

HOW I MADE

A HUNDRED

[美] 罗杰·科曼 | 吉姆·杰罗姆 著 黄渊 译

MOVIES

剥削好莱坞

IN HOLLYWOOD

上海译文出版社

AND NEVER

LOST A DIME



谁在好莱坞制作了数百部电影，却几乎部部挣钱？

谁能用两天一夜的时间，拍出一部风靡影坛五十年的 cult 经典？

谁是弗朗西斯·科波拉、马丁·斯科塞斯、乔纳森·德米、朗·霍华德、詹姆斯·卡梅隆等人进驻好莱坞的敲门砖和领路人？

答案就是罗杰·科曼。

在这本被独立电影人奉为圣经的自传中，罗杰为我们讲述了他的电影传奇和创业故事：如何从 20 世纪福克斯公司的送信小工，一跃成为反抗好莱坞大公司的中坚力量，以及低成本剥削电影界的领袖人物。

上架建议：影视 / 传记

ISBN 978-7-5327-4955-3



9 787532 749553 >

How I Made A Hundred Movies in Hollywood
And Never Lost A Dime

Roger Coman and Jim Jerome

定价：29.00元
易文网：www.ewen.cc

剥削好莱坞

〔美〕罗杰·科曼—吉姆·杰罗姆 著

黄渊 译

图书在版编目(CIP)数据

剥削好莱坞/(美)科曼(Corman, R.), (美)杰罗姆(Jerome, J.)著;黄渊译. —上海:上海译文出版社, 2010.7

书名原文: How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime
ISBN 978-7-5327-4955-3

I. 剥... II. ①科... ②杰... ③黄... III. 科曼, R. — 自传
IV. K837.125.78

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第221531号

Roger Corman and Jim Jerome

How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime

Copyright © 1990 by Roger Corman

This translation published by arrangement with Random House, an imprint of Random House Publishing Group, a division of Random House, Inc.

图字: 09-2007-349号

剥削好莱坞

[美] 罗杰·科曼 吉姆·杰罗姆 著 黄渊 译
责任编辑/张吉人 装帧设计/未氓

上海世纪出版股份有限公司

译文出版社出版、发行

网址: www.yiwen.com.cn

200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc

全国新华书店经销

上海市印刷七厂有限公司印刷

开本 890×1240 1/32 印张 10.75 插页 3 字数 201 000

2010年7月第1版 2010年7月第1次印刷

印数: 0,001—7,000册

ISBN 978-7-5327-4955-3/K·203

定价: 29.00元

本书中文简体字专有出版权归本社独家所有,非经本社同意不得连载、摘编或复制
如有质量问题,请与承印厂质量科联系。T: 021-69113557

引 子



我的电影生涯,在好莱坞绝对算是个异类。人们给我各种头衔,从“B级片之王”到“流行电影教父”;因为我执导过50多部低成本独立电影,还通过自己的新世界电影公司(New World Pictures)以及协和/新地平线电影公司(Concorde/New Horizons)制作或发行过另外250多部影片。好莱坞有个传统,不管你这片子的实际票房究竟多少,最终肯定看不到利润在哪里,但我却做到了,在我参与的那300来部电影里,可能有280部盈利。虽然都是些低成本制作,但它们的足迹也遍及全球各大权威电影节,我还是在巴黎电影资料馆、伦敦国立电影院和纽约现代艺术博物馆举办过个人作品回顾展的导演里,最最年轻的一位。20世纪70年代,我一边在新世界电影公司制作发行限制级的剥削电影^①,同时,又将海外的优秀艺术电影引入国内,其中更有五部获得了奥斯卡最佳外语片殊荣。

时过境迁,电影工业也经历了许多意义重大的变革,既有社会意义上的,也有经济角度的。露天汽车电影院,曾是我那些电影的一个重要放映场所,如今早已被推倒重建成大型购物中心和现代影城。20世纪70年代曾一度被剥削片或B级片占据的电影市场,早已被各大主流电影公司占据,取而代之的是高成本加大明星的大制作,很长时间里一直

都属于那些“快枪手”电影人的疆域，也都被崇尚高科技的大导演们抢占了。就这样，低成本电影将自己的主战场，转移到了电视媒体和录影带市场。另一方面，20世纪40年代，大型电影公司在制作、发行、放映上“一条龙”垄断权的终结^②，也帮助独立电影逐渐渗入市场。那么多年来，我和我的公司始终与时俱进，直至今日，我们仍是美国独立电影制作与发行公司中的领头羊。

正因为我“反叛者”的名声早已在外，新一代的电影人，浸淫于60年代反文化氛围中的他们，都将我视为于建制之外拍摄电影，永不妥协的艺术家和实干家。他们从我这儿学到的，不仅仅是拍电影的技巧，不仅仅是筹备、布光、轨道车、机内剪辑、构图和节奏控制，还有营销、广告和发行上的基础知识。用棒球联盟来打比方，如果你打小联盟时，在“科曼队”里待过，那绝对是你进入大联盟的最快捷径。

话说当年，罗伯特·唐恩^③的第一个剧本，是我拍的。杰克·尼科尔森(Jack Nicholson)，早在好莱坞还没从《逍遥骑士》(*Easy Rider*)中“发现”他的才华前，杰克已经演过我八部片子了，我还制作过他写的三个剧本。还有弗朗西斯·科波拉(Francis Coppola)和彼得·博格丹诺维奇(Peter Bogdanovich)，最早他们都是替我剪片子的，剪那些我从苏联买来的科幻片，后来，我又资助他们拍摄了各自的头一部电影。还有丹尼斯·霍普(Dennis Hopper)，他给我的《旅行》(*The Trip*)当过第二组摄影师。

不过，“科曼电影学校”真正浮出水面，成为学习独立电影的机构之

① exploitation film, 20世纪70年代于欧美等国流行的泛电影类型, 强调官能刺激, 弱化影片故事性与艺术性, 按其不同主题, 又可细分为黑人剥削片、性剥削片、女囚剥削片、摩托车党剥削片、食人族剥削片等小类。——译者

② 1948年5月, 美国高等法院对派拉蒙电影公司一案做出裁决, 判定电影公司拥有院线为垄断行为, 各大公司只得纷纷售出旗下电影院。——译者

③ Robert Towne, 好莱坞著名编剧, 1974年凭《唐人街》获奥斯卡奖。——译者

一,那还是在 20 世纪 70 年代,在我对导演一职心生厌倦、转而开创新世界电影公司之后。从我那里“毕业”的学生们,如今有很多成了好莱坞的名导演或制片人,为各家大公司赚入了数以亿计美元,其中包括马丁·斯科塞斯(Martin Scorsese)、乔纳森·德米(Jonathan Demme)、朗·霍华德(Ron Howard)、乔·丹特(Joe Dante)、乔纳森·卡普兰(Jonathan Kaplan)、阿兰·阿库什(Alan Arkush)、约翰·塞尔斯(John Sayles)、詹姆斯·卡梅隆(James Cameron)、强·戴维逊(Jon Davison)、盖尔·安娜·赫德(Gale Anne Hurd)、弗朗西丝·多尔(Frances Doel)和芭芭拉·博伊尔(Barbara Boyle)。

我永远都不会忘记,20 世纪 50 年代早期,我为能进入大电影公司而费了多少工夫,因为在那个时候,业界还没多少独立电影公司可供选择的。为找工作,我花了几个月的时间,最后还是靠走关系,才进福克斯公司当上了送信的。随后,我在斯坦福大学的工科背景起了作用,它给了我细心谨慎的个性,以及对于效率和纪律的推崇。

我有很多电影,都是用一两个星期就拍完的,成本不到 10 万美元。我曾经因为跟人打赌,结果用两天一夜时间、35 000 美元,拍出了《恐怖小店》(*Little Shop of Horrors*)。我决定在尚无完整剧本的情况下,用两天时间完成了《恐怖古堡》(*The Terror*)的一半拍摄工作,仅仅是因为我觉得《乌鸦》(*The Raven*)拍完后剩下那个哥特味十足的布景,就此废弃不用那真是太浪费了。我还有过同时开拍两部电影的经验,一次是在夏威夷,一次是在波多黎各,为的是节约物流费用。1966 年拍《野帮伙》(*The Wild Angels*)时,为让作品更加逼真,我雇了“地狱天使”来参演,还让他们开着自己的摩托,带上自己的女伴。一年之后,在讲述 LSD 迷幻药的影片《旅行》开拍前,我在大苏尔山间第一次体验了毒品。

我一开始的 17 部电影,全都挣钱了,然而纪录在第 18 部戛然而

止,那是关于种族隔离的艺术片《入侵者》(*The Intruder*)。我吸取了教训,之后的电影,几乎没有再赔一分钱。

甚至还有人请我去做某家大电影公司的经营方,不过薪水不如我自己干来得多。我希望能拥有绝对的控制权,并视之为必须条件,没得商量。对方当然拒绝了我的要求,在大公司里,没有哪位经营者能拥有这样的权力,所以我还是宁可保持自由之身。大公司要发展,靠的是权力分散,共同努力,它不会让权力集中在某一个人手中太长时间。

作为我自己公司的主事人,我偏爱的是小巧、结构松散的办公环境,重视的是员工的奉献精神与称职能力,反对的是过度膨胀的官僚作风。在我那里,职位和职务描述其实都是虚的,公司从上至下都信奉一点:任何人可以做任何事,而且事实上,大家也都是那么做的。公司里容不下耍大牌的人,也容不下勾心斗角。

一次,推广部经理强·戴维逊跟我打赌,只用10天时间、不到9万美元,就能拍部电影出来。结果,他找了专门替我剪辑预告片的阿兰·阿库什和乔·丹特,一起拍了《好莱坞大道》(*Hollywood Boulevard*),赢得了赌局。三人后来都成为成功电影人,而他们的第一部电影,就是在新世界一起完成的。类似这样的例子直到今天依然很多,前不久我们拍一部周期一个月的电影,专门雇了个打杂的,第一个星期拍完,他被提拔为第二副导演。等全部杀青时,他已经变成第一副导演了。之后他又参与了我们的两部电影,随后我升他当了制片经理。

弗朗西丝·多尔

我曾给罗杰当过16年的助理和故事编辑,与他共事的时间,或许比其他任何人都长。在放权这件事情上,他的做法相当的矛盾。在创作的事情上——包括写剧本和当导演——他会把艰巨的

任务托付给几乎完全没有相关专业背景的年轻人，让他们边干边学。但在经营公司的事情上，想让他把决定权下放给别人，那真是比登天还难。

举个例子，我在新世界工作期间，从没碰上过一次工作会议。哦，除了一次。那次会议是在芭芭拉·博伊尔的力挺下才召开的。芭芭拉是公司副主席、法律顾问、谈判专家，她告诉罗杰，其他的电影公司，无论大小，都有定期召开工作会议的惯例。虽然罗杰十分犹豫，但还是答应尝试一次。

公司上下都视之为新鲜事，周一早晨踏进办公室，你需要面对的不再是老板给出的艰巨任务，而是一次集体大会。全员到位，罗杰出现了。

我们向他提出了各式各样的问题，他却只是一个劲地嘟囔“不知道”、“我们尚未做出决定”，没错，用的还是正式无比的“我们”，或者，他就干脆沉默。

会开了整 20 分钟，他一个实质性的答案都没给出。那次之后，再也没有召开过一次工作会议，他没法容忍这样的官僚行为和浪费时间。

约翰·塞尔斯^①

起步的时候，大部分编剧都有这样的遭遇，写了十二三个剧本，结果只有两个能拍出来的。而罗杰这个人身上，有一点特别重要，那就是他确实是在拍电影，而不是浪费时间。他能很快作出决

^① John Sayles, 著名导演、编剧，曾凭影片《激情之鱼》(Passion Fish)和《孤星》(Lone Star)两度获得奥斯卡最佳原创剧本提名。——译者

定：“我要找人写个剧本，也就是说，只要一有剧本，我们就开拍。至于剧本的质量，只要能对得起我给它花的钱和时间，那就行了。”我一共为他写过三个剧本，都拍成了电影。这就是他令人赞叹的地方，跟着他干，学习、积累经验固然是不会少的，而且最终还能将这些东西化作实打实的电影。

他的公司不大，关系简单，只有一个老板，就是他自己。所以你不必先跟十几个所谓的负责人打交道，然后才找到最终主事的那一位，决定剧本生死。换成大公司的话，你得倾尽全力，才能说服某人，然后再将剧本传到下一位手里，而下一位的意见却有可能与前者完全不同。这样子，你永远都不知道真正的读者是哪一位，你的剧本里渗透着五六个人的意见。但在新世界就不一样了，只有罗杰和弗朗西丝两位，你一上来就能和握有生杀大权的人直接对话。

我替罗杰写剧本时，修改的次数远比替其他公司写的时候要少得多，但在我看来，修改数量的增加，并没有令拍出来的电影变得更好。之所以会这样，还得归咎于大公司内部的层层干预。

对一家独立公司来说，拍完电影，然后等着钱入账，那简直就是在寻死。毫不夸张地说，院线老板花上一年时间，才会把独立公司的电影票房登记入册。尽管，其实早在最后一场放完、清扫地上撒落的爆米花时，他们已很清楚你这部电影赚了多少钱。在这件事情上，我跟他们打过不止一次官司，每次，支票都会如期地在开庭前不久送过来。正如一位律师曾对我说的：“往好的地方想想吧，至少，他们靠你这些钱赚到的利息，能拿来修建漂亮的新电影院。”

尽管如此，我还是宁可这利息让我自己来赚。能自己控制发行的独立电影公司凤毛麟角，这种情况下，想要能继续生存下去，就得靠从

发行商手里拿预付款,才能不断地拍新片。从1954年至今,我几乎不间断地一直在拍片。我制作的第一部电影——一个发生在水下的怪物故事,成本是12 000美元现金,外加5 000美元拷贝冲洗费,但是可以延期付款。最终我盈利10万块。很快,我从这部片子的发行商那里拿到一笔预付款,用来拍我的下一部电影。随后,我与当时尚未最终成立的美国国际电影公司(American International Pictures,以下简称AIP)签订了一份包含三部电影的合同。有了稳定的现金流,我又可以投资更多的新电影。50年代晚期时,我曾经一年制作拍摄过8部电影。这样的速度一直保持着,1987年至1989年,我的公司制作发行了60多部电影,超过任何一家大公司在那三年里的产量。

后来,剥削片的市场被大公司占据了,他们拍出来的同类影片,制作成本高于我们十倍,如何寻找新的市场和弥补损失,成了一个大挑战。我曾经拍过关于星际大战的电影,那时候,乔治·卢卡斯(George Lucas)还在上学读书。《纽约时报》的文森特·坎比(Vincent Canby)曾经这么写过:“《大白鲨》不就是一部高成本的罗杰·科曼电影吗?”后来,斯皮尔伯格们和卢卡斯们也拍摄了这类电影,技术上精益求精的同时,也失去了我们那些电影所具有的独特吸引力。他们为大公司拍的电影,要冲印1 000至1 500个拷贝,这样的发行规模和涉及的宣传费用,没有哪家独立发行公司能负担得起。此外,我们的成本只有他们的十分之一,影片制作水准远低于他们,也是很自然的事了。

所以,等到70年代晚期时,我们的电影只能卖给电视台,并且专攻新兴的付费电视市场。建立了良好的口碑之后,我们便开始了电影的预售工作。通过这种操作手法,我们常常能在影片开拍前便预先收回全部制作成本,例如《冰山大灾难》(*Avalanche*)和《疯狂蜜月车》(*Grand Theft Auto*),各自以百万美元的价格,开拍前便预售给了电视台。

又过了几年,这个市场也开始失守。因为有线电视台和公众电视网也加入了追逐大制作影片的队伍,而观众也渐渐习惯了制作成本1 000万、2 000万美元以上的科幻片、恐怖片、动作片或冒险片。因此我再度调整公司经营方向,转做录影带预售市场。我与多家录影带经销商签订一揽子协议,这样,我制作或发行的每部电影,都能从他们手里得到一笔额外的预付款。同时,这些影片我只在有限的影院中发行放映,既能为录影带的销售打广告,又大大节约了发行费用。

我总能为录影带经销商提供令他们大赚的作品,这样的良好口碑很有好处。有件事情我记得特别清楚,那时我人在德国,和一位经纪人共进午餐。我问她:“你手里有没有有什么现成的英语片?或许我可以拿去美国发行。”

她提到一部几年前于柏林拍摄、但始终并未完成的摇滚电影,丹尼斯·霍普饰演了其中摇滚推手一角。我把片子拿来看了一半,她问我作何感想。“不怎么样,”我告诉她,“情节混乱,而且,你说得没错,故事都还没拍完。我可以接受5万美元的价格,买下它的美国发行权。”

她被这价码惊呆了。“罗杰,你不可以只用5万就买一部电影的。”结果,我就是买到了,不过最终价格还是稍稍比5万高了一点。回到洛杉矶后,我让公司的广告经理罗德曼·弗兰德(Rodman Flender)负责这片子的重新剪辑,他当时也才20多岁。在此过程中,我们遇到两个大问题:片子拍得实在太凌乱了,德国制片人该给丹尼斯·霍普的钱还没付全。好在我想出了一个办法。

遇到情节混乱的电影时,我最喜欢的解决办法就是添加旁白。立刻,所有不连贯、不统一的地方都不见了,旁白填补了所有漏洞。另一边,我答应把制片方欠丹尼斯的钱给他补上,然后再从原定的购片合同中扣除这个数字。就这样,我其实一分钱没出,就把丹尼斯找来念了后加的旁白。最后,又从我们公司的某部影片里剪了点美国摇滚乐的段

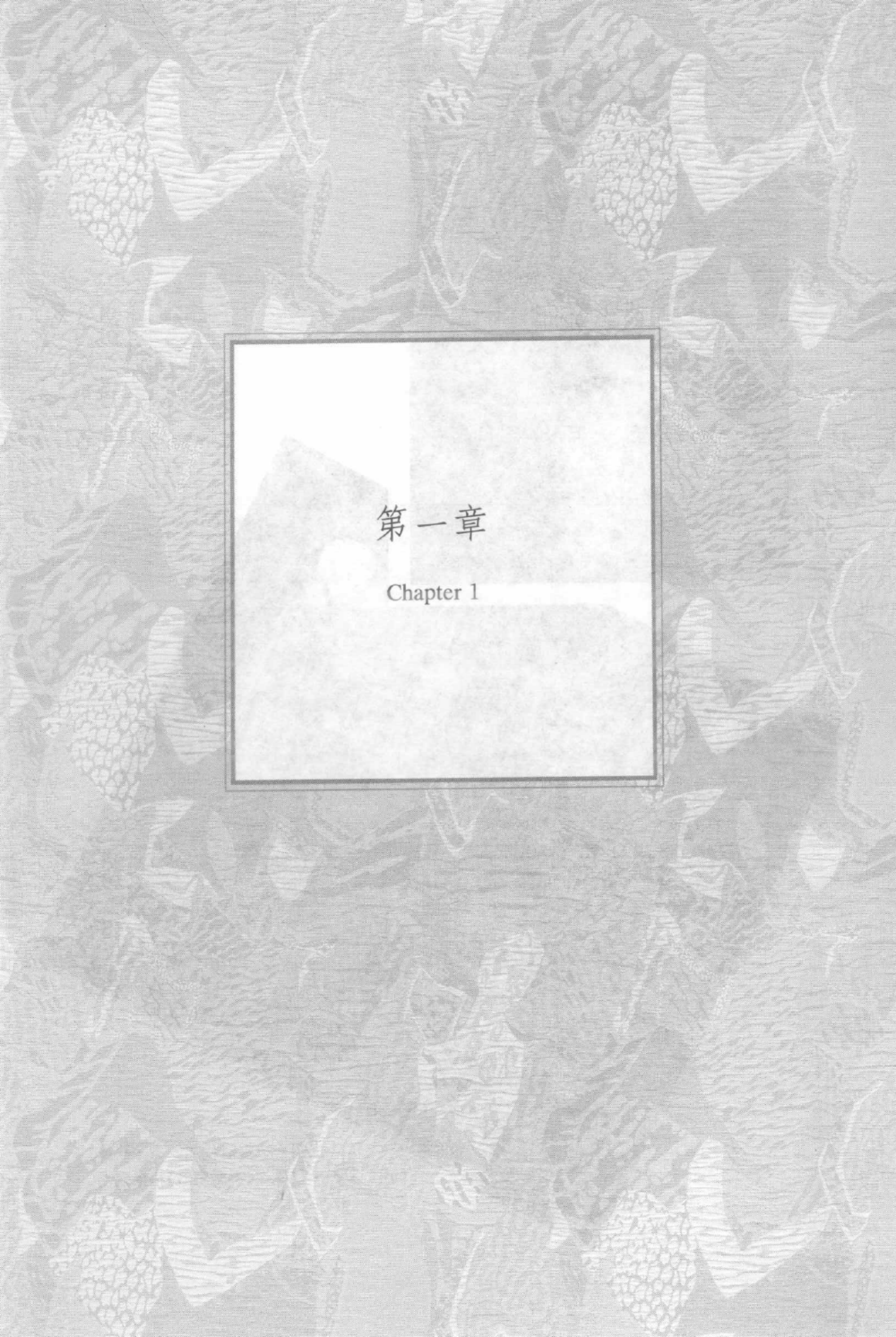
落,放在了这部电影里,还给它起了个《尽情摇滚》(*Let it Rock*)的新片名。

所有这些工作,差不多花了两星期时间完成,费用是2万美元。我在这片子上的总投入仍旧低于10万美元。片子随后卖给了一家跟我们有一揽子协议的录影带公司,价格是45万美元。这个,就是电影这一行的奇妙之处了。只要你找到了办法,翻新、重剪、补拍,就一定有利润可图,甚至像这样达到350%。这也是独立电影的优势所在。

好莱坞大公司制作的电影,平均成本达到2000万美元一部,其中有一部分的原因是因为制作成本确实高,大牌明星的片酬也确实贵;但是,还有一部分原因,其实只是因为低效率的工作方式。一部号称百万预算的电影,我看一下,就能告诉你钱究竟是真花掉了,抑或只是幌子。但是,一部号称3000万或5000万的制作,我这里就没有参照项了。谁能说得清楚,5000万的电影究竟应该什么样子才对。看卢卡斯的《星球大战》,你很清楚那钱花得物有所值,一分一厘都能从银幕上看到;但《天堂之门》(*Heaven's Gate*)或《飞跃迷城》(*Ishtar*),显然就没法从银幕上看得到。

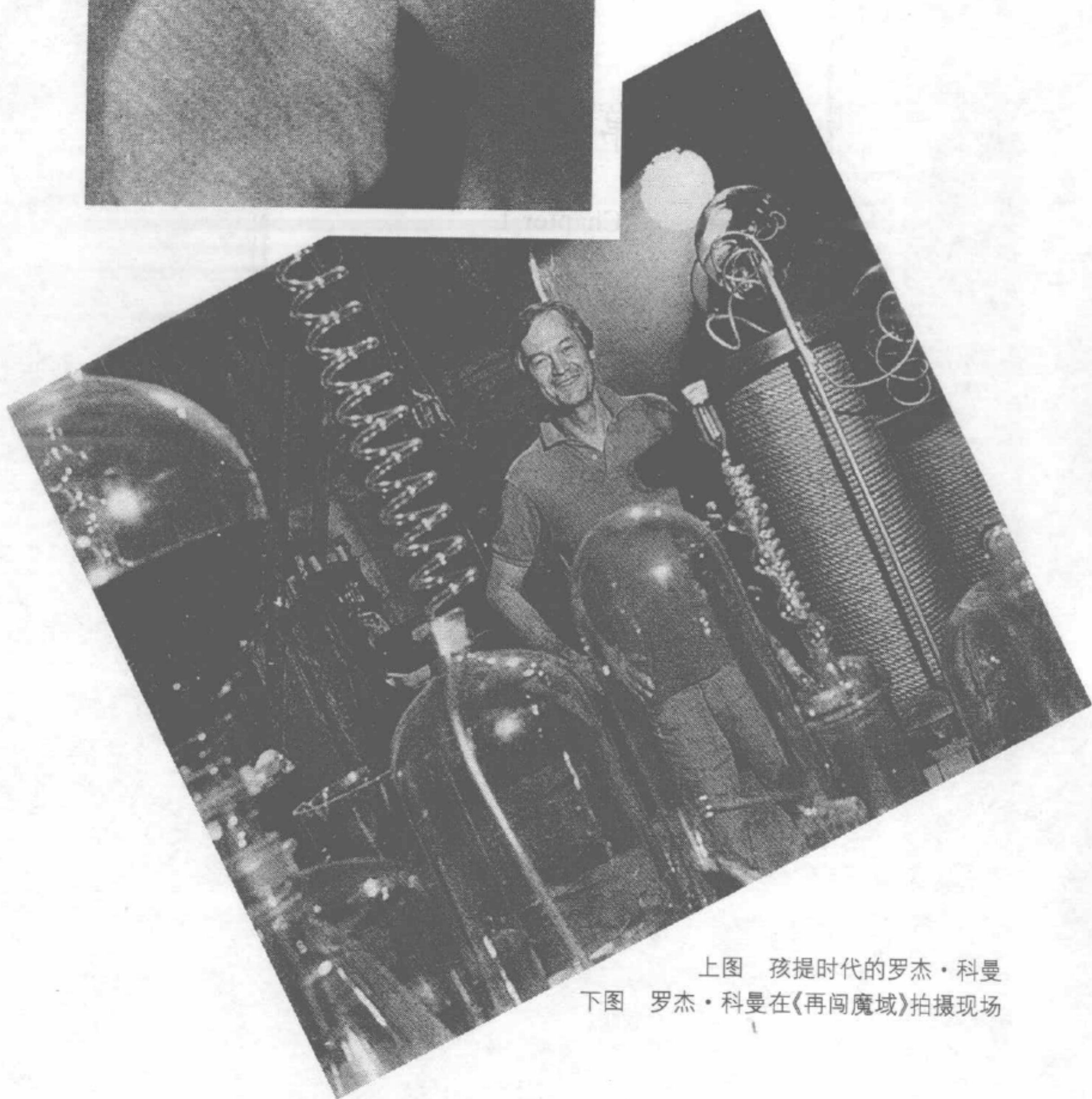
我还记得大约30年前在希腊拍摄《阿特拉斯》(*Atlas*)时,我正在筹备战场上的高潮戏,勇士阿特拉斯率领国王普拉西梅德斯的士兵攻打塞尼斯城。我请求希腊退伍老兵基金会支援我500个群众演员,作为回报,我会给他们一笔捐款。到了开拍那天,只来了50个人,我怀疑是不是有人少写了一个零。按照原定剧情,普拉西梅德斯的士兵以人数之优攻破了城防军,现在只能放弃原计划,放弃气势磅礴的全景镜头,改用多组近身格斗的画面来掩饰人少的尴尬。开拍之前,我赶紧写了几句新对白,让阿特拉斯质询国王,带着人数那么少的军队,怎么指望能攻城拔寨。国王回答他,在他看来,只要拥有一小队高效、用命、精训的勇士,再多数量的乌合之众都不在话下。

这个,就是我拍电影的理论。



第一章

Chapter 1



上图 孩提时代的罗杰·科曼
下图 罗杰·科曼在《再闯魔域》拍摄现场

一个“反叛”或者说“异端”的电影人，究竟是从哪里蹦出来的？具体到我自己，那便是底特律和比佛利山了。那时我大约 14 岁，全家从典型中产阶级的底特律郊区，搬到了比佛利山。在底特律时，我们学校可没什么“富二代”，但到了比佛利山高中，一进去我就发现了，有些学生的家境真是十分富裕。

可是，那儿的人并没什么势利眼，或者说很少很少。在那里我从来都不缺少同龄好友，相比之下，跟远离城区中心、远离“潮人”的朋友打交道，要更轻松，而面对比佛利山核心区域的这些更具攻击性、更早熟的同龄人时，我也确曾感到过尴尬；只是，那更多的是因为，在相当长的一段时间内，我一直都是班级里年纪最小、个子也最小的那个，这一点直到我长到一米八后才有所改变。

在这充满魅力的好莱坞拥有属于自己的电影事业，对小时候的我来说，那是根本就不可能去幻想的事情。我一直都以为，将来会子承父业，和父亲威廉·科曼一样，成为工程师。他在圣路易斯长大，从当地的华盛顿大学工程学院毕业，是个尖子生。第一次世界大战时，他以海军工程师身份服役，之后在底特律当了白领。一次打网球时，他认识了我母亲，安。为他俩做下大媒的，就是那场不分伯仲的网球单打赛。

我父母都是海外移民落户美国后生下的第一代。父辈均来自欧洲大陆，本身并无多少积蓄，完全靠个人打拼跻身中产阶级。先是拥有了自己的商店，后来又涉足房产领域。

我出生于 1926 年 4 月 5 日。大约 18 个月之后，我弟弟吉恩(Gene Corman)也呱呱落地。我们在底特律的六里路那一带长大，住的是一

栋小型砖结构房子，门前还有块草坪。即便是大萧条时期，我父亲也一直都有工作，他为麦克雷钢铁公司设计桥梁、道路和水坝，还曾参与亨利·福特的绿地村项目，他们要复制出一个19世纪美国中西部风格的村落，村中那个湖泊上的水坝，就是我父亲设计的。

初中时我读得很不错，跳了一级。平时我爱和朋友们一起运动，橄榄球，还有篮球；冬天结冰后，我们还会打冰球。那时的我长得高且瘦，在同龄人里属于较有运动细胞的那种，所以，一旦遇到更大块头的孩子，我总会成为他们重点“照顾”的对象。打橄榄球时，我的位置一直是边锋，因为我总能及时到位，完成防守任务，比赛中，对于我这么个大个子，对手往往会痛下杀手。我纯粹是靠着勇气，才能坚持完一场又一场的比赛，因为我并不属于那种肌肉男。

我母亲是天主教徒，我和弟弟也先后受洗，不过我俩和宗教的关系，差不多也就止步于此了。父母很相信学校教育，学习上对我要求严格；基本上，我也符合他们对我的要求。课余我爱读书，爱做飞机模型。模型用木头、纸片制成，靠燃气推动，翼展能有一米多长。周一到周五，我每天花一小时在做模型上，周末则加码到大约两小时。我和吉恩合住一间屋，那儿看上去就像是微缩版的机库，房间里弥漫着胶水的气味。周日，我还会和弟弟一起去看早场电影，看过不少类似《叛舰喋血记》那样的片子，那是我最钟爱的影片之一。

和当时大多男孩一样，我也读《大众机械》杂志，也读以汤姆·斯威夫特为主人公的冒险小说，读霍华德·皮斯(Howard Pease)写的那些冒险故事，还有《男孩的生活》(*Boy's Life*)。这类书，有不少其实只是软性宣传品，推销美国式的人生模式，强调好公民的标准，强调团队精神。在那些涉及运动的故事里，主人公常会是体格上不占优势的家伙，仅凭胆量和决心，便实现了巨大成就。可是，当我尝试将这一套搬入生活中，在橄榄球比赛中实践时，我得到的，却只是更多的伤痛。

小时候,父亲并没催着我去打工。我本想找份送报的兼差,他却劝我先别干。“想工作的话,你以后有的是时间。”他告诉我,他宁可管他要零用钱,把时间都用在读书和玩乐上。父亲是个很有智慧、很有逻辑的人。对他来说,知性可能比感性来得更重要。或许他确实不如有的父亲那样,善于表达情感,但我从不曾怀疑过他对我们的爱。

我的童年正遇上大萧条时代,1929年经济大崩溃时,我正好3岁。我总觉得,我这一生中,对于金钱的态度,其实全都来自这样的背景。我拍的电影,成本之低,早已恶名在外,但是,看到大公司拍片时的那种浪费铺张,我这个旁观者都觉得心痛。

我们家属于条件尚好的中产阶级家庭,但我耳中也曾听到过大人间那些忧心忡忡的对话,关于金钱、节俭、哪个朋友又破产了之类。父母也在为未来担忧,父亲被降薪,一半同事被解雇。此时,父亲已近中年,还有老婆孩子要养活,此时的他在专业领域也算颇有成就了,可赚的钱却反比他20多岁打光棍时还要少。好在,他至少还有份工作可干。

父亲做事很有条理,谨慎小心,43岁时,他决定提前退休,靠储蓄和养老金生活。不过部分也是出于健康原因,虽然他天性安逸,但心脏却不太好。对他来说,加州似乎是他迁居的理想之所,在他之前,早有数以百万计的移民和梦想家来到这里。对他们来说,这是一片“黄金之地”。之后,父亲也没有彻底休息下来,他会接些咨询顾问的活。刻板的早九晚五生活和密歇根的寒冬,他实在是受够了。当时我刚准备初中升高中,也很希望生活能有点变化。

我们搬到了威尔薛大道南面的南奥尔蒙特街区,那是比佛利山地区稍显不太时尚的一块。我在比佛利山高中的不少同学,都有着显赫的家姓:高德文、华纳、祖克、法克托、勒梅尔。所以我常能从他们那儿

听到电影圈中的种种趣事逸闻。

我学习的重心放在了科学和数学上，不过读的文学书也不算少，其中就包括埃德加·爱伦·坡的《厄舍府的崩塌》，毫无疑问，它给我留下了深刻的印象。这原本是老师布置的课后作业，但看过之后，我便对它爱不释手。我恳求父母给我买爱伦·坡的全集当生日礼物，记不清了，也可能是圣诞礼物。谁能想到，20年后，我竟会将那些故事中差不多一大半，都给搬上了银幕。

大学预科的课程，我选修的是数学、物理和化学——我总觉得自己应该继承父业。但在当工程师之外，我也曾动过要干文学的念头。之前我曾为底特律一家初中生报纸写过稿，到比佛利山后又成了《精华报》的头版责编。我一直都没放弃笔耕，我喜欢写写弄弄的。

写作之外也有别的课余活动，我加入了“高 Y”，那有点像是个兄弟会。我那时身高已过一米八，自然也加入了校篮球队，司职前锋。但大多数情况下我都只是板凳，而非队中明星——队友们都要比我大个一两岁。

我平时也看报，了解世界大事。在校内我参加了广播演讲兴趣班，也演过些话剧。每周六早晨，我们在洛杉矶的 KMPC 电台有档 15 分钟的节目。其中有出名叫《黎明拂晓前》的广播剧，就出自我的手笔，说的是二战时东欧的抵抗运动，主人公包括铁托将军以及南斯拉夫的另一位抵抗组织领袖。

我不敢说，那时的我一定就是学生间的红人，但是，这些课余活动确实有助于我接近那些圈子的核心。不过，在跟女孩约会这事上，我起步还是很晚的，因为我实在无法想象，会有哪个女孩愿意跟我一起出去。最终，我鼓起勇气约了个姑娘，一起参加年级舞会。让我惊喜的是，她竟也答应了。结果这成了一次很有意思的经历，我的人生又添上了新的一笔。

杰克·博乐(Jack Bohrer)

我和罗杰是同学,他学习很棒,记忆力惊人,对待科学态度严谨,干活时思想集中。我在他早期某几部电影中担任副导演,他在拍摄现场很专注投入,于是不得不由我在拍摄间隙,从他口中问出答案来,再传达给其余工作人员。做准备时他会聚精会神地看剧本,我必须在他肩头拍上个四五下,甚至用力摇他,才能引起他的注意。他的专注程度真是让人惊讶。他是解决难题的好手,这对他来说就像是某种游戏,无论是解物理和化学方程式,还是在拍摄现场快速处理灯光或摄影上的难题。

罗杰还是个相当不错的网球选手,我们曾一起在比佛利山网球俱乐部打球。我和他组成双打搭档,另一边是他弟弟吉恩他们。比赛总是打得十分惨烈。“我们落后两局了,罗杰,放弃吧。”我对他说。“门都没有。”罗杰讨厌失败,他从不放弃。

* * *

在读大学这事上,我父亲提的建议很有道理:与其去加州理工学院这样的专门学校,还不如去一所工科特别拔尖的优秀全科学学校。那样,如果哪天我不想再学工程了,仍有机会改念其他科系,继续接受优等的大学教育。最终我去了斯坦福,父亲的话是对的,1943年,17岁的我从高中毕业,北上去斯坦福大学帕罗奥多学区,我当时念的是航空工程,之后又转去了电子工程。大学读了一半,我已经决定了,跟工程师理想挥手说拜拜。

当时仍在二战期间,我志愿参加了一项名为 V-12 的海军军官培

训项目。这么做,既确保了我能继续完成大学学业,又能有更多自由来决定自己未来的方向。只要通过一次严苛的笔试,海军便会接纳你为三等水手,然后去大学接受两年半培训,出来时你就是海军少尉了。

当时的那场战争不存在什么道德问题,不像是后来的越南,但 17 岁的我对于战争仍有着很矛盾的念头:一方面,我经常担心自己会命丧沙场,另一方面,又时常会憧憬未来的潜艇生活,周围遍布着日本人和德国人的军舰、鱼雷。既兴奋又担忧,那是文职工作绝对比不上的。

我在斯坦福大学念完第一年,随后加入了科罗拉多大学的 V-12 项目。我们平时在校园里,都必须身穿海军制服,住宿也被统一安排在一栋楼里。我们和“平民”一起上课,但被要求使用海军术语,例如寝室不能叫寝室,必须说成“甲板”:我住在“第三层甲板上”。每天早上,我们都要在训练场上点名,每周六还有一小时队列操练。除了和普通大学生一样上系里的工程课之外,每学期我还要上一门由海军军官教授的 V-12 专门课程,如海军科学或海军战术等。

1946 年春天,我在科罗拉多大学读完第二年,换句话说,我已经读了三年大学了。这时,战争结束了。我提前几个月结束了 V-12 项目,海军将我发回原籍。我坐上火车去了旧金山,到了金银岛上某海军基地,他们给了我个铺位,让我暂时先有个地方,度过退伍前的最后一个周末。我把全部家当往床脚的柜子里一扔,倒头便睡。

醒来之后,我打开柜子,发现东西全被偷了。我找到军曹,跟他说这事。

“嗯,他们有没有把锁撬开?”他问我。

“什么锁?”

他摇了摇头。“你在海军多久了?”

“两年。”

“在海军呆了两年,但你却仍蠢到不知道要把所有东西都锁起来的

道理？”结果他们从失物招领处给我弄了套多余的军服穿，大小很不合身。

我真的很尴尬，但心想他说得也对，比佛利山高中、斯坦福大学，然后是军官培训项目，我从没真正接触过外面的世界，昨晚正是我生平在这现实世界中度过的第一个夜晚，结果，我所有的东西都被偷了。

就在那个周末，我离开金银岛，搭车去了伯克利，我那个兄弟会在加州大学的分部，在那组织了一个派对。之后，我又准备从奥克兰市中心再搭车回去。一辆四门轿车停了下来，车上只有司机一人。“你要去哪？”他问我。

“金银岛。”

“好，走海湾大桥去旧金山。上来吧。”

我上了车，看看后座，发现那里还躺着个人——确切地说是躺在座位底下。“这是谁？”我问司机。

“哦，他喝醉了，晕过去了。”

这答案似乎很可信，当时战争刚结束，人们庆祝个没完。车子开过了几个街区，拐进了一条光线昏暗、行人稀疏的小巷。忽然，后座那人跳了起来，用手勒紧了我的脖子。一把尖刀抵着我的脖子。我尽可能地保持冷静。

我说：“OK，大家都别激动，我身上全部东西都能给你们。”我相信自己应该能说服他们，不要胡来。幸运的是，我的全部家当之前就已被偷走了，身上只剩一块手表、一个打火机，还有皮夹。昨晚睡觉时，我把它放在了枕头底下，所以才没被偷走。我平静地告诉他们，打火机在我胸口口袋里，他们尽可以拿走。还有我的皮夹、钱、手表，他们都尽可以放心拿走。我跟他们发誓，那手表根本就不走，完全一钱不值。但是，我让他们把海军军官证给我留下。

他们同意了，拿走了皮夹和那价值五美元的打火机，把军官证给我

留下了。手表他们也没拿，事实上，它走得很好，也是我身上唯一还算值点钱的东西。车门打开了，他们让我下去后别乱张望，随后便一溜烟开走了。我真的很愤怒，但黑暗中根本没法看清车牌号。

这下我真的只能搭顺风车回去了，因为我已身无分文。我心说，这真是够讽刺的，战争期间我安然度过，毫发无伤，可在这现实世界度过的第一个晚上，我就被偷了个干净，第二个晚上又被人持刀抢劫。

去拿退伍证的时候，办事员看了一下我的情况，发现我的军衔是三等水手。通常情况下，新兵在训练营待三个月，随后就能从三等水手升为二等。如果我全部学完那两年半的话，我这会儿就应该是一个海军少尉，但事实上我却只是最低级别的三等兵。所以他对我说：“小子，你在海军呆了两年，却仍只是个三等兵？”我点点头。“嘿，那可是我平生听过的最差的服务纪录了。听着，我现在准备给你写成二等兵，没人会知道这事，因为，如果你将来出去找工作，要是看到那么糟糕的服务纪录，没人会雇你的。”

“但是，这对我来说事关尊严。我从来就没当过二等兵，既然是没拿到过的军衔，我就不准备去要。你还是写三等兵吧。将来怎么样就听天由命吧。”

理查·舒普(Richard Shupe)

直觉告诉我，罗杰绝不会替别人打工。但是，他却能说服你替他做几乎任何事。他很善于说服别人。我有辆车，他总能搞定我，让我把车借给他。我们会开车去看加州大学洛杉矶分校的比赛，或是翻山越岭去圣塔克鲁兹。有一次我曾在那儿的海滩上开车，一路躲避着拍来的浪涛，这也是罗杰让我干的。拜他这好主意所赐，我的车子被盐水害得够呛。

每年春天，我们兄弟会都会组织开车出去，为当地医院募集善款。当时，在旧金山往北十里地的柏林盖姆地区，还有些豪宅，罗杰就想说服我去最大户的一家要钱——高墙耸立、庭院深深。起初我拒绝了他。“没门，不请自来的去敲人家的门，我不善此道。”

不过，学校里有个很出名的金发美人，名叫 B·J·金。我告诉罗杰，要想我去那家人募捐，除非他给我找这姑娘一起去，有她在，让我上刀山都行。一小时之后，我和 B·J·金踏上了募捐之路。这就是罗杰的手段，他能说服任何人去干任何事。

* * *

凭借《军人权利法案》的规定，我回到了斯坦福继续念书，1947 年我从工业工程专业毕业，这门学科专攻的是效率和管理课题。但此时我的兴趣又变了，我在本名叫《丛林》的校园讽刺刊物干过，弄过大学年报，还当过《斯坦福日报》的体育版编辑。我对电影的兴趣越来越大，特别是类似约翰·福特(John Ford)、阿尔弗雷德·希区柯克(Alfred Hitchcock)和霍华德·霍克斯(Howard Hawks)那样的大导演。我回到洛杉矶，决心要吃电影这碗饭。我心想，只要能拍电影，就一定不愁没钱赚，当然，钱并非我的主要目的。我很早就知道，想要赚大钱，就该进军房地产行业。但我还是对电影感兴趣，向往那种创作时的满足和兴奋感。

连续几个月，我一直去那些大电影公司的招工办公室询问，但却因为我并没加入工会而始终不能如愿。我处于失业状态，这时我才 20 岁，比绝大多数毕业生都更年轻，又没什么人际关系，那时候几乎也不存在什么独立电影公司，行业完全被大公司占据——米高梅、二十世纪福克斯、派拉蒙、环球、哥伦比亚、华纳兄弟、联艺。

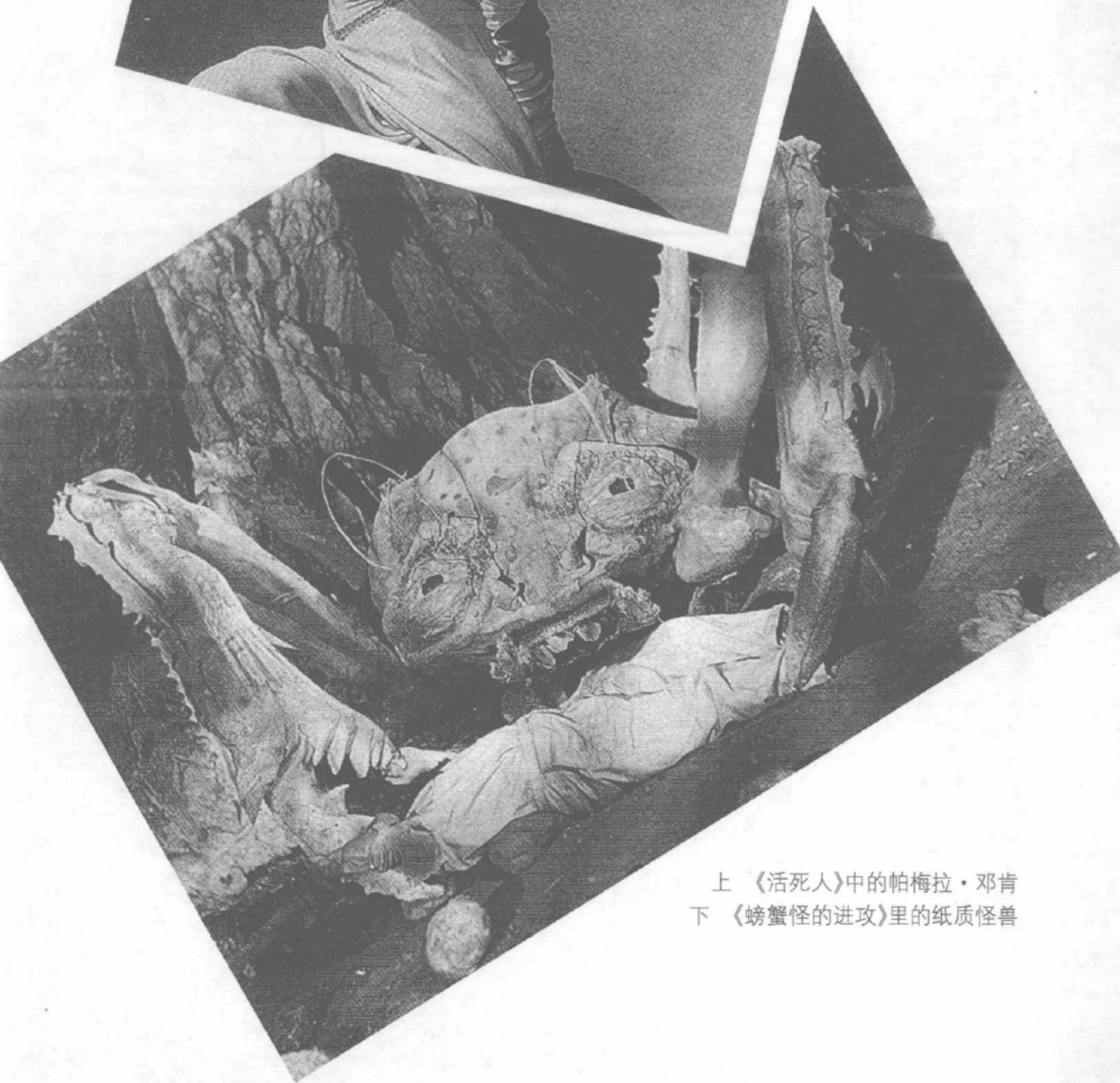
但那也是好莱坞经历重大变革的年代,20世纪40年代晚期,大公司对电影工业的全面统治告一段落。1948年,高等法院对派拉蒙案作出判决,打破了大公司在电影发行领域享受了几十年的垄断地位,它们被迫售出自己在全国各地的连锁院线,退出电影发行和放映领域。这为小型独立公司打开了市场大门,它们的低成本作品有了更多的放映机会。这也标志着电视产业的曙光初现,作为电影传播的另一种媒介,电视的崛起,进一步打破了这些大公司对于发行环节的控制。

几乎6个月的时间,我一直处于失业和失望的状态中,甚至还尝试过干回工程的老本行。我进了位于斯劳森大街的美国电机公司,任职电子工业初级工程师。我是星期一开始上班的,干到星期三,我知道自己的工程师生涯已经结束了。第二天,我告诉老板:“选择这行,是我犯了个大错。我真的不得不离开,今天就得走。”

1948年年底,我终于转运。某个朋友的父亲在福克斯公司认识人,于是我终于在电影公司找到了第一份活:在福克斯的片场当送信的,那儿离我爹妈家不远。工资是每周32.5美元。这薪水其实很微薄,但我从没介意过,相反,我视这份工作为人生的一大突破!我入行了!

第二章

Chapter 2



上 《活死人》中的帕梅拉·邓肯
下 《螃蟹怪的进攻》里的纸质怪兽

想要在好莱坞游刃有余,你先得了解电影是怎么拍出来的。仔细观察电影拍摄过程中的全部系统运作,对我来说,那是件激动人心的事。我之所以想吃电影这碗饭,为的可不是能有机会勾心斗角。讨价还价这种事,我希望尽可能快地搞定,然后,就能把注意力全都集中在创作上了。优秀的谈判专家,可能会很享受漫长的讨价还价过程,但我不是。在这一行,我一直都是个短跑选手,而非长跑运动员。

在 20 世纪福克斯,即使跑腿送信的之间,竞争也很激烈。大家挤破了头,都想在制片人工作的楼层干活,而非制片经理们的楼层。或许,某天你给某位制片人留下了印象,那就走大运了。但我并不期盼这样的馅饼会从天而降,整整 6 个月的时间里,我安分守己地骑着自行车,送信,送邮件,送胶片,送包裹,什么都送。当时的福克斯还是达里尔·扎努克(Darryl Zanuck)的天下,很明显,那时还是制片人说了算,而非导演。那时候,拍摄周期还都是每周 6 天工作制的,我找到公司经理,请求他准许我星期六什么都不用干,那样我就能待在拍摄现场,尽可能多地学习新东西了。周末,我还会在剧本部门学着看看剧本什么的。

我的计划成功了。某天出现了一个空缺岗位,我得到了那份工作。难以置信,我的工资翻了一倍,达到了周薪 65 美元,我的新身份是 20 世纪福克斯的剧本分析员。那是 1948 年,我 22 岁,周薪 65 美元算是很不错了。我还在旧编剧楼有了间自己的小办公室。那栋楼其实该叫做“富编剧楼”才对,一些顶级的合约编剧,都拿着高达数千美元的周薪。作为最底层的新人,分派给我的任务通常都是最差的:审看经纪

人们拼命送来的“投机剧本”。^①这真是件吃力不讨好的活儿，我每天都要看上两个“投机剧本”，但能选出来推荐一把的实在寥寥。并非是我特别苛刻，而是那些剧本实在太糟。

当然，这工作也不是一无是处，通过它我认识了黛博拉·帕杰^② (Debra Paget)，她当时大约 17 岁，绝对是我见过最漂亮的姑娘。黛博拉是 20 世纪福克斯的签约演员，每天都得来离我办公室不远的一间小屋上几小时文化课。鉴于我是旧编剧楼里最年轻的男性，我俩很快便成了好友。10 年之后，她在我执导的两部爱伦·坡作品中担纲主演。

和部门其他同事一样，我也尝试着自己写剧本，结果一个都没能写完。不过，我却为别人的剧本尽过一臂之力。事情是这样的，某天我听说公司想为格利高里·派克 (Gregory Peck) 找个优秀的、不同寻常的西部片本子，我想起有部叫做《大枪》(The Big Gun) 的剧本，那是我的一个朋友负责审看的，他觉得那本子“还行”，但却并非完全“对路”。

我从档案里找出了《大枪》，读了一遍，重新写了个故事概要，还加了些批注，指出那些不够“对路”的地方可以如何修改。我把概要交给了部门领导，他打电话给我：“感谢。干得好。我们可以试试看。”

他们成功了，它被拍成了西部片《黑天鹅》(The Gunfighter)，派克主演，受人欢迎，意义重大。之所以这么说，因为它不仅是简单的打打杀杀，还有更多心理层面的探索。有些电影史学家甚至认为，《黑天鹅》为改变西部片的一贯面貌，作出了巨大贡献。

它也彻底改变了我对剧本分析员这份工作的看法。整个系统的运

^① 所谓“投机剧本”，指的是专业或业余编剧自发撰写的剧本，随后通过经纪人之手送达各电影公司，以期获得拍摄机会；与之相对的是“委托剧本”，由电影公司专门雇用编剧撰写。——译者

^② 14 岁便签约福克斯公司的好莱坞女星，1956 年因与“猫王”合作《铁血柔情》(Love me Tender) 而名噪一时。1964 年，她第三次踏入婚姻殿堂，丈夫是孙祥熙次子孙令杰。——译者

作方式,给我上了重要一课,彻底打破了我原有的幻想。那位曾在电话里表扬过我的领导,因为《黑天鹅》拿了一大笔奖金,我却什么都没得到。我很生气,但却无能为力。

事实上,我还是能做点什么的:离开。离开美国,去欧洲看看外面的世界。就那么整天坐着看别人写的剧本,我没法想象永远都干这个。我也想写剧本,我打算去外国重新读书深造,看看欧洲人的生活,海明威、左岸派,他们在当时对我还是很具诱惑力的。

靠着《军人权利法案》,我申请并获准去了牛津读书。那天我去退役军人管理中心登记,大家都在那栋如今早已被拆除的巨大圆顶棚屋外排队等候,站我前面的那个老兵,申请去的是圣塔莫尼卡学院。轮到我了,我把填好的表格交给办事员:“我要去牛津。”他看着一份很长的学校名单,然后摇了摇头。

“抱歉,认可的学校名单上,没有牛津。”

“听着,我前面那老兵要去念的是圣塔莫尼卡学院。难道你真的认为,连圣塔莫尼卡学院都行,反而去牛津却不行?”

“我想你说得有道理。”他耸了耸肩,在表格上填上牛津。很走运,我遇到了一位不拘泥于荒谬规定的官僚。我很瞧不起那些明知规定荒谬仍死板执行的官僚,特别是明明知道这不符合逻辑的情况下。一般情况下,我并不会主动挑战制度,但如果我想要做件事情,而制度却挡了我的路,那我会尽一切可能,通过法律手段,让那制度给我闪开。

在牛津读书的经历,成了我人生中一段相当愉快的插曲,不必为学位而抱卷苦读。我学的是当代英国文学——主要是爱德华·摩根·福斯特、D·H·劳伦斯和T·S·艾略特。我知道,终有一日我会成为电影编剧、制片和导演,所以我需要汲取更多当代艺术的背景知识。那段时间我过得很愉快,我住在男生学院,买了辆奶油色的名爵敞篷车,平时爱在女生学院的草坪上打打网球。

学期结束,是时候换换节奏了。我在巴黎左岸圣日耳曼大道上找了间小旅店,房租一晚上只要 1.5 美元——含早餐。我在那些著名的咖啡馆里消磨时光,包括“双叟”和“花神”等等。很快,我就和一群美国学生打得火热,战后的巴黎,存在主义如日方升,我们这群人也都是狂热的存在主义者,喜欢去“红玫瑰”和“圣日耳曼德普雷”那样的爵士夜总会,几张会员证大家轮流用。

但即便是爱沉思的存在主义者,最终也得有个生活目标,于是,我开始写那些卖不出去的电影剧本。通常情况下,我的一天是这样的:早上,吃完早饭后就开始写,然后出去吃午餐,剩余的时间就在巴黎走街串巷,会见各色人等,四处游走,欣赏巴黎。这样,当我扪心自问,光阴究竟有无虚度时,我就可以不必回答:我只是坐在左岸某家咖啡馆里,吮着浓缩咖啡和甜酒;相反,我可以说:我坐在左岸某家咖啡馆里,一边吮着浓缩咖啡和甜酒,一边创作电影剧本。这样的生活作息,对我来说恰到好处。我先是写了一个和石油有关的中东冒险故事,之后写的一个剧本,回到美国后差点就卖给联艺公司(United Artists)。故事主人公是个在芝加哥肉联厂上班的年轻人,他抢了厂里的钱,抓了个年轻姑娘当人质,一路逃到西海岸,很像是雷蒙德·钱德勒(Raymond Chandler)、詹姆斯·M·凯恩(James M Cain)^①的那种故事模式。

我的钱所剩无多,只能动脑筋挣钱了。(经由一位可爱的法国女孩介绍)我得到了一份工作,加入法国某棒球队打半职业联赛。大个子美国人来当外援,在当时可是个大事件,我的酬劳是每月 50 美元,外加食宿,当然,我必须跟着队伍在 1951 年的冬天穿越法国,去一个个小镇打比赛。不知为何,我总觉得那生活不适合我。

我搬去了右岸住,一天晚上,训练后回家途中,另一种“职业人士”

^① 美国侦探小说作家、编剧,作品包括《邮差总按两次铃》、《双重赔偿》等。——译者

找上了我这个职业选手。我正走在香榭丽舍，两个长相出众的法国姑娘，开着哈得孙牌敞篷车，停在我身边，她们问我是否愿意一起去丽都夜总会玩玩，我说我很乐意，但也明说了，我身无分文。她们说：“没关系，我们请客。”

我上了车，到了丽都。三个人坐在吧台边，她们说着英文，请我喝了杯酒。很快，其中一个女孩站了起来，走向一位年轻男士，两人攀谈了几分钟，消失了。另一个女孩站起来，也找到一位陌生男士，也消失了。我惊呆了，片刻之后才猛然醒悟，我和两个妓女一起，坐了一晚上。

一轮歌舞表演结束，她俩又回来了。我说：“听着，表演很棒，但我可以肯定，今晚我不想再看第二遍了，你们给我买的酒，我也没机会喝光了。”

她们告诉我，丽都出了新规矩，禁止无男士陪伴的女性入场，所以她们才需要我，我只要坐在那儿就行。那晚分手时，她们告诉我：“今晚我们过得很愉快。如果你愿意的话，可以加入我们，每晚和我们一起来丽都，挣多少我们跟你分成。”

我心说：男人干这种工作，不就成了人们口中的那啥了吗？我辛辛苦苦念斯坦福，可不是为了毕业后来干这活的。不过，或许我该拿她俩来练练讨价还价的本领，将来真进了好莱坞，这本事能用得上。于是我拒绝了她们的提议，转而提出我自己的要求。既然我已陪了她们一个晚上，帮她们赚到了钱，我想或许我可以和她们中某一个，免费上床。我觉得那还挺合理的。

这条件她们没答应，但很快又开出了新的条件：如果我真愿意联手干下去，那到时候随便我想干吗，都可以免费，而且收入我也能够分成。如果我不答应，那今晚我能得到的，就只有免费喝酒加看演出了。那是她们最后的开价，真是很厉害的谈判对手啊，给我留下了深刻印象。她们告诉我她们通常都在哪儿吃晚饭，如果我改变主意的话，随时可以去找她们。只要她们一天没找到其他合伙人，那活儿都给我留着。

这笔生意我们最终没能谈成。几天后,我遇到一个人,告诉我他从瑞士走私了一台莱卡照相机过来,转手卖出就赚了一笔。我也试着干了几次,都成功了,那真是件了不起的事,从瑞士巴塞尔穿越边境,去一些德国小镇买莱卡相机,回到巴黎就能卖出去——通常是卖给美国观光客,每台大约能赚上100美元。我靠这个赚了四五百美元。那时候,从法国去德国还需签证,虽然我的已经过期,但实际上,穿越那条国境线根本什么都不用。我开车到了瑞士,把车停在巴塞尔,然后坐电车到边境。穿过几排与边境平行的公寓楼,绕过一道铁丝网,经过一片开阔地,就到了西德。就是那么简单。

理性、狡猾、欺骗,再加一些勇气。当时的我正在学习,为达成愿望,你该如何竭尽所能,在此过程中,我有过不少冒险体验。说到这点,很大程度上,你得学会如何仰仗本能,特别是,靠本能来嗅出危险的预兆,趁早躲得远远的。我还做过件买卖,回报更高,但却从一开始便注定没法成功。事情是这样的,可能是因为我年轻学生的外貌,有人提议让我用我那辆名爵车走私黄金。从伊朗出发,穿越欧洲大陆至巴黎,我能拿到一万美元酬金。他们会把黄金装在车架里,我出发前先收5000美元,事成之后再收5000。当时,心底发出的某个声音,几乎就要说服我去冒这险了:毕竟,长那么大我还没见过那么多钱呢。我那时连伊朗人长什么样都不清楚,就把它当成一次散心加冒险之旅吧。

不过,最终我还是决定放弃。我已在欧洲歇了一年,冬天到了,天气又冷又阴。虽然我身上的钱已所剩无几,但终究还是道德感占据了我的内心。不愿铤而走险的我决定启程回家。

20世纪福克斯当时正无空位,原先的同事把我推荐去了朱尔斯·戈德斯通文学经纪人事务所。除了编剧之外,他们还替一些大明星做经纪人,例如伊丽莎白·泰勒(Elizabeth Taylor);我在那儿曾遇到过的一件大事,就是去某家电影公司替泰勒取一张巨额支票。后来我又

去了洛杉矶 KLAC 电视台当置景,参与了一些低成本节目的舞台工作。不过,那儿的工作太过忙乱,于是我又去了迪克·海兰德经纪人事务所,干回了审剧本的老行当。也就是在海兰德的时候,我终于获得成功。

联合艺术电影公司(Allied Artists)花 3 500 美元买下了我的一个剧本,真是太棒了。那故事是我的,剧本由我和一个朋友共同执笔,名叫《海中屋》(*The House in the Sea*),由理查·孔特(Richard Conte)主演。临上映前,片名换成了《高速路警网》(*Highway Dragnet*),目的自然是借当时正热播的电视连续剧《警网》的东风。我辞掉了在海兰德的工作,一分钱不拿,义务在拍摄现场帮忙,最终,作为编剧和联合制片人,我的名字出现在了片头字幕里。

故事说的是一个罪犯和一名女子驾车穿越沙漠,躲避警方追缉,和我当初在巴黎写的那个十分相像。灵感来自我在棕榈泉南边萨尔顿海度假时的经历,那里沿岸建着一屋子,涨潮时,屋子逐渐淹没在水中。我觉得用这地方来拍黑帮片枪战对决戏,实在是太合适了——一半已被潮水淹没的屋子,二楼刚好位于水面之上。我心想:那地方拍出来一定很棒。

可是,拍出来的电影还是让我大吃一惊:剧本里被水淹没一半的屋子,其实只是搭建在舞台上的布景,周围用镀锌钢板围了一圈,里面装了大约 6 公分高的水。我的构思被糟蹋了。影片试映时,陪我去的姑娘想哄我高兴,她在我耳边低语:“能在这么优秀的电影里看到自己的名字,你一定很骄傲吧。”我心说:本来我可能还有那么一丁点扬名立万的机会,现在全都泡汤了。本有的憧憬已经破灭,这下我连饭碗都砸了。谁都看得出,我破茧而出的第一部电影,被拍得一败涂地。我玩完了。

事实上,《高速路警网》反响还不错。这一次参与电影拍摄的经历,

给了我一个教训，在这一行里，其实很少有完胜或是完败。此外我还发现，拍摄间隙有不少时间都被浪费掉了，工作效率本可以更高些。

我一定是真的很想拍部和大海有关的电影，所以接下来的一个构思，同样与海有关。构思来自《洛杉矶时报》的一篇文章：某种靠电力推进的单人潜水艇，经过了试航检验。吃早饭时，我忽然灵感迸发：何不将这奇怪的装置用在电影中？这想法让我既紧张又兴奋，我致电生产这潜艇的通用航空喷气机公司，接待我的是公司某位领导。我告诉他，我是个独立制片人，想拍部电影，涉及水下场景，如果他同意我免费使用那艘单人潜水艇的话，我会在片中为他们公司打广告，片尾还会上字幕鸣谢。几天后，我与该公司管理层再度会面。我穿上大衣，打好领带，将独立制片人的角色演得入木三分。潜艇里的潜水员并不是密封在内的，所以他还需要身负潜泳设备，但那又有什么关系呢？公司答应了让我免费使用潜艇，双方签下合约。我写好了这部科幻片的故事大纲，名字就叫《它从海底追来》(It Stalked the Ocean Floor)。

我花 25 美元的月租，弄了间小小的“制片办公室”，其实只是一个大办公室外间的小接待室，里头除了一位秘书，别无他人，地址就在日落大道上那间“鸡和牛”餐馆的旁边。然后我还雇了个编剧，让他按我的故事大纲把剧本写出来，我几乎不用付他一分钱，只要从最终的盈利里分给他一小点就行。就这样，我们上路了！

这时候，我开始拉起了赞助，先找了父母亲，没想到被他们一口回绝。“你读斯坦福，都是我们出的钱。”这就是他们的回答。不过我还是设法找了些老同学，说服他们认购了价值 500 美元至 1 000 美元不等的投资股份。再加上我写《高速路警网》挣的那 3 500 美元，外加干经纪人事务所和舞台工作时的一点积蓄。我粗算了下，拍这片我一共需要 12 000 美元，此时还差大约 2 000 美元。这时我遇到个学表演的年轻学生、绰号“巴尼”的怀俄特·奥东(Wyott Ordung)。他之前也刚卖

了个剧本,现在又想当我这片子的导演。

于是我跟他说:“好吧,目前我一分钱片酬都没法付你,但你说说看,你那剧本卖了多少钱?”“4 000 美元,”他告诉我。

“好,我还差 2 000 美元,你把这缺口给我填上,我就让你当导演,没工钱,但最后能分成。”他同意了。真是太棒了,我开始有制片人的感觉了。

周围的人都对我很好,此时的我,即将靠着 12 000 美元现钞开拍一部电影,除此之外,我手里什么资源都没有。“统一冲印厂”的老板希德·索罗(Sid Solo)告诉我,冲印黑白胶片,再制作成最终的拷贝,大约需要 5 000 美元。他答应我,这笔钱可以延期支付,换句话说,可以先欠着。“等影片上映了你再付吧。”对正处于起步阶段的我来说,希德的慷慨贡献居功至伟。

影片最终上映时,更名为《海底来的怪物》(*The Monster from the Ocean Floor*),故事发生在靠近墨西哥的某处海岸,主角是核试验后发生变异的食人怪物。影片一开始,当地渔民相继失踪,驾着迷你潜水艇在当地科考的海洋生物学家,对此产生了兴趣。一位美丽的女游客也慢慢卷入风波,科学家得知她在海底遇到危险,便驾驶潜艇追击怪兽,一只独眼八脚大章鱼。影片达到高潮,科学家将潜艇撞向章鱼的独眼,救出了女主角。

我从小就爱读科幻小说,但我入行拍电影时,绝大部分低成本影片都是西部片或悬疑片。时值核时代之初,我总觉得这时候拍些科幻片,能给观众带来更多的兴奋感、新鲜感。

为降低影片成本,我在向演员工会和戏剧舞台雇员国际联盟等机构报人数时,都是按着最低标准。剧组人员、器材租赁、剪辑、配乐等,都尽量精简。即使这样,要想只花 12 000 美元就把它拍成,巴尼还必须确保拍摄时的高效。我们合计了一下,拍出来的素材,得有 1/3 能用

到最终成片中,这样的耗片比,要做到很困难。

我和演员工会、戏剧舞台雇员国际联盟都签了约,剧组人数就是按照他们所要求的最低限额来找的,我们花了6天时间,拍出一部完全符合业内规定的电影。所有外景都是在马里布拍的,外景地也是我自己去找的。我还在海滩上租了间屋子,做内景拍摄用。

我可能是当时马里布海滩上,唯一的置景师兼司机兼制片人。每天太阳还没露头,我就已经起床,开着装满器材的卡车来到海滩,一个人把它们卸好。工作人员都是按小时付酬的,我不想给他们额外的加班费,所以,除了份量最重的大件,能搬得动的我都自己来卸,来安装。这样,他们一来就能马上开拍了。一天的工作结束后,工作人员会把最重的大家伙先装上车,然后他们就走了,剩下的都由我自己来装,一直弄到天黑,然后再自己开车回去。

整个星期,我都处于难以言表的巨大兴奋之中,这种激动心情在杀青时达到了顶点。我雇了个水下摄影师去拍海底片段。片中的怪物其实是个木偶道具,摄影师从模模糊糊的鱼缸后头对它拍摄。显然,我是没钱做特效镜头的,解决的方法就是,演员在舞台上表演,背后的幕布上用投影打上预先拍好的画面,然后再用摄影机把它们拍在一起。

主要演员包括安娜·金宝(Anne Kimball)、斯图尔特·韦德(Stuart Wade),还有一个名叫乔纳森·黑斯(Jonathan Haze)的新人,他很快便成为我专用班底中的一位,他们都蛮有演技的。在那之前,黑斯只是圣塔莫尼卡大道上某个加油站的晚班工人,巴尼是那里的常客。据我所知,巴尼对他说,如果他肯留两撇大胡子,就能在这片子里扮演墨西哥潜水员。他照做了,被加油站炒了鱿鱼,但却拿到了这角色。

像我们那样,既赶时间又没钱地拍电影时,出差错肯定是家常便饭。例如,我和工人一起搭了个搁摄影机的平台,有了它就能下海拍摄了,还能用来拍海浪的画面。可导演却不愿意帮忙。“搬平台的事,我

没法做。”他说，“因为我是导演。”真叫人难以置信！“巴尼，”我说，“我还是制片呢。别废话，抓牢那一头。”巴尼用实际行动让我了解了他的真实想法，他松开了手，平台倾倒，我被砸到了。

影片的开场段落，镜头横着划过荒无人烟的海岸线，旁白交代出故事发生的地点：“在尤卡坦半岛深处，在那白人足迹从未出现过的地方”，大概就是类似那样的台词吧。话音刚落，我们看见一个白人开着车，出现在了这里。车沿着太平洋海岸公路，一路向上。

拍摄期间，一位卡车司机的工会代表来找过我，让我和他们签份合同。我说我可都是自己开车的啊。他说：“是，我看得出来，你根本没钱付给我们工会，所以这次就算了，但等你这部电影赚了钱，再拍下部电影时，你要来找我，我们到时候要签合同。”

影片确实挣钱了，那是一次相当成功的冒险。负责发行《海底来的怪物》的，是李博特电影发行公司。我弟弟吉恩当时是个经纪人，他认识小鲍勃·李博特(Rob Lippert)。我们之所以选择他们公司，是因为只有他愿意给我一笔预付款，大约 60 000 美元。靠着这笔钱，我的拍摄费用都赚回来了，之前借的钱马上还掉，延期支付的冲印费用也缴上了，此外还有拷贝、配乐的费用。付完所有的钱，我还剩下足够利润，可以马上投入下一部影片制作。

当时，“真艺术电影公司”(Realart Pictures)也想做我们的发行商，但却没法给出预付款。这下子，我就看出了低成本电影制作中的一大陷阱。你筹到了一笔钱，片子也拍完了，发行了，之后，或许要等上一年，才能收回投资——如果还能收得回来的话。那一年里，你不得不远离电影工作，除非你还有别的闲钱。我没有，所以我必须要预付款，必须要李博特公司的预付款，这样才能继续拍下一部，按照我的设想，下一部需要 50 000 美元左右。

改片名也是李博特的决定，他觉得“它从海底追来”有点太文绉绉

了。这一改动或许也起了作用，影片票房很好，挣的钱比那预付款翻一倍都还不止。所有的投资人，包括我自己，都赚到了。

我带了个女朋友一起去好莱坞大道电影院看了这片子。很明显，相比绝大多数电影，它看上去就显得成本更低，不过胜在大胆和有趣。观众看得高兴，恐怖戏也能让他们坐立不安。从个人的层面上来说，它同样也获得了成功。当初在马里布海滩拍摄时，我寻找到的，是一种真正能令我兴奋的感觉。这其中的每分每秒，我都甘之如饴。干这行，我绝对是如鱼得水。所以，拿着李博特给的现钞，我又开始了《风驰电掣》(*The Fast and the Furious*)的制作。这同样也是一次赌博，因为此时我尚未敲定它的发行合同。此时的我，也未曾预料到，我的电影事业即将以何等的势头，风驰电掣起来。

第三章

Chapter 3

上 《五虎战西域》中的乔纳森·黑斯和多萝西·马隆
下 《世界末日》中被怪物抱走的罗莉·尼尔森



《风驰电掣》令我的电影事业发生戏剧性的转折,并且迅速发展了起来。首先,这是一次更大规模也更错综复杂的制作。其次,我利用这部电影,从一家新成立的独立电影公司手中,获得一份涵盖三部电影合约的一揽子合同,这家公司,也就是后来的美国国际电影公司。这份合同标志着一段长期合作关系的开始,双方合作相当不错,过程长达15年,涵盖30多部影片的制作。第三,在拍完《风驰电掣》后,我做出了要亲自当导演的决定,不仅是为了实现更全面的控制,也是为了迎接创意上的各大挑战。

作为一名制片兼导演新人,我很快便做出了一些成绩。到1955年年底时,我已拍了两部西部片,外加一部核战后背景下的剧情片。此外,我还投资了一部30000美元成本的恐怖片,片名是《百万只眼睛的怪兽》(*The Beast with 1000000 Eyes*)。虽然这些都是不同类型的作品,但我确实开始有了某种你可以称之为个人风格的东西。

为拍赛车片《风驰电掣》,我找来了著名演员约翰·爱尔兰^①(John Ireland)和多萝西·马隆^②(Dorothy Malone),不过花的钱,却远少于他们平时的价码。起初爱尔兰并没接受我的邀约,但是,和巴尼一样,除了演戏,他也有别的人生目标。“让我来当导演,”他说,“我就答应接受你这价钱,兼任男一号。”“没问题。”我回答道。

① 加拿大出生的好莱坞性格男星,曾凭《一代奸雄》(*All the King's Men*)获得奥斯卡最佳男配角提名。——译者

② 好莱坞著名女星,《风驰电掣》上映翌年,她凭《苦雨恋春风》(*Written on the Wind*)摘得奥斯卡最佳女配角。——译者

和上次一样,我设法搞到了免费的主道具,当然,这次不再是迷你潜水艇,而是美洲豹跑车。拍摄地点分布在南加州的马里布、杜姆角海滩和北边卡梅海滩一带。赛车的片段,都是在蒙特利赛车场拍的,那里当时正在举行美洲豹杯公开赛。我是个狂热的赛车迷。从某些角度来说,这故事和《高速路警网》有几分相似。爱尔兰扮演的司机无端被捕入狱,成功越狱后,他抢了辆路边的跑车。车上坐的正是多萝西饰演的美丽女车手,因为女性身份而无法参加比赛。于是,两人组成一队加入车赛,以躲避警察追逐。过程中,男女主角坠入爱河,前者最终决定投案自首,以洗刷清白。这故事的两位主角都是所谓的局外人。早在那个时候,我就深深着迷于亡命天涯或是处于社会边缘的局外人、叛逆者或是反英雄形象。在我的电影生涯中,这一主题还会反复多次出现。

9天的拍摄周期,50 000美元的预算,约翰的导演工作完成得很好。从《海底来的怪物》的12 000美元到这次的50 000美元,那着实是一个飞跃。我在当时确实想要再上一个台阶,拍摄高一个层次的作品。对我来说,整个拍摄期间最重要的一刻,或许就是当我们拍赛车戏需要双机作业时,我做出了决定,亲自站到摄影机后,当起了导演。一刹那,我便悟到,这正是我梦想要做的事^①。

