

译文
YIWEN PEOPLE

特吕弗

我生命中的电影

黄渊·译



上海译文出版社

J905/14

2008

我生命中的电影

Les films de ma vie

〔法〕 弗朗索瓦·特吕弗 著

黄 渊 译



上海译文出版社

图书在版编目(CIP)数据

我生命中的电影/(法)特吕弗著;黄渊译. —上海:
上海译文出版社, 2008. 1
(译文·人物)
ISBN 978-7-5327-4384-1

I. 我… II. ①特… ②黄… III. 电影评论 IV. J905
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 144331 号

François Truffaut

Les films de ma vie

© 1975 by Flammarion SA

Copyright licensed by Flammarion SA

图字: 09-2007-394 号

我生命中的电影 [法] 弗朗索瓦·特吕弗/著 黄渊/译

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

上海长阳印刷厂印刷

开本 720×1020 1/16 印张 22.75 插页 2 字数 241,000

2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷

印数: 0,001—6,000 册

ISBN 978-7-5327-4384-1/K·188

定价: 40.00 元

本书中文简体字专有出版权归本社独家所有,非经本社同意不得连载、摘编或复制
如有质量问题,请与承印厂质量科联系。T: 021-65560609

献给雅克·里维特



我相信只要一部作品能表达出创造它的那个人，
它就是好的。

奥逊·威尔斯

这些书是活的，它们和我说话。

亨利·米勒《我生命中的书》

影评人的梦想是什么？



1942 年的某天，马塞尔·卡尔内 (Marcel Carné) 的《夜间来客》(Les Visiteurs du Soir) 终于在我们这儿的皮加勒剧院上映了，我急于想看这部电影，于是决定逃课。结果，我确实很喜欢这片子。可是，当天晚上，在音乐学院学小提琴的阿姨来找我一起看电影，她也挑了《夜间来客》。我自然不敢承认已经逃学去看过了，只得前往，而且还得装成是第一次看。这也是我第一次意识到，步步深入地钻研一部自己喜欢的作品，感觉是多么奇妙，这甚至还能让你产生幻觉，以为自己也经历了一番创造的过程。

一年后，克鲁佐的《乌鸦》(Le Corbeau) 上映，它更让我着迷。从它最初上映 (1943 年 5 月) 后被禁，直至法国解放的这段时间，我一定看了有五六遍^①。后来，当《乌鸦》重新获准放映时，我一般每年都会去看上几次。最终，影片的台词我都已烂熟于胸。相比我之前看的那些电影，《乌鸦》的对白十分成人化，其中大约有一百个单词的意思，我是后来才逐渐弄明白的。《乌鸦》的情节围绕着一系列四处告密的匿名信展开，信件内容大多涉及堕胎、通奸以及其他各类堕落行径，于是乎，这电影在我看来就像是对我在二战时期以及战后所见所闻的一次相当精准的描绘：通敌、告密、黑市、卖淫和愤世。

我的头两百部电影都是在逃学时看的，而且都是不付钱偷偷溜进电影院——从紧急出口或者厕所窗户——或者趁父母晚上外出时去看的 (但我得在他们回家前就先躺回被窝，装出睡觉的样子)。为了这些快乐的时光，我付出了假装胃疼、抽筋、神经性头疼的代价，以及因此而产生的内疚感，但

这种内疚感只会令看电影时引发的情感变得更加强烈。

我开始感觉到一种强烈的需要,想要“进入”电影之中。我坐得离银幕越来越近,为的是可以忽略电影院里其他的人和事的存在。古装片、战争片和西部片我都跳过不看,因为要对它们产生认同感相对来说更难些。剩下的就是悬疑和爱情故事了。和大部分同年龄的观众不同,我认同的并非是影片中的那些英雄人物,而是故事里的输家,换句话说,也就是任何一个犯过错的人物。所以,阿尔弗雷德·希区柯克那些执著于表现畏惧心理的电影,才能从一开始就将我彻底征服。在他之后,致力于表现人与人之间互相理解的让·雷诺阿也是一样。“糟糕的就是人人都有自己的理由”(《游戏规则》(La Règle de Jeu))。我的胸怀完全敞开,准备迎接让·维果、让·科克托、萨莎·吉特利、奥逊·威尔斯、马塞尔·帕尼奥尔(Marcel Pagnol)、恩斯特·刘别谦、查理·卓别林以及所有那些自身遵循道德,但也“怀疑他人的道德”(《广岛之恋》(Hiroshima Mon Amour))的导演。

