

快乐之眼·培文书系文化艺术译丛



电影小星球

[法] 米歇尔·西蒙 (Michel Ciment) 著 任友谅 译

世界著名导演访谈录

电影小星球

世界著名导演访谈录

[法] 米歇尔·西蒙 (Michel Ciment) 著 任友谅 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

北京市版权局著作权合同登记图字: 01 - 2006 - 2943 号

图书在版编目(CIP)数据

电影小星球:世界著名导演访谈录/(法)西蒙著;任友谅译. —北京:北京大学出版社, 2008. 7

(快乐之眼·培文书系文化艺术译丛)

ISBN 978 - 7 - 301 - 13904 - 2

I. 电… II. ①西… ②任… III. 电影导演 - 访谈录 - 世界 IV. K815.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 078705 号

Petite planète cinématographique, by Michel Ciment, © Editions Stock, 2003

书 名: 电影小星球:世界著名导演访谈录

著作责任者: [法]米歇尔·西蒙 著 任友谅 译

责任编辑: 苑海波

标准书号: ISBN 978 - 7 - 301 - 13904 - 2/J · 0205

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883 出版部 62754962

电子邮箱: pw@pup.pku.edu.cn

印刷者: 三河市欣欣印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

720 毫米 × 1020 毫米 16 开本 30.75 印张 612 千字

2008 年 7 月第 1 版 2008 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 68.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话: 010 - 62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

引言

1960年代初,当我投身电影评论这一广袤领域时,适逢世界影坛的一个空前绝后时期:闻名环宇的传统导演正在退潮,而现代派导演正在不断涌现。这就使得20世纪60年代成为电影史上最丰富多彩的十年,20年代那十年里,曾出现过一代风流人物,从朗格和穆赫诺等德国大师到俄国学院派巨匠,从法国先锋派到斯基那维亚导演,以及斯特洛海姆赫和基顿。此后的三十年中,以生产无数佳作的好莱坞为代表,叙事模式风靡全球。只有意大利的新现实主义——多么少有的例外呀!——打乱了这一几乎成为约定俗成的美学观念,并在二战刚刚结束时,为一批年轻导演树立了榜样。虽然,这在当时只是一个孤立现象,但它为十五年后全球涌现的新浪潮电影提供了极好的借鉴。

我有幸赶上这一大变革时期,成为时代见证人。恰在1963年,本人(当时我25岁)进入了《正片》编辑部,这本杂志在那十年中,变成了一本标志性刊物,热情地捍卫了当年的革新派导演:瓦伊达、博格曼、安东尼奥尼、库罗萨瓦、布努埃尔、阿尔德里西,等等。由于刊物的大门向合作者开放,所以,我有幸结识当年那些最使我着迷的导演:贝尔多鲁奇、斯高利莫夫斯基、让克索、马卡韦杰夫、格劳贝·罗沙、塔可夫斯基等人。现在各位看到的这本书,正是从那些年起直至今天,全世界电影创作的真实写照。通过对24个不同国家45位电影人的访谈,当然,其中也反映出本人的发现和个人情怀。为了更好地反映各国迥然不同的特点,每个国家我最多只能挑出3个代表人物。为此,我不得不做出牺牲,尤其是对法国和美国这两个从未中断过电影艺术创作的大国,要割舍采访过的大牌导演,如伍迪·艾伦、罗贝尔·奥特曼、蒂姆·布尔东、米歇尔·西米诺、伊赞和若埃尔·科恩、弗朗西斯·福特·科波拉、克林特·伊斯特伍德、泰利·纪廉姆、乔治·鲁卡、大卫·林奇、阿瑟·佩恩、斯梯文·索代尔贝戈和昆廷·塔伦蒂诺,这实属无奈,是一个极为痛苦的选择。过去,我也曾为上述的某些人写过书,比如斯坦雷·库布里克和杰瑞·夏兹贝格,也在一部题为《众口一词——通向好莱坞的护照》的专著中,曾对弗朗西斯科·罗西、罗曼·波兰斯基、米罗·福尔曼和维姆·文德斯做过重点介绍,但始终令我遗憾的是,由于无缘谋面克里斯·马克、瑞内·卫诺·法斯宾德、维克多·艾黎斯和彼德罗·阿莫多瓦,所以无法将他们的言谈收在本书中。

