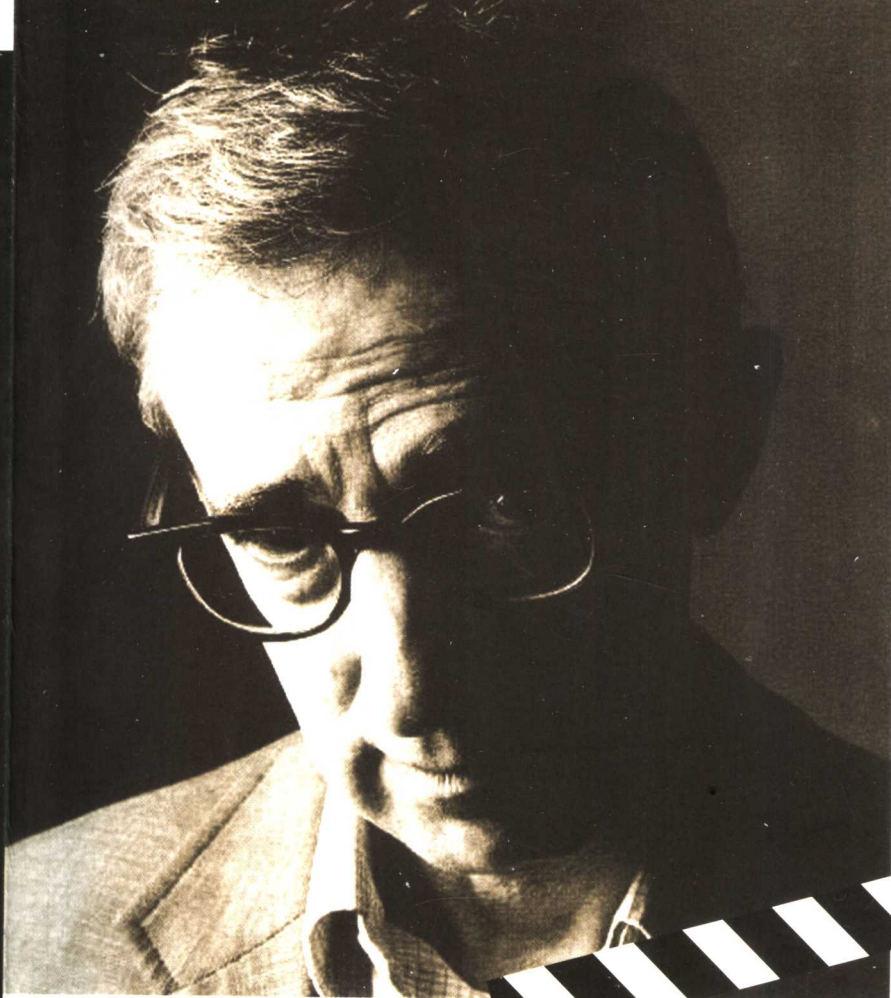


<15

电影馆

生存的全部景象都有一种神奇性……就像是一个你脑子没法转过弯来想明白的把戏。与其说是把戏，可能我更该说是一个严肃的玩笑。你唯一能逃避它的办法就是假设有某种魔术师般的解决问题的办法——非庸出现某种神奇的东西，由它把你从目前的现实生活中解脱出来。

——伍迪·艾伦



# 伍迪·艾伦

Woody Allen  
A Life in Film

## 电影人生

[美]理查德·席克尔 著  
伍芳林 译



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

Woody Allen 1935

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

<15  
电 影 馆

# 伍迪·艾伦

## 电影人生

[美]理查德·席克尔 著  
伍芳林 译



Woody Allen  
A Life in Film

广西师范大学出版社  
· 桂林 ·

**WOODY ALLEN: A LIFE IN FILM by RICHARD SCHICKEL**

Copyright © 2003 by Richard Schickel

This edition arranged with DON CONGDON ASSOCIATES, INC. C  
through BIG APPLE TUTTLE-MORI AGENCY, LABUAN, MALAYSIA

Simplified Chinese edition copyright

© 2006 GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

All rights reserved

著作权合同登记图字:20-2004-156号

### 图书在版编目(CIP)数据

伍迪·艾伦:电影人生/(美)席克尔(Schickel, R.)著;  
伍芳林译.一桂林:广西师范大学出版社,2006.6  
(电影馆)

