



| 电影·Movie

HITCHCOCK / TRUFFAUT

希区柯克与特吕弗对话录

[法] 弗朗索瓦·特吕弗 著 郑克鲁 译

avec Hitchcock



世纪出版集团 上海人民出版社



两个艺术心灵的伟大交汇
研究希氏电影的经典范本

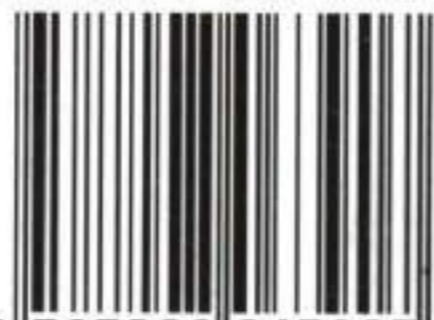


这个人去世了，但这位电影艺术家并没有死。他的电影连续不断地流传开来，不会随时间的流逝而被淹没。这正如让·科克托对普鲁斯特的评价：“他的作品继续存在，就像战死的士兵手腕上的表一样。”

——弗朗索瓦·特吕弗

上架建议：电影、文学

ISBN 978-7-208-06390-7



9 787208 063907 >

定价：39.80元

易文网：www.ewen.cc

文景网站：www.wenjingbook.com



-Ouvrage publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication FU Lei Cent Titres du Ministère français des Affaires étrangères et de l'Ambassade de France en Chine-



由法国外交部和法国驻华使馆的“傅雷”百本图书资助计划资助出版

HITCHCOCK / TRUFFAUT

希区柯克与特吕弗对话录

[法] 弗朗索瓦·特吕弗 著 郑克鲁 译

(增订本，与海伦·司各特合作)

世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

希区柯克与特吕弗对话录/(法)特吕弗(Truffaut, F.)著;郑克鲁译. —上海:上海人民出版社,2006
ISBN 978-7-208-06390-7

I. 希... II. ①特... ②郑... III. ①希区柯克, A. (1899~1980)-电影理论 ②特吕弗, F. -电影理论
IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 078017 号

出品人 施宏俊
责任编辑 陈 蕾
装帧设计 陆智昌



世纪文景

希区柯克与特吕弗对话录

[法] 弗朗索瓦·特吕弗 著
郑克鲁 译

出 版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)
出 品 世纪出版集团 北京世纪文景文化传播有限公司
(100027 北京市朝阳区幸福一村甲 55 号 4 层)
发 行 世纪出版集团发行中心
印 刷 北京华联印刷有限公司
开 本 700×1020 毫米 1/16
印 张 20
插 页 1
字 数 270,000
版 次 2007 年 1 月第 1 版
印 次 2007 年 1 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-208-06390-7/I·307
定 价 39.80 元

增订本序言

今天,阿尔弗雷德·希区柯克(Alfred Hitchcock)的作品在全世界受到赞誉。眼下通过重新放映发现《后窗》(*Rear Window*)、《迷魂记》(*Vertigo*)、《西北偏北》(*North by Northwest*)等片魅力的年轻人,或许会以为他一贯如此。但情况不是这样,远非如此。

二十世纪五六十年代,希区柯克处于他的创作和成功的顶峰。大卫·塞尔兹尼克(David Selznick)在与之签订了合同,把他们联结起来的四五年内,负责给他做广告,使他闻名遐迩。这次合作使《蝴蝶梦》(*Rebecca*)、《美人计》(*Notorious*)、《爱德华大夫》(*Spellbound*)、《帕拉亭案件》(*The Paradine Case*)获得辉煌成功,使希区柯克闻名世界。这时他制作和主持了电视系列节目《怀疑》,随后是1950年代中期的《希区柯克剧场》。美国和欧洲的批评界居高临下地审视他的工作,一部接一部地诋毁他的影片,反而让他得到了这样的成功和名气。

1962年,我来到纽约,在那里上演《朱尔和吉姆》(*Jules et Jim*),我发现每位新闻记者都向我提出同样的问题:“为什么《电影手册》的批评家很重视希区柯克?他很富有,他获得成功,但是他的影片没有内容。”有个美国批评家,我刚向他称颂《后窗》,他使用这句非常粗鲁的话回答我:“你们喜欢《后窗》,因为你们不熟悉纽约,不了解格林威治村。”我回答他:“《后窗》不是一部描述村子的影片,而是一部用电影手段拍摄的影片,而我熟悉电影。”

我心绪紊乱地回到巴黎。

我才刚刚脱离评论工作,因此我还没有摆脱这种证实的愿望,这是《电影手册》的所有年轻人的共同点。于是我产生了一个想法:希区柯克的公关天才只有萨尔瓦多·达利(Salvador Dali)^①能与之相比,他最后却在美国知识界受到那么多恶作剧式的、蓄意嘲弄的采访的伤害。看他的影片,很明显会感到,这个人电影艺术手段的思考远胜于他的任何一个同事,倘若他同意对一系列问题作出回答,从中就会产生一本书,这能改变美国影评界对他的舆论。

^① 萨尔瓦多·达利(1904—1989),著名的西班牙超现实主义画家。

这本书的由来就是如此。海伦·司各特的出版经验起了决定性作用。在她的帮助下,我们这本书经过了耐心细致的改动,我确信可以说,达到了目的。可是书问世时,有个年轻的美国人——一个电影方面的教授,对我预言说:“这本书在美国会比你们最差的影片更加损害你们的声誉。”幸亏查尔斯·托马斯·萨缪尔斯(Charles Thomas Samuels)是错了,他在一两年后自杀,我想是因为别的更好的理由吧。事实上,从1968年开始,美国影评家变得更关注希区柯克的工作——像《惊魂记》(*Psycho*)这样的影片今日已被他们奉作经典,而更年轻的影迷最终接受了希区柯克,并不再苛刻地对待他的成功、他的富有和他的闻名。

1962年8月,当我正在记录同希区柯克在大学城中的这些访谈时,他完成了他的第48部影片《鸟》(*The Birds*)的剪辑制作。我需要花上四年工夫,让人去检测录音磁带,特别是搜罗图片,这就使我每当遇到希区柯克时,都要向他提些问题,以便完成这本我所称的“希区柯克之书”。此书第一版于1967年问世,仅仅谈到他的第50部影片《冲破铁幕》。在这一版的末尾,可以看到补充的一章,即插入关于《黄玉》(*Topaz*)、《夺命狂凶》(他最后获得相对成功的影片)、《家庭阴谋》(*Family Plot*)、《短夜》(*The Short Night*)的见解。当时他正在拍摄《短夜》,他不断地修改,仿佛身上什么病也没有,而这时他周围所有的人都清楚,希区柯克的第54部影片不合时宜,因为他的身体状况,还有他的精神——已经垮了。

希区柯克是通过工作、为了工作而活着,像他这样的情况,停止工作则意味着死亡的判决。他知道这一点,大家也知道,因此他一生的最后四年异常悲苦。

1980年5月2日,他逝世后几天,人们在贝弗利山圣莫尼卡大街的一个小教堂里做了一场弥撒。上一年,在同一个教堂里,人们向让·雷诺阿(Jean Renoir)^②诀别。让·雷诺阿的灵柩停放在祭坛前面。家人、朋友、邻居、美国的影迷,甚至普通的过路人都聚集在那里。而对希区柯克来说就不同了。没有灵柩,灵柩已被送到不为人知的地方。在教堂门口,电报邀请的客人由环球公司的保安负责登记,并加以验证。警察叫好奇的人走开。这里在安葬一个使人恐惧而自己又胆小的人,只要广告不再能为他的工作效劳,他就避免广告。这个人从青年时代起便致力于控制情境。

这个人去世了,但并不是这个电影艺术家死了。因为他的影片是以异乎寻常的

^② 让·雷诺阿(1894—1979),法国导演,执导过《大幻灭》、《衣冠禽兽》、《游戏规则》等。



细心、独特的激情,并以罕有的娴熟技巧掩盖起来的敏感制作而成的,它们连续不断地流传开来,在全世界传播,能与新出品的影片相媲美,不会遭到时间的破坏。这正如让·科克托(Jean Cocteau)^③在论述普鲁斯特(Proust)^④时指出的那样:“他的作品将继续存在下去,就像战死的士兵手腕上的表一样。”

弗朗索瓦·特吕弗
(François Truffaut)

③ 让·科克托(1889—1963),法国诗人、剧作家、导演、画家,著有《可怕的孩子》、《奥尔菲》等,所拍电影有《美女与野兽》等。

④ 普鲁斯特(1871—1922),法国 20 世纪最重要的作家,意识流小说的鼻祖,著有《追忆似水年华》。

目 录

增订本序言 1

导言 1

1 15

童年
警长把我关起来
体罚
我说过要当工程师
这一天来到了
一部未完成的影片：《第十三号》
《女人对女人》
我未来的妻子……
迈克尔·鲍尔康请求我……
《欢乐园》
我第一天拍摄影片是怎样的经过
《山鹰》

2 31

《房客》是第一部真正的“希区柯克影片”
一种纯粹视觉的形式
玻璃天花板
手铐和性
我为什么出现在我的影片中
《下坡路》
《水性杨花》
《指环》
《一个回合的杰克》
《农夫的妻子》
《香槟酒》
有点像格里菲斯
我的最后一部默片《男人岛的居民》
银幕应该充满激情

3 47

《讹诈》，我的第一部有声电影

舒夫坦方法
《朱诺与孔雀》
为什么我永远不会拍摄《罪与罚》
悬念是什么？
《谋杀者》
美国格言
《骗局》
《奇怪的富翁》
同希区柯克太太在巴黎
《十七号》
没有一只猫……
制片人希区柯克
《维也纳的华尔兹》
“你完了，你的职业生涯在走下坡路……”
十分严肃的良心审察

4

65

《擒凶记》
当丘吉尔担任警察首脑的时候
《M》(《该死的人》)
打击饶钹的想法怎样来到我的脑子里
简洁与清晰
《三十九级台阶》
巴肯的影响
“克制陈述”是什么？
一个古老的放荡故事
梅莫里先生
生活和糕点的横断面

5

79

《间谍末日》
他们在瑞士怎么啦？
《破坏》
孩子和炸弹
促使观众想杀人
创造激动，然后保留住激动
《年轻少女》
悬念一例



《贵妇失踪案》

我们的“逼真”之友

大卫·O. 塞尔兹尼克的一份电报

我的最后一部英国影片《牙买加旅店》

我真正绝望了

查尔斯·兰顿, 喜欢开玩笑的可爱人

英国时期小结

6

97

《泰坦尼克号》沉没, 由《蝴蝶梦》代替

《灰姑娘》

我从来没有获得奥斯卡奖

《海外特派员》(法文片名《十七号特派员》, 又名《这个人是个间谍》)

加里·库柏搞错了

他们在荷兰怎么啦?

染血的郁金香

您了解“麦格芬”吗?

“闪回”到《三十九级台阶》

《史密斯夫妇》

为什么我说“凡是演员都是牲畜”?

《深闺疑云》

牛奶杯

7

115

不要混淆《破坏》和《海角擒凶》(法文片名《第五纵队》)

一组构思是不够的

《心声疑影》

谢谢桑顿·怀尔德

《风流寡妇》

一个理想主义的凶手

《救生艇》

战争的缩影

一群猎犬

返回伦敦

我为战争做的小贡献: 《一路平安》和《马达加斯加历险记》

8

131

返回美国

《爱德华大夫》(法文片名《爱德华大夫的寓所》)

和萨尔瓦多·达利合作

《美人计》

《火焰之歌》

铀的“麦格芬”

联邦调查局派人监视我

“他想娶我”

我想拍一部关于电影的影片

《帕拉亭案件》

格利高里·派克不适合演一个英国律师

一个有趣的镜头

像魔鬼一样贪婪!

9

145

《绳索》: 从 19 点 30 分到 21 点 15 分

只有一个镜头的影片

玻璃丝做的云彩

色彩和凸显的效果

墙壁消失了

基本上没有色彩

必须给影片分镜头

怎样听到街上的声音“升上来”

《摩羯星座下》(法文片名《摩羯星座下的情侣》)

我表现得幼稚和愚蠢

我的三个错误

“跑回头路”

我感到羞愧

“英格丽,这只是一部影片!”

《欲海惊魂》(法文片名《怯场》)

一个谎话的闪回

恶人越是得逞,影片越会成功

10

159

《火车怪客》和重整旗鼓

我垄断过悬念



卑躬屈膝的小人
一个真正的坏女人
《忏情记》(法文片名《沉默的法则》)
缺少足够的幽默
我是一个既野蛮又矫揉造作的人吗?
忏悔的秘密
经验是不够的
我对警察的恐惧
一个三角恋爱的故事

11

175

《电话谋杀案》(法文片名《犯罪几乎完美无缺》)
偏振立体电影
戏剧的集中
《后窗》(法文片名《开向院子的窗户》)
库里肖夫的实验
我们都是偷窥者
小狗之死
在其他声音中间发出的一种响声
意料不到之吻和悬念之吻
“帕特里克·马洪案件”和“克里本案件”
《捉贼记》
银幕上的性
英国女人
《哈里的麻烦》(法文片名《谁杀死了哈里》)
“克制陈述”的喜剧性
《擒凶记》
插在背上的匕首
饶钹敲响

12

195

《申冤记》(法文片名《诬陷的罪犯》)
绝对真实性
将这部影片列入……
《迷魂记》
两者择一：惊讶还是悬念
这属于纯粹的恋尸癖
金·诺瓦克的任性

两个流产的计划：《玛丽·迪尔沉船遇难记》和《红鹤的羽毛》
一个政治悬念的构思
《西北偏北》(法文片名《死神追逐记》)
这要追溯到格里菲斯
搜集资料的重要性
怎样支配时间和空间
我对荒诞的兴趣
无缘无故……掉下来的尸体

13

215

我的梦是非常合乎理性的
黑夜的构思
为什么拍摄《美人计》的长吻，这个构思怎样来到我脑中
一个纯粹有裸露癖的例子
永远不要糟蹋空间
丝毫不懂画面艺术的人
让特写镜头移动
《惊魂记》
珍妮特·李的胸罩
一条“红鲱鱼”
关于观众的方向
阿尔博格斯特特的谋杀
老母亲的搬运
珍妮特·李被刺杀
标本鸟
我制造群众的激动
《惊魂记》属于我们这些电影艺术家
一千三百万美元的利润
在泰国，一个人站在银幕旁配音

14

233

《鸟》
年迈的女鸟类学家
被啄掉的眼睛
观众竭力猜测
米兰妮·丹尼尔的金色鸟笼
我有过即兴创作
学校门口

电子音响
激动起来的小型卡车
人们给我提供很多玩笑
老妇人的玩笑
我总是担心别人揍我

15

247

《艳贼》
爱情拜物教
三个被放弃的电影剧本：《三个人质》、《玛丽—露丝》和《R. R. R. R.》
《冲破铁幕》
讨厌的大客车
工厂场面
我从来不模仿自己
上升的曲线
情节片和人物片
我只看伦敦的《泰晤士报》
我的头脑严格说来是视觉性的
您是一个天主教电影艺术家吗？
我对电影的热爱
一个城市的二十四小时生活

16

267

希区柯克的晚年
格蕾丝·凯莉放弃了电影
又回到《鸟》、《艳贼》和《冲破铁幕》
希区柯克留恋明星
病态巨片
一个放弃了的计划
《黄玉》和实现不了的订货
为了拍摄《夺命狂凶》，回到伦敦
起搏器和《家庭阴谋》
希区柯克不堪荣誉和尊崇的重压
爱情和间谍活动：《短夜》
希区柯克身体欠佳，阿尔弗雷德阁下行将就木
结束

希区柯克导演、创作年表

289

导言 (1966)

一切从跌落水中开始。

1955年冬天,阿尔弗雷德·希区柯克到茹安维尔^①的圣莫里斯电影制片厂进行《捉贼记》(*To Catch a Thief*)的后期录音,他在蓝色海岸^②拍摄了这部影片的外景。我的朋友克洛德·夏布洛尔(Claude Chabrol)^③和我决定替《电影手册》去采访他。我们借了一台录音机,以便为这次访谈录音;我们期望谈话时间长些,并准确而忠实地将这一切录制下来。

希区柯克工作的这个放映室里十分幽暗。银幕上不断地循环放映着影片里一个短暂的场面:加里·格兰特(Cary Grant)和碧姬·欧柏(Brigitte Auber)^④驾驶着一艘汽艇在水上游弋。黑暗中,夏布洛尔和我拜见了阿尔弗雷德·希区柯克,他请我们到院子另一边的制片厂酒吧去等候他。我们出来时,明亮的日光照得我们目眩,我们一面带着真正的影迷的热情去评论刚刚看到的希区柯克式的银幕形象,一面笔直地朝前走向位于15米之外的酒吧。我们俩不知不觉地以同一步伐跨过一个结了冰的大池子的窄边,那池子跟院子的沥青一样颜色。冰顿时碎裂,我们落到齐胸的水里,面面相觑。我问夏布洛尔:“录音机呢?”他慢慢地举起左臂,从水里捞出水淋淋的录音机。

如同在希区柯克的一部影片中那样,我们无路可走:水池坡度缓缓地向里弯曲下去,我们在达到池边之前,又重新滑落水中。必须有个路过的人伸出手把我们拉出来。我们终于爬了上来,有个我们相信富有同情心的女服装师领我们到了一间演员化妆室,好让我们脱掉湿衣服,并把它们烤干。一路上,她对我们说:“唉!可怜的孩子!你们是扮演打手的群众演员吧?”“不是,太太,我们是记者。”“这样的话,我不

① 茹安维尔: Joinville, 法国上马尔纳省的村子, 在巴黎东南部。

② 蓝色海岸: 在法国南部的地中海沿岸, 为旅游胜地。

③ 克洛德·夏布洛尔(1930—), 法国“新浪潮”电影的代表性导演之一, 执导过《表兄弟》、《屠夫》等。

④ 该书往往以演员代替影片中所扮演的角色, 下同, 译文有时不作区分。

能照顾你们了!”

于是,我们穿着仍然湿漉漉的衣服,瑟瑟发抖,几分钟以后重新来到阿尔弗雷德·希区柯克面前。他见到我们后,并没有考虑我们的处境,而是转念向我们提议当天晚上在“雅典娜广场”饭店再碰面。第二年,当他重新来到巴黎,处在一群巴黎的新闻记者中间的他立马认出了夏布洛尔和我,他对我们说:“先生们,每当我看到落下的冰块在威士忌酒杯里互相碰撞时,便想起了你们俩。”

几年以后我才知道,阿尔弗雷德·希区柯克以他的方式曲终奏雅,美化了这个事故。根据希区柯克的版本,就像他对好莱坞的朋友们所讲的那样,我们跌落水池后出现在他跟前时,夏布洛尔的穿着是本堂神父,而我是警察!

这次落水是我与他的第一次接触。过了十年,我产生了强烈的愿望,想以俄狄浦斯求神示^⑤的方式向阿尔弗雷德·希区柯克提问。其间,我在拍摄影片中获得的经验,使我越来越欣赏他对执导做出的重大贡献。

当人们仔细考察希区柯克的创作生涯时,从他拍摄的英国默片到好莱坞彩色影片中可以发现他对某些问题的回答——凡是电影艺术家都应对自己提出这些问题——其中有个问题值得一提:怎样以纯粹视觉的方式进行表达?

我不是《希区柯克与特吕弗对话录》这本书的作者,而仅仅是倡导者,或者冒昧说得更准确些,是煽动者。确切地说,这是一个记者的本分,阿尔弗雷德·希区柯克终于有一天(是的,对我来说是终于有一天)同意接受我长达五十个小时的长时间采访。

于是我给希区柯克先生写信,向他提议专门回答有关他创作生涯,按年代顺序排列的五百个问题。

我提议,更确切地说,讨论的范围限于:

1. 有关每部影片产生的情况;
2. 电影剧本的制作和构成;
3. 尤其关于每部影片的执导问题;
4. 他本人对每部影片的商业和艺术效果与原先期望的对比。

^⑤ 俄狄浦斯:希腊神话中的人物,曾求神示,神示表明,他将弑父娶母,后来果然应验。



希区柯克接受了。

最后一道要越过的障碍是语言。我同我的女友、驻纽约的法国电影公司的海伦·司各特谈过。她是生长在法国的美国人，娴熟地掌握两国语言的电影术语，拥有扎实的判断力，她罕见的人文素养使之成为我们理想的合作者。

8月13日——希区柯克的生日，我们来到好莱坞。每天早上，希区柯克都到贝弗利山饭店来找我们，把我们带到他在环球电影制片厂的办公室。我们每个人配备了一个微型话筒，在隔壁房间里，一个录音师会录下我们的谈话。我们每天从早上九点钟到下午六点钟一直不断地交谈。这马拉松式的交谈甚至在我们原地就餐时在桌边进行。

一开始，阿尔弗雷德·希区柯克就像在屡次访谈中那样，以他最好的方式，娓娓而谈，十分风趣。但从第三天开始，他显得更庄重、更真诚，真正具有自我批评的精神，详尽地叙述了他的从影生涯、他的幸运和倒霉、他的困难、他的探索、他的怀疑、他的希望和他的努力。

我逐渐注意到他和平时判若两人：他在观众心目中的形象很自信，有意玩世不恭；而如今我却觉得他真正的本性是脆弱的、敏感的、容易激动的，他深深地、切实地想要把自己的感受传达给观众。

这个人比任何人更擅长把恐惧拍成电影；他本人却是一个胆小的人，我设想，他的成功与这种性格特点有关。在阿尔弗雷德·希区柯克的整个创作生涯中，他一直觉得他需要提防演员、制片人、技师，因为他们之中的任何一个人只要有任何细小的疏忽，或者任何细微的任性，都会损害影片的完整性。对他来说，提防的最好方法是成为这样的导演：所有明星都梦想受到他指导，同时他自己要成为制片人，还要比技师更精通技术！他还要提防观众，为此，希区柯克致力于使观众恐惧，并以此来吸引观众，让观众重新找到童年时代在宁静的房子里玩捉迷藏，躲在家具后面快要被抓住时的那种感觉，或者晚上躺在床上，一件遗忘在家具上的玩具变成神秘的、令人不安的形状时所具有的一切强烈激动。

这一切把我们引向悬念。有些人也不否认，希区柯克是悬念大师，但他们认为，这是戏剧在本身转为演出时的一种低级形式。

悬念首先是将一部影片的叙述材料戏剧化，或者是戏剧情境尽可能扣人心弦地再现。

举一个例子。一个人从家里出发,登上一部出租车,开往火车站去赶火车。这是一部普通影片里的一个正常场面。

现在,如果在登上出租车之前,这个人看一下他的手表,说道:“天哪,真要命,我怎么也赶不上火车了。”他的路途就变成一个纯粹的悬念场面,因为每一次红灯,每一个十字路口,每一个交警,每一块指示牌,每一次刹车,每一次控制变速杆,都会加强场面使人激动的分量。

事实的明显和画面的说服力量,使观众不会这样想:“说实话,不用这样急嘛。”或者这样想:“他可以坐下一班火车。”靠了画面表现的狂乱而产生的紧张,行动的急迫不会受到怀疑。这样制造戏剧化显然不会随意而为,但希区柯克的艺术正是在于强调这种随意,有时,头脑精细的人对这种随意不以为然,说是不真实。希区柯克时常说,他对真实性嗤之以鼻,但实际上,他很少有不真实之处。确实,他从极大的巧合出发去组织情节,巧合给他提供他所需要的激动人心的场面。再者,他的工作在于形成戏剧冲突,然后使戏剧冲突达到最大限度的紧张和可信性,从而越来越紧凑地联结起来,到达高潮后,急转直下,解决扭结。

一般说来,悬念场面构成一部影片中有特殊意义的时刻,令人难忘。但是,在观察希区柯克的工作时,人们发现,在他的整个生涯中,他力图制作这样的影片:每一时刻都是具有特殊意义的时刻,正如他自己所说的,这是既没有空白,也没有缺憾的影片。这种不惜任何代价要吸引人的顽强意愿,就像他自己所说的,要制造激动,然后保持住激动,最后维持紧张状态的顽强意愿,使他的影片十分特殊,难以模仿,因为希区柯克不仅将他的影响力和支配意志放在故事的关键时刻,而且也放在影片的陈述场面、过渡场面和所有通常难以利用的场面中。

在他的影片里,两个悬念从来不会用一个普通场面联结起来,因为希区柯克憎恶普通。悬念大师也是异常场面大师。例如:一个跟司法机构有麻烦的人——不过我们知道他是无辜的——去对一位律师陈述他的案件。这是一个常见的情景。由希区柯克来处理的话,这个律师在一开始将会显得多疑,迟疑不决,甚至也许像在《申冤记》(*Wrong Man*)中那样,只有向他未来的主顾承认他不习惯办理这类案件,他拿不准能不能掌握案情以后,才接受给案子辩护……

可以看到,这里制造了一种不安、一种不稳定和一种不安全,使得局面变得极富戏剧性。



下面是希区柯克消灭普通场面的另一种图解：一个年轻人向他的母亲介绍一个他认识的姑娘。姑娘自然非常愿意取悦老太太，因为老太太也许是她未来的婆母。年轻人十分放松地作介绍，而姑娘红着脸，感到难为情，怯生生地往前走。那个老太太呢，当她的儿子作完了介绍时，观众看到她的脸色变了，她面对面地盯着姑娘，目不转睛（凡是影迷都熟悉这种纯粹希区柯克式的目光，它几乎正对着摄影机的镜头）；姑娘略微退后一步，这是标志着老太太变得狂乱的第一个讯号。希区柯克再一次在仅仅一注目光中呈现出一个颐指气使的凶暴母亲，他擅长表现这类人物。随后，影片所有“令人熟悉的”场面会变得紧张、激烈、充满戏剧冲突、剑拔弩张，因为这一切都发生在他影片里，仿佛希区柯克要阻止平凡在银幕上驻足。

创造悬念的艺术同时让观众进入影片，“参与其中”。在这个范围内，拍摄一部影片不再是两人（导演+他的影片）游戏，而是三人（导演+他的影片+观众）游戏，而悬念就像《小拇指》中的白色石子或者《小红帽》^⑥中的“去外婆家”，变成一种诗意的方法，其目的是进一步使我们激动，让我们心跳得更剧烈。责备希区柯克制造悬念，等于指责他是世界上最不令人厌烦的电影艺术家，还等于责备一个情人去取悦对象，而不是只关心自己的亲人。随着希区柯克拍摄的影片逐渐展开，观众的注意力集中在银幕上，以至于使阿拉伯观众不去剥花生，使意大利观众不去点香烟，使法国观众不去抚摸他们邻座的女观众，使瑞典观众不在两排椅子中间做爱，使希腊观众……甚至阿尔弗雷德·希区柯克的诽谤者也一致同意给他颁发“世界第一技术专家”的称号。但是他们是否明白，选择电影剧本、剧本结构、剧本内容，与这种技术紧密相连，并且从属于这种技术呢？但凡艺术家都反对将形式与内容分割开来的批评倾向，这一观点用于希区柯克身上，便使一切争论变得枯燥无味，因为，正如埃立克·罗迈尔（Eric Rohmer）和克洛德·夏布洛尔非常准确地定义的那样，阿尔弗雷德·希区柯克既不是一个历史故事家，也不是一个美学家，而是“整部电影史上最伟大的形式创造者之一。或许只有茂瑙（Murnau）和爱森斯坦（Eisenstein）^⑦在这方面能与他媲美……这

⑥ 《小拇指》和《小红帽》都是法国17世纪作家贝洛所写的童话，前者叙述了小拇指用扔白色的小石子来认路，终于和他的哥哥们返回家后的经过；后者是狼外婆的故事。

⑦ 茂瑙（1888—1931），德国导演，后入美籍，先导演过《吸血鬼》、《最后一笑》，在好莱坞执导过《日出》、《城市姑娘》等；爱森斯坦（1898—1948），前苏联导演，执导过《战舰波将金号》、《伊凡雷帝》等。

里,形式不是在美化内容,形式创造了内容。”^⑧

由于需要各种各样的才能——有时是互相矛盾的才能,电影是一种特别难以精通的艺术。那么多非常聪明或者具有艺术才能的人在执导时失败,是因为他们并不兼有分析头脑和综合头脑,而惟有这两种头脑同时处于清醒的状态,才能使人避免由分镜头、拍摄和剪辑等分成的各部分产生的无数陷阱。事实上,导演经历的最严重的危险,就是在制作时失去对他的影片的控制,而这种情况常常比人们想像的发生得更多。

影片的每一个镜头,从三秒钟到十秒钟,都是在给观众提供信息。很多电影艺术家提供的是模糊的、不甚明确的信息,这要么是因为他们原先的意图就是模糊的,要么就是虽然意图清晰,但拍摄的画面很差。您也许会对我说:“明晰是一种如此重要的品质吗?”明晰是最重要的品质。比如:“正是这时巴拉肖夫明白,他被卡拉丁欺骗了,他去找到邦松,向他提议跟托尔马歇夫接触,分享战利品……”在影片中,您会听到这类对话,在这一大段台词中,您摸不着头脑,无动于衷,因为只有影片的编剧们才十分清楚,谁是巴拉肖夫、卡拉丁、邦松、托尔马歇夫,谁的脑袋上冠以这些名字,而您呢,您却不清楚。即使您在影片中已见过他们的面孔三次,您也搞不清楚,不会明白,因为电影有一个基本法则:凡是说出来而不是表现出来的东西,观众都摸不着头脑。

因此,希区柯克只是利用巴拉肖夫、卡拉丁、邦松和托尔马歇夫等先生作为影片的人物,因为他决定从视觉去表达一切。

人们也许会想:他通过简化获得这种明晰,而简化迫使他只拍摄几乎幼稚的场面吧?无论如何,这是人们时常对他进行的一种责备,而我却相反,马上对这种责备予以批驳,我断言:希区柯克是惟一能够在拍摄影片时不求助于对白,便使我们能看出一个或几个人物思想的电影艺术家,这就容许我把他看成一个现实主义电影艺术家。

希区柯克是现实主义者?电影和戏剧一样,对白仅仅表达人物的思想,而我们很清楚,生活中,特别是在社会生活中,每当我们参加聚会,如鸡尾酒会、社交饭局、亲属会议等等,若与会的不是熟人,情况就往往迥然不同。

如果我们作为观察家参加一次这类聚会,我们会清楚地感到,说出来的话是次要

^⑧ 见埃里克·罗梅和克洛德·夏布洛尔《希区柯克之书》(大学出版社,巴黎,1957)。——原注



的、合乎礼仪的,主要的东西却在别的地方,在宾客的思想里运转,这在我们观察他们的目光时可以辨别出来。

假设我被邀请参加一个招待会,却扮演观察家角色,我望着 Y 先生,他对三个人讲述他刚刚同妻子一起在苏格兰度假的情形。我仔细观察他的脸,我随着他的目光看去,我发现,事实上他特别关注 X 太太的大腿……现在我走近 X 太太……她在讲她的两个孩子学习困难,但她冷冷的目光经常去细细打量年轻的 Z 小姐的苗条身姿。

因此,我刚才参加的这个场面的精粹,并不是包含在严格的属于社交范围和保持纯粹礼仪的对话里,而是在人物的思想中:

一、Y 先生对 X 太太的肉欲;

二、X 太太对 Z 小姐的嫉妒。

从好莱坞到电影城(Cinecitta)^⑨,除了希区柯克,任何别的电影艺术家现在都不能拍摄出如我所描述的这个场面中人与人的现实,然而,四十年来,希区柯克的每一部影片都包含好几个这类场面,它们建立在形象和对白之间存在差距的原则之上,以便同时拍摄出第一情境(明显的)和第二情境(隐秘的),从而获得严格视角的戏剧有效性。

阿尔弗雷德·希区柯克正是这样要独自一人直接地,也就是说,不去追求解释性的对白,直接地拍摄诸如怀疑、嫉妒、愿望、羡慕等情感,这就把我们引向一个悖论:阿尔弗雷德·希区柯克,由于其影片的简洁和明晰成为所有观众最易接近的电影艺术家,同时又是擅长拍摄人与人之间最灵活多变关系的导演。

在美国,执导艺术的最大进步,主要是在 1908 年至 1930 年,由 D. W. 格里菲斯(D. W. Griffith)^⑩完成的。默片的大部分大师都受到格里菲斯的影响,例如斯特劳亨(Stroheim)^⑪、爱森斯坦、茂瑙、刘别谦(Lubitsch)^⑫,他们都去世了;其他还在世的,已不再拍电影。

1930 年以后踏上影坛的美国电影艺术家,甚至没有去尝试开发格里菲斯所开拓

⑨ Cinecitta,在罗马,是意大利最大的电影摄制基地。

⑩ 格里菲斯(1875—1948),美国导演,执导过《党同伐异》、《一个国家的诞生》、《穿越风暴》等。

⑪ 斯特劳亨(1885—1957),原籍奥地利的美国导演,执导过《女人的疯狂》、《风流寡妇》、《婚姻交响乐》、《凯丽女王》等,并演过《大幻灭》等。

⑫ 刘别谦(1892—1947),德国导演,执导过《少奶奶的扇子》、《快乐的寡妇》、《如果我有一百万》、《危险的游戏》等。

领域的十分之一,我觉得这样写并不夸张:自从发明了有声电影,除了奥逊·威尔斯(Orson Welles)^⑬,好莱坞没有产生过任何一个具有视觉气质的大导演。

我真诚地相信,如果电影很快重新失去有声带,又变成 1895 年至 1930 年之间的默片艺术,那么大部分导演就不得不改行。因此,如果我们审视 1966 年的好莱坞,在我们看来,惟有霍华德·霍克斯(Howard Hawks)、约翰·福特(John Ford)^⑭和阿尔弗雷德·希区柯克像是格里菲斯秘诀的继承者。我们怎么能够不无忧虑地想,他们一旦寿终正寝,就要“秘诀失传”呢?

我不是不知道,有些美国知识分子很惊讶,欧洲的影迷,特别是法国人,将希区柯克看成一个电影作者,其含义就像谈到让·雷诺阿、英格玛·伯格曼(Ingmar Bergman)、费德里科·费里尼(Federico Fellini)、路易斯·布努艾尔(Louis Bunuel)、让-吕克·戈达尔^⑮。

美国影评家以二十年来在好莱坞负有盛名的其他导演去反对阿尔弗雷德·希区柯克的名字,我们不需要援引这些名字,以免引起一场笔战。纽约和巴黎影评家的观点分歧就在这里。事实上,好莱坞的名导演,奥斯卡奖的获得者,不管有没有才能,人们看到他们追逐商业时尚,从一部圣经题材影片转到一部描写心理的西部片,从一部场面浩大的战争片转到一部描写离婚的喜剧片,怎么能够不把他们看成简单的制作者呢?如果他们像他们的戏剧导演同行那样,这一年完成一部从威廉·英奇(William Inge)^⑯的剧本改编的影片,过一年又从欧文·肖(Irwin Shaw)^⑰的巨著改编成另一部电影,同时还准备拍摄一部田纳西·威廉斯(Tennessee Williams)^⑱的作品,那么,怎么来区分这两种导演呢?

这些好莱坞导演根本没有感到这种强烈的需要,即把他们关于生活、人、金钱、爱

^⑬ 奥逊·威尔斯(1915—1985),美国导演,执导过《公民凯恩》、《上海太太》、《麦克白》等。

^⑭ 霍克斯(1896—1977),美国导演,执导过《清晨的巡逻队》、《只有天使有翅膀》、《哈泰利》、《疤面大盗》、《夜长梦多》等;约翰·福特(1895—1973),美国导演,执导过《迷路的巡逻队》、《愤怒的葡萄》、《怎样征服西部》等。

^⑮ 英格玛·伯格曼(1918—),瑞典导演,执导过《监狱》、《第七桶》、《野草莓》等;费里尼(1920—1993),意大利导演,执导过《罗马,不设防的城市》、《8 $\frac{1}{2}$ 》等;路易·布努艾尔(1900—1983),西班牙导演,执导过《黄金年代》、《毁灭天使》、《银河》等;让-吕克·戈达尔(1930—),法国导演,执导过《穷途末路》、《中国女人》、《周末》等。

^⑯ 英奇(1913—1973),美国剧作家,著有《回来吧,小谢巴》、《野餐》、《楼梯顶上的黑暗》等。

^⑰ 欧文·肖(1913—1984),美国戏剧家、小说家,著有《埋葬死者》、《富人,穷人》等。

^⑱ 田纳西·威廉斯(1911—1983),美国戏剧家,著有《欲望号街车》、《热铁皮屋上的猫》、《玻璃动物园》等。

情的想法放进他们的影片中,他们只是娱乐行业的专家,普通的技师。他们称得上杰出的技师吗?他们坚持不懈地只运用好莱坞的摄影棚,向导演提供能够制造出不同寻常的场面的可能性,而这种可能性很小,这就使我们怀疑他们的才能。他们的工作是什么?他们安排一个场面,将演员置于布景之内,将整个场面——即对白——拍摄下来,用六种或八种不同的方式,变换拍摄角度:正面、侧面、俯视等等。然后他们重新再拍摄这一切,这回调换所用的镜头,先完全用全景拍摄这个场面,然后用近景,接着用特写。这些好莱坞的名导演,不要把把他们看成招摇撞骗者。他们中的佼佼者都有特长,他们十分擅长运用这些特长。有些导演出色地指导明星,另外一些导演拥有伯乐的洞察力。有些导演是特别有创造才能的电影编剧,另外一些则是杰出的即兴创作者。某些导演擅长处理战争场面,另外一些则善于拍摄描写家庭生活的喜剧片。

据我看来,希区柯克胜过他们,因为他更完美。他是一个专家,并非是这样或那样的电影方面的专家,而是每个人物造型、每个镜头、每个场景的专家。他喜欢研究电影剧本的编排问题,也喜欢研究剪辑、拍摄和音响。他对一切事物都有创造性的想法,他十分细致地关注一切,甚至关注广告,这一点已是众所周知。

他能驾驭一部影片的各个要素,把自己特有的构思融入拍摄的各个环节。阿尔弗雷德·希区柯克真正拥有一种风格,大家公认他是目前还在执导的、有这种风格的三四位导演之一:无论他们的哪一部影片,只要看上几分钟,观众就能辨认出来。

为了阐明这一点,用不着选择一个悬念场面,“希区柯克式”风格甚至在两个人物之间的一场对白中便能显现出来。做到这样仅仅是通过取景的戏剧性,通过视线布局、动作简化、对白中静场的插入那种真正独一无二的方式,通过让观众产生影片中两个人物在一个控制着另一个(要么爱上,要么嫉妒等等)的感觉,这是在对白之外使人产生准确的戏剧气氛的艺术,也是把我们按照他本人的敏感从一次激动导向另一次激动的艺术。希区柯克的工作之所以在我看来如此完美,是因为我在其中看到探索和新发现,看到对具体和抽象、对扣人心弦的戏剧冲突、十分精妙的幽默的感受能力。他的作品兼有商业性和实验性,像威廉·惠勒(William Wyler)^①的《宾虚》(*Ben Hur*)一样包罗万象,又像肯尼思·安格斯(Kenneth Angers)的《烟火》(*Fireworks*)一样推心置腹。

^① 威廉·惠勒(1902—1981),美国电影导演,执导过《死胡同》、《我们生活的最美好的年代》等。

《惊魂记》吸引了世界各地的一批批观众。一部像《惊魂记》那样的影片,以其自由的方式和独立不羁,超越了那些先锋派小影片(这是某些年轻的艺术家拍摄的16毫米胶片的影片,任何检查机构都不会通过)。像《西北偏北》这样的模式,像《鸟》这样的特技摄影,具有实验影片的诗意品质,正像捷克人耶里·透恩卡(Jiri Trinka)试验的木偶片,或者像加拿大人诺曼·麦克拉伦(Norman MacLaren)在胶片上直接绘画的小型影片。

《迷魂记》、《西北偏北》、《惊魂记》,这三部影片近年来不断受到模仿,而我深信,希区柯克的工作长期以来影响着很大一部分世界影片,甚至对不喜欢承认这一点的电影艺术家来说也是如此。这种直接的或者隐蔽的,风格上的或者题材上的,有所裨益的或者不善于汲取的影响,产生在各种风格迥然不同的导演身上,比如亨利·维尔纳伊(Henri Verneuil,《地下室的旋律》)、阿兰·雷乃(Alain Resnais,《穆里埃尔》;《战争结束了》)^⑩、菲利普·德·布罗卡(Philippe de Broca,《从里约来的人》)、奥逊·威尔斯(Orson Welles,《局外人》)、文森特·米内利(Vincente Minelli,《暗流》)、亨利-乔治·克鲁泽(Henri-Georges Clouzot,《恶魔故事》)、杰克·李·汤普森(Jack Lee Thompson,《恐惧角》)、勒内·克莱蒙(René Clément,《阳光灿烂》;《白天和时间》)^⑪、马克·罗布森(Mark Robson,《奖品》)、爱德华·德米特里克(Edward Dmytryk,《海市蜃楼》)、罗伯特·怀斯(Robert Wise,《电报山上的房子》、《难以忘怀》)^⑫、特德·特茨拉夫(Ted Tetzlaff,《窗子》)、罗伯特·阿尔德里奇(Robert Aldrich,《珍妮小姑娘》)^⑬、黑泽明(Arika Kurosawa,《天地之间》)^⑭、威廉·惠勒(William Wyler,《收藏家》)、奥托·普雷明格(Otto Preminger,《彭尼湖消失了》)^⑮、罗曼·波兰斯基(Roman Polanski,《厌恶》)、克洛德·奥唐-拉腊(Claude Autant-Lara,《凶手》)^⑯、英格玛·伯格曼(Ingmar Bergman,《监狱》;《处女泉》)、威廉·卡斯特尔(William Castle,《杀人犯》等)、克洛德·夏布洛尔(《表兄弟们》;《鬼眼》;《玛

⑩ 雷乃(1922—),法国导演,执导过《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》、《战争结束了》等。

⑪ 克莱蒙(1913—1996),法国导演,执导过《禁止的游戏》、《阻挡太平洋的堤坝》、《阳光灿烂》、《白天和时间》等。

⑫ 罗伯特·怀斯(1914—2005),美国导演,执导过《今晚我们胜利了》、《西部故事》等。

⑬ 阿尔德里奇(1918—1983),美国导演,执导过《大刀》、《死命地吻我吧》等。

⑭ 黑泽明(1910—1998),日本导演,执导过《天地之间》等。

⑮ 普雷明格(1906—1986),美国导演,执导过《罗拉》、《月亮是蓝色的》、《谋杀解剖》等。

⑯ 奥唐-拉腊(1903—2000),法国导演,执导过《魔鬼附身》、《红与黑》等。

丽·尚塔尔勇斗卡博士》)、阿兰·罗布·格里耶(Alain Robbe-Grillet,《不朽的女人》)^⑦、保罗·帕维奥(Paul Paviot,《机器人肖像》)、理查德·金纳(Richard Quine,《秘密联系》)、阿纳托尔·利瓦克(Anatole Litvak,《伤口里的刀》)、斯坦利·唐恩(Stanley Donen,《字谜》;《阿拉伯式》)、安德烈·德尔沃(André Delvaux,《光头汉》)、弗朗索瓦·特吕弗(《华氏 415 度》)等等,自然,不要遗漏了“詹姆斯·邦德”系列片,这套系列片对希区柯克全部作品,特别是对《西北偏北》进行了显而易见的粗俗而笨拙的戏仿。

那么多的电影艺术家,从最有才干的到最平庸的,之所以都仔细地观看希区柯克的电影,是因为他们在其中感到这是一个了不起的人物,他有惊人的创作生涯,他们赞赏他或者羡慕他,嫉妒他或者得益于他,但都是带着激情在审视他的作品。

用不着目瞪口呆地赞赏阿尔弗雷德·希区柯克的作品,也用不着宣布它是完美无缺、无可指责的。我仅仅认为,他的作品至今仍被严重地低估,因而重要的是给予它真正的地位,真正名列前茅的地位。然后,眼下我们需要展开一场有节制的讨论,尤其作者本人像人们看到的那样,经常非常严厉地评论他的大部分作品。

英国影评家虽然在内心很难原谅希区柯克当年自愿离开故国的行为,但在充满青春激情的《贵妇失踪案》(*Lady Vanishes*)上演三十年之后,仍然非常有理由对之发出赞叹。不过,留恋往昔和那些必将逝去的东西是多余的。在拍摄《贵妇失踪案》时,年轻的希区柯克开朗热情、生气勃勃,可能拍不出詹姆斯·斯图尔特在《迷魂记》中感受到的那种激情,这部成熟期的作品对爱情和死亡做出了抒情性的评论。

盎格鲁-萨克森血统的一位批评家查尔斯·海厄姆先生(Charles Higham)在《电影季刊》(*Film Quarterly*)杂志中写道,希区柯克依然是“一个爱促狭的人,一个狡猾的、世故的玩世不恭者”,他谈到“他的孤芳自赏和他的冷漠”,“他的无情的嘲弄”,而这从来不是“高尚的嘲笑”。海厄姆先生认为,希区柯克“对世人有深深的蔑视”,他的灵巧“总是以最令人惊奇的方式展示出来,他提供的是一种毁灭性的批评”。

我认为,海厄姆先生强调的是重要的一点,但当他怀疑阿尔弗雷德·希区柯克的真诚和严肃时,却搞错了。玩世不恭在一个强有力的人身上可能是真实的,但在敏感

^⑦ 阿兰·罗布·格里耶(1922—),法国“新小说”作家,20世纪60年代开始拍摄电影,作品有《去年在马里昂巴德》、《不朽的女人》等。

的人身上却只是一种表象。他可以掩盖强烈的多愁善感,如同埃里希·冯·斯特劳亨那样,而在阿尔弗雷德·希区柯克身上仅仅是悲观主义。

路易-费迪南·塞利纳(Louis-Ferdinand Céline)^②把人分为两种,即有**暴露癖**和**偷窥癖**的两种人。显而易见,阿尔弗雷德·希区柯克属于第二种人。他不参与生活,他观看生活。当霍华德·霍克斯拍摄《哈泰利》(*Hatari*)时,他是满足于自己对狩猎和电影的双重激情的。而阿尔弗雷德·希区柯克呢,他只对电影充满激情,当他回应假道学者对《后窗》的抨击时,非常好地表达了这种激情:“什么也不能阻止我拍摄这部影片,因为我对电影的热爱比任何一种道德都要强烈。”

阿尔弗雷德·希区柯克的电影并非总是令人激动的,但总是令人感到充实,难道他不是以令人震惊的明晰在揭露人们对美和纯洁的损害吗?

在英格玛·伯格曼的时代,人们接受了电影不低于文学的观点,我想必须把希区柯克列入——说实在的,为什么把他列入呢?——像卡夫卡、陀思妥耶夫斯基、爱伦·坡这类精神不安的艺术家之中。

这些精神忧虑不安的艺术家显然不能帮助我们生活,因为生活对他们来说已经十分困难,但他们的使命在于让我们分担他们的烦忧。在这方面,他们甚至是在显然地、不知不觉地帮助我们更好地了解自己,而这就构成了所有艺术作品的根本目的。

弗朗索瓦·特吕弗(1966年)

^② 塞利纳(1894—1961),法国小说家,著有《长夜行》等。





HITCHCOCK / TRUFFAUT



1

童年；警长把我关起来；体罚；我说过要当工程师；这一天来到了；一部未完成的影片：
《第十三号》；《女人对女人》；我未来的妻子……；迈克尔·鲍尔康请求我……；《欢乐
园》；我第一天拍摄影片是怎样的经过；《山鹰》……



1

弗朗索瓦·特吕弗(以下简称特) 希区柯克先生,1899年8月13日,您在伦敦出生。关于您的童年,我只知道一个故事,就是关于警察局的故事。这是一个真实的故事吗?

阿尔弗雷德·希区柯克(以下简称希) 是的。那时我也许只有四五岁……我的父亲派我带上一封信去警察局。警长看了信,把我关在单人囚室里呆了五至十分钟,然后对我说:“这就是对付顽皮小男孩的办法。”

特 您做了什么事,招致这种对待?

希 我想像不出——我的父亲总是叫我“无瑕的小羔羊”。我确实想像不出我可能做过什么事。

特 看来,您的父亲非常严厉。

希 他非常神经质。我的家庭酷爱戏剧,我们组织了一个相当古怪的小剧团,我是所谓的乖孩子。在家庭聚会中,我坐在我的角落里,一声不吭,我在观看,观察得很多。我总是保持原样,持之以恒。我与感情外露者正相反。我十分孤独。我回忆不起有过游戏伙伴。我常常独自玩耍,想出自己的游戏。

很小的时候,我就是伦敦一所耶稣会学校——圣伊格纳蒂乌斯公学的寄宿生。我的家庭信奉天主教,这在英国几乎是怪事。或许正是在耶稣会学校期间,我的恐惧感加深了。那是精神上的恐惧,与所有不适相结合的恐惧。我总是待在一边。为什么?也许出于对肉体的恐惧。我害怕受到体罚。学校里有挨戒尺的惩罚。我相信耶稣会教士至今还在用戒尺惩罚人——那是一种十分硬的橡胶戒尺。不是直接打,而是执行一项判决。人家对你说,白日已尽时到一个教士那里去。这个教士郑重地把你的名字登记在册,写上要受惩罚的评语,于是整个白天你就生活在等待中。

特 我知道,您是一个学习相当一般的学生,仅仅地理很棒。

希 一般说来,我在班上在前四五名。我从来没有得过第一名,我只要一两次得过第二

名；我往往是第四或第五名。人家责备我是个相当心不在焉的学生。

特 我想，那时您的雄心是成为工程师吧？

希 所有的小男孩都被大人问长大了想干什么。要相信我，我从来没有回答过当警察。我说过当工程师。当时我的父母很重视这一点，送我到一所专门的学校——工程与航海学校去。我在那里学习机械、电学、声学 and 航海。

特 根据这一切，基本上可以设想，您对科学有好奇心喽？

希 大概是吧。我就这样获得了工程师职业的某些实际知识、力学和运动的规律及理论、电学理论及实际操作。随后，为了谋生，我进了亨利电报公司。与此同时，我还在伦敦大学美术专业听课，学习绘画。

在亨利电报公司，我的专长是在海底电缆方面。我负责作技术评估。我当时大约19岁。

特 那时您已经对电影感兴趣了吗？

希 是的，有好几年了。我对电影、戏剧有着极大的热情，我常常在晚上独自去看首演。从16岁开始，我就看电影报刊，不是《影迷杂志》，也不是《娱乐杂志》，而是职业的、工会的、行会的报刊。我一面在亨利电报公司工作，一面在伦敦大学学习艺术：靠了这个，我转到广告部——还是在亨利电报公司做事，这使我能够画画。

特 画哪一种画？

希 给广告画插画，仍然是电缆方面的。这个工作使我接触到电影，或者更准确地说，接触到我不久要在电影中做的工作。

特 您记得当时哪些电影最吸引您吗？

希 我经常上剧院,然而电影还是更加吸引我,我对美国电影比对英国电影更感兴趣。我看卓别林的影片,格里菲斯的影片,所有派拉蒙公司旗下的“拉斯基明星公司”(Famous Players)、伯斯特·基顿(Buster Keaton)、道格拉斯·范朋克(Douglas Fairbanks)、玛丽·璧克福(Mary Pickford)等公司的影片,还有德克拉—比奥斯科甫(Decla-Bioscop)公司出品的德国影片。这是一家早于 U. F. A. 的公司,茂瑙在里面工作。

特 您记得哪部影片给您印象特别强烈吗?

希 德克拉—比奥斯科公司最著名的影片之一,《疲倦的死神》。

特 这是弗里茨·朗格(Fritz Lang)^①的一部影片,在法国,这部影片名叫《三盏灯》。

希 是这一部。主要演员是伯纳德·戈茨克。

特 您对茂瑙的影片感兴趣吗?

希 是的,不过对他的影片感兴趣是后来的事,在 1923 年至 1924 年。

特 1920 年时您能看到什么影片?

希 我记得一部来自法国的喜剧片:《王子先生》(*Monsieur Prince*)。人物的英文名字叫威夫尔斯^②。

① 弗里茨·朗格(1890—1976),原籍德国的美国导演,执导过《疲倦的死神》、《尼伯龙根》、《我有权利生活》等。

② 这是由马克斯·兰德(Max Linder)最著名的对手沙尔·塞涅尔(Charles Seugneur),又名里加丹(Rigadin),这位 1910 年至 1920 年“感人影片”喜剧大明星拍摄的许多影片中的一部。“里加丹能够自诩在德国叫莫里茨,在意大利叫塔尔图皮诺,在西班牙叫萨吕斯蒂诺,在英国叫威夫尔斯,在东方叫‘里加丹王子’。”(乔治·萨杜尔(Georges Sadoul)《电影通史》)。——原注



特 人们时常引用您的一句话：“我像所有的导演一样，受到格里菲斯的影响……”

希 我特别记得《党同伐异》和《一个国家的诞生》。

特 您当时怎么会离开亨利公司而去一家电影公司呢？

希 我看到一本行会杂志，得知美国派拉蒙的拉斯基明星公司在伦敦开设了分部。这个分部在伊斯林顿(Islington)着手兴建电影制片厂，宣布了一个制片计划。其中有一部影片是从小说改编的，我忘了小说名字。我没有放弃在亨利公司的工作，只是仔细地阅读了这部小说，写了好几个能够阐明影片字幕的计划。

特 您能谈一点构成默片中对白的解说字幕吗？

希 可以。当时，所有的对白都有解说字幕。我在每一块纸板上写上字幕、对白，还画上一小幅画。这些解说性字幕中最著名的是：“那一天来临了……”、“次日早晨……”等。再比如说我写过这样的解说字幕：“此刻，乔治正过着挥霍的生活。”在字幕下面我画上一支蜡烛，两端点燃了火。这很逼真。

特 您这样做表现出首创精神，您把这些提供给“明星”公司吗？

希 我把我的画拿给他们看，他们马上录用了我，随后我成为字幕部主任。我到电影制片厂的剪辑部去工作。这个部门的主任手下有两个美国作家，一部影片拍完了，剪辑部主任写好字幕，或者重写原来电影剧本的字幕——因为当时使用叙述字幕，可以完全推翻电影剧本的构思。

特 是吗？

希 绝对是，因为演员只是在假装说话，对白是后来出现在纸板上的。字幕可以让人物随便说话。由于使用这种方法，常常挽救了一些糟糕的电影。如果一场戏剧冲突拍得很

糟糕,或演得很糟糕,显得很可笑,那么就编写一些喜剧对白,于是影片就有可能获得巨大成功,因为人们将这部影片看成一部讽刺片。确实可以随心所欲地做……将一部影片的结束放到开头,是的,怎样做都可以。

特 也许正是这样,您开始深入观察电影吧?

希 那时我认识了一些美国作家,我开始学习编写电影剧本。另外,我有时被派去拍摄一些“额外的”场面,演员不在这些场面中露面……后来“明星”公司发现在英国拍摄的影片没有在美国取得成功,便停止拍摄,把摄影棚租给英国制片人。

这时我在一本杂志上看到一个短篇小说,为了练习,我改编了这篇小说。我知道,这篇小说的全部专有权属于一家美国公司,不过我不在乎,因为这只是一次练习。

英国公司占据了伊斯林顿的摄影棚以后,我们转向它们,以便能继续工作,而我获得了导演助理的位置。

特 制片人是迈克尔·鲍尔康(Michael Balcon)吗?

希 起先我参加一部影片的工作:《永远告诉你的妻子》(*Always Tell Your Wife*),由一个十分著名的伦敦演员塞摩·希克斯(Seymour Hicks)扮演主角。有一天,他同导演发生争执,他对我说:“为什么您和我,不能独自拍完电影呢?”于是我协助他,我们一起拍完了影片。这时,迈克尔·鲍尔康组建的公司租下了摄影棚,我当了导演助理。这是鲍尔康和维克托·萨维尔(Victor Saville)、约翰·弗雷德曼(John Freedman)建立的公司。他们在寻找一个故事,一个题材。我给他们看了一个剧本,名叫《女人对女人》(*Woman to Woman*),他们买下了剧本的改编权。随后,他们说:“现在我们需要一部电影剧本。”我毛遂自荐:“我倒是愿意写这个剧本。”“您行吗?您写过什么?”“我会给你们看样东西……”于是我给他们看了我作为练习而改写的那个故事。他们对它印象很深刻,于是我得到了改编的工作。这是在1922年。

特 您只有23岁。不过,在那之前有过一部短片,是您执导的第一部影片,我们还没有谈起过:《第十三号》(*Number Thirteen*)。

希 噢！一直没有拍完。有两本片子。

特 是部纪录片？

希 不是。一个在电影制片厂工作的女人曾经是查尔斯·卓别林的合作者，那时，人们认为，凡是同卓别林共过事的人都是有点天才的。她写了一个故事，我们筹到一点钱……事情进展却很不妙。时间正好与美国人关闭了电影制片厂巧合。

特 我从来没有看过《女人对女人》，我甚至不知道这个电影的剧情……

希 正像我对您所说的那样，我那时 23 岁，我从来没有跟一个姑娘出去过。我从来没有喝过一杯酒。故事是根据在伦敦上演获得成功的一个剧本改编的。它写的是第一次世界大战中的一个英国军官。他利用一次休假到巴黎去，跟一个舞女来往，然后又回到前线。在前线，他受了伤……他失去了记忆。他返回英国，娶了一个上流社会的女子。后来那个舞女带着一个孩子出现了。戏剧冲突出现了……故事最后以舞女的死结束。

特 这部影片由格雷厄姆·卡茨(Graham Cutts)导演，您是改编者。您编写对白并担当导演助理吧？

希 不止这些。我的一个朋友是布景师，无法参加工作，我就宣称：“我呀，我还可以当布景师。”于是我做所有这一切，我参加了制片。我未来的妻子阿尔玛·雷维尔(Alma Reville)是影片的剪辑师，同时又是场记。当时，场记和剪辑师是同一个人，今天，女场记管的账簿太多了，正如您所知道的，这是一个真正的会计。我正是在拍摄这部影片时遇到了我的妻子。

随后，我在几部电影中完成了各种职责。第二部影片是《白色阴影》(*The White Shadow*)，第三部影片是《充满激情的艳遇》(*Aventure passionnée*)，第四部影片是《恶棍》(*Blackguard*)，然后是《普鲁特的堕落》(*The Prude's Fall*)。

特 所有这些影片，当您在回忆中过一遍的时候，您是对它们一视同仁呢，还是更喜欢其

中的几部？

希 《女人对女人》是最好的一部，而且获得最大的成功。当我们拍摄最后一部影片《普鲁特的堕落》时，导演有一个情妇。我们到威尼斯去拍外景……确实耗资不貲。导演的情妇似乎不喜欢这些外景中的任何一个，我们回到电影制片厂，什么也没有拍摄。影片拍完以后，导演对制片人说他不想再要我了。于是我被辞退了。其实我一直怀疑，摄制组里有个人，是个新来的总摄影师，他在搞阴谋诡计。

特 这些影片拍摄了多长时间？

希 每一部六个星期。

特 我想，才能的标准是否在于以尽可能少的对白字幕来表现影片？

希 正是。

特 电影剧本是否经常从剧本取材？

希 我拍过一部默片《农夫的妻子》，全部是对白，但我尝试用尽可能少的字幕，更确切地说，是运用“图片”的办法。我想，惟一一部不带任何字幕的影片是詹宁斯(Jannings)主演的《最后一个人》。

特 茂瑙最好的影片之一……

希 我在 U. F. A. 工作时，他正在拍摄电影。在《最后一个人》中，茂瑙甚至想使用一种世界性通用标准来建立一种放之四海而皆准的语言。大街上的所有标识，例如布告牌、店铺招牌，都使用这种综合性通用语言。

特 确实，在艾米尔·詹宁斯居住的那幢住宅里，有一些德语指示牌，而在这幢大楼里，

指示牌用的是世界性通用标准语。我想,您大概越来越对电影技术感兴趣,您非常用心钻研吧?

希 我当时清醒地意识到美国电影比起英国电影在摄影上的优势。我在18岁的时候已经研究过这个,那时仅仅是出于兴趣。比如,我注意到,美国人总是竭力用置于前景后面的灯光将人物同后景分开,而在英国电影里,人物融化在后景中,没有分隔,也没有凸显。

特 现在我们来谈1925年的事。拍完《普鲁特的堕落》以后,导演不愿再要您当助理。那时迈克尔·鲍尔康向您表示他要您当导演吗?

希 迈克尔·鲍尔康问我:“您愿意导演一部影片吗?”我回答:“这我从来没有想过。”这是实话,我很满意写电影剧本和做“艺术指导”的工作,但我根本没有想过去当导演。

于是迈克尔·鲍尔康对我说:“我们计划英、德合拍一部影片。”他们增加我作为第二剧作者,制定一个电影剧本。于是我出发到慕尼黑,我未来的妻子阿尔玛当我的助手。我们那时还没有结婚,但我们并没有越轨行为,我们依然洁身自好。

特 这是拍摄《欢乐园》(*Pleasure Garden*),改编了桑迪斯(Sandys)的一部小说,我只看过一次,我还记得这个十分曲折的故事^③……

希 戏剧性很强,有几个场面很有趣。我来给您讲讲拍摄的开头几天,因为这是我担任导演的第一部影片。我自然而然对此有戏剧性遭遇的感受。

就这样,星期六晚上八点差二十,我在慕尼黑的火车站,准备动身前往直意大利,我们要在那里拍外景。在等待火车出发时,我心想:“这是你当导演的第一部影片啊。”如今我去拍外景,会有一百四十人的剧组陪我前往;但那时,在慕尼黑的月台上,与我同行的

^③ “欢乐园”剧院的剧团合唱女演员帕特茜为她的被保护人吉尔谋到了一个位子。吉尔是休格的未婚妻。休格坐船到热带旅行。帕特茜嫁给了休格的朋友莱维特。他们到科姆湖去蜜月旅行,然后莱维特也动身到热带去。吉尔不断推迟去找她的未婚夫,过着放荡的生活。帕特茜则去同丈夫莱维特相聚,却发现他拈花惹草,投入一个本地姑娘的怀抱中。她想决裂。莱维特发狂了,他撺掇那个本地姑娘自杀,让她淹死了。随后,他想杀死帕特茜,但反被殖民地的医生击倒。帕特茜跟被吉尔抛弃的休格生活在一起。——原注

只有影片的主角迈尔斯·曼德尔(Miles Mander)、摄影师温蒂米格利亚(Ventimiglia)男爵,外加一个少女,她要扮演一个跌落水中的本地人。最后,是一个新闻摄影师,因为在热那亚^④港,我们要拍摄一艘船启航。我们将一台摄影机放在船坞上,另一台放在甲板上,拍摄起航。然后这艘船停泊港口,我们让演员下船,新闻摄影师就负责拍摄人们分手的情景。

我要拍摄的第二场戏是在圣勒莫^⑤。剧中的本地少女要自杀,而故事中的恶人莱维特要走到海里,抱着姑娘在水中的头,确认姑娘已死后,把她抱回岸上,说:“为了救她,我已经竭尽所能。”余下的场景在科姆湖^⑥上、“埃斯特别墅”饭店里进行:度蜜月、湖上的爱情场面、甜蜜的田园牧歌等等。我的妻子——我提醒您,当时她还不是——同我呆在火车站月台上交谈。她不能跟我们一起。您知道,她身材矮小,当时24岁。她的职责是到瑟堡^⑦去接来自好莱坞的电影明星。那是一个大牌明星,弗吉尼亚·瓦利(Virginia Valli),环球公司的头牌明星,她扮演帕特茜的角色。我的未婚妻要在瑟堡等她从“阿基坦女人号”轮船下来时迎接她,把她带到巴黎,给她买全套行头,再同她一起到“埃斯特别墅”饭店与我们会合。全部过程就是这样。

火车在八点钟开车。八点差两分,演员迈尔斯·曼德尔对我说:“天啊,我把我的化妆小箱落在出租车上了。”他飞奔而去。我朝他喊道:“我们在热那亚的布里斯托尔饭店下榻。您坐明天晚上的火车,因为我们是在星期二开拍。”

我对您再说一遍,那天是星期六晚上,我们要在星期天早上到达热那亚,准备拍摄。

八点钟了……火车没有开动。几分钟过去了……八点十分,火车徐徐启动。这时,从检票处传来大吵大闹声。我看到迈尔斯·曼德尔从栏杆上面跳过去,被火车站的三个职员追赶着。他把化妆箱找回来了,成功地跳上了最后一节车厢。

这就是我在执导中的第一场戏,可是,这只不过刚刚开始!

列车在飞驰。我没有管账的人,只得自己来管。这几乎比导演一部电影还重要……管账令我费尽心机。我们睡卧铺。在奥意边境,温蒂米格利亚对我说:“千万小心,我们带着摄影机,不要说出来,否则每个摄影机镜头都要上税。”“为什么?怎么回事?”“德国

④ 热那亚:意大利西北部港口。

⑤ 圣勒莫:意大利西北部城市,靠近法国。

⑥ 科姆湖:意大利阿尔卑斯山区的湖泊。

⑦ 瑟堡:法国西北部港口,面临英吉利海峡。



公司嘱咐过我们把摄影机偷运进去。”我问：“摄影机放在哪儿？”他回答我：“在卧铺下面。”正如您所知道的，我从来都害怕警察，于是我开始出汗，同时我得知我们的行李中有1万英尺没用过的胶片，也不能说出来……这时海关人员突然来了，我真是提心吊胆。他们没有找到摄影机，但他们发现了胶片，由于我们事先没有申报，被他们没收了。

我们在星期天早上到达热那亚，当然，没了胶片。整个白天，我们想方设法要找到胶片。星期一早上，我说：“必须派新闻摄影师到米兰去，让他到柯达公司去买胶片。”我算账时又遇到了麻烦，里拉、马克、英镑之间的兑换出现了可怕的混乱……摄影师在中午回来，带回了20英镑的胶片。此时，在边境被没收的1万英尺胶片也到达了，放在海关等我们去领，不过要交税。因此我浪费了20英镑，这在我们的预算中是一大笔钱，因为我们手上的钱只够用来拍摄外景。

轮船在星期二中午起锚。这是一艘前往南美的大轮船，叫“劳埃德·普雷斯蒂诺号”。我们必须租一只游览观光船作拍摄时往返之用，这又要花去10英镑。最后，一切准备就绪。十点半钟，我掏出皮夹子，要给船夫小费。我的皮夹子空空如也。我一文不名了。

1万里拉不见了。我回到饭店，到处寻找，一直找到床底下……哪里都找不到。我跑到警察局，对他们说：“昨夜我睡觉时，大概有人进入我的房间……”我心里想：“幸亏你没有醒过来，说不定小偷给你攘一刀……”我非常倒霉，但在我记起来要拍摄外景时，我一心一意沉醉于拍摄第一组镜头的激动，我忘了钱的事。

拍完以后，我重新陷入了苦恼中。我向摄影师借了10英镑，向女明星借了15英镑。我知道这并不够用，于是给伦敦写信，要求提前支付我的酬金。我也给慕尼黑的德国公司写信：“我需要一点额外款。”但这第二封信我不敢寄出，因为他们可能回答我：“您怎么会知道您需要一点额外款？”因此我只发出寄到伦敦的信。后来大家回布里斯托尔饭店吃午饭，要启程到圣勒莫去。午饭后，我在人行道上踱达，遇到摄影师温蒂米格利亚和那个德国姑娘，她要扮演跌落到水里去的本地人，另外还遇到新闻摄影师，他如今已完事大吉，应该返回慕尼黑。他们三个人聚在那里，脑袋凑到一起，一本正经地谈话！于是我走近他们，对他们说：“有什么事搞不定吗？”“是的，这位姑娘，她不能掉到水里。”“这是什么意思？她不能掉到水里吗？”“她是不能掉到水里。您不明白吗？”

我坚持说：“不，我不明白，这是什么意思？”于是在人行道上，两个摄影师不得不向我解释，她来月经啦等等的理由。我平生从来没有听人谈起过这种事。当着从我们面前

经过的路人，他们一五一十地向我说起来，我仔细倾听着，想到我浪费了的钱，想到我花了里拉、马克把这个姑娘带来，便气不打一处来。我怒气冲冲地说：“为什么三天前她在慕尼黑不对我们说清楚？”我们打发她同摄影师一起走，然后我们动身到阿拉西奥（Alassio）。我们找到了另一个姑娘，由于她比那个“身体不适”的德国姑娘胖一点，男演员抱不动她；每一次他都把她掉下来。有百来个看热闹的人捧腹大笑。最后他终于把她抱了起来，但这时一个拾贝壳的小老太婆穿过场地，想正对面看看摄影机！

我们上了火车，这趟火车要把我们带到“埃斯特别墅”饭店。我非常烦躁不安，因为好莱坞明星维吉尼亚·瓦利刚刚到达。我不想让她知道这是我第一次拍电影。我对未婚妻说的第一件事是：“您身上有钱吗？”“没有。”“您不是有钱吗？”“是的，不过她跟另外一个姑娘一起来到，这个姑娘是演员，名叫卡梅莉塔·杰拉蒂，我想把她们送到和平街‘西敏寺’饭店。她们坚持要到克拉里奇饭店。”于是我把我的麻烦告诉未婚妻。我终于开始拍电影了，一切进行得顺顺当当。一个个场景接踵而至。当时是在大太阳下拍摄月光场面的，然后再把胶片染成蓝色。每拍好一个镜头，我都看一看未婚妻，问她：“行吗？通得过吗？”

现在我有勇气给慕尼黑发一封电报了：“我想，我需要额外款。”其间我还收到伦敦寄来的一张汇票，这是提前支付给我的酬金。那个借给我钱的演员十分吝啬，要我马上还钱。我对她说：“为什么？”她回答我：“因为我的裁缝要我付一部分服装费。”而事实并非如此。

我心里继续在打鼓。我收到从慕尼黑寄来的足够的钱了，但饭店的账单、汽船在湖上来回的租费，还有各种各样其他的事不断地要我费心。一直到动身前夕，我都非常焦躁不安。我不单不想让那位女明星知道这是我第一次拍电影，而且不想让她知道我们没有钱，我们是一个陷入贫困的摄制组。这时我做了一件确实差劲的事：我明显地不讲信用，歪曲事实，责备我的未婚妻带来维吉尼亚的年轻女友。“因此，”我对她说，“您去看望女明星，向她借200美金。”她去了，把钱给我带了回来。就这样，我终于付了饭店的账单和卧车票。我们坐火车去，在瑞士的苏黎世还要转车，第二天到慕尼黑。我们来到火车站，他们要我付行李超重费，因为两个美国女人的箱子实在大得可以……如今我是一文不名了……我又盘算起来，看看要用多少钱，正如您已经知道的那样，我让我的未婚妻去办所有难办的事。我对她说：“您最好去问一下美国女人，她们想不想吃晚饭。”她们回答：“不想，我们带来了饭店的三明治，因为我们看不上这些外国火车上的食物。”因此，



我们可以吃晚饭了。我重新精打细算,我发现,将里拉换成瑞士法郎,我们要损失几个苏^⑧。另外,我感到不安,因为火车误点了,而我们要在苏黎世转车。晚上九点钟,我们看到一列火车开出车站。而我们本该坐上这列火车……难道我们身上只有这么一点钱,却要在苏黎世上过上一夜吗?这时火车终于到站了,而我的提心吊胆超过了能忍受的一切限度。行李搬运工争先恐后地涌上来,但是我把他们挡开了:太贵。我自己拎起了手提箱。您知道,在瑞士的火车上,窗子是没有窗框的,于是箱子底碰碎了玻璃,“砰!”地一声。这是我一辈子听到的最响的玻璃碎裂声。

几个列车员跑了过来:“这边走,先生,跟在我们后面。”他们把我带到列车长的办公室,要我付砸碎玻璃窗的钱:35 瑞士法郎。

我终于把玻璃钱付了,我抵达慕尼黑时口袋里只有 1 芬尼^⑨。这就是我第一次去拍外景的情形!

特 这是一个比电影剧本还要曲折的故事!但仍然有一个矛盾之点使我困惑。您说您当时是完全幼稚无知的,全然不知性的问题;然而,《欢乐园》中的两个姑娘帕特茜和吉尔在电影中确实被拍成了一对夫妇:一个穿着睡衣裤,另一个穿着长睡衣。在《房客》(Lodger)中,情况还要更明显。在杂耍歌舞剧场的包厢里,一个娇小的金发女人偎依在一个所谓“不受任何管束的”褐发姑娘的膝上。我觉得,从您最初的几部影片开始,您就着迷于反常的人。

希 不错,但在当时,采取的方式是很表面的,其实并无深刻的含义。我当时很纯粹,很天真无知。《欢乐园》中的两个姑娘的行为源自 1924 年我在柏林的第一次经验,那时我是助理导演。一个受人尊敬的家庭某天晚上把我同导演一起带出去。这个家庭的姑娘是 U. F. A. 的老板之一的女儿。我不懂德文。晚饭以后,我们来到一个夜总会,那里男人与男人跳舞,女人与女人跳舞。晚会结束时,两个德国姑娘,其中一个 19 岁,另一个 30 岁,把我们——那个少女和我带到车上。车到了饭店,由于我还待在车上,她们对我说:

⑧ 法国辅币名,1 苏 = $\frac{1}{20}$ 法郎。

⑨ 德国辅币名,1 芬尼 = $\frac{1}{100}$ 马克。

“来吧。”我们在饭店的一个房间里交谈，对于她们向我发出的每一个建议，我都说：“Nein(不)……Nein(不)……”我们喝了好几杯科涅克白兰地酒……最后，两个德国女人上了床，奇怪的是，那个同我们一起来的少女戴上她的眼镜去看她们的床上戏。这是一个迷人的家庭晚会。

特 是的，我明白了。因此，《欢乐园》的内景部分是在德国拍摄的喽？

希 是的，在慕尼黑的几个摄影棚里。当影片拍完的时候，迈克尔·鲍尔康从伦敦赶来看片。

在片尾，观众看到坏人莱维特变成疯子：他拿着一把土耳其弯刀，威胁要杀死帕特茜，这时侨民区的医生握着一把手枪出现了。我就是这样安排的：我把手枪放在前景，后景深处是疯子和女主角。这时医生隔开一段距离开枪，子弹打中了疯子，他晃动了一下，突然恢复了理智。他向医生转过身来，不再神情惶恐，他说：“啊！你好，医生。”非常正常，然后他看到自己在流血，他看看血，看看医生，对医生说：“噢！看呀。”然后他倒了下去，死了。

在放映这一场戏时，一个德国的制片人，一个非常重要的人物，站起来说：“您不能展示这样一个场面，这是不可能的事，这是难以令人相信的，这太残暴了。”放映结束后，迈克尔·鲍尔康说：“这部影片令我惊奇的地方是，在技术上它不像一部欧洲大陆的影片，而像一部美国影片。”

报纸表现得很友善。《伦敦每日快报》用这样的标题谈论我：“一个有大师头脑的年轻人。”

特 第二年，您是不是在电影制片厂拍摄了您的第二部影片《山鹰》(*Mountain Eagle*)？外景是在蒂罗尔(Tyrol)^⑩拍的？

希 这是一部糟糕的影片。制片人总想打入美国市场，于是他们寻找一个新电影明星，让她扮演一个乡村女教师的角色。他们把妮塔·奈尔迪(Nita Naldi)给我送来，由她代

^⑩ 蒂罗尔：奥地利联邦之一，约一万二千多平方公里。



替西黛·巴拉(Theda Bara),真是干涉到家了。总之,绝对可笑……

特 我来概述一下剧本情节……这个故事讲的是一个商店经理,坚持不懈地追逐一个天真的年轻女教师;她躲到山里,受到一个隐士的保护,隐士最后娶了她。是这样吗?