我常被别人问及,在与电影谈的这场恋爱中,我是从什么时候开始想要成为导演或影评人的。说实话,我不知道。我只知道我想离电影近一点,再近一点。

第一步当然就是看大量的片子;之后,我开始在离开戏院时注意导演的名字。第三阶段,我会把同一部电影翻来覆去地看,并开始琢磨如果我是导演,会怎么做。在那个阶段,电影对我来说就好像毒品一样。我在1947年建立了一个影迷俱乐部,它的名字叫作——有点装蛋但确实比较形象——电影狂俱乐部(Movie-mania Club)。有时,同一部影片,我一周内看了四五遍,但却还是记不住故事情节。因为有的时候,一段激昂的音乐,一场黑夜的追逐,或者女演员的一滴眼泪,都能令我沉醉其中而忘记其他一切,直至影片结束。

1951年8月,正在生病的我作为军事拘留所的犯人被关押在一所军队

① 《乌鸦》由戈培尔一手创立的德国大洲电影公司投资拍摄,法国解放后,政府下属的法国电影清洗委员会以影片宣扬悲观论调为由,禁止该片上映。导演克鲁佐被禁止从事电影工作三年,几位主演甚至还被投入监狱。——译者

医院中(即使去洗澡或上厕所时我们也被铐着)^①。某天,躺在床上的我因为报上的一条消息而震怒,奥逊·威尔斯被迫将自己的《奥赛罗》(Othello)从威尼斯电影节竞赛单元撤了下来,因为投资人不愿自己的影片冒和英国超级制作、劳伦斯·奥利弗(Laurence Olivier)的《哈姆雷特》(Hamlet)硬碰硬的风险。

这是人生中一段可爱的时光——我们关心偶像的命运甚至多过关心自己。二十多年后,我依然热爱电影,但是再没哪部影片能比我自己手里正在写着、筹备着、拍摄着、剪辑着的那部更让人牵肠挂肚了。我已经失去了电影迷的宽阔胸怀,变得如此傲慢和自满,有时连自己都觉得尴尬与困惑。

我没能找到我的第一篇影评,那是1950年发表在《拉丁区影迷俱乐部公报》(Bulletin of the Film Club of the Latin Quarter)上的。我记得它评的是《游戏规则》。这部电影的原始版本——包括我们之前从没见过的十四场戏——当时刚好被重新发现并且安排了放映。在文章里,我仔细历数了两个版本的区别,或许正是这样,安德烈·巴赞(André Bazin)才会建议我帮他一起弄一本当时他手里正在筹划的有关雷诺阿的书。

从1953年起,他便一直鼓励我写作,巴赞这么做帮了我的大忙。逼迫自己去分析和描绘观影的乐趣或许并不能让票友马上变成专家,但它确实能将你带回到那片影评人工作的具体的和……很难定义的领域。但是,这样的话,随之而来的还有失去电影热情的风险;幸运的是,这事没发生在我身上。在一篇《公民凯恩》的影评中,我费劲地解释了影迷、记者和电影人会用如何不同的方式来看同一部电影。这一点,对雷诺阿作品或者美国大片来说,也都是样。

我是一个好影评人吗?我不知道。但有一点我能确定,那就是,我总是站在被嘘的那些人一边,而我反对的总是嘘人的那些人;而且,别人转身离开的地方,常常会是我观影时的喜悦开始之处:雷诺阿调子上的多变、奥逊·威尔斯的过度、帕尼奥尔或吉特利的漫不经心、布列松的直露。我觉得自己的这些偏好中,并没有附庸风雅的痕迹。我一直同意奥迪贝蒂(Jac-

① 1951年,特吕弗因从军队逃跑而被军事法庭判刑。——译者

ques Audiberti)的话：“最隐晦的诗歌是写给所有人的。”无论它们是否被称为商业片，我深知所有电影其实都是被拿来买卖的商品。在量上有足够的差异，但是本质没有区别。我对凯利(Gene Kelly)和唐南(Stanley Donen)的《雨中曲》(Singin' in the Rain)的钟爱程度和我对卡尔·德莱叶的《诺言》(Ordet)一样。

