题。迈克尔对阿普罗尼娅的爱毋庸置疑, 正如他当初爱凯一样, 但此时他究竟在想什么我们却不得而知, 或许他认为自己既然踏上了黑道就失去了和凯结合的机会。阿普罗尼娅死后, 迈克尔回到美国, 找到了凯, 最终和她结了婚。他有没有向她坦白他与阿普罗尼娅的往事? 诸如此类的细节对于整个故事来说并不重要, 重要的是对家族的忠诚。尽管言而有信在影片中也得到了一定的渲染, 但诚实与忠诚相比之下根本不算什么。迈克尔连汤姆·黑根 (罗伯特·杜瓦尔饰) 也不信任, 刺杀各大家族首领的计划始终瞒着他。著名的“洗礼大屠杀”拍得冷酷无情, 一派大师风范: 洗礼仪式不但为迈克尔提供了完美的不在场证明, 而且使他同时在双重意义上成为“教父”。

维多·科利昂是整部影片的道德核心, 他老迈而睿智, 反对毒品交易。堂·维多深知, “私酒、赌博……甚至女人”都不会引起整个社会的不安, 但毒品在他眼中却是一项肮脏的生意, 他在黑手党高层会议中力陈己见的一幕是片中最精彩的场景之一。这一段暗示我们, 教父的世界里不会有毒品, 只有“没有受害者的犯罪”, 而制裁总是来得迅速、公平。

我以这种形式陈述我的论点, 是为了指出科波拉采取了多么巧妙的手法构

建整部影片，以使观众对他的主人公产生同情。黑手党绝不是什么慈善机构，更不是平民百姓的保护伞，而科利昂家族也未必比其他势力更仁慈，然而，当老教父倒在他的西红柿田间死去的那一刻，我们却仿佛看到了一位巨人的陨落。

戈登·威利斯（Gordon Willis）的摄影以其幽暗深远著称，他拍摄的画面层次丰富、情调优雅，极具表现力，这一特点在电视上是体会不到的，因为电视画面的亮度都被人为提升了。威利斯所创造的幽暗的内部空间被科波拉用一张张独特的面庞所占据：白兰度、帕西诺、坎、杜瓦尔等一线演员固然各具魅力，扮演次要角色的演员则个个都长着一张富于肉感、线条强烈的脸，清一色的宽下巴、深眼睛，这也正是科波拉选中他们的原因。不妨看看阿比·维戈达（Abe Vigoda）所扮演的令人望而生畏的打手泰西欧，我们第一次看到他时他正在婚礼上和一个孩子跳舞，孩子的缎面高跟鞋小心翼翼地踩在他的鞋面上。那天阳光灿烂，但从此以后却转为一片阴暗，泰西欧的形象也发展为一个充满血腥复仇气息的大块头。直到影片结尾，科波拉才再次用高光镜头表现这个角色，以使他乞求饶命时显得脆弱可怜。

白兰度在片中的表演是公认的经典之作，经常被人模仿。我们都知道他鼓鼓囊囊的脸颊背后的秘密¹，也熟悉他使用的小道具，例如开头场景中的那只猫，这都是演员的小技巧。白兰度使用这些技巧，但并不依赖它们。他完美地融入了这个角色，将其演绎得栩栩如生。影片结尾老教父再三告诫儿子“来让你召集家族首领开会的那个人就是叛徒”，此时我们已经忘记了这是表演。我们一方面看到垂暮的教父已经开始重复自己的话语，一方面却仍然全心全意地相信他的每一句话。

帕西诺饰演的迈克尔是个谨言慎行的角色。他效法父亲，绝不在外人面前谈论事务，除非必要绝不轻信他人、听取建议但保留主见。其他角色也都演得十分成功，以至于我观看1997年修复版时产生了一种奇怪的感觉：尽管我和

1 白兰度拍摄本片时在口腔中塞了填充物，以使脸颊鼓胀。

罗伯特·杜瓦尔很熟，但当他第一次出现在银幕上时我仍然不由自主地想：“汤姆·哈根来了。”

为了给《教父》配乐，科波拉专程赴意大利请到了曾为费里尼多部影片创作配乐的尼诺·罗塔。聆听着影片忧伤而怀旧的主旋律，我领悟了音乐所传达的信息：假如我们听从教父的安排，这个世界本可以更美好。

(殷宴 译)

乱世佳人

Gone with the Wind, 1939

《乱世佳人》从感性的视角展现了美国内战，“古老的南方”相当于阿瑟王的宫殿卡梅洛特。内战的目的仿佛并不是为了去打败南部邦联、解放黑人奴隶，而是为了给斯佳丽·奥哈拉小姐以应有的惩罚。但多年来我们始终对此心知肚明，这种变味的怀旧之情与领土的变化密不可分。不过随着《乱世佳人》迎来第六十周年纪念，它仍是电影史上的一座丰碑，而这只不过是因为它出色地讲了一个好故事。

就故事而言，电影的诞生选择了恰当的时机。斯佳丽·奥哈拉一角并不是19世纪60年代内战时期的产物，而是属于20世纪30年代：她是一位追求灵魂自由、富有主见且任性固执的现代女性。这一人物形象的诞生受到多方面影响，包括菲茨杰拉德的“爵士时代”那种不拘传统的时髦年轻女子、当时那些大胆无畏的女演员，以及大萧条时期的经济窘境，因为破天荒头一回，很多女性迫于经济压力，开始走出家门在外工作。斯佳丽的欲望和倔强的热情都与南北战争期间那些娇滴滴的南方花朵相去甚远，她的形象完全符合20世纪30年代荧幕上的性感女演员，因为其塑造者玛格丽特·米切尔深受这些女演员影响，

比如女演员克拉拉·鲍 (Clara Bow)、珍·哈露 (Jean Harlow)、露易丝·布鲁克斯 (Louise Brooks) 和梅·韦斯特 (Mae West)。斯佳丽希望掌控自己的性生活，这是她吸引我们的关键因素。她也试图在南方政府战败后掌控自己的经济命运，先是种植棉花，后来又做起了木材生意，而且非常成功。她正是美国在加入二战时所需要的民族象征，与传奇女铆工罗西代表着同样的精神。

当然，她可不能逃脱惩罚，毕竟她有三段婚姻，又觊觎着好姑娘梅兰妮的丈夫阿希礼，她甚至开枪打死了一个入室抢劫的北方佬，还因为不想怀孕以保持她的小蛮腰，在新婚之夜拒绝与第三任同床共枕。电影上映后至今，观众始终深深着迷于她在大男子主义时代敢于蔑视男权的勇气，但是这种行为最终还是要受到惩罚，这就是“坦白讲，亲爱的，我一点也不在乎”这句台词的精髓。如果《乱世佳人》的结尾变成斯佳丽赢得了毫无争议的胜利，也许就不会获得这么大的成功。影片上映后的首批观众（我猜女性更甚于男性）都希望看到她遭到沉重打击——不过当然，明天又是新的一天。

瑞德·巴特勒正是打击她的人。在电影前半部分的一个关键场景中，他对斯佳丽说：“不，我想我不会吻你，虽然你很需要。你坏在没有一个经验丰富的人常常吻你。”至于“亲吻”一词，观众大可以尽情替换成自己心中所想的词。这类对话往往能引起大多数人的共鸣，激发他们内心深处情不自禁的性幻想。（比如前段时间有位女性朋友问我：“你知道为什么女人都喜爱对马轻声细语的人吗？因为她们觉得如果一个男人能够如此对马，就会如此对待她们自己。”）斯佳丽的困惑在于她在两个男人之间摇摆不定，一方面她对温文尔雅的“南方绅士”（阿希礼·威尔克斯）一往情深，另一方面她却对有胆有识的男人（瑞德·巴特勒）表现出了完全没有淑女形象的情欲。《乱世佳人》中最激动人心的冲突并不是南北战争，而是斯佳丽在情欲与虚荣之间的内心挣扎。

克拉克·盖博和费雯丽扮演了当时最为人觊觎的两个角色，在电影中可谓绝配。在批量生产完美榜样的电影界，他们两人都有着良好的包装。不过我们现在都了解到他们是多么叛逆：盖博是个酗酒的花花公子，他的电影公司不得



不帮助掩盖他的种种丑闻；费雯丽则是个神经兮兮、滥用毒品的美人，她让每个深爱她的男人心碎。他们在表演中都融入了自己的亲身经历、已经定型的品位和强烈的自我意识。镜头不会撒谎，透露出的东西往往比故事本身要多，因此镜头往往能捕捉到暗含性挑衅的眼神和好整以暇的肢体语言。让我们回顾他们在十二橡树野餐的初次相遇。瑞德“与斯佳丽都冷冷地、充满挑衅地盯着对方”，影评人蒂姆·德克斯评论道：“她注意到瑞德像在用目光扒光她的衣服：‘他看起来好像——好像他知道我赤身裸体的样子。’”

《乱世佳人》的中心情节是斯佳丽这位追求性冒险的女主角跌宕起伏的人生经历，而与之相对的是对“古老的南方”的审视，虽然观点有所偏颇但却饱含热情。与大多数历史史诗不同，《乱世佳人》对时光的流逝表达了真实可信的情感。影片从斯佳丽的视角分别展现了内战前、内战期间和内战后的南方风貌。斯佳丽自己就是个南方人，原书作者玛格丽特·米切尔也是。电影的片头词运用了冷静、毋庸置疑的假设表现其价值观：

“有一片骑士的土地，遍地棉花，人们称之为古老的南方。这个贵族的世界，折射出骑士时代最后的光彩。这里有最后的骑士和他们的佳丽，最后的奴隶主和奴隶。这一切只能在书中看到，因为他们不过是记忆中的一场梦幻，一个业已随风而逝的文明。”

没错。人们不需要询问南方黑奴是否也有着同样的想法。电影回避了一个尴尬的事实：种植园的上流社会是用奴隶的血汗买来的（比起奴隶制的种种罪行，影片更同情斯佳丽娇嫩小手上磨出的茧子）。但是起码影片为主要的非裔美国人角色赋予了慈爱的品质和复杂的人性。海蒂·麦克丹尼尔（Hattie McDaniel）饰演的妈咪是整个故事中最通情达理、最具有远见卓识的角色（在电影荣获的8项奥斯卡奖中就有一项属于她）。帕特福里·麦奎因（Butterfly McQueen）饰演的普里斯一角整体来讲不仅迷人而且还有点颠覆，尽管人们总是把她和这句台词联系在一起：“我对生小孩一窍不通。”

要知道，拍摄《乱世佳人》时，南方的法律中还没有废除种族隔离，而种

族隔离在北方也仍存在。专门有一处描绘 3K 党的场景，就是因为害怕冒犯那些属于 3K 党的政府官员。电影诞生时，世界的价值观与我们当今社会截然不同——当然，所有伟大的经典小说皆如此，比如荷马和莎士比亚的作品。假如《乱世佳人》是一部有着正确政治观的电影，那么就完全不值得拍摄，即使拍成了，也会非常不真实。

《乱世佳人》是电影摄制技巧的杰出代表，至今看来仍惊人地出色。影片前后邀请了多位导演。最初由乔治·库克尔（George Cukor）导演，因为克拉克·盖博不喜欢他，所以他被换下，由维克多·弗莱明（Victor Fleming）接替，但弗莱明得了神经衰弱，于是影片又移交给山姆·伍德（Sam Wood）和卡梅隆·孟西斯（Cameron Menzies）。实际上，制作人大卫·塞尔兹尼克（David O. Selznick）才是真正的导演，他可谓当时的斯蒂芬·斯皮尔伯格，深知吸引大批观众的关键因素是把通俗情节与一流的制片结合起来。《乱世佳人》中的一些镜头至今仍那么扣人心弦，包括亚特兰大被焚毁的画面、逃亡塔拉的场面和“死人街”的镜头——斯佳丽缓缓走近街道，摄像机渐渐拉远，直至观众看到整个南部邦联军队似乎都倒下了，伤痕累累、血迹斑斑。

影片中还包括华丽的视觉效果，这在当时十分受欢迎，因为多数导演都在追求平淡无奇的效果。让我们回顾影片开始的一个镜头，斯佳丽和父亲一起向庄园远眺，镜头拉远，我们看到两个人和一棵树的黑色轮廓嵌在他们身后壮丽的景色中。还有一处，亚特兰大被焚毁时，那些无情的火焰成为斯佳丽坐马车逃离的背景。

《乱世佳人》在影院重映了四次，分别是 1954、1961、1967（最终没能实现的“宽屏”版本）和 1989 年，现在 1998 年又一次重映。《乱世佳人》在未来也将长盛不衰，它是好莱坞艺术的瑰宝，是一座时代博物馆，收藏了对随风而逝的文明的怀恋愁绪——尽管这种文明已经逝去，但并没有被人遗忘。

（殷宴 译）



大幻影

Grand Illusion, 1937

除了其他的成就之外，让·雷诺阿（Jean Renoir）的《大幻影》还影响了后来两个著名的电影段落。在这部 1937 年的杰作中，我们可以第一次看到《大逃亡》（*The Great Escape*, 1963）里的挖隧道逃跑和《卡萨布兰卡》里为了激怒德国人而唱的马赛曲。甚至挖隧道的细节都一模一样——囚犯们把挖出来的土藏在裤子里，然后去操场活动的时候抖出来。

但如果《大幻影》只是后来某些影片的灵感来源，就不会在那么多伟大电影的列表上榜上有名了。这不是一部关于越狱的影片，也没有采取沙文主义的策略，它思考了欧洲文明旧秩序的分崩离析。那种认为两条战线上的绅士们都遵从相同行为准则的观点，可能永远都是上层社会多愁善感的幻觉。不管它是什么，都死在了第一次世界大战的战壕里。

被俘的法国贵族上校布瓦迪厄跟德国战俘营的司令官冯·豪芬斯坦说：“无论你我都不能阻止时间的流逝。”不久之后，这位法国人为了帮助狱友从戒备森严的德国城堡中越狱，跑去引开守卫的注意力。他逼着德国司令不情愿地向他开枪，两人在他临终的床前说了最后的几句话。布瓦迪厄告诉德国人：“我

不知道腹部中弹是这么疼。”德国人说：“我瞄准的是你的腿。”他几乎要流下眼泪。不久之后，布瓦迪厄说：“对于平民来说，死于战争是一个悲剧。但对于你我——这是一个解脱的好方法。”

布瓦迪厄明白而豪芬斯坦不愿承认的是新的世界属于平民。当欧洲的绅士们相互宣战的时候，世界也转移到另外一些人的手中。雷诺阿的电影标题“大幻影”指的是那种认为上层社会可以超然于战争之外的想法。德国司令无法相信他待如宾客的战俘们会试图逃跑。毕竟，他们保证过不会这么做。

扮演司令的是埃里克·冯·施特罗海姆，这是电影史上最著名的表演之一。甚至许多没看过电影的人都能认出负伤的王牌飞行员冯·豪芬斯坦的剧照，他的身体被护颈和背上的支架箍得紧紧的，眼睛透过单片眼镜斜视着周围。德·布瓦迪厄（皮埃尔·弗瑞斯内 [Pierre Fresna] 饰）来自古老的贵族家庭，他是个飞行员，之前在战争中被冯·豪芬斯坦自己驾着飞机击落。另外两个主要角色也是法国战俘：身为工人的马尔夏勒（让·迦本 [Jean Gabin] 饰）是正在兴起的无产阶级中的一员，而罗森塔尔（马塞尔·达里奥 [Marcel Dalio] 饰）是一位犹太银行家，讽刺的是他买下了布瓦迪厄家族已经负担不起的城堡。电影拍摄时二战的阴云正在不断聚拢，它用这些角色表明一战的课题会如何在而二战里进一步悲剧性地恶化。

雷诺阿传达的信息是如此犀利，以至于德国人占领法国的时候，首先没收的就是《大幻影》。宣传部长戈培尔公开声明它是“头号电影公敌”，并下令没收所有的原始底片。这部电影随后的历史能拍成一部《红色小提琴》（*The Red Violin*, 1998）那样的影片，其拷贝在暗中一次次穿过国界。许多年来，人们都认为底片在一次1942年的盟军空袭中毁于一旦。但根据斯图尔特·克拉文斯（Stuart Klawens）在《国家杂志》（*The Nation*）的报告，一个名叫弗兰克·亨索（Frank Hensel）的德国电影档案员把拷贝挑了出来，然后一位在巴黎的纳粹军官把它用船运往柏林。到了六十年代，当雷诺阿在监督一个“修复版”拷贝的汇集工作时，没有人知道关于原始底片的任何事情。他的素材来自于残存

的影院拷贝里最好的那些。其结果是，全世界迄今为止看到的版本都有点刮痕和模糊不清，还有笨拙的字幕嵌在里面。

与此同时，原始拷贝落到了占领柏林的俄国人手里，被他们运到了莫斯科的电影资料馆。克拉文斯写到，在六十年代中期一个俄国电影资料馆和法国图卢兹的资料馆交换了一些拷贝，其中就包括《大幻影》这一无价之宝。但由于许多其他拷贝尚存，并且人们不认为原版底片还在，所以这些底片又等了三十年的时间才被视若珍宝。上述这些意味着，现在全国上映的修复版《大幻影》是自其首映以来最好的版本了。由列尼·博尔格（Lenny Borger）配上的新字幕也得到了很大改善——“更干净也更清楚”，影评人斯坦利·考夫曼如是说。

这一拷贝给人的感觉像一部全新的电影。我们拥有的是一个令人耳目一新的版本，它突出了雷诺阿的视觉风格，突出了他用摄影机的微妙运动来拍摄较长的段落而不切镜头的出色技巧。在他父亲奥古斯特·雷诺阿（Auguste Renoir）的绘画中，摄影机温柔地引导着我们的眼睛穿过一个个构图。儿子的电影里有种安静的奢华，画面之间没有标点，没有突然的插入，只有平滑的展开。

在《大幻影》的开头，我们看见了豪芬斯坦在德国军官的一团混乱之中。他击落两架法国飞机，并下达了命令：“如果他们是军官，请他们来吃午饭。”马尔夏勒和布瓦迪厄后来被送往战俘营，在那儿遇到了已经是阶下囚的罗森塔尔。罗森塔尔家寄来的食物包裹给他们带来很大好处，让他们通常吃得比狱卒都好。还有挖地道的段落和著名的业余歌手演唱会那场戏。当战俘们看到一个穿着女人装束的男人走出来时，一切都陷入了沉寂，他们已经太长时间没有看见一个真正的女人了。

挖地道的工作中断了，因为战俘们被转移到别处去。几年之后，三位主要角色都被送到温特伯恩的战俘营，这是一个有着无法攀登的高墙的城堡。豪芬斯坦由于背伤无法再执行飞行任务，为了继续留在军中服务，他自告奋勇成为温特伯恩的司令官。他很严格，但也很公正，仍然受到阶级忠诚这样的想法的欺骗。

作为一个被浪漫化的骑士精神和友谊观念所迷惑的人，施特罗海姆在这几场戏里给人留下无法磨灭的印象。他的表演感人至深。这是两个伟大导演之间的合作，一个来自默片时代，另一个正在成为有声片的大师。他的表演甚至比看起来还要好：观众认为埃里克·冯·施特罗海姆是个德国人，但他的出身一直笼罩着神秘的疑云。施特罗海姆 1885 年出生于维也纳，到了 1914 年已经在好莱坞跟着 D. W. 格里菲斯工作，但他什么时候移民去美国的（并在名字里加上一个“冯”）？雷诺阿在回忆录里写到：“施特罗海姆几乎不会说德语。他必须像个学外语的小男孩一样学习他的对白。”

逃出城堡监狱的段落引出了布瓦迪厄和豪芬斯坦之间感人的临终告别，这是电影里最令人感动的场面。然后我们加入了工人马尔夏勒和银行家罗森塔尔，跟他们一起试图徒步穿过德国的领土去另一个国家。一个农场的寡妇给他们提供了庇护所，她在马尔夏勒身上看到了安全感。也可能雷诺阿在此处轻声地告诉我们，敌对双方真正的阶级联系只能发生在工人之间，而不可能是统治者。

让·雷诺阿生于 1894 年。我把他列为半打最伟大的导演中的一个，他的《游戏规则》（*Rules of the Game*, 1939）甚至比《大幻影》享有更高的赞誉。他参加了一战，随后迅速回到巴黎并进入了电影业。在他最好的电影里，每个镜头都表现出对角色的观察和同情，几乎没有一个机位的选择是纯粹为了效果，而不首先想想哪里是观察角色的最佳位置。

雷诺阿在四十年代去了美国，拍了几部好莱坞电影，著名的有福克纳编剧的《南方人》（*The Southerner*, 1945）。在五十年代他开始独立制作，拍了改编自鲁莫·戈登（Rumer Godden）的加尔各答故事的《大河》（*The River*, 1951）。在漫长的退休生涯里他一直是年轻的电影人和影评家关注的对象，他们觉得雷诺阿像他父亲的某幅印象主义绘画里的祖父一样阳光。雷诺阿死于 1979 年。如果他知道即使在那时《大幻影》的原始底片也在图卢兹等着被发现的话，一定会非常高兴的。

（周博群 译）

贪婪

Greed, 1924

埃里克·冯·施特罗海姆 (Erich von Stroheim) 的《贪婪》就像米罗的维纳斯一样，尽管丢失了几个创作者认为极其关键的部分，还是被称赞为经典。它不幸的历史为人所熟知。冯·施特罗海姆的原版电影长度超过九个小时。删减、删减、再删减之后，上映时只剩 140 分钟左右，这个版本是他自己不认可的——并且引发了一场和路易·B. 梅耶的较量。正是这一版本经常被票选为有史以来最伟大的电影之一。

《贪婪》的灵感来自自由弗兰克·诺里斯 (Frank Norris) 创作的小说《麦克提格》(McTeague)，故事关于一个酒鬼矿工的粗俗而单纯的儿子，他跟一个庸医学习牙科，搬去了旧金山，娶了一个吝啬的女人为妻，最后在死亡谷里倒在跟自己抢女人和彩票奖金的竞争对手身旁。这个凄凉而讽刺的故事是为咆哮的二十年代¹ (Roaring '20s) 量身定做的，梅耶和他的米高梅新同事埃尔文·萨尔伯格都不认为观众会想看它——绝不会花九个多小时的时间。

1 “咆哮的二十年代”专门用来形容美国二十世纪二十年代一片欣欣向荣大发展的景象。

冯·施特罗海姆是个纪律严明的人，一身普鲁士军官的打扮和派头，还带着单片眼镜。对他来说，双方的对立就像一场如影随形的诅咒。在萨尔伯格之前任职的环球公司，冯·施特罗海姆的《情场现形记》(*Foolish Wives*, 1922)被剪掉三分之一，萨尔伯格还把他从下一部电影《旋转木马》(*Merry-Go-Round*, 1923)里开除了。他逃到米高梅拍了《贪婪》，耗资七十五万美元，历时一年之久，结果却赶上萨尔伯格调去那里并要求剪掉更多的戏。

现在活着的人里已经没人看过原始版本了，但一个旧金山的戏剧评论家伊德瓦·琼斯(Idwal Jones)出席过制片厂内部的首映。放映从上午十点开始一直继续下去，没有午餐时间或其他任何休息。冯·施特罗海姆从头到尾一丝不苟地坐在那里，成了其他人的榜样。琼斯是导演的朋友，但他对那次经历的描述并没让我们嫉妒。他挺喜欢那些单独的部分，只不过它们实在太多：“可以说每段情节都被完全地展开，书中的每个逗号都被放进去了。”他注意到冯·施特罗海姆“崇拜现实主义近乎一个抽象的理想，更甚于其他人对财富和名誉的崇拜，为了实现它也受了更多的苦”。

电影确实非常现实主义。开始的段落就是在诺里斯写到的金矿里拍摄的；金矿为了拍片而专门重开。旧金山的牙医办公室并非布景，而是一个真实的两层楼办公室，直到现在依然存在。冯·施特罗海姆本来可以在棕榈泉市的外面拍沙漠戏，但却坚持在死亡谷华氏120度的高温下实景拍摄；摄影机必须用冰毛巾来降温。有些成员造了反，其他人怨声载道。冯·施特罗海姆和自己的手枪睡在一起，当他的两位演员在拍摄死亡挣扎那场戏的时候，他尖叫道：“打呀！打呀！去恨你的对手！就像你们恨我一样！”

包括上述在内的许多回忆都出现在托马斯·奎因·柯蒂斯(Thomas Quinn Curtis)的一本关于施特罗海姆的书里。作者柯蒂斯是导演长期的朋友，直到最近还在做《巴黎先驱报》的影评人。他回想起曾经有一次在巴黎和路易·B.梅耶共进午餐，后者告诉他自己是怎样跟施特罗海姆斗争的。当天晚上，柯蒂斯和导演本人吃了饭，他说“梅耶讲的完全准确”。两人的斗争始于施特罗海



姆拿起手套，傲慢地准备走出那位大腕的办公室。梅耶说：“我估计你把我看成一个小下等人。”施特罗海姆说：“下等人都不如。”梅耶狠狠地给了他一下，施特罗海姆摔出办公室的门跌倒在地上，手里还抓着手套和拐杖。他对梅耶的秘书说：“你看，我手里拿着东西。”

为什么他们脾气如此火爆？部分是因为在梅耶眼里，一大笔钱被挥霍在无法上映的电影上。但同时也因为电影对人性的观点是如此的尖酸刻薄而愤世嫉俗。麦克提格（吉布森·高兰德 [Gibson Gowland] 饰）是个庸医，他爱上了坐在自己的椅子上被氯仿麻醉的特里娜（萨苏·皮茨 [Zasu Pitts] 饰），然后俯身去闻她头发上的香水味。特里娜是个吝啬鬼，在下雨天都舍不得给丈夫五分钱的公交车费，还把她的硬币擦得油光发亮。特里娜原来的追求者马库斯（吉恩·赫肖特 [Jean Hersholt] 饰，那个人道主义奖就是以他命命名）基本上把她给了麦克提格，但在她赢了彩票之后又想让她回来。麦克提格和特里娜很有可能发生了婚前性行为，在1925年这还是一桩丑闻。（情况主要取决于一条写着“啊！啊！” [Please! Oh, please!] 的字幕卡片。她是在发出邀请还是拒绝 [please do, or please don't] ?）

《贪婪》遗失的那七个小时被称为电影界的圣杯。很明显，有人为了从中提取硝酸银而销毁了它们。残留的电影在二十年代有一场体面的上映，后来被默片历史学家凯文·布朗罗（Kevin Brownlow）修复了，正是这一版本被视为杰作。现在，修复专家里克·施密特林（Rick Schmidlin）对电影素材进行了一项野心勃勃的全新处理，他发现了一个珍贵的收藏，里面有记录拍摄过程的静态照片，以及一本长达三百三十页并失踪已久的施特罗海姆原始拍摄剧本。他把这些材料和幸存的底片剪辑在一起，做出一个四小时的版本。此版本在TCM频道首映，之后也会发行影碟。

比较两个版本，我们可以看到米高梅削减的不仅是长度，还有片中一本正经的气氛。在两人交往之初，麦克提格和特里娜会搭城际铁路去乡村。他们站在火车站里，特里娜的字幕在简短的米高梅版里写着：“这是几周来头一天没下雨。

我觉得散会儿步可能会很不错。”而在施密特林根据拍摄剧本重建的版本里却是：“我们过去坐在下水道上吧。”于是他们就这么做了，走到窨井盖上坐了一会。

《贪婪》的原始版本也许是更让人哀悼而非思念的杰作，电影的长度达到某个时间点之后观众就会开始坐立不安。甚至施特罗海姆的朋友琼斯都想知道它是否能够通过类似“分期付款的方式”上映，他还想到“德国教授在练成铁臀功¹之前是怎样年复一年地坐在那里”。看了两个版本后，我个人的感觉是电影爱好者会想从熟悉的140分钟版开始（毕竟也是一次美妙的体验）。如果他们的好奇心被撩起来了，再去看施密特林版来了解他们错过了什么。

幸存的《贪婪》是一次毫不妥协的自然主义实践，它捕捉了美国新城市里粗糙的工人阶级生活，这里的沙龙同时也做客厅用。在麦克提格的困境中有种真实的辛酸，最后他可能成为双重谋杀犯，但本质上却有温和而单纯的灵魂。施密特林重建了米高梅剪掉的一场戏：麦克提格为约会购买剧院的门票，他想要剧院右边的位置。卖票人问：“你要面对舞台还是观众？”“离鼓远的那边”，麦克提格困惑地回答。在他明确意识到这人在耍他之后，他爆发出一阵怒火。

这是一个只想做牙医，只想闻一闻特里娜的芳香的男人，最后却暴尸于死亡谷。他做的最后一件事是放走自己的宠物金丝雀，小鸟扑扇了两下翅膀，结果也死了。怪不得梅耶和萨尔伯格认为爵士时代还没有准备好接受这部电影。

（周博群 译）

1 此处原文为德语词“sitzfleisch”，作者在其后给出了英文翻译，此处将两者合并。



一夜狂欢

A Hard Day's Night, 1964

在1964年9月上映时,《一夜狂欢》是一个成问题的电影,因为它采用了摇滚音乐片这样声名狼藉的形式。披头士乐队已经成了公众现象(七千万观众收看了有他们出场的“埃德·苏利文秀”),但他们还不是文化上的偶像。许多影评人去看了电影,也做好了屈尊俯就的准备,但却发现不能一笑置之:《一夜狂欢》是如此的欢快和新颖,即便是早期的影评也承认它很特别。三十多年之后,它既没有衰老也没有过时,不仅超越了自己所处的时代和类型,甚至超越了摇滚乐本身。它是电影史上洋溢着生命活力的里程碑之一。

在1964年,我们眼中的“六十年代”其实还没有脱胎于五十年代的余烬。这部电影可能首次奏响了新时代的音符——也就是一开始乔治·哈里森的新十二弦吉他上弹出的和弦。影片里的中性打扮产生了巨大影响,成千上万的年轻人进入电影院时留着短发,随着电影的发展他们的头发开始长长,一直到七十年代前都没有再剪过。

从一开始,《一夜狂欢》就明显和那些以猫王及其模仿者为主角的摇滚音乐片不是一类。它聪明伶俐,无法无天,不把自己当回事。电影由理查德·莱

斯特 (Richard Lester) 拍摄剪辑, 震撼人心的黑白影像和半纪录片风格拍下了大男孩们生活中的一天。披头士成员的个性渗透其中, 他们的俏皮话似乎并不把自己的星途放在眼里。在一个记者招待会上, 有人问林戈: “你是个现代主义者 (mod)¹ 还是个摇滚乐手 (rocker)? ” 他回答: “我是个笑话别人的人 (mocker)。”

音乐方面, 当五十年代摇滚的推动力日益稀薄的时候, 披头士代表着一次突破和解放。电影里充满了了不起的歌曲, 比如《我应该更清楚》、《不能为我买到爱》、《我想成为你的男人》、《我爱的一切》、《能和你跳舞就很开心》、《她爱你》和包括片头曲在内的其他一些。列侬和麦卡特尼受斯塔尔一句话的启发, 一夜之间写下了这些歌。

披头士明显缺乏管教。早于他们的摇滚明星都受过经理的训练, 猫王像个乖孩子一样尽职尽责地在访谈里回答着问题。而披头士成员尽管有整齐划一的外表——差不多的发型和衣着——但他们用充满个性的对话颠覆了外表的相似, 所以很容易认出约翰、保尔、乔治和林戈分别是谁。阿伦·欧文 (Alun Owen) 的剧本获得了奥斯卡奖提名, 他在原稿中创作了许多短小的俏皮话, 以防披头士们不会表演。但他们有种与生俱来的天赋, 于是阿伦又写了新的东西来发掘这种特质。它们才是一流的作品。

《一夜狂欢》所激发的最有力的品质就是自由, 留长发只是其表面上的标志。隐藏在背后的主题是披头士不愿服从已经得到确立的类型。(关于“已经得到确立的类型”, 可以参看五十年代保守的中产阶级传统价值观。) 尽管他们的经理 (诺曼·罗辛顿 [Norman Rossington] 饰) 试图控制他们, 尽管电视导演 (维克托·斯皮奈蒂 [Victor Spinetti] 饰) 对他们在现场直播节目里的即兴行为感到抓狂, 披头士们还是我行我素。比如林戈陷入思绪中, 离开演播室无目的乱逛,

1 Mod 是 modernist 的缩写, 一种起源于英国伦敦的亚文化。始于五十年代晚期并于六十年代早期和中期达到顶峰, 包含有各种时尚和流行音乐的元素。

被他撂在身后的录音任务只得一直等着他回去。还有当大男孩们从“工作”中解脱出来的时候，他们在一大片开阔地里像小孩子一样跑来跑去。这一场面很有可能逐渐变成六十年代公园里那些恋爱集会（love-in）、自由集会（be-in）¹和其他行为艺术。

若一部电影有着惊人的原创性，其影响会波及许许多多的影片，以至于有时你很难看出最早的那部新在什么地方。戈达尔《筋疲力尽》（*Breathless*, 1960）里的跳接后来出现在几乎每一部电视广告里。特吕弗的《四百下》结尾处凝固的画面成了陈词滥调。理查德·莱斯特在《一夜狂欢》里的创新也变为耳熟能详的事物。但由于它的风格、主题和明星之间特别相称，这部电影并没有过时。片中洋溢着四个音乐家的兴奋之情，他们正玩得高兴，也很清楚自己处于创造力的巅峰时期。

1964年的电影比现在更温顺。好莱坞的大制作拥有上百人的拍摄班子和摩托车大小的迈克尔牌摄影机（Mitchell camera）。导演们使用传统的电影语法，有主镜头、交叉特写、插入镜头、二次定场镜头（re-establishing shots）、叠化和淡入淡出。演员被置于小心翼翼的构图之中。但秘密已经不小心泄露出来，约翰·卡萨维茨这样的导演开始拍貌似纪录片的剧情片。他们用轻便的16毫米摄影机，手提摄影，构图混乱，看起来就像从真实生活里截取的片段。

莱斯特在这一传统中汲取了营养。1959年他拍了《跑跑跳跳停停的电影》（*The Running, Jumping and Standing Still Film*），用了彼得·塞勒斯（Peter Sellers）和斯派克·米利甘（Spike Milligan）等演员。这部影片也是手提摄影，有无政府主义色彩，看起来傻乎乎的，其中包含的精神影响了《一夜狂欢》。莱斯特之前拍过纪录片和电视广告。他可以迅速而潦草地完成工作，也知道自己非如此不可，因为他的预算只有五十万美金。

电影一开始，披头士在疯狂歌迷的追赶下试图登上一辆火车。莱斯特给这

1 恋爱集会和自由集会都是六十年代嬉皮士的活动方式，属于“反文化”（counterculture）的一部分。

个段落带来惊人的能量：我们能感受到歌迷的歇斯底里和披头士的兴奋，配合着片头曲交叉剪辑在一起（第一次有电影在片头这么做），用来暗示歌曲和狂热的殷勤是同一枚硬币的两面。其他的场景借鉴了同样的纪录片外观，很多镜头似乎都是即兴创作，尽管只有一小部分实际如此。

《一夜狂欢》里的技术并不是莱斯特的发明，但他博采众家之长，形成一套极具说服力的电影语法，影响了许多其他的影片。今天我们在电视上能看到快速剪接、手提摄影、在跑动中对移动对象的采访、快速交叉的对话片段、纪录动作下的音乐以及所有其他现代风格的商标，这些都是《一夜狂欢》的子孙后代。

电影的剪辑非常紧凑，几乎没有哪个瞬间放慢了速度。但尽管优秀的片段如此之多，还是很容易挑出最好的：披头士唱《她爱你》的那场音乐会。这是所有电影里最持久的高潮段落之一。披头士表演的时候，莱斯特明确地表现出他们乐在其中——演唱时面带微笑——并在他们和观众短暂的镜头之间交叉剪辑。大多数观众是女孩，她们在整首歌过程中一刻不停地尖叫、哭喊、跳上跳下、呼唤着他们最喜欢的成员的姓名。她们制造的疯狂是如此激情澎湃，以至于这么多年后仍有煽动性的力量。（我最喜欢的观众是那个眼泪汪汪的金发小姑娘。她在极度的喜悦中浑然忘我，泪水顺着面颊流下来，嘴里大声喊着“乔治！”）

披头士和《一夜狂欢》的纯真当然没法持久。等待着他们的是作为史上最流行乐队的巨大压力，和神秘的东方之间的调情，乐队的分道扬镳，六十年代以来毒品的副作用，还有约翰·列侬的死。披头士会经历一个漫长的夏季，一个幻想破灭的秋季和一个悲剧性的冬天。但是，春天的时光是多么可爱啊。它全都包含在一部电影里。

（周博群 译）

篮球梦

Hoop Dreams, 1994

《篮球梦》讲述了市中心两个渴望成为职业篮球手的孩子的故事。在电影的某处，故事陷入了停顿，其中一位的母亲直接对着摄影机表达自己的看法。

“你们知道我是怎么活的吗？”希拉·阿吉（Sheila Agee）问到，“我的孩子怎么撑过来，以及他们过得怎么样？有时候真可以逼得人去狗急跳墙。”

没错，我们对此好奇过。她的家庭靠每月 268 美金的接济生活，当儿子阿瑟长到十八岁，他的 100 美金就被扣除了，尽管那时他仍在上高中。他们的煤气和电在冬天停止了供应，家里用露营的灯笼来提供照明。

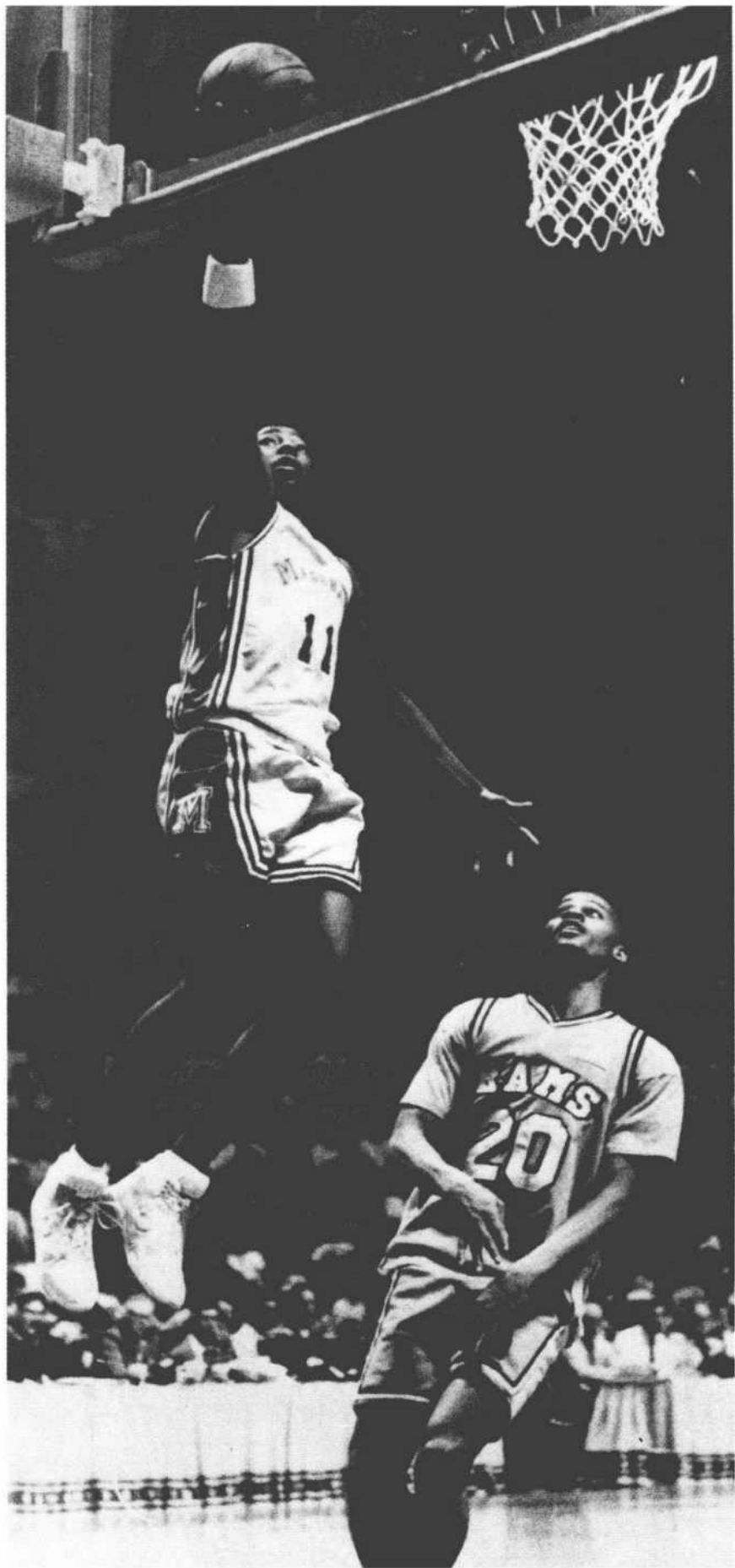
如果没有来自威斯特切斯特郊区的圣约瑟夫学校的转换学分，阿瑟就无法从芝加哥的马歇尔高中毕业。前者录取了他又让他辍了学，而且不还清欠下的 1300 美元学费就不发放成绩单。这就有了讽刺意味，因为如果不是星探在篮球场上发现了阿瑟，并提供给他奖学金，这笔欠款就不会出现。有钱的学校去市区并不是为了帮助有价值的学生，而是为了发掘优秀的篮球手。如果他们没有为学校得分，就被扔回池子里去。但紧接着就是偿还的时候了。阿瑟在马歇尔

成了明星，把他们捧到全州第三的位置。圣约瑟夫在最终决赛时很早就被淘汰出局。而另一个被学校招募的八年级学生威廉·盖茨（William Gates）因为受伤错过了几个月的比赛。当阿瑟在州半决赛的赛场上为伊利诺伊大学打球时，盖茨和他的教练吉恩·品加托尔（Gene Pingatore）只能坐在观众席里。

没有哪位剧作家敢于写这样一个故事，它既是戏剧又是通俗剧，其中包含着愤怒和催人泪下的片段。《篮球梦》有着体育纪录片的形式，但在这条道路上它逐渐变成一场揭发，变成一个关于美国生活的令人心碎的故事。最开始，制作者打算拍一部三十分钟的电影，反映一些八年级学生被从市中心的篮球场招募到郊区的学校去打篮球的事情。他们的影片最终横跨了六年的时间，包含了250个小时的底片，并获得了他们无法预料的回报。

电影开始不久，我们看到年轻人早晨五点半起床，花九十分钟的时间去郊区。其中一个谈论着圣约瑟夫以及它的“花和地毯”。从一开始，威廉·盖茨就比阿瑟·阿吉（Arthur Agee）更有天赋。作为一名新生他就在大学代表队里成了明星，当时阿瑟还在新生队里打球。威廉行动迅速，才华横溢，充满自信，品加托尔把他和自己对伊赛亚·托马斯的伟大发现相提并论，后者是同样被圣约瑟夫招募的NBA球星。两位学生来到学校都就读于四年级，但盖茨很快赶上了差距，这说明问题出在他家附近的学校身上。而阿瑟在课堂和球场里的进步都比较缓慢。他笑着说：“教练不停地问我‘你什么时候长大？’”他最终被淘汰出球队，失去了他的奖学金，并在两个月后进入了马歇尔中学。

盖茨看起来星途坦荡，但却受了伤。在初中时他的韧带接受过治疗，移除了裂开的软骨。可能他过早地回到了比赛场上，结果再一次把自己弄伤了。盖茨失去了信心。与此同时，就读马歇尔的阿瑟终于在比赛中变得更加成熟，并把他的球队领入一个辉煌的赛季。但聚光灯仍然打在盖茨身上。他参加了耐克公司在普林斯顿举办的全美夏令营，在那里著名的教练（乔·梅耶 [Joey Meyer]、鲍比·奈特 [Bobby Knight]）仔细地观察了有前途的准明星们，迪克·维塔爾（Dick Vitale，一个作秀分子）和斯派克·李（一个尖锐的现实主义者）



给他们开讲座。而就在同一个夏天，阿瑟却为了每小时 3.35 美元的报酬在必胜客打工。接下来就到了高年级，阿瑟把他的球队带到全州的决赛场上。

两位年轻人都进入了大学。盖茨尽管有伤在身，也收到了马奎特(Marquette) 承诺四年奖学金的录取，即使他再也不能打球了。他接受了这一邀请。而分数徘徊在边缘的阿吉最终进入密苏里矿区大专 (Mineral Area Junior College)。校园里有八名黑人学生，其中的七人都是篮球手，他们住在同一个房子里。如果他的分数够好，就能以此作为跳板进入四年制的大学（他确实这么做了）。

电影里的体育故事发展出冒失的悬念，但其真正核心包含了拍摄于市中心的家庭、球场和教堂的场景。在父亲们身上发展出相互平行的戏剧：阿瑟的父亲二十年之后离开了家，跟毒品搅在一起，蹲了一阵监狱，然后又回来，并在周日仪式中唱出了自己的誓言，但并没怎么赢回儿子的信任。威廉的父亲许多年没有出现在电影里，他开了一间汽车修理库，在跟儿子偶尔的会面中表现得很友好。母亲是两个家庭中的核心角色——另外，我们也能短暂地瞥见一个给予鼓励和帮助的大家族网络。

我每次看《篮球梦》，最后都会认为阿瑟的母亲希拉是电影的女主角。在影片的发展过程中，丈夫弃她而去并惹上一身的麻烦，而她患有慢性的背痛，丢掉了自己的工作并依靠福利生活，阿瑟也在圣约瑟夫辍学了——紧接着，电影令人震惊地告诉我们她作为一名助理护士以全班的最高分毕业了。

在影片的某些片段里，摄影机只是不动声色地观察着，而我们得出了自己的结论。其一是阿瑟和他的父母去圣约瑟夫中学要成绩单的时候，他们获知自己必须有一套偿还计划。一名学校官员说到：“学费提供了我们 90% 的经费来源。”话虽如此，学校最初录取阿瑟的时候却并不是为了学费，而是为了寻找一名篮球运动员。当它想要的运动员泡汤的时候，应当有足够的气量来免除阿瑟欠下的债。

品加托尔教练和学校参与了一场阻止电影上映的诉讼官司。片中的学校显得势利又冷漠，但《篮球梦》反映出整个美国而不仅仅是圣约瑟夫的真实现状。

至于品加托尔，我觉得他看起来还行。他自己也梦想着发现另一个伊赛亚·托马斯，也希望获得胜利。记录表明品加托尔是一位优秀的教练。尽管他似乎过分热切地盼望威廉在伤后回到赛场，还是给他提出了中肯的建议。威廉告诉电影的制作人体育对教练来说就是一切，但我做了两年高中体育的报导却从来没有遇到不是这样的教练。跟威廉说再见之后，品加托尔发现“一个人走出门，另一个人又进来。不过如此而已”。这里面有种悲伤的诗意。

电影由导演斯蒂夫·詹姆斯（Steve James）、摄影师彼得·吉尔伯特（Peter Gilbert）和剪辑师弗雷德里克·马克思（Frederick Marx）组成的小组制作。他们在一个非同凡响的机会和运气的交叉点获得了很多好处。开始的时候，他们不可能知道阿吉和盖茨的经历将会多么完美地产生出最终的故事。多年以来，在他们的进度里都有更新。威廉为马奎特打了四年球之后毕业，他在做社会工作的同时负担妻子大学教育的学费，然后打算回到法律学校去。阿瑟去阿肯萨斯州队打了两年，又从事了一些电影表演的工作，成立了一个基金会帮助市区内的孩子上大学。两个人都没有进入NBA。（在每年五十万个打高中篮球的孩子们中间，只有二十五个能做到。）但他们的篮球梦确实美梦成真了。

（周博群 译）



生之欲

Ikiru, 1952

老人知道自己即将死于癌症。在酒吧里，他告诉一个陌生人他有钱去“好好享受时光”，但却不知道该怎么花。陌生人把他带到城里的赌场、舞厅和红灯区，最后来到另一家酒吧。酒吧里的钢琴艺人问他们要点什么曲子，老人点了“光阴短暂——去恋爱吧，少女”，外套和帽子还穿在身上。

“哦，对，一首二十年代的老歌。”弹钢琴的男人说。但他演奏了，而老人开始唱歌。他声音温柔，几乎不动嘴唇，但整个酒吧安静下来，舞会女孩和醉醺醺的上班族在这一刻被带入一场关于他们自己短暂生命的白日梦。

此情此景差不多发生在《生之欲》的中间。这部1952年的黑泽明电影讲述了一个公务员的故事，他在东京市政厅工作了三十年，从来没做出任何成就。渡边先生已经成了他那个部门的主管，坐在办公桌上两叠文件的中间，背后是放着不计其数的其他文件的架子。他的助手们坐在他两边的长桌子上，来来回回地传递着文件。从来没有什么事情被最终决定下来。他的工作是处理市民的抱怨，但他实际的工作是把小橡皮图章盖在每份文件上，以此表示他已经处理过了。

电影的第一个镜头是渡边胸腔的X光片。“他有胃癌，但自己还不知道，”一个叙事的声音说，“他只是在生活中漂过。实际上，他几乎不算活着。”X光片逐渐淡入成他的脸——这张悲伤、疲惫而极为平凡的脸属于演员志村乔。他在十一部黑泽明电影以及许多其他人的电影里扮演普通人，这个角色以看起来什么都没表现的方式表现了他的特征。

在医生的办公室里有一场可怕的戏。另一位病人不假思索地喋喋不休；他是个毁灭信使，准确地描述了渡边的症状并把它们归于胃癌。“如果我说你想吃什么就吃什么，”他说，“那说明你只剩不到一年了。”当医生说了跟预言中完全相同的话时，老公务员转过身去背对着房间，因此只有摄影机才能看见他，他看起来完全被遗弃了。

黑泽明刻意用低调的节奏开始他的故事，尽管结尾处灯光熄灭时有汹涌的情绪。在一场每次都能震撼我的戏中，渡边回到家，哭着躲进被子里，与此同时摄影机摇上去拍下了渡边在职二十五年后获得的奖状。

必须去死这件事并不那么糟糕。更糟糕的是他从来没有活过。他对酒吧里的陌生人说：“我没法去死——我不知道这些年来自己一直为什么而活。”他从不喝酒，但现在却在喝：“这昂贵的米酒是对我迄今为止的生活的抗议。”

他在办公室的休假日复一日地继续着。最后一个想辞职的年轻女人找到了他，让他给自己的文件盖章。他邀请她留下来跟自己待一天，两人一块去了弹球厅和电影院。女人告诉渡边自己给办公室里每个人起的小名，还说渡边的小名是“木乃伊”。她害怕自己冒犯了他，但是没有：“我为了自己的儿子而变成一个木乃伊，但他并不感激我。”

女人鼓励他去看自己的儿子。可是当他试图告诉儿子自己的病时，儿子打断了——坚持要在老人把钱浪费在女人身上之前得到自己应有的财产。后来，渡边最后一次跟女人出门时，告诉她自己年轻时有一回以为就快淹死了。他说：“我的儿子在很遥远的某个地方——就像我快要溺死时父母也远在他方。”

“Ikiru”这个词一直被翻译成“活下去”。在沉入绝望深渊的漫长旅途中的

某处，渡边决心死前至少完成一件有价值的事。作出这一决定时，他正在一家餐馆里和年轻女人说话，后面的房间里上演着一场庆祝活动。他离开的时候，那个房间里的女孩为朋友唱着“生日快乐”——在某种意义上说她们是在歌颂渡边的重生。

一群女人在办公室之间被支使来支使去，她们为了家附近的一个死水池提出抗议。渡边成了疯子，他亲自把文件从一个办公室送到另一个办公室，下定决心要在死前看到荒废的土地上建起一座儿童公园。所有这些都引向了渡边最后的胜利，它出现在电影史上最好的结束镜头之一中。

表现他努力的场景并不依时间顺序出现，而是作为闪回出现在葬礼仪式上。渡边的家人和同事聚在一起回忆他，他们喝了太多的酒，最后说了太多的话，试图去解开渡边的死亡以及死前行为之谜。在此我们能看到电影的真正内涵。一个男人做好事努力会启发、迷惑、激怒，或挫败那些不能身临其境的人，他们只能在外围经由自己未经省察的生活来观察。

我们这些人追随了渡边最后的生命旅程，却被迫回到活人的世界，回到性恶论和闲言碎语之中。我们在心里催促着幸存者换种方式思考，去获得与我们相同的结论。这也是黑泽明实现其最终效果的方式：他不让我们成为渡边决定的见证人，而是其传道者。我觉得，只有为数不多的电影能够实际上启发某人去改变生活，而《生之欲》就是其中之一。

黑泽明 1952 年拍了这部电影，当时他四十二岁（志村乔才四十七）。《生之欲》就在同样以志村乔为主角的《罗生门》（*Rashomon*, 1951）和《白痴》（*The Idiot*, 1952）之后。再往后就是广受欢迎的经典《七武士》和其他像《战国英豪》（*The Hidden Fortress*, 1958）这样的武士电影（后者影响了《星球大战》里的 R2D2 和 C3PO 这两个角色）。电影在 1960 年之前都没有到国际上发行，可能因为人们觉得它“太日本化了”，但实际上它属于所有人。

我第一次看《生之欲》是在 1960 或 1961 年。之所以看它是因为它出现在一个校园展映系列中，票价只需二十五美分。我坐在那里两个半小时，完全

被渡边的故事所包围。后来我在一堂课上写了一篇关于它的文章，那次布置的题目是苏格拉底说的“未经省察的生活不值得过”。这么多年来，我大概每五年就会重看一次《生之欲》，每一次它都令我感动，引我深思。我的年纪越大，渡边看起来越不像一个可怜的老头，而更像是我们每一个人。

(周博群 译)

美好人生

It's A Wonderful Life, 1946

《美好人生》碰到的最好的也是最糟的事情，就是它失去了版权保护，落入公共领域。这部电影的版权失效了，因此任何一部电视台都能获得一份拷贝，想播出多少次就播出多少次，不用花任何成本。结果在过去的十年里，人们重新发现了卡普拉这部曾被遗忘的影片，并把它作为圣诞节的传统片目。在20世纪七十年代，PBS电视台首次用小镇英雄乔治·贝利的传奇来对抗其他电视台昂贵的假日特别节目网。让电视节目导演普遍感到吃惊的是，欣赏《美好人生》的观众逐年增加，一直到现在，许多家庭都每年定期重看这部电影。

奇妙的是《美好人生》多少年来一直魅力不减。它是那种永葆青春的电影之一，就像《卡萨布兰卡》和《第三个人》一样随时间的流逝而不断增色。有些影片尽管很好，但只能看一遍。当我们知道结尾如何之后，它们的吸引力和神秘色彩就烟消云散了。另一类影片可以看无数次，就像伟大的音乐一样，对它越熟悉反而越觉得好。《美好人生》属于后者。导演弗兰克·卡普拉（Frank Capra）和他的明星詹姆斯·斯图尔特（James Stewart）都将其列为最爱。

电影就像一则强烈而基本的寓言，一个倒过来的《圣诞颂歌》¹：后者是幽灵给一个吝啬的老人展示欢乐的场景，而《美好人生》的主角则一头栽入绝望之中。他就是乔治·贝利（斯图尔特饰），一个从没有走出他宁静的出生之地贝德福德镇的男人。年轻的时候，他梦想着可以抖掉鞋上的尘土去远方云游，但一桩接一桩的事情让他无法脱身——特别是对自己家族的储蓄贷款社负有责任。只有这个机构能让贝德福德镇免受本地贪婪的银行家波特先生（莱昂内尔·巴里摩尔 [Lionel Barrymore] 饰）的侵害。

乔治和高中时代的恋人（唐娜·里德 [Donna Reed] 饰，这是她第一次演主角）结了婚，安定下来并组建了一个家庭。他帮助本地一半的穷人买房子，让他们也可以有自己的家。接着，乔治健忘的舅舅（托马斯·米切尔 [Thomas Mitchell] 饰）在圣诞期间把银行基金弄丢了，邪恶的波特终于要奸人当道了。乔治失去希望，开始变得怨毒（甚至他的脸色都阴沉了，尽管在彩色版中看起来依然和善而红润）。他绝望地站在一座桥上考虑自杀，这时一个名叫克莱伦斯的二级天使（亨利·特拉弗斯 [Henry Travers] 饰）给他看贝德福德镇如果没有他会是什么样。

弗兰克·卡普拉从未打算把《美好人生》拍成一部“圣诞电影”。这是他在二战中服役归来的第一部作品，他想拍些特殊的东西——一次对美国普通公民的生活和梦想的歌颂，这些人尽其所能地依靠自己和邻居来行善。拍这部电影之前，卡普拉已经制作了一系列优秀的代表一般群众的寓言式影片（《一夜风流》 [It Happened One Night, 1934]，《迪兹先生进城》 [Mr. Deeds Goes to Town, 1936]，《史密斯先生去华盛顿》 [Mr. Smith Goes to Washington, 1939]，《浮生若梦》 [You Can't Take It With You, 1938]），并因此成为好莱坞上世纪三十年代的平民诗人。当他在菲利普·凡·多伦（Philip Van Doren）的故事里找到

1 《圣诞颂歌》是狄更斯的一则短篇小说。故事讲述一个吝啬鬼在圣诞夜碰到了幽灵，并逐渐明白自己因为昔日的所作所为而失去了的美好生活。



《美好人生》的点子时，前者已经在制片厂的架子上蒙尘许久。

斯图尔特也刚回到文明世界，电影对他来说是一次再度与卡普拉合作的机会，之前他曾为后者扮演过史密斯先生。按卡普拉的标准看，两人的这次配合有点阴暗和反常规。与他战前影片的乐观主义相对，《美好人生》表明了事情可能会变得很糟。好莱坞的预告片明显不是在为实际拍出的影片做广告，而是在宣传制片厂希望电影拍成的样子。这段预告片强调了斯图尔特和唐娜·里德的恋爱，贬低了电影传达的信息，而回避了它的阴暗面——但是电影在票房上没有大获成功，几乎差一点就要被遗忘了，直到其拷贝开始在公共领域流行起来。

电影的阴郁气氛给人如此强烈的印象，以至于那些轻快的场景可能会被忽略——比如高中舞会的滑稽剧，舞池的地板裂开露出下面的游泳池，斯图尔特和里德跳着吉特巴舞，一不小心直接掉进了池子里（这个地板覆盖的泳池不是摄影棚里搭出来的，而是好莱坞高中的实景）。还有几场戏剧性很强的戏，比如乔治为了不让弟弟掉进冰水里跑去救他；比如唐娜·里德弄掉了身上的浴袍，结果斯图尔特只能对着灌木丛说话；比如打电话的那场戏——生气的斯图尔特和里德发现他们无法抗拒相互之间的吸引力——充满了浪漫的情感。

稍后那些更加阴沉的场景有种简洁的感染力。醉醺醺的乔治·贝利跌跌撞撞地走在他想去憎恨的小镇上。稍后，在一个温和天使的帮助下，他重回小镇看到了另一种可能。就在这里，斯图尔特第一次表现出的那张脸日后将出现在其他许多电影中，比如希区柯克的《眩晕记》（*Vertigo*, 1958）或安东尼·曼（Anthony Mann）的西部片《血泊飞车》（*The Naked Spur*, 1953）。安德鲁·萨里斯（Andrew Sarris）写到，他是“美国电影中性格表现最完整的演员”。若此言不虚，那么这部电影就是他通向完整的转折点，把战前难得一见的阴暗面揭示出来。在《费城故事》（*The Philadelphia Story*, 1940）和《街角的商店》（*The Shop Around the Corner*, 1940）那样的战前喜剧里，他是个瘦削而开朗的主角，但现在变得不修边幅，内心苦涩，从一个酒吧晃到另一个酒吧，脑子里想着自杀。

斯图尔特活跃的空军飞行员经历毫无疑问影响了他的表演。其他的明星要么留在国内，要么只是随军的文艺人员，而斯图尔特作为士兵应征入伍，后来又升为上校。他执行了许多战斗飞行任务，最终获得飞行优异十字勋章 (Distinguished Flying Cross)，是个名副其实的战争英雄。他在战争中的所见所闻肯定反映在乔治·贝利脸上，特别是在贝德福德镇那座桥上的时候。

后来那些年，斯图尔特进一步扮演了杀人犯、赏金猎手、耽于美色的人和道德败坏者，把战前的乐观形象抛弃了。这一步迈得很精明，不仅延长了他职业生涯的寿命，还把他和一批最富创造力的导演联系在一起——特别是希区柯克、曼和约翰·福特。卡普拉的影片可被视为一个过渡期。乔治·贝利凝视着绝望的深处，对镇上的居民失去了信心，可是他在最后一刻悬崖勒马了。电影承认邪恶的存在，承认世界有时候可以变得悲伤而孤独，但结尾处所有东西都回到了原位，贝德福德镇的传统价值也重新得到了巩固。

卡普拉在此处的方法和别处一样，都是依靠潜在的寓言来提供电影发展的弧线。我们自始至终都能感到路途的前方仍有希望，甚至是在那些最灰暗的时刻。卡普拉不是一个复杂的导演，他之所以会在战后走向衰退，原因之一可能是没能像斯图尔特那样及时做出调整。战争已经动摇了美国人基本的乐观主义精神。尽管如此，《美好人生》里斯图尔特的阴暗面和卡普拉的希望之间的张力给电影带来了生命。它甚至挽救了最老土的部分——在上天讨论乔治命运的时候那些眨着眼睛的银河。这么处理胆子很大，也很简单，但不惹人厌。如果用更复杂的方式来进入乔治的人生故事，可能反而显得冗长。

《美好人生》几乎没有为弗兰克·卡普拉战后的导演生涯做出多少贡献。实际上，他在票房上再也没有重拾三十年代的辉煌。像《联邦一州》(*State of the Union*, 1948) 和《锦囊妙计》(*Pocketful of Miracles*, 1961) 之类的后期作品仍有卡普拉式的质感，但失去了那种魔力。1961年以后，这位导演再也没有拍过任何电影。但他一直老当益壮，直到八十年代末的一次中风之后才迟钝下来，他最终于1991年去世。七十年代初，一群电影学生在某个研讨班上问他，

是否还有方法拍出那种反映卡普拉式价值和理想的影片。

“呃，如果没有的话，”他说，“那我们就放弃也成。”

(周博群 译)

刺杀肯尼迪

JFK, 1991

我一点儿也不清楚奥利弗·斯通（Oliver Stone）究竟知不知道是谁杀了约翰·F. 肯尼迪总统，也无法评价他 1991 年的电影《刺杀肯尼迪》究竟有多少事实上的准确性。我认为关键并不在这里。这不是一部关于刺杀事实的影片，而关系到情感。《刺杀肯尼迪》准确地反映出 1963 年 11 月 22 日以来整个国家的精神状态。我们感到真相并没有完全公之于众，感到有不止一位杀手牵涉进来，也感到中情局、联邦调查局、卡斯特罗、反卡斯特的古巴人、黑手党或者俄国人——要么就是以上所有人一起——都和这起事件有千丝万缕的联系。我们不知道联系是怎样发生的，只是有这种感觉。

电影上映后不久，我碰见了沃特·克隆凯特¹，结果他谴责了我一通，同时也谴责了我那些赞扬《刺杀肯尼迪》的同事们。他说这电影里一丁点儿真相都没有，只是一摊大杂烩，充满捏造的事实和疑神疑鬼的幻想，缺乏好的新闻报

1 Walter Cronkite, 1916—2009: 美国哥伦比亚广播公司著名新闻类节目主持人，是第一个把肯尼迪遇刺的消息通过电视报道给全国群众的人。

道最基本的原则。我们都应该为自己而感到羞愧。我毫不怀疑克隆凯特在他的立场上是对的。但我是个影评人，我的任务与他不同。他要的是事实，我要的是情绪、气氛、恐惧、想象、突发奇想、推测和噩梦。若说一般性的原则，我相信电影不是传播事实的媒介。事实属于印刷出版物，而电影关乎情感。我的看法是，《刺杀肯尼迪》并不比以下任何电影具有更多或更少的真实性：斯通的《尼克松》(Nixon, 1995)、《甘地传》(Gandhi, 1982)、《阿拉伯的劳伦斯》、《角斗士》(Gladiator, 2000)、《勇者无惧》(Amistad, 1998)、《走出非洲》(Out of Africa, 1985)、《我的小狗斯其普》(My Dog Skip, 2000) 或其他以真人真事为基础的电影。我们可以合理要求的只是电影拍得好看，并接近某种情感上的真相。

以此为标准来判断，《刺杀肯尼迪》就是一部杰作。它就像是1963年来所有那些书本、文章、纪录片、电视节目、学术争论和阴谋论的大拼贴。我们对冗长的事件经过熟悉得不能再熟悉了：青草覆盖的小山丘、穿着体面鞋子的流浪汉、巡游队伍的路线、猪湾事件、在俄罗斯待过的李·哈维·奥斯瓦尔德¹、两个奥斯瓦尔德、克雷·肖²、艾伦·杜勒斯³、2.6秒内的三次枪击、目击证人的证词、带着雨伞的女人、火药检测、掌纹、杰克·鲁比⁴、军事与工业结合体(Military Industrial Complex)⁵、扎浦路德影片⁶，等等。

1 Lee Harvey Oswald, 1939—1963: 美籍古巴人，被怀疑为刺杀肯尼迪的凶手，案发后两日受杰克·鲁比枪杀身亡。

2 Clay Shaw, 1913—1974: 路易安娜州新奥尔良商人，1969年受吉姆·加里森起诉，认为他与刺杀案有关，后宣判无罪。

3 Allen Dulles, 1893—1969: 肯尼迪时期中情局局长，因猪湾事件而备受指责，遇刺案发生后被选为沃伦委员会成员之一。

4 Jack Ruby, 1911—1967: 美国达拉斯一家夜总会老板，遇刺案发生后在众目睽睽之下枪杀奥斯瓦尔德，后在狱中死于肺癌。

5 艾森豪威尔辞职演说中提出的概念，指美国的军事国防和军火工业在利益上的紧密结合关系，特别是五角大楼、国会和军火工业的“铁三角”。

6 扎浦路德影片(Zapruder film)是亚伯拉罕·扎浦路德在案发现场个人拍摄的8毫米影片，也是关于肯尼迪遇刺案最完整的影像纪录。



FITZGERALD KENNEDY
1917 — 1963

奥利弗·斯通生来就是为了拍这部电影的。他是一个有着狂热精力和无限专业技巧的电影人，面对一堆混杂着事实和想象的杂烩不会停滞不前，而能把它们组织成一部电影。秘诀在于，他没有试图让我们记住所有那些碎片，再把碎片拼凑起来得出逻辑的结果。他的电影并非关于新奥尔良的公诉律师吉姆·加里森（凯文·科斯特纳 [Kevin Costner] 饰）组织起来的案件，而是关于他对这个案件的痴迷。电影的主旨不在真相，而在愤怒和挫折感。已经有太多的谎言和受到污染的证据，真相也许永远也不会到来。加里森所能期望的全部只是证明官方的解释要么靠不住，要么不可能，而各种诱人的线索和关联表明事实在另一个层面上别有隐情。

斯通因为选了加里森做主角而饱受批评。那他应该选谁？厄尔·沃伦¹？艾伦·杜勒斯？沃特·克隆凯特？作为一个电影人，他的任务是选择一个最能反映他的感受的主角。吉姆·加里森的调查也许没有走在正确的方向上，但他完美地代表了笼罩着全国上下的疑云。他问出的问题从来没有得到满意的回答——也不可能得到回答，如果《沃伦报告》²的官方说辞是正确的话，那它们甚至算不得问题。对于任何一部以暗杀肯尼迪的阴谋为主题的电影来说，吉姆·加里森都是显而易见的主人公。

斯通也找到了恰到好处的视觉风格。我们被不断涌入的信息轮番轰炸。这些信息几十年来一直出现在电影、文字出版物、电视新闻、纪录片和几乎被分析到分子成分的照片中。但它们无法组成一个整体。因此一部视觉风格平稳，前后一致的影片反而会让人觉得不真实。斯通和他的专业摄影师罗伯特·理查德森（Robert Richardson，得了奥斯卡奖）用尽了所有相关的视觉媒介：35毫米、16毫米、超8毫米、8毫米、录像、静态照片、彩色和黑白。他的剪辑师乔·哈辛（Joe Hutshing）和皮埃特罗·斯卡利亚（Pietro Scalia，两人也得了奥斯卡奖）

1 Earl Warren, 1891—1974: 当时的美国最高法院首席大法官，也是沃伦委员会的主席。

2 《沃伦报告》是刺杀案发生后官方组织的沃伦委员会后来发布的关于此案的调查结果，但颇受质疑。

像玩拼图游戏那样把素材连接起来。电影不是线性的，我们会感到在同一时间有若干个平行事件在不止一个层面上发展。想一想加里森和他的调查员在一个餐厅的那场戏，镜头在他们的讨论和（据称是）奥斯瓦尔德来复枪照片的伪造过程之间交叉剪辑。就在讨论以挫败收场时，伪造的段落把照片最终印在《生活》杂志的封面上。照片是伪造的吗？谁知道呢？阴影部分看起来确实不太匹配。

当然，同样是《时代》周刊和《生活》杂志的联合帝国为阴谋论者提供了最有价值的武器：扎浦路德影片。电影称，无论阴谋的策划者是些什么人，扎浦路德的出现都在他们意料之外。如果没有他那部粗颗粒的家庭电影，我们就无法获悉几次枪响的间隔是如此之紧，以至于不太可能都由奥斯瓦尔德一人射出。的确，我知道杰拉德·波斯内（Gerald Posner）的《结案》（*Case Closed*）这本书，也知道他的观点是所发生的一切很可能或多或少跟《沃伦报告》的结论一致。而《刺杀肯尼迪》的看法和我们大部分人相同，奥斯瓦尔德快速而精确地瞄准是难以置信的。它反映出我们发自肺腑的感受，替我们表达了心头晦暗的疑影。

斯通的演员阵容庞大。在一片灌木丛般的证据、场景重建、闪回、假设中的会面和转瞬即逝的一瞥中，斯通起用明星面孔和长得像原始人物的演员来帮助我们在混乱中跟上所有的角色。之所以选择像加里·奥德曼（Gary Oldman）这样的一批人，不仅因为他们演技出众，还因为他们跟所扮演的角色长相相似（奥德曼像奥斯瓦尔德）。像杰克·莱蒙（Jack Lemmon）、艾德·埃斯纳（Ed Asner）、沃特·马扫（Walter Matthau）、凯文·贝肯（Kevin Bacon）、唐纳德·萨瑟兰（Donald Sutherland）和茜茜·斯派西克这样的明星，用他们是为了在其角色周围迅速创造出一种情绪氛围。另外一些不那么面熟的演员扮演一些绕着主人公转的角色，比如迈克·鲁克（Michael Rooker）饰演加里森一个主要的调查员，每次一出场我们就能认出来，但却不会抢他老板的戏。还有核心角色凯文·科斯特纳，把他可爱又可靠的品质以及顽强的决心全部带给了加里森；他算不上律师界的大腕或天才，但却有股子倔脾

气，对别人的谎言深恶痛绝。

电影中有许多说明。有时候斯通根本是在要求我们倾听角色对事件的解释。诸如此类的场景本来很可能会显得死气沉沉。但斯通运用各种方法把它们拍得令人兴奋，比如用有说服力的演员，在不同的视角之间来回切换，以及用镜头重建那些描述提及的事情。关键的叙述者是“X先生”，一个由萨瑟兰扮演的五角大楼高层官员。真有这样一位X先生吗？我很怀疑。他告诉加里森的事情能反映出军方内部在上世纪六十年代早期的想法吗？当然它听起来比官方说法那种虚伪的陈词滥调更加像样。

约翰·F·肯尼迪的遇刺事件会困扰整个历史，就像它困扰了那些生活受到直接影响的人一样。其真相会一如既往地难以捉摸，有待争议。任何一部事实性的影片很快就会过时。但《刺杀肯尼迪》将会无限期地作为我们感受的一份忠实记录而存在。它展现了美国人民是怎样怀疑实际情况比公布的多，怎样怀疑奥斯瓦尔德并非单独行动，怎样怀疑背后隐藏着某种阴谋。《刺杀肯尼迪》精彩地反思了我们的焦虑、偏执和烦躁的不满足感。在这个层面上，它完全是事实性的。

(周博群 译)

甜蜜的生活

La Dolce Vita, 1960

有理论认为，费德里科·费里尼的《甜蜜的生活》分列了人类的七宗大罪，场景包括罗马的七座山峰，时间跨越七个夜晚、七个黎明。我没有考证过这个说法，因为这样做只会把电影简化成字谜游戏。我宁可把这部影片看做一则警世寓言，它向我们讲述了一个内心空虚的男人的故事。