希 不错!



2

《房客》是第一部真正的“希区柯克影片”；一种纯粹视觉的形式；玻璃天花板；手铐和性；我为什么出现在我的影片中；《下坡路》；《水性杨花》；《指环》；《一个回合的杰克》；《农夫的妻子》；《香槟酒》；有点像格里菲斯；我的最后一部默片《男人岛的居民》；银幕应该充满激情……



2

弗朗索瓦·特吕弗 《房客》是您的第一部重要影片……

阿尔弗雷德·希区柯克 这另当别论。《房客》是第一部真正的“希区柯克式影片”。我看过一个剧本，名叫《他是谁？》，改编自贝洛克-朗兹(Belloc-Lowndes)女士的小说《房客》。情节发生在一幢带家具出租的房子里，女房东怀疑新房客是一个以“复仇者”的名字闻名的凶手。这是一个开膛手杰克类型的家伙。我的处理方式十分简单，完全从女人、女房东的角度出发。自此以后，有人据此重新翻拍了两三次。

特 事实上，主人公是清白无辜的，他不是“复仇者”。

希 困难就在这里。主要演员艾弗·诺维洛(Ivor Novello)是一个英国的话剧明星，当时是一个名角。这就是一个问题，我们要根据明星制去对待它：故事经常要改变，因为明星不能是一个坏蛋。

特 您宁愿让这个人物成为真正的“复仇者”吗？

希 不一定，但在这类故事中，我宁愿他在晚上出门，而我们根本不知道他干什么。可是，对于一个由明星来扮演的主人公，却不能这样做。我们必须说清楚：他是清白无辜的。

特 毫无疑问是这样。但是我很惊讶，您到影片结束时仍然不想去回答观众的疑问。

希 在这种具体的情况下，如果您将悬念围绕着诸如“他是不是‘复仇者’？”这样的问题去组织，而您的回答是“是的，他当真是‘复仇者’”，那么您就仅仅证实一个疑点，而据我看来，这没有戏剧性。因此，我们走的是另一个方向，我们指出他不是“复仇者”。

16年后，我同加里·格兰特拍摄《深闺疑云》(*Suspicion*)时，碰到了同样的问题。不可能让加里·格兰特去扮演一个凶手。

特 加里·格兰特会拒绝吗？



希 不一定,但那些制片人,他们会拒绝。《房客》是我利用在德国学到的手法拍成的第一部影片,在这部影片中,我的全部方法确实都出自本能,这是我第一次运用自己的风格。说真的,可以把《房客》看成我的第一部影片。

特 我非常喜欢这部影片。它非常美,展示了视觉的伟大创造。

希 正是,我从简洁的叙述出发,受到这种意愿的激发:将我的思想第一次呈现在一种纯粹的视觉形式中。我拍摄了15分钟的伦敦冬天一个下午将尽的时刻。当时是5点20分,影片的前景是一个正在尖叫的金发姑娘的头部特写。我是这样拍摄的:我用了一块玻璃板,把姑娘的头搁在玻璃上,我把她的头发散开,覆盖住整个画面,然后我从下面照亮她,使人对金黄色头发产生强烈印象。接着,镜头切换到一块发亮的招牌上,招牌上写着一份音乐杂志的广告:“今晚上演《金指环》。”这块招牌倒映在水中。姑娘淹死了,人们把她从水中捞出来;她被放到地上……人们很惊愕,猜测这是谋杀……警察来到,然后是新闻记者来了……人们跟随着其中一个记者去打电话;这不是某家报纸的记者,而是一个通讯社的采访记者;于是他给通讯社打电话。现在我要表现这则消息如何散布开来。

消息在通讯社的打字机上打出来,让人看到几个句子……然后经过转发,出现在电传打字机上……在俱乐部里,人们知道了这个消息,接着电台也宣布这个消息,收听广播的人听到了……最后消息转到街上,例如时代广场的灯光新闻上。每一次我给人一个补充信息,使人知道得更多……这个人只暗杀女人……而且总是金发女人……他总是在星期二杀人……他干了多少次啊……对动机的思考……他散步时身穿黑色短披风……他拎着一个黑皮箱……在这个手提箱里会有什么东西呢?

这则消息通过各种各样的传媒手段传播出去,最后,晚报印出来了,在街上出售。现在我开始描绘看报时各种读者的反应。城里发生了什么事?金发女人十分恐慌……褐发女人在开玩笑……理发店里女人们的反应……人们回到家里……有些金发女人偷走黑色卷发夹,别到自己的帽檐底下。现在,我来给您看一样东西,把您的钢笔借给我,我来给您画一幅平面图,是我以前没有做成功的:这代表一辆从背后拍摄的小型新闻摄影车,由于窗子是椭圆形的,可以看到两个人坐在车子前面,这是司机和他的助手,您通过窗子看到他们,不过只看到他们的头顶,由于车身东摇西摆,看来像一张脸、两只眼睛和

转动的眼珠。不幸的是，这个镜头没有拍好。

随后，我们跟随一个姑娘回到她的家，她在家里看到家人和她的男友、伦敦警察厅刑事部的侦探，她的家人在和侦探说笑：“为什么你没有抓住‘复仇者’？”他们还在开玩笑，嘲弄侦探。然而这时，气氛变了，灯光逐渐黯淡，突然，母亲对父亲说：“煤气不足了，请到计费表那里放入一先令。”^①刚说完，屋内一片黑暗。这时有人敲门。母亲去开门。镜头很快切换，先令投入计费表中，母亲打开门，与此同时，灯亮起来，母亲面前站着一个人，穿着一件黑色短披风，他用手指着那块“有房出租”的牌子。父亲“轰”地一声从椅子上倒下来。未来的房客听到这响声，变得神经质，他不放心地朝楼梯那边望去。

我在放映了 15 分钟之后才把主角引进来！房客被安顿在他的房间里。他踱来踱去，来回的走动使分枝吊灯摇晃着。您会记得，由于当时我们还没有音响，我便让人安装了一块很厚的玻璃地板，透过它可以看到房客的躁动不安。当然，某些这类效果今天看来绝对会是多余的，要被音响效果、脚步声等等所代替。

特 无论如何，在您目下的影片中，效果的运用要少得多。今天，只要能够唤起某种激情，您就仅仅保留一种效果，而在当时，您不放弃任何“引起愉悦”的效果。我觉得，现在您会放弃透过一块玻璃地板去拍摄一个人，对吗？

希 这个，是风格的改变。今天，我只满足于分枝吊灯晃动。

特 我指出这一点，是因为很多人以为，您的电影充满了易得的效果。相反，我认为，您的摄影机工作起来竭力要变得隐蔽。人们常常看到一些电影，那些导演以为将摄影机放在奇特的地方，便是在影片中放进了“希区柯克的因素”。例如我想到一个英国导演李·汤普森(Lee Thompson)，在他的一部“希区柯克式”影片中，明星走到冰箱那里拿一样东西，摄影机似乎放在冰箱隔板的位置上。您是永远不会这样做的，是吗？

希 不会。就像不会把摄影机放在壁炉内、火焰的后面。

① 当时用的是煤气灯。

特 在《房客》的结尾,我觉得有一种好像上私刑的气氛,主人公上了手铐……

希 是的,他试图爬过铁栅栏,却挂在了栅栏上。我感到,从心理上说,上手铐的想法含义深远……它与某样东西相连……这要联想到恋物癖,您不认为是这样吗?

特 我不知道,但人们在您的很多影片中找到这个……

希 例如在报纸上,您可以看到人们喜欢展示带着手铐进监狱的人。

特 是的,不错,有时报纸的照片在手铐周围加上一个圆圈。

希 我记得有一次,在一张报纸上登着一个很重要的人物,一个纽约交易所的大人物。他被带到监狱里,用手铐同一个黑人锁在一起。后来,我把这个场面转到《三十九级台阶》中。

特 是的,一个男人和一个女人拴在一起。手铐,这一准是缺乏自由的最具体和最直接的象征。

希 但我想,还有一层与性的秘密关系。当我在警察局长的陪同下参观巴黎的维斯(Vice)博物馆时,我注意到受限制和受约束以后,性迷乱存在常数……您自然应该要求参观一下这个博物馆,里面还有刀、断头机和许多资料……现在再回到《房客》中的手铐上来,我认为以某种方式给我启发的是一本德国的书,书中谈到一个人,他一生中有一天带上了手铐,他在这一天里遇到了各种问题。

特 这本书也许是莱昂·佩鲁茨(Léon Perutz)的《九和九之间》,茂瑙大约在1927年想将它改编成一部影片,是吗?

希 也许就是这本书。

特 在这个铁栅栏和手铐的场面中,我想这样说并不夸张:您在某一时刻曾经试图令人想起基督,那时,艾弗·诺维洛……

希 ……人们把他抬起来,他的手臂被绑住,自然而然我想到了基督。

特 这一切确实使《房客》成为第一部希区柯克式影片,它的题材将成为几乎您所有影片的题材:受到指控的人却没有犯罪。

希 这是因为受诬陷这一题材能使观众获得更大的危机感,他们通过这个人的处境,比通过正在逃跑的罪犯的处境,更容易发挥想像。我总是考虑到观众。

特 换句话说,这个题材满足了观众看到秘密的愿望,还有跟一个与己相近的人融合的愿望。您的影片的主题,就是使平常人陷入异乎寻常的冒险中……我相信正是在《房客》里,您第一次出现在您的影片中吧?

希 确实如此,我坐在一个报馆的办公室里^②。

特 这是一种噱头、一种过分迷恋,还是仅仅出于实用性的考虑? 因为您没有足够的表演机会。

希 严格来说,这是实用性的考虑,必须充实银幕。后来,这变成了过分迷恋,然后变成了一种噱头。但现在这是一种相当讨厌的噱头,为了让人平静地看电影,我有意在影片开场的前五分钟内公开露面。

特 我想,《房客》获得了巨大成功吧?

^② 事实上,阿尔弗雷德·希区柯克在影片的另一个场合里更容易被认出来,他在一群看到抓捕艾弗·诺维洛的行人中。他戴着鸭舌帽,靠在栏杆上。——原注



希 影片第一次放映时,观众是发行人手下的一些职员和广告部主任。他们看了影片,给大老板写了一份报告:“此片不能放映,太差了,这是一部糟糕的影片。”两天后,大老板来到电影制片厂看片。他在两点半钟到达。希区柯克太太和我,我们不想在电影制片厂等待以了解结果,我们来到伦敦的街上,走了一个多小时。最后,我们坐上一辆出租车,返回电影制片厂。我们希望这次散步会有一个好结果,大家都高高兴兴。结果人家告诉我:“大老板也感到影片很糟糕。”于是他们把影片束之高阁,取消了靠诺维洛的声誉才有的预订票。几个月后,他们重新看过影片,想作些修改。我同意改了两个地方。影片一放映,就受到赞赏,被认为是当时英国的最佳影片。

特 您还记得发行人对您的影片的指责吗?

希 我不知道他们指责什么。我怀疑把我辞退的那个我给他作助理的导演继续对我搞阴谋诡计。我知道他对人说过:“我不知道他拍什么影片,我绝对不理解他所拍的东西。”

特 您的下一部影片《下坡路》(*Downhill*)叙述一个大学生被指控在中学犯下偷窃罪的故事。他被退学,受到父亲的驱逐。他同一个女演员交往,成为巴黎为女士伴舞的舞男。在马赛,他以为能坐船到殖民地去,但最终他又回到了伦敦,因为他在中学的偷窃罪是无中生有的,他的父母原谅了他的错误,接纳了他。

这部影片属于把观众带到各种地方的一类剧本;影片在一所英国中学开始,在巴黎继续,后来又到了马赛……

希 剧本的情节本身使人联想到这点。

特 但我想,情节是否应该完全放在学校的范围内?

希 不,这是一连串的画面。这个剧本相当乏味,作者正是艾弗·诺维洛。

特 根据我的回忆,学校的氛围拍得十分成功,十分准确……

希 不错,可是对白往往很差。类似于运用透明地板的想法,我创造了一样相当天真的东西,今天我不会再用这种方法。当小伙子被他的父亲赶出家门的时候,他是这样逐级下降开始他的旅行的,我把他放在一个下降的自动楼梯上!

特 在巴黎的夜总会,有一个精彩的场面……

希 那里,我做了一点实验。我展示了一个女人正在引诱年轻人,这个女人徐娘半老,姿色犹存,他受到她的诱惑,直到天亮。他去开窗,阳光射进来了,照亮了那个女人的面孔,这时,观众发觉她很可怕。随后,仍然透过窗户,观众看到抬着棺材的人经过。

特 还有几个做梦的场面……

希 我用这几个做梦的场面进行一些实验。我想在某些时刻表现这个小伙子受到幻觉的折磨。他登上一只小船,我让他下到船员们睡觉的房间里。在他产生幻觉的开头,他来到一个舞厅。没有淡入,很干脆地切换:他走近墙壁,爬上一个铺位。当时,在电影里,做梦总是淡入淡出,画面形象总是朦胧的。虽然这样做很困难,我还是竭力将梦插入现实,而且用牢靠的方式。

特 我想,这部影片没有取得很大的成功……随后您拍摄了《水性杨花》(*Easy Virtue*),我从来没看到这部影片。根据我的笔记,这是关于一个叫洛丽塔(Laurita)的女人的故事,她因为同酗酒的丈夫离婚、自杀、被一个年轻的艺术家爱上而为人所知。后来,她遇到一个富家子弟约翰,他一点儿不了解她的过去,娶了她。但约翰的母亲知道她的过去,迫使儿子离婚。洛丽塔的生活被断送了。

希 这是根据诺埃尔·考华德(Noël Coward)的一个剧本改编的。里面有我写得极差的字幕,以致我羞于跟您谈起它,但我又必须说。影片在开头表现洛丽塔正在打离婚官司,她向法庭叙述自己的经历,她怎样嫁给她的丈夫等等。法院毫无争议地准予她离婚,她独自坐在法院的走廊里。后来,消息传播开来,众目睽睽下洛丽塔出现了,所有的新闻记者、所有的摄影记者聚集起来,在台阶下面等候她。最后,她出现在台阶上面,喊道:“开

枪吧,这是最好的办法了!”(Shoot, there's nothing left to kill!)

关于这部影片,还有一个有趣的小故事。约翰向洛丽塔求婚,她没有回答他,反而说:“将近午夜,我会从家里给您打电话。”接下去的镜头是一只手表,上面可以看到是午夜。这是一个女接线员的手表,她在看一本书。配电板上有一个点闪亮了,女接线员把插头插进去,准备重新看书,她下意识地把手筒放在耳朵上,将书放在一边,开始津津有味地倾听谈话。就是说,我根本没有拍出那对男女,但观众通过女接线员的反应明白了所发生的事。

特 我看过好几次您之后的一部影片《指环》(*The Ring*)。这不是一部悬念片,它不包含任何犯罪因素。可以说,这是一部富有戏剧性的喜剧片,表现的是两个爱上同一个女人的拳击手。我非常喜欢这部影片。

希 这是一部真正饶有兴味的影片。我要说,在《房客》之后,《指环》是第二部希区柯克式影片。那里有各种各样的革新。我记得,在影片首映时,有一个做得很好的蒙太奇场面获得喝彩。我这是第一次获得这样的成功。

有很多场面今天是不会再拍摄了,例如,拳击赛之后,晚上举行一个庆祝会。杯子里斟满香槟酒,观众可以清楚地看到香槟酒在冒气泡……大家为女主人公举杯,却发现她不在场,因为她同另一个男人溜出去了。这时香槟酒不再冒气泡。

当时,大家热衷于视觉上的小构思,有时这些构思非常细腻,观众甚至觉察不出来。

您记得吗?影片从一个市集上的拳击手摊位开始,那个拳击手由卡尔·布里森(Carl Brisson)扮演,在这个故事里大家叫他“一回合杰克”(Jack One Round),对吗?

特 是的!是因为他在第一回合就将他的拳击对手打倒在地吗?

希 正是。在人群中可以看到一个演员,一个澳大利亚人,他由扬·亨特(Ian Hunter)扮演。他望着那个嚷嚷“进来,进来,在这儿玩玩!”的老板,越过他的肩膀注视比赛的进展。有几个拳击爱好者走进拳击场,又痛苦地托住腮帮,走了出来,直到扬·亨特也走了进去。拳击场的职员看到他,便嘲弄起来,他们甚至认为没有必要给他挂大衣,便将大衣拿在手里,认为这家伙坚持不了一个回合。比赛开始了,只见职员脸上的表情在改

变……然后，镜头转到刚才在门口叫嚷的那个人身上，他望着两个拳击手交手。我要告诉您，人群中有人将一个数字挂在一块牌子上，表示是第几回合。在第一回合结尾，在门口叫嚷的那个人摘下第一块又旧又脏的牌子，放上2号牌子，这块牌子是崭新的，因为从来没有用过，因为以前“一回合杰克”从来没在第一回合输过。

特 这是一个好构思，还有其他许多好构思，视觉的和象征性的新发现。整个影片是一个充满暗示的原罪的故事。我没有忘记影片中多次使用蛇形手镯^③。

希 我要说，影评界真切地看到了这一点。影片获得了好评，但票房没有获得成功。在这部影片中，我开创了一些手法，后来这些手法变得十分流行。比如，为了显示一个拳击手职业上的进展，先是街上的一大张海报，他的名字放在海报下面；随后季节到了夏天，他的名字的字体变粗了；然后到了秋天，等等。我用了几棵树来仔细安排这个细节，比如一棵开花的树表明是春天，等等。

特 您之后的一部影片《农夫的妻子》(*The Farmer's Wife*)1929年在法国放映，改名为《三个女人选中一个》，这是根据一个剧本改编的。一个丧偶的佃农在女仆的协助下，约见了尽可能多的女子，确认了三个候选。但这三个女人令人不可忍受，更确切地说长得很丑，却一个接一个地拒绝嫁给他。最后，佃农睁开了眼睛，发现他漂亮的女仆暗地里爱着他，愿意成为他理想的妻子。

这是一部笑料百出的喜剧片。

希 是的，这部喜剧片在伦敦上演了1400场。改编的困难在于要避免过多的字幕。

③ 澳大利亚拳击冠军是殖民军的军人，成了女主人公的又一个追求者。他给了她一只蛇形手镯。他们互吻以后，姑娘把手镯戴到手臂上部超过手肘的地方。她的未婚夫杰克来了，姑娘把手镯滑到手腕，用另一只手遮住。那个殖民军的军人看到此情此景，想让她在杰克面前处境尴尬，公然向她伸出手去，要同她道别。为了不让未婚夫发现手镯，姑娘不肯握这只伸出的手，杰克将这一拒绝看成忠贞的证明。

随后，姑娘同杰克待在海边，她把手镯丢到水里，杰克捞了上来，要求她做出解释。姑娘说，这是殖民军军人送给她的，因为他不愿意独自享用他战胜对手获得的奖金。于是杰克说：“这么说，这只手镯属于我的了？”姑娘把手镯递给他，他马上把手镯套在她的手上，还给了她，作为定情物。

在影片中，手镯还有各种各样的用途，影片结尾，手镯被扭成一条蛇。另外，“ring”不仅是拳击赛场的地名，也意味着环状物或结婚戒指。——原注

特 正是,最精彩的场面给人的印象是新增加上去的。在招待会的配餐室里大嚼一顿的仆人们,由戈登·哈克(Gordon Harker)扮演的管家的一举一动引出的噱头,这些都十分精彩。另外,从摄影风格上可以感到德国电影的影响,其背景令人想到茂瑙的影片。

希 确实可能,再说,摄影师病倒了,我不得不亲自来操心拍摄。我调整了照明,由于我对自己没有充分把握,每个镜头我都先试拍一下,让人拿到实验室,等待结果出来,再重拍这个场面。拍摄《农夫的妻子》时,我尽心尽力,但这不是一部上乘的影片。

特 由于影片是根据舞台剧改编的,看片时我感到您想拍一部真正的好影片的那种强烈愿望。设想一下,拍摄是在一家剧院的舞台上进行的,而摄影机一次也没有放在剧院观众席上,而是更确切地说放在后台。人物永远不在旁边走动,而是直接走向镜头,比您的其他影片更加有条不紊,这部喜剧片拍得像惊险片……

希 我明白您想说的话:摄影机参与运作。拍摄情节和故事的手法,同电影固有的技术发展是同步进行的,我们知道,这种技术发展的第一个重大时刻是 D. W. 格里菲斯摒弃前人放置机位的固定位置,比如说在前台弓形的某个地方,而是把摄影机尽可能靠近演员。第二个重大时刻是格里菲斯恢复和完善英国人 G. A. 史密斯(G. A. Smith)、美国人埃德温·S. 波特(Edwen S. Porter)的尝试,致力于把影片的不同段落和画面拼接起来,结合成一组镜头,以通过运用蒙太奇,发现电影的节奏。我已经记不太清《农夫的妻子》所运用的方法,但可以肯定的是,拍摄舞台剧时,我要通过电影固有的方法来表现自己的那种愿望得到了激发。

在《农夫的妻子》之后,我拍摄了什么?

特 《香槟酒》。

希 这也许是我所拍摄的最差的影片。

特 我觉得您并不公正,因为我看这部影片时很有兴味,它令人想起格里菲斯影片中的

喜剧场面，十分活泼……我来概述一下电影剧本的情节：贝蒂因为一桩婚事，跟她的亿万富翁爸爸生气。她坐船到法国去。她的父亲让她相信，他破了产，要逼她自食其力。她到一家小酒店干活，邀请顾客喝香槟酒，她父亲正是靠香槟酒发财的。贝蒂的父亲为了掌握女儿行踪，让一个侦探尾随着她，最后，他明白自己走得太远了，终于同意她跟自己的心上人结婚。故事就是这样。

希 那谈不上是故事啊！

特 我觉得您很不想谈《香槟酒》。我仅仅想知道，这是别人强加给您的一个题材，还是您自己想拍这部电影？

希 我想，当时有人对我说：“为什么我们不拍一部叫做《香槟酒》的影片呢？”我设想了影片的开头，虽然相当过时，但有点像格里菲斯这部旧日的美国片——刚才您正好谈到它——《东方之路》(Way Down East)：这是一个少女到大城市去的故事。

我起先想表现这个姑娘在兰斯^④工作，做的是给香槟酒钉箱。全部香槟酒都装上了火车，她却从来没有喝过香槟酒。后来她到城里去，按运香槟酒的路线走，到过夜总会，参加过晚会，自然也喝了香槟酒，最后她回到兰斯，重操旧业，却根本不想喝香槟酒了。也许由于有说教意味，我最后放弃了这个构思。

特 在这样一部影片中有很多噱头。

希 在《香槟酒》中我最喜欢的噱头是，行船平稳时酒鬼踉踉跄跄，忽前忽后，忽左忽右；而当船左右摇摆、前倾后仰，大家走路跌跌撞撞时，他却步伐不乱。

特 我想起在厨房准备饭菜的场面，大家用脏手去接触菜，菜却突然飞离了厨房，于是侍应生开始有模有样地端菜，小心翼翼，直到放在顾客面前：画面开头令人恶心，却越变越精巧。这是一部充满创新的影片。

④ 兰斯：法国北部城市，马尔纳省专区政府所在地，酿造业很发达。

同《香槟酒》相反,《男人岛的居民》(*The Manxman*)是一部极其严肃的影片^⑤。

希 《男人岛的居民》惟一值得注意的就是,它是我最后一部默片。

特 再说,它在很多地方预示了有声电影。我记得有个镜头,女主人公说:“我盼望有个孩子。”她咬字非常清楚,以致观众从她的口型看得出这个句子,您用不着加上字幕。

希 不错,但影片拍得很一般,没有幽默感。

特 虽然没有幽默,但故事很像《摩羯星座下》(*Under Capricorn*)和《忏悔记》(*I Confess*)的情节。另外,人们觉得您是怀着某种信念拍摄这部影片的。

希 不。事实上,这部片子是根据霍尔·凯恩(Hall Caine)爵士的一部十分著名的小说改编的。这本书极负盛名,同一个传说有关——必须尊重作者的声誉和这个传说。这不是一部希区柯克式影片。相反,《讹诈》(*Blackmail*)……

特 在谈论您的第一部有声片《讹诈》之前,我想我们还是再谈一谈默片。默片是十分重要的,对吗?

希 默片是最纯粹的电影形式。默片惟一缺少的东西,明显地就是从人嘴里说出来的声音和音响。但这个缺陷并不能论证声音给电影带来了巨大的变化。我想说,默片缺少的东西不多,仅仅是自然声。因此,本不应放弃纯粹电影的技巧,就像有声片刚开始时所做的那样。

^⑤ 情节大致是这样的:彼得是个普通的渔夫,而菲利普是个法官,两人都爱上了凯特。彼得向她求婚,但凯特的父亲认为他太穷,于是彼得离家谋求发财。当传来他去世的消息时,菲利普和凯特互相表白了爱情。但是,彼得衣锦荣归,凯特隐瞒真相,嫁给了他,并生下了一个孩子,这个孩子的父亲却是菲利普。她始终爱着菲利普,提出两人私奔。他拒绝了,凯特企图自杀。为此她被传讯到法庭;法官就是菲利普。菲利普和凯特被迫当众承认自己的过错,他们带着孩子在大家的仇视中离开了男人岛。

特 是的,正是如此。在拍摄默片的最后几年,电影大师们,甚至全部电影制作,都达到了某种完美,我们可以认为,有声片损害了这种完美。也许可以认为,在有声片开始时,平庸之作强行返回,而在默片将近结束时,由于好导演的优异工作和其他导演的力有不逮之间差距越来越大,平庸之作已逐渐消灭。是这样吗?

希 我绝对同意。照我看来,今天仍然是这样,因为在大多数影片中,电影因素很少,大半时间我称之为:“给说话人摄像。”在电影中叙述一个故事,只是在别无他法时,才应该寻求对白。我总是竭力先寻找一种电影叙事方式,即通过连续的镜头和连续的电影片段彼此交替来进行表达。这就是人们感到可惜的地方:随着有声片的到来,电影突然凝固在一种戏剧形式中。摄影机的移动丝毫改变不了这一点。即使摄影机沿着一条街道拍摄,这也总是戏剧。这样做的结果是,电影风格的丧失和一切独具一格作品的磨灭。

在写一部电影剧本时,必不可少地要区分对白成分和视觉成分,只要可能,就更重视视觉效果而不是对白。无论对情节发展的最后选择是怎样的,都必须考虑最有把握地让观众屏息静气地观看。

总之,可以这样说,银幕应该充满激情。







3

《讹诈》，我的第一部有声电影；舒夫坦方法；《朱诺与孔雀》；为什么我永远不会拍摄《罪与罚》；悬念是什么？；《谋杀者》；美国格言；《骗局》；《奇怪的富翁》；同希区柯克太太在巴黎；《十七号》；没有一只猫……；制片人希区柯克；《维也纳的华尔兹》；“你完了，你的职业生涯在走下坡路……”；十分严肃的良心审察……



3

弗朗索瓦·特吕弗 我们来谈谈 1928 年末、1929 年初拍摄的《讹诈》，您的第一部有声片。您对电影剧本满意吗？

阿尔弗雷德·希区柯克 这是一个相当简单的故事，但我没有完全把它拍成我本来想拍的那样。我运用了《房客》的陈述技巧。在第一本片子中，我表现逮捕是怎样进行的：侦探们早晨出发，发生了一些小插曲……抓住了一个人……他躺在床上……他有一支枪，被侦探夺走……他被戴上手铐……他被带到警察分局……审讯……指纹鉴定……司法验身拍照，最后，他被关进单人牢房里。

这时，镜头又回到两个侦探身上，他们到了洗手间，像办公室的职员那样洗手；对他们来说，这是一天工作的结束，非常简单。年轻的侦探在门口看到他的未婚妻，他们来到餐馆，争吵起来，然后分手了。她遇到一个画家，画家把她带到家里，企图强奸她。她杀死了他，正好，年轻人要负责调查此案。他发现了一条线索，当他意识到他的未婚妻涉嫌时，他隐瞒了这条线索。但这时一个讹诈者参与进来，于是在讹诈者和姑娘、年轻侦探之间爆发了冲突。侦探虚张声势，试图吓倒讹诈者，讹诈者坚持了一段时间，但最后吓破了胆。在大英帝国博物馆屋顶上的追逐中，讹诈者失足坠落。于是，姑娘不理未婚夫的意见，到伦敦警察厅去自首，将一切和盘托出。在伦敦警察厅，警察恰恰把她交给她的未婚夫处理，他理所当然地把她释放了。

我本来想拍摄的结尾与此不同：在追逐讹诈者之后，姑娘要被逮捕，小伙子不得不同她再来一次第一个场景中的所有过程：上手铐、司法验明身份等等。他在洗手间会再看到比他更年长的同事，这个同事不知道原委，对他说：“今晚，您跟女朋友一起出去吗？”他会回答：“不，不，我回家。”这是影片的结尾。但制片人感到这过于使人沮丧。影片是根据查尔斯·贝内特(Charles Bennett)的剧本改编的，贝内特、本·W·利维(Ben W. Levy)和我，我们一起进行改编。

特 在电影资料馆，有两个《讹诈》的版本，一个是默片，另一个是有声片……

希 《讹诈》有趣的一面是，经过多次犹豫不决，制片人决定将这部影片拍成默片，除了最后一本片子。因为当时有的电影广告是这样的：“部分有声片。”说实在的，我怀疑制片人会改变主意，把全片拍成有声片，因此我做了两手准备。



我运用了有声片的技术,但是没用声音。正因此,电影拍完以后,我可以对抗“部分有声”的想法。人们给我全权,重新拍摄某些场面。德国女明星安妮·奥德拉(Anny Ondra)不大会讲英语,由于现今的配音复制当时还没有,不像今天采用的技术,我便请了一个年轻的英国女演员琼·巴里(Joan Barry)来解决这个困难。她待在拍摄场地外的一个小房间里,在奥德拉小姐模仿口型说话时,琼·巴里对着麦克风背诵对白。我一面注视着安妮·奥德拉的表演,一面借助耳机倾听琼·巴里的声音。

特 我设想,您是在有条不紊地探索声音效果,这能与《房客》中纯粹视觉的创造等量齐观吗?

希 是的,我尝试过。在姑娘杀死那个把她带到他家、企图强奸她的画家以后,她回到自己家里。这时的一场戏是她与家人围桌而坐吃早饭。有个女邻居在那里,侃侃而谈刚刚公布的杀人事件:“用刀从背后杀死一个男人,真是可怕的事。如果是我来干,我会用一块砖头砸他的脑袋,但我不会用刀。”谈话在继续,但姑娘已不在听,话语声变成模糊不清的嗡嗡声,只有“刀”这个词可以听得十分清晰,经常响起:刀,刀。突然,姑娘清晰地听到她父亲的声音:“请把面包刀递给我,艾丽丝。”艾丽丝在手里捏着的刀,应该跟她刚犯下的杀人罪所用的刀是一模一样的。这时,其他人继续谈论凶杀案。这就是我第一次拍摄有声片的经验。

特 您拍摄在大英博物馆追逐的场面时运用了不少特技吧?

希 实际上,没有足够的灯光拍摄博物馆的内部,于是我们运用了舒夫坦方法。我们把一面镜子放成一个四十五度角,镜中映出博物馆的内景。照片要曝光三十分钟。我们有九张照片,再现不同的内景。照片是透明的,我们可以从背后打灯光。

我们把镜子上的汞银刮掉一些,大小与建在摄影平台上的部分背景相应。比如,刮成一个门框状,让人看见一个人来到。

制片人不知道舒夫坦方法,对此没有信心;于是我在他们不知晓的情况下用特技拍摄这些场面。

特 画家把姑娘拉到自己家中,和最后姑娘以杀人罪了结的场面,我们随后在其他导演拍摄的美国影片中经常看到……

希 噢!确实如此。我在这个场面中做了一件有趣的事,向默片告别。在默片中,恶人一般都是留小胡子的,而我表现的画家没有蓄胡子,但让他画室中锻铁烤架的阴影在他的上嘴唇上映出了比真胡子更真实和更具有威胁意味的胡子!

特 后来,1930年初,您终于导演了第一部英国音乐片《埃尔斯特利的呼声》(*Elstree Calling*)的一两组镜头。

希 我毫无兴趣谈此片。

特 那么,我们便谈谈根据肖恩·奥凯西(Sean O'Casey)^①的剧本改编的《朱诺与孔雀》(*Juno and Peacock*)^②吧。

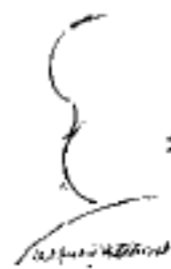
希 《朱诺和孔雀》是同爱尔兰演员剧团一起拍摄的。我要说,我根本不想拍摄这部影片,因为我对这个剧本看了又看,感到绝对没有可能以电影形式去叙述这个故事。但剧本是很优秀的,我非常喜欢这个故事,那种笔调、人物、幽默与悲剧的混合。另外,在《鸟》中,在表现那个酒鬼在小酒店里宣布世界已到末日时,我回忆起奥凯西。我以尽可能多的想像力拍摄这个剧本,但是,从创造的角度看,这不是一次良好的经验。

影片获得很好的评价,可是我肯定地对您说,我当真感到羞愧,因为这一切跟电影毫无关系。影评家赞扬这部影片,但我有感觉,我不够正直,我偷了别人的东西。

特 事实上,我还记得当时一个英国影评家的评论:“在我看来,《朱诺与孔雀》很接近杰

① 肖恩·奥凯西(1880—1964),爱尔兰作家,著有悲剧《朱诺与孔雀》、《犁与星》、《主教的篝火》等。

② 这部戏概述起来有点长。故事发生在革命时期的都柏林,一个贫穷之家即将继承一笔遗产,做出一些古怪的事。家长鲍育(孔雀)上尉是冒充的,遗产把他弄得晕头转向,而他的妻子、肥胖的朱诺却保持清醒的头脑。最后,遗产落空了,全家陷入绝望中,女儿被公证人弄大了肚子,儿子被当作密探枪决了。这个剧本的法文本由挪亚方舟出版社出版。——原注



作。好极了,希区柯克先生;好极了,爱尔兰的演员们;好极了,爱德华·查普曼(饰‘孔雀’)。这是一部很优秀的英国影片。”(詹姆斯·艾格特(James Agate)在1930年3月的《闲谈者》(Tatler)上的评论)。我十分理解您的反应,因为一般说来,影评家确实倾向于评价一部影片的文学性,而不是它的电影特点。

您对奥凯西的审慎态度,说明您对改编文学杰作是不太乐意的。您的作品大量属于改编性质,它们又往往专属娱乐性文学和通俗小说,您进行创意性改编,直至成为希区柯克式影片。在那些赞赏您的人当中,有些人期望您改编名著和巨著,例如陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》。

希 是的,但我从来不干,因为《罪与罚》正是属于别人的作品。人们常常谈到好莱坞的电影艺术家歪曲了原作,我从来不想这样做。一篇故事我只看一遍。当基本思想适合我的时候,我便进行改编,完全忘掉这本书,我创造电影情节。我无法向您复述达芙妮·杜·莫里埃(Daphné du Maurier)的《鸟》。我只很快看过一遍。

我所不明白的是,有人抓住一部作品、一本好小说,其作者花了三四年工夫写作,写的是他整个一生。他们拿这个来牟利,将一些工匠和优秀的技师收罗到自己周围,终于入围奥斯卡奖的提名,这时作者却消失到后面。人们不再想起他。

特 这就解释了您为什么不拍摄《罪与罚》。

希 我还要补充说,如果我拍摄《罪与罚》,无论如何也拍不好。

特 为什么?

希 如果您选中一部陀思妥耶夫斯基的小说,不一定是《罪与罚》,不管哪一部,里面都有许多词句,每个词句都有它的作用。

特 顾名思义,一部杰作应是找到了它完美的形式,最终的形式,是吗?

希 正是。为了以电影的方式表达同样的东西,就必须用摄影机的语言去代替话语,拍

摄一部六至十小时的影片，否则就不够认真。

特 我还认为，出于您的风格和悬念的需要，您会不断地同时间玩游戏，有时让时间收缩，但往往使时间延长。因此，对您来说，改编一本书的工作与大部分电影艺术家截然不同。

希 是的，但收缩或延长时间不是导演的首要工作吗？您不认为电影中的时间不应同真实的时间有关系吗？

特 肯定有关系，这是最基本的游戏，但在拍摄第一部影片时就应发现它。比如，迅速掠过的情节应该减速和膨胀，否则观众就几乎难以觉察。只有熟悉业务，具有权威，才能控制好这一点。

希 因此，认为改编小说要交给作者本人，是犯了一个错误，我想这是不知道电影处理的原则。相反，戏剧家为银幕改编自己的剧本，会更为有效，但是他们也应该意识到一个困难；他写戏剧的经验，使他要求自己在两小时内把观众的注意力始终吸引住。

尽管如此，戏剧家只要熟谙写出连续极度紧张的场面，就能成为一个优秀的电影剧作家。

对我来说，明显的是，一部影片的一组组镜头永远不应踏步不前，而是要始终往前发展，就像一列火车后轮接前轮地飞驰，更确切地说，就像一列“齿轨”列车一个槽口又一个槽口地爬上山。永远不应把电影比作一个剧本或一部小说。电影最接近的是短篇小说，其一般规则是只保持一个思想，就在情节到达戏剧性的最高潮时，也就完成思想的表达了。

您应该注意到，一个短篇很少有停顿，这就使它类似电影。这个要求带来情节坚实发展的需要，并创造出激动人心的场面，这些场面属于情节本身，首先应该以巧妙的视觉形象表现出来。悬念是保持观众注意力的最有效的方法，这一点引导我们去制造悬念，无论是对情势发展的悬念，还是让观众在心里这样想的悬念——“现在，会发生什么事？”

特 关于“悬念”这个词，有许多误会。您常常在访谈中解释，不应该把惊奇和悬念混为一谈，我们还会回到这个问题上来。但有许多人认为，当要产生恐惧的效果时，就需

要悬念……

希 当然不是。让我们回到《水性杨花》的女电话接线员身上。她在听一对年轻男女讲话,我们永远不会让这两个人露面,他们在谈结婚。这个女电话接线员本身充满了悬念,她对谈话结果也抱着悬念:在电话线那头的女人会答应嫁给打电话给她的男人吗?当那个女人说同意时,她如释重负,她自己的悬念结束了。这就是一个不与恐惧相连的悬念的例子。

特 但女电话接线员担心女人会拒绝嫁给年轻男人,最后焦虑不安没有了。悬念,这是期待的扩大吗?

希 在悬念的一般形式中不可避免的是,观众完全知道当下情势。否则,就没有悬念了。

特 毫无疑问,但关系到一个神秘的危险时,也有可能出现悬念吗?

希 别忘了,对我来说,神秘很少是一种悬念。例如,在 Whodunit^③ 中,并没有悬念,但有一种头脑产生的疑问。“谁干的”引起一种不带激动的好奇;然而,激动是悬念所必需的成分。在《水性杨花》女电话接线员的那场戏中,激动是由年轻人会不会被一个女人接受的期望引起的。在炸弹到特定时刻爆炸这种经典性的情势下,激动是恐惧、是为某个人担心,这种恐惧取决于观众与受危险威胁的人合而为一而产生的紧张。

我可以发挥得更远,我是说,炸弹爆炸这种旧戏,要安排得恰当,您还可以让一群歹徒围坐在桌旁,这是一群恶人……

特 比如,炸弹包在餐巾里,像 7 月 20 日要暗杀希特勒时那样?

希 是的,甚至在这种情况下,我不认为观众会说:“啊!很好,他们会被炸得血肉横飞。”而会这样说:“小心,有炸弹。”这意味着什么?意味着对炸弹的恐惧要比对人物的

③ Whodunit(谁干的),即带有这样一个谜的戏剧冲突或影片:“谁杀的。”——原注

同情或反感更为强烈。现在,不要相信这仅仅是因为炸弹是特别可怕的东西。再举一个例子:一个好奇的人潜入别人的房间,在抽屉里搜寻。这时房间的主人上楼梯。然后镜头回到那个在搜寻的人身上,于是观众想告诉他:“小心,小心,有人上楼梯了。”这样,那个在搜寻的人本不值得同情,观众却总会替他担心。显然,如果在搜寻的人是一个值得同情的人,您就会将观众的激动翻倍,例如《后窗》中格蕾丝·凯利(Grace Kelly)扮演的女主角。

特 啊,是的!这是一个完美的例子。

希 在《后窗》的首映式上,我坐在约瑟夫·科顿(Joseph Cotten)的妻子旁边,正当格蕾丝·凯利扮演的女主角搜索凶手的房间,凶手出现在走廊里时,她是这样躁动不安,以致转向她的丈夫,对他说:“防着点,防着点。”

特 现在,我想请您确定在悬念和惊奇之间应该做出的区分。

希 悬念和惊奇之间的区别很简单,我经常谈到。但是在电影中却常常出现这两个概念之间的混淆。

我们正在谈话,在这张桌子底下也许有一颗炸弹。我们的谈话很普通,没有发生什么特别的事,突然,“砰”的一声,发生爆炸。观众很吃惊,但在爆炸之前,观众看到的是一个绝对普通、毫无兴味的场面。现在,我们来看一下悬念。炸弹在桌子底下,观众知道了,或许观众看到了无政府主义者把炸弹放在那里。观众知道炸弹将在一点钟爆炸,还知道现在是一点差一刻——在背景上有一只钟,同样的无足轻重的谈话突然变得十分有趣,因为观众参与了这个场面。观众想对银幕上的人物说:“你们不应该谈论这样无关紧要的事,桌子底下有一颗炸弹呢,炸弹马上就要爆炸了。”在第一种情况下,爆炸时给观众 15 秒钟的惊奇。在第二种情况下,我们给观众 15 分钟的悬念。由此得出的结论是,如果可能的话,必须事先告知观众,除非惊奇是一种出乎意料的转折,也就是说,当意想不到的结局构成一件轶事的精妙之处时,则是例外。

特 您的下一部影片《谋杀者》(Murder)的改编,根据的剧本是……

希 这部影片很有趣。您看过吗？

特 看过，看过，我看过。它讲述一个年轻女演员被指控杀害了她的一个女友。她被逮捕、审判，判处死刑。陪审员中有一位约翰爵士（赫伯特·马歇尔（Herbert Marshall）饰），是一位著名的演员兼作家，他深信她是无辜的，亲自重新进行调查，最终发现了凶手：被指控者的未婚夫。

这是您罕见的一部“谜语”影片……

希 实际上，这是我拍摄过的罕见的“谁干的”这类影片之一。我总是回避“谁干的”这类影片，因为一般说来，兴味仅在于最后部分。

特 这是阿加莎·克里斯蒂（Agatha Christie）^④所有小说的模式，比如艰苦的调查、一场接一场的审讯……

希 因此，我很不喜欢“谁干的”这类影片，这令人想起拼板游戏和填字游戏。您平静地等待回答问题：谁是凶手？引不起任何激动。

这使我想起一件事。当电视开始出现时，有两档竞争的频道。第一个频道宣布播放“谁干的”节目。正好在这档节目之前，与它竞争的频道的一个播音员宣布说：“在与我们竞争的频道播放的‘谁干的’节目中，我们已经能够告诉您，这是仆人干的。”

特 因此，虽然这是一部“谁干的”影片，您仍然对《谋杀者》感兴趣，是吗？

希 是的，因为有许多东西在这部影片里是第一次尝试。这是赫伯特·马歇尔出演的第一部有声片，对他来说，角色非常合适。他马上表现为一个有声电影的优秀演员。当有必要让观众了解一个人的思想时，我厌恶将一个无用的人物插入情节中去对话，我求助于内心独白。当时，人们认为这是有声电影了不起的革新。实际上，这是戏剧领域最古

^④ 阿加莎·克里斯蒂（1890—1976），英国女侦探小说家、剧作家，著有《东方快车谋杀案》、《尼罗河惨案》（均拍成电影）等。

老的构思,从莎士比亚开始就有,如今采用到有声电影中来。

有一个场面,赫伯特·马歇尔一面刮胡子,一面听电台播放的音乐……

特 《特里斯当》(*Tristan*)^⑤的序曲,这是最好的场面之一。

希 是的,非常正确!我在制片厂有一个由30位乐师组成的交响乐队,他们待在浴室的背景后面。您明白,不能随后再配上音乐,必须在摄影平台上同时录音。

还有,关于直接录音,我做过即兴表演试验。我给演员们讲戏,提议由他们自编对白。结果并不好,他们总是欲言又止;他们费力地去想应该说的话,却缺乏我所希望的自然。这不就再有延续性,不再有节奏。然而,我认为,您喜欢即兴表演,是吗?您有什么经验?

特 危险在于,这实际上是让口吃的人说话。当要找话来说时,场面就有变得冗长的危险。我所喜欢的,是一种中介形式,比如,同他们谈到一个微妙的场面,然后运用他们的语汇写下来……这是一项特殊的工作。

希 这很有意思,可是有可能变得不够经济,嗯?

特 不论从哪方面来看都是经济的……金钱、胶片、时间……让我们回到《谋杀者》上来,事实上,这是一个难以改编的同性恋故事,当时这是十分大胆的。我们在最后一场戏,即在马戏场中才看出凶手乔装成女人,他承认杀死了年轻女子,因为她准备向他的未婚妻透露他的情况和品行……

希 是的,从这个角度看,这是大胆的。也向《哈姆莱特》借鉴了很多东西,因为有戏中戏。大家邀请被推定的凶手来看一个剧本的手稿,这部手稿描写的正是这场凶杀。正当他大声朗读时,大家观察这个人,仿佛他会流露出犯罪的底细,正如《哈姆莱特》中的国王。整部影片同戏剧紧密相连。

^⑤ 也许是指德国作曲家瓦格纳所作的歌剧《特里斯当和伊瑟》(1854、1857)。

另外,《谋杀者》是我用两种语言拍摄的第一部影片。我要同时拍摄一个德语版本和一个英语版本。我在德国工作过,能用德语进行基本的交流。在英语版本中,主角是赫伯特·马歇尔饰演的;在德语版本中,饰演者是一个十分著名的演员,名叫阿尔弗雷德·艾贝尔。在拍摄之前,当我到柏林去讨论电影剧本时,人家向我提议作许多修改,我全都拒绝了。但事实上我错了。我拒绝是因为我对英语版本是满意的,而且出于经济原因,总不能拍摄两个彼此不同的版本。

因此,我返回伦敦时带着一个没有改动的剧本开始拍摄了。我马上意识到,我对德语缺乏辨别的耳朵:在英语版本中各种各样非常滑稽的细节,在德语中完全没有了。譬如,讽刺是靠放弃庄重或赶时髦获得的,而德国演员感到不自在。我发觉我不懂德国方言。

我不想让您泄气,但如今您会明白,为什么勒内·克莱尔、朱利恩·杜维维埃(Julien Duvivier)^⑥和让·雷诺阿在美国没有取得成功。他们对美国方言缺乏辨别的耳朵。有趣的是,德国人更能适应,例如刘别谦、比利·怀尔德(Billy Wilder)^⑦,总之有两三个这样的导演。匈牙利人同样会有此感受,我自己的经验让我设想匈牙利导演米歇尔·库尔蒂兹(Michael Curtiz),还有同样是匈牙利人的制片人约·帕斯特纳克(Jo Pasternak)来到加利福尼亚时,应该感受到同样的东西。

特 但我觉得,欧洲的电影艺术家给美国电影带来了好莱坞导演们不能做到的东西,即对美国采取一种批判性的目光,这使他们的工作变得加倍有趣。这是一些细节,在霍华德·霍克斯和利奥·麦克凯里的影片中很难找到,而在吕比茨、比利·维尔德、弗里茨·朗格(Fritz Lang)和您的影片中却常常找到对美国生活的批评。再者,移民导演也带来了他们的民俗……

希 这确实主要是在幽默领域。比如,《哈里的麻烦》(*The Trouble With Harry*)接近纯粹英国式的幽默。我拍摄了《哈里的麻烦》这部影片,想证明美国观众能够欣赏英国式幽默。凡是在影片放映的地方,观众都十分欢迎。

⑥ 朱利恩·杜维维埃(1896—1967),法国导演,执导过《胡萝卜须》、《白日终止》等。

⑦ 比利·怀尔德(1906—2002),原籍奥地利的美国导演,执导过《双重保护》、《大狂欢节》等。

在英国,许多从来不到这里来的人都是十分敌视美国的。我总是对他们说:不存在单一的美国人。美国遍布了外国人。以我的家庭为例,我家的钟点工是波莫瑞^⑧的一个德国女人;照管我家夏季别墅的是一个不太会说英语的意大利女人,然而她是美国公民,在她的小屋上飘扬着一面大幅的美国国旗;我家的园丁是个墨西哥人;这里的其他许多园丁是日本人。您到处都可以看到这种情况。在电影制片厂,您会在自己周围听到各种各样不同的语言。

关于《谋杀者》,我最后要说的是:这部有趣的影片在伦敦取得了一定的成功,但是它过于复杂,在外省却没有获得真正的成功。

特 下一部影片《骗局》(*The Skin Game*)仍然是根据一个剧本改编的吗?我对它保留的回忆是模糊不清的。它讲的是一个地主和他的邻居,一个暴发户式的实业家之间疯狂的对抗。最重要的场面是在一场漫长的拍卖中表现他们如何剑拔弩张。是这样吗?

希 是的。这是约翰·高尔斯华绥(John Galsworthy)^⑨的一个剧本;主要演员是爱德蒙·格温(Edmund Gwenn),当时他在伦敦闻名遐迩。这个题材不是我选择的,我说不出太多。

特 我想,在有声电影出现之初,您的困难在于预算的提高吧?

希 确实是的,拍电影的时间更长了,为更多地寻求国际观众,常常要拍摄好几个版本,影片花费更加昂贵了。

特 配音复制还不存在吧?

希 还不存在。我们用四部摄影机拍摄,只有一部声带,因为还不能切断声音。正因为如此,当有人对我谈到在电视剧中运用多部摄影机时,我回答:1928年我已经这样做了。

⑧ 波莫瑞:位于波罗的海沿岸地区,现属于波兰。

⑨ 高尔斯华绥(1867—1933),英国作家,著有《福尔赛世家》、《现代喜剧》等。



特 我非常喜欢您接下来在 1931 年拍摄的《奇怪的富翁》(*Rich and Strange*)。我相信在美国它取名《上海之东》(*East of Shanghai*)。这是一部生动活泼的影片……

希 里面有许多构想。这是一对年轻夫妇的故事,他们挣到一大笔钱,周游世界。在拍摄这部影片之前,希区柯克太太参与了写作电影剧本,她和我一起到巴黎去,为电影剧本作调查研究。在影片中,这对夫妇在巴黎时到了牧羊人游乐场,在幕间休息时,他们进入后台,想看看肚皮舞。于是我们也去了牧羊人游乐场。幕间休息时,我问一个抽烟的年轻人:“哪里可以看到肚皮舞?”“从这边走,请跟我来。”于是他领我们出门来到街上。我很诧异,他说:“不在这里,在附属建筑内。”他让我们坐上一辆出租车。我想,一准出错了。末了,他让我们在一扇门前停下,我对妻子说:“我跟你打赌,他把我们带到妓院里了。”我问她:“你想不想进去?”她回答:“嗨!进去吧。”我们平生没有到过这样的地方。这时妓女们来了,端来香槟酒,鸨母在我的妻子面前问我,我是否乐意同这些年轻女人中的一个度过春宵一刻。我从来没有遇到这样的事,至今仍然历历在目。我从来没有跟这类女人打过交道。总之,我们回到剧院时,我意识到,我们正像影片中的旅游者那样行事,我们在国外是两个天真无知的人!

特 为什么你们想看肚皮舞?要用在影片中吗?

希 这就是我想以这个肚皮舞的故事所表现的:女主人公在看肚皮舞,在旋转的肚脐上,我想来个螺旋式的叠化。

特 ……就像《迷魂记》的片头字幕一样吗?

希 是的。在《奇怪的富翁》中,有一场戏是年轻人正在同一个妓女一起游泳。她对他说:“我打赌,您不会从我的两腿之间游过去。”她两腿叉开,站在游泳池里。当小伙子潜入水中,准备从她叉开的两腿中间游过去时,摄影机要在水底拍摄;突然,她收拢双腿,小伙子的头被夹住了,他的嘴里冒出串串水泡。末了,她放开他,他气喘吁吁地浮出水面,对她说:“这回您几乎杀死我。”她回答:“难道这不是美妙的死吗?”我相信,由于电影审查制度,今天不可能再像这样表现了。

特 我看过这部影片的两个不同拷贝,这个场面在这两部拷贝中都没有。相反,我记得一个关于一只中国帆船的非常有趣的插曲……

希 噢,是的!那对年轻夫妇跑遍整个东方以后,又来到一条船上,这条船沉没了。他们被一只中国帆船收留下来,并成功地救出一批万金油和一只黑猫,一只船上的猫。

他们在帆船的船头紧紧拥抱,不一会儿,中国人给他们端来吃的。饭菜很可口,是他们吃过的最好的一餐饭。用的是筷子。吃完以后,他们回身转向船尾,看见黑猫的皮肤被钉在板壁上晾干。他们感到一阵恶心,冲向船舷。

特 虽然这是一部好影片,但我相信,《奇怪的富翁》没有得到影评界的赞赏。

希 影评家感到人物刻画得不好,演员缺少信心。事实上,演员很对我胃口,但也许可以去搜罗更加吸引人的一批演员。我十分喜爱这部影片,它本该获得成功。

特 1932年,您拍摄了《十七号》(*Number Seventeen*),我在电影资料馆看过这部影片。非常有趣,不过故事有点含糊不清……

希 一次灾难!关于这部影片,我更愿意给您讲一个有趣的故事。影片的第一部分发生在一幢空房子里,一伙歹徒躲藏在里面,进行了一场枪战。我想,如果将这幢废弃的房子想像为这个街区所有野猫的栖身地,倒是一个相当有趣的想法。因此,每打一枪,就有上百只猫在楼梯上冲上、冲下。为更方便起见,也为了让我能够随心所欲地运用蒙太奇,这些画面应该同情节分开。一天早上,我事先将摄影机安置在楼梯底下,准备拍摄猫上楼、下楼的镜头。我来到现场时,发现摄影棚挤满了人。我问:“为什么有这么群众演员?”人家回答我:“他们不是群众演员,是猫的主人。”

在楼梯底下,我们设置了一道障碍。猫主人走过来,把自己的猫放下。最后,我们准备好了。摄影师安好发动机,道具管理员开了一枪。于是所有的猫毫无例外,使劲越过了障碍,但没有一只猫冲上楼梯!它们在摄影棚里四处游荡,好几小时内,都可以看到猫的主人在布景中四处寻找自己的猫:“小猫咪,小猫咪,小猫咪……”“这只猫是我的!”

“不，不，这不是我的猫。”……最后，我们安上铁丝网，重新开始。一切又准备就绪。“开机！”……“砰！”这回，有三只猫冲上楼梯，而其他的猫绝望地挂在铁丝网上。我不得不放弃了我的想法。

特 这部影片同时根据一部剧本和一部小说改编。是您选择了这个题材吗？

希 不是的。电影制片厂买下了改编权，他们要求我来执导。

特 这是一部相当短的影片，刚刚超过一小时。第一部分发生在房子里，无疑取自剧本。我对第二部分保留着美好的记忆，这是用汽车和火车的模型拍成的长时间追逐，十分出色。您的影片中，模型总是很漂亮。

随后我看到您终于监制了一部影片，《坎伯爵的几个情妇》(*Lord Camber's Ladies*)。这是由别人导演的，他名叫本·W.利维(Benn W. Levy)，是《讹诈》的电影剧本作者之一。

希 它是百分之百的英国影片，按法律美国公司不得不发行。人们把这种影片叫做“配额电影”，只用很少的钱来拍摄。当英国国际电影协会(British International Picture)设在埃尔斯特利(Elstree)的制片厂着手拍摄这类影片时，我同意监制一两部。我的想法是把摄制影片的工作交给本·W.利维，因为他是一个相当有名的剧作家，又是我的一个朋友。我们有一批出色的演员，包括当时的一个大牌明星格特鲁德·劳伦斯(Gertrude Lawrence)，还有当时伦敦最著名的演员，据我看也是世界上顶尖的演员杰拉尔德·杜·莫里埃(Gerald du Maurier)先生。不料利维先生是一个非常固执的绅士，他既不接受批评，也不接受任何种类的意见。因此，我让他执导这部影片的举动——我不知道法语是否这样说——我的良好举动给我自己当头一棒。

作为制片人，我还有另外两个计划，我想把一部影片委托给另一个大名鼎鼎的作家约翰·范·德拉顿(John van Druten)，他写过好几个对手戏。我想让他带领一个已支付全年薪金的小剧团，在伦敦街头拍摄一部影片；如果下雨，他可以到摄影棚去拍。他也可以停下来，重新开始，他还可以有两个全年签约的杰出演员。我给他提供了一部摄影机，以取代打字机。但他固执地拒绝了，我不知道为什么我没有给自己同样的优厚待遇！

另外,我对拉塞尔(Russell)伯爵夫人所写的一个故事很感兴趣。故事是这样的:一个公主逃出宫廷,她玩了两个星期,同一个普通公民一起经历了种种冒险。这令您想起什么片子?

特 《罗马假日》……

希 这没有实现。随后,我同两个作家一起根据布尔道格·德拉蒙德(Bulldog Drummond)的一个故事,投入一个电影剧本的写作。这是一个很好的电影剧本,制片人是约翰·马克斯韦尔(John Maxwell)……

特 ……就是从1927年的《指环》以来,您所有影片的制片人吗?

希 ……是的,马克斯韦尔给我寄来一封信,信中说:“这是一部非常出色的电影剧本,妙极了,但我不想制片。”我非常怀疑一个人,一个我亲自带到电影制片厂来的人,自从《指环》以来,他就是我们的发行代理。我怀疑他阴谋反对我和这部没有拍摄成的影片。我在英国国际电影协会的工作到此结束。

特 这是在1933年,对您来说,那时情况并不顺利……我想,您从来没有选定拍摄《维也纳的华尔兹》(*Waltzes from Vienna*)吧?

希 这是一部没有音乐的音乐片,花费很少。这跟我习惯进行的工作没有任何关系。实际上,这个时期,我的声誉很差,但幸运的是,我没有发觉。这跟虚荣心没有任何关系,只不过我心里有自信,我是一个电影导演。我从来没有这样想:“你完了,你的职业生涯在走下坡路。”而对别人来说,表面上情况却是这样。

《奇怪的富翁》的失败令我十分失望,《十七号》表明了一种相当漫不经心的精神状态。我没有仔细地观察我应该做的事。此后,我学会了对自己采取非常严厉的批评态度,学会了退后一步去评判过去的工作,就像通过另一种目光去考察,尤其学会了总是怀着愉快投入到一个计划中:如果在一个计划中你确实感到愉快,就可能从中产生某种甜蜜的东西。这如同您准备建造一幢房子,首先应该考虑混凝土结构。我不是说故事结

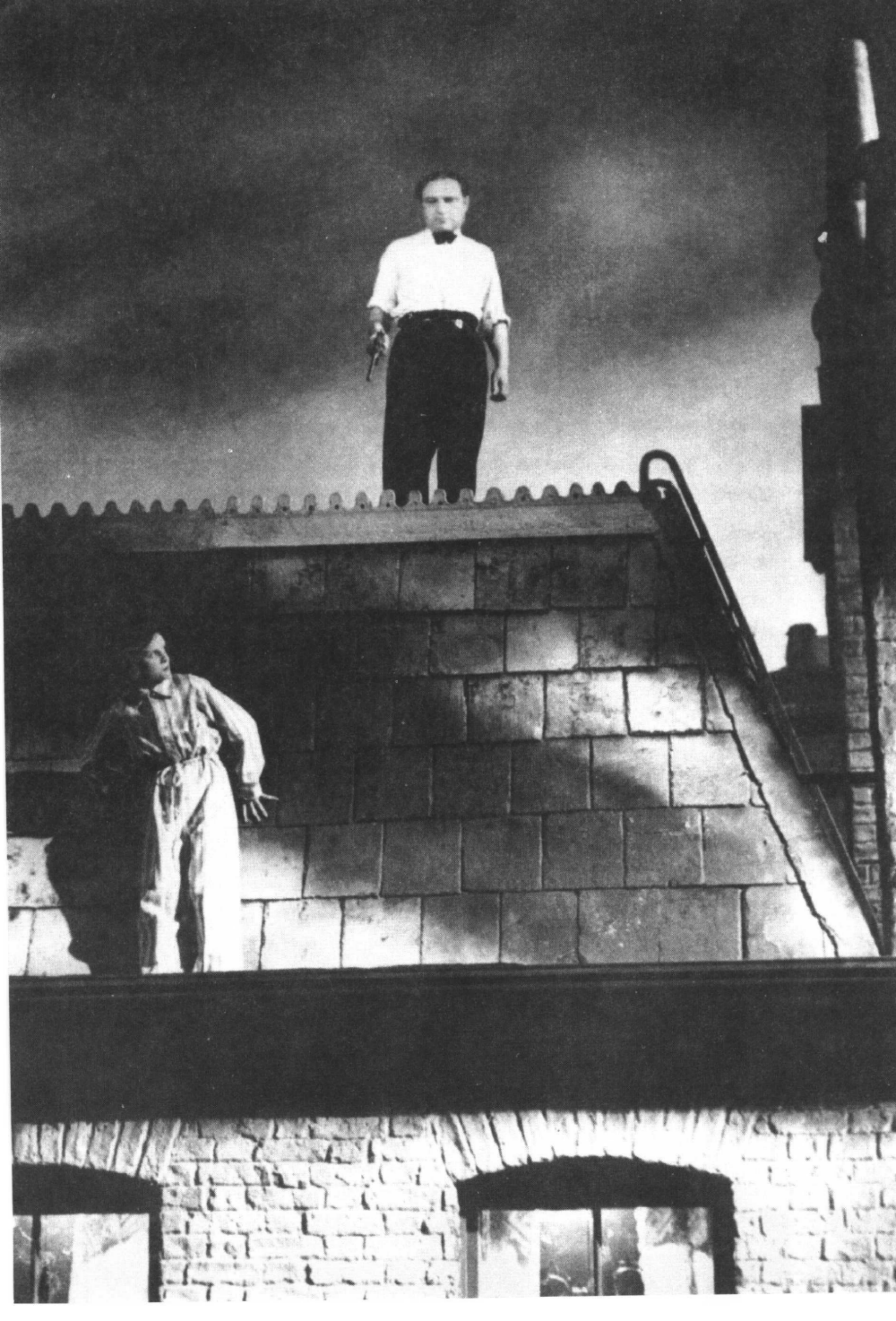
构,我是说电影概念。如果概念是好的,有的东西就能发展,拍摄时就会一步步进行下去,而不是让概念再引起争论。我在《奇怪的富翁》中所犯的错误,就是没有自信,担心两个主要演员是否同时为观众和影评界所接受。对于这样一个故事,我本来不应该让自己采取一种折中的诠释。在这个走下坡路的过程中,在拍摄影片《维也纳的华尔兹》期间,迈克尔·鲍尔康到电影制片厂来看我。当初正是由于他,我才成为了导演。我想,我那时大概令他失望了,然而他问我:“在这部影片之后,您准备做什么?”我回答:“我有一个电影剧本,是以前写的,沉睡在抽屉里。”他看了后很喜欢这个电影剧本,想买下来。于是我去找我以前的制片人约翰·马克斯韦尔,以250英镑从他那里买下剧本。我又把剧本以500英镑卖给新成立的英国高蒙电影公司,迈克尔·鲍尔康就是这个公司的经理。但我对从中获利百分之百感到羞耻,于是我将这笔钱给了雕塑家约瑟夫·爱泼斯坦(Joseph Epstein),让他塑造一个迈克尔·鲍尔康的胸像,然后把它送给鲍尔康。

特 这个电影剧本是《擒凶记》吗^⑩?

希 正是。开初,里面有一个布尔道格·德拉蒙德的故事,我跟查尔斯·贝内特(Charles Bennett)和一个名叫D. B. 温德姆—刘易斯(D. B. Wyndham-Lewis)的新闻记者一起改编这个故事,温德姆—刘易斯负责写对白。迈克尔·鲍尔康早先慧眼识人,提拔我当导演,这时,又与众不同地让我第二次出山。自然,他总是对我有强烈的占有欲,如果我可以这样说的话。后来我要到好莱坞去的时候,这种心理使他变得十分愤怒。

在审视《擒凶记》之前,我想告诉您,在一个人的职业生涯中,无论发生什么事,才能总是在那里的。30年代我的沉降只是表面的。我拍摄了《维也纳的华尔兹》,这部影片很差,而《擒凶记》的电影剧本在拍摄《维也纳的华尔兹》之前已经写好,甚至在拍摄它以前,我的才能已在那里。这时是在1934年,我作了十分严肃的良心审问,然后,我开始拍摄《擒凶记》。

^⑩ 这本《谈话录》遵守编年顺序,这里谈的是《擒凶记》的第一个版本,即英国版(1934);22年后,1959年,阿尔弗雷德·希区柯克亲自重新拍摄,演员是詹姆斯·斯图尔特和桃丽丝·戴,参阅下文《哈里的麻烦》。——原注



4

《擒凶记》；当丘吉尔担任警察首脑的时候；M（《该死的人》）；打击铍钹的想法怎样来到我的脑子里；简洁与清晰；《三十九级台阶》；巴肯的影响；“克制陈述”是什么？；一个古老的放荡故事；梅莫里先生；生活和糕点的横断面……



4

弗朗索瓦·特吕弗 《擒凶记》是您在英国获得的最大成功，它在美国也获得了重大成功。一对英国夫妇带着小女儿到瑞士旅游时，一个法国人被谋杀了，死在他们身边，临终时告诉他们一个信息，这个信息关系到对一个到伦敦访问的外国大使的暗杀计划。为了让这对夫妇保持沉默，间谍们绑架了小姑娘。回到伦敦后，做母亲的一直在追逐绑架者。在阿尔伯特会堂举行的音乐会中，正当子弹射向她的时候，她叫喊起来，终于救了那个大使的性命。影片末尾，展示警方围攻间谍巢穴，小姑娘获救。我从什么地方看到过，这是取材于一则社会新闻的真实的故事，丘吉尔^①当时是警察首脑，他也曾是故事中的一个角色。

阿尔弗雷德·希区柯克 不错，但只是在结尾部分。这应该上溯到1910年，那则社会新闻以“西德尼街的围攻”这个标题闻名。事情是关于迫使一伙固守在一幢房子里向外射击的俄国无政府主义者走出来的。任务很困难，叫来了军队，丘吉尔来到现场监督行动。因为英国警察手里从来没有武器，警察无法做到让无政府主义者离开房子，必须叫来军队，甚至要求助于炮兵，这时房子着火了。拍摄影片时，这一情节给我带来很多麻烦。检查机构总以挑剔的眼光看待我们的影片，他们说，这个插曲是给英国警察的历史抹黑。他们不愿意让警察手中有武器。于是我对他们说：“怎么做才能让间谍离开房子呢？”他们回答我：“为什么不动用消防水管呢？”我查阅了资料，发现是温斯顿·丘吉尔本人做出这个建议的。最后，检查人员同意警察动用武器，条件是：这是他们不会再携带的旧武器，他们是到一家古董店搞来的。这表明警察没有用枪射击的习惯。我被激怒了，于是我拍摄一辆小型卡车来到现场，然后取出步枪分发，用这个办法解决了问题。

特 在1956年的美国版本中，影片在马拉喀什(Marrakech)^②开始，而在第一个版本中，是在瑞士开始的……

希 是在瑞士圣莫里兹(Saint-Moritz)^③的雪地里开始的，因为正是在那里，我和妻子度了蜜月。我经常从房间的窗口，望着溜冰场，于是我有了一个构思：从溜冰场开始拍摄镜头，一个溜冰者在冰上滑行，在冰面上划出数字8、6、0、2，自然，这是某个间谍密码。但

① 丘吉尔(1874—1965)，英国政治家，1910年左右任内政部长。

② 马拉喀什：摩洛哥南部城市。

③ 圣莫里兹：瑞士城市，夏季疗养地和冬季运动中心。

后来我放弃了这个构思。

特 ……是因为这不可能拍成电影,还是因为别的什么?

希 这同剧情结合不起来。这部电影最初是以这种方式出现在我的脑际:眼前是白雪皑皑的阿尔卑斯山,渐渐化入令人窒息的伦敦街道。这个对比决定了一切。

特 在《擒凶记》的第一个版本中,您起用了皮埃尔·弗雷内(Pierre Fresnay),而在您重新摄制的影片中,同一角色您叫来了一个法国演员达尼埃尔·热兰(Daniel Gélin)。为什么?

希 我想,这是制片人的要求。我根本不想要一个法国人。我特别看中的演员是彼得·洛尔(Peter Lorre),英国的头牌演员。他刚拍完弗里茨·朗格的《M》,他很有幽默感,长披风引人注目地一直披到脚上。他的绰号叫“流动的披风”。

特 您看过《M》吗?

希 看过,但记不太清了。是不是有一个人在影片里吹口哨?

特 正是。彼得·洛尔演的!我想,您那时看过弗里茨·朗格的其他影片:《间谍》、《马布斯博士的遗嘱》……

希 是的,我看过《马布斯博士的遗嘱》。至今已经很遥远了……您还记得《擒凶记》中牙医诊所里的一场戏吗?起初,我设计场面发生在理发店里,为了刮胡子,理发师用热毛巾敷在顾客的脸上。拍摄之前,我正好看了梅尔文·勒罗伊(Mervyn Le Roy)的一部影片,名叫《我是一个逃犯》,主角是保罗·茂尼(Paul Muni)饰演的,影片中有一个相似的场面。于是我把那个场面搬到了牙医诊所,拍好以后,又把其他我不再喜欢的东西改掉。比如,我们在故事开头确定影片的女主角、被绑架的小姑娘的母亲是一个优秀的短枪射手,于是那些歹徒在小教堂中对她实施催眠术,然后把她运走,让她始终处在催眠状态

中,并使她来到阿尔伯特会堂,让她干暗杀的事,让她亲自杀死大使!后来想到一个射击冠军在催眠术的控制下或许会打不准,于是我放弃了那个想法!

特 有趣的是,您采用了相反的想法,因为那个女人不仅没有刺杀大使,相反在关键时刻,她在音乐会上看见杀手瞄准贵宾包厢时发出一声尖叫,救了大使的性命……

请允许我概述一下当时的情境,以便我们的记忆更加清晰。间谍们决定利用在阿尔伯特会堂举行的音乐会杀死这位外国政治家,他们约定在大合唱中惟一的一下铙钹敲响时,杀手应该开枪。他们多次听过唱片录音的大合唱,不动声色地“排演”暗杀。

这样,音乐会开始了,所有人物都到位了,我们越来越焦急地等待无动于衷的铙钹手敲击乐器的时刻到来。

希 采用铙钹的想法,是一幅幽默画,或者更确切地说,是一本《笨拙》(*Punch*)周刊那样的杂志中的四页小连环画给了我启发。画里面一个人醒来了,他起床,到卫生间漱口、刮胡子,洗了一个淋浴,然后穿上衣服,吃早餐。这一切是在一幅幅画中分开表现的。然后他戴上帽子,穿上大衣,拎起一只装乐器的小皮盒,出门来到街上,登上公共汽车,进入市区,来到阿尔伯特会堂。他从演出人员的入口进去,脱下帽子和大衣,打开乐器盒,取出一支短笛。他汇合到其他乐师当中,同他们一起走向舞台。乐器调试好了,那个人坐在他的位子上。乐队指挥来到,发出信号,交响乐开始了。那个小个子坐在那里,他等待着,一页页翻着乐谱。最后,他在椅子上挺起身来,拿起他的乐器,放到嘴边,看到指挥的手势,他在笛子上吹出一个音符:一个刺耳的声音。然后,他放好乐器,小心地离开乐队,重新拿起他的帽子和大衣,出门来到街上。夜幕降临,他登上公共汽车,回到家里。他吃完晚饭,走进卧室,来到卫生间,漱口,穿上睡衣去睡觉。他熄灭灯光。

特 很妙。我觉得,这种方法常常运用到动画片的制作中……

希 可能,这叫做“一个音符的人”,这个小个子等待仅仅吹一个音符的时刻的故事,启发了我运用铙钹的悬念。

特 我部分回忆起了英语版本。但在您重新摄制的美国版本中,您对铙钹在观众身上引

起的反响小心翼翼。在片头字幕结束时，您让乐师举起铙钹，一段叠印的文字这样写着：“一下铙钹声可以搅乱一个美国家庭的生活。”稍后，间谍们在去音乐会之前，先听大合唱的录音，您让观众连续两次听到铙钹敲击之前的节拍，做得十分准确而又十分强调。

希 为了让观众亲历其境，应该这样做。在观众中，兴许有人不知道铙钹为何物，对他们来说，同时显现这种乐器和全文拼写的“铙钹”这个词是必须的；然后，必须让观众不仅能够识别铙钹的声音，而且还能够事先想像这种声音，并等待它的到来。观众的这种测定，是制造悬念的基础。

大合唱在唱片上放了两次，其用意是避免观众对随后到来的事件产生迷惑。我常常意识到，当观众没有清晰地明白情节进展时，某些悬念设置就会受到损害。比如，若两个演员穿着几乎相同的服装，观众便分不清他们；背景模糊，观众便认不出是在什么地方。若观众能弄清真相，场面再展开，激情便能全部倾泻出来。必须不断地表现得明晰。

特 我想，不仅要表现得明晰，而且要简洁，要有简化的头脑。关于这一点，我在寻思，有没有两种艺术家，即“简洁的艺术家”和“复杂化的艺术家”。这样的话，可以说，在复杂化的艺术家中，有杰出艺术家、杰出作家，但是，在演戏上，为了获得成功，占优的是“简洁的艺术家”。您同意吗？

希 这是很根本的一条，因为必须亲身感受到想让观众获得的激动。比如，不知道“要简洁”的人，就不能控制给予他们的时间，他们的不安是抽象的，这种朦胧的不安妨碍他们集中在准确的思虑上，就像一个蹩脚的演讲者，心慌意乱，因为他在观察自己说话，丧失了演讲的思路。

《擒凶记》的两个版本有一个重大不同：在英语版本中，丈夫受到监禁，只有女主角单独一人在阿尔伯特音乐厅，直到电影结束。

特 在第二个版本中更好些，詹姆斯·斯图尔特(James Stewart)扮演的大夫在大合唱时到来，这得以增加悬念。他遇到了桃丽丝·戴(Doris Day)饰演的妻子，同她打手势暗示，她给他指出局势，向他指出杀手，又指指处在危险中的大使。斯图尔特想做点事，他通过几道走廊，靠近大使的包厢，但半道上遇到了警察，争论起来。在这里，仍然是通过手势，

观众明白了警察要把他送到一个级别更高的人那里去。这场打手势的戏加强了悬念,同时构成了这个场面的讽刺。这是一种幽默,比你们英国影片的幽默更加精细,而且照我看来,更加高级,因为它没有打断剧情,而是从属于剧情。

希 不错。除了这个,我相信,阿尔伯特音乐厅的场面在两个版本中都很相近,您不觉得是这样吗? 同样是大合唱……

特 ……第二次由伯纳德·赫尔曼(Bernard Herrmann)指挥的大合唱更为出色。我有印象,第二个版本的场面更长,无论如何,这是一本胶片300米长、完全是音乐的片段,没有对白,几乎只有固定的镜头。在第一个版本中,镜头往往是移动的,有好几个全景,比如,从杀手的头摇到女人的头,从女人的头摇到大使的头。重新摄制的影片切换更多、更严整。

希 可以说,第一个版本出自一个有才能的爱好者之手,而第二个版本出自一个职业导演之手。

特 在《擒凶记》获得成功之后,我想,您可以相当自由地选择题材了,您选择了《三十九级台阶》。这是一个年轻的加拿大人的故事,他逃离伦敦,要到苏格兰去寻找一伙间谍的踪迹,他们在他的公寓里刺死了一个女人。他被警方怀疑是凶手,又受到间谍的围捕,最后穿越了重重障碍,结局完美。这个电影剧本取自约翰·巴肯(John Buchan)的一部小说,我想,这是您赞赏的作家吧?

