



电影馆·Movie  
焦雄屏 主编

# 谁在敲我的门

THE CINEMA OF MARTIN SCORSESE 马丁·斯科塞斯的电影

[美] 劳伦斯·S. 弗里德曼 著 | 王荒 译



世纪出版集团 上海人民出版社



# 谁在敲我的门

马丁·斯科塞斯 的电影

[美] 劳伦斯·S. 弗里德曼 著 | 王荒 译

### 图书在版编目 (CIP) 数据

谁在敲我的门: 马丁·斯科塞斯的电影 / (美) 弗里德曼 (Friedman, L. S.) 著; 王芃译. —上海: 上海人民出版社, 2010

书名原文: The Cinema of Martin Scorsese

ISBN 978-7-208-09260-0

I. ①谁… II. ①弗…②王… III. ①斯科塞斯—电影评论 IV. ①J905.712

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 065358 号

策 划 席云舒  
责任编辑 黄安乔  
封面设计 Arphy



谁在敲我的门: 马丁·斯科塞斯的电影  
[美] 劳伦斯·S. 弗里德曼 著  
王 芃 译

出 版 世纪出版集团 上海人民出版社  
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)  
出 品 世纪出版股份有限公司·北京世纪文景文化传播有限责任公司  
(100027 北京朝阳区幸福一村甲 55 号 4 层)  
发 行 世纪出版股份有限公司发行中心  
印 刷 北京鹏润伟业印刷有限公司  
开 本 635×965 毫米 1/16  
印 张 19.5  
插 页 2  
字 数 251,000  
版 次 2010 年 7 月第 1 版  
印 次 2010 年 7 月第 1 次印刷  
I S B N 978-7-208-09260-0/J·166  
定 价 38.00 元

## 目 录

- 001 第一章 闪回：一个作者的诞生
- 025 第二章 帮派凶猛：从伊丽莎白街到《穷街陋巷》
- 055 第三章 一路向西：征服好莱坞
- 089 第四章 替天行道：上帝的孤独子民
- 129 第五章 音乐之声
- 165 第六章 这就是娱乐
- 197 第七章 在别人的项目里生存
- 227 第八章 人与超人，战胜魔鬼
- 253 第九章 新旧杂陈，迈向千禧年
- 283 主要参考书目
- 285 马丁·斯科塞斯主要作品年表
- 287 译名对照表

## 第一章

### 闪回：一个作者的诞生





“根本就没有什么（电影）作品，” 弗朗索瓦·特吕弗（François Truffaut）曾经断言，“只有（电影）作者。” 将本书冠名为《斯科塞斯的电影》，便是对特吕弗上述论断的肯定：导演对电影作出了杰出的贡献。为什么不能叫“德尼罗的电影”（罗伯特·德尼罗 [Robert De Niro] 是斯科塞斯喜用的演员，他出演过的电影可比斯科塞斯执导过的还要多）？或者，难道不可以叫“施拉德的电影”（保罗·施拉德 [Paul Schrader] 曾与斯科塞斯数次合作，为后者撰写过《出租车司机》 [Taxi Driver, 1976]，改写过《愤怒的公牛》 [Raging Bull, 1980]，改编过《基督最后的诱惑》 [The Last Temptation of Christ, 1988]，其中《基督最后的诱惑》在某种意义上被认为是斯科塞斯最具震撼力的作品）？施拉德曾公开表示：“马蒂（Marty，马丁·斯科塞斯的昵称）喜欢说《出租车司机》是我的作品，《愤怒的公牛》是德尼罗的，而《基督最后的诱惑》是他自己的。”<sup>[1]</sup> 假如我们对施拉德的话望文生义，那么特吕弗的“作者论”（politique des auteurs）便有些站不住脚了。施拉德似乎是在说：导演对于一部电影的贡献并非是天经地义的，而是需要依赖于其他条件。至少，施拉德的话也能让我们联想起潘诺夫斯基<sup>①</sup>的比喻：拍一部电

---

① 欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky, 1892—1968）：美国艺术史学家，生于德国。其著作作为20世纪最重要的艺术史论之一。（全书脚注均为译者注，下略）