1959年，费里尼在罗马的威尼托大街（Via Veneto）上拍摄了《甜蜜的生活》，这条大街以夜总会、路边咖啡馆和夜间游行而著称。影片男主角马赛罗是一位八卦专栏作家，专门记录破落贵族、二线影星、上了年纪的花花公子和商界女强人的“甜蜜的生活”。扮演这个角色的是马塞罗·马斯托依安尼（Marcello Mastroianni）。如今斯人已去，回顾他的一生，不难发现马赛罗是他最有代表性的角色。演员马赛罗和片中人马赛罗融合在一起，塑造出一个英俊、倦怠、绝望的男人，他虽然梦想着有朝一日做些有价值的事情，但却始终在一个个空虚的夜晚与孤独的黎明之间徘徊，无法自拔。

影片随着马赛罗追踪八卦、追踪女人，在一场接一场的视觉盛宴中穿梭跳跃。马赛罗在家里有一位未婚妻（玛加利·诺尔 [Magali Noe] 饰），而她具有自杀倾向。

他在夜总会里搭上了一位生活放荡的名媛（阿努克·艾梅 [Anouk Aimee] 饰），两人一起拜访了一个妓女居住的地下室。这一段并没有出现堕落的场面，仅以两人入睡结尾，我们始终无法确定马赛罗究竟有没有和任何人发生关系。

又是一个黎明。我们逐渐发现，这部影片就是由一连串的夜晚与黎明、下降与上升组成的。马赛罗下至地下夜总会，下至医院的停车场，下至妓女的陋室，下至古老的礼拜堂；他爬上圣彼得大教堂的穹顶，爬上教堂唱诗班的厢席，爬上他心目中的英雄、知识分子斯塔因（阿兰·坎尼 [Alain Cuny] 饰）的高层公寓，甚至乘机飞越罗马。

影片开头的著名场景与结尾遥相呼应。在开头，一架直升机吊着一尊基督像飞过罗马上空；而在结尾，海滩上的渔民们在渔网中发现了一头无名海兽。这里有两个基督教的象征：雕像虽然“美丽”但却是假的，怪鱼虽然“丑陋”但却是真的。这两段情节都表现了交流的失败。直升机在空中盘旋时，机上的马赛罗正忙着打听三个日光浴美女的电话号码。在影片结尾，马赛罗隔着海湾看到了一个羞涩的姑娘，他在僻静的乡间写小说时曾见过她一面，尽管姑娘做出打字的动作来提醒他，他仍然没能想起她是谁，耸了耸肩便转身走开了。

除了开头和结尾，片中还有许多对称的场景，这些场景将神圣与世俗相对照，对两者都提出了质疑。在影片前半段，马赛罗去采访一位刚刚抵达罗马的影星（安妮塔·艾克伯格 [Anita Ekberg] 饰），被她那异常丰满的身材勾起了欲火。他跟着她登上圣彼得教堂的最高处，跟着她进入夜总会的最深处，跟着她在罗马的夜色中漫游，看她和野狗对嚎。天将破晓时，她蹚水下到许愿池中，他也跟着蹚了进去。在他的理想中，她是一切女性的化身，是唯一的女性，她永远遥不可及。

这一段可以与后面一群孩子宣称目睹圣母显灵的情节相对比。马赛罗赶到“圣母显灵”的现场，那里已经挤满了电视摄影机和虔诚的信徒。在这里我们再次看到了一个理想化的女性形象，人们把解决一切困难的希望都寄托在她身上。然而，孩子们仅仅带着大批信徒兜圈子，就像艾克伯格引着马赛罗在罗马



兜圈子一样。他们一会儿看到圣母在这里，一会儿看到圣母在那里，引得瘸子、瞎子踉踉跄跄地跟在他们身后，而他们的祖父则乘机讨要赏钱。最后，这场骚动又是在黎明时分筋疲力尽地收场。

《甜蜜的生活》的中心情节与斯塔因有关，这个人物象征着马赛罗所渴望的一切。斯坦因住在一套充满艺术气息的公寓里，主持一个由诗人、民谣歌手和知识分子组成的沙龙，还有一个美丽的妻子和两个无可挑剔的孩子。马赛罗碰见他进教堂的那次，两人一起上楼坐在唱诗班的厢席里，斯坦因弹了一段巴赫，并鼓励马赛罗要对自己有信心，把书写完。随后就是斯坦因主持晚会及马赛罗带着打字机到一家乡下餐馆写作的情节（这一部分差不多正好在影片的中间位置）。然而后来出现的关于斯坦因的另一段情节却极其可怕，此时马赛罗才发现斯坦因安详平静的外表只不过是一系列谎言所塑造的假象。

提起这些段落，我们就不能不想到这部丰富的影片所包含的其他了不起的场景，例如黎明时分的弥撒、最后那场绝望的狂欢，当然还有关于马赛罗父亲（阿尼贝尔·宁奇 [Annibale Ninchi] 饰）的动人情节。马赛罗的父亲是个旅行推销员，一天晚上马赛罗和他一起出去消遣，两人在一家夜总会里看到一个面容悲哀的小丑（普利多 [Polidor] 饰）吹着小号把一只孤零零的气球引出了房间。马赛罗的父亲在香槟酒的鼓舞下向一个欠马赛罗人情的姑娘发起了大胆的进攻，不料当场发病倒地，在又一个黎明黯然离去。

这部影片显示了创作者的无限活力，此时的费里尼已经逐渐舍弃了《大路》等早期作品的新现实主义风格，正走向《朱丽叶与魔鬼》、《阿玛柯德》等后期作品那夸张华丽的视觉狂欢。三年之后，他又创作了自传式作品《八部半》，这部作品是《甜蜜的生活》的姊妹篇，但比后者更加圆熟：《八部半》的主人公已然是一位电影导演，但在《甜蜜的生活》中他只是一个追逐名利的年轻记者。

尼诺·罗塔创作的配乐与材料配合得天衣无缝，有时是爵士乐，有时是摇滚乐，有时又类似于宗教礼乐，端庄的旋律下潜伏着突兀的大号和手风琴，有时还穿插两段流行乐（例如《暴风雨》甚至《铃儿响叮当》）。片中的人物永远

在运动，而罗塔为他们的行进与狂欢提供了音乐。

费里尼选用的演员各有特色，都与角色相契合。安妮塔·艾克伯格或许不能算一个真正的女演员，但除了她本人之外谁也无法表现她的形象；演过一部泰山电影的莱克斯·巴克（Lex Barker）举止古怪，正适合扮演艾克伯格的酒鬼男友；阿兰·坎尼一向过度自信，他表现的斯坦因能使观众信服，因此他的结局才那么令人震惊。我们同样忘不了阿努克·艾梅墨镜下的淤青，忘不了实际而世故的阿德里亚娜·莫妮塔（Adriana Moneta）扮演的街头妓女，忘不了阿莱因·第戎（Alain Dijon）在夜总会里领头起哄的魔鬼般的形象，更忘不了永远的马斯托依安尼，他总是眯着眼睛，像是在忍耐头痛，又像是在忍耐灵魂深处的某种痛楚。他一向是个被动型的演员，而这里需要的正是这种品质：马赛罗虽然渴求幸福，但却无法采取必要的行动，只能一夜又一夜漫无目的地寻找，努力取悦每一个人。他就像一个玩杂耍的，手里的球太多，抛球的技术却不够高明。

电影不会变，而看电影的人却会变。1960年我看《甜蜜的生活》时还是个少年，片中的“甜蜜生活”就代表了我所梦想的一切：罪恶、迷人的欧洲风情，还有愤世嫉俗的记者那多得令人倦怠的风流艳事。1970年前后重看这部影片时，我正过着和马赛罗相差无几的生活，芝加哥的北方大道虽然不是威尼托大街，但凌晨三点时这里的人们也一样兴致勃勃，而我也正处在马赛罗的年纪。

1980年前后我再看这部影片时，马赛罗还是那个年纪，而我却已经老了十岁，也戒了酒。我不再把他看做自己的榜样，而是看做一个受害者，他注定要以徒劳的方式寻找幸福，永无休止。到了1991年，当我在科罗拉多大学一帧一帧地分析这部影片时，马赛罗看起来更年轻了。我一度崇拜过他，也一度否定过他，如今我却同情他、爱他。当我在马斯托依安尼去世之后再次重看这部影片时，我想的是费里尼和马赛罗抓住了一个偶然的感悟，把它变成了不朽之作。或许这世界上根本就没有什么甜蜜的生活，但这一点你必须亲自去发现。

（殷宴 译）



淑女伊芙

The Lady Eve, 1941

如果有人要我说出所有浪漫喜剧中最性感同时也最滑稽的场景，我会建议从普雷斯顿·斯特奇斯（Preston Sturges）的《淑女伊芙》二十分钟过六秒的地方开始：芭芭拉·斯坦威克在三分五十一秒长的连续镜头中玩弄着亨利·方达（Henry Fonda）的头发。

斯坦威克扮演一个女骗子，她在一艘远洋客轮上引诱家缠万贯但涉世不深的年轻单身汉去她的房间，用巧妙的方式勾引着他。她躺在一个长沙发上，他坐在她身旁的地板上。她说着：“抱紧我！”然后紧紧地把他抱住——如其所言，因为她被一条蛇吓坏了。然后那个连续的镜头开始了。她用右手挽住方达的头，一边说话一边玩他的耳垂，还用手抚摸他的头发。她在挑逗他，戏弄他，跟他调情，而他因为害羞和自我觉察而一直保持着近乎瘫痪的状态。就在这一过程中的某个时刻，她爱上他了。

这并不是她计划的一部分。斯坦威克扮演女骗子吉恩·哈灵顿，她跟自己的父亲和男仆乘头等舱旅行，企图用纸牌游戏或无论其他什么手段来诈骗富有的旅客。查尔斯·派克（方达饰）是一个酿酒厂产业的继承人，他刚刚从南非

的捕蛇探险中归来，正要登船的时候就被她盯上了。她把一只苹果掉在正爬绳梯上船的方达的太阳帽上。父亲批评她说：“别不礼貌，吉恩。我们要当骗子，但不能像个下等人。”

斯坦威克的表演令人愉快的一点是她可以两方面兼顾。既是骗子，又值得信任；既是勾引者，又易于陷入爱情；既是拜金女，又不求从他那里获得任何东西。而单纯天真的方达只知道，她的香水对于一个“在亚马逊”待了一年的人来说好闻得不得了。她如此迅速而彻底地爱上了他，甚至对自己的手段也直言不讳。方达在船头的月光下正要吻她时，斯坦威克跟他说：“人们说洒满月光的甲板就是一个女人的事务所。”

霍华德·霍克斯曾经说，他伟大的神经喜剧之一《育婴奇谭》有一个缺陷，那就是片中的每个人都神经兮兮的，没有可以用来衡量角色神志清醒的底线。《淑女伊芙》尽管以其自身的方式跟霍克斯的电影一样荒唐，但却没有犯这个错误。方达就是那块宝石。他在整部电影里都显得脆弱而真诚。因为他就像所有全心全意陷入爱情的年轻人那样，把自己的全部注意力都放在一件事情上：自己心里那片只有她才能填补的真空。

这给了斯坦威克自由来施展她最伟大的表演，她如此优雅而毫不费力地翱翔在爱情和喜剧之中，似乎能在同一时间奏响不同的音符。电影在开头一场充满灵感的戏里确立了吉恩·哈灵顿这个角色。她去船上的休息大厅加入自己假冒上校的父亲，用自己化妆盒里的镜子偷偷观察查理·派克，后者正独自坐在那里看一本书（标题是《蛇有必要吗？》，狡猾地补充了电影的男性生殖器意象）。斯特奇斯切到反射在镜中的景象，吉恩在一旁用尖酸的画外音陈述替她父亲说话，描绘着房间里每个女人都试图抓住这个英俊单身汉的眼球。然后，当查理要离开房间的时候，她只是伸出一只脚把他绊倒。而当他站起来的时候，她责备他弄坏了自己的鞋跟。

查理护送她回到房间，她叫查理拿出一双新鞋帮她穿上。她说：“你得蹲下来。”并且差一点就把自己穿着尼龙丝袜的腿伸到他脸上。查理的激情模糊

了他的视线，而斯特奇斯离违反制片法典的规定仅有一步之遥，她的脚趾摆动的方式简直就是打擦边球。可怜的查理为她而倾倒。不久之后，他就跟吉恩父女俩玩起了扑克，并且按照他们的安排先赢了六百美元。再然后，他就得忍受被吉恩抚摸耳朵和头发的美妙折磨。

剧情依照神经喜剧的情节设定而展开，除了在男孩遇到女孩并失去女孩之后，又得到了他以为是另一个人的女孩。吉恩被他的不信任伤害了，于是扮作“淑女伊芙·希德维奇”，并设法让自己受邀去查理父亲宫殿般的宅邸参加晚宴。查理为伊芙和吉恩的相像而惊讶。他忠实的仆人马格西（威廉·德马里斯特 [William Demarest] 饰）说：“这是同一个女人！”但查理不能相信，并在一连串的失态中尾随着她。

斯特奇斯在他的回忆录中说，制片厂总想让他减少影片中的失态。在偷偷摸摸的首映式上，他不安地交叉着手指，看着德马里斯特跌进树丛，还有方达被沙发和窗帘绊倒并把烤牛肉弄到腿上。但这些桥段都奏效了。查理的父亲喊道：“那个沙发放在那里十五年了，从来没人被它绊倒过！”淑女伊芙说：“哦，那么——现在这个惯例被打破了！”

芭芭拉·斯坦威克（1907—1990）首先是作为有天赋的戏剧性演员而出名（《金童》[*Golden Boy*, 1939]、《斯黛拉·达拉斯》[*Stella Dallas*, 1937]、《双重赔偿》）。普雷斯頓·斯特奇斯（1898—1959）在1940年代早期拍了一部接一部闪耀着灵感火花的喜剧（《苏利文的旅行》[*Sullivan's Travels*, 1941]、《棕榈滩的故事》[*Palm Beach Story*, 1942]），看起来几乎不可能失手。他向斯坦威克承诺过一个喜剧角色，并且给了她一个令人难忘的。

尽管电影没有方达是不可想象的，但《淑女伊芙》几乎完全属于斯坦威克，她的爱情、受伤和愤怒几乎为每场戏提供了动力，而且令人惊讶的是，她在喜剧中找到了许多真正的情感。在两人共处的所有安静的场景里，看看她盯着方达的眼睛，你就能发现这个女人正为一个男人孩子气的害羞而暗自发笑，但同时又被他的身体所深深吸引。一开始她喜欢的只是勾引的游戏，你能感到她很

享受自己在这方面的能力。然后不知怎么的，她掉进自己的勾引陷阱里去了。在所有电影里，几乎没有哪个女人对男人的需求比她更令人信服。

吉恩的父亲由查尔斯·科本（Charles Coburn，1877—1961）扮演，他是1930到1950年间颇有价值的一名演员，外型上颇似柔和版的查尔斯·劳顿。在这部电影里，科本和斯特奇斯作出一项关键而正确的决定：哈灵顿“上校”并不是一个暴躁的粗人，而是一个聪明而敏锐的人，说话声音不大，并且爱她的女儿。他们的关系在一场安静的戏里得到了确立。吉恩第一次遇到查理之后的那个早晨，她还躺在自己房间的床上，父亲穿着睡袍进来，坐在床边，一边问话一边手里玩着一副牌。在这一刻我们很清楚他是一个骗子，只是没有坚实的证据。她问：“你在做什么？”父亲说：“发第五张牌。”吉恩要看。他就给她看了四张A，把它们放在牌最上端，然后发了四轮牌，但是一张A都没有碰——每次发的都是第五张。（在这里和别处控牌的似乎是科本自己，但是很难确定。）

这场戏把他确立成一个骗术高手，清楚地表明两人是同伙，并强调了这两个成年人之间并不仅仅是狭义上的父女关系（她喊他“哈里”）。这场戏还为当天晚上的滑稽戏做了铺垫，上校试图玩牌的时候骗查理，而吉恩反过来为了解救自己心爱的男人而骗了他。

像《淑女伊芙》这样的电影非常难拍，如果你不找到一种方法让它看起来毫不费力，就根本拍不出来。普雷斯顿·斯特奇斯在此处维持着一种让人喘不过气来的平衡，包括了爱情、欺骗和身体的喜剧。想一想吉恩扮成淑女伊芙的戏。她恰恰是通过不伪装自己来误导查理：毫无顾忌地走进房子，相貌几乎没什么变化，只是带上了一点英国口音，还质问查理敢不敢说自己是骗子。她知道查理做不到，而且她的假扮也为影片最后两句对白做了铺垫。我在这里不会提到它们——最多只会说，照我的看法，每一句都不亚于《热情似火》结尾的经典对白：“没有人是完美的！”

（周博群 译）

去年在马里安巴

Last Year at Marienbad, 1961

我是多么清楚地记得站在伊利诺伊大学校园附近的科埃德影院外，淋着雨等着看《去年在马里安巴》的情景。在那些孤独的人行道上，在漫漫长夜之中，我们等了多久？这是我们第一次为了进入有着圆柱、走廊和一排排座位的古老影院而在那儿排队吗？——还是我们去年就看过这部电影？

没错，你很容易对着阿伦·雷乃（Alain Resnais）1961年的电影发笑，它激起了如此多的冷嘲热讽但又留下了如此持久的印象。不可思议的是学生们真的会站在雨里等着被难倒，然后再为它的意义争上几个小时——尽管导演本人都声明了它没有意义。我很多年没看《马里安巴》了，可是当我在音像店里看到数字化的光碟版本时，不自觉地就伸出手去：我想再看一遍，想看看它究竟是愚蠢还是深刻，甚至可能是想重新找回过去的自我——一个希望在艺术中找到真理的十九岁的少年。

重看之前，我本来以为会获得一次智力上的体验，会看到一部更适合讨论而不是观看的电影。出人意料的是《马里安巴》带给我不少感官上的愉悦，比如对气氛和情绪的营造，催眠般的困扰观众的方式，还有冷峻的视觉美感。的确，

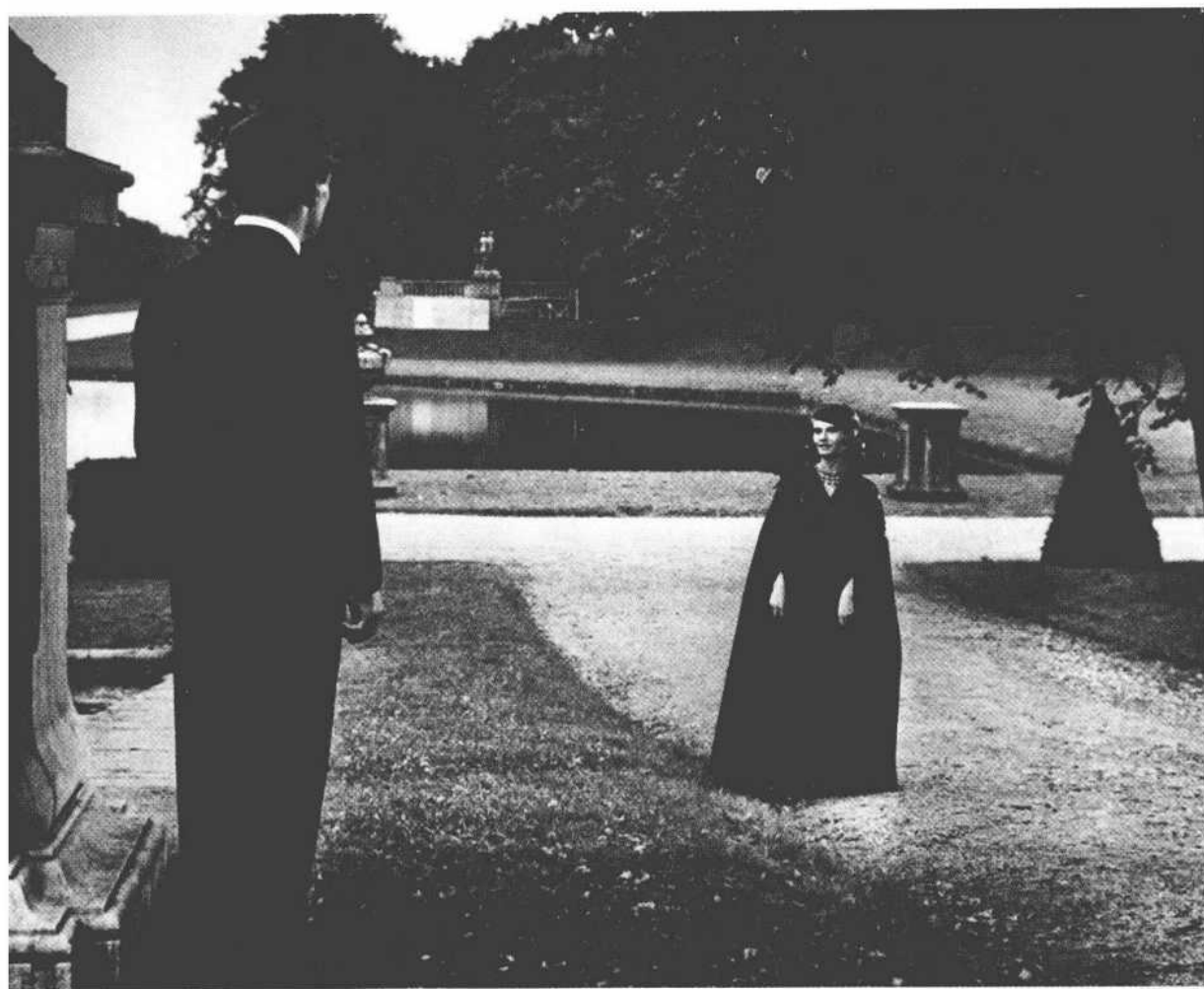
电影的故事仍然是个谜，甚至对影片里的角色来说都是如此。但人们不会想要知道谜底。有着大团圆结局的故事书是给孩子看的。大人们知道故事会不断展开，不断反复，不断重回自身，并如此继续下去直到一个无法避免的结局。

电影发生在一个优雅的城堡中，那里有装饰华丽的天花板，宽阔的客厅，巨大的镜子和绘画，无尽的长廊和长着灌木丛的地面，灌木都被剪成规则的几何形。有许多客人在这儿——一个个都举止优雅，衣着华贵，冷漠无情。其中的三个是跟我们有关的：美丽的女子 A（德尔菲因·赛里格 [Delphine Seyrig] 饰），帅得像电影明星的 X（乔尔吉奥·阿贝塔齐 [Giorgio Albertazzi] 饰），一再坚持说他和 A 去年见过并约好今年再见；还有 M（萨沙·皮托埃夫 [Sascha Pitoeff] 饰），他可能是 A 的丈夫或者情人，但毫无疑问对后者有一定的权威。他的外貌令人印象深刻，有着瘦削的三角形脸颊，高高的颧骨，深陷的眼窝和像吸血鬼一样微微外突的上牙。

电影由 X 叙述。其他人只有散布在各处的零散对白。音轨上是弗朗西斯·赛里格（Francis Seyrig）令人心神不宁的音乐，主要由管风琴演奏——像一首安魂曲那样给人哥特式的礼拜堂音乐的感觉。X 告诉 A 他们去年见过，提醒她两人共度的时光和曾经的对话。还说他们计划趁 M 玩扑克牌的时候在她的卧室里会面，然后她请求推迟一年，并保证说会在明年夏季再见他。

A 记不起来了。她请求 X 不要来打扰她，但并没有什么说服力。X 用回忆步步紧逼。他通常用第二人称讲话：“你告诉我……你说……你请求我……”他在为她建立一个叙事，他在告诉她关于她自己的故事。这个故事也可能是真的。我们说不准。雷乃说作为剧本的合作者之一他并不相信它，但作为导演却相信。叙事进一步压迫着神经。坚持不懈又善于言辞的 X 想起一次枪击和一次死亡。不对——他纠正自己。事情不是那么发生的，而是应该这样……

我们看到 A 穿着白色，穿着黑色。看见她死去又活过来。这部由萨沙·维埃尼（Sacha Vierny）担任黑白摄影师的电影是宽银幕的。巨大的宽度使得雷乃可以创造出特别的构图，让 X、A 和 M 看似处于不同的平面上，甚至在不同的



存在状态中。(DVD 版本的画面比例调整为信箱模式¹，在横摇与扫描模式下看这部电影毫无意义。)摄影机的运动蜿蜒曲折；角色们的行动一般都慢条斯理，任何突然的举止都会吓人一跳（当 A 跌跌撞撞走在铺满沙砾的小路上被 X 扶稳的时候，现实的世界似乎突然呼出一口气）。

男人们玩着一个由 M 提议的游戏。这个游戏的步骤是：先摆下几排火柴（或者扑克牌之类的随便什么东西），两位玩家轮流从中取走一部分，每次随便取多少，但必须在同一排之内取，谁被迫取最后一次就输了。M 总是赢。在音轨上我们能听到他的理论：“首先开始取的人赢……第二个开始取的人赢……你一次只能取一根……你必须知道什么时候取……”但这些理论没什么帮助，因为无论如何 M 总是赢。分析这个游戏的角色们就像分析这部电影的观众：关于它你想说什么就说什么，但不会有有多大差别。

伊利诺伊大学的德语教授贡特尔·马克思（Gunther Marx）向我保证说：“我会把这部电影整个解释给你听。”在那个厄巴纳市的雨夜，我们坐在学生活动中心里喝着咖啡，当时已经很迟了。（他英年早逝，儿子弗雷德里克后来成为《篮球梦》的拍摄成员之一。）“它来自克劳德·列维－斯特劳斯的人类学原型。有一个爱着别人的人，还有被爱的人和权威性的角色。电影告诉我们这对爱人既有又没有过一段关系，他们以前既见过又没见过，权威性的角色既知道又不知道这回事，他既杀了她又没杀。还有问题吗？”

我啜了一口咖啡，若有所思地点点头。这很深刻。之后我从来没读过列维－斯特劳斯的東西，哪怕是只言片语，但你看我还没忘了这个名字。我不知道马克思是否是对的。我觉得这个观点意味着生活恰恰如这部电影一般：无论你用多少理论来套它，生活本身都无情地步步逼向它自己难以索解的结局。乐趣在

1 信箱模式（letterbox）和横摇与扫描模式（pan & scan）是将 16：9 的画面比调整为适合 4：3 屏幕播放的两种基本方式，前者保持了完整画面，在上下方用黑条遮屏，后者裁去画面的左右两边多出来的部分。

提问之中，答案只不过是某种形式的失败。

我意识到观众们很可能会对《去年在马里安巴》感到越来越不耐烦，觉得它矫揉造作，难以忍受。与当今的电影不同的是，它不是一个叙事的弹球机，也没有从故事开头飞速奔向结尾。它是一场精心策划的、人为的艺术创造。我一边看着，一边惊讶于《马里安巴》能带给我如此强烈的快感。首先，我知道不会有任何答案，知道这三个角色会在欲望和拒绝中永远把他们的舞跳下去，也知道他们的衣着和优雅的城堡建筑不会比《2001：太空漫游》结尾处的卧室更真实——换句话说，只是一个用来观察人类行为的布景。

还有另一种方式来看待这部电影。考虑一下叙事吧。X告诉A这个，然后又告诉她那个。M的行为表现和X所说的一样——发现他们在一起，又没有发现他们在一起，开了枪，又没有开枪。A什么也不记得，但表现出一副似乎很不在乎的样子。她认为自己 and X从未相识，但尽管如此，在某些场景里两人就像一对恋人。

有没有可能X就是艺术家——就是作者或导演？有没有可能当他用第二人称说话的时候（“你要我来你的房间……”），他是在对角色说话，在创作一个故事？会不会是他先让M开了枪，但后来出于不满又改变了主意，而M只是忠实地反映出他的好恶？作者们不就是这么干的吗？在稀薄的空气中创造出角色，再指使他们做这做那？当然即使X是艺术家，他貌似也参与到故事当中不少。他绝望地试图相信去年在马里安巴见过A，以及A给了他希望——要求今年再次会面。这就是为什么作者要创造角色：这样才能指挥他们，让他们爱上自己。当然，角色们有时也有自己的意志。而且M的存在永远是个问题。

（周博群译）



亚特兰大号

L' Atalante, 1934

为了跟你爱的人一直快乐地生活下去，首先你必须能跟他们在一起过日子。这不是那么简单的，有许多小问题需要解决。她不喜欢吃饭的时候桌上有猫，而他在衣橱里攒了一年的脏衣服和床单。她很珍惜两人独处的时光，而他珍惜自己最好的朋友，一个满脸胡子多嘴多舌的老男人，穿着汗衫就上了餐桌。她想去看看巴黎，而他担心自己的工作。现在你心里应该有数了。

让·维果 (Jean Vigo) 的《亚特兰大号》就是这样一个爱情故事。它排在许多最伟大影片的榜单上，如此殊荣很容易让我们忽视电影本身是多么脚踏实地，以及故事里不稳定的新婚生活是多么坦白直接。1946 年的一个周六下午，法国导演弗朗索瓦·特吕弗爱上了这部电影，那时他只有十四岁：“当我走进电影院的时候，甚至不知道让·维果是谁。我一下子就狂热地喜欢上他的作品。”当他听到一个影评人批评另一部电影“闻起来像脏脚丫”的时候，特吕弗认为那是一种恭维，并想起了维果和法国运河的驳船上苦涩的生活。

那天下午，特吕弗在巴黎看完了维果毕生的作品，总共加起来还不到两百分钟。围绕这位导演有许多传说，他就在电影首映的几个月之后死于肺结核，

时年二十九岁。之前的《操行零分》(Zero for Conduct, 1933)已经为他带来了声誉，而拍《亚特兰大号》的时候维果病魔缠身，又恰逢一场罕见的寒冬，有时他甚至躺在担架上执导。特吕弗写道：“很容易得出这个结论：他在工作的时候处于狂热之中。”当一位朋友建议维果注意健康的时候，他的回答是：“他没那个时间，必须把一切都奉献出去。”

《亚特兰大号》在巴黎和威尼斯电影节的首映反响平平，最早拥护它的是伦敦的影评人。多年来我们都只能看到残缺的版本，原本89分钟的电影被削减至65分钟。直到1990年它才得到修复，现在已经有了影碟。

大体上看，《亚特兰大号》有一个简单的故事。电影一开始，年轻的驳船船长让和“总是标新立异”的茱丽叶结了婚。婚礼没有筵席。她穿着婚纱，抓着一根横木荡上了驳船的甲板，由此开始与丈夫在一起的生活。与他们同行的还有块头挺大但笨手笨脚的水手朱尔斯，他曾去过横滨和新加坡，但现在来回奔波于勒阿弗尔和巴黎之间的水路上。除此之外，驳船上还挤着一个小侍童和至少六只猫。

茱丽叶在这种情况下尽力而为。当小猫在她床上下崽之后，她不顾朱尔斯的反对撤掉了床单，而朱尔斯觉得没必要这么吹毛求疵。一天夜里，她听到收音机中传出一个有魔力的句子：“这就是巴黎！”她从没去过巴黎，也没去过任何别的地方。当驳船到达城市的时候，让要她打扮得漂亮点去城里玩一个晚上——但朱尔斯溜下船寻欢作乐去了，两人不得不留在船上等着。最终茱丽叶也独自溜进了城，并打算在开船之前回来。让发现她不见了，愤怒把船开走。等到茱丽叶回来的时候，驳船已经不见了踪影……

这些细节并不能引发《亚特兰大号》迷人的特质，因为它并非关于爱人们在做什么，而是关于他们的感受——他们的软弱、敏感和愚蠢。电影用充满诗意的方式把他们变成神话里的形象，亚特兰大这个名字不仅仅属于驳船，也属于一位希腊女神。根据布鲁尔字典，这位女神“脚步很快并且拒绝结婚，除非求婚者能在比赛中胜她一筹”。有没有可能让和茱丽叶也在一场比赛中跑离对

方，而让领先了一步？

电影的效果来自这样一种方式：它表现了年轻夫妇的生活里特定的片段，而没有用单一的情节把它们串联起来。再过五十年，即使其他东西都变得模糊了，这些片段仍会在记忆里闪闪发光。想想他们的第一个早晨吧：夫妇俩刚起床，就听到手风琴和驳船工的歌声合奏的小夜曲；还有关于洗衣服的争执；还有老朱尔斯和茱丽叶单独待在船舱里那个非凡的片段，朱尔斯看上去几乎要打她了，而她用自己做的裙子分散了他的注意力，并把他变成一个试衣模特。看到茱丽叶意料之外的开心（她甚至感到有危险吗？），朱尔斯向她展示了自己珍藏的宝贝。直到后来，让的手出现在突然爆发的高潮部分（“他就剩这些了！”）。

有一个段落发生在运河边的小酒馆里。一个魔术师跟茱丽叶调情，用漂亮的丝巾引诱她，还跟她跳舞，结果把让给惹火了。这个男人用语言描绘出一副巴黎的景象，在她的想象中激起涟漪，直到她必须亲眼看见城市是什么样子——茱丽叶并不是对让不忠，而只是像个小姑娘一样控制不了自己。

他们的分开对两人来说都很痛苦。茱丽叶起初的高兴变成了恐惧，钱包被偷了，长着鹰脸的男人做出下流的提议，整座城市不再具有魔法。让也痛苦地硬撑着。维果用一个大胆的举动释放出压抑的孤独。之前茱丽叶曾经告诉让，当她把头伸进水里睁开眼睛的时候，她就能看见自己的真爱：“遇到你之前我就看见你了。”而现在，绝望的让一头扎进寒冷刺骨的运河，看见茱丽叶的笑脸在他面前向上游去。小说家玛丽娜·华纳（Marina Warner）写到：“这一定是电影史上关于所爱的女人最令人目眩的影像了。”让爬回甲板之后，老水手和他的男孩想用音乐让他开心起来，但他心神恍惚地走开了。在一个令人心碎的镜头里，他像拥抱茱丽叶那样抱住了一块冰。

扮演茱丽叶的是蒂塔·帕罗（Dita Parlo），一个生于柏林的传奇般的女演员。她在1928年到1939年之间拍了二十二部电影，到了1965年又多拍了一部。她的另一个著名角色是雷诺阿的《大幻影》里收留逃犯的农妇。根据麦当娜自己的说法，她的书《性》（Sex）就是受到《亚特兰大号》中帕罗的启发。她的

脸上有种嘉宝式的苍白和秀气，似乎不像个没见过世面的村女。但在米歇尔·西蒙（Michel Simon）扮演的粗鲁的老朱尔斯旁边，这种气质就起到了效果。

拍电影的时候西蒙还不到四十岁，看上去却像六十岁的人。他经受了风吹雨打，在港口的酒吧间里喝得烂醉如泥。西蒙最好的一场戏发生在看到两个年轻的恋人接吻之后。他试图证明自己也会摔跤，躺在甲板上跟自己扭作一团。而维果通过底片之间的叠化把他拍成两个孤独的幽魂在争夺同一个身体。

让·达斯特（Jean Daste）扮演了让。作为一个知道自己在恋爱，却不了解婚姻现实的年轻人，达斯特传达出那种无助的情绪——他一定看到了茱丽叶需要什么，直觉也告诉他什么会对她造成伤害。尽管在电影结尾每个人都快乐地回到了船上，但不知怎么的，我们仍会怀疑这是否就是两人间最后一次风波。

电影的影像有种柔软的诗意。维果和他的摄影师鲍里斯·考夫曼（Boris Kaufman，多年后他在好莱坞为普莱明格 [Preminger] 拍片）大部分时间都在拍摄外景，用镜头捕捉了寒冷的冬季运河，烟雾缭绕的小酒馆，船上拥挤的住处，以及威武的老驳船在水闸里逐渐升向巴黎的壮观景象。《亚特兰大号》属于那种你会经常回顾的电影，就像一首最喜欢的歌。你会想起当时自己身在何处，想起当时电影带来的感觉，以及它的脚丫闻起来是什么味道。

（周博群 译）

奇遇

L' Avventura, 1960

“告诉我你爱我。”

“我爱你。”

“再说一次。”

“我不爱你。”

在米开朗琪罗·安东尼奥尼的电影《奇遇》中，上面这段对话与爱情无关。它更像一种打发时间的尝试，与单人跳棋或弹硬币没有太大区别。影片中的角色，无论过去、现在还是将来，都不可能陷入爱情之中。宝琳·凯尔就此写到：“这些人过于浅薄，以至于连孤独资格都没有。他们试图在与他人的接触中逃避自己对生活的厌倦，到头来却再一次找到厌倦而已。”

《奇遇》在1960年引起了轰动，凯尔把它选为当年的最佳电影。人们将其与费里尼的《甜蜜的生活》视为同一枚硬币的两面。两位导演都是意大利人，都试图描绘角色们对感官享乐徒劳无益的追求，两部电影都以黎明时分的空虚和精神病态而结束。区别在于，费里尼影片中永不满足的中产阶级至少在通向

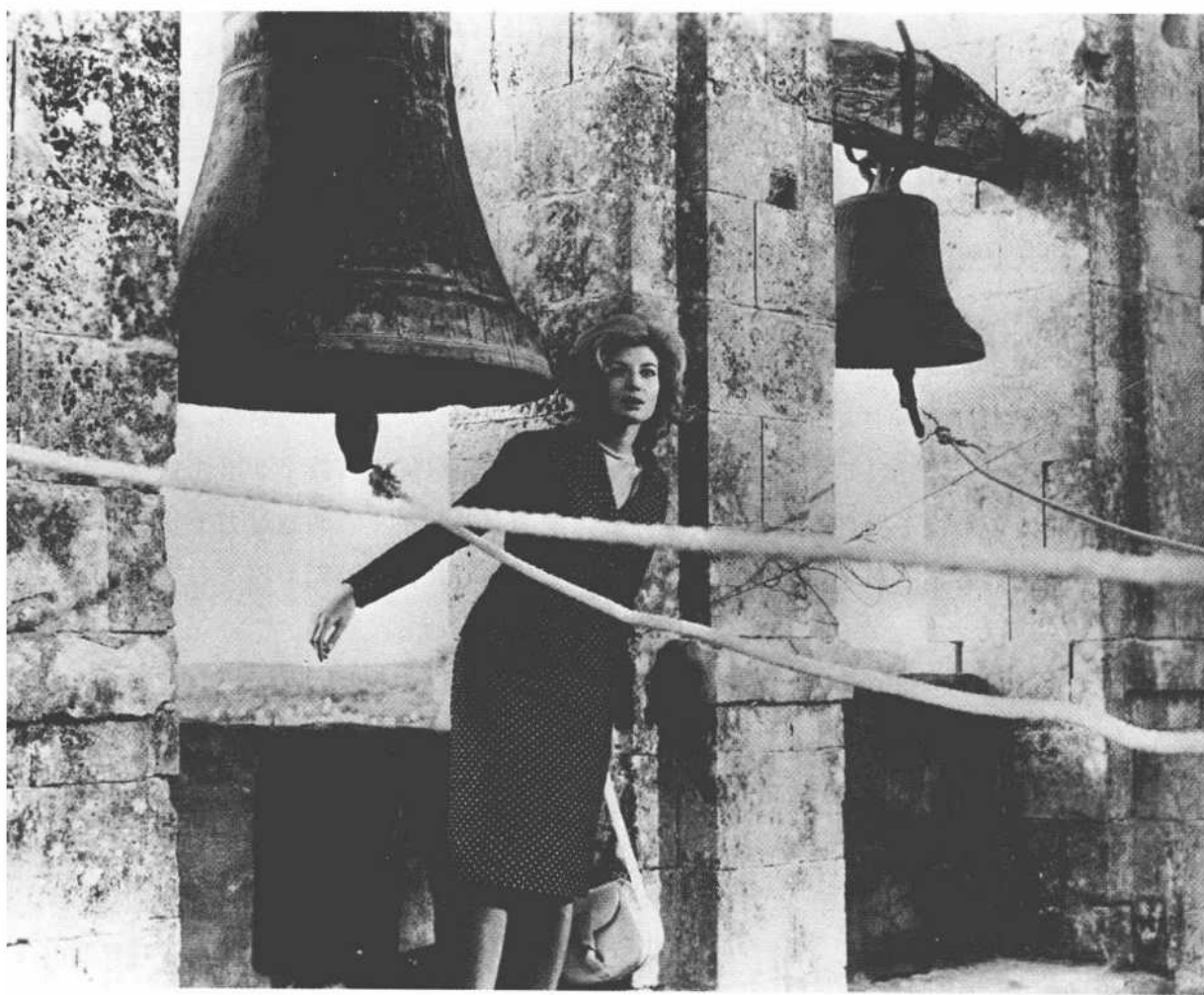
绝望之路上还残存一丝希望，而对安东尼奥尼式的懒散而颓废的有钱人来说，肉体的快感只能暂时让他们从自己要命的厌倦上分神。凯尔写道：“这些角色只有在试图释放焦虑的时候才能活跃起来：性是他们唯一的沟通手段。”

《奇遇》的情节出了名，因为据说在这部电影中什么也没发生。我们看见的是一场没有结果的搜寻，没有答案的失踪。片名的英文翻译意味着“冒险”，不难想象安东尼奥尼在剧本的第一页写下这个标题时那副干笑的表情。故事说的是，一群富人结伴驾着游艇在西西里附近的海面上游玩。他们停在一个小岛附近，游泳到岸上去准备开始一场探险。安娜（蕾雅·马萨利 [Lea Massari] 饰）刚跟情人桑德罗（加比利艾尔·费泽蒂 [Gabriele Ferzetti] 饰）吵了一架，并说她想自己一个人待会。两人和同行的朋友克劳迪娅（莫尼卡·维蒂 [Monica Vitti] 饰）等人一起去了岸边。不一会大家发现安娜不见了，找遍了整个小岛也没有发现她的踪影，只有满目荒凉的岩石和灌木丛。整个岛上几乎无处藏身，但怎么也找不到她。

在影片后来的发展中，安娜再也没出现。如果《奇遇》是一部常规的电影，你会自然而然地假设之后的情节与寻找安娜有关，并对我这种剧透行为火冒三丈。可它一点儿也不“常规”。它所表达的是剧中的人物都濒临消失的边缘：他们的生活毫无真实可言，他们之间的关系没有一丝分量。我们几乎没法说他们是否存在，就像生活中的一个个书签，标记着位置，却无法进入故事的内容。

游艇被派回去求救了。在一行人搜索小岛的过程中，阿尔多·斯卡瓦达（Aldo Scavarda）的摄影撼人心魄：人物常被摆到画面的边缘，就好像岛上的岩石才是永恒的主角，而游客们随时可能滑入大海、天空或阴影中消失不见。他们听见远处传来一艘船的声音，在一个颇有嘲弄意味的镜头中我们似乎看见了那艘船——却又什么都没看见。安娜乘船离开了吗？过了一会，他们似乎又听见另一艘船了。

这些幽灵般的船只，令人想起在安东尼奥尼的《放大》（*Blow-Up*, 1967）中，摄影师无法确定公园的草地上是不是真的有具尸体。1975年的澳大利亚影片《吊



人岩的午餐》(Picnic at Hanging Rock, 1975) 也和被风景吞噬的人有关。安娜的失踪制造了一种令人不安的效果，观众都想知道附近到底有没有船，安娜到底在不在船上，但电影对此含糊其辞。最后游艇带着警察和安娜的父亲回来了，而后者看起来不大高兴，似乎不想因为女儿失踪这种小事打扰了工作。

紧接着出现一场令人震惊的戏，这种震惊来自两个方面：首先，它居然发生了；其次，它似乎根本就没发生——就像那些若有若无的幽灵船只。一行人回到游艇上，安娜的情人桑德罗抓住她的朋友克劳迪娅并吻了她。克劳迪娅把他推开，这一刻就这么过去了。但她在想什么？对桑德罗轻易地背叛感到厌恶吗？我们没法知道。

回到岸上，桑德罗去警察总署汇报了情况，并尾随克劳迪娅上了一辆火车。他向她表达了爱意。稍后另外一些人出现在影片当中，其中包括一名性感的女作家格洛丽亚（多萝西·德·波莉奥罗 [Dorothy De Poliolo] 饰）。她茫然地走过挤满工人阶级的大街，轻松地接纳周围男人们大胆的献媚，就好像接受天气那样自如。这里有一点非常有趣：她使尽浑身解数来摆出性感的样子，但却记不得自己为什么要这样做。她的衣着和举止表明她过去十分在意男人们看她的眼光。而现在，尽管他们仍然在看，她却已无力再关心这些了。

克劳迪娅接受了桑德罗为自己的情人。安娜被遗忘了，没人再为她伤心。她曾经扮演了情人和朋友的角色，现在她不见了，必须找另一个人代替她的位置。两人一起登记了一个旅馆的房间，在服务生的注视下，桑德罗试图和克劳迪娅接吻，可当服务生走开后桑德罗反而不再尝试了。他到楼下去参加酒店里的一场舞会。克劳迪娅躺了一会，不久又起来，沿走廊跑下去，既希望又害怕安娜再次出现。在楼下，她发现桑德罗和一个妓女一起躺在沙发上，于是跑出门去。桑德罗起身的时候，妓女问他要一个纪念品，而他把钞票扔在她的身体上。室外只有黎明的空虚。

《奇遇》上映之后，“安东尼奥尼式厌倦” (Antonioniennui) 就成了一个笑话。

它在戛纳的首映嘘声一片，却最终赢得了评委会大奖和全球票房的成功。它赤裸裸地展示了角色们在存在的虚无中漂浮的状态，这在当时为数不多的此类影片里也是最纯粹的。《奇遇》在美国的上映恰逢垮掉的一代对现实世界漠不关心的时候，现代爵士与悦耳的旋律保持着有反讽意味的距离，酷成为一种潮流时尚。这一风气在六十年代就分崩离析了，但在它盛行的那会儿，《奇遇》就是它的圣歌。

我第一次看《奇遇》的时候，并没有多少体会——那时我才18岁，怎么可能呢？令这些人厌倦的那种生活方式超乎我最狂放不羁的想象。15年后，当我在课堂里讲解这部影片时，我觉得它矫揉造作，只是表达了一个140多分钟长的观念，而算不上一部电影。直到最近重看，我才意识到安东尼奥尼把它拍得多么清晰，多么饱含激情，充满了沉默中绝望的呐喊。

安东尼奥尼的角色们都很有钱，可以不必为工作操心，不必承担责任，不必有目标和打算，而这恰恰暴露了他们内心全然的空虚。既富有又快乐并非不可能，但前提是你得有脑子，对事物得有足够的兴趣。无止境的被动消遣是不可能带来快乐的。《奇遇》成了我们想象中的—一个地方，成了一片忧郁的道德沙漠。

为什么我们不再有《奇遇》这样的电影了？因为同样的问题已经没人再问了。“活着是为了什么”已经被“选择什么样的生活方式”取而代之。我曾经觉得佩吉·李（Peggy Lee）的那首《就这么多吗？》（*Is That All There Is?*）是最悲伤的歌了，安东尼奥尼却能想到一首更悲伤的：《还有更多》（*More*）。

（周博群 译）



阿拉伯的劳伦斯

Lawrence of Arabia, 1962

拍摄《阿拉伯的劳伦斯》是一个大胆而疯狂的天才之举，哪怕仅仅有这么一个念头也足以令人咋舌。影片上映数年之后，影片主演之一奥马尔·沙里夫（Omar Sharif）说：“如果你是投资人，有人跑来对你说他想拍一部长达四个小时长的电影，没有明星、没有女人、没有爱情故事、也没有多少动作场面，而且他想花一大笔钱在沙漠里拍摄——你会说什么？”

拍摄这部电影的动机首先来源于想象。《劳伦斯》的故事基础既不是狂暴的战争场面也不是廉价的煽情戏码，而是大卫·里恩（David Lean）的想象力。他的脑海中有这样一幅画面：茫茫沙漠的尽头出现了一个小点，逐渐变大，成了一个人。他首先要知道这幅画面会给观众带来怎样的感受，才能确定这个计划是否有可能成功。

影片主角——性格古怪的英国军人兼作家 T.E. 劳伦斯在一次穿越沙漠的自杀式远征中历经了九死一生，眼看就要到达有水源的栖息地了，此时他忽然发现一个朋友落在了后面，于是立刻掉头回去救人。这段情节引出了下面的镜头：沙漠中闪着微光的热浪仿佛极不情愿地吐出了一个小点，那个小点越来越大，

成了一个人的形状。镜头停留了很长一段时间，我们才渐渐看出了那个小小的轮廓。这一段在电视上看毫无效果，因为屏幕太小，什么也看不清。但在电影院里，面对着七十毫米胶片那咄咄逼人的清晰画面，我们不由自主地伸直了脖子、瞪大了眼睛，努力从滚滚热浪中分辨出最微小的细节，一瞬间，我们仿佛在某种程度上亲身体会到了沙漠的广阔与无情。

正是因为里恩能够在脑海中描绘出这组镜头，所以他才能预见为什么这部影片会获得成功。尽管《阿拉伯的劳伦斯》同时具备传记片与冒险片的元素，但却不是一部简单的传记片或冒险片。这部影片以沙漠为舞台，展示了一个性格乖僻、不甘平凡的男人光辉夺目的一生。不可否认，劳伦斯在1914至1917年英国对土耳其的战役中为把各个沙漠部族拉拢到英国一方立下了汗马功劳，但影片也暗示我们，劳伦斯出生入死不完全出于爱国精神，更是出于对英国传统社会的反抗，正是这种反抗情绪促使他选择了阿拉伯人那荒凉野蛮而又富于戏剧性的生活。除此之外，影片也暗示了他有受虐倾向。

T.E. 劳伦斯恐怕是电影史上最古怪的史诗片英雄。为表现这个角色，里恩起用了一个古怪的演员——彼德·奥图（Peter O'Toole）。奥图的面孔很漂亮，身体却像竹竿一样又瘦又长，举止有些笨拙，说话的腔调介于自得其乐与傲慢无礼之间。他要扮演的角色很难处理，尽管许多人都相信劳伦斯是同性恋，但在1962年，一部耗资数百万美元的史诗大片（epic）是不能公开表现同性情节的。然而，里恩与剧本作者罗伯特·鲍特（Robert Bolt）并未轻易让步，他们没有把劳伦斯改写成一位司空见惯的动作片英雄，而是留下了大量的线索供有心人寻找。

里恩与鲍特充分发挥奥图独特的谈吐举止，创造了一个既疯狂又伟大的人物，远远不同于通常的军中英雄，只有这样的人才能让阿拉伯人不顾死活地跟随他穿越沙漠。片中有这样一段情节：奥图身披一袭沙漠酋长穿的白袍，在截获的土耳其火车车顶上跳起了庆祝胜利的舞蹈，白衣随风飘扬，仿佛一组时尚大片。这古怪的一幕简直就是在彰显典型的男同性恋形象，而片中其他人物却

对此视若无睹；同样，劳伦斯身边那两个来自沙漠的顽皮少年似乎也没有引起众人的注意。

里恩、鲍特与奥图共同创造了一个在性取向与为人处世方面都不同于寻常的男人，但他们既没有给这个角色打上任何标签，也没有对他评头论足，仅仅展现了他的本来面目。这样一个男人能将四分五裂的沙漠部族联合在一起击败土耳其人吗？劳伦斯做到了。然而，影片表明劳伦斯的成功有一部分靠的是弄虚作假，一位美国记者（阿瑟·肯尼迪 [Arthur Kennedy] 饰）在其中发挥了关键作用。这位记者的原型显然是洛维尔·托马斯 (Lowell Thomas)，此人一手打造了劳伦斯的传奇故事，并将这个故事兜售给了英文媒体界。在影片中，美国记者承认自己在寻找一个值得大书特书的英雄，而劳伦斯十分乐意扮演这个角色，只有这样他才能完成他的事业，而一个普通的军中英雄太过渺小，配不上如此恢弘的画卷。

作为一部长达 216 分钟、中场休息时间另计的影片，《阿拉伯的劳伦斯》节奏从容，没有紧锣密鼓的情节。整部影片如同一篇行距宽松、字迹整洁的文章，一场场战役条理清晰，绝无逻辑混乱之嫌。在影片中，劳伦斯能够联合各个沙漠部落有如下原因：1，他显而易见是个外来者，因此他根本无法理解阿拉伯部族之间自古流传下来的世仇，更不会偏袒任何一方；2，他让阿拉伯人看到，与土耳其人开战对他们自己有利。劳伦斯先后联合了阿里酋长（奥马尔·沙里夫饰）、费萨尔亲王（亚利克·基尼斯 [Alec Guinness] 饰）、奥达·阿布·塔伊（安东尼·奎因饰）等沙漠部落首领，既是因为他能赢得对方的尊重，也是因为他能顺应对方的心思。鲍特把劳伦斯与阿拉伯人的对话写得很简洁，有时不过寥寥数语，听起来就像诗歌一样。

我注意到，人们提起《阿拉伯的劳伦斯》时很少谈到具体情节，他们往往两眼放光，仿佛在回忆一整段经历，但却无法付诸言辞。尽管《阿拉伯的劳伦斯》和里恩之前拍摄的《桂河大桥》(*Bridge on the River Kwai*, 1957)、之后拍摄的《日瓦戈医生》(*Doctor Zhivago*, 1967) 一样，都属于传统叙事影片，但从本质上

来说《劳伦斯》更加接近库布里克的《2001：太空漫游》、爱森斯坦的《亚历山大·涅夫斯基》(Alexander Nevsky, 1938)等视觉史诗片。《劳伦斯》是一幕壮观的景象、一次难忘的经历，它所表达的东西只能用眼睛去看、用身心去感受，却无法用语言述说。这部影片没有复杂的情节和大量的对话，这在一定程度上恰恰是其魅力的来源；我们永远记得那一条条寂静、空旷的道路，记得划过沙漠上空的太阳，记得风在沙上吹起的错综复杂的波纹。

尽管《阿拉伯的劳伦斯》曾获1962年奥斯卡最佳影片奖，但要不是电影修复专家罗伯特·A·哈里斯(Robert A. Harris)和吉姆·平顿(Jim Painten)及时挽救，这部电影恐怕已经失落了。哈里斯与平顿在哥伦比亚电影公司的地下室里发现了《劳伦斯》的原始负片，其中包括发行时剪掉的35分钟片段。他们把胶片从扭曲变形、锈迹斑斑的胶片盒里取出来重新整理好，并一帧一帧地修复了快要变成碎片的部分(哈里斯后来寄给我一个挤烂的胶片盒，证明好莱坞对其宝贵遗产是多么漫不经心)。

只有在影院看《阿拉伯的劳伦斯》才能充分欣赏弗雷迪·杨(Freddie Young)的摄影。尽管沙漠中高温灼人、风沙漫天，每一架摄影机里都灌进了沙子，但杨仍然拍出了令人震撼的画面。《阿拉伯的劳伦斯》是最后几部真正用70毫米胶片拍摄的影片之一，后来的70毫米电影往往是从35毫米负片放大而成的。在那个年代，里恩、库布里克、科波拉、塔可夫斯基、黑泽明和斯通等电影人普遍有一种冲破极限的渴求，他们往往会提出一个宏大的想法，并厚颜无耻地把这个想法强加给胆小的制片厂负责人。近年来，史诗片已经成了大成本B级片的同义词，但看了《阿拉伯的劳伦斯》你就会明白，“史诗片”这个词指的不是大成本、大制作，而是大想法、大视野。沃纳·赫尔佐格的《阿基尔，上帝的愤怒》耗资还不及《珍珠港》的餐饮费，但《阿基尔》是一部史诗片，而《珍珠港》不是。

《劳伦斯》于1989年重新发行了辉煌的70毫米胶片版，如今却又不得不挤在小小的影碟盒子里，就像一个高个子屈身于一间低矮的房间之中。你可以

通过观看录像了解影片的大概情节并略略体会其伟大之处，但要真正感受里恩这部巨作就必须设法看到大银幕放映的 70 毫米胶片版。对于一个电影爱好者而言，这是一生中必做的几件事之一。

(殷宴 译)



独行杀手

Le Samourai, 1967

这是一个空房间。不，并不是空的。在阴影里，我们隐约能看见一个男人躺在床上。他点燃一支烟，袅袅上升的烟圈飘向一束射进窗户的光线。过了一阵，这个男人站了起来，身上的衣服还穿得好好的。他走向门旁的帽架，戴上他的浅顶帽，用准确而优雅的动作理了理帽檐，然后出门上街。

跟画家和音乐家一样，电影人在寥寥几个镜头之内就能展现出驾轻就熟的技巧。让－皮埃尔·梅尔维尔（Jean-Pierre Melville）的电影《独行杀手》还未发一言，我们就已经感受到它的魔力。做到这一点，靠的是光线：清冷的光让人觉得那是一个丑陋的黎明；还有色彩：灰色和蓝色；以及取代了言辞而说话的动作。

这个男人偷了一辆车，沿着一条荒无人烟的街道驶向一个车库。车库的门懒洋洋地打开了，他把车开进去，里面等着一个修理工。修理工给车子换牌照的时候，他就在一旁等着，抽着烟。修理工打开抽屉递给他几张纸。他伸出了手，是想握个手吗？不，是要拿一把枪。把枪放进口袋后，他付了钱，然后把车开走了。从头到尾谁也没有说话。

这个男人名叫杰夫·科斯泰罗，由英俊的法国硬派小生阿兰·德龙（Alain

Delon) 扮演。拍这部电影的时候他 32 岁，帅气得令人难以置信，因此他处理自己长相的最好方式就是在表演的时候面无表情。电影里的他似乎一点儿也没有注意到自己的外表，有些时候看起来就像在梦中扮演着自己。影评人大卫·汤森 (David Thomson) 称他为“黑暗的街道上一个俊美的毁灭天使”。

科斯泰罗是一位雇佣杀手。电影随着他一起，小心翼翼地制造不在场证明，杀死一家夜总会的老板，逃过了警方安排的辨认凶手的环节，被雇主背叛，成为警方追踪的目标，并在巴黎的地铁中上演了一场猫捉老鼠的游戏。整个过程中，他几乎从不表露自己的情感。

有两个女人帮助他制造了不在场证明。其中叫简的那个可能爱上了他，尽管杰夫也知道她已经有了一个富有的情人。(这个女人由娜塔莉·德龙 [Nathalie Delon] 扮演，是德龙在真实生活中的妻子。) 另一个女人瓦莱丽 (卡蒂·罗西耶 [Cathy Rosier] 饰) 是个在夜总会弹钢琴的黑人女乐手。辨认凶手的时候她也在场，并说从没见过科斯泰罗。可她明白自己见过。撒谎是为了帮助他吗？还是因为知道雇他的是谁，也知道那些人不想要他被抓？遭到背叛之后，这个问题一直重压在科斯泰罗心头，他去见了瓦莱丽，瓦莱丽却毫不畏惧，尽管很有可被他杀死。科斯泰罗身边的女人们似乎反映出他自身存在的那份漠然：他做自己的工作，尽可能做到最好，不让价值判断掺杂其中。作为一个职业杀手，他的生活方式里容不得多愁善感的情绪。

电影开头的一段引语说道：“没有谁比武士¹更孤独，也许只有丛林中的老虎例外。”字幕把这段引语归于《武士道之书》(*The Book of Bushido*)，我却失望地发现这本书是梅尔维尔虚构的。这句话和科斯泰罗这个角色的姿态是为了表现一个严格遵守某种模式而行动的男人。但正如斯坦利·考夫曼在他的影评中指出的那样，“一个武士不会仅仅为了钱而接受任务去杀人，荣誉和道德也在考虑之内”。

1 电影的片名“samourai”的本意是武士，特别是日本武士。

此处，荣誉和道德似乎表现为杰夫·科斯泰罗对他自己的忠诚，一个武士会准备为了雇主而死，而科斯泰罗就是他自己的雇主。也许他应该去一本真实的书里摘选，比如来自十六世纪日本的《武士的准则》(The Code of the Samurai)。书的开始是一段梅尔维尔也许同样愿意引用的话：“一个武士，首先必须无论日夜时刻牢记……他必须去死这样一个事实。这是他的第一要务。”

影片在掌控表演和视觉风格方面达到了大师水准。与德龙的漠然和冷峻客观相对，梅尔维尔设置了警察局局长（弗朗索瓦·佩里耶 [Francois Perier] 饰）的角色，在指挥跟踪科斯泰罗的时候冲着话筒大喊大叫。他知道杰夫在撒谎，但无法证实。有一场戏是他不怀好意地试图勒索简并让她出卖杰夫。与此同时，杰夫也为了报仇而试图找出自己的雇主。

看《独行杀手》的一大乐趣，在于发觉它如何不动声色地让情节变得越来越复杂。尽管对白和动作戏（大多并不刺激）都很少，但电影设计出杰夫被警察和黑社会追着满巴黎跑的情况，而他也同时展开着自己的计划与双方周旋。

《独行杀手》教会我们动作如何不利于营造悬念——动作泄掉了张力，而不是让它们积累起来。一部电影，与其不断上演着无关紧要的事情，不如让观众从头到尾一直等待着某件事发生，只要这件事能令他们真正在乎。梅尔维尔的悬念是通过角色而非动作来营造的。想一想这场戏吧：一个黑社会派来的人进了科斯泰罗家，向他道歉并雇他去做另一份工作。杰夫用毫无情绪的、空洞的双眼盯着他。

“没话要说吗？”那人问。

“我不会在有枪指着我的时候说。”

“这是你的原则吗？”

“是习惯。”

梅尔维尔对电影中事情发展的过程有一种迷恋。杰夫在地铁里被警察尾随的段落启发了其他一些影片：警察把守在每一个地铁站出口，科斯泰罗不断进出车厢，在地铁站台和线路之间换来换去，戏弄着那些警察。还有一个段落是

两个警察在科斯泰罗家安装窃听器，拍得细致入微。结尾处科斯泰罗回到成为谋杀现场的夜总会，解决了所有的情节线并作出他自己的声明——依然不动声色。

大卫·汤森写到，这部电影“是如此硬派，以至于它冷漠的浪漫主义不仅仅是迷人，甚至带有喜剧色彩”。有些幽默的细节出现得非常安静，很容易被忽略。比如说科斯泰罗单调的旅馆房间里那只灰色的、脏兮兮的鸟（当然了），它的唧唧叫声很不讨人喜欢。这个男人为什么要有只鸟呢？是他自己的吗？还是本来就一直放在房间里？这只鸟的叫声带出一个有趣的情节：两个警察装完了窃听器，用一台录音机准备开始窃听，结果发现暂时只能捕捉到鸟鸣声。除小鸟之外，房间里还有科斯泰罗的如下私人物品：他的防水披风、浅顶帽、香烟盒和一瓶矿泉水。有一回他走向衣橱，我很高兴地看到橱顶上整整齐齐地摆放着一排排水瓶和一包包香烟。看到这些细节，你会会心一笑，因为它们都是梅尔维尔静悄悄的小动作，让你知道他很清楚自己在做什么。

让-皮埃尔·梅尔维尔（1917-1973）本名格鲁巴赫（Grumbach），后来追随美国小说家梅尔维尔改了名字。他是法国抵抗运动中的英雄，战后开办了自己的制片公司，拍一些低成本的独立电影，这种做法本质上给法国新浪潮指明了道路。他曾说：“我除了些粗糙的草稿之外什么也拍不了。”但实际上《独行杀手》是一部非常完整的、经过精雕细琢的影片。

电影的元素——杀手、警察、黑社会、女人和行为模式——我们都已耳熟能详，就像那些影片本身一样。梅尔维尔热爱好莱坞三十年代的犯罪片，他自己的作品也促进了现代黑色电影的发展。除了对已有材料的处理之外，在《独行杀手》中几乎没有什么绝对原创的东西。梅尔维尔尽量不介入那些材料，把对它们的渲染减至最低。他瞧不上做作的动作段落和人为设置的高潮。他从画面中抽干了色彩，在角色身上抽干了对白。最后终于有一场戏爆发出来（用好莱坞的话说），变成一个充满戏剧性的、谜一般的声明，但梅尔维尔处理得波澜不惊，随后便是一片沉寂。他做到了时刻在脑海中牢记着主人公的第一要务是什么。

（周博群 译）

M 就是凶手

M, 1931

一张张可怖的面孔：这是最近重看修复版的《M 就是凶手》之后占据我脑海的画面。这部弗里茨·朗（Fritz Lang）1931 年拍摄的影片和德国的一个儿童杀手有关。在我的记忆里，这部电影把注意力集中在凶手身上——那个诡异的弗朗茨·贝克，由彼得·洛尔扮演。但贝克出现在银幕上的时间非常有限，也只有一次重要的发言——尽管是阴魂不散的一次。电影的大部时间都用来表现警察和黑社会两方对贝克的搜捕，而这些场景许多都是由特写拍成的。我试图找一个合适的说法来描述演员们的脸，最后却只能无奈地形容为“像猪一样”。

朗的意图是什么？他是个著名的导演，拍过《大都会》这样享誉全球的影片。在他当时生活的柏林，贝托尔特·布莱希特的左派戏剧和颓废堕落的环境同时存在着（后来有些电影重建了那种环境，比如《酒店》[*Cabaret*, 1972]）。到了 1931 年，尽管纳粹党还没有全面控制德国，其影响已逐渐扩大。朗自己的妻子后来也成了党员。他拍了一部影片促使了两个类型的形成——连环杀手电影和关于警察办案程序的电影——并在其中掺入各种各样的怪异元素。有什么东西隐藏在表面之下吗？这个故事能让他表达对社会的一种发自肺腑的感受吗？

当你看《M》的时候，会明显感觉到一股对二十世纪三十年代早期德国的仇恨。整部电影只有寥寥几个镜头马马虎虎地拍下了中产阶级的日常生活（比如母亲等着小女儿放学回家的那个可怜场景），除此之外，我们看到的尽是阴影中的男人，在烟雾缭绕、令人作呕的屋子或酒吧里，在一个个会议中策划他们的阴谋。这些男人的面孔就像残忍的讽刺漫画：满脸的横肉，扭曲的表情，突起的眉毛，阴暗的下颌，整个不成比例。这让我们想起卡尔·特奥多尔·德莱叶（Carl Theodor Dreyer）版的《圣女贞德的受难》里兴师问罪的法官们，但后者更令人感到畏惧而不是丑陋。

我的感觉是，朗恨他周围的人，恨纳粹主义，也恨纵容纳粹的德国。他的下一部影片《马布斯博士的遗嘱》（*The Testament of Dr. Mabuse*, 1933）中有一些恶棍毫无疑问是纳粹。电影被审查机制给禁了，但据说约瑟夫·戈培尔向朗提出条件，如果他能站到纳粹那一边，就给他权力控制整个国家的电影工业。朗声称，自己后来坐上一辆午夜的列车逃跑了——但是帕特里克·迈克吉利根（Patrick McGilligan）的新书《弗里茨·朗：野兽的本性》（*Fritz Lang: The Nature of the Beast*）对朗的许多冠冕堂皇之辞都提出了质疑。

《M》显然是一幅病态社会的画像，看起来甚至比同时代其他关于柏林的画像更加堕落，在它的角色身上没有任何品德，甚至连他们的邪恶都缺乏魅力。在其他描绘同一个时代的故事里，我们还能看到夜总会、香槟酒、性爱和不正常的行为。而在《M》中造访一个酒吧时，只用特写镜头拍下油腻的香肠、溢出来的啤酒、腐烂的奶酪和发霉的烟头。

电影故事的灵感来自一个杜塞尔多夫连环杀手的犯罪生涯。在《M》里，弗朗茨·贝克把孩子当成他的猎物——他给他们吃糖，和他们交朋友，然后把他们杀掉。谋杀通常发生在银幕之外，朗用一段经典的蒙太奇暗示了其中的第一场，包括小受害者空着的餐盘，母亲对着螺旋状的空旷楼梯狂乱地呼喊，还有她的气球（杀手买给她的）挂在了电线上。

杀手的身份是没有悬念的。电影开始不久我们就看到贝克对着镜子端详他



自己。当时彼得·洛尔 26 岁，有点婴儿肥，长了一张娃娃脸，胡子刮得很干净。照镜子的时候，他把嘴角往下撇，努力做出一个丑陋不堪的表情，试图把别人在他身上看到的兽性表现在脸上。我们通常是经由暗示才知道他的存在，而不是直接用眼睛看到；他总是抑制不住吹口哨的冲动，每次吹的都是来自《培尔·金特》的同一个调子，一遍又一遍，直到这些音符变成杀手本人的标记。

整个城市乱成一团。杀手必须落网。警察出动了全部人马，让罪犯们的工作环境变得无法忍受（一个皮条客抱怨道：“现在大街上的警察比女孩都多”）。为了改变这种状况，市里的罪犯组织起来寻找杀手。朗在犯罪头目的会议和警察高层的会议之间来回切换，令我们惊讶的是两者在视觉上是多么相似。都在阴沉的房间里，都坐在圆桌旁，都有一大堆人在吸烟，有时候烟雾把他们的脸都遮得看不见了。粗大的手指里夹着残渣一般的雪茄。（当罪犯们同意谋杀儿童触犯了他们的规则时，我想起了《教父》里那场关于毒品的上层会议。）

《M》是朗的第一部有声片，他很聪明地节约了对话的使用。许多早期有声片都觉得自己必须一刻不停地说话才行，但是朗让他的摄影机蹑手蹑脚地穿过街道和破烂的酒吧，像是以一个老鼠的视点来观察一切。片中最引人入胜的镜头之一完全是无声的，落网的杀手被拖进地下室去面对聚集起来的罪犯，镜头拍下了他们的脸：冷酷无情，顽固不化。

正是在这次审讯中洛尔给出了他著名的辩护，或者说是解释。他因恐惧而冒着汗，脸上好像戴着惊骇的面具，大声喊着：“我控制不了自己！我身体里面有个邪恶的东西，我制不住它！那些火！那些声音！还有那些痛苦！”他试图描述那股无法抗拒的冲动是怎样的如影随形，最后说到：“谁能了解变成我是什么感觉？”

人们一直都说这是洛尔第一次在大银幕上表演，尽管迈克吉利根证实了这是第三次。但毫无疑问，这场表演永远地确立了他的形象，一直延续到他在好莱坞成为华纳兄弟公司旗下最著名的演员之一的日子（《卡萨布兰卡》、《马耳他之鹰》、《混世魔王》[*The Mask of Dimitrios*, 1944]）。他也是一个喜剧演员和歌舞

片演员，在《丝袜》(*Silk Stockings*, 1957)中扮演了弗雷德·阿斯泰尔的对手，但支撑着他的银幕形象的却主要是精神病人的角色。洛尔于1964年去世。

弗里茨·朗(1890-1976)在美国成为一位著名的黑色电影导演。他的作品包括《你只活一次》(*You Only Live Once*, 1937),根据邦妮和克莱德的故事改编；格雷厄姆·格林的《恐惧内阁》(*Ministry of Fear*, 1944);《芝加哥剿匪战》(*The Big Heat*, 1953),片中李·马文(Lee Marvin)把热咖啡向格洛丽亚·格雷厄姆(Gloria Grahame)脸上扔去；还有《夜深人静》(*While the City Sleeps*, 1956),是另一个关于追捕的故事。朗常因虐待演员而受到指责，他让洛尔被扔下台阶跌入罪犯的窝点十几次，彼得·博格达诺维奇(Peter Bogdanovich)也描述了在他的《西部联盟》(*Western Union*, 1941)的一场戏中，兰道夫·斯科特(Randolph Scott)试图烧掉绑在自己手腕上的绳子。约翰·福特看这部电影的时候说：“那些是兰迪(兰道夫的呢称)的手腕，那条绳子是真的，那把火也是真的。”

许多年来《M》都只有声音粗糙、画面昏暗的拷贝。我之前那张LD盘也只是勉强能看。这次由慕尼黑电影档案馆修复的新版不仅画面更好，也更容易让人看明白，因为更多的德语对白加上了字幕。(洛尔也录过一条英语音轨，在最终的LD和DVD版本中应该会收录。)看了《M》的新拷贝，我发现它比记忆中的更加有力，因为这次我不必在一片支离破碎的朦胧中看它了。

多么令人难忘的电影啊。它没有要我们同情杀手弗朗茨·贝克，但却要我们去理解他：在为自己辩护时，贝克说自己既无法逃离也不能控制那股攫住他的冲动。在电影的另一处，一个无辜的老人被怀疑成凶手，受到一伙当场围上来的暴民的攻击。这伙人中的每一个大概都有分辨善恶的能力，也能控制自己的行为(相比之下贝克就不行)，但尽管如此，处于人群中的他们仍然随着同样的杀戮冲动而行动。电影似乎在某处隐含了一个讯息。实际上，并不在“某处”，而是从一开始就昭然若揭，奇妙的是它居然躲过了纳粹审查的魔爪。

(周博群 译)



