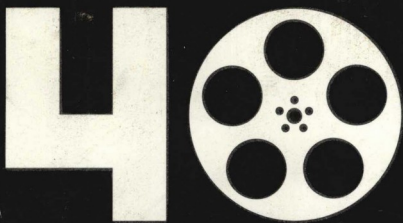


— ROGER EBERT —

AWAKE IN THE DARK



在黑暗中醒来

罗杰·伊伯特四十年精选

[美] 罗杰·伊伯特 著 | 黄渊 译

— 上海译文出版社 —

PDG

罗杰·伊伯特将他惊人的能量、敏锐的判断、广博的知识、探索的眼光和尖锐的幽默感，都融入了他关于电影的评论文章中，它们是我们时代最具洞察力的影评文字。

伊伯特已经成为了权威。作为得过普利策奖的新闻工作者（他也是获此殊荣的第一位影评人），他已成为杂志和报纸行业的中流砥柱；他主持的电视节目为同类电视影评节目开创先河，至今已持续播出长达三十年；他的著作——不光是影评集，也包括那些论述更大电影议题的文章——如潺潺流水绵延不绝。

本书收入的那些散文充分说明，伊伯特是如今为普罗大众写作的影评人中最有思想的、从历史角度来说也最见多识广的一位。电影之所以吸引我们，不仅是因为它的故事，其纹理结构也同样重要，伊伯特毫不张狂的文笔正好符合这个道理。

所以，光是冲着伊伯特那些影评文章的力量，这本集子就值得一看，更何况它还有附加的价值：《在黑暗中醒来》记录了美国的电影历史和电影文化在多个层面上的各种变化。或许伊伯特自己都没能深刻意识到这一点，但事实上，他按时间顺序记录下的确实是电影制作、电影欣赏、电影评论等方面的诸多重大发展变化。于是，伊伯特的这些大作便成为了一份引人入胜的历史记录，记录下极具智慧的他如何面对当代电影的巨大变化。

《在黑暗中醒来》记录了一位重要影评人的感性时刻，也是对过去四十年中我们电影文化发展历史的宝贵记录。它一定会被放在你的书架上，和艾基、法伯以及极少数与他们旗鼓相当的名字一起。



上架建议：外国文学·影视

ISBN 978-7-5327-5578-3



9 787532 755783 >

定价：55.00 元

易文网：www.yiwen.cc

上海译文出版社：www.yiwen.com.cn

在黑暗中醒来

〔美〕罗杰·伊伯特 著
黄渊 译



图书在版编目(CIP)数据

在黑暗中醒来: 罗杰·伊伯特四十年精选/(美)
伊伯特(Ebert, R.)著; 黄渊译. —上海: 上海译文出版社, 2012. 3

书名原文: Awake in the dark
ISBN 978-7-5327-5578-3

I. ①在… II. ①伊… ②黄… III. ①电影评论-世界-文集 IV. ①J905.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 187262 号

Roger Ebert

Awake in the Dark

Copyright © 2006 by The Ebert Company, Ltd.

All rights reserved

图字: 09-2007-659 号

在黑暗中醒来

[美] 罗杰·伊伯特 著 黄渊 译

责任编辑/张吉人

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 18 插页 2 字数 362,000

2012 年 3 月第 1 版 2012 年 3 月第 1 次印刷

印数: 0,001—5,000 册

ISBN 978-7-5327-5578-3/J·012

定价: 55.00 元

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



前 言



罗杰·伊伯特将他惊人的能量、敏锐的判断、广博的知识、探索的眼光和易见的幽默感，都融入了他关于电影的评论文章中，它们是我们这个时代最具洞察力的影评文字。他继承了乔治·萧伯纳(George Bernard Shaw)和罗伯特·休斯(Robert Hughes)的传统，从事着优雅且具有深度的艺术新闻写作。他写的文章中，确有影响力仅仅是昙花一现的，但没有任何一篇是毫无意义的。正如他在某篇文章里写道的：“每天按时交稿并非什么丢脸的事。”他最优秀的那些文章都将长久流传于世。我们很幸运，芝加哥大学出版社能将它们集结出版。

本书最明显的特点就在于，它记录的是一段出类拔萃的职业生涯中的某几个制高点。伊伯特已经成为权威。作为得过普利策奖的新闻工作者(他也是获此殊荣的第一位影评人)，他已成为杂志和报纸行业的中流砥柱；他主持的电视节目为同类电视影评节目开创先河，至今已持续播出长达三十年；他的著作——不光是影评集，也包括那些论述更大电影议题的文章——如潺潺流水绵延不绝；他还在几家大学里教授电影课程，会连续几天用逐镜分析的方式放映经典影片，让听众看得如痴如醉。

伊伯特热爱电影行业，但他也爱电影本身。从他的文字中，我们能看到一个活生生的狂热影迷，他纯粹对于这种媒介本身的跨度和力度感兴趣，而他的这种热情也感染了其他人。他的文风并没有德怀·麦克唐纳德(Dwight Macdonald)或宝琳·凯尔(Pauline Kael)那么辛辣；与之最相近的或

许是唐纳德·里奇(Donald Richie)那种温暖、如对话般的语调。伊伯特和里奇,他们从不会拼命摆出一副看似聪明的样子,却以贬低电影或电影人为代价。即使他们会说些讽刺挖苦的俏皮话,也仍然散发出某种温情的气息。

本书收入的那些散文充分说明,伊伯特是如今为普罗大众写作的影评人中最有思想的、从历史角度来说也最见多识广的一位。短短一个小节的篇幅中,再也没有哪位作者能像他这样,从对约翰·韦恩(John Wayne)的欣赏一下子跳跃到对小津安二郎在《彼岸花》中如何呈现人物动作的细致探讨。这种散文的层次感是同类文章中很少见的。从对黑白片上色问题的抨击,转到对黑白摄影的深情致敬,再引申出对《美人计》(*Notorious*)和《卡萨布兰卡》(*Casablanca*)中光影变化的精确解释。面向非专业观众的电影文字中,再也没有哪篇文章可以如此优雅地对大是大非的评判一下子跳跃到对某些镜头、台词、表演的细细品味。电影之所以吸引我们,不仅是因为它的故事,其纹理结构也同样重要,伊伯特毫不张扬的文笔正好遵守这个道理。

影评人都有着各自不同的文风,大部分人会拼命缔造令人难忘的独特怪癖。有太多影评人逼着我们去接受他们的欣赏口味,因为他们比我们更具专业地位;某位如今红得发紫的影评人常会在文章中信誓旦旦地告诉我们,是他第一个发掘了某部影片或是某位导演。伊伯特从来都不会威逼我们,他更不会为表现自己的聪明而牺牲电影本身;当然,他也不会将自己起到的作用全然抹煞。透过他的文章,我们能看到他对于新的观影经验仍充满感性、好奇的渴望,无论那来自一部票房大片,还是独立制作或是进口片。看着银幕上的光影流动,他会用自己富有同情心的想象力,捕捉住那部作品可能会有的最高企图心,也不论它究竟属于哪种类型、制作水准如何。他是为电影而服务的,而不是为了满足自我;他的谦逊并未降低他的标准,但却提醒我们,那些标准是多么的灵活可变。

有些影评人会用自己不喜欢什么来表明立场(通常我们会发现,原来他们几乎什么都不喜欢),而伊伯特评判一部作品时,看的是它的企图心是什么,它继承了哪些传统,它能带给我们哪些与众不同的愉悦。他是我们之中

最慷慨大方的影评人，面对《霍华德庄园》(*Howards End*)和《坏中尉》(*The Bad Lieutenant*)、《亡命天涯》(*The Fugitive*)和《辛德勒名单》(*Schindler's List*)、《低俗小说》(*Pulp Fiction*)和《阿甘正传》(*Forrest Gump*)，都能同样给予夸奖。谈到曾影响过自己的影评人时，伊伯特提到了麦克唐纳德的名字，这让我有些惊讶，因为麦克唐纳德看过的电影里，能让他喜欢的还不到十分之一(而且他看过的电影也比伊伯特少得多)。麦克唐纳德传授给年轻后来者的教益或许在于，你必须找到一个独立的声音。一直以来，伊伯特也坚持特立独行，既对迈克尔·阿普泰德(Michael Apter)的《人生七载》(*Up*)系列大肆褒奖，也不忘记类似《心灵困惑》(*Trouble in Mind*)和《被提》(*The Rapture*)这样的另类作品。对他来说，电影的吸引力存在于一个广阔的范围中，而正是这种广度令他文章的魅力经久不衰。

伊伯特的影评事业已经走过了那么多年头，这反映出另一种经久不衰。对于一个每天都要写评论的人来说，二十五年似乎是一道坎，多年以后，他们可能会情愿找本随便什么书看看，都不愿去看一部罗伯·施耐德(Rob Schneider)主演的电影了。《时代》杂志的几位长跑选手——博斯利·克劳泽(Bosley Crowther)、文森特·坎比(Vincent Canby)和珍妮特·马斯林(Janet Maslin)——全都步履不停地坚持了近四分之一世纪；与此同时，矢志不渝的伊伯特即将跨入他作为《芝加哥太阳时报》(*Chicago Sun-Times*)影评人的第四十个年头。他能坚持跑这场马拉松，或许多少与他欣赏口味的广泛有些关系。现如今他依旧热爱电影，那是因为他从很早起便对艺术片、大众片和中庸片(对于大多数知识分子影评人来说，后者最没胃口)一视同仁，他看的是它们本身的条件；但与此同时，他也从不曾忘记哪些才是真正优秀的作品。看过他在“经典影片系列”^①中那些文章的读者，肯定不会怀疑伊伯特对于经典片的执着，但回头再看看他每天见报的文章，你

① 1994年开始，伊伯特专门挑出自己心目中的经典影片，写成一个系列，目前已超过三百多部，并集结成册，发行了三册《经典影片》。——译者

会发现,对杰作的喜爱并未削弱他在每个周末上映的新片中寻找亮点的那份热忱。如果有哪部正在上映的电影将来某天会成为经典的话,我们或许能从伊伯特的评论中看出端倪。

所以,光是冲着伊伯特那些影评的力量,这本文集就值得一看,更何况它还有附加的价值:《在黑暗中醒来》记录了美国的电影历史和电影文化在多个层面上的各种变化。或许伊伯特自己都没能深刻意识到这一点,但事实上,他按时间顺序记录下的确实是电影制作、电影欣赏、电影评论等方面的诸多重大发展。

二十世纪四十年代,当詹姆斯·艾基(James Agee)和曼尼·法伯(Manny Faber)将他们的才华贡献给影评事业后,电影评论终于开始成为美国新闻业中一个受人尊敬的旁支。这两位风格大为不同的作者为后人树立了很高的标准。艾基的评论具有《现在让我们来赞扬那些著名的伟人》^①(*Let Us Now Praise Famous Men*)那种弯弯曲曲的自觉意识,而法伯则用百老汇俚语混搭艺术界术语的生动大白话歌颂B级片和先锋电影。重要的是,两人都固定每周或每月完成一篇影评,这为严肃影评写作确立了一种模式:它采用散文的形式,而不仅仅是“报道”上映的新片。每周或每月(或是更理想的每季)一篇的写作计划给影评人足够的时间思考,最终精雕细琢出一篇精妙的观后感。

二十世纪六十年代,电影前所未有地成为知识分子的兴趣焦点,《老爷》(*Esquire*)、《新共和》(*New Republic*)、《新领导》(*New Leader*)和《纽约》(*New York Magazine*)等杂志的影评人,忽然发现自己也都成了名人。麦克唐纳德、约翰·赛蒙(John Simon)、斯坦利·考夫曼(Stanley Kauffmann)以及其余一些名气不如他们的影评人,全都上了电视,去大学校园巡回演讲,发表了影评集。事实上,当初将凯尔推向美国电影文化中心、推向《纽约

① 《现在让我们来赞扬那些著名的伟人》一书出版于1941年,由艾基撰文、沃克·伊文思摄影,记录了当时美国南方下层农民的生活状态,是美国新闻写作史上的里程碑式作品。书名则出自《圣经·德训篇》第44章。——译者

客》(New Yorker)杂志长期影评人位置的,正是她那本辛辣的散文影评集:《我在电影院里失去了它》(I Lost it at the Movies)(1965年)。当时,这批影评人为读者提供了一种强有力的替代品,足以取代《时代》首席影评人博斯利·克劳泽代表的那股力量。那时候,克劳泽的力量之大正如他的品位之差。他评价《雌雄大盗》(Bonnie and Clyde)是“一部廉价得恬不知耻的打闹喜剧”,而《夜长梦多》(The Big Sleep)则展现出“一种并不十分崇高的道德基调”。比起克劳泽来,新一代影评人看上去既时髦又聪明。

他们是属于“最伟大的一代”^①的影评人,生于1916年(考夫曼)至1925年(赛蒙)之间。他们熟悉当代艺术和文学,敏锐地感觉到了上世纪五十年代兴起的欧洲电影的重要性,但对美国电影的新发展却没有那么多兴趣。不过,凯尔是个明显的例外,她对通俗电影的热情,令她很注意“新好莱坞”^②的崛起。还有一位名叫安德鲁·萨里斯(Andrew Sarris)的年轻影评人,为当时这两股潮流的交汇带来了更多的话题性。他先是为致力于先锋电影的《电影文化》(Film Culture)杂志写作,之后又转投《村声》(Village Voice),将某些法国人的概念引入美国。他对场面调度和蒙太奇做了区分,认为改编自文学作品的电影有可能背叛原作精神,但得到的效果反而会更好,他平心静气地期望自己的读者能熟悉一下《电影手册》(Cahiers du Cinema)万神殿中的诸位导演,从让·雷诺阿(Jean Renoir)到罗贝托·罗西里尼(Roberto Rossellini),从乔治·库克(George Cukor)到尼古拉斯·雷(Nicholas Ray)。那篇论述无法被归类的导演的文章:《美国电影》(The American Cinema)(发表在1963年的《电影文化》杂志上,1968年出版成书)是他当时最重要的成绩。它重新定义了影评人对通俗电影的看法。当许多更年轻的影评人从艾基和法伯那里借鉴文风时,他们的欣赏口味则来自萨

① “最伟大的一代”指的是出生在大萧条时期,长大后参加了二战的一代美国人,语出新闻作者汤姆·布罗考的同名书籍。——译者

② “新好莱坞”指的是上世纪六十年代中期至八十年代前期的一段时间内,一批新导演以全新风格的作品崛起于美国影坛,有时亦被称作“美国新浪潮”。——译者

里斯。我们至今仍能感觉到他的影响力,不仅来自他继续创作的那些影评(现在是为《纽约观察家周报》在写),也出自“电影小子一代”^①的作品——最明显的就是马丁·斯科塞斯(Martin Scorsese),他对于好莱坞传统的改弦易张就是他个人为萨里斯学说所做的修订。

如果说凯尔和萨里斯就像是“电影一代”的教母和教父,那么伊伯特就是他们内心的代言人。周刊影评人极具分量的渊博学识,到他这里变成了每日一次的观点与热情的迸发。在此过程中,他道出了婴儿潮一代从《雌雄大盗》、《2001 太空漫游》(2001: A Space Odyssey)、《最后的细节》(The Last Detail)和《纳什维尔》(Nashville)等打破类型片束缚的作品中体会到的欢愉,同时又从不鄙夷那些能吸引主流观众的顶尖作品。因此《教父》(The Godfather)、《洛奇》(Rocky)和《第三类接触》(Close Encounters of the Third Kind)带给他的享受并不逊于《出租车司机》(Taxi Driver)和《天谴》(Aguirre: The Wrath of God)。或许,他一直在位于中西部的《芝加哥太阳时报》工作,也为他省却了那种统治曼哈顿电影文化圈的门第和宗派观念所带来的麻烦。于是,他的领路人不少,但能压在他头顶的大人物却一个也没有,他可以自由自在地按自己的想法前行。

凭借这样的多元化,伊伯特证明了一点:相比同时代的很多人,他更像是一个真正的影迷。那些人曾在“电影小子”那边碰过运气,但随着上世纪八十年代由大公司主导的电影作品重获统治地位,他们不可避免地一个个失望透顶。我相信伊伯特很清楚,在过去的二十年里面向大众市场的电影获得重塑,但这并非简单地意味着,希望回归七十年代光景的人所珍视的“小众电影”便因此被完全压制了。伊伯特意识到,斯蒂芬· Spielberg)、弗朗西斯·福特·科波拉(Francis Ford Coppola)、乔治·卢卡斯(George Lucas)、蒂姆·伯顿(Tim Burton)、罗伯特·泽麦基斯(Robert Zemeckis)、彼得·威尔(Peter Weir)等人正以自己的方式,为了新

① 即“新好莱坞”或所谓“美国新浪潮”时代崛起的这批新导演、新编剧。——译者

观众而重塑好莱坞大公司的固有传统,并在此过程中展现出了令人钦佩的技艺和梦想不凡的野心。

于是,伊伯特的这些大作便成为一份引人入胜的历史纪录,记录下极具智慧的他如何面对当代电影的巨大变化。本书收入的影评和散文抓住了这波潮流,访谈和人物部分也是如此。后者揭示出像沃伦·比蒂(Warren Beatty)和梅丽尔·斯特里普(Meryl Streep)这样冉冉升起的新星是如何取代老一代的;像罗伯特·奥特曼(Robert Altman)和伍迪·艾伦(Woody Allen)这样不随大流的人身上又承载了多少影评人的厚望;斯皮尔伯格和汤姆·汉克斯(Tom Hanks)又是如何赋予大制作影片个性的,以及斯科塞斯和艾罗尔·莫里斯(Errol Morris)如何成为了个人化电影的象征。

上世纪六十年代的那波电影潮流从来就没有退去,电影依旧很酷,对各个年龄段的观众来说都是如此。然而,信息提速的这十年,我们已经习惯了即时、刺耳地表达意见,剩下那些“婴儿潮”影评人(《村声》的吉姆·霍伯曼[Jim Hoberman]、《芝加哥读者报》[*Chicago Reader*]的乔纳森·罗森鲍姆[Jonathan Rosenbaum]等)继续着挑战读者智力的影评传统。他们距离互联网上以光速传播、讲究快速反应、诙谐风趣的专家观点,似乎渐行渐远。即使是饱经风霜的《时代》也加入了这场你争我夺的竞赛,为它远在戛纳的影评人设了博客,努力变得更适应潮流,以吸引更年轻的读者群。(2004年,有位《时代》影评人令人难忘地将《极地特快》[*The Polar Express*]里圣诞老人背的大包袱比作“空降的阴囊”。这可不是什么崇高的道德基调。)在这种纷纷扰扰中屹立不倒的,是伊伯特那有思想、重人情的文字——它的速度不慢,却更翔实、更有思想,而且几乎总是表现得更加大度。

《在黑暗中醒来》记录了一位重要影评人的感性时刻,也是对过去四十年中我们电影文化发展历史的宝贵纪录。它一定会被放在你的书架上,和艾基、法伯以及极少数与他们旗鼓相当的名字一起。

大卫·波德维尔(David Bordwell)

导 语



我是在 1967 年开始当影评人的，尽管本书中有篇文章可以追溯到之前——我在伊利诺斯大学《伊利诺伊人日报》(*Daily Illini*)的那个时代。当初，我从没想过要当影评人，那时候除了模模糊糊地憧憬过以后要当政论作家或英语教授之外，确实也曾有过一些切实的职业发展计划。我是 1966 年 9 月来的芝加哥，到芝加哥大学报读博士学位，他们十分好心地接纳了我，尽管我并未在伊利诺斯大学拿到硕士学位；我符合他们所有的报考条件，除了外语。不过他们叫我放心，我可以先进来，然后再读，只要第一年能把外语考出来就行。不是说我学不会法语，其实是不愿意学：我抗拒那些需要背诵和重复的功课。之所以这么固执己见，估计源头可以追溯到小学时代那些被我的泪水打湿的九九乘法表上。听、读、看、学，这些对我来说都很简单，可一旦说到背诵就头疼不已。我的法语成绩从来就没好过。

之前作为自由撰稿人，我为《芝加哥每日新闻报》(*Chicago Daily News*)写过些书评，所以就向他们申请了职位。艺术版编辑赫曼·柯根(Herman Kogan)把我的求职信转给了《芝加哥太阳时报》的城市版编辑詹姆斯·霍格(James Hoge)，霍格带我和我的助手肯·陶尔斯(Ken Towers)一起出去吃了顿午餐，里卡多餐馆的一份鸡肉三明治下肚后，我就成了《芝加哥太阳时报》周日副刊的专题撰稿人。

如今的学生们，几乎从小学开始就踏上了一条“职业发展之路”，但我必

须诚恳地坦白，我之所以读大学，唯一目的就是去上文学课，因为文学课实在很有意思。我阅读书籍，谈论书籍，评论书籍，获得学分进入下一个年级，然后继续做这些事；如果能一直在大学里念下去，我也乐意。我申请的是《每日新闻报》的职位，结果却进了《太阳时报》，这只是人生数次意外——或者说数次好运——中的头一回，它们奠定了我的未来。当年轻人向我征求职业发展上的建议时，我告诉他们根本就不存在这样的东西，真想知道的话就去看看对方的自传，你会发现偶然和计划所发挥的作用其实是一样大的。

1966年的芝加哥正赶上越战年代，一个披头士、嬉皮士、爱情与和平的权力、迷幻艺术和总是有着电影的年代。菲利普·拉金(Philip Larkin)告诉我们：

性交开始在

1963年

(对我来说这相当的晚)——

在《查泰莱夫人的情人》被禁之前

披头士的第一张LP之后

对我这代人来说，电影差不多也在这时候开始有了新的意义，或许还要再稍早一点。电影和我这代人之间原本也并非毫无关联，但最大的转折点还是法国新浪潮的出现。在尚佩恩-厄尔巴纳，我流连于艺术影院，观看弗朗索瓦·特吕弗(Francois Truffaut)、让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)、英格玛·伯格曼(Ingmar Bergman)、费德里柯·费里尼(Federico Fellini)、“愤怒的年轻人”^①的电影和约翰·卡萨维缇斯(John Cassavetes)的自发性。我的好奇心，有一部分是受性欲驱动，在外国电影里我看到了好莱坞从来不敢面

^① 此指上世纪六十年代一批以反抗中产阶级价值观等左翼思想为主题的英国电影，主角多为工人阶级的年轻人，包括《少妇怨》(Look Back in Anger)等片。——译者

对的东西。我看到与我自己那个世界相差甚远的另一片天地。在我看的那些电影和书籍中(垮掉派、俄国文学、维多利亚时代文学),有着各种各样的生活,满足了我躁动的饥渴感。我想去加利福尼亚,想去英国,去法国。我想要去某个地方。

1962年,我花了三百二十五美元买了张打折机票,去了欧洲。我在皮卡迪里广场的一家戏院里重看了《甜蜜生活》(*La Dolce Vita*),某个雨天在巴黎左岸一家烟雾缭绕、专放老电影的戏院里看了《第三人》(*The Third Man*)。高中时我曾在艺术影院里看过重新公映的《公民凯恩》(*Citizen Kane*),这让我意识到电影是由导演完成的,有它自己的风格。在那之前,我一直以为看电影就是为了看明星和故事。在大学校园的电影社团里,我看了黑泽明和谢尔盖·爱森斯坦(Sergei Eisenstein),同样也对弗雷德·阿斯泰尔(Fred Astaire)和金吉尔·罗杰斯(Ginger Rogers)、马克思兄弟(Marx Brothers)、亨佛瑞·鲍嘉(Humphrey Bogart)、罗伯特·米切姆(Robert Mitchum)和比利·怀德(Billy Wilder)心生敬畏。

《伊利诺人日报》有位影评人,是个名叫罗恩·索克(Ron Szoke)的同校毕业生。我大二时成为这家报纸的编辑,常常和他聊得特别投机,也发现了自己在电影方面还有很多要学。周日晚上,在学校礼堂看完外国片后,大家会一同穿过中心广场来到学生中心大楼,那儿有一位名叫冈瑟·马克思(Gunther Marx)的教授,引人入胜地讲述他对卢契诺·维斯康蒂(Luchino Visconti)、维托里奥·德西卡(Vittorio De Sica)、米开朗基罗·安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)和阿尔·雷奈(Alain Renais)的理解。他解释,《去年在马里昂巴德》(*Last Year at Marienbad*)是对克劳德·列维-施特劳斯(Claude Levi-Strauss)理论的一次实践。当时我根本就不知道什么克劳德·列维-施特劳斯,但他提供的信息却令我深深着迷,于是好些年里逢人就故作聪明地复述这一套东西,那些关于爱人、被爱者和权威形象的说法。马克思教授的儿子是弗雷德里克·马克思(Frederick Marx),他后来成为《篮球梦》(*Hoop Dreams*)的创作者之一。

我对电影评论最初的了解全都来自罗恩·索克以及德怀·麦克唐纳德在《老爷》上的月度专栏。麦克唐纳德以一种我前所未见的方式书写电影，随意、愤怒，常有各种插入的论述和主张，有时候看着会让你觉得离题万里，话里有话。

那时候在伊利诺斯大学还没有开设电影课程，校园里的电影社团由丹尼尔·柯利(Daniel Curley)领导。他是位小说家、短篇故事作者、英语教授，也是我心目中的导师，只要是他教的课，我一节不落，哪怕在写作培训课上，其实只有拉瑞·怀伍德(Larry Woiwode)一个人在朗读他自己的作品，剩下我们只能坐在边上羡慕地看着他。柯利对电影十分热爱，只要是他提到过的电影，哪怕只是提到一句，我都会去电影院看。1965年，我在开普敦大学待了一年之后取道伦敦回国，他正好和家人在英国度假，于是我们一起去“学院”电影院看了《莎剧演员》(*Shakespeare Wallah*)，还时常一起散步，那段经历后来被写进了我俩合著的那本书：《完美的伦敦漫步》(*The Perfect London Walk*)。

开始《太阳时报》的新工作后，我写过瓶装水，写过英勇的神职人员、耍蛇艺人、算命先生，还写过《凤宫劫美录》(*Camelot*)的拍摄现场。那是我第一次去外景地探班，导演乔舒亚·洛根(Joshua Logan)一整天基本就在忙一件事：如何让华纳公司拍摄基地的那个湖看起来是绿色的。每周一晚上，“第二城市”剧团(Second City)都会放映地下电影，看完后我会在报上写篇评论。我写了沃特·迪斯尼(Walt Disney)和简·曼斯菲尔德(Jayne Mansfield)的讣告，还写过关于我小时候那种午后儿童场电影的回忆文章。每年，当邓肯溜溜球公司的代言人——溜溜球艺人“丹丹”来到“公主”戏院时，那便宣告着春天的到来。他在舞台上主持溜溜球比赛，胜利者能得到一辆施文牌自行车。

罗伯特·宗卡(Robert Zonka)当时是《太阳时报》的专题编辑，他和我是在同一天就职的。1967年3月的某一天，他把我叫进会议室，告诉我报社的影评人艾莉诺·金恩(Eleanor Keen)退休了，我成了新的影评人。走出

会议室，我心里既高兴又不敢完全相信，但当时怎么都不会想到，这一天竟然为我以后的人生彻底定下了方向。反过来说，在当初看来，影评人这工作又能做多久呢？我手里有宝琳·凯尔的《我在电影院里失去了它》、阿瑟·奈特(Arthur Knight)的《最生动的艺术》(*The Liveliest Art*)和安德鲁·萨里斯的《电影导演访谈录》(*Interviews with Film Directors*)，我都一字不漏地读了下来，然后一头扎进了电影评论这行。

我上任后写的第一篇影评就缺乏热情。那是部晦涩的法国片，我评论《加利娅》(*Galia*)“开场和结尾都是大海的艺术镜头，人类的生命之源，但这两个镜头之间的部分让我们明显意识到：法国新浪潮就快要上岸了”。那时候的我，姿态摆得比电影本身还要高，但每当我精心打算，摆好了一副卑躬屈膝的姿态，又会有一部新片上映，令我卸下心防，再度狂喜得不明所以。最初那几年里，有两部电影对我来说意义重大：《雌雄大盗》和《2001 太空漫游》。我称它们为杰作，与当时影评界的潮流恰恰相反。我关于《2001 太空漫游》的观点不仅是正确的，而且还很早就提了出来，早在洛杉矶的试映会后就已经写好。也就是在那次试映会上，洛克·赫德森(Rock Hudson)走出潘泰吉斯戏院时大声抱怨：“谁能告诉我，这部电影到底在讲什么鬼东西？”《2001 太空漫游》在华盛顿正式全球公映的那一天，我的这篇影评也上报了。

芝加哥大学有个著名的电影社团——“纪录电影”(Doc Films)，其成员仿佛生下来就已经看过所有电影了。其中我认识的成员包括戴夫·科尔(Dave Kehr)、特里·柯蒂斯·福克斯(Terry Curtis Fox)、查尔斯·弗林(Charles Flynn)。有天弗林和一位来自埃文斯顿的高中生——后来成为《综艺》(*Variety*)首席影评人的托德·麦卡锡(Todd McCarthy)邀我共进午餐，他们当时正打算一起编纂那本著名的《B级片之王们》(*Kings of the Bs*)选集。“纪录电影”会邀请诸如约翰·福特(John Ford)这样的大人物来校园，他在那里观看了《归途路迢迢》(*The Long Voyage Home*)，当时放映的拷贝残缺得很厉害，福特好不容易才坚持下来。在城市北部，迈克尔·库扎

(Michael Kutza)的芝加哥电影节已经办到了第四届,1967年11月他们放映了后来被改名为《谁在敲我的门》(*Who's that Knocking at My Door*)的《我先打的电话》(*I Call First*),一位名叫马丁·斯科塞斯的纽约年轻人的处女作。看完后,我觉得这是一部杰作。

芝加哥卢普区的“克拉克”戏院,每天都会放映一套连映双片,循环放23个小时,年中无休。它的经营者是布鲁斯·特林兹(Bruce Trinz)和他的助手吉姆·艾格纽(Jim Agnew)。他们告诉我,有些片子是必须要看的——不是那些奥逊·威尔斯(Orson Welles)、霍华德·霍克斯(Howard Hawks)和阿尔弗雷德·希区柯克(Alfred Hitchcock)的片子,那些我已经很熟悉了,而是菲尔·卡尔森(Phil Karlson)、瓦尔·刘顿(Val Lewton)、鲁本·马穆里昂(Rouben Mamoulian)、让·维果(Jean Vigo)等人的电影。通过艾格纽,我结识了罗伯特·纳什(Jay Robert Nash),他简直就是《读者文摘》中“我最难忘的人”专栏在生活中的真实化身。通过他们我又认识了赫休·戈顿·刘易斯(Herschell Gordon Lewis),他是《血宴》(*Blood Feast*)、《血女郎》(*The Gore Gore Girls*)、《两千个疯子》(*Two Thousand Maniacs*)等总共三十四部电影的导演。

后来的岁月里,刘易斯成了偶像人物,人们问我,当初他是怎么一个样子;事实上那时候我既没看过他任何一部电影,也从没和他聊过这些。相反,在艾格纽和他家人同住的那套位于城郊的租赁公寓的客厅里,我和艾格纽、纳什、刘易斯坐在一起,还有个名叫约翰·韦斯特(John West)的人,干的是电影发行和企宣,以及刘易斯的摄影师,一位名叫阿莱克斯·阿梅利普(Alex Ameripoor)的伊朗人。我们把床单挂在墙上,放十六毫米的电影看。他们都迫切地想给我上上课。我们看了《侠骨柔情》(*My Darling Clementine*)、《科学怪人的新娘》(*Bride of Frankenstein*)和《胜利之歌》(*Yankee Doodle Dandy*),纳什站在床单前,与银幕中的詹姆斯·卡格尼(James Cagney)一同跳舞,他告诉我,卡格尼的诀窍在于总是脚尖着地站着,这样他演的人物看上去就会有种有别于他人的兴奋感。约翰·福特去

世时，艾格纽、阿梅利普他们这群人开车去了洛杉矶，站在福特的墓碑前高唱《我们聚在生命河边》^①，然后再一路驱车回伊利诺斯。虽然赫休·戈顿·刘易斯以拍摄那些暴力、鲜血淋漓的剥削电影^②而臭名昭著，但在我印象里他们只是一群有思想的影迷。

之后，纳什编纂了《电影指南》(*The Motion Picture Guide*)一书，整整十卷厚，每页上分列左右两栏，用的还都是小号字体，号称每一部美国片都能在它里面找到条目，此外还囊括了绝大多数的外国片，不论影片重要与否。替他编写这些条目的人，都是从欧鲁克酒吧里雇来的失业记者和无所事事的酒鬼们，他在谢礼丹路上租了间别墅，把这些人全都拴在了早期原始的 IBM 微机前，以近乎剥削奴隶的微薄工资，让他们完成了这项任务。工作条件实在够呛，以至于当这项目完工后，他又开始编纂《犯罪百科全书》(*The Encyclopedia of Crime*)时，欧鲁克酒吧的老板之一詹妮特·霍里·沙利文(Jeanette Hori Sullivan)对他说：“杰，要想《犯罪百科全书》包罗万象，里面就必须有个《电影指南》的词条才行。”

那些年也是我作为影评人在交学费的一个过程。1970年，当我自己也在芝加哥大学附校开了电影课程时，是约翰·韦斯特建议我使用那种可暂停的十六毫米放映机，对影片做逐一镜头的分析。我会在课上针对几十部影片就这么停停、放放、讨论讨论。等有了激光光盘和 DVD 之后，这变得更加方便，我在世界各地的电影节上都采用过。这是一种讨论电影风格时直观、实用的方法，并非以理论为出发点，而是以一片黑暗的观众席中某人大喊一声“停”开始，随后画面停止下来，我们针对镜头、构图、机位、剪辑、对白、表演、服装、打光技巧或是银幕上某些特别的东西展开讨论。我不知道在关于电影的大道理上，我们的讨论是否产生过什么重大意义，但有时候我

① *Shall We Gather at the River*，著名宗教歌曲，也是福特生前最爱的歌曲之一，被他用在包括《关山飞渡》、《侠骨柔情》等多部影片中作为插曲。——译者

② 剥削电影，上世纪七十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、摩托党剥削片、食人族剥削片等小类。——译者

们确实会感到，仿佛和导演一起深入了电影的内部；我记得在一部希区柯克的电影里，有一处枪击刹那发出的闪光，我们仔细观看影片，终于发现其中有一格被特意留了出来，于是放映机发出的光线打在银幕上，反射回来，形成开枪的效果。

在这些课程中，我们用的是路易斯·贾内梯教授的《认识电影》(*Understanding Movies*)，他在书中提出了不少构图思路上的实用观点。之后几年，我们还用到了大卫·波德维尔和克莉丝汀·汤普森(Kristin Thompson)两位教授的两本专著，他们在关于电影风格的问题上有着最深入的看法与见识，而且对自己的学识很有信心，文风清新优雅，绝非那种用学究气来掩盖心中没底的行文方式。罗伯特·宗卡当初编辑某篇云山雾绕的文章时，曾引用过别人的一句话：“如果你写的东西，不能让随便哪位买了报纸的人都读得懂的话，那只能说明，其实连你自己都没弄明白。”这是条真理，波德维尔和汤普森的那些书就是明证。

我去了不少电影节。1967年我在纽约电影节上遇到了宝琳·凯尔和维尔纳·赫尔佐格(Werner Herzog)，还有其他许多人，但与他们二位的相遇，对我来说具有铭记终生的重要性。我和凯尔渐渐成了好友，她打来的电话经常会如此开始：“罗杰甜心，不，不，不。”然后再向我解释，我的观点为何不仅是错误的，而且还有可能造成伤害。至于赫尔佐格，他为我树立了一个电影艺术家的典范：无畏、心里只有拍摄对象、对商业考量无动于衷、相信观众始终能跟得上他。自从我看第一部赫尔佐格作品以来，三十八年过去了，他贡献出总共约五十部剧情片与纪录片，没有任何一部是妥协的、可鄙的、出于实用主义目的而拍摄的、或是让人毫无兴趣的。即便是他那些失败之作，影片本身也都蔚为壮观。

差不多一年之后，我终于见到了马丁·斯科塞斯本人；我们俩和宝琳·凯尔挤在一间旅馆房间里侃侃而谈，斯科塞斯谈到了他的剧本《女巫季节》(*Season of the Witch*)，它后来被拍成了《穷街陋巷》(*Mean Streets*)。还有一次，他带我去了一间工作室，那里正在剪辑《伍德斯托克》(*Woodstock*)，当时

他还在替自己后来的御用剪辑师塞尔玛·舒恩梅克(Thelma Schoonmaker)工作。另一次,我们在圣雅纳略日去了小意大利区,在一家他从小就光顾的意大利餐馆里,他为我讲述了自己的电影里会有哪些类型的人物出现;《盗亦有道》(*GoodFellas*)开场的那段旁白,其实就是那顿晚餐时他追忆童年往事的另一个版本。

我还去了戛纳,当时只有五六名美国记者去报道戛纳电影节。其中最著名的一位是雷克斯·里德(Rex Reed),当时他正处于事业巅峰。我记得,对于我这个默默无闻的芝加哥人,他表现得十分友好、慷慨,毫无架子。安德鲁·萨里斯和莫莉·哈斯科尔(Molly Haskell)也在那儿,还有《时代》的理查德·柯利斯(Richard Corliss)和玛丽·柯利斯(Mary Corliss),《洛杉矶时报》的查尔斯·查普林(Charles Chaplin)、《纽约每日新闻报》的凯瑟琳·卡洛尔(Kathleen Carroll)、多伦多来的乔治·安东尼(George Anthony)和来自伦敦的传奇人物亚历山大·沃克(Alexander Walker)。我还记得1979年的某个夜晚,善耍诡计的法国电影人、电影企宣皮埃尔·里希昂(Pierre Rissient)用摩托艇把我们全都载去了科波拉的游艇,科波拉在那里发表了那通命运攸关的声明,说他自己都不清楚《现代启示录》(*Apocalypse Now*)最后那部分究竟好不好。他并没有讲清楚“最后那部分”到底是指什么,于是关于这部杰作的第一批影评中,有半数都受到了他的误导。影评人听了他的那句话,急于提出自己对影片结尾的看法,但事实上,科波拉当时说的“最后那部分”其实指的只是片尾字幕做得“好不好”。他还说,他想要在戛纳“两个版本”都放映,因为他觉得戛纳就像是一次“城外试演”,^①安德鲁·萨里斯问他:“那么城里又是在哪儿?”

我去过很多拍摄现场探班,想当初,根本不存在电影公司是否会花钱铺路的道德问题。我飞去瑞典观摩了伯格曼和博·维德伯格(Bo Widerberg)

^① 这一说法起源于舞台剧领域,话剧或音乐剧在登陆百老汇舞台前,都会先在其他城市进行试演,以观效果。——译者

工作，去罗马看了费里尼和弗兰柯·泽菲莱利(Franco Zeffirelli)，去英国看了约翰·伯尔曼(John Boorman)和卡洛尔·里德(Carol Reed)爵士，去好莱坞看了比利·怀德、亨利·哈萨威(Henry Hathaway)、奥托·普莱明格(Otto Preminger)、诺曼·乔伊森(Norman Jewison)、约翰·休斯顿(John Huston)等人，族繁不及备载，但最让我难忘的还是罗伯特·奥特曼，这个事业与人生完全保持一致的男人触动了我。那时候，还不会有企宣人员紧紧用锁链拴住顾客的做法，也不会有被压缩到仅剩五分钟的所谓“访谈”。我和泽菲莱利、尼诺·罗塔(Nino Rota)一起在朱丽叶阳台底下的那个花园里穿行，作曲家尼诺·罗塔向导演哼唱着影片的主题曲。^①受《老爷》杂志邀稿，我与李·马文(Lee Marvin)在他位于马里布海滨的别墅共渡了一天，此外还有格劳乔·马克斯(Groucho Marx)、柯克·道格拉斯(Kirk Douglas)、罗伯特·米切姆。马文的那篇访谈书中也收入了，那是我自己最喜欢的一篇。看的时候请留意，他本人也很喜欢这篇。

大约在1968年，《华尔街日报》写了篇关于鲁斯·迈耶(Russ Meyer)的文章，我给他们写了封信，指出迈耶其实是位值得称颂的电影作者。他给我写了信，我们见了面，他邀请我为《飞越美人谷》(*Beyond the Valley of the Dolls*)写剧本，我由此开始了一段新的冒险历程和一段漫长的友谊。当时，二十世纪福克斯境况不佳，资深的企宣人员杰特·福尔(Jet Fore)跑来我们办公室，抱怨说如今只有我们的电影才能挽救福克斯了。“城里每一位制片人都把侄子派去沙漠了，给了他们一辆摩托、一台机器，希望能再拍出部《逍遥骑士》来。”他说，“可我们呢，我们手里有什么？我们全都陷在那两部战争片和那部西部片里头了。”两部正在拍摄的战争片是《陆军野战医院》(*M*A*S*H*)和《巴顿将军》(*Patton*)，那部西部片是《虎豹小霸王》(*Butch Cassidy and the Sundance Kid*)。所以说，公司的情况其实比他想象得要好，只是有那么一段时间里，病人们自己管起了精神病院。鲁斯和我花六周

^① 此指1968年版的《罗密欧与朱丽叶》。——译者

时间凑合出了一个剧本，最终得到的是一部让人又爱又恨的电影；柯利斯把它选作二十世纪七十年代十佳影片之一，“性手枪”乐队和他们的经纪人马尔科姆·麦克拉伦(Malcolm McLaren)在伦敦看过影片后，决定请我俩为他们拍部电影，我给电影起名为《谁杀了班比？》(Who Killed Bambi?)。这部电影最终并未完成，因为麦克拉伦没钱了，但能在伦敦的故事讨论会上遇见乔尼·罗顿(Johnny Rotten)和希德·维克斯(Sid Vicious)的经历对我来说弥足珍贵。

1975年晚些时候，我接到埃利奥特·沃德(Eliot Wald)的电话，他在芝加哥PBS公共电视台当制片人。就这样，在一些筹备步骤完成后，我们的《即将上映》(*Opening Soon at a Theater Near You*)电视节目诞生了。我和来自《芝加哥论坛报》(*Chicago Tribune*)的吉恩·西斯克(Gene Siskel)会在节目中一同点评新片。制片人泰雅·弗洛(Thea Flaum)赋予节目一个固定形态，并将其改名为《先睹为快》(*Sneak Previews*)，也是她让我们坐上了二楼包厢，想出了“神奇斑点小狗”^①的主意，构思了西斯克和我之间那永无休止的观点不同。我和吉恩之间的争论，比我今生与任何人争论时都更充满怒气和激情。在此过程中，他成为我最好的朋友之一，在1992年我与查丝·韩美尔-史密斯(Chaz Hammel-Smith)结婚前，吉恩比世上任何人都更了解我。

这节目后来又被称为《在电影院》(*At the Movies*)和《西斯克与伊伯特》(*Siskel and Ebert*)，它的发展历史就不在这里细说了。围绕节目的电影评论功用的争论，可以在本书中理查德·柯利斯、安德鲁·萨里斯和我的那几篇文章里看到。吉恩去世后，理查德·罗珀(Richard Roeper)加入进来，节目更名为《伊伯特和罗珀》(*Ebert and Roeper*)，如今它已走到了第六个年头。^② 这

^① 伊伯特的电视影评节目中原本有个《本周“狗”电影》的小栏目，评选一周最烂电影，这一段的引子便是一只汪汪叫唤的“神奇斑点小狗”。——译者

^② 1999年2月，吉恩·西斯克去世，伊伯特的电视影评节目先后用过数十位客座主持代替，节目也更名为《伊伯特和电影》；2000年开始，伊伯特在《芝加哥太阳时报》的同事理查德·罗珀成为他的新搭档，节目名称改为《伊伯特和罗珀和电影》，后简化为《伊伯特和罗珀》。——译者

是件困难的工作，但理查德的优雅、机智、风趣、对于电影和流行文化的渊博知识都足够游刃有余。

现在让我将时间倒拨回去一点，笼统地谈谈我作为影评人的职能。本书回溯到我最初的那些影评文章。（为《伊利诺伊人日报》写的那篇用《公民凯恩》里我最喜欢的那句话来说，就是“在一切开始之前”。）芝加哥大学出版社的约翰·特里内斯基(John Tryneski)和罗德尼·鲍威尔(Rodney Powell)促成了本书的出版，这完全是他俩的主意，也是他们先做了内容上的初步筛选，并成功说服我完全有可能出版这样一本书。也是他们建议我选用最初时写的那一稿影评，而非之后写得更详细的“经典影片系列”里的那篇，在绝大多数情况下，我相信这也是正确的。最初写的那些，都是面对截稿期而完成的新闻写作式的文字，记录下了我刚看完影片后的即时感受。其中有些影片后来变得出名了、家喻户晓了，但诸如《2001 太空漫游》、《篮球梦》、《与安德烈共进晚餐》(*My Dinner with Andre*)、《外星人 ET》(*E. T.*)、《现代启示录》、《女魔头》(*Monster*)和《百万宝贝》(*Million Dollar Baby*)这些电影，当初我写下影评时，还尚未有统一的评论意见形成，它们也都还不是公认的杰作。

我发现，如今我对电影的爱，要胜过当初我刚入行时。说某人“爱电影”是为表达一种赞扬，除非是说他“爱电影爱过了头”。然而，爱电影这种行为本身并不值得赞扬，那只是陈述一个事实而已。一个不爱电影的人，或者一个对电影保持情感中立的人，其实也能写出有价值的评论来。但你必须要做到的是，严肃地对待电影，把电影当作一件值得关注的事。如果你轻视电影，看不起电影，你就没法成为一个有用的影评人。每部电影，拍摄者其实都希望最终能实现自己当初的想法，观众也都希望看完后能为它击节叫好。如果你觉得某部电影是糟糕的，或者某部电影以并非光明磊落的方式赢得了观众，不错，这可以是一篇影评精彩的开始，但你必须记住，拍摄它的人和观看它的人都为它放弃了自己生命中的某一部分，以求它能不辜负那几个月或几小时的付出。

爱电影究竟是什么意思？它指的并不是毫无思想地、乐呵呵地坐在银幕前。它的意思应该是，首先，你要相信它们值得你为之付出时间；你要相信，平常的工作日一天看上三部电影，到了电影节一星期看上三十部电影，那是件美差；你要相信，走进电影院时抱着什么样的心情并不十分重要，因为电影的任务本就是要在放映过程中改变你的感受和想法；你要相信，看电影时，没能享受一段“愉快的时光”，这并不重要，重要的是没有浪费了你的宝贵光阴；你要相信，坐在银幕前，会被投射在上面的那些真实或美深深吸引；你要相信，或许你更愿意接受那些所传信息（如果它能传递出信息的话）能引起你共鸣的电影，但是，即使碰到你不赞同的电影，也应该对其中展现的艺术和技艺保持开放的接受态度。一部电影之所以好，并非在于你赞同它的结论，而在于它得出结论的那个过程，在于它思考故事主题的方式，在于它的真正主题如何有可能与表面上呈现出那个主题完全不同。因此，偏爱某种类型的电影，这本身没有意义。没错，我“喜欢”黑色电影胜过西部片，但是这偏好不会影响到我对任何一部黑色电影或西部片的感觉。如果说你不“喜欢”歌舞片、纪录片、默片、外国片或黑白片，那并非是出于你不同的欣赏口味，而只是说明，你尚未进化成一位百分百的影迷，而那原本是我们每个人内心都具备的一种潜质。

等到上述这些观点你都能接受，那我们就可以开始考虑电影本身了，那些如同真实生活经历一般有力地影响着我们的电影。它既可以是喜剧，也可以是悲剧；从内心出发、情真意切的笑，本就和哭泣一样重要，但这类电影必须要做到的是，其中某场戏或是整部电影引出的思绪和情感必须能把我们整个包围。对我们原有的信念，要起到巩固或抵触的效果；究竟是巩固还是抵触并不重要。于是，在那些时刻，我们和电影创作者之间就会产生一种亲密的交流。我们分享他们的思绪和情感，就像拍摄时我们就在他们身边一样。他们已经体验过了某种经验，如今尝试着如何才能更好地把它拿出来与我们分享，他们引导着我们，经历这种移情代入的经验。说到这里，你可以想象一下某些电影——并非是那些雅俗共赏的电影，例如大家都喜欢

的默片喜剧，而是代表了被我们唾弃的价值观的电影，例如莱妮·里芬施塔尔(Leni Riefenstahl)的《意志的胜利》(*Triumph of the Will*)。看着她对希特勒、纳粹党的美化，我们感受到的是她当时的感受，于是也能更直观地理解希特勒的吸引力究竟是怎么产生作用的，他的影响力又是如何壮大的。观看那种反希特勒的电影，从而了解他是多么邪恶，这样的电影你想看多少都没问题，但是你也得通过那些追随者的目光来看看这个人，这样才能完整地理解其邪恶本质以及他曾引发的情感。缺少了这一层认识，你看到的只是表象，而非实质。

也并不是一定要选这样极端的例子。想象一下类似《雨中曲》(*Singin' in the Rain*)或《卡萨布兰卡》这样的电影，一部是米高梅公司歌舞片组装线上的产物，一部是华纳兄弟公司哈尔·瓦利斯(Hal Wallis)制作团队的作品。它们并非一开始就注定会成为经典，制作者本身对此也没有多远大的目标。在拍摄现场，没人能猜到，将来有一天它们会位居影史最伟大之列。他们只是拿着标准的配方就开始了：一部反映后台生活的歌舞片，一部战争年代的情节剧。它们也没有揭示出什么伟大的真理，但两者都实现了该类影片的完美状态，因为参与制作的这些艺术家们当时都正处于个人能力的顶峰，拍摄的材料又十分适合他们，再加上出于主客观双方面的原因，拍摄过程中并未出现什么会造成影响的事故，于是便成就了这一切。它们能让我们体会到喜悦。一部完美但却悲伤地毫不妥协的电影，也能让我们体会到喜悦，例如罗贝尔·布列松(Robert Bresson)的《驴子巴尔塔扎》(*Au Hasard Balthazar*)，影片呈现出非凡的情感力量，尽管其主角只是一头对这世界几乎没什么认识、在这世上也不具有任何力量的毛驴，而且在这里也没有得到一丝一毫的“拟人化”处理。巴尔塔扎的全部作用就是默默接受发生在它身上的一切。

我们“爱”的那些电影，其共有的特质就在于，它们能让我们反反复复观看无数遍。绝大多数好电影只要看上一次就够了(不好的电影根本就一遍都不要去看)。《夺宝奇兵》(*Raiders of the Lost Ark*)体现出的技术和艺术

水准都让人钦佩，可一旦你看过一遍后，那就算是看过了。《公民凯恩》我看了大约一百遍，其中可能还有六十次是逐镜逐镜看的，但此刻我仍然乐意再看一次。同样的情况也发生在《迷魂记》(Vertigo)、《将军号》(The General)、《吸血鬼》(Nosferatu)、《天谴》、《生之欲》、《低俗小说》、《金钱不要碰》(Touchez Pas au Grisbi)、《愤怒的公牛》(Raging Bull)、《第三个人》、《游戏规则》(Rules of the Game)、《甜蜜生活》中，还有艾罗尔·莫里斯的《天堂之门》(Gates of Heaven)，那是一部关于宠物墓地主人和顾客的纪录片，我也已经看过几十遍了，但总还觉得它就像是无底洞，你看得越深入，就会看到越来越多的人性、悲伤、真理，但它的神秘却又是你永远都参不透的，我相信这一点即使是莫里斯本人也无法做到。在电影拍摄过程中，发生了某些超出计划或超出理解的事。在我们热爱的电影里，这种事情都曾以这样或那样的方式发生过；奥登(W. H. Auden)怀念叶芝时曾写过，“他成为了他的爱读者”，从某种意义上来说，我们也成为了这些电影，它们变成了我们。



引子

梦想殿堂之消失

1994年12月4日



今天还是冬天。第二天，风里有了股潮湿的躁动，于是3月来了。我们知道3月到了是因为溜溜球艺人“丹丹”总会在差不多圣帕特里克节的时候来到镇上。他会开着那辆栗色的哈德逊轿车，来到每一所小学的操场；人还没从车里跳下来，那只溜溜球就已经飞在半空中了。他会散发传单，那一年一度在“公主”戏院举行的溜溜球大赛。

溜溜球是我人生中诸多无法控制的事物中的头一件。呃，我会遛狗，也会自己出门，但溜溜球这玩意儿却从来都玩不好。所以，我总是在第一个周六就已经被淘汰出局了；那一天，全厄尔巴纳的孩子都会手里拿着溜溜球，走上“公主”的舞台。两周后，当“丹丹”亲自主持决赛时，有个孩子最终会赢得一辆崭新的施文牌自行车。那孩子从来都不会是我。

上月，“公主”永远地关门了。亲朋好友们给我寄来《尚佩恩-厄尔巴纳新闻报》(*Champaign-Urbana News-Gazette*)的剪报，标题里写着：“厄尔巴纳的最后一场电影”。那正是当时整个厄尔巴纳放映的唯一一场电影。旧剪报上说它早在1915年便已开始营业。那正是我当初学会热爱电影的地方。

五十年代，在尚佩恩-厄尔巴纳地区，电视仍只是个传说。镇上有些混

混会竖起一个巨型天线，这样能收到皮奥里亚传来的电视测试信号，但对其余人来说，所谓大众媒体就是广播加电影。在尚佩恩那边，他们有“剧场街”、“欧菲姆”、“弗吉尼亚”、“公园”等戏院，还有火车站那边专放裸体电影和同志电影的“伊利诺人”戏院。大学里有“男女”戏院。在厄尔巴纳这里，有“公主”戏院，片目每周更新两次，星期六还有儿童下午场。那可是这镇上最划算的事情了，不多不少九美分，你能看一部双片连映，五部彩色卡通片，一部新闻片，一堆新片预告，还有蝙蝠侠或森林女王希娜当主角的系列片中的一个章节。到了3月，就该是溜溜球艺人“丹丹”了。

到了星期六下午，家长就把你扔在那里。你等在戏院边上那条长长的巷子里。有些年纪大些的孩子刚在戏院楼上的塞尔玛·李·罗斯舞蹈工作室上完周六早晨的舞蹈课。随着“公主”大门敞开，人流疯狂拥入，争抢戏票和好座位：前排的是最好的。通常，家长会给你二十美分，除了买票，剩下的足够再买些润喉糖和爆米花了，还能剩下一分钱买颗硬糖吃。

首先放映的是彩色卡通片，一共五部，每部正好都是六分钟长。然后就是双片连映中的前半部分，永远都是一部西部片：《“一起跳”卡西迪》(Hopalong Cassidy)系列、雷克斯·艾伦(Rex Allen)、罗伊·罗杰斯(Roy Rogers)、吉恩·奥崔(Gene Autry)主演的那些，或是那两个有些淫邪的坏家伙拉什·拉鲁(Lash LaRue)和“鞭子”威尔逊(Whip Wilson)的片子；他们俩迟早会被另类影迷们重新发掘出来的。然后是系列片、新闻片(“在阳光明媚的柏树花园中，美人鱼学习着上浮与下降！”)以及厄尔巴纳“纯粹”牌牛奶和“信得过”牌家具的广告片。然后再放双片连映中的第二部，在我印象里永远都是亨兹·豪尔(Huntz Hall)和“鲍厄里男孩们”(The Bowery Boys)主演的喜剧片。

对于一个还在念小学的孩子来说，看电影属于生活中少数几件能完全由你独自去完成的事。你自己选择座位，吃自己的爆米花。你经历着银幕上的冒险故事，其激烈程度即便是后来斯蒂芬·斯皮尔伯格或乔治·卢卡斯拍的那些杰作都没法比拟。你大笑，你尖叫，即使男主角只是看似要吻向

那姑娘，你也会发出抱怨声。

那些年里，“公主”也有它让人担心的地方：每次开演前，都会插入一条告示，为“能抓住破坏公共财产者的人”提供五美元的奖赏，然后又会出现一条让人担忧的警示语：“女士们！照看好你们的包！不要把包放在邻座上！”在前厅下边的男厕所里，初中生们簇拥在角落里抽着烟。引座员和那些想从出口偷偷进入戏院的孩子们之间，冲突会不断上演。如果你踢到了前排座位的靠背，那些凶狠的初中生很可能会转过身来，威胁要揍你一顿。

后来我长大了，终于不再去看儿童下午场了。我也成了塞尔玛·李·罗斯舞蹈工作室的一名学生，学跳狐步和方步。某个周五晚上，罗斯小姐为学生们举行了一场舞会，我邀请一位同年级的女生做伴。已经走到门口时，眼看前面就是通往二楼舞蹈教室的陡峭楼梯，我才羞怯地发现自己犯了个错，舞会要下星期才进行。

女生和我一起凑了钱，买票进场看了“公主”当时正上映的《桂河大桥》(*The Bridge over the River Kwai*)，那成了我这辈子看过最好的电影。女孩还允许我用手臂搂住她，感觉就更美妙了。

我在“公主”看了《阿拉伯的劳伦斯》(*Lawrence of Arabia*)和《蜜月花车》(*The Long, Long Trailer*)，看了派特·伯恩(Pat Boone)的《四月蔷薇处处开》(*April Love*)和多莉丝·黛(Doris Day)的《年轻的心》(*Young at Heart*)等等几百部电影。最终，我还为看《公民凯恩》、费里尼、伯格曼而横穿市区去了“公园”戏院(后来更名为“艺术”)，为看《蒂斯先生的邪念》(*The Immoral Mr. Teas*)而去了“伊利诺人”。

某天，已经离开尚佩恩-厄尔巴纳去了北边那个大城市的我，得知“公主”戏院更名为“电影”了。在我看来，改了名字，似乎也意味着一个时代永远的过去了，大错已然铸成。因为，相比起去“公主”看电影，又会有谁愿意去“电影”看电影呢？

后来他们又把老戏院分割成了两间小一点的放映厅，并尝试调低票价，结果生意一落千丈。附近伊利诺斯大学的学生们肯定都改看录像带或是忙

着上网了。市区南边的45号公路上开了家大型多厅影城，你仍旧还可以去“公主”，但那些最新的大片根本就不会来尚佩恩或是厄尔巴纳。

《最后一场电影》(*The Last Picture Show*)里，那个小电影院里放的最后一场电影是约翰·韦恩的《红河》(*Red River*)。在“电影”里，最后一次连映的双片是一部关于五十年代剥削片导演的喜剧《艾活传》(*Ed Wood*)和一部有着三角关系的黑色电影《西部红石镇》(*Red Rock West*)。关门大吉前的那个晚上，他们的票房收入一共是五十美元。晚上六点前进场，票价三元，之后为五元，仍旧是这镇上最划算的事情。

我最初的那些影评都是在伊利诺斯大学里为《伊利诺伊人日报》写的。我找了他们现在的发行人吉特·唐纳休(Kit Donahue)把以前的存档来了个兜底翻，想看看能找到些什么。最终我们看到了我为《万王之王》(*King of Kings*)、《两妇人》(*Two Women*)、《浪子春潮》(*Saturday Night and Sunday Morning*)以及《甜蜜生活》(如下)写的影评。这不是篇好影评，而且连观点都弄错了，但它见证了我的起步。

《伊利诺伊人日报》的经历是我人生中一段美好的时光。在伊利诺斯大学的第一年，我编辑、发行了一份关于政治和艺术主题的周报——《观众》(*Spectator*)。倘若当初我们够聪明，肯把它做成免费报纸的话，它就会成为一份所谓的非主流周报；但我们没有那么做。它挣扎了一年时间，我以二百元的价格将它卖给了别人，自己加入了《伊利诺伊人日报》当每周专栏撰稿人。

《伊利诺伊人日报》当时就是最优秀的校园日报之一，如今亦是如此。它并不受校方控制，每天早晨三点，转轮印刷机都会准时开动。我们用的是家加入工会的专业印刷厂，与专业印刷机、印刷工人打交道的经历，比任何新闻写作理论都更有教育意义。

我们的创作班底也很强大；包括后来成为《运动画报》(*Sports Illustrated*)赛马和拳击栏目优秀撰稿人的威廉·奈克(William Nack)，想当年他就对马十分着迷。我们有张用来制版的马的照片，据我回忆，无论是

哪匹马得到肯塔基大赛的冠军，我们用的都是这同一张照片。那段时间在《伊利诺伊人日报》的同仁，毕业后至少还有十几位继续当起了编辑、发行人、专栏作家或撰稿人。

《甜蜜生活》

1961年10月4日

在影片《甜蜜生活》中，有许多让我们疑惑的东西，有许多给我们留下深刻印象的东西，或许还有许多我们这些美国人永远都无法完全理解的东西，但这并不妨碍它成为一部优秀的电影。我们能感觉到，即使是那些无聊地在那儿闷坐了三个小时的学生，散场时心中也会有个确定的念头：电影里还是有些什么东西的。在影片的表面之下，反复出现的、赋予影片力量和启示的，正是这些东西——一种无法言传的感觉。也正是在隐藏着的信息中，包含着针对《甜蜜生活》中所记录的那些堕落行径的深入的道德控诉。

就技术的杰出程度而言，除了少数几部英格玛·伯格曼的经典作品之外，本片超越了笔者所看过的任何一部电影。在对“甜蜜生活”明白无误地进行讽刺这一方面，摄影和配乐起到的作用几乎和对白一样重要。

这种讽刺也清楚地体现在频繁出现的象征中，尽管有时候，相对于全片的举重若轻，象征会让人觉得太过突兀。例如，最后一场戏里，男男女女们围在那条代表着他们生活方式的奇异海怪身边，然后主人公听到了代表“善良”的女孩呼喊自己，但却不明白她是什么意思。这些象征，直白得几乎都要溢出表面了。不过，《甜蜜生活》那奇妙的成功可能有一部分也要归因于象征手法使用得直截了当。反之，“新浪潮”在象征手法上却常常运用得很失败，对绝大多数观众来说，他们的象征用得太过微妙，无法体味。

演员们的表演都显出惊人的逼真，因为在这里，有太多的演员其实只是在扮演他们自己。最大的惊喜——也是最大的成功之一——来自瑞典性感女神阿妮塔·艾克贝格(Anita Ekberg)，她在片中饰演一位“典型”的美国电

影明星。她以一种狂野的、轻率的纵情投入来饰演这个角色，远远超过了她在以前那些纯粹只为利用她傲人身材而设置的“B级”片里的角色。

不过，这部电影里并不存在真正的男主角或女主角，正如从某种意义上来说，它也并非只是一次对于“甜蜜生活”的简单记录一样。那些在半夜里滑稽地快乐着的人物，很奇怪，他们全都无名无姓。我们看到的只有他们的生活、他们的交际——带着一种悲伤的、疲惫不堪的活力，这活力在那个漫长的夜晚昙花一现，清晨到了海滩上，便随着那只眼神空洞迷茫的海怪一起消失了。

片中，那场狂野却无聊的派对通宵达旦。这场充满堕落行径的派对也成为本片最广为人知的片段。但是，对许多美国观众来说，这可能也是那种“甜蜜生活”让人摸不着头脑的地方。这场戏的目的在于表现出他们像捞救命稻草一样，最后一次尝试着在人类兽性的旋涡下寻找某些东西，最终也正是这种兽性将他们全部吞噬了。那个在貂皮披肩下静静躺着的女孩，无聊、焦虑的双眼四处张望——不过，她依然还在试着寻找。

我们担心会有太多的美国人以为这场戏反映的只是一个新潮的活动。它的讯息——完全无意义和终极无意义的讯息，可能无法传递给那些并不知道这一幕其实每天都在上演的观众。于是，尽管拍摄这场戏的人的品位堪称极其不凡，但我们仍会担心，在戏院门口排队的成千上万的观众里，可能会有许多人只是出于很低级的动机，才来看这片子。

这一点情有可原。我们不禁思忖，距离上一次有一部像《甜蜜生活》一样知性，一样言之有物——而且一样符合基本道德感——的电影在我们这里吸引到那么多观众入场已经过去多少年了。我估计那应该有些年头了。它在这里受到的热烈欢迎，是对这部位居当代最优秀影片之列的作品的一次致敬。

目 录



前言	001
导语	001
引子 梦想殿堂之消失	001

第一部分 访谈与人物

导语	003
沃伦·比蒂	005
詹姆斯·史都华	011
罗伯特·米切姆	017
米奇与吉米：一些想法	025
李·马文	030
英格玛·伯格曼	042
马丁·斯科塞斯与保罗·施瑞德	055
罗伯特·奥特曼	063
维尔纳·赫尔佐格	070
梅丽尔·斯特里普	076
伍迪·艾伦	081
斯派克·李	089

汤姆·汉克斯	097
艾罗尔·莫里斯	110
斯蒂芬·斯皮尔伯格	116

第二部分 最佳影片

导语	123
1967:《雌雄大盗》	125
1968:《阿尔及尔之战》	128
1969:《大风暴》	130
1970:《浪荡子》	133
1971:《最后一场电影》	136
1972:《教父》	139
1973:《呼喊与细语》	142
1974:《婚姻生活》	145
1975:《纳什维尔》	148
1976:《零用钱》	153
1977:《三女性》	155
1978:《未婚女人》	157
1979:《现代启示录》	160
1980:《黑神驹》	164
1981:《与安德烈共进晚餐》	167
1982:《苏菲的抉择》	170
1983:《征空先锋》	173
1984:《莫扎特传》	175
1985:《紫色》	178
1986:《野战排》	181
1987:《赌场》	184

1988:《密西西比在燃烧》	187
1989:《不做亏心事》	191
1990:《盗亦有道》	195
1991:《刺杀肯尼迪》	199
1992:《马尔科姆·X》	203
1993:《辛德勒名单》	208
1994:《篮球梦》	212
1995:《两颗绝望的心》	216
1996:《冰血暴》	220
1997:《仲夏夜玫瑰》	224
1998:《移魂都市》	227
1999:《傀儡人生》	231
2000:《几近成名》	234
2001:《死囚之舞》	238
2002:《少数派报告》	242
2003:《女魔头》	246
2004:《百万宝贝》	250
2005:《撞车》	254

第三部分 外国电影

导语	259
《东京物语》	261
《音乐室》	263
《驴子巴尔塔扎》	268
《白日美人》	272
《野孩子》	275
《克莱尔之膝》	277
Awake in the Dark	003

《巴黎最后的探戈》	279
《费里尼的罗马》	286
《史楚锡流浪记》	289
《玛丽亚·布劳恩的婚姻》	292
《柏林苍穹下》	294
《大红灯笼高高挂》	297
《青木瓜之味》	300
《千与千寻》	303
《上帝之城》	306

第四部分 纪录片

导语	311
《伍德斯托克》	313
《美国哈兰县》	318
《天堂之门》	321
《灵歌天地》	324
《人生七载之当我二十八》	327
《人生七载之当我三十五》	330
《人生七载之当我四十二》	333
《浩劫》	337
《亲爱的美国：来自越南的家书》	343
《克鲁姆》	346
《海蒂·弗莱斯，好莱坞老鸨》	349
《微观世界》	352

第五部分 被忽视的和被低估的

导语	357
----	-----

《没有明天的人》	358
《惊天动地抢人头》	361
《圣徒杰克》	366
《北方》	369
《洛城生死斗》	374
《心灵困惑》	377
《家务活》	380
《被提》	383
《士兵女儿不哭泣》	386
《世界上最悲伤的音乐》	389

第六部分 散文与杂感


导语	395
就是这么回事 电影《紫色》和奥斯卡	396
《星球大战》的传承	401
约翰·卡萨维缇斯之评价	405
我为什么爱黑白片	410
A级支持论	415
现在的电影,比以前的更好吗?	426
普利策电影奖	431
胶片 vs 数字 为电影之魂而战	434
本世纪最具影响力的电影	441
追忆宝琳·凯尔	446

第七部分 关于电影评论

导语	453
黑暗中的二十五年	454

学术探讨·····	461
全是大拇指,或者,电影评论还有未来吗? / 理查德·柯利斯	
全是星星,或者,对电影评论的批评还有解药吗? / 罗杰·伊伯特	
继续说说 / 理查德·柯利斯	
作者论还活着,活得很好,它现在住在阿根廷 / 安德鲁·萨里斯	
给我自己和其他某些影评人的备忘录·····	502
后记 电影百年之思·····	506
跋 关于生命和电影的意义·····	511
附录 年度十佳榜单·····	516





第一部分

访谈与人物

导 语



从理想化的角度来说，影评人或许不应该采访任何人。你跟某人聊了半天，甚至还一起吃了顿饭，去了他的拍摄现场探班，之后写影评时还想要尽量保持客观，那就存在潜在的冲突了。许多媒体对影评人和采访记者有着清晰的分界，参加戛纳电影节申请通行证时，他们也会问你是“影评人”还是“记者”。我一直两个都选。

说到底我还是幸运的。《芝加哥太阳时报》的电影板块就我一个人负责，写影评是我，做采访也是我。所以，相比同时期其他影评人，我积累了更完整的影评资料库，也结识了数以百计的导演和电影艺术家。

我有时也会抱怨这副担子过于沉重，事实上报社里有许多同仁也可以去做采访，不过我确实从没想过要把这事情完全托给别人，因为我喜欢和那些人交谈，谈论他们的作品。可是，随着电影公司企宣部门的变化，早年的随性而谈如今越来越多地被在宾馆套房内开展的模式化采访取代——坐在电影海报前，进行三分钟电视录像访谈——而这种采访正是我力图敬而远之的。我想要做的是到他们的拍摄现场去，到山姆·派金帕（Sam Peckinpah）、奥特曼、乔伊森、伯格曼、费里尼、卡洛尔·里德、亨利·哈萨威等人的现场去。希区柯克、米切姆、方达一家、休斯顿父女、让娜·莫罗（Jeanne Moreau）、伊丽莎白·泰勒（Elizabeth Taylor）、安东尼奥尼、梅·韦斯特（Mae West），他们我也都采访过。

我这类文章的创作风格是在早期为《老爷》撰稿时形成的。当时，雷克斯·里德和汤姆·伍尔夫(Tom Wolfe)为这本杂志写了不少精彩的现场采访，正是为了区别于他们的风格，我想我才开创出了自己那种冷眼旁观式的文风。采访对象说话或做事的过程中，我只是静静旁观，再轻描淡写地加以评注。关于李·马文的那篇文章就是这种笔法的典范。



沃伦·比蒂



导 语

上世纪八十年代某届多伦多电影节上,我和吉恩·西斯克一起主持了向沃伦·比蒂致敬的活动,许多曾与他合作过的明星都答应上台致辞:阿瑟·潘恩(Arthur Penn)、罗伯特·唐恩(Robert Towne)、杰西·科辛斯基(Jerzy Kosinski)和杰克·尼科尔森(Jack Nicholson)等。可他自己却不愿上台,他只愿意坐在观众席中,坐在黛安娜·基顿(Diana Keaton)边上。他想要先看看致敬活动究竟进展如何,等活动快结束时再决定是否上台发言。那一天,他最终还是走上了舞台;他上台是为了发表感言,而非回答观众提问。

他是个善于自我保护的人。有次去采访他,当我在宾馆套房里等候时,他的企宣人员问我对比蒂先生的新片有什么看法。后来我才发现他当时就坐在房间隔门背后,听着我们谈话。

我在洛杉矶时,某天詹姆斯·托巴克(James Toback)发消息来邀我去他新片《豪情四海》(Bugsy)片场探班。我对拍摄中的新片消息一直不怎么灵通,也不怎么看业内杂志和剧组发给媒体的宣传稿,否则的话我当时就会知道,确切地说《豪情四海》并不是托巴克的新片。他只是编剧,沃伦·比蒂

才是导演和主演。到拍摄现场后，一位助理为我指了指方向，我从大家身后走过去，可还是被比蒂发现了：

“罗杰，呃，嘢，嗨，嘢，你好。”他想说什么其实我很清楚，那就是我会跑那儿去了，那可是个封闭式的拍摄现场。托巴克设法解释了我为什么会去那里，至于他究竟跟比蒂说了些什么，我始终没有再问过他。

是不是听上去好像我一直在批评比蒂？事实上，他是我非常钦佩的人物。他拍过些了不起的电影，《雌雄大盗》之所以能拍出来，那也是他的功劳。他与阿瑟·潘恩之前合作的那部《心墙魅影》(Mickey One)(1965年)遭到低估，结果输得很惨；这样的情况下，是他决定继续信任阿瑟，也是他说服杰克·华纳(Jack Warner)给了《雌雄大盗》合适的发行计划——不过关于他是如何说服华纳的，存在多个不同的故事版本。作为当时影评界的新人，面对大多数人对《雌雄大盗》的批评，我却从一开始就选对了立场；这一点让我十分骄傲。

可我并不觉得比蒂因此就欠我什么了。他的工作就是拍好电影，他完全可以拒绝上台致辞，如果他不愿意的话；他完全可以在接受采访前先了解一下我对他新片的看法；他也完全可以邀请我去采访，说好是正式午餐，结果却带我去吃路边的热狗摊。他对我说：“我希望你能亲自尝尝全布尔班克最好吃的热狗。”我尝到了。

1967年9月24日

伦 敦

在伦敦，过去十年里没有哪部电影能比沃伦·比蒂的《雌雄大盗》更好评如潮了。影片上周在此开画，周五在芝加哥上映。比蒂把这些影评都剪了下来，塞在文件夹里。现在他住在格鲁切斯特宾馆，文件夹就摆在房内的咖啡桌上；采访期间，他不时地指向文件夹，仿佛这是一场审判，而那文件夹就是证物。

“难以置信，”他说，“那么好的评论，好到吓人。有位影评人说这是自《码头风云》(On the Waterfront)以来最好的美国片。可你知道真正伤人的是什么吗？”

他停顿了一下，接着又继续在铺着黄色地毯的房间里来回踱步。

“真正伤人的，”他接着说，“是《纽约时报》上一篇差劲的评论。博斯利·克劳泽说，你的电影是在颂扬暴力，是一次情感上哗众取宠的廉价展示，这就是他的说法，《纽约时报》发言了，哈利路亚。”

作为《雌雄大盗》的制片人和主演，比蒂终于说出了心里话，这也是他头一次回应克劳泽的批评。不过，导演阿瑟·潘恩上周已经就克劳泽的评论发表了一两句简短回应。

围绕《雌雄大盗》的这场争端在美国电影圈中并不多见。上一部引发如此激烈辩论的好莱坞影片可能还要追溯到《精神病患者》(Psycho)。在影评人的小圈子里，此时此刻正在打着一场小规模的战斗。目前看来，克劳泽是弱势的一方。

《老爷》的影评人维尔福雷德·希德(Wilfrid Sheed)本周写道：《纽约时报》的这个家伙，又一次表现地不够冷静。《村声》的安德鲁·萨里斯指责克劳泽，美国电影终于又出了一部杰作，克劳泽却拒绝承认它，这等于是在给美国电影拖后腿。《综艺》也报道了克劳泽对电影暴力的批评意见，还附上了一篇“良风团”^①的声明，连他们都赞扬了《雌雄大盗》的故事处理方式。

之后，克劳泽写了第二篇文章，正式向好莱坞宣布自己再也不会“为任何一部有过多暴力成分的电影做正面评价”。随后，奥尔森·宾恩(Orson Bean)在《时代》上写道：“我们似乎看到，越来越多的情况下，自由派只在你与他观点相同时，才会誓死捍卫你说话的权利。”

有趣的是围绕《雌雄大盗》的这场风暴其实来得非常之快。有些电影上

^① Legion of Decency, 1933年成立的民间宗教组织，负责对全国上映的新片做内容审查，也曾权倾一时。——译者

映后，大家都等在那里不说话，想先看别人怎么说，一等就是几个月；《雌雄大盗》全然不同。相当长的一段时间里，《雌雄大盗》不过是沃伦·比蒂正在得克萨斯拍摄的一部电影而已。它说的是二十世纪三十年代的两位绿林好汉，邦妮·帕克和克莱德·拜洛，他们抢劫银行，杀人放火，还互相拍照寄去报社。正如宣传语所说的，“这是你闻所未闻的史上最奇怪的匪帮”。

没错，故事听着还挺有趣的，但除此之外谁还指望别的什么？作为导演，潘恩有过他的辉煌年代，但总体来说成绩起起落落；至于比蒂，谁都知道，他是个疯小子，有点古怪，会冲你砸烟灰缸什么的。

然而，《雌雄大盗》在蒙特利尔电影节首映后，情况顿时起了变化；大家猛地发现，这片子有料可挖。它很可能是年度最优秀的美国片；当初有谁能想到，比蒂和潘恩去沙漠里苦干了一番，结果交出了一部大师级作品。

看过《雌雄大盗》的人绝大多数都认同这一点，但不包括克劳泽，也不包括《新闻周刊》的影评人约瑟夫·摩根斯特恩（Joseph Morgenstern）；不过对后者来说，这态度只维持了一个星期。那真是你前所未见的大逆转，前一周摩根斯特恩还在抨击《雌雄大盗》，下期杂志里他的态度竟来了个一百八十度大逆转。“我错了。”他承认，然后分析了自己之前的判断错在哪里，最后热情洋溢地把《雌雄大盗》夸了一通。

《新闻周刊》的故事把比蒂给逗乐了。“想象一下：摩根斯特恩很诚实，他承认自己改变了看法，于是找到编辑。他们告诉他，天哪，你可不能改主意啊。你是影评人，你是永远正确的。但摩根斯特恩还是坚持要改，编辑也只能随他去了。我敢打赌，《新闻周刊》办公室里肯定有人为此气得直摔门。”

《新闻周刊》改投阵营，其他影评人也都站在《雌雄大盗》一边，只剩下克劳泽孤军奋战。然而，让比蒂耿耿于怀的恰恰就是他那篇文章。他继续在房间里走来走去；他摇了摇头，抓起那叠伦敦影评界的剪报，再度确认。

“因为他是替《纽约时报》写文章的，他的影响力与他本身的重要性其实不成比例。他在外围都很有影响力，那些电影院老板都爱读《纽约时报》，对

他们来说克劳泽就是上帝。一部电影哪怕全世界所有人都喜欢，只要克劳泽不喜欢，那它就死定了。”

比蒂觉得，蒙特利尔电影节上的观众或许也是麻烦的来由之一。

“克劳泽或许觉得，观众们发出的欢笑声其实是因为片中的暴力。但片中有几场戏我们是这样处理的：先小心翼翼地培养观众的某种情绪，然后，忽然一下，迅速切到对立情绪上。前一秒你还边看边笑来着，下一秒你突然发现，它变得一点都不好笑了。”

“其实这也是邦妮·帕克和克莱德·拜洛的行事方式，他们似乎并不很清楚自己正在犯下怎样的罪行。杀了那么多人对他们来说却只是游戏，只是玩闹。所以我们也尝试在影片中将幽默与暴力放在同一格画面中，对孕育他们的那种社会风气做个评注。”

比蒂说他可以举个例子。

“在抢劫这事上，邦妮与克莱德绝对是业余水准的。冒了很大风险，得到的却少得可怜。还记得杂货店那场戏吧，克莱德挥舞着手里巨大的手枪，只为抢一包蔬菜。店主把他的纸袋装满了，克莱德又问，‘你肯定真的没桃子派吗？’店主看着面前的那把大家伙，十分紧张地回答，‘没有，先生，没有，我可以肯定。’”

“看到这里观众自然都笑了起来，因为这一幕很荒唐啊。但就在此时，一个大胖子屠夫，拿着把剁肉刀向克莱德劈过来。剁肉刀啊！这时候观众发现，原来也没那么好笑。可是克莱德和屠夫又倒在地上扭打起来，这又很好笑了，因为那胖子实在是太有喜剧效果了。此时观众把剁肉刀抛到脑后，他们又笑起来。可就在这时，克莱德用手枪猛揍起屠夫来，啪，打完这边再打那边，啪！”

说话的时候，比蒂也快速挥舞着双手，仿佛手里还捏着那把枪。此时的他，身体前倾，情绪高涨。“他打第二下的时候，我们把效果声提高了四倍，非常响，令人作呕。于是乎，观众一下子呆住了，笑容还凝结在脸上。这事让他们生气，气我们如此玩弄他们的情感。”

“然后，我们再一次把气氛扭转过来。”比蒂就像是个小孩，得意洋洋地解释着某种把戏。“邦妮与克莱德开车离去，我们听到‘弗拉特与斯科拉’(Flatt and Scruggs)组合的一曲《雾山之崩溃》(*Foggy Mountain Breakdown*)，一下子有了种嘉年华式的气氛。我们刻意在这里用上不恰当的音乐，明白吗？那是在诱导观众，该笑了，但其实你笑不出来。整部电影就是这样，一会儿让你笑，一会儿让你犯恶心，不断来回摇摆。”

比蒂的侃侃而谈被一阵敲门声打断，他让门童进来，后者手里拿着件包好的礼物。

“嗯，可能是毒药。”他边说边打开包裹。是瓶香槟，还附着卡片，比蒂大声读了出来，“献给美国最伟大的制片人。”

他笑了起来，“不错吧。”他把香槟放在了壁炉上，这时候，他终于坐下了，整个采访期间，第一次坐了下来，跷起了二郎腿。

“尚可聊以自慰的是，”他接着说，“至少，克劳泽被这部电影激怒了，倘若他只是表现得无动于衷，那我可真是完全无法接受了。但你说说看，面对一个这年头还在用‘年轻硬汉’来给电影人物贴标签的家伙，你真能把他当回事吗？”

比蒂又站了起来，眺望着窗外。他说再在伦敦待上一两天，然后就回好莱坞了。

“很多人看轻我，觉得我是个缺乏责任心的小子。就这点来说，好莱坞已经老了，整个好莱坞都是。其实，美国的优秀年轻演员和年轻导演，一点都不比欧洲少，但好莱坞将他们拒之门外。好莱坞害怕新鲜血液，那是个鬼城。”

他伸出一根手指，抛出了一个问题。“我现在二十八岁，我给你五秒钟，你再给我个名字，还有哪位好莱坞男一号是三十五岁以下的？”

很难回答。有潜力的新人确实有，但还算不上是明星。后来我又想了很长时间，也只能想出三个：埃尔维斯·普莱斯列(Elvis Presley)、弗兰基·阿瓦隆(Frankie Avalon)、乔治·汉密尔顿(George Hamilton)。真是发人深思。

詹姆斯·史都华



导 语

我成为《芝加哥太阳时报》影评人时，弗兰克·凯西(Frank Casey)是华纳兄弟公司驻芝加哥的企宣。他是市长马丁·肯内利(Martin Kennelly)直接推荐给杰克·华纳的，后者恰好欠市长一个人情。市长找来弗兰克，告诉他接下来要为华纳兄弟打工了。可弗兰克并不确定这是个好消息，那时候他正在可口可乐公司上班。

“有什么东西是华纳公司不能，而他们能给你的？”市长问他。

“员工制服。”

想当初我刚作为专题撰稿人进报社不久，某天凯西向各家媒体发出邀请，请大家去《卡米洛特》剧组探班，报社派了我去。那年代，大家都毫不犹豫地接受电影公司发出的这类邀请。文章登出来后凯西很喜欢，还跟我们报社打了招呼，建议以后影评就由我来负责。这也是我后来才知道的；我能拿到这职位原来还和凯西多少有些关系。然而，一度我也曾上过他的黑名单，整整两年时间里他未曾邀我出席过任何一次放映会或访谈。背后的原因他从没告诉过我。我只知道，某天我们的好友关系忽然又恢复了。有人说，凯西从来就没完整地看过一场电影。有一次，他在电话里对我说：“某某

某想要知道，你是否想和那谁谁谈谈。”

于是凯西为我安排了与詹姆斯·史都华(James Stewart)的访谈，那时我做这工作还不到一年。《火龙沟》(Firecreek)其实是环球公司的片子，但史都华要求让凯西来运作这次记者见面会，否则他就不接受采访；他俩有点渊源。于是华纳公司把凯西借给了环球。凯西和罗纳德·里根也有点渊源，想当初，戴维斯医生正是靠他这个朋友帮忙，才把女儿南希介绍了罗纳德。

凯西去世后，众人在“吉恩与乔治蒂牛排馆”为他守夜，老板们一个个地发言，回忆凯西生前一掷千金的豪气。一位侍者走过来，给我看一台刷卡机。“以前，弗兰克和你每晚都来这儿吃饭时，用的就是这台刷卡机。”

“我和他每晚都来吃饭？”

“是，包括我们休息的每周一晚上。”

此刻重看这篇詹姆斯·史都华的访谈，我大吃一惊，自己竟问过他这样的问题：为什么你从没演过坏人。他的回答是：“我真的不知道自己是否能演严肃的角色。”之所以那么回答，可能是不想难为我。他自己当然很清楚，他演过坏人，但1968年时的我却不知道这点。在我后来写《米奇和吉米：一些想法》时，我知道了。影评人的工作，我也是边做边学的。

1968年

得州艾尔帕索市

《火龙沟》在昨天做了全球首映，詹姆斯·史都华的第七十部电影。早晨，他在衬衫外边又套了件棕色晨衣，穿了条家居裤，抵御宾馆套间里的寒意。

穿衣服花了他大约一分钟时间，随后，他又坐回椅子，叉起双臂，缓缓地前后摇动，寻找着合适的字眼，来回答面前这个拜访者刚向他提出的问题。

“我想我经常被问到这个问题：什么时候准备弄个反面角色演演。”他终于开口了，“这事我没想过，别人似乎都已经冒险尝试过了，约翰·韦恩、亨利·方达(Henry Fonda)。”

他又停顿下来，眼角泛起笑意，那是一种缓缓产生的笑容，由眼角开始，慢慢扩散到整张脸。史都华式笑容。

“我不知道。”他终于又开口了，“我真的不知道自己是否能演严肃的角色。我这一辈子都在演英雄，已然如此了……那就像是演了一辈子的哈姆雷特。并不是说你不演坏人，而是不知道是否还能演。这事我确实从没认真考虑过。”

他喝了一口清咖。“那不符合我的一贯形象，是吧？”

让詹姆斯·史都华演个坏蛋？不，肯定不符合他的形象。你想想他以前的那些角色：飞跃大洋的林白^①、上华盛顿去的史密斯先生^②，还有再次上马的戴斯屈^③。

“所谓的史都华角色，通常都不太有攻击性，不足以成为坏人。”他沉思着，“他只能做好人，他是个宁可脚踏实地的人，慢慢享受生活，不必经历太多混乱；但是，不知怎么的，他又总会被卷入危险局面，只得努力走出困境。”

“我在《火龙沟》里演的也是一个这样的人物：兼职的警长，月薪两块钱，从没想过要开枪打任何人。”

《后窗》(Rear Window)里面，也是这样的人物，对吧？

“没错，那个断了一条腿的家伙，意外发现了一桩罪行，他明知那样不好，却还是卷入其中，结果付出了再断一腿的代价。也算是个英雄吧。”

史都华说着说着，嗓音中开始流露那著名的慵懒腔调。他不是故意在演戏，他说话就是这样子的，这腔调很有感染力。

跟他在一起不过五分钟时间，你可能会尴尬地发现，自己也开始模仿这

① 指 1957 年的《壮志凌云》(The Spirit of St. Louis)。——译者

② 指 1939 年的《史密斯先生到华盛顿》(Mr. Smith Goes to Washington)。——译者

③ 指 1939 年的《戴斯屈出马》(Destry Rides Again)。——译者

吉米·史都华腔调了。

“别太介意，”他笑着说，“有时候我自己都会怀疑，是不是正在模仿吉米·史都华。所有这些都不是我刻意安排出来的。”说到这里，他挥手比了比这个宾馆套间。“我是个懒人，如果能自己做主的话，我会安排一种更宁静的生活。我不是个行动派，我只被动地做出回应。”

曾经，约翰·韦恩谈西部片的时候，也说过类似的话：西部片分行动派和回应派两种，行动派的西部片里，主人公会说，咱们追那帮流氓去；回应派的西部片里，主人公会说，我们先做个计划……

“我做计划。”史都华说，“我觉得我的银幕力量就在于我能做出回应。想到《后窗》，你会发现我演的那角色主要就是由他所做的回应构成的。首先，希区柯克展示的是我在望远镜里看到的東西，然后，画面切到我的脸，我在思考刚才看到的。拍摄过程中，有大量时间，我都坐在那儿，盯着镜头，做出开心、恐惧、担忧、好奇、尴尬、无聊等种种反应，那就是我的工作。”

史都华又回忆起曾合作过的其他一些导演：弗兰克·卡普拉(Frank Capra)、约翰·福特、乔治·库克、恩斯特·刘别谦(Ernest Lubitsch)、亨利·哈萨威、安东尼·曼(Anthony Mann)。“好导演要有很严格的控制力，我也曾偷偷想过要当导演，但这事不简单，正如我说过的，我是个懒人。一部电影里，导演才是最有建设性，也最有成就感的工作，但估计我只有当演员的命了；我做人太自得其乐了。”

他把一块蛋糕分成了四份，挑了一块吃下，然后大口地喝咖啡。

“你知道真正的秘密是什么吗？”他说，“多年来我学到了各种表演技巧，还不错，我的表演自己都还算满意。但是，想想那些台词和动作之外，那种在镜头前忽然流露的东西，相比它们，再多的技巧都毫无意义。”

“约翰·福特总爱说，电影里真正出色的东西，绝大多数都来自意外——他可是个什么都不在乎的人。我觉得他说的可能是对的，你聚集起一个称职的班底，解决遇到的技术难题，尽力准备好扎实的故事素材。万事俱备后，或许，该来的就会来了；但是，它也有可能不来。”

“希区柯克和福特用的都是这种工作方式，预先做好万全准备，巨细靡遗，不放过任何细节，能想到的都想到了。然后，当我们这些演员站到镜头前，这时候，他们就随它去了，耐心等待，看看是否会有什么好事发生。技术框架已经搭好，剩下的就是祈祷好运，等待魔法降临。”

史都华点了点头，撇嘴一笑。“我记得福特曾说过——那是他拍电影的理论，他说，你别去谈论它，别去分析它，也别彩排。想都不用多想，有备而来，往镜头前一站，做你该做的事，然后静待结果就是了。”

“福特从不彩排，说到这个，其实我也从来都不喜欢彩排。我背好台词，思考一下，演的时候，我希望摄影机是开着的。只要摄影机没开，那场戏就还是死的。彩排其实只是技术上的事。只要你还没站到镜头前，戏就还是死的。至于彩排，它的目的应该只是为了确保没人会撞在椅子上。”

“同一场戏反反复复地拍，这并不一定说明那些导演就是完美主义者。他们只是在等待那个时刻的出现，那稍纵即逝的一刻。我无法用语言来形容，但那一刻到来时，大家都能感觉得到。”

“但是，福特总是尽量一场戏拍一遍就过，他喜欢顺其自然。这么做，有时候能成，有时候却不行。但顺其自然绝不等于即兴发挥；戈达尔那样的法国导演，他们喜欢什么都即兴地来，那其实是在欺骗自己、欺骗演员。他们剥夺了别人被倾听或做反应的机会，人人心里都只想着导演接下来会做什么。”

“有时候，同样的条件下，一切都对了，那一刻也就出现了。你全身心投入影片，汗腺也开始有了反应，你甚至会有些微微颤抖。这样的戏人们会永远记得，可能电影说什么都忘记了，但那场戏不会忘。”

史都华双手抱头，向后靠在椅子上，望着天花板。“有件事我难以忘怀，那次我在加拿大出外景，冰雪覆盖之地。天正下雨，我们生了堆火取暖。一位老者在雨中从荒野走来，他应该有七十岁了，忽然就来到了我们面前。”

“他问我们，哪个是詹姆斯·史都华。我说我是，他说看过我很多电影，有场戏他记得很清楚：我在房间里，隔壁房间里有个女孩，周围有萤火虫，

我为她念了一首诗。老人说，那场戏他永远不会忘记。”

“当时我也没想起来这是哪部电影里的，不过后来还是记起来了，是《真情流露》(Come Live with Me)，隔壁那女孩是海蒂·拉玛尔(Hedy Lamarr)，1941年拍的。”他又点了点头，回忆着，“类似那样的银幕时刻，你会一直记得，而电影却会淡出记忆。”

“我入行可能不止三十年了，关于电影这门艺术，我至今都还没弄明白。不过，我已经开始接受这样的事实。人们来到好莱坞的拍摄现场，看着几十个人在那儿站着，无所事事的样子。他们会问，这些人为啥要在那儿站着？”

“答案就是，他们之所以站那儿，因为这是世界上效率最低下的工作。你可能花费一整天时间，实际只拍了几秒钟或是一两分钟的东西。几星期或是几个月后，一部电影的所有组成部分，你都拥有了，需要做的就是将它们粘起来，粘成一部电影。福特称之为钩花边。拍电影是件缓慢、棘手、令人沮丧的工作，好在我们花掉的时间，最终还是值得的。”

他将双手转向前方，仿佛正抱着一台摄影机。“那些喜欢手提拍摄的，其实都弄错了重点。”他说，“当摄影机咯咯启动时，当我站在镜头前开始表演时，那就是我最快乐的时刻。如果拍得不好，扔掉，重来一次就行，拍着拍着或许就有值得保存下来的东西了。管他呢，”那一撇笑容再次浮现，“反正在这行业里，最不值钱的就是胶片了。”



罗伯特·米切姆



导 语

据说,采访罗伯特·米切姆是件不可能完成的任务,但我却很喜欢花时间与他待在一起,因为他是个什么都不在乎的人。想说什么就说什么,是不是采访都无所谓;说的话会不会被人拿来发表,他也无所谓,而且下次还会继续跟你聊。这也是他成为传奇人物的原因之一:他身边没有如影随形的企宣,也不会只采访三十秒钟就结束。

我第一次见到他是1967年,在爱尔兰丁格尔半岛,他在那儿拍大卫·连恩(David Lean)的《碧海情天》(*Ryan's Daughter*)。当时他住在海岸上一栋租来的小木屋里,海边风很大。我是和我的爱尔兰朋友约翰·麦克修还有他弟弟尤金一起去的那里。到那时,米奇^①已经喝得半醉了。不过那次采访还是勉强做完了。至于下面的这篇采访,则是在《回家》(*Going Home*)拍摄期间完成的,距离1967年那次并没太久。它最终发表在了《纽约时报》上,见报后引起不少评论,因为读者觉得这访谈似乎在暗示,米切姆当时正在抽大麻;当然,事实也确实如此。有一次,他还给我讲过个特雷沃·霍华德(Trevor Howard)的故事,后者和他一起主演了《碧海情天》。这故事我没法用在报上。

“影片杀青后正等着上映，我们被公司派往各地，替影片做宣传。特雷沃的目的地是德国，负责企宣的拜利·塞利格(Bailey Sellig)与他同行，他把特雷沃带到了希斯罗机场。特雷沃在机场酒吧里喝高了，他去免税店买了块手表，登机前他去上了个厕所。站在便池前，他边撒尿，边欣赏着手上这块日本产的新表，上头能显示时间、日期、月份、年度、气压，还有什么我就知道了。”

“到了德国，整个宣传过程他都一直醉醺醺的。两星期后，他们俩又回到了希斯罗机场。特雷沃感到尿意，又去了机场厕所，有可能就是上次那间，也可能是外观上完全相同的另一间。拜利等在走廊里，忽然听见惊呼。他冲进厕所，看见特雷沃站在尿池边，盯着手上那块表，连声哀叹。拜利问他怎么回事。‘我站在这儿撒尿，撒了两个星期。’特雷沃回答。”

1971年9月19日

宾夕法尼亚麦基斯伯特市

喜来登汽车旅店，天气阴沉沉的，下着小雨。罗伯特·米切姆耸起双肩，冒着雨，快步跑到那辆福特“水星”的另一侧。

“我买了些那种青柠香水，可能她会喜欢那青柠香水。”他对绰号“无法无天”的蒂姆^①说。蒂姆是他朋友。

“青柠香水。”蒂姆说。

“一起走还是留在这儿？”蒂姆冲着车外另一个伙伴嚷嚷。“你留在这儿？”他发动了汽车，开下斜坡，上了公路，左转。这一转，事后证明，关系重大。

“我觉得，这真是一件轻松活儿。”米切姆说，“他们不会逼得你太紧，休

① 罗伯特·米切姆的昵称。——译者

② Tim Wallace，与米切姆合作多年的专职替身。——译者

息时，他们最多会过来问你，是否介意把那些铁块搬到楼上去？”

“上帝啊，真是个大阴天。”蒂姆说。

“这会儿才下午两点，”米切姆说，“想想吧，接下来还要熬多少个小时啊。让我们几点到来着？”

“差不多两点半，两点三刻吧。没问题，能准时到。”蒂姆回答。

“你认识路？”米切姆问。

“废话，当然认识。我昨天才出过门。那帮婊子养的，挑的外景地距离我们住的地方那么远，一个东一个西。”

“看那些小年轻。”米切姆说。三四个年轻人把摩托车停在了路口，倒着坐在后座上，顶着绵绵细雨，看着来往车辆。“在路口瞎看的年轻人。”米切姆的口吻流露出好奇，仿佛这一幕他已经许久没见过了。“看得眼发直，嘴发干。”

“嘴发干。”蒂姆说。

“眼发直，”米切姆说，“下午我们要拍什么？又要憋屈在那些小牢房里了？”

“那是我所见过，最最小的牢房。”蒂姆说，“想象得出关在里面是什么滋味吗？”

“小时候我曾被关过五天单独禁闭。”米切姆说，“那是在得克萨斯，当然喽，在得州，关在里头还是生活在外头，其实区别不大。”

“你被关过禁闭？”蒂姆说。

“我还挺喜欢的。”米切姆说。“知道加拿大的那个艾尔文·卡皮斯吗^①？差不多关了四十年，终于被放出来了，那婊子养的，走出来一看，当初把他抓进去的那人，还在那位置上坐着。J·埃德加·胡佛(J Edgar Hoover)。这婊子养的，蹲了四十年大牢，至少，他出来的时候，你就别再让J·埃德加

^① Alvin Karpis, 加拿大出生的全美通缉犯，在1930年代犯下累累罪行，1936年被胡佛领导的联邦调查局捕获，关入著名的恶魔岛监狱，1969年假释出狱。另，胡佛自1924年出任联邦调查局局长，直至1972年去世。——译者

还继续干了吧，人家可是服了个无期才出来的。”

“卡斯？”蒂姆说。

“我猜，那狗家伙以前一定是坏到骨子里了。”米切姆说。

雨刷来回摇摆。人行道上，路人都低着头，挑没积水的地方碎步小跑着。我们现在已经到了匹兹堡，四周弥漫的烟雾将能见度降到只有几个街区的可见范围。

“还好今天是拍室内戏。”蒂姆说。

米切姆小声地吹着口哨，然后，他轻声唱开了：“七十六把长号，引领长长的队伍……”^①

“后头跟着，一百十把短号。”蒂姆也唱起来，还在方向盘上打着节拍。

“一百十，数字没错吧？”过了一会儿，蒂姆自己问道。

“我只知道七十六把长号没错，后头又有了新花样的话，我也没时间去追这流行。”

“你在匹兹堡待了多久？”我问他。

“我出生在这里，”米切姆说，“如果哪天美国钢铁公司倒闭了，彻底被人忘记了，我倒也打算在这地方安家。但只有等它们彻底被人忘记之后，我才会留在这儿。我会住在河岸上，在这灰色的地方……大萧条那阵，我经常来这里，在我看来，这地方一直就没真正复苏过。”

他伸手进口袋，掏出烟斗，小心地塞上烟丝，点好。“我曾跟那些年轻人聊过，”他说，“他们说……”

说了一半，他停了下来。一辆福特“野马”停在了我们边上，等红灯。车里坐着两个女孩。米切姆从关着的车窗后头，向她们发出热情邀请：“嘿，宝贝们，想要……”

“野马”开走了。

^① 著名音乐剧《音乐人》(The Music Man)中的主题金曲《七十六把长号》片段。——译者

“这城里，连个他妈的懂唇语的都没。”米切姆说。

“年轻人，我刚才在说年轻人，他们说，在这里再待上大约两年，然后就什么都不欠家乡的了，立马拍屁股走人，一定要赶在彻底陷入绝望之前。”

“昨天我们好像没走过隧道。”蒂姆说。

“可是，我们现在怎么正在隧道里呢？”米切姆说。

“你确定我们要走七十九号公路而不是七十六号？”蒂姆问。“我想我确定，”米切姆回答，“之所以要唱那首《七十六把长号》，就是为了提醒我自己，走七十六号公路，或者避开七十六号公路。究竟是哪个目的，我吃不准了。”

“你不会是在逗我玩吧，老罗？”蒂姆说。

“七十六号公路，”米切姆说，“也可能是七十六号，要不，是三十号公路？”

“这他妈的是去机场的路，你看那边。”蒂姆说。

“俄亥俄，斯丢本维尔市。”米切姆说，“上帝啊，蒂姆，我们这是往俄亥俄开啊，不过，可能都一样，到了斯丢本维尔，左转，就能开回宾夕法尼亚了。”

“这儿差不多就是俄亥俄了。”蒂姆说。

“我一直都想在俄亥俄拍部电影，”米切姆说，“不过也可能已经拍过了。我曾在哥伦布^①被小艇撞过。”

我们正在一条双向道上，两边各三车道，蒂姆使劲抓住方向盘，一边紧盯路边，寻找出口标志。

“维苏威公司，在这停车吧，问问他们。要说认路的话，维苏威肯定行。”米切姆说。

蒂姆在下一个出口下了公路，开进维苏威公司的停车场。米切姆摇下玻璃窗，冲办公室里的人嚷嚷，“嘿，能告诉我们，怎么去阿勒格尼郡劳改农场？”

“去哪儿？”

“阿勒格尼郡劳改农场。”米切姆说。

① 俄亥俄州州府。——译者

“见鬼，半年前那儿就关门了。现在根本就没人。”

“我们就是去看看。”米切姆说，“去怀旧一把。”

那人来到了院子里，边想边挠头。“阿勒格尼郡劳改农场。”他又重复起来，“嗯，哥们，你们迷路迷的够离谱的。现在就掉头，往匹兹堡市中心开，走隧道，到了市中心，再找人问吧。”

“我们现在距离农场大概多远？”米切姆问。

“哥们，大概有个三十八英里到四十英里。”

“妈的。”米切姆说。

“跟你们说过了，六七个月前那里就关门了，你们现在过去，人影都看不到一个。”

“没关系，还是要谢谢你。”

蒂姆又开回到公路上，向匹兹堡开去。“刚才应该走八号公路的。”他说。

“抱歉了。”米切姆说，“看那儿，去蒙罗维尔的路，这里应该已经是俄亥俄了。”

“风景不错，你该把这片地买下来，自己造个农场。”蒂姆说。

“我完全可以当上匹兹堡最大的农场主，”米切姆说，“早上起来，穿着绣花的睡衣，吃吃火腿蛋。那天有个女孩闯入我们住的汽车旅店，你听说了吗？她身上还穿着绣花的睡衣。”

“绣花的？”

“胸口那里，绣了一大颗红心。”米切姆说，“我有主意了，我们找个出租车司机，让他给我们领路吧，带我们去阿勒格尼郡劳改农场。”

“我想，我们现在根本连阿勒格尼郡都还没到。”蒂姆说。

米切姆又小声地哼起了《七十六把长号》，一边将烟斗重新装满烟丝。我问他：这是《碧海情天》后你拍的第一部电影，是吧。他现在拍的这部戏，叫《回家》，他演的角色多年前杀了自己老婆，现在刚刚出狱，如何面对儿子成了个难题。

“这事挺好笑的。”米切姆说，“当初看这剧本的时候，我手里还有个剧本，同时在看。那个剧本，主角是旧金山的爵士音乐家。于是我自问，究竟是去演旧金山的爵士音乐家呢，还是去宾夕法尼亚州麦基斯伯特市那鸟不拉屎的荒野，在汽车旅店一住两个月？肯定不是后者，绝对不行。然后那两个家伙就来了，一起喝了一两杯，我就签了合约。送他们走的时候，我还跟他们说呢，大伙儿旧金山见。当初我还想，那两人听了这话，表情怎么有点滑稽啊，没想到，我竟他妈弄错电影了。”

“我们到八号公路了。”蒂姆说。

“那是八号出口的意思，不是八号公路。”米切姆说。

“今天肯定得迟到了，”蒂姆说，“迟到得离谱了。”

“他们可以先彩排起来。”米切姆说，“先练练怎么摔下楼梯，怎么绊倒在灯座上，怎么在拍摄间隙互相叫嚷。”

我们再次经过隧道，方向与上次相反。开过好几个交叉路口后，我们又回到了七十九号公路，向着机场方向开去。

“我迷路了，宝贝，我迷路了。”蒂姆说。

绝望的蒂姆，在双向六车道的公路上，来了个一百八十度掉头。我们停在了反方向一条向上的斜坡路边，一名警察慢慢穿过公路，冲我们走来。

米切姆摇下车窗，“把车窗摇下来，”他对蒂姆说，“吹吹风吧。”他又冲着警察大喊，“嘿，队长！我们迷路了！我们距离目的地有四十英里，这会儿又开到错误的老路上了。”

“你干嘛在路中间掉头？你这么做，我可以把你关起来。”警察说。

“嘿，队长，”米切姆说，“我们要去的地方，那还就是个监狱。阿勒格尼郡劳改农场，我们已经找了它两小时了。”

“半年前就关门了。”

“我们正在那儿拍电影呢。”米切姆说。

“嘿，你是罗伯特·米切姆吧？”警察说。

米切姆把墨镜拉了下来，让警察看得更清楚些。“我们是真的迷路了。”

“老罗，你听我说，你们从这儿走隧道，顺着向左拐弯的那条路走，然后上桥。”

“谢谢了，队长。”米切姆说。

蒂姆又开进了隧道，顺向左拐的路开，上了桥。他发出一声叹息。

“我们又回到了七十九号公路上，向机场前进。”他说。

“上帝啊，”米切姆说，“死警察，让他去死，还有他那辆车。”

“这下子我们又要从隧道再走一次了。”蒂姆说，“我很焦虑，真的很焦虑。”

到了隧道那头，蒂姆找了个收费停车场，从出口处倒着开了进去。一名员工从小屋里慢吞吞地走了出来，一边在破布上擦手，一边冷眼旁观我们不同寻常的进入方式。

“问问他，”米切姆说，“给他点钱，让他开着除雪车带我们去那里。”

蒂姆下了车，那人给他指了指方向。看着还挺麻烦的，那人又是指指点点，又是挥舞手臂的，不过核心似乎只有一句话：还是从那条路开回去。

蒂姆又试了一遍，回到隧道，穿过大桥，下桥后，在红绿灯前，看到一辆警车停在前头。米切姆从车上跳了下来，冲过去问路。红灯翻绿的时候，他飞奔而回。

“接下来会看到一块布拉诺克斯的路牌，”他说，“那就是我们要找的地方，布拉诺克斯。”

“车没油了。”蒂姆说。

“今天我收到封约翰·布里森的来信，”米切姆说，“他在爱尔兰丁格尔，我们拍《碧海情天》的那地方。”

“我真的很焦虑。”蒂姆说。

“据约翰说，他们在丁格尔成立了一个罗伯特·米切姆影迷会，主要由未婚妈妈及其兄弟们组成。”

“我们这究竟是在哪里啊？”蒂姆说。

“拍外景就是这样，麻烦得要死。”

他再次吹起口哨，还是《七十六把长号》，轻轻地，但也不是太轻。

米奇与吉米：一些想法

1997年7月19日

这一整个星期，人们都在问我，更喜欢谁，吉米·史都华还是罗伯特·米切姆。我宁可不做选择。他俩都是独一无二的人物，有着专属于自己的风格、魅力、风度、嗓音、面容、步态，这些特征你肯定不会弄错，也都无人可以取代。仅仅因为他们很不幸的接踵撒手人寰，就一定要在两人间做个选择，那毫无意义。有些选择是你没法做的：选约翰·韦恩还是詹姆斯·卡格尼(James Cagney)? 选贝蒂·戴维斯(Bette Davis)还是玛丽莲·梦露? 明白我的意思了吧。

该写的讣告已经写了，该做的电视专题报道也做了，美国经典电影有线台播了一整天米奇的作品，第二天又播了一整天吉米的电影；这时候我得承认，我多少感到一丝悲伤：米切姆的离去，或多或少因为史都华的逝世，显出几分黯然。外界的普遍反映，在我看来是这样的：米奇的去世，令我们失去一位传奇的老牌电影明星；而当吉米离开后，我们失去的是这个国家的瑰宝。当然，这两种“观点”其实都只是娱记们草草得出的结论，我们必须面对这样一个事实：这些人很可能根本就没怎么看过这两位演员的大部分作品。过去的一周里，我真是吃惊地发现：有那么多人虽然知道这两位是谁，

但却忘记了他们做过什么，抑或根本从来就不知道。

人们一直问我，“他最好的作品是哪部？”米切姆的话，我回答是《猎人之夜》(*Night of the Hunter*)，或者《漩涡之外》(*Out of the Past*)；至于史都华，我肯定地给出答案：《迷魂记》。说完之后，我停顿了一下，期待对方的回应；结果毫无反应。他们一部都没看过。

但有一部电影他们都看过，《风云人物》(*It's a Wonderful Life*)。一到圣诞前夜，电视里除了专门卖钻石项链的购物频道外，剩下几乎所有频道似乎都在放这电影。詹姆斯·史都华，单就这一部作品而论，他获得的盛名便已超越了电影明星的范畴，已然跃升成为某种文化符号，活在我们身边的圣人。史都华的去世，感觉就像是他在片中饰演的乔治·拜利也离开了我们一样；而影片的结尾似乎也象征着史都华的人生完美谢幕：天上又多了一颗星，多了一位天使。在史都华的追思仪式上，他女儿凯丽·哈古特(Kelly Harcourt)也不忘以“镇上最富有的人”来称呼父亲，再次唤起人们关于这部影片及其主人公的记忆。

这便是电视新闻中提及的那个史都华，也是报纸社论中缅怀的那个史都华，作为演员，他出现在了这样的一部电影中；在这个多样化的社会中，我们极少拥有一些能共同回忆的东西，而这部电影恰恰是其中之一。

他也曾演过一些更黑暗，更艰难的角色，包括堪称最佳的《迷魂记》，此外还有《夺魂索》(*Rope*)、《温彻斯特 73》(*Winchester 73*)、《后窗》、《桃色案件》(*Anatomy of a Murder*)和《血泊飞车》(*The Naked Spur*)。他也演过轻松的喜剧片(《费城故事》[*Philadelphia Story*])、出色的冒险片(《凤凰劫》[*Flight of the Phoenix*])、罗曼蒂克的人物传记片(《葛伦·米勒传》[*The Glenn Miller Story*])，还有数不胜数的各类型佳作。不过，那些电影只有影迷们才会记得，但《风云人物》却是所有人都铭记的。

像这样的电影，罗伯特·米切姆没拍过，可能也没法拍。他诠释的银幕形象是截然不同的另一种：更强硬，更狡黠，更黑暗。不论你是什么年纪，米切姆看上去总是比你更年长，正如史都华看上去永远都像是个小男孩。

银幕上的史都华不停地抽烟，你会觉得那是人物需要；米切姆也抽烟，但你会觉得那是他自己爱抽。而当电影里的米切姆喝起酒来，光是他拿酒杯的方式就会让你知道，他并没算过已经喝到第几杯了。

罗伯特·米切姆是我最喜欢的电影明星，因为对我来说，他象征着电影那无法参透的神秘感。他了解内幕。他那深沉、干练的嗓音，拉长了的脸，还有那双萎靡不振的眼睛，塑造出这么一个你能想象到的形象：酒吧打烊时间依然流连忘返的男人，等待着某人穿过那扇门，走进来，将他的心伤透。

米切姆是黑色电影的灵魂，而黑色电影正是三种美国特有的电影类型之一（另两种是西部片和歌舞片）。他戴帽子的方式，他叼烟的方式，他打架的方式，都够男人，够强硬，够愤世嫉俗。那种角色的原型来自鲍嘉，但米切姆将它发扬光大，且摩登化。

他在电影里打架时，你感觉自己看到的是真正的打架，而非精心编排好的花拳绣腿，而非所谓空手道加特效加替身演员做出来的效果。那是真正的打架，拳头结结实实揍在肚子上的真家伙，那是真的痛。拳头出其不意且一招致命，都在电光火石之间。

米切姆演过很多优秀的黑色电影，包括很可能是史上最佳黑色电影的《漩涡之外》。他也演过特色鲜明的美国艺术电影《猎人之夜》。这部由查尔斯·劳顿(Charles Laughton)执导的影片，将噩梦般的故事与最精致的诡异画面（还记得孩子们为逃命沿河而下时，河岸边出现的小动物吗？）结合在一起。纵观他演过的不同作品，从《流浪汉》(*The Sundowners*)到《线人》(*The Friends of Eddie Coyle*)，从《再见吾爱》(*Farewell, My Lovely*)到《好色男》(*The Lusty Men*)再到《高手》(*The Yakuza*)和《绝处逢生》(*Pursued*)，我们发现，这位职业演员演起各种电影类型、时代背景和说话口音的角色来，都是如此自如，绝不可能留给你做戏、造作的感觉。

每当有明星或导演去世时，全世界的影评人都会翻开大卫·汤姆森(David Thomson)那本厚重的《电影人名大辞典》(*Biographical Dictionary of Film*)，因为它最能言简意赅地概括出千百位电影名人的生平精髓。这

次,有些人可能会被书中关于米切姆的那个词条惊到:

“说到这位大个子,我又怎能称之为影坛最优秀的男演员之一呢?米切姆的戏里,存在一种有趣的暧昧感,他无论是思考还是感受,外表总能保持某种冷静,根本就谈不上有‘表演’痕迹。此外,对一个大个子来说,他可以算得上是灵活无比了,轻易便能展现出冷面幽默、不怒自威、宠辱不惊的一面,当然,更厉害的还是他注视别人时的神态,就像是在等着做出什么重大决定一样。”

汤姆森又补充说,“二战以后,再也没有哪位美国演员,像他那样,拍过那么多的一流作品,而且能在类型上如此百花齐放。”

我很幸运,詹姆斯·史都华和罗伯特·米切姆,我都各自会过几次面。前者是我见过人品最好的电影明星之一,耐心、幽默、谦逊、智慧。当然,他也有锋芒毕露的一面——你不可能指望一个老好人,能在二战时去德国领空执行二十二次空战任务^①——但他确实待人亲切,不卑不亢,与他打交道感觉很融洽。

米切姆则全然不同。传说他是电影圈里最难采访的明星,不过我用亲身经验证明了,他其实是最棒的受访者。我入行还没多久就懂得了该如何与他交谈。那是1968年的一个雨夜,地点是爱尔兰丁格尔半岛上的一间小屋。他喝着威士忌,听着吉姆·里弗斯(Jim Reeves)的唱片,说着他自己的故事。他当时正在拍《碧海情天》,开始有点后悔当初接演的决定。那个晚上,我对他充满敬畏之情。他的气场惊人,不仅填满了整个小屋,更确切地说,应该是像穿衣服那样,把这个小屋都给撑了起来。

我的问题很愚蠢:“跟连恩导演合作,感觉怎么样?”他给出的答案互相纠结,简直是信马由缰、天马行空。我发现他有种本领,能让受访过程绝不冷场。他想到什么就说什么,喜欢的话题就一个劲地自由发挥,如果事实本

^① 1941年3月,史都华毅然加入美国空军,曾多次驾轰炸机袭击纳粹目标,最终官至准将军衔。——译者

身不够劲爆，也不妨编造个故事什么的。

再次与他见面时，我干脆就保持安静，我成了听众，而非采访者。那是在宾夕法尼亚州麦基斯伯特市，他遣走了剧组配的司机，宣布将由他的替身兼好友驾车送我俩去拍摄现场。我们花了四个小时，用来迷路。一度，我们已经完全出了宾夕法尼亚的州境，跑到了俄亥俄州的斯丢本维尔市。那时，米切姆还琢磨了一下，是否有可能买通除雪车驾驶员，开着除雪车引路，送我们去目的地。一路上，他不停地说话，天高地远地闲扯。他是不是影坛最健谈的人，我不确定，但他很可能是影坛最好的独角戏演员。

最后一次见到他，是四年前于夏洛特维尔市举办的弗吉尼亚美国电影节上。他们做了个黑色电影的致敬专题，《漩涡之外》放映结束后，我在舞台上采访了米切姆。他说，与其重看一遍这部电影（米切姆说，“我也不确定，我到底有没有看过这片子。”），他宁可去外头吃一顿。后来吃饭时，他面带笑容，注视着陪伴他五十年的妻子多萝西，说了这样一个故事：

“某次，我宾馆房间外头，窗外聚集了好多影迷。于是我问一旁的多萝西，‘他们有必要那么激动吗？你跟我一起这么多年了，我相信你看见我就不会那么激动。’多萝西对我说，‘老罗，他们看到的是银幕上的你。你被放大的鼻孔，都要比他们高出许多。’”

这故事其实说出了一个真理，适用于每一位电影明星。但并非很多明星会把这故事讲出来。

还是回到最初的话题，米切姆还是史都华，更喜欢哪一个？我做不到。这两人，少了哪一个我都受不了。他们都属于永垂不朽的银幕之神。但是，当史都华去世时，全国陷入哀悼，总统也做了发言；而前一天传来的米切姆的死讯，却未能触动他做出这样的举动。我心说，好吧，所有的荣耀，都归吉米吧。但至少，请大家也能爱米奇，请大家也能记住米奇。我放起了《猎人之夜》的影碟，耳边再度传来米切姆的声音（“孩……子……们”）。我想说的是，史都华是心，而米切姆是灵魂。

李·马文



导 语

我第一次采访李·马文是1968年，在《长征万宝山》(Paint Your Wagon)的拍摄现场。一采访完，我马上赶回好莱坞的罗斯福宾馆，落笔成文，交去报社，等着发在星期天的《纽约时报》上；那也是我第一次在他们家发表文章(他们同意和《芝加哥太阳时报》同一天刊登这篇文章)。那次采访时，马文一直都喝着“喜力”啤酒。采访从派拉蒙的食堂开始，他看着约翰·韦恩说，“看，他吃午饭时身上都别着手枪。”几小时后，我们在片场大门对面名为“花花公子餐厅”的地方，结束了那次访谈。那天，导演乔舒亚·洛根花了一整天时间，只为布置一个镜头，最终都没叫演员进去实拍。

1968年那篇访谈如实发表之后，他仍愿意在1970年再次接受我的采访，就是下面这篇。同样，在我照实引用了他的诸多语录后，1983年，他仍接受了我的再次采访。和米切姆一样，他根本不在乎什么形象不形象的，也可能是他心里很清楚，无论他被曝出说了些什么，那都只会令他的明星风范更加巩固。1983年采访时，他已与蜜雪·特里奥拉分道扬镳。^①马文和妻子帕米拉住在图森市郊外的沙漠里，帕米拉是他年轻时的梦中情人。妻子为他准备好午饭，马文打开了一罐健怡可乐。

“你现在不怎么喝酒了啊？”我问。

他说，“再喝，我就死了。”

1970年11月

马里布海滩

房门从里边猛地打开，李·马文出现在那儿。他从后头紧紧抱住蜜雪·特里奥拉，充满爱意的手抚摸着她的屁股。“爱！”他说，“这房子里充满了爱，只有爱！”他又哼起了歌词：“你……只需要爱。”

蜜雪回之以微笑，一切尽在不言中。

“这是什么？”马文喊到。他抓起扔在门垫上的《洛杉矶时报》，一把抛了出去。“拉布”从斜刺里追出来，一路狂吠。

“你再敢把报纸拿回来，看我不宰了你！”马文对“拉布”说。然后，他一边继续对小狗骂骂咧咧，一边穿过走廊，走进客厅。“拉布”也一路尾随，跳到了椅子上。“拉布，你这狗娘养的，看我不宰了你。”马文说。

“拉布，你好。”蜜雪温柔地说。

“拉布”摇了摇尾巴。

“我要啤酒，”马文说，“谁能给我拿点啤酒？需要我自己来拿吗？我想要喝酒。妈的，我要酒。我的眼镜在哪儿？”他向四周扫视着。“看过这本书吗？别人送我的圣诞礼物，呃，也可能是别的什么狗屁节日。西部史。看看这儿，牛仔们都穿着流苏开裆皮裤。做苦活儿的，看看这儿，这是按东部佬想法穿衣打扮起来的西部英雄，‘野马比利小子’。看看，都是些廉价的牛仔小说。我们拍的《江湖老牛仔》(Monte Walsh)，那才是一部考据严谨的西部片。我的啤酒呢？那电影的原著作者，很清楚真正的西部究竟是什么样的。

① Michelle Triola 作为马文的情人，与其同居六年，1971年分手后将他告上法庭，要求以夫妻名分来分割财产，官司打得旷日持久，始终占据媒体焦点，法庭最终在1979年才做宣判，不支持蜜雪的诉求。——译者

给我拿啤酒来。”

“把咖啡喝完。”蜜雪说。

“我让你给我拿罐啤酒来。”

马文继续翻看着手中的西部史，偶尔停下来，目光专注于某一页。看完一段，他会停顿一下，吹记口哨，然后继续往后翻。又是一片寂静，只剩下书页翻过的声音。时不时地，又是一记口哨。

“宝贝，我那该死的啤酒呢？”他把书扔在了地毯上。“瞧瞧，想要什么，你就得自己动手，丰衣足食。”

蜜雪走进了厨房，去拿啤酒。

“安娜^①，她看着像是个好姑娘。”马文说，“我们是在伦敦看《长征万宝山》的皇室专场演出时认识的，安娜可真是个好姑娘。那个谁谁谁，一直在敲我的背，我告诉他，我已经有了其他安排。”马文吹了声口哨。“可他还是继续戳我，那人叫什么来着，一直没搞明白他名字来着。我建议他，立马给我滚蛋。”他停顿了片刻，又响起一声口哨。“那些要是还能转的话，我会把它们带回马里布来。有可能，是为了自杀用……”

他说的是一张唱片。“海上的胜利，”马文把唱片放在了唱机上，“海上的胜利，千帆过处，对吧？挺有内容的。”

蜜雪拿着罐喜力啤酒回来了，马文猛地喝了一大口，然后笑着对她说，“你是应该现在就脱光光，跳到这男人身上呢？还是稍微再过一会儿？”他又大笑起来，“蜜雪，她可是个爽快人。”

“李！”蜜雪说。

“我的眼镜究竟去哪儿了？”马文问道。他又喝了口酒，然后在地上寻找起来。

“他把眼镜上的镜片拿下来了，”蜜雪说，“昨晚，他说他什么剧本都不想再看了。”

① 蜜雪·特里奥拉的昵称。——译者

“一个都他妈不想看。”马文说。

“所以他就把镜片拆了下来。”

“我只想做一个真正的李，真正的李，真正的柯克·李。”

“你把真正的李，留在伦敦了。”

“现在，我就是柯克·李，我不是李·李，我是柯克·李。我是和加里爵士^①一起从伦敦飞回来的，我告诉他，‘加里爵士，你的手表很不错。’”马文伸出手指，做出手枪的样子，嘴里发出一串声音，以口哨声开始，以枪声结束。

“很棒的手表，加里爵士。我对他说。”口哨声。枪声。枪声响起时，他的大拇指向下一压，就像扣扳机那样。

“加里的手表，你的手表，是一样的。”蜜雪说。

“不。”马文说，“是他，是他的手表，跟我的手表一样。如果我在照片上看到他的手表，随时随地都能认出来。不过，话说回来，谁在乎这些啊？”

口哨声。枪声。“再次回到熟悉的老地方，那是在伦敦。伦敦哪儿？保加利亚？不，贝尔格瑞维亚^②。才刚刚早晨七点半，他问我，不想起来看看醉鬼还巢的景象吗？”口哨声。“滚蛋。伙计，我正睡觉呢。”

片刻的寂静，马文闭上眼睛，做出睡觉的样子，脑袋向后，靠在椅背上。客厅的另一头还有一扇门，出去就是门廊，能俯瞰整个海滩。打开门，就能听到海浪拍岸的声音，哗，哗。这一刻，马文假寐的这一刻，早晨终于显现出它原本的一面：一个忧郁的、雾气茫茫的星期六。