影，与盖一座教堂没什么不同，两者都是各种领域的专家集体劳动的成果。

没有几个电影观众知道一部影片的导演是谁。那些遍地开花的音像店（其租售额占了电影市场的半壁江山）也主要是按片名来陈列、管理影片。偶尔也有按明星来分类的，只有在极个别情况的下，才会出现以导演来分类的现象。这是一个高雅文化与通俗文化之间的界限虽未完全消失，但也已经相当模糊的时代。作者论便在这个时代里，散发出了一不合时宜的精英统治理论（elitism）气息。这是在公然宣告艺术创作领域里的权力等级，同时又具备一点奥林匹亚诸神的作风：试图用一种咒语——无论是艺术的还是知识的，或者两者兼而有之——将自己不喜欢的事物驱逐出去。因此，这便不可避免地带有想当然的味道。然而，导演主创论（auteurism）毕竟还是强调了原创的重要性，尤其是在这个原创性已经让位于模仿和复制的时代里。在我们这个时代，怀旧感压抑了创新力。即使存在创新，其侧重点也越来越倾向于花哨的技术细节。当观众们看到一个坏蛋以一种新奇的方式死掉时，他们就会兴奋莫名，而不去深究到底是什么原因导致了坏蛋的灭亡。吸引我们眼球的只是形式，而不是形式背后的深层逻辑。

综观历史，文学领域里曾出现过一种以詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）为代表的现代主义（modernism）。特吕弗那被推崇备至的作者论，听起来就像现代主义的电影版。在1954年为《电影手册》（*Cahiers du Cinema*）撰写的“论法国电影的某种倾向”（“On a Certain Tendency of the French Cinema”）一文里，特吕弗抛弃了上一代电影人的美学理论，一如乔伊斯的《一个青年艺术家的画像》（*A Portrait of the Artist as a Young Man*）拒绝了前辈小说家的美学观念一样。乔伊斯说过：“我无数地与现实经验相遭逢，然后，在我灵魂的作坊里，打造我的同胞们尚不具备的良心。”这句话似乎在暗示：从未有人质疑过乔伊斯的作品是否真实地反映了现实，也不曾有过一种文学作品能够声称自己反映了现实。乔伊斯将作者置于重要位置，即作者既是文本的源泉又是文本的中心。至于文本的意义，则来源于作者的操控。乔伊斯的艺术论实际上是控制论。它既讲到了创作的手段，又道出了创作的



目的。艺术家们靠着支离破碎的现实经验铸造出了完整的艺术品，他的作品是前后连贯的，能够自圆其说。特吕弗很可能对乔伊斯的观点深以为然。电影作者论者（film auteurist），便是极大地建立在了“统一性”（unity）和“连贯性”（consistency）这两个概念之上。它声称一个真正的作者“签名”（signature）是十分醒目、一望即知的，即便他的“权威”已经被电影创作中的经济因素和/或政治因素打了折扣。举例来说，奥逊·威尔斯（Orson Welles）的“签名”，在他所有的电影中都十分明显，即使这些“签名”在其《公民凯恩》（*Citizen Kane*）之后的作品中逐渐失控。

与当今时代相比较而言，作者论似乎在特吕弗的时代还更具有广泛的适用性。自那以后，作为一种现代主义者自负的体现，作者论便行走在了崎岖的后现代之路上。后现代的特点是：重视多样性，轻视统一性；重视复制，轻视原创；重视包装，轻视实质。大多数后现代艺术品看起来就是一堆碎片，跟它们的观众成分一样地杂乱无章；它们甘于模仿陈腐的风格，缺乏洞察力和思维含量。然而，尽管那些疑似作家、画家、作曲家的人能够轻而易举地与后现代主义情投意合，但那些徘徊在电影事业大门前的电影作者却很难在后现代主义氛围下得到青睐。毕竟，电影制作需要大笔资金。高额的制作费用，令创造力望而却步。出资人宁愿使用百试不爽的验方，也不愿轻易冒着创新的风险。别忘了还有电视的存在呢。1954年特吕弗的“作者论”宣言问世之时，电视还没有成为娱乐界的有生力量。如今，它成了大众文化生活里不可或缺的角色。电视对“现实”采取矛盾的态度：一方面，它直接反映和呈现现实的表象；另一方面，它对现实的本质并无发自内心的尊重。一个电视节目成功了，往往就会被翻拍成电影，这就像过去小说化（novelization）的电影那样，一部成功的电影会被改写成小说。因此，一个拥有创意冲动的电影制作者必须在夹缝里寻求生存：他/她既要使自己与电视的陈词滥调保持距离，又不能过分疏远被媒体惯坏了的受众；与此同时，他/她还面临着激烈的同行竞争。曾经有过这样的时光，那时每个人都想写伟大的美国小说；而现在，每个人都要拍摄伟大的好莱坞电影。电影学院的人学申