希 确实,我可以这样说,在拍摄《三十九级台阶》之前,我受到巴肯的很大影响。《擒凶记》的构思有点得自于他。他写过一本厚厚的书,从来没有被拍成电影,英文名叫《绿大衣》(*Greenmantle*),法文是 *Le Manteau vert*。这部小说大概受到一个十分有趣的人物,阿拉伯的劳伦斯(Lawrence D'Arabie)^④的影响。亚历山大·柯达(Alexander Korda)买下了

④ 阿拉伯半岛的劳伦斯(1888—1935),英国军官、作家,著有《智慧的七根柱子》。

这部小说的改编权,但是他最终没有拍成电影。我首先想到的是这本书,但后来我更喜欢《三十九级台阶》,它在意义上比前者稍差,但也许是出于我们说过的、对类似陀思妥耶夫斯基式人物的那种尊敬,我选中了它。

我之所以喜欢巴肯的小说,在于其深度英国风味的东西,我们称之为克制的陈述(Understatement)。

特 在法语中没有相应的词来表达。

希 这是指不充分估计、不充分表明、不充分评价。

特 在法语中,有一种文体的辞格,这是一种曲言法,暗示谨慎、谦虚,而不是讽刺。

希 克制的陈述,这是用轻巧的语气来叙述富有戏剧性的事件。

特 这是《哈里的麻烦》的调子吗?

希 正是。克制的陈述,这对我来说很重要。我同查尔斯·贝内特合作,写出这部电影剧本,我记得当时我在试验一种方法,即便在描写细节时也不加进一句对白。我把这看作插曲电影。我那时精力很充沛。每写好一个片断,我便说:“这里,我们需要一个非常好的故事。”我期望每个场面的内容都非常充实,能构成一部短片。

尽管我很赞赏约翰·巴肯,但影片中还是有许多东西是书里没有的,例如罗伯特·多纳特(Robert Donat)饰演的理查德·汉内在佃农家度过夜晚的场面。佃农妻子的戏是我在一个十分古老的放荡故事的启发下写成的。它讲南非的一个布尔人^⑤佃农,留着浓密的黑胡子,平时严肃古板,身边是一位性欲得不到满足的年轻妻子。丈夫生日那天,她宰了一只小鸡做馅饼,希望在这个风雨交加的夜晚给丈夫一个惊喜。可丈夫勃然大怒,责备她没有得到他的准许便宰杀了一只小鸡。这是一个愁惨的生日之夜。

^⑤ 布尔人:布尔人原为从新西兰来到南部非洲的移民,后扩展到来自德国、斯堪的纳维亚半岛、法国的移民,他们的后裔构成今日南非的大部分白人。

这时有人敲门,来了一个漂亮的异乡人,他迷了路。佃农的女人让他坐下来,给他东西吃。佃农不让他吃得太多,对他说:“注意,这还要供我们一星期余下的日子填饱肚子呢。”女人开始死盯住这个异乡人,心想:“我怎样才能跟他睡觉呢?”丈夫想让异乡人睡在狗窝里,妻子却反对,最后他们三个人睡在大床上,佃农睡在中间。他的妻子想方设法要摆脱丈夫。一会儿她听到有响声,便叫醒丈夫,对他说:“我想母鸡跑到鸡舍外面了。”于是丈夫起床,走到院子里。妻子摇晃外乡人,对他说:“快,快,来呀,正是时候。”外乡人迅速爬起来……他还吃掉了鸡肉馅饼^⑥。

特 这很有趣,但我更喜欢影片中这样的场面,影片的氛围令人想起茂瑙的作品,也许是由于面孔,由于背景,也由于当时人物与土地和宗教问题的联结。这是一个很短的场面,但人物有非常强的生活气息。祈祷的时刻处理得很出色:丈夫虔诚地背诵餐前祷告,这时,罗伯特·多纳特饰演的汉内注意到摊在桌子上的报纸,他看到上面有他的照片。他朝佃农的妻子抬起头来,她先看到报纸,然后是照片,她向多纳特抬起头来。他们的目光相遇了。她明白他受到了追捕。她朝他投了严厉的一瞥,他用哀求的目光回答她。正在这时,佃农发现他们在互递眼色,以为他们在偷情。于是,丈夫离开房间,从窗口偷窥他们。这是默片最精彩的一刻,人物表演很出色。观众立马看到,丈夫是一个狂暴的、吝啬的、爱嫉妒的、清教徒式的人物。正由于此,罗伯特·多纳特随后获救,因为佃农的妻子给了他一件她丈夫的大衣,一颗射来的手枪子弹嵌进了大衣口袋内的《圣经》中^⑦。

希 是的,这是一个不错的场面。另一个有趣的人物是梅莫里(Memory)先生。我的这个构思来自一个艺术家,我在歌舞厅见到的他。他名叫达塔斯(这个名字来自 Dates,日期)。大厅里的人向他提出关于各个事件的问题,诸如:“‘泰坦尼克号’什么时候沉没?”他给出确切的日期。有些问题很狡黠,有些问题以假乱真,如一个教父提出的:“‘耶稣受难日’是什么时候的星期二摔倒的?”回答是:“‘耶稣受难日’是一匹在沃尔弗—汉普顿(Wolver-hampton)参赛的马,1864年6月22日星期二,它在第一次跨栏时摔倒了!”

^⑥ 这个故事在1951年由卡洛·里姆拍成电影《七大罪恶》,见小喜剧集锦《贪食》。——原注

^⑦ 同样的构思在弗里兹·朗格的《间谍》(Les Espions, 1927)里也有:一颗手枪子弹被一本书缓冲了,但这不是一本《圣经》。——原注



特 是的,梅莫里先生同样是一个出色的人物,我非常喜欢他死去的场面。实际上,他完全是死于坚守职业良心。在歌舞厅,罗伯特·多纳特问他:“三十九级台阶是什么?”他禁不住将他所知道的情况说出来:“这是一个间谍组织……”自然,待在一个包厢里的间谍头子一手枪撂倒了他。人物的性格特征自始至终,一直到死,都以一种难以觉察的逻辑来引导(当情况从别致转到动人时,这种逻辑使死亡既显得有点可笑,又似乎很崇高),这是在您的影片中经常能遇到的一种手法。这能让人心理上获得极大的满足。

希 我非常喜欢这种手法,这也是责任感。梅莫里先生知道什么是三十九级台阶。有人向他提出问题,他就应该回答。出于同样原因,我让《鸟》中的小学女教师死掉。

特 最近我在布鲁塞尔重新看了《三十九级台阶》,返回巴黎后,我去看了拉尔夫·托马斯(Ralph Thomas)和肯尼思·穆尔(Kenneth Moore)在伦敦重新摄制的影片。拍得相当可笑和糟糕,但剧本底子非常好,观众仍然很感兴趣。

有的时候,重拍片的剪辑采用了您的手法,但总是不那么好,有些改变总是不合情理。比如在影片开头,罗伯特·多纳特被关在屋里,屋里有个女人已被刺死,他透过窗户看到两个间谍在人行道上逡巡。您是从罗伯特·多纳特饰演的汉内的角度去拍摄这两个间谍的,摄影机放在房间里,而间谍在人行道上,离开我们相当远。而在重拍片中,拉尔夫·托马斯在这个场面中插入两三个近景,拍摄街上的两个间谍。正由于此,这个场面失去了应有的效果,观众与两个间谍情感上亲近起来,不再为主人公担惊受怕了。

希 这当真很糟糕,这是不懂得该怎样做。因为显而易见,在这样一种局面中,不应该改变视觉。绝对不能这样做。

特 重新看您的《三十九级台阶》的版本,我感到,差不多在这个时期,您已经开始“乱”改电影剧本,我的意思是说,不再考虑情节的真实,不断地牺牲真实,纯粹是为了达到让观众激动。

希 是的,我同意。

特 比如,当罗伯特·多纳特饰演的汉内离开伦敦,登上火车时,他遇到的都是令人不安的事,或者换个角度说,他从这方面去理解现实。他以为坐在他隔间对面的那两个旅客从报纸后面监视他。当列车在一个车站停下时,从窗口可以看到一些警察像木桩一样笔直站立着,朝前望着镜头。一切都构成危险的讯号,一切都是威胁。这表明你真正朝美国风格迈出了一步。

希 是的。我们进入这样一个时期:比从前更加注意细节了。我不断地想:必须填满这里的画面,必须填满那里的画面。

我喜欢《三十九级台阶》的地方,在于快速的情节转换。汉内自己来到警察局揭露那个断指汉,讲出由于手枪子弹打到了《圣经》里,他才免于死。可是警察不相信他,给他戴上了手铐。他不知怎么又解脱出来。摄影机移到街上,只见汉内越窗而过,玻璃窗被砸得粉碎。他旋即与一支救世军乐队相遇,混入他们中间。随后,他奔进一个死胡同,在一条过道里被人截住了。有人说:“上帝保佑,我们的演讲人来了。”大家把他推上讲台,他不得不即兴发表了一篇竞选演说。

那个他在火车上为躲避警察而佯装抱吻、已经揭发过他一次的姑娘,带着两个人一起出现了,要把他用车押到警察局。但实际上,您记得,这是两个假警察,而汉内则同姑娘被手铐锁在一起。他利用一群绵羊引起交通阻塞的机会,带着不情愿的她一起逃跑了。他们在饭店里过了一夜,始终被手铐锁在一起,影片继续下去……这真是妙笔生花,过渡迅速。必须花大力气,才能达到这一步,但却是值得的。必须运用一个又一个构思,进行快速转接。

特 这类电影删去过渡的场面,只保留拍摄起来和看起来有趣的场面。这种电影很能满足观众的胃口,却往往会激怒影评家。他们在看影片之时或之后,要分析剧情,而剧情自然经不起逻辑的推敲。他们往往把这种构成电影形式的原则本身看作缺点,而首先指责别人过于随便地对待真实性。

希 我对真实性不感兴趣。这是最容易做到的。在《鸟》中,有一个在小酒店的很长的镜头,人们在谈论着鸟。在这些人中间,有一个女人,头上戴着贝雷帽,是一个研究鸟类的专家,一个鸟类学家。她出现在那里纯粹是出于偶然。自然,我可以拍三场戏,使之达到

真实性,但是,这些场面不会有任何兴味。

特 对观众来说,它们只会拖沓时间。

希 不仅是时间的拖沓,而且会构成影片中的空白,或者污点。我们要有点逻辑观念:如果您想以可信性和真实性的原则去分析一切和构造一切,那么任何虚构的剧情都经不起这种分析。那么您就只剩下一件事情可做:拍纪录片。

特 不错。真实的极限,就是拍纪录片。再说,获得世人一致好评的那些影片,一般来说都是纪录片,如《裸岛》。这时艺术家付出了劳动,但没有什么是来自他的想像力的。

希 要求一个叙述故事的人考虑真实,在我看来,如同要求一个形象画家准确地表现事物一样可笑。什么是形象绘画的顶点?是彩照,对吗?您完全同意这点吗?

在电影创作和纪录片创作之间有很大的不同。在纪录片中,上帝是导演,是他创造了基础材料。在故事片中,导演是上帝,他应该创造生活。为了拍摄一部影片,必须积累一大堆印象、一大堆表达方法、一大堆观点,只要不让影片显得单调,我们就应该享有完全的自由。一个对我说真实性的批评家,是一个没有想像力的人。

特 请注意,从定义出发,影评家是没有想像力的,这很正常。一个太有想像力的影评家就不再可能是客观的。正是这种想像力的缺乏,引导他们更喜欢朴实无华、不加修饰的作品,这种作品给他们这样一种感受,使他们感觉几乎能够成为这种作品的作者。比如,一个影评家能够写出《偷自行车的人》那样的电影剧本,但不能写出《西北偏北》那样的。他必然会想,《偷自行车的人》具有一切优点,而《西北偏北》一无是处。

希 正是这样,您援引了《西北偏北》,《纽约人》(*New Yorker*)曾评论说这是一部“不知不觉地滑稽”的影片。然而,当我拍摄《西北偏北》时,是有一个很大的笑话:当加里·格兰特待在拉什莫尔峰^⑧的时候,我本想让他躲在林肯塑像的鼻孔里,他却开始在里面猛打

⑧ Rushmore,位于美国南达科他州,在花岗岩的石壁上雕刻着华盛顿、杰弗逊、林肯、罗斯福的头像,高达18米。

喷嚏。这不是很好玩吗？

不过是我发觉，人们说了影评家的许多坏话，不是吗？对了，当我们第一次会面时，您是做什么工作的？

特 唉！我那时是影评家！怎么啦？

希 我看很好！不过，您看，当评论界对一个导演感到失望时，当这个导演意识到影评家们不是在用心审视他的影片时，他惟一能够考虑的补救办法，就是票房业绩。

眼下，如果一个导演完全为了卖座率来拍电影，他就会按老一套来做事，这是很糟糕的。我觉得，影评家要对这种情况负责。他们会引导别人走上只考虑卖座率的歧途，因为那时候导演可以说：“我不在乎影评家，因为我的影片能赚钱。”

好莱坞有一句很有名的话：“我想对这个影评家说，我拜读过他的文章后，一路上哭着到银行去领钱。”某些周刊的编辑故意寻找一些能够讨好读者又贬低他人的影评家。在美国，当出现一件坏事时，有一种说法：“这只适合于鸟儿。”于是我很清楚，《鸟》上映时，等待我的是什么！

特 拿破仑说过：“最好的防守，就是攻击。”那么，一部影片上映时，您是否能用一句话去解除批评您的人的武装呢？

希 不，不，这用不着。我总是回想起第二次世界大战时，我正在伦敦，当时上映的一部影片，名叫《老相识》，是约翰·范·德鲁顿(John van Druten)导演的，演员是贝特·戴维斯(Bette Davis)和克劳德·雷恩斯(Claude Rains)。星期天，伦敦两家报纸的影评家以同一个句子结束他们的文章，您猜是怎样的句子？“老相识应该被忘掉。”他们无法顶住说俏皮话的诱惑，即便影片很好……

特 我在法国注意到，凡是片名末尾有“夜晚”两个字的影片，如《黑夜之门》、《夜晚的玛格丽特》^⑨等等，都会被改成《烦恼之门》、《烦恼的玛格丽特》等……总是在“烦恼”二字上

⑨ 法语的“黑夜”一词置于词组的后半部分。

玩弄俏皮话^⑩，即便影片是迷人的……我很喜欢您的这句话：“有些电影是生活的横断面，我的电影是点心的横断面。”

希 我从来不拍摄生活的横断面，因为人们很容易在家里或者街上，甚至电影院门口找到这个。他们不需要买票去看生活的横断面。另外，我同样避免纯粹虚构的产品，因为重要的是能让观众在人物中找到自己。对我来说，拍摄影片，最首要的而且是先于一切的，是要叙述一个故事。这个故事可能并不真实，但永远不应该平庸。最好它是有戏剧性的，有人情味的。戏剧冲突，就是消除了厌烦时刻的生活。然后，技巧起作用了，这里，我是卖弄技巧的敌人。必须把技巧插入情节中。这并非把摄影机放在一个能引起摄影师的激情的角落里。我向自己提出的惟一的要求，就是要知道把摄影机放在这样或那样的地方，它们能使场面产生最大的力量。形象之美，动作之美，节奏，效果，一切都应该服从和让位于情节。

^⑩ 烦恼与黑夜发音相近。



5

《间谍末日》：他们在瑞士怎么啦？；《破坏》：孩子和炸弹；促使观众想杀人；创造激动，然后保留住激动；《年轻少女》：悬念一例；《贵妇失踪案》：我们的“逼真”之友；大卫·O.塞尔兹尼克的一份电报；我的最后一部英国影片《牙买加旅店》；我真正绝望了；查尔斯·兰顿，喜欢开玩笑的可爱人；英国时期小结……



5

弗朗索瓦·特吕弗 《间谍末日》(*Secret Agent*, 1936)叙述一个间谍阿辛顿(由约翰·吉尔古德(John Gielgud)扮演),被派到瑞士去干掉另一个间谍。他不知道这个间谍的体貌特征,弄错了人,错杀了一个与人无犯的旅游者。而真正的间谍(罗伯特·扬(Robert Young)饰演)则在影片结尾火车被炸脱轨时意外死去。我只看过一次这部影片,说实话,我保留的印象十分模糊。这是根据索默塞特·毛姆(Somerset Maugham)^①的作品改编的……既是剧本,又是小说,是吗?

阿尔弗雷德·希区柯克 这是根据毛姆的集子《阿辛顿》的两个短篇改编的,这部集子组合了这个人物的好几次冒险经历,另外也取材于坎贝尔·狄克逊(Campbell Dixon)根据这部集子改编的一个剧本。于是我们把关于阿辛顿的两个故事《叛徒》和《秃顶的墨西哥人》糅合在一起,以构筑间谍活动的情节。剧本给我们提供的是爱情故事,其中有许多很好的构思,但影片并没有取得成功。我明白是什么道理:在一部冒险片中,主要人物应该有一个目标,这对剧情发展和观众介入至关重要。我几乎想说观众的介入甚至能帮助人物达到目标。在《间谍末日》中,主角有一个任务要完成,但他讨厌这个任务,竭力要回避它。

特 他负有杀人使命?

希 他应该杀死一个人,他却不愿这样做。这是一个否定性的目标,导致一部不往前发展、在空转的冒险片。影片的第二个弱点是讽刺过度,在讽刺命运。我不知道您是不是记得,当主人公耐着性子去完成谋杀任务时,他搞错了对象,杀死了另一个人。对观众来说,这故事编得不好。

特 是的,后来坏人意外死去,但他在死之前,击倒了主人公。这是一部没有“大团圆结局”的希区柯克式影片^②。

① 毛姆(1874—1965),英国小说家、戏剧家,著有《人性的枷锁》、《月亮和六便士》、《刀锋》等。

② 实际上我搞错了。并非影片主人公阿辛顿被间谍击倒,而是他的同谋(彼得·洛尔饰)被击倒。因此,影片以“大团圆结局”结束。不过阿尔弗雷德·希区柯克大概同样也忘记了故事的结局。他觉得“大团圆结局”的见解很有趣,这使我不想改动这段话。——原注

希 在某些情况下，“大团圆结局”不是必不可少的。如果掌握了观众，观众会同您一起推理，接受不幸的结局，但条件是要在影片的主要部分有足够令人满意的内容。

影片的一个有趣之处是在瑞士拍摄。当时我想：“瑞士有什么有趣的东西呢？”有牛奶巧克力，有阿尔卑斯山，有民间舞蹈演员，有湖泊。我知道，我应该在影片中加进富有瑞士特色的东西。

特 正因如此，您将间谍的巢穴放在一个巧克力工厂里！出于同样的考虑，有些法国记者很不高兴在《捉贼记》中看到戛纳的卡尔顿饭店、尼斯的花卉市场、在“大峭壁”上的追逐……

希 每当有可能，我总是这样做。但是，说实在的，这应该比一个普通的背景更重要。必须尽量富有戏剧性地运用所有这些地方元素。应该利用湖泊来淹死人，利用阿尔卑斯山让人落到山谷里！

特 我非常欣赏这种工作方式，您总是戏剧性地利用人物的职业。在《擒凶记》中，詹姆斯·斯图尔特饰演医生，影片从头到尾，他的举止都像医生那样符合职业规范。比如，当他要向桃丽丝·戴饰演的珠儿宣布他们的孩子被绑架时，他先是硬要她吞服安眠药。这是很出色的场面。让我们再回到《间谍末日》上来……在克洛德·夏布洛尔和埃里克·罗默关于您的那本书里，他们指出，在《间谍末日》中有一点是您的作品里的新东西，后来人们会不断地再看到，这就是将恶人表现为一个很酷的、高贵的、有良好教养的、可爱的、迷人的……人。

希 确实如此。人们对恶人的描写提出了新的问题，这些问题在情节剧领域中显得尤为突出。因为从定义来说，情节剧已过时了，应该不断使之更现代化。比如，在《西北偏北》中，我想让詹姆斯·梅森饰演的恶人同加里·格兰特饰演的角色争夺情人——由爱娃·玛丽·森特饰演的伊夫·肯德尔。这个恶人应该是一个斯文的、看似高贵的人，但同时，他也是咄咄逼人的，这就很难调和起来。于是我把“恶”分在三个人身上：詹姆斯·梅森饰演的维丹姆，他俊美、可爱；他的秘书，神态阴险；第三个金发男子，是个粗鲁和残暴的打手。

特 啊！这非常巧妙！这有助于表现詹姆斯·梅森饰演的维丹姆和格兰特饰演的桑希尔之间的情人争夺，同时也带来同性恋纷争，因为维丹姆的秘书公开嫉妒肯德尔。

在《间谍末日》之后，您根据约瑟夫·康拉德(Joseph Conrad)^③的题名为《间谍》的小说，拍摄了《破坏》(*Sabotage*, 1936)，由于片名接近，使人常把您的影片目录搞错^④……

希 而在美国，《破坏》用的是《只有这个女人》(*The Woman Alone*)的片名。您看过这部影片吗？

特 最近看过。不瞒您说，比起这部影片的声誉，我对它感到有点失望。展开部分是出色的。首先是一个特写，展示一本字典上“破坏”这个词的定义，然后又是一幅电灯泡的特写，一条灯火通明的街道的全景，再回到灯泡熄灭的特写，黑暗中的发电站，有个人一边说“破坏”，一边在一架机器旁边搜集沙子。然后在街上，一个小贩在卖“启明星”牌火柴，随后可以看到两个善良的修女经过，又可以听到恶狠狠的笑声。再后来，您让奥斯卡·霍莫尔卡(Oscar Homolka)饰演的破坏分子出场，他回到自己家里，走进盥洗间洗手，在脸盆底部，可以看到一些沉淀的沙子^⑤！

影片中令我感到失望的主要是侦探这个人物。

希 侦探这个人物本应由罗伯特·多纳特扮演，但亚历山大·柯达不愿意放手。拍摄时，我不得不重写对白，因为演员的形象不适应说原来的台词。不过我这方面也犯了一个很严重的错误：就是那个带着炸弹的小男孩。当一个人毫不知情地携带着一枚炸弹走路，就像拿着一个普通包裹时，就会让观众产生非常强烈的悬念。

一路上，对观众来说，男孩这个人物实在令人担心。随后，当炸弹在公共汽车里爆炸，也把他炸死时，观众便不肯原谅我让他死去的构思。

③ 康拉德(1857—1924)，原籍波兰的英国小说家，著有《吉姆老爷》、《黑暗的心》、《青春》等。

④ 见约瑟夫·康拉德《间谍》(*Secret Agent*，法国默居尔出版社，1962年)。——原注

⑤ 这个破坏者维洛克(奥斯卡·霍莫尔卡饰)是一家小电影院的经理，为人宽厚，他同年轻的妻子(西尔维亚·西德尼饰)和她的弟弟一起生活。一个俊美的小伙子——侦探(约翰·洛德饰)乔装成蔬菜小贩，监视那家电影院，追求维洛克太太。

有一天，维洛克发现受到监视，让小舅子送一只包裹到城里的另一头去。这是一颗定时炸弹。小男孩在路上耽搁了，炸弹在电车里爆炸，孩子被炸死。少妇得知一切后，用刀捅死维洛克，为弟弟报仇。

而电影院的意外爆炸又使罪行得到了掩盖。侦探给少妇送去安慰。——原注

该怎么办呢？本该让奥斯卡·霍莫尔卡饰演的破坏分子故意杀死小男孩——当然，观众看不到凶杀画面——然后他的妻子杀死他，为她的弟弟报仇。

特 我觉得即使采用这种办法，观众也会不高兴。让一个孩子在影片中死去，这太棘手了。这是不是有点滥用电影的能量？您对此有何想法？

希 我同意。这是一个严重错误。

特 在《破坏》开头，观众看到孩子单独一个人的时候如何行动，您让他暗地里做了平时不被许可的事。他偷偷地尝一盆菜，又失手打碎了盆子，将碎片藏在抽屉里。这一切符合青少年行为的戏剧法则，使我们对他产生了同情。出于另一个理由，同样的事发生在维洛克这个人物身上，也许是因为奥斯卡·霍莫尔卡扮演的维洛克是所谓的“圆形人物”，即外形和善的胖子。人们认为，一个圆形人物是很有人情味的，更确切地说是值得同情的。由于这个原因，当侦探开始同维洛克太太调情时，情势变得令人不快，观众站在维洛克一边，反对侦探。

希 我同意您的看法，但这是因为扮演侦探的演员约翰·洛德(John Loder)不适合演这个人物。

特 大概是吧，不过这是我对您的某些电影故事提出的保留意见之一：女主人公跟进行侦查的警察之间的爱情关系，往往制造了一种令人精神上不安的感觉。我知道，您特别不喜欢警察，但有时候，在这些女主人公跟侦探之间的田园牧歌中，有一种令人不舒服的情境，有某种“刻意”掠过的东西。

希 我呀，我不反对警察，只不过警察使我害怕。

特 警察使所有人害怕。事实是，当您表现警察时，警察总是在事件发生之后到来，警察什么也不明白，让主角抢了先……然而，当其中一个主要人物是警察的时候，我有印象，警察在您和观众眼里地位不高。例如，《心声疑影》(*Shadow of Doubt*)中的警察明显地

是一个相当平庸的家伙，而电影剧本的主旨却要求这个警察跟查理叔叔的威信相匹敌，我觉得这有点把结尾弄糟了。

希 我十分明白您想说的话，但是我向您保证，这关系到一个演什么角色的问题。对《破坏》和《心声疑影》来说，它都是适用的。这些侦探人物是配角，在电影剧本中不是很重要，吸引不了著名演员。配角演员的名字总是出现在海报的“片名之后”，真正的问题就在这里。

特 换句话说，必须认为，这些配角比主角更难扮演，因此安排起来更加棘手，也应该给予他们更大的注意，对吗？

希 正是。

特 自然，《破坏》最美的场面是炸弹炸死孩子之后，维洛克太太下决心杀死维洛克，影片将近结尾时的那场晚餐戏，这时有许多小细节暗示死去的孩子。最后，当她刺死丈夫时，不像是谋杀，而像是自杀。维洛克让妻子杀死，在她刺他的同时，她发出小声的悲哀而温柔的喊叫，这很妙……这跟梅里美的《卡门》中描写的死是一样的原则。

希 整个问题就在这里：必须让观众的同情感落在维洛克太太身上，必须让维洛克的死只是一个意外事件，为此，必须让观众与维洛克太太融为一体。在这个特定的情境中，不能让观众害怕，而要让他们也想杀人。这很困难。下面就是我着手做的事：

当维洛克太太把盛蔬菜的盆子端到桌上时，她确实被刀子吓住了，仿佛她的手也不受她的意志所控制了。摄影机先对准她的手，然后是她的眼睛，然后又是她的手，她的眼睛，直至她的目光终于表现出意识到刀子意味着什么。这时，我安排了一个普普通通的镜头，表现维洛克不经意地在吃他的杂烩，像每天那样。随后，我回到手和刀子上面来。

不可取的方式是，要求西尔维亚·西德尼通过面部表情，向观众解释她内心所发生的一切，我不喜欢这样做。在生活中，人们通常不把他们的感情刻印在脸上。我是一个导演，我力图通过电影独有的表现手法，向观众显示这个女人的心灵。

现在摄影机对准了维洛克，然后转向刀子，再转向维洛克，转向他的脸部。突然，观



众明白他看到了刀子，他明白这把刀对他意味着什么。这两个人之间的悬念制造出来了，他们之间放着那把刀子。

现在，由于摄影机，观众已属于场面的一部分，这时尤其不要让摄影机因拍摄远景而变得客观，否则就要毁掉已产生的激动。维洛克站了起来，围绕桌子走，他直接朝摄影机走来，制造出这样一种感觉：在餐厅里你必须后退，给他让出位置。如果这样做成功了，观众就会本能地在座位上略微向后移，让维洛克走过来；当维洛克经过我们面前的时候，摄影机重新摇向维洛克太太，返回主要对象——即刀子那里。这个场面在继续，直到谋杀完成。

首要的工作是制造紧张氛围，第二项工作是将紧张氛围保持下去。

这样摄制一部影片，不必要寻求演技高超的演员，他们会以自己的方式达到效果，制造高度紧张的时刻，或者通过他们的才能和个性的表演力度，直接对观众产生作用。照我看来，一部影片中的演员，应该更灵活，说实话，他应当绝对什么也别做。他应该有一种平静和自然的态度——这样做并非易事，他应该同意被导演和摄影机支配，并最终融合到影片中。他应该让摄影机力争找到最佳的表达效果。

特 您期待主要演员采取这种中立态度，是一个非常有趣的观点。您近期拍摄的文件，如《后窗》（法文片名《面临院子的窗户》）和《迷魂记》中，这一点是极其明显的。在这两部影片中，詹姆斯·斯图尔特什么也没有表演，您仅仅要求他投出三四百个目光，然后您显示他看到的东两，如此而已。您对西尔维亚·西德尼满意吗？

希 不完全满意，我刚才说过，电影演员应该什么也不表达。至于西尔维亚·西德尼，我仍然想在她的脸上捕捉到一点表情……

特 我感到她很漂亮，然而她有点像——这对一个女人来说是不礼貌的——彼得·洛尔，或许是由于她的眼睛……除此以外，您对《破坏》的总体评价如何？

希 有点……被破坏了！除了某些场面，其中有我们已经审视过的场面，其余都显得杂乱、草率，我非常不喜欢。随后我拍摄了《妙龄女郎》。

特 您想说《年轻少女》(Young and Innocent)吧?

希 在美国,人们说成是《妙龄女郎》。我的想法是拍摄一个少男少女互相追逐的故事,采用一个少女的角度:她感到不知所措,因为她由于谋杀事件而和警察打交道,并处于一个不安的局面中。我在这部影片里起用了许多年轻人。孩子们在一个休闲的清早制造了一个悬念。

这是又一次,主人公是一个年轻人,被指控一件他没有犯下的罪行。于是,他受到追捕,躲藏起来,一个少女不由自主地帮助他。她对他说:“我应该去看我的姑妈,我答应过她。”她把年轻人带到姑妈家里,那里正在进行一个孩子们的游戏:被抓住的人双眼要被蒙上,玩捉迷藏游戏。当姑妈的眼睛要被蒙上的时候,小伙子和姑娘想趁机离开,但如果小伙子或姑娘被抓住的话,他们两个之一的眼睛就要被蒙上,他们便不得不留下来。悬念产生了。姑妈差点抓住他们,但他们终于躲开。

当影片在美国上映时,只剪掉一场戏,就是这一场。这是很愚蠢的,因为这是戏核。

关于《年轻少女》,我要给您一个体现悬念原理的例子。这其实是给观众一个信息,而故事中的人物还不知道这个信息。靠了这个原理,观众比主人公们更了解情况,会更加紧张地提出这个问题:“事情会怎样了结呢?”

影片结尾,少女在男主角的案件中胜诉。她寻找凶手,她找到的惟一线索是一个老头,一个流浪汉,他看到过凶手,能够认出凶手。凶手的眼睛患有一种神经质的抽搐。

姑娘让老流浪汉穿上一套上好的西装,把他带到一个大饭店。那里正在举行一个跳舞茶会,有很多人。流浪汉对姑娘说:“在这些人当中寻找一张脸,他的目光中有一种神经质的抽搐,真是有点可笑。”他刚说完这句话,我就把摄影机置于饭店大厅靠近天花板的最高处,升降机把摄影机升上去以后,摄影机摇拍舞会大厅,从跳舞的人当中穿越而过,来到几名黑人乐师所处的平台,并落在其中一个乐师身上,他正在击打乐器。镜头又推成打击乐演奏者的特写,他也是黑人;镜头一直推到他的眼睛占满银幕,这时,眼睛闭上了:正是这种神经质的抽搐。这一切是用一个长镜头拍成的。

特 这是您的一个准则:从最远到最近,从最大到最小……

希 是的。这时,我切换了,回到流浪汉和姑娘身上,他们始终坐在大厅的另一端。现在



观众知道情况了,提出的问题是:“流浪汉和姑娘会发现这个人吗?”待在那里的那个警察看到了女主人公,认出了她,因为她是他的头儿的女儿。他走到电话机那里。乐师有短暂的休息,他们到一个敞廊去抽烟,打击乐师穿过走廊时看到两个警察从饭店的服务人员入口进来。由于他是罪犯,他便小心地回避,回到奏乐台自己的位子中,奏乐重新开始。

现在,神经质的打击乐师看到在舞厅的另一端,警察们同流浪汉和姑娘在谈话。打击乐师想,警察在追捕他,他认为自己被发现了。他的神经质加剧了,他演奏得很差劲,他敲大鼓敲得很糟糕。由于打击乐师支持不住,音乐节奏变样了,整个乐队都受到影响,演奏越来越糟。这时,姑娘、流浪汉和警察准备通过乐队旁边的走道离开大厅。说实在的,打击乐师并没有什么危险,可是他不知道,他所看到的,是警察穿着制服在向他迈进。他的眼睛表明他越来越神经质,他演奏不下去了,乐队不得不停了下来,跳舞的人也停了下来。最后,打击乐师昏倒在地,连同大鼓一起拖倒,大鼓发出轰然一声,这时那一小队人刚好要穿过门口。

这响声是怎么回事?跟什么有关?于是姑娘和流浪汉走近一动不动的乐师。我们在影片开始已经知道,少女参加过童子军,是个“急救”方面的专家(她在警察局同年轻人的相识,就是在他昏倒以后给他作过护理)。于是她说:“我尽力来帮助这个人,把他救活过来。”她走近他,她看到他的眼睛马上因恐惧而颤动。她保持镇定,说道:“请给我一条毛巾,替他擦脸。”她自然认出了他,于是假装给他护理,让流浪汉走近来。一个招待员拿来湿毛巾,她给乐师擦脸,发现他是一个假黑人。姑娘望着流浪汉,流浪汉对她说:“是的,正是他。”

特 很久以前我在电影资料馆看过这部影片,我记得这个场面受到人们高度评价。人人都感到这个场面很棒,尤其是移动镜头穿过大厅。

希 拍移动镜头花了我两天工夫。

特 这跟《美人计》用的是同一原则:摄影机置于分枝吊灯上面,俯瞰着整个会客厅,最后,对准英格丽·褒曼手中的钥匙。

希 这个,是电影语言代替了对白。在《美人计》中,摄影机的长距离拍摄准确地传达出房子里正在举行隆重的招待会,但是这里有一场戏剧冲突,没有人怀疑到这个冲突就在惟一的事实中,即一件小物件:一把钥匙。

特 现在我们来谈谈《贵妇失踪案》(*Lady Vanishes*)。这部影片常常在巴黎放映,我甚至在同一个星期里去看过两回,每一回我都在想:我背得出情节,我不用去关注故事进展,我要看那列火车,看火车是否在动,看透明度是怎样做到的,看在车厢隔间,摄影机是否在运动。但每一回我都被人物和情节深深吸引住,因此我总是不知道影片是怎样拍摄成的^⑥。

希 这部影片是1938年在伊斯林顿(Islington)的小摄影棚里拍摄的,平台只有90尺,还有一节车厢,其他东西都做成透明的,或者做成模型。从技术上说,这是一部拍摄起来很有趣的影片。

比如,我在《美人计》里有一个非常传统的场面,是围绕一种有毒饮料设计的。这种场面一般人是怎样做的呢?是用这样的对白来解决问题的:“喂,喝吧。”“不,谢谢。”“喝吧,我向您保证,这会对您有好处。”“现在不想喝,待会儿再喝。”“别客气。”“您太好了……”于是这个人拿起杯子,端到嘴边,又拿开,放下来,再拿起来,在决定喝下去之前开始说话,等等。我说过:“不,我不愿意这样做,要尽力改变一下。”于是我透过玻璃杯拍摄了一部分场面,让观众不断看到玻璃杯,但在这个场面结束之前人物不接触玻璃杯。我让人制造一些非常大的玻璃杯……现在我还经常求助于这种大号的道具……这是一个很好的诀窍,嗯?比如《爱德华大夫》中的巨手。

特 是影片结尾,医生手拿手枪,对准英格丽·褒曼的身影,对吗?

⑥ 一个年轻的英国女人爱丽斯(玛格丽特·洛克伍德饰)在去巴尔干度假的火车上,结识了一个年老却迷人的贵妇佛罗伊小姐(戴姆·梅·惠蒂饰)。途中,佛罗伊小姐突然失踪,爱丽斯寻找她时,所有旅客都否认见过这个老妇人。

其实,这列火车布满了间谍,佛罗伊小姐是一个特工人员,她被捆绑着,嘴被塞住。爱丽斯以为自己发疯了,间谍也帮助她相信这一点。幸亏她在查询中得到一个年轻的民间音乐家(迈克尔·瑞德格雷夫饰)的帮助。火车转到第二条线路时受到袭击,佛罗伊小姐重新出现,然后逃走。大家安然无恙地在伦敦警察厅重逢,佛罗伊小姐交出一份情报,为此她冒了生命危险。这时传来曼陀林演奏一支乐曲最初的节奏。——原注

希 是的。还有一种更简单的做法。如果您让场面浴满灯光,可以通过一个小缺口来工作。但《爱德华大夫》的摄影师没有这样做。这是一个十分著名的摄影师——乔治·巴恩斯(Georges Barnes),他拍摄了《蝴蝶梦》。他说过,他不能关上光圈,因为这会使英格丽的脸感到难受。真正的理由是,在好莱坞,他是一个擅长拍摄女子的摄影师。在大明星时代,当明星们开始上了点年纪,这类摄影师便在镜头上蒙上一层纱布。然后人们可以看到,这对演员的脸,而不是对视觉能产生好的效果。摄影师用一支香烟在纱布上烧出两个与眼睛的位置相对应的窟窿,这样,脸就显得柔和,而眼睛则闪闪发光。不过,显然,头不能动!后来,摄影师从纱布过渡到“散光片”。但这仍然有一个问题。明星对摄影师说:“我的朋友们指出我变老了,所以我不得不求助于散光,当我的特写镜头放进场面之内时,这种情况便显而易见。”于是摄影师回答:“我会安排好的。”其实很简单:他在影片的其余部分也用同样的散光;因此,当插入特写镜头时,便与整体没有什么不同了!

在《爱德华大夫》中,我试图把英格丽·褒曼放在一个透明体中,同时拍摄医生紧靠透明体开枪的手,想这样来获得手枪的镜头,但结果很成问题。因此,我重新使用比实物大四倍的巨手和手枪。

特 您的话使我们离开了《贵妇失踪案》的话题。这是一个出色的电影剧本。

希 是的,编剧是西德尼·吉列特(Sydney Gilliat)和弗兰克·朗德(Franc Launder)。如果我们考虑一下我们那些崇尚“真实性”的朋友的意见,他们会纳闷,为什么要把情报交给一个无论谁都能打倒的老太太呢?我在想,为什么这些反间谍人员不干脆通过信鸽送情报呢?观众想,他们在使坏,将这个老太太送上火车,以便在车厢里联手串通一气;他们甚至预见到为以防万一,影片会让另外一个女人准备与老太太换衣服,甚至让这节车厢脱离列车,让它消失在森林里……

特 ……尤其是这个情报仅仅浓缩在一首小曲子的前五六个节拍中,老太太还必须记得这首曲子!这个细节微不足道,却很出色。

希 这是一种虚构,真正的虚构。您晓得这同一个故事拍摄过三四次吗?

特 您的意思是说有过几次重新摄制？

希 不，不是重新摄制，是以不同的形式叙述同一个故事。这一切来自于一个传说，据说发生在1880年的巴黎。一位贵妇和她的女儿下榻在巴黎的一家饭店，母亲病倒在饭店的房间里。医生来给这个女人诊断，然后躲开大家跟饭店老板商量，接下来又对姑娘说：“您的母亲需要吃药。”他让姑娘坐出租马车到巴黎的另一头去。她走后大约过了四小时，又回到饭店，问：“我的母亲情况怎样了？”饭店老板回答：“什么母亲？我们不认识您，您是谁？”姑娘说：“我的母亲就在房间里！”人们把她带到房间，那里是其他人住的客人，家具不在原来的地方，壁纸也不相同。根据这个传说，我拍了一部一个半小时的电视剧。“兰克”(Rank)公司则由琼·西蒙斯(Jean Simmons)担纲主角，拍了一部影片《再见，博览会》(*So Long at the Fair*)。这个传说的事实依据是，在巴黎有一个博览会，也许当时正在建造埃菲尔铁塔，一对母女从印度赶来，医生发现母亲得了鼠疫。他想如果消息流传开来，就会造成恐慌，使所有来参观博览会的游客都走掉。这就是原本的情况。

特 这类情节常常在开头能吸引人，但一般说来会每况愈下，当解释的时刻来到，就会转变成混乱。《贵妇失踪案》的结尾避免了这种缺憾。影片很出色，电影剧本也很好。

希 影片是根据艾塞尔·利纳·怀特(Ethel Lina White)的小说《飞转的车轮》(*The Wheel Spins*)改编的。电影剧本的第一稿是由西德尼·吉利特和弗兰克·朗德写的，他们很有才华。我做了一些修改，我们加上了最后的整个插曲。对影评家来说，这是一部特别希区柯克式的影片，这使朗德和吉利特马上变成了自己剧本的制片人和导演。您知道他们的影片吗？

特 准确地说，有一部失败了：《绿色的危险》(*Green for Danger*)；另一部则有趣些：《我看见一个陌生的黑人》(*I See a Dark Stranger*)。但最好的一部不是惊悚片，而是跟雷克斯·哈里森(Rex Harrison)合作的《雷克的进步》(*The Rake's Progress*)。

《贵妇失踪案》是您在英国拍摄的倒数第二部影片。我想，那时您已经跟好莱坞有接触了，甚至是在《擒凶记》的美国初版获得成功以后就跟他们有接触了？



希 正当我拍摄《贵妇失踪案》时，我收到塞尔兹尼克的一封信，邀请我到好莱坞拍摄一部受“泰坦尼克号”沉没启发而写成的影片。于是我在拍完《贵妇失踪案》后，第一次到美国去，在那里待了十天。这是在1938年8月。我接受了拍摄关于“泰坦尼克号”的影片的提议，但是，我同塞尔兹尼克的合同直到1939年4月才开始执行，这样，我便有可能拍摄最后一部英国影片《牙买加旅店》(Jamaica Inn)。

特 ……《牙买加旅店》是您为制片人查尔斯·劳顿(Charles Laughton)拍摄的影片，对吗？

希 劳顿和埃里克·庞默(Erich Pommer)联合担任制片人。正如您所知道的，它改编自达芙妮·杜·莫里埃的一部小说。第一个电影剧本是克莱门斯·戴恩(Clemence Dane)写的，他是著名的剧作家；然后我让西德尼·吉利特参与，我们一起确定了电影剧本。最后，查尔斯·劳顿想加强写作，他带来了J. B. 普里斯特莱(J. B. Priestley)，写增加的对白。1924年，我在德国任《恶棍》的编剧和布景师时，就认识了埃里克·庞默，那时他同迈克尔·鲍尔康是联合制片人，后来我没有再见过他。

《牙买加旅店》是完全荒谬的一部作品。如果审视一下这个故事，就会发现这是一部“谁干的”影片。18世纪末叶，一个年轻的爱尔兰孤女玛丽(莫琳·奥哈拉(Maureen O'Hara)饰)搭轮船去科努阿伊(Cornouailles)^⑦寻找姨妈佩西斯，她的丈夫乔斯(Joss)在海边开了一家旅店。

这家旅店是抢掠沉船和遇难者的强徒的避居所。在这个臭名昭著的旅店里，发生着各种各样可怕的事。这些人完全逍遥法外，甚至能经常获得这个地区船只过往的消息。为什么呢？因为为首的强盗是一个有声望的人，他在背后策划抢掠，身份却是当地的治安法官。

这就是为什么这部影片安排不合理：治安法官直到冒险故事的末尾才正式出现，因为他很谨慎，躲开一切，从不以任何理由出现在匪巢。由查尔斯·兰顿扮演治安法官的这部影片很荒唐，当我意识到这一点时，我真正绝望了。最后我拍完了电影，但是我从来没有满意过，即使它获得了意想不到的商业成功。

^⑦ 科努阿伊：位于英国西南端，海岸陡峭。

特 不过,制片人是不是也意识到了这种荒唐呢?

希 埃里克·庞默吗?我拿不稳他是不是懂得英国的方言。至于查尔斯·兰顿,这是一个喜欢开玩笑的可爱人。当我们开始拍摄影片的时候,他要求我只拍摄他的近景,因为他还没有找到要穿越背景时走路的方式。过了十几天,他来对我说:“我找到了。”他摇摇摆摆地开始走路,一面吹着德国的小华尔兹舞曲,这首舞曲启迪了他走路的节拍。对此,我记得很清楚,我来走给您看……

特 这确实很出色!

希 ……也许是吧,但这不够严肃,我不喜欢这样工作。他确实不是一个职业的电影演员。

特 在进入您的美国时期之前,就像我们在默片时期终结时所做的那样,我想提议您对您在英国所做的工作,对整体的英国电影,作出一些概括性的结论。在年复一年地追溯、考察您的电影生涯时,我们得出的印象是,您的禀赋和才能只有在美国才能真正地充分施展。我觉得,您注定要在好莱坞工作。您也这么认为吗?

希 我要以另一种方式提出这个问题。我在英国的工作,发展和扩展了我的本能——产生构思的本能,但照我看来,从《房客》起,技巧已经坚实地确定了。自《房客》以来,我从来没有改变过对技术和摄影机运用的看法。应该说,我第一个时期可能确立了对电影的感觉,而第二个时期是思想形成的时期。

特 英国时期,您倒是有雄心拍摄出美国式的影片,而在好莱坞,您却没有试图模仿英国电影!有个想法一直萦回于我的脑际,我不知道是不是对:在英国,有一些难以确定,但却明显是反电影技术的东西。

希 您认为是这样吗?请展开讲一下您的想法。



特 人们会寻思，“电影”和“英国”这二者是不是不能并存？这可能是过分了，但是我想到国家的特点，我觉得这种特点，比如英国平静的生活，坚守的常规，英国的乡村，甚至英国的气候可能都是反电影技术的。有名的英国幽默曾激发了那么多迷人的谋杀喜剧，却往往不能容许真正的激动……我有印象，这一切阻碍了您这种爱好，即叙述包含许多迅速掠过的事件的、迂回曲折的故事，而且必须让观众相信这些情节曲折的故事——即便幽默自然而然地在其中占有位置。我尤其想到您对造型风格和演员表演风格化的倾向性。

在英国，有大量的知识分子，大量的优秀诗人，杰出小说家，但从电影诞生以来的70年，我们只找到两位电影艺术家，他们的作品经得起时间的考验：查理·卓别林和阿尔弗雷德·希区柯克。眼下，英国电影也许正处在一个转折期……

希 在电影史的开端，电影艺术受到知识分子的极端蔑视，在法国是如此，在英国更甚。任何一个受到良好教养的英国人，都不会让自己走进一个电影厅。这不是偶然的。您知道，在英国有强烈的阶级意识和阶层意识。后来派拉蒙在伦敦开张了普拉查(Plazza)剧院，有些上流社会人士才开始上电影院。人们为他们在二楼专设了一些圈椅，票价非常昂贵，以致人们称之为百万富翁专座。

1925年之前，英国电影非常平庸，只供本地消费，由平民演出。1925年到1926年，有些年轻的大学生，主要是剑桥大学的学生，通过观看俄国电影或者欧洲大陆电影，如雷内·克莱尔的《意大利草帽》等，开始对电影艺术产生兴趣。

正是在这时，产生了伦敦电影协会(London Film Society)，这个协会每逢星期天下午为知识分子放映电影。这些知识分子的热情还不足以使他们成为电影专业人员，但他们确实是电影爱好者，主要是外国电影的爱好者。

直到今日，外国电影仍然在星期天的报纸上受到广泛评论，但好莱坞影片却被压到了版面的底下。不要忘记，英国的知识分子总是到欧洲大陆去度假的。他们愿意到那不勒斯的底层住宅区，用三脚架拍摄那些饿得要命的小孩。他们酷爱美景、挂在陋屋中刚洗过的衣服、在街上往来的驴子。眼下，英国年轻的电影艺术家开始对此感兴趣，并在他们的影片中这样展现社会生活。当我在英国生活的时候，我没有想到这方面，但当我从美国返回英国时，我发现所有这些巨大不同，我明白了英国一般人的态度在某种程度上是一种岛民的态度。一旦离开了英国，他们就会找到一种更加普遍的世界观，无论是在

跟别人的讨论中,还是在叙事的方式中。

英国幽默是非常表面的,它有局限性。英国新闻记者强烈地,甚至愤怒地抨击《惊魂记》(*Psycho*),这种批评没有一种是有趣的、幽默的。不过您说得对,我的根深深植于美国电影中。我17岁时阅读行会报纸,这些报纸谈到美国电影,我对比英国电影和美国电影的剧照……我要从事电影的愿望大约在18岁时形成。当我在工程技术学校学习时,吸引我的是绘画,然后是摄影。我从来没想到到一家英国电影公司去当美工师。我阅读行会报纸时,获悉一家美国公司要开设一个制片厂,我心想:“我愿意做他们的字幕员。”我开始工作时,美国人来了,有演员、作家,我在他们中间当学徒,当美国人的学徒。

不要以为我狂热地热衷于一切美国的东西。在电影上,我认为他们的工作方式是真正职业化的方式,比其他国家先进很多。说到底,我是1921年在伦敦开始从事电影工作的,不过是同美国人在一起,在他们中间。1927年之前,我从来没有踏进过一个英国摄影棚。在此期间,我在德国电影界有过短暂的学徒阶段。即使英国人逐渐占据了伊斯兰顿的摄影棚,摄影机却是美国的,聚光灯也是美国的,胶片是柯达牌。

随后我时常自问一件事:为什么在1937年之前我从来没有设法争取去访问美国?现在我仍然这样自问。我不断遇到美国人,我非常熟悉纽约地图,我背得出美国的火车时刻表,因为我让人给我寄来那边的书目,这是我喜欢消遣。我能描绘出纽约的剧院和大商店的位置。我有段时间常同美国人交谈,他们常对我说:“您最近一次是什么时候到那里去的?”我回答:“我从来没有去过纽约。”您不感到这很奇怪吗?

特 既奇怪又不奇怪。我给您解释一下。这也许是过度热爱,或者多半是出于傲气。您不想作为旅游者去那里,您愿意作为电影艺术家去那里,您不愿意千方百计到那里去拍一部影片,您愿意别人对您说:在好莱坞,要么成功要么失败(**Hollywood or bust!**)!

希 不错。但我不是被好莱坞这个地方所吸引。我所愿意的,是进入电影制片厂,在那里工作。





6

《泰坦尼克号》沉没，由《蝴蝶梦》代替；《灰姑娘》：我从来没有获得奥斯卡奖；《海外特派员》（法文片名《十七号特派员》，又名《这个人是个间谍》）；加里·库柏搞错了；他们在荷兰怎么啦？；染血的郁金香；您了解“麦格芬”吗？；“闪回”到《三十九级台阶》；《史密斯夫妇》；为什么我说“凡是演员都是牲畜”？；《深闺疑云》；牛奶杯……



6

弗朗索瓦·特吕弗 我想,希区柯克先生,您来到好莱坞是要拍摄关于“泰坦尼克号”的影片吧?可结果,您拍摄了《蝴蝶梦》^①。怎么会这样改变的?

阿尔弗雷德·希区柯克 大卫·O.塞尔兹尼克通知我,他改变了主意,他已买下《蝴蝶梦》的版权。于是我说:“同意,那就换一部。”

特 我认为是您自己提出这种改变,您很想拍摄《蝴蝶梦》。

希 又是又不是。当我拍摄《贵妇失踪案》时,我有可能买下《蝴蝶梦》的版权,可是对我来说它太昂贵了。

特 在《蝴蝶梦》的片头字幕上,正如在您的好几部英国影片的片头字幕上,可以看到琼·哈里森(Joan Harrison)的名字。究竟是她确实致力于写作电影剧本呢,还是那是您自己表现参与的一种方式?

希 最初,琼是一名女秘书,当我埋头写作电影剧本,比如同查尔斯·贝内特合作时,她作为秘书作记录;后来她逐渐成熟起来,给我们出点子,渐渐她成了电影编剧。

特 您对《蝴蝶梦》满意吗?

希 这不是一部希区柯克式影片。故事发生在19世纪末,内容相当老套、相当过时。当时有很多女作家,我其实并不敌视她们,但《蝴蝶梦》确实是一个缺乏幽默感的故事。

特 无论如何,这个故事有凝练的优点。一个陪伴贵妇的年轻姑娘(琼·芳登(Joan Fontaine)饰)嫁给一个英俊的爵士(劳伦斯·奥利弗(Laurence Olivier)饰),但他却不断回忆他的第一个妻子——神秘地死去的丽贝卡,内心深受折磨。在曼德利庄园大宅子里,新嫁娘感到自己无所适从,因失望而恐惧。她受到执着于回忆丽贝卡的女管家丹佛

^① 达芙妮·杜·莫里埃《丽贝卡》(阿尔班·米歇尔出版社)。——原注



斯太太的摆布和威胁。对丽贝卡之死姗姗来迟的调查,曼德利庄园的火灾和纵火者丹佛斯太太的死亡,终于结束了女主人公的内心折磨。您在拍摄您的第一部美国影片《蝴蝶梦》时,曾很担心吗?

希 我不能说这是一部美国影片,因为这是一部英国影片,彻头彻尾的英国影片。故事发生在英国,演员是英国人,导演同样是英国人。这一点很有趣:如果用同样的演员阵容在英国拍摄会怎样呢?在我的头脑里会发生什么变化呢?我不知道。在这部影片里,必然有美国的巨大影响,首先是通过塞尔兹尼克,其次是通过编剧罗伯特·谢尔伍德(Robert Sherwood),他写作电影剧本,观点不像我们的英国编剧那样狭隘。

特 这是一部富有传奇性的影片。

希 传奇性,是的。故事有一个可怕的纰漏,我们的“真实”之友从来没有注意到:发现那只船和丽贝卡尸体的那个晚上,巧合显得相当奇特。她被认为淹死的那天晚上,在两公里外的海滩上,发现了另一具女尸,这就使德·温特认为女尸是他妻子,他说道:“这是我的妻子。”这很可笑,居然没有人能认出这个女人。当她的尸体被找到时,就不需要进行调查了吗?

特 这是一个巧合,但在这部影片里,心理因素优先于一切,观众对解释性的场面注意得很少,因为那些场面不影响全局的发展。比如我从来不去听最后的解释。

希 解释是,梅辛·德·温特(Max de Winter)没有杀死丽贝卡,她是自杀的,因为她患了癌症。

特 我当然明白这一点,因为戏里有人特意说过,但是他,梅辛·德·温特,认为自己是有罪还是无罪呢?

希 无罪。

特 哦！改编非常忠实于小说吗？

希 非常忠实，因为塞尔兹尼克刚刚完成了《乱世佳人》，根据他的理论，如果歪曲了小说，人们会愤怒的，对《蝴蝶梦》来说，道理也是一样。您准定熟悉这个故事：两头山羊正在吃一堆根据畅销小说改编的影片的胶片，一头山羊对另一头说：“我呀，我更喜欢小说。”

特 是的，这个故事有很多变体……应该说，26年以后，重看这部影片，《蝴蝶梦》是十分现代的，经得起考验。

希 年复一年，它还能站得住脚，我在寻思原因。

特 我认为，拍摄这部影片对您来说是件好事，就像一帖兴奋剂所起的作用。刚开始，《蝴蝶梦》是一个与您的风格相距甚远的故事，它不是一部惊险片，里面没有悬念，只是一个心理故事。您不得不在纯粹的人物冲突中插入悬念。我觉得，这使您得以丰富您后来的影片，以整套心理材料来充实它们。在《蝴蝶梦》中，心理材料是小说提供给您。

希 是的，确实如此。

特 例如女主人公和其他人的关系，事实上她叫什么名字？

希 她始终没有名字……

特 ……她和女管家丹佛斯太太的关系，在您的作品中是新东西，随后能重新看到——不仅在剧情中，而且在造型方面：一张脸板着，另一张脸惊恐万状，受害者和刽子手出现在同一画面中……

希 正是，这是我在《蝴蝶梦》中执着地做的一件事，丹佛斯太太几乎不走动，观众从来看不到她挪窝。比如，如果她进入女主角的房间，姑娘听到动静时，丹佛斯太太已经在那

里,总是在那里,站着一动不动。这是从女主人公的视觉去表现的一种手法:她永远不知道丹佛斯太太在哪里,这样更为可怕。如果看到丹佛斯太太走路,会使她更有人性。

特 这十分有趣,人们有时在动画片中看到这种手法。您说这是一部缺乏幽默感的影片,但是,熟悉您的影片以后,人们会认为您在编剧时大概感到很有趣,因为这是一个不断做蠢事的姑娘的故事。那天我重新看这部影片时,我是这样想像您和编剧的:“放映到吃饭那一场戏了,是要让她把叉子掉在地上呢,还是让她掀翻杯子,或者更确切地说,打碎一只盆子呢?……”观众感到,您应该像影片中那样做。

希 不错,正是这样发生的,拍起来很有趣……

特 姑娘的性格有点像《破坏》中的小男孩:当她打碎一只小塑像的时候,她把碎片藏在一只抽屉里,却忘了她是主妇。另外,每当有人谈起这幢房子和曼德丽庄园时,每当介绍它时,便运用放烟雾这种魔幻般的方式,以及一种能唤起回忆的音乐等等。

希 是的,从某种程度上说,这部影片是一幢房子的故事,也可以说,房子是影片中三个主角之一。

特 正是,这也是您第一部童话风格的影片。

希 它胜过童话,因为实际上这是一部有时代性的影片。

特 这种童话的观点值得多谈一下,因为人们在您的影片中常常看到这一点:拥有房子钥匙的重要……谁也无权打开的壁橱……谁也不能进入的房间……

希 在《蝴蝶梦》中,我们意识到这一点,不错。对孩子们来说,童话一般来说是恐怖的。例如,在讲给德国小孩听的格林^②童话《汉萨尔和格雷特尔》中,两个孩子把一个老妇人

^② 格林兄弟(1785—1863,1786—1859),德国语言学家、民间文学研究者,整理出版了《格林童话》、《德国传说》等。

推进炉子里。但我从来没有想到我的影片像童话。

特 我认为,这是您许多影片的价值所在。也许因为您的工作是在恐惧的领域内,而凡与恐惧有关的一般说来都推至童年,儿童文学、童话,最终都与刺激性,尤其与恐怖相连。

希 确实如此。另外,您记得《蝴蝶梦》中的房子没有任何地理位置吗?它完全是孤立的,在《鸟》中也可以找到这一点。这是出于我的本能:“我应该让这幢房子保持孤立状态,确证房子里的恐怖是无可挽回的。”《蝴蝶梦》中的房子远离一切,您甚至不知道它属于哪座城市。现在也可以认为,这种抽象化,即您称之为美国风格化的东西,在某种程度上是一种偶然。其实,我们在美国拍摄的却是一部英国影片。请设想一下,如果我们在英国拍摄《蝴蝶梦》,这幢房子就不会这样孤立,因为会有一种诱惑,想使人表现周围环境以及通到这幢房子去的小径。到达的场面会更加真实,我们会有准确的位置感,这样,我们就没有孤立感了。

特 对了,英国人对《蝴蝶梦》美国风格的外表有过批评吗?

希 更确切地说,他们赞赏这部影片。

特 当观众看到整幢房子时,发现它并不真实。它是一个模型吗?

希 是模型。通到房子去的路也是一个模型。

特 运用模型在造型上能使影片理想化,令人想起雕塑,进一步加强童话的效果。说白了,《蝴蝶梦》的故事很像《灰姑娘》。

希 女主角是灰姑娘,丹佛斯太太是她坏姐姐之中的一个。但这种对比在参考了《蝴蝶梦》之前的一个英国剧本之后,就会得到更好的解释。这个剧本名叫《他的房子井井有条》,作者是皮尼罗(Pinero)。在这个剧本中,坏女人不是女管家,而是房子主人的姐姐,即灰姑娘的姨妈。可以设想,这个剧本影响了达芙妮·杜·莫里埃。

特 《蝴蝶梦》的结构相当坚实：仅仅通过谈论一个死去的女人、一具从来没有见到过的尸体，就使人获得越来越大的压抑感……据我所知，这部影片拿到了奥斯卡奖，是吗？

希 是的，获当年最佳影片奖。

特 这是您得到的惟一的奥斯卡奖吗？

希 我从来没有获得奥斯卡奖。

特 但毕竟《蝴蝶梦》获得了奥斯卡奖……

希 这个奥斯卡奖是给制片人塞尔兹尼克的。那一年是 1940 年，是约翰·福特(John Ford)以《愤怒的葡萄》获得了奥斯卡最佳导演奖。

特 让我们继续美国之行。好莱坞有一个相当可怕的特例：电影是分级的。有的电影艺术家拍摄 A 级影片，有的拍摄 B 级，有的拍摄 C 级。看来很难改变级别——在发展方向上，除非获得一次真正异乎寻常的成功，是吗？

希 是的，导演只得徘徊于同一级别上……

特 我想谈的就是这个……我很惊讶，拍摄了一部像《蝴蝶梦》那样非常有名、获得巨大成功的影片以后，您却会去拍摄《海外特派员》(*Foreign Correspondent*)^③。我非常赞赏这部影片，但它却被公开列入 B 级影片。

希 这很容易解释。这又是一个该演什么角色的问题。在欧洲，惊险片、冒险故事，从不被人看低一等，在英国，这甚至是一种很受敬重的文学类型。但在美国，情况就不同了。

③ 《海外特派员》(1940)在法国是 1948 年公映的，片名是《十七号特派员》(*Correspondant 17*)；1963 年重新放映，片名是《这个人是个间谍》。不知道该片下一次用什么片名，但我们相信法国影片发行人的想像力。——原注

在文学作品中，冒险题材被看作二等货。当我写完《海外特派员》的电影剧本时，我去找一个大牌明星加里·库珀(Gary Cooper)。但因为这是一部惊险片，他不愿意出演。我初到好莱坞时，这种情况遇到过好几次，我最后总是跟二流演员签约，就像这回的乔尔·麦克雷(Joel McCrea)。几年以后，我又遇到加里·库珀，他对我说：“我错过了机会，不是吗？”

特 沃尔特·万格(Walter Wanger)是该片的制片人。是他向您提议拍摄这个故事吗？

希 是的。他对外交政策感兴趣，买下了文森特·希恩(Vincent Sheehan)的《个人历史》的版权。希恩是一个很有名的特派记者，在影片里，这本严肃的自传的内容一无所剩。影片事实上是根据查尔斯和我写的电影剧本拍摄的。

特 我这里概述一下剧情：琼斯是一个美国新闻记者，1939年初，报社把他派到欧洲去了解一次世界大战爆发的可能性。在伦敦，他遇到一个年老的荷兰政治家，这位政治家掌握着同盟国的一个秘密。在一次模拟的暗杀行动中，年老的荷兰政治家被纳粹间谍劫持了。琼斯在一个少女(拉雷因·戴(Laraine Day)饰)的帮助下到荷兰去寻找他。少女的父亲(赫伯特·马歇尔(Herbert Marshall)饰)表面上主持一个和平主义者团体，其实是个纳粹头子。一次飞越大洋时，飞机不幸失事，少女的父亲自杀了，而琼斯则被一艘船救上来，同少女一起返回伦敦。故事就是这样。

希 正像您所看到的，我重新采用无辜的主角参与冒险的旧题材……

特 我想，您原本希望不是拉雷因·戴出演，而是另一个女明星吧？

希 是的，我希望找到更有名的人。

特 不过，乔尔·麦克雷演得很不错。

希 他有点软绵绵的。但这部影片有许多构思，嗯？



特 多得很。有人说,您的出发点是磨坊那场戏,磨坊的风车会朝逆风方向转动,这是特意给飞机传递一个秘密信息,是吗?

希 是的,我们从这个磨坊场面出发,也从凶手躲进一片雨伞中出发……故事发生在荷兰,因此有磨坊和雨伞。要是我拍摄的是彩色影片,我会运用长期以来梦寐以求的一种构思:在开满郁金香的田野里杀人。有两个人物,凶手是剖腹杀人犯杰克那类的家伙,他来到姑娘的背后。他的影子遮住了她,她回过身来喊叫。我们旋即“全景拍摄”在郁金香中挣扎的双脚。摄影机推向一棵郁金香。挣扎的声音在背景中继续响着。镜头推向一片花瓣,它占据了整个银幕,突然,“噗”的一声,一滴鲜红的血落在花瓣上。谋杀结束!

《海外特派员》将近结束时,有一个镜头,任何摄影师都会纳闷是怎么拍摄的。这就是飞机扎向大海,飞行员不再能够将飞机拉起来。观众看到海洋渐渐逼近,画面是在驾驶舱里;摄影机越过两个飞行员的肩膀,在他们之间,透过驾驶舱的玻璃,可以看到海洋越来越逼近。这时,没有任何切换,飞机猛然扎入水中,两个人被淹没了。这一切在同一个镜头中。

特 这或许是透明装置和真实的、瓢泼似的水的组合效果?

希 我叫人用硬纸制造透明屏幕,在这屏幕后面,有一个蓄水池。透明体在移动,飞机冲刺过来,接近蓄水池了,我一按电钮,透明的屏幕在水的压力下裂开。由于巨量的水的压力,观众不可能分清是屏幕裂开。

另一个很难拍摄的场面是,稍后飞机在落水之前自行解体,它的一只机翼带着上面的人分离开来。在一个大池子上,我们事先在水面上安装了铁轨。飞机升到铁轨切断的地方,机翼从另一条垂直的铁轨上滑下来。这很难做,但很有意思。

特 这是一个出色的结尾。

希 这部影片有一部分镜头是由第二摄影组在伦敦和阿姆斯特丹拍摄的。这是在1940年,摄影师第一次到阿姆斯特丹的时候,船被鱼雷击中,损失了全部设备。他不得不再次到阿姆斯特丹去。

特 听说,戈培尔^④博士非常喜欢《海外特派员》?

希 我也听说此事。他可能通过瑞士得到了影片的拷贝。这部影片是虚构的,就像每次我拍的虚构片那样,我不让“真实性”露出它丑恶的头来。在《海外特派员》中,我们的处境同《贵妇失踪案》一样,不过这次是男人出面:荷兰的一个老政治家,掌握着一个秘密……

特 这是范米尔(Van Meer)先生,他知道这个秘密条款吗?

希 秘密条款就是我们的“麦格芬”(MacGuffin)! 我们应该谈谈“麦格芬”!

特 “麦格芬”是一种借口吧?

希 这是一种旁敲侧击,一种窍门,一种手段,人们称之为“别致的玩意儿”(gimmick)。

下面就是“麦格芬”的由来。您知道,吉卜林^⑤经常描写印度人和英国人在阿富汗边境同土著的冲突。在所有这种背景的间谍故事中,始终不变的情节是偷窃堡垒地图。这就是“麦格芬”。“麦格芬”是人们给这类行动取的一个名称,即偷窃……文件;偷窃……材料;偷窃……秘密。实际上,这没有什么意义。逻辑学家想在“麦格芬”中寻找真相是无意义的。在我的工作中,我总是想,“文件”,或者“材料”,或者建造堡垒的“秘密”,对于影片人物应是极其重要的,而对于我这个叙述者而言,是没有任何意义的。

现在说说“麦格芬”这个词是从哪儿来的呢? 这令人想起一个苏格兰名字。可以设想在一列火车上有两个人在谈话,其中一个对另一个说:“您放在行李架上的包裹是什么东西?”另一个回答:“是一个‘麦格芬’。”第一个人说:“‘麦格芬’是什么东西?”另一个回答:“哦! 这是在阿迪隆达克(Adirondak)^⑥山里逮狮子的工具。”第一个人说:“但是阿迪隆达克山并没有狮子。”于是另一个下结论说:“这样的话,它就不是一个‘麦格芬’好了。”这个故事给您指出“麦格芬”其实是虚空,“麦格芬”是虚无缥缈。

④ 戈培尔(1897—1945),纳粹德国的宣传部长,法西斯德国主要战犯之一。

⑤ 吉卜林(1865—1936),英国小说家,著有《林莽之书》、《原来如此的故事》、《吉姆》等。

⑥ 阿迪隆达克:美国纽约州的结晶山岩。



特 这很古怪……也很有趣。

希 这种怪现象总是不断地产生：当我第一次同一个电影编剧一起工作时，他倾向于把他所有的注意力都投向“麦格芬”，我只得向他解释，这没有任何意义。我们可以举出《三十九级台阶》的例子：那些间谍在寻找什么？是那个缺了一根手指的人吗？开头那个女人又在寻找什么？她是否已接近这个重大秘密的所在，以致别人必须在房间里从背后给她一刀呢？

当我们构建《三十九级台阶》的剧情时，曾经完全错误地设想，我们必须要有个十分重要的借口，因为这牵涉到一个生与死的故事。当汉内来到苏格兰，并且到达间谍那幢房子时，他获得了额外的情报，也许他应该紧跟着间谍——在我们的第一稿中，他紧跟着间谍，到了一座山顶上，望着另一侧的山下。于是他看到了山里的地下停机库。这可是关系到飞机、秘密停机库、避免轰炸等等的重大秘密。这时，我们的构思是，“麦格芬”应该很重要，它应该既有效果又有造型。我们开始想：这可能是什么？一个间谍看到这些停机库后会做什么？他会给某个人发去情报，说出停机库在什么地方吗？在这种情况下，国家未来的敌人会做什么？

特 只有在炸掉停机库的条件下，剧情才是吸引人的……

希 我们想到了这点，但怎样才能炸掉整座大山呢？我们考虑了一切，我们不可避免地逐渐抛弃每一个想法，只利用最简便的办法。

特 可以说，“麦格芬”不仅用不着认真对待，而且它变得微不足道会更好一些，就像《贵妇失踪案》中那首小曲一样。

希 当然。最终，《三十九级台阶》中的“麦格芬”是同建造飞机发动机有关的一个数学公式，这个公式没有写在纸上，因为间谍利用梅莫里先生的记忆去传送这个秘密，利用音乐歌舞厅的一次巡回演出把秘密送出去。

特 当人物确实处于危险时，就应该有一种戏剧性的法则：一路上，这个主要人物的生

存变得这样令人揪心,以致观众完全忘记了“麦格芬”。但是,仍然需要有危险,因为在某些电影里,到了最后的解释场面,在揭开“麦格芬”时,观众便会嘲弄起来,以吹口哨、嘘声表示不满。但我认为,您的妙着之一在于,并不在影片结束时才显示“麦格芬”,而是在三分之二或四分之三的时候,这样做能让您避免解释性的结尾吗?

希 一般来说是这样,但多年来我学会的重要一点是,“麦格芬”其实什么也不是,我对此深信不疑。不过我通过经验得知,说服别人这样去想是很困难的。

我最好的“麦格芬”手法——所谓最好的,我的意思是说最空灵的,最不存在的,最微不足道的——就是《西北偏北》中那一个。这是一部间谍片,剧情提出的惟一问题是:“这些间谍在寻找什么?”在芝加哥飞机场那一场戏里,美国中央情报局的人员向桑希尔解释一切,因为他在谈到维丹姆时曾问他们:“他是干什么的?”那一位回答:“可以说,这是一个做进出口贸易的家伙。”“他卖什么?”“噢!……这正是政府的秘密!”您看,这里,我们把“麦格芬”缩减到最纯粹的表述形式:什么也没有。

特 没有一点具体的东西,是的,这就清楚地证明,您意识到您在做什么,您完全驾取得住您的工作。这类建立在“麦格芬”之上的影片,使得有些影评家说:希区柯克没有什么可说的。而我认为惟一的回答是:“一个电影艺术家没有什么可说的,他要表现。”

希 正是。

特 在《海外特派员》以后,您在1941年终于拍摄了您电影生涯中独一无二的作品——这是您拍摄过的电影中惟一一部美国喜剧片——《史密斯夫妇》(*Mr. & Mrs. Smith*)。这是讲述一对即将离婚的夫妇的经典式故事,他们曾互相监视,互相嫉妒,最后终于和解了。

希 这部影片来自我同卡罗尔·朗白(Carole Lombard)^⑦的友谊。当时她刚同克拉克·盖博(Clark Gable)结婚,她问我:“您能和我一起拍一部影片吗?”我不知道为什么竟同

^⑦ 朗白(1908—1942),好莱坞著名演员,拍过《尔虞我诈》、《同甘共苦》,后因为战争公债募捐,飞机失事遇难。

意了。我部分地按照诺曼·克拉斯纳(Norman Krasna)的电影剧本拍戏。由于我不了解这部影片中表现的人物类型,我便按照剧本所写内容去拍摄场面。

在我来到好莱坞的前几年,有人援引我说过的一句话:“凡是演员都是牲畜。”我回忆不起来我是在什么场合下这样说的,那或许是在英国有声电影开始的时候,那时我与兼职演话剧的演员一起拍戏。他们在剧场有日场演出的时候,就很早离开摄影棚,不需要先征得我的同意,我怀疑他们是花时间去吃一顿十分丰盛的午餐。上午,我们必须尽快拍摄,以便尽早放走他们。我想,如果他们和我一样忠于职守,就会很满足地在前往剧院的路上只吃一个三明治,就会准时到达剧院,化好妆,上台演出。

我憎恶的正是这类演员,我曾听到两个女演员在一个餐馆里的闲谈。其中一个对另一个说:“亲爱的,眼下您在干什么?”另一个回答:“噢!我在拍电影。”所用的腔调仿佛在说:“我在参观贫民窟。”

这令我要严厉地谈到这些人,他们来自戏剧界或文学界,加入到我们的行列中来,干我们这一行仅仅是为了钱。我想,最可恨的人是一些来好莱坞的作家,他们来自纽约,获得米高梅的一个合同,又没有特殊的权利,还说什么:“干吗要我给你们写东西?”有的剧作家只签订三个月的合同,这样就能到加利福尼亚过冬。为什么我要对您说这个呢?