此外,关键的那场赛车戏里,我还亲自驾驶起领头的那辆赛车,因为我的钱只够请一位特技车手。拍这场戏时,特技演员坐在他那辆白色的美洲豹里,另一辆则由我驾驶。我俩齐头并进开到最后一圈,我心里很清楚,按剧情要求,他的车会在此刻超上去,率先冲过终点。出于虚荣心,我毫不松劲,反而先于他冲过了终点。这一遍白拍了,约翰冲

^① 本片的正牌摄影指导是好莱坞传奇摄影师弗洛伊德·克罗斯比(Floyd Crosby),他1931年第一次入行掌镜,就凭借为茂瑙拍的《禁忌》而获得奥斯卡最佳摄像奖,之后还担任过《正午》等片的摄影指导。从1954年的《海底来的怪物》开始,他成为科曼的御用摄影师,长期合作多年。——译者

到赛道边问我：“你在搞什么鬼？”我回答：“是他自己开得不够快，我可不愿意开到中途猛踩刹车，故意让他超过去。这可是赛道，又不是在公路上，如果我忽然慢下来，观众会识破的。”

约翰只好叮嘱那车手：“你要努力击败罗杰，再加把劲。”

第二遍拍得很好，白车超过了我，获得比赛胜利。这就是我的性格，能赢就一定要赢，我讨厌失败。

作为制片人，我也正跑在快车道上，没什么能让我慢下来的。大约6周后，我就拿到了最终拷贝，共和电影公司、哥伦比亚公司和联合艺术公司都想当这片子的发行商，而且都向我保证，一定能收回成本，之后或许还有盈余。不过，这次我想靠着这部片子拿下个一揽子合约。“真艺术电影公司”的销售经理吉姆·尼科尔森(James H. Nicholson)当时正准备出来单干。他知道李博特发行《海底来的怪物》赚了不少钱，所以找我碰了几次头，一起的还有他的合伙人萨姆·Z·阿科夫(Samuel Z. Arkoff)，他们新公司那时候的名字还叫“美国发行公司”。萨姆之前在娱乐圈里当律师，他想进电影发行这一行。我告诉他们，电影的投资我会自己去找，但每拍完一部电影，我希望能立刻把制作费用给收回来。事实上，我要求他们能一手收货，一手就把预付款给我，这样我就能继续拍下部电影了。我说：“这样，我就能一直不断地拍下去，能有钱拍一系列的电影，而你们的新公司也就此进入营运状态了。”

我们商定先合作三部片子，从《风驰电掣》算起。吉姆要把这片子卖给分包发行商，或是说特许发行商，后者必须为我剩余的那两部电影提供预付金。于是我和吉姆、萨姆一起去了新奥尔良、芝加哥、纽约，与特许发行商会面，而西海岸这边的事宜，就都放在洛杉矶来解决。吉姆和萨姆旗开得胜，根据合约，我会作为制片人兼导演，向他们提供剩下的两部电影，而特许发行商则会提供预付金——每部电影，每家各付5 000至15 000美元不等，视其发行区域大小而定。吉姆和萨姆必须成

功地从分包发行商那里筹到所有预付款,否则他们就算违约。与特许发行商开见面会的过程十分简单:我把《风驰电掣》放给他们看,告诉他们,接下来两部电影也都是动作片,包括一部西部动作片,两部里,至少有一部会是彩色片。跟他们定的合约里,还带着一个质量承诺条款,我保证,那两部电影都要达到与《海底来的怪物》或《风驰电掣》相当的商业水准。

当时我还不到30岁,不过业内都已了解,《海底来的怪物》为李博特公司带来的巨大成功,会见的发行商里,有些甚至还参与过它的发行工作,所以他们很渴望能继续与我合作。除了费城的一家发行商外,剩余的所有人都签了合同。那位老兄的理由是,他从来都没预付款项的习惯,这态度令会场陷入长时间的沉默,气氛尴尬。最终,我打破了沉默。“告诉我,”我说,“在你们那儿,你有没有竞争对手?”这问题似乎让在场的发行商都感到不舒服。“这么问算什么意思?”他回答说。

“他当然有竞争对手。”边上的人脱口而出,“但我们谈生意的时候,你不该提出这样的问题。”

我说:“既然除了他之外,其他人都已签约,那我们不妨请来他的竞争对手,邀他人伙算了。”

或许,他本来打算强硬点,不预付钱款,就能拿到我们的发行权,结果,这如意算盘落空了;他最终不得不妥协。靠着和我签的这份合约,吉姆和萨姆的新公司也上路了,两人分任公司主席和副主席,公司名称也改成了美国国际电影公司(AIP),未来的五六十年里,它会逐步壮大,成为好莱坞规模最大、最具影响力的独立电影公司。

萨姆·阿科夫

1950年代初,电影业遭遇前所未见的寒流,原因包括来自电

视的影响，派拉蒙案判定后，电影公司的垄断地位被打破，还有老一辈电影巨擘的相继去世或隐退。许多放映商声称，小制作电影根本就没市场，因为电视台会将它们低价买断，然后滚动播出。数以千计的电影院倒闭了——整个电影工业步入严冬。而我们，也正是在这时候入行的。

吉姆和我，我们与罗杰之间的关系，那是独一无二的。双方交易，很多时候只要握握手，那就算说定了，有时候甚至根本就不签书面合同。他总能按时交货，而我们也始终及时付款。双方合作有几种不同形式：有时候他会以片酬加提成的方式替我们当导演；有时候他全权负责，既当导演又做制片，我们从盈利中预先划出一块来，给他当拍摄资金；还有些时候，我们会带着项目去找他，甚至才刚有个片名、有个海报，就去找他了——吉姆很善于起片名、搞宣传——罗杰就拿着这些东西，想出个故事来，然后再拍。对于双方，这都算是一段相当成功的合作关系。

* * *

彩色西部片《五虎战西域》(*Five Guns West*)开拍之前，我心想，即将接触到“当导演”这个新挑战了，至少我得先练习一下：我花一天时间拍了部短片。置景主任查克·哈拿瓦特(Chuck Hanawalt)手里有台16毫米机器，还有些照明器材，我找他当了这部短片的摄影指导。剧本是一位朋友写的，也就五页长。我电话召集了一些演员朋友，一起来到海滩，拍了这部8分钟的短片。不过那东西拍完后我一直没做后期，我和查克一起看了素材。“我觉得看着并没那么好。”我说，“我觉得我们没必要花钱做后期了，无论如何，我们从中学到了一些东西，那就值了。”

这就是我全部的导演训练课程。不过话说回来,我很早就在 20 世纪福克斯的片场,观摩过人家是怎么拍片的,也亲眼目睹了我那两部低成本电影的问世过程。再加上练手的这部短片,我觉得我可以了。不过,换成现在,有那么个年轻人跑来找我,想凭这些经验就当上导演,我是绝对不会用他的,我会让他再回去多练练。

事实上,第一次正式当导演,我极度紧张。《五虎战西域》的故事创意是我的,但结构和剧本都出自鲍勃·坎贝尔(Bob Campbell)之手,我是通过乔纳森·黑斯认识他的。这次剧本合作,也为我今后的电影创作确立了一个模式:我创意,然后找人来弄故事结构,写剧本,最后大家一起修改,再由我拍出来。拍《五虎战西域》时,我定的是 9 天的拍摄周期和 60 000 美元预算。

这部西部片的时代背景是南北内战,五名特赦犯被南军派去执行一项危险任务:他们要扮成士兵的样子,穿越印第安人领地,拦截一辆马车和坐在上面的南军叛徒。

这是个不常见的西部片创意,也是“局外人”主题的某种变形:囚犯获得重新做人的机会。预算就只有这点,也决定了出场人物只能那么几个。这种“受制约条件”也算是低成本影片的一个制作关键了。换句话说,如果你想拍的是俄克拉何马圈地运动那样的宏大主题,靠 60 000 美元,你再怎么想办法也拍不出来。

本片主角就是这五个人了,再加几个几乎没啥台词的小配角。我和演员工会签了合同,一般,我都按着最低工资标准来请人,除非我真有多余的钱,能稍微加他们一点,或是给他们少许的利润分成。约翰·伦德(John Lund)和多萝西·马隆的片酬,我都竭尽所能地多给,另外,我还请了个新人演员,塔奇·科纳斯(Touch Connors)。他后来改名为迈克,成了电视剧集《曼尼克斯》(*Mannix*)中的大明星。

我从商业片库买到所需的印第安人画面素材,当观众在银幕上看

到滚滚风沙中，一个印第安人骑马飞驰的镜头时，又有谁会探究，那镜头究竟出自哪部电影？士兵从山顶拿望远镜远眺，然后，画面切到500个印第安人骑马飞奔的旧素材，画面再切回来，士兵说：“OK，伙计们，印第安人就在这儿，我们朝那边走！”这绝对是穿越印第安人领地时，最最“省钱”的办法。

《五虎战西域》对我来说是一次突破。之前几乎毫无训练或准备，我真的是边拍边学来着。像这样，经过四五部“训练片”的磨砺，我学到了一名电影科班生毕业时所能拥有的全部专业知识。学习的时候，我们都会犯不少错误，但区别在于，他们的错误，只能随着那些学生作品被人遗忘，而我的错误，却通过这四五部影片，永远留存了下来。

此外，我还了解到，导演对作品的控制度究竟有多少。表面上看，制片人才是开拍前和拍完后说了算的那个，但在实际拍摄阶段，他也不得不将控制权交到导演手中。之前我制片的那两部电影，导演干得都还算不错，但我觉得我还能做得更好，更有效率，拍出比那更好的电影。

身兼制片和导演两职，影片的财务状况和艺术水准都由我一人负责，或许正是因为这个，我决定一开始就做好周详准备。我发现，画分镜图是件很重要的事。这工作由两个人跟我一起完成，一是我出色的摄影指导、奥斯卡最佳摄影奖得主弗洛伊德·克罗斯比，二是我的艺术指导、西部民俗专家本·海纳^①。后者在画分镜图这事上，真是帮了我的大忙。有些导演有艺术背景，画起分镜图来，效果就和实拍镜头一样，另外有些导演，画的分镜图更像是橄榄球教练画的战术讲解图。我是工科背景出身，更青睐后头这种全景示意图，我会用大写的V来代表摄影机，用箭头标识演员走位和机位运动。

^① Ben Hayne，《正午》的艺术指导，之前也与科曼合作了《海底来的怪物》。——译者

拍摄过程中,我也曾感到紧张,但好在从未失去过信心。这片子完全以室外戏为主,我选定了圣费尔南多谷靠近查兹沃斯那边的艾弗森农场作外景地。那地方常出现在西部片里,阳光普照,蓝天白云。我还计划在英格拉姆农场拍些画面,因为那儿有个现成的西部小镇,是牛仔演员杰克·英格拉姆^①自己建造的。

万事俱备,第一天拍摄,我一大早醒来后便开车去了现场,迎接我的是一场瓢泼大雨。真是难以置信!我当导演的第一天!尚未开工,拍摄进度就已经落后了!我被狠狠刺激到了,停下车,我呕吐了起来。吐完后,我斜靠在车边,任大雨淋湿。片刻,我才重新振作起来。到达艾弗森农场后,我又等了大约个把小时,雨终于停了。

事实上,我的第一个镜头拍得相当漂亮。黑色的雨云仍悬在空中,太阳已微微露脸。山上,五个犯人一起换上了军装。这绝对属于那种你拍摄鸿篇巨制时一心期待的画面:黑色的天际,淡淡的蓝光浮现,阳光射来,刺破黑暗。我先用了开阔的平移镜头,然后缓缓向下,俯瞰艾弗森农场,阳光投射在地面上。一部只能拍9天的电影,很少能遇到这样的好运气,不用等,就有那么好的自然光。这是个好兆头,至少我希望是。

我用的是米切尔35毫米摄影机——当时的业界标准——和伊斯曼彩色胶片。我们每天工作10小时,从一开始,我整个人就高速运转,工作人员似乎也很享受这种节奏。镜头运动和机位变换也都维持高速。我参与过之前那两部电影的剪辑工作,在镜头方面还挺有感觉的。不过,我在表演方面所知甚少,所以指导演员时感觉有些力不从心。

我学着在环境因素、天气条件变化时,迅速做出反应,改变拍摄计划。拍的时候,我尽量让摄影机保持流畅运动。此外,只要有可能,我

^① Jack Ingram,30年代西部片明星,1944年他买下了曾是卓别林产业的这片200英亩农场。——译者

就尽量让画面拍出景深来——先将拍摄对象或是动作场面放在前景中,然后再移动到中距离,最后移动到背景中。所谓的个人风格,这时候已经开始渐渐成型,它体现在筹备过程中,体现在迅捷、有纪律的现场作业中,体现在不断运动的镜头中,体现在高密度的多层次画面构成中。

迈克·科纳斯(Mike Connors)

圈子里只有少数人愿意给没经验的菜鸟演员机会,罗杰就是一个。我在那部戏拿到了,我想应该是400块工钱。但光是能够上戏,这本身就已足够我兴奋的了。罗杰有着惊人的能量和善于分析的头脑。他不会浪费时间拍额外的交代性画面,或是不必要的镜头。早在那时候,他就已经是个想法多多的人了,善于用最少的钱,实现最大化的银幕效果。罗杰很清楚自己要什么,做到哪个程度就能过关。当然,这也给我们这些当演员的带来了压力,演员总想多拍几次。而且,罗杰不会坐在那里和你讨论角色,讨论人物内心。这可不是《乱世佳人》。对罗杰来说,表演就是:“那是你的角色,这是你的台词。他是个好人,你要演的是个严肃的人物,你把他演出来,那就行了。”

合作过四部片子之后,我觉得他也该给我稍稍提一下片酬了。我们在电话里约好了见面,本以为他会带我去“鸡和牛”餐厅,一边谈事一边大吃一顿,可他却带我去了一家便利店,我们买了三明治,坐在店里吃。我告诉他,大家已经合作了好几次,我现在也结婚有家室了,拍一个半星期,才挣400美元,我觉得太少了,希望能加钱。

他沉默了一会儿:“我是这么想的,我准备给你1200美元。”真没想到能有这样的好事。可他接着说:“拍三部片子。”

“但是，那不还是 400 块一部片子吗？”

“是，但是，那样你至少可以确定，手里一下子有了三部电影的片约。”

加薪梦泡汤了，那三部片子我最终也没演，不过，与罗杰合作为我打下了扎实的基础，有助于我之后演《曼尼克斯》等连续剧时懂得如何应付疲劳、折磨。面对电视剧拍摄的疯狂节奏与压力，当别人都几近崩溃之际，我却丝毫不显异样。因为我可是跟着罗杰成长起来的：“我们快点搞定，咻-咻-咻，好，准备下个镜头。”

* * *

与吉姆、萨姆开始合作后，我就再也没停下过，总是要同时忙于两部甚至更多部电影的筹拍、拍摄或后期制作。始终一刻不停。《五虎战西域》上映前，我已经开始弄《阿帕奇女人》(*Apache Woman*)了。这是他们公司自己搞的一部西部片，已有完整剧本，我被请来当制片兼导演。那片子花了不到 80 000 美元。这一前一后两部彩色片，都只用不到两星期就拍完了，而且也都赚到了钱。

我在政治上属于自由派，从最早的那些作品开始，就尝试融入一些自己的政治信仰。《阿帕奇女人》是部很好的动作片，剧本来自娄·鲁索夫(Lou Rusoff)，我又在其中加了条副线，谈的是对另一种局外人——白人/印第安人混血儿——的偏见，他们夹杂在两种文化之间，处境艰难。劳伊德·布里吉斯(Lloyd Bridges)扮演的政府代表来到阿帕奇人领地，调查最近发生的一系列暴力犯罪，白人相信那都是阿帕奇人做的，尽管阿帕奇人一直有着爱和平的好口碑。他在那里爱上了一个白人和印第安人的混血儿，之后发现，正是她哥哥犯下了那些罪行。

迪克·米勒(Dick Miller)

我离开纽约来到西部,本想当编剧。可惜空费了一年半光阴,始终一无所获。我只卖掉过几篇短篇小说,为一本科幻集写了一页长度的大纲,剩下就是参加派对了。就在此时,早年在纽约时认识的好友乔纳森·黑斯告诉我,他刚演完人生的第一部电影,一部海底怪兽片,导演是个叫科曼的家伙。就这样,黑斯带我去了罗杰的办公室,我们的对话似乎是这样的:

“你干哪行?”

“编剧。你要剧本吗?”

“不。我有剧本。我需要演员。”

“行,我是演员。”

真的,我们当时就是这么说的。

“OK,我要你了,你在《阿帕奇女人》里演个印第安人吧。”

拍的时候,我连鼻塞都没用上;通常,他们都会用那东西来扩大鼻孔,让你看起来更像印第安人;而他只是让我把脸给抹黑了。

一星期后,罗杰问我:“想演牛仔吗?”

“当然,太棒了。你又开拍新片了?”

“不,还是那一部。”他回答。于是,我在同一部电影里,既演牛仔又演印第安人,最后还差点“自相残杀”起来:因为我既要演印第安人,又要演被派去杀他们的那伙牛仔中的一个。罗杰的电影里,人人都是多面手。


* * *

我的下一部作品是科幻片：AIP 在 1955 年底发行的《世界末日》(*The Day the World Ended*)。和《五虎战西域》、《海底来的怪物》一样，这也是个专为低成本拍摄而特意搞出来的创意。剧本还是娄·鲁索夫写的，故事发生在 1970 年，世界毁灭，只剩下 7 位幸存者，躲过了核恐怖的威胁。一行人躲入某山谷中，群山和周围的气流，保护他们免受辐射危害。留在森林里的人，则都成了变异怪物。在这部影片中，我再次尝试对一小群因特殊情况而凑在一起的人，做一番心理研究。

那个“山谷”，我们选的是靠近格里菲斯公园的布朗逊峡谷，因为有着很多天然洞穴，它一直是电影人爱用的外景地之一。片中的湖泊其实是“运动员之家”餐厅后的小池塘——那是圣费尔南多谷文图拉大道上的一家餐厅。池塘周围绿树环绕，池子里都是鱼。之所以允许我们在那儿拍摄，是因为餐馆中午并不营业，但我必须保证，晚餐时间之前就撤出去。

AIP 将《世界末日》和《海底幽灵》(*The Phantom from 10000 Leagues*)捆绑在一起作为双片连映，前者先放。他们之前几部电影的票房分成并不很好，于是这次想试试双片连映的做法，院线也同意了，给他们的票房分成，也照着那些大电影公司的标准来。这是一个开创性的发行策略：将同一类型的两部低成本电影，捆绑在一起上映，为的就是吸引青少年、年轻观众走进汽车电影院。事实证明，这一招很成功，很快就成了 AIP 的标准发行模式之一。

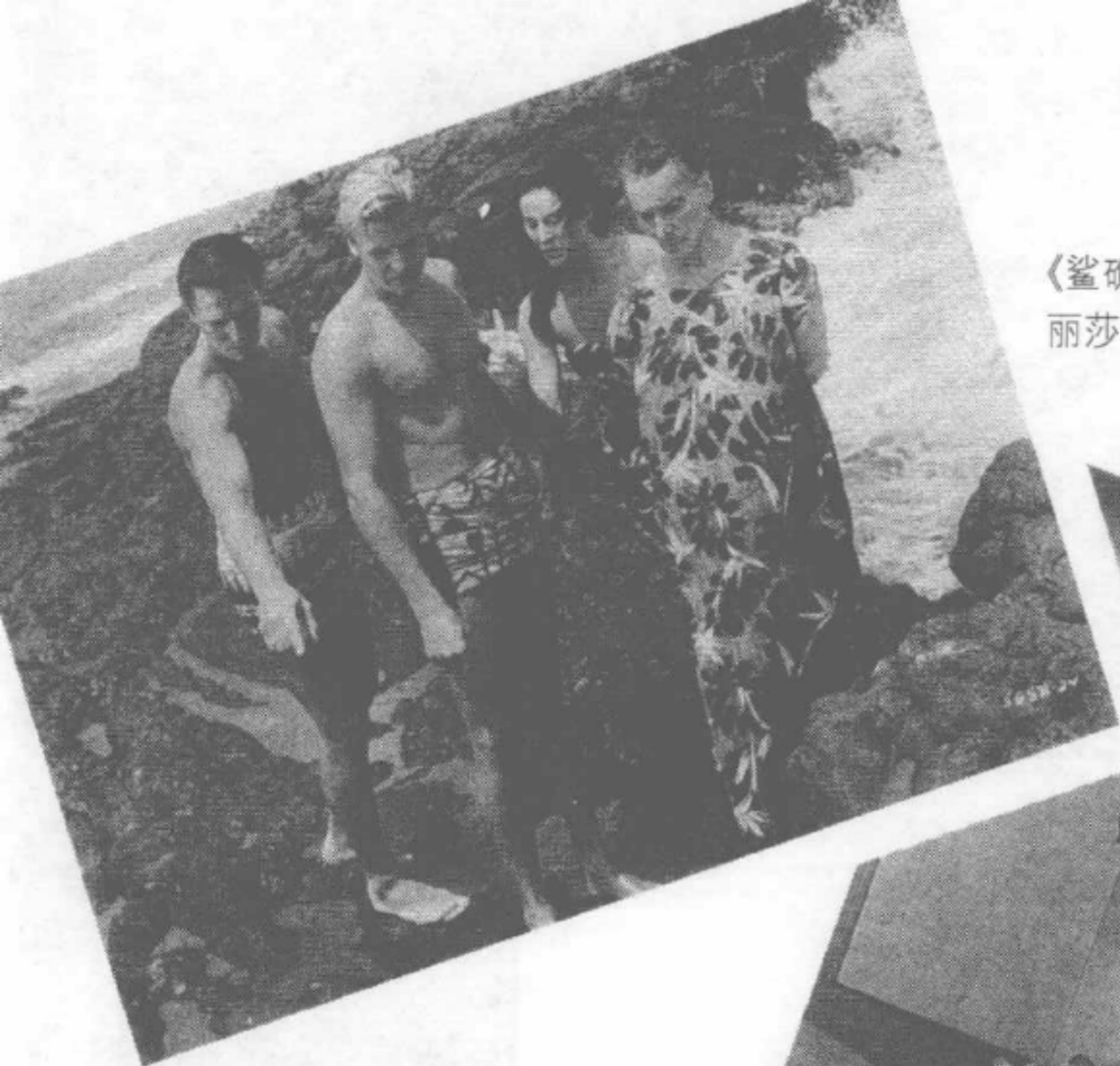
对我来说，《世界末日》也是一次成功的实验。我就此成为一名真正的科幻片导演，随着 AIP 成为影坛的重要独立力量，发展日益壮大，他们对这类作品的需求顺势扩大。作为 AIP 这类影片的主要供货商，我的地位无疑也变得愈加有利，这些都是拜《世界末日》成功所赐。之后的几年里，我的片约真的如雪球般滚来。



第四章

Chapter 4

清华大学出版社



《鲨礁女神》中的唐·杜兰特、比尔·科德、
丽莎·蒙特尔和珍娜·格森(从左至右)

《姐妹会女孩》中的苏珊·卡波特
(左)和芭布拉·奥尼尔



《征服世界》中的比佛丽·加兰德和
“布尤勒”

《非我族类》中的保罗·伯奇



20 世纪 50 年代的剥削片市场就是这样，只要你掌握了低成本电影的制作技巧，就能拍出主题千变万化的各类型电影，绝不沉闷。尤其是 1956 年至 1957 年，那两年里，我制作并执导了一打低成本作品。我想要做的，就是把故事讲得尽可能有趣，视觉上具有娱乐性，能吸引观众走进汽车影院和传统影院，看的时候也不必太过认真。

无论以什么标准来评判，那些年里，我都可谓是相当成功。不仅成功地用一大批成本不到 10 万的影片塞满了剥削片市场，其类型之广也给我更多机会，拓展精炼了自己的执导水平。我试过用幽默混搭恐怖，发现观众反响不错；我开始学习表演，为的是更好地与演员合作；我开始使用特效——尽管是相当不成熟的，我把路易斯安那海湾和夏威夷火山作为异国情调的外景地使用，这些，都为我的作品带来了更多样化的外观。

之所以被称为“剥削片”，是因为它的主题多与疯狂有关，片中少不了大量动作戏，加上性，再加些别的奇怪招数。剥削片的故事常取材于新闻头条。事实就是如此有趣，几十年后，当大公司发现他们也能靠高成本的剥削片赚大钱时，这类电影便被冠以一种更玄虚的称呼：“类型片”，或者说是“高概念电影”。

这批片子里有几部的女主角，都是个性坚强、自信的女性。我确实信仰女权主义运动，不过，片子里出现这些主题，却并非全是我的功劳。在我执导的四部西部片里，有两部的片名是 AIP 提议的：《阿帕奇女人》和《俄克拉何马女人》(*Oklahoma Woman*)，另两部则是我自己定的：《五虎战西域》和《枪手》(*Gunslinger*)。关于西部片应该讲什么，

我们双方的看法显然很不同。

《俄克拉何马女人》片长 71 分钟，用黑白胶片拍摄，成本约 60 000 美元。我试着令影片看上去更像是一部高成本的大制作，拍的时候却拼命节约时间和金钱。例如，我试着将屋子里朝着同一个方向的几场戏，连在一起拍，尽管它们之间本身并无关联。这样的话，布一次光，我就能拍上好几场戏了。拍完后我再换个角度，把冲着另一个方向的镜头也一起拍了。经过试验，我发现这方法可能有点“过于”追求效率。虽然只需改换背景和戏服，确实比反复布光要来得容易。但是，对演员来说难度实在太高。所以后来我还是尽可能按着戏的顺序，老老实实地拍。

查克·格里菲斯(Chuck Griffith)

我和马克·汉纳(Mark Hanna)为罗杰写的第一个剧本是《三个亮条幅》(*Three Bright Banners*)，第二个剧本是《汉镇》(*Hangtown*)。结果两个剧本都没拍成。不过，对一个正在艰难挣扎、一个剧本都卖不掉的编剧来说，如果周围谁都不想要你写的东西，至少，你可以把东西拿给罗杰看看。

罗杰建议我们写个西部片：警长为打击镇上的罪犯而被害，遗孀继承亡夫的未竟事业。那便是《枪手》，也是我和罗杰长期合作的开始。

* * *

《枪手》约莫在 1956 年 2 月开拍，当时戏剧舞台雇员国际联盟正与各电影公司展开谈判，要求将每周 6 天工作制改为 5 天。我决定抓紧

时间,在新规矩生效前,再赶拍一部6天工作制的低成本西部片。这片子有一半的投资来自我弟弟。6天的拍摄,整整下了5天大雨,那也是我电影生涯中唯一一次拍到超期的地步:我多花了一天,到第7天才把《枪手》拍完。卡车、沉重的摄影机、照明设备,全都困在及膝的烂泥中,那真是我人生最糟糕的经历之一,那片子根本不该叫《枪手》,得叫《烂泥手》才对。我让人搭了个临时大棚,盖上遮雨布,演员就站在那里头拍摄,背景里都能看到大雨如注。拍戏的那个农场十分泥泞,我们只能把卡车停在外头,下车后步行进去。暂时不用的器材,都留在了卡车上,也没专门雇人看管。“别管它了,”我告诉副导演,“要是真有谁大老远跑来这儿,偷走了器材,然后再深一脚浅一脚地把它们搬走;要是真有人肯那么做的话,那就随他去吧。”

偶尔出太阳的时候,不管手里当时正在做什么,我都会立刻停下,赶紧冲出去拍些远景画面,具体拍哪几组,我都事先列了个表,按优先顺序排列。大雨逼得我几乎只能完全用特写和中景来拍,我们还被迫将室外戏改成了室内戏。雨点倾泻在屋顶的防雨布上,我不得不在音轨上添加音乐和效果声,加以掩盖。

这次拍摄对所有人来说都很艰苦。诸多抱怨声中,以聪明、幽默的女演员爱丽森·黑斯(Allison Hayes)说的最为精彩。“告诉我,罗杰。”被雨打得又湿又冷的她问我,“我需要跟谁潜规则,就可以不用再拍这电影了?”结果,她确实不用再拍了,不过却是通过另一种途径。她骑的马在泥地里滑倒,她因此摔断了手臂。爱丽森躺在那,等车子开进来送她去医院,趁着这空当,我又赶紧给她拍了好多特写画面,让她把脑袋摆出各种角度。她很清楚我正在做什么,所以很配合;她剩下的那些戏,我只能找替身来拍了,我抓住了最后的机会,拍下她的这些特写,至于剪辑时候到底怎么用,那可以回头再考虑,先拍下来再说。这片子杀青时,庆功宴的形式也来得简单而特别:众人聚在爱丽森身边,在她

的石膏上签名留言。

比佛丽·加兰德(Beverly Garland)

我一直心存怀疑,爱丽森跌断手臂,是不是故意的啊,为了离开剧组,离开这倾盆大雨。雨下个没完,但我欣赏罗杰的地方就在于,他从来都不会说“这事没法干了”那样的丧气话。倾盆大雨、泥泞不堪、严寒酷暑、食物中毒、卧病不起——全都没关系。永不言败,永不放弃,跟着罗杰,我也慢慢学会了这些。再恶劣的条件,我都能一笑置之,所以大家才合得来。

拍《枪手》时,有场戏要我跑下楼梯,上马,策马出镇。低成本电影是不会有替身演员的,骑马、特技、格斗,这些我们都得自己来。事实上,我们也都盼着能自己来,并为之感到自豪。我对自己说,只要鼓起勇气来就行了。所以,第一遍拍的时候,我确实鼓起了勇气,上马时直接飞过了马鞍,掉在了马的另一边。第二遍时,我又扭伤了脚踝。我伤得很厉害,那天工作结束后,我一回去就把伤脚浸在了热水里,当时我并不知道那么做其实是错误的。

我第二天还要拍和爱丽森·黑斯的酒吧对手戏,但脚踝却已肿得跟脑袋一样大了。我找到罗杰:“我现在连靴子和裤子都穿不上,更别提在酒吧里和人开打了。”他回答说:“别急,肯定会有办法的。”我笑着说:“我也相信你肯定能想出办法来。”他确实做到了:他找来个医生,那人手里拿着好大一个针筒,里面装了四倍剂量的局部麻醉药。上帝,我的脚立马感觉好多了。他们把裤子和靴子都剪开,帮我套上,然后再从后头粘上。就这样,我拍了一整天的戏,包括那场动作戏,感觉也挺好的。虽然到了晚上感觉又不怎么样了,但好在第二天一早就基本痊愈了,拍摄工作也能顺利完成。

和罗杰在一起,你自始至终都会充满自信,相信你自已是最棒的。拍电影时,他真是个精力充沛、一刻都不愿休息的疯狂天才。

* * *

拍了那么多低成本剥削片,终于,我被冠以“B级片之王”这个并不怎么好听的头衔。这事其实很搞笑,因为,就我自己的理解而言,我这辈子从没拍过哪怕一部“B级片”。B级片这东西是从大萧条时期开始出现的,至20世纪50年代初期便已告终。在30年代,电影观众数目减少,电影公司为吸引观众入场,开始采用买一张票、看两场电影的双片制度。其中的A级片有着类似克拉克·盖博这样的大明星加盟,而B级片则拍得很赶,成本也不高,用的演员或是想要找机会挤入A级的新人,或是已经光芒不再的过气明星。对缺乏经验的编剧、导演和制片人来说,B级片是他们一展身手的赛场,说到B级片,当时根本就不存在什么令人害羞或觉得没面子的意思。

一部电影究竟属于哪一级别,所有人都很清楚,电影公司的宣传和制作部门也会公开将A级片和B级片分门别类。此外,双片放映时,B级片只能拿到属于自己的那部分票房分成,此外再无其他收入。随着电视发展、派拉蒙案的影响、观众口味转向大成本彩色片等行业变化,我入行的时候,B级片其实已然消亡。在业内,从来都没人拿这标签贴在我任何一部作品上,因为大家都很清楚,B级片这三个字究竟是什么意思。但到了媒体那儿,情况却变了。我记得读过一篇1975年的《纽约时报》上的文章,作者对我拍的B级片大谈特谈,那文章实在让我难以下咽。世界上第二糟糕的事,就是被人“一个萝卜一个坑”地强行归类,而第一糟糕的事,就是我这“萝卜”竟然还被归错了“坑”。

罪犯题材之后,我又拍了两部关于外星人的电影:《非我族类》

(*Not of This Earth*)和《征服地球》(*It Conquered the World*)。两部都是黑白片,都只用了不到两星期,成本都控制在10万以内——当时,大公司拍的黑白片,一般都要100万至200万美元的成本。AIP希望我能继续拍这类电影,这样他们就能继续将同一类型的电影,作为双片连映来发行了。传统意义上,双片中的A级片和B级片应该是不同类型的,这样才能吸引人数更多、类别更杂的观众群。但吉姆·尼科尔森用事实证明,仰仗“巨型全科幻双片连映”的广告和海报,这么做也能吸引大量观众进影院。

拍《非我族类》时,我首度尝试在悬疑中加入喜剧成分。剧本由查克·格里菲斯和马克·汉纳撰写。一个外星人从达瓦纳星球来到地球,他具有高度智慧,身着黑色西服,戴着黑色墨镜。墨镜后头是两颗苍白的眼球,放出的射线可以在人身上烧出洞来。他名叫保罗·约翰逊,自己的星球因一种血液疾病而濒临危境,来地球正是为了寻找地球人的血液采样,用心灵感应术传送回去。这是个疯狂的故事,但却很受欢迎,一些讽刺、幽默的桥段,观众也很喜欢。本片为AIP带来将近100万美元的票房分成。它是个转折点,它的成功证明了,在科幻片中加入一些创造性的幽默,只会吸引更多观众入场。

迪克·米勒

我扮演去约翰逊家推销吸尘器的销售员乔·派普。按照罗杰的设想,那应该是个穿西装、戴领结的家伙,口袋里塞满铅笔,礼貌地说:“下午好,先生,能找一下这家的主人吗?”拍摄那天,我穿着一身黑色开司米夹克和黑衬衫去了,但罗杰似乎仍不满意。“你没穿正装。”他说。我说:“你瞧,这可是我当初在布朗克斯区推销锅碗瓢盆时,穿了两星期的那套行头啊,你就让我这么穿吧。你以为

卖吸尘器的都是大学毕业的啊？如果拍完你真觉得不行，那吃中饭时，我再回去换一套。”

这场戏我演得就像个神经经的街头小混混，台词也都是我即兴发挥的。“嘿，伙计，你想买就买，不想买就别买。你瞧瞧，就是这宝贝了，现代工业的小甜心啊。”约翰逊请我进去。我说：“赞，伙计。”我插上吸尘器，一边模仿杰基·格里森(Jackie Gleason)唱歌表演。我抬头看了看那外星人，我看见了他的真面目，我做了个“死人”一样的表情——惊恐地、狠狠地瞪着他看。他用双眼将我点着，我死了。

* * *

拍摄《征服地球》时，我也抱着和《非我族类》一样的轻松心态，李·范·克里夫(Lee Van Cleef)扮演的科学家，想和金星上的文明建立联系，比佛丽·加兰德演他老婆，对丈夫的整个计划提出了很多有趣的质疑——这些好玩的台词均出自娄·鲁索夫和查克·格里菲斯的手笔。

开拍前，比佛丽自己现编了几句尖刻的台词。根据我掌握的工程学和物理学知识，我知道那些生物从巨大引力场的外星球来到地球后，应该会重心比较低才对。于是我和特效师保罗·布莱斯代尔(Paul Blaisdell)一同设计了个身材矮胖的怪兽。但就在我们准备拍摄比佛丽和怪兽正面交锋的高潮戏前，她先站到了它面前，自上而下地注视着它，“呦，”她带着嘲笑的口吻冲它恶言恶语，而且显然希望我也能听见，“那么说你是想要征服世界来着，是不是？好嘞，接招吧！”说完，她一脚踢中了怪兽的脑袋。

这下子，我当即看出了问题所在。当天下午我们就重新做了一遍怪兽，把它改到了三米多高。教训：你的怪兽，永远都要做得比你的女

主角更大才行。

之后,我又从外太空回到了海底:我根据查克·格里菲斯的剧本,为联合艺术公司拍摄了《螃蟹怪的进攻》(*Attack of the Crab Monsters*)。故事说的是,一队科学家来到太平洋上的无人荒岛,寻找自己失踪的伙伴。巨型螃蟹——同样是受核辐射影响的变异怪物——不仅吞噬研究队员的肉体,还在此过程中吸收了他们的智慧。之前的作品中,我曾用过迷你潜水艇、大水和大火来消灭怪兽,这一次,我用的是电。

大螃蟹,我委托给一家好莱坞特效公司制作,看上去效果相当真实。其宽度达到四米多长,通过金属丝连在一起。多年后因主演电视剧《冷暖人间》(*Peyton Place*)而出名的艾德·内尔森(Ed Nelson),他的银幕处女秀便是在这怪兽身体里度过的。^①此外,他还在片中扮演一名海军军官。演怪物时,他就站在螃蟹体内,置景主任查克·哈拿瓦特和其他人在外面抓牢支撑杆。我们在风景如画的雷欧卡里洛海滩完成了拍摄,那儿岩石遍布,从沙滩一路延伸到大海之中。

比齐·迪克森(Beach Dickerson)

我演的是那个上岸后被螃蟹吃了的科学家,此外,我也和艾德·内尔森一起演螃蟹。在罗杰的电影里,你绝对不可能只演一个角色。那天,他们拿来了那只大螃蟹,我问:“怎么才能让它动起来?”结果竟然没人知道。它是用凝胶纸做的,我们找来些钢琴线,靠它来牵动蟹螯。我又说:“看来,得有人进到这鬼东西里头,而

^① 事实上,根据内尔森的履历记载,在《螃蟹怪的进攻》之前,其实他已参加过至少两部电影的演出。——译者

且,要想从里面把它抬起来的话,需要站两个人进去才行。”我和艾德合计了一下,背靠背地站了进去,手挽在一起,这样,我们就能互相牵扯着,真的像螃蟹那样行走了。

查克·格里菲斯

最初,罗杰告诉我他想拍部螃蟹片时,他对我说的是:“每一场戏里,我希望都能有悬念。必须让观众始终感觉到,马上就有什么事情要发生了。”于是,我在每场戏里都放了悬念。通常,我会花两三星期完成剧本初稿,在此期间我很少和罗杰讨论。初稿完成后,他才拿去看,然后告诉我:“最好再稍许收紧一点。”于是我会做几处改动,然后调整一下页边距,重新打出来。这样,页数变少了,罗杰也满意了。

当时,我才刚看过雅克·古斯杜(Jacques Cousteau)^①的第一部片子,我很喜欢。我跟罗杰说:“嘿,出我100美元,我就替你执导水下拍摄的部分。”他接受了这桩便宜的买卖,但却完全没有想到,那时我既没有导演经验,也不懂潜水。几星期后,他去夏威夷拍摄另外两部电影,某天突然给我来电,说想让那些演员先上我这儿来,跟我学一下如何潜水。这个我自己都还不会呢!

我立即致电黑斯,他正在替那些演员准备潜水器材;潜水他懂。我说:“你先过来,千万赶在他们前头。快教教我该怎么潜水。”我们去了市中心某宾馆的泳池,他先教我,然后又教他们。在太平洋洋底的拍摄,是我生平第一次当导演,整个过程既可怕又混乱。我们将混凝纸做的螃蟹搭在铝制框架上拍摄,问题是它根本

^① 法国著名海洋探险家。——译者

沉不下去，一直漂在水面上。场面混乱，罗杰又在一旁看着，众人赶紧拼命往螃蟹身上压石块、铸铁，甚至是人趴上去，为的就是让它能沉入水下。

* * *

这部成本 70 000 美元的影片，票房达到 100 多万，再度证明了将幽默和恐怖结合，是一条成功的方程式。那时的我一直忙于拍片——拍摄、剪辑、筹划——经常是好几个项目同时忙，想度假也没时间。于是我想了好主意：我谈下两个拍摄项目，能让我去夏威夷待上一个月。两部片子各拍两星期，一部是替路德维格·盖博(Ludwig H. Gerber)拍的，他是个律师，自己拿了个剧本跑来找我，故事背景设在南太平洋。

我向吉姆和萨姆提起这个项目，他们让我也替他们拍一部。“我们可以和那人分摊成本，大家各付一半。你在那儿待四星期，完成这两部片子，物流也好设备也好，双方各出一半。”

“没问题。”我一口答应下来。

我先拍的是路德维格的那部《鲨礁》(*Shark Reef*)，我在周一开拍，后一周的星期六杀青。周日我休息了一下，周一又开始拍摄《夏威夷惊雷》(*Thunder over Hawaii*)，同样也在后一周周六杀青。拍《夏威夷惊雷》时，吉姆和萨姆也带着各自家人过来度假，我让萨姆穿上夏威夷衬衫，客串了片中抽雪茄、只有一句台词的大种植园主角色。

两部影片相比，AIP 的那部，情节上更像是传统的南太平洋冒险电影。理查·邓宁(Richard Denning)扮演一艘大帆船的船长，在毫不知情的情况下，被一群抢了当地种植园的强盗雇来当帮手，他们把钱塞在挖空的菠萝里，然后用邓宁的船运走。比佛丽·加兰德扮演强盗头子

的助手,迪克·米勒和乔纳森·黑斯扮演强盗头子的手下。他们之间有几场很滑稽的对手戏。

剧组一行都住在可爱岛的椰子树宾馆,可爱岛很可能是全夏威夷最风景旖旎的岛屿。我手里一直备着本飞行员用的全球天气变化手册,每次出外景,肯定会先看一下,这书救了我好几次。出发前,我就知道夏威夷的雨季还有一个月才会来,所以按计划,拍摄工作会赶在雨季来临前就结束,时间上留了不少回旋余地。就在我杀青一个月后,另一位正在为联艺公司拍片子的制片人,向我抱怨说,他们在可爱岛上的布景被风雨无情地卷走了。“你真是够走运的,”他说,“我们因此超支 50 万美元,但听说你也刚在那儿拍完,天气好得很。”我实在不忍心把实情向他和盘托出。

但是,又过了 20 年,这次我却向一位老朋友说了实话,那就是弗朗西斯·科波拉。我力劝他别去菲律宾拍《现代启示录》(*Apocalypse Now*),四月份时,他打电话给我。“我知道你以前曾在那儿拍过戏,再过两星期我就出发了,能给些建议吗?”

“弗朗西斯,我的建议就是,别去。”

“可我们已经花了几个月的时间,做好准备工作了。”

“你现在去,正好赶上雨季,可能得一直下到 11 月,这时候谁会去那儿拍电影啊。”

“现在要改已经太迟,看来那将会是部湿淋淋的电影了。”他去了,所有布景都被雨水冲了个不剩。^①

说回我那两部夏威夷电影,成本都不到 10 万。和迷你潜水艇、美洲豹跑车一样,椰子树宾馆也答应,如果我能在片尾鸣谢他们的话,就

^① 该片原计划花 6 周时间完成拍摄,结果却因为菲律宾恶劣的天气状况,花了 16 个月才结束拍摄。——译者

在房费上给我打个舒服的折扣,我自然一口答应了下来。

充满异国风味的当地风土——峰峦、火山、甘蔗地、大海、繁茂的热带植物——经过彩色胶片的呈现,为影片带来不错的画面效果。当然,拍摄过程始终会有挑战。

片中有场着大火的戏,甘蔗种植户平时经常会在地里放火,把叶子烧一下,甘蔗汁才能给逼到茎里去。我预先问好他们哪天会放火,借机跑去拍了一下,那壮丽的效果绝不是一部10万成本的电影能有的。

此外,我还在《夏威夷惊雷》中死了一次。我扮演一个种植园管理人,穿着夏威夷衬衫,坐在办公桌后,黑斯来撬保险箱的时候,我被他捅死了。在距离本土十万八千里的外景地拍摄,你不可能什么小角色都找好莱坞演员专门飞过来出演,所以就由剧组人员包括我自己客串了。

萨姆·阿科夫

我记得,我当时还想过,要是不去夏威夷,而是去加州卡塔利那岛拍,成本估计还能再低点。不过去夏威夷拍,也不错。我和吉姆带着家人去了那儿,罗杰邀请我们去现场看看拍摄,还能顺便给他当群众演员。他说有句台词要让我念,我说我不行,我这辈子从来就没演过戏。但是,没人能拗得过罗杰。我至今都记得那句台词:“今年收成不错;稳赚不赔了。”这是句关键性的话,因为说完之后,我就被匪徒抢劫了——他们还在此过程中杀死了罗杰演的那个角色。演完这一次,我再也没被任何人邀请去演过电影。

那时候,罗杰还是个英俊潇洒、和蔼可亲的单身汉,正在和比佛丽·加兰德约会。拍电影是他的兴趣所在,当然他也会有别的冲动。罗杰似乎挺爱和剧组里的姑娘约会,这行为颇符合他的思路:经济又便捷,不必特意再花时间出去找。比佛丽是跟我们一

起飞去可爱岛的——其实只有第二部电影里才有她登场——她确实也很盼望能和罗杰在一起，在这诗情画意的外景地。可是，一旦开始工作，尤其是兼具制片人、导演双重任务，罗杰的脑子里就只剩下工作两字了，根本就没玩乐的心思。一天的拍摄结束后，他还要忙很久，替明天准备，替今天收尾。就我记忆所及，他和比佛丽在一起的时间十分有限。只要是拍电影的时候，罗杰就跟着魔了一样。

比佛丽·加兰德

罗杰是个很腼腆的人，待人真诚，头脑清晰，犹如电脑一般；过去的他如此，现在的他依然这样。这些都是我欣赏他的地方。要想能跟他在一起，你也得是个脑袋灵光的女孩才行。此外，他也不喜欢人多的场合。当时的我对他很着迷，他也欣赏我，欣赏我尚能跟上他思路的脑袋瓜，欣赏我的智慧和敏锐。不过，我们之间并没能开花结果。只是一起吃吃饭，踩踩自行车，我帮他找找房子什么的。之所以没能有爱情花开，是因为我还想要一些别的东西。他身上有着清教徒的一面，几乎就像是童子军。我可不想找童子军啊。你问他是不是个气质不凡的人？不是，他可不是奥玛尔·沙里夫(Omar Sharif)那型的。耍手腕的时候，他才最高兴。

* * *

AIP 开始为青少年拍摄带有遁世主题或时政题材的电影了。汽车电影院的迅速流行，也有助于这一针对叛逆青少年的电影市场的形成。多年以来，大公司一直都没注意到这样一个事实：电视的流行已改变

了人们看电影的行为模式；又或者，即使他们注意到了，也没有放在心上。但是，吉姆·尼科尔森却注意到了电影观众的变化，这部分观众主要集中在13岁至30岁的年龄段，其中又以十几岁的少年人和二十出头的年轻人为重中之重。我一直不明白，为什么那些大公司要在过了15年后，才开始懂得这个道理，着手开发暑期档影片和年轻人市场。而吉姆和萨姆，很早就开窍了。

基于这种思路，1957年，我为AIP拍了《彻夜摇滚》(*Rock all Night*)和《姐妹会女孩》(*Sorority Girl*)，为豪柯国际电影公司(Howco International Pictures)拍了《嘉年华摇滚》(*Carnival Rock*)，还为联合艺术公司拍摄了《青春女郎》(*Teenage Doll*)。这几部都是黑白片，片长在60到75分钟之间。《青春女郎》由伯尼·伍尔纳(Bernie Woolner)制片，他在路易斯安那拥有一条汽车电影院的院线。影片由联合艺术公司发行，故事创意来自伯尼自己，剧本则由查克·格里菲斯撰写。这是个关于年轻人犯罪的故事，一个女阿飞在和敌对社团火拼时，杀死了对方的一名成员，因此遭到追杀。

拍《青春女郎》的过程中，我在出外景时遇到一段纠纷，应该也是我头一次遇到这样的事情。我们在西好莱坞的一栋屋子里拍夜戏，住隔壁的老妇人为从我们那儿诈点钱，故意打开了自己院子里的洒水器。她开了个价，我们答应， she就把水关上。不然的话，她就投诉我们拍电影，令她无法浇水而使草坪受损，要我们支付赔偿金。

我让副导演向她转达了我的意见：如果她能整晚上都把水开着的话，我很愿意付她水费，因为我发现，有喷水作背景，那视觉效果还挺可爱的。所以我请她干脆整晚都开着洒水器吧，这样我就能多拍些不同角度的画面了。副导演被她轰了出去，洒水器也关上了。她还以为我真希望她把水开着呢，于是乎，我们顺利完成拍摄，没有受到影响。

极有才华的乌发丽人苏珊·卡波特(Susan Cabot)，很快也成为了

我固定班底中的重要一员。她先是在《嘉年华摇滚》里演了歌手一角，然后又被我请来当校园剥削片《青春女郎》主角。苏珊以前接受过方法派演技训练，片中有场她和她母亲间的关键戏，我拍了个很漂亮的远景画面，但当我推近了拍特写时，苏珊的内在情感却已经耗尽——她是这么告诉我的。她没能很好地控制住节奏，当我需要她情感迸发时，她却已经没了。

这事情给了我启发，要想进一步提高执导水平，我必须在演员和表演上多下功夫了。于是，拍完《姐妹会女孩》，我就报名上了著名表演导师杰夫·科瑞的训练班。^①我原本问他是否可以旁听一下，但他不赞成，让我一定要正式上课，不然就不收我。事实证明他是对的，我在那儿遇到了一些优秀的表演人才，先是杰克·尼科尔森，很快我就在自己的电影里用上了他。之后我还在那儿认识了罗伯特·唐恩，那时候他还不是编剧、导演。那几年里，我一直都去上每周一次的表演课，事实证明，受益无穷。

1955年左右，《昼夜摇滚》(*Rock Around the Clock*)风靡全美，AIP也想跟上这股摇滚风，而我也一直想拍部摇滚电影。事实上，他们的跟风心态十分之急，以至于根本就不给我时间好好写剧本。正巧那时我刚看过个名叫《小人物》(*The Little Guy*)的电视剧，每集半小时，故事背景是一间酒吧。这部剧集给我留下不错的印象，我觉得可以把酒吧的背景换成摇滚俱乐部，然后再加点音乐就成了。于是我买下了《小人物》的翻拍权，找了查克·格里菲斯写剧本。故事、结构、对话上都部分参考了原作。

出来的结果就是《彻夜摇滚》了，一出在单一时空中展开的戏剧，故

^① Jeff Corey, 好莱坞影视演员, 20世纪50年代被“非美活动调查委员会”列入黑名单, 转投表演培训行业, 学生包括詹姆斯·迪恩、方达兄妹、杰克·尼科尔森、芭芭拉·史翠珊、罗宾·威廉姆斯等。——译者

事几乎完全发生在名为“艾尔之家”的摇滚俱乐部里。原本计划只拍7天,结果却弄得很复杂。因为AIP请了Platters乐队^①唱主题曲外加在影片中客串出场,但他们却因档期冲突,没法中断巡回演出,赶回来拍摄。于是我们只能手忙脚乱地改剧本,删减他们的戏份,先拍其余段落,他们的内容,只好以后再补拍。最终,我抓紧时间,跟他们拍了一天,乐队用对口型的方式演绎了自己的两首歌曲。

迪克·米勒在片中饰演“矮子”,一个嘴上不饶人的另类,当杀手将摇滚俱乐部中的顾客们劫持为人质时,他挺身而出,不仅大胆侮辱杀手,还缴了对方的枪。影片最后,他还抱得美人归——艾碧·达尔顿(Abby Dalton)饰演的缺乏安全感的年轻歌手——并且带着她去看了自己最钟爱的电影:《金刚》(King Kong)。这属于典型的“小人物”主题,在我的多部作品中反复出现。和《世界末日》一样,本片也为我提供了这样一个契机,将不同类型的人物,放在某个特定场景下,看看他们之间究竟会发生怎样的化学反应。

为了在一星期内完成影片,我每天从早就忙起,只有中午吃饭时才休息一下,然后又一直拍到吃晚饭。饭后,我还要准备第二天拍的东西,解决制作上遇到的问题,然后才能睡上几小时,第二天又是同样的节奏。保罗·布莱斯代尔曾说过,我工作起来就像是码头工人。

没错,在我们这一行,确实有不少大卫·里恩式的导演,他们花上8个月、10个月,拍出一部华丽异常的作品。我有位朋友,一位优秀的年轻导演,他曾和我说起过,某次去派拉蒙片场,看到比利·怀德(Billy Wilder)正在那儿拍一部杰克·莱蒙(Jack Lemmon)主演的大成本电影。他走过去,想看看大师是如何工作的。午休时,别人问他瞧见什么没有。他说:“他们花了一上午时间,专门为莱蒙的特写镜头布光。”

^① 20世纪50年代黑人摇滚组合,也是影片《昼夜摇滚》的主演班底。——译者

20世纪50年代中期,人们对转世投胎的话题有过一阵兴趣,《寻找布莱戴·墨菲》(*The Search for Bridey Murphy*)一书成为当时的热门畅销书。^①为了借此东风,我也很快动作起来。查克·格里菲斯写了个名叫《戴安娜·勒夫的出神经历》(*The Trance of Diana Love*)的剧本,可惜那阵热潮很快便消退了,影片发行时我们只得改用《活死人》(*The Undead*)作片名。帕米拉·邓肯(Pamela Duncan)饰演的戴安娜受聘于心理学家,接受有关前世今生的研究。在被催眠后,戴安娜再度经历了自己作为女巫海伦娜的前生,她在中世纪便被送上了断头台。

拍摄用的小舞台,就搭在日落大道上某处被废弃的超市里,拍摄成本约75 000美元,整个过程十分有趣。我们实现了一些不错的古装片效果,有一处外景,用的是比佛利山一栋被称为“女巫小屋”的30年代旧宅。拍的时候我们必须十分小心,以免将边上那些较新的房子也拍进去。为制造中世纪效果,内景我们是在舞台上搭出来的,移了不少树进来,地板上弄了些泥巴,背景中还制作出烟雾效果。拍摄中用到的服装、道具都是从那些专为大成本影片提供此类物品的出租公司借来的。我们的某位演员,曾给我看过自己穿的那件戏服里面的标签,上面写着“泰隆·鲍华”(Tyrone Power)。

梅尔·威尔斯(Mel Welles)

这是部中世纪背景的鬼怪片,所以需要很多烟雾效果。烟雾是用杂酚油烧出来的,弄得我们直咳嗽,气都透不过来。而且杂酚

^① 1952年,弗吉尼亚州一女子在接受催眠时,声称自己的前世,名叫布莱戴·墨菲,生活在19世纪的爱尔兰,并对当时的风土人情做了详细描绘,尽管资料证明,她今生从未去过爱尔兰。催眠师将此故事记录成书,之后还被好莱坞拍成同名电影,但历史上,关于其真实性的质疑,也始终不断。——译者

油烧出的烟雾，会在地板上留下油迹，我扮演一个掘墓人，骑马经过时有可能会滑倒，所以，干脆我就坐在马上不动，让烟雾从我身边飘过，制造出马在奔跑的幻觉。

罗杰真是让人吃惊，除了他没第二个人拍电影能拍那么快，而且那么勤。拼着命地拍，仿佛是要在一刻钟里就把电影完成一样。虽然因此会产生一些缺憾和牢骚，但并不妨碍罗杰作为电影人的动力和决心。遇到困难时，他是个十分决断的人。他知道孰轻孰重，懂得在无法顾及细枝末节和繁文缛节时，先要保证进度不受影响。这种快节奏给我带来的紧张感，在与别人合作时，我从来都没遇到过。

* * *

1957年上半年，苏联成功发射人造卫星，立即成为各大报章头条，我也没忘记抓紧跟风。特效专家杰克·拉宾(Jack Rabin)找到了我，他有个来自人造卫星的创意，如果能拍的话，特效可以由他公司来做。听上去很不错，我立即打电话给联合艺术公司，告诉他们，只要10天，我就能完成一部关于人造卫星的电影，后期剪辑也只要四周，两三个月就能上映。他们同意了，甚至都没问我故事说的到底是什么；没问也好，因为当时我自己都不知道这故事究竟说的是什么。

我把杰克和他拍档欧文·布洛克(Irving Block)的创意重新整合了一下：充满敌意的外星人向地球发出警告，威胁地球人立即停止一切太空探索行为。我找人写了个剧本，拿到初稿后便开始前期准备，全部这些，只用了两星期时间。

《卫星大战》(*War of the Satellites*)的拍摄用了不到10天，因为剧组里也没人知道，人造卫星究竟该是什么样的，所以，样子就由我说了算。

随后,在这连轴转的一年的年底,我又从最新最火的热门新闻,回到了19世纪的传奇故事中。为AIP拍的《维京女人英雄传说及她们的大海蛇水域之旅》(*The Saga of the Viking Women and Their Voyage to the Waters of the Great Sea Serpent*),是部野心爆棚的北欧冒险片,开拍时甚至连片名都还没有。AIP一向爱为自己的作品起些短小精悍的片名,但这一次的复杂剧情,却很难用几个词概括出来,于是我索性改弦易辙,想出了这个超长片名。

这部电影着实给我上了一课:千万别只是为了精心制作的特效就去拍电影。创意是由拉宾、布洛克那个特效/绘景专业团队提出来的,路易·歌德曼(Lawrence Louis Goldman)写了剧本,特效按照约定就交给他们来弄。故事讲述了维京男人因追杀海怪而失踪,于是女人们为寻找丈夫,踏上了惊心之旅。

他们做的那个创意企划案,包括两人亲自画的效果图,那绝对不是一般的好,漂亮,美轮美奂。虽然剧本写得一般,但他们仍旧兴致高昂。“只要一部分的利润,再给上一小笔钱,我们就能创造出惊人的效果。”

我告诉吉姆和萨姆,若要把自己的钱投进去,我多少会有点担心;但是,如果他俩肯助一臂之力的话,我还是很愿意拍这片子的。他们看了一下那企划案,设想得真是很好,感觉像是部票房能上200万的大制作,吉姆和萨姆讨论了一下,拿出了七八万的预算。真是让人追悔莫及啊。

拍摄花了10天,那些北欧的外景戏都是在艾弗森农场和布朗森峡谷拍的,过程十分艰难。在艾弗森农场,我创造了一项个人纪录,一天时间里做了77次机位设置。当时都快疯了,但即使这么忙乱,这项目对10天来说,仍然太过艰难。那种场景单一的片子,例如《五虎战西域》或《彻夜摇滚》,10天拍完没问题,但换了这种有海怪出场的维京人史诗片,那就不行了。

水上作业的第一天,我终于遇到难题。女主角没了,她一直都是某家公司的签约演员,我们这片子是她接下的第一部独立制作,当初就有些犹豫。片中的女二号则是艾碧·达尔顿。

杰克·伯勒

我们约定早上6点在某个街角碰头,然后一起坐车去天堂湾^①。器材也已在路上了。一起的还有四个女孩,穿着牛皮做的维京人服装,还有女主角的经纪人,以及身为本片副导演的我。经纪人不愿让那女演员签约,他把她当成什么大明星了,或者是以为,那么做就能逼罗杰多给点钱。大错特错。我打电话给罗杰,他已经在天堂湾了,拍摄时他总会比别人提前一小时到现场。我把情况告诉他,问他该怎么办。他毫不犹豫地回答说:“让艾碧当女一号,其余女演员也都各自往上提一级。让她们在路上就把台词背好,让那经纪人滚蛋。”

“所有人都往前提一位,那排最后头的角色怎么办,那是女一号的妹妹。”

“让艾碧的妹妹来演,她本来就是群众演员来着。”

* * *

到拍特效戏的时候,我才意识到原来我全都弄错了。但如果说要因此责备杰克他们的话,我更要责怪的应该还是我自己。他们都是诚实的人,只是许诺了一些自己无法做到的事。他们推销的东西实在太

^① 位于加州马布里的一处海滩胜地。——译者

诱人了，于是我和美国国际都失去了判断力。也因为这次的经验，之后我再也不接受任何的口头推销，我不再愿意听别人给我讲故事。我会让他们白纸黑字地给我写下来，把提纲或剧本给我看。再想仅仅只用几幅漂亮的效果图就说服我，不可能了。

拍到女孩们在暴风雨中与怪兽战斗的戏时，我知道我们麻烦大了。怪兽用的是背投画面，在银幕的前面，我们搭了艘船，女孩坐在里面，后面的银幕上投着海蛇的画面，它从波涛汹涌的大海中探出身子，攻击维京人的小船。

首先，我发现他们预先去拍的怪兽画面都拍错了角度，现在根本就无法对得上。其次，那海蛇做得太小了，它本应有 30 英尺长才对。我自己几乎没怎么拍过这类特效戏，因为我一直觉得那是门特别的艺术。于是我只能尽力而为，找了几个布景员站在前面，用水管浇水，制造出水花效果，尽量配合银幕上事先拍好的东西。此外，我让他们把船摇得更厉害点，让那些女孩动得更厉害些，尽可能地把银幕上的效果给遮挡住。整场戏我拍得十分低调，而且相当的黑，那样观众能看见的就很有限了。

艾碧·达尔顿

罗杰破纪录的那次，每个机位都布置得相当速度，以至于某个镜头中，背景里有个维京女孩飞奔着，脸上还戴着副太阳眼镜。当时根本就没人注意到。

特效戏拍得十分搞笑，我们坐在摇动的小船里，身穿牛皮做的服装，浑身被水浇得湿透。拍摄间隙，他们都会拿白兰地来给我们喝，以防我们被冻坏。一天拍摄结束，我精疲力竭，走路都很艰难。

还有，在布朗森峡谷拍摄时，有场戏，演员要爬上一座陡峭多

石的小山，那演员告诉罗杰，这根本就不可能。“别胡说了，”罗杰冷冷地回答他，“没什么事是不可能的。”他扔下剧本，一口气跑上了那山头。那就是他的固执。那些电影成本低廉，不过都能赚到钱，不过拍摄过程确实很艰辛，而且脏得要命。

那时我和罗杰也会时不时地约会，大约持续了一年左右。他是个有趣、出色的约会对象，高大、宽肩，英俊，笑容灿烂，极富幽默感。我们会一起开车出去，在海滨共进晚餐。他很会关心人，嘴巴甜。他还自己买了房子，在山里的考究豪宅。

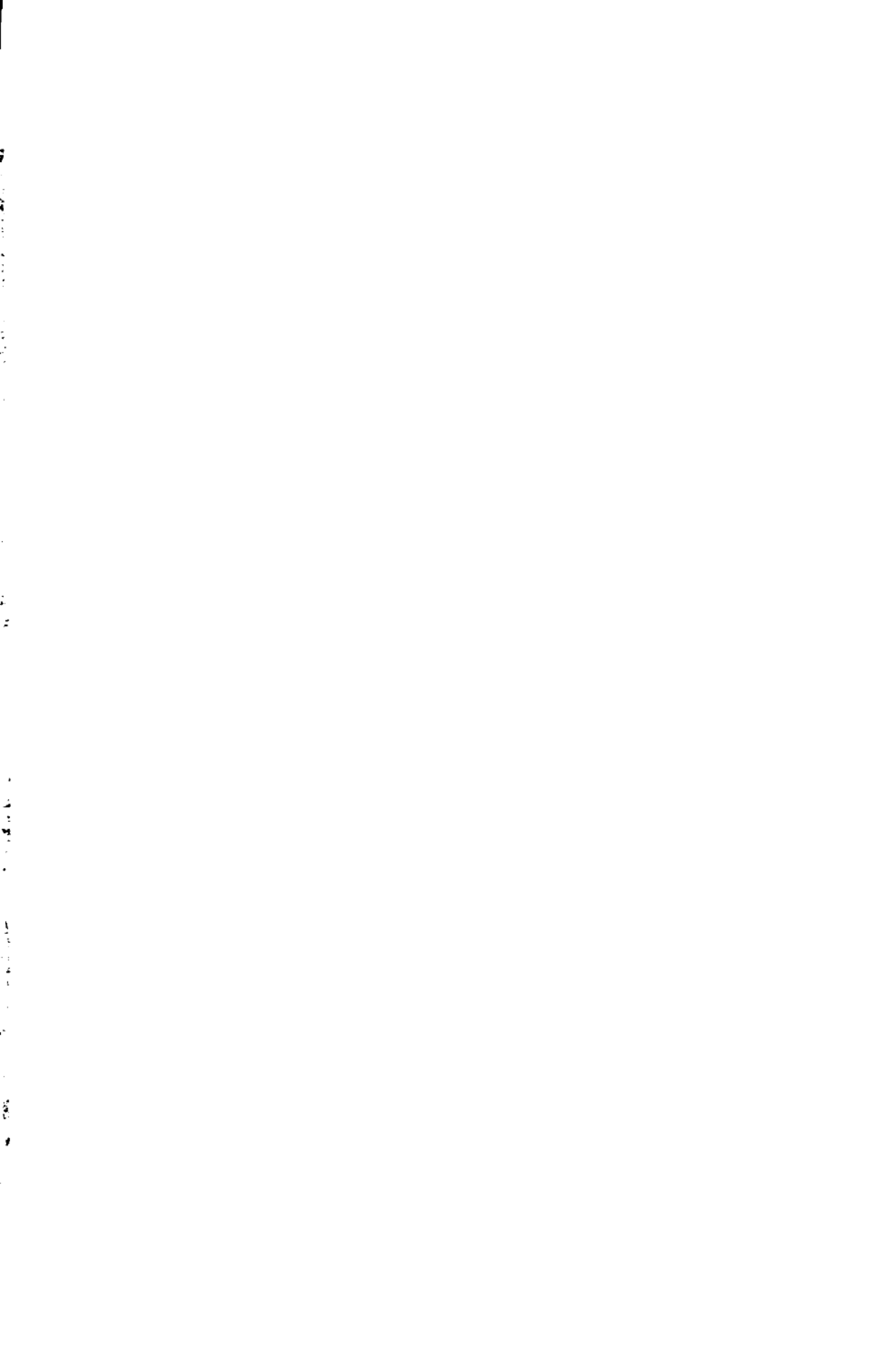
没错，我当然也想过要和他在一起，但这终究没有发生。我想我们都很清楚，我俩并不合适，我们对彼此的感情还没到那个程度。我想罗杰也只是想从我那儿汲取些灵感什么的而已。那时候，他应该同时还在和其他六七个女演员约会，我也一样。他心里很清楚，自己的生活究竟该是怎么样的，就像是他拍电影，一早就有清晰的计划。我并非是他寻寻觅觅的那个人，对他来说，我太野了，太心浮气躁。他想要的是人生伴侣，一个脚踏实地共同生活的女人。他不会让自己的感情干扰理性，和他在一起，你始终很清楚自己所占据的位置。他想拍电影，想挣钱。他有着斯坦福名校背景，穿着纽扣领的衬衫，留短发，看着干净利索。他活力十足，意志坚定。他可算是我平生所遇过的第一个雅皮士。


* * *

那几年的不断工作，真是让人精疲力竭，我连续拍了两年，也该好好休息一下了。我当时刚为《哭泣小杀手》(*The Cry Baby Killer*)安排好了10天的拍摄计划，它由我自己投资，交由大卫·克拉马士基(David Kramarsky)全权负责制作。当时距离开拍还有五周时间，AIP

给我打电话,问我是否可以飞去澳大利亚看看外景地,然后再会见某位制片人。我决定趁此机会休个假。

他们给我买了头等舱的来回票,我给一家旅行社打了电话,他们告诉我,如果想把去澳洲的头等舱来回票,换成环球飞行的经济舱票——斐济、悉尼、东京、马尼拉、曼谷、仰光、新德里、开罗再到欧洲再回美国——其实我也只需再多加 30 美元就行了!我自己出了这 30 美元的差价,花一个月时间做了次环球旅行。





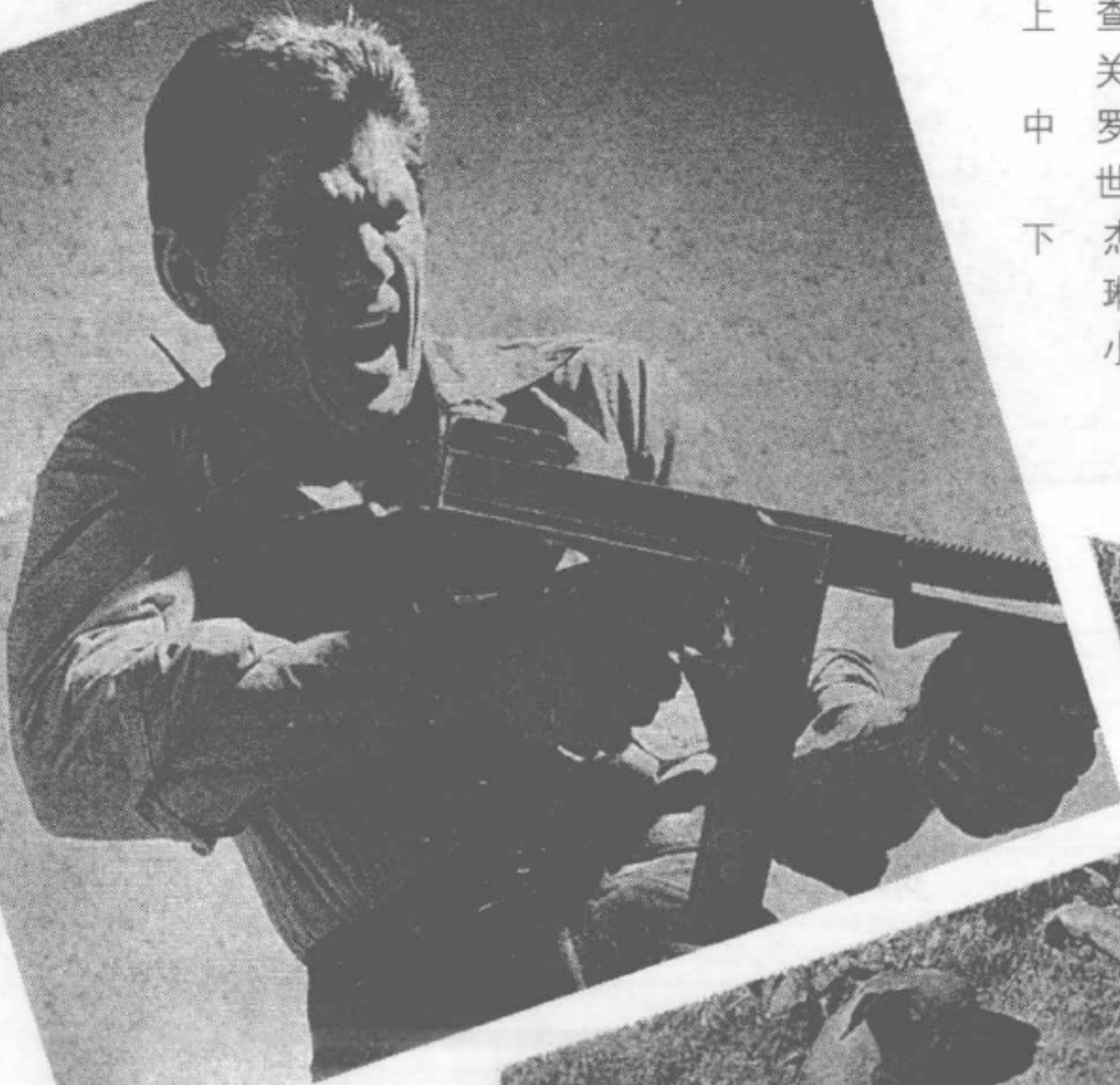
第五章

Chapter 5

上 查尔斯·布朗森出演的《机关枪凯利》

中 罗伯特·沃恩出演的《史前世界》

下 杰克·尼科尔森和卡罗琳·米切尔出演的《哭泣小杀手》



我的第一站是斐济首都苏瓦，住在科洛勒吾海滩旅馆。有天我和浮潜教练一起游去某处礁石，他问我是否想过要成为当地土著猎头部落的一员：他自己就是个猎头族。

第二天下午，我们去了山里，那里有很多茅草屋。黄昏时，我们围坐在篝火边，除了我以外，都是些黑头发的美拉尼西亚人，他们穿着牛仔裤、运动服和网球鞋。那里还有个地方，盛放着棕色的液体。朋友告诉我：“喝一口。”我照做了，他们看着我，用部落方言嘟囔着什么。我已经完成了入会仪式，成为猎头族一员了。我还向他们发誓，以后还要回来这里，和兄弟们并肩与英国人战斗，夺回属于我们的岛国。

相比之下，新加坡要精致得多。我遇到了著名的邵氏兄弟，他们是远东地区最具影响力的制片人。一位是以香港为基地的邵逸夫，另一位是定居新加坡的邵仁枚，后者的宅邸集各种东方元素之大观，我受款待的那一餐饭，也是生平少有的美味。

然后是东京，第一个晚上，行李放到帝国饭店后，我便出去瞎逛了，虽然有点迷路，但还是相信能找到回去的路。忽然，一辆车停在我身边，里头坐着一个美国人、一个日本人，他们说我被捕了，让我上他们的车。两人自称是日本警察和美国宪兵。“我不会上车的，我觉得你们根本没说真话，你们根本没穿任何制服。你们就是想让我上车，然后抢我的钱，再杀了我。门都没有！”

那宪兵给我看了证件，但我回答说：“那也可能是伪造的，总之我不会上你车的。”于是他们告诉我，我长得很像一个他们正在找的逃兵。“不过好在你没南方口音，言谈举止也不像是大兵。”他说，“可是，你却

走进了全东京最不安全的地带，恰恰是逃兵会来的地方。我建议你还是快回帝国饭店吧，再也别来这儿了。”

曼谷是至今为止我去过的最具异国情调、最令人兴奋、最不同寻常的城市。宾馆、酒吧里到处都是美国人，做着他们的东方黄金梦。一位当地的制片人拉我去看了他的某部电影，那绝对是一次奇异的经验。他们那里居然还在拍默片，放映时找配音演员来，站在戏院里照剧本当场对嘴型配音。而且他们还会根据时事新闻做些变化，每天说的台词都不一样，剧情也跟着起了轻微变化。这些配音演员在当地的受欢迎程度，就像是电影明星一样。

仰光一直都很吸引我，我想去看看这个号称“缅甸地狱”的地方，是否名副其实。我一直以为这只是那些被宠坏了的愚蠢美国人的自大想法，武断地臆想着那是个污水横流的烂地方。可是，真到了那里，我才知道这些都是真的，仰光几乎可算是我这辈子见过最破烂的城市了，我以最快的速度逃离那里。在这个脏乱差的地方，住宿条件十分的差，集权式的军事管制却严格得要命，你根本无处可去，无事可做，即使有少数几座寺庙，相比泰国的也是天壤之别。离开仰光，我希望下一站加尔各答能好点。