ISBN 7-5633-6055-7

I.伍… II.①席…②伍… III.艾伦-访谈录  
IV.K837.125.78

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第004721号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路15号 邮政编码:541004)  
(网址:www.bbtpress.com)

出版人:肖启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

山东人民印刷厂印刷

(山东省泰安市灵山大街东首 邮政编码:271000)

开本:965mm×1270mm 1/32

印张:6.375 字数:140千字

2006年6月第1版 2006年6月第1次印刷

印数:0 001~8 000 定价:18.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

## 题 记

通常情况下，一位导演在做纪录片时，他采用自己所作访谈的内容——如果按比例来计算的话——多半不会超过 20%。就我对伍迪·艾伦所作的详尽访谈而言——它历时近四小时，涵盖了，最起码做到简要涵盖了，他作为一个电影人的方方面面——我却觉得几乎是从头至尾都称得上精彩，全部值得保留。因此便有了访谈文字部分的出版，对于其内容，我仅作了少许编辑。

作为采访者，我的风格更接近谈话，而不是生硬地发问。因而我略去了我的一些提问，以便让谈话内容更紧凑切题。就伍迪·艾伦而言，在谈论自己的工作时，他从来不会完全放松，所以他回答提问时，每每开头会有比通常情况下多些结巴之处。这些我也一概略去。他在回答问题时还有一个习惯，那就是，先作一个非常简略的回答，思考片刻，然后再作补充。但是，在这一过程中，他会重复前面说过的话。有几个地方我将重复的内容作了合并。最后我想说的是，大约一年之后，因为拍摄一部关于查理·卓别林(Charles Chaplin)的纪录片的的关系，我对伍迪·艾伦又作了一次采访。由于我实在欣赏他就卓别林所发表的看法，所以我从那次谈话中选取了几段穿插到本书的合适位置。但本次访谈中的重要之处无任何删减。据我所知，到目前为止，伍迪本人还未看过我为他拍的纪录片——他声称要等自己老了并且退出这个圈子之后再看，但又事先提醒说，只怕那时的他人老糊涂，自己也认

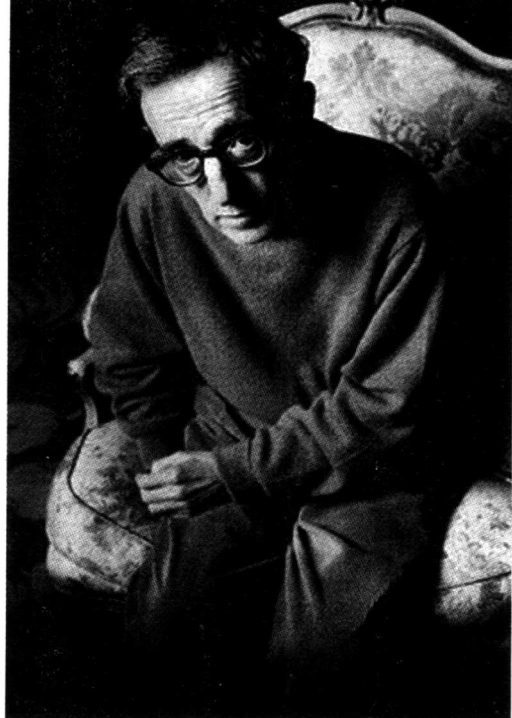
不得自己了——同样，可想而知，他也不曾看过本书的文字内容。  
因此，对于本书粗疏错漏之弊，本人将负全责。

理查德·席克尔

2003年6月于洛杉矶

## 目 录

题记 .....	1
序言:伍迪的后半生 .....	1
访谈 .....	59
后记 .....	145
影片集锦 .....	153
译后记 .....	190