“甜心，再做条凤尾鱼。”马文说道。他终于又醒了过来，喝光了罐子里的“喜力”。“我爱凤尾鱼。”蜜雪说。

“过去的一天半时间里，她除了凤尾鱼，别的什么都没吃。”马文说，“你知道自己忽然那么爱吃凤尾鱼，是为什么吗？你怀上了。你就快要给我生

① 指加里·格兰特。——译者

② Belgravia, 伦敦上流住宅区之一，发音与保加利亚相似。——译者

小小马文了。”

“李！”蜜雪说，“别瞎扯了。”

“为什么不能？”他说，“就这么写：蜜雪怀孕了。你这文章写出来，他们也一定不肯发表，即使真发表了，人们看了来问我：那话真是你说的吗？我会回答他们：当然，是我说的。我还需要罐啤酒。”

蜜雪起身去了厨房。

“她其实没怀孕。”马文说。

他把一条腿架到了椅子扶手上。“去伦敦前我理了个发，”他说，“我的意思是，理发这事情有时候也够荒唐的。我连着两部电影都没剪头发，所以就有点长了。于是我就去剃头，不，不是剃成平头，差不多普通长度就行。我真是厌倦了这些头发上的狗屁规定。”马文叹息着，起身，走出门廊。外头雾气很大。

“那该死的浮标。”他说。他眼前的那片海岸上，沙子里插着一只浮标。“早上漂过来的，他们就把它插在那儿。那是他们的沙滩。上帝，我真是讨厌看到那浮标，但却什么都干不了。看上去就像是阳具的象征。没错，这就是个阳具象征。你一大早起床，出门一看，这混蛋浮标就面对面地戳在那里了。”

他打了个哈欠。海滩上，一条猎狗正在追赶一群鸟。这个星期六的早晨，气温有点低，周围的声音也有点奇异的低沉。马文望了一眼大海。“浪里面那个，是不是詹妮弗·琼斯(Jennifer Jones)啊？”他问。“不是她？好吧。”

蜜雪拿着“喜力”走过来。“谢谢你，甜心。”他又回到客厅坐了下来。“我们看的那是部啥片子来着？《鲍勃和卡洛尔和比尔和泰德》^①。真是部垃圾电影。演得不错，但片子是垃圾。”

“我喜欢。”蜜雪说。

“那种卿卿我我的狗屁东西，你本来就来者不拒。”马文说，“伊西林。”^②

① 此指影片《两对鸳鸯一张床》(Bob & Carol & Ted & Alice)，但马文将片名弄错了。——译者

② Esalen, 1962年在加州创立的一个人体潜能开放中心。——译者

那些人收了你的钱，教会你怎么用一只手放在两个乳头上。真他妈了不起啊，宝贝。”

“关于爱，”蜜雪回答，“关于你看别人时的目光。李，用爱的目光看我。”

“把你衣服脱了，宝贝。”口哨声。“现在谁去替我们拿避孕药？”砰！“拉布，快过来，你这邪恶的黑王子。”“拉布”从门廊跑了过来，顺从地躺倒在地毯上，发出呼呼声。“她还是想要嫁给我。”马文说，“过去入住宾馆时，我们是马文先生和特里奥拉小姐。于是她把自己的名字也改成了马文，为了省掉那些麻烦。现如今我们是马文先生和马文小姐了……”

他打了个哈欠，喝了一大口啤酒。蜜雪打了个招呼，从门厅走了出去。一片寂静，只剩下海浪的声音。“《花花公子》上的那篇访谈我根本没看全。”马文说，“只看了些片段。一派胡言。他们派了个家伙来采访我。我把他逗得团团转，甚至还给他说了那个收垃圾的故事。他问我：你怎么看电影里的暴力？我告诉他：如果你敢再问一次，我就把你丫的从这里扔出去。”

蜜雪又回来了。“你吃避孕药了？”马文问她，“吃了多少粒？需要我叫大夫吗？”

蜜雪笑了。躺在地毯上的“拉布”又发出了呼呼声。

“拉布，”蜜雪说，“你应该要站起来走走，在一位电影明星的家里摆摆架势，那才是狮子狗该做的事。”

“他会站起来走走，拉拉大便，那才符合我这样的电影明星。”马文说，“并不是每个人都能从休·海夫纳(Hugh Hefner)那里拿到一个日本打火机的。上帝，感谢你，海夫。”口哨声。枪声。“嗯，皇室似乎还挺喜欢那片子的。老天，据说谁还挺喜欢珍·塞伯格(Jean Seberg)的。真了不起。”

“珍是个很有内涵的人。”

“什么？”

“我说珍她很有内涵。”蜜雪说。

“上帝啊，我竟然和个女同志生活在一起！”马文说。口哨声。枪声。

“以前我看《花花公子》的时候，我前妻也蠢蠢欲动的。”

“《花花公子》剥削女性。”蜜雪说，“女性解放运动是反对《花花公子》的。”

“反对《花花公子》？”马文说。“出于什么原因？”

“它剥削女性。”蜜雪说，“把女性当成性对象。”

“为什么不呢？”马文说，“娘们儿不干这个，那还有什么用处呢？”马文张开了双腿，喘着粗气。“呜呼感慨，我为什么非得是个性的象征？他们为什么不让我好好演戏？”

本已睡着的“拉布”，鼻子里发出了响声，把它自己给吵醒了。它起身，转了个圈，重新躺下，闭上眼睛。

电话铃响了，“拉布”叫了起来，眼睛还是闭着。蜜雪去接电话了。

“谁打来的？”马文问。

“迈耶·弥什金(Meyer Mishkin)。”

“告诉迈耶，今天没他的事了，让他明天再打过来。”马文喝光了手里的“喜力”，把罐头倒了过来，看着残余的啤酒滴了下来。“是我的经纪人，”他说，“老是想知道我有没有看什么新的剧本，滚他娘的剧本。人生头四十年，你拼命想要进入这混蛋行业，之后四十年又拼命想要从里头出来。等你真熬出头的时候，又有谁还需要你？”

马文又从蜜雪手里拿了罐啤酒。“我正等着某个年轻的家伙出现，把我打倒，那样我就能去老演员之家了，回忆回忆当年之勇。我是在等那个人吗？其实我愿意花钱雇人来打倒那家伙。那天有个东西真的挺不错的……”

他在椅子边上的一堆杂志和报纸里拼命翻找。

“找不到了。”

蜜雪拿起了一本。

“不。”他说，“另一本。对，就是这个。《二战中的美国海军》。我们来看一下，复活岛。”他找出了一副眼镜，戴上。“指挥的这个哥们。看这里……”

他翻了几页，寻找着什么。“这哥们——嘢，就是这儿。他当时正在守岛，上边问他们驻守部队，是否需要点什么。这哥们发回电报说：是的，送更多的小日本过来。”

马文吹了记口哨，眯起眼睛看着那一页，眼神里充满惊奇。

“送更多的小日本过来。可是，这正是我们当时最不愿意看到的。镜头切到约翰·韦恩：是的，送更多的小日本过来！问题在于，多年以后真相才浮现出来，原来那是电报员的工作，一封电报开头和结尾都要加几行字凑数。全世界都在为那家伙的勇气喝彩，可被他们视为咄咄逼人的英雄行径，其实仅仅只是为了凑字数。”

马文起身走进厨房。“不过我得承认，杜克^①这家伙，有一点很好。”他背着身大声说，“他演什么像什么。送更多的小日本过来。”厨房里传来一阵酒瓶子的声音。“你把啤酒都偷走了！蜜雪？你自己都喝了？”

“我们没酒了。”蜜雪说。

“打电话啊。”马文说。他又回到客厅。

“他们过来得要两个小时。”蜜雪说。

“打电话，打电话。不然的话，没准我只能改喝大家伙了。”

“今天下午我已经为你准备了别的东西。”

“别——别来那个！”马文躺倒在椅子上。“什么都行，就是别来那个！”他露出恐惧的表情。

“你看这雾气蒙蒙的，多好的日子啊，”蜜雪说，“我们就应该坐在炉火前，喝喝茴香酒。我喜欢雾天……”

“狗能喝茴香酒吗？”马文问。“我干嘛要问这个问题？这个家里的狗，绝对不喝茴香酒。”他站起身来，双手插在口袋里，望着窗外的海浪。“说真的，詹妮弗，弄不好她会受伤的。那么大的浪还来游泳……亲爱的，卖酒的电话是多少？”

① 杜克是约翰·韦恩的绰号。——译者

“呃，9466 多少。你应该知道的。”

马文去厨房打电话了。“嘢，嗨，听着，这是 21404 的李·马文。”他停顿了一下。“呃，呃，是吗？嘢，这次又是我。”又停顿了一下。“呃，呃，嘢，伙计，快送点冰的过来。啤酒。嘢。什么？低度的还是高度的？绿色的那种啊。”他挂了。

“没给我再叫点凤尾鱼？”蜜雪说。“喜欢吃这个还是因为我那西西里的老奶奶。”他又放上了一张唱片：轻柔、缥缈的竖琴。马文疯狂地旋转着，眼睛仰望着远处屋角的阴影。“上帝，”他说，“老妈，可不可以请您别待在这屋里？我让您只有晚上才来。”他摁停了唱片。“很小的时候我学过小提琴。你觉得我是个傻瓜，对吧？我只是演了很多傻瓜。《十二金刚》(The Dirty Dozen)就是部傻瓜卖座片，小子，如果你想要拍部卖座片的话，那就找个傻瓜。”说这些话的时候，他一直都在卧室里翻找着什么。

“李，”蜜雪说，“你不会是又想要把它穿起来招摇过市了吧？是吗？”

“它在哪里？”马文问。

“我想应该是在你的第二格抽屉里。”蜜雪说，“他的博士帽和长袍。他拿到个荣誉学位。”

马文从卧室走了出来，拿着副望远镜。“看我找到了什么。”他说。马文走到了门廊上，透过茫茫雾气望着远处海浪尽头漂浮着的一排小鸟。“那是什么？骨顶鸡？还是……那是鸭子吗？”

马文的儿子克里斯^①走进了客厅。“嗨，克里斯，”马文说，“那些是骨顶鸡还是鸭子啊？”克里斯走到门廊，拿着望远镜看了一会儿。“难说。”克里斯说。他给“拉布”戴上条链子，带它下去海滩走。马文又坐回到椅子上。气氛变得和这天气一样阴霾。唱机里，强尼·卡什(Johnny Cash)正唱着《绿袖》(Greensleeves)。《绿袖》的旋律是如此美妙。

^① 克里斯托弗·马文是李·马文与第二任妻子伊丽莎白生的大儿子，1952 年出生。——译者

“你知不知道，”马文说，“他光是唱这些狗屎，一年就能赚到三百万美元。‘我很守规矩，我一直小心警惕。’我在纳什维尔遇到过他。他说，‘你没听过我其他的歌吗？’我说没有，没听过。于是他给我们送来了二十七张混蛋专辑。上帝啊，强尼，我喜欢你唱的，但看在上帝的份上……”

马文跪在地上，从架子上抽出了那二十七张强尼·卡什的专辑。

“他很尴尬，”马文说，“我也很尴尬，我们无话可说，真的。所以他给我送来了自己的所有专辑。我试着全都听了一遍，花了两星期。”

“雪儿(Cher)现在几岁？”蜜雪问。

“雪儿？”

“是。”

“我们还不清楚。”马文说。“这副眼镜真他妈一点都不好。我的那副眼镜呢？”

“他去门廊的时候，踩在那副眼镜上头。”蜜雪说，“但它并没有碎。于是他说那是上帝的旨意，上帝叫他别再看什么剧本了。所以他取下镜片，扔进了海里。现在，他看不见了。”

“为什么，”马文说，“我要在自己的收入中拿出67%给企宣人员？就是为让他告诉我该带哪个娘们去吃午饭，是吧？我花了三十七美元才从那地方出来的，然后她还骂了我。你知道我问她什么吗？我敢打赌说，你从来没有性高潮过，是吧？我问了她这一句。”

“李，你没说那话吧？真的说了？”

“我这辈子从来都没说过那样的话。”

又换了张唱片。“一到《月光奏鸣曲》，”他说，“我就要去放放水。叮咚，就是这样。噢，甜心，你觉得这样的日子很快就会过去吗？我这会儿还在宿醉着。我们昨晚挺快活的，跑到角落里，喝了几杯酒，撒了一点谎。”

他消失在门厅处。克里斯，这个十六七岁、长相俊朗的男孩子，带着“拉布”回来了。“拉布”被留在了门廊那里，等他身上变干。它透过窗户望着里面，浑身湿透，露出失落的表情。“可怜的拉布，”蜜雪说，“已经是今天第二

次被拒之门外了。”

马文回来了。“决定买那辆了吗？”他问克里斯。

“看到一辆 1956 年的四门奔驰。”克里斯说。

“希特勒的车子？”马文说。口哨声。枪声！“小子，你配得上最好的车，因为你是明星的儿子。你干吗不找份工作呢？”

“克里斯在唱片店工作。”蜜雪说。“但他现在不拿工钱，要等店老板赚钱了，才能给员工们付工资。”

“上帝。”马文说，

“我还看了辆宝马，”克里斯说，“两千一百元。新车的话，得要三千元。”

“干嘛不买新的？”

“我手里没有三千元。”

“可你老爸有啊。”

“叫比萨吃吧，”蜜雪说。她拿起了电话，点了三份比萨，其中一份是凤尾鱼的。

“你怀孕了，”马文说，“她一定是怀孕了。克里斯托弗，你要当爷爷了。”

从门缝里溜进来的“拉布”，此刻从卧室里跑了出来，嘴里叼着一条女人内裤。

“天哪，拉布，别把这些内裤拿出来。”马文说。“昨晚她说：那些内裤你是哪里弄来的？我说我不知道啊。她说：好吧，反正那不是我的。我说：亲爱的，我可以肯定，我也没在家里穿过这些。”马文叹了口气，无奈地将双手向上一摊。“跟女人打交道，解决问题的唯一办法就是跳到她的身上，一切就迎刃而解了。”

他从“拉布”嘴里拿过内裤，扔回到卧室中。“那你到底怎么想？”他问克里斯。

“爸爸，宝马过弯时太棒了。”克里斯说，“性能真是没得说。”

马文的脚步停在了门口，他望着外面的海浪。“别被性能欺骗了，”他说，“买你现在真正喜欢的，以后还能再卖出去。再好的性能，老是看着同一

辆车都会让你看到想吐的。”

他叹了口气，坐回到椅子中。

“拉布”跳到了他身上。

“拉布，你这邪恶的黑王子，”马文说，一边胡乱地磨蹭着小狗的脑袋。



英格玛·伯格曼



导 语

1974年，我原本有机会加入一小队人马，从斯德哥尔摩飞去伯格曼住的法罗岛，看看他是如何工作的。但因为飞机票务上的失误，我到达斯德哥尔摩时已迟了一天，错过了这个机会。伯格曼手下有位企宣，名叫厄尼·安德森(Ernie Anderson)，他通过伯格曼的经纪人保罗·科纳(Paul Kohner)展开工作。厄尼手里只有两位客户，伯格曼和查尔斯·布朗森(Charles Bronson)。1975年，厄尼又组织了去伯格曼新片《面对面》(*Face to Face*)现场探班的活动，我终于见到了伯格曼以及他的事业伙伴大家庭：年复一年，他用的都是同一套班子，从摄影师斯文·尼基斯特(Sven Nykvist)到每天下午准备茶点的那位女士，都没变过。我喜欢伯格曼在这部电影里关于面孔的陈述。

又过了几年，伯格曼与瑞典税务机关有了矛盾，他毅然离开祖国。来到洛杉矶后，他让经纪人科纳替他安排去好莱坞的拍摄现场参观一下。

“厄尼正在忙查尔斯·布朗森的新戏，”科纳告诉他，“你想看看那个吗？”

他去了，英格玛·伯格曼，电影艺术殿堂里的绝对权威，去了查尔斯·

布朗森主演的西部片《夺命列车》(Breakheart Pass)现场探班。

“请向我解释一下，您正在做的事。”他对布朗森说。

“嗯，这是我被击中的一场戏，所以我正把这些小血包放到衣服里面去，然后……这些你都知道啊，你是导演啊。”布朗森说。

“不不，请讲下去，”伯格曼说，“对我来说这些可都是新东西。”

“你是说，你的电影里从来都不用开枪？”

1975年

斯德哥尔摩——在斯德哥尔摩的时候，英格玛·伯格曼住在一栋名叫卡拉潘的新建小高层公寓里。那里住起来很舒服，又不会显得浮夸奢华。伯格曼不太会请朋友来这边，因为他并没把这里当成是家，这只是他拍片期间用来睡觉的宿舍。他妻子英格丽会在那儿准备晚饭，但他们俩还是更喜欢在格里尔餐馆的固定座位上用餐，那是家气派的餐厅，开在瑞典皇家剧院后门正对面。他们那张桌子不太容易找到，或是不太容易看得到，因为它藏在一面巨大的镜框海报后头，于是伯格曼能看到屋里所有人，但别人却看不到他。

在每部电影为期八至十周的拍摄过程中，伯格曼每天都会在适当的时刻醒来，差不多是八点吧，然后开着一辆栗色小汽车去“电影之家”(Film House)。“电影之家”是距离斯德哥尔摩市中心二十五分钟脚程的一栋大型现代建筑，那里不仅有电影和电视的制作设备，斯德哥尔摩大学的戏剧、电影和舞蹈三个院系也都设在那儿。这里总是充满激烈的讨论和各种各样的活动，开在二楼的“劳莱与哈代”酒吧是这些活动的核心场所，不过每当伯格曼进驻这里拍片，整个“电影之家”似乎也会变得有点自我感觉良好起来：人们告诉我，那就像是教皇在梵蒂冈时一样。

伯格曼在“电影之家”边门的固定车位停好车子，然后和剧组一起吃早饭。用餐地点是一间带隔断的小房间，由一位女士专职负责大家的餐饮；每

次拍电影，伯格曼都会雇个这样的人，还会把她名字也列在片尾字幕里。她要负责这段时间的咖啡和下午茶，要让大家吃得满意。当你在拍摄一部关于上帝的沉默，或是关于形而上的痛苦，或是关于自杀的电影时——这正是伯格曼通常所拍的那类电影——如果每个人都能感觉自在，如果随时都能喝到热咖啡，那肯定是有帮助的。

他今天在拍的电影是《面对面》，说的是丽芙·乌尔曼(Liv Ullmann)饰演的自我折磨的精神科医生试图自杀的故事。影片开拍前，伯格曼在一封致剧组人员的信里写道：“过去一段时间以来，我始终有种并无明确缘由的焦虑。”他想找出解决之道，于是便有了剧本，在这个故事里，女主角将面对自己的恐惧心理(这在伯格曼的电影里十分普遍)，她也曾想过要屈服于它(这同样不是新闻)，但最终还是克服了它；面对自己的消极一面，获得了一场小小的胜利(伯格曼作品中的这种希望，也是最近三四年里才开始出现的，从《呼喊与细语》(*Cries and Whispers*)开始，这也在他朋友圈中引起了不少猜测)。

《面对面》是伯格曼的第三十六部电影，这是他当导演的第三十个年头。他的职业生涯有着某种令人愉快的平衡感：早年替别人写剧本，1945年开始自己当导演，起初只是位意大利新现实主义的瑞典模仿者；1955年凭《夏夜的微笑》(*Smiles of a Summer Night*)获得第一次国际性成功；1965年开始拍摄《假面》(*Persona*)，现代电影中最深邃的神作；今天，他已被视为当世最伟大的电影人之一。每年春天至初夏，他都会集齐自己的基本班底和常用的一班演员；偶尔也会有几张新面孔。这次的《面对面》也是一样。

这会儿他们也都过来喝咖啡了。丽芙·乌尔曼穿着件旧衬衫，下面是条蓝色丹宁布的裙子；脸上没有妆，头发向后一把抓，似乎是为了让大家看出她十五分钟前才刚刚睡醒。伯格曼第一次遇到她时，她正在某个街角与好友碧比·安德松(Bibi Andersson)说话，当时他正在为《假面》找演员。他喜欢这两个女孩在一起的样子，于是当场作出决定，把两人都招来了。之后，她便成了全世界最重要的女演员之一。不过，在“电影之家”时，她却是

一副和蔼可亲、实话实说的样子，不像是明星，更像个女当家。这是她与伯格曼合作的第七部电影了。

年届七十的格纳尔·比约恩斯特兰德(Gunnar Bjornstrand)是个优雅的高个子，时而严肃地打量着屋里的人，时而翻动几页剧本。他是《第七封印》(*The Seventh Seal*)里的随从，是《犹在镜中》(*Through a Glass Darkly*)里的父亲，他是伯格曼的御用演员中最为人熟悉的之一。他最近身体微恙，但还是再度出山，扮演本片中乌尔曼的祖父一角。而且他发挥得依旧很棒，所以伯格曼又为这人物加了戏。这是他与伯格曼合作的第十六部电影。

卡汀卡·法拉格(Katinka Farago)，三十多岁，身体健壮，她几乎没什么时间喝咖啡；她想和伯格曼谈谈下星期的拍摄计划，她急切地解释着自己的问题，伯格曼倾听着，时而点头。对制片经理来说，有问题才是对的，那是她的职责所在，从没听说过有哪位制片经理什么问题都没遇上过的。卡汀卡是1956年从匈牙利避难来瑞典的，在伯格曼手下当了场记。几年后她被升任为制片经理，管理时间、场地、资金等全部后勤工作。这是她与伯格曼合作的第十七部电影。

斯文·尼基斯特是伯格曼的摄影师。他五十一岁，高大强壮，留胡子，脸上带笑。通常情况下，他穿得比伯格曼要考究，不过这一点几乎人人都能做到。一位朋友说，“英格玛一年花在衣服上的钱，还不到一百美元。”1953年的《小丑之夜》(*The Naked Night*)，尼基斯特第一次为伯格曼掌镜，自1959年的《处女泉》(*The Virgin Spring*)后两人的合作关系就固定下来了。这是他与伯格曼合作的第十九部电影，他俩一起实现了伯格曼电影从黑白到彩色那迟来的过渡，经历了令人不快的《这些女人》(*All These Women*)，再到《安娜的情欲》(*The Passion of Anna*)和《呼喊与细语》的成功。

世界各地都有人邀请尼基斯特，他是当前片酬最高的六位摄影之一。但他总会为伯格曼留出档期。“我们总是提前一年前就讨论新计划。”他说，“然后伯格曼去他的小岛上写剧本。到了第二年我们就开拍，一般是在差不多4月15日的时候。通常就是这十八个人的固定班底了，年复

一年，一年一部。”

他告诉我，某年的戛纳电影节上，伯格曼和《阿拉伯的劳伦斯》和《日瓦格医生》(*Dr. Zhivago*)的导演大卫·连恩聊了起来。“你用的是哪种剧组人员？”连恩问他。“我和十八位好朋友一起拍摄我的电影。”伯格曼回答。“很有意思，”连恩说，“我跟一百五十位敌人一起拍我的电影。”

伯格曼很少请参观者——用“外人”这词其实也差不多——去他的现场。在他的现场，经常会发生这样的事：某场戏拍摄遇到困难了，他会把工作人员一个接一个的派出去待在大厅里等着，只留下这场戏的演员、尼基斯特、一位录音和一位场工在他身边。

“拍摄《呼喊与细语》时，”乌尔曼回忆说，“哈莉特·安德松(Harriet Andersson)那些痛苦啊死亡啊的戏里，她究竟在做些什么，我们这些人其实都不清楚。除了必须留在现场的人，伯格曼会把其余人都赶出去。电影完成后，我们一看，真的只能信服。感觉就像是，那些伟大的戏都成了哈莉特一个人的秘密——从某种意义上来说，也确实应该如此，因为她在片中是如此孤独地死去。”

乌尔曼坐在她的化妆间里，等待被叫去拍摄下一场。那会是场棘手的戏，她必须向孩子解释自己为何试图自杀。

“他们说英格玛变了，”她说，“确实，当他在现场走动时，看上去和以前不一样。他更成熟了，以一种良性的方式。他比以前温柔。我们都曾与他共同经历过某些艰难时刻——拍摄现场的分歧——但现在的他，看上去比以前更宽容。”

她说，或许，那个萦绕在他许多作品中的关于死亡的问题，如今已经得到解决了。“他把它当作一种现实来面对，已经接受了它，于是忽然间，几乎有了种轻松的感觉：在《呼喊与细语》和《婚姻生活》(*Scenes from a Marriage*)里，结尾都出现了某种伯格曼作品之前从未有过的接受。本片也是一样。他说过，他想拍部电影版的《风流寡妇》(*The Merry Widow*)，这话已经说了很多年了。现在我觉得他是真的会这么做了，不一定非得是《风流

寡妇》，但肯定是一部温暖、阳光的电影。他是世界上最成熟的导演，为成年人拍摄严肃的电影，但如果他现在真能把那颗童心释放出来的话……我觉得他现在已经能做到这点了。”

她压低了嗓音。走廊那头有动静，可能是伯格曼。她现在本不应该接受采访的，伯格曼很在意接下来的那场戏，希望她能集中注意力在这上头。乌尔曼笑了。她觉得接受采访反而能帮到她，帮她先别去想那场戏。女演员们总是有她们自己的办法。

“电影之家”的其他角落里，人们想到的、谈论的似乎除了伯格曼就没别的了。大家都承认，他是瑞典最伟大的艺术家，世界级重量的艺术家。不过在自己的祖国，他也不过是最近才开始受人爱戴。他最大的两块市场是美国和法国。在瑞典，人们指责他只面向小资阶层，指责他无视社会问题，指责他只关心自己而非社会。这些指责，他多少也都同意，但却依然我行我素。

在“电影之家”的酒吧里，芬兰导演永恩·多纳(Jorn Donner)喝着烧酒和啤酒，他等着和伯格曼谈自己为电视台拍的那部纪录片：《与英格玛·伯格曼一起的三场戏》(*Three Scenes with Ingmar Bergman*)。多纳详细说了他对伯格曼的问题怎么看，“他在全世界都很知名，所以哪怕只是一次失败，他都承受不起。直到《呼喊与细语》为止，每部电影的盈利都能付清上部电影欠的债。但《呼喊与细语》的盈利很少，于是演员被要求只拿三千美元的片酬和10%的分红。他给了丽芙·哈莉特、斯文·英格丽·图林(Ingrid Tulin)各10%，自己拿了30%——这可是部完全由他自己掏腰包拍摄的电影啊！”

“哈莉特问我，是不是应该接受三千元的片酬。我说当然喽，那可是为伯格曼工作啊，况且人家真的就只有这点钱。影片拍完后，主要发行商谁都不肯要。现在再看看呢，多大的成功啊！而且紧接着又是一次更大的成功：《婚姻生活》。然后又是现在的《魔笛》(*The Magic Flute*)。但是没人想过，当初他险些就没钱拍《呼喊与细语》了。”

这是真的。从1966年发行的《假面》开始，直到1973年的《呼喊与细语》之前，伯格曼未曾有过哪怕一次商业成功。其中既有伟大的作品——《安娜的情欲》、《羞耻》(Shame)，也有过有趣的失败——《豺狼时刻》(Hour of the Wolf)——以及没什么人特别喜欢的作品——艾里奥特·古尔德(Elliott Gould)主演的《接触》(The Touch)。但是，这些影片都赔钱了。

之后风向变了。从五十年代晚期的《夏夜的微笑》、《野草莓》(Wild Strawberries)和《第七封印》开始，伯格曼相继获得票房成功，一改前几年的颓势。而《婚姻生活》也最终征服了斯堪的那维亚的观众。在他常住的那个波罗的海小岛上，伯格曼的邻居们在电视荧屏上看到了《婚姻生活》，也终于明白了他究竟在拍些什么。随后，1975年1月1日，伯格曼翻拍的莫扎特歌剧《魔笛》在瑞典电视台播出，每三个瑞典人里就有一个观看了这台节目。“感觉就像是伯格曼终于不再和自己较劲了，”瑞典制片人本特·福斯伦德(Bengt Forslund)说，“那么多年来，拍了那么多关于痛苦和死亡的电影，忽然之间，伯格曼找到了这些愉悦的东西。”

通往伯格曼的摄影棚的那扇门上，红灯依旧亮着。灯灭的时候，说明伯格曼没在拍摄，不过即使那样，除了少数得到他特批的人，例如他妻子英格丽之外，仍不允许别人进入。英格丽拿着些需要回复的信件，从那扇门走了进去。之后，就是下午茶的休息时间。那位负责茶水的女士已经准备好了茶和点心，伯格曼也终于有时间来接待我这个访问者了。

他有间小屋，狭长、昏暗、阴凉，感觉就像是僧侣住的单间。它位于摄影棚对面，从服装间一路往下走就到了。里面只布置了简单的家具，两把椅子、一张简易床、一张桌子(上面放了两个苹果、一只香蕉、一盒丹麦巧克力还有一份剧本)。某场戏的拍摄过程中，如果遇到没想明白的问题，他就会让大家休息片刻，自己跑来这里，锁上房门，躺在小床上，直到他把这场戏想明白为止。

“距离我执导的第一部电影已经有三十年了，”他说，“你知道吗，这很奇怪，忽然间你会觉得，其间经历的这段时间仿佛根本就不存在一样。你醒过

来，去现场，看一下昨天拍的样片，这些感觉都和当初一模一样。当然，1945年的时候，我比现在更害怕，更不安；但是，那种紧张和激情，还有每天都会有的惊奇感，这些都是一样的。我解决问题的方法也还是完全一样的，即便是面对难题时的束手无措，那种方式也是一样的。”

“写剧本的时候，艺术上的问题就已经全都解决了。剩下的就是技术上的问题，拍摄计划、洗印工艺、演员生病……还有你自己的状况，你自己感觉是好还是坏；毕竟你也不是台机器，连续九到十周，你必须事必躬亲，如果觉没睡好，或是寂寞难耐……我把那些都称为技术问题。”

英语并非伯格曼最擅长的语言，但他说得已经足够好了。作为二战前长大的一代，和当时所有瑞典小孩一样，他读书时学的是德语。说话的时候，他似乎早就全都打好了腹稿，心里想到的都说得一清二楚。他回答问题时态度严肃，但也不会表现得十分积极。与其说是采访，不如说是一次了解他思维流程的机会。我问起了他电影里最近出现的那种转变，从绝望那里出来，稍稍转向了积极的一面。

“哦，你在变得成熟。”他说，“精神上、感情上都在成长，但并非是一直线的成长，那更像是一棵树的成长过程。在我居住的小岛上，东北风刮得十分厉害，把树木吹得都几乎只能贴地生长。人也是一样。你以为自己是可控的，但其实你每天都在被改变，被周遭的一切改变。”

“或许，某一天，我会停止再生长。但我希望到了那一天，我能自己意识到这点，然后就停下来不再拍电影了。你知道吗，拍电影也好，在舞台上指导演出也好，其实都是一回事，都是某种与他人发生接触的企图。人总会有这样的愿望。但如果某天你觉得自己已经不再有什么东西想告诉别人了，那么明智一点还是停止拍电影吧。你仍可以继续去剧院里工作，因为你在那里接触到的都是些伟人：莎士比亚、斯特林堡、莫里哀；所以，等你老了、累了、病了的时候，至少你还能与别的演员分享这方面的经验，能帮助他们把戏排好。拍电影就不一样了，如果已经无话可说，那就该停下来了，因为电影就是你自己。”

我说，“你谈到与他人发生接触，在你的许多电影里，那似乎都是影片主题之一：尝试着与他人接触。”

“说得很对。如果说有什么东西是我相信的话，那就是忽然产生的人际关系，两个人之间忽然产生的接触。在我们的成长过程中，忽然之间，我们发现自己原来完全就是孤独的。我们也为孤独找到了替代品，但这种与人接触的感觉，两人一瞬间的互相理解，是生命中最棒的东西。顺便说一下，这与性无关。”

“所以，《婚姻生活》的结尾，已经离婚多年的男女，你却让他们‘午夜时分，在世界某个角落的一间小木屋里’彼此紧紧相拥。”

他点了点头。“知道吗，那部电影的成功让我十分惊讶，因为我纯粹是根据自己的经历来写故事。拍摄只花了三周时间，但却要用一生的时间来经历。这很奇怪。”

“那时我和妻子都在小岛上。我正在准备一部舞台剧，纯粹为了好玩，我开始写下一些关于婚姻的对白。我是从他告诉她自己要离开的那场戏开始写的。我一直都喜欢手写，然后再请妻子将它打出来，她是这世上唯一能看懂我笔迹的人。她觉得我写得很有趣，于是我又写了第五场戏——甚至比前者还更有趣！然后又写了第一场戏。我本可以再写上二十四场的。”

“但我不清楚接下来会怎么样，不知道拿这些写好的东西怎么办。我想到或许可以把它拍成电视节目。我邀请两位朋友来做剧本朗读，丽芙和艾尔兰·约瑟夫松(Erland Josephson)，他俩都很感兴趣，过程就是这样。那是瑞典电视荧屏上最成功的节目，在全斯堪的那维亚都是如此。最终，我在岛上的邻居们，终于看到了一部能让他们感到亲切的伯格曼作品。”

和他之前所有作品都不同，《婚姻生活》是用十六毫米胶片拍摄的，而非标准的三十五毫米。对电视荧屏来说这不是问题，但尼基斯特这时却告诉他，柯达新出的十六毫米彩色胶片效果很好，即使拿来拍电影也没问题。画质稍有些区别，但拍摄时灵活性提高很多，而且成本大大降低。伯格曼有点怀疑，但还是答应就用这个来拍摄莫扎特的《魔笛》。

那是由瑞典电视台委托他拍摄的作品，伯格曼决定就按照它在十八世纪小剧场——就像是斯德哥尔摩郊外皇家园林里完好保存了二百多年的皇后岛剧院那样的地方——里演出时的样子来拍。他们在“电影之家”复制出皇后岛剧院的内部样貌和精心设计的舞台机关——能制造出电闪雷鸣、海浪的效果。整出歌剧都用十六毫米拍摄。

《魔笛》在瑞典电视台完成首播后，尼基斯特和伯格曼又从十六毫米胶片放大出一个三十五毫米的拷贝，在电影院做了放映。画质令人满意，伯格曼同意了尼基斯特的说法，即便以他们一贯的要求来说，这画质都足够清晰、细腻了；于是他决定从此以后就都用十六毫米拍。《面对面》用的就是十六毫米，不过，关于这部电影，除了这点之外，几乎就再没什么是伯格曼能明确回答我的了。

“现在就谈这些有点困难，”他说，“因为我们正弄到一半，通常情况下，只有当我把拍好的胶片拿回岛上，着手剪辑的时候，我才开始会有清晰的答案。当然，我现在就能告诉你，它说的是一个女人试图自杀的事，整部影片就像是在调查她为什么要那么做。但坦率地说，具体为何我也不知道。剧本是我写的，但拍电影的时候，我从不把剧本当成是自己写的，不然的话我就一场戏都拍不出来了。这是很个人化的东西，但我又必须保持冷静，冷静地做出分析。有时候我自己读我以前写的那些东西——当初怀着强烈感情写下的对白——都得努力从知性层面去理解那人说这话究竟什么意思，有时还会犯下很奇怪的错误。”

“问题就在于，电影是通往人类情感中心的最佳途径，但面对电影你要保持知性却又是很难的事。电影里存在某种奇怪的感性逻辑，它和理性完全没有关系。如果你是导演，对于自己想要追求什么，一定要十分小心，因为你很可能被感情带着走，结果找到的东西完全成了另一码事。不过，即使那样的话也没问题，只要它能引起别人共鸣就行……如果观众都无动于衷，那我就要郁闷了。”

我又向他提及《假面》，女演员某天忽然决定不再讲话的故事，我问到了

她与那个被派来乡间陪她过夏天的天真、年轻的女护士之间的关系。1966年,《假面》令许多影评人感到困惑,引发了争论,而且它至今仍能触动我们的情感;它具有这种能力,即便观众看完后并未真正理解它,但却能感觉得到它。

“这例子很好地说明了我的意见,”他说,“关于这些我并没有什么理论,如果你要我解释,我做不到。我知道的是,在我写《假面》时,它是真的救了我的命。当时我病得很重,精神上的平衡并未丧失,但身体上的平衡已经没了。我得了一种耳朵的疾病……站起来甚至只是动动脑袋,都会感到恶心。于是我开始每天写下一些句子,只是几句而已,纯粹是为了帮助自己从床到桌边走这几步路时不会跌倒。作为电影人,如果动都不能动,那就更别提工作了。于是就有了这个女演员的故事,她某天忽然停止不再演戏,还放弃了说话的能力,然后有了仰慕她的女护士,想要理解她,但却没能得到女演员的善待……这里面都有关系存在,但我没法解释清楚。”

在《假面》里,我们可以看到伯格曼最著名的镜头之一:丽芙·乌尔曼和碧比·安德松的脸似乎完全融合在了一起,她们似乎要变成对方的样子,从某种意义上来说,这也正是影片中在发生的事。她俩似乎能够彼此交换或是分享个性。我向伯格曼问起了这个镜头,还问到 he 经常使用的那种拍法:用两人镜头^①来表现两个同处一个画面中,但却彼此不注视或不沟通的人。

“两人镜头,还有特写画面,那都是很奇妙的东西,因为,这是剧场里不可能有的。它们能让你看见眼睛、肌肤、嘴巴,那真是令人着迷。通过剪辑,两个在说话的人,一会儿出现在特写中,一会儿又一起出现在两人镜头里,这里面就有了一种美妙的节奏,有点像是呼吸,太美了。”

“而所有东西里最美的就是当你贴近人脸的时候,那是镜头所能拍到的对象里,最令人着迷的。几天前我在电视里看了一小段安东尼奥尼的新片,

^① two-shots,摄影术语,指同一画面中出现两个人物,两人或处平行关系,或处前后关系。同理类推,还有三人镜头、四人镜头等。——译者

《乘客》(Passenger)。你知道,我可是安东尼奥尼的崇拜者,我从他那儿学到了很多。不过,电视台为了采访他,忽然从电影片段切到了安东尼奥尼自己的一个特写镜头,那一刻我被打动了。”

“他就坐在那里,他的脸,如此普通,如此的美,如此人性——以至于他说了些什么我一点都没听进去,因为我正全神贯注地看着他的脸,他的眼睛。他自己出现在镜头前的那十分钟,远比他或者我的任何一部作品,都要来得更加迷人。那就像是本小说,关于他全部人生的小说。这正是我们有时候能靠着演员,靠着他们的脸去实现的东西。”

是时候回摄影棚去了,他还要完成今天的拍摄。人们在走廊里等待他,一位秘书过来问他,他被选为意大利多纳泰罗奖的得主^①,如果派架私人飞机来的话,他是否愿意飞去佛罗伦萨?碧比·安德松也来了,特意来简单拜访一下,她要陪同瑞典首相奥洛夫·帕尔姆(Ola Palme)去南美做国事访问,随后还要去华沙参演伯格曼执导的话剧《第十二夜》。

伯格曼很平静,他一边说,一边让秘书记录他的友好回复,一份是给罗马的,另一份给他的制片人迪诺·德·劳伦蒂斯(Dino De Laurentiis),向他解释自己为何无法接受迪诺好友,那位多纳泰罗电影奖负责人的邀约。他亲吻了碧比,告诉她如果可能的话,会去华沙见她。随后,他又走到了那扇巨大的隔音门后头,门上的红灯再度亮起。这个五十七岁的男人,外形是如此平凡普通,一头稀疏的棕色头发,上身是磨旧了的蓝夹克,下面蹬着双室内拖鞋,以至于某些被带进“电影之家”做参观的游客,根本就没有认出他来。

伯格曼搬来法罗岛定居,已有了七八个年头。在地图上仔细寻找,你才会发现一个无名的蓝色小点,位于哥特兰岛北边海域。这是瑞典的最北端,也是野生鸟类保护区。岛上住着九百多人,大多是牧羊人或渔民。因为十

^① 《呼喊与细语》获选1974年意大利“多纳泰罗之大卫”电影奖最佳外语片。——译者

九世纪与俄国签署的军事协定，这里不允许外国人登陆。当初为《犹在镜中》寻找合适外景地时，渡轮偶然地在哥特兰岛北边停了下来，于是伯格曼发现了这里。

他在岛上建了所房子，大而结实。他还花三年时间等来一纸批文，得以在岛上建起剪辑室和简易录音棚。《安娜的情欲》的室内戏便在其中完成，《羞耻》的一部分也是。再过差不多一个月，他就会回法罗，在秋天完成《面对面》的剪辑。今年冬天，他会为皇家剧院执导剧目——他觉得今年或许可以演些萧伯纳的东西。演出开始后，他会再回岛上，把《面对面》彻底完成，然后开始写明年的剧本。

剧本写好后，很快又会送到斯文、卡汀卡等十八位朋友手里，还有届时为新片挑选的演员们也都会收到。女一号可能会由丽芙扮演；尽管《接触》里用过碧比当女一号，《呼喊与细语》里除了丽芙还有英格丽和哈莉特加盟。男一号很可能是爱尔兰；尽管已经演了十一部伯格曼作品的马克斯·冯·西多(Max von Sydow)，据说在海外拍了几年戏后，也很急于重回斯德哥尔摩。拍摄会在春末夏初开始，秋天开始剪辑。

“我想我还能有十年时间。”采访结束时，伯格曼如此说道。

谈到伯格曼与这些合作者的关系时，卡汀卡曾说过，“感觉就像是，大家都商量好了。你可以接受邀请去别的剧组干活……但首先一定会问问伯格曼，然后再去。别人付薪水，他也付，这不是钱的问题。而是因为，他是世上独一无二的。”



马丁·斯科塞斯与保罗·施瑞德



导 语

马丁·斯科塞斯与保罗·施瑞德(Paul Schrader)来自不同背景,前者是天主教和小意大利区;后者是大急流域和荷兰加尔文教。关于原罪两人都有很复杂的一套看法。“电影是被禁止的东西,”施瑞德告诉我,“我十七岁才看了人生第一部电影,《金蛋宝鸭》(*The Million Dollar Duck*),走出电影院时,我心说,我能拍得比那更好。”^①

我是第一个在媒体上发表斯科塞斯作品影评的人,那是他参加1967年芝加哥电影节的《我先打的电话》,后来更名为《谁在敲我的门》。他给我打了电话,后来我去纽约时大家就经常见面了。我在本书导语部分提到了我俩早年的交往经历,我视他们为这一代最伟大的电影人之一。他对于电影本身的强烈兴趣,是无人能比的,他始终不断地观看电影,还喜欢修复电影和研究电影,拍过关于美国电影和意大利电影历史的纪录片。我在弗吉尼亚电影节上观摩了他个人收藏的雷诺阿作品《大河》(*The River*)的拷贝,稍后当我向他提及此片时,斯科塞斯说,“这个拷贝我每年都会看三次,至少三次。”

同样是在弗吉尼亚电影节上,我还有过一次了不起的经历,那就是和斯

科塞斯的御用剪辑师(她也是迈克尔·鲍威尔[Michael Powell]的遗孀)塞尔玛·舒恩梅克^②一起对《愤怒的公牛》做了逐个镜头的拉片分析。你可能会以为,一部电影,如果能和导演一起逐镜分析地看一遍,那就什么都明白了。但经过那次和舒恩梅克一起拉片,再加上在夏威夷电影节上和摄影师欧文·罗伊兹曼^③、艾伦·达维奥^④、哈斯科尔·威克斯勒^⑤和希罗·纳里塔^⑥分别做过拉片分析后,我发现剪辑和摄影师才最清楚“尸体究竟埋在了哪儿”的秘密。

1976年3月7日

我第一次见到马丁·斯科塞斯是在1969年,当时他是《伍德斯托克》的剪辑师。他是我所见过的人里最专注的之一。这个从纽约小意大利区走出来的年轻人神情紧张,身材短小但却结实,他当时已经拍了一部剧情长片,正梦想着有朝一日能成为大导演。最终,这花了他五年时间。

那部长片处女作便是《谁在敲我的门》,1967年芝加哥电影节上最重要的发现。这是个半自传性质的故事,主人公都是正值青春期的意大利裔美国年轻人。影片为斯科塞斯带来了掌声与荣誉,但却没能带给他任何实际利益,他只得靠当剪辑师、老师及其他零工维持生计。我遇到他的那个晚上,我们去了小意大利区,喝了意大利巴多利诺产的葡萄酒,他和我谈起了别人给他找的几个新项目。

① 但根据《施瑞德谈施瑞德》一书中的访谈内容,他曾说过自己十七岁看的第一部电影是《飞天老爷车》(The Absent-Minded Professor),从影片上映年代来说,似乎是后者更加靠谱。——译者

② 舒恩梅克是曾拍过《红菱艳》等作品的迈克尔·鲍威尔导演的第三任妻子,两人年龄相差三十五岁,结婚时后者已近八十高龄,当初正是斯科塞斯将舒恩梅克介绍给了鲍威尔。——译者

③ Owen Roizman,美国摄影师,作品包括《法国贩毒网》、《大法师》等。——译者

④ Allen Daviau,美国摄影师,作品包括《外星人ET》、《太阳帝国》等。——译者

⑤ Haskell Wexler,美国摄影师,作品包括《飞越疯人院》等。——译者

⑥ Hiro Narita,日裔美国摄影师,作品包括《星舰迷航6》等。——译者

最终他还是接下了其中的某一个——罗杰·科曼(Roger Corman)手里的一部剥削片《冷血霹雳火》(*Boxcar Bertha*)——因为他需要一个机会重新当导演。“科曼觉得那是部剥削片,”斯科塞斯告诉我,“但我觉得它会成为某些别的东西。”他是正确的,他的才华造就了这部由芭芭拉·荷西(Barbara Hershey)和大卫·卡拉丁(David Carradine)主演的电影,高于它原本所需达到的水准。

这片子为他赢来了更多的工作机会。1973年,他完成了《穷街陋巷》,成本虽然很低,但却享有完全的艺术自由。这是《谁在敲我的门》的续集,一部猛烈、痛苦、深深打动观众的杰作。1974年,他完成了影评和票房双双获得成功的《再见爱丽丝》(*Alice Doesn't Live Here Anymore*),女主角爱伦·波斯汀(Ellen Burstyn)获得奥斯卡影后。此时的斯科塞斯,地位已获得承认,成了位“能卖座的”导演。

他的新片是罗伯特·德尼罗主演的《出租车司机》,本周五将在这里的林肯村麦克克鲁格电影院以及另外五家郊区电影院上映。这部电影是对《穷街陋巷》中那个纽约的一次暴力、骇人的回归,有望成为又一部热门片。

上周他来芝加哥时,我俩一起吃了顿午饭,还有保罗·施瑞德也来了,他是《出租车司机》的编剧。这两个人是能用来研究相对性的活案例:施瑞德是来自中西部的新教徒,穿着套头羊毛衫,打领带;斯科塞斯是来自纽约的意大利裔美国人,穿着牛仔裤,留着大胡子。不过,他俩从1972年开始便在一起写这个剧本了。

斯科塞斯:因为这部电影里有不少暴力,所以有些纽约影评人称之为剥削片。上帝啊,我为拍这片子都彻底破产了,还剥削什么啊。我的电影一直都不是很能赚钱的那种,现如今,我只能拿下部电影的经费来维持生计,寅吃卯粮。

施瑞德:如果这是部剥削片的话,我真希望,每次有人告诉我们,它肯定不会成功的,那都能为我们换回一美元。当初这剧本简直是四处碰壁。

斯科塞斯:我们把它拿给一些纽约的传媒教育者看,结果立刻就被判

了死刑。还拿给一些学剪辑的学生看，其中有个聪明家伙，我记得他参加过我办的某场《再见爱丽丝》放映会；他问我，经历过功成名就后，这次是不是准备走麦城了。他说这话时，我几乎就还没开始启动呢！

施瑞德：片子最初试映后，几乎就没有什么正面的即时反响。我们得到的大多是些出于本能地感到气愤的反馈意见。但倘若连这部电影都不能引起争议的话，那我们这国家就真的有问题了。

伊伯特：你给我们的是这个家伙，德尼罗，他仿佛忽然从天而降——几乎什么背景都没给交代，他在纽约开出租，最终，我们意识到他的内心正在翻腾，所有这些暴力情绪都被他强压着……

斯科塞斯：他又一而再、再而三地回到暴力所在的地方。有一位评论家说，我想应该是安德鲁·萨里斯，把第四十二大街作为地狱的象征，这样的做法你得用上多少次才够啊？但地狱就是这样，它总是不断重复的。他没法从中走出来。不过你那点说得很对，我们不告诉你他来自哪里，他以前有什么故事。显然，他是从某个地方来的，他身上的这些问题都是一路积累起来的。

施瑞德：我想到了《冷血》(*In Cold Blood*)里的处理方法，于是才这么写的。他们把派瑞·史密斯(Perry Smith)的背景都告诉你了，他的问题是怎么来的，一旦知道了，你的兴趣就减弱了，因为他身上的问题并不是你的问题，但他的症状却是你也有的症状。

伊伯特：宝琳·凯尔说过，斯科塞斯、罗伯特·奥特曼和科波拉是此刻这国度里最有趣的三位导演——这有可能是因为他们的天主教背景。水门事件之后，这国家感受到了某种罪，需要做出某种形式的补偿，而天主教徒能以他们独一无二的方式来理解罪，因为这是他们从小跟着一路长大的东西。

斯科塞斯：罪。关于罪，没什么是我不知道、而你能告诉我的。

施瑞德：我有很多新教徒的罪。

斯科塞斯：现在已经没法再拍这样的电影了：在电影里，整个国家似乎

都有道理可循。经过越南，经过水门事件，这不再是一个暂时性的问题了；而是这国家正在经历的某种永久的事。所有那些曾被我们视为神圣的事情——整个《时代》杂志与《生活》杂志帝国……就那么一下子！哦，《时代》还在。

伊伯特：在你的不少电影里，都有种对于女性的暧昧态度。男人为女人着迷，但却不太懂得该怎么与她们打交道……

斯科塞斯：那种女神/妓女的情节。从小的教育就是要崇拜女性，但却不知道如何在人性的层面上和性的层面上接近她们。特拉韦斯，德尼罗演的那个角色，出租车司机，他就是这样。他爱的女孩，希碧尔·谢泼德（Cybill Shepherd）扮演的角色，她是个金头发、蓝眼睛的女神，这一点十分重要。

施瑞德：然后他又从女神到了儿童版女神那里，他想要拯救的那个十二岁零六个月的妓女，对他来说，她也是无法接近的。

斯科塞斯：她的卧室里有点着的蜡烛，对他来说，她就像是圣女，无法想象那些拉皮条的如此那般对待她。动身为她报仇之前，他几乎像是在清洁自己的全身，就像是《处女泉》里马克斯·冯·西多为女儿复仇前先用枝条鞭打自己一样。

施瑞德：我们原本拍了这个画面，后来没放进去，特拉韦斯带着枪出去之前，先用毛巾抽打自己。之所以没放进去，是因为那看上去有一点刻意和不自然。

斯科塞斯：但那些天主教的东西呢？我觉得这片子里有不少天主教的指涉，哪怕它们只不过是对于我个人来说才具有意义的指涉。就好比他出去大开杀戒前烧花的那一刻。还有他买枪的时候，军火贩子一支支地把它摆在天鹅绒上，就像是在做弥撒时布置祭坛。

施瑞德先走了，他还有个别的访谈要做，我和斯科塞斯则在他宾馆房间里继续我们的对话。屋里摆着两件能让他念及家中的东西：小意大利区“罗马咖啡店”做的一大盒曲奇（“我妈妈送来的，她知道我一定会想家的。”）

还有一摞最新出版的电影杂志。斯科塞斯最近和来自伊利诺斯州里波提维尔的自由职业作家朱莉娅·卡梅隆(Julia Cameron)结婚了。那天晚上,他打算和岳父岳母一起吃饭,所以准备把曲奇带上。

伊伯特:你刚才提到拿下部电影的经费来维持生计。

斯科塞斯:片名会是《纽约,纽约》(*New York, New York*),故事背景是四十和五十年代,说的是大乐队的事。丽莎·明内利(Liza Minnelli)扮演歌手,德尼罗演她丈夫。这不是部歌舞片,而是部有歌舞的电影。这定义我是从比利·怀德那儿学来的,他说过,只有当剧中人在你意料之外时也会开口高歌的情况下,你才能称之为歌舞片。我这电影说的是他俩婚姻关系的破裂,他们彼此面对时所遇到的问题。

伊伯特:它会不会有一个女性主义的视角?不少人将《再见爱丽丝》看作是一部女性主义电影。

斯科塞斯:哦,它说的是一段建立在共同事业基础上的婚姻所面临的问题。我不知道这是否属于女性主义。事实上,《出租车司机》才是我的女性主义电影,而非《再见爱丽丝》。谁说过女性主义电影就非得是关于女人的?我从来就没打算用“爱丽丝”这人物来传达女性主义观点。影片最后,她还是在犯一样的错误。她出现在克里斯·克里斯托夫森(Kris Kristofferson)屋子里的第一个镜头,就是在洗碗。一个大大的特写。

伊伯特:那么《出租车司机》呢,男主角根本没法和女人打交道,它反而是……

斯科塞斯:反而是女性主义的。因为它要靠一个大男人才能实现其符合逻辑的结局。谁能杀掉对方,谁就是更好的男人。它展现出这种思维方式,展现出某些男人会有的这类问题,在女神和姘女间来回摇摆。从视觉上来说,整部电影都基于这一个镜头:那家伙在电话里被女孩拒绝了,镜头也真的从他身上移开了,那种拒绝让你根本不忍心去看。

伊伯特:这部电影是献给电影配乐大师伯纳德·赫曼(Bernard Herrmann)的,他完成这部电影的配乐后便去世了。

斯科塞斯：上帝，那真是可怕。真的是一写完就去世了。他当时十分高兴，又回到了好莱坞，能指挥一整个交响乐团，人们对他顶礼膜拜。当时他正在弄一些爵士乐片段，他坚持要在那天完成。我告诉他，我们应该下星期再弄，因为他看上去已经很疲惫了。“不，”他说，“我们现在就弄。”那是12月23日，第二天早上，圣诞前夜，人们发现他去世了。那个星期天，我和朱莉娅飞去芝加哥举行了婚礼……

伊伯特：我还想问问那些暴力场面，特拉韦斯失去控制，大开杀戒的那些场面。

斯科塞斯：那些我们是用慢镜头来拍的。一秒钟四十八格，比正常的二十四格翻了一倍。当然，如果你拍的时候快一倍，放的时候却采用正常速度，出来的效果就只有一半速度……

伊伯特：那就是慢动作的效果了。

斯科塞斯：没错。还有那些杀人的戏里，慢镜头和德尼罗的手臂……我们希望他看上去就像是一头野兽，一个机器人，就像是金刚跑来救菲·雷(Fay Wray)。还有一件事，只要不是在说话，德尼罗的全部特写画面，都是用一秒钟四十八格的速度来拍的，为了将他的反应放慢、夸大。多么了不起的演员啊，经过这样的技术处理，他看上去真是棒极了！那些镜头都是我亲自拍的，我想从镜头里看一下，他的反应究竟是怎么样的。

伊伯特：整部电影十分风格化，十分表现主义……你将每场戏都区隔成十分惊人的小细节，你严格掌控画面色彩，以获得某种感觉，还有那扎眼的光线……

斯科塞斯：所以我看到有人说我是个现实主义派，是个自然主义派！还有人拿这片子和《擦鞋童》(Shoeshine)做比较！真的！我对现实主义的画面没兴趣，一点都没，从来都没。每部电影里，画面都应该按照我的感觉来拍。

伊伯特：我看到介绍说，德尼罗为准备这角色，真的去开了出租车。

斯科塞斯：对，有几个晚上，我还和他一起去了。他开车时会有一种奇

怪的感觉，仿佛完全成了无名之辈。后座上的人会想什么说什么，为所欲为，仿佛他根本就不存在一样。最后，终于有个以前也当演员的家伙坐进来，认出了运营证上他的名字。“上帝啊，”那人说，“去年你才拿的奥斯卡，如今却只能开出租车了。”德尼罗告诉他自己只是在为角色做准备。“没错，小罗，”那人回答，“我懂的，这种事我也经历过。”

《穷街陋巷》上映后，我曾写过篇影评，我说再过差不多十年，斯科塞斯有机会成为美国的费里尼。那篇文章见报后，我再次遇到他，马丁一脸严肃、神色凝重地问我：“你真觉得那得用上十年的时间？”



罗伯特·奥特曼



导 语

我想,我采访罗伯特·奥特曼(Robert Altman)的频率,远高于我采访过的任何一位电影人。那多少与他拍电影时用的方法有关,他喜欢把一大群人聚到一起,把他们同时放在镜头中。在他的拍摄现场,总是不断有来探班的人。奥特曼就像是演出经理或主持人那样发号施令。他喜欢向大家认识。我怀疑他是不是讨厌独处。与他结婚已四十年的妻子凯瑟琳(Kathryn Reed)也总会出现在附近某个地方,她也是共同参与这一切的同谋。

有一次,我们在爱荷华市某个电影节上不期而遇,那是个一次性的电影节,我们都以为宝琳·凯尔也会去,所以才答应出席。结果,宝琳说她根本就受邀过。我和奥特曼坐在某间教室里,畅谈他那份情感细腻的《没有明天的人》(*Thieves Like Us*),这也是他最被忽视的作品之一。此外,我还去过他的《选举风波》(*Health*)、《婚礼》(*A Wedding*)、《高斯福庄园》(*Gosford Park*)现场探班,几年后芝加哥歌剧院将《婚礼》搬上舞台,我又去看了他的彩排。

他是个特立独行的人。《迷色布局》(*Gingerbread Man*)在圣丹斯电影

节首映后，他坐在盐湖城的一千多名观众面前，心满意足地抽起了大麻烟。在加州维斯特伍德，他自己开的狮门电影公司里^①，他会在放映室里为几乎每位访客放映手头的粗剪版本。有两次，我和我妻子有幸在芝加哥加入他们夫妇与芝加哥市长理查德·戴利(Richard M. Daley)夫妇的晚餐，市长也很爱看电影、聊电影，所以他俩关系融洽。那个冬夜，《芭蕾人生》(The Company)刚好杀青，奥特曼走入餐馆，夹带着一股雪花的气息，还有大麻香气。市长看了看我，略略扬了下眉毛——不超过八分之一英寸，露出几乎无法察觉的狡黠笑容。

奥特曼曾跟我说过，他不在乎恶劣的评论，“因为如果没有恶评的话，那好评还有什么意思？”不过他又补充说，就我而言，我所有关于他作品的负面评论，都是错误的。

1977年6月12日

法国戛纳——是的，一切都惬意极了。我们坐在罗伯特·奥特曼租来的游艇的甲板上，停靠在戛纳港湾，远眺对面的城市风光、旗帜飞扬。面前放着的是威士忌、苏打水，还有好多冰块，一边有位动作麻利的年轻人，一身白衣，穿着几乎没有脚步声的鞋子，适时地为众人添加酒水。

奥特曼穿着件针织运动衫，左边袋口绣着橄榄球传奇芝加哥熊队的标志：毫无疑问，那是他当初来芝加哥为《婚礼》寻找外景地时买的纪念品。此刻，他心情愉快，准备好好享受这轻松的一天。昨晚，《三女性》(3 Women)作为参赛片在戛纳放映，赢得观众起立鼓掌喝彩，那是本届电影节开幕以来最热情的一次。

他早在1970年就已凭《陆军野战医院》拿过金棕榈奖，所以这次来其实

^① 这是奥特曼在上世纪七十年代创立的电影公司，与如今驰名好莱坞的狮门公司并无关系，但两者的命名均来自温哥华的狮门大桥。——译者

参加非竞赛单元也就可以了。不过他一点都没这种想法：“如果你不想参加竞赛单元的话，那说明你要不就是自大，要不就是太胆小。是害怕会输吗？我以前又不是没输过，输并不是什么坏事。”

后来的结果证明，他当时的良好预感只对了一半。三天后，评委会将金棕榈奖发给了一部意大利影片^①，给了《三女性》的雪莉·杜瓦尔(Shelley Duvall)最佳女演员奖^②。不过，在这个下午，坐在轻轻摇晃的甲板上，看着一望无际的大海，他完全有理由对自己拿大奖的可能性憧憬一番。当然，6月份就得回芝加哥去了，他要开拍一部成本四百万美元的新片，演员阵容将由四十八人组成。届时，其中绝大多数得在片场待上两个月的时间。

“本来筹备阶段我就该回去的，”奥特曼说，“但我很懒，而且，手下人都很清楚我想要什么，比我自己都清楚。如果我在那儿的话，他们会觉得凡事都必须跟我报备才行，那只会把进度拖慢。”

劳伦·赫顿(Lauren Hutton)从二楼甲板晃了下来，她将在《婚礼》中饰演婚礼摄像师，拍摄一部十六毫米的“片中片”纪录片，奥特曼指望靠她这个角色来帮助厘清片中的其他人物。“婚礼上有四十八个人，我们必须确定观众能把他们分清楚。比如，伴娘穿的衣服都是一样的，我们会给劳伦配一本宝丽来影册，每个人的照片都在里头，帮助她来分辨。那样，当我们觉得观众有可能被搞糊涂时，就可以借她的困惑来解决这问题了。”

新鲜饮料送了上来，奥特曼抿了一口，发现味道不错。他妻子凯瑟琳刚在游艇港湾走马观花逛了一圈，这会儿踏上跳板回到了船上。她说她有几个电话要打，奥特曼又喝了一口饮料。

“坐在这游艇上，感觉真是好极了。”过了一阵，他重新开口说道，“比城里任何一家宾馆都好。”

“这船的名字是‘帕查’？”我问他。

① 塔维亚尼兄弟的《我父我主》(*Padre Padrone*)。——译者

② 与《摄影家马丁》(*J. A. Martin Photographe*)的女主角莫妮克·麦居尔(*Monique Mercure*)同时获得此奖。——译者

“是，打南汉普顿来的，已经跑过两次环球航线了。这名字来自波利尼西亚的某个岛屿，‘帕查’是当地方言里‘旅行的白人商人’的意思。”

他耸了耸肩，似乎在说，我又怎么能否认这点呢？他又喝了口饮料，我问他，关于那个他是如何获得《婚礼》创作灵感的故事，是不是真的。

“是，是这样的，都是真的。当时我们正在沙漠里拍摄《三女性》，那天真是热极了，我们待在宾馆里，感觉还像是火炉一样。我的感觉不是很好——因为之前一晚上感觉太好了。屋里还有个从洛杉矶来的姑娘，来做些有深度的八卦采访，她问我下部电影要拍什么。那一刻，我连这部电影都已经不想拍了，更别提下一部；于是我告诉她，接下来我要拍场婚礼。婚礼？是，婚礼。”

“过了一会儿，制片助理跑来问我，‘鲍勃，你知道自己刚才说了什么吗？’我说我知道。她又说：‘那不是个坏主意，是吧？’我告诉她，完全不是。于是，当天晚上我们就开始勾画故事大纲了。”

《三女性》的创作缘起，也同样不可思议。奥特曼回忆说：“我是做梦梦到的。我梦到了这片沙漠，还有这三个女人。我记得每隔一段时间，我就会梦到这些，还梦到我醒来后派人去寻找这外景地和这些演员。早晨醒来时，感觉就像是电影已经拍好了一样。而且更重要的是，我还很喜欢这电影。于是，管他三七二十一，我决定把它真的拍出来。”

这电影说的是……好吧，你觉得它说的是什么，它就是什么。故事的核心，三位女主角中的两位似乎经历了某种神秘的个性互换。然后她们又与第三位女性融合一体，一同产生出某种新的个性。有些观众觉得《三女性》是奥特曼关于女性解放主题的一次论述，但他自己并不这么看：

“支持还是反对女性解放？别问我这问题。如果我坐在这里侃侃而谈，这部电影是关于X和Y和Z的，那就把观众给限制住了。他们只能在我给出的界限里理解这片子。我希望他们能走出去，自己去发现。那样，他们自己的发现，最低限度至少也会和我发现的，同样的有意思。”

“直到最后一次剪辑，我都不断地从这部电影里发现新的东西。例如，

影片一开始，茜茜·斯帕切克(Sisey Spacek)在沙漠中晃悠时遇到了雪莉·杜瓦尔，获得了在老人中心的工作机会。剪辑过程中，看着影片结尾，我忽然发现，当最后一个镜头里出现那栋房子，同时我们听到茜茜·斯帕切克演的角色被要求去把针线篮拿来——此时她大可以径直走出那栋房子，前往加利福尼亚，一直走进本片开头时的画面，那样的话就是个完美的环形结构了，而且情节也说得通。不过那也只是阅读本片的诸多方法之一。”

奥特曼说，某些关于他作品的评论，经常会让他自己都感到错愕。“我觉得，有时候影评人会从导演自己对作品的陈述中找些东西来写。举个例子，《新闻周刊》上有篇杰克·克罗尔(Jack Kroll)的影评就让人吃惊，文章写的是《费里尼的卡萨诺瓦》，就电影论电影，这篇影评写得毫无道理可言。但我又看了些费里尼自己关于这部电影的说法，我想克罗尔只是从费里尼说过的话里找了些东西，放进了这篇文章。”

“还有现在，围绕《三女性》，很多影评人都想当然地用荣格理论来分析片中的人物关系。如果你让我用小孩子也能理解的简单词语，指出荣格与弗洛伊德之间的区别，我肯定做不到。这是个我一无所知的领域。但因为荣格的名字出现在了发给媒体的新闻稿中，于是它就变成这样了。”

他说，问题其实就在于，人们总是坚持一定要把什么事都弄清楚。坚持每部电影都得说得通才行，坚持得有把钥匙能打开每部复杂的电影。

“这真是最怪异的事情，在现实生活中，我们愿意接受任何事情，绝对是什么事都能接受。但对于我们的幻想，却要求一定得有秩序可言。而不是听之由之，坦然接受它是幻想，因而不必符合常理的事实。一旦你把某个幻想全弄明白了，可能会感到更满足，但却少了很多乐趣。”

他又说，也因为这方面的原因，所以他喜欢拿自己的作品来冒险。“每部电影都应该是不同的，都应涉及不同的领域，都应有它独特的视觉风格。我讨厌重复自己。有种被我称作恐惧系数的东西，我越是害怕的东西，真去做了，得出的成果很可能会更好。”他停顿了一下。“所以，以这个基础而言，《婚礼》将会成为我至今为止最优秀的作品。”

“允许事故，允许愉快的意外，允许失误，我喜欢这样的做法，所以我不会把计划做得太细，所以我们准备用双机作业来拍《婚礼》，准备用上五十万英尺胶片。有时候你自己都不会知道什么才是最终有效果的。我觉得年轻导演的一个问题就在于，他们都是在电影堆里长大的，所以他们的电影语法变得过于死板。他们的作品，更多是受到其他电影的启发，而非来自生活的启发。”

“这问题发生在戈达尔的身上，弗里德金(Willaim Friedkin)可能也有。伯格丹诺维奇(Peter Bogdanovich)更是毫无疑问了。他手里有几百万美元可用，还有那么多优秀的技术人员，他把自己想要什么告诉他们，后者就能拿得出来。但问题是，当他拿到的时候，可能会发现其实自己根本就不想要这些，但最终他还是用了上去。”

如果说可以用“自由”来形容这些话，奥特曼却很少能获得足够承担如此“自由”的拍摄预算。虽然他只拍过《陆军野战医院》这一部卖座片，但这些年来却能坚持一直拍片而且产量甚高，那是因为他的电影所需成本都很合理，收回成本也很准时。比如像《三女性》这么一部具有挑战性的电影，可能并不会十分卖座，但一千六百万的票房已经很可能会有利润了。

“我和电影公司有协议，”他说，“如果我们超预算了，差额我自己来补。如果预算没用完，省下来的也归我。这部《三女性》我们大约省下来十万美元。用来支付组织现在这些活动的开销大头，那当然是不够的，但却足以给我们能有盈余的盼头。”

拍电影的时候，他总是相信那部作品能获得巨大盈利。“影片完成后，我总会觉得，数以百万计的观众完全没理由不来看我这作品。例如《漫长的告别》(The Long Goodbye)，当初我们以为那会是部大热门片^①。还有《纳什维尔》，那是我作品里票房成绩排第二高的，确实成了热门，但可惜这部电影

^① 事实上，《漫长的告别》在当初媒体场放映后反响不佳，原定上映日期被押后半年，正式上映后依旧票房惨淡。——译者

的推销做过头了。派拉蒙公司一心以为这部电影要创造票房历史，于是花了大把银子在宣传攻势上，结果怎么都摊不平。票房是一千六百万美元，按它的成本来说算是很好了，可他们以为票房能过四千万，结果他们错了。”

不过，《婚礼》应该一定会成为大热影片吧？

“我真心希望如此。如果所有事情都能如我预期进展的话，那肯定会是我至今最有趣的一部作品，我是说真的很有趣。话说回来，有趣的事其实每天都在发生。”

一身白色衣服的男人又悄无声息地过来了，又一轮的威士忌和苏打水。奥特曼的脑袋里显然正想着什么有趣的事。

“有位女记者到处跟着我，”他说，“她要的不止是那种深度采访，她坚信奥特曼的生活里一定充满了无休无止的狂欢作乐、纵欲过度。她甚至还去我住的宾馆房间，在浴室里一窥究竟，上帝！她从我放药的柜子里找到一罐白色粉末，啊哈，她心想那一定是可卡因！很不幸，她不知道我对普通牙膏过敏，用了会起疹子，所以我妻子把小苏打和盐拌在一起，给我刷牙用。真是那个可怜的姑娘。”

他举起杯子，为了她，为了戛纳，为了随便什么，干杯。



维尔纳·赫尔佐格



导 语

我和维尔纳·赫尔佐格很早就认识了，那是1967年的纽约电影节，在当时即将创立新线电影公司的鲍勃·谢(Robert Shaye)房间里开的一场派对上。赫尔佐格是我心目中的英雄之一，因为在四十多年里，他拍摄了五十来部剧情片和纪录片，他从未妥协过，始终捍卫自己激进的艺术理念，坚持着自己的使命：为我们带来新的形象，那样人类或许就不会消亡或是绝望了(他就是这么想的)。

某一年在明尼阿波利斯的沃克艺术中心，在他的作品回顾展结束后，我们坐在舞台上聊了三小时，他完全没有想停下来的意思，下面的人也全都一个没走。他也属于巴克敏斯特·富勒(Buckminster Fuller)那样的宣讲者，那种你想要一直听他说下去的人。此外我们还有过两次在公开场合的长谈，一次是上世纪七十年代在芝加哥的“面体”多媒体中心^①，另一次是2003年在我的“沧海遗珠”电影节上^②，两次对话都进行到了半夜时分。赫尔佐格不重复自己，不可能感到厌倦，也不会妥协，他的人生永远充满了好奇心。

他曾告诉我，年轻时自己去过阿尔巴尼亚远足。“为什么去阿尔巴尼亚？”我问他。“因为这在当时是不被允许的。”

1982年5月

法国戛纳——《陆上行舟》(*Fitzcarraldo*) 在戛纳电影节上全球首映后的那天,我与它的导演,西德人维尔纳·赫尔佐格坐在一起喝茶聊天。维尔纳·赫尔佐格是个奇怪、深沉、有想法的人。和别的导演在一起,我是在采访;但和赫尔佐格在一起,我就成了听众。

他不谈论芝麻小事。虽然嘴上不说,但显然他视自己为当代最重要的艺术家之一,事实上,我也很赞同这点。他拍摄的都是些存在于通常类别之外的电影,为了拍它们,他甘冒巨大风险。在《新共和》杂志那篇引起广泛讨论的文章里,斯坦利·考夫曼提出疑问:赫尔佐格是否有这样的信念,他拍每部电影,都必须拿自己的生命来冒险?

这问题问得很有道理。他拍的电影里,人物往往都拥有比常人更伟大的梦想,甘愿冒比常人更大的风险。赫尔佐格也是如此。有次他带着一小队拍摄人员去了某个小岛,岛上的火山即将喷发,但他想去采访那个决定留在岛上、牺牲性命的当地人。他曾在撒哈拉沙漠腹地拍摄电影,还曾两度在亚马孙雨林冒险拍摄,拿自己以及合作者的生命来冒险。

1973年的《天谴》(*Aguirre: The Wrath of God*)里,为寻找传说中的黄金国,某个皮萨罗^①的疯狂追随者不顾一切地向着丛林进发。而现在的这部《陆上行舟》则根据真实事件改编,一个爱尔兰人想把行驶在亚马孙河支流上的一艘轮船经由陆地拖到另一条支流上去。

正如大家现在肯定已经都了解的,赫尔佐格在拍摄《陆上行舟》时,也做

① Facets Multimedia,成立于1975年的电影机构,下设一家影院、一间录影带商店、一家发行公司。——译者

② Overlooked Film Festival,由伊伯特于1999年创办,每年四月定期在伊利诺斯尚佩恩市举办,放映的影片均由他亲自挑选,着重发掘那些被人忽视的伟大作品。2008年起,活动已更名为“伊伯特电影节”。——译者

③ Francisco Pizarro,西班牙殖民者,1532年征服秘鲁印加帝国。——译者

了同样的事。不过，那个赋予他灵感的历史人物，当初很明智地将汽船整体拆散，然后才在陆地上拖行；而赫尔佐格却利用绞车、滑轮，将整艘船原封不动的拖了起来。在戛纳一起喝茶的那个下午，谈到自己的成就时，他一点都不谦虚。他说：“比起我们所经历的，《现代启示录》就是幼儿园水平。”

他今年四十岁，瘦削但却结实，身高适中，有着宽广的前额，头发统统向后走。他通常都会留着干净的小胡子。赫尔佐格在宾夕法尼亚大学读过一年书，英语说得很棒。他还曾在威斯康星北部实景拍摄了电影《史楚锡流浪记》(*Stroszek*)，片中对失落的美国梦有着令人动容的描写。影片主人公名叫布鲁诺，当银行收走他的活动板房时，他只能绝望地望着肃杀的田野陷入沉思。

之前一天我已看了《陆上行舟》，我还看了莱斯·布兰克(Les Blank)拍的《梦想的负担》(*Burden of Dreams*)，一部不畏惧、不软弱的纪录片，记录了《陆上行舟》的拍摄过程。能同时看到这两部片子真太好了，因为布兰克的纪录片为我们描绘出赫尔佐格的肖像，那个为完成不可能的任务而受压到貌似疯狂的赫尔佐格。于是我问他：在雨林的那几个月里，他真的精神崩溃了吗？还有传说中他遇到内战、疫病、印第安人袭击、剧组成员倒戈相向等问题时，他真的精神崩溃了吗？

“神志清醒？”他说，“这点你不必担心，我十分清醒。”不知何故，这话听上去很像他自己那部《诺斯费拉图》(*Nosferatu*)里的吸血鬼男主角。赫尔佐格抿了口茶。“我是个理性的人，不会把自己逼到绝处。”可说完这句后，他又开始表达相反的意思：“重要的是拍摄项目，如果项目性质要求我必须行为出格的话，那么，多么出格我都愿意。需要承受多少磨难，需要少睡多少时间……我是最不愿意去故意找这些麻烦的人，但如果有必要，我也是面对这些麻烦时最不愿意后退的一个。”

他从宾馆阳台望出去，望着那些沐浴在春日阳光中的棕榈树。

“如果必要的话，我愿意下地狱，和魔鬼拼命，为了我的电影。”这个刚刚才告诉我不会把自己逼到绝处的人，此刻又如此说。

我问：你是否觉得，自己有一种个人的使命要去完成？别的导演签下戈蒂·韩(Goldie Hawn)那样的演员，去洛杉矶拍电影。而你签下克劳斯·金斯基(Klaus Kinski)这样的演员，一头扎进雨林深处。

“说‘使命’，听上去分量有点重了。”他说，“我会说是‘责任’，或者‘目的’。当我开始一部新电影时，我是个好战士。我不抱怨，哪怕是已经输了我也会继续守住前哨。我当然也想要赢下每场战斗，我把每部电影都看作是自己的责任所在。”

“是你对这电影有责任，还是电影本身承担了对于人类的一份责任？”提出这个问题时，我自己都意识到这话听上去太大而无当了，不过赫尔佐格却郑重其事地点了点头。他说他的责任就是帮助人类找到新的形象。事实上，他的电影里确实有许多伟大的生动形象：一个人漂在木筏上，周围都是唧唧喳喳乱叫的猴子；一位跳台滑雪高手，飞过了落地区域；一出生就又聋又瞎的人，却能感知树的秘密；男人在火山边睡觉；侏儒们追着汽车乱跑；茫茫大海中一块突起的岩石，一个人站在上面；一个男人把轮船拉过山脊。

“我们没有适合自己文化的准确形象，”赫尔佐格说，“我们看的都是些什么？大峡谷旅行社的广告？周围都是些已经用烂掉了的形象，我相信，除非我们能找到新的形象，否则自己都会灭绝。就像恐龙那样。而且我说的是肉体上的灭绝。”

他人向前倾，语气强烈地说着，仿佛时间已所剩无多。“青蛙显然不需要什么形象，牛也不需要，但我们需要。在西斯廷教堂，米开朗基罗用一种新的方式，一种与那个时代的理解力相适应的方式，第一次阐明了人类的情感。我并不想拍摄这样的电影：演员们木立着，说着被一些编剧视作智慧的台词。所以我用了侏儒，用了一个在监狱和收容所里度过二十四年头的男人(布鲁诺·S，《史楚锡流浪记》的主角)，用了又聋又瞎的人；所以我会演员被催眠后再拍他们，还有其他类似这样的做法。我在尝试做一些以前没人做过的事。”

我说，《陆上行舟》看着就像是部夫子自道的电影：电影说的是个拖船

上山的人，拍电影的人，也真为拍它而把一艘真船拉过了山头。

“计划并非如此，”赫尔佐格说，“原本没打算弄得那么困难。但拍着拍着，到了某个点上，拍这电影的目的，拍这电影的过程，拍这电影的目标，还有如何拍这电影，所有这些问题都汇聚到了同一件事上：把船拉过山头。当杰森·罗伯兹(Jason Robards)生病回了美国，在我还没找金斯基来代替的时候，我曾想过自己来演菲兹卡拉多。差一点就那么办了。”

“为什么要用真船？”

“在这一点上，我从来就没有动摇过。你在好莱坞电影里看到的那些垃圾特效和模型，已经让观众对自己的双眼失去了信任感。这里，在我的电影里，我又把观众对自己双眼的信任感还给了他们。当船上山的时候，观众看着大银幕，寻找着骗人的蛛丝马迹，但这并不是骗人的把戏。出于本能，他们能感觉到这点。像这样的一个形象，会给你勇气，关于你自己梦想的勇气。”

他露出笑容，稍带些冷峻。“这是部电影，一部不可能被重拍的电影。想要重拍它的人，还没生出来呢。”他停顿下来，想了想。“巴伐利亚的疯狂国王路德维希二世，他要活着的话，他可以。”

我注意到，《梦想的负担》里似乎提到一些争议性的话题，与拉船过山时的安全性和实际性有关。

“我原本请了工程师，后来都被我弄走了。关于绞车和滑轮，一组连在一起的绞车，我有基本的概念。在史前社会，你可能会发现，人们也在做同样的事。在布列塔尼有些巨石群，可能当初就是靠人造的小山和山顶的口子，再利用斜坡移动了两英里距离。无论他们当初是不是真那么移的，我就是那么想象的。我当初在法德之间做长途旅行时看到这一幕。如果菲兹卡拉多有护照，上面就必须写出生地，我会写上布列塔尼的卡尔纳克，当地的这些巨石群堪称地球奇迹之一。那个混蛋埃里希·冯·戴尼肯^①，他扯着

^① Erich von Daniken, 瑞士作家，外星人曾来过地球假说的力挺者，认为地球上不少奇迹实乃外星人遗迹。——译者

什么远古时代的外星宇航员，不相信人类就能完成这样的奇迹。但我要说，给我两年时间和两千人手，我就能为你重现这一幕。”

“但当你拉船过山的时候，是否一度质疑过自己的目的？有没有想过这事是不是稍稍有点荒谬呢？”

“什么事都会有低点，有比低点更低的点，还有比最低点更低的点。当时我不允许自己有私人的感情，我没权去感到绝望、焦虑、痛苦。我从不停顿，从不丧失信心，我有着足够再拍十五部电影的信心。”

“再拍十五部这样的电影？”

“我自己也好，其他人也罢，我怀疑没人能再拍出像这样的电影。电影的历史早已说明，从事电影创作这职业的人，几乎几乎都被毁了。当大提琴演奏家，可以一直当到九十五岁。当诗人可以一直当到死。但电影创作者的寿命也就十五年，也就这点时间能拍出好东西。之后他们就灰飞烟灭了。我现在已经拍了二十多年。当然，这和一个人的体力有关。我的下一个项目，不是电影。这个电影节结束后，我就要出发，去步行两千五百英里。”

“步行去哪儿？”

他耸了耸肩。



梅丽尔·斯特里普



导 语

梅丽尔·斯特里普(Meryl Streep)的故事就是,她其实根本就没什么故事。她是位伟大的演员,很可能是她这一代里最优秀的,她给我们带来一次又一次的精彩演出。剩下的时间里,她又是位令人钦佩的妻子和母亲,完全没有绯闻与流言缠身,甚至连所谓的名人轶事都没有一桩。关于她的那些故事,哪怕是好玩的故事,说的也全都是斯特里普如何才华横溢,以及如何地受人喜爱。仅此而已。

1983年12月14日

要想在银幕上扮演另一个人,女演员该如何着手准备?如果这个人的朋友们,还都站在一边看着,你又该怎么做?梅丽尔·斯特里普以前也演过如实的角色,但那些全都是电影人创造出来的人物。这一次,她的新角色名叫卡伦·休克伍德(Karen Silkwood),这可是个真实存在过的人,后来又在争议中死去。如今,她的爱人就在这里,告诉斯特里普他记忆中的卡伦以及自己心中怀疑的事。

“我并未尝试将自己变成卡伦，我只是试图了解她做过的事。”另一个下午，斯特里普思绪饱满地娓娓道来，“我将能找到的关于她的全部信息，全都拼凑在一起，所有的听证会、证词和申诉内容。我和她的情人德鲁·斯蒂芬斯(Drew Stephens)谈了不少时间，还见了她父亲。基本上，我得出一个这样的想法：关于你，每个人都会有不同的印象，情人、母亲、同事，他们对你的印象各不相同，彼此矛盾。从中得出的并非是一个人的肖像，而是三四个人的肖像。”

“最后，我开始审视她生命中的那些事件，想要从内部去理解这个人。她在这里工作，她看见这个，这是她做过的事；我把注意力集中在她的经历上，而非她脑袋里的想法。例如，德鲁告诉我，她抽烟抽得很厉害。于是电影里的我抽烟也很凶，我认定对卡伦来说，抽烟这事真的很重要。在片中，她有时候会感觉十分孤独，抽烟就是立时见效的解药。有一次，她去得克萨斯看望孩子们，她很不高兴，拿烟的时候，身上带着某种绝望。”

斯特里普的手指伸向了那根并不存在的香烟，芝加哥的宾馆套房里，此刻她蜷缩在沙发一角，这次她决定来中西部为新片做宣传，因为她觉得对这里的人来说，《休克伍德》可能会显得更具吸引力。“与其说是因为这是个关于核工作者的争议性故事，倒不如说，因为它说的是个工人阶级的女性，说的是当她决定要自找麻烦时，之后发生了些什么。”斯特里普说。

“卡伦·休克伍德，她如今已成为那么多事和那么多人的象征，于是我只能从头开始，努力将她演得更像是一个人，而非一个象征。当一个人已经不再能亲口向我们诉说时，我真的不相信关于这人我们还能了解许多东西。他们身上最最真实的秘密，都已随他们一起去了。在这部电影的拍摄即将结束时，我想到了卡伦出车祸前的那几分钟，我想念她。她死的真可惜。”

“但你并不想‘变成’卡伦·休克伍德，不想像方法派演员那样，尝试进驻角色的内心？”

“不完全是这样。不过三星期前，当我第一次看到完成后的整部影片时，我感到一阵寒意。有时候，我真觉得仿佛是她从影片中走了出来。片

尾,是不是那个卡伦墓碑的镜头?那个真的是她的,并不是道具部门搭出来的假墓碑。原本还有人和导演迈克·尼科尔斯(Mike Nichols)讨论来着,那么拍是不是会‘太过了’?不过这是她的人生,那个就是她的墓碑。”

1974年,卡伦·休克伍德去世后,她的死引发了一场全国范围内的争论。她是在开车去见《纽约时报》记者时出的车祸,现场只有她这一辆车。她本该把一些文件交给对方,其中揭露了俄克拉何马的克尔-麦吉核工厂在安全措施上的严重问题。车祸后,人们没能从她车里找到这些文件。她的支持者相信,这不是一次意外事故;但负责调查的警察却以在她血液里发现了镇静剂和酒精成分为由,宣布她的死亡是个事故。

我问斯特里普,关于卡伦·休克伍德的死,她有没有什么看法。

“有。”

“关于她是否被人谋杀?”

“是,我有很确定的看法。”

“那就是?”

“这我不会告诉你。我觉得还是放在自己心里更好。我们这片子牵涉的法律问题有不少,例如影片中只要提到克尔-麦吉公司做过什么,那必定都能找到相应的公开记录,不然的话我们就只能把公司名称、人物、地点都换掉了。”

我说,这电影让人惊讶的地方就包括了这点:它看似如此真实、如此有说服力,而且用的是一种水到渠成的自然方式。它以一种似乎从未在好莱坞模式中产生过的方式,将俄克拉何马工人阶级生活中的言语和能量、节奏与幽默记录了下来。

关于这点,斯特里普说她有自己的一套理论。“那是黑体字和普通字体之间的区别。字都是一样的,但用了黑体,它们更加凸显,你能看出写的人想要说明什么,想要吸引你的注意。电影里,很多所谓的真实人生都是用黑体字写的,演员们努力强调这里的‘真实’。但我们在这里尝试的,是保持普通字体就行。换句话说,这些人的生活,并没什么能特别引人注意的。”

在影片中，斯特里普住在一间简陋破旧的屋子里，一起生活的还有柯特·拉塞尔(Kurt Russell)饰演的男友和雪儿饰演的好友，后者其实是名女同性恋。一天晚上，雪儿带回来个女友(黛安娜·斯卡韦德[Diana Scarwid])，第二天早上，斯特里普和拉塞尔见到了她：她在停尸房里当化妆师。

“像这里，类似这样的细节其实很古怪，以至于你可能会想，干脆省略不提算了。”斯特里普说，“但确实有人干这行当，为什么不提呢？何不干脆接受现实，接受生命中出乎预料的所有一切。”

我说：“影片中还有更让人出乎预料的事，例如雪儿的表演，她演得又好又自然，我不得不反复提醒自己，这真的是雪儿演的，雪儿与索尼二重唱组合中的那个雪儿；尽管我去年已经见识过她在罗伯特·奥特曼的《詹姆斯·迪恩影迷会》(Come Back to the 5 and Dime, Jimmy Dean)一片中的表现了。本片中的雪儿，身上散发着真正的戏剧天赋。”

“很叫人吃惊，并非吃惊她能表演，而是吃惊她能演得如此之好。”斯特里普说，“这是个从事表演事业已经二十个年头的女人，她聪明，她当然知道如何表演，但这个角色她演得真是如此之好，以至于根本就不像是她了。”

“在拍摄现场，你们两人之间一开始是不是有点小尴尬？”

“双方都有点，我们必须彼此熟悉起来，彼此接受。就我这边而言，我当时在想，雪儿！你懂吗，那个我买过她的《我有了你的孩子》(I Got You Babe)等等唱片的雪儿。就她那边而言，显然我留给她的印象是那个坐在伊迪丝·西特维尔女爵(Dame Edith Sitwell)右手边的人，我觉得她是被我的名气吓到了。”

“当然，她对自己的外形也很注意，在公开场合她都喜欢带着妆，对任何一个女人来说这都很正常。一旦他们卸下她的全部妆容，将她变成那个角色，剩下的就都是感情和真实了。那场我俩在门廊上坐着摇晃、相拥的戏，拍到这场戏时，我们已经在同一个波长上了。”

隔壁房间传来叫声，斯特里普站起身来。她这次出门还带着孩子，她才四个月大的女儿，喂奶的时间到了。

“卡伦·休克伍德是谁？我和她有什么联系？事实上，我觉得卡伦比我之前演过的任何一个角色都更像我本人。我也在小镇上长大，也为了生计打过工，我在佛蒙特的一个社区住过一阵，那儿的人都很穷，大家的东西也都不分彼此——就像卡伦她家一样。我觉得我们有很多地方很像。此外，还有件事也是一样的，如果哪天我死了，也没人会知道我其实究竟是什么样的，这就是事实。”



伍迪·艾伦



导 语

多年以来，伍迪·艾伦(Woody Allen)几乎每部新片上映前，我都会跟他谈谈。但每次采访都有个附加条件：如果稿件同时供多家媒体使用的话，《纽约》杂志必须被排除在外。我不知道这是为什么，反正就是这样。

我们会在上东区他拍《曼哈顿》(Manhattan)开头几个画面的那处顶层见面，或是在他的剪辑和放映室，还有一次则是在格林威治村的一家比萨店。他始终态度严肃，精于分析，经常还会有些苦闷(“我的片子，还没哪部能在梅森-迪克森线下边放过的呢”^①)。

他总是不停地拍摄，一年一部新片，所以我觉得从某种意义上来说，影评人已经厌倦了他的作品。奥特曼拍片数量也一样多，但风格却十分不同，所以看上去不会像是在重复自己。而艾伦的电影，片名字体始终不变，对早期爵士乐的使用也始终不变，这给予他的作品某种一贯性。某些影评人对这种一贯性不再抱有耐心，但我却始终将他的影片视为智慧和对话的源泉，幽默当然更不在话下了，时而还会找到点深深的忧伤。2004年的《双生美莲达》(Melinda and Melinda)和2005年的《赛末点》(Match Point)都属于他历年来最优秀的作品之列，这一点让我感到高兴。

在“艾莲娜”餐馆^②，有一张台子被看作是伍迪专用的，只要有可能会来，那台子就会预先给他留着。有天晚上，老板艾莲娜把那张台子给了我和我妻子，因为她以为伍迪那天肯定不会来了。二十分钟后，他来了，坐在了我们对面那张桌子旁。我们互相微笑，点头致意，我妻子则惊讶地说，“哦，我的上帝。”两天后，这事情上了《纽约邮报》的第六版，感觉就像是霸占了皇后的宝座一般。不过伍迪从没和我提起过这事。六个月后，“艾莲娜”的常客、企宣大师鲍比·扎勒姆(Bobby Zarem)和我说到这事，“我真是吃惊啊，那地上竟然没有裂开个口子，把你们俩整个吞下去。”

1989年10月4日

纽约——在伍迪·艾伦的新片中，一个男人杀人后逃过了惩罚，而且过上了更幸福的日子。一个聪明的年轻女人拒绝了一心爱她的纪录片导演，嫁给了一个愚蠢的情景喜剧制片人。一位善良的牧师眼睛瞎了，一位聪明的哲学家从窗户跳下，而我们笑着，可能并不会为之哭泣。这是艾伦有史以来最绝望的一部电影，但是你越想，越会觉得它滑稽。

艾伦所做的，是在向那表层的信念与希望提出质疑，那种令我们相信自己生活在一个文明世界中的信念与希望。就以谋杀为例，大部分人相信，如果犯下这样的罪行，一定会备受内疚折磨。但在艾伦的电影里，受人尊敬的眼科医生为摆脱情妇带来的麻烦，请求他那流氓弟弟将她除掉。情妇死后，医生也曾一度感到惊恐和良心不安。但你猜猜他后来又怎么样？最终，他心情变得更好了，婚姻关系变得更牢固了，和子女也更亲密了。

这样的情况贯穿了整部《罪与罚》(Crimes and Misdemeanors)，从头到尾，好心一直得到坏报，恶行反倒有了好报。这是部激进的电影，一直激进

① Mason-Dixon line, 美国马里兰州与宾夕法尼亚州之间的州界，南北战争前为自由州与蓄奴州的分界线。——译者

② 餐馆于1963年在纽约格林威治村开业，以城中文人雅士云集而著称。——译者

到了骨子里；它悲观而又愤世、愤怒(但也很有趣)。不过讨论这片子时，艾伦更喜欢用的是“现实主义”这词。

“我讨厌把它看作是愤世的。”他在另一天的早上对我说，想到竟然有人持那样的观点，他似乎像是真的受了伤一样。我们在他位于第五大道的公寓里谈着，脚下是中央公园。“如果你问我的话，”他说，“我会用现实主义这词，因为我觉得，在现实生活中，抛开那些理想主义的夸张修饰，情况其实就是这样的。你完全可以引用安妮·弗兰克(Anne Frank)称赞世人美好的话，或是威尔·罗杰斯(Will Rogers)，他说自己从没遇到过哪个人能让他不喜欢的；但这些事放在现实生活中并不是那么真实的。当你剥下那些盲目乐观的肤浅玩意儿，事实就是，生活是艰难的，是达尔文主义的，是狗吃狗的世界。没什么东西能给你指明方向，除了你自己的道德感，一旦你丢失了这个指南针，留给你的就是恐怖的生存状态。”

艾伦以前就思考过这些问题，甚至在别的电影里也曾表现过(他的上部作品《另一个女人》[*Another Woman*]说的是个女人发现自己关于人生和关系的信仰几乎全都是错误的)。但这次和以前不同，他在影片中找到了一种如此确信、如此肯定的方式来面对自己的怀疑与恐惧，而且不知为何，这部影片作为喜剧片来看也很合适——一部悲喜剧。看了《罪与罚》，你就能理解近年来伍迪·艾伦那些作品的前进方向了——所有这些作品，从《汉娜和她的姐妹们》(*Hannah and Her Sisters*)和《岁月留声》(*Radio Days*)到《九月》(*September*)和《另一个女人》。这方向就是：一个上帝沉默不语的世界，有一些人仍坚守着道德价值，但通常是坏人赢过好人，因为坏人无惧于肮脏的打法，坏人考虑问题时也不会犯理想主义者的错误。

“最初构思这部电影时，”艾伦说，“有两个主题是我感兴趣的。一是在我们的文化里，雄心壮志并不能当饭吃，没人关心这个。谁能达成目标，谁才是赢家，而不是那些耗尽一生努力做善事的蠢蛋；这是其一。另一个主题就是，犯下杀人罪的男人，起初还被内疚折磨，但随着时间流逝，他发现什么事都没发生，事实上，他变得更有钱了，一切都很顺利。”

就这样，艾伦拍出了他这个版本的《罪与罚》，片中有个人物视自己为高于普通人道德感的某种存在，觉得自己有权杀死别人，因为他比对方更应享有幸福。《罪与罚》的主人公是马丁·兰道(Martin Landau)饰演的富有牙科医生，他受到各界尊敬，尽管事实上他背着妻子搞外遇，还暗箱操控自己掌管的慈善基金。从某种意义上来说，也正是为了保住这份清誉，他才决定找人杀死情妇(安杰丽卡·休斯顿[Anjelica Huston])。他宁可暗中成为杀人凶手，也不愿看到奸情与贪污情节败露。这是因骄傲而产生的罪，但在艾伦的世界中，骄傲的人并不会落得骄兵必败的下场。

我和他聊着电影，阳光从窗口斜斜地射过来，照进他那杂乱堆满书籍的顶层房间。我终于开始更完整地理解了，电影究竟是如何表现他内心最深层的恐惧的。这是个理应感到快乐的男人。在近年来的世界影坛，是他一手打造出数部最滑稽可笑的喜剧片，以及一些最优秀的剧情片。他现在五十出头，身边有孩子温馨相伴，还有他爱的女人。他是仅有的能完全按照自己心意拍摄电影的两三位美国导演之一。但是，身处如此幸福之中的他，身上却还有着一种深深的恐惧，害怕厄运随时随地都会降临，一切均在无情的宇宙主宰之中。

艾伦曾说过，他几乎每天都会认真考虑一下自杀的念头——并非出于绝望，只是作为一个选择。他告诉我，他始终都在工作，因为一旦他停下了，可能就再也无法重新开始了。他也很想奖励一下自己，享受一下诸如阅读神秘小说这样的乐趣，但真那么做的话，他会内疚，责怪自己没把时间用在更严肃的事情上。即便是哲学家，面对最绝望的时刻，大自然的宁静仍不失为一剂安慰良药，但对伍迪·艾伦来说，这也不管用。

“有一天，我和小女儿一起看电视里播的《灰姑娘》和《睡美人》，”他说，“你也知道迪斯尼的那种画风，花栗鼠跑来跑去，你大可以躺在草坪中，一切都可爱；但你没看到的是生活中那些俯首爬行的小东西。就在今天早上，我从报上看到，有个女人因为被蜘蛛咬了一口而去世了。蜘蛛爬到她床上，咬了她的脑袋，她就死了。蜘蛛也就像你大拇指那么大。”

他注视着自己的拇指，看上去忧心忡忡。

“没错，但那是只城市里的蜘蛛。在城市里，你甚至可能因为被蜘蛛咬了一口而死掉。”我说。

“我的担心，在于农村。而且在农村里，远远不止蜘蛛而已。我去康涅狄格看米娅·法罗(Mia Farrow)时，脑子里始终不忘提醒自己，莱姆症这样的传染病正在树丛中潜伏着。当她看见小鹿跑到屋子前面，他们的做法是，放任小孩子靠过去，说小鹿真是漂亮啊什么的。没错，是漂亮，但很无聊，而且它身上确实带着能传播莱姆症的虱子。所以，对我来说，不存在什么乡间野趣。”

“那么海边的雄浑波澜呢？”

“我确实喜欢海滩，不过看上个两小时，两小时的海浪拍打，确实很美，你还能拾点蛤啊什么的，但你还是想要回家。我想要回家，回到打字机旁，回到属于人类的更伟大的成就中去。”

但艾伦在《罪与罚》中提出最多质疑的，正是这些更伟大的成就，质疑它们是否是真实的，这世界是否真是个美好的、没有敌意的地方，抑或这不过只是人类美好意愿的某种表达。

他说：“事实就是，这部电影没能给你一条出路。我最初为朋友们试映这部电影时，总会有一两人在影片放完后对我说，‘到最后，医生还是受到内疚折磨了，是不是？’或者说，‘我注意到在婚礼上，他手里拿着两杯香槟，这是否意味着他变成了酒鬼？’但事实是：不！他没有被内疚折磨，也没有变成酒鬼。你完全可以杀人而不必负责，如果你想要成为那种人的话。每天都有人做着同样的坏事。唯一能阻止你的，是你自己心里的是非观念。正是出于这个原因，所以我们没法在社会问题上、种族问题上，或是毒品问题上取得任何进步，因为那全得靠你自己才行，从外部强加压力是没用的。你没法剔除那些困扰人类的恐怖的社会毒瘤，除非它发自于每个人的内心。”

“在片中，医生找了自己弟弟，让他解决了这件事，他对此丝毫都不在意。但当他告诉自己必须要去自首时——因为在上帝缺席的情况下，你只

能自己背负起责任——片中稍稍有了自我否定的苗头，但最终还是被嘲笑了。他说那不是人生，那只是电影。”

我说：“没错，我们从没在报上读到过什么人的忏悔书，供认自己买凶杀死妻子或情人或是某个讨厌的亲戚。我们看到的只有关于他被捕的报道，但看不到关于他如何受良心谴责，不得不自首的部分。”

“没有，那很罕见。偶尔会有人因为内疚去自首，去接受惩罚，但那都是相比之下要轻得多的罪行。然后人们会说，多了不起的人啊，他在税上做了手脚，但又跑来自首了。可若是换了杀人罪，还是不太有人会去自首。”

在影片中，艾伦自己扮演严肃的纪录片导演，受雇为他那讨人厌的大舅子(阿兰·阿尔达[Alan Alda])拍部纪录片，后者是个浅薄、无知但却十分成功的情景喜剧电视制片人。艾伦的婚姻走到尽头，他爱上了一位制作助理(米娅·法罗)，但后者却想在电视界出人头地，她心里很清楚，面前这位情真意切的纪录片导演没法帮她实现梦想。所以她嫁给了阿尔达扮演的角色。这也诠释了艾伦自己的观点，不仅有人犯了谋杀罪能逍遥法外，即使在平常日子里，也会有人愉快地出卖自己以获得成功。

他说：“我想用阿兰·阿尔达那角色来说明的就是，没人真的在乎别人的雄心壮志也好，良好的出发点也好，高高在上的奋斗目标也好。他们只是想跟胜利者站在一起，站好队之后，才会去想这么做究竟有没有道理。他们是先搭上了成功的顺风车，然后才去思考的。他们在学校里教关于《我爱露茜》(*I Love Lucy*)的课程，还有类似那样的东西，只不过是因为这些连续剧获得了巨大成功。披头士乐队在一开始也是一样，他们上了台，受到很严厉的批评，但后来随着他们获得压倒性的成功，外界才拿他们当回事。那些超级卖座的电影，也是一个道理，人们会尝试说服自己，这电影确实言之有物。人们写文章赞扬那些卖座片传达的意义，至于不卖座但却具有真正重要性的作品，反而只字不提。”

这部电影里的选择很干脆。艾伦扮演的角色为记录一位智慧的老哲学家，拍了四十万英尺胶片，但却找不到肯投资的人，轮到拍摄阿尔达扮演的

那个愚蠢、空虚的亿万富翁时，却根本不差钱。

艾伦说：“片中曾经有那么一小会儿，他（扮演的角色）对我（扮演的角色）对他的看法，稍有那么一些介意。在内心深处，那令他感到不安了。他让我必须明白，雄心壮志并不能当饭吃。因为他内心深处对我不喜欢他这个事实，多少是有点介意的。”

“多年前有个很成功的电视节目，但我朋友马歇尔·布里克曼（Marshall Brickman）告诉我，‘没错，他们很成功，他们自己的意识里，可能也有99%接受了这一切，但在内心深处的不知哪个地方，他们其实很清楚，自己所做的和田纳西·威廉姆斯所做的之间存在着怎样的差距。最终分析一下，可能他们情愿拿所有这些成功来交换一个成为田纳西·威廉姆斯的机会。’他可能是对的，即使是影片里这位情景喜剧制片人，如果你对他说，放弃这些话，我们就赐予你索尔·贝娄的才华，他可能也会同意交换，因为他心里某个地方其实很清楚，无论自己怎么爆红，贝娄都比他更棒。”

我说：“那如果你是索尔·贝娄，如果你内心深处仍感觉不足，因为你并不是莎士比亚，如果那样的话又该怎么办呢？”

“曾有人问过我，是否羡慕哪个人？我愿意拿自身的一切来交换，如果能成为马龙·白兰度的话，因为我真的十分羡慕他的才华，那真让我感到兴奋。”

“不过，白兰度现在或许正希望放弃一切来成为你呢。”

“完全没理由这么做。如果他想要减掉点体重，或是年轻几岁的话，那有可能。他年纪比我大，体重比我重，但如果他真肯交换的话，那一定是疯了，除非他疯了才会。”

“但那样的话，他就可以每年导演一部电影了，而且还是属于他的电影，不是别的什么人的。”

“我觉得他的东西更加深层次，他是个伟大的天才，我愿意跟他交换。我这一生里，可能也有过别的什么人是我愿意换的。如果能跟路易·阿姆斯特朗（Louie Armstrong）换，我一定会很高兴。我不知道索尔·贝娄是怎

么看莎士比亚的，说不定他会觉得，莎士比亚只是个很沉闷的作家。不过他可能也有自己愿意去换的人，莫扎特或伦勃朗或什么人。”

时间差不多了，艾伦说，他要去幼儿园接女儿，然后带她穿过公园去米娅的公寓，再一起吃午饭。想到这个他的心情似乎大为好转。我很怀疑他是否真的愿意跟白兰度换，除非家人也能成为这交易的一部分。一起出门时，我注意到走道那头的一张大桌子，上面放着台旧的手提打字机，他所有的东西都是在这台打字机上完成的。我问他，什么时候才肯放弃它，换台电脑来写剧本。

“啊，人人都这么说。不过我很喜欢用这打字机，分量够重，很牢固，不像现如今那些塑料做的打字机。我还记得当年母亲带我去买它的时候，销售员告诉我，‘这打字机的寿命会比你还长。’看来他有可能是对的。”



斯派克·李



导 语

距离《马尔科姆·X》(Malcolm X)的全球首映媒体场还有一两周时,导演斯派克·李(Spike Lee)声称,可能的情况下,他更愿意接受美国黑人记者的采访。他从没要求过,只能让黑人去采访他,也从未说过不愿接受白人的采访。但大部分媒体报道却给人留下相反的印象,至少有一家中西部地区日报愤怒地撤回了本该去做报道的白人记者。

等到了媒体放映场的那个周末,人们发现了两个事实:采访他的媒体人,其实绝大部分都是白人;许多报社和电视台根本就没有黑人记者能派去做报道。

李其实是在表达自己的意见,他在这方面很拿手。全美国的电影票有四分之一是黑人买走的,但在娱乐圈的媒体单位里,黑人却只是几乎可以忽略不计的少数派。如果说他的要求冒犯了白人编辑们,那请问他们又是如何看待电影新闻报道中一个公开,却又最偷偷摸摸的秘密:好莱坞的大明星和他们的企宣人员,要求新闻稿必须先经他们同意才能发表?