加尔各答的贫穷令人难以置信，有些家庭就在街头露宿。我雇了个向导，让他带我去看看当地风光，他却带我去看了一处烧尸体用的河边石阶。当地人在河边火化尸体，然后将骨灰撒入河中。向导带我去了一条长长的水泥斜坡，斜坡由拱门一直延伸到河中。我们向着拱门走去，沿路有一些高出来的石板，大小和成人躺下时差不多。向导告诉我，他们会把死尸放在这些石板上，然后火化。我向左边一看，一具女性尸体正在燃烧，肉体渐渐消失在蓝色火焰中。显然，她才烧起来没多久，头发、脸庞仍依稀可辨。我将头侧向一边，向河那头走去。

到了新德里,我遇上一位戴白色头巾、留长胡子的锡克教信徒,他会读心术,我们聊了一会儿,他对我说:“你要小心 DK。”

“DK? 我可不认识什么 DK。”我嘟囔说。

“你小心就是了。”他缓缓地重复着。整件事看似十分荒诞,但是几周后,我回到洛杉矶,他们告诉我《哭泣小杀手》的剧本被人“修改”过了。这很奇怪,因为我走之前看过那剧本,觉得还挺好的。原来是我助手大卫·克拉马士基干的——我认识的唯一一个 DK——我不在的时候,他找了编剧列奥·哥顿(Leo Gordon)对剧本做了“修改”。事实上,这是我担任制片的电影中,第一部没能在上映时便获盈利的。我一直对那“修改”耿耿于怀,觉得那么做削弱了剧情。我觉得,一位有超能力的锡克教先知,完全可以在好莱坞管好一个大制片厂。

看过泰姬陵和雄伟的阿格拉堡后,我又飞去开罗看了金字塔和狮身人面像。我住在谢泼德宾馆,那是开罗的魅力中心、最国际化的地方,至少,书上就是这么写的。那时候的开罗还留有那份野性美,真是全世界最美丽的城市之一。我也雇了个向导,逛了一天之后,我问他,最好看、最正宗的肚皮舞应该去哪里看。“如果你想去当地人最爱光顾的那家,我可以告诉你地址。但是,我不会和你一起去,那里是全城最乱的区域。”

他没说错。我去了那儿,气氛很好,我喝着酒,看着舞娘在马掌形状的吧台上翩翩起舞。这时,我身边的两个男人动起手来,刺刀见红,周围的客人都慌忙避开。我朝桌上扔了点钱,擦了擦袖口溅到的鲜血,快步走了出去。我心想:“OK,我看到了肚皮舞,看到了械斗,开罗的繁华,我算是都看到了。”

我经由雅典、罗马等地,最终回到了洛杉矶。《哭泣小杀手》即将进入拍摄阶段,用的是被“修改”过的那个剧本,男主角是当时还很年轻的杰克·尼科尔森。我曾在杰夫·科瑞的表演训练班上遇到过他,觉得

他是演这角色最合适的人选。这片子最终还是赚了点钱，主要是靠电视版权和海外销售。当 AIP 请我再拍部犯罪电影时，我决定仍从报纸头条中找些素材，正如当初从苏联人造卫星的新闻中获得灵感一样。我想到了“机关枪凯利”这个名字，做了些研究。乔治·R·凯利 (George R Kelly) 是 20 世纪 30 年代 FBI 通缉的头号公敌，全美最恐怖的银行大盗。在一起绑架案中，他最终还是被抓住了，而且还出人意料地向警方低头求饶。

我对他在向 FBI 投降时说的那段话特别着迷。当时，FBI 包围了他，向他喊话：“投降吧，凯利，不然我们就毙了你。”凯利回答说：“我投降。”参与当时行动的一位探员对他说：“我们从没想到过，你竟然会投降，我们以为你会抵抗到底。你为什么要投降？”

“因为我知道，如果不投降的话，你们会杀了我。”凯利最终在 1954 年去世。^①

我雇了位很不错的编剧，为我写过《五虎战西域》等片的鲍勃·坎贝尔，他写了个很棒的剧本，人物写得有力度，故事很大程度上以凯利真实生平为依据。这个人物的关键就在于，他怕死。我在这人物身上注入一种懦弱和不安的气质。我感觉这部电影是对一个软弱、自厌的男人的一次智慧的心理侧写，他用挥舞着手枪的男子气概和暴力行为，来掩盖自己的恐惧和社会角色及性方面的不足。

我们有一个很强的故事、很棒的情节，但这部黑白片的真正力量和情节上的复杂性，却来自我们请到的这位性格男演员的出色表演：查尔斯·布朗森 (Charles Bronson)，这是他第一次当男一号。我也曾拍过一些剧本弱、演员差的电影，但这一次绝对不是；这是一个站得住脚的故事，演员也都很棒。扮演弗洛的苏珊·卡波特很优秀，她是凯利手

^① 他后来被判终身监禁，服刑 21 年后因心脏病发去世。——译者

里那把机关枪背后真正的控制力量，她从性的角度侮辱凯利，最终甚至令他潸然而泣。和想要投降的凯利相反，她在被 FBI 包围时，抓起了手枪想要反击。

只要机器一关，布朗森立刻又恢复了强势的本性，不过我们相处得还算不错。有一次，我俩甚至还来了场拳赛。我也不明白，我当时是怎么想的，会和他那么个大个子打拳。我出了一拳，他也出了左拳，打向我的拳头。我被迫收回拳头，他逼上来继续击打，至少打了 20 下组合拳，全都落在我肚子上——虽然并没很重，但足够让我服服帖帖了。我对他说：“OK，查理，棒极了，但我想现在我该过去弄剧本了。”这时候，他才告诉我，他以前在宾夕法尼亚当过矿工，是个成绩很好的半职业拳击手。

对他来说，出演这部影片是事业上的大突破，对我来说也一样。影片在欧洲获得好评，参加了数个电影节，在法国也当上了票房冠军。一夜之间，我的作品成了影评人和电影学者们关心、赞誉的对象，出现在类似《电影手册》和《负片》这样的专业刊物中。我被看做是一名重要的电影人，本片也被看做是一部严肃的美国电影。在法国影评人眼里，《机关枪凯利》(*Machine Gun Kelly*)表达了多层主题，既体现我的导演主张，在视觉风格上也通过镜头得到某种体现。

相比之下，美国影评界对小制作仍旧不屑一顾，他们的注意力还都局限在大公司作品上。典型的美国影评文章中，《机关枪凯利》被称作是一部“优秀的小制作帮派片，高于低成本电影的平均水准”。《综艺》称赞它“具有一流水准”，剧本“给人留下深刻印象”。这部影片的影响力经久不衰，在国内外都赚了不少钱。

这一切来得很及时，当时的我，正开始以更加严肃的态度，对待自己的电影事业。之前我根本就没想到过，我所做的，其实也是某种伟大的艺术。我一直把自己当做是个匠人，如果说因为手艺还不错，做出来

的东西能与艺术扯上些关系的话,那就很不错了。但那终究只是低成本的东西、速成的项目、五位数的预算、跟风的主题等等。所以在那之前,我一直都没刻意地去创造艺术,我只想当个好匠人。

《机关枪凯利》之后,我为某位独立制片人拍了《我是匪徒》(*I Mobster*)一片,他过去一直通过 20 世纪福克斯公司来发行影片。这一次,他弄到个讲帮派头目的剧本,那人冲着 FBI 挑衅,最后被自己曾经的老大,整得一败涂地。史蒂夫·科克兰(Steve Cochran)演得也很好,不过这片子确实并非是《机关枪凯利》那种东西,它更传统,缺乏前者那种心理层面上的细腻与力量。

但你显然没法用传统这个词来形容《黄蜂女》(*The Wasp Woman*)和《史前世界》(*Prehistoric World*)这样的电影,它们都属于我藉以成名的那一类型。在《黄蜂女》中,我请了苏珊·卡波特演女主角,一位害怕自己红颜褪色,同时还需面对公司业绩下降压力的化妆品公司高层,她请了位疯狂的皮肤科学家,发明出完美的肌肤复活灵药。一度,人们相信蜂蜜可以延缓衰老,于是我想到,何不用上蜂皇浆这个概念。莱奥·哥顿围绕这个概念完成了剧本:全公司只有女经理自己愿意接受神秘配方测试,可惜她服用过量,渐渐变成了一只杀人蜂。我们用了一种看上去很可怕的面具,不过按照今天的标准来看,那实在是相当的原始。不过,有些出人意料的是,我用大约 5 万美元和不到两星期的时间,就完成了这部影片。

这是我为自己的电影制作与发行公司——电影集团公司(The Filmgroup)——投资并执导的第一部作品。我的事业上上了一个台阶,更多精力投入到自己的公司中,还请了不少人。我认识到,控制好自己作品的发行渠道,这一点十分重要,而《黄蜂女》的成功也令新公司很快踏上了正轨。

很多关于我的作品年表中都写着,我为 AIP 拍过一部名叫《青年

洞穴人》(*Teenage Cave Man*)的电影,但事实并非如此。我拍的片子名叫《史前世界》,但当时 AIP 正因为《青年科学怪人》(*I Was a Teenage Frankenstein*)和《青年狼人》(*I Was a Teenage Werewolf*)两部卖座片而大热,他们决定将《史前世界》也改成《青年洞穴人》的片名。影片由罗伯特·沃恩(Robert Vaughn)主演,那是他第一次担纲主演。我至今都还记得影片上映后的第一篇影评,那是《洛杉矶时报》上的文章,里面有第一句话:“尽管片名如此之贱,但《青年洞穴人》本身却出人意外地好。”第二天,吉姆和萨姆又把片名换回了《史前世界》。

《史前世界》也是在布朗森峡谷拍的,花了 10 天时间,7 万预算,一部片长 65 分钟的黑白片。事实上,我对这故事很着迷,以至于数次想过,要用稍许多点的预算,将它重拍一下。故事主角是个年轻男孩,他所在的部落土地贫瘠,河对岸的地方却有一处植被茂盛的地带,但部落首领将其视为禁地,严禁部落人进入,因为那里生活着传说中的死神,他所到之处,片草不生。禁地中遍布着故去的部落族人的灵魂,有谁胆敢违反禁令,跨过那条河流,就会被部落处死。但是,个性独立的男主角却迈出了这一步,发现那恐怖的怪兽其实只是一个变异的人类,他是一次核灾难的幸存者,身边唯一的财产,是一张曼哈顿的明信片。

比奇·迪克森和乔纳森·黑斯在片中扮演部落人,此外,我还让比奇扮演了一头熊。要求很简单,从一条狭路上走来,停住,看一下下方的峡谷,然后继续往下走。就这点要求,对于一头熊,不需要其他指导,也不需要彩排什么的吧。比奇扮起熊来,走到位置上,停下,把“爪子”举到了额头边,搭起凉棚,俯瞰下面的山谷。

我大叫起来:“停!比奇,熊是不会举起爪子来遮挡阳光的!再来一次,你只要看就行了,别伸爪子。”

比奇·迪克森

我一定是唯一一个在同一部电影里出演了三场死人戏，而且还活着出席了自已葬礼的演员。那个在所谓“吞人沙地”中淹死的家伙，是我演的。那其实是帕萨迪纳某处植物园里的一片潮湿丛林。然后我们又去了布朗森峡谷，拍摄葬礼一场戏。看我站在一边没事做，罗杰就问我：“你在这儿干什么啊？”我说：“罗杰，这可是我的葬礼啊，族人都在为我的离去而哀悼。”他说：“没人会认出你来的，你去那儿演个打鼓的吧。”之后，他又让我演了从“燃烧平原”上过来的那人，他从马上摔下来，死了。“干吗不用特技演员啊？”我问他。“给比奇穿上陌生人的那套行头。”他喊道。于是他们就给我披上了熊皮做的毯子和夸张的黑色假发，看着就像是格兰特将军一样。

然后我们又拍了那场猎熊的戏，“你准备让谁来演熊？”我问罗杰。“你。”他们给了我一套巨大的狗熊戏服。“老天，你让我怎么演狗熊啊？”

“这事我怎么知道？”他回答道。

“罗杰，这太夸张了，我又不是特技演员，我只是个再平凡不过的小演员来着。”

“别生事，演就是了。”罗杰口气严肃起来。于是我们连续拍了好几条，我从山上走下来，头低垂在前腿之间。那套该死的熊皮衣服里，温度至少有60多度，我快被弄死了。我从山上走下来，罗杰喊道：“熊，别动！”我就不动了。“熊，咆哮。”于是我就咆哮。“狠点，熊，狠点。”我就更用力地嘶叫，拼命用爪子隔空挥舞。“再狠点，我要你再狠一点！”他喊着。

套着这身熊皮，还要嘶吼和做动作，我真是快要疯了。这时候，听见他冲着其余人大喊：“OK，部落人们，上去杀死那头该死的熊！”30多人一拥而上，将我掀翻在地，把我打了个够呛。

* * *

“难以忍受”，这是形容南达科他州黑山里严冬时，最恰如其分的词语。我带着一小队人马去了那，拍摄我自己公司的《雪上突击队》(*Ski Troop Attack*)，那是个二战中的滑雪小分队的故事，由查克·格里菲斯写的剧本。为了省钱，我想找一处外景地，能让我按照衣阿华州的法规来招募剧组人员，那比在洛杉矶拍要省很多钱，而且对剧组人数的要求也可以低很多。

那就是黑山的死木镇了。我们订的是本·富兰克林旅店，那是一处有百年历史的旧煤矿改建的，保护得很好，算得上是过去矿业繁荣时代留下来的历史遗迹。经历岁月的洗礼后，这里看着有些萧条，不过我们去的时候，它正因为新兴的滑雪休闲业而开始复兴。

我弟弟吉恩也来了，他要拍部电影：《恐怖洞穴来的野兽》(*Beast from Haunted Cave*)，在一起拍，我们就能分摊运输费用了。我那电影说的是一个美国雪山小分队，为摧毁某座纳粹用来运输军备的大桥，反而深陷敌后，被困白雪皑皑的丛林之中。他们想要滑雪前往一处山头，路上遭遇德军阻击。虽然想省钱，我还是从洛杉矶找了几位主要演员，挑的都是会滑雪的。扮演士兵的群众演员，请的是死木镇高中和李德高中的校滑雪队，两边本就是平时互有胜负的对头；我们利用周末和课余时间拍摄，前者扮演美国兵，后者扮演德国人。至于纳粹小分队头目一角，我当时自以为找对了人，那是一位德国出生、在太阳谷工作的滑雪教练。我给他看了剧本，他在合同上签了字，一切都定好了。

距离开拍两天,他给我打来电话,告诉我自己在日光谷摔断腿了。再找后备肯定来不及,我决定亲自上阵。虽然我既不善滑雪,也不会说德语,但自觉对这角色还是有把握的。我以前在学校也滑过一两次雪,开拍前一天我又专门去速成培训了一下。我要做的只是滑进镜头,然后滑出镜头而已。至于远景,就从李德高中那边选了个个头、发色都与我相仿的,给他戴上最大号的护目镜,远远地拍就行了。

除了我这环节可能弱一些之外,整部影片看着很逼真,票房成绩也不错。

这也是我第一次在雪上作业,真是一次艰难的挑战。难以置信的冷,而且雪一直下,没停过。在全州海拔最高的特里峰上,因为一场暴风雪的来到,气温跌到零下30多度,胶片都冻得没法用了。不过,白雪皑皑的群山看着确实很棒。

按理说,我必须在一片洁白、没有足迹的雪地上拍摄,这对追逐戏来说很重要。如果某人的滑雪动作没能做好,那就必须换片尚未留下雪橇印的地方重拍。这样的事发生过几次,我用的办法是,补拍几个特写镜头,在他出问题的节点上,切进去就行了。

保罗·拉普(Paul Rapp)

在罗杰的团队中,你永远都不可能只扮演一个角色。在这部影片中,我要负责找外景,我是副导演,还是道具和服装。我还在片中扮演了被困敌后的通讯兵。此外,负责开车把罗杰从芝加哥送到死木镇的,也是我,为的是省下机票钱,而且在现场又能多辆车供他使用。载他过去时,前面坐着他,后头还装满了摄影器材。

罗杰很想拍一个从山顶往下滑雪的镜头,于是我们在齐腰的积雪中爬了一个半小时,到山顶时早已累得不行了。他让我们滑

下去，在雪山留下巨大的S形痕迹，还要拿着冲锋枪射击。罗杰自己站在山脚下，用电喇叭指挥我们。

喇叭发出的声波引发了一场小型雪崩，真是难以置信，我一边向下滑，心里却怕得要死，不过我知道这镜头一定拍得很棒。罗杰不停地喊：“你们要赶在雪崩的前头！”

金塔·扎贝尔(Kinta Zabel)

当时我在南加州大学读博士课程，从勤工俭学办公室得到了这份工作：当罗杰的助手。这是我第一次去电影拍摄现场，我还要负责场记工作。

此外我还有个工作：设法保证胶片不会冻结变脆。比奇·迪克森是录音师，他那辆车是现场唯一的一辆，所以我把胶片放在了他车里，可是摄影机却冻了起来。全南达科他州的人都觉得我们这群人一定是疯了。那地方人迹罕至，连林业局的人都没有一个。

罗杰经常会因为工作而耗尽心力，需要很长时间才能恢复活力。不过面对种种艰难处境，他一直都能扛得住，这部电影证明了这一点。


* * *

滑雪的时候，我遇到过一个难题。我先拍了美军爬上山顶的镜头，我并不满意。他们爬得太慢了。“你们可是在逃命啊。”我通过喇叭大叫道，“你们上山的速度太慢了！”

轮到拍德国兵了，我想要激发起那种校队间的荣誉感之争。“我们要把那些蠢家伙给比下去。”我像中学教练那样吼道。

很不幸,我必须成为第一个爬上去的,因为扮演德军头目的正是我自己。爬了一半,我已经有点上气不接下气了。我心说,不妙,第一,这镜头要被我自己搞砸了——这镜头的准备工作可是很麻烦的;其次,在这两队人马面前,我要丢脸了。因为我刚才说过,死木镇高中的人爬得太慢了,现在他们一定会笑我,我还跟李德高中的人说过,要快过死木镇高中的人,现在他们也会嘲笑我的。所以,我只能硬着头皮继续往上爬。

终于,镜头还是完成了。我很清楚镜头会拍到哪个位置,一出画面,我立刻整个人瘫倒在雪地上,动弹不得。我从来就没有那么累过,在我整个导演生涯中,第一次,剧组因为导演实在没法继续工作,而停工休息了10分钟。



第六章

Chapter 6



上 杰克·尼科尔森(左)和
乔纳森·黑斯出演的《恐
怖小店》



下 《血流成河》里的迪
克·米勒欣赏着自己的
新发明

我所有的导演作品中,保持所谓“邪典经典”地位最久的,恰恰是我拍得最快和最省的那一部。《恐怖小店》(*The Little Shop of Horrors*)的主要戏份,我只花了两天时间就拍完了,用的是别人用剩下来的舞台置景。但是,30多年后的今天,它依旧活跃在大学校园的午夜电影场、复古电影院以及录影带出租店中,还被搬上了舞台和电视荧屏。

它之所以能有如此持久的生命力,其中一个原因就是,当初拍的时候,我相信自己正在创造一种全新的电影类型——黑色喜剧式的恐怖片。之前我试过在科幻中加入些许幽默,拍出了《非我族类》那样的电影,这次我要创造另一种不同类型的电影,更加愤世,更加黑暗,有种邪恶搞笑的成分。

这种新的混搭方式成功了,我拍了个黑色喜剧三部曲:《血流成河》(*A Bucket of Blood*)、《恐怖小店》、《恐怖海来的怪兽》(*Creature from the Haunted Sea*),最后那部是在波多黎各花6天时间完成的。三个剧本都由我的主力编剧查克·格里菲斯所写。就这三部成本低廉的黑白片而言,它们都有一种原始的生命力,蕴含着突破以往风格的苦功。它们为我的个人作品带来更多的尖锐与讽刺,将我的电影带上新的高度。电影学者可能并不同意我的观点,他们或许会举出一些我根本都没听说过的片子来佐证,但我仍然相信,我是第一个拍摄这类黑色喜剧“类型片”的人,而且在相当长的一段时间里,也是唯一的一个。

正是从这几部影片开始,我的电影风格有了一些决定性的组成元素:令人毛骨悚然的故事,外加奇奇怪怪的情节、快速剪辑和流畅的镜头运动,极具景深的构图,不同于传统的个性饱满的人物,再加上来自

“科曼固定班底”的精彩表演。而拍摄过程本身——三部电影的拍摄周期加在一起也就两周时间——也要求你拿出一种前所未有的拼命三郎精神,为了让作品能如期完成,导演必须身先士卒,奋勇在先。

《血流成河》和《恐怖小店》是我执导过的影片中成本最低的,如果说看上去感觉就像是随便打了个赌便开拍的,那是因为,事实确实如此。1959 年中期,AIP 想找我拍部恐怖片,但手里却只有 5 万美元可用。我觉得,是时候冒点风险、疯狂一把了。于是我用五天时间拍了《血流成河》,用到的布景屈指可数。影片反响不错,于是我又用两天时间在别人用剩下来的舞台上完成了《恐怖小店》,为的只是继续挑战个人纪录。

在《血流成河》之前,我最快的拍摄纪录是 6 天。当时,我接下了 AIP 的这个挑战,但自己已经对恐怖片有点厌倦了,我想在里面加点滑稽成分,把这类电影的配方改一改。我叫来了查克,我们决定创造一种喜剧和恐怖的混合体,对当时电影里流行的咖啡店场景来点讽刺。为此,我俩花了一整夜时间,光顾了日落大道上的多家咖啡馆,边逛边想点子,回家时,我们已有了大概的剧情。

神经兮兮的年轻侍应生沃特·派斯利在“黄门”咖啡店打工,他一心想当雕塑家,那样就能让常来店里的所谓艺术界人士对他刮目相看了。某天,他正在公寓潜心雕塑时,听到女房东的猫尖声嘶叫,它被困在了墙角。他想用刀割开墙壁,把它救出来,但无意中刺死了它。女房东过来找猫,心急慌乱中,派斯利把泥巴糊在了死猫和刀子上。她注意到了房客的新作,派斯利说,那是他的新作“死猫”。

派斯利把作品带去咖啡店展示,心仪已久的美女卡拉兴奋地称之为杰作。还有人殷勤地巴结他。“死猫”被拿来展出,他成了“黄门”的红人。

很快,他又完成了两件作品,标价已飞升到 25 000 美元一件作品。

如今的他终于可以趾高气扬地在“黄门”展现他的艺术家派头了——头戴贝雷帽，打领带，抽烟时还用上了烟嘴。他的作品“被杀的人”其实是个警察，某天正好跑来查他身上带的毒品，于是就变成了雕塑。另一件作品是个坐在椅子上的裸体模特，双手扼颈。她生前侮辱过派斯利，因此也成了件雕塑。

警察终于发现了他的秘密，这个骇人听闻的“雕塑家杀手”。他们一路追踪到他的公寓，发现他已成了自己手中的最后一件艺术品。派斯利浑身裹着黏土，在屋里上吊死了。

这片子就在玩玩闹闹的气氛中很快完成了，几乎就是一场狂欢派对，根本不像是工作。整个拍摄过程中，我们笑声不断，气氛轻松融洽，演员都是我的固定班底，关系和睦。迪克·米勒扮演派斯利，芭布拉·莫里斯扮演艺术迷卡拉，朱利安·伯顿(Julian Burton)扮演垮掉派诗人，先是很看不起派斯利，之后又对他刮目相看。拍摄过程中，大家会集思广益，给我出点子，我也来者不拒地都放进了电影中。

例如朱利安，拍摄时一直穿着双拖鞋。最后一天拍摄派斯利作品揭幕会时，我们要求朱利安穿上正装，但他告诉我，自己的脚肿了，没法穿皮鞋。已经没时间去买大号皮鞋了，于是我让他干脆就光脚穿着拖鞋，上身还是保持燕尾服不变。我告诉他，那样看上去很棒。试映时，放到他穿的这身行头时，观众立刻笑了起来。这就是随机应变的成功案例。

试映很成功，观众一路都在笑，结束时更是毫不吝啬地全体鼓掌。这是一部成功的喜剧片，同时又对艺术界的利欲熏心和自以为是做了一番评注。某位影评人写过，片中的艺术界其实也是对电影界的某种隐喻，对此，我并不否认。

《血流成河》之后，我还想拍部类似调调的作品，而且这一次要由我自己的电影公司来发行。制片人摄影厂(Producers Studio)的经理向

我提起——我在那儿有个工作室——某部片子为拍戏搭了个规模挺大的办公室场景，现在已经杀青，那个舞台空着没人用。于是我有了个念头，“布景先别拆，”我告诉他，“我想租两天时间，用它拍个片子。那样，我的搭景预算就可以忽略不计了。你还得给我三天时间在那儿排练一下。”三天的彩排外加两天的拍摄，付的租金只相当于付给演员的一周工资而已。

我给查克打了电话，告诉他希望能在《血流成河》的故事基础上再来点变化。不过有个条件必须满足：故事发生在单一布景中，而且全部戏码必须两天内拍完。

查克·格里菲斯

罗杰和我又去了日落大道泡吧，边喝边脑力激荡。我喝醉了，在宝莱特酒吧和人打了起来，但具体经过我已记不太清了。在我们头脑尚且清醒的时刻，我想出了贪食的创意：某家餐馆的大厨拼命给客人喂食，把他们养肥之后再吃了他们。但审片单位是不会允许这种情节的，于是我想到了肉食植物的念头。结构上，我几乎完全沿袭了《血流成河》。区别只是，《血流成河》的讽世成分更多，而《恐怖小店》纯粹只是找乐而已，不具有社会评论的功能。

* * *

我一直都很喜欢《血流成河》里把人杀死然后变成雕像的创意，所以拍《恐怖小店》时，也从那里面汲取了灵感，重新运作了一下。这次的小人物、边缘人主角名叫西摩·克雷伯，他在格拉维斯·穆什尼克先生开的花店里打工，后者是位挑剔的老板，操一口强烈东欧口音的破英

文。偶然的机会，西摩发现了一颗奇怪的种子，并用之培育出一株奇异植物。当它看上去奄奄一息时，西摩不慎割破了手指，鲜血滴在了它的枝叶上，立刻，植物又恢复了生气，而且还发出了呻吟声：“喂我，喂……我。”

西摩给它喂了更多鲜血，植物迅速枝繁叶茂起来。他给这嗜血的生物起名小奥德丽——那本是他女友的名字。正如派斯利必须不断杀人才能维持艺术家光环一样，为了让小奥德丽活下去，西摩也只得在半夜上街为它寻觅食物。最终，所有遇害者的面容都浮现在小奥德丽的绿叶上。

奇异的吃人植物引发了众人的好奇心，花店生意迅速翻番，老板谄媚地改称西摩为“儿子”，后者也和派斯利一样，成了众人眼中的明星。但警察已经盯上了西摩，最终，和派斯利一样，他也用自己一手缔造的东西，结束了自己的生命。西摩跃入小奥德丽庞大的枝蔓中，成了它的食物。

当初写剧本时，男主角是按着迪克·米勒的形象写的。但他并未接拍本片，因为他不相信我用两天就能完成拍摄。尽管如此，迪克还是答应过来，演个配角。我们把乔纳森·黑斯给提了上来，他在《血流成河》里演的是个小配角，但对这次的西摩这人物来说，却十分适合。至于穆什尼克这角色，全片的搞笑工作都落在他的肩上。梅尔·威尔斯是我或者查克心目中，早已定下的不二人选，他也确实演得很棒。他的浓重口音、移民腔调和乱用英文词的习惯，都给人留下深刻印象。扮演西摩追求的对象奥德丽的，是女歌手兼喜剧演员杰姬·约瑟夫(Jackie Joseph)，之前她曾演过一些音乐剧。

迪克演了一名举止怪异的花店顾客，在康乃馨上撒调料，然后把花朵当午饭吃。他赋予这人物某种冷幽默的风格，这是个很讽刺的情节转折：在一个讲述食人植物的故事中，忽然冒出来一个吃植物的人。

他的台词包括：“你知道，那些地方满是漂亮、昂贵的花朵，如果你只是为了观赏而种植的话，那铁定会失去不少食用价值。”查克·格里菲斯的外婆莫特·威尔(Myrtle Vail)饰演西摩的母亲，她当年也是位电台明星。

在本片逐渐成为邪典经典的过程中，有场戏功不可没。那灵感迸发的黑色幽默来自一位之后成为我固定班底的男演员——杰克·尼科尔森。那场戏里，西摩和他的牙医展开决斗——刀子对电钻，西摩获得了胜利，为小奥德丽弄到了大量鲜血。就在此时，一身黑衣的受虐狂病人出现在了牙科诊所，那是他第一次预约上门。他坐在休息室里，读着《痛苦》杂志，疯狂地大笑。那就是杰克。西摩从办公室里出来，乔装成已被他杀死的牙医。这个名叫威尔伯·福斯的病人丝毫不怀疑他的医生身份，他坐下，拒绝了医生为他打麻药的好意，因为那样会“让感觉变得迟钝”。

西摩本想让他改日再来，但威尔伯却坏笑着说：“呃，那可不行，我这会儿就有三四颗牙齿掉了，牙龈化脓，还有九到十个蛀牙。我的牙冠也都掉了，我痛得很厉害啊。”进了牙医办公室后，他更是笑得灿烂，“你知道，大部分人不喜欢看牙，但我却很享受。难道你不是吗？当钻头开进去的时候，真有种成长和进步的感觉。”

真正让人大笑的时刻出现在西摩抓起钻头时，威尔伯向后一躺，“啊，乖乖，终于来了。”西摩开动电钻，威尔伯兴奋地吼叫起来：“啊，我的上帝，别停！”

和以前一样，我用的都是所谓的“科曼固定班底”，是他们令现场的气氛变得随意和充满灵气。我所做的只是打电话给我认识的那些人，找些我以前用过的、可以仰仗的演员。他们也都轻松应对，没人拿这电影或是拿他们自己太当回事。他们的表演既到位又活跃，没人因面对镜头而发怵。哪怕你想要紧张出错，都没有那时间。

副导演迪克·迪克森(Dick Dixon)在拍摄第一天,便为这次拍摄定了调子。我们是在早上8点开工的,拍到9点时,他就告诉大家:“大家抓紧了,我们已经十分严重地落后于进度了。”

本片拍摄时,正是1959年的圣诞和新年之间。全片80%到90%都在那个花店布景中拍摄,拍摄计划如此紧张,我根本无暇顾及外面的街景。不过,那时候的我在镜头运动方面已算是挺有心得了,从一开场我就用到了各种过肩拍和推拉摇移的手法,展现长镜头中的人物行动。我努力在画面背景中保持些许人物运动、花店内外进进出出的顾客,尽可能地把视角打开。所以,把这部电影搬上话剧舞台,也成了件容易事。

我们相当严格地按着本子来拍,尽管在对白上有些松散、随性的感觉,但总体来说完全都是按照事先安排来拍,并非像有些人想象的那样,好多东西都要到现场才定。即使要有什么变化,那也都在三天的彩排时就定下了。机器正式开动时,所有人都已胸有成竹。

至于那棵植物,从特效角度来说相当原始,那是用纤维单丝做的,但效果其实也不赖。事实上,这可是影史上最简单、最不费钱的影片之一,但每个人交出的成绩单却都很不错——有几位甚至拿出了毕生的最佳水准。

为配合花店里的室内戏,我还需要一些外景戏,但因为已经和工会签了合同,倘若再想拉着队伍去拍外景,那就要多付钱了。我没钱,所以就给了查克第一次当第二组导演的机会。他随便凑了些人,去贫民区拍了些外景。

查克·格里菲斯

我原本想坐在货车上,用长焦镜头去拍贫民区,但罗杰不肯花

钱借镜头设备,于是我们只能走出货车,站在人行道上拍。街头的小混混们注意到了我们,立刻生龙活虎地表现了起来——蹒跚,跌倒,摆造型。我还需要几个人在街边推搡吵架,于是便找了些老酒鬼,我掏了些零钱给他们,他们便立刻开演了,打架,装出械斗的样子,蹒跚着走路。

第二组拍摄的制片人是梅尔,他弄出了一个全世界最大的旧轮胎堆积场和一个全世界最大的旧马桶堆积场。我们还去了圣塔菲的旧火车堆场,花上两瓶威士忌的代价,就搞到了一辆火车、两个扳道工人和机车工。我们在那儿拍了个通宵,用的是自己的发电机,就挂在我那辆大众车的后面。我们还雇了个保安替我们看守总部,否则外拍的时候,那里就没人照顾了。

录音师怎么都无法相信,我竟然找了那么多老酒鬼在现场帮忙打杂。小混混们演的都是没台词的群众角色,但却都不错。

拍群众戏的时候,我把亲戚也都找来了,纯粹只是为了好玩。坐在牙医那张椅子上的流浪汉是我父亲。我外婆莫特·威尔也插了一脚。整个过程十分流畅。剧本写得很紧凑,不给你即兴发挥的机会,不过我们还是改了几句台词。我扮演了晚上潜入花店被小奥德丽吃掉的那个小偷,拍的时候我忘了台词,于是稍稍编了几句。反正我自己就是编剧,我应该有这权力吧。

杰克·尼科尔森

《恐怖小店》的主人公,设定的是40岁左右。我提出想要试试,但罗杰觉得那并非我的类型。当时我才20来岁,除了几年前主演过那部疯狂的《哭泣小杀手》之外,没什么拍戏经验。但我一直都在学习,有机会就想试试,那样就能发现自己的弱点,逐渐改

正。当时我也没什么固定工作，但我确实并非罗杰最喜欢的那种男主角，怎么说呢，因为那些人演的电影确实反响要更好。于是，罗杰能想到给我的，都是些奇形怪状的角色。我听说《恐怖小店》里有个好玩的小角色，他得知我对此感兴趣，就说，“好吧，你想去试一试的话，我也不能拦着你。”

我试了，他立刻就把这角色给了我。但他并没给我留下整个剧本，我拿到的只有我那几页，因为这剧本他还要拿给别的演员用。低成本就是这样啦。

我去了剧组，我知道自己一定要演得越怪越好，因为这工作可是我努力争取来的，罗杰本来并不想用我。换句话说，我不能按着剧本平平淡淡地演。所以，我自己加了很多怪东西，心想那会令影片变得更有意思。我的戏，罗杰只拍了一条，不过拍的角度却多过一个。事实上，那场戏的结尾我们一直都没拍。拍摄时我们是预先布光的，你上场，灯光打开，机器运转。我们先是拍了牙医办公室外的那场戏，然后进了办公室，把灯的插头插上，开灯，开机器。乔纳森·黑斯趴在我的胸口替我拔牙。演到一半，他的腿把租来的牙医设备碰翻了。但罗杰根本就没喊停，他自己冲了上来，稳住了正在乱晃的那台牙医设备。“行了。下一场。”

我去日落大道上的皮克斯戏院看了《恐怖小店》首映，没想到竟然满座。当初我去看《哭泣小杀手》首映式的时候，可没少吃惊，电影放到一半时，全场观众都快乐疯了。这一次，我也很紧张，还带了个女伴一起去。演到我的那段戏，观众又那样了，他们拼命大笑，以至于我都无法听见台词。我不太能接受那样的反应，仿佛就像是拍完之后，我就压根忘了，那其实是部喜剧来着。之所以会觉得尴尬，是因为在那之前，我还真没遇到过如此正面的观众反应。

丹尼·哈勒(Daniel Haller)

剧组成员去格伦戴尔看了一场试映,然后,正如罗杰经常要求我们做的那样,每人都要写篇影评,就像是《星期六评论》或《纽约时报》那样的正规影评文章。我们写得都真够狠的,毫无保留,什么你都能批,美术、音效、表演、故事,随便什么都行。而且也不允许你用上那些借口,诸如,“没错,但他们只有两天拍摄时间”或者“美术指导手里一共只有3 000美金”。我们花一小时写这些影评,如果届时没能写完,口头说也可以。我必须得说,在这方面,罗杰的脸皮可够厚的,什么都挂得住。但他确实会把大家的意见记录下来,对影片做出修改,或是提醒自己以后注意。什么意见他都能接受。而我们给《恐怖小屋》写的评论也都水平很高,比《星期六评论》上那些影评人写的要好上很多。

* * *

在完成影片的过程中,我意识到,自己在电影技巧上已具不俗水准了。片中有些相当细腻的细节——构图、镜头运动、推进幅度,若换作初出茅庐的新人导演,那是肯定无法在两天时间里做到的。那说明,我一定已经达到了一定的技术水准,才能做到这点。剧本上也有很好的设置,时不时地将你从店内带到店外,令影片不至于过分沉闷。我们在许多东西之间来回反复剪切,这也是我拍大成本作品时所用的技巧。我真的给每场戏都列了明细表,预先就知道某个场景里的某场戏究竟会有多长。我常会重新设计拍摄脚本,在某场戏变得无聊之前,赶紧先让人物从那房间出来,进入另一个房间或是走廊什么地方。

拍摄时，影片另有一个名字，《激情的食人怪》，后来我才将它改成了《恐怖小店》。看过试映的观众很喜欢这片子，也立即领会到了片中那份怪异的幽默感。植物的那句台词——“喂我”——很快变成了社会上年轻人的口头禅。

不过，真正上映之后，起初它的票房也只能算一般，那有点像是某种反高潮。一部又疯又怪的电影，绝不可能只获得这种程度的票房，它要不就会大热，要不就干脆一败涂地，没有折中的可能。但如果只是普通程度的盈利，想要赚回那 3 万美元的制作成本都成问题。

随着岁月流逝，《恐怖小店》的邪典地位越来越稳固，它不断升温，通过在大学校园或是艺术影院午夜场放映，赚到了不少的租片费。和《洛基恐怖秀》(*The Rocky Horror Picture Show*)一样，它也成了某种现象。人们一次次地跑去看，把《恐怖小店》整个都背了下来，看的时候也会一起跟着大声念出台词。

影片的邪典地位也加大了我在欧洲的影响力。早在那出同名的下百老汇音乐剧诞生之前^①，就有位制片人跑来找我，想将它搬上巴黎的话剧舞台。我给了他口头承诺，只是他一直没能筹到全部资金。多年之后，我还听说在德国慕尼黑有些年轻电影人组成了个小团体，名字就叫穆什尼克制作组，来自我们这位花店老板的名字。

后来，在我不做导演、专心开公司的多年之后，通过我的律师芭芭拉·博伊尔，我很随性地谈下了将它改编成音乐剧的合同。在这桩买卖上，我并没有十分较真，因为在我心中，《恐怖小店》始终更像是个玩笑中的产物。

不过，那出音乐剧 1982 年在“下百老汇”舞台甫一登场，就获得满堂喝彩。WPA 剧团的艺术指导霍华德·阿什曼(Howard Ashman)写

^① 1982 年于下百老汇舞台首演，至今仍在全球各地长演不衰。——译者

了歌词,阿兰·蒙肯(Alan Menken)谱了曲子。几周之后,这剧目去了下百老汇,在欧菲姆剧场从1982年7月一直演到了1987年11月。1983年,它出人意料地获得了纽约剧评人协会最佳音乐剧奖等奖项。在欧洲也有剧团巡回演出《恐怖小店》。在美国,它成为下百老汇最长演不衰的剧目之一。

等格芬电影公司想要买下翻拍权、把它弄成音乐剧电影时,我们不得不坐下来好好谈合同了,想当初那个实在签得太草率了。商定的结果就是,我们拿一笔现金转让费,将来电影上映后的盈利中,也要分一部分给我和查克。结果,他们那片子花费了3000万美元,尽管也相当成功,但却连制作成本都没赚回来。^①所以我俩根本就没分到什么利润,这样的事在好莱坞很平常,票房很高,但成本也大,所以根本无法收支平衡。

那个舞台剧版本挺不错的,它抓住了影片的神韵。能在下百老汇上演,对我们也起到了宣传作用。我曾一度以为,我那部原作也好,那出音乐剧也好,都会被之后更大制作、更华丽的那一部翻拍作品比过去。但事实上,它俩都活了下来。

至于格芬公司的这部翻拍作品,看上去也挺不错,那株植物的特效做得很好,不过惹人发笑的程度,确实不如舞台剧或是我的那个版本。或许还是我的理论比较正确,大制作并不适合于喜剧。

不过,《恐怖小店》完成后不久,当我带着剧组奔赴波多黎各拍摄《地球上最后一个女人》(*The Last Woman on Earth*)和二战电影《血岛之战》(*Battle of Blood Island*)时,“大”不再成为一个问题。当地税收机制鼓励你在波多黎各做任何投资,包括拍电影。

^① 1986年,弗兰克·奥兹再次将《恐怖小店》搬上大银幕,由李克·莫拉尼斯、史蒂夫·马丁、比尔·莫瑞等一班笑匠主演。——译者

动身之前,我还在美国启动了另一个项目,《狂野之旅》(*The Wild Ride*),我仅仅是出资而已,导演是加州大学洛杉矶分校戏剧系毕业的哈维·伯曼(Harvey Berman)。之前他在核桃溪市的某所高中教戏剧和电影课程。他是自己跑来找我的,说他可以带着班里的学生,拍部成本极其低廉的问题少年电影。听上去很不错,但实际开拍后,一看第一天出来的工作样片,我就不得不让他马上停工,因为那实在是太业余了。

“等到暑假再说,”我告诉他,“我会派个摄影师过来,还有男女主角、艺术指导,还有我的助理。”于是拍摄工作停顿下来。之后,我找了杰克·尼科尔森和乔吉亚娜·卡特(Georgianna Carter)去做男女主演,还把助手金塔·扎贝尔和艺术指导丹尼·哈勒也派了过去。我准备动身去波多黎各圣胡安了,金塔离开前,我给了她一张3万美元的支票。“支票由你来出,”我对她说,“你担任共同制片人,账单都由你来付,所有事情你都要盯牢。杀青后,不管那3万还剩多少,都给我直接送到圣胡安来,说不定到时候我正需要这笔钱。”

同时,我自己那部《地球上最后一个女人》也找了罗伯特·唐恩来帮手,当初认识他,也是在杰夫·科瑞的表演课上。他一直期待能有机会当个编剧,所以我给了他这个工作。后来,他成了好莱坞最了不起的编剧之一,作品包括《特殊任务》(*The Last Detail*)、《香波》(*Shampoo*)以及1974年助他拿到奥斯卡最佳剧本奖的《唐人街》(*Chinatown*),之后他还自编自导了《破晓时刻》(*Tequila Sunrise*)。不过,想当初,他可是个工作效率颇低的人,这给我带来了不小的麻烦。

我已经做好了出发去圣胡安的准备,可他的剧本却还没写完。我告诉他:“现在只有一个办法了,除了编剧之外,你还作为演员加入剧组,那样我才能把你一起带去外景地,你可以在路上继续把剧本写完。你就当男二号吧。”他同意了,结果演得也还不错,不过挂的是爱德华·

韦恩(Edward Wain)的假名。

我在当地海滩租了一栋地中海风格的别墅，还请了一位管家一位厨师。剧组人员有一部分住在希尔顿宾馆，那也是我们的外景地之一，剩下的大队人马就都住在那栋海滨别墅里。这令本次拍摄感觉更像是一次休假之旅，不过鲍勃除外，他被关在屋里，拼命赶稿，所有人都在等他的剧本。

根据我的创意，他写出了—个十分感性的核战后故事：富有的老板带着漂亮的妻子和年轻助手，—同驾驶游艇去加勒比海游玩。完成—次潜水后，三人浮上海面，发现船上的工人都已经死了。事实上，除了当时正在海底潜水、在矿井中工作，或是因为其他原因不在地表的人，剩余的地球人都已死于核爆。随后，故事发展成—段三角关系，鲍勃演的就是那个年轻助手，最终被他吃醋的老板送上了黄泉路。

这部电影拍了两周，一切都进行得那么顺利，气氛又那么好，所以我决定就地再加拍—部电影。我打电话给了洛杉矶的查克·格里菲斯，把他从床上叫了起来：“查克，我还想要部喜剧恐怖片，你有一星期的时间来写剧本。时间很紧迫，没时间多做修改。我这里现成的演员数量也不多，所以你这故事也要注意这点；如果—定要加点人物的话，那就按比奇·迪克森和我的样子来写几个小配角就行了。”电话那头的他睡意沉沉，我不确定他都听明白了没有，总之他都答应了。主角仍是《地球上最后—个女人》的这三位，然后在当地找几个波多黎各演员就行了。随后，我又想到，金塔应该马上就要来了，还带着《狂野之旅》用剩下来的那笔钱，再加上波多黎各现成的资源，我可以将它用到第三部电影上：《恐怖海来的怪兽》。

那故事绝对够疯狂：背景是20世纪50年代，巴蒂斯塔统治末期的古巴，几位将军带着满满—大箱金子踏上亡命之途，他们想找艘船趁半夜逃离边境，于是找了个美国黑道人物帮忙。后者也有自己的想法，

打算联合手下暗中杀掉那些个将军,并且把杀人的责任推在一条杜撰出来的海底怪兽身上。就在他以为诡计得逞之际,发现海底确实有条怪兽,就跟他们想象出来的那条一模一样。

故事的结尾我让查克按我的设想来写:并没有好人挺身而出,杀死怪兽,结局就是,怪兽赢了。

金塔·扎贝尔

我飞去波多黎各的那个晚上,天又热又闷。我打车去了海滨别墅,楼下的灯还亮着。鲍勃·唐恩还在忙,他对我说:“我一晚上都没睡,罗杰在向我咆哮,让我赶快把这该死的剧本写好,可我已经尽力了。”过了几天,他终于完成了全部剧本。

剧组只有一辆租来的大众车可供使用,每次把罗杰载去外景地后,我都得和制片经理为接下来谁用车子争吵个不休。

当初在死木镇时,我必须为防止胶片被冻绞尽脑汁,这一次在圣胡安,我又要想办法不让胶片融化。那里的天气实在太热了,不用的时候,我们只能把胶片放在冰箱里。

* * *

我在周六完成了《血岛之战》的拍摄,周一时开始了《地球上最后一个女人》的拍摄,下下个周六,这部片子也拍完了。之后的周一,我们又开始了《恐怖海来的怪兽》。换句话说,每部片子的预备工作,我们都只用了一个星期日的的时间。拍摄《地球上的最后一个女人》的那个星期里,查克在周四晚上把《恐怖海来的怪兽》的剧本交了上来,显然,那天电话里我给他说的细节,他并没有全部记得,所以我只好连夜抓紧做了

些小修改。星期五的白天,我仍在拍摄《地球上的最后一个女人》,金塔花时间把《恐怖海来的怪兽》的剧本复印了多份,晚上我们找了些波多黎各当地演员试戏,给他们分发了剧本。星期六,金塔负责出去找合适的外景地,当初我让查克写剧本时,就关照他按照我们那里现成的外景写,所以这工作金塔很顺利地就完成了。星期天,我早上做了一下《恐怖海来的怪兽》的拍摄计划,下午画了分镜图。我手里的钱,也就只够拍一个星期的。

之前我跟查克说过,可以给我写个小角色,于是他就给我写了“快乐的杰克·莫纳汉”这人物,毫无疑问,那绝对是查克写过的人物里最复杂的一个。每场戏里,他都必须表现出不同但却同样有力的情感。这场戏里,他必须要“像勇猛的老虎一样打架”,下场戏里,他又要“懦弱地逃走”,另一场戏里,他先要“歇斯底里地欢笑”,然后再“无法控制地大哭”。他先是爱上了一个女孩,最后又恨她恨得要命。我读完剧本后发现,“快乐杰克”才是这片子里的主角。

我知道查克是故意那么写的,就是想要报复我,把我也逼疯。这角色太复杂了,需要专业演员才能演好,我把它让给了鲍比·宾(Bobby Bean)。这个年轻人来自《狂野之旅》剧组,他是自费跑到波多黎各来的,希望能有机会在我们这儿找到一份演员或剧组工作人员的活儿。结果,他如愿以偿了。

比奇·迪克森

我正在忙音效的事,罗杰跑来和我说:“我们得弄个怪兽出来。”我回答他:“呃,这种‘我们得干吗干吗’的鬼话,我可不是第一次听到了。罗杰,我真的不懂什么怪兽。我小时候家长没给我买怪兽玩具,我的玩具是匹小马。”

“这个怪兽，必须能在地上跑，又能在水底游。”

“OK，上次演螃蟹怪，有我的份，但不代表我就是这方面的专家。我其实是个白痴，我连自行车胎都换不来。”

“我们得把它做出来。”罗杰坚持说。

我只能和鲍比说：“我们他妈的该怎么办啊？这家伙可没开玩笑啊！”我俩一起去找了罗杰，问他：“好吧，做怪兽的预算是多少？”

“你告诉我吧，比奇。”

“好，我告诉你，我们要做个价值 150 美元的怪兽出来。”

“没问题。”

既然罗杰把钱给你了，你就得拿出合格的东西来。对于我和鲍比来说，这是个挑战。最后钻到怪兽里面去的，是鲍比，但我们还得把它给做出来。之前他们刚拍完了一部战争片，于是我弄来了 5 顶钢盔，用来做怪兽的大脑袋。然后再找了点潜水衣、苔藓、纸盒。眼睛我们是用网球做的，瞳孔是乒乓球，管道通条做爪子，然后再用黑色油布盖在外面，让它看上去显得黏糊糊的。总之，这东西做出来，效果真是棒极了。拍摄期间，它陆上跑，水里游，忙得不亦乐乎，拍摄一结束，它的使命也就结束了。

* * *

拍这片子的过程十分愉快，片子本身也十分有趣。比奇演的是美国人的手下，他杀死了负责看守黄金的一个古巴士兵，然后就回去睡觉了，海怪爬上甲板，杀死了另一个士兵。第二天一早，古巴将军质问托尼·卡邦(Tony Carbone)饰演的美国人：“我有两个人昨天被杀了。”

托尼跟将军解释了海怪的事情，敷衍了过去，私底下，他又质问比奇：“我只叫你杀一个人就够了，你干吗杀了两个？”

“我就只杀了一个啊，老板。我不记得我杀了第二个人。”


大段的对话戏里，我尽量多加入一些镜头运动。查克写的剧本里，有场长篇大论的对话戏让我特别头疼，不知道如何才能加点动作进去。最终，我把那场戏安排在了沙滩上，演员站成两队，拿椰子当橄榄球玩，一边攻防转换一边说出那些台词。

还有场戏里，托尼给手里的枪上子弹——一把真家伙。拍到一半，那把枪出乎意料地散架了。我们又重新拍了一条，这次没什么问题。但我发现，还是前头那条更加有趣。这段戏原本还配了些旁白画外音，于是我决定干脆就用第一条，然后把画外音重新写一下：这位黑老大，堪称全世界数一数二的枪械专家。话音刚落，啪嗒，他手里的枪散架了。就是这样，只要效果好，我都会用到电影里去。

另一场戏，我们让还活着的古巴将军——都是波多黎各当地演员演的——都跳到一艘独木舟上，然后滑向岸边。不过，装船的时候，我们装得太满了，划到一半时，船竟然开始下沉。摄影师杰克·马凯特（Jack Maquette）问我：“要不要停机？船快沉了。”我告诉他：“不，这里水很浅，别停，继续拍。等他们的脑袋都被淹没时，我们再停，然后把他们拉上来。”于是，杰克继续拍了下去。

这一幕真是了不起，那些波多黎各演员十分合作，船在沉没，但他们仍旧按照之前的指示，直挺挺地站着，丝毫没有慌张。看看，这才叫对导演完全信任！这镜头拍得棒极了，所有人就那么直愣愣地淹没在水中，此时我们才出手相救，把所有人都拉了上来。

拍摄中的疯狂，全都在影片里显现了出来。试映时的观众看得放声大笑，拼命鼓掌，热烈反响就和当初的《恐怖小店》一样。那个时候，除了我，没人拍这样的电影了。



第七章

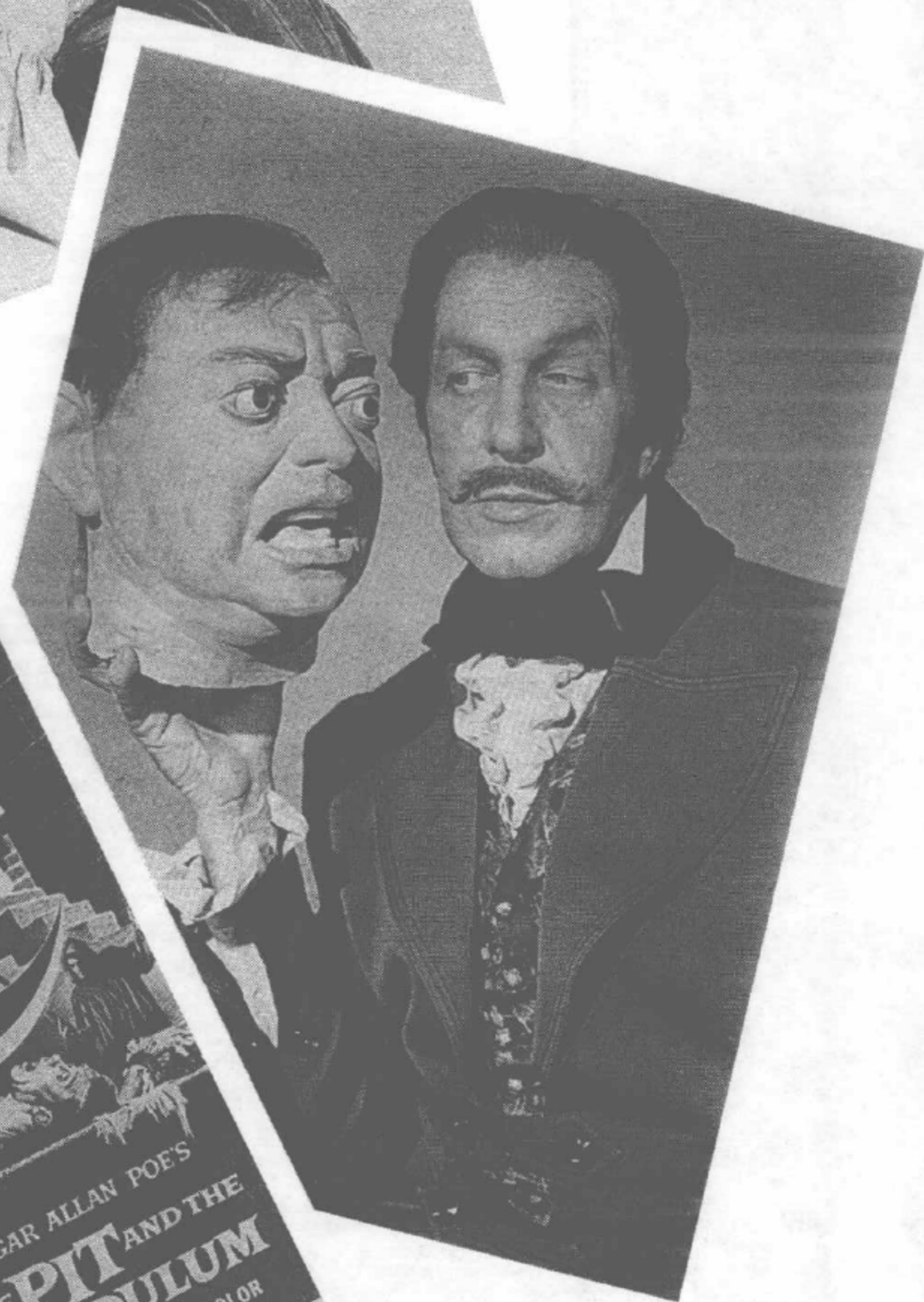
Chapter 7



上 《恐怖故事》中的文森特·普莱斯猛掐巴希尔·拉斯本

中 文森特·普莱斯正在展示《恐怖故事》中用到的彼得·洛尔的假头

下 《钟摆与陷阱》的海报



这三部喜剧片证明了，换种新的电影类型，我能更快速、更廉价地完成作品。但是，此刻的我已做好准备，向制作规模更大、质量水准更高的电影进军，拍摄计划时间更长，剧本写得更精致，找的演员也都更有经验。

在视觉效果和电影主题上都更丰富的哥特式恐怖电影，为我提供了这样一个机会。1960年至1964年期间，我执导了8部这样的影片，大多改编自埃德加·爱伦·坡(Edgar Allen Poe)那些以死亡为主题、情绪上令人不安的恐怖小说。事实上，我从小就对他的诗歌和小说推崇备至。

之前我已读过不少弗洛伊德心理分析理论的著作，对精神力量的内在作用有了些认识，另外还有本比佛利山心理分析师所著的书，给我留下了深刻印象，它剖析了幽默和恐惧之间的关联。我还特意跟唐恩一起去了这位心理分析师的办公室拜访，花了100美元才得到会面机会，与他畅谈一个小时。此外我也有了自己的心理治疗师——就是最正宗的弗洛伊德那种，躺在长沙发上什么的——为的也是更好地探寻自己的情感和内心世界。

之所以会翻拍这些爱伦·坡作品，最初还是因为吉姆和萨姆，他们在一次午餐时邀我为他们再多拍两部黑白恐怖片，每部预算10万美元。我拒绝了。“我真正想要做的，其实是一部彩色恐怖片，预算翻番到20万美元，或许还会拍成西涅玛斯克普型宽银幕电影^①，拍摄周期也延长到三星期。我想拍部经典作品，爱伦·坡的《厄舍府的崩塌》。爱伦·坡本就有一批固定的拥趸，每个中学生在学校时都会读到他的作品。拍一部高质量的彩色片，要比两部廉价黑白片更有价值。”

吉姆对此有些担心,害怕年轻人不会乐于去看根据学校语文课阅读材料改编的影片。我告诉他别担心,年轻人都爱爱伦·坡,我小时候就是。

“但在这故事里,哪里有什么怪物啊?”萨姆问。

“那屋子本身就是。”

最终,我得到了这个项目,拍摄周期 15 天,预算差不多 27 万美元,其中很大一部分,都用在了那位我找来演罗德里克·厄舍的明星的片酬上:文森特·普莱斯(Vincent Price)。这也是截至当时为止,AIP 在一部电影上所做的最大投入,就跟赌博一样。

在我看来,爱伦·坡和弗洛伊德对无意识世界所做的探究,可谓殊途同归,所以我尝试用后者的理论来诠释前者的小说。电影《厄舍府的崩塌》里,有着许多元素,日后成为几乎全部爱伦·坡电影都必备的标准配置。我们根据原著设计出一个故事,描述了这栋与世隔绝的大宅中,裂纹四布、摇摇欲坠的危墙下,罗德里克和玛德琳兄妹那最后几天的疯狂日子。玛德琳的未婚夫菲利普·文索普过来看她,但厄舍却不愿让他们结婚,担心家族中代代相传的骇人疯病会由此继续传播。

厄舍坚持说,玛德琳已因心脏病而死,但事实上是这位哥哥在她发病时,以为她已过世而活埋了她。玛德琳苏醒过来,好不容易才出了棺材。雷电风暴来袭,屋子开始燃烧、崩塌。她想要杀死文索普,但却被他逃走了。最后的高潮戏中,火焰熊熊中的大宅倒塌,将厄舍一家掩埋其中。

在文森特身上,我看到的是饰演厄舍所需要的那种文化人的精致。

① CinemaScope,五六十年代流行于好莱坞的宽银幕格式,画面比例可达到 2.66:1。——译者

他是位一流演员，仪表堂堂，演艺路上成就颇丰。这部片子里，我觉得观众应该要对男主角有所畏惧才对，但又不能是基于其孔武有力的那种外在的畏惧。我要找的是个智慧超群，但却心智受尽折磨的人，他的智力远在其余人之上，由此引来一种更深层次的恐惧。

科幻作家理查德·马特森^① (Richard Matheson) 为我写了个文学性十足的精致剧本，文森特的表演也十分出色，但整部电影的真正明星，或许还是我的美术指导丹·哈勒。他拿着 2 500 美元去环球公司买了一堆旧布景、旧道具，那些巨型布景若要自己花钱造，对我们来说可是天方夜谭。工作人员具体搭布景时，丹也一整天都在拍摄现场，随叫随到。即使晚上我们一起喝喝东西、聊聊影片视觉效果时，他也经常会在剧本后头甚至是餐巾纸上画些草图。我们自己也设计了一些大的布景，好在大公司向我们开放了道具仓库，凭借这样的便利，我们租用了不少栏杆、拱门、窗户、家具，搭建出一个个气势十足的宏大布景。这一部爱伦·坡影片拍完后，有些自己搭的布景，我们都留下供下次再用。所以，如果你把这几部爱伦·坡电影连起来看的话，会发现有些布景和道具反复出现多次。打比方说，拍第二部电影时，布景费如果与第一部持平，比如说 2 万美元，那第二部的实际效果就能翻番了，达到 4 万美元，因为我们是在第一部的基础上来花这 2 万美元的；而到第三部时，那就是 4 万美元的原有效果，外加 2 万美元新效果了。当然，实际操作上，肯定不是那么简单的数字叠加，毕竟还有拆除布景和仓储的费用，而且旧布景用之前多少也要重新修正一下。但这也确实解释了，为什么那些爱伦·坡电影会一部比一部看上去更精致，尽管预算和拍摄周期并无大变。

^① 美国著名作家，作品横跨科幻、恐怖、悬疑等多个领域，同时还是位优秀的影视编剧，喜欢亲手将自己的作品改写成剧本，例如《我是传奇》、《时光倒流七十年》、《美梦成真》等。——译者

屋子和城堡我是用景板拍摄，如今再看，效果或许无法令人信服，但在当时来说，却已是领先水平了。红色和蓝色的闪回与梦幻场景，我是在灯光上用了色片，或是直接在镜头上加了滤镜，有时甚至还会制造点烟雾效果。丹尼做得真是超棒，制造出城堡中黑暗、幽闭、恐怖的浓重气氛。

正如我向吉姆和萨姆许诺的那样，厄舍家的屋子真的成了个怪物。某场戏中，文森特有句台词是：“这屋子它活着，这屋子它在呼吸。”他问我：“这句台词是什么意思？”

“这是令我们得以开拍本片的那句台词。”

“那好吧，那样的话，我想我可以把这句话说得生动点。”

事实上，他的全部台词和动作都演绎得足够生动，充满哥特式恐怖，令观众真的起了鸡皮疙瘩。我也由此证明，我的理论成功了。我故意设计的那些场景证明了，“笑果”和恐惧是可以放到一起去的，观众的紧张情绪在此过程中逐步积累，始终维持在一定高度。举例说明，一个经典的爱伦·坡段落，其构成是这样的：令观众产生移情作用的某个人物——罗德里克、玛德琳、菲利普或是任何人——必须要走过一条黑暗的长廊，屋外，雷声隆隆，闪电霍霍。走廊里蜘蛛、蛛网遍布，或许还有老鼠跑过，而在那走廊的尽头，主角一定要找到或是发现某些东西。

他要去找的东西，既是极具诱惑力的，同时又得是十分恐怖的。所以一方面他必须要走过去，但另一方面，他又绝不能真的走过去。如果观众已认同这个人物的话，他们会说：“去走廊那头看看，究竟是什么。”但同时他们又会说，“不不，不能再往前走了，快转身，离开这屋子。”

就这样，他一步步走过去，影片的紧张情绪逐步加强。在这过程中，一定会有蜘蛛网撞上文森特的脸，一定会有老鼠从他脚面窜过，吱吱声打破寂静。文森特举着火把，走下那黑暗、破旧不堪的楼梯，他有

可能会绊跤,楼梯某处有可能会垮塌。在他身边或是身后,某扇门或许会吱吱呀呀地自动打开。就在这样的黑暗与恶臭中,忽然,一声响雷或是一道闪电出现,火把或许突然熄灭。

使用运动镜头也是我的偏好之一,我一直很喜欢通过镜头运动来引导观众进出某场戏。主观视角镜头始终是提高剧情张力的关键之一。先是镜头从演员身前去拍,他向前走,镜头沿着推轨向后拉,接着用主观镜头作为反切画面出现,还是沿着同一条推轨来拍,让镜头“看见”他所看到的。然后我还会将不同的角度和距离混合在一起,令画面始终处于动态之中。

我还将我所了解的弗洛伊德对梦的解析,以及我自己的认识,用在了这部电影中,令它在一个无意识、充满象征意义的层面上,也具有一定意义。恐怖可以是对某种孩提时代甚至婴儿期便具有、但却被长期压抑的畏惧心情的某种再现。它可以是一个梦,也可以是某种禁忌。这种畏惧心情,长期以来都被封锁在潜意识中。我们可以将整栋屋子看作是女人的身体,走廊就是她的阴道。你越进去,也就越深入一个青春期男孩的第一次性经验。这些都是互相矛盾的强烈需求,对于性的欲望,难以克制的吸引力,但对于未知事物和禁果,你也会感到害怕。正是这样正反交错的感情,建立起影片的情绪张力。

只要你弄对了,经典的恐怖片段落,其实也就等于是一次性行为。最终登场的刺激场面,释放了积聚的张力,也就等于是一次性高潮。喜剧演员也是一样,你要成功地积聚张力,等到最后抛出笑料,让观众达到欢笑的高潮。恐怖片导演做的也是一码事,只是把最后的欢笑声换成了尖叫声。无论哪种情况,都有着逐渐积累张力,最终得以释放的这么一个过程,这也都合乎性行为的固有节奏。

这些爱伦·坡电影确实为我带来不少影评界的关注,先是在欧洲,然后是美国。我相信其中有一部分原因在于,我将象征主义融入到具

体故事之中,同时也因为那些流畅、猛烈的镜头运动和突兀的拍摄角度,将情绪张力和恐怖氛围推向极致。在恐怖片中,只要是呈现梦境或是心境,任何电影技巧你都可以随意调用。完全的天马行空,能限制你的,只有你自己的创造力,再加上拍摄周期和预算限制。

厄舍家的屋子,其实是主人公厄舍疯狂内心的某种投射,或者,更确切地说,是作者爱伦·坡无意识想法的某种投射。在无意识的世界中,眼睛是不起作用的,所以我觉得,他这些电影应该都是室内戏才对,或者说,即使必须要有室外戏,那也只能出现在晚上。我告诉所有的工作人员和演员,在这些戏里,我绝对不想看到任何的“现实”。如果一定要拍室外戏的话,我希望也一定能有些异乎寻常的东西出现。那屋子的室外戏我都是在室内搭建的舞台上拍摄的,看上去确实有种极不真实的感觉。

为了这样的效果,除了用到景板、滤镜、色片以及镜头特技——两个画面重叠拍摄,然后再用特效摄影机拍一遍,令其重新构成第三幅画面——之外,我们靠的还有运气,或者说,靠的是别人身上发生的不幸。拍电影,有时候就得依靠那些无法预见的突发事件。厄舍屋外的那场室外戏——菲利普骑马穿过森林来到古堡——必须有种如梦如幻的感觉才对。我们“运气”好,就在准备拍摄时,好莱坞山发生了一起森林火灾。我是在车上听到广播里传来的消息,立即掉转头开去了现场,看见消防员正在扑灭余火。

第二天我就带着最精简的拍摄队伍,再加上男二号马克·达蒙(Mark Damon)以及一匹马去了那儿。太棒了,地上灰灰的,铺满了火灾后的余烬,树木都是黑焦色的,我们再在林中喷了点烟雾,加强了效果。那正是我想要的,没有草地,没有绿树,没有任何生命的迹象。毕竟,这电影说的就是腐朽和疯狂。这就是个脚头勤快的好例子,令山林和民宅毁之殆尽的大火,却为我们带来了契机,拍出一幕了不起的好

开场。

影片高潮时，厄舍家被彻底焚毁的那场大火，也来自于好运气。出于偶然，我们在洛杉矶橘郡找到一处即将被主人拆除的旧谷仓，我们告诉主人：“与其被拆，你是否愿意用烧的方式？不过你必须在晚上烧，我会带着 50 美金外加两台作业中的摄影机，在外头等你。”

他答应了，于是我们就拍到了厄舍家着火的那些惊人的远景画面。没记错的话，我们应该还在那倒霉的谷仓上浇了点汽油。我用了两台机器一起拍，在当时，那已经是一次大作业了，但换作现在的标准，同样的戏你会用五台机器来拍。我们确实拍到不少很厉害的镜头，燃烧着的屋顶整个掉下，越蹿越高的火苗等等。那段戏即使放在今天任何一部电影里，应该也不会有任何失色。事实上，其余那几部爱伦·坡电影里，也都有城堡着火的画面，既然是猛烈的着火场面，放在远景中看起来都差不多，我就把《厄舍府的崩塌》里这段戏剪出来反复利用了数次。回到 20 世纪 60 年代，我当然不可能预想到，将来某天，会有人从录像带出租店把这些片子都借回去，一部连一部地看，发现不同影片中的火灾画面，竟然是相同的。当然，我还是尽可能不要太过频繁地使用这招。

拍摄室内的着火戏，那总是件很有趣的事，诀窍在于千万不要焚毁真正的屋子或是搭出来的布景，你应该在墙上铺层可燃性的塑料材料，把它们烧着就行。那东西烧起来也煞是好看，而且不用真的把房子都烧了。如果烧的过程中，墙壁也被烧焦了，而我们又需要重新再拍一条的话，那就只能让工作人员把墙壁重新粉刷一下，趁此机会我可以先拍点别的东西。等墙面干了之后，我再按照前面的方法，铺上塑料材质，重新拍一遍。

拍摄的最后一天，我们要把城堡烧掉，对于这一天的到来，人人都很兴奋。拍到后来，工作人员有点兴奋过头，把舞台的屋顶都给烧着

了。火势颇大,几个工作人员赶忙爬上去灭火。

1960年夏天,我们的第一部爱伦·坡电影上映,票房形势一片大热,光租片费^①我们就赚到了100万。毫无疑问,我们还会继续再拍爱伦·坡电影。

我先是对《红死魔的面具》(*The Masque of the Red Death*)有了兴趣,花钱雇人写了个剧本大纲,但没多久我又将精力投入了影片《入侵者》中,它的故事发生在某南方小镇上,与黑人问题有关。之后我又去了希腊为自己公司执导《阿特拉斯》。终于,等我有时间考虑《红死魔的面具》时,AIP等不及了,希望快点就把新的爱伦·坡电影推出来,于是我决定用15天时间和跟《厄舍府的崩塌》差不多的预算,先把《钟摆与陷阱》(*The Pit and the Pendulum*)拍出来。

主角找的仍是文森特,这次他扮演尼古拉斯·梅迪纳,他父亲是个宗教裁判所的行刑官,他们家的地下室里,至今都还保留着父亲当初用过的审讯室。梅迪纳的妻子和他们的家庭医生合谋导演了一出将自己活埋的阴谋,为的是将丈夫逼疯。结果,真发了疯的尼古拉斯,将妻子锁在了名为“铁处女”的刑具中,而他自己也坠入陷阱之中。

影片的那个高潮段落,在拍摄技艺上要求很高,好在拍完了一看,视觉效果上很有冲击力,工夫总算没有白费。梅迪纳穿上父亲那件刽子手的连帽袍子,错将小舅子——而非家庭医生——绑上了那名为“陷阱与钟摆”的刑具。演员约翰·科尔(John Kerr)被绑在一张桌子上,在他上方悬挂着一个巨大且锋利的钟摆。梅迪纳站在桌后,操控着这隆隆作响的刑具,它的摆幅越来越大,并且开始向下走。为此,丹尼·哈勒在舞台上搭了巨大的布景,高度直达天花板,营造出一种充满深度

^① rentals,指的是院线付给发行公司的租用拷贝放映的费用,通常情况下,都会用票房毛利分成的形式来支付。——译者

和威胁感的氛围。从某些角度来说,这部影片看上去甚至比《厄舍府的崩塌》更加精致。

整个装置其实是从上方进行控制的,那是个巨大的机械系统,反应速度并没我要求的那么快。所以我在做后期时,通过光学印片机做了些修改,每两帧画面取出一帧,那样子,钟摆的移动速度看上去就能快一倍了。远景的时候,我用的是木制的钟摆刀刃,特写时则换成金属的,它还挺锋利的,真碰上了肯定会受伤。所以我们在约翰胸口放了块衬垫,然后再放上貌似皮肤的材料。钟摆落下后会将他衬衣划开,从那种材料里便会喷出假的血液来。

我们花了一天时间拍这段落,我用上了吊臂,拍了各种各样的镜头,等将来剪辑时再去组合。每两三分钟,我们就能完成一个镜头,那两三个小时里,我们一共拍了有三四十个镜头。刀刃的镜头,我从上面和下面都拍了,推拉摇移,忽前忽后。丹尼在墙上放了不少油画,于是我就用变焦镜头沿着这些画一路拍过去。这些主要情节之外的插入性画面,为整个段落带来色彩、活力和一种动态张力。所有这些细节都有效果,这两部爱伦·坡电影我都十分满意,它们反映在银幕上的效果,远胜于实际投入的金钱和时间。

最终产出的利润也很不错,没记错的话,《钟摆与陷阱》应该比《厄舍府的崩塌》还要好一些,20万的制作成本换回了200万的租片费。但是我和AIP就该片的利润分成产生了分歧,以往出现类似情况时,我和萨姆习惯通过抛硬币的方式来解决。结果第一次我赌赢了,可之后三次都是他赢,于是我就彻底告别了这种解决方法。这一次,我们用别的方法解决了争端,但我也就此下决心,要拍属于自己的爱伦·坡电影:《生人活埋》(*Premature Burial*)。我通过百代电影洗印公司找到了投资,他们曾参与过不少AIP的制作,也负责他们那些电影的拷贝冲印工作。我雇了查克·布蒙(Chuck Beaumont)和雷·拉塞尔(Ray

Russell)来写剧本。

我还想继续用文森特当主演,但 AIP 显然已经知道了我的“单飞”计划,他们和文森特签了专属合同。我只好转而找了雷·米兰德(Ray Milland),他是我心目中这角色最合适的人选。

拍摄第一天,一大早,吉姆和萨姆就来了现场。我心想,他们以前可从没在这时候来过我的现场啊。出什么事了?他们为什么在笑?“罗杰,”萨姆握着我的手说,“我们只是想来祝你好运,我们又变成合伙人了。”

作为当时最大规模的独立电影公司,AIP 主动去找了百代,买下了他们手中的本片制片权。我听说他们还为此耍了些手腕,他们告诉百代:“如果你们不答应的话,我们以后的胶片冲洗工作就不交给你们了。”于是乎,《生人活埋》还是成了 AIP 的片子。

雷扮演的是盖·卡雷尔,生活在 19 世纪伦敦的一位医学院学生,他一直都相信父亲当初发了心脏病,然后就被人活埋了。妻子鼓励他找出事情真相,他打开父亲的棺木发现确实如此。这打击令他自己也昏死过去,同样陷入了被活埋的境地。显然,故事并未就此结束,我的爱伦·坡电影系列当然也不会就此结束。本片获得 100 万美元的租片费盈利,比之前两部略差一点。显然,是改变思路的时候了。有些影评人已指出了这几部影片在布景和舞美设计上的相似处。《纽约时报》评价说“这片子显得死板、懒散、僵硬”。