马耳他之鹰

The Maltese Falcon, 1941

在那些我们不仅是喜爱并且视若珍宝的电影里，《马耳他之鹰》占有重要的一席之地。请想一想，这部电影在1941年的发行改变了哪些事情：

(1) 它定义了亨弗莱·鲍嘉其后的表演生涯。硬汉派的萨姆·斯佩德把他从近十年B级黑帮片的次要角色里拯救出来，并带入《卡萨布兰卡》、《碧血金沙》、《非洲皇后号》(*The African Queen*, 1951)等一系列经典影片中去。(2) 这是约翰·休斯顿导演的第一部电影。在随后四十多年的电影生涯里，他成了一位多产的导演，拍出一系列强硬、风格化并且十分大胆影片。(3) 西德尼·格林斯特里特在此处第一次现身银幕。他后来参与了《卡萨布兰卡》和其他许多影片，并成为电影史上给人印象最深的性格演员之一。(4) 它也是格林斯特里特和彼得·洛尔的首次搭档。两人配合得极为默契，所以他们又共同出演了其他九部电影，包括1942年的《卡萨布兰卡》和1944年的《混世魔王》。在最后这两部里他们不再是配角，而成了主演。(5) 某些版本的电影史把《马耳他之鹰》视为第一部黑色电影。它为这一美国本土的类型打下了基础，塑造出一个有着穷街陋巷，刀刃上的英雄，黑暗的阴影和坚强的女性的世界。

当然黑色电影正等待着降生。它已经存在于《马耳他之鹰》的作者达希尔·哈密特的小说中，除此之外还有雷蒙·钱德勒、詹姆斯·M. 凯恩、约翰·奥哈拉（John O'Hara）和其他后室里的男人们的作品。钱德勒写到：“尽管他自己并不卑鄙，却必须行走在卑鄙的大街上。”他笔下的英雄马洛（另一个鲍嘉的角色）确实如此。但哈密特的萨姆·斯佩德本身就有些卑鄙，他为之后十年那些说话强硬而风趣的英雄打下了基础。

人们都记得《马耳他之鹰》里接近尾声的一段，当布里吉·欧肖奈西（玛丽·阿斯特 [Mary Astor] 饰）被斯佩德逼问是否射杀他的搭档的时候。她说自己爱上了斯佩德，并问萨姆爱不爱她。她央求萨姆不要把自己送交法律的审判。而斯佩德回答了一段有些人能够倒背如流的话：“我希望他们不会把绳子绕在这么可爱的脖子上吊死你，宝贝……你很可能不会死。也就是说如果你是个好女孩，二十年后就能放出来。我会等着你的。如果他们吊死你，我会永远记着你。”

冷酷。斯佩德既冷酷又强硬，和他的名字一样¹。当他获悉自己的搭档被谋杀之后，眼睛都不眨一下。他不喜欢这个搭档。他跟一个寡妇独处的时候亲吻她，痛打了一顿乔尔·开罗（洛尔饰），不仅因为他必须这么做，也因为乔尔带了一条喷香水的手帕。你知道在1941年的电影里这意味着什么。他时不时就用粗暴的方式，对格林斯特里特失去信心，把雪茄扔进火里，打碎玻璃杯，咆哮着威胁他，猛力把门关上之后在走廊里笑了起来，似乎被自己的行为逗乐了。

如果他不喜欢他的搭档，斯佩德仍然在他的死中看到某种规则。“当一个男人的搭档被杀了，”他跟布里吉说，“他就必须对此做点儿什么。”斯佩德也不喜欢警察，唯一一个他看起来喜欢的人就是他的秘书艾菲（李·帕特里克 [Lee Patrick] 饰）。艾菲坐在他的办公桌上，点燃他的香烟，知道并坦然接受他的罪恶。鲍嘉和休斯顿是怎么让如此阴暗的人成为主角而逃过指责的？因为他根据生存的规则做他的工作，也因为我们感到（就像我们在鲍嘉之后的角色身上感到的

1 Spade 英文意为“铁铲”。

那样)斯佩德的强硬隐藏了旧时的创伤和破灭的梦。

在说服制片厂让他成为导演前,约翰·休斯顿(1906—1987)在华纳兄弟公司是写剧本的。《马耳他之鹰》成了他第一个选择,尽管之前华纳公司已经拍过两次(分别是1931年同名的电影和1936年的《撒旦遇见女人》[*Satan Met a Lady*])。休斯顿跟他的传记作者劳伦斯·格罗布(Lawrence Grobel)说他更能清楚地体会到哈米特的设想。这个故事并不是关于情节而是关于角色,软化萨姆·斯佩德这个角色后果将不堪设想。即使在当时,他也和制片厂想要一个大团圆结局的倾向进行了抗争。

完成了剧本之后,他开始创建故事版,画出每个镜头的草图。这是阿尔弗雷德·希区柯克的著名方法,他的《蝴蝶梦》(*Rebecca*, 1940)得了1940年奥斯卡最佳电影奖。就像正在拍摄《公民凯恩》的奥森·威尔斯一样,休斯顿为风格上新的可能性而兴奋不已,他仔细考虑了构图和摄影机的运动。在暂停一播放的分析中看这部电影(就像我所做的)就是欣赏其复杂的镜头,它们设计得太好了,以至于反而显得简单。休斯顿和他的摄影师阿瑟·艾德森(Arthur Edson)所达到的成就以自己的方式跟威尔斯和格莱格·托兰德在《公民凯恩》里做到的一样出色。

考虑一个令人震惊的七分钟无间断镜头。格罗布的书《休斯顿》(*The Hustons*)引用了他长期的剧本监督玛塔·王尔德(Meta Wilde)的话:

“摄影机的安排令人难以置信。我们排练了两天。摄影机跟着格林斯特里特和鲍嘉从一个房间走到另一个房间,再走下一条长长的走廊直到一个起居室里;随后摄影机在一个所谓的升降镜头(boom-up and boom-down shot)中上下移动,从左向右横摇到鲍嘉醉醺醺的脸上;下一个横摇镜头是从鲍嘉的视角到格林斯特里特巨大的肚子……稍有差池我们就必须重新开始。”

这个镜头是特技吗?完全不是,大部分观众没有注意到它是因为镜头的运动太流畅了。再想想另一个镜头,格林斯特里特一边喋喋不休地说着鹰的事情,一边等着下了迷药的酒发作让鲍嘉昏倒。休斯顿的策略很狡猾。之前的一

场戏里，格林斯特里特用一句话埋下了伏笔：“我不相信会说‘什么时候’的人。如果他必须小心翼翼不喝太多的话，那是因为喝多之后就不能信任他。”现在他递给鲍嘉一杯酒，但鲍嘉一口也没沾。格林斯特里特继续说着话，把鲍嘉的杯子斟满，但他还是没喝。格林斯特里特用摇移不定的目光看着他。他们讨论着失踪的黑鸟的价值。最后鲍嘉喝了酒，失去了知觉。控制时间就是一切，休斯顿没有通过杯子的特写镜头来突出里面下药的可能性。他用整个情境在我们心里制造出疑虑。（顺带一提，这就是格林斯特里特在银幕上的首次出现。）

最后想到的才是《马耳他之鹰》的情节。那只黑鸟（据说是金子做的，外面包裹着一层珠宝硬壳）失窃了，为了它许多人被杀，而现在古特曼（格林斯特里特饰）跟他的手下（洛尔和小艾丽莎·库克 [Elisha Cook Jr.] 饰）来到此地试图寻回它。斯佩德会牵连进来是因为玛丽·阿斯特的角色雇佣了他——但情节一遍又一遍地打转，最终我们意识到黑鸟只是希区柯克的“麦格芬”的又一个范例——它是什么无关紧要，重要的是故事里的每个人都想要或者害怕它。

用线性和逻辑的方式描述剧情几乎不可能。但没关系，电影本质上是夹杂着短暂的暴力插曲的一系列对话，关键都在风格。《马耳他之鹰》的重点不在暴力和追逐，而在演员的外表、言谈举止以及诠释角色的方式。风格之下隐藏着态度：在一个艰难的时代，在一个刚摆脱大萧条却逐渐走向战争的社会里，硬汉们受贪婪的驱使有能力去杀人。为了按小时计费的酬劳，萨姆·斯佩德愿意从事这样的买卖。关于他所能知道的一切都包含在布里吉向他求助的那场戏里，他批评了她的演技：“你很不错。依我看，主要是你的眼睛，还有在你说‘大方点，斯佩德先生！’的时候颤抖的声音。”他永远置身事外，权衡着利弊。1941年以前，几乎没有多少好莱坞的主角能和正统的剧情保持一定的距离。

（周博群 译）

曼哈顿

Manhattan, 1979

在电影《曼哈顿》中，导演伍迪·艾伦对语气与时机的拿捏恰到好处，整部影片自如地游走于喜剧与爱情之间。我好多年没看过这部片子了，只记得故事梗概、几句俏皮话，以及那段发生在一个中年男人与一个高中女生之间的爱情。最近重看，我发现它比我印象中的更为深刻和复杂，它讲述的不是爱情，而是失去。片中穿插了许多首曲子，其中有一首唱出了主人公的心声：“他们演奏了很多爱情歌曲，但都不是献给我的。”

片中伊萨克（伍迪·艾伦饰）与翠西（梅丽尔·海明威 [Mariel Hemingway] 饰）之间的忘年恋饱受批评，因为他们二人似乎没有什么共同点。但是，至少翠西拥有美化恋人的能力，而这项恋爱必备技恰恰是伊萨克所缺乏的。他并不认为她足够特别，甚至认为他们的关系不可能长久。他劝她用奖学金去伦敦进修，并安慰她：“将来我会成为你心中一段美好的回忆。”二人共度的时光里，他几乎有一半时间在谈分手的事。最后，他成功了。她放学后，他带她去了一家冷饮店（考虑到她的年龄，这个场所实在很讽刺），对她说他爱上了另一个女人，尽管事实并非完全如此。“我觉得好难过。”她说。梅丽尔·海明威的台词不多，

但句句令人心碎。这就是其中一句。

过了一段时间，好长一段时间，伊萨克才向一个朋友坦白：“我离开翠西真是一个错误。”或许他说对了，又或许42岁的他（不论有多幼稚）和17岁的她确实毫无未来可言。但这不是电影的主题。电影是要揭露现代爱情的玩世不恭和肤浅空洞，当真爱来临时，即使世故如伊萨克也无法抗拒。

伊萨克身边的成年人个个为情所苦。伊萨克的前妻（梅丽尔·斯特里普 [Meryl Streep] 饰）为了一个女人离开了他，还写了本书嘲讽他俩的婚姻和性生活，卖得很火，但如果她现在的感情很稳固，又何必对以前的事如此念念不忘。耶尔（迈克尔·墨菲 [Michael Murphy] 饰）结婚好多年了，一直很幸福，最近却和玛丽（黛安·基顿饰）有了婚外情。这两个男人提出分手时都很聪明，告诉女方这样做是为她们好。这边伊萨克告诉翠西他们之间不可能长久，那边玛丽就跟耶尔说了同样的话。耶尔为了摆脱玛丽，几乎是将她拱手送给了伊萨克（他甚至对伊萨克说：“你跟她很配”），但伊萨克和玛丽交往了一段时间之后，耶尔却意识到自己仍然爱着玛丽。

无论是伊萨克还是耶尔都不会处理感情。他们平时口若悬河，在真情面前却显得怯懦无力。电影讲述的不是恋爱进行时，而是恋爱过去时；它讲述的是爱情逝去后我们内心的懊悔和痛苦，因为我们意识到自己曾经拥有的东西是多么美好，但这份美好最后却被我们亲手毁掉了。在一部传统影片中，耶尔和玛丽会被设定为男女主角，伊萨克和翠西只是他们的好朋友。自莎士比亚以来的剧作家们都会在故事中安排几个滑稽角色来映衬男女主人公，而伍迪·艾伦却是一个例外，他专爱在二号人物身上做文章。伊萨克与玛丽的故事不是一出浪漫喜剧，两人的关系复杂而纠结，伊萨克始终在原地踏步，因为他不知道自己是要跟玛丽在一起还是要掉头离去。

影片所歌唱的爱情以曼哈顿为背景，这是伍迪·艾伦最爱的城市。开场镜头美得令人屏息：自中央公园一路向西，晨光中的纽约尽收眼底，与此同时，乔治·格什温的《蓝色狂想曲》一如既往地令我们飘飘欲仙。影片中的人物出



入于古根海姆美术馆、依莲餐馆和扎巴食品店，足迹几乎遍布曼哈顿所有的胜地。他们于黎明时分坐在大桥下的长椅上歇脚，乘马车穿过中央公园，在近海湖中泛舟；他们去看文艺电影、听音乐会、躺在床上吃中餐、玩美式壁球。艾伦深知歌曲是生活的真实记录，他在影片中穿插了《那不是为我》、《甜蜜与卑微》、《我疯狂地爱上了你》、《嘟、嘟、嘟》、《窈窕淑女》、《拥抱你》、《守护我》等多首经典老歌。伊萨克终于意识到自己爱着翠西后向她飞奔而去，此时响起的乐曲则是《笙歌喧腾》。

多亏了戈登·威利斯的摄影，片中这些场景和配乐才能充分发挥应有的效果。这部宽银幕黑白片的摄影绝对属于一流水准，如果在家用录影机上播放一定要采取宽屏模式，因为很多镜头的构图都填满了整个屏幕。例如片中有一幕是伊萨克和翠西在他的住处对话，两人位于画面的左下角，一束灯光笼罩着他们喁喁细语的甜蜜身影，在两人身旁，空荡荡的房间横贯了整个银幕，直到画面右端才出现了一段螺旋状阶梯。这个场景暗示着翠西将活力带进了伊萨克宽敞而寂寥的家，再也没有比这更好的布局了。

一些场景之所以出名完全是因为威利斯打光打得好。例如，在伊萨克和玛丽游览天文台的一幕中，灯光的布置令他们仿佛漫步于群星间或月球表面。当他们的对话开始变得漫无边际时，威利斯大胆地将他们隐匿于黑暗之中，只是偶尔用一束光从侧面照出二人的剪影。

基顿自1972年出演《教父》后就开始走红，但直到1977年主演艾伦的《安妮·霍尔》(Annie Hall)之后她才真正声名大噪，并因此获得了一座奥斯卡。两年后她在《曼哈顿》中饰演的玛丽与《安妮·霍尔》中的安妮颇有相似之处，但这更多是基顿一贯的个人风格所致，而不是角色设置相似。玛丽这个人物没有安妮那么反复无常，也并非有意特立独行，她更像是一个利用智慧抵御孤独的女人。她足够聪明，不会主动招惹麻烦，却又因为马虎大意而不断陷入麻烦。她告诉已婚的耶尔，她不想让他抛弃妻子，她不想成为破坏别人家庭的第三者，可她还是爱他，结果她只能独自度过一个又一个的星期天下午，没有一个人和

她做伴。她最后说道：“我们就是时机不对。”她与伊萨克的短暂恋情只是因为两人都很孤独，他们找不到别的人，只能给对方打电话。

翠西是梅丽尔·海明威饰演的第一个重要角色，并为她赢得了奥斯卡提名。当时她和她所扮演的人物一样，还不满18岁。她的表演直接、自然、毫不做作，恰到好处。她的身高在电影中也成了一个有趣的元素。当然，她比艾伦高¹，但这种“高女矮男”的搭配绝不仅仅是一个简单的噱头。当伊萨克和翠西一起出现在银幕上时，我发现翠西是那么突出、显眼，她的存在仿佛是一个无法回避的事实。在与人交往时，伊萨克往往借助机智幽默掩护自己，谈话如同打游击，时不时丢出一句隽语，然而，他身边的这个女孩却像一个靶子，将他暴露在敌人的火力之下。玛丽问：“翠西，你是做什么的？”翠西答：“我还在上高中。”这时，你真应该看看伊萨克脸上的表情。

有人说伍迪·艾伦总是在他的电影中扮演同样的人物，这种说法是不公平的。的确，他扮演的角色个个都爱饶舌，有时连举手投足也相差无几，但《曼哈顿》中的伊萨克很独特，他的欲望和不安全感都建立在他本身极不成熟的性格上。他想要，却不知道要什么；他出于一时义愤辞掉了工作，却没有想好别的出路。在影片最后，伊萨克恳求翠西不要去伦敦，留在他身边，尽管他也意识到了自己的要求是多么自私。注意此时艾伦脸上的表情。一个二流演员会极力表现伊萨克的恳求是多么迫切、遭到拒绝之后又是多么失望，而艾伦却准确地找到了伊萨克应有的语调，此时这个男人的心里充满了渴望与悔恨，但他又确实真心喜欢这个姑娘，知道她拒绝他是正确的选择。他曾拥有她，却又失去了她，现在两人都清楚他们的缘分已尽。他不是规划未来，而是想要重写过去。她想到他时，确实只能想到一段美好的回忆。

(殷宴 译)

1 伍迪·艾伦身高168公分。



麦凯比与米勒夫人

McCabe & Mrs. Miller, 1971

一个导演很少能拍出完美的电影。有些人努力了一辈子，但总是差了点儿。罗伯特·奥尔特曼（Robert Altman）拍了一打以这种或那种方式被称作伟大的电影，但其中只有一部是完美的，那就是《麦凯比与米勒夫人》。这是我所看过的最悲伤的电影之一，充满对永远得不到的爱和家的渴望——麦凯比得不到，和米勒夫人在一起得不到，在长老会教堂镇上也得不到。这座小镇就畏缩在多雨多雪的灰色天空下。《麦凯比与米勒夫人》是一首诗——一首献给死者的挽歌。

很少有电影能有这样强烈的地理位置感。长老会教堂镇是由扔在一起的原木堆出来的，木材取自周围威胁着要夺回小镇的森林。土地要么泥泞要么结冰，白天很短，煤气灯发出的室内光线非常微弱，刚刚够让金牙和泪珠闪光。这不是那种介绍角色出场的电影。角色们已经在那儿生活很久了，他们相互之间了如指掌。

一个男人在雨中骑马进入小镇。他走进一家酒馆，确认了后门的位置，然后出去回到马旁边，再次拿着一块布进来罩在桌子上。他坐下来之前酒吧里的人已经开始收椅子了。他是一个名叫麦凯比的赌徒（沃伦·比蒂饰）。有人觉

得自己听说过麦凯比曾经射杀了一个人。在背景里有个模糊的声音问：“劳拉，晚餐吃什么？”

这种经典的奥尔特曼风格在《陆军野战医院》(MASH, 1970)中发展成熟，随后又出现在《三女性》(3 Women, 1977)、《像我们一样的强盗》(Thieves Like Us, 1974)、《纳什维尔》、《加州分裂》(California Split, 1974)、《漫长的告别》(The Long Goodbye, 1973)、《大玩家》(The Player, 1992)、《秘密遗产》(Cookie's Fortune, 1999)和所有其他影片里。它由一项基本假设开始：所有的角色都相互认识，摄影机不会像一条热心的狗那样先盯着一个，然后再换下一个，而是善于拍摄整个群体。角色们也不会像戏剧里那样排着队一个接一个开口发言。他们想说就说，我们也明白用不着每个字都听得一清二楚，有时候重要的只是整个房间的气氛。

长老会教堂镇几乎全是男性，大多数的男人都参与了小镇的建造。它看起来就像个工地，挖了一半的洞穴，堆在那里备用的木材，未经加工的新门框套在上了颜料的旧门外。除了工作，唯一能做的事就是喝酒、赌博和嫖娼。麦凯比用他赢来的钱买了三个花枝招展的女人——并不是为了享乐，而是一项投资。其实她们并不那么花枝招展，一个很胖，一个没有牙齿，看上去好像擦了太多的廉价肥皂。麦凯比的计划是开一家背面有澡堂的妓院和酒吧。

米勒夫人(茱莉·克里斯蒂 [Julie Christie] 饰)来到了小镇并想成为他的合作伙伴。她是个伦敦人，很久以前就对自己的美貌失去了兴趣，只关心它能带来多少利益。她跟麦凯比解释说他对女人一无所知，既看不穿她们的借口，也不会安抚她们的恐惧或者帮助她们渡过女人的难关，他的知识甚至不足以让小镇维持一个星期不散架。她会从旧金山引来一些更优雅的女人，两人合作会比一人更好。麦凯比必须同意。

我们通过看不太清也听不太清的片段逐渐了解他们。有一次两人一起上了床，我们才开始明白电影之前并没有确立他们的肉体关系。后来影片又回头揭露米勒夫人收了麦凯比的钱，就像对其他所有人一样。她得到了五美元的最高

价。麦凯比很多时间都在自言自语，嘴里咕哝着批评或誓言。他对自己说着想要对她说的话：“哪怕只有一次你能表现得甜蜜些而不考虑金钱。”还有“我的心里也有诗意！”他的独白曲折、悔恨而隐晦。他持续最久的一次对话热情是用方言说的一个关于青蛙的笑话。我觉得这属于一个朋友内部的笑话，因为他的语调听起来很古怪，就像吉恩·哈克曼在《邦妮与克莱德》中扮演的巴克。

总有金钱牵涉其中。某日一个名叫巴特的男人死了，人们埋葬了他。葬礼上，米勒夫人和巴特的寡妇（雪莱·杜瓦尔 [Shelley Duvall] 饰）交换了眼神。当天晚上她们在一起说话。寡妇即将成为妓女，她自己知道，米勒夫人知道，整个镇子都知道。她还有什么别的方法来养活自己？“这跟你之前和巴特一起做的一样，”米勒夫人解释说，“只不过现在你能给自己存些钱。”

一个大矿业公司派人来到小镇上，给麦凯比开了一个价，想买下他的财产。麦凯比兴致勃勃地拒绝了他们的条件，自己开出一个比他们高得多的价钱。那天晚上他向米勒夫人吹嘘，后者的脸色表明他犯了多么大的错误。到了早餐时间，那些人已经走了。麦凯比骑马进城，试图去接受他们的条件，但已经太迟了，没法再找到他们。他知道公司会派人来杀他。

所有这些大多在室内展开，昏暗的房间由灯笼和柴火提供照明。伦纳德·科恩 (Leonard Cohen) 的歌曲为情节加上了标点，它们都是些悲伤的边疆挽歌。摄影师维尔莫·齐格蒙德 (Vilmos Zsigmond) 欣然接受了宽银幕潘纳维申 (Panavision) 影像的自由 (当时银幕还没有再次变窄以适应家庭录像)。他把角色淹没在自然里。那里很暗，潮湿，寒冷，然后下起了雪。当地人都很单纯。电影里有一段是两对男女在妓院的厅里就着音乐盒跳舞。旋律结束了，四个人一起聚在音乐盒周围俯下身子，盯着盒子的机械装置，在等待的悬念中一动不动。下一段旋律一开始他们就跳起来，放心地再次翩翩起舞。

人命在这里很不值钱。电影中有着西部片历史上最令人心碎的死亡。一个傻乎乎的孩子 (基斯·卡拉丁 [Keith Carradine] 饰) 骑着马来到了小镇并光顾了妓院里所有的姑娘。现在他正要穿过一座吊桥。一个年轻的枪手从另一头慢慢

走近他，冷漠地说服他受死。孩子知道自己会被射死，他试图表现得殷勤而友好，但时间已经到了。而小镇冷眼旁观。你不会想在桥上面对那样一个人。到了电影结尾，我们意识到这段桥上的情节就是整个故事的缩小版：有些人就是无法逃脱被杀的命运。

在电影结尾处的段落里一直下着雪。除了科恩的歌之外没有任何配乐。麦凯比被三个雇佣杀手追着穿过小镇，包括那个年轻的枪手。雪下得如此之大，大风把它们下落的轨迹吹成斜线，就像听不见的音乐一样。在有些电影里，主角最后被杀死，然后会给他的女人一个表情悲伤的镜头。此处我们看到米勒夫人甚至在麦凯比走向他的命运之前就很悲伤。她在长老会教堂镇中国城那一端的鸦片馆里。她的注意力集中在漂亮的色彩和外表上，这里的时空对她来说已经死亡。她直接关闭了自己的心灵。

研究一下电影的标题吧。“麦凯比与米勒夫人”，不是像夫妻那样的“和”（and）而是像公司那样的“&”。这完全是生意上的安排，对于她来说一切皆生意。在她到达长老会教堂镇之前有过的悲痛已成过去。其他的一切也都成了过去，这点鸦片可以保证。可怜的麦凯比。他心里是有诗意的，可惜来到了一个没人知道什么是诗意的小镇上，除了一个人之外。而她却已经败给了诗意。

（周博群 译）

大都会

Metropolis, 1926

在《移魂都市》(*Dark City*, 1998)的视觉力量的刺激下,我重温了弗里茨·朗的《大都会》,并再次为这部影片的怪诞魔力所征服。影片的情节完全不合常理,但正是这种突兀感赋予了《大都会》一种如梦似幻的氛围——没有故事线索作为支撑,整部影片更像一场噩梦。很少有哪部影片具有如此令人亢奋的视觉效果。

《大都会》被公认为第一部科幻电影杰作,片中描绘了一座由科技的进步和人类的绝望而孕育的未来都市,这幅地狱般的图景将成为整个二十世纪挥之不去的梦魇。从这部影片衍生出了各种各样的作品,除了《移魂都市》之外还有《银翼杀手》(*Blade Runner*, 1982)、《第五元素》(*The Fifth Element*, 1997)、《阿尔法城》(*Alphaville*, 1965)、《洛杉矶大逃亡》(*Escape From L.A.*, 1996)、《千钧一发》(*Gattaca*, 1997),以及蝙蝠侠的哥谭市。片中的邪恶天才洛特旺以及他的实验室为未来几十年间层出不穷的疯狂科学家形象提供了蓝本,而《科学怪人的新娘》(1935)更进一步确立了这一形象。具有人类外形的机器人“假玛利亚”为《银翼杀手》中的复制人提供了灵感来源,就连洛特

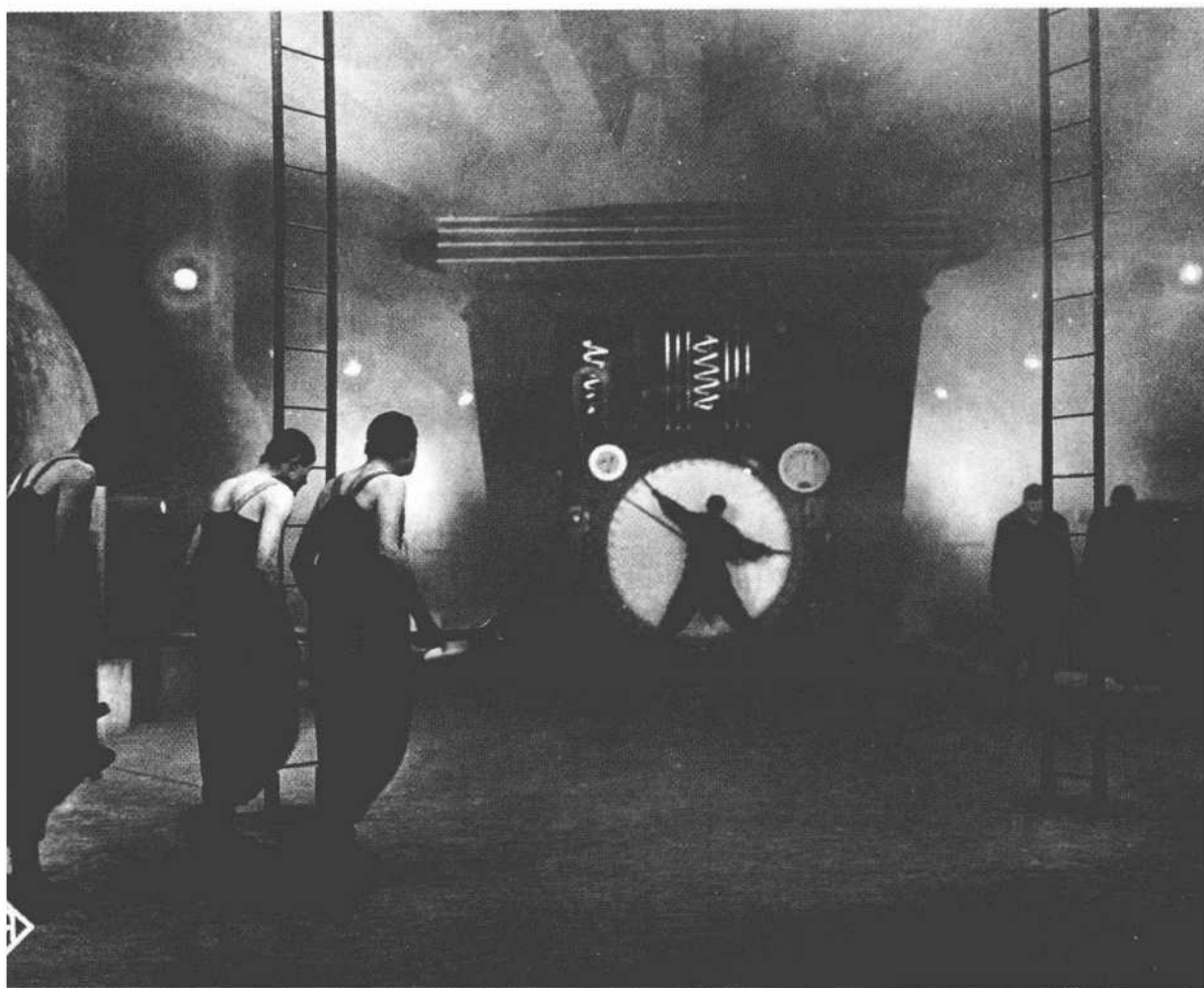
旺的假手也在《奇爱博士》中得到了致敬。

这类影片中往往有一个孤胆英雄打入未来社会的管理系统内部，并发现了整个社会的运作秘密。就连《蝙蝠侠》中的坏人们也是洛特旺的后代子孙，他们操纵机器为非作歹时总是像洛特旺一样发出邪恶的笑声。这里隐藏着一条重要的讯息：科学与工业将成为政客蛊惑民心的法宝。

《大都会》运用规模庞大的布景、两万五千名群众演员和大量令人瞠目结舌的特效，创造出了两个世界：繁华壮丽的“大都会”和工人居住的地下城市。大都会中建有数不清的体育场、摩天大厦和空中走廊；而在地下城市里，时钟只显示十个小时，以便使每周多出一个工作日。弗里茨·朗这部影片结合了风格强烈的布景、戏剧化的摄影角度、大胆的阴影和极尽夸张的舞台风格，是德国表现主义的巅峰之作。

影片的拍摄过程极其严苛，相比之下具有控制狂倾向的斯坦利·库布里克要算仁慈的了。据帕特里克·迈克吉利根(Patrick McGilligan)所著的《弗里茨·朗：野兽的本性》介绍，导演像驱赶牲口一样驱使群众演员拍摄暴乱的场景，强迫他们连续几个小时站在冰冷的水里，仿佛他们仅仅是一堆道具，而不是有血有肉的人。女主角被迫从高处跳下，而当她要被绑在柱子上烧死时，弗里茨·朗甚至用上了真正的火焰。讽刺的是，朗的导演风格和他片中恶人的行径不无相似之处。

影片描述了大城市中的两类人，一类人在地面上过着养尊处优的生活，另一类人在地底深处做牛做马，这两类人相互隔绝，互不了解。统治这座城市的是冷酷无情的商业巨头兼独裁者乔·弗莱德森（阿尔弗雷德·阿贝尔 [Alfred Abel] 饰）。一天，乔的儿子弗莱德（古斯塔夫·弗勒里希 [Gustav Fröhlich] 饰）正在“乐园”中嬉戏，偶然遇见来自地下城的姑娘玛利亚带着一群工人的孩子到地面上游览，他顿时被玛利亚惊人的美打动了。弗莱德得知工人的生活状况后大为震惊，于是他找到了掌握地底世界秘密的疯狂天才洛特旺（鲁道夫·克莱恩-罗格 [Rudolf Klein-Rogge] 饰）。



随后，弗莱德深入地下，试图帮助工人，而工人们受到充满革命精神的玛利亚的号召，逐渐团结了起来。与此同时，洛特旺造出了一个机器人，并抓住真的玛利亚，把她的面容移植到了机器人的脸上，这样一来他就可以对那些仍在追随玛利亚的工人进行蒙蔽和操纵了（移植过程中出现的电光弧、冒气泡的烧杯、发光的灯圈以及其他疯狂科学家的道具影响了成百上千部影片）。

为了推动故事的发展，朗设计了许多极具独创性的画面。例如地下发电厂第一次出现时，工人们正费尽九牛二虎之力来来回回地扳动沉重的指针，他们的行为从逻辑上来说毫无意义，但从视觉角度来看，含义却很明显：工人就像钟面上的指针一样被牢牢地控制着，毫无自由可言。机器爆炸时，弗莱德在幻觉中看到机器变成了一头吞噬人命的可憎怪兽。

此外，片中还有许多富于戏剧效果的视觉场面：洛特旺在阴暗的地下墓穴中追逐真玛利亚（他手中的提灯射出的光柱犹如一根击向她的大棒）；玛利亚向工人们演讲时出现的巴别塔；无数张面孔浮现在黑暗中，从上到下填满了整个银幕；洛特旺家中的房门自动开合；假玛利亚跳起淫荡的舞蹈，工人们¹看得垂涎欲滴，银幕上布满了巨大、湿润、瞪得圆圆的眼球；地下城被洪水淹没，无数儿童涌向玛利亚求救，他们挥舞的手臂如同波浪般起伏。

这股影像的洪流将故事中的漏洞和矛盾一扫而光，而那些漏洞部分是由于影片脱离了朗的控制之后被剪得一塌糊涂。影评人阿瑟·莱尼格（Arthur Lennig）曾说：“要欣赏这部影片，观众必须仔细观看，但千万不要思考。”而宝琳·凯尔则将片中“难以置信的美与力的场面”与其“荒诞的笨拙”相对照。即使故事情节有些虚浮，影片本身仍然底气十足：片中的未来城市及其运转系统具有无与伦比的震撼力，任何逻辑上的问题相比之下都显得微不足道了。尽管朗认为他的影片是一部反权威之作，但纳粹却对其大为欣赏，甚至有意让他掌管整个电影工业（他没有接受这个职位，而是逃到了美国）。《大都会》

1 在影片中，假玛利亚是在富人面前起舞，而非在工人面前。此处可能是作者记错了。

中的一些概念似乎在莱妮·里芬斯塔尔¹为希特勒拍摄的宣传片《意志的胜利》(*Triumph of the Will*, 1935)中得到了呼应,不过原有的讽刺意味显然已经丧失殆尽。

我们在《大都会》中看到的许多景物实际上并不存在,纯粹是视觉上的把戏。影片的特效出自尤金·舒夫坦(Eugen Schufftan)之手,他后来进入好莱坞,为《莉莉丝》(*Lilith*, 1964)和《江湖浪子》(*The Hustler*, 1961)担任摄影指导。据《马吉尔电影资料库》(*Magill's Survey of Cinema*)²记载,舒夫坦的摄影系统“无需复杂的科学手段,仅用几面镜子,就能将真人和微缩模型纳入同一个镜头之中”。其他特效则是由摄影师卡尔·弗罗伊德(Karl Freund)运用摄影技术打造的。

影片的最终效果在当时足以令人瞠目结舌。尽管没有如今的数字技术,《大都会》仍然满足了人们的想象力。今日之特效看起来就像特效,但它们的魅力仅此而已。不久之前我重温了原版的《金刚》,发现片中的特效虽然以现代的标准看来粗糙可笑,却仍能取得一定的奇特效果。如今的技术已能打造出精致圆滑、活灵活现的特效,当年的特效相比之下未免显得古怪而不自然,因此反而更具感染力。《侏罗纪公园》、《泰坦尼克号》这些影片中的特效做得太好了,使我们理所当然地认为自己看到的是实物,这种乐趣和早期特效带给我们的乐趣是不一样的。

多年以来,观众们所能看到的《大都会》并非朗亲自完成的版本,而是发行商、审查员和展映者重重删剪的结果,关键片段早已丢失,许多情节脱漏之处必须参考蒂娅·冯·哈布³的小说版才能理清。1984年发行了一个重新修复版,在原有版本的基础上加入了从德国和澳大利亚搜集到的段落。该版本由吉

1 Leni Riefenstahl (1902—2003), 德国女导演, 二战期间受到纳粹重用。代表作包括为纳粹党拍摄的纪录片《意志的胜利》、为1936年柏林奥运会拍摄的纪录片《奥林匹亚》(*Olympia*, 1938)。

2 弗兰克·诺森·马吉尔(Frank Northen Magill)编著的电影丛书,涵盖了一万四千余部影片的基本信息,并附有四百余部影片的全文影评。

3 Thea von Harbou (1888—1954), 德国女演员、作家, 弗里茨·朗的第二任妻子,《大都会》即改编自她的小说。

奥吉·莫罗德¹制作，“按照朗的原意”着上了颜色，并且配上了MTV风格的背景音乐。这就是今天最常见的版本。纯粹主义者反对这个版本不是没有道理，不过观众可以关掉声音、去掉彩色，将其改造成黑白默片。我对莫罗德版的声轨也不是很有好感，但在看片的过程中我很享受画面的色彩，并感到弗里茨·朗所创造的意象是如此有力，足以压倒一切小毛小病。与其坚持原则，不如看这个情节较全、修复良好的版本。

正如许多伟大的电影一样，《大都会》创造出的时空与人物具有强大的震撼力，足以进入我们的影像储备，以供我们想象这个世界。《大都会》提出的概念被通俗文化普遍吸收，以至于片中恐怖的未来城市几乎成了一个理所当然的事实（艾伯特·布鲁克斯 [Albert Brooks] 曾试图另辟蹊径，在1991年的《阴阳界生死恋》 [*Defending Your Life*] 中创造一个乌托邦式的美好未来，但没有了恶魔般的城市地狱图景，影片似乎总显得怪怪的）。朗凭着一股狂热的偏执花了近一年的时间拍摄《大都会》，在此期间他的完美主义几乎达到疯狂的程度，使他的团队备受折磨，而最终的成果就是一部开天辟地之作。没有这样的作品，我们就无法充分欣赏其他的影片。

（殷宴 译）

1 Giorgio Moroder (1940—)，意大利电子音乐家、电影配乐家，曾为1988年汉城奥运会、1990年世界杯创作主题曲。

于洛先生的假期

Mr. Hulot' s Holiday, 1953

我第一次看雅克·塔蒂 (Jacques Tati) 的《于洛先生的假期》，笑得并没有想象中那么多。但我没有忘了这部电影，后来又在电影课上看了一次，并买下影碟看了第三遍和第四遍，到那时为止这部电影已经成了我的挚爱之一。但我笑得仍然没有想象中那么多，而现在我明白为什么了。《于洛先生的假期》不是一部闹腾的喜剧，而属于记忆、怀旧、喜爱和愉悦的心情。电影里确实有些地方能让人开怀大笑，但它给我们带来一些更稀罕的东西，一种对人性的幽默而温柔的爱——它是如此奇怪，如此重要，如此特别。

电影于 1953 年发行，在艺术影院里一直持续放映了好几个月甚至好几年。“于洛先生”成了当时的一大热门，不亚于《巧克力情人》(*Like Water for Chocolate*, 1992)、《上帝也疯狂》(*The Gods Must Be Crazy*, 1980) 和其他一些人们互相推荐的小制作影片。有那么一阵子，任何艺术影院都可以仅仅通过安排《于洛先生》的档期来获得一个星期的好收益。雅克·塔蒂 (1908—1982) 在后来的二十年里只拍了另外四部长片，付出了更多的努力，也受到更多的赞誉，但这一部才是让他留在我们记忆里的电影。

《于洛先生的假期》讲了一个于洛先生在布列塔尼的海边度假的故事。由塔蒂扮演的于洛先生不论从哪个角度看都是高个子。斯坦利·考夫曼说他是“一个只有轮廓的形象，从来不出现他的特写，面部表情也无足轻重”。他开着一辆几乎没法跑的小车来到了海滨，小车装在几个自行车轮子上面，就像为德比肥皂盒汽车比赛¹ (Soap Box Derby) 量身定做的一样。（我一直以为它是为了拍电影而专门造的，但却并非如此：这是一辆1924年的阿米卡尔²，原来的主人一定会为有人要买这辆车而迷惑不解。）

于洛一身节日打扮，嘴里叼着烟斗。他对人友好得不得了，但几乎没人正眼瞧他。度假者的注意力都放在他们自己的世界、伴侣和计划上，只有在出差错的时候才会注意到于洛，而这也经常发生。比如说，海滨旅馆的大厅原本是个安静的地方，直到他让门一直开着，大风吹进来并制造了一些细小但有趣的麻烦。这场戏一定用了好几天的时间来准备。

塔蒂没有花很大的力气来塑造角色，但我们逐渐认识了电影里的面孔。有个金发的小美女（娜塔莉·帕斯科 [Nathalie Pascaud] 饰）独自来此地度假，她总是有某种超然于世的开心。符合条件的单身汉于洛跟她一起出门，开车带她去兜风，还试图和她一起骑马（尽管没有成功）。但她总是用微笑和他保持一定的距离。她一直是个难以捉摸的影像，就像《美国风情画》（*American Graffiti*, 1973）中敞篷车里的金发女郎。其他人都努力忙着做他们自己：有个服务生不能相信别人给自己制造的麻烦；一对年老夫妇觉得自己有任务去检查路上的一切东西；一个退休的将军很容易受到冒犯；还有受到神灵庇佑的小孩子们，手里拿的冰激凌蛋筒看上去一定会流出来，但却从来没有。

《于洛先生的假期》是一部法国电影，几乎没有任何对白，就像一出默片加上了音乐（一段反复播放的轻快旋律）、许多声音效果和窸窣窸窣的人声。

1 一种没有引擎，靠重力驱动的小汽车比赛。

2 法国生产的一种老爷车。



塔蒂是个默片的小丑，他用哑剧的方式扮演了一个年轻人，而他的于洛似乎总是找不到与人搭讪的窍门。

电影建立在基顿或卓别林式的对细节小心翼翼的关注之上。视觉笑料的安排充满耐心，几乎揭示出宇宙这架精密的大机器里隐藏的功能。比如说于洛先生给小船上颜料的那场戏，潮水把颜料罐带入海中再送上岸来，恰到好处地停在刷子的下面。这场戏怎么拍的？究竟是一个把戏，还是塔蒂实际上用潮水和罐子进行了实验，直到获得他要的效果？这很“好笑”吗？不，它简直是个奇迹。大海毫不关心上颜料的人，但却在需要的时候把罐子送到他手边，而生活继续下去，船也涂上了颜料。

再比如塔蒂划着小船出海的场景。这艘船的尺寸就和他的汽车一样不适合他的体型。于洛在海里翻船了。如果换做另一部喜剧，这仅仅意味着主角浑身湿透，而我们应该为此而发笑。但这里不是，小船折叠起来变得像个鲨鱼一样，沙滩上的人都受了惊吓。于洛继续被遗忘了。在他的行为里几乎有一种精神上的逆来顺受，所有事情都不按计划进行，但没什么能令他吃惊。

除画面之外，在塔蒂的宇宙里声音也有自己的意志。注意听旅馆餐厅的门开关时发出的碰撞声，当时于洛正和那个孤独的男人一起坐在离门不远的餐桌旁。它惹恼了于洛吗？有可能，但这道门就是有声音。而且我们感觉它像这样已经很久了，并且会一如既往地继续下去，直到某天墙板围成的小旅馆被拆除，由海滨 gargantoplex 取而代之。

让我试着解释一下初次看电影时我和“于洛”的关系吧，我本以为自己会看到一部好莱坞式的神经喜剧。与此相反，电影以它可爱的小旋律开场，对生活的继续感到满足。于洛到了海边（路上打扰了一条想睡在路中间的狗），尽可能表现得像一个举止得体的度假者。他是如此的彬彬有礼，甚至在广播里的播音员说“大家晚安！”的时候脱帽鞠躬。由于没有特写，由于电影没有特别强调于洛的身份，他成了一位观众——他就是我。

我遇到了于洛遇到的所有人，像他一样习惯了他们每日的巡游。我随着他

一起愣头愣脑地冲进了一场葬礼，被误认成一位前去哀悼的人，和他一起被一小块地毯钩住，一起被拖车的链条绊到海里去。然后假期就结束了，每个人都开始收拾行李准备离开。我们可以隐约地感到明年夏天之前这座海边小村会有多么孤独，而到时候，完全相同的一批人会故地重游，做出完全相同的事情。

我第二次看电影的时候，奇妙的是这些人看起来就像重回旅馆一样。我的感觉不是重看了一遍电影，而是再一次认出了去年的那些人。还是那对老夫妇（真好，他们又多活了一年），还是那个服务生（冬天他在哪里工作？），还是那个金发女孩（她的生活里还是没有男人；可能这个夏天会是……）。

还有哪部电影如此微妙而彻底地捕捉到对过往欢乐的怀旧之情？它和人类最简单的乐趣有关：想要逃开几天，去玩耍而不是工作，去呼吸海边的空气，也可能去见一些和善的人。它关系到所有假期背后的愿望，以及假期结束的忧伤。而且它很开心地看到我们照旧专心地过着自己的日子，而大海和天空也同时过着他们的日子。

（周博群 译）



侠骨柔情

My Darling Clementine, 1946

“这小镇是个什么鬼地方？”怀亚特·厄普问到，这是他在墓碑镇的第一个晚上。“一个男人想刮个脸都会被人轰掉脑袋。”他从邦汤理发厅的新椅子上站起来，经由二楼的窗户爬进一家酒吧，打晕了持枪乱射的醉鬼并拽着脚踝把他拖出来，脸上还带着刮了一半的肥皂泡。

厄普（亨利·方达饰）已经知道这是个什么样的小镇了。在约翰·福特最伟大的西部片《侠骨柔情》的开头，他和他的兄弟们正在把牛群赶向东边的堪萨斯州。怀亚特、维吉尔和摩根让小弟弟詹姆斯留下来照看牛群，自己到镇子里去刮脸喝啤酒。当他们骑马走过墓碑镇的主街道时，在巨大而低沉的夜幕之下，枪声和嘈杂的笑声从酒吧间传来。我们不必问为什么这个小镇有落基山脉以西最大的坟墓了。

福特的故事重演了西部片的核心道德剧。怀亚特·厄普成了小镇的新警长，法律和无政府主义迎来了它们的对决，法律赢得了胜利，最后一枪预示着新的女教师出现——她代表着文明的到来。许多西部片会把重点放在对决上。《侠

骨柔情》也逐步发展为传奇性的奥凯畜栏枪战¹ (gunfight at the OK Corral), 但它和许多日常事物的关系更加密切——理发、爱情、友谊、扑克和疾病。

处于中心位置的是亨利·方达对怀亚特·厄普的演绎。他通常被表现为一个有行动力的男人, 但方达把他变成全新风格的美国西部人, 在女人进屋的时候会起立, 而且知道怎样切烤鸡和跳舞。他就像一个青少年那样坐在自己办公室门廊的椅子上, 身子向后仰, 更换着两只脚蹬着前面的柱子。他在想着克莱门汀, 而方达在用自己的肢体语言表达他的快乐。

厄普接受了警长的勋章, 因为当他和兄弟们回到牛群的时候, 发现牛都跑了, 詹姆斯也死在那里。完全有理由相信犯下这桩罪行的是老家伙克兰顿 (沃尔特·布莱南 [Walter Brennan] 饰) 和他的“男孩们” (都是蓄着胡子的成年人, 而且一肚子坏水)。之前一场戏的结尾是克兰顿在龇牙咧嘴, 像动物展示它们的尖牙那样。厄普在一场感人的戏里埋葬了詹姆斯。“你没得到多少机会, 不是吗? 詹姆斯?” 然后他没有骑着马去城里射杀克兰顿, 而是告诉镇长自己愿意成为新的警长。他想复仇, 但要通过合法的方式。

最重要的关系发生在厄普和哈勒代大夫 (维克多·马图尔 [Victor Mature] 饰) 之间, 后者是管理墓碑镇的赌徒, 但就快要死于肺结核了。这两个男人是天敌, 然而某种安静的、尽在不言中的敬意逐渐在他们之间产生, 可能是因为厄普感到了哈勒代内心的悲伤。在哈勒代租来的房子里, 墙上挂着他的行医执照, 下面就是装医疗器械的袋子, 但他已经不再看病了。之前在东部的时候某些事情出了差错, 而现在他以赌博为生, 试图通过醉酒来遗忘。哈勒代的爱人吉娃娃 (琳达·达奈尔 [Linda Darnell] 饰) 是个妓女, 而他谈论着跟她一起离开去墨西哥。可是当他开始咯血的时候, 心里就明白自己的诊断是什么了。

警长和哈勒代的第一次对峙是一个经典的福特场景。当大夫走进来的时

1 奥凯畜栏枪战是 1881 年发生于美国亚利桑那州墓碑镇的真实事件, 也是西部片的经典题材之一。本片中的角色均确有其人。

候，酒吧间安静下来，吧台也在他走过去的时候被清理干净。他跟厄普说：“拔枪吧！”厄普说他没法拔——他没有枪。大夫叫人给他一把，旁边的一个男人把枪放在吧台上滑过去。厄普看了看枪，然后说：“摩根兄弟的枪。另外一个，长得挺帅的那个——那是我兄弟维吉尔。”大夫明白了他的意思，把自己的枪收回了枪套。他知道自己受制于厄普的兄弟们。“你好啊，”大夫说，“来喝一杯。”

大夫两次要人离开小镇，而厄普两次告诉他这是警长的职责。尽管克兰顿是首当其冲的问题，大夫和厄普似乎还是要走向一场决斗。尽管如此，两人之间有一场戏是福特的所有作品里最奇怪也最美的。一个英国演员（阿兰·莫布雷 [Alan Mowbray] 饰）来到镇子上演一出剧，当他没有出现在剧场的时候，厄普和哈勒代在酒吧间里找到了他，在一张桌子上被克兰顿折磨。演员以哈姆雷特著名的独白开始，但因为醉得太厉害而且过于害怕而没法继续。哈勒代大夫凭记忆帮他完成了独白，而且可能是在说他自己：“倘不是因为惧怕不可知的死后，惧怕那从来不曾有一个旅人回来过的神秘之国，是它迷惑了我们的意志。”

电影里最温柔的时刻涉及厄普对克莱门汀（凯茜·当斯 [Cathy Downs] 饰）的感情，她从东部坐马车来，要找“约翰·哈勒代医生”。他是大夫抛在身后的姑娘。坐在旅馆外面的厄普一见她下马车就站迅速起来，他的动作表明他对如此优雅的景象感到敬畏。后来我们知道，克莱门汀在西部到处找大夫的踪影，想把他带回家。大夫让他离开小镇，而吉娃娃嫉妒地监视着这一情况。

克莱门汀打点行装，准备第二天一早离开小镇，这时警长笨拙而害羞地邀请她一起去教堂的仪式和舞会。他们以庄重的姿态走过木板路，此时福特最喜欢的圣歌“我们去河边聚会好吗？”响起。当小提琴手奏起音乐时，怀亚特和克莱门汀跳起了舞——他很笨拙但非常热情，而且满心欢喜。这段舞蹈是整部电影的转折点，标志着老西部的终结。虽然还会有枪响，但文明已经到来。

奥凯畜栏的传奇性枪战是许多部电影的主题，包括《边境警长》（*Frontier Marshal*, 1939）、《龙虎双侠》（*Gunfight at the O.K. Corral*, 1957）、《墓碑镇》（*Tombstone*, 1993, 瓦尔·基尔默 [Val Kilmer] 出色地扮演了大夫）和《执法悍将》

(*Wyatt Earp*, 1994)。一般来说，枪战都是电影的核心环节。但这部电影里的枪战更像是一件没做完的工作的迅速收尾，福特没有在暴力上逗留多久。

当厄普准备面对克兰顿一伙的时候，警长办公室里有种安静的紧张气氛。克兰顿帮叫嚣着向警长挑战，说他们会在畜栏那里等着他。厄普的兄弟们会和他一起，因为这是“家族事务”。厄普拒绝了其他的志愿者，但是当大夫出现的时候，厄普让他加入了，因为他也有自己的“家族事务”（克兰顿一伙的某个男孩杀了吉娃娃）。在沙漠的拂晓时分，在晴朗而冷酷的天空下，在除了远处的马嘶狗吠之外的寂静中，男人们穿过街道去处理他们的事情。

很多人相信，约翰·福特（1895—1973）是最伟大的美国导演。现在他有点过时了，你不再会像以前那样听到《愤怒的葡萄》（*The Grapes of Wrath*, 1940）这部影片，它曾经被描绘成最好的美国电影。当然，他在记录美国历史这方面比其他任何导演做的都多。福特拍《侠骨柔情》的地点是他挚爱的纪念碑山谷，位于亚利桑那州和犹他州的边境上。这里高耸的岩层成了地平线上荒凉的雕塑。

对于福特来说，西部片不像后来的导演所认为的那样，是一种“过去某个时期的电影”。他在沙漠和大草原上实景拍摄，他的演员和工作班底就像赶牛远行的牛仔那样生活。他们在大篷车外吃饭，睡在帐篷里。福特拍了一打默片西部片，他在某部电影的现场遇到了怀亚特·厄普本人，并从他那里直接听到奥凯畜栏的故事（即使如此，历史记载的版本也和他的电影大不相同）。福特反复跟同一批演员合作（他的“常备军团”），而有趣的是，他选择了方达而非另一个他最喜欢的约翰·韦恩来扮演厄普。可能他把韦恩视为老西部的代表，而更加绅士的方达则是即将驯服荒野的新人之一。

《侠骨柔情》一定是所有西部片里最甜蜜、心地最善良的。片名就暴露了这一点，它并非关于怀亚特或是大夫或是枪战，而是关于克莱门汀，毫无疑问她是故事里对厄普警长最重要的人。她到达后不久有一个片刻，厄普刚刚在邦汤理发厅剪了头发，还匆忙洒了点香水。克莱门汀站在他旁边，说自己喜欢“沙漠中的花香”。“那是我，”厄普说，“在理发店弄的。”

（周博群 译）

随心所欲

My Life to Live, 1962

戈达尔 (Jean-Luc Godard)。六十年代我们都跑去看戈达尔。我们站在三分钱电影院外的雨里，等着下一场《周末》(Weekend, 1967) 的放映。有一年纽约电影节放了两部他的片子，或者是三部？另外有一年戈达尔在多伦多电影节说：“电影不是车站。电影是火车。”或者正好反过来。我们点着头。我们爱他的影片。在那些日子里我们谈论戈达尔，就像《低俗小说》上映后影迷们谈论塔伦蒂诺一样。有个句子一直留在我记忆里：“他的摄影机转了 360 度，一共两次，然后停下来并往反方向退了一点点——以此表示它知道自己在做什么！”

而现在，戈达尔这个名字只能让大多数影迷一片茫然。加字幕的电影过时了。艺术电影过时了。有自我意识的电影过时了。测试电影限度的电影过时了。现在电影的一切都跟大众有关：必须去庆贺甚至迎合他们狭隘的品味。但是，每代人中总有少量人会厌倦庸众的品味，在角落中寻寻觅觅，而戈达尔就在那些地方等候他们——狂躁不安、曲折暧昧、姿态撩人。

我原本打算选《筋疲力尽》(Breathless, 1960)，这部电影打响了法国

新浪潮的第一枪，让我们所有人都谈论着“跳接”，并把让-保尔·贝尔蒙多 (Jean-Paul Belmondo) 变成一个明星。但有一个新 DVD 是 1963 年的《随心所欲》(Vivre Sa Vie)。我把它放入 DVD 机，五分钟之内我就看得入了迷，直到整部电影结束都坐在那里一动也不动。我并不奇怪苏珊·桑塔格 (Susan Sontag) 会说它是“我所知道的最非凡、最优美、最新颖的艺术作品之一”。

故事的主角是娜娜，由安娜·卡丽娜 (Anna Karina) 扮演，那会儿她正是戈达尔的妻子。她是一个年轻的巴黎女人，有着瓷器般光滑的皮肤，机警的双眼，闪着光泽的蘑菇头，别致的衣着。她总是抽着烟并掩饰着自己的情感。片头字幕的镜头就像拍嫌疑犯那样拍下了她的正脸和侧影，在整部电影里我们都将看着她，并试图去理解她，因为她没有主动表现出任何东西。每个镜头的开始都伴随着米歇尔·勒格朗 (Michel Legrand) 的音乐，但突然就停止了，然后下一个镜头里再次响起，就好像在说音乐试图做出解释但没有成功。字幕过后，我们在一个咖啡馆里看着娜娜的背面，当时她正跟一个叫保尔的男人谈话。我们发现保尔是她的丈夫，而娜娜离开了他和两个孩子。她有一些模糊的进入电影界的计划。

摄影师拉乌尔·库塔尔 (Raoul Coutard) 在这一时期与戈达尔携手并肩一起工作。他让摄影机来回推拉，先在娜娜的头后，接着在保尔的头后，我们在镜子里可以瞥见两人的脸。“电影是由某种次一级的在场 (second presence) 拍成的。”戈达尔如是说。摄影机不仅仅是记录的工具，而是正在看着某样东西的工具。通过其运动我们知道它注视着安娜，想知道关于她的事情，在这里或那里匆匆瞥过一眼，探索着她占据的空间，并陷入沉思。

电影分成十二个部分，其中的每个都配上标题，就像老式的小说一样。她玩弹球游戏，她在唱片店工作，她需要钱，她试图从门房的办公室里偷自己公寓的钥匙，但被逮个正着，手被扭到后面押送过街道。她既没有家也没有钱。这是她的错误，还是她的命运？为什么要离开保尔？她对自己的孩子没有感觉吗？电影没说这些。娜娜很冷漠。她去看了一部电影（是德莱叶版的《圣女贞



LE ZOUZOU
VAU.
29.47

du 7 au **LUNDI**
RECORD D'ANNÉE
DANNY BOON
DOU...
DU G...
EN SCOPE

du **MERCREDI**
LES P...
ARTIST...
AM...
CELI...
EN SCOPE

VARIETES
17, CROIX-NIVERT - SDF 47-59
Les 14 au 19 Mars

PAUL NEWMAN

ARNAQUEUR

EN CINEMASCOPE

德的受难》，关于一群男人审判一个女人)。她抛弃了为她买票的男人，又在酒吧里遇到另一个想为她拍照的男人。她因为“掉地的”一千法郎的纠纷被警察抓住。她去了妓女工作的大街，让一个男人带她上床，却不让他亲吻。

摄影机就在那儿。在唱片店里，它随着娜娜和另一个顾客来来回回地横摇，然后转过来对着窗外。在酒吧里，它开始向着左边横摇然后又摇回来。在大街上和妓女在一起，摄影机开始对着街道的一边，然后是另一边，碰到迷人的女人就放慢速度。娜娜碰到了皮条客拉乌尔，拉乌尔对她说“给我一个笑容”，此时摄影机在双人镜头里同时拍下他们两个。娜娜先是拒绝了，接着又扑哧笑出声来。摄影机离开拉乌尔转向她，就像她一样突然产生了兴趣。我们也被牵连其中。我们就是摄影机，一边观看，一边想知道发生了什么事。摄影机并非在表达一种“风格”，而是人们观看别人的方式。

著名的镜头。她在被一个顾客拥抱的时候抽着烟，空洞的眼神越过他的肩膀。后来拉乌尔吸了一口烟然后和她接吻，她吸过他嘴里的烟然后又吐出来。在巴黎，除了混酒吧、抽烟和希望自己有更多的钱之外还有什么可做？接客对她来说并不比弹球游戏更有趣。从事皮肉生意在法国被叫做“生活”，电影的标题由此带上另一个意义。在一段语调平淡的对话问答中，拉乌尔解释了她的新交易的规则。随后电影转向一个犯罪故事，这提醒了我们《筋疲力尽》的结尾也是一场暴力的街头枪击。但在《随心所欲》里，摄影机拍下暴力的瞬间之后向下望去！向下对着街道或是它的脚。电影把视线从自己的结尾上移开。

结尾之前不久有一场咖啡馆里的戏。娜娜和隔壁桌的哲学家聊天（布里斯·帕兰¹饰，他明显在演自己），后者给她讲了一个故事：一个男人试图逃离险境，但他半途开始琢磨如何把一只脚迈在另一只脚前面，结果因此而瘫痪不前。哲学家说：“他第一次思考，就给自己带来了死亡。”

如果娜娜也思考的话，她会因此而死吗？我们注意到在和老人谈话时她的

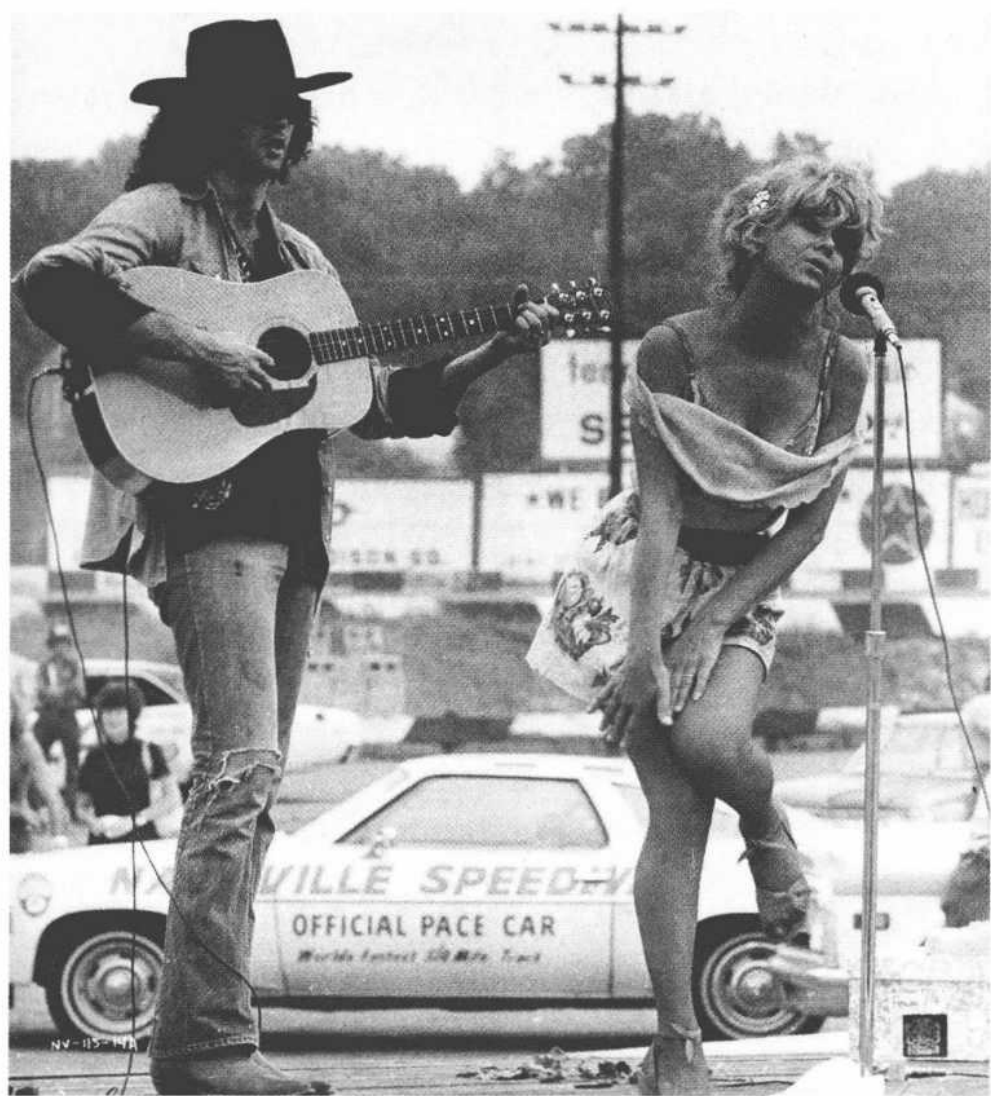
1 Brice Parain, 1897—1971: 法国哲学家。

开放和好奇心。这来自于一个不愿表露思想和情感的女人，一个完全停留在表面的女人。我们想起了保尔之前讲过的故事：一个孩子解释道，如果你把一只小鸟的外表拿掉，你会得到内部，如果把内部也拿掉，你就会得到灵魂。娜娜完全是外表。

电影没有额外的动作。它用一种冷静平稳而兴致勃勃的目光注视着一切。摄影机的纪律阻止了我们用通俗剧的方式解释娜娜的生活。片中有种干巴巴的法国逻辑，每一项陈述的前面似乎都带有一个听不见的“当然”。既然如此，安娜·卡丽娜能把娜娜诠释得如此感人就非常令人惊讶。她等待，喝酒，抽烟，上街，挣钱，把自己交给遇见的第一个皮条客，放弃对自己生命的控制权。有一场戏是她笑着对一个自动点唱机跳舞，我们能匆匆瞥见有一个年轻女孩在她的内部，在她的灵魂里。其余的都浮于表面。

戈达尔说他把电影拍成一个个段落。“我要做的全部就是把镜头首尾相接。摄制组看到的样片和大众看到的成片差不太多。”他试图用一次拍成的镜头。“如果必须重拍，那电影就不好了。”所以库塔尔的摄影机是第一次看着这些场景，这就是为什么它如此地关注，如此地好奇。我们随着它的视线而看着娜娜第一次过她的生活，没有预先排演。电影的效果令人震惊。它清晰，收敛，不动感情，唐突，然后就结束了。这是她要过的生活。

(周博群 译)



纳什维尔

Nashville, 1975

取下宝琳·凯尔 1976 年的影评集《胶卷》(*Reeling*, 1976), 重看她著名的《纳什维尔》影评, 我发现一张黄色的纸夹在中间, 上面有我为自己教的一门电影课做的笔记。我写到: “故事讲的是什么?” 电影的伟大可能正因为你没法真正回答这个问题。

这是一部音乐剧, 罗伯特·奥尔特曼在新版 DVD 的评论轨中说它包含了一小时以上的音乐。这是一部关于纳什维尔的故事纪录片 (docudrama), 也是在水门事件直接影响下拍成的政治寓言 (乡村老大剧院 [Grand Ole Opry] 的那场戏是在理查德·M. 尼克松辞职那天拍成的)。它讲述了爱和性、心碎和痊愈交织在一起的故事, 狡猾地讽刺了美国人的虚情假意 (“欢迎来到纳什维尔, 我可爱的家乡,” 一个乡村明星过于热情地对艾略特·古尔德说)。

但首先, 《纳什维尔》是献给那些受创者和悲伤者的一首温柔的诗歌。电影里最难忘的角色是最好的那些: 莉莉·托姆林 (Lily Tomlin) 扮演的家庭主妇爱着她耳聋的儿子; 孤独的士兵守着他母亲从一次火灾中救出的乡村歌手; 一位老人为刚刚死去的妻子而悲伤; 芭芭拉·哈里斯 (Barbara Harris) 饰演

的落跑新娘在枪击发生后接到了话筒并应付自如；甚至还有那个虚情假意的乡村歌手（亨利·吉布森 [Henry Gibson] 饰），他在危急关头作出了正确的举动。凯尔写到：“看着虔诚的哈文·汉密尔顿唱着福音般的‘走下去’，看着他监视观众的时候眼里闪着偏执的泪光，谁会想到这首歌代表了他的心声？谁会想到受伤之后他首先考虑的是观众而非自己？”

电影发生在纳什维尔临近总统预选的五天里。一个从未在银幕上露面的候选人哈尔·菲利普·沃克代表突然出现的代位党参加竞选，并在之前的四次初选里取胜。据美国广播公司的新闻记者霍华德·K. 史密斯报导，他的候选资格开始于一次向大学生们发表的演说。沃克问了一些诸如“对你们来说，圣诞节闻起来像橙子吗”之类的问题。史密斯的报道总结说：没错，对他而言圣诞节闻起来总是有点像橙子。

迈克尔·墨菲扮演约翰·特里普莱特，他是一个说话圆滑、举止文雅的竞选助理，正在布置纳什维尔帕特农殿的竞选之夜大会。尼德·巴蒂 (Ned Beatty) 扮演托姆林的丈夫，他是帮助特里普莱特的当地律师。特里普莱特想让传奇般的乡村歌手芭芭拉·吉恩（罗妮·布莱克利 [Ronnie Blakley] 饰）在大会上唱歌，但她的丈夫（阿兰·加菲尔德 [Allan Garfield] 饰）不愿跟政治扯上关系。与此同时，其他踌躇满志的流浪者聚集到这座城市，满怀希望地寻找着突破。他们在夜晚对着露天的麦克风唱歌，兜售他们的曲子并录制磁带。

汤姆·弗兰克（基斯·卡拉丁 [Keith Carradine] 饰）是其中之一，他很讨女人喜欢，在一个录音棚里碰见了托姆林的角色（她正和福音唱诗班一起唱歌）。弗兰克急促地给家中的托姆林打电话，而托姆林把电话挂了。但她和比蒂的婚姻并不顺利，当比蒂甚至不试图跟耳聋的儿子沟通时，我们能感到她的痛苦。当儿子正因为游泳课而兴奋不已时，比蒂厌倦地问自己的妻子：“他在说什么？”

最终托姆林确实去见了民谣歌手，许多其他的角色碰巧也在他们见面的酒吧消磨时光。罗伯特·奥特曼一向属于最具包容性的导演，他的布景总是像舞会一样，而他的电影也经常给我们相同的感觉。他欢迎天才，忠于老朋友，

想给每个人找到位置。(新版 DVD 的评轮轨带给我们的一大享受是听他描述自己数十年来和银幕上一些人的合作——其中包括助理导演托米·汤普森 [Tommy Thompson]。他是奥尔特曼最好的朋友，也在电影里演了一个角色。在录评论轨的十天之前他死于一部电影的拍摄现场，当时仍在和奥尔特曼一起工作。)

由于奥尔特曼轻松自如地在朋友和同事的海洋里遨游，所以他能毫不费力地在电影里做相同的事情。神奇的并不是《纳什维尔》中有多少角色（重要的说话角色多于二十五个），而是它有多少主角。融入这部电影就会看到许多既有分量又有深度的戏，如此一来你的角色才能给人留下印象。而且，除了众多角色之外还有众多主题。要跟上电影里的政治评论是容易的（哈尔·菲利普·沃克的竞选可以代表自那时起所有持不同政见的人，从杰西·凡杜拉 [Jesse Ventura] 一直到拉尔夫·纳德 [Ralph Nader]¹）。更加微妙的线索是乡村音乐的歌词，它们可以用在电影里的角色身上。

凯尔在这点上展现了敏锐的观察力。电影开始不久，我们听到哈文·汉密尔顿（吉布森饰）唱着“为了孩子们，我们必须说再见”。后来，当托姆林离开民谣歌手的床，回到自己孩子身边时，凯尔说这“正是由于那个原因”。民谣歌手（卡拉丁饰）试图通过给另一个女人打电话来伤害她，但托姆林视而不见。托姆林离开时他厌倦地挂上电话，而我们意识到奥尔特曼在几分钟之内就讲述了一个具有惊人冲击力的短小故事。凯尔说，卡拉丁几乎记不得大多数和他睡过的女人，但这一位“他将永远铭记在心”。

《纳什维尔》里的几乎所有歌曲（它们为数不少）是由唱它们的歌手写出来的——布莱克利、凯伦·布莱克 (Karen Black)、吉布森、卡拉丁和其他人。其中没有一位是非常出色的歌手（格文·威尔斯 [Gwen Welles] 扮演一名根本不能唱歌的女服务生，最后一个足够坦白的朋友告诉了她）。奥尔特曼在评论轨里说，排练所用的时间很少（“我们花在发型上的时间要更多”），然而这些

1 两人都是美国的政治家。

歌曲即兴而热烈的音调听起来比精雕细琢的表演还要好。杰拉尔丁·卓别林 (Geraldine Chaplin) 空洞的闲扯也是一样，她饰演的 BBC 记者闯入了不欢迎她的地方，把自己的话筒戳到别人鼻子底下。当她在废汽车的垃圾场里闲逛，天马行空地联想时，我们怀疑她是否真的在为 BBC 干活——杰拉尔丁是如此的古怪，有可能是个冒名顶替的人。

在这些歌曲背后，爱情和政治打着更加阴暗的拍子，并隐含着一种政治暗杀的潜流。芭芭拉·白克斯利 (Barbara Baxley) 为其出现设置了舞台，她扮演哈文强悍的情妇，有一长段关于肯尼迪的独白。我们开始把注意力集中在两位年轻的流浪者身上——在歌手病房里度过夜晚的士兵，还有另一个租下设施齐全的房间的年轻人。当芭芭拉·吉恩在船上的音乐会唱歌的时候，我们脊背发凉地意识到这两人都在前排并肩站着。那里有威胁吗？是哪一个？

罗伯特·奥尔特曼毕生的作品都拒绝把自己限制在银幕的边缘内。他的影片里著名的众声喧哗是一种尝试，否认了一次只有一个角色能够说话的陈规。为此他还发明了全新的录音系统。他的角色们有邻居、朋友和秘密的联盟。他们以出人意料的方式联系在一起。他们的故事并不受限于传统的剧情。