序言:伍迪的后半生





# 1

上个世纪 60 年代后期,伍迪·艾伦作出决定,除非自己是其不容置疑的唯一创作人,否则不会接拍任何一部电影。时至今日(2003 年 2 月),他在 34 年的时间里创作并导演了 32 部故事片(以及一部电影短片集的三分之一)。他的决心偶尔也有动摇的时候,因为他参与了一些既非自己创作,又非自己导演的片子的演出,而且他也允许了由旁人来导演自己改编的影片《别喝这水》(*Don't Drink the Water*)和《再弹一遍,萨姆》(*Play It Again, Sam*)。尽管如此,他创下的纪录仍是惊人的——自他 1969 年拍摄《傻瓜入狱记》(*Take the Money and Run*)算起,基本上每年推出一部新片——这在当今美国电影制作人里几乎找不出第二位。

若想要找到其影片目录长度堪与伍迪·艾伦的相当的签约导演,你可能需要往回追溯到上个世纪三四十年代,一个电影制片流程如同工厂流水线作业的年代。与伍迪亲自参与自己绝大多数影片的编剧或演出不同的是,那些电影大师多半不会自己写剧本,亲自参加演出的也不常见。在影片的选角、剪辑、配乐和广告宣传等方面,那时的片厂通常情况下也不会给导演很大的发言权(阿尔弗雷德·希区柯克[Alfred Hitchcock]应该算是一个值得注意的例外),可伍迪却是无不亲历亲为,尽心尽力。此外,那些导演们也不会像伍迪那样,因为同时身为剧作家和幽默文章撰稿人而副业繁忙。

你得到别的什么地方去找成就伍迪这般事业的人。在欧洲,英格玛·伯格曼(Ingmar Bergman)导演的一系列作品在自主性和多

产性两方面可与伍迪的作品相提并论(当然了,伍迪本人会拒绝将自己的影片和伯格曼的作其他任何方面的比较)。有些人则提出,查理·卓别林与伍迪在事业上有多处类似。作为演员,两者多数情况下扮演的是一个同一类型、特点高度鲜明的人物。作为电影制作人,两者都握有很大的自主权——这在卓别林是因为他所拍摄的故事片都由自己出资,仅有一部影片是个例外;至于伍迪则是因为他不会接受任何对其拍片理念有横加干涉之威胁的人的资助。还有一些评论家甚而将两人的私生活拿来比较。因为这两个男人,在晚年的时候,都与比自己年轻得多的女性发生感情纠葛,而在报界和公众间引起轩然大波——至于两者都在这迟到的感情中找到了幸福和满足这一事实,则鲜有人提及。

但即便是这样的比较也可作进一步分析。卓别林一旦决定拍摄故事片这么长的电影,就会众所周知地放慢制作节奏。在1924到1967年间,他只拍摄了十部影片,尚不及伍迪在同样40多年来里拍片数目的三分之一。而且,卓别林除了几部经典片(《巴黎女人》[*A Women of Paris*]、《马戏团》[*The Circus*]、《城市之光》[*City Lights*])外,其作品的整体质量不见得超过伍迪的——可能其志向更高,但作品说不上更好。

这种差异很大程度上源于期望值的不同。世人对于一部明摆着凝聚数年心血的艺术作品的期望值比一部看上去一蹴而就的作品来得高——尽管这种期望并不一定正确。此外,卓别林晚期的作品涉及广阔的、极其鲜明的社会主题——劳动的异化,法西斯主义、资本主义的种种罪恶——相比之下,伍迪的作品很少触及这些问题。

这样的比较让伍迪的作品显得逊色。这在他为数不多的美国观众看来是情理之中的一件事,就好像每年一部伍迪·艾伦影片的发行就好比过一个不那么重要的法定假日——其到来虽受到关注,但除了对其一贯重视、几乎习惯成自然一小部分人外,鲜

有人庆祝。从某种意义上来说，它就好比意大利人眼中的哥伦布日(Columbus Day)，或爱尔兰人眼中的圣帕特里克节(St. Patrick's Day)。在谈论他的最新影片时，即便是他的忠实观众也时常会带点吹毛求疵的口吻。