特 为了证明您那句有名的话:“演员都是牲畜。”

希 啊,是的!我在拍摄《史密斯夫妇》的第一天来到摄影棚的时候,卡罗尔·朗白让人造了一只有三个隔间的笼子,里面有三头活生生的母牛,每头母牛脖子上挂着一块白色的大圆牌,上面分别写着卡罗尔·朗白、罗伯特·蒙哥马利(Robert Montgomery)和吉恩·雷蒙德(Gene Raymond)三个名字。

我的看法只是指一般情况而言,而卡罗尔·朗白却给我作了这个惊人的回应,她开了个玩笑。我相信,更确切地说,她在这方面是同意我的。

特 我们下面要谈到《深闺疑云》。前面我们谈到《蝴蝶梦》时,我忘了问您对琼·芳登的看法,因为我有印象,对您来说,她是一个重要的女演员。

希 我们准备拍摄《蝴蝶梦》时,塞尔兹尼克坚持让我们多试用几个女演员,不管有名还

是无名,为的是找到最合适的女角。我想,他这样做是为了效仿过去选择扮演斯佳丽·奥哈拉的演员的广告运作方法。他说服了好莱坞所有的大牌明星来试演《蝴蝶梦》的角色,而对我来说,要接受我认为不能胜任角色的女演员试演,这实在很犯难。在拍摄《蝴蝶梦》的开始,我感到琼·芳登不怎么意识到自己是个演员,但我看到她身上有表演的潜力,我认为她能够以平静而胆怯的方式扮演这个角色。一开头,她演胆怯的心态有点过头,但是我感到会做好的——她果然做好了。

特 她有点体质虚弱,这与英格丽·褒曼和格蕾斯·凯利……不同。

希 我相信是这样。请注意《深闺疑云》是我在好莱坞拍摄的第二部英国影片:用英国演员、营造英国气氛、取自英国小说。我同一个小戏剧家萨姆森·拉斐尔森(Samson Raphaelson)一起工作,他以前几乎包揽了所有同刘别谦的有声片合作。

特 在他身边有你的顾问班子,如阿尔玛·雷维尔和琼·哈里森吗?

希 完全是这样。小说名叫《在事实之前》,作者弗朗西斯·艾利斯,本名叫 A. B. 科克斯。他曾以安东尼·伯克利的名字写作过。我总想拍摄他的第一部作品《预谋》^⑧,这是开头的一句:“在做出杀死自己妻子的决定之后三个月,比克利(Bickleigh)医生就决计付诸行动了。”但我总是犹豫不决,因为这关系到一个老年人,很难找到一个演员来演这种角色,也许阿莱克·吉尼斯(Alec Guinness)还可以……

特 詹姆斯·斯图尔特不行吗?

希 詹姆斯·斯图尔特从来不演杀人凶手。

特 有些影评家,熟悉小说《在事实之前》,责备您完全改变了题材。小说描写一个女人

^⑧ 法文以《预谋》的名字发表(袖珍本第 676 号)。同一作者的《在事实之前》(《怀疑》)1953 年以《同谋》的书名在伽利玛出版社发表(“子午线”丛书)。



逐渐发觉自己嫁给了一个杀人犯,但最终被他的爱情俘虏,以致被杀的故事。您的影片却描写一个女人发现她的丈夫虽英俊、潇洒,却爱挥霍和撒谎,后来怀疑他是一个杀人犯,错误地以为他想杀死她。前面我们谈论《房客》时,您提起《深闺疑云》,您说影片会拍成不让加里·格兰特饰演的角色去犯罪,但您却宁愿他犯罪,是吗?

希 我不喜欢影片的结尾,我曾有另一个结尾,不同于小说。我设想在影片结束时,加里·格兰特饰演的乔尼端来了下了毒的牛奶杯,琼·芳登饰演的莉娜正在给她母亲写信:“亲爱的妈妈,我爱他,但却没有希望,我不愿再活下去。他要杀死我,我宁愿死去。但我想,社会准则应该受到保护,大家应反对他的行动。”这时,他将牛奶杯递给她,她对他说:“亲爱的,你肯替我将这封信寄给妈妈吗?”他说:“好的。”她喝下这杯牛奶,死了。场景淡出,显示一个短暂的场面:乔尼吹着口哨来到信箱前,把信投到里面。

特 这很妙。我看过小说,小说很出色,但我认为电影剧本同样好。如果有谁认为这个电影剧本是折中的结果,那是不对的,因为这是另一个故事。影片是这样写的:一个女人以为她的丈夫是杀人凶手,小说的写法却没有这样异乎寻常:一个女人发现她的丈夫是杀人凶手。我觉得影片比小说具有更大的心理价值,因为人物的性格更加微妙。

在《深闺疑云》中,可以认为好莱坞各种审查和条例会用“削弱戏剧性”的办法来删去一些侦探性情节,这与通常在改编中发生的情况相反。不必说影片比小说更美,可以肯定的是,按电影剧本改编成的小说,会是一部比《在事实之前》更好的小说。

希 我无法意识到这一点,因为我拍摄这部影片遇到很多困难。影片拍完以后,我到纽约去了两个星期,返回时我非常吃惊:雷电华公司的一个制片人叫人放映了《深闺疑云》,他发现有很多场面令人感到乔尼是一个杀人凶手,于是他去掉所有这些迹象,使影片只有五十五分钟的长度。幸亏雷电华公司的头头意识到这个结果是可笑的,让我重新剪辑了整部影片。

特 除此之外,您对《深闺疑云》满意吗?

希 只是某种程度上满意。构成这类影片的因素我并不喜欢,如高雅的沙龙、有气派的

楼梯、豪华的卧房等等。这同《蝴蝶梦》是一样的问题：在美国重建英国的景致。就故事来说，我宁愿安排真实的背景。另一个缺憾是摄影过于光彩夺目。但您喜欢送牛奶的场面吗？

特 乔尼上楼梯的场面很好。

希 我将一注光射入牛奶杯内。

特 将聚光灯射向牛奶吗？

希 不是，射向牛奶里，射向杯子里。必须让它显得亮闪闪的。乔尼上楼梯时，必须让观众只看这只杯子。

特 这确实很好……





7

不要混淆《破坏》和《海角擒凶》（法文片名《第五纵队》）：一组构思是不够的；《心声
疑影》；谢谢桑顿·怀尔德；《风流寡妇》；一个理想主义的凶手；《救生艇》；战争的缩
影；一群猎犬；返回伦敦；我为战争做的小贡献：《一路平安》和《马达加斯加历险记》……



7

弗朗索瓦·特吕弗 我们现在来谈您 1942 年在好莱坞和纽约拍摄的《海角擒凶》(Saboteur), 希望不要跟您的英国影片《破坏》(Sabotage, 1936) 相混同。《海角擒凶》这部影片二十年前在法国以《第五纵队》的片名上演。

一个在兵工厂工作的年轻人被诬陷搞破坏。他逃了出来, 遇到一个姑娘, 她先是想把他出卖给警察, 后来又决定帮助他。这很像您几乎所有的追捕影片的剧情介绍, 但大家都知道, 一旦提到结尾在自由女神像顶端发生的搏斗, 大家就知道这指的是哪一部影片。

阿尔弗雷德·希区柯克 提起《海角擒凶》, 我们又回到《三十九级台阶》、《海外特派员》, 或者还有《西北偏北》这一类影片中。我们重新面对“麦格芬”, 面对手铐和长途跋涉的剧情。这类影片的主要风险, 也在于难以找到一位名演员。每当我拍摄这类影片时, 主角都不是明星, 我觉得效果很受影响。很简单, 原因在于观众不太重视一个他们不熟悉的演员所饰人物的烦恼和问题。

在《海角擒凶》中, 主角由一个很有威望的演员罗伯特·卡明斯(Robert Cummings) 扮演, 但他属于轻喜剧类的演员。他的面孔神态有趣, 当他真正处于不利境地时, 人们不能从他的脸上看到这点。

第二个问题是: 我被塞尔兹尼克借给, 或者说租给一个独立制片人, 影片即将由环球公司发行, 电影制片厂硬把一个女明星强加给我当女主角。这不是一部希区柯克式影片所需要的女人。

特 她是普里西拉·莱恩(Priscilla Lane)吧, 不能责备她矫揉造作! 她演得非常亲切, 只是有点庸俗……

希 是的, 我确实大失所望。第三个问题是: 恶人由谁来扮演。这是在 1941 年, 在美国有一些亲德团体——人们称之为“美国的头面人物”, 正确地说是美国的法西斯分子, 在写电影剧本时, 我们想到的正是他们。至于扮演坏人头目的角色, 我想到一个很有名的演员哈里·凯里(Harry Carey)。但他只习惯演令人同情的角色, 我跟他接触时, 他的妻子勃然大怒: “我确实非常生气, 您胆敢向我的丈夫提议扮演这类角色! 不管怎样, 自从



威尔·罗杰斯(Will Rogers)^①去世以后,所有的美国青年都把目光投向我的丈夫!”我失去这个起衬托作用的演员,深感失望,最后,起用了一个演惯了恶人的演员奥托·克鲁格(Otto Kruger)。

特 另一个恶人弗赖(Fry),就是从自由女神像上跌下来的那个人,扮演得很好。我在《舞台之光》(Limelight)中又看到过他。

希 是的,诺曼·劳埃德(Norman Lloyd)是个很好的演员。

特 我看到,影片的制片人是J.斯格伯(J. Skirball)和弗·劳埃德(F. Lloyd)。这是以前的导演弗兰克·劳埃德吗?

希 就是他。著名女作家多萝西·帕克(Dorothy Parker)同我们一起写剧本,她写了几段真正机智的对话,观众不一定都明白。影片中有一个有趣的场景,两个人物登上一辆自动旅行挂车的后车厢,躲在一群巡回马戏团的演员旁边;这时门被侏儒小丑打开,这对男女却没有看见身高在成年人以下的侏儒。随后出现长胡子的女人,我在她的胡子里夹着女人晚上用的卷发夹子。然后瘦高个子男人和名叫“少校”的侏儒之间有一场争吵,最后,是一对暹罗人姐妹,其中一个忍受失眠之苦,而另一个为此抱怨,叫得最凶。

特 是的,是的,在这整场戏中,观众笑个不停。

希 有趣的是:当真正的破坏分子弗赖坐出租车前往自由女神像那里时,朝右边的车窗瞥了一眼。这时我将镜头切换到躺在纽约港岸边的“诺曼底号”沉船的残骸上,又打出破坏分子的特写镜头,他重新往前看,带着一丝满意的微笑。为了这三个镜头,美国海军部给环球影片公司发了抗议书,因为这个细节令人想起“诺曼底号”受到破坏,自然不会对美国海军部的警惕性产生好感!

^① 威尔·罗杰斯(1879—1935),美国喜剧演员,在空难中身亡。

特 我注意到了沉船残骸,但我没有想到这是“诺曼底号”。另一件有趣的事是,在自由女神像上的搏斗场面中,当恶人被吊在空中时,您拍了一个他的衣袖在肩膀处脱线的大特写镜头。可以说,他的生命千钧一发……观众在这个大特写镜头中看到他的衣袖正在脱线,而这一切是在自由女神像的高处发生的……这是对您通常从最小过渡到最大的手法的新阐发。

希 当然,我常常这样做,但是整个场面有一个严重的错误:不应是恶人吊在空中,而恰恰应是影片的主角,因为这时观众的参与会成十倍地增加。

特 场面是这样紧张,以致观众担心自己也会跌下去。主人公也受到牵连,在这个场面的结尾,普里西拉·莱恩拉住他的手臂,用力把他拽到栏杆上。拉手臂的构思在《西北偏北》的末尾又重新使用过,但处理得更加丰富和完善,两个主人公直接从拉什莫尔峰顶被拉到卧车上铺!

希 在《西北偏北》中处理得更好,但接下来卧车的一段镜头却成了我拍摄过的最不得体的结尾。

特 是指火车钻进隧道吗?

希 是的。

特 尤其《西北偏北》是一部描写家庭生活的影片……孩子进入了影片,但不像《惊魂记》那样。在一定程度上,《西北偏北》可以被看作十六年后重新拍摄的《海角擒凶》……

希 是的,这两部影片是写穿越美国的,就像我在《三十九级台阶》中穿越英国和苏格兰那样。在《西北偏北》中,我有一个更大牌的明星加里·格兰特,我拍摄了拉什莫尔诸峰,多年来我一直想在影片中拍拉什莫尔峰。

特 也可以说,《三十九级台阶》有点像您全部英国作品的总结,而《西北偏北》是您所有



美国作品的总结。

希 不错。我感到,由于在《海角擒凶》中引进了太多的想法,使得这部影片有点超负荷了。主人公虽然上了手铐,却从一座桥的高处跳下去,还有盲老头家的那个场面,鬼城和空旷的工地,架在毁坏的堤坝上的望远镜……我也许涉及了太多的领域……

特 我不这样认为,我想,要描写一对男女经历危险的故事,最大的困难莫过于写姑娘:怎样把她引进戏中,怎样把她同男主角分开,怎样使他们重逢,如此等等。

希 完全正确。这是主要的困难。

特 这就是为什么您在《海角擒凶》的结尾采用了一种平行的蒙太奇。小伙子和姑娘被各自关在不同的地方,他被关在地窖里,她则被关在一座摩天大楼的顶部,他们以各自的方式逃走。这种男女之间场面的交替,也许损害了影片的曲线。但是,当他们在危险中,例如在大舞厅中会合时,场面则是有力度的。

希 是的,在大舞厅中,我寻思:我能制造出这个小伙子和这个姑娘在大庭广众下受到无情追捕的印象吗?如果您待在这种处境中,您也许会走近某个人,对他说:“我在这里会被抓起来。”那么他会回答您:“您完全疯了。”这时您走近无论哪一扇门或哪一扇窗,都有恶人在等待着您。这是一个虚构的处境,令人难以相信,也很难摆脱。

特 这样的构思人们经常在您的影片中看到,主人公比待在一个荒凉的地方还要孤独,他经常在电影院、歌舞厅、政治集会、拍卖会、舞会、慈善募捐会等场合中受到追捕。我想,这是要在剧情中获得一种对比。从影片一开始,人物就几乎独自待在孤独的地方。上述那些场面有很多人在场,也许能让您避免这种不以为然的说法:“真蠢,他只有同警察说话……”或者“他只有对街上的某个人推心置腹……”

希 绝对如此,您在《擒凶记》中可以重新看到这一点。詹姆斯·斯图尔特饰演的麦肯纳对他在阿尔伯特会堂走廊里遇到的所有警察说,一个杀手要暗杀大使。现在,如果我们

退后一点去看《海角擒凶》，我会说，电影剧本不够严密。我的头脑不够灵活，控制不了原来的剧本。其中有一大堆构思，却乱七八糟，没有经过细心的挑选。我有印象，这一切应该清理一遍，在拍摄之前写得更扎实一些。这就向我们证明，一大堆构思不足以构成一部成功的影片，如果这些构思没有精心编排好，并以完善的形式表现出来的话。在美国这是一个很重要的问题：怎样才能找到一个编剧，一个负责的、能够组织和保持一个故事的虚构性的作家呢？

特 我知道，在您所有的影片中，《心声疑影》是您最喜欢的。但我认为，如果您的其他影片不幸都消失了，《心声疑影》会使人对“希区柯克风格”留下一个不准确的概念。相反，《美人计》会留下您风格的更忠实的影像。

希 我不应该说《心声疑影》是我最喜欢的影片。如果我有时这样表白的话，是因为我感到，这部影片对我们的“真实”之友、“逻辑”之友……来说是满意的。

特 还有我们的“心理”之友……

希 是的，我们的“心理”之友也欢迎这样的影片！因此，这是我的一个弱点，因为一方面我认为不要考虑可信性，另一方面我又担心这一点。我毕竟也是凡人呀！我说它好的第二个理由肯定是我跟桑顿·怀尔德(Thornton Wilde)一起工作时留下的极其愉快的回忆。在英国，我总能与最好的明星和最好的作家合作。在美国，情况就不是这样，我在某些明星和某些作家那里遭到拒绝，那些作家蔑视我感兴趣的那类工作。因此，当我突然发现有一个最优秀的美国作家准备同我一起工作，并且严肃地对待他的工作时，我是非常高兴和满足的。

特 是您选择了桑顿·怀尔德，还是别人建议您向他提出邀请的？

希 我选择了他。让我们来追溯一下。有个名叫玛格丽特·麦克唐奈的女士是塞尔兹尼克那里的文学部主任，有一天她对我说，她的丈夫、一个小说家，想写一部电影，但还没

有动笔。我邀请他们到贝弗利山的“黑色常礼帽”餐厅吃饭，他们给我讲了一个故事，我们一边吃饭一边共同重新构思。最后，我对他们说：“你们先回家吧，请用打字机把它打出来。”我们得到了九页纸的故事框架，再送到桑顿·怀尔德那里，于是他到我们这里的电影制片厂来工作。每天早上我同他一起工作，下午他就独自在一本小学生的练习簿上写作。他不喜欢连续工作，他喜欢随心所欲地从一个场面跳到另一个场面。我忘了告诉您，我之所以选择怀尔德，是因为他是一个非常著名而优秀的剧本《我们的城市》的作者。

特 我看过从这个剧本取材的萨姆·伍德(Sam Wood)的影片《我们的小城》。

希 电影剧本完成后，桑顿·怀尔德就到部队心理分析部供职。那时电影剧本还没有完全定稿，我想让人把它改编成一幕幕短小的喜剧，同正剧色彩取得平衡。桑顿·怀尔德准备将此事委托给米高梅公司的一个作家罗伯特·奥德利(Robert Audrey)，但我觉得他太严肃，因此，我是跟萨利·本森(Sally Benson)一起完成剧本的^②。

我们跟桑顿·怀尔德以非常写实的方式进行工作，特别是在城市外景和室内布景方面。我们选择了一幢房子，怀尔德先是担心对一个银行小职员来说这房子太大。经过调查，我们发现，住在这幢房子里的那个人经济情况跟我们影片中的人物相同，于是怀尔德满意了。我们拍摄前再次回到城里时，那个主人非常高兴他的房子能被拍入影片中，于是把房子油漆了一遍。我们不得不重新把房子再装饰成“脏兮兮的”，自然，拍完影片后，我们又把房子油漆一新。

特 《心声疑影》的片头字幕专门打上了“感谢桑顿·怀尔德参与影片工作”的字样，这似乎有点令人吃惊。

② 下面是《心声疑影》的故事情节。查理·奥克利(约瑟夫·科顿饰)受到两个人的追踪，来到圣·罗莎家躲藏。他在那里找到姐姐、姐夫还有他年轻的外甥女，她跟他一样叫查理(特丽莎·莱特饰)。尽管她对查理舅舅怀有爱慕和钦佩之情，却逐渐怀疑他是警察追捕的、杀害几个寡妇的神秘凶手。她的怀疑被一个年轻侦探(麦克唐纳·凯里饰)的怀疑加强了。这个侦探借口进行全国民意测验，到圣·罗莎家来调查。另一个嫌疑犯在东部正要被警察逮捕时，丧身在一架飞机的螺旋桨下。案件已被了结，但查理舅舅得知外甥女知道他曾犯罪，两次企图在家里杀死她，第三次是在开往纽约的火车上。这一次他却从火车上掉下去，被迎面而来的另一列火车碾死。

在圣·罗莎家，人们为他举行了隆重的丧礼。只有年轻的查理知道查理舅舅的秘密，她要向侦探告发。——原注

希 我这样做是因为这个人的品质令我感动。

特 那么您为什么没有试图邀请他编写其他电影剧本呢？

希 他去打仗了，在以后漫长的岁月里我没有再见过他。

特 我寻思，您怎么会想到用一对对夫妇跳舞的场景来图解《风流寡妇》乐曲的……这个画面好几次出现在您的影片中。

希 请您回想一下，我用这个画面是作为片头字幕的背景。

特 这是一种备用镜头吗？

希 不是，是我亲自拍摄的。我只是想不起，是查理舅舅还是那姑娘想起吹《风流寡妇》曲调的？

特 您先是表现夫妇们在跳舞，人们听到乐队奏出《风流寡妇》，然后母亲唱起开头的几个节拍，随后女儿和大家围在桌旁试图回忆舞曲的名字。约瑟夫·科顿饰演的查理困惑地说：“这是《蓝色多瑙河》吧？”他的外甥女说：“是的，正是……啊！不对，这是……什么寡妇……”这时查理打翻了杯子，大家分了心……

希 他不想让别人说出这是《风流寡妇》，因为这太接近真相了。这又是查理舅舅和姑娘之间一个心灵感应的故事！

特 《心声疑影》和《迷魂记》属于您少有的影片，主要人物是恶人，观众却非常同情他，也许因为从来没有亲眼看到他杀害那些寡妇……

希 可能，再说这是一个理想主义的杀人犯。他属于这类杀手：感到自身承担着毁灭一切的使命。也许那些寡妇就该遭到杀身之祸，但这不是他杀人的目的。影片中有一个伦



理方面的判定,不是吗?因为查理最后被毁灭了,甚至是意外地被他的外甥女所毁灭。这就等于说,并不是所有的恶人都是黑人,并不是所有的英雄都是白人。到处都真伪难辨。查理舅舅很喜欢他的外甥女,但并不像她爱他那样爱她。她最后不得不毁灭他,因为别忘了,奥斯卡·王尔德^③说过:“人会杀死自己所爱的人。”

特 仍然是关于《心声疑影》,我总在考虑一个细节问题。在火车站的第一个场面中,火车到站时查理舅舅下车,这时从火车头冒出一股很浓的黑烟,使整个站台黑蒙蒙一片。我有印象,这是有意为之,因为在影片结尾,在火车站的第二个场面中,当火车离站时,只有一小片普通的白烟。

希 实际上,在第一个场面中,我要求有很多黑烟,这是为了不让人看见有人做坏事;但那天拍摄时我们有意外收获:太阳的位置恰好给整个火车站投下绝妙的阴影。

特 那片黑烟可以这样来理解:是魔鬼进入了城市吗?

希 自然是的。《鸟》中是同一个想法,当杰西卡·坦迪(Jessica Tandy)饰演的布伦纳太太发现了农夫的尸体后重新坐上轻型卡车出发时,为了表现她受到的打击,我让汽车排气管和大路的尘土形成一股黑烟。这同她平静地到达时的场面形成鲜明对比:那时大路被微微地淋湿过,排气管也没有冒出黑烟。

特 除了侦探以外,《心声疑影》中的其他演员安排非常好。我想,您对约瑟夫·科顿和特丽莎·莱特是满意的。影片中有一帧最出色的美国少女肖像:她很漂亮,身材窈窕,走起路来风姿绰约。

希 是的,我们向戈德温(Goldwyn)借来了她,她跟他有合约。具有讽刺意味的是,她对查理舅舅有着爱情式幻想。

^③ 奥斯卡·王尔德(1854—1900),爱尔兰戏剧家、小说家,作品有《莎乐美》、《温德梅尔夫人的扇子》、《快乐王子集》、《道林·格雷的画像》等。

特 正是,由于这种爱情,观众在影片的最后场面中看到姑娘和她的未婚夫——一个警察,站在教堂门前。从画外音中,观众可以听到本堂神父在颂扬查理舅舅:“这是一个异乎寻常的人……”这时,少女和警察商量未来的打算,少女说了一些相当含糊的话,差不多是这样:“……只有我们知道真相……”

希 我记不起准确的句子,但我的想法是,少女整个一生都会爱着她的查理舅舅。

特 您的某些影片真正构成赌博。《救生艇》(*Lifeboat*)是其中之一。这是要打赌在一艘救生艇上拍摄整部影片吗?^④

希 这确实是在打赌,但也是对我当时持有的一种理论的验证。我觉得,如果分析一部流行的心理影片,就会发现,从视觉上说,80%的胶片用于特写镜头和中景镜头。这是不谋而合,也许在大多数导演身上是出于本能。这是一种接近的需要,一种后来的电视技术的提前运用。

特 这很有趣,但您常常受到地点、时间和情节都一致的实验的吸引。另外,《救生艇》与惊险影片相反,这是一部描写人物的影片。难道是《心声疑影》的成功把您拖到这个方向上去吗?

希 不是,这跟《心声疑影》没有任何关系,《救生艇》仅仅受到战争的影响。这是战争的缩影。

特 《救生艇》让我想到这样一个时代,那时,社会伦理认为所有人都有罪,人人都应忏

④ 一艘邮船刚被鱼雷炸沉。一个衣着时髦的女记者(塔鲁拉·班克黑德饰)、一个思想左倾的工程师(约翰·霍迪克饰)、一个年轻的部队护士、一个极右的实业家、一个受重伤的水手(威廉·班迪克斯饰)、一个信教的黑人乘务员和一个抱着孩子尸体的英国女人乘上了一条救生艇。

随着一个纳粹水手上船,关键的剧情展开了;只有他会掌舵。该把他扔到海里去,还是全权委托他呢?他按自己的意图行驶,后来,他发现有叛卖行为,落难者把他私刑处死。不久,一艘盟国的船只把落难者救起。——原注

悔。您想这样下结论：“不要下定论。”我想我没有搞错吧？

希 影片的思想不是这样。我们想指出，当时存在对峙的两种力量，即民主力量和纳粹主义。然而，民主力量完全是一盘散沙，而德国人却都知道他们自己想走向哪里。问题是要告诉民主人士，他们必须下决心团结起来，忘记分歧和争端，集中面对惟一的敌人。这敌人现在因为团结和坚定的精神而显得特别强大。

特 这是有效而正确的想法……

希 由约翰·霍迪克扮演的工程师实际上是一个共产党员，另一边是一个经纪人，他是法西斯分子。在犹豫不决的重要时刻，没有人知道该做什么，甚至共产党人也不知道。影片受到严厉批评，著名的多萝西·汤普森在专栏文章里提出只能让影片在纽约市里上演十天！

特 这部影片不仅是心理片，而且也是伦理片。比如在影片结尾，大家要处死那个德国人，您从远景用背影去表现这群人。这样展示是令人不快的，我想是有意的吧？

希 是的，他们就像一群围猎的狗。

特 这部影片构成心理冲突，同时也构成一种道德寓言。两种因素水乳交融，绝对互不损害。

希 首先，我约请约翰·斯坦贝克(John Steinbeck)^⑤来写这个题材，但他的工作没有做完。于是我叫来一个很有名的作家麦克·金利·坎托尔(Mac Kinley Cantor)，他写了两个星期……我一点不喜欢他所写的东西。他对我说：“我已经尽力了。”于是我对他说：“十分感谢。”我又用了另一个作家乔·斯沃林(Jo Swerling)，他曾经替弗兰克·卡普勒(Frank Capra)^⑥工作过。电影剧本写好以后，影片即将开始拍摄，我发现，每场戏结束时

^⑤ 约翰·斯坦贝克(1902—1968)，美国小说家，作品有《红马驹》、《愤怒的葡萄》、《珍珠》等。

^⑥ 弗兰克·卡普勒(1897—1991)，原籍意大利的美国轻喜剧片导演，作品有《浮生若梦》、《一夜风流》、《史密斯先生去华盛顿》等。

都没有最高潮，于是我竭力给每个插曲一种戏剧冲突的形式。

特 因此，您极其重视像打字机、首饰等等小物件。

希 是的。使美国的影评家如此愤怒地抨击这部影片的原因，是我将一个德国人表现得高于其他人。1940年至1941年这段时期，法国战败了，其他盟国也分崩离析。那德国人一开始假装成一个普通水手，他其实曾是潜水艇的艇长，有理由认为，他比其他人更有资格指挥救生艇。但看来影评家认为一个可恶的纳粹分子不能是一个好水手！影片在纽约获得了成功，不过商业上不很卖座，也许仅仅是由于技术上的挑战。我始终不让摄影机离开小艇，我始终不从外部去表现小艇，再者，没有一点音乐，一切非常严谨。显然，整体是由塔鲁拉·班克里德饰演的波特控制的。

特 艇上的人经历了同《鸟》中的女主人公同样的历程：从人情世故出发，经过肉体的考验，达到自然的升华。我非常赞赏这条精神路线，如通过抛弃许多物质性的东西而达成精神上的转变，像落入水中的打字机，片尾没有东西吃的时候用作钓饵的金手镯钩子……至于细节性物件，也不应忘记摊在艇上的那张旧报纸，您用它来作例行的露面的^⑦。

希 我喜欢扮演这样的角色，我承认，为了解决这个问题，我度过了漫长而艰难的时刻。

^⑦ 众所周知，阿尔弗雷德·希区柯克从拍摄《房客》开始，习惯在他的每一部影片中露面。在这部影片中，他出现是为了“点缀银幕”。他可能在《房客》中出现了两次，一次是在编辑部一张办公桌后面，另一次是在观看逮捕人的行人中间。在《讹诈》中，他在地铁里看报，一个小男孩在纠缠他。在《谋杀者》和《三十九级台阶》中，他从街上走过。在《年轻少女》中，他在法庭出口处笨拙地拍照。在《贵妇失踪案》中，他从伦敦火车站的月台上走过。在《蝴蝶梦》中，他从电话亭后面走过。在《心声疑影》中，他坐在火车上打桥牌。在《爱德华大夫》中，他从电梯里出来。在《美人计》中，他在喝一杯香槟酒。在《帕拉亭案件》中，他在搬运一只大提琴。在《绳索》中，片头字幕放完，他穿过马路。在《在摩羯星座下》中，他在听演讲。在《欲海惊魂》中，他在街上回过身来，面对着自言自语的饰演者简·惠曼。在《火车怪客》中，他拿着低音提琴登上火车。在《忏情记》中，他在楼梯的高处穿过银幕。在《电话谋杀案》中，他出现在中学的纪念相册里。在《后窗》中，他在修理一只挂钟。在《捉贼记》中，他坐在游览客车上，加里·格兰特饰演的罗比的旁边。在《擒凶记》中，他背对银幕，看阿拉伯人的杂技表演。在《迷魂记》和《西北偏北》中，他从街上穿过。在《惊魂记》中，他头戴得克萨斯帽，站在人行道上。在《鸟》中，他牵着两条小狗溜达。在《艳贼》中，他在饭店的走廊里闲逛。在《冲破铁幕》中，他的膝上坐着一个婴儿，婴儿把他的裤子尿湿了。在《黄玉》（法文片名《虎钳》）中，希区柯克坐在一张轮椅上，由一个护士推着。在《夺命狂凶》中，他是第一场戏里泰晤士河滨大道上的一个行人。最后在《家庭阴谋》中，他只像皮影戏那样出现在“死亡登记”办公室的磨砂玻璃后面。



通常在影片中我会扮演一个行人,但在海上怎么会有行人呢!我还想扮一具尸体,飘浮在离救生艇一段距离的地方,但我又怕会淹死。而我不可能扮演九个幸存者之一,因为所有这些角色都应该由能胜任表演的男女演员来扮演。最后,我想到了一个好主意:当时我在执行一套十分严格的饮食制度,艰难地走向我的目标,就是减肥 50 公斤,从 150 公斤减到 100 公斤。因此,我决定把我的减肥存之永久,放上减肥“前”和减肥“后”两张照片,同时获得我的角色的镜头。这些照片作为广告登在报纸上,宣传一种杜撰的药“勒肚箍”——当威廉·班迪克(William Bendic)打开我们事先挂在艇上的报纸时,观众既看到了这个广告,也看到了我本人。这样来显示我的角色效果不错。

特 我想,并非影评家对《救生艇》的严厉批评,导致您在 1944 年为英国情报局拍摄两部宣传短片吧?

希 不!我感到需要为战争贡献出我的绵薄之力。我年龄太大,身体又太胖,不能到军中服役,但如果我什么也没做,以后我会自责的。我感到我需要离开美国,这对我来说很重要,我也想了解战争的气氛。于是我们同塞尔兹尼克商量好,根据英国的一本小说《爱德华大夫的寓所》拍摄我们的下一部影片,我出发到英国去。当时这不是易事。我乘一架轰炸机出发,坐在机舱地板上。半路上,在大西洋,飞机不得不返回,两天后我又重新出发。在伦敦,我重新找到我的朋友伯斯坦,他负责英国情报局的电影处。就这样,我拍摄了两部短片,颂扬法国抵抗运动的志士。

特 我看过这两部短片中的一部,它当时是作为 1944 年在巴黎放映的《我们为什么战斗》系列片之一的。

希 很可能,因为一旦德国人失去地盘,这两部影片就要在法国各地放映,以便让法国观众了解法国的抵抗运动。第一部影片名叫《一路平安》(*Bon Voyage*)。写的是英国皇家空军的一名军官,在一个波兰军官的帮助下穿越法国境内的几个抵抗运动网的故事。当这个军官到达伦敦时,他受到一个来自法国自由力量的军官的盘问。这个军官告诉他,那个波兰伙伴实际上是一个盖世太保。这时,观众再一次看到他们穿越法国的路程,影

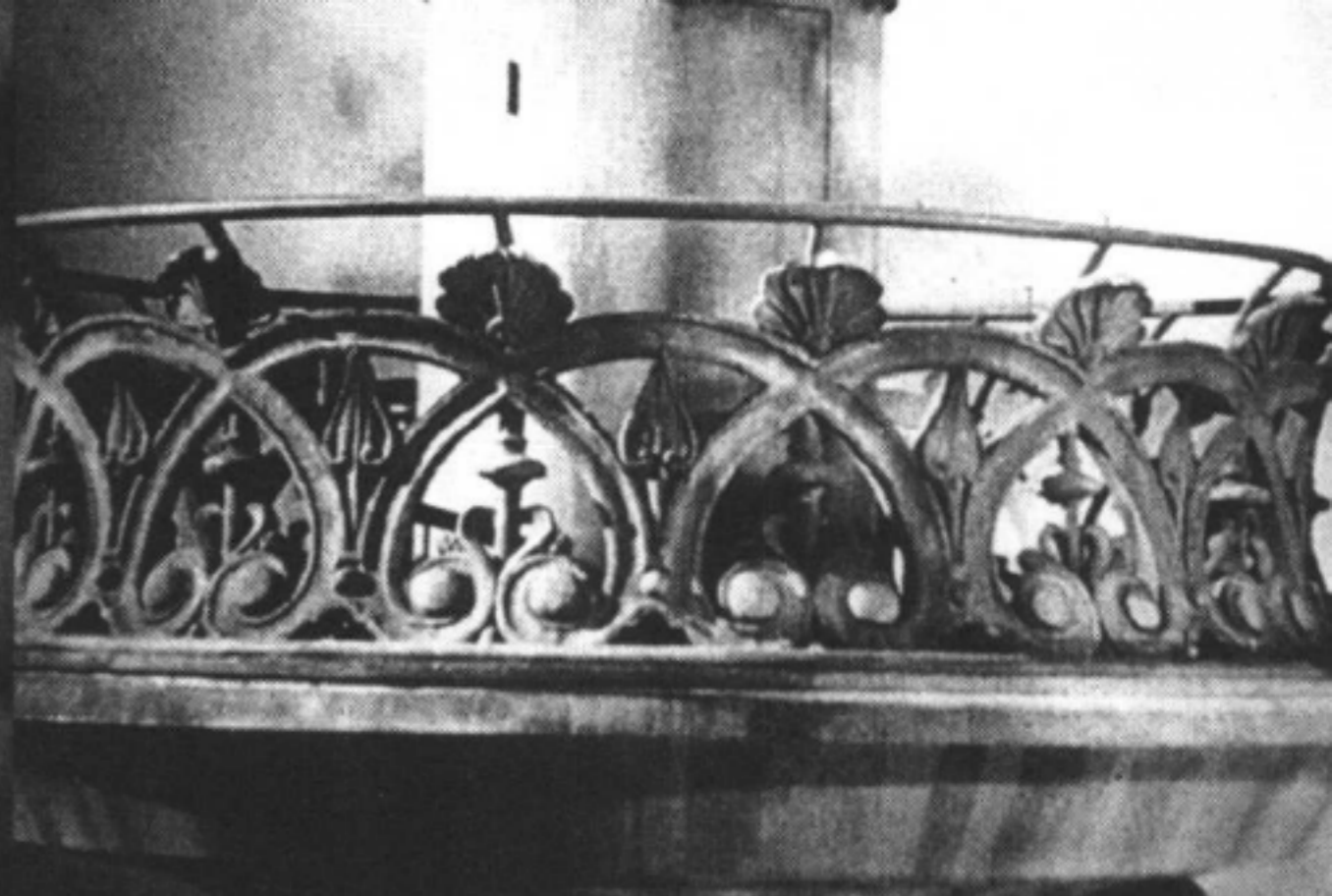
片同时展示皇家空军的年轻军官不能看到的各种细节,例如这个假抵抗运动成员与盖世太保合谋的蛛丝马迹。在故事末了,有一个小小的精彩结尾,假波兰军官被揭露了真面目,而皇家空军的年轻军官获悉,他在抵抗运动中认识的一个少女因有叛变之嫌,被处决了。

特 这正是我看的那部影片……

希 这部影片有四本片子,自然,作为技术顾问,我有几位属于法国自由力量的人员,比如演员克洛德·道番(Claude Dauphin),他帮助我们写对白。电影剧本是在克拉里奇(Claridge)饭店我的房间里构想的,那天来了许多法国军官,有一个叫弗雷斯蒂埃的指挥官还是上校对什么都持反对意见。我们意识到,自由力量的法国人彼此分歧很大,正好这类分歧就是第二部影片《马达加斯加历险记》(*Aventure malgache*)的题材。有一个法国人,既是演员,又是律师,在抵抗运动中名叫克拉鲁斯,他有六十来岁,但老当益壮,总是与法国自由力量发生争吵,搞得他的伙伴们在塔那那利佛^⑧给他下了毒!这个故事是由克拉鲁斯亲自叙述的,绝对真实。拍完以后,关于这部影片的评判产生了意见分歧,我认为制片方决定不发行。

⑧ 塔那那利佛:马达加斯加的首都,位于该岛的中心。







8

返回美国；《爱德华大夫》（法文片名《爱德华大夫的寓所》）；和萨尔瓦多·达利合作；《美人计》；《火焰之歌》；铀的“麦格芬”；联邦调查局派人监视我；“他想娶我”；我想拍一部关于电影的影片；《帕拉亭案件》；格利高里·派克不适合演一个英国律师；一个有趣的镜头：像魔鬼一样贪婪！



8

弗朗索瓦·特吕弗 现在讲到1944年,您回到好莱坞,拍摄《爱德华大夫》。我在这部影片的编剧中看到安格斯·麦克费尔(Angus MacPhail)的名字,他是英国人,曾协助您写过《一路平安》的电影剧本吧?

阿尔弗雷德·希区柯克 安格斯·麦克费尔是英国高蒙电影公司的剧本部主任,第一批关心电影的那些剑桥大学年轻知识分子中的一个。我在拍摄《房客》时已经认识他,他跟我同时在英国高蒙电影公司工作。拍完《破坏》以后,一直到在伦敦拍摄那两部法国题材短片,我都没有再见到他。我跟他共同开始写作《爱德华大夫》的第一稿。但是我们的工作乱糟糟的。当我返回好莱坞时,本·赫切(Ben Hecht)被吸收进来,这个选择很好,因为他恰恰偏好心理分析。

特 在埃里克·罗默和克洛德·夏布洛尔关于您的那本书中,他们说,您最初是想把《爱德华大夫》拍成一部更加具有谵妄性的影片,例如诊所主任在脚底板刺上耶稣受难十字架,每走一步都要将十字架踩在脚下,这是一个亡灵弥撒的主保圣人,等等。

希 这正是小说《爱德华大夫的寓所》的内容,这部传奇式小说叙述了一个疯子的故事,他掌握了一座疯人院!在小说中,甚至护士都是疯子,干出各种各样的疯事儿来!我的意图更理智一些,我只想拍摄第一部心理分析影片。我跟本·赫切一起编写剧本,他经常去咨询著名的心理分析专家。

当我们拍到做梦的几组镜头时,我绝对想同传统电影描写梦境的方式决裂,传统电影习惯拍成雾蒙蒙的,画面模糊而抖动。我请求塞尔兹尼克同意让萨尔瓦多·达利参加合作。塞尔兹尼克同意了,但是我深信,他认为我要用达利是由于我们要做广告。其实惟一的理由是,我想在比影片更加明晰的意象中,以有刺激性的、明朗的线条得到具有视觉性的梦。我要用达利是由于他的作品构图与“希里柯”(Chirico)^①十分相像:有刺激性的外观,长长的阴影,距离的无限,在远景中汇合的线条,以及没有轮廓的脸……

自然,达利创造了一些相当古怪的东西,不可能一一实现:一座塑像崩裂,蚂蚁从裂缝中钻出来,在塑像上爬行,然后可以看到在饰演者英格丽·褒曼身上爬满蚂蚁!

^① 德·希里柯(1888—1978),意大利画家和作家,与超现实主义接近。



我感到不安,因为制片人不愿意出某类花费。我本想在外景拍摄达利的梦,让一切充满阳光,变得更加有刺激性,但是我被拒绝了,不得不在摄影棚内拍摄梦境。

特 最终您只拍摄了一个梦,梦境被分割成四块。最近我重新看了《爱德华大夫》,不瞒您说,我不是那么喜欢剧情^②。

希 这又是一个追捕逃犯的故事,但这里包上了假心理分析。

特 对我来说,显而易见的是您的许多影片,例如《美人计》和《迷魂记》,真正像拍出来的梦。看到希区柯克要拍有关心理分析的一部影片的广告,人们期待的是完全狂热、极度兴奋的东西,但说到底,这是您最具有理性的影片之一,有许多对白……总之,我指责《爱德华大夫》的是,与您的其他影片相比,它缺少一点想像……

希 或许这是因为牵涉到心理分析,观众害怕非真实,在对待这个人的历险时想保持逻辑的合理性。

特 大概是的。不过仍然有很美的东西,比如紧接着七扇门打开后的接吻,格里高里·派克和英格丽·褒曼和所饰演的男女主角的第一次邂逅。很清楚,这是一见钟情,她从第一瞥起就爱上了他……

希 ……不幸的是,正在这时提琴声开始响起来,真是可怕!

特 我同样喜欢紧接着逮捕格里高里·派克饰演的巴兰坦之后的一组画面,铁栅的意象

^② 康斯坦丝(英格丽·褒曼饰)是一个精神病院的医生。院长默奇森大夫(利奥·G.卡罗尔饰)由于要退休,大家等待继任者爱德华大夫(格里高里·派克饰)到来。康斯坦丝爱上了爱德华大夫,但是她不久发现,他只是个冒充爱德华大夫的精神病人。当他意识到自己有遗忘症时,他认为自己杀死了真正的爱德华大夫,便从医院里逃了出来。康斯坦丝终于找到了他,躲过警察的追捕,把他藏在老教授(迈克尔·契诃夫饰)家里,教授要分析病人的梦,并解开他的犯罪情结。假爱德华一直以为自己要为弟弟在一次儿童游戏中意外死去负责。而爱德华大夫以同样方式死去,但实际上是被前院长默奇森杀害的,最后默奇森被揭穿了面目。——原注

和英格丽·褒曼饰演的康斯坦丝突然哭起来之前的几个特写镜头。

相反，他们到老教授家去寻找避居之地的整个过程索然无味……我对您说，这部影片令人失望，这令您不快吗？

希 不，不，我同意，我认为一切太复杂了，结尾的解释太模糊。

特 还有一个缺憾，这缺憾同样损害《帕拉亭案件》，那就是格利高里·派克。英格丽·褒曼是一个异乎寻常和完美的女演员，能同您很好地合作，而格利高里·派克呢，他不是真正的希区柯克式的演员，他的表演很空泛，尤其他没有眼神。比起《爱德华大夫》，我更喜欢《帕拉亭案件》，您呢？

希 我不知道。在《帕拉亭案件》中，同样有许多错误可以列举出来……

特 我确实急不可耐地要谈到《美人计》，因为这是我真正喜欢的您的影片之一，无论如何，在您的黑白片中，《美人计》是希区柯克式影片的精华。

希 当我们着手写作《美人计》时，我开始同本·赫切一起工作，我们一起寻找“麦格芬”，同往常一样，我们一面摸索一面开始工作，我们采用的方式很复杂。影片的骨架已经建立了：女主角艾丽西娅！赫伯曼应该由联邦调查局(F. B. I.)的特工人员德福林陪伴，到拉丁美洲去，她要进入一个纳粹团体之家，并发现他们的活动。

起初，我们让政府官员、警察和一些逃亡到拉丁美洲的德国人进入这个故事，这些德国人在营地参加秘密训练，并组成一支秘密武装部队。但是我们不知道这支军队建成以后，拿来干什么，于是我们去掉这一切，采用一个非常简单，但很具体和有视觉效果的“麦格芬”：铀的样本藏在一只酒瓶里。

开头，制片人给了我一个非常过时的故事，一篇发表在《星期六晚邮报》上的短篇小说，名字是《火焰之歌》。这篇小说讲述了一个少女，她爱上了一个纽约上流社会的年轻人。这个姑娘有一个心结，因为她过去曾做过一件事，她想，如果年轻人或者年轻人的母亲知道了她做过的事，他们的爱情就会完蛋。这是什么事？在战争期间，政府的谍报机



关人员派一个演员经纪人找一个年轻女演员，让她当密探，同一个敌方间谍睡觉，以便窃取情报。这个姑娘被指派并完成了这件事。而现在，她的心里充满恐惧，她回来看经纪人，想把自己的疑虑告诉他。在故事结尾，经纪人找到年轻人的母亲，向她叙述了这一切，这个母亲十分讲究门当户对，说道：“我一直希望我的儿子娶上一个真正不错的姑娘，但我没有想到他会找到一个这样好的姑娘。”

这部由英格丽·褒曼和加里·格兰特出演，阿尔弗雷德·希区柯克导演的影片的剧情就是这样！于是我同本·赫切先生坐下来，决定我们想保留下来的东西：一个姑娘要同一个间谍睡觉，以便窃取情报。我们继续同本·赫切讨论，我们发展了故事，于是我插入了铀这个“麦格芬”，有四五个样本，像沙粒一样装在酒瓶里。制片人说：“天哪！以上天的名义，这是什么？”

我回答：“这是铀，这大概可以用来制造一颗原子弹。”他又说：“什么原子弹？”这事发生在1944年，广岛的原子弹爆炸前一年。关于这一点，我只知道一点征象、一个迹象。我的一位作家朋友向我断言，在新墨西哥州沙漠的某个地方，学者们正致力于一个秘密计划，非常秘密，以致当他们进入工厂后，就再也出不来了。我还知道，德国人在挪威做重水实验，正因如此，我才用铀来充当“麦格芬”。制片人感到气愤，他觉得这个原子弹的故事太荒唐了，不能作为一个故事的基础。我对他说：“这不是故事的基础，这仅仅是‘麦格芬’。”我向他解释什么是“麦格芬”，不必过于重视它。最后，我对他说：“如果您不喜欢铀，我们就用工业钻石，可以想像德国人非常需要这些钻石，例如要切割他们的工具。如果我们的故事不与战争联系起来，或许可以设想偷钻石的情节，那样就不要紧了吧。”我没有说服制片人，因此我们两个星期后把一切都“转让给了”雷电华公司，从英格丽·褒曼到加里·格兰特，再到剧情、本·赫切和我，这一切作为一揽子交易。

现在，我必须给您讲一下铀作为“麦格芬”的故事，它发生在《美人计》公映之后四年。我坐“伊丽莎白女王号”旅行，遇到了制片人哈尔·沃利斯的一个合作者，名叫约瑟夫·哈森。他对我说：“我总想问您，在广岛事件之前一年，您怎么会想到原子弹？当有人给我们提供《美人计》的剧情时，我们拒绝买下来，认为将这作为一部影片的基础是最愚蠢的事。”

我们重新往前追溯，因为我要给您来一个插曲，这是在拍摄《美人计》之前，本·赫切和我，我们到帕萨德纳(Pasadena)理工学院去会见米利肯博士，当时他是美国最了不起的学者。有人把我们引进他的办公室，在一个角落里，一个爱因斯坦的胸像十分引人注目。我们向他提出的第一个问题是：“米利肯博士，一颗原子弹是很了不起的东西吗？”他

瞧着我们：“你们想坐牢，也想让我坐牢吗？”在一个小时里，他告诉我们，当时为什么无法制造一颗原子弹，他下结论说：“仅仅能控制氢化反应，就已经很了不起了。”我们要走的时候，他以为已经说服了我们。我后来知道，这次拜访以后，联邦调查局派人监视了我三个月。

让我们回到船上的话题吧。哈森先生对我说：“我们那时认为，把铀作为一部影片的基础，是最愚蠢的事。”于是我回答他：“这就说明，你们错误地认为‘麦格芬’重要。《美人计》的故事，仅仅是一个男人爱上一个姑娘，她在执行一件公务中同另外一个男人睡过觉，并不得不嫁给他。故事就是这样。现在您意识到你们犯了错误，使你们失去了大量的钱吗？因为影片成本是200万美元，却带来了八倍的利润！”

特 这是巨大的成功。《爱德华大夫》同样利润可观吗？

希 《爱德华大夫》的成本略微少些，150万美金，它给制片人带来七倍于成本的收入。

特 《美人计》在全世界重新推出过好几次，对此我感到很高兴，因为二十年后，它仍然历久弥新。影片的场面很少，极为纯粹；这是编排剧本结构的楷模^③。

我的意思是说，在这部影片中，您用最少的因素获得了最大的效果。所有的悬念场面围绕着两样东西组织起来，而且始终是这两样：钥匙和假酒瓶。感情方面的情节最简单不过：两个男人爱上同一个女人。据我看来，这是您的构想和银幕效果达到最完美结合。

③ 《美人计》的剧情如下：

第二次世界大战结束不久，一个纳粹间谍受到美国法庭的审判。他的女儿艾丽西娅（英格丽·褒曼饰）从来没有加入纳粹，过着堕落的生活。政府的一个特工人员德福林（加里·格兰特饰）向她提议一项使命。她接受了，两人一起去里约热内卢。他们很快坠入爱河，但德福林对艾丽西娅仍然表现出相当蔑视。艾丽西娅的使命在于同她父亲的老朋友塞巴斯蒂安（克劳德·瑞恩饰）接触，他的大房子正用作躲藏在巴西的纳粹分子的巢穴。艾丽西娅履行她的使命，经常造访塞巴斯蒂安的家，他迷恋上她，想娶她为妻。艾丽西娅原本可以拒绝，但她出于挑战而同意，又徒劳地希望德福林加以阻挡。艾丽西娅成了女主人，但可怕的婆婆恶狠狠地对待她。上级命令她搞到塞巴斯蒂安始终揣在身上的一把地窖钥匙。在蜜月旅行回来的一次宴会上，艾丽西娅和德福林察看了塞巴斯蒂安的地窖，发现藏在酒瓶里的铀。

次日早上，塞巴斯蒂安明白他娶了一个美国女间谍。在他母亲的帮助下，开始逐渐给艾丽西娅下毒，这样即使在这个家的其他间谍常客的眼里，她的死也很自然。

最后，德福林由于得不到艾丽西娅的信息，十分惊讶，终于进入塞巴斯蒂安的宅第，艾丽西娅躺在床上奄奄一息。

德福林同她相会，扶起她，搀着她，向她吐露了自己的爱情，扶她穿过房子，登上他的汽车。这一切都在塞巴斯蒂安狂乱的注视下进行，他在自己的同党——其他间谍面前什么也不能做，什么也不能说；他们如今要同他算账。——原注

合的影片。我不知道那时您是不是已经仔细规划好影片的每一个镜头,但人们感到,每样东西都像动画片一样准确,一样被控制得当。《美人计》的巨大成功,也许在于它达到了风格美的顶点和凝练的顶点。

希 凝练……这很有趣……这很吸引人……事实上,我们是朝这个方向努力的。一般说,在一部间谍片中,有很多暴力因素,我们在这里避免了这一切。我们运用了极其简单的杀人方法,我要说差不多是正常的杀人方法,就像在一则社会新闻中,就像在生活中。克劳德·瑞恩扮演的这个人物和他的母亲想杀死英格丽·褒曼饰演的人物,用砒霜慢慢毒死她,正像一个人要动手杀死他的妻子那样,所用的方式我敢说是真实的,正如想掌握某个人的生命,却又不暴露自己。

在电影中,往往间谍想摆脱某个人时,他们不是小心谨慎地一步步来,而是一枪杀死他;或者用车把他带走,在偏僻处打死他;又或者把他的尸体装在车里,从高处把汽车推下去,制造车祸假象。而与此相反,我想表现恶人以理智的方式作恶。

特 这是对的,恶人是非常稳重的,似乎也很人道,让人们感到他们很脆弱。他们令人害怕,然而人们感到他们也害怕。

希 这是一个原则,它贯穿于整部影片中。请您回想一下英格丽·褒曼饰演的艾丽西娅在完成她的第一部分使命之后到城里,和加里·格兰特饰演的德福林会面的场景。她坐在德福林旁边,在谈到塞巴斯蒂安的时候,她说:“他想娶我。”我在这里用了非常一般的对白,说得很朴素,但这个场面设想的方式却并不简单。在画面上只有两个人:加里·格兰特和英格丽·褒曼扮演的男女主角,而整个场面却指向:“他想娶我。”有人可能认为,在这里必须创造一种感情上的悬念:艾丽西娅会不会让塞巴斯蒂安娶上她呢?情况不是这样,因为回答这个问题没有任何意义,这个回答游离于场面之外,观众只会简单地认为他们会结婚的。我有意将这种看来是重要的因素放在一边,因为激动不会来自这个问题:艾丽西娅会嫁给塞巴斯蒂安吗?根据是:她为了窃取情报而要跟他睡觉的这个人,与人们期待的相反,刚向她提出结婚。

特 如果我理解您的话,重要的不是艾丽西娅对结婚提议的回答,而是做出这个意想不到的提议的事实。

希 正是如此。

特 这是一个很好的主意，提出结婚实际上有一颗炸弹爆炸的效果，尤其因为在一部间谍片中很少谈到婚姻。

我还要举出一个要素，以后在《摩羯星座下》还会看到：从喝醉到中毒，或者从酒精到毒药的令人难以觉察的过渡。在城中会见的第二个场面中，艾丽西娅要再见到德福林，由于砒霜，她已经感到不舒服，而德福林以为她又染上酗酒的坏习惯，轻蔑地对待她。这个误会具有巨大的戏剧性力量，对我来说，确实激动人心。

希 对我而言，逐渐下毒，使之尽可能显得正常，既不疯狂，也不夸张，这确实很重要。这是十分准确的一种激动的转移。

《美人计》的故事，是爱情与责任之间的古老的冲突。德福林的工作是促使艾丽西娅上塞巴斯蒂安的床。这确实是具有讽刺意味的局面，德福林在整部戏中是苦恼的。塞巴斯蒂安令人同情，因为他是自信的受害者，也因为他比德福林更加爱艾丽西娅。这就是一系列心理悲剧的因素，它们被搬到间谍故事中。

特 最后，特德·特茨拉夫(Ted Tetzlaff)的摄影很出色。

希 在拍摄之初，我们拍下艾丽西娅和德福林在车上的场面。她开车开得很快，有点儿醉了。这是在摄影棚的透明玻璃前面拍摄的。在透明的屏幕上，可以看到一个骑摩托车的警察接近了，当他从右边的画面穿出去时，我从交叉角(90度)切换，这回，我继续将这个骑摩托的警察的场面放在摄影棚内拍摄，他到达汽车的高度。一切就位，特德·特茨拉夫宣布：“准备拍摄。”这时我向他提示：“您不觉得右边来点光是个好主意吗？我们让摄影机在演员的脖子旁旋转，给照射在透明屏幕上的摩托车灯光以真实感？”他从来没有这样做过，由于他很不高兴，我便自己来做，他瞧着我说：“喂，老爹，你对技术感兴趣吗？”后来，在拍摄这部影片时，出了一件相当令人烦恼的小事故。我们需要利用贝弗利山的一幢房子来再现里约热内卢纳粹间谍的大房子的外貌。为了选择这幢房子，部门头头派了一个下属带我去看地方。这是一个很沉静的小老头。他把我带到房子前面：“希区柯克先生，这幢房子您觉得合适吗？”这个小个子是我1920年涉世之初在拉斯基明星公司

时,我向他提议用绘画作字幕的那个人。

特 啊! 是的,这很可怕。

希 过了一会儿我认出了他……这很可怕。

特 您向他指出,您认出了他吗?

希 没有……这是这门职业的悲剧。当我拍摄《三十九级台阶》时,已经有一些额外的镜头要拍摄,为了不推迟拍电影,制片人向我提议委托给别人拍摄。我问:“谁来拍呢?”“格雷厄姆·卡茨(Graham Cutts)。”“不,我不愿意,这不可能,以前我是他的助手,我为他写过《女人对女人》……不能让他做这件事。”“也许不能,但是,如果您不接受他,他就没有别的事可做,他会领不到工资。”于是我不得不接受……这是一件可怕的事,是吗?

特 实际上……我们远离《美人计》的话题了。我还想说,影片成功的关键之一,也许是演员阵容的完美:加里·格兰特、英格丽·褒曼、克劳德·瑞恩和康斯坦丁夫人(Mme Konstantin)。

我想,跟罗伯特·沃尔克(Robert Walker)、约瑟夫·科顿一起,克劳德·瑞恩或许是您最好的“恶人”演员了,他确实很有人情味;他跟英格丽·褒曼的身高反差也是一个令人激动的因素:一个矮个子男人爱上一个身材高大的女人……

希 这是很好的一对,但是,在他们接近的画面中,身高差异是这样强烈,如果想把他们俩放在同一个画面中,就必须用垫木抬高克劳德·瑞恩。有时,观众看到他们俩从远处走来,由于用全景来表现他们走近,就很难用垫木抬高克劳德·瑞恩;因此,必须建造一种逐步抬高的假地板!

特 我感到这类东西很有趣,尤其是用宽银幕技术来拍摄更是有趣,因为每个画面都必须降低枝形吊灯、油画、壁灯,同时必须抬高床、桌子和椅子的高度。对一个闯进摄影平台的参观者来说,看到这些是会觉得可笑的,我有印象,可以拍一部关于如何拍摄电影的

优秀喜剧片……

希 我也觉得很有趣,这方面我有一个想法。全部情节发生在摄影棚内,但不在面对摄影机的平台上,而是在平台之外拍摄中的空隙;影片的明星是次要人物,主要人物是一些群众演员,可以在所拍摄的影片的平凡故事和拍摄中发生的花絮之间找到一个绝妙的对照。同样可以设想,在影片的摄影师和电工之一中间,存在深仇大恨;于是,当摄影师坐到升降机的位置上时,升降机一直升到吊布景的地方,于是两个人开始互相谩骂。在这一切的后面,显然有一些讽刺性的东西。

特 在法国有一部这样的影片《维罗那的情侣》,雅克·普雷维尔^④编剧,安德烈·卡耶特^⑤导演。我觉得,关于演戏的影片看来不太卖座吧?

希 我认为不是这样。他们在这里拍了一部影片,叫《好莱坞胜算如何》(*What Price Hollywood*),曾经获得很大成功,还有《明星的诞生》(*A Star is Born*),也很出色……

特 ……是嘛!很好,还有《雨中曲》(*Singing in the Rain*),其中关于有声电影之初有许多插科打诨。

特 《帕拉亭案件》的电影剧本签上了塞尔兹尼克本人的名字,是根据罗伯特·希琴斯(Robert Hichens)的小说改编的,改编者是希区柯克太太(阿尔玛·雷维尔)^⑥。

④ 雅克·普雷维尔(1900—1977),法国诗人,也写作电影剧本,如《雾码头》、《天亮了》、《天堂的孩子们》等。

⑤ 安德烈·卡耶特(1909—1989)法国电影导演,作品有《正义实现了》、《我们都是凶手》、《大洪水之前》等。

⑥ 漂亮的帕拉亭夫人(阿丽达·瓦利饰)被指控杀害了她失明的丈夫。律师基恩(格里高里·派克饰)负责为她辩护。他已跟一个漂亮的金发女人结婚,却深深爱上了他的女主顾,她轻而易举就说服他,让他相信她是无辜的。开庭之前,基恩发现帕拉亭夫人是她的马厩仆人(路易斯·乔丹饰)的情妇。

开庭了,基恩十分为难,因为基恩夫人拒绝了法官哈菲尔(德查尔斯·劳顿饰)的追求,基恩受到他的憎恨。

前来作证的仆人受到基恩的追问,把责任推到女主人身上,然后自杀了。帕拉亭夫人承认了自己的罪行,宣称基恩爱上她,而她却厌恶他。基恩当庭退席。他的生涯断送了,但他回到了自己妻子身边。

(罗伯特·希琴斯的小说《帕拉亭案件》,伽利玛出版社,1949年版。)——原注



希 罗伯特·希琴斯也写过《真主的花园》、《美女多纳》和许多其他小说。这个作家属于世纪之初。选择了这个题材以后,我太太和我写了一个处理意见,让塞尔兹尼克做第一个预算,然后我请一个苏格兰剧作家詹姆斯·布莱迪(James Bridie)一起合作,他在英国享有很高声誉。他有六十来岁,独立不羁。塞尔兹尼克让他到纽约来,但是,由于没有人到机场去迎候他,他坐下一班飞机返回了伦敦。一种非常特立独行的性格。于是,他在英国写电影剧本,再寄给我们。这并不是一个出色的工作方法。后来塞尔兹尼克想亲自改编电影剧本,那个时期这是他的习惯。他写了好几场戏,隔一天送到摄影棚的平台上。这是一种难以通行的办法。现在,让我们来看一看这部影片最明显的缺点。首先,我不认为格利高里·派克能够扮演一个英国律师,因为英国律师是很有教养的,属于上层阶级。

特 如果您能选择……

希 我会选择劳伦斯·奥立佛。我也想到罗纳德·科尔曼(Ronald Colman)。至于女主角,我们有一段时间希望得到葛丽泰·嘉宝(Greta Garbo),这样她又可以回到银幕上来。但演员安排上最糟糕的错误是选择了路易斯·乔丹演仆人。《帕拉亭案件》写的是一个绅士派头的律师的堕落,他爱上了一个女主顾。这个女主顾不仅是一个凶手,而且是一个求偶狂患者,当律师要在法庭上同女主角以及她的仆人兼情人对质时,他的堕落达到了顶点。这个情人,这个仆人,散发出坏蛋的气味,他确实散发出坏蛋的气味。

不幸的是,塞尔兹尼克跟阿丽达·瓦利签订了合同,他以为她是第二个英格丽·褒曼,他还跟路易斯·乔丹签订了合同,于是我只得使用他们。这一切大大削弱了影片吸引力。至于谋杀本身,发生在情节开始之前,对此,我一直没有弄清楚,因为我不十分明白。人物从一个房间到另一个房间,沿着楼梯忽上忽下,在一条走廊里擦肩而过……我确实不明白这幢房子的构造,也不明白是怎样谋杀的。对我来说,影片的兴味在于表现帕拉亭夫人是怎样一个女人,她突然落到警察手里,她要听从,要办理一切手续,然后在两个警探的押送下离开家里。她对女仆说:“我想不会回来吃晚饭了。”她在一个单身牢房里度过随后的一夜,从此再也不能出来了。在《申冤记》中对此有回应。

实际上,这也许是我自身恐惧的表现,我始终考虑那些正常的人,他们突然被剥夺了自由,同职业罪犯关押在一起。通常表现轻罪犯人都是放在监狱里,但这关系到一个有

身份的人,这就产生一种令我极其困惑的强烈对比。

特 当帕拉亨夫人来到监狱时,这种对比用了一个出色的细节:一个女看守解开她的头饰,将手指伸进她的头发中,看看有没有藏东西……我还觉得安·托德(Ann Todd)不太适合扮演律师妻子的角色。

希 她太冷漠了。

特 说到底,这部影片最好的人物是配角:由查尔斯·劳顿(Charles Laughton)扮演的法官和埃塞尔·巴里莫尔(Ethel Barrymore)扮演的法官夫人。将近结尾,他们有一场出色的戏:法官夫人对帕拉亨夫人表现出同情,后者就要上绞架,而这时法官表现出真正的无情……

在另外一个场合,法官明显地表现为一个好色的男人。从餐厅出来时,他向安·托德赤裸的肩膀瞥了一眼。然后,他过来坐在她身边,表情十分冷漠,好像什么事情也没有发生,他当着大家的面把自己的手放在她的手上。

这无耻之尤,令人震惊,拍摄得十分细腻,仿佛什么事情也没有发生。影片的第二部分用于拍摄审判,我想,在法庭上的这第二部分令您特别感兴趣。

希 是的,非常感兴趣,因为在第一部分中冲突的材料已经很好地铺展开,使审判一开始便激动人心。

在法庭上有一个有趣的镜头。当路易斯·乔丹饰演的安德烈被传来作证时,他走进法庭,应该从帕拉亨夫人身后经过。她背对着他,但我想给观众印象,她感觉到他,并非她猜到他在场,而是她用嗅觉感觉到他。因此必须将这个场面拍摄两次。摄影机放在帕拉亨夫人上面,超过她的肩膀,观众看到安德烈从远处进来,走到她身后,来到证人席的栏杆前。我先拍摄 200 度的全景,表现安德烈从门口一直走到栏杆处,但不拍摄帕拉亨夫人;然后在透明的屏幕前拍摄帕拉亨夫人的特写镜头,我不得不把她安放在一张转椅上,获得旋转的效果。旋转的动作将近结束时,必须隐没帕拉亨夫人,因为摄影机要摇向到达栏杆前的安德烈。这拍起来很复杂,但是很有趣。



特 显然,审案的重要时刻随后到来,这时镜头仰拍,表现凯恩不再能为他的女主顾成功地辩护,要离开法庭。我像您一样认为,劳伦斯·奥立佛去演这个角色更加合适……您想过有谁来演安德烈的角色吗?

希 罗伯特·牛顿。

特 啊!当然……好极了……他具备粗野的一面……

希 ……像魔鬼一样贪婪!



9

《绳索》：从 19 点 30 分到 21 点 15 分；只有一个镜头的影片；玻璃丝做的云彩；色彩和凸显的效果；墙壁消失了；基本上没有色彩；必须给影片分镜头；怎样听到街上的声音“升上来”；《摩羯星座下》（法文片名《摩羯星座下的情侣》）；我表现得幼稚和愚蠢；我的三个错误：“跑回头路”；我感到羞愧：“英格丽，这只是一部影片！”；《欲海惊魂》（法文片名《怯场》）；一个谎话的闪回；恶人越是得逞，影片越会成功……



9

弗朗索瓦·特吕弗 我们要接触 1948 年了。这是您生涯中的重要阶段,因为您随着拍摄《绳索》而成为您自己的制片人;《绳索》也是您的第一部彩色片,同时是技术上的巨大挑战。我首先想问您,改编是不是远离帕特里克·汉密尔顿(Patrick Hamilton)的剧本^①?

阿尔弗雷德·希区柯克 不,离开得不远。我同休姆·克罗宁(Hume Cronyn)合作过一小段时间,对白部分取自剧本,部分由阿瑟·劳伦斯(Arthur Laurents)撰写。

我真的拿不准为什么我会陷入到《绳索》的这种妙想中,我不能称为别的,只能称为妙想。

剧本进行的时间与情节吻合,从大幕拉起到落下,发展持续不断。我寻思:我怎样做才能在技术上以相似的方法拍摄出来呢?回答显然是,影片的技术处理也要持续不断,故事从 19 点 30 分开始,到 21 点 15 分结束,绝对不能中断。于是我想出了这个有点荒唐的念头:拍摄一部只由一个镜头构成的影片^②。

如今,当我想到这一点时,我意识到这是完全愚蠢的,因为我同自己的所有传统决裂了,我否认了自己关于影片剪辑以及为了在视觉上叙述一个故事而运用蒙太奇的理论。然而,我拍摄这部影片运用的是事先剪辑好的方式,摄影机的移动和演员的动作准确地重新构成我习惯的剪辑方式,也就是说,我保持形象与特定时刻的动人程度成比例的变换原则。当然,要做到这一点我有很多困难,这不仅是摄影机方面的。例如,在灯光的运用方面:在影片里,随着 7 点 30 分到 9 点 15 分光线的变化,亮度不断减弱,因为情节开始时是白天的光线,而结束时已经夜幕降临。另一个要克服的技术困难是,在每一本片子结束时需要中断,我让一个人物在镜头前掠过,这时是一片黑暗,以此来解决这个困

① 至于《绳索》,既然阿尔弗雷德·希区柯克特别关注影片的技术层面,概述情节应该足够了。

整个情节在夏天的一个傍晚,纽约的一套公寓里进行。两个年轻人是同性恋者,仅仅为了行动的快感,扼死了他们的一个中学同学。在鸡尾酒会之前几分钟,他们把尸体藏在一只箱子里。他们邀请了死者的父母和未婚妻来参加这个鸡尾酒会。他们也邀请了以前的大学老师(詹姆斯·斯图尔特饰),为了获得他的赞赏,逐渐吐露真情。在晚会结束时,愤怒的教授要向警察局举报他以前的两个学生。

(帕特里克·汉密尔顿的剧本由加布里埃尔·阿鲁改编,发表在《巴黎戏剧》1953 年第 78 期上。)——原注

② 对于不熟悉镜头拍摄技巧的读者来说,必须确定什么是阿尔弗雷德·希区柯克所说的《绳索》的“妙想”。一般说来,影片的场面分为持续 5~15 秒钟的镜头。在一部一个半小时的影片中约有 600 个镜头,有时多一些,在希区柯克“切换”很多的影片中,常常有 1 000 个镜头(《鸟》有 1 360 个镜头)。在《绳索》中,每个镜头持续十分钟,等于摄影机片盒里胶片的全部长度(Ten Minutes Take,即十分钟镜头)。这是电影史上第一部影片用一个镜头不间断地拍完的惟一试验。——原注



难。因此，特写镜头落在人物的上装上面，在下一本片子的开头，同样特写镜头再落在他的上装上面。

特 除此之外，这是您第一次在影片中使用色彩，这又是一种困难吧？

希 是的。因为我决定将色彩降到最低限度。我们事先建造了一套公寓的内景，包括大门处、起居室和一部分厨房。窗子能让人看到纽约市景，在窗子后面，我们有一个模型背景，建成半圆形，便于摄影机活动；这个背景占据的地方比内景大三倍，以制造远景效果。在一幢幢摩天大楼和整个背景之间，我用玻璃丝造成一团团云彩的效果，每团云彩是活动的和独立的，有些云彩用看不见的线挂起来，其他云彩放在杆子上，云彩围成半圆形。还有一个制造云彩的特别“工作面”，在每本片段中，我们从左至右移动云彩，速度不同。云彩并不在我们摄影机对准它时移动，您记得吧，摄影机并不总是固定对着窗户，正是利用这些间隙我们移动云彩。当云彩从窗户的这一边移动到另一边时，我们就把云彩拿掉，再放上新的云彩。

特 彩色片的问题呢？

希 在拍摄完的时候，我意识到，从第四本片段开始，也就是说，到落日时，画面呈现出一种着实过度的、占优势的橘黄色。仅仅因为如此，我不得不重新拍摄最后五本片段……请允许我关于彩色的问题离题一点……

通常，总摄影师是个优秀的技师，他能使女人变得漂亮，能形成非常逼真、毫不夸张的自然光，但在彩色片中却出现了一个问题，这跟摄影师的纯粹艺术趣味有关。总摄影师有色彩感吗？他在选择色彩时有良好的感受趣味吗？《绳索》的摄影师呢，他简单地说：“哦，这是落日。”也许他很长时间没有看落日了，只要他生平只看到过一次！这就像一张完全难以接受的庸俗的明信片。

当我看过约瑟夫·瓦伦丁(Joseph Valentine,他已经拍摄过《心声疑影》)拍摄的《绳索》开头的一些样片时，我得出的第一个看法是，彩色片比黑白片好看得多。我发现，一般的摄影师在拍摄这两种影片时都采用同样的灯光原则。然而，正如我曾经有机会对您说过的那样，我在1920年所欣赏的美国人的照明风格，趋向于将演员

和后景分开。靠放在演员身后的灯光,可以将演员和背景分离开来,这样可以克服画面的双重维度。

可是,这种方法在彩色片中绝对不再需要了,除非极其偶然,有个演员身穿的衣服跟他身后的背景颜色一样。这一点很简单,是吗?但不幸的是有一个很难去掉的传统。在彩色片中,我们不应确定摄影棚的光源,如果您看过许多电影,您会看到当人物站在光线幽暗的走廊里,或者在剧场的舞台和包厢之间的副台上,您会感到摄影棚的弧光灯溢满了走廊和副台,您会看到墙上像炭画的黑影,于是您想:“所有这些光是从哪里来的?”

我想,彩色片的照明问题还没有解决。拍摄《冲破铁幕》(*Torn Curtain*)时,我试图第一次在彩色片中改变光的分布样式,我得到杰克·沃伦(Jack Warren)的帮助,他已经在《蝴蝶梦》和《爱德华大夫》中和我一起工作过。我们知道,从根本上说,是没有色彩的,也是没有面孔的,除非光线投射到上面。总之,在艺术学校学习的最初课程之一就是,世界甚至没有线条,只有光和影。我在艺术学校的第一天所作的画并不差,但由于我画的是线条,那就绝对不正确,老师马上向我指出来。当我拍摄《绳索》时,过了四五天,摄影师“病”倒了,再也见不到他。于是我单独找到彩色技术顾问,他亲自同电工技师解决了问题。

特 您在摄影机的运动方面遇到很多问题吗?

希 摄影机的运动问题,事先在很小的细节方面做过排练。我们用摄影机移动车来工作,在地上写上小标记、不显眼的数字。摄影师在摄影机移动车上的全部工作,就是停在某个号码上,等待一个对白句子,然后又停在另一个号码上,以此类推。当我们从一个房间转到另一个房间的时候,起居室或者人口的墙壁在无声的轨道上消失了;装在小轮子上的家具也随之被推走。观看这部影片的拍摄确实是在看戏!

特 看来难以令人相信的是,能够在悄无声息中做出这一切,并且直接录音。对一个欧洲导演来说,这是不可想像的,不管他是在罗马工作还是在巴黎工作……

希 甚至在好莱坞,您知道吗,我们订做了一种特殊地板。整个第一场戏表现两个年轻

人扼死一个小伙子,将尸体藏在一只箱子里,对白很少。人物在起居室里走动,对话开始了,人物走进厨房,墙壁隐没了,灯光升起,这是第一本片段的第一个镜头。当时我非常担心,几乎不敢正视;我们连续拍了八分钟,当两个杀人凶手回到箱子那里时,是全景拍摄,那里居然有……一个灯光师站着!第一个镜头失败了。

特 关于这部影片,有趣之处是不是在于中止拍摄的次数和成功拍摄的次数?