本书仅收入1960年前拍过故事片的四位导演:罗贝尔·布莱松、玛努埃尔·德·奥里维拉、费德里克·费里尼和萨蒂亚吉特·雷伊。之所以选择这四位,不仅因为他们对未来的导演来说,是不妥协的典范,是现代电影的先驱,而且也因为他们拍的大部分影片,出现在我能够见证的那个年代。

与同龄的一些电影人不同,我从来不对一去不复返的那个黄金时代感到留恋。年轻时,我迷恋过以华尔士、豪克斯、福特、米奈里·普瑞明格为代表的好莱坞影片,也曾对这些大导演的消逝感到惆怅,但新涌现出来的天才保住了自己对电影的信心。思念这些伟大前辈的同时,我发现了不少新人,他们在我记忆中莫名其妙地混淆在一起。路易·布努埃尔在他墨西哥公寓里的巴黎地铁路线图前接见我,然后带我参观楚卢布斯克摄影棚。威尼斯电影节时,弗利茨·朗格在下榻的埃克赛吉奥尔大酒店套房里,嘲讽他的传记作者洛特·埃斯内,因为此公不能对表现主义一词给他下一个满意的定义。我有幸两次会见让·雷诺阿,他滔滔不绝回答有关《人面兽心》和《马赛曲》问题时的那种激情,就像刚刚拍完这两部片子一样。1972年,85岁高龄的哈乌勒·华尔士在圣·日尔曼·田园艺术长廊寻宝时,让累得筋疲力尽的年轻妻子先回旅馆休息。约瑟夫·冯·斯坦恩贝格在克利雍酒店卧室里和罗贝尔·伯纳云一起接见我,竟然为此拒绝了一次正式会谈,借口是他说的每一句话会立刻报道出去。1967年蒙特利尔电影节时,我陪同约翰·福特度过了整整一天,组委会以为应该把《玩偶山谷》的一部样片送到他的房间里,他却把它从窗户扔了出去,他一边发牢骚,一边播放迪赞·马卡维耶夫的《恋情》的片头字幕,点上了一支雪茄,这是一位被他发现的导演。弗朗克·卡波拉在特洛卡德罗咖啡馆里,慢慢品味着法国电影资料馆为唤起人们开始淡忘的记忆,而为他出版自传的善意。威廉·维勒曼在利沃里街饭店与贝特朗·塔维尼耶相会,决定投乔治·麦戈文的票,反对理查德·尼克松,然而,谁都知道他历来都是保守派。霍华德·豪克斯在我面前又一次讲起了那些他经常杜撰的故事,而这些故事却逐渐编织成他的神话。他们每个人的故事都能够写成一部厚厚的书,至少,可以像和休斯通、曼基耶维茨和瓦尔德谈话录形成的那本《众口一词——通向好莱坞的护照》,或者像《艾黎亚·卡赞和约瑟夫·罗赛访谈录》那样,这两部著作实在是两次穿越了世纪。

这本书邀请诸君进行另一次旅行,这是一次更为现实的旅行,因为我们将要发现的艺术家们和他们所在的拍片国家是密切联系在一起的。我访谈的地点几乎遍及世界各地(马尼拉、莫斯科、洛杉矶、东京、布达佩斯、伦敦、里斯本、罗马、柏林、雅典、巴黎)或者在电影节期间(主要是柏林、戛纳和威尼斯电影节),这些访谈充满了一个国家文化和人文的氛围。我也一样,对一位艺术家的兴趣也刺激我要去探索带给他们灵感的那些地方。我在约见萨提·海逸和伊尔马兹·古内之前,先去访问了印度和土耳其。走访格劳贝尔·罗沙和胡金铨之前,我先到巴西和中国香港进行观光。我对电影的兴趣和对旅游的兴趣实在密不可分,这也正是这本《电影小星球》的含义。

编写本书时,我惊讶地发现世界电影版图经常发生变化。20世纪60年代的东欧诸国曾是一些电影艺术创作中心地区,而今天,前苏联卫星国和俄国自己却处于艺术炼狱阶段*,这种变化至少可以有一个解释:面对好莱坞影片的入侵,国家取消影