有些企宣人员要求预先审核采访问题,声明某些话题不得触及。他们甚至会跟你讨价还价,什么样的报道客户才会接受;如果没法承诺在杂志封

面或相关版面首页登彩照的话，他们代理的明星就不接受采访。还有就是这种令人生厌的老套路：“看一下电影，如果你喜欢的话，某某明星真的会很愿意跟您交谈。”换句话说，如果你不喜欢这电影，就忘了采访的事吧。

我不愿再多谈这样的欺骗做法，甚至是最著名的那些电影人，他们的经纪人也尽都在耍这样的把戏。（另一方面，我并不需要这样的采访才能活下去，但有些娱记需要。）在安排和李的采访之前，没人问过我是否喜欢他的哪部新片，我怀疑在他这儿根本就不会有这样的事。没有什么问题是不能触及的，也没人问过我会如何报道。斯派克·李出的那一拳，是为了别人而打的，不是为他自己。

还有个故事值得一说。观看《不做亏心事》(Do the Right Thing)，那是作为观众的我这辈子最棒的观影经历之一。我是在戛纳看的，早上八点半。当影片最后那两条引文升起时，我的眼眶浸满泪水。“如果电影不能赢得金棕榈的话，”我说，“我就再也不来这电影节了。”它最终没能做到。“我觉得观看这部电影，需要你能真正理解剧中人说的语言。”李如此说道，“有些评委的英文说得不怎么好。”他告诉我，允许我明年继续来这儿参加电影节，“毕竟，明年我也是评委之一。”^①

1992年11月15日

纽约——形势很清楚了，经过了这些年的宣传和这几个月的争议不断，希望《马尔科姆·X》最终能是部好片子，否则斯派克·李就得跟它一起沉没。该说的他已经都说了，是骡子是马，现在要见分晓了。

在他从一位实力派白人导演手里夺走这个项目后^②；在他说只有美国

① 1989年的戛纳金棕榈奖最终由索德伯格的《性谎言与录像带》获得，而斯派克·李那句声称要把评委会主席维姆·文德斯名字刻在自己棒球棍上的喏言也永载史册。1990年的戛纳，斯派克·李最终也并未成为评委会成员。——译者

② 本片原定由曾执导《屋顶上的小提琴手》的加拿大导演诺曼·乔伊森担任导演，但他迫于外界要求黑人来当本片导演的压力，黯然退出。——译者

黑人才能讲述马尔科姆的故事后；在他听说有些黑人觉得自己太过布尔乔亚，没法说好这故事之后；在他与华纳公司大打媒体口水仗之后（华纳不希望影片像他要求的那样，又长又费钱）；经过所有这一切后，上个周末，李和《马尔科姆·X》终于走到了接受考验的一刻。影片终于完成，终于上映，现在只有影片本身才能证明它自己了。

它做到了，和我看过的所有传记片一样，清晰明白地做到了这一点。斯派克顶住了压力，这很不错，因为乖乖闭嘴从来就不是他的个性。《马尔科姆·X》属于包括《阿拉伯的劳伦斯》和《甘地传》在内那些关于人之一生的伟大史诗片之列。它记录了一个男人的一生，这男人生前曾被视为分裂主义的邪教领袖——甚至许多黑人都这么看；它展现出马尔科姆关于美国种族的坚定分析是如何打破当时传统观念的。和所有伟大的传记片一样，它同时完成了三件事：娱乐性、教育性、启发性。

在引发争议，令影片未映先热这件事上，本片导演比除奥利弗·斯通（Oliver Stone）之外的任何一位美国导演都更擅长。他引发的话题一个接一个地上了媒体头条：斯派克认为只有黑人才能执导本片。斯派克声称孩子们应该旷课去看《马尔科姆·X》。斯派克只想接受美国黑人的采访。话传来传去，这些观点被人为放大，但斯派克的原话其实要比记者报道的理性得多。不过，当尘嚣散尽后，斯派克·李到底说了些什么，其实根本就不重要。他想要的效果就是能令影片上报纸，不断地上夜新闻。和其他一些伟大导演一样，他也是个善于为作品做宣传的高手。

电影已经看过了，我和李谈了起来。我发现他为这电影冒了极大风险，倘若最终出来的效果真的没能赶上开始时做的宣传，那他现在肯定早已麻烦缠身了。

“我有信心。”他说，“所以我说的每句话，我都会负责。如果我觉得自己手里的产品不够过硬，我是不会纯粹为吹牛而说那么多的。我还有个杀手锏，那就是丹泽尔（Denzel Washington）的表演，因为整部影片他几乎从头到尾都出场了，所以我知道有他的表演在，这部电影不可能不好。”

这话多少有点道理。丹泽尔·华盛顿是《马尔科姆·X》的核心所在，演出跨度达二十年，我们看着他从一个西部来到纽约，再登上世界舞台，看着他从一个二流混混变成振奋人心的领袖，看着他所经历的内心历练，从武断的种族分裂信仰发展到越来越相信不同种族也能学会和谐共处。华盛顿将凭借本片成为今年奥斯卡影帝的有力竞争者。

至于李是否会在导演环节当选或入围，就没那么肯定了；和马尔科姆·X一样，斯派克也是个善于树敌的人，心里怎么想就怎么说，也不管别人乐不乐意听。我跟他谈，有时候争议声太过响亮了，也会影响你把注意力集中在工作上。

他说：“你所要做的，就是集中注意力，不要让分散注意力的事情跑到镜头前面来。不管发生什么事，都必须把它放在镜头后面。在镜头和演员中间，那块地方是不一样的，那是神圣的。”

李是个小个子男人，笑的时候嘴巴朝两边咧开，眼镜是他的标志。他的第一印象并不讨人喜欢，但随便他到哪儿，身上的那种自信和直率就会充满整个空间。我还记得1986年在戛纳电影节上第一次遇到他，李带来了那部低成本处女作《稳操胜券》(She's Gotta Have it)。从一开始就很明显，李身上有那种天赋，他属于那种天生的电影人，就像马丁·斯科塞斯，对他们这样的人来说，拍电影似乎就像是第二天性。

李的第三部杰作是《不做亏心事》(1989年)，讲述了一个布鲁克林街坊是如何被种族仇恨卷裹的。在影片那个著名的结尾中，他引用了两句话，一是马丁·路德·金，另一个就是马尔科姆·X，他呼吁美国黑人“用一切必要手段”推进他们的运动。那些话在戛纳电影宫的大银幕上出现时，我就坐在下头，我至今仍记得那一刻在观众席中涌动着的热流：去世二十五年后，马尔科姆仍不失其震撼、直逼人心的力量。

或许就是在那个时刻、那个地方，李决定拍摄一部根据《马尔科姆·X自传》(The Autobiography of Malcolm X)改编的电影。但也可能是更早的时候。

“回到1968年、1969年时，正在念初中的我第一次读到这本书，那时我已改信了伊斯兰教，”他告诉我，“那是我读过的书里最重要的一本。”

“读过之后，你内心起了什么变化？”

“它给予我勇气，去做我需要做的事，拍我想要拍的那种电影。你得有强烈的信念和骨气，才能不随波逐流。你稍不小心就会被和气生财的风气同化，但我选择不走那条路。”

“在预算上，你就和华纳公司硬碰硬了。”

“最终预算是三千四百万美元，我觉得需要这数目才够拍。”

“是否一度产生过有可能会输掉这场战斗的念头？”

他笑了。“没有。还没拍的胶片在我们手里，拍好的素材也都藏起来了，缺了我们，这电影根本就不可能完成。”

“他们还对你非要去麦加、南非拍外景的想法感到很奇怪。”

“较早的时候，华纳的某些高层完全没法理解，为什么纳尔逊·曼德拉(Nelson Mandela)会出现在影片中。不过看过影片后他们也就明白了。”

对我来说也是一样。很多传记片以主人公的死作为结尾，或许是他的葬礼，一个摇向蓝天白云的镜头，可能还配着忧伤的音乐。但在《马尔科姆·X》里，在主人公的尸体边致完悼词后（当初就是由欧西·戴维斯[Ossie Davis]来念的，在片中也由他来念），画面切到今日南非的某个教室内，曼德拉为学童们朗诵马尔科姆的某篇演讲词。

“这一点很重要，要展现出从马尔科姆到曼德拉，这里面有种联系。同样，在影片一开始我们也看到与马尔库斯·加威(Marcus Garvey)[美国‘回非洲去’民族主义运动的领导人]的联系，马尔科姆的父亲便是个加威主义的信奉者。在索维托发生的事，在哈林区某个街角发生的事，马尔科姆运用泛非洲主义来展现这两者间的联系。”

我说，“看了电影，我深深理解了当初为什么会认为，这片子必须由黑人导演来拍。我所了解的每一种写作班，一开始就都会给你这样的建议：写你自己了解的。不过，当你把这道理用在马尔科姆上时，就产生了很多

争议。”

“有些电影——并非每部电影都是——要求导演必须也来自那个背景才行。意大利裔美国人弗朗西斯·福特·科波拉拍了《教父》系列；意大利裔美国人马丁·斯科塞斯，从小在小意大利区长大的，伊丽莎白街、莫特街，所以他拍了《穷街陋巷》、《愤怒的公牛》和《盗亦有道》。而我，我是个美国黑人，我不相信白人导演能理解身为美国黑人的感受。你可能以为自己懂，但你永远都无法知道，作为一个黑人，生活在这个国家究竟意味着什么。此外，我们也做了很多调研，我走访的那些人都表示没法接受一位白人导演来拍这片。”

本片的片头字幕段落，便为全片定下了冷峻的基调。我们听到的是马尔科姆的一段演说，看到的是罗德尼·金(Rodney King)被警察殴打的那段著名影像，随后是一面美国国旗填满整个银幕，就像是《巴顿将军》一开始那样，不同的是这面国旗着火了，烧成了一个X字。

“开场段落，我们想使用一些有力的符号，”李说，“美国国旗是一个，那就让我们烧了它，把它烧成个X形状。再用一下罗德尼·金的画面素材，我们要真正把它展示出来。这画面人们早已看过数百万次了，但那都是坐在家里看的，我们要加强它的效果，把它放到巨大的银幕上，令它看起来显得怪诞，那样冲击力就会大很多。然后，我们希望用马尔科姆·X的演说来配合，这样就说明了，马尔科姆当初说的的问题，现如今依然存在。这并不是——一堂历史课，不是博物馆里的文物，这不是恐龙，不是化石。这东西如今依然与我们同在。”

国旗着的火并没有越烧越大，这一点很重要，火苗越来越小，最终烧成了一个X。烧剩下的仍旧还是美国，还是马尔科姆。

“他总是说，没有别的国家能制造出像他这样的一个人。”

对他这个人的认识，在三十年间也有了很大变化。我还记得当初他死的时候，许多人，也包括很多黑人，都觉得很难向他表示出太多的同情，因为他的想法跟当时的主流观点是不一致的。

“有不少黑人觉得他是个疯子，不少人在关于自己如何看待马尔科姆的问题上，前后也都换过不少说法。”

你用到了当初马尔科姆被暗杀后马丁·路德·金发表评论的纪录片素材，他看上去很小心谨慎、很克制，并没有太过悲伤。

“我想这可能就是他当初的真实感受。我在这儿用了他这个片段，你是不是觉得这做法有点残酷？他看上去就像是在描述当时的天气一样平静，不是吗？”

金是个政治家，他们是为着同一批选民在战斗的。

“没错，为同一批人而战斗。”

片中有处让人吃惊的构图，马尔科姆在黑人穆斯林示威者面前发表讲话，他站在一幅巨大的以利亚·穆罕默德(Elijah Muhammad)画像前，穆罕默德是这场运动的奠基人，也是马尔科姆当初最敬重，后来却因幡然悔悟而交恶的人。影片暗示，马尔科姆有可能是被以利亚的追随者暗杀的，联邦调查局和中央情报局或许也是同谋，因为他们平时都监视以利亚的一举一动，可以想象，他们很清楚以利亚的暗杀计划。在这场戏里，斯派克·李将镜头推得离马尔科姆越来越远，于是他背后那双以利亚的眼睛也越变越大，眼神炽热，将他整个包围其中。于是我问导演，现在由路易·法拉坎(Louis Farrakhan)领导的那些以利亚·穆罕默德的追随者们，他们是如何看待这部电影的？

“我敢打赌，我们很快就会收到法拉坎先生的来信了。”李说。

“电影他看了没有？”

“还没。开拍前我就飞去芝加哥见过他，我们谈了四个小时，他当时对我说的是，‘马尔科姆，你想怎么拍随便你，我最担心的是你会如何处理、描写以利亚·穆罕默德大人。’”

“他有可能会不高兴。”

“有可能。”

大部分观众呢？这是部片长超过三小时的电影，说的是个已死去将近

三十年的人，即使他在世时也并非是万众景仰的人物。观众们对这部电影会如何反应？有没有安排过试映场？

李还未开口，就先露出了愉快的表情。“那是我不愿意做的，我拒绝为电影做市场调研。有些导演喜欢听市场营销的天才们说那一套，‘嗯，斯派克，报告里说了，39%的人喜欢这地方，还有42%的人喜欢那个地方’，但我不是那种导演。对于这部电影，我充满勇气。我其他一些作品，确实也做过市场调研，但这部电影冒的风险太大了，我不想听任什么狗屁市场调研去做安排。”

“风险越大，反而越是不想做市场调研。”

“没错。我绝对就是这么想的。丹泽尔和我，我们真是为了这片子拿性命在搏，一点都不夸张。如果真的失败了，那也只能随它去了，毕竟，银幕上呈现的是我们的想法，而不是什么市场调研对象的。”



汤姆·汉克斯

导 语

有必要记住，当初《阿甘正传》上映时是如何的全球轰动。观众就是爱看这样的电影，它超越了年轻观众的范畴，对于那些一年只进影院一两次的成年人，也通过口碑的力量，吸引了他们，打动了他们。

《花花公子》杂志请我为汤姆·汉克斯写篇人物专题，我并没为此特意去采访他。在那之前我就采访过他，之后也多次与他面对面交谈。他真是和藹可亲的人，一个正派男人；乐观、有教养、风趣。不过写这篇专题时，我没打算去问他什么问题，我只想写写我心中的汉克斯。

1994 年夏

这是8月里某个星期六的下午，《阿甘正传》已上映六周了，场场座无虚席——坐在那里的都是些印第安纳州密歇根市的普通老百姓。这是一群在我青春时代见过的电影观众：看电影时，他们不吵吵闹闹，不焦躁不安，不喋喋不休，不嗜好血浆乱飞的暴力镜头，他们只是幸福地沉浸在影片之中。间或，他们中也会传来轻轻的哭泣声。我看了看，发现哭的很多都是男性。

我不知道是什么令他们如此动情。

我之所以再来看一遍《阿甘正传》，是因为周围人不住地向我提起它。作为职业影评人，我就像是头替罪羊。谁看完电影后都喜欢来找我聊两句，告诉我自己喜欢或讨厌这片子，仿佛它是我拍的一般。不过，干这工作二十七年了，从没见过还有哪部电影能像《阿甘正传》这样，在普通人中激起那么多的话题——我指的是那些平均一年才去个两三次电影院的普通老百姓。他们就是喜欢《阿甘正传》，而且谈到这片子时，脸上就会泛起有趣的笑容，他们自己都不清楚为何会被如此打动。这片子的叙事手法绝非他们耳熟能详的传统路线，技术上他们也不懂，只知道自己被彻底打动了。

随后他们提到了扮演阿甘的汤姆·汉克斯，他们问我怎么看他的表演，棒不棒。因为在他们看来，“那个可真不是表演出来的，是吧？”他们当然也知道，汉克斯和剧中人阿甘并非是一个人，可是，就是怎么也找不到他的表演痕迹。所以，静下来一想，他们会怀疑，这究竟能不能算是“表演”，抑或这只是因为“挑的演员实在太合适了”（说完这番话时，他们仿佛终于如释重负，点了点头）。

这些观众中，也有人觉得汉克斯可能就是阿甘本人。无论如何，汉克斯肯定会凭本片拿到奥斯卡提名，甚至很可能获得影帝。如果真那样的话，那就是1994年4月凭《费城》(*Philadelphia*)拿下最佳男主角后的蝉联了。在那部1993年的作品中，他饰演一名因艾滋病而去世的病患。再上溯到1993年的夏天，他主演的《西雅图夜未眠》(*Sleepless in Seattle*)也大获成功，汉克斯在片中演个孤独的鳏夫，通过一次电台节目结识了那个她。虽然全知全能的观众们拼命希望男主角能就此幸福，但两人的恋情却历经种种波折，差点没能结成正果。再往前一个夏天，1992年，汉克斯在《红粉联盟》(*A League of Their Own*)里饰演女子棒球队的教练。那一次，观众也都站在了他一边，期待主人公可以克服酗酒陋习，东山再起。

对一名演员来说，想在好莱坞拍一部真正出色的电影，成功几率之低令人沮丧。因为好莱坞的电影都要遵循一定的模式和惯例，哪怕是最原创的

故事,到了这里都会因此被推入窄路一条。所以,想要连续拍出四部好电影,那种观众真心投入,为你的角色牵肠挂肚的好电影,几率更有如凤毛麟角。即使大腕如斯宾塞·特雷西(Spencer Tracy)或詹姆斯·史都华,倘若能完成这样的四连击,相信都会感谢好运眷顾。而现在,汉克斯已经做到了这一点。

汉克斯现如今中的地位是独一无二的,他是全美国人最喜爱的男演员。但奇怪的是,美国人并不清楚,这地位是如何造就的,因为汉克斯是个很难被分析定性的人。当人们和我谈起《阿甘正传》时,我会问他们,最喜欢的是汉克斯的什么。他们陷入了沉默。在片中,汉克斯身上并无什么地方是他们格外喜爱的,因为事实上,汉克斯身上并无什么地方格外引起他们的注意。这真是演员所能达到的至高境界,观众离开影院时,记住的只有他诠释的那个角色。

从这个角度来说,是不是存在某种可被称为“汤姆·汉克斯类型”的角色呢?回顾他的电影生涯,汉克斯很少饰演平凡普通、现实主义、性格立体的人物。他演过最成功的那些人物身上,通常都具有某种魔幻神奇、迷人幽默或是不属于尘世间的气质。不过也有例外,最显著的就是他偏离一贯路线,全身心投入纯现实主义而诠释的《费城》男主角。在片中,艾滋病威胁着他的身体,诸如他在病床上与母亲(乔安娜·伍德沃德[Joanne Woodward])谈话等精彩戏份里,他的演绎是任何人都能认同的。还有1987年的《对头冤家》(*Nothing in Common*)里,他的角色也同样生活在现实世界,那是个语速快、愤世嫉俗的男人,无暇顾及家庭成员,直到听说父亲(杰基·格里森[Jackie Gleason])病重后,他才发现生命中真正重要的是什么。接下来,他的最新作品将是《阿波罗13》(*Apollo 13*),他饰演宇航员詹姆斯·洛弗尔,因为氧气箱爆炸而中断登月任务,紧急返回地球,过程紧张万分。影片由朗·霍华德(Ron Howard)执导,他拍片很注重日常生活的感觉,倾向于现实主义风格。

尽管有以上这些例外,大部分情况下,还是很难想象汤姆·汉克斯去扮

演艾尔·帕西诺、达斯汀·霍夫曼或是德尼罗等人擅长的那种生活流式角色。汉克斯不是，也永远不可能会是查韦斯·比克^①。更多情况下，他在片中的角色更像是巴斯特·基顿(Buster Keaton)或雅克·塔蒂(Jacques Tati)扮演的那种——具有普遍性的人物，但身上某些特质被加以夸大，于是那种人性冲动的平凡特质就被忽略了。汉克斯演过的很多角色，如果放到默片中的话，出场前起介绍作用的字幕卡上，一定只会简单写着“某男青年”。他成功演绎的那些角色，很多都可算是幻想片的主人公，其比例之高令人惊讶。

1984年的《美人鱼》(*Splash*)是他第一部挑大梁的片子，和他联袂主演的是“人鱼”；倘若不是因为有后者的话，汉克斯饰演的曼哈顿单身男人，很可能被错当成一个平凡普通人。当然，还要再加上他身上某些梦幻般的气质成分，当初制片人选他主演，一定也是因为发现了这点：汉克斯就是那种男人，那种不知为何，你能幻想他去爱上美人鱼的男人。

1987年的《警网》(*Dragnet*)里，他扮演乔·弗莱戴警官的拍档，其重责之一便是，当弗莱戴用如机器人般的奇怪语调讯问疑犯时，他也要装出若无其事的样子。如同当年电视剧集里扮演这两个角色的杰克·韦伯(Jack Webb)和哈利·摩根(Harry Morgan)，电影里的丹·艾克罗伊德(Dan Aykroyd)和汉克斯也显得太古怪，太过风格化，根本不会被错当成生活中真正的警察。韦伯主演的连续剧本身就是种讽刺剧，每场戏结束的时候，都有抖包袱的俏皮话，还会响起剧集主题曲。在电影里，你能感觉到汉克斯巧妙的故作僵化之态，产生戏谑的效果。^②

1988年的《飞进未来》(*Big*)是汉克斯表演最出色的影片之一，他饰演的角色梦想成真，一夜间便长成了大人模样。1989年的《飞越古怪屋》(*The Burbs*)里汉克斯演个住在城郊的愣头青，放着好好的假期不休息，反而窥视

^① Travis Bickle,《出租车司机》主人公。——译者

^② 《警网》本是1951年至1959年间的NBC热播剧集，之后衍生多部相关影视作品，包括本片。——译者

起邻居家的一举一动。1990年的《跳火山的人》(Joe vs. the Volcano)是一部遭人忽视的魔幻作品,这次汉克斯成了现代神话中的主人公:在犹如地牢般的单位里拼命干活的他,又被医生告知只剩下六个月的生命,于是他远赴南太平洋,当起活人祭品,打算跃入火山。

乍一看,他在《西雅图夜未眠》里的角色似乎要来得更具现实性,但再一想,他饰演的鳏夫辞退芝加哥的工作,带着幼子住进了西雅图的船屋;影片的大部分时间里,他都陷在某种只有银幕下观众才能理解的情节安排中——他被这种情节控制,所以被命运绑架。他在片中的真正角色,其实是做我们所有人的代言人,所有盲目追寻幸福的人,那心有余而力不足的幸福。这个人物的处世哲学,可以借用阿甘母亲的话来形容:“人生就像是一盒巧克力,你永远都不知道下一颗会是什么味道。”

他演过的这些主要角色,都属于某种类型的寻常人,被欺负、被误解、工作过分操劳的中产阶级,基本上他们都属于好人,出发点很好,过程也很努力,想要取悦别人也希望自己被取悦,但却总遭受命运捉弄。“我不知道我们是否早已有各自的命运,”阿甘说,“抑或只是随风而起,一切均归于偶然;但我觉得,可能两者兼有——同一时刻,两者兼有。”影片开始与结尾时那著名的羽毛镜头,它在风中飞舞的画面,呈现的正是这一想法。

如果说汉克斯演过的角色有什么共同主题,存在某种元素吸引他来演这些角色,那或许就是神话寓言这个元素了。神话寓言通过神秘手段来传达道理,在他那些主要作品中,表象之下往往隐藏着某种道德或神话层面上的东西,《美人鱼》、《飞进未来》、《对头冤家》、《跳火山的人》、《西雅图夜未眠》,当然,还有《阿甘正传》都是如此。甚至在犹如反贪婪宣讲的《走夜路的男人》(The Bonfire of Vanities)里也有这些东西。

传统意义上的电影明星都是些有着传奇色彩的“大写的人”。罗伯特·米切姆曾对我说,有次他问妻子:“多萝西,他们为什么那么把我当回事啊?你也认识我啊,就跟所有人一样,可你也就拿我当根草。可他们呢,干嘛拿我当宝啊?”多萝西回答道,“老罗,那是因为当你出现在银幕上时,你的鼻孔

都比他们大。”大银幕将某些演员变成了神，他们的个性被如此放大，产生压倒性的力量，以至于他们进入了我们的梦想，改变了我们关于男人女人该是什么样子的想法。并非每个人都能当这样的偶像，明星们确实拥有某些魔幻的特质才能扮演这样的角色，不过，在这过程中，银幕本身也扮演了一个重要角色。（正是出于这个原因，我们赋予电视明星的情感永远都不会那么强烈。）

但还有一小类演员，他们并非有传奇色彩的“大写的人”，而是如真实尺寸的人，让我们觉得自己能认识，能了解，能惬意共处的人。我们觉得，这些演员表现的并非我们的幻梦，而是我们的生活。看着他们，我们会觉得骄傲自豪，因为我们看到的正是我们自己。他们让我们相信，在我们的平凡人生中也存在着某种重要性。能做到这一点的演员包括巴斯特·基顿、斯宾塞·特雷西、詹姆斯·史都华、亨利·方达、罗伯特·杜瓦尔、简·哈克曼（Gene Hackman）和汤姆·汉克斯，他们占据了一个特殊的演员类别。在我们心目中，他们不像詹姆斯·卡格尼、米切姆、詹姆斯·迪恩、罗伯特·德尼罗、艾尔·帕西诺、汤姆·克鲁斯或肖恩·潘那么形象高大，因为他们似乎并不是在“表演”，他们诠释的特质似乎没什么特别的，毕竟，那是我们自身也具有的特质。

作为演员，汉克斯关键性的成功就在于，绝大部分时间里，我们相信他有着和我们差不多的想法，做着和我们差不多的事情，只不过他的动作幅度比我们更大。这正是詹姆斯·史都华具备的特质，能够拥有这种特质的演员并不多，大多数情况下，你会发现演员本身的自我意识又偷偷探出头来，或发现他们正用力过猛，适得其反。摄影机也是测谎仪，汉克斯能扮演这样的角色，本质上他自己就必须是个好人才行——如果不是这样的话，那只能说明他的演技早已超出了我们的想象。

我和他见过好几次面，有采访的场合，也有在拍摄现场。但我完全不清楚，真实的他究竟是什么样子，因为那些都是人为设置的场合，他可以主动选择，让别人看到自己的哪一面。而他的选择就是一副十分平和、睿智，外

加幽默狡黠的样子。除了演员，当脱口秀节目的嘉宾也是他最喜欢的业余工作之一，他在那个舞台上呈现出的样子也和上述大致相同。出席莱特曼(David Letterman)和雷诺(Jay Leno)的节目时，他总是反应敏捷、对答如流。他是个天生的喜剧演员，而且很享受这份工作。一问一答，一笑一颦，他似乎从来都无需刻意强求。在这一点上，他和加里·格兰特很像。电视脱口秀节目的主持人里，莱特曼最擅长挖掘嘉宾真实的一面，大明星汉克斯自然是他挖掘真相的理想对象，可他提出的问题却总是被汉克斯或轻描淡写或直截了当或插科打诨地一一化解；而且化解的手腕相当高明，令我们只有在一切都结束后才意识到，关于“汤姆”其实我们仍一无所知。

那位真实的汤姆·汉克斯，三十八年前出生在加州奥克兰，后来在萨克拉门托的加州州立大学读的表演，演过易卜生的话剧，然后遇到个名叫文森特·道林(Vincent Dowling)的男人。道林是克利夫兰大湖莎士比亚节日剧团的艺术总监，他把汉克斯请来演了不少莎翁作品(甚至还凭借《维洛那二绅士》里的表演拿到了当地的剧评人奖)。在英国，不少优秀演员入行的第一步，就是在斯特拉特福演出莎翁作品，汉克斯似乎也是如此，只不过地点搬到了美国的克利夫兰。

后来他又登上过纽约舞台，之后搬去了洛杉矶，1981年至1982年间，主演了ABC电视剧集《亲密伙伴》(*Bosom Buddies*)。1984年的《疯狂今晚夜》(*Bachelor Party*)是他第一次演电影，演一位刚刚订婚的校车司机。在这部被人低估的作品中，他演得轻松自如，丝毫不像是个影坛新人。那年晚些时候，他又演了《美人鱼》。他并没有太多忍饥挨饿只能跑跑龙套的人生经历，才二十八岁就已经是颗明星。

喜剧片《美人鱼》中，他与黛洛尔·汉娜(Daryl Hannah)饰演的人鱼坠入爱河，但我总觉得，找他演这个角色并不合适。才华横溢的大胖子约翰·坎迪(John Candy)在片中演他哥哥，我觉得，倘若当初美人鱼爱上的是坎迪，而非汉克斯，那一定会更加有趣。那样的话，坎迪会有更多发挥余地，汉克斯也一样。历数他演过的角色里最出彩的那些，那些人物感觉就像是一片

神秘大海中某个令人好奇的小岛；反之，如果让汉克斯来演个手中握有答案的角色，那他往往没法拿出最佳的表现。

反过来，再看看《飞进未来》里的汉克斯，开始时他是个身材矮小的孩子（如果你觉得这演起来没什么难度的话，请对比一下《克利福德》(Clifford)里的马丁·肖特[Martin Short])。在他那个年龄，班里的女孩子一个个身高猛蹿，男孩子却还没开始发育，声音也还没变。某天在公园，等坐过山车的队伍里，他正巧排在了心仪女孩的后边，可管理员却死活不让他上去，因为他太矮了。在这里，汉克斯的面部表情堪称悲剧典范，完整地呈现出受辱的情感，为影片随后进展做出铺垫。然后，十三岁的他神奇地拥有了三十岁的大人身体，还找到了自己的人生使命：为玩具公司工作。他是整个公司里唯一真正喜欢玩具的人，那些他在公司大堂里奔奔跳跳的画面中，汉克斯呈现出孩子般的身体语言。

约翰·帕特里克·山利(John Patrick Shanley, 电影《月色撩人》[Moonstruck]编剧)自编自导的《跳火山的人》在影评和票房上都遭遇失败，但我却将它视为近年来最具原创性的喜剧之一。汉克斯在片中的演出，感觉就像是一座宁静平和的小岛，而整个剧情则像是疯狂的大海。故事一开始那些丑陋的工厂画面，其中的美术设计和特技效果便将汉克斯置入了一个充满想象力的世界，宛若《绿野仙踪》里的奥兹国一般。把自己当作牺牲品投入火山的想法，真是让人觉得荒谬，但他却似乎去意已决。

要是换别的演员来演这角色，可能就不行，因为整部影片里，这人物始终没机会找到一条通往现实世界的跳板。但汉克斯却不需要这个，他在这里的表演，其关键就是坦然接受一切：没有丝毫惊慌，眼睛都不眨一下，他坦然接受影片里的奇异处境，他不与其抗争，于是我们也能放松下来，也能坦然接受这一切。

《红粉联盟》和《阿甘正传》里也是如此，那也并非是属于他的世界，可他却能坦然处之，同样是凭借这种既来之则安之的特质。《红粉联盟》里，他原本是和男人一起打棒球的，忽然发现自己带起了全女子棒球队，这时候，他

的做法是该干嘛还是干嘛，他并不尝试反抗，也不尝试弄明白这一切，他只是继续当他的教练。

在《费城》里他演个大限将至的病人，决心向开除自己的律师事务所要回公道，那角色身上有两个主要特征：自豪、愤怒。表现这两个特征时，一不小心就会演得过头，但汉克斯很清楚，观众心里很明白这是一个怎样的情况，他根本就不需要通过“表演”来传达这些内容。正如《红粉联盟》一样，情况大相径庭，但道理是一样的，汉克斯的做法也一样。一部好的电影，剧中人不必过多向观众解释自己的情感，观众自己就能理解。

《费城》里最令人难忘的一场戏是这样的，汉克斯为丹泽尔·华盛顿扮演的律师放了段歌剧《安德烈·谢尼埃》里的咏叹调，同时说出了一番感人肺腑的话语。那段歌剧咏叹调的时代背景是法国大革命时期，一位贵妇人向自己的爱人唱出这段旋律，描绘了自己母亲惨死暴徒之手的经过。导演选用这段咏叹调的做法很有意思，因为它与汉克斯饰演角色当时的处境，并非完全对应。但是，通过这段音乐，垂死的主人公其实是要告诉律师先生：如果你能理解歌曲中这女人的心情，那个生活在一个陌生世界之中的女人，那么，你便能理解这世上任何人的感受，也包括我的。我生活在一个同性恋的世界中，这世界距离你的生活是如此遥远。这场戏属于那种演员最能炫耀技巧的戏，它会逼着你演过头（毕竟，在这儿你得和玛丽亚·卡拉斯的歌声一比高下）。但汉克斯并没拿出和卡拉斯比赛的架势，他用的是老师教书的方法，他只想将自己知道的某些东西拿出来与你分享。看他表演时我经常会有这种感觉。他也爱选这类角色，能给我们传授一些什么道理，通常还是以寓言的形式。

主演《费城》这样的电影，他下了很大的决心，毕竟，用现在流行的说法，那令他成为第一个在银幕上扮演同性恋的大明星。不过在我看来，更需要勇气的还是他愿意在银幕上表现出如此病态的一面。这个人物其实很值得同情，相信有很多生活中并非同性恋的男演员，可能也很愿意演这角色；但是，说到通过减体重和化妆手段，把自己搞的一副皮包骨头、行尸

走肉的样子，到了最后还要呈现出卡波氏肉瘤的症状，换作别人，是不是也都愿意呢？

凭《费城》拿到奥斯卡后，汉克斯的那番获奖感言，堪称是奥斯卡历史上最古怪的之一了。有些人在当场聆听后，被他给予艾滋病患及影片纪念对象的致敬言辞所打动。其他人，包括那些通过文字读到这段话的人，却坦率地表示无法从中读出多少意义来。这让我想起了劳伦斯·奥利弗(Laurence Olivier)拿奥斯卡终身成就奖时那段著名的获奖感言。台下的观众当时听得全都起立喝彩，可第二天当他本人给迈克尔·凯恩(Michael Caine)打电话问起对方感想时，凯恩却告诉他，坦率地说，那番话他一个词都没听明白。“一点不错。”奥利弗自己也承认，当初自己的脑袋一片空白，于是乎，作为一名资深舞台剧演员，他胡乱说了些伪莎翁风格的话。

当初汉克斯说那段获奖感言时，他正在拍《阿甘正传》，这或许可以稍稍解释上述的情况。和阿甘的说话风格一样，那获奖感言呈现的还是真实的情感，只不过表述上并非始终清晰，给人的感觉是情感被置于理性之上。汉克斯能够令人信服地做到这一点，也说明了为什么他可以成功地将阿甘塑造造成一个人，而非一个供研究的对象。

“阿甘”始终是我见过最神秘的表演任务之一，那年夏天的午后，当我在印第安纳，在一群抽泣的观众身边重看这部影片时，我也带着先入为主的假设：汉克斯演好这个人物的诀窍，就是他尽可能什么都不演。我自己琢磨着，他在这里的诀窍，应该就是像《雨人》(Rain Man)中的达斯汀·霍夫曼那样，准确地找出合适人物的基调，然后一路坚持到底。这是一个智商七十五、说话音域有限的人物，行动时面无表情，一直穿件蓝衬衫，纽扣一路扣到领口，说起话来始终保持平静，完全不知道自己参与了美国近代史的诸多关键时刻。

看着看着，我发现自己的理论其实站不住脚。乍一看貌似一成不变的表演，这次重看时，发现其实很有广度，只不过变化实在来得太过细微，所以那幅度我们几乎没法察觉到。影片之所以具有那么强烈的情感冲击力，原

因之一可能在于汉克斯不知不觉地便抓住了我们毫无防备的心。

他在这里的肢体表演少之又少，通常就是面无表情地坐着或站着，即使在他跑步的时候（躲避别人欺负的时候、冲过球场的时候、在越南战场的时候、穿越美国的时候），他的面部表情也始终都是平静的。全片中，他最接近肢体表演范畴的行动，都体现在那些神奇的特效画面里，导演罗伯特·泽麦基斯和他的技术团队将汉克斯放到了肯尼迪、约翰·列侬、林顿·约翰逊、乔治·华莱士的身边。这些时候，他完美地表现出了那种轻微的僵硬和拘谨，就像是真的看到了伟人，于是格外小心翼翼。

想要理解汉克斯在本片中的表演灵魂所在，你一定要听听他的声音。这片子给人们留下不少经典台词，他母亲的话自然必不可少，还有就是他自己的人生哲学：你必须尽力用上帝赐给你的。再听一下那天晚上他向罗宾·赖特（Robin Wright）饰演的杰妮求婚时说的话，“我不是个聪明人，但我知道爱是什么。”乍一听似乎说得很单调，但仔细听听看，你会发现他在“爱”和“是”这些音节上做了强调，细微但却坚定，令这两个词语明显突出于整句句子。换个普通演员来说这句话，为了说出感情来，肯定会把重音放在“爱”上，或者放在“是”上，但汉克斯给予这两个词相同力度，令这句话听上去不会觉得像是在乞求，而是一种事实的陈述，令我们感受到他的感情之强烈。

或者听一下他在婚礼上说的话，装上义肢的丹中尉（盖瑞·希尼斯 [Gary Sinise]）来到现场，把自己的未婚妻介绍给阿甘，阿甘的话很简单：“丹中尉！”三个字，但却投入了强烈的感情，又有些打趣的意思，还能听出心情的放松，因为他看到中尉重新振作了。看完影片后，我也尝试模仿汉克斯的口气来念一下这三个字，我失败了，我顶多只能把其中一个音节念得像他一样。

阿甘的声音承载着整部影片，他是旁白，他是主角，他还引用别人的话。有些台词，换了别人来念，可能会禁不住诱惑，故意说得俏皮滑稽。例如当阿甘“发明”被用于车贴的那句“人生不如意事，十之八九（Shit Happens）”

时，很明显，那是句引人发笑的话；但汉克斯心里清楚，无论他怎么处理，观众肯定都会笑，所以他决定不必刻意去处理。一刻意的话，那就暗示着阿甘知道那句是俏皮话，显然，那会是个错误，这样的错误汉克斯是肯定不会犯的。

任何一部成功的电影肯定也会招来反对的声音，我记得有人批评《阿甘正传》是对智障者的侮辱，是披着自由派外衣的右翼美国愿景，是占了大家那些怀旧情绪的便宜。有位影评人觉得和平集会时那麦克风坏得真是太糟糕了，我们根本没听见阿甘对人群说了什么。当然喽，这里的关键意义，本来就不是他说了些什么，而是他当时在场。阿甘是个见证者，很不容易地经历着一个又一个历史时刻，就像是我们所有人一样。如果说他对那个时代所发生的事，根本无力控制，那我们也一样。有些影评人觉得，影片用阿甘那简单的人生观（死只不过是生的一部分）和自我原谅的人生方程式（做蠢事的才是蠢人）将我们这时代给简化了，错误地让观众以为无知也是幸福。我觉得这说法不对，《阿甘正传》让我们看到的应该是，面对战争、暗杀、灾难和病痛时继续坚持的做法是多么感人与人性，抓住命运绝不松手的做法才令我们人之所以为人。

现在的汤姆·汉克斯演艺事业如日中天，连续四部作品打动人心，深受爱戴。（我这么说一个年轻人，应该没问题吧？）一部分的原因是他运气好，选对了角色，还有一部分的原因是运气来的时候，他做好了准备，能够胜任这些角色。还因为他身上有某种东西得到了观众的积极响应。电影就像是一种测谎仪，让我们可以坐在暗处，盯着演员看，想多近就能多近，看清他们里里外外的所有细枝末节。（在现实生活中，我们有机会那么近的去看别人吗？）

演坏人能成为明星，演好人也可能被当成另类，但如果我们觉得哪位明星身上拥有了那种演什么像什么的罕有品质，而且那些角色还都能在观众的幻想中引发共鸣，那样的话，一个新的神就有可能诞生了，一个新的史都华、新的鲍嘉、新的梦露，将被创造出来。

现在的汤姆·汉克斯似乎正处于这样的造神过程之中。演员们总要受制于剧本、导演、表演对手,甚至还有影片上映时的社会氛围。(纪念伍德斯托克音乐节二十五周年的这个夏天,自然是《阿甘正传》上映的完美时段。)我的看法是,演员演得好的时候,或许他理应得到掌声,但他演得不好的时候,可能也不应该就被批评——因为在电影里,本就没人能伪装出完全真实的东西来,但谁都可能会犯错。或许汉克斯这四部电影,都只是运气好。又或许他有了某种天赋,面对《阿甘正传》这么不切实际的故事(或者是更有甚之的《跳火山的人》),也都能看穿表面的荒诞不经,发现其中的好处。无论是哪种情况,总之他已找到了在银幕上扮演某种角色的方法,经他这么一演,观众散场时候心里想到最多的是他们自己,而非汉克斯,甚至也不是阿甘。他们会觉得,仿佛是自己刚刚经历了那些神奇和伟大的事情。



艾罗尔·莫里斯



导语

艾罗尔·莫里斯身上有某种类似疯狂发明家的东西。我曾出席过他关于自己发明的“英特罗通机”(Interrotron)的好几次展示会,那是一台由两块电子提词机屏幕构成的装置,通过它,莫里斯和受访者可以一边说话,一边看着对方的眼睛。他相信这能在受访者和观众之间营造出一种即时交流的感觉。

不过,在他的第一部电影里,受访者却反复多次故意不看镜头。她就是佛罗伦丝·拉斯穆森(Florence Rasmussen),《天堂之门》里坐在屋门口的那位老妇人。这部纪录片讲述的是加州北部一所宠物公墓的故事,堪称电影史上最具神秘感,最费解地打动人心的作品之一。

莫里斯告诉我,当初自己就是看到她端坐门口的样子,就开始拍了起来。结果拍出来一段足以令任何剧作家惊愕不已的独白戏。她随口谈论着自己的一生,时而有所抱怨,她暗示说附近有人在杀猫,也提到儿子的不孝,她承认自己身材走样,不过身体却还不错。无数次地看过这部电影之后,我才最终意识到,其实她又以这样或那样的方式推翻了先前所做的每一个陈述。

1997年11月9日

艾罗尔·莫里斯真是个怪人。之所以这么说，是因为他总会故意扮出一般人的样子。我就从没见过他有哪次不是穿着休闲西装、打着领带的，头发也总弄得整整齐齐，走到哪里还都带着个公文包。他说起话来严肃、精确，就像是学生在记笔记的感觉。但他发明了一台叫做“英特罗通机”的东西，用来采访驯狮员和鼯鼠专家。

《又快又贱又失控》(*Fast, Cheap & Out of Control*)是他的新片，看时让人无法不为之着迷，看完后又急不可耐地想要讨论一番。片中几位主人公从事的都是奇奇怪怪的职业：一位爱把植物修剪成动物轮廓的园艺师、一位机器人发明家、一位动物训练员，还有一位将大把时间花在研究鼯鼠喜欢在哪里排便和如何排便的专家。

这部影片的作者，他以前拍过有关某个或许是被冤枉的得州死刑犯的电影，拍过关于几乎完全失去行动能力的斯蒂芬·霍金的电影，还拍过关于一只鸚鵡的电影，它是某件谋杀案的唯一“目击者”(法官能否相信，它反复叫唤着的是凶手的名字?)。靠着“英特罗通机”，他的受访对象可以一边注视镜头，一边又与他保持视线接触。

我感觉自己仿佛很早以前就认识他了，根本就无需同处一室的那种认识。那是1978年，我看着他处女作《天堂之门》。通过他对那些素材和画面的取舍，我基于自己的推断认识了他。他在影片中的选择让我能感觉到他应该是个怎样的人。

他选择了拍一部有关宠物公墓的电影，莫里斯将美国主流社会的边界地区划入了自己的势力范围。他以如此充满挑战的方式完成了影片，他拒绝妥协：你可以把《天堂之门》看作是残酷的或充满关怀的，也可以看作是讽刺的或冷漠的，愤世嫉俗或是充满灵性的。看着这部电影，我心知，当我最终亲眼目睹他尊荣的那一刻，他脸上一定会挂着某种古怪的笑容。

我没猜错。八十年代的某一天，我在芝加哥“面体”多媒体中心见到了他，那里正在做《天堂之门》的特别致敬展映。巧的是，那个剧场的地面，一开始是平坦的，但从某处开始便陡然向上倾斜。我坐的位置恰好在分界线上，我注意到，在我前面的观众都很安静，而我后面的则都在笑。

按照莫里斯随后的解释，他们当然该笑：剧情片最好是仰头向上看，喜剧片最好是低头向下看。因为我们需要感到自己高于喜剧片，而剧情片则需要我们感觉低于它。《天堂之门》在剧情片和喜剧片之间得到很好的平衡，以至于座位的高低决定了观众的不同反应。他说这番话不是在开玩笑吧？我分辨不出。多年之后，巴蒂·哈凯特(Buddy Hackett)^①告诉我，相比去拉斯维加斯登台赚大钱，他更愿意在只有一间屋子大小的舞台上演出，前提是那舞台比观众席设的要高。“只有低头看你时，那些人才会露出笑容。”他解释说。

莫里斯正在全国各地巡回，为新片《又快又贱又失控》大打宣传攻势，这片子没有大明星，宣传费用也不多，而且影片情节很难用简单几行的宣传文案解释清楚。如果一定要我做个概述的话，我会这么说：它说的是那些想要控制某些东西的人——他们自觉接过了上帝的衣钵。

“这里面有一个弗兰肯斯坦的元素，”莫里斯说，“这些人真的是着力在探寻某种生命的东西。这话听上去可能确实有点太夸张了，但片中每个人的故事里都有些神秘的东西，有些既忧郁但又有趣的东西。而且还有着道德的一面。影片结尾处，我拍的是园艺师修建骆驼造型的植物顶端的画面，他在一种宛若天境般的光芒中干着手里的活，然后在雨中离去。要知道，这花园存在的时间，不可能比他的寿命更长。”

园艺师的名字是乔治·蒙东卡(George Mendonca)，他专事修剪灌木，就像是你在迪斯尼乐园看到的那种，灌木被修剪成骆驼或是长颈鹿的样子。他每天都在一位有钱女人的私家园林里无止境地转悠，修剪修剪，等待——

① 巴蒂·哈凯特，著名喜剧演员，曾在拉斯维加斯多个舞台驻场演出。——译者

阵，继续修剪。一场暴风雨便可能使他的全部努力毁于一旦。当他去世后，灌木自然就会长出来，不消一季便令他的心血全都枉然。

还有无毛鼯鼠专家雷·蒙德兹(Ray Mendez)，这种鼯鼠生活在非洲大陆，也就是几年之前才刚被人发现。这些天生无毛的哺乳动物，其社会结构更接近昆虫一类。

莫里斯说：“雷告诉我们，他正在寻找某种与‘他者’的联系，所谓‘他者’，他的定义是那些完全独立于我们存在的生物。他还谈到自己盯着一只无毛鼯鼠的眼睛看，边看边想：我知道你是，你也知道我是。我想到了，我的所有电影都关乎语言，关乎语言是如何揭露出人的秘密的。语言是进入人类内心的一条途径。”

我觉得他这话真是太对了。从一开始的《天堂之门》就是这样，充满了不可能预先就写成文字的话语，例如那女人说的，“死亡是对活人来说是，对死人来说却没那么要紧。”

莫里斯说：“我喜欢做完采访后再把他们的话抄写下来。人们说话的方式真是让我着迷。这些年来，我听到过很多奇怪的话语。基于这一想法，纪录片拍摄就像是某种新闻纪录。于是我拍了这部关于宠物公墓的《天堂之门》，它将一些完全不同的东西放在了一起，感觉仿佛是一只脚站在真实世界中，还有一只脚却放在某种梦境里。”

“你是一开始就想到了《又快又贱又失控》要说这四个人的故事，还是拍着拍着，它自己变成了这种形态？”

“嗯，驯狮员戴夫·胡佛(Dave Hoover)的部分，我是1985年在得州拍摄的。当时拿到笔PBS公共电视台的经费，用来拍关于詹姆斯·格雷格森医生(James Gregson)的事情，人称死囚医生，人们相信他能确诊出某个杀人犯再次行凶的几率有多少。于是我想到，关于如何与暴力罪犯打交道的理论，以及关于如何控制凶猛野兽的理论，这中间应该会有相似之处吧。事实确实如此。原来野兽训练也分很多派别，有温柔感性接触派的，有‘我好好你也好’派的，有沟通分析派的……”

“但我们看到你又拍到那个女的，她接过了驯兽师的职务，相比之前那个男的，她似乎更像是野兽的主人。她训练的狮子外形看上去更好，神采奕奕的，她还把脑袋放在它们嘴里，指挥它们……”

“不过戴夫指出过，那些是老虎，不是狮子。”

我得承认，这很有道理。

“据说这里面大有分别。他说其实谁都可以对老虎那么做。然后我问他，‘戴夫，那个脑袋放进狮子嘴巴的表演节目，你怎么从来都不做？’他说：‘首先，那是老虎，不是狮子；其次，我不愿意做这个，因为那东西的口臭太厉害了，很臭。’戴夫生活在一个他自己构想出的宇宙之中。他说起当狮子与他共处笼内时，狮子脑袋里在想些什么；这时候我想到的是，那真是狮子脑袋里在想的东西，抑或只是戴夫·胡佛自己的疯狂梦境？”

“他的狮子看上去有点脏兮兮的。”

“牙齿不好，脏兮兮，痛风……”

“它们不会咬他，可能是因为那只会伤到它们的牙龈。”

“那是他的世界，是他的疯狂宇宙。他说过：笼子外面还是笼子。影片最后，我拍他的那个画面，走出笼子，向着夜色开枪，仿佛冲着外头的敌人一样。这四个人物我都很喜欢。”

“我也是。”

“《娱乐周刊》上有篇评论，说我在故意嘲弄这四个人物。我当然很能理解这样的批评。不少人觉得《天堂之门》是在故意拿人找乐。我觉得这问题其实比较复杂。我爱他们，他们一个个都是些很好的人。”

“戴夫是1985年就拍了的，那么说，他一定像是块磁铁那样，又吸引来了另三位主角。”

“一位奇怪的吸引者。”

“他尝试控制某种天生就无法被控制的东西。他们四个都是。但他们又都是很幸福的人，不是吗？园艺师稍许有点多愁善感，因为他的作品终有尽头，不过这四个人对自己干的事都很投入。”

“他们都很投入，这就是我对他们四人的描述。完全沉迷其中，全身心投入。在我看来这四个故事都是悲伤的。其中有两个是因为他们的世界终将有个尽头：园艺师和驯狮员。另两个则因为他们预见了一种未来，但那未来是与我们人类无关的。雷·蒙德兹视鼯鼠的世界为终极的基布茨^①，大家按需分配。但那是昆虫-哺乳动物的未来。而机器人设计师罗德尼·布鲁克斯(Rodney Brooks)的那个世界也完全没有人类存在，没有碳生命的世界，只有能思考的机器。”

“手头有没有别的片子正在做的？”

“我正在筹备一部片子，关于一个死刑电椅的修理工。”他回答说。

^① kibbutz，来源于希伯来文，指以色列类似人民公社性质的农业共同体。——译者

斯蒂芬·斯皮尔伯格



导 语

他说过自己是如何潜入环球公司片场的故事：参加了片场观光团，半途跳下旅游车，走进办公室，询问别人正在忙些什么。他十三岁就执导了自己的第一部短片，二十五岁拍了《飞车杀机》(Duel)。他是个完备型的电影创作者：能拍出广度(《夺宝奇兵》)，能拍出深度(《辛德勒名单》)，也能两者同时兼备(《紫色》[The Color Purple]、《少数派报告》[Minority Report])。还有《大白鲨》(Jaws)，原本十分可能沦为普通恐怖片的题材，到他手里变成了一部标志性作品：影片超级大热，演员表演超凡，视觉构思上，虽然鲨鱼几乎没怎么出场，但却为今后的同类影片树立了典范，而且整部影片确实让人看得毛骨悚然。自默片时代的小丑们以后，斯皮尔伯格拍的电影比其他任何人的作品更能激发大家的观看热情。他的《侏罗纪公园》(Jurassic Park)和《断锁怒潮》(Amistad)同样值得尊敬，因为两者同样都是技术与激情的交汇。

多年来我也与他聊过很多次了。我们的谈话常常会谈着谈着就到了技术上头。他喜欢讲述如何做与为何做，还有涉及的工具和具体工作。跟别人做访谈，我有时会感觉谈话对象“正在为影片本身做宣传”。但和斯皮尔

伯格谈话，感觉更像是他有些奇妙的东西要说给你听。拍电影让他高兴，让他着迷。一谈起自己的电影来，他就没够，因为他并非在“做宣传”；他的注意力完全放在了对自己新作的认识过程上。

1997年12月18日

斯蒂芬·斯皮尔伯格在今天庆祝自己的五十大寿。即使以后再也不拍新片了，他的影史地位也早已安稳无虞。打个比方，从一个遥远的未来回望二十世纪的所有电影——就像是把望远镜倒过来看——大浪淘沙后剩下少数仍能被人记得的影片里，斯皮尔伯格的那些佳作肯定在列。

在票房上，没哪位导演能比他更成功的。各种各样关于最佳影片的榜单上，能比他占据更多名次的人也没有几个。除了他，还有几位导演能获得流行范畴与影评层面的同时成功？这样的人不多，你可能会想到查理·卓别林和巴斯特·基顿，约翰·福特和阿尔弗雷德·希区柯克，约翰·休斯顿和塞西尔·B·德米尔。尽管这名单还可以继续说下去，但重要的是斯皮尔伯格还建立了一个自己的电影公司。

他现在拥有自己的片厂：梦工厂。很少有其他导演能如此大权在握，自己的电影自己做主。在默片时代，格里菲斯、卓别林、德米尔和雷克斯·英格拉姆(Rex Ingram)做到了这一点。打那之后，这样的人就不多了，而诸如弗朗西斯·科波拉那些自己创立电影厂的人，他们很快就对自己踏入金融世界的决定后悔起来。而斯皮尔伯格却能多年来始终保持成功，似乎连金钱的秘密(从某种意义上来说，这比拍出一部好电影还要困难)也都已经向他敞开大门。

想想斯皮尔伯格的那些电影(他已经拍了十几部真正家喻户晓的电影)：《外星人ET》(E. T.)、《大白鲨》、《第三类接触》、《夺宝奇兵》、《夺宝奇兵2：魔域奇兵》(*Indiana Jones and the Temple of Doom*)、《夺宝奇兵3：圣战奇兵》(*Indiana Jones and the Last Crusade*)、《紫色》、两部《侏罗纪公

园》以及获得 1993 年奥斯卡最佳影片的《辛德勒名单》；再想想他现在这部有关奴隶制之道德与法律问题的《断锁怒潮》，他靠着自己的成功获得了这样的独立性，得以拍摄这类换作别人来拍就不一定能卖座的题材。

假使斯皮尔伯格从来就没执导过一部影片，他仍可算是好莱坞最成功的制片人之一。看看这些片名：《谁陷害了兔子罗杰》(Who Framed Roger Rabbit)、《回到未来》(Back to the Future)三部曲、《美国鼠谭》(An American Tail)、《小魔怪》(Gremlins)、《龙卷风》(Twister)等等。没错，他也有过失败(《1941》(1941)、《天长地久》(Always)、《虎克船长》(Hook))，但更多的时候，只要斯皮尔伯格出手，那就会是年度票房冠军。

想要拍出一部好电影，十分困难。想要拍出一部流行的电影，也不容易。两者兼具，而且能年复一年地做到这点，那就是全好莱坞都在热切寻找的圣杯了；正如印第安纳·琼斯寻找圣杯一样。通过与他的多次交谈，特别是 1996 年春天那次时长四小时的对话，我发现他的成功建立在一种能力之上：他能与自己年轻时就拥有的那种惊异感始终保持着联系——对这个世界，对电影的惊异感。

“在这点上我很贪婪，想要取悦尽可能多的人，同一时间，同一地点。”他告诉我，“我一直都想要取悦别人，远胜过想要制造话题的欲望和想要拒人于门外的欲望。不过，拍《外星人 ET》时，我确实觉得自己是在为孩子们，而非为地球上所有人拍。我告诉乔治·卢卡斯，家长们会把孩子扔在放《外星人 ET》的电影院里，然后自己跑到附近另一家影院去看别的什么片子。”

但实际上，他却拍出了一部或许被最多人看过的电影。相比简单的娱乐性，它还满足了哪些更深层次的需求呢？为什么一个小男孩和奇怪外星生物间的故事会让从未在电影院里哭过的人流下眼泪呢？

斯皮尔伯格说：“从最开始，《外星人 ET》就是部关于我童年时代的电影——关于我父母的离婚；尽管人们不太会把它和离婚想到一起去。他们是在我十五六岁时离婚的，我需要一个特殊的伙伴，我不得不运用想象力，把自己带去一个能感觉舒服的地方，这有助于我将父母的问题、家庭的破裂

都抛于脑后。回想那段时间,我发现一个外星人角色可以充当完美的跳板,消除父母离婚带来的痛苦。”


正是这种深层次的冲动,正是这种需求,在《外星人 ET》的表面之下发挥作用,令其情感复杂性远超过故事本身的设定。在《夺宝奇兵 3》里,哈里森·福特(Harrison Ford)饰演的琼斯和肖恩·康纳利(Sean Connery)饰演的父亲间也存在这样的纽带。在《第三类接触》里,我们看到这样的希望:希望外星来客是善意的,而非他们在科幻电影里一贯带来的恐惧感。还有《紫色》,我们再次看到想要令破碎家庭完好如初的冲动。

在斯皮尔伯格最优秀的那些电影里,可能他从一开始就已有有了很棒的创意,但除非这题材能与他内心形成关联,否则他宁可一拍。可能正是出于这样的原因,他关于大屠杀的作品《辛德勒名单》才会是一部不仅关乎恐怖,更关乎帮助的电影,关乎最艰难处境下人类亦不丧失的美好天性。

他告诉我,他最初接触电影是靠着偷偷潜入环球公司的片场。他买了一张观光巴士的车票,中途跳了下来,到处闲逛起来。经过几回之后,门卫们都认识他了(他总身穿一套犹太男孩出席成年礼才穿的挺括西装,而不是汗衫牛仔褲打扮,因为那样很容易被误会成是个小毛孩),他们会主动招手让他进去。

那时候他已经拍了几部电影,第一部拍的是他的火车模型。“玩具火车一圈圈地开着,玩了一阵就觉得无聊了,于是我就安排了一场车祸戏,用八毫米摄影机拍了下来。火车拍起来很困难,但我可以用各种不同的方式来剪切画面,然后自己反复欣赏。”

比起玩火车模型来,又有哪个男孩不更想拍部电影的呢?



第二部分

最佳影片

导 语

有一条不成文的规定，影评人每年都要写个十佳影片的名单。虽然我尽可能不去弄这样的“最佳名单”，但职责所在，还是都完成了。因为，虽然以优劣来排列电影的做法，愚蠢且无意义，但收集整理一下当年的好电影却还是有用的。我希望有可能按字母顺序来排列名单，事实上也确实如此，但这么做是不是看上去有欺骗之嫌？

看看附录里我选的最佳电影，发现偶尔会有那么一种倾向：现如今被我视作当年最佳的影片，当初往往被放在了第二名的位置上。或许，当初选为第一的那些电影，我都是为了强调某个观点。例如 1968 年，我本该将《2001 太空漫游》排在《阿尔及尔之战》(*The Battle of Algiers*)前面；1971 年，《寂恋春楼》(*McCabe and Mrs. Miller*)应该比《最后一场电影》更好；1974 年，从另一个角度来说，《唐人街》(*Chinatown*)可能要比《婚姻生活》更好些；1976 年，我怎么会把《零用钱》(*Small Change*)放在《出租车司机》前面的呢？1978 年，我本该把《天堂之日》(*Days of Heaven*)放在《未婚女人》(*An Unmarried Woman*)前头；1980 年，《愤怒的公牛》当然该比《黑神驹》(*The Black Stallion*)更好。

那几年里，我总是把年度最优秀的电影放在榜单第二位上，而不是更靠下的位置，这一点也很有趣；感觉就像是明知它们其实是最好的，但总有些什么反对理由，无法承认这一点。我试着回想当初的理由，1968 年是政

治动荡的一年,《阿尔及尔之战》看上去似乎比《2001 太空漫游》来得更迫切一些(毕竟,后者是不受时间限制的)。《最后一场电影》在情感上很吸引人,当时感觉也很新鲜,导致我对如今看来堪称完美的《寂恋春楼》做了过低评价。《零用钱》虽然温暖人心,但我完全没法理解当初为什么觉得它要比《出租车司机》更好。《愤怒的公牛》后来被我选作整个八十年代的最佳影片,但在1980年却落在了第二名。

读者经常会问,“你对一部电影的看法会不会发生变化?”当然。这问题本身就是没意义的。我和1968年、1971年或者1980年的那个自己,是不是同一个人?我希望不是。岁月流逝,我有没有学到什么新东西?我希望有。不过,与其现在重写,还不如看看当初我写下的文字,这可以为电影与时代间的互相反映提供某种记录。



1967：《雌雄大盗》

1967年9月25日

《雌雄大盗》是美国电影史上的一座里程碑，一部真实的、光芒四射的电影。这也是一部残酷无情的电影，令人同情、令人作呕、令人发笑、令人心碎，而且美得出人意料。如果说上述这些形容词似乎本不该被放在一起，那或许是因为，电影本就无法总是反映出人生的全部范畴。

简单地说，这个故事里的人生属于克莱德·拜洛和邦妮·帕克，两人原是无名之辈，因为抢银行和杀人上了报；抢银行的活儿，他们并不怎么擅长，但杀人却杀得相当不错，至于把自己弄上报纸头条的本事，那绝对是一流的。

邦妮是个爱嚼口香糖的女招待，克莱德是个不入流的假释犯。不过从一开始，两人似乎就对如何娱乐别人很有心得。邦妮写了些民谣歌曲寄了出去，一起寄去的还有克莱德用柯达相机拍的照片。他们似乎视自己为人民公仆，为大萧条前期贫穷与绝望的沙尘暴重灾区带来了些许火花。

“下午好，我们是拜洛帮。”当他们走进银行时，克莱德会这么说。从某种意义上来说，邦妮与克莱德是先驱者，第一次在媒体上将美国历史上的暴力传统巩固并发扬光大。

经过阿瑟·潘恩的努力，影片毫不宽容地直指我们生活的这个时代。他以可怕的方式故意将它拍成了一部娱乐片。观众也确实将它当成了娱乐

片。少男少女会在约会时去看这片子，就像是去看《十二金刚》、《天生输家》(Born Losers)和《地狱天使飞车党》(Hells Angels on Wheels)一样。

但他们从中得到的或许会比原本预期的更多。很有意思，大多数美国片里的暴力都有一种无血的品质。有人被击中，然后死去，但不会有临死前痛苦受折磨的画面。凶手会得到惩罚，于是观众觉得花钱买票也算值了。电影里的性也是同一回事。都像是零食包里藏着的小玩具，不值几个钱，可如果少了它，你又会觉得受骗上当。

可《雌雄大盗》里是真的有人死了，而且死前还遭受了令人恐惧的折磨。在那之前，他们笑过，下过棋，做过爱或者尝试过做爱。于是对我们来说，他们不再是陌生人，他们死的时候，坐在观众席里旁观的感觉自然也就毫不愉快了。在《雌雄大盗》里，当有人被击中时，他们是真的被打得血肉横飞。这看上去或许令人惊愕，但在这一刻，或许有必要提醒观众，子弹确实能让人皮开肉绽，而不像是漫画人物“大无畏弗斯迪克”(Fearless Fosdick)那样，子弹过处只留下瑞士奶酪式的可爱小圆孔。

我们生活在这样一个年代，新闻里随时会出现杀人如麻的恶行，拿理查德·斯派克^①的照片做的海报在城里公开出售，纽瓦克的狙击手^②成了《生活》杂志的采访对象(或许他们现在正忙着给自己写的民谣配词)。暴力呈现出一种不真实的特质。拜洛帮高兴地大声念着关于他们的剪报。当莫斯把受伤的邦妮和克莱德带回父亲家时，老人大声说，“娃啊，他们有替你做过什么吗？甚至没让你的大名也一起上报纸。”这句话很有趣，还是很悲哀？

演员们的表演始终毫无欠缺。两位主角，沃伦·比蒂和费·唐纳威(Faye Dunaway)的演出超越了他们之前所有的银幕形象，为各自确立了一线明星的地位(这多少有点让我吃惊)。

迈克·J·波拉德(Michael J. Pollard)扮演司机、机修工莫斯，在他身上

① Richard Speck, 上世纪六十年代美国连环杀手，先后杀死八人。——译者

② 1967年纽瓦克市爆发种族冲突，黑人包围白人居住区，狙击平民。——译者

成功地实现了某种混杂，既有白痴般的风趣幽默，又有那种让人无法忘却的真正悲哀。邦妮告诉他，“我们抢银行。”让他一起来，他什么都没说，但脸上的表情和肢体动作构成了一个完美、喜悦的时刻。

简·哈克曼和艾丝泰尔·帕森斯(Estelle Parsons)扮演巴克·拜洛和布兰琦·拜洛，拜洛帮的另两名成员，也是一样的不善言辞、思想简单甚至好心肠。当巴克与自己弟弟重逢时，两人高兴地一通狂叫，互相拍打，为的只是掩饰彼此其实无话可说的事实。当他们从警察的陷阱中杀出一条血路时，巴克已受了致命伤，坐在车里的布兰琦发出高亢、无意义的尖叫，在我看来，那一幕就像是最真实的地狱场景。

这显然是年度最优秀的美国电影。它也是一个里程碑。今后的岁月里，《雌雄大盗》很可能会被视作二十世纪六十年代最具决定意义的影片，它展现了疯狂、幽默和残酷的细节，能从中看出这个社会究竟变成了什么样。虽然故事被设定在三十五年之前，但这丝毫不说明什么，因为你总得给它设个时代背景才行。事实上，它是今天拍出来的作品，它关注的是我们。



1968：《阿尔及尔之战》

1968年5月30日

阿尔及尔巷战犹酣，法国方面为一名被捕的阿尔及利亚民族解放阵线领导人办了个记者见面会。一位巴黎记者问他：“将军，请告诉我，派你们的女人，手袋里装着炸弹去炸平民百姓，你不觉得这是懦夫行径吗？”这名抵抗军用很平缓的语气回答道，“用汽油弹轰炸我们的人民，你不觉得这是懦夫行径吗？”片刻的停顿。“把你们的飞机给我们，我们会把女人和她们的的手袋给你们的。”

《阿尔及尔之战》，这部由意大利年轻导演吉洛·彭特科沃（Gillo Pontecorvo）拍摄的伟大电影，它存在于一个苦涩现实的层面之上。对许多观众来说，这或许会是一次难以承受的观影经验，相比平时来得更加深层：它太过愤世嫉俗、太过真实、太过残酷、太过令人心碎。它拍的是阿尔及利亚战争，但即使是那些对阿尔及利亚不感兴趣的人，也可以用另一场战争来代入其中；《阿尔及尔之战》是一个具有普遍性的参考系。

彭特科沃从一开始就声明，两小时的影片中，纪录片或新闻片的素材哪怕“一尺都没有”。这声明很有必要，因为这片子看上去，感觉起来，品味起来都如同彼得·瓦金斯（Peter Watkins）的《战争游戏》^①（*The War Game*）一样真实。利用自然光、新闻片专用胶片和真实的场景，彭特科沃将阿尔及尔的事加以重建。他追求的是现实性，一种身临其境的感觉，最终他获得了

巨大成功；影片在威尼斯电影节及其他九个电影节上获得金奖，去年11月还被选作纽约电影节的揭幕影片。

转念一想，这片子让我联想到马克·罗布森(Mark Robson)1965年的《野战雄狮》(*The Lost Command*)，在这部可怕的电影里，乔治·西格尔(George Segal)饰演阿尔及利亚反抗军，安东尼·奎恩(Anthony Quinn)饰演获胜的法军一方。相比起《阿尔及尔之战》，那部电影乃至全部的好莱坞“战争片”都是空洞、华而不实的气球。

彭特科沃采取的立场，差不多处于阿尔及利亚民族解放阵线和法国政府的中间，尽管他的同情心显然放在了前者一边。他很清楚，双方都有无辜平民惨死，备受折磨，炸弹是不长眼睛的，双方军队都有英雄，每个参与战争的人都能为自己找到理性的依据，来证明他那边才是道德的一方。

片中的主角是让·马尔丹(Jean Martin)饰演的法国上校，他尊敬对手，但也坚信(这是毫无疑问的)必须使用残酷手段，另一边是卜拉希姆·哈嘉吉(Brahim Haggiag)饰演的阿里，从一个黑道变成了民族解放阵线的领袖。片中也还有别的人物：被士兵殴打的老人，侥幸逃过炸弹袭击的法国平民以及被他们攻击的阿拉伯小男孩，在咖啡店放置炸弹，随后又同情地看着那些遇难者的阿拉伯姑娘，等等还有许多。

我觉得，这部电影的力量在于，它既充满感情，但又能保持中立，对双方都给予关注。法国上校(他自己也曾是个反纳粹抵抗组织的老兵)在得知萨特(Jean Paul Sartre)支持民族解放阵线后问道，“自由派怎么总是站在另一边啊？他们干嘛不干脆相信法国属于阿尔及利亚算了？”但是曾有那么一个年代，他根本就用不着去问自己这样的问题：为什么纳粹德国不干脆属于法国算了。

备注：很奇怪，这篇评论篇幅很短，可能是因为当时的字数限制。但我在“经典影片系列”里，给予了《阿尔及尔之战》很长的篇幅。

① 1967年奥斯卡最佳纪录长片。——译者

1969：《大风暴》

1969年12月30日



世上有些事情，它们拒绝被人掩盖。没错，如果官方版本能被信赖的话，对每个人来说可能都会更方便，更容易。但事实却一个个互相抵触，矛盾丛生，某个“事件”被作为罪行揭露出来。

影片《大风暴》(Z)说的就是这样的事：希腊反对党领袖在六年前被暗杀。它也和剩下的其余所有问题有关。对美国人来说，它和美莱村屠杀有关^①，和弗雷德·汉普顿(Fred Hampton)的被杀有关^②，和猪湾有关^③。正如《阿尔及尔之战》不仅仅关于阿尔及利亚一样，《大风暴》也不仅仅只和希腊有关。这是部属于我们时代的电影，告诉我们为何连道德上的胜利都已败坏。它会让你哭泣，也会令你愤怒。它会让你痛到撕心裂肺。

故事讲述得十分简单，都建立在事实基础之上。1963年5月22日，格雷高里斯·兰布拉吉斯(Gregoris Lambrakis)在一次“交通事故”中受到致命重伤。他当时是希腊国内反对党的领袖。所谓事故的说法露出了马脚，于是政府只好指定一名调查员来寻找所谓真相。

他的职责其实早就心照不宣，那就是对官方说法再次确认，但随着调查深入，他确信兰布拉吉斯是被某地下右翼组织暗杀的，军方高层和警察部门也都与之有牵连。最终，阴谋在法庭上被揭露，判决结果相应而出——实行暗杀行动的小人物(其实只是替罪羊)从重发落，下达命令的高层官员却无

罪开释。

但故事并未就此结束，1967年军政府发动政变，右翼的将军们和警察局局长被洗清一切罪名，得到“平反”。那些勇于揭露暗杀阴谋的人却成了政治犯。

这些情节看似只是纯政治层面上的事件，但年轻的科斯塔-加夫拉斯(Costa-Gavras)导演却用一种风格化的手段将它们娓娓道来，情节紧张得几乎让人无法承受。《大风暴》是一次政治上的愤怒呐喊，同时又是一部精彩的悬念惊悚片。它甚至还以一场追逐戏作为结尾：并非是在街头展开的追逐，而是在事实、借口与政治腐败构成的迷宫中展开的追逐。

和拍摄《阿尔及尔之战》的吉洛·彭特科沃一样，科斯塔-加夫拉斯也将视点保持在自己拍摄的事件层面之上。他片中的主人公随着影片推进一直在变化，从一开始仅仅是个人介入，发展到对整个政治体系的控诉。最初，让我们感兴趣的是伊夫·蒙当(Yves Montant)饰演的政治领袖，聪明、温柔的他被害了。继而，我们的注意力集中到了艾瑞娜·帕帕斯(Irene Papas)饰演的遗孀以及两位前赴后继的反对党领袖身上(夏尔·丹纳[Charles Denner]和贝尔纳·弗雷松[Bernard Fresson])。

随后，在最精彩的影片后三分之一中，我们一路跟随着固执的调查员(让-路易·特兰蒂尼昂[Jean-Louis Trintignant])，看他如何抵抗上级的压力，拒绝掩盖丑闻。他几乎有点勉强地拼凑起所有证据，他并无推翻政府的意愿，他只是一心想要让正义得到伸张。他的同情心是中立的，一位真正中立的法官无疑是体制所能想象的最可怕的东西。如果国家和人民一样享有法律，那法律还有什么用处？(这里显然有关于“芝加哥七君子”一案的弦外

① 1968年3月16日，美军一个排枪杀了越南美莱村一百五十名平民，制造了被认为是美国陆军史上最惨绝人寰的暴行。——译者

② 1969年12月4日，黑豹党领袖弗雷德·汉普顿在家中遭人枪杀，联邦调查局与芝加哥当地警方均参与了该暗杀事件。——译者

③ 1961年4月17日，美国雇佣军偷袭古巴吉隆滩，经过三天战斗，古巴军队击退美军进攻，史称猪湾事件。——译者

之音。^①)

起初,我们以为影片即将以正义方的获胜画上句点,政府内部的腐败糜烂被昭告天下,军方和警方因涉嫌谋杀、渎职、阻碍司法公正而被起诉。被害领袖的一位年轻追随者跑去领袖遗孀那里,想把好消息告诉她。他发现她正在海边等待。他充满胜利的喜悦,正义将得到伸张,政府将会垮台。艾瑞娜·帕帕斯静静地听着他带来的消息,然后转过身去望着大海。她脸上没有胜利的喜悦,只有痛苦和绝望。事到如今她还有什么真正可说的呢?

什么都没。我们很快便发现了这点。最终还是右翼势力获胜,控制了今日的希腊政局。影片的导演、编剧、作曲还有帕帕斯小姐都在希腊国内被封杀(“封杀”——这恐怖的字眼,我们过去在俄国和南非听到过,现在轮到希腊)。甚至是字母“Z”(古希腊文中的意思是“他活着”)都成了被禁止的。

本片在旧金山电影节上放映时,有人攻击它是反美作品。但这不正是简单的事实吗?我们确实支持希腊军政府的存在,我们确实承认那个谋杀了兰布拉吉斯的政府,我们确实允许军政府阻止希腊国内的自由选举。还有在越南,在我们支持的“自由选举”中名列第二的候选人,如今正在西贡的监狱里坐着,他的名字也一样地被封杀了。

^① 1968年8月,反战组织在芝加哥与警方发生激烈冲突,带头的七人翌年被送上法庭,以阴谋罪起诉。——译者

1970: 《浪荡子》

1970年10月23日



《浪荡子》(*Five Easy Pieces*)这个片名^①,并非指代主人公一路上勾搭的女子数目,因为他一共只勾搭了三个;它其实是主人公小时候的一本钢琴练习册。《浪荡子》位居最优秀的美国电影之列。主人公小时候刻苦练习,立志成为钢琴演奏家,二十年后却只想将自己伪装成一名石油工人,影片讲述的正是这两者间的距离。当观众感受到封锁在成年主人公心中的那个男孩,感受到他的煎熬与不安时,《浪荡子》自然也成为了一部令人心碎的银幕杰作。

一开始,我们见到的只有杰克·尼科尔森(Jack Nicholson)扮演的男主角一个人,他在这里展现出一种神奇的随性,正是他这份随性令《逍遥骑士》(*Easy Rider*)充满了生机。这是个缺乏责任感的临时工,来往于各处油田间,女友是个餐馆招待(凯伦·布莱克[Karen Black]),终日做着当歌手的白日梦,以乡村歌手汤美·怀内特(Tammy Wynette)为偶像。这男人的名字是罗伯特·埃洛伊卡·迪皮,当中这名字来自贝多芬的《第三交响曲:英雄》。到了晚上,他就打打保龄球,或是不胜其烦地敷衍女友,没错,你唱《站在你男人身边》(*Stand by your Man*)时确实和汤美一模一样。

在影片开始后的这几个精彩场景中,导演鲍勃·拉斐尔森(Bob Rafelson)提醒我们注意这些普通美国人的艰辛生活状态和小小的梦想。他

们居住在由汽车旅馆、高速公路、微波炉食品、尘土和嫉妒构成的风景之中，其实我们也是如此，但他们似乎除此之外就别无他物了。迪皮的朋友们在大约十七岁年龄的精神和情感层面上，就已经停止发展了；他没有，但却以为自己也是如此，或者说希望他也是如此。

迪皮发现女友怀孕了（朋友艾尔顿告诉他这件事，建议他或许应该娶她，然后安顿下来也不错）。他愤怒地离她而去，和保龄球场上认识的荡妇无聊地搞了一阵后，多少像是出于意外才发现父亲就快要死了。于是我们得知，他父亲是个音乐天才，把全家人带到一个小岛上，尝试像苏格拉底那样培养他们。迪皮觉得自己是这家族里唯一的失败产物。

在岛上的那些情节，感觉影片敞开了心怀，迪皮笨拙地尝试与垂危的父亲沟通。这小岛上住的都是些怪人，大都是他们这家族的，不过也有几个流浪至此的。其中包括一位年轻漂亮的姑娘，她来岛上，是为了向迪皮高傲的兄弟学习钢琴。迪皮引诱她，在她身上，他能找到当年的那个自己。他用琴声来勾引她，但当她说自己被打动了的时候，迪皮却说她并没有——小时候的他，琴弹得更好，而且那首曲子确实很简单。

或许就是在这时候，他的精神崩溃了，谴责自己把人生搞成了他所定义的失败境地。又过了几场戏后，影片在暧昧的情节中收场；有可能他彻底离开了女招待，或者，也可能是踏上了一段更加隐姓埋名的旅程。究竟是什么很难说清，但其实也不怎么重要。重要的是影片所经历的这段时间里，这个人物究竟是怎么样的：在这么一段时间里，迪皮尝试着靠近自己的过去，最终却又拒绝了它，并非出于自尊，而是出于恐惧。

影片将主人公的公路生活描绘的生机勃勃、其乐融融，我们跟随他流连于酒吧和保龄球场，混迹于汽车旅馆和拖车间，我们发现他反抗着低下阶层的价值观，哪怕他同时也拾起了它们。在一场仿佛魔术般的戏里，被夹在车流中的他从车上跳下来，跑到前头那辆卡车上弹起了钢琴。文字这么写出

① 直译为“五首简单的歌曲”。——译者

来，令这场戏听上去像是十分刻意，但拉斐尔森和尼科尔森从来都没刻意追求过任何东西，也无需那么做。罗伯特·埃洛伊卡·迪皮是美国电影史上最令人难忘的角色之一。



1971：《最后一场电影》

1971年12月21日



五十年代去电影院看电影，那里面的一些东西，今天是不会再有了。那是伟大的美国史上影院习惯奄奄一息的最后十年；在那十年里，我亲眼看着厄尔巴纳的“公主”戏院里每周六的儿童下午场缓慢而又痛苦的彻底消逝不见。在我生命中，有那么五年或六年的时间（那时我已长大了，可以独自出门了，但电视还没来到我们那里），每周六下午去“公主”戏院看电影，那就像是走入一个黑暗、神奇的洞穴，空气里充斥着润喉糖、融化了的冰棍和爆米花机器里的黄油味道。或许就是在某个那样的周六午后，我产生了人生第一个影评观点，模模糊糊的有了个概念：约翰·韦恩身上必定有些特别的东西，令他不同于普通的牛仔。每周六下午，“公主”戏院都被孩子们挤得水泄不通，而且那么多年始终如此。但随后电视来到了这里，才一年的时间，去“公主”就不再是人们的习惯了。它坚持到了六十年代早期，之后关门大吉。几年后虽又以“电影”戏院的名义重获新生，但想想“电影”这词冷冰冰的金属味道，你就知道“公主”戏院这名字意味着什么了。

彼得·伯格丹诺维奇的《最后一场电影》以另一条小镇大街上另一家戏院的谢幕作为主旨，勾画出五十年代头几年里美国发生的诸多事件。那戏院名叫“皇家”，再加上桌球厅和通宵咖啡店，这便是得州西部一个名叫阿纳瑞恩的小镇上仅有的那些许兴奋和社区概念。

这三个地方的老板是同一个人，“狮子”山姆，他差不多是镇上唯一一个自给自足且自我满意的男人。剩下的男人都染上了某种通病，只有通过肉体出轨才能提醒自己：还活着。在阿纳瑞恩也没多少别的事可干，没有值得去做的梦，没有新面孔，甚至连一支能做好擒抱动作的橄榄球队都没。有营养的传统西部神话（“皇家”戏院最后一批放映片目里包括了《原野神驹》[*Wagon Master*]和《红河》）已经被东边传来的紧张、好笑的电视节目取代了，被电视击败的家庭主妇们也安心地成为电视节目《天降横财》（*Strike it Rich*）里那些怀着仁慈心肠的观众。

在这样的背景下，我们认识了名叫索尼和杜威的两名高中生，他们是那支成绩烂透了的校橄榄球队的双队长。关于他们的家庭生活，我们几乎一无所知，事实上，我们几乎就不会注意到这样的空白，因为他们真正的生活全是在一辆皮卡和一辆二手“水星”上度过的。五十年代时的高中生活就是这样的，而且以后也可能会一直如此：汽车是躲开成人世界，避开沮丧和无聊的活动避难所。有些现在三十多岁的人，他们觉得比起性解放来，坐在方向盘后略带虔诚的摸索一番，要有意思的多。这想法很有意思。

故事发生的那几年里，两个男孩差不多也都从青春期中熬过来了。他们都爱上了学校里唯一的美人儿。杰茜很迷人，精于算计，把镇上每个男孩都玩弄于鼓掌之间，后来又带着这本事离开小镇去了达拉斯。索尼和他爱嚼口香糖的女友分手了，又跟校队教练的老婆产生了一段悬而未决的情感；杜威则去了韩战前线。那几年里，有两个人物死去，但没有新生命诞生，影片最后，伯格丹诺维奇用一个横移镜头扫过整条大街，很有趣，这似乎将大街从一个真正的外景地（事实上也确实）变成了一部老电影里依稀让人记得的背景。《最后一场电影》远比它给人的第一眼印象要复杂得多，这个镜头正暗示着它那暗藏的结构里的某些东西。服装、行为、背景音乐和舞美的每个细节都十分符合 1951 年的时代背景——但是，这仍旧还不能解释这部影片的秘密所在。

迈克·尼科尔斯(Mike Nichols)的《爱毕欲生》(*Carnal Knowledge*)以

1949年为起点,但感觉仍是摩登的。相比之下伯格丹诺维奇处理得更细致,无限细致;不仅赋予本片符合1951年时间背景的舞美,更让人感觉这仿佛就是一部拍摄于1951年的影片才会具有的视觉风格。圣诞舞会上的镜头剪切,索尼将脚放在油门踏板上的插入画面,将真实外景拍成仿佛布景一般的黑白摄影与照明——这所有一切构成了风格化的整体,而且效果极好。这绝不只是将裘·斯塔夫德(Jo Stafford)和汉克·威廉姆斯(Hank Williams)的流行歌曲往片子里一塞那么简单的。

《最后一场电影》被称为好莱坞经典叙事电影的再现,但它其实更厉害,它是那时代迟来的一个片目——你完全可以称它为1951年的最佳影片。使用旧时歌曲和舞美布景来营造怀旧气息的做法,这我们已经够熟悉的了,但在视觉层面上继续深入挖掘,并且能成功挖到,再以一种可以打动观众的方式呈现出来,哪怕他们甚至根本就不清楚自己是如何被打动的,这一切就真要归功于那伟大的导演成就了。电影为我们创造梦想,同时又反映我们的梦想,失去电影我们也就失去了梦想。我不知道伯格丹诺维奇的这部电影是不是最终为我们解释了,宝琳·凯尔以及我们其余不少人在电影院里失去的究竟是什么。

1972: 《教父》
1972年3月23日

从盖·特立斯(Gay Talese)的纪实文学作品《向父辈致敬》(*Honor Thy Father*)里,我们知道,原来做一个职业黑帮也并非全都是玫瑰和阳光。更多时候,是挤在闷热的房间里发呆,是吃糟糕的外卖食品,再辅之以短促但却恐怖的暴力行为。这正是《教父》给人的感觉,将传统黑帮电影光鲜亮丽的那面一扫而光,剩下留给我们的就是:部族式的强烈忠诚感、发生在布鲁克林那些足以致命的小规模邻里冲突,以及人若犯我,有仇必报的复仇模式。

马里奥·普佐(Mario Puzo)的那本小说,好就好在它让人觉得,故事似乎是从里面向外说出来的。他提供给我们的,并非什么国际性的阴谋交织,而是个类似初中班级一样拘束的私人俱乐部。大家都彼此认识,对各自的手段也都心知肚明。

影片也给人同样的感觉(普佐在改编剧本时花了不少工夫,而最终的定稿,我猜则是导演弗朗西斯·福特·科波拉的功劳)。我们会倾向于认同唐·科里昂的家族,并非因为我们欣赏帮派战争,而是因为我们从一开始便与他们在一起了,看他们坐在餐桌上,吃着纸盒里的炒面,等待战争的来到。

教父本人甚至都不是整个剧情的中心人物,占据这地位的是他最年轻、最聪明的儿子迈克尔,他既理解父亲那个位置的性质,同时又能给他的过

做法来些修改。教父在家族企业中的角色，正如他的名字所描述的；他独力于将会接手事业的下一代之外，满怀希望地将家族事业带上合法企业的轨道。

读过小说的人或许会很惊讶，迈克尔竟然取代唐·科里昂成了影片焦点。事实上，面对有关家庭内部权力转移的原著小说，科波拉只是为了能更经济有效地直指其核心部分，才用了这办法。马龙·白兰度把教父演成了一个精明、坚强的老人，事实上，他是演员表里的第一号；而成功饰演迈克尔的艾尔·帕西诺则是影片的主角。

白兰度的表演是技巧娴熟的举重若轻。他的声音如喘息，如耳语，肢体动作故意缺乏精准度，达到的效果就是让我们看到这样一个男人，他对权力早已处之泰然，无需再刻意提醒周围之人。白兰度看上去确实很符合唐·科里昂的形象，主要是因为他的表演，还有一部分原因则在于化妆效果，尽管他嘴里的棉花可能塞得稍多了一点，令他的面孔下半部完全失去了动态。

其他演员的表现也都个个充满灵感。虽然《教父》是部长达三小时，而且十分强调细节的电影，但还是不可能有时间去介绍诸如下列人物的背景和身份：家族心腹克莱蒙扎、电影大王杰克·沃尔兹、职业杀手卢卡·布拉西、坏警察迈克卢斯基等等。科波拉和制片人艾尔·鲁迪(Al Ruddy)找了些固定类型的演员，本色地饰演这些角色，掩盖了上述问题。例如爱尔兰裔警察一角，他们就简单地把斯特林·海登(Sterling Hayden)往里边一放，然后随便他去干他自己的。理查德·卡斯特拉诺(Richard Castellano)是稳如泰山的克莱蒙扎，约翰·马利(John Marley)则完美演绎了可恨的好莱坞大亨(没错，他早上醒来还是会发现，不得不取消赛马的打算)。

小说《教父》的成功，很大程度上要归功于一系列让人无法忘怀的场景。普佐讲故事很棒，但做编剧并无大料。影片几乎把小说中所有东西都照搬了过来，除了妇科修复手术那部分。电影里，一场杀人戏都没落下；以教父女儿婚礼(还有来宾们在楼上的行为)作为开场；连汽车炸弹的数目，背叛的次数和绞杀的次数也全都和小说一致。

科波拉为所有这些材料找到了适合的风格和视觉效果，于是《教父》成了某种稀有的东西：一部脱胎于畅销书的真正优质的影片。决定用符合过去时代背景（四十年代中期与后期）的舞美，这一点很关键；倘若他们真如原本计划的那样，为省钱而把整个故事搬到现代，这电影绝对不可能成功。但它作为一部时代剧却获得了出奇的成功，充斥着线条流畅、凹凸有致的豪华轿车和战后流行的各式帽子。科波拉和摄影师戈顿·威利斯（Gordon Willis）一起，用彩色摄影实现了某些有意思的效果。影片刚开始的部分，有一种褐中带红的色泽，稍稍过曝，感觉就像是一份1946年的报纸增刊。

虽然影片长达三个小时，但却能令我们看得津津有味，其节奏也无需匆匆忙忙。唐·科里昂移交权力的过程，其时间流逝也都是精心设计出来的，如果时间上缩短，节奏上变快，那就不合适了。可即使已经达到了这样的片长，如果你没读过小说的话，可能还是有些人物关系没法完全弄清。也可能，你弄清楚了，仅仅通过人物的彼此注视方式。



1973：《呼喊与细语》

1973年2月12日



《呼喊与细语》不同于以往我看过的任何一部电影，也不同于英格玛·伯格曼此前拍过的任何一部电影。虽然我们这一生可能会看许多部电影，但很少会有与它相类似的。它催你入眠，它令你不安，它让你胆寒。

它将我们包裹在一层激情与恐惧的红色薄膜中，以一种我没法完全理解的方式，它运用禁忌和古老的迷信，产生了相应的效果。我们在观众席上，越坐越向下滑，深感幽闭恐惧和性的焦虑，意识到自己被一位电影人脑海中的意象包围着，而他对于自己手中的这种艺术形式，有着绝对的掌控。《呼喊与细语》和濒死、爱情、性的激情、仇恨以及死亡有关——并且保持这样的先后顺序。

故事发生在辽阔乡间的一处大庄园中，屋里各个房间互相都能连通，就像是人体内的管道。绝大部分时间，从屋里看不到外面的风景——只有一刻除外：濒死的艾格妮丝打开窗户，望着黎明时分的屋外——它向内注视着它自己。

和艾格妮丝（哈莉特·安德松）一起住在这里的还有三个女人，等待着她的大限到来。她已经到了癌症末期，身心痛楚。这三个女人是她妹妹卡琳和玛丽亚，还有体态丰腴、生着一张圆脸的女仆安娜。通过简短的闪回（意在给予我们情感层面的讯息，而非叙述背景故事），我们得知，三姐妹都

不怎么把自己的人生当回事。

卡琳(英格丽·图林)嫁给了自己鄙视的外交官。玛丽亚(丽芙·乌尔曼)嫁给了不忠的男人,所以她也还之以不忠。(你还能怎么办呢?)艾格妮丝没有嫁人,把生命都交给了一些三流水准的水彩画。如今,人之将死,她终于发现人生也有些许甜蜜。

姐妹们回忆过去,孩提时代她们也曾亲密无间,但不知怎么的,在成长过程中她们失去了去爱,去触摸彼此的能力。只有女仆安娜还记得该怎么做。当艾格妮丝在深夜中因为恐惧和痛苦而呼喊时,是安娜将她抱在胸前,与她轻声诉说温柔话语。

其他两位没法接受被人触摸这件事。在一个奇迹般降临的怀旧时刻,玛丽亚与卡琳记起了孩提时代的亲密时光。如今,面对姐姐即将死去的事实,两人有意地尝试着将感觉和爱溶于一一起。很快,几乎疯狂一般的,他们俩互相触摸、轻抚起对方的面孔。不过,两人的彼此触摸却只是一次滑稽的模仿,因为第二天她们就又重新将自己封闭起来了。

这两个场景——安娜拥抱艾格妮丝、卡琳和玛丽亚像受惊的小猫一样互相触摸——堪与伯格曼作品中那些最伟大的场景相媲美。这两个场景中的情感——我应该这么说,是它们强迫我们去感受的方式——构成了这部电影的意义所在。《呼喊与细语》并没有抽象的讯息;它是在一个人类情感的层面上与我们彼此沟通的,这种情感是如此之深,以至于我们都不敢用文字来描述自己在这影片中找到的东西。

镜头也和我们一样的不安。大部分时间它都保持平静,但一旦动起来,它就不再总是遵循流畅、匀称的轨迹了。它动若处子,它向后躲避,它令人吃惊。它在人物的面部特写间反复徘徊,如上帝般平静自若。当我们想要别过头去的时候,它却仍然继续注视着;它并未移开。艾格妮丝躺在病床上,身体随着令人恐惧的深深喘息声而颤抖,她正在为了空气,为活下去而搏斗。姐妹们转过脸去,我们也很想那么做。我们知道情况如此糟糕——但我们并不愿去了解。观众席里有个女孩跑上过道,冲出了剧院。伯格曼

的镜头依旧停留在那里，注视着。

整部电影都浸透在红色中。伯格曼已经在剧本里写到了，他觉得人类灵魂的深处呈一种膜一般的红色。颜色可以是很重要的：在《两个英国女孩与欧陆》(*Two English Girls*)这部关于缺乏激情的电影中，弗朗索瓦·特吕弗先是杜绝红色出现在画面中，直至某个充满真挚情感的时刻到来，随后银幕便一直被红色所填满。

《呼喊与细语》始终都被激情所占据——但这激情是内在的，剧中人没法将它们从自己体内释放出来。除了安娜(卡莉·席尔万[Kari Sylwan])，她们谁都做不到。后来，影片进入了超自然的黄泉之界；死去的女人开口说话了。(抑或只是她们自以为听到了她的声音?)她伸出手来想抓住卡琳。(抑或只是卡琳移动了死人的手臂? 伯格曼的镜头并未让我们看清。)和所有超自然的神话一样，和所有的传说和寓言故事一样，(也和所有的笑话一样——笑话是令真相不再痛苦的护身符)影片也在一系列的“三”这个数字中画上了句号。死去的女人请求活着的女人们留在她身边，安慰她，此刻她正停留在已死的躯体内，等着进入那令人惧怕的巨大虚空。卡琳不愿意。玛丽亚也不愿意。但安娜愿意。她让艾格妮丝枕在了自己的胸口。安娜是她们里面唯一记得该如何触摸和爱的。她也是唯一信上帝的。

早晨，我们看见她在祈祷。我们知道她曾有个小女儿，但已经死了，可她还是视之为上帝旨意而淡然接受。在伯格曼的这部电影里，有没有上帝存在? 抑或这只是安娜自己的信念而已? 影片在一种令人惊讶的、不和谐的肯定态度中结束：我们回到了几个月前，四个女人沐浴在金色的阳光中，我们听见安娜念着艾格妮丝的日记，“我由衷地感激自己的生命，感谢它给了我这么多。”也感激它的离去。

1974：《婚姻生活》

1974年9月15日



他们已经达成了某种和解，他们称之为幸福。初见他们时，他们正在接受某媒体采访，他们都觉得，经过了十年婚姻，自己真是幸福的一对。丈夫约翰是两人中最坚信这点的：他事业成功，他深爱妻子，他膝下两女，他人缘极好，从各个方面来说都是大家心目中的好男人。妻子玛丽安倾听着，她显得更谨慎。轮到她了，她说自己也很幸福，尽管事业上她还希望能够有所——她的话说到一半被打断了。我们始终不确定，如果像丈夫一样，她也被允许说那么久的话，她还会说点什么。而且事实就是，这一点似乎连丈夫也不怎么在意，尽管他们的婚姻是一段理所当然的完美婚姻。

作为银幕上最真实、最闪亮的爱情故事之一，它就这么开始了：英格玛·伯格曼的《婚姻生活》。影片开始后不久，约翰、玛丽安的婚姻关系便分崩离析，但两人的爱情却并未休止。他们会互相攻击、诅咒，他们在互相伤害中离了婚。不过，他们也以某种最基本的方式互相触摸，真正地彼此触摸，而这触摸留下的记忆也成为两人永远的坚持。

两夫妇间彼此沟通的主题，伯格曼已经拍了好多年。他曾称之为“夫妇之痛”。又有谁能忘记《冬日之光》(Winter Light)或《安娜的情欲》里，夫妇间令人恐惧的互相责难和精神上的彼此伤害。在这里，他似乎最终解决了他的危机。

在拍摄本片之前的那几年里，在这位伟大艺术家的作品中，我们看到了明显的和解趋势。在《呼喊与细语》里，他终于能直面死亡的事实，在那个世界中，上帝似乎变得缄默了。如今，在这部几乎令人心碎的杰作中，他又面对了自己的另一种恐惧：所有人其实都是一个岛屿。影片（片长一百六十八分钟，由为瑞典电视台拍摄的六集五十分钟连续剧精心剪辑而来）拍摄花了他四个月时间，但却要用一生的时间来经历，他如此说过。

片中那对夫妇来自瑞典上层阶级，男的是教授，女的是专攻家庭问题（换句话说就是离婚官司）的律师。他们有两个女儿，但并未出现在镜头中。他们都是智慧、独立的人。她是真的相信自己的婚姻很幸福（尽管她并不怎么享受性生活）。一天晚上，在两人的度假小屋，他向她承认自己已爱上别人。事已至此，他必须离开她。

面对这样的消息，妻子的反应让我们看到了丽芙·乌尔曼那几乎有着无限可能性的宽广戏路，这真是位有着美丽灵魂和无尽才华的演员。丈夫（艾尔兰·约瑟夫松）的做法令她毫无办法（“你根本就是拒我于门外，我又能为我俩做什么呢？”），但她依旧爱他。她担心丈夫会将婚姻不幸归咎在他自己身上。但他确实离开了。而影片正是对这段关系时而严苛、时而温柔、最终浪漫（以一种成年人的、现实的方式）的不同阶段的呈现。起初，两人对彼此的性吸引力还依旧存在，尽管因为互相伤害和攻击，他们已痛苦地彼此怨恨对方。他们将对于自身的沮丧之情都发泄在了对方身上。一度，他出手打了她，又为自己哭泣，这样的绝望我们之前还从未在银幕上看到过。但时间冲淡了即刻的伤害与遭到背叛的感觉。终于，他们又可以像好朋友那样聚首，甚至还能做爱，就像是去拜访一处他们曾温馨居住过的旧屋。

他们彼此疏远了，他们又各自找了新的伴侣（也都没有出现在镜头中），他们偶尔见个面。距离影片开场十年之后，他们利用各自家人都不在国内的机会，决定去以前的度假小屋过个周末，就当是一次怀旧之旅。但那地方充满了过往的回忆，于是他们又去了附近的另一间木屋。

电影的最后一段（这个章节名叫“午夜时分，黑暗小屋内”），玛丽安因噩

梦而尖叫着醒来，约翰紧紧抱住了她。这时距离两人结婚已经二十年了，距离他们离婚十年。他们都已人到中年，但就在这黑夜之中，他们仍是充满爱意、担惊受怕的一对爱人，为求慰藉而彼此相拥。而这正是伯格曼现在所能接受的，这正是他身上那份和解的源泉：超越爱情、超越婚姻、超越摧毁爱情的自私、超越那令双方自我膨胀、令关系无法持久的离心力——超越所有这一切，剩下的就是我们对彼此的了解，对彼此的关爱，所以在二十年的时间里，他们仍能彼此触摸，仍深深知晓彼此都还记得对方，都还需要对方。玛丽安和约翰只在影片的第一部分里保持着婚姻关系，但剩余的那些时间里，拍的同样是他们的婚姻生活。



1975：《纳什维尔》

1975年7月2日



罗伯特·奥特曼的《纳什维尔》(Nashville)是《雌雄大盗》之后最棒的美国片，它用一个由将近两打人物组成的人物关系网，创造出一个小宇宙，描述了二十世纪七十年代时的我们。这是部关于输家和赢家的电影，这是部关于纳什维尔的漂泊者和明星的电影，也是奥特曼至今为止最完整呈现他个人才华乃至人性关怀的作品，他以一种如此的方式，用镜头来关注人物，令我们自己的个人经验得到放大。没错，它当然只不过是一部电影。但看完之后，我会觉得自己有了更多活着的感觉，我感觉自己更能理解人这种生物了，我觉得自己不知为何变得更聪明了。它就是一部如此之好的电影。

这片子里一个明星都没。事实上，连真正的主角都没。相反，奥特曼在这里创造出一个小世界来，在这个社群中，有些人互相认识，还有些不。在这里，各个人物在弄清楚彼此生活中究竟有何关联之前，他们很可能都已经遇到过了。而这一切，在他手中竟是如此轻易地实现了——当然，也可能仅是表面看来如此——这令《纳什维尔》的观影过程犹如呼吸一般轻松自如、无法停止。奥特曼是自费里尼后最优秀的天生电影人。

关于《纳什维尔》，其中一个有趣之处便是，大部分的人物根本就没有一个初次登场的步骤。他们像是一直就在那里待着的。有时候，我们会看着

某个重要的人物，但却根本就不知道，他为什么重要；但奥特曼的故事陈述是如此清晰——在他自己脑海中，他对这些纷繁复杂的素材的掌控是如此完备，令我们完全不会有任何产生困惑的时刻，甚至连好奇都不会产生。把自己交到他手里，我们觉得很放心。抛开其他一切不论，《纳什维尔》首先是一次叙事技巧的精彩展示。

它说的是一群人在数天中的生活，这是群背景混杂的人，既有纳什维尔当地人，也有外来者，但这些人全都沉迷于乡村音乐，正如这座城市一样。田纳西州是美国总统初选战场之一，在纳什维尔到处都是一位近似民粹主义者的总统候选人哈尔·菲利普·沃克的海报和宣传车，他看上去就像是乔治·华莱士^①和乔治·麦戈文^②的混合体。我们自始至终都没见到沃克，但却见到了他在当地的宣传活动组织者，还有一位约翰·林赛式的企宣^③。他们正在张罗一台大型乡村音乐义演，而这台音乐会也为影片提供了一条线索，片中不少情节与它松散交织在了一起。

除此之外片中还有很多故事，奥特曼通过对故事间彼此关系的观察，做出了细微但却敏锐的评注，指出所有人正都陷于这些事情之中。这些人里既有像海文·汉密尔顿(亨利·吉布森[Henry Ginson])这样的老牌乡村音乐明星，他穿一身花哨的白色演出服，很在意自己天生身材矮小，为了要录制一首平庸到叫人觉得痛苦的国庆二百周年献礼歌曲，他劲头十足，也热情到叫人觉得痛苦，但从根子上来说，其实他也就是个典型的南方佬。这些人里还有乡村音乐界的当红女王芭芭拉·简(萝内·布莱克利[Ronee Blakley])，她带着荣耀回到纳什维尔，她曾被杂技火把烧伤，之前刚在亚特兰大一所烧伤中心接受治疗(她到机场时受到了列队方阵的迎接，女孩们都来自田纳西艺术体操中心，但她却又昏倒了)。这些人里还有道德败坏、人

① George Wallace, 美国民粹主义代表人物，曾四次竞选总统，均告落败。——译者

② George McGovern, 美国政客，民主党总统候选人，1972年大选负于尼克松。——译者

③ John Lindsay, 美国政客，曾任纽约市长，也曾竞选总统落败。——译者

格堕落的摇滚明星(基斯·卡拉丁[Keith Carradine]),为追求女性他不择手段,伤害对方时又冷酷无情,前一个女人才刚从他床上下来,他已经在给另一个女人打电话了,为的只是同时伤害她们两个。

不过,上述几位也只是我们在《纳什维尔》中遇到的所有人物中的寥寥数例而已。他们都不是主角,在这部电影里,每个人或多或少都具有差不多的重要性,因为奥特曼是用一视同仁的正确的、同情的目光来注视他们的。片中有多处仔细观察得出的细小时刻:爱追星的年轻士兵静悄悄地守在芭芭拉·简的床边;负责活动的经理在发现刚与他握手的人竟是艾里奥特·古尔德后(“一位相当知名的演员,”海文·汉密尔顿解释说,“他还曾是芭芭拉·史翠珊的丈夫。”)又重新与他握手;充满敬畏心情的BBC记者用急迫、夸张到可笑的语气描述着美国;带着两个失聪小孩的中年母亲(莉莉·托姆林[Lily Tomlin])羞怯地期待着与一位摇滚明星私会;天真无知的年轻“骨肉皮”^①(雪莉·杜瓦尔),来纳什维尔本是为了探望重病的阿姨,但却把时间和心思都花在了她所遇见的每一个超过十六岁的男人身上。

影片在三个主题间来回打转,但我们却高兴地发现,它始终不曾为其中任何一个主题做出具有决定性的说明。既然最终它们也都得到了相当开放性的处理,那么,这不做说明的做法也算各得其所了。在这里,奥特曼的做法是,为我们提出建议,在无法预演的日常生活中该如何真正面对这些主题——而不像是在电影里;再从主题分析的层面上去面对它们。这三个主题是成功、女人和政治。

成功:通过仔细观察乡村音乐艺人们的弱肉强食关系,我们可以从这个主题里研究出很多结果。他们中有位于最上层的,他们是如此成功,足以令他们为人大度、豪爽,受人爱戴。还有年轻一些的人,他们处于中层,为了争取地位得不择手段。还有只能用职业音乐人一词来定义的底层人;大明星在演出结束后来酒吧、夜总会休息放松,而他们却只能在这里表演,而且

① 女性狂热追星族,以与明星发生亲密关系为荣。——译者

表现再好也只是掌声寥寥。还有处于最最下面的。那便是渴望成为音乐人但却完全没有天赋的那些，好比格温·威尔斯(Gwen Welles)饰演的女招待，她来到一堆男人面前演唱，结果却被迫脱起衣服来，接下来的一刻展现出了残酷的真实，令人心碎：她鄙视地将原本塞在内衣里的运动袜抛向一屋子的男人。

女人：上帝啊，奥特曼将她们的困境看得如此清楚，他是真的关心她们。《纳什维尔》里的女性和大部分女性不同，她们生活的世界几乎没怎么受到女权革命运动的影响。在片中，她们或因自己的才华受到奖励，或因美貌，或因她们在床上提供的服务，但却从未有过一次是因为她们本身。奥特曼以过往电影中罕有的方式，提出了女性的复杂性这一问题。特别是莉莉·托姆林扮演的角色，在她去见那差劲的摇滚歌手时，也迫使我们思考，她真正的人性需求和冲动究竟是什么。（我们还记得那场她和失聪的儿子谈论游泳课的戏里，她是多么出彩。）这部电影采用的方法，其中有一种就是先在某种背景中建立人物，然后再把他们放到另一个背景中，于是我们就能看到个性——其实是人的基本身份——虽然是始终不变的，但有时却必须为生存甚至只是简单的快乐而将其隐藏起来。

政治：《纳什维尔》里有一次暗杀企图，但在这方面我不会透露太多。孤独的杀手住在寄宿之家，他的身份显然一早就被奥特曼泄漏了出来。突然吓人一跳的剧情起伏，那可不是奥特曼的风格。他宁可用人物本身的揭示来惊吓我们。在距离1963年11月22日^①以及历史上其他丑闻之日已经那么久的今天，我本以为没有哪部电影还能在暗杀这事上说出什么新意或十分有趣的东西来。但《纳什维尔》却做到了。影片最后几分钟，芭芭拉·哈里斯(Barbara Harris)惊讶地发现自己正在台上演唱《它不令我担忧》(*It Don't Worry Me*)时，那真是令人难忘也令人心碎的一刻。起初看似如此没有结构的《纳什维尔》，却在最后的段落里显示出，它其实有着深层和十分深

① 肯尼迪遇刺之日。——译者

邃的结构——不过那是情感上的结构,而非概念上的结构。

这是一部关于美国的电影,与我们的神话、我们的饥饿、我们的野心还有我们的自我感知有关。它懂得我们是如何说和做的,它并没有向我们献媚,但又确实很爱我们。



1976：《零用钱》

1976年11月12日



弗朗索瓦·特吕弗的《零用钱》里，有那么一刻如此生动地让人回忆起了童年，以至于我们都不清楚究竟是该笑还是该痛。它发生在课堂上，距离下课铃响起还有几分钟。班里的捣蛋鬼被叫到了，他不知道答案是什么（他从来就没知道过），但站起来的时候他瞥到了窗外的一面大钟。分针已经指到了二十八分，滴答，二十九分。他拖延着，脸上露出笑容。老师重新说了一遍问题。滴答，三十分。铃声响了。学生们一窝蜂冲出教室，男孩也加入其中，脸上挂着胜利的笑容。这一刻，正如特吕弗这部神奇的电影中诸多时刻一样，一定要你亲眼去看了，才能体会到其中的妙处。他再现了我们的童年，但也保持了一个客观的角度：他回忆的并不仅仅是快乐的时光，也有痛苦时分。初恋的烦恼；班里最穷的学生每天都只能穿同一套衣服的痛苦；背诵一个说的人和听的人都不太明白的黄色笑话时那种让人痛苦的认真劲。

特吕弗对这些东西并不陌生。他的处女作《四百下》（*The 400 Blows*）讲述的便是一个巴黎小孩的痛苦故事，家庭的不与他本身良好的天性产生冲突，将他夹在其中。在《零用钱》里，特吕弗又回到了相似的题材中，但这次的基调要更阳光灿烂一些。影片讲述的是某个法国乡间小镇上几个孩子以及他们家人、老师的故事。他采取的叙事方法是片段式的；必须慢慢看下去，才能看清楚谁是谁，才能从一堆人物中挑出那些核心的。这一点上，

他很准确地记得，童年本就是片段式的：每一天似乎都是孤立的，每一次的新经历都被深深牢记，重要的发现和启示都成为了了不起的事件，而剩下的那些日子却都是空虚的。正是所有这些孤立的时刻累积在一起，才最终创造出了一个人。

他借片中某个人物之口说出：“孩子们都受到某种恩典。他们经历危险却能毫发无伤，同样情况换作成年人，就会遍体鳞伤。”片中就出现了好几个这样的危险时刻。其中最大胆的一段中——这是最佳状态的特吕弗——出现了一个两岁的孩子、一只小猫，还有敞开着的十楼窗户。特吕弗近乎放肆地尽情利用着这一情景，最终却给了我们一个最好的结果。与此同时，他也展现出高超的电影技艺；这场戏的时机把握和人物演出，都恰到好处地拿捏在一个悲剧和喜剧的交界上，从前一秒到后一刻，我们快被他弄得有点哭笑不得。他把观众牢牢地攥在了手心里。

另一场戏也充分展现出了这一点。小女孩被罚留在家里，不许出门。她拿了父亲的喇叭，气愤地向左邻右舍宣告自己饿极了，家长自己去餐馆大吃大喝，却把她扔在家里。邻居们用篮子把食物给她吊了下来：鸡肉和水果，邻居孩子本来还想塞瓶红酒在篮子里，但最终还是没放进去。在这些滑稽场景发展的过程中，也有一个更严肃的段落展开了。那孩子住在镇外的破房子里，饱受家长虐待。他只能想尽办法偷东西吃。这一切最终被老师发现了，由此引出了某位老师最后那段演讲，这番演讲可能与剧情并无关联，但却体现出特吕弗的观点。“如果孩子们有投票权的话，”老师说，“那这世界会变成一个更好也更安全的地方。”这一点我不清楚，我觉得至少还是存在这种可能性的：有不少孩子会为战争投票，因为从电视上看，战争显得挺有趣。不过特吕弗有他自己的期望，而《零用钱》也是今年最温暖人心的电影之一。在这一点上，它也和特吕弗以往许多作品一样：当下还有哪位导演也能像他这样矢志不渝地触及生活中的个人韵律呢？

1977: 《三女性》

1977年3月15日

罗伯特·奥特曼的《三女性》，一方面，它是对加州沙漠中某处不毛之地上生活的一个群体的直接描述，另一方面，它也是对人性的一次神秘探索。它的细节是如此真实，几乎能直接触摸得到，而它的结局又是如此超现实，我们大可以自己遐想一番。

这个群体位于南加州某处，那是一片充满未知与骚动的土地。在他们居住的这片区域，就我们所能看到的，有一家供老人治疗关节炎的水疗中心，一家有射击娱乐项目的西部风格酒吧，还有家汽车旅馆，里头有个游泳池，泳池底部还画着令人不安的壁画。

一天，苹齐(茜茜·斯帕切克)来到这里。她身上既有女人的一面，也还带着孩子的那一面，她十分天真、开朗，很愿意付出激情，倘若放到另一个时代中，她很可能会是个圣人，一个奇怪的圣人。她在理疗中心找了份活儿，从米莉(雪莉·杜瓦尔)那里学东西。米莉错误地坚信镇上的男人都为她疯狂，并执迷于这错误的念头。米莉邀请苹齐来汽车旅馆同住。

影片的前一个小时，导演带领我们对这个群体做了次诙谐风趣的拜访，时而还有些伤感。这里的居民几乎都曾在某些事情上或某些个地方遭遇过失败。在这里，占据主导的男性角色是埃德加(罗伯特·佛蒂耶[Robert Fortier])，他以前当过替身演员，现在却是个杯不离手的醉鬼。他妻子名叫

薇丽(詹妮丝·鲁尔[Janice Rule]),沉默寡言的她正怀有身孕,游泳池底部的壁画就是她画的。所有这些对于苹齐都充满了新鲜感:无论是喝啤酒(她喝啤酒的样子,仿佛是发现了什么新大陆一样),还是搬去和米莉同住(她郑重地宣告,那是她所见过最美丽的地方)。

之后,影片开始进入核心环节,一次隐蔽的性恐惧。米莉带着埃德加回到家中,把苹齐赶出了卧室,苹齐试图跳入泳池自杀,却没能成功。随着她的恢复,影片也从现实主义转向了某种奇异的、不安的内心戏,不知怎么的,苹齐和米莉交换了个性。但《三女性》并非是什么奥特曼版本的弗洛伊德学说《今日心理学》,所以这里也没有提出什么逻辑的解释(我觉得,相比片中这持续不断的神秘感,即便真有什么解释,那也只会令人失望)。但是不知为何,我们能感觉到这里发生的一切,尽管我们无法用语言来解释。

有人拿这片子和伯格曼的《假面》做比较,那里边的女人也发生了个性上的互通。第一次看《假面》的时候,我们也都觉得充满神秘感,它或许能帮助我们更好地理解《三女性》。但我相信,奥特曼其实在片中给了我们一些暗示。有两场重要的戏,一场在开始,一场在结尾,两者互相呼应。先是米莉在教苹齐如何帮助老人锻炼腿部,她把苹齐的脚放在自己的肚子上,来回移动,在泳池的那一头,苹齐注意到了一对双胞胎。后来当三人中年纪最大的薇丽生孩子时,米莉又把她的腿如出一辙地放在自己身上,同样来回移动。但孩子还是难产死了,正如这个小社会里的男性女性关系一样。女人们只得互相帮着生产,如同一个循环的圆圈,充满象征意味,也正如(奥特曼自己所提到的)影片结尾同样可以被看成是影片开始前的那一刻。

奥特曼说过,他是在做梦时梦到这故事的,所以他为整部影片定下了梦幻般的基调。剧情之间的关联有时似乎并无道理可言,感觉像是发生在梦中一般,感性地、本能地联系在了一起。要演好这么一个故事,相比平铺直叙的故事,难度肯定要大多,但茜茜·斯帕切克和雪莉·杜瓦尔却能如此完美地演绎片中这些变化,以至于给人留下怪异、难忘的深刻印象。正如影片本身一样。

1978：《未婚女人》

1978年3月17日



爱丽卡觉得这是一段美满的婚姻，尽管她考虑得可能还不够仔细。它就那么摆在那儿了。她丈夫是股票经纪，她自己在画廊工作，女儿上私立高中，一家三口住在高层公寓里，平时沿着纽约东河慢跑。早晨，广播里会响起《天鹅湖》的旋律，晚上睡觉前最后看到的是电视里的股价信息。她当初有要求比这更多吗？

但是，某一天，这一切就这么结束了，如此迅速，如此残酷：丈夫在大街上流下虚假的泪水，承认自己爱上了别人，一个比她更年轻的女人。于是乎，她美满的婚姻画上了句号。回到家里，悲愤与不安的她审视着镜子里的自己。这还是张漂亮面孔，但已经过了三十岁，此刻看上去十分惊恐。

保罗·马祖尔斯基(Paul Mazursky)的《未婚女人》(*An Unmarried Woman*)最初的几段，关键性的几段，就这么结束了。说它们关键，是因为如果能让观众伴随她重归单身生活的人生旅程，那首先必须让观众明白，爱丽卡曾是一个多么彻彻底底的已婚女人。马祖尔斯基将她的这段人生旅程拍成电影，那是我看过最有趣的、最真实的电影之一，有时也是最让人心碎的。之所以能达到如此高度，也因为女演员吉尔·克雷伯(Jill Clayburgh)光彩夺目的演技。

几乎从一开始我们就领教了她的演技。早晨有一段寂静时刻，就在丈

夫和女儿出门之后。收音机里放着《天鹅湖》。她仍躺在床上。她刚做过爱。她在幻想着：“昨晚的芭蕾实在太让人激动了。”然后她从床上滑了下来，穿着汗衫、短裤在客厅里翩翩起舞，因为此刻的她是那么快乐，那么生机勃勃……也正是在这一刻，这部电影抓住了我们。我们对爱丽卡产生了认同感，直至片尾。

之后的生活时而会显得相当艰难，特别是丈夫(迈克尔·墨菲[Michael Murphy])的离去令她不得不试着想明白所有问题。三位好友给了她不少支持、鼓励。当她们聚在一起吃午餐，慢慢享用一杯杯葡萄酒时；当她们在周日早晨懒洋洋地躺着，翻看《时代》时；当她们随性地疑惑着自己的生活为何不会具有贝蒂·戴维斯或凯瑟琳·赫本式的风格时；这些都属于本片中那些最出彩的片段。还有爱丽卡和女儿(丽莎·卢卡斯[Lisa Lucas])谈话的戏，她属于那种聪明、早熟的年轻人，懂得如何用轻描淡写和玩世不恭来隐藏自己其实仍很容易受伤的那一面。

喝酒太多，哭得太多，无法控制地冲着女儿叫嚷，随着这个阶段的过去，爱丽卡找了位女心理医生。医生向她解释，没错，男人确实是个麻烦，但也还没到必须始终敌视的地步。于是乎，过去十七年来只拥有过丈夫这一个男人的爱丽卡，如今却去了中餐馆，与那些会冲着服务员大叫点单，会试图在出租车后座上亲吻她的蛮汉们约会。还有个自诩为猛男的家伙(克里夫·科曼[Cliff Corman])老是在画廊出没，爱丽卡后来也确实去了他家——小心翼翼、谨小慎微。但这些都算不上是开始一段真正的新生活。

某天，一位英国艺术家在画廊举办个展，他问爱丽卡是否觉得某幅画一侧挂低了，爱丽卡告诉他自已觉得整幅画都挂太低了。然后，他对她说：“让我们边吃中饭边讨论吧。”他们恋爱了。是的，轰轰烈烈的爱，那种不仅有了不起的性，也有黎明拂晓时街头散步，互相诉说童年往事所构成的爱。画家由艾伦·贝茨(Alan Bates)饰演，这是一个对她来说既十分适合又非常不适合的男人，两方面兼而有之。

《未婚女人》的三段主要内容看着都很真实：婚姻、单身、恋爱。马祖尔

斯基的电影里以往也曾有过对性的严肃、风趣的描绘(最让人难忘的是《两对鸳鸯一张床》[*Bob & Carol & Ted & Alice*]),但能够如此成功地处理复杂的性并一路坚持到了片尾,对他来说这还是头一次。关于影片的结尾,我不想在这里泄露太多,但请你相信:这是个诚实的结尾,也很正确。因为马祖尔斯基和吉尔·克雷伯都十分关心爱丽卡这个人物,不会随随便便给她安个司空见惯的皆大欢喜结局。

克雷伯在这部电影里大胆冒险,那是情感上的冒险。她让我们看到了其他许多女演员根本就无法揭示出来的东西。马祖尔斯基也在冒险。他希望《未婚女人》首先要力保真实:从头到尾都要让我们相信,这反映的都是最真实的人生;但它也必须是风趣的。在这两点上,他不会妥协,而《未婚女人》令人惊艳的地方就在于,它完全做到了这两点。我写影评已经很久了,早已觉得不必再使用类似“你会笑——你会哭”这样的愚蠢句子。但是,这次我确实哭了,也确实笑了。



1979：《现代启示录》

1979年6月1日



在他的《我生命中的电影》一书里，法国导演弗朗索瓦·特吕弗说了这么一番有意思的话。他说他曾经相信，一部成功的电影必须同时表现出“一种世界观和一种电影观”；但现在，“我要求一部电影或能表现出拍电影的喜悦，或能表现出拍电影的苦恼。我对夹在这当中的东西没兴趣，我对那些没有脉搏的电影不感兴趣。”

关于《现代启示录》的影评，却用这么一番话来开始，看似有点奇怪。但如果你再好好回味一下，会发现这段话其实正好完美契合了这部鸿篇巨制的影片。排斥《现代启示录》的影评人，大部分仍处于特吕弗所说的早期阶段：他们对《现代启示录》里关于这世界的概念有不同意见，抑或他们只是不赞成这电影需要三千一百万才拍成的事实，不赞成导演科波拉尚未弄清结局好不好就已经把它送去世界各地的事实。

银幕上的那“另一部”电影——那部我们因其概念而非画面展开争论的电影——是引起诸多非议的《现代启示录》。我们都已经读到过，科波拉的灵感来源是约瑟夫·康拉德(Joseph Conrad)的小说《黑暗之心》(*Heart of Darkness*)，他将小说中的刚果之行变成了对另一次热带丛林运河之旅的隐喻，变成了“越战之心”。我们都读到了科波拉气势磅礴的话语。(最令人难忘的是：“这并非一部关于越南的电影，这电影就是越南。”)我们都听说

了马龙·白兰度凭借他最后那场戏就拿了一百万酬金，还有科波拉为完成影片，把自己个人身家全都押上去了，还有，老天啊，我们甚至还看到了导演妻子写的日记^①，她在其中披露了丈夫的疯狂行径和不忠行为。

但我相信，所有这些考量与《现代启示录》为什么是一部优秀且重要的电影——一部杰作——其实并无多大关系。多年之后，当科波拉的这些成本啊什么的问题都早已被人遗忘后，我相信这部电影仍会继续作为一次伟大的、厉害的、疯狂的、充满灵感的电影制作行为而存在于世——它有着那些风格和规模上形似歌剧的时刻，也有如此宁静的时刻，静得我们仿佛都能听到导演心里正在想些什么。

此刻我应该坦白一下：对于科波拉在这部电影中传达的“概念”，我并没有什么特别的兴趣。批评《现代启示录》的人早就说了，科波拉将小说《黑暗之心》搬上银幕的做法很愚蠢，约瑟夫·康拉德在这里的观点与越南没有任何关系，科波拉纯粹只是借用康拉德在文化层面的可敬地位，来掩饰他自己那些杂乱的概念。针对选白兰度来演这角色的做法，他们也表示了同样的反对意见：按他们的说法，科波拉只是希望白兰度作为一个符号出现，能令我们把注意力从他让白兰度说的那些空洞台词上转移开来。

做出这些批评的人，其实他们是真的在探寻《现代启示录》中所谓的概念，他们的受误导程度，犹如几个月前那些气喘吁吁地报道《猎鹿人》(The Deer Hunter)拍得“不够准确”的前越战新闻记者一样。经历过越战的悲剧，现如今我们又能奢望从《现代启示录》里找到什么样的概念和哲理呢？即使真找到了，即使白兰度的结尾陈词中真的给出了“答案”，那又管什么用呢？和所有关于战争的伟大艺术作品一样，《现代启示录》从本质上来说，只包含了一个概念或者说讯息：那个并不怎么特别具有启发性的关于战争的认识，即战争是地狱。我们去看科波拉的这部电影，本身就不是为了去看这个观点的。这一点科波拉心里很清楚，但批评他的人里，有些却并不清楚

^① 《〈现代启示录〉拍摄手记》，1979年出版，作者艾莉诺·科波拉。——译者

这点。

还有一点也是科波拉很清楚的(他也在《教父》系列中阐明了这点),对付抽象的概念,电影并非特别好的一种载体——这方面你最好是转而求诸文字——但用电影来呈现气氛和情感却是一流的,战争的场景、脸上的表情、国家的气氛。《现代启示录》之所以伟大,并非因为它分析了我们“在越南的经历”,而是因为它重建了——通过人物和画面——那段经历中的某些东西。

举个例子:罗伯特·杜瓦尔饰演的疯狂中校率领部队坐直升机袭击某村庄的那场戏,绝对就是影史最佳的一场战争戏。它既令人麻木、又令人沮丧,同时还令人兴奋:当火箭炮从直升机呼啸射出划过长空的时候,有那么半秒钟的时间,我们像小孩一样的兴奋起来,但它引发的结果很快就把我们拉回到现实之中。

另一场叫人痛苦的戏中,马丁·辛恩(Martin Sheen)的巡逻艇屠杀了一船的越南农民,它带着如此突然、凶猛和毫无意义的暴力,逼迫我们有生以来第一次去试着理解这样的事为何会发生。

科波拉的《现代启示录》里充满了类似这样的时刻,而采用溯河而上的旅程作为叙事策略,在这里也很合适,正如在康拉德的小说里很合适一样。科波拉之所以用它,正是因为它合适,而不是为了让研究生能把这拿来作文学角度的互相比较。他选取了这段旅程,把各种事件串在上面,最终带领我们来到白兰度那令人恐惧的、糟糕的老巢……然后又发现,他这里也没有什么结局,正如我们被告知的。是的,如果我们,或者他自己,期待影片最后能达成什么结果,讲出什么道理的话,那科波拉显然并没有一个这样的结局。这一点本来就不该有人感到吃惊,《现代启示录》说的根本就不是一个传统意义上的故事,它没有什么深思熟虑得出的关于越南的讯息要传达,它没有答案给我们,所以也不需要结局。

影片现在的结束方式——白兰度那含糊不清、若有所思的独白,还有那最终的暴力场面,相比任何一种有可能出现的传统式结局,都更让人满意。

这部电影的伟大之处，能令它在将来很长一段时间里历久弥新，继续引起观众共鸣的原因，就在于科波拉在特吕弗当初说的那个层次上所实现的：拍摄电影的苦与乐。有时候，苦与乐会同时到来；我还是要举直升机进攻的那场戏为例，恐惧与兴奋被令人不安地并置在了一起。想想那长镜头中，一大群直升机飞过树林时的怪异之美，想想伴随着进攻奏响的瓦格纳旋律中蕴含的疯狂力量，你就能领会到科波拉想要实现的东西：那些在生活中和在艺术中同样寻常的时刻，这世上所有巨大秘密看似凌空平衡悬挂着的时刻，它是如此的恐怖，如此的美丽。



1980：《黑神驹》

1980年4月4日



《黑神驹》(*The Black Stallion*)的前半部分真是精彩得让人忘记呼吸，而影片的后半部分，伴随着通常可见的那种兴奋感，却似乎只是例行公事的内容而已。类似它后半部分这样的电影，我们以前就见过了一——孩子、马、老驯马师和赛马比赛构成的故事，但它的前一个小时却能给人留下那种最了不起的观影经验。《黑神驹》被描述为一部史诗片，这一点它绝非浪得虚名。

影片由大海上开始，那是地中海的某处，大约四十年前。一艘船上有一群貌似外国人的乘客，他们的样子让一个小男孩感到害怕。他们喝酒、赌博，说着外国话，穿着阿拉伯式长袍，留着大胡子。任何人只要走近他们的珍宝，他们必定怒目相对。这珍宝就是一匹气宇轩昂的黑神驹。

男孩和父亲之所以乘坐这艘船的原因，片中并未解释。父亲也加入了那些外国人的赌局，男孩则在甲板上闲逛，还和那匹马建立起一种若即若离的关系。此时，风暴袭来，船着火沉没，男孩和黑神驹都落入汪洋大海之中。不知黑神驹是如何做到的，总之它把男孩救了起来。第二天一早，一切又恢复了宁静，一人一马流落到了荒岛上。

这个段落里——风暴、沉船、海上的磨难，特效、模型、背投、剪辑以及所有那些拍摄幻想故事时所能用到的电影花招，都被很好地捏合在一起。导

演卡罗尔·巴拉德(Carroll Ballard)用了罗马“电影城”片场的大水箱来拍这场风暴戏,看上去十分逼真的模型船燃烧起火,头冲下沉入水中,螺旋桨还在半空中缓缓地转动,而前景中则是正在拼命挣扎的一人一马。

片中的这匹马,它要做的表演是之前那些出现在电影里的马匹很少做过的。不过,片中的它在越是安静的场景里,戏反而越出彩,尤其是海难之后几天里发生在小岛上的故事。巴拉德和摄影师卡莱布·德夏内尔(Caleb Deschanel)先用巨型的、安静的、自然的全景画面奠定岛上的气氛。然后,我们看到小男孩想要抓鱼吃,黑神驹则毫不停歇地在海滩与悬崖之间来回奔跑。随后,在一个保持很久的连贯镜头中,巴拉德让我们看到了男孩邀请黑神驹从他手里吃东西的情景。

这一段只用一个镜头来拍摄,这一点十分关键:如果在这里频繁地剪辑,只会让人感觉到拍摄者的存在。然而,因为用了一个连续不断的镜头,马和人先是各占画面的一边,然后男孩缓缓靠近,马儿也高兴地进退退,从中我们看到一种人与动物之间出奇感人的关系。

男孩和黑神驹在小岛上的所有这些对手戏,都值得我们牢记,尤其是那组在水下拍摄的蒙太奇画面,我们可以看到在水中拍浪的马腿和人腿。此外,还有些精彩、紧张的段落,例如男孩醒来时发现距离自己不远处有条毒蛇的那场戏。那场戏充分利用了马面对蛇的仇恨与恐惧心理,通过剪辑形成一段十分刺激的高潮戏。

然而,正如天下没有不散的筵席,小岛上田园牧歌式的生活到了尽头。男孩和黑神驹得救了,也正是从这里开始,影片变得越来越例行公事,尽管我们对故事的兴趣仍然还在。之前那一部分看得真的十分过瘾(那都是在撒丁岛上拍摄的,难度大,但拍得也很漂亮),现在我们又回到地面上来,接下来的部分是在多伦多的一个旧赛马场里拍摄的。

类似影片后半部分这种情节剧式的题材,我们早已看过许多遍了。男孩找到了母亲,黑神驹也跟着他一起回了家。男孩遇到一位聪明的老驯马师,他承认阿拉伯马确实跑起来风驰电掣,但它根本就没有任何出生证明。

扮演驯马师的是米奇·鲁尼(Mickey Rooney),他的出现很受欢迎,但或许也有些太熟口熟面了。他过去这类角色(最让人难忘的是《玉女神驹》[*National Velvet*])演得实在太多了,以至于让人觉得像是从另一部电影里过来《黑神驹》探班的感觉。

不过,这种情节剧的效果还是很强烈的。一切都取决于影片结尾那场大赛的结果。骑师当然是男孩自己(换句话说,也就是伊丽莎白·泰勒的角色)。巴拉德和德夏内尔还是有本事为影片找到一种特别的、史诗式的味道的;例如黑神驹在黎明前的黑暗中,在大雨中与时间赛跑的那场戏就拍得特别好。

《黑神驹》能给你带来一次美妙的观影经历。但是,在这个愤世的时代,还是存在这样的可能性:有些观众之所以不愿意看它,仅仅是因为它是部G级片,通常会被视作为一类过于无害的电影。本片当然不属于这种情况,它之所以是G级片,是因为它里面没有裸戏、污言秽语或是暴力,但它并不缺少惊人的能量、美和刺激。这不是一部儿童片,而是一部拍给成年人和小孩子看的电影。



1981：《与安德烈共进晚餐》

1981年12月11日



这部影片创意的大胆程度令人吃惊：一部电影，拍的就是两个朋友之间的对话，仅仅只有对话——不过带着激情、睿智、丑闻、心血来潮、远见卓识、希望还有失望——就这么拍了一百十分钟。乍一听，这就像是六十年代的某部地下电影，冗长的篇幅和极简的内容，不知怎么，就能在观众吸过毒品后不太清醒的头脑里发生互动，留下深刻但却易逝的印象。《与安德烈共进晚餐》(*My Dinner with Andre*)却并非如此，它并没有把那些台词都当作噱头，它们在银幕上具有鲜活的生命力，呼吸着、脉动着，让我们想起自己也曾有过的——与极少数真正值得聊上几个小时的朋友之间——激情燃烧、漫无边际的对话。《与安德烈共进晚餐》里，在其他所有那些令人着迷的东西底下，跳动着的是友情的节拍，他们俩是真正的互相关心。

他们俩名叫安德烈·格利高里(André Gregory)、华莱士·肖恩(Wallace Shawn)，这是他们的真名，也是他们在片中的名字。我认为他们就是在扮演自己。影片一开始，肖恩穿过整个纽约市，去和格利高里共进晚餐，他的思绪为我们提供了一个故事背景：好友格利高里是纽约的一名舞台剧导演，直到七十年代还很有名，但他忽然离开舞台五年，去世界各地环球旅行。如今，格利高里又回来了，带着满腹的精彩故事和奇妙经历。这些年里，肖恩一直都在纽约，作家生涯有过成功，但却无法大红大紫。他们在

一家雅致的餐厅共进晚餐，我们并没有看到别的顾客，酒吧服务生就像是背景中的一个幽灵，而侍者像是《等待戈多》里被长久期待的角色。他们俩点了菜，之后一边吃吃喝喝，一边开始谈话。

多么了不起的对话啊！大部分时间里都是格利高里在说，他绝对是一位非常了不起的说话高手，不仅能将自己的经历，还能将自己的想法绘声绘色地说出来。他解释说，他对人生感到不满，内心烦躁，牢骚满腹，失去道德标准。于是，他接受邀请，加入波兰的一个实验剧团，他们十分具有实验性，甚至有着在满月之夜进入森林执行仪式的习惯。

之后他又从波兰出发，做了环球旅行，遇到各色人等，他们也都在认真地探寻如何才能更有新意地去体验这个物质世界。他们（还有格利高里）都真的相信思想高于物质。当格利高里为我们描述那个可以用一根手指来支撑身体全部重量的和尚时，不知是出于什么奇怪的方式（这个故事十分具有催眠作用），我们能想象到他的样子，也分享了这段经验。

《与安德烈共进晚餐》的优点之一，便在于我们也能分享到其中的许多经验。尽管影片基本上就是两个人在说话，但怪就怪在这里：我们在看这部电影的时候，并非只是被动地听着他们说话。一开始，导演路易·马勒（Louis Malle）用了一系列四平八稳的画面（特写、两人镜头、反应镜头），还能引起我们对于画面本身的注意，但随着格利高里开始高谈阔论，视觉风格上变得越来越简约，以至于画面本身几乎消失不见了。我们就像是坐在一位故事高手脚下的普罗大众，他说什么，我们就能在脑海中想到相关的画面，感觉整部电影就像是广播剧那样，充满了视觉画面——或许还比传统意义上的剧情片的画面来得更丰满一些。

他们俩谈论的东西，其实很多也是如今我们一直在想的那些问题。我们已经过了汤姆·伍尔夫的所谓《我的年代》^①，如今正处于一个对自身关

^① *Me Decade*，汤姆·伍尔夫最著名的散文之一，全称为《我的年代和第三次大觉醒运动》。——译者

注明显减少的年代。他们俩在这里谈到了内在的旅行——这并不是那种通俗杂志上的神秘、含糊的文字，它说的是想要过更好的生活，学习倾听别人在说什么，打破关于身体的传统观念的桎梏，让它们更好地去感觉外在的世界。

这部电影并不显得冗长、故作深沉或是过于抽象。它和生活有关，格利高里离开舞台的五年里，他似乎过得十分充实。肖恩则和我们更加接近，他倾听着，热情地点头示意，他愿意去学——但是又被某些东西束缚住了手脚，实用主义在这里挡了道。他没法全盘接受格利高里的想法，他其实很愿意这样，但我们毕竟生活在一个真实的世界之中，如果人人都跑去波兰森林里与巫师起舞，这世界会变成什么样呢？

影片的结尾十分美丽，令人动容却又无法解释。肖恩坐上出租车回去了，车子穿过午夜时分的纽约街头。经过这一番热烈有趣的对话后，此时他想起了童年的往事。在那家店里，父亲给他买过鞋子，还有那一家店，他和女友买过冰激凌。此刻回忆起的，竟都是如此简单的事情，也更烘托了生命的脆弱与珍贵。他从朋友那里，领悟到了某些东西。



1982：《苏菲的抉择》

1982年12月10日



有时候，你读完小说后就不再愿意接受它被搬上银幕的样子。你会不断回忆起当初是如何想象那些画面的。不过，看《苏菲的抉择》(*Sophie's Choice*)时，这情况并没发生在我身上。因为演员选得很好，而且充满想象力，于是你脑海中原有的设定都被取代。那真是一次不寻常的观影经历。

片中，梅丽尔·斯特里普饰演苏菲，一个信奉天主教的波兰女人。她因为私藏火腿而被纳粹逮捕，送入集中营，她在那里失去了两个孩子，自己侥幸活了下来，移民到美国布鲁克林，投入了一个名叫内森的怪脾气男人的怀抱。苏菲和内森住在一栋旧公寓楼里，楼下的邻居是长着一对招风耳的斯丁格，他从南方来，理想是成为伟大的小说家。随着那对情人展开他们那早已注定的浪漫命运，斯丁格也爱上了这几样东西：一是对自己作家身份的畅想，二是他理想中的苏菲和内森的美好恋情；此外，他也不可避免地爱上了苏菲。

和小说一样，电影中也有两位叙述者。一是斯丁格，他回忆起那年夏天在布鲁克林遇到的那些人和事，还有当年那个年轻的自己。另一个叙述者是苏菲，她出现在了斯丁格写的故事里。苏菲回忆起二战时的遭遇，与斯丁格分享自己的往事。书和电影一样，都有着大段大段闪回，但也都没有因此显得焦点涣散。因为对于斯丁格的成长来说——他从一个青春期空想家成

长为能识人间疾苦的艺术家——苏菲的故事是不可或缺的。书和电影还有一些别的共通之处。尽管苏菲的故事、抉择和命运都十分凄凉，但讲述这些故事却给人带来一种愉悦。影片一开始，我们看到的是年轻的南方佬的这段旅程，他来到自己根本无法想象的北方——那片被它的英雄汤姆·伍尔夫大力称颂的奇异土地；伍尔夫坐了一夜的火车来到纽约，走入了财富、女人和浪漫之中。这个体态丰满的金发波兰女人友好地走进了斯丁格的生活，他被苏菲以及她那位热情、出色、疯狂的情人给迷住了。

影片中，斯丁格跨入成年的这段人生旅程，慢慢地就被苏菲关于过去的痛苦回忆所取代，而起初我们几乎就没怎么意识到这一变化。影片本身成为一个发现的过程，一个天真、年轻的美国人，他自以为很了解爱、恨和尊严，另一边是个早已见过太多仇恨、死亡和屈辱的女人，他们俩成为了朋友。她经历了那么多，如今只有刻意忘记过去才能继续生活下去。于是，她靠着喝酒和恋爱，以自己的方式暂时遗忘那些。基本上，这就是一部三个人物构成的电影。正如我之前所说的，演员都挑选地恰如其分。饰演苏菲的梅丽尔·斯特里普，看上去或听上去都不太像是我们以前在《猎鹿人》、《曼哈顿》或《法国中尉的女人》里见过的那个她。这里的她看上去更性感些，在她开口讲述自己过往历史之前，显得比过去的银幕形象更快乐、更幽默。在布鲁克林的那些戏里，斯特里普表演时带着令人着迷的波兰口音（那是我有史以来第一次想去热情接纳的一种口音），而闪回部分她则说德语和波兰语，下面打字幕。在本片中，人间的几乎每种感情，她近乎全都触及了，但又丝毫不会让人察觉到在刻意用力。这是我能想象到演员最令人惊讶也最自然、不造作的表演之一。

内森由凯文·克莱因(Kevin Kline)饰演。我们都相信疯狂、浪漫的他马上就要找到治疗脊髓灰质炎的办法了。他总是在愤怒与狂喜间来回摇摆，让人无法吃透。彼得·麦克尼柯尔(Peter MacNicol)饰演斯丁格，负责最后留下来讲故事的那小子。他们三个在片中真是很不错的朋友——尽管经历了那么多磨难——所以当那小子拒绝揭发真相，坚称“他们是我的朋

友,我爱他们!”时,我们也确实相信他说的。

《苏菲的抉择》是一部优秀的、引人入胜的、表演精湛的、令人心碎的电影。它与三个人有关,他们面临一系列的抉择,有些轻松,有些沉重。他们生活在一个疯狂的年代中,无所适从;在此过程中,他们成为了我们的朋友,我们爱这些人。



1983: 《征空先锋》

1983年10月1日



《征空先锋》(*The Right Stuff*)一开始,我们看到一位牛仔,他一边策马前行,一边注视着沙漠中央的一道奇景:为突破音障而研发的X-1火箭飞机。影片将近结束时,七名水星计划宇航员在休斯敦圆顶体育场接受众人的欢呼喝彩,那是林登·B·约翰逊(Lyndon B. Johnson)为他们安排的得州烧烤宴会。我觉得,这两幅画面之间的对比,包含了《征空先锋》所传达的讯息,那便是美国人仍掌握着正确的东西(right stuff),但关于它的定义究竟是什么,我们的想法已经改变。

最初的美式英雄都是独行侠,片头的牛仔便是很好的例子。我们看见地平线上方出现他的身影,他独自一人骑马来到镇上;即使他还有个帮手,那人的工作也只是向他表示仰慕而已。但新式的美国英雄都是团队合作者,也难怪为什么没人再拍西部片了,因为牛仔是不搞团队合作的。

片头那个牛仔是查克·耶格(Chuck Yeager),传奇式的独行侠试飞员,是早期试飞员里少数幸存下来的一个(死亡率令人恐惧,短短一个月里就死掉六十多人),他们驾驶X-1飞行,速度超过音速。影片由这段胜利的历史开始,然后向前推进十年,到了俄国人发射人造卫星的那一天,艾森豪威尔政府赶忙又重回太空竞赛的老路。

最终有机会驾驶第一架水星计划载人飞船前往太空的宇航员,他们可

能和查克·耶格并没有太多区别。按照片中的描述，格斯·格里森(Gus Grissom)、史考特·卡朋特(Scott Carpenter)和戈顿·库珀(Gordon Cooper)似乎和耶格有着不少共同点；但宇航员不仅仅是飞行员，他们还是一个公共关系的形象代表。我们从片中看到，诚恳、善于表达的约翰·格伦(John Glenn)成为了他们的非正式发言人。X-1的飞行任务是秘密执行的，但水星计划载人飞船的飞行却做了电视转播，我们进入了一个全新的时代，太空也能拿来销售了。

这当中发生了很多事情，所以影片情节也很复杂。《征空先锋》是一部冒险片，一部特技效果片，也是一篇社会评论，一篇讽刺文章。编导菲利普·考夫曼(Philip Kaufman)竟然能在三小时多一点的长度内放入那么多东西，这本领让人印象深刻；而这些素材经过他的组织，拍成的影片堪称近年来最优秀的美国电影之一，这一点就更让人惊讶了。《征空先锋》自由地在各种情绪与风格间来回转换，从对政府官僚的大肆揶揄，转到耶格的沉默不语，以及格伦透过船舱窗口望见宇宙时的惊愕不已。对于不少人的电影事业来说，《征空先锋》或许都会是一部里程碑式的作品。它宣告了考夫曼的大导演地位确立；它让我们注意到一批此前知名度不高甚或默默无闻的演员，包括饰演格伦的艾德·哈里斯(Ed Harris)、饰演阿兰·谢帕德的史考特·格伦(Scott Glenn)、饰演格里森的弗雷德·沃德(Fred Ward)以及饰演库珀的丹尼斯·奎德(Dennis Quaid)，他们在本片中的表现都让人很感兴趣；它也再次确立了剧作家萨姆·谢帕德(Sam Shepard)那强烈、时而近乎有些神秘的银幕形象，他在本片中饰演耶格；此外，它也属于近年来少数几部能被称为实验史诗片的美国电影：这类电影在时间跨度和主题上都野心勃勃，在外景和特效上的投入不计成本，每场戏又都能拍得像是艺术电影那么细致。在《征空先锋》之前，这类电影还包括《教父》、《纳什维尔》、《现代启示录》，可能还有《巴顿将军》和《第三类接触》等。《征空先锋》是一部了不起的电影。

1984：《莫扎特传》

1984年9月18日



米洛斯·福尔曼的《莫扎特传》(Amadeus)是很久以来电影人面对过的最冒险的一次赌博——敢于在一部莫扎特的大型传记片中表现出无政府主义和俏皮，却又仍不失其悲剧力量。它完全不同于常见的那种伟大作曲家的沉闷的、说教式传记片，主人公一个个都因为才气所累，故作晦涩深沉状。这里的莫扎特就像是十八世纪的布鲁斯·斯普林斯汀，但在这样的处理方式中，却又丝毫看不出廉价的味道（而这正是本片的杰出所在）。《莫扎特传》不仅能带给你电影的全部乐趣，而且还有一种令人不安的真实感。这种真实体现在萨里艾利这个故事讲述者身上。他不是伟大的作曲家，但也已足够优秀，足以辨析出什么才是伟大的作品。正是出于这个原因，莫扎特的音乐令他崩溃。他了解这有多么出色，他也看出来：对莫扎特来说，写出这么伟大的作品竟是一件十分简单的事。他很清楚，相比莫扎特，他的作品显得无比苍白、愚蠢。

影片开始时似乎在暗示我们，萨里艾利有可能是杀死莫扎特的凶手。之后影片又仔细探究了这一假设的种种依据，临近影片结束，我们反而会对待脆弱、嫉妒的萨里艾利有了某种亲近感——近乎于神的天才很难让我们产生代入感，但面对着那些轻易便能反衬出我们自身缺陷的伟人，我们可能也曾有过那无比自卑的黑暗时刻。萨里艾利由F·穆瑞·亚伯拉罕(F.

