

世界悬念大师希区柯克
与法国著名导演特吕弗
的对话录

LE CINÉMA
SELON
HITCHCOCK

[法] 弗朗索瓦·特吕弗 著
严 敏 译

希区柯克

论电影

XIQUKEKE
LUNDIANYING



上海文艺出版社

[法] 弗朗索瓦·特吕弗 著
严 敏 译

希区柯克

论电影

世界悬念大师
希区柯克
与法国著名导演
特吕弗的对话录
上海文艺出版社

责任编辑：于纯丹
封面设计：袁银国

希区柯克论电影

弗朗索瓦·特吕弗著

严敏译

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 上海新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 14 插页 3 字数 319,000

1988年6月第1版 1988年8月第1次印刷

印数：1—2,100册

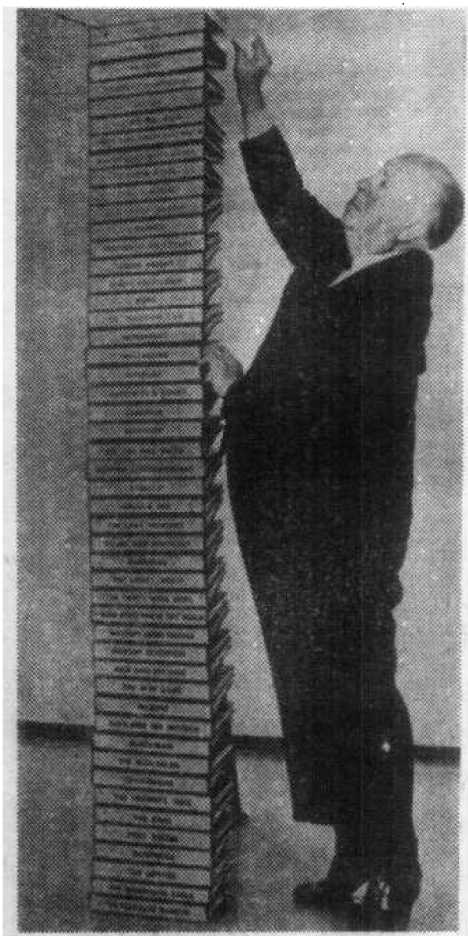
ISBN 7-5321-0010-2/J·0 定价：4.10元

一九七五年再版前言

艾尔弗雷德·希区柯克的这本谈话录早在一九六六年，已由罗贝尔·拉丰出版社首次出版；如今，承蒙比埃尔·雷米尼埃先生坚持不懈的努力，它又再版了。

自从我第一次去美国参加自己的影片献映以来，我一直对以下的事实感到惊讶：美国许多影评家在评论希区柯克的创作时总持以傲慢的态度。一九六〇年，纽约影评家协会把该年度的最佳影片奖授予威廉·惠勒的《宾虚》，而我觉得，该奖授予希区柯克的《西北偏北》更为妥当。一九六三年，奥斯卡最佳特技奖授予《埃及艳后》，就因为该片中有两三次将凯撒杀害安东尼的镜头迭印在伊丽莎白·泰勒扮演的克娄巴特拉女王的脸上，可是在这一年里，恰恰是《群鸟》风靡全美！不久前，美国一位大名鼎鼎的影评家对我说：“你之所以喜欢《后窗》，是因为你不甚了解格林威治村*。”我则回答：“《后窗》不是一部关于格林威治村的影片，它只是一部关于电影的影片，而我对电影是了解的。”后来，我想到：希区柯克做广告的天才是萨尔瓦多·达里所望尘莫及的；前者尽管常被那些吹毛求疵的采访所诋毁，但也毫不犹豫地嘲笑了它们。我想，如果他同意——他生平第一次同