从最初获得巨大成功的《陆军野战医院》到了了不起的《秘密遗产》，奥尔特曼的电影里有许多相互联系的角色。他几乎是唯一一位从不忘记许多黑人也在城里生活和工作的美国白人导演。在《纳什维尔》以及紧随其后的成功之作《大玩家》和《人生交叉点》(Short Cuts, 1993) 中，他为保罗·托马斯·安德森的《不羁夜》(Boogie Nights, 1997) 和《木兰花》(Magnolia, 1999) 指明了方向。去年我又看了几部有连锁角色的电影，比如最近的《仙境》(Wonderland, 1999) 和《感官五重奏》(Five Senses, 1999)。其中隐含的信息可能是生活并不会以线性的方式发展到一个工整的结局。我们会撞见其他人，并和所有人一起困在凌乱不堪的生活里。这就是我在《纳什维尔》的结尾处获得的启示，它每一次都令我感动不已。

(周博群 译)

电视台风云

Network, 1976

我们回忆起《电视台风云》时，首先想到的总是“疯狂的电视预言家”霍华德·比尔（彼得·芬奇 [Peter Finch] 饰），这是多么奇怪的一件事。我们记得他披着湿透的雨衣，头发被雨水粘在前额上，大声呼喊：“我气疯了，我再也受不了了！”这句话已经进入了我们的语言。但比尔只不过是影片的陪衬，故事的中心则是把收视率看做性命的节目策划人戴安娜·克里斯蒂森（费·唐纳薇饰）。与她形成对比的是人到中年的新闻节目主管麦克斯·舒马赫（威廉·霍尔登饰），他首先成了戴安娜的牺牲品，后来又成了她的情人。

这部由帕迪·查耶夫斯基（Paddy Chayefsky）创作的剧本曾获奥斯卡奖，其迷人之处就在于不同的层面之间过渡十分平滑。关于比尔和革命组织“自由军”的部分是最夸张、最出格的，关于戴安娜和麦克斯的部分则安静而紧张，既有戏剧性又能令人信服；涉及电视台管理层的情节定位在幕后写实，我们或许会怀疑一个像霍华德·比尔这样的主持人能否出现在电视上，但我们不会怀疑电视台高层是否会像影片中展示的那样对这个问题进行讨论。随后，查耶夫斯基和导演西德尼·吕美特（Sidney Lumet）又悄悄地把电视台内幕这部分一

并融进了讽刺层面之中，手法非常巧妙，因此当电视台高管们深夜开会讨论如何处置霍华德·比尔时，我们早已在不知不觉中进入了一个疯狂的世界。

《电视台风云》在1976年轰动一时，共获十项奥斯卡提名，最终夺得四项（芬奇、唐纳薇、最佳女配角比阿特丽斯·斯特雷特 [Beatrice Straight] 和查耶夫斯基）；此外，它更激起了一场关于电视是否具有腐化作用的大辩论。在二十五年后的今天看来，这部影片就像是一篇预言。查耶夫斯基创造霍华德·比尔这个人物时，是否已经预见到了杰瑞·斯布林格¹、霍华德·斯登²和世界摔跤协会（World Wrestling Federation）³的诞生？

影片中的大部分细节经久不衰，包括电视台的决策会议等等；有些部分则已经过时，最明显的是霍华德·比尔的第一个直播间，那满是节疤的松木播音台让他看起来好像在桑拿房里播新闻。比尔走红之后，他的新直播间不但装有旋转式底座，而且请来占卜术士和八卦专栏作家坐镇，这一细节生动地捕捉到了某些新闻/娱乐节目的特征，在这类节目中，会“通灵”的人往往比握有重要信息的人更受欢迎。

大多数人只记得霍华德·比尔受够了新闻播报的工作，在直播期间彻底崩溃了，但实际情节并不完全是这样。片中的比尔是个酒鬼，因为工作表现太差而被上司（霍尔登）开除，随后两人一起喝得酩酊大醉，乘着酒劲开玩笑说比尔要在直播期间当众自杀。第二天比尔在电视上向观众告别，并宣布由于收视率下降，他准备自杀。电视台立刻掐断了他的节目，但他乞求上司再给他一次向观众道别的机会。第二天，他便在节目中说了这番话：“让我告诉你们出了什么事：我已经说够了屁——[话]。”他的直白对收视率大有好处，于是戴安娜说服她的上司推翻麦克斯的决定，重新启用霍华德。当霍

1 Jerry Springer (1944—)，美国脱口秀节目杰瑞·斯布林格秀的主持人，曾是一名政治人物。

2 Howard Stern (1954—)，美国著名电视主持人、作家、演员。

3 美国职业摔跤组织，现已改名为世界摔跤娱乐（World Wrestling Entertainment），旗下有多个摔跤比赛节目。



华德说出那段著名的台词时，他显然已经深深陷入了疯狂的境地。

吕美特和查耶夫斯基懂得什么时候需要收敛，什么时候又该火力全开。当比尔命令观众“跟我一起说”的时候，镜头切到外面，只见人们纷纷从窗口探出身子叫喊着他们也气疯了。这一幕虽然很不真实，但非常精彩，充满了现场感染力。比尔的收视率直线上升（高居排行榜第四位，紧追《无敌金刚》[*The Six Million Dollar Man*, 1974–1978]、《全家福》[*All in the Family*, 1971–1979]和《菲莉丝》[*Phyllis*, 1975–1977]¹之后），电视台为他建了新的直播间，在招募员的介绍下，他作为一个名副其实的“疯子预言家”出场，开始胡言乱语、大吹大擂。

与这出夸张的讽刺剧相对的是麦克斯和戴安娜之间的婚外情。唐纳薇把一个工作狂型的节目策划人演绎得风情万种，她两眼放光、轻舔嘴唇时脑子里想的是更高的收视率。在一幕戏中她一边与麦克斯接吻一边告诉他她可以用多么低的价格买下詹姆斯·邦德的重播权；随后，她在床上一面做爱一面谈论收视率，并喘息着“毛泽东一小时”达到高潮。

“毛泽东一小时”是戴安娜构思的一档节目，主要报道一支以“共生解放军”²为原型的革命组织的事迹。在一个类似安吉拉·戴维斯（Angela Davis）³的中间人的介绍下，戴安娜深入该组织的藏身处与全副武装的组织头目谈判，并和一个类似帕蒂·赫斯特⁴的女革命者发生了口角。这部分情节缺乏真实感，但充分证明了戴安娜为提高节目收视率可以付出多大的努力。

相比之下，霍尔登演绎的新闻记者较为可信。一方面，他曾是爱德华·默

1 均为美国七十年代热播连续剧。

2 美国一支暴力革命组织，产生于二十世纪六七十年代的反越战和争取民权运动。曾绑架报业大王威廉·伦道夫·赫斯特的孙女帕蒂·赫斯特（Patty Hearst），并使她加入了该组织。

3 美国著名社会主义者、民权运动家、学者，与左翼革命组织“黑豹党”有联系。

4 见本页注2

罗¹的高徒，如今却眼看着他热爱的新闻节目组毁在戴安娜手上；另一方面，他又迷恋着她，并主动与她展开了一段婚外情。这段关系对他来说犹如鬼迷心窍，又或许这就是爱情。我们很难说这段关系对她意味着什么，因为正像他最后对她的那句话：“你身上已经再也没有什么我能够忍受的东西了。”

比阿特丽斯·斯特雷特所扮演的麦克斯的妻子虽然戏份很少，但她充满张力的表演仍然赢得了奥斯卡奖。这是一个结婚多年的女人的真实写照：由于长期忍受一个乖僻任性的男人，她虽然感到自己遭到了背叛、满腔怒火，但并不惊讶。影片的艺术指导用画面强调了麦克斯出轨的决定究竟意味着什么：他和妻子原本住在一套高雅的公寓里，四壁放满了一排排的书，后来他却搬进了唐纳薇俗气的双层套房。显然，尽管她很注意自己的衣着（服装造型由西奥妮·V·奥尔德里奇 [Theoni V. Aldredge] 设计），她对自己的住所却并不在意，因为她不是一个居家型的人。她的家在会议室、高级办公室和控制间里。

片中的配角个个鲜活。尼德·巴蒂扮演的电视制片人锋芒毕露（就是他说了那句著名的台词“那是因为你上电视，白痴”）；罗伯特·杜瓦尔演一位执行主管，当有人提议谋杀霍华德·比尔时，他坚持要“听听大家的意见”；韦斯利·阿迪 (Wesley Addy) 演那位长相英俊、头发花白的主管，是电视台的形象代表，出席股东大会时能给公司撑门面。

查耶夫斯基在片中表达的主要观点之一就是老板其实不在乎你在电视上说什么，只要你不威胁到他们的利益。霍华德·比尔煽动人们的怒火、号召观众关掉电视，而他的崇拜者们高唱着他们已经受够了——但直到比尔把电视台母公司向沙特阿拉伯人出售的计划公之于众时，电视台高层才开始找他的麻烦。在这方面，《电视台风云》与《惊曝内幕》(The Insider, 1999) 有异曲同工之妙，后者表现了哥伦比亚广播公司的“新闻六十分”节目几乎可以为所欲为，唯独不能对公司的利益造成任何实质性的影响。

1 Edward R. Murrow (1908—1965)，哥伦比亚广播公司的著名播音员，美国广播新闻界的一代宗师。

西德尼·吕美特生于1924年，是直播电视黄金时代的产物，在同时代导演中一贯以智慧型、高产型著称。他拍过长长一串好电影，其中多部作品充满良知，包括《十二怒汉》(12 Angry Men, 1957)、《长夜漫漫路迢迢》(Long Day's Journey Into Night, 1962)、《奇幻核子战》(Fail-Safe, 1964)、《冲突》(Serpico, 1973)、《热天午后》(Dog Day Afternoon, 1975)、《城市王子》(Prince of the City, 1981)、《大审判》(The Verdict, 1982)、《不设限通缉》(Running on Empty, 1988)和《铁案风云》(Q & A, 1990)。吕美特的作品涵盖多种类型，依赖故事多于风格，因此他在业内的知名度高于市场知名度。然而，很少有导演比他更善于用最恰当的方式表现复杂的故事，从《热天午后》中艾尔·帕西诺打电话的著名片段的发展就可以看出这一点。他的著作《电影创作》(克诺普夫出版社，1995)提供了大量有关电影实际拍摄的常识，比我读过的任何其他作品都要丰富。《电视台风云》很少被视作一部“导演型影片”，但正是导演吕美特那低调的技巧使得各种不同的基调、不同的强度能够出现在同一部影片中。在其他人手中，这部影片或许会变成一团乱麻，但在他的手中，它就成了一块试金石。

(殷宴 译)

猎人之夜

The Night of the Hunter, 1955

查尔斯·劳顿（Charles Laughton）的《猎人之夜》是最伟大的美国影片之一，但却并未获得应有的重视。之所以会这样，是因为它缺乏其他“伟大的电影”所应有的那些外部标志：后者常常由伟大的导演拍摄，但劳顿只拍了这一部在当时既不叫好又不叫座的电影，与其演员生涯相比显得黯淡无光；后者往往起用受人尊重、斐声影坛的伟大演员，但罗伯特·米彻姆一直是个声名狼藉的局外人；后者大多是现实主义的，但《猎人之夜》却是个表现主义怪胎，用视觉奇观来讲述令人不寒而栗的故事。人们不知道怎么给这部电影归类，干脆直接把它从名单上划掉。

但这是一部多么引人入胜，多么令人胆寒，多么美的电影啊！它多么出色地超越了那个时代啊！许多 20 世纪 50 年代中期的影片，即便品质优秀，现在看起来也有点过时了。然而劳顿将故事置于一个传统现实主义之外的、人造的电影世界，并赋予它某种永恒的性质。没错，影片发生在一个河畔小镇上，但这个小镇就如圣诞贺卡上的场景一样虚幻。那家人的住宅无论内外角度都很奇怪，小得几乎住不下人。那条河也明显不是实景，很可能是为拍摄而专门搭建的，就像《怪

谈》(Kwaidan, 1964) 这部完全在摄影棚内拍摄的风格化影片的做法那样。

人人都知道米彻姆的角色，那位邪恶而“可敬”¹的哈里·鲍威尔牧师。甚至从没看过电影的人也知道他纹在左手指关节上的“恨”(H-A-T-E)和右手指关节上的“爱”(L-O-V-E)。许多影迷对牧师的那个故事烂熟于心(在出于惊讶和恐惧而睁大了双眼的男孩面前，他说：“啊，小伙子，你在盯着我的手看。你想听我讲讲那个左手和右手的故事吗？”)，牧师站在地窖的台阶顶端向下呼唤男孩和他妹妹的那场景，已成为诸多恐怖片竞相效仿的典范。但人们对《猎人之夜》的熟悉使它获得应有的认可了吗？我不这么想，因为这些著名的桥段并不能引导我们去理解影片的真正价值。这是有史以来最恐怖的电影之一，塑造了电影史上最令人难忘的恶棍之一。《猎人之夜》在这两方面的成就跟许多年后的《沉默的羔羊》同样出色，而我感觉后者将把这一纪录继续保持下去。

我们再来整理一下故事：在一个牢房中，哈里·鲍威尔发现被判刑的狱友(彼得·格雷夫 [Peter Graves] 饰)的一个秘密：他在家附近藏了一万美金。出狱之后，鲍威尔找到已成为寡妇的薇拉·哈勃(雪莉·温特斯 [Shelley Winters] 饰)以及两个孩子，约翰(比利·查宾 [Billy Chapin] 饰)和珍珠(莎莉·简·布鲁斯 [Sally Jane Bruce] 饰)。两个孩子知道钱藏在哪儿，但不信任这位“牧师”，他们的母亲却很吃他那一套，两人最终结了婚。他们的新婚之夜对新娘来说是一场折磨，那个屋顶又高又斜的卧室看起来既像个地下室，又像个礼拜堂。

没过多久，薇拉·哈勃就死了，在一个不可思议的镜头里，她坐在一辆沉入河底的汽车的驾驶座上，头发随着水藻飘来飘去。不久之后，孩子们乘着一艘小船，在梦幻般的小河中顺流而下，牧师则在岸上穷追不舍。风格化的追逐段落遵循的是噩梦的逻辑：无论你跑得多快，身后的追逐者总是不慌不忙地保持着半步距离。最后他们被一位敬畏《圣经》的老妇人(丽莲·吉许饰)带回了家。面对执拗的凶手，她看起来一点儿忙也帮不上，但她就如自己的信仰那

¹ 此处原文为首字母大写的 'Reverend'，是专门用于牧师的尊称。



样坚强不屈。

温特斯在水底的那个镜头是全片最出色的几个镜头之一。摄影师斯坦利·科蒂兹完成了黑白摄影，他还拍了威尔斯的《安倍逊大族》，并打趣地说自己“总是被选去拍那些诡异的镜头”。但若论诡异，鲜有能胜过牧师首次在房子附近现身的场景了：在一个可怕的构图中，他恐怖的黑影被街灯投射到孩子们卧室的墙壁上。地窖那场戏则把恐怖和幽默融为一体，牧师跌跌撞撞地追着孩子们跑上楼梯，结果手被门缝夹得不轻。在沿河漂流的经典段落中，两岸的夜景常以自然细节（如蟾蜍和蜘蛛网）为巨大的前景，在孩子们漂向安全彼岸的同时突出故事进程的《圣经》色彩。

电影剧本改编自戴维斯·格罗布（Davis Grubb）的小说，由詹姆斯·艾吉（James Agee）执笔。后者在美国一度是电影写作和批评的重要人物，但写剧本的时候，艾吉正处于因酗酒而充满痛苦的垂危之际。劳顿的遗孀艾尔莎·兰切斯特（Elsa Lanchester）在她的回忆录中固执地写道：“查尔斯最后几乎不怎么尊重艾吉。他讨厌这个剧本，却由憎恨中获得了灵感。”她还引用制片人保罗·格里高利（Paul Gregory）的话：“……如果最终呈现于银幕的剧本是艾吉的手笔，那我就是玛琳·黛德丽¹。”

剧本的终稿是谁完成的呢？可能有劳顿的一份。兰切斯特和劳顿都记得在与孩子沟通的问题上米彻姆起了无比重要的作用，而劳顿对他们毫无耐心。但电影的成品却完完全全是劳顿的创作，尤其是梦幻般的、与《圣经》有千丝万缕的联系结尾部分。丽莲·吉许有如一位上了年纪的复仇天使，掌控着事件的发展进程。

罗伯特·米彻姆（1917—1997）是二十世纪下半叶电影界的伟大人物之一。尽管银幕外的他时不时就会丑闻缠身，并热衷于和并不成熟的项目签约，米彻

1 Marlene Dietrich (1901—1992)，出生于德国的美国著名女演员，曾出演蓝天使（The Blue Angel）、上海特快（Shanghai Express）等影片。

姆仍然出演了一批极为优秀的影片，以至于大卫·汤森在他的《电影传记辞典》(Biographical Dictionary of Film) 中问道：“我怎么能把这个大块头称为最好的电影演员之一呢？”并自己回答说：“战争结束以来，没有哪个美国演员像他一样拍了那么多一流的电影，诠释了那么多情绪状态。”他评论道：“《猎人之夜》代表了米彻姆生涯中唯一一次跳出自身的表演。”也就是说，在牧师这个角色身上看不到米彻姆本人的多少痕迹。

米彻姆的确是牧师的不二人选。他脸型修长，声音粗哑，说话总带着柔顺的语调，就像个万灵油推销员。而雪莉·温特斯呢，看上去是个神经过敏，性压抑，又带点歇斯底里的角色，于是她轻率地投入牧师怀抱的举动就显得十分可信。配角们都有点像诺曼·洛克威尔¹插画中的人物，他们的生活围绕着烘烤销售²，汽水桶和闲言碎语而展开。至于两个孩子，与其说他们可爱，倒不如说古怪来得更贴切（特别是那个小女孩），电影也由此逐渐从现实主义过渡到风格化的梦魇。我认为丽莲·吉许和斯坦利·科蒂兹特意在一个了不起的镜头中把她拍得像手持猎枪的惠斯勒的母亲³。

查尔斯·劳顿（1899—1962）在此展示了他独创性的观察力，以及对拓展电影成规的素材的品味。将恐怖和幽默融为一体是冒险的举动，用表现主义手法来展现这种融合几乎可说是鲁莽。劳顿把他的处女作拍得前无古人，后无来者，自信得好像这个导演已经拍了一辈子的片。评论家们感到困惑，观众不买账，制片公司转而宣传一部仍由米彻姆出演但成本更高的电影《明月冰心照杏林》(Not as a Stranger, 1955)。但《猎人之夜》让人过目难忘，米彻姆飘向地窖深处的呼唤声仍旧在我们耳边回响：“孩——子——们？”

(周博群 译)

-
- 1 Norman Rockwell (1894—1978)，美国著名插画家，其作品主要表现一个理想化的美国社会，因其过于乐观而常受到批评。
 - 2 烘烤销售 (bake sale) 是一种人们聚集在一起把自己制作的烤面包、饼干等食物拿出来卖的活动。
 - 3 惠斯勒的母亲 (Whistler's mother) 是美国艺术家 James McNeill Whistler 的名画《艺术家的母亲》中的形象，这里指丽莲·吉许拿着猎枪坐在窗边的扶手椅中的剪影与画中的母亲非常相似。



诺斯费拉图

Nosferatu, 1922

如今，吸血鬼德古拉的故事在各种典故、笑话、电视喜剧和动画片中随处可见，以此为题材的电影多达三十几部，早已失去了恐怖感。但 F. W. 茂瑙 (F.W. Murnau) 的《诺斯费拉图》诞生之时，吸血鬼电影尚未成为一个独立的派别，而德古拉的传说仍然令人毛骨悚然。《诺斯费拉图》这部影片对其故事题材怀有一种敬畏的态度，就好像影片制作者真的相信这个世界上存在着吸血鬼。

贝拉·卢戈西 (Bela Lugosi)、克里斯托弗·李、弗兰克·朗格拉 (Frank Langella) 和加里·奥德曼 (Gary Oldman) 等后来者扮演吸血鬼时常常使用戏剧化手法，力求让观众感到他们塑造的吸血鬼是一个背负着可怕诅咒的“人”，而不是一个夸张、空洞的演员。马克思·施雷克 (Max Schreck) 在《诺斯费拉图》中扮演的吸血鬼却几乎没有一丝人的影子，更像某种动物。影片的艺术指导是茂瑙的老搭档阿尔宾·格尔奥 (Albin Grau)，他给施雷克设计了蝙蝠般的耳朵和爪子般的长指甲，獠牙不是像万圣节面具那样长在口腔两侧，而是像啮齿动物一样长在口腔正中。

茂瑙这部默片以布莱姆·斯托克 (Bram Stoker) 的小说为蓝本，由于斯托

克的遗孀指控茂瑙盗用她丈夫的遗产，他便更改了标题和人物姓名。讽刺的是，从长远看来反而是茂瑙成就了斯托克的名声，因为《诺斯费拉图》激起了人们对吸血鬼德古拉的兴趣，自此之后涌现了几十部以德古拉为题材的影片，但没有一部像茂瑙的作品那么具有艺术性、那么令人难忘，只有沃纳·赫尔佐格1979年与克劳斯·金斯基合作的版本略为接近。

与《德古拉》相比，《诺斯费拉图》这个标题更好，因为发“德古拉”这个词你会不由自主地露出微笑，发“诺斯费拉图”则像吞了一只柠檬。故事始于德国的不来梅市：外表酷似猿猴的小房地产商诺克（亚历山大·格拉纳奇 [Alexander Granach] 饰）收到欧洛克伯爵的一封信，信中表示他想要在镇上买一所“废弃的房子”，于是诺克派雇员胡特尔（古斯塔·冯·瓦根海姆 [Gustav von Wangenheim] 饰）前往伯爵偏远的城堡去谈这笔生意。从诺克的视角看去，我们可以看到这封信是用神秘的符号写成的，诺克既然能读懂这种符号，就说明他与欧洛克有某种联系，稍后，他果然称欧洛克为“主人”。

在胡特尔前往欧洛克坐落在喀尔巴阡山中的老巢的途中，茂瑙的画面充满了不祥的预兆。在一家小旅店里，胡特尔一提起欧洛克的名字，所有的客人立刻静了下来；旅店外面的马儿纷纷惊逃，一条鬣狗狂吠几声之后也溜走了。胡特尔在旅店房间的床头找到一本书，书里介绍了吸血鬼的传说。他读到，吸血鬼必须睡在埋葬黑死病人的坟土里。

离开旅店之后，胡特尔雇的马车夫不肯把他带到欧洛克的领地。伯爵派来了他的私人马车，马车的行动以快动作表现，而驾车的仆人也像耗子一样窜得飞快。胡特尔仍然把吸血鬼的传说当做笑谈，但晚餐时他不小心被餐刀划破了手，伯爵立刻对他的血表现出一种病态的兴趣：“血——你美丽的血！”此时，胡特尔再也笑不出来了。

随后出现的两组重要镜头均采取蒙太奇手法，在同时发生的事件之间反复切换。蒙太奇在今天已经司空见惯，但茂瑙是最先引进这种手法的功臣之一。在第一组镜头中，我们看到欧洛克向胡特尔逼近，与此同时胡特尔的妻子爱伦

正在不来梅市的家中梦游，她忽然发出一声警告的尖叫，迫使吸血鬼转身退去（欧洛克进出时均穿过一道拱门，拱门的形状恰好契合他那蝙蝠般的脑袋）。在第二组镜头中，胡特尔意识到自己的处境极其危险，于是从城堡中逃出来，乘马车赶往不来梅，与此同时，欧洛克也正从海路前往这座城市。茂瑙再次运用蒙太奇手法，在胡特尔的马车、欧洛克搭乘的船和爱伦焦急等待的情景之间来回切换。

每个看过影片的人都会记得发生在船上的一系列情景。随船运送的货物是一批棺材，每一口都填满了泥土（无疑是从瘟疫死者坟中挖出来的）。航行开始之后，船上的水手纷纷暴病身亡，勇敢的大副下到货舱中用斧头劈开了一口棺材，棺中竟涌出了成群的老鼠。随后，欧洛克侯爵以一种僵硬而诡异的姿势从一口棺材中直挺挺地立了起来。这一幕当年曾以恐怖而著称，相当于《驱魔人》（*The Exorcist*, 1973）中小女孩头部旋转的镜头。船到港时水手已经全部死亡，而舱门竟自动打开了。

在这里，茂瑙插入了几段看似与故事无关的象征性情节。其中一段是一个科学家介绍捕蝇草的特性，并称其为“植物王国中的吸血鬼”。随后是一个特写镜头，牢房里的诺克正盯着一只蜘蛛吞食猎物。难道人就不能像蜘蛛和捕蝇草一样成为吸血鬼？诺克感觉到他的主人来了，于是他逃出监狱，背着一口棺材在镇上乱窜。对瘟疫的恐慌迅速传播，旁白字幕显示“整个镇子正在寻找替罪羊”，人们纷纷朝爬在房顶上的诺克丢石头，而大街小巷里满是刚刚死去的人的棺材。

爱伦·胡特尔得知，阻止吸血鬼肆虐的唯一方式是由一位纯洁的女子引开吸血鬼的注意力，将他留到第一声鸡鸣之后。她的牺牲不仅挽救了城市，也让我们注意到了隐藏在德古拉传说中的性的成分。布莱姆·斯托克的作品遵循十九世纪维多利亚时期极度古板的价值观，曾吸引了无数的读者对其进行分析，有人怀疑德古拉象征着非法性行为对社会造成的危害。维多利亚时期的人恐惧性病不亚于我们恐惧艾滋病，而吸血鬼传说很可能是一个隐喻：嗜血的吸血鬼

没有伴侣，通过跟踪或引诱的方式捕捉猎物，这些特点很像一个强奸犯或是花花公子。往吸血鬼的心脏里打木桩显然是没有用的，只有稳定的家庭生活和资产阶级价值观才能彻底铲除吸血鬼的魔影。

按现代的标准来看，茂瑙的《诺斯费拉图》恐怖吗？至少我不觉得恐怖。我欣赏这部影片主要是因为它的观念和艺术、氛围和影像，而不是因为它能像一部技巧娴熟的现代恐怖片那样操纵我的情绪。尽管《诺斯费拉图》对后来的同类影片常用的从屏幕边上跳出个怪物之类的招数一无所知，但它仍然令观众感到震撼；它不能让我们恐惧，却能让我们为之心惊。影片向我们展示的不是吸血鬼会从暗处跳出来，而是邪恶会以死亡为养分，在暗处生长壮大。

从某种角度来说，茂瑙这部影片讲述的是我们凌晨三点惊醒时所担忧的一切——癌症、战争、疾病、疯狂，这种种恐惧都表现在影片的视觉风格之中。《诺斯费拉图》大部分镜头都是在暗处拍摄的。除此之外，茂瑙充分利用了银幕边角部分，片中人物常常埋伏或蜷缩在画面的角落里，根据电影构图原则，当镜头的主要对象离开画面中心时，紧张感便会油然而生。片中种种特效也加强了不安的氛围，例如欧洛克仆人的快动作、幻影马车突然消失、伯爵凭空现身、用摄影负片制造的黑色天空下的白色树木等等。

茂瑙（1888—1931）一生中拍摄了二十二部电影，最著名的代表作却仅有三部，即《诺斯费拉图》、《最卑贱的人》和《日出》。《最卑贱的人》由艾米尔·强宁斯（Emil Jannings）主演，表现了一名旅馆门房被失业压垮的过程；《日出》则讲述了一个丈夫阴谋杀妻的故事，饰演妻子的珍妮·盖诺（Janet Gaynor）因此获得了奥斯卡奖。《诺斯费拉图》及《最卑贱的人》在国际上获得的巨大成功为茂瑙铺平了通往好莱坞的道路，1926年他移居美国，签约福克斯公司。茂瑙的最后一部影片是《禁忌》（*Tabu*, 1931）。就在这部影片上映前夕，年仅43岁的茂瑙在太平洋海岸高速公路上因车祸身亡，他前途无量的电影事业随之戛然而止。

若不是英年早逝，茂瑙的后半生应该会致力于拍摄有声片，而且很可能会

拍出一些伟大的作品。然而，他在默片方面的成就仍然是无可比拟的。《最卑贱的人》没有使用一张字幕卡，全凭画面叙述故事；《诺斯费拉图》更是无声胜有声。说默片比有声片更加“梦幻”已经是老生常谈，但这种说法究竟是什么意思呢？就《诺斯费拉图》而言，默片的优势在于片中人遭遇可怕的影像时无法借说话赶走恐惧。噩梦中永远不会出现连珠妙语。人类的语言能够驱散阴影，房间里有说话的声音就不会显得异样。在夜间活动的东西不需要说话，因为他们的猎物总是在沉睡，在等待。

(殷宴 译)



美人计

Notorious, 1946

阿尔弗雷德·希区柯克的《迷魂记》(Vertigo, 1958)充分体现了他的古怪嗜好,而《美人计》则将这位电影大师的视觉风格体现得淋漓尽致。《美人计》中许多镜头十分到位,可谓希区柯克本人以及其他所有导演所拍摄过的最到位的镜头,正是这些镜头将剧情推向了最后的高潮,在结尾一幕中,两位男主角都认识到了自己过去犯下的大错。

本片与《卡萨布兰卡》共同成就了英格丽·褒曼在电影史上的不朽地位。在《美人计》中,她扮演的角色因声名狼藉而被美国情报机关相中,奉命打入里约热内卢,监视战后潜伏在当地的纳粹分子。也正是由于这份名声,她得不到所爱的男人的信任,并几乎因此丧命。整个故事围绕着他对她的误解而展开,情节丝丝入扣、环环相连。最终,两位主人公沿阶而下,奔向自由,另一个人则拾阶而上,走向毁灭。

希区柯克于1946年拍摄了这部影片,当时二战已经结束,而冷战却刚刚拉开序幕。如果晚几个月拍摄,片中的反面人物可能就成了共产党人,但当希区柯克和本·赫特共同创作剧本的时候,纳粹分子仍然是他们心目中最典型的

坏人。（电影刚开始时，有这样一段字幕：“1946年4月20日，下午3:20，佛罗里达州，迈阿密”——这段字幕相当具体，但正如《惊魂记》开头的详细介绍一样，完全多此一举。）

在影片中，褒曼扮演充满爱国情怀的美国女子艾丽西亚·赫伯曼，她的父亲却是个已被判刑的纳粹间谍。艾丽西亚嗜酒成性、生活放荡，远近闻名。在特工戴弗林（加里·格兰特 [Cary Grant] 饰）的劝说下，她接受了美国情报部门的指示，飞抵里约热内卢，打入了当地以塞巴斯蒂安（克劳德·瑞恩斯 [Claude Rains] 饰）为首的纳粹间谍集团。塞巴斯蒂安昔日曾为艾丽西亚所倾倒，或许至今仍对她念念不忘。戴弗林基本上就是要求艾丽西亚向塞巴斯蒂安投怀送抱，借机获取他的秘密。对此，艾丽西亚没有拒绝，因为此时的她已经深深地陷入了爱河——她爱上了戴弗林。

当然，所有与性有关的内容都是通过微妙的对话与暗示旁敲侧击地表现出来的，这是当年好莱坞规避电影制片法则的惯用手法。尽管影片从头到尾没有一处正面表现片中人物的不雅行为，但种种暗示足以使我们心知肚明。情节全部展开之后，我们更同情的其实是塞巴斯蒂安，而不是戴弗林。尽管塞巴斯蒂安是个间谍，但他对艾丽西亚是真心的；反之，尽管戴弗林是美国特工，他却利用艾丽西亚对他的爱，强迫她投入了另一个男人的怀抱。

希区柯克对视觉细节的关注是出了名的，每一场戏开拍之前他都会预先画好分镜图¹。在戴弗林初次出场的一幕中，希区柯克便巧妙地利用了格兰特的明星效力。父亲被判刑的当晚，艾丽西亚在家中聚众狂欢，借酒消愁。戴弗林坐在沙发上，摄影机从他背后拍摄，所以观众只能看到他的后脑勺。镜头以戴弗林为中心左右移动，从他的视角追踪着品行可疑的艾丽西亚，看着她四处调情、借酒浇愁。

1 又称故事板 (Storyboard)，指在影片实际开拍之前，以图表、图示的方式说明影像的构成，将连续画面分解成一个镜头，并标明运镜方式、时间长度、对白、特效等。

第二天早晨的镜头更精彩。艾丽西亚从宿醉中醒来，面前摆着一杯醒酒药，在前景特写镜头中显得巨大无比（影片后半部分还有一个咖啡杯的大特写与之呼应，咖啡中下了砒霜）。从艾丽西亚的角度看去，只见戴弗林站在门口，背着光，整个人头下脚上倒了过来。随着她坐起身，他的身影也旋转了180度。戴弗林要艾丽西亚参与间谍活动，她拒绝了，说自己要出海旅行。他便放了一段监听录音，证明艾丽西亚放荡的外表下其实藏着一颗炽热的爱国心。刚开始播放录音时，艾丽西亚处于暗处，随后灯光渐渐聚焦在她身上，录音结束时她已经完全处于高光之下。这种种视觉效果都经过希区柯克的精心安排，精确地反映了故事中事件的发展过程。

片中还有许多美妙镜头，发生在塞巴斯蒂安住处的一幕最有名。一开始，摄影机从大厅入口上方向下俯拍，随后是一个长镜头，最后镜头拉近，特写艾丽西亚痉挛颤抖的手以及手心里攥着的一把钥匙。凭着这把钥匙，以客人身份出席的戴弗林和艾丽西亚一起打开了地窖的门，从中发掘塞巴斯蒂安的秘密。地窖里有一个瓶子盛的不是酒，而是用来制造炸弹的放射性物质。当然，瓶子里面可能是其他东西，比如地图、密码、钻石等等，因为那瓶子只是一个麦加芬而已（希区柯克将大家都关心、但具体是什么毫无关系的戏剧元素称为麦加芬 [MacGuffin]）。

影片的编剧赫特匠心独具，使两位男主角形成了鲜明的对比。瑞恩斯饰演的塞巴斯蒂安身形较为矮小，举止优雅，稍显脆弱，处处为他严厉的母亲（波蒂娜·康斯坦丁 [Leopoldine Konstantin] 饰）所控制。而格兰特饰演的戴弗林身材高大，更有压迫感，有时显得相当粗鲁，当塞巴斯蒂安深信不疑时他却满腹疑忌。他们二人都爱着艾丽西亚，但是应该相信她的人却不肯相信她，不该相信她的人反而受了她的骗。故事的高潮可谓神来之笔：戴弗林护送艾丽西亚离开纳粹分子的大本营，所有的纳粹间谍都在场，但在当时的情况下却无人能够阻止他（之前戴弗林曾走上同一段台阶，但如果数一下他所走的步数，就会发现他和艾丽西亚下台阶时所走的步数超过了台阶数——希区柯克正是用这

种手段来延长悬念)。

希区柯克一生中创作了许多优雅女性(通常长着一头金发)受人操控、陷入险境的故事。他本人就是最大的操控者,而电影中的男主角则是他的代理人。《迷魂记》中这一主题相当明显,几乎就差宣告天下了。但在《美人计》中,这一主题却较为隐蔽:戴弗林(正如《迷魂记》中吉米·斯图尔特¹所扮演的角色一样)按照自己的意愿训练、改造一位无辜的女性,然后让她完成他的指示。

《迷魂记》中最具情色气息的一幕是男主角热吻他幻想中的女人,同时整个房间绕着他旋转。在《美人计》中也有相似的场景,而且在当时十分出名,被誉为“电影史上时间最长的吻”。然而,正如提姆·德克斯在相关影评中所指出的,这里不只有一个吻。由于电影制片法典规定一个吻不得超过三秒钟,所以褒曼和格兰特在接吻的间隙不时插入对话及对视,与此同时两人一直拥抱着在一起,没有分开。这一幕发生在一个俯瞰里约热内卢的阳台上,期间戴弗林打了一通电话,两人还讨论了晚餐吃什么,最后在房间门口分开,总共三分钟。三秒钟法则成就了这精彩的一幕,假如是一个扎扎实实持续180秒的吻,反倒成了流口水大赛了。而且,在这一幕中,对话、亲吻与对视夹杂,电力十足。

英格丽·褒曼是女主角的最佳人选,她的身上巧妙地结合了高贵与世俗这两种截然相反的气质。想想在《卡萨布兰卡》中(所有看过《美人计》的观众应该都曾把这两部影片联系在一起),她和一位法国抵抗运动的英雄一起生活,内心深处爱的却是一位不修边幅的酒吧老板,但在观众眼中,她仍然不失为一位理想化的女主角。《美人计》的观众肯定相信她是正面人物,但是我们也不难理解为什么格兰特扮演的角色对她心怀疑虑,因为她不但嗜酒,而且与塞巴斯蒂安上床。然而,她这么做正是因为她深爱着戴弗林。戴弗林却很难爱上这样一个女子,这让人想起格鲁乔·马克思,他拒绝加入任何一家愿意接受他的俱乐部。

1 即詹姆斯·斯图尔特。

近年来，太多的电影以例行公事的追捕和枪战结束，能写出好结尾的编剧已经快要绝种了。就《美人计》而言，精彩的结局正是其诸多优点之一。在最后十分钟内，不可避免的事件一一发生，将影片推向最终的完美一幕：一位纳粹分子对塞巴斯蒂安说：“阿历克斯，请进来一下好吗？我想跟你谈谈。”阿历克斯进去的同时，心里便明白他再也不会活着出来了。

(殷宴 译)



码头风云

On the Waterfront, 1954

良心，那玩意能把你逼疯。

上面那句话出自特里·马洛伊之口，他是《码头风云》里提供不利于自己工会证词的码头工人。由马龙·白兰度说出的这句对白自始至终都在影片里回响，因为它的主题是良心——故事背后的故事也是一样。伊利亚·卡赞（Elia Kazan）于1954年拍摄了这部电影，之前他刚刚同意在议院反美活动委员会¹（House Un-American Activities Committee）面前作证，指出几位与共产党有牵连的前同事，并遭到左翼阵营的遗弃。

《码头风云》是卡赞为自己作证行为的辩护。在电影里，一个工会老板喊着“你背叛了我们，特里”，而白兰度的角色回敬道：“我现在就站在这儿。这么多年来我一直在欺骗自己，而自己却不知道。”这句话反映出卡赞的信念：共产主义是暂时诱惑了他的邪恶力量，必须遭到反对。白兰度的对白在卡赞1988年的自传《一生》（*A Life*）里引发了戏剧性的回声，他写下了电影获得八

¹ 议院反美活动委员会是1938到1975年间美国众议院的一个调查委员会，从事反对共产主义的调查。

项奥斯卡奖（包括最佳影片、最佳男女主角和最佳导演）之后自己的感受：“那晚我津津有味地品尝着复仇的快感。《码头风云》是我自己的故事，每天都为这部电影而工作，我在告诉世界我的立场，并且让那些评论家滚蛋。”

在上述那句话里，你可以感到由反美委员会的听证会和告密者（以及守口如瓶者）的反抗心理所点燃的激情。对于某些观众来说，《码头风云》背后的风波让影片黯然失色，影评人乔纳森·罗森鲍姆告诉我他“永远不能原谅”卡赞用这部电影为自己开脱的行为。但导演会出于各种隐藏的动机而拍片，有些高贵，有些可耻，而卡赞至少对自己的动机开诚布公。他拍了一部既有感染力又有影响力的影片，让1950年代美国电影表演风格的总体变化继续处于白兰度无可估量的影响之下。

卡赞在他的书里写到：“如果美国电影史上还有人能给出更好的表演，我不知道那会是什么。”如果你把“更好”换成“更有影响力”，那么还可以举出另一个例子：白兰度在卡赞的《欲望号街车》（*A Streetcar Named Desire*, 1951）里的表现。在那些早期电影中，白兰度几十年来一直在银幕上贯穿着方法派演技，他提供了一种新鲜、机警而奇特的表演风格，与其说是现实主义，不如说是现实的某种高调即兴。在关键场景里对身体姿势的选择让他出了名（直到《教父》他仍在寻找那些姿势——比如大腿上的猫和土豆地里的喷枪）。

在《码头风云》里有一段，特里跟伊迪（艾娃·玛丽·桑特 [Eva Marie Saint] 饰）去公园里散步。伊迪的哥哥因为和犯罪调查员说话而被扔下了屋顶。她掉了一只手套，特里捡起来，但却没有归还，反而把它戴在自己工人的手上。这只是镜头里不起眼的细节，却描绘出影片的质感。再看看特里和他的兄弟查理（罗德·斯泰格 [Rod Steiger] 饰）在出租车后座上的著名场景。这就是“我可以成为选手之一”的那场戏，已经被无数次的戏仿过（其中最重要的是罗伯特·德·尼罗 [Robert De Niro] 在《愤怒的公牛》里所做的）。但它仍然有力量来让我们感到特里甚至是查理的痛苦，后者被迫拔枪对准自己的兄弟。卡赞是这么写白兰度的：

“我感觉，他的表演有一点非同凡响之处，那就是硬汉的正面形象和极度温柔纤细的行为之间的对比。当他的兄弟用枪逼迫他做一些可耻的事情时，还有哪个演员能像温柔的抚摸那样把手放在枪上再把它推开？还有谁能用责备而充满爱意和忧伤的语气说着‘哦，查理！’，表达他深不见底的痛苦？”

卡赞的剧本由巴德·舒伯格(Budd Schulberg)撰写,他的制片人则是萨姆·斯皮格(Sam Spiegel),独立制作的伟大冒险家之一(他在《码头风云》之后的作品是《桂河大桥》[*The Bridge on the River Kwai*, 1957])。斯皮格一开始建议让弗兰克·西纳特拉饰演特里·马洛伊,卡赞也同意了:“他讲一口完美的霍伯肯市方言。”年轻结实的西纳特拉可能会是个很好的选择,但斯皮格后来决定把角色给白兰度,他在当时是比西纳特拉红得多的明星,这样电影可用的预算就能翻倍。卡赞已经和西纳特拉讨论了服装,对这一改变感觉很糟,但西纳特拉“没有跟我过不去”。

电影以一个码头工人试图推翻腐败工会的真实事件为基础。在现实生活中他失败了,但在电影里却成功了。今天看来,《码头风云》的结尾给人的感觉过于做作和乐观。影片在新泽西州的霍伯肯市实景拍摄,地点就在码头或是其附近,真正的码头工人作为临时演员扮演他们自己(有时候他们聚在一起行动,看起来就像是人为安排的)。白兰度扮演的角色曾经是职业拳击手,而现在成了没什么重活的码头工人,因为他哥哥查理是腐败的老板约翰尼·弗兰德里(李·J·考伯[*Lee J. Cobb*]饰)的左膀右臂。特里无意中被人利用,结果造成了伊迪哥哥的死亡。于是他开始质疑自己生活中最基本的假设——包括对查理和约翰尼的忠诚。后者毕竟曾经命令他故意输掉在麦迪逊广场花园的重要比赛。

另一个主要角色是牧师(卡尔·马登[*Karl Malden*]饰),他试图鼓励码头工人通过作证来跟腐败斗争。就在一个反抗者被蓄意砸死船舱里之后,牧师在他的尸体旁发表了一场演说(“如果你不认为基督就在这个码头上,你得再好好想想”)。对于另外的某种电影来说,这可能是个高潮,但比之于白兰度千回百转的表演,它给我们的感觉只是诸多事件之一。

艾娃·玛丽·桑特完美地衬托了白兰度。两位演员在酒吧里有一场著名的戏，白兰度几乎是间接地表明自己喜欢她，而她把对话从爱情转向了良心。在电影的某处，卡赞和他的摄影师鲍里斯·考夫曼把伊迪苍白的脸和头发置于银幕右上角，而白兰度在下方的中间，就好像一个守护天使正在他头上盘旋。

电影最好的场景也是最直接的那些。想一想电影开始不久，白兰度拒绝跟在码头上找到他的调查员合作的情景。还有他在养着自己心爱的鸽子的屋顶走路的方式——像猫一样柔软而敏捷。斯泰格对这部电影来说是无价之宝，在著名的出租车对话里，他以自己的温柔配合着白兰度：两兄弟正在哀悼他们之间逝去的爱。

由舒伯格创作的剧本横跨了两种风格——正在浮现的现实主义和风格化的黑帮片。属于后一个传统的对白诸如尖叫的人被扔下屋顶时那句“他会唱歌，可是不会飞”。属于前者的对白有：“你知道工会怎么工作吗？你参加一次会议，做点什么事情，灯光熄灭，然后你走出来。”白兰度的“选手”发言是如此有名，以至于很难用新眼光去看它。但重看这部电影，你会感到两个男人之间的悲伤现实，以及表达它的只言片语。

《码头风云》获得十一项奥斯卡奖提名，并最终捧回八项。讽刺的是，另外三个提名都是给最佳配角的，而考伯、马登和斯泰格打了个平手。今天看来故事已经不再新鲜了，片中与腐败的斗争和浪漫爱情都已属于古老的电影惯例。但其表演和最好的对话段落仍有不逊于当年的冲击力，我们仍然能够感受到电影、白兰度以及卡赞的力量，他们永远地改变了美国电影的表演。

(周博群 译)

潘多拉的魔盒

Pandora's Box, 1928

露易丝·布鲁克斯 (Louise Brooks) 从银幕上望着我们，就好像银幕不存在一样，她丢掉了电影的人工面具，邀请我们和她一起玩。宝琳·凯尔曾写道，布鲁克斯的美“几乎是非人的”，而她自己却把这种美当做一件无足轻重的礼物，作为一个淘气的姑娘出现在我们眼前。当你在生活中遇到这样一个人时，你必然会受到吸引，但你内心深处知道她只会带来麻烦。

人生不能允许这样的自由，因此布鲁克斯在她最好的影片中永远备受折磨——她要为她的欢乐受到惩罚。在《潘多拉的魔盒》的结尾，她在开膛手杰克¹的怀里被杀死了，她的死甚至不像是对她淘气的惩罚，而更像是一种报复：任何一个长得这么美、活得这么任性的人都必须被命运碾得粉碎，不然我们其余的人就要灰心了。

“露易丝·布鲁克斯太野性了，而她所处的行业却太驯顺了。”在纪录片《寻

1 Jack the Ripper, 英国 19 世纪末臭名昭著的连续杀人犯，1888 年在伦敦以残忍手法连续杀害至少五名妓女。此案至今未破。

找露露》(Looking for Lulu, 1998)中,在纽约州罗彻斯特市的伊斯曼故居¹担任胶片收藏管理员的保罗·谢奇·乌塞(Paolo Cherchi Usai)博士如是说。特纳经典电影频道将于五月五日放映这部长约一小时、由雪莉·麦克雷恩叙述的纪录片,作为该频道主办的布鲁克斯纪念月活动的一部分。此外,这个频道还会放映《潘多拉的魔盒》、《炫耀》(The Show-Off, 1926)和《上帝给女人的礼物》(God's Gift to Women, 1935)。如果史蒂夫·希尔伯曼(Steve Silberman)在《连线》(Wired)杂志上发表的文章可信的话,布鲁克斯热目前正在全国卷土重来,她是网上最受欢迎的已故女星,等等。名声只不过是过眼云烟,而布鲁克斯能经受住时间的考验是因为她在毁掉了自己在好莱坞的一切关系之后去了德国,有幸在默片时代即将结束时拍了两部伟大的影片。这两部影片就是《潘多拉的魔盒》和《堕落少女日记》(Diary of a Lost Girl, 1929),均由性心理通俗剧(psycho-sexual melodrama)的大师乔治·威廉·巴布斯特(G.W. Pabst)导演。目前这两部影片都已经过修复,可以在电视上看到。在黑白片那纯洁的光晕中,布鲁克斯的脸凝成了永恒:刘海低低地压在眼睛上(《InStyle》杂志称之为“改变世界的十大发型之一”),丰盈的一字眉与刘海平行,乌黑的眼睛幽暗而深邃,调皮的小嘴不是撇着就是撇着,肌肤犹如瓷器般光洁,如此端正完美的五官让她看上去就像一个卡通人物(连环漫画《摩登姑娘》[Dixie Dugan]即以她为原型)。

她的身材苗条而不失丰润,是一位典型的二十年代时髦女郎(flapper²)。她的情人不计其数,其中有查尔斯·卓别林、哥伦比亚广播公司的董事长威廉·佩利([William Paley]他给了她一份终身薪水),还有纽约一家伴游公司的多名客户,四十年代期间她被所有有钱有势的朋友所遗忘的时候曾在这家公司工作过。她的确“太野性了”(十八岁时就因“滥交”被逐出阿尔冈昆酒店),但她还有另

1 乔治·伊斯曼(George Eastman, 1854—1932),柯达公司创始人,胶卷的发明者。

2 二十世纪二十年代一类时髦女郎的总称,特点是装扮性感、生活开放、反对传统观念。



一个问题，那就是酗酒。她喝多了便无所顾忌，派拉蒙影业公司请她回好莱坞为她最后一部默片配上对话的时候她竟然叫他们去死。

布鲁克斯的人生像弗朗西斯·法默¹ (Frances Farmer) 一样令人心碎，但结局稍好一些。她年纪轻轻便开始走红（十六岁就和玛莎·葛莱姆² [Martha Graham] 一起跳舞），成为好莱坞明星，随后又去德国拍片，再后来便逐渐走上了下坡路（她在与约翰·韦恩合作的那部B级西部片³ 中对他大流口水）。在酗酒和“陪游”中沉沦数年之后，她终于得到了一个机会——她在纽约的公寓和约翰·施普林格 (John Springer) 的住所只隔一条走廊，而他恰好是一名宣传经纪人。当时任伊斯曼故居胶片管理员的詹姆士·卡德 (James Card) 问施普林格哪里可以找到布鲁克斯，施普林格便敲开了她的房门。布鲁克斯到罗彻斯特去看她拍过的老片子，受邀留在了那里。卡德爱上了她，但两人关系的性质并不明确。他带她到巴黎参加法国电影资料馆举办的回顾展，年迈的亨利·朗格卢瓦⁴ 当场宣布：“没有什么嘉宝！没有什么黛德丽！只有露易丝·布鲁克斯！”听到她的名字和她传闻中的两位同性情人联系在一起，布鲁克斯想必露出了微笑。

她在罗彻斯特写了许多篇回忆录，最终整理为《露露在好莱坞》 (*Lulu in Hollywood*) 一书，这是少数几部称得上必不可少的电影著作之一。她回忆了年轻的鲍嘉在纽约舞台上刚刚起步的情形、她的老朋友 W.C. 菲尔兹在私生活中可爱的一面，也坦陈了自己走红的过程，而衰落的经历写得尤其直白。许多默片明星后来都成了乏味的老古董，翻来覆去地重复那几件老掉牙的逸事，但露露那尖刻的机智挽救了她。

前几天晚上，我重看了《潘多拉的魔盒》。露露被好莱坞抛弃之后，巴布

1 Frances Farmer (1913—1970)，美国女演员。二十世纪三十年代成名，但始终受到母亲的控制，甚至被其送入精神病院并被迫接受脑叶切除手术。

2 Martha Graham (1894—1991)，美国舞蹈家、编舞家、舞蹈教师，促进了美国现代舞的形成。

3 指《跨陆马车大劫匪》 (*Overland Stage Raiders*, 1938)。

4 Henri Langlois (1914—1977)，电影保护事业的先驱，法国电影资料馆的创始人，电影活动家。

斯特给了她这部片子。如果没有她的出现、她的特写，这还会是一部伟大的作品吗？恐怕不会。影片的情节在今天看来有待改进。故事的主人公是一位名叫露露的年轻女子，尽管她声称自己不是妓女，但我们却注意到她的行为跟妓女相差无几。影片开始时她正在取悦一个抄表员，随后又对衣着破烂的老头子席戈尔齐（卡尔·戈茨 [Carl Goetz] 饰）笑脸相迎。席戈尔齐可能是她的父亲，也可能是给她拉皮条的，或者两者兼备。他要她会见一个想找她表演高空秋千节目的杂技演员，但她的情人兼保护人、报纸出版商舍恩（弗里茨·科特纳 [Fritz Kortner] 饰）来了，席戈尔齐不得不暂时回避。

舍恩的情绪很低落，他快要结婚了，准备和露露分手。当他发现席戈尔齐躲在家具后面喝酒时，他的情绪就更低落了。露露到舍恩的办公室去找他，又迷住了他的儿子（弗朗茨·李德勒 [Franz Lederer] 饰）和一位女伯爵（爱丽丝·罗伯茨 [Alice Roberts] 饰），后者是出现在银幕上的第一个明显的女同性恋者。露露在舍恩的儿子制作的一部轻喜剧中做舞女，舍恩很不明智地陪同未婚妻和儿子一起到后台探视，不料露露指着他的未婚妻说：“我不给这个女人跳舞。”舍恩试图与她理论，但在推搡中反被她勾起了欲火。他的未婚妻发现了这尴尬的一幕，于是婚事告吹，舍恩改娶露露为妻。凯尔曾写道，这段场景“单就情色的张力而言……堪称无与伦比”。

爱上露露的人最终往往死于非命。当露露意外枪杀了某一片中人物时，她脸上的表情令人着迷：她仿佛超脱于现实生活之外，以旁观者的眼光看着对方倒在她的枪口下。另一段重要情节发生在一家水上赌场里：一位声名狼藉的侯爵企图把露露卖给一个来自埃及的妓院老板，理由是既然她已经不可能回德国，不如充分利用眼下的情况。露露乘小划艇逃出了赌场。随后，开膛手杰克从伦敦的浓雾中浮现出来。

影片已近尾声，露露饥寒交迫，还要照顾她那位年老的皮条客（或父亲），似乎直到此时，她才第一次决定为钱出卖肉体。但当开膛手杰克说明他没有钱时，她仍然请他上楼，因为她喜欢他的长相。显然，她不怎么会看人。

这样的情节梗概不但适用于一部杰作，也适用于一出闹剧，而布鲁克斯使《潘多拉的魔盒》成为一部杰作。她的形象如此突出，仿佛独立于影片之外。布鲁克斯不像大多数默片明星一样化着过时的浓妆，看起来相当现代，几乎像是用电脑合成到老电影画面中的黛咪·摩尔（Demi Moore）或薇诺娜·赖德（Winona Ryder）。当她在一个个男人的怀中流连时，唯一不变的是她的任性：她想作乐，她想做爱，她想喝酒，她想告诉男人她要什么，而且她要什么就要得到手。驱使她的不是财、不是色，仅仅是欲望，是自私。这样的人生可以是丑恶的，而她却使它显得有滋有味。天下没有免费的午餐，但如果你拖得够久，你就会开始以为自己可以买单。

（殷宴 译）

圣女贞德的受难

The Passion of Joan of Arc, 1928

如果你不认识蕾奈·玛利亚·法奥康涅蒂 (Renee Maria Falconetti) 的脸, 你就无法了解默片的历史。默片是一种没有语言的媒介, 默片的创作者们相信镜头能从人物的脸上捕捉到他们的灵魂。看了德莱叶的《圣女贞德的受难》中的法奥康涅蒂, 你必定会被她那双眼睛所吸引, 再也无法忘记。

法奥康涅蒂 (人们总是这么称呼她) 终身只拍了这一部电影。“这或许是有胶片记录的最好的表演。”宝琳·凯尔曾这样写道。法奥康涅蒂原本是巴黎的一名舞台演员, 在一家小型平民剧场 (boulevard theater) 演出时被最伟大的早期电影导演之一——丹麦人卡尔·西奥多·德莱叶 (Carl Theodor Dreyer, 1889—1968) 发现。据德莱叶后来回忆, 尽管法奥康涅蒂当时演的是一出轻喜剧, 但她脸上的某种东西却打动了她: “在面具下面藏着一个灵魂。”他让她在不化妆的状态下试镜, 果然找到了他一直在寻找的东西: 一个集朴素、高尚与苦难于一身的女人。

德莱叶当时已经从他的法国制片人手上拿到了一大笔预算和一个剧本, 但他丢掉了那个剧本, 开始研究贞德受审过程的记录。这些记录讲述了一个来自

奥尔良的单纯的农家少女如何女扮男装，带领法国军队战胜了英国占领军，如何被效忠英国的法军俘虏，又被送上了宗教法庭。她相信自己是为了上天的启示而战，但宗教法庭却指控她的信仰是异端邪说。1431年，贞德被烧死在火刑柱上。德莱叶将贞德死前遭受的二十九次严酷的拷问合为一场，在这场审讯中，法官们的吼叫、责难沉重地压在贞德身上，但他们的脸却因为畏惧她的勇气而扭曲了。

德莱叶为这部影片建造了一座超乎寻常的场景，如果你到位于哥本哈根的丹麦电影博物馆去就可以看见这座场景的模型。他想把场景建成一个整体（有可以移动的墙壁，便于安放摄影机），于是他先在四个角上建起高塔，塔与塔之间以厚实的混凝土墙相连，足以支撑演员和摄影器材；随后他又在围墙里按照一种奇怪的几何构造建造了礼拜堂、房屋和宗教法庭，门窗高低错落，创造出一种不和谐的视觉统一感（影片创作期间德国表现主义和法国先锋派运动在艺术界正处于高潮）。

看一看哥本哈根的模型会对你很有帮助，因为你永远不可能在影片中看到整个场景。整部《圣女贞德的受难》没有一个广角镜头，完全是用特写镜头和中景镜头拍摄的，这种手法让人感到贞德与折磨她的人之间的距离近得可怕。此外，镜头与镜头之间也没有一目了然的视觉联系。威斯康星大学的大卫·波德维尔 (David Bordwell) 曾对这部影片进行过细致而精彩的分析，他总结道：“整部影片共有一千五百多个镜头，其中人物形象延续到下一个镜头的不到三十个，而动作严格匹配的不到十五个。”这对于观众而言意味着什么呢？我们看电影的时候往往会不自觉地寻找拍摄与剪辑中约定俗成的一套语言，例如如果两个人正在谈话，镜头就应该在两人之间切换，显得他们在看着对方；如果一个法官正在审问嫌疑人，那么镜头的角度和剪辑就应该表明他们处在相对的位置；如果房间里有三个人，就应该能够看出他们各自处在什么方位、哪一个人离摄影机最近。但在《圣女贞德的受难》中，我们却完全找不到像这样的视觉暗示。

通过镜头的剪切，德莱叶将影片变成了一系列令人震惊的影像。狱卒和法



庭上的神职人员总是以高反差（high contrast）的形式出现，镜头往往采取仰角，尽管他们背后经常出现建筑物的尖角，但我们却无法确定具体比例（窗户和墙壁究竟在近处还是远处？）。波德维尔在书中举出了一张剧照，镜头中的三个神父应该是从前往后排成一列的，但在画面上看倒好像他们的脑袋从上到下叠在了一起。审讯者的脸部都用强光拍摄，而且没有化妆，这样他们皮肤上的裂缝和瑕疵就更加明显，仿佛映照着他们内心的病态。而拍摄法奥康涅蒂时则避免采用黑白色调，改为比较柔和的灰色调。她也没有化妆，看上去却显得庄严而肃穆，仿佛完全沉浸在内心的信仰之中。以下面这段情节为例：一个法官问贞德大天使米歇尔是否真的对她说过话，而她那张漠然的脸仿佛在说米歇尔与她之间发生的事情无比崇高，远不是法官的问题所能企及的，因此不可能给出一个答案。

德莱叶为什么要将空间分割成碎块，为什么要扰乱观众的视觉感官，又为什么要用特写镜头拍摄？我认为他希望通过这些方式避免历史剧常有的画面的诱惑。《圣女贞德的受难》中仅有的风景是围墙和拱顶，没有什么东西是仅仅为了好看而存在的，观众也不会分神去讨论片中的服装（尽管这些服装都完全符合时代特征）。镜头集中在人物的面部，强调就是这些人做下了他们所做的事。德莱叶剥掉了宗教法庭的神圣仪式和正义外衣，揭穿了法庭的成员只不过是一群拿了英国人赏钱的肥胖的伪君子，他们眯缝着的小眼睛和刻薄恶毒的唇舌都在攻击着贞德的圣洁。

对于法奥康涅蒂而言，演出这部影片是一次严酷的考验。有片场传言称德莱叶曾强迫她忍着剧痛跪在石头上，然后设法抹去她的一切表情，这样观众就会从她的脸上读出压抑的或是内在的痛楚。他把同样的镜头拍了一遍又一遍，希望能在剪片室中找到一个恰到好处的微妙表情。法国导演罗伯特·布列松那广为人知的拍摄风格与德莱叶有相近之处，1962年他拍摄他的《圣女贞德的审判》（*The Trial of Joan of Arc*）时也曾让演员一遍遍重演同一个镜头，直到他们的表演再也没有任何外露的情绪。汤姆·米林（Tom Milne）曾在他关于德

莱叶的书中引用这位导演的一番话：“假如一个孩子突然看到前方有一辆火车飞驰而来，他脸上出现的表情必然是自发的。我说的不是这种表情所蕴含的情感（在这个例子中是突然的恐惧），而是这张脸在此刻完全不受控制这一事实。”这正是德莱叶想从法奥康涅蒂身上取得的效果，而他的成功获得了公认。或许《圣女贞德的受难》的成功也是因为法奥康涅蒂再也没有拍过第二部电影（她于1946年在阿根廷的布宜诺斯艾利斯去世），我们无法将她在影片中的脸和她扮演其他角色时的脸相比较，因此这部影片便显得超然于时间之外（法国导演让·谷克多曾对《贞德》发表过一段著名的评论，他说这部影片就像“一份古老的文献，来自电影艺术诞生之前的时代”）。

现代电影惯于通过对话和行动而非人物面孔传达感情，对于从小看着这种电影长大的观众而言，像《圣女贞德的受难》这样的影片是一次令人不安的体验——影片离我们的心灵太近了，以至于我们害怕自己会从中发现过多的秘密。我们的同情心如此强烈地倾注在贞德身上，以至于德莱叶采用的拍摄角度、剪辑和特写给我们的感觉不像是为了创造特定风格有意使用的视觉手段，而更像是贞德的体验的一部分。筋疲力尽、饥寒交迫、心惊胆战、死时年仅十九岁的贞德仿佛活在一场噩梦之中，折磨她的人的面孔如同一个个恶鬼，在她四周幽幽地升起来。

或许，德莱叶成功的秘密就在于他问了自己这样一个问题：“这个故事真正想表达的究竟是什么？”想明白之后他便拍了一部电影，用这部电影全部的内容回答了这个问题。

（殷宴 译）



偷窥狂

Peeping Tom, 1960

电影让我们成为窥视者。我们坐在黑暗中，观察着别人的生活。这是电影与我们达成的协议，尽管多数影片行为过于端正而不会提及这一点。迈克尔·鲍威尔（Michael Powell）的《偷窥狂》打破了规则，越过了界限。这部1960年的电影讲述了一个男人在他受害者的垂死之际拍下他们的故事。电影最初发行的时候，观众对它及其厌恶，以至于片方把它撤出了院线，结果终结了英国最伟大导演之一的电影生涯。为什么影评人和观众对它恨之人骨？我觉得是因为《偷窥狂》不允许观众潜伏于黑暗之中，却把我们和主角的偷窥癖牵连在一起。

马丁·斯科塞斯曾经说过，这部电影和费德里柯·费里尼的《八部半》包含了关于执导所能说出的一切。费里尼的电影呈现了一个充满合同、手稿和演艺事业的世界，而鲍威尔的电影则表现了导演的深层心理机制，特别是当他一边给演员下达命令，一边站在阴影里观察的时候。

斯科塞斯是鲍威尔最著名的仰慕者。还是孩子的时候，他就研究了由导演鲍威尔和编剧艾默里克·普莱斯伯格（Emric Pressburger）组成的“弓箭手”（the Archers）小组拍的电影。他经常去这些电影的午夜场，沉醉于鲍威尔大胆

画面和出人意料的故事发展之中。鲍威尔和普莱斯伯格制作了一些四五十年代最好最成功的影片，包括《百战将军》（*The Life and Death of Colonel Blimp*, 1943），罗杰·利夫西（Roger Livesey）的精湛演技在其中横跨三场战争；《红菱艳》（*The Red Shoes*, 1948），莫伊拉·希勒（Moirá Shearer）在其中扮演芭蕾舞演员；《黑水仙》（*Black Narcissus*, 1947），由黛博拉·蔻尔（Deborah Kerr）饰演喜马拉雅山上的一个尼姑；还有《平步青云》（*Stairway to Heaven*, 1946），由大卫·尼文（David Niven）扮演死去的飞行员。接下来就是《偷窥狂》。

这是一部关于观看的电影。其中心角色是英国电影制片厂的一名调焦员，他的工作是照料摄影机，就像负责弥撒的侍僧一样。他暗地里的生活包括在三脚架里藏着刀并用摄影机去拍摄女人，当她们意识到自己的命运之后，他拍下她们的面孔，并在黑暗的房间一遍又一遍地看着底片。他跟别人说自己正在制作一个“纪录片”。只有在电影的最后一个镜头里我们才明白这部纪录片并不仅仅关于他的罪行，还关于他的死亡。他没有让自己免于那些受害者的命运。

这个名叫马克·刘易斯的男人被自己的成长背景弄成一个可怜的怪物。当楼下那个友好的女孩海伦（安娜麦茜 [Anna Massey] 饰）对他的作品表现出兴趣时，他把自己父亲拍的电影放给她看。有些电影里的马克还是个小男孩，半夜里被射入眼中的光线惊醒。有些电影里他的父亲在他睡觉时把蜥蜴扔到他的床上。有些带子录下他恐惧的尖叫声。马克的父亲是一个专门研究恐惧的心理学专家，他用自己的儿子来做实验。一位警方的心理学家知道这个故事之后陷入了沉思：“这个孩子有他父亲的双眼……”

不仅如此。我们在电影里还看到小马克在母亲的尸体旁。六个星期后，另一部影片记录了父亲的再婚。（这里的情况很复杂：父亲的扮演者是迈克尔·鲍威尔本人，马克童年时期的房子就是鲍威尔小时在伦敦长大的家，小马克由鲍威尔的儿子扮演。）在婚礼上，马克的父亲送给他一部摄影机作为礼物。对于马克来说，性、痛苦、恐惧和拍电影之间有千丝万缕的关系。他强烈地认同于摄影机，当海伦吻他的时候，他的反应就是亲吻摄影机镜头。当一个警察处理摄影机时，

马克的手和眼睛烦躁不安地反映着警察的动作，就好像他的身体渴望着摄影机并接受其支配。当海伦犹豫着要把珠宝戴在肩上还是领口的时候，马克的手抚摸着自己身上相同的部位，似乎他就是摄影机记录着海伦的一举一动。

鲍威尔开始想让劳伦斯·哈维（Laurence Harvey）来主演，但他后来决定用卡尔·波埃姆（Karl Boehm）。波埃姆是个奥地利演员，说起英语来略带口音，听起来更像是缺乏自信。他一头金发，长相英俊，温文尔雅，给人感觉犹犹豫豫的；鲍威尔饶有兴味地得知这位新主角是一个著名交响乐指挥家的儿子。他可能也体会过专横的父亲。波埃姆的表演创造了一名害羞而受伤的邪恶杀手，电影蔑视他，但也同情他的遭遇。他是个非常孤独的人，住在楼上一间公寓里。第一个房间普普通通，里面有一张桌子，一张床和一小块做饭的地方。第二个房间却像疯子科学家的实验室，摆着摄影机和电影设备，还有一个实验室，一个放映区，以及天花板上挂下来的模糊不清的设备。

当他表明这座房子就是自己幼年的家，而自己是房主时，海伦惊讶得合不拢嘴：“你？可你表现得好像付不起房租似的。”海伦和酗酒又失明的妈妈住在一起（马克辛·奥德丽 [Maxine Audley] 饰），她会听马克的脚步声。当海伦告诉妈妈他们一起出门的时候，妈妈说：“我不相信一个脚步这么轻柔的男人。”稍后马克在内室里吓到了她，而她直截了当地点出秘密的核心：“我每晚都拜访这个房间。瞎子总是拜访他们头上的房间。马克，我在寻找什么？”

鲍威尔的电影就在《惊魂记》之前一个月发行，后者是另一部由英国导演拍摄的震撼之作。希区柯克的影片就其主题而言可以说比鲍威尔的更加邪恶，但却推动了他的职业发展。其原因可能是观众期待着从希区柯克那里看到骇人的东西，而鲍威尔更多地与优雅和风格化的影片挂钩。尽管鲍威尔又拍了更多的电影，但《偷窥狂》引发的轩然大波基本上终结了他的导演生涯。然而到了七十年代末期，斯科塞斯开始重新发现他的作品并支持修复工作，还跟鲍威尔一起为几个影碟版录了评论音轨。鲍威尔和斯科塞斯的剪辑师特尔玛·修恩梅克堕入爱河并结了婚，她帮助他一起写了最精彩的导演自传：《电影和百万美

元电影中的一生》(A Life in Movies and Million-Dollar Movie)。

在《偷窥狂》里有一个主要段落可能会让希区柯克都嫉妒。在制片厂忙了半天之后，马克说服一名临时演员（莫伊拉·希勒饰）留下来，这样就能拍下她跳舞。她几乎被独自出境的机会唬得晕头转向，不仅围绕着一块布景跳舞，甚至还坐到蓝色的大箱子里面去。第二天，人们在箱子里发现了尸体——与此同时，马克在暗中拍下了发现尸体的过程。

电影的视觉策略把观众带入马克的偷窥癖。一开始的镜头就是马克的取像器。稍后，我们在马克的放映室里看到同样的画面，那是一个从他头后面向前望去的精彩镜头。当摄影机往回拉的时候，银幕上的画面逐渐放大成一个特写，因此我们既能看到受害者的脸实际上大小未变，也能看到马克缩了缩脑袋。在一个镜头里，鲍威尔展示了一名观众在电影画面的威力下变得渺小。其他电影让我们享受着偷窥癖，而这一部却要我们付出代价。

鲍威尔（1905—1990）是一名喜欢丰富的色彩的导演，而《偷窥狂》用饱和的色彩拍成。比如在某个镜头里，受害人的尸体罩在鲜红的毯子下面，相对于灰色的街道显得十分突出。他也是使用摄影机的大师，《偷窥狂》的基本策略就是一直暗示我们不仅仅是看到了某些东西，而是一直在进行着观看的活动。鲍威尔的电影是杰作，因为它不像那些愚蠢的青少年暴力电影一样让我们置身事外。我们不能笑着认为事不关己，而是被迫承认自己在恐惧和迷恋中睁着眼睛。

（周博群 译）

假面

Persona, 1966

莎士比亚用了六个字提出一个人类抉择的根本问题：“生存，还是毁灭？”（To be, or not to be?）。伊丽莎白·伯格曼（Ingmar Bergman）的电影《假面》中的一个角色，用了两个词来回答：“不！不要！”她是个演员，在某天晚上的表演过程中突然停止说话，从此不再开口。现在，负责照顾她的护士艾尔玛一时气昏了头，正要把一壶开水泼到她身上。“不！不要！”的意思是：我不想感受痛苦，不想被烫伤，我不想死。她想要的是生存。她承认自己还存在着。

《假面》是一部我们在许多年里不断重温的电影，一边欣赏它的影像之美，一边试图理解它的神秘。很明显，这部影片并不难：所有发生的事情都清清楚楚，即使是梦境的段落，就其为梦境而言也算清晰的了。但它暗示着埋藏的真理，而我们绝望地试图发现它们。在1967年，《假面》是我评论的最早一批影片之一。当时我不认为我理解它。三分之一个世纪过去了，我也懂得了关于电影我所能学到的大多数东西。现在我认为，理解《假面》最好的方式，就是从最直接的角度去看它。

《假面》所表现的，恰恰就是它表面上展现的那些东西。一位名叫约翰·哈代（John Hardy）的影迷在IMDB上评论说：“如何使这部装腔作势的电影没有一丝作势之腔，是《假面》的伟大成就之一。”伯格曼展示给我们的都是日常生活中的动作和普通谈话中的字词。斯文·尼克维斯特（Sven Nykvist）的摄影把它们拍成摄人心魄、萦回脑海的影像。其中之一已成为电影史上最著名的画面之一：两位女主角的面孔贴在一起，一个正对着我们，另一个是侧影。

伊丽莎白（丽芙·乌尔曼 [Liv Ullmann] 饰）在表演《厄勒克特拉》（*Electra*）¹的中途停止了说话，并且再也不说话了。一位心理医师认为，如果伊丽莎白和护士艾尔玛（比比·安德森 [Bibi Andersson] 饰）去她的一处与世隔绝的房子避暑，可能会有助于她康复。关在同一个时间和空间的盒子里，两个女人不知怎么的融合在一起了。伊丽莎白缄默不言，艾尔玛却没完没了地说着，把自己的计划和恐惧讲给她听。最后，在一场出色而大胆的独白中，她坦白了一段充满色情意味的往事，当时她一度享受着极度的快感。

两位女演员长得很像。为了强调这一点，伯格曼在一个惹人不开心的镜头中把两人各自的半张脸拼接在一起。稍后他又把两张脸叠印在一块，像是某个变了形的人。安德森告诉我她和乌尔曼都不知道伯格曼会这么做。她第一次看这部影片时，觉得它既令人难受，又让人害怕。伯格曼告诉我说：“人类的面孔是电影的伟大主题，在那儿什么都有了。”