Murray Abraham)饰演,他举手投足都带着灼热的光芒。他躬身坐在疯人院里,向一位神父忏悔。于是影片开始进入闪回,回到他关于沃尔夫冈·阿玛德斯·莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart)的回忆之中。那个天才少年的作品无不闪烁着惊人的创造力,长大后他成了一位充满创作冲动的多产艺术家。

影片最明智的决定之一,就是为莫扎特这角色寻找演员时,并没有用充满个人魅力的半神半人,或是受尽折磨的超人形象来做标准;相反,我们看到的是一个淘气的、不成熟的、可爱的、爱蠢笑的孩子。莫扎特由汤姆·赫尔斯(Tom Hulce)饰演,如果你看过《动物屋》(Animal House)的话,可能会记得他在里面演的那个角色——他想勾引市长的女儿,天使和魔鬼在他耳边窃窃私语。原本,赫尔斯怎么看都不像是莫扎特,可他又确实完全适合这个角色——天真烂漫的年轻人为自己的才华欣喜万分,完全不知道无意中便已伤害了萨里艾利等人;他心里有的只是因冒犯了他那笃信宗教、盛气凌人的父亲而产生的内疚感。

构成本片的每一场戏都写得精妙,演得精彩。每场戏的构建都十分小心,情节展开后让人看得欣喜,感觉就像是一篇完美的作文。影片根据彼得·沙佛(Peter Shaffer)的话剧改编,但即便你已看过那出发人深思的话剧,仍会对影片中绝大部分内容感到陌生。沙佛和福尔曼为这素材注入了光、生命、欢笑,随后又优雅从容地将其展开。相比话剧,电影来得更人性化,这些人物都是活生生的人,而非一群象征着所谓人生意义的活死人。它以莫扎特生活中各种人际关系为中心:和父亲的关系,和妻子的关系,和萨里艾利的关系。莫扎特怎么都无法取悦父亲,这在暗中影响了莫扎特成功的一生。快乐、丰满的伊丽莎白·贝里杰(Elizabeth Berridge)扮演了莫扎特的妻子,她集妓女与伴侣的角色于一体:她整天都喜欢懒懒地躺在床上,不过也会为莫扎特提出好建议,而且还是个性独立的女子。莫扎特的主顾们,尤其是奥匈帝国的约瑟夫二世,都是些喜欢音乐的行家里手,他们为莫扎特捍卫自己作品时的勇气所折服,逐渐接受了他的新音乐。此外还有惟

悴的宫廷作曲家萨里艾利，他受的折磨最深，因为他比谁都更清楚自己有多么不足，而莫扎特有多么伟大。

影片在福尔曼的祖国捷克斯洛伐克实景拍摄，所有东西看上去都是那么符合时代感。这或许是因为今天的布拉格仍保留着许多与莫扎特时代的那个维也纳如出一辙的街道、广场和建筑。或许，正是出于对外景地的信心，福尔曼才敢于自由发挥，让莫扎特看上去显得有点脱离时代的感觉。福尔曼曾执导过电影版的《毛发》(Hair)，本片中的莫扎特似乎也有了那部电影里某些人物的特质，他的那些假发看上去与别人的都不一样，上面有些极其微小的朋克暗示和粉红阴影。莫扎特看上去就像是生活在二十世纪六十年代的孩子，这种诠释方法听着让人觉得冒险，但事实上却获得了成功——他确实就是一个反叛的早期嬉皮士原型，心里只相信自己的风琴。

我还没有提到这里的音乐，但或许这根本就没必要。音乐为本片提供了一个基础，那强烈、自信的配乐；最重要的是，它让我们清晰地感觉到萨里艾利的简单糊弄只能在这里当个陪衬。片中有好几次，莫扎特说出了孩童一般的话语，随后又用手中的音乐说出上帝一般的话语；这就都清楚了。

《莫扎特传》是一部华丽的电影，完整、温柔、有趣、魅力十足——到最后又变得悲伤和愤怒。因为我们可以通过萨里艾利了解到的不仅仅是伟大，更有我们自身的平凡。我想，这部电影提出了一个最根本的问题：我们是否能学会为别人的幸福而感恩；而这当然是对圣人的一种考验。有多少电影能问出这样的问题，同时还又拍得有趣的？

1985：《紫色》
1985年12月20日



斯皮尔伯格的《紫色》(*The Color Purple*)中有一刻,名叫熙丽的女主角始终笑个不停。也正是在这一刻,我知道《紫色》一定会是部表里如一的好电影。导演在尝试一项挑战——以电影讲述熙丽的故事,这不是一个轻易能用电影叙述的故事,但事实证明,他确实做到了。

熙丽是个黑人女性,她从小在南方乡村长大,那还是本世纪头几十年的事了。她的成长环境十分严酷。初见她时,她还是孩子,和妹妹一起在开满紫色花朵的田野里奔跑。随后,我们才看清她的模样,她已经怀孕了,怀的还是自己父亲的孩子。孩子出生后被她父亲送走了,和之前一次的情况一样。

等到熙丽嫁人的时候——她嫁给了一个残暴、冷漠的花花公子,她管他叫“先生”——她已经失去了自己的孩子,也失去了生育能力。她被迫与妹妹分别,妹妹是这世上唯一真正爱她的人。她成为了“先生”的奴仆,这男人竟然会在自己妻子面前炫耀他对其他女人的爱。然而,熙丽默默地承受这一切,到最后,她获得了胜利。《紫色》说的并非是熙丽如何遭受折磨的故事,而是她如何获得胜利的故事。当她的故事讲完的时候,我深深被打动了,《紫色》的感染力之前只有很少电影做到过。这是部伟大的、温暖的、苦涩的、无情的、成功的电影,每一场戏里都闪耀着创作者的爱意。

本片根据艾丽斯·沃克(Alice Walker)的小说改编,在书里,作者通过一系列的信件来讲述熙丽的故事,有些信从来就没寄出去,对方也从来就没收到过,大部分的收信人都是上帝。身处一个根本就没人愿意聆听她心声的世界之中,这是熙丽保持自己心智的途径:写信。书里的转折点是——电影里也一样——熙丽的丈夫把他迷恋多年的那个情人带回家中,她是个在酒吧唱歌的歌手,名叫莎格·阿弗利,身世可怜、爱喝酒,同样遭受了命运的无情蹂躏,但却依旧有着她那无法被摧毁的美。

莎格对熙丽说的第一句话是:“你可真够丑的。”莎格搬入后,熙丽顺从地伺候着自己丈夫的情人,莎格也开始看到了熙丽的内在美。有场戏是她们俩在接吻,熙丽有生以来第一次了解到性也可以是温柔的,她也可以大胆地爱自己。再后面一点,熙丽盯着莎格的眼睛,好不容易露出了笑容,我们知道熙丽从来都不觉得自己也拥有美丽的笑容,直到莎格告诉她这一点,这也正是本片的最重要的时刻。

相比原作对性的详细描写,莎格和熙丽的性关系在影片中大为淡化。本片导演斯蒂芬·斯皮尔伯格更在意的是熙丽生活的一整个世界,而非她受到的性教育。围绕着熙丽所代表的农村黑人群体,我们见到了其中的许多成员。我们也见到了几位当地的白人,但在本片中,他们都属于无足轻重的角色。

类似索菲娅(欧普拉·温弗瑞[Oprah Winfrey])这样的人物,相比之下影片中要重要得多。她代表着那种不屈不挠的自然力量,想当初便下定决心要嫁给“先生”的儿子哈珀。当我们第一次看到索菲娅时,她正忙着赶路,别人谁都追不上她的脚步,她看上去就像是个根本不可能被阻挡脚步的人。但最终她还是被迫停了下来,因为她敢于触怒当地的市长。经过殴打和囚禁之后,她原先的自由精神就此一蹶不振,这也成了影片中最悲惨的一个故事。索菲娅是熙丽的对照:她被生活伤害,熙丽则被生活治愈。

另一个让人着迷的人物就是莎格了,由玛格丽特·艾弗瑞(Margaret Avery)饰演。她是个面带笑容但却内心疲惫的女人,唱起歌来有点像是比

莉·哈乐黛(Billie Holiday),她早就对男人乃至一切都不再心存幻想。与熙丽的接触让她重新找回了自我;她终于有了可以去善待的人,也令她重新找到了内心深处依然存在的那份美好。

“先生”的真名是阿尔伯特,由丹尼·格勒夫(Danny Glover)饰演,他也曾在《我心深处》(*Places in the Heart*)中演过农民。他是个坏人,但由于他的无知,他身上的坏也多少被弱化了一些。或许他其实并不真正明白自己对熙丽究竟是多么残酷。没错,表面上看,他是个快乐的人,爱笑、爱开玩笑、爱唱歌,翻脸就能深深地伤害熙丽——相比起他的拳头来,对熙丽伤害更深的还是他拒绝让她看到那些她希望是失散已久的妹妹写来的信。

还有就是影片的中心人物,由乌碧·戈德伯格(Whoopi Goldberg)扮演的熙丽,这也是电影史上最让人惊艳的处女演出之一,她就是今年的奥斯卡影后了^①。戈德伯格面对的,是一个困难到令人害怕的任务,这么一个很少被允许说话、幻想、与身边人互动的女人,要做到能让我们对她产生同情。不过,斯皮尔伯格给了她那些叙述性的独白,让她谈论自己的生活,阅读自己写的信,由此打破了围绕着她的那些沉默之墙。

所有这些出色的表演,离不开好剧本,或许它确实拿掉了沃克小说里某些惊人的锋芒,但却把所有的深度和广度都保留了下来。影片中,熙丽他们生活的那个世界被呈现得如此清晰,以至于他们所在地美国南方的这个小角落也成为了那样一个完全存在于我们想象之中的电影世界,就像“奥兹国”、“塔拉庄园”、“卡萨布兰卡”。影片结尾的肯定是如此让人愉快,令它成为很长一段时间以来少数几部真正能让人流下幸福的泪水的电影之一。《紫色》是今年最好的电影。

^① 1986年奥斯卡影后得主为《邦蒂富尔之行》(*The Trip to Bountiful*)中的杰拉尔丁·佩吉(Geraldine Page)。——译者

1986：《野战排》

1986年12月30日

弗朗索瓦·特吕弗说过，你不可能拍出一部反战的电影来，因为任何一部战争片都带有能量和冒险的感觉，那最终只会令战斗看上去充满乐趣。倘若特吕弗能活着看到《野战排》(Platoon)，这部1986年的最佳影片，可能会修正一下自己的观点。《野战排》以一个自下往上的角度看待战争，从普通一兵的视角出发，并未令战争看上去充满乐趣。

它由奥利佛·斯通编剧并执导，斯通曾在越南打过仗，之后就一直想要拍部关于战争的电影，不求花哨，不求传奇，也不求传达什么隐喻或讯息，只是简简单单地呈现出自己的回忆。

影片由查理·辛扮演的年轻士兵负责旁白，这人物以斯通自己作为原型。他是个自愿入伍的中产阶级大学生，他觉得来这里是每个爱国人士的职责所在。可是，到前线没过多久，就有人告诉他，“你并不属于这里。”这话他相信。

这部电影里并没有什么虚假的英雄行为，也没有标准意义上的英雄；在长途行军、缺乏睡眠、蚂蚁和蛇、小伤小痛以及长期不断的恐惧心情作祟下，我们的旁白者迅速陷入了崩溃境地。影片开始不久后的一场戏里，他正负责站岗，眼看着敌人靠了上来，他却根本无法动弹。在那之后，他才慢慢地、不知不觉地成为了一名合格士兵。

本片的叙事风格带给观众的感觉就像是一头扎进了各种事件之中。导演并没有用仔细规划好的情节带领我们步步推进；相反，观众也常会和剧中人一样，感觉失去了方向，随时都有可能发生任何事情，完全没有预警。在人物众多的全景式画面中，几位主要人物一一浮现：巴恩斯(汤姆·贝伦杰[Tom Berenger])是个脸上有疤的老兵，经历过无数险情，以至于手下都相信他是杀不死的。伊利亚斯(威廉·达福[Willem Dafoe])也是位优秀战士，但他试图通过毒品来摆脱现实。巴尼(凯文·迪龙[Kevin Dillon])则是个胆小怕事的小伙子，他整个人变得越来越危险，因为他觉得只有这样才能自保。

至于敌方士兵，镜头中很少有能清晰辨认出的。他们就像是一群幽灵，影影绰绰地潜匿在丛林之中。你只有通过气味来分辨他们的行踪，通过村子里找到的弹药库来确认他们的存在。可是，危险的感觉却明明白白地存在于各处；有时候，那些平民仅仅只是站着不动，一脸困惑无助的表情就足以激怒美国士兵了。

片中有场戏的灵感似乎是来自美莱惨案，尽管它在片中并未真正成为一场大屠杀。和剧中人一样，我们同样怀疑这些村民可能都怀着强烈敌意，也由恐惧转为愤怒，于是，当这愤怒最终又转化为暴力时，我们也能理解这一过程。片中有些人物已经乱了方寸，完全杀红了眼。剩下的那些则多少还有点道德感。就在他们发生争执的同时，自己的生命仍随时可能受到威胁。于是乎，一旦有了意见分歧，那就更让人感觉危险了。我们看到了美国人的自相残杀，我们能理解这是为了什么。

看完《野战排》后我开始思考，为什么斯通能拍出一部这么充满力量的电影，但同时又不会落入特吕弗说的那种陷阱呢？他是如何做到既令影片引人入胜，但又不会让人看了兴奋呢？我得到的答案是这样的：几乎所有战争片里都会像标准一样用到的动作戏编排，他却完全放弃了。斯通不再试图说清各种力量间的互相关系，于是我们始终不知道“我们”这一边在哪里，“他们”那一边又在哪里。于是《野战排》里的战斗戏不再是敌我双方位

置感十分明确的了，它们成了三百六十度的：任何一枪既有可能击中敌人，也有可能击中战友。在这样的处境下，很多士兵根本就不清楚自己究竟是在向谁射击和为了什么而射击。

传统意义上的电影赋予了战争一种有序的感觉，我们可以感觉到，如果躲到那棵树背后，或是跳入那条战壕中，就不会被那边射来的炮火击中。可在《野战排》里，恐惧感却时时刻刻存在，某个地方安全不安全，永远都只有一半几率。靠着这一系列镜头编排，斯通想告诉我们战争是没有道理可言的。

对美国人而言，过去的四分之一世纪里，越南战争就是最核心的一个道德和政治话题。近年来最优秀的美国电影里，有一部分也是以此作为主题的：《现代启示录》、《猎鹿人》、《回家》(Coming Home)、《杀戮战场》(The Killing Fields)。从某个有趣的角度来说，《野战排》其实本应拍摄于它们任何一部之前。它所说的就是——正如华盛顿的越战纪念碑上所说的——在你针对越战发表任何笼统、泛泛的声明之前，首先你该要理解底线是什么。这底线就是有很多人去了那里，然后被杀死了；对他们而言，这就是战争的意义。



1987： 《赌场》
1987年10月16日



这部电影是“醒着”的。我已经看过许多“梦游”的电影，它们在陈旧剧情和二手创意的废墟间梦游着，相比之下，观看《赌场》(*House of Games*)的过程却始终充满乐趣。这是部讲述骗子的电影，不仅片中的骗子成功地欺骗了观众，而且影片成功地创造出多个被某种需要禁锢的人物，他们或是需要骗人，或是需要被骗。

影片由琳赛·克鲁斯(Lindsay Crouse)主演，女主角是位心理医生，专攻成瘾行为，这可能也是为了治她自己的强迫症。她的某个病人是个赌徒，担心自己可能因为欠债而被杀。夜晚，克鲁斯穿过孤单的街道，来到挂着霓虹招牌的“赌场”酒吧，她相信能在这里找到那个威胁她病人的赌徒。她想说服他别再逼着自己病人还债。

赌徒(乔·蒙泰尼亚[Joe Mantegna])以前可从没遇到过这样的事，不过他还是给了她一个机会：如果她能帮他在一场高额赌注的扑克赌局中骗到某个得州大阔佬，她病人的欠债就一笔勾销。她照做了。这些赌徒背后蕴藏着的残酷现实令她开始着迷：他们生活中除了赌博就再也没有别的东西。第二天她又找到了蒙泰尼亚，说自己想对赌徒和骗子、对他这样的人做更多了解。但即使到了影片结尾，她都没能做到这一点。

《赌场》由大卫·马麦特(David Mamet)编剧并执导，他以前当过剧作家

(《拜金一族》[*Glengarry Glen Ross*])和电影编剧(《铁面无私》[*The Untouchables*]),这是他的导演处女作。原本这片子准备找大导演和明星阵容的,但最终马麦特自己拿起了导筒,找妻子担任女主角,其余那些重要角色也都由曾与他合作过的朋友们来出演,他们在西雅图多雨的街道上完成了这部影片。通常情况下,哪位编剧如果想要亲自执导自己写的剧本,肯定是脑子坏了,但这次却是个例外。《赌场》从头到尾没有犯下任何一个错误,它是年度最优秀的影片之一。

《赌场》的情节凶险毒辣却又天衣无缝,我不会在这里透露什么关键细节,以免影响你观影时的乐趣。但我可以说一下这里的表演、对白和布局。当克鲁斯走进“赌场”的时候,她也进入了一个熟人的世界,这儿的人通过各种不同方式彼此熟识,且时间已久,所以他们说的所有话语都像是某种省略语。一开始我们并没有完全意识到这一点,他们的用词中有种奇怪的味道。

他们说话的时候,用的当然是那种明显的马麦特风格,对话时的停顿、回旋、重拾话头、重复、强调,那几乎就像是有着音乐的节奏,在文字的表面之下,始终暗示着更深层的意义。几位主演,芝加哥人蒙泰尼亚和迈克·努斯鲍(Mike Nussbaum),这些年来早已演过太多的马麦特话剧作品,他们熟悉他的对话风格,就像是别人熟悉贝克特或莎士比亚一样。他们把台词说得如此理直气壮,还带着某种咄咄逼人,那种直截了当的感觉似乎是在冒犯别人。蒙泰尼亚有场戏,他在“阅读”克鲁斯,看透她有哪些“罩门”——那种泄露内心变化的细微神情、姿势,扑克玩家通过发现“罩门”来猜测对手心思。他与她之间的交谈方式是如此尖锐、平实,就像是某一种性的方式。

这些人物的全都住在这样一座城市里,就像是《心灵困惑》里的西雅图一样,它看着像是来自另一个时代。这确实是一座现代美国都市,但却和我们过去看过的都不一样,感觉就像是按照爱德华·霍普^①的油画建立起来的

^① Edward Hopper,美国画家,以电影风格的构图和戏剧性的光影构成而著称,希区柯克的《精神病患者》、维姆·文德斯的《暴力启示录》、雷德利·斯科特的《银翼杀手》等不少影片均以他的画作为视觉灵感来源之一。——译者

一样，孤独的人们在空荡荡的公共场所等待着，等待自己被命运抓牢。女主角被表现得就像是外星人来到了这个世界，这位成功的畅销书作家从来就没想到过，世上还有这样的人存在，而影片也很危险地展现出，她其实竟然很愿意与他们同流合污。

每个人的内心都会对内幕消息、骗人手段、魔术奥秘这些东西产生兴趣。但是，在鲨鱼和猎物之间，在骗子和受骗者之间，永远存在着—道鸿沟。他们都有着保护秘密的一套办法。影片中，蒙泰尼亚确实教会了克鲁斯那些骗人把戏的方法和历史；不过，每一个骗局里都还会藏着另一个骗局。

我曾遇到过一个女的，她前夫是位职业魔术师，她对他真的恨之入骨。过去他俩经常合作一个令人迷惑的魔术，两人戴着手铐脚镣，在一个上锁的柜子里互换位置。我问她那是怎么做到的。相比起她对职业操守的忠诚，离婚、感情都不算什么了。她冷冷地看着我说，“戏法都说破了，这戏法也就没用了。”《赌场》里的终极问题就是，谁会上这戏法的当？

1988：《密西西比在燃烧》

1988年12月10日



电影里的故事经常发生在小城镇之中，但却很少看到能真正“生活”在小城镇中的电影。阿兰·帕克(Alan Parker)执导的《密西西比在燃烧》(*Mississippi Burning*)感觉就像是一部从内向外制作而成的电影，他是如此了解这个南方小城里的居民及其生存之道，以至于影片看完后，我都知道若是去了那里，该去什么地方喝咖啡，什么地方又该是我避而远之的。这种时间与空间上的敏锐感觉——1964年，密西西比农村——正是这部电影的生命线所在。《密西西比在燃烧》比我看过的任何一部电影都要更深入地探究了美国种族关系的激情所在。

影片根据真实事件改编，为密西西比某选民登记组织服务的三位民权工作者切尼、古德曼和施韦纳无故失踪。当三人的遗体最终被发现，证实他们确实遇害后，铁证如山驳倒了一些公职人员当初抱怨整个事件纯属子虚乌有，是北方的自由派和外来的煽动者幻想出来的说法。这起案件也成为这个国家通往种族正义长征路上的里程碑之一，正如罗莎·帕克斯(Rosa Parks)在巴士上拒绝让座的那一天，或是马丁·路德·金到达蒙哥马利市的那一天一样。

然而，《密西西比在燃烧》并不是一部纪录片，它也没有竭力完全按事实真相来讲故事。这是一部勇敢的警察片，血腥、激情、时而却又出人意料的

好笑，说的是两个联邦调查局探员对失踪事件进行调查的故事。很少能有哪两个人比他们更南辕北辙的了：安德森（简·哈克曼）是个南方佬，以前也在类似的南方小镇上当过警长；沃德（威廉·达福）则是个来自肯尼迪治下的司法部的聪明小伙子。安德森信奉的是低调的办事原则，他经常在理发店周围转转，寻找可能会有嫌疑的对象。而沃德信奉的则是显示威力的那一套，他招来几百名联邦探员甚至还有国民警卫队，寻找三名失踪的民权工作者。

他们俩并不怎么欣赏对方，都觉得应该由自己来负责这次行动。在他们分头行动的过程中，我们也认识了镇上的部分居民。市长属于那种常在乡村俱乐部出没的滑头类型，他发表长篇大论的演讲，反对外来者的说教。警长则以为光凭他就能吓退联邦调查局探员。还有目光闪烁的副警长佩尔（布拉德·多里夫[Brad Dourif]），关于三人失踪的那一时段，他有着不在场的证明，而且还是个很好的证明——问题是，除非他早知道自己需要这个，不然怎么会有那么好的不在场证明，时间拿捏得那么准呢？提供证词的是佩尔的妻子（弗兰西丝·麦克多蒙德[Frances McDormand]），这些年来她早已受够了这位自我仇恨的种族主义者丈夫，他需要依靠白天腰带上别着的手枪和晚上头上戴着的面罩，才有勇气生活下去。哈克曼扮演的安德森立刻就将她列为了破案的关键。他相信那三名失踪者正是被当地警方交到了3K党手里，继而被后者杀害。如果能让副警长的妻子开口交代，整个案件也就迎刃而解了。

于是安德森开始四处探访，找人闲聊。他摆出一副害羞男孩的样子，来到她的客厅，又做出一副欲言又止的样子，这样就能让她在这寂静的片刻误以为他想要赞美她依旧很美。安德森把这个女人玩弄于股掌之间，而她也渴望被人玩弄。也正因为哈克曼是个演技如此细腻的演员，过了一阵子，我们才意识到安德森是真的喜欢上了她。他想将她从她那人渣丈夫手里解救出来，拥入自己怀中。

他俩的这段关系与影片的主要线索形成了对照，那条主线说的还是警

方的出色工作、审问、搜索，以及最关键的一点，期待着有人报料。我们有理由相信，当地黑人其实很清楚究竟是谁犯下了那些罪行，但刚有人露出可能会站出来说实话的苗头，他家的房子就被 3K 党付之一炬了，镇上的黑人无不因此人心惶惶。

导演帕克并未采用情节剧的手段来展现当地黑人有多么害怕遭到报复，他用的是现实主义。他让我们看到了，那些“不乖的黑鬼”身上会发生什么事。在一家种族隔离的快餐店里，达福饰演的角色试图接近一个黑人，问他些问题。黑人拒不理睬他，但却仍被 3K 党打了一顿。有时候，装聋作哑就是一件常识性的事。帕克以前的作品中也表现过这种威胁他人的恶棍，最著名的例子是《午夜快车》(Midnight Express)，不过，令本片显得格外不同的一点在于，他表现的是一种并不张扬的恶。这些并不是什么穷凶极恶之徒或残酷成性的施虐者，有的只是些平庸、卑微的种族主义者，有时会爆发出邪恶的一面而已。

影片结束前，尸体已经被找到了，凶犯也被指证出来，法律的车轮开始启动。早在走进影院时，我们其实就已经知道这案子最终导致什么结果了。但我们可能已经忘记了，或者从来就不曾知道过的是 1964 年的社会趋势究竟是怎么样的。六十年代早期的民权运动构成了美国当代史上最美丽的时刻，因为正是在那个痛苦时刻，我们才下定决心要去改变自己，而非他人。我们也好，南方世界也好，整个国家也好，都更好地接受了人人生而平等和天赋人权的激进观念，这些不可分割的权利中便包括了生存、自由和追求幸福的权利。

相比其他东西，《密西西比在燃烧》更清楚地让我们认识到，那段黑人，特别是南方黑人在惯例上、在法律上被剥夺上述权利的历史，其实才刚刚过去没多少时间。那段历史离我们并不很远——那时候的车子现在尚未报废，那时候的报纸现在尚未开始泛黄——当时，美国大部分地区就像是一个警察国度，而罪行就是身为黑人。今天，黑人的境况也并非一片美好，但至少所有地方的法律都已经不再允许公开种族歧视了。在我看过的电影里，

再也没有哪部能如此有力地捕捉住种族主义的面目、感觉和独特气味了。我们能感觉到，对于片中那些种族主义者来说，他们的仇恨是多么的性感，竟能取代其余一切娱乐形式，为他们一文不名的自卑感起到补偿作用。而当这种族主义分崩离析的时候，我们也能感觉到某些东西得到了释放，新鲜的空气一拥而入。

《密西西比在燃烧》是1988年的最佳美国片，也可能成为今年奥斯卡最佳电影的候选者之一。除了它纯粹的娱乐价值——这是近年来最优秀的美国犯罪片——这也是关于那个不该被遗忘的时代与状态的一次重要发言。有些声望颇高的犯罪片里，得到平反的都是些发生在遥远的过去、偏远的地方的罪行，学院评委们喜欢嘉奖这类电影，但这部候选影片呈现的却是一桩墨迹未干的罪行。

两位主演——哈克曼和达福——也有可能获得奥斯卡提名，但我更希望能对麦克多蒙德多加关注。她原本大可以利用这角色来一次华丽的演技炫耀，但她却选择了另一种表演方式，她让我们看到的是一个视丈夫为自己主人的女人，因为从小的教育，接受的训练，挨到的痛打都让她这么做；但她最终拒绝再接受这个角色，仅仅是因为她能靠自己分辨出像她丈夫这么对待黑人是错误的。麦克多蒙德扮演的这个女人，安静、害羞、胆小，但就她做出的道德抉择而言，她代表了一整代人，最终他们说出了口，嘿，现在这样就是不公平的。

1989：《不做亏心事》

1989年6月30日



斯派克·李的《不做亏心事》是今年最具争议的电影，它今天才正式公映，但早已有数以千计的人通过预先放映场看过了；我随便走到哪里都能听到人们在谈论它，有些人它为它担忧，生怕它会惹出麻烦；还有些觉得它传达的讯息令人困惑，另有些觉得它太咄咄逼人，也有人视之为一位中产阶级导演的装腔作势，是他刻意贴近街头百姓的一次尝试。但我觉得，这些反应本质上都避开了本片的一个关键事实：它比我们这个时代任何一部电影都更清楚地反映出美国的种族关系现状。

它当然应该是令人困惑的；它当然应该是在中产阶级价值观和街头百姓的价值观之间来回摇摆的；它当然不确定该信奉自由主义的道德准则还是战斗性的手段；它当然会有些令人同情的角色，也会有些让人讨厌的角色；当然也会有一些可爱的角色最终做了不可爱的事情。这不正是美国的现状吗？如果你期望能从这部电影里找到答案，要么是在做梦，要么就是傻子。但如果你看完影片后，包容心反而还比以前更少了，那只能说明你没有仔细看。

故事发生在炎热、漫长的一天之中，地点是布鲁克林的贝德福德-斯特弗森特。但这并不是我们在那数不胜数的充满暴力、枪械、毒品的动作片里见过的那种典型城市风景。它更像是大萧条时期那些都市电影里常见的城

市风景：住在这里的人彼此都认识，也都彼此接受，虽然少不了邻里矛盾，但仍不失为一个关系紧密的社群。

住在这里的大多是黑人，除了两家商店。早在这里成为黑人聚居区前，萨尔的比萨店就已经开在街角上了。他（丹尼·埃洛[Danny Aiello]）爱夸口说，“这些人都是吃我比萨长大的。”附近还有家韩国人开的沿街杂货店，同样经营多年。对于这些韩国人大家似乎都不怎么熟悉，但萨尔和他的两个儿子却是这里的老土地：他们认识这里每一个人，这里每个人也都认识他们。

萨尔是个个性强硬、有一说一的家伙，只想过好自己的小日子，把生意照顾好就行。他那两个儿子，一个是立场坚定的种族主义者——当然，他也只是在私底下才表现出来；另一个则更能接受黑人。斯派克·李自己扮演可爱的年轻人穆齐，他就像是萨尔派驻在这个黑人社区的大使一样，既要替萨尔送比萨，又担负着传递讯息和小道新闻的任务。穆齐的工作干得不错，但他的心思并没有放在这上面。他很清楚，送比萨这活没什么前途。

住在这一片儿的还包括这些人：人脉广泛的“市长”（欧西·戴维斯），爱挑事的“刺头”（吉安卡洛·埃斯波西托[Giancarlo Esposito]），双卡手提收录机从不离身的“电台”拉希姆（比尔·努恩[Bill Nunn]），那台录音机定义了他的人生，也为他创造出一个音乐做的茧，将整个世界隔绝在外；在这社区里扮演类似女巫角色的“阿姨”（露比·迪[Ruby Dee]）；还有用自己的电台节目对身边事发表评论的社区DJ，以沿街兜售马丁·路德·金和马尔科姆·X照片为生的弱智流浪汉，还有总是坐在街角，对周遭一切发表长篇大论的三个老头。

这看似是一个很不错的社区，就像是三十年代的无产阶级剧情片一开始时会有的那种城市舞台。影片开始后很长一段时间内，这社区看着就像是个反映人生片段的小舞台，但是，表象之下正有事情在发生，压力在聚集，旧时的伤痛又被人重新记起；最终，种族暴力爆发了出来。

关于暴力的真实性质，有关本片的很多文章里都已经详细描述过

了——也包括在戛纳电影节上《不做亏心事》不同凡响的首映后我写的那两篇——所以本文中我不想再具体勾勒故事剧情。在戛纳看《不做亏心事》时，我一上来对剧情一无所知，于是影片结尾真的产生了一种粉碎性的效果，因为那完全出乎我的预料。本片上映后势必还会引发种种深入讨论，我们肯定还有机会详细说说剧中谁做了些什么，出于什么原因。但就目前而言，我更希望你能自己去体验，自己去思考。斯派克·李并没在片中告诉我们该怎么想，而且他故意让某些人物发生出其不意的转折；于是相比起绝大多数电影来，《不做亏心事》的结局更加开放。看完后究竟会有什么想法，这需要你自己来决定。

《不做亏心事》并非充斥着兄弟般的爱，但它也并非充斥着仇恨。它来自一种近年来包围着我们的城市犬儒主义。六十年代的良好感觉和诸多希望都已消失不见，现如今，拍一部讲述美国各种族如何彼此相爱的电影反而成了不正确的事。我希望我们能看见这样的爱，但事实恰恰相反，社会阶级差异越来越大，各种族的中产阶级都对城市中心正发生的事敬而远之，一个接一个的国家领导班子也都没能为穷人带来任何希望。《不做亏心事》拍得正是这些被遗忘的人，这是一个诚实讲述、不感情用事的故事。

它拍得很好，欧内斯特·迪克森(Ernest Dickerson)的摄影很美，演员们的表现也都很出彩。丹尼·埃洛扮演的萨尔是全片核心人物，他把萨尔面对的各种困难处境一一呈现了出来。影片最后一场戏，萨尔和穆齐的对话并没能让我们看到什么希望，但它至少让我们看到一种可能性，人们或许可以从这场悲剧中吸取什么教训。丹尼·埃洛在这场戏里的演技可谓不露声色却又光芒四射。纵观整部影片，斯派克·李的编剧能力和导演本事都无可挑剔，他很清楚要把我们带向什么地方，怎么带，但他手里一直捏着底牌不让我们预先猜到，于是一切都变得出乎预料。但尘埃落定之后，我们都能理解为什么会发生这些以及如何发生了这些。

之前有些文章暗示《不做亏心事》可能会激起种族冲突。那些文章里谈得更多的是作者自己的想法，而非这部电影。我相信任何一个善良的

人——无论黑人还是白人——看完本片后都会对剧中所有人都抱以同情。斯派克·李并没有要求我们去原谅他们，甚至都不要我们理解他们的每一个行为，但他希望我们能认同他们的恐惧与沮丧。《不做亏心事》并不要求我们做出决定：要站到哪一边；它对两边都保持着严格的公平。在这个故事里，真正不公平的是我们这个社会。



1990：《盗亦有道》

1990年9月21日



真的存在那样的家伙，我在餐馆里见过他们，在电影拍摄现场也遇到过；他们会向你仔细解释，自己已经金盆洗手了，只是在这儿当技术顾问。他们以犯罪为生，提供的所谓服务通常只是向你保证，只要付了钱，他们就不会伤害你。现如今，对于他们这种有组织犯罪，人们有着某种小心隐藏起来的怀念之情；因为他们在取你性命之前，至少还会先和你商量一下，他们不会随随便便就杀了你，不会仅仅因为缺乏耐心或是没钱买毒品就下手。

马丁·斯科塞斯的《盗亦有道》根据二流水准的职业罪犯亨利·希尔（Henry Hill）的真实故事改编。从孩提时代开始，他唯一的野心就是有朝一日能成为组织的一分子。我们看见他把脸贴在窗户上，望着街对面的黑手党家庭，那些人开豪车，有美女相伴，彻夜派对而不必担心警察来打搅。某天，这孩子终于穿过街道，自愿提出当他们的帮手。不久之后，我们便看到他在工厂门口贩卖赃烟；很快，科巴卡巴纳^①的门卫也知道他名字了。

之后很多年里，他的小日子过得挺不错。回报很丰厚，除了工作本身以外，没什么可抱怨的了。但是，某个诡异、慌乱的晚上，希尔的人生发生了变化。酒吧里的一次打打闹闹竟演变成杀人事件。受害者还是个“帮会的人”——一个你轻易不会去惹的家伙，因为他背后也有帮派撑腰——必须马上找地方把他的尸体藏好才行。后来，他们又必须先把尸体运走，总之是一

团糟。类似这样的工作很无聊，会让你的灵魂充满内疚感，也会让你内心充满恐惧。很快，亨利·希尔感觉就像是胃里吞了铅块一样，生不如死。

不过，影片并没有一下子就跳到这一步，它徐徐发展，我从没见过哪部犯罪片能像《盗亦有道》这样对自己的主题和处理方式如此自信；一定是有不少金盆洗手的技术顾问参与其中。如今的亨利·希尔已经被纳入联邦政府证人保护计划，过起了隐姓埋名的生活。他把自己的生平故事告诉了新闻记者尼古拉斯·皮莱基(Nicholas Pileggi)，后者据此写成了畅销小说《黑道分子》(Wiseguy)。现在，皮莱基又和斯科塞斯一起把它写成了电影剧本，当然，这也得益于斯科塞斯自己童年时对黑手党的第一手观察经验，那时候他也会把脸贴在窗户上，看着街对面的那群家伙。

斯科塞斯对故事中的细节充满爱意，包括那位从不在电话里讲话，只在露天场所进行商业会谈的黑手党老大；或是那些家伙，后车厢里还装着具尸体，竟然会去某个人的家里，问他妈妈借刀用，这位妈妈还给他们做了意大利面吃，她相信他们说的是真的：衣服上之所以有血迹，是因为车子刚才撞到头鹿。这片子里的所有一切都建立在彼此熟悉的基础上；他们表演时的感觉，仿佛像是天生便熟悉这套东西一般。

《盗亦有道》是一部规模如同《教父》的史诗片，它利用足够的影片长度让我们对某个人的一生产生出一种真实的感情。他刚开始几乎只是碰巧才走上这条路，但人生就此便注定了。我们主要是通过亨利·希尔(雷·里奥塔[Ray Liotta])的视角来看事情，所以会有其他人物相继进出我们的视线。例如吉米·康威(罗伯特·德尼罗)，影片开始时他总是显得模模糊糊，但随即占据了故事核心地位。还有总是站在外围的托米·德维托(乔·派西[Joe Pesci])，他沉迷于自己曾有过的短暂荣耀，笑起来太大声，拍别人的背时显得太不拿自己当外人，他被心魔追逐，易怒的脾气随时都会失去控制。他在片中的最后一场戏，那种突然结束的过程，也属于我所见过最棒的之

① Copacabana, 纽约著名夜店。——译者

一：从发展到积累，再到结局，斯科塞斯处理得十分精湛，宛若优秀的古典悲剧作家。

《盗亦有道》并不是一部《教父》式制造神话的电影，它说的是普通人卷入黑道隐秘世界的故事，他们的价值观也随即消失殆尽，因为在那个世界中你根本就不会碰到与自己意见相左的人。亨利·希尔的妻子卡伦（洛瑞恩·布拉克[Lorraine Bracco]）是片中最有趣的人物之一，她是个犹太人，对她丈夫的那个世界来说，她是个外来者。但他其实也是个外来者，他只有一半意大利人血统，还有一半是爱尔兰人，所以永远都不可能真正被当作自己人。不过他妻子的生活距离这一切实在是太遥远了，她一开始根本没意识到自己究竟卷入了什么之中。看上去，她甚至连自己丈夫以何为生都不知道，等她弄明白时，又不愿意面对这样的事实。她是影片的共同叙述者，就像是纪录片一样，她提到自己从来就不会单独出门，或是单独做任何事情，总是由其他黑帮的妻子们陪着去做的。最终她还是承认，她为丈夫而骄傲，他愿意为了家庭铤而走险，而不像是很多男人那样，干坐着什么都不做。

《盗亦有道》的情节抛物线由那个“好的罪行”的年代开始——例如偷烟偷酒、色情行业、赌博行业，发展到包括贩毒在内的坏的罪行。片中的教父（保罗·索维诺[Paul Sorvino]）警告亨利·希尔别碰毒品，但并非是因为他反对毒品（就像是白兰度饰演的唐·科里昂那样），而是因为他隐隐感觉毒品会给组织带来麻烦，会引发街头无政府主义，会带来不守规矩的因素。结果，希尔真的靠可卡因赚到了不少钱，但他自己也染上毒瘾无法自拔，最终精疲力竭，陷入妄想之中，他的人生彻底失败，也应验了教父的忠告。

在希尔的个性中也有着十分感性的一面，它在影片的表层之下暗暗跃动，成为推动剧情前进的动力。他渴望得到承认，害怕失去权力，同时又深感内疚。他喜欢走进餐厅就能被领班认出来的感觉，但却不具有成为大坏蛋的真材实料——他不够勇敢，也不够冷血——所以每次他做了坏事，事后感觉都会很糟。他开始恨自己，但却又没法仇恨自己覬覦的那些东西。他想要拿到奖品，但却又不愿意付出代价。

于是乎，这个悖论的关键就在这里，斯科塞斯用这电影来隐喻很多现代人的生活。他并没有把黑帮和企业放在一起比较，也没有将它演化成雅皮文化的某种奇异景象。没有那么简单。他只是将有组织犯罪当作一个背景，为我们讲述了这么一个故事：这男人是如此喜欢物质的东西，以至于甘愿出卖灵魂来获得它们——放弃原则，背叛朋友，抛弃家庭，最终甚至迷失了自己。这电影的恐怖之处便在于，到最后时他感到最后悔的竟然是自己已经没有灵魂可供出卖了。

1991：《刺杀肯尼迪》

1991年12月20日



奥利弗·斯通的《刺杀肯尼迪》(JFK)，影片前半部分具有压倒性的紧迫感，而这一切都在影片结尾时磅礴而出，那是一段翻腾的、愤怒的、几乎让人感到可悲的独白——吉姆·加里森(Jim Garrison)坚信刺杀约翰·F·肯尼迪(John F. Kennedy)的背后另有阴谋。他的话语中出现了形象、面孔、名字、只言片语、证据的回溯，所有这些集中在一起，对他的结论给予支持：暗杀肯尼迪绝不是一个人完成的。

好吧，你认识什么人相信李·哈维·奥斯瓦尔德(Lee Harvey Oswald)真是单枪匹马刺杀肯尼迪的吗？我不认识。过去二十五年来，我一直在阅读相关的书籍和报道，我从没找到过哪怕一条可信的证据，能证明沃伦调查委员会的事件报告得出的结论是正确的。根本就不可能相信这份沃伦报告，因为物证摆在那里，关键结论就不可能成立。一个人，一把枪，是不可能造成1963年11月22日在达拉斯发生的那一切的。如果说一个人不可能做到，那就一定是有两个人。所以，这里头有阴谋。

奥利弗·斯通的新片《刺杀肯尼迪》还没上映就已经遭到抨击了，批评者相信在这场关于肯尼迪刺杀案的赌博中，斯通的筹码押错了地方；他们相信本片中的英雄，前新奥尔良地区检察官吉姆·加里森本就是危险人物，那些疯狂的阴谋理论都是故意找上他的，就像是跳蚤总会被狗吸引一样。

关于这部电影，必须指出一个要点：斯通并没有全盘接受加里森的全部理论，事实上，他重新书写了历史，为片中那位加里森提供了他当初根本还不可能获得的材料。加里森在这部电影里成了一个具有象征意义的核心，因为在整个美国，在1963年之后的所有时间里，只有加里森一个人曾试图将我们这个时代最可疑的政治谋杀案的相关者全都送上法庭。

《刺杀肯尼迪》可看性极强，引人入胜。抛开所有那些剧情和情感不说，光是电影各元素的整合就能看出它是部杰作。剧本、剪辑、音乐、摄影等等，都被很好地运用在这部极其复杂的电影中，从堆得像山一样高的证据和证词中，斯通编织出一幅具有说服力的广阔画卷。未来的岁月里，电影学院的学生们都会满怀惊愕之情研究它，惊愕于它包含信息之多、人物之广、互相关联的闪回之众、真实素材与虚构场面交织之密切。整整一百八十八分钟内，影片在一片充满了信息与臆测的海洋中急速推进，片刻都不曾缓慢下来，始终不曾让我们感到困惑。

当然，这并不是说当影片结束后，当我们尝试在脑海中重建这段经历时，我们能百分百确定斯通得出的结论究竟是什么。《刺杀肯尼迪》并没有揭开肯尼迪遇刺案的秘密，它只是把加里森这个人物当作一位真相的寻找者；他发现这桩谋杀案不可能按官方版本说的那样发生。不可能。那些我们早已十分熟悉的褪色的、颤抖的画面，亚伯拉罕·扎普鲁德（Abraham Zapruder）在家庭录影带里拍到的肯尼迪遇刺画面，其实早已说得很清楚了，奥斯瓦尔德理论是不可能成立的——至少有一枪一定是从肯尼迪正面射来的，而非来自他身后的得克萨斯教科书仓库。

看清楚了，我说的是“一定”。这电影会激起那种紧迫和愤怒的情感。中央情报局和联邦调查局关于肯尼迪刺杀案的报告都还处于机密状态，要等到我们中绝大多数人去世多年之后才会开放，这是为什么呢？我们的政府就我们总统之死而为我们收集的信息，我们为什么不能看？如果说加里森的调查是可悲的——事实上它确实有缺陷，遭遇了经费不足和故意破坏的麻烦——那么，攻击斯通的那些人，他们又能拿出更好的调查结果吗？

1979年曾有个参议员特别委员会认定肯尼迪刺杀案可能涉及阴谋，为什么十二年过去了，这案件始终没有得到重新审理？

通过纪录片片段和情景重现，斯通的影片展现出当年的绝大多数关键事实。开枪射击、空军一号飞赴华盛顿、杰克·鲁比(Jack Ruby)谋杀奥斯瓦尔德。我们还看到加里森在新奥尔良看了我们都见过的那个电视报告，于是他开始调查，尽管起初还有点犹豫。他发现证据表明新奥尔良市有多个赞成或反对卡斯特罗的边缘组织，有可能与中情局以及多名自愿行动的雇佣兵一同卷入了刺杀肯尼迪的阴谋。

调查将他引向了克雷·肖(Clay Shaw)，一位受人尊敬的生意人。多位证人指出，他与李·哈维·奥斯瓦尔德以及其他可能存在的同谋者都有关联。这些证人，有些离奇地死掉了。最终，加里森还是设法将肖送上了法庭，虽然案子输了，但我们相信他确实捕捉到了什么。加里森认定肖在审判时做了假口供，到1979年，距离肖去世五年之后，那场审判结束十年之后，中情局的理查德·海姆斯(Richard Helms)终于承认肖确实是他们的雇员，尽管当初肖在庭上发誓说自己不是。

我想，时至今日绝大多数人都觉得加里森是个不负责任的、只想出风头的鲁莽人，损害了一个无辜者的名声。但却很少有人知道肖当初做了假口供。显然，斯通在很大程度上为加里森恢复了名誉，但关键并不在于加里森的理论是否正确，影片真正支持的只是他寻找真相的行动本身。

扮演加里森的凯文·科斯特纳(Kevin Costner)在这里的表演分寸感十足，但又充满激情。他就像是看准了一个想法，然后就怎么都不肯放手了。他费尽心力，坚持认为刺杀案背后远没有表面看来那么简单。斯通还找了个优秀到令人惊艳的演员阵容来与他配合，他们的优秀表现让我们一心以为这真的就是一群历史人物。这阵容包括了乔·派西，他饰演局促不安、兴奋过度的大卫·菲利(David Ferrie)，传说中负责出逃的飞机驾驶员；还有托米·李·琼斯(Tommy Lee Jones)，他扮演躲在诡计背后无法被触及的克雷·肖；还有扮演李·哈维·奥斯瓦尔德的加里·欧德曼(Gary Oldman)和

扮演“X”(其实是弗莱彻·普鲁蒂)的唐纳德·萨瑟兰(Donald Sutherland),这位身居高位的五角大楼官员觉得自己知道肯尼迪为何会被杀害;还有茜茜·斯帕切克,她扮演加里森的妻子,为家庭和婚姻忧心忡忡,她的出镜机会不多,演起来却并不容易。此外还有许多位优秀演员,包括杰克·莱蒙(Jack Lemmon)、艾德·阿斯纳(Ed Asner)、沃尔特·马曹(Walter Matthau)和凯文·贝肯(Kevin Bacon)等,他们演的都是些小角色,但却都很关键。这些演员的本来面目都隐藏在了人物背后,不再那么清晰、熟悉。

斯通和剪辑师乔·赫辛(Joe Hutshing)、皮耶特罗·斯卡里亚(Pietro Scalia)成功克服了素材的混乱状况,令影片有条不紊,牢牢地抓住了我们,叫人不安。《刺杀肯尼迪》的成就并不在于它解开了肯尼迪遇刺的秘密,这一点确实没能做到,它甚至没能为加里森成功辩护,片中的他仍是个不时故意虚张声势的人。《刺杀肯尼迪》的成就在于,它尝试着将那些自1963年以来便在国民心理的某些黑暗角落里挥之不去的怒火重新激起。约翰·F·肯尼迪是被害的,李·哈维·奥斯瓦尔德不可能一个人完成行动。还有谁参与了?还有谁知情?



1992: 《马尔科姆·X》

1992年11月18日



斯派克·李的《马尔科姆·X》是影史最伟大的人物传记片之一，颂扬了一整段美国式的人生，它在悲苦中开始，在街头与监狱落到谷底，最终却获得了新生。看着这部电影，我更好地理解，改变人生的力量就在我们自己手里，并非所有一切都要听凭命运安排。这是一部具有启发性和教育性的电影——同时也具有娱乐性，这也是所有电影在成为其他东西之前，首先应该具有的特质。

主人公原名马尔科姆·利特尔(Malcolm Little)。父亲生前是个浸会牧师，宣讲的是马尔库斯·加威的学说——这位非洲裔美国人领袖认为美国白人永远都不会接受黑人，所以黑人最大的希望在于回到非洲。多年之后，马尔科姆也成了一名牧师，宣讲的正是这一主题的某种变形，但在那之前，他必须先经历一系列不同的身份变化、信仰变化以及人生的严苛经历。

他父亲是被人杀害的，有可能是之前烧了他们家房子的3K党。母亲无力再抚养孩子，马尔科姆被送去了别处寄养。

他是班上最聪明的学生，本想选择更有前途的事业规划，但却被白人老师劝退了。老师告诉他，作为黑人，他应该找个能“靠双手吃饭”的行当。一开始他曾当过火车站搬运工，之后又在哈林区替人收赌账，成了帮派里的小喽啰。

在他人生的那个阶段，四十年代晚期，他的绰号是“底特律红人”，交往的都是些行为不检点的人——包括与他一起做爱和盗窃的白人女性。他曾经被捕，被判刑，被送入监狱；影片引用他自己的话：他因为入室盗窃被判一年，因为犯案时还和白人女性有染而被判入狱七年。入狱却成了他人生最大的幸运，他加入了以利亚·穆罕默德的黑人穆斯林运动，学会了自尊。

之后，影片一路跟随马尔科姆的人生历程，从他改掉自己的姓氏——按照黑人穆斯林的说法，他们的姓氏是奴隶主的标志——到成为激情洋溢的街头传教者，并且很快上升为黑人穆斯林运动中最具个人魅力的人物，宣扬着白人是魔鬼，黑人必须要坚持独立和自给自足才行的道理。不过，他的人生还将面临一次信仰变化；去麦加朝圣时，他被许多不同肤色的穆斯林热情拥抱，于是回到美国后，他也转而相信其实各个种族中都有好人。不久之后的1965年，他被暗杀了——可能是被他决意与之分道扬镳的穆斯林教派中的成员。

这真是一段非凡的人生，斯派克·李又用一部非凡的电影讲述了这段人生。和《甘地传》一样，它也随着情节推进，变得越来越有力量；影片刚开始的部分，看上去可能只是一段普普通通的人生，但之后的场景为我们集中展示的却是一个伟大、独立的人格。理解马尔科姆人生中各个不同阶段，于是见证了许多非洲裔美国人的各个人生阶段，并且还能一窥这样的人生旅程可能会引向怎样的一个终点。

丹泽尔·华盛顿是影片的核心所在，他在这里的表演有着极大的跨度。从头至尾，他看上去丝毫不曾刻意追求过什么效果，但却始终显得很有说服力；较早的一场戏里，他拿着火腿三明治走在火车车厢里，看上去就和稍后的场景中，他在街头，在教堂，在电视上，在哈佛校园让观众听得如痴如醉时一样的表现自然。较早的一场戏里，他穿着一身“祖特装”^①，徘徊于哈林区

^① zoot suit, 上世纪三四十年代在美国黑人、拉美人、意大利人和菲律宾人中流行的一种穿着样式，上衣宽大且长及膝盖，裤子则类似于灯笼裤形状。——译者

的夜总会间，看上去就和稍后的场景中，他消失在麦加的朝圣人流中时一样令人信服。华盛顿是位平易近人却又充满吸引力的演员，所以看着他是如何展现马尔科姆愤怒的一面，为信仰不屈不挠的那一面时，感觉显得特别有力量，尤其是在他的穆斯林时期的早期阶段。

李是在摆满了布景和配角人物（本片就像是马尔科姆人生中那些令人难忘的人物的一一陈列）的史实式背景中讲述这个故事的。李与摄影师厄内斯特·迪克森一起，用温暖、肉欲的色彩来装点早期哈林区的那些戏，之后监狱戏里又用了冰冷、单调的光线。在马尔科姆作为公众人物的生活中，许多个关键时刻里，彩色画面和黑白画面来回剪切，一种近似纪录片的风格暗示着马尔科姆的公众形象是如何被定型与修正的。

在他去世的时候，他的公众形象被广泛认为是个种族主义者和教条主义者——还有人说他是个煽风点火者。值得注意的是，片中出现了马丁·路德·金的纪录片画面，他就马尔科姆的死做了发言，但他的样子看上去几乎就没怎么悲伤痛苦。六十年代中期的自由主义正统观念宣传的是，美国大地上的种族主义可以靠法制得到解决，民谣中那些充满希望的歌词最终会成为现实。但马尔科姆怀疑事情不会那么简单。

但马尔科姆并非是隶属于他公众形象的主体思想家，本片的重要成就之一就在于，李带领我们一路跟随着马尔科姆成长，于是乎，任何人，无论黑人还是白人，都能理解他想法的发展渐变。李的电影里总是有一种潜在的公正，一种有时会被人忽视的客观性。片中有场发人深省的戏，马尔科姆出现在哥伦比亚大学校园，一位年轻的白人姑娘告诉他，真心想要支持他的斗争。“我该做些什么才能帮助你？”她问。“什么都做不了。”马尔科姆冷冷地回答到，转身离去。他简短的回答本可以为这场戏画上一个搞笑的句号，但李关注的还不止这些，所以他用女孩脸上受伤的表情来结束这场戏。之后的日子里，会有那么一天，马尔科姆会为她的这个问题找到一个不同的答案。

浪漫爱情戏并非是李的强项，但在《马尔科姆·X》里，马尔科姆和妻子

贝蒂(安吉拉·巴塞特[Angela Bassett])之间却有条温暖、重要的爱情故事线;结婚前贝蒂就提醒自己未来的丈夫,哪怕是革命领袖们,偶尔也得停下来吃饭睡觉。正是她的甜蜜与支持,从而帮助马尔科姆找到了自己本已丢失在哈林区 and 监狱中的那份温柔。

小艾尔·弗里曼(Al Freeman Jr.)饰演以利亚·穆罕默德一角,演得低调但却给人惊喜,他音容笑貌宛若本尊,稳稳地走在剧本为这人物设下的钢丝上,在他的重要性和缺陷间保持了平衡。阿尔伯特·豪尔(Albert Hall)饰演强硬的穆斯林领袖一角,同样效果十足,是他教会了马尔科姆如何认识自我,是他手把手的领着马尔科姆走进了自我意识,后来也是他对马尔科姆的力量感到嫉妒。此外还有戴尔罗伊·林多(Delroy Lindo)强有力的双面表演,他饰演的“西印度阿奇”是个赌博业的大亨,手里的力量起初让马尔科姆深为触动,后来他的脆弱也让马尔科姆为之动容。

斯派克·李拍的《马尔科姆·X》并不如我想象的那样愤怒。它并非是一次攻击,而是一次解释,而且它并非是排他的;它是有意识地为观众席里所有种族的人而拍的。白人观众走进戏院时,期待看到的或许是一个将会攻击他们的马尔科姆·X,但最终却发现他的经历和动机令他变得可以理解,并且最终令他成为一个英雄。理性的观众很可能得出这样的结论:倘若换了他,经历与之相似的人生,可能也会变成马尔科姆·X这样。至于黑人观众,马尔科姆的经历,他面对的种族歧视,对他们来说并不会感到惊讶,但他们会惊讶地发现马尔科姆其实并不如他的公众形象那样只有一面,他也有能力做自我批评,直到临死的那天都还在不断修正自己的观念。

斯派克·李并不仅仅是最优秀的美国导演之一,而且是最最重要的美国导演之一。因为他的电影针对的是种族的核心话题。他用的并不是多愁善感的情节或政治上的陈词滥调,相反,他为我们展现了人物如何活着,为什么活着。同情心最近成了我们这国度里的紧缺品。我们的领袖急于肯定我们自己的情感,却不愿要求我们去想一想他人会有怎样的情感。但或许

时代正在改变。每一部斯派克·李作品都是一次同情心的历练。他的兴趣并不在于肯定观众席里的黑人,或是指责观众席里的白人。他将一个个人放到了大银幕上,要求他的观众站在那些人的角度上,来体验一下。

1993：《辛德勒名单》

1993年12月15日



倘若奥斯卡·辛德勒是一个传统意义上的，为自己信念而战斗的英雄人物，那要理解他这个人，一定会更容易一些。但事实上，他是个带有缺陷的人，酗酒、赌博、玩弄感情、受贪婪驱使、渴求奢华生活；于是，这令他的人生成了个谜。二战开始时，他看准了其中的机会，来到纳粹占领下的波兰开设工厂，以极其低廉的工资雇佣犹太人为自己工作。他的目标是成为百万富翁。战争快结束时，他却冒着生命危险，牺牲个人财富以拯救那些犹太人；他欺骗纳粹长达数月，设立了一家子虚乌有的军工厂。

他为什么会转变？究竟发生了什么，令他从加害别人的人，变成了人道主义者？影片《辛德勒名单》根本就没有试图去回答这个问题，这一点必须归功于斯蒂芬·斯皮尔伯格。因为，任何一个答案都有可能是太过简单的，对于辛德勒的一生来说，那都会是一种侮辱。大屠杀是一个巨大的邪恶引擎，在种族主义和狂热情绪的推动下疯狂旋转。但辛德勒却在属于他自己的那个小小角落，凭借智慧战胜了它，不过，他看似本来就没什么计划，纯粹凭着冲动随性而为，甚至是他自己都没法完全弄清楚这些。这是斯皮尔伯格目前为止最优秀的一部作品，他还还原了大屠杀的真相、辛德勒所造就的奇迹；在此过程中，他并没有借助那些简单的叙事程式。

本片片长一百八十四分钟，和所有伟大的电影作品一样，它看上去还是

显得太短了。影片一开始，辛德勒(列姆·尼森[Liam Neeson])便登场了，他长得身高马大，给人不怒自威的感觉。他穿着考究，经常流连夜场，为纳粹军官以及他们身边的女孩子购买鱼子酱、香槟酒，他还喜欢和高级军官们合影。他骄傲地在衣服上别了纳粹党徽。他在黑市上也很吃得开，能搞到尼龙、香烟、白兰地。当局乐于帮他开设工厂，制造用于军队炊事班的搪瓷厨具。他也很乐于雇佣犹太人，因为他们的工资低于正常水平，这样，他就能大发横财了。

辛德勒的天才在于贿赂、谋划、欺骗。他对经营工厂一无所知，于是找了犹太人会计伊萨克·斯特恩(本·金斯利[Ben Kingsley])来负责这一块。斯特恩在克拉科夫走街串巷，为辛德勒的工厂雇犹太工人。因为这是家受到保护的军工企业，如果能在那里工作，无疑有助于犹太人保命。辛德勒和斯特恩之间的关系，斯皮尔伯格处理得十分细腻。战争刚开始时，辛德勒一心只想赚钱，而到影片结束时，他一心只想救“他的”犹太人。我们知道斯特恩很清楚这里面的事情，但却从没有在影片中看到两人谈论此事的画面；这或许是因为，当时的情况下，大声交谈某些事，可能会招来杀身之祸。

这种细腻正是斯皮尔伯格贯穿全片的力量所在。本片剧本由斯蒂芬·泽里安(Steven Zaillian)根据托马斯·基尼利(Thomas Keneally)的小说改编而来。它丝毫没有情节剧的做作，相反，斯皮尔伯格选择了一系列的事件，清楚无误地呈现出来，不存在刻意操弄情绪的问题。看到这些事件，我们也就理解了辛德勒以及他的计划有多么的隐秘了。

他也以一种生动、恐怖的方式将大屠杀呈现在了我们面前。片中有位名叫哥特(拉尔夫·费恩斯[Ralph Fiennes])的纳粹战俘营长官，堪称是研究邪恶的愚蠢最好的案例。他站在自己“别墅”的阳台上，俯瞰监狱大院，随意射杀犹太人只为练练枪法。(辛德勒能够说服他放弃这个习惯，靠的是迎合他的虚荣心，这事辛德勒做得是如此明显，几乎就像是在侮辱他一样。)

哥特属于那种脆弱的虚伪者，竭力维护某个理想，但却又将自己排除在外；一方面他宣扬杀死犹太人的做法，另一方面却挑了个名叫海伦·赫什

(安贝丝·戴维茨[Embeth Davidtz])的漂亮犹太人当女仆,而且还爱上了她。她的同胞正遭到灭顶之灾,她却因为他心血来潮的爱恋而得以幸免,面对这样的情形他却并不觉得奇怪。在他看来,自己的个人需求比是非对错、生存毁灭更加重要。研究一下他这个人,我们意识到纳粹主义靠的正是思路类似杰弗瑞·达默^①这样的一些人。

影片用的是黑白摄影,用到的外景地很多就是当年上演这一幕幕的真实地点(包括辛德勒当初的工厂厂址,甚至是奥斯威辛的大门),斯皮尔伯格为我们展现出辛德勒是如何与纳粹系统的疯狂打交道的。他贿赂,他哄骗,他吹牛,他好不容易才没被识破。影片最大胆的一个段落中,装满他雇工的列车错误地开向了奥斯威辛,辛德勒亲自去死亡集中营,大胆地说服了管理者,放过了这批犹太人,将他们从死亡边缘救了回来,送上了开往他工厂的列车。

本片最让人惊喜的一点在于,斯皮尔伯格做到了如此完完全全地为故事服务。本片演得出色,写得出色,导得出色,看上去也很出色。每一场单独的戏都是美术指导、摄影、特效、群众演员管理上的杰作。但是斯皮尔伯格本人,个人风格突出的他,以往作品中不乏故意让我们注意、牢记的华丽镜头的他,这一次却消失在了作品之中。尼森、金斯利以及其他演员身上,也都没了那种炫技的演出。所有人都只为同一个目标而努力。

影片结尾,有个充满压倒性的情感冲击力的段落,由当初那些因辛德勒而获救的人亲自登场。我们了解到,“辛德勒的犹太人”以及他们的子嗣如今已有六千人,而整个波兰的犹太人也只有四千人。这看似是在告诉我们一个明显的道理,在拯救犹太人方面,辛德勒一个人做的比一个国家做的还多。但光有这结论还太过简单。本片传递的讯息在于,面对大屠杀,有个人做了某些事,而其他人却麻木不仁。或许,要想做到他所做的这些事,一定

^① Jeffrey Dahmer 绰号“密尔沃基食人族”的美国连环杀手,生前共残酷杀害十七名男性,大多为非裔或亚裔。——译者

要有像他这样一个叫人捉摸不透的、恣意妄为的、毫无计划的、不顾风险的骗子才能行。换了任何一个有着合理计划的理性的人，都不可能走得那么远。

法国作家福楼拜曾写到过，他不喜欢《汤姆叔叔的小屋》，因为作者不断地为反对奴隶制而说教。“非得要对奴隶制发表评论吗？”他问道，“把它描写出来；那就足够了。”他又补充说，“作者写书，一定要像宇宙中的上帝一样，无处不在却又无法察觉。”这话也可以用在本片的作者斯皮尔伯格身上。他描述了大屠杀的邪恶，他讲述了一个令人难以置信的故事，某些本该成为受害者的人是如何幸免于难的。在此过程中他并没有使用电影这行业的花招，那些只会招来寻常的情节剧式反应的导演手段和戏剧性手段。在这部电影里，你无法察觉斯皮尔伯格的存在。但每一个镜头中，他的克制与激情却又无处不在。

1994： 《篮球梦》

1994年10月21日



像《篮球梦》(*Hoop Dreams*)这样的影片，正是电影的意义所在。它引领着我们，震撼着我们，让我们从新的角度来考量周遭这个世界。它让我们觉得，自己已经接触到了生活本身。

从一个层面上来说，《篮球梦》是关于两个生活在芝加哥贫民区的美国黑人青年的纪录片，威廉·盖茨(William Gates)和阿瑟·艾基(Arthur Agee)都是很有天赋的篮球运动员，梦想着某天能成为 NBA 球员。从另一个层面上来说，它又关乎更大的主题：我们这社会中的野心、竞争、种族和阶层。关乎我们的价值观结构，关乎类似盖茨和艾基这样的普通人的日常生活，通常他们都不可能成为传媒报道的对象，但在他们的身上，我们却能看到决心和韧性，而那正是希望的源泉。

影片跨越了威廉和阿瑟人生中的六年时间，从他们的初三开始拍起，一直拍到他们进大学。原本只想拍成一部三十分钟的短片，但随着电影人一路追踪两位拍摄对象，他们意识到这应该能拍成个更大、更长的故事。于是我们才得以在片中看到他俩的成长过程，这种对时间流逝的实际感觉，就像是代入他们的立场生活一段时间一样。

在操场打球时，他们被韦斯特切斯特市西郊的圣约瑟夫高中的球探看中了，他们拥有当地最好的校篮球队。去那里上学意味着每天都要花很长

时间在路上，才能到达这所几乎没几个黑人学生的学校，但威廉和阿瑟以及他们的家人丝毫都没有怀疑过这个机会：圣约瑟夫的大名如雷贯耳，当年以赛亚·托马斯^①正是由这里开始他的 NBA 明星之路的。

片中的一个画面：寒冬腊月，住在卡布里尼格林公屋区的盖茨，住在芝加哥南区的艾基，天还没亮就已经起床了，他们要花一个半小时在路上才能到学校。路灯映射在路面上冻结的坚冰上，我们意识到要经过一条多长的道路——多么艰苦的付出——才能达到职业体育金字塔的巅峰。其他高中生可能会去找“择业顾问”，由后者引导他们走上可能的职业道路。阿瑟和威廉可能要比校内任何一位同学都更加努力——因为据说他们这个职业的胜出机会只有 0.000 05%。

关于那梦想，我们完全了解。我们在电视里看到过迈克尔·乔丹 (Michael Jordan) 和以赛亚·托马斯等人，我们理解为什么任何一个有天赋的小孩都会希望某天也能站上那个赛场。但《篮球梦》并非仅仅只是关于篮球的，也关乎在美国大都会日常生存状态的构成与现实。随着影片追踪艾基、盖茨走过高中时代，进入大学的第一年，我们理解了在那些关于“黑人贫民窟”的轻巧的媒体报道背后，隐藏着的所有那些人的因素。

例如，我们了解了他们的大家庭是如何竭尽全力帮助这两个孩子的。如果有某个家庭成员正在经历危机时刻（阿瑟的父亲正在克服毒瘾），那么也会有其他家庭成员正在经历一帆风顺。如果某些家庭成员失业了，陷入窘境了，那么也会有某位叔叔家里有个大后院，正好适合全家人一聚。我们还看到，强大的黑人教会组织是如何为大家提供支持与鼓励的——它是如何扎根现实，坦然接受人的现实情况，并且相信救赎。

我们还看到某些人是如何永不放弃。阿瑟的母亲问电影人，“你可曾自问过，我靠着每个月这二百六十八元，是如何过活的，还要维持整个家庭，养

^① Isiah Thomas, 1981 年至 1994 年为底特律活塞队效力，其间夺得两次 NBA 冠军。——译者

育这些孩子？你可曾问过自己这个问题？”是的，坦率地说，我们自问过。但另一个问题是，影片最后，她奇迹般地完成了自己的护士助理学业，她又是从哪里找到这样的决心和希望的？

相比我看过的任何一部电影，《篮球梦》里都有着更多关于贫穷黑人住宅区的真实信息。因为我们看到了威廉和阿瑟是从哪里走出来的，所以我们能理解他们想要超越的愿望是多么的大——想要利用自己的天赋成为专业运动员。我们一路跟随他们的脚印，走在那条他们希望能够从学校通向NBA的道路上。

圣约瑟夫高中的人对自己在影片中出现的方式感到不满，提起了诉讼，他们反对的几点里有一条就是，原本他们被告知这是部非盈利性的电影，只会在PBS公共电视台播出，而非商业性放映。电影人回答说当初他们确实也以为会是这样——但影片激起的反响好得出奇，于是有了进院线公映的机会，这对他们来说也是个意外。这电影确实是部杰作，原本打算的非商业计划已经无法再容纳它了。不过圣约瑟夫高中提出诉讼的行为也完全可以理解，因为并非他们所有人在片中看着都像是一个英雄。

有个事实再清楚不过了，起初圣约瑟夫高中之所以愿意接纳阿瑟·艾基和威廉·盖茨，唯一的原因就是他们的篮球天赋。他们其实就是受聘加入的运动员，就像是职业比赛中的自由球员一样；正如位于郊区的高中学校很少会派星探去城中寻找未来的科学家苗子或教师苗子。

两人的家长都被要求支付一小部分的学费。当盖茨的家长付不出的时候，有个体育助学金组织的成员为他出了这笔钱——因为他看上去是铁定会进全美高中生代表队的。至于阿瑟，似乎就没有那么才华横溢了。父母双双失业，令他也不得不选择退学，也没人愿意赞助他。相反，这里还有场戏给人留下深刻印象：在家长付清剩余的学费之前，学校拒绝发还他的学籍。

这里的道德立场很清楚：当初圣约瑟夫高中想要阿瑟，把他请了来，如果他能达到他们的期望值，他的学费学校也会想办法。但当他失败的时候，

学校却以他的未来作为要挟，逼他家长还清债务，但当初若不是学校的星探去小学操场找到他，他们这债务根本就不可能会欠下。所以圣约瑟夫高中看到影片后会觉得尴尬也就不奇怪了，他们的做法让人想起狄更斯的小说，我想到了斯克罗吉的大名^①。

圣约瑟夫高中的吉恩·平格托尔(Gene Pingatore)教练也是原告之一(这也终于真的把以赛亚·托马斯给牵扯了进来)。他觉得影片把他拍得不怎么样，但我却觉得从头至尾他都还算不错。和所有教练一样，他也觉得运动员都是了不起的人物，把他们都神话了，片中有一刻他让盖茨自己做个决定，但显然盖茨并未为此做好准备。但在这里受到质疑的并非是平格托尔，而是整个制度：但职业运动的机器开进初中生的操场时，它体现的究竟是怎样的价值？

但这部影片说的并非仅仅只是这些话题，或者说，它主要讲的并非是这些话题。它说的更是几年里人生的潮起潮落，两个男孩的篮球事业竟然经历了如此惊人的变化，以至于如果这是部剧情片的话，我们一定会觉得这一切难以置信。三位电影人(史蒂夫·詹姆斯[Steve James]、弗雷德里克·马克斯[Frederick Marx]和彼得·吉尔伯特[Peter Gilbert])拍摄了几公里长的胶片，总共二百五十个小时的素材，也就是说，他们亲眼目睹了这两个年轻人生命中某几个戏剧性的转折点。对他们俩来说，都经历了命运的逆转——人生本来看似无望，但又会因希望甚至时而还会因胜利而得到拯救。他们的命运深深的牵动着，紧张程度远远超过观看一部惊悚剧情片，因为真实的人生也可以是扣人心弦的。

许多电影观众不太愿意看纪录片，我一直没弄懂那究竟是因为什么；好的纪录片通常都比剧情片更加吸引人，也更有娱乐性。但《篮球梦》不仅仅是一部纪录片，它也是诗歌和散文，揭露与报道，新闻与论战。它是我有生以来最了不起的观影经历之一。

^① 狄更斯小说《圣诞颂歌》中吝啬鬼主人公的名字。——译者

1995：《两颗绝望的心》

1995年11月10日



哦，这部电影可真够悲伤的！它之所以悲伤，并非是因为主人公们悲剧的人生，而是因为他们的善良与慈悲。看电影的时候，最打动我的并非是悲剧发生的那一刻，而是当剧中人无私奉献的时候。在《两颗绝望的心》(*Leaving Las Vegas*)中，一个男人失去了他的家庭，开始了醉生梦死的人生。他在拉斯维加斯街头遇到了一个妓女。她把他带回了家，关心他，照顾他。他视她为自己的天使。但是，他并没有停止酗酒。

这男人名叫本(尼古拉斯·凯吉[Nicholas Cage])，这女人名叫莎拉(伊丽莎白·苏[Elisabeth Shue])。今年你不可能看到比他俩更优秀的表演了。影片中段，某人告诫本，那么喝酒就像是在自杀。他歪着脸一笑，更正对方的说法：“自杀就像是在喝酒。”当他确定莎拉确实在乎他后，他告诉她，“你不能，永远都不能要求我停止喝酒。”她轻声回答：“我答应，真的答应。”从某种意义上来说，这是个婚约。

这部电影说的并非真是酗酒问题。它说的是那种宏大的悲伤的激情，就像是《波希米亚人》那样的歌剧里歌颂的那种激情。它发生在酒吧里，发生在凄凉的出租屋里，是赌城的那种贫穷区域，还有着一个人停车场和一个游泳池。片中有些细节其实并不很切合实际——你很难像本那样鲸吞牛饮之后还能保持意识清醒，一个聪明的妓女也不太可能会让这样一个男人走入

自己的生活。不过我们大可以把这些问题先放在一边，因为它们与影片的真正主题并无什么关系；真正的主题就是：我们必须体恤他人，必须为人厚道。

本曾是个电影人。但人生遭遇了一些变故，妻子孩子都离他而去。他们离婚了吗？妻儿都去世了吗？这些细节在片中并未仔细说清。“我不清楚是因为我酗酒才失去了家庭，还是因为我失去了家庭才酗酒。”他思忖着。即使细节都交代清楚了，也不会有什么帮助，因为这并非是一个病例研究；这是一首悲伤的情歌。作为一名有智慧、有勇气的演员，凯吉在本片中的表现堪称他从影以来最佳。

不妨回想一下开场时的那出戏，本试着和一些以前的同事套近乎，可人家早就不拿他当一回事了。此刻的他十分需要弄些酒钱，立刻就要！他整个人都在发颤，似乎马上就要发作了。但表面上仍旧天南地北地胡扯着，随口说着一些大人物的名字。最终，有个以前的朋友把他拉到一旁，给了他点钱，告诉他，“我想你最好还是别再联系我了。”几分钟后，刚从酒精中重获生气的他已经在酒吧里搭讪女人了。“你的味道很好闻。”他说。她闻到了他嘴里的酒味，“你都喝了一整天了吧。”

这个受伤的男人，他身上究竟有什么地方可能会吸引妓女莎拉呢？在一段特写镜头中，她向镜头外的心理医生谈起了自己的人生，于是我们对她稍稍有了些了解。她对自己控制客人、安排调度的手段很自豪，她绝不允许客人了解自己的真实情况。控制她的那个皮条客（朱利安·桑兹 [Julian Sands]）待她极差，于是我们猜想，可能她父亲以前待她也极差；电影里通常都是这样的。不久，皮条客就从故事中消失了，《两颗绝望的心》变成了一个纯粹属于这两人的故事。或许，她之所以喜欢本，是看上了他如此的绝望和真诚。她把他带回家中，就像是看到了一条小狗，把它带回家中一样。

我们不清楚他对自己的境遇究竟有多少真正的认识。他有时会产生幻觉。出于想象，他称她为自己的“天使”；但是有时候，她又真的看上去像是个天使。他听见墙壁后头的说话声。他无法克制地发颤。他问她，“我们昨

晚干什么了？”这里有一场戏，不同寻常而且效果十足。他想拿张支票换现金，但签名的时候手抖得实在厉害，于是只好去喝上一口，希望手不再抖。之后我们看到他走了回来，对出纳说出猥亵的话语，但这些都只是他想象出来的。

担任本片编剧、导演、配乐的迈克·菲吉斯(Mike Figgis)是一位很爱关注人类行为之极端情形的电影人。这部电影的缘起是一本小说，作者名叫约翰·奥布莱恩(John O'Brien)，小说版权售出后过了两个星期，他杀死了自己，或许我们也可以从中揣摩这小说有多少自传成分。为确保小说搬上银幕时不会有什么妥协，菲吉斯决定将它拍成一部独立电影，采用超十六毫米摄影机“捕捉”赌城的实景风貌。室外戏看上去感觉即兴、真实。

将整部电影当作一个爱情故事来看，它很成功，但其实这里的关键并非是浪漫爱情本身，正如性不是这部电影的关键所在一样。故事说的是这两个受伤、绝望的边缘人，以及他们如何为彼此创造出这浩大的恩典。片中每一场戏都找到了准确的调子。倘若说这一行里有哪两种角色演起来难度最大，那就是醉鬼和有着金子般善心的妓女了。但凯吉和苏却把这两种大俗套演绎成了令人难忘的人物。凯吉在演醉汉前钻研了另一位演员以前的表演，有一部分灵感便由此而来——阿尔伯特·芬尼(Albert Finney)在《在火山下》(*Under the Volcano*)里演的那位酗酒的英国领事。你感觉那醉汉的内心有种极具洞察力的智慧存在，他窥视着外头发生的所有一切事情，看得清清楚楚的，内心却充满悲伤。

但苏饰演的妓女才是两个主角中更关键的那个，因为莎拉是有选择的。她把本这个人看得很清楚，但仍旧决定与他厮守一生。影片靠近结尾时，她令她深深失望，莎拉离他而去。她做了件妓女绝不该做的事——她和一群喝醉的大学生一起进了旅馆房间——我们可以看出她是多么需要本，因为她极度需要为别人做些好事。他就是她的救赎，但对于她的馈赠，他却似乎不屑一顾。这时候，她选择惩罚自己。

《两颗绝望的心》是年度最佳影片之一，理应得到多项奥斯卡提名。这

么一部电影能拍出来本身就是个奇迹。我们可以想象得到，这样的题材拍成电影，原本很可能被妥协、被弱化，倘若那样的话就是大错特错了。如今这拍法是个纯粹的、宏大的做法。他是个酒鬼，她是个妓女，但这只是他们的一个选择。在这背后的是他们的灵魂，但因为本的灵魂实质上已经被他自己放弃了，于是这部电影变成了莎拉的故事，这故事告诉我们，即使遭遇某些挫折失败，至少我们仍能坚持去爱，去努力尝试。

妓女常会给自己起个花名，莎拉(Sera)让我想到了歌曲《顺其自然》(Que Sera, Sera)——“该怎样就会怎样，一切顺其自然”。



1996：《冰血暴》

1996年3月8日



《冰血暴》一开始时，绝对就是纯粹再熟悉不过的明尼苏达和北达科他寒冬腊月时节的小镇生活了。随后靠着讽刺、喜剧、悬疑和暴力元素，故事起了变化，继而成为我所见过最优秀的电影之一。观看《冰血暴》的过程中，喜悦程度稳定地一路攀高，你会意识到，拍摄者冒了极大风险，放纵自我，才拍出这么一部完全原创性质的电影，但同时它又像是一双旧鞋那样让人熟悉——或者说更像是一双橡胶底的猎靴。

本片“根据真实故事改编”，原型来自1987年发生在明尼苏达的一桩案件。影片也在明尼苏达和北达科他实景拍摄，拍摄者是在明尼阿波利斯郊区圣路易斯帕克市长大的科恩兄弟，伊森和乔尔，两人曾拍过诸如《血迷宫》(*Blood Simple*)、《米勒的十字路口》(*Miller's Crossing*)和《巴顿·芬克》(*Barton Fink*)等优秀影片，但没有哪部能像本片这样精彩，就在他们自己的后院拍摄。

描述剧情很可能会破坏了你自已观看时的惊喜。我会小心一点。名叫杰瑞·伦德加德的汽车销售(威廉·H·梅西[William H. Macy])为做笔生意急需用钱——那个停车场计划成功的话，他就能免于破产境地了。他平时都要看富有的岳父(哈夫·普莱斯内尔[Harve Presnell])的脸色，车行是岳父的，在岳父眼里他就像是条丧家之犬。杰瑞雇了两个骨瘦如柴的混

混，肖沃特和格里姆斯鲁德(斯蒂夫·布切米[Steve Buscemi]和彼得·斯托迈尔[Peter Stormare])绑架自己妻子(克莉丝汀·鲁杜德[Kristin Rudrud])，许诺拿到八万元赎金后与他俩一起瓜分。计划很简单，只是结果却以完全出乎意料的方式出了错，情节扭曲反转，杰瑞的如意算盘处处都滑稽地落了空。

肖沃特紧张、多汗、爱唠叨、猥琐。格里姆斯鲁德则是个阴郁的懒鬼，寡言少语。绑架过程中，他出人意料地杀了几个人(“噢，爹地!”肖沃特惊恐地说)。第二天早上，尸体被发现了——冻僵在途经明尼苏达州布雷纳德和明尼阿波利斯间那片荒地的公路边。每次看到布雷纳德郊外那座笨重的塑像，它都会提醒我们这里是保罗·班扬的故乡^①。

布雷纳德的警长是个名叫玛姬·根德森的孕妇(弗兰西丝·麦克多蒙德)。她说起话来就像是“麦肯齐兄弟”^②里的某一个，有种加拿大-美国-斯堪的纳维亚口音，还有种乐呵呵的平易近人感觉。影片中每个人都像那样说话，说着类似“你他妈说得太对了”这样的话。当她来到大城市，她忙于寻找哪里有好的自助餐吃。早上发动她的巡逻车时，玛姬可能没那么轻松，但说起她的本职工作来，玛姬绝对是个天才警察。去杀人现场看过后，她很快就重建了犯罪过程——而且最终证明是正确的。目击者看到两名嫌犯乘坐了一辆黄色“塞拉”牌轿车，她在杰瑞的停车场里找到了它。“我是北边布雷纳德来的警察，”她告诉他，“正在查一些坏事情。”

梅西精彩演绎了杰瑞一角，他笨拙地将自己卷入了这无法解决的复杂局面，难以招架。他对犯罪实在是很不在行，明明已经不必再实施绑架了，他却无法让绑架者取消行动，因为他不知道他们的电话号码。他被通用公司不断打来的电话烦得够呛，他们想知道的正是那辆失踪的黄色“塞拉”相关文件中看不清的序列号。他试着发去传真，里头那号码仍旧是模糊的。

① Paul Bunyan, 美国传说中的伐木巨人。——译者

② The McKenzie Brothers, 喜剧节目《SCTV》第三季中出现的兄弟，由喜剧演员里克·莫拉尼斯和戴夫·托马斯饰演。——译者

通用公司并未上当。梅西为自己惹来了他无法承受的烦恼，他一定要思维敏捷些才行，可他的脑袋已经被恐惧、内疚和疯狂的幻想塞满了——他幻想着自己仍能设法搞定这一切。

《冰雪暴》里充满了几十个相似的时刻，它们都会令我们点头赞同。那两个混混在旅馆过夜时叫了妓女。画面切到了无聊的性交易镜头。画面又切到了下一个镜头：他们都坐在床上，看着电视里的《今晚秀》节目。以前也演过销售员和骗子的威廉·H·梅西（他是大卫·马麦特话剧作品的老班底了），他那儿场汽车展示中心里的戏真是演得恰到好处。看他如何圆那个以防锈为借口收取额外费用的谎言，真是叫人着迷。

之所以小角色看上去能显得更大，那是因为编剧写得好，观察得好。扮演杰瑞老婆的克莉丝汀·鲁杜德并没有多少场戏，但这个人物塑造得也很成功，老是在厨房里愤怒的剁着或搅拌着什么东西。还有他们那个饭吃到一半就走人去了麦当劳的未成年儿子，他卧室里贴着“手风琴之王”的海报，这些都有助于构成影片的总体氛围。玛姬讨论着假想中的杀手，沿着公路一路杀人，看到的却是事实真相，“我怀疑他是布雷纳德来的。”哈弗·普莱斯内尔是个典型的白手起家的百万富翁，连交送赎金都坚持要亲历亲为：钱是他挣来的，向上帝发誓，如果有人要把它交出去的话，那也得是他自己。他希望自己的钱花得值得。暴力和出其不意的高潮戏即将来到之前，玛姬在宾馆自助区和中学老同学喝了一杯，对方显然还对她有意思，尽管她已经结婚并且还怀着身孕。他解释说，“我为霍尼韦尔工作。换成是个工程师的话，情况可能会糟糕得多。”话里充满了因潜在的工厂缩减规模计划而生出的惆怅。

弗兰西丝·麦克多蒙德在本片中的表演应该为她锁定了一个奥斯卡提名^①。每一个时刻中，她都是那么真实，同时又是狡猾和安静的，累积出来的效果却又超凡脱俗。剧本由伊森和乔尔两兄弟撰写（乔尔执导，伊森制

^① 弗兰西丝·麦克多蒙德凭本片荣膺1997年奥斯卡影后桂冠。——译者

片),尽管我毫无疑问类似这样的事情真的发生在了1987年的明尼苏达,但他们将现实提升到了一个人间喜剧的层次^①——观看类似这样的电影,随着那一场接一场让人难以置信的戏出现,我们不由得想要拥抱自己。像《冰血暴》这样的电影,正是我爱电影的原因所在。

^① 科恩兄弟后来解释说,这故事完全就是虚构的,影片开始之所以说是基于真实故事改编,纯粹是“文体上的手段”。——译者

1997：《仲夏夜玫瑰》

1997年11月7日



“记忆就是一组选择出来的画面，有的容易忘记，有的却不可磨灭。
那个夏天，我杀死了自己的父亲，那一年我十岁。”

电影《仲夏夜玫瑰》(*Eve's Bayou*)以这样一段话而开始，它纠缠在一个孩子关于过去的回忆之中；她在一个既出众但又有缺陷的家庭中长大，她想通过自己的方式找出事实真相。这段话也解释了本片采用的叙事方法，它不会是一个平铺直叙的简单故事——从A点一路推进到B点了事。它是对记忆的选择，通过一个年轻女孩的视角做了过滤，她对自己看到的事并不能完全理解；同样，它也通过她姐姐的视角做了过滤，还有一位阿姨的视角，她能预见所有人的未来，但却不包括她自己。

随着这些画面展开，我们和主人公伊芙一样，开始了一段不寻常的经历。我们也试图了解1962年的那个夏天，当伊芙那潇洒、帅气的父亲——他是位医生，也是个万人迷——莽撞过头时，究竟发生了些什么。我们想知道那天晚上父亲和伊芙的姐姐之间又发生了什麼，在那个尚未开始已经结束的时刻。我们之所以想要弄清楚，是因为影片故意让我们觉得，这事情存在一种以上的答案。《仲夏夜玫瑰》里探究的是危险的情感如何会达到某种程度，以至于有事情发生了也无人对其负责，只能任其覆水难收。

这是一部有着令人惊讶的成熟与自信的电影，也是年度最佳影片之一。《仲夏夜玫瑰》是凯茜·莱蒙斯(Kasi Lemmons)自编自导的第一部作品，她把故事背景设在美国南方哥特式的乡间，路易斯安那的河口地区，那是田纳西·威廉姆斯可能会很熟悉的一个环境；不过，影片的风格与基调却是英格玛·伯格曼的家庭剧那一类的。莱蒙斯第一次拍电影就能达到这样的高度，对于那些成熟的电影人来说，无疑也是一种鞭策。

故事从伊芙·巴蒂斯特的视角展开，珠妮·斯莫莱特(Jurnee Smollett)将这个人物演得极具真实感。她们家祖上曾是黑奴，老祖宗名字也叫伊芙，她救了主人一命，于是被赐予自由之身，后来生了十六个小孩。1962年时，他们已成为本区的望族，住在一栋四周被河流、沼泽环抱的古老大宅里。伊芙的父亲路易(萨缪尔·L·杰克逊[Samuel L. Jackson])在当地行医，母亲萝兹(琳恩·维特菲尔德[Lynn Whitfield])是“我所见过最美丽的女人”。她姐姐希斯丽(梅根·古德[Meagan Good])快到青春期了，是父亲的掌上明珠。派对上，伊芙不悦地看着父亲和姐姐，她问父亲，“爸爸，为什么你从来都不和我跳舞呢？”和他们同住的还有莫泽尔阿姨(黛比·摩根[Debbi Morgan])，她已经三度丧偶了，“对精神病院并不陌生”，但也有预测未来的本事。

巴蒂斯特医生因要出诊而经常不在家中，只不过有些是真的出诊，有些纯粹是为出去花天酒地而找的借口。他是个性软弱的人，但也不是什么坏人，而且很有自知之明：“对某一类女人来说，我就是英雄。我需要成为英雄。”父亲没能和她跳舞的那个夜晚，伊芙偷偷潜入一个谷仓。她睡着了，醒来时发现父亲正和一个有夫之妇在做爱。伊芙把这事告诉了姐姐，但姐姐却告诉她，一定是她弄错了。伊芙的疑虑并未就此打消，之后的另一个晚上，这疑问再度浮现，不知道是不是姐姐自己弄错了。

莱蒙斯将人物放在了层次丰富的环境之中。片中有一个集市，都是农民和渔民摆出的货摊，那里还有个会巫术的女人(黛安·卡罗尔[Diahann Carroll])，她的魔法有点真假莫测。不过莫泽尔阿姨的本事却肯定是真的，

她的预言准确得令人害怕，例如她告诉一个女人，失踪的儿子周二就会在底特律的一家医院里找到。但阿姨没法预测自己未来的命运，“我的每一任丈夫我都看过了，什么都没看出来。”他们三个都死了。所以当帅气的画家（冯蒂·柯蒂斯·豪尔[Vondie Curtis Hall]）出现在她生命中，莫泽尔明知自己终于找到了毕生最爱，但却不敢嫁给他，她担心不好的事也会降临在他头上。

影片由艾米·文森特(Amy Vincent)担任摄影，画面充满阴影效果和丰富肌理，即使是晴空朗朗的日子里也能看到黑暗的潜在意味；在准备阶段，她肯定是看了斯文·尼基斯特拍摄的伯格曼作品。这里有一场纯粹魔幻效果的戏，莫泽尔告诉伊芙，自己有一任丈夫是如何被他的情人开枪打死的；她们俩站在一面镜子前，注视着过去发生的这些事，忽然莫泽尔从镜头里滑了出去，出现在了过去的画面中。

还有那令人困惑的夜晚，医生醉醺醺地回到家里，希斯丽下楼去安抚他，这场戏里有着精准的画面效果。究竟发生了什么？我们得到两份口供，看到两个版本；你没法将它简化成类似一次性虐那样的简单程式，它比那个要复杂得多，严肃得多；这一切其实都在一秒钟便发生了，但却因为之前发生的事情铺垫而存在着各种误读的可能性。

《仲夏夜玫瑰》在记忆中产生回响，召唤我一而再再而三地去观看它，如果它最终没能得到奥斯卡提名的话，那只能说明评委们不够注意^①。对观众来说，这样的影片提醒我们，电影有时候可以冒险尝试进入诗歌和梦想的那个世界。

① 影片在当年并未获得任何一项奥斯卡提名。——译者



1998：《移魂都市》

1998年2月27日



阿莱克斯·普罗亚斯(Alex Proyas)执导的《移魂都市》(*Dark City*)是一次伟大的、远见卓识的成就。这是部充满原创性的电影,令人激动,让我想到了诸如《大都会》(*Metropolis*)和《2001 太空漫游》这样的电影。如果德国导演赫尔佐格的观点是正确的,如果说我们生活的这个时代确实太缺乏新的形象(image)了,那么《移魂都市》正是一部在这方面对人类大有裨益的电影。虽然它的故事并不能给予我们太多体验,但在美术指导、布景设计、摄影、特效以及想象力上,它都有着辉煌的成绩。

和《银翼杀手》(*Blade Runner*)一样,《移魂都市》的故事也发生在未来城市。但《银翼杀手》只是将现存的潮流加以发展,而《移魂都市》却一步跃入了未知的领域。这个巨大的黑色都市似乎是处于另一条平行的时间线上,那里既有来自当下与过去的现实元素,也有出自未来主义漫画书的幻想情结。就像是第一部《蝙蝠侠》那样,它呈现出一个夜与影的城市,但《移魂都市》里的背景、街道、天际线和城市景观又是如此风格化,给人不祥的预感,它在丰富性上远远超越了《蝙蝠侠》。这一次,电影里的城市终于可以与我们脑海中幻想的城市画上等号了;这正是当初《第五元素》(*The Fifth Element*)让我们高兴地看了个大概,但却没能完整呈现出来的那座城市。

本片将科幻小说与黑色电影结合在了一起——其结合方式远比我们能

看透的还要更多，结合方式之令人惊讶也远超过本文所能涵盖的范围。片中反派都戴礼帽、穿大衣，看着就像是《M就是凶手》里的黑道身上得到灵感而发的一个噩梦，不过他们的苍白面孔看着却更像是出自《卡里加里博士的小屋》(The Cabinet of Dr. Caligari)——还有一点十分令人恐惧，反派里头还有个小孩。他们是一群来自外星系的奇异变形者，我们被告知，因为他们自己的星球濒临毁灭，所以这些人才来到地球。(在此过程中，他们创造出自从《星球大战》以来第一艘全新设计的宇宙飞船，它并非是那个已不很具有未来感的机械设计的克隆品。)

他们所在的这个城市有着轰鸣驶过的高空列车、湿冷的廉价旅馆、行色匆匆的人群和似乎借鉴了爱德华·霍普油画作品《夜鹰》的商店橱窗。约翰·梅铎也住在这个城市里(鲁福斯·塞维尔[Rufus Sewell])，他一觉醒来发现自己躺在一个奇怪的浴缸里，天花板上挂着摇摇晃晃的顶灯，留给他的只有鲜血、恐惧和内疚。电话铃声响起，是施莱博医生(基弗·萨瑟兰[Kiefer Sutherland])，他急促地说出了一两个单词，仿佛他之所以还活着就是为了说出这点话一样。他提醒梅铎赶快逃命，此刻已经有三个外星人出现在了走廊里，他们是来抓他的。

影片的主要剧情说的就是梅铎如何亡命天涯，逐渐挖掘出整个城市以及那群外星人的真相。和许多科幻故事里的主人公一样，他的记忆也被撕裂成无数个碎片，没法做出合理的解释。不过他还记得自己爱的女人——他妻子艾玛(詹妮佛·康内利[Jennifer Connelly])。她是个悲情歌手，有着忧郁的双眼和受伤的嘴唇。他还记得……贝壳海滩？那是在哪儿？他在广告牌上看到了它，重新激起了旧时的渴望。

他还要对付鲍姆斯特探长(威廉·赫特[William Hurt])的紧追不舍，探长相信梅铎与六名妓女的被害有关。是他杀的吗？就像是卡夫卡小说《审判》里的主人公一样，梅铎也陷入迷惘之中，不知道究竟是怎么回事。鲁福斯·塞维尔在这里对梅铎一角的诠释，感觉就像是陷入了弹珠游戏中的男人，每次眼看游戏就要结束了，他又被弹了回来。

熟口熟面的元素在这里焕发出了新生命。即便是戴着黑礼帽的传统式硬汉派探长，看上去也更像是外星人心目中的黑色人物，而非出自传统黑色电影的人物。导演和另两位共同编剧莱姆·多布斯(Lem Dobbs)、大卫·S·戈耶(David S. Goyer)驾驭着梦幻中才会成立的逻辑，追逐着影片主人公，一路探寻他人生的秘密所在。这一路上，梅铎发现自己是唯一一个拥有外星人那种超能力的地球人，他也可以利用自己的意念来塑造物质世界。(在影片中，这种超能力被表现为某种透明的光束，从梅铎的前额射出；虽然这话听上去十分笨拙，但我得承认我很欣赏这个大胆的创意：不然的话，意念力还能是什么样子的呢?)

梅铎的问题在于，他无从知晓自己的记忆究竟是否属实，自己的过去是否真的发生过，他爱的女人是否真的存在过。那些施以援手的人他也无法相信，甚至是他的敌人也不一定是真实的。影片玩笑式地探询了那个婴儿们最初在躲猫猫时问过的问题：我看不到你的时候，你也在那儿吗？正是通过这个游戏，我们学会了区分自己和他人。但是，倘若我们也不在那儿呢？

本片是存在主义式的恐惧与刺激十足的动作戏的华丽嫁接。接近影片结尾有场扣人心弦的世界末日大战，几乎将整个城市毁于一旦。我在笔记上写道：“史上第一次，终于有个电影段落中的大火和爆炸真的产生了作用，而非仅仅只是做做效果。”普罗亚斯和摄影师达里乌斯·沃尔斯基(Dariusz Wolski)抓住了漫画才有的那种动态能量；通过构图、透视、倾斜的画面、变形的镜头，将画面搅动后泼洒在银幕上，得到的不再是“动作片”而更像是行动画派(action painting)。

普罗亚斯拍过《乌鸦》(*The Crow*, 1994年)，这部视觉上充满灵感的影片在主演布兰登·李(Brandon Lee)死于事故后几乎也被判了死刑。我称《乌鸦》为“我所见过呈现漫画世界的最佳版本”，但《移魂都市》又比它超越了许许多多。普罗亚斯的背景来自MTV界，通常那并不是个好征兆，但在他这里却并非如此：他的电影展现出一种针对视觉细节迷恋式的专注，那

正是那些拍摄短小但却耗费不菲的 MTV 的导演的标志所在。在他的影片中，银幕上具有那样一种丰富多彩，一种溢出的想象力和能量。特效电影中，镜头常会有一种拘束感，因为它必须局限在特效创造出来的范围之内。但在《移魂都市》中我们感觉不到这种限制。

这部电影的适合人群是不是男性青少年和漫画迷？不完全是，虽然他们确实是本片营销时的目标人群。它适合所有心中仍有惊异感，仍爱看出色视觉风格的人。这部电影也不缺少真知灼见，情节预先经过反复推敲，即使到了片尾仍能出人意料。它也是浪漫的、赏心悦目的。看着《移魂都市》，我才发现原来自己最近看过的十几部电影说的全都是些凡夫俗子走走路，聊聊天的事。《移魂都市》为我们创建、想象出了一个崭新的视觉空间，为人类关于想象的认识带来了新的财富。



1999：《傀儡人生》

1999年10月29日



好一部语不惊人死不休的电影啊！《傀儡人生》(Being John Malkovich)的编剧查理·考夫曼(Charlie Kaufman)在片中为观众献上了一连串叫人眼花缭乱的创意、转折、淘气的悖论。而导演斯派克·琼斯在(Spike Jonze)处理这些创意、转折、悖论的时候，却并没有像看到新鲜猎物一样，见一个就猛扑一个。相反，他十分狡猾地将它们逐一揭开，仿佛不断有层出不穷的后来者一样。像这样的电影很少见：影片最后半小时如同影片开始半小时一样让你惊叹，而且是以出乎你意料之外的方式呈现。这部电影里包含的想法足够拿来拍半打电影的，但琼斯和他的演员却处理得十分笃定，观众一点都不会觉得看着吃力，我们只会为一步接一步的剧情发展感到高兴。

约翰·库萨克(John Cusack)扮演主角——街头木偶艺人克雷格，但他做的木偶都太过黑暗、神经质，所以不太讨人喜欢。他妻子洛特开了家宠物店，于是他们家里也住满了小动物，其中大部分的情绪很不安定。洛特由卡梅隆·迪亚兹(Cameron Diaz)饰演，她是影坛最光彩夺目的女演员之一，但在片中却显得无比邈远，以至于一开始几乎无法认出她来。

面对“如今犹如严冬般的求职大气候”，木偶艺人的生活举步维艰。他循着一个找帮手的招聘广告，来到了某栋建筑物的七层半。光是这个楼面，

它的样子，它为何会存在，围绕这些就足以拍出一部电影来了，或是给“巨蟒马戏团”(Monty Python)拿来做个幽默小品。有它的存在，发生在这里的所有事情都有了某种额外的诙谐，本就有趣的事也因此变得更有意思了。

这部电影的内容实在太丰富了，七层半的概念，在这里也仅仅是一个锦上添花的背景而已。克雷格遇到位名叫麦克馨的同事(凯瑟琳·奇纳[Catherine Keener])，迷上了她。她问克雷格：“你结婚了吗？”他回答：“没错，但咱们别再谈我了吧。”他们一起出去喝东西，他介绍自己说：“我是个木偶艺人。”她说：“服务员，买单。”麦克馨听人说话的时候，嘴唇始终稍稍分开，感觉就像是她急于打断你的话，将你刚才所说的全部推翻，把你是个傻瓜的本质给揭露出来。

在七层半的一个文件柜后面，克雷格找到一条小小的通道，他爬了进去，被卷入某种时空之门，最终来到了演员约翰·马尔科维奇(John Malkovich)的脑袋里面。他在那里待了不多不少十五分钟，然后从天而降，落在新修的新泽西收费公路边。

哇噻，多么了不起的经历啊！麦克馨说动他将这事变成了某种生意，只要肯出钱，就能来马尔科维奇的脑袋里过上十五分钟。编导并未把这当成某种花招来处理，相反，它成了严肃的素材，而且亦庄亦谐，既悲伤又讽刺，既怪异又感人。马尔科维奇也是这场魔术秀中的一部分，他并非在这里扮演自己，他扮演的是他的某种公众形象——疏远、安静、滑稽，仿佛在冥想着某些很久以前发生、此时已不再那么有趣的事。他能饰演这样一个角色，需要一点勇气，不过恐怕拒绝这个角色，需要更多的勇气——这可是个抢手的角色。

大家为什么那么渴望能进入他的脑袋？首先还是出于新鲜感。我们一辈子都在做自己，如果能花上十五分钟当别人，随便什么人，哪怕花钱也是值得的。片中遇到堵车的那场戏，洛特正处于马尔科维奇的脑袋里，她发现麦克馨正在勾引他。洛特很享受这次经历，决定自己也要当女同志，或是当个男人。无论花费什么代价。这东西很难解释，但相信我说的没错。

之后的剧情越来越有趣，我不想在这里透露太多，以免你看的时候少了惊喜。片中甚至还有查理·辛恩(Charlie Sheen)的精彩客串，同样充满灵感。一度，马尔科维奇也从那扇门进入了他自己的脑袋，感觉有点像是被拖入自己人性的黑洞中一样。他的那次旅行引出了全片最特别的一场戏，那也是我在银幕上见过最特别的之一。库萨克饰演的角色是这一切的操纵者，但他始终保持冷静，进入另一个人的大脑显然是最终极的操纵木偶体验。

每隔很长一段时间，总会出现一部完全与众不同的电影，它能为我们带来一个全新的世界，还有诸多美好的东西。《阿甘正传》是一个例子，《陆军野战医院》、《脊髓穿刺》(*This Is Spinal Tap*)、《下班后》(*After Hours*)、《我不笨，所以我有话要说》(*Babe*)和《我为玛丽狂》(*There's Something About Mary*)也都是；它们以各自不同的方式做到了上述这一点。这些电影有什么共同点呢？没有。那也正是关键所在。它们每一个都标出了属于自己的全新疆域，充满无限的想象力。如果《傀儡人生》最终不能拿到奥斯卡最佳影片提名的话，那就应该给评委们的脑子里都开扇门了^①。

^① 最终，《傀儡人生》仅获得最佳女配角、最佳导演、最佳原创剧本三项提名，且无一斩获。那一年获得最佳影片提名的分别是《美国丽人》(胜出)、《苹果屋的法则》、《绿里奇迹》、《局内人》和《第六感》。——译者

2000：《几近成名》

2000年9月15日



喔，多么可爱的一部电影啊。看的时候我几乎想要拥抱我自己了。从很多不同的角度来说，《几近成名》(*Almost Famous*)都是一部有趣、感人的电影。它说的是一个十五岁的男生，聪明而且极其热忱，凭借着运气和勇气，被《滚石》杂志派去报道一支新崛起的摇滚乐队。杂志方面根本就不知道他才十五岁。男生像是抓起法宝那样，抓起了他的铅笔和记事本，给一位资深评论人打了电话，征求了一些建议，一头扎进了这次崭新的经历之中，透过这次经历，他也变了一个人。那仿佛就像是哈克贝里·芬来到了七十年代，只不过这次他并不是坐着木筏顺密西西比河而下，而是和乐队一起坐上了大巴。

片中这男生名叫威廉·米勒，由帕特里克·傅吉特(Patrick Fugit)饰演。男生一直受母亲那些保守价值观的影响，但也是母亲开车送他来观看这次将会改变其人生的演唱会，临下车时还告诫他：“不要碰毒品！”影片的人物和故事由本片编剧、导演卡梅隆·克洛(Cameron Crowe)的亲身经历改编而来，他年少时确实给《滚石》写过文章，深知自己是多么幸运。1989年，克洛编剧并执导了影片《情到深处》(*Say Anything*)，那是最好的少年电影之一。然而，这一次克洛又超越了自己。

这部电影说的并非只是威廉·米勒的故事，它说的也是那个时代的故

事,那个乐队以及七十年代早期萌发的理想主义与商业主义碰撞的年代。他打交道的乐队名叫“止水”(Stillwater)。在圣地亚哥,乐队正急着进场,他凭借自己熟知乐队成员的名字,运用三寸不烂之舌设法进入了后台。威廉也赢得了放他进去的乐队吉他手拉塞尔·哈蒙德(比利·克鲁杜普[Billy Crudup])的好感。在后台,他遇见了带他进入这个新世界的向导,一个自称叫作佩妮·雷恩(凯特·赫德森[Kate Hudson])的女孩。她愤愤不平地解释说,自己并不是“骨肉皮”,而是个“乐队助理”。事实上,她当然是一个“骨肉皮”,但关于自己的角色有许多大道理可讲,以至于对她来说性仿佛也是一道哲学课题。

威廉的母亲艾莲娜(弗兰西丝·麦克多蒙德)是位大学教授,信奉的是素食主义、渐进的政治变革以及摇滚乐有腐化作用。她禁止大女儿阿尼塔(佐伊·德夏内尔[Zooey Deschanel])听摇滚唱片,她举着一张唱片封面,让女儿看一下“西蒙与加芬克尔”眼睛里那泄密的记号:“大麻!”阿尼塔离家出走,把唱片都留给了弟弟,还在其中夹了一张条子:“这首歌解释了我为什么要离家出走,去当空姐。”那首歌的歌词是:“我走了出去,去寻找美国。”这也正是威廉所做的。原本他只想要离校几天,但随着拉塞尔以及其余“止水”成员越来越接纳他,威廉发现自己也坐上了他们开往西南部的大巴。一路上,他见证了拉塞尔与主唱杰夫·贝贝(杰森·李[Jason Lee])之间的摩擦,杰夫·贝贝觉得拉塞尔获得的注意力已经超过了他这个主唱:“我是主唱,而你应该是戴着神秘光环的吉他手。”

威廉这一路上有两位守护天使。一位是佩妮·雷恩,她与他几乎同样年轻,但却在年龄上撒了谎。威廉爱她,或者自认为爱她,但佩妮爱的是拉塞尔,或者是口头上说爱他,而威廉也崇拜拉塞尔。至于拉塞尔,他有所保留,所以很难猜透他是怎么想的。他有着摇滚明星才有的神情和胡子,但其实也才二十出头。影片最佳的时刻之一,就是威廉的母亲在电话里对他做了一番说教之后问:“我的意思你都清楚了吗?”“是的,妈妈。”他说,仿佛又回到了孩提时代。

威廉的另一位守护天使是时任《CREEM》杂志编辑的传奇摇滚乐评人莱斯特·班斯(菲利普·西摩·霍夫曼[Philip Seymour Hoffman])。“你就是那个给我寄来你那些校报文章的小子啊。”他没理会这小子的年龄,相信他具有才华,与他分享自己的信条:“诚实但绝不要仁慈。”这一路上,每当遇到过不去的坎时,威廉就给班斯打电话征求建议。

莱斯特·班斯(Lester Bangs)在历史上确有其人,《滚石》杂志的方振豪(Ben Fong-Torres)和杨·韦纳(Jann Wenner)亦是如此,在本片中,他们都由外形相似的演员来扮演。影片的时间感和地点感是如此的强烈,以至于观众有可能相信“止水”是一支真正存在过的乐队。在威廉的这一路跟随中,他见证了乐队专辑的大热,一位大腕制作人想从乐队长期经纪人手里夺走他们,他们的交通工具从大巴换成了飞机,还有乐队成员的意气用事,尤其是当一张汗衫上的照片将拉塞尔放在了前景之中,其余成员却在焦距之外时(这里有一点像是《骨髓穿刺》)。

《几近成名》说的是一个摇滚的世界,但却并非是一部摇滚电影;它更像是一部讲述青春期成长经历的电影,记录了一个理想主义的男孩在真实世界中大开眼界,见证其残酷与心碎的时刻但也发现更多希望的过程。佩妮·雷恩这个人物写得特别细腻,她想要证明自己生存的意义,解释自己(在一个看似毫无价值的生活环境中)存在的价值。看到已婚的拉塞尔那么欺负她,威廉心碎了。但佩妮却否认受到了伤害。凯特·赫德森有一场戏演得实在是好极了,将这人物带到了另一个高度上。威廉告诉她:“五十块钱外加一箱啤酒,他就把你卖给了‘廉价馅饼’乐队。”请注意一下她的沉默、勇敢的微笑、泪水和回应“哪种啤酒?”时表现的态度。这可并不是为了博君一粲而已,这里面充满了真知灼见。

在《几近成名》的表面之下,萦绕不断的是卡梅隆·克洛的感激之情。作为他化身的威廉·米勒并不是离群索居的无聊家伙,而是个足够幸运的小男生,能有这么有趣的母亲和优秀的姐姐是他的幸运;能遇到拉塞尔这样不错的摇滚明星是他的幸运(因为他本来也有可能遇到糟糕的摇滚明星),

能对佩妮产生那样的爱也是他的幸运，这爱有助于他更好地面对未来，让他对女人的秘密有更深入的认识。看着威廉——认真地抓着他的录音机，努力想要完成采访，绝望地寻求班斯的建议，当方振豪强调截稿期时怕得要死，当他写的报道貌似会被枪毙时神情崩溃——我们知道这个男生有真材实料，有美好的未来，甚至知道未来某个时候，他会拍出一部像《几近成名》这样的电影。

注：一部对青少年观众来说如此完美的电影，为什么要将它定为 R 级片？



2001: 《死囚之舞》

2002年2月1日



(2001年年末为争取入围奥斯卡奖而作小规模发行;2002年全国发行)

《死囚之舞》(*Monster's Ball*)说的的是一个黑人女子和一个白人男子,曾经有那么一段时间,在彼此身上找到痛苦的慰藉之道,但他们的痛苦仍旧各归各的,两人的生活也是如此。这并不是一部关于不同种族间关系承载讯息的影片,它只是一个关于两个绝望的人的一个特定的故事,说的是他们的生活因死亡袭来而变得天翻地覆,又如何在今后的日子中彼此靠近,因为他们根本就没有他处可去。这部电影具有那种优秀虚构作品的复杂性,要求我们理解他们所做的决定,给予他们同情——特别是影片结尾,并未出现一场原本可能会令影片更符合惯例,迫使我们直切主题的必不可少的戏。

比利·鲍勃·桑顿(Billy Bob Thornton)和哈莉·贝瑞(Halle Berry)饰演汉克与蕾蒂希亚。两人的表演都是如此有力,因为他们看到了这两个人物身上特别的本性,避开了种族问题上陈词滥调的陷阱。真是让人震惊,当我们发现这两个人物竟能摆脱政治正确的常规做法,该是怎么样的人就是怎么样的人:脆弱、有缺陷、有需要、人生历经各种妥协,但却依然保持一颗善心。他们住在佐治亚州某小镇,时间大约是1990年;蕾蒂希亚在餐馆上

夜班,有个肥胖的儿子和一个即将被处决的前夫;汉克在死囚监狱当看守,有个刻薄的种族主义者父亲和一个胆小怕事的儿子,他将会参与蕾蒂希亚前夫的处决。(片名“魔鬼的舞会”来自英语中一种古老的说法,指的是死刑犯生前的最后一夜。)

起初,汉克和蕾蒂希亚并不清楚两人之间因为那名死刑犯而存在关联。换部电影,光这情节就足够做足文章了。那些发现和恍然大悟的戏,我们都能想象得出是什么样子。而本片处理这一情节的方式,正是它了不起的地方之一。他们俩是从内心来面对这一发现(或者根本就不面对),令影片得以按照他们究竟是谁、需要什么、必须做什么、有什么选择来流畅地推进下去。

米洛·阿迪卡(Milo Addica)和威尔·洛克斯(Will Rokos)写的剧本细腻且洞察力十足;让人想起安德烈·德布斯(Andre Dubus)、威廉·特雷弗(William Trevor)、尤多拉·韦尔蒂(Eudora Welty)、雷蒙德·卡佛(Raymond Carver)写的短篇小说。特别是它并不讲述“他们的”故事,而是聚焦两段各归各的人生。两个人物在片中占有相同的比重,都有自己的故事线索,两条线索并不是恰好相交,而是不可避免地撞到了一起。故事表面还覆盖有一层种族主义,汉克的父亲巴克(彼得·博伊尔[Peter Boyle])是个可恶的种族主义者,在汉克身上也能看到父亲态度的影响,但影片并非与救赎有关,说的并不是汉克如何改正自己的态度,而是那些态度如何像死皮一样从他身上脱离,因为他身上出现了一些相比之下要迫切得多的情感。因此,影片说的并非是主人公克服偏见,而是主人公避开了这些偏见,因为它们变得十分不合时宜。

汉克作为儿子受尽父亲欺凌,作了父亲后也欺凌自己的儿子。父亲巴克身陷轮椅,却仍是家中说一不二的独裁者。三代人都生活在他的屋檐之下,当汉克的儿子索尼(希斯·莱吉[Heath Ledger])选择不接受这种家族的病态时,巴克的反应十分残酷:“他太脆弱。”关于蕾蒂希亚的父母亲我们所知甚少,但她自己是个坏母亲,对儿子泰瑞尔(科隆基·卡胡恩[Coronji

Calhoun])不是溺爱过头,就是大声吼叫说他是“肥胖的小猪猡”。她酒喝得太多,房东催她搬家,她视自己为失败者。她对儿子那个等待处决的父亲劳伦斯(肖恩·寇姆斯[Sean Combs])毫无感情,某次探视时也告诉前夫自己对待儿子十分严格。片中没有什么情节副线将劳伦斯描绘成一个受害者,“我是个坏人,”他告诉儿子,“生你就是我做过最好的事。”

蕾蒂希亚的人生一团糟。她蒙受了重大打击,出于巧合,汉克当时也在场,对她施以援手。这令两人得以互相看得到对方。我们完全可以这么说,在他们身处的社群中,从人性需要的角度来说,再也没有其他任何一个人对他们来说是可以看得到的了。汉克害羞、缓慢地向她示好,小心翼翼,感觉仿佛是在向着她的方向梦游过来一样。她的回应则基于这样一个事实:她已经没有别的地方可去了。两人之间有了一场关键性的对话,说话时两人身体彼此躲开,仿佛是害怕接近对方一样。再看另一次对话,她正在喝着酒,一边挥着手,其中一只手不断落在汉克的身上;看上去她似乎并没有注意到这点,而他似乎也不愿意注意。

两人的亲密场景普通且简单,与汉克和妓女发生关系时纯粹雇佣关系的冷酷感觉形成对比。影片的唯一瑕疵在于,马克·福斯特(Marc Forster)在这里让镜头停留在了贝瑞衣不蔽体的美丽之上;这故事其实与性感无关,如果说镜头以性感的方式来看她的话,我们可以肯定地说,汉克并没有以这样的方式来看她。他看到的,她看到的,都不是由欲望决定的,而是由需要决定的。

学编剧的人应该研究一下本片结尾时当她发现那些画,理解了它们的意义时,影片是如何处理这些关键片段的。换作一部差一点的电影,肯定会在这里放上一段必须有的对峙戏。蕾蒂希亚从没向汉克提过这些画。为什么不提?因为是时候忘记过去了?因为她理解他为什么自己不说?因为她并无别的选择?因为她感觉到画画的人并不恨自己画里的人?因为她已经太疲惫了,而这就像是十字架上的又一颗钉子?因为她对此已经宽恕了?还是因为别的什么?