* Greenwich Village 位于纽约市，是作家、艺术家聚居的地区。——译者注



希区柯克与他的丰硕作品

意——对一份关于他的艺术及其手法的尽可能全面的问题表作系统回答的话，那么这本书最终将有助于改善他在美国知识分子们心目中的形象。

这就是此书问世的全部原委。

海伦·斯科特作为我进行这项活动的早期助手，很快把此书搞成了美国版本。它在出版界旗开得胜，如今，精装本已发行了四万册。每年，西蒙—舒斯特出版社再版一次。结果，此书成了许多教授电影的大学里举行的每次学术会议上的必读之本。

在最后十年里，希区柯克终于获得了奥斯卡奖。这是对他整个创作的嘉奖。两年前，纽约电影协会在林肯中心专门为希区柯克举行了一次盛大的年会。我们有幸在一个晚上重新看到了他的

所有影片——所有“辉煌作品”的片断。这些片断分门别类，加上了如下一系列标题：“追逐戏、爱情戏、凶杀戏、悬念戏和灾难戏”等。而这每一类别的片断在放映之前，先由希区柯克影片的最佳扮演者作简短的发言。她们是格蕾丝·凯利、琼·芳登、特丽莎·赖特、简妮特·利。那天晚上，当我重新看到这所有熟悉影片的精彩片断时，心里十分激动。不过这些片断同原来的

影片完全割裂,因此对于希区柯克的创作来说既是虔诚的做法,同时又是粗暴的做法。我觉得,所有的爱情戏都拍得象凶杀戏,而所有的凶杀戏又都拍得象爱情戏。我谙熟希氏的创作,自己也深信这点,可是当我面对这目睹的一切时不由惊愕。银幕上尽是些牵连、冲动、性交、叹息、喘气、尖叫、流血、眼泪、搏斗等。它们使我觉得在希氏的电影里做爱和谋杀好象成了一回事。

希区柯克的影片将比其它任何影片更加经得住时间的考验,因为他的每一部影片都是以高超的艺术和匠心拍成的。它们在电影院里或电视荧屏上堪与任何最吸引人的新片媲美。任何人,即使不怎么爱好电影,也一定看过五六部希区柯克的影片,而且每部看过好几遍。

希区柯克的影片如此深受欢迎的情况,他本人一直未挂在心上——至少他还没想让人知道。但是,没有一个电影家能比他更好地把他自己的创作门道描述出来,而为了让观众了解推动故事发展的齿轮,他一直运用着这些门道,所以他决定作自我介绍并向我们介绍。

当我在编写这本书时曾满怀一种要说服大家的愿望,如今我完全是另外一种心情了,但坦率地说,关于希区柯克,至今已无必要去说服任何一个人了。因为,希区柯克同伯格曼、布努艾尔他们一样,乃是电影的创始者,尽管那些最吹毛求疵的批评家们企图诋毁他,可他和他的影片仍然赢得了永恒性。

弗朗索瓦·特吕弗

1975年8月

引 论

一切都是从掉入水里开始的。

一九五五年冬天，艾尔弗雷德·希区柯克来到儒安维尔的圣莫里斯制片厂给《抓贼记》一片进行后期录音工作。这部影片当时已在蓝色海岸*拍完了外景。我和朋友克劳德·夏勃罗**决定为《电影手册》杂志对希区柯克进行一次采访。我们借来了一台磁带录音机，想录下他的谈话，因为我们希望这是一次长时间的谈话，而且报道应准确无误。

希区柯克所工作的放映间里光线昏暗，银幕上正不间断地放着《抓贼记》里一场较短的戏，那是卡莱·葛伦和碧姬·奥贝扮演的男女主角正驾驶一艘汽艇游弋。我和夏勃罗摸着黑走到希区柯克的面前，他请我们去制片厂的酒吧间等他。我们走出放映间，强烈的阳光使我们眩晕。那个酒吧间就在院子的对面十五公尺远的地方，我们一直朝前走，一边兴致勃勃地谈论希区柯克的影片中的一些精神变态者——我们觉得这些角色挺新奇。我和夏勃罗还没来得及意识到怎么回事，便迈出同样大的步子跨过了一个大水池的狭窄边沿。那水池结了冰，边沿和院子的沥青地一样都是灰颜色。经两人一踏，那结冰马上碎裂，我