* 天主教教义中,人死后升天堂前在炼狱中暂时受罚,直到罪衍炼尽为止。——译注

片资助导致了电影产业的崩溃。与此相反,70年代初,西方观察家还仅仅把亚洲电影归结为日本、印度和一个叫萨迪亚齐·雷伊的人,但是,近20年来,中国(包括香港、台湾地区)、韩国、日本和伊朗变成了众人瞩目的焦点。在这类集体狂热中,无疑有潮流时尚因素,但也存在无可争论的事实。所以,必须不断地绘制电影地图,标明电影大繁荣地区和正在沉沦的地域。在艺术领域,经济欠发达国家中不规范的自由主义和国家专权政体会造成同一结果:令艺术创作窒息。就像50年代后期的法国和最近的韩国那样,资助措施一旦付诸实施,作家电影就会出现繁荣时期。同样,政权中出现相对的自由化,有才能的艺术家也会涌现出来。赫鲁晓夫时代解冻之后的60年代,匈牙利、波兰、南斯拉夫和苏联如是,“文化大革命”之后80年代的中国、军人离去之后的中国台湾地区和韩国也是如此,同一时期的伊朗,在伊斯兰制度内部产生了保守派和革新派对峙。我认为,电影从来没有避开过震撼世界的大地震,相反,它往往是一台地震仪。我始终对1939年登载在《人面牛身怪》杂志上,安德列·布鲁东关于安德列·马松写的那篇文章里的这句话十分赞赏:“问题不再像过去那样了,比如,昔日人们想知道一幅画是否把麦田描绘得十分逼真,而今天却要看它与每天打开或合上的报纸是否协调一致,报上描绘的满篇都是弱肉强食的丛林。”

在这方面,我和《正片》同仁组成的知识分子圈子观点完全一致。他们有些人是超现实主义小组成员(阿多·吉虎、罗贝尔·伯纳云、热拉尔·勒格朗),另外一些人来自国外(捷克人皮特·克拉尔、意大利人苟弗瑞多·佛飞、巴西人保罗·安东尼奥·巴哈纳瓜),政治斗争和每个人都息息相关:苏联军队镇压匈牙利和捷克起义,阿尔及利亚和越南战争,每个人都和1968年的“五月风暴”同步。“改变生活”,“改变世界”,这些兰波和马克思的口号在我们中间得到回应,我在很多电影人——尤其是弗朗西斯科——身上找到了同样的政治置疑:让克索、罗沙、马卡维耶夫、宾迪利、安哲罗普洛斯、小津安二郎、沟口健二、阿冈和后来的侯孝贤、杨德昌、张艺谋和贾樟柯。这些人是最欣赏的艺术家。

超现实主义也教会自己摒弃那些宣称正统艺术高于大众艺术的美学等级观念。在《正片》编辑部里,我们对和电影相关的一切艺术形式(绘画、诗歌、文学、甚至爵士乐和卡通片)都兴趣十足,我们喜欢阿伦·雷奈和安东尼奥尼,也喜欢科幻片、音乐喜剧和西部片。在我热衷的人物中,读者如果看到胡金铨和他的流浪武士片(以影片《侠女》为代表的一种武侠片),塔克诗和他的《雅库絮》,乔治·米勒和他的《疯狂的麦克斯》,大卫·柯南贝尔和他对荣誉的各种不同诠释,以及玛努埃尔·德·奥里维拉、皮特·格林纳维和华·安德森,那些充满绘画和文学奥妙技巧的影片,一定不会感到意外。

曾几何时,闻名遐尔的几位罕见的影评家足迹遍及全球,四处寻访佳片杰作,例如:乔治·萨杜尔、罗贝尔·伯纳云、路易·马格海勒。今天,借助丰富的各种信息资源和便捷的交通工具,电影节策划组织人员继承了搜寻佳作的使命,然后,他们再请影评家们在初选的大量影片中进行评选。本书将要介绍柏林、戛纳和威尼斯电影节

(也有规模不大的南特和洛迦诺电影节),在捍卫和宣扬作家电影方面所起的重大作用。电影节过去长期屈从于该国的官方选择,现今在外交条例方面已经变得比较灵活,能够比较方便地选定自己的菜单——出现错误在所难免,因为尚处摸索阶段——正如比利·威尔德为了中止对他一部影片的争论时,向我们说的那样:任何人都不是完美无缺的。