拍《恐怖故事》(*Tales of Terror*)时,我又找回了编剧理查德·马特森和主演文森特·普莱斯,但这次我想尝试些不同的东西。我根据爱伦·坡的短篇故事拍了三个短片,各用一周时间完成,分别是《莫莱拉》(*Morella*)、《黑猫》(*The Black Cat*)和《瓦尔德马事件真相》(*Facts in the Case of M. Valdemar*)。当中那部其实是根据《黑猫》和《一桶蒙特亚白葡萄酒》(*The Cask of Amontillado*)两个故事综合而成的。三

部短片大家演得都很好,但最有趣的还属当中那个,它将幽默和死亡结合在一起,还将文森特和彼得·洛尔^①(Peter Lorre)配在了一起,这两位的表现证明了,他们都是真正优秀的、万金油式的演员,特别是那场品酒的对手戏。

这三部短片的成功——租片费将近 150 万美元——鼓励了我和马特森,我们决定将爱伦·坡的经典诗歌《乌鸦》拍成一部气氛轻松的恐怖喜剧,并且再次请这两位来当主演。这是当时最气势壮阔的一部爱伦·坡电影,因为我们将之前几部电影的布景全都用上了。

演员选得很棒,这些电影为我带来了某种难得的乐趣:能与那些演技出众的老戏骨合作的乐趣。文森特和鲍里斯·卡洛夫^②(Boris Karloff)分饰 16 世纪的两位巫师,善良的克拉文和邪恶的斯卡拉布斯。彼得扮演巫师贝德罗,他被斯卡拉布斯变成了乌鸦,只能飞去找克拉文,求他将自己变回来。杰克·尼科尔森扮演雷克斯福德,贝德罗的儿子。

斯卡拉布斯觊觎克拉文的秘学,但后者早已隐居,退出魔法世界,终日沉浸在爱妻丽诺尔亡故的痛楚中。克拉文用蜘蛛凝胶、兔子油脂、蝙蝠血、秃鹫粪便和死人头发制成解药,将贝德罗变回人形。贝德罗告诉他,丽诺尔尚活在人间,但却成了斯卡拉布斯的情妇。克拉文跟贝德罗一起去找斯卡拉布斯,发现真相确实如此。影片最后,两位巫师在一个哥特式的巨型华丽舞台上展开魔法决斗。克拉文获得胜利,将已经着火崩塌的城堡——其实还是那厄舍之家——彻底摧毁,仇敌和他那与人通奸的发妻都被埋葬其中。最终,丽诺尔还是活了下来,甚至还想重回克拉文身边。鲍里斯的最后一句台词很棒,他对丽诺尔说:“我想,

① 凭借德国导演弗里茨·朗格名作《杀手是 M》而鹤起影坛的著名演员。——译者

② 1887 年出生的著名英国恐怖片演员,因在银幕上演绎“科学怪人”一角而驰名影坛。——译者

我算是曾经沧海了。”

这场高潮戏拍得相当复杂，我们用了些有趣的光学特效，制造出两人从指尖射出光柱的效果。我还用了平时很少使用的吊臂，我让文森特待在上面，绕着舞台移动吊臂，制造出他飘在空中的效果。我们还在鲍里斯身旁发射了一颗小炮弹。当然，所有这些都是事先详细规划好的。

我一直都觉得，这部花费三周时间完成的《乌鸦》，是我执导作品中完成度较高的一部。丹尼·哈勒再次创造出风格化十足、看上去颇具豪气的电影布景，令影片效果远远超过我们的实际投入。

能和三位大牌明星一起合作，真是让人愉快。他们有着截然不同的表演风格。彼得最为放松，常有令人意外的精彩的即兴发挥。他并没花许多时间去研究台词，他很清楚，自己的优势在于那种独有的生机、幽默和爆发力。

相比之下，文森特接受过更多经典的演技训练，类似方法派那种，演起来也完全按照剧本走；不过有时他也乐于来些即兴发挥。而此时已接近演艺生涯末期的鲍里斯，则完全照本宣科地演，不愿接受即兴发挥。于是乎，文森特就成了三人中起平衡能力的那个，既能适应彼得的随性而为，也能保证整场戏的最终效果，与剧本保持一致，如同鲍里斯所期待的那样。

但在彼得和鲍里斯两人间，表演方式就有明显的冲突和分歧。鲍里斯很坦率地表示，不喜欢彼得的表演方法，后者的即兴发挥让他无所适从，原本记好的台词也都忘了。好几次他都跑来跟我说，与彼得演的那些对手戏，他不喜欢。

彼得看上去有点怪，但其实是个十分有趣、聪明的优秀艺术家，创意无限，不时会有新的念头浮现。他和杰克对手戏，在两人的共同努力下，产生有趣的效果。那些东西都不是剧本里写好的，而是类似方法

派的表演模式，在现场形成的效果，想当初我也是在科瑞的表演课上，最初接触到这一套的。

具体地说，杰克的角色，最希望能得到父亲的爱和承认，而彼得却一心想要摆脱这个蠢儿子。于是我们就看到，一边，杰克不断骚扰彼得，另一边，彼得却一直想将他推开。例如，杰克一直在玩弄彼得的衣角，把他搞得很难受。彼得两次把杰克的手打开，冲他大叫：“别那么做，雷克斯福德！”戏到最后，心情沮丧的贝德罗说：“我真是个耻辱。”杰克用厌恶的眼神呆呆地看着——那眼神已成为他的个人标志，他说：“嗯，我想到了一个更猛的词。”

杰克·尼科尔森

拍那片子的时候，罗杰给我的指示就是：“试着像洛尔、卡洛夫和普莱斯那样有趣。”我喜欢那些家伙，和彼得相处甚欢。他们几个都很棒。这是部喜剧片，罗杰给了我们不少即兴发挥的机会。

拉彼得衣角的做法，就是为了喜剧效果，我抓他的衣角——事实上，我还抓了别的好多东西，不过那都是在画外——为的是更好地和他互动。像他那样一位优秀演员，自然也会做出恰当的反应，打开我的手什么的。

关于《乌鸦》我还记得一件事，在拍摄现场，乌鸦的粪不停洒落，落到所有人和所有东西上。它不停拉，我的整个右肩铺满了鸟粪。

文森特·普莱斯

鲍里斯、彼得和我，在剧本基础上又写了不少笑料，然后拿给

罗杰过目,他几乎全都点头同意了,稍微修改一下,就加到了剧本中。有时候就是这样,演员和导演通力合作,将一个原本就很有趣的剧本,变成了一部更加有趣的电影。

对于爱伦·坡改编作品,罗杰是权威,有他独特的心理层面处理方式。我们在这方面谈得很深入,经过一番分析,他决定给予我们足够自由,来诠释各自角色。尽管这些都只是低成本、短周期的作品,但罗杰在现场指挥时的投入程度,令这些弱势得到弥补。他很小心谨慎地向我们提出要求,让我们在开拍前就去现场看看,熟悉一下环境和合作伙伴,讨论一下影片内容。

他身上的能量真是让人捉摸不透。有时候我们会去他家开会,我会从冰箱里拿点东西来吃。奇怪的是,我似乎从来都没见过他吃东西,只看见他一直在喝某种名为“Metrecal”的高蛋白减肥饮料。天哪,我经常会瞎琢磨,这家伙究竟是靠什么东西活着的呀?他的生活方式绝对是斯巴达式的,我常常跟他开玩笑说,要送他些营养品好好补补。

* * *

AIP 还想要更多的爱伦·坡电影,尽管我觉得这条路已经有点走到头了,但还是答应他们再拍两部。1963年11月,我飞到伦敦拍摄《红死魔的面具》,文森特和简·亚瑟(Jane Asher)主演,查克·布蒙任编剧。

这部电影,我之所以等了这些年才拍,其中有个原因就是因为在伯格曼的那部《第七封印》(*The Seventh Seal*)。那里面,伴随瘟疫的到来,身穿黑袍的死神出现在中世纪的瑞典郊外。这情节和《红死魔的面具》挺像,我相信伯格曼一定也看过这本书,或多或少受到了爱伦·坡的影

响。《第七封印》堪称影史上最伟大的作品之一，我担心有人会说我是在抄袭伯格曼，所以等了好几年才决定开拍。这是个超现实主义的哲学故事，以中世纪的意大利为背景。文森特饰演普洛斯佩罗王子，红死病正在他的王国肆虐，这个性情乖戾、生活糜烂的撒旦信徒，却躲进了自己的城堡，开起了奢靡放荡的舞会。

这也是我的爱伦·坡电影里最奢华的一部，我用上了《雄霸天下》^① (*Beckett*) 等史诗巨片里用剩下来的华丽布景，再弄了些漂亮的戏服，此外，这一次的摄影师是尼古拉斯·罗格^② (Nicholas Roeg)，他也凭借本片在欧洲某电影节上获得大奖。这片子我计划拍摄五周，因为英国人拍电影的速度相对稍慢一些的缘故，其实也就等于在美国时的四星期的工作量。有个决定我至今都感到后悔，当时正值圣诞节期间，我没舍得花钱付工会加班费，请大家多拍一天。如果当初能再多拍那么一天，那场已经算是拍得很不错的大型舞会戏——几十名群众演员、大量的着火戏和动作戏——本可以再上一个台阶，彻底征服观众。

事实上，这部片子拍摄期间最让我难以忘怀的两桩事情，和影片本身都无关系。首先是肯尼迪遇刺，当时我们都惊呆了，发生那么大的事情，我们却身处遥远的海外，感觉有些奇怪。他葬礼那天，我们也特意停机几分钟表示哀悼。

另一件事情，关系到的则是另一种历史性时刻了。拍这部戏时，我经常和女主角简·亚瑟在一起，某个周五早晨，我们约好了一起喝咖啡，不过她来的时候还带着个年轻男人。“罗杰，我想让你见见我从利物浦来的好朋友，保罗·麦卡特尼。他从没去过电影拍摄现场，想来看看究竟是什么样子的。”

① 派拉蒙公司于英国拍摄的古装大片，由理查·伯顿、彼得·奥图尔主演，1964年上映后获得奥斯卡12项提名。——译者

② 英国著名导演、摄影，掌镜作品包括《日瓦格医生》、《华氏451》等。——译者

“好吧，带上他吧。”

“保罗这次是和他们演唱组一起来的，今晚是乐队在伦敦的首次演出。”她补充说。

“嗯，保罗，祝你们演出成功。你先随便逛逛，回头一起吃午饭。”当时的我一定自我膨胀得十分厉害，根本没意识到，披头士已经是全英国排名第一的热门乐队了，伦敦是他们英国巡演的最后一站。事实上，第二天我就从报上看到了铺天盖地的头条新闻：披头士征服伦敦。原来简早就和保罗在一起了，只不过因为他总要四处演出，不在她身边，简才会在伦敦跟我约会的。^①

连续这几部爱伦·坡电影，把我的拍摄周期和预算都稍稍提高了一些档次，这一点也在之后几部恐怖片里有所体现，不过，那时候的我开始重复自己，从以前的旧作中找灵感，找画面，找主题和技巧。

提到我的这些爱伦·坡电影，绝对不能漏掉《恐怖古堡》的名字。拍这部电影时，我对爱伦·坡电影的必备元素已经了如指掌，于是想到要凭空创造出一部比爱伦·坡还爱伦·坡的哥特式电影来。事实上，它也缘于我的一个自我挑战：利用拍《乌鸦》剩下的资源，用两天时间将《恐怖古堡》主要部分都拍完。结果，它反而变成了我电影生涯中拖拉最久的一部作品，一共花了9个月时间，又找了另四位导演帮忙，才最终完成。不过，正如《恐怖小店》的幕后故事一样，这也是个“一穷二白闹革命”的经典故事。

距离《乌鸦》杀青尚有一周时间，我对哈勒说：“这么好的布景，想到下周五只能全拆了，就让我难过。”他说：“是啊，这几乎可算是集中全部爱伦·坡电影的精华所在了。”

^① 英国女演员简·亚瑟是保罗·麦卡特尼的第一位正式女友，两人曾共同生活多年，她也是保罗谱写《昨天》、《黄色潜水艇》等经典名曲时的灵感来源。——译者

那个星期天阴雨绵绵，我本计划要打网球，结果只得作罢。无聊地坐在屋子里，我做出了决定，利用这个现成的布景，只要两天时间我就能再拍出一部电影来。万事俱备，只缺剧本。我给曾替我写过《哭泣小杀手》、《黄蜂女》的莱奥·哥顿打了电话。“你手里有没有什么故事，里头带城堡的？”我问他。

他说没有，不过还是被我邀来一起脑力激荡。我告诉他：“我要求下下周就能开拍，两天时间里要拍 60 页剧本，也就是说，接下来的五个工作日，你每天写大约 12 页，应该不难吧。”

我唯一确定的是这故事要如何结束。“我不能再用火烧城堡的结尾了，用得太多了。”看着屋外的大雨，我对他说：“没错，反其道行之，这次用水！结尾时用洪水把城堡给淹了。”接下来的那一周，一边等他的剧本，一边我把《乌鸦》给拍完了。

文森特因为档期原因没法来演主角冯·莱普男爵，鲍里斯答应了来拍两天，只有两天，不能再多了。他当时已经快 80 岁了，身体状况不佳，急着想回英国去。我在电话里跟他的经纪人达成关于片酬的协议，此前，AIP 为《乌鸦》付给他的片酬是 30 000 美元，请他再多演这两天应该不成问题。

出现在男爵城堡的那个年轻法国军官，我找了杰克·尼科尔森来演，他又提议让他老婆桑德拉·奈特(Sandra Knight)来演女一号海伦娜。关于拍摄工作，我是这么跟他解释的：“我们先在城堡中拍摄军官与男爵间那 60 页剧本的内容，等其余部分也都写好了，布景弄好了，我们再拍剩余的东西。”

萨姆·阿科夫

那时候，每拍完一部电影，我们都会开个小型的庆功派对，我

老婆和弟媳会准备一些犹太式的点心,送到剧组来。演员都是罗杰常用的那些,每次他们都吃得狼吞虎咽,我想,在罗杰手下工作,他们应该也都挺辛苦的。《乌鸦》拍完后,我也去了剧组,看到墓地的布景还没拆掉,有点惊讶。通常情况下,这时候它早就被拆除放到仓库里去了。我还是了解罗杰这人的,所以多少猜出了一些端倪。周一早上,我又去了,真真切切地看到现场还放着“AIP/《乌鸦》”字样的打板,一部明明已经杀青了的电影。显然,罗杰打着我们的旗号,在拍他自己的电影。卡洛夫也还在那里,拿的是我们付给他的30 000美元。

我去找了罗杰,他真是个厉害角色,看到我的出现,虽然刚开始也惊讶了一小下,很快便又露出了笑容。他是个很镇定的人,镇定得令人难以相信。我问他,这是在拍什么啊。他没有回答,敷衍了过去。我也不再追问,反正这片子拍完之后,他还是会来找我们发行的;后来,《恐怖古堡》也确实成了我们AIP的电影。

* * *

迪克·米勒扮演男爵的仆人斯蒂芬,乔纳森·黑斯扮演哑巴古斯塔夫,我带着四位主角,在《乌鸦》的舞台上拍了两天。过程并不简单,因为剧本还没全部写好,各自饰演的人物,动机不明确,之后还会如何发展也不确定。我只是坚持往下拍,第二天的工作时间还剩一小时就要结束了,我告诉摄影指导:“不要再打板了,不用再给镜头标号了,先拍完再说,其他事以后再想办法。眼下就一路拍下去吧。能开始拍了,我会先说‘各就各位’,然后你有一秒钟的时间,看一下有没有问题,如果这一秒钟里你没有叫停,我就接着喊‘开拍’,你就开始拍吧。这次拍的东西,我准备全都先冲印出来再说,具体拍了哪些,我都会用心记

住的。”

“我入行以来，从没听到过这样的拍法。”他说。当然，他当然从没听说过，根本就没人听说过。好在大家都配合，十分投入。

虽然能用的资源我都用上了，但毕竟只是拍到半部电影而已。之后的几个月里，我一心想把片子拍完，但剧本却不停在变。杰克扮演的杜瓦里耶中尉在波罗的海沿岸与拿破仑大军失散。在海边，他爱上了一个年轻的美丽女子，神秘的海伦娜，但她却消失了。中尉来到男爵的城堡，她有可能在这里，也可能不在这里。她有可能是男爵死去多时的妻子伊莎的亡灵，也可能不是。哑巴古斯塔夫有可能真的是哑巴，也可能说话。他的主人是个老巫婆，老巫婆的儿子埃里克在20年前与男爵的妻子有染，结果死在了斯蒂芬手里。后来，我们又发现，男爵的真实身份都很成疑。就是这种剧情扑朔迷离的电影，全靠中尉去解开一个又一个的谜团。

但是整体情节并不很严谨。男爵告诉中尉，海伦娜只是鬼魂幻影，但中尉并不相信，他问男爵：“阁下，请恕我冒犯，但就鬼魂而言，她可真算得上是年轻又有活力了。”鲍里斯扮演男爵的方式，轻松诙谐，对比他经典的“科学怪人”形象，不由让影迷看得会心一笑。他看着中尉，笑着说：“你觉得我疯了，不是吗？”中尉也回之以一笑：“男爵，此刻，我真的不确定，我自己在想些什么。”

动身去欧洲拍摄别的电影之前，我意识到，我们还得去大苏尔地区，为《恐怖古堡》里的波罗的海海岸戏拍些外景画面。因为我自己是导演工会的成员，多拍一天，就要多给他们一份钱，所以我找了个尚未加入工会的年轻人帮忙。他是我的王牌助手，几个月前刚从加州大学洛杉矶分校电影学院毕业，就被我罗至门下。他就是弗朗西斯·科波拉。

他以往的背景主要集中在校园舞台剧方面，但他也拿到过2500

美元的萨缪尔·高德文优秀剧本奖。

在我手下，他完成的第一个任务，是一部我廉价买入的苏联科幻电影，我让他对影片重新剪辑，增添剧情，再配上英语台词，拍些可插入剧情中的后期特效画面。最终，影片以《决战太阳系》(*Battle Beyond the Sun*)为名在美国上映。

后来，他还作为《年轻赛车手》(*The Young Racers*)的音效师跟我一起去了欧洲，然后又去爱尔兰执导了处女作《痴呆症》(*Dementia 13*)，我给那片子提供了 22 000 美元的资金。不过，早在去欧洲之前，我就给他提供了一份他无法拒绝的工作。

“弗朗西斯，机会摆在你面前了，你带着杰克和桑德拉，去大苏尔把这些东西给拍了。”

“好的。”他回答说。他带着从大学里招来的一小组人马去了那里，开拍之前，他决定对剧本做些改进。

大约一星期后，他们回来了，很快剪辑工作也完成了，这部分内容跟之前我拍的那些，摆在一起看并非天衣无缝，不过效果也算不错了。他在大苏尔拍到不少美丽的画面，弗朗西斯的天才已崭露头角。

弗朗西斯·科波拉

罗杰听说了我在剧场方面的经验，知道我在指导演员这事上颇有心得——年轻的电影人里，能做到这点的凤毛麟角——所以招我当他助手，周薪 90 美元。能将高德文剧本奖得主拢入麾下，这让罗杰感到很骄傲。而且，他也没忘记告诉我，当初他还干过周薪 45 美元的工作呢。其实，这方面我丝毫不介意，哪怕一分钱都没我也愿意跟着他，只要隔三岔五真能给我管顿饭就行。

那部苏联科幻片的剧情冲突中，颇多意识形态和政治象征。

不过罗杰看中的应该是里面的特效,觉得能拿来在美国市场卖点钱。我必须把整个故事翻译成英文台本,还要注意发音符合演员口型。此外,他让我再加场戏:宇航员看到惊人的一幕,两只月亮上的怪兽打了起来,一只代表男性,一只代表女性。我按照这要求拍了这场戏,然后再插到原来的故事中。与此同时,白天我还要在《恐怖宫殿》^①(*The Haunted Palace*)剧组担任台词监督一职,我要帮文森特和其他演员对台词。晚上,剧组休息了,我继续熬夜弄那部苏联科幻片,最终它以《决战太阳系》的片名在美国上映,我至今都没完整看过。

罗杰这人一直都很直来直去,从不拐弯抹角,从不给你错误的暗示。工作中,需要你达成什么目标,他都会做出精准的指示。对像我这样的人来说,能跟他合作真是天赐的良机,它远比金钱来得更重要。

* * *

有比较,才更能说明弗朗西斯的才华,在这一点上,他在加州大学洛杉矶分校的一位朋友,不幸成了用来对比的反例。《恐怖古堡》里洪水泛滥的那场戏,我们是在舞台上完成的,不过我还是想要点气势磅礴的水流镜头,规模必须堪比《厄舍府的崩塌》中着火的场面。此时弗朗西斯已经准备动身去七艺公司(Seven Arts)当编剧兼导演了,临走前他把刚从他们学校毕业的好友丹尼斯·雅各布(Dennis Jakob)推荐给我,接替他的助手工作。于是,我交给丹尼斯一台轻型的 Arriflex 摄影

^① 本片在1963年8月上映,同样由AIP投拍。虽然宣传阶段打出了爱伦·坡的名号,但其实是改编自另一位恐怖小说大师H·P·洛夫克拉夫特的作品,影片由文森特·普莱斯与黛博拉·帕杰主演,反响颇佳。——译者

机,让他去胡佛水坝拍些外景,一天就够了。

出发前我跟他解释:“我要你去拍水,冲着你磅礴而下的水流,用三四十个不同角度去拍,用100毫米和200毫米的镜头近距离拍,这些画面后期时都用得上。”

结果,他一去就是三天。“你怎么去了那么久?”我问他,“你都在那儿干了些什么啊?我只要你去拍水就行了啊。”

“天气不好,一直多云。”他回答我,“拍出来感觉不对,所以我想还是等天气好的时候再拍,就耽误了。”其实,他说的这些问题,我完全就不在乎。

过了几天,我在剧组用的面包车后头找到一堆南北战争时期的军装。杰克演的是拿破仑的手下,而不是李将军的。我去找了丹尼斯:“说吧,到底怎么回事?”我很清楚,他在大学里的毕业作品,拍的就是南北战争的故事。“你其实只用10分钟就拍完了我要的流水镜头,然后花三天时间,用我的摄影机,我的胶片,我的设备,在拍你的毕业作品。是不是这样,丹尼斯?”

“是,但是,那一定会是部好电影的,说真的,我会把它献给你的。”

“行,没事了。”我有理由生气吗?他做的事,其实跟我对AIP及其他电影公司所做的,大同小异:投机取巧,挖公司墙角,拍自己的东西。他也是自己开车,自己当摄影师,当导演,演士兵的估计也都是他找来的朋友。“我会好好向你学习的。”他曾经说过。

但我还是得找个真正的导演,来接替弗朗西斯。我给蒙特·海尔曼(Monte Hellman)打了电话,这也是个前途无量的年轻人。我跟他解释目前的状况,“我之前拍了两天的内容,然后弗朗西斯去北边又拍了一星期,我们还需要些帕洛斯维尔德斯山上的画面,你愿意去吗?”

“当然,非常乐意。”

他带着杰克和迪克去了那里，在山上拍了些外景。他也对剧本做了些改动，不过没什么问题，后来反正都用上了。

之后蒙特又去忙别的了，我只好再找了杰克·希尔(Jack Hill)，他以前也替我干过，此时在业内已小有名气。他把剧本中剩下尚未拍完的东西，差不多都给拍掉了，但收尾工作却没能完成。我就差这一点了，再有一天的拍摄，就够了。

最终，杰克·尼科尔森找到了我：“瞧瞧，但凡在这鬼地方的，是个人都被你找来当导演了，剩下的东西很简单，最后一天的活儿就让我来干吧。”

“好啊。”我回答道。

我把由五个人分别执导的东西，剪辑在了一起，出来一部完整的电影。每个人对这故事的理解都不一样，这一点也在影片中表现了出来。首先是逻辑上有点问题，而且坦率地说，故事有点平淡。整个故事，是我和莱奥花一下午时间整出来的，情节都不错，但却缺少闪光点。失之于平淡，缺少突变。我那两天里拍出来的东西，画面光线上也有点问题，毕竟是一天拍30页剧本的速度，布光没法太讲究。

所以我又想出了一个剧情转折：男爵，并非真正的男爵。20年前，他发现了妻子与埃里克之间的奸情，争斗中，被斯蒂芬杀死的其实并非埃里克，而是不幸被误杀的男爵。之后，埃里克便乔装成了男爵的样子。“在他看来，”斯蒂芬向吃惊不已的女巫和中尉解释，“他就是冯·莱普男爵本人。”

对老巫婆来说，这可是个好消息，儿子埃里克原来没死，但坏消息是，他已经把自己当成男爵了。她本想用海伦娜召唤出男爵夫人的亡灵，逼迫男爵内疚自杀；她又设计了洪水淹没地窖的诡计，释放男爵夫人的亡灵，逼迫男爵自杀，现在，所有这些都落在她自己儿子的头上。

杰克·尼科尔森

在电影公司放映室里看工作样片的经历,我有过很多,但其中最有趣的一次,还是看《恐怖古堡》的样片。你先是看见鲍里斯穿着男爵的蓝色长袍,从长长的走廊走过来。他走出了画面,接着你又看见我扮演的中尉走了出来,我消失之后,你又看见桑德拉走了出来。镜头之间都连着,根本不断开,罗杰连场记打板都不做。桑德拉之后,你又看见迪克穿着他那身滑稽的仆人衣服出现。然后鲍里斯又出现在走廊上,改穿了一身红外套。所有这些,都是一整个镜头连续拍下来的,就像是同一场戏一样。

之后我们和弗朗西斯一起去了大苏尔,拍那些海边的戏,我还跟乔纳森·黑斯一起去了山里,还拍了骑马的戏,和神秘女子海伦娜一起的戏,和老巫婆的戏。在大苏尔的时候,桑德拉还怀上了我们的孩子詹妮佛。原本罗杰只让弗朗西斯拍三天时间,结果我们却在那里待了差不多11天,成本也超了,我想罗杰一定都气疯了。我们心想,回去他一定会把我们杀了,或是再也不让我们拍电影了。

在海边拍戏的时候,我差点淹死。那场戏,按照罗杰的设想,我要入海去寻找海伦娜。我们去了大苏尔那该死的大拱门,当时是寒冬腊月,连替身演员都没。我以前当过救生员,并不怕水,但那拱门实在距离太遥远了。

海边的水并不深,为了制造出淹没在水中的效果,我只能跪在水中,这样,海浪拍过来时,就能淹过我头顶了。这主意其实也是我自己现场想出来的。没想到海水那么凉,一个浪过去之后,穿着沉重戏服的我,再也没能站起来,我被衣服的重量牢牢地固定在

了那里。我顿时害怕起来,好不容易才爬起来,赶紧把戏服都给脱了,一边跑向陆地,一边冻得发抖。

回到城里,弗朗西斯想把超预算的罪责推到我头上,那时候他当然不知道,我跟罗杰的私交其实还挺好的,一起合作多次了,以前还一块儿上过科瑞的表演课。罗杰根本就不相信,那是我的错。当然,他也没怪弗朗西斯。要怪只能怪大苏尔的恶劣环境。在山里拍摄挺不容易的,换作罗杰在现场,他肯定就在沿路随便拍些画面了,但那时候的弗朗西斯还嫩,也不熟悉罗杰的工作理念,所以他就按着自己的想法,老老实实地拍。

之后我们又向南去了海边,轮到蒙特来当导演了。我们去了桑塔芭芭拉和帕洛斯维尔德斯,乔纳森·黑斯有不少戏份。拍水淹地窖的那场戏时,我必须从通往地窖的楼梯上,跃入两尺半深的水中。这时候,桑德拉已经有了七八个月的身孕,份量不轻,而我还要抱着她往上爬,难度可想而知。

没我戏的时候,我就站在罗杰背后。他头顶举着个大水喉,冲地窖里的演员们身上喷水。我趁他不注意抓起了橡皮水管,逼出巨大的水压,制造更好的效果。想想那一幕真是挺滑稽的,我歇斯底里般地大笑着,被水狂喷的正是我自己的老婆。罗杰这人,脸上始终带着笑容,他很清楚周围的状况。跟着他拍电影,我很愉快,又能挣钱付房租。如今,再也没人拍《恐怖古堡》这样的电影了。

第八章

Chapter 8



《入侵者》中的威廉·沙特纳

那些用西涅玛斯克普型宽银幕拍摄的爱伦·坡电影,将我的电影生涯带上一个新台阶,而《入侵者》则是我导演作品中第一部从政治和社会意义上拍的作品。那也是我电影生涯截至当时,所经历过最巨大的艺术、商业的双重冒险。投资主要都靠自己,成本 8 万美元,而且是黑白片。它的主题是小镇上的种族歧视,全部在密苏里实景拍摄。最终,《入侵者》获得影评界几乎一面倒的赞誉,还在威尼斯影展做了放映,但它也是我连续 30 次票房大捷后,第一次遭遇滑铁卢。

那时是 1961 年,民权运动仍是约翰·肯尼迪“新边疆政策”的一个重要组成部分,我也想拍些多点社会责任感的电影,于是买下了《入侵者》同名小说的版权。这是查尔斯·布蒙在 1958 年的作品,故事出自真人真事,一个北方佬来到田纳西某小镇,创立了半法西斯性质的政党,处处煽风点火,以至于国民卫队不得不入驻小镇。

让我惊讶的是,多家公司拒绝与我合拍此片。联艺公司半途退出,AIP 碰都不敢碰,联合艺术公司觉得这主题实在太过敏感。于是我决定通过自己的公司来制作本片,百代洗印公司同意参与制作与发行环节,分担部分费用。我弟弟吉恩担任了联合制片人,我们哥俩自掏腰包付了尚缺的制作费用。

为了拍得逼真,我决定整部影片完全实景拍摄。一树一草、一栋楼、一块街牌、一块店招都要符合实情。除了主要演员从好莱坞找之外,剩下的都找当地人,那样才能保证语音语调逼真可信。

外景地主要是密苏里南部的休克斯顿镇。这里距离小石城不远,校园里也发生过种族隔离危机,这些都令休克斯顿看上去显得逼真可

信。而且,这里尚属中南部,我可不愿真去南边密西西比或阿拉巴马那些地方拍这片子,万一真遇上种族歧视,惹上什么麻烦就惨了。

影片集中表现了当时社会上正热的两个爆炸性话题——反种族隔离校车制度和种族仇恨。一个名叫克莱默的白人至上主义者,从华盛顿来到南部,将原本死气沉沉的小镇生活搅得一团乱:他一边和报社总编的女儿艾拉调情,一边勾引推销员萨姆·格里芬那位芳心寂寞的妻子,还四处演讲,挑唆针对镇上黑人和自由主义分子的暴力行动。某次炸弹袭击中,黑人牧师倒在了教堂里。报社的编辑也被种族歧视的暴徒弄瞎了一只眼睛。克莱默告诉艾拉,她父亲会被人杀死,除非她同意诬告某个黑人高中生曾强奸她。她照做了,那无助的学生被一伙暴徒绑在了校门口的秋千上折磨。好在格里芬及时出现,他说服艾拉道出真相,揭穿克莱默的阴谋,救下无辜学生。镇民纷纷唾弃克莱默的丑行,后者就此失势。

休克斯顿的感觉十分合适。拿到拍摄许可后,我们找了位刚回镇上过暑假的大学生,来当摄制组、镇民间的关系协调人。来自黑人社区的一位白人教师,为吉恩引荐了一位黑人牧师,后者帮助我们打通了与黑人社区间的关系。我在当地雇了不少人来剧组工作,还请了位镇上的美发师,替剧组演员化妆、做发型。我们去镇上的小剧团和高中找了不少群众演员,至于那个无辜学生,我们也找了当地高中的荣誉毕业生查理·巴恩斯(Charlie Barnes)来演,他也是个运动员。

至于克莱默一角,很幸运,我们找到了之前在百老汇演过《苏丝黄的世界》和《黑夜怪枪》(*A Shot in the Dark*)等剧的威廉·沙特纳(William Shatner)。扮演格里芬的则是演员莱奥·哥顿,他曾替我写过《黄蜂女》、《哭泣小杀手》和《恐怖古堡》等剧本。原作者查克·布蒙也走上银幕,扮演了信奉自由主义的校长一角。所有人都为影片投入了全部心血,因为我们对于它所传达的信息深信不疑。

但是，恐吓与危险也无时不在，所以只有我和沙特纳手里才有完整剧本。本地演员手里拿到的，都是掺了水分的台词。实拍的时候，我才在现场告之真正的台词，我告诉他们，剧本做了些修改。其实，我只是不希望他们泄露故事情节，在镇上引发什么事端，要想拍好这片子，我们很需要全镇人的合作。

还是有矛盾存在，镇上的高中建成才一年时间，我们雇来的某位剧组成员，他是个公开的极端种族主义者。但这白人小伙却也是校橄榄球队大明星查理·巴恩斯的队友和好友。这事真是够奇怪的。到了8月，查理准备去密苏里大学报到，而这白人小孩则去了密西西比大学。我问他为什么，他回答说：“我才不去有黑人的学校呢。”我又问他：“可查理是你朋友啊，你们还一起踢球呢。”“这我不管，”他说，“我就是要去只有白人的学校。”

我们把镇上的汽车旅馆都占满了，随着制作进程的深入，越来越多的人知道了，我们究竟要拍什么样的电影，于是，威胁口吻的匿名信和恶作剧电话也就来了。甚至有人想要找本查克的原著来看看，那书里写的，可比我们的剧本厉害多了。吉恩还记得，那些人先是在当地图书馆找到一本也叫《入侵者》的书，那是本探险悬疑小说。他们觉得这不太对，于是又设法去圣路易斯的书店弄来一本查克的原作。书一到，气氛立即陡转急下。

即使在我们放松休息的时候，弦都绷得紧紧的。剧组周围总会出现不少漂亮姑娘，其中有位跟我和沙特纳认识了，我们一起吃了顿午饭。第二天，她又来了，还带着个女伴，那是周六的晚上，于是我们四人去了白人社区的西部风味酒吧。

周一，某个当地人对我说：“你知道你们星期六晚上是和谁一起出去的吗？你知道这会给你带来什么后果吗？她俩都已经结婚了，丈夫都在州监狱里服刑，罪名是合伙武装抢劫和抢银行。如果他们出来了，

或者说,等他们出来的时候,你知道自己会怎么样吗?”我们在当地的罗曼史,就此戛然而止。

克莱默在法院台阶上做煽动性演说的那场戏,我需要几百个群众演员。我和弟弟去了当地电台,邀请镇民周五晚上来参观电影拍摄现场。结果确实来了几百人,画面拍出来,效果很好。他们其实很清楚,沙特纳这是在演戏,但是,看着他那身干净的白西服,镇民们就以为他演的是个好人。我拿着拉拉队用的那种大喇叭,调动群众情绪,但事实上,根本不用我喊,他们对于沙特纳的煽风点火,就已经反应强烈了。他大喊:“学校不要黑人!老共们都清楚,弄垮一个国家,最快的办法就是搞乱它的血统。”下面的人齐声呼应:“嘢,说得太对了!”

这场戏里,我首先需要拍到的,就是从威廉肩头拍过去,前头站满了群众的画面。我很清楚,这种义务来现场参演的群众,拍上一个小时,他们就会觉得无聊。事实确实如此,他们逐渐开始消失。我又从数量越来越少的人群中,抓紧拍了些威廉的中景画面,站最前头的,是我平时一直用的那几位群众演员。等拍到威廉近景时,下头已经一个人都没了。不过这场戏总体而言拍得还算不错。

还有场戏,克莱默在一家旧咖啡店给大家开会,我用镜头捕捉到了一些十分生动的面孔:年老的、没牙齿的、一排排典型的美国农村人,穿着他们自己的破旧行头。炎热的空气中,头顶上几台吊扇呼呼地转着。一切看上去都很逼真,威廉滔滔不绝地说着类似“黑鬼玷污了人类”这样的蠢话,下头的老者昏昏沉沉地随口应和:“对,对,有道理,那些死黑鬼。”当然,他们知道这是在拍电影,我可是付钱给他们的,不过,他们也确实很赞同威廉说的那一套,事实上,他们很喜欢这个名叫克莱默的种族主义者。

镇上的警长和警察们,似乎一直在暗中跟着我们,给我们施加压力。拍摄 3K 党游行、烧十字架、黑人区教堂被炸的那个晚上,警察没

有现身,但我能感觉到某种心照不宣的合作,不过这也是唯一的一次。我们从酒吧里找了些当地的小青年演 3K 党,几乎不用给他们做任何准备工作,也不用指导,这些人就进入了角色。

轮到拍私刑那场戏时,我们就遇上麻烦了。我决定在 10 英里外的东牧场学校拍这场戏,因为那里十分合适,校方允许我拍两天。第二天的早晨,当地警长过来找我了。他比《炎热的夜晚》(*In the Heat of the Night*)里罗德·斯泰格(Rod Steiger)扮演的警长更加严苛,我把校方的拍摄许可拿给他看,但他根本就不理睬。“滚出小镇。”他吼道。我跟他解释,我们今天必须要拍完,不然就落后进度了。但他不为所动:“你们就是一群共产党,我很清楚你们在搞什么勾当。你们想在这里闹革命,我才不管什么许可证呢,要不滚出去,要不就去蹲大牢。”

我知道自己无力回天,学校门口的秋千还没拍到,我就只能撤回休克斯顿。我还差秋千和草坪的画面,于是便去了镇上的公园,这时候,警长来了,命令我们离开。

碰到这种紧急状况,就该谈判大师吉恩出场了。我让他去跟警察谈,尽量拖延时间。另一边,我继续拍,能拍多快拍多快。吉恩在那边口若悬河地胡扯,能想到的废话都用上了。最后一个镜头拍完,已经是午餐时间了,我们拍了一个小时,吉恩也跟警长扯了一个小时。我冲他招了招手,他知道是时候撤了,于是告诉警长,吃完中饭,我们真的就会离开。警长答应了。

大家开始吃午饭,我跳上车子,去了郊外一处学校,当初四处勘景时,我曾经来过这里。过了一会儿,大家的午饭吃得差不多了,我回来告诉他们:“所有人都上车,跟着我来。”我们大摇大摆地进了那学校,拍了一个下午,根本也没什么许可证。最终,我想要的镜头,这一天里全都拍到了。

秋千这场戏,真是一个冲突强烈的高潮段落。其实拍到了三个不

同的秋千——公园里的那个、郊外学校的那个、镇上学校的那个；细看还是会露出马脚，每个秋千的高度都不同，背景也不一样。

但我还是想要拍点东牧场学校的画面，我找摄影师泰勒·拜耳斯（Taylor Byars）商量，星期天早上拿着机器跟我一起过去。“罗杰，”他跟我说，“我一直都唯你马首是瞻，但谁都清楚，要是再去那里拍，我们就得坐牢。那家伙的警告，我听到了，我相信他是来真的。”他不肯跟我一起去，谁都不肯。

泰勒说的也有点道理。拍摄过程中，我们收到的恐吓信越来越吓人，器材时不时地遭受毒手，只能找个看夜更的来帮忙。但我还是坚持着：“我需要那个镜头，我不是摄影师，所以，你帮我个忙，把机器给我安在三脚架上，装上25毫米的镜头，所有东西都给我设好。学校距离这边10英里，你看一下天色，看一下风速，看一下天气情况，你按照一小时后的情况给我调好了，再过一小时，我会出现在东牧场学校。”

他照做了，我开车去了那里，对好镜头，插上电池，开始拍摄。这时候，远处出现了警长的车子。我保持镇静，把机器拿在手里，边走边拍，毫不慌张。警长越靠越近，我继续拍摄。我拔下电池，把机器放上车，迅速离开。这部电影终于完成了。

威廉·沙特纳

拍这片子的时候，周围群众的情绪都很激动，我们的生命时刻受到威胁，不过真正付诸行动的，只有当地一群被警方称为“野狼帮”的前科犯。这是群真正的暴徒，声称要来汽车旅店把我们都杀了。有一次我和罗杰走在镇上，就被三个膀大腰圆的家伙推搡过。

镇上还有个蠢蠢的大个子，非常着迷于电影拍摄，罗杰雇他在剧组干活，渐渐地，他看问题也不再那么简单了，我们熟悉起来，他

把车子借给我开，跟我谈论他平时看的牛仔杂志，还让我骑他的马。

有天晚上我又借了他的车开出去，那是镇上马力最大的车子，路上忽然着起火来。我用他车上的牛仔杂志扑火，火灭了，杂志也烧坏了。第二天，我骑他那匹马出去时，又把马弄瘸了。这下子，本来已经看淡了种族问题的他，又重新仇恨起我们来。

某天晚上，拍摄白人至上主义者在黑人区游行、烧十字架的那场戏时，人群里有个看客被人用刀刺了。白人觉得我们是站在黑人那一边的，所以剧组拍摄时才会发生这样的谋杀事件。在镇上的那三个星期，真是过得让人提心吊胆。

尽管如此，罗杰始终保持冷静，信心不减，即使当我们在校区拍摄遭到警方威胁时。为拍到自己想要的画面，他不顾一切，哪怕真有可能遭受人身威胁。

他很清楚自己要做什么，我知道他确实很爱这部电影。影片上映后，影评好极了，但大家都觉得，这片子的行销套路不对。那么多年来，一直有人对我说：“这是你参演的电影里最好的一部，你会因为它红起来的。”

* * *

这是我所经历的最艰难的拍摄经历之一，也是我拍过的主题最严肃的电影。影评人的意见好到让我吃惊，《纽约先驱论坛报》说：“本片对于整个电影工业来说，具有重大意义。”

我们还把它带去了威尼斯影展，拿了个奖。按计划，之后那个春天，它还要去戛纳放映。在此之前，洛斯阿拉莫斯国际和平电影节邀请我们去参赛，我也一起去了。

结果揭晓前的鸡尾酒会上——评委们也都参加了——有人问我，参赛片中我最喜欢哪部。为了表现得谦虚些，我说是市川昆的《野火》。那确实是部好电影，最终抱走了大奖，我的《入侵者》得到了银奖，威廉拿了最佳演员奖。

事后，有个评委跟我说：“倘若你没有当众给予《野火》那么高的评价，我们本来是想投票给你的。”

作为真正的评审，电影观众在本片上映时，给了我一个更令人沮丧的答案。影片上映前，便有坏预兆出现。先是MPAA不肯给我们放映许可，因为片中用到了“黑鬼”一词。我勃然大怒，在报上公开谴责MPAA那么做，才是真正的歧视行为——对于小型独立电影公司的歧视，因为这样的词语，在大公司的电影里早就屡见不鲜了。

最终，我们拿到了上映许可。但随着詹姆斯·梅里迪斯注册密西西比大学，种族冲突升级，《入侵者》失去了在戛纳放映的机会。^①之后，百代又退出了本片的发行业务，令《入侵者》的正常上映成为泡影。稍后，我只能通过自己的公司发行本片，但根本于事无补，这部电影就那么完了。起初我感到愤怒，继而是震惊与深深的挫折。直至今日，这都是我电影生涯中最沮丧失望的一刻。

讽刺的是，最近上映的《燃烧密西西比》(*Mississippi Burning*)同样以1964年的种族冲突为背景，却在上映两个月后便拿下5000多万票房。当年的事情已经过去了二十多载，对观众来说，它已不再是一个巨大的威胁了。人们可以平心静气地说，“那里面表现的并不是我。”而当初我那部电影却是在表现当下的社会现象，人们觉得，“这是在批评我呢。”

^① James Meredith, 1962年秋季成为密西西比大学历史上第一个黑人学生，为美国民权运动翻开重要一页。——译者

《入侵者》失败后的那一年，我努力地分析，究竟是出了什么问题。我一直都有做专业心理分析的习惯，我发现精神治疗师 50 分钟的诊疗，其实和我拍的电影也有异曲同工之处。低成本的电影就是这样，用 60 到 65 分钟时间说出一个真相，解决问题。

我的创作思路，一直被这么一个事实引导着：我父亲是个工程师，我以前学的也是工程师。但我后来在好莱坞学电影，学制片，学表演，我被这个对我来说完全陌生的世界迷惑住了，我以飞快的速度，杀入了这个世界。

通过精神分析，我对自己的创作动机有了更清楚的认识，对周围的人也有了更多了解。此时我已经过了 30 岁，大部分朋友都结婚成家了，我很纳闷，自己怎么没这想法。

在我的生命中，还有些更深层的问题存在。小时候，我是个天主教徒，长大后便不再信仰这一套东西。我的精神世界一直处于空虚之中，这是我需要面对的问题。

我开始审视自己的情感，我觉得我并不完全了解自己的情感世界。8 年不到，我就拍了 30 多部电影，尽管如此，我觉得在艺术上和个人价值实现上，都还有潜力可挖掘。


例如，尽管我也认识当时好莱坞众多的年轻编剧、男女演员，但显然，我根本不属于那个主流世界的一部分。事实上，我从小就是这样，一路读到大学仍是这样。表面上，我并不是个独行侠，身边一直朋友不断，也加入过斯坦福的同学会。但在内心，我一直都不觉得自己属于哪一个“阵营”。如今，独立电影界早已在好莱坞开枝散叶，但在那个时候，成功的独立电影人还很少，于是我就成了典型的好莱坞反叛者，大公司阵营外的叛逆者。

当时，我还有一种感觉，我完全可以拍摄质量更高的电影，追求更细腻的艺术价值。人们一直劝我，去为大公司拍大片，纯粹当个导演。

事实上,这样的执导机会也一直没断过。但是,每次与他们合作的结果就是,我又退了回来,情愿拍摄低成本的独立电影,哪怕它们的质量更低、艺术价值更低。

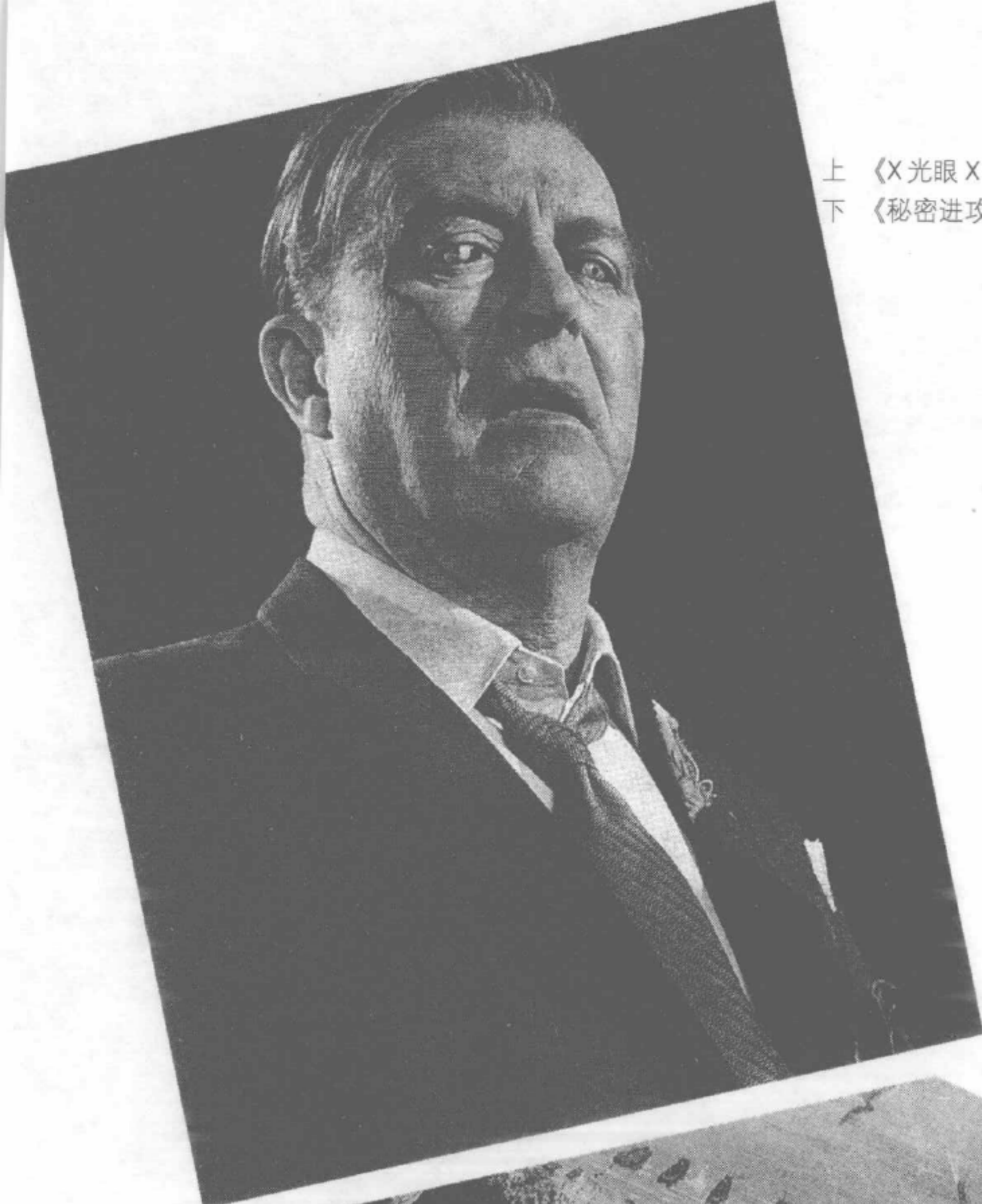
一直跟主流刻意保持距离,或许是担心会迷失作为艺术家的自我。身为一个独立、反叛的电影人,我获得了成功,我感到自由自在,我能控制一切。也可能是我觉得这样子独立拍电影,不依靠所谓体制的优势,更能证明自己的能力。又或者我觉得,进入主流,就等同于丧失了艺术和财务上的自治权。更糟糕的是,进入主流后,一旦遇到商业或艺术上的失败,我会输得更惨。放在当时,这么考虑问题,并不一定真的很理性,很有道理。但经历了《入侵者》的失败后,我更加保守了,不愿再去冒什么风险。

对我来说,赚钱不仅仅是为了满足物质要求。那就像是我以前在大学里打扑克一样,我喜欢看着面前堆积起越来越多的筹码。在《入侵者》之前,我一直保持连胜纪录,即使算上它,我的记录也还是 30 胜 1 负。在这比赛中,可没多少选手能达到这样的成绩。

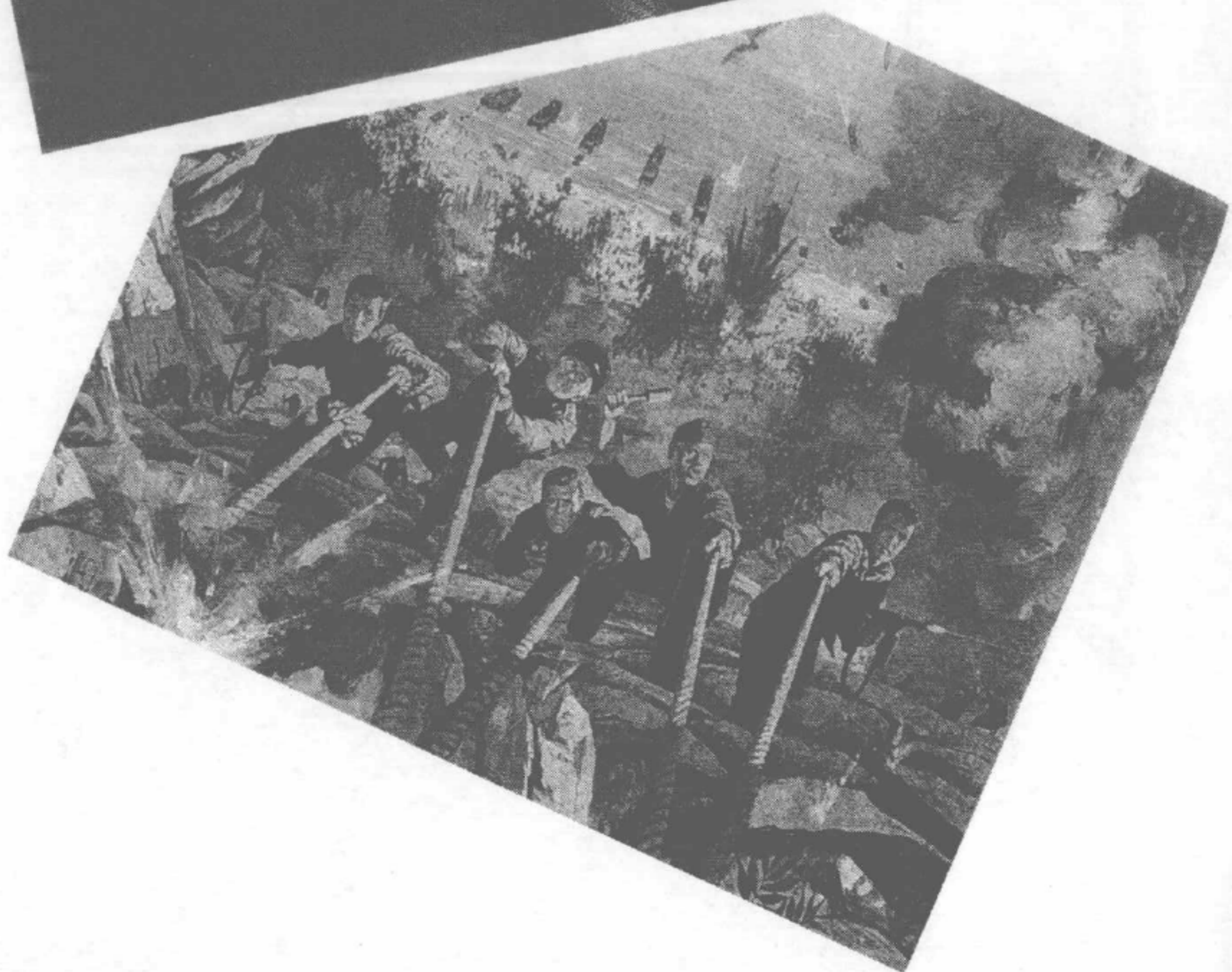


第九章

Chapter 9



上 《X光眼 X光人》中的雷·米兰德
下 《秘密进攻》的广告画



倘若整个 20 世纪 60 年代前半段,我除了在昏暗的布景中拍那些爱伦·坡电影外,别的啥都不干的话,估计最终也会像罗德里克·厄舍一样,陷入疯狂的境地。幸好,无论是否有意为之,在拍摄爱伦·坡电影的同时,我也尽可能穿插着拍些不同主题、不同风格的其他影片——例如《入侵者》——并且尽可能去一些奇奇怪怪的地方出外景。这也是当导演的额外好处之一:挑个你想去的地方,研究一下,将它变成下部作品的外景地。剩下的,就等着迎接未知数吧。

7 万美元成本的古希腊史诗片《阿特拉斯》,将我带到了雅典,那也成为我电影生涯中,最离奇的拍摄经历之一。当时,我正在筹备新片《年轻赛车手》,这是个一石三鸟的项目:既是我的本职工作,又满足了我对赛车的激情和对度假的渴望。某天在等着看牙医时,我从《国家地理》上看到克罗地亚海滨城市杜布罗夫尼克的介绍,忽然有了个想法,我要去亚得里亚海边,拍摄一部二战动作片《秘密进攻》(*The Secret Invasion*)。后来,这部影片也成为我人生的转折点,那是我第一次与好莱坞大公司——联艺公司——合作拍摄,超过 50 万美元的预算也是我之前从未想过的。它让我大开眼界,了解了大公司的那套运作模式。

继续说《阿特拉斯》,它背后的故事,充分说明了拍独立电影一定要抓紧速度的道理。当时我正在欧洲弄一个所谓“我在俄国上空驾驶间谍飞机”的电影项目,故事直接取材于 1960 年弗朗西斯·盖瑞·鲍尔斯(Francis Gary Powers)驾驶 U-2 飞机侵入苏联领空的真实事件。唐恩为我准备了故事大纲,他把情节设想得很好,美国飞行员在苏联领空被击落,之后被苏联国内各不同势力拿来当政治角力的筹码。唐恩

写东西的速度很慢,但始终保持极高质量,值得你花时间去等,时至今日依然如此。这一次,他给了我一个故事大纲,以及头 20 页的剧本。我动身去了欧洲,这里的古老建筑和异国风貌很适合用来拍这故事。就靠着那几页剧本,我和盎格鲁联合公司达成了合作协议,这家英国公司曾经在欧洲发行过我的电影。

我打电话给唐恩,跟他说了这好消息。“你快把剩下的剧本送来吧,我这儿都谈妥了。”接下来的日子里,我一等再等。我一直视唐恩为好友,耐心给他足够时间,他也确实能拿出诸如《唐人街》或是《香波》这样的好本子。不过,我从来都不是个有耐心的人。我始终不知道,他究竟是一下子没了灵感,还是压力太大,总之,那个剧本烂尾了。夏天悄悄走远,我最终只得放弃。

克罗地亚没戏了,那就希腊吧。有人介绍我认识了一位雅典独立制片人,威文·帕帕米哈利斯(Vion Papamihalis)。他同意与我合作《阿特拉斯》;成本的一半,大约 4 万美元左右,由他来出。我找到了正在特拉维夫的查克·格里菲斯,告诉他必须在三四周时间里交出个剧本来。我给他买了飞过来的机票,一天之后,他出现在了面前,还穿着凉鞋,背着旅游背包。最终,他成了这部片子的编剧、制片经理兼副导演,还在镜头前客串了希腊士兵一角。

他开写剧本的同时,我们也开始了前期筹备。开拍前一星期,我正准备让三位美国演员飞来这里集合,帕帕米哈利斯请我过去吃午餐,吃着吃着,他忽然整个人崩溃,大哭起来。他背后的投资者倒了。“我没钱了。”他抽泣着说,“这电影我们没法拍了。”

我深受打击,但很快想到了办法。这些古希腊古罗马的史诗片,其实不就是穿上了古装的西部片吗?以前我用 10 天时间就能拍完一部低成本西部片,这次我也能用一半投资完成《阿特拉斯》。

它的剧情是这样的:塞洛尼克斯王国的暴君普拉西梅德斯正在攻

打塞尼斯城。双方消耗都很大,为速战速决,他们决定各选出一位勇士,一战定胜负。普拉西梅德斯找了情妇坎迪雅帮忙,让她说服奥林匹克运动员阿特拉斯替己方出战。结果,阿特拉斯果然胜出,塞尼斯城落入普拉西梅德斯手中,阿特拉斯也赢得了美人芳心。不久,阿特拉斯得知自己其实是被利用了,于是逃出塞尼斯城,加入了城外的敌军,最后的决战中,他杀死了普拉西梅德斯,将塞尼斯城还给了它的人民。

既然已经失去了一半的投资,我们只能对剧本做大改动。很要命的一点,是我们没钱搭景。于是我决定,干脆就用雅典现成的废墟来当背景,那就一分钱都不用花了。但是,一点内景都没有,你总得给观众个交代啊。于是我为两位男主角加了段对话:一起走向塞尼斯城时,阿特拉斯问普拉西梅德斯:“告诉我,你们这边的建筑物为什么都只剩下废墟一片啊?”

“过去的200年里,我们经历长年内战,没什么能保存完好的了。”普拉西梅德斯解释说。此外,还有个问题我也在影片开始不久就了解释,那就是普拉西梅德斯如何攻城,如何指挥手下人马与对方作战,毕竟,我剧组只有差不多50个群众演员。这问题我也让好奇的阿特拉斯来问——该角色由迈克·弗瑞斯特(Michael Forest)出演,相比起史蒂夫·里弗斯^①(Steve Reeves)饰演的大力士海格里斯,迈克人瘦了点。

“告诉我,普拉西梅德斯,那么大的一座城市,你就那么一小队人马,要怎么攻打啊?”

“我的战争理念就是,一小队受过高度训练的战斗精英,面对再多数量的乌合之众,都不在话下。”普拉西梅德斯又解释道。

^① 美国健美明星、影星,身高1米85的他曾多次在银幕上饰演希腊神话中的英雄人物大力士海格力斯。——译者

这话没错,错的是我其实连一小队受过高度训练的战斗精英也没有。我给当地某个退伍老兵基金捐了点钱,拉来了100个刺头、不安分、爱挑剔的希腊老兵,他们尤其无法忍受夏末时节雅典依旧猛烈的阳光。作为群众演员,他们穿上了旧时的军服,戴上了道具头盔,攻城的大戏即将开锣。这时,他们开始撕扯头盔上保护鼻子的那部分,一是因为他们觉得太热,二是他们都想露出脸来,这样家里人看电影时能认出他们来。我只能冲他们大声嚷嚷,负责带队的那位军官却因此冲我嚷嚷回来。我尖叫说:“如果他们不停下来,继续扯烂头盔的话,我还得接着冲他们嚷嚷。”

我们确实在经过重新修葺的古城阿格拉拍了些镜头,以展现当年的建筑风貌。一长排的立柱,拍的时候我必须十分注意取景角度,不然后头的现代雅典就会被拍进去。

拍摄雅典卫城时,我们拿到的许可证是只能拍照片,不能拍电影,而且静照里还不能有人出现。但既然我这是在拍电影,又不是写古希腊建筑的博士论文,那就必须另找地方来作为塞尼斯城。我开车四处看看,找到了雅典城外的一座修道院。唯一的问题是,修道院边上就是雅典的一条主要公路,稍微往后退一些,就会有汽车入镜。所以,这场攻城大战,我们只好弄得像打半场篮球一样,古城邦只见近景,不见远景。

在城墙的外面,我自己也有一场战斗要应付。三周的拍摄才过了一半时间,剧组罢工了。此时的影片花费已缓缓爬升至近7万美元。我生气地告诉他们:“你们现在绝对不能罢工,我们已经落后进度了,你们必须抓紧干。听着,今天先好好干,晚上我请大家喝酒,咱们边喝边聊。”

晚上我们坐了下来,原来他们的问题在于,这些人长期不受希腊电影制片人重视,无法成立合法工会,没有任何权利。于是我跟他们签了

个合同,事实上,我就此成为希腊电影史上第一个建立工会的制片人。此外我还给他们稍稍涨了薪水,每星期多加5美元。希腊电影的第一个工会,在那一天诞生了。对他们来说,那合同是真的帮了大忙,抑或只是心理安慰,我不得而知。但杀青那天,他们特意给我办了个派对,送了我不少礼物。十几年后,当我再次来到雅典商谈某合作计划时,一位希腊制片人告诉我:“你知道吗,现在你在这里依然挺有名气的,不过希腊制片人普遍都不喜欢你。”我问他为什么,他说:“因为你是我们国家第一个拍电影建工会的人。”

《阿特拉斯》被影评人骂得很惨,制作成本几乎都没能收回来,这是我自己公司的第五部也是最后一部作品,靠着这样的小制作,公司每年是能挣上个几千美金,但相比起耗费的精力来,实在是不值。

1962年夏天,我本该拍摄一部AIP的电影,但他们遇上了现金短缺,拿不出说好的25万美元预算。我一直就想拍部关于格兰披治车赛的电影,那应该会很有意思,比赛啊、观众啊什么的。钱不够的话,只付剧组象征意义上的微薄报酬,这对我来说也不是什么难事。我在夏威夷和波多黎各都那么干过。

那正是三月末四月初,车赛将在夏初开始。AIP最终还是为《年轻赛车手》投了15万美元。万事俱备,只差剧本了。我给以前替我写过《五虎战西域》和《机关枪凯利》的鲍勃·坎贝尔打了电话,他是史上拿到奥斯卡奖提名的最年轻的编剧——1957年的《千面人》^①(*Man of a Thousand Faces*)。我之前见过他写的一个好本子,福克斯差点就买了下来。故事主角是个年轻美国人,他和一位西班牙著名斗牛士的老婆纠缠不清。我寻思着,他或许愿意稍稍改动一下剧本。“能不能把主人

^① 1958年,《千面人》获得奥斯卡最佳原创剧本提名,当时坎贝尔还未满31岁。这个纪录于1999年奥斯卡上被凭《心灵捕手》获得最佳原创剧本奖的卡特·戴蒙(28岁)与本·阿弗莱克(26岁)打破。——译者

公改成赛车手呢？他遇上了一位伟大的格兰披治车手，还有他的女友。赛车、斗牛，异曲同工啦。危险性高，周末忙着比赛，周中忙着生活。”

“当然行啦。”他回答我。我告诉他，两周后我飞蒙特卡洛，届时需要带上他的修改稿。“你去欧洲的费用我来出，路上你可以边走边润色剧本。”

我一通通电话，把老朋友都召集起来，组成了一个“全明星”班底。我给他们的片酬不高，但来回飞机票以及在欧洲这一路费用都由我来，从摩纳哥到鲁昂，再到比利时小镇斯帕，最后是荷兰和英国。我们计划把拍摄工作放在每个周末，星期六拍排位赛，星期天拍正式赛，星期一转战下一个城市，周中休息五天，悠闲度假，直至下个周末。

所有人都欣然接受了我的邀约，弗朗西斯·科波拉是我的第一副导演、场务兼音效。鲍勃·唐恩中途赶来加入了大部队，成了第三副导演。还有查克·格里菲斯也是副导演，至于第二副导演，则是当时还在南加州大学电影学院读书的梅纳海姆·戈兰^①（Menachem Golan），他后来当上了大炮电影公司（Cannon Films）的主席。当时暑期将至，他正准备回以色列老家度假。我告诉他：“如果你想找份工做的话，自己去蒙特卡洛找我们吧。”我心想，反正你本来就要买机票回家，我就不再用再替你出机票钱了吧。他说他的计划是去欧洲买辆车，然后一路开回以色列。他问我：“如果买车的钱你能出一部分的话，我这车愿意供剧组使用。”

我同意了他的要求，他妻子瑞秋也一同成行，并且负责了剧组化妆和服装工作。

事后证明，梅纳海姆几乎可算是剧组中最有干劲的一个，做事聪明

^① 1979年，戈兰和表弟以50万美元从他人手中收购了创立12年的大炮电影公司，80年代中期投拍了一系列小成本卖座片，包括查尔斯·布朗森主演的《猛龙怪客》系列、风靡全球的《霹雳舞》系列以及动作片明星查克·诺里斯主演的一系列作品。——译者

机灵,看样子就知道大有前途。他每天都要干到深夜才睡,为第二天的工作做准备,一人兼了制片助理、副导演等多职。现在回想起来,当时那个剧组的工作气氛真的很好。

弗朗西斯·科波拉

我们都知道,罗杰去欧洲或夏威夷或波多黎各拍片时,都会用他自己的钱顺便再拍上一部其他作品。那次欧洲之行前,他问我,是否认识什么好的音效师可以推荐给他。我告诉他:“天哪,我当然有好人选。我就是个好音效师啊。”随后,我立刻从办公室柜子里取走一台 Nagra 录音机,拿回家里从头研究起操作手册。

* * *

坎贝尔对剧本做了修改,故事结尾成了一段三角关系,三方人物分别是爱捣蛋的莲花车队冠军乔·马钦、由前冠军车手改行而当车赛写手的斯蒂芬·丘均,以及身为后者未婚妻却与前者有染的莫妮卡。

这注定会是一次复杂的拍摄工作,但我当时却坚信,一切都会按计划进行,不会有什么状况。就这样,我们也没去申请什么许可证,就那么上路了。不过,我还是事先派了个助手当先遣队。玛丽·安·伍德(Mary Anne Wood)那时刚从大学毕业,我请她先我们一步,去下一个比赛城市搞定一切:拍摄地点、剧组住宿的宾馆、在当地雇用劳力。这工作她完成得十分出色。

为拍好这电影,我们也寻求了诸如吉米·克拉克(Jimmy Clark)和布鲁斯·麦克拉伦(Bruce McClaren)这样的世界级赛车手及他们所属的莲花车队、库柏车队的帮助。比如说,我们让饰演马钦的比尔·坎贝

尔(Bill Campbell)戴上克拉克的莲花车队头盔,拍摄静景特写,然后再拍克拉克赛车时的画面,最后剪在一起。

我和赛事组织方谈好了,正式比赛开始前,赛车要试着跑几圈,跑完后,让克拉克的车过终点,然后停下。我想在这里接上个比尔的特写画面,他戴着克拉克的头盔,从赛车里出来,一个姑娘跑过去,在他脖子上套上花环,亲吻他。他重新上车,从几万名观众面前驶走。

到了那天,万事俱备,我的三台机器都开动了,就等着他的赛车过来。忽然之间,一辆壳牌石油的大卡车停在了赛道上。简直是难以置信。这个精心编排好的段落,我一共就只有十分钟的拍摄时间,这下子我该如何是好,谁能接受这样的画面,一辆赛车冲过终点,赢得比赛,紧跟在它后面停着的,是一辆大卡车?