电影没能说出答案。两位主人公在心灵的秘密中消失了。《死囚之舞》告诉我们，如果一部电影把所有秘密都解释清楚了，那它也就将自己限制成了那种可以解释的秘密。对我来说，当影片最后一个镜头蕾蒂希亚来到汉克身边时，我立刻深深地陷入了对她的沉思，正如对我所能记得的其他电影人物。



2002: 《少数派报告》

2002年6月21日



在这样一个时代，当电影不得不在动作和概念中二选一时，斯蒂芬·斯皮尔伯格的《少数派报告》无疑是部杰作——一部既能让我们动脑，又能让我们动感情的电影。这是部惊悚片，也是个关于人的故事；既是部有关概念的电影，同时也是部“猜猜凶手是谁”的悬疑片。这是一位正处于自己顶尖状态的电影大师与一位大明星的合作成果，汤姆·克鲁斯(Tom Cruise)即饰演的是部动作片，仍能令我们看得五味杂陈。

今夏早些时候，我曾对真人演出与 CGI(电脑生成图像)的尴尬结合有过抱怨；我觉得《蜘蛛人》(*Spider-Man*)里的动作戏看上去太卡通化了，而《星球大战前传 2：克隆人的进攻》(*Star Wars Episode II*)里用电脑效果将真人演员和布景及 CGI 人物分离的做法，也让我有断裂和贫乏的感觉。但在《少数派报告》里，斯皮尔伯格把原著中的所有奥妙都给用上了，而且衔接得天衣无缝，于是，无论影片的视觉效果如何出色，我们的焦点始终还是放在故事和人物之上。

很奇怪，事实证明这部电影也有着预见未来的能力，它用到了“预防犯罪”这词，指的是在罪行发生前提前阻止它；我们政府在今年夏天也用到了这说辞，斯皮尔伯格是怎么会提前知道的呢？影片根据菲利普·K·迪克(Philip K. Dick)的短篇小说改编而来，不过在此基础上做了大量扩充。汤

姆·克鲁斯饰演约翰·安德顿，哥伦比亚区预防犯罪组组长，这地方已经六年没发生过谋杀案了。不久，剧情揭示，安德顿自己即将犯下凶案。

那是 2054 年，未来主义风格的摩天大楼与十九世纪落成的华盛顿纪念碑、宫殿式建筑共存着。安德顿掌管着一项行动，监管着下属三位“先知”，这三个具有预知未来能力的人，漂浮在一个大水箱中，电脑监视着他们的脑波讯号。他们能预见到尚在预谋阶段的谋杀案，向当局发出警报，后者予以突袭，将即将成为凶犯的人提前逮捕，防患于未然。

因为这是 在华盛顿，任何一个高调、成功的政府行动，都会招致嫉妒。安德顿的上级，伯杰斯局长(马克斯·冯·西多)以他为骄傲，保护他免受诸如丹尼·维妥(科林·法瑞尔[Colin Farrell])等官僚以及司法部的骚扰。他们的预防犯罪战略即将在全国范围内铺开，维妥似乎对其准确性抱有怀疑——抑或他只是嫉妒他们的成功？

斯皮尔伯格的这些人物都生活在一个令人眼花缭乱的未来世界之中，这世界出自艺术指导阿莱克斯·麦克道威尔(Alex McDowell)之手，充满了各种程度的细枝末节，于是我们干脆放弃努力，不再尝试将所有一切都弄清；我们叹息着举手投降。这些细节包括：飘浮在半空中的电脑界面，克鲁斯用指挥家一样的手势操控着它；爬在墙上的广告，专为你个人定制；城里开着的磁悬浮小汽车；几分钟就能搜查完整栋建筑物的“蜘蛛”机器人，可以对建筑里的人进行视网膜扫描。《银翼杀手》，同样由迪克的小说改编而来，展现的是一个正在衰亡的未来城市，而《少数派报告》则要乐观得多。

三位“先知”的工作，发生了一次极其罕见的故障，于是这引出了剧情核心。虽然我们被告知，“‘先知’永远都不可能出错。”但是“有时候……他们会产生不同意见。”这一次，据说是持不同意见的那位“先知”提交了一份少数派报告，对安德顿来说，这份报告至关重要，如果没有这报告，他就肯定要被当作预先防范对象逮捕了。当然，如果你能击败这个预知系统的话，就有可能犯下所谓的完美罪行。

安德顿发现自己从抓人的变成了被抓的，他和试图提醒自己小心提防

的“先知”阿加莎(萨曼莎·莫顿[Samantha Morton])联起手来。因为她一直漂浮在充满液体的水箱中,所以肌肉都萎缩了(“先知”就没有属于自己的权利吗?),安德顿只能半拉半拽地才把她弄出了预防犯罪小组。这里有个堪称华丽的段落,她能预见下一刻即将发生的事,知道警察接下来要做什么,她及时向安德顿发出正确指示。光是这场戏的动作编排、时机把握和机智幽默,便已经值回票价了。

但除此之外,片中还有别的段落同样令人惊艳。例如“蜘蛛”机器人搜查一栋房子时,为躲避它们,安德顿躺入了注满冰水的浴缸。这段落一开始,出现的是公寓楼的俯瞰截面图,还能看到里面的住户,你肯定会觉得,这是电脑做出来的。但事实并非如此,这是一个真实的布景,细致的镜头运动都是精心编排好的。如此精心设计的段落,对斯皮尔伯格来说,并非只是为了炫耀他的小聪明。他之所以这么做,常常是为了达到推动剧情的目的。之后,有只“蜘蛛”本已准备离去,却忽然察觉了什么,走到一半停了下来,这当中的时机把握真是绝妙无比。

扮演安德顿的汤姆·克鲁斯,很好地为我们示范了如何利用明星的力量,为人物带来超出剧本范畴的更大的表演幅度。他逼得我们不得不为他担心,即使是看似无法相信的动作戏里(例如从令人眩晕的高度坠下),他的存在,都会让我们把注意力放在剧情本身的逻辑上,而非去关注这里用了什么动作特技。

萨曼莎·莫顿饰演的角色(她名叫阿加莎,是否在向克里斯蒂小姐致敬?)几乎没什么台词,大部分时间都显得精疲力竭、战战兢兢,但这却为安德顿这个始终处于行动中的人物,提供了一个怪异的反视点。斯皮尔伯格用一个娴熟的两人镜头,将她那强烈的无助展现在我们眼前,只见她靠在安德顿的肩头,两人在不同方向各自绝望地寻找着什么。这个镜头充满了真正的神秘感,构图、照明、时机把握和呼吸节奏都有讲究,如同整部电影一样,强调了安德顿所处的冰冷、恐怖境地。摄影师雅努什·卡明斯基(Janusz Kaminski)之前就与斯皮尔伯格有过合作(尤其是《辛德勒名单》),

在他的镜头中，画面具有一种强烈却又令人费解的简单效果。

具体的情节我就不在这里展开了。它如同任何一部黑色电影那样设计精巧，整体效果又更有甚之。故事讲得十分清楚，我们始终都明白斯皮尔伯格的意图所在，他希望我们思考什么，怀疑什么，了解什么。尽管片尾有出人意料的转折，但是符合逻辑，并没有故意的欺瞒：整个犯罪故事都站得住脚。

美国电影正处在一个转折期，有些导演一心依靠技术，而身为技术大师的斯皮尔伯格却只信赖故事和人物，其余一切在他看来，都只是工匠手里的工具而已。他利用新技术拍摄了《少数派报告》，某些导演却似乎是纯粹为了用上新技术而拍电影。这真是一部难度极高，完成得又很漂亮的作品；如此大胆的挑战，最终的成品既风度优雅又技术精湛。《少数派报告》重新让我们想起了自己去电影院到底是为了追求什么。



2003：《女魔头》

2004年1月1日



(2003年年末为争取入围奥斯卡奖而作小规模发行；2004年全国发行)

查丽兹·塞隆(Charlize Theron)在帕蒂·詹金斯(Patty Jenkins)的《女魔头》(*Monster*)里所做的，并非是什么表演，而是成为了艾琳·沃诺斯(Aileen Wuornos)的化身。她怀着勇气、艺术气息和一颗仁心，对这个犯下七宗谋杀罪的受伤女子给予充分理解。她并没有宽恕这些罪行，只是希望我们能见证这女人在最后关头的竭尽所能想要战胜命运的打压，成为一个更好的人。

公众对于沃诺斯的关注很多，从她因在佛罗里达杀死七名让她搭车的嫖客(其中有一个的本意是想要帮助她，而非伤害她)而被捕、受审，直到2002年她被执行死刑。报纸标题是这么写的——我们一直喜欢把所有事情都当成体育比赛或吉尼斯世界纪录来看待——“美国第一个女性连环杀手”。她在新闻报道和纪录片里的形象，是一个身材高大、垂头丧气的女性，看上去确实像个“女魔头”。对她不利的证据来自塞尔碧·沃尔(克里斯蒂娜·里奇[Christina Ricci])，她在十八岁时成为了沃诺斯天真无邪的同性恋女友，激起了后者想要挣到足够金钱，给予两人一种“正常的”生活方式的梦

想。她从谋财发展到了害命，每次犯下新的凶案，似乎都是为了掩盖上一桩罪行而迫不得已。

我得承认，影片开始时我并不知道主演是谁，直到在片尾演职员表里看到她的名字，我才认出那是查丽兹·塞隆。不会有太多人还能有我这样的惊喜，因为她刚被全国影评人协会选为今年的最佳女演员。我没能认出她来，更重要的是我几乎就没这么尝试去辨认她，因为她的表演专注而强烈，以至于成为了一种生活的现实。注意一下片中塞隆对眼部的控制；在她急迫地述说着自己的感觉和思绪时，绝没有因注意力不集中而导致眼神飘忽，这给人一种奇怪的感觉，仿佛塞隆已经忘记了镜头和剧本，直接传递出了她关于艾琳·沃诺斯的想法，她将自己变成了角色的工具。

关于化妆师托尼·吉(Toni G)用的那些易容术，如何将迷人的二十八岁女子变成丑陋的流莺——把烟头往角落一弹，走上前去和一个在荒芜的佛罗里达公路边站着、注意到阴影处的她的男人讨价还价——我了解到的已经超过了我想知道的。看电影的时候，我根本没有感觉到什么化妆技巧；我只是那么看着我在银幕上所见过的最真实的人物之一。编剧兼导演詹金斯拍出了今年最优秀的一部影片。像这样的电影，在它被拍出来的时候就是完美的，而非在它们被尽情分析一番之后。某些影评人的某些口吻是我厌恶的——那种高高在上解释技巧的做法，解释它是为了摧毁它。他们的潜台词就是，因为他们能够解释出塞隆是怎么做到的，所以其实她没做到，但问题是她确实做到了。

影片开始时，艾琳告诉上帝，自己身上只剩下最后五块钱了，如果上帝不能指引她将这五块钱用在刀刃上，她就选择自杀。她走进一间酒吧，进去才发现那是家女同志酒吧。她遇到了十八岁的塞尔碧。塞尔碧被送来佛罗里达和亲戚同住，以便“治愈”她的同性恋倾向。艾琳强调自己以前没有过同性恋的经历，事实上，作为一个最底层的性工作者，她那肮脏不堪的生活让她根本对性已经失去了欲望。对塞尔碧来说，她的性取向本质上是为了刺激自己的父母亲，并且满足她喜欢被人追求的那种需要。当这两个女人

被原始的性能量连接在一起时，那场戏让人瞠目结舌，但很快相比起做白日梦、看电视以及在廉价的路边汽车旅馆上演她们俩的私人肥皂剧，性就变得没那么重要了。

艾琳是保护者和供应者，骄傲地负责养家糊口——而关键也在于塞尔碧并不询问太多问题。她知道艾琳已经开始杀死嫖客了吗？答案是一半一半。她只有在艾琳的大开杀戒成为热门新闻后才真正想过这个问题。罪案本身是因艾琳对卖淫行为的极端厌恶而一触即发的——她对从自己孩提时代以来男人对待自己的方式始终充满仇恨。她只有一个男性朋友，一个精神崩溃的越战老兵，和她一样也是醉鬼（布鲁斯·邓恩[Bruce Dern]）。虽然她第一次杀人是出于自卫，但她也是在対过去报复。她和塞尔碧的爱情又让她回忆起以前的那些反感经历，那些残忍对待她，付出金钱，犯下罪行的男人以及在那之前所有的男人。最令人心碎的一场戏是一个好男人（史考特·威尔逊[Scott Wilson]）的死亡，他其实是想要帮助艾琳的，可惜对她的人生来说，他来得太迟了，于是他能帮助她的唯一一件事，就是作为证人被她除掉。

艾琳的肢体语言令人害怕也令人着迷。她不知道该如何运用自己的肢体。注意一下当她试图打消紧张感，以便能看上去自在一点的时候，塞隆那一系列细小的举动，伸伸手臂，换换姿势，动动脑袋，摸摸头发。观察一下她抽烟的动作；她拿烟的时候，那种不自然的虚张声势就像是个十三岁的女孩试图让男生注意自己。再注意一下，全片只有一个时刻她看上去是放松自在的，看电影的时候你会发现的，它会给予自己的解释。这真是电影史上最出色的表演之一。

克里斯蒂娜·里奇也抓住了塞尔碧·沃尔这个人物的准确调子——如此准确以至于有些影评人错将它当成了一次拙劣的表演，而其实她是在用最高的演技演绎一个差劲的演员。她扮演的塞尔碧无知、愚蠢、眼高手低、时不时自以为是、拿着从垃圾电影、老歌曲和酒吧恋情中借来的知识装饰自己。塞尔碧一定是几周前才人生第一次走进同性恋酒吧的，在那里拼命学

着该如何推销自己。塞尔碧和艾琳经常会努力地拼凑着下一句对方可能会想要听的话语。

我们被告知应该要仇恨罪行而非罪人，观看《女魔头》的过程中，我开始意识到，它其实是神学上爱的美德的一次体现。它拒绝客观对待沃诺斯和她的罪行，拒绝以那种纪实文学耸人听闻的愤世手法来剥削她的故事——相反，它坚持视她为上帝的造物，值得我们关注。她被生活残忍地扭曲，本已看似无法再有向善之心，但当她人生第一次感受到爱时，她还是尝试着想要做个更好的人。

然而，面对这场斗争，她赤手空拳，也缺乏天赋的智慧和生活的常识保护。她身上没有常规的那套道德标准。她冲动、鲁莽、愤怒、暴力，她摧毁了那些受害者以及他们的家庭，还有她自己。她的所作所为无从开脱，但却也有她自己的理由，本片的目便在于让我们意识到这些理由的存在。倘若生活曾经给过她什么积极帮助的话，我们现在就不会对她赋予同情了。但生活却将她打击得一点救赎的希望都没有。



2004：《百万宝贝》

2004年12月15日



克林特·伊斯特伍德(Clint Eastwood)的《百万宝贝》是一部杰作，纯粹且简单，深邃且真实。它讲述了一个年老的拳击教练和一个自认能当拳手的乡野女孩之间的故事；由那位教练最好的朋友——一位前拳手负责旁白。不过，《百万宝贝》并非是一部拳击电影，而是一部关于一位拳击手的电影。除此之外，我不愿在本文中述及它是什么、讲了什么、它有多么深刻、包含着怎样的情感力量……因为我不想破坏你的观影乐趣，请你自己跟随这个故事进入到生与死的最深层的秘密吧。这是今年最出色的影片。

教练弗兰基由伊斯特伍德扮演，他在洛杉矶经营一间破破烂烂的体育馆，自己就坐在一边读读诗歌。希拉丽·斯旺(Hilary Swank)扮演麦姬，来自密苏里西南地区，从十三岁开始就当服务员，她视拳击为自己下半辈子不用再当服务员的一条出路。不然的话，“我还不如回老家去，买辆旧拖车，买口油炸锅和一些奥利奥。”摩根·弗里曼(Morgan Freeman)饰演“废铁”，以前他打拳王战的时候，弗兰基是他的教练。如今他住在体育馆里，几十年来他一直都是弗兰基的对话伙伴。当弗兰基拒绝训练“女孩子”的时候，是“废铁”说服他让麦姬试试：“她长那么大就知道一件事：她是垃圾。”

影片赋予这三个人物的清晰度和真实度是电影中罕见的。伊斯特伍德瘦削的身体上一丝一毫的赘肉都没有，正如影片中也没有任何用来凑数的

附加内容一样：即使是到了片尾那几场蕴含深刻情感的戏，他也没有调动廉价的感情，而选择对这些人物平视，看着他们做出自己不得不做的事。

有的导演年龄越大，越会失去焦点。而另一些则捕捉住了焦点，学会如何讲述一个需要的元素一个不少，除此之外再无多余的故事。《百万宝贝》是伊斯特伍德作为导演的第二十五部电影，也是最优秀的一部。没错，《神秘河》(*Mystic River*)是部佳作，但在《百万宝贝》中我们能看到经典叙事的那种简单和直接。有些电影，你会十分安静地坐在电影院里看着，对剧中人极其关心，被他们的生活深深吸引，《百万宝贝》就属于这种电影。

摩根·弗里曼是旁白者，正如他在《肖申克的救赎》中也担负旁白一样。两部影片在这一点上很相似：弗里曼扮演的角色都描述了一个被他视为终身研究对象的男人。他的嗓音平缓、真实：自始至终我们不曾听到过“废铁”言语中流露出来的情感倾向或是顿挫机锋。他只是想把发生的事情告诉我们。他说到了女孩是如何走进体育馆的，如何不愿离去，弗兰基如何最终答应训练她，之后又发生了什么，但“废铁”又不仅仅只是一个旁观者：影片里，他有自己的生活，而其余配角的生活却只出现在画外。这是一部关于他们三个人的电影。

希拉里·斯旺演的麦姬让人震惊。一分一毫都拿捏得十分真实。她给麦姬这人物做减法，令她成为一种猛烈强度的化身。想一想她和“废铁”坐着一起吃午餐的那场戏，“废铁”告诉她自己的一只眼睛怎么会失明的，弗兰基又是如何责备自己没有及时扔白毛巾的。对弗里曼来说，这当然是一场很重要的戏，但我希望你能观察一下斯旺是怎么做的，她让麦姬除了倾听，别的绝对什么都不做。毫无“反应”，哪怕是轻微地点点头，或是任何肢体语言都没有，只有一种完美的静止、集中的注意力和坚定不移的目光。

还有一场戏，弗兰基和麦姬去完她家后，开车回去的夜晚。登门拜访并不顺利，玛戈·马丁戴尔(Margo Martindale)饰演的麦姬母亲是个无知、自私的怪物。“除了你我没别人了，弗兰基。”麦姬说。这话没错，但千万别误会两人间有什么浪漫元素。它有别于爱情，却比爱情更深邃。她给弗兰基

讲了个故事，里面有她爱过的父亲和一条她爱过的老狗。

看看摄影师汤姆·斯特恩(Tom Stern)在这场戏里的用光。他并没有按惯例使用那种看着像是整个前排座位都被神秘地照亮的“反光板光线”，注意看他是怎么让两人的面部在阴影中进进出出的，有时候甚至完全消失在黑暗中，只能听到而不能看到。看看这种用光的韵律是如何配合那些对白的语调和语速的，仿佛就像是用这些视觉效果来安抚这段对话一样。

总体来说这是部黑暗的电影：不少阴影，许多夜戏，看着像是消失在个人宿命之中的人物。它一路追随着麦姬拳击事业的起落，也拍了几场拳击戏，从这一个角度来说，这是部“拳击电影”。她从一开始就获得了胜利，但这并非关键所在；《百万宝贝》说的是个决心要做成某事的女人，和一个起初不愿为她做任何事，最终却什么都愿意为她去做的男人。

剧本出自保罗·海吉斯(Paul Haggis)之手，绝大部分时间他都从事电视行业，但本片却为他带来了奥斯卡提名。其余获得提名、最终可能获奖的人包括斯旺、伊斯特伍德、弗里曼、影片本身以及诸多技术人员——或许还有伊斯特伍德自己写的原创配乐；配乐也是一样，该做的全都做到，但又不会让人分心。故事原著来自杰瑞·博伊德 2000 年出版的《绳圈燃烧：来自拳台角的故事》(*Rope Burns: Stories from the Corner*)一书，作者是位七十岁的拳击教练，笔名“F·X·图尔”(F. X. Toole)。影片对白充满诗意但却从不显得花哨。“她多重？”麦姬向弗兰基问到他那多年未见的女儿。“我们家的麻烦要用磅来算才行。”还有当弗兰基看到“废铁”摆在桌上的脚时，问他：“你的鞋呢？”“废铁”说：“我正在让双脚透透气。”关于脚的这段对话持续了将近一分钟，说明影片在塑造人物时多么有耐心。

伊斯特伍德对于配角也很细心，是他们让围绕影片的世界看上去显得更真实。最出人意料的是那位天主教神父，他在这里纯粹就被看作是一个好人；如今的电影似乎都爱对神职人员加以否定。弗兰基每天早上都去做弥撒，每天晚上都做祷告，霍瓦克神父(布莱恩·F·奥博恩[Brian F. O'Byrne])注意到一个坚持二十三年每天参加晨间弥撒的人很可能罪孽深

重。在一个关键时刻，弗兰基向他寻求建议，神父并没有用什么神学教条来回答他，而代之以一句睿智的见解：“如果你做了这事，你会迷失，迷失在某处的深渊中再也无法找回自己。”请留意编剧海吉斯让麦姬用了“被冻着”（frozen）这词，那正是一个没受过教育的农村女子有可能会说的，但也恰恰是最完美的用词，其表达的含义换成其他千言万语都无法企及。

如今的电影通常都由效果与感觉构成，但本片却由三个人以及他们的行为如何超越以及为什么超越他们本身所构成，别无其他。然而，这些不就是全部吗？



2005：《撞车》

2005年5月6日



《撞车》(Crash)讲述的是白人、黑人、拉美人、韩国人、伊朗人、警察和罪犯、富人和穷人、权贵与平民之间互相交织的故事，他们又都以这样或那样的方式受到种族主义的影响。所有人都是其受害者，又都是其促成者。是的，有时候他们会起身反抗它，尽管真相并非那么简单。他们的负面冲动或许是出于本能，他们的正面冲动或许是危险的，但又有谁知道别人正在想着什么？

答案就是这样一部大有魅力的影片；影片开始后，我们很快就认清了谁是谁，他们各自过着怎样的生活，但我们并不清楚他们会怎么做，因为有太多事情取决于偶然。绝大多数电影墨守成规；我们早知道它会用什么形式，能看到的只是能有多少变化。《撞车》却是一部有着自由意志的电影，什么事都可能发生。我们关心这些人物，于是这电影拥有了一种奇怪的力量，将我们吸引进去，令我们深陷其中。

《撞车》由保罗·海吉斯执导，他写的《百万宝贝》剧本曾拿过奥斯卡奖。它将建立在巧合、缘分和运气之上的故事联系在了一起，让人物的生活互相撞击，就像是一颗颗弹珠。影片的预设是绝大多数人对非我族类者都会具有偏见和不满的情绪，然后再观察这些情绪引发的后果。

有一件事在这里反复发生，那就是人们因为臆测而无法看清旁人的本质。伊朗人(肖恩·图布[Shaun Toub])被当作是阿拉伯人，尽管他明明属

于波斯人。伊朗人和地方检察官的白人妻子(桑德拉·布洛克[Sandra Bullock])都认定一个墨西哥裔的美国锁匠(迈克尔·佩尼亚[Michael Pena])是帮派成员,是恶棍,但事实上他是个居家男人。

黑人警察(唐·奇德尔[Don Cheadle])与他的拉美裔拍档(詹妮佛·艾斯波西托[Jennifer Esposito])谈恋爱,却从没弄清楚过她究竟是哪国人。还有个警察(麦特·迪伦)错把浅肤色的黑人女性(桑迪·纽顿[Thandie Newton])当成了白人。当一个白人制片人告诉一个黑人电视导演(特伦斯·达雄·霍华德[Terrence Dashon Howard])某个黑人角色“听上去不够像是黑人”时,他却从没有意识到这位导演“听上去也不太像是黑人”。这一点上,两个年轻的黑人男子(拉伦兹·泰特[Larenz Tate]和路达克里斯[Ludacris])没有问题,他们穿得像是大学生一样,但却会让我们大吃一惊。

你如实地看到这一切。一路上,他们心口一致地说着,那层政治正确的滤网并不存在。地方检察官的妻子因为一次街头遭遇而怕得要死,于是她换了锁,但又觉得那锁匠会和他的“兄弟们”一起回来袭击他们夫妇俩。白人警察看到自己重病的父亲无法得到医疗救治,于是谴责健康维护组织的黑人女性在治疗病人时搞种族歧视。伊朗人无法理解锁匠想要告诉他什么,他吓坏了,买了把枪自卫。伊朗人和枪店老板之间发生了激烈争执。

我把它写得像是电视片段,但海吉斯的故事其实很顺,而且他很善于倾听人们的日常对话,于是只听剧中人说上几句,我们就会觉得他们十分真实可信。他挑选的演员阵容很强大;演员们都避开窠臼束缚,将各自的角色演得各具特色。

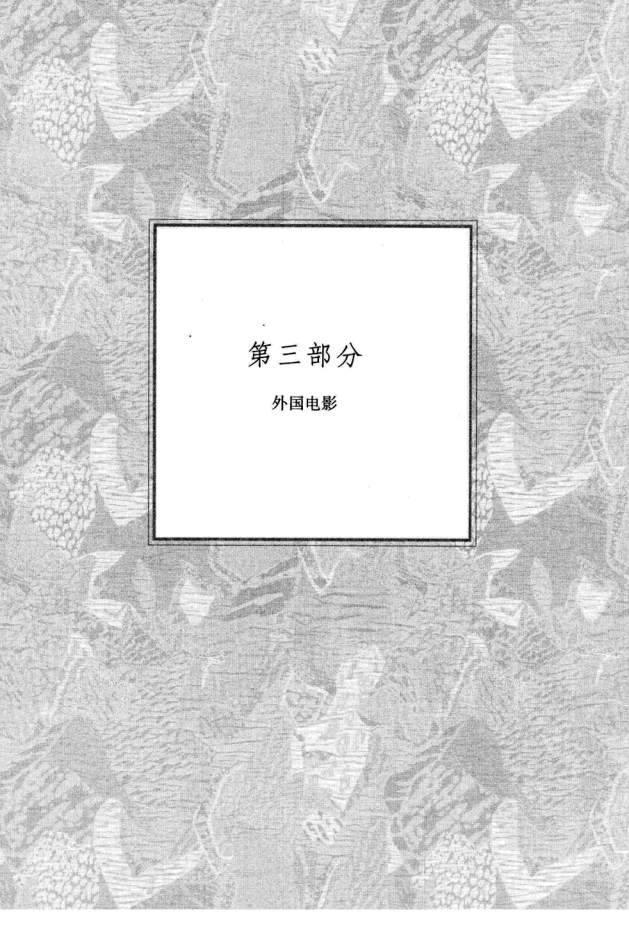
在我看来,演得最棒的是扮演因父亲重病而备受煎熬的种族主义警察麦特·迪伦。他自以为看到了黑人电视导演和他浅肤色的妻子一边开车一边做着某些此时不该做的事情,虽然完全没有必要,还是勒令他们停车接受检查。虽然他也有理由,但如果换作一对黑人夫妇或白人夫妇,他不会那么做。他用侵犯性的搜身侮辱了那位妻子,做丈夫的却只能被迫无力地旁观,因为两位警察手里有枪——除了迪伦,还有一位是缺乏经验的新手(瑞恩·菲利

普[Ryan Phillippe]),他憎恶自己看到的这一幕,但又不得不站在拍档一边。

这场戏里的迪伦显得卑鄙、可憎,但之后我们又看到他孝顺的一面,也理解了他为何会对着健康维护组织的工作人员发火(那人的种族只是他生气的借口罢了)。他运用自己的力量将别人变成受害者,但父亲需要帮助时却又无能为力。之后故事又讽刺地陡然急转,两位警察各自以他们不同的方式救了那位电视导演和他妻子的命。这是不是叙事上刻意的操纵?我不这么觉得,因为它里面还有一个比单纯讽刺更深层的目的:海吉斯讲述的是一个寓言,这些寓言人物通过自己的行为获得教训,吸取教训。

我想到了另外一些以洛杉矶为背景的交叉式的故事,尤其是劳伦斯·卡斯丹(Lawrence Kasdan)更乐观向上的《大峡谷》(*Grand Canyon*)和罗伯特·奥特曼更人文主义的《银色性男女》(*Short Cuts*),但《撞车》找到了属于它自己的方式。它表现的是,我们都因为种族不同而急于下结论——是的,我们所有人,所有种族的人,无论主观上想要保持多么公正无私,并因此付出代价。如果说这故事里还有希望的话,那是因为这些人彼此碰撞后会吸取教训,主要是关于他们自身的教训。片尾,几乎所有人都还活着,都因为自己身上发生的事而变成了比影片刚开始时更好的人。并非更快乐的人,并非更平静的人,甚至并非更聪明的人,但的确是更好的人。当然也有少数人杀了人或是被杀死;那是种族主义与生俱来的悲剧。

有可能让观众看过后变成更好的人的电影,并不很多。我不期望《撞车》能产生奇迹,但我相信谁看过后都有可能受到触动,对非我族类的人多那么一些同情。这部电影里有着伤害、冷酷和残忍,但它里面就没有传递出希望吗?并非如此。冷静下来想一想,所有这些人,无论表面上是多么不同,但这个城市是他们共有的,这些相似的恐惧和希望也都是彼此共有的。仅仅在几百年之前,地球上各地的绝大多数人从没见过任何与自己不同的外族人。他们之所以不存在种族主义问题,那是因为就他们所知,这世上只有一个种族。这样的进步可能要很努力地看才能看到,但《撞车》是一部关于进步的电影。



第三部分

外国电影

导 语



此处收集的并非是那些年里最优秀的外国电影，尽管毫无例外，它们全都是十分经典的作品。这一节更像是按照不同导演、国家、风格和原则做出的筛选。这也是我要感谢为本书辛勤付出的编辑们的地方之一，如果让我自己从几百篇外国片影评中挑选出这些文章的话，一定会是件十分头疼的事。

以下绝大多数文章都一字不差地沿用了当初的文字，哪怕我后来在“经典影片系列”中又用更长的篇幅写过这些片子。之所以这么做，为的是捕捉住当初最直接的经验。少数情况下，例如《音乐室》(*The Music Room*)和《驴子巴尔塔扎》，我第一次为它们写影评，写的就是“经典影片系列”里那篇文章。而《白日美人》(*Belle de Jour*)一片，选的是1996年影片重映时我写的影评。

如今回想起七十年代时的情况，那真是叫人感觉格外酸楚。那时候每隔一两年，我们就能看到布努艾尔、费里尼、伯格曼、贝托鲁奇、赫尔佐格、法斯宾德、戈达尔、雷、特吕弗、黑泽明、候麦、夏布洛尔等人的新作，更别提还有那些伟大的美国导演。

我现在正在教一个关于法斯宾德的电影课程，他如果还活着的话，到2005年应该要六十岁了。当他在三十八岁离开我们时，我们也永远地失去了他的电影。他在当电影人的头一年里就拍了十部片子。相比当初，如今

我更欣赏的是尽管他不停地拍摄,尽管他保持着那样的速度(他典型的拍摄周期是三星期),尽管他有着令人恐惧的生活作风,尽管他爱摆出一副疏远人的架子,但抛开所有这些,他也是个十分细致地追求独特风格的人,一位完美主义者;其视觉构思——通常由罗比·缪勒(Robby Muller)担任摄影^①——是优雅且经过深思熟虑的。在《恐惧吞噬灵魂》(*Ali: Fear Eats Soul*)的DVD中,有一段托德·海因斯(Todd Haynes)做的前言(和法斯宾德一样,他也受到了道格拉斯·塞克的影响)。可以听听他关于“看”的说法,他提到了《恐惧吞噬灵魂》中不同人、不同人群通过注视他人时的不同方式来定义彼此,提到了法斯宾德是如何在影片中观察这一点的,他的镜头如何注视他们。

^① 此处疑为伊伯特笔误,事实上,缪勒从未与法斯宾德有过合作,他更多地被视为维姆·文德斯的御用摄影师。法斯宾德前期惯用迪特里希·罗曼(Dietrich Lohmann)担任摄影,后期改用迈克尔·包豪斯(Michael Ballhaus)。——译者

《东京物语》

1972年10月16日



小津安二郎的《东京物语》讲述了一个如同生活本身一样简单却又具有共通性的故事。那是一些普通人生命中的一些普通的日子——以及其中一位意想不到的死亡。就生或死的本质而言，它告诉我们的并没有什么新鲜或具有原创性的东西——有什么东西能做到这点吗？——但那都是真实的。

小津的这个故事用几句话就能概括了。一对老夫妇坐火车从很远的地方来到东京看望孩子们。在东京逗留的一星期或十天左右的时间里，子女们对他俩彬彬有礼，但却并非全心全意；大城市的生活节奏是如此之快，并非总有时间留给父母亲和他们那些繁文缛节的乡村式处世之道。归途列车上，母亲病倒了。子女们都被叫了回来。母亲去世时，除了一人之外所有人都站在了她的床头。

众人自然都很悲伤，对老父亲也十分同情，但生活总得继续。生活中，子女对双亲的态度有些随性的漠然。如今母亲去世了，他们又为以前未能好好尽孝而深感后悔；但子女们仍平静地处理了她的遗物，葬礼第二天便纷纷打道回府，留下父亲一人。

所有子女中对父亲最关心的甚至并非是他的血亲，而是他的儿媳——他那已不在人世的儿子的遗孀。老两口来东京时，她是最热情的一个，如今

也是她对老父亲最好。妻子的葬礼后，他告诉儿媳应该尽早再婚。“我儿子已经死了，”他说，“你不再婚是不对的。”他说如果她能忘了他儿子，他心里会好过些；他自己的妻子也才举行了葬礼，但父亲并不觉得自己这话有什么讽刺的；或许这事也确实没什么讽刺的。

《东京物语》是1953年拍摄的，同一时期有一批伟大的日本电影开始在西方观众心中留下最初的印象。其中最著名的是《罗生门》、《雨月物语》和《地狱门》。但《东京物语》当时并未引进，如今在全美公映也象征着对小津的某种追忆性质的致敬。

显然，《东京物语》属于不为我们所知的五十年代早期日本电影杰作之一，而小津与另一位伟大导演沟口健二（《雨月物语》）也有不少共同点。在他们的影片中，镜头基本都是一个冷漠、诚实的观察者。两人拍戏时似乎都不太愿意对时间感做什么操控；小津的剪辑非常克制，沟口则经常会一镜到底。

这种客观性带来一种有趣的效果；因为我们不再受到剪辑和镜头运动的操控，一上来反而会对《东京物语》缺乏十分强烈的反应。没有了西方导演用于指引我们的视觉暗号和标记，在小津的电影里，你会感觉人物正在过着自己的生活，全然不知那是一部正在拍摄的电影。于是我们逐渐了解他们，开始寻找个人的性格特征，并且领会了那些细微动作和平静话语背后隐藏的含义。

按照我们的西方标准来看，《东京物语》的推进速度相当缓慢。刚开始看时，要求你有更多的耐心，或许超出了某些电影观众愿意付出的耐心。但是，它的效果是缓缓累积的；你会发现这个速度与故事本身其实配合得天衣无缝。片中有几场戏让人难忘：老两口分头感谢儿媳的好意；老头在酒吧怀旧之夜的醉酒经历；得知老伴可能没救了之后他的反应。

如今不少电影随随便便就被称为“经典”，再想到有这么一部真正经典的影片历经了二十年的忽视，直至导演去世九年后才获得了西方评论界的赞誉，真是让人有些唏嘘不已。

《音乐室》

1999年1月17日

(“经典影片系列”)



萨蒂亚吉特·雷(Satyajit Ray)的《音乐室》(1958年)的开场戏是所有电影开场中最令人回味的之一。一个面容极度疲倦的中年男人坐在自家宽广平坦的屋顶上,他坐的是一把带软垫的椅子,是特意为他从屋里拖出来的。他凝视着天空。仆人脸上写满了对主人的担忧之情,他快步向主人走了过来,手里拿着水烟,就像是《爱丽丝漫游仙境》里的柴郡猫或是印度电影里的闲人抽得那种古老水烟壶。男人注意到了有人正在忙碌地准备着什么。“现在是几月?”他终于开口问到。

这男人名叫胡祖尔·比斯万巴·罗伊。他住在一片空旷的平原中一栋临河的破旧宫殿中;此时是二十年代晚期。他们家族曾在十九世纪的孟加拉邦兴旺发达,代代均是大地主,如今到他已是最后一代。地主的时代已经过去,他也早已家业凋零。多年以来他一直无所事事,生活中仅有一项爱好:在自己的音乐室里欣赏音乐会。

近邻一直很嫉妒他;那人名叫马希姆·甘古利,是个被人鄙视的放债人。马希姆属于低种姓,为人粗鄙,但工作十分努力,野心勃勃。从旁边不时传来的声音让男人得知了马希姆正在搞些什么勾当:那是马希姆家传来的音乐声,还有发电机的突突声——马希姆甚至在家里接上了电。他得知

马希姆家办了场宴会。“我受到邀请了吗？”他问仆人。他得知对方曾邀请过自己，而且还因为他没能出席而深感苦恼。“那我去了别的什么地方吗？”“没有。”

“阿普三部曲”的头两部为雷带来了全球范围内的声望，那也开启了印度电影以艺术地位为追求目标并成功实现此目标的先河。在最终完成这个关于赤贫的三部曲之前，萨蒂亚吉特·雷停了下来，先拍了这部关于上流社会之贫穷的电影。《音乐室》最近终于出了高画质录像带。这故事的主角曾被人拿来与李尔王做比较，因为他身上的那种骄傲、固执，以及他失去一切重要东西的方式。

几乎每场戏里都有胡祖尔出场，扮演这个角色的是沙毕·比斯瓦斯（Chhabi Biswas），他是雷最喜欢的一位演员，以至于当他在1962年去世时，雷说过他今后编写剧本不会再以中年男性为主角了。在《音乐室》中，比斯瓦斯扮演的这个男人被如此深深地包裹在他自己的世界中，现实世界中发生的事几乎没什么能打搅到他。虽然没有收入，财产也在不断萎缩，但他还是被狡猾的马希姆称为“老爷”；虽然他那巨大的城堡早已年久失修，而且只剩下两位仆人，但他却依然不经意地继续着原来的一切。

他生活的中心就是音乐，更确切地说，就是举行昂贵的音乐会，炫耀他的音乐室；那闪闪发光的吊灯，华丽的地毯，自己以及列祖列宗的肖像画。他活着就是为了炫耀自己所剩无几的那些财富。片头屋顶上的开场段落之后，影片大部分都是闪回，讲述的是多年之前的事，核心部分就是在这音乐室里举行的两场音乐会。

第一场是为儿子柯卡举办的成年“初礼”。请的都是最优秀的乐师，胡祖尔靠在枕头上，两边坐着男性邻居和亲戚，面前是正在演出的乐师和一位著名女歌手。镜头慢慢扫过听众们的脸，停在了粗鄙的马希姆身上，蠢蠢不安的他根本就不喜欢印度古典音乐，正探身拿饮料喝。

那晚的音乐会是一次胜利，尽管胡祖尔的妻子不耐烦地在楼上等着，愤怒指责丈夫为了办音乐会把她的珠宝都当掉了。她才说了一半，胡祖尔就

已经睡着了。不久，妻子和儿子坐船回了娘家，临走时那场感人的道别戏中，她冲他鞠躬，说了一句时髦的话：“规矩点！”

但马希姆跑来找他，邀请他去参加自己办的音乐会。雷将这场戏构建成了一种特权阶层与新贵阶级对立的场面：胡祖尔坐在沙发上，深深地沉浸在自己正在阅读的文字中，几乎完全没有意识到马希姆的存在。然后他回答说，自己也打算办场音乐会，就在同一个晚上！背景中，对家中财务情况心知肚明的仆人听得目瞪口呆。

第二场音乐会上涌动着令人不安的暗流。甚至于那个留胡子、满脸愁容的歌手看上去都像是预感到了坏事将近。胡祖尔让人送信给妻儿，告诉他们一定要赶回来出席。但母子两人始终未归；吊灯在风中摇曳，闪电划过天空，胡祖尔低头一看，发现有只小虫淹死在他的酒杯里。那是个不祥之兆。

在他放弃自己这一爱好多年之后，我们又迎来了第三场音乐会。闪回结束，我们回到了现在。剩下的那些珠宝也将要被当掉。胡祖尔将会重现他的风采。他击败了马希姆，高价请来一位著名，甚至可以说是恶名昭著的女歌手兼舞者。演出最后，马希姆犯傻想要给她打赏，胡祖尔拿手杖牢牢钩住了马希姆的手：在老爷自己家里，要由老爷来打赏。他把最后那点金币都给了歌手。在那个伟大的片尾段落中，我们看到了不顾一切地慷慨大方之后，胡祖尔仍沉浸在这幸福感中。他醉了，他向列祖列宗的画像敬酒，他看见自己画像上爬了一只蜘蛛。天已经亮了，忠实的仆人拉开窗帘，让寒冷的晨光透了进来。

萨蒂亚吉特·雷(1921—1992)个子特别的高^①，像电影明星一样英俊，祖上也是地主，就像是胡祖尔的先人一样。四十年代晚期，他在加尔各答一家广告公司当商业画家，后来成立了一个电影俱乐部，自己购买了《战舰波将金号》的拷贝并从世界各地引进电影来放映。他排斥当时那种大批量制

① 他身高一米九六。——译者

作的孟加拉语电影，视之为跟风好莱坞的垃圾；凭借他著名的“阿普三部曲”中的第一部《大路之歌》(*Pather Panchali*) (1955年)，他在戛纳拿到一项大奖^①，在全球范围内树立起了一流导演地位。

1970年的纽约电影节上，有人问他现在的作品中为何镜头运动多过当年的“阿普三部曲”。“因为现在我能买得起设备了。”他笑着说。在他的《我们的电影他们的电影》(*Our Films Their Films*)一书中，他回忆起自己在《大路之歌》第一天拍摄之前从来就没拍过哪怕一尺胶片。几年前，他的摄影师苏布拉塔·米特拉(Subrata Mitra)出席夏威夷电影节时告诉我，“我们是一起开始的，那天之前我也一尺胶片都从未拍过。”

雷拍过很多好电影。我觉得“阿普三部曲”和《音乐室》是其中的佼佼者，但还有讲述一个在丈夫下岗后打破常规外出工作的女人的《大都会》(*The Big City*) (1963年)；讲述白领在度假过程中发现自我的《森林中的日与夜》(*Days and Nights in the Forest*) (1970年)；关于一个听到二战回声的印度村庄的《远雷》(*Distant Thunder*) (1973年)；关于英国人试图夺取某位领主土地，而领主却几乎没怎么把心思放在这上头的《棋手》(*The Chess Players*) (1977年)以及根据泰戈尔小说改编，讲述一位地主为自己的现代观念而感到骄傲，直至妻子爱上他朋友的《家与世界》(*The Home and the World*) (1984年)。

《音乐室》是他最令人回味的电影，片中充满了仔细观察而得的细节。杯子里的昆虫，在河中洗浴的大象带来的福佑，尘封许久的音乐室重启之际仆人们的快乐，反映胡祖尔心境的吊灯，仆人为客人的茶水里添加香料时为表轻蔑特意给马希姆多加的那么一点。

虽然包围着胡祖尔的奢华渐渐褪色，但影片本身拍得却一点都不繁复。面对每年高速产出的那几百部分雕饰的印度歌舞片，或许是为了做出一

^① 影片在1956年戛纳电影节上获得最佳人类记录奖和国际天主教组织电影与视听特别奖。——译者

种回应，雷的《音乐室》将重心放在了质朴的人物研究上——但也有音乐。将胡祖尔与李尔王做比较并无不当之处，因为他和李尔王一样，也激发起我们的同情心，我们甚至也容忍了他的虚荣和因固执而犯下的全部错误。和李尔王一样，他也觉得自己是个并没有犯很大的罪，却受了很大冤屈的人。和李尔王一样，他错了。



《驴子巴尔塔扎》

2004年3月19日

(“经典影片系列”)



罗贝尔·布列松是电影的圣人之一,《驴子巴尔塔扎》(*Au Hasard Balthazar*) (1966年)是他最令人心碎的祈祷。影片拍摄了一头驴子从生到死的一生,它始终保持着做自己——一头蠢驴——的尊严,骄傲地接受了自己无从控制的一生。巴尔塔扎并非那种卡通片里的动物——会说会唱,就像是长着四条腿的人类。巴尔塔扎是一头驴,就这么简单。

初见巴尔塔扎,它才刚刚出生,迈出了自己晃晃悠悠的第一步。这里有场戏为之后的剧情提供了一条线索:三个孩子在它头上洒水,为它做了洗礼。布列松的意思可能是,虽然教堂告诉我们只有人类才能上天堂,但上帝身边肯定也有万物生灵的位置。

巴尔塔扎出生后先是生活在法国乡间的一处农场中,这里也是所有剧情展开的舞台;驴子先后会有多位主人,还会反复回到其中某些人的手中。他们之中有些是好人,但他们也都有各自的缺点;其中还有位醉鬼,尽管身上有着别的罪行,但对驴子却并不见得残忍或漠然。

巴尔塔扎的第一个主人是玛丽(安娜·维亚泽姆斯基 [Anne Wiazemsky]),是她给了它这个名字。她父亲是当地学校的校长,她的玩伴是雅克(沃特·格林 [Walter Green]),两人是青梅竹马,约定将来某天要彼此

嫁娶。雅克的母亲去世了，悲痛万分的雅克父亲决定离开这里，他将自家农场托付给了他十分信任的玛丽父亲（菲利普·阿瑟兰[Philippe Asselin]）。玛丽爱巴尔塔扎，高兴地用野花装点它的鬃鬣，不过当男人们折磨它时，玛丽并没有站出来保护它。这帮男人的首领是杰拉尔（弗朗索瓦·拉法基[Francois Lafarge]）。做弥撒的时候，当玛丽瞥向唱诗班时，正在唱着圣曲的杰拉尔甚至能将这神圣的歌词都玷污了。

玛丽的父亲是七宗罪里骄傲之罪的受害者，虽然他很诚实地经营着别人托付给他的农场，但当妒忌的乡邻散播流言蜚语，说他暗地里中饱私囊时，他却拒绝提供记录或收据以证明自己清白。让玛丽母亲（娜塔莉·朱瓦约[Nathalie Joyaut]）感到绝望的是，他即使因为固执而走到破产境地也不改初衷。巴尔塔扎成了面包师傅的财产，被他儿子（即杰拉尔）拿来运送面包。杰拉尔对它动辄欺负，驴子被逼得拒绝再动弹分毫。杰拉尔又把报纸绑在了它尾巴上，点上了火。最终，受尽虐待的巴尔塔扎倒下了，主人考虑要将它杀死。

是镇上的醉鬼阿诺（让-克劳德·吉尔贝尔[Jean-Claude Guilbert]）救了它的性命，之后巴尔塔扎被一家马戏团雇去当“会算数的驴子”，那成了它一生中短暂的辉煌时刻。可这段经历也很快就结束了，巴尔塔扎成了一个离群索居的单身汉的财产，稍后又回到了它出生的那个马棚，重新找到了玛丽父亲和玛丽。

但这并非是影片煽情的结局，玛丽是个脆弱的女孩，她拒绝了再度还乡的雅克，尽管后者声称依然爱她。她喜欢的是杰拉尔，那个对她很糟可穿上皮夹克坐上摩托车后看上去仍旧帅到不行的杰拉尔。通过巴尔塔扎的眼睛，我们看到了一个满是卑微、缺陷、脆弱人物的村庄，在这里，人生的甜蜜是少见的，残酷却随时都会出现。

那是我们透过它眼睛看到的——但是它自己看到的又是什么呢？布列松的天才做法就是，所谓的巴尔塔扎的“反应镜头”他自始至终一个都没提供给我们。其他电影里的动物可能会转转眼睛，或是蹬蹬蹄子，但巴尔塔扎

只是那么走动或等待着，注视着周遭一切。作为一头驴子它心里很清楚自己是个负责驮东西的牲口，它的生活里只有忍受或不忍受，感到痛苦或不感到痛苦或是感到快乐。但所有这些全都不受它自己的控制。

但巴尔塔扎的叫声也还值得一提，虽然那并非是什么悦耳的声音，但驴子发出的声音本就是这样的。当巴尔塔扎嘶叫时，在某些人听来可能像是刺耳的抱怨声，但在我看来，这就是上天赋予这野兽的噪音，发出这声音，它就会获得一小点满足感。有一点很重要，巴尔塔扎发出叫声从来都不是为了对某个特定事件做出反应；倘若那样的话，它就成了一头卡通片里的动物。

虽然我们不可能看到驴子的内心想法，但这并不妨碍我们为它做些假想；我们注视着它长了白点、毛茸茸的面部，还有它那对大眼睛，我们为它经历的每一件事感同身受。这也是布列松绝大部分电影里的教化目的，甚至于精神层面的目的；我们必须主动迎向剧中人物，而非仅仅只是被动地让他们走进我们。绝大多数电影里，一切都是为了观众而做的。我们获得提示，什么时候该笑或是该哭，什么时候该害怕或是放心；希区柯克称电影为一台机器，专为引发观众的情感而设。

但布列松(和小津安二郎)却另辟蹊径。他们注视着，也要求我们与他们一同注视，要求我们就剧中人达成自己的结论。这是移情作用的电影。值得指出的是，小津和布列松在风格化的运用上都有着严格的限制，为的是不对我们的情感形成说教。小津的有声片里镜头几乎纹丝不动；每个镜头都在形成构图后便保持不动了，而且镜头常常先于人物进入场景之前便开始拍摄，在他们离开后也继续维持不动。

而布列松最让人感兴趣的限制做法就是禁止演员们表演。他以同一个镜头要拍上十次、二十次乃至至于五十次而著称，直至所有“表演”成分都被挤干为止；剩下的，演员纯粹只是做着肢体动作，说着台词而已。他的电影里不会给德尼罗或是肖恩·潘那样的演员留有空间。这样一来，看似得到的会是部行尸走肉的影片，但恰恰相反：他将表演简化到了只有动作和语

言的程度，而且不允许抑扬顿挫或是风格化处理，由此实现的是某种纯粹，这令他的影片格外情绪化。演员们呈现生活本身，并不告诉我们应该有什么样的感觉；于是我们只得自己决定该如何感觉，只得对人物产生移情作用，由此得到的情绪往往会比由演员代替我们感受时来得更加强烈。

鉴于这种逻辑，驴子当然也就是完美的布列松式人物。巴尔塔扎根本就不试图向我们传达情感；至于它的感觉，那也只是最泛泛的那些而已：遇到下雪了，它觉得冷。尾巴着火了，它觉得害怕。吃东西了，它觉得满足。活干得太多了，它觉得精疲力竭。回家了，找到了熟悉的地方，它感到安心。虽然有些人对它好，有些人对它差，但人类的行为动机超出了它的理解范围，它只能逆来顺受，因为它必须如此。

这里要提到一个重要环节。布列松的意思就是其实我们都是巴尔塔扎。不论我们有着怎样的梦想、希望和打算，最终还是要听凭这世界来决定我们的命运。因为我们能思考能推理，我们相信自己可以找到一条出路，一个解决，一个答案。但智慧给予我们的其实只是理解我们命运的力量，而非控制命运的力量。但是布列松也没有让我们空手而归。他给我们的建议就是移情。如果我们能打开自己，对别人的感受有一颗同情心，那就能从分享人类的经验中找到慰藉，而非只是独自承受这一切。

《驴子巴尔塔扎》的最后一场戏以一种美丽的方式提出了这个论点。驴子已经老得不行了，接近生命终点。它走到了羊群中——正如它的人生也是从羊群中开始的。其他动物来来往往，时而温柔地碰碰它，基本不怎么注意到它，它们接受了同为动物的它，与它分享阳光和草地。巴尔塔扎躺在那里，最终死去了，羊群则继续着自己的生活。巴尔塔扎最终找到了这样一个地方，这里的其他生物思考的方式和它是一样的。

《白日美人》

1967年

(本文为1996年本片在院线重映时写的影评)



路易斯·布努艾尔的《白日美人》(*Belle de Jour*)是一部1967年的电影,但却能教我们在电影里什么才是情色的。我们先从凯瑟琳·德纳芙的脸说起,她正在聆听出租车司机向她描述一家著名的巴黎妓院——百无聊赖的女人们可能会在那里每周工作上一两个下午,赚取一些零花钱。她的脸上完全没有表情。镜头停在那里。司机继续说着。我们明白,德纳芙扮演的角色已经完全沉浸在了自己听到的这一切中,早晚她都会不由自主地去那家妓院体验一下什么是“白日美人”。

关于这个人物,此时我们已经有了—些了解。她名叫塞芙丽娜,丈夫是位富有、乏味的年轻商人(让·索海尔[Jean Sorel])。两人的婚姻生活很舒适但却缺乏激情。一位老朋友(阴郁的米歇尔·皮高利[Michel Piccoli])企图引诱她,但却没有得到她的回应。他说,“你让我感兴趣的正是你的美德。”或许,这正是她对此不感兴趣的原因:她想要的,不是一个觉得她有美德的男人,而是一个觉得她并无美德的人。

她走在街上,慢慢靠近—栋豪华的公寓楼,那里正是阿纳伊丝夫人经营那家著名妓院的地方。镜头对准了她的双脚(布努艾尔对脚部的迷恋十分出名)。她停了下来,转身走开。最终,她还是摁响了门铃,走了进去。阿纳

伊丝夫人(优雅的、逼真的杰娜薇佛·帕吉[Genevieve Page])迎接了她,请她在办公室里等一会儿。这里,德纳芙的面孔依旧看不出任何情感流露。完全没有。之后,她了解了这家妓院的规矩,想了一会儿,最终一一接受。她成了个“白日美人”。

这部电影里并没有大汗淋漓的运动员式性爱场面。几乎没有什么裸戏,它就是那么谨慎。这部电影里真正性感的東西全都发生在塞芙丽娜的脑海中。我们必须猜测她究竟是如何感受的。她唯一说的一句清楚无误的话就是,“我管不住自己。”很多东西都是在画外进行的。片中最著名的一场戏——事实上,也是影史最令人难忘的戏之一——就是某位客人给她看了一只漂亮的小盒子。他给她看了里面是什么东西,希望能在接下来的一小时里和她一起使用。她摇了摇头,拒绝了。盒子里到底是什么?我们始终不曾知道。

想象一下这场戏,从我第一次观看《白日美人》已经过去了那么多年,我一直都在纳闷,盒子里装的究竟是什么。倘若换了现在好莱坞的愚蠢拍法,我们肯定会看到盒子里的东西,然后塞芙丽娜还是那样摇了摇头,然后再过个十分钟,我们就会把这场戏忘掉了。

在《白日美人》里,情色的东西都只是被暗示,被影射到而已。中间缺失的链条需要我们自己靠想象来完成。看《魔鬼专家》(*The Specialist*)里莎朗·斯通和西尔维斯特·史泰龙的洗澡戏,或是《叛逆性骚扰》(*Disclosure*)里黛米·摩尔和迈克·道格拉斯的“骚扰”戏,根本就没有留出什么想象空间。每一滴汗水,每一寸肌肤,饥饿的双唇,缠斗的躯体,我们全都看得清清楚楚,但我们仍旧是局外人。我们只是偷窥者,看着他们在银幕上忙碌,做着一些我们无法参与的事。这只是一种技术性的呈现。

但在《白日美人》里,我们也被卷入了塞芙丽娜的秘密世界之中。我们必须自己补完她的思绪,在此过程中,这些也变成了我们的思绪。布努艾尔很清楚人们对于自己的幻想会何等投入,何等如痴如醉。客人在房间里等待,塞芙丽娜走了进来,她脸上没有好奇,也没有恐惧或是期待——更别提

欲望了——因为她眼睛里看到的并不是这个房间，而是她自己。能让她兴奋起来的并不是她在这房间里能找到什么，而是她走进房间这件事本身。

路易斯·布努艾尔属于少数几位真正的电影大师，他以犬儒、抽离的目光注视人性；他带着一种困惑注视自己作品中的人物，看着他们渐渐成为欲望和贪婪的受害者。但他对他们也还带着一些同情，只不过程度有限。他理解塞芙丽娜为什么会被妓院吸引，但他并不就此罢休，不让故事仅仅停留在她的午后冒险经历之中。他继续推进，直至那异乎寻常的结尾，她终于得到了自己真正想要的。

我并不想泄露故事结局。但注意看影片靠近结尾时的一场街头枪战。布努艾尔并没有在这上头多做逗留；事实上，他以一种敷衍了事的方式完成了这场戏，仿佛他急着想要把它解决掉一样。为了解释剧情接下来的发展，必须要有这场枪战戏；但它的作用也就仅此而已了。如今的导演更多地沉迷于风格而非故事，如果让他们来拍，一定会在这场枪战戏上逗留许久——会将它铺排成一个大场面，为影片带来一个动作场面高潮。但那样的话就全错了，布努艾尔是不会这么做的。



《野孩子》

1970年10月16日



弗朗索瓦·特吕弗的《野孩子》(*The Wild Child*)说的是个“狼孩”的故事，他像动物一样生活在丛林之中，这也是关于那个医生的故事，他收养了“狼孩”，试着教化他。这故事基本上全都属实，它根据十八世纪发生在法国的一起真实事件改编而来。特吕弗简单但却感人地为我们讲述了这个故事，《野孩子》也成为他在这个自己最喜欢的主题上——年轻人如何成长，如何探索自我，如何尝试着在这个世界中创造性地发挥作用——思考最周到的一次陈述。

上述的这个成长过程是特吕弗处女作《四百下》的主题，他最近又藉由《偷吻》(*Stolen Kisses*)重新回到了这个自传性质的领域。现在，他又再次起用让-皮埃尔·雷奥(Jean-Pierre Leaud)拍摄这三部曲中的第三部作品。据说，这一次，这个自传性的人物将会度过自己的青春期，勇敢地跨入成人世界。

这样的快乐结局对“野孩子”来说是永远无法企及的，丛林生活给他留下了痛苦的影响，他几乎完全不能理解语言的意义。一开始，人们甚至怀疑他是否具有听力。他其实能听得见，但却没法将词语的读音与它们的意义联系起来。连续几个月，医生在他身上只能看到缓慢的进步，或者干脆毫无进展。之后，或许是有了小小的突破，这些他全都在自己的日记中写下了

来，根据当时的这些日记，特吕弗亲自担任影片英语旁白，故事的绝大多数意义均由此得到传递。

《野孩子》说的是最最基本的教育；说的是社会通过教育这一手段，每年教化数以百万计的小孩，渐渐吸引他们习惯周围人的那一套。当然，这里存在一个疑问，对一个人来说，“文明”究竟是不是好东西，抑或坚持原本的自然状态，反而会更快乐？

这个问题也是《野孩子》的基础所在。既然男孩根本就无法在人类社会中表现“正常”，是否本该将他继续留在丛林中才对？对我们来说，这是个问题——在如今这个充满不确定的时代；但对那位医生来说这却不是个问题，他认同的是杰弗逊的理性乐观精神，他从来就没有认真考虑过自己那么做究竟值不值得一。他信奉的是作为人类的高尚，他不愿想到还有人要在丛林中艰难维持生计。

影片的每一格画面都注入了特吕弗的个人印迹。他是编剧，也是导演，还亲自扮演医生一角。这是一次不张扬的、富于同情心的演出，与让-皮埃尔·卡戈尔(Jean-Pierre Cargol)的野性与恐惧形成完美对比。医生试图教会男孩直立行走，穿衣打扮，正确吃饭，认识声音和符号，这一天的过程记录令人看得无比着迷。有太多的电影依靠花哨的把戏和廉价的戏剧性情节吸引我们的注意力，相比之下，观看充满智慧和希望的《野孩子》成了一次在知性层面上得到净化的经历。

注：因为特吕弗的旁白说的是英语，而男孩几乎就没怎么开口说话，所以全片几乎就没多少字幕，这部影片即使对于三四年级的小学生来说，也完全能够看懂。我想绝大多数小孩都会深深被它吸引的。

《克莱尔之膝》

1971年8月17日



如果我现在告诉你，影片《克莱尔之膝》(*Claire's Knee*)讲述的就是杰罗姆想要抚摸克莱尔膝盖的欲望，如果你相信了我这话，那你距离这部卓越非凡的影片的真正核心就真是十万八千里了。但是，从某种意义上来说，《克莱尔之膝》说的又的确是杰罗姆对克莱尔膝盖的情感；那真是一只漂亮的膝盖啊。杰罗姆来到法瑞交界处的湖边胜地，过为期一个月的休假。正是在这里，他遇到了克莱尔以及片中其他人物。他是来这里休息的，顺便想想自己即将和相恋五年的露辛达结婚的事。没想到他竟在这里遇上了奥罗拉，多年以来他始终对这位女作家有那么一丝好感。

与奥罗拉同住的是另一个来这里过暑假的家庭，那家有两个女儿：十六岁的萝拉是个聪明的女孩，她爱上了杰罗姆；另一个女儿是美丽的金发姑娘克莱尔，她身材姣好、活力充沛。杰罗姆和奥罗拉开展了一场玩笑式的智力竞赛，杰罗姆要向奥罗拉描述自己这个假期中发生的所有事情。当大家都看出了萝拉对这个比自己年长很多的男人的感情时，杰罗姆也以一种友谊的、柏拉图式的方式鼓励着她对自己的爱。两人谈论爱情和生活的意义，渐渐对彼此深深喜爱，不过杰罗姆并没有占这年轻姑娘的便宜。

但是，此时克莱尔也加入了进来。某天摘樱桃的时候，杰罗姆一转脑袋，发现克莱尔爬在梯子上，自己视线所及正是她的膝盖。他注视着克莱尔

打排球或是牵着男友的手跑步的样子，她就像是一只美丽的小动物，杰罗姆发现自己的欲望被勾起来了。他想要的并不是与克莱尔私奔，或是引她上钩，或是任何这类勾当；他仍打算与露辛达结婚。但他告诉奥罗拉自己已经迷恋上了克莱尔的膝盖；或许膝盖就是她身上的那个点，可以通过它来接近她；就像是换个姑娘的话，这点就有可能会换到脖子或脸颊或手臂上一样，触摸它就能引起女孩的反应。他执着于这个念头，想要试试自己的理论是否行得通。某一天，触摸她膝盖的机会终于来了。

和埃里克·候麦(Eric Rohmer)的所有电影一样，《克莱尔之膝》存在于一个远离情节的层面之上(在我讲述剧情的过程中，可能你也已经猜到了)，它存在于一个关于人、关于人的想法、关于人们彼此接近却又害羞地躲开的那种接触方式的层面上。在某些电影中，人们互相谋杀，人与人的接触是随意的；而在候麦的电影中，从细小的姿态中能窥见人性的共通之处。

候麦拥有一种神秘的力量，能让演员们看上去像是自己也在经历他们所呈现的那一幕幕场景。从这个角度来说，扮演萝拉的贝阿特丽丝·罗芒(Beatrice Romand)表演得格外出色。她不如妹妹漂亮，但不知怎么我们总觉得，她的人生会拥有更多欢乐，因为她是个……这么说吧，她是个更有内在美的人。让-克劳德·布里亚利(Jean-Claude Brialy)这角色很有难度，但他演得好极了。在片中他必须和三个女性产生关联，对于不曾出镜的露辛达也要保持一种潜在的忠诚。他做到了，而且，鉴于他在表演中压抑了性的成分，反而令这表演变得更能挑逗感官感受。《克莱尔之膝》是拍给那些仍在阅读好小说，关心好电影，偶尔思考思考的人看的。

《巴黎最后的探戈》

1972年10月14日



贝尔纳多·贝托鲁奇(Bernardo Bertolucci)的《巴黎最后的探戈》(*Last Tango in Paris*)是属于我们这时代的伟大情感经验之一。它在情感层面上来得十分坚决,事实上,目前所有还活着的男演员里,可能只有马龙·白兰度一人能演好这个角色。此外还有什么人能做出如此粗暴的演出,同时又暗含着如此的脆弱以及对他人的需要呢?这部电影就是关于需要的,主人公保罗如此饥渴地需要与另一颗人心产生接触。他的全部存在意义早已被贬低到这一声求助的呼喊而已——他被生活如此折磨,以至于只能通过粗野的性行为来表达那一声呼喊。

故事一开始其实很简单(换句话说,剧情上任何一丝一毫无关主旨的旁枝末节都没有),所有空间几乎全都用来表现主人公的情感危机。对保罗来说,红尘俗世中发生的事情都太遥远,他的注意力全都集中在一件事上:他的心正在缓缓破裂。名叫让娜的那个女孩并非是他朋友,甚至很难算是一个伙伴。她只是正巧进入了他的生活,于是被他拿来当作自己抒发悲伤情绪的对象。

影片是这样开始的,即将嫁作人妇的让娜在找房子的过程中邂逅了保罗。他住着一间空荡荡的大房子,阳光充足但却奇怪地给人一种阴郁的感觉。保罗强奸了她——如果说强奸这词不显得太过强烈的话,权且就用它

来形容此处发生的事吧；女孩很随意地接受了这件事。他告诉她，两人以后还要继续在这空荡荡的屋子里见面，她答应了。

她为什么会答应？从她的角度来说——她显然并不怎么有远见——有什么理由不答应呢？这部电影为我们呈现了：一个人，他可能是个对什么都无动于衷、漠不关心的人，但某个特定时刻，他还是有可能对另一个人具有极其重要的意义。保罗的需要和让娜几乎可以说是轻率的投入之间，最终产生了悲剧性的落差，而这也成为本片的力量来源之一。两人的差异是如此巨大，于是产生出巨大的剧情张力；如果换成两人都充满激情，张力肯定就不如现在这么巨大了。

他们确实继续会面，在保罗的坚持下，两人连名字都没有互相告知。在这间公寓里产生的几乎是一种人类最原始的力量，而非两个社会人之间的关联。但是，无可避免的，两人还是逐渐互相了解了。对男人来说，起初那只不过是完全剔除了人性元素的性行为，结果却发展成一种更深层的关系，这令他好生烦恼。

我们开始了解他们。他是个美国人，过去几年一直和法国老婆同住在巴黎，他老婆开了家跟妓院区别不大的小旅馆。影片刚开始的那一天，他老婆自杀了，具体原因我们并不十分清楚；不过随着故事推进，还是有一些令人伤感的线索会慢慢浮现。

女孩很年轻，她知道自己很美，她的身体正有着越来越强大的力量。她打算要和一位思想空洞的年轻导演结婚。准新郎正在拍摄一部关于他俩的电影，一队拍摄小组时刻跟随他们，他和她说话时，吻她时，都被拍了下来。她心想，他吻她究竟是真爱她，还是为了拍电影。

她的“真实”生活是如此平庸，于是当保罗给予她这种完全人造的经验时，她急不可待地接受了。她不知道他的名字或是关于他的任何事情，但与他发生性关系时，那肯定是真实的；发生在这间空房子里的这种生活，是她那位一心想着真实电影(cinema verite)的未婚夫可能连幻想都幻想不出的。

她也觉得这一切很难接受，因为她还是孩子，因为她还年轻，还没有

怎么体会过这世界的无情。在片中，她似乎也曾数次真正审视过保罗的灵魂，有了似懂非懂的认识，但最终她还是选择抽身而出，彻底摆脱。但他却在此时好不容易走出了这一步：他决定再给人生一个机会。

关于本片中的性已经说得够多了。事实上，《巴黎最后的探戈》也确实因为性而恶名在外。这部电影里有不少的性——可能超过了影史任何一部正经剧情片，但是，关键并不在于性，在这里性只是一种媒介。保罗受尽了命运的残酷对待，只剩下少数几种方法还能让他产生感觉。

性就是其中之一。但那又必须是卑贱的、堕落的性——因为他心中充满了内疚和自我仇恨，于是他选了这些最隐秘的行为来伤害自己，那远远超出了光凭思想或文字所能达到的程度。有人说，本片中的性都是对女孩的贬损，但我并不这么看。她几乎就像是一个旁观者，事件现场的一位证人。她承受得还不够多，经验得还不够多，根本就无法较为清晰地猜测出保罗正在利用她对自己做着什么。但这一点保罗很清楚，贝托鲁奇也很清楚；有人觉得这女孩在片中经常赤裸身体，而保罗却从来没有；因为这点而去批评本片的人只能是个白痴。那本就是他俩关系的写照。

白兰度在本片中的演出可能并非是他历来最优秀的，但里面有场戏却绝对是他从影以来最具有情感力量的。他回到旅馆，面对棺材里放着的亡妻尸体，说出仇恨的话语，但说着说着，那话语却成为了我能想到最打动人的爱情宣言之一。

他哭泣着，一边抹着亡妻脸上的化妆痕迹（“看看你，你是你母亲的杰作。你以前从不化妆的，你从不戴假睫毛！”），他清楚地向我们证明了，为什么说他是天字第一号的最佳男演员。他可能是一个无聊的人，他可能是一个怪人，他可能对奥斯卡奖表现得太过孩子气了^①——但是除他之外，再也没人能将这场戏演成现在这样了，如此火力十足、毫无拘束，如此大获成功。

^① 1973年，白兰度凭《教父》获得奥斯卡最佳男主角奖，但他拒绝出席颁奖礼，反而派了位女演员扮成印第安人替他登台领奖，还就美国政府和好莱坞对印第安人的一贯歧视做了一通批评。——译者

女孩的扮演者玛丽亚·施耐德(Maria Schneider)在这里似乎更多的是本色演出。就本片而言,我们很难说她究竟是不是个有演技的人。但那并不是她的错;是贝托鲁奇指导她那么演的。他需要的就是这样一个人物:她对于自己面对的处境始终没怎么搞清楚。必须让她做到这点,原因之一便在于,影片结尾完全取决于这一点。结尾时保罗的遭遇必须从根本上来说显得荒谬,而女孩在结尾时的行为也必须显得难以理解——并非让我们难以理解,而是让她自己无法理解。

这部电影究竟是说什么的?究竟想要表达什么?它所说的,所表达的,其实正是和伯格曼的《呼喊与细语》完全一样的东西。换句话说,无论你怎么分析,都不可能从这两部电影里得出任何理性的讯息。这两部电影的全部意义就在于,它们想要说明,在人类的灵魂中存在着一片超越理性的领域,甚至还超越了语言能描述的范围。

面对这样的—个领域,不同的人做出了各种不同的反应。有的故意视而不见;有的试图暂时逃避;还有的足够幸运,靠着自己的强大内心成功穿越这个领域。但对于那些并不具有强大内心的人来说,有的便转而求助人体最能承载负荷的那项能力了。他们缺乏足以面对危机和死亡的精神力量,于是只能启动自己的性机制。通常情况下,后者是始终可以正常运作的。这部电影里的性(还有《呼喊与细语》里的)其实就是这样的,它其实完全和性无关(和性交更是相差十万八千里)。它只是因灵魂绝望而产生的一种生理功能。《巴黎最后的探戈》里的保罗,想要成功勃起对他来说并不困难,但想要找出一个肯定生命的理由来,却是困难重重。

再度观看本片

1995年8月11日

时隔二十三年重新再看贝托鲁奇的《巴黎最后的探戈》,感觉就像是故地重游,曾经沧海难为水。徜徉在那些空荡荡的屋子里,你发现它们其实比

你记忆中来得要狭小；你回想起过去的时光，还记得那时候，感觉整个世界仿佛就在你面前，伸手可及。

《巴黎最后的探戈》是一面旗帜，它属于一场从未发生过的革命。“电影的突破终于来到了，”在史上最有名的那篇影评中，宝琳·凯尔如此写道，“贝托鲁奇和白兰度改变了一种艺术形式的面貌。”在她看来，本片首映的那一天在影史长河中的里程碑式地位，犹如 1913 年斯特拉文斯基的《春之祭》首演之夜于现代音乐史的重大意义。如果你忘了的话，不妨提醒你一下，《巴黎最后的探戈》是在 1972 年 10 月 14 日首映的。当初它没有成为什么里程碑，也并非某些新东西的发端。相反，它标志着某些旧东西的胜利——“艺术电影”，那不久之后便被面向普罗大众的“大片”全面取代的“艺术电影”。《巴黎最后的探戈》中，那种令人震撼的性能量，马龙·白兰度和默默无闻的玛丽亚·施耐德的大胆演出，都没有引发一股成人艺术电影的热潮。它把跟风者都吓退了，它是第一部在性上诚实以对的 X 级电影，差不多也是最后一部。在它之后，好莱坞迅速掉头，急转弯投向了关于年轻人、高科技、动作英雄和特效场面的那些电影。除了《布拉格之恋》(1988 年) (*The Unbearable Lightness of Being*)、《感官世界》(1976 年) 等少数几个孤例之外，我们再也无法在大银幕上看到对于性的露骨但却严肃的呈现。

我之所以重看《巴黎最后的探戈》，是因为它正在“面体”多媒体中心重新放映。“面体”是经典电影的圣殿，下设有全球最大的专类录影带销售机构，靠着它的贴补，这家小小的影院依旧能吸引人们聚在一起，观看在大银幕上放映的经典影片。（这让我想起了特吕弗的《华氏 451》(*Fahrenheit 451*, 1967 年)，那些人为了抢救书籍而将它们整本背下来。）

那个三十五毫米拷贝效果很好，我又一次地被保罗、让娜的那个封闭世界所吸引，他们不知道对方的名字，他们在一间空荡荡的巴黎公寓里邂逅，然后忽然地、野蛮地、孤独地开始做爱。保罗的婚姻刚刚结束——他妻子自杀了。让娜的婚姻还有一两个星期就要开始，那也会为她那愚蠢的未婚夫正在拍摄的那部电影画上句号。

显然，在这段随意的性关系中有着他俩都需要的东西。贝托鲁奇让我们对这两人的生活有了足够多的了解，足以揣测他们为何需要这些。保罗想用盲目的动物性情欲掩埋自己受伤、遭到背叛的心情。让娜对保罗的情感真实性做出了回应，尽管这也让她痛苦，但它也是一剂解药，解她那平庸的丈夫和小资母亲的毒。显然，他俩的“关系”——如果说那也算是某种“关系”的话——只能存在于这堵墙内。离开这里，到了现实世界中就不行了。

第一次看这电影时，它的大胆令我惊讶。不管被多少人拿来当笑话讲，那场“黄油戏”的价值也不会因此就被贬低；不管你怎么分析，白兰度在亡妻身旁做的苦涩独白——这或许是他从影以来的最佳演出——都不会显得褪色。它就是那么来了。我曾遇到过一位老师，关于《罗密欧与朱丽叶》的所有一切，他可谓是无所不知，但他却告诉我们，他宁可放弃这一切，只求能换回与它第一次接触时的感觉。重看《巴黎最后的探戈》时我也有这样的想法。我对它实在是太熟悉了，于是重新看的时候，我发现自己触碰到的是艺术而非情感。

它的样貌、感觉和声音都令人回味。加托·巴比耶利(Gato Barbieri)的配乐时而对位，时而悲鸣，但绝不会仅仅被用来告诉我们该有如何的感受。在那所公寓里，维托里奥·斯托拉罗(Vittorio Storaro)缓慢地将镜头推过墙壁和一道道人体构成的风景，冰冷且疏离；看不到有想要刺激官能的企图。这里的性，有效率，但毫无愉悦可言，而且与性本身无关：他们俩那么做，不管各自怀着什么样的理由，但肯定不会是为了享受性快感而做的。

白兰度可以是所有演员里最娇饰的一位，但他在本片中却显得毫无娇饰。他只是说着，观察着，陈述着。他放任自己的怒火释放，还有那不同凡响的悲情流露，影片结尾，他把人物彻底放弃的那种样子出神入化地演了出来。保罗说出了喜欢她的那番话，他彻底变了。这一刻十分出色，因为张力得到了释放，我们看到了正在那间公寓里发生的事，此刻过后，我们能感觉到一切都已变得不同。

我在笔记中写道：“戏里的他是个演员，戏里的她是个玩意儿。”这不公

平。默默无闻的玛丽亚·施耐德在演完这部电影后个人事业一片荒芜，在这里，她已尽本分演好了这个角色，问题在于白兰度也好，贝托鲁奇也好，他们对于让娜的兴趣都远小于他们对于保罗的兴趣。因为1972年的时候我也还很年轻，所以没能意识到让娜(或施耐德)其实有多么年轻；剧本里说她当时二十岁，保罗四十五岁，但这次重看这部电影，我发现她看上去应该比那还要年轻，她对自己的缺乏经验毫不掩饰，与她发育成熟的乳房形成了不协调的对比。这两个人物都是个谜，但白兰度了解保罗，而施耐德却只是把自己放在了让娜的处境中。

影片结尾，探戈舞厅里的那场戏如今看来依旧让人无法忘怀，它是影片第三幕这个整体中的一部分。在这一幕里，保罗曾经创造出留下烙印的永恒时刻，此时却在酒醉的平庸中将它抛得一干二净。之后的那几场戏一路延伸到在让娜母亲公寓里发生的那些意外，它们给我触动，感觉既是随性的，又像是做足了铺垫的。但即使这样的情况下，白兰度也有他自己的办法，在人生最重要的时刻来到之前，他仍不忘把嘴里的口香糖找地方仔细黏好。



《费里尼的罗马》

1973年1月12日



费德里柯·费里尼第一次把自己名字放在电影片名里，那是1970年的《费里尼—萨蒂里孔》(Fellini Satyricon)，当时是出于法律上的原因：之前已经有一部意大利影片比他下手更快，用掉了《萨蒂里孔》(Satyricon)这个片名^①。不过，一旦试过之后，费里尼反而喜欢上了这种片名，于是就有了之后的《费里尼的罗马》(Fellini's Roma)和《费里尼的卡萨诺瓦》(Fellini's Casanova)。

在这些片名里加入导演的名字，听上去并不显得骄傲自大或矫揉造作——换个人可能感觉就不一样了(《派金帕的阿尔伯克基》?)。这是费里尼的罗马，不是其他任何人的。因为费里尼自从《甜蜜生活》以来的所有电影，其实都是他这位当代最优秀、最个人化的导演的自传式思绪与自白。你要是真把它和意大利地图上的某个真实城市联系在一起，那才真是错怪了他。费里尼就像是自己去理了个发一样，把他的罗马郊区也顺便修剪了一番。

这不是一部纪录片，尽管有时候它看上去会是部纪录片。这是一篇冗长的散文，本意便是希望能被拿来自由联想。片中有条十分微妙的叙述线索，说的是个名叫费里尼的年轻人离开小镇里米尼来到大城市，他被这里的灵肉愉悦彻底征服。他住进了一栋令人疯狂的公寓，准备独立拍摄一部

电影；他和邻居们在户外享用盛大的晚宴，夏日的高温又把他们都赶去了周围的广场；他去看了杂技表演，还逛了人生中的第一次妓院，然后又是第二次。

这条线索让人感觉充满关爱之情，又强调与史实相符，它在片中是一个独立的存在，导演并没想要将那个天真、年轻的费里尼与后来自信、天才的费里尼联系在一起。感觉就像是费里尼，这位技术娴熟的梦幻制造家，并非是由自己的年轻时代一路成长而来的——他是凭空而来的。

这些自传性的内容被穿插在了伪纪录片式的场景中，其中某些出彩画面堪称费里尼从影以来之最佳表现。影片开始不久后有一场标志性的罗马交通大堵塞，之所以堵得厉害显然是因为费里尼拍摄时要的就是这效果。他从吊臂车上俯拍下去，同时指挥着他的镜头、他的电影，还有下面的车流。一场天昏地暗的暴风雨袭来，令所有一切看上去都像是身处地狱，然后还有这场戏的最后一个镜头，斗兽场周边堵塞的车流，镜头保持了很长时间，足以充分表达出他的观点。

那些画面既完美又自然，正如有人对费里尼的《八部半》的评价一样，他的电影永远充满了画面，而且都是些十分明晰可见的画面。如果说最伟大的电影内向者是伯格曼，永远向着更深处探索，那费里尼就是个支持表象与过度的快乐宣讲者，他支持你自由表达情感，超出你实际拥有的情感。

这种画面的明晰可见赋予他的电影某种有趣的通透感；他不会刻意追求要说些什么，但他会找到某种方式，同样的东西经过他的方式说出来就会更令人难忘。罗马的堕落是他贯穿全部电影生涯始终最爱的主题之一，谁又能忘记《甜蜜生活》里喷泉中的阿妮塔·艾克贝里(Anita Ekberg)或是黎明时的弥撒？

① 按照费里尼传记作家图里奥·凯兹克的说法，制片人阿尔弗雷多·比尼早在1962年就注册了《萨蒂里孔》这个片名，当他得知费里尼也要拍摄此片时便加快脚步拍出了他的版本，早于费里尼版本一年推出市场，迫使费里尼只能将影片更名为《费里尼—萨蒂里孔》。——译者

但在《罗马》里，他甚至还要来得更直接，更绝对：原本是去考察城市地铁系统的，但当工人们闯入公元前时代的地下室后，忽然就有了超越的意义。那墙上的壁画是如此清晰，很可能是昨天才刚画上去的——现代城市的空气才刚接触到它们。罗马，这永恒的城市，自有历史以来便是如此，既肉欲又神圣。费里尼不会只甘于表现这两点中的某一方面；他会用肉欲的场面来象征神圣，反之亦然。费里尼拍了一位疲惫的妓女，她站在通往罗马的公路边，没有什么能比这画面更永恒、更有耐心、更接受现状的了。她高个、大胸、化着俗气的妆容，双腿已经疲惫。她站在罗马帝国的碎石间，对什么都不期待，对什么都不抱希望。

妓女通常被用来象征短暂的时间和浅薄的经历，但在这里却变成了永恒。而通常被用来象征永恒不变的教堂反而成为了随时间而消亡的碎石。在全片最大胆的段落中，费里尼为我们展现了一场“教堂时装秀”，踩着溜冰鞋的神父，修女穿起了霓虹灯做的圣袍。什么是不真实的，真实又在哪里？费里尼也不知道，而且他似乎相信，罗马从来就没有答案。罗马只是一直在承受着这一切，在希望中等待着，期待某天能找到答案。《费里尼的罗马》在某些影评人圈子里遭到了攻击，人们批评他炫耀自己的天才，却并未全力以赴。我觉得这观点完全没法理解。这些影评人想逼着费里尼回到传统叙事电影的套路上去，但他们根本就搞错了。费里尼交给我们的不仅仅是表面华丽的场景，他也在这里建立起了自己的叙事结构。只不过主角是一座城市，而非某个人物。

他在这里要的一个手腕就是，那座城市并非罗马——而是费里尼自己，他用砖瓦、泥浆和废墟把自己伪装成一座城市。这就是费里尼，他没法找到灵与肉的中心路线，没法找到自己的青春时代和伟大成就之间的联系，他的天赋就是拍摄这种环境下的电影：一切都很清晰，没有什么简单的。那也是《八部半》男主角所面对的窘境——无法理解自己的人生，而这也正是我们每天都要面对的窘境，不是吗？

《史楚锡流浪记》

1978年4月21日



维尔纳·赫尔佐格给《史楚锡流浪记》(*Stroszek*)起的副标题是“歌谣”，确实如此，它就像是某一首胡言乱语的蓝草歌谣，每句歌词描述的都是不切实际的冒险，而合唱部分则提醒我们，人生变得乏味，不是吗？^①但是，因为赫尔佐格是当今最具有创造性想象力的导演之一，所以《史楚锡流浪记》成了一首既恐怖同时又很好笑的歌谣，几乎令人难以置信地将疯狂、喜剧、悲剧和纯粹的人性混杂在了一起。

想一下，他给了我们三位主角，他们还都是最好的朋友，尽管三个人都很奇奇怪怪，乍一看根本不可能成为朋友。先是刚从德国监狱里放出来的史楚锡，他是个头脑简单的人，爱弹钢琴，拉手风琴，对于别人的行为从来都没有完全弄明白过。还有伊娃，一个愚蠢但却快乐的柏林妓女。最后还有年老的沙兹，一个年逾古稀的怪老头，他收到了侄子的邀请，请他去威斯康星北边生活。

史楚锡由布鲁诺·S扮演，这也令本片的这种混杂变得更加复杂。他就是赫尔佐格曾经在《加斯·荷伯之谜》(*Kasper Hauser*)中用过的那位演员，本身就是位精神病人——照赫尔佐格的描述是个精神分裂症患者。所以我们不禁疑问，他究竟是在本片中“表演”呢，抑或只是运用他那狡猾的生存本能？无论到底是哪一种，他都表现得像是一个圣人，十分感性，但也很

奇怪。

伊娃被两个拉皮条的打了一顿后赶了出来，于是影片中这三位朋友遇上了。她搬来和史楚锡同住。但拉皮条的（就像是法斯宾德的黑帮片里直接走出来的恶棍）还是找到了他们，把两人都揍了一顿，还让史楚锡跪在了他心爱的钢琴上，屁股上放了个铃铛不许晃动。

显然，是时候离开柏林了，老沙兹为他们提供了答案：去美国看他亲戚。他侄子住在威斯康星的农场里，那是一片贫瘠到令人难以置信的土地，但对这些德国人来说，那就是他们的美国梦。他们买下了一栋巨大的活动板房，足有七十英尺长，家具也一应俱全，还装有彩色电视机。伊娃找到一份当女招待的活儿，时不时还和卡车司机们搞点花样。史楚锡找了份类似机修工的工作。老沙兹则到处乱晃，测试着“动物磁性”。

在威斯康星的这些段落，堪称我在银幕上见过的最荒诞不经的内容之一：举个例子，注意一下银行派来史楚锡和伊娃家的那个傲慢的小笨蛋，他想要收回他们的电视机，他似乎从来就没意识到，自己说的话根本没人能理解。或是拍卖师处理活动板房时的那种快速精准，之后整个七十英尺长的板房就那么被卡车拉走了，空留下一脸迷惑的史楚锡望着重又空空如也的荒地。

越往下看，随着我们对影片假设的立场越来越清楚，《史楚锡流浪记》也变得越来越荒诞离奇。其中一个假设可能就是，如果加斯·荷伯生活在另一个世纪，如果他学习够勤奋的话，他很可能就会变成史楚锡。（你可能还记得，加斯·荷伯就是那个被关在黑暗之中长达十九年的“野孩子”，从没学过说话，忽然就被扔在了城里的广场上。）

这部电影的结尾戏十分出色，既有趣又悲伤，而且来得十分突然。史楚锡和沙兹抢了一家理发店，他买了一只冻火鸡，然后到了游乐场，那里有只

① 《人生变得乏味，不是吗？》是蓝草音乐代表人物卡森·罗比森(Carson Robison)在1948年发表的畅销金曲，所谓蓝草音乐是二战后在美国涌现出的一种乡村音乐风格。——译者

跳舞跳个不停的小鸡(还有警察报告说,“跳舞的鸡停不下来”),还有一辆无人驾驶的卡车不断绕圈,一个印第安人面无表情地注视着。就这样,赫尔佐格为美国做了一个无比疯狂和原创性的说明。



《玛丽亚·布劳恩的婚姻》

1979年11月16日



莱纳·维尔纳·法斯宾德(Rainer Werner Fassbinder)为拍摄这部电影筹备了好些年,从他自1969年开始以惊人的巨大能量带来最初那批笨拙但却有力的影片起就已开始了。他的电影总是与性、金钱和死亡有关,而他的方法经常是通过极度不相称的一对(年老的清洁女工和年轻的黑人工人,长相酷似詹姆斯·迪恩的男人和十三岁的女孩,爱社交的有钱同性恋男子和头脑简单的年轻彩票赢家)来探索这三个主题。但是,无论他选取的是怎样的一对,无论他愉快地得出怎样的讽刺结局,在他那将近三十四部(!)剧情长片中,总还会有另外一个主题隐藏在背景之中。那就是战后三十年里他眼中的西德崛起与第二次沦陷——而大背景就是美国对于他祖国那种压倒性的影响力。

在杰出的史诗片《玛丽亚·布劳恩的婚姻》(*The Marriage of Maria Braun*)中,关于这个主题他做了一次最清晰也最愤世的陈述,同时这也是一部极其符合史实的电影,有着他为之著称的精准服装和布景,有着那种优雅的堕落生活,生活在四十年代晚期贫瘠经济状况之下的剧中人为了这种生活而出卖自己灵魂。

这部电影以被战火撕裂的德国开始,以煤气爆炸和一场足球赛作为结尾。这结尾在有些人看来可能显得随意,但在七十年代的西德背景下,那或

许很好地反映了当下。影片主人公玛丽亚·布劳恩由风格、力量兼具的汉娜·许古拉(Hanna Schygulla)饰演,玛丽亚从战争年代到消费年代的旅程构成了影片的故事框架。

影片开始时,玛丽亚嫁给了一名年轻战士,但他很快就上了战场,大家都以为他死了。之后很长一段时间里玛丽亚都在为丈夫的死而哀悼,但她间或也会出去卖笑(母亲也对此默许了),之后她和一位高大、强壮、绅士的美国黑人大兵有了一段温柔的关系,这段关系在片中呈现得十分仔细。我们猜测,这个黑人大兵应该是她真正喜欢的。

美国大兵意外的死亡,丈夫的回归,这些比起玛丽亚相当令人不安的沉着气度来都相形见绌。但随后我们逐步发现,因为战争,玛丽亚喜怒哀乐的潜能已经都变得萎缩了;同时,再也没什么能让她感到吃惊的了。如果说战争令任何计划都变得毫无任何意义,人又何苦浪费时间去分析那些阴差阳错呢?

大兵之死导致的后果,法斯宾德处理得相当苦中作乐(出于痴情或者仅仅只是打仗打坏了脑子,丈夫自愿顶罪入狱,玛丽亚则在一家跨国公司里飞黄腾达)。相比法斯宾德其他一些作品,本片在人物处理上来得更加现实主义,但事件的安排却仍一如往常地随意。(为什么不呢?事件的全部意义本来就在于可以任由我们分配。)

影片最后的小型世界末日是一个完美的结局(如果换了个有“意义”的结局,那对整部电影来说反而是一种褻渎),我想影片留给我们的就是——如果我们也想接受这些话——关于德国重建,法斯宾德一定要说出来的那个概括:我们让店铺都重新开门了,但我们对顾客还不怎么了解。

《柏林苍穹下》

1988 年



拍完《柏林苍穹下》(*Wings of Desire*)后,导演维姆·文德斯(Wim Wenders)在手记中写过,成为天使可真是件可怕的事:“获得永生,时时刻刻都要在场。被迫接受事物的本质——没法拿起咖啡杯来,没法喝到里面的咖啡,没法真正触摸到别人。”在影片中,这种困局成为两位天使每天都必须面对的现实。他们在柏林城内穿行,观察着身边的人,倾听、思考、关心。他们能看见能听到,但却被剥夺了触摸、品尝和闻味道的功能。对于他们,人类的生活就像是正在上映的电影。

两位天使看上去就像是普通人,有着疲惫但却和蔼的面容。他们能摆脱重力束缚,自由地在空中穿行,但在其他方面,镜头前的他们和人类并无区别。他们的角色稍稍有点暗昧。他们观察,他们倾听。有时候,当某个他们关心的人类所处的困境打动了他们,他们就会站在他的近旁,释放出某种关怀或爱的感觉,而人类似乎也能模糊地感受得到,并由此获得片刻希望或释放。

达米尔是片中与我们关系最密切的天使,由布鲁诺·甘兹(Bruno Ganz)这位最典型的德国男演员饰演,他的面孔是如此饱经风霜,如此疲惫,因此具有很强的表现力。他在城市中缓缓穿行,倾听着人类的只言片语,观察着生命的片段,他十分清楚自己只是一个永远的局外人。某一天,他遇到

了杂技艺人玛丽安(索尔薇·多马丹[Solveig Dommartin]),被她的忧伤触动。他以自己所能做到的方式帮助她,最终却意识到,与其说他是想终结她的痛苦,不如说更想与她一同分担。

这就是天使要面对的难题了。他拥有永生,但从某种意义上来说,他从来就没有真正活过。对于拥有永恒的天使来说,人类的一生不过是转瞬即逝的一刹,历史长河中的一滴;但就在这短暂的一生中,至少人类真正活过——活着去成长,去学习,去爱,去承受痛苦,去喝一杯咖啡,而天使却只能想象着那杯子的温暖,咖啡的香味、味道、感觉。

达米尔决定放弃永生,接受人类身份以及伴随而来的无常与痛苦。这种放弃是最辛酸也最浪漫的举动。他接受的不仅是自己所爱的人的局限性,也是人生本身的局限。

《柏林苍穹下》由文德斯执导(其作品包括《巴黎,得州》[*Paris, Texas*] 和《美国朋友》[*The American Friend*]),剧本由他和曾自编自导《左撇子女人》(*The Left-Handed Woman*)的德国小说家彼得·汉克(Peter Handke)共同撰写。他们的兴趣并不在于拍摄那种多愁善感的、有着竖琴配乐的、人人看完后都心情愉快的好莱坞式故事。

《柏林苍穹下》以被一分为二的柏林城为背景,这是所有城市中最缺乏实质性的一个,因为它的未来似乎永远都没着落。影片绝大部分是黑白的,这是适合这个故事的准确选择,因为色彩显得太具现实性,无法反映出这个寓言的恰当调子。本片中,很多最佳时刻其实并没有特别的剧情目的,只是为了向我们呈现何为永恒的一个旁观者。甘兹在空荡荡的桥上安静地走来走去,他注视着空洞的窗户,他坐在图书馆里,看着静静阅读的人们。他人在那里,又仿佛根本就不在。他这种生存状态的贫瘠程度,几乎让我们理解了路西法为何甘愿放弃天堂投入地狱,在那里,至少他还能有机会承受痛苦,也因此能够获得感知。

这属于那种需要我们静下心来细细品味的电影。故事情节并不很重要,重要的是我们能对它产生多少认同心理,能否成功地进入一位天使的心

境。散场时我想到了,有时候我们也会对人生感到厌倦,觉得人生已经没有什么激动人心的事情会发生了。但如果我们也像天使那样经历过永生,毫无感情地观察过人生,然后,再把我们变成一个拥有各种感官功能的普通人,不妨想象一下,那种如潮水般咆哮而来的感觉会如何地将我们淹没!那几乎会多到令人无法承受。而那就是人类的日常生活。



《大红灯笼高高挂》

1992年3月27日



她是老爷的四姨太，嫁过来她自己是不愿意的。她是受过教育的，原本一心想去外面的世界走走看看，但母亲却背叛了她，把她卖给了有钱人家做妾；很快，这栋大宅子便成了她全部的世界。宅子里，庭院两侧都属于生活区域，每位太太自己都有间屋子。她渐渐了解了这里究竟是怎么回事：每天晚上，老爷去哪位太太屋里垂幸，她屋外就会挂上一只红灯笼。

作为一部充满肉欲之美和愤怒之情的中国影片，《大红灯笼高高挂》就这么开始了。它是今年的奥斯卡最佳外语片提名影片之一，由张艺谋执导——他的《菊豆》去年也曾获得这一提名。本片根据苏童的小说《妻妾成群》改编，毫无疑问，它为我们提供了数个可供解读的角度：可以视之为针对中国女性卑微地位的疾呼，或是针对封建礼教的鞭笞，或是叙事技巧上的一次正式训练——无论如何它都是部成功的电影，因为单从情节剧的层面上来说，它便已经够令人着迷的了。

我们进入了这位富翁的大宅，一个封闭的世界，看着嫉妒之情是如何在这暖棚般的环境中腐烂发酵的。四位太太在物质上都不愁吃穿、极尽奢华，还有仆人与按摩服务随叫随到。但她们就像是专供赛马休息的考究马厩里养着的四匹马，得到的一切都取决于主人的心情好坏。新过门的四姨太名叫颂莲，她起初还为自己的命运愤愤不平，但很快也学起了这里的规矩，卷

入了勾心斗角之中。这就是人的天性，给你玩的就只有这一种游戏，谁都会竭力争取胜利的。

颂莲由巩俐饰演，这位优雅的女演员也在张艺谋之前两部作品里演了截然不同的两种角色：《红高粱》里她扮演被卖给酒厂老板当老婆的顽强女子，在他死后接管了酒厂，又在当年救过她的那个身材壮实的农民帮助下将事业繁荣壮大。在《菊豆》里，她扮演年老、富有的染坊老板的年轻妻子，结果却和丈夫的侄子相恋；最后，她丈夫在一个色彩斑斓的大染缸里死去。

显然，张艺谋很被这种富有、无能的老男人与年轻媳妇的组合所吸引。不过，在《大红灯笼高高挂》里，他聚焦的却是这一个可以允许男人妻妾成群的社会系统。除了少数几个背影，有钱的老爷自始至终都未露面。他代表着一种银幕下的家长制的存在，四个老婆以及管家们都为博得他的欢心而暗自谋划。

我们还见到了外表安详的大老婆，她能支配其余三位太太，也有着能在这里挨过这最长岁月的生存智慧。此外，还有默默服从的二姨太和野心勃勃的三姨太，后者因老爷又娶了个比自己更年轻漂亮的新媳妇而愤愤不平。而仆人们也有属于他们自己的考量，包括被派来服侍颂莲的那个年轻女子。此外还有负责给太太们看病的高医生（崔志刚），他的专业意见也会在这大家庭政治中起到一定作用。在由太太们和仆人们构成的这个世界中，流言漫天四起，这就是属于他们的世界，而屋外的世界究竟发生了什么，却鲜有能传进这大院的。

本片的视觉构成也成了故事的一部分。反复出现的主镜头（master shot）一次次居高临下注视着大宅院中的空地。空地呈敞开状，两边排列着太太们的房间，而老爷的大房间则位于它的尽头。季节更替，这院落时而白雪覆盖，时而雨水滴落，时而阳光灿烂。仆人们来了又走，屋顶上还有间小屋，有时会听见人们关于它的耳语，这和一位以前的太太有关，她没能很好地适应这里。

这一次，张艺谋又用了和《菊豆》一样大胆、明亮的色彩，影片使用经典

的特艺色彩三色拍摄工艺，产生红黄两色特别丰富的艺术效果，由于这一工艺好莱坞早已无人再用，所以我们在美国电影里已经不可能再看到这样的效果了。从某种意义上来说，《大红灯笼高高挂》仅仅是为了我们的眼睛而存在着的，将全部情节抛开，剩下的就是由建筑物、织物、色彩对比和女演员们的面孔带给观众的感官愉悦。不过，在这美丽的底下，是那种生活的残酷现实，就像是这大宅里的生活，表面的舒适底下是奴役的罪孽。



《青木瓜之味》

1994年3月11日



这是一部如此宁静平和的电影，充满着甜蜜；观看《青木瓜之味》(*The Scent of Green Papaya*)，感觉就像是在聆听舒缓身心的美妙音乐。它的故事发生在越南，四十年代末至六十年代初。故事由一位贫穷的年轻女子视角出发，她在一个富有的商人家中做女佣。她细心地观察着周边发生的一切，渐渐地，她出落成了一个如花似玉的大姑娘。她身上那种简单的美好给这家里个性更焦急、更愤世的主人们留下了深刻印象。

姑娘的名字叫梅，她是个孤儿——当初刚来这家里帮佣时，她还只是个孩子。家务活她学得又快又好，而且干活时动作轻巧，有时她看上去几乎就像个人间精灵。但其实她还是一个非常真实的人，从不抱怨，一切都看在眼里。影片通过她的眼睛来注视她所在的这个世界。在她看来，哪怕是再小的细节中都存在着美：叶子上晃动的水滴，忙忙碌碌的一队蚂蚁，雨后在水坑里自得其乐的青蛙，窗外绿叶间渗进来的缕缕阳光，还有青木瓜的香味。

我们只能通过她的眼睛来理解她做的这些家务活。我们看到那家中的父亲在饮酒，而且还对妻子不忠，看到母亲负责打点家里的产业和一切大小事务。我们看到了不幸，还看到母亲对于梅特殊的爱——她就像是她女儿一样。梅长大了，家道逐渐中落，但家中大小事务还是一如往常。直到父亲去世后，家族生意终于彻底陷入混乱。梅被送去一位与他们家有交情的年

轻人家里帮佣。

她认识这年轻人已经很多年了，两人是孩提时代的旧相识。他是梅以前主人家儿子的玩伴，如今已长成个风度翩翩的时髦青年，他是个钢琴家，会说法语，还有个出手不菲的情人。梅就像照顾以前那家主人一样照顾他，不动声色却又一丝不差。从细小的痕迹中，我们能看出她爱上了他。但他一开始却没能注意到这些。

《青木瓜之味》是今年奥斯卡最佳外语片的提名影片之一。首先，它是一部充满强烈视觉之美的电影，它就像是一首为眼睛写的诗歌。所有的情节，无论室内还是室外，都发生在越战前的那个西贡，但令人惊讶的是，整部影片其实都在巴黎拍摄，在一个摄影棚中完成。我们目之所及全都是布景。亚洲电影里有种传统，布景会故意显出人工痕迹（例如《怪谈》中人造的雪景和森林）。但《青木瓜之味》里的布景效果实在是太好了，一开始我们都以为这是某个真实的都市里特意布置出来的一个小小角落。

导演陈英雄肯定发现了，在如今的越南，殖民时期的痕迹几乎都不在了，在那里不可能拍得出这样的一部电影。他之所以选择在摄影棚内拍摄这部时代剧，这是原因之一；另一个原因可能就是，他想要实现某种视觉上的完美，那是现实生活无法接近的一种完美程度；他画面中的每一个小细节都以低调但却感人的方式得到理想化的呈现，于是我们同时被梅身处的那个世界和她身上的美所吸引。

有些人可能会更喜欢影片的前三分之二：因为观察梅的日常生活，观察那个有着其自身力量的世界，我们能从中得到某种纯净。影片后三分之一，情节进一步发展，我们开始猜测年轻的钢琴家什么时候才会注意到这位和他同住一个屋檐下的美丽姑娘，注意到她对自己的爱。类似这样的戏有着很悠久的传统：男人忽然用全新的眼光审视女人，发现众里寻他千百度，那人竟在灯火阑珊处。这样的戏会令人发笑，但有时候也会打动人心，当《青木瓜之味》里的这一刻出现在银幕上时，导演早已做好了仔细的铺垫，于是这一刻也为我们带来了真正的喜悦之情。

还有一场戏同样令人愉快：年轻男人开始教她读书识字。这部影片沉浸在如此浓郁的浪漫情怀之中，以至于我们几乎想要发出这样的疑问：这对她来说真是一件好事吗？她是如此单纯，完全与自然融为一体，读书识字对她来说或许只会是一种麻烦。能让观众产生这样的疑问，这也是本片了不起的地方之一。

至今，我已经看过三遍《青木瓜之味》了，第一次是1993年5月的戛纳电影节上，它获选最佳处女作。这是部平和、内敛、沉思的电影——不以情节发展为推动力，而以一位年轻女性的成长为中心。正因为这样，你或许会觉得，看过一次之后，再看《青木瓜之味》可能会觉得有点“节奏沉闷”，但我的看法恰恰相反：越是知道这电影说的是什么，我越能体会到它的好，因为它就像是一部充满各种细节的音乐作品，你越熟悉它，它就变得越深邃。这是部值得我们去爱的电影。



《千与千寻》

2002年9月20日



人们把《千与千寻》拿来和《爱丽丝漫游仙境》(Alice in Wonderland)比较,事实上,它确实讲述了一个十岁小女孩进入满是奇怪生物和荒唐规矩的世界的故事,但它却以独家的方式做到了引人入胜、令人愉快,而且它还有一颗善良的心。这是近年来最优秀的动画电影,来自日本大师宫崎骏的最新作品。在迪斯尼动画师们的心中,宫崎骏就是神。

鉴于很多成年人面对来自日本(或是任何地方)的动画片时,都有种非理性的犹豫不决,那就让我先向你保证:约翰·拉斯特(John Lasseter)已经负责为它天衣无缝地配上了英语发音。它战胜了“普通”电影,成为今年柏林电影节的最大赢家之一^①。它超越《泰坦尼克》(Titanic)成为日本影史票房最高的电影。它还是历史上第一部尚未于美国上映便已取得两亿美元票房的影片。我感觉自己就像是在广告片里做推销一样,但之所以做出上述说明,因为我要向你传达这样的讯息:这是部美妙的电影。不要因为你对于日本动画的成见而错过它。如果你说你只看迪斯尼动画片,没问题,《千与千寻》的发行商正是迪斯尼。

宫崎骏的作品(《龙猫》、《魔女宅急便》、《幽灵公主》)有着美国动画片里常常缺失的那种深度和复杂性。对电脑不感兴趣的他亲手画下数以千计的原稿,令他的作品拥有了某种绘画才有的丰富特质。银幕边缘那些根本没

法看到的细节,他也会一一画出(动画片制作过程十分辛苦,几乎没什么动画师愿意画这种并非必需的东西)。在自己的作品中,他还会为宁静和沉思留下空间,用它们来点缀那冲劲十足的动作场面和可爱或时而古怪的人物们。

《千与千寻》的故事是通过十岁的小女孩千寻(由大卫·切斯[Daveigh Chase]配音)的视角讲述的,相比《幽灵公主》来得更多个人化,更少史诗感。影片开始时,她正和父母一起出门旅行,父亲莽撞地驱车进入树林里一条神秘隧道探秘,他们来到了一处废弃的主题公园,那里似乎只剩下食肆还开着,父母安心地坐下享用免费大餐,千寻则到处瞎逛起来。她走进了本片中的仙境,一座高高在上的澡堂。

名叫白龙的男孩出现了,他成为了千寻的向导。白龙警告她,拥有这澡堂的魔法师汤婆婆会企图偷走她的名字,然后还有她的身份。汤婆婆(苏珊·普莱谢特[Suzanne Pleshette]配音)是个脸盘奇大的丑陋老女人,看上去有点像个人型茶杯。她最喜欢的是样貌古怪的巨型婴儿“小少爷”。她还令人不安地给千寻起了个新名字。千寻常在这建筑物里瞎逛,和《龙猫》里一样,这儿也到处都是小小的灰尘团,四处乱窜。

千寻来到了这建筑核心深处的锅炉房,这里由锅炉爷爷掌管(大卫·欧登·斯蒂尔斯[David Ogden Stiers]配音),他穿一身正装,有八只脚,做起事来叫人出其不意。起初,他看上去和他所在的环境一样可怕,但他也有好的一面,他不是汤婆婆的朋友,而且他能发现千寻身上的善良。

如果说所有人物里汤婆婆是最可怕的,锅炉爷爷是最有趣的,那河神这人物身上,就传递着导演最迫切的讯息了。作为河神,身上吸附了人们多年来丢入河中的垃圾、废物和淤泥。片中,他身上甚至还吐出了一辆废弃的自行车。这让我想起了《龙猫》里关于扔东西的一个细节,孩子注视着冒泡的

① 2002年柏林金熊奖由《千与千寻》和《血色星期天》(Bloody Sunday)共同赢得。——译者

小溪，水底有个被丢弃的瓶子。导演没在这里做什么说教，也根本无需做什么说教。

日本神话里常用到变形术，我们能从身体中发现更深层的东西。动画仿佛就是为了展现这种变形术而专门产生的，宫崎骏在这里实现了令人惊叹的效果。最让千寻惊讶的便是，她发现父母在吃了免费大餐后都变成了猪。河神被洗去几十年遗留下来的淤泥与废弃物后才显出庐山真面目。白龙的外表之下也隐藏了许多东西。事实上，只要你进了澡堂，似乎就会受魔法影响，外形和天性都会发生变化。

宫崎骏的绘画风格直接传承自经典的日本画家，给人带来愉悦的享受。他绘画用色考究，线条清晰，细节丰富，对幻想元素做现实主义的呈现。在他笔下，我们看到的不仅是人物的外在，还有他们的秉性。抛开故事和对话不说，《千与千寻》本身就是一次快乐的视觉享受，它是本年度最优秀的电影之一。



《上帝之城》

2003年1月24日



伴随着翻腾的愤怒能量,《上帝之城》(City of God)一头扎进了里约热内卢的贫民窟帮派故事。这是部看起来让人紧张、恐惧、不由替剧中人担心的电影,宣告了一位具有出色天赋和激情的新导演出现了:费尔南多·梅伊莱利埃斯(Fernando Meirelles)。请记住这个名字。有人将《上帝之城》与斯科塞斯的《盗亦有道》相提并论,能这么比是它实至名归。《盗亦有道》一开始,旁白说自从他记事起,就一直想要混黑帮。而《上帝之城》中的旁白者似乎是根本没有别的可选。

故事发生的地点是里约市为将穷人从市中心隔离出来而建的贫民窟。这地方渐渐发展成一个充满生机、色彩、音乐和兴奋的地带。当然,这里法律缺失,街头由暴力帮派统治,处处充满危险。片头那个能体现出精湛电影技术的段落中,一伙人聚在一起野餐,有只鸡逃了出来,故事旁白者“火箭”(亚历山大·罗德里格斯[Alexandre Rodrigues])就在追赶的人群之列。忽然,他发现自己站在了两伙持枪者的中间:一边是帮派,另一边是警察。

镜头围绕他旋转起来,背景更迭,青少年“火箭”缩水成了一个小男孩,在里约郊外的一个公屋区踢着足球。他说,想要读懂他的故事,就一定要回到最开始。他和朋友们组成了“温柔三人组”,过起了那种有人称之为罪恶,也有人称之为生存的新生活。

那个镜头中显示出的技巧——旋转的镜头、闪回、色彩从贫民窟的强烈明暗对比转到足球场脏兮兮、亮堂堂的棕色——提醒我们，这是部少见的在视觉上充满生机和创造力的电影。梅伊莱利埃斯刚入行时是当电视广告导演的，这使他具有技术优势，而且，照他自己的说法，拍广告教会他做事快手快脚，镜头想得快，拍得也快，拍完一个就开始下一个。和摄影师塞萨尔·查罗内(Cesar Charlone)一起，他运用快速剪切和灵活的手提摄影，推进剧情时既能保持速度又不乏应有的细节。有时候，这些手段会令电影看上去仅仅只是一团忙乱，但《上帝之城》就像是亲眼目睹的景象一样，视线所及到处都是危机或机遇。

帮派手里有钱有枪，因为他们贩毒和抢劫，但他们也并非十分富有，因为他们的活动范围仅限于上帝之城，在这里大家都不富裕。影片开始不久后的一桩罪案中，我们看到一辆装有煤气罐的卡车被打劫，抢下来的煤气罐再卖给各家各户。之后还有一次打劫妓院，嫖客的皮夹子都被抢走。（在一段闪回中，我们再次看到这段打劫戏，于是才惊恐地发现，为何本不该出现伤亡的这里竟然会有死尸遍地。）

“火箭”继续讲述着这个他熟悉的地区，我们逐渐明白，在上帝之城，包括家庭在内的所有社会结构都因贫穷而被破坏。这里的社会结构和社会地位都取决于帮派。混帮派的人，死亡率极高，所以首领的年纪也都小得惊人，苟活就是生命的唯一价值。在一个令人惊讶的段落中，获胜的首领以他最不可能想到的方式被杀，被他最不可能想到的人杀死。我们看到，从本质上来说他并非死在某一个人手下，而是死于那种犯罪文化。


但影片也并非只有冷酷和暴力。“火箭”也捕捉到上帝之城中一些狄更斯式的味道，混乱的生活中也让我们看到了一些有绰号、有个性、有个人标志的人物。类似宾尼(菲利佩·哈根森[Phelipe Haagensen])这样的人十分具有魅力，几乎给人一种超越常规的感觉。另一些类似奈德和小霸王这样的人，从小毛孩成长为令人恐惧的首领，心狠手辣，言出必行。

影片根据保罗·林斯(Paulo Lins)的小说改编，他本人就是在上帝之城

长大的，后来设法逃离那里，花了八年时间写出这本书。片尾字幕介绍说，部分故事来自巴西摄影家威尔逊·罗德里格斯(Wilson Rodriguez)的生平。我们看到“火箭”搞到一台(偷来的)照相机，当成宝贝一样，以他一个街童的有利位置拍着照片。他找了份送报纸的差事，请求一位摄影师把他拍的照片冲洗出来，惊讶地看到自己拍摄的帮派首领出现在了报纸头版。

“我被判死刑了。”他心想。但情况恰恰相反，帮派竟然都很喜欢这抛头露面的机会，纷纷拿着武器带着姑娘来找他拍照。在一场残酷的帮派战争中，他拍下了警察杀死黑帮的照片——警察想把这事栽赃在帮派头上。这些情节中都跳动着真实的脉搏，这一点也体现在新当选的巴西总统卢拉对《上帝之城》的点评和赞扬中，总统认为这是一次很有必要的改革呼吁。

从真正的暴力层面上来说，《上帝之城》并没有斯科塞斯的《纽约黑帮》(*Gangs of New York*)那么强烈，但这两部电影存在某种可比性。在这两部影片中，都存在着两座城市：一座是安居乐业、得到法律与市政服务保障的城市，一座是属于那些被抛弃者，那些因为际遇和绝望而走到一起的人的城市。住在这些地方的人，他们的故事很少有机会被人讲述。《上帝之城》对他们既不剥削也不蔑视，不为虚假的效果而刻意制造情节，不包含愚蠢、令人安心的爱情故事线；它只是用一双充满激情的、心领神会的眼睛，注视着自己知道的这一切。



第四部分

纪录片

导 语



距离《篮球梦》的圣丹斯电影节首映还有三周时，我就和吉恩·西斯克一起看了这部电影，那也是我看纪录片时有过的最了不起的经历。一开始，它让你觉得像是一部三十分钟长度的运动题材纪录片，并没有多少野心，放着放着，它变成了一部跨时四年的美国式传奇。它的结尾即使换了好莱坞来，也没法拍得比现在更好。片中那些个真实时刻来得是如此强烈。那星期的电视影评节目里，我们就做了这部电影，呼吁去圣丹斯电影节的观众们千万不要错过。它最终没能得到奥斯卡，那真是个丑闻。关于奥斯卡的纪录片奖评选过程，我写了一些愤怒抨击的文章。其中有一篇揭露了，当初评委们看这片子时，才看十五分钟就把机器给关了。这篇文章引发的争议导致奥斯卡纪录片提名流程最终做出了改进。

《篮球梦》并没有出现在这个章节里，因为它的出色，关于它的影评被放到了本书中另一个板块：1994年的最佳影片。下面写到的这些电影里，《天堂之门》是我心目中最神秘费解的。它怎么能做到如此的冷嘲热讽，目光中带着如此的敌意，如此有趣，如此感人？我一次又一次地把它放给原本对它一无所知的观众们看，散场时他们全都把它迷倒了。

剩下那些文章，为编这本书我又重新都看了一遍。它们让我想起了，当那些真实的人物出现在大银幕上时，那种直接的体验是多么容易令我感动。《人生七载》(Up)系列纪录片是独一无二的，它展现出我们成长和变老的过

程,人生的终点有多少早已体现在了起点之中。在被人忽视的《亲爱的美国》(*Dear America*)中,写的信和写信人的画面配在一起,那感觉又是多么难以描述。在《海蒂·弗莱斯》(*Heidi Fleiss*)中,有我在文中提到的那一刻,伊冯·纳吉(Ivan Nagy)看着镜头露出无奈的笑容,我感觉我们正看着一张邪恶的面孔,一条微笑的毒蛇。还有《浩劫》(*Shoah*),它很长,但它的深度比长度还要厉害,它的观影经验能让你对大屠杀产生全新认识,有别于其他任何一部同题材电影。所有这些纪录片都有一个共同的了不起之处,那就是拍摄者获得这些画面的过程都很不容易。家庭摄像机的普及已经令纪录片这一类型发生了变化;几十年前并不存在的影像画面如今都成了可能,当赫尔佐格在《灰熊人》(*Grizzly Man*)里讲述蒂莫西·崔德维尔(Timothy Treadwell)的生与死时,我们可以看见崔德维尔为自己和他的熊拍摄的画面,包括有可能杀死了他的那头。



《伍德斯托克》

1970年5月3日



辩护律师：“你住在哪里？”

艾比·霍夫曼：“我住在伍德斯托克国。”

辩护律师：“你能否告诉法官和陪审团，它在什么地方？”

霍夫曼：“好，那是个受人排挤的年轻人的国度。我们把它当作一个精神家园随身带着，就像是苏族印第安人走到哪儿他们的苏族之国就到了哪儿一样。”

一年之前，那个国度存在了三天时间。如今，迈克尔·沃德利(Michael Wadleigh)的《伍德斯托克》对那国度做了一次考古研究。靠着这部电影，伍德斯托克精神家园有了它自己的历史、神话和传说。从唤醒人们对于一个大型历史事件的记忆角度来说，《伍德斯托克》可能是美国历史上最优秀的纪录片。不过你完全不必为了这理由才看《伍德斯托克》，因为它本身就很好看，很值得一看。

这片子里有大量音乐，跟拍音乐人时也非常贴身，但它绝不仅仅是一部摇滚音乐片。这是部纪录片，反映了一个群体的起起落落，而这群体也仅仅是在伍德斯托克这地方才迅速形成的。影片完整记录了这一特殊文化，展现了音乐人是如何为它歌唱的，小猪农场(Hog Farm)是如何为它提供食物

的，流动厕所的提供者是如何为它做好后勤的。

它还展现了四十万年轻人是如何创造出这个纽约州第三大城市的，他们又是如何本着非正式的合作精神在这里运作了一整个周末且无任何暴力或纠纷场面出现。即使伍德斯托克地区后来被宣布为“重灾区”，尽管一场大雨把所有人都浇湿淋透，尽管食物到最后都吃光了，但这种合作精神留了下来。不过，这些东西其实你早就已经知道了。

沃德利这部电影令人瞩目的地方在于它是如此完整地带给我们一种身临其境的感觉。在这一点上，它做到了电影所能达到的极限。有一位本地专栏作家抱怨说《伍德斯托克》拍得很有趣，但没能真正为我们再现当时的经历。没错，但如果真要做到那点，你就得拍一部片长为七十二小时的电影，有四十万观众坐在一起观看，影院里还得下着大雨；但即使真做到了这些，它也不过是部电影而已。去电影院里寻找“真实的东西”的人，其实根本就搞错了目的。他们在电影院里能找到的只能是一部真实的电影。

《伍德斯托克》实现了所有优秀纪录片所做到的：它给我们带来了讯息，并加以报道、展现、记录和诠释。全片比重差不多60%给了音乐，40%给了在那里的人。我觉得这样的分配很不错。音乐在这一事件中占了大头，而沃德利和他的剪辑师们也在片中给予每位表演者足够时间，从开始演出到接受底下观众的回馈，整个过程一气呵成。

就我的理解而言，那就是摇滚演唱会的全部意义所在了。通常情况下，听唱片是一回事，在现场又是另一回事；在类似伍德斯托克演唱会这样的自由形式下，表演者和观众形成一种交互的关系，从中又产生出一种全新的化学效应，而这正是演唱会的全部意义所在。

当吉米·亨德里克斯(Jimi Hendrix)用吉他即兴演奏美国国歌时，我们从他身上得到这种感觉；当乡巴佬乔(Country Joe)故作正经地带领大家演唱反越战歌曲《我想我已准备好去死》(*I Feel Like I'm Fixin' to Die Rag*)时，我们从他身上得到这种感觉；当“沙纳纳”(Sha-Na-Na)乐队用五十年代式样的粗鲁方式演唱起《在上端》(*At the Top*)时，我们从他们身上得到这种

感觉；当乔·库克(Joe Cocker)和身处伍德斯托克国度的每一个人一同唱起《来自朋友们的小小帮助》(*With a Little Help from My Friends*)时，我们得到的这种感觉是如此强烈，以至于后脊梁上似乎都生出某种奇异的感动。

类似这样的集体参与在演唱会上司空见惯，见怪不怪。但要想将它拍摄下来，搬上银幕，却没有想象的那么容易。作为比较，这星期你可以去芝加哥“节日”电影院看看纪录片《节日快车》(*Festival*)，那是几年前在纽波特拍的，不少参加了伍德斯托克的歌手也出现在了那里，演出曲目也大同小异，但《节日快车》只是那些演出的纪录而已，不会给你一种摄影师、剪辑师也参与其中的感觉。

《伍德斯托克》之所以能给你那样的感觉，可能是因为沃德利的手下更好地理解了这些音乐，并且手里也掌握着这样的资源，能用十六台摄影机拍摄超过六十三万尺胶片。因此他们最终必须放弃几十万尺长度的胶片、数小时长度的素材，但在剪辑时也确实多了很多选择。呈现某位演出者时，他们不会拘泥于某一个拍摄角度，还能剪切到反应镜头或是多画面；当两位乐队成员一起即兴表演时，他们也能同时出现在特写画面中。

当然，如果那段演出本身就足够有气势，拍摄者也可以选择最简单的呈现方式。对我来说，片中最感人的时刻之一就是琼·贝兹(Joan Baez)演唱那首世界产业工人组织老歌《乔·希尔》(*Joe Hill*)时，然后她又说到了丈夫大卫，最后放下吉他演唱《甜蜜马车轻轻摇》(*Swing Low, Sweet Chariot*)，那绝对是我们这个时代最纯净最甜蜜的嗓音。在这里，沃德利和他的团队保持了一种完整性，让她干干净净地全部唱完，不用什么电影技巧，不用什么古怪的拍摄角度。只是琼·贝兹一个人出现在了全黑色的巨大银幕上。

但是只要机会合适，他们就会把各种电影手段都用上去。桑塔纳(Santana)表演时沃德利就用上了三重银幕的手段，在鼓手两边放上了两位非洲鼓乐手，声音上也做到完全同步(鉴于户外演唱会的客观条件，要做到这一点并不容易)，而这里的剪辑节奏也都与桑塔纳的音乐合拍。这电影的关键就在于，拍摄者当时就在那里，对表演者正在做的事十分了解。

举个例子，我们可以看一下对里奇·黑文斯(Richie Havens)的处理方式。说起来他多少算是个民谣歌手——歌曲很有力量，但仍只能算是民谣，而不是摇滚——于是你心想，他在片中看上去可能会比摇滚歌手们稍稍逊色一些吧？结果却完全不是这样。因为沃德利他们寻找的正是黑文斯演出中最有力的东西，一旦找到了，就在视觉上用力加以呈现，于是，在他的第二首歌曲《自由》(Freedom)中，民谣打动了我们，以一种通常情况下我们以为只有摇滚才能打动我们的方式。

我们看到黑文斯，他很疲惫，甚至有点情绪低落。但他又开始唱了起来，我们不再看到他的面孔，只看到他放在琴弦上的拇指，狠狠敲打着琴弦。然后又看到(还是在同一个连续镜头中)他穿着拖鞋的双脚随节拍敲打，然后再是手指，再是双脚。这时候，我们才又看到他的脸，这已是一个完全变了形的里奇·黑文斯，我们距离他如此之近，我们看见他上面那排牙齿一个都没了，但这毫无关系。不过我们确实很少在电影里能距离别人那么近的。

和音乐同时呈现出来的是《伍德斯托克》更偏向于传统纪录片的那一面，它有时还会以双重屏幕的形式与演出并置在一起。那便是镇上的居民，他们中既有平凡、刻薄、拒人千里之外的那种，也有类似于说了“孩子们饿了，你就得喂饱他们，对吧”的那种。还有把自家空间拿出来公用的农民，还有忙于裸泳、性交、吃饭睡觉的年轻人们。

沃德利从不刻意追求什么素材，他的电影纯粹是个好奇的旁观者。事实上，他也并非中立；很明显，他站在年轻人那边。只是他尽量保持客观，客观呈现周遭发生的事，但他自己不会掺和进去，所以我们能直接地在银幕上经历这一切。

剪辑时他手里有着那么多可用的素材，但还是为我们呈现了数十个即兴的小片段，那些片段放在一起，体现出了伍德斯托克的特有感觉。例如裸泳，那是自由的，完全不用考虑别人的感受，我们可以从银幕上看出这一点来。看看那男孩坐在水中的树墩上，对着镜头说出这样一番话——“伙计，一年前我怎么都不会相信，你还可以这样游泳的。但是，伙计，你就是可以

这么游!”——那种感觉多好啊。

我想沃德利在片中对于分屏(split screen)的运用也值得一提。同一屏幕上呈现多个画面,这在1967年世博会后开始流行,但商业片导演在类似《波士顿杀人王》(*The Boston Strangler*)和《龙凤斗智》(*The Thomas Crown Affair*)这样的电影里尝试分屏的结果却并不很理想。它似乎并不管用。可能是因为在一部要讲述故事的剧情片里,这么做反而会让观众分心。

但在《伍德斯托克》里分屏的运用却是出于另一种目的,它被当作一个对立的视角,一种揶揄的评论,有时甚至只是为了图一乐。例如,它令我们得以从多个不同视角去看同一支乐队的演出。它令影片推进变得更方便,屏幕一边呈现乌云密布的天空,另一边呈现人们躲在帐篷里的样子。相比用镜头剪辑来交代情节的传统做法,这办法显得更流畅,更具有一种同时发生的效果。

不过,最终体现在银幕上的还是人本身。我几乎想在这里用“年轻人”这词,但那样的话,就把友好的警长、农民、小猪农场的休·罗姆尼(Hugh Romney) (“伙计们,我们正在为四十万人准备能在床上享用的早餐。”)、提供流动厕所的人、一卡车一卡车运送食物过来的当地居民都给排除在外了。

沃德利和他团队(请你一定要看一下片尾的演职员表,是他们促成了《伍德斯托克》这部电影)的纪录工作体现在了各个层次上。孩子们。小狗(它们被允许在这国度中随处奔跑)。怪人和正常人。宗教人士(印度僧侣和拿着和平标志的三位修女)。警察(吃着棒冰)。军队(从直升机上空投毯子、食物和鲜花)。《伍德斯托克》是一部美丽、完整、动人的终极佳片。多年之后,当有人批评我们这一代人也和其他各时代的人一样保守迂腐时,那就把这片子拿出来放给大家看看,它可以证明至少有那么一个周末,我们不是那样子的。

《美国哈兰县》

1976年4月3日



这是影片《美国哈兰县》(Harlan County, U. S. A.)诸多片段中的一个：正在罢工的矿工拉开了又一天的游行集会和野餐活动。巨大的帐篷已被支起，里面都是人，有些人我们此时已经熟悉，还有些则是新来的。有人在演说、演唱和喊工会口号，麦克风传到了一位老妇人手中。她唱的歌词我们很熟悉：“他们说在哈兰县，那里没有中立。你要不是个工会的人，要不就是布莱尔警长的帮凶。”此时全场都加入进来，高声合唱：“你站在哪一边？”

五十年前正是这位老妇人写下了这首歌曲，当时，在这个被矿工们称为“血腥哈兰”的地方也正在进行一场罢工。如今已是1973年了，在这个工人理应早已获得应得权力的地方，大家再度唱起这首歌，目的并不是为了怀旧。正在罢工的哈兰县矿工唱着这首歌曲，今时今日它仍然适用。

这也是芭芭拉·科珀(Barbara Kopple)这部了不起的纪录片带给我们的诸多教训中最让人感到不舒服的一个：拒绝罢工和破坏罢工的工贼们依然还有市场，工会组织者依然还会被打甚至被杀，在肯塔基哈兰县这个地方，你站在哪一边依然还很重要。于是，一首我们因为彼得·西格(Pete Seeger)旧唱片而熟悉的歌曲令人恐惧地证明了它依然还没

过时。

这部电影(获得了1976年奥斯卡最佳纪录长片奖)是在肯塔基东部拍摄的,拍了十八个月。当时,布鲁克塞德煤矿的矿工已经投票加入了美国联合矿工工会,但他们所在的杜克能源公司却拒绝与工人签署符合工会章程的雇佣合同,而且还镇压了工人的罢工行动,也因此遭到了工人们尤其是工人配偶们的反击。

整个这段时间,芭芭拉·科珀和她的拍摄组都一直待在哈兰县,他们住在矿工家里,记录罢工行动每天的进展。那真是一个动荡时期,特别是因为矿工工会本身当时正深陷托尼·鲍伊尔(Tony Boyle)-乔克·亚布龙斯基(Jock Yablonski)事件漩涡之中。但这部电影为我们呈现的并不仅仅是一次罢工的记录,它更为我们描绘了一个感人肺腑、令人难忘的集体。

摄影机镜头下到了矿井中,为我们展示矿工们艰辛、肮脏、惨无人道的工作状态。我们有机会见到许多位矿工,并由此注意到有趣的一点:那些相对年长的矿工都显得寡言少语,仿佛他们的注意力都已投向自己的内心——内心那股驱使他们每天下矿的决心。另一方面,他们的妻子却像是天生的罢工领导者,她们组织会议,筹划抗议活动,直面暴力攻击(有时候也予以还击),成为了善于雄辩的演说家。

科珀是个女权主义者,拍过类似《女性之年》(Year of the Women)这样的作品。但是在《美国哈兰县》里,她似乎并没去刻意寻找那种能力十足的女强人典型:她们只是不可避免地被卷进来了而已。这部电影让我们看到了她们的才能、能量和智慧,倘若能好好挖掘一番其中的潜力,这些妇女一定能为现有的立法机构做出改进,为公共生活领域带来更多合理性。这些战术专家、战略专家和哲学家令矿工工会的理论家们相形见绌,令能源公司的发言人看上去显得青涩和愚蠢。