至今我都觉得，说电影类型有高下之分，既荒谬可笑而又卑鄙。希区柯克拍的《惊魂记》(Psycho)——小偷洗澡时被一个将母亲尸体留存下来的汽车旅店老板刺死的故事——当初几乎所有影评人都觉得它的主题微不足道。同一年，在黑泽明的影响下，英格玛·伯格曼拍了和《惊魂记》一模一样的主题(《处女泉》(The Virgin Spring))，只是他把背景搬到了十四世纪的瑞典。于是人人为之癫狂，伯格曼还拿到了奥斯卡最佳外语片奖。我绝不是对他拿奖有任何不满情绪，我只是想强调，那绝对是同一个主题(实际上，它或多或少都从夏尔·贝洛尔的著名童话《小红帽》里衍生而来)。事实上，在这两部影片中，伯格曼和希区柯克都很有技巧地表达了他们自身那种暴力的某一部分，并由此令自己获得释放。

再让我举个例子，维托里奥·德·西卡(Vittorio De Sica)的《偷自行车的人》(Bicycle Thief)，至今还有人拿它作为一部关于战后意大利失业问题的悲剧来讨论，问题是失业在这部美丽的影片中并没有怎么被表现。它只是为我们展示了——按照科克托的说法，它就像是个阿拉伯神话——一个“必须”得找回他的自行车的男人，正如《伯爵夫人的耳环》(The Earrings of Madame de...)里那个必须找回耳环的女人。说《处女泉》和《偷自行车的人》高贵且严肃，而《惊魂记》和《伯爵夫人的耳环》却只是“娱乐”，我反对这样的观点。这四部作品都是高贵且严肃的，同时，它们也都是娱乐。

还在当影评人的时候，我心目中的成功电影必须同时表达出一种世界观和一种电影观；《游戏规则》和《公民凯恩》极其符合这一定义。现在，我对电影的要求是，它要么能表现出拍电影的喜悦，要么能表现出拍电影的苦恼，我对夹在这当中的电影没兴趣，我对那些没脉搏、没生命力的电影都不感兴趣。

应当承认，如今这年头当影评人，比起我那个年代来似乎要难得多。像

我这样的小孩,要想成为职业影评人只能靠边写边学,只能靠本能而非什么真正的文化基础,如果搁在今天,我最初写的那些文章,恐怕都很难有机会发表。

如果搁在今天,安德烈·巴赞也没法写出“所有电影生来自由平等”这样的话。和书籍出版一样,如今的电影制作也有了分工和专业化。二战期间,克鲁佐、卡尔内、德拉诺瓦(Jean Delannoy)、克里斯蒂安-雅克(Christian-Jaque)、亨利·德官(Henri Decoin)、科克托和布列松面对的是同样的观众。但这已成为过去。如今,没有多少电影是为“大众”——那些仅仅因为被剧院门口剧照吸引而进去看电影的人——而拍的了。

如今,美国人拍的电影直接面向小群体——黑人、爱尔兰人;电影也分空手道电影、冲浪电影、专为儿童拍的电影、专为青少年拍的电影等等。如今的电影制作和以往的电影制作有一个很大的区别:杰克·华纳(Jack Warner)、达里尔·F·扎努克(Darryl F. Zanuck)、路易·B·迈耶尔(Louis B. Mayer)、卡尔·勒梅尔(Carl Laemmle)和哈里·科恩(Harry Cohn)都深爱他们制作的电影,并为之感到自豪;而如今那些大电影公司的老板则常常为自己投入市场的那些性加暴力的电影感到恶心,他们之所以还在那么做,只是为了不被竞争淘汰。

在我还是影评人的那个时代,电影虽然不像今天那么“聪明”和“个人化”,但却往往更有活力。我之所以为这两个词加引号,是因为我相信,其实当时并不缺少聪明的导演,但他们为保持影片的普及性,将自己的个性掩盖了起来。聪明被留在了摄影机的背后,无需将它全都摆在银幕上。同时,我们必须承认,更重要、更深邃的话语都是在现实生活中,在饭桌上说出来的,而非从人工制造的电影对白中传达出来;而更大胆的事也尽在卧室或别处发生,而非出现在电影的爱情戏中。倘若我们只通过电影来了解人生的话,或许还会认为,紧闭嘴唇接个吻就能生出孩子来。