由此可见,我们完全知道,本书对世界电影全貌的描述尽管力图全面,但仍不免武断和片面。如果说它还有一点价值,那就是:在驳斥那种宣布电影死亡的论调之外,我以独特的创造性和美学为原则,做出了表明自己情趣的抉择。

米歇尔·西蒙*

* 他的名字(Michel Ciment)如果严格按照音译,应该是米歇尔·西芒,但是此公的名字早已闻名遐尔,多年来一直被众多海内外译者叫做米歇尔·西蒙,笔者谨提醒读者不要与法国著名演员 Michel Simon 混淆。——译注

目录

引言	1
法国	1
罗贝尔·布莱松	2
关于《金钱》——1983 年 6 月, 巴黎	3
莫里斯·皮亚拉	15
关于《凡高》——1992 年, 巴黎	16
让-吕克·戈达尔	27
关于《电影史》——1998 年, 巴黎	28
意大利	41
费德里克·费里尼	42
关于《乐队排练》——1978 年 12 月, 罗马	43
贝尔纳多·贝尔多鲁奇	48
有关《一个可笑男人的悲剧》——1981 年 5 月, 罗马	49
葡萄牙	59
玛努埃尔·德·奥里维拉	60
关于《书信》——1999 年 5 月, 夏纳	61
若奥·恺撒·蒙泰罗	68
围绕着《上帝的喜剧》——1995 年 12 月, 里斯本	69
俄国	77
安德列·塔可夫斯基	78
关于《安德列·鲁布廖夫》——1969 年 6 月, 莫斯科	79

德国	89
沃纳·赫尔佐格	90
围绕着《卡斯伯·豪泽之谜》(又译《人人为自己,上帝反众人》)——1975年2月,巴黎	91
芬兰	103
阿奇·考里斯马奇	104
关于《乘云远去》——1996年5月,戛纳	105
丹麦	111
拉斯·冯·特里尔	112
关于《犯罪元素》(又译《犯罪分子》)——1984年5月,戛纳	113
英国	119
皮特·格林纳维	120
围绕着《英国庭园谋杀案》——1982年,威尼斯	121
卡雷尔·雷兹	131
关于《法国中尉的女人》——1982年1月,伦敦	132
麦克·李	143
围绕着《赤裸》——1993年5月,戛纳	144
爱尔兰	153
约翰·布尔曼	154
关于《将军》——1998年8月,伦敦	155
加拿大	165
德尼·阿冈	166
围绕着《美利坚帝国的衰落》——1986年5月,戛纳	167
大卫·柯南伯格	175
围绕着《孽扣》(又译:《孪生兄弟》)——1989年1月,巴黎	176
阿托姆·伊格扬	190
关于《色情夜总会》——1994年5月,戛纳	191

美国	199
约翰·卡萨维兹	200
关于《一个受控制的女人》——1975年10月,巴黎	201
马丁·斯科西斯	210
关于《穷街陋巷》和《阿丽丝不在这儿》——1974年5月戛纳,1975年3月洛杉矶	211
泰伦斯·马力克	228
关于《穷山恶水》——1975年3月,洛杉矶	229
新西兰	235
简·康平	236
中片、短片和《甜心》——1986年10月,巴黎,1989年5月,戛纳	237
中国	
香港	249
王家卫	250
《重庆森林》和《东邪西毒》之前的影片——1994年9月,威尼斯	251
胡金铨	259
《侠女》——1974年10月,巴黎	260
台湾	267
侯孝贤	268
围绕着《悲情城市》——1989年9月,威尼斯	269
蔡明亮	275
围绕着《爱情万岁》和《青少年哪吒》——1994年9月,威尼斯	276
杨德昌	283
围绕着《牯岭街少年杀人事件》——1992年,柏林	284
大陆	297
张艺谋	298
围绕着《秋菊打官司》——1992年9月,威尼斯	299
贾樟柯	306
围绕着《站台》——2000年9月,威尼斯	307