视觉上的融合表明更深层次的精神吸引。伊丽莎白是病人，沉默不言，明显是有什么毛病。她比艾尔玛强壮，而最终艾尔玛感到自己的灵魂正在被她的力量所压倒。电影中有一个片段她的愤恨爆发，对伊丽莎白恶语相向。在阳光充足的小屋庭院里，她拾起一块碎玻璃，故意放在伊丽莎白可能会走过的地方。

1 厄勒克特拉（*Electra*）是古希腊神话中阿伽门农的女儿。为报父仇，她和弟弟一起策划杀死了母亲和继父。在心理学上，“厄勒克特拉情结”也意味着恋父情结，与“俄狄浦斯情结”是恋母情结相对。在文中是戏剧的名字。



虽然伊丽莎白割破了脚，但这实际上是女演员的胜利。她迫使护士把职业纪律扔到一边，让她的弱点一览无遗。

伊丽莎白看着艾尔玛，似乎知道玻璃碎片并非意外。就在那个时候，伯格曼让他的电影画面裂开并烧了起来。银幕变成一片空白。随即电影又重新组织自己。这个段落与电影的开头十分相似，都有闪着火苗的放映灯，都有一段来自早期电影的蒙太奇：默片中突然跳出来的骷髅、棺材的影像和被钉子穿透的手。电影中间的这段暂停以一个眼睛的特写结束，摄影机逐渐逼近，几乎贴着眼球里的血丝，就好像要钻入对方的心灵。

《假面》的开场暗示着它从最初的地方，从电影的诞生开始。中间的暂停表明它回到了原点又重新再来。到了最后，胶片从摄影机上脱落，放映灯上的火苗熄灭，影片也就此结束。伯格曼在告诉我们他回到了那些最基本的原则去，“太初有光”。临近结尾的一个镜头拍下了摄制组的工作人员，摄影机安装在升降台上，尼克维斯特和伯格曼在操作它，这个镜头把工作中的影片摄制者也牵扯进来了。他们就在那儿，电影是他们拍的，他们不能把自己排除在电影之外。

影片开始不久，伊丽莎白看着电视新闻里来自越南的画面，一个佛教僧人正在自焚。稍后有一张华沙犹太区的照片，犹太人被围在一个圈内；镜头在照片中一个小男孩脸上逗留许久。是这些来自世界各地、骇人听闻的事件让伊丽莎白不再说话吗？电影没说，但很明显它们脱不了干系。对于艾尔玛来说，可怕的事情离身边更近：她怀疑自己和未婚夫的关系，她怀疑自己作为护士的能力，她也怀疑自己有没有足够的力量与伊丽莎白抗衡。

但伊丽莎白也有自己的痛苦，伯格曼在一个如此简洁、大胆的段落中表达了它们，着实令人惊诧。首先在一个梦境段落中（至于它究竟是不是梦尚有争议），伊丽莎白半夜进入艾尔玛的房间。瑞典的夏夜是黄昏与黎明的微光间的狭长地带，整个房间弥漫着柔和而暗淡的光线。两个女人互相看着对方，就像看着镜中的影像。她们转而面对着我们，其中一个把另一个的头发往后捋。一个男人的声音喊着“伊丽莎白”，那是她的丈夫沃格勒先生（甘纳尔·布耶恩

施特兰德 [Gunnar Bjornstrand] 饰)。他们走到外面，他抚摸艾尔玛的脸颊，叫她“伊丽莎白”。不，她说，她不是伊丽莎白。伊丽莎白抬起艾尔玛的手，用她的手去抚摸自己的丈夫。

不一会儿在室内，艾尔玛说了一长段关于伊丽莎白孩子的独白。孩子生下来就是畸形，伊丽莎白把他留给亲戚们抚养，这样自己才能重新回到剧院演出。整个故事充满令人无法忍受的痛苦。第一次讲故事的时候，摄影机先是对着伊丽莎白，然后一字不差地重新讲了一遍，这一次摄影机对准了艾尔玛。我相信这不仅仅是伯格曼试图从两个角度来拍，而实际上是两个女人都说了同一个故事——轮到伊丽莎白的时候，她通过艾尔玛的嘴来发言，因为她自己是不说话的。这表明她们的存在融为一体了。

电影中另一个独白更有名，艾尔玛讲了一段沙滩上的性爱故事，包括她自己、她的女友和两个男孩。这一独白的意象威力惊人，以至于我听到有些人描述这个场景的时候，就好像他们在电影中真正看到了一样。在所有三段独白中，伯格曼展现了观念怎样创造出画面和现实。

电影中最真实的客观经历就是伊丽莎白割伤脚和那一壶开水的威胁，它们在影片里制造了“空缺”，表明其他一切东西都是出自观念（或艺术）。艾尔玛最真实的经历就是她在沙滩上的高潮。伊丽莎白的痛苦和艾尔玛的快感撕裂了她们生活的白日梦。我们对“自己”的认识大多并不来自对世界的直接经验，而是心中浮现的各种观念、记忆、由外部输入的媒体信息、其他人、工作、角色、责任、欲望、希望和恐惧。伊丽莎白选择成为她自己，艾尔玛还不够坚强，她只能成为伊丽莎白。电影的标题是关键。“假面”，一个单数名词。

(周博群 译)



扒手

Pickpocket, 1959

在布列松的影片《扒手》刚开始不久的一个画面中，我们看到一名沉迷于刺激和恐惧的男子无神的双眼。他叫米歇尔，住在巴黎一间拥挤的阁楼上，小得只能塞下他的床和书。他即将犯下一桩罪行。他正打算偷另一个人的钱包，并尽量使自己显得面无表情，漫不经心。也许他能哄过一个不够细心的观察者，但我们了解他，知道他心里打的是什么算盘。从他的眼神中，我们能看到一种恍惚，一种迷狂，看到这个男人正屈服于一种不可遏制的冲动。

可我们真的能看见吗？作为最具哲学性和思辨色彩的导演之一，布列松很怕演员的“表演”会搅了他的作品。在一个著名的例子中，他迫使出演《死囚越狱》（*A Man Escaped*, 1956）的演员重复某个场景多达50次，直到它摆脱了一切抑扬顿挫的感情色彩。布列松只追求肢体的运动，而非情绪、风格或试图达到某种效果的努力。因此米歇尔脸上的表情是我们给他加上去的。布列松要求演员不要去“表现恐惧”，而是什么都不要表现，把传达恐惧的任务留给他的故事和画面。

主角米歇尔由马丁·拉萨勒（Martin Lassalle）扮演。他是一个普通人，长

相平常，既不英俊，也不丑陋，不会给人留下多少印象。他经常穿一件旧西装，打着领带，时不时就消失在人群中，几乎没有什么朋友。在一个咖啡馆里，他大声地询问这些朋友中的一个，问他一个“超凡的人”是否就有资格去犯罪——这算是他自己偷窃行为的前奏吗？

米歇尔是在考虑他自己。如果他愿意，也许在一天之内就能找到一份工作，可他不干。他的自恋像个毯子一样把他裹得严严实实。在那间小阁楼里，米歇尔一边读着书，一边把自己幻想成一个非同寻常的、有特权去偷窃的人。当然，他也从偷窃行为中获得一种近乎色情般的快感。在地铁里，在赛马场上，他尽可能地靠近受害者，感受他们的呼吸，感受他们对自己的注意。他静待对方分神的那一刻，伺机而动，打开他们的皮夹或让钱包顺着外衣滑到手里。积压的感受在这一瞬间释放，他在一个劣等的人面前赢得了胜利——当然他从不会喜形于色。

你也许能感到这个故事在某些方面和陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》相似，后者也关系到一个住在小阁楼里的孤独的知识分子，认为自己有常人不具备的犯罪执照。布列松的米歇尔就像陀思妥耶夫斯基笔下的拉斯科尔尼科夫，同样需要钱来实现自己的梦想，同样把迫使某个不起眼的小人物来提供经费看做很自然的事情。他们的逻辑是不道德的，但他们认为自己有特权去凌驾于平庸的道德之上。

和《罪与罚》的主人公一样，米歇尔生活中也有一个不错的女人，相信他能够救赎自己。《扒手》中的这个女人叫让娜（玛丽卡·格林 [Marika Green] 饰），是米歇尔母亲的邻居，也是他朋友雅克（皮埃尔·雷玛利 [Pierre Leymarie] 饰）的情人。她把母亲垂危的消息带给米歇尔。但米歇尔不想见母亲，只让让娜转交给母亲的钱。为什么躲着她呢？布列松从不提供动机，我们只能猜了。可能她的纯真让米歇尔感到羞愧；可能她让米歇尔无法再把自己看做超凡的人，孤身生活在这个世界上。抑或是出于傲慢，出于恐惧？

影片中的另一个角色是一名监视米歇尔的警察局局长（让·贝莱格里 [Jean

Pelegrin] 饰)。两人在一场戏里玩了一个微妙的猫捉老鼠游戏：局长暗示他知道米歇尔是小偷，米歇尔几乎承认了这一点。他们一起仔细研究了一个精致的作案工具，由某个由高明的小偷设计出来，用于割开上衣的口袋。警察局局长负责米歇尔的案子，我们感觉到米歇尔似乎想被逮捕。

在商店里行窃的小偷或一般的扒手作案的气场和那些更大胆的贼有所不同。他们不用蛮力，总是秘密行动，在近处侵犯别人的私有财产。若要成功，必须保持隐身或赢得信任。这里面有种性的意味，所以米歇尔会在男洗手间接受另一名扒手对他的训练并不是巧合。他们的暧昧关系却通过金钱而不是性联系在一起。后来在赛马场，当一个便衣警察给米歇尔看他口袋里的一大把现金时，米歇尔怀疑他是个警察（“他甚至没在那匹胜出的马身上押注！”），可还是试图偷他的钱。当警察给他戴上手铐时，看起来这正是米歇尔所希望的。

导演罗伯特·布列松（Robert Bresson，1907—1999）就像布努埃尔和侯麦一样，上了年纪依然才华横溢。1983年他拍了最后一部作品《金钱》（*L'Argent*），获得戛纳电影节的最佳导演奖。他被称为最具基督教色彩的导演之一。他的绝大部分影片都以各种方式和救赎有关。在《乡村牧师日记》（*Diary of a Country Priest*，1950）中，一位生命快走到尽头的牧师用关注别人生活的方式直面死亡；改编自真实事件的《死囚越狱》中，一个被关押的爱国者的行为举止与一个自由人别无二致；在伟大的《穆谢特》（*Mouchette*，1966）里，一个被强暴、被村子遗弃的年轻女孩最终让她的敌人蒙羞。除了和《罪与罚》相似的《扒手》，布列松还拍了两部直接改编自陀思妥耶夫斯基的作品：《温柔女子》（*Une Femme Douce*，1969）和《梦想者四夜》（*Four Nights of a Dreamer*，1971）。

《扒手》讲述了一个人有意识地试图操纵外在道德的故事（我们会被审判吗？被什么法律审判？）。和许多罪犯一样，他这么做有两个相互矛盾的原因：认为自己比别人更优秀，以及——由于害怕自己比别人更糟糕而寻求惩罚。他感到让娜的善良成了一种威胁，所以躲着她。他告诉她：“这些铁窗，这些墙壁，我甚至看不到他们。”可是受伤的心灵却被她手掌的触摸治愈。（最后一句台词：

“哦，让娜，为了与你在一起，我得走一条多么奇怪的路！”）

在一部布列松电影中，隐藏的激情多得令人难以置信，但他并不觉得有必要去表达它们。同样惊人的张力和兴奋也被紧紧控制住。想想米歇尔和他的同伙在拥挤的火车上行窃的段落，手、钱包、口袋和面孔的特写交织在一起，既像一场节奏控制异常完美的影像芭蕾，又像一个解释扒手如何工作的纪录片。我们看到第一个人如何引开目标的注意力，第二个人如何探囊取物，以及第三个人如何迅速接过第二个人手中的钱包并离开。其中最主要的原则是：偷钱的人不能把钱带在身上。三个人在火车上来来回回地作案，有一回甚至流畅地把掏空的钱包又塞回物主的口袋里。其手法无论在时间掌控、优雅程度还是精确性来说都不亚于芭蕾。三人齐心协力，步调一致，行动有如一人。他们的手法带有某种炫耀成分，在摄影机面前暴露无遗，却在受害者面前隐藏起来。

布列松拍片的方式严肃而直接。他希望他的演员尽可能少地表演。他喜欢正面拍摄演员，所以当我们看着演员时，他们也面对着布列松的摄影机。倾斜镜头或过肩镜头会把人物置于动作的进程之中，而正面镜头给出的信息是：“这儿有个人，他的情况是这样的，我们如何去看待他？”

（周博群 译）

木偶奇遇记

Pinocchio, 1940

当俄罗斯导演谢尔盖·爱森斯坦看了迪斯尼的《白雪公主和七个小矮人》(*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) 之后, 他说这是最了不起的电影。这一盛誉来自一位拍出《战舰波将金号》的导演, 许多排行榜都把他这部作品视为最伟大的影片。爱森斯坦在《白雪公主》那里看到了电影自由度的一个新的解放: 动画片可以表现一个艺术家的任何视觉想象。他们不再是拍给孩子看的短片, 而足以与现实的长片媲美。

1940年, 迪斯尼拍了第二部动画长片《幻想曲》(*Fantasia*, 1940) 和第三部《木偶奇遇记》。评论普遍认为它们是迄今为止迪斯尼动画片中最好的一批。它们之所以如此优秀, 也许是因为在动画片的发展中赶上了合适的时机。

迪斯尼早期的开拓者们(特别是沃尔特·迪斯尼[Walt Disney]和马克斯·弗莱舍[Max Fleischer])找到了一些方法, 使他们创造的角色看起来不仅仅是银幕上的图画——而变得像三维世界中受重力约束的角色一样。他们不停地实验, 研究动画人物的运动方式, 最终找到了一种新的风格化的现实主义, 既令人信

服，又不仅仅是对现实的临摹。动画专家恩斯特·里斯特（Ernest Rister）写道：“我不知道他们是否清楚这一点：如果他们找到一项新技术，可以让图画看起来有重量和体积，那么这种方法某天将被用于创造亚马逊丛林中的致命昆虫或巨蛇。”

在《白雪公主》取得突破后，迪斯尼的动画设计师们重新回到他们的分镜头，暗中策划着几项创新。首先是不受约束地暗示画外空间的存在。在“常规”的电影中，角色们在镜头的边缘时隐时现。他们出画入画，摄影机也在附属空间中横摇和变焦。早期动画倾向于把动作保持在稳定不动的画框内，而迪斯尼在《幻想曲》特别是《木偶奇遇记》中打破了画框的限制。比如片中有一个刺激的段落，皮诺曹和他爸爸被鲸鱼的喷嚏冲出鱼腹，随后被吸了回去，完了又被冲出来。观众能感到鲸鱼怪就在镜头外右边的空间中，这种感觉伸手可触。

另一个创新是所谓的“多平面摄影机技术”（the multiplane camera）¹，这项发明让平面绘画变得立体化。摄影机似乎穿过了前景的图案一路向画框深处走去。片中有个在空中俯瞰皮诺曹村子的镜头，摄影机逐渐拉近，越过层层图案最终变成一个特写。这比仅仅通过透视法来创造空间深度好多了。

《木偶奇遇记》的观众们没怎么注意这些创新，他们被剧情深深吸引住了。影片描述了一个希望变成血肉之躯的小木偶如何追寻他的目标，不仅讲得精彩，还带有道德上的含义。这是一个寓言，它告诉人们说谎的危险，令人过目难忘，在大众文化中可谓无出其右。整个故事毫无疑问是非常出色的。它包含的元素最终被提炼成迪斯尼影片的标准公式（小猫费加罗和金鱼克莱奥成为反复出现的配角典型，在各式各样的小插曲中舒缓观众的情绪），但故事的主线却设计得狡猾而巧妙，很容易打动孩子们的心。

关键在于，皮诺曹渴望成为一个“真正的男孩”，而不仅仅是一个没有线

1 多平面摄影机技术（The MultiPlane Camera）是迪斯尼发明出的一种动态效果摄影技术。画面被分成若干层次，从近到远地排列起来再用摄影机拍摄，以制造三维空间的幻觉。



也能走路说话的木偶。所有的孩子在内心深处都想变得更真实，也都怀疑自己有没有这个能力。电影给人的启发之一是皮诺曹在转变的过程中几乎没人能够依靠。他有一个爸爸盖比特，是个心地善良的玩具匠，但已经上了年纪，不仅健忘，还有点儿稀里糊涂。他还有蟋蟀吉米尼，他自告奋勇要做皮诺曹的良心，结果如愿以偿，可却并不怎么称职。盖比特、蓝仙女和吉米尼所做的是给他一个目标——或说一个念头，告诉他应该为什么东西去努力。但蓝仙女警告他说自己的帮助只能到此为止，而另外两位几乎帮不上忙。

孩子们知道要好，也知道自己经不住诱惑。当皮诺曹在上学路上被费法罗和吉迪恩哄走的时候，他正代表了所有的孩子们。此处的情节扭转非常突然：影片以《当你对着星星许愿》（*When You Wish Upon a Star*）这首歌开始，我们看见盖比特正在和费加罗、克莱奥一起睡前嬉戏，气氛欢快而温和。蓝仙女的下凡令人目眩。吉米尼也是个开朗的新伙伴。随后，皮诺曹突然之间就撞上两个骗子，被他们卖给邪恶的木偶师斯特罗伯里。他把皮诺曹变成歌舞表演秀的木偶主角（唱着《我的身上没有线》[*I've Got No Strings*])。吉米尼想不通皮诺曹是怎么回事，只得耸耸肩，觉得他既然成了明星就不再需要自己了（“一个演员要良心有什么用呢？”）。为什么吉米尼没考虑到盖比特会有多着急呢？可能蟋蟀不懂人类的爱。

皮诺曹想逃跑，斯特罗伯里把他锁在一个笼子里，蓝仙女又下凡来看他。皮诺曹对她说了谎，结果鼻子不停地伸长（这是最好的电影场景之一），直到长出了叶子和鸟窝，鸟窝里还有两只叽叽喳喳的小鸟。如果你在这时瞧瞧周围的孩子，就会发现他们都看入了迷，银幕上的情景唤起了他们做了亏心事之后的那种恐惧。

蓝仙女给他一次改过自新的机会，结果皮诺曹又掉回泥潭里。费法罗把他骗上去欢乐岛的船，同行的孩子们抽烟，打桌球，最后一个接一个变成了驴子，被送到盐矿去当苦力（“给一个坏孩子足够的空间，他很快就能变成个十足的蠢货”）。烟里的毒药和他们做的坏事让他们长出了耳朵、蹄子和驴鼻子。有多

少孩子看到这里决定以后决不抽烟？

最后皮诺曹和吉米尼逃了出来，回到盖比特的家，却发现人去楼空（在一个阴沉而有力的场景中）。皮诺曹觉得被抛弃了，此时观众席上孩子们都睁大眼睛，眼眶盈满了泪水。蓝仙子（一直到影片最后她都是解围的契机 [deus ex machina]¹）用鸽子捎来消息，告诉他们盖比特被鲸鱼怪吞下了肚。影片的结尾是一个杰出的动作段落，皮诺曹也最终证明了他自己。在高潮部分，视觉上的想象力奔涌而出。在皮诺曹升起火来呛鲸鱼怪的时候，大鲸鱼搅得天翻地覆的情景留在了每位观众的记忆里。但动作戏之前还有一长段充满魔力的海底漫步，小木偶和蟋蟀四处游荡，遇见了各种鱼类、海葵、珊瑚居民和其他画工精细的生物。

《木偶奇遇记》是献给孩子们的寓言。他们一代又一代地长大成人，脑海中仍记得其中某些台词，比如“让良心成为你的向导”和“谎话总是越说越大，最后变得像你的鼻子那么明显”。我觉得，这部电影的力量来自于它言之有物。它不仅仅是一个编出来的寓言或愚蠢的童话故事，而是一个有着深刻原型的叙事，能在观众心底激起反响。（《灰姑娘》、《美女与野兽》和《狮子王》有同样的品质，丹波（Dumbo）²救母的场景亦然。）

一旦我们长大成人，要么学到了电影中的教导，要么忽视了它，可为什么它还焕发着如此的魅力呢？可能是因为画面的优雅。后来的迪斯尼影片在技巧上也许水准持平，但不会带给人发现的兴奋。在许多艺术家绘制的上千幅图画中，我们能感觉到一种集体层面的创造性顿悟吗？我觉得答案是肯定的。早在米老鼠动画被好莱坞定位为孩童的廉价玩物时，迪斯尼的忠诚动画设计师们就已经达到了那个境界。他们一定知道自己在创造一些了不起的东西。那股高兴

1 “解围契机”此处原文为拉丁文“deus ex machina”，意为“机械送来的神”（god from the machine），原指希腊罗马戏剧中用舞台设备送出来的天神，用来解决戏剧中难以化解的冲突。一般引申为一种生硬的安排情节的方法，先前无药可救的局面被一位突然出现的角色或物品解了围。

2 迪斯尼1941年的影片《小飞象》（Dumbo）中的动画角色。

劲儿渗透了整个银幕。

迪斯尼拍摄第一部动画长篇的做法在电影史上不断产生回响。恩斯特·里斯特在一封信中说道：“我没法告诉你如今的电脑绘图师有多少人在工作室里放着那本《迪斯尼动画原则》(*Disney Animation: The Illusion of Life*)。”从赫特人贾巴 (Jabba the Hut)¹ 到《玩具总动员》，所有包含在现代影片中的动画内容都源自迪斯尼那些年的发明创造。里斯特说：“同样的原则哪里都适用。几十年前，一群新人在同一屋檐下发现了这些原则，他们跃跃欲试地想要创造些东西。”

此言不虚。

(周博群 译)

¹ 贾巴 (Jabba the Hut) 是《星球大战》中的一个动画角色。

惊魂记

Psycho, 1960

“刺激观众的不是故事所传达的信息，也不是演员的精彩表演……让观众震撼的纯粹是电影本身。”

在谈到《惊魂记》时，阿尔弗雷德·希区柯克对特吕弗说了上面这番话，随后又说这部影片“属于电影人，属于你我。”希区柯克故意让《惊魂记》看上去像一部粗制滥造的猎奇电影，他没有使用御用的昂贵制作班底（当时他们刚刚完成《西北偏北》），而是用他的电视剧制作团队来拍摄这部影片。全片采用黑白胶片，大段篇幅没有对白，贝茨旅店和大宅都是在环球影业的影棚里搭建的。《惊魂记》的制作成本仅80万美元，即使在60年代也相当低廉。与《后窗》（*Rear Window*, 1954）、《迷魂记》（*Vertigo*, 1958）等精致优雅的希氏代表作相比，《惊魂记》在精神上更接近《绕道》这样的小成本黑色电影。

然而，《惊魂记》的影响却远远超过了其他任何一部希区柯克影片。“我在执导观众，”他对特吕弗如是说（两人的访谈录后来集结成书出版），“你甚至可以说我在拨弄他们，就像拨弄一件乐器。”对于当年观看《惊魂记》的第一

批观众而言，这是他们看过的最令人震惊的影片。影院的宣传广告大声疾呼：“切勿泄密！”没有哪个观众能预料到看似第一女主角的玛丽昂（珍妮特·利饰）在影片三分之一处就会被干掉，更不会有人猜到诺曼母亲的大秘密。《惊魂记》的宣传语让人联想到威廉·卡索¹的猎奇惊悚片。“《惊魂记》你必须从头看！”希区柯克用不容辩驳的口吻宣称，“晚进场的观众还没来得及看到珍妮特·利，她就已经消失在银幕上了。”

尽管影片的情节在今天早已失去了悬念，《惊魂记》仍然能够不断地诱导观众、惊吓观众，这在很大程度上要归功于希区柯克对两处次要情节的巧妙处理，即玛丽昂·克莱恩出逃的前因以及她与诺曼（安东尼·珀金斯 [Anthony Perkins] 饰）之间的关系。希区柯克对这两条线索的处理一丝不苟，大有将其发展为主线的架势，因此这两段情节才能产生奇效。

玛丽昂·克莱恩出逃的情节是整部影片的引子，希区柯克在这里用上了他惯用的桥段：一个普通人落入了罪犯的境地，饱受罪恶感的煎熬。玛丽昂·克莱恩的确偷了四万美元，但却仍然符合希区柯克的“无辜者”的标准。影片开头，我们看到玛丽昂在一间低级旅馆中和她的恋人——离了婚的山姆·卢米斯（约翰·加文 [John Gavin] 饰）幽会，这是她第一次出场。山姆要负担前妻的赡养费，无力迎娶玛丽昂，二人只能私下见面。随后，一笔巨款从天而降：一位油头滑脑的顾客（弗兰克·艾伯森 [Frank Albertson] 饰）携现金前来购房，并对玛丽昂大肆轻薄，仿佛在暗示这笔钱足以连她一并买下。于是，玛丽昂犯罪的动机成了爱情，而受害者则是个无耻小人。

这段引子足以发展成一部长达两个小时的希区柯克式悬疑片，没有任何迹象表示这是为了误导观众而设下的伪装。玛丽昂携款逃出凤凰城后直奔位于加州费韦尔的山姆家，此时出现了另一个希区柯克的招牌式情节——警察恐惧症。

1 William Castle (1914—1977)，美国导演，代表作有《猛鬼屋》(House on Haunted Hill, 1959)、《夺命第六感》(The Tingler, 1959) 等。



玛丽昂在路旁打盹时被公路巡警（莫特·米尔斯 [Mort Mills] 饰）叫醒，一通刨根问底，而那只装钱的信封几乎就躺在他的眼皮底下。她在车厂折旧换车改了牌照，随后却惊觉那名巡警就停在马路对面，正倚着警车、抱着双臂，紧紧地盯着她。所有的观众第一次看到这里都会相信这段引子将作为影片的主要线索贯彻始终。

此时的玛丽昂惊恐交加、疲惫不堪，或许早已心生悔意。快到费韦尔时，她被暴风雨所阻，不得不驶入贝茨汽车旅店过夜；在这家旅店中，她遇到了诺曼·贝茨，开始了一段短暂而致命的纠葛。这里，希区柯克再次运用精心设计的场景与对话使观众相信诺曼与玛丽昂将在影片接下来的部分中扮演主角。

玛丽昂与诺曼在“会客室”中的大段对话便充分体现了希区柯克的这套把戏。会客室中摆满了野生鸟类标本，个个气势汹汹，仿佛要俯冲下来扑杀两人。玛丽昂之前隐约听见诺曼遭母亲训斥，此时便委婉地建议他离开这间背离国道、生意萧条的旅馆，另寻出路。她这番话一方面出于对诺曼的关心，一方面也是对自身处境的反思。诺曼被她感动了，但正是这种感动之情让他感到了威胁，因此他必须杀死她。希区柯克表示，当诺曼窥视玛丽昂时，大部分观众都从中读出了“窥阴癖”的意味。特吕弗也认为玛丽昂在影片开头身着文胸及底裤的镜头为后来的偷窥情景做了铺垫。此时，我们对即将到来的凶杀仍旧一无所知。

浴室一幕在今天看来有几个特点十分突出。与现在的恐怖片不同，《惊魂记》从未表现白刀子进红刀子出的血腥场面，也看不到遍体鳞伤的惨状；虽然出现了鲜血，但并不至于血流成河。希区柯克选择黑白片的理由就是他觉得观众无法承受如此大面积的血红（1998年格斯·范·桑特 [Gus Van Sant] 的重拍版则明显和这一理论唱反调）。片中也没有阴森恐怖的音效，取而代之的是伯纳德·赫尔曼尖锐刺耳的配乐。最后一组镜头则用象征性手法表现了死亡：先是血水打着漩涡卷入下水口的特写，紧接着镜头切到玛丽昂凝滞不动的眼球，又是一个特写。这一幕直到今天仍然是影史上最震撼的凶杀镜头，它证明了场面调度与艺术手法比画面细节更重要。

珀金斯以难以置信的高超演技构建出了诺曼的复杂人格，足以载入史册。珀金斯让观众感到他扮演的诺曼有什么地方很不对劲，但他手插在裤兜里、笑嘻嘻地溜到走廊上的样子又不乏年轻人的可爱。谈话涉及私人问题时，他才开始张口结舌、言辞闪烁。一开始，他不但引起了玛丽昂的同情，也赢得了观众的同情。

女主角之死紧接着诺曼仔仔细细清洗现场的场景。希区柯克在此暗中偷换了主角。玛丽昂已经死了，但此时我们却不由自主地代入了诺曼的角色（并非有意识地代入，而是在更深的层次）——这不是因为我们也会拿刀捅人，而是假如我们捅了，也会像他一样被恐惧和罪恶感吞噬。在一段的末尾，贝茨将玛丽昂的车（连同她的尸体和赃款）推入沼泽。汽车缓缓下陷，又中途停住。诺曼在岸上全神贯注地观望。最终，车子消失在沼泽里。

仔细想一想，我们就会意识到自己同诺曼一样“希望”汽车被沼泽吞没。此时，《惊魂记》已然有了一位新主角：诺曼·贝茨。即使对于希区柯克这位操纵观众的老手而言，这招偷天换日也着实大胆。随后，山姆·鲁米斯才再次登场，和玛丽昂的姐姐莉拉（维拉·米尔斯 [Vera Miles] 饰）一起前来寻找他的恋人。影片的剩余部分戏剧性十足，并安排了两场惊悚戏，一是私家侦探阿伯格斯特（马丁·鲍尔萨姆 [Martin Balsam] 饰）被杀，这一幕采用背投影（back-projection）拍摄，镜头仿佛跟着他一路滚下楼梯；另外就是诺曼母亲身份揭晓的一幕。

对于有心的观众而言，此后还有一个同样惊人的情节，那就是为什么希区柯克竟用一个格格不入到令人发指的结尾玷污了这部经典之作。案件告破之后，一位精神科医生向几位幸存者发表了一通长篇大论，大谈诺曼心理失常的原因。这个反高潮实在莫名其妙，几乎具有了嘲讽的意味。假如我有胆量重新剪辑希区柯克的大作，我会只保留医生对诺曼双重人格的解释的开头部分，即“诺曼·贝茨这个人已经不复存在。从一开始他就只能算是半个人，而现在另一半占据了上风，或许永远如此”。然后把医生其余的台词统统剪掉，直接切到诺曼裹着

毛毯的画面，同时他母亲的声音响起（“一位母亲不得不开口谴责自己的儿子，真是可悲……”），在我看来，这样的剪辑可以令《惊魂记》趋于完美。至今为止，我没有看到任何对于那通心理学废话的合理解释。特吕弗在他的著名访谈中则巧妙地回避了这个问题。

许多影片不待观众走出影院就已遭到遗忘，而《惊魂记》却永垂影史，这是因为它直指我们最害怕的一切——害怕一时冲动犯下大错、害怕警察、害怕杀人狂，当然，也害怕让自己的母亲失望。

（殷宴 译）

低俗小说

Pulp Fiction, 1994

昆汀·塔伦蒂诺的《低俗小说》是由对话推动的。片中的对话简洁凝练，足以与雷蒙德·钱德勒、埃尔莫·伦纳德 (Elmore Leonard) 等硬汉派名家的手笔相媲美。正如这些大师一样，昆汀的幽默看似一本正经，却总使人忍俊不禁；也正如这些大师一样，昆汀在平实的叙事中揉入了粗犷的诗意与恶趣味的奇思妙想。

片中有这样一段小插曲，很少被人提及：赏金拳击手布奇（布鲁斯·威利斯 [Bruce Willis] 饰）在擂台上击毙对手之后回到女友法比安（玛丽亚·德·梅黛洛 [Maria de Medeiros] 饰）租住的旅馆房间，法比安说她刚才在照镜子，她希望自己有个大肚子。“你已经有了，”他边说边凑上去和她亲热。“假如我有的话，”她说，“我就会穿上一件小两号的T恤，把肚子凸显出来。”过了一会儿，她又说：“摸起来舒服的东西往往看起来不舒服，真是太可惜了。”这段精彩的对话（仅举一例）别有深意。对话发生的时候，布奇正处于走投无路的境地：他原本答应在比赛中放水，却暗中在自己身上押了一大注，并违背约定赢得了比赛。假如他能逃脱马塞路斯·沃利斯（文·瑞姆斯 [Ving Rhames] 饰）和他的打手朱尔斯与文森特（分

别由塞缪尔·L·杰克逊与约翰·特拉沃塔 [John Travolta] 饰) 的追杀, 他就能赚到一大笔钱。在一部二流影片中, 这一幕中的对话必然完全依附于情节, 布奇会把他自己、法比安和我们都已经了解的情况再向法比安解释一遍。而塔伦蒂诺则安排了一段风马牛不相及的对话, 立刻将法比安的性格和两人之间的关系展现在我们眼前。他影片中的对话总是意味深长。

塔伦蒂诺的人物说话时可能就事论事, 也可能天马行空, 这是他所有影片的一贯策略。影片开头, 几个毛头小子胆敢冒犯威利斯老大, 盗取了他那只著名的皮箱, 于是朱尔斯与文森特奉命去惩罚他们。两人在路上有一场经典对话。他们谈到了阿姆斯特丹的毒品控制法令, 谈到了“足三两”大汉堡¹的法国别名, 还谈到了足部按摩所包含的性意味。最后, 朱尔斯说“该干活儿了”, 两人便进入了一间公寓。

昆汀的对白绝不只是古怪风趣, 而是自有一套章法。朱尔斯和文森特谈到“足三两”为何在巴黎得名“皇家芝士堡”之后短短几分钟, 这一话题就在朱尔斯和小毛贼之一(弗兰克·威利 [Frank Whaley] 饰) 的紧张对峙中再次出现。此外, 马塞路斯把一个为他老婆做足部按摩的家伙扔出四楼窗外的段子也是一个伏笔, 塔伦蒂诺安排这段对话是为文森特奉老大之命带米娅·沃利斯出去散心的情节做铺垫。米娅意外吸毒过量, 文森特飞车将她送到毒贩兰斯(埃里克·斯托尔茨 [Eric Stoltz]) 家中抢救, 以一针肾上腺素直插米娅心脏才将她从黄泉路口拉回人世。塔伦蒂诺也以一段看似轻松愉快的对话为这惊险的一幕做了铺垫。一开始, 我们看到兰斯的女友朱迪(罗姗娜·阿奎特 [Rosanna Arquette] 饰) 全身上下能穿孔的地方都穿了孔, 并大谈其穿刺癖。这绝非闲笔。针头刺进米娅心脏的镜头本该是影片最惨人的片段, 但奇怪的是观众看到这里总是哈哈大笑。我们在弗吉尼亚大学课堂上逐格分析了这一幕, 终于发现了其中缘由。事实上, 昆汀并没有表现针头刺穿胸膛的画面, 而是在米娅猛醒跃起的一瞬间切

1 Quarter Pounder, 麦当劳推出的一种烤熟前重 1/4 磅的牛肉汉堡, 港译“足三两”。



换镜头,表现了原本围在她身边的众人同时弹开的情景。随后,朱迪说了句“爽”,我们才明白刚刚发生的一幕在这位穿刺师的眼中堪称“终极穿刺体验”。在肢体语言与精妙台词的烘托下,本应令人恐惧的场面变成了一幕十足爆笑的黑色喜剧,尽显对白与剪辑的功力。此外,贯穿整个片段的紧张气氛也加强了喜剧效果:不知马塞路斯会如何处理文森特,毕竟害死沃利斯太太可比给她捏脚严重多了。

影片的环形—自我指涉结构闻名遐迩。全片以“小南瓜”和“兔宝宝”(分别由蒂姆·罗斯 [Tim Roth] 和阿曼达·普拉莫 [Amanda Plummer] 饰演)打劫饭店的一幕开始,最终又以同一事件结束,中间非线性地穿插着各路线索。然而,人物的对话之中却含有一种时序性,即前面提到过的事情总能提点后续情节。这些对话证明昆汀一开始就对整个故事的前前后后成竹在胸,因为即便剧情反复跳切,对话仍然滴水不漏,时刻照应着前后情节。

上文提到“针刺心脏”一幕被观众一笑了之,而打手在车里失手干掉一人的场面也属于这种情况。由于车内一片血肉模糊,不得不请狼先生(哈威·凯特尔 [Harvey Keitel] 饰)出马收拾残局。这一幕在我们的印象中鲜血淋漓,但实际画面并不十分血腥,这种处理手法使影片能够继续往下走,而不至于停滞在这一段。昆汀将抛尸拭血的场面一笔带过,转拍狼先生有板有眼的专业素质,因此观众笑了。片中确有不少突如其来、残酷暴力的场面,例如朱尔斯和文森特在小贼的公寓开火、布奇对皮装男大玩“冷兵器时代”(马塞路斯的用词令人难忘)等。然而,昆汀用长镜头、速剪(surprise)、切出(cutaway)、前后对白铺垫等手法令影片看上去不那么暴力,即使它原本可以玩得更加过火。

霍华德·霍克斯曾这样定义一部好电影:“三场绝妙好戏,没有蹩脚场面。”若论精彩场面的数量,近年来没有哪部影片可与《低俗小说》匹敌。片中有些段落近似音乐喜剧,例如文森特和米娅在“瘦兔子杰克”餐厅跳舞的片段;有些胜在出其不意,例如布奇回到公寓,让文森特撞了个措手不及;有些纯以语

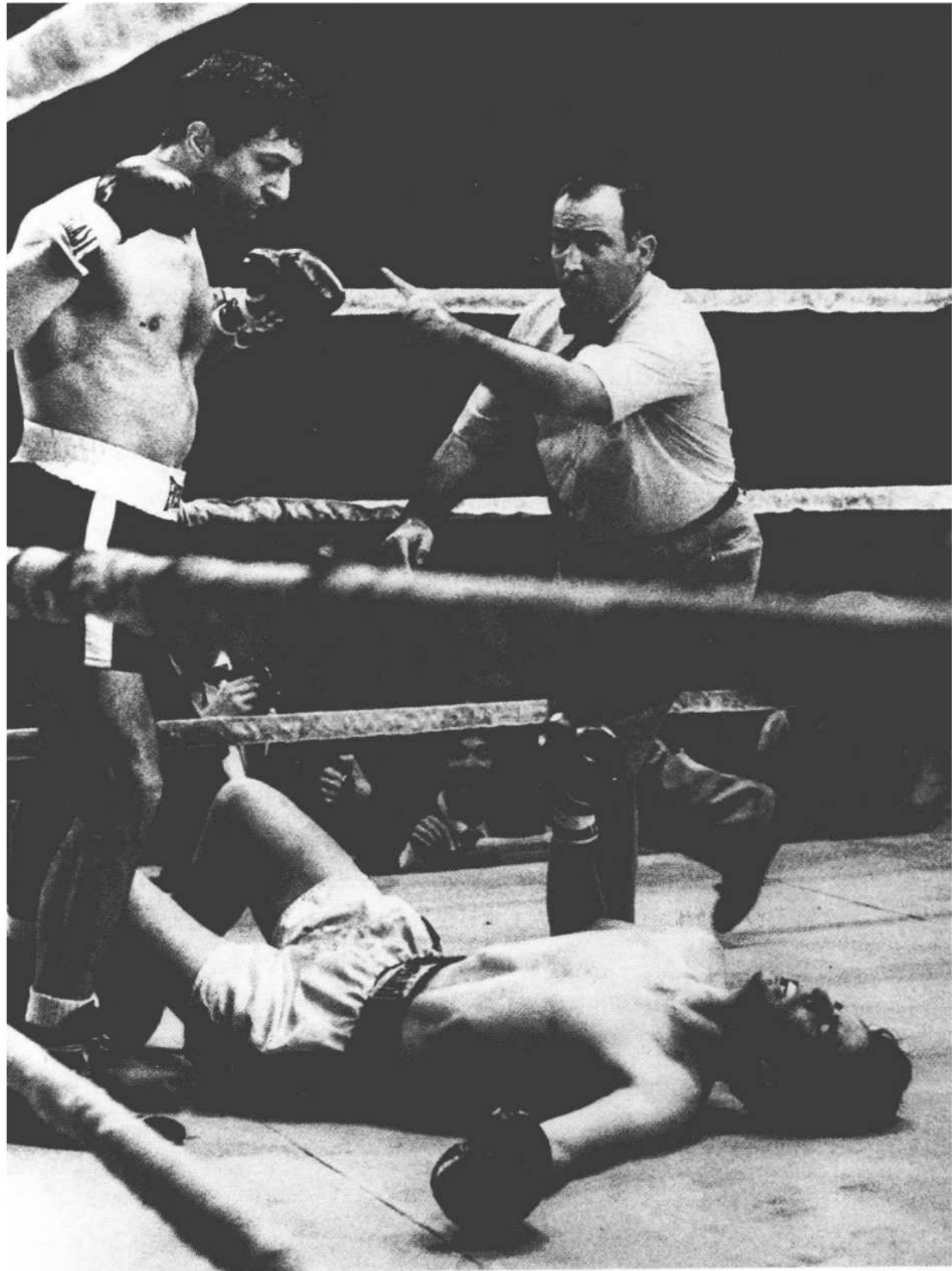
言风格见长，例如马塞路斯和布奇的对话，又如库恩斯上尉向“小男子汉”讲述他父亲的手表编年史的长篇大论。

另外一些段落则故布疑阵，旨在引起人们的探讨：皮箱里装的是什么？为什么在公寓里一开满室金光？朱尔斯引用的圣经是否正确？有些段落的喜剧效果完全来自人物的行为（例如狼先生收拾残局时干脆利索的风格），但多数情况下片中人对“复仇”的恐惧使故事情节更加妙趣横生（布鲁斯怕沃利斯报复，文森特怕沃利斯吃醋，毒贩吉米则怕老婆回家发现屋里的尸体）。

我第一次观看《低俗小说》是在1994年的戛纳影展，随后本片又斩获了金棕榈。在之后至少一年内，全美上下只要谈到电影就必定提起《低俗小说》。它是九十年代最具影响力的影片，其环形结构在《非常嫌疑犯》（*The Usual Suspects*, 1995）、《零办法》（*Zero Effect*, 1998）、《记忆碎片》（*Memento*, 2000）等截然不同的影片中都可以窥得一二——并不是说这些片子照抄了《低俗小说》的结构，而是它们也意识到了在时间轴上做文章的乐趣。然而，《低俗小说》之所以伟大并非由于它采取了某种特定的结构，而是由于它将一群鲜活而独特的人物与一系列生动而奇异的情节完美地结合在一起，它之所以伟大也是由于其无与伦比的对白，对白是一切的基础。

我感到许多电影的对白仅为铺陈或推动剧情服务，而文字俗语本身的魅力却没有得到挖掘。《珍珠港》从头到尾没有一句台词值得引用，除非是用来搞笑。大多数电影的大多数台词都了无生趣，正是因为这个缘故，那些不会写对话的导演才如此倚赖动作场面和视觉特效。《低俗小说》中的人物总是在聊天，他们总是那么生动、爆笑，总是吓得要死或是胆大包天，整部电影抽去画面就是一部极好的有声读物。假如抽去《木乃伊归来》的画面，强迫你用耳朵去听，你会有什么感觉？

（殷宴译）



愤怒的公牛

Raging Bull, 1980

《愤怒的公牛》不是一部关于拳击的电影，它讲的是一个缺乏安全感的男人饱受妒火的煎熬，在拳击场上寻求救赎与惩罚。影片的剧本对拳击战术只字不提，这并非偶然，对于杰克·拉莫塔而言，擂台上发生的一切都取决于他自身的恐惧与冲动，与拳法无关。

杰克的妻子维琪提到丈夫的一个对手时随口夸了一句“长得挺帅”，杰克便勃然大怒，把那人的脸揍了个稀烂。此时，观众席上的一位黑手党老板侧身对他的手下说：“这下他可不漂亮了。”向他的对手施行惩罚之后，杰克（罗伯特·德·尼罗饰）没有看对方，而是向他的妻子（凯西·莫拉蒂 [Cathy Moriarty] 饰）望去。从他的目光中，她明白了他的意思。

这部马丁·斯科塞斯于1980年创作的影片曾三度当选十年间最伟大的电影，但在拍摄这部作品时，斯科塞斯曾认真地担心该片能否获准放映：“我们感觉这部电影就是拍给我们自己看的。”斯科塞斯和德·尼罗都读过杰克·拉莫塔的自传，这位中量级拳王与挑战者雷·罗宾森之间的对决曾是二十世纪四五十年代的传奇。他们邀请了创作《出租车司机》的保罗·施拉德（Paul Schrader）

担纲编剧。然而，由于斯科塞斯和德·尼罗忙于制作篇幅宏大但缺乏重点的音乐剧《纽约，纽约》(New York, New York, 1977)，《愤怒的公牛》的拍摄计划一拖再拖。随后，又因为斯科塞斯的毒瘾愈演愈烈，该片不得不继续搁置。最后，德·尼罗去医院看望了他的朋友。他将拉莫塔的传记扔在病床上，说：“我觉得我们应该拍这个。”《愤怒的公牛》终于开拍，《穷街陋巷》(Mean Streets, 1973)的编剧玛迪克·马丁对剧本进行了进一步雕琢。通过拍摄这部影片，斯科塞斯摆脱了毒瘾，更获得了新生。

该片不仅为德·尼罗和剪辑师特尔玛·修恩梅克各赢得了一座奥斯卡奖，还获得了最佳影片、最佳导演、最佳音效、最佳男配角(乔·佩西 [Joe Pesci])和女配角(莫拉蒂)五项提名。在最佳影片的角逐中，《愤怒的公牛》输给了《凡夫俗子》(Ordinary People, 1980)，然而时间却给出了不同的裁决。在弗吉尼亚大学，我有幸在修恩梅克的引领下对影片进行了定格分析。作为一位剪辑师，修恩梅克对她剪过的影片了如指掌，她向我揭示了影片背后的秘密，让我看到了这个喧嚣而痛苦的故事是怎样由一个个一丝不苟的细节构建而成的。

斯科塞斯创作的人物往往无法信任女人、无法与女人沟通，这是他作品中一个永恒的主题，而拉莫塔的一生恰好印证了这一主题。在《愤怒的公牛》中，驱动拉莫塔这个人物的根本动力不是拳击，而是他对妻子维琪的强烈独占欲以及对性的恐惧。拉莫塔第一次见到维琪便被这位冷漠而疏离的金发美女迷住了，当时维琪年仅十五岁，但她看起来远比她的实际年龄成熟，而且在许多镜头中她显得比拳击手拉莫塔更高、更强壮。尽管片中没有直接证据证明维琪有外遇，但这是一个十五岁时就同黑帮成员来往的女人，她对男女之事了如指掌。维琪和杰克初次约会时就看穿了他的每一个笨拙举动，她那笔直的目光表明了她的自信。当年的莫拉蒂自己也只有十九岁，但她竟能将一个婚姻不幸福的女人演得活灵活现，的确值得赞叹。

杰克对女人怀有一种矛盾的情绪，这种情绪被弗洛伊德命名为“圣母—娼妓情结”(Madonna-whore complex)。在拉莫塔眼中，女人失身之前都是不可

接近的理想处女，但（与他）发生关系之后就遭到了玷污，从此便成了怀疑的对象。在整部影片中，拉莫塔一直幻想妻子对他不忠，因此受尽了折磨。在他充满怀疑的审视下，维琪的一言一行、一举一动都变了味儿。尽管他从未抓到妻子出轨，但他仍然对她大打出手，就像握有什么把柄似的。他的怀疑便足以证明她的罪行。

片中最亲密的感情是杰克与他的兄弟乔伊（乔·佩西 [Joe Pesci] 饰）之间的手足之情。佩西得到乔伊这个角色实属机缘巧合，当初他已经决定改行，但德·尼罗看了他在一部B级片中的演出之后便邀请他试镜，从而挽救了他的演员生涯。佩西的表演与德·尼罗相互照应，势均力敌。这两人斗起嘴来有一种癫狂的韵律感，例如乔伊把杰克侃晕的一幕：“你输了，你就赢了；你赢了，你还是赢了。不管输赢，你都赢了。”在另一幕中，杰克一边调整电视天线一边指责乔伊和维琪有染：“或许你不知道你自己在说什么。”影片开头，杰克对他的第一任妻子说牛排烤老了就“丧失了意义”，这段对话反映出斯科塞斯的小意大利¹背景。

斯科塞斯原本计划用两周的时间拍摄打斗场景，但实际上却花费了足足十周。他们以自己的方式插入了大量的特效，足以和一部科幻片相比。影片的声轨中巧妙地混合了人群的嘈杂声、动物的嚎叫声、鸟类的鸣叫声以及闪光灯刺耳的爆破声（其实是窗格玻璃被砸碎的声音），观看影片时，我们未必能有意识地分辨出耳边的种种声音，但却能感受得到。打斗的场景被分解成几十个镜头，再由修恩梅克进行剪辑，最终呈现为一记记毫无章法、只有仇恨的重拳。有时候，摄影机离拳头只有几寸远。斯科塞斯打破了拳击类影片的局限，在拳击擂台上进行近距离拍摄，并随意地变化擂台的大小和形状来适应拍摄的需要，他镜头下的擂台有时给人以幽闭恐惧之感，有时又被不自然地拉长。

1 Little Italy，纽约著名的意大利移民聚集区，斯科塞斯出生于该区。

片中打斗场面的血腥残酷也是前所未有的。与拉莫塔相比,洛奇¹简直就是一只小绵羊。背景音轨中的重击声使银幕上的拳击画面更加触目惊心;此外,斯科塞斯还用藏在拳击手套里的海绵和藏在拳手头发里的小管子制造了鲜血与汗水喷涌而出的效果。整部影片浸透了血汗,堪称史上最“湿”的拳击电影。《公牛》之所以拍成一部黑白片,有一部分原因就是斯科塞斯不愿意用彩色画面表现那么多鲜血。

影片多次运用慢动作暗示人物的注意力所在,这是片中最成功的视觉策略。在《出租车司机》中,一组慢镜头展现了崔维斯·比科尔眼中的纽约街道;同样,当拉莫塔凝视维琪时,她周围的时间也仿佛放慢了。普通镜头每秒拍摄24帧,但是慢镜头每秒拍摄的帧数更多,这样放映所需的时间就更长。斯科塞斯采用每秒30到36帧的微妙速度,使得观众可以将这种感官速度内化,当杰克因维琪的举动而心生猜疑时,银幕前的我们也感受到了他紧张的目光和愈燃愈烈的怒火。

片中还有这样的场景:上了年纪的杰克·拉莫塔渐渐谢顶发福,为了谋生,他朗诵过剧本、经营过夜总会,甚至在曼哈顿一家脱衣舞夜总会做过主持。为了演好这一段,德·尼罗主动提出暂停拍摄,利用这段时间专心增肥,最终出现在银幕上的他大腹便便,腰带紧紧勒在肚子下面。影片后半部分有一段是杰克在迈阿密被捕入狱,陷入了深深的绝望。他用拳头猛击囚室的墙壁,放声嘶喊:“为什么!为什么!为什么!”

不久之后,拉莫塔在纽约的街道上追赶自己的兄弟,追到之后便在停车场内深情地拥抱对方,这一幕便算是他的救赎了。此外,他在化妆间内对着镜子背诵《码头风云》台词的一幕也暗示着救赎(“我本可以成为一个挑战者”)。许多人提到这一幕时都说德·尼罗在模仿马龙·白兰度,但事实上德·尼罗是

1 经典拳击影片《洛奇》(Rocky, 1976)的主人公,由史泰龙饰演。

在表现拉莫塔，而他所表现的拉莫塔在模仿扮演特里·马洛伊¹的马龙·白兰度。如果德·尼罗有意模仿白兰度，他完全可以模仿得更像，但那又有什么意义呢？

《愤怒的公牛》所刻画的嫉妒之情是电影史上最令人痛心的，它就像是现代版的《奥赛罗》²。这部影片极其生动地表现了一个男人的自卑、恐惧与性无能，正是这些问题驱使部分男性对女性使用暴力。拳击只是故事的背景，而不是故事的主题。拉莫塔在拳击场上以不肯倒下而出名，影片好几次表现了他以被动的姿态站在擂台上，双手垂在身旁，一任别人捶打他的身体。我们能猜出他为什么不倒下：他的痛苦是如此深刻，以至于他宁可继续忍受疼痛。

(殷宴 译)

1 《码头风云》的主人公。

2 莎士比亚四大悲剧之一，主角奥赛罗出于嫉妒杀死了自己的妻子。



红河

Red River, 1948

在《最后一场电影》(*The Last Picture Show*, 1971)里,当彼得·博格达诺维奇需要一部电影来作为毁灭小镇的影院里播放的最后一部长片时,他选择了霍华德·霍克斯的《红河》,并挑出约翰·韦恩(John Wayne)跟蒙哥马利·克里夫特(Montgomery Clift)说“带它们去密苏里,麦特!”的场景。接着就是霍克斯著名的蒙太奇,牛仔们饱经风霜而充满喜悦的面孔出现在特写中,他们喊着“驾!”并挥舞着自己的帽子。

在所有电影里,这一刻最能代表西部片的精髓。它捕捉到在广阔的天空下骑着马,有份工作并且能获得报酬的兴奋之情。《红河》是最伟大的西部片之一,特别是当它叙述着故事的主线,即一老一少第一次赶着牛群穿过奇泽母牛车道¹(Chisholm Trail)的时候。只有在为数不多和女人有关的戏里才出现问题。

电影的英雄和恶棍是汤姆·汤森(韦恩饰)。他在1851年跟着一队马车向西边进发,然后离开队伍打算去堪萨斯州开一家牧场。他只带了马车夫格鲁

1 奇泽母牛车道是十九世纪晚期把牛群从得克萨斯州赶去堪萨斯州的一条路线。

特·南丁（沃尔特·布莱南饰）一起上路。汤森的爱人芬（科琳·格蕾 [Coleen Gray] 饰）想加入他们，但他近乎茫然地拒绝了她，只是保证稍后会派人把她叫来。过了一会，汤姆和格鲁特看到几英里之外有黑烟冉冉升起：印第安人毁掉了马车队。头发灰白的怪老头格鲁特气愤地抱怨印第安人“总是想把上好的马车烧掉”。而汤姆认为回头帮忙要花掉太多时间。考虑到汤森刚刚失去了自己爱的女人，他们的态度出奇地冷漠。

又过了一会，两个男人遇到一个从印第安人的攻击中幸存下来的男孩。他名叫麦特·加斯，汤森收养了他，把他作为自己牧场的最终继承人带大。麦特由成年人蒙哥马利·克里夫特扮演（这是他的第一个银幕角色），他去了学校，但又在1866年回来。当时汤森正在筹备一次大规模的远行，把九千头牛赶去北边的密苏里。

我之前提到汤森既是英雄又是恶棍。这是电影复杂性的一个标志，约翰·韦恩的表演通常限于某个固定的类型，而这次却接到一个痛苦而矛盾的角色。他从“有一头母牛的男孩和有一头公牛的男人”开始，建立起一个庞大的牛群。但随后他就面临着毁灭，如果不把牛群赶到北边去就得破产。汤森是个固执的男人，整部电影从头至尾都有人指出他的错误，而这些人通常是对的，特别是他们想把牛群赶去阿比勒尼而非较远的密苏里。阿比勒尼离得更近，而且据说有条铁路。随着旅程变得越来越累人，汤森也越来越暴躁易怒。最后威士忌酒精和缺乏睡眠让他变得有点儿疯狂，队伍里出现了几次反抗的尝试，而最终是麦特造了反，并把牛群带去了阿比勒尼。

影评人提姆·德克斯已经指出，在他们的冲突和《叛舰喋血记》（*Mutiny on the Bounty*, 1935）里布莱上校和弗莱彻·克里斯蒂安的对峙之间存在着平行关系。的确，波登·切斯（Borden Chase）的剧本非常重视发掘老男人的傲慢和年轻人想证明自己的需要。年轻的麦特和强悍的牛仔切里·瓦兰斯（约翰·爱尔兰 [John Ireland] 饰）之间的竞争也得到了确立，但没有充分发展。后者报名参加了赶牛之旅，并成为麦特的竞争对手。老格鲁特预言说这两个人之间会有

麻烦，但电影从来没有表现出来，而是让他们迷失于某种奇特的矛盾之中。这一矛盾吸引了纪录片《赛璐珞壁橱》(*The Celluloid Closet*, 1995) 的注意，它和电影中隐藏的同性恋情结有关。（“你知道，”切里一边把玩着麦特的枪一边说，“只有两件事比一把好枪更漂亮：一块瑞士手表，或者一个随便从哪来的女人。你有过瑞士手表吗？”）

变换的情感联系由一只银手镯串联起来，汤森临走之前把它给了芬。后来他在自己杀死的一个印第安人手腕上发现了它，于是给了麦特，麦特又送给他救下来并且爱上的女人苔丝·米蕾（乔安娜·德鲁 [Joanne Dru] 饰）。有苔丝的三场戏是电影的低谷，这部分是因为她喋喋不休的蠢话（听听她在一次印第安人的攻击中是如何精神涣散地跟麦特聊天吧），部分是因为她明显就是剧情为了确保大团圆的结局而必需的解围契机（*deus ex machina*）。电影的最后一场戏是最弱的，据说波登·切斯出于恰当的理由讨厌这个结尾：两个男人花了两个小时把激烈的心理斗争付诸行动，却只是为了轻易屈服于一个女人的随口谴责。

尽管如此，我们记住的并不是《红河》愚蠢的结尾，而是影片的整体组织和宏伟壮丽的核心部分。悲剧性的竞争拍得如此精彩，以至于它在我们的记忆里保持了自己的分量和尊严，即使被结尾部分所削弱。

同样令人印象深刻的还有驱赶牛群的戏。一帮男人控制着如此庞大的牛群，即使涉水过河也要花一整个晚上。罗素·哈兰（Russell Harlan）的摄影在驱赶的过程、人物的安排，天空和树木之间找到了古典的构图形式。然后在一场著名的惊逃戏里，他拍下了如河流般的牛群沿山丘而下的情景。这是一部室外电影（我们从来没有进入汤森一定修建过的牧场屋舍内部），当年轻的麦特踏进阿比勒尼牛群买主的办公室时，他四处打量了一下，并意识到自己的头上已经多久没有过屋顶了。

霍克斯非常善于营造氛围。注意体会他在牛群惊逃前夕酝酿的不祥气氛——周围的寂静，牛群的躁动不安，还有压低的声音。再注意看麦特在浓雾之夜的紧张情绪，每一片影子都可能是前来杀他的汤姆。还有较早之前，汤森

私设法庭那场戏的张力。看看霍克斯调节着汤姆·汤森逐渐走向崩溃的微妙方式。约翰·韦恩在电影开头是个高大而稳重的男人，但到了最后已是一头稀疏的灰发，眼神好像着了魔一般。他的转变是如此难以察觉，我们甚至可能没注意到他开始戴着白色的帽子，而结尾处换成了一顶黑的。韦恩有时候被视为某种天生的魄力，而不是一个演员，但在这部电影里他含蓄的表演恰如其分。据影评人约瑟夫·麦克布莱德（Joseph McBride）说，拍过很多次韦恩的约翰·福特看了《红河》，然后告诉霍克斯：“我从来不知道那个大块头能表演。”

韦恩和克里夫特之间有着明显的张力，这不仅因为一个较年长而另一个较年轻，还因为韦恩1929年就开始了表演，而克里夫特则代表了方法派的前沿。这一情况几乎像是韦恩可以比一个夸张的演员更高调，但却试着比一个含蓄的演员更内敛。他遇到了挑战，并出色地迎接了它。

《红河》的主题来自古典悲剧：为了给自己的平步青云清理道路，儿子在真实和象征两个层面上都有弑父的需要。父亲也有通过孩子来获得不朽的欲望（在有女人的戏里面，唯一成功的一场是汤森要苔丝给他生个儿子）。驱赶牛群的宏伟壮丽，“抢占位置”和善待牧牛工的所有专业细节，这些都是围绕着主题的气氛营造。

有种态度潜伏于其他一切东西背后，可能电影的制作人当时也没有意识到这个隐含的假设：只有白人才有权利去索取他们想要的东西。汤森射杀了一个墨西哥人，那个人来告诉他这片土地为“唐·迭戈”所拥有，是西班牙的国王赐给他的。汤森说：“你的意思是，他从之前生活在这儿的人——比如说，印第安人——那里抢走了它。既然如此，我也会从他那里抢走。”在漫不经心的对话中，我们得知汤森为了自己的牧场还杀过另外七个人。他杀人之后在尸体旁读圣经的场景有种黑色幽默的主题。汤森是他自己的法律，直到麦特阻止了一次绞刑并结束了他的统治。如果所有西部片都是关于文明不可避免的扩张，那么在这一部里它看上去是个不错的主意。

（周博群 译）

辛德勒的名单

Schindler' s List, 1993

《辛德勒的名单》是一部关于反犹太屠杀的电影，但与其说它以大屠杀为主题，不如说它以大屠杀为背景。这部影片实际上表现了两个人物，一个是骗子，另一个是疯子。奥斯卡·辛德勒欺骗了第三帝国，阿蒙·戈斯则代表了第三帝国的罪恶本质，他们都是在战争中应运而生的人。辛德勒在战前和战后做生意都不成功，但他在战争期间经营的工厂却拯救了上千个犹太人的生命（严格说来，他的工厂也是赔本买卖，但这正合他的意图：“假如这家工厂造出了哪怕一枚能够发射的弹壳，我也会非常不开心的。”）。戈斯借战争的掩护大肆发泄他的病态杀人癖，战争结束之后则被处以极刑。

反犹太屠杀这个题材太庞大、太沉重，任何一部虚构作品都难以承载，然而，通过讲述辛德勒与戈斯的故事，斯蒂芬·斯皮尔伯格找到了处理这一题材的方法。他不能给本世纪最惨痛的故事编造一个美好的结局，但他书写的结局至少证明了我们可以抵抗邪恶，甚至可以战胜邪恶。面对着纳粹的藏尸所，只有这条信念能使我们免于绝望。

有些人指责斯皮尔伯格对影片的处理太轻巧、太“商业化”，也有人谴责

他将屠犹史实变成了一段精心编排的故事。但是每一个艺术家都必须通过某种介质进行艺术创作，对于电影这种介质而言，如果投影机与银幕之间没有那么一群观众，电影本身也就不复存在。克劳德·朗兹曼 (Claude Lanzmann)¹ 的《浩劫》(Shoah, 1985) 对反犹大屠杀的诠释更加深刻，但几乎没有人有耐心看完这部长达九个小时的纪录片。斯皮尔伯格的严肃作品能将艺术与流行结合起来，这就是他的独特才能——他懂得怎样把他想说的话说得通俗易懂，让成千上万的人喜闻乐见。

在《辛德勒的名单》中，斯皮尔伯格最大的成功是塑造了奥斯卡·辛德勒 (连姆·尼森 [Liam Neeson] 饰) 这个人物。辛德勒一直没有向任何人承认他的真实目的，直到影片快要结束时才坦白真相。他让“他的”犹太人尤其是他的会计师伊扎克·斯登自己去发现那不可言说的秘密，即辛德勒是在用他的工厂作幌子，从纳粹手中“骗”出犹太工人的性命。辛德勒将这个谜语留给斯登去猜，而斯皮尔伯格又将谜语留给了我们，这部电影奇就奇在主人公表面上的行为与他的实际行为背道而驰，而导演竟让观众自己推测真相。

辛德勒的大胆令人震惊。他的第一家工厂生产锅碗瓢盆，第二家生产弹壳，两家工厂的生产效率都极其低下，对纳粹德国的战事毫无贡献。较为谨慎的人多半会督促工人生产质量优秀的锅碗和可用的弹壳，以确保工厂得到纳粹的重视；而辛德勒竟如此偏执，既要保护犹太人的生命，又要生产不能用的产品。与此同时，他那来自黑市的昂贵西服的翻领上还佩戴着一枚纳粹党的党徽。

辛德勒初次登场是在纳粹军官经常光顾的一家夜总会里，这场戏充分反映了他的性格。我们可以看出他除了口袋里的现金和身上的衣服基本上一无所有，但他一进夜总会就为一桌纳粹高级军官点了最好的香槟。没过多久，他的桌上

1 克劳德·朗兹曼 (Claude Lanzmann, 1925—) 法国电影导演、作家、哲学家，《现代》杂志主编。他的电影作品包括《浩劫》、《为什么是以色列》(Israel, Why, 1972)、1994年的《擦哈》(Tsahal, 1994)、《索比堡 1943年10月14日16点》(Sobibor, Oct. 14, 1943, 4 p.m., 2001) 等，均有关二战犹太大屠杀、犹太身份和以色列问题。



便坐满了纳粹党徒和他们的女伴，晚来的客人都快挤不下了。这人是谁？当然是奥斯卡·辛德勒啦。奥斯卡·辛德勒又是谁？德意志帝国始终没有找到这个问题的答案。

作为一个骗子，辛德勒的策略是随时摆出一副居高临下、手眼通天的架势，不断给当权的纳粹送上大笔礼物与贿赂，在足以令一般人崩溃的危急关头仍然昂首阔步、不可一世。不仅如此，他也深谙行骗的要诀就在于将自己的真实目标伪装起来。受辛德勒贿赂的纳粹军官们以为他的目的就是大发战争财，由于他也给了他们好处，所以他们并不介意让他捞一笔。他们从来没有意识到他实际上是在保护犹太人。有一个老故事说的是一個小偷每天推着独轮车从守卫的眼皮底下经过，守卫每次都要检查他的独轮车，却始终没有找到他偷带的赃物，原来，小偷偷的就是独轮车。在《辛德勒的名单》中，犹太人就是辛德勒的独轮车。

片中好几个惊险的片段都表现了辛德勒硬把他的工人从虎口中夺下来。他先是救出了已经被塞进死亡列车的斯登，后来又截下了一趟本应开往奥斯维辛集中营的列车，把满满一车男工送回他的故乡捷克斯洛伐克。然而，运送女工的列车却被误发到了奥斯维辛，于是辛德勒大胆地闯入死亡集中营，重贿指挥官，又把女工们运了出来。一般说来，绝对没有人胆敢大摇大摆地走进奥斯维辛要人，除非他确有冠冕堂皇的理由，辛德勒正是抓住这一点，反其道而行之，才成功地救出了一车女工。他惊人的大胆反而成了他的掩护。

辛德勒的把戏自然瞒不过斯登，他很快就发现辛德勒的真正目标不是发财，而是救人。但斯登对此一直心照不宣，直到辛德勒让他造一份一千一百名即将被送往捷克斯洛伐克的工人名单，这层窗户纸才被捅破了。斯登告诉辛德勒：“这份名单就是至善，就是生命。名单的四边环绕着深深的河流。”¹

现在我们来查看指挥官阿蒙·戈斯（拉尔夫·费因斯 [Ralph Fiennes] 饰）。

1 在《旧约·创世纪》中，伊甸园的四周环绕着四条大河，分别是幼发拉底河、底格里斯河、基训河和比逊河。

这名纳粹党徒起初掌管克拉科夫¹犹太聚居区，后来犹太人被迁入集中营，他便成了集中营的长官。他居高临下地站在滑雪小屋的阳台上，把集中营里的犹太人当靶子打；他彻底摧毁了犹太人原有的一丝幻想，让他们认清了纳粹的政策根本没有任何逻辑可循。如果他们的生死全凭戈斯一时心血来潮，那么无论反抗还是顺从都是毫无意义、毫无用处的。

戈斯显然是个疯子，而战争掩盖了他的嗜杀本性。他的残酷反反复复地折磨着落入他掌中的无辜者：他先留下对方的性命，等对方产生希望之后再一枪打死他。最近重看《辛德勒的名单》时，我在想把戈斯塑造成一个疯子是不是影片的缺陷。斯皮尔伯格是否应该把焦点放在一名正常的纳粹官员身上，将他塑造成一个奉命办事的“普通人”？大屠杀之所以恐怖并不是因为像戈斯这样的怪物可以杀人，而是因为成千上万的人跳出他们的日常生活，心甘情愿地成了希特勒的刽子手。不过这也难说，毕竟斯皮尔伯格已经将影片拍出了惊心动魄的效果，既然影片的主人公如此复杂，或许有必要安排一个比较简单的、彻头彻尾的反派。尽管一个“奉命行事”的普通人可以和辛德勒这个不肯服从命令的普通人形成对比，但多出这样一个人物可能会对影片的中心造成干扰。

《辛德勒的名单》让我们略窥反犹大屠杀的一角，但影片并没有解释大屠杀的根源，因为没有人能够解释为什么人类能犯下种族屠杀这样的罪行。又或许，我们只是不愿去理解。事实上，种族屠杀不仅在人类史上司空见惯，而且直到今天仍然在非洲、中东、阿富汗和其他许多地方不断发生。美国也是通过殖民者对当地土著居民实施种族屠杀政策而建立的。宗教与种族是我们昔日相互仇恨的标记，除非我们能超越这些束缚，否则我们就必须承认我们仍然有可能成为刽子手。斯皮尔伯格的影片之所以有力，并不是因为它道破了邪恶的根源，而是因为它坚信人类在邪恶面前仍然可以行善，并且善可以取得最终的胜利。

影片的结尾让我流下了眼泪。战争结束后，辛德勒的犹太人置身于一片陌

1 Krakow, 波兰南部城市。

生的土地——他们虽然无依无靠，但是仍然活着。一名俄国军人告诉他们：“那里不就是一座小镇吗？”于是，他们朝地平线走去。下一个镜头由黑白溶入彩色，起初我们以为这一幕仍是前面动作的延续，但紧接着却发现从山头上走来的男男女女已经换了装束，这时我们才猛然醒悟：这些人是辛德勒的犹太人。随后，我们看到了真正的大屠杀幸存者与他们的子女共同凭吊辛德勒墓地的情景。整部影片以一份被限制在犹太聚居区的犹太人的名单开场，又以一份获救者的名单结束。这份名单就是至善，就是生命。名单的四边环绕着深深的河流。

(殷宴 译)

七武士

The Seven Samurai, 1954

黑泽明的《七武士》不仅本身是一部伟大的电影，也是贯穿了下半个世纪的一种电影类型的源头。影评人迈克·杰克（Michael Jeck）认为它是第一部组织起一个队伍来完成任务的影片，这个点子催生了好莱坞的直接翻拍版《七侠荡寇志》（*The Magnificent Seven*, 1960），还有如《纳瓦隆大炮》（*The Guns of Navarone*, 1961）和《十二金刚》（*The Dirty Dozen*, 1967）这样不计其数的战争片和集团犯罪片。黑泽明的武士片《用心棒》（*Yojimbo*, 1960）被重拍成《荒野大镖客》（*A Fistful of Dollars*, 1964），并创造出通心粉西部片；这部电影还和黑泽明的《战国英豪》共同启发了乔治·卢卡斯的《星球大战》系列。既然如此，我们可以认为这位最伟大的电影人之一让随后五十年的动作英雄们有了大展身手的机会，而这不过是他最初目标的一个副产品。

黑泽明原本打算拍一部武士片，既根植于古代的日本文化，又能把灵活的人文主义置于刻板的传统之上。《七武士》的核心事实之一在于武士和雇用他们的村民处于不同的社会等级，而且永远不能混淆起来。实际上，我们知道这些村民之前都对武士抱有敌意——其中之一甚至一直歇斯底里地害怕武士会拐

跑自己的女儿。但强盗们是更大的威胁，所以武士还是被雇来了，村民们对他们的尊重和怨恨几乎同样多。

七位武士为什么接受这个任务？为什么要为了每天一把米的报酬冒生命危险？因为这就是武士的职责，武士的本性。双方都被强加于他们头上的社会角色束缚着。诺埃尔·伯奇（Noel Burch）在他的日本电影研究著作《致远方的观察者》（*To the Distant Observer*）中写道：“日本文化的基本特征之一就是用受虐狂式的坚韧不拔来履行复杂的社会义务。”不仅仅是武士，那些强盗身上也有这种精神。尽管他们很清楚村子已经做好了防御以及自己蒙受着巨大的损失，也明白并且附近一定有没受保护的村庄，但还是把一系列的袭击继续下去。他们就像希腊悲剧中的人物那样，扮演着指派给他们的角色。

《七武士》有两个重要的支线情节与反抗社会传统有关：由三船敏郎扮演的菊千代是一个兴高采烈的，有多动症和表现欲的武士。他并不生于一个武士家庭，但越过了社会阶层而成为一个武士。还有武士冈本胜四郎（木村功饰）和村女之间不被允许的恋情（讽刺的是，女孩的父亲正是那个担惊受怕的村民）。他们爱着对方，可是一个农民的女儿不能指望嫁给一个浪人。尽管如此，当他们在决战前夜被发现在一起的时候，村子里出现了“理解年轻人”的争论，甚至还提出他们真心相爱作为理由——这是为现代观众而设计的桥段，在电影所处的十七世纪不会有多大分量。