从某种意义来说，这种情况倒也不难理解。除了少数几部片子外，伍迪一直以来都将自己影片的背景置于自己当初拍摄那部广受好评的《安妮·霍尔》(Annie Hall)时开始探索的环境中——城市生活，中产阶级趣味，生命力旺盛(如今正日益衰老)——同时观众也似乎觉得一切都是老一套，没什么新花样。关于这一点，观众们有时也属判断失误。不错，这些片子往往仍旧是关于一些情感纠葛和错位问题，故事的主人公们也仍旧发现自己身陷对自身情感问题感到莫名烦躁，甚至公然背叛的境地，于是开始一段新恋情，可结果也好不到哪里去。许多年前，伍迪或多或少靠一己之力开创了这种我们可以称之为反浪漫式喜剧的传统。但即便是在沿袭这一传统的同时，伍迪亦在其形式允许的范围内极大地扩展了其潜台词，并且完善了自己的风格。

事实上，几乎可以这么说，伍迪对于那些我们作为生命个体所注定要遭遇的重大(且无法解决的)存在主义命题的关注程度可以和卓别林——或任何一位你能想到的人物——相提并论。在这篇文章里，我尤其想要强调的一个事实便是，伍迪许多让人难忘的影片都以一种不易为人觉察，但却独具匠心的手法将文学领域的“魔幻现实主义”的表现方式(及内容)运用到了电影领域。所谓“魔幻现实主义”，按一部文学辞典的定义，即“一种其特征表现为在原本是写实主义的小说里用一种不带感情的方式融入想像和神秘题材的现象”。

让我感兴趣的是，在过去的四分之一世纪里，在众多依附于伍迪之作品的评论文章里，这一点竟然如此鲜为人提及。太多的评论文章只是热衷于计算这部或那部影片在搞笑计分表上的

相对排名。再不然，就是希望伍迪能沿袭《香蕉》(Bananas)一片的风格，做出更大成绩。

所有这一切——以及更多内容——都是我在2001年秋对伍迪进行的一次历时数小时的访谈时他所关注的话题。那次访谈的节选构成了我录制的一档历时90分钟、关于他本人以及他为特纳经典电影公司(Turner Classic Movies)所拍影片的电视节目的基础。那次访谈的内容在此重新付梓出版，仅对其文字作了少许编辑。在介绍那次访谈的同时，我试图对其进行批判性的引申，同时尝试去做某件，据我所知，到目前为止还不曾有人着手去做的事情，那就是，就各主题间不断发展演变的相互关系——大致按时间先后顺序——对伍迪的影片作一分析。

可以大言不惭地说，我认为自己是这项工作相当合适的人选。为了作那次访谈，我在短短不到一个月的时间内看完了伍迪所有的影片。对一位评论员来说，如此潜心于某一位艺术家的作品的现象是相当少见的。一般人往往是在某位导演每推出一部新片就去看一部。这么一来，他不得不依靠从前多半不太准确的印象来判断新片与此前影片的一致和不一致之处。再则，即便像我这般潜心投入过，一般人接下来往往也没有机会同该导演直接交流。(事实上，在我和伍迪的谈话过程中，他有那么一两次喃喃自语，说我知道的比他还多，因为他近来不曾看过任何一部自己以前的老片子，而我看了。)此外，在我们的节目合成的六个月的时间里，我每天都会翻来覆去地看到他的作品中的精彩片断。总而言之，我认为自己新近获得了对伍迪的作品发表意见的某种权威资格，就目前而言，这种权威性无人能及。

至关重要的是，我长期以来对伍迪的作品抱有好感。我对其作品的敬意跨越了我从事影评工作的30个年头，也体现在我所撰写的关于伍迪的几篇篇幅较长的人物传记中。这种敬意部分是因为我们乃同辈人。我们年纪大致相当，读同样的书，看同样的电影，

对大城市生活有着差不多的梦想(他出生于布鲁克林[Brooklyn],我出生于密尔沃基[Milwaukee],可是从心理上来说,我们距我们携手进军的在曼哈顿的事业之巅峰的距离是相等的)。

但这些不足说明我们何以不约而同地不再相信某些事物——有组织的宗教、传统意义上的(抑或革命意义上的)政治、公司化美国、赶时髦般的自我完善——不论其内容是节食也好,广泛流行的人神灵交也好,抑或是什么香味疗法也好。在我看来,我们是骨子里的存在主义者。有关死亡、宇宙的静谧、上帝缺席的念头让我们惶惶然,我们仰仗工作来使自己摆脱包围着我们的虚无感,可心里却不无悲凉地明白,工作不过是我们度过从摇篮到坟墓这段时光的一种方式罢了。