希 首先,摄影机、演员和照明人员进行了10天彩排,然后拍摄18天。由于天空呈橘黄色,重拍了9天。

特 18天拍摄,这意味着至少有6天,全天工作完全白费劲,要被扔到废纸篓里。您是否有过在一个工作日中拍成两本片段?

希 噢,没有!我想没有。

特 您把《绳索》说成是干了一件蠢事,非常严厉;我却认为这部影片代表了一个人的生涯中十分重要的东西,这就是但凡导演在生平的特定时刻都试图实现的梦想,这个梦想是要把事物连接起来,只获得单一的进展。但我仍然相信,而且只要审视一下所有大导演的生涯,这一点便可以得到证实:越是对电影进行思索,便越是倾向于恢复以往经典的出色的分镜头方法,这种方法自格里菲斯以来便不断得到证明是好的。您意下如何?

希 是的,必须给影片分镜头。《绳索》是一次可以原谅的试验。不可原谅的错误是,我执着地要部分保留《摩羯星座下》的这种技巧……

特 在结束谈论《绳索》之前,我想可以谈论一下您对现实主义的研究,因为电影的声带确实是与现实非常相似的,比如在晚会结束时,当詹姆斯·斯图尔特饰演的凯德打开窗户,朝黑夜开了一枪,观众听到街上的各种嘈杂声响起的时候。

希 您用了这种说法：“观众听到街上嘈杂声响起。”正是，那时，我在七层楼高的摄影棚外放了一只麦克风，我把下面的人聚集起来，让他们开始互相说话。至于警报器，人家对我说：“我们在音响效果资料室中有一个。”我问：“我们怎样获得距离感？”“慢慢开动警报器，开得越来越响。”“我不想这样做。”我叫人租了一辆带警报器的救护车，将麦克风放在摄影棚的铁栅门上，让救护车开到两公里以外的地方，就这样将声音录下来。

特 《绳索》是您的第一部自制片。对您来说效益上成功吗？

希 是的，十分卖座，报纸反应良好。由于是第一次做这种工作，影片还是花费了 150 万美金，其中 30 万是给詹姆斯·斯图尔特的。最近，米高梅电影公司赎回了副片，影片重新放映。

特 在《绳索》之后，您拍摄了作为独立制片人的第二部影片《摩羯星座下》（法文片名《摩羯星座的情侣》）。在法国，关于这部影片产生了一个误会，因为您的许多赞赏者把它看作您最好的影片。但我知道在经济上这是一个灾难，或许这是您最后悔拍摄的影片。原著是一部英国小说，这是一部您喜欢的书吗？

希 不是，我不是特别赞赏这本书，如果不是我觉得它适合英格丽·褒曼出演，也许我根本不会选择拍摄它。当时，英格丽·褒曼是美国最红的明星，我同她拍摄过两部影片：《爱德华大夫》和《美人计》。为了得到褒曼，所有的美国制片人争得不可开交，不瞒您说，我认为得到英格丽·褒曼对我是最重要的事，但那其实是犯了个错误。在电影业上确是个胜利。在这件事上，我的整个行为是应受责备的，几乎是幼稚的。即使褒曼的出演使影片更卖座，但花费这样昂贵，以致做得没有理智。甚至从纯粹商业的观点看，我也应该更仔细地考虑问题，这样，我在这部影片上也不会花掉 250 多万美金，在当时这是非常多的钱。

1949 年，我已经被列为悬念和恐怖电影专家，然而，《摩羯星座下》既不是悬念片，也不是恐怖片。例如，在《好莱坞导报》（*Hollywood Reporter*）上，有人这样写道：“我们必



须等待 105 分钟后才产生看这部电影的第一次颤栗。”^③

因此,我的第一个错误在于着意得到英格丽·褒曼的同意,这无异着迷于在我的帽子上插一根羽毛。影片是由我的公司出品的,我,希区柯克,以前的英国导演,跟当时最红的明星回到伦敦。在我们下飞机时,所有的摄影机都对准英格丽·褒曼和我。我以为这一刻是重要的,我正是在这里表现得幼稚和愚蠢。

第二个错误是我选择了我的朋友休姆·克罗宁(Hume Cronyn)同我一起写电影剧本。我选择他是因为他善于在谈话中表达自己的思想,但作为一个编剧,他确实缺乏经验。

第三个错误仍然是关于编写电影剧本方面的,我吁请了詹姆斯·布赖迪(James Bridie),他写过一些对话相当机智的剧本,但确实不是一个能工巧匠。后来我重新考虑这一切的时候,我意识到布赖迪这个作家能写好第一和第二幕,却永远也不能结束自己的剧本。我记得在电影剧本的某个环节,我们进行了讨论。那是丈夫和妻子在一次激烈的争吵后分开了,我问布赖迪:“怎样才能使他们和好?”“噢!让他们互相道歉,说‘是我错了,我请您原谅我!’”

特 不错;即使对一个影片的赞赏者来说,也必须承认,最后一刻钟是相当软弱无力的,而且情节只是经过苦心经营后才结束的……

希 噢,是的!您看,我力图给您清楚地描绘当时我所处的混乱局面,我错到哪一步。对此不应该有任何怀疑:如果在您的创作之中,您感到自己陷入了怀疑和模棱两可的时候,那就躲避到实在的和已经接受过考验的东西中,不管与您合作的是什么作家,不管是

^③ 1835年,在澳大利亚。

总督的侄子查尔斯·阿达尔(迈克尔·威尔丁饰)来自英国,应邀到一个以前的苦役犯,如今已暴富的山姆·弗勒斯基(约瑟夫·科顿饰)家里做客。弗勒斯基娶了查尔斯的一个表妹哈里埃塔小姐(英格丽·褒曼饰)。

查尔斯·阿达尔发现,他的表妹变得酗酒,受到她的女管家米利(玛格丽特·莱顿饰)的恐吓,他竭力治愈她,同时爱上了她。

山姆·弗勒斯基的嫉妒由于米利“雅古式”(按:雅古是莎士比亚的剧本《奥赛罗》中的阴险小人)的行为而变本加厉,在一次正式舞会上挑起丑闻。随后,哈里埃塔向表兄忏悔,她是从前山姆自己招认的那件谋杀案的真正元凶,他为此进了苦役监。

这次忏悔导致查尔斯·阿达尔自我牺牲,他返回了英国。不过,离开之前,他揭露了米利之所以要陷害女主人,是出于对山姆的爱情。——原注

什么题材,也不管这关系到什么。

特 您所说的“躲避到已经接受过考验的东西中”是什么意思?您想说,当您不知道自己该怎么办的时候,就必须寻求已经接受过考验的东西吗?

希 要趋向于已经在您的脑子里深深扎根的东西。当您一时失落的时候,当您困惑的时候……您就应该这样做:“跑回头路”。当向导或探险家在森林里迷失了道路,这是一个众所周知的方法。绝对不要竭力斜穿过林子,或者相信自己的本能,重新找到踪迹。唯一的解决办法,就是审慎地重新再走一遍走过的道路,以便再找到出发点或者开始迷路的地方。

特 但是,我在《摩羯星座下》突出女管家胡作非为,逐渐下毒,先前的事由她控制,后来又忏悔犯罪,种种情节已经在《蝴蝶梦》和《美人计》……中有过实验。

希 不错,但是,如果我求助于像本·赫切这样驾轻就熟的老手,同我一起写作电影剧本,这些情节仍然会在影片中。

特 不错,对白太多了,不过依然很抒情。尽管如此,《摩羯星座下》还是一部不错的影片。如果它还算不上一部优秀影片的话。

希 我本来期待获得成功,即令不谈金钱。因为我们在工作中投入了太多的热情,以致不会不带着某种羞耻,感到一切都付诸流水。我感到羞耻,还因为我作为导演兼制片人,薪水拿得很多,英格丽·褒曼也是一样。也许我根本不该领工资,可我又觉得不合理:英格丽·褒曼领工资很多,我做了全部工作为什么一无所得?

特 这部影片亏损很大吗?

希 是的,亏损了很多钱。如今,是由银行来支付的。不过,这部影片今日在世界各地,在美国,甚或在电视台的一些频道要重新放映。

特 这是一部富有传奇性的影片,正因此,可以预期有商业效益;另一方面,影片内容相当凄惨,令人十分难受,人物都有要自责的东西,整体似乎沉浸在噩梦般的氛围中。不过有一点像是您以前作品的完善化,比如胡作非为的女管家米利这个人物,这是《蝴蝶梦》中丹佛斯太太的女儿,不过更加可怕。

希 我也这样认为,但是,英国影评家们说,让玛格丽特·莱顿这样漂亮的女演员去扮演一个如此令人反感的人物,叫人扼腕。更有甚者,在一次新闻发布会上,一个伦敦的女记者说:“我不明白为什么您从美国带来了约瑟夫·科顿先生,而我们这里有一个十分优秀的英国演员基伦·穆尔(Kieron Moore)。”

特 啊,不!《摩羯星座下》的演员很优秀,而且选得很好。

希 我不能肯定。《摩羯星座下》是再一次关于淑女和粗汉的故事。英格丽·褒曼饰演的哈里埃塔爱着约瑟夫·科顿饰演的粗汉弗勒斯基,而弗勒斯基作为苦役犯被送到澳大利亚,她随他而去。因此,重要的因素是哈里埃塔小姐的堕落,因爱情而堕落。所以,约瑟夫·科顿并不真正适合扮演丈夫,也许要让伯特·兰卡斯特(Burt Lancaster)^④来扮演。

特 这是对比的问题,就像《帕拉亭案件》那样。即使这部影片失败了,也不能将它与《牙买加旅店》并列。看这部影片时,人们感到,很显然,您在拍摄的时候应是充满信心的,您大概喜欢这个故事,就像喜欢《迷魂记》那样。

希 不错,我喜欢这个故事,但比不上喜欢《迷魂记》的故事。我为英格丽·褒曼找过一个故事,我以为找到了。如果我仔细考虑过,我就决不会选择一部讲究服装的影片。请注意,自此以后,我再没有拍摄过这类影片。再者,没有足够的幽默。如果今日我拍摄一部发生在澳大利亚的影片,我会表现一个警察跳进一只袋鼠的袋里,对袋鼠说:“跟着这辆车。”

特 《摩羯星座下》另外一个有趣的方面是技术。您好几次重新运用《绳索》中的经验,拍

④ 伯特·兰卡斯特:美国著名的硬派演员。出演过《乱世忠魂》、《卡桑德拉大桥》等片。

摄 6~8 分钟的长镜头,外加的困难在于从底楼拍摄到二楼,是吗?

希 这并不是真正外加的困难,摄影机的运动自如也许是一个错误,因为这等于在强调不是一部恐怖电影。由于这些长镜头,有一晚拍摄完以后,英格丽·褒曼对我发脾气。由于我从来不发脾气,又害怕争论,我离开了房间,躲开了她。20 分钟后,有人给我打电话,说她仍在抱怨,也没有注意到我已不在那里。

特 我记得我在巴黎曾跟她谈起过这部影片,她对在空中、所过之处以及大场面中堆积的大块背景保留着噩梦般的回忆。

希 她不喜欢这种工作方式,由于我憎恶争论,我对她说:“英格丽,这只是一部影片!”她只想拍摄杰作,可谁知道一部影片是否会成为杰作呢?当她对刚拍摄完的一部影片感到满意时,她说:“下一步我能做什么呢?”除了《贞德》,她从来无法考虑足够伟大的东西,而《贞德》恰好是愚蠢之作。

如果你有做大事的愿望,随后,如果您获得成功,想做更伟大的事,这种意愿会使您酷似一个这样的小男孩,他吹肥皂泡,突然,在他脸上爆出“噗”的一声。我从来不会这样做。我寻思:“我要将《惊魂记》拍摄成一部小小的佳片。”我从来不会这样想:“我要拍摄一部影片,给我带来 1 500 万美金。”我没有一点这种想法。那时我对褒曼说:“下一步您只要扮演一个秘书的小角色,也许这能拍出一部非常杰出的影片,它讲一个小秘书的故事。”但她不,她想扮演贞德!

甚至到现在,她还在和我争论,因为,尽管她漂亮,却借口她超过了 45 岁,她想扮演母亲;那么,她到 82 岁会演什么呢?

特 ……演祖母!

特 您拍摄了《摩羯星座下》,我感到完全是符合逻辑的。相反,您的下一部影片《欲海惊魂》(*Stage Fright*, 法文片名《怯场》)同样是在伦敦拍摄的,我却觉得丝毫没有增加您的荣耀。它确实是根据阿加莎·克里斯蒂的套路拍成的、小小的英国侦探片,正是您感受



到的“谁干的”之一种……

希 不错,但有一种因素令我感兴趣,即拍摄一部关于戏剧的故事。更确切地说,我喜欢这个想法:一个想成为演员的少女终于乔装打扮,在生活中扮演她的第一个角色,进行一项刑侦调查。现在您会想,为什么我选择了这个故事?这部作品不久前出版,好几位文学评论家在书评中提到:“这部小说能给希区柯克拍成一部好影片。”我呢,像一个傻瓜一样,立即抓住这句话!

您知道,我在这个故事中干了一件事,而我从来不允许自己这样做的……一个闪回,而它却是一个谎言。

特 人们就这一点对您的责备很多,法国影评家也是一样。

希 在影片中,我们很能接受一个人在编故事。再说,当一个人叙述一件往事时,我们能接受这个故事用闪回的手法来阐明,仿佛它在眼前进行。这样的话,我们为什么不能在闪回中同样叙述一个谎言呢?

特 在您的影片中,不是这么简单;理查德·托德(Richard Todd)饰演的乔纳森受到警察的追捕,登上简·惠曼(Jane Wyman)饰演的女子的汽车,汽车全速前进。她说:“眼下看不到警察;我想知道发生了什么事。”于是他开始给她叙述起来,他的叙述构成一个闪回。他说着话,观众看到他待在自己家里,这时,马琳·黛德丽(Marlene Dietrich)饰演的查洛特突然而至,她的白长裙鲜血斑斑。她向他叙述刚刚发生的事,我们在这里采用了极其间接的叙述手法,因为乔纳森向驾车女子叙述查洛特告诉他的事。(她杀死了自己的丈夫,然后她来请求乔纳森帮她消灭一个证据,他同意了,出现在犯罪现场,但他害怕受到怀疑。)我们随后知道,乔纳森欺骗了查洛特,也欺骗了驾车女子和警察,他是凶手。事实上,可以说,他欺骗了三个人,因为这个闪回分成了三部分。

希 不错,这整个叙述是非常间接的……

特 可是我认为,影片的前三本最好。

希 我不知道。我呢,我觉得花园里的慈善募捐会很有趣。

特 确实有趣,但我不是那么喜欢阿拉斯泰·西姆扮演的角色,即驾车女子的父亲。我既不喜欢这个人物,也不喜欢演员。

希 这里仍然是在英国拍摄影片的错误。在那边,他们对你说:“这是我们最优秀的演员之一,你应该在影片中起用他。”这仍然是地方偏见和民族偏见,仍然是岛国居民的心态。再说,我在拍片时同简·惠曼产生了大问题。

特 我曾想,您选中她是因为她像您的女儿帕特里夏·希区柯克。另外我有像看一部充满父爱的家庭影片的印象。

希 不对!我跟简有过许多麻烦。她扮演女仆时应该显得丑一些,因为她取代了这个并不可爱的女仆,就要模仿这个女仆。每当她来看工作样片时,她便跟马琳·黛德丽相比,并哭起来。她不愿为艺术创作而牺牲形象,而黛德丽确实很美。于是,简·惠曼日复一日偷偷地打扮自己,美化自己的外表,因此她未能成功地扮演。

特 会有一天,我竭力用您的眼光来审视影片,我曾想,观众对故事不太感兴趣,是因为影片中的人物没有一个真正处于危险之中。

希 在影片拍完之前,我已经发现这一点,但是当时我无法补救了。为什么没有一个人物真正处在危险之中呢?因为我们叙述这样一个故事,其中是恶人恐惧了。这是影片的主要弱点,因为这破坏了重要的准则,即恶人越是得逞,影片就越会成功。这是一条基本准则。然而在影片中,恶人却没有得逞。

特 绝妙的公式:恶人越是得逞,影片越会成功。因此,《美人计》是这样好,《心声疑影》和《火车怪客》也是这样:克劳德·瑞恩、约瑟夫·科顿和罗伯特·沃克所扮演的角色是您三个最成功的恶人。







10

《火车怪客》和重整旗鼓；我垄断过悬念；卑躬屈膝的小人；一个真正的坏女人；《忏情记》（法文片名《沉默的法则》）；缺少足够的幽默；我是一个既野蛮又矫揉造作的人吗；
忏悔的秘密；经验是不够的；我对警察的恐惧；一个三角恋爱的故事……



10

弗朗索瓦·特吕弗 我们现在来谈 1950 年,您的处境不太好,就像 1933 年拍完《维也纳的华尔兹》和《擒凶记》之前那样。您连续经历了《摩羯星座下》和《心声疑影》两次失败,而这次《火车怪客》(法文片名《北方快车的陌生人》)又使您恢复声誉,轰动一时。

阿尔弗雷德·希区柯克 这仍然是“跑回头路”的一套哲理。《火车怪客》不是别人向我提议拍摄的一部影片,而是根据我选择的一本小说改编的。我觉得那素材很好。

特 这是一部好小说,我看过,但也许很难改编^①。

希 确实如此,而且又引出了另一个问题:让我同一个像我那样专于神秘、惊险和悬念的作家一起合作。我还从来没这么做过。

特 这次是雷蒙德·钱德勒(Raymond Chandler)吧?

希 是的,我们之间进展不顺利。我坐在他旁边找到一个构思后,常说:“为什么不这样干呢?”他总是回答:“哦!如果您找到了解决办法,为什么还需要我呢?”他做得并不好,最后,我聘请了本·赫克特的女助手齐兹·奥蒙德(Czenzi Ormonde)。等我完成了分镜头剧本后,华纳公司的头儿又找了一个人来写对白。很少有作家愿意做这种事。没有人感到事情好做。

特 这一点我不觉得奇怪。关于这部电影,我时常想,如果我看过电影剧本,我也会感到它写得不好。确实必须看看电影^②。我相信如果由别人来拍摄同一个电影剧本,很可能

① 帕特里夏·海史密斯所著的《北方快车的陌生人》在法国同时由袖珍丛书(第 849—850 号)和卡尔曼—莱维出版社出版。——原注

② 在一列火车上,一个球迷布鲁诺(罗伯特·沃克饰)走近年轻的网球冠军盖伊(法利·格兰杰饰)。布鲁诺了解盖伊的一切,出于友情,他向盖伊提议交换杀人:他,布鲁诺,将消灭盖伊的妻子(她不愿意同盖伊离婚);作为交换,盖伊要杀死布鲁诺的父亲,后者是一个令人扫兴的人。但盖伊断然拒绝,同布鲁诺分手了。布鲁诺却完成了他的第一部分计划:在一个游乐园里扼死了盖伊令人厌恶的妻子。

盖伊受到警察的传讯,不能提供自己不在现场证明,因此受到监视。考虑到他的名声以及他同参议员女儿的恋爱,后来仅仅受到一定的注意。

布鲁诺很快就让盖伊知道,他指望盖伊投桃报李。盖伊避开布鲁诺,但是他的不安越来越成为一种精神负担。

最后,布鲁诺不满盖伊不履行这项默契,决定将一个属于这位年轻网球选手的打火机放在案发地点,以此毁掉盖伊。盖伊本该在五局中拿下一场网球比赛,却离开网球场去追赶布鲁诺。

结尾,布鲁诺被超速运行的旋转木马砸死,盖伊最终被认定无罪。——原注



会拍出一部坏片子。这很正常,否则,怎么解释凡是被认为模仿希区柯克拍惊险片的人,都无可挽回地遭到失败呢?

希 不错,因为可以说,我的侥幸主要在于垄断了这种表现形式。没有人对研究这些规则感兴趣。

特 哪些规则?

希 悬念的规则。因此,说到底,这整个领域曾经是我一个人的。塞尔兹尼克说过,我是他惟一完全放心的导演;然而,有一个时期,我为他工作时,他也对我的工作表示抱怨。我说过,我的导演方式是一个谜,像交叉填字游戏那样不可理解。为什么会这样?因为我只拍摄一小段一小段的影片,如此而已。没有我,别人无法把这些片断组合起来。它们是我在拍摄时就已经考虑好的,别人无法进行剪辑。塞尔兹尼克来自这样一个派别,那里的人积累起素材,是为了在剪辑室里没完没了地摆弄。而像我那样工作,可以肯定,后期制作不会弄坏你的影片。正因此,《深闺疑云》发生纠纷时,胜诉的是我。

特 从您的影片里可以琢磨出这一点。人们发现,每个镜头都只用一种方式、从一种角度拍摄,有精确的长度,也许除了法庭或者审判场面,一般说来,这些场面有很多群众演员……

希 这是不可避免的,不可能换别的方法去做。在《火车怪客》中,我碰到要拍网球比赛。我拍了许多素材。要是有一个场面素材太多,你就再也不能独自操作,你交给剪辑师,让他分割,随后你不知道他舍弃了哪些。这是冒险。

特 人人都非常欣赏《火车怪客》的展开部分,运动镜头先对准向不同方向走动的脚,然后对准铁轨。铁轨汇合又分开,像在《忏情记》开始表示方向的箭头那样有点象征性。您喜欢以这种效果来开始您的影片……

希 魁北克有这种指示方向的箭头,表明单行道。在《火车怪客》中,铁轨是人的脚这种

意象的富有逻辑性的延伸,实际上我不能换别的办法。

特 哦!为什么?

希 摄影机紧挨着铁轨拍摄,我不能再抬高摄影机,也不应该这样做,我也不愿意这样做。摄影机一直贴近铁轨拍摄,直到法利·格兰杰饰演的海恩斯和罗伯特·沃克饰演的安东尼的脚在车厢隔间里相碰。

特 是的!不错,因为他们的脚步偶然相碰,给他们的关系提供了一个起点。在这之前不应该显露他们的脸。这两条铁轨也暗示了他们将来的分道扬镳。

希 当然。这难道不是一个迷人的设想吗?人们可以长时间看到这一点。

特 在您的影片里,往往有个人物到某个地方去,有一件令人吃惊的事在等待着他。我觉得,在这种情况下——我甚至不提您的《惊魂记》,您要了个花招,制造了一个供人消遣的小悬念,紧接着又让人十分吃惊。

希 可能的。您能给我举出一个例子吗?

特 在《火车怪客》中,盖伊(法利·格兰杰饰)答应布鲁诺(罗伯特·沃克饰)去杀死他的父亲,但他并不打算这样做,相反,想让布鲁诺的父亲有所提防。因此,盖伊夜里潜入布鲁诺的家,他应该上到二楼,进入布鲁诺父亲的卧房。如果他悄无声息地上楼,观众会竭力猜测,也许会猜到盖伊在楼上找到的不是布鲁诺的父亲,而是布鲁诺。然而,观众不可能猜到这一点,甚至不可能动脑筋去猜,因为您制造了一个小悬念:一条大狗守在楼梯中间,这时,问题变成:这条狗会让盖伊过去而不咬他吗?我说的对吗?

希 对。在您所举出的这个场面中,由于有条咄咄逼人的狗,就先有了一个悬念的效果。然后,人们发现房间里的人不是布鲁诺的父亲,而是布鲁诺本人,更加吃惊。顺便说说,我回忆起,为了让这条狗去舔盖伊的手,我们遇到了麻烦。



特 是的,不过观众感到有点弄虚作假,因为画面节奏放慢了,或者“时间增加了一倍”。

希 很可能。

特 这部电影一个出色的方面是时间的处理。我首先想起盖伊·海恩斯不惜一切赢得网球比赛的狂热,同时还有蒙太奇表现布鲁诺·安东尼的惊惶失措,他不小心把刻有盖伊·海恩斯姓氏开头字母“G. H”的打火机掉在阴沟洞口。在这两个场面中,您竭力挤压时间,就像挤柠檬一样。随后,当布鲁诺来到岛上,您拖长了时间。只要是白天,他就不可能把不利于他的打火机放在草地上。他问一个卖艺人:“这里几点天黑?”于是真实的时间,即日常生活的时间又恢复了,因为他不得不等待天黑。这种时间游戏令人惊愕。

相反,我对结尾旋转木马的一组镜头感到有点不舒服,同时我明白,您是想该有一个高潮吧?

希 事实上我认为,经过了那么多有声有色的片断,就像一个乐师所说的,在这里还没有结束,可能确实处理得不好。但我在这里所拍摄的,至今还令我出冷汗。那个卖艺的小孩,在旋转木马平台上爬行确实冒了生命危险。如果他把头抬起五公分,他就会被撞死,我会永远不能原谅自己这样做。我以后再也不拍这种场面了。

特 但当木马碎裂了的时候……

希 那是一个模型。拍这场戏最主要的困难是使用透明布景,因为要根据每一个镜头不同程度地倾斜布景。每换一个角度,同样必须把透明布景的放映机相应倾斜,因为我们有许多镜头要把摄影机放在地上去仰拍,要花很多时间在取景器里把画面框架和透明布景边缘对齐。碎裂的木马是一只透明布景上放大的模型,屏幕前是一个真实的映像。

特 《火车怪客》的情况和《阳光照耀的地方》十分相近,我想,帕特里夏·海史密斯的小说是不是受到西奥多·德莱塞^③的《美国的悲剧》的影响?《美国的悲剧》由乔治·史蒂

^③ 德莱塞(1871—1945),美国作家,作品有《嘉莉妹妹》、《珍妮姑娘》、《美国的悲剧》等。

文斯(George Stevens)改编成《阳光照耀的地方》。

希 是的,这不是没有可能。我认为,《火车怪客》的缺点在于两位主要演员缺乏火候,以及结尾的不完善。如果对白写得更好,人物会更加个性化。您知道,这类影片的主要问题,就是主角趋向于干脆变成图像。

特 ……几何图像?这对所有影片和所有电影艺术家来说,是一个重大的两难困境:情境扣人心弦,人物却僵化,或者人物灵活生动而情境却软弱无力。我认为,您总是拍摄出情境扣人心弦的影片,说白了,《火车怪客》像一幅曲线图。从这个角度看,赏心悦目的线条勾画甚至迷住了广大的观众。

希 是的,我对影片的总体和配角是十分满意的。我非常喜欢那个被杀女人的角色,这是一个真正令人讨厌的女人,她在一家唱片公司工作。我也喜欢布鲁诺的母亲,她至少跟儿子一样疯狂。

特 惟一能指责《火车怪客》的地方,就是女明星露丝·罗曼(Ruth Roman)。

希 她是华纳兄弟公司的女明星,我不得不聘用她,因为影片中没有公司里的其他演员。私下里说说,我对法利·格兰杰也不太满意。他是一个好演员,但是我想要威廉·霍登(William Holden),因为他更强壮有力。在这样一个故事里,男的越强壮有力,情境就愈显精彩。

特 格兰杰在《绳索》里演得很出色,但在《火车怪客》里却不是很令人喜欢。我想您这是有意为之,您以严峻的目光看待他,因为他扮演的是一个野心勃勃的花花公子。在他面前,罗伯特·沃克自然更富有诗意,也更令人喜欢了。在这部影片里,可以明显感到,您更喜欢恶人。

希 自然啰,毫无疑问。

特 在您的影片中,特别在《火车怪客》里,不仅有好些不真实、好些偶然的巧合,而且有很多武断和没有根据的地方,但仅仅由于您的权威和纯属个人的电影逻辑,它们在银幕上却统统变得很有力度。

希 这种电影逻辑就是悬念法则。您看到的这类故事总会令人发出抱怨:“为什么他不去警察局和盘托出呢?”但请别忘了,他不去警察局还是有道理的。

特 我相信没有人否认这一点。正如在《心声疑影》中一样,这部影片确立在“二”这个数字上,盖伊和布鲁诺这两个人物可以用同一个名字,因为很明显,这是一个人物分成两个。

希 是布鲁诺杀死了盖伊的妻子,而对盖伊来说,恰好就像他本人杀死了妻子一样。至于布鲁诺,他显然是一个精神变态者。

特 我认为您对《忏情记》(法文片名《沉默的法则》)不太满意,该片剧情跟《火车怪客》类似。几乎您所有的影片都是叙述互换杀人的故事。在银幕上一般说来是一个人犯了罪,而另一个人可能犯罪。我知道,当一个法国记者 1955 年向您指出这一点时,您非常吃惊,我相信您的吃惊是真诚的,但无可辩驳的是,几乎您所有的影片都在叙述同一类故事。令人困惑的是,这同一个题材会在改编自 1902 年的一部法国坏剧本的影片《忏情记》中,再一次得到演绎。对此,人们甚至纳闷,保尔·昂泰尔姆的《我们的两个良心》^④怎么会落到您手里……

希 这是路易·维尔纳伊把改编权卖给我的。

特 我设想,他是在向您叙述了故事之后卖给您的?

希 是的。

^④ 这个剧本发表在 1905 年的《彩图》、《小彩图》的戏剧副刊上。——原注

特 他把这个故事讲给您听,是因为他认为您会对这个故事感兴趣?

希 我想是。

特 路易·维尔纳伊本来可以把他的剧本中的一个,或者许多别的讲给您听,因为他应该知道几百个剧本。我很惊讶,他正好给您讲了一个如此陈旧和晦涩的故事,但其风格与您的其他影片非常相似,对吗?

希 他对我说:“我有一个会令您感兴趣的故事。”别人提供给我的大部分素材都不好,它们大多出自经纪人错误的判断。他们对我说:“我们有一个对您来说理想的题材。”但往往这是一个强盗或者职业罪犯的故事,或者是一个“谁干的”题材,也就是说,我从来不碰的东西。当时维尔纳伊带着这个剧本来,他可能很会做生意,因为我买下来了!现在,我不认为我买下一个剧本,是别人给我提供了题材。别人给我讲了题材,如果这对我合适,又万事俱备,那么,一切就顺理成章了。

特 这很有意思,同时符合逻辑。您在处理《忏情记》的电影剧本时,一定遇到过困难吧,因为里面淫秽的成分和宗教混合在一起^⑤。

希 遇到很多困难,最后我感到后果相当严重。题材的处理缺乏幽默感和精细。我不是说必须在影片中放入更多的幽默,但从个人来说,我本该在处理上融入更多的幽默,就像在《精神变态者》中那样,带着讽刺意味叙述严肃的故事。

特 这是十分有趣的细腻手法,也因此同影评家产生误会。当内容有幽默意趣时,他们

^⑤ 德国移民奥托·凯勒(奥托·E. 哈斯饰)是魁北克一个教堂的圣器室管理人,杀死了发现他正在偷窃的律师维莱特。犯罪后,他马上向罗根神父(蒙哥马利·克里夫特饰)忏悔。由于奥托·凯勒在凶杀那天晚上穿着教士黑袍,人们的怀疑便指向了罗根神父:他不能提供不在犯罪现场的证据,而且他正好是维莱特讹诈的对象,讹诈他在任圣职之前有过一次恋爱。

罗根神父由于要保守忏悔的秘密,任由怀疑、冤枉、受指控和判决,而毫不申辩。尽管他受到人们的敌视,但在最后一刻,奥托·凯勒自首,死在罗根神父的怀里。神父为他做了临终圣事,被宣告无罪。——原注

十分明了导演的意图；但当内容本身严肃而视角却幽默的时候，他们就不明白了。这很有趣。《鸟》正是这样，视角是幽默的，而内容是严肃的。

希 再说，当我们编写电影剧本时，往往会突发灵感：“用这种方式来暗杀不是很有趣吗？”

特 正因如此，您拍摄严肃和有震撼力的东西时，能够避免过于庄重和低级趣味。显然，在拍摄可怕的东西时具有的兴味，会变成一种精神上的残忍，但我认为这也可能是很健康的^⑥。

希 我也这样看。母亲对婴儿的疼爱，反而会使她过分在意婴儿的一举一动。婴儿害怕、嬉笑、拍手，以及会说话后的一切举动，都会使母亲过度在意。一个英国记者写道，《精神变态者》是一部讲究而不规范的影片，也许说得不错，嗯？

特 这个判语说得不错。

希 如果有人想把《精神变态者》拍成一部严肃的影片，就会表现一个临床病例。这样，既不应该引入神秘，也不应该引入悬念，而应构成一个故事的文献资料。正如我们前面所说的，由于要真实和合情合理，最终会拍成一部纪录片。而在神秘片和悬念片中，不能缺少幽默。我想，《忏情记》和《申冤记》就受到缺乏幽默之累。我应该常常向自己提出的问题是：“在对待严肃的题材时，我是运用我的幽默感呢，还是将之搁置一边？……”我认为，我的一些英国片太轻松了，而我的一些美国片又太沉闷了，但这分寸是最难掌握的。一般说来，要在事后才意识到。您认为《忏情记》的沉闷跟我在耶稣会学校里受过教育有关吗？

特 我不这样认为。我宁可归之于加拿大的环境，外加奥托·凯勒夫妇这对逃亡者带来

^⑥ 这是阿尔弗雷德·希区柯克 1947 年在好莱坞的新闻发布会上的声明：“我准备给观众带来一些有益的精神撞击。文明已变得如此具有保护性，我们再也不可能本能地产生不寒而栗。因此，为了不致麻木不仁和获得精神平衡，必须人为地引起这种撞击。我觉得电影是达到这种结果的最好方法。”——原注

的德国环境。奥托·凯勒和他的妻子……

希 确实如此,有来自这方面的不安定因素。每当故事把我们带到不同民族的共同体,如英国人和美国人,或者美国人和法国人之中的时候,这种不安定就会产生。同样,带着都讲英语的演员到外国去拍电影,我从来都很不习惯。

再说,我不想让安妮·巴克斯特(Anne Baxter)扮演女主角,我本想让阿尼塔·比约克(Anita Björk)来演,她出演过《朱莉小姐》。她到美国时带着她的情人和一个放在箱子里的私生婴儿,华纳公司的头头害怕了,因为另外一个瑞典女明星刚在华盛顿掀起了一场轩然大波,这就是英格丽·褒曼和罗西里尼^①的事。于是,华纳兄弟公司把阿尼塔·比约克打发回她的老家去。我从电话里得知他们选择了安妮·巴克斯特,我是在魁北克“弗隆特纳克古堡”饭店的餐厅里第一次遇到她的。现在,请您对阿尼塔·比约克和安妮·巴克斯特作一个对比,请告诉我,这样调换是不是真的欠考虑?

特 肯定是,但相反,蒙高马利·克里夫特倒是很出色的。他确实只有一种姿态,甚至影片从头到尾只有一种目光:保持完全的尊严,带着一点点细微的惊讶。

影片的题材再一次是犯罪的转移,但这里由于宗教和忏悔的绝对观念而革新了。从蒙高马利·克里夫特饰演的罗根神父在忏悔中听到奥托·哈斯饰演的奥托·凯勒坦白犯罪时起,他就真的有了犯罪感,好像成了凶手。

希 我相信这是一个基本事实。不管哪个教士,听到不管哪个凶手的忏悔,都有作案后的犯罪感。

特 当然,但我相信,观众不明白这一点。观众喜欢这部电影,对它感兴趣,但一直希望克里夫特开口,称这是一个误解。我敢肯定,您并不想产生这种希望……

希 我同意您的想法。我补充一句,不仅观众,而且很多影评家都认为,一个教士冒着自己生命的危险去保守一个秘密,那是可笑的。

^① 罗西里尼(1906—1977),意大利导演,拍摄过《罗马,不设防的城市》。



特 我不知道是否正是这一点令他们不快。或者说是因为出发点极其巧合。

希 您是想说这个事实,即凶手穿着教士长袍去杀人?

特 不是,这是假设。确切地说,我想的是关系到受害者本人维莱特的巧合:那个来向教士忏悔罪行的凶手,为了偷窃,正好杀死了迫害这个教士的讹诈者。太巧了!

希 是的,不错。

特 我认为,这个巧合让我们的“真实”之友感到难受。问题不在于不真实,而在于情境异乎寻常……不寻常到极点了……

希 对此,就像贴标签一样,可以说是老套套,或者一个过时的故事。我想就此对您提一个问题:为什么叙述一个故事、一个情节会成为过时呢?我在想,在法国影片里是不是已经不再有情节了?

特 这不是一以贯之的,而是一种倾向,可以归之于观众的发展、电视的影响、戏剧领域里文献和新闻素材重要性的日益增长。这一切使人远离虚构,并且蔑视老套套。

希 就是说,传媒方式大大推进,使得我们倾向于远离情节吗?这是可能的。我呢,我不远离情节,今日我更愿意把一部电影建筑在一个情节上,而不是一个故事上。

特 我不希望我们太快丢下《忏情记》。我们已经看到,在整个情节的发展中,观众希望罗根神父快开口,都已经不耐烦了。您认为这是电影剧本的一个缺陷吗?

希 这肯定是一个缺陷,因为他是不可能开口的。整部影片受到了影响,因为基础观念不为观众所接受。这把我们带往一个新的泛论:影片中的人物也好,情境也好,是否非要您能够证实其可信性,您曾经见到过,或者您曾经亲身经历过的为好?您将真实性引进了影片中,您就有了自信心,因为您可以说:“这是真的,我见过。”总之,您能说出您想

要的一切,观众和影评家却不一定接受。人们重新碰到一个旧观念:真实性必须胜过故事性。比如,我十分熟悉一个异乎寻常的守财奴,如科利埃兄弟一类的隐士,我在第五大街发现了他,稍后我还要对您谈到;但我不可能将之放进一部影片中。如果我理直气壮地说:“我呀,我认识这个人。”观众却会回答:“我不相信您的话。”

特 所见所闻只能用来启发别的东西,与它类似的东西,人们认为这类东西很容易拍成电影……

希 正是。在《忏情记》中,天主教徒都知道,教士是不能泄露忏悔秘密的,但新教徒、无神论者、不可知论者却认为:“保持沉默真可笑!任何人都不会为了这种事而牺牲自己的生命。”

特 因此,这是影片构思中的一个错误了?

希 其实,不该拍摄这部影片。

特 在《忏情记》里仍然有些出色的东西。罗根神父在整部影片的步态是向前的,这与影片的形式十分吻合,这是很美的,因为这将正直的观念具体化。有一个场面特别希区柯克式,那就是早餐时奥托·凯勒的妻子给所有教士斟咖啡,她在罗根神父的身后来回走动,她力图猜到后者的意图。教士们在闲聊,但在罗根神父和这个女人之间确实发生着某些事,通过画面,观众能明白一切。我不知道还有没有别的导演善于这样处理,甚至尝试这样做。

希 您想说,对白说的是一件事,而画面说的是另一件事吗?这是拍摄影片的一个基本点。我觉得,生活中的事也往往如此进行。人们不表达他们内心深处的思想,于是人们力图在对方眼里去观察这一切,他们常常交换无关紧要的话,同时竭力猜出对方内心细微的东西。

特 因此,我觉得,从某些方面看,您完全是一个现实主义的电影艺术家。

另外,我觉得,正当奥托·凯勒告诉妻子不要刷洗血迹斑斑的教士长袍时,他的行为摇摆不定:这时,他不再以自己幼稚却虔诚的宗教信仰作为借口,他企图连累那个既是施恩者又是听忏悔者的人。他这时变成了真正的魔鬼吗?

希 我想是这样。在这之前,他是虔诚的……

特 布里安·阿赫恩(Brian Aherne)扮演的检察官十分有趣。观众第一次看到他的时候,他在一只玻璃杯上玩刀叉的平衡游戏。第二次,他躺在地上,在自己的额头上平衡一只玻璃杯。我给您援引的两个细节,都与平衡有关,我想,您选择它们是为了表现在这个人物身上,正义只是一种有点俗气的沙龙游戏。

希 唔,我认为是这样的,不错!在《谋杀者》中,我就已经表现过,在审判中断时,原告律师和被告律师在一起吃饭。在《帕拉亭案件》中,宣判帕拉亭夫人上绞刑以后,法官回家平静地跟妻子一起进晚餐。也许您很想问他:“请告诉我,阁下,在判决了一个女人上绞刑以后,晚上您回到家里,有什么感受?”通过他无动于衷的态度,查尔斯·劳顿饰演的法官似乎在回答您:“我绝对不再想这件事。”在《讹诈》中,有两个警探把女犯关进单身牢房后,就像办公室的职员一样,在洗手间洗手。

对我来说,在白天拍摄像《精神变态者》或者《鸟》中那类恐怖场面没什么了不起;不要以为我回到家里整夜做噩梦。这是一个工作日,我尽力干活,如此而已。事实上,我甚至会在事后感到好笑。有意思的是,我在拍片时非常严肃。这样做是令我感到难受的,因为实际上我总在设想处于受害者的位置上。这里又回到我怕警察的心理。我总是仿佛身受折磨,感到自己是一个被逮捕者:人们要把我用车押送到警察局去,我通过铁窗护条看到人们走进剧场,看到人们走出咖啡馆,看到人们快活地过着每天的生活。在这种心态下,司机和他的同事在前座开玩笑,对我来说也是可怕的。

特 在上述这两个平衡游戏中,吸引我的是它们与作为正义象征的天平概念真正相连……就像您的影片都是这样思索的……

希 ……但它们是以间接的方式来制作的,不错……

特 ……我无法相信这些东西进入您的影片是偶然的,或者这是因为您的本能极强。这里还有一个例子:当罗根神父离开法庭时,他的周围笼罩着人群的敌意,一种施行私刑的气氛;而在罗根神父的身后,在奥托·凯勒温柔、美丽——她此时大惊失色——的妻子旁边,可以看到一个令人讨厌的胖女人在吃一只苹果,目光流露出幸灾乐祸的好奇……

希 是的,这个女人是我故意放在那里的,非如此不可,是的。我给了她一只苹果,我做给她看怎么吃苹果。

特 好的,不过,这一点在观众那里,没有人注意到。因为观众专看已经认识的人。因此,这是对您的要求,而不是对观众的要求,是对您本人和对您的影片的要求。

希 但是,您要知道,应该设计这些细节……这总是关系到要填满画面。人们时常说,需要看几遍电影,才能注意到所有的细节。我们放到一部影片中的大部分东西,确实都被湮没了,但它们毕竟在整体中起过作用。几年以后再拿出来,就会发现影片是坚实的,没有过时。

特 我们仍然回到《忏情记》的审判场面吧。当罗根神父被法庭宣告无罪时,有一种模式,在您的好几部影片中都能够找到:人物突然得到公正处理,但作为人,他仍然受到判决,因为法庭上有人对无罪释放持异议。在《迷魂记》中也可以找到这种场面。

希 当判决没有足够的证据时,这种情况常常出现。在苏格兰的法庭里,有一种附加判决,称为“未加证实”。

特 在法国称为“有待怀疑的无罪”。

希 1890年左右有过一个案件,我好几次考虑过想拍成电影。由于有了《朱尔和吉姆》^⑧,现在我只能作罢,因为这也是讲三角恋爱的!这是一个真实的故事:年老的丈夫

⑧ 特吕弗在1971年拍摄的影片。



和年轻的妻子表面看来都很愿意让一个可敬的乡村神父住到家里，他穿着礼服，趿着拖鞋。丈夫去上班，可敬的神父坐在那里一面看诗，一面抚摸着那个妻子搁在他膝上的头。我真想拍摄一个场面，表现可敬的神父和年轻女人在丈夫的眼皮底下公然调情：那个丈夫坐在转椅里，嘴里叼着烟斗，悠然自得地抽烟。他从嘴上取下烟斗，又放上去，用嘴发出接吻的声音。现在我来给您讲讲故事的下文。

有一天，可敬的神父出去了，丈夫对他的妻子说：“我也有点想和你调情。”她回答：“不行了，你把他给了我（她指的是可敬的神父），现在我不能再退回去了。”这个场面之后不久，丈夫巴特利特先生死于氯仿中毒。巴特利特太太和神父迪森因杀人而被捕。

迪森供认，是娇小、漂亮而年轻的巴特利特太太，差他去买两瓶氯仿的。空瓶终于找到了。尸体解剖表明，巴特利特先生死时身体倾斜，他处于这种姿态之前，胃已经被灼伤。这就意味着，巴特利特先生站着的时候可能还没有服过氯仿。这是惟一可以证实的东西。

因此，整个案子的焦点就集中在这一点上。医学权威竭力对巴特利特的死因作出各种各样的假设，但是没有人能够得出结论。可以确定的是，巴特利特先生不可能先睡着了，别人把氯仿灌进他的嘴里，因为吞咽动作是自愿的。再说，如果氯仿是在他睡着时灌进去的，就有可能进入肺中，情况就不像现在这样。但明显的是，这不可能是自杀。

接下去是判决，我在《忏情记》的一个场景就是由此获得启发的。陪审团说：“虽然我们非常怀疑巴特利特太太，但没有人能证明氯仿是怎样服下的。法庭宣判她无罪。”

我应该补充的是，陪审团对年轻女子持有同情，因为当时在重罪法庭竟然响起了欢呼声。当晚，巴特利特太太的律师上剧院去，当他走进大厅要入座时，观众起立向他鼓掌。

这个案件还有一个十分有趣的尾声。有好几部著作论述这个案件，一个十分有名的英国病理学家在一篇文章中提到这个案件时说：“既然巴特利特太太最终恢复了自由，我们认为，出于科学的利益，她应该告诉我们，她是怎样做的……”

特 陪审团成员和公众舆论对巴特利特太太有同情心，这一点您作什么解释呢？

希 看来，丈夫不是她自己选择的，甚至她的婚姻都是别人安排的。人们认为，巴特利特太太是一个十分重要的英国政治家的私生女，她结婚时只有十五六岁，旋即她与丈夫分开，被送到比利时去完成她的学业。至于想从中拍出一部影片，我应该向您承认，我感兴趣的只是我给您描绘过的场面：年老的丈夫心满意足，悠然抽着烟斗！



11

《电话谋杀案》（法文片名《犯罪几乎完美无缺》）；偏振立体电影；戏剧的集中；《后窗》（法文片名《开向院子的窗户》）；库里肖夫的实验；我们都是偷窥者；小狗之死；在其他声音中间发出的一种响声；意料不到之吻和悬念之吻；“帕特里克·马洪案件”和“克里本案件”；《捉贼记》；银幕上的性；英国女人；《哈里的麻烦》（法文片名《谁杀死了哈里》）；“克制陈述”的喜剧性；《擒凶记》；插在背上的匕首；铙钹敲响……



11

弗朗索瓦·特吕弗 我们现在来谈 1953 年拍摄的《电话谋杀案》(*Dial M for Murder*, 法文片名《天衣无缝的罪行》)……

阿尔弗雷德·希区柯克 ……关于这部影片,我们可以迅速掠过,因为没有多少东西可谈。

特 请原谅我不能同意您的意见,即使只关系到一部应景之作……

希 我再来一次“跑回头路”。我那时同华纳兄弟公司有一个合约,我在编写一个电影剧本《荆棘丛生的灌木》。故事叙述一个人偷了另一个人的护照,却不知道失窃者正在寻死。我写了一段时间,但一点儿也不满意。后来我发现,华纳兄弟公司已买下一部在百老汇获得成功的剧本的改编权,叫《电话谋杀案》。我马上说:“我要这一部。”我知道,这部戏我能对付^①。

特 您拍得很快啰?

希 36 天。

特 这部影片体现出对拍摄偏振立体电影,即戴眼镜观看的电影系统的兴趣。不幸的是,在法国,我们只能看到平面电影,因为电影院的经理太懒惰,不想在电影院门口分发眼镜。

希 立体效果在仰摄的画面中尤为强烈。我叫人挖了一个坑,让摄影机与地板处在同一平面上。除此以外,能直接建立立体感效果的东西很少。

① 经济拮据的网球运动员(瑞·米兰德饰)担心他有钱的妻子(格蕾丝·凯莉饰)看上一个美国小说家(罗伯特·克明斯饰)而离开他,便打算杀死她,继承遗产。他以恫吓手段说服一个贫困的冒险家(安东尼·道森饰),乘运动员同他的情敌一起在俱乐部惹人注目的时候,到他家扼死他的妻子。

这次犯罪失手了,因为少妇像个魔鬼似的挣扎,反而杀死行凶者。那个丈夫看到她用短绳子自缢,并不懊丧,但一次额外的调查使他十分狼狈。——原注

特 我知道有吊灯的立体效果,还有花瓶的,特别是剪刀的。

希 是的,当格蕾丝·凯莉饰演的玛格·玛丽·德温特寻找武器自卫时,剪刀的立体效果很强烈,然后是门上的一把钥匙的效果,如此而已。

特 除此以外,影片忠实于原来剧本吗?

希 是的,因为我对从剧本改编过来的影片一直持这个观点,这甚至在我拍默片时就实行了。许多电影艺术家拿到一部剧本时说:“我要把它拍成一部电影。”然后他们着手进行所谓“发展”,这种“发展”在于摆脱布景的限制,去掉地点的统一。

特 法文称为让剧本“透空气”。

希 通常是这样处理的:剧本里有个人物从外面坐出租车来,于是导演向您展现:出租车到达,几个人从车上下来,付钱,上楼,敲门,走进房间。接着而来的是剧本里就有的很长的场面,如果有人叙述途中的情况,他们就会抓住机会,用闪回来向观众表现。但他们忘了,剧本的主要优点就在于集中。

特 对电影剧作者来说,很难把整个情节集中在一个地点。他们往往在将剧本移植到影片中时,将影片弄得支离破碎。

希 这种错误是常见的。这样拍摄出来的影片,通常比这出戏的时间要长,多出好几本片子,令人索然无味,因为是人为地加上去的。因此,我在拍摄《电话谋杀案》时,只有两三次时间很短地摆脱了室内布景,比如警探要验证某些东西的时候。我甚至要求铺设真正的地板,好让观众听到脚步声,就是说,我强调戏剧效果。

特 因此您进一步处理电影声带,使之更具真实效果。《朱诺与孔雀》和《绳索》就是这样做的。

希 肯定是的。

特 同样,正因此,您表现审判时,让玛格·玛丽·德温特的镜头在中性的背景上打出色光,并使它们在她身后旋转,而不是给我们展示法庭的背景。是这样吗?

希 这样能让人更加习惯,而且能一直保持激动。如果我让人搭建一个法庭,观众就会开始咳嗽,并这样想:“下集开始了。”

至于色彩,在玛格·玛丽·德温特的衣服方面,我有一个有趣的探索。我在影片开头让她穿色彩鲜艳而明丽的衣服,而随着情节变得更加“阴郁”,她的长裙颜色也变得越来越深。

特 刚才我们把《电话谋杀案》当成二流影片来谈论。但在结束这个话题之前,我还是想对您说,这是我最常重看的影片之一,而且每次都兴味盎然。表面看来,这是一部对话片,但剪辑、节奏和对五位演员的指导如此完美,能够让观众愿意认真地倾听每一句话。

我确实认为,一般很难让观众倾听连续不断的对白。但您又一次获得了成功,这件事看来很容易,其实是很难的。

希 我尽可能干好我的活儿。我运用了电影手段来叙述这个取自剧本的故事。《电话谋杀案》的整个情节在一间起居室内进行,但这无关紧要。我也很愿意在一个电话亭里拍摄一整部影片。我们可以设想一对恋人待在一个电话亭里,他们的手互相触摸,他们的唇贴在一起,他们身体的扭动不经意地使话筒抬起来,并“掉下去”。这对恋人并不知道,现在女电话接线员可以听到他们亲密的谈话。戏向前迈进了一步。观众看到这些画面,仿佛在看一部小说的开头,或者在听一部戏的展开部分。因此,电话亭就像白纸之于小说家一样,给我们这些导演提供了自由。

特 我喜欢您的两部影片,《美人计》和《后窗》。我无法搞到科内尔·伍尔里奇(Cornell Woolrich)的小说,他为您提供了《后窗》的情节。

希 这写的是一个受伤者,他总是待在同一个房间里。我记得是一个看护在照顾他,但



看护不是经常在场。故事叙述主人公从他的窗口往外观看,他开始怀疑一件凶杀案。将近结尾,凶手原形毕露,对他进行威胁。根据我的回忆,故事结尾时凶手感到自己暴露了,想从院子的另一头用手枪射杀主人公;主人公抓住一尊贝多芬的胸像,把它侧放在窗前当挡箭牌,因此贝多芬像挨了一枪。

特 我想,开头吸引您的东西,是您想在技术上搏一搏,而且是大赌注。全剧只有一个极大的布景,而且整部影片是只从一个人的视角来表现的^②……

希 绝对如此,因为这时有可能拍出一部纯粹讲电影技术的影片。一个不能行走的人望着窗外,这是影片的第一个片断;第二个片断展示他所看到的東西;第三个片断表现他的反应。这就是我们所知的电影观念中最纯粹的表现方式。

您知道,这就是普多夫金^③(Poudovkine)的观点。他在论述蒙太奇艺术的一本书里,谈到他的老师列夫·库里肖夫(Live Koulechov)^④做过的一个实验。这就是先表现伊凡·莫斯科金(Ivan Mosjoukine)的特写,再代之以一个死婴的镜头,然后又出现莫斯科金的特写——这时他脸上呈现出同情。如果把死婴的镜头替换为一个食盆,那么在莫斯科金的特写镜头中,你看到的则是旺盛的食欲。

我们以同样方式拍摄詹姆斯·斯图尔特饰演的杰弗瑞的特写。他从窗口望出去,比如看到一只小狗,有人把它放在篮子里,下到院子中;镜头回到斯图尔特身上,他在微笑。现在,如果代替小狗的是一个赤身裸体的姑娘在打开的窗前扭来扭去,那么再出现的斯图尔特同样的微笑镜头就是一个老流氓了!

特 因为詹姆斯·斯图尔特所演角色对一切都充满好奇……

希 应该承认,这是一个有偷窥癖的人……我还记得一个女影评家就此发表的评论。勒

^② 摄影记者(詹姆斯·斯图尔特饰)困在家里,一条腿上了石膏。他闲来无事,观察对面邻居的行止。不久,他确信有个人杀死了他的妻子,他把自己的怀疑告诉了他的女友(格蕾丝·凯莉饰)和一个当侦探的朋友(温德尔·科里(Wendell Corey)饰)。事情的发展证明他们是对的,最后,凶手(雷蒙德·伯尔饰)穿过院子,要把记者从窗口推下去,记者幸免于难……但另一条腿摔断了。——原注

^③ 普多夫金(1893—1953),苏联电影导演,执导过《母亲》、《圣彼得堡的末日》、《亚洲风暴》等。

^④ 库莱肖夫(1899—1970),苏联电影导演,执导过《按照法律》,对爱森斯坦和普多夫金有很大影响。

热纳小姐在《伦敦观察家》上写道,《后窗》是一部“可怕的”影片,因为有个家伙不断从窗口望出去。我想,她不该写这是“可怕的”。不错,这是一个有偷窥癖的人,但难道我们就没有偷窥癖吗?

特 只要我们在看一部描绘家庭室内生活的影片,我们就是在偷窥。再说,主人公所处的窗口正是看影片的观众的位置。

希 我向您担保,如果在睡觉之前看到院子的另一边有个女人在脱衣服,或者仅仅是一个男人在料理房间,人们十有八九会禁不住去观看。他们也有可能掉转目光说:“这与我无关。”也有可能关上护窗板。但他们很快还会驻足观看。

特 开头,您的兴趣可能仅仅是在技术方面,但是我认为,在编写电影剧本时,您使剧本变得更加有内涵;最后,人们从院子的另一边看到的,变成了一幅人世的图景。这多少是有意为之吧?

希 从院子的另一边,您看到了每一种人的行为,这是人世间各种行为的小小样本。绝对需要这样做,否则影片就没有趣味了。人们在院子里各家窗口所看到的,是一些小故事,正如您所说的,是一个小世界的缩影。

特 而且所有故事的共同点是爱情。詹姆斯·斯图尔特饰演的角色的问题是,他不想娶格蕾丝·凯莉扮演的莉莎,在对面的窗口,他只看有关爱情和婚姻的行为:有个女人没有丈夫,也没有情人,是独自一人;一对年轻夫妇整天做爱;一个单身的音乐家喝醉了;一个男人垂涎于娇小的舞蹈女演员;一对没有孩子的夫妇将所有的爱都放在一只小狗身上;一对夫妇的争吵越来越厉害,直至女的神秘地消失。

希 是的,您在这部影片里又找到和《心声疑影》一样的对称。斯图尔特和凯莉所扮演的男女主角这一对,男的腿上上了石膏,坐在轮椅上,女的则行动自由;而在院子的另一边,妻子卧病在床,丈夫走来走去。在这部影片中有一样东西令我感到不舒服,这就是音乐。您认识弗朗兹·韦克斯曼(Franz Waxman)吗?

特 从前,他曾给亨弗莱·鲍嘉(Humphrey Bogart)的一些影片配乐吧?

希 他也曾给《蝴蝶梦》配乐。在院子的另一边有个喝醉酒的音乐家,我本想让观众听到他创作的歌曲,并加以发挥,使它贯穿在整部影片中,使观众听到这首歌的变奏,直到最后一场戏中它在一张唱片上由一个乐队演奏出来。但这首歌曲写得不好。我本应挑一个流行歌曲的作曲家来写。我很失望。

特 原先的意图很大一部分仍然保留在了影片里:作曲家写完了曲子,那个孤零零的女人正是听到了这个曲子才放弃了自杀。而且我认为,是由于音乐的作用,杰弗瑞才明白自己爱上了莉莎。有个场面表现那对没有孩子的夫妇在小狗死后的强烈反应:女的大叫起来,大家来到窗前,女的哽咽着说道:“我们邻里之间……本应更加相爱。”这是有意不对称的反应……我猜想,您把这种反应设想成是死了一个孩子吧?

希 当然啰。这条小狗是他们惟一的安慰。在这个场面的结尾,可以看到大家都来到窗口,除了那个被推定的凶手。他待在黑暗中抽烟。

特 也只有在这时,拍摄改变了视点:摄影机离开了杰弗瑞的房间,被安置在院子里。摄影师从好几个角度拍摄院子,使这个场面变得纯粹客观。

希 仅仅这里如此。

特 谈到这里,我想起一点,这也许构成您工作的一个规律:您仅仅在一场戏最富有戏剧性的时刻才表现出整个布景。在《帕拉亭案件》中,当格利高里·派克饰演的凯恩灰溜溜地离开,观众从远处看到他走掉,这时才可以看到整个法庭,而我们达到这一步要经过50分钟。在《后窗》里,直到那个女人在她的小狗死后喊叫起来,所有的房客都来到窗前想看看发生了什么事时,您才展现出整个院子。

希 这始终关系到如何根据戏剧意图和高潮程度选择取景大小的问题,而不单单是如何表现布景。有一次我拍摄一部一小时长的电视片,片中一个男人走进警察局去自首。

在这场戏的开始,我用近镜头拍摄这个人进门和门重新关上。他朝一个办公室走去,但我没有表现出整个布景。有人对我说:“您没有拍出整个警察局,是因为观众知道是在警察局里吗?”我回答:“你想知道为什么吗?我们已经拍了一个警察,他的臂章上有三道杠,而且一开始他就进入画面,这足以使人确信是在警察局里。全景在戏剧性的时刻是很有用的,为什么要滥用呢?”

特 这个“保留”画面、不要浪费的概念很有趣。另外一点,在《后窗》结尾处,当凶手进入房间时,他对杰弗瑞说:“你要拿我怎么样?”杰弗瑞无言以对,因为他的行动无法辩解,他这样做纯粹是出于好奇。

希 不错。所以事情落到他头上了。说到底,他是咎由自取。

特 但是他用闪光灯来自卫,他对着凶手的脸猛按闪光灯,使他眼花……

希 运用闪光灯属于《间谍末日》里的旧手法。在瑞士,有阿尔卑斯山、湖泊和巧克力,这里则有摄影师,他从院子的另一边用照相机观察。当他要自卫时,他使用闪光灯。对我来说,重要的是要始终运用与人物和地点有关联的物件,否则我宁可不用某些物件。

特 从这个观点去看,影片的展示部分是出色的。从沉睡中的院子开始,然后转移到杰弗瑞汗水涔涔的脸上,再转到他上了石膏的腿上,接着又转到一张桌子上,桌子上有一架碎裂的照相机和一摞杂志,再接着看到墙上赛车在拐弯的照片。仅仅从摄影机的一组移动镜头中,观众便得知这是什么地方,主人公是谁,他的职业是什么,他发生了什么事。

希 这是运用电影拥有的手段来叙述一个故事。我更感兴趣的倒不是有人问主人公:“您怎么摔断腿的?”他回答:“我在拍一部赛车飞驰的照片,这时一只轮子飞了出来,击中了我。”这只是一个平庸的场面。对我来说,一个导演的重大失误在于,当大家谈论困难的时候,他却回避问题,这样说:“我们用一句对话不就应付过去了嘛。”对话应有别于其他声音,它从人物的嘴里发出,而人物的行动和目光叙述的是一个看得见的故事。



特 我注意到,您常常回避爱情场面的前奏。在这部影片中,男主人公独自在家,突然,女主人公的脸进入画面,他们开始连续的接吻。为什么这样处理?

希 这是想马上进入关键点,不浪费时间。这是突然而来的接吻。在其他场合,也许有悬念式的接吻,这就完全不同。

特 在《后窗》和《捉贼记》中,接吻是假的,不是真正的接吻,只是两张脸靠近,而且是断断续续的,就像在冲洗室里,将两个影像叠印起来。

希 这绝对不是特技摄影,这是一种颤动,通过让摄影机移动车颤动,或者让男女主人公身体颤动来获得。在《鸟》中也有这样一个效果,但我没有拍摄好。那是一个爱情场面,我想表现两张分开的面孔随即又聚拢来。我想运用高速全景拍摄法,从一张脸拍到另一张脸,同时拍打摄影机——“拍打摄影机”,法文怎么说?

特 快速移动摄影机以取得模糊图像。

希 从一张脸快速移动到另一张脸,但随着两张脸接近,对摄影机的拍打速度减慢,直至只有微小的颤动。我应该再试一下。

特 《后窗》和《美人计》从各个方面看,也许是您最优秀的两部影片。它们结构巧妙、灵感迭出、细节丰富……

希 我相信,那个时期我热情高涨,因为我的炮台弹药充足。约翰·迈克尔·海斯(John Michael Hayes)是广播电台的一个作家,他主要负责写对白。我曾在如何表现凶杀方面遇到了困难,后来从两则英国社会新闻获得启发:一则是“帕特里克·马洪案件”,另一则是“克里本案件”。在“帕特里克·马洪案件”中,一个男人在英国南部海岸一幢有游廊的平房里杀死了一个姑娘。他将尸体分解,一块块抛出火车车厢,但不知怎么处理脑袋。正是这个启发了我在《后窗》中寻找受害者的头。帕特里克·马洪呢,他将受害者的脑袋放在壁炉里,生起火焚烧。当时发生了一件事,看似不可能,但是却绝对真

实：一场暴雨席卷而来，像是在一个剧本中所写的那样。外面雷电交加，而在壁炉里，头颅周围火焰熊熊，或许是由于烧得很热的关系，那双眼睛睁开着，仿佛在瞪着帕特里克·马洪。那个家伙吓得逃了出去，在暴雨中的海滩上嚎叫，直到几小时后才回到家里。这时，火已经吞没了头颅。

几年以后，伦敦警察厅刑事部的四大侦探之一来看我，告诉我后来发生的事。帕特里克·马洪被捕时是由他负责调查的，问题的关键在于找到那个头颅。我们知道是无法找到了。他找到一些痕迹，但没有找到头颅。头颅被烧掉了，但他想找到痕迹，能说明是在什么时候烧的，烧了多久。于是他去找屠夫。他买了一只羊头，在同样的地方焚烧。您看，对警察来说，在所有毁尸灭迹的案件中，最重要的问题是找到头颅。

现在，我们来看“克里本案件”。克里本大夫住在伦敦，他杀死了自己的妻子，把她的尸体分割成一小块一小块。后来人们发觉他的妻子消失了。像通常那样，这个凶手说：“我的妻子去旅行了。”但克里本大夫犯了一个错误：他的女秘书戴着他妻子的几件首饰。正因此，邻居们开始有闲话。于是伦敦警察厅刑事部开始关注这一案件，侦探迪来盘问克里本大夫。克里本对妻子的失踪说出极其逼真和富有逻辑的理由：她到加利福尼亚去生活了。侦探迪几乎放弃了调查，但当他去克里本的家办最后一道手续时，克里本带着他的女秘书出门了。于是自然而然地，调查继续进行下去，直至对他发出侦缉令。那时轮船上已经开始用无线电报，大家都接到了侦缉令。

故事在“蒙特罗斯号”轮船上继续，这艘轮船从安特卫普开往蒙特利尔。请您允许我现在改变视点，让您听听船长的叙述。

船长注意到船上有一个叫鲁宾逊先生的人和他年轻的儿子，父亲对儿子非常喜爱。于是作为一个偷窥者——我本该把他拍入《后窗》！——他注意到小鲁宾逊的帽子是在安特卫普买的，却塞进了纸，使之能恰好在头上戴紧。他还看到一只安全别针将他的裤腰收紧。根据通缉令的描绘，克里本大夫戴一副假牙，鼻梁上有金边眼镜留下的印痕。船长观察到鲁宾逊先生鼻梁上的这个细节。于是，晚上，他邀请鲁宾逊先生共进晚餐，并讲一些滑稽的故事，让鲁宾逊先生放声大笑时露出牙齿，以看看到底其是真是假。果然是假的！

然后，船长向陆上发出一封电报说，他认为被通缉的那一对就在他的船上。发出电报后，船长在甲板上散步，可以听到无线电的天线上发出轻微的噼啪声。这时，鲁宾逊先生，就是克里本大夫，对船长说：“这无线电报，真是个绝妙的发明，不是吗？”



侦探迪收到信息后,乘上加拿大太平洋航线一艘极快的轮船,来到圣劳伦斯河一个名叫父亲角的地方。在定好的时间,侦探迪登上了“蒙特罗斯号”。当他来到“鲁宾逊先生”面前时,他说:“你好,克里本大夫。”他把这对男女带走了。男的被处以绞刑,女的获释。

特 那么,正是首饰的情节启发了您拍摄莉莎·卡洛尔·弗里蒙特的那场戏吗?

希 是的,是结婚戒指那场戏。如果妻子确实去旅行,她会把结婚戒指带走的……

特 影片中这个情节比“克里本案件”更精彩,内涵更丰富。女主人公莉莎很想让男主人公杰弗瑞娶她,他却不愿意。她潜入凶手的公寓里,想找一件犯罪的证据给杰弗瑞看。她找到了凶手妻子的结婚戒指。她把结婚戒指戴在手指上,把手放到背后,让院子另一边的杰弗瑞用望远镜看到这只结婚戒指。对她来说,这是双重胜利,她调查成功,又赢得了婚姻。她已经拿到了“结婚戒指”。

希 正是如此。这是对这个情境的讽刺。

特 当我第一次看《后窗》时,我是新闻记者,我在文章中写道,这是一部十分阴郁、十分悲观,甚至十分恶毒的影片。现在,我不再感到它恶毒,我甚至在凶手的目光里看到一点善良。杰弗瑞在窗口不仅看到可怕的事,而且也看到人类的弱点。这是您的想法吗?

希 绝对是的。

特 《捉贼记》给您提供了一个机会,使您第一次在法国拍摄一部影片的所有外景。您是怎么看这部影片的?

希 这是一个相当轻松的故事。

特 是亚森·罗平^⑤式的故事……约翰·罗比(John Robie,由加里·格兰特饰)绰号叫“猫”,以前是个绅士,却有撬窃前科,如今隐居在蓝色海岸。当地发生了一系列别墅撬窃案和首饰被盗案,留下了指纹,使人怀疑上他。为了证明自己无罪,能平静地生活,他自己进行调查,揭露了假“猫”,这是一只牝“猫”(碧姬·奥贝(Brigitte Auber)饰),这期间他找到了爱情(格蕾丝·凯莉饰)。^⑥

希 这不是一个严肃的故事。我能指出的有趣的东西,仅仅是我竭力在夜间的几场戏中排除天空中的蓝色。我憎恶品蓝色的天空。于是我运用了绿色滤色镜,为了获得深蓝色、深灰蓝色和浅灰蓝色,就像真正的黑夜那样,虽然不一定准确。

特 这个电影剧本的一个特点,就像其他不少剧本那样,建立在犯罪角色互换之上,恶人是一个女人。

希 这是碧姬·奥贝扮演的。有人给我看过朱利恩·杜维维埃的一部影片《在巴黎的天空下》,她在片中饰演一个外省姑娘,来到城里。我选择了她,是因为她有健壮的身体,能翻越别墅的围墙;我根本不知道碧姬·奥贝能在两部影片之间表演杂技,这真是幸运的巧合。

特 尤其是《捉贼记》,新闻记者对您关于电影女主角的观点产生了兴趣。您好几次宣称,您对格蕾丝·凯莉感兴趣,是因为在她身上,性是“迂回曲折”的,是吗?

希 当我涉及银屏上性的问题时,我没有忘记,这里仍然是悬念主宰一切。如果性太直露,过于突出,就再没有悬念了。是什么授意我选择矫揉造作的金发女演员呢?我们寻找上流社会的女人和真正的贵妇,她们会变成卧室中的妓女。可怜的玛丽莲·梦露就像碧姬·芭铎一样,都是将性处处表现在脸上,这不是很细腻。

^⑤ 亚森·罗平是法国侦探小说家莫里斯·勒布朗(1864—1941)塑造的一个侠盗形象。

^⑥ 《捉贼记》,大卫·道奇著(罗贝尔·拉封出版社,1955年)。

特 这就是说,您首先坚持保持某种悖论:表现十分持重,而内心性欲旺盛。

希 是的,我相信,从性欲上来说,最有趣的女人是英国女人。我相信,英国女人、瑞典女人、北部的德国女人和斯堪的纳维亚半岛的女人,比拉丁民族女人、意大利女人和法国女人更有趣。性不应该惹人注目。一个英国姑娘,小学教师的模样,能跟您一起乘一辆出租车,更令您大为吃惊的是,会拉开您裤子的前裆。

特 我十分理解您的观点,但我不能肯定,您的趣味与大多数人的趣味吻合。我觉得,男观众喜欢很肉感的女人,从下面这一点可以得到证实:有的女人即使几乎只拍过一些坏片子,却变成了明星,如珍妮·拉塞尔(Jane Russel)、玛丽莲·梦露、索菲娅·罗兰、碧姬·芭铎;因此,我觉得,广大观众喜欢明显的性,正如您所说的,“表现在脸上”。

希 可能是这样,但是,您自己也同意,她们只能拍出一些坏影片。为什么?因为有了她们,就不可能有意想不到的镜头,因此也没有好场面,有了她们,就没有性的发现。请看看《捉贼记》的开头。我将格蕾丝·凯莉饰演的弗朗西丝·史蒂文森拍成冷漠无情,往往从侧面拍摄,她神态保持一贯,艳若桃李,却冷若冰霜。但是,当她在饭店的走廊里逡巡,并且加里·格兰特饰演的约翰·罗比陪她走到房门口的时候,她做了什么?她直接将嘴唇按在那个男子的嘴唇上。

特 正是,这出乎观众的预料。但我仍然相信,这个冷若冰霜的性表现的理论,是一种您成功地强加于观众的东西,而不顾观众的自然喜好,他们喜欢看到一下子就上钩的女人。

希 也许是的,但不要忘记,影片结束后,观众是满意的。

特 我没有忘记这一点,但我仍然要大胆提出一个假设:您的影片的这一面,也许会使女观众比男观众更满意吧?

希 可能是的,但我会这样回答您:在一对男女中,是女的选择要去看的影片,我甚至要说,是她随后决定影片是好是坏。女人能够忍受银幕上的庸俗画面,条件是这庸俗的画

面不是由同性的人展示出来的。

我同格蕾丝·凯莉的合作,从《电话谋杀案》到《捉贼记》,让她在影片中扮演的角色越来越有趣。《捉贼记》是一部有点怀旧色彩的喜剧片,我感到我不能拍出毫无保留的大团圆结尾,于是我拍摄了围绕着树的这场戏,这时弗朗西丝·史蒂文森抓住约翰·罗比的衣袖。罗比被说服了,会娶她为妻,但婆婆要来和他们生活在一起。这样,这几乎是一个悲剧性的结尾。

特 随后您拍摄了《哈里的麻烦》(*Trouble with Harry*, 法文片名《谁杀死了哈里?》),这部影片不同寻常。在巴黎,它是在香榭丽舍大街的一个小电影院放映的,起先只打算放映一两个星期,可是半年多来场场爆满。我不知道它为什么激起了巴黎人或者英国的旅游者和路过的美国人的笑声,但是据我所知,在世界的其他地方,这部影片没有取得太多的成功^⑦。

希 确实如此。该片是我根据自己选择的一个题材,非常自由地拍摄的,影片拍完以后,没有人知道该怎么办,该怎么利用它。这太特别了,但对我来说,这一点儿也不特别。这是根据杰克·特雷沃·斯托里的一部英国小说改编的,非常忠实于原著,而且符合我的趣味,充满了幽默。例如,当年迈的爱德蒙·格温第一次把尸体拖走的时候,老姑娘在森林里遇到她,对他说:“船长,您有麻烦吗?”这是一句极其古怪的话,对我来说,它概括了整个故事的精神。

特 我感到,您非常喜欢这部影片。

希 它适应了我按照对比来创作的愿望,以及反对因循守旧和陈词滥调的愿望。在《哈里的麻烦》中,我把这部黑夜的情节剧抽取出来,引导到白天的光明中。这仿佛我将凶杀

^⑦ 一个风和日丽的秋日,在佛蒙特州景色宜人的田野一角上,响起三下枪声。一具尸体,这是哈里的尸体。年迈的船长(爱德蒙·格温饰)以为出了狩猎事故,他要负责任,于是掩埋尸体、又挖出来、再转移尸体,干了好几次;一个老姑娘、一个近视的医生、一个抽象派画家(约翰·福西斯饰)询问死者是谁。人们发现,哈里曾是珍妮菲(雪莉·麦克莱恩饰)的一夜情人,但这个发现没有带来什么新线索。最后发现,哈里是昏厥而死的,这一场微不足道的小小意外事件,却至少有助于促成一对新情人:抽象派画家和非常讲究实际的珍妮菲。(杰克·特雷沃·斯托里的《谁杀死了哈里?》,罗贝尔·拉丰出版社出版,1956年。)——原注



案表现在一条哗哗响的溪水边上，又仿佛把一滴血滴在清澈的水里。从这些对比中，出现了对位的效果，甚至可能使生活中的普通事物突然提升。

特 确实如此，即使您拍摄可怕的和恐怖的、有可能变成卑劣的和病态的事物，您总会使得它们不丑陋。一般说，甚至很美。

影片结尾，一个亿万富翁让每个人有机会要一样东西作为赠送的礼物，如同满足一个愿望。人们不知道雪莉·麦克莱恩和约翰·福西斯扮演的角色想要什么，不过知道这应该是十分特别的东西，最后，获悉是一张“双人床”。这在小说中是没有的，是吗？

希 没有，这是约翰·迈克尔·海斯的创造。

特 这制造了一个小小的悬念，给影片的最后一段以特殊的兴味，然而影片不是一个有悬念的故事。

希 这相当于其他影片中的渐强或结尾，可以在《救生艇》和《绳索》的结尾找到同样的处理。

《哈里的麻烦》是雪莉·麦克莱恩和我合作的第一部影片，她演得很好，我认为她随后没有失败过。小伙子约翰·福西斯在电视上闻名遐迩，他是我第一批 60 分钟电视片之一的明星。

特 影片的全部幽默只着眼于一种机制，总是同样的机制，即一种夸张的冷漠：人们谈论尸体，好像在谈论一包香烟。

希 这是一个原则，没有什么比这种滑稽的“克制的陈述”更逗乐我了。

特 我们时常谈到《擒凶记》的英国版与美国重拍片之间的差异^⑧。显然，詹姆斯·斯图尔特出演的重拍片，是最大的差异之一，这是您用得很顺心的一个名演员。可以认为，加

^⑧ 参阅第三部分末尾的注释。

里·格兰特和詹姆斯·斯图尔特是不可替换的,但您根据选用的人不同,您的拍片也就不同。当您使用加里·格兰特时,有更多的幽默,而当您使用斯图尔特时,则有更多的激情。

希 绝对如此,这自然来自他们在生活中的不同,即使看来相似,其实也是完全不同的。在《擒凶记》中用加里·格兰特取代詹姆斯·斯图尔特,就不会有这种必不可少的沉静和真诚;但如果我同他合作拍摄《擒凶记》,角色就会不同了。

特 在编写电影剧本时,为了不致引起任何国家的麻烦,并且让各国的审查机关通过,您大概遇到一些困难吧?例如,故事不像在首拍片中那样开始在瑞士进行,而是在摩洛哥;至于那个要被他的年轻助手杀死的大使,人们不知道他是不是代表民主派。

希 显然,我没有在任何一个国家引起麻烦。观众仅仅知道,间谍暗杀大使,是希望使英国政府陷入困境。我呢,令我陷入困境的是,如何选择扮演大使角色的演员。很难信任演出处的选择。当您要求一个人来扮演电梯服务员时,我怀疑他们只看一本按字母顺序排列的厚书,按“电梯”(Elevator)这个字,翻到 E 这个字母,查看以前所有已经演过电梯服务员的演员。

特 这肯定有点像发生在……

希 实际情形就是这样的。当我来到伦敦,物色大使一角的扮演者时,我看到许多留山羊胡子的小老头来应试。于是我问道:“你们演过什么角色?”其中一个对我说:“我在几部影片中演过首相。”另一个说:“我在一部影片里演过大使馆随员。”如此等等。最后,我对我的助手们说:“我请你们不要再给我派大使来。你们要做的事是:派一个人去查阅报纸档案,你们给我带回来如今在伦敦任职的每一位大使的照片。”我看过照片,没有一个是留山羊胡子的!