* 指法国土伦和尼斯一带地中海沿岸。——译者注

** 法国新浪潮电影代表人物之一，写有希区柯克专著。——译者注



希区柯克和特吕弗

鹤林通掉进水里。水足有齐胸深。我们目瞪口呆。我问夏勃罗：“那个录音机怎么样了？”他慢慢举起他的左手，把录音机从水里捞出来，它被浸得直往下滴水。

我们就好象在希区柯克的影片里一样陷入了绝境。那个水池池底呈弯形，很陡，我们刚要靠向边沿，又滑下来了。多么需要别人伸出援助的手，来把我们拉向边沿。最后我们靠自己爬出了水池。一个女服装师——我们以为她是同情我们的——领着我们走向一化妆室，好让我们脱下湿衣服，把它们晾干。在途

中，她对我们说：“哎呀！可怜的孩子！你们是扮演打手的群众演员吧？”“不，太太，我们是记者。”“那样的话，恕我不奉陪了！”

几分钟之后，我们穿着湿漉漉的衣服，浑身颤抖地重新来到希区柯克的面前。他打量了我们一番，似乎也不体谅我们的处境。接着他建议另外约个时间——当天晚上在雅典娜广场饭店会晤。

次年，当他再次来到巴黎时，就在一群巴黎记者中间，他一下子认出了我和夏勃罗。他对我们说：“先生们，每当我看见放在威士忌酒里的冰块相互碰撞时，就想到你们两位。”

直到几年后，我才知道，希区柯克已按照他的方式给上述偶然事件及其结局添枝加叶了。他绘声绘色地向好莱坞同仁们讲述我们落水后来到他跟前的情景：夏勃罗穿着神父的衣服，而我穿着警探的衣服！

在那第一次落水邂逅后的十年里，我多么想按照俄狄浦斯*求神降示那样向艾尔弗雷德·希区柯克请教，因为这一时期我个人在电影导演方面的一些尝试使我越来越赞赏他对导演实践的重大贡献。

当你仔细考察希区柯克的导演生涯，考察他在英国拍的默片和在美国拍的彩色片时，你一定会发现，他对许多电影家提出来的一个不无重要的问题——如何以纯视觉的形式表现意念——作了令人满意的回答。

* * *

《希区柯克论电影》的作者其实并不是我，我只不过是发起者，或者恕我确切些说是怂恿者。这完全是一个记者应尽的本

* 希腊神话中的底比斯王子，曾解怪物斯芬克斯的谜。——译者注



希区柯克与特吕弗在交谈,右为译员海伦·斯科特

份。希区柯克同意选一个好日子（或者对我来说是个好日子），花五十小时接受一次长时间的采访。

于是我写信给希区柯克先生，建议他回答五百个问题；但这些问题不涉及他的创作生平，因为这只能按照编年史的顺序加以叙述的。

我建议讨论的问题只限于：

1. 每部影片摄制的有关背景资料；
2. 每部影片的剧情的设计与结构；
3. 每部影片在导演处理上的一些特殊问题；
4. 他本人对每部影片的商业与艺术成就（与原先的意图相比）的评价。

对此希区柯克同意了。

最后一个须克服的障碍是语言障碍。我去找我的朋友海伦·斯科特帮忙。她当时任法国电影公司驻纽约的代表，美国籍，但在法国读过书，对英、法文的电影术语非常谙熟。海伦女士具有准确的判断力，又富于人情味，这些使她成了我理想的助手。

八月十三日，即希区柯克的生日，我们来到了好莱坞。这些天的早上，希区柯克总是上贝弗利希尔斯饭店找我们，然后把我們帶到他在环球制片厂里的办公室。我们每个人都发给了一只微型话筒，佩戴在胸前。隔壁一间里有位录音师把我们的谈话录下来。每天，从早上九点到下午六点，三人不停地进行交谈。这马拉松式的谈话是在一张圆桌旁展开的，休息时我们也坐在那里。