我都快急疯了,拼命冲卡车挥手大叫。我离开了自己的岗位,跑了近400米,边跑边喊:“开走,开走!”终于,卡车开走了。我看了下表,只剩几分钟时间了,那一刻的心情我真是永生难忘。观众这时候也看出了端倪,知道我们正在拍电影,他们知道这场戏险些就被搞砸了,也看出了我这导演是真着急了。所以当我沿赛道跑回去的时候,这几万名观众整齐地替我欢呼起来。我们最终拍到了所需的镜头,而且拍得很好。

我遇上的另一个问题是,有个关键的弯道,我必须拍到那里的镜头。但是,赛道内圈早早就被摄影记者占满了,其他人只能站到赛道外侧。我告诉摄影师弗洛伊德·克洛斯比和查克,我们必须占到内圈第一排的位置。“这点没得商量,我们一定要占到位置,我从洛杉矶大老远地来这里,为的可不是把机器架在别人的背后。”

我决定亲自上阵,“你们带上机器和电池。”我冲他俩喊道。这是我们第一次拍赛车,别的摄影师显然比我们更有经验。我好不容易找到个位置,他们对我拳脚相加,我只好把双肘都支起来,捍卫自己的地盘,

就像是打篮球抢篮板一样。终于，我们拍到了所需的镜头。

拍摄期间，也发生过一起撞车事故，但并非是在比赛中，而是我们剧组的一位特技司机滑出了赛道。蒙特卡洛的拍摄工作结束之后，我们可以休息五天，然后再去北边的鲁昂或斯帕拍下一场。片中我们用的都是车厂新款跑车，他们免费供我们用车，我们通过电影替他们做宣传，主人公马钦生活中开的是辆 Sunbeam 跑车。查克·格里菲斯决定身体力行，也开跑车过过瘾。“让我开着 Sunbeam 北上吧。”他恳求我。他女朋友刚好从以色列过来跟他会合了，美人配上香车，正好畅游欧洲大陆一个星期。“OK，查克，但一定要小心点，这可是男主角的车。”

我也动身前往尼斯。

查克·格里菲斯

我和女友伊莲娜离开蒙特卡洛，一路北上，不久便遇上暴风雨。路上，一辆英国房车始终紧紧尾随我们。车到山前，当地交警设了关卡，车子必须减速慢驶，因为那里的路况在雨后已然很糟。下山的路上，大家都放慢了速度，只有后头那辆房车依旧我行我素。最终，它撞上了我们，很惨，我们的车滚了五圈才停下。我和女友被救护车送入医院。我联系上还在尼斯机场的罗杰，把噩耗告诉了他。

“好吧，”他语气很平静，“让医生给你包扎好，用最快的速度赶来跟我们会合。”

我们从医院逃了出去，那辆 Sunbeam 已经报废，罗杰只得设法改写剧本，去除它的戏份，原本马钦开车的地方，现在都改成了他走路过来。

* * *

最后一场比赛在英国进行,我们设法把拍摄器材走私入关。随着在利物浦北部的拍摄工作接近尾声,另一场幕后的竞赛也拉开了帷幕。事实上,我早已决定,这次还要顺便再制作一部电影,弗朗西斯和梅纳海姆也都愿意加盟。设备都是现成的,唯独缺少的是工作许可证。这第二部影片的拍摄地点,最合理的选择就是都柏林了,直接坐渡轮从利物浦过去就行,爱尔兰在工作许可证的问题上,比英国要宽松得多。

我想把成本定在 30 000 美元以下,我把这打算告诉了弗朗西斯:如果他能想出个适合在爱尔兰拍的故事来,这次我可以让他来当导演。梅纳海姆听说了,跑来找我:“要是我能想出个适合在以色列拍的故事呢?那就别去都柏林了,改去特拉维夫吧。”

我说行,结果他和弗朗西斯各拿出了一本剧本,我更喜欢后者那个,那便是《痴呆症》了。就处女作而言,那是一部相当成功的作品。^①况且,从利物浦把器材运去爱尔兰,可要比去特拉维夫容易多了。对于我最终选了弗朗西斯这件事,梅纳海姆至今都耿耿于怀。

弗朗西斯是个聪明、极具才华的人,很清楚自己在做什么。那时候,他还追求过《年轻赛车手》里十分美丽的女主角玛丽·樊尔希尼(Marie Versini),但后者对他却没什么表示。后来,等她发现弗朗西斯已经从副导演晋升为导演,有机会独立拍电影时,又忽然变得友好起来。说到这儿就得夸一夸弗朗西斯了,这个时候,他坚决没吃回头草。

^① 严格意义上来说,科波拉第一部独立执导的剧情长片是 1962 年的《门童遇上艳女郎》(*The bellboy and the Playgirls*)。——译注

弗朗西斯·科波拉

跟这个团队一起拍了这部赛车片,对我来说是一次兴奋的经历。我身兼两职,音效和第二组导演,我还在欧洲用自己挣到的钱买了辆阿尔法罗密欧跑车。当罗杰决定第二部影片他不再担任导演时,我告诉他:“让我来拍吧,让我带上机器和人马,我替你拍部低成本心理惊悚片出来。”那天收工后,我回去便写出了一场恐怖大戏——一个希区柯克式的用利斧杀人的段落。我把写好的东西给他看了,他做了些修改:“没问题,如果剧本剩下的部分你也能写出这水准的话,我就给你 20 000 美元把它拍出来。”

* * *

《年轻赛车手》拍完了,弗朗西斯带着剧组去都柏林拍《痴呆症》了。我受到邀请,去亚得里亚海滨参加一个南斯拉夫电影节,费用都是他们出。但我还是先去了都柏林的拍摄现场,看到弗朗西斯干得很顺利,我才放心离开。我决定在去完南斯拉夫之后,自己也休个假。欧洲我已经都跑遍了,所以这次我决定去苏联看看,这也是我的一个夙愿。

我去了伦敦的苏联大使馆申请签证,他们告诉我:“需要一个月。”我笑了起来:“知道吗,在美国这样的事情一天就能办成了!”那人回答我:“好吧,明天你过来,会给你弄好的。”

顶着猛烈的阳光,我乘坐的飞机降落在了基辅。乘客被带到一栋简易铁皮屋外,气温估计得有 43 度,我们只能在那儿坐着,拼命淌汗。没人知道要等多久,或是接下来要干什么。屋外的牌子上写着“禁止入内”,屋后是一片民用机场,而另一边则是一排排的苏联空军轰炸机。

闷坐着实在受不了，我索性站起来朝那边走，也没人拦我，我就那么大摇大摆地在苏联空军战斗机间逛了起来。机师们正在给轰炸机加油、装弹，一片忙碌景象，这里确实就是一个空军基地。我越往前走，心里越来越发毛。我看到一名飞行员从机舱里出来，冲他友好地点一点头。他也笑着冲我点头，于是我继续往前走，从最近距离观察着这些战斗机。

飞机看够了，我才掉头回去。这时我心里有了个想法，那些超级严格的安全措施，其实也都只是假象，他们国家和任何一个国家一样，庞大的官僚机构，毫无效率可言。看着都在干活，但其实并不清楚自己在做什么。最终，我安全走回了那间铁皮屋，这也令我刚才的想法更加坚定，它伴随了我的整个苏联之旅。

在基辅的第一个晚上，我就认识了个姑娘。妮娜·扎珀克告诉我说，她是基辅共青团的秘书。我们是在派对上认识的，当时我听见她告诉别人，自己的男友正远在西伯利亚。“愿者上钩吧。”我笑着对自己说。

白天我就跟着导游逛基辅，晚上就和妮娜在一起，五个晚上都是。我想给她留下一个普通工薪阶层的印象，并不想让她知道我的电影人身份。有一天，我们回到宾馆，我看到有留言，是弗朗西斯让我给他回电。妮娜帮助我拨通了爱尔兰的国际长途，她坐在一边听着。弗朗西斯告诉我，有位英国制片人想为《痴呆症》追加 20 000 美元的投资，条件是欧洲发行权归他。

“20 000 美元，我是肯定不会把欧洲发行权卖给他的。”我对他强调说，“你告诉他，低于 25 000 不卖。”电话打完，妮娜也明白了，这可不是什么工薪阶层会做的买卖。“很明显，”她说，“你并不是你口中所说的那种人。”

另一个晚上，我们去迪纳摩餐厅吃饭。一进大门，我就本能地停下

了脚步。“干吗站着不走？”她问我。

“等领班给我们带位子啊。”

“在苏联,我们没有领班,但不久的将来,我们也会有的。”她骄傲地说。

“妮娜,”我安慰她说,“有领班,并不代表更有文化或是更有钱。”

这就是赫鲁晓夫冷战时代的典型苏联式思维,什么都要和美国比,登月也好,领班也罢,任何一方面落后的,就一定要赶上来。

不过在那之前,我先去的还是南斯拉夫普拉,电影节在一栋古罗马式圆形剧场里举行,绝对是我所见过最宏伟壮丽的剧院。我遇到了一位名叫乔治的国营电影制片厂干部。“我听说你谈成一部电影的速度,比任何人都要快。”他对我说。我笑了笑。

“我们有个犯罪片的剧本,想在英国拍摄。如果你能给我们找个男主角,再找个男配角,再找到个人指导英语对白的话,拍完后,你给我们20 000美元,英语版的版权归你。”

“今晚让我先读一下剧本,过两小时我给你回复。”

剧本的名字是“提香行动”,因为它说的是偷窃提香名画的故事。午夜时分,伴着几杯白兰地,我和乔治达成了协议。我请来的人,路费和片酬由我出,在当地的食宿归他们电影厂管。我给仍在都柏林的弗朗西斯打了电话,《痴呆症》为期三周的拍摄就快要结束了。

“弗朗西斯,下星期来萨格勒布,把比尔·坎贝尔和帕特里克·麦基(Patrick Magee)一起带来。”这两位也都是《年轻赛车手》的演员,帕特可以演这部南斯拉夫片里的男配角,比尔当男一号,弗朗西斯当对白老师,教那些南斯拉夫演员说英语台词。

一星期后,他们三个来了。我已经先一步走了。后来我们发行了这部作品,赚了点小钱。片子其实没那么好,尽管我们还给它改了个片名。为此我还和乔治谈过,他告诉我:“演员都很出色,但那个叫科波拉

的家伙,我觉得他并不清楚自己在做什么。”

“嗯,我觉得他挺不错的,世事难料,他还年轻,还在学习,不是吗?”
我告诉乔治。

来到莫斯科后,我从莫斯科电影制片厂买了部科幻片,还和他们厂里的领导见了面。他们带我参观了其壮观的摄影棚,还向我提出了一个有趣的合作计划。我在莫斯科待一年,不管拍没拍成电影,都能拿工资,还给我一处公寓、一辆小汽车、一栋黑海或是哪儿的度假小屋,影片发行后还能分成。影片会制作成英语和俄语两个版本,英语版版权归我。

我真没想到苏联人也会追求影片利润,但他们吹嘘说,自己拍的电影全都能赚钱,导演都能得到利润分成,片子都在全苏联境内每一家影院上映。过去,即使身处好莱坞咫尺之遥,我都没对哪个电影制片厂开出的合同动心过,更别说莫斯科了;但是,转念一想,这样的机会,却真又是独一无二的。“我想拍部关于未来的科幻片,”我告诉他们。我看过他们拍的科幻片,我觉得自己也能在那儿拍部真正大制作的科幻片出来。

他们答应我的要求,给了我一间办公室,让我写个故事大纲出来。随后,我和负责电影审查的官员见了面,所有电影项目,都要经他评估才能放行。我把故事拿给这位颇有教养的绅士看了,时间背景是遥远的未来,也不涉及冷战等敏感问题,讲的更多的是科技方面的事情。他给我的回答,即使现在想起来,都让我觉得惊愕不已。“很有趣的想法,”他说,“科幻故事在我们苏联很流行,在这方面,我必须提醒你注意,许多苏联电影人会拿着有关未来的科幻故事来让我评估,其中有很多个,我不得不枪毙。因为它们没能正确呈现出500或1000年后的未来会是什么样子。我知道,受资本主义教育长大的你,能在这里工作,也算是怀着一片赤诚之心,但我相信,由你来预测未来是什么样的,

或许难度会更大。”

意识形态的一关,我没能通过,于是只能回到自己更熟悉的资本主义世界。AIP 让我替他们拍部片子,主角是位勇敢的科学家,他虽然没法预言未来,但却可以看透所有物质。起初也是和吉姆·尼科尔森一起吃午饭时他告诉我的,他想到一个很好的片名,《X 光眼 X 光人》(*X-The Man with the X-Ray Eyes*)。之后一两天里,我们脑力激荡出很多故事,吃错了药的爵士音乐家啊,用 X 光超能力抢劫的罪犯啊;但结果都不满意。忽然,我灵机一动,最合乎逻辑的人物设置,其实就应该是医学上的研究人员才对。或许是我自己在科学和工程学方面的背景起了作用,总之,我觉得剧情不能建立在事故之上。主人公应该是个科学家,他是主动尝试,想要发展出这种特异功能,他的 X 光透视本领越来越强,最终,他看透了宇宙的全部,得到神秘的宗教体验,成了类似上帝那样的神。

雷·拉塞尔(Ray Russell)写了故事大纲,然后和罗伯特·迪伦(Robert Dillon)一起搞定了剧本,计划拍摄三周,成本定在 20 万到 30 万美元之间,其中很大一块是付给扮演詹姆斯·沙维尔博士的男主角雷·米兰德的片酬。

沙维尔研制出某种可以拓展人类视力的血清,他自己注射了,可一旦达到什么都能看透的地步,这人也就疯了。他执迷于研究成为上帝的可能性,同事想要给他注射镇静剂,却被他从窗口推落。他已成了疯狂的科学天才,走上了犯罪道路。

特制的护目镜令他不会被过于强烈的光线所伤,但普通人的生活也离他远去,取而代之的是无比悲惨、受尽折磨的旅程。在唐·里克斯(Don Rickles)扮演的骗子的帮助下,他成了在秀场表演的读心术专家、心理治愈大师。后来,他还在拉斯维加斯赢了 20 000 美金,想用这笔钱来研制解药。在与保安的争斗中,他的护目镜掉了,沙维尔再度陷

人疯狂，将钞票撒向空中。混乱中，他逃进了沙漠。

路上，他透视着那些建筑物，称之为“未诞生的城市，肉体融化在光的酸液中，死之城市”。他翻车了，蹒跚前行，看不清道路。在沙漠中，他走进一座福音传教士的帐篷，声称自己在宇宙的中心看到了上帝之光，传道者听了这话，生气地引用《马太福音》反驳：“若是你的右眼叫你跌倒，就剜出来丢掉。”沙维尔被脑海中反复回荡的声音折磨得痛不欲生，他弯下腰，挖出了自己的眼睛。

片中的光学特效镜头，我实在是没多少钱去搞。拉斯维加斯之旅，我们是在摄影棚舞台上拍的，但也有一部分是洛杉矶的实景，那是整个拍摄过程中难度最大的挑战。为做出主人公透视建筑物的特效画面，我找了栋正在施工阶段的大楼，拍完后再倒过来放。那是栋五六层的在建大厦，我和摄影师去了好几次，先拍它的钢结构，一两个月后，等大楼造到差不多四分之三时，再去拍一次。但整栋大楼的外貌，我们拍的其实是另一栋差不多大小的大厦，因为一开始拍的那栋，当时还没完工。最后，我把这些画面倒过来剪在一起，于是，我们先看到已完工的大楼，随后，X光效果出现，他每眨一下眼睛，画面就更深入一层，切到大楼的内部结构，直至最终呈现出钢铁框架。整部影片里，到处都是类似这样的小技巧，包括将人称“全光谱”（Spectarama）的光学特效拿来灵活运用。

影片上映后，影评反响很不错，还得到了意大利的里雅斯特科幻电影节的年度最佳影片荣誉，它被看做是一部重要作品。后来，我才意识到，他们看重的，其实是影片传达的观念：研究者在科学的道路上，达到某种宗教式的神秘体验。这部影片的主题，其实和五六年后的《2001太空漫游》很接近，在库布里克的影片中，旅途的结尾，出现某种光与运动的神秘致幻景象，那是空间中外延的一段旅程，而我的影片则是一段向内发展的旅程。

我很多影片中的主人公，都戴着副太阳眼镜。《非我族类》里的保罗·伯奇(Paul Birch)，本片中的沙维尔，《野帮伙》里的彼得·方达(Peter Fonda)和布鲁斯·邓恩(Bruce Dern)等。人之所见、人之眼睛，这些共同的主题，将那些影片串在了一起，但是，又或者那只是纯粹的巧合？是不是可以认为，《史前世界》和《X光眼 X光人》、《旅行》，之所以有相似之处，那是因为，它们探讨的都是主人公想要打破固有法则，甘愿冒被放逐之危险，只为探索日常生活、有垠空间之外的其他可能性？

或者，也可以用我对自己的指涉，将这些故事联系在一起。我曾有过很多机会，成为体制的一员，时不时，我也会接受这样的挑战。但是，结果却一次次地从体制里逃了出来。或许正是因为这些，在某些小圈子里，他们会把《X光眼 X光人》视作一部主题严肃的科曼电影：夫子自道的科学家主人公，其命运因他所见之事而被诅咒，被其所属的团体驱逐。

不过，虽然对片厂系统抱有这种“局外人”情结，或早或晚，我还是会与他们合作的，这或许是无法避免的事。联艺公司制作部的大老板大卫·皮克(David Picker)过去就和我谈过合作事宜，但我当时没什么好的故事能拿来拍。后来，鲍勃·坎贝尔在与我合作完《年轻赛车手》后，写了剧本《可疑的爱国者》(*The Dubious Patriots*)。故事说的是二战时，英国情报机关释放五名罪犯，让他们去克罗地亚监狱搭救一位意大利将军，再让后者策反其手下为盟军服务。这主题同样也是我十分喜爱的，让坏人去做一件好事，既能救赎自己的罪行，又能重新获得自由。拍完《年轻赛车手》后，回家途经纽约时，我把这剧本交到了皮克手里。他说：“我们会看的，不过现在我们手里有好多剧本，可能要过几星期，我才能给你答复。”那天是星期五。

我告诉他，没问题，我能理解。这也是我不太乐于和大公司合作的

原因之一。星期一，我走进洛杉矶的办公室还不到五分钟，电话响了，是皮克。“剧本我读过了，我们想拍。”

事情进展神速，时机来得刚刚好。

片名改成了《秘密进攻》，他们觉得这样更商业化。联艺公司定的制作成本是60万美元，比我最大制作的爱伦·坡改编作品，还要多上一倍。1963年的夏天，我们开始了拍摄。

按照原本的设定，主人公并不是意大利将军，而是核物理学家。制造原子弹的方程式里少了关键的一环，只有他一个人知道。五名囚犯把他救出来，这样美国人才造出了原子弹。联艺公司说他们挺喜欢这想法的，但是不喜欢这个人物。于是我把他改成了意大利将军，他被救出后，策反军队反抗纳粹，协助盟军进攻意大利。联艺公司想把那五个囚犯塑造成高大全的正面人物，摒除了我原本想要的人物两面性。按我原来的想法，他们在成为英雄的过程中，还会不自觉地、反讽地做些坏事。但谁让他们是大公司呢，而且投入的又是几十万的预算，我自知，剧中人物是不太可能再有什么多面性了。我也知道，这是与大公司合作的又一个不利条件：故事不再是你一个人的，变成大家的了。

我弟弟是这片子的制片，我们先去了联艺位于伦敦的办公室，做筹备工作。我之前早就料到，跟他们合作起来，诸事做法都会与以往有些不同。状况很快就出现了，联艺告诉我，他们要派位审计师去南斯拉夫外景地。我们算了下，花在审计师身上的钱——机票、住宿、膳食、日常开销、交通费——加在一起可不是小数目。吉恩问他们，为什么一定要这么做：“难道你们不信任我们？”

“我们当然信任你们，他只是去那里核查账目，审核每张发出去的支票什么的。”

“那么，万一我哥哥或是我，想要开张支票，但审计员却认为不能开，怎么办？”

“这样的情况下,你们管你们开,因为我们相信你们。”

“那样的话,又何必再在审计师身上浪费钱呢?”

就这样,审计师没去成南斯拉夫。

记账的事情其实真的很简单,而且我在雇人、付账单、租东西等事情上一向都很注意。一部电影的成本,其实就是你实际开支的总和,把所有花出去的钱,都在银幕上体现出来,对我们来说,这一直都是件关乎尊严的严肃事情。

那年夏天,为期6周总计36天的拍摄,真是来得极其复杂与困难,正是这种痛苦的拍摄过程,才证明了干电影绝对是件辛苦活。我试图用50万美元、36天时间拍出一部宏伟壮观的大制作,实在是太难了。

举个例子,我们本该得到的军事装备和人员,始终就没完全到位过。他们被调去了某个地震区域做救助工作,当然,这我也是听他们说的。我有个南斯拉夫助理,名叫罗尔夫,他负责维持拍摄现场秩序。在亚得里亚海边拍摄一场海滩戏时,我让他先去清场。于是罗尔夫走向那些游客,忽然,他从腰间拔出一把手枪,放在头顶挥舞。“住手,罗尔夫!”我大叫,“请不要用手枪来清场,你只需让他们离开就可以了。”

还有一件事情也拖慢了我们的进度,当地政府的领导,要求我们在给南斯拉夫抵抗组织的游击队员制服上,缝上红五星。按照我的理解,当年抵抗纳粹的这些游击队员,大部分都不是军人,而是普通农民。所以我拒绝了,我觉得这完全没道理。当时还是纳粹占领时期,抵抗组织都在地下活动,他们怎么会在衣服上缝红五星呢?德国人一看到五角星,就会开枪射击的。

但领导还是坚持,于是我只能妥协,答应在某几个群众演员的衣服上加五角星。拍摄时,我把他们移到最后一排,设定好机位,多拍行军过程中军靴和步枪的画面,总之,我是不会让五角星入画的。

在亚得里亚海上拍摄一场夜戏时,我们也无聊地浪费了大把时间。

我们一共有三艘船：安摄影机的船、两位主人公艾德·拜恩斯^①（Edd Byrnes）和斯图尔特·格兰杰^②（Stuart Granger）坐的那艘船，还有一艘负责喷雾的船。大约凌晨三点时，斯图尔特告诉我：“这场戏里，我想要说艾德的那句台词。”

“那是艾德的台词，”我说，“剧本里早就写好的，你怎么能要别人的台词呢？”

“让我把这话让给你，休想。”艾德也对斯图尔特说，“这是句关键性的台词。”那句话在故事中的作用确实很重要，在队伍中建立起了人物的威信。

“得不到这句台词，这场戏我就不演了。”斯图尔特坚持己见。

“你演不演，关我什么事。”艾德反击他。然后又问我，“这场戏没他的话，我们能不能拍成？”

“事实上，不行，拍不成。”我答道。

僵局持续了半个多小时。我终于想到个主意，我另外想了句台词，艾德完全不喜欢这句台词，我把它给了斯图尔特。时间已经很晚了，天变冷了，大家情绪越来越糟，我必须想办法解决这个问题。

“这句新台词，和艾德那句一样重要。”我安慰斯图尔特说，“艾德实在是不肯把他那句台词给你，如果我硬要给你的话，他又要退出了。”斯图尔特的情绪似乎有所缓和。

可这时候艾德又发话了。

“听着，剧本就在这里，他也是先读过剧本后才接演的，怎么可以拍到一半，又忽然变卦呢。”

① 男娼出身的美国影星，1958年因主演电视剧《日落大道77号》（77 Sunset Strip）而走红。——译者

② 20世纪40年代红遍英国的性格男星，随后进军好莱坞，主演了《美人如玉剑如虹》（Scaramouche）等多部古装大片。——译者

“好啦，够了。”我打断了他，“就这样吧，别再争了。就让他讲那句新台词，我们快开始吧。”


片子最后剪完，看上去就像是一部大制作，我们一共花了 592 000 美元。票房达到了 300 万。成本上，我之所以能记得那么清楚，是因为影片上映之后，我拿到一份联艺公司的发行报告，说我们距离收支平衡还有几十万美元的差距。我给联艺老板去了电话，“听着，要不你们重新把报告写一遍，要不我就请审计人员了。成本 592 000 美元的电影，300 万的票房，没理由还差 20 万才能收支平衡。”

“听着，”他告诉我，“别找人来审计。我给你 40 万，买下你们的分成份额，支票明天就到。不过，你得签字保证放弃所有权利，我们就算两清了，你得证明，我们的账目是真实与准确的。”

“你们的账目是真实与准确的？”

“我们可不希望听见任何人宣称我们的账目不真实、不准确。”

吉恩和我签了字，证明了他们的账目准确无误，拿走了属于我们的 40 万。



第十章

Chapter 10



《情人节大屠杀》

差不多一年之后,我们和联艺的事情都已经搞定,我正在英国拍摄我的最后一部爱伦·坡电影,即罗伯特·唐恩编剧的《莉姬雅的坟墓》(*The Tomb of Ligeia*)。这时候,哥伦比亚公司派人来找我。“和我们签约吧,然后你就能拍更大制作、更优秀的电影了。”我也觉得,或许是时候更上一层楼,拍些更具重要性的作品了,但是,我很快便发现,这些大公司其实并不需要我为他们拍摄那些更重要的电影,他们要的,其实还是我以前拍的那些电影,只不过制作规模上稍稍大一点而已。与哥伦比亚的合作令我心中渐生不满,于是我请他们让我暂时告退一阵,我想在1966年年头上,先为AIP制作一部名为《野帮伙》的摩托车帮派片,自己制片,自己导演。5个月后,这部花费3个月时间拍摄、耗资36万美元的影片,初剪版本已经出现在我眼前了。

与此同时,与哥伦比亚公司的合作事宜也在推进。《莉姬雅的坟墓》尚在杀青阶段,我便与优秀的爱尔兰年轻编剧休·伦纳德(Hugh Leonard)取得联系,他当时人在伦敦。他曾给BBC写过一出电视剧,根据乔伊斯的《青年艺术家的肖像》(*A Portrait of the Artist as a Young Man*)改编,这次我让他再把这出剧改成电影剧本。他口头上答应了我,联系乔伊斯作品版权所有人,获得改编许可的事情,也同时在进行之中。

我去了牛津大学,贴出了这样一个通知:美国制片人招募助手。还给那儿的某位导师打了电话,请他给我推荐手下最出色的学生。他的推荐信很快便来了,获得保荐的是一位22岁的女学生,弗朗西丝·多尔。她学的是英国语言文学,被那位导师称为牛津大学圣希尔达学

院里“最机智、最有深度的头脑”。我们见了面,我发现她不会打字,不会开车,也不擅长算数。我问她平时最感兴趣的事情是什么,她说是“戏剧和写作”,于是我告诉她,如果她跟我去洛杉矶工作的话,这两件事情她肯定都没什么机会做。那时候我并没决定请她,我先回了美国,继续和哥伦比亚谈合作。我们签了为期一年的合同,期满可再续约。我对那个改编乔伊斯作品的计划热情高涨,那故事很棒,我相信不用花很多钱,就能在爱尔兰将它拍成一部好电影。但哥伦比亚却告诉我,他们对这项目没兴趣。

与此同时,我还在继续寻找助理。我致电南加州大学和加州大学洛杉矶分校的就业办公室,也请他们给我推荐合适人选。其中就有加大洛杉矶分校的朱莉·哈洛兰(Julie Halloran),她很聪明,很漂亮,年轻有魅力。还有伯克利英国语言文学专业来的斯蒂芬妮·罗斯曼^①(Stephanie Rothman),她也是荣誉学生会的成员,还拥有南加大电影学院的硕士头衔,再加上之前她刚拿到导演工会发的最佳学生导演奖,我没理由不请她而请别人。于是我决定了,请她当助理,同时邀请朱莉跟我约会。两位女士都答应了,斯蒂芬妮后来成了位出色的导演,替我拍了不少片子;朱莉则成了我女友,虽然不时因为我的工作关系而聚少离多,但6年后,我还是娶到她当老婆。

我还在寻找自己的下一个拍摄项目,此时进入视野的,是50万预算的大制作海战片,根据詹姆斯·克拉威尔(James Clavell)的小说《鼠王》(*King Rat*)改编而来。哥伦比亚的人问我:“我们有现成搭好的景,你看看能用吗?”他们给我派了辆豪华车来,载我去了现场。我在那儿逛了一整个上午,那是我入行以来从未有机会拍过的宏大布景,如果

^① 她也是美国导演工会接纳的第一位女性成员,在恩师科曼手下执导了多部低成本剥削片。——译者

能在这里拍,我一定能把这片子拍的气势非凡。所有这些都是现成的,不用再另外投钱。

那段时间,我还想过要将卡夫卡的《在流放地》(*In the Penal Colony*)搬上银幕。问题是版权上不太容易处理,捷克当时还属于共产主义阵营,出于某些原因,哥伦比亚公司一直没弄清楚这本书的版权归属。“版权不弄清楚,我们不能冒险开拍。”他们告诉我。

这答案让我觉得失望、愤怒。“你们是家大公司,你们的律师遍布美国,遍布欧洲,遍布全球,我没法相信,这样的情况下,你们居然没法弄清这本书的版权究竟在哪里。”

我只能自己去查,很快就发现,版权其实根本就没问题。卡夫卡早已去世,在捷克并无国际版权合约一说,卡夫卡又没继承人,照理我们拍这片子根本就不会有什么问题,除非,那问题出在了哥伦比亚自己身上。我向他们指出,奥逊·威尔斯之前就在南斯拉夫拍过《审判》(*The Trial*)。哥伦比亚的人似乎一直忙于寻找购买卡夫卡版权的办法,却没发现其实根本就不用出钱买。

就是这样的穷折腾,这片子最终没能拍成。^①之后公司又让我看了小说家理查德·耶茨^②(Richard Yates)写的一个关于硫磺岛的剧本,我想拍战争史诗片的心还没有死,但这计划后来也夭折了,因为双方在预算上谈不拢。他们给我的预算太多了,哥伦比亚想把那片子拍成公司历史上前所未有的最大制作的影片。我告诉他们:“我可没打算把整场硫磺岛战役全都呈现出来。”他们却总是回答我:“不行,你必须把它全都呈现出来。”

那段时间是我导演生涯中最长的一段空窗期。最终,他们在1965

① 1970年,智利名导劳尔·路易斯将《在流放地》搬上银幕,这也是小说至今为止的唯一剧情长片版本。——译者

② 《革命之路》原作者。——译者

年给我亮了绿灯,允许我执导西部片《漫漫归乡路》(*The Long Ride Home*),我找了鲍勃·唐恩来写剧本。^①

弗朗西丝·多尔

第一次去罗杰的办公室,我发现一件事。午餐时间,他要出去赴某个约会,临走前,他冲我指了指一道关着的门。“弗朗西丝,在那门后面,是一位作家。”他很严肃地说,“他名叫罗伯特·唐恩。他写得很出色,但速度非常非常慢。中午12点半,他会从门底下塞六页纸过来。也可能不到六页,可能只有五页,我说过了,他写得很慢。总之,如果他届时塞了纸头过来的话,请你用内线呼叫他一下,问问他中午要吃哪种三明治,然后你去买来给他。但是,千万不要——任何情况下都不要——打开那扇门。”

结果,罗杰前脚刚走,唐恩后脚就把门打开了。他冲四周一看,问我罗杰是不是走了。

那时候,他俩似乎一直就剧本问题争执不休。罗杰认为,剧本头10分钟就该有夺人眼球的动作戏,唐恩却觉得这说法很荒唐。只要你能成功吸引观众付钱进影院看戏,你就可以有10到15分钟来塑造人物,营造气氛。在这件事情上,罗杰常常会和所有编剧都发生意见冲突,结果就是他把剧本头10页一把扯掉,他说那“纯粹只是对话”。

* * *

^① 该片最终由老导演菲尔·卡森完成,科曼连挂名的机会都没得到。——译者

因为我还身处合同期，所以也不能替其他人执导电影，那就只能退居幕后了，资助了一些电影的拍摄，包括两部由杰克·尼科尔森编剧、蒙特·海尔曼（Monte Hellman）执导的西部片：《射杀》（*The Shooting*）和《旋风骑士》（*Ride in the Whirlwind*）。^①此外还有两部海滩片和一部名为《血女王》（*Queen of Blood*）的科幻片。

在《漫漫归乡路》的问题上，我和哥伦比亚公司产生了一系列分歧，最终我选择离开，转投 20 世纪福克斯。关于和大公司合作这件事，我还是不死心，想再试一下。

这次的情况要好一些，我以稍稍超过 100 万的预算完成了《情人节大屠杀》（*The St. Valentine's Day Massacre*），那是我当时所导过的预算最高的影片。我相信，这也是有史以来最最准确、最最真实的帮派电影。我请了位 20 年代专门跑芝加哥警局的专线记者来当编剧，每场戏都反复求证，均有事实可依。弗朗西丝·多尔至今都记得，当时我让她给每个主要人物做个精神分析侧写，以便演员们能更好地掌握人物的动机和行为。

唯一让我有些不安的是演员人选，我本想找些老戏骨来演黑帮：奥逊·威尔斯演艾尔·卡邦，杰森·罗伯兹（Jason Robards）饰演疯子莫兰（Bugs Moran）。我还在等威尔斯的回复，但福克斯却把开工的日子往前挪了。“那威尔斯怎么办？”我问他们。他们告诉我，威尔斯是个麻烦精，很喜欢在拍摄现场篡权夺位。“花钱找奥逊·威尔斯演戏，那就是花钱找麻烦。可以换罗伯兹来演卡邦，我们已经跟他经纪人谈过了。”

“但罗伯兹不合适啊，他较瘦，是爱尔兰人，莫兰也瘦，也是爱尔兰

^① 此处疑为罗杰·科曼记忆有误，《射杀》由凯洛尔·伊斯特曼（Carole Eastman）担任编剧。——译者

人。卡邦是大个子，威尔斯也是。”

“听着，你离开了哥伦比亚，我们又给了你一个机会。别给我们添麻烦。我们要的只是电影，希望你能把它拍出来。”

我意识到，如果连着进两个大公司，都不能拍成一部电影，那样肯定不行。于是我和杰森聊了聊，他是位了不起的优秀演员。我们都觉得，他最适合的还是莫兰一角，但杰森答应试一下演卡邦。能与他合作，我感到很愉快。我们找了拉尔夫·米克(Ralph Meeker)扮演莫兰，乔治·赛格尔(George Segal)扮演莫兰的头号马仔。有一个重要角色，我原本想请杰克·尼科尔森来演，但因为公司的要求，最后只能找了别人。我回到办公室，把这消息告诉杰克。我们把制作进度表铺在了桌上，上面一条条地列出了，每场戏应该在哪一天完成。

那是我当时所见过的最长的拍摄计划，共 35 天。我告诉杰克，另外还有个不错的角色，可以由他来演，大约需要一个半星期的时间拍完。但杰克从进度表上看到了更好的差事：一份为期 7 周的合同。那其实是个很小的角色，逃跑时负责开车的司机。他一共有两场戏，分别在不同的地方拍，正好在全部拍摄周期的一头一尾。尽管他其实只要出现两天就行了，但根据演员工会的规定，整个拍摄阶段，都要付工资给他。那两场戏其实在片中也是前后脚出现，只不过拍的时候，中间相隔了 7 星期。

“杰克，这种几乎一句台词都没的小角色，你不会想演的。”

“罗杰，有没有台词我无所谓，我看中的是这份 7 星期的工作。”

“但我刚才跟你说的那个角色也很不错啊，能演将近两星期，差不多也算是半个主角了。”

“我要的是那份 7 星期的薪水，罗杰。”

之后，我也给布鲁斯·邓恩找了个相似的小角色，他演个枪手，也拿到了 7 星期的薪水。

影片上映后,影评反响很好,光看影片本身,那确实是我执导的影片中最优秀的作品之一,大公司片场里的硬件资源,让我有了很多选择余地。另一方面,我在如何与电影公司一起控制预算的问题上,也注意到很多新东西,而这其实也是我唯一一部在片场拍摄的大公司作品。以前和联艺公司合作的影片,我都是在外景地拍的,成本控制都是我自己的事。而在这里,福克斯公司有他们自己的审计人员在管成本。

他们送来的第一份成本报告,我看了五分钟,就都明白了。这报表其实根本就不是做给我看的,而是为了把他们公司几百万的日常支出费用给摊薄掉,所有正在开拍的影片,都得摊上一点。

“把那报告扔了,”我对弗朗西丝说,“他们再送来的报表,也都不用看了。这部电影究竟花多少钱,福克斯说多少就是多少,我们什么都做不了。这完全就是另一套游戏规则。”

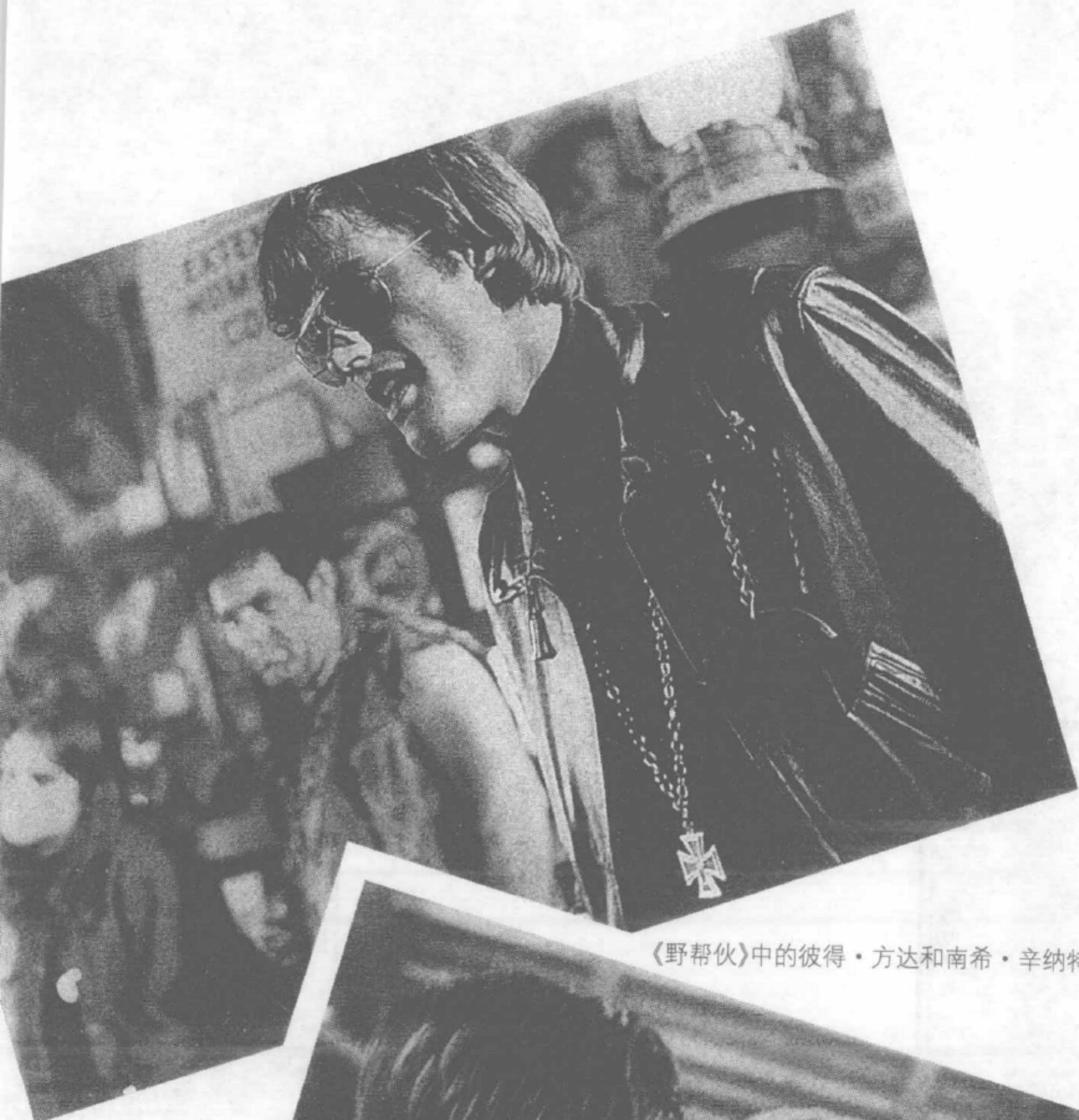
这第一份成本报告,说的是在拍摄现场运送木材的开销,那些卡车司机的任务就是,把木头运到指定位置,供别人搭布景用。我看明白了,每一天,我们会分到几名卡车司机,那就说明这一天有几位卡车司机是完全空闲、没其他任务的。那天如果有一个人是闲着的,那我们剧组就会“需要”一位卡车司机。如果有三个人没事做,那我们剧组就“需要”三个人来运木头。他们都是拿固定工资的,不干活都有钱。道具工也是一样的情况。

就影片而言,《情人节大屠杀》看上去显得物超所值,超过了成本的实际价值。再想到那公开的100万成本里,还包含了整个公司的日常开支,更是叫人难以相信了。我们用到了很多大片的豪华布景。例如卡邦的房子,其实是《音乐之声》(*The Sound of Music*)里的大庄园;芝加哥妓院里的酒吧,是当初《圣保罗号炮艇》(*The Sand Pebbles*)里用过的;还有《你好,多莉》(*Hello, Dolly!*)里的外景,我们把它改成了20年代的芝加哥市中心。影评人都挺喜欢这片子的,我还记得《视与听》

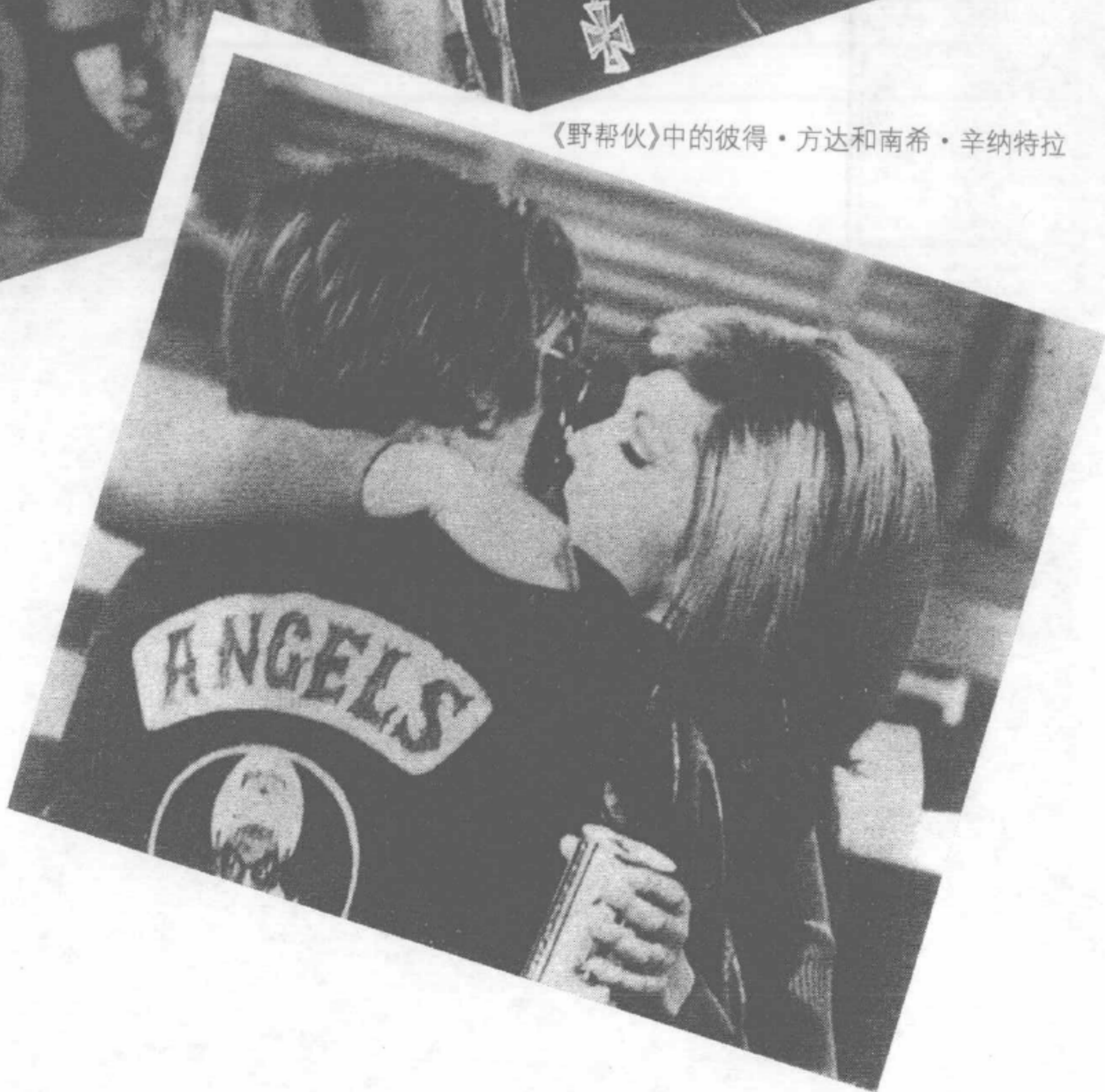
上有一段话是这么说的：“罗杰·科曼究竟知不知道该怎么花钱？如果说过去一直有这么个疑问存在的话，本片为我们提供了答案，答案是：他知道。”

第十一章

Chapter 11



《野帮伙》中的彼得·方达和南希·辛纳特拉



在我的电影生涯中,没有哪部片子,能比《野帮伙》和《旅行》更好地反映出,我个性中对于那种局外人、反叛者故事的绝对偏好了。通过这两部关于摩托党和瘾君子的影片,我离好莱坞的主流世界也愈行愈远。我在电影上的倾向性,变得越来越激进,正如我在政治上的立场一样。在拍摄这些电影的过程中,我与彼得·方达、丹尼斯·霍普、杰克·尼科尔森、布鲁斯·邓恩这群演员相识相交,在20世纪60年代,这些演员因他们演绎的反英雄形象而著称影坛,成为当时好莱坞内部涌现出的反文化逆流中的一个组成部分。在我们之间,有一种以创作为纽带的血亲关系,在他们的努力下,这两部电影成了我电影生涯中最具争议,同时也是商业上最成功的作品。

《野帮伙》的创意来自于《生活》杂志上的一张照片。那是1966年1月号的《生活》,拍的是一群“地狱天使”摩托党,驾车出席一位前成员的葬礼。^①我拿着这个项目找AIP合作,他们同意了,影片暂时定名为《堕落天使》(*All the Fallen Angels*)。马龙·白兰度(Marlon Brando)和李·马文(Lee Marvin)在1954年拍过一部《美国飞车党》(*The Wild One*),讲的也是摩托党威胁小镇宁静生活的故事,从镇民的角度来叙事,AIP希望我这部影片也能走这路线。

我表达了强烈的反对意见:“那就大错特错了,我并不想表现镇上人的反应,我只想讲一个摩托党的故事,他们才是主角。从体制的视角来讲故事,这不是我的兴趣所在,我想用的是法外之徒的视角,局外人的视角。”

那是我人生的一个关键时刻,再过几个月,我即将迎来40岁生日,

在十年多一点的时间里,我已经制片或执导了40多部电影,此外还为其他导演投资制作了大约15部影片。之前的几年,我一直尝试与大公司合作,最终带给我的却只有幻梦的破灭,以及些许酸楚和愤怒。形势已经很明朗了,我不可能走上好莱坞“明星”导演的道路了。或许正是在这样的背景下,那张照片才会如此吸引我,那些目中无人、横行霸道的摩托党,那些生活在社会边缘的局外人,那些公然挑战社会传统的人。我想为他们拍一部现实主义的作品,如果可能的话,甚至还想要表达出我对他们的同情。

是AIP的尼科尔森将片名改成了《野帮伙》,他在片名、企划宣传这方面一直都很有一套。我请来查克·格里菲斯帮我一起做素材研究并撰写剧本。我们先去了洛杉矶东区名为“蓝焰咖啡”的摩托党聚会场所,之后又去了城区中南部西方大道上的一家摩托车汽配店,等一位“地狱天使”分舵头目来见面。我俩都穿上了各自最老旧、最粗线条的衣服,但相比起那位头目和他手下六七条马仔的穿着来,还是要逊色得多。他们都驾着精心改装过的哈雷,穿着丹宁布的衣服,上面贴着“地狱天使”的徽章和纳粹万字符。

我们开始喝酒。我跟对方保证,这将是一部关于他们的故事,参与电影的人,我一定都会付钱。“我们的摩托车,你们也要付钱。”他们告诉我。

“每人每车,每天我都会给钱。”

“如果我们带姑娘来的话,也得稍稍给她们一点——她们可以比车子稍微少拿一点。”

“没问题。”我许诺说。我还答应他们,如果有必要的话,我会给他

① 地狱天使, Hells Angels, 1948年于加州成立的暴力社团,成员均驾驶哈雷重型机车,目前在全球范围内仍有3000多成员。——译者

们买酒买大麻,为的是继续听他们讲故事。于是一群人又来到威尼斯区一处“地狱天使”的聚会,我喝着啤酒,抽着大麻,攀谈着,倾听着。有个很漂亮的姑娘给我讲述了摩托党的特有文化,查克暗暗提醒我注意,那是他们头儿的女人,我问问题就行,可千万别搞别的。她在工厂干活,据她说,“地狱天使”不喜欢工作,所以要靠女人挣钱养家,有些女的只好当妓女来填补开销。这些我也不知道是她夸大其词呢,还是刻意编造出来的。还有个故事说的是“地狱天使”劫医院,救出一位病床上的“战友”,因为迟了的话,他就要被关进监狱了。我喜欢这个故事,决定将影片建立在这事以及葬礼之上。

故事的主角是这样一群人:他们生活在一个科技发达的城市,却身无一技之长,甚至都不识字,中学也没念完。他们中有些人,在精神上都不太对劲。看见制图工、模具工或是飞机制造厂的招聘广告,他们是不会有反应的。一个智商只有 80 的人,你还能让他怎样?保洁员?扫马路?加油站?又苦又累的工作,做它干吗?所以他们会说:“拉倒吧,我就这里抢点,那里偷点吧。随便找上份破工作,干个两个月,然后辞职,又能拿失业金了。我再找个肯干活的姑娘,大家一起拿失业金,一起招摇撞骗。那样的生活,估计也不会比我一个人辛辛苦苦工作挣钱要差。但这样子,至少我是自由的,比一辈子打一份破工要强。”

他们就像是现代的牛仔,自由自在,摩托就是他们的骏马,他们也生活在一片广阔的疆域中:海滩、沙漠、山脉。我还记得索尼·巴基(Sonny Barger)说过:“我们不是输家。”他是“地狱天使”里最出名的一个,是其最强分支奥克兰分舵的头目。他很为自己感到骄傲。在他看来,如果他当上什么销售副经理,社会上才会称之为“赢家”,但在他眼里,坐在闪闪发亮的摩托车上,他就是个“赢家”。“地狱天使”真是一个有趣的社会现象,我想要如实地将它呈现。

大个子奥托也是位“赢家”,他是圣伯纳迪诺分舵的头,也是我们剧

组的联络人——如果说技术顾问这头衔有点不太合适的话。查克的剧本给他看了，毫无异议。剧情很简单，直来直去，主题是一个虚构出来的圣佩德罗分舵，头目杰克·布莱克和好友“输家”带着大伙驱车进入加州麦加山区，在那里，他们和偷走“输家”坐驾的墨西哥帮发生冲突。两名警察介入冲突，“输家”偷走了其中一个警察的摩托车，另一个警察驱车追他。“输家”被警察开枪击中，但后者也翻落悬崖丧生。“输家”去了医院，治愈之后必将面对牢狱之灾，于是大伙把他救出了医院。“输家”最终还是死了，他在教堂的追思会演变成了一场暴动，继而引发与镇民的全面冲突。警笛声传来，摩托党扬长而去，只有影片的反英雄主人公杰克·布莱克一人，站在“输家”的新坟前久久不愿离去。

开拍之前，查克的剧本被大幅修改，负责修改的是位名叫彼得·博格丹诺维奇(Peter Bogdanovich)的年轻影评人、资深影迷。他是大约一年前来的洛杉矶，替《君子》杂志写影评。我在一次电影放映时认识了他和他妻子波丽·普拉特^①(Polly Platt)，几周之后我给他打电话，问他是否愿意写电影剧本。这正是他当初来洛杉矶时所向往的，于是满口答应了。

彼得·博格丹诺维奇

“我想要一部大片，”罗杰对我说，“类似《桂河大桥》或《阿拉伯的劳伦斯》那样的，但是背景必须放在某个我能用合理预算拍摄的时空，例如二战中的波兰那种。”我说行。几星期后，罗杰又给我打

^① 波丽于1966年与博格丹诺维奇结婚，两人合写了《感应狙击》的剧本，波丽还亲自担任美术指导。博格丹诺维奇之后的《最后一场电影》与《纸月亮》的成功，也离不开波丽的努力。可惜，前者在拍摄《最后一场电影》期间与女主角赛碧尔·谢泼德有染，导致两人离婚。——译者

来电话，他正在筹备一部摩托党电影，想让我去沙漠里勘察合适的外景地。“你可以带上你老婆，我马上让人把剧本给你送去，你即刻动身去棕榈沙漠。”

我看了剧本，给他打了电话：“我不怎么喜欢这剧本，看着就像是一部迪斯尼电影。开场是条高速公路，剧本是这么写的：一只青蛙跳上了公路。然后镜头一转，换成青蛙的视角，看见摩托驶过，然后再切到青蛙的反应镜头。谁爱看这些啊？里面的人物我一个都不喜欢。全无情节可言。”

去过沙漠之后，我向他做了汇报。罗杰对我说：“我希望你能对剧本做个改写，但因为你还不是编剧工会的人，所以影片上映后不会打你的名字。”在妻子的帮助下，我对原剧本80%的内容做了修改，整个情节都变了。

* * *

吉姆·尼科尔森想用乔治·查吉利斯(George Chakiris)来演杰克·布莱克，因为他在《西区故事》里的表现实在是太出色了。但我一开始就告诉了大家，所有演员都要自己骑摩托车表演。查吉利斯说他不会，他答应去学一下，但最终还是跟我说：“你必须给我找个替身，我骑不来。”

“乔治，你要不就亲自来，要不就退出。很抱歉，我没法整部影片都用替身拍，我没法像老式西部片那样，都靠替身和镜头剪切来处理。”乔治退出了，我让原本演“输家”的彼得·方达改演杰克·布莱克，把布鲁斯·邓恩提上来演“输家”。我看过他在纽约演的话剧《枪手之影》(*Shadow of a Gunman*)，他很优秀，堪称国内最出色的年轻演员之一。至于当时的彼得·方达，也已在《塔米与医生》(*Tammy and the*

Doctor)等片中担纲过主演了。女主角“迈克”这方面,AIP想要用南希·辛纳特拉(Nancy Sinatra),看中的是其家族声望和1966年她那首畅销金曲《这些鞋子是做来走路穿的》(*These Boots Are Made for Walkin*)的人气。

布鲁斯·邓恩

第一天去剧组,走进化妆间之前,我从未和罗杰打过照面。他是通过我经纪人雇的我。之后也给我打过电话,称赞我1958年在百老汇话剧舞台上的表现,其实我总共只有六句台词,登场时间大约一分钟都不到。那出剧的主角是比尔·斯密泽斯(Bill Smithers),我一直都觉得,罗杰一定是把我们俩搞混了,但我也从没点破过。我一直觉得,我今天这所谓的电影生涯,其实都是人家比尔·斯密泽斯该有的。

彼得·方达

我第一次见到罗杰时,我戴着一副怪模怪样的老奶奶式的眼镜。那时候我穿着打扮一直不太正经,头发有点长,身上还别着枚美军海军情报中心的徽章。

“这徽章什么意思?”他问我。

“意思就是我可以到你的车轮胎上撒尿。”这就是我当时给他的回答。那时候我做人的态度真是够混账的。然后他跟我说了乔治没法骑摩托,所以退出了的事,我告诉他,“好,我来演男一号,但是有个条件,名字得改掉,别叫杰克·布莱克,叫他‘天堂布鲁斯’。”罗杰问我那是什么意思。

“所谓‘天堂布鲁斯’，那是一种牵牛花科的植物，地里到处都是，拿上它三四百颗种子，捣碎，就水吞服，致幻的效果好极了。”

他说：“你是在跟我开玩笑吧。”我说：“没有，相信我，我希望你能把这名字印在摩托车车身上。”我们成交了，我觉得他比较合算，毕竟我片酬并没增加，还是原来演死人拿的那点。

我和真正的“地狱天使”也聚过几次，他们的啤酒派对和别人的没什么两样，只不过他们会连续不断地播放滚石乐队的《满足》(Satisfaction)，连着放 150 遍。

* * *

我同意每天付给“地狱天使”35 美元，车子每天 20 美元，女人每天 15 美元。我们计划拍三星期，全都在威尼斯区、圣佩德罗以及棕榈沙漠的山间野外实景拍摄，预算大约 36 万美元。

结果那成了我执导的影片中，拍得最艰辛的之一。“地狱天使”的注意力不怎么集中，起初有二十来人在剧组工作，但有几天人数会少得厉害：他们拿了钱就溜了。影评人似乎都没提到过，但《野家伙》里，前后两个镜头，“地狱天使”的人数常常会接不上。

我分析了当时的形势，决定尽可能按部就班地完成拍摄，尽量不要带什么感情。我没法对这些摩托党发号施令，因为他们不会听任何人的命令。但是，我也不能表现出软弱和低声下气。

总的来说，带着这群“地狱天使”在山间、海边、沙漠完成 15 天的拍摄，是件苦差。别的不说，山里气温低，再加上那些哈雷都已经又老又破，光是让车子发动起来就够累的了。

影片头 10 分钟从威尼斯区一路拍到圣佩德罗附近的油田，再到山里，穿越公路，再沿着小路到棕榈山谷。行程安排是关键，拍完你要的

镜头,立刻上路去下一个地方。光是开头那个方达带领手下开车走高速穿越沙漠的镜头,我就得专门安排人站在远处拦截过境车辆,虽然只是一会儿,但那也是非法的。公路上的云彩十分漂亮,但我没钱用摄影车,所以只好利用一辆现成的客货两用车,将后车厢尾部的挡板放下,直接从那里拍出去。我还给轮胎放了点气,以便开起来更加平稳。

在麦加沙漠拍摄的第一天,准备工作花了老长时间,把我给气坏了。忽然之间,只见路那头开来一队二战德军的半履带自动装甲车,对背着纳粹万字符的“地狱天使”发起了攻击,发射空包弹。这一幕弄得我丈二和尚摸不着头脑,受攻击的“地狱天使”也不知道是怎么回事,不过我还是冲副导演大喊:“快拍下来,都拍下来,这些我一定能用得上。”

原来,我弟弟吉恩此时正在我们更南边、接近加州萨顿海的地方拍摄洛克·哈德逊(Rock Hudson)主演的北非二战片《浴血狂沙》(Tobruk)。他觉得派坦克来攻击一下我们会很有趣,这一幕也给全片定下了一个基调。

现场其实还有另一支武装力量:加州州警和当地的郡警副警长。他们对剧组雇的“地狱天使”挨个检查,然后告诉我的制片经理杰克·伯勒:“这些人,几乎个个都是通缉犯,都该抓起来才对。”不过,杰克也不是吃素的,处理这类问题很有一套。

“听着,天知道这些人有多久没正正经经工作过了。现在呢,他们终于有了合法的工作,我们付薪水给他们,何必破坏这一切呢?就让他们赚点正经钱吧,这对所有人都有好处。”警察同意了他的说法,不过仍在远处监视着他们的一举一动。

拍摄工作渐入佳境,流畅且复杂的镜头运动很让我满意。例如双方开战的一幕,“输家”往一边跑,其他“地狱天使”往另一边。“输家”这边,我们从小店门口开始拍,他沿着肮脏的街道冲镜头跑来,机器沿推轨一路向后拉,边退边拍。然后他在路口夺走了警察的摩托车,摄影机

停下来,转成固定机位拍摄。背景中,“地狱天使”在前头跑,警察在后面边追边开枪。“输家”发动摩托车,警察看见了他,从画面右边朝他跑来,“输家”向左边驶去。镜头一直跟着他,做了180度的旋转,直到他消失在路的尽头。所有这些动作都是一个镜头连续不断地拍下来,虽然谈不上惊天动地,但对于一部拍摄期才三星期的电影来说,还是高于平均水准了。所以欧洲影评人——他们确实比美国影评人更懂电影——看了这片子后评论说,罗杰·科曼在技术上要比其他低成本独立电影人更加得心应手。

还有这么一个段落,也可以说明我为赋予影片动感和纵深感,花了多少心思,这样的心思,在低成本电影中也是不多见的。那段戏里有18名演员外加15个“地狱天使”,拍摄期间他们并不住在一起,后者都在小树林或者汽车旅馆的停车场上宿营,我用手提摄影机拍摄他们近乎部落式的生活状况,制造一种接近纪录片的真实效果,赋予影片某种新意。画面上这种粗糙的力量,正符合那群人追求的生活方式。上一场“输家”驾驶警察摩托车逃逸的戏之后,紧接着是“地狱天使”在山里狂欢的戏。每个镜头中,我都刻意加入运动感与构图上的纵深。背景中是几名摩托党驾车急驶或奔跑追逐,中景是他们和女人在聚会狂欢,前景是包括盖尔·哈尼柯特(Gayle Hunnicutt)——那也是她电影生涯中最初几部作品之一——在内的几人翩翩起舞。当时我正在和盖尔约会,她看上去实在太漂亮了,所以我只能让化妆师在她脸上加了个刀疤。这场戏里还有组男女主角的特写镜头,布鲁斯抽着大麻,背景是一群人伴着狂野的鼓乐起舞,随着镜头横移,你先后看见一对正在地上缠绵的情侣,正在吃鸡的盖尔,两个摩托党开着摩托、用棕榈叶打闹,还有个人像斗牛士那样坐在车上,边上是个女人,替他拿着红斗篷,布鲁斯忽然跳起来,冲向某个靠在树边吸海洛因的家伙,拼命打他。

想要按照拍摄计划,在一天之内就拍到你所需的全部段落,关键就

在于要调动好“地狱天使”的积极性,保证他们有足够的啤酒和大麻供应,再放点音乐渲染一下现场气氛。

相比起人,如何让那些哈雷摩托车动起来,反而变得更困难。经常开着开着就在沙漠或泥地里熄火了。这事快把我逼疯了,我们不得不拍拍停停,等他们把摩托修好。我曾对某个“地狱天使”说过:“听着,我知道你们都是干吗的,你们闯入小镇,见男人就打,见女人就干,见商店就抢,但是警察来了,追着你们跑,你们跑到自己的摩托边上,但是这天杀的居然发动不起来。那你们怎么办?现在究竟是什么状况啊?”

“发起来了,发起来了。”他嘟囔着,“刚才运气不太好,仅此而已。”方达也说过,他一直都不喜欢开这些摩托。“你知道这车为什么叫哈雷吗?不知道吧,因为他们几乎从来就发动不了!”^①

保罗·拉普

这部电影充满了暴力,我是说真正的暴力。拍了没多久,我们的摩托就被偷了,那可是件大事情,如果要换摩托的话,那意味着之前的镜头都白拍了,因为画面对不上。车平时都是锁在一起放在某处的,后来发现这事是某个“地狱天使”自己做的。我是剧组的副导演,天天要面对一堆麻烦。平时我身边都要带上两个大个子打手,那样才能让其他“地狱天使”乖乖听话。当然,说到底还是靠钱说话。有场戏,南希去饭店吃饭,刚要坐下,一个“地狱天使”把她的椅子抽走了。某天,她爸爸^②从棕榈泉过来探班,带着两个

① 英语中“哈雷”与“几乎不”一词谐音。——译者

② 弗兰克·辛纳特拉,美国著名歌手、影星。——译者

保镖。他彬彬有礼地告诉我，要是女儿的人身安全出了什么问题，他唯我是问。所以我拼了老命也得保护好南希。

拍那场戏的时候，南希坐下，那人抽走她的椅子，南希摔倒在地上。我冲上去把那家伙按在了墙上，心中暗暗祈祷会有其他“地狱天使”上来给我助阵。幸好，带头的那个很快就冲了上来，把那家伙拉了出去，狠狠揍了一顿。帮着揍人的，那天收工后都多拿了几块钱工资。

去山里拍葬礼戏的时候，气温很低。第二天早上，演员科比·丹顿(Coby Denton)人不见了。罗杰很不安，南希很迷惑，彼得很慌张。我们去了他住的汽车旅馆房间，敲门没人应，我们破门而入。科比倒在了地上，毫无意识。原来是暖气坏了，煤气泄漏。警察叫来了救护车，他被送入加护病房，幸好人没事。我回到剧组，当着大家的面把这消息告诉了罗杰，众人听了都又惊又怕。我并不是说罗杰是个残酷无情的人，但他确实冷静地命令大家快去布置灯光、机器，各就各位准备拍摄。

彼得·方达

听到科比的坏消息，我们都跟罗杰说，现在不能继续拍摄。这事让“地狱天使”挺高兴的：大伙儿一起跟老板说，我们不干了。但罗杰坚持让我们继续拍，他是对的。你必须得拍下去，你没有别的选择，电影是世界上最昂贵的艺术创作样式。后来我才认识到，自己当时要求停工的做法很不明智。我慢慢学习到，发生悲剧在所难免，但拍摄却不能停。这件事上，罗杰没有错，错在我们，我们误会了他。两天后，科比出院，回到了剧组。

布鲁斯·邓恩

我被一群“地狱天使”揍了，因为我穿了他们的“服装”——皮夹克。这事发生在拍葬礼那场戏时，我就在教堂门口被揍的。他们冲我说：“脱下来，你这狗娘养的。”我说：“别急啊，我在拍电影呢。”他们回答说：“都没请我们参加，谁敢拍我们‘地狱天使’的电影啊？脱下来！”可我还没来得及动手脱，已经被他们打倒在人行道上了。想想真是倒霉，我在片中演的是条死尸，又不是活人，还要被他们暴殴。

* * *

关于拍电影，总有那么多疯狂的故事被大家传诵，即使 20 多年过去了，还会有新的故事出现。这事情保罗·拉普也是最近才首度开口道破的——一位优秀的副导演，在拍摄期间必须为导演保驾护航，以免他为无关紧要的小事分心。他告诉我，高速公路骑警当时与州里的高级情报机关联手，渗透进我们剧组，严密监视着我们的一举一动。

他们带保罗去看了自己的一辆卡车，里头装满了窃听设备。又去他房间，给他看了一箱子的磁带和照片，记录了剧组人员、演员以及“地狱天使”的活动，还给他听了一卷磁带，是他和他女友在汽车旅馆里时，他们偷录的。保罗说，他们告诉他，一共有 150 名探员负责监视我们，包括我们雇来当群众演员的一位老奶奶，她的戏份仅仅只是坐在车里当背景。保罗还被告知，警方的最终目标是一个圣贝多分舵的“地狱天使”，那人因为杀警察而被通缉。线人告诉他们，这家伙和他的分舵成员一起进了山里，想来我们剧组找威尼斯分舵的“地狱天使”火拼。但

那天晚上下了大雪，这群人只好原路折回了。

“地狱天使”大闹教堂，抱走“输家”尸体的那场戏，我们是在好莱坞的某个小教堂里拍的。教堂的人发现了我们要拍的戏有多混乱，于是想把我们轰出去。我们拍摄的时候，用过的地方往往会留下一片狼藉，好在杰克·伯勒和保罗·拉普很善于替我处理这种烂摊子。我们拿走了教堂里几排长凳，放上了特制的道具椅子。一旦机器开始转动，那就不可能停下来了。这是整部影片的一个高潮点，我知道能拍到这些画面很不容易。拍的过程中，听到演员的大叫声，我就知道，我又得因为被砸碎的长椅付钱给教堂了，但这没关系，只要拍到的画面好就行。最终，我们的长椅坏了一些，他们的椅子也坏了一些，门窗也都有损毁。

这场葬礼戏真是我拍过的电影里最疯狂的东西之一，“输家”的棺材上盖着亮红色的纳粹旗帜，上面是大大的万字符。牧师在上面致悼词，下面坐着的摩托党一脸不屑。布鲁斯坐在走廊上，我让机器缓缓地从教堂后头向前移，一直拍到巨大的纳粹旗帜和墙上的十字架。

摩托党对牧师的布道很不屑，布鲁斯站了起来，双手展开，做出仿效基督的动作。“我们想要自由，自由自在地开车，不用被人骚扰。”他说，“我们想要吃饱喝足，我们想要寻欢作乐。”

这话说完，全场都闹开了。摩托党都疯了，见什么砸什么。布鲁斯给了牧师肚子上一拳，脖子上一下重击，后者昏了过去。

这次我也是用手提摄影拍的，就站在风暴的中心拍，给观众身临其境的感觉。拿机器的是摄影指导理查·摩尔(Richard Moore)，我站在他背后。我体内的肾上腺素也一路飙升，我冲大家吼：“这么做，那么做。”演员们也吼回来：“对，对，大家一起来啊！”这场戏我拍得很快，为的就是保持动感和临场感。我俩在疯狂的人群中穿来穿去，我给理查指着方向：“拍这里，拍那里，过去那里。”心里已经想好了，后期要用快速剪切将它们组合在一起。

摩托党在教堂里的派对越开越疯，我开始即兴安排一些情节，火力全开。啤酒和小鼓都送来了，情绪继续高涨。“地狱天使”把“输家”的尸体从棺材里抱出来，他身上穿着皮夹克，头上戴着纳粹飞行员的皮头盔。他们把尸体倚在墙上，给他嘴里塞上一支大麻。他戴着墨镜，手被拗成竖中指的姿势。不省人事的牧师被丢进了棺材，他们还往他头上泼啤酒。男男女女在断裂的长椅上跳舞。“输家”悲痛的女友盖希——由布鲁斯·邓恩当时的妻子戴安娜·拉德^① (Diane Ladd) 扮演——被两个摩托党剥光了衣服，还被逼着吸海洛因。

我让一个“地狱天使”去棺材上刻个纳粹万字符，我跟在他后面拍摄。不过他完全搞错了，刻出来的更像是一个大写的 Z，中间再加了根斜杠。我心说，可能“地狱天使”就是这样的人，他们连如何刻个万字符都不会，没事，那也是狂欢的一部分，所以我把这场戏也留下了。

弄到最后，这场戏已经走到了虚无主义的边缘。布鲁斯吸了海洛因，丢开女友，抱着新认识的女人躺在棺材后面。盖希在角落里被人强奸。牧师被人从棺材里抱出来扔在了一边，“输家”又被放了回去。

摩托党举着棺材上街的时候，我付给当地人一人 10 块钱，站在路边当群众演员，入墓的戏是在一个公园里拍的，我们造了个拱门，安了几块墓碑，背景停满了摩托车，前景也找群众演员占满了。根据剧情，“输家”下葬的时候，一个小孩子冲他尸体扔石子，于是激发了最终的混乱。从这里开始，我就随它去了。那是三月末，之前下过雪，融雪的程度不同，令这前后两天的画面不接戏。但我也不在乎了。没人在乎。这是最后一天的拍摄，下午四点，光线已经不对了，摄影指导不喜欢那光线。“没关系。”我告诉他，“我们已经什么都做不了了，片子就快结束

^① 1967 年，戴安娜和邓恩生下小女儿劳拉，两年后，两人离婚。劳拉长大后成为好莱坞著名女星，与妈妈一起出演《容易受伤的玫瑰》(Rambling Rose) 时还双双拿到奥斯卡提名，创下一项纪录。——译者

了,我们只要继续拍就是了。”

彼得·博格丹诺维奇

到最后,罗杰也已经累了,乱了。所以“地狱天使”并不是一直都喜欢他。在剧组,毕竟他代表了权威,他一直都催大家:“快快快,没时间了,走走走。”所以“地狱天使”也不是一直都喜欢我,因为他们觉得,我就是那个老站在他身边,话不多但蔫坏的家伙。

有场打斗戏,开拍前,罗杰让我也过去参加,因为我们的群众演员不够。于是我也加入了战团,穿的就跟个斯文人一样。我很快就倒下了,我抱着头,他们把我揍得够呛,直至罗杰大喊:“好!”拍这部电影,对我来说就像是在最优秀的电影学院读了三星期的书,你在压力下工作,没得商量,该完成的必须要完成。

* * *

和科波拉一样,彼得·博格丹诺维奇也是“科曼电影学校”的早期毕业生之一,拍完《野帮伙》我立刻投资他拍了处女作《感应狙击》(*Targets*)。当初是鲍里斯·卡洛夫的经纪人来找我的,他发现《恐怖古堡》原来赚了不少钱。我当初答应过卡洛夫,如果影片盈利达到某个数目的话,片酬之外他还能拿到10%的分成。那位经纪人找到我,要求降低这个盈利数的门槛,换句话说,提高卡洛夫的分成。我答应了,但条件是我将来拍某部电影时,他免费替我干两天。然后我找到了彼得:“这个机会给你,写个剧本,由你来导演我们的鲍里斯·卡洛夫新片。”

彼得·博格丹诺维奇

罗杰对我说：“我希望你从《恐怖古堡》里取出 20 分钟有卡洛夫的戏，然后再找他拍上 20 分钟的新东西——当初我那片子也只用两天就拍完了——然后你再找些别的演员，花 10 天时间拍个 40 分钟的内容。20 分钟加 20 分钟加 40 分钟，一部 80 分钟的卡洛夫新作就完成了。你觉得呢？”

“没问题。”与此同时，罗杰还让我弄一下他买来的一部苏联科幻片《风暴星球》(*Planet of Storms*)。

“那片子特效做得棒极了，AIP 公司雇我们把它转成英语版的，但问题是这片子里没女性角色，所以你快去雷奥·卡里洛海滩，那里的景色和黑海差不多，当然，到了片子里就都成了金星了。你去拍点女人来，我们把它剪进去。这两个工作，我一共付你 6 000 块。”

我找来了一堆“金星少女”——其实就是一帮子吸大麻都吸糊涂了的小女孩，胸口罩上大贝壳，穿成美人鱼的样子，在海滩上闲逛。真是我这辈子所见过最蹩脚的戏服。然后她们围在一起，向条翼龙样子的怪东西祷告，然后与女主角玛蜜·范·多伦(Mamie Van Doren)做着心灵感应。真是烂得没法再烂了。我们给影片重新起了个名字：《史前女人星球之旅》(*The Voyage to the Planet of Prehistoric Women*)。

为了拍另一部片子，我又重新看了一下《恐怖古堡》。我还记得当时的感想，看了杰克·尼科尔森在里面的表演，我宁可他是这片子的导演或编剧，而不是主演。我计划让卡洛夫在新片中饰演一位已经隐退的恐怖片演员，《恐怖古堡》里的画面，我可以拿来用

在这里,作为老演员退休前最后出演的影片片段。一边是影片中卡洛夫那栋哥特式城堡里虚幻的恐怖气氛,与之对比的是在某个汽车电影院里疯狂杀人的越战老兵所带来的真正恐怖。那时距离查尔斯·惠特曼那事情过去还没多久。^①罗杰很喜欢我这构思,然后我把写好的剧本拿给萨缪尔·福勒(Samuel Fuller)看了,他也很喜欢,还当场就给我提起意见来。我们就在他办公室里,用了三小时对剧本做了一番修改。罗杰对这个修改稿更加满意,他说:“这可是我当制片的电影里,最棒的剧本了。但问题是鲍里斯从头到底都有戏,两天时间你可拍不了那么多。”我本打算多付他点钱,能够多用他一两天。但罗杰来了现场,对我说:“你知道希区柯克是怎么拍戏的,是吧?每个镜头都预先计划好,所有细节都写下来,巨细靡遗。你也知道霍克斯是怎么拍戏的吧?什么都不写,什么都不做计划,到了现场想到什么改什么。”

“我知道。”

“好,那拍这片子的时候,我希望你能变成希区柯克。”

影片拍完了,我们想找大公司而不是AIP来发行,罗杰在片名上也做了两手准备,如果大公司发行的话,就叫它《感应狙击》,如果AIP发行的话,就叫《血和糖》(*Blood and Candy*)。结果,哪家公司都不想买。于是我给当时在南加州大学教电影的亚瑟·奈特(Arthur Knight)打了电话:“帮个忙,看一下片子,我再请个《综艺》杂志的影评人来和你一起看。看完之后,如果你们喜欢的话,可不可以写个影评,顺便替我提一下,这片子还没找到发行商;如果看了不喜欢,那就不用写影评了,你看行吗?”亚瑟答应了。结

^① Charles Whitman, 1966年8月1日,他爬上自己就读的德州大学校内某高楼,自上向下射击,造成14人死32人伤的惨剧,惠特曼后被警方击毙。——译者

果,两人看过后都很喜欢。之后的故事据说就是这样:罗伯特·伊文思(Robert Evans)亲自给那篇影评做了批注,让人送去给派拉蒙的老板查理·布拉德霍恩(Charlie Bludhorn)。片子被派拉蒙买下了。

* * *

我从派拉蒙拿到了20万还是30万美元的影片预支盈利,相对10万美元的预算来说,算是个不错的买卖。但结果这片子并没怎么盈利,马丁·路德·金和肯尼迪在1968年春天的相继遇刺,也没能帮到我们。《感应狙击》是在1968年8月上映的,按照彼得的说法,派拉蒙一共只发了8个拷贝。现如今,它已经被派拉蒙作为当代经典之一拿来发行音像制品了。

相比之下,《野帮伙》的成功来得容易得多,它被邀作为威尼斯影展开幕影片,真是莫大的荣幸。但它去威尼斯,并非是作为正式的美国参展片,事实上,美国国务院竭尽全力,想让对方撤销对我们的邀请。他们觉得这片子太过暴力和追求官能刺激。就像是《入侵者》在戛纳影展上的遭遇重演了一遍。《野帮伙》是AIP公司历史上最具争议性的作品,我们在总督府出席了考究的首映招待会,剧组成员穿着华衣美服,摩托艇将我们从丽都岛的宾馆直接送过去。影片反响很棒,放映过程中,观众席里数次爆发响亮的掌声,影片结束后更是获得了全场一致的鼓掌喝彩。电影节主席路易吉·基亚里尼(Luigi Chiarini)称赞本片为“过去10年里最重要的美国影片之一”。

那天晚上下了点小雨,我们离开总督府,准备坐摩托艇离开。这一路我们走的是圣马可广场,快到运河时,我回头一望,那一幕给我留下了永远难忘的回忆。水面上闪烁着威尼斯璀璨的夜景,巨大的石狮塑

像分外引人注目。各路嘉宾缓缓走出总督府，两名女士冲我的方向慢慢踱来，一个穿着亮丽的红色晚礼服，另一个着深绿色礼服。广场上，被雨水打湿的石子地面上反射出七色光芒。那一刻的我，兴奋异常。那一刻，在我登上摩托艇之前再度回眸的那一刻，即使到今天，仍作为我生命中最美好的记忆之一，永远留存在脑海之中。

1966年的夏天，《野帮伙》在美国公映，它成了AIP历史上最卖座的电影。这一点连我都感到吃惊。观众为之疯狂，影片立马便从租片费里收回500多万。第一个星期五的晚上，影片在全国各地几乎所有影院都达到了满座。汽车电影院也是一样，人满为患，老板只好往外赶人。第一个周末放映结束，各地的票房数字在星期一进来了，吉姆·尼科尔森和我们所有人都一起惊呼、大笑：AIP的人从没见过那么高的首周末票房，哪怕是与之稍许接近的成绩，在以往也都从没出现过。吉姆和我说，有帮子摩托党一定要坐在自己的摩托车上，集体观摩这部影片，他们保证不会制造麻烦。影院老板答应了他们，首映当晚把前排位子都留给了他们，让他们坐在摩托上看完了全片。

影片被《综艺》杂志评为年度排名第13位的优秀影片。几年下来，它的票房累计超过1000万美元。除了片酬，我还能从净利润中得到提成。我花在这片子上的成本才36万美元。我把自己的分成份额卖回给了AIP，这一下也确实为他们省了不少钱。

影评意见还是好坏皆有，但不管是喜欢还是讨厌，立场都来得很鲜明，态度都很激烈。这至少说明，所有人都被影片撼动了。《综艺》称之为“现实主义的皮夹克暴行故事，加上大量带着冲击力的价值观”。《纽约时报》的波斯利·克劳泽(Bosley Crowther)称之为“一部粗暴的小电影”，带着真实电影(cinema verite)的感觉，但他也说了，觉得这片子“令人感到难堪——恶毒地记录了一帮子凶猛的摩托党酗酒、打架、抽大麻、搞破坏、强奸女人的恶行”。

相比之下,《时代周刊》的文森特·坎比要宽容得多,称赞影片是“最新一代电影作者(auteur)的作品——带有电影人强烈、高度个人风格的作品——中目前为止最好的一部,作为一位电影作者,科曼先生凭借本片,得以进入众神殿,跻身约翰·福特、霍华德·霍克斯、希区柯克、格里菲斯、尼古拉斯·雷、卓别林、萨缪尔·福勒等在世或已逝的电影大师之列”。有时候,影评人的话我就是能逐字逐句背得出来。