特 您所选择的那个人非常合适,他完全秃顶,目光非常天真,非常柔和,几乎幼稚。



希 这是哥本哈根一位十分有名的演员。

特 让我们回到影片开头,在马拉喀什。在首拍片中,饰演者皮埃尔·弗雷斯奈(Pierre Fresnay)是被手枪打死的,而在重拍片中,饰演者丹尼尔·杰兰(Daniel Gélin)背上插了一把匕首,在市场奔跑。

希 关于在《擒凶记》第二版中背上插着的匕首,这只是我以前有过的一个构思的部分运用。

这是在伦敦港拍摄一艘从印度来的轮船,船员四分之三是印度水手。我想表现一个受到警察追捕的印度水手,他终于在一个星期天早上,乘上一辆公共汽车,来到伦敦东部的圣保罗大教堂,眼看他登上大教堂的高处,在一个叫做“喃喃声走廊”的回廊里。印度水手朝这一边跑,警察朝另一边跑,在警察正要抓住他的时候,他朝空中跳下,落在祭坛前。全体教会成员站了起来,唱诗班停止唱歌,宗教仪式中断。大家朝那个从高处落下的水手奔过去。有人把他翻过身来,发现他背上插着一把刀!随后,有人摸他的脸,在脸上留下白色的条痕:这是一个假印度人。

特 最后一个构思,即在脸上的白色条痕,在丹尼尔·杰兰饰演的路易斯被刺死时又一次出现……

希 是的,但我只用了这个构思的最后部分,因为有趣的问题是:一个被警察追捕的人,跳到空中想逃跑,在他落下来以后,怎么会在背上插上了匕首?

特 是的,这相当刺激,脸上涂粉的构思也很出色。我回忆起当詹姆斯·斯图尔特饰演的麦肯纳用手去摸路易斯涂黑的脸时,有一个奇怪的细节:观众可以在画面的某个地方看到一个很美却无法解释的蓝点。

希 这个蓝点属于一个构思,这个构思起了个开头,我却不能完成。在马拉喀什追捕路易斯的开头,有一个场面是在市场里,路易斯和几个正在染羊毛的人相撞。他经过时用蓝色染料抹在脸上,他的便鞋浸在蓝色染料里,因此,在后来逃跑的路上,他所过

之处留下了蓝印。这是追踪血迹的老套子的变种，而这里是循着蓝印迹而不是红印迹去追踪。

特 这也是小拇指沿路撒下白色石子^⑨的故事变种。

我们已经考察过，在艾尔伯特会堂的剪辑上，1934年的英国版和1956年的美国版之间的不同。后者成功得多。

希 是的，我认为我们谈的是第一版中艾尔伯特会堂音乐会的场面，不过我想补充，为了让这样一个场面获得最大的效果，最好是每个观众都识乐谱^⑩。

特 我看不一定……

希 我对铙钹的处理极其小心，在这方面根本用不着担心会搞错，可是，您能回忆起摄影机移向敲击铙钹者的乐谱吗？

特 ……记得，是从侧面移向乐谱吧？

希 ……摄影机在移向乐谱时，掠过所有空白的地方，接近敲击铙钹者要演奏的惟一音符。要是观众能识别乐谱，悬念会更加强烈。

特 不错，这是最理想的。在第一版中您没有表现铙钹演奏者的头，这是一个错误，您在第二版中改正了。我不知道选择这个人是不是您有意为之的，但是您用了一个与您有点相像的人。

希 我相信不是故意这样做的。

⑨ 见法国17世纪作家贝洛的童话《小拇指》。

⑩ 在此让我们回忆一下那个要在艾尔伯特会堂音乐会上刺杀大使的间谍。按照指示，他要在乐谱惟一一次敲响铙钹时开枪。——原注



特 他完全无动于衷。

希 既然他不知道自己是死亡的工具,他的冷漠就尤为重要。他不知不觉成了真正的凶手。



12

《申冤记》（法文片名《诬陷的罪犯》）；绝对真实性；将这部影片列入……；《迷魂记》；
两者择一：惊讶还是悬念；这属于纯粹的恋尸癖；金·诺瓦克的任性；两个流产的计划；
《玛丽·迪尔沉船遇难记》和《红鹤的羽毛》；一个政治悬念的构思；《西北偏北》（法文
片名《死神追逐记》）；这要追溯到格里菲斯；搜集资料的重要性；怎样支配时间和空间；
我对荒诞的兴趣；无缘无故……掉下来的尸体……



12

弗朗索瓦·特吕弗 接下来您拍摄了《申冤记》，它贴切地仿照一则真实的社会新闻……

阿尔弗雷德·希区柯克 电影剧本取材于我在《生活杂志》上读到的一个故事。1952年的一个晚上，纽约斯托克俱乐部的一个乐师回到家里，这时将近凌晨两点钟，在门口，他被两个人叫住，然后他们把他拖到好几个地方让人辨识：“是这个人吗？是这个人吗？”最后，他以持械抢劫的罪名被逮捕了。他是完全无辜的，却要受到审判。最后，他的妻子为此而发疯。人们把她关进一个疯人院，她至今应该还在那里。审判时，有个陪审员深信被告有罪，当辩护律师询问一个起诉证人时，这个陪审员站起来说：“法官先生，我们有必要倾听这一切吗？”虽然有点违犯程序，但审判延期了。正当人们等待重新审判时，真正的罪犯落网了。我想，从这个无辜的人的角度出发，并从他应该为别人去冒生命危险出发来表现事件，能拍出一部很有趣的影片。看到大家都很友好，和蔼可亲，他叫了起来：“我是无辜的。”人们回答他：“当然，当然，一准是这样。”可怕之极。

特 我明白这个题材吸引您的地方：您喜欢的题材是经过验证的和得到具体阐明的——被指控犯了别人犯下的罪。由于日常生活环境所起的作用，所有的怀疑势所必然地指向他。

我很想知道，您的影片有多大程度是真实的——就是说，在什么时候和因为什么原因，您才不得不离开事实？

希 嗨！我几乎不离开事实。在拍摄这部影片时，我学会了许多东西。比如，为了达到绝对真实，在主角的协助下，一切都细致地复原了。配角则尽可能由不太知名的演员来扮演，有时甚至由一些经历过事件的人来演。这一切都建立在情节发生的地点之上。在监狱里，我们观察了犯人如何用卧具和穿衣服，然后我们选择了一个没有关人的单人牢房，让亨利·方达(Henry Fonda)住进去，我们让他做其他犯人刚才在我们眼皮底下所做的事。在精神病院进行的几场戏也是这样的，让医生们扮演他们自己的角色。

在拍摄一部影片的过程中，要还原所有场面时，能学到什么，下面是一个例子：在片尾，当真正的罪犯在一家熟食店再一次撬窃时，由于女老板的勇敢，他落网了。我设想这样来拍摄这个场面：那个家伙闯进商店，掏出手枪，要拿走钱箱里的钱；女店主终于设法发出警报；发生了一场搏斗或者类似的拼搏，坏蛋被制服了。这是真实发生的事，我都放



进了影片中。这个家伙闯进商店,向女店主买两根红肠和几片火腿;正当她从柜台后面走过时,他隔着上衣口袋,用手枪对着她。这时,女店主手里拿着一把很大的刀,要切火腿,她没有惊惶失措,用刀尖顶住那家伙的腹部,他慌了手脚。她马上用脚跺了两下地,那家伙惊慌不安:“轻一点,太太,轻一点。保持冷静,轻一点。”而女店主惊人地镇定,站在那里一点不移动,一声也不吭。那家伙被这种态度弄得很狼狈,甚至没想到试着干点什么。突然,食品商从地窖出来了,他妻子跺了两下地把他吸引过来。他立即明白了局势,抓住了坏蛋的肩膀,把他逼到铺子的一个角落,靠着罐头货架,而他的妻子给警察打电话。那家伙没有其他反应,只有苦苦哀求:“放我走吧,我有妻子和几个孩子,他们在等我。”这句对白很合我意,但谁也没有想过写进电影剧本里,总不至于会认为不敢这样做吧。

特 是的,不过我想,有的时候,您不得不将真实的故事戏剧化?

希 当然,问题就在这里。比如,我竭力将发现真正的罪犯戏剧化,因为我表现亨利·方达饰演的巴勒斯彻洛在圣像前小声念祈祷,同时我又让真正罪犯的脸显露出来,叠印在巴勒斯彻洛的脸上。

在构思这部影片时,我曾想让影片不同于《飞镖》(*Boomerang*)或者《请叫北方 777》(*Appelez Nord 777*):在这两部影片中,观众跟随着调查人,他致力于让监狱里的一个无辜者获得释放。

我的影片是从被关进监狱的人的角度拍摄的。因此,一开始,警察前来逮捕巴勒斯彻洛,他坐在车上两个警探间时我拍摄他脸部的特写。他朝左边看,观众从他的角度看到第一个押送者的大部分侧面;他朝右边看,他的第二个押送者点燃一根香烟;他朝前面看,从后视镜看到司机的眼睛,司机正在看他。汽车开动了,他还来得及看一眼他的家。在街角有一家他经常去的咖啡店,几个小姑娘在咖啡店门前玩耍。在一辆停靠路边的车中,一个漂亮的姑娘在收听收音机。外界的生活继续进行,仿佛什么事也没有发生。一切都正常进行,而他在车里成了囚犯。

整部影片的拍摄都是从对象主体出发的:一开始,他给戴上了一副手铐,并且与押送的人的手腕相连;从警察分局到监狱的途中,押送他的人经常改变,但由于他感到羞愧,盯住自己的鞋尖,低着头,所以观众看不到押送他的人;不时有一副手铐显现,一只新的手腕

牵着他,同样,在整个行程中,观众也只看到警察的脚、腿的下部、地板和车门下部。

特 这一切处理我非常欣赏,不过我认为,随着时间的推移,您对最后的结果却不尽满意。您认为《申冤记》是一部成功的影片吗?

希 唉!我绝对想忠实于原著,现在的结构存在严重缺陷。第一个缺陷是,这个人的故事有很长一段时间被他逐渐发疯的妻子的故事所打断,正由于此,我们拍到审判那一刻与戏剧效果相悖。随后,审判就像生活中所发生的那样,出人意料地结束。

我渴望接近真实,十分谨慎于过于随便地给予必要的戏剧化处理。

特 我尤其认为,你的风格在虚构方面已达到完美地步,却不可避免地纯粹纪实的美学产生矛盾。这个矛盾在影片里自始至终十分明显。您对面部表情、目光和动作都过于雕琢,然而现实是从来不雕琢的。您把一些真实事件戏剧化了,这就去掉了这些事件的真实性。您不认为《申冤记》的矛盾就在这里吗?

希 但您应该记得,《申冤记》是作为一部商业片来拍摄的。

特 当然,不过我接近于这样想,假如这部影片由别人,由一个才华无疑稍逊、不那么注重准确、根本不知道观众参与规律的导演来拍摄,也许更有商业效果。这会是完全不同的一部影片,处理得很客观,就像一部纪录片。我希望这样说不至于使您不悦吧?

希 不,不,我不是不同意您的说法,但分析起来非常复杂。当您叙述一个人性价值非常巨大的故事时,也许您会不需要演员就拍摄出来了。

特 不一定。亨利·方达是完美的,十分客观,就像是您在街上找到的一样真实。但拍摄却成了问题。您力图让观众与亨利·方达融合,可是,当他饰演的巴勒斯彻洛走进牢房时,您表现墙壁随着摄影机旋转,效果却是违反真实的。如果观众看到他坐在一张凳子上,我觉得观众会认为更加可信。

希 可是,这样或许很乏味了。

特 坦率地说,我认为不会乏味,因为这是表现一件社会新闻,它具有自身的力量。也许可以用更加客观的态度来拍摄,摄影机放在同人一样的高度,就像纪录片和新闻报道片那样,对不?

希 请您说说,您还想让我拍摄艺术电影吗?

特 当然不反对。请原谅我固执己见。您在《后窗》中曾经十分成功地插入了得到“克里本案件”和“帕特里克·马洪案件”启发的一些细节,但我真诚地认为,百分之百真实的材料对您来说不是好材料。

希 噢!我同意,对我来说,这不是一部电影。电影业当时经历了一场危机,由于我经常为华纳兄弟公司工作,因此我不拿工资,为他们拍摄了这部影片。他们发了财。

特 请注意,如果我抨击了这部我非常喜欢的影片,那是因为我用了您的观点,您说服了我,希区柯克最好的影片是获得最大成功的影片。

这是正常的:您的工作要做得让观众的反应成为您的影片的构成部分。我非常喜欢《申冤记》的某些场面,特别是在律师办公室的第二场戏,当时他正同这对夫妇谈话。在第一场戏中,我们在这个律师身上看到饰演者亨利·方达相当压抑,薇拉·迈尔斯(Vera Miles)饰演的罗丝十分活跃,几乎太喋喋不休了。观众甚至感到,她的热情是在挑逗律师。在第二场戏中,巴勒斯彻洛比第一次更有力地自卫,律师本人也更为乐观,但这回罗丝完全噤若寒蝉了。她不再听别人对她说话。巴勒斯彻洛没有注意到她身上的变化,因为他天天看到妻子,而坐在办公桌后面的律师脸上先是吃惊,然后是不安。他站起来,在房间里绕圈子,经过这对夫妇的背后,观众清楚地在他脸上看到他的思想变化:对他来说,他毫不怀疑他的主顾的妻子正变成疯子。这时观众会想:嘿,律师确实是对的,她正在变成疯子。观众明白这一切时,对话微不足道。因此,这是一个绝妙的纯电影场面,一个特别具有希区柯克式的场面,但这里我们看到的是虚构性电影,而完全不是忠实地再现的社会新闻。

希 是的,说得对,让我们把这部电影列入希区柯克的烂片之中。

特 不行……我认为不能这样做……我宁愿您为它辩护……

希 不可能,我对此的感觉还不够强烈。由于我自己惧怕警察,我感到影片开头很好,我也喜欢这一时刻:正当巴勒斯彻洛正在祈祷时,真正的罪犯被发现了,是的,我喜欢这种有讽刺意味的偶合。最后,我还喜欢这一时刻:两人最后在警察分局的走廊里擦肩而过。

特 《迷魂记》(法文译名《冷汗》)取材于布瓦洛和纳瑟雅克的小说《从死人堆里出来》^①,这是专门为您写的,让您从中拍出一部影片。

希 在为我买下改编权之前,小说已经成书……

特 是的,但这本书是专门为您写的。

希 您这样认为? 如果我不买下改编权呢?

特 由于《恶魔故事》取得成功,改编权也会被买走的。布瓦洛和纳瑟雅克仿照同一结构,写过四五部小说。当他们明白您会买下《恶魔故事》的改编权时,他们就开始工作起来,写出《从死人堆里出来》,派拉蒙公司马上为您买下改编权^②。其中最令您感兴趣的

① 《从死人堆里出来》(即《冷汗》),布瓦洛和纳瑟雅克著,德诺埃尔出版社。——原注

② 斯科蒂·弗格森(詹姆斯·斯图尔特饰)以前是警察局的侦探,因患有眩晕症而被解职。他的一个老朋友让他监视自己漂亮的妻子玛德琳(金·诺瓦克饰),她的古怪行为让人担心她会自杀。

斯科蒂监视这个女人,盯她的梢,在她故意落水时把她救上来,却爱上了她。但由于他有眩晕症,无法阻止她从一座钟楼的高处跳下来。

他感到自己要对她的死负责,一直郁郁寡欢。直到他在街上遇到一个酷似玛德琳的女人,他才开始恢复正常的生活。这个姑娘自称朱迪,但我们知道,她其实就是玛德琳。她并非是斯科蒂朋友的妻子,而是他的朋友的女管家,他朋友的合法妻子已经从钟楼高处被推下去摔死了。

这对罪恶的情人策划了这个阴谋,为了干掉这个妨碍他们的女人,他们利用斯科蒂有眩晕症,这病症会妨碍他一直跟踪玛德琳到钟楼的高处。最后,斯科蒂明白,朱迪就是玛德琳,他硬把她带到钟楼,克服了昏眩,看到吓得要命的少妇跌到空中。他说不上高兴,至少如释重负地走了。——原注



是什么？

希 最令我感兴趣的是，詹姆斯·斯图尔特扮演的主角让我看到了从一个死去的女人的形象出发，为重新塑造出一个女人所作的努力。

正像您所知道的，这个故事有两个部分。第一部分一直拍到玛德琳死去，她从高处摔下来；而第二部分是从主人公遇到棕发女郎朱迪开始的，她很像玛德琳。在书中第二部分的开头，主人公遇到朱迪，他觉得她实在太像玛德琳。只是到最后，观众同他一起，才知道这是同一个女人。这是末尾令人吃惊之处。在影片中，我作了不同的处理。当第二部分开始，斯图尔特扮演的弗格森遇到棕发姑娘时，我决定当即揭露真相，但这仅仅是对观众而言：朱迪不是一个酷似玛德琳的姑娘，而是玛德琳本人。我周围的人都反对这样改编，因为他们想，真相大白要到影片结束时才到来。我设想，我是一个坐在母亲膝头上的小男孩，母亲在给他讲一个故事。当妈妈停止讲故事的时候，孩子总是不变地问：“妈妈，后来怎样啦？”我感到，在布瓦洛和纳瑟雅克的小说的第二部分中，当男主角遇到了棕发姑娘时，一切照常进行，仿佛以后不会发生什么事。以我的处理办法，小男孩知道，玛德琳和朱迪是同一个女人，现在他问他的母亲：“那么，斯科蒂·弗格森知道吗？”“不知道。”

我们至此回到了通常的两难处境：要悬念还是要惊奇？现在，我们影片里的情节和小说中是一样的：斯图尔特扮演的主角在一段时间里会相信朱迪就是玛德琳。随后，他屈从于相反的想法，条件是朱迪同意一模一样地模仿玛德琳。但观众已获得了信息。因此，我们创造了一个建立在这个疑问上的悬念：当斯科蒂·弗格森发现她在欺骗他，她实际上就是玛德琳时，他会做出什么反应？

这就是我们的主要构想。我补充一句，在影片中有一种添加的趣味，因为您观察到朱迪不愿成为玛德琳。在小说中，您看到这个姑娘不愿意变回去，如此而已。在影片里，您看到这个女人意识到，这个男人在逐渐撕下她的面具。这对情节有利。

还有另一方面，我想称之为“心理的性爱”，这是激励男人的愿望，要再创造不可能实现的性爱意象。说得简单一点，这个男人想同一具女尸睡觉，这是纯粹的恋尸癖。

特 我喜欢的场面正好是斯科蒂·弗格森把朱迪带到时装店，给她买一套女装，让她跟玛德琳穿得一模一样。他给她挑选鞋子的细心就像一个有怪癖的人……

希 这是影片的基本情境。斯科蒂·弗格森为了再塑造这个女人所做出的努力，在银幕上表现为似乎他要竭力脱掉她的衣服，而不是让她穿上衣服。我感受最深的那场戏，是这个姑娘染成金发后回到家里。男主角很不满意，因为她没有把头发盘成一个髻。这说明什么呢？这说明她在他面前几乎可以脱光，但拒绝再把裤衩脱掉。于是他露出恳求的表情，她说：“好吧，行啊。”她回到浴室。他在等待。他等她这回赤裸裸地回来，准备同她做爱。

特 我没有想到这个，但男主角等待她从浴室出来的特写很出色。他眼里泪水盈眶。

希 您记得吧，在第一部分中，当斯科蒂·弗格森跟随玛德琳来到墓地时，表现她的镜头使她显得相当神秘，因为我们是透过雾状滤色镜拍摄的。这样，我们得到给耀眼的阳光蒙上绿色的效果。稍后，当男主角遇到朱迪时，我选择了让她在邮政大街帝国饭店里下榻，因为在饭店的正面有一块绿色霓虹灯的招牌，不停地闪烁。这能让我在她从浴室出来时不用人为地在她身上制造同样的神秘效果：她被绿色霓虹灯照亮了，如同从死人堆里出来。然后镜头转到注视着她的男主角，并重新对着她，但这回是正常地拍摄她，因为男主角已回到现实中来。无论如何，他在一刹那间感到朱迪就是玛德琳，他很震惊，直到他看到那个挂件，使他确信这一点。于是他明白，他被愚弄了。

特 影片中这整个色情部分激动人心。我想到开始不久的另一个场面，那是在男主角把投水的玛德琳救起来以后。观众看到她又在男主角家里，赤裸裸地躺在他的床上。这时，她醒过来，这向我们证明，是他脱光她的衣服，他让她赤身露体。而这在对白里却一点没有提到。这个场面的余下部分非常精彩，玛德琳穿着男主角的浴衣在房间里打转，观众看到她赤着脚在化纤地毯上奔跑，她过来坐在炉火前，而男主角在她身后踱来踱去……在《迷魂记》中，有某种缓慢，一种供观赏的节奏，是在您的其他影片中所没有的。其他影片往往建立在快速、闪光一样的基础上。

希 正是，但这节奏是完全自然的，因为我们是从一个易动感情的男子的角度来叙述故事的。

您喜欢男主角朝钟楼的楼梯井探视的畸变效果吗？您知道这是怎么拍摄的吗？



特 我想,这是将摄影机向后拉,同变焦距镜头向前推相结合的效果,是这样吗?

希 不错。早在拍摄《蝴蝶梦》时,当琼·芳登饰演的女主角要昏过去时,我想表现她在倒下前五脏六腑都离开她的特殊感觉。我始终记得,一天晚上,在伦敦艾尔伯特会堂的契尔西艺术厅里,我感到天旋地转,我曾有过这种感觉:五脏六腑都离开我,远远地离开我。我曾想在《蝴蝶梦》中获得这种效果,可是徒劳,因为问题在这里:由于角度固定不变,透视就应该延长。这一点我想了15年。当我重新要在《迷魂记》中这样做的时候,同时运用移动摄影机和变焦距镜头解决了这个问题。我问:“这要我花多少钱?”“50 000美金。”“为什么?”“因为我们要把摄影机置于楼梯的上面,还要搭一整副脚手架,以抬高摄影机,把它悬在空中,并使之保持平衡,凡此等等。”于是我说:“在这个场面中没有一个人,这是一个角度。为什么不造一个楼梯井的模型,把它横放在地上,我们贴着地面,用移动摄影和变焦距镜头来拍摄呢?”这样做只花了19 000美金。

特 是啊! 仍然成功了! ……我感到您非常喜欢《迷魂记》吧?

希 故事里有一个漏洞让我很难受。那个男人,就是丈夫,把他妻子的尸体从钟楼的高处抛下去,他怎么会知道斯科蒂·弗格森没有上楼呢? 因为他有眩晕症吗? 这不能得到确证!

特 不错,但我想,您对这个假设是十分牵强的……我想,这部影片既不成功,也不失败吧?

希 收回了成本。

特 因此,对您来说,这是一个失败啰?

希 我想是的。您知道,我们有一个缺点,就是在我们的一部影片不卖座时,就责怪发行部门。于是,按习惯办事,我们就责怪发行部门说:“他们没有把影片推销好!”

您知道,我设想是要薇拉·迈尔斯来拍摄《迷魂记》的,我们做过成功的试镜,并为她

做了全套行头。

特 派拉蒙公司不想要她吗？

希 派拉蒙公司是同意的。只是，她正好在拍片之前怀孕了，这个角色本来会使她成为明星的。后来我对她失去了兴趣，她再也没有那种节奏感了。

特 我知道，您在许多访谈中埋怨金·诺瓦克，但我仍然觉得她在影片中是完美的。她十分适合这个角色，主要是由于她既有被动，又有兽性的一面。

希 诺瓦克小姐来到摄影棚，脑子里充满了想法，不幸的是，我无法苟同。我在拍摄时从来不会让演员不快，不让电工参与进来。我到诺瓦克小姐的化妆室去找她，向她解释穿哪件长裙，应该戴什么帽子；也就是我在几个月前事先设想过的打扮。我让她明白，影片故事还不如最终的效果重要，也就是说影片结束时演员在银幕上的视觉效果更令我感兴趣。

特 事先预料到的所有这些困难，使您对结果做出不公正的评价，因为我向您保证，凡是赞赏《迷魂记》的人，都喜欢影片中的金·诺瓦克。不是天天都能在银幕上看到如此肉感的美国女演员的。当观众看到她作为朱迪，披着褐色长发走在街上时，觉得她的确很吸引人。她化了妆，显得十分迷人，也许是因为穿了粗毛线衫，她没有戴胸罩……

希 她确实没有戴胸罩，再说，她经常为此自鸣得意。

特 在拍摄《西北偏北》之前，您曾准备拍摄一部沉船影片，随后又放弃了这个打算吧？

希 就是《玛丽·迪尔号遇难记》(*The Wreck of the Mary Deare*)。我同厄内斯特·莱曼(Ernest Lehman)开始制订这个拍摄计划，但我们感到不能付诸实行。这个题材属于很难驾驭的一类故事。有一个很著名的传说，叫做“天仙玛丽号之谜”。您知道吗？故事

大约发生在 19 世纪中叶。在大西洋发现了一艘全速航行的船。船上却没有人,也没有任何人的痕迹……大海上风平浪静。人们登上这艘船,看到救生艇不在了,锅炉还是热的,他们发现剩下一些刚吃过的饭菜,但是没有任何生命的痕迹。

为什么不能拍摄这个故事呢?因为它一开始就太震动了。开头就那么神秘,以致最后必须揭开这个谜。但会碰到一些费力不讨好的东西,无论如何也揭不开谜底,是不是?……

特 我明白您想说的意思……

希 ……当时有一位作家哈蒙德·英尼斯,他写过一部小说《玛丽·迪尔号遇难记》。一艘货船驶达英吉利海峡,船上只有一个人给锅炉供煤。有两个水手终于上了船……总之,异乎寻常的事就在这里:一艘神秘的船,船上只有一个人。当您开始解释这一切时,这会变得相当平庸,观众有权利寻思,为什么不表现影片开头之前发生的事件呢?根据这个谜来解释故事,等于马上给它一个延长号。关于这部影片,我同米高梅公司签过合同,我对他们说:“这个故事拍不好,让我们拍别的吧。”于是我们什么也没有开始,便转向了《西北偏北》。当开始制订计划,却进行不下去时,明智的做法是干脆放弃它。

特 我相信,您好几次遇到这种情况……是不是又想在非洲拍摄一部影片……

希 当时我买下一个故事《红鹤之羽》的改编权,这个故事是南非一个外交官、荷兰人劳伦斯·范德波斯特创作的。它发生在现代南非,写了一系列神秘事件,涉及到许多人物,一直写到土著集中起来,在俄国间谍的指挥下学做情报工作。我到南非去,想研究一下拍摄影片的可能性。我发现,无法弄到五万个土著。我问:“《所罗门王之矿》是怎么拍摄的?”他们回答我:“那只需要几百个土著。”另外,我知道必须从好莱坞弄来服装。于是我坚持:“为什么我不能弄到五万个土著呢?”他们回答我:“土著在凤梨种植园干活,还要干别的事,不可能为了拍一部影片而不让他们干活。”后来我看过纳塔尔^③的风景和千山谷,我说:“在离洛杉矶 100 公里的地方也有同样的东西。”最后,我放弃了这个想法。

^③ 纳塔尔:南非东南部的省份,濒临印度洋,约有三百万人口。

特 另外,影片的政治色彩不是也令您为难吗?

希 是的。

特 因为在您的影片里,总是回避政治……

希 观众对电影中的政治不感兴趣。您怎么解释几乎所有涉及政治和铁幕的影片都遭到失败呢?

特 也许这是很幼稚的宣传片吧?

希 有过好几部关于东柏林和西柏林的影片。卡罗尔·里德(Carol Reed)拍摄了《夹在两者中间的人》(*The Man Between*),艾利亚·凯赞(Elia Kazan)拍摄了《走绷索的人》(*The Man on the Tight Rope*),福斯公司拍了两部影片,一部聘用格利高里·派克扮演被东德人俘虏的一个经纪人的儿子,另一部是蒙高马利·克利夫特主演的《飞黄腾达》(*The Big Lift*)。这两部影片都没有获得成功。

特 可以设想,观众不喜欢将现实和虚构混合起来。这时,还不如拍一部好的纪录片……

希 但是,我有一个构思,可以用于冷战方面的政治悬念。有一个精通俄语的美国人,被空投到当今的苏联,但出了事:那个在飞机上照顾他的小个子同他一起掉了下去,两个人挂在同一个降落伞上。第一个人有完全合法的证件,他的俄语讲得好极了,别人会把他当作一个苏联人。但他身边有一个小个子美国人,没有证件,由此出发,开始一个每一刻都是悬念的故事。

特 我设想,对有合法证件的美国人来说,最先采用的解决办法之一是让人把他的同伴看作他的弟弟,天生哑巴,对吗?

希 当然,这只能一时管用。影片的趣味在于用标准的俄语对白。显然,第二个人物对我们来说十分有用,因为他不断地用英语问道:“他们在说什么?他们在干什么?”这个小个子将负载着叙述的任务。

特 是呀!真妙!

希 可是我们从来没有获得拍摄的准许!

特 我们已有好几次提到《西北偏北》(法文片名《死神追逐记》)。您同不同意这个想法:这部影片有点像您的美国时期创作的总结,如同《三十九级台阶》是您的英国时期创作的总结一样?您的情节曲折的影片很难概述,这一部几乎不可能概述^④。

希 噢,是的!我来给您讲一件有趣的事:在第一部分,各种各样的事以令人困惑的速度发生在人物的身上,他却一点儿不明白是怎么回事。然而,有一天,加里·格兰特来看我,他对我说:“我认为这是一部很糟糕的电影剧本,因为我们拍了三分之一的影片,发生了各种各样的事,我却一点儿不明白是怎么回事。”

特 他不理解电影剧本吗?

希 是的,但他不知不觉用了对白中的一个句子^⑤,把影片要表达的说了出来!

特 对了,我正打算问您,您有时是否会插入一场无用的对话戏,就是想让观众不去听呢?

④ 下面还不能说是《西北偏北》的情节概述,只能是电影剧本的一个框架:一个美国的反间谍部门不得不假造一个并不存在的间谍。他有一个身份,名叫卡普兰,在饭店里有一套房间,衣服不少,但实际上他并不存在。广告商(加里·格兰特饰)偶然被间谍错认为是他们寻找的这个卡普兰,他无法对他们解释清楚,甚至也无法对警察解释清楚。他经历了各种各样危险而有趣的奇遇,然后才同爱娃·玛丽·森特一起找到了幸福,不料她是个诱人的双重间谍。——原注

⑤ 指“我却一点儿不明白是怎么回事”。这是片中男主角的一句台词。

希 天啊,为什么要这样做呢?

特 要么是让观众在两场紧张的戏中间休息一下,要么或许是给没有看到开头的观众概述一下情境?

希 啊!第二个原因是对的,这要追溯到格里菲斯的时代。他可能在影片三分之一的地方放上一段相当长的叙述字幕,给迟到的观众概述一下从开头至今所发生的剧情。

特 在《西北偏北》中,相当于这种概述的处理,放在影片三分之二结束的地方,这是在飞机场对话的一场戏。加里·格兰特饰演的桑希尔对反间谍部门的领导(利奥·G. 卡罗尔(Leo G. Carroll)饰)讲述从影片开头以来他所遇到的事,对吗?

希 正是,这场戏有两个作用:首先,它为观众阐明和概括了情节;其次,当桑希尔讲述完的时候,反间谍部门的领导向他披露秘密的另一面,并向他表明为什么警察要帮助他,让他什么事也干不成。

特 这一点我们并没有听到,是因为您让飞机引擎声给盖住了吧?

希 没有必要让观众听见,因为观众已经知道剧情了。您记得反间谍人员之间那场重要的解释性的戏吗?他们决定不去帮助桑希尔,否则会引起间谍的怀疑。

特 我记得。但是,寻求飞机的轰鸣声,应该有另一种好处,就是使人失去时间的概念:反间谍部门的领导在半分钟里向桑希尔叙述一件事,而在实际生活中,叙述要花三分钟。

希 绝对如此,这属于在时间上所玩的一种把戏。在这部影片中,没有什么出于偶然的,因此,我在一定的时候不得不提高声音。以前我从来没有为米高梅公司拍过影片,当剪辑工作结束时,别人对我施加了很多压力,要剪断接近结尾的一个插曲,我拒绝了。

特 什么插曲?



希 就是紧接着快餐馆的场面之后,那里,观众通过远景可以看到拉什莫尔山。您会记得,爱娃·玛丽·森特饰演的伊芙·肯德尔向桑希尔开枪。其实,她假装杀死他,以便救出他的性命。在下一场戏里,他们在树林里相会,就是这场戏……

特 在两辆车靠拢的时候?这是必不可少的一场戏……

希 必不可少是因为自从桑希尔得知了伊芙·肯德尔是间谍头子的情妇以后,两人第一次相会。正是在这场戏中,我们知道她实际上为政府工作。我的合约是由我在米高梅公司的经纪人签订的,在查看合约时,我发觉,尽管我没有提出过任何要求,我的经纪人却小心翼翼地放进一个条款,根据这个条款,我对影片的艺术有全部控制权,不管成本、片长和发生什么事。这就允许我对米高梅公司方面彬彬有礼地说:“我很抱歉,但这个插曲要留在影片里。”

特 我觉得,在《西北偏北》中有很多特技,很多不易觉察的特技,有一些模型和假背景……

希 所有在联合国总部发生的事,都在摄影棚里非常忠实地复制出布景,这是准确的复制。达格·哈马舍尔德^⑥在影片《玻璃墙》之后,禁止利用联合国大厦拍摄虚构性影片。

我们还是来到联合国大厦前面,正当警卫人员检查我们的器材时,我们用一个隐蔽的摄影机拍了一个特写镜头:桑希尔走进了大厦。他们不准许我们拍照和拍摄没有演员的特写镜头,这些镜头可以让我们制成透明布景。于是我们把一架摄影机隐藏在一辆卡车后面,这样,我们终于拍摄了足够的素材,用作背景。然后,我带着一名摄影师进入大厦内部,我同他一起,像一个访问者那样散步,一面对他说:“拍一张这里的照片,现在拍一张阳台的照片。”如此等等。这些彩色照片能让我们在摄影棚复制背景。联合国的工作人员在桑希尔面临被刺死的地方,就是在代表的休息室里,但为了照顾联合国的威信,我们在影片的对话中说,这是一个观众厅:这能解释一个人能带着刀进入大厦。地

^⑥ 哈马舍尔德(1905—1961),瑞典政治家、经济学家、第二任联合国秘书长,1961年因飞机失事罹难。同年被追授诺贝尔和平奖。

方很大,甚至很真实。我考虑很多的是背景和家具的问题,由于不能在真实的地点拍摄,我就要求建立非常全面的照片资料。

以前,我们准备拍摄《迷魂记》,在这部影片中,詹姆斯·斯图尔特扮演一个退休的侦探,这个侦探长期学习过。我派了一个摄影师到旧金山去,我对他说:“您去看看退休的侦探,主要是常常到学校去的侦探,您拍一些他们公寓的照片。”

又如在《鸟》中,波德加湾的每一个居民,男女老少都被拍了照,以供服装部门使用。餐厅准确地复制当地存在的一家饭馆。女教师的住宅是旧金山一个女教师的公寓和波德加湾一位女教师的住宅的结合,因为我要提醒您,在电影剧本里,讲的是一个旧金山的女教师,她在波德加湾任教。被鸟啄掉眼睛的农场主的房子,忠实地复制了实际存在的一幢房子,同样的人口,同样的走廊,同样的房间,同样的厨房,在走廊小窗的后面,山景也完全是一样的。

在《西北偏北》的结尾,我们表现了间谍头子的巢穴,观众从远处看到它的时候,这是将弗兰克·洛埃德·赖特^①的一幢别墅复制成的模型。当桑希尔走近它并绕着它转圈时,这幢建筑是部分建成的别墅。

特 我希望我们谈一下男主角的重头戏:飞机出现之前,他已独自在荒漠里站了很久。这个无声的场面长达7分钟,拍得很精彩。在《擒凶记》中,艾尔伯特会堂的音乐会场面持续了10分钟,但全靠大合唱和等待着我们事先知道的事件到来给以支撑。我认为,在这种类型的电影剧本里,旧传统是寻求加速的蒙太奇,呈现一系列越来越短的镜头,而这里镜头长度是完全相等的。

希 是的,因为在这种情况下,不在于如何运用时间,而在于如何运用空间。镜头长度用来标明不同的距离,桑希尔应该跑完这些距离,以便隐藏自己,镜头尤其要表现出他无法做到这一点。这类场面不能完全按主体来拍摄,因为一切进行得太快。有必要表现飞机的到达——甚至在桑希尔看到飞机之前——因为要是镜头太快掠过,飞机在画面中停留的时间就不够长,观众便不会意识到要发生的事。

《鸟》中也有同样的情况,一只海鸥就快啄到坐在汽艇里的蒂比·赫德伦(Tippi

^① 弗兰克·洛埃德·赖特(1867或1869—1959),美国建筑家、画家、建筑理论家。



Hedren)饰演的角色的额头上。海鸥在画面中的飞翔是这样快,观众可能以为这只是一张纸触到了她的脸。如果这个场面是从主体出发的,您就会表现姑娘坐在小艇中,然后表现她看到的東西,比如码头。突然有样东西打在她的头上,这太快了。这时,惟一的方法就是打破视角的规则:离开主体的视角,而用客观的视角,也就是说,在海鸥碰到姑娘之前就表现海鸥,以便让观众意识到要发生的事。

对于《西北偏北》中的飞机,是同样的原则,必须让观众在飞机每一次俯冲之前准备好,感到威胁要来临。

特 我认为,在许多影片里,运用加速蒙太奇来调节快速动作的场面,构成了回避困难的办法,甚至是在剪辑室中的补救办法。常常是导演没有拍到足够的素材,剪辑师就“复制”每一个镜头,而且剪辑得越来越短,以此摆脱困境。但这样做不能令人满意,例如,当您想表现一个人被汽车轧死时,这种情况经常发生……

希 您想说,一切进行得太快,观众便没有时间理解?

特 是的,一般说来,大部分影片的情况都是这样。

希 哦!正巧,在我新拍的、长一小时的一部电视片中,有一起车祸是整个案件的立足点。于是,我在拍摄车祸之前,先拍了五个车祸目击者的镜头,表现了五次他们各自听到车祸的声音。然后,我拍摄车祸的结尾,正是在这时,摩托车手倒在地上,摩托车翻倒在地,汽车逃跑了。这时应该遏制时间,将镜头长度拉长。

特 是这样的。我们回到飞机在荒漠里那场戏。这场戏吸引人的地方在于无动机本身。它去掉了一切真实和一切含义:以此制作的电影,确实变成了抽象艺术,就像音乐一样。人们经常指责您的这种无动机,但这恰好构成了这场戏的兴味和魅力。有场对话很好地点明了这一点——那个农民在登上大客车之前,谈到开始转向远处的飞机,对桑希尔说:“瞧!这是一架喷洒农药的飞机,但是,没有什么农田要喷洒农药……”飞机什么也没有喷洒,根本不应该指责您影片中的无动机,因为您追求无动机是对建立在荒诞基础上的新奇想像有兴趣。

希 事实是,这种对荒诞的兴趣,我是完全一板一眼地付诸实施的。

特 像飞机出现在荒漠里这种构思,不可能在一个编剧的脑子里孕育,因为它不会推动剧情发展,这是一个导演的构思。

希 这个构思是这样产生的。我早就想打破这种陈规了:一个人来到一个地方,在那里他会被杀死。如今,一般导演是怎么处理的呢?一个“漆黑的”夜晚,在城市的一个狭窄的十字路口,受害者在等待,站在一盏路灯的光晕里。由于刚刚下过雨,石子路面还湿漉漉的。一只黑猫沿着墙边偷偷跑过的特写镜头。一扇窗的镜头:有个人偷偷拉开窗帘,向外张望的脸。一辆黑色老式小汽车慢慢驶近,等等。我在想:与这个场面相反,该怎么拍摄呢?一片荒无人烟的平原,阳光灿烂,没有音乐,没有黑猫,没有窗帘后面神秘的脸!

再谈谈《西北偏北》和我对无动机的追求,我想对您讲一场戏,这场戏我没有成功地插进去,但我花了不少力气。我一直想到瑞士的巧克力和荷兰的风车,我记得影片发生在纽约的西北,追踪的其中一站是底特律,福特汽车公司的几家大工厂就在那里。您看过汽车装配流水线吗?

特 没有,从来没有!……

希 那可真令人赞叹!我想拍摄男主角和厂里一个工头在流水线前对话的一个长镜头。他们一面走,一面谈论一个也许跟工厂有关系的人。在他们背后,工人开始将汽车的一个个部件装配起来,甚至加满了汽油。在他们对话的末了,他们望着用普通的螺栓从无到有、完全装配好的汽车,说道:“啊,真是棒极了!”于是,他们打开车门,一具尸体掉了下来。

特 妙极了的构思!

希 尸体从哪里掉下来的?不是从汽车里掉下来的:汽车起先只是一个普通的螺栓啊!尸体是从“无”掉下来的,您明白吗?这也许是他们在谈话中提到的那个人的尸体。

特 这是绝对的无动机！像这样一个构思大概很难放弃。您是由于这场戏太长而割爱的吗？

希 长度，是可以调节的，但是，我们无法将这个构思插入到故事中。一个场面，即使是无动机的，也不能以同样无动机的理由插进去。



13

我的梦是非常合乎理性的；黑夜的构思；为什么拍摄《美人计》的长吻，这个构思怎样来到我脑中；一个纯粹有裸露癖的例子；永远不要糟蹋空间；丝毫不懂画面艺术的人；让特写镜头移动；《惊魂记》；珍妮特·李的胸罩；一条“红鲱鱼”；关于观众的方向；阿尔博格斯特特的谋杀；老母亲的搬运；珍妮特·李被刺杀；标本鸟；我制造群众的激动；《惊魂记》属于我们这些电影艺术家；一千三百万美元的利润；在泰国，一个人站在银幕旁配音……



13

弗朗索瓦·特吕弗 希区柯克先生,今天上午您对我说过,最近几天您被勾起的回忆那么多,您被搅得心绪不宁,睡不好觉。另外,我们看到,有些影片,像《美人计》、《迷魂记》、《惊魂记》等等,就像梦境一样。我想问您,您是不是经常做梦?

阿尔弗雷德·希区柯克 不经常……有时候做梦……我的梦很有理性。有一个梦,我待在森塞特大街的树下,在等一部黄色出租车,要坐车去吃饭。驶过的汽车都是1916年的,于是我想:“在这儿久久等待一辆黄色出租车是没有用了,因为我正在做一个1916年的梦。”于是我步行到餐厅。

特 这究竟是一个梦,还是说笑?

希 不,不是说笑,是一个梦。

特 那么,这是一个时代梦!您同意在您的影片中确实有梦幻的一面吗?

希 这是一些白日梦。

特 您也许是无意识的,而这一点把我们又引到童话中。您拍摄一个孤独的人在不知不觉中被敌意的东西所包围时,便自动地进入梦境的范围,这也是孤独无助和危险重重的范围。

希 这也许是内心中的我。

特 当然,因为您的影片的逻辑——可以看到,这种逻辑总是不能令影评家满意——有点儿像梦的逻辑。像《火车怪客》或者《西北偏北》这样的影片,古怪的形式相继而来,仿佛在做一个噩梦。

希 这是源于我从来不能与平常的东西相协调,我在寻常的东西中向来感到不自在。

特 绝对如此。不能想像一部希区柯克的影片中,死神无所作为。我深信,您对您所拍

摄的东西有强烈的感受,例如恐惧……

希 啊!是的。我这个人胆子很小。我尽其所能要避免各种各样的困难和复杂。我喜欢在我周围一切都是明朗的,没有乌云,平静极了。一张整理好的工作台会使我感到内心平静。当我在浴室洗澡时,我会把用过的东西放回原位。我不留下我路过之处的任何痕迹。这种井井有条的感觉,与我对复杂事物的明显厌恶并行不悖。

特 因此您细心地自我保护。由于周密考虑,您在拍摄中可能遇到的困难,在拍摄之前就早已解决了,您避免了烦恼和失望。雅克·贝克^①曾这样谈到您:“阿尔弗雷德·希区柯克是这样一位导演,他在影片放映时大概很少感受到意外。”

希 不错,再说,我总是不愿意去看自己影片的放映!现在,谈到梦,我要告诉您一个小故事。从前有一个编剧总是在夜里有最佳的构思,当他在早上醒来时,他却想不起来了。最后,他想:“我在床边放上一张纸和一支笔,当构思来到时,我可以写下来。”这一位编剧睡下了,当然,半夜他醒来时有了一个棒极了的构思;他迅速写下这个构思,又很高兴地睡着了。第二天早上,他醒过来,忘了他曾写下构思。他在刮胡子时心里想:“啊!见鬼!昨天晚上我有过一个棒极了的构思,但眼下我忘了。噢!真要命……啊!不,我没有忘记,我用过笔和纸。”他冲进卧室,捡起那张纸,念道:“小伙子爱上了一个姑娘。”

特 真滑稽……很好……

希 这里有一个重要的事实,因为半夜里感到棒极了的构思,第二天早上往往会显得令人沮丧。

特 讨论您影片中的梦没有多大意思,我认为这个角度您也不大感兴趣,那么……

希 无论如何,能肯定的是,我从来不做色情的梦!

^① 雅克·贝克(1906—1960),法国导演,作品有《安东尼和安东奈特》、《金盔》等。

特 但爱情和色情在您的创作中占有重要位置。我们还没有充分谈到您影片中的爱情描写。我认为,从《美人计》开始,观众不仅把您看作一个悬念专家,而且看作一个电影性爱专家。

希 是的,在《美人计》中,有一些爱情场面是肉欲方面的,您可能想到英格丽·褒曼和加里·格兰特长时间接吻的那场戏吧……

特 是的,我记得广告这样提到这个场面:“电影史上最长的接吻……”

希 显然,演员厌恶这样做。他们感到很不舒服,他们对这样不得不搂在一起感到很难受。我说:“你们舒服不舒服我不在乎;我感兴趣的是在银幕上获得的效果。”

特 我想,读者会纳闷,两位演员在拍这场戏时为什么会不舒服。说得清楚一点,您用特写镜头拍摄两张脸贴在一起,而且他们要穿过整个布景。对他们来说,困难在于这样脸贴脸地走路。但是您不在乎如此,因为在银幕上,观众只应看到两张脸。是不是这样?

希 正是。这场戏设想出来是要表现他们俩彼此的欲望,特别应该避免破坏情调和戏剧气氛。要是我让他们彼此分开,激情就会丧失殆尽。然而,事实上还有事要做,他们要走向响起来的电话机,在整个通话过程中继续拥抱在一起,然后,第二次共同移动,走到门边。我感到,对他们来说,重要的是不要分开,不中断拥抱;我也感到,摄影机代表着观众,应该像第三者一样,允许汇合到这长时间的抱吻中。我给了观众去拥抱搂在一起的德福林和艾丽西娅·赫伯曼的特权。这是一种暂时的三角恋爱。

这种不中断恋爱激情的绝对意愿,源自对我很有启发性的一次回忆,这是在几年前的法国。

我坐火车从布洛涅^②到巴黎,缓慢地穿过埃塔普尔^③。这是一个星期天的下午,我从

② 指滨海布洛涅,这个港口面临英吉利海峡。

③ 埃塔普尔:法国西北部的小渔港。



窗口看到一个大工厂，有一幢红砖大楼，靠墙站着一对年轻男女。姑娘和小伙子手挽着手，小伙子对着墙小便；姑娘始终没有放松手臂；她看着他小便，又看着火车经过，然后她重新看着小伙子。我感到这确实是“在干活”的真正爱情，“在运作”的真正爱情。

特 相爱的人不愿分开。

希 对极了。我总是记起这件事，因此，我非常准确地知道我想从《美人计》的接吻场面中要得到的东西。

特 这很有趣，我想，我们应该谈谈演员对拍摄不舒服场面的厌烦。我有印象，许多导演是根据整个背景的真实感，而不是根据观众将在画面，也即银幕上所看到的空间来处理这种场面的。我在拍摄时，尤其在观看您的影片时，常常想到这一点，我想，伟大的电影，纯粹的电影，开始于拍摄镜头的处理被整个摄影组认为荒诞的时候。

希 绝对如此啊……

特 让我们举另外一个不同于《美人计》中长吻的例子：在《西北偏北》中，桑希尔和伊芙·肯德尔在火车隔间里的拥抱。他们靠着墙，他们在拥抱，他们的身体靠着隔板滑动，同时翻滚着。在银幕上，这是很美的，而在拍摄时，想必显得很不真实。

希 是的，他们靠着墙翻滚，始终是同样的原则：不应将这一对分开。我想，爱情场面有许多事可做。一般说来，是要把男子和姑娘彼此紧靠在一起，但是，尝试一下相反的做法，将他们放在房间的两端，会很有趣。但这做不到，因为在这种情况下，要表现一个爱情场面，他们就应该互相暴露，我们就会拍出一个纯粹暴露癖的场面。按照正常情况，男的应该解开他裤子的前裆，而对面的姑娘会撩起裙子。对话必然要按对位的方式进行，他们谈天气好坏，会说：“今晚去吃什么？”我们再回到《美人计》上来，他们一面拥抱接吻，一面谈到吃鸡和由谁来洗餐具。

特 我们再回到前面讨论的话题，因为刚才您正要谈画面的现实感和摄制现场的感受

受……我打断了您的话……

希 好啊！我同意。许多导演都能意识到整个摄制现场和拍摄的气氛，他们在脑子里大概只有一个想法：一切在银幕上会怎么显示出来。正像您所知道的，我从来不看取景器，但摄影师清楚地知道我不喜欢在人物周围没有空气，没有空间，而且必须忠实地再现我们制定好的意图。决不应该受到摄影机前面的空间的影响，因为应该注意到，为了获得最终的形象，我们可以拿起一把剪刀，剪掉新枝，即剪掉无用的空间。

这个问题的另一面是，我们不应浪费这个空间，因为总是可以将之加以戏剧化的运用。比如，在《鸟》中，当一群鸟袭击门窗紧闭的房子时，米兰妮后退到沙发，我让摄影机离她相当远，我运用空间来表明她后退的这段空缺。然后，再回到她身边，作了一个变动，我让摄影机抬得很高，给人的印象是，她的不安在升高。最后，是第三次移动，在她的上方和周围。但重要的是开头的一大片空间。如果我一开始就在姑娘的身边开始拍摄，我们就会感到她在危险面前后退了，她看到这个危险，而观众并没有看到。相反，我想表现她在不存在的危险面前后退，因此利用了她在面前的空间。

如今，导演的工作在于把演员简单地安置在布景内，根据人物是坐、是站，还是躺下，将摄影机置于或远或近的地方。这样他们便制造了思想混乱，他们的工作绝对不会明确，什么也表现不出来。

特 因此，有一件事是所有导演都应该承认的，那就是：为了获得预见到的画面内的现实感，必须在需要时承认周围空间存在很大的非现实性；比如，两个被看作站立的男女接吻的特写镜头，也许可以让他们跪在一张桌子上来获得。

希 也许是。为了让这张桌子进入画面，也许必须做同样的事，把桌子抬高 18 厘米。您想表现一个人站在一张桌子后面吗？那么，越走近这个人，就越应该抬高桌子，如果想把他留在画面内的话。当然，有的导演没有考虑到这一点，为了把桌子留在画面内，他们把摄影机放在很远的地方；他们认为，在银幕上，一切都应该像在背景中一样。

您在这里提出了十分重要的一点，几乎是带根本性的一点。为了表现某样东西，在银幕上安排形象时，绝对不要被实际的东西束缚住。任何时候都不能这样。电影技巧能让人获得一切希望得到的东西，实现一切预想得到的形象，因此没有任何理由放弃这条



原则,或者在预想的形象和得到的形象之间搞折中。不是所有的影片都是很严密的,这是因为在我们的行业中,有太多的人不懂得“画面制作”。

特 “画面制作”这个词十分适用于我们的讨论。可以说,想表现暴力的导演,其工作不在于拍摄暴力,而在于拍摄任何能表现暴力感的东西。作为例子,我想到《西北偏北》开头的一场戏:在客厅里,一伙坏蛋开始对男主角非礼。如果在剪辑台的小屏幕中观看慢速放映出来的这场戏,可以很清楚地看到,坏蛋根本没有对男主角做过什么。然而,在电影院大厅的银幕上,相继而来的紧凑的短镜头和摄影机的轻微移动,却给人粗暴行为和施以暴力的印象。

希 在《后窗》里还有一个例子比这一个更明显:那个凶手闯进房间,要把杰弗瑞从窗口扔出去。我先是模仿现实的手法把整个过程拍摄出来,但效果很差,不能给人任何印象;于是,我拍摄一只扭动的手的特写镜头、男主角脸的特写镜头、双腿的特写镜头、凶手的特写镜头,然后,我将这一切合在一起加快节奏;最终得到表现完全准确的印象。

现在,我们在生活中找一个类似的例子。如果您紧挨着一列向您开过来的火车站在那里,您一定会感到激动,您几乎要仰翻在地。如果您在一公里外望着同一列火车,您不会产生任何激动。如果您想拍出两个人在搏斗,您简单地拍摄这场搏斗,那是得不到什么好结果的。如实拍摄的现实,大多数情况会变得不真实。惟一的解决办法是进入搏斗,使它让观众感觉到,这时,您便获得了真正的现实。

特 我觉得,一般说来,在您运用非真实的拍摄方法来获得现实的那类场面中,有一个原则,就是移动演员身后的布景。

希 可能是的,但这不是一条准则;我宁愿说,这取决于您让演员采取何种动作。我呢,我会相当喜欢让固定的镜头制造动作。比如在《破坏》中,年轻小伙子在公共汽车里,把炸弹放在身边,每次我表现炸弹时,用的是不同的角度,给这枚炸弹产生活力,使它活动起来。如果我总是以同一角度表现这枚炸弹,观众就会习惯于这个包裹:“啊,好嘛!这毕竟只是一个包裹。”但我想对他说:“不,不,瞧,不是的!小心,留神!”

特 我们再回到火车的例子上来。您从外面来表现火车,摄影机却和火车联结在一起,依附于火车,而不是放在车外,或在田野里。我显然想到了《西北偏北》。

希 将摄影机架在田野里拍摄驶过的火车,仅仅能给人一头母牛望着火车驶过的视野。实际上,我竭力让观众待在火车上,同火车一起前进,火车所有的全景镜头都仿佛是每次道路拐弯时从一个窗口拍摄的。我们把三架摄影机放在火车上一个与车厢连接的平台,这是二十世纪公司的产品,我们在情节演绎的三个小时内,准确地拍出整部影片。其中一架摄影机专拍火车转弯时的全景,另外两架摄影机拍摄背景素材。

特 您的技巧完全服从于戏剧效果,可以说这是一种伴随人物行动的技巧。

希 正是,因为我们谈到摄影机的移动和一般的剪辑,有一个原则在我看来是非常基本的:当一个坐着的人站起来在一个房间里走动时,我总是避免改变角度或者让摄影机后退,我总是以特写镜头开始拍摄这个动作,他坐在那里的时候我就用特写镜头。在大多数影片里,如果有人表现两个人物在讨论,就先拍摄其中一个人的特写,再来另一个人的特写,然后重复一次,突然又来一个全景镜头,让其中一个人站起来走动。我感到这样做是不对的。

特 我也这样认为,因为在这种情况下,技巧要放在行动之前,而不是伴随而行,观众要能够捉摸出,其中一个人物要站起来……换句话说,绝对不应该改变摄影机的位置,为的是有利于后面情节的拍摄……

希 正是,因为这会消解激情,我深信,这样做不好。如果有个人物要移动位置,您又想保持他脸上的激动,那就必须让特写镜头移动。

特 在谈到《惊魂记》之前,我想问您,关于您影片中的第一场戏,您是否有某种理论?有时候,您以行动激烈的情节开始,有时候您仅仅简单地表明在什么地方……

希 这取决于要达到的目的。《鸟》的开场是描绘旧金山正常的、安宁的日常生活。有



时,我用一个字幕表明是在凤凰城^④或旧金山,但这样做我有点不喜欢,因为太简易了。我常常感到要更加细腻地表现一个即使大家已很熟悉的地方。用埃菲尔铁塔作背景来“推销”巴黎,或者用大本钟作背景来“推销”伦敦,这样做毕竟没有任何问题。

特 不涉及激烈的行动时,您几乎总是运用同样的展开原则,即从最远到最近:城市,接着是这个城市中的一幢楼房,然后是楼里的一个房间……这是《惊魂记》的开头^⑤。

希 在《惊魂记》的开场,我感到有必要在银幕上打上城市的名字——凤凰城,然后是剧情开始的日子和时间,这是为了涉及这件非常重要的事:下午3点差17分,只有这个时间,可怜的姑娘玛莉安才能够同她的情人萨姆睡觉。标明时间暗示她为了做爱而没有吃午饭。

特 这马上把他们关系的秘密方面点了出来。

希 另外,也使观众成为偷窥者。

特 有个影评家让·杜歇说过一句有趣的话:“在《惊魂记》的第一场戏中,约翰·加文饰

④ 凤凰城:美国西南部城市。

⑤ 年轻女子玛莉安(珍妮特·李饰)是萨姆(约翰·加文饰)的情妇,在精神失常状态下开车从凤凰城逃走,同时卷走了她的雇主让她存到银行里的4万美元。

入夜,她在一个很少人光顾的汽车游客旅馆停车留宿。年轻的旅馆老板诺曼·贝茨(安东尼·柏金斯饰)对她说知心话:他同年迈的母亲一起生活,他非常爱她,虽然她来日无多。另外,玛莉安刚听到她斥骂儿子。

睡觉之前,玛莉安在洗淋浴,这时老女人突然出现,捅了玛莉安十二刀,把她杀死,然后像来无影一样去无踪。

诺曼又出现了,一面叫嚷着:“母亲,噢,我的天!母亲,有血,有血!”他看着这幅血淋淋的景象,看来确实很悲痛。于是他仔细收拾好现场,打扫干净浴室,抹去一切犯罪痕迹,运走玛莉安的尸体、行李、衣服和钱,装进年轻女人的汽车的后车厢里。最后,他把汽车滑入一个黑魃魃的池塘里。

玛莉安失踪以后不久,她的姐妹莱拉·克兰(薇拉·迈尔斯饰)、萨姆和一个保险公司的侦探都在寻找她。侦探名叫阿尔博格斯特(马丁·巴尔萨姆饰),负责找回那笔钱。

阿尔博格斯特来到汽车游客旅馆,诺曼接待了他,诺曼面对问题心烦意乱,断然拒绝让侦探去见他的老母亲。

阿尔博格斯特出去给莱拉和萨姆打电话,悄悄地回到旅馆,想同老太太说话。他登上二楼,在楼梯台上,他挨了几刀,到另一个世界去了。

影片的第三部分,莱拉和萨姆通过郡长得知,诺曼·贝茨的母亲早已去世,已经埋葬了八年。他们俩前往那个汽车游客旅馆,莱拉在搜索旅馆时还是未能逃脱死亡。诺曼被揭穿面目,脱下他的假发,他同时是他本人和他已故去的母亲,两个人物集于他一身。——原注

演的萨姆·卢米斯上身赤裸,珍妮特·李饰演的玛莉安只戴着胸罩,正因如此,这个场面只满足了一半观众。”

希 不错,玛莉安不应该戴胸罩。我觉得这个场面不是特别的伤风败俗,它没有给我带来特别的感觉,因为您知道,我就像一个独身者一样,就是说,像一个节欲论者。但毫无疑问,如果姑娘的酥胸擦到男人的胸脯的话,这场戏会更加有趣。

特 我知道,您在《惊魂记》中力图把观众引入歧途,因此我想,这色情的开场的另一个优点,是把观众的注意力引到性的方面。后来,当影片进行到汽车旅馆时,由于第一场戏中玛莉安只戴着胸罩,观众会想,诺曼·贝茨只会当个偷窥者。此外,除非我记错了,在您的50部影片中,只有这一个戴胸罩的场面。

希 我感到需要这样来拍摄第一场,让玛莉安只戴胸罩,因为观众口味变了,发展了。传统的接吻场面今日会受到年轻观众的唾弃,他们会说:“傻帽。”我知道,他们会像贝茨和玛莉安一样行动,必须以他们在大多数情况下相爱的方式表现给他们看。另外,我想在这场戏中用视觉技巧表现一种绝望和孤独感。

特 是的,我正是觉得,在《惊魂记》中,您考虑到观众在最近十年来的口味变化,影片充满了您在以前的影片中不会拍摄的东西。

希 绝对是的,从技术角度看,在《鸟》中还有许多这类例子。

特 我看过小说《精神变态者》^⑥,我感到这本小说太假了。可以经常读到:“诺曼走去坐在他的老母亲身边,他们进行了一场谈话。”这种叙述套话令我非常反感。影片的叙述要真实得多,在重看影片时会感到这一点。小说中您感兴趣的是什么?

希 我认为,惟一使我感兴趣并使我决定拍成影片的东西是,在洗淋浴时突然发生谋杀。

^⑥ 罗伯特·布洛克著(马拉布丛书,1960年)。——原注



这完全令人意料不到,正因如此,我感到有兴趣。

特 这件谋杀案好像强奸案一样……我想,小说是受到一件社会新闻的启发吧?

希 是从这样一个故事受到启发的:有个人把他母亲的尸体保存在家里,这件事发生在威斯康星州的一个地方。

特 在《惊魂记》中,有一整套吓人的工具,您好像平时是不使用的,这就是幽灵般的人物,神秘的氛围,老房子……

希 我想,神秘的氛围在某种程度上是偶然形成的,比如,在加利福尼亚的北部,您可以找到许多孤立的房子,酷似《惊魂记》中那幢房子,人们称之为“加州哥特式建筑”。遇到干脆外表丑陋的房子,人们甚至会说:“加州香料蜜糖面包。”开始拍摄时,我并没想获得像环球公司出品的旧恐怖片的气氛,我只想显得真实。然而,毫无疑问,房子是一幢与真实的房屋毫无二致的复制品,汽车旅馆也是一个准确的复制品。我之所以选择了这幢房子、这个汽车旅馆,是因为我意识到,如果用一座普通的平房来拍摄,故事不会获得同样效果;只有这类建筑才适合故事的氛围。

特 还有,这种建筑十分悦目,那幢房子的线条是垂直的,而汽车旅馆的线条是完全横向的。

希 绝对是,这就是我们的构想……是的,垂直的一大块和横向的一大块。

特 另外,在《惊魂记》中没有一个人物值得同情。

希 这一点倒不是不可或缺的。但我仍然认为,玛莉安被刺死受到观众同情。事实上,故事第一部分正是用了在好莱坞称之为“红鲱鱼”的技巧,也就是说,用了以分散您的注意力,来加强谋杀效果,令人大吃一惊的技巧。整个开场,也即整个关系到玛莉安偷走钱和潜逃的过程,有意拍得长一点,以便刺激观众对这个问题的兴趣:这个姑娘会不会被抓住?您一定记得我很强调这4万美元;我在拍电影之前、拍电影期间和最后,都力图增

加这笔钱的重要性。

您知道,观众总是想未卜先知,总想说出这句话:“啊!我呀,我知道故事的下文。”所以我们不仅要考虑到这一点,而且要完全控制观众的思路。我们越是详细地表现一路上姑娘驾驶汽车的情景,观众就越是被她的逃跑所吸引,正因此,我们既重视戴墨镜、骑摩托车的警察,也同样重视换汽车。后来,安东尼·柏金(饰诺曼·贝茨)向珍妮特·李(饰玛莉安)描绘他在汽车旅馆的生活,他们互相交谈着,谈话与姑娘自己的问题相关。可以设想,她决定返回凤凰城,归还这笔钱。可能有一部分爱猜测的观众会想:“好啊!这个年轻人企图让她改变主意。”我们把观众拨来拨去,让观众尽可能远地与即将发生的事隔开。

我跟您打什么赌都可以,在一部普通影片中,导演会给珍妮特·李另一个角色,让她扮演进行调查的姐妹那个角色,因为在影片放映到三分之一的地方,就杀死女明星,这不合乎惯例。我呢,我特意把她杀死,因为这样一来,谋杀就更出乎意料。况且,我坚持这样做,也正是为了让观众在影片开始之前进入影院,以免迟到的人在玛莉安前脚离开银幕之后,还眼巴巴地等着看到她!

这部影片的结构很有趣,这是我同观众玩的游戏中最激动人心的实验。我在《惊魂记》中驾驭着观众,正如我在弹奏风琴一样。

特 我极其欣赏这部影片,但有个地方有点空泛,依我看,是在第二次谋杀之后在郡长家的两场戏。

希 郡长的介入来自我们多次谈到的一个命中注定的问题:“为什么他们不去报告警察局?”一般我会回答:“他们不去警察局是因为这样做会带来麻烦。”您看,这就是到警察局去会发生什么事的一个例子。

特 但随后兴味又很快恢复了。我觉得,观众在影片中时常会改变感情。开始,观众希望玛莉安别被抓住。谋杀很令我们吃惊,但是,一旦诺曼·贝茨抹去犯罪痕迹,观众又变成站在他一边,希望他不要受到骚扰。后来,当观众从郡长那里得知他的母亲已经死了八年,于是又突然改变立场,变成反对他,但这又纯粹是出于好奇。

希 这一切把我们重新引到观众是偷窥者的观点上去。在《电话谋杀案》中已经碰到过

这一点。

特 确实如此。当瑞·米兰德(饰托尼·德温特)迟迟不给妻子打电话,凶手假装不杀死格蕾丝·凯莉(饰玛格·玛丽·德温特)就离开房间时,观众会想:“但愿他再忍耐一下。”

希 这是一般规律。关于这点,我们谈到过这样一个小偷:他待在一个房间里,正在搜索抽屉,观众是站在他一边的,希望他能找到些什么……同样,当诺曼·贝茨望着汽车开进池塘时,虽然汽车里面有一具尸体,当汽车暂时停止下陷时,观众会想:“但愿汽车完全沉没。”这是人的自然本能。

特 但在看您的影片时,观众通常会显得更加天真,因为他们要为不公正地受到怀疑的主人公担心。在《惊魂记》中,观众一开始为一个女贼担惊受怕,然后为一个凶手担忧,最后,当观众得知这个凶手有一个秘密时,他们希望他被抓住,为的是知道故事的奥秘!

希 观众在这一点上会达成一致吗?

特 也许不一定达成一致,但诺曼·贝茨这个角色抹去一切犯罪痕迹的小心翼翼给观众好感。这等于赞赏一个工作做得好的人。我相信在片头字幕之外,索尔·巴斯(Saul Bass)还为影片做了一些设计吧?

希 他只为一个场面做了设计,我没能用上。索尔·巴斯要设计片头字幕,由于他对影片感兴趣,我让他设计一个场面,就是侦探阿尔博格斯特在上楼时被刺杀。在拍片时,我发烧躺了两天,来不了摄影棚,便吩咐总摄影师和助理导演,用索尔·巴斯的设计拍摄上楼这场戏。还不是拍刺杀,仅仅是拍刺杀之前的戏,即上楼这一段戏。于是有了侦探的手在扶手上滑动的镜头和越过楼梯栏杆,斜着拍摄阿尔博格斯特的双脚在上楼的镜头。当我看了这场戏的样片时,我发觉这不合适,这对我来说倒是一个有趣的启示。用这种方式剪辑出来的上楼,不会给人无辜感,而是有罪感。如果这关系到一个杀人凶手上楼,这些镜头是合适的,可是这场戏的设想却恰恰相反。

您会记得,为了让观众对这场戏有所准备,我们花了不少心思。我们设置好,在屋里

有一个神秘的女人；我们设置好，这个神秘的女人从家里出来，在一个年轻女人洗淋浴时刺死了她。凡是能给侦探上楼以悬念的镜头，都包含在其中。因此，我们应该在这里追求极度的简单：我们只消表现一座楼梯和一个以最简单的方式上楼的人。

特 我深信，先看过这一场拍得不好的样片，有助于接下来用恰当的方式表现侦探阿尔博格斯特上楼。这段拍得不好的样片正如法语歇后语所说：“像鲜花遇到的一样”，因此准备好“让人摘掉……”

希 确切地说，这不是沉着，而差不多是善良。因此，我只用了一个镜头拍摄阿尔博格斯特上楼，当他快走到最后一级楼梯时，我故意将摄影机放在高处，理由有两个：第一个是为了能够垂直地拍摄母亲，如果我从背部表现她，我就似乎有意遮住她的脸，观众会产生疑窦。从我所处的角度拍摄，我不会给人想回避表现母亲的印象。

第二个，也是主要的理由，我之所以将摄影机放得那么高，是想获得楼梯全景和刀子刺入侦探体内时他脸部特写镜头两者之间的强烈对比。这恰如音乐的安排，您看，摄影机放在高处，这时响起小提琴声，突然出现一个大脑袋，这时响起铜管乐。从高处拍摄的镜头中，母亲来到，刀扎下去。刀扎下去时我切断了，转到阿尔博格斯特的特写镜头。我们事先在他的头上贴了一根装满血红蛋白的小塑料管。正当刀挨近他的脸时，我猛地一抽拉线，释放出血红蛋白，这样，他满脸都是血，而血的分布按照事先的设计。最后，他往后倒在楼梯上。

特 往后从楼梯上翻倒下来的镜头，使我十分惊讶。事实上，他并没有真的倒下。观众没有看到他的脚，观众的感受是他倒退着下楼梯，一面用脚尖触及楼梯，有点像一个舞蹈演员的步子……

希 这是正确的感受，但您能猜出我们是怎样拍摄的吗？

特 绝对猜不出。我很清楚，这是扩大动作，但我不知道您是怎样做的。

希 通过特技。开始我用移动摄影车沿着楼梯拍下去，楼梯上没有人。然后我让阿尔博



格斯特坐在一张特制的椅子上,他的背后是透明布景,我们将从楼梯上退下去的镜头打在透明布景上。这时摇动椅子,阿尔博格斯特只消双臂在空中拍打,做几个动作。

特 这很成功。后来在影片中,您重新运用最高处的位置表现诺曼·贝茨把他的母亲搬到地窖去。

希 是的,一旦诺曼·贝茨登上楼梯,我就抬高摄影机。他进入房间,观众再也看不见他,但听到他说:“妈妈,我必须把您搬到地窖去,因为他们就要来监视我们。”随后,观众看到他把母亲搬到地窖去。我不能切断镜头,因为观众会产生怀疑:为什么摄影机突然撤掉?因此,我把摄影机悬在空中,摄影机随着他上楼,他走进房间,从画面中出来,而摄影机继续不间断地往上拍,当升到门上方的时候,摄影机旋转过来,重新俯视楼梯下面。为了避免观众对这个动作产生怀疑,我们让观众听到母子之间的争吵声,分散观众的注意力。观众十分注意对白,不再考虑摄影机拍摄方向的变换;靠了这个,我们现在垂直拍摄。观众看到他搬走母亲是从垂直方向过去的,便不会惊奇。对我来说,用摄影机来迷惑观众是很有趣的事。

特 珍妮特·李扮演被刺杀也很成功。

希 这场戏的拍摄持续了7天,为了得到45秒钟的胶片,摄影机的拍摄位置变换了70次。为了拍这场戏,他们给我做了一个惟妙惟肖的人造半身模型,里面有血囊,刀子一捅就会喷血,但我没有使用。我宁愿要一个姑娘,一个裸体的模特儿,做珍妮特·李的替身。观众只看到珍妮特的手、肩膀和头。其余部分都用模特儿的。自然,刀绝对不会触到身体,一切都用剪辑处理。绝对看不到女人身体犯忌的部位,因为我们拍摄的是慢镜头,避免画面中出现乳房。这样拍摄的慢镜头后来没有加快速度,因为在剪辑时插入这些镜头,会给人正常速度的感觉。

特 这是一个前所未见的暴力场面。

希 这是影片中最摄人心魄的暴力场面,随着影片往前发展,暴力越来越少,因为想起第

一次凶杀就足以对后来出现的悬念场面感到恐慌不安。

特 这是一个精巧而十分新颖的构思。我喜欢的倒不是凶杀本身,从逼真方面来看,我更喜欢诺曼·贝茨为了消除一切痕迹,使用扫帚、拖把来打扫的场面。影片的整体结构令我想起一种反常的台阶:一开始是一个通奸场面,然后偷窃,接着一次犯罪、两次犯罪,最后是精神变态。每个阶段都使我们又踏上一个台阶。是这样吗?