请成倍增长，兄弟学科的专家学者鱼贯而至，争先恐后地前来开讲电影课程。

现在，让我们来勾勒一下“作者论”的美国土壤吧：七拼八凑的后现代美国社会，风头正健的电视行业，令人咋舌的制作费用以及电影业内部激烈的竞争，以及虽然有些保守但毕竟一度行之有效的好莱坞制片场体制<sup>①</sup>的解体。想想以上这一切，“作者论”在美国得以生根发芽的前景似乎是暗淡无光的，“美国新浪潮”（American New Wave）得以惊涛拍岸的可能性更是微乎其微了。然而，就在如此困难的情况下，1970年代中期，竟然有一批年轻、鲁莽、活力充沛的青年导演崭露头角。他们的横空出世以及他们的革命性创作，活生生地再现了1950年代末至1960年代初的法国“新浪潮”（nouvelle vague）。与特吕弗和他那些著名的同道——让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）、克劳德·夏布洛尔（Claude Chabrol）、埃里克·侯麦（Eric Rohmer）、雅克·里维特（Jacques Rivette）——一样，这批新崛起的美国电影作者们——弗朗西斯·福特·科波拉（Francis Ford Coppola）、乔治·卢卡斯（George Lucas）、布赖恩·德·帕尔玛（Brian De Palma）、史蒂文·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）以及马丁·斯科塞斯——制作出了一批个人风格浓郁的影片，尽管某些人的风格略有些古怪。电影史学家大卫·波德维尔（David Bordwell）和克里斯汀·汤普森（Kristin Thompson）对法国电影作者们的概括，也完全适用于这批美国作者：“回顾新浪潮，我们发现，

---

① 制片场体制（studio system），又常被译作“工作室制度”、“大制片制度”。制片场体制指的是1920年代晚期至1950年代早期盛行于好莱坞的一种生产方式。这种生产方式有以下几个特点：第一，在硬件上，大制片公司拥有设施齐全的摄影棚；第二，在软件上，大制片公司通过签约方式，使自己拥有一支固定的工作团队，团队内包括明星、导演等专业人员；第三，通过垂直整合的方式控制发行商和影院，以谋求利润最大化。制片场体制的解体，是源于美国高等法院于1948年作出的反垄断裁决。由于制片场体制的兴起与有声电影的兴起基本上在同一时间段，因此1920年代晚期至1950年代早期这一段时间，又被称作“好莱坞的黄金时期”（the Golden Age of Hollywood）。关于这一段历史的详细说明，可参考邵牧君著《西方电影史论》，高等教育出版社，2005年。

它不仅奉献给我们一批原创的、有价值的影片，也向我们昭示出一种可能性，即一批有才华的、进取的、出于对银幕的纯粹热爱而显得灵感四溢的年轻人，完全可以推动电影工业的革新。”<sup>[2]</sup>

令这批美国作者和法国作者生机勃勃、活力四射的原因，正是这种“对银幕的纯粹热爱”。特吕弗和他的同道们是从电影评论的领域入行。1950年代中期，他们为巴黎电影杂志《电影手册》撰写了大量稿件。这批美国导演则是在1960年代中期，通过电影学院崭露头角。这两个集团都是电影文化本身的结晶，不像他们各自的前辈，是从其他领域（主要是戏剧）转行而来。在美国历史上曾有一段时间，社区电影院倒闭了，而音像租售店还未诞生。在这段夹缝里，电影学院成了保存美国电影历史的博物馆。1960年代，科波拉在加州大学洛杉矶分校，卢卡斯在南加州大学，而斯科塞斯则在纽约大学学习。三个人虽然分处三地，所做的事情却一模一样：只要不睡觉，睁着眼，绝大部分时间都沉浸在各个民族、各个历史时期的电影作品的魔法之中。而这种生活方式，正是特吕弗和他的同道们在1950年代已经实践过的。那时，他们“在亨利·朗格卢瓦<sup>①</sup>指导下，没日没夜地泡在电影资料馆里”<sup>[3]</sup>。