他这么一归类,我感到挺荣幸的,不过“地狱天使”却一心想把我归到“已逝”的那一类人里去。先是圣伯纳迪诺分舵的人起诉我损害他们名誉,还威胁说要我的命。他们要我赔偿400万美元,说我把他们描绘成了一群暴徒、反社会的摩托党。在他们看来,自己其实是“一个致力于传播摩托车技术信息的社会组织”。

即使真要说我毁人名誉,我也只是把他们的暴力程度稍稍提高了两个百分点而已,而且,就他们那样子,你再怎么丑化,都不可能比实际情况更糟。“大个子”奥托也给我打了电话,继续威胁我,又要我的钱又要我的命。“听好了,我们会拿到你的400万美元,然后再把你给灭了。”

我试图和他讲理,我告诉他,如果把我杀了的话,那就更不可能拿到钱了。更麻烦的是,如果我真有个三长两短,他们就是头号嫌疑犯。我平静地跟他解释:“你们不仅不应该杀我,反而应该好好保护我的人身安全,确保我不会被别人干掉,这绝对是为了你们好,因为万一我有什么事,挨骂的肯定是你们。而且,反正我已经上了保险,那400万是不是要我赔偿,我其实都无所谓。我的建议是,放弃杀我的计划,尽量争取400万。”

他同意了我的分析。最终,他们一分钱都没拿到。

看到影片的巨大成功,AIP想要再拍续集,事实上,之后一段时间也确实涌现出好多部跟风的摩托片。我同意为AIP制作《魔鬼天使》

(*Devil's Angels*), 编剧是查克·格里菲斯, 导演是我的艺术指导丹尼·哈勒。这片子的租片费也接近了 400 万; 还有理查德·拉什 (Richard Rush) 执导的《地狱天使之车轮滚滚》(*Hell's Angels on Wheels*) 也接近了 300 万。很明显, 我们成功开创出一片电影类型的新天地, 制造出了一个崭新的电影市场。

下一部 AIP 作品, 我想要再换换口味。由彼得·方达成功演绎, 并且取得商业成功的这个反英雄/法外之徒主题, 我暂时不想再碰了。经过与吉姆·尼科尔森的讨论, 我们决定在新片中关注另一个话题性主题: LSD 毒品。那是 1967 年, 我们决定还是找彼得来当主角, 这位集智慧与感性于一体的优秀演员。如同“地狱天使”一样, 毒品次文化也是当时的媒体热门焦点, LSD、大麻、毒草、致幻剂、嬉皮士运动、脱离、协调、自由之爱^①, 这些都是越战时期美国国内风起云涌的反体制思潮的构成部分。越来越多原本的“正经”人, 纷纷“脱离”出来, 开始过起随心所欲的生活, 我想通过一段瘾君子的漫游故事, 来讲述这个故事。

查克花三个月写了剧本, 但写完一看还是没法用。其实我心里很清楚我究竟想把《旅行》拍成什么样子——这片名是一开始就定下的。相比明晰的情节, 我更希望的是: 整部影片从各种意义上来说, 都是一段印象主义的、形式自由的旅行。一个原本正而八经的男人, 在毒品的影响下, 经历了一段为期八九天的奇妙旅程, 旅程的尽头, 也是影片的尽头。他身上究竟发生了什么? 他去了什么地方? 他获得了重生, 他的生命延续着, 但已经有了翻天覆地的变化。

我找到杰克·尼科尔森, 他之前替我写过两个不错的西部片剧本。

^① 脱离与协调是 60 年代美国毒品文化教父提摩西·拉里提出的著名口味, 倡导年轻人脱离传统约束, 与世界万物和谐互动。——译者

我告诉他我的想法，男主角应该是个失去人生希望的洛杉矶电视广告导演，差不多就像是我的替代者、另一个我(alter ego)。之所以是广告导演，而不干脆就是个电影导演，那是因为后者显得太直接，太自以为是。杰克写了个很好的剧本，真要说有什么问题的话，就是剧本里出现了需要几百万美元才能做得出的特效场面。

其实早在查克那版剧本写好前，我自己已经研究了一些特效。有了之前和“地狱天使”一起狂欢的经历，这次我决定亲自上阵，体验一把 LSD 之旅。查克、杰克和彼得，他们都有过这样的经历。60 年代的嬉皮士、花童都是这样，远足去一些嬉皮士的基地、公园，自由自在地嗑药。

但我接触毒品的方式，就像是我当初接触弗洛伊德和精神分析一样，先得做一番研究。我读了提摩西·拉里(Timothy Leary)的书，他建议你应该和认识的人一起上路，去风景美丽的地方做这样的旅行。于是我也想找一帮朋友，去一次北边的大苏尔地区。我叫上了莎朗·康顿(Sharon Compton)，年轻的艺术导演，我们曾约会过一阵子。我还找了查克·格里菲斯，并让我的故事编辑兼助理弗朗西丝·多尔也跟着一起来，随时做好记录。我甚至还让她预先读一下《西藏生死书》，替我做点研究工作。另外还有几个朋友也一同成行。虽然和嬉皮士走在了一起，但在一群人中，我始终都是表现最理智清醒的一个。所以当别人听说连我都用了 LSD 后，他们也就不再有什么顾虑了，大家都觉得 LSD 一定是安全和可靠的。我们开着大篷车，到了大苏尔国家公园里靠近瀑布旁的一片小森林落脚，有的人在野地里露营生活，还有些住进了森林小木屋。

安顿好之后，我用了一些 LSD。稍微等了一会儿，还是什么感觉都没。我心想，老天，真是浪费生命啊，白白开了 400 多里地。我决定再多等一会儿看看，如果还不行就出去喝点酒，吃点东西，明天就回洛

杉矶。

我在一棵大树旁躺了下来,就在这时,劲头上来了。接下来的七个小时里,我再也没能站起来过,连动都没动,头脑完全沉浸在一次妙不可言的幻想旅程之中。我心里很肯定,我发明出了一种全新的艺术形式。这种艺术,只要你呆在那里思考和创造就可以了,无需通过书本、胶片或是音符来交流沟通;任何人,如果也想要体验这种艺术的话,你只需在随便什么地方躺倒,那就够了。在这种艺术形式里,艺术品会经由大地,直接从创造者的头脑传导入观众的头脑。直到今天,我都始终觉得,这种艺术形式是切实可行的,效果绝对会很棒。真能那么做的话,你可以节约下多少制作费用和发行费用啊。

我至今都记得其中一个十分情色但却美丽的画面。我在天空中飘浮着,夕阳映衬着金黄色的天际,一艘帆船冲我驶来,它满载华丽珠宝,船身也用钻石玛瑙装点而成。它越靠越近,我才意识到,那船帆其实是女性的胴体,随着节律动静起伏。这就是令我难忘的那幅景象,船、珠宝、女人。

我的这次幻觉之旅,很棒,事实上,我决定拍这电影时,一定要在里面安排几场反面的戏,不然的话,这片子看上去就像是完全支持 LSD 的了。最终,我从以前那些爱伦·坡电影里找了些恐怖的影像,来象征毒品之旅的悲惨结局。那天,当药效过去、我恢复清醒之时,我心里默想:再活在这个现实世界中,真是没什么意义了。它哪比得上那个幻觉世界啊。一想到那些体验,我就想要再来点 LSD,那样的话,马上就能回到那个世界了,你再也不用为这尘世上的所有一切操心。

媒体经常将 LSD 与一些负面问题联系在一起:恐怖的精神病人、自杀问题、可怕的怪胎婴儿。但我一直都相信,里面有不少都是政府在故意夸大其词,所谓的基因损伤根本就没确凿证据。那时候,我一心以为,毒品将成为我以后生活中的一个重要组成部分了。但事实上,那是

我第一次吸毒，也是最后一次。我还没有笨到相信自己可以靠毒品来拍电影的地步，但我承认它能启发我的心灵，在寻找新的画面和想法时给予我更多自由，并最终将之呈现在银幕上。虽然它带来的那些并非现实，但确实能通过化学反应唤来一个天堂。

这是 20 世纪 60 年代末期，我自己的 LSD 之旅以及我们这部电影，都被媒体拿来大肆报道，制造了不少话题。毕竟，这很可能是第一部以 LSD 致幻效果为主题的商业电影。几年前，里根总统曾公开演讲，严厉批评毒品危害。《纽约时报》的记者打电话给我，问我有何看法。“你为什么想听我的看法？”我问他。“因为我觉得你是毒品运动的代言人之一啊。”他回答说。

“我不过就是来了一次迷幻之旅而已，我就成‘毒品运动的代言人’了？”

查克·格里菲斯

罗杰发现，LSD 确实有料，绝非枉费时间与金钱；很快，他脸朝下趴在了地上，进入冥想状态。他那一次的吸毒经验，真是我所见过的最棒的体验之一——一次经典的、有效的、自我的毒品之旅。如果有人把毒品体验写成指导手册的话，他的这一次，绝对可以收入其中作为典范。在这方面，第一天，我是他的导师：他吸，我看。第二天，轮到我了。吸完之后，我盯着一片树皮，看了整整 12 个小时。我能感觉到树林里漂浮的能量，充满了幻觉。真怀念那样的旧时光。

罗杰在吸时，爱不停地说：“地球是个女人，地球是个女人，我正在拼命地干她。”他还说，“我发明了一种新的艺术形式，用电线把艺术家的脑子与大地连在一起，然后再通到每一个人的身上。”他还提到了天空中驶来的金色大帆船。真是美轮美奂，那本身就

是部电影。

他特意让女朋友莎朗·康普顿也去那里陪他，作为他能安全回到现实世界的保险。但莎朗却一直在那儿徒手攀岩，这也是个有个性的家伙。

“好了，罗杰。”我跟他说：“天快黑了，公园要关门了，该走了。”

罗杰起身，边撒尿边嘟囔说：“你就是个爱嫉妒的导师，一心就想我快点结束这奇妙之旅。我寻寻觅觅那么多年，好不容易找到了，你却要我那么快便放弃？”

杰克·尼科尔森

罗杰知道我以前就吸过毒，但在这个问题上，我们的态度都很严肃，我们都是某种临床观察式的条件下，才体验的。我告诉他，写关于毒品的电影可以，但我并不想纯粹拿它当噱头，不想以此为题材拍剥削电影。好在这次他也志存高远。那时候，罗杰是唯一一个仍在支持我的人，之前我虽然都在拍西部片，但已经想要放弃演员这行当了。没什么前途，只能颠沛流离地四处救场。但罗杰很清楚我的编剧才能，绝对优于一般的电影编剧。我也很乐于为他写这个剧本，拍出一部高水准的好作品。

剧本写完后，第一个读的人，是我一位当演员的朋友。他读完剧本，走到门外，瘫倒在了门廊上。男主角，我就是专门为方达写的，我知道他和邓恩之前一起拍了部摩托党电影，后者曾与我合作过《煽动者》(*Rebel Rousers*)。在本片中，邓恩后来演的那个导师的角色，我原本希望能自己演的，但有了《野家伙》和《情人节大屠杀》的先例在那儿，我很清楚，罗杰更青睐的是邓恩。这部电影十分符合麦克卢汉的理论，它关乎现实的并置，都是我有意而为。这

理论的关键在于，展现事物的高速变化，影片中出现的信息十分密集，甚至有着长度仅维持一帧画面的镜头。

布鲁斯·邓恩

我在《旅行》里扮演的角色，为彼得扮演的男主角提供毒品，引导他进入了毒品的世界，随着男主角惊慌逃离，我演的角色也从影片中消失不见了。他们说：“这就是吸毒者的下场。”但我想告诉他们：“我他妈的才不知道这是怎么回事呢，我平时又不吸毒。”我只是在扮演这么一个角色而已，忽然之间，发现自己就从故事里消失了。我本以为我这角色会贯穿全片来着。最终我只拍了三天，然后就没我事了，但对外宣传时，我却是出演该片的明星之一。

罗杰的电影越拍越有档次，杰克的剧本也充满了想象力。拍《煽动者》时我出了不少力，给了杰克这个角色。几年之后，他也还了我人情，邀请我出演《开车上路》(*Drive He Said*)。

* * *

布鲁斯不吸毒，他是个长跑运动员，国家队水平的。因为参与本片的都是些相当反文化的人，所以我想到用布鲁斯来中和一下。这故事其实很简单，但放在那个年代，却是“清白人士”接触毒品世界的典型经验，因为那时候社会上关于毒品的诱惑和压力实在太大了。拍摄本片时，正值1967年春天，甲壳虫乐队的《佩伯军士的孤心俱乐部乐队》专辑刚好上市，“爱之夏”的气氛弥漫在空气中。

影片主角保罗·格罗夫斯是个广告导演，妻子要和他离婚，工作上也面临创造力危机。朋友约翰成了他在毒品上的导师，带领他踏上一

次自我探索的迷幻旅途。在约翰的介绍下,保罗接触到了日落大道上的那些吸毒圣地,认识了丹尼斯·霍普扮演的嬉皮士牧师马克斯,还有身材高挑的金发女郎格伦。格罗夫斯在约翰家里吸食毒品,起初感觉妙极了,创意取之不竭,世界变得前所未有的色彩斑斓。但是,幻觉之旅忽然将他带到了中世纪,他看见自己被人追逐,痛苦死去,马克斯和格伦也出现在了幻觉中。他甚至看见了自己的葬礼。这一切让他惊慌失措,他从约翰那逃了出去,逃到了霓虹夜色下人头攒动的日落大道,这里的情况也没好多少。他找到了马克斯,后者又带他找到了格伦。黎明拂晓之时,他终于平静了下来,开始了新生。

这是我所用到过的最好的卡司组合之一。邓恩演得十全十美不说,彼得的角色——从某种意义上来说,那是在片中的代言人——比《野帮伙》里的还适合他。扮演马克斯的丹尼斯·霍普是彼得举荐的,也演得格外出色,吸毒致幻后的几场戏,分寸拿捏得十分好。他们的戏,我都留了不少即兴发挥的余地,互相之间的对白任由他们插科打诨。那场戏里,一群嬉皮士席地而坐,一支大麻烟大家轮着抽,丹尼斯的台词是:“是那样的,我正飘飘欲仙呢,警车靠过来了。我对警察说,‘嘿,宝贝,你们也来点吧。’事实就是这样。”

这场戏拍起来很复杂,摄影机要放在推轨上做圆周运动,绕着拍每一个人。直至今日,彼得·方达都坚持说,当时他们不是真的在抽大麻。丹尼斯说的台词,我当时并没听得很真切,因为注意力都集中在那个复杂的镜头上了。拍完之后,我说“过”。录音师过来找我:“丹尼斯刚刚打破了一个纪录,他在一整段台词里,用了总共36遍‘伙计’。”我回答说:“棒极了,过。”

为期三周的主要拍摄都在市里完成,中世纪那段闪回戏则是在北边大苏尔的树林里拍的。彼得那部分日落大道的戏,拍得十分艰难,那时候的日落大道就像是个嬉皮士的大熔炉,各色人等齐聚其中。我和

丹尼斯·雅各布(Dennis Jakob)带着手提摄影机去了那里。我让雅各布坐在轮椅上拍,这样镜头能显得流畅。轮椅上还绑了射灯,一路跟拍彼得·方达时能在他脸上添点亮度。

彼得·方达

在大苏尔的最后一晚,有人说:“吃晚饭前我们先搞点吧。”“你们疯了吗?”我问道。话虽如此,那一个晚上,在剧组的20来个人,都出现在了住的小木屋里。我们用安全别针“搞了一点”。打开安全别针,插在某种我不想说出名字的物质里,下面点上打火机,那东西就烧起来了。起来的烟,你把嘴唇抿成小孔,就像喝热汤的时候一样,吸进去。所有人都吸了。然后大家去那家名为“忘忧药”的饭店吃饭,罗杰也在——我们的毒虫导演——还有演员和工作人员,大家努力想把菜单弄清楚,却点错了一大堆东西。欢乐的泪水从众人的脸颊上滑落。

* * *

三星期的合同内拍摄工作结束后,我仍需要补拍一些沙漠的镜头,这部分工作不包括在工会合同范畴内,于是我让丹尼斯·霍普和彼得一起去,给了他们一台没法收录同期声的摄影机。彼得在沙漠里走,丹尼斯在后面拍,这些画面后来被放到了中世纪的段落里。

彼得·方达

丹尼斯需要份工作,能参与本片,他感到很高兴。我们已经联

手写过两个剧本了,但前途依旧渺茫。没人愿意用丹尼斯,因为这家伙不容易合作。那一次,我们一起去犹马、“大沙丘”拍了几天,在沙漠里,丹尼斯拍了些十分漂亮的镜头,筛选剪辑一番后,罗杰全都采纳了。

* * *

我们在一家名为“珠子游戏”的夜总会拍摄,拍的是从花花公子夜总会来的脱衣舞娘,那也是我头一遭拍这种戏。进度拖得很慢,夜总会老板想要赶我们出去,外面已经有客人在排队等进场了。我们在里面拍脱衣舞娘的最后一个镜头,艺术导演莱昂·埃里克森(Leon Erikson)还在外面,给夜总会的大门刷油漆。剩下的时间,只够拍一个外景镜头的了。

“油漆干不了,”我对彼得说,“你走进进去的时候,一定要十分当心。来不及等它干了,所以你要捏住门把手,然后进去。千万别直接按在门上。”

“你们该走了。”老板又来撵我们。

“再拍一个镜头就好,放心吧。”

按照计划,彼得沿着人行道走过来,镜头横移,跟着他来到夜总会门口。他打开门,走进去,结束,很简单的镜头。这时候,我没给他安排台词。拍摄进度遇到麻烦时,你只要先把镜头拍下来,对白可以后期再加上。我们已经没时间排练了,莱昂还在拼命刷漆。开始拍摄了,我指挥起他们俩:

“听着,彼得,你走到这里,沿着坡道,走到门口。对,对,就是这样,继续走,别停。镜头跟着你呢,彼得,靠门近点。好,莱昂!拿着你的刷子,迅速离开现场!马上!谢谢你,莱昂。好的,彼得,开门,走进去,对

了！停，过！”

镜头移到门口的时候，莱昂也刚好躲开。所有步骤一气呵成，那也是我从影经历中唯一一次指导油漆匠如何出画。为了把电影拍出深度来，我很愿意尝试做这样的事。

相比起来，脱衣舞娘的戏，拍摄难度更大。按照剧情要求，舞厅里疯狂的舞客，在她赤裸的身上涂上了各种颜色。拍摄前来了很多年轻人，自告奋勇要当群众演员，而且分文不取。

为设计这场戏的光效，我请我的王牌摄影师阿奇·达泽尔(Arch R. Dalzell)找些精灵古怪的滤镜来。他在一个旧仓库找到些尘封多年的旧特效滤镜，它们能产生多重棱镜效果。转个角度，原本一个脱衣舞娘，就变成了八个，绕着圈跳舞。我们还找了个动态色彩效果方面的专家帮忙，为了营造出类似致幻的效果，能想到的办法我们都想了。

实拍的时候，有些演员真的抽起了大麻，再加上夜总会舞客里也有不少已经 High 起来了，令这场戏看上去更加逼真动人。在毒品的效力下，他们跳得十分投入。当时大家有个“新世纪运动”的称谓^①，我也投身其中，不过可能只投入了七成，而彼得、丹尼斯他们都是百分百投入的，用他们的说法，那也正是水瓶座时代的开始。

保罗·拉普

那场夜总会的脱衣舞戏里，阿科夫也坐在某张卡座里。我买了几百瓶的硝酸戊酯，那个时候，从酒吧柜台你就能买到这些。我有好几十个群众演员要管，我必须让他们能量爆棚才行。我开始

^① New Age, 原为占星术术语, 20 世纪 70 年代中期被嬉皮士广泛运用, 泛指一个新观念取代旧价值体系的新时代。——译者

了彩排,但他们以为我已经在实拍了。彩排的时候,我是绝不会开动机器的,不可能那么浪费胶片。机器正式开动后,我把气氛调动得越来越疯狂,这时候才把硝酸戊酯发给了他们。我自己的女朋友也在那脱光了上衣起舞,我还给她戴上了一顶警察头盔。我的弗兰琦姑娘。

* * *

彼得还有场需要脱衣服的戏,是他和莎莉·萨奇斯(Salli Sachse)扮演的格伦之间的床戏,发生在男主角一夜狂欢接近尾声之时。那场戏里,彼得的情绪,很容易便调动起来了。

彼得·方达

我对莎莉说:“希望你不要介意,但是这些戏,拍的时候我不想穿着衣服。”这番话把她吓傻了。我们当时正在马里布海滩的一间水上屋里。她十分焦虑,我试图让她恢复平静,教导她如何控制自己的生理反应。“你知道,我和你在片中的角色有亲密的关系,你得除掉上身的衣服,然后躺在我的下面。你不用太担心。”

他们把两张单人床拼在了一起,但是两张床不断滑开。于是只好找了工作人员,躲在画面之外,用力把床固定住。罗杰就从我们头顶拍摄这场戏,整个过程中,机器在床边移来移去几十次。我们一直在拍,一度,当她坐在我身上时,我听到罗杰说:“用手抚过她的身子,我要拍你的手。”

我把手移到她的背部,再是胸腹,然后是胸部。就在此时,我的“小弟弟”终于也按捺不住跳出来了:“嘿,伙计们,这电影我也有

份噢！”没错，它一直都在那儿呢，就那么出现在了镜头上。这状况真是十分好笑。莎莉很平静，只是把双腿夹紧，以免它被镜头拍到。我抬头看了看，罗杰还在继续拍摄。

* * *

拍这部电影的时候，AIP 给了我很大自由。但拍完之后，他们担心随着日益高涨的吸毒热潮，这部电影会被认为是支持 LSD 的，于是对影片做了修改。在《野帮伙》之前，这样的事情从来都没发生过。当初，我只是把制作完成的版本交了上去，然后就去欧洲拍电影了，回来后才发现，他们自说自话，把可能引发反对意见的地方都剪掉了，然后还在片头加上了一段警告文字，称本片只是“一次猛烈的社会评论”，“能把人脑子搞乱的化学药品”有致命可能，还提及出品方本身对于毒品的唾弃。

真正能把人脑子搞坏的，其实是 AIP 瞒着我修改影片结尾的做法。和格伦共度一夜后，男主角醒过来，走上海滩，远眺圣塔莫尼卡海湾。他的毒品之旅结束了，他获得了新生。我本想保留一个开放式结局，毒品究竟是好是坏，不做定论。我用了一系列复杂的推轨镜头，拍摄他从屋里走到海滩上的过程，一气呵成，相当耐看。

但 AIP 把移动镜头都删了，画面定格，然后像镜子一样的从中间裂开，仿佛在说，男主角的人生，因为毒品而毁了。所有人——杰克、布鲁斯、彼得、丹尼斯——都跟我一样反对这个结局。这传达了一个错误的信息。而且，光从电影艺术的角度来说，这也是在乱搞，好好的长镜头就这么被毁了。坦率地说，我很怀疑，究竟有谁真正明白一个碎裂的画面能有什么意味。

当初，我是带着对大公司的失望与不满，才回来与 AIP 合作的。

但出了这事情之后,我发现与他们也开始起了冲突。我想应该是吉姆·尼科尔森在乱改我的电影,而非相比之下更加开放自由的阿科夫。那时候的吉姆越来越保守,而我的电影却越来越疯狂,政治立场越来越激进。拍完《野帮伙》后,我便渐渐看清了事情的端倪。

AIP对《野帮伙》做出了奇怪、莫名的删改,教堂狂欢那场戏前,教堂外的横移镜头被拿走,改成了一个“殡仪馆”的店招画面。原有效果都被毁了。正如我对地狱天使没有什么特别的好感,并未将他们美化一样,我在毒品这件事情上,也没有采取为之辩护或摇旗呐喊的立场。我只想不带感情色彩的用半纪录片的调子来拍这部电影。但吉姆却主观地认为我在这些AIP电影里表达了某些主张,并且猛烈地抵抗起这些主张。

我真正的主张,其实都在故事里了。即使毒品真是个坏东西,但男主角藉由吸毒重新认识了自我。事实上,我自己也是一样。至少,敞开自我,接纳一种新的体验,这做法本身就是积极的。而这也正是这两部电影的意义所在:改换一种生活方式,对体制和固有价值观念、标准发起挑战的生活方式。

显然,我一直都支持这样的信息,显然,普罗大众也是一样。《旅行》拿下了600多万美元的租片费。我们用仅仅70万的成本,拍了关于摩托党和毒品的两部电影,拿到了1600多万的租片费,这样的数据,本身就说明了一切。正如《野帮伙》去了威尼斯影展一样,《旅行》也在戛纳大受欢迎,观众踊跃。

之后,彼得·方达和丹尼斯·霍普找到我,请我支持他们拍摄一部讲述横穿美国之旅的摩托车+毒品电影时,我很高兴地和他们坐在一起。^①

^① 此指《逍遥骑士》一片。——译者

第十二章

Chapter 12



上 《血腥妈妈》中的雪莉·温特斯,最右侧站着的是罗伯特·德尼罗

下 《毒气》中的罗伯特·科夫和艾莲娜·吉福托斯

这些法外之徒和边缘人的电影,为我带来了成功。20世纪60年代末期,我又拍了两部这样的电影,但主角却是不同于以往的边缘人:一个是 大萧条时期的女匪,另一群是寻找乌托邦的流浪嬉皮士。虽然形态变了,但精神上秉持的还是那份反叛与疏离,当初令《野帮伙》和《旅行》获得成功的,也正是这样的精神。

拍完《血腥妈妈》(*Bloody Mama*)和《毒气》(*Gas-s-s-s!... or It May Become Necessary to Destroy the World in Order to Save it*)这些电影后,我打算暂别导演工作。我感到疲惫,但更重要的是,我对负责发行这些电影的 AIP 公司感到莫大的失望。当初我是在尝试与大公司合作失败后,才回头又找他们合作的,可如今,连他们也成了麻烦的一部分。我意识到,是时候休整一下了。

这些年来,我一直不间断地出差,不是在拍电影,就是当制片。旅行箱成了我生活的基本组成部分,单身汉的日子仍在继续。另一方面,通过我那些电影,或许我已与政治激进分子等社会边缘人互相产生了认同,但问题是,此时年已逾 40 的我,与青年文化已渐行渐远。于是乎,是时候在生活和工作上都来点本质上的大变革了。

当时的情况是,我不仅对自己拍的那些电影心存遗憾,同时也为那些没能参与的计划感到不甘心,例如《逍遥骑士》。彼得·方达和丹尼斯·霍普的这个计划,基本上就是把《野帮伙》和《旅行》的东西给融合了一下:两个嬉皮士、社会边缘人踏上摩托,开始他们的发现美国之旅,边走边嗑药。乍一看,这绝对该是部科曼作品,我当时也深信他们会获得成功。

“如果我和丹尼斯写剧本并且当主演的话,你愿意来当制片吗?”彼得曾问过我。“当然。”我毫不犹豫地答应了。我和他们商定合作事宜,然后又找了 AIP 的萨姆谈合作。我想到的演员阵容包括霍普、方达和布鲁斯·邓恩——三个人都来自《旅行》,后者我给他安排了《逍遥骑士》中的律师一角。

但我发现,杰克·尼科尔森和彼得也谈过,如果前者能够从哥伦比亚公司拉来投资的话,律师一角就是他的。他和鲍勃·拉费尔森(Bob Rafelson)、波特·施耐德(Bert Schneider)一直有合作。几年后为杰克执导了《浪荡子》(*Five Easy Pieces*)一片的拉费尔森,他也是方达和霍普的朋友。而施耐德的父亲则是哥伦比亚公司的高层。拉费尔森和施耐德的《蒙基斯》(*The Monkees*)电视剧大获成功,在哥伦比亚又有人帮忙,只要杰克能谈妥这桩买卖,他就会出演律师一角。

霍普和方达来我家谈这片子,彼得想要看看《野帮伙》的预算表,我给他看了,里面有着 36 万美元预算的明细。我们决定把这计划进行下去,但这一切在我们三个去过萨姆的办公室之后,便告流产。他不想让霍普执导,但我也愿意自己当导演,我手里正有别的事。我决定站在霍普那一边,他在《旅行》里当过第二组导演,而且干得很不错。

最终,萨姆勉强同意了让霍普来执导,但他坚持在合同里写明,一旦影片落后拍摄进度三天,AIP 就有权炒了霍普,接管影片。我把这消息告诉了方达和霍普,两人勃然大怒。“这我不答应。”方达说,“霍普是编剧,也是主演之一。我找他来导演,就是冲着他在画面、构图上的独到眼光。如果失去了那些,这片子就会流于普通的风光片之列。这我无法接受。”

于是我们的计划告吹,之后杰克谈妥了与哥伦比亚的合作,取代布鲁斯扮演律师一角。之后,当杰克有机会初执导筒时,他第一个找的演员就是布鲁斯·邓恩。这就是杰克·尼科尔森。

彼得·方达

在替《逍遥骑士》找投资的时候,我和丹尼斯手里还有另一个项目:《王后》(*The Queen*)。说的是麦克乔治·本迪(McGeorge Bundy)、林顿·约翰逊(Lyndon B. Johnson)、迪恩·拉斯科(Dean Rusk)和罗伯特·麦克纳马拉(Robert McNamara)身穿晚礼服,齐聚一桌,边吃龙虾边谋划如何刺杀杰克·肯尼迪。那正好是鲍比^①出事之前。我们打算用6万美元、四天时间完成影片。拉费尔森手里有这6万块,所以我们找到了他。尼科尔森也在,我们都是朋友。这时候又进来了个高个子,那是施耐德。他安静地听着,然后拉了把凳子坐在我边上。“那部电影你们需要多少钱?”

“6万,好便宜,稳赚不赔。”

这时,或许是为了转移话题,或许是为了换个气氛,拉费尔森忽然问道:“彼得,你们那部摩托车电影怎么样了?”

于是我开始给他细数我们与AIP合作的问题。施耐德产生了好奇心,拉费尔森也帮忙推销起来。“这绝对是你一生难得一见的精彩故事,而且是最能赚钱的故事。”

“好吧,那么这部电影你们需要多少钱?”施耐德问道。

“预算表还没出来,因为剧本都还没有。”我答道,“不妨就当是36万美元吧——没有卡车工会费用,没有木匠工会费用,也没有南希·辛纳特拉的片酬。”我随口说出了这个数字。

“今天下午两点来我办公室。”施耐德说。就这样,丹尼斯和我踏上了自己拍电影的康庄大道。

^① 罗伯特·肯尼迪。——译者

从罗杰·科曼到《逍遥骑士》的一脉相传是显而易见的。我的想法是,我看到了罗杰是怎么做的,我学习了。对我们来说,他无老师之名,却有老师之实。他通过具体的实例,让我们学到了万事皆有可能,只要你抓住机会。面对机会时,他始终保持冷静。拍《逍遥骑士》时,丹尼斯从无一刻保持冷静过。火药被点中,弹头破壳而出之前的那一刻,我们称之为待发时刻。对我和丹尼斯来说,《逍遥骑士》就是一个待发时刻。如果不是之前看到过罗杰在面对渺茫机会时如何继续保持冷静,轮到我上场时,我一定没法做到那样。

* * *

我预见到《逍遥骑士》是个好项目,会赚钱,但是真没想到它能赚那么多。当初的预算在三四十万美元左右,如果 AIP 能够投资的话,我十分渴望能当它的制片,但结果他们退出了,我不敢独力投入那么大数目,我只投资 10 万美元或以下的项目。当然,对于错过这个项目,我绝对感到遗憾。不过,这就是好莱坞的游戏规则,有输有赢。

杰克·尼科尔森

我告诉施耐德和拉费尔森,让我拿下这个项目,绝对能赚到大钱,对此我并没有什么不忠不义的感觉。最终,当我们确实挣到那么多钱之后,仿佛觉得,在我和罗杰之间的那场辩论中,我最终成了赢家。如果当初是他来制片的话,结果一定能拿到 2 600 多万的票房^①,但是,你必须投入,要雇大量的人,才能拿到那样的票

^① 《逍遥骑士》的最终票房为 1 900 万美元。——译者

房。明白我的意思吗？从这个角度来说，他那种拍电影时能节约就多节约的理论，绝对是错误的。

* * *

1969年的春天，我答应AIP再为他们拍部电影，但当时并没有什么现成的计划。我已经有点油尽灯枯了。他们给了我几个有意向的剧本参考，大多写得很糟，根本不值一拍。但罗伯特·托姆(Robert Thom)写的《血腥妈妈》却很不错，我请了编剧来润色，这是个大萧条时期的故事，以南方农村为背景，主人公是臭名昭著的“老妈子”凯特·巴克(Kate Ma Barker)和她的四个儿子，他们杀人放火、强奸贩毒，无恶不作。最终，这一家五口都在佛罗里达的一场血战中被击毙。相比起他们的故事，《野帮伙》和《旅行》里的暴力成分就像是小儿科。

这是部残酷无情的匪帮片，但又有其独特的幽默感，以及独有的30年代美国农村感觉。我和吉姆·尼科尔森都觉得，雪莉·温特斯(Shelly Winters)是扮演女主角的不二人选。她同意了，随后便与我一起忙于其他演员的挑选工作，这样的工作方法，在我导演生涯中这是唯一一次。事后，我俩对自己选出来的优质卡司都十分满意。她的四个儿子分别由罗伯特·德尼罗、唐·斯楚德(Don Stroud)、罗伯特·瓦尔登(Bobby Walden)和克林特·金布罗(Clint Kimbrough)扮演。布鲁斯·邓恩饰演另一名加入其团伙的帮派成员，帕特·辛格尔(Pat Hingle)扮演肉票，戴安娜·瓦希(Diane Varsi)扮演斯楚德的妓女女友。选角之前，雪莉是通过纽约话剧舞台和“演员工作坊”^①了解其中

^① Actor Studio, 1947年由伊力·卡赞等人创立的演员培训工作室，之后由方法派演技大师李·斯特拉斯堡发扬光大，孕育出从白兰度、迪恩到霍夫曼、德尼罗等诸多明星。——译者

某些人的，她给我看了德尼罗的一盘带子，那是1968年左右布莱恩·德帕玛(Brian De Palma)执导的一部低成本地下电影。^①此时的德尼罗还从没演过什么片子。但那盘带子足以让我拍板用他，而《血腥妈妈》也是天才摄影师约翰·阿隆佐(John Alonzo)掌镜的第一部剧情片。^②

我又上路了，为影片寻找合适的外景地，最终看上的是阿肯色的奥萨克和小石城。之后的四星期，堪称我所经历过的最顺利、最成功的一次拍摄。我感受到一股强烈的志同道合的力量，所有人都献出了精彩的表演。雪莉真是位出类拔萃的演员，尽管她也是个相当情绪化的人。瓦尔登和我说过：“我很了解雪莉，我从没见过她能和哪个导演合作得如此顺利，你们俩真是配合得天衣无缝。”看来还是我了解得不够多。

她绝不像我之前合作过的任何一位演员。每当要开拍某场关键戏，她就会扯开嗓子，高唱某段她钟爱的歌剧咏叹调，一直唱到摄影机开始转动才停。她是方法派演技的虔诚信徒，咏叹调令她的注意力更集中。只要副导演一声令下“预备”，她便立即关上录音机，进入角色。

片中有场戏，德尼罗饰演的瘾君子洛伊德被葬在湖边。那天早上，我有场戏先要和斯楚德、瓦尔登拍摄，雪莉的戏被安排在稍晚时候。两人的戏完成之后，我便在湖边准备那场落葬戏。可一整个早上，到处都不见雪莉人影。忽然之间，她从某个山坡上跑了下来，冲向湖边的我们，口中叫道：“不，不，不，你们在做什么，这不是坟墓，我的孩子没有死，你们为何要替他挖坟？”

“雪莉，这是电影里的内容，你在说些什么啊？”她已经完全迷失在另一个世界中了。和她同在“演员工作坊”接受训练的瓦尔登将我拉到一旁。“她几乎整晚没睡，在为这场戏准备。她给镇上的殡仪馆打了电

^① 指《帅气逃兵》(Greetings), 1969年柏林银熊奖得主，也是德尼罗正式参演的第一部电影。——译者

^② 1974年，阿隆佐凭《唐人街》获得奥斯卡最佳摄影提名。——译者

话,让他们专门为她开了门。她过去之后,在殡仪馆里从昨晚一直坐到今早,就盯着一具棺材看。她已经完全入戏了,你就让她去吧。”

雪莉·温特斯

那场葬礼戏拍起来可不容易。我在殡仪馆里坐了好长时间,棺材里躺着的人,我并不认识,所以只能自由发挥,才能投入感情。那是几几年来着,1969年吧,越战还在打着吧?我是从电视上看到的,我以为那是在放电影,其实却是越南传回来的实况。血肉横飞、惨不忍睹。我当时都看呆了,在殡仪馆里做准备时,就用到了这反应来做戏。

德尼罗可能是我合作过的演员里,情绪最强烈的一位。他的准备工作做得很细,演起来感情充沛有力。他比我们早到奥萨克,四处游荡,融入当地人的生活,为的是尽早掌握那儿的语音语调。剧组也请了位当地人,来教大家地方口音,没过多久,土生土长的纽约人德尼罗就已经能给他当助教了。

演洛伊德这个角色时,他经历的恰恰与之后在《愤怒的公牛》(*Raging Bull*)里演杰克·拉莫塔、在《铁面无私》(*The Untouchable*)里演卡邦时所经历的相反:为角色节食减肥。我们基本是顺着剧情发展拍的,一路上,他只靠维他命药丸、水、果汁和少量营养剂撑着。他一共减去了将近27斤,形容枯槁,与瘾君子别无二致。他就是所有兢兢业业的美国演员的代表。

* * *

德尼罗什么都愿意尝试。有场戏里,他开辆老爷车直下一处陡坡,

雪莉坐在一旁，身子探出窗外，开枪射向追兵。我用消防龙头皮带把自己绑在车子一侧的挡泥板上，另一侧的车轮上绑着阿隆佐，他的摄影机也固定在车身上。拍的时候，我俩都有点过于紧张。车子启动，摄影机启动，德尼罗在驾驶。

他把老爷车开得飞快，下坡路走得惊险无比。这段戏拍了几遍，真是够吓人的，所有人都不敢马虎。

拍摄间隙，雪莉还对他说：“你开得太棒了，看上去真的就像是完全失去了控制一样。”

“我确实失去了控制。”他笑着说，“我不知道这路该怎么开，我是城里来的，而且没驾照。”他之前根本没和我们交代过这情况，否则我们肯定会请个替身来开的。如果那时候发生了点什么状况——车子在下坡时翻车了——我和阿隆佐肯定就完蛋了。不过，拍电影就是这样，全身心投入之后，你不太会去担心什么意外状况。有时候，导演必须相信自己一旦到了现场，就是无坚不摧、刀枪不入的了。

约翰·阿隆佐

当时我正在拍摄《国家地理》杂志的纪录片和雅克·古斯杜的纪录片，正巧一位朋友，比尔·阿舍(Bill Asher)要替罗杰·科曼制片的某部作品担任导演，他找我去当摄影指导，可惜那个项目胎死腹中。但罗杰还是愿意请我来拍《血腥妈妈》，他是个相信直觉的人。这个机会让我感到受宠若惊。

拍摄过程中，他从不干涉我的工作，只会鼓励我：“你很出色，一切都很优秀。”我真是被他宠坏了，在那以后，我踏上事业的康庄大道，拍了差不多50部电影。与他合作，让我觉得当摄影不过是小菜一碟。他从不给我施加压力，只会过来看一眼取景器，告诉

我：“很好。”

这部片子里，演员的个性都很强烈。有场戏要求雪莉因为气愤而打她的大儿子，于是她真的打了斯楚德，后者也做出了真实的反应，打了回去，而且真的把她打倒在地了。我看着罗杰，他正在大笑，边笑边摇头。

葬礼那场戏，雪莉要嚎啕大哭，并且出于愤怒向着天空和上苍放枪。准备的时候，她手里拿着枪，脑袋里回响着某些歌剧片段，她一边哭，一边积聚情感。我看了看罗杰，他还是笑容满面的。“等你准备好了，我们就拍。”

“这里很简单，手提拍摄，绕着雪莉和坟地就行，记住，最后她朝天开枪的时候，镜头要落在枪上。”但我心想，怎么才能确定雪莉会走到那些个标好记号的位置上呢？我的镜头得和她配合同步啊。于是我过去找她：“可不可以请你……”

“别跟我说话，”她回答我，“我正在做准备，现在什么都谈不了。”

但我还是坚持：“我必须一路跟着你拍，你一定要走到那几个点上，那样我才能拍到你的脸和那把枪。”

“我现在没法走到任何一个点上，我正在做准备。”

与此同时，德尼罗正在坟里躺着。机器开始转动，也不知道她是怎么做到的，雪莉完美无缺地踩到了每个点上。她很清楚自己要做什么——一位真正的专业演员。

雪莉·温特斯

罗杰很清楚演员演起戏来是怎么回事，他很了解方法派演技。演员们喜欢与他合作，他也愿意给予各种各样的演员、编剧、制片、

导演合作机会，不过他自己却没信心拍大制作。拍戏的时候，他掌控一切，脑海中就能完成分镜图。我曾遇到过那样的导演，他们并不清楚该做什么，没法做决定，于是现场就成了众议堂。

罗杰的做法和所有伟大的导演一样。先做好排练，然后拍一遍就通过。这样，演员无法预先做计划，得出的即兴反应会很不错。如果被演员看到导演在看手表，那就完了。导演任何时候都不该看手表。因为演员会觉得：“一定是我演的节奏不够快，他感到无趣了。”罗杰从不看表，我们甚至都感觉不到他的存在。我知道他拍起电影来速度很快，但他却从来不给我压力。戏和戏之间，我们很赶速度。但他清楚一点，镜头之下发生的事，和镜头前的表演一样重要。你在现场营造出什么气氛，就会在镜头前体现出来。罗杰能在现场营造一种轻松愉快的合作气氛。

说到我和德尼罗的那场戏，他吸食强力胶过瘾，开始抽泣，我向他扔了瓶子，当然，是假瓶子来着。他扮瘾君子十分投入，但却把剧情本身给抛在了脑后。整天不吃东西，只靠喝水喝果汁维生，身上还弄得伤痕累累的。我对罗杰说：“这孩子的样子，很让我担心。”罗杰回答我说：“别担心，他是个演员，随他去。”

但这场戏开拍后，他并没有一下子就入戏，全无真情流露。吸完强力胶后，他本该开始抽泣的，但德尼罗哭不出来——也可能是他不愿意哭。我了解罗杰这人，如果进度落后了，他会把剧本撕掉几页再拍，以便赶上拍摄计划。他还以先把影片结局拍完再拍前头部分的做法而著称，那样，他就可以毫无顾虑地撕去剧本当中的那些页码了。

我很担心这场戏拖累了拍摄进度，于是，拍到第七次时，我操起了一个真的葡萄酒瓶。我看了眼罗杰，他知道我在做什么。机器再次开动，德尼罗蜷缩在一隅，我把真瓶子向他掷去，他只得抱

头鼠窜。这把他给吓坏了，德尼罗终于哭了出来。他没想到雪莉·温特斯——而非剧中的那个巴克老妈——会真的那么做。

《血腥妈妈》的拍摄过程中，罗杰一场戏都没少拍，但有三天的计划外拍摄时间，是我们跟他争取来的。如果能再多花上个百倍千倍的时间，它本可以成为又一部《雌雄大盗》(*Bonnie and Clyde*)。

* * *

时至今日，《血腥妈妈》仍是我钟爱的电影之一，尽管在美国，它只被视作一部小制作，影评人也没给予关注。不过，在欧洲却是好评如潮。但它的票房没《野帮伙》和《旅行》那么好，因为那两部电影是针对60年代的年轻人文化而推出的，主角也是年轻人，不像是《血腥妈妈》，由人到中年的雪莉·温特斯领衔，说的也是过去的历史事件。

这片子说的是家庭的力量，血缘、氏族的力量，从历史的角度来说，这些正是最初构成一个国家的元素所在。它还关乎于理性的崩溃。历史上，从氏族变到家族，继而成为部落、民族，这部影片暗示的正是文明出现之前的人类社会，维系人与人之间关系的最重要因素，也是唯一因素，正是家庭。

直到现在，《血腥妈妈》在海外仍有市场，还发行了录像带。影片上映数年之后，我自己公司还为它拍摄了续貂作品《坏妈妈》(*Big Bad Mama*)、《坏妈妈2》(*Big Bad Mama II*)，这次的剧情是虚构的，主角换成了更年轻，更具魅力的安吉·迪金森(Angie Dickinson)，她带着两个女儿胡作非为。这两部作品在录像带市场上很受欢迎。

《血腥妈妈》也是部相当暴力的电影。人类本就是凶暴一族，如果我们不凶暴的话，地球仍将是剑齿虎一统天下的星球，但事实上，它们被我们消灭了。关于这个主题，我在70年代中期由新世界公司投拍的

《夺命狂奔 2000》(*Death Race 2000*)中曾有所涉及。面对丛林深处那些比我们更加强大、有力和灵活的肉食动物,人类若想要免于被淘汰的命运,就只能也变得凶暴起来。在那时候,暴力绝对是必需的。时至今日,事情早已有了讽刺性的转折,这或许也是个悲剧性的转折,那就是,暴力已不再是必需的了,当初令我们得以存活下来的暴力,现在却成了可以令我们毁灭自己的力量。原子弹就是最简单的例子,还有细菌武器、帮派暴力、街头暴力。事实就是如此,我们完全有可能走上一条自我毁灭的道路。

当时,随着越战升级,这一主题也成了民众抗议运动的要素之一。拍完《血腥妈妈》之后,我接下来的作品是《毒气》,它以年轻人为目标观众,我希望将它拍成一部启示录式的、《奇爱博士》式的政治讽刺剧。影片创意主要来自 AIP 公司的吉姆·尼科尔森,灵感就是 60 年代的著名口号:不要相信任何年过 30 的人。于是我们就想描绘这样的—个世界:地球上不再有超过 30 岁的人存在。故事说的是阿拉斯加军方研制的某种毒气泄漏,这种毒气的特性就是,它只会杀死 30 岁以上的人。我想把它拍成黑色喜剧,找了名叫乔治·阿米塔基(George Armitage)的年轻编剧来合作,想要用幽默的手法来把脉当时社会中的某些趋势。但问题在于此时已是 1969 年秋,按我之前与联艺公司的约定,次年春夏我要去爱尔兰替他们拍《碧血长空烈士魂》(*Von Richthofen and Brown*)。所以我等不到完整的剧本出来,就必须开拍《毒气》了。

和《野帮伙》、《血腥妈妈》一样,拍这部电影也需要跑很多外景地。来自德州的主人公,为远离毒气而动身上路,最终在新墨西哥找到一处世外桃源。在路上,他们遇到过自称比利小子的家伙,加入过同样在寻找救赎之道的“嬉皮士家庭”,见识过摇滚音乐节,还撞上了人称“杰森与游民”的法西斯风格橄榄球队。片中还有一幕超现实主义式的死人

复活戏：肯尼迪、马丁·路德·金、切·格瓦拉，甚至还有爱伦·坡。我们真是在这故事里放进了不少天马行空的奇思妙想。

本片卡司坚强，才华横溢：鲍勃·科尔夫(Bob Corff)、艾莲娜·吉福托斯(Elaine Giftos)、塔利亚·科波拉(Talia Coppola)、辛迪·威廉姆斯(Cindy Williams)、伯德·柯特(Bud Cort)和本·威林(Ben Vereen)等。不过，拍摄的过程却很艰难。

我从中学到的教训就是，千万不要拿着初稿剧本就开拍。拍《地球上最后一个女人》时我也是那么做的，且成功了，但毕竟那只是一部很简单的小制作而已。拍《毒气》时，我把编剧乔治也带上了，他一边继续改剧本，一边在片中饰演比利小子。我们是在达拉斯开拍的，然后去了新墨西哥，最后在新墨西哥西部风光不俗的山地中，那片印第安人村落里完成了全部拍摄。这一路算是小小地横跨了美国西南部。当时冬天已近，我必须在圣诞节前杀青。最初在德州筹备拍摄时，天气十分怡人，但在达拉斯拍摄的那两天，我们遇上了冰雹，简直是一团糟。离开达拉斯时，大家全都灰心丧气的。白天的时间越来越短，气温也越来越低，如果拖到圣诞节的话，剧组成员不得不分道扬镳。

晚上和星期天的时间，我和乔治也都埋头猛写，剧组一路向西到了新墨西哥，之后又向北前往印第安人居住区。我把第二组拍摄的工作交给了斯蒂芬妮·罗斯曼和她丈夫查尔斯·斯瓦兹(Charles Swartz)。

最终我们拍到了不少超乎现实的曼妙影像。一群“地狱天使”坐在高尔夫球车上奔驰，而非摩托车；得克萨斯 A&M 橄榄球队变成了一群开着越野车攻击当地人的暴徒；爱伦·坡开着“地狱天使”式的摩托车高速穿过画面，他肩膀上还停着一只乌鸦。

达拉斯的林顿·约翰逊高速公路当时已经修竣，但却还未对外开放。我们想在那里布置上一些废弃车辆，然后拍摄一辆福特敞篷车和一辆国民卫队卡车从中开过的画面。我们拿到了拍摄许可，保罗·拉

普以每辆差不多 10 美元的价格搞到了约莫 50 辆报废车,拖到了那里。围绕这个场景,我拍下了一个精彩的推轨画面。期间有交警跑来找我们,说警方收到至少 500 个报警电话,说看到这条高速路上发生了严重车祸。

下冰雹的那几天,我们还拍了肯尼迪遇刺的那场戏。最终,我们到了印第安人居住区,那片山区仿佛与文明世界完全割裂,连接两者的只有一条崎岖小路,而我们却还要把大批群众演员给运送上去。跟印第安人打交道相当困难,他们要求获得更多的场地租借费,理由是那是他们几百年来的圣地。

钱这方面的麻烦还不仅于此,“感恩而死”乐队(Grateful Dead)本该在爱伯克奇一家汽车影院为我们办个演唱会,可他们却在最后一刻要求大幅度加价。我们只好找了“乡巴佬乔和鱼”乐队(Country Joe and the Fish)顶替。

保罗·拉普

我从没见过罗杰哪部电影的拍摄过程有如此艰辛,我也从没见过罗杰情绪如此之坏,他当时看上去很沮丧,爱发火,且疲惫不堪。达拉斯的那几场戏,拍的时候差不多是感恩节了,气温不断刷新历史新低,暴风雪来袭,真是太惨了。罗杰一直冻得瑟瑟发抖,他还穿着拍《雪山突击队》时的那件薄外套。不过他仍没忘记带我们去饭店的私人包间吃了顿感恩节大餐。

在印第安人山区拍摄最后几场戏时,罗杰看上去挺心不在焉的。跟印第安人打交道很困难,罗杰看上去孤独无助,执导时简直就像是个机器人,面无表情。最后那场戏集合了全部演员阵容,越野车、摩托车以及印第安人都一起参与进来大火拼。我们拍的第

一条简直一团糟，我让所有人回到原位，准备重拍一条。我看了看罗杰，他只是点了点头。我替他下了开拍的命令，令人惊讶的是，这一条拍得棒极了。罗杰慢慢地从坐椅上起身，感谢了在场的每个人，十分平静地说了句：“我们回家。”

* * *

随着 20 世纪 60 年代进入尾声，我的电影和政治观都越来越激进，越来越“自由化”。我真的相信，自己大可为所欲为，出于这个原因，那时候我的电影有些失控。不管是谁给我们出的主意，我都愿意放进去。晚上写的剧本，第二天一早就拍，这令我们失去了应有的正确视角。有次我半夜醒来，发现外面正在下大雪，于是我把第二天本该拍的内容都放弃了，连夜写了一场新戏，一早就在雪中拍了出来。我们就像是一群游民，每隔一两天就换个地方拍。好在我们从不缺乏士气，所以拍的东西都够狂野。

拍摄过程中，我不断地消费小额现金，虽然每笔数目都不大，但积少成多。买材料等东西时，我觉得用现金更加方便，仅此而已。AIP 的会计戴夫·梅拉姆德告诉我：“我们知道你很诚实，但你的开销里面，现金占的比例比这里的任何人都多。公司里没人会怀疑你那些电影的真实成本，也没人能像你那样，花那么少钱就拍出如此接近大制作的影片。但是，时不时地，我们也要接受政府审计。30 万的预算里，你的小额现金开销累积到 75 000 的数额，这看上去并不是件好事情。”

我向他解释了我那么做的原因。“OK。”他说，“但至少把发票都给我，哪怕你得用袋子来装，我不在乎，不管如何，我总得有点东西能拿给税务局看啊。”

于是我让保罗告诉所有人，不管买什么东西，都要留下发票。杀青

之后,有一天我来到吉姆·尼科尔森的办公室,保罗走进来,把一个巨大的袋子放在地上,里面是数以千计的发票。戴夫也来了。“罗杰,我这辈子都没见过那么多的小额现金发票,都是小数额,累积起来,你们花了总计6万元的现金。这是9万元的发票。”

这或许是那电影后期时唯一有点意思的插曲了,之后我就去了欧洲准备《碧血长空烈士魂》。我本该有预感,事情有点不对劲。之前已经在《血腥妈妈》和《旅行》身上发生过了,我把剪辑好的版本交上去,动身去欧洲,在我毫不知情的情况下,他们就对影片做了修改。等我发现这事时,我知道AIP和我的关系就此结束了。

在所有这些改动中,最让我受不了的就是最后那场戏。当初我拍的版本里,最后一个镜头是从山上拍下去的壮丽画面,从山顶一直拍到六七十里外的地平线。印第安人以及所有在片中出现过的角色,全都在那画面里。那有种庆祝的含义。镜头聚焦到男主角身上,他吻了女主角,然后镜头再拉回来。这种老套的拍法,我也是第一次拿来作为影片的结尾画面,之所以用在这里,正因为它够老套。我找了当地高中的整班步操乐队,我找了一大群“地狱天使”成员,我找了好多辆越野车,我找了一支橄榄球队,我让所有演员都出现在这个疯狂庆祝的画面里。我让贯穿全片的上帝再次登场,让他对面前正在发生的这一切做了最后的评注。

当时在那个山头,至少有300人在场。那是我生平所完成过的最伟大的画面之一。结果全都被AIP剪掉了。他们用男女主角的那个接吻镜头作为结束画面,因为他们不喜欢上帝在这里说的话。影片戛然而止,毫无意义。

当时我正在爱尔兰拍摄《碧血长空烈士魂》,我去了爱丁堡电影节,《毒气》也受邀展映。观众反应很好,掌声绵延不绝,影评人打分也很高。但我却惊呆了,他们又一次在我离开美国后删改了我的电影。

我和 AIP 的合同里一直都不曾白纸黑字地写入最后剪辑权的条款,那更像是一个双方默认的共识。问题是我给他们拍的最后四部电影,都是反体制的作品,此时的 AIP 已经成了美国最大的独立电影公司,股票还上市了。于是,我拍的电影越激进,公司在经济上承担的风险也越大。公司发行的影片会呈现出它的政治姿态或者说政治“形象”,后者又会在股票市场上产生影响。60 年代晚期的我,在电影上越来越反感体制内的那一套欣赏口味。面对这样的局面,AIP 慌了,或许是那些摩托车电影和毒品文化电影引发的争端令他们受到巨大震动。但我从道德层面和政治层面都感觉到,我们的电影必须站在反传统文化的那一边。

越战期间,好莱坞也极度分化为两个阵营。实权人物、掌握资金的人物,还有一些持保守立场的大牌明星——约翰·韦恩、查尔顿·赫斯顿等人——都支持越战和尼克松。至于负责具体电影创作的人群里,我自己觉得,有 80% 是站在反传统文化这一边的,剩下 20%,相比之下年龄较大的那部分人,则属于体制内阵营。此时的 AIP 主席吉姆·尼科尔森已成为好莱坞真正意义上的中流砥柱之一,无论是职业意义上还是在平时生活交际的圈子里,他变得越来越保守。相反萨姆·阿科夫却仍坚守着自由派的立场。吉姆一直都是个好人、正直的人,但他在政治上日益保守,正是他对我的作品提出反对意见,做了删改。

我有连续四部作品被他删改,《毒气》是被整得最惨的,也让我真的忍无可忍了。它是我为 AIP 拍摄的第 33 部电影,也是我在 15 年职业生涯中执导的第 48 部作品。我疲倦了。第二年的春天,1970 年,我就要 44 岁了。

我在 AIP 的时代就此结束,但一种崭新的生活和工作方式也随即开始了。

第十三章

Chapter 13



上 《碧血长空烈士魂》拍摄现场

下 1970年12月26日,罗杰·科曼与朱莉·哈洛兰喜结连理

尽管《碧血长空烈士魂》并不在我最为人熟知的影片之列，但这部一战电影的拍摄，那些令人瞩目的老式双翼飞机的空中格斗戏，却成为我人生中一个重要转折点。正是在爱尔兰拍摄本片的过程中，我做出了两个之后深刻影响我人生轨迹的重大决定：一是决定不再替别人执导电影，并建立属于自己的电影公司，集电影制作与发行于一体；二是我和朱莉决定跨入婚姻殿堂。

起初，我只是想先歇上个一年，然后再继续当导演拍片，但最终，《碧血长空烈士魂》却成了我执导的最后一部影片。^①该片在爱尔兰拍摄，花了6周时间，成本不到100万美元。其实我那么做也并非有什么计划——放弃导演工作，转到幕后工作，结婚成家，安定下来。可能就是潜意识里想对自己的人生做些改变，结果也确实做到了。

早在60年代早期，我参与过一部有关李将军的电影，从那时起，我就一直对战争中的贵族这一主题深感兴趣。我把那剧本拿给了联艺公司，但却没能成功说动他们，他们不相信我只用50万美元就能拍出这片子来。“那对我来说已经是超级大片的预算了。”我曾如此解释道。

为再现南北战争中那些重要战役的盛况，我计划请弗吉尼亚军官学校的学生们来当群众演员，校方答应提供500多名士官生，那也将成为他们高等课程的一部分。有意思的是，他们平时穿的制服和当初南军穿的非常相似。作为回报，我也答应为军校建筑基金捐笔钱。

但联艺公司却坚持己见：“那是根本不可能的事，这电影得几百万美元才能拍得出来。”我告诉他们：“听着，我干这个也已经15个年头了，我并非信口开河。”

“50 万美元可拍不了李将军的电影。”他们还是顽固到底，于是计划只能不了了之。

几年之后，我对战争年代贵族人物的兴趣，由李将军转到了红色男爵冯·李希霍芬身上，他是一战中德军的王牌飞行员，也是最后一位参战的贵族。绰号红色男爵的他是位普鲁士贵族，军校严格培养出的产物，属于战前德军精英阶层。他因为擅长打猎和运动而主动要求加入飞行员队伍。

最终将他击落的那个人名叫罗伊·布朗(Roy Brown)，加入英国皇家空军前他只是加拿大安大略的汽修工。布朗有着胃溃疡的老毛病，出发执行任务前爱喝大杯牛奶。他是个天生的空战好手，反应超快。

关于布朗和红色男爵之间的那一战，我事先读了不少书，得出的结论就是，将它搬上银幕的话，结果一定十分出彩。我想表现的主题就是现代战争中那种骑士传统的终结，贵族阶层的落幕，坦克时代的来到。现代战争从体面的、近乎绅士般的争强斗胜，转型成了发生在战壕中的大规模屠杀。而这种转变的标志，正是冯·李希霍芬——最伟大的王牌飞行员，最惊人的杀敌数目，一位真正的贵族，站在他祖国的立场来说，无疑是一位勇敢无畏的大英雄——的陨落。

再说说他那绰号的来历，他拒绝了军方要求给飞机重新刷上保护色油漆的命令，既然那命令的字面要求，仅仅只是给战机重新上色，于是他便选了属于自己的大红色，就此得到了红色男爵的雅号。此外，尽管德军当时已经装备了 D7 型双翼飞机和 D8 型单翼飞机，但他却坚持用速度更慢的福克 D6 三翼飞机。他说自己情愿放弃一些速度，以换

① 事实上，1978 年，科曼又在不挂名的情况下执导了《死亡运动》(Deathsport)一片，之后还在 1990 年执导了《解放了的科学怪人》(Frankenstein Unbound)。——译者

得更好的操控性,他希望自己的飞机能随时随地地翻转,下降,杀敌。

我很敬佩这样的男人,他抓住规定里的漏洞,勇敢挑战权威。他一点都不掩饰自己的狂傲:谁要是胆量上来和我单挑的话,我就是那架大红色的福克 D6 三翼飞机。我已经准备好了,等你过来。

象征着这种现代战争转型的另一个人物,就是那位谦逊的汽修工了,他诚惶诚恐地坐进了战斗机驾驶舱,结果却将大名鼎鼎的红色男爵击落。

这一次,联艺公司给我亮了绿灯。我和弟弟一起去了爱尔兰。在 60 年代,还有另两部空战片——《拂晓出击》(*Darling Lili*)、《碧血蓝勋》(*The Blue Max*)——也曾在那里拍摄,我设法租下了为他们而造的那些飞机。在我完成主要拍摄工作并离开之前,也特意关照了一些拍摄细节,这为本片的后期工作省了很多麻烦,远远少于我之前拍的那几部。

我联系到朱莉,她以前也干过电影,还在《洛杉矶时报》做过市场调研。她刚在墨西哥城完成为期半年的研修,准备去欧洲度假。我们当时正在筹拍阶段,于是我建议她索性先来爱尔兰看看,然后再去法国。我估计筹备工作会相当繁忙,她或许可以替我当个制片助理。

我计划用两周时间完成全部空战场面。相比之下,《碧血蓝勋》的空战戏拍了五个月,《拂晓出击》更是拍了两个夏天。

虽说我的空战戏只拍了两星期,但绝对有底气拿出来和那两部影片比一比。因为我可是用了三组摄影队伍同时拍的。我用的是爱尔兰空军——花了点小钱铺路,还是这办法;此外还有几位特技飞行员。

我先是在都柏林郊外找了个最高的山头,在那上面搭了 9 米多高的木塔,将摄影机安在木塔里,那样就能以平行高度拍摄低空飞行的战机了,看上去感觉就像是摄影机在空中拍摄一样。我还租了架空军直升机,供美术指导兼第二组导演村上·吉米(Jimmy Murakami)用。这

样我们就能同时拍摄两场空战戏，一场从木塔里拍，另一场从直升飞机上拍。吉米以前是漫画家和动画师，他很想涉足真人电影，于是我给了他不少拍摄任务。他画的分镜图，其细致程度堪称一绝。

还是在布置阶段，我又想到一个问题，鉴于我们只有这点时间和经费，我想我还需要一个第三摄影组，在同一时间拍下第三场空战戏。原因很简单，我不可能再造一座木塔出来，要想再租架直升机又太贵。于是我四处找人打听，了解到石油公司有种特制的飞机，专门拿来做空中勘探和石油探测用，它可以在任何高度以极低的速度飞行——时速介于50英里到60英里之间。这个速度就很理想了；普通飞机的速度都在150英里左右，拍起聚焦画面来很难控制。我从英国租来了这架飞机和它的驾驶员，用于拍摄我们的第三组空战戏。

计划就是这样，吉米在直升飞机上拍摄，另一位摄影师在石油勘探飞机上拍摄，我在木塔里拍摄，同时还通过无线电指挥战斗机上的飞行员以及直升机和石油勘探飞机上的驾驶员。这时，我除了导演之外，还成了一名空中交通管制员，指挥着十架飞机完成三个空战场面。这计划看上去已经很具有操作性了。

拍摄期间最有趣的事就是每天一大早的例行工作，我们要在都柏林郊外的一个小型私人机场和飞行员以及剧组人员碰头。演员稍晚点再来，坐在驾驶舱里拍些特写镜头。等太阳出来后，我们就坐着吃点香肠，喝喝咖啡，看看分镜图。我甚至还让人做了木头的飞机模型，他们就像小孩子一样，拿着模型飞机在我身边跑来跑去，模拟空战场面的拍摄状况，而我站在中间，就像是个活的控制塔。我小时候也爱做无线电遥控的模型飞机，此时看到这样的场面，不禁想起格鲁卓·马克斯(Groucho Marx)曾说过的话，那天他来到福克斯公司，下车时，马克斯说：“这是一个男孩所能够拥有的最棒的电动火车模型。”

飞行员来自多个单位，既有爱尔兰空军的，也有退役了的美国空军

战斗机驾驶员,此外还有英国人和加拿大人各一人。所有的飞机里,有两架是双人座的,座位呈前后排列。我让飞行员坐在前座,将摄影机固定在两个座位间,然后教会坐在后座的演员如何使用摄影机。飞行员中有个名叫理查德·巴赫(Richard Bach)的美国人,他告诉我说,自己也正在写一部与飞行相关的作品。于是我让他拿来给我看看,那是本叫做《海鸥乔纳森》(*Jonathan Livingston Seagull*)的书。^①

正如我在《年轻赛车手》中所做的那样,我让演员负责控制摄影机的开关,一到合适的时机,他就打开摄影机。飞行动作当然由飞行员负责了,飞机模拟战斗场面,下落、翻滚、追击,后座上的演员能捕捉到合适的时机,打开开关,让摄影机开始拍摄。他们也乐此不疲,因为这让他们有了种同时身兼导演和空战英雄两种身份的良好感觉。

效果很棒,这比用景板来拍空战戏要好,也更便宜,而且还不会出现景板可能产生的淡蓝光晕问题。紧凑的空战场面中,你能切切实实地看清演员们的面庞,看见面部肌肉摆脱地球引力的细微表现。

之前那几部电影拍空战戏,之所以用了那么长时间,是因为他们一直在等待完美无缺的天气条件。我们采用的方法是,建立三个标准:晴天标准、阴天标准、随意标准,然后严格按照这些标准来拍摄。我们一共要拍七场空战戏。有谁敢说,当初打第一次世界大战时,他们只在晴天才安排空战?真打起来可不会等什么光线条件允许才开始。但有一点我们需要坚持,那就是同一场戏的天空状况必须要保持一致,于是就要用到那三套标准来安排镜头了。在符合随意标准的时候,我们只拍飞机起飞的镜头,在符合阴天标准时,就拍它们飞入云端的画面。靠着这办法,除了雨天没办法,其余时间我们都能不浪费的连续作业。

^① 理查德·巴赫,美国作家,音乐家巴赫的后人,以飞行和写作为生。1970年,他的小说《海鸥乔纳森》成为年度最畅销书籍,并刷新了《乱世佳人》保持多年的精装书累计销售纪录。——译者

我相信,空战戏是我电影生涯中最有趣味的拍片经验。那时朱莉也已经来了现场,BBC 想要采访我,做个关于本片拍摄报道,于是我就安排她负责对外联络,因为我实在没时间去应付记者什么的。她带着他们四处看看,介绍拍摄进展。人家问她,干外联这一行有多久了,她回答说:“哦,大约有半个小时了。”朱莉在现场的工作确实相当优秀。

拍摄英国皇家空军袭击德军基地那场戏时,效果真是好极了。当时我站在那木塔上,能够高高在上地看着一位优秀飞行员在你脚下做出各种特技飞行动作,感觉很棒。有个家伙飞得超低,机翼前端都快擦到草坪了。“看见了吗,不可能比这更低了。”他说。我们也都看得兴奋异常。

这场空袭戏是个大场面,我在现场布了大量摄影机,到处都安了烟雾弹制造效果。万事俱备,可不知怎么的,有架飞机上缺了个机枪手,机尾的机枪没人使。众人束手无策,花费了6周时间,巨大的投入,为的就是这一刻,这一场戏,我们不可能再从头来过。这时,朱莉正站在我的身边。“给我个头盔,”她突然说道,“我来演这角色。”

我惊呆了:“你想来?”