这部电影是一份了不起的美国记录,但它也不乏娱乐性;科珀为这些素材建立起良好的结构,制造出张力,提供了短小但却生动的人物性格描述以及戏剧性的对立冲突(包括一个令人难以置信的紧张时刻,警长试图带着一

卡车的工贼穿过抗议人群)。片中有枪击,有一人死亡,还有许多充满了温暖和笑声的简单时刻。片中用到许多工会歌曲,那为影片带来一种历史感,也帮助科珀找到了一种流畅的剪辑节奏。当然,最重要的还是电影里的那些人,那些了不起的人,他们是如此的骄傲、自信和勇敢。



《天堂之门》

1981年6月25日



这部了不起的纪录片里笑点众多，但《天堂之门》最终留给我的感觉却是因它主题而生的痛苦与辛酸。有人说过，只要你能用真实的目光将拍摄对象彻底看清，那么，几乎任何主题你都能拍出一部伟大的纪录片来；本片证明了这一点。

《天堂之门》是部关于宠物公墓及其主人的纪录片，与那部命运凄惨的剧情片《天堂之门》(Heaven's Gate)并无关系。影片在加州南部拍摄，于是乎，我们马上就会猜想，片中应该会出现不少这个所谓“月光州”的好笑特色吧^①。不过，《天堂之门》其实比我们预想得来得复杂得多，也更让人恐惧；整部影片关乎诸如爱、永生、失败以及美国梦的极端难以追逐等宏大题旨。

影片由名叫艾罗尔·莫里斯的加州电影人执导，因为西德导演赫尔佐格的缘故，这部电影早已声名在外。赫尔佐格曾发誓说，如果莫里斯能把这片子完成的话，他就当众把自己的鞋子吃下去。莫里斯做到了，影片在伯克利的首映式上，赫尔佐格实现承诺，把自己的鞋煮烂吃了下去。

《天堂之门》是一部内容丰富、发人深思的电影，看似没费什么工夫，效果却惊人得好，看完之后过了好多天还会在你脑海中经久萦绕、挥之不去。影片由一位面目和善、身材敦实的截瘫病人的独白开始，他稍稍有点口齿不清，听上去就像是小孩子在说话。他的名字是弗洛伊德·迈克鲁尔

(Floyd McClure),自从多年前他养的那条宠物狗被一辆福特碾死后,他就一直梦想着能建个宠物公墓。影片便跟着他的这个梦想一路走来,把那片荒凉的土地呈现在我们面前;他找到了位于两条超级高速公路交汇处的这片土地来当宠物公墓。

随后,情节急转直下,我们发现公墓面临破产境地,四百五十具动物的遗体将会被挖出来。许多人出现在了银幕上:迈克鲁尔的一位投资人、一位合作伙伴、两位有宠物被埋在这里的妇女,还有一位让人无法忘记的老年妇女,她名叫佛罗伦丝·拉斯穆森,她从宠物的话题一路谈到了自己不成材的儿子,情绪激动。

随后故事向北发展,我们来到了纳帕谷。卡尔·哈勃兹劲头十足地将迈克鲁尔未完成的梦想接收了过来(还包括那四百五十具动物遗体),放在了他自己的宠物公墓里——涌泉宠物纪念公园。从这里开始,影片变得令人心碎,它描绘出一种孤独的生活方式,令人心寒;但那些过着这种生活的人,他们却都怀抱积极的想法,始终不曾放弃信念。

哈勃兹和两个儿子一起管理这个宠物公墓,大儿子菲尔回家前在盐湖城卖保险。他说自己以前的工作做得太辛苦了,他郑重其事地解释着自己的销售技巧,如何在办公室里摆满了销售业务奖状,以此让新顾客对自己留下深刻印象;在此过程中,莫里斯始终让镜头停留在他身上。他说他看过克莱门特·斯通(Clement Stone)关于“积极心态”的所有书籍,他墙上还挂着一张斯通本人的照片。菲尔看着干净整洁,给人好感,让人觉得很有能力。他让人放心地谈起了自己对待事情的积极态度,“脑子得放聪明点”。

然后我们遇到了哈勃兹的小儿子丹,他爱作曲,爱弹吉他。午后,当宠物公墓里没人的时候,他会把吉他接上一百瓦的音箱,乐声响彻整个山谷。他留着稀疏的胡子,看着像个嬉皮士。这个家庭里的权力结构很清晰。卡

① 将加州称为“月光州”(Moonbeam State)的典故来自1978年《滚石》杂志采访流行歌星琳达·隆斯坦特时,她称呼自己当时男友杰瑞·布朗为“我的小月光”,于是《芝加哥太阳时报》的一位专栏作家给时任加州州长的布朗起了个“月光州长”的绰号。——译者

尔——用菲尔的话来说——就是“大总统”，然后是丹，因为他在这里工作时间更久。而菲尔，这个想法积极的“金童”，对于不得不放弃盐湖城的保险事业，回家做宠物公墓的三把手，至少他表面上还是保持着“积极心态”。

公墓本身显得萧条、荒芜，它上面的标志告诉了我们：“上帝是爱，狗就是把上帝一词给倒过来。”小小的公墓中飘扬着一面美国国旗。影片一开始，弗洛伊德·迈克鲁尔告诉我们，地球上会有宠物，那是出于两个原因：为了爱和被爱。在这部神秘的伟大作品靠近结尾时，我们发现那些守护着宠物公墓的人，他们自己似乎正是没人爱的孤独者。影片靠近结尾有个老卡尔的画面，这位一家之主开着他那辆小车经过，车上放着个牧羊犬体型大小的棺材。



《灵歌天地》

1983年3月30日



《灵歌天地》(Say Amen, Somebody)是我在很长一段时期里看过最喜欢的一部电影,它也是影史最优秀的音乐片之一、最有趣的纪录片之一。观看《灵歌天地》的过程是一段十分快乐的时光,它说的是福音歌曲,整部影片从头到尾都是福音歌曲,由现代福音歌曲界的一些先锋人物来演唱,这些人大多已经七八十岁了;还有一些是正在冉冉升起的年轻新星,此外还有唱诗班的孩子们。他们在教堂里唱,在晚餐桌边唱,伴随着乐团的演奏唱或是人声清唱,由名叫托马斯·A·多希(Thomas A. Dorsey)的老人带领几千人合唱,或是他自己一个人站在后院里演唱。《灵歌天地》里的音乐令人兴奋、愉快。

片中出现了一些了不起的人物。年轻的纽约导演乔治·T·尼伦伯格(George T. Nierenberg)一上来便向我们介绍了现代福音音乐界的两位先锋人物:七十九岁的威丽·梅·福特·史密斯修女(Willie May Ford Smith)和八十三岁的多希教授。史密斯修女是最早期的福音歌手之一,而多希教授则被称为福音歌曲之父。影片一开始我们看到为他俩举办的两场致敬音乐会——在圣路易斯教堂向史密斯修女致敬,在休斯敦的集会上向多希教授致敬——导演在他们的回忆、家庭、音乐以及年轻人向他们致敬时演唱的歌曲间来回剪辑。

这拍法令本片有别于那种拍坏了的纪录片——那种纪录片感觉就像是教育片，充斥着无聊的时间、地点罗列。《灵歌天地》始终充满着动感，甚至是关于时间和地点的争议都能引出一段戏来（有一个令人忍俊不禁的段落，为辩清究竟是谁发起了第一场福音音乐大会，多希教授和史密斯修女针锋相对）。

音乐段落中最叫人感兴趣的是那充满特质的声音。许多纪录片会使用“现场收音”——用麦克风现场收录声音，但那更适合于电视新闻。本片中的演唱会用到了多达八支麦克风来收音，还使用杜比音效系统制造出立体声声效；电影放映时效果爆棚，观众们会情不自禁地投入进去。

本片中的威丽·梅·福特·史密斯修女是一位非凡的女性，身上散发着爱和力量。而多希教授以及与他长期合作的经理人莎莉·马丁(Sallie Martin)，起初会让人觉得有点急脾气，但随后出现了一场重要的戏，他俩伴着以前自己出的一张旧唱片唱着，歌声十分温柔。影片末尾，病重的多希教授坚持要独自走路去参加休斯敦的集会，他站在前头率领众人咏唱圣诗，我们看到了他身上的力量和人性。为了不让史密斯修女和多希教授看上去显得太过高高在上，影片用到了许多奇妙的灵魂音乐来作陪衬，尤其是在圣路易斯教堂向史密斯修女致敬的音乐会上的那些画面。我们看到了德洛伊丝·巴雷特·坎贝尔(Delois Barrett Campbell)和她的芝加哥“巴雷特姐妹”三人演唱组，她们身上透出巨大的音乐能量；还有“奥尼尔双胞胎组合”，爱德华和埃德加两兄弟的《耶稣撤销了罪债》(*Jesus Dropped the Charges*)赢得热烈掌声；还有年轻的泽拉·杰克逊·普莱斯修女(Zella Jackson Price)向史密斯修女寻求建议；还有多元宗教信仰合唱团以及其他许多不同歌手登场。

《灵歌天地》属于那种并非经常有人拍摄的电影，因为它非同寻常地将多种技法融合在了一起。拍摄者必须先找到这些拍摄对象，与他们产生认同，获得他们的信任，跟着他们到处跑，最后还要找到技术上的手段，真正捕捉住他们之所以特别的精髓。

尼伦伯格通过调研、勤勉和精心执导拍摄出这么一部杰作。但倘若影片没能传递出片中那些人物身上的精神，那作品也就失去了意义，好在《灵歌天地》做到了这点，而且还充满着神奇的喜悦之情。这是一次伟大的体验。



《人生七载之当我二十八》

1986年2月7日



“儿童乃成人之父。”

——威廉·华兹华斯

家中某处放着我孩提时代拍的照片，一个表情严肃的圆脸小男孩望着镜头。看着照片里的他，我知道：他就是我，我就是他，但这想法并没有什么现实意义。我无法理解这两者间的联系，越是深入思索关于时间流逝的神秘，我内心越是感受到某种敬畏之情。

观看迈克尔·阿普泰德的纪录片《人生七载之当我二十八》(*The “Up” Movies: 28 Up*)，我一次又一次地产生那样的感情，对于时光流逝的那种敬畏之情。作为个体的人在这样的时光流逝中从小孩变成大人，他变成了一个崭新的人，但身上多少还保留着与孩提时代一样的原子和分子、恐惧与天赋。

这部影片其实是二十八年前提已开始的，那是为英国电视台拍摄的一部纪录片。迈克尔·阿普泰德的任务是去采访数名七岁的英国小孩，他们来自不同社会阶层、种族、背景和区域。他只要和他们简单谈谈就行了，聊聊各自生活中重要的或是有趣的事。七年后，当他们十四岁时，阿普泰德再次找到他们，再做一次访谈。这样的工作在他们二十一岁和二十八岁时又

再进行两次。影片还会在所有这些素材间做一回顾，看看同样的一个人，从孩提时代到少年再到接近三十岁的青年，究竟有了哪些变化。

我们都知道，电影是一架时光机器。约翰·韦恩已经死了，但对于他的一颦一笑，我们的孩子和我们一样熟悉。奥逊·威尔斯已经死了，但即使再过一百年，他在《第三个人》里的经典一刻——小猫蹭着他的鞋子，靠着窗口透出的光线，我们看到他脸上露出的讥讽笑容——都会永远存在。但《人生七载之当我二十八》令人瞩目之处并不在于它能呈现出同一个人在人生四个不同年代时的样子，这种变化是我们很快就能习以为常的。它真正厉害的地方在于，我们能如此清晰地看到一个七岁的孩子是如何变成少年的，一个少年又是如何变成成年人的，而一个成年人身上又是如何继续保持着孩提时代播下的种子的。

有一个段落拍的是三个来自上层阶级的男孩，他们家庭背景都很优秀，上的也都是好学校。其中有个男孩从小就是个势利鬼，等二十一岁时他又变得有点故作正经，所以等他二十八岁时拒绝接受采访，这也不会让我们感到十分惊讶；我们能预见到这一幕。但我们仍感到好奇，等他三十五岁时会不会又有所回归，或许能少点自以为是的腔调。

另一个男孩七岁时是个迷人的独立个性者，十四岁时他成了个理想主义者，二十一岁的他个性反叛、对现状不满，二十八岁时他成了个离群索居的人，四海漂泊，间或住在破旧拖车里；那是全片最令人难忘的一段，我至今都有点疑惑，他究竟是怎么会变成这样的，似乎人生从来就没和这社会挂上过钩。

还有个男孩，小时候梦想要当个骑师，十四岁时他成了马厩的工作人员，后来真的成了骑师，不过当了没多久。现在他开出租车，这工作和他当初想象中的骑师工作有点相像，也有着个人的独立性和行动自由。还有个意志坚定的伦敦东区男孩，现在已经结婚，在澳大利亚过着幸福的生活，从事着建筑业。还有个姑娘，二十一岁时她的感情生活还是一团糟，个性糊涂、反叛，生活经历充满苦楚、不幸。二十八岁时她却已经结婚有了自己的

家庭，她变成了一个快乐自信的年轻女人。这里面的转变几乎让人难以置信。

随着影片追踪主人公们各自人生的前半段脚印，我们的思绪也被分成两段。银幕上的个人成长轨迹让我们感到有趣；但人性的种种秘密又令我们心生疑惑。如果说我们能清楚地看透这些人从小到大的成长规律，那如果换作我们自己，是不是情况也一样呢？现在的我们，是不是未来七年中的命运其实都早已写好了？还有可能发生什么变化吗？命运都是早就安排好了的吗？

我本来以为这部电影会让某些专业人士产生特别兴趣。例如教师，看过这部电影后，他们肯定会用一种全新的、更好奇的目光审视学生。诗人和剧作家也会从这部电影里学到不少东西，还有心理医生也是。但随即我意识到了，这电影其实并不是为专家拍的，它更像是一篇了不起的新闻纪录，为我们展现出这些人的韶华岁月，令我们也不得不审视一下自身的变化。这是部发人深思的优秀纪录片。

我期待着看到这部电影的下一集，届时这些主人公将会是三十五岁。有些人让我抱有希望，有些又让我担心。这电影给了我一个公平的机会，预测这些陌生人的未来究竟会是怎样。意识到这一点后，我几乎感到了一丝恐惧。有些人已经退出了这个拍摄计划，我想我能理解他们那么做究竟是出于什么原因了。



《人生七载之当我三十五》

1992年2月14日



这是影史最有意思的一个长时间跨度纪录片项目,《人生七载之当我三十五》(*The "Up" Movies: 35 Up*)是其中的最新一部。它开始于二十八年
前,导演采访了一些来自不同背景的普通英国公民,询问这些七岁的孩子对
于世界的看法。从那之后,每隔七年迈克尔·阿普泰德就会再次拜访他们,
看看他们的生活和世界观起了什么变化,在这个最新篇章中,这些五十年代
中期出生的孩子都已经迈向了中年,回顾人生,他们大多无怨无悔。

动手写这篇影评前,我先重看了一遍《人生七载之当我二十八》——之
前它刚好出了录像带。我想要刷新一下关于尼尔的记忆,这个孤独的男人
是阿普泰德所有采访对象中最让人担心的一个。初次见到他时,他才七岁,
却已经很清楚自己想如何度过这一生了:他想当公交车司机,走的路线由
他自己决定,还会告诉车上的乘客们,窗外哪些风景不容错过。十四岁时,
他是个对人生怀有远大抱负的梦想家。但从十四岁到二十一岁间,不知发
生了什么事,他变成了一个愤懑不满的人。二十八岁时,他又成了个离群索
居的人,住在苏格兰湖边停泊的小小拖车里,这一幕让我始终为他担忧,我
担心三十五岁的时候他是不是还活着。

他还活着。仍旧一个人生活。他仍认为人不应该被赋予过多信任,不
应让他们自己有选择。他也仍怀疑是否会有这么一个受得了自己的女人来

当他的妻子。他住在苏格兰小岛上的廉租屋里，去年他受邀为那个村里的庙会当总指挥，今年却没能继续受邀。

其他受访人大多变得更快乐了。七岁时想当骑师、十四岁当上马童的托尼，之前一部电影里我们看到他在学习开出租所需的“知识”；想要拿到伦敦出租车司机运营证，必须先花一年时间了解这座城市。如今他已经三十五岁，自己的孩子都长大了，他也很满意地拥有了属于自己的出租车。他说他已经实现了梦想——他曾短暂当过一段时间的骑师，还和莱斯特·皮高特(Lester Piggott)同场比赛过。

我们还看到了之前电影中出现过的那三位“工人阶级女孩”，她们聚在酒吧里谈论各自的生活，都还算满意。我们也看到一位上层阶级男孩身上的变化，二十一岁时他还是个势利眼，二十八岁时甚至拒绝接受采访。三十五岁时他回来了，不知怎么的，他加入了一个针对东欧国家的慈善项目，这真是叫人惊讶。我们能感觉到他的势利已经消失不见了（应该说是某种程度上没有了，因为他还是忍不住地为我们介绍了画着自己家族皇亲国戚的肖像）。

在我为《人生七载之当我二十八》写的影评里，我引用了华兹华斯的话，“儿童乃成人之父”。这一点在《人生七载之当我三十五》里表现得更为清晰。他们的脸上出现了皱纹，他们的头发开始泛灰，原本青春的肉体开始变得松弛；但他们的眼神还是一样，说话的声音也是一样的——虽然比原来更低沉了，但表达的想法还是属于当初那个人的，那个七岁时便已被我们认识的人。绝大多数受访者，他们七岁时的个性和希望已经预示了各自成人后的生活。（不过有一个人例外，那个二十一岁时显得沮丧、丧失人生目标的女孩，之后却经历了巨大转变，人生变得美好起来。我真希望能听她坦率地谈一谈自己二十一岁之后究竟发生了些什么。）

有几位受访者一脸遗憾地抱怨这个拍摄项目侵犯了他们的隐私。一位工人阶级的女士说，她对自己的生活感到很满意，除了一件事，那就是每隔七年，阿普泰德就会出现在她生活中打听这个打听那个的。还有些人退出

了《人生七载之当我三十五》，因为他们不希望自己再被人关注。不过大部分人还是留了下来，他们显然都觉得，既然都已经拍了那么多年了，那就继续下去吧。

在整个项目的核心处，我们能看到人生最神秘的东西。我们是怎么成为今天这样子的？我们对自己和对世界的看法是如何与时俱进的？教育家和社科学家看着这些影片可能会感到绝望，因为一个人将来的生活过得怎样，似乎其实早在七岁时就已都定下了，这些东西在家庭中甚至于在子宫中就已形成了，根本就等不到你去上学或是踏上社会。更令人感动的是，从这些三十五岁的人的眼神和声音中，我们可以看到人类是如何面对死亡这不变之永恒的。

自从镜头第一次对准他们以来，将近三十年过去了。再过七年，他们中绝大部分又会再次回到镜头前。他们中还没有哪个已经去世了的。只要还有一个人愿意合作下去，这项目就会一直延续。但最终那一天会来到，受访者中只剩下一两个还活着的，再到最后连一个都不剩。但无论多少年以后，观众仍能从这份独一无二的记录中看到人生之美和神秘。这项目里的绝大多数受访者，每隔七年就为我们牺牲一次自己的隐私，这让我感到高兴，因为从某种意义上来说，他们代表了我们。靠着他们，我们对自己有了更清楚的认识。



《人生七载之当我四十二》

2000年4月14日



把孩子交给我，直到他七岁，我会还你个男人。

——耶稣会箴言

1964年，一家英国电视台展开了一个有趣的实验，他们采访了一群七岁的小孩，问他们将来想做什么，觉得未来会是什么样的。之后每隔七年，他们会去采访这一批人，看看他们的人生起了什么变化。那真是有趣的实验，利用电影这独一无二的手段，让它扮演了某种时光机器的角色——安德鲁·萨里斯称之为“媒介历史上最卓越的非虚构类电影计划”。

我们现在看到的是《人生七载之当我四十二》(The “Up” Movies: 42 Up)，它是这一系列中的第六部作品。我是从《人生七载之当我十四》开始看起的，每隔七年，我也会借这个项目对自己的人生重新审视一番。看这部电影时，你不可能不向自己提出同样的问题，不可能不去回忆自己的孩提时代和青葱岁月，不可能不对自己的人生进程做一番评价。

感觉就像是我认识这些受访者一样，事实上，比起很多每天见面的同事来，我确实更了解这些受访者。因为我知道他们七岁时曾有过的梦想，也知道他们十四岁时有过的希望，还有他们二十多岁时遇到的问题，知道他们的婚姻、工作、孩子，甚至是他们的情感不忠。

当被问及有什么好的职业生涯建议时，我告诉学生们，他们应该把时间更多地花在做准备而非做计划上。我觉得人生很大程度上取决于不同的运气和机遇，你将来从事的职业很可能是现在根本就还不存在的。不要以为你可以规划好自己的人生，但你也确实应该为人生做好准备。我觉得这是个好建议。看《人生七载之当我四十二》时，我不由疑惑我们的命运是否一早已定下。许多受访者似乎早在七岁时就很清楚自己将来要做什么、自己优势所在是什么了，而且绝大部分的人长大后还真是那么做的。当然，也有些人的人生没按设想走，直到中年时还一直会给我们带来惊喜。

迈克尔·阿普泰德当初肯定没能预见到自己竟会投入这么一个巨大时间跨度的拍摄计划。当初第一集《人生七载之当我七岁》拍摄时，他还只是个事业刚起步的项目组年轻研究员，参与挑选了那十四位受访者。《人生七载之当我十四》时他已经成了导演，从那开始便引导着整个计划的走向。他从自己繁忙的剧情片导演工作中（《矿工的女儿》(Coal Miner's Daughter)、《雾锁危情》(Gorillas in the Mist)等)挤出时间来留给这个计划。在他关于这组系列纪录片的新书导语中，他说自己一点都不羡慕这些受访者：“他们确实出名了，但这属于最糟糕的那种名气——既没权又没钱。日常生活中，他们走在大街上时会被人拦住询问，‘你不就是那个女孩吗？’或者‘我不是认识你啊？’或者‘你就是那个……’他们中间绝大部分人都讨厌这些。”

但他也相信这个系列纪录片并未令受访者的人生发生改变。“他们并未因为这些电影而找到工作或是找到伴侣，只有一次例外，有一段友情因这部电影而出现了戏剧性的结局。”

那次例外与尼尔有关，对大多数长期追看这个系列的观众来说，尼尔是最让人放心不下的受访者。他是个出色的男孩，但太爱思考了，七岁时他说自己要当巴士司机，因为那样他就能告诉乘客们一路上该看些什么。他想象着自己坐在巴士司机的位置上，带着别人观光他人的生活。你觉得他以后会从事什么工作？教育家？政客？

后来的电影中，他似乎过起了浪迹天涯的生活，郁郁寡欢，人生没有方

向。他陷入迷茫之中。二十八岁时，他在苏格兰高地上四海为家，我还记得他坐在湖边那破旧的拖车旁，表情失望地注视着水面。我心想，下部电影拍摄时，他一定不会再出现了：尼尔的人生已经迷路了。但他还是挺了过来，三十五岁时他过着一贫如洗的生活，他住在苏格兰谢特兰岛上，刚被解除（没薪水的）庙会总指挥的职务；他觉得如果能让他来干的话，那年的庙会一定会更成功。

尼尔的最新人生进展是《人生七载之当我四十二》里最鼓舞人心的一段，他的人生之所以有了改变，部分原因要归功于同属本片受访者之一的布鲁斯。布鲁斯曾是个寄宿学校学生，之后进牛津大学念数学，然后又放弃了在保险公司的职位，转而在伦敦公立学校当老师。他似乎一直都是受访者里过得最快乐之一，四十岁时他结婚了，尼尔也在差不多那时候搬回了伦敦，他受邀去了布鲁斯的婚礼，通过他找到份工作，如今的他——好吧，我不想在这里做太多剧透，等你自己发现尼尔人生的意外大转折时，你一定会大感惊讶的。

阿普泰德在《人生七载之当我四十二》(42 Up)一书的导语里说过，如果能重来一遍的话，他一定会多挑些中产阶级（现在的这些受访者，更偏重于上层阶级和工人阶级）和女性受访者。不过，当初选了上下阶层这两类受访者，他也有自己的理由：当初这个拍摄项目提出的主要问题是，英国的社会阶级系统是否正在消亡？答案似乎是：是的，但是缓慢消亡。安德鲁·萨里斯在《纽约观察家》上写了他的判断：“七岁的时候，相比起那些更天真自然、更可爱的下层阶级孩子，上层阶级的孩子就像是群笨蛋，但我注意到，后来他们还是超越了那些下层阶级的孩子，他们变得更有趣、更充满自信。那就像是瓮中捉鳖，易如反掌。唉，阶级、财富、社会地位确实还是重要的，根本就没有捷径能绕过去。”

十四位受访者目前都还健在，不过有三位已经退出了这个项目（也有人这次退出但下次拍摄时又加入了）。许多人已经送走了自己的父母亲。被迫回顾七岁、十四岁、二十一岁、二十八岁和三十五岁时的自己，似乎大部分

人都对自己的人生道路感到满意。四十九岁时，他们还都会活着吗？这个项目会一直做下去，一直做到所有受访者都不在人世了吗？我们应该把这个项目封在时间胶囊里，我的影史最伟大作品十佳榜单上，有它的名字。它将电影媒介运用到了一个令人景仰的程度。



《浩劫》

1985年11月24日



超过九小时的时间里，我就坐在那里看着一部叫做《浩劫》(Shoah)的电影。等它放完后，我又花了一段甚至比那更长的时间，干坐在那里什么都不做——我想要把自己的思绪理清楚。我看到的是关于人类历史上最堕落的那个章节的回忆，我看到的也是一部对生命如此热情肯定的电影，以至于我不知道该如何来应对这纠结的情绪。对于这样一部电影，什么样的回应都不算是恰当的。它是一个浩瀚的真相，是面对种族清洗时，长达五百五十分钟痛苦和愤怒的嗥叫。它是影史上最令人高山仰止的电影之一。

影片片名是一个希伯来文词语，意思是混乱或灭绝——在这里指的是二战时纳粹施行的恐怖大屠杀。这是部纪录片，但里面却没有来自四十年代的画面。既没有旧新闻片画面，也没有死亡集中营幸存者的访谈，或是审判战犯的报道。整部电影都是由一个名叫克劳德·朗兹曼(Claude Lanzmann)的人在过去五六年里拍摄的。他花了不少时间，寻找希特勒“最终解决方案”的见证者。结果令人吃惊：他成功地找到了当时就在那儿，看到听到这一切的当事人。集中营的犹太人幸存者只占了其中很小一部分，剩下大部分都是些德国老人和波兰老人，有些当时在集中营里干活，还有些是旁观者。

他们不断谈论着。这是部充满了话语的电影，但是，影片结束时你感觉

到的却是一片沉寂。朗兹曼在两种画面间来回剪切。一是证人们的面孔，二是当初发生惨剧的那些地点如今呈现出一派田园风光。蒸汽机车轰鸣着开过波兰乡间，就在这同一条铁轨上，当年开过的是装载着无数犹太人、吉普赛人、波兰人、同性恋以及其他所谓危险分子的火车，火车将他们带向死亡。镜头静静扫过牧场，看似安宁的表面之下掩埋着无数具尸体。还有些时候，画面中只是出现一大群人，他们或聚集在门口，或是在教堂前，或是在饭店厨房里。

朗兹曼是位有耐心的讯问者。有时候我们会看到他出现在镜头角落里，他是个瘦高个，穿着随意，烟不离手。他想要知道细节。他提出的问题非关杀戮几百万人意义何在那样的宏大主旨。他问的都是些小问题。全片最令人不寒而栗的数个场面中，有一处便是他与亚伯拉罕·本巴(Abraham Bomba)的对话。他是生活在特拉维夫的一名理发师，当年在特雷布林卡集中营，纳粹在处死犹太女人之前会让犹太理发师把她们的头发剪下来，本巴就是理发师之一。他的工作暗示着一个让人崩溃的问题：一个女人的头发怎么可能比她的生命还要值钱呢？但朗兹曼提出的并不是这种压力巨大，让人无法回答的问题。他提出的问题是这样的：

“你是用什么来剪的？剪刀？”

“不用镜子吗？”

“你说过大约有十六名理发师，那你每次要替多少名妇女理发？”

理发师尝试着作答。他说话时手里正在替一位顾客理发。他近乎着魔般地忙于替那人理发，用剪刀做出各种细小动作，仿佛是想用理发这事作为挡箭牌，可以不理睬朗兹曼的提问。他说自己没法再回答什么了，这时候，两人的对话终于走到了这一步：

理发师：“我做不到。那太恐怖了。求求你。”

朗兹曼：“我们必须谈下去。你知道的。”

理发师：“我不能继续下去了。”

朗兹曼：“你必须做。我知道这很难，我知道而且我向你表示道歉。”

理发师：“别让我继续了，求求你。”

朗兹曼：“我求求你，我们必须继续。”

朗兹曼是残酷的，但他也有他的道理。他必须继续下去。在大屠杀的所有见证者最终全部死去前，有必要做这样的纪录。

他完成采访的方式有时候是带有欺骗性的。他会用隐蔽式的摄影机来记录受访的某些前纳粹军官的面孔。一辆面包车停在他们居住的大楼外，我们从车里坐着的拍摄人员身后看过去，看那些老人毫无戒备地解释着死亡集中营的构造，我们听见他们的声音。当一位前纳粹再三确认自己说的话不会被公开时，朗兹曼向他做了保证。为了得到这些证词，他什么事都做得出来。

不过，他并不想把这些材料按时间顺序组织起来，组织成一份关于“最终解决方案”如何开始，如何进行，最终又如何战争结束前被执行的客观、真实纪录。他用的是一种更诗意，更松散的手法，以一种只有他自己才能理解的节奏，在影片仅有的三种面孔间来回移动：幸存者、杀人犯、旁观者。朗兹曼将他们的证词与铁轨、机车、废弃建筑物、空地的画面串在一起，给了我们足够时间去思考、去疑问。这是部漫长的电影，但节奏却丝毫不慢。依靠片中的话语它制造出某种效果，和我当初看《与安德烈共进晚餐》时体会到的一样。话语本身创造出了想象中的画面，就像是广播剧那样。例如被指派去毒气室门口工作的捷克人菲利普·穆勒(Filip Muller)，他在奥斯威辛历经了五次大清洗，我们不妨想象一下他这些话语能够唤出的画面：

穆勒：“毒气放进去后，情况是这样的：它是从下往上升的。紧接着是恐怖搏斗——因为那真的是搏斗，那时毒气室里的灯都灭了，一片黑暗，没

人能看得见，谁最强壮谁就会爬得越上面，可能因为他们觉得越靠上空气就越多，人就越能呼吸。于是就有了这样的搏斗。其次，大部分人都会拼命向门那边挤过去，这是人的潜在心理；他们知道门的方向所在，以为自己或许可以冲出去。这是人的本能，垂死挣扎。所以小孩子，还有体弱的人和老人最后都被压在了底下。最上面的是最强壮的人。在垂死搏斗时，父亲脚下踩着自己的儿子，他也不会知道。”

朗兹曼：“门打开的时候呢？”

穆勒：“他们跌落出来，就像是卡车上卸下来的一堆石头那样。”

由这些话而联想到的画面真是令人痛苦至极。但值得注意的是，仔细一想你就会发现，穆勒描述的景象其实是他乃至所有活着的人都从未亲眼见过的。听完他的讲述，我意识到自己对于毒气室的认知也发生了根本变化。以前读到或听到的那些关于毒气室的内容，我们的视角总是在外头的，现在穆勒让我进到了里面。

这也正是整部《浩劫》所做到的，可能也是它最重要的意义所在。它改变了我们看大屠杀的视角。经历过《浩劫》的这九个小时，大屠杀不再是一个话题、一个历史章节、一个事件。它成了我们生活的一部分，包围着我们。朗兹曼让普通人用普通的语气讲述对他们来说已经变得很普通的那些日子。他问一位负责开火车去特雷布林卡集中营的铁路工人，是否能听见身后那些车厢里传来的尖叫声。

司机：“答案很明显，我所在的机车和车厢是挂在一起的，他们发出尖叫，想要喝水。距离机车最近的那节车厢，那里传来的尖叫声我能听得很清楚。”

朗兹曼：“会听习惯吗？”

司机：“不会，只会极度不安。”

他知道背后那些也都是人，和他一样的人。德国人给了他还有其他工人伏特加喝，不喝酒的话，他们都干不下去。

片中最奇怪的那些段落来自朗兹曼对那些前任纳粹军官的采访，他们正是负责管理集中营的那些人，也正是他们的工作令“最终解决方案”得以顺利、有效地执行。但他们中任何一个都没有见证事件全貌，至少，他们在证词里是这么说的。他们都只参与了其中一小部分，只干了属于自己的一小部分工作。如果他们的说法可信的话，他们没有亲手杀死过任何一个人，他们只是在一个庞大的任务中扮演了属于自己的小角色，当所有这些小工作累积在一起时，得到的就是大屠杀的结局。让我们听听这个人是怎么说的，他负责调度安排那些将犹太人送去死神怀抱的火车。

朗兹曼：“你一辆火车都没见到过？”

文员：“没，从没见过，我们手里有很多活，我从没离开过自己的办公桌。我们日日夜夜不停工作。”

再听听这个男人的话，他住的地方距离教堂只有四十五米距离，犹太人就在那所教堂里被集中，然后带上毒气车毒死，再被送去火化炉。

朗兹曼：“你看到过毒气车吗？”

男子：“没……看到过，从外面看到过。它们来回行驶着，我从没朝里头看过；我没见过里面有犹太人。”

《浩劫》之所以重要，是因为我们听到了这些人的声音：他们真的看见，真的理解，真的懂得这些，他们当时真的在那里，他们知道大屠杀发生了，他们用自己的话语和眼睛告诉了我们，在我们这个时代，在我们的文明中，曾发生过种族灭绝这样的事。

观看《浩劫》的过程中，看到银幕上呈现的那些事，你会想要拉开与它的

距离。毕竟，那些都是四十或四十五年前的事了。现在这一代人也都是在那以后才出生的。看的时候有那么一刻令我感到不寒而栗：字幕里出现了一个名字，特雷布林卡集中营里一位指挥官的名字，开始我以为那是“伊伯特”——和我一样，随后才意识到那其实是“伊伯尔”。我一下子感到心情轻松了下来，但随即便产生了内省的念头，那名字究竟是什么其实并没有分别。《浩劫》传递的讯息在于（如果我们相信普天之下皆手足的道理的话），这些罪行是由和我们一样的人犯下的，受害的也都是和我们一样的人。

但片中其实还有一个更深层的讯息，它藏在了菲利普·穆勒的证词中。他是个犹太人，他站在毒气室门口，眼睁睁看着他们进去受死。有一天，集中营里有些捷克犹太人唱起歌来。他们唱的是两首歌，以色列国歌和捷克国歌，强调自己既是犹太人，又是捷克人。他们斥责希特勒，希特勒只允许他们做捷克人，而不允许他们做犹太人。

穆勒：“那一切都发生在我的同胞身上，我意识到自己的生命也失去意义了。（他的眼中充满泪水）为何还要继续苟活？为了什么活着？所以我和他们一起走进了毒气室，决心一死了之。和他们一起死。忽然，有些认识我也走了过去……一小队妇女走了过来。她们看着我，看着毒气室里的我，对我说……”

朗兹曼：“当时你在毒气室里头？”

穆勒：“是的。她们中间有个人对我说，‘你是想死吗？但那是没意义的。你的死并不会令我们复活。那不可能。所以你必须活着从这里出去，必须为我们遭受的痛苦和冤屈作证。’”

这正是这部超凡出众的电影传递的终极讯息，它不是纪录片，不是新闻报道，不是宣传片，也不是政治片。它是一次作证。在这里，克劳德·朗兹曼歌颂了人类那无价的财富，它令我们有别于动物，它令人之所以为人，给予我们希望：那便是人类能做到将自己得到的教训代代相传下去。

《亲爱的美国：来自越南的家书》

1988年9月16日



海浪来了，“海滩男孩”(Beach Boys)的歌声响起。年轻的美国人一头冲入浪里，再起身时浑身清凉、笑容满面，棕榈树下还有着装满啤酒的冰柜，看来越南会成为一个充满欢乐的地方。《亲爱的美国：来自越南的家书》(Dear America: Letters Home from Vietnam)甫一开场竟是如此无忧无虑、轻松烂漫。于是，即使这些士兵看着怎么都不像是当兵的，你也不会觉得奇怪。这些年轻人看着就是他们本该有的样子——一群被征兵来此的高中生。

我们听到了这些士兵的声音，听到了他们写给家人的书信。他们谈到了爱国激情，谈到了万丈豪情，也谈到了全新的友情。这些信里有种新鲜感，他们找到了一个全新的世界，这世界与他们才刚告别的美国城市和乡镇是如此不同。但渐渐地，这些家书的语调都起了变化。

关于越战的伟大影片早已有过许多，《亲爱的美国：来自越南的家书》又让整个这一幕故事显得更加完整了。成千上万的年轻人来到一个遥远的国度，留下无法言说的经历，许多人死在了那里，或是留下了肉体或心灵上的终身伤痛；这就是它全部的故事。

这部电影是如此精准有力，原因在于它足够简单。那些文字都出自士兵之手，而那些画面也都来自他们的家庭录影带以及关于那场战争的电视

新闻。

影片中有些时刻让人永远无法忘记，这主要应归功于电影人的苦功。导演比尔·库特利(Bill Couturie)并非只是随意地选了些文字和历史素材画面，更重要的是他将这些文字与画面恰当地配合在了一起。库特利先从赴越美军士兵的家信开始，然后选取了NBC电视台在1967年至1969年间拍摄的新闻素材——总共二百万英尺长的胶片，时长九百二十六个小时。他还设法拿到了国防部拍摄的素材画面，包括此前一直被归为机密档案的战斗画面。本片用到的许多素材之前都从未公开展示过，看一下，你就知道为什么了。

库特利及他的研究人员们所做到的真是让人惊叹。许多个案例中，他们都能将士兵与他写的家书一一对上，我们一边看着这个人的画面，一边听到他写下的文字，继而了解他的命运。

“我跟你说实话，我怀疑自己还能不能活着回来。”大兵雷蒙·格里菲斯(Raymond Griffiths)写给远在家乡的女友，“我原来那个班上，只剩下我还没受伤。”1966年7月14日，他在军事行动中丧生。

这里还有士兵用八毫米拍的小电影，他们在镜头前扮小丑，喝啤酒，擦拭枪支；也有令人恐惧的交火场面以及即将死去的士兵继续射击的画面。这里还有令人不寒而栗的镜头，例如威廉·韦斯特莫兰德将军(William Westmoreland)接见战斗幸存者的时候，他说话的样子冰冷地像个机器人，毫无感情可言。他看上去是如此虚假，那就像是一次差劲的表演，如果这画面当初就在电视上播出的话，他甚至可能因此被迫辞职。

影片就像是列了张粗略的时间表，对应着一位士兵在越南度过的一年。从一开始的轻松踏浪，到最终的恐惧绝望。它始终不曾偏离目标。

士兵的家书说的都是最简单的事实，但却极有说服力。有人提到了战士们的勇敢，冒着炮火援救战友，还有人写到了圣诞前夜那场坦克战时的片刻寂静，他听到有人开始唱《平安夜》，然后有更多人加入进来。

这些家书是由大约四十位男女演员念出来的，如果你不再把心思放在

那些文字上,仔细分辨一下他们的声音,其中有些人你能辨认得出,其中包括罗伯特·德尼罗、马丁·辛恩、查理·辛恩、凯瑟琳·特纳(Kathleen Turner)、汤姆·贝伦杰、布莱恩·丹尼(Brian Dennehy)、小霍华德·罗林斯(Howard Rollins Jr.)、肖恩·潘(Sean Penn)、麦特·迪伦(Matt Dillon)和迈克尔·J·福克斯(Michael J. Fox)等人。影片配乐也都来自那个年代,到了电影最后,时间忽然被向前推进了十五年,我们来到了华盛顿越战纪念碑前,听到了布鲁斯·斯普林斯汀(Bruce Springsteen)的《生于美国》(*Born in the USA*),同时还听到爱伦·博斯汀念着一封信,那是一位阵亡士兵的母亲留在那堵写满名字的纪念墙底下的:

亲爱的比尔,今天是1984年2月13日。我又来到这堵黑色的墙壁前,抚摸你的名字,威廉·R·斯托克斯。此时我想到的是,是否曾有人在此驻足时想到过,在你的名字旁边,在这面黑色的墙壁上,那是你母亲的心。那是一颗在十五年前的今天就碎了的心,那一天你在越南失去了生命。

他们告诉我,我留在纪念碑这里的那些写给你的信唤醒人们了解这个事实:经过这么多年后,越南战争留下的痛苦并未减少。

这一点我很清楚。能和你共同度过这二十一年我并不后悔,哪怕不得不接受你离去后这全部的痛苦。

母亲

随便与哪部史上最优秀的越战电影相比,《亲爱的美国:来自越南的家书》都丝毫不会逊色。弗朗索瓦·特吕弗曾说过,你不可能拍出“反战的电影”,因为无论它要传达怎样的信息,只要是战争片就肯定会令人兴奋。

特吕弗死得早,没能看到这部作品。

《克鲁姆》

1995年5月26日



经历过人生折磨的人，为了能挺过来，能安定下来，往往能做出最令人惊讶的改变。对于这样的人，到底该视之为疯狂抑或勇敢，其实各有各的道理。想想 R·克鲁姆(R. Crumb)这个案例，他是六十年代最著名的漫画艺术家，类似《继续前行》(*Keep on Truckin'*)、《怪猫弗里兹》(*Fritz the Cat*)以及他为唱片《廉价快感》(*Cheap Thrills*)画的那幅封面都成为能代表视觉形象设计在那十年中重要发展的关键作品。但另一方面，他也是个行走在疯狂边缘的人，最终是艺术挽救了他。

《克鲁姆》(*Crumb*)是影史最引人注目、令人难忘的纪录片之一，它讲述了罗伯特·克鲁姆和他两位兄弟马克斯、查尔斯的故事，那是一段美国式的童年，光从家庭旧影集里来看，它貌似普普通通，但其实却隐藏着许多深深的伤口和秘密。它属于那种你初看时满腹狐疑的电影，但随着情节步步深入、抽丝剥茧，你会逐渐理解究竟是什么令克鲁姆大获成功、生龙活虎，而他的两个兄弟却一个成了卧室里的隐士，另一个则每天都坐在货真价实的钉板床上。

通常情况下，这样的电影很少能被拍出来，因为当事人一般都不愿意将自己的这种生活示之于人。《克鲁姆》的导演是特里·齐高夫(Terry Zwigoff)，他有两个优势：他与克鲁姆相识多年；他在电影拍摄期间一度十

分沮丧，甚至想过自杀，于是，从某种意义上来说，作为帮忙，克鲁姆就放手让他来拍自己了。

克鲁姆在艺术上的重要性和高声望是毋庸置疑的。他的原始手稿以及六七十年代发行的地下漫画书初版如今在市场上都物以稀为贵。他的新作都会在画廊展出，被人以高价收藏。连《时代》杂志艺评人罗伯特·休斯（Robert Hughes）这样的权威都出现在了本片中，称赞克鲁姆为“二十世纪后半段的布鲁格尔^①”。

尽管看过影片后，你确实会试着用全新目光来审视那些熟悉的作品，但《克鲁姆》却并非真的和艺术有关，它说的其实是一位在缺陷家庭中长大的艺术家。他父亲是个霸道的暴君、个性阴郁的施虐狂，按照片中的描述，他平时虐打儿子，不放过任何贬低他们的机会。（克鲁姆还有两个姐妹，但她拒绝参与本片拍摄。）

为应付这样的家庭生活，三兄弟只能转而求助于各自的幻想世界。三人中最年长的查尔斯第一个开始画漫画，然后罗伯特也模仿他。他们似乎能对漫画中的人物幻想出强烈的情感，查尔斯把自己想象成了独脚水手西尔弗^②，而罗伯特竟然会边看漫画书边手淫，特别是看他自己画的漫画时。不过，你也有必要知道一下：他最初的性迷恋对象是兔八哥。

克鲁姆生命中的很多人谈到他时都十分坦率，其中包括他的两个兄弟、他母亲、他第一任妻子丹娜（她说克鲁姆在1966年尝试吸食毒品后逐步拓展出了自己的“新视觉”）以及现在的妻子艾琳·柯明斯基（Aline Kominsky）。艾琳怀着接受与理解的心情讲述了克鲁姆生活中不少离奇的细节。当然，我们还是从克鲁姆本人那里了解到了最多关于他的事情。

他的高中时代过得很不快乐，所以对周围人产生了强烈的仇恨，以至于后来拿这些学生时代的仇家当原型画出了不少令人讨厌的漫画人物。我们

① Pieter Brueghel the Elder, 十六世纪荷兰画家，以反映农民日常生活的版画而著称。——译者

② 《金银岛》中的大反派。——译者

还惊讶地发现他笔下某些人物竟然具有如此高度的自传性质：他漫画里的男人都痴迷有着美臀的女人，幻想能骑在她们背上；在画廊的开幕仪式上罗伯特也做着这样的事。他翻看着高中时的同学录，其中不少都能与他漫画里的人物对上号。

如果说罗伯特的高中时代还仅仅只是过得不愉快，那查尔斯的高中时代就是一场灾难了，而且他至今都没能真正走出来。我们跟随镜头去了他和母亲同住的那个家，去了他几乎寸步不离的那间楼上的房间。罗伯特以采访者的身份出现在他面前，查尔斯回忆说，“那时候我很帅，但个性上出了些问题。我成了校内人缘最差的一个。”导演还去拜访了三兄弟里的老幺马克斯，他过着僧侣一样的生活，为了清洁肠道把一根长长的布条吞入腹中。他还展示了自己最近画的油画，技法十分娴熟（他一直都在上“著名艺术家学校”的邮购课程）。

克鲁姆的母亲也接受了采访，她趴在沙发上，对窗帘表现出很大担心，对查尔斯足不出户的生活状态倒显得很笃定。“至少他不会在外头吸毒或是做伤害妇女的事。”

齐高夫为我们展示了克鲁姆漫画里的许多细节，它们都有着针对女性的强烈暴力、虐待、仇恨色彩。他又采访了像是《琼斯妈妈》(Mother Jones)杂志社前任主编蒂尔德丽·英格力什(Deirdre English)这样的理性人士。在她看来，克鲁姆的作品诲淫诲盗，“都来自少年犯的视角”。这是事实，而她的意见中表现出的也并非什么清教的戒律，那只是代表着关注和基本的观察。不过，看完影片后我却觉得，如果说真有哪个人在本片中掌握了话语权，表达出了自己的观点，无疑还是克鲁姆自己。因为有一点很明显：艺术就是他手里的自我应对机制，克鲁姆靠着艺术才挺了过来，才能应付自身的痛苦。有种理念认为艺术也是一种心理治疗的方式，《克鲁姆》为这一理念带来了全新的意义。

《海蒂·弗莱斯，好莱坞老鸨》

1996年5月3日



到头来我们还是无法彼此了解。

可能很快就到头了。

——海蒂·弗莱斯谈伊冯·纳吉

啊，恶的面目也可能是充满魅力的。请想想汉尼拔·莱克特^①。或想想这现实世界里的伊冯·纳吉(Ivan Nagy)。他曾是个好莱坞导演——如果你相信谴责他的人所说的，那么，他也是个拉皮条的，一个毒贩，一个告密者——就连和自己睡在同一张床上的情人他都可以背叛。他脸上喜欢挂着一丝调皮的微笑，看到那笑容你会觉得自己也被卷入了他那些肮脏事。那笑容仿佛在暗示，别扯了，我们这是在骗谁啊？大家都是成年人，都知道这年头的那些脏事。

伊冯·纳吉曾是“好莱坞老鸨”海蒂·弗莱斯(Heidi Fleiss)生命中的一个关键人物，海蒂因为替好莱坞上层人物和阿拉伯富商做淫媒而被判入狱三年。弗莱斯当初认识纳吉时就已经不是什么纯真少女了，十六岁时她就已经是金融骗子伯尼·康菲尔德(Bernie Cornfield)的情人了，(根据传奇人物阿莱克丝老鸨的说法)后来纳吉以五百美元的价格把她卖给了阿莱克丝老鸨，然后又用她作为内应取代了阿莱克丝，接管了那个生意兴隆的应召女

郎集团。如果阿莱克丝老鸨的说法可信，最后也是纳吉向警方告发了弗莱斯。

《海蒂·弗莱斯，好莱坞老鸨》(Heidi Fleiss, Hollywood Madam)有趣的地方就在于片中没有哪个人是完全可以相信的。这是部不断给你暗示，吊你胃口的纪录片，我们看到的海蒂·弗莱斯的人生就像是在哈哈镜里看到的：她一会儿是个聪明的商人，一会儿是个上当的傻瓜，一会儿又是个被皮条客玩弄于掌中的无辜者。在这部电影里，同一个故事我们会听到数个不同版本。有人在撒谎，没错，但是真有人说了实话吗？

尼克·布鲁姆菲尔德(Nick Broomfield)是位很有进取心的BBC纪录片导演，他拿着轻型摄影机和灵敏的录音设备追逐着自己的猎物。本片是他花费半年时间调查海蒂·弗莱斯一案的过程全记录。她看上去或许本是个无关轻重甚至有点可悲的人物，但当影片结束时，相比她要对付的那些人，海蒂反而更像是个受害者，几乎赢得了我们的同情。她也想做坏人，但却完全不知道自己究竟被卷入了什么。“不管她表现得再怎么勇敢，在我看来她仍是个小女孩。”她母亲告诉布鲁姆菲尔德。

她母亲也参与了这部纪录片？答案是肯定的。就如同弗莱斯、纳吉、维多利亚·塞勒斯(Victoria Sellers, 彼得·塞勒斯的女儿，海蒂最好的朋友)、阿莱克丝老鸨和前洛杉矶警长代洛尔·盖茨(Daryl Gates)一样。他们全都参与了本片拍摄，因为布鲁姆菲尔德花了钱，请他们开口说话。阿莱克丝老鸨很仔细地数了点钱的数目，我们也看到盖茨在回答布鲁姆菲尔德的提问前，先将两千五百元装进了口袋。

我们从片中得知，多年以来阿莱克丝一直是洛杉矶最成功的老鸨。她因逃税而被捕，但因为洛杉矶警察局某位探员作证说她是个人有价值的线人，阿莱克丝获得保释。因为自己没法用信用卡，据说她平时都是通过纳吉买的机票。纳吉是个表面上受人尊敬的电影人，但背地里或许在为阿莱克丝

① 《沉默的羔羊》主角。——译者

为顾客提供毒品。阿莱克丝说纳吉把当时约莫二十岁的弗莱斯“卖”给了她，后来又是这位弗莱斯帮助纳吉抢走了她的皮肉生意。弗莱斯负责抛头露面，纳吉才是背后的主事人。

在纳吉口中，阿莱克丝是“我生平见过的女人里最邪恶的之一”。他笑了笑，问布鲁姆菲尔德：“我看着像是差这五百块钱的人吗？”然后他卖给了布鲁姆菲尔德一盘弗莱斯和他自己的家庭录影带。在录影带里，他试图说服弗莱斯脱光衣服，但她有所担忧却并未真正警惕地观察到，“一些绿色的东西”从男人身上他最不希望有绿色东西跑出来的那个地方跑了出来。一个连这种录影带都愿意拿出来卖的男人，他绝对需要这五百块。

布鲁姆菲尔德又找到了前洛杉矶警局探员迈克·布兰布斯(Mike Brambles)(他因为抢劫正在蹲监狱)。他说弗莱斯的问题在于她是个糟糕的警方线人。她不好好合作，所以纳吉把她给设计了。弗莱斯自己似乎并不清楚这是不是真的。她描述着自己的业务(她的顾客想要“典型的清白之身的南加州十八岁邻家女孩，不要穿高跟鞋。一定要金发，金发，金发”)，她很现实(“有不少次，他们让我们找来姑娘，只是为了看着姑娘们吸毒”)，她坦承自己一直喜欢年纪大的男人(“四十岁以上对我来说都是合适的年龄”)。

片中有人提及名叫“曲奇”的以色列人，似乎所有人都害怕他。如果说纳吉是弗莱斯背后的操纵者，那“曲奇”是不是所有这一切背后的操纵者呢？没人会说出来。布鲁姆菲尔德不知疲倦地把镜头伸进去，刺探他们的生活。有次他去阿莱克丝家里时发现女佣正在烧香驱逐屋里的恶灵。纳吉则带着我们参观了他的艺术收藏品。弗莱斯接受采访时背景里出现的是她的书架，上面有套《西方世界的伟大著作》(*Great Books of the Western World*)，那是她自己买的，还是哪个顾客让给她的？

影片最后，弗莱斯被判有罪，走向监狱的她本该有一千一万个理由去恨纳吉，但此处却出现了异乎寻常的一幕：纳吉打电话给她，而且让我们旁听到了他的甜言蜜语。听得出来，她还是很相信他。纳吉无奈地冲着镜头微笑，“就这样吧。”他说。魅力十足。

《微观世界》

1997年1月10日



世界上存在着那么多不同种类的昆虫，以至于科学界有句著名的俏皮话：从本质上来说，“所有”物种其实都是昆虫。它们的总体生物质——即把世界上所有小爬虫的重量加在一起——要数倍于所有在水里游的生物的总重量，数倍于所有在空中飞的生物的总重量，数倍于所有在陆地行走的生物的总重量，更数倍于世界上所有拍电影的生物的总重量。昆虫谱写了地球上一个伟大的成功故事，它们比我们要更早来到这里，也会比我们更晚离开，它们就这么居住在属于自己的那个简单却又美丽的世界中。

孩子们天生就比成年人更接近大地，手头也有更多时间可用，他们成为了蚂蚁和蜘蛛、毛虫和蝴蝶的严密观察者；而成年人会把它们赶出去，看到虫子你会拍它，打它，踩它或用药喷它。《微观世界》(Microcosmos)是一部奇妙的电影，它让我们深入窥视昆虫的世界，让这些平时被我们随意踩扁的生物给我们带来惊奇。本片的拍摄者花了三年时间设计出专用的特写摄影机和放大镜头，由此拍出的昆虫世界有着如此卓越的细节表现——倘若它们都是些汽车的话，我们甚至能读出那些车上的年检贴纸。

这片子是一件充满灵感的艺术品，同时又是一件科学作品。它用到的文字不多，但在音乐和音响效果上却很慷慨。它将法国某块草地里正在上

演的生存之争戏剧化地呈现在银幕上。如果有可能将摄影机运送到另一个星球上，去拍摄外星生物，得到的结果会比《微观世界》里针对蜗牛和蜜蜂、螳螂和甲虫、蜘蛛和苍蝇私密生活的人侵来得更令人惊讶吗？

这些形态都是从何而来的？这些昆虫的腿——两条、四条、六条或是一千条；还有那类似轰炸机炮塔的眼睛；巨大的钳子；甜蜜的分泌物；从爬虫到飞虫的华丽变身；看着像是植物的草蚱、看着像是蚂蚁的甲虫；它们究竟都是从何而来的？这些令人惊奇的生物，每一种都代表了一个成功的达尔文式解决方案，解答了如何繁殖如何生存的问题。这一切都和我们人类一样。

占据银幕的是一个接一个的美丽生物：有列队前进的毛毛虫，不知疲倦的推动战利品的屎壳郎，充满爱意的彼此湿吻的蜗牛，有条不紊的捕捉、麻痹猎物的蜘蛛（多恐怖的命运啊，那个受害者知道究竟发生了什么吗？），蚂蚁们建立着自己精细的生活秩序，饥饿的野鸡走过来吞下了数千只蚂蚁，更多的蚂蚁建造出更多设计和功能上都完美无缺的蚁丘，但却被雨滴毁于一旦，对它们来说，那雨滴就像是排球一样的大。


两个甲虫之间有一场生死搏斗，那战斗气势看起来丝毫不逊色于《侏罗纪公园》里的恐龙大战。还有以植物分泌的花蜜为生的小虫。还有看上去设计得很糟糕的瓢虫，它们飞起来的时候，每次起飞都像是一次笨拙的奇迹；它们是不是也都紧张地直冒汗呢？在它们头顶还有着仿佛丛林般的遮天垂幕，但其实不过只是这片草地上的绿草和花朵而已。

这一年的电影里，其他片子你想看什么就去看吧，但《微观世界》绝对是自成一格的。没有哪部片子能像它这样。如果说通过电影我们能看到自己未曾去过的地方，见识到自己不曾遇过的人，《微观世界》则令我们的可见范围又一次得到了戏剧化的拓展，令我们能看见属于它们的世界——这些地球上历史最悠久、覆盖最广泛的居住者。

有时候，那些特写镜头中拍到的隐私几乎让人感到尴尬，看着它们忙于吃饭、爱情、战斗、生老病死这些日常行为，我们是不是应该脸红？看完这部

电影,你可能会觉得有点像是上帝的感觉。或是觉得自己就像个身躯庞大、动作笨拙、效率低下的大东西。当然,我们肯定比它们聪明,我们知道它们的存在,而它们并不知道我们的存在。它们也不需要知道。





第五部分

被忽视的和被低估的

导 语



所有影评人都遇到过这样的电影：关于这部电影，只有他是对的，全世界都错了。下面就是我遇到过的一些。其中有些影片，例如《心灵困惑》，完全就被大家忽视了，以至于导演阿兰·鲁道夫(Alan Rudolph)告诉我他都担心这片子已经没有存世的拷贝了。另一些影片，例如《北方》(*El Norte*)，本身是拿过奥斯卡提名的经典片，理应有机会与广大观众见面，但却没这机会。

1999年，我在厄尔巴纳-尚佩恩的伊利诺斯大学创办了“罗杰·伊伯特的沧海遗珠电影节”。五天时间里，我们会在宏伟、古老的弗吉尼亚戏院里看上十二或十四部影片。既有遭到忽视的电影制式(七十毫米、陶德宽银幕、默片)，也有被人忽视的类型片(歌舞片、纪录片，甚至于在美国肯定会被忽视的宝莱坞影片)，还有那些出于这样或那样的原因，地位始终没能得到承认的影片。让我惊喜的是，它们的放映效果都很好，观众也都和我一样，为这些影片没能被其他人欣赏而感到无法理解。我从没遇到过哪场电影放映时的观众笑声能比我们放澳洲喜剧片《城堡》(*The Castle*)时更多了，哈维·韦恩斯坦(Harvey Weinstein)却告诉我，米拉麦克斯公司之所以将它束之高阁，是因为“试映效果不佳”。

《没有明天的人》

1974年



与罗伯特·奥特曼的很多作品一样，观看《没有明天的人》(*Thieves Like Us*)时你也必须发挥一定的想象力才行。有些电影仅仅满足于为我们提供一次遁世的经历，希望我们就此心满意足。但看奥特曼的电影时，你不能往那里一坐，光看就行；他对风格的关心程度一如他对故事主题关心程度；在他看来，当务之急并非在于故事或人物，而在于如何为我们展现这个故事。《没有明天的人》也是这样。毫无疑问，它在人物和情节上有着各种各样的弱点，但它对视觉构思的控制程度竟达到如此完美的程度，以至于我们会产生一种异乎寻常的感觉。影片说的是一群相当愚蠢的银行抢劫犯，说的是他们中最年轻的那个如何爱上了一个女孩，以及他们如何抢劫银行，如何听广播，如何喝可乐，以及最终如何被射死。

这情节大纲看着像是《雌雄大盗》，但两者的相似之处其实仅在于最笼统的时间和背景设置上。人物是完全不同的；《雌雄大盗》是反英雄的，而奥特曼片中的这群人根本就没有什么英雄情结。《没有明天的人》里只有某种缓慢推进的简单，时不时地被暴力打断一下，或是被男孩那种令人好奇的爱打断一下。他们那可悲的琐碎命运是在两层背景中展开的：一是那种南方乡村的感觉，二是一系列观察仔细的室内戏，它们再现了一个漫长、炎热的夏天午后，人们打打瞌睡，身后传来广播声，孩子们玩耍着，假装自己也在

做着父亲的工作。如果父亲是个抢银行的，那又会是怎样？

片中，广播里传来的声音始终不断，但并不是像《美国风情画》或《穷街陋巷》中那样，被当作某种音乐来源。我们在这里听到的那些陈旧的电台节目，剧中人应该是听不到的；那就像是影片的主题配乐，每当同样的情景出现，它就会反复响起。例如，他们抢银行时就会响起《反黑先锋》(Gangbusters)广播剧，哪怕“反黑先锋”其实还没登场银行可能就已经关门了。那没问题，因为广播本来就不一定非得是现实的；那是奥特曼对于广播的幻想和这现实的肮脏、迟钝之间遥远距离的苦涩、忧伤的评注。

位于影片中心的是那两个年轻人间可爱的关系。他们由基斯·卡拉丁和雪莉·杜瓦尔饰演，两人以前就都演过奥特曼的作品(这片子里几乎所有人都属于他的常用班底)；很容易看出他为何这么爱用这两位演员。他俩看上去并不像是明星，身上有种适合流浪的优雅气质，一种能投射出羞怯与不安的能力。有场发生在床上的戏就捕捉住了这点：那是一个两人镜头，基斯在前景中，后头的雪莉双眼望着天花板，缓缓吐出小小的烟圈。两人什么话都没说，广播放着，但不知怎么的，我们很清楚这种宁静、温暖的时刻究竟是什么感觉。

这部电影的问题在于奥特曼在视觉上找到了完美的解决方案，但他可能并没有为故事本身花费足够的心思。《没有明天的人》并不是另一部《雌雄大盗》，但结束方式却很相似，也是一场枪战。此时此刻，我们早已看过太多电影借用这一结构；它们都要靠着一个血腥的结局，才能让之前的情节产生意义。但问题是《没有明天的人》其实并没有那么多意义可寻，我觉得那也并非奥特曼的本意。他们只是一些在那个无精打采的时代中苟活的小人物，之所以抢银行，因为那是他们的职业，被杀则是因为触犯了法律。

奥特曼对那个时代和那些人物的评注，体现在他的观察方式之中；如果你想要通过分析故事来理解他的意图，这条路你不会走得太远。平时，电影

观众更注重的是故事情节，所以很可能会急于评判，认为这是部糟糕的电影；他们不会停下来思考一番，那一场接一场观察入微的戏究竟有何意义。奥特曼讲故事的水平可能并不比其他人强，但胜在能对它们十分清晰、温柔地观察。



《惊天动地抢人头》

2001年10月29日

(“经典影片系列”)



《惊天动地抢人头》(*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*)(1974年)的每一格画面都能让我感受到山姆·派金帕的心跳和头痛,那时候的他正因酒精作用而恐惧、颤抖着。我相信,他完成这部影片时的勇气和主人公贝尼完成他的使命时那种顽强的勇气是一样的,而贝尼在影片结尾时的虚脱、厌恶和绝望可能也反映出了当时的派金帕自己。我觉得,拍摄现场的情感氛围渗透到了银幕上,一种被埋葬的激情萦绕着整部影片。如果说《惊天动地抢人头》和作者理论能有什么关系的话,那么,它就是派金帕拍过的电影里最具自传性的一部。

当初影片上映时遭遇骂声一片。那些影评已经超越了憎恶的范畴,达到了骇人的地步。《华尔街日报》的乔伊·古尔德·鲍耶(Joy Gould Boyum)写道:它是怪异的,施虐的,非理性的,猥亵的和无能的。《纽约》杂志的迈克尔·斯拉高夫说,这是个灾难。《综艺》杂志说:“这是最糟糕的言之无物的情节剧。”制片人马丁·鲍姆(Martin Baum)还记得,某场试映结束时,影院里只剩下十个人,“他们恨它!恨它!”

我当初给了它四颗星,称之为“怪异的杰作”。如今,二十七年后重看《惊天动地抢人头》,我觉得它真是非同凡响,这是一部真实、感人的作品,派

金帕是一位伟大的导演，尽管需要面对挥之不去的心魔，但他仍坚持了下来；或者说，正是因为有了这些心魔，他才坚持了下来。电影中的勇气常会让人感觉良好，但它也会呈现出各种不同的滋味，《惊天动地抢人头》里的勇气让人感觉糟糕，但却又必不可少，它给了我们一个英雄——一个决心完成使命的小人物，他身上呈现出的人性让人看了心碎，他心里藏着的是对爱人的回忆和不服输的态度。

影片由面容忧郁、气质坚毅、眼圈周围布满皱纹的沃伦·欧茨(Warren Oates, 1928—1982)主演，主角贝尼是个栖身墨西哥妓院的悲情钢琴师——一个走进人生死胡同的美国人。有权有势的墨西哥人艾尔赫菲(艾米里奥·费尔南德兹[Emilio Fernandez])发现女儿怀孕了，他下令“把阿尔弗雷多·加西亚的脑袋给我拿来”。艾尔赫菲给的赏金十分丰厚，于是两位赏金猎人(基格·杨[Gig Young]和罗伯特·韦伯[Robert Webber])来到妓院寻找阿尔弗雷多，贝尼也由此知道了人头的事。他认识个名叫艾莉塔(伊赛拉·贝加[Isela Vega])的妓女，她曾深爱过阿尔弗雷多；贝尼通过艾莉塔发现加西亚其实早已死了。

贝尼和艾莉塔彼此相爱，和所有被逼到绝路的人一样，他也需要一大笔钱才能逃出这人生的陷阱。他打算把阿尔弗雷多的尸体挖出来，偷走脑袋，交给艾尔赫菲。然后，他就能和艾莉塔过上好日子了——这样的未来是他们向往却又并不敢去相信的。贝尼穿越墨西哥的一路征程上，许多人将会死去，而被他装在麻袋里的脑袋也会慢慢散发出恶臭，招来大堆苍蝇。这脑袋象征着贝尼的幸福，所以他要誓死捍卫它。

本片与《碧血金沙》(*Treasure of the Sierra Madre*)的相似处十分明显，两者都是从走背运的颓废酒鬼开始的，而当基格·杨扮演的角色说他名叫“弗雷德·C·多布斯”时——《碧血金沙》里鲍嘉那角色的名字，显然这是派金帕的一次致敬。《碧血金沙》里的多布斯最终失败了，贝尼也一样；但他至少还尝试着坚持自我，尽管他的人生也一路向下，尽管这世界是个烂透了的地方，对他来说毫无快乐可言。

对于那种主人公一路跋涉只为完成个人使命的程式化电影来说,《惊天动地抢人头》就像是一个镜像。想取阿尔弗雷多人头——复仇——的理由其实并不牢靠,因为加西亚早已死了。到了最后,贝尼对那颗脑袋产生了认同,和“阿尔”说起话来。他承认加西亚才是艾莉塔今生的最爱,还在自己曾坐下来看着艾莉塔的地方,为发臭的脑袋洗了个澡,并告诉它,“我们的一位朋友曾试过在那里洗澡。”

这些段落并不是缓缓流动到一起的,它们是撞击在一起的,在灼热的太阳底下每天受着煎熬。整部影片异彩纷呈,其中最棒的一场戏发生在贝尼和艾莉塔停在路边野餐时,两人柔声细语地促膝而谈了很长时间。克里斯·克里斯托夫森扮演的摩托车手忽然介入进来。多年之后克里斯托夫森回忆,这场戏本该以贝尼承认自己从未想过要向艾莉塔求婚而结束,“可是拍的时候并没有就那么结束,”他告诉《派金帕:蒙太奇的肖像》(Peckinpah: A Portrait in Montage)一书的作者加纳·西蒙斯(Garner Simmons),“她(贝加)并没有就此停下。她说,‘好吧,求我。’他问,‘求你什么?’她说,‘求我嫁给你。’我向上帝发誓,沃伦当时的表情就和所有曾遇到过这事的男人一样。但他并没有出戏,他问,‘你愿意嫁给我吗?’然后她就哭了起来。每次看到这段时,我也会情不自禁。沃伦告诉我:‘我就知道那场戏里我根本就没法隐藏什么。她赢了,当时我也哭了。’”

此时,那两个摩托车手出现了,克里斯托夫森演的那个想要强奸艾莉塔。她知道贝尼有枪,但对手实在很危险,于是她告诉那个才刚向她求婚的男人,不要拿性命冒险,因为作为妓女的她,“这地方我来过,而你却不知道该怎么走。”正是这句台词中那份悲伤的诗意表现出了派金帕的视角,在一个你别无选择的世界中,你只能拿出勇气去做你该做的事。

派金帕、戈顿·T·道森(Gordon T. Dawson)和弗兰克·科华斯基(Frank Kowalski)撰写的这个剧本中,像这样简单、直接、悲伤的对白并不止这一处。艾莉塔对割下加西亚脑袋的决定表示质疑,贝尼却告诉她,“地上的一个坑或是埋在坑里的那个人——或是你或是我——其实都没什么神

圣的。”然后他又说，“教堂砍下手指和脚趾以及其余所有一切鬼东西——他们是圣人。好，阿尔弗雷多就是我们的圣人。”稍后，贝尼提到麻袋的那句话甚至还能让人联想到莎士比亚：“你耳朵里面有宝石，你鼻子里有钻石。”

这里的欧茨和贝加显得如此疲惫却又甜蜜，完全没有电影演员的那种感染力。他们看似精疲力竭，心中毫无希望。这是一次神圣的演出。他们可能是被拍摄时的艰苦条件给累倒了，也可能是导演当时的状态造成的，但这确实为他们的表演添加了锋芒。大卫·韦德尔(David Weddle)曾写过一本关于派金帕的书：《谁动杀死谁》(*If They move ... Kill 'Em!*)。他引用了每天都在现场的戈顿·道森的话作为证词。在那之前，道森曾参与过派金帕许多作品，但拍完本片后却拒绝再与他合作。“拍《惊天动地抢人头》时他真的失去了控制，那真是让我的心都碎了。”

派金帕是个悲剧性的醉鬼，1984年他五十九岁时终于被酒精杀死。我曾去过墨西哥杜兰戈他的《比利小子》(*Pat Garrett and Billy the Kid*) (1973年)拍摄现场。他坐在遮阳伞下，手里拿着喝的，冲身边的助手咕嘟着什么。“拍那部电影时，我真被电影公司整得够呛，都整出病来了。”克里斯托夫森告诉我，“有段时间他甚至没法从椅子上站起来。”派金帕来芝加哥宣传《惊天动地抢人头》时，他坐在光线昏暗的宾馆房间里，戴着墨镜，宿醉未醒，轻声细语。我记得在那部影片中，贝尼甚至上床睡觉时都戴着墨镜。

酒精摧毁了派金帕的人生，但我相信也是酒精令他——或者说逼迫他——得以远离男性动作片毫无思想、纯粹娱乐的程式窠臼，得以将贝尼送上一条这样的道路：无论感觉多么糟糕，你都必须完成自己的使命。在拍摄现场的那些日子并没有为派金帕和贝尼带来任何实质性的区别。

山姆·派金帕曾拍过《日落黄沙》(*The Wild Bunch*) (1969年)，那是我见过最好的西部片。他也曾拍过类似《稻草狗》(*Straw Dogs*)、《赌命鸳鸯》(*The Getaway*)等多部票房成功作品。他刚入行时曾为西部电视剧撰写脚本——始于1955年的《荒野镖客》(*Guns Smoke*)。之后他又自己当导演拍西部片，在他早期的《午后枪声》(*Ride the High Country*) (1962年)里，派金帕

起用老一代影星兰道夫·史考特(Randolph Scott)和乔·麦克雷(Joel McCrea)扮演两个行家,受雇去完成一桩买卖。而《日落黄沙》里说的也是已经不再年轻的主人公,他们对于彼此恪尽忠诚,而非对于社会。

遇到能反映他自身生活片段的素材时,真正的导演就能交出最优异的成绩。某次电影节上——当时《比利小子》刚成为派金帕作品中又一部惨遭电影公司阉割的影片——有人问他,是否会拍摄一部“纯粹派金帕”的电影,他回答说,“我拍了《惊天动地抢人头》,那是完全按照我的想法来拍的。不论好坏,不论别人喜不喜欢,那都是我的电影。”

《圣徒杰克》

1979年12月23日



有时候，看到电影中某个人物如此自如、轻松地生活在他的世界中，我们会觉得自己也能做到这样。本·格扎拉(Ben Gazzara)在《圣徒杰克》(*Saint Jack*)中便做到了。他是个游荡在新加坡的美国人，干着拉皮条的工作。他叼着雪茄烟，穿着花哨的运动衫，走在熙熙攘攘的街头。他认识这里的每一个人，每一个角落——但他在这里呈现得并非是那种自作聪明的、从戴蒙·鲁尼恩(Damon Runyon)作品中借鉴来的表演。他以一种惊人的温柔和忧伤来描绘人物，带着一种智慧，不去批评人物的行为本身，而是愉快地对人物的那种做法加以指责。

主角杰克·弗劳尔斯出自保罗·索鲁(Paul Theroux)的小说，他曾在堪称当代最佳旅行书籍之一的《繁荣的铁路商店》(*The Great Railway Bazaar*)中对这同一片土地做过写实性描写。影片由彼得·伯格丹诺维奇执导，继他之前三部高成本的失败之作后，这次真是让人眼前一亮。想当初他的《最后一场电影》是多么出色的起步啊，但随着作品变得越来越膨胀，他似乎也失去了当初的感觉和调子。这一次所有一切又都恢复正常了，甚至包括他在叙事时先做一小时气氛铺垫，之后一小时再给出结果的做法。所有一切。

一边是像新加坡这样充满异国情调的地点，一边是像杰克·弗劳尔斯

这样特殊的人物，放在一起处理得又带有一种如此随意的熟悉感，以至于我们感觉杰克真的就住在那里，对那里了如指掌；在这一点上，能做得像它这么好的电影并不很多。影片拍得复杂，但又不会复杂到让人无法理解。故事线索就像是《卡萨布兰卡》那样直截了当（两部电影确实有不少相似之处），但细节上又能充满生机。

在故事中，我们见到了工于心计的华商，杰克有时候会为他们工作；我们见到了境遇凄惨、终日醉酒的英国流亡者们，他们总是出现在“夜总会”里，整天讲着老掉牙的笑话，人生毫无希望；我们见到了并不拥有金子般美好心灵的妓女，她们可能压根就没有自己的思想；我们见到了奇怪的锡兰女孩，论起愤世来，她和杰克不分伯仲。我们还见到了威廉·李，这又是片中一个了不起的虚构人物。他是个英国公民，从香港过来办事，之所以找到杰克是因为杰克办起事来有一套。威廉·李想找的并不是妓女，这不由让杰克暗暗吃惊。威廉想要的是聊聊天，喝杯酒，再给他点找宾馆的建议。杰克始终没真正了解威廉这人，但两人间还是产生了某种联系。因为威廉是个体面人，是个少有的好人。

通常我们只能在三流英国恐怖片里见到的丹霍尔姆·埃利奥特（Denholm Elliott）把这个角色演得十分成功。这是种很细微的成功，因为他在片中并没有什么高贵的台词——事实上他说的话都很普通；但埃利奥特身上透出某种英国人愉快的自豪感，还伴随着对死亡的恐惧，那一切再明显不过了。

与此同时，杰克却遇到了麻烦。他在妓院的成功引起了地头蛇的嫉妒，他们绑架了他，在他手臂上刺了侮辱性的名字。杰克把这文身改成了花朵图案，和威廉一起喝得酩酊大醉。他在新加坡的妓院生意已经走到了头，于是他转而跟一个中情局的家伙（伯格丹诺维奇）合作，经营起了军队妓院。

观看本片的乐趣之一，在于观察伯格丹诺维奇是如何干净地、准确地同时操控着剧情的两个层面。一层是杰克的故事，最终引出一场成功的勒索未遂戏。另一层就是威廉·李的故事，他的生活和杰克大相径庭，但他的灵

魂能让杰克感同身受。最终两层故事在一个不可避免的结局中走到了一起，那还是一种宁静的高贵，让人看了心满意足。

这一切之所以能够成功，要归功于伯格丹诺维奇，以及剧本和美术指导上的全力支持，才能如此自信地将杰克的世界展现在我们面前；还要归功于本·格扎拉，是他令杰克显得如此特别。他找到了准确的调子，演活了这个人物，这一点并不让人感到惊讶，毕竟他一直就是位好演员。真正让人惊讶的是面对这个如此有难度的角色，其实换了谁来演，都能演好。

《北方》

2004年8月1日
(“经典影片系列”)



在美国独立电影运动黎明来到之际,运动的数位奠基者中,有两位一起拍了部名叫《北方》(*El Norte*)的作品,被《综艺》杂志称为这场运动的第一部史诗片。影片讲述了一对危地马拉兄妹的故事,他们受迫害背井离乡,一路向北穿越墨西哥,梦想着能在美国找到新家。他们都是非法移民,但加利福尼亚的经济发展又离不开这些隐形存在的廉价劳动力,过去如此,现在也是如此。《北方》(1983年)在讲述故事的同时,也带着一种惊人的视觉美,以及不以为耻的情节剧剧情和一种伴着希望的愤怒情绪。这是属于我们时代的《愤怒的葡萄》(*Grapes of Wrath*)。

影片由格利高里·纳瓦(Gregory Nava)执导,安娜·托马斯(Anna Thomas)任制片,剧本则由两人共同完成。他们后来又拍摄了《我的家》(*My Family*)(1995年),该片追溯了一个生活在洛杉矶的墨西哥裔美国家庭三代人的故事;如今,纳瓦是PBS公视台《美国家庭》(*American Family*)系列作品的执行制片和总导演,《美国家庭》讲述的也是一个生活在洛杉矶的拉美大家庭的故事。不过,我认识纳瓦和托马斯其实还要追溯到更早时候,那是1976年的芝加哥电影节,他们带来了处女作《阿曼斯的忏悔》(*The Confessions of Amans*)。影片成本两万四千美元,最终赢得了那年的最佳

处女作奖。

那时候还没有圣丹斯，没有 IFC^①，也没有米拉麦克斯。他俩是“独立影片计划”(Independent Feature Project)的共同创始人，如今每年都会在加州圣莫尼卡的海滩上搭起巨大的帐篷，颁发他们的“独立精神奖”(Independent Spirit Awards)。“独立影片计划”初创时，与会成员不过寥寥数人；而当他们拍摄《北方》时，还从未有人尝试过类似这样的电影。

虽然预算有限，影片却处处充满能量和野心。全片片长一百三十九分钟，由三部分组成，包括兄妹俩的早年生活，极其痛苦的“北方”之行，以及他们在洛杉矶的生活。影片一部分在墨西哥拍摄，但当他们已拍完的素材和一位剧组会计师遭人绑架，被勒索赎金后，影片剩余部分转到加利福尼亚拍摄完成。两位电影人讲述过被人用枪逼着支付现金的恐怖遭遇，纳瓦的家人还曾挟着工作样片匆匆逃离墨西哥。

但这种幕后的艰辛并非反映在影片之中；事实上，他们选择用那填满了色彩与幻想的墨西哥调色板——而非用新现实主义冷峻的灰色——来描绘自己的故事，影片开始不久就有这样一场戏：蝴蝶般的云彩将地方传说与魔幻现实主义交汇在一起；通过人物的衬衫、裙子、斗篷和毛毯，通过他们家里和村庄里那欢快的色彩运用，创作者为影片注入无限生机。纳瓦曾为我解释过，墨西哥人之所以喜欢色彩，其中有个原因在于：“浓重的棕色、红色和黄色会令棕色肌肤看上去更加美丽；美国人家里涂的都是蛋白色，对棕色肌肤或是其他任何肤色的人来说，那都显不出什么味道。”

两位主演都默默无闻。大卫·比拉尔潘多(David Villalpando)扮演恩里克，莎伊德·西尔维亚·古铁雷兹(Zaide Silvia Gutierrez)演他妹妹罗莎。两人身上具有那种自发的、即兴的成分，就像是诸如《偷自行车的人》(*The Bicycle Thief*)这样的新现实主义电影中的某些演员，此外他们还具有一种富有感染力的乐观精神和天真情绪，令人不由产生恻隐之心。影片开始时，

① 独立电影频道。——译者

他们也和自己历代祖先一样，生活在一个美丽、体面的小村庄中，那是一个真正的社群，伴着烛光吃完晚饭后，他们也会去当地的小街上散散步。

但白天人们要在凶狠的工头监督底下采摘咖啡豆，工作艰辛且时间漫长。兄妹俩的父亲阿图罗（厄内斯托·戈麦兹·克鲁兹[Ernesto Gomez Cruz]）试图组织工会，但却遭人出卖，参与会议的所有人都被政府军队屠杀，连他们母亲（艾丽西亚·德尔·拉格[Alicia del Lago]）也失踪了。没错，这就是我们早晨喝的那杯咖啡所需付出的代价；我承认，我在早晨叫第一杯咖啡时，心里没怎么想到过阿图罗他们，还有那些无法无天的工会组织破坏者。

恩里克和罗莎躲了起来，他们必须逃离这里才行。由于教母何塞菲塔（斯黛拉·宽[Stella Quan]）视若珍宝的那些美国《好主妇》杂志，兄妹俩对美国向来有着很好的印象。教母把积蓄给了他们当路费，还为他们描述了那片家家都有冰箱和室内马桶——哪怕是穷人也有——的神奇土地。

穿越墨西哥的旅程就已经够艰难的了，但穿越墨美边境才是真正的噩梦。他们找了位“土狼”，即那种擅长帮助非法移民潜入美国的专家。运气很好，那是位诚实的“土狼”，他建议兄妹俩从空排水管一路爬进美国，他会在那头接应他们。他给了他们电筒，兄妹俩就爬了起来，路上遭遇了一大群恐怖嘶叫着的耗子的袭击。这场戏真是恐怖，尤其因为那些一看就是真耗子。没错，那是从实验室买的没有疾病的耗子，但终归是真耗子；而且，害怕耗子的古铁雷兹坚持亲自演完了这一场戏，她的那些恐慌都是真实的。

在他们爬水管的时候，我忽然想到我们是多么幸运，生活在一个人们想要进入，而非逃离的国度。我们之所以幸运，也因为来到这里的移民中有那么多人是如此优秀、聪明。背井离乡，在一个陌生国度从头开始，这事情需要想象力、野心和勇气。移民来到这里后常表现得十分优秀，其中一个原因就在于，早在家乡时他们就已经历了自我筛选，能来这里的都有着不凡的勇气和决心。

到洛杉矶后兄妹俩进入了求职市场，恩里克做洗碗和清洁的工作，罗莎

先是进了服装厂,后来又当起了女佣。他们都没有合法身份,但少了这些人却也不行;2004年有部电影叫作《没有墨西哥人的一天》(*A Day without a Mexican*),假设像恩里克和罗莎那样的人某天忽然全体消失,那整个加利福尼亚的经济也就崩溃了。在危地马拉时,父亲告诉他们,老板要的不是他这个人,而只是他那双有力的胳膊。如今到了美国,包工头的卡车开进了拉美人住的汽车旅馆,心里满怀希望的男人们簇拥过来,急于展示自己的肌肉。

伟大的墨西哥裔美国性格演员露培·翁蒂贝罗斯(Lupe Ontiveros)出演本片时才人行不久。(詹妮佛·洛佩兹([Jennifer Lopez])的第一个重要角色就是在《我的家》里演的,1997年又凭纳瓦的《哭泣的玫瑰》[*Selena*]大红大紫。)翁蒂贝罗斯在这里扮演纳查,罗莎的知心大姐和保护人,她告诉罗莎该如何与白人佬打交道:“不管他们说什么,你要微笑着说yes。”罗莎照做了,当雇主交给她一台超级复杂的全自动洗衣机时,她也尝试着微笑说yes,但最终却不得不认输。那场戏实在是惹人发笑,只见罗莎把洗完的衣服都铺开在草坪上,直接在太阳底下晒干。

片中其余配角也都个个演技精湛,包括特立尼达·席尔瓦(Trinidad Silva),他演的是汽车旅馆经理和劳工经纪,将他自己的意志强加在工人们身上。特立尼达本可能会有不错的事业发展,可惜本片拍完后没过几年,他在一次交通事故中去世了。

影片结尾几场戏利用了情节剧的力量,意图调动我们的情感,结果也成功做到了这一点;古铁雷兹表演中的质朴和深度令人心碎。我看到有些影评文章里批评了本片的情节剧处理方法,但我却觉得,许多穷人的一生从头到尾本就是情节剧式的。想要与过去告别,过上不再有那么多起起落落的人生,能更加随心所欲地生活,都需要花不少钱。

二十年后重新再看,《北方》仍不失那种直接的力量,令我们触动与愤怒。故事也无需做什么改动,看着丝毫不会觉得过时;这些事仍在每天重复上演。影片其实并没有真正就移民问题发表什么观点,因为政策问题与片中这些人物无关。他们想要的也就是我们想要的,自己和孩子都能过上更

好的生活。他们的故事与当初来到美国的德国、爱尔兰、意大利移民的那些故事都一样——与我们所有人，甚至是从蒙古来到这里的美国原住民的故事都是一样的。

影片上映距今已有多年，非法移民的潜在现状依然毫无改变：美国禁止非法移民，但又需要它带来的廉价劳动力。类似塞萨尔·查维兹(Cesar Chavez)这种为来自墨西哥的农场劳工权益而斗争的人，他们之所以受到攻击，正是因为他们将这国家面对这一问题时隐藏的虚伪给揭露了出来。

恩里克和罗莎的故事，结局令人忧伤。不过纳瓦后来又在《我的家》里再次触及移民家庭主题，这一次他们坚持到底获得了胜利。由何塞·桑切斯(Jose Sanchez)和詹妮佛·洛佩兹饰演的一对墨西哥夫妇，一路来到洛杉矶，住进了以前从未谋面的叔叔家，影片最后，两人子女中出了一位修女、一位律师、一位作家，还有一个成了丧命于警察枪底的帮派分子。他俩相信，自己这一生过得很不错了，不该再有别的什么奢求。



《洛城生死斗》

1983年11月1日



将影史最伟大的追车戏一一罗列，近几年就先后出了《法国贩毒网》(*The French Connection*)里的布鲁克林轻轨追逐戏，《警网铁金刚》(*Bullitt*)里的旧金山下坡路追逐戏以及《歌剧红伶》里的巴黎地铁追逐戏等几个标杆式范例。这些追逐戏不仅本身看上去让人血脉贲张，而且还都反映出了它们所在那座城市的特质。《法国贩毒网》的导演威廉·弗雷德金(William Friedkin)现在又给我们带来了一部新片，其中有段追逐戏同样也能被列入上述这个名单。影片以洛杉矶为背景，所以，那场追车戏当然是以其高速公路系统为背景舞台的了。

《洛城生死斗》(*To Live and Die in L. A.*)是一部关于执法队伍的电影。片中的特勤人员正在缉捕一名伪钞制造者，行事高调的他已逍遥法外多年。片中，卧底探员在伪钞制造者的奢华健身房里与他谈笔买卖，他夸口说，“过去五年来，我每周来这健身房三次。我是个很容易找到的人，大家都知道我值得他们信任。”谈这笔假钞买卖时，他要求对方先付一笔定金，但数目却超出了特勤组能够获批的范围。于是本片主角，喜欢高调示人的特勤组探员理查德·钱斯(威廉·L·彼特森[William L. Petersen])设计了一个危险的计划：从另一个黑帮手里抢来这笔钱，完成交易，收捕伪钞制造者。

整个剧情十分干净，它围绕着一一些关键性的情感铺开——友情、忠诚、

傲慢、愤怒。不久，那场伟大的追车戏登场了，它放在这里并没有显得不适合，也不是什么刻意追求新意的做法，它更像是剧情的组成部分。特勤组的抢钱行动搞砸了，反而被警察追了上来，一场融合了时间、速度和想象力的追车戏就这么开始了，宛若一段令人炫目的芭蕾舞。

伟大的追车戏从来就不仅仅是追逐本身而已。它们里面都会融入某些额外元素——不期而至的车辆、非同寻常的挑战、奇峰叠起的情节。《法国贩毒网》里的汽车追火车堪称杰作，《歌剧红伶》里的信差开着摩托车穿梭于地铁站间，奔驰于上下月台的楼梯上。还可以再想想约翰·福特的《关山飞渡》(Stagecoach)里那经久不衰的马车追逐戏，或是巴斯特·基顿(Buster Keaton)在《将军号》(The General)里的安排调度，让火车在铁轨上互相追逐。

《洛城生死斗》的杰出之处在于：追逐戏不仅仅发生在高速公路上，他们还因为走错路而离开了公路。我不知道这场戏弗雷德金是怎么调度的，我也不想知道。他可能为此花了很多钱，用了很多司机。我只知道追逐戏中有不少高空俯拍镜头，因此你能看到前头很远的地方，四车道上开着的数百辆汽车，全都冲着这辆反方向行驶的汽车呼啸而来，这是个十分精彩的段落。

影片其余部分也都具有一流水准。导演是个关键，弗雷德金拍过不少好电影(《法国贩毒网》、《驱魔人》[The Exorcist]、《巫师》[Sorcerer]等)，也拍了一些烂电影(《虎口巡航》[Cruising]、《世纪大交易》[Deal of the Century]等)。这是他的回归之作，展示出他早年作品中的深度和技巧。任主演的芝加哥舞台剧演员威廉·L·彼特森看上去强悍、干练、聪明。在他身上有着一些史蒂夫·麦昆(Steve McQueen)的特质，但又比麦昆显得更加复杂。片中还有位演员同样显得十分出彩，那便是饰演伪钞制造者的威廉·达福，他谈论自己的工作时是那么冷静和职业。

我喜欢那种能教我点新东西的电影，那种对故事题材做过仔细钻研的电影，那种在大场面间松散地涵盖了很多讯息的电影。《洛城生死斗》似乎

在伪钞制造和特勤组内部制度上做过不少研究。这电影说的不仅是警匪之间的事，还和两个不同的作业系统有关，和其中一方为击败对手是如何做出改变的有关。

这一点很有趣，和追车戏一样有趣。



《心灵困惑》

1986年3月21日



这部电影存在于我们关于电影的记忆之中。人物、秘密，尤其是那宿命的浪漫，全都来自老电影，来自记忆中那个有着华丽霓虹灯和码头边无人地带的世界，那个有着忧伤咖啡馆和孤单房间的世界，咖啡馆里的失败者们用一杯咖啡来打发时光；孤单房间里的灯泡是男人唯一的伙伴。萨克斯就是为了这个世界而发明出来的。

影片当然起始于一个男人的出狱。他当然穿了一身黑色，留着胡子，戴着帽子。他的名字自然是霍克（老鹰）。他回城后去的第一个地方就是旺达的咖啡馆，旺达在咖啡馆楼上为她的老情人们留了一些房间，供他们修补各自破碎的梦。

咖啡馆开在“雨城”里萧条的那片地区，一条破烂的砖石路上。它属于那种根本无需打广告做宣传的地方，因为那些客人都是被命运牵引至此的。某天，一对年轻情侣开着辆破烂的野营车来到这里。男孩名叫库普，他知道自己一到城里就常会惹上麻烦，但他确实需要来这里设法赚钱养家。女孩名叫乔治娅，看上去根本还没到能当妈妈的年龄，但怀里已经抱着个号啕大哭的小孩了。她是个金发女孩，她那目光看上一眼就能令霍克心神荡漾。

库普找错了人当拍档，那是个名叫索罗的黑人，他坐在旺达咖啡馆里靠后的地方，口中念着关于愤怒和无助的诗歌。不久，两人踏上了犯罪道路。

霍克告诉乔治娅，和她在一起的这个男人是个失败者。旺达站在柜台后面，注视着眼前发生的这一切。这种以失败而告终的计划她早已看过成百上千。她雇了乔治娅当服务生，于是霍克也成了这里的常客。旺达知道霍克爱上了乔治娅，因为当年她和霍克也曾是一对：男人的甜言蜜语，一旦你听过一次，哪怕下次不再是对你说的，你也一样能听得出来。

库普和索罗想在热销的手表生意里插一脚，但希利·布鲁不乐意了。希利是当地黑市的老板，住在一栋装修得像是现代艺术博物馆的大房子里。想要描述这个人，最好的办法就是这么来形容：倘若西德尼·格林斯居特^①的染色体因为核辐射而受损过，再用单性繁殖复制出一个他来的话，希利就会是那产物。

《心灵困惑》(*Trouble in Mind*)不是部喜剧片，但它知道自己很有趣。它也不是部幻想片，但却会有奇怪的军队在“雨城”街头巡逻，而且这里说韩语的人和说英语的人一样多。它并非发生在四十年代，但剧中人穿衣方式、说话方式、生活方式都像是四十年代。倘若那些由理查德·韦德马克(Richard Widmark)、杰克·帕兰斯(Jack Palance)或罗伯特·米切姆主演的电影根本就从来都不曾存在过，那这部电影是不是还会存在？是的，会有，但那样的话，它肯定不会有任何风格可言了。

想要真正理解《心灵困惑》的内在精神，先看一下1984年的《选择我》(*Choose Me*)可能会有帮助，它们都是阿兰·鲁道夫的作品。鲁道夫构建的这个视觉世界有如费里尼的一样风格鲜明，又如爱德华·霍普的一样欢乐。他在这里做了件有趣的事，将风格化的过度呈现与情感上的真挚表现结合在了一起，于是我们会相信片中这些人物对待自己的梦想和希望时，都是真的态度很严肃，但他们看上去却又像是生活在一个想象出来的世界中。

再换个角度来看，在伍迪·艾伦的《开罗紫玫瑰》(*The Purple Rose of*

^① Sydney Greenstreet, 好莱坞著名反派演员，作品包括《卡萨布兰卡》和《马耳他之鹰》等。——译者

Cairo)里,剧中人从大银幕上走了出来,走进了观众席里一个女人的生活之中。如果这样的事情发生在《心灵困惑》里,那女人一定会告诉那人,你根本就没必要从电影里走出来。

有时候,光是报上电影演员们的名字就足够你自己去联想一番了,根本无需再做什么描述。看看这里,霍克由克里斯·克里斯托夫森扮演,库普由基斯·卡拉丁扮演,旺达由杰娜薇弗·布乔(Genevieve Bujold)扮演,希利·布鲁由向来男扮女装的演员蒂凡(Divine)扮演,只不过这次他没有扮成女人。将这些人放在一起,再用霓虹灯的红色和绿色照亮他们,再加上一个金头发的半熟女生(罗丽·辛格[Lori Singer])和一个比阴影还要阴暗的黑人匪徒(乔·莫顿[Joe Morton]),或许你就能理解为什么“雨城”从来不下雨了。



《家务活》

1988年1月22日



在一片民风狭隘、多疑的土地上，他们是如何区分疯狂与友善的？对于那些无法适应社会准则的人，和纯粹只是不愿适应社会准则的人——因为属于他们的私人梦想王国相比之下要更加诱人，他们又是如何区分的？这都属于比尔·佛塞斯(Bill Forsyth)在《家务活》(*Housekeeping*)中提出但却并未真正给出答案的问题，它也是过去这一年来最奇怪也最优秀的电影之一。

故事发生在差不多三四十年前的美国西北部，母亲忽然就带着两个女儿去了外地探访亲戚。到那不久之后，母亲便自杀了，姐妹俩只能由当地亲戚轮流抚养。几年后，希尔维阿姨来到这里，承担起照顾她们的职责。

希尔维由克利丝汀·拉赫蒂(Christine Lahti)饰演，她不是个寻常人物。她特别喜欢坐在黄昏暮色中，所以从来都不开灯。她喜欢走路，走漫长、曲折的道路。她收集很多很多的报纸，还有成百上千的铁皮罐头——她会小心翼翼地把上头的商标洗掉，然后把罐头擦得锃亮锃亮，再摆成一个个闪闪发亮的金字塔。她对谁都很友善，绝大部分时间里都显得快活十足，不过她身上似乎有种奇怪的魔力，令某些人觉得可疑。

事实上，即使她那两个小侄女在这事上也有不同看法。一个觉得阿姨“很滑稽”，另一个则很爱她。最终，两姐妹走上了不同的人生道路，原因正

在于她们对希尔维的不同看法。起初两姐妹年纪尚小，对她们来说，阿姨就代表了外面的现实世界。但随着两姐妹进入高中，有一个开始想要变得“有人缘”，她讨厌自己有个奇怪的阿姨，而另一个却被阿姨的梦想给迷住了。

镇上的人也并不是什么坏人，他们只是些普通人，爱管闲事。教会里的妇女跑来看望她们，看看有什么能“帮忙”的，到后来连警长也加入进来。但《家务活》并非是一部现实主义的电影，并非是那种结局一早便清晰可见的描述绝症病人的纪实风格剧情片。它更有趣、更古怪；它实在是太有魅力了，根本就不可能用那些俗套来形容它。

担任本片编剧、导演的佛塞斯，以前的作品全都在苏格兰完成（包括一系列诙谐怪异、完全原创性的喜剧：《足球女将》[*Gregory's Girl*]、《南方英雄》[*Local Hero*]、《惬意人生》[*Comfort and Joy*]和《鬼主意》[*That Sinking Feeling*]等）。这次他首度在北美拍片，用了玛丽莲·罗宾逊（Marilynne Robinson）的小说原著，这里也涵盖了他自己的某些理念，例如某些人就是特别能生活在他们自己的世界中，自得其乐，对旁人的想法根本不屑一顾。

他找到了合适的女演员来诠释这一概念：克莉丝汀·拉赫蒂。尽管她以前扮演的数个现实主义人物也都堪称完美（她是《刽子手之歌》[*The Executioner's Song*]里加里·吉尔莫一角的妹妹，也是《小迷糊的情泪》[*Swing Shift*]里戈蒂·韩的好友），但她身上却还有些十分自我的东西，某种神秘的笑容，而这正适合希尔维一角。扮演这个人物需要她拿捏好尺度，不能看上去太过分疯狂或肆意张扬，不然的话整个故事的魅力就看不到了。还有对她的侄女们，虽然有时她看上去似乎有点漠不关心，但却绝不能让我们觉得她并不爱她们。

佛塞斯用了一些超凡的美妙画面来烘托这一份爱，这些画面同时也营造出整部影片的魔幻感觉。全片主要剧情都发生在那栋湖畔小屋中，有一座颇具气势的铁路桥跨过湖面。当地人传说，几十年前的某个夜晚，一列火车缓缓地桥上脱轨滑入结冰的湖畔，再也没有出现。乘客们坐在温暖、明

亮的车厢里，就那么滑进了自己的最终归宿地。这样的一个悲剧画面经过佛塞斯的处理，产生了某种宿命的美感。而这座大桥也在片中某几处地方担负了重要作用，尤其是片尾时刻。

本片外景拍摄地(加拿大不列颠哥伦比亚省)的自然风貌和阿德里安娜·阿特金森(Adrienne Atkinson)的舞美设计都令人回味无穷。全片主要剧情都在一个小小的、孤立的社区中发生，这一点也很重要，因为只有这么一个与世隔绝的地方，奇奇怪怪的念头才有可能萌芽壮大，完全属于自我的想法才能存活下来。影片结尾让我感到意外。可能会有人把《家务活》描述为一部关于疯女人的电影，但我看到的这个人物，她似乎更接近于一位法师，或是一位圣人。



《被提》

1991年11月8日



天神掌握我们的命运，正像顽童捉到飞虫一样，为了戏弄而把我们杀死。

——莎士比亚《李尔王》

她的人生是无望、罪恶的虚无。她找到了上帝，获得了重生。但是，新的信念带给她的平和日子并没持续太久，她的人生又再次变得虚无——这一次，是上帝决定了的。咪咪·罗杰斯(Mimi Rogers)在影片《被提》(*The Rapture*)中大胆、精彩地诠释了莎朗这个女人，这个角色就像是约伯，上帝对其不断测试，令她临近崩溃边缘。但她又和约伯不同，最终，她拒绝再被玩弄。

这是我见过最具挑战性也最令人不快的电影之一，是对基督教关于末日审判的教义的一次激进、不妥协的呈现。宗教主题的电影几乎全都由本身相信宗教，或假装虔诚的人士拍摄。由迈克尔·托尔金(Michael Tolkin)自编自导的《被提》则提供了一个更符合字面意义的、更怀疑论的视角：好吧，他的意思似乎就是，倘若上帝造物的结局最终就是这个样子的，那我们就应该睁大眼睛，一眨不眨看着它完整、可怕的意义。^①

影片一开始，莎朗和情人维克(帕特里克·博肖[Patrick Bauchau])一

起流连酒吧，寻找可能的对象，互换性伴，随意滥交。一旦有同好者出现，他们就带他回家进行各种性游戏。然而，莎朗已经越来越无法从中获得享受了，这就是人生的全部吗？通宵的派对，白天则耗在她那个小小的隔间里，当一名电话公司接线员？

托尔金用了莎朗白天那份工作来隐喻现代人，如今的沟通手段比以往任何时候都更方便，但也越来越失去人性化。这工作需要她每天和几百人对话，但却是以一种机械的方式。她在晚上的性生活，几乎就像是针对白天这枯燥乏味的生存状态的一种反动。

某天午休时，她听几个同事提到了“被提”，提到了即将骤然发生的基督再临，还有那个被他们称为“男孩”的先知。她很好奇，于是就去参加了他们的聚会，发现原来全世界各地都有人做过同一个梦，梦到这世界的骤然终结。这个梦，她也曾做过。面对这些信仰者的希望，再看看自身的罪孽，她痛苦地选择了自杀，可结果不但没死成，反而还经历了某种巨大的精神体验，从而获得新生。

但是，故事发展到这里，并没有按照我们的预期继续下去。她离开了维克，找了个精神上更健康的男人，生了个女儿，过上了洁白无瑕的新生活。女孩长到大约六岁时，莎朗确信基督再临即将发生。她带着女儿去了荒野，等待这一奇迹时刻，希望上帝能把她俩带入天堂。她等了又等；母女俩在火辣的头底下站着，一位国家公园的巡警怜悯起了她们。

我相信，莎朗有罪，那是骄傲的罪。她自以为知道自己知道上帝何时会召唤她，会如何召唤她。但上帝是不会按着她的计划来行事的。托尔金并没有欺骗我们，影片结尾时，莎朗被看作是纯粹受了蛊惑。在这部影片中，上帝确实存在，他也确实对诸如莎朗这样的人做出了审判，世界确实终结了，天空中出现可怕的启示录四骑士，监狱牢门上的铁栏杆也掉了下来。

① “被提”指的是按基督教末世论的说法，基督再临前，世间的基督徒将被送上天堂与基督同在，获得不朽。——译者

问题在于，还没等审判开始，莎朗就已经受够了。她做了一个惊人的举动，她想要坚持自己的信念不被动摇，但最终还是觉得上帝对自己的要求实在太过分了。影片最后二十分钟里她的行为成了观众散场后热议的焦点。过去几十年里，所谓“宗教”电影不过只是些多愁善感的寓言故事，如今终于出现了这样一部电影，它要求观众与那不可变通的神性规则和平共处。

看着这部电影，我开始意识到，倘若托尔金没能在片中给出一些天堂的画面——没能以这样或那样的方式将莎朗带去另一层面——那我一定会觉得自己受骗上当了。好在他没有骗我们，最后一段戏的含义令人瞠目结舌。没错，由于预算有限，《被提》不可能为我们献上效果夸张的特效——或者说，一个目前最先进的天堂——但是这没有关系。它给了我们一个关于天堂的想象，超越了任何特效可能会有的效果。它引领我们面对当那一天来临时可能会出现恐惧和敬畏之情。



《士兵女儿不哭泣》

1998年9月25日



在《士兵女儿不哭泣》(*A Soldier's Daughter Never Cries*)的每一格画面里,你都能感觉到女儿对于父母的爱。虽然这种感情只在少数几场戏里才被真正带到前台,但贯穿全片它始终像是地下河那样在暗中流淌,那里面包含着对于双亲的感激之情。他们虽然也遇到了困难,也犯下了错误,但仍为孩子准备好了几乎所有一切。

故事通过钱娜的视角来讲述,她父亲是位著名的美国小说家。六十年代时这家人住在巴黎塞纳河上的圣路易岛。比尔·威利斯(克里斯·克里斯托夫森)和妻子玛塞拉(芭芭拉·荷西)加入了当地的侨民圈子(“我们是欧洲的垃圾”),孩子们读书的学校里,大家都来自十分不同的背景。爸爸在家里写小说,他把这当成职业来对待,但也不会因为自己要创造便去压制其他家庭成员(“打字只是我在高中时学的一件对我来说毫无用处的事”)。钱娜还有个名叫比利的弟弟,他在勉强算是合法的情况下成为了这家人的养子。坎迪达是他们的保姆,为继续留在这个家里,她拒绝了别人的求婚。

就我所知,所有这些都算得上是基于事实改编而来。影片改编自凯莉·琼斯(Kaylie Jones)的自传体小说,她父亲詹姆斯·琼斯(James Jones)正是《从这里到永恒》(*From Here to Eternity*)、《细红线》(*The Thin Red Line*)和《口哨》(*Whistle*)等作品的作者。影片与现实之间有许多明显相似

之处：琼斯住在巴黎，爱喝酒，有心脏病。当然，这里也有很多虚构的艺术加工，但有一点是没法掩盖的，那就是父母对待凯莉的教育方式有时候会让她几乎感到吃惊，他们都把她当作独立的成年人来对待，而非像对小孩那样施加管教。

总的情节线索很简单：孩子们长大成人，父亲的健康问题令他们担忧，最终全家决定搬回到北卡罗来纳。影片吸引人的地方在于它的细节。它在银幕上再现了一段童年，这里有着怪怪的好朋友，有个性奇特的访客，相比起大人来，孩子们在巴黎更有身处家乡的感觉，所以他们才会很担心回国这件事。威利斯一家就像是坐着小船航行，从一个舒服但却充满不确定性的港口驶向了下一个港口。

本片由詹姆斯·埃弗瑞(James Ivory)执导，伊斯迈尔·默琴特(Ismail Merchant)担任制片。编剧也是与他们长期合作的小说家鲁丝·普劳·贾布瓦拉(Ruth Praver Jhabvala)，她很清楚侨居他国是什么感觉。事实上，埃弗瑞的许多电影也都与侨民、流放者有关(包括最近的《总统的秘密情人》[*Jefferson in Paris*]，主角也是个身处法国的美国人)。看他们如何引入一个个家庭新成员，将他们纳入自己波希米亚式的生存方式中，这能让人体会到一种乐趣。本片是这个创作团队至今为止最好的作品之一。

少年时代的钱娜和比利由莉莉·索比斯基(Leelee Sobieski)和杰斯·布雷德福德(Jesse Bradford)饰演。我们会了解有关收养比利的某些情况，还会看到一本日记，那是他母亲十五岁时写的，比利最终必须要做出决定，是否该看里面写了什么。他对自己的身世有些愤怒和怨恨的心情，但这些都得到了养父母的妥善处理。抛开其他一切不说，观看这部电影有助于我们了解如何面对收养小孩这事。

在学校里，钱娜和永远充满活力的弗朗西斯·福特斯鸠(安东尼·罗斯·克斯坦佐[Anthony Roth Costanzo])成了朋友，他属于电影里少数具有原创性的人物，看了会让人产生感激之情。他引人注目，我行我素，他是个歌剧迷，他那高亢清澈的声音还没变掉。夜晚，他会用自己最爱的咏叹调抒

发充沛的情感。我们会怀疑，他长大后可能会发现自己是个同性恋。不过，当这段友情发生之时，这样的可能性尚不存在，钱娜和他成了灵魂伴侣，享受着这种沉醉于艺术之中的生存方式，而这无疑也是钱娜父母亲在巴黎寻找的生存方式。

影片由威利斯一家在巴黎参加鸡尾酒会开场，但之后的北卡罗来纳就是另一回事了，他们在那里有栋大屋子，有着属于故乡的全部气息和味道。孩子们讨厌这些，他们在学校里被人称作“青蛙”。钱娜只能用喝酒和滥交来对此作出回应，比利则把全部时间都浪费在电视机前。片中最出色的数场戏里，有两场发生在父女之间。两人第一次谈的是太过放纵自己的女孩们，第二次则发生在钱娜和某个同学坠入情网后，比尔问她是否已与男孩有了性行为。得到答案后，他向女儿诚恳建议，她应该带男孩去她卧室。“反正他们都要做的，那就按正确方式来做吧。”

《士兵女儿不哭泣》并非每个家庭都能参考的范本。它说的仅仅是这个家庭的故事。如果一位家长只因为自己所做的事而被孩子们记得，那说明他把太多时间花在了工作上。更好的情况是你凭借本色的自我获得孩子们的尊重。如果影片故事和凯莉·琼斯的真实成长经历真都能对上的话，那么詹姆斯·琼斯就不仅仅是一位优秀作家了，他还是个优秀的人。

《世界上最悲伤的音乐》

2004年5月14日



无聊地重复走着老路的电影实在是太多了。能凭借想象创造出一片新天地的电影实在是太少了。盖·马丁(Guy Maddin)的《世界上最悲伤的音乐》(*The Saddest Music in the World*)所处的时间和空间都是我们素未谋面的,尽管它自称那是1933年的温尼泊。我们知道,根据《伦敦时报》的说法,这座城市已经连续第四年被选为“全球悲伤之都”了。如今波特-亨特利夫人(伊莎贝拉·罗西里尼[Isabella Rossellini])召集大家来参加一场竞赛,能演奏出最悲伤音乐的人,可以在这大萧条时代赢得两万五千美元。

一看这样的情节,我们无疑就会想到某种坎普的歌舞片,“巨蟒”(Monty Python)式的喜剧片。马丁的这部电影确实是喜剧片,没错,但它也是一部诡异的幻想片,就像是当一部类似《大都会》(*Metropolis*)这样的默片遇上了尼尔森·艾迪(Nelson Eddy)和珍妮特·麦克唐纳德(Jeanette McDonald)主演的歌舞片,然后放在一个令人着魔的地窖里腌了不知道多少年后再拿出来。这位加拿大电影人创造的这种电影风格,让人想起那些来自另一个平行时空的老电影;《世界上最悲伤的音乐》并不是默片,也并非从头到底都是黑白片,但看上去确实像是某部失落已久的经典片,拍摄于几十年前。它的画面充满颗粒,时而还会掉色。马丁用了八毫米胶片和录像带拍摄本片,然后再放大出来,看着就像是关于电影遥远过去的一段回忆。

由此得出的效果奇异但却令人欣喜；出于某些原因，原本完全荒诞不经的情节，配合上这样的风格效果，竟也变得近乎可信起来。因为当我们看这部电影时，必须要比平时更投入一些；就这样，我们被它深深吸引，整个围绕，感觉就像是在周围诞生出了一个崭新的世界。剧本由马丁和乔治·托雷斯(George Toles)共同撰写，根据小说家石黑一雄的作品改编，他也曾写过《长日留痕》(*Remains of the Day*)，风格与本片大相径庭。在这里，他为马丁的视觉效果创造出一个寓言故事，就像是“加拿大偶像”撞上了连场噩梦。

波特-亨特利夫人开了家啤酒厂，她希望这次竞赛能提高啤酒销量。这个角色由罗西里尼饰演，她戴着顶像是从维也纳童话里借来的金色假发。她失去了自己的双腿，平时只能靠一辆小推车活动，后来有人给了她一副玻璃做的崭新假肢，里面还盛着她厂里产的啤酒。

参赛者包括美国人切斯特·肯特(喜剧团体“厅里的孩子”中的马克·麦金尼[Mark McKinney])，他神情古怪，看着就像是个江湖郎中；还有他的情人纳希莎(玛丽亚·德·梅德罗斯[Maria de Medeiros])，她向算命的打听，自己肠子里是不是有条会心灵感应的蛔虫。如果你记得梅德罗斯在《低俗小说》里演的角色和她那口可爱的口音(她演的是布鲁斯·威利斯的情人)，你就能想象当她唱起《这首歌就是你》(*The Song Is You*)时会有多么迷人了。

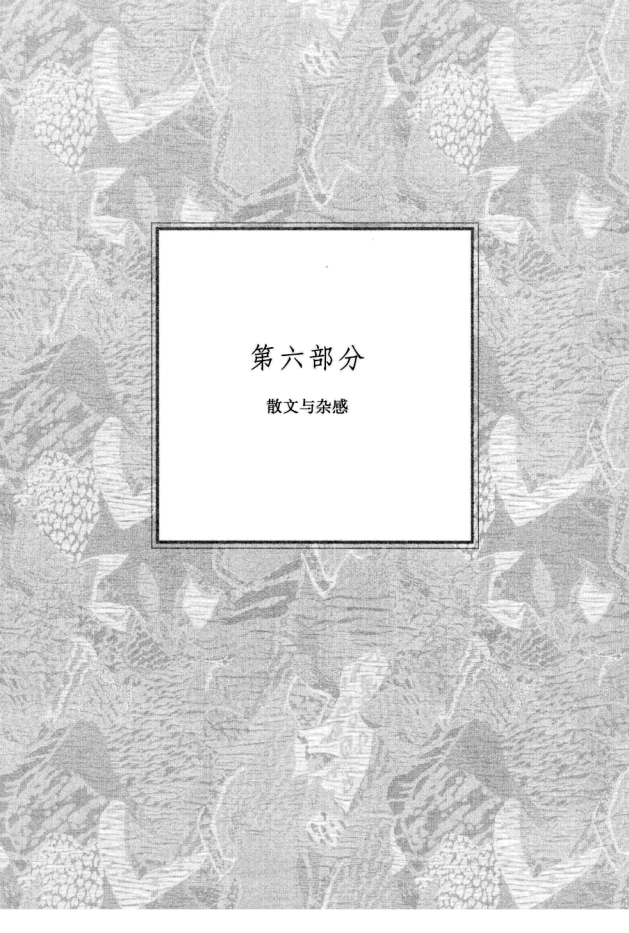
肯特的弟弟罗德里克(罗斯·麦克米兰[Ross McMillan])代表塞尔维亚参赛。兄弟俩的父亲菲奥多(大卫·福克斯[David Fox])则代表加拿大，唱的是哀伤的《红枫叶》(*Red Maple Leaves*)。有天晚上，他在酒后酿成一起车祸，为救爱人，他将她被压的小腿截肢了——但是，天哪，他竟然砍错了一条腿，把好的那条给砍了下来。而他的那位爱人，亲爱的读者们，就是波特-亨特利夫人。

参赛者要进行一对一的比赛。《红枫叶》对决的是群侏儒唱的葬礼挽歌。来自苏格兰的风笛手们带来的阴郁气息被一支曲棍球队演唱的《我听

到了音乐》(*I Hear Music*)一扫而空。每一轮的胜出方能顺着滑槽进入一个注满了啤酒的大桶。波特-亨特利夫人挑选获胜方时,放肆的观众们高声喝彩。一位大提琴手的出现将全场悬念推向顶点,他的身份被隐藏在一道长长的黑色面纱背后。

你以前从没见过这样的电影,除非你还看过盖·马丁的其他片子,例如2002年的《吸血鬼:处女日记摘抄》(*Dracula: Pages from a Virgin's Diary*)或1990年的《大天使》(*Archangel*)。虽然他早在1988年就拍了《吉姆利医院的故事》(*Tales from a Gimli Hospital*),但马丁的作品大多徘徊在人们视线边缘,我要迟至2000年才第一次知道其人。那一次他也是受多伦多国际电影节邀请拍摄电影节致敬短片的导演之一,他拍的《世界之心》(*Heart of the World*)是部杰作,被部分影评人选为那届电影节上的最佳影片,如今和《大天使》、《曙光乍现》(*Twilight of the Ice Nymphs*)一样都发行了DVD。《世界之心》看上去也像是从某个老电影的平行时空中保存下来的作品。

你看过的电影越多,就越会爱上《世界上最悲伤的音乐》。它就像是一首讽刺幽默的怀旧金曲,怀念的是那从来就不曾存在的过去。演员表演时也都带着那种认真劲,这对于一部特殊的情节剧来说显得十分奇特。你不可能捕捉到他们微笑的样子,尽管波特-亨特利夫人戴上那对盛满啤酒的性感崭新假腿后,搔首弄姿时确实也笑得十分开怀。你也不可能看到马丁对剧中人物居高临下的态度;他竭尽所能地将他们当一件严肃的事情来看待,相信是他们占据了这出疯狂、奇怪、阴郁、荒谬的喜剧。观看这部电影,进入盖·马丁的世界,等于是在理解如何完全基于风格创造一部电影,如何基于这风格创造出一个根本就不曾存在过的世界,并诱惑起初感到迷惑继而感到吃惊的我们进入其中。



第六部分

散文与杂感

导 语



在报纸行业中，人们称此类评论文章称为“思想者”或是“咬着拇指写出来的东西”。评论者成了某种权威人士，对当下各类问题做深入论述。关于《紫色》的那篇文章是在奥斯卡结束后一天我在去洛杉矶的飞机上写的。关于A级片的那篇是我数年中就此问题撰写的文章中的一篇。关于这事情，我还和杰克·瓦伦蒂(Jack Valenti)当面辩论过，但没能成功说服他。我觉得电影行业和院线老板其实并不想建立一套切实可行的电影分级制度，因为那会影响到票房销售。而导演因此失去了仅仅为成年人拍电影的那份自由，这对于电影行业来说却是可以接受的。



就是这么回事 电影《紫色》和奥斯卡

1986年3月30日



洛杉矶——他们在“Spago”餐厅门口追上了昆西·琼斯(Quincy Jones),那是日落大道上的一家时髦的匹萨连锁店,欧文·拉扎尔(Irving Lazar)的奥斯卡之夜大型庆典会就在这里举行。他们问昆西,《紫色》被今年的奥斯卡奖完全拒之门外,在他看来是什么原因,哪怕连那种乏人问津的技术类奖项都没能拿到一个是为为什么。担任本片配乐和共同制片人的琼斯回答说:

“就是这么回事。”

他停了一下。“还有,”他又停了下来,然后继续说到,“还有就是,就是这么回事。总有一天我们会改变这一切的。”说完他就进了餐厅,拉扎尔和他的几百位朋友正在里面举行好莱坞版的毕业舞会。

就是这么回事。

平平的一句话,其中包含着许多的可能性。我不是昆西·琼斯肚子里的蛔虫,所以没法告诉你们这话到底是什么意思。我想到的是,关于这部白人社会里的黑人电影,他发表了自己的看法:平静、近乎无动于衷。

没人会这么说,可能也没人相信,奥斯卡评委全体一致放弃《紫色》是出于种族歧视。毕竟,当初给予这片子十一项奥斯卡提名的,也是同一批人。

一部电影是好是坏，应该看它本身有什么优点，而非演员的种族或是故事主题。就这样，奥斯卡评委们忽视了一部有关生活在白人社会的黑人的电影，而给了《走出非洲》七项奥斯卡——一部关于生活在黑人社会的白人的电影，这或许是个小小的讽刺。

或许还有个事实同样讽刺：许多有影响力的黑人作家和黑人领袖都对《紫色》表示了谴责，认为它对黑人做了消极描写，但他们中却无人对《走出非洲》表示谴责，它为追求真实性，在片中放入了不少一闪而过的部落黑人，描绘得十分模糊。

在好莱坞的世界中，重要的影片里极少有黑人能成为故事主角，如今终于有部电影能试着对这些被遗忘的人物加以关注和爱，为何又要攻击它呢？对那些黑人影评人来说，是不是有一种过时的旧观念在作祟？他们只关注《紫色》会在白人观众面前如何呈现黑人，而不是纯粹从电影角度来看待它。这只是一部关于某些黑人角色的电影，其中有好人，也有坏人。

有一点似乎是肯定的：关于《紫色》的争议一直在延续，甚至在奥斯卡之夜，举行颁奖礼的多萝西·钱德勒剧场外都出现了抗议人群，但这一切对于影片本身没有任何裨益。你很难描述典型的奥斯卡评委究竟是怎么样的，但我们仍能概括出这样两条：他或者她不是年轻人，也不是黑人。

这位典型的评委，他之所以喜欢《走出非洲》，可能是因为该片让他想起了过去那个更加简单的好莱坞，想起了那些由大明星主演的，掩盖在文化和尊严表象之下的大型史诗片。这部电影的导演是西德尼·波拉克(Sydney Pollack)，一位符合好莱坞观念的真正的专业人士(也符合我心目中的标准，我写这篇文章并非是要攻击《走出非洲》，我只是奇怪为什么《紫色》受冷落了)。影片女主角是梅丽尔·斯特里普，好莱坞群芳之冠(她当得起这称号)，男主角是罗伯特·雷德福德，一位有着神奇光环的摩登男一号，主演还有克劳斯·玛丽亚·布兰道尔(Klaus Maria Brandauer)，一位出挑的欧洲演员，属于好莱坞常爱引进过来饰演复杂角色的那类新面孔。

另一边的这部电影，主演的名字绝大多数奥斯卡评委听都没有听说过：

乌碧·戈德伯格、欧普拉·温弗瑞^①、玛格丽特·艾弗瑞、丹尼·格勒夫。不过，导演的名字他们倒是——一下子就能认得出来——斯蒂芬·斯皮尔伯格。或许，我们再仔细地想想斯皮尔伯格其人，就能大致理解奥斯卡之所以冷落《紫色》背后的某些细微缘由了。

再也没有哪位好莱坞导演能比斯蒂芬·斯皮尔伯格更成功的了。无论是塞西尔·B·德米尔(Cecil B. Demille)，还是约翰·福特；无论是弗兰克·卡普拉还是阿尔弗雷德·希区柯克，或是乔治·卢卡斯，或是弗朗西斯·福特·科波拉，或是其他任何一位导演，谁都没法做到。只有斯蒂芬·斯皮尔伯格，在过去的十年里，他比任何人都能更好地理解主流观众究竟想看哪种电影，然后把它们拍了出来，而且拍得还都很好。他的作品包括《大白鲨》、《第三类接触》、《夺宝奇兵》、《魔域奇兵》和创下影史最高票房纪录的《外星人ET》。作为制片人，他参与过《小魔怪》、《鬼驱人》(Poltergeist)、《回到未来》等片，每一部都能大获成功。如果能有哪家好莱坞公司的高层和斯皮尔伯格签下一份独家代理合同，对于公司的大小股东来说，那真是办了一件天大的好事，这位高层完全可以保留全部工资，提前退休享受生活了。

好莱坞仰慕成功——斯皮尔伯格的成功，他不仅是一位专业人士，也是个好人，从未有过类似脾气大、自我中心或是其他什么争议性的新闻。这次奥斯卡评委并未因《紫色》给他奥斯卡最佳导演的提名，但他仍坚持不在公开场合生气，只是说：“我不是个爱抱怨的人”，然后和其他嘉宾一样出现在了奥斯卡颁奖礼上。

你想一想。这个电影圈里，那么多人拼了老命想要实现那么一次——或者哪怕半次——的事情，斯皮尔伯格却一次又一次做到了。良好的品位、精湛的技术、艺术的嗅觉、流行的魅力，他都兼而有之。这个行业里的人，都

^① 本片于1985年上映，而《欧普拉·温弗瑞秀》在美国的首播时间为1986年9月8日。——译者

是在拿性命相搏——真的是干活干到死，担心担到死，谈判谈到死——只求能将那些毫无价值的垃圾货变成一部部电影。在好莱坞，笨蛋根本就不可能走多远，所以，即使是拍烂片的那些人，通常也够聪明，很清楚自己拍的都是烂片。好莱坞就是这么一个竞争激烈的地方，你必须要有聪明、有天赋、有运气，才能一路往上爬，最终获得拍摄烂片的机会。这里头真是有不少的自憎。

这时候，这家伙一下子冒出来了，所有事情到他手里都显得那么容易，似乎根本就不可能失败。他拍摄的类似《外星人 ET》这样的电影不仅获得数亿美元的票房，而且在世界各地都和在美国本土一样受欢迎，甚至获得了流行艺术杰作的美誉。这就让人觉得不公平了，所有好事都归他一人了。

在好莱坞，不管这看法是不是正确，但大家普遍都觉得，斯皮尔伯格想藉由《紫色》获得另一种赞扬。首先，他是有意去买了一本类似《紫色》这样具有重要意义的小说的版权（你会从众人口中听到这说法），然后将它拍成一部具有重要意义的电影，以表明除了讲故事的技巧之外，他也有政治和社会层面的信仰。

面对类似这样的状况，好莱坞会表现出它倒行逆施的一面。一个人，花上一年的时间，拍摄一部会被十三岁小孩斥为垃圾的电影，这事情好莱坞很能理解。然而，如果一位已经获得巨大成功的电影人，想要拍点真的很不错的东西出来，却会受到好莱坞不公正的打击。相比好莱坞每天都在上演的妥协和轻微的道德沦丧，这样的侮辱真的是太过分了。

未来的某一天，斯蒂芬·斯皮尔伯格会赢得属于他的奥斯卡。今年他遭受了非难和冷遇，所以过个两三年，好莱坞就会给他一座奥斯卡，为这一切画上圆满的句号，而人们也会解释说，那奖“其实”是颁给《紫色》的。这就是奥斯卡一直以来的游戏规则。

但其他那些参与了《紫色》的人呢？那位平静地说出“就是这么回事”的昆西·琼斯呢？未来某一天，他也会得到一座奥斯卡奖；乌碧和其他所有人或许也都会有这么一天——未来的事谁都没法保证。然而，属于《紫色》的

那一刻已经永远过去了，再也无法弥补。

我并不觉得琼斯那句话是想说明，他觉得《紫色》是出于种族原因才在奥斯卡上落败，或者，那些人不投它的票是因为不喜欢看到黑人的面孔出现在大银幕上，不喜欢在电影院听到黑人的声音，或是看到黑人的故事。我觉得他那句话的意思是：在一个白人主导的社会中，白人的价值观和主观看法早已如此根深蒂固，以至于有时候虽然看不见，但其实存在于潜意识中——尤其是持有这些观念的人，反而更加视而不见——《紫色》之所以落败，其实就和平常一样，还是和政治、嫉妒、陈旧、商业相关的那些亘古不变的原因。

斯皮尔伯格带来了过去几年里第一部完全着眼于美国黑人的重要作品，但好莱坞的权威人士却出于某些与电影本身关系甚少或根本毫无关系的原因对它视而不见！甚至于，它的落败根本就不是因为评委们不喜欢它，事实上，他们很可能挺喜欢《紫色》的，但在好莱坞的政策环境中，（你没听到他们在说吗）“今年斯蒂芬流年不利。”反对这部影片的黑人抗议者并不是《紫色》落败的原因，但却起了煽风点火的作用，他们制造出的氛围令评委觉得自己也没必要去推崇这部电影。

斯皮尔伯格会拿到属于他的奥斯卡奖。

生活还将继续。

不过，我们要想再看到一部由大导演拍摄的关于黑人的严肃作品，估计要等上很长时间了。

就是这么回事。



《星球大战》的传承

1987年5月28日



影迷们凭空就冒了出来。消息是怎么传开的？十年前的五月二十五日，《星球大战》开始公映的那个早晨，买票的队伍已经延伸到了街角。傍晚时分，当媒体赶来报道时，速成的“星战”专家们平静地解释说，他们这一天里已经看了两遍《星球大战》了，现在继续排队准备看第三遍。就这样，那十年里最具影响力的一部电影就此上路了。全新的星际武士们在电视里吟诵着，“愿原力与你同在。”一个速成的神话就此诞生。

因为《星球大战》而诞生的潮流至少有十条，它们都从根本上改变了好莱坞针对主流观众的表达方式。

1. 它标志着除《2001 太空漫游》这唯一特例之外，自五十年代以来总体而言已处于垂死状态的科幻片就此获得票房上的重生。

2. 它是第一部运用新兴电脑技术来制作动画效果的重要电影作品。

3. 它在特效方面达到了一个新高度。

4. 它宣告了“电影一代”的终结，宣告了对诸如戈达尔、安东尼奥尼、斯科塞斯、奥特曼和伯格曼之类电影作者的个人化作品的迷恋的终结；同时它也标志着所谓“叙事一代”的开始，这一代观众只想好好听你讲个故事。

5. 它建立在《大白鲨》的成功基础之上，再次证明了“个人突破性的作品”能赢得数亿票房，能改写电影公司的命运，能衍生出包括书籍、玩具、海

报等在内的捆绑产品的一整个新行业。

6. 它是第一部能准确证明“重看者”可以改写电影票房历史的电影，《星球大战》最初的那批影迷里，所有人都看了不止一遍，有些甚至看了几十遍。

7. 它证明明星模式——使用片酬不菲的著名演员——也可以被一个能凭空创造出属于它自己的明星的故事所取代。几乎没什么人知道 R2-D2 或 C-3PO 的配音者是谁(肯尼·贝克[Kenny Baker]和安东尼·丹尼尔斯[Anthony Daniels]);即使有人知道黑武士的配音者是詹姆斯·厄尔·琼斯(James Earl Jones),那他又是否知道,在那身衣服里扮演这人物的是戴夫·普劳斯(Dave Prowse)呢?在这里,戏服成了明星,而非戏服里头的表演者。

8. 《星球大战》及其续集的成功——显然是受到了三四十年代那种星期六下午放映的扣人心弦的系列电影的启发——令人们对这种大众娱乐片做出重新评估,也引出了之后诸如《印第安纳琼斯》、《寻找宝石》(*Romancing the Stone*)等系列卖座大片。

9. 1977年之前的十年里,美国青年导演们都梦想着拍出伟大的美国电影。1976年,《星球大战》出现前一年,马丁·斯科塞斯是美国优秀青年导演之中的翘楚,他拍出了《出租车司机》。但在《星球大战》出现后,斯科塞斯的后来者们基本都改换了事业目标,改用票房数字来衡量自己成功与否。

10. 这并不是一个趋势,而是某种标志:和很多经典影片一样,《星球大战》也为我们带来了一句流行语:“愿原力与你同在。”

面对《星球大战》引发的这场革命,你可能会觉得我表现得似乎并不怎么激动,但事实并非如此。我爱《星球大战》。第一次看完后,我就将它比作那种小报上写的“灵魂出窍式的体验”——你被转移去了另一空间,经过了几小时或是几天后再被送了回来。《星球大战》是一部凭着技术、技巧、智慧和幽默感来制作完成的作品。

《星球大战》也代表了流行文化的一种突破:它让人意识到,高成本的

电影,其题材并不一定要局限于史诗片和华而不实的畅销书翻拍片,也可以拍一下那种令人兴奋的“儿童”故事,把它们拍成极具娱乐性的大片。

关于《星球大战》,我听到过的最精彩的一件轶事发生在二十世纪福克斯的董事会上。卢卡斯当时才拍到一半,但却已经超了预算。董事会成员一起看了卢克·天行者和韩·索罗的工作样片;看完后他们的建议是,公司或许应该承认自己犯了个错误并就此接受事实,停拍此片。那些特效什么的,或许以后还能回收再利用,放到某些周六早晨播出的儿童电视节目中去。

这时候,公司主席小阿兰·莱德(Alan Ladd, Jr)站了起来。大家都知道莱德很不喜欢长篇大论的公开讲话,他总是更喜欢倾听,自己说的却很少。所以他一站起来,立刻便吸引了所有人的注意力。现场一片寂静。

“继续拍的话……能成经典。”说完这句他又坐了下来。董事会投票通过了追加投资的决议。

这里有一点很关键,那就是董事会成员当初之所以反对继续拍下去,其实并非完全没有道理。因为类似《星球大战》这样的电影,类似它这种想把扣人心弦的“儿童”故事和突破性的电影科技结合在一起的做法,在历史上并无成功先例。当初卢卡斯把剧本交到了福克斯公司,谁又会有这样的想象力,能看透他脑海中的构思?他之前拍过《五百年后》(THX1138)(1970年),一部以《1984》为模板的未来幻想片;还有《美国风情画》(American Graffiti)(1973年),一部关于青春期的成功喜剧。但这两部电影又怎么能和原力扯上关系呢?