很多“新浪潮”电影作为重要的“文本”，出现在了美国电影学院的课程大纲里。于是，斯科塞斯这一代电影迷有福了。他们可以在深入了解经典好莱坞电影艺术的同时，近距离接触法国电影作者的作品。这种交流是双向的，特吕弗等“电影资料馆”的常客，也曾经从好莱坞电影艺术之中得到大量启示。斯科塞斯对特吕弗电影的了解程度，丝毫不逊于特吕弗对奥逊·威尔斯作品的熟悉程度。特吕弗曾经声称：他是用心灵去感受《公民凯恩》的。斯科塞斯则表示：有一些特吕弗式的镜头，“我总是无法摆脱”。在《射杀钢琴师》（*Shoot the Piano Player*）里有一个镜头他切了三次，一次比

---

① 亨利·朗格卢瓦（Henri Langlois，1914—1977）：生于土耳其，电影保存和电影修复的先驱。上面提到的电影资料馆，就是他与乔治·弗朗叙（Georges Franju）、让·米特里（Jean Mitry），三人一道于1936年创办的一个集电影院与博物馆于一身的艺术机构——法国电影资料馆（Cinémathèque Française）。

一次更近。“这个镜头在我的每一部电影里都出现过，我自己也不知道这是为什么。”<sup>[4]</sup>斯科塞斯从法国新浪潮那里继承了许多东西，例如用手提摄影机拍出来的、不停地运动着的镜头；看似自然随意实则刻意追求的场面调度；用一种巧妙的方式向自己钟爱的（电影）作者进行致敬；还有要么处于社会边缘，要么被社会孤立，要么既边缘又孤立的英雄；以及在电影结束时拒绝给予观众一个明确的结局。尽管如此，我们仍然得指出：上述种种特征，虽然有助于辨认导演的“签名”，但却仍然只属于作者论的表象，而非作者论的实质。作者论的精华应该是指拥有独特的、看待世界的视角，而不是仅仅指精通电影技术。就如乔治·卢卡斯和史蒂文·斯皮尔伯格，他们两人都是技术上的行家里手；但都没能像斯科塞斯一样，创造出个人风格浓郁的电影作品。

有三样东西塑造了青年马丁·斯科塞斯：意大利移民文化、伴随他成长的电影，以及罗马天主教。与青年詹姆斯·乔伊斯一样，斯科塞斯既在教堂里领用了作为圣餐的面包与酒，又从教义里获得了看待世界的视角。玛丽·帕特·凯莉（Mary Pat Kelly）<sup>[5]</sup>曾经评论：斯科塞斯与乔伊斯一样，创造出了一种“顿悟的瞬间”。在顿悟的刹那间，原本普通的事物突然显示了它“潜在的重要性”，并且“放射出光芒”。这两人都是“想像力的传教士”，都力图使自己的作品在精神层面上被体验、接受。“《穷街陋巷》（*Mean Streets*, 1973）是关于信仰的宣言”，在谈到这部首次给自己带来广泛认可的电影时，斯科塞斯如是说。无论是它的故事本身，还是讲故事的方式，这部电影都表现了心灵神圣化的过程：“我竭尽全力把我想说的一切暗示出来，而不是直抒胸臆。”尽管从天主教会角度看，斯科塞斯是一个离经叛道者，但事实上，他却无法将信仰从血液里涤清，更无法把它屏蔽在作品之外：“‘信仰’让我着迷……我猜，如果有人进行过极其艰苦的旅行，兴许就能理解这种感觉。”<sup>[6]</sup>