希 是的,但对我来说,珍妮特·李饰演的是一个普通的资产阶级女子。

特 但她让我们通向反常,通向诺曼·贝茨和他的标本鸟。

希 这些标本鸟是一种象征,我很感兴趣。当然,诺曼·贝茨对标本鸟感兴趣,是因为他本人也将他的母亲制成标本了。但有第二层意义,比如猫头鹰。这种鸟在夜里活动,是窥视者,这迎合诺曼·贝茨的受虐色情狂。他熟谙这种鸟,知道自己受到它们的注视。他本身的罪行反映在这些注视着他的鸟的目光中。正因为他喜欢动物标本制作,他自己母亲的体内也被他塞满了麦草。

特 事实上,可以把《惊魂记》看作一部实验影片吗?

希 也许可以。我最满意的是,影片对观众产生了强烈效果,这是我十分注重的东西。在《惊魂记》中,题材对我并不重要,人物对我并不重要;对我而言,重要的是,影片各部分的组合、摄影、录音带、所有纯技术的东西,这些都能使观众惊叫起来。我相信,对我们来说,运用电影技术使观众激动起来是很大的满足。在《惊魂记》中,我们做到了这点。并非一则信息使观众惊讶,并非一场杰出的表演使观众震动,并非一部受到交口称赞的小说俘虏了观众,使观众激动的是,这是纯电影。

特 不错……

希 因此,我为《惊魂记》感到自豪的是,这部影片是属于您和我,属于我们这些电影艺术

家的,在这一点上它超过了我以前拍摄的所有影片。我和别人可能还没有用过眼下我们所用的语言,对这部影片进行一次真正的讨论。有人会说:“这个题材不该拍,故事那么吓人,主角并不崇高,没有人物形象。”当然是的,可是构成故事和叙述故事的方式,却使观众做出了激动的反应。

特 激动的,是的……感官的。

希 激动的。不管别人认为这是一部小影片还是大影片,我都无所谓。我拍摄这部影片时并没有想拍一部重要影片。我想我能做一次实验就很开心了。这部影片只花了80万美元,实验在于:“我能在电视片同样的条件下,拍一部大型故事片吗?”为了拍得快,我用了一个电视摄制组。我只在拍摄淋浴时进行谋杀的这场戏、洗刷痕迹这场戏和一两个其他表示时间流逝的场面时,才放慢拍摄速度。其余部分都像电视片那样拍摄。

特 我知道,您也是《惊魂记》的制片人。此片大获成功吗?

希 《惊魂记》只耗资80万美元,至今差不多获利1300万美元。

特 了不起!这是您迄今为止最大的成功!

希 是的,我希望您也拍出一部影片,同样传遍全世界!在这个领域内,必须从技术角度,而不一定从电影剧本的角度对自己的工作感到满意。在这类影片中,是摄影机完成全部工作。当然,您不一定获得最好的评价,因为影评家只对电影故事感兴趣。必须像莎士比亚为观众构筑剧本那样设计您的影片。

特 《惊魂记》之所以有世界性的声誉,正由于这是一部百分之五十的默片。有两三本片子是没有对白的,很容易配音和添加说明字幕……

希 是的。在泰国,我不知道您是否了解,他们既没有加上说明字幕,也没有配音;他们干脆去掉了声音,让一个人站在银幕旁边,用不同的声音为影片中的所有角色配音。



14

《鸟》；年迈的女鸟类学家；被啄掉的眼睛；观众竭力猜测；米兰妮·丹尼尔的金色鸟笼；
我有过即兴创作；学校门口；电子音响；激动起来的小型卡车；人们给我提供很多玩笑；
老妇人的玩笑；我总是担心别人揍我……



14

弗朗索瓦·特吕弗 您怎么知道达芙妮·杜·莫里埃的短篇小说《鸟》的？是在它出版之前还是之后？

阿尔弗雷德·希区柯克 我是在一套名为《阿尔弗雷德·希区柯克推荐》的丛书中读到这篇小说的！然后，我得知有人想把它改编成广播剧和电视剧，但都没有成功。

特 在决定改编之前，您力图成功地拍摄鸟的那些技术问题都解决了吗？

希 绝对没有设想过这些问题。我看了这篇小说，心里想：“我们要拍一部特技影片，让我们来做吧。”如果这是要拍秃鹫或者拍猛禽，那么我就不会拍摄这部影片了；我喜欢做的是，拍普通的鸟，天天能见到的鸟。您明白这种精神状态吗？

特 尤其因为这属于您遵循的无论在造型方面还是精神方面都从最小到最大的原则。您拍摄了可爱的鸟啄掉人的眼睛的影片之后，应该拍一个花香能毒死人的故事……

希 不，不！应该拍那些花吃人的故事。

特 1945年以来，每当谈到世界末日时，必定想到原子弹。用成千上万只鸟代替炸弹是令人意料不到的……

希 因此，老妇人，那个鸟类学家表达了对可能出现的灾祸的疑惧。这是一个反动的女人、保守分子，她不肯相信鸟会带来严重危害。

特 您有理由不说明为什么鸟会做出侵扰性的行为。影片很明显体现了一种思辨，一种虚构。

希 我正是这样看待的。

特 我想，鸟在田野里侵害人这样的想法，是达芙妮·杜·莫里埃在真实事件的启发下



构思出来的吗？

希 是的，这种情况不时发生。那些鸟染上了一种病，非常像狂犬病，不过，拍成影片太可怕了，您不这样认为吗？

特 无疑太可怕了，可能不会很有趣^①。

希 正当我在波德加湾拍电影时，我在旧金山的一张报纸上看到一则边框短新闻，是关于一群乌鸦袭击小母羊的事，就发生在离我们的拍摄地点不远的地方。我遇到一个农民，他给我解释乌鸦怎样飞下来，啄掉母羊的眼睛，并最后弄死了几只羊。这启发了我拍出农场主因为眼睛被啄掉而去世的场景。

影片开始是在旧金山，两个主人公出场，我把他们一直带到波德加湾。房子和农场，我们是忠实地依照原有的样子重新建造的：这是一个古老的俄国式农场，建造于1849年，那时，俄国人生活在这里的海边。离波德加湾北部8英里的地方有一座城市，叫塞瓦斯托波尔^②。当俄国人占据了阿拉斯加时，他们往下走到这里，捕捉海豹。

特 在您拍摄的这类影片中，有些令人不快的东西。而观众一般是想从您的影片里寻找乐趣的，但他们又要表现出没有上您的当，这就常常使他们不再追求乐趣了。

希 显然是的。他们到电影院去，坐下来：“放映给我看吧。”然后他们想事先猜测到剧

① 米兰妮·丹尼尔(蒂比·赫德伦饰)是旧金山上流社会一个有点赶时髦的女子。她来到波德加湾，要把装在笼子里的两只鸟当作生日礼物，送给一个她并不认识的小姑娘，而姑娘的哥哥米奇(罗德·泰勒饰)，一个爱挖苦人的律师倒获得了她的青睐。

她到达时被一只猫头鹰啄伤了额头，正因此，她受邀在米奇家里待一整天。米奇的母亲(杰西卡·坦迪饰)一下子显得对儿子具有强烈的占有欲、嫉妒和专制。正是她造成了米奇和小学女教师(安妮·海沃斯饰)订婚的破裂。

次日，在生日野餐时，猫头鹰袭击孩子们，随后，当天晚上，小麻雀从壁炉的烟囱钻进来。第二天，一群乌鸦在放学的时候袭击孩子们，然后是海鸥冲向城市，甚至引起一场火灾。

面对所有这些灾难，米兰妮成了有用的人，她保护米奇的小妹妹，哄着米奇的母亲，并被后者接受了。她再次接近米奇。

但是，在清晨，她在阁楼里遭到海鸥最后一次猛烈袭击，神经受到极大的震动。米奇、他的家人和米兰妮趁鸟群暂停攻击，坐车离开了家，可是所过之处，鸟都在伺机攻击，它们一动不动，但咄咄逼人。——原注

② 位于黑海北岸的俄国城市。

情：“我猜得出要发生的事。”我不得不做出挑战：“真的？您深信不疑？那么，走着瞧吧。”在《鸟》中，我设法让观众绝对猜不出下一场戏是怎样进行的。

特 我不认为观众会这样竭力猜测《鸟》的剧情。他们仅仅猜测鸟的攻击会不会越来越严重。在第一部分，观众看到一部正常的心理影片，只有每个场面的最后一个镜头令人想起鸟的威胁。

希 我必须这样处理，因为观众受到广告、文章、影评家……的影响，观众听到广为流传的对影片的流言蜚语。我不想让观众不耐烦地等待鸟出现，因为那时观众就不会有足够的精力去注意人物的故事。每个场面结尾的那些暗示，就好像我在对观众说：“耐心点，耐心点，鸟群快要来了。”可能有些细微的地方未被察觉，但是这些地方绝对必要，因为它们丰富了整体，给整体以更大的力量。在影片开头，罗德·泰勒饰演的米奇·布伦纳在鸟店里。他抓住一只逃跑的金丝雀，放回鸟笼里。他笑着对蒂比饰演的丹尼尔说：“米兰妮·丹尼尔，我把您放回您的金色鸟笼里了。”我在拍摄中加上这句话，是因为我想到，这句话点明了姑娘这个人物，她是富有的，娇生惯养的。因此，后来在海鸥攻击别墅时，米兰妮·丹尼尔躲到玻璃电话亭里，我的意图是，表现她就像一只鸟被关在鸟笼里。这不再是一只金色鸟笼，而是一只不幸的笼子，这里还表现她开始要经受火的考验。不同于人和鸟之间的古老冲突，这回，观众看到的是鸟在外面，人在笼子里。当我拍摄这个场面时，我并不期待观众完全明白这一点。

特 即使隐喻并未进入观众的头脑里，但这个场面是强有力的。我感到把这场戏的对话放在鸟店里，围绕着寻找“爱情鸟”进行，是同一类型的构思，十分精彩，因为随后影片要拍摄令人憎恨的鸟。全片多次提到“爱情鸟”，是很有讽刺意味的^③。

希 确有讽刺意味，而且是必要的，因为爱情要经受这整个劫难，嗯？片尾，小姑娘在登上汽车之前问道：“我能把爱情鸟带走吗？”这表明，透过这对“爱情鸟”，有一些美好的东西活下来了。

^③ “爱情鸟”在法国叫做“不离鸟”，正因如此，在法文的翻译片中，爱情鸟这种说法被直译过来。——原注



特 每当对话涉及爱情鸟时,都正是一场戏刚刚谈到爱欲关系时,不仅是同母亲的关系,而且是同小学女教师的关系。这里不断用作双关语。

希 是的,这就证明,爱这个词是充满猜疑意味的!

特 故事构成的方式非常尊重古典悲剧的三一律:地点一致、时间一致和情节一致。整个情节发生在波德加湾,一共两天,鸟越来越多,越来越凶恶。叙述方式从一开始就很出色,尽管电影剧本很难编写,我相信是这样吧?

希 我宁愿向您解释我感受过的激动……我总是自诩在拍片时从不看电影剧本。我完全背得出影片台词。我总是很害怕在摄影平台上即兴创作,因为在这时,即使有时间产生一些想法,也没有时间去考察这些想法是好是坏。工人、电气师、布景师那么多,我得非常小心谨慎,免得做无谓的花费。我确实不能模仿这样的导演:他们坐着思考,而让整个剧组等待着。我从来不这样做。

但我也有非常激动的时候,这十分罕见,因为通常我在拍摄时开很多玩笑。晚上,当我回到家里,重新看到妻子时,我头脑还很乱,很激动。发生过的一些事,对我来说是全新的。我开始研究分镜头剧本,找到其中的一些弱点。我经历的这场危机,唤醒了我身上的创作灵感。

我进行过即兴创作。比如,观众看不见的鸟从外面攻击房子、进驻房子的整个场面,这些是在摄影台上即兴创作的。这是我几乎从来没有经历过的,但我没有花很长时间去做决定,我很快设想出人物在房间里的不同动作。我决定,母亲和小姑娘要走动起来,寻找躲避的地方。然而没有躲避的地方。我让她们朝不同方向走动,像野兽和老鼠一样朝各个角落逃窜。

至于米兰妮·丹尼尔,我有意隔开一段距离拍摄她,因为我想表现她要躲避却无处躲避的境况。她能躲避到哪里去呢?她越来越向墙壁靠拢。她在后退,她在躲开,但她甚至不知道要远离什么。

由于我当时处在激情澎湃的状态中,这一切来得很快,轻而易举。我开始重新考虑影片的其他场面。在群鸟第一次攻击房间以后,当麻雀从烟囱钻出来时,郡长来到这幢房子,和米奇争论起来。郡长是一个多疑的人,只相信所见的事:“真的?麻雀从这个烟

凶进来？袭击你们？您这样认为？”我研究了这场戏，心里想：“真愚蠢，这是一场过时的戏，不应该再这样拍摄了。”于是我改变了这场戏，我决定通过米兰妮的眼睛去看母亲。这个场面开始时，整群人都在场：郡长、米奇、母亲和处于后景的米兰妮。整个场面接下来是从客观角度转到主观角度。郡长说：“是的，是的，这是一只麻雀。”在一组静止的人脸镜头中，我把母亲的脸与其他人的脸分隔开来，加以突出，使之变幻不定。她蹲下来扫地，这个朝下蹲的动作使观众的注意力转向母亲这个人物。这时，镜头再回到米兰妮身上，拍摄采用米兰妮的视点——米兰妮望着母亲，摄影机这时就表现母亲，她在房间里走来走去，捡拾打碎的东西和茶杯；她站起来，扶正装在镜框里的肖像。切入米兰妮的镜头，她望着母亲的每一个动作：这些镜头抓住她正在微妙变换的位置，在这儿开始动作，走到那儿，登上这儿。米兰妮所有这些动作和她的表情，表明她对母亲、对母亲古怪的行为越来越明显的不安。现实的这整个图像，只通过米兰妮去表现。她走到米奇身边对他说：“我想今晚就待在这里。”为了走近米奇，她要穿过房间。但是我在她走路时保持特写镜头，因为她的不安要求我们在银幕上保持同样大小的形象。如果我切入别的镜头，让摄影机退后一些，使形象更模糊些，米兰妮的不安程度就会减弱。

为了使观众激动，形象的大小十分重要，尤其是要运用这个形象来制造观众身历其境的效果的时候。米兰妮在这场戏中代表着观众的视角：“瞧，米奇的母亲已经有点精神失常。”

另外一个即兴创作发生在米奇的母亲来到农场时：她走进房子，叫农场主，然后才看到房间的凌乱不堪和农场主的尸体。在拍摄时，我想：“这不合逻辑，她叫农场主，他没回答，在这种情况下，一个女人不会坚持，她会走出屋子。”然而，我需要把她留在房子里。所以我设想，她在墙上看到五只打碎的茶杯，而茶杯的柄留在挂钩上。

特 观众跟她同时明白了这些打碎的茶杯的含义，因为在前一个场面中，观众看到了米奇的母亲在捡鸟群第一次袭击后打碎的杯子。

在视觉上，这个构思很有冲击力。

您给我讲了《鸟》中即兴创作的部分，那么您有没有在剪辑时把按照剧本拍摄的一些场面删掉？

希 只有在米奇的母亲发现农场主尸体后的一两处。首先，有一个姑娘和小伙子的爱情

场面,发生在母亲出门,带小姑娘去上学的时候。米兰妮披上皮大衣,她从老远看到米奇在焚烧鸟的尸体。她走近他,观众明白她有点绕着他转。当他烧完鸟的尸体后,他走近她,观众可以看到他脸上的表情,他很想接近她。突然,他半转过身子,走进屋子。出了什么事?米兰妮很失望,我拍摄了她的失望的表情,为了表现米兰妮确实对米奇感兴趣,而且想强调这个事实:他最终没有走到她身边。于是他又从屋子里出来,说道:“我换了一件干净的衬衫,因为原先那一件有老死的鸟的气味……”

接着的一场戏以喜剧的方式点出了主题:为什么鸟群要这样做?他们半开玩笑半猜测地提出一些假设,比如这些鸟有一个头儿,是只麻雀,它在一个平台上对所有的鸟讲话:“全世界的鸟儿,团结起来。你们失去的只是你们的羽毛。”

特 这是一个好构思……

希 ……这场戏继续发展,变得严肃,以接吻结束。然后,我们又回到那个母亲身上,她造访农场后归来,惊恐不安。我想表现这对情侣正在重新抱吻,这时,母亲做了一个鬼脸。观众不知道她是否看见了接吻,但她随后的行为使人想到她看见了。

在原有的影片中,接下来在房间里母亲和米兰妮之间的对话,跟如今的影片略有不同,因为我删去了这个爱情场面。

启发我拍这场戏的想法是,杰西卡·坦迪饰演的母亲,目睹了被啄掉眼睛的农场主以后,即使内心深处激动不已,但她首先是一个有自制力的母亲,而且她对儿子的爱高于其余一切。

特 那么,为什么要删去这整个一段呢?

希 因为我感到,这爱情场面会减慢故事发展的进度。我担心关于这部影片口口相传的流言蜚语使观众不耐烦:“是的,是的,行了,让我们看看鸟吧,鸟在哪里呢?”

因此,在米兰妮第一次受到海鸥的攻击,额头上受了伤以后,我有意放上一只死海鸥,这只鸟夜里滚落在小学女教师的门口,然后,在姑娘晚上回家时有几只海鸥停在电报线上,这一切仿佛是我在对观众说:“鸟快要来了,快要来了,不要着急嘛。”我想,如果我让姑娘和小伙子之间的爱情场面拖长,那就会激怒观众。

特 根据这个想法,有一场戏乍看之下我觉得长了一点,也许我没有估计到它的重要性,这就是受到第一次袭击后在城里的咖啡店中……

希 确实如此,这场戏没有太大的必要,但我感到,在海鸥攻击野餐中的孩子们,小麻雀从烟囱钻出来,农场主的眼睛被啄掉,乌鸦在小学校门口的攻击之后,观众应该休息一下,然后再陷入恐惧中。在咖啡店的这场戏里,有松弛、有笑声、有受肖恩·奥凯西扮演的人物形象启发的酒鬼,特别有一个年迈的女鸟类学家,我像您一样认为,场面有点拖长了,但不管怎样,我始终认为,一个场面的长短只有根据观众的兴趣来衡量其重要性。如果您吸引了观众,这个场面总是很短的;如果您让观众厌烦,这个场面就总是太长了。

特 当您拍摄一场悬念戏和无声的等待时,您表现得很庄重,有很高的威望,这是由于您独有的剪辑风格,剧情很难预料,效果总是非常强烈,这可以说是您的职业奥秘……例如,我想到放学之前的那场戏……

希 现在我们研究一下学校门口这场戏。当时,米兰妮·丹尼尔坐着,在她背后,乌鸦群集着。米兰妮惴惴不安,走进学校,想给小学女教师报告。摄影机同她一起进去,稍后,小学女教师对孩子们说:“现在你们就要离开学校,当我要你们奔跑的时候,你们就跑起来。”我把这场戏一直拍到校门口,然后我切入只有乌鸦的镜头,乌鸦都聚集在一起,摄影机不动,也不切入其他镜头,在30秒钟内什么事也没有发生。这时观众会想:“孩子们会发生什么事?他们在哪里?”就在开始听到孩子们奔跑起来的脚步声时,所有的鸟都飞起来,可以看到它们越过学校的屋顶,然后向孩子们扑去。

在这场戏中,为了获得悬念,以往的技巧就在于更多地把这个场面切分开来:首先表现孩子们从教室里出来,然后转到等待着的乌鸦,接着转到下楼的孩子们,随后是准备好攻击的乌鸦,然后又转到从学校里出来的孩子们,再回到飞起来的鸟那里,接着是奔跑的孩子们,最后是受到袭击的孩子们,但现在对我来说,这种拍摄方法已经过时了。出于同样的理由,当姑娘一面抽烟,一面在学校外面等待的时候,摄影机有40秒钟对准她,她环顾四周,看到一只乌鸦,她继续抽烟,当她重新环顾时,她看见所有的乌鸦聚集在一起。



特 由于采用了高得惊人的俯拍，城里发生火灾那场戏是激动人心的。可以说，这是海鸥的视角！

希 我在那么高的角度拍摄，有三个理由。第一个、也是最主要的理由，是为了表现海鸥向城市俯冲的开始。第二个理由是为了在同一个画面中展示波德加湾的准确地形图：背后的城市、大海、海岸、燃烧中的车库。第三个理由是跳过乏味的灭火行动。从远距离进行拍摄，总是更容易迅速地表现事物。

再说，每当您要拍摄一场混乱的，或者令人厌烦的行动，或者干脆当您想回避细致表现的时候，这是一个很有效的办法。比如，当加油工被海鸥啄伤的时候，大家都跑去救他，我们从很远的地方，从小酒店内，从米兰妮·丹尼尔的视角去观察这个场面。事实上，援救加油工的人们要尽快地把加油工扶起来，但是我需要更长的时间，以便挑起悬念，因为汽油已经开始流到马路上。另一种情况，也许是相反，我们让一个原本缓慢进行的行动进行得快一些。

特 这等于运用空间来解决时间的问题。

希 是的，我们已经谈过这一点了，拍摄电影是根据我们的需要，要么有意缩短时间，要么扩展时间。

特 至于横穿过银幕，啄伤车库里那个加油工头部的那只海鸥，怎样才能正确地指挥它呢？

希 这是一只活海鸥，从画面外一个很高的平台上放飞，它受到训练，能从一个地方飞到另一个地方去，正好越过加油工的头上方。演加油工的是一个特技演员，擅长做动作，他把自己的反应夸张了，令人觉得海鸥碰到他。

特 是运用格斗场面中那种假打的办法吗？

希 是的。您想过我为什么要让鸟杀死小学女教师吗？

特 观众没有看到她的死,事后才知道。说实话,我没有提出这个问题。您的想法是什么?

希 鉴于鸟对居民的祸害,我觉得,她是一个注定要死的人。另外,她为了保护意中人的妹妹而自我牺牲,这是她最后的英勇行动。

在电影剧本的第一稿里,小学女教师自始至终待在家里。她登上阁楼后,遭到最后的袭击,人们用汽车把她送走。

我不能允许自己这样做,因为主要人物是蒂比·赫德伦饰演的米兰妮,要遭到最后劫难的是她。

特 如果不谈《鸟》的音响,我们的评论就会是很不完全的。影片中没有音乐,但是鸟鸣经过精心安排,就像一部真正的乐谱。例如我想到纯粹音响的一场戏,即海鸥对房子的袭击。

希 我拍摄这场从外面进行袭击的戏,而屋里的人吓得要命,困难在于让演员在听不到任何声音的条件下做出反应,因为我们还没有弄到海鸥的翅膀拍击声和叫声。于是我叫人把一只小鼓,还有一只麦克风和—个扬声器搬到摄影平台,每当演员要表现惶恐不安的场面时,鼓声就帮助他们做出反应。

然后,我请伯纳德·赫尔曼(Bernard Herrmann)^④监督整部影片的音响。当观众听到乐师演奏时,当他们在作曲,或者组成一个管弦乐队时,当乐队演奏得很和谐时,他们演奏的不是音乐,而是音响。这就是我们为整部影片所运用的音响,并没有音乐。

特 当母亲发现了农场主的尸体时,她张开了嘴,观众并没有听到她的叫喊声……您这样做是为了突出噪声吗?

希 这时候,音响是头等重要的。观众听到母亲穿过走廊奔跑的脚步声,这声音还有轻

^④ 自《哈里的麻烦》(1955)以后,阿尔弗雷德·希区柯克所有新出品的影片都由伯纳德·赫尔曼作曲并担任指挥。指出这一点是很有意思的,在这之前,他为奥逊·威尔斯最早的两部电影《公民凯恩》(1940)和《安培逊大族》(1942)作曲。——原注



微的回声。屋里和屋外脚步声的不同,在音响上是很有趣的。我正是让母亲隔开一段距离奔跑,我只是在她吓得一动不动几近瘫痪的时候,才转到特写镜头上来。静场。随后,当她重新奔跑时,脚步声同画面大小成比例,并一直增强到她登上小型卡车,这时,观众听到一种咽气声,这是小型卡车的引擎发出的变了样的声音。我们确实用所有这些真实的声音做了一点实验,我们随后模仿这些声音,使之取得更具悲剧性的效果。

比如,小型卡车到达时,我叫人在路上洒了水,免得扬起灰尘,因为我希望小型卡车在返回途中才扬起灰尘,您记得吗?

特 我记得很清楚,除了灰尘,还有很多烟从排气管中喷出来。

希 我这样做是因为可以看到小型卡车是在相当远的地方高速行驶着,对我来说,这个画面表达了母亲的狂热。在上一场戏中,我们表现了这个女人处在万分激动中。她登上一辆小型卡车,现在我应该表现这辆小型卡车也处于激动状态。不仅画面,而且音响也同样应该保持这种激动,因此,观众听到的不是普通的引擎声,而是像叫声一样的声音,仿佛小型卡车发出了尖叫。

特 无论如何,您总是在您的影片里精心营造音响,而且以一种戏剧化的方式来处理。观众经常听到一些不符合眼前画面的声音,但这些声音却执着地令人回想起前一场戏。这样的例子不胜枚举……

希 每当我结束一部影片的剪辑时,我便向女秘书口授一个真正的音响剧本。我们一本接一本地看片子,我按我想听到的音响来口授。至今只涉及自然音响,但现在由于有了电子音响,我不仅指明要获得怎样的音响,而且要细致地描绘其风格和性质。比如,当关在阁楼里的米兰妮,遭到鸟群的袭击时,我们就配上许多自然音响,如翅膀拍击的声音,我们加以模仿,为的是获得更加紧张的气氛。必须获得咄咄逼人的颤音声浪,而不是单一等级的音响,以便在这种音响中有变化,模拟不同频率的翅膀拍击声。当然,我获得了戏剧效果,根本用不着发出鸟叫声。

为了巧妙地发出一种声音,必须设想出在对话中它的等同物会是怎样的。我想在阁楼中获得一种音响,这种音响意味着鸟儿对米兰妮说:“现在我们抓住你了。我们马上要

扑向你。我们不需要发出胜利的叫声，我们没有必要发火，我们就要进行无声的杀人。”这就是群鸟正在对米兰妮所说的话，这就是我要从电子音响技师那里获得的东西。在最后一场戏里，当罗德·泰勒饰演的米奇打开家门，第一次看到一望无际的鸟时，我要求一个静场，但不是一般的静场，而是由单调的电子音响构成的静场，能使人联想起从很远的地方听到的大海波涛声。这个人造的静场音响转为鸟语的话，意思是说：“我们还没有准备好攻击你们，但我们正在准备攻击。我们像一部正在发出轰鸣声的引擎，我们不久就要发动攻击了。”对于这些相当柔和的音响，正是应该这样理解，但这喃喃声如此轻微，观众不能肯定是听到了还是想像出来的。

特 我曾在一份报纸上看到，从前，彼得·洛尔送给您 50 只金丝雀，给您开了个玩笑，于是您乘上一艘邮轮，作为报复，您夜里给他发电报，一个接一个报告金丝雀的消息。由于《鸟》，我想起这个故事。这个故事是真实的，还是报纸杜撰出来的？

希 这不是一个真实的故事。人们给我提供许多玩笑，我从来都不用，不过当时我开过不少玩笑。比如，在我妻子的一次生日纪念会上，我们在一个餐厅的花园里设宴招待了十来位客人。我聘用了一个有点年纪、风韵犹存的有贵族气派的女人，让她知道内情，我让她坐在贵宾席。然后我完全把她忘在脑后。客人一个接一个来到，他们望着只有那个老妇人坐在那里的大桌子，问道：“这个老太太是谁呀？”我回答：“我不知道。”只有餐厅的侍者才知道这个玩笑，我的妻子问他们：“她说什么来着，没有人跟她说过话吗？”“这位太太对我们说，她受到邀请参加希区柯克先生的聚会。”当大家问我时，我坚持说：“我可不知道她是谁。”大家望着她，在纳闷：“她究竟是谁呢？应该搞清楚……”宴会进行到一半，有位作家用拳头敲了一下桌子说：“这是一个玩笑。”于是所有人的目光都投向那个老太太，这时那位作家望着有人带来的一个年轻人，他对年轻人说：“您也是，您也是一个玩笑！”我喜欢再开这种玩笑，而且开得更加过分。一次宴会，我雇佣了一个这类的女人，把她作为我的姑妈介绍给宾客。假姑妈对我说：“我能喝一杯酒吗？”我当着大家的面说：“不能，不能，你很清楚，酒精对你不合适，你不应该喝酒。”于是，这个姑妈愁眉苦脸地走开了，坐在角落里。所有的宾客都被这件事弄得不自在，很难受。过了一会儿，这个姑妈站起来，带着苦苦哀求的眼神向我走来，我相当严厉地对她说：“不，不，用不着这样看着我……你的态度使大家难受。”可怜的老妇人会发出：“哦，哦！”大家都会真正感到自己是



多余的,不知道如何是好,而我的假姑妈开始啜泣起来。最后,我对她说:“听着,你正在弄糟我们的晚会,得了,回到你的房间去吧。”之后我再也没有开过这类玩笑,因为我很担心有人会揍我。



15

《艳贼》；爱情拜物教；三个被放弃的电影剧本：《三个人质》、《玛丽—露丝》和《R.R. R.R.》；《冲破铁幕》；讨厌的大客车；工厂场面；我从来不模仿自己；上升的曲线；情节片和人物片；我只看伦敦的《泰晤士报》；我的头脑严格说来是视觉性的；您是一个天主教电影艺术家吗？；我对电影的热爱；一个城市的二十四小时生活……



15

弗朗索瓦·特吕弗 现在我们来谈谈《艳贼》(Marnie)。在拍摄之前,人们早就听说过这部影片了,因为这标志着格蕾丝·凯莉返回影坛的时刻到来。在温斯顿·格雷厄姆的这部小说中,什么东西使您感兴趣?

阿尔弗雷德·希区柯克 我特别喜欢表现爱情拜物教的思想。一个男人想同一个女贼睡觉,因为她是一个女贼,就像有人想同一个中国女人或者一个黑种女人睡觉一样。不幸的是,这种爱情拜物教还没有像《迷魂记》中男女主角的爱情那样,在银幕上表现出来。直截了当地说,有必要表现肖恩·康纳利饰演的男主角马克·拉特兰在保险箱前抓住了女窃贼时,很想扑到她身上,立即强奸她的感觉。

特 是什么使《艳贼》的男主角这样激动呢?这个女窃贼任由他支配,因为他了解她的秘密,他可以将她送交警察局,或者更简单一些,他感到同一个女窃贼睡觉很刺激。

希 绝对是两者兼而有之。

特 我看到影片中有一个矛盾。肖恩·康纳利演得很好,他有一个确切地说是兽性的外表,这能很好地用于故事的性欲方面,可是剧本和对白却没有认真对待这一方面。马克·拉特兰呈现在观众眼前,就像是普普通通的保护者角色。要仔细察看他的脸,观众才能捉摸出您的意图是要把剧本推到更加独特的方向上去^①。

希 不错,但我从一开始就表现马克发现了玛尔尼有问题,您记得吗?当他知道她总带

① 玛尔尼是一个女窃贼。每当她带着箱子出门时,她便改变身份,换一个地方干活。马克·拉特兰(肖恩·康纳利饰)认出了她,但他一点没有流露出来,招收她当秘书兼会计。他追求她却没有什么结果,不久,她卷走了拉特兰公司保险箱里的钱,消失不见了。

马克发现被窃,把偷走的钱垫上,找到了玛尔尼的踪迹,把她带回费城。他非但没有把她送到警察局,反而娶了她!她没有别的选择……船上的蜜月旅行是受罪,玛尔尼性欲极其冷淡,在马克强行占有她之后,她甚至想自杀。

玛尔尼见到红色就恐惧,受到噩梦的折磨,是个神经官能症患者。她的偷窃癖是她的性欲冷淡的补偿。马克发现她自称孤儿是对他说谎。他让一个侦探去查找,终于重新找到玛尔尼母亲的踪迹。

随后,玛尔尼打算再次偷窃拉特兰家的保险箱,马克抓住了她,把她带到巴尔的摩,以便从她母亲那里得知她的身世和神经官能症的秘密。这个秘密是难以启齿的,玛尔尼五岁时为了保护她当妓女的母亲不受一个喝醉的水手的蹂躏,用拨火棍把水手打死了。毫无疑问,在马克的帮助下,心中埋藏着这痛苦秘密的玛尔尼是会治愈的。——原注

着一个箱子出门的时候,他是这样谈论她的:“啊,是的!有着漂亮大腿的姑娘?……”如果我像我以前的英国影片《谋杀者》中那样采用内心独白的方法,观众就会听到男主角在心里这样说:“我希望她赶快再偷窃,好让我当场逮住她,最后占有她。”这样,我想得到双重的悬念。我们曾想始终从马克的角度去拍摄玛尔尼,想表现他看到姑娘偷窃时的满足表情。

当时我很想用这种方式来构筑故事;我想表现这个人在观看,甚至偷偷地在观赏一次真正的偷窃。然后,他尾随着女窃贼玛尔尼,假装找到了她的踪迹,把她逮住,然后他假装成一个施行侮辱的人,占有了她。可是,我们不能在银幕上再现这些事,因为观众会加以拒绝,说道:“不!这不行!……”

特 因为这样编排很引人入胜。我很喜欢这个样子的玛尔尼,但我感到,由于影片的气氛相当悲凉,更确切地说是令人感到压抑,有点像一个噩梦,所以很遗憾观众难以接受。

希 在美国,这部影片是同《鸟》一起连映的,两部影片都有可观的收入。

特 我想,如果影片长达三小时,会更加平衡。在这个故事里丝毫没有任何多余的东西;相反,在许多地方,观众想知道得更多一些。

希 不错。我不得不简化凡是涉及精神分析的戏。您知道,在小说中,为了向丈夫让步,玛尔尼同意每星期去看一次精神分析医生。她为了隐瞒自己的身世所做出的努力,在小说里有既有趣又有悲剧性的精彩场面。我们却不得不集中在一场戏里,在这场戏中,她的丈夫亲自主持精神分析的会议。

特 是的,在她做过一次噩梦的晚上,拍出了该片最佳场面之一。

希 我在《艳贼》中真正不喜欢的是配角,例如马克的父亲。我有印象,我不了解这些人,这类人物。肖恩·康纳利饰演的马克不是一个十分令人信服的费城绅士。实际上,如果我们想将《艳贼》的故事拉回到最普通的渊源去,我们得到的是像《王子与女乞丐》那样的影片。在这类故事中,必须有一位十分高雅的人物。

特 像《蝴蝶梦》中劳伦斯·奥立佛饰演的主角那样的人物吗？

希 正是。这样，爱情拜物教的思想也变得更清晰一些。我在《帕拉亭案件》里也碰到了同样的问题。

特 您很重视这种戏剧动因，即克洛德·夏布洛尔所说的“失势的诱惑”，而您称之为“爱情造成的败坏”。我希望有朝一日您终于实现自己的梦想……

希 不，我看不行，因为这类故事与阶级意识相连，就像 30 年前存在的阶级意识。今天，一个公主可以跟一个摄影师结婚，这并不令人奇怪。

特 在您的第一个改编计划中，有一个构思我觉得很引人入胜，而您却放弃了。您曾想拍一段爱情戏，在这个场面中，玛尔尼摆脱了她的性冷淡，您想让她公开展现出来……

希 是的，我确实记得。这样处理的话，她要去看她的母亲，看到家里挤满了邻居，她的母亲刚刚去世。然后，是一大段爱情场面，要逮捕玛尔尼的警察的到来打断了这个场面。由于要追求不可避免的俗套，我放弃了这样做。男的会对被警察带走的、他所爱的女人说：“我会等你的……”

特 您会去掉警察，设想马克还掉失窃者的钱，玛尔尼就不会感到不安。另外，我有印象，加在玛尔尼身上的逮捕威胁，观众并没有感到：观众根本没有印象她受到追捕，或处在危险中。我在《爱德华大夫》中观察到同样的现象。您把两个不同本质的秘密交织在一起，第一个是精神和心理分析的问题：这个人（爱德华大夫或玛尔尼）在童年时代做过些什么事？第二个是实际的问题：警察会不会来逮捕他或她？

希 我请您原谅，但银铛入狱的威胁在我看来同样像精神动因。

特 毫无疑问，可是我仍然觉得，警察的调查和精神分析的调查是不大能相加的。作为观众，他不清楚对人物应该有什么期待，不管是重新找到神经官能症的秘密，还是逃脱警

察的追捕。最后，大概很难同时展开这两个情节，因为警察的追捕要求很快的节奏，而精神分析的研究进展缓慢。

希 很正确，在《艳贼》中，我很为难要作这样的编排：玛尔尼在拉特兰那里找到工作和她进行盗窃这两段时间之间相隔太长。在这期间，马克追求她，仅此而已，而这并不够。我们常常遇到这个问题，我们感到，做一件事要求有一定的准备，但准备本身会变得令人厌烦；为了不拖长，要避免使之充满有趣的细节，而这些细节会使准备阶段变得更加有趣！我在《后窗》中已经感到这一点：在男主角开始用怀疑的目光观察院子对面那个人之前，已经过去很长时间。

特 是的，那是第一天，构成展开部分，但我感到很有趣。

希 因为格蕾丝·凯莉很中看，对白也很好。

特 在《艳贼》之后，报纸上接连宣布了您的三个拍片计划，而您好像延期或者放弃了：根据约翰·巴肯的小说改编的《三个人质》，根据詹姆斯·巴里的剧本改编的《玛丽—露丝》，还有名为《R. R. R. R.》的原有的剧本。

希 确有其事，我曾着手进行这三个计划。我们先从《三个人质》开始，这部小说具有巴肯式的典型境遇，十分接近他的作品《三十九级台阶》和我改编的影片，中心人物也是一样的，还是理查德·汉内。《三个人质》写于1922年，基本情节是这样的：英国政府即将逮捕一伙危及大英帝国的间谍（暗指“布尔什维克”）。间谍获悉他们将在一个确切的日期被逮捕，便绑架了三个孩子，他们的家长属于英国最重要的人物。理查德·汉内的使命是发现囚禁这三个人质的不同地点，并让他们回到自己尊贵的家庭里。

在离开伦敦之前，第一个迹象是理查德·汉内遇到的一个有点东方人特征的麦迪纳，他举止非常高雅，是品酒的行家，也是首相的知己。这个人邀请汉内到他家，自告奋勇要帮助他。理查德·汉内逐渐明白，麦迪纳给他灌迷魂汤，正在对他施以催眠术，他假装进入催眠状态。几天以后，他又到麦迪纳家去，麦迪纳为了向待在他家的一名同伙证明汉内在他的掌握之中，便向汉内下命令：“汉内，像狗一样四脚爬行，现在，爬到这张桌

子旁边,用牙齿把这个烟灰缸叼来给我!”这显然能拍出充满悬念的一场戏,同时还很有趣,因为实际上汉内保持完全清醒。

通过这一切,汉内获得一些迹象,让他能找到第一个人质,这是一个18岁的年轻人,关在挪威的一个岛上;然后找到第二个人质,这是一个少女,关在伦敦一个可疑的小酒馆里;而第三个人质的下落还不清楚。每一个人都被施了催眠术。

我放弃了这个计划,因为我感到,在银幕上不能很有效地表现催眠术。这种状态离观众的实际经验太远了,我们是在做办不到的事,就像要拍摄“幻术师—魔术师”的影片一样。观众看过那么多的电影特技,会本能地猜出导演是怎样处理的。观众心里想:“他们中断拍片,让那个女人从箱子里出来,然后再把箱子拆开。”催眠术也如法炮制,在视觉上,真正被催眠的人和假装被催眠的人没有什么区别。

特 再说,您在《擒凶记》的第一个版本里已经取消了用催眠术绑架人的构思。

希 确实如此,尤其是,《擒凶记》的第一版虽然是从布尔道格·德拉蒙德的故事改编的,却受到我阅读巴肯作品的影响。

第二个计划,实际上我并没有放弃,就是《玛丽—露丝》,这有点像一则科幻故事。

几年前,可能有人认为这个故事在观众看来太不合情理,但后来有些电视片让人们熟悉这类故事了。

这个故事开始是一个年轻士兵来到一幢空房子里,他在那里找到一个女管家,两人谈到过去,士兵对她说,他曾是生活在这家庭的一个成员。这时一个闪回,把我们带到三十年前。我们看到他的家庭日常生活,看到一个年轻的海军中尉,他来见玛丽—露丝的父母,向他们的女儿求婚。

玛丽—露丝的父母相视了一会儿,等她离开了房间,他们对年轻人说:“玛丽—露丝十岁的时候,我们到苏格兰的一个岛上度假,她在那里失踪了四天。她回来以后,根本没有意识到失踪过,她没有感觉到时间的流逝。”她的父母亲还说:“我们从来没有对她谈起过这件事,您可以娶她,但绝对不要对她提起这件事。”四年过去了,玛丽—露丝有了一个两岁半的儿子,她对丈夫说:“我想我们终于可以去度蜜月了。我想再到岛上去,小时候我去过一次。”丈夫百感交集,但他同意了。第二场戏在岛上进行。岛上的一个年轻船夫,是阿伯丁大学的学生,想成为教士,他给这对年轻夫妇当向导,给他们讲解当地的风

土人情,他提到从前在这个岛上,有一个小男孩失踪了,还有一次,一个小姑娘失踪了四天。

在一次捕鱼的野餐中,正当船夫向丈夫表演怎样在岩石上烧鳟鱼时,玛丽—露丝突然听到柔和而悠扬的声音,就像德彪西^②的《美人鱼》的乐曲;她在岩石上走动,起风了,不久,她消失不见。寂静降临,风也停了,丈夫开始到处寻找玛丽—露丝,他害怕了,呼喊她。这是第二场的结尾。

最后一场戏把我们带回家里,那是二十五年后。玛丽—露丝被遗忘了,她的父母已到耄耋之年,丈夫也已大腹便便。电话铃响起来。以前那个船夫,如今已经成了教士,他刚刚发现玛丽—露丝,她没有丝毫改变。她回到自己的家,看到他们这样老,又痛苦又困惑。当她要求看看她的儿子时,别人对她说:“当他十六岁时,他逃走了,想去当水手。”这个消息引起她的心脏病发作,使她一命呜呼。

然后我们回到眼前,跟那个士兵待在空房子里。玛丽—露丝从门口出现,如同一个幽灵一样。他们两人交谈起来,说实话,那是非常自然的谈话,这个场面相当感人。她说,她等待很久了。他问她:“您等待什么?”她回答:“我不知道,我忘了。”他把她抱到自己的膝上——显然是在戏中——她站起来,转过身去,这时,重新透过门窗听到“声音”。可以看到玛丽—露丝离开和消失的方向有一股强光……

特 这不错嘛。

希 您应该把这拍成一部影片,这对您更合适,因为这不是一部真正的“希区柯克式影片”……使我有为难的是幽灵。如果我拍这部影片,我会让姑娘穿上灰色长裙,在贴边里面放一盏霓虹灯,灯光只落在女主角身上。当她走动时,她的身影一点不会落在墙上,而只会映出一片蓝光。

应该造成一种印象,就是我们拍摄的不是一个躯体,而是一个“存在”,因此,这存在有时在画面中很小,有时很大,与其说像一个“实体”,还不如说像一种“感觉”。这样,观众就会失去空间感和时间感,觉得是面对转瞬即逝的某种东西。

^② 德彪西(1862—1918),法国作曲家,喜欢为作家的作品谱曲,被列入印象派。

特 这是一个很美又很悲哀的题材。

希 是的,很悲哀,因为在这一切后面,有一个冷漠地提出的想法:要是死者复归,真不知拿他们怎么办!

特 您的第三个计划是一个原有的剧本,您向《鸽子》的两个意大利编剧亚杰和斯卡佩利约的稿,是吗?

希 这个计划,我只是到如今才最后放弃的。这是一个意大利人移民到美国的故事。他起先在一家大饭店当开电梯的工人,通过自己的努力成为经理。他把自己的家从西西里迁过来,但这家人都是小偷,他尤其不准他们去偷陈列在饭店里的一套奖章。我放弃了拍摄这部影片的计划,是因为我觉得它不讲究形式,另外,正如您所知道的,意大利人十分忽略结构问题。

特 所以您把这三个计划束之高阁,您去拍摄《冲破铁幕》(*Torn Curtain*)。您怎么想到拍这部影片的^③?

希 是英国两名外交官伯杰斯和麦克莱恩的失踪启发了我。他们抛弃了自己的国家,跑到苏联去。我在寻思:麦克莱恩太太对这一切有何想法呢?

因此,影片的前三分之一几乎完全是从姑娘的角度来展示的,直到他们两人在柏林的饭店里戏剧性地会面为止。

随后我采用保罗·纽曼的视角,我表现他被迫参与的、没有经过预谋的凶杀,然后是他竭力来到林德教授身边,在犯罪未被发现之前,从教授那里获得秘密。

最后一部分由这对情侣的逃跑构成。您看到,影片清楚地分为三部分。故事相当自

③ 原子物理学家(保罗·纽曼饰)为了从莱比锡的林德教授那里搞到一个科学公式,背叛美国,逃到东柏林。第一件意外的事:他的未婚妻(朱莉·安德鲁斯饰)跟随他来到东柏林;第二件意外的事:他要参与干掉他的贴身保镖,因为后者知道他的真相。经过一场曲折的追逐,他终于搞到了他所需要的秘密公式,同他的未婚妻一起离开了德意志民主共和国。——原注



然地这样展开,因为我尊重人物所走的路线图的逻辑性。为了确保这一切是正确的,在开始编写电影剧本之前,我按人物的行程走了一遍。我到过哥本哈根,然后,借道罗马尼亚的一条飞机航线。我到了东柏林、莱比锡,然后是瑞典。

特 故事分为三个部分确实很清楚,但是不瞒您说,我更喜欢影片的后三分之一。第一部分不大吸引我,因为我感到,观众不仅在朱莉·安德鲁斯扮演的萨拉·舍曼之前,而且甚至在男主角搜集到他所需要的情报之前就猜到了下文。

希 这一点我同意您的看法。男主角对女主角说:“您回纽约去,我呢,我到瑞典去。”观众无法相信这句话,因为我提供了一些迹象,表明这位年轻学者行为古怪。但是,这一切应该安排妥帖,特别要考虑到有些观众会看第二遍,要让他们觉得我们并没有愚弄他们。

显然,姑娘得知她的未婚夫拿到一张到东柏林的飞机票,便说:“这是到铁幕后面呀!”这时,观众跑在我们前面,但我认为这没有什么妨碍,因为他们在寻思姑娘会有什么反应。

特 到这一步我都同意,我提出反驳的是下一阶段,在这段长时间里,姑娘认为她的未婚夫是一个叛国者,而观众中却没有人这样认为。

希 大概是,但我更喜欢故事从一个“谜”开始,避免我以前常常运用的那种影片的开头,而且那已经成了一个俗套:一个人接受了一项使命。我不想再这样做了。在詹姆斯·邦德系列片的每一集里都有这类场面,有个人对他说:“亲爱的 007,您要到那里去,做这件事……”我仍然拍下这种场面,但这是在影片中间突然出现的,是在谋杀之前跟农场主讨论拖拉机的时候。

特 格罗梅克在农场里遭到暗杀,自然是最紧张的一场戏,最使观众激动。拍得很残酷,同时很真实,没有音乐。

希 通过这很长的暗杀场面,我首先想打破俗套。通常,在电影中,谋杀进行得很快:一刀,一枪,谋杀者甚至没有时间察看被害者的身体,看看是否真的死了。我想,如今该是

表现杀人是多么困难、多么费劲又多么费时的时候了。由于出租车司机就在农场前面，观众同意这场谋杀应该是静悄悄的，因此不可能是开一枪。按照我们以往的原则，谋杀应该运用与地点和人物相关的手段。我们是在一个农场里，这是一个农场女主人在杀人，于是我们使用了厨房用具：一锅热汤、一把切熟肉的刀、一把铁铲，最后是煤气炉！

特 真实之极，刀锋在格罗梅克的脖子中断裂！在这个凶杀场面中有好些出色的东西，很短的一些小镜头拍摄格罗梅克的手威胁性地拍拍阿姆斯特朗的上衣，农场女主人用铁铲去戳格罗梅克的腿，然后是格罗梅克的手指在空中拍打，他的脑袋放进煤气炉时身子才一动不动。

至于分镜头剧本，我注意到两个很重要的改动：取消位于柏林和莱比锡之间的一家工厂的场面，简化大客车这组镜头。这段戏在剧本中很长，充满了异乎寻常的细节。

希 我不得不压缩大客车这个插曲，因为我无法做到保持紧张。这就涉及到一场戏要压缩时间，同时产生路程很长的幻觉。我设想大客车是一个人物，以这种方法摄制这组镜头。因此，这是一辆善意的大客车，它帮助我们的一对情侣逃跑。在后面 500 米，有一辆凶恶的大客车，它可能造成那辆善意的大客车的毁灭。说起这个，我对这场戏的“透明背景”的技术质量仍然不满意。出于节约，我请一个德国摄影师拍摄这个背景，然而，我本该派一组美国摄影师去拍摄。

特 但是，这透明背景的素材不可能在美国的公路上拍摄吧？

希 不能，因为这组镜头的结尾正好拍到进城，可以看到有轨电车等物了。除了这点麻烦，您喜欢影片的摄影吗？

特 喜欢，喜欢，摄影非常好。

希 对我来说，该片的摄影构成彻底的革新。灯光投射在巨大的白色板上，我们透过灰色薄纱去拍摄这一切。演员问：灯光在哪里？我们几乎达到了理想效果，这就是用自然光去拍摄。

特 工厂那一场戏,您是在拍摄之前还是在拍摄之后取消的④?

希 在拍摄之后。这场戏我拍摄得很好,给人印象很深。我是在最后剪辑时删去的,因为显得太长,而且我不满意保罗·纽曼的表演方式。

正如您所知道的,保罗·纽曼是一位“方法派”演员⑤,因此,他不会满足于投射出中性的目光,而这种目光却能让我剪辑这场戏。他不是简单地望着格罗梅克的兄弟,望着刀,望着这块布丁,而是用“方法派”的风格,总是别转了头,过分激动地表现这场戏。在剪辑时,我可以尽力安排好这场戏,但最后,尽管我周围的人啧啧称赞,我还是取消了这场戏,原因是影片太长,我也回想起《间谍末日》引起的烦恼。该片是三十年前我在英国拍摄的,有一些很出色的场面,但所有这些东西都完蛋了,因为影片不成功。为什么?因为主人公接受任务去谋杀,但他不想杀人,观众无法跟这样一个可悲的人物达到一致。于是我担心《冲破铁幕》重新掉到这个陷阱中,特别是由于工厂这场戏。但我对饰演格罗梅克的演员是满意的。为了演好他兄弟的角色,我把他的外形改变了许多,我让他有一头白发,戴眼镜,瘸腿。当时在摄影台上,大家对我说:“他可是一点儿不像另一位。”我周围的人认为观众应该有印象看到死者的孪生兄弟。我回答他们说:“如果把格罗梅克第二弄成格罗梅克的化身,那就太蠢了,观众会简简单单地说,‘嗨,这是同一个人!’”您可以看到,大家是用俗套来思考的。最后,这场戏效果非常好。我会把这一段给您寄到巴黎。

特 是吗?

希 是的,影片中的这一段,我送给您。

④ 这场戏安排在格罗梅克在农场里遭到谋杀之后,阿姆斯特朗教授(保罗·纽曼饰)在从东柏林前往莱比锡的途中,参观了一家工厂。在工人食堂里,他惊讶地发现有个工头酷似格罗梅克。其实这是格罗梅克的亲兄弟,他走向阿姆斯特朗,作了自我介绍。接着,格罗梅克第二拿起一把厨刀(很像在上一场插曲中插在他兄弟脖子上刀锋断裂的那把刀),切了一大块布丁,递给慌了手脚的阿姆斯特朗,说道:“这是布丁,我的兄弟很喜欢吃,劳驾您把它带到莱比锡交给他。”——原注

⑤ 纽曼曾在纽约的“演员讲习所”受过训练,该所成立于1947年,注重斯坦尼斯拉夫斯基的理论,称为“方法派”。

特 啊！十分感谢！我会看的，我还要送给亨利·朗洛瓦^⑥，保存在法国电影资料馆里。

希 区柯克先生，我觉得，自从您从影开始，您就受到这种意志的激励：只拍摄在视觉上给您启发的和戏剧性上使您感兴趣的東西。您有时在我们的访谈中使用两种能说明问题的说法：“塞满激动”和“布满织锦”。由于在电影剧本中去掉了您称之为“戏剧漏洞”或者“令人烦恼的污点”之类的东西，同时像人们多次过滤一种液体使之纯净那样，不断地去芜存精，您终于取得属于您的戏剧素材。又由于您继续完善这素材，您有意无意地终于使个人的思想表达出来，这些思想像叠印一样补充了情节……您是这样看的吗？

希 正是这样，经验教会我们许多东西。我知道，对您和有些影评家来说，我所有的影片都很相像，但是，奇怪的是，对我来说，它们每一部都代表了全新的东西。

特 当然。您总是投入到新的实验中，但是我觉得，在没有完全取得成功之前，您从来不会放弃一种电影构思，有时这种构思要在您的几部影片中才能够完成。

希 是的，我明白。有时候我是无意中不得不往回走，那只是为了“找到起点”，但我从来不会这样想：“我就照以前拍过的电影依样画葫芦吧。”我不会这么不思进取。

特 不会！决不会的，不过难得有几次您竟至于拍出不像希区柯克式的影片，如《维也纳的华尔兹》和《史密斯夫妇》，您没有把这看作是有趣的实验，而是看作浪费时间。

希 这一点我完全同意。

特 因此，您的进取精神在于不断改进在前一部影片中形成雏形的东西，当您对结果感到满意时，您就转向另一种试验了，是吗？

希 是的，正是这样。我不得不往前走，往前发展，我还不知道我脑子里孕育的所有东西

^⑥ 亨利·朗洛瓦(1914—1977)，1934年与弗朗许建立法国电影资料馆，他的行动有助于产生意大利新现实主义(1938)和法国新浪潮电影(1958)。



是不是都会取得成功。

眼下,如果我能够非常扼要地把一个计划从头讲到尾,我就感到能够自由地驾驭这个计划了。我喜欢设想一个少女去看了一部电影,回到家里时对看过的东西感到很满意。她的母亲对她说:“电影怎样?”她回答:“很好。”母亲说:“讲的是什么?”姑娘回答:“呃,讲的是一个少女,她……”她把电影故事讲给母亲听,我感到,如果观众知道自己能做导演在开始拍电影之前所做的事,就应该很满意了。这是一个循环。

特 是的,这是一个重要概念:应该完成这循环。这是一个正确的思想。基本上是这样的,当你踏入这个行业的时候,你有印象,拍完的影片与它开头的样子毫无关系。如果我们影片的第一批观众跟我们谈论影片时能用上我们在开拍前就运用的术语词汇,这时,我们会感到,尽管可能有消耗,基本的东西却得到了保留,基本的东西就是我们要拍这一部而不是另一部影片的深层理由。

希 是的,正是。我经常被这二难推理所困扰:“我是应该抓牢和忠实于故事的上升曲线呢,还是应该在叙述上采取更多的自由,做更多的实验呢?”

特 我认为您抓牢故事的上升曲线是对的,因为这使您获得成功……

希 比如,就个人来说,在您的影片《儒尔与吉姆》中,这方面令我感到不舒服,曲线不是自动和必然地升高……在某一时刻,有个人物从窗口跳出去,故事中断了,观众看见银幕上有一条字幕:“过了一段时间之后”,情节随后恢复,是在一个电影院里,观众在看新闻片。新闻片里有人在烧书,观众席里有两个人说话:“啊!咱们的伙伴就在那里,站在前面。”他们又站在电影院门口,故事重新开始。现在看来,这种方式也许是好的,正确的,但在有悬念的一类故事里,这是不被允许的。

特 我同意您的观点。即使不谈悬念问题……也不能刻板地牺牲一切去照顾人物。在影片中总有这样一个时候:应该把故事放在前面。不应该太多牺牲故事的曲线,您说得对。

希 我十分理解您对情节影片和人物影片的区别,但有时我想,我是否能在一部较轻松、较松弛、不那么紧张影片中成功地制造悬念呢?

特 这相当危险,但尝试一下倒是很有趣的……实际上,我觉得您已经做过一点试验了……

希 《艳贼》的故事不那么紧张,几乎由人物来支撑,但我们还是有吸引观众兴趣的上升曲线:什么时候能发现这个姑娘的秘密?这是第一个问题。第二个问题:为什么这个姑娘不愿意同她的丈夫睡觉?这构成一种心理秘密。

特 您只拍异乎寻常的东西,但这些东西仍然是明显带有您个人色彩的,有点儿像纠缠不去的念头。我不想说您生活在谋杀和性的观念之中,但我设想,您打开报纸,总是先看社会新闻。

希 嘿!您搞错了,我不看报纸上的犯罪新闻,况且除了伦敦的《泰晤士报》,我不看别的报纸,因为这是一张很严肃、严谨,但有的细节很风趣的报纸。去年,《泰晤士报》上有一则社会新闻,标题是:“一条被监禁的鱼”。这就是我看报想找到的东西。

特 除了《泰晤士报》,您还看杂志和长篇小说吗?

希 我从来不看长篇小说,也不看任何虚构性的作品,我看现代人物传记和游记。我不可能看虚构性的作品,因为我本能地会寻思:“这能不能拍成一部影片呢?”我对文学风格不感兴趣,除了索默塞特·毛姆,我很欣赏他的简练。我不喜欢高雅文学,这种文学的吸引力在于风格。我的头脑严格地说是视觉的,如果我看一篇细致的描写,我会不耐烦的,因为我用摄影机同样可以表现出来,甚至更快些。

特 您知道查尔斯·劳顿惟一的一部影片《猎人之夜》吗?



希 《猎人之夜》？不，我没有看过。

特 影片里有一个很好的构思，它使我时常想起您的影片。由罗伯特·米切姆饰演的人物是一个非常秘密的、令人担忧的教派的讲道师，他的讲道就是他的双手的一场战斗：在他的右手上写着“善”，左手上写着“恶”。他感到满足，因为这两只手以感人的方式在搏斗。这令我想起您的影片，您的影片以多种多样非常强有力，但总是极其简洁的形式，将“善”与“恶”的搏斗展示给我们，就像这双手那样。您同意吗？

希 确实不错，这样我们就可以把我们的口号“恶人越是得逞，影片就越是成功”改成“恶越是强大，斗争就越是激烈，影片也越是成功”。

特 您同意被看成是一位天主教艺术家吗？

希 我不能准确地回答您，这是一个很难回答的问题。我出身于一个天主教家庭，我的教育是严格的宗教性质的。我的妻子在我们结婚以前也已经改信天主教。我不认为可以说我是一个天主教艺术家，但是，对一个人而言，教育是非常重要的，我所受的教育和我的本能可能会显露在我的创作里。

比如在我的好几部影片中，我拍摄天主教教堂，而不是新教教堂或者路德教教堂，但我觉得那是偶然的。在《迷魂记》中，我需要有一座带钟楼的教堂，我自然去寻找一座老教堂，然而，在加利福尼亚，老教堂都是天主教的布道场所。因此，人们也许会想，我想拍一座天主教教堂，而这个想法是属于布瓦洛和纳瑟雅克的。不能想像有人从一座现代的新教教堂的顶上跳下来。

我绝对不反对宗教，但我应该有时忽略这一方面。

特 对这个话题我没有任何隐秘的想法，我并不想让您信口开河，但我想，惟有一个天主教徒才能拍出《申冤记》中亨利·方达饰演的主人公的祈祷场面吧？

希 或许是，但不要忘记，这是讲一个意大利家庭。在瑞士，有巧克力、湖泊，而在意大利……

特 在意大利,有教皇!这是一个答案……我忽视了影片中亨利·方达饰演的主人公是意大利人。但在您的全部影片中,我强烈地感觉到人类有原罪和犯罪的味道。

希 我们总是拍摄无辜的人而不是有罪的人不断处于危险状态的题材,您怎么能这样说呢?

特 这个人是清白的,只是没有犯被指控的罪,但他总有犯罪意图,即有“作案前”的意识,就拿《后窗》中詹姆斯·斯图尔特饰演的角色来说吧,他的好奇心不仅仅是一个不光彩的缺点,从教会方面看来,这是一种罪孽。

希 我完全同意您的观点,不错。伦敦报纸对《后窗》是赞赏的,但有一种批评认为,由于偷窥者的构思,这是一部可怕的影片。即使有人在我开拍前这样对我说,他也绝不可能阻止我拍摄,因为我应该对您说,我对电影的热爱超越了我对任何一种道德的在乎。

特 毫无疑问,但照我看来,这种批评是错了,因为《后窗》不是一部要讨观众喜欢的影片。在这样一部影片中的道德,只不过是头脑要清醒。我们已经有机会谈到这个场面:凶手来看杰弗瑞,对他说:“您要拿我怎么样?”

您拍摄的影片中十分之九,或者更准确地说,50部中有45部,都是在银幕上表现一对“好人”与“坏人”发生冲突。气氛愈来愈紧张,直至他们决定互相解释,互相倾心相与,互相忏悔。这是您的影片的画影图形^⑦。四十年来,您通过侦探性质的情节,坚持首先(或者终究是,这不是问题所在)拍摄道德上的二难推理的影片。

希 绝对不错,我时常寻思,为什么我做不到对反映人的日常冲突的普通故事感兴趣。回答是,或许这些冲突缺乏视觉吸引力。

特 毫无疑问。可以说,您的影片的素材取自三个因素:极度不安、性和死亡。这不是人们白天考虑的东西,而在关于失业、种族歧视、贫困的影片中,或者在关于男女爱情的

⑦ 警察当局综合追查对象的特征所制作的画像。



日常问题的影片中可以找到,这是黑夜里考虑的东西,因此是形而上的思虑……

希 关键是,这是否接近生活?

您知道,有一点,我不是一个作家。我也许能亲自编写一个电影剧本,但由于我太懒,或者由于我的头脑朝不同方向思考,事实是我要叫其他作家来跟我合作。我设想,我的营造气氛和悬念的影片,确实是我作为作家的创作,再说,我确信不能拍好一部完全由别人写出来的影片。我对您说过,我拍摄《朱诺与孔雀》时受了多大的罪,要处理好这个故事我是多么无能为力。我观看它,研究它,这是符合肖恩·奥凯西意图的一部作品,我所要做的一切就是拍摄演员的表演。拿了别人的电影剧本,按我自己的方式来拍摄,对我是不够的。我不得不亲自构思,尝尽甘苦。然而,我应该非常小心在意,避免缺乏思想,因为我就像一切从事绘画或写作的艺术家,我局限在一定的领域中。我不愿意同老卢奥^⑧相比,他满足于画小丑、女人、在十字架上受难的耶稣,这构成了他一生的全部作品。塞尚^⑨只满足于画静物和某些森林场景,但一个电影艺术家怎么能继续画同样的画呢?

我感到,我还有许多事要做,眼下,我竭力改正我的创作的重大弱点,就是在悬念之中人物太单薄。这对我来说非常困难,因为我一旦表现强有力的人物,他们就要带我到他们想去的地方。于是我就像在童子军的逼迫下不得不穿过马路的老妇人一样,而我不愿意服从。这始终成为内部冲突的根源,因为我要求取得效果。我受到这种愿望的吸引:将一些描写玩弄阴谋诡计的戏放进我的影片里,例如我给您描绘过的福特汽车厂的装配流水线场面。如今,我把这称之为“斜圆字体”的模式,即反向地达到目的的方式。当我按照并非根据小说改编的《西北偏北》的构思开始工作时,当我有了影片的构思时,我已经看见了整部影片,不是一个地方,或单独一个场面,而是从头到尾贯穿的一个方向;而我却根本不知道这部影片写的是什么。

特 希区柯克先生,我认为您的手法是非文学性的,而是纯属电影性的,而且……您受到空白的吸引!电影院是空的,您想填补它;银幕是空白的,您想填补它。您不从内容而从

^⑧ 卢奥(1871—1958),法国画家,雕刻家,善画宗教题材,人物画多种多样。

^⑨ 塞尚(1839—1906),法国后期印象派画家,开创了20世纪的绘画。

容器出发。对您来说，一部影片是一个容器，必须使它充满电影构思，或者像您经常所说的那样，“充满激情”。

希 可能吧……实际上，一个影片的计划往往开始时很模糊，例如我设想要拍摄一个城市 24 小时生活的影片，我往往能从头到尾大致看到整部影片。影片充满了插曲、后景，这是一个很大的循环运动。从早上 5 点钟开始，天开始拂晓，有一只苍蝇在一个流浪汉的鼻子上飞来飞去，他睡在一扇大门凹进去的地方。然后城市早晨的活动开始了。我想尝试拍摄饮食的各个方面：分配、买卖、厨房场景等在各种各样的饭店里处理饮食要遇到的事，还有烹调和就餐。逐渐接近影片结尾时，会有阴沟、要流向大海的垃圾。从早晨青翠欲滴的绿色蔬菜到白日已尽，阴沟里冒出污秽的东西，这是一个完整的循环。这时候，这个循环运动的总主题变成了人类的堕落。必须穿越全城，观看一切，拍摄一切，表现一切。

特 是的！这个例子完美地阐明了您的才智。您给这部表现城市的影片展现了所有的画面、可能有的感觉，主题就随之显现出来。这将是一部能引人入胜的影片。

希 诚然，有各种各样的方式编写这部影片的剧本，但是同谁来编写呢？还必须是一部有趣的影片，也必须有一个浪漫的因素，必须在一部影片中获得十部的内容。几年前，我请过一位作家根据这个构思来写，但没有成功。

特 我设想，您想让一个人穿越城市，影片自始至终跟随着他？

希 确实是，这很困难。我们把主题依附在哪里呢？我们显然有各种各样的可能性：逃犯、记者、一对乡下的年轻夫妇第一次参观城市，可是，比起宏大的构思，这些设想相对小了些。任务巨大，但我感到需要拍摄这部影片。奇怪的是，有的事令人扼腕。当您拍摄一部现代的故事巨片时，观众却不欣赏这个规模。如果您把同样的故事放到古罗马时代，这却变成了一部意义得到公认影片。误会就在这里：观众接受现代风尚，而上述那种题材的影片却不吸引他们。观众受到古罗马神庙的吸引，因为观众知道，要在摄影



棚里重建这些神庙。总之,《埃及艳后》^⑩和《罗马假日》^⑪一样,都是小故事,在后一部影片里,写的是一个现代公主,穿上市民服装。

这使我有泄气,因为这部表现大城市的影片耗资巨大。我本想在片中表现杂耍歌舞厅里的一场盛大表演、麦迪逊公园的一场拳击赛、华尔街的人群、摩天大楼……直至整个纽约……影片聚集了名人,观众能看到他们一掠而过,还有著名的专栏作家、市长,市长要在电视上发表两行字的声明,等等。

我们既有宏大的题材,又有恢宏的全景,也许有许多十分形象鲜明的人物,就像查尔斯·狄更斯的壁画中的人物。

在这部影片里,我们要避免什么呢?自然是老一套的东西,是俗套:湿漉漉的石子路面、空荡荡的街道,一张旧报纸在飞舞着……

当然,这部影片不应该只为楼厅第一排观众或者正厅的三排折叠加座观众拍摄,而要为大厅的两千名观众拍摄,因为电影是最广泛和最强有力的传媒工具。如果您创作了一部表现精确而且充满激情的影片,那么日本观众会同印度观众一样,在同一个地方做出反应。对我这个导演来说,这总是像在下赌注。如果您写了一部小说,它会在翻译时失去主要的吸引力;如果您写出并执导一个剧本,在首演时它会演得很准确,但随后就会变形。可一部影片会周游全世界。当它配上字幕时,会失去百分之十五的魅力,当它是配音时,只会失去百分之十的魅力。即使放映质量很差,画面依然完好无损。您的创作显现出来,您得到支持,您在全世界得到同样的理解。

^⑩ 美国 20 世纪福克斯公司 1962 年拍摄的巨片,由伊丽莎白·泰勒主演。

^⑪ 1953 年出品,获奥斯卡金像奖,由奥黛丽·赫本主演。



16

希区柯克的晚年：格蕾丝·凯莉放弃了电影；又回到《鸟》、《艳贼》和《冲破铁幕》；希区柯克留恋明星；病态巨片；一个放弃了计划；《黄玉》和实现不了的订货；为了拍摄《夺命狂凶》，回到伦敦；起搏器和《家庭阴谋》；希区柯克不堪荣誉和尊崇的重压；爱情和间谍活动：《短夜》；希区柯克身体欠佳，阿尔弗雷德阁下行将就木；结束……



16

当我记录同希区柯克的这些访谈时，他正处于创作活力的顶峰。在过去的10年中，他拍摄了11部电影，其中有《火车怪客》、《后窗》、《擒凶记》、《迷魂记》、《西北偏北》、《惊魂记》。

在他与大卫·O.塞尔兹尼克签订的合同期满以后，他成了自己的制片人，他甚至是——这在好莱坞是罕见的——他的好几部负片的拥有者。

从《鸟》开始，他在最亲近的朋友刘·沃塞曼，即他在米高梅电影公司工作前的代理人所主持的公司下拍摄所有的影片，这指的是“环球”公司，他成为这个公司五名最重要的股东之一。事实上，他以一大笔股份的代价，把他以前创作的、在十年中叠印的近两百小时的节目转让给商业电视。

1962年的希区柯克，倘若自认为样样拥有，那么还美中不足什么呢？那就是他很留恋的明星的消失。詹姆斯·斯图尔特年纪太大，不能再当他的一部影片中的明星，私下里，希区柯克把《迷魂记》在商业上的失败归咎于斯图尔特的脸容不如从前。至于加里·格兰特，尽管《西北偏北》获得了成功，他还是有意放弃了电影，使自己离开观众时，还能给观众留下诱人的形象；此外，他拒绝饰演《鸟》中的角色，这个角色最后给了罗德·泰勒，这是个有扎实功底的演员，但缺少威望。

女演员的问题更为严重，因为在希区柯克的作品后面，流传着这句话：寻找女人吧。如果不肯原谅英格丽·褒曼离开了他，跟了罗塞里尼，希区柯克对格蕾丝·凯莉是没有怨恨的。首先，雷尼埃王子不是一个导演，其次，以前那个小个子的小有虚荣的女子对王妃的头衔不是不敏感；她放弃好莱坞，到摩纳哥的悬崖安居，在费城辉煌的开端为她争得了王妃的称号。

对于格蕾丝·凯莉，希区柯克是没有怨恨的，但不是没有留恋，他很希望她出演《艳贼》，这部影片是根据温斯顿·格雷厄姆的一部小说改编的，他特别为她买下了改编权。差一点就达成了协议，格蕾丝·凯莉确实受到了诱惑，而且王子非常喜欢希区柯克，表示赞成。但那个时期，戴高乐将军被摩纳哥公国同意给予某些法国经纪人纳税优惠的政策所激怒，于是发动了一场攻击，使摩纳哥给予优惠的法规成了问题。为了不致同法国断绝关系，王子不得不让步，要改变影响到公国的轻浮形象，这样，格蕾丝·凯莉最终放弃了从影。

一部为一个女演员特别精心地孕育的影片，却由另一个女演员出演，电影史上充满



了这样的变数和残忍事例。雷诺阿想让卡特琳娜·艾斯兰演《母狗》，得到这个角色的却是雅妮·马雷兹。《蓝胡子的第八个妻子》本应由玛丽安·奥普坎斯出演，而不是克洛黛特·柯尔贝。《斯特朗博利》原来设想是由安娜·马格纳尼出演的，最后却换了英格丽·褒曼。《赤脚伯爵夫人》原本受到琳达·丹尼尔的启发，却落到爱娃·加德纳身上。在陶丽丝·戴的回忆录中，她叙述自己怎样被导演拍摄《擒凶记》的简洁手法弄得不知所措，因为她不断地想希区柯克是把她当作女歌唱家来选择的，但他其实却留恋格蕾丝·凯莉。她也许搞错了，再说，快要拍完影片时，希区柯克对她说：“我没有对您说话，是因为一切都很好，但是，如果演得不对了，我早就会向您指出来的。”

相反，《迷魂记》没有任何问题。我们在银幕上看到的女演员是一个替身，当这种替换构成影片的主题本身时，就使影片更加有趣：一个男人始终爱着一个女人，他以为她死了；当偶然的机会使他重新面对这个失踪的女人时，他竭力重新构思出最初的形象。1974年，在纽约电影界组织的向希区柯克表示敬意的会上，我觉得这种讽刺意味是很明显的。我坐在格蕾丝·凯莉的旁边，从银幕上看到表现詹姆斯·斯图尔特饰演的弗格森恳求金·诺瓦克饰演的角色缩起头发重新出现在他面前的一段戏时，我明白了《迷魂记》要这样看才好：一个导演在硬逼一个替身女演员模仿原先选择的女演员。

因此，在1960年代初，希区柯克很留恋过去的明星。希区柯克之所以比其他导演更需要她们，是因为他不执导性格片，而是拍摄情节片。他憎恶没有用的场面，这些场面很容易在剪辑时被删去，因为它们不能推进情节。他不喜欢离题，也不喜欢“写真实”的小细节，观众在他的影片里从来看不到一个演员做一个无用的动作，如用手擦一下头发，或者咳嗽。如果演员全身进入画面，他应该形成一个无可指摘的身影；如果他被切入到胸部，他的手就不应该出现在画面的下部。正因如此，生活的印记在希区柯克的影片中，是通过演员在其他导演拍摄的影片中形成的个性来显现的。詹姆斯·斯图尔特把约翰·福特的热烈带到希区柯克的影片中，加里·格兰特带来了他扮演的喜剧中夫妇间不忠实的那种魅力。

然而，《惊魂记》取得的非常巨大的成功——在1960年仅次于《本·赫尔》的第二位收入——使希区柯克有了信心：他能以一部短片让广大观众感兴趣。因此，他在1962年初又满怀信心地投入到拍摄《鸟》中去。

如同常常发生的那样，正是从希区柯克开始得到承认、受到欢迎和赞美时起，运气也开始背对着他。

《死神追逐记》，他这部“追逐人的情节剧”——这是一般来说他自谦的简单用词——被人抄袭、抄滥、漫画化（特别是被詹姆斯·邦德系列片所模仿），希区柯克感到他应该放弃三十年来，即自从拍摄《三十九级台阶》以来他制作的这类影片，这导致他放弃那些需要巨资预算的影片。《鸟》是在描写灾难的影片浪潮兴起的前几年拍摄的，由于特技，所费不貲，但没有获得应有的成功。下一部影片《艳贼》是一个惨重的失败，但也是一部引人入胜的作品，可列入“病态巨片”的类型中。