请回想一下那些令人兴奋的光剑大战,侦察机在死星的钢铁峡谷中低空飞行的紧张时刻,星际餐厅那场戏里转瞬即逝的种种细节的巧妙运用。卢卡斯脑海中的这些构思,光凭文字又如何能让人明白?又如何能让人理解他将用到的那些天才特效?

《星球大战》是美国电影史上的宏伟里程碑,整个三部曲(本片外加《帝国反击战》和《绝地归来》)构造出一个经典系列,足以令一代又一代的观众反复观看,享受欢乐,就像是当年的《绿野仙踪》(事实上《星球大战》和《绿野

仙踪》也很相似，特别是 C-3PO、R2-D2 和丘巴卡这三位，他们与稻草人、铁皮人、狮子的相似处不容置疑）。

不过，新东西也并不就一定就全都是好的。从来就不是如此。《星球大战》出现前的那十年里，美国电影经历了一个黄金时代，新一代导演寻找着各种新方向。在法国新浪潮的启发下——六十年代早期，诸如特吕弗、戈达尔、雷奈、夏布洛尔等人的个人化作品风起云涌——他们也想拍摄能反映自己世界观的电影。看看那段时间的一些片子：《雌雄大盗》、《逍遥骑士》、《穷街陋巷》、《天堂之日》、《陆军野战医院》、《安妮·霍尔》、《浪荡子》、《纳什维尔》、《窃听大阴谋》，甚至是第一集《洛奇》——史泰龙的个人化作品，那时他还没有为票房而出卖洛奇的灵魂。

《星球大战》出现后的那十年，电影不再那么强调个人理想。事实上，好莱坞高层对于彰显个性的电影人向来怀有敌意，诸如《母女情深》(*Terms of Endearment*) 甚至是《野战排》这样的电影都曾被多位高层拒之门外。

那些人寻求的是一种旧方程的重新组合。好莱坞觉得他们自己多少知道什么东西才能畅销：特效、连绵不断的动作戏、建筑在暴力基础上的幽默。艾迪·墨菲的《妙探出更 2》(*Beverly Hills Cop II*) 就是这种思路指导下的教科书式范本。墨菲这么个有才华的演员，如果是在《星球大战》出现之前那十年里冒出来的话，那他很可能会成为当时最具创造力的大银幕喜剧明星之一。可惜他赶上了 1977 年《星球大战》上映之后的那十年，于是只能老是被塞在类似《妙探出更 2》这种毫无价值的打打杀杀情节里。好莱坞相信艾迪是个天才；可是，如果想拍摄一部真正属于他个人的电影，一个只有他才能想象得到的古怪剧本，一部只有墨菲而没有程式化的电影，他能获得支持吗？不太可能。

还是在好莱坞，在为纪念《星球大战》上映十周年举行的仪式上，乔治·卢卡斯宣布正在筹划另一个星战三部曲。他的宏伟计划是一共拍摄九部系列作品。《星球大战》系列很可能会永恒不朽，好莱坞也将永远处于它的影响之下。

约翰·卡萨维缇斯之评价

1989年2月19日



有一篇讣告，称约翰·卡萨维缇斯为一位“cinema verite”导演。那是法语里“真实电影”的意思，就是那种导演置身事外，不干涉拍摄对象自由行动的纪录片手法。约翰·卡萨维缇斯这一生从来都没有拍过“真实电影”。面对人生他总是投入其中，逆流而上。如果你想用一个法语词来描述他的作品，可以试试“cinema desordre”——混乱电影；但别以为这么说是在批评他。卡萨维缇斯的电影是对人生杂乱无序的华丽歌颂；而与他同时代的那些人却都在拍着些干干净净、华而不实的程式化电影。

对绝大多数人来说，即使知道卡萨维缇斯这个名字，也只是将他当作一位电影明星。他是《城市边缘》(*Edge of the City*)里的逃兵，《魔法圣婴》里米娅·法罗(Mia Farrow)的丈夫，凭借《十二金刚》拿过奥斯卡提名，还是《两分钟警告》(*Two-Minute Warning*)里力图在橄榄球比赛中阻止一名狙击手的警察，他还出现在了《魔血》(*The Fury*)和《暴风雨》(*The Tempest*)中；无论在哪里，他都是一位自嘲、有力的演员，戏里有了他就会有新意，表演时他似乎还很喜欢来点反讽什么的。

不过，卡萨维缇斯真正全身心投入的还是他的导演工作。他曾说过，之所以接拍商业片就是为了挣钱拍他自己想拍的电影。其中有些影片他还亲自担任主角——最著名的是《爱的激流》(*Love Streams*) (1984年)，你几乎

可以把这片子当成是他为自己写的讣告——另外一些则由他的朋友本·格拉扎拉、彼得·佛尔克(Peter Falk)或西摩·卡塞尔(Seymour Cassel)主演。女演员方面,他反复使用妻子吉娜·洛伦兹(Gena Rowlands)当女一号,洛伦兹也凭借在丈夫作品中的角色拿过两次奥斯卡提名。

当卡萨维缇斯二月二日因病去世,享年五十九岁的新闻传来时,坦率地说这并不让人感到意外。至少在过去的四年中,他一直患有严重肝病。当犹他州帕克市宣布今年一月举行的美国电影节^①将以卡萨维缇斯作为致敬对象时,他们已经知道他根本就不可能出席了。不过从某种意义上来说,卡萨维缇斯的精神与他们同在,因为这个电影节的主题正是美国独立电影,而在不少人眼中,约翰·卡萨维缇斯正是这一运动的缔造者。

他的导演处女作名为《影子》(Shadows),1961年公映后引发了不小轰动。《影子》以十六毫米胶片拍摄,资金十分有限,背景则是纽约的街头巷尾。片中人物看着、听着都像是有血有肉的真人,而他们的人生则是如此混乱不堪,充满意外。卡萨维缇斯并没有十分详细地向演员交代故事情节,拍摄时也没有精细的镜头运动可言。他当时的电影风格可以用自发性、颠簸性和手提式来加以形容。或许放到今天来看,《影子》显得有点不够自然,但在当时情况下,它无疑是一颗大威力炸弹。

《影子》的出现带动了之后的“地下”电影运动,出现了一些具有同样精神的作品——雪莉·克拉克(Shirley Clarke)的《药头》(The Connection)、阿道法斯·米卡斯(Adolfas Mekas)的《感谢大山》(Hallelujah the Hills)等。之后卡萨维缇斯先是和好莱坞大公司有了一段短暂的恋爱期,导了两部不怎么成功的电影——《迟到的布鲁斯》(Too Late Blues)和1963年的《天下父母心》(A Child is Waiting),之后他又重操旧业当了演员,直至1968年重整旗鼓执导了《面孔》(Faces)一片。这是一部伟大的无政府主义喜剧,主角是一对被不幸婚姻困住的夫妇(洛伦兹和约翰·马利),一位古怪的局外人

① 美国电影节诞生于1978年,是圣丹斯电影节的前身。——译者

(西摩·卡塞尔)为他们带来了自由。

《面孔》是他导演作品最成功的一部，也奠定了卡萨维缇斯之后的作品风格。在他的电影里，爱唠叨的神经质人物被困在了无解的局面中，他们越是想尽办法挣脱，就越会变得绝望无助。但是，困住他们的并非是故事情节，而是如同真实世界一般的疯狂和自觉。卡萨维缇斯会放任他们肆意胡为，所以我们看的时候必须要注意了，因为他们真的是什么事都做得出来——就像是有血有肉的真人一样。

可以举《爱的激流》为例，卡萨维缇斯在片中演位酗酒的作家，隐居在好莱坞山的寓所中。他写的都是些关于坏女人的糟糕小说，生活中则常与妓女往来。他根本就不需要出门去寻找麻烦，麻烦就会主动找上门来。片中有个很棒的段落，他前妻忽然出现在门口，留下个小男孩，并且告诉他，“这是你儿子。”作家根本就不知道该拿小男孩怎么办，但他懂得该如何招待朋友。他给孩子倒了杯啤酒，跟他解释女人的事，还带他去赌城过周末。之后，他妹妹(吉娜·洛伦兹)也来了，带着两匹马、一头羊、一只鸭、一些鸡、一条狗、一只鸚鵡。来的路上她逛了家宠物商店，决定把那些身陷铁笼的动物都拯救出来。

1980年的《女煞星葛洛丽》(*Gloria*)可能是卡萨维缇斯与吉娜·洛伦兹合作的影片中最归于传统的一部。她在片中扮演黑帮的情妇，带着个家人惨遭黑帮杀害的小男孩踏上亡命路。一路上两人间发展出一段有趣、奇妙的关系。

洛伦兹拿到的那两次奥斯卡提名，其一就是《女煞星葛洛丽》，还有一部则是1974年的《受影响的女人》(*A Woman Under the Influence*)，它也为卡萨维缇斯带来了奥斯卡最佳导演的提名。这是部紧张的、偏离主流的、古怪至极的情节剧电影，故事主角是个建筑工人(彼得·佛尔克)和他那精神崩溃的妻子(洛伦兹)，剧情按她被送进精神病中心接受半年治疗而分为之前与之后两个部分，而影片的秘密便在于丈夫的疯狂程度相比起妻子来其实只多不少。片中有不少卡萨维缇斯招牌式的狂野、冲动的戏，特别是有场戏

里，疯狂的丈夫在哀伤与困顿的双重折磨下，开车强行把惊恐的孩子带去海边，经历了那苦难的一天。

靠着导演自己或是一群松散投资人提供的资金，一部独立电影只要最终能够拍成，那就是个奇迹。有几次，卡萨维缇斯已经把作品拍出来了，但却没法发行。1976年的《杀死华人经纪人》(*The Killing of a Chinese Bookie*)属于我心目中他的最佳作品之一，本·格扎拉扮演愤世的男主角，在日落大道上经营一家脱衣舞夜总会。闲暇时间他都用在跟脱衣舞娘约会和打扑克牌这两件事上。因为不小心惹到了黑帮，对方让他必须杀死一个华人经纪，否则自己就要送命。他这人不够聪明，才惹来了这麻烦的任务，问题在于他又是否足够勇敢，敢去完成这个任务。《杀死华人经纪人》在发行上遇到了麻烦，能在影院里看到的机会不多。而他另一部由洛伦兹主演的《首演之夜》(*Opening Night*)虽然早在1978年就拍好了，但却迟至1988年纽约电影节上才与观众见面。

卡萨维缇斯的所有电影里都有着那种突然的、意料之外的幽默爆发出来——例如《面孔》里，卡塞尔被人发现和洛伦兹躺在一张床上，他跳下床，穿过窗户上了车库屋顶，然后再穿过草坪，整个镜头一气呵成。或是《受影响的女人》里的建筑工人不知怎么地把一盘意大利面倒在身上的那场戏（这场戏并非是闹剧，它还另有深意）。不过，卡萨维缇斯也拍过一部纯粹的喜剧，那就是1971年的《米妮和莫斯科维兹》(*Minnie and Moskowitz*)，卡塞尔演个愚蠢的停车场工人，洛伦兹演个知识分子；她爱上了他，因为他总能逗她开心。

除了幽默之外，卡萨维缇斯的电影里永远不会缺少的还有那种面对真相的痛苦时分——有时候它也会被包裹在幽默之中——剧中人用诚实的——有时候甚至是粗暴的——独白无情地剖析自己及周围人的人生。约翰·马利在《面孔》里就有场类似这样的戏，直面自己虚无的人生；《杀死华人经纪人》里的本·格扎拉也曾向一位可能爱着他的女子忏悔自己的过错；《受影响的女人》里有场夫妇间的出色对手戏，婚姻的全部痛苦和忍耐在那

一刻都呈现在了银幕上；还有《爱的激流》，当初卡萨维缇斯就是拍这部片子时病倒的，他在这部电影里的表演有时候会让你觉得，他看着的是一面镜子，而非摄影机镜头。

卡萨维缇斯的电影里全都有着丰富的人生，那都是些充满激情但又内心混乱的人物，他们都会自寻烦恼，但也尚未失去期待或微笑的力量。在他们身上你没法看到很清晰的思路——但这种混乱令这些人物变得更有意思，因为你永远都猜不到（不像是大多数的好莱坞电影那样）接下来“还得”发生什么。卡萨维缇斯肯定从没上过那种令人失去热情和想象力的专业剧本写作课——那种教你如何将全部东西缩减成一道道程式的课程。他一上来就给人物定下了非同寻常但却很有意思的调子，然后就充满好奇地看着他们，看他们究竟还会做出哪些改变。这种手法并不一定总能成功（在我看来，1969年的《丈夫们》[*Husbands*]是一次杂乱的、纵容的即兴表演练习，卡萨维缇斯、佛尔克和格扎拉在这里随心所欲地过了把瘾），但一旦它成功了，那就会产生如此自发性，如此令人惊奇的效果，令那些大俗套的电影相形见绌。

我曾遇到过他好几次，这有助于我更好地理解他的作品。他的电影正如其人，充满了能量、激情、满满的希望和难以应付的恐惧，但他的电影却又总是被那些渺小到根本无法跟上他步伐的人妄加批评。逝者已矣，只能让他留下的这些电影来为他说话了。在已经离开我们的导演中，没有谁的作品能比卡萨维缇斯的更准确地复制出那种愉悦了，那种与创作者本人在一起时的愉悦。

我为什么爱黑白片

1989年



“仍旧是那不变的故事，为了爱和荣耀而战斗……”^①

1988年11月9日夜，泰德·特纳(Ted Turner)通过有线电视网为亿万观众送上了一部上色版的《卡萨布兰卡》，那也成为了影史最令人悲伤的日子之一。之所以说它悲伤是因为这一刻预示着接下来他不会放过任何一部电影。面对特纳手下这帮电脑涂鸦党，无论多么伟大的经典老片都无从幸免。

褒曼：还记得巴黎吗？

鲍嘉：每个细节都记得清清楚楚。德国人是灰色的。而你是蓝色的。

于是乎，他们知道该给褒曼的衣服画上蓝色，还有她的双眸，或许还有她背后的墙纸或是其他一些东西。鲍嘉呢？他该穿成什么颜色？棕色？比起原始版本里他穿的那身灰色衣服，棕色看上去可能效果没那么好。或许他也可以穿蓝的。上色版的《胜利之歌》里，詹姆斯·卡格尼就穿了一身的蓝。那是如天空般明亮的蓝色，谁都知道，乔治·M·科恩^②生活中最爱穿

的可能就是这种蓝色的服装了。

在涉及电影保护的领域里，没什么议题能比给黑白片上色更惹人生气的了。因为这议题涉及了人的品位，恕我直言，但凡能接受给黑白片上色这主意的人，品位都很糟糕。问题其实已经很清楚了，给黑白片上色就等于是在艺术上犯罪，那根本就是大错特错；接受它或是反对它，这也就成了一道衡量品位的分水岭。如果你“喜欢”这种上了色的电影，那我不得不怀疑你是否清楚我们为什么要拍电影，你是否清楚自己为何要看电影？

但这些问题都不在泰德·特纳的考虑范围内，他是《卡萨布兰卡》百分之百的拥有者，他买下了几百部老电影的版权，用的是股东们的钱。然后，为了追求股东权益的最大化，他视黑白片上色为己任，正如某些大公司为让股东们高兴也在用别的方式污染着我们的环境一样。

你根本就无法说服特纳，让他相信上色的做法是邪恶的——以后会有无数的年轻人，他们人生第一次观看《卡萨布兰卡》，看的就是上色的版本，这么做是在污染他们的想象空间。一部电影的“处女看”经历，每个人一生都只有一次。如果第一次看的就是上色版本，那你就再也无法完整体验到那部电影真正的原始冲击力了。特纳是不会理解这一点的。坐在黑暗的电影院里，刻骨铭心地体会着黑白摄影的完美，体会着它与类似《卡萨布兰卡》这样的故事如何相得益彰；显然，类似这样的经历他从来都没有过。在关于上色问题的新闻发布会上，有人提出质疑，而特纳却回答说打算“给《卡萨布兰卡》上色，就是要气气你们”。这话充分反映出他在这问题上究竟有过多少深思熟虑。

我丝毫不怀疑确实有人真诚地相信：通过上色能令影片得到“改进”，黑白片多少都有些缺憾。这些人是真诚的，但是他们看问题不够全面。他们没有仔细深究过自己在这问题上的评判标准究竟是什么；自己喜欢的那

① 影片《卡萨布兰卡》主题曲《时光飞逝》歌词。——译者

② George M. Cohan, 美国传奇音乐人，影片《胜利之歌》说的就是他的生平故事。——译者

些东西，究竟出于什么原因而喜欢；某些电影之所以能触动他们，究竟是出于什么原因。我们都看过很多黑白片。它们不让人喜欢吗？用黑白胶片拍看着会觉得不合适吗？它们是真的缺少了什么东西吗？好比说，真的就缺少了这么一件丑陋的“彩色”大衣，被随随便便地覆盖在原本的黑白灰色上吗？真的就缺少这种廉价的色彩装饰吗，就像是给尸体化的妆一样？

这里涉及的是一些基本的美学概念。对我们来说，色彩会引起情感上的共鸣。红色代表激情，黄色象征希望，某几种绿色让人觉得病态，还有些绿色则让人联想到自然。调色板用得好，得到的彩色片会是个奇迹——尽管早期的特艺彩色片里，有许多如今看来显得滑稽，因为当初之所以用上那么多明亮的色彩，纯粹是出于电影公司为求收回成本的考虑。

而黑白电影呈现出的则是色彩的故意缺失。这令它们看上去不像彩色片那么逼真（因为这个真实的世界是彩色的），黑白片更有梦幻的感觉，更纯粹，纯粹由形状、样式、运动、光线和阴影构成。彩色电影只要打上光就行，而黑白片却一定要注意光线。有了色彩，随便怎么打光都行，色彩会帮助观众分辨形状，分辨前景与背景。但黑白片里，如果没有了细心的光线和阴影设计，所有东西看上去就会是一团模糊。黑白片里的这种光影设计还能构成一种道德价值上的先后秩序。

例如希区柯克的《美人计》里，有场戏是英格丽·褒曼缓缓穿过门廊走向加里·格兰特，后者正在听录音里的证词，那能证明她并非纳粹间谍。这个镜头刚开始时，格兰特觉得她是有罪的。中段时，他态度变得摇摆不定。结尾时，他认定她是清白的。对应的是，开始时我们看到的是背光中褒曼的剪影。随后她向前走来，身影变得半明半暗。最后，证词表明她的清白后，褒曼整个人被完全照亮了。在这个镜头里，照明起到了道德审判的作用。倘若在这里加上色彩，根本就无法增添任何东西，反而还会带来令人迷惑的额外的情感信息，这种经典照明的纯粹感也将毁于一旦。

当然，绝大多数人看电影时不会有意识地用我看《美人计》里这场戏的这种方式，不过，它还是存在于我们的潜意识中。几乎所有严肃黑白片里，

不时都会有光线和阴影被投射在人物的面部和身体上，将他们融入一张视觉的复杂大网。《四海本色》(Night and the City)里，理查德·韦德马克(Richard Widmark)就像是一只过街老鼠，被一道道黑暗阴影围困。如果你给他的面部和服装上了颜色，就失去了明暗上的对比。因为阴影是纯粹的，而色彩不是，于是你得到的会是一种油画、水彩画的效果，看着令人心烦。

《卡萨布兰卡》里，通过对光线的运用，鲍嘉饰演的角色逐步得到发展。开始时他看似是个愤世嫉俗的家伙，只关心自己夜总会的收入。当他多年后与褒曼再次重逢时，他觉得对方背叛了自己，所以对她态度很差。随后他对褒曼与保罗·亨瑞德(Paul Henreid)饰演的那个抵抗组织英雄的婚姻有了更多了解，到影片结束前，他已经从愤世嫉俗转化为心存信念了。

人物身上的这种转变也在他身上的明暗变化中得到映衬。一开始，他身上的光要不得很硬，要不就是靠着台灯或火柴，从下往上打，令他面部看着十分惨人。此时，他的脸很少有被完全照亮的。相反，亨瑞德饰演的角色通常却被打光打得很好。至于褒曼，当我们怀疑她的动机时，她的脸部就会有阴影，但随着我们越来越了解她，她的面孔也变得越来越清晰。如果你一下子给他们脸上弄上各种颜色，增加的只是让人分心的色彩，减少的却是明暗间的对比。这会令影片变得单调沉闷，不再那么具有戏剧性。这么说的话，照明带来的戏剧性就都给弄没了。

某一个晚上，我再次重看另一部伟大的黑白电影：《风云人物》。在弗兰克·卡普拉看来，这是他导过最好的电影；而在吉米·史都华看来，这也是他演过最好的电影。为了反对给它上色，史都华跑去华盛顿作证，身处病榻的卡普拉也发出恳请，千万不要将它上色。但因为影片版权已经失效，这部电影成了谁都可以触及的公版作品，于是一个令人作呕的彩色版本最终还是走进了电视荧屏和录像带贩售店。

这部电影里同样也有个道德转变的过程。起初，史都华饰演的角色是个阳光灿烂的年轻人，不停帮助他人，直至成为小镇上的道德典范。随后，经历了一系列的挫折，他陷入绝望。他失去了希望，内心痛苦；他站在桥上，

想到了自杀。

詹姆斯·史都华，他的脸属于电影史上最坦率、最让人感觉信赖的面孔之一。影片一开始，这张脸被完全照亮，他美好的内心几乎像是要穿透肌肤，整个照亮银幕一般。之后，随着他开始变得绝望，卡普拉开始用阴影表现他，甚至可能还加了化妆效果，将他变得更暗，更显出内心饱受蹂躏的模样。当他站在桥上时，我们需要知道他的脸是粉红色的，他的衣服是棕色的，他的衬衫是天知道什么颜色的吗？

这里存在两种意见，一种积极点，一种消极点：

1. 在电影世界中，黑白片的存在本就是一种合理的、美丽的艺术选择，它创造出的情感和效果是其他任何形式都没法做到的。

2. 通过上色手段得出的并不是彩色电影，而只是对于黑白片的糟蹋，令人悲伤，叫人恶心。原本的明暗被摧毁了，原本的氛围被搞糟了，原本的人物气氛被任意更改，添上去的那层人造色彩，与披着合法外衣、恶意破坏文物的做法没什么区别。

反对给黑白片上色的斗争开展至今，已经取得一些小的成绩。国会最近刚通过《国家电影保护法》，没让特纳以及其他一些好莱坞巨头花费重金游说政府的行为得逞。根据这项法令，每年都会有一群专家选出历史上的二十五部电影作为“国宝”加以保护。任何人想给这些影片上色也好，做其他实质性的更改也好，都必须在影片中、音像制品上添加警示，声明这一做法并未得到电影创作者本人的允诺。这句警示能起到的作用，可能也就和香烟盒上添加的吸烟有害健康提醒一样了，但至少是向正确方向迈出了这一步。

国会说了，给黑白片上色的做法属于对艺术的亵渎，这话会影响到泰德·特纳吗？我相信肯定会，因为说不定哪一天，就会有补充法令出台，彻底禁止上色做法。同时，这项法令的出台也是一次道德上的胜利。而对于你们来说，我亲爱的读者们，你们也完全可以来一同分享这次胜利：不要支持上色电影的播出、租片或销售。

A 级支持论

1990 年 4 月



杰出的英国女演员海伦·米伦(Helen Mirren)是皇家莎士比亚剧团的成员,莎翁笔下绝大部分女性角色她都演过。所以,导演彼得·格林纳威(Peter Greenaway)从英国给她打来电话,请她为两人合作的影片《情欲色香味》(*The Cook, the Thief, His Wife, and Lover*)作证,部分原因正是基于她的资深地位,相信其证言肯定会得到尊重。

格林纳威为此部影片申请了 R 级(限制级),结果却被负责分类评级的委员会拒绝了,于是米伦只好坐着红眼航班,从洛杉矶飞到纽约,在该机构的上诉委员会面前提出申诉。听证会上,她被问到令人好奇的问题:

“假设你陪一个九岁的孩子去看这部电影,请描述一下那种情况下你内心的舒适感大约在哪个层次上?”

米伦不太敢相信自己的耳朵。“我告诉他们,带九岁的孩子去看这电影,那人一定是疯了,”她对我说,“这部电影本就是拍给成年人看的,不是小孩子。”

但这个虚构出来的九岁小孩,此刻正处在一场风波的中心。这场风波围绕着我们国家的电影分级制度而来,这制度竟然没有一种切实有效的办法,能规定某部电影是“仅限成年人”的;尽管这事听上去不可思议,但情况确实如此。所谓 R 级片指的是十七岁以下观众必须在家长或成年监护人

陪伴下才能入场,也就是说,分级委员会在做评判时,心中考虑到了未满十七岁的观众存在的可能性。他们原本是不应该入场的,但事实上却又有可能会入场。缺乏一个切实可行的“仅限成年人”分级,这个制度根本就无法将未满十七岁的观众拒于门外。除非是动用那早已名声扫地、不受信赖的 X 分级。在所有人心里,这个分级早已与硬性色情片画上了等号,对任何一部希望能在美国全面公映的电影来说,这都是无法接受的。

在美国,对任何一个关心言论自由、艺术创作自由的人来说,电影分级制度中这种似是而非的陷阱都令人忧心。表面上看,MPAA(全称为美国电影协会,主管电影分级)是在为全国家长提供自愿性的观影引导标准,实质上它却更像是一个非官方的电影审查制度。只要加上一个“仅限成年人”的 A 分级,就能给予这制度更多灵活性,给予电影人更多自由呼吸空间,但 MPAA 和它的长期掌门人杰克·瓦伦蒂面对这个 A 分级的提议,却怎么都不肯变通妥协。

被 MPAA 拒绝定为 R 级的《情欲色香味》只是最近几个月里许多陷入同样境地的影片中的一部,它们被夹在了一个 R 级和 X 级间的模糊地带。这是一部意识大胆的讽刺剧,用裸体、性、食人肉等噱头当武器。有些观众——也包括我自己——视之为一部重要的电影作品。还有些观众则持相反意见。但几乎所有人都赞同,这绝不是一部适合儿童的电影。可 MPAA 却没办法将它划入“仅限成年人”的范围。按照他们现有的荒诞逻辑,它要不就是最终拿到个 R 分级,要不就干脆什么分级都没。

理论上,设立 R 分级是为了引导儿童不去观看某些电影,但这里面的漏洞却又大的跟电影院的大门一样。它的规定仅仅是,未满十七岁的观众“如果没有家长或成年监护人陪伴,不得入内。”

1968 年以来拍摄的美国电影,有半数被评为了 R 级。^① 任何一个在过去二十二年里,身为未满十七岁观众的人,相信都亲身体会过,想要进场观

① 1968 年 11 月 1 日,瓦伦蒂建立了 MPAA 分级制度。——译者

看一部 R 级片是多么容易。所谓的“成年监护人”可以是自己的哥哥姐姐，可以是一位朋友，或是排队买票时某个站你前头的陌生人。许多电影院里的售票员自己也是年轻人，所以根本就懒得去核实年龄。

MPAA 也很清楚这点，于是乎他们干脆把 R 级这个标签本身，当成了理论上的成年监护人——所以他们才会对米伦问出那个像是古板女教师才会问的问题，带着九岁的孩子去看这电影，她觉得怎么样。这问题其实不是很清楚吗？有些电影根本就不适合孩子看，不管他们是跟谁一起去看的，都无法改变这个事实。

回到 1968 年，当瓦伦蒂的 MPAA 与全国影院业主协会联手推出这个自愿性的全国性分级制度时，全美各地存在着数十个地区性电影审查委员会；但其中有好多个早已名存实亡，例如芝加哥的这一个，存在的意义纯粹是为警察遗孀们提供慈善性的工作岗位。瓦伦蒂想用一個自愿性的分级制度覆盖全国，取代地方性组织，赶在政府立法的前头。他的想法没错，正如他如今所炫耀的，“今天，全国范围内只剩下一个地区性的电影审查委员会——那是在达拉斯。”

这些年来，MPAA 里负责分类评级的委员会已经发展出自己的一套常规，每年都要处理几百部电影。委员会的成员——他们被选出来作为家长和电影观众的典型代表——在 MPAA 位于洛杉矶的放映室里观看每部递交上来的作品。随后他们推荐一个评级：G 代表普通观众，PG 表示建议“家长引导”，PG-13 提醒家长注意，片中有些内容对小观众来说可能并不适合，而 R 表示未满十七岁的观众“没有家长或成年监护人陪伴”不得观看。

委员会不能给予某部电影 X 分级，因为 MPAA 从来就没为 X 分级这一称谓申请过版权保护。但电影发行商自己可以随意给作品打上 X 级的标签，于是那些拍色情片的便满心欢喜地这么做了，更有甚者还打出了根本子虚乌有的 XX 级和 XXX 级。

如果发行商对委员会给出的影片分级觉得不满，那他们还可以上诉。

上诉失败的话,或者他对影片做些删减,以求符合 R 级标准,或者干脆做“未分级”发行,又或者自己贴上个 X 级的标签(主流的电影公司或电影导演是绝不会这么做的)。近年来也有几部电影与 R 级的分类标准产生了分歧,大多数后来都选择了做些删减,最终符合了标准。这些影片包括有金·贝辛格(Kim Basinger)主演的《爱你九周半》(9 Weeks)、米奇·鲁克(Mickey Rourke)主演的《天使心》(Angel Heart)和凯瑟琳·特纳(Kathleen Turner)主演的《激情犯罪》(Crimes of Passion)等。(这些电影后来发行录像带时,全都又恢复了“未删减”原始版本,不过观众很难看出究竟有什么区别。)

1990 年春,同一时段内,多部影片因分级制度与 MPAA 发生冲突,令这一话题再次升温。其中除了《情欲色香味》,还有西班牙导演佩德罗·阿莫多瓦(Pedro Almodovar)的《捆住我、绑住我》(Tie Me Up! Tie Me Down!)、触目惊心但却精彩纷呈的《杀手的肖像》(Henry: Portrait of a Serial Killer)、米奇·鲁克主演、《爱你九周半》编剧萨尔曼·金(Zalman King)执导的《野兰花》(Wild Orchid)等。

这些电影里,究竟有哪些东西是无法容忍的呢?某个早晨,我和金一起坐在他的剪辑室里,边上摆着台剪接器,通过它可以对比看看被 MPAA 否决的那场爱情戏的两个不同版本。事实上,很难将两者区分开来。这场戏里充满了丰富的肉色基调,全都沐浴在温暖的光线中,米奇·鲁克和卡蕾·欧蒂斯(Carre Otis)显然是在做爱。因为这是部 R 级片,所以不可避免的,演员的生殖器区域是不可能镜头中出现的。

“那儿!”金对我说,“那个俯拍镜头,他们不让我把它放在这个段落的结尾,所以我只能把它从结尾拿出来,放到了影片中段。”

小小的剪接器屏幕上散发着微光,我看着赤身裸体的鲁克和欧蒂斯充满激情的缠绵画面。稍后,整部影片都放完后,我理解了这戏的背景:这个情感爆发的场面,前面有着漫长的铺垫阶段,两人互相吸引,又都出于不同原因若即若离。这场爱情戏是整个剧情累积后的结果。

“我拍的是情色片，”金对我说，“那是我擅长的东西，我不拍追车戏或是暴力戏。这部电影里，所有剧情都是为了最后这场戏而服务的。如果他们不让我放上这场戏，整部电影也就失去了存在的理由。”

虽然委员会不太愿意直接说清 R 级片里的爱情戏，什么东西能接受，什么东西不能接受，但电影人们还是通过实践经验归纳得出，委员会最不希望看到的是露骨的来回抽插动作。所以有那么多的电影，情爱戏只拍肩膀以上部分。显然，为了得到 R 分级，拍摄性交场面应该多拍两个人紧贴在画面的画面，而非动作场面。

如果让鲁克和欧蒂斯知道，他们的银幕情爱戏里，原本亲密无间的连贯性随随便便地就被人重新调整了，他们一定会感到困扰；同样的，当我发现 R 级和 X 级的区别其实非常之小，我也感到无比惊讶。最终被委员会批准的那个版本，和他们否定了的那个版本，看上去十分相像。区别究竟在哪里？委员会有一条规定：关起门来做出的决定，一旦达成就绝不再公开讨论。不过有些资深电影人却相信，其实你大可以通过多次上诉，让他们坐着那里一遍又一遍地反复观看同一部电影，对其中的细微更动仔细评估，最终“将委员会累到输掉”。不过这做法很花成本，要冲这么些拷贝可是代价不菲。

类似于金这样，电影被委员会拒绝评为 R 级后，他们一般会选择自己重新剪辑一番。如果他自己不剪，那电影公司也会拿过来剪，因为在好莱坞拍电影，大多数合同里都写好了，导演交出的作品必须要符合某个分级。有时候，与其上诉还不如重剪来得更简单；上诉也是个需要冒风险的过程，耗费大把时间之后，电影有可能会错过原定档期。

但也有些导演对自己的作品十分看重，他们会通过上诉手段奋起反击。布莱恩·德帕玛(Brian De Palma)的《疤面煞星》(Scarface)(1983年)就通过上诉获得了胜利。^① 不过绝大多数情况下，影片上诉会被驳回。这种上

^① 《疤面煞星》送交的前三个版本都没能拿到 R 级，德帕玛决定不再妥协，请来多位证人，为影片第三版召开听证会，结果委员会通过投票给了它 R 级评定。但德帕玛将计就计，最终将第一个送交版本拿去了影院放映，MPAA 当时也没有发现。——译者

诉都被安排在位于纽约的放映室进行，由二十二位委员观看影片——其中一半委员来自全国影院业主协会，另一半由 MPAA 挑选。随后电影人站到委员面前，为自己送交的作品发表辩护，之后由负责分类评级委员会的理查德·D·海夫纳(Richard D. Heffner)说明 MPAA 的立场，然后电影人离开放映室，海夫纳则留在那里，投票开始。

“想不想知道他们给我那电影投票前花了多少时间辩论吗？”海伦·米伦问我，“三十五秒。”

毫无疑问，肯定会有人觉得三十五秒已经太长了，所有这些“黄色电影”都是罪有应得。但自由表达的权力，那是电影导演本就该拥有的，就像作家、画家和新闻记者一样。MPAA 不让某些电影拿到 R 级，等于是在经济上对它们做出了制裁，其实质就是一种强加于人的审查制度。说来真是讽刺，当初创立 MPAA 分级制度，为的是赶在政府设立审查制度前让好莱坞有机会能自我监督。瓦伦蒂争辩说，关于电影审查的麻烦事，这些年来 MPAA 预先规避掉的可能要比它引发得多。这话没有错。

但这一次的争论却是在全国范围内愈演愈烈的审查机制和言论自由备受攻击的大背景出现的。饶舌乐组合“2 Live Crew”引发的法律问题和围绕焚烧国旗展开的激烈辩论，只是其中的两个例子。这里的问题是：MPAA 评定一部电影时所持的究竟是谁的标准？我相信它不像是瓦伦蒂声称的那样，首先考虑的是全国的家长们，相反，它首先考虑的应该是好莱坞的大亨们。

毫不夸张地说，本人看过这二十年里上映的每一部好莱坞电影，我注意到 MPAA 对于暴力的容忍程度这些年来稳步加大，越来越放任自流，这或许是来自好莱坞大公司的暗中施压，毕竟是他们养活了 MPAA，而他们又需要重量级的暑期档动作片来养活自己。

近来，相比暴力和污言秽语，评级委员会似乎越来越难容忍性和裸露。同一个时段，MPAA 一边扼杀了《野兰花》里的情爱画面，另一边却给了阿诺·施瓦辛格的《全面回忆》(Total Recall) R 级分级——它就像是一首毫

无停歇的、极端暴力的颂歌；也给了艾迪·墨菲(Eddie Murphy)的《48小时闯天关》(Another 48 Hrs)R级分级——里面有着粗暴的酒吧暴力戏和墨菲标志性的“三字经”；也给了《机械战警2》(RoboCop II)R级分级——里面有着脑浆四溅的场面和一个才十二岁就已经满嘴脏话的毒贩马仔角色。

甚至还有社会学上的论据也能证明我的这一观察，特别是在以女性为针对目标时，情况更是如此。来自加州大学洛杉矶分校和圣巴巴拉分校的两位社会学研究者调查发现，相比硬性色情片，R级片中针对女性的暴力行为反而更多。发表在《综艺》上的这篇文章用冷冰冰的数据证明了，R级片里针对女性的暴力行为几乎是X级片里的两倍多。

作为现行这套分级制度最积极的拥护者，杰克·瓦伦蒂并不承认MPAA其实在做电影审查的工作，他强调这套制度都是基于自愿性质的。

“如果我是个导演，我拍的电影没能拿到R级，如果这电影对我来说十分重要，那我一定会选择不分级地直接发行这影片。”不久前他在洛杉矶时如此回答我。

我告诉他，如果一位电影人发现数以千计的电影院都不肯放映那部未分级的电影，各路媒体都不愿为它做宣传时，他所面对的，实质上不正是某种电影审查吗？

“之所以设计出分级制度，是为了给家长们起个建议作用，”瓦伦蒂回答道，“它不针对，也不应该针对任何人的经济状况。”

在类似这样的辩论中，批评分级制度的人有时候会发现，他为之辩护的电影其实并不合乎自己的口味。不过，那也正是言论自由的意义所在。

要说像《野兰花》这样的电影是一部浅薄的、愚蠢的性电影，这观点我绝对第一个站出来响应。但如果有成年观众冲着金的口碑，想要去看这部电影，那他们就应该享有这个权力。很多人看完《情欲色香味》后会觉得接受不了，会发现它充满攻击性，但创作者的意图本就如此，刺激本就是艺术常有的属性。

那么，当那些地位重要的大导演也被要求修改作品以获得R级时，他

们又是怎么做的呢？今年5月，大卫·林奇(David Lynch)的《我心狂野》(*Wild at Heart*)夺得戛纳影展金棕榈大奖，但美国观众不可能在电影院里看到和戛纳一样的版本，因为某个争议画面被做了雾化处理。

作为这一代最优秀的美国导演，马丁·斯科塞斯的地位早已获得广泛认可，没人能否认《出租车司机》的巨大力量，《愤怒的公牛》更是被一致认定为八十年代最出色的电影作品。但是，据报道他的新片《盗亦有道》也面临分级上的麻烦。

分级制度该改一下了，但MPAA却怎么都不愿意从善如流，于是连林奇和斯科塞斯这样的导演都不得不对自己的作品动了剪刀。这只能更加说明，是时候改革了。

1968年MPAA分级制度最初创立时，原本有一个类别专用于仅限成年人观看的电影，那就是如今已臭名昭著的X级。但当时拿到X级并不是什么羞耻的事，诸如《午夜牛郎》(*Midnight Cowboy*)、《谋杀修女乔治》(*The Killing of Sister George*)、《玉女七试云雨情》(*Candy*)、《发条橙》(*A Clockwork Orange*)和(我自己担任编剧的)《飞越美人谷》(*Beyond the Valley of the Dolls*)等享有盛誉的作品，想当初拿到的都是X级。但进入七十年代后，随着硬性色情片大行其道，X分级很快便成为了它们的专属标签。没有哪个主流的电影公司、导演或是影院愿意和它扯上关系的。最后一部以X分级发行放映的重要作品是1972年的《巴黎最后的探戈》。

之后的十八年里，美国不再有“仅限成年人”这样一个电影分级，这也成了整个西方世界中少有的孤例。X分级已经变成了色情片的标志，倘若当初也对它做了版权保护，它本可以成为一套常规分级制度中的最后一关，可是，当初MPAA为何没提出申请呢？“我们参考了律师的建议，”瓦伦蒂告诉我，“我们觉得应该要保持一个开放性的制度，以免被指控为行业限制。我们不会给你X的分级，我们只是不给你R，接下来怎么做是你自己的事。”

在实际操作中，这意味着所有的好莱坞电影和进口片都不得不硬挤进R级的区域。如果不适合R，那MPAA会给出两个选择：干脆不分级发行，

或是自己给自己一个 X 级。

出于我前述的理由，这两条都不具有实际操作的可能性。常规情况下，开在大型商场里的那些影院，在租约里都会写明，禁止放映 X 级片；在很多大城市里，替 X 级片或未分级的电影打广告也是禁止的。导致的结果就是，在分级制度范围之外发行的电影，根本就不存在什么大范围发行的可能性。

摆脱这种困境的方法其实也很简单，早在 1987 年，我和吉恩·西斯克就在我们那档电视节目里建议过，建立一个全新的 A 分级，“仅限成年人”分级，它位于 R 和 X 的当中。它的规定是，凡未满十七岁的一律不得买票观看。X 分级还是让它按照现在的样子去，可以自行划入，继续由它成为色情片的代名词，因为我们现在有了一个可以接受的、强制执行的新分级，专门针对那些直截了当地告诉你，它就是为了成年人才拍的电影。

自从我们俩最初提出这个 A 级的倡议后，它获得大量支持。全国影评人协会的成员们近期也给 MPAA 发了封信，希望他们能从善如流，还有伊利诺斯州众议院近期也通过了一项决议，对此事给予正面支持。围绕现行的分级制度，还有一场诉讼案的结果也仍在发酵中。《情欲色香味》和《捆住我，绑住我》的发行商米拉麦克斯公司请了大律师威廉·昆斯勒(William Kunstler)帮他们和 MPAA 打官司，尽管最终没能胜诉，但 MPAA 也付出了高昂的代价，他们被法官当庭告知，其制度过于独断专行，已经到了不得不改革的时候。

在对设立 A 级的倡议顽固抵抗的过程中，瓦伦蒂发现自己面对的是来自左右两路阵营影评人的挑战。自由主义的左派支持设立 A 级，因为它令导演们得以畅所欲言，而不必为满足 R 级标准妥协让步。而保守的右派也注意到了 R 级分类越来越过宽容，孩子们越来越容易接触到这类电影，于是他们也支持设立“仅限成年人”的分类，将不适合青少年观看的电影给单独列出来。

就在不久前我和瓦伦蒂有过一次会面，我再次向他建议设立 A 级分

类,但还是被他斩钉截铁地予以否决。“我们的分级制度只是一个自愿性质的指导,是面向家长的,”他的解释显得苍白无力,“全国的家长都相信,它还是管用的。”如果你看过瓦伦蒂上电视脱口秀节目时的样子,你一定听到过他的这番说辞。他老是用着这同一套冠冕堂皇的说辞,似乎除他之外谁也没资格谈论这套分级制度。

瓦伦蒂还提到了设立 A 级分类时会遇到的实际困难。那是他辩论时最喜欢使用的一件武器——一连串变态、反常的性行为名词由他口中不断冒出,感觉他就像是变身成了警察——他质问我,“你怎么来区分 A 和 X 的分界? 怎么将 A 级的乱伦、猥亵儿童、食人肉、SM 和 X 级的乱伦、猥亵儿童、食人肉、SM 区分开来? 你怎么区分哪一场猥亵儿童的戏是艺术性的,哪一场是色情的? 评级委员会的成员们也都只是凡夫俗子,你怎么能企盼他们能完成类似这样的区分工作呢?”

能说出这么一番话来,那绝对也属于某种天才了。听这话,它似乎是在暗示 MPAA 手持唯一标准,坚决地捍卫着我们身边的大银幕不被恶行玷污,但事实上,瓦伦蒂所做的,也不过只是在这上头做了点雾化处理而已。

要回答他的问题其实也很简单,那些懂得如何区分 PG-13 级和 R 级的“凡夫俗子”们,他们自然也应该很清楚,什么地方是 R 级的尽头、A 级的开始。根本就不需要他们去做那些假设出来的艺术/色情区分,因为设立 A 级后,整个分级制度仍然还是保持开放状态的。如果 MPAA 拒绝将某部影片定为 A 级,它仍旧可以做未分级发行,或是自己将自己定为 X 级。

但我更可以直截了当地回答他的问题:怎么区分 A 和 X? 我当时也正是这么回答他的:这年头,几乎就没哪个成年人会看不出 A 和 X 的区别、“仅限成年人”和色情的区别。倘若委员们真的需要额外帮助,那也完全可以参照最高法院关于色情的定义来执行。

不管是什么情况,这里的关键所在,并不是说要把色情给囊括在 MPAA 分级制度里头,而是替早已被压得喘不过气的 R 级分类减压。MPAA 当初设立分级制度时,它指望 X 级所能起到的作用,正是我们现在

建议让 A 级来承担的作用。硬性色情片的泛滥，X 级被色情片业者占为己有，这两个情况肯定是瓦伦蒂和他的幕僚们当初不曾预见到的。

如果说设立 A 级的好处真的就是那么显而易见，但凡有常识的人都能看得出来，那么瓦伦蒂和他的 MPAA 为什么要如此坚定不移地反对它呢？我并没有钻进别人心里的本领，但我想我很清楚这里存在着哪种可能性。

现行的分级制度里，不存在哪种分类是建议影院老板绝对不能卖票给某类观众的。如果设立了 A 级，自愿加入 MPAA 的电影院就真要拒绝未满十七岁的观众入场了。

这样的规定对影院老板们来说无疑会是一场可怕的噩梦。明明有潜在的顾客站在售票窗口前，你却不得不告诉他们不能卖票。如果好莱坞必须在艺术创造力受损和票房受损中二选一的话，毫无疑问前者会是输家。电影公司和影院老板们，只要他们一天不愿意谢绝那些手里攥着钞票的未成年观众和他们身边的“成年监护人”，他们就会继续把 R 级分类越撑越大，直到它爆掉为止^①。

① 1990年9月27日，MPAA宣布设立NC-17级，未满十七岁观众不得入场，《情迷六月花》(Henry and June)成为第一部NC-17级电影。1995年，NC-17级做出修改，正值十七岁的观众亦不得入场观看。在实际操作中，原本拒绝为X级片打广告的媒体，大多也拒绝为NC-17级电影打广告，再加上它们大多无法做大规模公映，此类电影商业上大多遭遇失败，NC-17级似有重蹈当年X级覆辙之嫌，近年来更有电影公司大声呼吁，MPAA应尽快取消这一分级。——译者

现在的电影，比以前的更好吗？

1990 年



好电影都随风而去了吗？

——报纸标题

他们又搞了一次那种民意调查，美国人民又一次昭告天下，现在的电影已不如以前了，而且现在的电影有太多的性、暴力、污言秽语，票价也太贵了。于是，主办方宣布调查结果：坐在家里看录像带的美国人越来越多，去电影院的越来越少。

有必要指出几点事实，对于这个全国性的民意调查来说，这些事实不啻是迎头一击。其一便是，目前的电影票房是有史以来最高的，事实上，过去五年来它一直都在创造新纪录。再说一条，如今的电影观众对含有性、污言秽语和暴力内容的电影呈现出压倒性的巨大欲望，相反，他们看到 G 级片都躲得远远的，于是电影公司只得在 G 级片里刻意放上几个四字母粗俗下流词，这样影片就能拿到 PG-13 评级了。

说一套做一套，这本就是人们常做的事；放到类似这种由新闻媒体主办、针对一千零八十四名美国人的民意调查背景下，那更是表现得十分明显了。看一下他们提的那些问题，其实根本不用民意调查就能猜出会得到怎么样的调查结果。例如那个影评人耳朵都快听出茧子来的问题：现在的电

影,比以前的更好吗?或者,让我们引用主办方的原话:现在的电影,比1939年的电影更好吗?那年上映的电影包括《乱世佳人》、《绿野仙踪》、《呼啸山庄》(*Wuthering Heights*)和《古庙战笳声》(*Gunga Din*)。不出意料,民意调查结果显示大部分美国人认为,过去的五十年里,电影拍得越来越差了。

但我最想知道的是,回答问卷的这些人里究竟有几位是超过六十五岁的?那样的话,1939年时,他们应该是十五岁,这年龄的人应该能判断电影优劣了。我还要指出的是,主办方的想必应该是泛指1939年上映的全部电影,而非仅限于《乱世佳人》等少数几部。所以我们要找的调查对象应该是在那一年里常去影院看电影的观众。当然,他现在也得是常去影院看电影的,那样才有了比较的基础。

我猜,一千零八十四位受访者里应该没人能符合这条件。于是乎,抽样调查得出的答案其实等于是在说:《乱世佳人》和《绿野仙踪》比他们最近看过的电影更好——这最近看过的电影,很可能是《老板渡假去》(*Weekend and Bernie'*)或《捉鬼敢死队2》(*Ghostbusters 2*)。我们面对的是当下的所有电影,可心里记得的却只是过去那些最好的电影。人们忘记了这样一个事实:1939年上映的电影里,比《捉鬼敢死队2》还要差劲的肯定也多如牛毛。

关于电影的调查问卷里永远都不会缺少关于性、暴力、污言秽语的问题,得出的答案每每都能让我又惊又喜;这一次也不例外。美国人民的意见是:电影里有太多的裸露、暴力、性和污言秽语。但是,轮到他们用行动来投票时,美国人又都怀着巨大的热情,奔向了暴力、性、污言秽语的电影。这例子充分说明了人性的某种趋势:严于律人,宽于待己。这些受访者其实等于是在说,黄色电影对于他们来说是OK的,但对于别人来说就有问题了。

这让我想起了自己小时候看到过的美国天主教教会管理下的“良风团”。每年某个指定的星期天,天主教徒受邀来到教堂,他们站立着,双手放在胸口,宣读“良风团”的人会誓言,对淫秽、不道德的书籍和电影表示谴责。

参与宣誓当然都是自愿性质的，不过在我记忆里，似乎没人会拒不宣誓。如果大家都在宣誓，有个人却稳稳坐在长凳上，双手也不摆在胸口，你能想象一下那会产生什么效果吗？那等于是向有伤风化宣誓了。

但回顾那些年里，别人看什么电影，天主教徒差不多也在看这些电影，甚至包括诸如简·拉塞尔(Jane Russell)的《万事如意》(*The French Line*)这种罪孽深重的影片。“良风团”对它大加谴责，无形中却为它做了活广告。像我这种性欲旺盛的辅祭小男孩，都会仔细研究天主教周刊《周日访客》(*Our Sunday Visitor*)上列出的“受谴责”电影名单。周刊影评人戴尔·弗朗西斯(Dale Francis)对《金童海豚》(*Boy on a Dolphin*)里索菲亚·罗兰的湿衬衫大肆挞伐，我们却把这些文章都撕了下来，看得滚瓜烂熟。倘若没有他的警告，我们当时也不怎么懂得湿衬衫底下究竟能找到什么。

我想说的就是，普通电影观众本身就对性和暴力有某种偏好，但是却又不愿承认。另一种可能性就是，那些讨厌性和暴力的人其实根本就不会去电影院——有一点能支持我这说法：撇除迪斯尼动画片外，剩余那些健康向上、适合全家观赏的G级片很少能拿到什么好的票房成绩。如果人们是真的不喜欢性和暴力的话，那为什么艾迪·墨菲还会比小狗班治更有名呢？^①

根据主持这次民意调查的媒体报道，人们现在越来越多地看录像带，去电影院的次数越来越少。这说法也让我感到很好奇，因为业界早已做过民意调查——那调查的覆盖面要比他们这次广得多——结果发现录像带只会令人们更多地投入电影怀抱。特别是在超过三十岁的人群中，原本已不再去电影院的人又都重新走进了影院，录像带重新勾起了他们对于电影的兴趣。还有一点那家媒体没在文中提到，但也是千真万确的事：人们租的录像带绝大多数都是近期的票房热门片——也就是说，待在家里的人和去电影院的人，看的都是同一些电影。

① 小狗班治是迪斯尼影片《丛林赤子心》(*Benji the Hunted*)中的主角。——译者

所有这些又让我们回到了那个问题上，现在的电影相比 1939 年的是更好了还是更差了？某周刊曾在 1939 年的第十五周年庆时做过个专题报道，那种推崇备至的感觉就像是说当年的好莱坞根本就不可能犯错一样。当然，那年确实出了许多伟大的影片，再想想现如今电影业的退步状况，着实让人心凉。

但你也得从另一个角度考虑一下。任何一部好电影其实都是个奇迹，因为面对着各种各样的压力，一不小心它就会落入失败境地。那些电影之所以好，并非是因为它们出产的年份好，而是因为拍的人优秀，因为他们所经历的那些斗争。《绿野仙踪》是影史最伟大的幻想片之一，老少咸宜。但前不久我又在 LD 上重看了一遍斯皮尔伯格的《外星人 ET》，我想斗胆说一句，《外星人 ET》也会像《绿野仙踪》一样，经受住时间考验成为经典。同样，《古庙战笳声》是一部情节跌宕起伏的伟大侠义片，但《印第安纳琼斯》系列也都是如此。如果说《乱世佳人》是当时最伟大的史诗片，那在它之后出现的《阿拉伯的劳伦斯》、《现代启示录》和《2001 太空漫游》等几部史诗片也都同样伟大。

我并不是想争辩说现在的电影“比以前的更好了”，但我很在意一点，那就是这些年里好莱坞为电影做营销的本领越来越强，势头超过了它在电影拍摄上的进步。每年夏天的电影院里都充斥着几百万美金成本的续集电影和动作大片，如果观众告诉做民意统计的，看完《捉鬼敢死队 2》或《机械战警 2》后，他们对电影失去了热情，这一点我绝对赞同。

就某种程度而言，我也同意他们对电影中暴力泛滥的抱怨。我对暴力本身没有意见——对电影来说这是个有效的主题——但我厌倦了那千篇一律的追车戏，现如今似乎有很多电影干脆就用这个来取代第三幕了。跟踪啊枪战啊什么的也都很快就让我失去了兴趣；很多电影里，对话已经被这些东西取代了。（只有像理查德·唐纳 [Richard Donner] 的《致命武器 2》 [Lethal Weapon 2] 这样的高水准动作片才能让我重新想起暴力和续集也可以是娱乐性十足的。）

至于性和裸露，我有个大新闻要告诉办民意调查的媒体以及接受调查的那一千零八十四位观众。相比十年或二十年前的电影，如今的电影里，这两者已是大大减少了。其中就有 MPAA 分级制度的原因，他们对性的惩罚力度要超过暴力，再加上他们失去了对 X 级的控制权——那本该被用来描述“仅限于成人”的电影，如今却成了硬性色情片的专用符号。类似《巴黎最后的探戈》这样的电影，放在今天的美国电影大环境下是不可能拍摄和发行的。

我又重看了一下这篇民意调查，我发现美国观众认为电影票价定得太高了。这一点我有些怀疑。1967 年我刚开始做影评人时，芝加哥的首轮放映票价是两美元。现在大多数电影院的票价是六元或七元。过了二十二年，还有什么东西的价格只翻了三倍的？你去看看现在的牛奶价格？汽油？猫粮？

事实就是，每年都有几百部新电影出现在我们面前，1989 年是这样，1939 年也是这样。在民意调查中，绝大部分电影得到的评价是“差”或“及格”，也有一些是“优秀”，还有些是“杰出”。这让我对那家媒体感到很失望，因为他们没能把另一个额外的发现给报道出来。那发现就是这一千零八十四位受访者对影评的高质量现状感到很满意，影评很好地帮助他们选择好的电影去看，于是就有了 60% 的受访者对自己最近看的那部电影表示满意。就股票经纪或天气预报员而言，能达到这样的数据，那是绝对很了不起了。可观众却并不知道感恩，真是无情无义甚于蛇蝎啊。



普利策电影奖

1997年10月29日



到1997年时，电影已经有一百岁了，普利策奖也七十岁了。这是个两者携手的好日子。除了新闻报道之外，普利策奖还覆盖了音乐、戏剧和文学领域，但却始终未曾荫及电影，其实它在这一领域应该会有更大的影响力。

托尼奖、艾美奖、奥斯卡奖、格莱美奖、国家图书奖和奥比奖，那都是局限于某个行业内部的奖项，自己人发给自己人的。普利策奖却始终置身局外，而且还稍稍有那么点高高在上的意思。一群独立的专家努力找出某个领域中的最佳作品，不必考虑其流行性、销量或是大众的感受。

倘若设立普利策电影奖的话，得奖的一定会是那种不太有可能获得奥斯卡提名的好电影。如今的奥斯卡具有这样一种倾向，它的选择更多地反映出业界的偏好，而普利策奖不会这样。它对纪录片和电视电影的关注程度不低于商业电影。

打个比方，今年如果设立普利策电影奖的话，候选人很可能会有《恶男日记》(*In the Company of Men*)这部尖锐呈现男性企业文化的作品，或是斯派克·李那部关于伯明翰教堂爆炸事件的《四个小女孩》(*4 Little Girls*)，或是关于那个因先天基因优劣而存在歧视的恐怖新世界的《千钧一发》(*Gattaca*)，或是呈现路易斯安那小女孩家庭悲欢记忆的《仲夏夜玫瑰》，或是对围攻大卫派一案做重新审视的《不留活口之交战守则》(*Waco: The*

Rules of Engagement),或是为有线电视网拍摄的政治家传记片《乔治·华莱士》(George Wallace)。

11月3日,普利策奖评选委员们将在纽约哥伦比亚大学举行会议,讨论奖项改革事宜。好莱坞人士克里斯滕·麦卡利(Kristen McCary)是这次变革的倡导者,根据她的说法,普利策奖有史以来头一遭,他们这次会认真考虑一下是否要添加一个电影奖项。

届时肯定会谈到的一个棘手问题就是:普利策最佳电影奖究竟要发给哪个人?普利策戏剧奖是颁给剧作家的,而非剧团;普利策音乐奖是颁给作曲家的,而非指挥或录音班底。文学奖当然是发给创作者的,但是,电影的创作者究竟是哪位呢?

同样的问题也困扰着电影行业,几乎自电影行业诞生以来便一直存在。奥斯卡最佳电影奖是颁给制片人的,这与好莱坞的传统相一致,电影公司和制片人才是唯一的真正缔造者。各类电影节的大奖则往往发给导演,这与地位上升的“作者论”相一致:导演才是影片的终极作者。不过法国影评人当初在国内提出“作者论”时,却是因为在他们那里,迟至五十年代末期,编剧一直被视为电影的真正作者。此外还有经典文学作品搬上银幕的问题,比如说1996年的《哈姆雷特》(Hamlet),谁更像是作者?威廉·莎士比亚还是肯尼斯·布拉纳(Kenneth Branagh)?布拉纳靠那剧本拿到了奥斯卡提名,尽管他其实只是把莎士比亚的文字一字不差地拍了出来。

电影这孩子有着好多位家长。将这些合作者——包括演员、摄影、剪辑、作曲、布景、特效等——的共同努力给一一分解开,那是不可能的。在我看来,普利策奖的评委们显然应该只考虑电影本身的优劣,而不必把精力放在分析家谱上。普利策电影奖应该颁给电影本身,就这么简单。

不妨想一下,普利策戏剧奖之所以发给剧作家,那是因为不管哪个剧团来演,都必须以他的创作作为基础。评委们无法看到,也无法想象各家剧团的演出都是什么样的,但他们呈现得却都是同一篇文本。同样,音乐创作也是这个道理。

但电影不论到了哪里都是同一个样子的。不管是在芝加哥上映，还是在百老汇放映，都是这些演员，都是这些服装。这些合作者聚到一起，拍摄一部电影，然后分道扬镳。一部伟大的电影，不必去看哪个人做出了哪些贡献，重要的是他们一同完成了这部作品，而非其他某部作品，而非某部糟糕的作品。所以，需要褒奖的是这电影本身，普利策奖的光芒会照耀到它的每一位合作者。

普利策奖会给电影带来什么实际好处呢？这只是一个奖项吗？绝对不是。相比各种艺术门类的业内奖项，普利策奖在大家看来显得更博学、更公正。这是全美地位最崇高的奖项。关于年度候选影片的讨论会为很多有价值的作品带来人气。最终的赢家有机会获得更多放映机会，赢得更多观众，发行录像带和在电视上播出的机会也将大大增加。

今天的美国电影横跨着两种不同潮流。一边是几百万美元成本的大片、惊悚片、特技效果片，另一边是独立电影、非主流电影在全球范围内的复兴。奥斯卡奖通常都更倾向于主流作品——而且首先会倾向于商业成功的作品；票房失败的电影若想获得奥斯卡的垂青，可能性比骆驼穿过针眼还小。

普利策奖可能会有助于恢复商业成功和作品质量间的平衡，甚至还可能给奥斯卡奖评委们以启迪或训诫。一个是美国最重要的艺术奖项，一个是美国对于当代艺术的最大贡献，让它们俩走到一起，现在是时候了。



胶片 vs 数字 为电影之魂而战 1999年12月12日



我看见了电影的未来，不过它并不是数字模式的。不管别人是怎么告诉你的，我想说的是：未来的电影院不可能会使用数字放映机，也不会直接播送从卫星上传下来的信号。它还是会使用胶片，胶片还是会存在于电影院中，就在你的身边。

怎么会这样的呢？一项已有百岁寿命的技术，怎么会比崭新的数字技术更让人青睐呢？这里面涉及电影放映的局限性以及胶片放映的潜在实力。请仔细阅读本文，这关系到传统电影的未来。

这几个月里，《华尔街日报》、《纽约时报》和《洛杉矶时报》都对好莱坞即将面临数字革命一事做了连篇累牍的报道。甚至是平时一直报道科技新闻的《连线》杂志(Wired)也愚蠢地宣告数字放映要比胶片“好很多”。乔治·卢卡斯和德州仪器(Texas Instruments)联手合作，在美国东西两岸的影院里推出了数字放映的《星球大战前传之魅影危机》；据说迪斯尼也在筹措数字试映，本周五开画的《铁甲再生人》(Bicentennial Man)在芝加哥南巴林顿的 AMC 电影院就会采用数字方式。

他们还告诉我们这些只是这场技术革命的第一波浪潮而已，它最终将会遍及所有戏院。工资太少的放映员们再也不用守在放映间里与一大堆胶

片盒子搏斗了。新的电影以后直接从空中接受讯号,放映效果也会清晰无比。据说,数字放映(用最新的行话来说,就是“数映”)也得到了好莱坞的热烈欢迎,因为电影公司能把制作拷贝的费用和将拷贝运往世界各地的费用都节省下来。

但是,数字放映究竟有多好呢?去年5月我在戛纳影展上看过,我也读到了《星球大战前传之魅影危机》数字放映后的相关报道。观众反映,休斯公司提供的那套系统并不怎么具有说服力,相比之下,还是得州仪器的系统要好些,评价从“达到了目前电影的85%效果”到“差不多一样好”不等。观众觉得片中的特效场面上去格外清晰,但那也是有原因的:《星球大战前传之魅影危机》本就是电脑生成出来的,所以可以直接呈现在银幕上,而不必降格一个时代,从数字转化为胶片。而且,《星球大战前传之魅影危机》描绘的本就是想象出的场景,我们不可能以现实生活为基础来评判它们是否逼真。

如果这些都是真的,那“数映”确实带来了一个美妙的前景。但未来并非只有这一种可能性。相比手握无限资源,一心想要拿下全球放映市场的得州仪器,在距离他们很远的地方还存在着一种以胶片为基础的新放映系统,它比数字方式省很多钱,用得都是现有的技术,而且(小心了,当心听得下巴掉下来)它可不是和现在的电影“差不多一样好”。按照发明这套系统的人的说法,它要“好上500%”。没错,是500%。

这套系统名叫MaxiVision48。我已经看过它的实际效果了。它的画面效果清晰地惊人,感觉就像是反方向的3D画面一样:就像是透过一扇打开的窗户看外面的真实世界。人物的动作不会有跳跃和模糊感,与现在的放映效果大不相同,细节更锐利,观众会始终沉浸在这种视觉逼真感中。

MaxiVision的发明者是好莱坞电影剪辑师迪恩·古德希尔(Dean Goodhill)(他凭借《亡命天涯》[*The Fugitive*]拿过奥斯卡提名),他的合伙人里还有个名叫提·萨福雷诺(Ty Safreno)的制造商,他开在加州圣路易斯奥比斯波的信任自动化公司(Trust Automation, Inc.)专门生产用于防震环

境的数控机器人系统。

我不想堆砌太多的技术名词，简单说一下 MaxiVision48 的工作原理：

- 它的放映速度是每秒钟四十八格，比传统的二十四格每秒快一倍，原本放三格画面的空间，它放入了四格画面。这令画面清晰度大大提高。四十八格每秒的情况下，利用的胶片空间比目前情况下多出一半。不过 MV48 还设有一种“经济模式”，那情况又不一样了。对低成本电影来说，可以通过这方法节约多达一半的胶片。
- MV48 可以在放映同一部电影的过程中在二十四格每秒和四十八格每秒的速度间来回切换，这样就能选择性地提高某几场戏的清晰度了。而且它适用于任何一种现有的三十五毫米胶片，不像是数字放映，它只会令过去百年的旧胶片都寿终正寝。
- MV48 使用了一种新系统，胶片在放映机灯泡前通过时不会有任何抖动或跳跃。古德希尔说他暂且没法透露细节，因为目前还在为它申请专利，但他还是大致解释了一下，MV48 完全避免了目前所有胶片放映时都会遇到的那种微微跳动。看片子时我也惊呆了，画面竟是如此稳定，而这又对清晰度的提高大有裨益。
- 结果就是：“我们估计它要比现在的电影或者得州仪器的放映系统好上 500%；看看你选哪个。”古德希尔对我说。

而且它还要便宜很多，因为它是在现有放映机上改造而来的，用的是原本就有的灯泡固定架，也不用再安装什么高科技电脑设备。根据他们的商业计划，MV48 的月租金是二百八十美元，但如果购买的话要一万美金。不过另一边，得州仪器的数字放映设备估计要十一万到十五万美金一套。

两者的鲜明对比不仅仅反映在成本上。这里不妨再列举一些理由，以证明所谓胶片将退出历史舞台的说法实在是太夸大了：

- 那些试映影院里用的那套得州仪器的设备其实和大多数人没有关系。它们都是专为那些影院设计出来的，对剩下的大量影院来说，这并不解决问题。它们的信号来源是一组二十台预先录制好的

18G 容量硬盘,要用卡车装运到各家影院。这些硬盘还需要额外支出七万五千美元,此外还有运输费用和安装费用。

- 即使这样,它们也还不够一部电影的容量,所以必须按照四比一的比例来压缩数字信号。但是美国导演公会最近在洛杉矶开了个研讨会,数字放映技术的发言人声称,如果真用卫星来传送数字信号的话,那可能需要四十比一的压缩率才行。在电影领域中运用这一层级的压缩率,目前还未在公众视野中展示过,不管是得州仪器也好,还是别的什么机构。
- 相比如今到处都有卖的高清电视机,大银幕上的图像质量反而不会有那么好!得州仪器的 MDD 芯片分辨率是 $1\ 280 \times 1\ 024$,而高清电视机能达到 $1\ 920 \times 1\ 080$ 。有史以来第一次,人们在家中看到的画面质量超越了影院效果。如果数字画面要达到更高质素,那就需要更多投入,压缩和传送上遇到的挑战也会更多。
- 胶片的优势之一在于,导演和摄影师可以“设定”拷贝,确保色彩和视觉元素不会出错。但在数字放映时,放映员可以按照自己的想法随意调整色彩、色度、对比度。鉴于很多放映员本就对该如何正确放映电影,如何正确调节灯泡亮度都无从知晓,倘若真到了数字时代,那情形一定会很可怕。
- 数字放映专家应该拿多少薪水?得州仪器试映时的操作技师,他们拿的薪水比大多数电影院的经理都高。好莱坞是很乐于节约开支,但电影院的老板呢,他们肯增加支出吗?
- 盗版问题又怎么办呢?到时候信号只要下载一次就行了,之后就存储在各家电影院里。小偷可以有两个办法,或直接从卫星捕捉信号,然后尝试解密(DVD 加密技术就刚被破解了)。或者就是抓住另一个更显而易见的安保漏洞:放映之前,已经解密的信号还要先经过解码这一步,盗版商大可以贿赂某位放映员,拿到已经解码的信号。就这样,他们完美地拿到了一部新片的数字拷贝。下一部星

战系列电影在全美四千家影院上映时，二十世纪福克斯准备为放映间配备多少位武装安保？

- 相比数字拷贝，胶片更难盗版，因为你必须把那些胶片都偷走才行。MV48 的拷贝甚至还会比现在的胶片更难盗版；因为那些盗版工作室的现有器材都与之不匹配。那些还在使用几十年如一日的旧设备的粗制滥造盗版商们，必须先找到价格昂贵的新器材，才有可能盗版 MV48 的拷贝。

以上这些都只是实际操作上的考量，我们还没有提到 MV48 相对于数字系统的美学优势。只要看过利用 MV48 放映的电影，那效果你一辈子都无法忘记。

你真得去位于旧金山南面的圣路易斯奥比斯波，亲眼看看 MV48 的效果。那台放映机原型就摆在那里，在萨福雷诺的工厂里。还没多少好莱坞大老板去过那个地方。我去拜访的那一天，和我一起的还有《综艺》的首席影评人托德·麦卡锡(Todd McCarthy)，以及两位远见卓识的摄影师，艾伦·达维奥(Allen Daviau)(《外星人 ET》)和迪恩·昆蒂(Dean Cundey)(《侏罗纪公园》)。

我们用这套设备看了段影片，那是由另一位喜爱这套系统的摄影师——美国摄影家协会的副主席斯蒂芬·波斯特(Steven Poster)专为古德希尔拍的。他特意在这短片里放入了不少元素，对于传统放映模式来说，那些元素都是技术上的陷阱。我们先看见演员彼得·比林斯利(Peter Bilingsley)朝镜头走来，他身穿一件带图案的衬衫。另一个家伙从他身边经过，那人身穿一件 T 恤，T 恤上还写了字。镜头向下倾斜，比林斯利拿起一根软管，开始给草坪浇水。镜头继续移动，沿着一道白色的矮篱笆前进。背景里，一辆卡车从停车场开了出来。

这里面没什么了不起的艺术元素，但却会让摄影师十分头痛。摄影师很清楚，镜头移动过快时，白色的篱笆看上去会“抖动”，水滴看上去会变模糊，还有那辆运动中的卡车，车身上的文字也会看不清楚。所有这些问题一

定都会发生在旧的放映系统中,但是用上 MV48 后,衣服上写的字我们能看清了,每一根篱笆都能分辨得出,水滴看上去也和生活中别无二致,还有卡车上的文字也能认出来。就是这样。

麦卡锡和两位摄影师对这一切大加赞赏,我则完全被惊呆了。我也曾领教过别的高画质放映系统,例如七十毫米、IMAX、道格拉斯·川堡(Douglas Trumbull)的 Showscan 系统。那些也都不错,但它们都要用到更大的胶片尺寸、巨大的冲印规模或是特殊的放映设备。MV48 用的设备和拷贝看上去却与现用标准没什么区别,花费也差不多。那么,为什么我们看到了那么多有关数字放映的报道,却没怎么听说过 MV48 呢?显然,原因之一就在于得州仪器为推销这套设备不计代价,再加上电脑迷乔治·卢卡斯的鼎力支持。卢卡斯幻想着某一天电影可以全都在电脑上制作完成,然后再在电影屏幕一样大的电脑显示器上放出来。

另一个原因就是,坦率地说,许多好莱坞高层对技术问题并不怎么关心。他们的注意力都放在了项目、故事、演员、广告和票房上,仿佛那才是天经地义的事。一旦他们听到“数字”这个具有魔力的新词语,听说以后电影可以从卫星上呼地一下就进入了电影院,他们就想当然地以为这也是电脑革命的一部分,其余问题就不再多问了。

例如,在胶片和数字是否会给人脑带来不同感受这样一个复杂的问题上,好莱坞就从没有花过一分钱去做研究调查。有些理论家相信胶片会制造出梦幻感,录像会制造出催眠感;如果观众看数字放映时,发现自己反而错过了某些观影经历中无法言传的东西,那是不是会显得很讽刺?

最终结果似乎马上就要见分晓了,我们有必要对古德希尔的系统加以关注。有一点很讽刺,MV48 是如此合理、经济——那真是横向思维的美妙例证——光凭几个人就在圣路易斯奥比斯波的实验室里把它造出来了;倘若它要是更昂贵一点的话,可能反倒会吸引更多的注意力。

类似柯达、富士这样的大胶片厂应该会喜欢这套系统的,因为那会帮他们卖出更多胶片。喜欢胶片的导演们,斯皮尔伯格、斯科塞斯,他们也该对

MV48 多了解一下。此外它还有别的用途。习惯于使用“电视墙”制造气氛的零售店能用得上它。热带雨林咖啡馆可以用它营造出丛林感觉，耐克专卖店能让你和乔丹同场竞技，你不再需要花费几百万美元打造“电视墙”，只需要一台一万元的放映机就够了。

业界也该仔细倾听一下了，电影才刚走过它的第一个百年，如果此时就把“film(电影/胶片)”这词的所有意义都扔个一干二净，那绝不是什么叫人高兴的好事。不能总是对“数字”这个新鲜词那么迷恋了。

当我告诉古德希尔我正在写这篇文章时，他通过电邮给我发了回复：“我愿意给个特殊报价。MV48 现在的月租金是二百八十元，但如果你肯出二千八百一个月的话——那和数字系统每场放映的成本很接近——我就附送你一小块铭牌，上头写着‘数字’。”



本世纪最具影响力的电影

1999年12月30日



电影早在1900年前就已被发明，但我们熟悉的“电影”却完全是个二十世纪的现象，它塑造了我们的时代，与我们一同分享这一百年。这是人类历史上第一个可以为未来留下视听纪录的一百年；想象一下，如果能看到一部公元1000年时拍的电影，哪怕是再微不足道的作品，我们肯定愿意为此付出任何代价。由此推想，我们现在留下的是一份多么珍贵的礼物啊。

本世纪最具影响力的十部电影，这名单不该和本世纪最佳影片的名单混淆起来，尽管两者肯定会有一些重复。随着电影渐渐成为一种艺术形式，这些影片堪称其中的里程碑式作品。

1. 卓别林早期短片

1913年，世上还没有查理·卓别林的电影。1914年，他一口气拍了至少三十五部电影，那种能量和创造力的惊人喷发令卓别林成为有史以来第一位超级影星。明星如今早已成为电影不可分割的一部分，但回看早年的很多电影，演员根本就不署名，这一点真是叫人吃惊。最开始的时候，只要有运动的画面就已经足够了；奔驰的火车、开枪的画面，光这些就

足以让当时的观众目瞪口呆。然后，卓别林以及与他同时代的那一批人出现了，他们让观众知道了，电影竟可以如此完整地呈现出人物的独特个性。

2. 《一个国家的诞生》(*Birth of a Nation*)

D·W·格里菲斯(D. W. Griffith)1915年的这部作品是一部有污点的杰作，它在艺术和技巧上实现了突破，但故事又是那么种族主义，几乎叫人惨不忍睹。正是这部电影确立了电影语言的地位，教会全世界的观众和电影人什么是镜头、蒙太奇和摄影机的语法。影片长达一百五十九分钟，扭转了好莱坞对于短片的青睐；天平就此开始偏向剧情长片，助它日后成为电影这一全新艺术形式的顶梁柱。只可惜，它也对3K党起到了美化作用。

3. 《战舰波将金号》(*Battleship Potemkin*)

谢尔盖·爱森斯坦1925年的这部作品说的是俄国水手的革命起义，它被视为一部危险的影片，拍竣几十年后在某些国家仍属禁片范畴，包括其祖国苏联。它为爱森斯坦极具影响力的蒙太奇理论做了展示——通过对画面重新并置赋予它们崭新意义。它也展现出电影作为政治工具、论战工具、宣传工具的力量——在那之后，很多政权——不仅仅是纳粹——都会使用这种力量来改变历史。

4. 《爵士歌手》(*The Jazz Singer*)

“更厉害的你还没听见呢！”艾尔·乔尔森(Al Jolson)在1927年许诺道。电影的历史就此改变。1928年发行了这第一部有声片(事实上那更像

是一部附加有声音片段的默片)，虽然同年并未见证默片的彻底消亡（在导演彼得·伯格丹诺维奇看来：“1928年是影史最伟大的年份，没有之一。”），但毕竟有声片才代表了未来。纯粹主义者会争辩说，声音的出现毁掉了默片的纯粹艺术性；但大多数人觉得，电影从一开始就是个混血儿，从各种艺术和科技中尽可能各取所长。

5. 《白雪公主》(*Snow White and the Seven Dwarfs*)

在爱森斯坦看来，这部1937年的迪斯尼动画片是电影史上的最佳作品。这评价有点太高了，但全世界观众确实都被这部开影史先河的卡通长片所征服。动画的历史本就 and 电影同样悠久（动画背后的制作原理其实出现得比电影还要早），但沃特·迪斯尼第一个领会到其中的价值，用动画来表现复杂的人物和主题。迪斯尼动画片赢得越来越多的观众，在艺术性和主题性上都有了长足发展。可叹的是，观众们似乎对别家出品的动画片都不太买账，哪怕是近年来获得不少成功的天才日本动漫。

6. 《公民凯恩》(*Citizen Kane*)

如果说《一个国家的诞生》将1915年之前出现的各种电影新突破都融合在了一起，那么奥逊·威尔斯1941年的杰作《公民凯恩》就可谓是这种新兴艺术形式的一次大丰收了。无论是景深镜头还是叠加对白，或是交织闪回、多视点、特技摄影、玩笑般地将事实与虚构结合在一起的做法、对不同电影类型的采样（新闻片、喜剧、正剧、音乐剧、传记片），或是充满人格魅力的导演（他正是后来被法国人定义为电影作者的那种导演），《公民凯恩》都不是第一部运用到这些元素的电影，但它将这些元素全部组合在一起的方式令观众和其他电影人无不看得目瞪口呆。它将所有资源都发挥到了极致，所以常被票选为史上最伟大影片。

7. 《影子》

约翰·卡萨维缇斯 1961 年的这部作品俨然像是一次猛烈的炮火齐射，撼动了好莱坞的根基。靠着租来的十六毫米摄影机和一群朋友的帮助，他依靠少得可怜的预算拍出了一部完全独立于体制之外的作品。这样的事以前当然也有人做过，但《影子》却成为当时方兴未艾的新电影运动中具有象征意义的代表作，而那场运动也催生出了之后的地下电影运动乃至今日蓬勃发展的独立电影盛景。卡萨维缇斯的这部作品告诉了我们，你不必依靠电影公司的支持，也不必依靠大堆昂贵器材，也能拍出一部合格的电影。

8. 《星球大战》

在那以前也有过卖座大片，从《一个国家的诞生》到《乱世佳人》再到《阿拉伯的劳伦斯》。但乔治·卢卡斯 1977 年的这部太空歌剧改变了所有的现行法则。它令暑期成为一年中最重要的电影档期，它对年轻观众群的地位做出了重新明确，它利用特技效果、动画、电脑和令人兴奋的动作戏加快了电影的推进节奏，最终取得如此优异的票房成绩，以至于许多最有前途的年轻导演纷纷放弃了原本的艺术电影梦，转而追求票房成绩的桂冠。如今，每年都有沿袭着《星球大战》步伐的影片获得票房成功，从《绝世天劫》(Armageddon)到《泰坦尼克》。

9. 《玩具总动员》(Toy Story)

关于这部令人愉快的 1995 年电脑动画片，你完全可以将它视作二十一世纪的第一部电影。这是史上第一部完全用电脑完成的剧情长片，片中的动态和视点看上去都来得更加逼真，人物看上去也更立体。未来某一天，电

脑动画或许可以创造出“真正的”真人演员和逼真背景。无论这一天的到来是否会受欢迎,至少《玩具总动员》已经为我们证明了存在这个可能性。到时候如果电影真的从胶片和血肉之躯发展到了纯数字领域,那《玩具总动员》肯定会被看作是一个重要的转折点。

10. 《女巫布莱尔》(*The Blair Witch Project*)

说它重要并不是因为它的娱乐价值,尽管它确实有着相当可观的娱乐价值;说它重要是因为它在技术层面反映出的意义。本片在1999年夏天公映,是第一部独立制作的卖座大片。它的成本大约两万四千美元,完全用廉价的手提器材拍摄(一台胶片摄影机、一台摄像机),票房超过一点五亿。它传达出的讯息明白无误:到了下个世纪,技术的发展让拍电影成为每个人都能做到的事,前提是你得有足够的动力;而观众在买票时也不再会要求什么传统意义上的“制作水准”了。

这里得出的结论不是一个,而是两个。电影变得越来越大,也越来越小;电影变得越来越廉价,也越来越昂贵;这两种趋势同时存在。一方面是卖座大片大肆宣传,占据电影市场;另一方面,独立导演几乎徒手就能完成作品。对这两种趋势来说,数字技术都起到了至关重要的作用。未来是否会属于那些用《玩具总动员》技术完成的《星球大战》克隆人?抑或属于那些沿袭卓别林早期短片风格的作品(有些只用一天时间就能拍完)、那些受到卡萨维缇斯启发的独立作品、那些沿袭《女巫布莱尔》路线的作品?我相信,未来同时属于这两者,那样的情况一定会很有意思。

追忆宝琳·凯尔

2001年9月4日



看完一部伟大的电影后，宝琳·凯尔能将那种即时、感性、感官享受的经验传达出来，而且做得比其他任何人都要好。她以苛评著称，但真正令她独一无二的，则是她的褒奖之作，令她成为同时代最具影响力的美国影评人——很可能还是所有艺术门类的评论家中最具影响力的一位。

尽管她在本周一不幸去世了，但是这一代受到她影响的影评人，其精神和激情仍会在他们的文字中得到呼应。她改变了我们谈论电影的方式。闪烁的双眼，甩在一旁的头发，谈论着某部电影，她并非根据什么理论或意识形态来写作，而是按着自己的切身感受来写。《我在电影院里失去了它》，在她第一本书的标题里，她如此说到；就这几个字，你越是细细琢磨，就越是能理解电影对某些人来说具有改造的力量。

她早年曾在旧金山写音乐会说明书，也给电影杂志供过稿，在地方电台做过主持，真正在全国范围内崭露头角还是在上世纪60年代，比所谓的“电影一代”稍稍早了那么几年。她从欧洲舶来的新电影中挑选出最好的，大加赞赏，但她不是照单全收“艺术电影”的人，有些作品在她看来不过是矫揉造作。她也善于寻找本地的艺术，善于从美国电影中寻找新风。

在《麦考尔》杂志(*McCall's*)和《新共和》杂志(*New Republic*)的起步不过是一场误会，她真正奠定自己的影评人地位，还是要从加入威廉·肖恩治

下的《纽约客》杂志(New Yorker)开始,凯尔将一批新一代美国导演推向了冠军宝座。在大部分人错过《雌雄大盗》的时候,是凯尔在为其摇旗呐喊。也是她为刚崭露头角的马丁·斯科塞斯、罗伯特·奥特曼和弗朗西斯·福特·科波拉撰写了那些具有决定意义的文章——他们才刚一出场,就已经被她相中了。她关于斯科塞斯《穷街陋巷》的那篇长文,令斯科塞斯的事业得以真正起步。连续在每个星期的杂志上,她都不遗余力地抨击好莱坞的虚伪,支持具有鲜明个人风格的导演。

“有时候,人们似乎没法真正分清楚,哪些电影能真正拓展我们的经验,哪些电影仅仅只是打动了他们而已。”1975年她参加芝加哥艺术俱乐部的讲座时说过,“像奥特曼的《寂恋春楼》这么伟大的电影出现时,我觉得影评人的职能之一,就是要讨论一下这电影究竟有哪些新的地方、奥特曼有哪些地方做得很了不起。相反,当人们被类似《审判比利·杰克》(*The Trial of Billy Jack*)这样的垃圾打动,而且是深深打动时,或许,影评人可以帮他们解释一下,垃圾电影是如何操控他们的反应的,垃圾电影又是如何利用毫无价值的欺骗手段来感动他们的情感的。”

她喜欢电影中的情感胜过观点。她对那种刻意传达讯息的电影有所怀疑,因为在她看来,如果你要传达讯息的话,最好的办法应该是通过感知来传递——通过感觉,而非说教。她喜欢的是这样的方式:“奥特曼的电影都由许多个瞬间组成,这些瞬间以一种我们无法完全理解的方式感动了我们——无意识的瞬间。”

“具有责任感的艺术家,”她说过,“尝试以一种能拓展你经验的方式来感动你。例如奥特曼,他把电影里的声音提升到了一个全新高度。他在声音上比其他导演更有洞察力。他仔细倾听美国人说话的方式,我们比世界上其余任何国家的人都更爱说。看完奥特曼的电影后,走出影院,你会以全新的方式来倾听周围的世界。”

“还有些时候,导演还能实现某种无法解释得清楚的感动。例如科波拉的《教父2》里,罗伯特·德尼罗饰演年轻时的教父,他杀死地头蛇的那场戏

后，他以那样一种方式走在街头，令这场戏变得令人难以置信的生动、有力——据我所知，看过这电影的人，全都被这场戏打动了，但是你却没办法解释清楚究竟是因为什么。我想科波拉自己也是在潜意识中获得了拍出这场戏来的力量，不知道他自己是不是能解释清楚。”

宝琳·凯尔的文字是一种力量，而她本人则像是一台发电机。我是在1967年的纽约电影节上与她初识的，那时我刚开始当影评人。她为人坦率、友好、大方，对我是这样，对当时很多写影评的新人都是这样——在她身上你找不到丝毫的势利。我也受到她的邀请，大家伙一起挤在林肯中心对面那家“姜饼人”饭店后头的小房间里为刚看完的电影讨论个热火朝天。还有那一次次在她公寓里的彻夜长谈，那些话声嘈杂的晚餐，那些令人兴奋的来电。还有，在那些影评人不该说出自己感想的放映会上，你会听到宝琳的“呃！呃！呃！”，那是因为她看到了自己讨厌的地方。她并非在表达什么观点，而是捍卫自己受到冒犯的情感。

她的身边集中了一群新人导演、编剧，俨然一个小沙龙。无论她去什么地方，总是一副众星拱月的样子。大家都爱听听看她怎么说。有天晚上，在亚冈昆酒店的大堂吧，她为我介绍一位新人导演和他的主演：布莱恩·德帕玛和罗伯特·德尼罗。之前我从没听说过他们，但她都认识。还有一晚，宝琳、德帕玛、编剧保罗·施瑞德和我一起在意大利餐厅吃饭。看看他们三个，我意识到宝琳当时正在失业中（她被《麦考尔》杂志炒鱿鱼了），德帕玛拍完那两部独立电影后已经破产，而施瑞德是个正在为明天奋斗的编剧，我却刚从《芝加哥太阳时报》拿了薪水。于是我一把抢过了账单。离开餐厅时，宝琳笑得浑身发颤，“你这笨蛋，施瑞德刚卖出个剧本，四十五万美元！”

凯尔的影评改变了电影史。她赞扬奥特曼的《纳什维尔》的那篇文章，被一字不差的翻印在了《纽约时报》的跨页广告中。她关于《巴黎最后的探戈》的文章，为电影中崭新的性直白打开了道路。


她对杰克·瓦伦蒂的MPAA分级制度的过分拘谨加以鞭挞，“对于年轻观众来说，问题在于，分级制度令他们无法自由地去观看最优秀的那些电

影，除非是家长肯带他们去。如果从小就只被允许观看那些以他们为受众的糟糕、无聊的作品，孩子们又如何能发展出对电影的欣赏品位？最好的电影，通常都是些 R 级片，而有些电影之所以被列为 R 级，仅仅就是因为一个忌讳的词语——其实你只需倾听一下，如今的孩子到底在说什么，你就会知道，对他们来说，还有什么脏话是从没听过的。说到智慧和创造力，对他们来说，周六晚上的电视节目都要比大多数的 G 级片或 PG 级片更加好。”

MPAA 想用人为延长了的童年来保护孩子们，但宝琳赞誉的却是那些真正帮助他们成长的电影。她是在电影院里失去的“它”，所以他们也该这样。

她曾写过一些当时最最无情的抨击文章，不过她最擅长的还是写她喜欢的那些电影。“影评人的力量，主要还是正面的，而非负面的。”她曾对我说过，“那些耗费几百万拍摄的昂贵垃圾电影，我们没法阻止得了；但我们可以做的是，帮助某部小成本的好作品得到放映机会，引导人们关注优秀的新导演，那些新鲜的、令人激动的导演。约翰·莱昂纳德(John Leonard)曾说过，批评家们是艺术躯体上的虱子。然而，如果没有批评家，艺术永远无法接近大众。我不觉自己像个虱子。”

凯尔和电影保持着一种感性的关系，这一点从《我在电影院里失去了它》开始，也在她的书名中得到延续。它们包括《亲亲嘴，开开枪》(Kiss Kiss Bang Bang)、《谈恋爱》(Going Steady)、《深入电影》(Deeper into Movies)、《卷 ing》(Reeling)、《灯光暗淡时》(When the Lights Go Down)、《电影爱》(Movie Love)、《全都接受》(Taking it All In)、《上瘾》(Hooked)和《在电影院里的 5001 个晚上》(5001 Nights at the Movies)。可能只有《艺术现状》(State of the Art)这书名不带有性的暗示。1991 年她从《纽约客》杂志退休。1994 年，她从自己出过的所有书里选出最好的那些文章，编订成一本硕大的文集，给它起了个合适的书名：《永恒》(For Keeps)。



第七部分

关于电影评论

导 语



这些都是关于这份工作的某些思绪。这是份令人好奇的工作。

每天都会有人问影评人，一天/一周/一月/一年里他们要看多少部电影。“不管你回答多少，”吉恩·西斯克说，“他们都会相信你说的。”还会有人问我们，看过的电影会不会重看（通常不会，但如果第一次是在电影节上看的，当中又过了很久的话，我会尝试重新找来看一下）。还有人问我们，关于某部电影的看法后来是不是会有变化（同上）。最奇怪的问题，反而也是最频繁被问到的问题：“你写的那些电影，真的都看了吗？”

下面的文章里有两篇不是我写的。《电影评论》(*Film Comment*)上的那篇是我的人生益友理查德·柯利斯在1990年写的。他在文中对电影评论的现状表示悲哀，文中许多观点我都赞同，但我还是要为我们那档电视节目辩护一下。智慧的安德鲁·萨里斯写了另一篇文章，算是为我俩当了裁判。本书提供了一个不错的机会，感谢他们，在我刚踏入这一行时，这些早已是影评界巨擘的人物——萨里斯、斯坦利·考夫曼、曼尼·法伯、唐纳德·里奇、宝琳·凯尔、阿瑟·奈特——始终都对我十分友好、坦率，完全没对新人摆出一副势利的架子。或许，以去电影院看电影作为谋生伎俩，这会让人产生民主党人的特质。

黑暗中的二十五年

1992年4月11日



很多年以来，我一直都记得自己评论过的第一部电影叫什么名字，可这会儿，我发现已经想不起来了。那是部法国片，仅此而已。我是坐在以前的“世界剧场”里一个靠中间的位子上看的这部电影，不知怎么忽然意识到自己在“评论”它，于是我回到办公室把它写了下来，我称之为法国新浪潮的差不多最后一口气，这浪潮就快要上岸了。

那时候的我比现在要来得缺乏热情。当时我觉得花五年时间在电影上应该足够了。我的雄心壮志还是要成为报纸专栏作家，当然，最终还是想成为一位了不起的、受人尊敬的小说家。某天，森林深处的小木屋里，我将自己深埋在一把有年月的沙发椅中，靠着炉火，大狗在打呼，我沉浸在狄更斯的小说里。那一刻，我的小说家之梦结束了。

如今，我发现自己已经当了二十五年影评人。我没成为专栏作家，也没写过小说。我其实没养狗，不过确实有间小木屋，还有一整套狄更斯的作品。我仍以去电影院看电影为谋生伎俩。“罗杰呢？他还只是……去去电影院吗？”面对朋友们的这个问题，我母亲从不知道该如何回答是好，听上去那不像是份真正的工作。

只是……去去电影院，这里头有些地方并不符合自然规律。人类经过成千上万年的重复，学会了某种时间感。早晨起床后，时间就开始按照那古

老的规律流逝，直至天色再次变暗，然后又回到床上。而对于影评人来说，早晨起床后，过了两个小时，天就又变黑了，时间的流逝由剪辑、淡入淡出、闪回和跳切来区隔。有时我一天要看两三部电影，绝大多数都是在“白母鸡”便利店楼上那个放映室里看的。中午时分，我下楼吃个三明治，阳光刺痛我的眼睛，脑子里填满的还都是追车戏、枪战决斗、笑话和大胸、可爱的小狗和聪明的小孩、歌曲和舞蹈、奇妙的巧合、偶然的邂逅和对人性的深入观察；所有一切电影里出现过的东西。

“过你自己的人生。”他们会这么说。有时候我会觉得，其余所有人的生，我仿佛都已经经历过了。我有个同事，他称这工作是“报道全国性的梦”。因为，如果你仔细看那些电影，你就会了解人们藏在最深处的欲望和恐惧是什么。至少，那些优秀的电影会告诉你这些，所以我们会去电影院，希望内心最深埋的东西能被触及。电影从来都不像它表面看上去的那么简单，看看那些深受大众喜爱的影片，不论电影看上去是多么的愚蠢，你总会从中发现不少深层次的东西。《反斗智多星》(Wayne's World)的真正主题是纯真和友情，那才是你花了七美元后的收获。

过去的二十五年里，我可能已经看了一万部电影，对其中六千部做过评论。其中绝大多数我都已经忘记了，我也希望能这样。不过，那些值得记住的，我都还记得。它们都被放在了我脑海中同一个架子上。根本就不存在什么老电影。《甜蜜生活》在我看来和《本能》一样的新。之所以这么说，还有一层意思在于老电影已经摆脱了时间的牵绊。不久前，保罗·亨瑞德和科特·鲍易斯(Curt Bois)相继去世，这意味着《卡萨布兰卡》的所有主要演员都已去世，这部电影彻底自由了，不再受个体存在的牵绊。它不再和我们有可能在加油站或奥斯卡典礼上遇到的真人有关联。它终于成为了一件虚构的东西。另一边，《本能》却关系到那些还在继续发展着的个体，那些站在大银幕后，从幕布后面偷偷看观众的人。

有时候我也看默片，我不觉得它们是老电影。我觉得自己正在欣赏的是被捕捉住的当下，装在瓶中的时间。最初看默片的时候，演员看上去显得

古怪和过时，但到了现在，他们看上去比八十年代的电影里的人更加当代。一部十年前拍的电影，它最主要的问题在于它并非是三十年前拍的。当发型和服装过不过时不再是个问题，当它们已经开始成为历史的一部分，这时候我们就能分辨出一部电影是否真的不朽了。

我最喜欢的是怎样的电影呢？如果一定要做个概括的话，我想，我最喜欢的电影里，很多都是关于好人的；结局是喜是悲，没有关系；剧中人赢了还是输了，没有关系。只存在一种真实的结局，那就是死亡，其余电影结尾都是随性的。如果一部电影以接吻作为结尾，那我们就应该感到高兴。然而，如果这时候一架钢琴砸在这对正在亲吻的情侣头上，或是出租车碾过了他们，我们就应该感到悲伤。那又有什么区别呢？最好的电影和人物的结局无关，和人物为我们确立了什么样的榜样有关。

《卡萨布兰卡》里的人做了正确的事。《第三个人》里的两个人做了正确的事，结果却再也无法彼此说话。《沉默的羔羊》的秘密被埋藏得如此之深，所以你必须多想想才行，这秘密就是汉尼拔·莱克特其实是个好人。他被自己那无法言说的堕落所绑架，也是个无助的受害者，但还是在有限的范围内与之抗争，他也在努力做正确的事。

并非所有好电影都是关于好人的。我也喜欢那些关于有幽默感的坏人的电影。奥逊·威尔斯在《第三个人》里演的并不是两个好人里的任何一个，但他却有自己的一套办法，如此机智风趣的台词，有那么一或两场戏，我们几乎都宽恕了他的罪行。《盗亦有道》的主人公亨利·希尔，他也不是个好人，但却胜在够坦白，不隐瞒自己为什么喜欢当坏人。他不是个伪君子。《玛丽亚·布劳恩的婚姻》的女主角做了一些可怕的事，但因为我们对促使她变成那样的部分原因有所了解，所以能理解她的做法，至少会对她的足智多谋表示佩服。

其他那些我喜欢的电影里，有些纯粹是因为那肢体运动的快乐。当金·凯利(Gene Kelly)在《雨中曲》里一路蹽水时，当朱迪·加兰德(Judy Garland)沿着铺满黄色砖头的小路走过时，当弗雷德·阿斯泰尔在天花板

上跳舞时，当约翰·韦恩把缰绳咬在口中，策马飞奔在山间草原时，有一种你无法抗拒的纯粹和快乐。在电影大师小津安二郎的《彼岸花》里，有这么一个镜头段落：一间房，前景是把红色的茶壶。从另一个视角看房间。母亲在叠衣服。母亲穿过走廊，然后女儿又从后头穿过。门厅中的反打镜头，父亲回家，受到母亲和女儿的欢迎。父亲从镜头中消失，随后是母亲，最后女儿也消失在镜头中。母亲和父亲走进房间，女儿在背景中拿起红色茶壶，走出镜头。这个运动和剪切都有着精准时间控制的段落，就像是音乐、舞蹈、诗歌一样的完美无缺。

我也喜欢看电影的时候被吓到的感觉，但它们最常使用的那一招，某个人忽然之间蹦出来的方式，让我感到厌倦。这一招也实在太古老了吧，谁现在还在用的话，那真是够丢人的。希区柯克说过，一群人在打牌，桌子底下有颗炸弹，爆炸了，那是恐怖；但他更喜欢的是，桌子底下有颗炸弹，我们等着它爆炸，但它却没炸，那就是悬疑了。这正是我喜欢的那种悬疑。

爱情、浪漫？我不肯定。对爱情故事太一本正经的电影，我通常不太感兴趣。因为我觉得那里面的演员会太拿它当回事，结果只会显得愚蠢。我更喜欢这样的爱情片，爱情只是让剧中人感到非常的愉悦，例如《年轻的心》里多莉丝·黛第一次倾心于弗兰克·辛纳特拉(Frank Sinatra)的时候，或是《春色一箩筐》(Dogfight)里莉莉·泰勒(Lili Taylor)觉得里弗·菲尼克斯(River Phoenix)真的喜欢自己的那一刻。

当我在1967年开始成为影评人时，影史绝大多数的伟大导演都早已名满天下。在过去，年轻人很拿这当一回事：去电影院补习伟大导演的最佳作品，但随着电影社团和那种只放旧电影的影院的逐渐消亡，这也成为了过去。对如今的年轻观众来说，这些名字不再如雷贯耳：布努艾尔、费里尼、伯格曼、福特、黑泽明、雷·雷诺阿、里恩·布列松、怀德、威尔斯。我猜，绝大多数人仍旧还知道希区柯克是谁。

在我入行后才开始拍电影的那批导演里，马丁·斯科塞斯是最优秀的。他的镜头是主动的，而非被动的。它并非注视事件的发生，而是参与进来。

《盗亦有道》里有个段落，拍的是亨利·希尔被捕前最后一天自由的生活。斯科塞斯在这里用了加速的节奏和妄想症一样的镜头感觉，不断地环顾四周，让我们感受到希尔的感受。想要让观众感受到最基本的感情，这很容易（“把他们当钢琴一样弹，”希区柯克建议说），但是要让观众分享某种心境，这就很难了。斯科塞斯能做到。

今天的演员里，有谁能够不朽？不会有很多，尼科尔森和德尼罗会。女性的话不会太多，因为好莱坞不再有好的角色提供给她们。相比过去年代的杰出影星，现在的演员受制于一个事实：他们的电影是彩色的。从长远来看，绝大多数人因此失去了成为不朽的机会，而在黑白电影时期，甚至是二线明星都能因此而不朽。如今拿着几百万片酬的大明星，相比其中的绝大多数，彼得·洛尔(Peter Lorre)和西德尼·格林斯居特更让人难忘，而且永远都会这样。彩色片太逼真了。太令人分心。投射出浮浅的情感暗示。演员的地位反而被大大削弱。黑白片(或者，更确切地说是银色和白色)能营造出一种神秘的梦境，一个由形状和姿态构成的更加简单的世界。

大多数人不同意我这看法。他们喜欢色彩，觉得黑白片反倒少了点什么。试试看，如果能找到你父母亲的结婚照和你祖父母的结婚照，很可能前者是彩色的，后者是黑白的。把它们放在一起看，你老实说，是不是祖父母的照片看上去显得隽永，而父母亲的看上去则显得滑稽。

下次拍照片买胶卷时，记得买一卷黑白片，挑选黄昏时走出去——那时的光线已经朦胧，站在屋子逆光的一面，为你的朋友拍些自然光的特写照片。照片冲出来后要印得大一点，至少也要5×7。你扪心自问，这个平时在彩色照片上显得普普通通的朋友，这次改拍黑白照是不是一下子多了某种神秘的光晕。电影也是一样。

另一方面，我并非那种相信默片才完美，有声片一无是处的纯粹主义者。要是那样的话，我就得失去唱着“钻石是女孩最好的朋友”的玛丽莲·梦露、说着“这账单太过分了！我是你的话，我肯定不付！”的格劳乔·马克斯和问着“你是在跟我说话吗？”的罗伯特·德尼罗了。声音很关键，但对白

却并非总是如此。将如今电影中的对白做一番比较，你会发现电影里的人物变得越来越愚蠢了。他们说的话都是为了剧情推进的需要，只能通过骂脏话来惹人发笑。好莱坞的对白曾经是那么机智、风趣、挖苦、诗意、悦耳。如今却只剩下平淡，以至于偶尔有那么一部电影出现，剧中人脑子动得快，说话也快的时候，我们都会为之一振，就像是《与安德烈共进晚餐》，或者《白人不会跳》(White Men Can't Jump)的头三十分钟。

家庭录像带的出现，既是我入行以来发生在电影上最好的变化，同时也是最糟的。说它好，因为它能让我们随时随地看自己想看的电影。花大价钱保护、修复的老电影拷贝，也能因此得到经济上的回报。它还把好电影，无论新旧，带到了那些没有好影院的城镇。我曾收到过从偏远乡间寄来的信，寄信的人住得离大城镇很远，但却通过邮递方式租到了最新的外国电影。

说它坏，因为它的出现消灭了那些堪比小型电影圣地的校园电影社团。如果这一边电影社团正在放映黑泽明的《生之欲》，票价一美元；另一边只有正在档上的新片放映，首轮放映的票价，于是你去看《生之欲》，于是你看到了一部永远不会忘记的伟大作品。可如今，大学生直接租录像带看，通常还都不是什么好片子；哪怕真是部经典作品，那他也是独自一人看的，顶多还有几个好朋友一起看。不再有一种集体观影的感觉，而在学习认识电影的过程中，最最重要的一个因素就是成为一群懂行的观众中的一分子。

家庭录像带还有一点也是我反对的，它消灭了绝大多数那种只放旧电影的影院。我刚开始在《芝加哥太阳时报》当影评人的时候，有一家名叫“克拉克”的戏院，现在那地方已经成了第一国家银行的一部分。一年三百六十五天，它每天都会放映一套不同的双片连映，每天循环放二十二个小时。我第一次看《日落大道》是在那里，还有《彗星美人》也是。另一方面，1967年我刚入行时，还没有那么多电影节，也没有多少艺术博物馆拿电影当回事。如今，每个中型城市都已有了自己的电影节，运气好的话，你能在那里看到以前闻所未闻的好电影。不少博物馆里也设了很棒的电影中心。

不过,我还是想念以前的那种惊奇的感觉。和我年龄相仿的人,都会记得走进以前的电影院是什么感觉,天花板是高高在上的,二楼有夹层的座位伸向远方,淡入黑暗之中。我们还记得两千个人一起大笑的声音。还有像户外广告牌那么大的银幕,和地面距离老高,所以那时候电影院里的所有座位都是好位置。如今的电影院才鞋盒那样大小,看电影的时候前面的脑袋挡住了银幕,这边静下来的时候,还能听到隔壁在放的片子的声音透过墙壁传了过来。宝琳·凯尔说过:“我在电影院里失去了它。”我们都知道她在暗示什么。换作现在,哪怕你一定要送,都没法把“它”给送出去。

不过,希望多少还是有的。斯科塞斯并非1967年后出现的唯一一位杰出导演。还有奥特曼和科波拉、赫尔佐格和法斯宾德、贝杭特·塔维尼耶(Bertrand Tavernier)和奥利弗·斯通、斯派克·李和吉姆·贾木殊。去年我去戛纳,有个才二十三岁的小伙子,名叫约翰·辛格顿(John Singleton),他也拍了部电影。他就像是突然冒出来的,但其才华不容否认。现在机会稍稍多了起来,最近几年我们开始看到来自黑人、西班牙裔、女性以及其他族群的一些重要作品,在我刚入行的时候,这些人基本都不怎么拍电影。

当你坚持每天都看电影时,有时候会感觉电影似乎从来都没像现在那么平庸过,它比任何时候都更怯懦,更加精心打造得只为迎合最低层次的品位,而非教育、引导他们。然后你又会看到某些绝对堪称奇迹的作品,类似《柏林苍穹下》(*Wings of Desire*)、《不做亏心事》、《迷幻牛郎》(*Drugstore Cowboy*)、《天堂之门》、《美女与野兽》(*Beauty and the Beast*)、《生活是甜蜜的》(*Life is Sweet*)这样的作品。然后,你下楼穿过“白母鸡”便利店回家的这一路上,你看上去有点失魂落魄,仿佛刚体验到某种神迹降临一般。

学术探讨



全是大拇指,或者,电影评论还有未来吗?

理查德·柯利斯

(《电影评论》1990年3—4月号)

会有人读这篇文章吗?(里面有太多的文字,图片却不够多。)

现在还有人读这本杂志吗?(这里头每篇文章都希望自己是道大餐,而非一盒麦乐鸡。)

现在还有人读电影评论的文章吗?(它少了冲击力,少了电影片段,少了大拇指。)

现在还有人能读吗?(现如今,“看”要来的更加有趣、更少辛苦。)

凡是有我名字的电影广告,我母亲都会收集起来,用吸铁石固定在冰箱门上。她根据电影企宣们选取的我写的评语的大小尺寸和出现频率,来评判我这个《时代》杂志影评人的成功与否。妈妈一直教育我,关于某部电影,如果我没什么好话要说的,那就干脆什么都别说。所以,如果连续一两个月,她没能看见电影广告引用我的话,她就会感到很担心。“那个杰弗瑞·莱恩斯(Jeffrey Lyons),”她嘟囔着说,一边浏览着报上的电影广告,“他一定是个大好人。他好像什么东西都喜欢。”我脑海中浮现出一幅景象,那是

杰弗瑞·莱恩斯母亲的冰箱，上头贴满了别人引用他的那些热情洋溢的赞语。那冰箱一定得有荷美尔冷冻食品厂的冷库那么大。

杰弗瑞·莱恩斯不是个影评人，但他在电视上扮演影评人。他在 PBS 公视台《先睹为快》节目和 WPIX 电视台里扮演“电影圣贤”的角色，但他其实根本没什么值得拿出来与观众分享的想法、智慧和观点。在任何了解电影的人眼中，他都不过是个泛酸的笑料式人物。不过，之前某个礼拜，他却盲打误撞说出了一条真理——可以用来形容电影评论在这令人厌倦的十年快到头时的现状：在评价电影《流氓警察》(*Internal Affairs*)时，莱恩斯说：“有时候，正如娱乐圈的一句古老谚语所说，少也可以是多。”先不管这句话其实是罗伯特·勃朗宁(Robert Browning)而非山姆·高德文(Sam Goldwyn)说的(再经由路德维希·密斯·凡·德·罗[Ludwig Mies van der Rohe]而变得流行起来)，如今的电影评论，确实是“少就是多”，越短小越甜美，忙碌的消费者如今想要的只是电影片段。还有一个能用数字、字母或大拇指来构成的最终意见。

星级制度(从★到★★★★)在大众评论界和在好莱坞一样受推崇，影评人对某部电影的反应可以用它来总结。不过在“少就是全部”的电视领域，评论者几乎没什么时间能留给那些最基本的东西：介绍剧情、引入某个片段、(如果他讨厌这片子的话)拿它开开心或者(如果他喜欢它的话)用五个 W 开始的词来形容它：温暖、迷人、聪明、另类、美妙。对于只能满足最基本要求的影评来说，传统意义上必须要考虑到的导演风格、社会意义和它在影史的地位都成了奢侈的、遥不可及的东西。说的肯定都是空话(或者废话)，只有打分才是关键。所以，莱恩斯在西海岸的翻版加里·富兰克林(Gary Franklin)用数字 1 到 10 来给电影打分。不过，既然如今的“夸张修辞市场”上通货膨胀得厉害，富兰克林也必须给他最喜欢的电影一个 10+ 的分数才行了。在电视节目《西斯克和伊伯特和电影》中，两位评论家扮起了罗马皇帝的角色，用大拇指向上或向下来决定电影的生死。

新杂志《娱乐周刊》用字母来给电影、电视节目、书籍和古典唱片打分。

杂志主编杰夫·贾维斯(Jeff Jarvis),自诩为“文化土豆”,直到去年他还只是《人物》杂志的电视节目评论人,他在上头抨击了将经典小说改编成电视剧的《经典剧场》(Masterpiece Theatre),那些小说都是他念高中时被迫囫囵吞枣读的。他认为一流的电视节目比畅销书目上的作品更具有艺术价值。他还在三幕歌剧《尼克松在中国》(Nixon in China)的剧评中写到,“我讨厌说话慢吞吞的人,我讨厌重复自己话语的人,所以我讨厌歌剧。”现在,他成了时代集团的文化沙皇,我们不得不面对这样一种趋势:历史被简化成了飞短流长,评论被简化成了反映民众心声的脑扫描,这一趋势由《人物》引发,《今夜娱乐》(Entertainment Tonight)节目负责煽风,《今日美国》负责点火,到了《娱乐周刊》这里,它将这一趋势放大到了无限。

“真正的”影评人——我那些笔耕不辍的同行们,对他们来说电影和电影评论可要比上述工作更复杂——可能会觉得,莱恩斯和富兰克林与严肃创作的关系,不会比肚皮舞和俄国芭蕾的关系更接近。在文字影评人看来,最宽宏大量的说法是“我们是作家,他们是表演家。”他们必须打造出一种或严肃或滑稽的银幕形象,明明是对着电子提词机照本宣科,还要摆出一副神情自若的模样。文字影评人会在得到允许的情况下引用ABC电视台的戏剧和电影爱好者乔·西格尔(Joel Siegel)的观察结果,西格尔接受《戏剧周刊》杂志(Theater Week)采访时说过,“人们雇弗兰克·里奇(Frank Rich),是因为他会写;人们雇我,是因为我会念。”他们肯定会嘲笑莱恩斯的扎人的自负,莱恩斯曾带着这样的自负评价他那些写文字的同行兄弟:“嫉妒,他们嫉恨我们的金钱和曝光率,他们看不起我们,所以我一定要别人称我为影评人(critic)而非评论家(reviewer),我想通过这样的方式强调,我做的事情和他们做的完全一样。”

莱恩斯几乎说对了,他做的事情和我们可能很快就要被迫去做的事完全一样。对那些大报社、杂志社的主编来说,电视影评人忙于贩卖的意见——一种原本十分复杂的艺术形式,现在有了速成班的捷径——能够最大限度满足信息爆炸的读者每天所需的消耗。大家都行色匆忙,不是吗?