我和伍迪并无亲密的私人关系。在很久以前,当满怀年轻的激情与希望的我们在纽约四处寻找机会时,我们曾有过一次不经意的会面。后来,当我们的事业逐步发展后,我们之间开始有了一些比较正式的往来。此外,这么些年来,我们亦有过数次社交场合和工作场合中的愉快交往。但是我相信,即便我从未见过他本人,我同样会偏爱他的作品。因为他的作品会以一种相当直接明了的方式向我诉说——有时还会替我诉说。在此,我有必要提醒你,本书的读者,如果没有同样的偏好,那么你正在阅读的这本书并不适合你。

## 2

对于伍迪具有转折意义的影片是1980年上映的《星尘往事》(*Stardust Memories*)。在这部影片中,他清楚地阐明了那些我认为

将成为他今后工作的最重要指导原则的拍片理念和拍片方式，并且开始了放弃从前牢牢抓住主流观众之做法的这一转变过程。我得承认，在当时情况下，我和其他观众一样对此感到难以接受。我重温该片的次数也比重温他的其他任何一部影片的次數都来得多，就是为了获得一个对该片进行批判性思考和情感认同的立足点。

伍迪在影片中扮演桑迪·贝茨(Sandy Bates)，一个让人有理由怀疑与他本人相似的角色——或者说，即使不像他本人，也像他自己想要成为的那个人的形象；抑或，是他的崇拜者们担心他可能会成为的那种人的形象。片中他演的桑迪是个喜剧电影制作人，并且和当时的伍迪一样，也刚开始尝试拍摄某种更严肃的电影。桑迪出席了一个专门放映其作品，并对之进行讨论的周末回顾影展。影展上他的影迷们个个上来拍拍他，不断地告诉他，他们是多么喜欢他的影片：“特别是早期的那些搞笑片。”在我对伍迪进行访谈的过程中，他坚持称，自己并没有诋毁观众或自己早期所拍的搞笑片的意思——《香蕉》也好，《爱与死》(*Love and Death*)也好，还是《傻瓜大闹科学城》(*Sleeper*)也好。他不过是想——怎么说呢，套用一個他耳熟能详，常被別人用来描述自己影片的词语来说——显得搞笑而已。事实上，他并不是要否定自己的早期作品；相反，他自称当时那些影片的拍摄让他感到“愉悦”。而且很赚钱。另外，他指出，《星尘往事》大体上由一长串关于梦境的连续镜头构成，这可能影射了他本人的某些焦虑和担忧，但却不是他本人那井井有条、舒适惬意的现实生活的如实反映。

在谈及自己的影片时，伍迪对某几部评价尚可。《星尘往事》一直以来都是其中之一。这或许是因为它体现了他在技巧上向前迈进的一大步，也可能是因为它尤为真实并酸楚地揭示了名气是如何扰乱和扭曲一个人的生活的。即便你竭尽全力试图避免这一结局都会如此。但是，伍迪也非常清楚，《星尘往事》是他首

部招致评论界广泛怀疑和观众普遍不悦的影片。

在与他谈话的过程中，我对此作这样的解释：也许名气这东西是所有名人忌讳的一个话题。关于这一话题，他们不论发表什么意见都会被人看作是自说自话——如果不是自怨自怜的话。伍迪断然否定了这一解释。但我仍坚持自己的看法，即便理由只有一条：名人和非名人之间若要进行开诚布公的情感交流——不可思议，有时还会不欢而散——势必打破双方相互保持沉默的状态，而这种沉默正是两者关系得以建立的基础。我们都知道相爱的双方一旦试图去分析那爱，爱就名存实亡了。

如果我们把这一观点用来分析《星尘往事》的话，我们就会明白，虽然桑迪的周末回顾影展不过是南柯一梦，其间却分明渗透着伍迪对于名人与其追随者之间那种可意会、不可言传的对立情绪的敏锐感知。一方面，追随者们之所以崇拜某位名人，恰恰是因为后者能捕捉到他们经历中的某一方面，并将这一信息回馈给他们。而他们自己对此虽能隐约觉察，却没有能力予以言传。名人的这一本领在他们看来是非同寻常的，几乎称得上神奇。