一开始，艾尔弗雷德·希区柯克就象往常被采访时那样，兴致很高，不时说些笑话。可是第三天以后，他突然显得严肃起来，语气诚恳，真象作自我批评似的。他详细讲述了自己从影经



希区柯克兴致勃勃地给特吕弗谈拍片诀窍

过,命运的转折与不幸,以及自己的种种困难、探索、疑惑、希望和努力。

渐渐地我发现他判若两人,在观众的眼里他十分自信,固执己见——我原以为这是他的本性;可眼前的他对往事感受很深,十分激动,非常想把自己的种种感受向观众披露。

正是这个人比其他任何人都擅长拍摄恐怖的东西,而他本人却胆子很小。我认为,他的成功同他的这一性格不无关系。艾尔弗雷德·希区柯克在整个影坛生涯中,一直感到需要提防演员、制片人和技师们,以便保护自己,因为他们稍为任性一点或软弱一点就会损害一部影片的完整性。对希区柯克来说,保护自己的最好办法就是当一个能叫所有明星都乐于接受他指挥的导演,当一个对电影技巧谙熟程度超过所有技术专家的制片人。此外,希区柯克也是这样提防观众的,他设法通过惊吓观众来把他们吸引住,从而使观众重新产生他们在童年玩捉迷藏时的感受,在静悄悄的屋子里,你躲在家具后面,有人被捉住了,当你入夜躺在床上时,会觉得那游戏真是神秘,令人心悸。

这一切把我们引入了悬念的境地;有些人——他们也不否认希区柯克是悬念大师——认为,悬念只不过是戏剧化的一种低级形式。

悬念,这首先是一部影片的故事素材的戏剧化,或者说以最紧扣人心弦的形式表现戏剧性情境。

举个例说。有个人从家里出来,跨入出租汽车径直驶向车站,准备搭乘火车。象这样的一个场面对于一部普通影片来说是够正常的了。

现在,如果这个人在跨入汽车前看了一下手表说:“天哪,多可怕,无论如何来不及赶上火车了!”那么,他的旅程就会成为一场充满悬念的戏,因为,每次亮红灯,每个十字路口,每名交通

警,每块交通指示牌,每次刹车,每次拨变速杆都使这场戏的激情增强。

上述诸画面的效果和说服力如此之大,以至观众决不会说“其实他不必那么着急的”或“他可以乘下一班火车嘛”。正是由于画面内动作所产生的高度紧张感,剧情的急迫发展才令人信服。

象这样的戏剧化处理,如无主观随意性,显然是无法做出来的,希区柯克的艺术正在于把这种主观随意性强加给那些不服羁绊的自由思想者,他们常常说这是不真实的。希区柯克也常常说,他不屑于真实性;但实际上,他难得要不真实的东西。他编排剧情是从高度的巧合性出发的,而这种巧合性为他提供了他所希冀的强烈撼人的情境。他的创作在于孕育戏,把剧情纽结束得越来越紧,从而造成极大的紧张感,而在戏剧性高潮之后又迅速地把这些纽结解开。

在一般情况下,悬念的场面总是一部影片的精华,它最吸引观众。可是,当你观看希区柯克的影片时,便可知道,他总是试图这样地构成影片,即每个场面都是影片的精华,正如他本人所说的都是“毫无瑕疵的”。

象这样千方百计要吸引观众注意力的意愿,或如他本人所说的先是制造激情,然后保持激情,以便达到紧张的极点,无疑使他的影片明显地与众不同,且无可模仿。这是因为希区柯克所注重的,不仅有剧情的高潮性场面,而且有呈示性场面、过渡性场面以及所有一般地说是引人注目的场面。