一切都改变了;在过去的十五年里,电影不仅赶上了生活,有时甚至让人觉得它已经走到了生活的前头。电影变得比看电影的人更聪明——或者说更知识分子。我们常需要借助一些指南,才能看懂银幕上的画面,究竟意在表现现实抑或梦幻,过去抑或将来,究竟是真实发生的,抑或只是想像。

至于色情电影或黄色电影,虽然我不迷,但我相信它们之所以存在是为了赎罪,或者说至少也是还债,还我们在谈及爱情时用电影撒谎而欠了六十年的债。数以万计的读者不仅通过亨利·米勒(Henry Miller)的作品进入生活的大门,更是毕生受其帮助,我也是这些读者中的一员,正如电影落后于真实的生活,电影也落在米勒的作品之后很远,每每想到这点,我便感到难过。我难过的是,至今我都无法举出哪部能和米勒的文字旗鼓相当的色情电影(即使是那些最好的电影,从伯格曼到贝托鲁奇,也无法与之相比),不过,话说回来,毕竟电影获得现在这样的自由度还没有多久。此外,我们必须考虑到,电影画面的实质感,相比文字,带来的问题要困难得多。

随着电影制作继续分化,电影评论也有了专门化的倾向;某位影评人特别善于理解和分析政治电影,另一位专攻文学作品改编的电影,还有一位则擅长无情节或实验性的电影,等等等等。电影的质量确实有所进步,但进步程度有时却并不如我们期望的那么大。电影的意图和最终达到的效果之间,常会有一道巨大的鸿沟。如果影评人只考虑电影的意图,他会将影片捧上天;但如果他注意到了电影的形式,并且对它的执行过程有所要求,他就会按照该片原本计划的目标——他有可能会觉得这目标太过自负——来评价其实现的效果。

过去,影评人和观众就某部影片达成共识,要比现在容易得多。那时,十部电影里往往只有一部在艺术上有想法,它会得到全体影评人的赞扬,虽然观众不一定总喜欢。剩下的九部都是纯粹的娱乐片,而影评人会表扬其中的两三部。之所以这样,是因为当时的求(对观影乐趣和电影质量的要求)远大于供。现如今,几乎所有电影都大有想法,而那些制片人又常常不太关心电影的盈利;因为那些只关心利润的人(我指的是欧洲)早就转移到别的行业里去了,例如房地产。

所以,今时今日,影评人的作用已被微妙地平衡掉了。坦率地说,我并不为转换阵营,加入被人评判的那一方而感到遗憾。但是,究竟什么才是影评人呢?

在好莱坞有个说法:“人人都有两份工作——除了自己那份,另一份就

是电影评论。”这事情既能让人高兴,也会引发抱怨。我是一直感到挺高兴的,因为相比音乐家和画家生活、工作时所必须面对的那份孤单与冷漠,我更喜欢这样的工作状态。

谁都可以当影评人。当影评人所需的知识,据说还不到当文学、音乐或绘画评论人所需学识的十分之一。导演必须接受这样的事实,他的作品很可能被某个连茂瑙(Friedrich Wilhelm Murnau)的电影都没看过的人评头论足。

报社编辑部里,不管张三李四,谁都觉得自己有资格质疑电影专栏作家的意见。报社主编一边对自己的乐评人心怀敬畏,另一边却可能会在过道里随意地拦下他的影评人:“喂,你可算把路易·马勒(Louis Malle)的新片好好批了一通,我老婆完全不同意你的观点;她喜欢那片子。”

另一方面,和美国影评人不同,法国影评人常把自己当作布施正义的神;就像是上帝——或者说是宙斯,如果他不信上帝的话。他老想着要锄强扶弱。这是因为,首先,在欧洲有着对成功加以怀疑的典型现象。其次,法国影评人最关心的,便是如何用自己的双眼,令自己身为影评人的作用确实显现出重要性,于是他会产生某种强烈的欲望,想让自己显得有用。有时候,他会主动设法去做到这点。