精神生活的经验，包括与上帝直接沟通的感受，是天主教影响下的童年生活留给斯科塞斯的遗产。作为一名高中生，他曾经参与一次“静修”，那

“可怕的景象”引发了永志不忘的精神危机。斯科塞斯回忆静修时说道：“就跟《一个青年艺术家的画像》描写的一模一样”，“布道时暗淡的火光，还有硫黄石发出的刺鼻气味”。乔伊斯笔下的传教士用那些道具，栩栩如生地呈现出了地狱的永恒之火以及对罪人的无尽折磨，以致（小说主人公）斯蒂芬·德达律斯感觉到他的“头骨在分崩离析，脑浆在翻江倒海”。同样的布道也给斯科塞斯带来了类似的创伤，“我听见蟋蟀在叫，越来越响，越来越响，越来越响，越来越响，我感觉我自己好像马上就要爆炸了”<sup>[7]</sup>。像乔伊斯一样，斯科塞斯也把静修这一纯粹的天主教意象挪用到了艺术创作中。斯科塞斯曾经写过一篇长达50页，名为“耶路撒冷，耶路撒冷”（“Jerusalem, Jerusalem”），但从未被拍摄过的电影剧本大纲。在这篇大纲里，斯科塞斯重述了他个人的静修经历：火焰与硫黄石，与性有关的布道、幻象，以及一切。很明显，主人公J.R.就是斯科塞斯的化身，他与斯科塞斯承担着相同的命运：“我的状态糟透了，而教士们却只会说，找一位信天主教的精神分析医生给你看看病吧。”<sup>[8]</sup>和青年斯科塞斯一样，J.R.被性的恶魔深深地困扰着。该恶魔似乎专门喜欢攻击青少年天主教信徒。保罗·施拉德不愧是斯科塞斯的知音，他一语道破天机：“‘耶路撒冷，耶路撒冷’是一位手淫者的日记。”对此，斯科塞斯坦率承认：“没错……（但）问题在于，你不能带着这种罪恶生活，你不能带着这种罪恶生活……九年的分析，就是在学习怎么才能带着这种罪恶生活下去。”这话不禁让人回想起静修时的布道，以及电影剧本大纲中教士给J.R.的临别建议。<sup>[9]</sup>

“罪恶。一份罪恶，就像许多大蒜。”<sup>[10]</sup>负罪感，是斯科塞斯的天主教青年时代留给他的最沉重的遗产。这种负罪感，起初在手淫时才存在，此后便发展成为一个信条：性是一件坏事。而这种负罪感在斯科塞斯的生活以及艺术中不断重复出现，甚至也许，是他的生活与艺术的惟一主题。“耶路撒冷，耶路撒冷”的卷首语引用了法国导演罗伯特·布列松（Robert Bresson）的作品——《乡村牧师的日记》（*Diary of a Country Priest*, 1950）。这暗示着，对斯科塞斯来说，教会的意义，不仅仅在于让人感觉负罪与痛苦，即

“上帝不是一个行刑者……他只想让我们对自己仁慈些”。斯科塞斯的目光也许还超越了布列松的电影，深入到了它的原作之中——乔治·贝纳诺斯（Georges Bernanos）写于1936年的同名小说。对斯科塞斯而言，贝纳诺斯与教会之间爱恨交织的关系，他作为信教者所拥有的狂热的天主教信仰，以及作为背教者所拥有的同样狂热的反天主教的情绪，也许都与斯科塞斯自己的观念及感受一拍即合。尽管对教会宣扬的教条感到幻灭，斯科塞斯仍然深受天主教仪式和各种天主教神像（iconography）的影响。第一次领圣餐的情形，圣帕特里克旧教堂（St. Patrick's Old Cathedral）的神像以及十字架上的耶稣，都在斯科塞斯的脑海里萦回不去。这些视觉经验，不仅构建起了斯科塞斯对于耶稣的最初印象，而且紧紧地抓住了成年后斯科塞斯的想像力。青少年时期，斯科塞斯曾经对宗教十分着迷，致使他渴望成为一个教士。13岁那年，他进入了大教堂中学（Cathedral College）。该校位于86街，是一所初级职业学校。斯科塞斯因为成绩太差而被学校开除，后来他将这件事解释为他爱上了另一所学校的一个姑娘，以至于无法专心学业。斯科塞斯的下一站是位于布朗克斯（Bronx）的一所教会高中（Cardinal Hayes High School）。该校“由教区牧师和長老管理……一群难对付的家伙”。学校虽有很多清规戒律，但却未能泯灭斯科塞斯成为教士的热情：“一直到1960年，我始终打算在那里完成学业，然后也许去上几年大学，然后再回到神学院，最终成为一名教士。”<sup>[11]</sup>可惜他的成绩太差，被福德姆大学（Fordham University，一所位于纽约的天主教大学）拒绝了。那时的斯科塞斯，已然被电影深深吸引，于是“动身”前往纽约大学。