黑泽明被认为是所有伟大的日本导演中最具西部片色彩的（有些日本的影评人轻蔑地说他过于西部片化了）。《七武士》代表了他作品中一个重要的分界线，杰克发现，在此之前他的大部分电影认同了团队合作、适应集体、服从多数等日本传统美德。而他所有的后期影片都与异类、特立独行的人和反叛者有关。我们可以在他最伟大的电影《生之欲》中看到转折点，一个政府公务员日复一日地消耗在机械的工作和无意义的职责当中，但在弥留之际，他决定挣脱束缚，至少去完成一件有意义的事情。

扮演公务员的是志村乔——令人难以置信的是，他也演了七武士的首领岛



田勘兵卫。在1952年的《生之欲》里，他看上去已到风烛残年，但在这一部中却身强力壮，饱经风霜。黑泽明非常忠实于长期跟他合作的人。整整十八年的时间，他的每部电影至少用三船敏郎或志村乔中的一个，而且经常是两个人一起用。他们也是《七武士》的核心角色。志村乔的岛田勘兵卫是一个经验丰富的武士。影片开始不久，他剃了光头假扮和尚去救一个关在房子里的人质。（这场戏是不是造就了动作电影长期以来的传统？在开始的段落中英雄总是以身涉险，但却和随后的剧情没什么关系。）余下的时间里，他总是在困惑的时候不自觉地用手摸着头上的短发。岛田勘兵卫是个冷静、睿智的领导者，也是优秀的战略家。我们之所以能跟上战斗的进程，部分是因为他（以及黑泽明）清晰地制订了计划，领着我们走过村子的防线，并一个个计算着四十个强盗倒下了多少。

三船敏郎的角色菊千代是一个用过度的反面行为来掩饰自己缺陷的人。他扛着一把比任何人都长的剑，像个步兵似的大摇大摆地走来走去。他既冲动又勇敢，喜欢炫耀自己，很快就在身边聚集了一批当地的小粉丝，跟着他跑来跑去。三船敏郎本人也是个杰出的运动员，在电影中他完成了一些高难度的跳跃动作和特技，但他的角色却是个无望成为骑手的人。（作为农民的儿子，菊千代年轻的时候没有机会学骑马。）片中有个好玩的地方：菊千代驾驭不了一匹野性难驯的本地马，他骑着马消失在一个草房的后面，再次出现的时候却已经不在马上了。

《七武士》很长（207分钟），中间有一处中场休息。但它发展得很快，因为叙事非常清晰，有众多轮廓鲜明的角色，而且动作场面扣人心弦。没有人比黑泽明更会拍行动中的人。他的标志性特色之一就是从小处涌向低处的人潮，而且他喜欢让摄影机跟随着动作之流，而非将其分解为若干个镜头。他在后期的某些战斗场面中使用的特写可能被奥森·威尔斯注意到了。后者在《午夜钟声》（*Falstaff*, 1965）里为了掩饰临时演员不足的情况，把摄影机置于一片黑泽明式的混乱之中，到处都是马匹、腿脚和刀剑。

反复观看《七武士》就能发现它有一定的视觉模式。想一想夹在初次交战前后的两个段落之间讽刺性的对比。在第一段里，村民们听到强盗的动静就落荒而逃。勘兵卫命令手下的武士冷静下来稳住他们，而武士们从一个人群跑到另一个人群（村民们总是抱团行动，从不落单），把他们赶到一块并掩护起来。强盗被击退之后，一个受伤的强盗倒在村庄的广场上，现在村民们带着迟来的勇气冲上前去要杀了他。这一次，武士们则忙着让他们退下。像这样相互呼应的场景在整部电影中屡见不鲜。

黑泽明对构图也有一种本能的直觉。他不断用深焦摄影捕捉在前景、中景和背景这三个层面上同时发生的动作。距离经常通过障碍物表现出来。比如片中有这样一个镜头，在前景的武士们透过窗子上的木栅栏窥视空地另一头的强盗，后者也通过那边的木栅栏向武士这里看。黑泽明经常通过摄影机的运动来避免剪接并创造对比，比如他会用特写开始一场对话，然后摄影机穿过一个房间或者一块空地，最终停在谈论对象的特写上。

《七武士》中的许多角色都死了，但暴力和动作并非影片的主旨。更重要的是职责和社会角色。七名武士到了最后只剩下三个，但他们毫无怨言，因为武士的命运即是如此。赶走强盗之后，村民们不再希望武士们留在周围，因为手持兵刃的人对秩序构成了威胁。这就是社会的本性。爱上村女的武士在最后几个镜头的构图中扮演了重要角色。我们先看见他和同伴在一起，然后和女孩，接下来他出现在一块中立的地方，虽然不和武士在一起，但却属于他们。此处你能看到两个类型的交战：一是武士电影，另一个是黑泽明非常熟悉的西部片。主角最终会跟女孩在一起吗？1954年的日本观众会说不。而黑泽明花了随后四十年的时间来反对把个人视为社会棋子的理论。

（周博群 译）



第七封印

The Seventh Seal, 1957

一位十字军骑士东征¹归来,正值黑死病肆虐。他发现一座简陋的教堂尚未荒废,便进去忏悔。忏悔室的铁格栅后隐约可见一个披着连帽斗篷的身影,骑士向他吐露了自己的心声:“我的冷漠使我远离人群。我居住在一个幽灵的世界,梦想是我的牢笼。我祈望上帝伸出援手,显现他的面容,对我说话。我在黑暗中向他呼告,但却无人应答。”披斗篷的人转过身来,露出了死神的真面目,原来,死神在骑士返乡的途中一直紧紧跟随着他。

像这样的画面在现代电影中是找不到的,因为现代电影只关注浅层心理和日常行为。英格玛·伯格曼的《第七封印》在许多方面都与在它之后诞生的现代影片大相径庭,甚至有别于伯格曼本人后来的作品,相比之下,它反而更像早年的默片。或许这就是《第七封印》近年来不受欢迎的原因。尽管这部影片长期被视为影史上的经典之作,如今的一些观众却觉得它有点令人难堪,因为它的画面太过凌厉,主题也太过生硬。影片所探讨的不是别的,正是上帝的缺席。

1 中世纪的军事远征,11、12和13世纪欧洲基督教徒为了从穆斯林手中收复圣地而进行的一系列战争。

如今的电影早已不再关注上帝的沉默，而只关心人类的喧嚣。在这个讽刺的时代，伯格曼竟然仍在追问上帝的存在，让我们多少有些不舒服。就连伯格曼本人也逐渐改变了策略，从《假面》(*Persona*, 1966)开始，他所提出的问题虽然没有变，但问题的形式却变得较为婉转了。然而，《第七封印》的尖锐正是它的力量所在。这是一部毫不妥协的影片，它用同样简单的态度对待善与恶，并将信仰视为唯一的英雄。

除了几部喜剧之外，伯格曼所有的成熟作品都表达了他对上帝的所作所为的质疑，但唯有创作《第七封印》时他敢于将这一主题直接转化为影像。在这部影片中，他甚至表现了骑士和死神下象棋的情景，尽管后人对这完美的一幕百般模仿、影射，但却丝毫无损于它的魅力。此外，在影片的结尾伯格曼既没有大唱高调也没有制造高潮，而是用一帧影像作为结束。“那严厉的主子——死神正逼着他们跳舞呢。”年轻的演员边说边示意他的妻子向远处望去，只见遥远的地平线上死神引领最新的一批牺牲者跳起了死亡之舞。

多年之后重看《第七封印》，我不由得再次叹服于片中丰富的细节。影片细致地描绘了中世纪前期的欧洲，再现了鼠疫肆虐及十字军归来的情景。除了骑士（马克斯·冯·西多 [Max von Sydow] 饰）之外，故事中还出现了许多其他角色。骑士的随从（甘纳尔·布耶恩施特兰德 [Gunnar Bjornstrand] 饰）也是一个重要人物，此人讲求实际，厌恶女人，总爱对他的主人冷嘲热讽（他常用一阵无声的咆哮表示不满）。主仆二人返乡的途中，骑士受到死神的挑衅（“我跟你身旁已经很久了”），于是他给死神开了一个条件：两人下一盘象棋，以骑士的灵魂作为赌注。在整部影片中，骑士与死神一直在下这盘棋。

骑士与随从继续赶路，又遇到了一伙流浪艺人。这伙艺人中有一对夫妻，丈夫叫乔瑟夫，妻子叫玛丽，两人还有一个年幼的孩子。经过一片荒废的农庄时，骑士的随从撞见一个名叫拉瓦尔的人正在偷取一个瘟疫死者的手镯，让他逮了个正着。而这个拉瓦尔不是别人，正是多年前说服骑士参加十字军远征的神学家。

瘟疫使人们做出了极端行为。一群苦行者排成长长的一列经过村庄，有些人扛着沉重的十字架，有些人则不断地鞭笞自己，以求赎罪。骑士和随从遇见一个年轻姑娘（冈内尔·林德布洛姆 [Gunnel Lindblom] 饰）被关在牢笼里，押送她的士兵说她和魔鬼睡了觉，招来了瘟疫，因此要把她烧死在火刑柱上。骑士向姑娘打听魔鬼的底细，因为他相信魔鬼应该知道上帝是否存在。“看我的眼睛，”女人说，“教士能从我的眼睛里看到魔鬼，而士兵们——他们连碰都不肯碰我。”她似乎很自豪。但骑士却说：“从你的眼睛里，我只看到恐惧。”女人即将受刑时，骑士的随从又说：“瞧她的眼睛。她什么也没看见，只有空虚。”“不可能。”骑士说。直到影片结束，我们始终面对着这样一种可能性：尽管死神作为一个超自然的形象存在于这个世界上，但与他相对的上帝却并不存在。

有些人仿佛生来就是拍电影的，但英格玛·伯格曼却是后天修炼成才的。伯格曼于1918年出生在乌普萨拉¹，父亲是一名信义宗²牧师，教子十分严厉，经常把年幼的儿子和“会吃人脚指头的东西”一起关在碗橱里（这一幕在伯格曼的影片中反复出现）。伯格曼战后拍摄的最初几部电影是意大利新现实主义和好莱坞社会剧（social drama）的拙劣混合体，从片名（《雨中情》[*It Rains on Our Love*]、《黑暗中的音乐》[*Night is My Future*]）就可以看出它们的平庸陈腐，如今早已无人问津。写实主义的鸡毛蒜皮、柴米油盐不是他的长项；在《喜悦》（*To Joy*, 1949）、《小丑之夜》（*Sawdust and Tinsel*, 1953）等影片中，他重归严肃沉重的主题，这才找到了自己的才华。1957年，《第七封印》和《野草莓》先后上映，标志着他艺术上的成熟。这两部影片讲述的都是生命即将终结的人在旅途中寻找意义的故事。

1 瑞典东南部城市。

2 又称路德会、路德教派，基督教新教的一个分支，属于更正教之一，源自德国神学家马丁·路德于公元16世纪发起的宗教改革运动。其教义肯定“因信称义”，即认为人是凭信心蒙恩得以称义。

精神上的探求是伯格曼中期影片的核心。自《第七封印》起，他开始一次次地追问为什么这个世界上找不到上帝的身影。在《犹在镜中》(*Through a Glass Darkly*, 1962)里，患有精神病的女主人公产生了上帝是一只蜘蛛的幻觉。在冷峻的《冬日之光》(*Winter Light*, 1962)中，一名乡村牧师面对一触即发的核危机，信仰出现了动摇（布耶恩施特兰德和冯·希多在这部作品中再次出现）。在《假面》(*Persona*, 1966)中，电视上的战争画面导致一位女演员从此拒绝说话。在伯格曼的代表作《呼喊与细语》(*Cries and Whispers*, 1972)中，一个患有癌症的女人找到了信仰，但却无法获得她姐妹们的理解和认同。

伯格曼电影生涯中的最后三部重要影片改变了方向，开始在他的内心世界中寻求一直困扰他的问题的答案。这三部作品均具有自传色彩，其中包括他亲自执导的最后一部电影《芬妮与亚历山大》(*Fanny and Alexander*, 1984)以及由他编剧的《善意的背叛》(*The Best Intentions*, 1992)和《星期天的孩子》(*Sunday's Children*, 1994)。《星期天的孩子》讲述了一个小伙子和做牧师的老父在乡下共度暑假的回忆，是一部杰出的作品。这部影片由伯格曼的亲生子丹尼尔(Daniel Bergman)执导，或许伯格曼希望以这种方式将他本人曾经探索过的问题交给丹尼尔。由伯格曼编剧的影片还有女演员丽芙·乌尔曼执导的《背信弃义》(*Faithless*, 2000)。乌尔曼曾和伯格曼有过一段恋情，还生了一个女儿，两人一直保持着密切的关系，但从未结婚。伯格曼为乌尔曼创作了《背信弃义》的剧本，剧本中有一个名叫伯格曼的老人，住的是伯格曼的房子，用的是伯格曼的桌子，同时，他还无情地责问着伯格曼在多年前的一段关系中的不道德行为。在这里，我们看到的是一个年过八十的老人仍然在向人生追问同样的问题，仍然不满足于他所获得的答案。如果伯格曼不再拍电影，《背信弃义》足以为他的一生画上一个近乎圆满的句号。

从整体上看，伯格曼的作品呈现弧形的发展趋势。作为一个心怀不满的年轻人，他考虑的是社会问题、政治问题；人到中年，他开始追问关于上帝和存在的大问题；步入晚年，他则回首往昔，在记忆中寻找已有的答案。和解的场

面在他的许多影片中反复出现。在《第七封印》中，尽管瘟疫毁灭了千家万户，自己的生命也即将终结，骑士仍然和乔瑟夫一家三口一起度过了一段温馨时光，并说：“我会永远记住这和平的一刻，这片暮色，这盘野草莓，这碗牛奶，还有乔瑟夫和他的笛子。”从死神的手中挽救这家人成了骑士最后的壮举。在《呼喊与细语》中，死去的姐姐留下的日记记载了这样一幅场景：有一天她感觉稍好，便和两个姐妹及一名女佣一起走到室外，坐在草坪上的秋千上晒太阳。“我对生命产生了一阵强烈的感激，”她写道，“感激生命给了我这么多。”

《婚姻风景》(*Scenes From a Marriage*, 1973) 则讲述了一对夫妻虽已分道扬镳，但他们心中的爱与希望却并没有消失，多年之后，两人重返当年生活过的一座乡间住宅，回忆曾经的幸福时光。夜里女人从噩梦中惊醒，男人便将她抱在怀里安慰她。夜深人静，房子里一片漆黑，四周充满了痛苦与恐惧，在这种情况下，两人之间的脉脉温情便成了抵抗绝望的最好的武器。

(殷宴 译)



肖申克的救赎

The Shawshank Redemption, 1994

说来奇怪，《肖申克的救赎》这部以监狱为背景的影片竟让我们感到温暖，因为影片使我们融入了一个大家庭。很多电影都能令我们得到感同身受的体验以及轻快肤浅的情感冲击，但《肖申克的救赎》却是放慢节奏，深入探究人性。影片运用旁白者冷静并洞悉一切的声音，把我们引入故事中，仿佛我们也成了这群囚犯之中的一员。与大多数影片相比，这部电影更为深刻，它探讨的是建立在友谊与希望之上，一生持之以恒的追求。

电影十分有趣的一点在于，虽然主人公是在狱中服刑的银行家安迪·杜佛兰（蒂姆·罗宾斯 [Tim Robbins] 饰），但是整部电影都没有从他的视角讲述。电影的开篇场景是安迪遭到指控谋杀他的妻子和妻子的情夫，被判两个无期徒刑；而接下来，就完全转向了另一个视角，展现监狱的浮世绘，尤其聚焦在另一位被判无期徒刑的犯人艾利斯·瑞德（摩根·弗里曼 [Morgan Freeman] 饰）。正是瑞德回忆了见到安迪的第一印象（“弱得好像一阵风就会把他吹倒”），他还预言安迪将无法在监狱中存活下来，不过他的预测并未成真。

从安迪登上汽车被运往监狱开始一直到电影结束，我们只看到了其他人对

他的看法——比如后来与安迪结为好友的瑞德，年长的监狱图书馆管理员老布鲁克斯，贪污腐败的典狱长诺顿，以及狱警和其他囚犯。瑞德在片中代表了观众。我们与瑞德感同身受，而最终的救赎也就是瑞德的救赎。安迪的经历告诉我们，一定要坚持信念，不放弃希望，耐心等待时机，静静寻找机会。正如他对瑞德所说：“我觉得人生可以归结为一种再简单不过的选择：要么汲汲而生，要么汲汲而死。”

就影片结构而言，我认为关键的一点在于它的重心并没有放在主人公本身，而是着重描绘了我们与主人公的关系——比如我们对感到好奇、同情、由衷的赞赏等感情。假设影片是围绕主人公安迪展开的，通篇都在讲述他是多么勇敢坚定、百折不挠，那么电影就会落入俗套，也就失去了神秘色彩。不过事实证明，我们在观影过程中，一直对安迪保持着浓厚的好奇心。我们不断猜测：他真的杀了这两个人吗？为什么他几乎不与任何人接触？在监狱的广场上放风时，为什么其他人都拖着沉重的步伐，唯独他可以悠然自得，仿佛是一个自由的人在漫步一般？

观众希望在电影院享受到激情快感，因此如果电影名字能够挑起观众的兴奋感，影片通常都会卖得很好。对于与“赎罪”相关的电影而言，人们一般都会抱着审慎的心态，《肖申克的救赎》就受到了同样的待遇，单看电影名字，很多人并不期待能欣赏到一部伟大的作品——听起来太按部就班了。但是在当今社会，人们总是对那些传递希望的事物趋之若鹜，所以只要一部电影做到了这一点，即使上映后并没有立即受到观众热捧，却很有可能保持着长盛不衰的生命力。

《肖申克的救赎》于1994年九月在多伦多电影节首映，并于数周后上映。影片虽叫好却不叫座，上映之初只获得了1800万美元的票房收入，甚至还不足以收回成本。后来影片荣获了七项奥斯卡奖提名，包括最佳电影奖，但在此之后也仅仅又获得了区区1000万美元的票房收入。

《肖申克的救赎》在院线没有取得什么进展。它的标题很糟糕；内容又是

牢狱题材，不受女性欢迎；片中几乎没有打斗场面；演员虽口碑良好却不是什么大牌明星；而且全片长达 142 分钟。显然，这部电影需要口口相传才能赢得一批忠实观众。事实上也的确如此。影片票房虽然进展不快，却一直在稳步增长，可惜随之就从院线撤下。如果影片还能继续上映的话，可能票房会在接下来的数月内持续增长。不过事实上，电影反而在另一个竞技场大放异彩。

它在音像市场和电视屏幕上获得了巨大成功，赢得了大批观众，至今这已经成为家庭影院历史上的著名案例。在五年内，《肖申克的救赎》创造了奇迹，在音像市场和出租市场成为畅销片，而这完全归功于喜爱这部影片的观众。1999 年四月，《华尔街日报》发表了一篇关于“肖申克”热潮的评论文章。此时，这部电影已经在互联网电影数据库（IMDB）“史上 250 部最佳影片”的投票中跃升至第一位，它的排名始终保持在前五位。

民意投票和出租热都反映了这部影片是多么受欢迎，但这并没有解释为什么人们如此热捧《肖申克的救赎》。也许是因为它不仅仅只是一部电影，而且让人们接受了一次心灵的洗礼。电影确实包含娱乐元素（比如另一个监狱的狱警穿着棒球服排队等着安迪为他们报税）。但影片大部分时间都在静静讨论人生哲理。暴力镜头（比如安迪遭受性侵犯的场景）是用一种客观的视角陈述，而不是作为噱头加以利用。电影没有对安迪的苦难施以浓墨重彩，在他遭到毒打后，影片谨慎地采用了中长镜头，并没有特写他身上的伤口和淤青，而是为他留出了空间，正如他的狱友一样。

摩根·弗里曼扮演的角色串起了整部影片的灵魂。我们看到，他经历了三次假释听证会，分别是在他人狱 20 年、30 年和 40 年后。在叙述第一次听证会时，影片巧妙地耍了个小花招：一开始，我们先是看到安迪被判刑，接下来就是假释委员会的画面，我们以为假释委员会是要听取安迪的辩词。但事实并非如此，我们见到的是瑞德，这是他首次出场。在第一次听证会上，他竭力向假释委员会证明自己已经改过自新；在第二次听证会上，他只是走走过场；到了第三次，他对所谓的“改过自新”嗤之以鼻，但正因为如此，他的灵魂获得了自由，最

终委员会同意了假释。

然而，出狱之后他又要面对新的问题。在高墙内，瑞德是国王。他是监狱中的权威人物，有办法搞到任何你想要的东西，无论是一包烟、一个石锤，还是一张丽塔·海华丝的海报。但在监狱外面，他没有地位，没有身份。我们已经看到了老图书馆管理员（詹姆斯·惠特摩尔 [James Whitmore] 饰）的下场——孤独一人，通过死亡获得了自由。影片的最后一幕感人至深：安迪帮助瑞德获得自由，尤其值得一提的是安迪再次用信件和明信片遥控这一切。

弗兰克·戴伦邦特是这部电影的编剧和导演，故事改编自史蒂芬·金的小说。他的电影具有一种悠然自得的气度，这是大部分电影所不敢冒险采用的手法。影片的节奏正如弗里曼的叙述一样慢条斯理、深思熟虑。好莱坞向来有这种观念，观众的注意力很容易分散，所以必须用不断的新点子吸引他们。但我认为看这类电影时很难不留意时间的流逝，而《肖申克的救赎》却能深深吸引我们，让我们融入故事中，使我们丝毫意识不到自己只是在看电影。

影片的对话也是经过精挑细选的。蒂姆·罗宾斯把安迪演绎成了一位少言寡语的人，总是轻声说话，并不很吸引别人的注意。他能够在多年内保持低调，然后突然做出壮举，比如他不顾一切在监狱里播放莫扎特《费加罗的婚礼》的一段咏叹调。（镜头缓缓划过正在广场上放风的囚犯，每个人无不为音乐所深深迷醉，仿佛在聆听人间天籁般，这段镜头成为影片的最经典桥段之一。）正因为安迪不刻意抛头露面，或夸张地表达自己的情感，所以他才更加充满魅力——人们总是更愿意去揣摩角色的内心想法，而不是被简单告知。

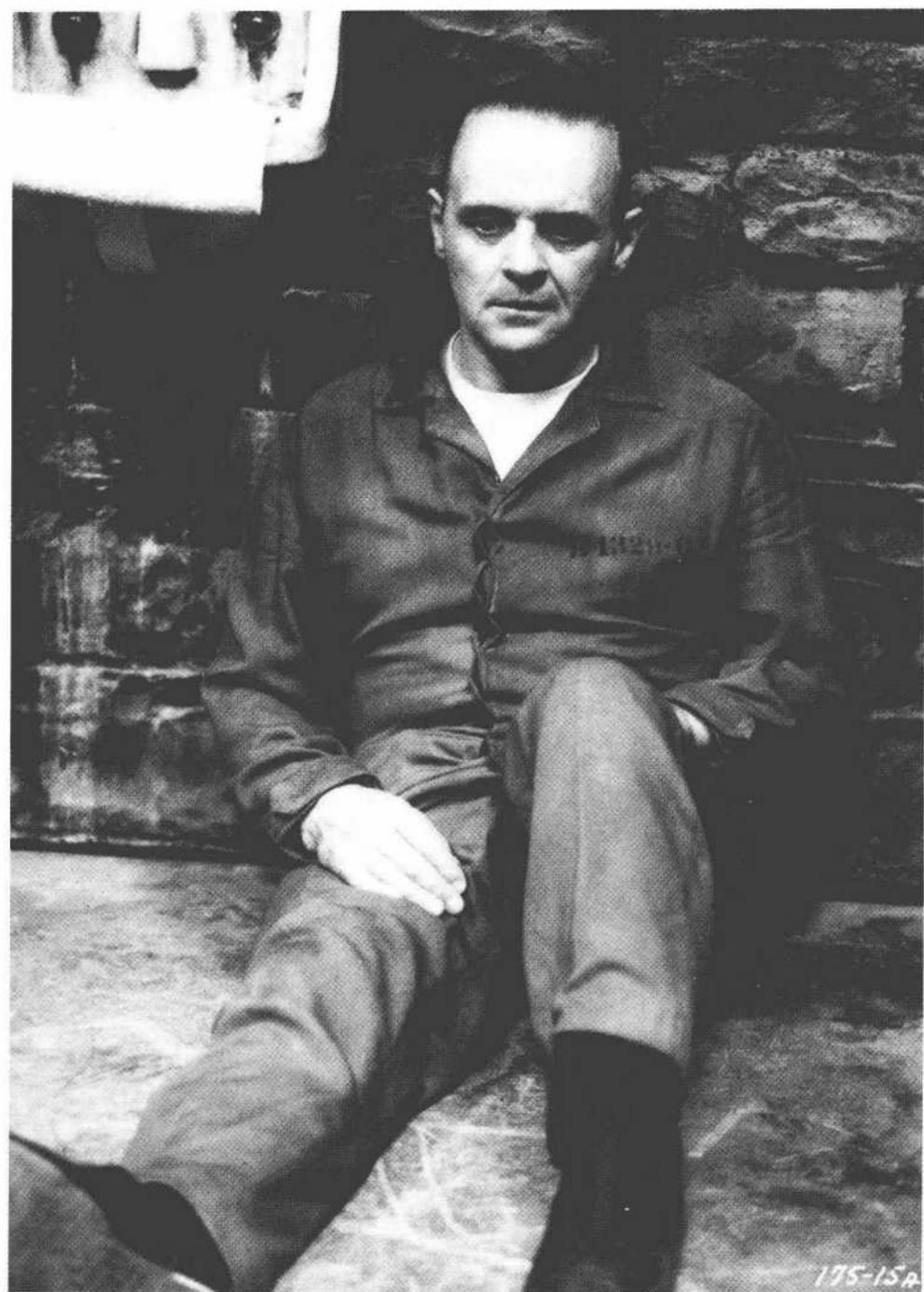
罗杰·迪金斯的摄影非常巧妙，毫不炫技。开场的两个镜头——一个从直升机上拍摄，另一个从下向上拍摄高墙——构成了监狱的场景。画面总是伴随对话出现，丝毫没有喧宾夺主。托马斯·纽曼的配乐为影片渲染了气氛，而不是透露情节。在一名年轻的囚徒讲述另一个谋杀犯对自己罪行的描述时，开头的谋杀画面伴随着深沉的低音提琴重现，为影片增添了一丝微妙的色彩。

导演戴伦邦特从旁观者的视角构建这部电影，他既没有添油加醋，也没有

允许抢戏出现。实际上，你在这部电影中找不到任何抢戏的镜头，所有演员都老实地扮演好了自己的角色，没有越界，故事有序地展开，这种叙述的节奏本身就象征着监狱中岁月如流、时间仿佛停滞般的生活。

“当他们把你关在牢房中，”瑞德说，“当铁门‘嘭’的一声关上，你才知道这一切都不是闹着玩。以前的生活眨眼间就灰飞烟灭。你一无所有，唯一拥有的只是无穷无尽的时间去怀念过去。”重新回顾这部电影，我的赞赏之情比起第一次看时更是有增无减。好电影往往越看越喜欢，正如好听的音乐百听不厌一样。有人说，生活就是一座牢狱，我们正如瑞德一样，而安迪救赎了我们。一切优秀的艺术都在阐释比它所承认的更深刻的哲理。

(殷宴 译)



沉默的羔羊

The Silence of the Lambs, 1991

《沉默的羔羊》与续作《汉尼拔》(*Hannibal*, 2001)之间有一个根本性的区别，那就是前者不仅恐怖，而且引人入胜、令人心悸，而后者只能令人心悸而已。一部以食人魔开场的猎奇片并不稀奇，而《沉默的羔羊》的秘密就在于它没有以食人魔开场，而是通过一个年轻女人的视线与思考逐渐接近食人魔。《沉默的羔羊》的主人公是朱迪·福斯特 (Jodie Foster) 扮演的美国联邦调查局特工克拉丽丝·史达琳，整个故事一直跟随她展开，中间没有硬性的切换。潜藏在故事中心的则是汉尼拔·莱克特博士，这个人物虽然凶残狠毒，却仍能引起我们的好感，我们对他有好感是因为他喜欢克拉丽丝，并且帮助了她。安东尼·霍普金斯 (Anthony Hopkins) 扮演的莱克特只是陪衬，站在舞台中央的则是克拉丽丝。

只要恐怖片还有市场，乔纳森·戴米 (Jonathan Demme) 这部作品大概就会继续受到追捧。正如《诺斯费拉图》、《惊魂记》和《月光光心慌慌》(*Halloween*, 1978)一样，《沉默的羔羊》证明了优秀的惊悚片不会过时。恐惧是一种普遍情感，不受时间的限制。然而，《沉默的羔羊》不仅仅是一出惊悚戏，它表现的是电

影史上最令人难忘的两个角色——克拉丽丝·史达琳和汉尼拔·莱克特，以及他们之间剑拔弩张的奇特关系（莱克特咯咯地笑着说：“人们会说我们俩彼此相爱呢。”）。

克拉丽丝与莱克特之间的共同之处太多了。两人都被他们向往的世界所摒弃——莱克特作为一个连续杀人狂兼食人魔被人类所摒弃，而克拉丽丝作为一个女人被警界所摒弃。两人都被无力感所折磨——莱克特感到无力是因为他被关在一座最高安全级别的监狱里（转移时还要像大猩猩金刚¹一样被人五花大绑、戴上口罩），而克拉丽丝感到无力是因为她陷在一群男人的包围之中，不但处处矮他们一头，更要时时忍受他们猥亵的视线。两人都善于通过说服他人为自己解决困难——莱克特一番挑唆便使讨厌的狱友咬舌自尽，而克拉丽丝说服了莱克特帮她追查连续杀人狂“野牛比尔”。此外，两人都背负着相似的童年创伤。克拉丽丝是个没人疼爱的孤儿，年幼时便失去了父母，被送到亲戚家中寄居；莱克特得知她的悲惨经历后深受触动，因为他自己小时候也受过虐待（在DVD评论轨中，戴米表示他应该更加强调莱克特的背景）。

影片的视觉设计中存在几个固定的模式，与上面提到的几个平行主题形成了照应。注意史达琳接近囚室中的莱克特和地下室中的野牛比尔时都要爬下一层层楼梯、穿过一重重大门，这暗示着两人都住在地狱里。注意影片的画面仿佛始终在看着克拉丽丝，这是因为摄影机在模仿她周围的男人们审视的目光；而当她进入危险的场所时，摄影机往往在场所内部等着她，而不是跟在她身后。注意影片对红色、白色与蓝色的反复使用：联邦调查局里多处出现这三种颜色，仓库里的汽车上盖着红白相间的旗子，比尔的巢穴里也散落着同样颜色的旗子，就连影片结尾处的毕业蛋糕也是红白蓝三色的（蛋糕上做成美国鹰形的糖霜让人想起莱克特将一名守卫钉在囚室墙上的画面，守卫双臂张开的可怕造型正如老鹰展翅）。

1 King Kong, 美国电影《金刚》(1976)中身高十丈的怪物猩猩。

影片的声轨同样自始至终与主题相呼应。片中多处出现了呼吸的声音，例如验尸官从比尔的第一个受害者的喉咙里取出舞毒蛾茧的时候；关键情节往往伴有仿佛来自地下的隆隆声和遥远的哀哭声，低得几不可闻；此外还有心脏监护器的声音。霍华德·肖(Howard Shore)¹创作的音乐沉重哀伤，具有葬礼的氛围。有时影片的声轨有意制造恐怖感，例如克拉丽丝身处比尔的地下室时，声轨便将她惊恐的喘息声、比尔粗重的呼吸声和被比尔囚禁的姑娘的尖叫声混合在一起，随后又加入了小狗的狂吠，那刺耳的犬吠声所产生的心理效果比其他任何声音都要深刻。接着又响起了那副绿色夜视镜的电流声，比尔戴上夜视镜就能在黑暗中看见克拉丽丝。

朱迪·福斯特和安东尼·霍普金斯凭本片力斩奥斯卡最佳男女主角。此外，《沉默的羔羊》还夺得了当届最佳电影奖，导演德米获最佳导演奖、编剧泰德·塔利(Ted Tally)获最佳改编剧本奖，影片另获最佳剪辑和最佳音效两项提名。这部早在颁奖仪式之前十个月发行的影片不但没有被学院奖遗忘而且还拔得了头筹，实属难得。要知道，奥斯卡通常只选取仍在影院或电视上放映的影片。然而，《沉默的羔羊》显然是一部独一无二的电影，令奥斯卡无法忽视。

尽管霍普金斯的正面戏份远远少于福斯特，但他的表演却给观众留下了不可磨灭的印象。他的出场镜头便令人难以忘怀：克拉丽丝走下一层层楼梯、穿过一重重吱呀作响的大门小门，终于见到了囚室里的莱克特。此时，摄影机展示了她的视角。他是如此的……平静。莱克特身着连裤囚服，站得笔挺，看起来不像真人，倒像一座蜡像。克拉丽丝第二次到访时，他笔挺的身体先是微微一缩，然后才张开了嘴。他的动作让我不由得想起了一条眼镜蛇。霍普金斯对莱克特性格的诠释（据他本人在评论轨中所说）受到了《2001：太空漫游》中哈尔9000的启发：他是一部冷静客观而又聪明绝顶的机器，精于逻辑运算，感情方面却是一片空白。

1 好莱坞最杰出的电影配乐家之一，曾为《指环王》、《纽约黑帮》、《七宗罪》等多部影片配乐。

福斯特演绎的克拉丽丝不仅是个孤儿，更是一名来自偏远地区的弱势女性，全靠拼命工作才爬到了如今的位置。她尽力装出一副充满自信的样子，实际上却极其自卑。她注意到比尔的受害者之一涂着指甲油，便猜测这个姑娘是“城里人”，而只有不是“城里人”的人才会使用这个字眼。她最勇敢的一刻或许就是在葬礼之家将那群冒渎死者的警官赶出房间的时候（“你们给我听好了！”）。

《沉默的羔羊》大受欢迎的一个重要原因是观众们喜欢汉尼拔·莱克特，这一方面是因为他喜欢史达琳，我们感到他不会伤害她，另一方面是因为他帮助史达琳追捕野牛比尔，并帮她救出了被囚禁的少女。此外，观众对莱克特的喜爱也要归功于霍普金斯那低调而又高明的演技，这个角色被他演绎得睿智过人、个性十足。他或许有食人的癖好，但仍然不失为一位值得邀请的晚宴嘉宾（只要他不吃你）。他幽默风趣、爱憎分明，而且是片中最聪明的人。

莱克特这个角色完全可以和诺斯费拉图、弗兰肯斯坦（尤其是《科学怪人的新娘》[*Bride of Frankenstein*, 1935] 中的弗兰肯斯坦）、金刚和诺曼·贝茨¹等经典恐怖形象相提并论。这些银幕上的怪物具有两大共同点：第一，他们都是依照自己的本能行事，第二，他们得不到理解。从传统道德观的角度来看，这些怪物所做的一切谈不上“邪恶”，因为他们根本没有任何道德观。他们命中注定要做他们所做的事情，除此之外别无选择。在有选择的情况下，他们往往尽力去做正确的事情（诺斯费拉图是一个例外，因为他从来就没有选择）。金刚想救非雷，诺曼·贝茨想和客人愉快地拉拉家常、想听他妈妈的话；而莱克特博士帮助了克拉丽丝，因为她没有侮辱他的智商，并且唤起了他的同情。

尽管《沉默的羔羊》具有以上种种优点，但要想保证在电影史上长期占据一席之地，影片本身还得足够恐怖（《汉尼拔》就不够恐怖，因此虽然短期内票房火爆，但很快就会面临下架的命运）。《沉默的羔羊》的恐怖首先来自汉尼

1 《惊魂记》中的变态杀人狂。见本书《惊魂记》

拔·莱克特初次登场的场景及登场前的铺垫，其次来自验尸官发现尸体喉咙里的虫茧并将其取出的画面，第三是大批警察等待电梯从顶楼降下的一幕，第四是警察在卡吕美特市扑了个空的情景与克拉丽丝在俄亥俄州的贝尔弗第尔进入野牛比尔真正的巢穴；第五是接下来发生在野牛比尔房内的片段，在这一幕中泰德·勒文成功地塑造了一个令人无比厌恶的疯子（注意史达琳先估量了一下他的体格并迅速判断局面，随即才大喊“不许动”，时间把握得恰到好处）。我们感到恐惧不仅是因为影片对情节和画面的处理极其高明，更是因为我们喜欢克拉丽丝，不由自主地替她担心。而莱克特也是如此。

（殷宴 译）



雨中曲

Singin' in the Rain, 1952

鲜有哪部歌舞片的趣味性能胜过《雨中曲》，也没有多少能在许多年后仍让人耳目一新。一旦明白了如下事实，你就会更加惊讶于《雨中曲》的原创性：影片中的歌曲只有一首是新写的，布景和道具都是制片人在米高梅的库存中找来的，还有上映之初人们对它的评价低于《一个美国人在巴黎》（*An American in Paris*, 1951），后者获得了奥斯卡最佳电影奖。然而时间的裁决比奥斯卡更加公正：《雨中曲》是一次超越性的体验，任何一个热爱电影的人都不容错过。

影片首先是轻快而欢乐的。三位明星——金·凯利（Gene Kelly）、唐纳德·欧康纳（Donald O'Connor）和19岁的黛比·雷诺兹（Debbie Reynolds）——一定为他们包含着杂技动作的载歌载舞排演了无数次，但表演的时候他们还是焕发着令人眼花缭乱的高兴劲儿。彼得·沃仑（Peter Wollen）在一篇英国电影学院的专论中写到，凯利浑身湿透的“雨中曲”舞段是“电影里最让人无法忘怀的舞蹈段落”。而我觉得它跟了不起的“逗他们笑”舞段能打个平手，后者展现了唐纳德·欧康纳如何像一个动画角色那样粗暴地控制着自己的身体。在1952年电影拍摄的时候，凯利和欧康纳已经是明星了。而黛比·雷诺兹还是个

新人，之前只演了五个比较小的角色，这是她的一大突破。她必须跟上两个老练的职业舞蹈家的步子，而且她做到了，在“早上好”舞段里，她随着凯利和欧康纳大步迈向沙发，注意看她活泼的脸上毫不迟疑的神情。

《雨中曲》随着生命的脉搏而跳动，在一部关于电影拍摄的电影里，你能感觉到他们拍这一部时是多么兴奋。有两个人合作担任了导演，一是斯坦利·多南 (Stanley Donen)，当时他才 28 岁，还有金·凯利，他负责监督舞蹈动作的编排。多南 1998 年得了奥斯卡终身成就奖，领奖的时候他学着电影中的段落一边唱“脸贴脸” (Cheek to Cheek) 一边捧着小金人跳舞。他在 1941 年进入电影界工作时只有 17 岁，开始是凯利的助手，25 岁的时候跟凯利合作了《锦城春色》 (*On the Town*, 1949)。多南其他的影片包括《甜姐儿》 (*Funny Face*, 1957) 和《七对佳偶》 (*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954)

《雨中曲》带给人的一大乐趣在于它确实言之有物。当然，它和大多数歌舞片一样与爱情有关，但同时也关系到处于一个危险过渡期的电影工业。影片简化了无声片到有声片的转变，但却并没有错误地表现它。没错，摄影机躲在隔音棚里，话筒藏在观众几乎能看得清清楚楚的地方。还有，参加试映的观众第一次听到某些著名影星的嗓音时的确笑了出来，广告承诺说“嘉宝说话了！”，但是和她搭戏的明星约翰·吉尔伯特 (John Gilbert) 却最好能闭着嘴。电影在偷偷摸摸的试映会上放映，其中许多段落在摄影棚和配音录音室里完成，并且戏弄了制片厂制造明星之间浪漫爱情的方式。

当米高梅派制片人阿瑟·弗里德 (Arthur Freed) 以及编剧贝蒂·康姆顿 (Betty Comdon) 和阿道夫·格林 (Adolph Green) 负责这项计划的时候，他们接到的指示是循环利用一些制片厂已经拥有的歌曲，其中大部分都由弗里德本人和纳希奥·赫布·布朗 (Nacio Herb Brown) 合作完成。康姆顿和格林注意到这些歌都来自无声片逐渐被有声片取代的时期，因此他们决定制作一部关于有声片之诞生的歌舞片。此项决定产生了丽娜·拉芒特 (吉恩·海根 [Jean Hagen] 饰) 这个角色，她是一个妖艳的金发美女，但说话的声音好像在用指甲刮着黑板。

其实海根有一副完全可以接受的嗓子，这在好莱坞人尽皆知，可能她正因此才拿到了奥斯卡最佳配角奖的提名。（《雨中曲》也因为配乐而得到了提名，但两个奖都没得到——对于一部在美国电影学院的百大榜单上名列第十，在《视与听》的最伟大影片投票中曾排到第四的电影来说，这个开始实在不怎么样。）海根扮演了一个滑稽而愚蠢的金发女郎，仅因为看了追星杂志上的绯闻八卦就真的相信自己爱上了男主角唐·洛克伍德（凯利饰）。她有一些对白是整部影片中最好笑的（“他们以为我是谁？一个傻瓜吗？哎哟，我挣得钱比卡尔文·柯立芝¹都多！”）。

凯利和欧康纳的舞蹈风格与弗雷德·阿斯泰尔这位大师相比显得更加粗犷，也糅合了更多的杂技动作。欧康纳的“逗他们笑”舞段仍然是最令人吃惊的舞蹈段落之一——其中的许多动作用长镜头拍成。他跟一个假人扭作一团，几个箭步走上了墙再来个后空翻，像个布娃娃似的把自己的身体摔来摔去，横躺在地板上翻着筋斗，冲向一个砖墙和一块木板，最后穿过了一块用作背景的真墙。

根据沃仑的研究，“雨中曲”舞段的最终形式是由凯利策划的。原来的剧本把这一段放在更晚的地方，并且三位主演都出现在里面（在开头的字幕中我们能看见三人在一起唱着《雨中曲》）。而凯利将其裁剪为独舞，并移到他和年轻的凯西·谢尔顿（雷诺兹饰）意识到两人堕入爱河之后。这一改动对舞蹈作出了更好的解释：他正为了爱情而心醉神迷，因此毫不介意变成落汤鸡。凯利设计舞蹈的时候喜欢利用手边的道具和场景，他甩着雨伞，用胳膊挂住街灯，一只脚踩在人行道边缘，另一只脚踩在排水沟上，在高潮部分直接在水洼里跳上跳下。

其他一些舞段也用到现实的道具。凯利和欧康纳跟着一位语音老师学说对白，他们跳起了《摩西以为》，在桌面和椅子上保持着平衡（只有这首歌是特别为电影写的）。《早上好》用到了洛克伍德家里的厨房和起居空间（讽刺的是，

1 Calvin Coolidge, 1872—1933: 美国第三十届总统。

这是一个为约翰·吉尔伯特的电影搭出来的布景)。电影开始不久，凯利爬上一辆电车又跳进凯西的敞篷车里。某些被剪掉的镜头拍下了凯利在一次尝试中直接掉到了街上，而没有落在车里。

在影片三分之二处的高潮部分，故事情节被暂时搁在一旁，取而代之的是“百老汇芭蕾”这个由金·凯利和希德·凯丽斯 (Cyd Charisse) 详尽演绎的想象性舞蹈段落。凯利试图说服电影中的制片厂采用这一段，一个笨拙的男孩心怀远大梦想来到百老汇 (“应该跳舞!”)，却和一个黑帮分子的长腿女友起了冲突。米高梅的歌舞片喜欢在影片中插入全体演员都出场的大规模特别段落，但我们可以一边欣赏着“百老汇芭蕾”一边思考其是否真的有必要，它用更加严谨的舞段代替了影片里那股头脑发热的活力。

高潮部分聪明地利用了影片已经建立起来的策略，让丽娜黯淡的星光陨落，也让凯西成为一颗冉冉升起的新星。在一次试映之后观众热烈追捧丽娜的新片 (由凯西配音)，她被迫陷入必须上台唱歌的窘境。凯西不情愿地躲在幕后对着话筒再次为丽娜假唱。接下来，凯西的两位朋友和制片厂老板一起拉着绳子把幕布升上去，让这个把戏暴露在众目睽睽之下。凯西跑下观众席的过道——但随后，在电影中伟大的浪漫时刻之一，她出现在前景的特写里，洛克伍德站在台上大喊：“女士们先生们，拦住那个女孩！拦住跑下过道的那个女孩！你们今晚听到并喜爱的声音是属于她的！她才是电影真正的明星——凯西·谢尔顿！”这可能有点儿老套，但却异常完美。

《雨中曲》的魔力长盛不衰，但好莱坞的歌舞片并没有从这个例子中学到什么。他们开始重拍之前已经获得成功的百老汇音乐剧，而不是创作出像《雨中曲》这样专门适于电影的歌舞片 (同样的例子还有《一个美国人在巴黎》[1951] 和《篷车队》[*The Band Wagon*, 1953])。这么做是行不通的，因为百老汇的定位在老一辈的观众群 (它的许多成功都在展示不老的女性传说)。大部分优秀的现代音乐片都直接依赖于新的音乐，就像《一夜狂欢》、《周末夜狂热》(*Saturday Night Fever*, 1977) 和《迷墙》(*Pink Floyd the Wall*, 1982) 所做的那样。与

此同时，《雨中曲》一直是少数能把广告宣传语所说的付诸实践的电影之一。它的海报上写着：“多美妙的感受！”确实如此。

(周博群 译)



热情似火

Some Like It Hot, 1959

玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）真是一件自然与艺术的杰作。她并没有老化成一个标志，或某个属于过去的公民。即使在今天的我们看来，她也依然不断创造着自己。梦露有种天赋，使自己的对白看似得自偶然而幸运的灵感。在比利·怀尔德《热情似火》的某些片段里，她和托尼·柯蒂斯（Tony Curtis）像两块热土豆一样互相说着俏皮话。梦露的一袭长裙衬托着她的胸部，就像送给急需关爱的孩子们欢快的礼物，她看起来完全不知性为何物，却能把男人融化在无可救药的欲望里。“看那个！”杰克·莱蒙一边用爱慕的眼神望着她，一边跟柯蒂斯说，“看看她走路的样子，就像水灵灵的杰尔欧布丁。她身体里肯定装了个马达。我跟你说，这可是完全不同的一个性别。”

怀尔德这部 1959 年的喜剧充满了灵感和精雕细琢的手艺，是电影史上不朽的财富之一。它只跟性有关，却伪装成一部关于犯罪和贪婪的电影。怀尔德在片中融入了他那种令人愉悦的愤世嫉俗，于是没有哪一秒钟的时间浪费在多愁善感上，所有人都在基本的达尔文式欲望驱使下行动。每当真诚的情感出现在角色身上，他们就失去了判断力：柯蒂斯以为自己只想跟梦露上床，梦露以

为自己只想傍个大款，结果他们高兴而惊讶地发现自己想要的只是对方。

电影的情节就是一出经典的神经喜剧。柯蒂斯和莱蒙扮演的两个芝加哥乐手成了情人节大屠杀（St. Valentine's Day Massacre）¹的目击者。为了不被黑帮杀人灭口，他们男扮女装混进一个正要去佛罗里达的女子乐队。梦露是乐队里的歌手，她的梦想是嫁给一个百万富翁，但绝望地发现“我的运气总是坏得不行”。柯蒂斯渴望得到梦露，于是假扮一个百万富翁来赢得她的芳心。梦露渴望得到钱，于是给他上了几堂恋爱课。两人的关系就在滑稽喜剧（low comedy）里颠来倒去。与此同时，莱蒙跟一位由乔·E·布朗（Joe E. Brown）扮演的货真价实的百万富翁订了婚。柯蒂斯向他抗议道：“你不是女人！为什么一个男的要跟一个男的结婚？”莱蒙的答复是：“安全起见！”

人们经常拿《热情似火》和马克斯兄弟的经典对比，特别是黑帮分子在酒店走廊里追逐两位主角的滑稽戏。马克斯兄弟电影的弱点在于中间插入的音乐——不是哈勃的独奏，而是有平淡无奇的配角参与的浪漫二重奏。《热情似火》的唱段没有任何问题，因为歌手是梦露。她的嗓子并不算特别好，但她对歌词的演绎就如弗兰克·西纳特拉一样出色。

想想她的独唱《我想成为你的爱人》吧。其场景非常地基本，无非是一个漂亮姑娘站在乐队前唱歌。但梦露和怀尔德把它变成电影史上最能俘获人心，对性的暗示最明目张胆的场景之一。她穿着那件黏在身上的透视装，薄纱遮住了胸部的上半边，领口一直往下开到审查人员的眉毛，差一点就要惹上麻烦。怀尔德让她站在圆形的聚光灯中间，灯光不仅像通常那样照亮了她的上半身，还像第二层领口一样调戏着她，随着她身体一上一下的扭动而精准地扩大或缩小着范围。这是一场裸露已成多余的脱衣舞。她貌似自始至终都对此浑然不觉，只是天真烂漫地唱着歌，似乎认为那是毫不夸张的真理。看着这个场景，你就能明白为什么没有其他哪个演员（无论男女）能像梦露一样与摄影机有如此强

¹ 情人节大屠杀是在1929年2月14日发生于芝加哥的激烈帮派斗争。

烈的性吸引力。

捕捉这种吸引力并非易如反掌。围绕着《热情似火》有许多传闻。柯蒂斯有句名言说亲吻玛丽莲就像亲吻希特勒。梦露连看着梳妆台的抽屉并说一句对白（“波本酒在哪？”）都比登天还难，甚至怀尔德把对白贴在抽屉里也没多大用。她打开了错误的抽屉，怀尔德只好把对白贴在每一个抽屉里。

梦露在片场的古怪行为和神经衰弱已经臭名昭著，但制片厂一直对她容忍有加，若是换了任何别的女演员，早就被踢出去了。之所以会如此，是因为他们在银幕上获得了不可思议的回报。看看“波本酒在哪儿？”这一镜头的最终版吧，梦露的表演完全没有一丝雕琢的痕迹。再看看游艇上那场著名的戏，柯蒂斯抱怨说没有女人能拨动他的心弦，而玛丽莲使尽了浑身解数。她与柯蒂斯的吻并不色情，却充满甜蜜与温柔，就好像赠予一件礼物或抚平某个创伤。即使你记得科蒂斯的话，此情此景也只会让你想到希特勒一定是个接吻的行家。

电影的故事实际上围绕着莱蒙和柯蒂斯的角色展开，配角也都由一流的演员出演（乔·E. 布朗，乔治·拉夫特 [George Raft]，帕特·奥布莱恩 [Pat O'Brien]），但梦露一如既往的悄悄把故事据为己有。她出现在银幕上的时候，必须用意志强迫自己才能把目光转向别人。我们知道跟梦露搭戏必须重拍多少次，因此托尼·柯蒂斯的表演更加令人钦佩——他一定时不时地感到自己身处一场职业和业余选手的混合赛里。尽管如此，他在熠熠生辉的对话场景里保持着鲜活的生命力。比如两人在海滩上的初遇，他介绍自己是壳牌公司的继承人，耍滑头模仿着加里·格兰特。看看他在游艇上的勾引戏里对时间的把握，以及他的角色如何调侃梦露的纯真无邪。“水里的马球（water polo）？那不会很危险吗？”梦露问道。柯蒂斯回答：“没错！我骑的两头小马都淹死了¹。”

再看看怀尔德把大胆的性爱象征隐藏于光天化日之下的窍门吧。当梦露第

1 英文里 polo 一词既可指马球，又可指水球（water polo）。梦露的角色将 water polo 误解为“水里的马球”，而柯蒂斯的角色装作不知。

一次吻科蒂兹的时候，两人都水平地靠在沙发上。注意他油光发亮的皮鞋是如何像勃起的阴茎一样在梦露身后不远处抬起。怀尔德是有意为之吗？这毫无疑问，因为稍后不久，就在性冷淡的百万富翁承认自己痊愈之后，他说：“我的脚趾上有种奇怪的感觉——就像有个人把它们放在小火上慢烤。”梦露回答：“让我们再往火里加根柴吧。”

杰克·莱蒙在相互平行的关系里是倒霉的那一方。由怀尔德和 I. A. L. 戴蒙德创作的剧本是莎士比亚式的，因其在高雅喜剧 (high comedy) 和滑稽喜剧、在英雄和小丑之间来回地切换。柯蒂斯的角色能给他的性别转换画出一个完整的圆圈，但莱蒙卡在了半路上。因此柯蒂斯置身于上层的爱情故事里和梦露紧密相连，而莱蒙却和乔·E. 布朗一起待在下层的神经喜剧之中。他们的风流韵事里有种坦白的愤世嫉俗；布朗的角色结婚又离婚的方式就像其他男人对待约会一样，而莱蒙打算为了赡养费而嫁给他。

但他们互相追求的时候，两人都获得了多少乐趣啊！当柯蒂斯和梦露在布朗的游艇上时，莱蒙和布朗一起跳着舞，并用完美的配合交换了嘴里叼着的玫瑰。就在第一次重要约会之后的清晨，莱蒙有一场令人捧腹的戏。他躺在床上，还穿着男扮女装的衣服，手里摇着铃铛，并宣布了他订婚的消息。（柯蒂斯：“度蜜月的时候你打算怎么办？”莱蒙：“他想去里维埃拉，但我倾向于尼亚加拉大瀑布。”）柯蒂斯和莱蒙都残忍地欺骗着别人——前者让梦露以为自己钓上了金龟婿，而后者让布朗认为他是女儿身——但电影在任何一个人受到伤害之前自由地翩翩起舞。梦露和柯蒂斯都知道了真相，而且并不在乎。当莱蒙说出自己是男人后，布朗说出了电影史上最好的剧终对白。如果你已经看过电影，就会知道我说的是什麼，如果没看过，你应该从他的嘴里第一次听到那句话。

(周博群 译)

星球大战

Star Wars, 1977

二十年后重看《星球大战》，就像重访脑海中的一片故土。乔治·卢卡斯（George Lucas）的太空史诗早已占据了我们的想象，要想在一定距离之外把它仅仅作为一部电影来欣赏是很困难的，因为它已经完全成为我们记忆的一部分了。它就像小孩子的故事那样冒着傻气，像陈旧的周六午后连续剧那样浅薄，像八月份的堪萨斯州那样老套乏味——但也是一部杰作。我想，那些分析这部影片哲学的人同时也会在心中暗自发笑。愿原力与他们同在。

跟《一个国家的诞生》和《公民凯恩》一样，《星球大战》也是技术上的分水岭，影响了后来的很多电影。这几部片子几乎没有多少共同之处，只在以下这一点上相似：它们都出现在电影史上的关键时期，新的拍摄方法已经成熟，并可以在电影中得到综合。《一个国家的诞生》把尚在发展中的镜头和剪辑的语言汇集到一处。《公民凯恩》整合了特效、先进的声音处理、新的摄影风格以及摆脱了线性模式的叙事策略。《星球大战》则集新一代特效和高能量动作片于一身，它把太空歌剧和肥皂剧连成一体，把童话故事和英雄传说融为一炉，最终打造成一场狂野的视觉之旅。

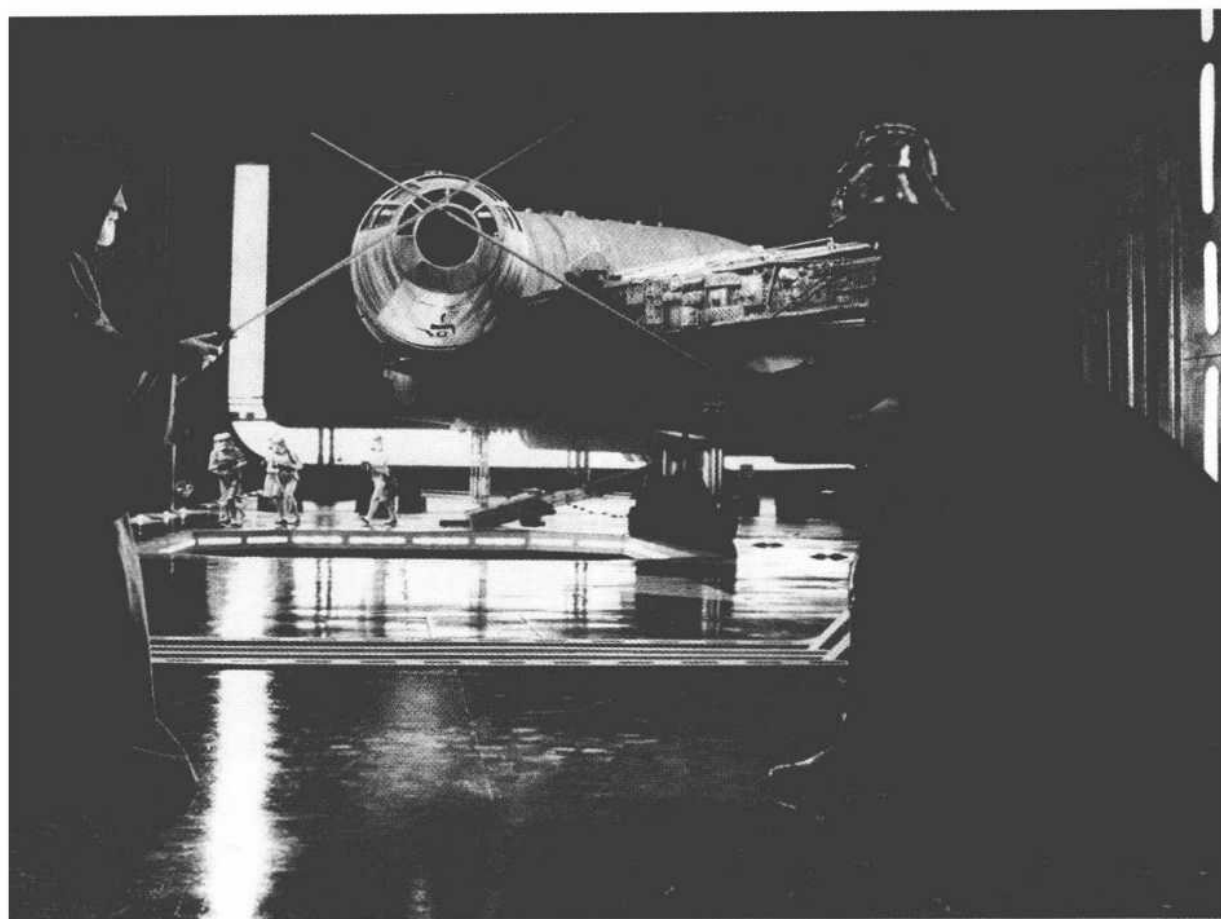
《星球大战》实际上终结了上世纪七十年代早期个人化电影制作的黄金时代，让电影工业把注意力集中于高预算充满特效的大片，它燃起的那股潮流至今仍在我们的生活中。但你不能因此而怪罪于它，只能看着它是如何出色地完成这项工作。自打那时起，所有的大制片厂都试图以这样或那样的方式拍出另一部《星球大战》（《夺宝奇兵》、《侏罗纪公园》和《独立日》（*Independence Day*, 1996）都是其后裔）。它把好莱坞的吸引力中心定位在十几岁青少年的智力和感受水平上。

尽管如此，我们长大后很可能仍然保持着自己以前的品位。不然怎么解释为何这么多人（包括那些对科幻题材并不在乎的）都觉得《星球大战》如此好看呢？这是部心地善良的电影，在每格画面中都能看得出来。全片都闪耀着导演的天赋，他懂得如何把技术发展水平和看似简单却强而有力的故事结合起来。乔治·卢卡斯会受约瑟夫·坎贝尔¹的影响绝非偶然，后者是关于我们这个世界最基本神话的专家。卢卡斯的剧本从人类最古老的故事中汲取了颇多灵感。

现在，一部经典电影复苏的仪式已经完成：人们把一部较老的经典从储藏室里翻出来，一格接一格画面地修复它，在最好的电影院里重新上映，然后在家用电视领域再度发行。这次的《星战三部曲》“特别版”中，卢卡斯又往前迈了一步。

在1977年，他的特效制作水平就已经十分先进，以至于整整一个工业都因此而独立出来，其中包括他自己的工业光魔公司（Industrial Light & Magic Co.），许多今日最好的特效都出自这群电脑魔法师之手。1997年的时候，卢卡斯让他的工业光魔进一步润饰了《星球大战》中的特效，包括某些在1977年因为预算有限而无法令他满意的部分。大部分修改是很细微的，你得把两版的镜头放在一起比较才能看出新版的稍好一点儿。另有大约五分

1 Joseph Campbell (1904—1987)，美国研究比较神话学的专家，他探讨人类文化中神话的共同作用，研究了世界各地文学和民间传说中的神话原型。



钟的新材料，包括韩·索罗与赫特人贾巴的一次会面，在第一版时已经拍出来但没有使用。（我们发现赫特人贾巴不是动不了，而是像一坨波动的海绵那样咕噜咕噜地向前挪着。）莫斯·艾斯利城的外观看起来更好了（毆比旺·肯努比形容为“鼠辈们肮脏的老巢”）。高潮部分同死星作战的场面也得到了修复。

修复工作做得很好，但这提醒了我们原来的特效本身是多么出色。如果改变不容易察觉，那只是因为《星球大战》之前就已经很像样了。一个明显类似的情况是库布里克1968年拍的《2001：太空漫游》，它比《星球大战》还要早十年，但其中的特效即使在今天看来也毫不逊色。（不同之处在于，库布里克偏现实主义，他试图想象将来的世界实际会是什么样子，而卢卡斯则愉快地从过去榨取着经验；韩·索罗的“千年鹰号”飞船有个手动操作的炮塔，配给一个二战中的轰炸机飞行员会很合适，但对于太空飞行物的速度来说实在太慢了，可能什么也打不中。）

卢卡斯的两个灵感让故事在玩笑中开始：他把背景设定在“很久以前”而不是将来，并直接跳到中间去，从“第四章：新的希望”切入。这些看似单纯的手法其实是很有力的，它们让这则传奇故事带上了古老传说的光晕，也让观众感到它们仍在进行之中。

就好像这两个惊奇还不足以撑起电影的开场似的，我在马克·R·利波（Mark R. Leeper）的一篇影评中了解到这是第一部让摄影机在一片星空中横摇的电影：“在此之前，太空场景一向是用固定的摄影机拍的。那样会更省钱，因为不用为了留出足够的横摇空间而制作一大片星空背景。”在摄影机直摇向下后，一艘巨大的太空船从银幕上方进入画面，似乎正开过我们的头顶，环绕声进一步强化了效果。这个开头太生动了，无怪乎卢卡斯既交了罚金又退出了导演工会，因为他不愿意按后者的要求用常规的方式把演职员字幕作为片头。

电影有着简洁明了、轮廓鲜明的角色，其中首先出场的是C-3PO（过分挑剔，有点弱不禁风）和R2D2（像个小孩，很容易受到伤害）。邪恶的帝国几

乎控制了整个银河系,但叛军正准备向死星发动一场袭击。莉亚公主(说话直接,我行我素,由嘉莉·费舍尔 [Carrie Fisher] 饰演)得到了精确标出死星弱点位置的情报,并把它存入 R2D2 的电脑里;她的太空船被抓住之后,两个机器人逃离了死星,降落到天行者卢克(马克·汉密尔 [Mark Hamill] 饰演这个理想主义的年轻人)的星球上。不久之后卢克遇见了睿智、年迈而神秘的肯努比(阿列克·吉尼斯 [Alec Guinness] 饰),他们一起雇佣了无固定职业的太空船长韩·索罗(哈里森·福特 [Harrison Ford] 饰,当时已经寡言少语),后者载着他们去救莉亚。

故事被壮观而有效的美术设计、道具布景和视觉特效推动着。在星际酒吧里那场著名的戏像一个全是醉酒外星人的动物园展览。另一个场景中,两个机器人被扔进一个装着其他二手机器人的船舱里,银幕上充满了废弃品的迷人细节。死星垃圾箱里的那场戏(里面还住着一头长得像 E.T. 的蛇)也拍得不错。

许多星球的外景美得惊人,这或多或少要归功于幻想艺术家切斯利·伯恩斯特代尔(Chesley Bonestell)那些关于其他世界的想象画。最后攻击死星的时候,战斗火箭在两堵墙之间的狭道中高速疾驰,这个场面是在向《2001》里那场通往另一个维度的奇光幻彩之旅致敬:库布里克展现了他如何使观众们感到自己正一刻不停地飞速驶向太空,而卢卡斯学会了这一手。

卢卡斯在他的银幕上布满了苦心经营的细节。有沙漠里蹦蹦跳跳的外星小老鼠,还有用活生物下的斗兽棋。卢克那辆饱经风霜的飞车飘在沙子上,不知怎么的会让我想起一辆 1965 年的野马牌轿车。再想想达斯·维达的出场,以及他外表和声音的细节。长着尖牙的面具、黑色的披风和深沉的呼吸为詹姆斯·厄尔·琼斯¹冷酷的毁灭之声创造出一个身体。

第一次看这部电影的时候,我兴奋得不能自己,从那以后便一直如此。这次看了修复版,我试图站在更加客观的角度,并注意到在太空船上的枪战有点

1 James Earl Jones, 1931 : 为达斯·维达配音的美国演员。

太长了，不可思议的是帝国的神枪手们从来射不中主要人物，而且在敌方飞船上的突袭看上去更像电脑游戏（尽管是这部电影启发了后来的电脑游戏）。我同样好奇的是卢卡斯能否给原力说设计出一套更引人入胜的哲学。按肯努比的解释，其原理基本就是跟随那股力量之流。如果卢卡斯再走得远一点呢？好比加入一些非暴力的元素或跨银河交流的观念？（把星系给炸掉可是一种巨大的资源浪费。）

那些看起来最简单的电影哲学才能够长盛不衰。它们也许会非常深刻，但在表面上就像观众们钟爱的那些老故事一样清晰。我之所以会知道这一点，是因为那些不朽的故事——《奥德赛》、《堂吉诃德》、《大卫·科波菲尔》、《哈克贝利·费恩历险记》——都是一样的：一个勇敢而有瑕疵的英雄，一场征途，多姿多彩的人物和地点，周围的伙伴，还有最终发现了生活背后隐藏的真理。如果有人要我确定地说一两个世纪后哪些影片仍会有广泛的知名度，我会列出《2001：太空漫游》、《绿野仙踪》、基顿和卓别林、阿斯泰尔和罗杰斯，也可能有《卡萨布兰卡》……当然，还有《星球大战》。

（周博群 译）

日落大道

Sunset Blvd., 1950

比利·怀尔德的《日落大道》是一幅被遗忘的默片明星的画像，画中人一座阴森古怪的豪宅里过着与世隔绝的生活，一遍遍地放映自己演过的老电影，梦想着重回银幕。《日落大道》也是一个爱情故事，爱情丰富了它的内容，让它不仅仅是一座蜡像馆或一场怪人秀。葛洛莉娅·斯旺森扮演的默片明星诺玛·黛丝蒙德是她一生中最好的角色，她那贪婪的指爪、张扬华丽的幻梦、舞台味十足的言谈举止都给观众留下了深刻的印象。威廉·霍顿扮演一个年纪只有诺玛一半、自愿让她包养的作家，他高明的演技将这个复杂的角色演绎得十分饱满。但整部影片的点睛之笔是诺玛的忠实管家麦克斯，由埃里克·冯·施特罗海姆扮演。这个角色冲淡了片中浮夸的哥特色彩，让影片显得真实而感人。

《日落大道》直接取材于现实生活，影片首映时许多默片明星都认出了相关个人的具体细节。片中最写实的角色不是诺玛，而是麦克斯·冯·梅耶林。梅耶林曾是一位伟大的默片导演，如今却沦为一个管家，而他的女主人不但是他当年执导过的女明星，更是他曾经的妻子。这个角色的原型显然是冯·施特罗海姆，他执导过斯旺森主演的《女王凯莉》(Queen Kelly, 1928)，《贪婪》

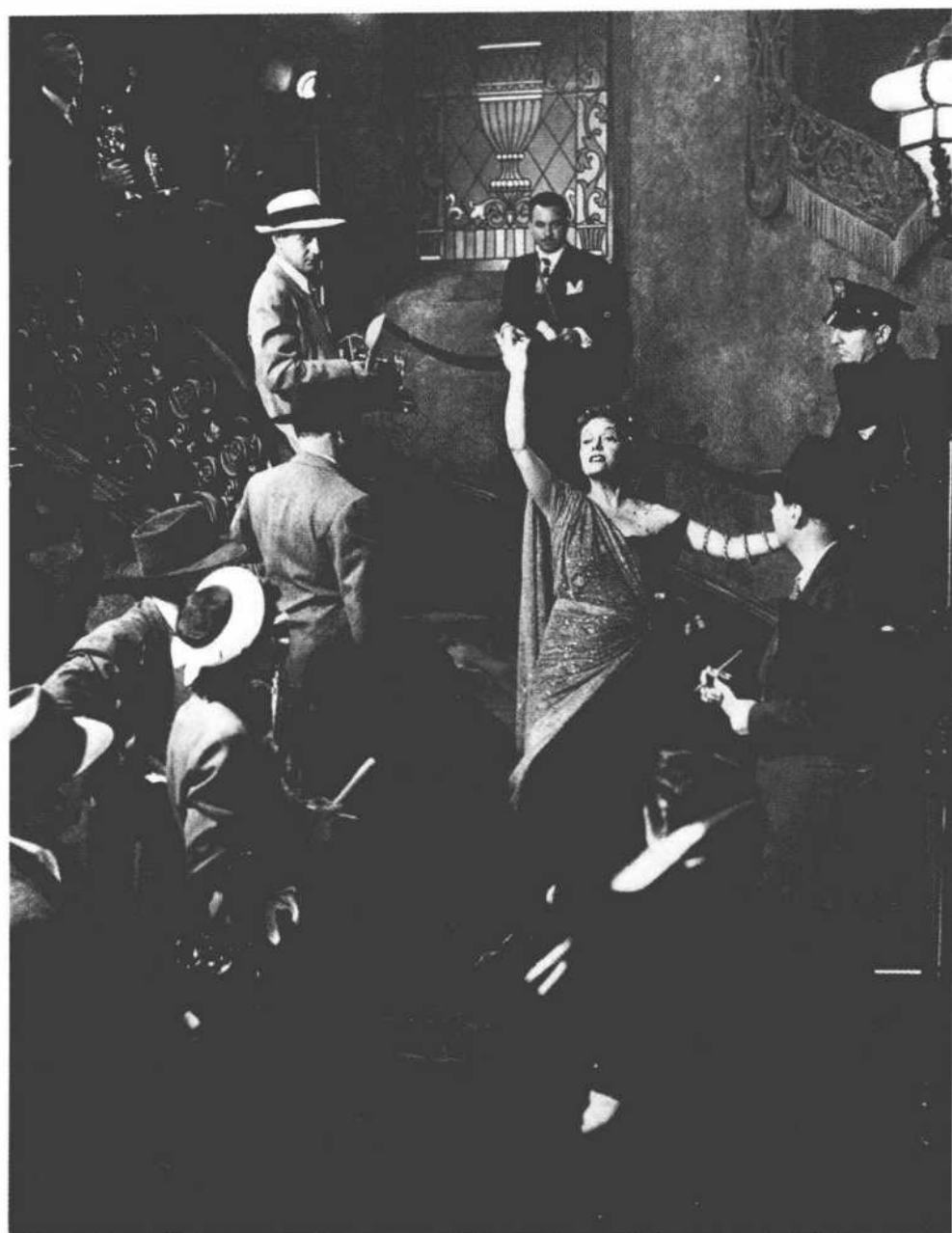
和《风流寡妇》(*The Merry Widow*, 1925)也是他的作品。然而,他仅仅执导过两部有声片,后来沦落到在别人的影片里扮演纳粹机器,甚至扮演讽喻他自己的角色。

在《日落大道》中,黛丝蒙德为霍顿饰演的年轻作家乔·吉利斯放了一部她的经典默片,麦克斯负责操作投影仪。他们放映的镜头出自《女王凯莉》。在这一瞬间,斯旺森和冯·施特罗海姆所扮演的就是他们自己。后来,乔搬进了女明星的豪宅,麦克斯将他引入一间装潢华丽的卧室,解释道:“这里以前是丈夫的房间。”麦克斯口中的丈夫就是他本人。黛丝蒙德结过三次婚,而麦克斯是她的第一任丈夫。他始终深深地爱着她,甚至愿意作为一个仆人回到她身边。他纵容她的幻想,为她伪造影迷来信,全心全意地维护着她的伟大形象。