今天,由于“新浪潮”及其延伸力量,好电影不再仅仅出自五六个国家,世界各地都能出产好电影。影评人只得拼尽全力,希望不错过任何一部重要影片。这部电影可能会在巴黎二十家影院上映,而那一部却只在仅有九十多个座位的电影公司放映室里放映。这部的宣传预算可能有十万美元,而那一部却只有其十分之一。这样的情形带来很大的不公,于是我们就能理解影评人为什么会将这一因素也认真纳入考量之中,哪怕这有可能激怒电影行业中的某些人。

对于身为抗议者的法国影评人,我很熟悉,他总在挑战高蒙院线这样的大风车,也经常是破坏游戏规则的捣蛋鬼。我很了解他:因为我曾经就是他,或者说,至少曾是他们中的一员,从1954年到1958年,我们时刻准备着,捍卫电影寡妇杜辅仁科(Aleksandr Dovzhenko)和电影孤儿布列松。举个例子,1958年戛纳电影节上,我注意到,为增添节日氛围,主办方在银幕

正前方放置了一些花瓶,这样,坐在二楼包厢的嘉宾们能看到不错的效果,但坐在底楼前十排的那些真正的电影爱好者却被挡住了视线,无法看清字幕。于是,我有足够理由对电影节主办者大放厥词,他们对我无休止的攻击感到厌烦。最终,他们要求我的主编在翌年电影节时换个人来报道。1959年,我又回到戛纳参加影展,此时的我坐上了二楼包厢观看《四百下》(The 400 Blows)。从那个角度看过去,我终于也能毫无保留地欣赏银幕前搁着的那些鲜花了……

从我当上导演开始,我一直提醒自己,不要太久不写影评。影评人和电影人的双重身份令我有胆量从更高的高度去审时度势,就像是《巴马修道院》里的法布里斯坦若能有幸坐直升机飞越滑铁卢那样。

在我看来,美国影评人比欧洲影评人更好。但是,尽管我接下来还要进一步阐述这个假设,我仍然希望读者们不要轻易相信我。道理很简单,我们更容易接受那些合乎自己胃口的观点。关于我的电影,美国影评人确实要比我那些同胞们更喜欢。所以,你们要小心了。但无论如何,我还是得把观点说完。美国影评人通常都毕业于新闻学院,所以很明显要比法国影评人来得更专业。你可以从他开展采访时井井有条的方法中看出这一点。也因为美国报纸发行量更大的缘故,美国影评人薪水不薄。这一点你无法忽略。因为他不必觉得自己是在靠小聪明混饭吃,即便他不出书,即便他不搞第二职业,也能照样过活,而且他不必觉得自己相比那些电影业内人士生活在不同的社会阶层。这样,他自然不会故意和《教父》这样的超大型制作拉开距离,面对那些努力抗争好莱坞大公司的被鄙视的边缘人物时,他也不会自发地对其产生认同。他的心态达到了某种程度上的平和,能够只针对自己所看见的东西发表意见,而不去考虑别的因素。在法国,我们已习惯看见导演参加自己作品的媒体放映场,并在影片结束后安静地等在剧院出口处。这在纽约是无法想像的,如果发生这种事,那可能会被当作是一个丑闻。

好莱坞电影人通常都会抱怨纽约影评人更关注欧洲的小制作电影,而非一般的主流制作,那些欧洲片都以原声带字幕的方式在美国放映,通常只有大城市里的学生和文化人才会去接触。

这抱怨并非完全空穴来风,但之所以会有这样的倾向也是很好理解的。

而且,事实上,很多美国电影人来到欧洲后,也会从这种反作用中获益,正如我在本书其余部分中试图呈现的,当法国解放后迎来第一批美国电影时,我们这些法国影迷所表现出的狂热,至今我都清楚记得。现在仍是如此,而且我相信这也是种正常的反应。外来的和尚好念经,并不仅仅因为猎奇心理,还因为一旦没有了那些我们在日常生活中随处可见的东西,电影本身的价值反而会得到提高。克劳德·夏布洛的新片在纽约和巴黎上映时,人们看它的眼光绝对不会相同。巴黎影评人看的时候会带着电影之外对他的印象。他们会提到导演上电视时的样子,他上部作品的口碑和票房,关于他私人生活的八卦,或许还有他的政治倾向。六个月后,同一部夏布洛作品在纽约上映,这些外部因素不再对影片产生影响,美国影评人仅仅针对影片本身做出评价。光凭这一点就足以解释,为什么我们总觉得在国外会得到更好的理解。