直到1960年，18岁的斯科塞斯尚未与教会决裂，也不曾将自己的宗教激情彻底转投到电影中去。也许，他对宗教的早期热忱并非出于强烈的信仰，而仅仅是受到了宗教仪式与视觉形象的吸引。在回顾个人成长的时候，斯科塞斯曾经表示：他之所以想当一名教士，是因为他认为那是一种最可靠的自我拯救的手段，“我想选择那个职业，带着私心，以为如此一来我可以得救。最终我投身于电影业，也是带着同样的激情”<sup>[12]</sup>。拍电影，最终成

了一种带宗教意味的职业，它对自我拯救的追求，丝毫不逊于当一个教士。可以预见，越是斯科塞斯的早期作品，越是散发出强烈的、直白的、热切的宗教精神。《穷街陋巷》里便洋溢着这种迷醉：“你不是在教堂里赎你的罪。你是在街头，在家里，赎你的罪。”在1973年11月《时代》（*Time*）杂志为他做的专访里，斯科塞斯把《穷街陋巷》称作是“关于信仰的宣言”。在他看来，《穷街陋巷》提出了这样一个问题：“你是否还能在当今的社会环境里成为一个圣徒？”这部电影将天主教对于罪恶、惩罚及赎罪的看法，用电影手段形象地表达了出来。“想做圣徒，此路不通”，这就是《穷街陋巷》的结论。然而，斯科塞斯并未就此止步，想做圣徒的愿望自始至终贯穿在他的作品里。甚至可以说，斯科塞斯几乎所有的作品都在论述同一个主题：如何在一个不道德的世界里，过一种有道德的生活？斯科塞斯的很多男主角都爆发出无节制的暴力，而这恰恰是因为他们对于道德纯洁的热望在一个如此肮脏的世界里受到了挫折。

斯科塞斯拍电影的激情，确切地说，直到1960年才被真正点燃。那一年，海格·曼努金（Haig Manoogian）在纽约大学举办了一系列关于电影史的讲座。斯科塞斯高度评价这一时刻，称那是一个“真正动手将我的感觉付诸行动”的时刻。然而，这种弃教从影的倾向，其实早早地就露出了端倪。孩童时代的斯科塞斯患有哮喘病，他的父母不知道该怎么照顾他，只得一遍又一遍地拖着他去看电影。三岁以后，他的哮喘病愈发严重，于是这个男孩就几乎整日泡在电影院里，要么就守在电视机前（斯科塞斯家在1948年就购置了电视机，是整个街区里最早拥有电视的家庭）。大量的观影经验在小斯科塞斯头脑中留下了奇妙的效果，其神奇力量强大到足以与教会的精神力量相匹敌。斯科塞斯关于电影的最早记忆，是在三岁时看到的一部罗伊·罗杰斯（Roy Rogers）西部牛仔片的片花，这部影片是用真彩<sup>①</sup>胶片拍摄的。

---

① 真彩（Trucolor）：1940—1950年代联合制片厂（Republic Pictures）所拥有的一种专利技术，联合制片厂用这种技术拍摄西部片，主要是罗伊·罗杰斯的电影。

从此，斯科塞斯梦想成为一个牛仔，西部片也成了他此后若干年间的至爱。在斯科塞斯于文法学校所做的图画作业里，神圣的形象与渎神的形象开始交叉出现。作为一名未来的画家，每次看了电影之后，他就能画出银幕上的场景；听了修女们的故事之后，他也能凭想像画出基督被钉在十字架上的样子。多年以后他声称，孩童时代的他就对银幕的比例十分敏感，即使是一张小画，“也要按照1:1.33的长宽比来构图”<sup>[13]</sup>。童年时代的耳濡目染，使斯科塞斯对电影的内容与形式烂熟于心。于是，当他成为一名成熟的电影制作人后，用视觉形象来思考和表达，很自然地成为他的一种习惯。保利娜·凯尔（Pauline Kael）评价贝纳多·贝托鲁奇（Bernardo Bertolucci）的话，似乎也同样适用于斯科塞斯：“电影在他心中就像直接经验一样活跃，说不定更活跃呢，因为电影还能给其他事物着色。”<sup>[14]</sup>斯科塞斯对纽约恼人气候的描述充分证明了这一点：拍摄《出租车司机》时，他在纽约度过了一个个闷热的夏夜，“我想起了《十诫》中对于杀害头生子情景的描写，绿色的烟雾紧贴着地板向宫殿里漫延，头生子们倒地而死，烟雾抚摸着孩子们的脚”<sup>[15]</sup>。