日本	313
大岛渚	314
围绕着直到《绝对少年》之前的大岛渚影片——1969年9月,贝加莫	315
北野武	319
关于《花火》——1997年9月,威尼斯	320
今村昌平	324
关于他的影片——1984年4月,东京	325
印度	333
萨蒂亚吉特·雷伊	334
围绕着他的影片——1978年6月,巴黎	335
韩国	351
林权泽	352
围绕着《醉画仙》——2002年5月,戛纳	353
土耳其	359
努里·比格·赛兰	360
关于《小城岁月》和《五月碧云天》——2000年5月,戛纳	361
伊尔马兹·居内伊	367
关于他的影片——1982年4月,巴黎	368
希腊	377
安哲罗普洛斯	378
关于《尤利西斯的目光》——1995年7月,雅典	379
南斯拉夫	387
库斯托利卡	388
关于《地下社会》——1995年9月,巴黎	389
巴西	397
格劳贝尔·罗查	398
围绕着《黑色上帝,白色魔鬼》与《危机的大地》——1967年10月,巴黎	399

墨西哥	415
奥图罗·利普斯坦	416
关于《深深猩红》——1996年8月,威尼斯	417
伊朗	425
阿巴斯·基亚罗斯塔米	426
关于《特写》之前的影片——1990年8月,洛迦诺	427
澳大利亚	437
乔治·米勒	438
围绕着《疯狂的麦克斯》——1985年9月,巴黎	439
洛夫·德·希尔	449
围绕着《坏小子巴比》——1993年9月,威尼斯	450
波兰	457
史柯里莫斯基	458
围绕着《浴室春情》——1971年12月,巴黎	459
基耶斯洛夫斯基	470
关于《十诫》——1985年9月,蒙特利尔、威尼斯、巴黎	471
译后记	482

电 影 小 星 球

法 国

Robert Bresson

罗贝尔·布莱松

(1901—1999)

1956年,我刚满十八岁时,看了《一名死囚犯的逃亡》。我当时就感到,与其他几部几乎同时代的影片相比,例如,罗赛里尼的《在意大利旅行》、达地的《余娄先生的假日》、安东尼奥尼的《女人之间》,或是奥福尔斯的《罗拉·蒙黛斯》,这部电影是一部完全现代的影片。画家出身的布莱松,特别强调作家电影的理念,如同一位画家在画展开幕式上公布他的作品名录一样,总要在自己影片上映时加上几条言简意赅的说明。布莱松跨入影坛时,就像人们进入宗教那样,或者像上世纪初一位作家进入《法兰西杂志》那样,带着一种要为艺术献身而不顾一切的狂热。他在《电影书写札记》这本名著中明确提出:“对于你的影片,应该在它的画面和含义之外,看做是运动着的线条和体积的综合体。”

布莱松这种苦行僧式的态度使我着迷。他对电影的诠释,全部遵从天主教的严格道德准则。这种理念自然要激怒一些人,而他影片中的宗教层面,更使一些人怒不可遏。我却恰恰相反,影片中的物质性,对手势和动作的执著追求(尤其是手部的动作),拍摄面部的美感,对生灵痛苦的同情,以及声响、灰暗与无声空间,在观众心中引起无休止的震撼,这一切都让我备感心仪。

布莱松始终令我惶恐。他最后一部影片《金钱》在参加1983年戛纳电影节一个月之后,美国电影学院杂志《美国影片》请我写一篇关于布莱松的专访,我才有幸见到他。那时候,在未息影的大牌导演中他的年事最高,但他仍然保持着十分旺盛的艺术创造力。会见时,布莱松仍然住在圣·路易岛的寓所里。他一向谈吐高雅,语言简洁明快,并且要求把访谈记录重读一遍。他私下告我:他非常欣赏最近推出的詹姆斯·邦德《为了你美丽的眼睛》里面那雪花纷飞的滑雪镜头。此公吐露的真情委实令我吃惊,因为在他或者别人影片中,专业演员的表演是最让他不快的事。

关于《金钱》

(1983年6月,巴黎)