“我只要把头发扎起来,把头盔往下戴点,再戴上护目镜,没人看得出来。”

没错。于是她坐进了飞机,开拍。一堆的飞机里,我只看见她坐的那架,它冲着我站的木塔飞过来,时速120英里、130英里,做出各种动作。我的目光完全集中在了后座的朱莉身上,看着她像个真正的战士,操纵着机枪。我站在那儿,通过无线电喊着方位。显然,朱莉很喜欢我们的拍摄方式,我也很欣赏她做出的反应。你知道,有些人来到影片拍摄现场,看看周遭,他们会说:“太棒了,我想成为其中的一分子。”他们立刻就会投入进来。而有些人则会说:“这太糟了,我还是想回办公室去坐着。”朱莉显然是全情投入的那种。

朱莉·科曼

当时，罗杰在拍摄现场给我留下最深印象的，是他执导时的那种冲劲：拍好一个画面，立刻就开动起来，继续拍下一个。因为，在拍摄现场，人们很容易滋生某种惰性。一个镜头完成后，导演就会停下来问摄影师：“摄影，你觉得怎么样？”或者“录音，没问题吧？”和各部门的人都聊上一聊，四五分钟就那么过去了，每拍完一个镜头就得停上那么一阵。如果一天拍上20组镜头的话，那就意味着有100分钟要用在讨论“你觉得拍得怎么样”上头。

罗杰从来都不会把时间浪费在这上面，他也从不明白为什么别人要那么干。作为导演，他始终都在观察、倾听，他很清楚每个镜头拍得好或不好，除非摄影或者录音真的说了些什么，否则没必要问。

有一次拍摄时，一个镜头拍完，他喊道：“停，好，下个镜头在这里。”他往前走了大约六七米，准备拍下一组镜头。他等了大约10秒钟，那个剧组都来自英国，副导演、录音师、摄影师、灯光师都还站在原地聊天。罗杰走向他们：“先生们，我说了，下个镜头要在那里拍。”于是，大家立即又开动起来，之后再也没有发生那样的情况。正是始终保持着这种动态，才令他能如此有效率地完成每部电影的拍摄。看罗杰执导，就像是看一场精彩的舞蹈，那种动态、节奏和高度集中的注意力。即使现场有两百多人，他也不会分心，注意力始终集中在镜头前方。

* * *

在认识朱莉之前,我约会或是认识的绝大多数女性,都是女演员,她们都是些十分聪明与可爱的女性,但相比起来,朱莉的背景和经历与我更加接近,更偏向于某种爱读书、受过更好教育的背景,价值观也与演员的不同。那时候的女演员,很少有接受过大学教育的,并非她们没这机会,而是因为她们很年轻时就做了选择,决定走拍戏这条路,而放弃了深造的机会。

朱莉毕业于加州大学洛杉矶分校英语专业,第一次见她,她过来应聘我的助理职位。之前她做过一些外景筛选和电影制作的后勤工作,后来进《洛杉矶时报》干起市场研究,也是该报书评单元的发起人。但她的兴趣还是在电影上,而且对研究、挖掘的工作充满热情。此外,她过去是,现在也一直都是个标准的美人。

我们谈了几年恋爱,却总因为旅行、工作或是其他事情而无法走得更近。此时我已厌倦了不停拍戏、外出的生活。而且,很显然,我已经堕入爱河。我们的约会方式相当传统,无非是吃饭、参加派对、看电影。两人的关系越来越紧密,还没怎么意识到,就已经订下了婚约。《碧血长空烈士魂》一杀青,我们就决定结婚。

空战戏拍完后,剩下的就是标准的剧情部分了,对我来说,那种类似惯例的东西已经显得无趣与恐怖了,幸好还有一场在都柏林郊外那美丽的宝儿施格城堡拍摄的戏。那儿有着 19 世纪的精美装饰和艺术品,一所精致的图书馆,可以看到夏末美丽的爱尔兰山丘风光。开拍前,我愿意在那儿坐着,边喝咖啡边看剧本,等着黎明的曙光亮起。对我来说,那是一天中最美妙的时刻。

有天早上,伯奇·威廉姆斯(Birch Williams)——我们跟他租了那些旧式飞机——气势十足地来到了城堡,他坐的直升机直接降落在了草坪上。他是个美国人,但住在爱尔兰。他一直很热情地招待我们参加各种派对,为我们提供上等的爱尔兰威士忌。这一次,他自己也要起

了威风，他宣布刚签了个合同，将那些我们已经用完的飞机又租给了另一个剧组使用，供他们拍摄一战时德军空袭英国时用。“你和吉米所做的，我都已经看到了，这一次，我想亲自从直升机上执来执导空战戏的拍摄。”

“有两个问题，第一，你答应整个夏天都把飞机租给我们的，现在暂且还不能够转租出去。万一飞机租出去出了事故怎么办，我还有些空中的特写镜头没拍呢。”

“没问题，不会有事的。”既然他那么说了，我也不想做恶人，说不定他只是想多挣点外快。

“第二个问题就是，一旦上了天，拍戏可不像你想象的那么容易，而且即使在地面上，你也从没有导过戏。坐进直升机拍戏可是件很困难的事。我知道这一点，因为我那么做过，因为我已经拍过 50 多部电影了。”

“没问题的，我找了世界上最优秀的摄影师一起去。”他说的那人是个法国佬，确实是当时公认的顶尖空中摄影师。当初我也想过要请他来着，可惜要价太高。取而代之的那位爱尔兰摄影师，希姆斯·科克兰 (Seamus Corcoran)，他凭借我这部电影成为业内最了不起的空中摄影专家之一。

“好吧，伯奇。你拍吧，祝你好运。”我说。

他将杯中咖啡一饮而尽，坐上直升机走了。那一刻，我们都感觉良好。我们手握一支空军，我们在城堡里悠闲地喝咖啡。随后，直升机的马达轰鸣响起，伯奇坐在飞机上，静静地向我们挥手，机上坐着的还有驾驶员、摄影师和他那影片的导演。直升机飞过树梢，盘旋，消失在空中。

那也是我们最后一次看到伯奇·威廉姆斯。

我听到的版本是这样的，还是那天，稍晚些时候，伯奇坐着直升机

去了爱尔兰海,在那里执导该片的空战戏。为了得到一组画面,他指挥两架飞机向自己所在的直升机俯冲过来。结果,他搞错了方向,三机相撞,直升机上的所有人包括伯奇在内,命丧当场,两位爱尔兰空军飞行员也没能幸免。

那天我回到拍摄期间自己租的公寓,简直是乱成了一团,电话不断。电台传出了消息,某部关于一战的空战电影拍摄期间,事故导致四五人丧生,包括导演自己。

“罗杰死了?”人们都在问。大家都以为我已罹难。

事故对所有人都造成了深重打击。爱尔兰政府以危险为由叫停一切飞行项目。尽管我们剧组并没出事,保险公司还是取消了我们的空中保险项目。朱莉找政府官员做了商谈,好不容易吉恩才让保险公司恢复了那个项目。他带着现金回到都柏林,准备给剧组人员发工资,因为之前我们在都柏林找的银行因为员工罢工而受到了影响。

虽然重新得到了保险,但爱尔兰政府却还是不满意,要求我们拿出保证金才能继续空中拍摄。吉恩同意将他带来的现金当作保证金,他签了合约,我们准备重上蓝天。

“有个小问题,”吉恩对政府官员说,“我们把所有钱都给了你们,我们剧组用的都是爱尔兰人,现在没钱给他们租旅店,没钱付设备费用,也没钱发给任何人了。所以我想从你拿的保证金里借用10万美元。”

令人难以置信,对方竟然答应了,吉恩又从政府手里把钱借了回来。

那天晚上我和朱莉共进晚餐,我弟弟的本事让她吃惊不已。“我从没见过任何人办事能力有那么强的。”她说。

不过,也是在这时候,我对当导演这件事的看法起了变化。在爱尔兰的时候,我一直在想,是时候该开我自己的制片和发行公司了。吉恩

负责制作方面的事,发行这一块,我可以找以前与我合作过的新奥尔良发行商拉里·伍尔纳(Larry Woolner)。而我则负责统筹全局。

每天早上,我都开车从在都柏林租的公寓去现场。路上会经过一个岔道,走这边去外景地,走那边就能到达爱尔兰西海岸风光宜人的高尔韦海湾。每次经过那个指向海湾的路标时,我总会感到一阵阵冲动,想要和朱莉一起去海湾,想要说“忘了那电影吧”。

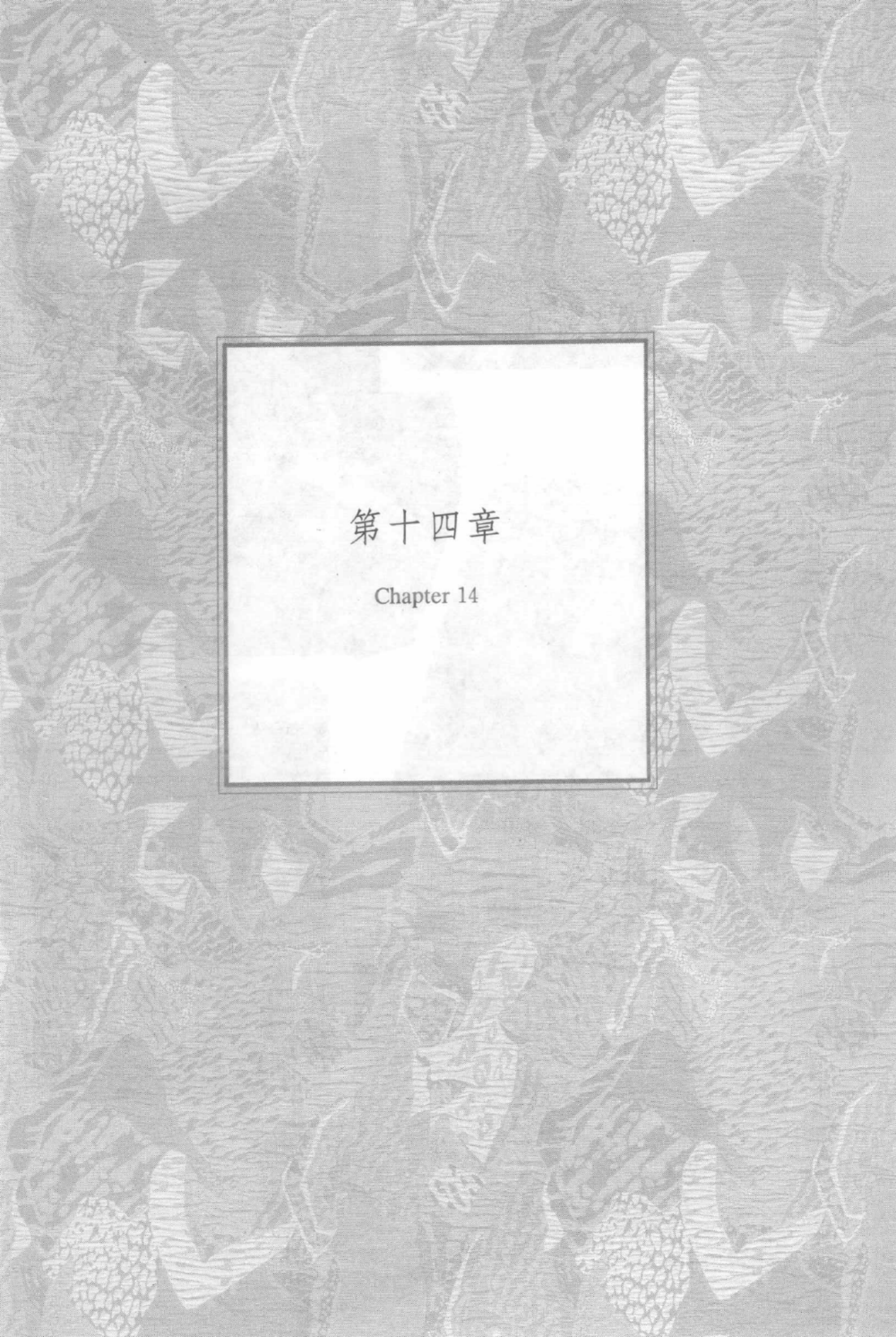
电影杀青,我们回到洛杉矶,我还需要补拍些撞机的镜头。我在外面看到一群孩子正在玩用汽油做燃料的遥控飞机,就是那种我们小时候也玩过的,有着长机翼的模型飞机。我问他们是否愿意替我做些一战的模型飞机,我愿意每人付他们几百美金。

他们很高兴,其中年纪最大的那孩子造了架福克三翼飞机,和我们在爱尔兰用的那架一模一样。我找到安德鲁空军基地租场地,因为我需要和爱尔兰近乎一样的湛蓝天空来当拍摄背景。我们找了个星期天去了那里,拍了我需要的全部镜头。他们在模型飞机的机舱里安上了木头假人,我用聚焦镜头能拍到它们的特写。我们还用小型马达造了些更小一号的飞机模型,用线挂起来后就能拍摄飞机在空中互撞的画面了。

我们拍得十分高兴,我亲自拍下全部画面。最后,我让孩子们遥控所有飞机撞向地面,以拍摄坠机画面。我让他们遥控其中两架互撞,我在下面安排了火球爆炸的画面,通过剪辑将它们切在一起,制造出大爆炸的效果。我和孩子们一起度过了愉快的一天,唤起了我小时候的美好记忆。

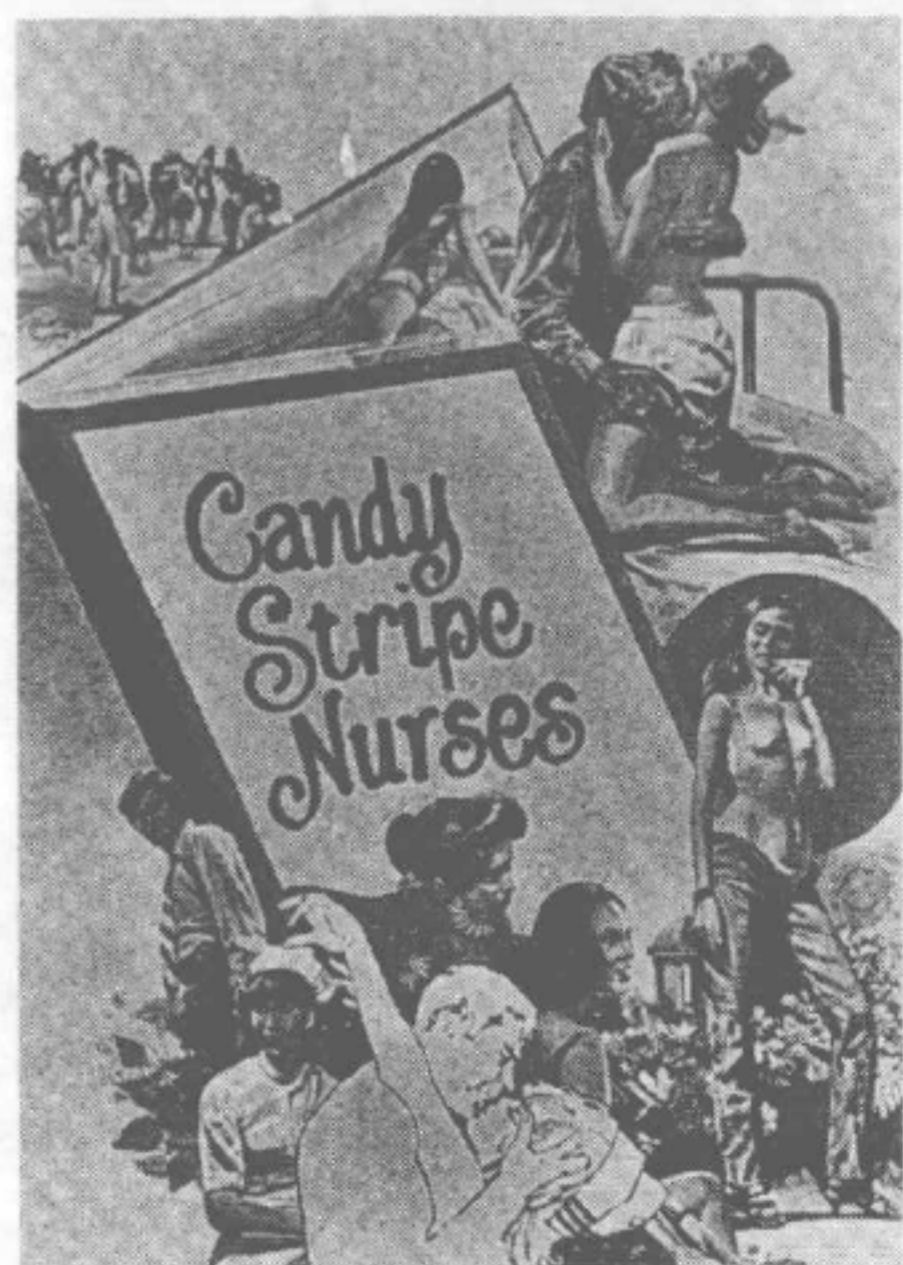
如果说,此时我最终决定要暂停导演工作的话,与此同时,我也准备着在人生路上开始扮演一个新角色。《碧血长空烈士魂》完成数月之后,1970年12月26日,我和朱莉结婚了。我们在韦斯特伍德的圣保罗教堂举行了小型的家庭婚礼,之后去丹尼·哈勒家办了婚宴,请了一

百来个亲朋好友。哈勒本是我的美术指导,后来转行当起了导演,他妻子晶塔(Kinta Haller)也曾给我当过助手。我替自己那个制片发行公司起了个名字,新世界,听上去就十分合适。



第十四章

Chapter 14



罗杰·科曼和日本导演黑泽明在一起
《年轻护士》和《花条纹护士》

当时的我完全不清楚，这次新的冒险竟会成为我电影生涯中的一个巨大转折点——我告别导演工作，单枪匹马成立了自己的电影公司。我当然更不会想到，几年之后，我们就会成为业界最成功的独立公司，在好莱坞独树一帜。

一些视拍摄剥削片为通往好莱坞大制作捷径的新电影人，纷纷受到我们的吸引，此外，新世界也成为发行海外大导演艺术电影的领头羊。

新世界这名字是我选的，以前我看过本广告人写的书，他说广告界最具重要意义的两个字就是“新”和“自由”。后者显然与我想拍的电影没多大联系，所以我就用了前一个字。我本想给公司起名“新世界 Films(胶片、电影)”公司，但想到胶片或许有一天会被光碟、录像带等媒介取代，我把它改成了“新世界 Pictures(电影)”公司。无论你用什
么媒介，最终得到的结果总会是电影这东西。

我还在爱尔兰的时候，这个新计划就已经上马了。我想要找些自己有兴趣做的东西，再找一下资金来源。我自己的钱几乎全都投在股市里了，我父亲 43 岁时就从工程师岗位上退了下来，他现在是个投资人，是他教会我如何做投资的。我股票做得不错，事实上，当时即使我立即退休，也能靠分红安度余生了。但我对拍电影的兴趣还在，还想继续玩这游戏。

我想到要多样化经营。与其投资房地产或股票，我宁可投资一门自己熟悉的行业。此时进入电影发行行业，有其背后的商业原因。电影院给发行商的租片费，首先承担的就是后者的成本支出——洗印、宣

传、跑片等等。光这里头就有钱可赚了。

自己发行电影的另一个好处,就是能够更加自主地决定,你的电影何时在何家影院上映,广告宣传上你要花多少钱,和院线谈条件时也由你说了算。作为制片人或者制片兼导演的我,当初由别人替我发行电影时所失去的控制力,这时候就都能夺回来了。反之,让别人来发行的话,诸如 AIP 那样自己也制作电影的公司,他们很可能把好的档期都留给自己公司的电影了。当初与他们合作时,我也确实经常需要和他们自己投资的电影抢档期。当然,他们在这方面对我还算公平,矛盾被限制在最小限度内。

原因说穿了其实也很简单,我就是想要获得更大的利润和更多的控制力。独立电影公司里,很少有几家能做到这点:控制自己影片的发行渠道,并且不断推出卖座电影。我想要成为这样的一家公司。

不过这时联艺公司又来找我合作了,他们计划把约翰·厄普代克(John Updike)的畅销书《夫妇们》(*Couples*)搬上银幕,为买版权和请人写初稿,公司已经花了大把银子。不过他们想和我谈的却是一次合作两部电影的一揽子买卖,后一部才是这片子,两部影片互相作为合同担保,我必须两部都按要求拍好——这很可能是个圈套。

那剧本我并不喜欢,打算自己重起炉灶。计划里的头一部影片倒是有些潜在价值可挖。不过他们要求把《碧血长空烈士魂》的利润拿来当第二部电影的担保金,他们已经为它投了快 100 万了,如果到时候第二部电影没能盈利,第一部电影即使有盈利,也会被拿来抵消第二部的损失。也就是说,只有等到两部影片的制作成本全都收回之后,我才有看到利润的可能。

倘若我是个更执著些的艺术家,或许我会这么回答他们:“没关系,这是个好机会,我能拍部有价值的好作品出来。我有机会能向前一大步,跻身成为严肃导演,比起这个来,经济利益上受损失的可能性微不

足道。”可惜，我不是这样的人。我拒绝了他们的邀请。或者，我可能是害怕面对这个更受瞩目的项目时，会以失手而收场。当然，我当时并非真的有这想法，只是潜意识里或许有这个借口存在，也说不定。当然，《入侵者》带给我的惨痛回忆，肯定也促成我做出这个决定。

所以，我的心思还是放回到新世界上，我找了吉恩来掌管电影制作部门，不过他自己手里当时有好多项目在忙，一直都没得闲。我又联系了拉里·伍尔纳，他和他哥哥伯纳德一起发行过我的《青春女郎》和《黄蜂女》等片。两兄弟在路易斯安那拥有多家连锁汽车影院。

新公司的第一部电影，拉里提出想拍部学生护士片，我当场就答应了，但我觉得主角应该是四个护士，关系打打乱，片名就叫《学生护士》(*The Student Nurses*)。拉里也没意见。

斯蒂芬妮·罗斯曼用三周时间和15万美元完成了这部电影，之前她差不多给我当了一年的助手，这次她丈夫查尔斯·斯瓦兹担任制片，还和她一起写了剧本。影片脱胎于我已钻研多日的一个方程式：现代剧的框架，左翼自由视角为核，再加上限制级的性成分和幽默要素，尽管它们并不属于喜剧片。

坦率地说，这些影片能够获得成功，片中包含的左翼元素具体起到多少作用，我很怀疑。但它对拍电影的人，对我来说，却很重要，通过这些电影，我们确实有东西要传达给观众，这一点很重要。护士里面有一个是黑人，还有一个参与了街头抗议活动。这是1971年，60年代延续而来的文化运动依旧活跃。我们有四位极具魅力的女护士，她们面对各自的人生问题时，靠的都是自己，而非男友，这一点也是我所坚持的。

这个开局十分顺利。影片在租片费上获利逾百万，这不仅意味着新公司初战便赚钱了，而且还给院线老板留下了好印象。

所有人都惊喜万分。确切地说，是几乎所有人。某日，拉里走进办公室，他收到来自私人护士联合会的信，抗议我们的影片从性的角度来

描写护士,并非对护士世界的正确呈现。“我们该拿这怎么办?”拉里问我。

“怎么办?你这话是什么意思?”我答道,“她们给我们送来了现成的续集片名啊,《私人护士》(*Private Duty Nurses*)。”

很快,新世界也开始拍摄《不灭天使》(*Angels Die Hard*)和《不速天使》(*Angels Hard as They Come*)等摩托车电影,那也是乔纳森·德米、乔·维奥拉(Joe Viola)这个编剧团队最初合作的几部作品之一,两人中,前者还负责制片,后者负责导演。之后我们又拍了自己的女子监狱电影,例如《女子监狱》(*The Big Doll House*)和《牢狱中的女人》(*Women in Cages*)等。我们连续推出了三四部卖座片,公司自己的发行费定在了35%左右,所谓发行费就是发行商用在洗印、跑片、宣传等方面的大项支出。

拉里之前可从没见那么多钱,不过一年之后,他就想要自己单干了。当然,我们的分手十分友好。我花钱买下他在我们公司的股份,并且一起喝了一杯,他说这是他人生中最棒的一年。一年的合作,他赚到不少,拆伙后我们也仍旧还是好朋友。

头一两年里,我们好多片子都获得了来自特许合作人的部分投资。他们中许多人都已投资电影事业多年,但却从未获得过如此优厚的回报。当时我们在全国范围内有大约20家特许合作人,他们都能从35%的发行费以及之后的盈利中分得一杯羹。

他们各自的投资,由其所占区域的不同大小而决定,例如纽约区、达拉斯区、丹佛区、新奥尔良区等。因此其具体投资数额是早就定好的,没得商量。一部总成本20万美元的影片,如果全部投资都来自特许合作人的话,那么,占据5%区域份额的合作人,要出的金额差不多是1万美元。如果影片投资一半由我们自己来,特许合作人只出一半的话,那他要出的金额差不多就是5000美元。分给他们的盈利提成

通常都是1%，然后再按照各自投入的大小细分。

有位新奥尔良的特许合作人让我记忆犹新，那是个天主教氛围很浓的城市。他和我说过，《女子监狱》上映的那天晚上，他看见票房数字后乐坏了。那个星期天去教堂做弥撒时，他特意为我们这部电影点了一根蜡烛。他说他已经投资电影快40年了，之前从没见过那么好的回报。

我们会让这些特许合作人在星期五晚上来电告知首晚的票房情况。晚7时开场的电影，7点15分我们就会接到电话，随之计算出当晚的总体票房情况。星期一一早，整个周末的票房数字也会被报到发行办公室。这时候，盈利与否你就知道个大概了。

我不敢说我们的发行办公室里，大家天天都在开香槟庆祝，但那儿确实经常洋溢着兴高采烈的气氛，基本上，看了一开始的票房数据，这影片究竟火不火，你就能知道个八九不离十了。

我们很早就开始了主动饱和院线市场的操作方式，那成了我们的固定发行手段。新片上映，我们会把100个拷贝送去某个城市，然后一个个城市地推进下去，同时还会向别的城市再送去100个拷贝。于是，新片上映后，我们经常会有三四百个拷贝同时在外面放映，四到六个月的时间，这部电影就已经覆盖全国了。

相反，我对低成本电影一下子就在全国铺开，送出1000个拷贝同时上映的做法，却不太认同，那样的成本划不来。一个拷贝1000至1500美元，1000个拷贝就是100万，这笔钱都得由发行商来出。所以我们一次只做一两百个拷贝，花费10万到20万美元。

我们公司的头两年里，几乎全部电影都获得了来自特许合作人的投资，比例大致是我们六成他们四成。再往后，我们的经营情况愈发优良，不必再寻求来自外界的投资，这样也能更好地抵御风险。

例如较早的《女子监狱》，成本是125 000美元，租片费收入300

万。以 30% 计算发行费用的话,那就是 90 万。这钱我们当初是和特许合作人一起出的,收益扣除发行费用和制作成本后,盈利我们也是和他们一起分的。后来,随着收入和信心都大大增加,影片的投资我们几乎也都自力更生了。

拉里离开后,我雇了弗兰克·莫雷诺(Frank Moreno)来当销售经理,他在艺术电影和剥削片那块都有多年经验,这一点后来给我们帮助很大。新公司运作一年后,我们的盈利情况已经很好,接近了全美最大独立发行公司 AIP 的地位。这成绩令业内同仁感到难以置信,才第二部影片,院线就根本不用看我们的作品便签合同了。这样的事在独立电影公司中真是闻所未闻。一般来说,独立公司必须先在小城镇试映作品,看看反响如何,才有人来签约。这么做很麻烦,影片发行过程被拖太久,制作成本的回收期太长,利润被压缩。但我们现在却可以骄傲地说:“这就是下一部的新世界作品,计划某某时间上映,你们来订合同吧。”就像是大大公司所做的那样。

有些电影公司一起步就用上大量人手,每个月的日常支出就要 50 万,先负债经营,然后才开始寻找拍摄项目。这事情上我要小心翼翼得多,还在拍摄《碧血长空烈士魂》的时候,我就已经为新公司预订了一部低成本作品,而且,直到我们这部处女作上映两星期后,我和拉里才有了属于自己的办公室。公司立刻就开始赚钱了。

我就像是个之前从没打过棒球小联赛的家伙,一下子就上了大联盟的赛场,而且第一次挥棒,就轰出了本垒打。

我们发现了一个以 15 岁至 30 岁的年轻观众为特定对象的电影市场,每部作品都能拿出可以被用来宣传或“利用”的噱头。动作和性,这是肯定卖座的,其次还有自由主义或中间偏左的政治观点,这是第三卖座的元素,能在电影中植入一些社会观点,我也感到很欣慰。它令影片层次有所提高,带来低成本作品素来不擅兼具的附加值。

它还为我吸引到了一群年轻导演的目光,这是特别的一群人,其中很多人在当时都还持有 60 年代以来的左派、反战观点。在我办公室的墙上,他们看见了描绘 1968 年法国暴动的大海报,那是我的一位制片人朋友送我的,皮埃尔·科特海。^① 这些海报的风格有些半抽象,又有些刺眼,很适合我们公司:路障前的革命学生,撕裂法国保守派的传统,拳头紧握刺向空中,与警察殊死斗争。任何一个走进我办公室的人,一眼就能从这些海报上看出我们的立场,看出自己该站在好莱坞两大阵营的哪一边战斗。

在这些适合我们公司风格的“早期发现”中,有一个来自纽约大学电影学院的年轻电影人,十分执着于电影,他就是马丁·斯科塞斯。他为我们拍了自己的第一部商业电影,《冷血霹雳火》(*Boxcar Bertha*),片子拍得很漂亮,不妥协。那恰好也是我妻子朱莉策划或制片的 20 多部影片中的一部,她在《冷血霹雳火》里担任联合制片人一职。起初是《公路姐妹》(*Sister of the Road*)这本书吸引了她的眼球,故事说的是大萧条时期的真人真事,绰号“货车”的贝莎·汤普森流浪途中遇到两个铁路工人,继而卷入一系列火车劫案。朱莉发现这是个很吸引人的人物,一个强势、过分自信的女人,但又孤立于当时由中上层女性主导的女权运动之外。

那也是我和斯科塞斯第一次直接合作,我们将影片命名为《冷血霹雳火》,签了芭芭拉·荷西^② (Barbara Hershey) 主演,她生活中的男友大卫·卡拉丁 (David Carradine) 出演“大个子”比尔·谢利一角,在片

^① Pierre Cottrell 与巴比特·施罗德一起创立菱形电影公司的著名法国制片人,曾参与侯麦多部作品的拍摄。——译者

^② 好莱坞土生土长的美国女星,曾在 1987 年和 1988 年凭借《真情之旅》(*Shy People*)、《分离的世界》蝉联戛纳影展影后桂冠。1972 年至 1975 年间,与大卫·卡拉丁相恋,并育有一子。——译者

中他先是个铁路工人,后来成了工会组织者。这部影片由 AIP 负责发行,他们觉得那是部类似于《血腥妈妈》续集的东西,于是才签了。

马丁·斯科塞斯

那时候我 28 岁,刚拍完《谁在敲我的门》(*Who's That Knocking at My Door?*),这片子既不是主流作品也不是地下作品。影片是我离开纽约大学电影学院后拍摄的,在纽大电影学院,根本就没有学电影这回事,他们只会让你学《野草莓》这样的电影。我是在电影院学的《野帮伙》。在纽大电影学院,每天早上你一定得给英格玛·伯格曼点根蜡烛,到处都是给伯格曼建的小神龛。我也很喜欢伯格曼的电影,但我们在遍布纽约的那些低俗场所观摩学习的,却都是科曼的电影。

《谁在敲我的门》以《J. R.》的片名上映了^①。当时我正在洛杉矶替华纳的《狗皮膏药音乐会》(*Medicine Ball Caravan*)当剪辑和联合制片人。通过自己的经纪人,我认识了科曼,他说他看过我的片子,而且还很喜欢,所以想找我拍《血腥妈妈》的续集。我一口应承了下来,对于别人的邀约,我总是一口应承的,不管他们要我拍什么,我都愿意,我只想快点拍出自己的第一部商业片。

之后 6 个月的时间,罗杰始终没再联系我。这事情我早就习惯了。

后来才发现原来那段时间他结婚去了。他回来的时候,我正在环球公司帮约翰·卡萨维茨(John Cassavetes)弄《明妮与莫斯科威茨》(*Minnie and Moskowitz*)的音效。我的经纪人把电话打

^① J. R. 是片中哈维·凯托扮演的男主角的名字。——译者

到了约翰的办公室,说罗杰愿意请我拍片子,我第一部正式商业发行的电影。可是接电话的那人,他是约翰的手下,也是我朋友,以为一定是有人在故意整蛊我,所以听到一半就把电话给挂了。当然,最终好消息还是传达到了我这里。

如他许诺的那样,罗杰给我送来了剧本,担任编剧的是乔伊斯·克林顿(Joyce H. Corrington)和约翰·威廉·克林顿(John William Corrington),不过其实我自己还做了改写,但并没挂名。1971年年底的时候,我们在阿肯色完成了拍摄。为拍这电影,我还必须加入好莱坞导演工会。影片成本不到100万美元,我拿到了导演的薪酬,不过改写剧本的劳务费应该是没了。我也无所谓,为了拍自己的第一部电影,哪怕要倒贴钱给罗杰我都愿意。

确认外景地和做前期准备工作的时候,罗杰也来阿肯色待了一个星期,直到头几天拍摄结束后才离开。我们的外景地,条件完全谈不上豪华或是舒服。朱莉作为联合制片人也过来了。原本,我以为罗杰会是哈瑞·科恩^①那种类型的,粗线条的性格,对市场和观众需求却有敏锐的嗅觉;但结果发现不是,罗杰是个很有礼貌、很绅士的家伙,不过一旦他开始用平静、冷酷的术语向你解释剥削片的出格策略时,他又会变得如此严厉和强硬,当然,仍旧不失礼貌。有趣的是,别看他是那样的人,其实罗杰正属于那种最能让人印象深刻的艺术家类型,因为只要在他别太一本正经的时候,就总能激发合作者的灵感,在这一点上他始终如此宽容,丝毫没有嫉妒或刁难。

他曾经说过:“马丁,影片的第一卷胶片^②你一定要拍得很棒

① Harry Cohn,哥伦比亚电影公司掌门人,以脾气暴躁著称好莱坞。——译者

② 相当于大约11分钟片长。——译者

才行，因为观众喜欢一上来就知道这电影要说什么。还有最后一卷也得拍好了，因为观众想要弄清楚结局是啥。剩下的中间部分就不很重要了。”这或许是我所听到过的关于电影的最好注脚。

第一次正式拍电影，我做好了万全准备。来到阿肯色时，我随身带了大约 500 张草图，都是我在两星期的筹备阶段里画的。罗杰看了一下，说剩下别的材料他就不用看了，因为他很清楚，我已经做足了功课。保罗·拉普也给了我很多管理和技术上的帮助，他是罗杰阵营中的关键一员，很清楚罗杰那套工作方法。后来我在《穷街陋巷》(*Mean Streets*)里也用了他。

《穷街陋巷》之后，我又相继拍了《纽约纽约》(*New York, New York*)、《愤怒的公牛》和《喜剧之王》(*The King of Comedy*)等片，拍片周期也越来越长。为了提醒自己不要忘记科曼式的拍片方法，我又找了部名叫《下班之后》(*After Hours*)的低成本作品来拍。期间经历的艰辛，之后也派上了用场，那就是，当我拍圣经史诗片《基督最后的诱惑》(*The Last Temptation of Christ*)时，我只用了 60 天时间，日以继夜地剪辑，在时间管理上用的那套方法，正是当初罗杰教会我的。

萨姆·阿科夫

关于《冷血霹雳火》，我有些话想说。罗杰从来都不对年轻导演施加压力，但如果看到哪里有地方做得不对，他会马上向对方指出。《冷血霹雳火》拍摄时，我看到送来的最初四五天的工作样片，里面除了火车车轮的画面还是车轮的画面，火车一会儿向这边开，一会儿向那边开。我立即就给罗杰打了电话：“上帝啊，罗杰，这都是什么东西啊，关于两列火车在通奸的纪录片？”

* * *

当时，AIP 有人想要我把马丁炒掉，自己出马来导演。他们坚信，马丁是个不称职的导演。我拒绝了 AIP 的要求。他们派人过来游说我，我告诉他：“你这次特意跑过来，毫无缘由，正如现在要把马丁炒掉，也毫无缘由一样。影片正在按计划拍摄，没落后日程，没超出预算，马丁拍出来的素材棒极了。”我相信这些麻烦其实都只是 AIP 的管理层内讧作祟。吉姆·尼科尔森已经去世，管理层里有些实力派想要借机发号施令，顺便往上爬。

在大公司和独立公司里，这样的事情我都见过。有些人出于纯粹的政治动机，亲手炮制出某种危机或问题，然后再自己解决危机，那样他们就像是英雄人物一样了。当时，我是 AIP 老一代人物里硕果仅存的了，我相信他们那么做，其实只是为了让我丢脸，之后新一代人物就能独领风骚，我对他们来说也不再会是个威胁。讽刺的是，当时的我根本就不想再和 AIP 有任何瓜葛。之所以跟他们合作《冷血霹雳火》，完全是看在邀请我的萨姆的面子上。

至于当时力挺马丁的做法，历史也已证明了谁对谁错。斯科塞斯之后成长为世界级大导演。有了这个例子，我们公司也成了所有跃跃欲试的电影新人的麦加圣地。

朱莉·科曼

我在新世界制作的第一部影片是《夜班护士》(*Night Call Nurses*)，那也是乔纳森·卡普兰的导演处女作。强·戴维逊，就是后来当了《机械战警》制片人的那位，出现在了影片拍摄现场，衣

服上别着个徽章，上头写着“罗杰·科曼”。

于是我问编剧丹尼·奥帕多什(Danny Opatoshu)，那人是谁。“呃，强啊，他是我们的好哥们，想当年在大学里，他就是靠盗版罗杰的电影然后在校园里播放，才顺利毕业的。”

那天晚上我回家和罗杰提起了这个人，“你怎么看？”我问他。

他很自信地笑着回答道：“嗯。我觉得发行部门有个位子很适合他。”

乔纳森·卡普兰

我是1970年从纽约大学毕业的，那年的全国大学生电影节上，我还拿了头奖。当时我心说，大奖我也拿了，好莱坞一定在召唤我了。当然，好莱坞根本就没召唤我。倒是朱莉·科曼给我来了电话：“乔纳森，你好，我是朱莉·科曼，马丁·斯科塞斯向我做了推荐，让你来执导《夜班护士》。你能在星期一来加州执导这部电影吗？我们再过几星期就要开拍了。”

“我要怎样才能去加州啊？我不会开车，我现在可是住在曼哈顿啊。”

“你会不会开车，不是我的问题，我并没请你来当我的司机，我是请你来当导演。”“是，我会当导演，我会。”

“我们开的条件就是，你的片酬是2000美元外加一张来回机票。剩下的细则，你经纪人会和我们谈的。”

“我根本就没有经纪人。”

“那样的话，你可以用我的。还有，剧本还需要再修改一下，马丁说你也能当编剧，还会剪辑。”

“没错。”

“好，那改写剧本和剪辑的活儿也都是你的了。周一见。”

我给强·戴维逊去了电话，我们当时一起在东费尔莫俱乐部干活^①。丹尼·奥帕多什那时住他楼下。我们三个都是纽约大学的毕业生。听到我的喜讯，他们都为我感到高兴。我邀请他们一起去了加州，与我住在一起，为我改写剧本。那两个星期里，他俩像我关禁闭一样留在家狂写，我则利用这段时间四处寻找演员。我借了辆1959年出厂的红色雪佛兰敞篷车。我根本就没驾照，几乎完全不知道该如何驾驶，但还是时不时地开着它，带着两位编剧偶尔出去见见阳光，透透气。

罗杰给我详细介绍了他的电影方程式：裸露、动作、恰到好处的暴力。一条幽默的护士情节线，一条古怪的护士情节线，再加上一条具有社会责任感的护士情节线，后者通常打的都是种族牌。他把其他一些护士片的海报拿给我看，又给我看了我们的海报，上面写着片名和宣传语：“对夜班护士来说，夜晚总会来得更加漫长。”真不明白，大公司里的那些傻瓜蛋们，为何就没法像罗杰那样想问题：如果没有配套的宣传手段，那又何苦把电影拍出来呢？

开拍前，罗杰还给了我一些绝妙的建议，至今都令我受益。

拍摄一场戏的时候，一定要记住先问问自己：这场戏你要从谁的视角来拍？这场戏是关于谁的？这场戏会影响到哪个人物？你希望观众代入哪个人物？所谓代入，指的可并不是用手提镜头拍摄观众的主观视角，而是指这个人物看到的世界，也就是观众看到的。这些他一股脑扔给我的，可都是无价的宝贵经验。

13天的拍摄工作结束后，又过了5天时间，我们就为罗杰放

^① Fillmore East, 纽约著名摇滚舞台之一。——译者

映了初剪版本。之前他只看过我们第一天拍的工作样片，之后就没再过问。看到初剪版本，我自己觉得真是糟糕透顶，相比起来，《学生护士》都能算是部旷世杰作了。我以为自己的电影事业就此便算完结了。但罗杰真是个大好人，他在黄色便笺纸上写下了大约 30 条修改指示，简洁但却精准。他一条条读给我听，那也是我生平最后一次让别人给我的电影做指示。他给我指出，在哪些地方，可以在两人的对话间做正反对切，那样能加快影片的节奏；在哪些地方，可以剪掉三格画面。还给我找了个大电影公司的执行来帮忙。

新世界这种有营养且又无竞争气氛的家庭氛围，让我着了迷。强和他的朋友乔·丹特——后者那时候还在新泽西《电影期刊》当编辑——也一起搞了个剧本，虽然最后没能拍成，但罗杰还是雇了强当广告和宣传部门的头，强当时就是铁了心，要跟着罗杰干。《夜班护士》上映后，朱莉·科曼从巴黎打电话告诉我说，我们在田纳西查塔奴加的一家戏院打破了历史票房纪录。于是他们又请我拍了《年轻助教》(*Student Teachers*)，我和丹尼写的剧本，强弄来了丹特剪这个预告片。

罗杰对发行的事也很在行。1974 年我拍了《硬小子》(*White Line Fever*)，虽然不是新世界的作品，但其实还是典型的罗杰·科曼式的卡车司机电影。影片在星期三上映，周五下午四点，他在电话里告诉我：“你那片子的全国票房会是 3 500 万，我的误差绝不会超过上下 10 万。”不多不少，影片最后确实做到了 3 500 万票房。^①

^① 1988 年，卡普兰执导、朱迪·福斯特主演的《暴劫梨花》(*The Accused*)一炮而红，终于令卡普兰跻身好莱坞一线导演的行列。——译者

从很早开始,我就担心新世界公司是不是和剥削片有点捆绑得太过紧密了。我开始觉得,我们应该将公司带上一个完全不同的新方向,引进世界各地最优秀导演的艺术作品,拿到美国来放。之所以想到艺术电影这一块,首先,我知道我们的销售经理弗兰克·莫雷诺擅长艺术电影市场操作。其次,我们公司成长迅速,业界都开始拿我们当回事了。发行部分,起初只是作为制片部门之外的一个小投资项目而存在,但它很快便成长起来,获得巨大成功,成为新世界的重要构成元素之一。

我们的首次尝试便一击即中,那就是伯格曼 1972 年拍摄的《呐喊与细语》(*Cries and Whispers*)。尝到了甜头,弗兰克·博伊尔(Frank Boyle)和芭芭拉·博伊尔(Barbara Boyle)就开始满世界旅行,为我们购买外国艺术片了。他俩当时还只是新世界的编外成员,两年后的 1974 年秋天,这对夫妇也正式加盟了我们公司。

弗兰克认识伯格曼的经纪人,进而得知伯格曼与一直投资他拍片的瑞典电影工业公司——瑞典国内最大的国立电影制片厂——有了龃龉。《呐喊与细语》是他自己投资拍摄的。我听过这么一个故事,说伯格曼会按照全球不同地区,给它们划分各自的票房预期百分比。例如,澳大利亚是 3%,即全球票房有 3% 会来自这个国度。所以在全球各地寻找发行商时,他也会按照这个比例来拿钱。

我是个从不讨价还价的人。我去了斯堪的纳维亚见伯格曼的经纪人保罗·科纳(Paul Kohner),我们在“公鸡与公牛”餐厅共进午餐,那是当地电影圈的固定社交场所,好多电影项目就是在这家饭店里敲定的。我们一边吃着美味的瑞典佳肴,一边达成了协议。保罗提议我不

妨先看看这电影再说,但我告诉他,我不用看,直接发行就行了。

潜意识里,我必须承认,公司形象的这种转变,其实也是为了我自己。我不想一辈子都被人看做是专攻剥削片的电影人,就此打上烙印,永不翻身。所以我决定求变,公司是我在经营,这是我的公司,从很大程度上来说,我就等于这公司。新世界的新形象,也反映在我个人身上。

过去,诸如伯格曼、黑泽明、费里尼这些大导演的作品,在美国范围内,通常都由一些小公司负责发行,它们均由狂热的艺术片影迷经营,缺乏为艺术片充分营销的手段,如果影片上映一个月成绩差强人意,他们更是无力为它再争取到哪怕多一天的放映时间。此外,还有一些外国艺术片会由大公司的“经典片”分部负责发行,而这些人根本就不了解这个市场,或许是因为这市场盈利相对很小,与这些大公司的存亡无关,所以也就没人去关心了。反观我们公司,已经在电影发行领域有了很好的口碑,相比那些小规模的艺术电影发行商,我们能为这些影片找到更好的通路。

这就是我的想法:大公司不理解市场,小公司力量不够,吃不了这个市场,那我们的机会就来了。

看看我们引进的这些艺术片,真是让新世界变成了一个“精神分裂”的电影公司。想象一下,还有谁能在同一年中既发行了《呐喊与细语》又发行了《夜班护士》? 还有谁能刚发行完《我回忆》(*Amarcord*),两年后又发行《监狱风云录》(*Caged Heat*)? 又或者 80 年代的《锡皮鼓》(*The Tin Drum*)和《深海怪》(*Humanoids from the Deep*)?

这种奇怪的二分局面为我们打了免费的广告,与其说是有趣,更显得新潮和机灵。我们一手是剥削片,一手是艺术片,两手都很硬,在美国范围内双双领跑。

我们按照在美国和加拿大发行《呐喊与细语》的盈利,一共付给伯

格曼 75 000 美元。双方的分成比例大约是我七他三，哪怕有一块钱盈利，也按照这比例来操作。芭芭拉为我们引进的那 20 多部电影，用的都是这种分成办法。《呐喊与细语》在美国卖得很好，还拿到了奥斯卡奖，直至今天为止，这都是伯格曼在美国所获得过的最大成功。^①

我们是第一家将伯格曼电影引入汽车电影院的公司，同时也是将伯格曼影片引入多厅电影院的第一家公司，而且这都发生在同一座城市里。我们深知当时的汽车影院片源严重不足，换作十年前或是十年后，它们都有大把电影可放。我们正好抓住了当中的这个空当，赚钱也是顺理成章的事了。

《呐喊与细语》的租片费盈利是 150 万美元，换句话说，利润将近 100 万。宣传费和洗印费很低，我们一共就没做多少个拷贝。影片在新泽西韦斯特伍德市某艺术电影院做了非正式的华丽首映。黄玫瑰是这部电影中的一个重要意象，于是我让公司里两位长相姣好的年轻女职员穿上长礼服，在散场时为女性观众献上一朵黄玫瑰。类似这样的细节，我们都是有意为之，为的就是将影片提升到一件艺术品、一件盛事的高度。大公司发行艺术片时是绝对想不到这些的。

多年以后，我终于跟伯格曼见了一面，他提到我们在汽车影院放他片子的做法，觉得棒极了。“这做法之前从没人想到过，我一直都希望自己的电影能被尽可能多的观众看到，而这正是一批之前从没看过我电影的观众。”

第二年，我们又引进了牙买加畅销片《不速之客》(*The Harder They Come*)，它也将雷鬼乐带到了美国。然后还有科幻动画片《奇幻星球》(*Fantastic Planet*)。弗兰克之前就看过这片子，在他的推荐下，我和朱莉

^① 1974 年，《呐喊与细语》获得 5 项奥斯卡提名，但最终折桂的只有最佳摄影奖一项。另一方面，1961 年，他的《处女泉》拿过奥斯卡最佳外语片奖，1962 年的《穿过黑暗的玻璃》也获此殊荣，均由雅努斯电影公司负责引进。——译者

也在戛纳电影节上看了这部雷内·拉鲁(Rene Laloux)执导的杰出动画片。我决定把它买下来,当场就和制片人达成了交易。我们写了个交易备忘录,制片人开了瓶香槟,我们从宾馆房间远眺地中海,轻松地成交了。影片后来拿到了奥斯卡提名^①,票房赚了几十万美元。

我们还拿到了诸如费里尼的《我回忆》这样的海外优秀作品的美国发行权,那也是我们最赚钱的片子之一,还有特吕弗的《阿黛尔·雨果的故事》(*L'histoire d'Adèle H.*)和《零用钱》(*L'Argent de poche*),阿兰·雷奈(Alain Renais)的《我的美国舅舅》(*Mon Oncle d'Amerique*)、黑泽明的《德尔苏·乌扎拉》以及数年之后引进的澳洲导演布鲁斯·贝雷斯福德(Bruce Beresford)的《烈血焚城》(*Breaker Morant*)。最后这部电影,我们不仅以35万美元的非垄断合同价转手卖给了HBO,之后卖给付费电视还赚了100万,还有租片费上赚了大约350万美元。

购买外国电影的版权费上,我们遇到过最贵的是施隆多夫的《锡皮鼓》。芭芭拉的谈判功力着实了得,对方最初开价75万,最终我们以30万成交,影片在美加两地的租片费上收入了200万。

在最终出售新世界公司之前,我们引进的最后一部外国片是伯格曼的《秋日奏鸣曲》(*Autumn Sonata*),以伯格曼开始,由伯格曼结束,真是再合适不过了。《秋日奏鸣曲》也拿到了一个奥斯卡提名。^②从70年代早期到80年代早期的这10年里,由新世界发行的影片,所得到的奥斯卡最佳外语片奖,数目超过了其他任何一家公司。^③

① 此处疑为科曼记忆有误,《奇幻星球》只在戛纳拿到过金棕榈奖提名,并未得过奥斯卡提名。——译者

② 该片事实上拿到了最佳女主角和最佳原创剧本两项提名。——译者

③ 从1972年到1983年,也就是新世界公司涉足外国艺术片引进的这11年里,奥斯卡最佳外语片奖在1974年、1976年和1979年三次落入新世界囊中,分别是《我回忆》、《德尔苏·乌扎拉》和《锡皮鼓》,其余9次分别由9家不同公司引进的影片胜出。——译者

芭芭拉·博伊尔

我在戛纳的经历真是很神奇,会有人主动来找你,往你宾馆房间门下塞传单,这都是因为新世界公司的名声在外。他们想要与我们交易,因为罗杰在欧洲名气很大,尤其是法国。光是能跟罗杰·科曼的新世界公司搭上关系,就足以让你身价倍增了。从这种意义上来说,在这些海外电影人看来,罗杰堪称电影教父。

1974年10月我正式加入新世界,没过多久就去了纽约参加电影节。我们公司在当地的负责人带我去看了特吕弗的《阿黛尔·雨果的故事》。

看完之后,我给罗杰打了电话:“我看了这片子,很喜欢。我觉得你也应该看一下才对,他们的开价是10万美元,我准备把片子给你寄过去。”

“不必了,芭芭拉,我相信你的眼光。”说完他就挂了电话。

我只好又给他打过去:“等等,你是啥意思啊,相信我的眼光?我只是个律师,不是专业的电影买手。”

“电影你已经看了,我没看,你在这里跟我讨论这些完全没意义,别再把钱花在这事情上了。把那片子买下来。”说完他再次挂断电话。当然,他所说的“把钱花在这事情上”指的是打长途电话,而非花10万块买这电影。

随着我们公司的壮大,那些大公司也纷纷开设“经典片”分部,竞相挤入这个市场,外国片的购买价由此扶摇而上,大公司舍得花钱,光是宣传费就能用个30万。但时至今日,这些“经典片”分部都消失得差不多了。

我还想说说《德尔苏·乌扎拉》以及罗杰身上积极投身艺术的

那一面。

他说：“我想买这部电影。”我说：“罗杰，全世界估计只有三个人想看这部电影，其中两个人此刻正坐在这里。”对方的报价是75 000美元，我确信我们会赔钱。

“我不在乎，芭芭拉。《德尔苏·乌扎拉》这电影，就该被买下来，引进到美国电影市场。”他的决定把我吓住了，但罗杰十分坚决，一定要让美国观众看到这部电影。最终，它在租片费上收入40万美元，还拿到了奥斯卡最佳外语片奖。罗杰真是对金钱有着天生敏感嗅觉的人。


* * *

也有些事情，是弗兰克和芭芭拉都没法帮我做的。身为“科曼学校早期毕业生”一员的弗朗西斯·科波拉把我找去了《教父2》拍摄现场，让我扮演指控迈克·科里昂的议员委员会成员之一。我有几个特写镜头，生硬、猛烈的灯光直接打在脸上。我本以为那也没啥了不起，一起扮演委员会成员的，都是编剧、制片人或者导演，大家都是科波拉的好朋友。开拍前的午餐会上，他告诉我，之所以选我们来扮演委员会成员，是因为他之前看过基佛傅委员会电视听证会的新闻片，他发现议员们虽然一个个都智慧过人、不怒自威，但面对摄像机镜头时，还是显得很不适应。他说：“于是我问自己，我要怎么做，才能实现这种效果呢？有了，找编剧、制片人和导演来演，这些有深度的知识分子，也都没接受过专业的演员训练，聚光灯一打，他们也会显得不适应。”^①

^① 1950年至1951年间，田纳西议员埃斯特·基佛傅率领同僚指控多名黑社会头目，且开历史先河，采用法庭电视直播方式，顿时吸引广大民众注意力，成为一时焦点。——译者

他说得没错。在那灯光下待了两天，一组组硕大的聚光灯，直接打在我们头上，视线所及都是白茫茫一片，什么都看不清。开拍前，我听到从暗处传来叫我的声音。我把手放到额前，挡住光线，才看清原来是杰克·尼科尔森。他正在隔壁棚里拍电影，听说我来了，特意跑过来刺激一下这个当初雇他出演《恐怖小店》里受虐狂一角的导演。他知道我即将破天荒地在一部商业大片里演一个有台词的角色。

“罗杰，你可别太紧张啊。”他一脸坏笑地冲我嚷嚷，“不过，你在好莱坞有没有未来，还真就取决于你接下来那几句台词说得如何了。”



第十五章

Chapter 15



上 《疯狂妈妈》中的克洛丽丝·里奇曼
下 《望尘莫及》中的朗·霍华德

不当导演时自己开电影公司,起初只是我的个人兴趣,结果它却成了电影界最重要的一股独立力量。为了经营我自己的电影公司,我必须想点新法子出来,使新世界能够正常运作。我很清楚自己想要拍哪类电影,也很清楚拍什么能挣钱。我还得多找点片子来充实我们那正在不断扩张的发行网络,只有它的正常运作,才能确保我们的日常运营开支。越来越多的年轻导演作为学徒来到我们公司,他们努力工作,不计报酬,只想能在这行出人头地,迈出自己的第一步。

那个时期的新世界,正在经历一个快速扩张期,可谓创意十足。我们找到了制作和发行低成本电影的新途径,同时也会购买外国电影版权。随着付费电视和有线电视网络的开拓,我们得以将电影版权预售出去,由此找到了弥补制片费不足的新途径。虽然始终处于电影圈主流之外,但我们制作发行的不少作品都获得相当高的利润,令新世界成为一家能提前给出利润分红承诺的“制片厂”。好莱坞那种从来都看不到电影利润的传统做法,在新世界你是不会看到的。

经营自己的电影公司,你要做的第一步就是,找到值得投资的素材。但说实话,换作我是个渴望出人头地的年轻编剧,我也不愿将自己的剧本拿给低成本独立公司拍,好比是新世界。他一定是先去环球公司、哥伦比亚、派拉蒙、福克斯。这么做合情合理,大公司报酬更高,拍出来的电影也更鸿篇巨制,听上去更好听,让你有机会成为明星编剧——如果他们确实能把那剧本拍出来的话。这就是当时的客观情况。

大部分情况下,那些剧本都被大公司淘汰了,这时候,换作是我就

会把它们送去新世界了。我们拿到的剧本都是大公司挑剩下的，这一点当时如此，现在仍是如此。从这种意义上来说，独立公司就像是一个电影剧本的废品回收厂。大公司虽然也会犯下各种各样的错误，但从根本上来说，里面的人都不笨，他们筛下来的剧本，很少有被冤枉的。事实上，为了保护好自己，他们会买下几乎所有的好剧本和不少坏剧本，所谓宁可杀错，不可放过，就是这个道理。每家大公司手里都累积着大量无法投拍的剧本，只要你有一丁点希望，他们就会把你买下。

因为这个原因，自然我们就面临了剧本短缺的问题，我自己也不是干编剧的，于是只能另外想辙。最初的那几年，我们有四分之三的电影，我想应该都是源于我自己的创意。我会把创意草草记下——也就是一两个小节的文字，可能是半夜醒来时，也可能是开车回家的路上。然后我把它拿出来和公司里的王牌故事编辑弗朗西丝·多尔反复讨论，随后他把这些创意写成大纲，然后我们再找编剧来写。

显然，我们要不就是自己想创意，要不就是拍些跟风搭车的作品。打个比方，我有了拍部时装模特电影的念头，之前我们已经拍过护士、空姐、病人、教师，现在该轮到模特了。然后我就找弗朗西丝开会，写个粗线条的大纲出来，然后再找编剧，他会花上大约两个月时间完成剧本。

我们当时已经加入了编剧工会，所以必须按规定给编剧支付最低工资或者更高。但后来我没再和编剧工会续约，因为他们把最低工资标准又提高了，就低成本电影而言，那个标准高得离谱，所以我们只能选择退出。20世纪80年代，他们的最低工资标准提到了30 000美元一个剧本，再加上重播费（作品每次重映或重播，都需要向编剧支付一笔费用）等费用，那就要差不多50 000美元了。同样道理，导演工会的薪酬标准也很离谱，尤其对低成本电影来说。

新世界公司早期的很多作品都是由我们自己的制作班底拍摄的，

所以很少会超出最低薪资标准。除了艺术片之外,我们也会发行国内外的剥削片,大多是所谓的跟风作品:《科学女怪人》(*Lady Frankenstein*)、《火化炉》(*The Cremators*)、《魔鬼情人的尖叫》(*Scream of the Demon Lover*)等等。它们都由别人制片,有时我们也会共同投资,以换取发行权。

此外还有别的方式。例如,当年李小龙的功夫片引起热潮,我就以很低的价格从邵氏引进了一部古装功夫片,片名好像叫《水浒传》什么的。我有个朋友,中国女演员卢燕,她以前在香港拍过邵氏电影。我找她帮忙做了电影的英文字幕翻译和重新录音工作。那电影原本拍得很长,对话又多,我们重新剪了一下,突出了动作戏部分,以《龙之七拳》(*Seven Blows of the Dragon*)的片名在美国推出,获利颇丰。

当艾德·史莱克(Edgar J. Scherick)拿着根据汉娜·格林(Hannah Green)那本畅销书改编的剧本跑来找我时,我们开始了《我从未许诺你玫瑰园》(*I Never Promised You a Rose Garden*)的制作。他手里有那书的版权,已经找到了部分投资,希望我们能联合制片。相比我们平时拍的东西,这部作品颇为不同,更多情感,更戏剧性,更严肃。我们接受了,最终影片口碑甚好,票房也很成功,剧本还得到了奥斯卡提名。

我们还拍了部名叫《好莱坞大道》(*Hollywood Boulevard*)的片子,同样特立独行,而且是因为我和强·戴维逊在“大鼻子情圣”餐厅吃午饭时打的一个赌而起意开拍的。他跟我打赌说,自己第一次当制片人,就能以9万美元拍部电影,如果真的那样,那价格将创下新世界公司的新低。“那我就跟你赌!”我对他说。

根据约定,这部电影由乔·丹特和阿兰·阿库什这两个年轻人执导,他们原本在我公司,专门负责剪辑电影预告片。查克·格里菲斯和丹尼·奥帕托舒各自写了个剧本草稿。还是根据约定,强·戴维逊有

权免费使用新世界公司拥有的所有影片素材,显然,这部电影说的是有关低成本电影制作的故事。拍摄周期为 10 天,保罗·巴特尔(Paul Bartel)演主角,一位专拍低成本剥削片的导演。

乔·丹特

如果你心意已决,愿意整夜发狂,只为解决某个棘手问题,哪怕搭上性命都在所不惜,那你就和罗杰合作吧。我就是那样。我年轻时在新泽西就和强·戴维逊相识,1974 年他给我找了份剪预告片的活儿,之前我在费城某家电影相关的报社工作。我负责剪辑的第一批预告片包括《年轻助教》和德米的《监狱风云录》。之前我从没接触过 35 毫米胶片,完全不知道该怎么去做。我只能边做边学,当时想的只是尽力做到不被开除。

拍《好莱坞大道》时,显然我们并没有足够的经费拍摄真正的动作场面,况且,即使有钱,我也不知道该如何拍。所以我们能拍都是对话的文戏,但如果只有这些,那电影肯定没法看。因为剪预告片的的关系,我们对罗杰的所有电影都已十分熟悉。我们这电影拍的就是新世界这样的电影公司,为的就是能够用上他那些电影片段,不然的话,还有什么理由用上那些菲律宾人从树上不断落下的镜头呢?

正式开拍前,我们先把需要用的那些素材都剪出来,准备好,然后再拍新的部分,让它们能和原有的素材配得上。例如,我们手里有现成的高空跳伞的镜头,于是,《好莱坞大道》里的三位女演员就采用了跳伞的方式,来到了菲律宾的外景拍摄地。

罗杰看了剧本,觉得让女演员跳伞这想法毫无道理。“她们怎么过海关的?”他问。他对于逻辑性的要求常常会影响到他的幽默

感,所以别人跟他合作喜剧片时,有时候会出问题。《好莱坞大道》一共花了8万美元,我们三个人再加上艾米·琼斯(Amy Holden Jones)一起剪的片子。影片上映后收入勉强持平,但无论如何,我们拍出了一部电影,真是让人惊讶。这是一次很棒的学习经验。

* * *

《海啸》(*Tidal Wave*)是新世界发行过的“跟风片”里最出格的影片之一。我买了部日本灾难片,那片子一看就知道根本没法在美国放,不过其中有些特效镜头还能勉强接受,整部影片的制作水准看着也不算很差。于是我们得到制片人的允许,对它重新剪辑,缩短了片长,然后找来洛纳·格林(Lorne Greene)扮演联合国负责人,他想要对日本施以援手,这一部分拍了10到15分钟,然后将它与原有内容剪辑在一起,再重新配上英语发音,就成了。令人吃惊的是,这片子卖得也不算太坏。它令我们所有人都大吃一惊,这样都能赚到钱。拿部国外电影来重新剪辑,然后在国内发行,《海啸》可能是其中最大胆的例子。

阿兰·阿库什

罗杰买的那部片子叫做《日本沉没》,是由拍《哥斯拉》的那班人拍的。一场生态环境大灾难令整个日本沉入海中。片长三小时,事实上那片子挺不错的,但罗杰说:“把它剪到70分钟,日语对白能去掉多少就去掉多少。我想要的是一部叫作《海啸》的美国片。”

所以他找来洛纳·格林扮演联合国负责人,我们拍了他那部分的戏:他在办公室里,看上去忧心忡忡,提出一堆傻问题。片子

由丹特、强还有我们办公室的那些女秘书一起弄的英文配音，当然，还得是带着日本人口音的。

拍的时候，我们故意摇晃镜头，制造出巨大的噪音，令他看上去像是处于地震中一样。有人负责从高处洒面粉下来，弄出灰尘和残渣的效果。做预告片的时候，我们把所有日本人都给排除在外，看上去就像是一部纯粹的美国灾难片，此外还把删除镜头用在了预告片中，例如他高举双手徒呼奈何的画面：“我该怎么做？”那效果真的很好。

弗朗西丝·多尔

没费多少时间，罗杰就明白了一个道理，反正所有这些电影的大纲，最终都要由我负责修改，与其这样，还不如初稿剧本就由我来写。这样的情况最初发生在《坏妈妈》上。我们看到自己替 AIP 拍的《血腥妈妈》成绩很不错，于是心想，何不再拍部女性帮派片呢？但这一次人物故事要完全虚构，而且将和儿子们一起犯罪改成和女儿们一起犯罪。罗杰给我说了他大致想要的效果：她应该抢些什么，她应该比巴克“老妈”更挑衅；而我则像平时一样，据此写出故事线索来。我准备好了所有东西，就等找个编剧来写剧本了。但是，那个星期三的早晨，罗杰拿着我写的大纲过来找我。

“很不错，弗朗西丝，现在正好是 9 点 30 分。把你手头的东西都放下来，我希望你星期五下午 6 点前把初稿剧本拿给我。只要 100 或者 110 页的长度就够了。你记住，电影始终是一种视觉形式，不必有过多的对白。假设你一天工作 8 小时，那意味着一天写 30 到 32 页，就是一小时写 4 页，差不多 15 分钟写一页吧。”

真是难产啊。我一直在办公室写到大半夜，我只能手写，当初

还在牛津读书时我就不太擅长打字。罗杰给我雇了个打字员，每天早上，我把前一天写好的稿子交给她打出来。每天晚上，她都会打电话告诉我：“真是垃圾，我都能写得比这更好。”

我的受虐经历并未到此为止，威廉·诺顿(William Norton)来了，这位真正意义上的编剧要负责修改这个剧本。我心知自己的那一稿写得很糟，为了面子，我骗他说是罗杰找了个公司实习生写的这一稿剧本，我还貌似痛心地说告诉诺顿，我相信那小孩一定把这剧本弄砸了。我让他爱怎么改就怎么改，哪怕全部推倒重写也没问题。

诺顿不断向我这个新世界公司的故事编辑发问，人物的动机，女儿和母亲之间的关系，故事中奇怪的性关系。忽然之间，他对这故事产生了兴趣。“我想见见这位编剧，你们的实习生。”

“呃，他，她，不，他已经离开了。出国了。找不到了。”等到他完成所有的改写工作，诺顿终于明白了：“这是你写的，是不是？”他真是个好心人，他坚持让我的名字作为编剧之一出现在片头，罗杰也点头了。在替罗杰写了大约6个剧本之后，我找到他，“求求你，别再让我写了！”

* * *

尽管我们获得多次成功，但也有一些遗憾。有些电影我本以为能够大卖，但结果却失败了，《斗鸡》(*Cockfighter*)就是其中之一。它改编自我很欣赏的一部小说，作者叫查尔斯·维利福德(Charles Willeford)。故事主角是个南方佬，拥有很多斗鸡，我心想这要拍成电影的话，视觉效果上首先就很有保证。导演是蒙特·海尔曼，我雇了内斯托·阿尔蒙德罗斯(Nestor Almendros)当摄影师，那是他最初的几

部美国片之一。我是通过《狂野赛车手》(*The Wild Racers*)了解到内斯托的精湛水准的,那片子我是制片,丹尼·哈勒是导演。是我的法国制片人朋友皮埃尔·科特海向我推荐的内斯托。我心说,从巴黎请位摄影师飞来乔治亚,应该也不会比从好莱坞请人飞过来要贵多少,况且他的片酬也比美国人低,水平却要高过我们用过的绝大多数好莱坞摄影师。1978年,他凭借《梦断情天》(*Days of Heaven*)获得了奥斯卡金像奖。

就我所知,之前还没人拍过关于斗鸡的电影。自己一做,终于明白,之所以没人拍,那是因为根本没人想看斗鸡片。这片子失败了。我原以为那是部关于美国乡村黑暗面的有趣商业片。结果却是如此,我还能说什么?我错了。

回想当初的拍摄,朱莉和我,还有内斯托和蒙特,我们在乔治亚的山间寻找合适的外景地。那里有个古老的斗鸡场,至少有50年或100年的历史了,外面看上去早已破败不堪,走进去一看,阳光透过屋顶的裂缝射进来,整间屋子灰尘飞舞。到处都贴着老式的香烟标牌,坐在里面的都是些乔治亚老农民,他们喝着啤酒和私酿的威士忌,下完注后,就等着为自己选的斗鸡高声吆喝了。

我也迅速适应了 this 环境,下注、喝酒,和当地人聊天。我赌输了,我当初就该知道,这是个凶兆。在我眼里,这些鸡都差不多,说实话,我没法看着哪只鸡说:“这只斗起来一定比那只强。”

朱莉和内斯托看着我赌,他告诉她:“这儿真是太棒了。”我很同意:“这一幕拍成电影,看上去绝对很有感觉。”

“蒙特在哪儿?”内斯托问我。我们在外头的停车场找到了他。“蒙特,你待在外面干吗?里面可有看头了。”我说。但蒙特并不同意,他很排斥这些。“我可一点都不想进去。”完了,这就是我的斗鸡电影,导演自己讨厌斗鸡。

蒙特还是很好地完成了影片，沃伦·欧茨(Warren Oates)担任主演。不过蒙特有意地避开了那些血腥的斗鸡场面，应有的特写画面一个都没有，我只好再找第二组摄影去补拍。

本片的剪辑师刘易斯·蒂格(Lewis Teague)主动请缨：“那些戏我能导。”他和一位摄影师去了亚利桑那，那里和乔治亚一样，斗鸡是合法的。他拍得也很好，尽是血腥的特写画面，以至于我们不得不有所删减。那些画面，把不少看工作样片的人都给逼得退场了，没人能看得下去，包括我自己。刘易斯后来又拍了些更大制作也更高水准的作品，包括朱莉制片、约翰·塞尔斯编剧的《红衣女郎》(*The Lady in Red*)，以及大制作商业冒险片《尼罗河宝藏》(*The Jewel of the Nile*)。

当初我一心以为这会是一部关于美式生活亚文化的精彩作品，但我相信，我用的是“精彩”这词，而别人都只会用“恶心”来形容它。

这部电影让我们亏了些钱，为了补救，我又将它改名为《天生杀人》(*Born to Kill*)重新做了发行。我找丹特帮忙做了些挽救工作，他的长处就在于，当了那么多年的预告片剪辑师后，你只要把电影交给他，他马上能放开手脚地修改。

乔·丹特

《斗鸡》真的更像是一部艺术片，沃伦·欧茨扮演的主角发誓除非赢到斗鸡年度冠军，否则就一直装哑巴不说话。真是部奇怪的电影。我负责做它的预告片，让欧茨替我拍了些做哑语手势的片段，再加了些鸡的镜头，但是没多少实质性内容，我还能怎么办？

我做出的预告片还是相当不错的，影片在乔治亚做了首映，罗杰信心满满，觉得它一定会受欢迎。他自己当时还在欧洲。结果，我们发现原来斗鸡在乔治亚根本就是一桩让人尴尬的事，就像是

猥亵儿童一般。虽然合法,但根本就没人愿意提。自然,也没人去
看这电影了,影评反应糟糕透顶,票房惨不忍睹。罗杰为了这部成
本本就比平时略高的影片头疼不已。

当时我正在剪另一部片子,罗杰从欧洲给我打来电话。“接下
来,我们要这么干。我要你找到《夜班护士》,把那段卡车追逐戏拿
出来,再找到《私人护士》,把那段卧室戏拿出来,我要你把它们剪
成一段一分钟长的东西。然后再把电影里沃伦对女孩说的话拿几
句出来,找些奇奇怪怪的音乐配上去。再把它们放回到影片中,沃
伦睡觉醒来后面的地方,就当它是一段做梦的戏。”

我说行。他又补充道:“然后,我们给这片子重新起个名字,
《天生杀人》,做个新的预告片,把所有这些新的场景都放入预告片
中,令它看上去就像是一部有着卡车、女孩、色情、枪战等元素的电
影,尽管事实并非如此。就这样,我们试试挽救它。”

他还剪掉了片中15分钟的戏,对他来说,那是为了挽救这部
电影,但其实剪掉的正是片中最棒的那些戏,最有想法的那部分。
但这件事也有它好的一面,那就是罗杰不甘心放弃一部电影。大
公司的人很轻易地就会放弃,即使是那些成本昂贵的大片,才过两
天,他们就放弃了。但罗杰却从来不会如此。

为了把电影卖出去,我们在做预告片时会想尽各种手段。每
当某部预告片过于沉闷时,我们就会把某部菲律宾电影里著名的
直升飞机爆炸场面剪进去,效果总是很好。我们会找个开枪的镜
头,然后切到天空,然后接上这个飞机爆炸镜头。真看电影时,没
人能记得那个镜头还在不在,反正他们都已经买票入场了。这么
做确实不太道德,但也是种乐趣,很好玩。

罗杰总是控制不住自己,对他来说,节约是与生俱来的,几乎
就像是一种强迫症。有时候这也会削弱他的判断力。他是个白手

起家的百万富翁，但却会因为不肯花钱而伤害到他和他的电影。

他省钱的方法之一就是，明明是彩色片，但出工作样片和剪辑时都把它当作黑白片来冲印——当然，分别有一场室内戏和室外戏会按彩色来冲，以确保胶片完好。那个时候，黑白冲印比彩色冲印还是要便宜很多，直到1978年之前都是如此。所以，当初我们剪预告片的时候，经常并不清楚拍的究竟是什么。例如《坏妈妈》的预告片，黑白版本的剪完后，已经拿到了MPAA的许可。但等最终的彩色版预告片出来，我们才发现竟然有许多人物浑身带血的画面。那预告片自然被MPAA否决了，因为过于暴力。我们本以为那些人身上的都是些黑糊糊的东西，没想到竟然是鲜血。

人人都想取悦他，能让他高兴，就意味着将来也能让好莱坞高兴，就意味着有发展前景。在60年代末70年代初，能和罗杰合作，那感觉就像是既不用出卖灵魂，但又能确确实实地成为电影工业的一分子。既不用替大公司体制打工，又能太太平平地和桑德拉·迪^①这样的大明星合作拍片。人人都想成为罗杰事业的一部分，在这里，哪怕你什么都不懂，也有受雇的机会。

对我们来说，罗杰是个打破传统的人。办公室里到处都贴着他的左翼宣传海报，他就坐在那里点钱。那里面有种经典的父子或师生关系：一方面，你得让他高兴，另一方面，他又是个理想的反叛对象。

* * *

^① Sandra Dee, 好莱坞女星, 曾主演《春风秋雨》(Imitation of Life)等片。1970年, 事业已走下坡路的地, 参演了AIP投资、科曼制片的《邓奇镇恐怖事件》(The Dunwich Horror)。——译者

我认识乔纳森·德米时,他正在伦敦。通过联艺公司,他在《碧血长空烈士魂》期间替我当了一个月左右的公关宣传。他有着广告、商业宣传和电影宣传等方面的背景。与他合作后,我问他是否喜欢摩托车电影。他说他喜欢。“好,既然如此,我和你说说我的其他项目。现在,我在美国的公司正在起步阶段,到年底前,我还需要开拍8部电影。但我手头这几个剧本让我一下子没法离开爱尔兰,或许,你能替我写部摩托车电影。”

“乐意尝试。”他说。

花了8星期时间,他和好友、广告片导演乔·维奥拉弄了个剧本,德米说那是个摩托车版的罗生门故事。我去了伦敦,在希尔顿和他们见面。他们把剧本交给我,然后准备离开。“你们上哪儿去啊?我就在这里读这剧本,稍等片刻,喝点东西。”我很快看了起来。

“OK,乔,你以前拍过广告,乔纳森,你当过广告制片。”

“对。”他俩点头称是。他们完全没想到,一小时不到我就看完了。

“我希望你们过两个月能来洛杉矶,我会把剧本的修改意见给你们,乔你来执导,乔纳森当制片。”

他们给片子起名为《不速天使》,之后两人又拍了《热血监狱》(*The Hot Box*),还是他们合作的剧本,创意来自乔。我在菲律宾谈下了一部片子,合作的是位年轻的当地制片人,西里奥·桑蒂亚戈(Cirio Santiago)。他准备过来找我,于是我告诉乔,我第二天需要一个故事大纲,要拿给西里奥看。当天下午,他就完成了。

在菲律宾的时候,乔和乔纳森负责拍摄战斗场面,担任第二组导演,就像是科波拉、博格丹诺维奇、霍普、蒂格等人最初起步时一样。杀青后,德米问我是否可以让他执导一部片子。他之前做的我都很喜欢,片子也都赚钱了。“没问题,来部女子监狱片吧。”

他花了一年时间弄这剧本,弗朗西丝·多尔给了他不少指导。我

决定不投资这个项目,因为这类东西当时已经过了巅峰期。但我喜欢乔纳森弄的东西,他自己找到了18万美元的投资,我答应做他的发行,那便是1974年的《监狱风云录》。

乔纳森·德米

新导演开工前必须和罗杰一起吃顿午餐,我在《监狱风云录》开拍前与他一起吃的那餐,真是人生中最不同寻常的一个小时。不仅因为是罗杰付账——其实那是在“大鼻子情圣”餐厅的免费午餐——更因为他一股脑地将那些当导演的规矩都灌输给了我。例如:镜头不能死,要一直动,要为镜头运动寻找合理有效的借口。他说,看电影时,眼球是用得最多的器官。如果不能让眼球享受到,那肯定也没法让大脑参与进来。此外,尽可能多地利用各种有趣的拍摄角度;特写镜头的构图不要重复;别让观众的眼睛觉得它已经见过这东西了;反派要塑造得和主角一样出彩;性格复杂、有趣的反派肯定比单薄、只有一面的反派要更吓人;这真是太棒了。多年之后,我拍摄《霰弹露露》(*Something Wild*)时,感觉自己像是在拍一部80年代的科曼作品。

罗杰很喜欢《监狱风云录》,立刻让我开拍《疯狂战斗》(*Fighting Mad*),一部《比利·杰克》(*Billy Jack*)和《威震八方》(*Walking Tall*)式农民复仇片的跟风之作。他提议用露天开矿的矿工和农民作为影片主角,我采纳了。这一次,我期待能获得60万美元的预算。

我在阿肯色的第一天,拍的是大卡车的镜头。在等它掉头的时候,路边出现了一条很少见的德州斑点豹犬,它跑过来冲我们笑,来来去去,十分可爱。

于是我让摄影师把机器从三脚架上拿下来，拍些小狗的反应镜头，说不定可以用在哪里。卡车还在掉头，演员和工作人员都在等着，摄影师在逗小狗玩。就在这时候，一辆车开了过来，车上坐的正是罗杰，开拍第一天，他例行公事来现场看看。这可是个连在每组镜头拍完后说上句“谢谢各位”都觉得可有可无、浪费时间的人，大家面面相觑，都深知这一幕在罗杰看来会有多么生气。现场气氛凝重，人人自危。“这是怎么一回事？”他问。

“想给这小狗来上几个镜头。”

罗杰看了看它，笑了起来。

“嗯，主意不错。”他身上经常就有这种令人吃惊的地方。他甚至还帮我们一起拍了小狗的镜头，整个过程都显得很亲切和愉快。

* * *

随着 70 年代的到来，我们的预算慢慢上升到每部电影 30 万美元甚至更多，但大家还是很享受一些意料之外的成功。我买下了伊布·梅尔乔(Ib Melchior)写的一个很未来、很暴力的短篇故事，1975 年将它搬上银幕，那便是大卫·卡拉丁(David Carradine)和史泰龙主演的《夺命狂奔 2000》(*Death Race 2000*)。那只是后者出演的第三部电影作品，之前他演过《狂野少年》(*The Lords of Flatbush*)，然后是演员兼编剧的保罗·巴特尔把他推荐到了《卡邦》(*Capone*)剧组饰演弗兰克·尼蒂一角，那也是我 1975 年为福克斯制作的一部作品。巴特尔以前也给我们做过第二拍摄组的工作，也是他把史泰龙推荐到《夺命狂奔 2000》剧组，还找了玛丽·沃洛诺夫(Mary Woronov)演女主角，之前她与保罗合作过《好莱坞大道》。

并非个个故事都能真正做到原创，但这一个却做到了。它说的是

一场从纽约到洛杉矶横穿美国的拉力车赛，输赢取决于完成赛程的时间快慢，以及一路上压死的行人数量。我对这想法很有兴趣，将角斗士比赛和某种潜在或升华了的死亡元素捆绑在一起（就像是拳击或足球比赛一样）。

当初读这故事时，我心说，这东西没法拍成一本正经的严肃电影。我想要的是一部黑暗、切中社会要害、“奇爱博士式”的喜剧，要对我们这社会上存在的那种体制化的暴力有所评注。我的这种想法可以回溯到1958年的《机关枪凯利》，然后是1970年的《血腥妈妈》，1975年的《夺命狂奔2000》，还有完全来自我自己创意的1988年的《犯罪地带》（*Crime Zone*）。《疯狂麦克斯》（*Mad Max*）系列作品的创作者曾经在一篇文章中提到，他们的创作理念便来自《夺命狂奔2000》。

罗伯特·汤姆、查克·格里菲斯和巴特尔一起写的剧本，后者亲自执导，影片大约花了30万美元，是我们当时最高成本的作品之一，也成为我们最成功的作品之一。卡拉丁除了片酬之外，还拿到了盈利的一个百分点，他后来又多次找我合作，为我拍了六七部电影，因为他很清楚我们在分成上说到做到。拍完《夺命狂奔2000》后，他又去拍了备受好评的另类喜剧《人肉盛宴》（*Eating Raoul*），他和玛丽分饰男女主角。