斯旺森演绎的诺玛·黛丝蒙德精彩绝伦,但同时也冒着极大的风险,她那舞台味十足的冷笑、迅猛的动作和夸张的姿势几乎使她成为一个滑稽角色。在影片的大半部分,斯旺森一直将诺玛控制在疯狂的边缘,直到最后才让她彻底失去理智。这样一个角色或许无法令我们信服,而麦克斯的存在恰好补足了这一缺陷。因为他相信,因为他将自己的一生都献给了她,所以我们也相信了。他对她的爱让我们相信诺玛身上必定有某种值得爱的东西,而正是因为诺玛值得爱,所以乔才能接受她。

诺玛当然不是一个干瘪皱缩的老太婆,在片中她只有五十岁,比苏珊·萨兰登(*Susan Sarandon*)和凯瑟琳·德纳芙等女星还年轻。片中有一个镜头是诺玛在做美容,眼前放了一面放大镜,我们惊异地发现斯旺森的皮肤竟是如此光滑。现实生活中的斯旺森极其注重健康,从来不晒太阳,这种习惯无疑保护了她的肌肤(她拍摄这部影片时已经五十三岁了)。但在《日落大道》中,她老的不是身体,而是心灵,她永远滞留在自己当红的那一瞬间,永远活在过去。

比利·怀尔德和他的合作者查尔斯·布拉克特(*Charles Brackett*)不但熟悉每一个片中人物的原型,而且敢于以高度写实的手法将他们搬上银幕。怀尔德在片中用了真人姓名(达里尔·扎努克 [*Darryl Zanuck*]、泰隆·鲍尔 [*Tyrone*



Power]、阿兰·莱德)、真人演出(诺玛的桥牌牌友分别是默片明星巴斯特·基顿、安娜·Q·尼尔松 [Anna Q. Nilsson] 和亨利·拜伦·沃纳 [H.B. Warner]), 甚至采用了真实情节(诺玛到派拉蒙制片厂拜访导演西席尔·地密尔时, 地密尔正在拍摄《参孙与达莉拉》[*Samson and Delilah*, 1949], 这是一部真实存在的影片; 此外他称诺玛为“小朋友”, 这也是他对斯旺森一贯的称呼)。管家麦克斯告诉乔: “那个年代曾有一位备受瞩目的导演, 分别是 D. W. 格里菲斯、西席尔·地密尔和麦克斯·冯·梅耶林。”如果把冯·梅耶林换成冯·施特罗海姆, 这句话便相当公正地描述了后者在二十世纪二十年代电影界的地位, 至少在他本人看来是这样。

《日落大道》至今仍是以电影为题材的最好的作品之一, 因为它看穿了电影世界的幻梦, 然而, 女主人公诺玛却未能从梦中醒来。这位默片明星第一次在她的豪宅中会见一文不名的年轻作家时, 两人之间有一段经典对话。“你曾经是个大明星,” 他说。诺玛的回答令人难忘: “我现在也是个大明星, 是电影变小了。”很少有人记得乔接下来的台词: “当时我就知道, 这两人不对劲。”

根据影片情节, 乔有充足的理由接受为诺玛写剧本的工作。他身无分文, 又欠着房租, 因为无力支付贷款汽车也快被收回了。他不想回代顿¹重操新闻记者的旧业, 对出卖自己的身体也并非那么抵制。在霍登的演绎下, 这个角色既软弱又自我厌恶, 十分微妙。诺玛送他礼物, 他嘴上表示拒绝, 实际上照单全收——金质香烟盒、白金手表、西装、衬衫、皮鞋。除夕之夜她为他安排了一场两人派对, 他故作惊讶, 但他当然从一开始就知道她想要的不仅是一个作家, 更是一个能让她相信自己仍然魅力十足的年轻男人。

另一方面, 和诺玛一起生活也不是那么糟糕。诺玛不是一个无聊的老女人, 她那夸张做作的姿态别有一番意趣。她也有迷人的一面, 比如她为乔表演哑剧的时候先扮成麦克·赛内特片中的浴女, 随后又扮成卓别林的小流浪汉, 扮得

¹ Dayton, 美国俄亥俄州西部城市。

像模像样，令人不禁莞尔。乔是心甘情愿被她包养的。影片唯一没有做到的就是进一步表现乔与麦克斯之间的共鸣，而这两人实际上拥有许多共通之处。

自然，片中还有一位年轻的金发美女。她名叫贝蒂（南希·奥尔森 [Nancy Olson] 饰），是派拉蒙公司的剧作家，在影片开头的部分就和乔相识了。乔开始溜出诺玛的豪宅，与贝蒂共同创作一个剧本。尽管贝蒂已经订婚（未婚夫是年轻的杰克·韦伯 [Jack Webb]），但她仍然爱上了乔。乔对她也有好感，但他抑制了这份感情，一方面是不想让她发现事实真相，一方面也是因为他喜欢和诺玛在一起的奢侈生活，或许还有另一个原因，那就是他已经像麦克斯一样被诺玛迷住了。他的台词尖锐刻薄，有时甚至相当残酷（诺玛扬言要自杀，他却对她说：“得了，醒醒吧，诺玛。你自杀给谁看？观众二十年前就走光了。”），但同时也带有一丝怜悯。“可怜的家伙，”他说，“游行队伍早就过去了，她还在骄傲地挥手呢。”

我反复观看过《日落大道》，甚至曾在弗吉尼亚大学一个镜头一个镜头地分析过这部影片。然而，最近重看时我却突然发现《日落大道》与1964年上映的日本电影《砂之女》（*Woman in the Dunes*）惊人地相似。两部影片讲述的是同一个故事：一个男人被一个女人囚禁在她的家或巢穴之中，无法脱身。男人表面上挣扎、反抗、想方设法逃脱，但在某种潜在的层面上，他们愿意做一名囚犯，甚至乐在其中。两部影片中的女人都需要一个男人来帮她们抵挡砂子无情的进犯¹，而诺玛所要抵挡的“砂子”则是时间。

在好莱坞黄金年代的大导演当中，只有比利·怀尔德能拍出那么多在今天看来仍然新鲜、有趣的影片。他的杰作之丰富令人惊叹：《双重赔偿》、《倒扣的王牌》（*Ace in the Hole*, 1951）、《热情似火》、《公寓春光》、《失去的周末》、《战地军魂》、《控方证人》、《龙凤配》……也只有他能在史上最佳结尾台词排行榜上同时占据两个位置：《热情似火》的结尾台词是“没有人是完美的”，而《日

1 《砂之女》的女主人公住在砂壁下的砂洞里，砂子不断地落进洞中，威胁她的生存。

落大道》则以诺玛·黛丝蒙德的经典台词作结：“只有我们，还有摄影机，还有黑暗中那些可爱的人们，除此以外什么也没有了。很好，德米勒先生，我准备好了，拍我的特写吧。”

(殷宴 译)

成功的滋味

Sweet Smell of Success, 1957

在《成功的滋味》中，两位男主人公就像垃圾场上的两条狗，一个作威作福，另一个则挨打受累、饥肠辘辘，尾巴夹在两腿中间，指望吃上一口大狗的残羹剩饭。影片赤裸裸地揭露了如日中天的花边专栏作家和饥不择食的宣传经纪人之间相互勾结、相互利用的关系，其余情节都是这段爱恨情仇的注脚。

《成功的滋味》1957年上映后就被视为对美国最著名也最受人诟病的花边专栏作家沃尔特·温切尔（Walter Winchell）的露骨攻击。四十年过去了，温切尔已经被人遗忘（他于1972年去世），而这部电影却留了下来，仍然那么尖锐，仍然那么无情。伯特·兰卡斯特（Burt Lancaster）和托尼·柯蒂斯的表现经受住了时间的考验。尽管两人当时都不是制片厂的头牌明星，但又有哪个“正经演员”能把角色演绎得如此到位？

兰卡斯特扮演的J. J. 亨赛克是纽约最有影响力的专栏作家，他的文章能使人一夜成名，也能使人一蹶不振。而柯蒂斯饰演的西德尼·法尔科则是一名无足轻重的宣传经纪人，他的办公室门前甚至没有漆上他的名字，仅仅贴了一张写有他的名字的纸（而里屋就是他的卧室）。法尔科常常借亨赛克的专栏给他

的客户做宣传，以此维持生计，然而，最近亨塞克却将他冷冻了。这是为什么呢？原来，亨塞克让法尔科去破坏他妹妹苏珊（苏珊·哈里森 [Susan Harrison] 饰）和一位名叫史蒂夫·达拉斯（马丁·米尔纳 [Martin Milner] 饰）的爵士乐手的恋爱关系，而法尔科至今没有成功。

当年的影片观众可能都听说过关于沃尔特·温切尔的类似传言，据说温切尔曾用他的专栏对一个想娶他女儿沃尔达（这个名字在一定程度上说明了做父亲的有多么自大¹）的年轻人口诛笔伐。在《成功的滋味》中，法尔科策划了一个阴谋，让另一位专栏作家出言诽谤斯蒂夫，由于这位作家是亨塞克的死对头，苏珊就不会怀疑到她哥哥头上了。

这个冷酷无情的计划充分反映了亨塞克的行事作风。此人显然没有自己的感情生活，但法尔科的情绪似乎会对他产生微妙的影响。法尔科是一个很帅气的小伙子，但亨塞克始终对他心怀警惕。（他有一次对法尔科说：“你就是一颗裹着糖衣的毒药，我可不想尝一口。”）亨塞克诡异的家庭中显然存在着被压抑的乱伦情感，他把妹妹牢牢地握在手心里，当另一个男人试图把她带走时，专栏作家就变得歇斯底里了。

《成功的滋味》是一部黑白片，由黄宗霑（James Wong Howe）掌镜，拍摄时间是冬季。所有的情节都发生在曼哈顿中心区的繁华地段，主要场景设在“21”和其他几家夜总会里。细心的观众会注意到，亨塞克住在百老汇路上的布瑞尔大厦，这栋大厦几十年来一直是娱乐圈经纪人和流行音乐作曲家聚居的地方。楼里有一条悠长、空旷的门廊，《出租车司机》中最孤寂的一幕就是在这条门廊上拍摄的。这是一个绝妙的讽刺。

亨塞克对他的王国了如指掌。影片一开头，他就说：“我爱这座肮脏的城市。”他对所有的餐厅领班和衣帽间服务生都直呼其名；他在自己最喜欢的包间里招待议员和应召女郎；他眼观六路耳听八方，什么事都瞒不过他。片中设置了这

1 沃尔达（Walda）一名源自德语，原意为“统治者”。



样一个细节：法尔科离开办公室时故意没穿外套，想借此节省小费，后来亨塞克和他一起从“21”出来，便一语道破了他的把戏：“西德尼，你的外套呢？不想给小费吗？”但观众刚刚目睹了亨塞克拿起自己的外套，也没给侍者小费。他从不给小费，从不付账，而周围的人也从没想过他会掏钱。

故事开始时法尔科被亨塞克打入了冷宫，但亨塞克不能彻底赶走法尔科，因为他需要他。如果小狗不在身边转悠，大狗又如何知道自己是老大呢？法尔科只要往亨塞克的桌旁一坐，亨塞克连看也不用看就能感觉到他的存在。只见他拿起一支未点燃的香烟，说出了影片中最著名的一句台词：“西德尼，给我点烟¹。”

本片的剧本由左翼社会剧作家克利福德·奥德兹（Clifford Odets）创作，他擅长以冷酷的笔法刻画美国社会，《金童》（*Golden Boy*, 1939）及罗伯特·奥尔德里奇（Robert Aldrich）的《大刀》（*The Big Knife*, 1955）均改编自他的剧本，其中《大刀》对好莱坞剧作家的鞭笞不下于《成功的滋味》对专栏作家的鞭笞。另一位编剧恩斯特·莱赫曼（Ernest Lehman）则为《成功的滋味》提供了故事基础。导演亚历山大·麦肯德里克（Alexander Mackendrick）来自英国，他的大部分作品都是喜剧（包括《贼博士》[*The Ladykillers*, 1955]和《白衣男子》[*The Man in the White Suit*, 1951]），然后就是这部杰出的美国黑色电影（American noir）。

《成功的滋味》活灵活现地刻画了五十年代初期的纽约风情。在那个时候，“垮掉的一代”尚未兴起，反传统的现代主义风格也尚未出现。爵士演奏家们穿西装、打领带，头发剪得短短的，最重要的是随时摆出一幅酷酷的模样，而亨塞克更将这个把戏发挥到了极致。大街上挤满了无名的路人，个个行色匆匆。法尔科走上街头，就成了人群中的一员；而亨塞克走在街上，身后却跟着他的豪华轿车。对于像法尔科这样的路人甲来说，亨塞克就是进入上流社会的敲门砖。

奥德兹和莱赫曼以高超的手法在片中插入了许多戏剧性十足的精彩对白，

1 “给我点烟”（match me）也有“和我比一比”的意思。

同时丝毫不损于整部影片冷酷、写实的风格。例如，亨塞克对法尔科说：“小子，你已经完蛋了，把自己埋了吧。”又比如亨塞克说他自己：“我的左右手已有三十年未曾会面了。”法尔科的一个客户，一位酒吧老板对他说：“做公关的本来就应该是骗子，如果你不是骗子，我也不会雇你。”但法尔科下面这句话却是一句大实话：“J. J. 亨塞克就是通向我理想的金光大道。”

法尔科想成为亨塞克，住豪华公寓、穿昂贵服装，受下一代的法尔科们奉承。这两个人都毫无道德可言。法尔科设下毒计让亨塞克的竞争对手丑化苏珊男友，尤其凸显了他的卑劣。他先对专栏作家许以女色，将他引到自己的办公室，接着又答应和一位香烟女郎共度春宵，将她也哄到了同一间办公室。女郎发现准备跟她上床的不是西德尼而是一位虚伪的专栏作家，顿时勃然大怒，而西德尼却质问道：“你不是有一个孩子在读军校吗？”女郎被戳中痛处，左思右想之后终于屈从了。

与两位老于世故的男主角相比，片中的少男少女们显得苍白、保守，苏珊·亨塞克和史蒂夫·达拉斯这对倒霉而无辜的情侣在整部影片中几乎没有什么分量。法尔科编造的那条八卦新闻语带双关，暗指达拉斯既是瘾君子又是共产党。为了彻底搞定这桩勾当，法尔科悄悄把大麻放在小伙子的外套口袋里，让亨塞克的朋友、坏警察哈里·凯洛来抓赃。影片的结尾冷酷而讽刺，但法尔科对苏珊的冷言冷语似乎没有必要，未免使这一段稍稍减色。

《成功的滋味》属于那种为数不多的能让你记住片中人物姓名的电影，因为你会把那些角色当做真人和典型来看待。作家本·布兰特利（Ben Brantly）谈到这部电影时曾说：“即使在今天，我还听到剧院的公关人员以‘西德尼·法尔科’自嘲。”这部电影真实而细腻地刻画了两个男主角之间的共生关系，至今没有一部影片能出其右。亨塞克和法尔科，这两个名字是分不开的。法尔科曾说：“从今天起，样样东西我都要最顶尖的。”至少，他算得上一条最顶尖的走狗。

（殷宴 译）



摇摆乐时代

Swing Time, 1936

在电影创造的所有地点里，最具魔力也最长盛不衰的莫过于弗雷德·阿斯泰尔（Fred Astaire）和琴速·罗杰斯（Ginger Rogers）的那片宇宙。在1933到1939年间，他们给一系列影片带来了无与伦比的美妙和幽默，也使他们自己成为优雅的试金石。格里高利·纳瓦（Gregory Nava）导演曾经对我说：“每当遇到风格或品位方面的问题，我只问我自己——如果是弗雷德·阿斯泰尔会怎么做？”

阿斯泰尔和罗杰斯首先是伟大的舞蹈家。其他很多电影演员也是，包括罗杰斯转向严肃的戏剧角色之后阿斯泰尔的许多搭档（丽塔·海华丝 [Rita Hayworth]、埃莉诺·鲍威尔 [Eleanor Powell]、希德·凯丽斯 [Cyd Charisse]）。但弗雷德和琴速在一起有种表演的快乐，其他的组合都没能擦出同样的火花。他们非常优秀，也知道自己有多么优秀，他们的舞蹈就像在庆祝自己的才华。

看看两人在《礼帽》（*Top Hat*, 1935）中的舞段“今天难道不是美好的一天吗？”结尾的部分吧。开始时罗杰斯嘲笑着阿斯泰尔，把手插在口袋里跟着他在演奏台上走来走去。这一场面逐渐升级为热力四射的身体舞蹈，与闪电和

雷声相映成趣，然后两人减慢速度，相互模仿着对方的舞步和风格。心满意足之后，他们从演奏台边跳下来并握了握手。我一直觉得这是现实中两位舞者之间的握手，而不是剧中的两个角色之间的。

阿斯泰尔和罗杰斯比电影史上任何其他的舞蹈家都更多地占据了真实时间。戈达尔在六十年代告诉我们：“电影是每秒 24 格的真理，而每次剪接都是谎言。”阿斯泰尔比他早三十五年就获得了同样的结论。他相信只要有可能，每个舞段都应该尽量用一个不间断的镜头拍成，而且从头到脚完整地展现舞者的身体。镜头不会切到观众赞赏的表情——阿斯泰尔认为这会分散注意力；不会或者很少会切到不同的视点去（在《摇摆乐时代》里，摄影机装在吊臂上跟着他们沿舞池的台阶跑上跑下）；也没有舞者的面部特写，因为那会妨碍我们欣赏舞者身体的动作。（在看了 1983 年的歌舞片《龙飞凤舞》[Stayin' Alive] 之后，罗杰斯轻蔑地对我说：“现在的年轻人——他们觉得自己能用脸跳舞！”）

当你看着某个人——运动员、音乐家、舞蹈家、手艺人——把某项困难的事情做得轻松而愉快，就会觉得自己也升华了。这是人类面对着笨拙、胆怯和筋疲力尽的一次胜利。愤青们对于阿斯泰尔和罗杰斯的评价是，“她给了他性方面的满足；他让她上了档次。”但实际上两人都很上档次，而这跟性从来就没什么关系。弗雷德和琴速之间的化学反应不仅仅是情爱那么简单，还包括智力和身体的互动。作为两个训练有素的大师，他们很清楚自己比其他任何人跳得都好。阿斯泰尔晚期的舞伴都笼罩在他的光环之下，但是舞蹈评论家阿琳·克洛斯（Arlene Croce）写到，琴速·罗杰斯“有她自己的光环”。

阿斯泰尔是个勤劳的匠人，他通常跟舞蹈指导赫尔姆斯·潘（Hermes Pan）合作，事先就把动作中哪怕是最微小的细节都安排好。罗杰斯是个表演艺术家而不是创作者，但她心甘情愿地不断排练直到双脚出血——这确实曾经发生过。（“我做了弗雷德做的一切——只不过方向反过来，而且穿着高跟鞋。”）在他们的电影中虚构的舞段就这么直接出现，好像是自发的情感表达。他们看似无忧无虑，其实已经经过了严格的控制时间和动作的训练，排演所需要时

间是难以想象的。

阿斯泰尔－罗杰斯的许多歌舞片都有弗雷德对琴速一见钟情的情节，而琴速随即小心谨慎地后退，只是为了带出一系列求爱的舞蹈段落。当她最终堕入爱河的时候，令人难以置信的情节设置让她以为弗雷德是个脚踏两条船的风流浪子，或者已经和别人有了婚约。在一部又一部的影片中，她躲避着两人之间无可否认的爱情，也只是为了在最后一场浪漫而热烈的舞蹈中回心转意。在她去世的1995年，穆雷·坎普顿（Murray Kempton）写到：“只有一个非常好的姑娘才能对生活如此精明，而在让她心跳加速的男人面前如此愚蠢。”

阿斯泰尔和罗杰斯的最好影片是他们的第五部——《摇摆乐时代》，由乔治·史蒂文斯（George Stevens）导演，当时他在雷电华电影公司叱咤风云（他在那个时期的其他作品包括《寂寞芳心》[*Alice Adams*, 1935]和《古庙战茄声》[*Gunga Din*, 1939]）。电影的剧情和顽皮的笑料像《礼帽》一样建立在身份的误认之上，但写得更加聪明伶俐，看起来像是出自P. G. 沃德豪斯¹的手笔。剧情的作用在于把伟大的舞蹈段落连接起来并围绕着杰罗姆·克恩（Jerome Kern）的歌曲展开，包括高潮部分的“不再跳舞”舞段，这可能是阿斯泰尔－罗杰斯合作生涯的巅峰。

“不再跳舞”这首歌出现在最后，在情感上解决了他们之间的所有问题。我一直觉得它像求爱行为的一个翻版。开始时阿斯泰尔因为遭到拒绝而心情沮丧，他缓慢地走过空无一人的舞池。罗杰斯跟着他，心情也是一样的郁闷。不知不觉间，两人步伐中安静的节奏感越来越强，直到演变成一场不知从何处开始的舞蹈。他们分开，相会，又再分开。阿斯泰尔用上了标志性的变速节奏：脱缰的激情瞬间变成慢动作一般拖长的步子，然后再次加速。

另一个天才的段落是阿斯泰尔的独舞，也就是“哈莱姆舞者”舞段。现代观众看到阿斯泰尔涂黑的脸会感到惊讶，但当时的观众可能会把这一情景理

1 P.G. Wodehouse, 1881—1975；英国作家，以善写幽默滑稽的场面著名。

解成向伟大的非洲裔美国舞蹈家比尔·罗宾逊（Bill Robinson）致敬。尽管今天看来涂黑的面孔可能会冒犯许多人，但这个段落里没有任何种族主义的东西——应该是恰好相反。

“哈莱姆舞者”舞段里包含了一个著名的段落，阿斯泰尔的三个影子被投射到背景上，而他就在前面跳舞。大多数时候，这四个身影的动作完美地配合在一起。直到其中的一个影子开始与阿斯泰尔不同，我们才意识到这是一个玩笑。最后三个影子都退出了——没法跟得上他。这是怎么办到的？背景的三个剪影动作完全一致，阿斯泰尔也和他们如出一辙，看上去那就是他的影子。但很明显，他只是把自己的现场表演控制得极为精确，以至于和背景的影子协调得天衣无缝。这种技术上的一丝不苟真是太棒了。

“摇摆乐时代的华尔兹”舞段也很了不起。它发生在一家艺术装饰风格的夜总会里，是关于新生爱情的二重奏。阿斯泰尔和罗杰斯的动作并没有表现出身体的激情，却表现出那种早期的理想主义，就好像恋人们发现对方是自己灵魂的伴侣。电影的第一个舞段“站起来”也很有意思，阿斯泰尔装作不会跳舞来跟着舞蹈老师（罗杰斯）学习，却让她被炒了鱿鱼，结果他跳了一段狂风骤雨般的踢踏舞来向老板证明自己确实学到点儿东西。

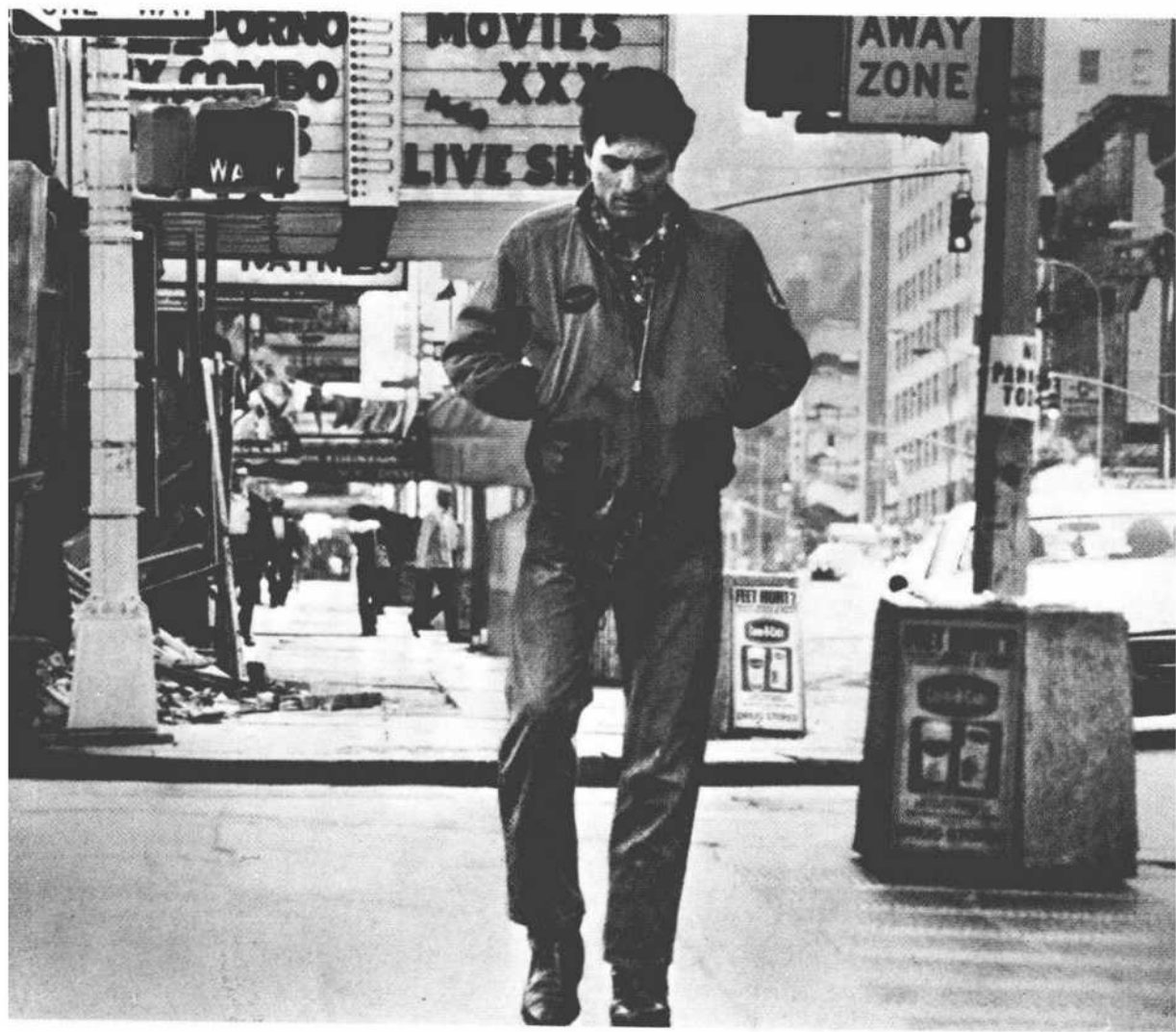
弗雷德·阿斯泰尔（1899—1987）的外貌非常特别，很容易作为漫画家滑稽模仿的对象——他甚至就是一个已经完成的漫画角色，长着一张长长的三角脸，高高的额头上头发向后梳得整整齐齐。他的衣服非常贴身，似乎生下来就穿在他身上。他的两条腿耷拉在椅子扶手上，就好像端正的坐姿是一件极不自然的事情。另一方面，他的情敌们都穿着正式的晚礼服，就像礼服下面都穿着苦行僧的刚毛衬衣似的。

琴速·罗杰斯（1911—1995）几乎和阿斯泰尔一样高，身材苗条，活力充沛，她的长相比一般的古典美更多了几分愉快的神情。甚至在不跳舞的时候，她也是阿斯泰尔最理想的搭档，因为两人早在同代人之前就明白了少即是多。夸张而露骨的脸部反应和强烈的情绪会毁了这些纤细的电影。她有几分悲伤，但不

会过度；也有几分愤怒，但主要表现在行动上而不是情绪里。

每当两人的爱情面临困境之时，真挚的伤感总是通过舞蹈而非对话表达出来。这就是为什么“不再跳舞”的段落是如此地好看：在他们的声音和动作中，你能清楚地感觉到他们失去了舞蹈就活不下去。呃，也许能活下去吧，可那又有什么意义呢？

(周博群 译)



出租车司机

Taxi Driver, 1976

“你是在跟我说话吗？唔，这里只有我呀。”——

崔维斯·比科尔，《出租车司机》

最后一句台词“唔，这里只有我呀”从来没有人引用，但这恰恰是整部影片中最真实的一句台词。《出租车司机》中的崔维斯·比科尔是一个极度渴求与他人接触的角色，他想分享或模仿身边随处可见的轻松自如的人际交流，但从不参与其中。他每次试图与人沟通都一败涂地，整部影片可以看做他一次次失败的记录。他和一个姑娘约会，却带人家去看色情电影；他有意巴结一位政治候选人，结果却让对方产生了戒心；他试图和一位政府特工聊天；他想和一个雏妓做朋友，却把她吓跑了。他如此孤独，以至于当他问“你在跟谁说话？”的时候，他其实是在对镜中的自己发问。

这部马丁·斯科塞斯1976年创作的影片从来不会过时，而且越看越耐看。我已经看了几十遍，每次影片都能成功地将我带进崔维斯那充满隔阂、孤独、痛苦与愤怒的地下世界。《出租车司机》是电影史上最杰出、最有力的影片

之一，其核心就是崔维斯的绝对的孤独。或许这就是为什么尽管崔维斯·比科尔作为一个电影主人公极度缺乏亲和力，这部影片仍然让无数人产生了共鸣。我们都感到自己像崔维斯一样孤独，只是大部分人处理得比较好。

在电影界，几乎人人都知道保罗·施拉德（Paul Schrader）为《出租车司机》撰写的剧本灵感来源于约翰·福特 1956 年的影片《搜索者》。两部影片的主人公都执著于“拯救”女性，而事实上这些女性或许并不希望被拯救。他们就像俗话说的扶小老太太过马路的童子军，从不问她究竟想不想过。

在《搜索者》中，内战老兵约翰·韦恩花了多年时间寻找他被科曼奇人¹劫走的小侄女黛比（娜塔莉·伍德 [Natalie Wood] 饰），一想到黛比可能躺在一个印第安人的怀里他就心如刀绞。后来他终于找到了她，她却告诉他她如今已经和印第安人成了一家人，然后就跑了。韦恩痛感自己的侄女竟成了一个“印第安婆娘”，决定杀死她。但他终于抓住她之后却把她举起来（这个镜头十分著名），说：“我们回家吧，黛比。”换句话说，在杀死了她十五年来视作亲人的人之后，韦恩原谅了他的侄女。在影片结尾，侄女和她仍然活在世上的真正的亲人团聚了，而最后一个镜头勾勒出韦恩站在门廊里的身影，广阔的荒野再次对他发出了召唤。意味深长的是，没有一个镜头告诉我们韦恩的侄女对她所遇到的一切有什么感受。

在《出租车司机》中，崔维斯·比科尔（罗伯特·德·尼罗饰）也是一个老兵，在越南战争中留下了可怕的伤疤。他遇到了一个十二岁的妓女，名叫艾瑞丝（朱迪·福斯特 [Jodie Foster] 饰），控制她的皮条客叫斯波特（哈威·凯特尔 [Harvey Keitel] 饰），头上扎着一条印第安人的发带。崔维斯决定“拯救”艾瑞丝，为此造成了一场大屠杀，其血腥程度即使在斯科塞斯的影片中也无出其右。艾瑞丝的父母斯丁马斯夫妇给他寄来一封信和剪报，感谢他救了他们的女儿。然而，之前发生在艾瑞丝和斯波特之间的一场戏却表明她很愿意和他在一起，而她离

1 美国西南部的一支印第安人。

家出走的原因则没有得到深究。

这两部电影中隐藏的信息是一个无法融入社会、无法建立正常人际关系的男人逐渐成了一个孤僻的流浪者，他要求自己把一个纯洁的少女从她的生活中拯救出来，因为这种生活冒犯了他个人的价值观。《出租车司机》在这条主要线索之外还安排了许多小故事，都围绕着同一个主题。故事发生在大选期间，崔维斯发现候选人帕兰汀两次搭载了她的出租车，尽管他竭力做出逢迎的姿态，但我们和帕兰汀都感到什么地方不对劲。没过多久，崔维斯遇到了一位帮助帕兰汀竞选的女工作人员（斯碧尔·谢波德 [Cybill Shepherd] 饰），并在心目中把这位金发美女理想化了。他试图把她从帕兰汀的阵营中“解放”出来，结果却因为他傻乎乎地约她去看色情电影而搞砸了。对着镜子反复演练之后，他全副武装地前去刺杀帕兰汀。刺杀帕兰汀的场景就像是影片结尾部分的彩排。崔维斯遇见贝西和艾瑞丝之后的流程大致相同：先在咖啡店里友好地交谈，随后是一次失败的“约会”，随后袭击在他眼中控制着她们的男性。他先试图刺杀帕兰汀，失败之后便把枪口指向了斯波特。

影片中处处涌动着暗流，你即使无法说清也可以隐约感觉到。例如，出租车司机们聚在一起闲聊时崔维斯和另一个可能是毒贩的人交换了一个眼神，这两个长镜头暗示了他对黑人的看法。他对性的态度很暧昧，一方面他生活在色情电影的世界中，另一方面他观察到的城市里的性活动又让他厌恶。他憎恨这座充斥着“人渣”的城市。他喜欢在夜里工作，而斯科塞斯的摄影师迈克尔·查普曼 (Michael Chapman) 把他的黄色出租车变成了一条船：街上飘荡着排气管排出的蒸汽，出租车从消火栓喷出的水中驶过，崔维斯驾驶着这条船在地下世界里航行，如同冥河的摆渡人。

这部影片的风格和斯科塞斯第一部由凯特尔与德·尼罗共同出演的影片《穷街陋巷》有一定的相通之处。斯科塞斯的早期影片常用不同速率的慢镜头表现片中人物所关注的事物，这种技巧在《出租车司机》中发展得更加明显。出租车驶过曼哈顿的大街小巷时，我们看到的是正常速度的画面，而崔维斯的视角

镜头却放慢了。他看到人行道上的妓女和皮条客，而慢动作镜头告诉我们他的注意力高度集中。

慢动作对观众来说并不陌生，这种技法常常出现在浪漫场景和表现悲哀或悔恨的场景中，有时也出现在灾难来临前的场景中。但斯科塞斯却别出心裁，用慢动作来表现视角镜头中的特定主观状态。在出租车司机的餐馆里，他用特写镜头拍摄崔维斯所看到的细节景物，从而表明崔维斯的注意力不在他们的对话上，而是集中在一个可能是皮条客的黑人身上。导演最困难的任务之一就是在不用对话的情况下表现人物的内心状态，而斯科塞斯在《出租车司机》中最了不起的成就之一就是把我们带进了崔维斯·比科尔的主观视角当中。

《穷街陋巷》和《出租车司机》之间还有其他共通之处，或许不容易注意到。其中之一是俯拍镜头中常用的“牧师视角”（priest's-eye-view），斯科塞斯曾说这反映了牧师低头察看祭坛上的弥撒法器时的视角。透过崔维斯的双眼，我们看到了一个出租车调度员的桌面，看到了影院柜台上的糖果，看到了摊在床上的枪；在结尾的俯拍镜头中，摄影机似乎穿透了天花板，让我们看到了妓院里的大屠杀，如果你愿意的话可以把这一幕看做弥撒最后的献祭。此外，《穷街陋巷》中凯特尔一次次地把手指伸进蜡烛或火柴的火焰里，体验地狱的烈火；而在《出租车司机》中，德·尼罗扮演的出租车司机则把拳头伸到煤气炉的火苗上。

影片的结尾引发了大量的争论。我们看到关于崔维斯的“英雄事迹”的剪报，随后贝蒂上了他的出租车，并对他表现出崇敬的态度。这一幕是不是发生在想象之中？崔维斯究竟有没有在枪战中幸存下来？我们所看到的是不是他临死时的幻觉？这段情节能否按照表面意义理解？

我不知道这些问题有没有一个明确的答案。结尾的片段更像音乐而不是戏剧，它没有采取写实的手法，而是从一个情感的层面补足了整个故事。我们最后看到的不是屠戮，而是救赎。对于斯科塞斯影片中的许多人物而言，救赎是他们的最终目标。这些人自轻自贱、罪孽深重，在穷街陋巷中讨生活，但他们

也渴望被原谅、被崇敬。崔维斯所得到的原谅和崇敬究竟属于现实还是幻想并不重要。在整部影片中，他的精神状态一直决定着他的现实，到最后，他的心灵终于给他带来了某种安宁。

(殷宴 译)



第三个人

The Third Man, 1949

还有哪部影片的音乐比卡罗尔·里德(Carol Reed)的《第三个人》更贴切吗?配乐是由安顿·卡拉斯(Anton Karas)在齐特琴上演奏的,里德在维也纳的一家啤酒屋里第一次听到他的演出。声音很活泼,但并不欢乐,有如在黑夜中吹响的口哨。它给影片定下了基调,开始像是大学生的游戏一般,但隐藏在背后的邪恶慢慢浮出了水面。

故事由一段人声独白开始(“我从来不了解过去的维也纳,在战前……”)。这座破败的战后城市分成四个区,分别由法国、美国、英国和俄国占领,各有自己一帮多疑的官员。一个无辜的美国人跌进了阴谋的污水池里:他叫霍利·马丁斯(约瑟夫·科顿饰),是一个酗酒的廉价西部小说作者。他接受大学时期的密友哈里·莱姆的邀请来到维也纳,却恰好赶上莱姆的下葬。

莱姆怎么死的?这个问题成了推动情节的引擎,马丁斯一头扎进莱姆身后留下的黑暗中。英国方面的负责人卡洛威警官(特莱沃·霍华德[Trevor Howard]饰)直截了当地告诉他莱姆是个恶棍,并建议霍利搭下一班火车回家。但霍利在葬礼上看到了哈里的女朋友安娜(阿莉达·瓦莉[Alida Valli]饰),也

许她能提供些答案。当然，霍利爱上她了，可是他易于相信别人的美国性格与安娜的自我保护并不般配。

《第三个人》的制作者们直接经历了欧洲的分崩离析。卡罗尔·里德曾为英国军方战时的文件部门工作，编剧格雷厄姆·格林（Graham Greene）不仅写间谍故事，有时还亲自上阵扮演间谍。里德在影片的每个细节上都和他的美国制片人大卫·O. 塞尔兹尼克进行了斗争，塞尔兹尼克想在摄影棚里拍，用欢快的音乐，并让诺埃尔·科沃德（Noel Coward）演哈里·莱姆。他的电影一周之后就会被人们忘记。里德一反常规，直接去维也纳的大街上实景拍摄，我们能看到堆积成山的瓦砾旁有着巨大的弹坑，王国的废墟支撑着绝望的黑市交易。他还坚持用卡拉斯的齐特琴音乐（《第三个人》的音乐主题是1950年的最大热门之一）。

里德和他的学院奖得主摄影师罗伯特·克拉斯科（Robert Krasker）也设计了一个义无反顾、令人难忘的视觉风格。我怀疑倾斜镜头比摆正了拍的镜头还要多，它们暗示着一个已经解体的世界。有很多奇特的倾斜角度摄影。广角镜头扭曲了面孔和外景地。怪异的布光让整座城市变成了表现主义的噩梦。（伏击莱姆的那场戏里，一个卖气球的人漫步走入镜头，他的影子就像一个三层楼那么高的怪物。）《第三个人》中的维也纳几乎是电影史上最特殊、最清晰可辨的外景地，人物的动作和整座城市配合得天衣无缝。

还有那些面孔。约瑟夫·科顿坦率而天真的脸和哈里·莱姆的“朋友们”形成了对比：他们是腐化堕落的“男爵”科兹（恩斯特·多依奇 [Ernst Deutsch] 饰）、捉摸不定的温克医生（埃里希·邦多 [Erich Ponto] 饰）和鬼鬼祟祟的波佩斯库（西格弗里德·布罗伊尔 [Siegfried Breuer] 饰）。甚至那个抱着橡皮球的小孩也像个瘦小的顽童。唯一可信的面孔来自无辜的群众，比如那个看门人（保罗·霍尔拜格 [Paul Hoerbiger] 饰），他跟霍利说：“还有另一个人……第三个人……”还有夏洛威的助手佩恩中士（伯纳德·李 [Bernard Lee] 饰），他给了醉醺醺的霍利下巴一拳，然后道了歉。甚至连流亡的居民也是堕落的，讨论小组的主持人

克莱宾（威尔弗里德·海德·怀特 [Wilfrid Hyde-White] 饰）一边喋喋不休地大谈文化，一边随意地指使他的情妇走出视线、穿过大门或走上楼梯。

至于哈里·莱姆：他给了奥森·威尔斯电影史上最著名的出场和最著名的演说之一。莱姆最终现身的时候，我们几乎忘了威尔斯也在这部电影“里面”。那是一个令人难忘的段落：门口的猫叫声，一双大鞋，霍利的挑衅，窗子里射出的光线，还有拉近到莱姆脸上的镜头。他们的重逢神秘莫测，似乎在嘲弄着我们，就好像两个大学伙伴之间淘气的恶作剧。

大名鼎鼎的演说发生在一次令人不安的摩天轮之旅上，中途，莱姆打开了他们乘坐的小舱的滑动门，霍利紧张地用手臂钩住门柱。哈里想为自己寻找合理的借口：“你知道人们都说什么：在博尔吉亚家族统治的三十年里，意大利人经历了战乱、恐惧、谋杀和流血牺牲，但他们有米开朗琪罗、莱昂纳多·达·芬奇和文艺复兴。在瑞士他们情同手足——有五百年历史的民主与和平，可是他们制造了什么？布谷鸟钟。”（格林说这段话是威尔斯写的。）

电影情感的中心是霍利对安娜的迷恋，而安娜爱着哈里，无论他做了什么都心存感激。微小的细节让霍利和安娜之间的戏变得更丰富，当他们一起在哈里的公寓时，她打开一个抽屉甚至看都不看一眼——因为已经知道了里面会是什么。还有她会在不经意间把霍利叫成“哈里”。电影里的每个人都会弄错名字。霍利管卡洛威叫“卡拉翰”，温克医生一再纠正自己叫“温-克！”。哈里·莱姆墓碑上的名字也写错了。

《第三个人》里的追逐段落是另一个动作和场景完美配合的例子。哈里走投无路地逃进了城市的下水道系统，里德把段落剪辑成空旷、悠长、有回声的下水道里的追捕和莱姆大汗淋漓的面孔的特写，他东张西望的双眼飞快地搜寻着出路。据我推测维也纳的下水道里并没有光，但在视野之外的每个角落都有强光源，在人物身旁投下拉长的影子，用逆光勾勒出哈里和他身后的追逐者。

《第三个人》的最后一场戏是一声长长的、挽歌般的叹息。它差点就拍不出来了，塞尔兹尼克和格林想要一个大团圆的结局（格林本来写的是：“……

她的手挽住了他的手臂”)。里德说服了格林他是错的。电影在开始处的墓地结束，卡洛威的车带着霍利回城。他们驶过走在路边的安娜，霍利要求吉普车把他放下来。他站在一棵树下等着她走近。安娜走向他，走过他，一直走出了镜头，从没看他一眼。停了好一会之后，霍利点燃一根雪茄，然后疲惫地扔掉了火柴。约瑟夫·科顿后来回忆说，他当时以为这个场景会结束得更快一些。但里德让摄影机一直开着，直到它变成一个异乎寻常的长镜头，完美无瑕。

《第三个人》反映了战后积极乐观的美国和厌倦到骨子里的欧洲。这是一个关于成年人和孩子的故事：像卡洛威那样的成年人直接看到了莱姆罪行的恶果，而像霍利那样容易上当的孩子则相信自己的西部小说里那种过于简单的善恶。

《第三个人》就像是《卡萨布兰卡》筋疲力尽的余波。两部电影的主角都是流亡的美国人，身陷一个充满背叛欺骗和黑市阴谋的世界。两位主角都爱上了受到战争摧残的女人。但《卡萨布兰卡》沐浴在胜利的希望中，而《第三个人》已经反映出冷战时期的偏执，背叛和核弹危机。主角们都没能跟所爱在一起——但在《卡萨布兰卡》里，伊尔莎最后留在抵抗组织的领袖身边帮助他，而在《第三个人》中，安娜始终对一个恶棍忠贞不渝。尽管如此，哈里·莱姆救了安娜，救了一个面对着某种死亡的难民。霍利永远也不能理解安娜为了在战争中幸存下来做了些什么，安娜也完全没有想要告诉他的意思。

在我看过的所有电影中，这一部最完整地体现了去影院看片的浪漫。我第一次看它是在巴黎左岸的一家烟雾缭绕的小电影院里，当时天下着雨。故事讲述了存在的缺场和背叛，有种厌倦和心照不宣的意味，它灿烂夺目的风格是对电影中堕落世界的反抗。看的时候，我意识到好莱坞电影有多么像马丁斯所写的廉价西部小说：它们不过是提供了大团圆结局的幼稚公式罢了，专为被动消费的观众而量身定做。后来某天我读到他们打算重拍《第三个人》。你觉得安娜最终会对霍利投怀送抱，还是坚守着自己苦涩的厌世情绪和心里那些难以启齿的东西？

(周博群 译)

天堂里的烦恼

Trouble in Paradise, 1932

小时候我很喜欢去电影院，因为在那儿可以看到当屋子里没孩子的时候大人们都在做什么。长大之后，这一乐趣逐渐褪色了，我知道得越多，那些角色看起来就越不像是大人。恩斯特·刘别谦（Ernst Lubitsch）的《天堂里的烦恼》唤醒了我旧时的感受。它以充满想象力的、属于电影的方式，表现了几乎不可能是成年人的人——温文尔雅，愤世嫉俗，成熟世故，圆滑流畅，确定不移，一辈子的时间几乎都不足以变得如此优雅。他们在滑翔。

《天堂里的烦恼》是三个角色的喜剧，其中夹杂着配角的喜剧性穿插。赫伯特·马歇尔（Herbert Marshall）扮演了一位绅士般的珠宝窃贼，米莉亚姆·霍普金斯（Miriam Hopkins）扮演迷上他的女骗子，凯·弗兰西斯（Kay Francis）则饰演富有的女寡妇，她认为自己能买下马歇尔，但很满足于先租用他一段时间。他们生活于一个电影的世界里，在威尼斯有高雅的服装，毫无瑕疵的男仆和管家以及富丽堂皇的酒店，在巴黎有顶层豪华公寓、鸡尾酒、晚礼服、嵌入墙里的保险箱、巨大的台阶、夜总会、歌剧和珠宝，大量的珠宝。有趣的是，在一片纨绔之气中，它们看起来都那么真实。

恋爱中的三角关系是刘别谦最喜欢的情节设计。影评人格里格·S. 福勒(Greg S. Faller)注意到生于德国的导演都喜欢这么一种故事：“本质上牢固的关系暂时性地受到第三者的威胁。”这部电影里，我们从一开始就很清楚绅士窃贼加斯东·摩奈斯库(马歇尔饰)和女扒手莉莉·沃提尔(霍普金斯饰)注定要在一起——不仅因为他们相互喜欢，还因为他们所从事的行当让他们无法信任一般人。加斯东去见玛丽埃特·科莱(弗兰西斯饰)，是为了归还他偷来的钱包并索要奖赏。她被他吸引住了，而他优雅地向着她的情欲鞠躬，但表面之下隐藏着清醒的头脑：他知道两人的关系不可能长久，在某种程度上她也明白。

在这部早于海斯法典的1932年电影里，性暗示的坦白程度令人吃惊，而且我们知道，三个角色都没有把性和爱混淆起来的危险。莉莉和玛丽埃特知道她们想要什么，而加斯东知道自己有她们想要的东西。他用一张老练的俏皮话组成的面具遮住了自己对她们的感觉。

赫伯特·马歇尔给普普通通的场景添加了张力，因为他似乎在明显的情绪表达上克制住自己。拍电影的时候他42岁，虽然相貌英俊，但不算帅得惊人。他每一缕暗色的头发都贴着头皮整齐地梳向后面，略微有点驼背，看起来好像在对着他的女人鞠躬。马歇尔保持着刻意而明显的平稳步伐，他在一战中失去一条腿，于是换上了木头做的假肢，并通过练习来掩饰自己的瘸腿。掩饰工作做得十分出色，他走路的时候几乎是在浮动。

刘别谦最喜欢的合作者萨姆森·拉斐尔森(Samson Raphaelson)创作了对白，而马歇尔的表演让它们充满了滑稽和嘲讽的丰富性。他似乎知道自己正在演一部客厅喜剧(drawing room comedy)，而女演员们也配合得很好。有些对话太挑逗，几乎像是口头上的前戏。比如电影开始不久的一场戏里，加斯东偷了一些珠宝，然后回到酒店的套房为莉莉准备一个私人晚餐。他扮成一个男爵，而她扮成伯爵夫人。

“你知道，”莉莉说，“我第一次看见你的时候以为你是美国人。”

“谢谢你。”加斯东严肃地回答。



“从另一个世界来的人，整个不一样。哦！人就是会对自己的阶层感到厌倦——全是王子和伯爵和公爵和国王！每个人都谈公事。老是在推销珠宝。然后我听到你的名字，发现你也只是我们中的一员。”

“失望吗？”

“不，荣幸。非常荣幸。”

然后他们接吻。但不一会儿我们就发现他们忙着偷对方身上的东西。她偷了他的钱包，他偷了她的胸针。这就像那种输牌脱衣的游戏，随着两个窃贼身份逐渐暴露，他们也越来越兴奋。直到最后，莉莉发现自己被另一位揭穿了，于是大喊起来：“亲爱的！告诉我，告诉我关于你的一切。你是谁？”

加斯东是世界上最胆大包天的贼之一。他遇见玛丽埃特（弗朗西斯饰）是通过偷她镶钻石的钱包然后再归还。他巧妙而委婉地取得了她的信任，在唇膏和选择爱人方面给她建议（当然他读了手提包里的情书）。对话在迂回的暗示中十分大胆：

“如果我是你父亲，虽然很遗憾我不是，”他说，“而你尝试自己处理生意上的问题，那么我会打你的屁股——当然，用公事公办的方式。”

“如果你是我的秘书会怎么做？”

“也是一样。”

“那你被录用了。”

如果给这段对话加入更多的热量，就会把它变成神经喜剧。而刘别谦和他的演员们用小火慢炖的方式吊足了观众胃口。马歇尔和弗兰西斯在情意绵绵的轻声细语里玩着文字游戏——他们的玩笑已经开始。玛丽埃特既不是惯坏的富婆，也不是幼稚的受害者。她是一个有着欲望和想象力的女人，懂得利用机会。可能即使在当时，她也并不相信这个男人会言行一致。加斯东说谎的时候能在脸上保持某种笑容，让他的受害者得以瞥见这不过是一场玩笑。但玛丽埃特是个极有吸引力的女人，她的沉着和自信是魅力的重要原因之一，而加斯东即使在欺骗她的时候也挺喜欢她。

他们的第一次见面华丽地体现了所谓的“刘别谦触觉”（The Lubitsch Touch）。这个短语来自一位新闻广告员，它之所以能流传下来，可能是因为观众们感到这位导演确实有一种特殊的笔触，一种用风格来让内容脱胎换骨的方式。令人惊讶的是，在客厅喜剧不合逻辑的泡沫中，你会真的相信那些角色，并为他们的一举一动而牵肠挂肚。

恩斯特·刘别谦（1892—1947）出生于柏林，他个子不高，长相普通，喜欢嚼烟丝，讨人喜爱。十九岁的时候他就作为默片的喜剧演员登上了舞台，并于1915年开始拍摄自己的影片。他默片时期的作品经常由波拉·尼格丽（Pola Negri）担任主角，她在《杜巴里夫人》（*Passion*, 1919）中扮演了杜巴里夫人。这部电影为他们在美国挣得了名声。1923年，玛丽·皮克福德（Mary Pickford）把刘别谦带到好莱坞，他在那里迅速获得了成功。刘别谦最好的默片包括奥斯卡·王尔德的剧本《温夫人的扇子》（*Lady Windermere's Fan*, 1925）的一个版本，影评人安德鲁·萨里斯认为这部电影实际上提升了原作（“真令人难以置信”），它抛弃了王尔德那些与情节基本无关的格言警句。

刘别谦在二十年代早期到三十年代这段时间内在派拉蒙叱咤风云（有一年他成了制片厂的老板）。他用一系列的音乐喜剧迎接声音的出现，主演通常都是珍妮特·麦克唐纳（Jeannette Macdonald）。人们一般认为《天堂里的烦恼》是他的最佳作品，但也有人觉得这一头衔应该给翻拍自诺埃尔·科沃德的《爱情无计》（*Design for Living*, 1933），由加里·库珀（Gary Cooper）、弗雷德里克·马奇（Fredric March）和米莉亚姆·霍普金斯出演；或者给《妮诺契卡》（*Ninotchka*, 1939），由嘉宝（Garbo）主演，那时她已经完全是个大人了；要么给《街角的商店》（*The Shop Around the Corner*, 1940），詹姆斯·斯图尔特和玛格丽特·萨拉文（Margaret Sullavan）在其中扮演了一对闹别扭的同事，并不知道对方就是自己爱上的笔友；还有《你逃我也逃》（*To Be or Not to Be*, 1942），一部直接瞄准希特勒的喜剧片，由杰克·本尼（Jack Benny）和卡洛尔·隆巴德（Carole Lombard）主演。

由于“刘别谦触觉”是一个广告员想出来的，所以从来没有人（包括刘别谦在内）真正给它下过定义。人们一般都说这个短语指的是他流动性的摄影机。看着《天堂里的烦恼》，我更加感到演员们让喜剧性的内容有了尊严，角色们背后有种经验的分量，他们明白生活不可能永远在欢声笑语中上演。安德鲁·萨里斯试图定义这种触觉的时候，说它是“揪心的哀伤和最欢乐的片段之间的对位法”。请想想加斯东和玛丽埃特最后一次道别的方式。两人已经很清楚他爱着她，也从她那里偷东西，却依然就此开着玩笑。这是多么的美妙啊。

（周博群 译）

一条安达鲁狗

Un Chien Andalou, 1929

路易斯·布努埃尔曾说，如果有人告诉他他只能活二十年，他希望这样生活：“每天给我两小时的活动时间，剩下的二十二个小时都用来做梦——前提条件是我能记得这些梦。”梦为他的影片提供了养分。他年轻时作为一个超现实主义者在巴黎活动，年近八十才获得了成功，在这半个多世纪间，梦的逻辑常常会干扰他影片中的现实主义。这种自由赋予他的影片一种独特的品质，几乎一眼就可以辨认出来，就像阿尔弗雷德·希区柯克或是费德里科·费里尼的影片一样。

布努埃尔的第一部电影是和臭名昭著的超现实主义艺术家萨尔瓦多·达利共同创作的《一条安达鲁狗》，这部从标题到内容都毫无意义的作品至今仍是电影史上最著名的短片之一。任何一个对电影略有兴趣的人或早或晚都会看到这部影片，而且往往会看好几遍。

这部影片的创作目的是给社会带来一场革命，让人们为之震惊。评论家阿杜·基鲁（Ado Kyrou）曾写道：“有史以来第一次，一个导演不但不试图取悦每一位潜在的观众，反而竭力激起他们的敌意。”他说的是当时的情况。在今天，

这部影片的技巧已被充分吸收，甚至进入了主流，其震撼力反而淡化了。只有几个著名场景仍然令人瞠目结舌，例如割眼球的镜头，又如一个男人拖着大钢琴，而琴上还载着两个牧师和两头死驴……

我们需要记住，创作《一条安达鲁狗》的布努埃尔和达利不是我们在照片上看到的垂垂老者，而是二十多岁、年轻气盛的小伙子，当时正是“迷惘的一代”（the Lost Generation）的全盛时期，他们都陶醉在二十年代巴黎的自由氛围之中。超现实主义者和“性手枪”乐队、布努埃尔和大卫·林奇（David Lynch）、达利和达米安·赫斯特（Damien Hirst，就是那位在塑料箱里展示锯成一半的羔羊的艺术家），这些人之间的联系如今都已埋在光阴之中。布努埃尔在他的自传中写道：“尽管超现实主义并不认为自己是恐怖分子，但他们始终在和他们所鄙视的社会作斗争。当然，他们首要的武器不是枪，而是流言。”

关于《一条安达鲁狗》的流言已经成为超现实主义者的传奇之一。布努埃尔声称，影片首映时他站在银幕后面，口袋里塞满了石头，“预备出现灾难性情况时用来砸观众”。其他人并不记得石头的事，不过布努埃尔的回忆往往相当于实际生活的生动改写。据他所说，他和朋友们第一次看了前苏联导演谢尔盖·爱森斯坦的革命性影片《战舰波将金号》之后极为激动，出了影院的门就开始挖街上的石头建筑防御工事。这是真的吗？

《一条安达鲁狗》是最早的手工电影（handmade film）之一，这类电影不靠制片厂投资拍摄，由创作者自掏腰包，因此预算非常紧张，约翰·卡萨维茨的作品和今天的独立数字电影都属于这一类。布努埃尔（1900—1983）是个西班牙人，怀着成为艺术家的朦胧梦想来到巴黎，就职于电影行业。他在工作中学到了必要的知识，但由于冒犯了大导演阿贝尔·冈斯（Abel Gance）而遭到解雇，混来混去便进了超现实主义者的圈子。他在西班牙老乡达利家里住了几天，对达利讲了自己曾经做过的一个梦，梦中一片云把月亮切成了两半，“就像一枚剃刀刀片割开一只眼睛”。达利也讲起他曾经梦见一只爬满蚂蚁的手，并问布努埃尔：“我们就从这里入手拍一部电影，怎么样？”他们果然这样做了。



他们共同撰写了剧本，布努埃尔亲自执导，他向母亲借了拍摄所需的费用，只花了几天时间便完成了。

他们合写剧本的方式就是把令人震惊的画面或情节堆在一起，每一个镜头都要经过两人一致同意才能收录在影片里。“任何一个有可能引起某种合理解释的想法或画面都不采用，”布努埃尔曾回忆道，“我们必须向非理性敞开一切大门，只保留能让我们惊讶的画面，而不去寻求解释。”

在月亮的意象之后出现的是一个男人（布努埃尔）用剃刀割开女人眼睛的画面（那其实是一只牛眼，但往往被误传成猪眼），爬满蚂蚁的手之后则出现了骑自行车的异装癖者、毛茸茸的腋窝、人行道上的断手以及插着断手的小棍子；接下来是一幕具有默片风格的性侵犯场景，女人用一只网球拍保护自己，而试图强奸她的男人拖着两架钢琴，钢琴上还载着各种古怪的东西；随后又出现了两具齐胸埋在沙里的活雕像，等等。要描述这部影片就等于把片中的镜头挨个列出来，因为镜头与镜头之间根本没有连贯的情节线索。

尽管如此，我们仍然试图把一个个镜头连起来。已经有无数的分析家把弗洛伊德、马克思和荣格的公式套用在这部影片上，而布努埃尔对他们全部报以嘲笑。这部电影让我们意识到我们已经被其他的影片彻底教化，即使在毫无意义的地方也非要找出意义来。

拍摄片中一个镜头时，布努埃尔让女演员看着窗外的“随便什么东西——比如阅兵式吧”。而下一个镜头则表现异装癖者从自行车上摔下来死了。我们看到这里，必定会很自然地推测女演员看的是人行道上的尸体，我们绝不会认为她看窗外的镜头和人行道的镜头之间毫无联系，只不过偶然放在一起，因为我们对电影所知的一切不允许我们得出这种结论。同理，我们推测那个男人把钢琴（连同琴上的牧师、死驴子等等）从房间一头拖到另一头是因为那个女人用网球拍回击了他的性要求，但布努埃尔可能会说这两件事情并不相干——男人先遭到了拒绝，然后突如其来地拾起绳子开始拖钢琴，这个动作和他遭到拒绝没有任何关系。

在观看《一条安达鲁狗》的同时，我们也应该以同等的注意力反观看片的自己。我们先人为之地认定，这部影片讲的是片中人的“故事”——这些男人，这些女人，这些事件，但假如这些人并非主人公，而仅仅是模特、是受雇表现某种行动中的人的演员呢？我们知道，车展上的车并不属于指着它的泳装模特，也不是由她设计或制造的。布努埃尔或许会说，他的演员与他们身边发生的事件的关系就类似于车模与车的关系。

布努埃尔曾拍过另一部超现实主义电影，名为《黄金时代》，因被指控亵渎神明而遭禁多年。他一度就职于米高梅电影制片公司，负责监管好莱坞影片的西班牙语版本。他在墨西哥拍摄了许多部影片，其中《被遗忘的人们》(*The Young and the Damned*, 1950) 和《德·拉·科鲁兹的罪恶一生》(*The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*, 1955)¹ 等几部被视为佳作。六十一岁时，他的《比里蒂亚娜》(*Viridiana*, 1961) 在国际上获得了巨大的成功，其中模仿《最后的晚餐》² 的一幕尤其令人震惊。在接下来的十七年里，他的灵感和创造力都达到了高峰，巨作一部接一部，例如《泯灭天使》(1962)、《女仆日记》(1964)、《白日美人》(1967)、《特丽丝塔娜》(1970)、《资产阶级的审慎魅力》(*The Discreet Charm of the Bourgeoise*, 1972)、《自由的幻影》(1974) 和《朦胧的欲望》(1977)。

《一条安达鲁狗》为布努埃尔的导演生涯拉开了帷幕。从某种角度来说，他从未背叛过它。一部这样的电影相当于一剂兴奋剂，它攻击了人们看电影时无意识的老习惯，令人不安、沮丧甚至暴怒；它看似毫无目的，但我们看的大多数电影又有什么目的可言？这部影片充满了嘲讽的幽默和顽皮的冲动，仿佛有意要冒犯观众。然而，今天的大多数观众并不会感到受了冒犯，或许这意味着超现实主义者的革命胜利了。他们成功地证明了艺术（以及人生）并不需要

1 《德·拉·科鲁兹的罪恶一生》：又名《犯罪生涯》(*Ensayo de un crimen*)。

2 《最后的晚餐》：指莱昂纳多·达·芬奇的作品，是所有题材画作中最著名的一幅。

老实地服从那些不知何年何月制定的清规戒律，也证明了在一部鲜活的、没有被陈规变成木乃伊的影片中，你往窗外看时永远不知道自己会看见什么。

(殷宴 译)

《成长》系列纪录片

The “Up” Documentaries

这套纪录片的名字叫《成长》。每隔七年，英国导演迈克尔·爱普迪特就会重访一群人的生活，这项编年史工作从他们还是孩子起就开始了。就在爱普迪特与这群人聊天的时候，他的电影穿透了生命最核心的神秘，并提出与维姆·文德斯的《柏林苍穹下》相同的问题：“我为什么会是我自己而不是你？为什么会在此处而非彼处？”

这些纪录片总能打动我之处是它们对电影这一媒介天才般的甚至高贵的运用。没有哪个艺术形式可以如此出色地捕捉到眼中的神采，话里的感情以及在字句间保持沉默的思想。如果你像我一样每七年都去看《成长》，你就会开始思索一项惊人的事实：人类是唯一知道自己生活在时间中的动物。

华兹华斯写到：“孩子是人类的父亲。”在电影里完全就是如此。七岁大的小孩身上已经表现出大部分成年后的特征，无论是好还是坏。有时候也会出人意料，有个女孩在二十一岁的时候精神紧张，性格阴郁，发誓以后绝不结婚，结果在随后的电影里成了一名幸福的妻子和母亲。

请想一想尼尔，对于许多追看这套纪录片的人来说他是最引人入胜的角色。

童年时期的尼尔聪明过人，常常沉浸在自己的思绪中。七岁的时候，他说自己想当一名巴士司机，这样就能告诉乘客窗外有什么东西可看。他看见自己坐在驾驶座上，成为别人生活中的旅游向导。你觉得他长大会从事什么工作？一位老师？还是一位政客？

在后来的电影里他看起来游移不定，既不快乐也没有方向。尼尔陷入了困惑。二十八岁时，他在苏格兰的高地上无家可归，我记得他坐在自己破破烂烂的房车外布满石头的湖岸边，用孤独的眼神望着对岸。当时我觉得他不会在下部电影里出现了：他成了迷途的羔羊。可是尼尔幸存下来。三十五岁的时候，他在荒凉的设得兰群岛¹穷得叮当响，还刚刚失去了在小村子里指导庆典的工作（尽管这一工作本来就是无偿的）。他觉得如果由自己来策划，庆典会搞得更好。

在某种程度上，我并不期望他会在下一部电影中回来。但尼尔的新故事在《成长：四十二岁》的所有片子里是最鼓舞人心的，这一改变部分要归因于同系列的另一位主角布鲁斯。布鲁斯曾经上过寄宿学校，并在牛津学习数学。后来他放弃了保险业的工作而成了伦敦市中心一所学校的老师。布鲁斯看起来一直是所有主角中最快乐的。他在四十岁时结了婚。尼尔差不多也在那个时候搬到伦敦去住。他受邀参加了婚礼，并通过布鲁斯找到一份工作。而现在——呃，你会看到他生命轨迹几乎不可能的转向，我不想到时候毁了你惊讶的感觉。

有些人的生活似乎具有某种宿命的意味。托尼七岁时希望当个骑手，十四岁成了马童，二十一岁实际上已经跟最伟大的骑手莱斯特·皮格特（Lester Piggott）同场竞技了。但他琢磨着自己可能无法以骑手为业，于是开始谈论开计程车。二十八岁的他是一个心满意足的伦敦计程车司机，跟妻子和两个孩子幸福地生活在一起。他讲着自己每年在西班牙的假期，还考虑开一家酒吧。正因为他正做着自己想做的事情，所以喜欢这种生活。

貌似这就是关键：做你爱做的事。有两位主角都当了老师。尼尔的朋友布

¹ 设得兰群岛（Shetland Islands）：位于苏格兰以北约有100个岛屿的群岛。



鲁斯积极地看待去贫穷的学校教书的决定，他诉说着自己的社会主义理想，显得很快乐。另一个主角也在差不多的岗位上任教，但却把工作视为一条死胡同。你可以感觉到他们性格里根本的不同，并发现最老套的陈词滥调可能确实是有效的——凡事要多往好的一面看。让你不快乐的并不是工作本身，而是你是否想去做它。

重看二十八岁、三十五岁和四十二岁的《成长》时，我比以往更加注意到配偶们的角色。尽管在电影拍摄的过程中，现代女性主义已经发展成一股重要的力量，但这些夫妇里最终决定了两人生活条件的还是男方，女人基本上都在养小孩。有许多关于家庭分工的讨论，但在女人们的微笑和耸肩里，在她们望向远方的眼神里，我们看到了其余的信息。

有一个主角是牛津的毕业生，他在威斯康星大学找到一份教职，继续从事核聚变的研究。他同是学者的妻子背井离乡跟着他来到美国，但每两年才会迷人地提出一次回英格兰去看看，她明白自己这辈子也许只能再多见十几次家人了。谈到组建家庭，她乐观地说（在1984年）一台电脑可能会有助于自己兼顾事业和家庭责任。那位郁闷教师的妻子不想要孩子，因为孩子会限制她的选择，如果以电影里其他人的生活为基础来判断，她这么想没错。但尽管如此，我们也看到某些主角在二十一岁时对生孩子心存疑虑，后来又把他们视为掌上明珠。

因为所有的主角都是英国人，所以他们的某些品质特别容易引起美国观众的注意。其一是他们讲话都很清楚，从酒吧里三个工人阶级女孩到出身名门的最好大学的毕业生，从计程车司机到携妻子搬去澳大利亚的伦敦人，全都善于自我表达。他们说话准确，经常带着优雅和幽默。很容易让人想到美国人话里的含糊不清、凡事靠自己的陈词滥调、有关运动的隐喻和管理方面的老生常谈。

另一点很明显的是阶级差别在英国比在美国意味着更多。一个女人说她年轻的时候相信有“机会”这回事，而现在明白自己受骗了。我们感到夹在中间的人最不满足。工人阶级看起来对自己很有把握，也对他们的方言充满自信，

既现实又有幽默感。而那些幸运儿似乎也找到些有趣的观点（一个上层阶级的傻瓜二十一岁时拒绝接受二十八岁的采访——但在三十五岁却令人惊讶地成为一名东欧救助团体的员工）。而中产阶级似乎被困在那里，除非教育能释放他们，那位核物理学家在威斯康星州一个湖边休息，谈论着美国大学是如何为每一代人创造新的机会。

重看电影的时候，我比以往更加注意到乡村在英国人的生活中扮演的角色。许多主角要么住在乡下，要么会到乡下去。他们从事园艺和户外活动的时候感到非常惬意，在一次访谈里，摄影机通过随意的变焦来展示背景里主角的狗抓兔子的情景。

主角们都是很好的参与者。七岁的时候他们自告奋勇地参加了计划，现在却骑虎难下。这个系列在英国的电视台上播放，所以他们的坏名声会定期不断更新，长大变老也没用，因为摄影机一直如影随形。其中有些人说起这项计划就很哀怨，但退出的人比我们想象的要少，还有一个主角离开后又被重新接纳了。甚至孤独的尼尔——所有主角里最焦虑的人——也是自愿参加。他们接受了这样一个事实：自己已经成为一项大于自身的事业的组成部分。这些纪录片比其他任何影片更加完整地探索了如何把电影当做时间机器来使用。我感到自己就像认识这些主角一样。而且实际上，我对他们的了解的确多于日常工作中的许多同事，因为我知道他们七岁时的梦想，十四岁的希望，二十岁出头遇到的问题，还有他们的婚姻、工作、孩子甚至是外遇。

爱普迪特在《成长：四十二岁》（*42 Up*, The New Press, 16.95 美元）这本书的绪论里说，如果他重做一遍这个项目，他会选择更多的中产阶级对象（他的取样更倾向于工人阶级和上层阶级）和更多妇女。尽管如此，他有理由去选择高低两头：这一系列纪录片原来提出的问题是英国的阶级体系是否正在消亡。答案似乎是肯定的，但是消亡速度很慢。萨里斯在《纽约观察家报》（*New York Observer*）里给出了他的裁决：“在某个时候，我注意到七岁的上层阶级孩子和更自然也更可爱的较低阶层的孩子相比就像个傻瓜。但他们逐渐变得更

有趣也更自信，并超过了那些社会地位不如他们的人。真是唾手可得。唉，阶级、财富和社会地位确实有关紧要，而且没办法避免。”

十四个被访者都还没有死去，尽管已经有三个退出了这项计划（有些人在一部中退出后在下一部又回来）。迄今为止，许多人都安葬了他们的父母。在被迫回顾自己的七岁、十四岁、二十一岁、二十八岁和三十五岁的时候，他们中的大部分人貌似都对事情的发展状况感到满意。这些人都能活到四十九岁吗？《成长》系列会一直继续到无人在世吗？再一次看到这些熟悉的面孔时，我想起了自己的生活。奇特的是我在七八岁的时候是如何想在报业工作，现在又如何如愿以偿。任何一个看这些纪录片的人都经历了相似的反省过程。我为什么会是我自己而不是你？为什么会在此处而非彼处？

（周博群 译）

迷魂记

Vertigo, 1958

“他训练过你吗？他让你预演过吗？他教过你怎么说、怎么做吗？”

在阿尔弗雷德·希区柯克的《迷魂记》的结尾，一个受伤的男人从心底发出了这样的嘶吼。此时，我们已经完全站到了他的一边。乍看之下，影片讲的是一个男人爱上了一个不存在的女人，真相大白之后由爱生恨，对假扮他梦中人的女人发出了怒吼。然而，这个故事远不是这么简单。女人在现实中爱上了男人，因此在欺骗他的同时，她也欺骗了自己。而男人由于对梦中人念念不忘，最终不但没能寻回梦想，连眼前的人也失去了。

影片丰富的内涵背后还隐藏着一层更深的意义。众所周知，阿尔弗雷德·希区柯克是一位控制欲极强的导演，对于女性尤其如此。他影片中的女演员总是反映出同样的特点：她们都有一头金发，都是遥不可及的冰山美人；她们的服装都是时尚与恋物情结的微妙的结合体，如同枷锁一般束缚着她们的身体；她们魅惑男人，而被她们所魅的男人往往具有生理上或心理上的缺陷。此外，希区柯克电影中的每一个女人或迟或早都会遭到羞辱。

《迷魂记》不但是希区柯克最杰出的影片之一，也是他最具自白性的一部作品。影片直面希区柯克艺术中的主导性题材，展现了他对女性的利用、恐惧和操控。片中的斯科蒂（詹姆斯·斯图尔特饰）就是希区柯克本人的化身。这个男人具有生理和心理上的双重弱点（背部有毛病，恐高），他疯狂地爱上了一个女性的幻影，而这个女性正是标准的“希区柯克女郎”。因为无法得到他心目中的完美女性，他便找了另一个女人，不遗余力地改造她、打扮她、训练她，改变她的妆容和发型，直到她的外表和他所渴望的女人一模一样。他对他手中的陶丕本身毫不关心，他很乐意将她作为牺牲品，奉献给他的梦想。

但是，我们不难猜到，他竭力改造的女人和他所渴望的女人其实是同一个人。她名叫朱迪（金·诺瓦克 [Kim Novak] 饰），受聘扮演梦幻女郎“玛德琳娜”，协助她的雇主完成一桩杀人阴谋。斯科蒂起初对这桩阴谋丝毫没有察觉，后来发觉自己受了骗，怒不可遏，于是喊出了开头那段话：“他训练过你吗？……”每一个字都像一把刀插在他的心里，因为这段话道出了残酷的真相：他以为他为自己塑造了一个完美的女人，事实上她却是由另一个男人所塑造的。那个男人不但夺走了斯科蒂的女人，更夺走了斯科蒂的梦想。