在希区柯克的影片中,两个悬念的场面决不会被一个普通的场面串联起来的,因为他会赋予普通的场面以惊栗效果。这位悬念大师同时也是反常意念的大师(Le Maître de l'anormal)。举个例子说,有个人为打官司的事所烦恼——当然我们知道他

是无辜的——于是去找一个律师，把自己的案子告诉后者。这是一个很平常的情境。但在希区柯克处理之下，这位律师一开始就疑虑重重，不敢接受案子，就象《冤枉的人》里那样，他始终不同意为一件案子辩护，直到最后他才向自己的委托人承认他不熟悉法律业务，而且还不能肯定自己有无能力来辩护，……

你看，心理上的烦恼被制造出来，一种不稳定性、一种不安全感使整个情境高度戏剧化。

现在，再举个例子来说明一下希区柯克是用什么方式给日常生活细节增添戏剧效果的：有个小伙子把他结识的一个姑娘介绍给自己的母亲。那姑娘当然很想让这位老太太喜欢，因为后者可能成为她未来的婆婆。当小伙子毫无拘束地作介绍时，姑娘却着慌了，她红着脸，怯生生地向前走去。那个老太太呢，观众清楚地看到她的面部表情的变化，当儿子介绍完毕时，她两眼死盯着姑娘的脸看（每个影迷都知道，在希区柯克的纯电影处理下，这样的注视一定是直接对着摄影机的镜头）；姑娘往后退了一步，更强调出她刚才的恐慌，这时希区柯克又一次通过那个老太太的目光让我们看到了她吓人的模样。希区柯克的特长就在于此。

对于希区柯克来说，他的影片里发生的一切无非是要阻止平庸的东西出现在银幕上。所以，即使一些家庭生活场面也都是色彩强烈，内含冲突，或剑拔弩张，或柔情蜜意。

制造悬念的艺术，同时也是让观众“身历其境”的艺术，借以使观众参与影片的剧情。这样，拍一部影片就不再是两者（导演 + 他的影片）玩的游戏，而是三者（导演 + 他的影片 + 观众）玩的游戏了。象《小普赛》里的白色石子、《小红帽》里的散步等悬念都已成为诗意手法，因为其用意在于使观众更加激动，心怦怦跳得更厉害。指责希区柯克制造悬念效果，那等于连他是世界上

最不令人厌倦的电影家也横加指责，这好比是指责一个只给对方快乐而从不考虑自己的情人。只要是希区柯克拍的悬念片，就足以把观众的注意力完全集中在银幕上，以至阿拉伯观众忘记了剥花生米吃，意大利观众忘记了吸香烟，法国观众忘记了跟邻座的人搭讪，瑞典观众忘记了在两排座椅中间做爱，希腊观众……即使是希区柯克的诽谤者也都同意授予他世界第一号电影技师的称号，不过他们是否知道剧本的选择、剧作结构和故事内容都跟电影技术密切有关并且非依赖它不可呢？当前批评界的倾向是把形式与内容割裂开来，对此艺术家们都持不满的态度。而希区柯克所运用的悬念方法则使这场争论一下子平息下来了，因为，正如埃立克·罗默和克劳德·夏勃罗所明确指出的，“他是电影有史以来最伟大的形式革新家之一。在这方面，也许只有茂瑙* 和爱森斯坦才能同他相提并论。在希区柯克的电影里，形式不是装饰内容，而是创造内容。”电影是一门很难精通的艺术，其理由是它需要多方面的人才——甚至是互相矛盾的人才。如果那么多的有才干和有美感的人在拍摄过程中“搁浅”的话，那是他们不兼备分析与综合的能力，而有了这两种能力就可以使你保持警觉，防止在分镜头、拍摄与剪辑时出现数不清的难点。事实上，一个导演面临的最大的危险便是在拍摄过程中失去对他的影片的控制，只要考虑不周，这种情况是经常会发生的。

影片内每个镜头的景的大小，以及每个镜头三至十秒钟的长度，乃是传递给观众的信息。许多电影家所传递的信息却是含糊糊糊的，这也许是他们的意图本身是不明确的，也许是意图明确但表达得很差。你可能会对我说：“清晰真的那么重要吗？”