在回忆他生平看过的最重要的电影时，斯科塞斯以1960年进入电影学院为界线，将自己的观影经验分为前后两个阶段。他早期对西部片的热情，看来不仅仅是年轻人的青涩之恋。塞缪尔·富勒（Samuel Fuller）的第一部影片——《击毙杰西·詹姆斯》（*I Shot Jesse James*, 1949，又译《枪杀侠盗》），使得斯科塞斯认识了这位导演，并且其作品此后“对我产生了深远的影响。《公园记》（*Park Row*, 1952）、《血洒黑地狱》（*Pickup on South Street*, 1953，又译《南街奇遇》），可谓是我看过的最强有力的东西。我还看了《四十支枪》（*Forty Guns*, 1957），这是我最喜欢的影片……我相当喜欢西部片。约翰·福特（John Ford）是我最喜欢的导演，我爱他的所有作品……《搜索者》（*The Searchers*, 1956）是我心爱的影片之一”<sup>[16]</sup>。正是富勒这批人，特别是福特，首先展示出了导演对于影片的塑造之功。在回顾早期观影经验的时候，斯科塞斯也同样肯定了演员的功劳——约翰·韦恩



(John Wayne)、莫琳·奥哈拉 (Maureen O'Hara)、亨利·方达 (Henry Fonda)。此时他心中想必逐渐意识到：他所喜欢的影片经常是由同一班人马拍摄的。除了西部片之外，还有一些影片在 1950 年代伴随斯科塞斯成长，并且在他的心头打下了深刻的烙印，它们是《码头风云》(On the Waterfront, 1954)、《伊甸园之东》(East of Eden, 1955, 又译《天伦梦境》)，以及《巨人传》(Giant, 1956)。英格玛·伯格曼 (Ingmar Bergman) 的《第七封印》(The Seventh Seal, 1956) 是他所接触的首批外国电影之一。显然，1950 年代羽翼渐丰的电视业，为斯科塞斯打开了一个全新的电影世界。

1950 年代，美国的大电影制片厂通常不肯把影片卖给电视台，外国影片因此乘虚而入。斯科塞斯曾经回忆：星期五的晚上，全家人齐聚在电视机前，流着眼泪观看意大利电影《偷自行车的人》(The Bicycle Thief)、《不设防的城市》(Open City, 又译《罗马，不设防的城市》)，以及《战火》(Paisan, 又译《老乡》)。不过，整体而言，还是英国电影的播映频率更高一些，也对童年斯科塞斯产生了更深远的影响。斯科塞斯至今还记得，他曾在“百万美金电影”(Million Dollar Movie) 栏目里第一次看到迈克尔·鲍威尔 (Michael Powell) 和艾默力·皮斯伯格 (Emeric Pressburger) 的《霍夫曼童话》(The Tales of Hoffmann, 1951, 又译《曲终梦回》)。“百万美金电影”是个固定栏目，于周一至周五晚间播放两次，周末播放三次。尽管那时斯科塞斯所能看到的，都是些影像质量不高的黑白片，且常常被广告打断，但他依然被深深地吸引住了。他“着迷于音乐、摄影机的运动，还有演员作出的戏剧感极强的姿势，他们通常是些舞蹈演员”。在电视上一遍又一遍地观看《霍夫曼童话》，

使我懂得了摄影机与音乐的关系：我看得太多了，以至于我不知不觉地将它们吸收了进来。即使现在，几乎每一天，那些伴随着音乐的画面都在我的眼前重现，它们理所当然地对我在《纽约，纽约》(New York, New York) 中处理音乐场景的方式产生了影响，我在《愤怒的公