谈起您拍的影片,人们总不免提到“禁欲主义”这个词,这几乎成了一成不变的俗套。我个人对此不敢苟同。您的影片给我印象最深的,是它们的严谨。

精炼带来严谨。或者说,精炼变成了严谨。我工作不认真的时候,是不严谨的。精炼才能产生诗意。

精炼……和快速。假如把您写的剧本,交给其他导演去拍,能够拍成两小时十五分钟的电影,而不是一小时二十五分钟。

这是由作曲决定的。我所说的作曲,准确地说,是一部影片的结构。在剪辑影片的时候,我认真听自己的电影,就像一位钢琴家听他自己弹奏的奏鸣曲一样。我要让画面服从音响,而不让音响来烘托画面。从一个画面过渡到另一个画面,从一个镜头组过渡到另一个镜头组,全部都是音阶的过渡。我们的双眼,我们的视觉系统在大脑里占据着非常多的位置,可能要占大脑的三分之二。然而,我们眼睛的想象力与耳朵的想象力相比,既不宽广,又缺少变化,更不深刻。在一切艺术创作中,既然我们知道想象力的重要性,怎么能不考虑到这一点呢?过去,我在拍摄两部影片的间隔期间,从来不去进行任何思考。后来,我才开始记笔记——为了记下自己的观点,我还出了一本小书。我曾经扪心自问,为什么自己要这样工作。但是,这确实是自己的天性。我没有先天的推论。30年代,我拍了自己的第一部影片《公众事务》,这是一部可以叫“滑稽剧”的影片,但这个词并不贴切,因为“滑稽剧”是指当时一些美国影片而言的。当时像我这样的画家,几乎每天晚上都去看电影,因为“画面是活动的”,树叶能够随风摆动。《公众事务》的最后一部分,是一艘新船下水。我从外运公司得到了“诺曼底”号一些起航的画面:新船不停地向水面滑行,然后被大海吞没,当时连打碎香槟酒瓶都没来得及。这一切都是巧合的作用,我这个人很相信巧合。在这部影片里,有一个叫巴比的小丑,他是一个最难以想象的人物。他根本不是在演戏,我让他自由发挥。正是从这一刻起,我意识到,一部电影并不是靠演员表演才能获得成功,而是整个一系列的创作。

在拍摄第一部故事片《罪恶天使》时,开拍前几天,我简直像挨了一枚重磅炸弹。摄影棚里只有扮演修女的一群女演员。我毫不讳言地告诉她们:“要是这样,我立刻就走。电影不拍了!”我不能忍受的是她们说对白的那副样子以及她们那些毫无意义的动作。每天晚上,制片人都给我发来快信,求我同意让她们继续演戏,每天晚

上,我都听到一片哭泣和咬牙切齿的声音。说实在话,这些女演员都很可爱,也多少按照我的要求塑造了各自的形象,但是,使我受不了的,与其说是我的眼睛,倒不如说是我的耳朵。她们说话的语调、声音的抑扬变化比她们的动作更让我无法容忍,因为动作还是可以纠正的。

同样,我在很久之后才发现,影片的背景音乐和主题思想背道而驰。也是在很久之后,我才懂得,声音就是空间。我们像声音一样听到的话语声给了银幕第三时空。有人试图寻找电影的立体感,这完全是徒劳的,毫无意义的歧途。因为,立体感就在这里。随着突然响起的音响,银幕会凹陷下去,人们感到剧中人物触手可及,甚至可以从他们的身后走过。

这是不是因为影片中,您在音响上十分下工夫,而很少利用景深的原因呢?

也许你说得有道理。但也因为拍片时我只使用一台摄影机。我喜欢靠近景物和人进行拍摄,就像在现实生活中我看见他们的那种距离。正因为如此,我影片中的背景往往是模糊不清的。我觉得,这并不重要,因为,我可以再说一遍,距离和远景是由声音制造出来的。

我还想回到前面提出的问题:《金钱》在片长上是反潮流的。您对今天电影的拖长怎么看呢?

因为电影睡觉了。人们会拍成三个小时的影片,因为他们不会拍,也不去研究怎么拍。今天的这群导演几乎都是戏剧舞台导演,他们要休息,放假,轻松一下。我搞不懂的是,那些往往文笔不错的导演,却不想自己动笔,而要专业编剧替他们写,我想,自己终于明白了个中道理。如果说,电影真的是一门艺术,如果真要把自己的东西都掏出来,人们就会不断地产生疑问和失望。而写剧本的那位同道会把你的疑问全部拿掉,可以让你轻松自如地去干活。