史泰龙当时的片酬差不多是一星期1000美元，他要求我们让他重写一下他那部分的台词，我答应了。一年之后，他已经成了“洛基”，另一位罗杰·科曼“毕业生”塔利雅·科波拉·塞尔（*Talia Coppola Shire*）饰演阿德里安。她以前演过《狂野赛车手》，那是在欧洲制作的一部影片，塔里雅用她的表现证明了，她也是科曼班底中的出色一员。我至今仍记得她是如何为我们那部电影节约道具费的，她从宾馆房间里拿来不少窗帘、灯具，用来布置某个场景，结果被宾馆经理抓个现行，只得又背回宾馆去。

再过5年，史泰龙的片酬水平已经达到1000万美元，他绝对是位

出色的演员,可惜很多人没能认识到这点,或是拒绝承认这点。《第一滴血》上映前,我正巧遇上他,我知道这片子里也有我的一些朋友参与。“情况如何?”我问他。“不错,但是我看了粗剪版本,有种没完没了的感觉,让人昏昏欲睡。”于是他去找了剪辑师,那人也替我拍过不少片子。“保留动作戏,没用的东西多剪掉点,就像是罗杰经常做的那样。”史泰龙对剪辑师说。

《夺命狂奔 2000》进入了后期制作,我需要补拍一些男主角驾车行驶在圣路易斯郊外公路上的镜头——其实是在圣费尔南多山谷中的派拉蒙牧场拍的。这些东西由查克·格里菲斯负责,但我还是决定亲自去看看。为了打造出未来的汽车,我通过拍卖会搞到五六辆二手的后置发动机大众车。这些车既便宜又可靠,发动机放在后头,我们改装起来也方便。就这样,我们用纤维玻璃造出不少奇奇怪怪的赛车。

到了现场,特技驾驶员里没一个愿意开男主角的那辆车,卡拉丁自己当然也不在场,因为这都是第二摄制组负责的补拍内容,也没什么对白。“这车一没牌照,二没头灯,三没保险杠,太不合法了。”那些特技员对我说,“这种车你没法开到城市街道上去,会被逮捕的。”

可这镜头确实非拍不可,于是我说:“豁出去了,我来开。”

我让副摄影师采用慢速拍摄,这样车速就能看上去更快些。我准备以 50 英里的时速在城里兜两圈。“我要等待一个交通不太拥挤的时刻,希望路上就我这一辆车。”

让我大吃一惊的是,一定是隔了几个街区还有个摄制组也在拍戏,所以出动了警察来控制周围车流。我就坐在这辆疯狂的未来赛车中——类似鳄鱼的外形,没牌照,没大灯,没喇叭,一概都没。一辆彻头彻尾不合法规的汽车,即将以 50 英里时速驶过商业区。我上路了,警察压根就没注意到我,我们一共拍了两条,都放入了影片之中。

1976年的《追杀惊魂》(*Jackson County Jail*)是一个罕有的例子,剧本并非来自新世界内部,但却成了我们的一部大制作。女主角本是洛杉矶广告公司的客户执行,朝气蓬勃,但却幻想破灭,她辞了工作,决定一路开车回纽约家中,顺便看看祖国的沿路风景。但是,她被无端关进了西南部某小镇的监狱,醉醺醺的狱警想要强奸她,反击时她错手杀死对方。隔壁牢房的流浪汉说服她取下狱警的钥匙,把他也放了出来。之后影片就进入了追逐戏。故事结构很不错,迈克·米勒(Mike Miller)导得也很出色。亡命天涯的男女主角由伊薇特·米缪(Yvette Mimieux)和汤米·李·琼斯(Tommy Lee Jones)扮演,这是后者第一次担纲男主角。影片获得影评界的积极反应,获得巨大成功。

影片的部分资金来自一家名叫巴尔克的芝加哥房产公司,他们出于避税目的想要投资电影。而我当时也觉得,能找到人来分担我们的成本,可以起到一定的保护作用,因为我们此时有不少大制作的成本都已过了60万美元。这家公司也投拍了朗·霍华德的导演处女作《疯狂蜜月车》,那片子有点像是《望尘莫及》(*Eat My Dust*)的衍生品,后者由查克·格里菲斯编剧并执导,获得巨大成功,30万的成本为我们赚回了几百万的租片费。片子是朗主演的,片酬大约10万美元,外加盈利分成。这一次的《疯狂蜜月车》他花了22天完成,成本60万,租片费接近600万,他在这两部影片上都拿到了相当不错的提成。

虽然我喜欢《追杀惊魂》的剧本,但对这片子仍旧有所怀疑,尽管这样,它还是获得了评论界的深切关注,也成为了票房大赢家。事实上,在这两部电影上,巴尔克公司都获得了他们所能得到的最大利润,两部影片的盈利都达到了投入的三倍左右。他们高兴坏了,难以相信这样的事竟然能发生在电影行业。

20世纪70年代末期,我们又找到了一种“充满想象力的融资方

式”，那就是将我们的影片预先销售给三大电视网以及 HBO 那样的有线电视台。其中最大的一单买卖，芭芭拉花了一年时间才把它谈下来，最终维亚康姆公司花 600 万美元买下了我们 60 部作品在美国范围内的辛迪加特权^①，那可是我们有史以来得到过最大金额的单笔预付款。头期款就拿到 350 万美元，芭芭拉替我立下了大功一件。

那笔生意拿到的是现金，有时候我们还会从一些大公司获得担保，凭借这些担保我们就能从美国银行贷到款了。我和美国银行打交道已经 25 年了，有很好的信用记录，即使没有那样的担保，他们也会把钱贷给我，但我在借钱拍片之前，总还是希望能获得这种担保。

我还记得和朱莉在科罗拉多滑雪胜地开拍一部灾难片时——那是罗克·赫德森(Rock Hudson)和米娅·法罗(Mia Farrow)主演的《冰山大灾难》，镜头开动之前，已经通过预售版权换回了 180 万美元，远远超过了该片的制作费。所以，那天拍摄结束，我和朱莉开了瓶香槟。我对这次的导演和制片经理都很有信心，只要把片子拍完，盈利是跑不掉的。

正是这种预售模式，在这个从没有人见过何谓“利润”的行业中帮助我们收回或是弥补了制作费用。如今一部电影至多能印上 1 500 个拷贝，这令发行电影的实际支出变得奇高无比，所以你的毛利必须达到制片成本的三四倍才能不亏本，当然，毫无疑问，这里面也有会计乱做账的因素。

我替福克斯制作《卡邦》时就遇到过这样的事。我看到一份报告，说他们要从毛利里扣除广告宣传费用两次。那可不是一笔小数目。我给他们打去电话，但他们回答说：“我们都是看合同办事的，你看看第几

^① 辛迪加是美国电视界的特有经营模式，打破电视台对节目的垄断权，改由包括类似维亚康姆这样的辛迪加公司，买下节目版权，然后出售给各家电视网播放。——译者

页第几页吧。”

我气炸了。是，一份五六十页的合同，很可能在第 53 页最下面两个逗号之间藏着这么一条隐晦的条款。但我根本就没心情去讨论这些。“我根本就不打算去看那一页上写了点什么，也不准备赞同你们可以冠冕堂皇地重复扣除一笔费用的说法。那可是从我的应得中多扣除了 240 万美元啊。我既不想看那合同，也不想谈论它，我只想以欺诈罪名将你们全都送进监狱。”

这一重复扣款——结果发现合同里其实并没有这一条——后来还是被取消了。或许这只是一个特例，一般情况下并非如此，但既然发生了这样的事，我们就更有理由去寻找好办法来保护自己的应得利益了。

到 70 年代末期，我们有不少低成本作品赚了个盆满钵满，同时也获得了很好的业内口碑，合理付酬，从不拖欠。我们从未因盈利分配问题被人告过，就连要告我们的威胁都压根没有，账目审计也次次通过。我相信在按时付酬上我们比任何一家电影公司做得都更好，我也相信，很多时候，我们都是业内利润率——投资回报率——最高的公司。正是因为这个，大卫·卡拉丁和朗·霍华德都会一而再、再而三地与我们合作。

朗·霍华德

《望尘莫及》看似有点傻傻的，不少追车戏，没什么演技发挥的余地。但我父亲兰斯(Rance Howard)和我一起写了个剧本，我一直想要把它拍出来。我知道罗杰在业内是以肯给别人机会而出名。所以我想与他会面，而且我没让经纪人和我一起去，因为我想从罗杰那里得到的，与金钱或是演职表排名先后都无关。我要的

是一次机遇。“对这个项目,我也并非是非常热切。”我告诉他,“但如果你同意拍我这部片子的话,我也会出演你的。”我把剧本给他后就离开了。

罗杰给我来了电话,明确地告诉我,那确实并非是他想拍的东西。亡命天涯的年轻人,才是现在的流行故事。“但如果你肯演《望尘莫及》的话,我保证给你机会写个剧本,如果剧本能让我喜欢的话,我就让你来导,前提是你自己主演。如果还是不行,那我也会让你先负责一下第二摄制组的工作。”

我答应了,我花了10天时间拍摄《望尘莫及》,同时还要花半天时间在电视剧《欢乐时光》(*Happy Days*)剧组。影片上映后成了罗杰最赚钱的作品之一,于是他让我有什么想要拍的故事就交给他。我拿给他看了,他看得很高兴——一个是科幻故事,一个是以警察为主角的重口味剥削片,还有一部性格喜剧。但他对我说:“孩子,由演员自己拿出来故事往往不错,不过你那几个我兴趣不大,我想拍的还是年轻人亡命天涯的故事。我让你主演,故事也由你自己想,只要片名叫作《疯狂蜜月车》就行了,而且,它还得是部融喜剧、追车、动作于一体的年轻人电影。”

这片名自然也来自《望尘莫及》,显然罗杰和往常一样,先让手下在影迷中试过了这名字的好感度,效果很好。我和父亲一起,花了一天左右把故事写了出来,然后在电话里告诉了罗杰。10分钟后,他为我亮了绿灯。圣诞前我们已经开始了前期筹备,3月2日,我生日后一天,拍摄工作开始了。

我拿着90多张分镜图跑去和他吃那顿新导演午餐,他让我每天至少拍20组镜头,事先做好充分的准备工作,讲究现场纪律,剪辑起来毫不留情,工作计划的安排上苛刻严谨,但这些都是罗杰的工作方式,我遇到复杂场景时,还是按过去的想法来。那顿午餐吃

到最后,他高兴地带着先知口吻对我说:“条件很艰苦,钱也不多,但如果这片子你真能弄好,相信我,以后你再也不会替我来当导演了。”

冲出黑白样片后,他让我去了一个叫做 ASI 的地方,那是家专门做试映的公司,会找观众来看看电视剧的第一集或是广告作品效果如何。每个人的位子底下都装了个按钮或是把手,通过它来表示自己是否喜欢那作品,这些反应都被输入控制室的电脑中,这样就能一路跟踪到观众的反应了。罗杰一直用这办法来对影片做修改和删减。

这事让我有点害怕,样片还没配上声音效果,也没有色彩。屋里都是上了年纪的老人,这可是部野性十足的青春喜剧啊,而那些观众里有 70%都过了 50 岁。

“观众有点偏老啊,不是吗?”我说。

“哦,可观众就是观众。”罗杰回答说。这时候,制片人强·戴维逊过来了。“这是罗杰和 ASI 谈好的,观众是他们选的,这样罗杰就能免费试映这片子了。一般情况下,他们至少要收 1 500 美元。这些人被找过来时,他们以为自己要看的是什么电影或电视剧来着,但 ASI 却让他们连看了两三部广告,观众不乐意了,他们一心只想看电影,于是就给他们放这部电影看。”他又补充说,“有时候,确实没法找到合适的观众对象。罗杰已经把这因素考虑进去了。”

试映结果一团糟,我因为难受而中途离开。好在真正的观众在影片上映后反响热烈,令它成为罗杰最大的成功之一,光租片费就赚了 600 多万。和上部电影一样,我作为主演获得了净利润的提成,凭借这两部片子的分红赚了不少钱。

稍后罗杰给我打来电话:“祝贺你,我们刚以 100 万的价格将

《疯狂蜜月车》卖给了一家电视台，这可是破天荒头一遭。”

“哇，太棒了！”

“这下你那 7.5 个百分点绝对又赚翻了。”

“是，肯定的。”我赞同说。

“而我那 92.5 个百分点自然也更加赚翻了。”

第十六章

Chapter 16



上 约翰·塞尔斯编剧的《食人鱼》
下 《睡衣派对大屠杀》



公司的那些电影和它们带来的利润,我几乎是占有 100% 份额的,但却从没想过要出售自己的公司。可事实就是,只要是个公司,其实就是可以拿来卖的,只是看价钱合适不合适了。1982 年的春天,我也拿到了一个自己无法拒绝的报价,于是把新世界出售了。当然,公司的整个片库还是在我掌控之内。

那时候我怎么会想到,这一决定竟然引出了一系列令人吃惊和痛苦不已的余波,并最终导致了我电影生涯至今为止最严重的一桩官司。尽管被人告、被人送上法庭的苦楚令我备受困扰,最终赢的还是我,也令我再一次发现,对抗那个制度并最终战胜它,并非是不可能的事。

这桩买卖以及其所包含的痛苦,其讽刺之处便在于,20 世纪 70 年代末期时,新世界公司已经达到了它前所未有的发展高度,并且继续凭借针对年轻人市场的卖座片、意外获得高票房的进口文艺片而蓬勃发展,我们拥有一支个性不同的导演新人和编剧新人队伍,他们令公司的电影类型越来越丰富。它已经成了一台运作顺畅、马力十足的制片和发行机器,每年都能带来多达 12 部新作。无论从哪个标准上来说,我们都是当时全世界最大规模的独立电影公司。过去的 10 年里,我们一直保持着惊人的增长率,直到 80 年代早期,因为整个市场和行业的变化,因为不断提高的发行费用,我们的冬天也到了。在那之前,我从来就没想过,要将这家自己亲手创建并一手带大到如此规模的公司出售。

尽管我的律师以及谈判专家芭芭拉·博伊尔都认为公司应该上市才对,但我却从未认真考虑过这事。她感觉 1977 年到 1978 年这段时间,应该是公司总资本提升的黄金时期,上升幅度可达到 5 000 万至 1

亿美元,我们可以开始拍摄更大制作的影片。她认为欧洲的电影和录影带市场即将有一个火爆发展。过去的那些年里,如果我的公司当初曾经营不善的话,那我或许还会考虑把它上市,但事实上,我看到的是 一部又一部的大卖作品,例如《望尘莫及》、《疯狂蜜月车》、《冰山大灾难》和 1978 年的《食人鱼》(*Piranha*),后者由乔·丹特执导,剧本来自第一次写剧本的约翰·塞尔斯。

我觉得上市并不能给我们带来利润,芭芭拉却觉得,如果我不那么做,便错过了公司扩张的大好机会。我很清楚,萨姆·阿科夫一直对他和尼科尔森有关公司上市的决定耿耿于怀,忽然之间,他们必须面对股东和会计制度的严格审查,必须用大家的钱来经营公司了。你自己花钱雇了人来,他们却只对证券交易委员会和股东负责。而且,上市之后,成本越大的电影也就意味着越大的风险。

芭芭拉·博伊尔

我告诉罗杰:“你的理想就只有这点了。”这话题我们反反复复地谈了又谈,我挺不高兴的。我的想法其实很简单,锁定罗杰的财富,保证其不会有损益风险。我觉得上市了就能确保这一点,并令我们在行业内地位继续提高,但罗杰却总是退缩。信息披露、会计审核,这些都是他不想要的。他不愿放弃对公司的控制权,这种控制权意味着他可以完全从个人角度对收入做支配。此外,他对那些程序上的繁文缛节和官僚主义也没什么耐心。

我们距离主流好远,从没做过标准普尔评级,他没有信用评级,根本无处可查。完全就是什么都没。当然,他也绝对没有故意要去隐瞒什么。我们从来没被人告过,没做过任何投机取巧的事,完全都是严格依法办事。如果真要一切都被旁人严格控制起来,

头顶上老是有个什么东西或是什么人看着你，罗杰一定会怕到吃不消的。

* * *

只要不上市，我就能继续保持低成本，想要公司走什么方向都可随时决定。反正要输那也是输我自己的钱——即使是最好的年头，也都有这种可能性存在——我就可以继续延续我那种快速、有效、廉价地拍摄电影的理念。

《食人鱼》就是这样的例子，当初那剧本需要改一下，于是我就花10 000美元雇了约翰·塞尔斯。我会时不时地让弗朗西丝·多尔留意那些愿意来好莱坞打工的年轻作家或写手。她之前读过约翰给《大西洋报》写的短篇，此时塞尔斯已经出版了小说《工会费》，正在洛杉矶忙着为他的剧本《八人出局》(*Eight Man Out*)找个买家。就这样，他有了自己的经纪人，也从我这里拿到了人生第一份改写剧本的工作。

他一共写了两稿，我把它们交给了公司预告片制作部的乔·丹特去执导。之后的一个星期五，乔在洛杉矶为影片开场拍了10分钟的素材，但成本实在太高了。周末我就找到了他和强·戴维逊，告诉他们，如果预算下不来的话，我只能停拍这片子了。事实上我是不可能中途停拍的，我只是希望预算立刻就能降下来。

芭芭拉·博伊尔

星期天的下午，强从洛杉矶一家加油站给我打来电话，这事可不多见。他说自己给罗杰看了《食人鱼》的预算后，后者威胁说要停拍这部影片。强很崇拜罗杰，显然，这事让他手足无措。“我的

预算是 75 万，罗杰要我们降到 65 万。他说他不管我们怎么做才能降得下来，总之必须做到。”

于是我给罗杰打了电话，我提醒他，我们正在和联艺公司谈关于《食人鱼》的买卖，国际发行权归他们，条件是他们承担一半的制片费用。我说：“那差的 10 万美元里，他们一定会同意出上一半的。”这让罗杰的态度松动了。

“你肯定？”我回答说是。“OK，那就告诉强——我知道他打电话给你了——他可以继续了。”

在那一时期，我们一部电影的预算已经爬升到了 60 万美元，基本最后都要超支 50 000 左右，所以罗杰很在意预算控制方面的事。

* * *

《食人鱼》也成功了，尽管在纽约开画期间，正好遭遇报社集体罢工，但国内租片费还是达到了 600 万美元，联艺在国外也赚到了数百万。

引进的国外电影方面，类似《我的美国舅舅》和《阿黛尔·雨果的故事》这样的一流作品，也继续帮助我们大赚特赚，直至 70 年代末始终如此。即使是某部我异想天开般买下的日本怪异作品，在 1980 年上映后也获得了意外收获。

片名是《带子雄狼之独闯鬼门关》(*Shogun Assassin*)，是那个同名系列中的一部，那些电影都拍得很出色，在日本很卖座。主角是个带着小孩的武士，它将所有东西都推到了极致。我至今仍记得影片开始不久后的一场关键戏，武士外出时，家中遭人侵袭，妻子等人悉数被害，只有那既还不会说话也还不会走路的小宝宝幸免于难。武士回家后发誓

要将仇人斩尽杀绝。此时故事出现一个情绪的高点，武士将还只会爬行的儿子放在地上，让他在玩具和刀之间选择。他对显然还无法听懂日文或是英文的孩子说：“如果你爬到玩具那儿去，我就杀了你，因为在我的复仇路上你会成为障碍，但如果你爬去刀那边，我就带上你。”

当然，小孩开始肯定是向玩具爬过去的，但就在这时，天空放晴，一道阳光射下来，武士刀反射出光芒，照到了孩子的眼睛，他即刻爬过去抓起了那把刀。看到这里我心想这真是太棒了，我这辈子都想不出那么棒的桥段，设计出这一幕的人真是个疯狂的天才。

我自己也在国内寻找这样的疯狂天才，给了不少初出茅庐的新人导演机会，其中也包括数位女性。在所谓的“科曼电影学校”中，女性学员占到的比例非比寻常地高，编剧、制片人、剪辑、导演都有，毕竟，在电影这一行中，无经验的女性很难获得工作机会，无论是过去还是现在。但我却一直很乐于给她们同等机会，尽管当时并没有很多女性渴望参与剥削片的制作。芭芭拉·彼得斯(Barbara Peters)拍了《深海怪》。而艾米·琼斯这位很具才华的剪辑师，之前在预告片制作部与乔和阿兰合作，这一次她很聪明地获得了初执导筒的机会，拍的这部《睡衣派对大屠杀》(*Slumber Party Massacre*)从某种意义上来说，很好地定义了我们最擅长的那类电影。

当初的剧本叫做《不要开门》，作者是丽塔·梅·布朗(Rita Mae Brown)。以前我曾给过艾米当我助手的机会，因为我听说她曾在卫尔斯利女子学院和麻省理工学院得到过电影系奖学金。但是她拒绝了我。一年之后，她已经当上了剪辑师，打电话过来问，是否有导演的工作可以做。我告诉她，我们的工作已经都排好了，但弗朗西丝还是给她找了些剧本去选，她看中了丽塔·梅的这个恐怖故事。在我毫不知情的情况下，她便找了加州大学洛杉矶分校的一些学生当演员，带着一支四人剧组，拍摄了剧本的前7页。拍摄用的是平时剧组剩余下来

的胶片“边角料”。拍完之后,她又利用乔·丹特剪辑《破胆三次》(*The Howling*)的间隙,在他的设备上做了剪辑并配了音效和音乐。她把成品拿给丹特看了,后者立即给我打来电话。“你一定要看看,那只是7分钟的东西,但拍得很好。”我回答说,“乔,我只有一个问题,她是用16毫米拍的还是用35毫米拍的?”

“35毫米。”

第二天艾米过来了,东西确实很棒。“花了你多少钱?”我问她。“1000美元。”

“啊,你在这一行里会有灿烂前途的,你觉得把剧本剩余部分拍掉,最少还需要多少钱?”

“25万。”我给了她1万美元作片酬,于是就开始了。这部片子完成后,我又问她是否愿意再弄点别的。她说:“其实拍艺术片你也能通过预售挣钱,只要在里面加点剥削元素或其他什么能卖钱的元素就行了。”

“那就给我写一部吧。”《情书》(*Love Letters*)就是她交出的作品。弗朗西丝作为故事编辑给了她一些帮助,一个月后我们已经进入了前期阶段。

艾米·琼斯

那真是电影圈里独一无二的事。预算在50万到60万之间,拍摄周期6星期。我们花25000美元就请到了杰米·李·寇蒂斯(Jamie Lee Curtis)——她当时拍《灯红酒绿杀人夜》(*Prom Night*)和《月光光心慌慌》(*Halloween*)都要拿百万美元的片酬,之所以能做到这点,是因为她很喜欢这剧本,所以决定大胆一搏。梅格·蒂利(Meg Tilly)本是我们的第一人选,我起初很担心是否

能请到她。好在她也很喜欢这个剧本,她告诉我:“求求你,让我演吧,我可以一分钱都不要。”

她的经纪人开出的片酬是 30 000 美元,但罗杰的最高出价也就 25 000 美元。那经纪人告诉我:“你必须向我证明,你能说服罗杰给梅格 30 000 美元。”

“听着,罗杰帮了我很多忙,所以我不会去要求他做任何事。这一套在我们这儿行不通。这是他的电影,他的钱。”

* * *

这部情绪化的爱情片对我们来说并不寻常,在纽约上映后影评意见一般,但影评人吉恩·西斯克(Gene Siskel)和罗杰·伊伯特(Roger Ebert)都狂热地喜欢它,在其余地方上映后也反响良好。大部分情况下,我们都按照新世界的传统办事,哪怕是涉及与平时不同类型的电影时。作为这里常年都在的“教授”,我要去处理那些新人导演遇到的各种问题。但在拍《摇滚高中》(*Rock'n' Roll High School*)时,我的“学生们”教会了我如何从 70 年代末蓬勃发展的流行音乐风潮中借力。影片找来纽约朋克乐队“雷蒙斯”出境,导演是阿兰·阿库什,他是乔在预告片制作部的搭档。阿兰一直很想拍部摇滚电影,就像乔也很想自己拍电影一样。我把《食人鱼》给了乔,现在阿兰也有了他的摇滚片。我本想把钱投在迪斯科电影上的,当时那正热门,但结果我们投的是一部朋克电影。

阿兰·阿库什

原本,罗杰想拍《女子健身中心》,一部有关女子健身的电影,

我和乔一起写了剧本初稿,但后来他对这东西的热情降了下来。然后我们就开始弄《加州女孩》的故事,后来又变成了《迪斯科热潮》。

后来成为乔制作拍档的制片人迈克·菲奈尔(Mike Finnell),他和我一起花了一年半时间忙这部电影,我已经做好了全部开拍准备,就在此时罗杰把我找去,让我花四天时间“搞定”一部已经杀青的片子。那片子拍摄过程纷争不断,新人导演对女主角施以威胁,大半夜给她打电话。他那人特别偏执狂,随身带着手枪。此外,他们还尝试用摩托车做一些特技动作。

结果我花了4个月时间才“搞定”这部片子,从头到尾重新剪了一遍,引入了新的特技动作,剧情理顺了,变异人的情节整个砍掉,那些实在是太糟糕了。

“试试再加一场追车戏。”罗杰说。

“我们只剩下四辆摩托还能骑了。”我回答说。

“那又如何?坏掉的,都炸了就行,我想要巨大的爆炸效果。”

我曾为朗·霍华德执导过《疯狂蜜月车》的第二组追车戏,而且拍得很精彩,但这一次却不是。我们在圣佩德罗找到一处荒废的“奈基”导弹基地,计划在这里拍爆炸戏。我告诉罗杰:“那些地窖和暗堡很适合,看上去够未来感的,拍追车戏一定不错,但问题是那里是T形的,长度只有45米,而你想要的是一段4分钟长的追车戏。”

“我看过那里的照片了,”他说,“我想你把它拍成《伊凡雷帝》(*Ivan the Terrible*)那样。”

“第一集还是第二集啊?”

他笑了。“第二集,彩色的。你去买本有它剧照的书吧,里面所有那些不同的外景戏,都是用同一座城堡来拍的。我那些根据

爱伦·坡改编的电影里，也是那么做的。在前景准备些不同的遮板，你可以令同一个外景地看上去有所不同。”然后他当场就给我说起了那些东西。

“找几片薄木板，涂上水泥涂料，放在前景，看上去就像是不同的弯道和小路了。要涂不同的色彩。再找些大圆筒，涂上红白两色，外加大大的危险标志。”

“坐在车上拍段道路镜头，把木板放在前景，再拍一段，然后再把圆筒放在前面，再拍一段。最后把圆筒点上火，再拍一段。就这么简单，你就有足够的素材剪出追车戏来了。那辆摩托车开到跑不动了，直接把它冲墙撞上去，炸了它。”

我在之后的一个星期四完成了拍摄，星期一给他看了剪好的东西。他说：“很好。”

我终于可以继续弄《迪斯科热潮》了，罗杰让我放些迪斯科音乐进去，正是这时候我们决定要改拍《摇滚高中》。学生们向讨厌摇滚乐的校长发起挑战，最终把学校都给炸了。前期准备时，只有罗杰还蒙在鼓里，以为我们拍的还是《迪斯科热潮》，因为别人的剧本早就都更新过了，只有他手里还是原来那个。那可是1979年，哪支摇滚乐队愿意参与一部以《迪斯科热潮》为片名的电影啊？距离开拍还剩两星期，我们终于告诉他“雷蒙斯”并非迪斯科乐队，而是朋克乐队。“为什么不能是迪斯科啊？”罗杰问我们。我们回答说：“没人会为迪斯科而把学校炸掉的。”

* * *

《食人鱼》替联艺公司赚到不少，所以他们有兴趣和我们再合作一次。之前，联艺公司已经被美国银行收购，控制权落入实际掌握该银行

的全美人寿公司手中。一夜之间,联艺公司的那些好莱坞大老板们,不得不成为全美人寿的一分子,迈克·梅达沃(Mike Medavoy,)^①以前一直是坐美洲豹、劳斯莱斯和奔驰的,但进入全美人寿之后,忽然发现自己的专车降格成了别克。他说过:“我绝不可能开着一辆别克去片场。”而且他还发现,全美人寿的主席赚得比他当初在联艺还少。《食人鱼》获得成功后,迈克和联艺的另三位大老板,阿瑟·克里姆(Arthur Krim)^②、比尔·伯恩斯坦(Bill Bernstein)^③和埃里克·普莱斯考(Eric Pleskow)^④一起同这种大企业模式说了再见,他们离开联艺,成立了猎户星座(Orion)电影公司。因为之前他们与新世界两度合作,分担影片一半的制作费用,换取影片海外发行权,结果都获得了成功。所以他们希望新公司也能与新世界继续那样的合作。

那便是1980年的《决战外星系》(*Battle Beyond the Stars*)了,那是我截至当时所投资过的最昂贵作品,成本达到200万。故事来自我的某个创意,“外太空中的七武士”,有些呼应我自己那部《五虎战西域》和卢卡斯的《星球大战》。五位太空牛仔受雇保护一个和平星球击败外敌入侵。剧本是约翰·塞尔斯写的,导演是吉米·村上,主演是理查·托马斯(Richard Thomas)、乔治·佩帕德(George Peppard)和曾给我演过少年洞穴人的罗伯特·沃恩(Robert Vaughn)。片中部分特效由一位年仅23岁的专家负责,那便是后来拍了《终结者》和《异形》的詹姆斯·卡梅隆。他制作那几部大片时的合作伙伴——后来也成了他的妻子——是盖尔·安娜·赫德。她是斯坦福毕业的,也是荣誉学生会的成员。詹姆斯认识她时,盖尔还是我的助手。拍完《终结者》后,詹姆斯

① 1974年至1978年间的联艺制片部老总。——译者

② 1951年至1978年间的联艺公司总裁。——译者

③ 时任联艺公司商业部高级副总。——译者

④ 时任联艺公司首席执行官。——译者

说,他所做的其实只是“将我们在《决战外星系》里所做的全部东西都拿过来,然后做得更大一些”。

詹姆斯正是在拍这片子时认识盖尔的,而我则是在看过她写的一篇出色影评后,决定雇她的,她的才华显而易见。拍《海底怪》时她升到了制片助理一职,等到拍《决战外星系》时,她已经变成了我们的副制片经理。

我拿着那片子的剧本去找合适的特效公司,有人开出了 500 万、700 万的报价,而这部影片的总预算也就 200 万。自打《星球大战》后,特效已经成了业内的一个大买卖。他们并不清楚,站在他们面前的是一个斯坦福毕业的工程师,他们以为我只是个无知的制片人,想要让我相信,光是一个特效画面就需要花 80 万。“行啊,把你们的构思拿给我看。”我告诉他们。

我们得到的报价中,最靠谱的来自一个名叫查克·卡明斯基(Chuck Kaminsky)的可爱家伙。我告诉他,离开他那家特效公司,到我们新世界来,我给他加工资,让他领导我们即将创立的特效部门。他来了,詹姆斯·卡梅隆也是他雇来的。

我们用了种十分复杂、细腻的特效系统:电脑遥控动作重复系统艾利康(Elicon),这花了我们 20 万,它也在那年拿到了奥斯卡技术贡献奖。詹姆斯负责的是特效画面的建模、特效摄影和美术指导。他会在大半夜,一个人在我们制片厂里,制作他的特效材料和模型,设计出那场敌军飞船毁灭的壮观特效戏。其效果方式和我为《入侵者》弄最后一个镜头时用的很相像,时间上的精准度要求很高。

我们花了 100 万多点,完成了 350 个特效镜头。观众看得如痴如醉,影评人也都一致叫好。我们在租片费上赚了不少,版权卖给电视台也获利 200 万。这是我们当时为止最大投入的影片,尽管结果喜人,但其预示的某种趋势却让我感到惴惴不安。我们的增长率正在趋缓,面

对变化的电影市场,新世界的固有模式——引进海外艺术片、制作年轻人爱看的动作、冒险喜剧片——不再如以前那样无往不利。我仍然能赚到钱,但80年代早期的某一两年里,我们的利润率开始下滑,甚至有一年以亏钱而收场。那是我第一次亏本,也是唯一一次。

我们的资本净值仍保持在一定规模,但拍的电影数目却在减少。低成本剥削片的市场份额在缩水,因为大公司也开始拍这类电影——科幻片、刀剑魔幻片、动作冒险片、青春喜剧片、恐怖片。他们花的平均成本在1500万到2000万一部,反映在大银幕上的效果要出色得多。

1982年年中,有人提出一个很具实质性的报价,想要买下新世界。对方是三位好莱坞律师,哈利·斯隆(Harry Sloan)和拉里·库平(Larry Kuppin)是一家法律事务所的合伙人,专替明星谈电视合同。还有一位拉里·汤普森(Larry Thompson)既是律师也是电视制片人。

他们三个想要买下这家经营状况良好的制片和发行公司,包括它的片库,当时我们手里有大约100多部片子。片库是个有一定价值的东西,所以我给它开出了很高的价格。因为这个缘故,双方没能谈成。拉里·库平是位很厉害的谈判高手。不过,是“笑面虎”斯隆把我请去共进午餐的。“就咱们俩,没有律师没有会计,没有其他任何人。我们吃顿午饭。我们已经知道了你的立场,你也知道我们的。看一下吧,是否有可能把这事谈下来。”

我对他说:“哈利,还是会有个律师在那儿的,那就是你。”我们去了圣比桑特大街上的盖茨比餐厅。想当年和吉姆、萨姆一起时,我在吃午饭时谈生意,总能有好运气。这次我们也打破了之前的僵局,双方各做了些许妥协。我同意少要一点,他也答应多给一点。

不过这时候我们谈的内容已经有了变化,他们购买的不再包括新世界的片库。1983年2月的某个深夜,我们在世纪城的律师事务所签

下合约。大家开了香槟,拉里·汤普森对我说:“不错,罗杰,你卖给我们的,可是要去填饱一条恐龙肚子的权利啊。”这可是整个转让过程中,所有人说过的话里,最具重要意义的一句。拉里意识到了,我要应付的日常开支相当庞大,新世界已经在全美各地以及加拿大都有了办公室,每个月都要给员工付薪水。它就像是条大恐龙,要喂饱它需要付出多少,我心知肚明。

新世界的卖价比我原本的心理价位要高。对外公布的价格是1 650万美元,但里面还包括了一些当时尚不可知的无形资产,例如某几部影片的发行合同;结果它们发行并没预期的好。不过,对他们三个来说,这也算是桩不错的买卖了:他们拿下的是一揽子生意,立即就能上手继续运作。一夜之间,他们便成了一家具有国际声誉的电影公司的经营者。他们无需花费5年时间从零开始。

我放弃的,其实只是一个发行公司和新世界这个名号。我准备第二天就重新开个制片公司,起个新名字。对我来说,这桩买卖也是出于这一考虑而谈成的。我卖掉了发行环节这只胃口巨大的恐龙,留下的是我的片库和制作团队。我前脚卖掉了新世界,第二天就又以千年(Millennium)公司的名字重战江湖了。

他们三个还租下了我的办公楼,租期半年。于是我们的人就搬到了街对面一栋更大的办公楼里。但我不喜欢高楼,所以就把我们在洛杉矶威尼斯海滩附近的制片厂重整了一下,清理出不少空地,把千年公司搬去了那里。半年后,新世界公司按照约定离开了原来的办公楼,他们在世纪城租下了很贵的新办公楼。

于是我们又回到了原先的办公室,对我来说,除了成功摆脱掉发行公司这个沉重负担外,其余经营工作并无任何改变或是中断,我感到轻松极了。

转让合同里,我还和他们谈妥了代为发行的合约。当时正处于

谈判火热阶段，他们急于买下新世界，所以虽然我提出了很低的15%的代理费，他们也答应下来，而且之后的6年里，都会以这个价格为我的新公司发行影片。一般情况下，代理费应该在25%到30%左右。

这样做，比我自己发行影片要便宜，我很乐于暂别发行几年时间。既然刚刚摆脱了沉重负担，何苦又重新再踏足其中呢？

我们甚至还谈过我亲自替他们执导片子的事情，《综艺》杂志上刊登过库平的话：“我相信罗杰会为我们想些好玩的东西出来。”

既然已经摆脱了负担，亏损也离我们远去，我立即又重上了制作新片的轨道。从1983年年底开始到整个1984年，新公司已经开始盈利，我又重新回到游戏之中。与此同时，他们的新世界公司却呈现出一番不同的景象。他们一直计划争取上市，数以百万计地扩大资本。买下公司后才两个月，他们已经在戛纳影展上召开推广会了，比我当初办过的任何派对都要规模更大。他们更多着眼于资本市场，而非电影制作，想的就是利用新世界已有的招牌效应吸引华尔街兴趣。

可惜，凡事没有十全十美，我跟他们的合同还是出了问题。我交给新世界发行的影片，一直没能得到应有的发行规模，发行后赚到的钱也一直都不肯付给我。

拉里·汤普森很快就把自己的股份卖给了那两位伙伴，没过多久，他们就开始抱怨，说替我发行电影根本就不赚钱。“那是合同里写着的，”我说，“你们得以这个极其优惠的价格替我发行电影。”对他们来说，发行这些电影显然只是浪费时间。但对我来说，这是他们必须要做的，合同里写得一清二楚。我们一共给了他们四部或是五部片子发行，他们所做的，却只是款子越欠越多。

这事只能照章来办了。我以前的律师保罗·阿尔蒙德（Paul

Almond)留在了新世界,所以我只能雇了个名叫布莱德·克雷沃^①(Brad Krevoy)的年轻律师。布莱德是我的双重校友,中学和大学都和我念的一样,他开始只是我们的律师,后来又涉足了千年公司的海外销售和录影带销售业务。我告诉新世界公司:“如果你们不付我钱,那就是违约,所以我也不用再坚守不再涉足发行行业的承诺了。”发行电影是我当时最不愿意做的事,但我别无选择。电影拍完了总需要发行,我需要收回成本。

1985年3月,我把新世界告上了法庭,告他们欠钱不还,他们也反诉我违反合同,自己发行电影。紧张的听证程序后,终于到了宣判的时候,这是我人生第一次,连续上了两天法庭,大家都很清楚,他们毫无胜诉机会,于是我同意撤销诉讼,寻求庭外和解。两天之后,他们就答应了,把欠我的钱付清,我也可以自己重新发行影片了。

这次经历并不愉快,我被迫重新进入发行领域,这并不是我想要的。我对此十分反感,所以提出了另一种方案。我找了四位资金状况良好的独立制片人,建议大家联合起来成立一家发行公司。


这次起的名字是协和(Concorde)电影公司,之前我在书上看到过,字母C的硬腭爆破音发音,是销售产品时最有力的名字,例如柯达或是可口可乐。而且“协和”有的并不仅仅是两个硬腭爆破音的C,字典上说了,它意味着几个相似个体,怀着相似的目的,和谐地组合在一起。经过协商,我们计划成立一家合作协力的发行公司,他们也都是有头有脸的人物,大家都相信他们手里有不少钱。我们计划分摊日常费用,共同发行各自的影片。

可是,公司即将成立之际,他们却一个个都选择了退出。我真是惊

^① 1987年,布莱德开创了属于自己的“美国电影公司”(Motion Picture Corporation of American),制作了《阿呆与阿瓜》、《给鲍比·朗的情歌》等影片,至今仍十分活跃。——译者

呆了,这些人没一个能拿出钱来。我一直相信他们是行业内最优秀的,我们的预算只是每个人出20万,但结果却是,你一心以为最成功、最出名的那些人,却根本就没有那些钱。

我在好莱坞打拼了半辈子,这时候才惊讶地发现,这个行业的盈利能力竟是如此之差。既然这些人都没法做到,找别人就更没戏了。这一点我本应早点就猜到才对。于是,我只能自己一个人办起了协和公司,重新回到发行领域。



第十七章

Chapter 17



上 朱莉和罗杰在 1972 年戛纳影展上

下 1989 年圣诞节,罗杰一家,从左至右依次是凯瑟琳、罗杰、玛丽、朱莉和布莱恩

1947年，我从斯坦福大学毕业前夕，参加了一次很全面的职业趋向测试，一共有10个大项。第二天，有位女士打电话给我：“这是我所见过的最不同寻常的成绩之一，9个大项里你都达到了99分或者100分，但在第10项里你只得了11分。”

“是哪项啊？”

“簿记和会计。根据测试结果，全世界任何一个需要动脑筋的行业，只要你想做就都能成功，前提是它与簿记和会计毫无关系。”

35年后，200部电影作品的积累，我在这一点上并无多大改变。我得承认，我是好莱坞少有的、不相信或者说不理解自己公司账目里任何东西的公司高层。

和绝大多数的电影公司高层不同，我至今仍参与电影制作的所有创意阶段工作，从构思到故事拓展，到剧本，再到粗剪版本、精剪版本、广告设计乃至录影带的包装设计。但是，那些密密麻麻的数字，那些狭长的账目、细小的格式、黑色电脑屏幕上闪烁着滑落而下的那数以百万计的绿色字符，那些我就不行了。

相比电脑里的那些账目，我自己有着一套更直接的方法，能帮助公司在80年代末期依旧站在低成本独立电影制作的前沿。其中最重要的一点，就是在欣欣向荣的录影带市场中做好影片预售工作，找准定位。单是1987年和1988年间，我们就完成了44部作品，比任何一家大公司做到的都多。那些电影，绝大多数都完成了预售工作，每一部都很成功。

我们已经成长为一家真正的国际公司，在欧洲、亚洲、南美和加拿

大都有电影事业。我会通过货币交易的方式来投资那些电影——逢低吸纳第三世界国家货币，只要答应会去该国将这笔钱用在电影制作事业上，就能获得超过三分之一的额外制作效果了。

至于电影的类型上，我们继续生产青春喜剧、动作冒险片、恐怖片和科幻电影。此外我们也成功涉足了某些刀剑魔幻题材的系列作品，它们均衍生自类似《地狱行者》(*Deathstalker*)、《神鹰大作战》(*Wizards of the Lost Kingdom*)、《野蛮女王》(*Barbarian Queen*)这样的原创作品。在我自己那部《血腥妈妈》之后，我们又成功拍摄了《坏妈妈》和《坏妈妈2》以及《父子党》(*Daddy's Boys*)这样的犯罪家族史诗片。近期我们还开始接触《摩托小子》(*The Dirt Bike Kid*)、《小点心》(*Munchies*)和《野境求生》(*A Cry in the Wild*)这样的全家福电影，《漂泊者》(*The Drifter*)、《过度曝光》(*Overexposed*)和《感官吸引力》(*Body Chemistry*)这样的黑色电影。

我们尝试把注意力集中在改进故事上，但到1987年中期，我发现自己泥足深陷。把太多时间都花在了与我的两个终身死敌作斗争上，那便是合同与簿记。当时我们正在拍摄《坏妈妈2》，其效率低下和工作之繁重终于把我逼疯了，火越来越大，我感到自己再也无法忍受下去。

我坐在圣比桑特大街二楼的办公室里，我告诉自己，没理由再继续做这些事，我已经受够了，我从位子上站起来，一阵风地冲了出去，穿过圣比桑特大街来到与退役老兵管理中心比邻的公园。那一整天，唯一的一件好事就是，早上看到了《坏妈妈2》的工作样片，拍得不错。但那片子超了预算，这让我感到头疼。我已厌倦了这些法律和数字上的垃圾。我对自己说，重新亲手拍部电影吧，远离所有的纷争与愤怒。拍片对我来说就像是某种治疗。不然的话，白天醒着，一半时间都用在了法律事务和会计工作上，影片发行和人员管理工作都让我极度厌恶。

我回想起了以前,我拍《恐怖小店》和《恐怖古堡》时,仅仅只是因为看见了那美妙的布景,就为它们度身定做了电影来拍。此时的我很怀念那种充满创造力、不必考虑其余任何东西的感觉。我想到,《坏妈妈 2》的现场布景就很不错,而且还有好多东西正在搭建中。他们在这上头花了不少钱,弄来了那些 20 世纪 30 年代的汽车、服装、道具,可再过几个星期,这些就都要还掉了。既然现在还能利用,我何不连夜写个剧本出来,紧跟着《坏妈妈 2》再拍部电影呢?只要他们的布景搭好,他们的戏拍完,那个场地就是现成可用的了,另一组人马第二天就开进去,全部场景都能做到如此这样的话,那这第二部电影几乎就是零成本了。

这念头让我兴奋激动,这才是电影该有的东西。电影无关其他,其实就是拍电影本身。我在公园里瞎走着,周围都是长凳上或草地上坐着的退伍老兵,此时,我心里已经有了故事的雏形。一小时后我回到办公室,打电话召来了我的左膀右臂,马特·莱比锡(Matt Leipzig)和安娜·罗斯(Anna Roth)。我向他们宣布:“我们要开拍电影了。”两人当时已被我们夸张的拍摄计划压得快喘不过气来了。“难道我们手里在拍的还不够多吗?”他们问我。

“我不管这些,我只想要拍部电影。所有这些都让我厌倦了,所以这事情就这么定了。”我给他们讲了一下故事,1930 年代的农村帮派片,我称之为《母子党》(*Mama's Boys*)。“我需要一位编导,”我告诉安娜,“我需要马上就把剧本拿出来,过几天我们就要用《坏妈妈 2》的布景开拍了,我们要紧跟着它来拍,一个布景接一个布景地去拍。”

安娜给她在新 York 大学的朋友乔·米农(Joe Mignon)打了电话,他是位很具才华的年轻编剧,曾替马丁·斯科塞斯写过《下班之后》。我了解他的水平,以前就曾提出要与他合作,我答应给他 20 万片酬外加

利润提成,让他自编自导他那个《吸血鬼之吻》^①(*Vampire's Kiss*)故事,并且担任共同制片。那可是我以前从未给任何人出过的最高价码了。可他后来还是把剧本卖给了一家大公司,但那片子始终没能拍成。这一次,我让安娜给他 5 000 美元,但一定要保证我们能在 10 天内开拍。我听说他和那家电影公司谈的买卖正处于停滞状态,所以得知我们需要他时,第二天便搭飞机过来了。他找来达瑞尔·哈尼(Darel Haney)帮他一起写剧本并且担任主角,那故事的主角性别也因此有了变化,片名最终变成了《父子党》(*Daddy's Boys*)。它花了大约 30 万美元,整个完成的进程与我当初想象的那种搭便车做法基本一致。影片在欧洲上映后成绩不错,好过之后它在美国直接发行录影带的成绩,但光是后者也已经足够我们小赚一笔了。

但是,最关键的其实还是:我终于做成了一件事。

想象一下,你在办公室里坐了 40 年,除了一大堆的发票之外,还有什么能够证明你的存在?你究竟做过些什么?产出过什么东西?有什么有形的证据能证明你的存在?当你完成一部电影时,至少就有了一个看得见、摸得着的证明。你创造了某些东西。你是从零开始的,由一个简单的想法到最终获得一部电影,一个有开始、有经过、有结果的故事。

我曾是个优秀的谈判专家,但现在已对这事失去了耐心。我没法就在那耗着,靠持久战将对方拖垮以谈成交易,我已经不能再那么做了。于是我转型成了教练,站在布莱德·克雷沃身边指导他,与他一起探讨谈判战略,就像我当初教芭芭拉·博伊尔的那样。布莱德在锁定海外销售和录影带预售事务上成绩格外突出。

录影带市场是我们能否存活下去的关键。原因很简单,低成本电

^① 《吸血鬼之吻》最终于 1989 年拍竣上映,由尼古拉斯·凯吉担纲主演。——译者

影——我们很少会有超过 300 万美元的预算——在票房市场上已经没法表现得像从前那样了，但是它们在录影带市场却常有杰出表现。电视和录影带市场已经成为中低成本电影的主战场。

在谈这类交易时，心理上的因素以及你在外界眼中的形象，往往扮演一个重要角色。媒体家庭娱乐公司(Media Home Entertainment)过去曾为我们三部电影的美国发行权开出过每部 50 万美元的价码，但后来当我和他们公司的史蒂夫·迪纳(Steve Diener)谈及一桩涉及 10 部电影发行权的买卖时，他却告诉我，同样是购买美国发行权，现在公司更愿意花 150 万美元去买下一部更大制作的电影。但这类电影在录影带市场上根本就敌不过我们。布莱德和我面面相觑，就像是在说：“我们一定是白痴！怎么会这样的？”

显然，史蒂夫对我们那些电影的商业前景有错误的看法。数字证明了这一点。那些人虽然得到了 150 万美元，但却要保证花或许 100 万美元在广告宣传 and 拷贝制作费上，而在录影带市场上，他们卖得也比我们差。

结果我们还是和史蒂夫谈成了一桩一年 10 部影片的发行买卖，在影院公映上的要求也做到了绝对最低。他们在并未见到实物的情况下，就拿出了这个不小的数目。对任何一家独立公司来说这都是笔大交易，普通独立公司也不可能一年生产 10 部电影。而我们却还能在此之外，继续为米高梅等公司提供其他作品。从录影带和其他市场上获得的预付款，常常能在开拍前就把制片费用给填补上。现如今，电影进影院上映，已经不再是为了赚大钱，不再像 70 年代那样可以通过租片费做到这点。现如今，你能靠票房赚到一点，但更重要的是靠公映来做广告，为之后的录影带市场服务。

这方面我们做得很好，和米高梅谈的合同是我们最重要的交易，最近他们刚在我们原本合同的基础上做了扩充，双方合作续约两年，为我

们的作品提供近乎无限制的发行便利。

米高梅的这桩交易要求最少保证 600 个放映日。这里所谓的放映日指的是一块银幕放映一个星期——通常是从周五到下周四。和其他公司的交易,在这方面的要求要低一些,有的甚至只要求几个放映日即可,勉强满足所谓影院公映的定义就可以了。几乎每一桩录影带交易上,制片人都要为制片费用做个担保,例如 300 万美元。但我却从未向任何录影带购买商做过这样的担保。我会告诉他们:“我们有自己的电影厂,我们在多个第三世界国家拍摄,我们有着自己的会计制度。”尽管不做那样的担保,但我会用自己以前拍的电影来向他们保证,保证这次的影片质量也能大致相近。我更喜欢拿自己过去的成绩来做保证,从某种意义上来说,它反映了我过去 30 年里在这一行里的一贯表现。

讽刺的是,我在录影带市场的成功,从来都没能复制到专为电视台拍摄的电影或电视剧集这一市场。显然,这个市场也是潜力惊人、商机无限,但问题是里面蕴藏的不确定因素也是惊人的。电视台的创意模式就是互相抄袭,这一点早已臭名昭著,而我是在 1988 年 NBC 电视台跑来找我合作一部科幻剧集时才发现的。

最初的会议在我和一群经纪人以及该台制作部首脑布兰登·塔蒂科夫(Brandon Tartikoff)之间展开。他手中最好的“高端”创意就是:父子俩一起进入太空。我说行啊,为什么不呢?是他将 NBC 带到业界第一的位置上,没理由不相信他。我和他们达成了协议,写了个首集的大概稿。我们想找迈克尔·克莱顿^①(Michael Crichton)来当编剧,但他的经纪人为他开价甚高,要求获得的分成和控制权甚多,以至于留给我这个制片人和投资人的东西所剩无几。我在这上面浪费了几个月时间,最终,那经纪人向我建议,如果我能成为他们这家经纪人事务所的

^① 著名导演、编剧、科幻作家,作品包括《西部世界》、《侏罗纪公园》等。——译者

客户的话,或许大家能达成妥协。这让我明白了所谓“打包”交易的意思。我告诉他:“我已经向一位经纪人付佣金了,没可能再付一份给你们,尤其是在这件事情上,根本就是塔蒂科夫先跑来找我的。”

之后找的一位编剧因为生病而退出,NBC又让我找一位当红的年轻编剧合作,他之前写的一些剧集都获得了成功。但他给出的故事,我和电视台都不怎么喜欢。但直到此时,我仍觉得,他们都是业内数一数二的精英,都是精明人,我相信他们知道自己在做什么。

我们和他们找的这位编剧继续坐下来谈,我很快就发现了,我们在这儿讨论的每一个构思,其实都衍生自这部或那部热门剧集。大家坐在一起脑力激荡,他们都在彼此鼓劲,“我喜欢这个,我喜欢那个”,而我却实在无话可说。我作为制片人坐在这里,沉默寡言,一副不太拿他们那些所谓新想法当回事的样子。我确实认为,他们关于这出剧的想法错了,我一定得说点什么,但究竟要说什么呢?我心中自问:当下最优秀的节目是什么?《科斯比秀》^①(*The Cosby Show*)。没错,所以,如果说我要发言的话,我应该告诉他们:“让宇航员和他儿子都是黑人才对。”这才是“高端”的创意。

但是,转念一想,如果我这时候那么说的话,等于是推翻他们正在说的所有东西,那会令他们难堪的。于是我随口编了些无伤大雅的回答。几分钟后,那位编剧提出了一个想法:“我觉得这剧集还有一种可能性,让宇航员和他儿子作为黑人出现。”

这样的讨论真是让我难以相信,那就像是看着中文菜单点菜一样。事实上,我对这屋里的这些精英们,真是崇拜得五体投地,他们都可以做到,一方面满是外交辞令地回避着对方提出的构思,但却又不对其全

^① 1984年开始播出的NBC情景喜剧,由黑人喜剧明星比尔·科斯比主演,连续5年成为美国收视率第一的情景喜剧节目,1992年结束播出。——译者

盘否定。还有人想到,在这个主人公父子定居的遥远星球上,不知怎么的,他们能够收听到迈阿密一家电台播出的 50 年代金曲。我心想,为什么那星球就不能有自己的本土文化呢?他们自己没有流行歌曲吗?为什么 50 年代的美国摇滚乐会穿越银河到达这个星球?

为什么?其实只是为了一个原因,那就是 50 年代的流行音乐此时正又重新走红,所以就可以将它作为原声音乐,做到这个关于外太空星球的电视剧集中去了。为什么非得是迈阿密呢?可能只是因为《迈阿密特警》(*Miami Vice*)正当红。想出这些的可都不是什么蠢蛋,他们都是电视台制作队伍中首屈一指的人物,讨论的也都是他们十分理解的东西。当我表达出对那位编剧的保留意见时,电视台的人语重心长地告诉我,当初《科斯基秀》播出前,在初创阶段,原本的那位制片人也对节目中的某些改动表达过类似我这样的疑虑。当剧集大获成功后,所有那些曾经怀疑过的制片人,一个个都站出来,争相认购它那份价值 1 亿的播出权合同。“这样的事情是可能发生的,明白吗?”那人安慰我说。

它有可能发生,但却并没有发生。那编剧最终交来了一份初稿,电视台终于认识到,他的构思确实是错误的。于是我被告知,这个项目“暂停”。对我来说,“暂停”从来都不是一个让人舒服的答案。

一度,当这样的问题出现在我面前时,身体里那个电影公司老板的我,就会对那个当导演的我说,当初决定不再执导电影,是个巨大的错误。坦率地说,如果不那样的话,我的人生可能会更好过些,钱不一定能赚到像现在那么多,但人生应该会更加满足。问题在于,在新世界公司的经营初期,我一直没找到另外一个人,能够按照我的要求来运作这家公司。从这个角度来说,新世界当初一下子就大获成功,对我来说却是件很不幸的事。

如果我当初只是休息一年,随后又重执导演筒了,谁知道结果会如

何。我本就有着良好的声誉，一直有人找我去执导大片。一旦新世界上了轨道，我就再也停不下来了。

我是因为恐惧而不再当导演的吗？我让自己忙于新世界的经营业务，为的是这样就不用再面对那些可能会有的不安全感，那些怀疑自己作为艺术家、创作者的价值所在的不安全感吗？在低成本剥削片上，能做到的，我已经都做到了，是时候上个台阶，去拍那些更好、更细腻的电影了。我接到过翻拍厄普代克小说的邀请，是时候看看自己是否能拍出真正的鸿篇巨制来了。但是，结果我还是选择了办公桌而非摄影机，这令我不必再冒艺术失败的风险。

对我来说，新世界是我借以待在自己有限的宇宙中、当土皇帝的途径吗？我借此拒绝主流的影响，后者只会影响我在创意上的自由和经济上的独立。当初 AIP 对我最后那几部主题愈发激进、反体制的电影所动的剪刀手，现在想起来，我仍会十分愤怒。

我究竟是否应该上市，是否应该去投拍更大规模也更冒险的影片呢？其实我对自己的选择并不后悔。大炮电影、德劳伦蒂斯电影公司，以及其他独立电影公司，也包括易主后的新世界，他们都通过上市筹集到数以亿计的资金，但过分扩张也令他们都遇上了严重的财务问题，股票价格下挫 75% 甚至更多。巨大的日常开支和债务拖垮了他们，而他们又没法不断地拍出卖座片来。

到 60 年代末时，我已经精疲力竭了。当然，我并非是被那 10 年耗尽精力的唯一一人，但我所做的就是一部接一部地拍，带着皮箱满世界跑，一个外景地接一个外景地。虽然心里可能并没完全意识到，但我当时确实更倾向于过一种安定的家庭生活。单身汉的日子我已经过够了。我告别导演椅，结了婚，组建了新世界，三件事在同一年中完成。几年之后，1975 年，朱莉和我开始为我们家带来新成员，现在我已经有了四个了不起的孩子：凯瑟琳、罗杰、布莱恩和玛丽。

从物质上来说,我们的欲望很有限,我从没想过要拥有一架私人飞机或一艘游艇什么的。对我来说,最大的奖励就是环球旅行了——去我们的外景地或是参加电影节,还有就是出去休假。我作为游客和电影人,走遍了全球每个大洲。

不过有件事上我很惯着自己,那就是买跑车,数辆奔驰、数辆保时捷、数辆美洲豹、一辆詹森、一辆阿尔法·罗密欧,甚至还有一辆莲花。

我们家很宽敞,有网球场、泳池,还有数亩空地。屋子距离太平洋不过几分钟距离,所以也从不需要什么海滩别墅。我们曾在曼哈顿买过一处公寓,就在现代艺术博物馆上面,但那儿我们一直没怎么住,经常都是借给朋友和同事,5年后我们把它卖了。

朱莉·科曼

想到罗杰,我脑海中出现的是两个词,“保守”和“无礼”。第一次见面时,我们一起出去吃晚饭,我还记得他对我说:“我现在处于超负荷状态,我的人生有些超出控制,不过只要大约两周的时间,我会让一切都重新处于控制之下的。”这话成了他后来的标志性话语。唯一不同的只是,每次提到的时间不一样长,他令一切重归和谐所需的时间从没短过一星期,也从没长过一个月。但无论长短,在此期间他总是处于超负荷状态。

他是个好父亲,对孩子成长的方方面面都关怀备至。他给男孩们当了两年篮球教练,连续两个赛季,他们所在的球队都拿到了地区联赛冠军。他们一心就要获胜,家长们都会过来看他执教,罗杰十分努力,就像是他正在执导一部电影,400多人站在周围,等着看他接下来做什么一样。

整个赛季里,篮球就是我们的生命。有时候训练完,他会失望

地说：“孩子们的注意力不够集中，我需要找个新战略。”第二年，他还招了个身体上有残疾的孩子进队，他设计出某种战术，能令那孩子投篮得分，那一年，他们又赢得了地区联赛的冠军。

他从来都不会乞求别人帮助或是强迫别人做事。为他工作的人，始终都还是他的朋友，等他们有了更好发展后，罗杰也从来不会拿友情去交换什么东西。

* * *

我们抓住好时机在加州中部圣华金山谷买了一处 500 英亩的葡萄园，还确实靠卖葡萄挣到不少钱。当时还没很多人投资这个行业，加州也尚未葡萄园泛滥。

当初买的时候，我们事先也没看过那里，实在没时间去勘查，它当时的业主是休斯飞机公司高管人员的养老基金，他们请我俩搭飞机从高空俯瞰那片葡萄园，但我们最终都没能去成。我们是当地唯一一片和工会签约的葡萄园，事实上，我们第一次去那里就是去出席这个签约仪式，参加了工会举办的午餐会。

不知为何，之前我就对加州的教会式建筑有种幻想，刷成白色、闪耀光芒的拱门，红色瓦片铺成的屋顶，一望无际的葡萄园。我们那片地被分成了两大块。午餐之后，葡萄园经理带我们四周看看。我原本的白日梦有些破灭。“科曼城堡”原来只不过是一大栋用来存放收割农具的铁皮屋。当时正值盛夏，院子里可能有 40 多度，灼热的阳光将铁皮屋晒得闪闪发亮。

“没事，我们还能再扩建一下。”我告诉朱莉，“弄成度假屋什么的，不错吧。葡萄园里的夏宫。”随后我们开车在周围巡视了一下。“你想看看这片地的另一部分吗？”经理问我们。

“说真的，我不太想。”我告诉他，“反正我也区分不出什么是好葡萄什么是坏葡萄。”我又望着朱莉说，“如果现在就走的话，我们还赶得上回洛杉矶吃晚饭。”

我之后又在靠北边的地方买了两处农场——他们称之为牧场。也是一样，根本看都没看就买了。但等到20世纪80年代末，这三处产业经营得都已不怎么样了，所以我决定把它们都卖了。

为了身份地位而去拥有一个葡萄园，这真是件荒唐可笑的事，我是在遇上罗斯柴尔德男爵时才发现这点的。我们有位名叫艾琳·范德利浦的朋友，为她的男爵好友办了个派对，那大约是1986年的时候。他所拥有的罗斯柴尔德城堡里也有葡萄园，而且堪称全世界最大的之一。艾琳介绍我们彼此认识：“罗杰在圣华金也有一处葡萄园。”“没错，不过说实话，比起你的来，那就像是拿大众车和劳斯莱斯做比较。”我尽可能说得客气和谦逊一点。

我看得出，男爵被这话刺激到了。他笑着说：“不不不，不是大众，你应该说是拿雪铁龙2CV和劳斯莱斯做比较。”又称为“2匹马力”的2CV堪称世界上最不像汽车的汽车。听了他这句话，我手拿酒杯呆呆地站在那儿，心想：外头就是游泳池，真想把他扔进去。

显然，电影仍是我唯一能赚钱的东西，谈起其他产业时，朱莉曾说过：“我们需要的东西都已经有了，除此之外，金钱只是纸上写的一串数字而已。”

我们在好莱坞赚的都是大数目，相比外面那个真实世界里打工的人，我们赚得实在是太多了。梅纳海姆·戈兰找史泰龙来演《超越巅峰》(*Over the Top*)，给了他1200万片酬外加提成——这两人当初都跟过我，你拿这个比一下一名普通洛杉矶教师的薪水就明白这点了。好莱坞是个容易挣到大钱的地方，它充满魅力，性感、华丽。一切都取决于供求关系。

此外，它还与自我实现、目标以及些许遗憾有关。我挣到了不少

钱,但如果当初继续当导演,去拍一些更大制作的影片,或许我也能赚这些,甚至更多。我的事业只是做到了适度,而非百分百地去实现人生目标。我从没听说过有哪个人能把自己的人生目标全都实现。留些遗憾或许也没什么恐怖的,我的事业已经很不错了,目标虽然没有全部实现,但也做了个七七八八。

乔纳森·德米

事实就是,罗杰可以说是美国电影有史以来最伟大的独立电影人,将来或许也不会有人能超越他。他给我们带来的是巨量的、无穷无尽的作品,而且这些作品在想象力上都保持着相对稳定的高水准,同时,他在各个领域都会用到新人。在这巨量的作品中,我们都能看见罗杰本人的个性。作为电影人,他就是那么个大人物,一位天才横溢、能力惊人的导演,如果他想要的话,就能做到对电影这一媒介的全面控制:从出色的选角到摄影到剪辑,美妙的构图,精彩的叙事。在电影这行业中,有数以百计的人,之所以能开创出自己的事业来,靠的就是最初罗杰给他们的那个机会。他在所有这些领域中,都是巨人,对电影事业作的贡献绝对够伟大。

* * *

在我的某些电影中,都出现了这样一个主题,艺术家为了创作,必须要摧毁外物或是自我摧毁。《X光眼 X光人》、《血流成河》、《恐怖小店》都是很好的例子。显然,在这些电影中,你都能找到我自己的影子。对我来说,创作过程是个十分困难的历程。我一直都很羡慕那些什么准备都不用做,来了现场就能拍的导演。我的好友、执导过《希望与荣

耀》(*Hope and Glory*)、《黑暗时代》(*Excalibur*)等片的优秀导演约翰·鲍曼(John Boorman)曾说过,他每完成一部电影,自己都弄不清楚究竟是如何做到的,也没法想象,还能将这过程重新再来一遍。尽管我觉得自己有点过了,在太短的时间内,完成了太多的电影,但事实上,我发现影评人对我的认可是与日俱增的。如果说有人觉得我是位“邪典”导演的话,我拿到过的某些奖项证明了这一想法。当然,这东西你也不能太当真。当初达拉斯电影节上,他们因为我对汽车影院这一行业作出的贡献,让演员乔·鲍勃·布里格斯(Joe Bob Briggs)颁给我一个刻着我名字的汽车轮毂奖盘。我心想,那轮毂一定是从哪儿偷来的,所以上去领奖致辞时也开了这样的玩笑。此外,科幻、奇幻与恐怖电影学会也曾为我颁发过电影类的土星奖。之后,随着我越来越多地涉足主流世界,也开始得到一些重要电影节的奖项。我是在巴黎电影资料馆、伦敦国立电影院和纽约现代艺术博物馆办过的个人作品回顾展中,最年轻的导演。但我却一直觉得,严肃的影评人不太会想到我。《视与听》杂志,这是六七十年代知识分子电影杂志中最具影响力的一本,编辑佩内洛普·休斯顿(Penelope Houston)曾写过:“如今的罗杰·科曼,对影评人来说,即使不是他们心中的宠儿,至少也是他们的吉祥物。”而来自巴黎的《世界报》最近也曾将我称为“流行电影教父”。

当然,在经营自己的电影公司时,我扮演的角色既非宠儿也非吉祥物,我是他们的导师,与那些年轻编剧、制片人、导演紧密合作。直到现在,我都会去办公楼位于走廊尽头的小放映室,拿着纸笔,审看刚完成的粗剪版本。从重要的结构改动到这里或那里稍许拿掉几帧画面,事无巨细我都会记下来。“科曼电影学校”至今仍是寻求机会的年轻人最爱来的地方,每天都会面对许多想过来学习如何编剧、制片和导演的申请者。如果他们沒有现成的学生作品或剧本能让我们参考的话,那我

只能仰仗美国的院校系统来了解他们的智力和动力了。我的好多助手都毕业于一流院校,玛丽·安·费舍(Mary Ann Fisher)、盖尔·安娜·赫德、劳莱特·海登(Laurette Hayden)、维吉尼亚·努金(Virginia Nugent)、马特·莱比锡、雪瑞·帕内尔(Cheryl Parnell)和凯文·莱蒂(Kevin Reidy)都来自斯坦福,弗朗西丝·多尔和鲁伯特·哈维(Rupert Harvey)来自牛津,罗德曼·弗兰德(Rodman Flender)和凯瑟琳·西兰(Katherine Cyran)来自哈佛,阿丽达·坎普(Alida Camp)和安娜·罗斯来自哥伦比亚大学,莎莉·马蒂森(Sally Mattison)来自耶鲁。我的故事编辑比佛利·格雷(Beverly Gray)是加州大学洛杉矶分校英语专业的博士后,转行拍电影前还当过南加州大学的助理教授。这些人里,有很多至今还跟着我,也有一些已经有了自己的公司,或是当了制片人,或是进大电影公司、电视台当上了高层。

曾经有人说过,我的公司应该更名为“科曼电影研究生学院”。大家都知道,从我这学院毕业拿到“文凭”,那在整个好莱坞都是能得到承认的。想成为导演的年轻人,会专门为我们设计项目,为的就是我能允诺他们一个拍摄机会。我们这所电影学校,为培养明日的导演做了很多准备工作,我偶尔甚至会给刚从电影学院毕业的学生拍片机会。更多的情况下,我会雇佣别人半年至两年时间,让他们熟悉电影制作的流程,随后就会给他或者她执导的机会了。

盖尔·安娜·赫德

罗杰的一大杰出之处就在于,无论过去还是现在,对于拍电影的女性来说,他都是一位不折不扣的伯乐。后来,我在传统片场体制中拍了《异形》、《终结者》、《深渊》(*The Abyss*)。当初我离开他时,还一心以为整个好莱坞也会和他那里一样:相比男性,女性也

能获得同等机会,甚至会被视作更具竞争力的候选人。我一直觉得,罗杰更喜欢与女性合作,所以也错误地以为,好莱坞并不存在什么性别歧视,直到我离开新世界后才发现,原来并非如此。罗杰一直都对聘请女性导演、剪辑、美指、制片、编剧的做法十分接受。正是因为当初在新世界的那段经历,令我天真地以为,这行业中并不存在什么性别和年龄壁垒。可惜,当我离开罗杰进入大公司后,我不得不开始面对诸如“你这么一个小姑娘,怎么能对执导如此一部大片抱有希望呢”这样的疑问,这些针对我性别和年龄所产生的质疑。

* * *

截至 1988 年年末,我退居幕后坐办公室的日子,已经和当初站在摄影机后当导演的时间差不多长了。环球公司邀请我合作一个暂时定名为《罗杰·科曼之科学怪人》(*Roger Corman's Frankenstein*)的项目,他们开出的价码是我毕生所见之最高,而且还能有利润分成。为了弄出合适的剧本,一稿又一稿的,我花了不少时间。1989 年年中时,这个项目的雏形终于定了下来,片名改成了《罗杰·科曼之解放了的科学怪人》(*Roger Corman's Frankenstein Unbound*),托姆·芒特(Thom Mount)将会与我共同担任制片,国内发行权属于 20 世纪福克斯,海外发行则由华纳负责。影片预算为 900 万美元,计划在米兰郊外拍摄两个月,这是我截至当时为止参与过的最大制作的拍摄。

影片说的是一个哥特式的高科技科学怪人的故事,以 21 世纪为时间背景,但也会追溯到过去种种。

当然,科学怪人绝非我搬上大银幕的第一个怪兽。回想我拍摄过的那些银幕形象,这其中究竟有多少是我自己的影子?当一个人又做

制片人又做导演时,他是否还能算是所谓作者论中的作者?我相信他应该是,如果说那部电影之所以能拍成,靠的就是他那份激情的话。他的电影,是否也算是他那些个性、恐惧、梦想、执迷的某种投射?我倾向于相信“是”的答案,因为我们工作时都存在有意识与无意识两个层面。影片主题与故事的选择,其实都会透露出你的点滴,我所有的电影里,其实都有我自己的某些成分。但是,究竟是哪些部分呢?

疯狂的罗德里克·厄舍,《X光眼 X光人》里受尽折磨、但却能看穿一切物质表象、直达宇宙核心的 X 博士,《血流成河》里性格扭曲、为求外界认可和所谓名声、不惜杀死无辜者的雕塑家,还有在花店里创造出吃人的植物、就此命运发生改变的小家伙西摩尔,《旅行》里因吸毒而放弃导演事业的彼得·方达,还有反抗体制约束的“野家伙”,这些无法无天的摩托骑士自由自在地生活在社会边缘。

同时我也觉得,旧式战争消亡时期那位骄傲、勇敢的贵族冯·李希霍芬男爵,还有在一战中将他击落的那位虽然紧张但却反应灵敏的年轻工人罗伊·布朗,他们俩也都反映出我个性中矛盾的一面:精英主义的艺术家和命中注定要击败他的那个叛逆者。

从某种意义上来说,这两个人也概括了我对好莱坞和电影文化的看法:这是一种妥协的艺术,艺术和商业要五五开。或许正是因为这样,美国人才能在电影工业上如此得心应手。即使在美国工业水平落后于其他国家时,美国的电影工业依然屹立不倒,继续全球老大的位置。因为那就是我们最擅长的,将艺术和商业妥协地统一在一起。

有人觉得《恐怖海来的怪兽》是我最为个人化的作品,这说法其实不无道理,毕竟那部影片中有着我最喜欢的电影结局——当初能想到这最后一幕,我也是灵光乍现,立即从波多黎各打电话给查克·格里菲斯做了指示。那故事说的是巴蒂斯塔手下一班将军带着一箱金子逃离古巴,他们雇了艘船,但船长是个匪贼。他杀死了所有人,编造出海底

食人怪物的谎话，以掩盖自己的罪行；但问题是海底确实有个怪物。“我们一直都用火、电、水等等武器来杀死那些电影里的怪物。”我告诉查克，“但这一次，让怪物赢吧。影片的最后一个镜头，我们这么拍：在海底，怪物坐在那箱金子上，片中所有人的骨骸，散落在他周围，他正在用骨头剔牙。就是这样，怪物赢了。”

致谢 Acknowledgments



本书作者谨向以下诸位表达深深感激,感谢他们对本书创作所做出的帮助与共享。排名不分先后: 弗朗西斯·福特·科波拉、杰克·尼科尔森、乔纳森·德米、文森特·普莱斯、强·戴维逊、弗朗西丝·多尔、比奇·迪克森、彼得·伯格达诺维奇、布莱德·克雷沃、朱莉·科曼、彼得·方达、布鲁斯·邓恩、芭芭拉·博伊尔、盖尔·安娜·赫德、约翰·塞尔斯、艾伦·克莱特、詹姆斯·卡梅隆、阿兰·阿库什、乔·丹特、查克·格里菲斯、朗·霍华德、吉恩·科曼、萨缪尔·阿科夫、比佛利·加兰德、丹·哈勒、金塔·扎贝尔、艾比·达尔顿、蒂娜·赫什、迈克·康纳斯、梅尔·威尔斯、迪克·米勒、保罗·拉普、塔马拉·阿塞耶夫、杰克·伯勒、理查·舒普、威廉·沙特纳、莱奥·哥顿、林恩·卡特莱特、德波拉·布洛克、乔安娜·弗里曼、罗伯特·阿尔登、艾米·琼斯、安娜·罗斯、吉姆·怀诺斯基、马特·莱比锡、保罗·巴特尔、琳达·谢恩、约翰·阿隆索、雪莉·温特斯、内斯托·阿尔蒙德罗斯、戴安娜·拉德。

吉姆·杰罗姆还想要特别提一下,感谢强·戴维逊出借他个人收藏的原始电影拷贝,感谢萨缪尔·阿科夫允许我使用 AIP 片库,感谢协和-新地平线公司的比佛利·格雷、雪瑞·帕内尔、莎莉·马蒂森、凯

瑟琳·西兰、帕姆·亚伯拉罕、帕姆·弗拉斯塔斯、迈克·埃利奥特、阿丽达·坎普和杰明·西敏斯。感谢简·布朗(纽约)和杰里·斯塔利、琳达·坎伯格/吉尔的秘书以及帕特·弗莱明(洛杉矶)专业的输入工作,感谢艾德·纳哈、J·菲利普·迪·弗朗哥、盖瑞·莫里斯和马克·迈克吉这几位作者,他们关于科曼的著作给了我很大帮助。

本书作者还想感谢 Rembar & Curtis 事务所的弗兰克·柯蒂斯和国际创意管理公司的阿曼达·厄本,当然,还要特别感谢他们那位智慧且不知疲倦的责任编辑,大卫·罗森塔尔。