“世人完全浸没在自己的愚蠢之中,以至于绝不相信同类中能有人拥有天才。他们只欣赏不属于自己那个世界的文学家。”马塞尔·普鲁斯特在给斯特劳斯夫人的信中这样写道。

这意味着,如果我们与艺术家没有关系,我们会带着更多同情心去评判他做的东西,而非去评判他这个人。更确切地说,一旦我们和他有了关系,他这个人,以及我们对他的了解,就会介入到我们对他作品的评判中。但必须要补充的是,一部电影很少能作为单独的个体存在;它只是一个更大的环境中的一部分,或许是某种风格的一部分,或许是某种系列的一部分。如果三部同样时间背景(例如沦陷时期)或同样地点背景(例如圣特罗佩)的电影在同一个月内在巴黎上映,最晚放的那部注定倒霉,哪怕它其实是三部里最好的一部。

同样的道理,我是在美国住了一段时间之后才明白,为什么希区柯克会在这里长期被人低估。从早到晚,美国的电视节目里充斥着谋杀、野蛮、悬疑、间谍、枪支、血腥。这些带有控制欲的粗制滥造完全及不上《精神病患者》导演随便哪部电影所带来的美感的一丝一毫,但两者用的终究是同一种素材。于是我理解了,在这充满暴力的环境中,一部意大利喜剧,一个法国爱情故事,一部抒发个人情感的捷克电影,对美国观众来说,都意味着一息

无比清新的空气。

没有哪个艺术家会从深层次上去接受评论家所扮演的角色。刚起步的艺术家不愿去多想这个,因为对新手来说,评论或许更有用,也更宽容。随着时间推移,艺术家与评论家分别找到属于各自的角色;他们或许会逐渐彼此了解,然后很快就拿对方当作——如果说对头可能不算很确切……用简单形象的说法,就是猫和狗的关系。

一旦艺术家被如此看待,他就会固执地拒绝承认评论存在的价值。即使他承认,也会希望评论能偏向于他,能被自己利用。他错了。艺术家谴责评论家自欺,可他也常为自己同样的自欺行为感到内疚。我觉得戴高乐将军和乔治·蓬皮杜对媒体的反复攻击实在是糟糕的可以,这样的教训也适用于艺术评论。最令公众人物后悔不已的策略,就是试图说正反话:“首先,我看不起媒体;其次,我也从来不看它。”

容易受影响的人很可能出于强烈的自我意识,即使看见说他好话的评论,也仍然感到不满,原因只是评论也对别的艺术家表示了宽容。对针对自己作品的评论展开攻击,没有哪位伟大的艺术家不曾在某时或某刻屈服于这样的诱惑,但我仍相信,这么做是错误和软弱的,即使这话出自福楼拜之口:“从第一篇评论诞生之日起就没有过一篇好的。”或是出自于曾给某斯德哥尔摩影评人一记响亮耳光的英格玛·伯格曼。

正如萨莎·吉特利让我们想到的,像圣伯夫^①那么写是需要某种勇气的:“巴尔扎克先生似乎从一开始就决心想让自己的文学道路就此结束:靠的就是他那一百册没人会看的大作。”但面对时间长河,两人的不同结局我们都已看到。

在不轻视评论所扮演角色的前提下,如果哪位艺术家能在评论说他好话时,仍表示反对意见,那在我看来就是一位有勇气的艺术家。这是原则上的反对,起到澄清事实的作用。这样的艺术家能够毫不畏惧地静候攻击到来,也能凭着同样的开阔胸怀去做回应。但事实上,我们看到的是一番令人

^① 夏尔-奥古斯丁·圣伯夫(Charles-Augustin Sainte-Beuve, 1804—1869),法国著名文艺评论家、作家。——译者

沮丧的景象，艺术家只在面对负面评论时才出面争辩。如果有自欺的情况发生的话，自欺从来都是双方面的。某位很有才华的法国导演每推出一部新片时都说这是“我第一部真正的电影”，还说之前那些只不过是练手，如今的他为那些电影感到惭愧。听见这话，从一开始便支持他作品的影评人会有什么感觉？