我非常希望有一间自己的工作室,和那些有东西要表达的年轻导演一起工作。您知道德嘉德这句名言:“无知者无畏。”那么,最好能够尽快学会。然而,在拍片的时候,必须把你会的东西完全忘掉,在我们的意愿前面,赤裸裸地一无所有。这正是赛扎那所说的那种境界:“我画,我努力地画,我什么都不想。”电影应该进步,希望它前进的步伐迈得更大大些!有人认为,可以从演员身上找到新的突破,但我对此却不抱幻想。因为,一门艺术只有保持其纯洁性,才具有真正的生命力。我注意到,一些导演使用了非职业演员,让他们自由发挥。您一定发现了,《金钱》中没有一个演员是在演戏。戏拍得如此之快的原因,是因为重要的并不他们说的台词。有时候,要让非职业演员能够满足观众的耳朵也不是件易事。然而,这一次,我觉得一切都很好地“说”出来了,虽然仍有些抑扬顿挫。一部影片各个组成因素必须具有某些共性的东西,才能使每个过渡都很顺畅。画面如此,音响也如此。非职业演员可能都有某种说话方式——这是他们各自不同的特点——但和其他职业演员相比,这些方式之间的差异确实不大。假如我们做一张电影演员话语曲线图,你将看到声音强度的

巨大差异。然而我这些演员们的声音强度却是比较平的。这样做的目的,是为了顺利地把整体联系在一起。画面也是如此。我曾经说过:“我要像用熨斗似的把画面熨平。”我不拿掉它们的含义,但要弱化它们,使它们不要有过多的自己的生命。对于演员也是如此,电影演员总想有属于自己的生命,而且说“我就是我”。但实际上,这是一个想象中的我,愿望中的我,并不是他真正的自己。

按照您的观点,画面的力量不应该同时和音响的力量对应一致?

事实上,当声音和画面同时发力时,会消磨新鲜感,使人麻木,丧失力量。然而,事物比这复杂得多。我们拍摄影片时,从我们双眼进来的东西,通过两台所谓完美的复录机出去,但实际上,它们远远不够完美。一台是摄影机,它带给我们人和物的一种虚假的表象,另一台是录音机,它把声音的本质给我们还原出来。如果人们想使影片结构协调一致,就要从录音机取出一些过于真实的东西给予摄影机。观众在电影院里能够欣赏到非常多的东西,而不仅仅是演员的精彩表演和他们抑扬顿挫的语调。影片《金钱》结尾时,我所追求的是,暴风雨来临之前空气中的力量。这确实很难用言语表达,冥冥之中,我什么也不去思考,却如愿以偿了。人们也许会盘算,但自己并不知道。应该靠感觉来行动,而不靠其他别的东西。有人说我是知识分子,但我这个知识分子可真不是那么好当的。我要想写点东西,非使出吃奶的功夫不可,但我还是要自己去写,因为一切都必须出自我的手。同样,有人说我是冉森教派教徒(道德准则和艺术标准上的严格主义者),这也是疯话!我恰恰是严格主义者的反面,我寻求的是印象。举一个和《金钱》有关的例子吧!我走在大街上的时候,立刻会问自己:“他们给我留下什么印象?”你看,印象就是穿梭不断的大腿,它们在人行道上发出清脆的声响。我要尽力把这个印象用声音和画面还原出来。有人指责我只拍摄裤子的下部,这简直太聪明啦!以前,对于《平湖骑士》中的马腿,就曾有人提出过类似的置疑。我只拍马腿而不拍骑士,是要让人注意冲锋陷阵之前,马的臀部憋足了多么大的力量。我不要表现骑士,因为那时候,一切都将模糊不清,但那是另外一个技巧问题,假如人们看骑士,势必要问他去干什么。然而,在日常生活里,我们走路的时候,眼睛往往看着地面,或者稍微高一点的地方,不是非要正面去看过往行人不可,除非有一个漂亮女人,人们才想看清她的面目。我知道为什么人们喜欢拍摄全身,这还是受戏剧影响,因为观众能够看到舞台上的全部。

您不会为了和剧中人物气质相似,而再去选择“模特”了吧?

只要他们在外貌、声音和表达方式方面与剧中人不相抵触,我会立刻选中这些人。人与人之间有那么多矛盾,有那么多古怪特征,陀思妥耶夫斯基几乎归纳出了一个体系。我喜欢跟不熟悉的人一起合作,他们会给我带来很多意外惊喜。我自己挑选的那些模特从来没让我失望过,在他们身上,我总能发现一些自己想象不到,而且对我十分有用的新东西。另外,我这个人特别相信偶然性,相信好运气。照像器材商店雇员吕西安和影片主人公伊翁的挑选,就是我好运气和直觉相结合的产物。