《迷魂记》最核心的道德矛盾就来源于此。说到底，另一个男人（加文，汤姆·海尔默 [Tom Helmore] 饰）对这个女人所做的事只不过是斯科蒂也想做的而已。在这一过程中，现实中的女人——朱迪背叛了加文，将她的心转移到了斯科蒂身上。到最后，她扮演玛德琳娜已不是为了钱，而是为了爱所做的牺牲。

种种情感如千头万绪交织在一起，在同一个镜头中达到了高潮，造就了希区柯克所有影片中最经典的一幕。退休的旧金山侦探斯科蒂受加文之托跟踪玛德琳娜，不由自主地迷上了她，而玛德琳娜竟突然身亡。后来，斯科特偶然遇到了朱迪，她面貌酷似玛德琳娜，但较为世俗，不像玛德琳娜那么高雅精致。斯科蒂当然没有意识到，朱迪与玛德琳娜实际上是同一个女人。他开始以一种畸形的的方式追求她，而她逐渐对他产生了同情与关心，因此，当他要她将自己改造成玛德琳娜的时候，她答应了。她再一次扮演了同一个角色。



片中最出彩的一幕发生在一间昏暗的旅馆房间里，唯一的光线来自窗外的霓虹灯。朱迪应约前来，但斯科蒂并不满意，因为她的外表不够像玛德琳娜。他想让她穿上和玛德琳娜一模一样的套装，梳一模一样的头发。他的眼睛里燃烧着狂热而执著的火焰。朱迪意识到，斯科蒂对她本人完全无动于衷，他仅仅把她视为一件物品。但因为爱他，她接受了他的冷漠。她躲进卫生间重施脂粉，随后打开房门走了出来。一团绿色的烟雾裹在她的身体周围，她迎面走向斯科蒂的时候就仿佛从雾中现身。这团雾气看似是窗外的霓虹灯造成的，实际上是特意打造的梦幻效果。

诺瓦克的脸上写满了痛苦，也写满了取悦对方的希望；而斯图尔特的脸则反映出强烈的欲望，以及控制欲得到满足的快感。当希区柯克将镜头在两人的脸部间反复切换时，我们不由得心如刀割：他们都是一个虚构形象的奴隶，而编织这个形象的男人——加文此时根本不在场，他创造玛德琳娜仅仅是为了逃脱谋杀妻子的罪名。

当斯科蒂拥抱“玛德琳娜”时，就连画面背景也发生了变化，两人身后出现的不再是他们现实中所处的房间，而是斯科蒂主观回忆中的影像。伯纳德·赫尔曼所作的背景音乐响起，仿佛在倾诉一种无法摆脱而又无法疏解的渴望之情。摄影机镜头围绕着他们绝望地旋转，如同斯科蒂噩梦中反复出现的转轮，直至观众在晕眩中感到人类的种种欲望终究徒劳，无论我们如何强求，生活终究无法给予我们幸福。这个镜头无论在精神层面、艺术层面还是技术层面都极为丰富，或许这是阿尔弗雷德·希区柯克在他的整个艺术生涯中唯一一次充分展示自我，展示他全部的激情与悲哀。（梦中的女人名叫玛德琳娜，恰好也是一种法式饼干的名称；在普鲁斯特的笔下，正是玛德琳娜饼干唤起了儿时的失落与渴望的回忆。这仅仅是巧合吗？）

阿尔弗雷德·希区柯克将恐惧、负疚、欲望等等人所共有的情感放在普普通通的角色身上，并充分运用画面而非文字将其发展到高潮。凭空遭到指控的无辜者是他最常用的角色，这样一个角色能够在观众心中唤起深刻的认同感，

远远超过如今的动作片中那些肤浅的超级英雄。

希区柯克的影片有两个特点，一是使用引人注目的意象，二是将主要意象放置在暧昧的背景中，这两大法宝成就了他卓越的视觉风格。在《迷魂记》中，他就以明白无误的影像表现了詹姆斯·斯图尔特的恐高症。影片开头的一个镜头就是他摇摇欲坠地抓着梯子¹，朝下面的街道望去。随后，一组闪回镜头表明了他退出警察队伍的原因。在教会钟楼上，他吓得魂飞魄散，为了表现他的视角，希区柯克使用一个钟塔的内部模型进行拍摄，在镜头焦距拉近的同时将摄影机移远，从而创造出墙壁既像在逼近又像在后退的效果，这种矛盾的空间感极具噩梦气氛。这个镜头是希区柯克的独创，如今已成为电影史上的经典之作。另一方面，希区柯克运用较为隐蔽的手法将“下落”的概念巧妙地隐藏在影片中，也值得我们注意。斯科蒂驾车时总是从旧金山的高处往低处开，从来不从低处往高处开，此外，他名副其实地“坠入”了爱河，也暗含着“下落”之意。

《迷魂记》之所以能成为一部伟大的电影还有一个原因，很少有人提及。从我们得知事情真相的那一刻起，影片的重心就有一半转移到了朱迪身上，她的痛苦、她的失落、她所处的困境都得到了展现。希区柯克极其高明地操纵着故事的发展，当两个人物爬上教会的钟塔时，我们对他们两人都产生了认同感，同时为他们两人而担忧，从某种角度来说朱迪甚至比斯科蒂更加无辜。

1996年《迷魂记》修复版发行之后，金·诺瓦克向我谈起了当年拍摄这部影片的经历：“希区柯克给我的指导极其精确，怎么动、站在哪里都有明确规定。我觉得某些镜头里能看出我在抵制他的命令，在坚持自我。我觉得自己的表演有一点即将爆发的感觉，仿佛在暗示我不会一味逆来顺受——我就在这里，我就是我。”

观看《迷魂记》的时候，要注意避免像斯科蒂一样把诺瓦克扮演的朱迪视为一件物品。事实上，朱迪是希区柯克所有作品中最令人同情的女性角色之一。

1 原文如此，但在影片中斯图尔特抓的不是梯子，是房檐下的排水槽。

在一部又一部的影片中，希区柯克乐此不疲地蹂躏他所创造的女性角色，侮辱她们的身心，破坏她们的发型与服装，仿佛借此鞭答他自己的恋物癖。他对故事中的女性受害者向来毫不怜惜，而《迷魂记》中的朱迪却几乎得到了他的同情，可以算是一个罕见的例子。影片最初上映时，曾有人指责诺瓦克将这个角色演绎得太僵硬，但她所做的判断是正确的。如果你正承受着难以忍受的痛苦，你会怎样行动、怎样说话？想想这个问题，然后再看看朱迪，你就会找到答案。

(殷宴 译)

日落黄沙

The Wild Bunch, 1969

我们全都梦想着自己重新变成一个孩子，甚至包括我们当中最坏的那些。也许所有人里最坏的那些也是一样。

在《日落黄沙》开始不久的一场戏里，一帮人骑着马进入小镇，中途路团聚在一起兴奋地玩着游戏的孩子。这些小孩逮到几只蝎子并看着蚂蚁折磨它们。团伙的首领派克（威廉·霍顿饰）和一个孩子短暂地对视了一下。在后来的电影中，墨西哥的叛军抓住了团伙成员之一安吉尔，用当地人第一次见到的汽车拖着在营地广场里开来开去。孩子们笑哈哈地跟在车后面跑。电影快结束的时候，派克被一个拿着枪的小男孩射死了。

此处传达的信息并不微妙，不过那时萨姆·佩金帕（Sam Peckinpah）也不是一个以微妙见长的导演，他更喜欢在小处使用大胆的画面。暴力的外衣正在从派克及其团伙那样的老一辈行家那里溜走，他们都遵照一定的准则来行动。而接手的新一代学会了在使用机器杀人的时候更加无动于衷，就好像这是一场游戏。

电影发生于1913年第一次世界大战前夕。“我们必须开始想想枪以外的东

西，”这伙人中的一个说道，“那些日子正在迅速离我们远去。”另一个看着新奇的汽车时说：“据说他们会把这玩意儿用于战争。”在他极度个人化的参照系里，这场战争不会有什么意义，他对自己的队伍忠心耿耿，也感到那个属于他的时代行将结束。

录像版的《日落黄沙》恢复到最初的144分钟片长，包括了电影在1969年全球首映以来并不常见的几场戏。其中大部分是对派克早期生活细节的补充，包括他背叛桑顿（罗伯特·瑞恩 [Robert Ryan] 饰）的负罪感。桑顿原本跟他是一伙的，但现在带领着一队赏金猎人追捕他们。若没有这几场戏，电影看起来更空虚也更有存在主义色彩，就好像派克和他的手下到达旅程的终点后只求一死。但加进去之后，派克的行为就有了更加清楚的动机：他对自己和自己所扮演的角色感到不确定。

我在1969年的全球首映看了原始版本，当时公费巡回宣传正处于鼎盛时期，华纳兄弟公司在巴哈马群岛为450名影评人和记者放映了五部新片。那个地方是开派对的，而不适合用来放映当时最具争议的影片之一——像《低俗小说》一样受到热烈的称赞和同样热烈的谴责。在首映次日早晨的记者招待会上，霍顿和佩金帕躲在墨镜后面皱紧了眉头，有传言说霍顿看了这部电影后惊呆了。在《读者文摘》(Reader's Digest)的一个记者起身问“为什么要拍这种电影？”之后，我站起来称它是一部杰作，无论当时还是现在，我都感到《日落黄沙》是现代电影伟大的代表性瞬间。

但许多年来没有人看过144分钟的版本。它遭到删剪并非因为暴力（剪掉的只有安静的戏份），而是因为如此长度没法在一个晚上放映三次。《日落黄沙》很成功，但人们把它解读成一场对不可抗拒的、毫无理性的暴力庆典，看一看未删剪版吧，然后你就能更加明白佩金帕的意图。

电影首先和饱经沧桑的老男人有关。霍顿和与他一起的男演员们（欧内斯特·博尔格尼 [Ernest Borgnine]、沃伦·奥茨 [Warren Oates]、埃德蒙·奥布莱恩 [Edmund O'Brien]、本·约翰逊 [Ben Johnson] 和了不起的罗伯特·瑞恩）看



上去满脸皱纹，一副无比厌倦的表情。多年来他们一直以犯罪为生，而尽管瑞恩现在受雇于合法的一方，他所面对的也只是抓不住霍顿帮就重回监狱的威胁。铁路局的大亨提供给他手下既善变又不可靠，他们不理解霍顿帮的行为准则。

这种准则是什么？它不怎么令人愉快。其内容是你要和朋友站在一起来对抗这个世界，你要从银行、铁路和其他放钱的地方费劲地抢来犯罪的生涯，还有尽管你不会毫无必要地向平民开火，也不能让他们挡着你的道。

电影里两个伟大的暴力场面牵扯到许多平民。其中之一是开头那场失败的银行抢劫，另一个出现在结尾处，派克看着安吉尔被拖在汽车后面穿过广场，并说：“老天，我讨厌看这个。”后来他走进一家妓院，对大伙说“我们走”，每个人都明白他的意思。他们出了门，开始与全副武装的叛军进行自杀式的对抗。这两个段落里有许多旁观者被杀了（霍顿帮里的一个人从他的靴子上弄掉一块女人裙子的碎片），但也有廉价的感伤情绪，比如说派克把金币给了一个带着孩子的妓女，然后走出门去面对死亡。

在动作段落之间（其中也包括一场著名的戏，大桥在还没上桥的部队面前被炸毁），佩金帕有时间来营造他在大多数影片里赞美过的男人间的友谊。他影片里的男人开枪，做爱，饮酒和骑马。在安静的片刻里有火光、吉他伴奏的悲伤歌谣和温柔的妓女，就像霍顿帮的真实世界里并不存在的白日梦。这种电影今天已经拍不出来了，但它用充满诗意的方式代表着自己那一套悲伤而空虚的价值观。

隐藏在《日落黄沙》的动作戏之下的暗流就是这一切都毫无意义。第一场银行抢劫得到的不过是一袋子铁垫圈——“价值一美元的钢圈”。劫火车的计划安排得很好，但霍顿帮不能守着自己的战利品。结尾处流血事件发生后，罗伯特·瑞恩的角色在营地的大门外坐了好几个小时，只是为了思考，还有决定性的事件：一个新的团伙组织起来，去寻找还有什么剩下来的事情可做。瑞恩带着扭曲的笑容站起来加入了他们。对于有他这样背景的人来说，没有什么别的事情能做了。

看着《日落黄沙》的修复版就像最终理解了这部影片。之前失踪的片段让角色们更加有血有肉。一切都在那儿了：为什么派克会瘸腿，派克和桑顿之间有什么样的往事，为什么派克看起来受到自己想法和回忆的折磨。现在，当我们看着瑞恩扮演的桑顿坐在大门外思考的时候，我们知道他想起了什么。在这个世界上它制造了所有的不同。

影片的摄影师吕西安·巴拉德（Lucien Ballard）把电影拍成干枯的红色、金色、棕色和阴影。剪辑师洛·朗巴多（Lou Lombardo）用慢动作延长了暴力场景，把它们变成对其本身的沉思。每个演员都完美地分到他能胜任的角色，甚至那些小角色也不需要任何解释。佩金帕可能认同了狂放不羁的霍顿帮。他就像他们一样地过时、暴力、嗜酒成性而又不能适应周遭的环境，也有自己的一套行为准则。他们都无法轻易融入一个有着汽车和好莱坞制片厂的新世界。

萨姆·佩金帕（1925—1984）是二战中的海军陆战队员，他在好莱坞动作片导演唐·西格尔（Don Siegel）的手下做过学徒，没有人比他更擅长把传统西部片带入当今这个讽刺性时代的阴霾中。他是个离经叛道的人，和制片厂起过冲突，经常喝得醉醺醺的，甚至跟他的演员打架。但在《日落黄沙》和《惊天动地抢人头》（*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974）里，他实现了西部神话和存在主义英雄的融合。我见过他两次，一次在《比利小子》（*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973）的片场，另一次在他巡回宣传《惊天动地抢人头》时的酒店房间里（无论在当时还是现在，《惊天动地抢人头》都没有获得它应得的伟大影片的赞誉）。每一次他看起来都有些紧张，让我觉得他处于无法控制的不安当中。他明显喝醉了（在墨西哥的片场，他坐在太阳底下的椅子上，躲在遮阳伞、帽子和墨镜的保护下，向他的副导演下达指令）。我不能假装知道他在想什么，但看着这些电影，我猜想它们代表了一个持续的寓言，关于一个行家面对着职业和个人的痛苦去做他最拿手的事情。毫无疑问，这就是《日落黄沙》的主题。

（周博群 译）



柏林苍穹下

Wings of Desire, 1987

《柏林苍穹下》里的天使并不只是被派到地球照看人类的守护天使。他们是见证人，而且已经观察了很长的一段时间——自从开天辟地以来。他们站在柏林一个混凝土修筑的河岸上，回想起史前的河流花了很久才找到它的河床。他们还记得冰川的融化。天使反映出上帝的孤独，他创造了一切，却没人看见他做了什么，天使的任务就是去看。

在维姆·文德斯电影里，他们无形地穿过分成两半的柏林，看着，听着，交换着意见。他们经常站在高高的地方——一尊英雄塑像的肩膀，建筑物的楼顶——但有时也下到地面去安慰事故的受害人，或把手放在考虑自杀年轻人的肩膀上。他们不能直接改变事情（年轻人还是自杀了），但也许能去暗示希望的可能性，去让我们感到自己并不孤独。

电影唤起了白日梦、挽歌和冥想般的气氛。它没有冒失的冲入情节，而是有片中天使那样的耐心。它表明了去观察而不参与一切会是什么样子。我们追随着两位天使的脚步：达米埃尔（布鲁诺·冈茨 [Bruno Ganz] 饰）和卡西埃尔（奥托·桑德 [Otto Sander] 饰）。他们倾听过去的大屠杀受害人的思绪，倾听为

孩子而担心的父母，有轨电车上的乘客以及路上的行人，这就像拨动转盘之后听到许多广播节目断断续续的声音。他们在笔记里记下了想挣够钱去南边的妓女，还有害怕会在月圆之夜摔下来的空中杂技演员。

你被诱入了《柏林苍穹下》的魔法中。文德斯1987年拍摄了这部电影，他和德国剧作家彼得·汉特克（Peter Handke）一起合作了剧本。影片发展得很慢，但你却不会失去耐心。因其没有可供谈论的情节，所以你不会急着想看到它步入下一个可以预料的阶段。这部电影关系到的是存在（being）而非行为（doing）。随后，当天使达米埃尔决定成为人类后，它跌入了行为的世界。

他爱上了荡秋千的演员，每晚都到简陋的小马戏棚去，而她就在中间的马戏池上方表演。达米埃尔被她的疑惑和脆弱打动了。他跟另一个天使卡西埃尔谈论有感觉是一种什么感觉：能去感受一只小猫，或者手指在报纸上沾了墨水。他跟被观察的人类之一产生了某种心灵感应，那是个美国电影演员，由彼得·佛克（Peter Falk）扮演他自己。佛克告诉他：“我看不见你，但我知道你就在那儿。”佛克怎么感受到他的存在？有时候孩子能看见天使，但大人们应该失去这种能力。

这些问题在好莱坞的新电影《天使之城》（*City of Angels*, 1998）里都得到了清楚的答案，这部电影是《柏林苍穹下》的重拍版，把原版里仅仅暗示出来的东西讲得一清二楚。看了新版（尼古拉斯·凯奇饰演天使，梅格·瑞恩饰演女人，这回她成了心脏外科医生而非杂技演员）之后，我回头又看了一遍《柏林苍穹下》。它提醒了我电影可以奏响的不同音符。《天使之城》是一部制作精良的浪漫喜剧，我看得挺开心，但它完全停留在银幕上，并且对此心满意足。《柏林苍穹下》并没有用流畅的剧情来缓解其张力。它创造了一种气氛，令我们感到悲伤，渴望，与世隔绝，以及地球生命的转瞬即逝。如果人类是唯一知道自己活在时间里的动物，这部电影正是关于我们所知道的东西。

《柏林苍穹下》是一部美丽的电影。摄影师是传奇般的亨利·阿勒冈（Henri Alekan），他让角色毫无重量地漂浮在谷克多的《美女与野兽》里（电影里的马

戏团就是以他命名的)。阿勒冈用某种略微偏蓝的单色去呈现天使的主观镜头。当他通过人类的眼睛看时，就拍成彩色。他的摄影机飘过城市上空，滑下飞机的过道，似乎摆脱了重力的约束。它不会强行介入，而只是观察。当天使跟着秋千演员进入一家摇滚俱乐部时，影片并没有采用更快的剪辑节奏，而是保持着超然的态度。评论家布莱恩特·弗雷泽（Bryant Frazer）发现另一位天使卡西埃尔“靠着墙闭上了眼睛，舞台的灯光让他的身体在地面上投下三个不同的影子。它们交替变换着位置和色彩，就好像我们正看着卡西埃尔的本质在眼前解体”。

布鲁诺·冈茨有一副适合扮演天使的面孔。他长相普通，神情坦率，看着很舒服，并没有帅得令人难以置信。他像个从太初以来就一直在观察的生命那样，凡事不作太多反应。他已经全都看过了，而现在想要的是感受。冈茨扮演的天使跟另一个说：“我就要一头扎进去了。”他将下降到时间、疾病、痛苦和死亡中去，因为他同时能够触摸，能够闻到气味，还能成为事物的一部分。他想要的一切都在黎明时分一个户外的小卖部旁得到了总结。彼得·佛克告诉他：“抽根烟，喝杯咖啡——如果你两件事一块儿做，那真是棒极了。或者画画也行，如果你的手冷就搓一搓。”大街上的孩子管佛克叫“克伦博”。这位克伦博穿着他脏兮兮的雨衣走进人们的生活，站在一旁观察，并最终问一些问题。而穿着黑大衣的天使也做着同样的事情，尽管他们的问题很难被听到。

文德斯是一个野心勃勃的导演，实验着拍电影的方式。我不认为他1992年的电影《直到世界尽头》（*Until the End of the World*）是成功之作，但很欣赏他在一个即兴了五个月的故事里跟着一对恋人穿过二十个城市、七个国家和四片大陆的勇气。文德斯的《公路之王》（*Kings of the Road*, 1974）是一场三个小时的征途，两个男人在东西德的边境上驾驶着大众牌巴士漫无目的地乱逛。他们相互坦白，分享着对事物的理解，并发现自己既不能跟女人一起生活，也

离不开她们。这部电影就像是守约者¹ (Promise Keepers) 的知识分子形而上学版。他的《德州巴黎》(Paris, Texas, 1978) 是现代重拍版的《搜索者》(The Searchers, 1956), 一个由哈里·迪恩·斯坦顿 (Harry Dean Stanton) 扮演的离群索居者试图追寻一个失去的女人, 他的周围是一片似乎把人孤立起来的风景。

文德斯就像其他拍较长电影的导演那样并非完美主义者。出于某些对他而言比完美更重要的隐晦原因, 他会把完美主义者倾向于去掉的东西包括进来。考虑一下这个例子, 秋千演员 (索维格·多玛丁 [Solveig Dommartin] 饰) 在小卖部遇到了彼得·佛克。她的表演几乎显得傻气, 就像一个女演员兴奋地在大街上遇到了电视里见过的明星。这场戏的现实感被她说话的语调和肢体语言给破坏了。两人都好像在进行一次准备不足的即兴发挥。就电影狭窄的目的而言, 他们可能会把这场戏“弄糟”, 但它有自己本身的活力吗? 有的, 它的瑕疵也正在于此。电影是时间里的片刻, 而我很高兴能拥有这个片刻。

喜欢《柏林苍穹下》的影评人会因此而受到指责, 因为它深奥难懂。“什么也没发生, 但却拍了两个小时, 还有一大堆复杂的象征,” 一个网络评论员彼得·凡·德·林登 (Peter van der Linden) 抱怨说。一旦时机成熟, 他也许会重看这部电影并发现有惊人的事情发生, 而且象征可以仅仅通过显而易见来起作用。对我来说, 它就像一段音乐或一块风景, 在我脑中清出一块空间, 让我能在里面思考问题。其中的某些问题电影里也提到了: “我为什么是我自己而不是你? 为什么在此处而非彼处? 时间何时开始? 空间于何处结束?”

(周博群 译)

1 一个专门发展男性会员的基督教组织。

绿野仙踪

The Wizard of Oz, 1939

当我还是个孩子的时候，根本不会注意一部电影是彩色还是黑白。电影的神秘力量已经够大的了，即使选择拍成黑白那也随它们的便。直到第一次看了《绿野仙踪》，看到多萝茜被龙卷风从堪萨斯吹到奥兹的时候，我才明确地意识到黑白和彩色的对比。我当时对此作何感想？它看起来合情合理。

在1939年电影拍出来那会，由黑白切换到彩色会激起特别的共鸣。当时几乎所有的电影都是黑白的，生产商会给一台笨重的新式彩色摄影机配备一个“调色顾问 (Technicolor consultant)”，这个人会站在摄影师的旁边，指手画脚地建议使用更多的光。《绿野仙踪》拍成了彩色片可能会被特别指出来，因为这部电影是米高梅公司对迪斯尼的回应，后者的彩色动画长片先驱《白雪公主和七个小矮人》(Snow White and the Seven Dwarfs, 1937) 刚刚获得了巨大的成功。

如果《绿野仙踪》用一种方式开始，却用另一种方式继续，那也是制片过程的历史。原来的导演理查德·索尔普 (Richard Thorpe) 十二天之后就被炒了鱿鱼。乔治·库克 (George Cukor) 来填补了三天的空缺，在此期间他让朱迪·嘉兰 (Judy Garland) 去掉假发和化妆，随后维克多·弗莱明 (Victor Fleming)

又取代了他的位置。弗莱明去《飘》剧组的时候，金·维多拍了一些矮人国（Munchkin）的段落和堪萨斯的戏。

选角方面也有变化，一开始扮演铁皮人的巴迪·伊布森（Buddy Ebsen）对脸上的银粉有过敏反应，于是杰克·哈利取而代之（Jack Haley）。许多录下来的音乐从未被使用。玛格丽特·汉密尔顿（Margaret Hamilton，饰演西方的邪恶巫婆）在一阵烟雾中消失的时候被严重烧伤了。甚至小狗多多也被剧组的一个工作人员踩伤，不得不休息了两个星期。

我觉得，我们会研究所有这些细节，是因为《绿野仙踪》在我们的想象里占据了一大片空间。它看起来具有某种其他影片所没有的真实感和重要性。为什么会这样？是不是因为我们第一次看的时候还很小？或者仅仅因为这部电影很了不起？还是因为它代表了某种隐秘的普遍性，某种原型或内心深处的神话？

我倾向于第三种可能。《绿野仙踪》中的元素有力地弥补了许多小孩心中的空白。对于某个年龄段的孩子来说，家就是一切，是世界的中心。但他们隐约觉得彩虹之上可能有一片广阔的天地，既令人心驰神往又令人害怕。有种恐惧深深扎根于孩子的内心，他感到各种事情可能会串通起来把他从安全的家中拐走，扔到一片陌生的土地上。他希望在那里找到什么呢？新的朋友呀，可以给他提建议，也可以保护他。当然不能忘了还有多多。孩子们和宠物之间有种强烈的依存关系，一旦走丢，他们会假设宠物也跟自己形影不离。

这种深刻而普遍的魅力解释了为什么背景各不相同的人都在记忆里给《绿野仙踪》留有一席之地。在孟买长大的萨尔曼·拉什迪¹还记得在十岁时看了这部电影，而它“使我成了一名作家”。特里·麦克米兰²是生活在密歇根北部的非洲裔美国人，她说自己“在没有人有空听多萝茜说话的时候完全认同了她的角色”。拉什迪写到，电影的“感染力来自大人的不称职（甚至包括那些好的大

1 Salman Rushdie, 1947—：出生于印度，在英国长大的作家，著有《撒旦诗篇》。

2 Terry McMillan, 1951—：非洲裔美国作家，著有《当老牛碰上嫩草》。



人)，以及他们的缺陷如何迫使孩子们掌握自己的命运”。麦克米兰学到了勇气，学到了“即使害怕，也要顺着自己原先的出发点继续前进”。

他们说出了成长的关键：终有一天孩子不再是孩子，不能再回家；终有一天大人也没法再伸出援手，因为孩子已经长大成人，必须独自面对生活的挑战。但你仍然可以寻求朋友的帮助。即使是奥兹的大魔法师也只是一个人，也面临着他自己的问题。

表面上，《绿野仙踪》只是融合了出色的喜剧、音乐、特效和兴奋点。但之所以六十年后还会重看，是因为隐藏在表面之下的故事直接触动了我们童年时期内心深处的不安，既扰乱了心神又带来了安慰。之所以长大之后还会喜欢，是因为它提醒了我们过去的一段人生旅程。正因如此，家长们迟早都会建议自己的孩子去看《绿野仙踪》。

我估计朱迪·嘉兰的童年并不快乐（有传闻说米高梅的庸医们早上让她快马加鞭地拍戏，一天结束之后就塞镇静剂给她吃）。但她是一个光彩照人的演员，演小多萝茜的时候几乎才17岁。她对这部影片至关重要，因为她在每一处的语气都透着脆弱和悲伤。一个大大咧咧的童星（比如说，小埃塞尔·梅尔曼 [Ethel Merman]）可能会摆出一副大无畏的架势，从而给电影带来毁灭性的影响。嘉兰的面相有种颤颤巍巍的不确定感，有种充满渴望的神情。当她希望麻烦可以像柠檬糖那样溶化的时候，你会相信她真的有麻烦。

她在黄砖路上遇见的朋友们（铁皮人、稻草人和胆小的狮子）反映出孩子们藏在心里的担忧。我们是真实的吗？我们丑陋而愚蠢吗？我们足够勇敢吗？在帮助他们的过程中，多萝茜也在帮助自己，就像一个小孩为了在更小的孩子面前逞强而克服了自己的恐惧。

《绿野仙踪》的演员们（杰克·哈利、雷·博格 [Ray Bolger]、伯特·拉尔 [Bert Lahr]）都来自歌舞杂耍秀（vaudeville）和时事喜剧（revue comedy）的传统，他们的表演毫不矫揉造作。这可能要归功于没人意识到自己在参与一部伟大的影片。在许多场戏中，他们看起来都轻松自在，就像是在闹着玩。L. 弗

兰克·鲍姆 (L. Frank Baum) 的书之前也被拍成过电影 (奥利弗·哈代 [Oliver Hardy] 在 1925 年版中扮演了铁皮人)。这个版本尽管雄心勃勃, 却因制片厂同时也在准备《飘》而笼罩在后者的阴影之下。拍片的时候嘉兰已经是个明星了, 但还不算巨星——这一头衔得等到四十年代,《绿野仙踪》对此多少作了点贡献。

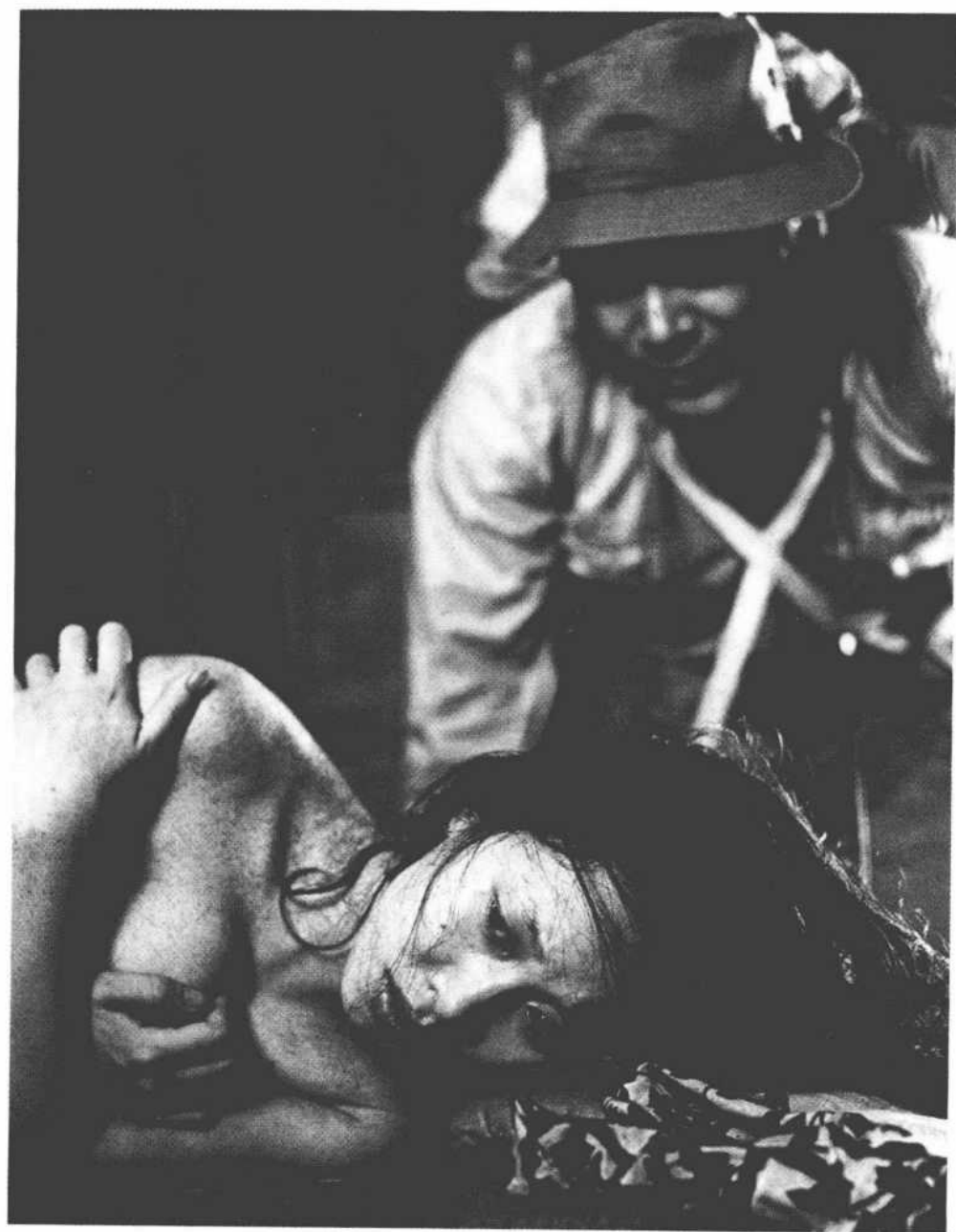
电影的特效美不胜收, 但已经属于旧时的好莱坞了。你甚至不用看得很仔细, 就能发现实景和画出的背景之间的交界线在哪。现代特效能表现想象中的场景“实际上”看起来是什么样, 而当时的特效只能表现它们“想象中”的样子。一条更大的黄砖路未必就更好, 重拍版的《新绿野仙踪》(The Wiz, 1978) 就是证明。

电影把梦境作为一种叙事手段明显对小观众有很大的吸引力。多萝茜正面临失去多多的危险, 她在路上碰到了有趣的马维尔教授 (弗兰克·摩根 [Frank Morgan] 饰)。农场的三个工人是她的好朋友 (博格、哈利和拉尔饰)。不一会刮起了可怕的龙卷风。(当时吓到我的是那些在空中飘过的东西——之后好几个月里, 我都会梦到坐在卧室的小桌边不停地打转, 班上的同学不做声地从我身边飞过去。) 接下来就是魔法般的颜色转换, 多萝茜重新碰到了同样的角色, 所以我们知道这全是一个梦, 但也不尽然。

在奥兹的大人们有好也有坏——既有东边和西边的邪恶女巫, 也有善良的女巫葛琳达。多萝茜本来需要朋友的帮助, 结果却必须帮助他们 (他们唱“只要我能有个大脑”, 或是心脏和胆量)。最后一行人来到了翡翠城, 遇到另一次梦幻般的经历, 他们碰到的每个人看起来都隐隐约约的相似 (因为都是摩根演的)。大魔法师派给他们一个任务, 去把邪恶女巫的扫帚带回来。另外, 那双红色高跟鞋最终成了多萝茜回到堪萨斯的关键。这并非无关紧要, 因为那是一双大人的鞋。

电影的结尾总让我伤感。多萝茜回到了堪萨斯, 但色彩都消失了, 魔幻的朋友们也回到了平庸的日常现实中。年轻的特里·麦克米兰觉得“困在奥兹也并不是那么糟糕”, 他对多萝茜在堪萨斯的生活不甚满意。“奥兹可比堪萨斯的农场强。”

(周博群 译)



砂之女

Woman in the Dunes, 1964

“我喜欢住在当地人家里。”男人边说着边接受了盛情的邀请。他刚才一直在日本偏僻的沙漠地区收集昆虫，现在已经错过了最后一班回城的公交。村民们带他去沙坑底部的一座房子，他沿着绳梯攀爬而下，跟住在房子里的女人过了一晚。女人为他准备晚饭，吃饭时还给他扇着扇子。夜里他醒来，发现女人在屋外铲沙。到了早上，他看到女人赤身裸体地睡在一旁，浑身沾满了沙子。男人走出房子准备离开。“真奇怪，”他对自己说，“梯子不见了。”

此时响起一阵刺耳的音乐，宣告了尖锐而惊人的《砂之女》的开始。这是少数能把现实主义和生活寓言结合在一起的电影。村民们指望男人（冈田英次饰）留在沙坑里，和女人一起从事铲沙的工作，铲入袋子的沙被村民拉上地表。“如果我们停下不铲，”女人（岸田今日子饰）解释说，“房子就会被埋掉，隔壁家的房子就会有危险。”

我无法理解这一解释的逻辑，也不能理解当地的经济是怎么运作的。女人说村民们把沙子卖给建筑工程。尽管沙子的盐分含量较高，满足不了建筑用沙的标准，但是他们低价出售。不过比之于住在坑里以贩沙为生，显然还有其他

的选择。很明显，故事的背后是不存在逻辑的。导演敕使河原宏甚至解释说沙子不可能在坑边上形成那样陡峭的墙壁：“我发现要创造一个大于 30° 的角在物理上是不可能的。”

尽管如此，电影里的每个片刻都呈现出绝对的现实主义风格，而且无论如何它关系到的都不是沙子，而是生活。男人问女人：“你是为了生存而铲沙，还是为了铲沙而生存？”有谁不会问同样的问题？《砂之女》是西绪弗斯神话的现代版本：一个男人受到神的诅咒，不断把一块巨石推上山顶再看着它滚下去，如此往复直到永远。

从某个角度来说，责任全在男人自己。他去沙漠是为了逃避，他寻找孤独并如愿以偿。电影由指纹和护照印章的蒙太奇开始，随后是一颗大如巨石的沙粒特写，接着出现了几颗钻石大小的，再接着是无数的沙粒，风让它们的表面像水一样泛起涟漪。从来没有关于沙子的摄影能拍成这样（没有，甚至《阿拉伯的劳伦斯》里面也没有）。摄影师濑川浩司将故事牢牢地拴在清晰的物理现实中，并以此帮助导演完成一项困难的丰功伟业，让一则寓言看起来真实地发生过。武满彻的配乐并没有突出动作，而是在嘲笑它，悲伤刺耳的高音就如一阵金属般的风吹过。

我第一次看《砂之女》的时候，觉得它像一场性心理的冒险。隐藏于表面之下的几乎是一部色情片：一个四处漫游的男人被一个女人困住，后者奉献出她的身体，以换取对方终身的奴役。影片有一股强烈的色情暗流，由女人展示着自己熟睡的身体开始，在敌意、挣扎和束缚中继续，直至最后的难舍难分。

在我所能想到的电影里，《砂之女》最善于运用视觉形象来创造伸手可触的质地——沙子，皮肤，以及渗入沙中改变其性质的水。与其说这个女人很诱人，倒不如说当你看着她的时候，完全能感到触摸她的肌肤会是什么感觉。片中的性活动就是其全部现实的一部分：在这个坑里，生活被简化为工作、睡觉、食物和性爱。而当女人想要一台收音机时，她也仅仅强调了 this 愿望是多么的没有意义——“所以我们能跟上新闻”。

担任编剧的是安部公房，由其小说改编的剧本缓慢而故意地揭露出这一情境的穷凶极恶——它并不急于说明男人进退两难的处境，而在塑造沙丘日常生活节奏的同时经由暗示和领悟来表现它。坑里的居民由地上的村民供养，他们用滑轮放下水和补给品，再把沙子拉上去。电影从未说明女人在这里安家是出于自愿还是服从村子的安排，当然，她已经接受了自己的命运，即使有机会也不会逃跑。她参与了捕捉男人的行动是因为别无选择：若是独自一人，就铲不了足够的沙子来防止被沙堆埋葬，而且她的生存补给——水和食物——也取决于她的工作。除此之外，她告诉男人自己的丈夫和女儿都葬身于沙暴，而他们的“骨头埋在这里”。所以两人都是俘虏，一个接受了命运，另一个试图则逃脱。

男人为了爬出沙坑尝试了一切办法，有个镜头拍下了整整一面沙墙平滑而突然地下落，令人心跳加速。作为一个博物学者，他逐渐对所处的环境以及来访的鸟类和昆虫产生了兴趣。他设计了一个捉乌鸦的陷阱，虽然没抓到，却盲打误撞地发现了如何从沙子里抽取水分。此项发现可能是他生命中唯一的既切实有用、又无可置疑的成就了。一个叙述性的声音（是他吗？）告诉我们，其他的一切都是合同、执照、契约和身份证——“为了满足彼此的文书工作”。

敕使河原宏（1927—2001）拍《砂之女》的时候三十七岁，这部电影获得了戛纳电影节的评审团大奖和两项奥斯卡提名。他的父亲创办了东京一所著名的插花学校——我曾在那里上过几堂课，并发现和谐的插花作品可以成为艺术与哲学的胜利和冥想的某种形式，但时间太短，对此只得匆匆一瞥。家里一直期望他可以继承学校的管理（电影的笔记写道：“他的情况和《砂之女》的主角有种讽刺般的相似性”）。敕使河原宏似乎为各种各样的事物而着迷，他拍过拳击手何塞·托雷斯（Jose Torres）和一个木刻艺术家的纪录片，做过陶艺，导演过歌剧，筹备过茶道仪式，还拍了另外七部长片。他也按照家里的安排接管了插花学校。

《砂之女》似乎消失了很多年。我试着为电影课租借这部片子，但没有成功。在敕使河原宏东京的学校里，一个翻译模糊地告诉我这位大师选择开拓新的视

野，而不是重回往昔的旧作。但现在，一份新的拷贝由里程碑公司（Milestone）发行了，这家公司致力于电影作品的挽救工作。看着 35 毫米的版本，我觉得它和第一次观看时一样激进强硬，挑战着观众的理解水平。

《砂之女》不像某些寓言那样乍看之下感染力很强，重看却仅剩下伪善。它是主题、风格和思想的完美结合，并能因此而永葆青春。一男一女分担着共同的任务，无处可逃。整个社区都依靠着他们——推而广之，整个世界亦是如此。但挣扎的唯一目的就是挣扎本身吗？男人发现了吸水的原理，并以此创造了某些新鲜的事物，改变了交易的条件。你不能逃出沙坑，但却可以把它变得更好。小的安慰也聊胜于无。

（周博群 译）

醉酒的女人

A Woman Under the Influence, 1974

约翰·卡萨维茨 (John Cassavetes) 是少数几位拥有极具个人特色的镜头、场景、对话和角色的现代导演之一，看一部他的电影，只需几秒钟你就能认出谁是导演，就像希区柯克和费里尼的作品一样确定。这些电影里有种寂静中的巨大恐惧，角色们说话，争吵，开玩笑，唱歌，坦白，指控。他们无比渴望得到爱，又不懂得如何付出，更不懂得如何接受它。但是上帝啊，他们用了多大的努力去尝试啊。

卡萨维茨 (1929—1989) 是美国独立电影人里最重要的一位。他的《影子》(Shadows, 1959) 是用低成本 16 毫米拍成的，其中包括了在不受强迫的环境下一些似是而非的人。电影和法国新浪潮出现于同一时期，并给美国带来了同样的自由：它并未拘泥于制片厂电影的形式，而是表现出当下生活的自发性。讽刺的是，卡萨维茨是通过出演像《罗斯玛丽的婴儿》(Rosemary's Baby, 1968) 和《愤怒》(The Fury, 1978) 这样的主流影片才筹够了钱拍他自己的电影。由于他的作品看起来如此鲜活，人们常以为卡萨维茨是即兴创作，但事实并非如此。他会给自己的电影写剧本，但因为故事的基础都是他个人的感情经

历，演员们都来自家庭和朋友，所以他的世界才给人如此生动的感觉。从来没有情节发展弧线，有的只是未打开降落伞时自由落体运动的恐惧。他知道在生活里你并不经常即兴发挥，而是扮演着一辈子小心翼翼排练着的角色。

《醉酒的女人》也许是卡萨维茨电影里最伟大的一部（尽管1984年的《爱的激流》[*Love Streams*, 1984]也许是个反例）。电影的主演是他的妻子和最经常的合作者吉娜·罗兰兹（Gena Rowlands），还有朋友彼得·佛克（Peter Falk），两人的角色也许表明了卡萨维茨自己的婚姻（如果我们知道两位角色的母亲分别由罗兰兹夫人 [Lady Rowlands] 和凯瑟琳·卡萨维茨 [Katherine Cassavetes] 扮演，这一猜测恐怕就非常接近事实了）。

佛克饰演一个名叫尼克·朗盖提的工地领班，罗兰兹是他的妻子梅布尔。他们有三个孩子，住在一间几乎没有个人隐私的房子里，睡在饭厅的沙发床上。（卫生间的门上贴了一个大标语“私人使用”。人们总是敲这扇门。）梅布尔喝酒太多，举止怪异，在电影里她会经历一次精神崩溃，在一家精神病院度过六个月时光，然后变成欢迎她回家的派对里的主角。电影直到结尾才平静地表明尼克几乎和他妻子一样疯，他们的疯狂在绝望中成了般配的一对。

罗兰兹的表演让人想起艾玛·邦贝克（Erma Bombeck）诠释的麦克白夫人，她因此而获得一项奥斯卡奖的提名。她的疯狂在家庭内部的困惑中燃烧。没有什么事是轻松的。她最开始的台词是“不要乱喊乱叫！”把三个孩子送去跟母亲过夜时，她弄掉了一只鞋，单脚在前院里跳来跳去。当丈夫意料之外地在清晨和十个工友一起回家时，她的反应很直接：“想吃点儿意大利面吗？”可是她做过了头，结果最后拥抱了一个尴尬的工人，并邀请他一起跳舞，直到尼克用一句“梅布尔，你寻到开心了，够了”打破了气氛。工人们很快收拾好东西离开，梅布尔再一次尝试着取悦丈夫，却在失败的余烬里崩溃。

梅布尔没有自己的房间，她的整个房子在任何时候都属于家里的其他成员，属于亲戚和佛克那边的亲友，属于邻居和意料之外的来访者。比如泽普医生（艾迪·肖 [Eddie Shaw] 饰），他来为她做检查并决定是否要送她去接受治疗。电影



开始不久有一个梅布尔安静独处的片段，她站在前门的走廊里若有所思地抽着烟，听着歌剧，喝着酒，对着房间的角落比比划划，就好像要确定它们是否还在那儿。稍后我们看到她在酒吧里畅饮一杯威士忌，然后跟一个甩不掉的男人过夜。（这个男人就在尼克带工友回来之前离开了，卡萨维茨避免用他们的相遇制造一个明显的小高潮，但却建立了这种会面曾经发生过的可能性。）尼克和梅布尔单独呆了一会儿，两人之间表现得情意绵绵。没过多久，孩子们冲进来和他们一起躺在床上，还有梅布尔的妈妈。尼克带着大家一起狂躁地吹着“圣诞铃声”的口哨。

噪音和混乱的波浪席卷了房子的里里外外。影评人雷·卡尼（Ray Carney）写道：“对她来说，事情哪怕只停下短短的几秒钟就会开始死亡。”卡萨维茨的大多数角色皆是如此。梅布尔一直生活在对寂静和洞察力的害怕中，她对身为妻子和母亲的能力缺乏自信，因酒精和药片而精神紧张。她试图强行编织出一系列自己认为幸福的事情。仅仅每天去接校车就是至关重要的活动，在家里孩子们总是被催促着去表演，玩耍，唱歌，跳跃，去表现得幸福。“告诉我你想让我成为什么样子，”她跟尼克说，“我能变成任何样子。”

“她和他彼此相爱着，”罗兰兹在1975年时告诉我，当时她和卡萨维茨正亲自上阵发行这部影片，“但在整部电影中，她从未发表过发自她肺腑的言论，或者她自己的真实想法，没有谁能一直这样而不崩溃的。她说她丈夫想让她怎样她就怎样，可是谁能做到这点？”

当梅布尔退场的时候，我们看到了尼克隐藏在男子气概的自信面具之下的疯狂。想一想他坐卡车去学校接孩子的那场戏吧。尼克把孩子们从课堂里拉出来，带他们去海边玩，然后要求他们上蹿下跳地好好开心一把。在回家的路上，他甚至让他们喝啤酒。梅布尔做的任何事情都没这么疯。

再想想尼克在梅布尔从精神病院回家的那天为她安排的欢迎会。尼克各个方面都做足了努力，但我们能感到，隐藏在一切背后的是一个女演员要回到漫长的戏剧中继续扮演自己的角色了。她可能痊愈了，也可能没有，但只要她回

来，按照别人的习惯重新占据属于她的那片心理空间，其他人就会感到如释重负。一个紊乱失调的家庭并非完全不能运作，而只是不健全。在扭曲的日常惯例中甚至可能有某种安慰。

卡萨维茨的电影结尾，问题不会得到平安的解决。你会感觉一团糟的生活不受干扰地继续着，每部电影都像在早已开始的戏剧之上揭开幕布。角色们试图去爱，去被爱，去表达爱，去理解爱。对各种东西的上瘾阻止了他们：酒精、药物、性爱和自我怀疑。自助的古鲁¹谈论着“播放老磁带”。卡萨维茨笔下的角色有着监狱铃声般的老磁带，他们的对话就像隔着笼子寻求帮助。

雷·卡尼编纂了《卡萨维茨论卡萨维茨》(*Cassavetes on Cassavetes*)这本最近于自传的书。他相信《醉酒的女人》是卡萨维茨“婚姻三部曲”的中间一部。这一情感系列的第一部《米妮与莫斯科维兹》(*Minnie and Moskowitz*, 1971)表现了罗兰兹和西摩·卡索(Seymour Cassel)初恋时愚蠢的心醉神迷。第三部是《面孔》(*Faces*, 1968)，片中罗兰兹和约翰·玛雷(John Marley)处于危在旦夕的婚姻的最后阶段。《醉酒的女人》发生于夫妻和父母子女关系发展最完全的阶段，带有希望和恐惧之间不确定的平衡。

卡萨维茨在他的探索和喜悦中拍摄了许多其他的电影。我觉得《夫君》(*Husbands*, 1970)缺乏说服力，电影里卡萨维茨、佛克和本·加萨拉(Ben Gazzara)对死去好友的悲恸表现为一场漫长的精神堕落。《买起唐人经济》(*The Killing of a Chinese Bookie*, 1976)是个大冷门——该片的发行不力，它描绘了一个变幻莫测、魅力不凡的脱衣舞夜总会老板(加萨拉饰演)。《首演之夜》(*Opening Night*, 1977)让罗兰兹贡献了她最好的表演之一，讲述了酗酒的女演员(罗兰兹饰)在一出新剧的首演之夜精神崩溃的故事。《女煞葛洛莉》(*Gloria*, 1980)更加传统，罗兰兹在其中扮演一位与黑帮有牵连的女人，她帮助一个父

1 古鲁(guru)指印度教的宗教老师。

母遭到灭口的孩子躲开黑帮的追杀。接下来就是伟大的《爱的激流》，但到了那个时候卡萨维茨的健康已经在逐渐恶化，又接了几个工作之后，他陷入痛苦的绝症之中。

我们能向艺术家索要的东西之一就是关于他自己的某些记录，比如对他来说事情是什么样子，他如何看待并处理它们。电影是集体性的媒介，我们很少能在其中感到个人的痕迹，但卡萨维茨至少把数量缩减为两个人：他自己和罗兰兹。要理解他的电影，关键是明白永远是罗兰兹而非男主角在扮演卡萨维茨的角色。

(周博群 译)

苦雨恋春风

Written on the Wind, 1956

从道格拉斯·瑟克的几部主要作品于二十世纪五十年代上映至今，人们对导演的通俗剧的看法发生了巨大的变化。在当时，电影评论界对瑟克的影片冷嘲热讽，而大众却趋之若鹜；如今大多数电影观众把他的片子当做流行垃圾，但严肃电影研究圈子却将他视为一位伟大的电影人。瑟克作为一个德国人，二战中为逃避希特勒的迫害流亡美国，战后却又成了美国物质主义浪潮的狡猾的颠覆者。

去年冬天一个寒冷的夜晚，我赶到伦敦北部汉普斯特德区的人人影院（Everyman Cinema）观看瑟克的《苦雨恋春风》修复版。《苦雨恋春风》是一部古怪的通俗剧，具有一种恶作剧般的幽默感，后来的《达拉斯》、《豪门恩怨》¹等黄金档肥皂剧均有这部影片的影子。这一类作品往往把夸张的行为表现得激昂悲壮，骨子里却带有强烈的讽刺，而瑟克正是这种风格的开创者。

1 达拉斯（*Dallas*, 1978—1991）、豪门恩怨（*Dynasty*, 1981—1989）：均为美国二十世纪七十至八十年代播出的黄金档肥皂剧。

几乎所有关于这部影片的评价都要提到一大串关键词：财富、酗酒、放荡、性无能、自杀，以及隐含的乱伦和同性恋倾向。影片的主题曲则由山米·卡恩 (Sammy Cahn) 创作，“四个尖” (Four Aces) 乐队演唱。这样一部影片似乎应该成为笑柄，然而人人影院里的观众个个看得聚精会神，鸦雀无声。只有一个场面引发了一阵窃笑：别人让洛克·赫德森赶紧找个老婆，他答道：“我找石油还来不及呢。”¹

欣赏《苦雨恋春风》这样一部电影恐怕比欣赏英格玛·伯格曼的代表作更难，因为伯格曼的影片主题明确、突出，而瑟克则往往让影片的形式风格掩盖了所要传达的信息。他的内在是张狂的，外表则是虚假的，他就是让你注意到影片的人工痕迹，让你意识到他采取的并非现实主义，而是夸张的好莱坞制片厂风格。《苦雨恋春风》开头出现的曼哈顿远景明显是画出来的，车水马龙的街道也是用背景放映合成 (rear-projection) 的方式制作的，车辆都是十年前的款式。片中人物少年时曾在一个池塘边海誓山盟，长大后又各自后悔，而那个池塘显然是摄影棚里的道具水池，池边的风景都是假的。

演员的表演也和布景一样做作，片中人物个个都像《影视剧》(Photoplay) 杂志的封面，一开口就是低俗言情剧的陈词滥调。演出班底是瑟克精心挑选的，他有意强调了每个演员自身的特点，制造出一种讽刺效果，这也是《苦雨恋春风》的趣味之一。洛克·赫德森扮演男主角米奇·韦恩 (这个名字别具深意)²，米奇家境贫寒，从小生活在得克萨斯州石油富豪贾斯珀·哈德利 (罗伯特·基斯 [Robert Keith] 饰) 的牧场上，和哈德利的儿子凯尔 (罗伯特·斯塔克 [Robert Stack] 饰)、女儿玛丽莉 (多萝西·玛隆饰) 一起长大。米奇现在在哈德利石油集团中担任高职，每天头戴棒球帽、耳后夹着一支黄铅笔研究地形图；凯尔长大后则成了一个嗜酒的花花公子，而玛丽莉成了一个嗜酒的荡妇。

1 洛克·赫德森是好莱坞著名同性恋男星。

2 Mitch Wayne，可能影射西部片巨星约翰·韦恩，他与洛克·赫德森是好友。



影片开头，米奇与凯尔在纽约遇到了端庄而聪慧的露西·摩尔（劳伦·巴考尔饰），两人都爱上了她。露西告诉凯尔她想从事广告业，凯尔立刻拿起电话为她买下一家广告公司，但她拒绝了。三人在“21”饭店共进午餐，随后凯尔打发米奇去买香烟，自己乘机带着露西搭出租车直奔机场。然而米奇对他的把戏了如指掌，早已抢先一步登上了哈德利家的私人飞机。凯尔亲自驾机飞往迈阿密海岸，途中他向露西坦白自己“喝酒喝得太厉害”，又说“从来没有人像你一样认真听我说话”。他对米奇·韦恩的评价是：“他是个怪人。他很穷。”这两个字眼在这里是同义词。

到了迈阿密海岸，三人住进哈德利家的宾馆。背景音乐洋溢着物质主义的喜悦，宾馆经理高声招呼“摩尔小姐的套房”；凯尔向露西展示了一橱又一橱的高级礼服、一屉又一屉的手袋、一盒又一盒的珠宝，并让她做好准备与他共进晚餐。过了半个小时，凯尔在他与米奇“共用”的套间中换好衣服，走进露西的房间，唤道：“你穿戴好了吗？”然而，露西已经离开宾馆去了机场。凯尔若有所思地嘟囔了一句：“还真是个正派的姑娘。”¹

片中出现的迈阿密海岸是画出来的假背景，得克萨斯州的风光也是在制片厂的外景场地打造的，只有跑车从石油井架旁掠过的几个镜头除外。影片情节逐渐升温。玛丽莉从儿时就迷上了米奇，一直想嫁给他。她对他的需求如此强烈，以至于她穿着低胸装四处游荡时双膝直颤，好像要被她的欲望压垮了似的（玛隆凭此片中的演出夺得了一尊小金人）。

凯尔原本已经戒酒了，但一个医生很不明智地向他透露了他不能生育的消息，导致他再次开始酗酒。其实他并非完全不能生育，只是有点“问题”，生个孩子还是“有可能的”。然而凯尔等不及听完医生的补充便冲向乡村俱乐部，一头扎进了酒瓶里。当露西告诉凯尔她有了身孕时，凯尔立刻认定孩子是米奇的种。玛丽莉为了夺回儿时的玩伴，一心想把露西赶走，此刻便在一旁煽风点火，

1 “穿戴好了”（decent）在英文中亦有“正派”之意，凯尔这句台词是双关语。

让凯尔疑心更甚。

我在概括《苦雨恋春风》的剧情时都忍不住要笑，瑟克执导这样的情节时想必也是面带微笑。他在歌颂物质主义生活方式的同时又加以颠覆，用电影评论家戴夫·科尔（Dave Kehr）的话说，瑟克在影片中运用的矫揉造作的特效、色彩和故事桥段如同“一篇布莱希特¹的文章，尖叫着美国人在家庭与事业上共同的性无能”，而那刻意制造的距离感“让观众注意到电影这种媒介乃是人造的，并对美国中产阶级生活的空虚进行了嘲讽”。这样说是没错，但我们也可以把瑟克的狡猾手段当做简单的娱乐来享受。像《苦雨恋春风》这样的电影既可以满足高端口味，也可以满足中低端口味。单从表面看，这部电影就是一部垃圾肥皂剧；如果你能看出其中的风格、荒诞、夸张和反讽的幽默，这部电影实际上颠覆了二十世纪五十年代所有用严肃的态度处理类似题材的戏剧作品。威廉·英奇（William Inge）与田纳西·威廉斯（Tennessee Williams）在那个年代备受重视，但瑟克却取笑了他们那种弗洛伊德式的歇斯底里（威廉斯的作品能经受住时间的考验要归功于他的诗才，而不是他的常识）。

要考验一部讽刺作品是否成功，就要看观众何时意识到作者在开玩笑。在影片开头部分，米奇曾问露西：“你是在找乐子呢，还是在自我反省？”这就是导演的一个暗示。玛丽莉在河畔缅怀失去的纯真与承诺的一幕也是一个暗示，这是整部影片中色彩最鲜艳的场景之一，瑟克给玛丽莉洋溢着怀旧之情的面庞打了个特写，同时我们听见小米奇操着童音许诺长大之后就与玛丽莉结婚。影片后半段，米奇对玛丽莉说：“我们早已远离当年那条小河了！”

到影片的结尾部分，观众们开始挤眉弄眼、交头接耳，电影院里出现了一阵骚动。老贾斯珀·哈德利出场时往往坐在一张办公桌前，桌上摆着一座高大的青铜石油钻井塔模型，身后的墙壁上则挂着他坐在同一张办公桌前、握着同

1 贝托尔特·布莱希特（Bertolt Brecht, 1898—1956），德国剧作家、戏剧理论家、导演、诗人，反对资产阶级虚伪道德。

一个青铜模型的画像，就像理发店的镜子一样。在影片结尾，玛丽莉的情敌们获得了胜利，而她独自留在她父亲的办公室里，抚摸着那座坚挺直竖的钻井塔，起先她一脸痛苦，随后却变得十分温柔。

学会欣赏《苦雨恋春风》的低俗并不等于降低自己的品位。流行文化的窠臼在相当程度上影响着我们的生活与抉择，但我们自己往往意识不到。有些影片将我们的幻想加以夸张，反而让我们看清这些幻想的可笑、看清我们自身的可笑，从而拨开我们眼前的迷障。

道格拉斯·瑟克（1900—1987）一生中有两大事业。他三十七岁前一直生活在德国，主要执导舞台剧，尤其擅长古典作品。他在美国导演的第一部影片是《希特勒的疯子》（*Hitler's Madmen*, 1943），他的主要影响则来自于他为环球电影公司执导的一系列红极一时的通俗剧，包括《吾之欲》（*All I Desire*, 1953）、《天老地荒不了情》（*Magnificent Obsession*, 1954）、《深锁春光一院愁》和《春风秋雨》（*Imitation of Life*, 1959）。他也拍过西部片、音乐片和战争片。瑟克最常用的男星就是赫德森，或许是因为赫德森隐藏的同性恋倾向往往在不知不觉间颠覆了他通常扮演的俗套角色，这一点令瑟克格外欣赏。

另一位对美式通俗片情有独钟的德国导演赖纳·维尔纳·法斯宾德曾表示，他的作品受瑟克的影响最大。瑟克也是黄金档肥皂剧当之无愧的鼻祖。西班牙导演佩德罗·阿莫多瓦（Pedro Almodovar）则表示：“《苦雨恋春风》我已经看了上千遍，仍然迫不及待想再看一遍。”瑟克的风格影响广泛，自他以后再也没有人能一本正经地拍煽情片了。瑟克对物质主义的微妙颠覆以可见或不可见的形式在无数方面扭曲了美国的流行文化，从而促进了一个全新的讽刺时代的诞生。

（殷宴 译）

译后记

在高手如云的美国影评界，罗杰·伊伯特的地位大概相当于金庸笔下的少林寺长老或武当派掌门：只要提到他的大名，行走江湖的好汉无不肃然起敬。他是有史以来第一位获得普利策奖的影评家，曾为许多电影节担任评委，每年奥斯卡颁奖仪式必定邀请他做嘉宾。他的评论能够直接影响一部影片的票房，他的注册商标“大拇指”（Thump-up）出现在任何一张 DVD 的封面上都足以使其销量倍增。

伊伯特 1942 年生于美国伊利诺伊州，祖父母是德国移民。他从高中阶段就开始为校刊和地方报纸撰写评论性文章，大学期间发表了他的第一篇影评，评的是费里尼的《甜蜜的生活》（三十多年后他再次评论了这部影片，收录在本书中）。1967 年，他在《芝加哥太阳日报》开辟了一个影评专栏，从此开始了他的影评人生涯，直到今天，这个专栏仍然是该报的主要卖点之一。除了撰写影评之外，伊伯特也制作影评类电视节目，他和另一位影评人吉恩·西斯克尔（Gene Siskel）共同主持的“西斯克尔与伊伯特评电影”从七十年代中期开始播出，以其独特的风格、中肯的评论而长盛不衰。1999 年西斯克尔逝世后，伊伯特换了几任搭档，最终敲定《芝加哥太阳报》的另一位专栏作家理查德·罗佩（Richard Roeper），节目名称也随之改为“伊伯特与罗佩与电影”。2006 年后，伊伯特因唾腺癌手术下颚受损，无法发声，不得不告别荧光屏。但他的专栏仍在继续，数量与质量一如既往——对于影迷们来说，这无疑是莫大的幸运。

读一读伊伯特的文章就会知道美国第一影评人绝非浪得虚名。伊伯特的文字简洁凝练，嬉笑怒骂皆成文章，读来津津有味。他熟谙影坛掌故，写作时随手拈来，只令人佩服他的渊博而绝无掉书袋之嫌。他阅片的眼光极其老练，往往一语道破片中最隐秘的线索，让读者恍然大悟。而伊伯特最大的长处在于他的定位。作为一个大众影评人，他会为最受关注的新片、热片提供及时的评价，供电影观众做出选择；另一方面，他也坚持他的艺术标准，而这一标准往往高于多数主流影片。要把握住两者之间的平衡不是一件容易的事。伊伯特曾列出他写影评的一系列原则，其中第一条就是“为观众提供好的建议”：“这并不包括告诉他们‘你一定会爱死这部片子！’如果我在一家饭店里告诉一个人他喜欢什么，对方多半会把面包篮砸在我脸上。不，我们必须告诉读者我们自己喜欢什么或者讨厌什么。”¹

《伟大的电影》充分体现了这条原则。在我看来，这本书的理想读者不是对书中影片了如指掌的资深影迷（尽管他们会热爱这本书），而是从来没有看过、甚至从来没有听说过这些影片的“外行”；最理想的阅读方式则是按图索骥，先将书中提到的影片一部部看过去，然后再仔细阅读伊伯特的文字。这位美国影评界的掌门人用平实风趣的口吻将这些让他“一想到以后再看不到就无法忍受”的影片介绍给读者，但从不要求读者对它们一见钟情。他的目的仅仅是让读者知道这些影片的存在，并让他们知道这些影片的美好。有些读者或许永远也不会和他推荐的片子擦出火花，而另一些读者却可能从此找到一生的挚爱。

这一百部“伟大的电影”几乎都是我们在电影院或电影频道看不到的老片子，有一些甚至老得可以做我们的爷爷。即使在电影文化极度繁荣的美国，这些影片也正在被人遗忘；而在中国，这些影片就更加不为人知。《阿凡达》的中国票房超过两亿美元，但在如此巨大的观众群中，看过、听说过《公民凯恩》的恐怕不到百分之一。如果没有指引，那百分之九十九的人可能永远

1 译自伊伯特的《罗杰的小手册》(Roger's Little Rule Book)。

都不会知道他们错过了什么。就像久居内陆的人无从想象海洋，看惯了现代商业片的人也无从想象这世界上还有另一种影片存在。一部真正伟大的电影可以彻底颠覆我们对于电影的定义。看过《热情似火》就会发现《我为玛丽狂》是多么无聊，看过《彗星美人》就会发现《穿普拉达的女魔头》是多么庸俗，看过《现代启示录》就会发现《拯救大兵雷恩》是多么幼稚，看过《卡萨布兰卡》就会发现《珍珠港》是多么肤浅。我永远不会忘记初次观看《惊魂记》的体验，那种直指人心的惊悚让我第一次知道电影也可以如此深刻，足以与最伟大的文学作品相比。如果没有看过《惊魂记》，我印象中的电影或许至今仍然停留在一个极其狭窄的范围，而我也不能成为一个影迷。

正是这种切身体会让我接下了《伟大的电影》的翻译工作，并把当初介绍我看《惊魂记》的同门师兄周博群一并拉下了水。这本书不算艰深，但我们两人足足翻了一年半——不惜慢工，只求细活。为了保证内容准确，我们翻译每一篇影评之前都要把相关影片从头到尾、仔仔细细地看一遍，和影评中提到的情节对照，有时甚至能查出原文的疏漏。文中出现的轶闻趣事、背景信息我们都一一查实并添加了必要的注释，以便国内读者理解。在文字方面我们也下了工夫，尽量做到流畅自然，不带翻译腔，同时最大限度地保留原文风格。这一切努力不仅仅出于我们作为译者的责任心，更出于我们作为影迷的热情。我们深知这一百篇影评、一百部电影将打开一个多么美妙的世界，像大海一样宽广而深远，值得用一生去探索。

最后，衷心感谢著名影评人 magasa 为我们牵线搭桥，使我们有机会和《伟大的电影》相遇。感谢本书编辑周彬对我们的极度信任与耐心，使我们能够以我们的方式完成《伟大的电影》，并感谢他和责任编辑周昀对译稿的认真编辑。译本中可能存在的一切疏漏错误均是我们的责任。

殷宴

2011年10月于北京

[General Information]

书名=伟大的电影=THE GREAT MOVIES

作者=(美) 罗杰·伊伯特著;殷宴,周博群译

页数=583

SS号=13173533

出版日期=2012.05

出版社=广西师范大学出版社

尺寸=16开

原书定价=68.00

参考文献格式=罗杰·伊伯特著.伟大的电影.桂林市:广西师范大学出版社,2012.05.

内容提要=100部伟大电影的卓绝评论,来自全美最负盛名、最可信赖的影评人罗杰·伊伯特。他所评述的影片,在他看来真正呈现出电影的伟大。在过去数年中,罗杰·伊伯特每隔一周都为部“伟大的电影”撰写评论,给予新鲜而热忱的褒扬。《伟大的电影》一书精选了其中的100篇文章,每一篇都是评论和鉴赏的提炼,是热爱、分析和历史的糅合,它们让读者以崭新的目光和重燃的热情回味(或者说先睹为快)所评述的影片。伊伯特的影评广泛覆盖各种类型片、各个时代和各个国家,从电影艺术史上至高无上的经典作品到深受广大观众喜爱的娱乐作品。在文章中,罗杰·伊伯特成功地将学者渊博深刻的电影知识、纯美学的判断力与明白晓畅的鉴赏文字融为一体,再配以现代艺术博物馆电影部负责人玛丽·科里斯精选的珍贵剧照,使本书成为所有电影爱好者与观众的珍宝库、无可匹敌的观影指南。

封面

书名

版权

导言

静与动

2001: A Space Odyssey, 1968 2001 : 太空漫游

The 400 Blows, 1959 四百下

8 1/2, 1963 八部半

Aguirre, the Wrath of God, 1973 阿基尔, 上帝的愤怒

Ali, Fear Eats the Soul, 1974 恐惧吞噬灵魂

All About Eve, 1950 彗星美人

The Apartment, 1960 公寓春光

Apocalypse Now, 1979 现代启示录

The Apu Trilogy 阿普三部曲

Battleship Potemkin, 1925 战舰波将金号

Beauty and the Beast, 1946 美女与野兽

Belle de Jour, 1967 白日美人

The Bicycle Thief, 1948 偷自行车的人

The Big Sleep, 1946 长眠不醒

Blow-Up, 1966 放大

Body Heat, 1981 体热

Bonnie and Clyde, 1967 邦妮与克莱德

Bride of Frankenstein, 1935 科学怪人的新娘

Broken Blossoms, 1919 凋谢的花朵

Casablanca, 1942 卡萨布兰卡

Chinatown, 1971 唐人街

Citizen Kane, 1941 公民凯恩

City Lights, 1931 城市之光

Days of Heaven, 1978 天堂之日

The Decalogue, 1988 十诫

Detour, 1945 绕道

Do the Right Thing, 1989 为所应为

Double Indemnity, 1944 双重赔偿

Dracula, 1931 吸血鬼德古拉

Dr. Strangelove, 1964 奇爱博士

Duck Soup, 1933 鸭汤

E.T.: The Extra-Terrestrial, 1982 E.T. 外星人

The Exterminating Angel, 1962 毁灭天使

Fargo, 1996 冰血暴

Floating Weeds, 1959 浮草

Gates of Heaven, 1978 天堂之门

The General, 1926 将军号
The Godfather, 1972 教父
Gone with the Wind, 1939 乱世佳人
Grand Illusion, 1937 大幻影
Greed, 1924 贪婪
A Hard Day's Night, 1964 一夜狂欢
Hoop Dreams, 1994 篮球梦
Ikiru, 1952 生之欲
It's A Wonderful Life, 1946 美好人生
JFK, 1991 刺杀肯尼迪
La Dolce Vita, 1960 甜蜜的生活
The Lady Eve, 1941 淑女伊芙
Last Year at Marienbad, 1961 去年在马里安巴
L' Atalante, 1934 亚特兰大号
L' Avventura, 1960 奇遇
Lawrence of Arabia, 1962 阿拉伯的劳伦斯
Le Samourai, 1967 独行杀手
M, 1931 M就是凶手
The Maltese Falcon, 1941 马耳他之鹰
Manhattan, 1979 曼哈顿
McCabe & Mrs. Miller, 1971 麦凯比与米勒夫人
Metropolis, 1926 大都会
Mr. Hulot' s Holiday, 1953 于洛先生的假期
My Darling Clementine, 1946 侠骨柔情
My Life to Live, 1962 随心所欲
Nashville, 1975 纳什维尔
Network, 1976 电视台风云
The Night of the Hunter, 1955 猎人之夜
Nosferatu, 1922 诺斯费拉图
Notorious, 1946 美人计
On the Waterfront, 1954 码头风云
Pandora's Box, 1928 潘多拉的魔盒
The Passion of Joan of Arc, 1928 圣女贞德的受难
Peeping Tom, 1960 偷窥狂
Persona, 1966 假面
Pickpocket, 1959 扒手
Pinocchio, 1940 木偶奇遇记
Psycho, 1960 惊魂记
Pulp Fiction, 1994 低俗小说
Raging Bull, 1980 愤怒的公牛
Red River, 1948 红河

Schindler' s List, 1993 辛德勒的名单
The Seven Samurai, 1954七武士
The Seventh Seal, 1957 第七封印
The Shawshank Redemption, 1994 肖申克的救赎
The Silence of the Lambs, 1991 沉默的羔羊
Singin' in the Rain, 1952 雨中曲
Some Like It Hot, 1959 热情似火
Star Wars, 1977 星球大战
Sunset Blvd., 1950 日落大道
Sweet Smell of Success, 1957 成功的滋味
Swing Time, 1936 摇摆乐时代
Taxi Driver, 1976 出租车司机
The Third Man, 1949 第三个人
Trouble in Paradise, 1932 天堂里的烦恼
Un Chien Andalou, 1929 一条安达鲁狗
The "Up" Documentaries 《成长》系列纪录片
Vertigo, 1958 迷魂记
The Wild Bunch, 1969 日落黄沙
Wings of Desire, 1987 柏林苍穹下
The Wizard of Oz, 1939 绿野仙踪
Woman in the Dunes, 1964 砂之女
A Woman Under the Influence, 1974 醉酒的女人
Written on the Wind, 1956 苦雨恋春风
译后记