电视肯定是这样的，而我们生活和思考的速度正是由电视来决定的。晚间新闻报道的故事越来越多，也越来越简短；报的不是深度新闻，而是浅度新闻。小报话题、性感素材、大量图片、不必分析：现在的电视新闻就像是由MTV台经营的八卦媒体《国际询问》一样。在这个逼仄的宇宙中，传统影评人最好还是用拉丁语写作算了。对于认为历史始于《星球大战》的电影观众来说，电影美学的前瞻与他毫无关系。文字写得再漂亮点，对有些读者来说完全没有必要，这些读者只希望影评人直切主题：哪部电影值得我周末花上两个小时、六美元。高层次的电影评论——过去半个世纪里由詹姆斯·艾基和曼尼·法伯、安德鲁·萨里斯和宝琳·凯尔、吉姆·霍伯曼和戴夫·科尔在主流报纸及类似《电影评论》这样的杂志实践的那些电影评论——如今已成了濒危品种，它也曾盛行过，但可能很快就要灭亡了，被一种无脑的、满目皆是拇指的、以消费者为导向的服务取代。

约翰·休斯顿的电影说的不是诱惑或善意的奴役，而是解放。对于任何一个喜欢它们的人来说，它们要求你对自由有责任心。这些影片不断地开拓观众的眼界，也要求观众的责任心发挥作用，通过观众的眼睛，它们将好奇心和智慧唤醒。以任何一种站得住脚的标准而言，这都是优秀娱乐作品的关键所在。毫无疑问，这也是好的艺术作品的关键所在。

——詹姆斯·艾基谈约翰·休斯顿 1950年

宝琳·凯尔在六十年代中期从旧金山搬去纽约，到那之后她给自己的宿敌安德鲁·萨里斯打了电话，建议两人见面聊聊。那次见面之后，萨里斯告诉友人尤金·阿彻(Eugene Archer)：“原来她不是凯瑟琳·赫本啊。”阿彻回答说：“嗯，你也不是斯宾塞·特雷西(Spencer Tracy)。”

不过，从某种意义上看，他们就是赫本和特雷西。他俩将业已发霉的电影评论行业提升到了火山喷发式的、爱恨交织的艺术高度。他俩围绕作者

论的争执，其兴奋程度宛如发生在政治或体育领域中一般。他俩辩论得热火朝天，成功吸引众人去看新电影，并以全新的方式欣赏老电影（特别是老的好莱坞电影）。他俩打开了我们的眼界，唤醒了我们的好奇心，提升了我们的智慧水平，令电影评论变得性感。我们知道了影片本身才是关键所在，观点之争因此有了价值。忘记特雷西-赫本的比喻吧，萨里斯和凯尔更像是阿里和弗雷泽的关系^①，电影评论就是他们的终极大战，两人都是当之无愧的冠军。

重要的并不是萨里斯和凯尔能将读者放到他们自己的位置上——说到底，他俩最终都互换位置。萨里斯开始重视某些他当初攻击过的导演，例如休斯顿和黑泽明，凯尔曾因此对他大加批评。而在某些年轻导演的问题上（派金帕、柯施纳、考夫曼、德帕玛），凯尔也变得更加谨慎和有预见性，超过了萨里斯当年对希区柯克和霍克斯的态度。

他俩真正且持久的价值在于他们为电影评论设计的特有语言。萨里斯行文稠密、平衡、语句短促有力、押韵；他从法国人那里拿来的不仅仅只是作者论。凯尔行文从容、傲气、私密、笑料十足，是和兰尼·布鲁斯（Lenny Bruce）类似的美式风格。我还记得凯尔早期（可能是1961年的）在《电影季刊》（*Film Quarterly*）上发表的一篇文章，当时我震惊地发现她竟然用了缩写式。想当初，绝大多数严肃的电影评论读起来就像是社科类的学期论文，绝大多数通俗评论读起来则像是电报电文。凯尔的创作是一句战斗口号，宣告一个充满活力却又危险的新纪元的到来，就像是小理查德（Little Richard）那句歌词宣告了摇滚的诞生一样。

并不是说在那之前从没有美国人用白话写过影评，或是带着激情与智慧写过影评，如此普及、没有阶级局限的媒介本来就可以自由评论。影评人无需将这工作搞成神圣不可侵犯的样子，他可以用自己的话语来写，想喊多

^① 两人同为美国拳王，三番大战堪称拳坛经典，后者是少数在拳台上击败过阿里的拳手。——译者

少分贝就喊多少分贝。在三十年代晚期和四十年代，为《新共和》写作的欧蒂斯·弗格森(Otis Ferguson)和曼尼·法伯、为《国家》写作的艾基，他们共同创造出一种影评文体，至今仍有很强的可读性。另一位影评人——纽约小报《P. M.》的塞西莉亚·阿格(Cecilia Ager)建立了一种明快、干脆的文风，后来这反倒成为凯尔的个人标志。阿格评《公民凯恩》：“感觉就像是以前从没看过电影一样。”阿格评贝蒂·戴维斯的悲情片《欺骗》(Deception)：“就像是清歌剧，只不过里面的人更瘦。”艾基、弗格森和法伯后来都把自己的影评收集成册发表。可惜没人再出版电影书了，不然若能在书架上看到阿格这位被忽视的影评人的作品集就好了。

四十年代最优秀的影评，和二十年后萨里斯、凯尔的影评，两者的区别就像是新闻报道——杰出的新闻报道——和评论之间的区别。我曾表示，艾基和法伯在《时代》时写的是“电影史边缘的俳句”，法伯对此表示赞同。并不是说短小的评论就是机智和洞见的杀手，四十或六十行字，聪明的作者完全可以艺术地游刃有余：用一行字来勾勒观点，旁敲侧击地写一下导演风格，用斩钉截铁的话来真空包装各个观点。然而，这些优秀的作者却没法像凯尔在《电影季刊》里所做的那样，用九千个词就拆毁了齐格弗里德·克拉考尔(Siegfried Kracauer)的电影理论；也没法像萨里斯那样，在《电影文化》杂志中用六十八页便立起一座作者论的圣殿。这两代影评人都是电影艺术家，但艾基和法伯是泰克斯·艾弗瑞(Tex Avery)那样的工笔画家，而萨里斯和凯尔画的是壁画——就像阿贝尔·冈斯(Abel Gance)，记录着另一场革命。

最初，他们独立发表的文章只有几千名订户，但很快凯尔就在《纽约客》、萨里斯就在《村声》找到了更大的读者群，两人偶尔发生的争执通过《纽约时报》向全国传播。凯尔的文集还出现在了《纽约时报》书评版的首页。两人的论战培养出一个时代的追随者。这些年轻读者因为他俩的影响，自己也成长为作者，直至今日，他们身上仍保留着属于萨里斯或凯尔——或是两人兼而有之——的文化激情，就像DNA一样。我们被称为萨里斯主义者

(sarrisites)——威尔弗里德·希德(Wilfrid Sheed)发明了这个恶意的称谓，它与寄生虫(parasites)押韵——或是宝琳主义者(算我倒霉，这词是我自己发明的)。和某些令人兴奋的家族仇怨故事一样，当我们这些后辈也走上相关岗位后，过去的争论又被旧事重提，以飨新读者。我们冲着彼此叫嚷——因为我们小时候在电影评论的晚餐桌边，听到的就只有好战的声音——不过用的是同一种语言，萨里斯和凯尔教会我们的那种。

曾有一度似乎人人都说这种语言：好莱坞开始说“一部×××的电影”，对电影观众来说，“作者”一词开始拥有品牌价值，大学教授准备开始教朗·茂瑞和柯蒂斯(Michael Curtiz)——可能还有“三个臭皮匠”(The Three Stooges)拉瑞、莫和科瑞。几乎每个有固定工作的影评人都出了书，通常就是把自己写的影评剪贴一下，一定是有人在读这些书。那就是所谓“电影一代”，而拾起我们的牙慧，追随我们所宠幸的导演的年轻人，他们自己很快也开始拍电影，按着我们的美学偏见而度身定做作品。

这当然只是在妄想——典型的美国式的关于权力和地位的妄想。这一切都是法国人起的头，明确了好莱坞电影的强大力量，并将之浪漫化。之后，六十年代早期开始，一拨离经叛道的英国人——其中包括罗宾·伍德(Robin Wood)、雷蒙德·迪尔尼亚(Raymond Durnat)、大卫·汤姆森(David Thomson)、彼得·沃伦(Peter Wollen)——使用的又是另一套出色的电影批评方言。很有影响力的彼得·沃伦则是特例，他用的是辩证法。萨里斯和凯尔之前已经证明了，好莱坞电影确实是一个可研究的领域，但他们那种阐释性的研究方法从未在美国大学中生根发芽：它或是不够严肃，或是不够严谨，或是不够积极投入。到七十年代中期时，整个学术界已被符号学解放、征服了，对电影的研究手段变得更加支离破碎。符号学家声称高地已被他们占领，即设立美学、政治标准以及更多重要议事的权力，而宝琳主义者和萨里斯主义者则发现自己正在一个熟悉的地下潮湿地带，一个中产阶级文化一党独大的区域游荡。我们不会成为下一个特吕弗，只会成为最新的那个博斯利·克劳泽。我们不是唯一，也不是第一——我们绝不会

不朽。

下面这段是在“周末夜狂热”节目中播出的地下室录像节目《反斗智多星》，主角是年轻的韦恩·坎贝尔和他的朋友加斯：

韦恩：OK！我们看看有什么电影好吗？

加斯：好啊！

韦恩：第一部电影是《回到未来2》，主演迈克尔·J·福克斯。我喜欢！加斯你呢？

加斯：嘢，我也喜欢。

韦恩：OK，继续看下一部！《钢木兰》(Steel Magnolias)，主演黛洛尔·汉娜和桃莉·帕顿。我觉得它烂透了！那是部小姐才看的电影！加斯你呢？

加斯：嘢，它烂透了。

韦恩：OK，OK！《最毒妇人心》(Valmont)，里头有小美人梅格·蒂利 (Meg Tilly)——呃呃呃呃呃！我还没看过。加斯你呢？

加斯：我还没看过。

只剩下那片肥沃、富饶的平原还没人去占领。如此看来，电视影评节目的崛起是多么生逢其时、势在必行。我们可以写上累牍的叙述性的、极度兴奋的、愤愤不平的文字，但我们却没法让你看到影片中的一个片段。萨里斯曾说过，艾基登在《生活》杂志上的那些关于喜剧影片的著名散文——他对卓别林作品或基顿的某段表演的想象重建，如果你看过影片，就会发现，有很多虽然写得漂亮，但却文不对题，证据就在大银幕上。这一点我不赞同，因为艾基的每一段描述都暗含分析成分，这种写作技巧里反映出的是一种姿态的艺术。不过，萨里斯的话还是具有精确的预言性，尽管他说的时候自己并不知道。传统电影评论是用文字来重新评估画面，首先，我们告诉你画面是什么，然后告诉你它的意义，在这两种情况下，你一定要相信我们说的才行。

以后的发展就是在电视上分析电影了。于是你可以真正看到我们正在描述的东西，而我们也终于能够实现作者论未曾完成的承诺了，那就是关于场面调度的分析，这个其实只需要高科技就行了。回到六十年代，正当萨里斯和凯尔在通往杰出的路途中埋头努力时，体育赛事转播的电视导演却正在发明一种场景再现的关键手段：即时回放。于是就有了像艾尔·德罗加蒂斯(Al DeRogatis)这样的解说员(后来还有约翰·麦登 John Madden)，他不仅为你解说，还让你看到刚才发生了什么、那是什么意思。

当时，我为这一有力工具在电影研究领域的潜力大感欣喜。不再需要依赖错误的、支离破碎的记忆，你可以像研究画家作品一样研究电影，逐一画面地研究。在哥伦比亚大学电影学院，斯蒂芬·沙夫(Stefan Scharf)教授正采用这一方法讲授视觉灵敏性的课程。举个例子，他会放映夏布洛尔的《二重奏》(*Leda*)，每个场景都暂停一下，指出这里的视觉和戏剧构图。八十年代时，罗杰·伊伯特会在电影节上拿着《公民凯恩》的拷贝做同样的事。既有娱乐性又有启发性，只有真正懂电影的学者型表演艺人才能同时做到这两点。

没错，就是那个罗杰·伊伯特。吉恩·西斯克在那档长寿电视节目《西斯克和伊伯特和电影》里的搭档。这可完全不是什么空中电影大学。这节目完全不会把时间花在镜头分析上，哪种分析都没有。它其实是个情景剧(还专门有首自己的主题曲)，由两个住在电影院里终日争论不休的家伙主演。奥斯卡·伊伯特和菲利克斯·西斯克，(奥斯卡和菲利克斯是美国电视剧《天生冤家》里两位主人公的名字)“一个胖子和一个秃子。”《西斯克和伊伯特和电影》根本就是个电视剧，绝对不是什么电影评论。它的结构十分紧凑，就像是那种电影明星上脱口秀做宣传的节目：必要的电影片段和断断续续地闲聊。它会在每部新片里选几分钟片段播出，于是你能决定是否要去看或者——那样还要更好——根本不用花时间去，然后就能在派对上拿这些电影当谈资了。对急于求成的电影观众来说，它就是《“情节梗概”剧场》(*Masterplot Theatre*)。

这种形式完全不是为了周详地、带有启发性地评论电影而设计的，它主要就是为了解答消费者的两个问题：它怎么样？我会喜欢吗？两位主角讨论个把钟（用到的字数还没艾基或我在《时代》上的某一篇评语来得多），然后就休息进广告了。《西斯克和伊伯特和电影》就是这么一个东西，但它却已获得足够的成功，令两位主演能赚到据说是每年一百万美元的酬劳。不过，谁都不能否认罗杰是个好人，不管对于他们的节目有怎样的抱怨，西斯克和伊伯特这工作确实也不容易，他们完成得也很专业，该给你的电影片段和个人意见，他们都会给你。他们在屏幕上保持一副从容、一切尽在掌握的样子，这可不是个容易事，这点我能证明（而且我手里有录像带能当佐证）。他们绝对是扮演“西斯克”和“伊伯特”的最佳人选。愿他们赚到更多的钱。

然而，他们的评论却越来越失去力量。并不是说看见这个宛若《大卫深夜脱口秀》(Late Night with David Letterman) 乔丹对“魔术师”约翰逊之可怜白人版的节目会令我觉得尴尬，娱乐圈本来就是这样。我只是不希望别人以为，他们在电视上被迫做的那些事，和我应该要在平媒上做的一样。我不希望晚宴上只剩下垃圾食品这一种选择。我不希望有那么一天，所有影评人，那些令我因成为他们一员而感到自豪的影评人只能自言自语，或是只能在一个小圈子里说话，而且它本来也没比凯尔和萨里斯三十年前最初面对的那个圈子来得大。他们曾经是阿里和弗雷泽，我不希望我们变成福尔曼(George Foreman)和库尼(Gerry Cooney)。

我希望通俗评论能给大卫·汤姆森那诱人、敏捷、优雅、冒犯的语句留下一席之地，我希望这本已被围攻的杂志的新当家理查德·T·杰姆森(Richard T Jameson)自己仍能继续写一手漂亮的影评，同时，作为主编能鼓励其他影评人，不管一部电影拍得好还是糟，都要立场坚定地说出来。最主要的，艾基要求电影人和影评人一定要有活力、好奇心和智慧，我希望还能有具备这几条的读者存在。我们并肩作战。要想理解电影，我们仍旧需要文字。

这篇文章你读完了？好，对我们俩来说，或许还有希望在。

全是星星,或者,对电影评论的批评还有解药吗?

罗杰·伊伯特

(《电影评论》1990年5—6月号)

理查德·柯利斯关于通俗电影批评新发展的文章(《电影评论》1990年3—4月号),基本说得没错。包装出来的即时评论时代已经到来了,很多电影观众根本就没什么时间去读那些优秀的、严肃的影评——凯尔和考夫曼的那种。以往影评人对电影意见模棱两可或者摇摆不定的做法(请马上回答:《去年在马里昂巴德》,大拇指向上,还是向下?),因为大拇指、星级、等级,还有富兰克林发明的那套奇妙的打分制度的出现而变得不再流行——如果说尚未完全消失的话。全国各地的报纸编辑,他们都想要关于最新影片的生动、简练的“判决”,以便放在周末的加页里。大型电视台几乎也都有自己的人选,负责讲述新片中的片段。

不过,柯利斯没能认识到的是,相比六十年代中期,我们刚入行写影评时所共同参与建立的那种局面来说,其现在是一种进步,而非退步。以前,无论是全国还是地方的电视台,都没有固定的影评节目。在报摊上你找不到什么电影杂志,虽然《电影季刊》和《电影评论》已经开始出版,但除了学术界和电影业内人士之外,它们几乎无人知晓。那时候《综艺》是娱乐行业的圣经,但它的重点放在“行业”上。作为一项政策,绝大多数日报都不发表影评。在大发行量的杂志中,从五十年代晚期到六十年代早期,最有影响力的声音来自《君子》(*Esquire*)的德怀·麦克唐纳德,他教会我电影应该要被严肃对待。

在报纸影评的当代史中,唯一具有影响力的事件直到1963年才发生。朱迪丝·克里斯特(Judith Crist)在《纽约先驱论坛报》上撰文批评了《埃及艳后》,随后她被二十世纪福克斯禁止出席影片的放映仪式。这一事件将公众的想象力充分调动起来,与时俱进的各大报纸纷纷觉得有必要从外部引

进或是在内部挖掘属于自己的挑剔的影评人。1963年之前，除了纽约、洛杉矶、华盛顿等少数几个城市里的某几家报纸之外，剩余地区很多根本就不存在报纸影评，即使存在也只停留在同人志的水准上。证据就是，那时候大多数影评都是由多位报社成员轮流捉刀完成的，全都署一个名字（《芝加哥论坛报》的梅·泰尼——明白了吧？）。但到了六十年代中期，凡是有头有脸的报纸都已经有了自己的影评人，他们每一个都研究过凯尔的《我在电影院里失去了它》和萨里斯的《美国电影》（*The American Cinema*）。

需要提醒一下，那时候可是电影的好时候。所谓的“电影一代”出现在各种周刊封面上，类似《毕业生》、《放大》、《周末》、《雌雄大盗》、《假面》和《2001 太空漫游》这样的电影相继上映。大城市里，专放老电影的影院如雨后春笋。各个校园都有自己的电影社团，放片子的时候没抢到位置的只能站着看。哈佛的学生能背出鲍嘉的台词，芝加哥的“第二城市”剧团每周一晚上都会把舞台空出来，专放地下电影。

现如今，这些已成为很久很久以前的往事了。如今那些普通的、聪明的、有学识的美国在读大学生可能真的从没听说过路易斯·布努艾尔、让·雷诺阿或萨蒂亚吉特·雷，如果你能找到哪个大学生认得希区柯克、特吕弗、黑泽明或伯格曼，盯牢他——这可是个电影发烧友。

大部分城市里，那些专放老电影的影院已经消亡了，对此人们已做过恰如其分地哀悼了，但又有谁为一个接一个关门大吉的校园电影社团表示过哀伤？“电影公司”的道格拉斯·莱姆扎（Douglas Lemza）——那是国内最大的十六毫米电影拷贝出租公司——告诉我，在校园里放映经典电影和外国电影的做法正逐渐消失，或者已经消失了。它被大屏幕电视和录像带取代了。我们曾经欣赏《生之欲》的那些校园大礼堂，如今到了周六晚上却只剩一片寂静，但在学生寝室的休息室里，孩子们正坐在一台五十英寸三菱大彩电前看《老板渡假去》。

关于国内这类电影展映活动的现状，最令人沮丧的数据来自丹·塔尔巴特（Dan Talbot）——“纽约客”电影公司（New Yorker Films）的老领导。

他说，一部带字幕的外国片平均 85% 的票房来自仅仅八个北美城市中的戏院，绝大部分其余城市根本不会放映这些电影。类似 Cineplex Odeon 这样的大型连锁院线将小型的区域性电影展映商给吞并了。芝加哥的 Biograph 戏院，过去是家艺术电影院，但我上次开车经过时，发现那里正在放斯蒂芬·西格尔(Steven Seagal)演的惊悚片。堪称外语片之家的“电影工作室”(Cinema Studio)，是曼哈顿最近倒闭的艺术影院。五十年代晚期，光是艺术影院公会预先包场的就有超过四十家大学城戏院，这样的院线放在今天是无法想象的。专放老电影的“地标”院线(Landmark)原本在七十年代有不错的发展，但却因为录像带的出现而一蹶不振。现状就是大批量制作的好莱坞娱乐片占据了整个美国的电影放映市场，绝大多数电影观众似乎还觉得这样挺好。

在属于我和柯利斯的青春时代，电影社团和艺术影院创造了一种环境，严肃的电影群体因此得以繁荣发展。大家一起排队买票，一起坐在戏院看片子，随后还会聚在一起讨论最好的新片。在大部分城市里，类似这样能让大家聚在一起的地方已经不存在了。有一些专放老电影的影院存活了下来，大城市的艺术博物馆或文化中心里也有电影展映活动。电影节前所未有的多，每一个体面的城市都有一个，类似泰勒赖德电影节(Telluride)、帕克城电影节(Park City)和米尔谷电影节(Mill Valley)这样的专门性电影节成为了独立电影展出的窗口。即使这样，现如今一个对电影有严肃兴趣的年轻人也不会有过去那种身为团体一分子的感觉了，校园电影社团的崩溃是导致这一变化的最显著的原因。关于好电影的严肃讨论，已经不再是绝大多数大学生校园生活中的一部分了。

那么，在这黑暗的年代，电影评论又怎么样呢？它繁荣得很，前所未有的多。不过我觉得，理查德·柯利斯那篇向影评道别的文章里，那种悲伤的调调还是可以体谅的。他其实是在经过那么多高产、宝贵的年份之后，在向《电影评论》杂志道别——这样的道别对他来说一定十分痛苦，因为他人生的很大一部分都给了这本杂志。不过，他的牢骚里，至少有一部分其实只是

一次职业中期危机的文本表现。他刚入行时怀着巨大的抱负，其中的绝大多数如今都已实现，于是他扪心自问：这就是全部了吗？和很多他这个年龄的人一样（我或多或少也属于这个年龄段），他将自己的这种不适感归咎于社会的蜕变，特别是其他人的标准发生了蜕变。

然而，多少让我感觉有点不够诚恳的，是他对严肃影评的哀悼：七十年代时，他是《新时代》(*New Times*)杰出的影评人，如今却是《时代》版面和风格局限下的俘虏。在《时代》，撰稿人想要获得更多版面的最好办法就是屈服于主编，写一篇关于明星的封面文章，然后再尝试在人物报道的缝隙中偷偷放入一些影评文字。他对我们的节目《西斯克和伊伯特》“明贬实褒”了一番（相比别人那些糟糕的节目，我们还算是最好的了；我为人还是不错的，等等），然后他说：“我只是不希望别人以为，他们在电视上被迫做的那些事，和我应该要在平媒上做的事是一样的。”但那并不是柯利斯要面对的真正挑战，他最好还是先扪心自问一下，为什么他应该要在平媒上做的事竟只是如今他在《时代》上被迫做的那些事。尤其让人感到悲哀的一点在于，伴随这篇道别文章，理查德·柯利斯那独特的批评之声或许某一天真的会从平媒消失——《时代》上面那些并非是属于他自己的声音，那只是一种欢快的方言，我相信那是他根本就不愿意划归自己名下的文字。换句话说，如果他此时离开《时代》，加入《电影批评》，那么他的宣言读上去会更有说服力。

柯利斯的末日观其实根本站不住脚，优秀的电影评论如今根本就是屡见不鲜。《电影评论》本身如今发展得就比以往任何时候都更健康，发行范围也更广。《电影季刊》也是一样；它最近甚至还一改以往的悠久传统，增大了开本。还可以再看看《电影人》(*Cineaste*)和《美国电影》(*American Film*)，还有那些专门性的影迷杂志（你可能不会看《Fangoria》杂志，但如果你看过的话，一定会被那些撰稿人在恐怖片 and 特技效果片上拥有的渊博知识吓到）。处于发行量金字塔顶端的是光鲜的《首映》(*Premiere*)杂志，它满是广告，但并非所有文章都是拍明星马屁的那种，尽管这种文章确实也有，但另外也还有些有知识含量的文章。柯利斯觉得再也看不到优秀的电影书

付梓出版,但他读过大卫·波德维尔写小津的那本书吗?他读过帕特里克·迈克吉里甘(Patrick McGilligan)写奥特曼的那本书,或是琳达·威廉姆斯(Linda Williams)写色情电影的那本书吗?

凯尔,我们的榜样,她继续在《纽约客》耕耘。考夫曼在《新共和》,篇幅短了,但文字的意义却反而更多,这一点上,他胜过其他任何一位在世的影评人。大卫·邓比(David Denby)在《纽约》,乔纳森·罗森鲍姆在《芝加哥读者报》,霍伯曼在《村声》;马克·克里斯平·米勒(Mark Crispin Miller)在《大西洋自由报》写封面故事,等等。周报性质的《芝加哥读者报》诞生于1969年,它孕育出一种全新式样的全国性报纸,即免费发放的生活指南类周报,这类报纸——《凤凰报》、《洛杉矶周报》等等——每家都有它固定的作者论影评人或解构主义影评人。全国性日报的影评栏目,发展得也比柯利斯所在的黄金时代更好、更深入,这些事实是不以他的主观印象为转移的。他还提到了《芝加哥论坛报》的无价之宝戴夫·科尔,但他是否读过旧金山的迈克尔·斯拉高夫(Michael Sragow),洛杉矶的希拉·本森(Sheila Benson)和彼得·莱纳(Peter Rainer),多伦多的杰·斯科特(Jay Scott),丹佛的豪伊·莫夫肖威茨(Howie Movshovitz),波士顿的杰·卡尔(Jay Carr),达拉斯的菲利普·温奇(Philip Wuntch),还有大学报刊呢?过去二十年里,大学电影教育的爆发式增长为我们带来了几十位大学生影评人,他们在电影上现有的知识已经超越了某些年长者毕生的积累。没错,大部分情况下他们写的都是“新闻报道”,没错,这些文字也会随着年月流逝而泛黄过时,正如柯利斯充满爱意回忆起的塞西莉亚·阿格的文字一样,但他们本来就是记者,每天按时交稿并非什么羞耻的事。

如今的报纸上,没有哪种艺术形式能像电影这样得到如此完整和大量篇幅的报道。有些报纸几乎每部上映的电影都会写评论,很多还都是自发写的。然而,所有这些影评并没有让我们的北美观众群体变得更懂得精挑细选,也没有为外国电影或独立电影或纪录片带来更多的观众。它生不逢时,这时代的非主流电影、戏院和观众都处于年久失修的状态中。

但这又关电视影评什么事呢？它是这一切的罪魁祸首吗？是《西斯克和伊伯特》的问题？柯利斯说《西斯克和伊伯特》并非有深度的电影评论，这话我第一个赞同。因为事实上它就不可能做到那样，我们有时间的限制啊。^①但是柯利斯并未真正投入心思在这节目上，他并没有仔细看，然后指出他觉得哪里不对。他不赞同《西斯克和伊伯特》的形式，也就随他去了吧。（我很怀疑他是不是真的常看我们的节目，他文章里把我们节目名称都写错了，而且也没有举出哪一期的哪一段有问题。他写影评的时候，肯定不会像他批评我们节目时这么毫无焦点。）

我们这个每周一次的电视节目主要有两种基本形式——影评节目和“主题”节目。影评节目的流程确实就像柯利斯描述的那样；一段节目通常由五部电影的影评组成，每篇影评照本宣科结束之后，还有一段即兴讨论，然后就是总结意见，这里就用到了那著名的大拇指。虽然柯利斯觉得他听到过我们在节目中开玩笑，但事实上我们节目严格禁止任何形式的玩笑成分——尤其是拿名字谐音来找乐。我们的影评也不局限于柯利斯所说的“五个W开始的词——温暖、迷人、聪明、另类、美妙”。事实上，这套机智风趣的程式是他的发明，这表明他使用的正是他谴责我们在节目中运用的玩笑式影评，但我并不否认，很多电视影评人确实在用这样的程式。相比其他电视影评人，西斯克和我有一个优势，那就是我们都还继续为报纸写影评，过去超过二十年的时间里，我们大部分的时间都花在了这上面，但绝大多数电视影评人写过的文字影评都不超过八句。

我也希望我们的节目能有更多时间。找一群人坐在一起聊聊电影，做一档开放式结尾的节目，那一定很有意思。即使真那么做的话，也只能是自

^① 柯利斯说自己登在杂志上的评语比我们在电视节目上评论电影的篇幅更长，但是，他或许会惊讶地发现，这话并不一定都对。《爱的大风暴》(Blaze)，《时代》三百二十四词，我们七百五十五词；《霹雳蓝天使》(Blue Steel)，《时代》二百六十七词，我们八百六十四词。《邻居》(The 'Burbs)，《时代》六百零三词，我们四百七十一词，《家庭派对》(House Party)，《时代》五百六十七词，我们五百三十六词，不过正如柯利斯指出的，除了文字之外，我们还要播出电影片段。

娱自乐，因为不会有哪家电视台愿意播出这样的节目。《西斯克和伊伯特》的目的所在、它能提供给观众的，其实正是柯利斯所描述的：有哪些新片，谁演的，影评人觉得它是好是坏。

这档节目的观众几乎遍及两百个城市，我们还会收到一些小城市的观众来信，“方圆五十英里的范围内，你们说的那些电影没有一部会上映的，但还是感谢你们的节目，至少它让我们知道自己都错过了哪些电影。”即使是六十年代末的电影评论黄金时代，也没有哪种形式的评论可以走进那么多城市的普通家庭中，尽管当时在各地的大学校园里，人们会知道谁是凯尔，会蜷缩在十六毫米放映机发出的光芒中，如同黑暗时代的僧侣们虔诚地鉴赏着来自远方的手稿。当我们在节目中评论某部不会同时在全国一千六百家电影院公映的影片时，我们的评论很可能就成了这部电影在许多地方唯一的曝光机会。当我们表达对于某部电影的观点时，它很可能就“叮”地一下启发了某个志向远大的年轻人，让他明白每个人都可以对电影有自己的想法。当我们解释为何《不做亏心事》固然不如《为戴茜小姐开车》令人愉快但却是部更好的电影时，对全国各地的很多人来说，这都是他们以前从未听到过的讯息。

这并非是什么有深度的评论，这只是有素养的、诚恳的观点。相比过去，我们已经有了进步，我们还会继续不断改进。在《西斯克和伊伯特》里，我们还做另一种节目，它更让我感到骄傲，但柯利斯并没有提到。过去几年里，我们做了不少“主题节目”，谈论某一个话题。作为一档全国性电视节目，我们在其中某些话题上产生了影响力。

1986年10月，我们花三十分钟时间对黑白片上色做了抨击，我们是全国性电视节目中第一个提出这个问题的，而且长达一年的时间里，也是唯一一家。之后我们还多次就这一问题继续予以抨击。我们是通过实际画面效果说明“信箱模式(letterbox)”优点所在的第一档电视节目(1987年5月以及之后的节目)，并拿它和“裁切模式”(cropping)和“扫描模式”(pan and scan)的“屠杀”效果做了比较。在举例说明时——例如在和本杰明的那场

关键戏里，罗宾逊太太竟然消失了——电视是很理想的媒介。1989年8月的主题节目，我们献给了斯派克·李，当时《不做亏心事》还在影院中上映。1989年5月，我们为赞美黑白摄影而做了一整期节目，节目本身就用了黑白摄影，那是二十五年中第一次有全国性电视节目用黑白摄影。我们是使用LD并为观众展现其评论音轨等特色的第一个电视节目（1987年5月）。我们还在主题节目中抨击了广告植入的做法，用到了明星们手拿可口可乐，或是坐在“唐恩都乐”甜甜圈盒子后头的画面。1987年3月的主题节目里，我们解释了为什么说MPAA分级制度实际上就是一种电影审查制度，我们要求MPAA为“仅限成年人”的电影添加一个A分级，因为X级已经不受他们控制了，谁要是成了X级，就等于自动放弃了主流发行渠道。^①

类似这样的问题，《西斯克和伊伯特》都是第一个予以关注的电视节目，通常也是所有电视节目里唯一一个关注的。可以说，绝大多数对黑白片上色问题和“信箱模式”拥有自己看法的普通美国人，都是因为受到我们节目的启发。（录像带零售商说过，我们关于“信箱模式”的那期节目令他们的顾客在这个问题上的看法有了显著变化。）

柯利斯对电视没能抓住机会对电影做“逐一镜头”分析表示了遗憾，对此我也感到很遗憾。在校园里或电影节上，我继续运用这一方法进行电影分析，每年至少五六次。一方面是为了保持训练，我教电影课程也是出于这个目的。如果你对电影的思考永远都只保持在一篇影评的长度，那你的电影头脑肯定会萎缩。相比老式的可暂停十六毫米放映机，LD的出现令逐镜分析变得无比容易。去年12月的夏威夷国际电影节上，我和唐纳德·里奇用标准公司出品的小津的《浮草》LD做了一次逐镜分析，每一格画面似乎都有了全新的意义。我也想在电视上对一整部电影做这样的逐镜分析，说得更确切一点，我想让斯科塞斯或贾木殊亲自对他们的作品逐镜分析。柯利

^① 3月份，MPAA拒绝将《情欲色香味》标为R级电影，这是一个最新的例子，这样的电影将会在发行上遇到麻烦。许多院线都和物业签有合同，不得放映X级片或未分级影片。

斯和我都很清楚，这样的事情不可能发生，但幸好现在有了 LD，可以有评论音轨这样的选择。^①

不过，电影里那些用文字没法轻易解释清楚的地方，用电视来呈现还是很管用的。吉恩·西斯克和我很多次在节目中都很好地利用了电视的这种可能性。例如将同一部电影的黑白版本和上色版本做比较，或是用分屏画面同时呈现某部电影的“裁切模式”版本和“信箱模式”版本。这种亲自动手进行分析的做法，我们在节目用的不少，但不常看我们节目的观众可能无法意识得到。

当然，我们的节目还有上升的空间，进步总是来得很慢。例如原本跟我们合作的“神奇斑点小狗”已经不在，当那小东西因为肾衰竭死去的时候，我只能尽量节哀。我们不再把节目时间浪费在本周最烂电影上——有太多有意思的好电影等着我们去评论，但我希望我们能挑选一些有意思的导演，放一个他们电影的段落，请他们用画外音来分析一下。我也希望我们能多评论一些外国片和独立电影。如果说现在的电影新闻报道正被某种萎靡不振从核心开始摧毁，我想要呈告柯利斯的是，这不应该归咎于在电视上工作的影评人。我们所面对的是一群不同的观众，并非是在六十年代热情追逐凯尔·萨里斯之战的那些精英。有些电视影评人确实会比别人更适合这批观众，而我们其实也都是在遵从斯特金定律（“无论哪样东西，其 90% 都是垃圾。”）。改进的空间还是有的，给我机会，还有一群肯接受的观众，我知道该如何改进、该在哪些方面改进。还有一些人也都清楚这些，但全国性电视节目的现状就是如此无情、不够灵活，PBS 公视的周旋余地甚至比我们的商业台还要小。尽管如此，我们并不是电影评论的邪恶帝国。

我想要呈告柯利斯的是，美国的电影市场沦落到今天这样的病态，其真

^① 我在美国电视荧屏上看到过的最详细的影评来自理查德·西科尔 (Richard Schickel) 的 PBS 公视系列节目，他请来大导演畅谈电影主题、风格，然后播出相关的电影片段。

正罪魁祸首他并没有找到。那就是营销宣传的日益优势地位，以及用明星为饵来操控这种宣传攻势的手法。毕竟，影评人也只能提出自己针对某部新片的观点，有的喜欢，有的反感。加在一起，其影响力也比不上一次组织得当的全国性宣传来得大，后者能让人气明星同时出现在一家《人物》类型的杂志、一份周刊、数家光鲜的月刊的封面上，此外还能上电视脱口秀节目。好莱坞历史上从没有像现在这样如此仰仗明星，媒体发行商和电视节目制作人也从没有像现在这样如此渴望能拿到属于自己的明星头条。

这还不够明显表明电影作者的时代已经结束了吗？我们已经走过了属于导演的时代，又回到了大电影公司和明星制度的时代。今日美国，最具创造力的那些导演大多崛起于七十年代；自从斯科塞斯之后，再也没有哪个人能超过他。虽然八十年代也出了一些有个人风格、言之有物的导演——例如格斯·范·桑特(Gus Van Sant)、斯派克·李和吉姆·贾木殊，但更多的是那数不胜数的电影学院毕业的技术工人，他们知道如何能制造出一部光鲜亮丽的典型娱乐片，假如把他们放到四十年代的B级片流水线上，再合适不过了。(但也有个区别，四十年代的电影，仍旧还很讲究视觉风格，可如今的新导演们大多只依靠美术指导来完成视觉效果部分，对于摄影风格也只是无关痛痒地说上几句。)随着八十年代有才华的电影公司高层纷纷离开这个行业，如今最成功的那些好莱坞公司都已被显然很了解观众想要什么的男人(还有一个少见的女人)所把持——当然，这种了解其实也很局限。

七十年代时，我们去电影院看最新的奥特曼、科波拉、法斯宾德或马祖尔斯基(Paul Mazursky)作品。八十年代时，观众去电影院看明星，看特技效果，或者看“高概念”(high concept)。马丁·斯科塞斯说过，“魔鬼大片”——票房超过两亿美元的电影——本身就是一种新的电影类型。他说得对。大电影公司把卖座大片推向暑期档的周末，相对小型的电影只能纷纷躲避。今天的普通电影观众对于汤姆·汉克斯和迈克尔·菲佛新作的期待，就像当年影迷等待希区柯克或休斯顿新作时一样。现在的观众认不出

太多导演，他们也不在乎，就像以前道格拉斯·范朋克(Douglas Fairbanks)、查理·卓别林和玛丽·璧克福(Mary Pickford)当红的时代一样，现如今明星又被看作是电影背后的作者——有什么理由不这样呢？下一部施瓦辛格电影由谁来当导演，又有什么区别呢？反正最终拍板权在施瓦辛格手里。

现在多数大片都是由经纪人公司来打包处理的，他们希望能看到自己公司的导演、编剧和演员在一部片子里合作。如果哪位导演，很不幸地想要表现个人想法，那他就必须从自己所属的经纪人公司中找位重量级明星来支持自己，那样才能让经纪人公司同意将他的个人想法投入拍摄中。有些演员一贯愿意降低自己的片酬——例如麦特·迪龙、简·方达、摩根·弗里曼、杰拉德·德帕迪约、杰娜薇弗·布乔、威廉·赫特(William Hurt)、彼得·卡约蒂(Peter Coyote)等，只为能与自己信任的导演合作，他们这么做其实是在为已经所剩不多的作者电影倒贴钱。

同时，通俗电影新闻报道里报复性地充斥着大小明星。在那些光鲜亮丽的影迷杂志的好日子开始之前，对电影明星的欣赏并未达到如今这种不加批判、曲辞谄媚的地步。这种修辞上的夸张呈现，试图将一时的明星包装为某种超凡脱俗的存在。这一切究竟缘何而来？看了艾米莉·洛伊德(Emily Lloyd)在影片《不羁的少女》(*Wish You Were Here*)中的表现，我也成为了诸多仰慕者中的一个，但是读了某些杂志为她写的文章后，我奇怪自己怎么就没有正确地体味到她那白皙的皮肤、闪烁的双眸、她的优雅、热情和杰出。如果她能来到我们的面前，我们应该心怀感激地跪倒在地。随后，艾米莉·洛伊德继续出演了两部更考验演技的作品(毫无瑕疵地运用了对她来说并不熟悉的美国口音)，但《鬼马父女》(*Cookie*)和《冷暖天涯》(*In Country*)这两部电影票房都失败了，那些崇拜她的人又去哪里了？他们正在劳拉·圣·基亚科莫(Laura San Giacomo)和朱莉娅·罗伯茨的面前点蜡烛。

在好莱坞的黄金年代，对明星的崇拜通常都只局限于那类邪典(cult)影

迷杂志，可如今它却已经传染到了整个主流世界，各路媒体心甘情愿排队成为炒作大队的一分子。1989年的最后一个星期，最火热的新片无疑是《生逢七月四日》，主演汤姆·克鲁斯也成了美国各大杂志争相追逐的封面明星。几个月后出炉的报道中透露，原本克鲁斯向他的朋友、《滚石》杂志的发行商杨·威纳(Jann Wenner)许诺，全国范围内只为《滚石》拍摄封面，但随着影片的一路升温，克鲁斯回头再看自己的许诺，似乎显得不太明智。《时代》也想找克鲁斯来拍封面，根据报道里的说法，克鲁斯只得请求威纳高抬贵手——能不能把那个许诺抛诸脑后，这样克鲁斯就能给《时代》拍封面照了。威纳知道，《时代》的封面照会增加他的朋友拿奥斯卡提名的机会，所以他同意了。于是，克鲁斯的企宣人员才答应把他交给《时代》，但不会再给其他杂志例如《新闻周刊》等拍摄封面。

你看出这里头有什么问题吗？任何一个身经百战的老报人都能说得出，不应该由企宣人员来给予某家周刊“许可”，允许他们拍摄克鲁斯当封面。《时代》应该像过去那样，它想让谁上封面就去拍谁。如果同一个星期里，《新闻周刊》也想用克鲁斯当封面，那《新闻周刊》也应该招拍不误。这里的关键在于，受到青睐的那家媒体同时拿到了两根胡萝卜：独家权，对明星采访和拍照的机会。接下来，这家杂志的影评人会给这部电影一个好评，这一点从来都没人挑明过，但任何一个思路正常的企宣人员都会认定杂志不会邀请某个刚演了一部烂片的明星来做专题。

对明星做“独家专访”的定义是这样的：他说的都是他平时一直说的这些东西，不过在这两个星期里，这些话他只对你说（还会对一家早间电视脱口秀节目说，但也仅此一家）。通常情况下，这意味着作者要在文字上做不少删减，因为封面人物能用到的版面远远超出了关于这主题真正能写出来的东西，除非是真能把这明星吹成一个传说或是接近上帝。（那些真正很有意思的谈话对象——泰瑞·加尔(Teri Garr)、哈瑞·迪恩·斯坦顿(Harry Dean Stanton)、阿尔伯特·布鲁克斯(Albert Brooks)——通常都不是封面人物的选择目标。)文章作者对这明星究竟有多少新闻价值也有疑惑，接下

来的一道程序，可能就是为消除这种疑惑而设计的：他用近乎“圣徒言行录”的写法，将这位本周主打星狠狠地吹捧一番。^①《时代》上那篇文章，描述汤姆·克鲁斯时用的那些夸张的词语即使放在哲学家、诗人、宗教领袖或国家领导人的头上，都会令人尴尬。过去以暗中挖苦的双关语和耍机灵的玩世不恭而著称的《时代》到哪里去了？它什么时候也加入了包装大队？

他们也以同样的方式将明星推销给地方电视台和地方报纸。为免有人觉得我只拿周刊杂志说事，我还是赶紧承认一下，我们报纸的编辑有时候也会拿娱乐版的撰稿人当成是过去弗兰克·巴克(Frank Buck)广播剧式的记者：“把它们活着带回来(Bring' en Back Alive)。”缺少了那种无休无止的“明星报道”，没有哪张星期天的报纸算是完整的。类似《纽约时报》那样，影评人在周日只写“深度文章”，而不去采访任何人的平面媒体，如今已是凤毛麟角。先是明星帮助媒体提高销量，然后媒体投桃报李帮明星和他的电影提高票房。如此循环往复。

这样的循环，自然没多少空间留给没有明星加盟的电影，所以好莱坞明星才能拿到现在那么高的酬劳，有些明星的酬劳甚至和过去一部电影的成本相匹敌。过去，新片都是先在纽约上映，然后才逐步推向全国。现在，它们同一天就在全各地上映，距离公映还有一星期的时间，你就能在每一个收银台摆着的杂志封面上看见那些明星，能在每一个电视访谈节目里看到他们接受访问——这些节目自然又得到相关电视广告的支持。

然后，影片上映后的首个周一，票房数据就出现在了《今日美国》上，我

^① 柯利斯写的克鲁斯：“加强版引擎的雪佛莱‘子弹头’在北卡罗来纳的夏洛特高速公路赛道上跑着圈。坐在方向盘前的是汤姆·克鲁斯，毫无畏惧的超级明星。俊俏的面庞上绿褐色的双眸炯炯有神，聚焦在速度和冒险带来的刺激感中。这挑战并不局限于赛道上的一个急转弯角，也在于他的电影事业，哪怕这意味着危险的转弯——接下可能会令其粉丝吃惊的新角色。今天，跑了十几圈后，克鲁斯停了下来，从‘子弹头’里出来，跟一位来访者打招呼。他伸出一只手，亮出那价值几百万的笑容——或者，按照他之前四部电影的全球票房来计算，那笑容的价值是十亿三千五百万美元。他指着汽车问对方：‘想兜一圈吗？’全美国都想和‘了不起的汤姆一起兜兜风——‘了不起’，这就是他看上去的样子，这就是他留给观众的感受。”

们可以知道上个周末的“票房赢家”是谁，还有它们各自的“单个放映厅平均票房”。《今日美国》是第一个把行业信息变成全国性记分牌的，现在就连电台 DJ 都能准确无误地报道通讯社提供的票房数字了。柯利斯说，潜在的电影观众只关心“讲什么的”和“谁演的”这两个问题，这让他感到不安。他也应该想一想，自己第一次被问到一部电影的单个放映厅平均票房是多少时，他是什么感受。

人们是否仍旧阅读和关心严肃的电影评论？这是柯利斯那篇文章真正提出的问题。我想答案是肯定的，过去始终阅读和关心的人，他们仍旧在那么做，或许还会有一些新加入的。我们还可以在这上头加上阅读和关心严肃电影新闻报道——类似《首映》以及其他许多杂志和地方性报纸——的人，这一群体的数目迅速增加。电视影评人有没有从这一部分读者中抢占观众？没有。两者职能不同，为不同对象服务，而且在这样一个时代，原本可利用的媒体时间和空间都已被吹捧明星的文章像海绵吸水一样吸干了，至少电视影评人提供给观众的还是批评性的意见，而非影迷的来信。类似《西斯克和伊伯特》这样的节目，常常会是年轻观众初次接触这样一个观念的途径：即电影也是可以拿来思考和争论的，而非仅仅只是感官体验，而且电视影评也是类似黑白片上色这样的话题唯一能在全国内曝光的途径。

还有，为什么电影不如以前那么令人激动了？为什么特立独行的电影越来越少了？为什么专放老电影的戏院和校园电影社团都没有观众了？原因是：1. 录像带杀死了十六毫米胶片展映以及所有相关的电影社群和电影活动。2. 现代营销手段令电影放映的模式更加巩固，几千个放映厅可以一下子就都安排出去，然后再通过媒体闪电战销售出去。

让我们面对这一切吧。令人伤心的事实就是如此：电影评论，无论严肃的还是通俗的，好的还是坏的，文字的还是电视的，面对这种强有力的全国性电影宣传攻势，都只能相形见绌。推销明星已经成为了推销电影的同义词。明星已经成为了这个行业的著名商标——把他们活着带回来。

继续说说

理查德·柯利斯

(《电影评论》1990年5—6月号)

感谢罗杰·伊伯特以与我同样的精神来对我的文章做出回应，并由此拉开了一场文明人的辩论。我们俩的大同超过了小异，但这并不妨碍我继续挑刺。

我确实看过《西斯克和伊伯特和电影》^①，看的原因也和绝大多数人一样：欣赏一下电影片段，看看两位主持人是怎么吵架的。但我确实觉得，这节目还有其他的价值，我原来那篇文章里有句话提到了这点，可惜付梓时被删掉了。那句话是这么说的：“有时候这节目确实也不错：介绍外国电影和独立电影，提醒大家关注电影审查制度和‘信箱模式’等话题。”明星们近期对于 MPAA 的 X 分级群起而攻之，也是对于他们这档节目的最大致敬。

我不觉得福克斯公司开给朱迪丝·克里丝特的禁令是“在报纸影评的当代史中，唯一具有影响力的事件”。（倘若真是那样，今年春天福克斯对于《西斯克和伊伯特》的短暂禁令，我们又该怎么看？）说到底，1963年是属于安德鲁·萨里斯在《电影文化》上发表的《美国电影》的，是属于宝琳·凯尔在《电影季刊》上的杰出文章的；而在大众传媒的范畴里，则属于《时代》那篇关于“电影一代”的报道，那张罗曼·波兰斯基的《水中刀》(*Knife in the Water*)的封面照片。这些事情对于读者和编辑的影响，不会输给福克斯给克里斯特开禁令一事。

无论是什么原因，有一个结果很清楚。在很多重要位置上，我们如今有了更多的影评人，更多有知识的影评人。（不过也有一些地方性的影评人为了给诸如罗杰·伊伯特这样的知名写手让路而失去了工作。）然而，令人激动的电影却越来越少了，而且正如伊伯特指出的，为电影而激动的观众也越来越少了。伊伯特说：“关于好电影的严肃讨论已经不再是绝大多数大学生

校园生活中的一部分了。”再进一步：对于任何人来说，它几乎已不再是生活的一部分了。大众的口味，甚至于有素养的大众的口味，都已变得狭窄和保守——特别是看电影的口味。电视节目评论家可以说服四千万美国人一起来品味大卫·林奇那怪异的《双峰镇》，电影评论家鼓动观众去看某部古怪的独立电影或外国片时，能说动的人数还不到前者的十分之一。

不久之前，我在《时代》上批评了人气影片《风月俏佳人》(Pretty Woman)，大批读者纷纷向我表达鄙夷之情。一位来信者如此写道：“请你们找个口味和大部分自己掏钱看电影的人相近的人来干这活。”我那篇文章里还有一段没能最终发表出来的话，或许可以回答这位读者：“做个惊人的假定：一位影评人的偏见理应反映和预见每一位潜在观众的偏见。就这一观点而言，我们并不是分析家，我们是预言家——我们不是约翰·麦登，而是‘希腊人’吉米(Jimmy the Greek)。”^②如果影评人既要表达自己的观点，又要做普罗大众的领头羊，那他写影评的时候就只有一种写法：“这片子烂透了。你们会喜欢的。”

这说法很冒昧。但我怎么会知道谁会喜欢哪一部电影？而上面这话里的“你们”，指的又是谁呢？我并非在和某一位读者——某一位我很了解其欣赏口味的读者——说话，我的工作并不是预测哪部电影会流行——那是电影公司高层的工作，我的工作主要也不是为消费者提供服务。我的工作是通过我在电影方面的知识来启发读者，通过我的语言技巧来愉悦读者，那是我努力在《时代》和《电影评论》做的事情。

伊伯特谈到了《时代》的篇幅局限；甚至还大费周章地挑出我比较短小的那些评论，和《西斯克和伊伯特》里废话连篇的那几段做了字数比较，但篇幅并非唯一的“女王”。是的，《西斯克和伊伯特》那期关于《霹雳蓝天使》的

① 尽管伊伯特在前文中指出柯利斯说错了节目的名字，但事实上，1986年这档节目初创时，正式使用的名字确实是《西斯克和伊伯特和电影》，直至1989年才缩短为《西斯克和伊伯特》。——译者

② “希腊人”吉米原名吉米·施耐德，著名的美式橄榄球解说员，评论时喜欢预测比赛输赢，被人苛责有鼓励赌博之嫌。——译者

节目字数确实比我的《时代》文章多，但我还是想说，他们言之无物。他们的讨论基本就局限在这片子究竟是警察类型片的好案例还是坏案例上。风格问题、凯瑟琳·比格洛(Kathryn Bigelow)优秀的导演手法、罗恩·西弗(Ron Silver)多动症式的反现实演出——这些《霹雳蓝天使》真正的重点所在——都被他们忽视了，而在我那篇二百六十七词的《时代》文章中，你会发现这些问题都谈到了，可能你不得不把放大镜拿出来了。

当我1980年来到《时代》的时候，我很清楚这份工作会给我带来与以往在《新时代》和《SoHo 新闻》时不同的限制(篇幅上的)和好处(曝光率上的)。其中的利弊权衡，有一点吸引了我，那就是我还可以继续在《电影评论》(至今为止，我在这本杂志的编辑或其他岗位上已经工作了二十年了)写关于电影问题的长篇大论，也能继续分派给别人来写，后一点同样重要——我得到杂志现任主编的承诺，这样的双重美差还能一直继续下去。所以，我上次那篇并非是“道别的文章”；我在詹姆森治下的《电影评论》中扮演的角色，至少不会少于在前任雅克布森(Harlan Jacobson)治下。

这种工作上的分野——为《时代》写评论，为《电影评论》写影评——是否引发了我的“职业中期危机”？好吧，我承认这危机我有份，尽管更多是因为林肯中心的电影协会，而不是因为《时代》。更广义地说，我确实同意伊伯特所说的，我甚至还想问：“影评人都已失去了和电影的联系吗？我怀疑我们无论实际几岁，都已经到了一个中年危机的阶段，更年期失范。我们已经无法再被刺激到或是对某些东西留下深刻印象了，那种发现的快感已经不在了。”事实上，1986年发表在《电影评论》上的那篇主要谈《走出非洲》的文章里，我确实提出过上述这些疑问，连用词都一模一样。为这本杂志写文章的乐趣之一就是，你哪怕离题万里都没关系，而且还会发现原来这些“离题”才是真正的“题”。

关于汤姆·克鲁斯的问题，事实很简单：《时代》相关版面的编辑们和我都看了《生逢七月四日》，都觉得这片子尤其是克鲁斯的演出，具有拿来封面的价值。于是我们说服了执行主编，克鲁斯也愿意合作接受采访——

这类封面人物专题里通常都会有访谈的部分。（我们并未得到一段时间内的独家采访权什么的，也根本就没有这么要求过。）并不是克鲁斯吩咐我们做这报道的，即便他拒绝合作，我们很可能也会做这个专题。（去年这样的事就差点发生，某位计划要做成专题的人物告诉我们他太忙了，没时间留给我们。我们的执行主编说：“不管怎么样，封面人物我们还是照样做他。”这位执行主编是以不愿听任那些企宣人员摆布而著称的。关于克鲁斯的文章，他还特意跟我补充说：“我更想读到的是，关于他你有什么想说的，而非他自己有什么想说的。”）

换句话说，《时代》并不在克鲁斯的控制之下。《时代》想让谁上封面，它就去拍谁——过去如此，现在亦如此。而我，我也是想写什么就写什么：在对克鲁斯职业生涯进行评估的那篇文章中，夹着的还有关于那部电影毁誉参半的评论。我对那篇关于克鲁斯和《生逢七月四日》的文章的一句话总结就是：“喜欢他，但也没到疯狂的地步。”或许文章里那些生动的措辞，在伊伯特看来像是某种宣传，但真正的宣传人员却不一定这么看。宣传人员很清楚，上《时代》封面并不一定意味着影评就肯定是正面的。我就曾在封面故事中抨击过《梦幻之地》（*Field of Dreams*）和《致命的诱惑》（*Fatal Attraction*），还有娜塔莎·金斯基和贝蒂·密德勒的电影。给《密西西比在燃烧》做的封面文章里，还有个（不是我写的）侧栏文章，批评本片是好莱坞粉饰主义的典型。

很勇敢是吗？其实不是。正如伊伯特指出的，这些电影的企宣人员相比之下更关心的是能否让客户登上《时代》封面，而非《时代》的影评人究竟说了些什么。他们看重的是报道的量，而不是质，所以他们会把照片送来《时代》，把电影片段送去《西斯克和伊伯特》，这些都是免费的广告。而这也是某些杂志愿意用某些影评人的原因所在，某家受人尊敬的期刊最近刚雇了位影评人，他主要的名气来自那些热情洋溢的新片评语。为什么雇他？彼此的共识就是这位撰稿人被人引用的评语，会帮助杂志的名字更多的出现在电影广告中。为广告机器创作文案的本事，其实也不是什么可鄙的技

巧(我至今仍记得《今日美国》的影评人迈克·克拉克为某部名字已经想不起来的动作片写的赞语：“它让《第一滴血》看上去像《第一滴泪》”),但我绝不会把它放在求职信的第一行。

对伊伯特来说,影评人的这种功用甚至会显得更加束手束脚。广告通常会硬是把他和西斯克绑在一起,就像是连体婴儿那样。引用他的评语时,常常连形容词都没有一个,只有一个大拇指。我敢打赌,有时候他一定也希望能把大拇指换成中指。

至于《去年在马里昂巴德》,顺便说一下,我给 10+。



作者论还活着，活得很好，它现在住在阿根廷

安德鲁·萨里斯

(《电影评论》，1990年7—8月号)

虚荣心加上个人理念，促使我也站出来想为《电影评论》上近期有关美国电影和电影评论现状的这场自我剖析运动做点贡献。尽管如此，面对诸如理查德·柯利斯、罗杰·伊伯特和(身处外围的)大卫·汤姆森这样受人尊敬的同行，我对其结论提出质疑的目的，与其说是为了一争长短，还不如说是为了更好地自我坦白。陷入纠葛的这三位都是我的相识；对他们的观点和成就，我也表示深深的敬意，虽然他们很随性地假定了安德鲁·萨里斯和作者论都已迷失在了业已逝去的时光，但我对此实难苟同。

情况其实恰恰相反。如今的安德鲁·萨里斯正值青春，就像是简·布罗迪小姐一样。^①作者论如今也已无孔不入，就像是格式塔心理学一样，它正处于一种将要功成身退的危险之中。当柯利斯使用《时代》上的《迈阿密特别行动》(Miami Blues)影评文章来对乔治·阿莫塔基(George Armitage)和乔纳森·德米(Jonathan Demme)的导演风格做细微区分的时候；当伊伯特指责大卫·林奇凭《我心狂野》拿到戛纳金棕榈奖是对鲁斯·迈耶(Russ Meyer)的无耻盗窃时，作者论不仅还活着，事实上它比以前任何时候都更活蹦乱跳。

回到1936年，山姆·高德文在《夺妻记》(Come and Get It)拍到一半时炒了霍华德·霍克斯，用威廉·怀勒(William Wyler)来代替他完成了影片。我怀疑彼时是否存在如今这样晦涩高深的电影分析理论。那时候没人会为作者的身份问题而担忧，那时候的许多影评人甚至都不确定导演究竟是干什么的——如果他多少干点什么的话，但这并不意味着电影史中——也包括我们当下——存在某个关于电影的有洞见的文字缺席的时期。我已经在1989年11月27日的《纽约观察家报》上道过歉了，因为我在过去做了“太多

关于美国影评人的草率的概括性论断，没有为下列这些人做原本必要的破例：曼尼·法伯、奥蒂斯·弗格森、吉尔伯特·塞尔德斯(Gilbert Seldes)、詹姆斯·艾基、罗伯特·沃肖(Robert Warshaw)、迈耶·莱文(Meyer Levin)、弗兰克·纽津特(Frank Nugent)、西摩·派克(Seymour Peck)、罗伯特·舍伍德(Robert Sherwood)等。”我还想再加上塞西莉亚·阿格、格雷厄姆·格林(Graham Greene)、C·A·勒日内(C. A. Lejeune)和埃利奥特·保罗(Elliott Paul)的名字，在英语世界范畴内，他们都是我作为影评人的发展历程的“影响者”。没有人是一座孤岛，影评人更不可能。

就我的推断而言，柯利斯和伊伯特投入了一场总体而言十分文明的“辩论”，但只要一方质疑另一方的事业抉择时，它偶尔也会升级成酒吧间风格的争执。与此同时，汤姆森一直忙于回顾美国电影——以及其中的美国人，他做了一系列高度投机性的重新读解，几乎和雷蒙德·迪尔尼亚、加里·威尔斯(Garry Wills)那些巨细靡遗的评论处于同一高度了。

虽然我也想摆出一副超然的客观态度，但也不该羞于面对这样一个事实，那就是在精神上，相比伊伯特和汤姆森，我离柯利斯要接近得多。不过，我还是愿意从更正柯利斯在关于我的轶事上所犯的一个小错误来开始我对于这些修正主义同行的这次修正主义批评。

按照柯利斯的说法(《电影评论》1990年3—4月号)：“宝琳·凯尔在六十年代中期从旧金山搬去了纽约，到那之后她给自己的宿敌安德鲁·萨里斯打了电话，建议两人见面聊聊。那次见面之后，萨里斯告诉友人尤金·阿彻，‘原来她不是凯瑟琳·赫本啊。’阿彻回答说：‘嗯，你也不是斯宾塞·特雷西。’”

柯利斯继续到，“不过，从某种意义上看，他们就是赫本和特雷西。他俩将业已发霉的电影评论行业提升到了火山喷发式的、爱恨交织的艺术高度。

① 此处套用了英国女作家缪丽尔·斯帕克的小说标题《布罗迪小姐的青春》。——译者

他俩围绕作者论的争执，其兴奋程度宛如发生在政治或体育领域中一般。他俩辩论得热火朝天，成功吸引众人去看新电影，并以全新的方式欣赏老电影（特别是老的好莱坞电影）。他俩打开了我们的眼界，唤醒了我们的好奇心，提升了我们的智慧水平，令电影评论变得性感。我们知道了影片本身才是关键所在，观点之争因此有了价值。忘记特雷西-赫本的比喻吧，萨里斯和凯尔更像是阿里和弗雷泽的关系，电影评论就是他们的终极大战，两人都当之无愧的冠军。”

如此热情的致敬让我十分感激，但我还是要指出，听我讲述与宝琳·凯尔会面情况的并非是尤金·阿彻，而是我的知己玛丽安·马吉德(Marion Majid)，她如今在《评论》(Commentary)杂志当编辑。玛丽安也是位女性，而这正是我更正上述说法的意义所在。她正确地对我予以指责，在她看来，我缺少绅士风度的做法令人羞耻。多年之后，身为宝琳热情仰慕者之一的加里·吉丁斯(Gary Giddins)，也以同样的方式谴责了我的性别歧视态度。至今为止，我始终未能摆脱这件轶事的恶名，但我还是想再试一次。没错，当时我脑子里想的确实都是《年度女人》(Woman of the Year)里那个魔幻般的时刻，两位彼此结怨的记者被叫去了主编室，希望他们能就此停战，特雷西进去的时候，赫本正巧在整理自己穿的丝袜。既然宝琳和我确实也是彼此结怨的记者，为什么偶尔不能让生活也变得像电影一样呢？之后的情况表明，我俩不是彼此的“玫瑰花蕾”，但我们之间那种健康的敌对状态一直都保持着，直至今日已经超过四分之一世纪了。

然而，这还不是那件轶事的真正意义所在。想当初，当我看到那个每月一次以宝琳·凯尔的名字出现在媒体上的女人真正来到我面前时，我的确感到很意外。和现在一样，当时的她就以一种挑衅的谈话式文风撰写生动、性感的影评，将我和几乎所有同行都挑落马下。那还是六十年代早期，肯尼迪遇刺之前，当时的人们还在尝试着接受波普、坎普(camp)、新浪潮、激进派时髦、同性恋和摇滚乐。宝琳忽然出现在这个舞台上，宛若平地一声惊雷，她身上有着伯克利式的故作勇敢，那是她在帕西菲卡电台主持一档充斥

着污言秽语的电话互动节目时学会的本事。她走到了舞台最前沿，虽然并不一定是最前卫的位置。

那种迎头痛击式的笔战，我不是她的对手，因为在电影反理论的问题上，她最有群众基础。我所能做的就是舔舔自己的伤口，带着来自乔纳斯·米卡斯(Jonas Mekas)的鼓励回到办公桌边，最终拿出了那篇著名的发表在《电影文化》(1963年)上的文章，而那期杂志的封面则是《罗马丑闻录》(Roman Scandles)里那些被滑稽地锁在一起的“高德文女孩”，以此作为对好莱坞大片厂制度的隐喻。我必须承认，这封面和我没有任何关系，而且一开始我也没能领会到这里头夸张的幽默感。^①可见我当时是多么的青涩、紧张。

但我又有什么理由不这样呢？那时候的我三十五岁，和母亲同住在皇后区，从没哪年年收入多于几千美元，从《综艺》到《电影手册》，从朱迪丝·克里斯特到克劳德·夏布洛尔，所有这些大人物的文章都会让我饱受困扰。那时候的我已经臭名昭著了，但却没有因此变成富人、名人。

至于宝琳，她起步要比我晚。尽管所有事一开始都是先对她有利，尽管她培养出了一批优秀的影评人追随者，散布在全国各地；但她很快就发现，最初曾热情拥抱她的那些文化权威，其中有一大批都已疏远了她，觉得她会危害到电影评论的新严肃主义。

所以说，柯利斯笔下那个美好动人的年代，对于类似宝琳和我这种当时正在影评的壕沟中为生存而拼命的人来说，其实并不轻松快乐。谁赢了？谁输了？谁了解？谁在乎？最终剩下的只有这游戏的名称而已。1954年起和我一起开始这段没有尽头的电影研究冒险之旅的尤金·阿彻，最后死在了洛杉矶公寓的浴室里，他曾试图在巴黎从事电影制作，但却输得很惨，死的时候他正在为人生第一次大学讲课做准备工作。我最执著的作者论同

^① 《罗马丑闻录》是米高梅公司1933年出品的歌舞片，编舞大师巴斯比·伯克利在里面设计了一段舞蹈，一群被称为“高德文女郎”的歌舞女郎被铁条锁在一起，放在古罗马的奴隶市场中拍卖；他以此隐喻好莱坞大片厂制度下，导演宛若戴着镣铐一般。——译者

盟之一乔治·莫里斯(George Morris),在得克萨斯因为艾滋病去世。我的好朋友和合作者汤姆·艾伦——正是他比谁都积极地拽着我一路尖叫着靠近了崭新的恐怖片电影类型,由此拓宽了我的理论界限——两年前因为心脏病去世。逝者永远与我们同在,作者论也继续作为一种集体性观点而发展演进,在它身上已集合了来自许多不同国家的个人口味。

假设柯利斯、伊伯特和汤姆森真的都很看轻作者论在当下的适用性——我也不是要把他们三个专门挑出来说,作为传说中已经过时的作者论者,我才是那些神秘的符号学家最常攻击的对象,他们总爱炫耀类似“聚合”(阿斯泰尔和罗杰斯之间那些崇高的唱歌跳舞片段)和“叙事”(阿斯泰尔和罗杰斯之间那些愚蠢的爱情对白)这样的神秘暗号。我几乎不怎么愿意去贬低近几十年里的结构主义运动和符号学运动,但还是经常会对那些在电影中因所谓“洞见”而无端欣喜的符号学家们表示怀疑,这些都和莫里哀笔下“贵人迷”发现自己这一辈子说的话原来全都是散文的那个“洞见”差不多。

针对符号学家始终不变的争议在于,我觉得他们只是把作者论者已发掘出来的电影再做回收处理而已。例如劳拉·莫维(Laura Mulvey)怎么能在执迷的冥想中将史登堡(Josef Von Sternberg)和希区柯克看成是“典型的”好莱坞导演呢?然而,关于符号学在社会环境上的强调,我还是没有什么可争辩的。即使我不同意诸如艾柯这样机智的符号学家(这两个词并不完全矛盾),但还是要对他既能将对象包围又能穿透它的本领表示尊敬。对于具有普遍共识的局外人来说,所有这些专门的术语看上去都是那么的毫无意义、自命不凡。我们这些作者论者,因为我们将场面调度的荣耀归给了诸如萨缪尔·富勒(Samuel Fuller)和安东尼·曼(Anthony Mann)这些曾一度过时的电影人(更别提还有杰瑞·刘易斯,他让我们看到了那些仇恨法国的人的大笑话),所以太长时间以来,一直遭受不公正待遇,以至于我们忘记了越过符号学家的那些热门词汇,去寻找真正原创性的电影方程式。

事实是,对于学术派来说,我一直更像是个记者,而对于记者来说,我又

太像个学术派，所以，看到如今这些不同影评人阵营之间互相毫无交流的可悲现状，我会特别容易感伤。就这一点来说，凯尔和我即使在争论最凶的时候，至少双方说的还都是同一种语言。可现在，许多被符号学家控制了的大學电影院系，真的已经把所有的主流影评人都从“话语”和“文字”的圣餐仪式上驱逐了出去。或许这可以解释柯利斯、伊伯特和汤姆森的某些不舒服，他们还都仍旧在用主流的英语写作。

你必须记得，电影评论史上最喧哗嘈杂的一段已是三十多年前的事了，那时候作者论这个词语甚至都不存在。那时候，巴黎、伦敦、纽约纷纷涌现出新一代的狂热影迷，其余那些世界各地的大都会里，人们也挣脱了三四十年代时看待电影的那种社会意识的枷锁。已故的、伟大的安德烈·巴赞是这种形态模糊的、不再拉帮结派的影迷聚会的精神之父；他最终也针对作者论的“过度”而提出父亲式的警告，尽管作者论这一革命的修正主义从来就没有像它的诋毁者所声称的那样独大、僵化。

最终，我作为这场“运动”在美国的领袖——不过工资太低了——登上了舞台，起初的目的是要讨论一下巴赞发表在1957年4月的《电影笔记》上的那篇关于作者论的文章。我自己那篇文章起的名字很小心翼翼——《1962年作者论笔记》，它登在了《电影文化》上，这是本专门性的期刊，读者从来都没有超过一万人。在提出论点之前，我先引用了克尔凯郭尔（1813—1855）在《非此即彼》（*Either/Or*）里的一段文字作为序言：“我将这些图像称作剪影，部分地是为了想要通过这一命名来提示读者，我是从生命的阴暗面里将它们拿出来的，部分地是因为它们就像剪影一样不是直接地清晰可见的。如果我拿起一个剪影，我不会对它有什么印象，也无法真正有任何关于它的想象；直到我把它对着墙举起，不是去直接地看它的样子，而是去看墙上显示出的图像，这时，我才看见它。我现在要在这里展示的图像也是如此，一种内在的图像，在我透视了外在表象的时候，它才变得能够让人看见。也许那外在表象没有什么令人惊叹的地方，但我在透视了外在表象的时候才发现那内在的图像，这就是我要展示的，一幅内在的图像，因为它太过精

美——既然它是由灵魂的各种最细微的心境编织出来的——而无法外在地被看见。”^①

克尔凯郭尔当然早在电影诞生之前就已去世了，不过，就像是柏拉图的洞穴比喻，克尔凯郭尔的剪影似乎也预见电影的出现。而这个关于内在图像的观点也十分让我着迷。写这篇文章之前，我已经在巴黎待了很长时间——那是我人生中一段贫困的波希米亚式插曲——长到足以对悖论和辩证法都培养出了感情，对那些诸如“拉乌尔·沃尔什(Raoul Walsh)之与普桑(Nicolas Poussin)就像是约瑟夫·罗西(Joseph Losey)之于德拉克洛瓦(Eugene Delacroix)”、“希区柯克加电影等于卡夫卡和陀思妥耶夫斯基”、“基顿加电影等于贝克特”的奇谈怪论都培养出了感情。但宝琳·凯尔的笔战怒火还是让我措手不及，她谴责我和我的同伙们为一群不愿出柜的同志，喜欢的都是霍华德·霍克斯动作片里那些个赤膊英雄——感觉好像我们都在为《无因的反抗》(*Rebel without a Cause*)里的萨尔·米尼欧(Sal Mineo)一角试镜一样。

自那以后，“作者”一词再在文章里出现时，几乎永远都会伴着一种嘲讽的含义。几年前在汉普顿的一次晚餐聚会上，有人向微醺的巴德·舒尔伯格(Budd Schulberg)介绍了我，传说中为“作者”唱赞歌的人，愤怒的他立即冲着我大喊一通断断续续、气急败坏的指责。似乎是把他在《刮过大沼泽的风》(*Wind across the Everglades*)拍摄现场与那位狂妄的、自封为作者导演的尼古拉斯·雷发生的所有纠纷都归在了我的头上。舒尔伯格是这片子的制片人兼编剧，但在现场却只是个百无聊赖的“作家”，而雷才是那个神一般的作者，趾高气扬地走来走去。^② 于是乎，这片子的商业失败理应也该算到我的头上。我只是个搞理论的，竟然还有那么重的担子要扛。

^① 此段引自《非此即彼：一个生命的残片(上卷)》，中国社会科学院出版社2009年6月。——译者

^② 最终，影片拍到一半，雷就被炒了鱿鱼，剩下的戏由舒尔伯格继续，就连剪辑也是在他的监督下完成的。——译者

过了几乎三十年，当我重新再读这篇文章的时候，那感觉很像是马里奥·普佐曾说过的一句话，他说，如果早知道会有那么多人去读《教父》，他本该写得更好些。如果我早知道拙作竟然会被频繁地再版重印，仿佛成为了堪比弗洛伊德的《梦的解析》那样的传世之说，那我本该再多花点时间精雕细琢的。至于时间，或许可以是三十年，但即使这样，我也不敢说就能给这个主题盖棺定论。

正如我当初写到的，在揭开电影媒介的秘密方面，作者论更像是迈出的第一步，而非终点站。可惜，凯尔完全忽视了我这些提醒的话语，正如她忽视了我的其余所有免责声明一样。但或许这也没什么坏处。倘若她当初真把我写成是一个理性的人的话，可能我早已成为被束之高阁的尘封往事了。她把我描述为一个规模大到吓人的理论和教条供应商，将我放大成一个巨大威胁，威胁到电影中所有有趣的、有价值的东西。尊敬的德怀·麦克唐纳德在当时走得还要更远，他把我描述成一个正从地底深处向上爬来的怪兽哥斯拉。（但我很高兴的是，我们后来通过文字达成了和解——至于宝琳和我之间，我不敢这么说。）

如今，我能看得出，我也敢于承认，我在1962年的那篇所谓的传世之作，其实只是虚张声势和本能的一次紧张混杂，之后我通过很长一段经历，才最终完全理解了自己当初写的那些东西的内在含义。想当初，我鲁莽地低估了英格玛·伯格曼，又鲁莽地高估了乔治·库克。当时我也尚未在个人品牌的作者论中整合入弗洛伊德关于达·芬奇的理论，诺斯洛普·弗莱(Northrop Frye)关于类型的理论，莫里斯·瓦朗西(Maurice Valency)关于浪漫主义的理论，莱昂内尔·特里林(Lionel Trilling)关于亨利·詹姆斯(Henry James)和西奥多·德莱塞(Theodore Dreiser)的理论，罗杰·林哈特(Roger Leenhardt)和亚历山大·亚斯楚克(Alexandre Astruc)关于反风格的理论，还有巴赞那些散发着灼热光芒的理论以及其他理论中不太被人注意到的那些盲点(特别是关于希区柯克的那些)。

整个六十年代，作为作者论者的我像新闻记者那样被某种情绪包围，而

对诸如阿尔弗雷德·希区柯克、约翰·福特、霍华德·霍克斯和奥逊·威尔斯这些“圣殿级”导演仍然在世，依然活跃，但作品质量却呈衰退的情况，我觉得不得不用某种理论来加以说明。我这人太感情用事，所以没法像凯尔那样意志坚定地抛弃那些她曾钟爱过的老人们——当他们的新作已无法再取悦、震惊到她时。还有一种典型的美国式实用主义也让我感到困扰，它逼迫任何一种“理论”都必须要在实践中证明自己，预测性越准确越好。亲爱的，谁在敲门啊？哦，是作者论者这个不速之客，他来是为了解决我们接收莱纳·维尔纳·法斯宾德时的问题。他去找工具了：他的亚里士多德铁砧、巴赞榔头和弗洛伊德手电筒。

我所做的，其实根本就没有什么特别新鲜或原创的东西，但我确实帮忙修正了某些关于电影的懒惰但却传播广泛的臆说。作者论者出现之前，如果有一部叫作《兄弟你在哪儿？》(*O Brother, Where Art Thou?*)的电影和一部名叫《砰，砰，你死了》(*Bang, Bang, You're Dead*)的电影同一天上映，“常规队员”影评人肯定自动会被派去写前者，后者留给“板凳队员”影评人，但现在情况很可能会相反。^①一部有着高贵情操的人文主义作品很可能像《经典剧场》那样被贬低，而一部血腥的特技效果奇观片却可能被赞颂为电影艺术的又一次进步。事实上，这种修正主义的逆转实在已经太过分了，所以我只能继续和凯尔正面对抗，我要捍卫有素养的人文主义，对抗她拥护的那种粗暴的活力。

所以，柯利斯和伊伯特之间那正在萌发中的仇怨，即使其影响力没能赶上凯尔和我之间那场如今已具有传奇地位的冲突，他们俩也不应该因此泄气。现在的柯利斯和伊伯特要比当时的我们更聪明，更见多识广；不过，又有谁不是呢？也包括已经变老，可能也应变得更聪明的凯尔和我。如今已

^① 此处的《兄弟你在哪儿？》(*O Brother, Where Art Thou?*)只是萨里斯假设的一部电影，不应与科恩兄弟的2000年作品《逃狱三王》(*O Brother, Where Art Thou?*)混淆；这片名最初出现在1941年影片《苏利文的旅行》(*Sullivan's Travels*)中，是该片男主角计划拍摄的作品名称，后被科恩兄弟拿来致敬。——译者

很难想象,当初我1960年发表那篇关于希区柯克的《精神病患者》是如何符合电影作者风格的热烈影评后,竟然造成那样的轰动。戴夫·科尔提醒我,要注意约翰·麦克诺顿(John McNaughton)的《杀手的肖像》,它比《精神病患者》可怕得多,但却同样精彩。不过,我们这些热烈的影评,放到如今这个类型片的大环境中,已经不可能再造成什么轰动了。

典型的例子就是,大卫·汤姆森在同一期《电影评论》上发表的关于罗伯特·西奥德马克(Robert Siodmak)的《十字交锋》(*Criss Cross*)的“再发掘”的长文就严厉地批评了我和作者论,又有一部黑色电影的妙处,我们没能充分地体会出来;还有数量几乎多到无限的黑色电影,其古怪的优点和表现主义的技巧正静静地等待着我们去体会、去记录。这里边,艾基错过了一些,法伯抓住了一些,但正是对于作者的不懈寻找,才将这些“黑色”类型最终提升到了超过那些“太阳”类型的高度上。剩下的工作就是精雕细琢了,在这方面汤姆森也好,周围其他人也好,都很擅长。

回到六十年代,我带给大家的坏消息就是,即使是有趣的电影,最终也还是被精英文化给吸收了,人们不会再用同样的眼光看待任何东西。虽然学院派的权威在抵抗,但电影还是不可逆转地成为了人文学科的一种。在哥伦比亚学院的课程中加入电影,那很久以来就一直是我的梦想。当初引用克尔凯郭尔的那段话,除了他预言的本领之外,其中还有我的其他用意。正是因为强调了作品离开创作者后的再创作,才令作者论显得可行。如果不存在那么多优秀但却尚未得到解释的影片,也就不会有“圣殿级”作者让我们去发掘了。

影片才是事物本身,才是讯息,没有了影片,创作者的“个性”也就变得无关紧要。我也先是被影片感动,过了很久才开始了解导演和导演工作的。作者论是历史,而非预言。它寻求对于过去的理解,而非塑造未来;因为,艺术创作的秘密不可能被完全参透。我从来就不是个像宝琳那样的积极评论家。现在的我,已会再为过去本可以做但却未做的事而后悔了,转而把注意力集中在实际发生的事上。

最后要说一下，我既不赞同柯利斯对电影评论现状的沮丧观点，也不赞同伊伯特对电影工业现状的沮丧看法。现在评判还为时太早。尽管六十年代的媒体智慧更具影响力，但五十年代出品的优秀影片还是要多于六十年代，但就我记忆所及，当初五十年代被视作黑暗时代，而六十年代却被看作是某种复兴。在有些人看来，电影自从诞生之日起就一直在走下坡路，但回头一看，看到的却又往往是一个接一个的黄金时代。我相信九十年代也不会有什么区别，我们只需背负着媒体同行证和电影课程，向着第三个千禧年佝偻前行就行了。

至于柯利斯和伊伯特争论的职业选择问题，我想要提醒所有相关者，我们生活在一个资本主义社会之中，最近的话，可能要谈资本主义世界才更确切。身处这个史上最贪婪的世界，无论什么情况下，我都不会去指责任何一位影评人想要再多挣一点钱的做法。此外，如果说艾基和法伯能在《时代》的有限篇幅中写出精彩的影评，那柯利斯运用他可观的写作技巧，去迎接同样的挑战，又有什么理由说他不该这么做呢？（在字数问题上那种小家子气的斗嘴，真是把我给看糊涂了，不是说了“越短小越精悍”吗？）

我自己也曾教过那么一点电影，我斗胆一说，柯利斯和伊伯特都过高估计了逐格画面视觉分析的教育价值。如果面对的是没见过什么世面、白板一块的观众，那么，哪怕是最基本的电影技巧的展示，都足以激起他们的唏嘘感慨。这套设备以前都是被拿来分析斯拉夫柯·沃卡皮什效果用的。^①

如果允许我来为此做个结论的话，我会皱起眉头，以此来表示我稍稍有些担心，担心我的同行们未来将会面对的诱惑。我会提醒柯利斯避免因绝望而犯错。我会建议伊伯特，他和吉恩·西斯克那个已经做得很成功的劳莱哈代式日常节目里，现在最危险的既不是他的美学完整性，也不是他的情感真挚度，而是我在与他的私人谈话中发现的，他太过注意，想对普罗大众

^① Slavko Vorkapich，好莱坞早期电影剪辑大师，在蒙太奇的理论与实践上均有极高地位。——译者

的平庸保持尊敬，反而令他身上不羁的机智风趣不断地被削弱。

诚然，这些都是我们都要面对的诱惑，我们都想要在电影的食物链上爬得越高越好。对我来说，关键在于我的圣殿早已建得很高，我从来都无需向下修正自己关于任何一位“圣殿级”导演的观点。不过，还有很多导演是被我低估了的，仍然还有很多是被我忽视了的。已经翻过的一页，其实还有很多东西可以挖掘，值得期待。



给我自己和其他某些影评人的备忘录

1991年11月17日



又有一部惊悚片上映了，主演是尼克·诺特(Nick Nolte)、罗伯特·德尼罗和杰西卡·兰(Jessica Lang)，配角是罗伯特·米切姆和格利高里·派克。这些名字就是95%的观众提到影片《恐惧角》(Cape Fear)时会想到的了。但如果你平时看影评文章的话，你应该还会听说过一个名叫马丁·斯科塞斯的人，他是本片的导演；或许你还听说过关于伯纳德·赫曼(Bernard Herrmann)的某些事情，他去世已经有十五年了，但这部电影里用到了他做的配乐。

那些去电影院看电影的人(大众)和那些以电影作为生活中心的人(影评人、影迷、电影学者、业内人士)，他们间存在着一道鸿沟。对于大多数兜里揣着七美元，有一晚上空闲时间的人来说，关于《恐怖角》只有一个问题才是与他们相关的：它会带给我一段美好的时光吗？所谓的“美好的时光”可能还要取决于这人能否接受暴力场面，或他是否喜欢片中某位明星，但肯定与这部电影是否由马丁·斯科塞斯执导这点无关。

所以，当我为类似《恐怖角》这样的电影写影评时，我常会心生疑惑。我也试图在文中告诉观众他们是否会度过一段美好时光，但关于演员我也有些话想说，可最关键的还是我想谈谈斯科塞斯。在我看来，全世界范围内如今还在拍片的导演里，他是最优秀的一位。研究他的电影生涯也成为了我

工作中最有意思的一部分。当初我曾怀疑过，他和斯皮尔伯格及环球公司达成这个包括数部新片的一揽子合作协议究竟是好是坏。他有史以来第一次可以动用三千四百万美元的预算拍片，第一次可以用到诺特、兰、德尼罗这样的明星，而不必请求他们降低片酬。他是否会赢得了好莱坞，但却失去了自己的灵魂？

这样的问题可能并不会引起每一位日报读者的兴趣。他们中有一些或许会对米切姆和派克曾主演过1962年版的《恐怖角》这一点感兴趣。但我想几乎没什么人会 对斯科塞斯将伯纳德·赫曼当初为1962版做的配乐重新用在本片中这一点感兴趣。倘若我在文中提到赫曼也曾为诸如《公民凯恩》、《精神病患者》和《出租车司机》等片做过配乐，结果又会有什么不一样吗？

每天为日报写影评，那是一种在底线和更高的目标间寻求平衡的行为，是一种在下列两个问题的答案间寻求平衡的行为：1. 这电影值得我掏钱看吗？2. 这电影会增加或是否定我关于人性的认识吗？有些影评人写出来的东西，无论谁看了都能完全理解，他们做的其实是某种腹语表演——自己给自己当木偶。他们懂得实际并不止这些，但却要装出不甚了解的样子。有些影评人写出来的东西，只有他的同行才能理解，他们也没比前者诚实多少，因为他们貌似向着几百万人发出了讯息，但却只有其中几百人能够理解。那等于是在浪费邮票钱。

为《恐怖角》写影评时，我必须面对的是我自己的恐惧。对我来说，斯科塞斯是最重要的导演，但这次他似乎偏离了自己命中注定该要拍摄的那类题材——发生在本世纪下半叶中的大都市生活题材。斯科塞斯的《盗亦有道》是1990年最优秀的作品，但他一年后拍摄的这部《恐怖角》从长远来看并不会成为其电影生涯中的重要代表作。这其实是部好电影，他还对原来的故事（善、恶对抗）做了修改，以反映出他自己的观点（罪、恶对抗）。但是这一次，斯科塞斯并没有拿他自己的灵魂来冒险。

关于写影评时采用这种以导演而非影片本身为主导的分析手法，我必

须要自圆其说一下。斯科塞斯的每一部电影，我都曾为之写过长篇大论的影评文字。我推断在我的读者中还是有些人兴趣与我相仿，看过所有这些文章的。写影评时，我不可能把读者都当成是三岁小孩，以为他们对过往的历史毫无所知。我之所以爱看英国报纸，原因之一就在于，他们假定你应该知道“撒切尔”是谁，哪怕她名字前头并没有出现“英国前首相玛格丽特”的字样。

但毫无疑问，许多读者对“伟大的美国电影人马丁——《愤怒的公牛》——斯科塞斯”根本就不关心。对于这些人，我有责任写一篇具有可读性的——而非充满术语的——影评，有责任为这部他们将会去看的电影给出一个明确说法。我有必要告诉他们，《恐怖角》和其他那些目前正在上映的惊悚片——诸如《触目惊心》(Deceived)、《天危绝网》(Riochet)——都不一样，因为它是由一位天生的电影大师拍摄的。

对于任何一位读者来说，简单化的民粹主义都并非我的职责所在。现在有些报纸已经开始用起了“青少年影评人”，以此补充报社原有的专业雇员。这一做法似乎说明了，那些主编已经承认失败，他们编写出具有普遍意义的文字，偏偏有些读者看了以后无动于衷，于是必须找些与那些读者同龄的作者来，通过他们笔下那些自我陶醉的文字来与之沟通。相对来说缺乏经验和背景的人，如今反倒有了优势。

这样的事似乎已在美国新闻界流行起来：人们读报并非希望了解什么新东西，而是期待被告知某些他们早已知道的东西。这情形宛如行尸走肉一般。其典型正是《今日美国》的每日民意调查，它告诉“我们”在一群并非经过科学挑选出来的少数人中，各有百分之多少在付费电话中投票决定了那些根本就不可能用“是”或“否”来回答的问题。

回到电影上，如果民意调查发现去看《恐怖角》的观众中，知道或在乎马丁·斯科塞斯是谁的，二十个人里头还不到一个，那该怎么办？我就应该就此别再提到他了吗？我之所以在这里提到这些，是因为有时候我真的会问自己这些问题。每一个为大众出版物打工的人都会问自己这样的问题，不

是现在就是将来。一边是你想要知道的,另一边是剩下我想要告诉你的,我猜答案应该就在这半当中。最终,你知道的会比我还多,到时候你也能干这份工作。



后 记

电影百年之思

1995 年

(《罗杰·伊伯特的录像带伴侣》1996 年版序言)



此刻，我向标着“出口”的大门走去，步态优雅——我希望如此；我忽然发现，此生唯一真正爱做的事竟然就是去电影院看电影。当然，性和艺术肯定要排在电影的前面。但不幸的是，这两件事从来都无法像看电影一样靠得住——当光线穿透一条移动着的胶片滤过来，将过去的画面和声音投射在银幕上。

——戈尔·维达尔(Gore Vidal)《放映历史》(*Screening History*)

我们对于玛丽莲·梦露和杰克·尼科尔森的了解肯定要多于对恺撒和托马斯·杰弗逊的了解。我们知道梦露和尼科尔森看上去是什么样子的——当他们站立或是向窗口走去时；我们知道他们听上去是什么样子的——当他们哀伤时；我们知道他们笑起来是什么样子的——当他们遇到某些趣事时。这些我们都知道，因为这些我们在电影里都见过。

是的，关于杰弗逊我们知道很多史实，但我们不知道他是个怎样的人。在日常生活中，我们对于他人的看法是建立在关于仪态、声音和表情的无数

微小线索之上的。我们将这些线索仔细评估一番，然后根据本能与经验得出一个判断。正因为这样，人们从来都不会光凭简历就能被录用，而必须要通过面试；也因为这样，人们没法真正通过互联网来谈恋爱。

我们根本无需与他人见面，通过电影就能对其做出一番评估。作为一群享有特权的偷窥者，我们坐在黑暗之中，看着演员们的表现，那都是些如此私密的时刻，是我们的真实生活中很少会有的经历。如果你常去电影院的话，那你真的大可以这么说：你看到杰拉德·德帕迪约或杰西卡·兰经历人生关键时刻的次数超过了你看到自己任何一位家人经历这些时刻的次数。

“电影”成为一种可能，也就是这一百年里才有的事——自从卢米埃尔兄弟在巴黎获得第一台放映机的专利以来，才过去了一个世纪。在那之前，电影经历了漫长的发明阶段，更早的时候，“运动的画面”便已经以各种不同形式存在了，从可翻转的卡片到旋转的 Zoetrope 画筒^①再到爱迪生的 Kinetoscope 电影机^②，不过，最终还是卢米埃尔兄弟发明了我们如今所知的“电影”。他们成功地将三个关键元素组合在了一起：后头是放映机、中间坐着观众，前头是块银幕。正如我们所知，他们在 1895 年放映了火车开进巴黎站的影片，吓得观众纷纷躲避。

如果说卢米埃尔兄弟发明了电影(cinema)，那么，另一个法国人、利用这一媒介来讲述故事的乔治·梅里爱则发明了“电影(the movies)”。他拍摄了《月球旅行》(1902 年)，那飞船插入月亮眼中的经典画面脍炙人口。

尽管世间存在着各式各样的电影，但对绝大多数人来说，“电影”的意义始终都在于和一群陌生人一同坐在灯光变暗的电影院中，看着银幕上的虚构故事。特吕弗说过，当他走到电影院的最前边，然后转身回望，看见那一

^① 工作原理类似于我国的走马灯，1834 年由英国数学家威廉·乔治·霍纳发明，1867 年由美国人威廉·林肯将其命名为 Zoetrope，即希腊文中“生命之轮”的意思。——译者

^② 早期胶片放映机，其工作原理影响深远，名称同样来自希腊文，意为“看运动”。——译者

双双眼睛全都向上望着银幕，那是他在电影院里看到过最感人的一幕。

二十世纪，人类首次能够飞翔，能在空气中传播声音和画面，能窥视原子的核心，也能对宇宙的最远处做惊鸿一瞥。但影响我们最深的新事物或许还是电影。它令我们可以逃离自己所处的时空局限，令我们可以身临其境地看到过去。

电影还很年轻，将来会变成怎样现在仍言之过早。但我们可以想象一下，如果五百年前或者两千年前就存在电影的话，如果我们能看见记录着耶稣言行的影像，那会对我们产生多大的影响？我们想象中的耶稣形象会因此得到提升，抑或贬损？如果我们能看见莎士比亚戏剧当初表演时的情况，我们是会被感动，抑或只会因为奇怪的口音和演出习惯而感到困惑？如果我们能看到自己曾曾曾祖母小女孩时的样子，那又会如何？

彼得·伯格丹诺维奇说过，电影是时间的碎片。鲍嘉已经不在，但他仍会走在“里克咖啡厅”中，话说到一半，忽然停了下来，因为他看到了钢琴师身旁的伊尔莎。他也仍拥有能在那一刻打动我们的力量。对许多人来说，《卡萨布兰卡》已经成为一段真实的经验，与我们日常生活中发生的事毫无分别。

沃克·珀西(Walker Percy)在小说《看电影的人》(*The Moviegoer*)里写到，“看电影真的让我很高兴，甚至于是看一部烂电影。”人们都对生命的一些铭记于心的时刻无比珍视：日出时登上帕台农神庙的那一刻；仲夏夜，在中央公园邂逅孤独女子，与她结下一段甜蜜而又自然的友情等等。我倒也是曾在中央公园里遇到过个女孩，不过并没留下多少值得回忆的事。我记得的是《关山飞渡》里约翰·韦恩用卡宾枪杀死三人的那一刻，是《第三人》里小猫找到躲在门口的奥逊·威尔斯的那一刻。

书本和戏剧给我们的是故事，只有电影才能给我们一种体验的感觉。这里的关键词是“我们”。我自己一个人看过不少电影，那体验和与一大群陌生人一起看电影是不一样的。我人生最棒的观影经验是《现代启示录》的全球首映和《不做亏心事》的全球首映，那都是在戛纳电影节上。之所以说

它棒，并非只是因为电影本身，也因为除了在这里，其他任何地方都不可能那么多人聚在同一个电影院里一起观看这部电影。我们——一群人类的代表——在一起有了这段经历。因为它反映的是我们共有的人性，于是它变成了某种精神上的东西；我们成为了共同见证者。

这就是碰上最好的情况时电影所能做的。反之，碰上最坏的情况，电影也能把我们变得低贱，令我们忽略自己的人性。我指的并非是电影的主题，因为主题其实都是中性的：哪怕是你能想到最压抑人性的主题也能拍出鼓舞人心的伟大作品（例如斯皮尔伯格关于大屠杀主题的《辛德勒名单》）；反之，最纯洁无瑕的主题也有可能拍出贬低人性的作品（那类为观众的愚蠢大声叫好的电影）。

那些最好的电影之所以能够拍成，通常是因为某个人或是某个小团体坚信：必须要把某个故事给说出来，因为它引起了他们的共鸣。它可以是喜剧的、音乐剧的、正剧的、论争的——重要的在于，要能让他们感受得到。

最坏的电影是那些为吸引观众而刻意算计的影片。追求更多观众并没有错，追求经济效益也没有错（有些好电影也是最挣钱的电影），但刻意算计就不对了。如果一部电影中那些具有魔力的组成元素——故事、导演、演员——都是基于那些具有魔力的动机——为了令人高兴、感动、惊奇——而组合在一起的话，通常情况下肯定会有好结果。但如果纯粹只是把它们当成一种“包装”，一种吸引顾客的程式而组合在一起的话，那真的只有拜托奇迹出现，才可能会有好结果。

如今的电影都通过考究的广告和宣传活动来做推销。羊群心理促使我们去“热门大片”。这么做其实是错误的。毕竟，人一生中能用来看电影的时间说多也不多。看过某部电影后，它就进入我们的想象空间，在那里占据了属于它的一块空间。如果看的是那种能扩充人生经验，对自我发起挑战的影片，我们的想象力也会因此得到充实。反之，如果看的是那种愚蠢的电影，离开影院时我们也会失去自身某些优质的东西。

靠着一个世纪前被发明出来的“电影”，我们得以用一种前所未有的方

式对他人产生同情。不过,和所有发明创造一样,电影也是中性的,我们的生活究竟会因它变得更好抑或更糟,这要由我们自己来决定。属于电影的第二个世纪已经开始了,我们手里能有的选择和百年之前其实也差不多:你可以选择飞上月球,也可以选择躲避那辆开来的火车。



跋

关于生命和电影的意义

2004年7月

(《罗杰·伊伯特电影年鉴》2005年版序言)



今年这一版《罗杰·伊伯特电影年鉴》里新加入的内容大多是在2003年8月至2004年7月间写的。这一年里我也经历了一些与疾病相关的人生历险。9月时我做了唾液腺癌切除手术,12月在西雅图做了一个月放射治疗。手术问题不大,但放疗的副作用极其厉害,我要到五六月间才真正感觉恢复过来。

那段时间里,我一篇影评都没落下,也没耽误“经典影片系列”或是“你问我答”专栏的写作。《伊伯特和罗珀》电视影评节目同样未曾中断;这要感谢我那节目的工作人员,他们做出了灵活的安排,我们得以提前录制了几期节目用于12月和1月初播出,之后的拍摄工作就又恢复原状了。和往常一样,我也参加了4月初在博尔德召开的世界事务大会,那五天里我们用十个小时,逐镜分析了雷诺阿的《游戏规则》^①。4月底,我还主持了第六届“沧海遗珠”电影节。随后又在6月奔赴戛纳。

因为放疗的缘故我没法吃固体食物,只能依靠某种名为“安素”的产品维持整个人的生理机能。到戛纳后的第一天,我和平时一样照例醒得很早,然后便像过去那样去了码头边那家通宵营业的咖啡店,和过去一样点了羊

角面包和奶咖。我像平时那样把面包浸在咖啡里，然后再吃下去；就这样，我又恢复了正常饮食。

之所以提供这些信息并非是为了写什么医疗情报，而是希望你能就此了解，对于我来说——可能还有其他一些人——电影究竟是怎么一回事。即使是在西雅图接受治疗的那段时间，我也能出席放映会，去电影院看电影，并写了约莫二十篇影评。有天晚上我去当地的“地标”影院看了让·加班主演的《金钱不要碰》，我发现这片子好得出奇，于是就把它写进了“经典影片系列”。有些朋友和编辑觉得我可真够厉害的，即便在人生最困难的1月和2月间也能继续看电影、写影评。我则试着向他们解释，对我来说，停止做这些事才会更难。

那个时候我身体上的疼痛并不算很厉害，虽然放疗确实引起了一些不同程度的不适感。我的病虽然很严重，但可能还不至于威胁生命。对我来说，这次生病最大的影响在于它改变了我对自身免疫力的看法。我这人身体一直格外地好，可现在却必须要面对事实了：我也是吃五谷杂粮的，生老病死在所难免。因为放疗，我的睡眠质量变得很差。半夜醒来时，除了把那些给我带来无限慰藉的威拉·凯瑟(Willa Cather)小说都给看了一遍之外，终于也能有时间思考一下死亡的问题了。我或许还能活上很多年，但以前我总以为自己拥有的是永远。

看电影的时候，这些念头不会来打搅我。相比生病以前，我发现如今的我会更深深陷入其中，就像是把自己完全托付给了它们，在它们散发出的光芒中治愈自己。我在西雅图看了P·J·霍根的新版《小飞侠彼得潘》(*Peter Pan*)，影片由杰森·艾萨克斯(Jason Isaacs)、杰里米·森特(Jeremy Sumpter)和新人瑞秋·赫德-伍德(Rachel Hurd-Wood)主演。这部令人愉

① 世界事务大会于1948年在科罗拉多大学博尔德校区创立，每年4月定期召开，会议内容由最初的国际事务延伸到如今几乎各个领域。伊伯特从1969年开始每年参加此会，至今为止只因病缺席了2007、2008两届。他主持的经典影片赏析一直是该大会中最受欢迎的节目之一。——译者

快的影片打动了，看得出来，他们努力想将这个观众早已无比熟悉的故事尽量拍得生动、特别。我以前就在戛纳看过德尼·阿尔康(Denys Arcand)的《野蛮人入侵》(*The Barbarian Invasions*)，这次又重看了一遍，从个人角度得到了新的触动；男主角也是六十多岁，身处困境但却绝不屈服，在新老朋友和情人的簇拥中，他在病床上举行了向自己生命告别的庆祝仪式。“死亡并非真的如此叫人愉快，”我写到，“但我们应该把它想象成这样。”

在雅克·贝克的《金钱不要碰》里有一场戏，让·加班饰演的马克斯——一位对冒险和危险已经感到厌倦的中年黑帮——独自待在房中。他在思考，为何他最好的朋友里东会愚蠢地被人绑架。我在影评里写了，相比将会失去的贼赃，他更关心的是自己的朋友：

他有一段出色的独白，当他在房里来回走动时，我们从画外音里听到这段内心独白。他抱怨里东真是个笨蛋，二十年来老是给他添麻烦：“他这脑袋上的每一颗牙齿都曾让我花过钱。”我们明白，十分能干的马克斯很看重里东离了他就活不下去这个事实。这段独白的最后，他并没有像传统意义上的黑帮那样发起火来，反而是打开了一瓶香槟，在唱机里放了首悲凉的口琴独奏。马克斯坐在一把舒服的椅子上，点了根烟。他很珍惜这一刻的惬意，尤其是在他可能即将要失去这一切时。

很难解释我为什么会如此欣赏片中的这一刻。它表明，一部伟大的电影并不一定只取决于情节，也可以因为它呈现出的日常生活本身；此外，虽然电影能愉悦我们、刺激我们，但只有当电影能理解我们时，它带给我们的才是最大的慰藉。《金钱不要碰》理解的这两点，正于我心有戚戚焉。

几个月后，那是6月，我看了朱莉·贝图切利(Julie Bertucelli)以东欧格鲁吉亚为背景的《让爱飞翔》(*Since Otar Left*)一片。主演是一位年已九十高龄的女演员，名叫艾丝特·高瑞亨(Esther Gorintin)，她是在八十五岁时才开始当演员的。艾丝特在片中扮演脾气倔犟的老太，和女儿、孙女住在一

起。她的心思都放在了那个去巴黎找工作的儿子奥塔身上。我们知道奥塔已经在巴黎死了，但她并不知道这点。女儿和孙女想要瞒住她，让她以为儿子还活着。

我在这片子的影评中写道：“这位老妇人显然有属于她自己的生活 and 意愿。当她还在格鲁吉亚家中时，有场戏十分出色。她独自出门，在图书馆查了点信息，买了两根烟，边坐摩天轮边抽烟。如果换了个没那么镇得住的演员或角色，这只不过是一位可爱的老奶奶出门逛了一天；但因为有了艾丝特这位演员和艾卡这个人物，它就变成了一位自知时日无多的女性生命中的一天。”

电影中类似这样的时刻都闪烁着一种特别优雅的光芒。下笔写到这样的时刻，也会给人带来一种慰藉。我发现我在写作时会进入一个注意力高度集中的状态，根本就无暇顾及自身的麻烦。当我在电脑前坐下，我可能会觉得身体不适，重新站起来时，也会有同样的感觉；但是，写作的过程中，我会感觉到注意力高度集中，思想、语言和本能全都被集中起来，将所有可用空间全部占据，心满意足地娓娓道来。在报社里人称我“写作快手”，但真的写起来，其实根本就不觉得是自己在写；我只是在倾听自己心声，将它记录下来。

很久以来我就一直是这么写的。十五岁那年我在《尚佩恩-厄尔巴纳新闻报》刚起步时当的是体育版撰稿人，我常会为文章的第一个小节挖空心思写上几个小时。比我年长一岁——后来成为《费城询问报》著名专栏作家——的比尔·里昂(Bill Lyon)建议我：“先把整篇文章都写完了，再回头修订开始部分。你连终点是哪儿都还没有弄清楚，又怎么会知道该如何到达终点呢？”我接受了他的建议，之后写东西再也没边写边犹豫过。你把这建议概括一下，会得到一条绝大多数作家迟早都会发现的写作规律：缪斯女神出现在创作过程中，而非创作开始之前。

我想要说的是，我爱我的工作，我爱电影，我爱看电影，我爱写电影，我爱谈电影，我爱在黑暗中逐格分析它们，面对着满满一屋的观众与我一起观

看电影，一起注意着每一个非同寻常的细节。在博尔德时，周一我们完整放映了《游戏规则》，有人坦言看完影片后感到失望。接下来的四天里，我们又对它进行逐镜头乃至逐格的放映。到周五时，那些人全都以最真挚的热情接受了它。周一，我们看了这部电影。到了周五，我们已经看懂了它。

有太多电影观众只是看电影，但却没能看懂。不过，事情原本如此。对绝大多数人来说，电影只是打发时间的消遣或随性的娱乐。他们很少会去看那种可能颠覆他们这一观影模式的影片。对于他们，颠覆本身就是令人不快的。在这方面我并不是什么势利眼，只要你喜欢电影，我就觉得蛮不错了。然后，电影本身不会有止境；随着你的发展进步，总会有某部电影、某位导演能把你带到一个新的高度，直至你来到树顶的高度，看到小津和茂瑙、布列松和基顿、雷诺阿和伯格曼及希区柯克和斯科塞斯。你将与巨人同行。

某天，家里一个孙辈对我说，他知道我为什么不喜欢《小姐好白》(White Chicks)了。“因为你不是小孩子了。如果你还是小孩子，你就会知道它是多么有趣了。”“是的，”我说，“毫无疑问你说得没错。但如果你是我的话，你也会知道它究竟是多么差劲。”“但我并不是你。”他说。“你不是我，但总有一天你会成为我的，”我说。“刚开始时，我也是个小孩子，看看现在，我已经走得那么远了。”



附 录
年度十佳榜单
1967 年至 2005 年



1967

- 1 《雌雄大盗》(*Bonnie and Clyde*)
- 2 《尤里西斯的凝视》(*Ulysses*)
- 3 《放大》(*Blow-Up*)
- 4 《毕业生》(*The Graduate*)
- 5 《良相佐国》(*A Man for All Seasons*)
- 6 《战争游戏》(*The War Game*)
- 7 《禁房情变》(*Reflections in a Golden Eye*)
- 8 《冷手卢克》(*Cool Hand Luke*)
- 9 《鸳鸯恋》(*Elvira Madigan*)
- 10 《炎热的夜晚》(*In the Heat of the Night*)

1968

- 1 《阿尔及尔之战》(*The Battle of Algiers*)
- 2 《2001 太空漫游》(*2001: A Space Odyssey*)
- 3 《午夜钟声》(*Falstaff*)



- 4 《面孔》(*Faces*)
- 5 《老人与小孩》(*The Two of Us*)
- 6 《制作人》(*The Producers*)
- 7 《雾都孤儿》(*Oliver!*)
- 8 《第五个骑士是恐惧》(*The Fifth Horseman Is Fear*)
- 9 《巧妇怨》(*Rachel, Rachel*)
- 10 《罗密欧与朱丽叶》(*Romeo and Juliet*)

1969

- 1 《大风暴》(*Z*)
- 2 《冷酷媒体》(*Medium Cool*)
- 3 《周末》(*Weekend*)
- 4 《如果》(*If ...*)
- 5 《去年夏天》(*Last Summer*)
- 6 《日落黄沙》(*The Wild Bunch*)
- 7 《逍遥骑士》(*Easy Rider*)
- 8 《大地惊雷》(*True Grit*)
- 9 《飞魂谷》(*Downhill Racer*)
- 10 《战争与和平》(*War and Peace*)

1970

- 1 《浪荡子》(*Five Easy Pieces*)
- 2 《陆军野战医院》(*MASH*)
- 3 《革命者》(*The Revolutionary*)
- 4 《巴顿将军》(*Patton*)
- 5 《伍德斯托克》(*Woodstock*)
- 6 《慕德家的一夜》(*My Night at Maud's*)
- 7 《阿达伦 1931》(*Adalen '31*)



- 8 《安娜的情欲》(*The Passion of Anna*)
- 9 《野孩子》(*The Wild Child*)
- 10 《费里尼—萨蒂里孔》(*Fellini Satyricon*)

1971

- 1 《最后一场电影》(*The Last Picture Show*)
- 2 《寂恋春楼》(*McCabe and Mrs. Miller*)
- 3 《克莱尔之膝》(*Claire's Knee*)
- 4 《法国贩毒网》(*The French Connection*)
- 5 《血腥星期天》(*Sunday, Bloody Sunday*)
- 6 《出走》(*Taking Off*)
- 7 《爱毕欲生》(*Carnal Knowledge*)
- 8 《特丽斯塔纳》(*Tristana*)
- 9 《一路前行》(*Goin' Down the Road*)
- 10 《床第风云》(*Bed and Board*)

1972

- 1 《教父》(*The Godfather*)
- 2 《午后之爱》(*Chloe in the Afternoon*)
- 3 《屠夫》(*Le Boucher*)
- 4 《好奇心》(*Murmur of the Heart*)
- 5 《绿墙》(*The Green Wall*)
- 6 《忧伤与怜悯》(*The Sorrow and the Pity*)
- 7 《芬奇-孔蒂尼家族的花园》(*The Garden of the Finzi-Continis*)
- 8 《米妮和莫斯科维兹》(*Minnie and Moskowitz*)
- 9 《儿子离家时》(*Sounder*)
- 10 《血洒北城》(*The Great North foeld, Minnesota, Raid*)

1973

- 1 《呼喊与细语》(*Cries and Whispers*)
- 2 《巴黎最后的探戈》(*Last Tango in Paris*)
- 3 《大移民/新大陆》(*The Emigrants/The New Land*)
- 4 《恋爱中的布鲁姆》(*Blume in Love*)
- 5 《送冰的人来了》(*The Iceman Cometh*)
- 6 《驱魔人》(*The Exorcist*)
- 7 《豺狼之日》(*The Day of the Jackal*)
- 8 《美国风情画》(*American Graffiti*)
- 9 《费里尼的罗马》(*Fellini's Roma*)
- 10 《线人》(*The Friends of Eddie Coyle*)

1974

- 1 《婚姻生活》(*Scenes from a Marriage*)
- 2 《唐人街》(*Chinatown*)
- 3 《母亲与娼妓》(*The Mother and the Whore*)
- 4 《我回忆》(*Amarcord*)
- 5 《最后的细节》(*The Last Detail*)
- 6 《幻影》(*The Mirages*)
- 7 《日以作夜》(*Day for Night*)
- 8 《穷街陋巷》(*Mean Streets*)
- 9 《安托万叔叔》(*My Uncle Antoine*)
- 10 《窃听大阴谋》(*The Conversation*)

1975

- 1 《纳什维尔》(*Nashville*)
- 2 《夜间行动》(*Night Moves*)



- 3 《再见爱丽丝》(*Alice Doesn't Live Here Anymore*)
- 4 《再见吾爱》(*Farewell, My Lovely*)
- 5 《自由的魅影》(*The Phantom of Liberty*)
- 6 《短暂的假期》(*A Brief Vacation*)
- 7 《如今我的爱》(*And Now My love*)
- 8 《受影响的女人》(*A Woman under the Influence*)
- 9 《欢庆》(*In Celebration*)
- 10 《热天午后》(*Dog Day Afternoon*)

1976

- 1 《零用钱》(*Small Change*)
- 2 《出租车司机》(*Taxi Driver*)
- 3 《魔笛》(*The Magic Flute*)
- 4 《圣保罗的钟表匠》(*The Clockmaker*)
- 5 《电视台风云》(*Network*)
- 6 《踩过界》(*Swept Away ... by an Unusual Destiny in the Blue Sea of August*)
- 7 《洛奇》(*Rocky*)
- 8 《总统班底》(*All the President's Men*)
- 9 《无声电影》(*Silent Movie*)
- 10 《英雄本色》(*The Shootist*)

1977

- 1 《三女性》(*3 Women*)
- 2 《天意》(*Providence*)
- 3 《晚场》(*The Late Show*)
- 4 《女人的决定》(*A Woman's Decision*)



- 5 《野蛮游戏》(*Jail Bait*)
- 6 《第三类接触》(*Close Encounters of the Third Kind*)
- 7 《天谴》(*Aguirre: The Wrath of God*)
- 8 《安妮·霍尔》(*Annie Hall*)
- 9 《巫师》(*Sorcerer*)
- 10 《星球大战》(*Star Wars*)

1978

- 1 《未婚女人》(*An Unmarried Woman*)
- 2 《天堂之日》(*Days of Heaven*)
- 3 《玻璃精灵》(*Heart of Glass*)
- 4 《史楚锡流浪记》(*Stroszek*)
- 5 《秋日奏鸣曲》(*Autumn Sonata*)
- 6 《我心深处》(*Interiors*)
- 7 《月光光心慌慌》(*Halloween*)
- 8 《动物屋》(*National Lampoon's Animal House*)
- 9 《公路之王》(*Kings of the Road*)
- 10 《超人》(*Superman*)

1979

- 1 《现代启示录》(*Apocalypse Now*)
- 2 《突破》(*Breaking Away*)
- 3 《猎鹿人》(*The Deer Hunter*)
- 4 《玛丽亚·布劳恩的婚姻》(*The Marriage of Maria Braun*)
- 5 《毛发》(*Hair*)
- 6 《圣人杰克》(*Saint Jack*)
- 7 《克莱默夫妇》(*Kramer vs. Kramer*)

- 8 《中国综合征》(*The China Syndrome*)
- 9 《诺斯费拉图》(*Nosferatu, the Vampyre*)
- 10 《十全十美》(10)

1980

- 1 《黑神驹》(*The Black Stallion*)
- 2 《愤怒的公牛》(*Raging Bull*)
- 3 《影子武士》(*Kagemusha*)
- 4 《妙人奇迹》(*Being There*)
- 5 《普通人》(*Ordinary People*)
- 6 《霹雳上校》(*The Great Santini*)
- 7 《帝国反击战》(*The Empire Strikes Back*)
- 8 《矿工的女儿》(*Coal Miner's Daughter*)
- 9 《美国舞男》(*American Gigolo*)
- 10 《好孩子》(*Best Boy*)

1981

- 1 《与安德烈共进晚餐》(*My Dinner with Andre*)
- 2 《烈火战车》(*Chariots of Fire*)
- 3 《天堂之门》(*Gates of Heaven*)
- 4 《夺宝奇兵》(*Raiders of the Lost Ark*)
- 5 《拓荒者》(*Heartland*)
- 6 《大西洋城》(*Atlantic City*)
- 7 《小偷》(*Thief*)
- 8 《体热》(*Body Heat*)
- 9 《苔丝》(*Tess*)
- 10 《烽火赤焰万里情》(*Reds*)



1982

- 1 《苏菲的抉择》(*Sophie's Choice*)
- 2 《歌剧红伶》(*Diva*)
- 3 《外星人 ET》(*E. T.*)
- 4 《陆上行舟/梦想的负担》(*Fitzcarraldo/The Burden of Dreams*)
- 5 《个人最佳》(*Personal Best*)
- 6 《从海底出击》(*Das Boot*)
- 7 《梅菲斯特》(*Mephisto*)
- 8 《披星戴月》(*Moonlighting*)
- 9 《大审判》(*The Verdict*)
- 10 《“纺织工人”乐队：光辉岁月》(*The Weavers: Wasn't that a Time*)

1983

- 1 《征空先锋》(*The Right Stuff*)
- 2 《母女情深》(*Terms of Endearment*)
- 3 《灾难岁月》(*The Year of Living Dangerously*)
- 4 《芬妮与亚历山大》(*Fanny and Alexander*)
- 5 《甘地传》(*Gandhi*)
- 6 《北方》(*El Norte*)
- 7 《证言》(*Testament*)
- 8 《休克伍德》(*Silkwood*)
- 9 《灵歌天地》(*Say Amen, Somebody*)
- 10 《乖仔也疯狂》(*Risky Business*)

1984

- 1 《莫扎特传》(*Amadeus*)
- 2 《巴黎，得州》(*Paris, Texas*)



- 3 《爱的激流》(*Love Streams*)
- 4 《骨髓穿刺》(*This is Spinal Tap*)
- 5 《棉花俱乐部》(*The Cotton Club*)
- 6 《秘密的荣誉》(*Secret Honor*)
- 7 《杀戮战场》(*The Killing Fields*)
- 8 《天堂陌影》(*Stranger Than Paradise*)
- 9 《选择我》(*Choose Me*)
- 10 《紫雨》(*Purple Rain*)

1985

- 1 《紫色》(*The Color Purple*)
- 2 《下班后》(*After Hours*)
- 3 《叛国少年》(*The Falcon and the Snowman*)
- 4 《普里兹家族的荣誉》(*Prizzi's Honor*)
- 5 《乱》(*Ran*)
- 6 《目击者》(*Witness*)
- 7 《冲锋飞车队 3》(*Mad Max Beyond Thunderdome*)
- 8 《迷失的美国人》(*Lost in America*)
- 9 《街头浪子》(*Streetwise*)
- 10 《血迷宫》(*Blood Simple*)

1986

- 1 《野战排》(*Platoon*)
- 2 《午夜旋律》(*'Round Midnight*)
- 3 《汉娜和她的姐妹们》(*Hannah and Her Sisters*)
- 4 《希德与南茜》(*Sid and Nancy*)
- 5 《美国小子》(*Lucas*)



- 6 《天涯沦落女》(*Vagabond*)
- 7 《心灵困惑》(*Trouble in Mind*)
- 8 《乞丐皇帝》(*Down and Out in Beverly Hills*)
- 9 《佩姬苏要出嫁》(*Peggy Sue Got Married*)
- 10 《艰难选择》(*Hard Choices*)

1987

- 1 《赌场》(*House of Games*)
- 2 《大出意外》(*The Big Easy*)
- 3 《酒心情缘》(*Barfly*)
- 4 《末代皇帝》(*The Last Emperor*)
- 5 《月色撩人》(*Moonstruck*)
- 6 《留心那话儿》(*Prick Up Your Ears*)
- 7 《岁月留声》(*Radio Days*)
- 8 《广播新闻》(*Broadcast News*)
- 9 《致命武器》(*Lethal Weapon*)
- 10 《家务活》(*Housekeeping*)

1988

- 1 《密西西比在燃烧》(*Mississippi Burning*)
- 2 《意外的旅客》(*The Accidental Tourist*)
- 3 《生命中无法承受之轻》(*The Unbearable Lightness of Being*)
- 4 《真情之旅》(*Shy People*)
- 5 《早安孟买》(*Salaam Bombay!*)
- 6 《一条名叫旺达的鱼》(*A Fish Called Wanda*)
- 7 《柏林苍穹下》(*Wings of Desire*)
- 8 《谁陷害了兔子罗杰》(*Who Framed Roger Rabbit*)

9 《亲爱的美国：来自越南的家书》(*Dear America: Letters Home from Vietnam*)

10 《不设限通缉》(*Running on Empty*)

1989

1 《不做亏心事》(*Do the Right Thing*)

2 《迷幻牛郎》(*Drugstore Cowboy*)

3 《我的左脚》(*My Left Foot*)

4 《生逢七月四日》(*Born on the Fourth of July*)

5 《罗杰和我》(*Roger and Me*)

6 《破茧威龙》(*The Mighty Quinn*)

7 《梦幻之地》(*Field of Dreams*)

8 《罪与罚》(*Crimes and Misdemeanors*)

9 《为黛茜小姐开车》(*Driving Miss Daisy*)

10 《情到深处》(*Say Anything*)

八十年代十佳影片

1 《愤怒的公牛》

2 《征空先锋》

3 《外星人 ET》

4 《不做亏心事》

5 《与安德烈共进晚餐》

6 《夺宝奇兵》

7 《乱》

8 《密西西比在燃烧》

9 《野战排》

10 《赌场》



1990

- 1 《盗亦有道》(*GoodFellas*)
- 2 《公寓之恋》(*Monsieur Hire*)
- 3 《与狼共舞》(*Dances with Wolves*)
- 4 《致命赌局》(*The Grifters*)
- 5 《命运的逆转》(*Reversal of Fortune*)
- 6 《圣血》(*Santa Sangre*)
- 7 《布鲁克林黑街》(*Last Exit to Brooklyn*)
- 8 《无语问苍天》(*Awakenings*)
- 9 《情欲色香味》(*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*)
- 10 《浩气盖山河》(*Mountains of the Moon*)

1991

- 1 《刺杀肯尼迪》(*JFK*)
- 2 《邻家少年杀人事件》(*Boyz n the Hood*)
- 3 《美女与野兽》(*Beauty and the Beast*)
- 4 《大峡谷》(*Grand Canyon*)
- 5 《我父亲的荣耀/我母亲的城堡》(*My Father's Glory/My Mother's Castle*)
- 6 《女人的故事》(*A Woman's Tale*)
- 7 《生活是甜蜜的》(*Life is Sweet*)
- 8 《说谎的上帝》(*The Man in the Moon*)
- 9 《末路狂花》(*Thelma and Louise*)
- 10 《被捉》(*Tha Rapture*)

1992

- 1 《马尔科姆·X》(*Malcolm X*)



- 2 《错误行动》(*One False Move*)
- 3 《霍华德庄园》(*Howards End*)
- 4 《情挑玉女心》(*Flirting*)
- 5 《哭泣游戏》(*The Crying Game*)
- 6 《爱情重伤》(*Damage*)
- 7 《理发师的情人》(*The Hairdresser's Husband*)
- 8 《大玩家》(*The Player*)
- 9 《杀无赦》(*Unforgiven*)
- 10 《坏中尉》(*Bad Lieutenant*)

1993

- 1 《辛德勒名单》(*Schindler's List*)
- 2 《纯真年代》(*The Age of Innocence*)
- 3 《钢琴课》(*The Piano*)
- 4 《亡命天涯》(*The Fugitive*)
- 5 《喜福会》(*The Joy Luck Club*)
- 6 《加州杀手》(*Kali fornia*)
- 7 《巧克力情人》(*Like Water for Chocolate*)
- 8 《威胁社会》(*Menace II Society*)
- 9 《与爱何干》(*What's Love Got to Do with It*)
- 10 《鲁碧的天堂岁月》(*Ruby in Paradise*)

1994

- 1 《篮球梦》(*Hoop Dreams*)
- 2 《三色：蓝白红》(*Three Colors: Blue, White, Red*)
- 3 《低俗小说》(*Pulp Fiction*)
- 4 《阿甘正传》(*Forrest Gump*)

- 5 《最后的诱惑》(*The Last Seduction*)
- 6 《新鲜》(*Fresh*)
- 7 《蓝风筝》(*The Blue Kite*)
- 8 《天生杀人狂》(*Natural Born Killers*)
- 9 《新世纪》(*The New Age*)
- 10 《机智问答》(*Quiz Show*)

1995

- 1 《两颗绝望的心》(*Leaving Las Vegas*)
- 2 《克鲁姆》(*Crumb*)
- 3 《死囚 168 小时》(*Dead Man Walking*)
- 4 《尼克松》(*Nixon*)
- 5 《赌城风云》(*Casino*)
- 6 《阿波罗 13》(*Apollo 13*)
- 7 《性感俱乐部》(*Exotica*)
- 8 《玉米田的天空》(*My Family*)
- 9 《玻璃情人》(*Carrington*)
- 10 《云中漫步》(*A Walk in the Clouds*)

1996

- 1 《冰血暴》(*Fargo*)
- 2 《破浪》(*Breaking the Waves*)
- 3 《秘密与谎言》(*Secrets and Lies*)
- 4 《小镇疑云》(*Lone Star*)
- 5 《欢迎来到娃娃屋》(*Welcome to the Dollhouse*)
- 6 《大胆的爱,小心的偷》(*Bound*)
- 7 《哈姆雷特》(*Hamlet*)



- 8 《人人都说我爱你》(*Everyone Says I Love You*)
- 9 《海蒂·弗莱斯,好莱坞老鸨》(*Heidi Fleiss: Hollywood Madam*)
- 10 《狂宴》(*Big Night*)

1997

- 1 《仲夏夜玫瑰》(*Eve's Bayou*)
- 2 《意外的春天》(*Sweet Hereafter*)
- 3 《不羁夜》(*Boogie Nights*)
- 4 《幻之光》(*Maborosi*)
- 5 《危险关系》(*Jackie Brown*)
- 6 《又快又贱又失控》(*Fast, Cheap, and Out of Control*)
- 7 《洛城机密》(*L. A. Confidential*)
- 8 《恶男日记》(*In the Company of Men*)
- 9 《泰坦尼克》(*Titanic*)
- 10 《摇尾狗》(*Wag the Dog*)

1998

- 1 《移魂都市》(*Dark City*)
- 2 《一人有一点颜色》(*Pleasantville*)
- 3 《拯救大兵瑞恩》(*Saving Private Ryan*)
- 4 《简单计划》(*A Simple Plan*)
- 5 《爱我就让我快乐》(*Happiness*)
- 6 《伊丽莎白》(*Elizabeth*)
- 7 《小猪宝贝 2: 小猪进城》(*Babe: Pig in the City*)
- 8 《莎翁情史》(*Shakespeare in Love*)
- 9 《美丽人生》(*Life is Beautiful*)
- 10 《这个总统真太滥》(*Primary Colors*)



1999

- 1 《傀儡人生》(*Being John Malkovich*)
- 2 《木兰花》(*Magnolia*)
- 3 《夺金三王》(*Three Kings*)
- 4 《男孩不哭》(*Boys Don't Cry*)
- 5 《穿梭阴阳界》(*Bringing Out the Dead*)
- 6 《幽灵公主》(*Princess Mononoke*)
- 7 《家园禁地》(*The War Zone*)
- 8 《美国丽人》(*American Beauty*)
- 9 《颠三倒四》(*Topsy-Turvy*)
- 10 《惊爆内幕》(*The Insider*)

九十年代十佳影片

- 1 《篮球梦》
- 2 《低俗小说》
- 3 《盗亦有道》
- 4 《冰血暴》
- 5 《三色：蓝白红》
- 6 《辛德勒名单》
- 7 《破浪》
- 8 《两颗绝望的心》
- 9 《马尔科姆·X》
- 10 《刺杀肯尼迪》

2000

- 1 《几近成名》(*Almost Famous*)
- 2 《奇迹小子》(*Wonder Boys*)



- 3 《可以依靠我》(*You Can Count on Me*)
- 4 《毒品网络》(*Traffic*)
- 5 《乔治·华盛顿》(*George Washington*)
- 6 《入侵脑细胞》(*The Cell*)
- 7 《失恋排行榜》(*High Fidelity*)
- 8 《波拉克》(*Pollock*)
- 9 《卧虎藏龙》(*Crouching Tiger, Hidden Dragon*)
- 10 《梦之安魂曲》(*Requiem for a Dream*)

2001

- 1 《死囚之舞》(*Monster's Ball*)
- 2 《黑鹰坠落》(*Black Hawk Down*)
- 3 《不伦之恋》(*In the Bedroom*)
- 4 《幽灵世界》(*Ghost World*)
- 5 《穆赫兰道》(*Mulholland Dr.*)
- 6 《半梦半醒的人生》(*Waking Life*)
- 7 《回首念真情》(*Innocence*)
- 8 《深知我心》(*Wit*)
- 9 《美丽心灵》(*A Beautiful Mind*)
- 10 《高斯福庄园》(*Gosford Park*)

2002

- 1 《少数派报告》(*Minority Report*)
- 2 《上帝之城》(*City of God*)
- 3 《改编剧本》(*Adaptation*)
- 4 《远离天堂》(*Far from Heaven*)
- 5 《命运的十三个交叉口》(*Thirteen Conversations about One Thing*)



- 6 《衰仔失乐园》(*Y tu mama tambien*)
- 7 《纳粹制造》(*Invincible*)
- 8 《千与千寻》(*Spirited Away*)
- 9 《折翼天使》(*All or Nothing*)
- 10 《沉默的美国人》(*The Quiet American*)

2003

- 1 《女魔头》(*Monster*)
- 2 《迷失东京》(*Lost in Translation*)
- 3 《美国荣耀》(*American Splendor*)
- 4 《海底总动员》(*Finding Nemo*)
- 5 《怒海争锋》(*Master and Commander*)
- 6 《神秘河》(*Mystic River*)
- 7 《美国大诈案》(*Owning Mahowny*)
- 8 《儿子》(*The Son*)
- 9 《鲸骑士》(*Whale Rider*)
- 10 《新美国梦》(*In America*)

2004

- 1 《百万宝贝》(*Million Dollar Baby*)
- 2 《杀死比尔 2》(*Kill Bill: Volume 2*)
- 3 《维拉·德雷克》(*Vera Drake*)
- 4 《蜘蛛侠 2》(*Spider-Man 2*)
- 5 《割礼龙凤斗》(*Moolaade*)
- 6 《飞行家》(*The Aviator*)
- 7 《大流氓》(*Baadasssss!*)
- 8 《杯酒人生》(*Sideways*)



9 《卢旺达旅店》(*Hotel Rwanda*)

10 《暗潮》(*Undertow*)

2005

1 《撞车》(*Crash*)

2 《辛瑞纳》(*Syriana*)

3 《慕尼黑》(*Munich*)

4 《甲虫》(*Junebug*)

5 《断背山》(*Brokeback Mountain*)

6 《爱情我你他》(*Me and You and Everyone We Know*)

7 《九条命》(*Nine Lives*)

8 《金刚》(*King Kong*)

9 《是》(*Yes*)

10 《百万小富翁》(*Millions*)