* 德国导演，后到好莱坞拍了《日出》、《城市姑娘》等片。——译者注

是的，清晰乃是艺术表现的最重要的素质。举个例子说：“直到那时候巴拉肖夫才知道自己被卡拉汀骗了，便去找本逊，向他建议同托尔马切夫取得联系，然后他们一起分赃……”在某些影片里你会听到类似这样的对话，当你听到如此冗长的对话时，你一定给懵住，从而不感兴趣了。即使影片作者很清楚知道巴拉肖夫、卡拉汀、本逊和托尔马切夫是什么样的人，但是观众却一无所知，哪怕事先接连三次让你看到了他们的面孔，你还是不明白上述对话是什么意思，根本不可能明白的。因为，电影的基本规律是：只要一切都是讲述而不是表现出来的话，观众就懵住了。

所以，希区柯克是不需要言述巴拉肖夫、卡拉汀、本逊、托尔马切夫等先生的，因为他喜欢让一切都通过视觉形式表现出来。

也许有人会认为他是通过简化来做到艺术表现的清晰的，而这种简化常常被人谴责为只能拍一些简单幼稚的故事。不管怎么说，这总归是人们指责他的一个理由。但我却不同意，相反认为希区柯克是唯一擅长于拍人物的思想活动的电影家，他可以借助对白而让我们感知一个或多个人物的思想活动。这一点使我有理由把他看成是一个现实主义的电影家。

希区柯克是现实主义者？

不论电影或戏剧里，对白只是用于表达人物的思想活动，但在生活中，正如我们所知道的，情况常常并非如此，特别是在社会生活中，每当我们参加一些关系不密切的人的集会，如鸡尾酒会、社交宴会、亲属会议等时，情况更非如此。

如果我们以旁观者身份参加这类集会的话，那么我们会明显感到，人们的发言都是次要的、礼节性的，主要的东西则在来宾的脑子里，而他们的思想活动我们可以通过观察他们眼神加以判断。

假定我应邀参加一个招待会，但以旁观者的身份，我望着Y先生，他向三位来宾讲述自己和妻子在苏格兰如何度过了假期。在专心观察他的脸部表情时，我捕捉到了他的目光所向，我发觉他对X夫人的大腿颇感兴趣……我走到X夫人跟前……她正在谈论自己的两个孩子上学如何困难，可她乍看无动于衷的目光不时被Z小姐的俊美身材所吸引……

由此可见，我参与的这一场面的真谛不在于对话之中，这些对话是纯粹社交与礼节性质的。真谛乃在人物的思想活动之中：

1. Y先生对X夫人的性爱；
2. X夫人对Z小姐的嫉妒。

从好莱坞到电影城*，没有一个电影家象希区柯克那样能拍摄出上述那一场戏里人物微妙又真实的心理。经过四十年后再来看，他的每一部影片为了获得纯粹视觉性的戏剧效果，在很大程度上都是基于画面与对白对位这样一个原则上，这样可同时表现出第一情境(明显的)和第二情境(隐秘的)。

希区柯克正是这样不求助解释性对白，而直接拍摄出人的种种情感，诸如怀疑、嫉妒、愿望、羡慕等。这使我们看到如此一个反论：一方面，希区柯克的作品以其简练明了而最为各阶层观众所接受；另一方面，他又最精于拍摄各种人之间最最微妙的关系。

在美国，导演艺术方面的最大进步是一九〇八至三〇年之间完成的，这主要归功于D·W·格里菲斯。默片时期的许多大师，都受到了格里菲斯的影响，象斯特劳亨、爱森斯坦、茂瑙、刘别谦等四位大师都已作古。而其他在世的却再无长进。

美国那些三十年代起从影的人至今还没耕耘过格里菲斯开

* Cinecitta 位于罗马，是意大利最大的电影摄制基地。——译者注