我要向那些抱怨负面评论的艺术家提个简单的问题：相比负面评论，你是否更愿意评论家再也不提起你，再也不会有关于你作品的任何一行字出现在报端的情况发生呢？是或否？

我们不应期待评论家提出夸张的要求，尤其不应期待评论能像某种精确的科学那样发挥功用。艺术并非科学；艺术评论又为何非得是科学呢？

对某些评论家以及某种评论的主要抱怨在于他们太少谈论电影本身。一部电影的剧本并不等于这部电影；并非所有电影都能用心理学去分析。每位评论家都该把让·雷诺阿的话牢记在心：“所有伟大的艺术都是抽象的。”评论家应该学会注意形式，应该学会理解某些艺术家，例如德莱叶或冯·斯登堡，他们从没想过要将电影拍得与现实相似。

朱里安·杜维维耶(Julien Duvivier)临死前不久我还遇到过他，那时我刚拍完自己的第一部电影，我试着让他承认——因为他总是爱抱怨——他的电影生涯过得很不错，涉足的电影种类和数量也很多，整体看来他取得了很大的成功，应该感到满足了。“当然，要是没有那些影评存在的话，我应该会感到高兴的。”他这话说得十分诚恳，一下就让我惊呆了。我告诉他，我以前当影评人时，我也攻击过伊夫·阿勒格雷(Yves Allégret)、让·德拉诺瓦、安德烈·卡亚特(André Cayatte)，甚至还包括他。从内心深处来说，我一直都很清楚，我就像是一个当炮弹倾泻在凡尔登时^①仍在歌剧院广场上指挥交通的警察。

这就是我能想到的画面，因为当每位艺术家将他的作品，即他自己的一部分，交给大众去评判的那一刻，用“真金不怕火炼”这说法来表达，应该是恰如其分的。

① 指第一次世界大战时德军炮轰凡尔登。——译者

从某种程度上来说，艺术家创造了自己，令自己变得有趣，然后将自己展示出来。这是种美妙的特权，但前提是他必须也接受硬币的另一面：被别人研究、分析、评分、评判、批评、反对时所蕴含的风险。

而那些做评判的人也知道，创造这一行为，为艺术家带来的那种巨大特权，以及艺术家接受评判所产生的风险——这一点我可以用自身经验作证，于是他们就会转而对艺术家心怀某种秘密的倾慕与尊敬，要是艺术家能知晓这点的话，他的心境至少也能部分地恢复平和。鲍里斯·维昂(Boris Vian)说过，“你没法在别人创造的东西的基础上写出伟大的文章来；评论就是这样。”

就艺术家和评论家之间的关系而言，一切都是以权力争夺的形式展开的。有趣的是，评论家从来都不会忘记这么一个事实：在这种权力关系中，他始终处于弱势，哪怕他试图用攻击性的语调来掩盖这一点，事实也依旧如此；但是艺术家却常会忽视了自己所拥有的形而上的霸权。艺术家的这种短视可以归咎于感情主义、敏感(或者说多愁善感)，当然，还有他身上或多或少都存在的那份偏执。

艺术家总觉得评论家是和自己对着干的——而且一直以来都是这样——因为他只是选择性地记得自己受迫害的那些片段。

去日本出席我某部影片首映式时，一些记者和我谈起朱里安·杜维维耶，因为多年以来他那部《红头发》(Poil de Carotte)一直都是他们的最爱之一。1974年我在洛杉矶，一位好莱坞大牌女演员告诉我，为得到一盘录有《舞会名单》(Un Carnet de Bal)中乐曲的磁带，她愿意付出任何代价。我真希望能在她活着的时候把这话告诉他。

艺术家还应考虑的另一个问题就是名声。他不应该把对某部片子的批评和它在多年后获得的名声混淆起来。除了《公民凯恩》，奥逊·威尔斯的其他电影当初都被猛烈批评过，拍得太平庸或太巴洛克、太疯狂、太莎士比亚或太不够莎士比亚等等。然而，最终威尔斯还是稳稳当当地赢得了全球范围内的好名声。对布努艾尔和伯格曼来说，情况也是一样，两人起初也常在国内外遭受不公的批评。

日报或周报性质的批评是平等主义的，这一点我们可以预想到。阿纳