我用括号给所谓的“病态巨片”快速地下定义了。这不是别的，而仅仅是一部未获成功的杰作，一项雄心勃勃的事业，它忍受了相继经历的错误。这是一个不能拍摄的好剧本，一次不合适的角色分配，拍片受到仇恨骚扰，又被热爱蒙蔽了眼睛，在意图和实施之间左右摇摆，慢慢地陷入困境，或者是狂热地走向了冲动。这个“病态巨片”的概念，显然只能用于很优秀的导演身上，他们在其他情况下已经证明能够达到完美境界。某种程度的迷恋电影，有时会使人在一个导演的作品中更喜欢他的“病态巨片”，而不是其无可否认的杰作。因此是《国王在纽约》而不是《挖金潮》更受到喜爱，或者是《游戏规则》而不是《大幻想》更受到喜爱。如果同意这个想法，即完美的制作往往会导致将意图隐蔽起来，那么就会承认，“病态巨片”更直截了当地使它们的存在理由显示出来。我们也可以看到，如果杰作并不总是令人颤动的，那么“病态巨片”却往往是这样的，这就解释了为什么“病态巨片”比公认的杰作更容易成为美国影评家称之为“偶像”的影片。

我最后要说，“病态巨片”一般说来包容满溢而出的真诚，奇怪的是，这就使它在影迷眼里更显明晰，而在某些观众眼里更显晦涩：这类观众趋向于吞噬、更注重表现诡计而不是直接吐露的影片大杂烩。据我看来，《艳贼》可列入“病态巨片”这古怪的一类中，影评家对这类影片是过于忽略了。

再说，我确信，在拍完《艳贼》之后，希区柯克不再是原来那样了，这个时期他大大失去了自信心，这并非由于影片在商业上的失败——他毕竟还遭到过别的失败——更确切地说，是接连遭到他的业务关系以及跟蒂比·赫德伦的私人关系的失败。他是早先在电视的商业广告上发现她的，并在两部片子中想把她变成“新的格蕾丝·凯莉”。

重要的是，应该记得，在拍摄《鸟》和《艳贼》之间，在给予蒂比·赫德伦第二次“机会”之前，希区柯克让不同的漂亮女人拍过电影，其中有好几个欧洲的时装模特儿。

关于希区柯克和蒂比·赫德伦之间关系的最后破裂，关于希区柯克在《家庭阴谋》(Family Plot)之后和写作《短夜》(The Short Night)时遭到的失败，可以参阅唐纳德·



斯波托(Donald Spoto)的传记《阿尔弗雷德·希区柯克的黑暗面》(*The Dark Side of Alfred Hitchcock*),以及大卫·弗里曼(David Freeman)发表在1982年4月号的《绅士》上的长篇文章《阿尔弗雷德·希区柯克的最后日子》(*The Last Days of Alfred Hitchcock*)。有些评论家指责这两位作家披露了一个巨匠晚年最悲惨的时刻。我不同意这种苛刻的看法,因为年轻人毕竟只从社会上、影坛和希区柯克一生中最后的两年去了解他这个人,他们对他不需要恪守人情债和友谊债。我们不如认为这两位作家是作为电影史家在写作。阿尔弗雷德·希区柯克的情况是,他这个人和他的作品,为电影史提供了非常丰富和复杂的个案,以致人们可以预测,在本世纪末之前,研究他的著作会同今天研究马塞尔·普鲁斯特的著作一样多。

希区柯克不是一个著名的书信家,由于我们相隔13 000公里,书信往来相当有规律地维持了我们之间的接触,这使我能够引用他的原话,但也不会在谈到他的晚年时忽略节制的责任。

读者在这本书中,更确切地说,从头到尾都看到希区柯克对待他的工作是严肃的,头脑总是清醒的,并愿意作自我批评……不过条件是我们讨论的影片要放映了几年,他的失败以新近获得的成功作为补偿。从我这方面来说,要尊重这种敏感性,这在一个并不自负而且并不虚荣的人身上是很容易理解的,同时我避免对《艳贼》和《冲破铁幕》提出批评意见,如果这两部影片拍得更早一些,我本来会向他如实提出来的。

但我相信,从《惊魂记》以来,希区柯克对他的任何一部影片都感到不满意。

在20世纪60年代中期,由于电视的兴起,好莱坞经历了一场危机。美国影片失去了国际影响,以致某些大公司要赞助欧洲国家的小影片公司,把好莱坞的产品不间断地投放到非美国的市场去。同一时期,为了降低耗资总成本,一些重要的电影制片公司合并了在国外的办事处:派拉蒙公司与环球公司联合,华纳公司与哥伦比亚公司联合,而米高梅公司则停止拍片。

希区柯克对《冲破铁幕》的卖座感到失望,长期以来第一次不再事先提出拍片题材。上文我说过,从《艳贼》以来,他失去了一部分自信心。这就解释了在拍摄《冲破铁幕》时,他先是在选择两位明星,即保罗·纽曼和朱莉·安德鲁斯时受到制片厂的影响,更严重的是,放弃了他最铁的合作者。希区柯克将《艳贼》中显露出来的忧郁情调归罪于赫尔曼,是否做得不够光明磊落?伯纳德·赫尔曼受到排斥,这显然并不公正,因为可以断言,他对诸如《擒凶记》、《西北偏北》和《惊魂记》这样的影片的贡献,确实有助于这些影片

的成功。然而,就《冲破铁幕》来说,赫尔曼写过、指挥过的五十来分钟的乐谱,绝对与他的才能相符,人们可以欣赏到 he 指挥的优秀,因为最后配乐在伦敦压制成唱片了。究竟发生了什么事呢?制片厂——当遇到反常的决定时,总是提到“制片厂”——不喜欢伯纳德·赫尔曼为《冲破铁幕》写出的乐谱,尽管已经录了音,“人们”终于说服希区柯克不采用它。必须记得,在1966年前后,好莱坞(和其他地方)喜好能“卖出唱片”的乐谱以及能在舞厅用来伴舞的影片音乐。就这种情况而言,赫尔曼作为瓦格纳和斯特拉文斯基^①的弟子,事先就败北了。

在《冲破铁幕》的片头字幕上,缺少另外一个重要的名字,即罗伯特·柏克斯(Robert Burks),这是从《火车怪客》以来,希区柯克所有影片的总摄影师。希区柯克不仅不要为合作结束负责,而且他还真诚地为此惋惜:柏克斯前一年在家中失火时死去。

希区柯克失去了他喜欢的明星、摄影师、乐师和剪辑师,感到他生涯的一个新时期在他面前展开了,这个时期十分艰巨,可以比作赛马评论员所谓的“看台河沟前面最后的直线”。到了1967年,希区柯克没有任何新影片在专业化的报刊上预告,当时他给我写信:

……眼下我正在准备拍一部新影片。我们还没有想好片名,但这部影片讲的是一个精神变态者,他是专门谋杀女人的凶手。情节多少取自一个英国的案例。这是一个纯粹真实的故事,主人公是一个年轻人,他与自己的母亲有某种关系……这个故事中吸引我的东西是,第一次谋杀之后,当他遇到第二个姑娘时。您知道,她经历了死亡的危险,她在寻思事情怎么发生的。第三个姑娘是一个警察,她的任务是抓住凶手。因此,故事的最后三分之一充满了悬念,观众也等待这一时刻到来:年轻的凶手发现一个陷阱正向他张开。我向作者,一个名叫本·W.莱维的英国人买下了这个故事的改编权。我最后一次同他合作是在1929年,那时他写出了英国第一部有声影片《讹诈》(Blackmail)的对白。后来几年他写作剧本,多少取得一些成功。我要用现实主义的方法拍这部影片,我要运用尽可能多的内景……

(摘自1967年4月6日的信)

^① 斯特拉文斯基(1882—1971),俄国作曲家,后加入法国籍和美国籍,为芭蕾舞、歌剧作曲,并写作交响乐。



几个星期以后，希区柯克把这个电影剧本寄给我，他为之起名为《夺命狂凶》(Frenzy,但不可与四年后他拍摄的同名影片混淆)。根据我的回忆，这第一个《夺命狂凶》有一个出色的故事，但不妥之处在于同《惊魂记》有太多相似之处，我想，希区柯克因此而放弃了它。

特别在跟塞尔兹尼克签约的时期，希区柯克总是有毅力抵制拍摄他认为不行的影片^②。正是在这时，他被环球公司的决策人员说服，接受拍摄电影制片厂刚买下、而且是以昂贵的价格买下其改编权的一部小说。

《黄玉》是一部侦探小说，几乎没有什么价值，是从一则真实故事取材的(一个共产党间谍名列戴高乐将军的亲信之中)，在美国是一本畅销书。在法国，这本书被戴高乐政府的检查机构禁止出售，但可以搞到在加拿大出版的法语秘密版本，像在德国人占领时期那样。不幸的是，《黄玉》中叙述的故事搬演了太多的地点、太多的谈话、太多的人物。文学改编权的购买合同允许这部沉闷的小说的作者亲自编写剧本，这就浪费了许多时间，希区柯克最后才有权叫他的朋友塞缪尔·泰勒来帮忙，泰勒尽力写出了定稿。

《黄玉》^③这部影片将希区柯克引到巴黎来拍几场外景。在拍摄期间，希区柯克产生了怀疑和不安，这反映在他对皮埃尔·比拉尔所说的话中。后者当时替《快报》采访他：

对我来说，一部影片写出来以后，百分之九十九的工作已经结束。有时我更希望用不着去拍摄它。您想像出影片是什么样子，然后，一切都散架了。您想要的演员不能自由选择，您不能做出很好的角色分配。我梦想得到一部国际商用机器公司的机器，我把剧本放进机器的这一边，影片就从另一边出来，拍好了，而且是彩色的。

希区柯克总是回避在他的影片中谈论政治，然而《黄玉》却蓄意地反对共产党，而且有几场戏对菲德尔·卡斯特罗周围的人尖刻地加以讽刺。在影片中甚至可以看到古巴政治警察折磨反对政权的老百姓。《快报》记者问他：“您认为自己是个自由党人吗？”希

② 1961年，当罗本·马慕连辞去拍摄《埃及艳后》的任务后，沃尔特·旺杰和赞纳克曾把希区柯克请来营救，把他称为“惟一能挽救这项事业的导演”。希区柯克却拒绝了，他要拍摄《鸟》。约瑟夫·曼基耶维奇登上《埃及艳后》号，同影片一起沉没。——原注

③ 为了避免与马塞尔·帕尼奥尔的剧本《托帕兹》混淆，《黄玉》在法国用了《虎钳》的片名。——原注

区柯克回答：“我想是的，从这个词的所有含义来说，我是的。最近有人问过我，我以前是民主党人还是共和党人，我回答，我以前是个民主党人，但关系到钱时，我变成了一个共和党人。我不是一个伪君子。”

在《冲破铁幕》中，保罗·纽曼和朱莉·安德鲁斯两人的工资超过了影片的一半预算，而与《冲破铁幕》不同，《黄玉》不是由明星，而是由美国、法国、斯堪的纳维亚半岛、西班牙实力雄厚的演员出演的。参与的法国演员有菲利普·努瓦雷、米歇尔·皮科利、米歇尔·苏博尔、达尼·罗班和年轻的克洛德·雅德，后者可能是格蕾丝·凯莉的私生女。

能耐有限的演员弗雷德里克·斯塔福尔扮演秘密警察还比较像，但饰演家长却缺乏可信性。穿上紧身服他是无懈可击的，在这里，他明显是代替肖恩·康纳利。再说，在拍摄《艳贼》之前，希区柯克曾想让肖恩·康纳利签订拍摄两三部影片的合同，但康纳利虽然很想摆脱詹姆斯·邦德的影响，却拒绝签订拍摄一部以上的合同。

《黄玉》的主题是揭露戴高乐将军周围一个苏联间谍的面目。这个角色落到了米歇尔·皮科利(Michel Piccoli)身上。电影剧本设想在故事结尾，皮科利感到自己暴露了，有意在一场手枪决斗中让弗雷德里克·斯塔福德(Frederick Stafford)把自己杀死。决斗这场戏在沙尔勒蒂运动场空无一人的美丽背景中拍摄。在洛杉矶的一次试映中，年轻的美国观众在放映这场戏时嘲弄起来。希区柯克返回巴黎，想作些改动，重拍一次。回到洛杉矶，他重新剪辑，重新试映，重新装盒。这回，皮科利和斯塔福德不再自由了。希区柯克把决斗这场戏扔进垃圾箱，对试映时观众的嘲笑不屑一顾。按希区柯克看来，美国的年轻人变得如此讲求物质和玩世不恭，他们不再赞成在银幕上出现骑士式的行为。一个背叛祖国的人接受一场手枪决斗，并让人杀死，这超过了他们的理解力。

因此，时间很紧迫，希区柯克可能生平第一次不知道怎么结束影片的上半部！他接受了一个纯粹表面形式的解决办法，我认为在这个解决办法中看到了科斯塔·加弗拉(Costa Gavra)的影片《Z》的影响——这部影片刚刚放映，取得成功。在《黄玉》的结尾，可以看到银幕上影片人物的不同画面和特写镜头，以拖长的音乐将之融合起来，画面的节奏和音响向观众预示结局临近了。然而，希区柯克坚持让观众明白，皮科利饰演的角色最终要自杀，但是，既然在沙尔勒蒂体育场拍摄的全部胶片被认为不能再用，那么，怎么办呢？于是，希区柯克求助于一个绝望的解决办法，一个非常激动人心的重大删改：凡是在删除面前感到绝望的人都要求总剪辑师插入一个没有拍上的镜头！在影片中，观众能看清皮科利饰演角色的住地外部，这是城市纵深处的一座特殊饭店的底楼，或者是



巴黎第 17 区的某个地方,抑或远离主干道的一条隐蔽小巷里单身汉的小公寓。希区柯克如今需要结束他的影片,镜头力图表现皮科利饰演的角色走进他的住所(在他明白自己已经暴露以后)。然后,这个从外面观察到的特殊饭店的镜头“定格”了一会儿,响起一下手枪声。这样,主要的构思保存下来了:皮科利饰演的角色回到家里,门一关上,他就自杀。

不幸的是,在影片中,观众一直没有看到皮科利饰演的雅克·格朗维尔回家!在故事开头,他穿着晨衣,接待他的情妇尼科尔·德弗洛。当她离开这个特殊饭店时,菲利普·努瓦雷饰演的角色在外面与她交臂而过,那时他正要来拜访格朗维尔,进入格朗维尔的房间。

因此,希区柯克为贯彻自己的意图——格朗维尔回到家里,然后自杀——所掌握的惟一的小镜头,只是努瓦雷饰演的亨利·阿尔走进饭店的镜头!然而,即使这个镜头是从远处拍摄的,努瓦雷饰演的角色也不能与格朗维尔的身影相混同,尤其前者在影片中是手持拐杖走路的!于是,最后,观众在影片中看到的是,他走进房子,他拿着拐杖走进房间内。观众在银幕上看到一个人灰暗的半个身子消失在门后,然后,就像预定的那样,特殊饭店的画面定格了,观众听到枪声,希区柯克可以化入音乐和片尾字幕。

观众已经猜到了,明白了,知道了:除了散乱的美——主要集中在有关古巴的插曲里——《黄玉》不是一部好影片。电影制片厂不喜欢它,观众也不喜欢它,影评家更不喜欢它,甚至连希区柯克的亲人和导演本人也不喜欢,他甚至不想再听到别人谈起这部影片,他迫切地感到需要报复一下自己。

在好莱坞,遇到的是危机和慌乱,正如希区柯克在 1970 年夏天的这封信中所描绘的那样:

我正在寻找另一个影片题材,这并不容易。这里的电影有那么多的禁忌:必须避开上年纪的人,仅仅有年轻人;一部影片应该包含反权威的因素;任何影片耗资不应超过二三百万美元等等。为了做得完满无缺,剧本处给我送来各种各样的提议,他们认为据此能够拍出一部希区柯克式的好影片。自然,我拜读了,但这根本没有一点希区柯克式的好影片的潜力。

您运气真好,不像我那样被分类和打上标记。正是因为这一点,我要获得好题

材才那么困难,特别是可以改编的好题材。

这里所有的人都很谨慎,特别是“最大的企业”,比如派拉蒙公司。他们已有四部巨片遭到失败,每一部耗资都有几百万美元。现在这个公司的命运取决于一部观众还没有看到的影片《虎,虎,虎》,是珀尔·哈博尔创作的故事,人物一半是美国人,一半是日本人。好几方面的人向我证实,这部影片耗资要达到3200万美元。环球公司推出的《飞机场》获得巨大成功,特别在美国,关于这部影片的收入,可以听到各种各样乐观的数字估计,有的甚至说在美国收入有3000万美元。

另外,我们有各种各样收入颇丰的影片,这类影片我称之为“意外的影片”。这些影片大部分是由业余爱好者拍摄的,它们看来在年轻人中十分流行。显然,所有这些“意外的影片”都不是成功之作,尤其是那些包含裸体镜头的影片,因为人们发现,裸体本身并不是票房取得成功的保证。

好了,这些情况展现了我能给您描述的、这里的电影状况的最广阔的视野……

(摘自1970年8月27日希区柯克的来信)

在他给我发出这封信后不久,希区柯克选中了一部英国小说:阿瑟·莱·伯恩(Arthur Le Bern)的《再见,皮卡蒂利大道,别了,莱塞斯特广场》^④。他把内容大大简化了,给这部未被采用的电影剧本起了这个名字:《夺命狂凶》。

在伦敦,眼下,有一个性欲狂用领带勒死女人。在放映到第十五分钟时,希区柯克给我们显示了这个凶手的身份。在这个故事的第二场戏中,他已经让我们认识了这个凶手。我们注意的是第二个人物的故事,他要被指控犯下这些罪行, he 被发现,受到追捕、逮捕和判决。我们在一小时半里看着他挣扎,就像一只苍蝇困在蜘蛛网中一样。

《夺命狂凶》是两种类型影片的组合。在其中一种里,希区柯克让我们跟随着一个凶手所走的路,这类影片有《心声疑影》、《欲海惊魂》、《电话谋杀案》、《惊魂记》等;在另外一种中,他描绘一个受追捕的无辜者的痛苦,这类影片有《三十九级台阶》、《忏情记》、《申冤记》、《西北偏北》等。在《夺命狂凶》中,观众又看到像噩梦一样的希区柯克式的封闭世界,人物互相认识,不论凶手、无辜的人、受害者、证人,都在这个被压缩到最基本的内涵

^④ 这部小说的法文版以《夺命狂凶》的名字由城市出版社发行(1972)。——原注

的世界中存活。其中,每一场商店或小酒馆里的谈话都对准了涉及的凶杀,这是一个精心组织的、由偶然事件组成的世界,以致事件从横向和垂直两个方向相交叉:《夺命狂凶》提供了一个凶杀题材纵横填字格子的画面。

1972年5月,我在戛纳电影节之前遇到了希区柯克,他是到电影节来放映《夺命狂凶》的。我觉得他老了,疲惫了,也有点神经质,因为他在放映一部新影片的前夕总是很激动,就像一个年轻人要通过一门考试一样。由于电视台请我利用这个机会重新担当提问者的角色,我便访问了希区柯克:

弗朗索瓦·特吕弗 您始终拍摄遵循某种风格的影片。您不留恋黑白片吗?

阿尔弗雷德·希区柯克 不留恋,我喜欢彩色。说真的,我将《惊魂记》拍成黑白片是为了让玛莉安洗淋浴时的被谋杀场面不表现出红色的血。再说,自从有了彩色片以后,背景的表现就有些困难。强烈的对比,比如,过分的奢侈或者极度的贫困可以在银幕上准确而清晰地表现出来;但相反,如果想表现一套中不溜的公寓房间,要给这套公寓房间的背景以真实的色彩就变得困难了,要冒表达不准确的危险。

特 几年前,来自欧洲影片中的大胆表现,如色情、暴力、政治,今天,美国电影在无所顾忌和表现的自由方面都超过了欧洲。您对此有何想法?

希 我从中看到道德氛围和在美国占统治地位的生活方式的影响。

这也是推动电影艺术家和观众向前发展的事件造成的后果,但美国电影很久以来就一直接触到社会和政治题材,虽然并不吸引广大的观众。

特 您支持大学里的电影教育吗?

希 条件是要从梅利埃斯^⑤开始教起,还要学习拍默片,因为没有更好的练习了。有声

^⑤ 乔治·梅利埃斯(1861—1938),法国电影导演,在1896年至1913年之间拍摄了五百余部影片,包括童话片、科幻片和历史片。

片往往只用来将戏剧引进摄影棚。危险在于,年轻人和接近中年的人往往太容易认为,不知道画布景或者剪辑也能当导演。

特 照您看来,一部影片应该让人想到绘画、文学或者音乐?

希 主要是使观众激动,而激动来自影片叙述故事的方式,来自排列一组组镜头的方式。因此我有成为一个乐队指挥的感觉,一声喇叭鸣与一个特写镜头相应,一个远镜头等于暗示乐队轻轻地演奏。面对优美的景色,我运用色彩和光线,像一个画家那样。相反,我不相信文学:一本好书不一定能拍成一部好影片。

特 您认为以往的规则——令人同情的主角、大团圆结尾还有价值吗?

希 没有。观众在向前发展。更需要最后接吻。

特 为什么如今您不拍过去吸引您的题材,以及制片人那时不愿意出资的题材呢?

希 追求赢利总是通行的。即使我想让人编写、出演,或自己出资拍一部影片,鉴于我会遇到工会提出的要求,我也不会这样做。

特 您宁愿拍摄情节紧张而人物性格不太深刻的影片,还是相反?

希 我宁愿拍摄情节紧张的片子。用画面来表现更容易。为了研究性格,往往必须说太多的话。《夺命狂凶》的凶手是令人同情的,正是境遇使他惴惴不安。

特 1956年,您重新拍摄《擒凶记》,获得巨大成功,二十年前,您曾经拍摄过第一版。如果今日您要考虑翻拍,您会选择哪一部旧影片?

希 《房客》。那是我在1926年拍摄的。一个伦敦家庭在考虑是不是租一间房给“复仇者”杰克。出色的故事,是部默片,后来有人翻拍过两次,我没有参与。



特 您对奥斯卡奖的颁发有什么建设性的意见吗？

希 最好每三个月颁发一次，我觉得这很难做到。目前的形式不妥之处在于，奖励总是颁发给 9 月至 12 月 31 日出品的影片！

特 几年前，日常生活是很普通的，不同寻常的东西是在影片里。今日，不同寻常的东西是在生活中：政治绑架，劫持飞机，丑闻，暗杀国家元首……悬念影片和侦探影片的导演在 1972 年怎样才能与生活竞争呢？

希 报纸上的社会新闻报道，绝对不会有一部影片那么有影响力。灾祸，只落在别人的头上，落在不认识的人的头上。银幕使您马上认识凶手，还有受害者，您会为受害者颤抖，因为他在您的眼里变成了一个角色。车祸，每天有成千上万次。如果您的兄弟是受害者，这就会使您关心。一部影片如果成功的话，影片的主角应该成为您的兄弟，或者您的敌人。

特 《夺命狂凶》是二十年来您第一部在欧洲拍摄的影片。对您来说，在好莱坞的创作同在英国创作有什么不同？

希 当我走进摄影棚时，无论是在好莱坞还是在伦敦，一旦沉重的门在我身后关上了，我分不出什么区别。一座煤矿总是一座煤矿。

一个星期以后，当我又见到从戛纳返回的希区柯克时，他似乎年轻了 15 岁。《夺命狂凶》在电影节上深受欢迎，满面春风的希区柯克承认，当时他曾非常害怕。现在他知道，这部全部预算还不到 200 万美元的“小影片”将会获利丰厚，使电影制片厂忘掉《黄玉》那可怜的艺术成果和经济收益，而他当初拍摄《黄玉》时没有想到会这样。

在《夺命狂凶》中，希区柯克第一次放弃了描写“富有诱惑力的”和精心修饰的女主角——最好的样本是格蕾丝·凯莉，而去寻找日常生活中的女人。经过精心选择，巴巴拉·利—亨特(Barbara Leigh-Hunt)、安娜·马西(Anna Massey)、薇薇安·梅尔尚(Vivien Merchant)、比莉·怀特洛(Billie Whitelaw)都来了。她们给希区柯克的作品带

来了新的写实性,加强了社会新闻的外貌,使这个排除了一切情感的新的恐怖故事增加了可信性,甚至粗俗性。

男演员的角色分配没有那么好。受到诬陷的无辜者(乔恩·芬奇(Jon Finch)饰)的面孔主要表现出一种自私的恼怒,他得不到观众的同情。至于恶人(博布·勒斯克(Bob Rusk)饰),他过于轻率,不能使观众害怕。

然而,《夺命狂凶》散发出一种不可否认的魅力,也许是因为希区柯克是在一种心情愉快的状态中——在《黄玉》的噩梦之后——拍摄它的。他即将庆祝他从影 50 周年,在阿尔玛的陪同下,他把摄影机竖立在伦敦的考文公园。他在伦敦闻名遐迩,留下他们青年时代活生生的回忆。

希区柯克经常说:“有些导演拍摄生活横断面,我呢,我拍摄一片片糕点。”《夺命狂凶》百分之百的英国面貌实际上显得像一只蛋糕,是由一个 70 岁的、心理上重新变成刚出道时的“年轻助理导演”(young boy director)“在家里”做出来的美食。

三个月后,希区柯克买下了维克托·凯宁(Victor Canning)的《雨燕图案》(*The Rainbird Pattern*),他将故事情节搬到洛杉矶和旧金山。正当他同厄内斯特·莱曼(Ernest Lehman)一同编写电影剧本时——这部影片先命名为《欺骗》(*Deceit*),后来变成《家庭阴谋》——希区柯克不得不进行外科手术,安装一个起搏器。我提到这件事并不想冒冒失失,因为在所有从 1975 年起访问希区柯克的记者和朋友中,希区柯克很少不向他们显示这个装置。他解开他的衬衫,露出安装在他胸脯皮肤下面的长方形机器,一字一顿地说:“预计能运行十年。”他一面盯着看对话者,仿佛想研究对方的反应。众所周知,起搏器用于使心跳变得有规律。起搏器制约心跳,保证每秒钟跳 70 下,它的功能应该每个月通过电话检查一次。只需要为希区柯克拨通西雅图(或者芝加哥)医疗中心的电话号码,将话筒放在胸口,马上就可以知道他的心脏的状况。

如果访问者不是一点不知道起搏器的用途,希区柯克便转向他酷爱的工作:一个场面又一个场面地叙述他的下一部影片,仿佛为了向自己证明,结构非常坚实,他在头脑里完全掌握这个故事。

在《家庭阴谋》里,最使他感兴趣的是,从一个几何图形过渡到另一个几何图形。首先,是两个平行叙述的故事,然后是这两个故事汇拢,交错在一起,结尾时只形成一个故事。

这个结构使他兴奋,给他的印象是要面对未碰到过的困难。



我们在《家庭阴谋》中看到两对男女，他们属于不同的世界。第一对男女是何许人？女的是个冒牌预言家（巴巴拉·哈里斯饰），男的是她的同谋（布鲁斯·德恩（Bruce Dern）饰），一个出租车司机，靠了他的职业，他谨慎地这里那里搜集根据事实分析的情报，随后他的女友假装猜测到这些情报。另一对男女呢？一个高雅的珠宝商（威廉·德韦恩（William Devane）饰）和他的女友（卡伦·布莱克（Karen Black）饰），他们消闲的事就是绑架重要人物，提出以极大的钻石来交换，他们把钻石隐藏在家里一盏分枝吊灯的彩色玻璃小饰物中。

当观众发现冒牌女预言家为一个老太太寻找到的继承遗产的私生子不是别人，就是从事绑架的珠宝商时，故事变得很明晰了。

必须等到最后一本片子，才能看到这四个人曲折的会合。

《家庭阴谋》于1976年夏天在美国和欧洲上映时，受到报界的热烈欢迎，观众则表现得冷淡些。在这部百分之百的美国影片中——恶人^⑥的弱点正是影片的弱点——，希区柯克再次将“曲折紧张的绑架和幽默”结合起来。在战前，这种手法使他的几部英国片取得了成功。

大家都一致赞赏布鲁斯·德恩的表演，尤其赞赏巴巴拉·哈里斯的表演，这个冒牌女预言家布兰奇·泰勒的角色在弄虚作假和滑稽方面演得十分出色。

不幸的是，市场很快表明，《家庭阴谋》不是成功之作。像《黄玉》一样，它不得不在美国发行的拷贝中切入一小段悬念，让美国观众发笑。我相信，欧洲的影片拷贝更符合原来的剪辑。

与人们认为的相反，擅长炒作自己名声和作品的素负盛名的艺术家，往往都是直率地自我表白的。甚至可以认为，他们愈是开玩笑，也就愈真诚，就像萨尔瓦多·达利一样，当他说自己在世上最喜欢的两样东西是金钱和女人时，就是如此。《家庭阴谋》在纽约上映时，我在美国的电视上看到了希区柯克面对三十来位懂行的记者。大家都对他表示尊敬和善意，并非他们特别喜欢他的第53部影片，而是因为一个导演过了70岁，如果

⑥ 导演在最后一刻招募到威廉·德韦恩之前，曾让罗伊·蒂恩斯饰演，但拍摄两天之后，把蒂恩斯打发走了。在希区柯克的生涯中，这是第一次这么做。与此同时，路易·本努埃尔（译者按，这是西班牙电影导演，生于1900年，作品有《安达露西亚的狗》、《黄金年代》、《银河》、《资产阶级不引人注目的魅力》等）在拍摄他最后一部影片《这个欲望的隐蔽对象》时，也如法炮制。希区柯克和本努埃尔是同年，相差六个月。结论是：一个导演到了75岁，便不再想让一个难弄的演员搞得不愉快！——原注

他还在执导,就可以享有所谓的批评豁免权。

当时,有个记者举手问道:“当一个人到了76岁,早上醒来叫做阿尔弗雷德·希区柯克时,他会感受到什么?”这个问题不是很妙,但我很喜欢这个回答:“当影片拍得好时,那就很愉快;当影片拍得不顺利时,就会感到很惨。”

希区柯克在《家庭阴谋》以后很快便感到很惨了,不久,我在蒙佩利埃收到他的一封信,当时我在那里拍摄《喜欢女人的男人》。他的信里写道:

眼下,我在要寻找一个题材时感到绝望。正像您意识到的那样,现在您能自由地做您想做的一切。但我呢,我只能做人们等待我做的东西,即一部侦探片或者一部悬念片,而正是这个我感到很难办。听说当下所有的剧本谈的都是新纳粹、同以色列人打仗的巴勒斯坦人,全部是这种题材。不幸的是,您知道,这些题材没有一种包含着人的冲突。您怎么能把一个阿拉伯人放进一部喜剧中呢?这是拍不成的,也不能拍出一个滑稽的以色列士兵。我提到这些题材,是因为它们就放在我的案头上,让我逐一研究。有时候,我心里想,最好的喜剧或者最好的悲剧可能就在这里,在我的办公室,同佩吉、苏和阿尔玛一起编写出来。随这种想法而来的惟一烦恼,是其中的一个剧本要被扼杀,我会对此感到痛心……

(摘自希区柯克1976年10月20日的来信)

两个月后,1976年的圣诞节,我到希区柯克二十年来在环球电影公司的那个平房——“阿尔弗雷德·希区柯克工作室”去拜访他。他正在对彼得·波格丹诺维奇的影片《尼克洛德昂》作技术审查。他停止放映,把我带到他的办公室,叫了两块牛排。我们的谈话从十四年前这本书开始的地方以同样的情况继续下去。

于是我向他提出我一直在考虑的有关《惊魂记》的问题,虽然有点晚了。当珍妮特·李饰演的角色洗淋浴被杀害的时候,我寻思究竟是谁进入浴室,手里拿着刀呢?是诺曼·贝茨本人戴着假发吗?是一个女人吗?是个替身演员吗?是个舞蹈演员吗?如果观众记得凶手是背光拍摄的,令人觉得就像皮影戏中的人物,便会接受这个想法:所有这些可能性都是可信的。希区柯克回答我,这是一个年轻女人戴上假发,但是需要拍摄两次,虽然惟一的光源置于这个女人身后,观众还是可以在最初的几个镜头中看清她的



脸,因为浴室的白色反光是那么强烈。因此,第二次拍摄时必须将这个替身女人的脸涂黑,以便最终得到一个幽暗的身影投射在银幕上的效果,这个身影虽幽暗,但可以分辨得出。

随后我们泛泛地谈到好莱坞的现状,在派拉蒙公司和环球公司之间的竞争,环球公司准备争得重拍《金刚》(*King Kong*)的许可。两个电影制片厂的任何一个都不愿意联合另一个,分担这个计划的风险。希区柯克就像所有真正强有力的人那样,不显露自己的能耐,宁愿让人这样想:他在环球公司只不过是全体决策人员眼中一个勤奋、胆小、受人尊敬的制片人兼导演而已。他从来不把自己说成世界上最大的电影公司之一的五个主要股东中的一个、刘·沃塞曼的亲密朋友,而只不过是一个惟命是从的顾问。

影片《飞机场》在几年前使环球公司的金库摆脱了困境,电影制片厂拍摄了续集,这时,旁边的几个办公室准备拍摄飞机冒险的第三部片子。这回,编剧设想要让庞大的“747飞机”掉到水中。表面上,电影制片厂很喜欢这个设想。至于希区柯克,很难得知他感到这个设想可笑还是有趣。很明显,这个设想提出了一个问题,这个问题使他身上的工程师兼故事叙述者的因子激动起来:“他们要让飞机连同450名乘客掉到水中,但是机身的密封性十分完好,在几小时里保存的氧气是足够的。然后,要想法子把飞机弄上来。电影制片厂雇用了两个年轻的后备作家,让他们来寻找解决办法……”我向希区柯克指出,如果塞尔兹尼克在1939年坚持让他拍摄《泰坦尼克号》,而不是《蝴蝶梦》,他就要遇到这类问题。然后,我们回到谈论现在。

希区柯克带着真正满意的神情向我宣布,他已经选好他的第54部影片的题材。他放弃了埃尔莫·伦纳德的小说《无名氏第八十九号》^①,虽然他已经买下了改编权;他要重新捡起他的一个旧计划,改编同一题材的两本书,第一本以调查—采访的形式写成,是肖恩·布尔克的《乔治·布莱克的起点》(*The Springing of George Blake*);第二本是同一故事产生的小说,即罗纳德·柯克布里德的《短夜》。

这是一部关于东西方间谍的故事。

英国人乔治·布莱克是个双重间谍,因给苏联当间谍被老城郭法院判处四十二年监禁,1966年10月,在同监犯,尤其在克格勃收买的伦敦市中心区的一些人的合谋下,他从

^① 这部小说的法文版以《无名氏第八十九号》的书名在伽利玛出版社的“黑色超级系列丛书”第八十六号发行(1977)。——原注

伍尔姆沃德—斯克勒布斯监狱逃出。

布莱克同一个爱尔兰籍囚犯肖恩·布尔克同住一室，他们一起逃出来，两人在伦敦游荡，直到被苏联的间谍部门找到，两人一同前往莫斯科。

但是布尔克有思乡病，第二年便返回爱尔兰；他在那里写下了自己的经历，由此产生了柯克布里德的小说。英国政府要求引渡布尔克，但被拒绝了。这时，布莱克在东欧旅行，写信给他母亲。看来，他的感情问题是他的行为和逃跑的决定性因素。他的妻子和他之间已没有什么来往。再说，在他逃跑以后不久，他们已经离婚，她再婚了。

希区柯克早就想拍摄这个故事，因为在1970年他已经试探过让凯瑟琳·德纳弗和瓦尔特·马索来扮演。后来，他决定将故事发生地点放在芬兰，他考虑聘用利夫·尤尔曼(Liv Ullmann)和肖恩·康纳利。

他打定主意，优先考虑爱情故事，以便在间谍活动和情感之间取得《美人计》中那样的平衡。每当开始编写一个新的电影剧本时，他往往要参考《美人计》。

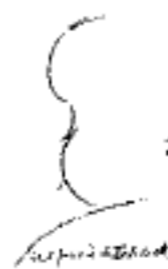
因此，《短夜》的故事会写成这样：一个为苏联人工作的英国间谍从伦敦的一座监狱里逃出来。美国有关部门得悉他要设法去到俄国，但是不想在途中接走他的妻子和孩子们，他们生活在芬兰沿岸的一个海岛上。

于是，一个美国间谍被派往这个岛，任务是在那里等待潜逃的间谍，一旦他到达，便把他杀死。但在等待中，美国间谍爱上了苏联间谍的妻子，也被她爱上，而他显然不能向她透露自己的使命。正像在《美人计》中那样，故事展开责任与爱情之间的冲突，但结尾更加曲折，由火车在俄国和芬兰边境的一场追逐构成，并以大团圆告终。

编剧厄内斯特·莱曼——写过《西北偏北》和《家庭阴谋》——已经提交过好几个剧本的框架，但希区柯克根本不满意。

在希区柯克周围，怀疑情绪在增长。在拍摄《夺命狂凶》的末尾，阿尔玛第一次中风，成了残疾。护士要在她周围日夜轮流替换。在电影制片厂，没有人能想像希区柯克要离开妻子，到芬兰去拍两个月的影片，他本人关节也有毛病，走动愈来愈困难了。然而，剧本已经写成，很难想像芬兰部分由第二摄影组去拍摄，而由希区柯克指挥在环球公司拍内景。再说，希区柯克在拍摄《夺命狂凶》之前，曾经到芬兰作过一次采访旅行，凡是他想拍摄的地方，他都拍了照片。

1978年末，他作了两个决定，为了让人相信拍摄新影片的前景。他派出三十五年来最亲近的合作者之一诺曼·劳埃德，到芬兰去作一次新的方位测定，又仿佛公开表明拍



摄计划的推迟要归咎于厄内斯特·莱曼,他雇用了一个年轻作家大卫·弗里曼,用半年去编写一个新剧本。

1978年我没有再见到希区柯克。1979年3月7日,“美国电影协会”在伯弗利·希尔顿为希区柯克组织了一个祝贺晚会,名为“终身成就奖”(Life Achievement Award),既光荣又悲哀。这个晚会给我,也给所有与会者留下不祥的印象,虽然哥伦比亚广播公司的电视频道在两天后播出的实况报道中通过剪辑的办法,在电视观众面前挽回了一些表象。

英格丽·褒曼自知已经患了癌症,仍主持这场晚会,并努力使气氛活跃。她看到希区柯克和他的妻子身体状况如此不佳,大受震动。她在后台喃喃地说:“既然为时已晚,何必还组织这类晚会呢?”我也参加了晚会,我呢,我讲了话,我的讲话在于令人微笑:“在美国,你们把这个人称为希区。在法国,我们称他为希区柯克先生……”但是大家的心思不在那里。当全部好莱坞的人以轶事、电影片断、祝酒来向他们两位致意时,阿尔弗雷德和阿尔玛·希区柯克只到了一下场,但他们的心灵已不再在那里,他们了无生气,几乎就像安东尼·柏金斯的妈妈那样被做成标本藏在哥特式房子的地窖里。

两星期以后,希区柯克强忍着不再能拍摄电影的痛苦,关闭了他的办公室,辞退了替他办事的人员,回到家里。英国女王称他为阿尔弗雷德阁下,这样就把他与另一个伦敦的天才顽童查尔斯·卓别林等量齐观。阿尔弗雷德先生已经在等死了。医生禁止他喝的伏特加酒,帮助死神更快地到来了。这事发生在1980年6月29日。

我想忘记衰退年代的希区柯克,我要追溯到六年以前,那是1974年4月29日在林肯中心的阿弗利·费希尔大厅的晚会上,那是“纽约电影协会”为他每年举行的盛会。

这个晚会确实令人振奋。

我们在三个小时的观摩中重新看到他影片的一百多个片断,以不同的栏目组成的“华美片断”:“电影宝石”(希区柯克在他的影片中露面)、“追逐”、“坏蛋”、“凶杀”、“爱情场面”、“两个完整的大场面”(《擒凶记》中饶钹敲响和《西北偏北》中飞机攻击加里·格兰特的场面。他们曾经要求我介入后一部电影)。

每一组片断前面都有希区柯克最漂亮的女演员发表的一小篇讲话:她们是格蕾丝·凯莉、琼·芳登、特里萨·莱特、珍妮特·李,还有几个朋友。

那天晚上重新看到所有这些我熟记在心的、抽取出来的片断,令我惊讶的是希区柯克作品的真诚和残忍。不可能不看到,凡是爱情场面都拍成凶杀场面,凡是凶杀场面都拍成爱情场面。我熟悉他的作品,我认为非常熟悉,但面对我所看到的,我仍十分惊愕。在银幕上,都是溅上的血迹、烟火、射精、叹息、咽气声、叫喊、失血、眼泪、扭手腕,我觉得,希区柯克的影片一准是性多于肉感,做爱和死亡合而为一。

晚会结束,响起掌声时,原定设想希区柯克在台上讲几句话。令大家吃惊的是,灯光又熄灭了,希区柯克出现了,不过……是在银幕上!几天前,他亲自在环球电影制片厂的幕前拍摄了离别的感谢。

当灯光重新亮起来时,一盏小聚光灯射向包厢,希区柯克坐在他妻子阿尔玛的身边。由于大家敦请他讲几句话,他同意说了这几句:“正如你们在银幕上所看到的,剪辑得极为出色。”(As you have seen on the screen, scissors are the best way.)这是有双重含义的一篇讲话,正如希区柯克所喜欢的那样。它一方面意思是说,《电话谋杀案》中的凶杀场面(格蕾丝·凯莉将一把剪刀刺入讹诈者的肩胛骨)是最有效的,另一方面,这句话称赞了在“剪辑室”中用剪刀所做的剪辑工作!

今天,希区柯克的作品造就了许多弟子,这是正常的,因为这是一个大师,但像通常那样,他们只模仿到可以模仿的东西:选择素材,或许还有如何对待这素材,但还没有参透其中的精神。

许多人在希区柯克身上只看到技巧和灵活,却不知道随着时间的推移,在他身上最令人印象深刻的东西:他深深的易感性。

希区柯克没有任何受诅咒的或者不被理解的艺术家的特点,因为他是一个尽人皆知的、闻名遐迩的电影艺术家。如果我把一个商业艺术家的优点列入希区柯克的优点之中,有人会想,我是在制造奇谈怪论?自然,当人们像他一样,嘲笑同样的东西,对生活的同样面貌很敏感,被同样的戏剧冲突所感动时,那就不难得到广大观众的参与。这种在某些创作者和他们的观众之间的一致,使他们的生涯变得顺利和运转正常。据我看来,希区柯克没有进入这种范畴,因为他通过自己的身体、精神、道德、烦恼,成为一个特殊的人。与卓别林、福特、罗塞利尼和霍克斯相反,他是一个神经官能症患者,而他大概不会轻易把他的神经官能症强加给全世界。

青年时代,当他意识到他的外貌把他撇在社会的一角时,希区柯克离开了社会,以极

为严厉的态度对之进行观察。我说他把电影当作一门宗教来对待，这并不是夸大其辞，他至少在这本书里两次说过这句话：“当电影制片厂沉重的大门对我重新关上的时候……”

《心声疑影》中有一句对白说：“世界是一个猪圈……”显然这是希区柯克通过约瑟夫·科顿饰演的角色在表白。当克劳德·兰恩斯在深夜胆怯地走进他母亲的房间，像一个有罪的小男孩向她这样承认：“妈妈，我娶了一个美国女间谍……”这时，我又找到了希区柯克。在《忏情记》中，凶手，那个教堂圣器室管理人对他的妻子——她正好叫阿尔玛，被写成一个天使——说：“我们是外国人，我们在这个国家找到了工作，我们不要让人注意……”这时，我又找到了希区柯克。

末了，毫无疑问是他最后一部得到一致好感的影片《艳贼》，从头到尾。马克·拉特兰千方百计要控制、主宰、拥有玛尔尼，调查她的情况，给她找到工作，给她金钱；在他的背后，显然是被嘲弄的希区柯克—皮格马利翁^⑧在自叙。

换句话说，并非希区柯克像快速掠过的插图似的，在他的每一部影片中照例的出现使我感兴趣，而是我认为看到了表达他个人的激动、他终于释放出来的积聚的全部力量。我想，凡是受到瞩目的电影艺术家——我们在1955年的《电影手册》中称之为作者，当时这个说法还没有贬义——都隐藏在他们影片的不同人物身后。阿尔弗雷德·希区柯克将观众引导到与年轻的漂亮主角相一致，而他，希区柯克本人几乎总是与配角、受欺骗者、失望者、凶手或恶人、被抛弃的人、没有权利去爱的人、观看却不参与的人相一致，这样，实现了一种真正巧妙的技巧。

安德烈·巴赞对希区柯克不是无条件的称赞，但我感谢他使用了这个关键词：平衡。大家都熟悉希区柯克的身影，这是一个始终生活在担心自己失去平衡中的人。在洛杉矶，我有机会在他去世前遇到一个耶稣会神父休·格雷，他是安德烈·巴赞在美国的第一位译者，希区柯克在本世纪初伦敦的圣依格纳蒂乌斯公学里与他是同窗。他清楚地记得小学生阿尔弗雷德·希区柯克身体圆滚滚的，课间休息时喜欢待在院子的一角。他背靠着墙壁，带着不屑的神情望着他的小同学们踢球，双手已经交叠在肚子上。

显而易见，希区柯克安排好自己的一生，不让人想到要在他背上拍一下表示亲热。大卫·O. 塞尔兹尼克1938年写信给他妻子时非常明白：“我终于遇到了希区柯克。这个

^⑧ 皮格马利翁：塞浦路斯国王，热恋自己所雕塑的少女像。

人确切地说是给人好感的,但不是能带他去野营的那种人。”

因此,希区柯克最出色的形象是天真无邪的,人们会把他看作另一个人,他受到追逐,从屋顶上摔下来、快要完蛋时却抓住了檐槽而获救。

恐惧促使这个人叙述最恐怖的故事,他 25 岁结婚时是个童男,除了他的妻子,不了解另外一个女人,是的,只有这个人能够将凶杀和通奸表现为丑闻,只有他知道这样做,只有他有权利这样做。

他的影片准确地表达的东西,他从来不是那么关心要弄明白,更不想让人弄明白,但任何别的电影艺术家都不如他那样,通过回答海伦·司各特和我向他提出的问题,出色地描绘自己所走过的道路,安排好一个又一个故事。他是有选择的,既是自述,同时又向我们叙述。

电影被创造出来以后,它首先用来记录生活,于是成了照相的延伸。电影摆脱了纪录片以后,变成了一种艺术。人们懂得了这不再是要复现生活,而是要强化生活。默片时代的电影艺术家创造了一切,而那些不能创造的导演只得放弃拍片。在有声片时代,当有人招募不考虑如何用画面来表现故事,而满足于将故事记录在胶片上的戏剧导演时,阿尔弗雷德·希区柯克时常哀叹出现了退步。

希区柯克属于另一个家族,也即卓别林、斯特洛亨、鲁比契的家族。他像他们一样,不满足于实施一种艺术,而是殚精竭虑地深化它,从中抽取出比制约小说更严格的规律。

希区柯克不仅强化了生活,他也强化了电影。

(弗朗索瓦·特吕弗,1983)



希区柯克导演、创作年表

(斜体字的片名为希区柯克没有实现拍摄影片)

1922年

《第十三号》

(*Number Thirteen*, 未完成)

制片人: 阿尔弗雷德·希区柯克

导演: 阿尔弗雷德·希区柯克

主演: 克莱尔·格林

欧内斯特·西赛格

摄影: 罗森塔尔

《永远告诉你的妻子》

(*Always Tell Your Wife*)

由于导演生病,由希区柯克和制片人西摩·希克斯共同完成。后来拉斯基明星公司停业,迈克尔·鲍尔康、维克托·萨维尔、约翰·弗里德曼组建了一个独立的新公司,希区柯克任助理导演,同时担任其他工作。

《女人对女人》

(*Woman to Woman*, 法文片名《受伤的舞女》)

制片人: 迈克尔·鲍尔康

导演: 格雷厄姆·卡茨

编剧: 格雷厄姆·卡茨、阿尔弗雷德·希区柯克

主演: 贝蒂·康普森(饰戴洛里丝)

克莱夫·布洛夫(饰大卫·康波斯和大卫·安森—庞德)

摄影: 克劳德·L. 麦克唐奈

助理导演: 阿尔弗雷德·希区柯克

美工: 阿尔弗雷德·希区柯克

1923年

《白色阴影》

(*The White Shadow*)

制片人: 迈克尔·鲍尔康

导演: 格雷厄姆·卡茨

编剧: 阿尔弗雷德·希区柯克、迈克尔·莫尔顿

主演: 贝蒂·康普森

克利夫·布洛克

摄影: 克劳德·L. 麦克唐奈

美工: 阿尔弗雷德·希区柯克

1924年

《热情的冒险》

(*The Passionate Adventure*)

制片人: 迈克尔·鲍尔康、盖恩斯巴勒

导演: 格雷厄姆·卡茨

编剧: 阿尔弗雷德·希区柯克、迈克尔·巴耳孔

主演: 爱丽丝·乔伊斯

克利夫·布洛克

摄影: 克劳德·L. 麦克唐奈

助理导演: 阿尔弗雷德·希区柯克

美工: 阿尔弗雷德·希区柯克

1925年

《恶棍》

(*The Blackguard*, 又名《流氓》)

制片人: 迈克尔·鲍尔康

导演: 格雷厄姆·卡茨

编剧: 阿尔弗雷德·希区柯克

原著: 雷蒙德·帕顿

主演: 瓦尔特·里拉(饰恶棍)

琼·诺瓦克

助理导演: 阿尔弗雷德·希区柯克

美工: 阿尔弗雷德·希区柯克

片长: 6 016 英尺

《普鲁特的堕落》

(*The Prude's Fall*)

制片人: 迈克尔·鲍尔康

导演: 格雷厄姆·卡茨

编剧: 阿尔弗雷德·希区柯克

主演: 贝蒂·康普森

助理导演: 阿尔弗雷德·希区柯克

美工: 阿尔弗雷德·希区柯克

原著: 贝洛克—朗兹

主演: 艾弗·诺韦洛(饰房客)

琼(饰黛西·杰克逊)

马尔科姆·基恩(饰黛西的未婚夫、警官)

摄影: 文蒂米格利亚男爵

助理导演: 阿尔玛·雷维尔

片长: 黑白默片,6本;英国版75分钟,美国版83分钟

《快乐园》

(*The Pleasure Garden*): 第一部正式担任导演的影片,

以下影片均为希区柯克任导演

编剧: 艾略特·斯坦纳德

原著: 奥立弗·桑兹

主演: 弗吉尼亚·瓦利(饰舞女)

卡梅丽塔·杰拉蒂(饰吉尔·切纳)

助理导演兼场记: 阿尔玛·雷维尔

摄影: 文蒂米格利亚男爵

片长: 6458英尺

1927年

《下坡路》

(*Downhill*),又名《当男孩子们告别家园》(*When Boys Leave Home*)

编剧: 艾略特·斯坦纳德

原著: 艾弗·诺维洛、康斯坦丝·柯里埃

主演: 艾弗·诺维洛(饰罗迪·伯威克)

本·威伯斯特(饰道森大夫)

摄影: 克劳德·麦克唐奈

片长: 6500英尺

1926年

《山鹰》

(*The Mountain Eagle*),美国片名《敬畏上帝》

编剧: 艾略特·斯坦纳德

主演: 伯纳德·戈茨克(饰佩蒂格雷)

妮塔·纳尔蒂(饰小学女教师比阿特丽斯)

摄影: 文蒂米格利亚男爵

片长: 6000英尺

《水性杨花》

(*Easy Virtue*)

编剧: 艾略特·斯坦纳德

原著: 诺埃尔·考华德

主演: 伊莎贝尔·吉恩(饰拉丽塔·菲尔顿)

弗兰克林·戴尔(饰菲尔顿先生)

罗宾·欧文(饰约翰·惠特克)

摄影: 克劳德·麦克唐奈

片长: 6500英尺;英国版79分钟,美国版80分钟

《房客》

(*The Lodger*)又名《伦敦雾的故事》(*A Story of London Fog*),法文片名《金发》、《前谋杀》

编剧: 艾略特·斯坦纳德



《指环》

(*The Ring*), 法文片名《皮面罩》、《踪迹》、《竞技场》

编剧: 阿尔弗雷德·希区柯克

主演: 卡尔·布里森(饰杰克·森德, 绰号“一回合”)

莉莲·霍尔—戴维斯(饰奈莉)

摄影: 杰克·考克斯

1928 年

《农夫的妻子》

(*The Farmers Wife*), 法文片名《三个女人选中一个》

编剧: 阿尔弗雷德·希区柯克

原著: 伊登·菲尔波茨

主演: 莉莲·霍尔—戴维斯(饰年轻女仆阿拉明塔·登奇)

詹姆斯·托马斯(饰萨缪尔·斯威特兰)

戈登·哈克(饰丘利斯·阿什)

摄影: 杰克·考克斯

片长: 67 分钟

《香槟酒》

(*Champagne*)

编剧: 艾略特·斯坦纳德

主演: 贝蒂·鲍尔弗(饰贝蒂)

戈登·哈克(饰贝蒂的父亲)

1929 年

《和睦的天国》

(*Harmonie Heaven*)

出品: 英国国际电影公司

音乐: 艾迪·波拉

《男人岛的居民》

(*The Manxman*)

编剧: 艾略特·斯坦纳德

原著: 霍尔·凯恩爵士

主演: 卡尔·布里森(饰皮特)

安妮·昂德拉(饰凯特)

马尔科姆·基恩(饰菲利普)

《讹诈》

(*Blackmail*)

编剧: 阿尔弗雷德·希区柯克、本·W. 利维、查尔斯·贝内特

原著: 查尔斯·贝内特

主演: 安妮·昂德拉(饰爱丽丝·怀特)

约翰·朗登(饰侦探弗兰克·韦伯)

唐纳德·卡尔斯罗普(饰特雷西)

摄影: 杰克·考克斯

片长: 7 136 英尺; 英国版 96 分钟, 美国版 84 分钟

1930 年

《埃尔斯特利的呼声》

(*Elstree Calling*), 音乐片

导演: 阿尔弗雷德·希区柯克、安德烈·查洛特、杰克·休伯特、保罗·默雷; 监督为阿德里安·布鲁内尔

编剧: 瓦尔·瓦伦丁

演唱: 夏娃·诺维洛、杰克·斯特雷奇·帕森斯

其中滑稽戏《被驯服的泼妇》的主演: 安娜·梅雯、多纳尔·卡尔特罗普

《朱诺与孔雀》

(*Juno And The Peacock*)

编剧: 阿尔弗雷德·希区柯克、阿尔玛·雷维尔
原著: 肖恩·奥凯西
主演: 萨拉·奥尔古德(饰朱诺)
爱德华·查普曼(饰博伊尔)
摄影: 杰克·考克斯
片长: 85分钟

《谋杀者》

(*Murder*)

编剧: 阿尔玛·雷维尔
原著: 克莱门斯·戴恩、海伦·辛普森
主演: 赫伯特·马歇尔(饰约翰·梅尼埃爵士)
诺拉·巴林(饰狄亚娜·巴林)
摄影: 杰克·考克斯
片长: 92分钟
此片另有德语版,片名为《玛丽》

1931年

《骗局》

(*The Skin Game*)

编剧: 阿尔弗雷德·希区柯克、阿尔玛·雷维尔
原著: 约翰·高尔斯华绥
主演: 爱德蒙·格温(饰霍恩·布洛厄尔)
吉尔·爱德蒙(饰吉尔)
摄影: 杰克·考克斯
片长: 85分钟

1932年

《奇怪的富翁》

(*Rich and Strange*)

编剧: 阿尔玛·雷维尔、瓦尔·瓦伦丁
题材提供: 达尔·柯林斯
主演: 亨利·肯德尔(饰弗雷迪·希尔)
琼·巴里(饰爱米莉·希尔)
贝蒂·阿曼(饰公主)
格西·马尔蒙特(饰戈登)
摄影: 杰克·考克斯、查尔斯·马丁
片长: 美国版83分钟,英国版82分钟

《十七号》

(*Number Seventeen*)

编剧: 阿尔弗雷德·希区柯克
原著: 杰弗逊·法杰恩
主演: 莱昂·M.里昂(饰本)
安妮·格雷(饰少女)
摄影: 杰克·考克斯

《坎伯勋爵的几个情妇》

(*Lord Camber's Ladies*)

制片: 阿尔弗雷德·希区柯克
导演: 本·W.莱维

1933年

《维也纳的华尔兹》

(*Waltzes from Vienna*),美国片名《斯特劳斯的华尔兹》

编剧: 阿尔玛·雷维尔、盖伊·鲍尔顿
原著: 盖伊·鲍尔顿
主演: 杰茜·马修斯(饰拉茜)
爱德蒙·克内特(饰沙尼·斯特劳斯)
片长: 80分钟



1934 年

《擒凶记》

(*The Man Who Knew Too Much*), 法文片名《知情太多的人》

编剧: A. R. 劳林森、查尔斯·贝内特、D. B. 温德姆—刘易斯、埃德温·格林伍德

题材提供: 查尔斯·贝内特、D. B. 温德姆—刘易斯

主演: 莱斯利·班克斯(饰鲍勃·劳伦斯)

埃德娜·贝斯特(饰吉尔·劳伦斯)

彼得·洛里(饰阿博特)

弗兰克·沃斯珀(饰拉蒙·莱文)

摄影: 柯特·库兰特

片长: 84 分钟

1935 年

《三十九级台阶》

(*The Thirty-Nine Steps*)

编剧: 查尔斯·贝内特、阿尔玛·雷维尔

原著: 约翰·巴肯

主演: 罗伯特·多纳特(饰理查德·汉内)

马德琳·卡罗尔(饰帕梅拉)

露西·曼海姆(饰安娜贝拉·史密斯)

戈弗雷·蒂尔(饰乔丹教授)

摄影: 伯纳德·诺尔斯

片长: 阿根廷版 83 分钟, 瑞典版 88 分钟, 美国版 86 分钟

《间谍末日》

(*The Secret Agent*), 法文片名《间谍活动之四》

编剧: 查尔斯·贝内特

原著: 坎贝尔·狄克逊根据索默塞特·毛姆的小说《阿辛顿》改编

主演: 马德琳·卡罗尔(饰爱尔莎·卡林顿)

约翰·吉尔古德(饰理查德·阿辛顿)

彼得·洛里(饰布罗顿将军)

罗伯特·扬(饰罗伯特·马文)

摄影: 伯纳德·诺尔斯

片长: 83 分钟

《破坏》

(*Sabotage*), 美国片名《独一无二的女人》, 法文片名《间谍》

编剧: 查尔斯·贝内特

原著: 约瑟夫·康拉德

主演: 西尔维亚·西德尼(饰维洛克太太)

奥斯卡·霍莫尔卡(饰维洛克先生)

约翰·洛德(饰侦探特德)

摄影: 伯纳德·诺尔斯

片长: 76 分钟

1937 年

《年轻少女》

(*Young and Innocent*)

编剧: 查尔斯·贝内特、阿尔玛·雷维尔

原著: 约瑟芬·泰(《一先令的蜡烛》)

主演: 德里克·德·马尼(饰罗伯特·迪斯戴尔)

诺瓦·皮尔比姆(饰爱丽卡)

摄影: 伯纳德·诺尔斯

片长: 80 分钟

1938 年

《贵妇失踪案》

(*The Lady Vanishes*)

编剧: 西德尼·吉列特、弗兰克·朗德

原著: 埃塞尔·利纳·怀特(《飞转的车轮》)

主演: 玛格丽特·洛克伍德(饰爱丽丝·亨德森)
迈克尔·瑞德格雷夫(饰吉尔伯特·雷德曼)
保罗·卢卡斯(饰哈茨·普拉格大夫)
戴姆·梅·惠蒂(饰弗罗伊·格温尼斯)

摄影: 杰克·诺尔斯

片长: 8 650 英尺, 97 分钟

1939 年

《牙买加旅店》

(*Jamaica Inn*), 法文片名《牙买加匪巢》。希区柯克在英国拍摄的最后一部影片, 然后他到了美国

编剧: 西德尼·吉列特、琼·哈里森
原著: 达芙妮·杜·莫里埃
主演: 查尔斯·劳顿(饰汉弗莱·彭加坦)
莱斯利·班克斯(饰乔斯·默林)
莫林·奥哈拉(饰玛丽)

摄影: 哈里·斯特拉德林、伯纳德·诺尔斯

片长: 108 分钟

1940 年

《蝴蝶梦》

(*Rebecca*)

编剧: 罗伯特·E·谢尔伍德、琼·哈里森
原著: 达芙妮·杜·莫里埃
主演: 劳伦斯·奥利弗(饰马克西姆·德·温特)
琼·芳登(饰德·温特夫人)
乔治·桑德斯(饰杰克·菲弗尔)
朱迪斯·安德森(饰丹佛斯)

摄影: 乔治·巴恩斯

片长: 130 分钟

《海外特派员》

(*Foreign Correspondent*), 法文片名《十七号特派员》

编剧: 查尔斯·贝内特、琼·哈里森
主演: 乔尔·麦克雷(饰记者乔尼·琼斯)
拉雷英·戴(饰卡罗尔·费歇尔)
赫伯特·马歇尔(饰她的父亲斯蒂芬·费歇尔)
乔治·桑德斯(饰记者司各特·弗利奥特)

摄影: 鲁道夫·马特

片长: 120 分钟

1941 年

《史密斯夫妇》

(*Mr. and Mrs. Smith*), 法文片名《婚姻快乐》

原著与编剧: 诺尔曼·克莱斯纳
主演: 卡罗尔·朗白(饰安娜·史密斯和安娜·克兰塞默)
罗伯特·蒙戈梅里(饰大卫·史密斯)

摄影: 哈里·斯特拉德林

片长: 95 分钟

《深闺疑云》

(*Suspicion*)

编剧: 萨姆森·拉斐尔森、琼·哈里森、阿尔玛·雷维尔
原著: 弗朗西斯·艾利斯
主演: 加里·格兰特(饰“乔尼”)
琼·芳登(饰莉娜·马克·金劳)
夺杰尔·布鲁斯(饰比奇)

摄影: 哈里·斯特拉德林

片长: 99 分钟



1942 年

《海角擒凶》

(*Saboteur*), 法文片名《第五纵队》

编剧: 彼特·维尔特、琼·哈里森、多萝西·帕克

主演: 罗伯特·卡明斯(饰巴里·凯恩)
普里斯西拉·莱恩(饰帕特里夏·马丁, 又名帕特)
奥托·克鲁格(饰查尔斯·托本)

摄影: 约瑟夫·瓦伦丁

片长: 108 分钟

1943 年

《心声疑影》

(*Shadow of a Doubt*)

编剧: 桑顿·怀尔德、阿尔玛·雷维尔、萨利·本森

原著: 戈登·麦克唐奈

主演: 约瑟夫·科顿(饰舅舅查理·奥克利)
特丽萨·莱特(饰采莉·牛顿)
麦克唐纳·凯里(饰杰克·格雷厄姆)

摄影: 约瑟夫·瓦伦丁

片长: 108 分钟

《救生艇》

(*Lifeboat*)

编剧: 乔·斯威林

原著: 约翰·斯坦贝克

主演: 塔鲁拉·班克赫德(饰康斯坦斯·波特, 又名“科尼”)
威廉·本迪克斯(饰格斯·史密斯)
沃尔特·斯莱扎克(饰潜水艇艇长威利)

玛丽·安德森(饰爱丽丝·麦肯西)

约翰·霍迪克(饰约翰·科瓦克)

亨利·希尔(饰查尔斯·S.里腾豪斯)

希特·安吉尔(饰希金斯)

休姆·克罗宁(饰斯坦利·加雷特)

卡纳达·李(饰乔治·斯宾塞, 又名“乔”)

摄影: 格伦·麦克威廉斯

片长: 96 分钟

1944 年

《一路平安》

(*Bon Voyage*)

编剧: J.O.C.奥顿、安格斯·麦克费尔

题材提供: 阿瑟·卡尔德—马歇尔

主演: 约翰·布赖特

莫里哀演员剧团(在英国避难的法国演员剧团)

片长: 短片

《马达加斯加历险记》

(*Aventure Malgache*)

摄影: 冈瑟·克拉姆夫

主演: 莫里哀演员剧团

片长: 短片

1945 年

《爱德华大夫》

(*Spellbound*), 法文片名《爱德华大夫的寓所》

编剧: 本·赫克特

原著: 弗朗西斯·比丁、约翰·帕尔默(《爱德华大夫的寓所》)

主演: 英格丽·褒曼(饰康斯坦丝·彼得森)

医生)
格利高里·派克(饰约翰·巴兰坦)
约翰·阿克(饰女院长)
伦达·弗莱明(饰玛丽·卡米契)
唐纳德·柯蒂斯(饰哈里)
利奥·卡罗尔(饰默奇森大夫)

摄影: 乔治·巴恩斯
片长: 111分钟

1946年

《美人计》

(*Notorious*)

编剧: 本·赫克特
主演: 英格丽·褒曼(饰艾丽西娅·赫伯曼)
加里·格兰特(饰德福林)
克劳德·瑞恩斯(饰亚历山大·塞巴斯蒂安)

摄影: 特德·特茨拉夫
片长: 101分钟

1947年

《帕拉亭案件》

(*The Paradine Case*)

编剧: 大卫·塞尔兹尼克、阿尔玛·雷维尔
原著: 罗伯特·希琴斯
主演: 格利高里·派克(饰安东尼·凯恩)
安妮·托德(饰盖伊·凯恩)
阿丽达·瓦利(饰帕拉亭夫人)
路易斯·乔丹(饰安德烈·拉图尔)
查尔斯·劳顿(饰法官霍菲尔德)

摄影: 李·加姆斯
片长: 125分钟

1948年

《绳索》

(*Rope*)

编剧: 阿瑟·劳伦斯
原著: 帕特里克·汉密尔顿
主演: 詹姆斯·斯图尔特(饰鲁布特·凯德)
约翰·多尔(饰肖·布兰登)
琼·钱德勒(饰珍妮·沃克)
法利·格兰杰(饰菲利普)
塞德里克·哈迪克(饰大卫之父肯特利先生)

摄影: 约瑟夫·瓦伦丁、威廉·V.斯卡尔
片长: 80分钟

1949年

《摩羯星座下》

(*Under Capricorn*), 法文片名《摩羯星座的情侣》

编剧: 詹姆斯·布赖迪
原著: 海伦·辛普森
主演: 英格丽·褒曼(饰哈丽埃塔·弗勒斯基)
约瑟夫·科顿(饰萨姆·弗勒斯基)

摄影: 杰克·卡迪夫
片长: 117分钟

1950年

《欲海惊魂》

(*Stage Fright*), 法文片名《怯场》

编剧: 怀特菲尔德·库克、阿尔玛·雷维尔
原著: 塞尔文·杰普森
主演: 玛琳·黛特里奇(饰查洛特·英伍德)
简·惠曼(饰夏娃·吉尔)



迈克尔·怀尔丁(饰警探维尔弗雷德·史密斯)

摄影: 维尔基·库柏

片长: 110分钟

1951年

《火车怪客》

(*Strangers on a train*), 法文片名《北方快车的陌生人》

编剧: 雷蒙德·钱德勒、齐兹·奥蒙德

原著: 帕特里夏·海史密斯

主演: 法利·格兰杰(饰盖伊·海恩斯)

露丝·罗曼(饰安·莫顿)

罗伯特·沃克(饰布鲁诺·安东尼)

帕特里夏·希区柯克(饰巴巴拉·莫顿)

摄影: 罗伯特·伯克斯

片长: 101分钟

1952年

《忏情记》

(*I Confess*), 法文片名《沉默的法则》

编剧: 乔治·塔波利、威廉·阿契鲍德

原著: 保罗·安特尔姆(《我们俩的良心》)

主演: 蒙哥马利·克里夫特(饰迈克尔·罗根神父)

安妮·巴克斯特(饰露丝·葛朗弗)

O.E. 哈斯(饰奥托·凯勒)

卡尔·马登(饰警官拉鲁)

摄影: 罗伯特·伯克斯

片长: 95分钟

1954年

《电话谋杀案》

(*Dial M for Murder*), 法文片名《犯罪近乎完美无缺》

编剧: 阿尔弗雷德·希区柯克

原著: 弗雷德里克·诺特

主演: 瑞·米兰德(饰汤姆·温迪斯)

格蕾丝·凯莉(饰玛格·温迪斯)

罗伯特·克明斯(饰马克·哈里德)

约翰·威廉斯(饰警监哈伯德)

摄影: 罗伯特·伯克斯

片长: 88分钟, 彩色片

《后窗》

(*Rear Window*), 法文片名《开向院子的窗户》

编剧: 约翰·迈克尔·海斯

原著: 科内尔·伍尔里奇

主演: 詹姆斯·斯图尔特(饰L.B. 杰弗瑞, 又名“杰夫”)

格蕾丝·凯莉(饰莉莎·弗里蒙特)

温德尔·科里(饰侦探托马斯·J. 道尔)

塞尔马·里特(饰护士斯特拉)

摄影: 罗伯特·伯克斯

片长: 112分钟, 彩色片

1955年

《捉贼记》

(*To Catch a Thief*)

编剧: 约翰·迈克尔·海斯

原著: 大卫·道奇

主演: 加里·格兰特(饰约翰·罗比, 绰号“猫”)

格蕾丝·凯莉(饰弗朗西丝·史蒂文森)

杰西·罗伊斯·兰迪斯(饰杰西·史蒂文森)

文森)

查尔斯·瓦内尔(饰伯特拉尼)

摄影: 罗伯特·伯克斯

片长: 97分钟,彩色片

1956年

《哈里的麻烦》

(*The Trouble With Harry*)

编剧: 约翰·迈克尔·海斯

原著: 约翰·特雷沃·斯托里

主演: 爱德蒙·格温(饰阿伯特·怀尔斯船长)

约翰·福西斯(饰画家萨姆·马洛夫)

雪莉·麦克莱恩(饰哈里的妻子杰妮弗)

米尔德里德·纳特维克(饰格雷弗利小姐)

杰里·马特斯(饰哈里的儿子托尼)

摄影: 罗伯特·伯克斯

片长: 99分钟,彩色片

《擒凶记》

(*The Man Who Knew Too Much*), 又译《知情太多的人》

编剧: 约翰·达克尔·海斯、安格斯·麦克费尔

原著: 查尔斯·贝内特、D.B.温德姆·刘易斯

主演: 詹姆斯·斯图尔特(饰本·麦肯纳大夫)

桃丽丝·戴(饰本的妻子珠儿)

布伦达·德·门茨(饰露西·德雷顿)

伯纳德·迈尔斯(饰德雷顿先生)

摄影: 罗伯特·伯克斯

片长: 120分钟,彩色片

1957年

《申冤记》

(*The Wrong Man*)

编剧: 马克斯韦尔·安德森、安格斯·麦克费尔

原著: 马克斯韦尔·安德森(《克里斯托夫·埃马纽尔·巴勒斯彻洛的真实故事》)

主演: 亨利·方达(饰克里斯托夫·埃马纽尔·巴勒斯彻洛,又名“马尼”)

薇拉·迈尔斯(饰罗丝·巴勒斯彻洛)

摄影: 罗伯特·伯克斯

片长: 105分钟

1958年

《迷魂记》

(*Vertigo*), 法文片名《冷汗》

编剧: 亚历克·库珀尔、萨缪尔·泰勒

原著: 托马斯·纳瑟雅克(《从死人堆里出来》)

主演: 詹姆斯·斯图尔特(饰约翰·“斯科蒂”·弗格森)

金·诺瓦克(饰玛德琳·埃尔斯特和朱迪·巴顿)

巴巴拉·贝尔·格迪斯(饰米琪斯)

汤姆·赫尔莫(饰加文·埃尔斯特)

摄影: 罗伯特·伯克斯

片长: 120分钟,彩色片

1959年

《西北偏北》

(*North by Northwest*), 法文片名《死神追逐记》

编剧: 欧内斯特·莱曼

主演: 加里·格兰特(饰罗杰·O.桑希尔)



爱娃·玛丽一森特(饰伊芙·肯德尔)
詹姆斯·梅森(饰菲利普·范丹姆)

摄影: 罗伯特·伯克斯
片长: 136分钟,彩色片

1960年

《惊魂记》

(*Psycho*)

编剧: 约瑟夫·斯特法诺
原著: 罗伯特·布洛奇
主演: 安东尼·柏金斯(饰诺曼·贝茨)
薇拉·迈尔斯(饰莱拉·克兰)
约翰·加文(饰萨姆·卢米斯)
珍妮特·李(饰玛丽安·克兰)

摄影: 约翰·L.拉塞尔
片长: 109分钟

1963年

《鸟》

(*The Birds*)

编剧: 埃文·亨特
原著: 达芙妮·杜·莫里埃
主演: 罗德·泰勒(饰米奇·布伦纳)
蒂比·赫德伦(饰米兰妮·丹尼尔)
杰西卡·坦迪(饰莉迪亚·布伦纳)
苏姗娜·普莱切特(饰安妮·海沃斯)

摄影: 罗伯特·伯克斯
片长: 120分钟,彩色片

1964年

《艳贼》

(*Mamie*),法文片名《玛尔尼没有春天》

编剧: 杰伊·普雷森·艾伦
原著: 温斯顿·格雷厄姆
主演: 蒂比·赫德伦(饰玛尔尼)
肖恩·康纳利(饰马克·拉特兰)
马丁·加贝尔(饰西德尼·斯特拉斯)

摄影: 罗伯特·伯克斯
片长: 120分钟,彩色片

1966年

《冲出铁幕》

(*Torn Curtain*)

编剧: 布赖恩·穆尔
主演: 保罗·纽曼(饰迈克尔·阿姆斯特朗教授)
朱丽·安德鲁斯(饰萨拉·舍曼)
莱拉·肯德洛瓦(饰库钦丝卡伯爵夫人)
路德维格·多纳特(饰古斯塔夫·林德教授)

摄影: 约翰·F.沃伦
片长: 128分钟

1969年

《黄玉》

(*Topaz*),法文片名《虎钳》

编剧: 萨缪尔·泰勒
原著: 莱昂·尤利斯
主演: 弗雷德里克·斯塔福德(饰安德烈·德弗罗)
丹尼·罗宾(饰尼科尔·德弗罗)

约翰·弗农(饰里科·帕拉)
米歇尔·皮科利(饰雅克·格朗维尔)

彩色印片: 杰克·希尔迪亚德
片长: 125 分钟

1972 年 《夺命狂凶》

(*Frenzy*)

编剧: 安东尼·谢弗
原著: 阿瑟·拉伯恩(《再见, 皮卡迪利; 别了,
莱塞斯特广场》)
主演: 乔恩·芬奇(饰理查德·布兰尼)
阿历克斯·麦柯文(饰警官奥克斯福德)
巴里·福斯特(饰博布·腊斯克)
比莉·怀特洛(饰赫蒂·波特)

安娜·马西(饰“巴布斯”·米利根)
巴巴拉·利-亨特(饰布伦达·布兰尼)

彩色印片: 吉尔·泰勒

1976 年 《家庭阴谋》

(*Family Plot*)

编剧: 欧内斯特·莱曼
原著: 维克托·坎宁(《雨燕模型》)
主演: 卡伦·布莱克(饰弗兰)
布鲁斯·德恩(饰乔治·卢姆利)
巴巴拉·哈里斯(饰布兰奇·泰勒)
威廉·德韦恩(饰阿瑟·亚当森)

彩色印片: 伦纳德·苏思