另一方面，他们又深深嫉恨这一点。无论是否因为是梦境的缘故，总之一在《星尘往事》一片中，伍迪把桑迪遇到的每一个人都刻画成荒诞不经之人——他们对他絮絮叨叨，胡说八道；向他索要他碰过或穿过的东西留作纪念；闯入他的卧室查看他是否藏有情妇。桑迪一位生活失意的高中同学落魄潦倒地出现在他面前，前来检验他的同情心。他的家人揪住他不放，想把他拖入他们的痛苦中。会计和律师们带来的是关于税务审计的坏消息。电影公司的主管们要求他重新剪辑他的新片。那些充满政治和社会意识的人则批评他对于那些犹太人、那些遭受饥饿和疾病折磨的人的苦难毫不关心。在名气所导致的狂热中，这是所能想见的心地最阴暗的一种。

而伍迪在片中似乎以本来面目出现的这一事实更是把观众

们弄糊涂了。他既没有化装,也没有操某种口音来掩饰自己。他看上去和在自己所有影片里和现实生活中的他一模一样——一个小个子、头脑机智却敏感脆弱的男人,戴着眼镜,一副对别人何以洞穿其外表感到迷惑不解(如果不是恐慌透顶的话)的神情。但他会出其不意地冒出些俏皮话,以此来掩饰自己的不自在,并重新找回心理平衡。

这便是观众们初次见到并记住的他的样子。他们不喜欢他以别的面目出现。他们没有意识到的是,他们首次见到的,在俱乐部里和电视上做滑稽说笑保留节目的伍迪只是在表演——只是一个虚构人物而已——尽管那个人物被冠以他本人的名字。他们还没有弄明白,《安妮·霍尔》中的艾尔维·辛格也好,或是在此之前出现的那些傻瓜笨蛋也好,都不过是演戏罢了。他们不明白,桑迪·贝茨只是一个戏中人物。在他们头脑里的某个地方,他们就是想不明白,除开别的不说,伍迪·艾伦——虽然本次访谈中他谈及的面很窄——也是一个演员,一个扮演不同角色的人。

所以当把他们认作桑迪的时候,他们便会觉得他可能有些不对劲了。可能他已变得过于目中无人,要不就是太不知好歹。他们喜欢上《安妮·霍尔》中的他和戴安·基顿(Diane Keaton)不过三年前的事。依伍迪谦虚的说法,《安妮·霍尔》获得了商业上的成功,而且也赢得了多项奥斯卡大奖。当他在《我心深处》(*Interiors*)一片中转而变得严肃时,他们原谅了他;当他在那郁郁寡欢的爱情片《曼哈顿》(*Manhattan*)里重拾幽默风格时,他们欢迎他的回归。但这次……这次简直是越轨。

我并没有断言说,伍迪和美国主流电影观众的背离确切就是始于《星尘往事》一片。毕竟,六年后,他的《汉娜姐妹》(*Hannah and Her Sisters*)一片又获得了极大的商业成功。(我还记得当时采访伍迪的时候,他对此很是不解,感叹地说:“它不过表现得像部普通的片子!”其言下之意便是,该片的盈利情况不像是伍迪·艾



伦的片子，倒像是一部随便什么人便能拍出的、通常意义上的成功爱情片。)

但我的确认为《星尘往事》撕开了裂痕的口子。同时我也确实认为，在 20 世纪的 80 年代里，伍迪将这一裂痕进一步扩大了。那个时候，我曾在某篇文章里写到，他的观众们抛弃了他。而他在约翰·拉尔(John Lahr)发表于《纽约客》(*The New Yorker*)上的那篇关于他的精彩人物传略里纠正我说：“实际情况是，我扔下了我的观众；他们没有扔下我。”此时正值他和米娅·法罗(Mia Farrow)的纠纷使他成为小报丑闻主角之后不久。

回过头来看这一切，我想这倒也是事实。因为他还告诉拉尔说：“我那时想拍些风格更强健些的作品，就像《贤伉俪》(*Husbands and Wives*)那样的。如果我当时想拍的是《影与雾》(*Shadows and Fog*)那样的片子，那么我也绝不会经历与观众的合作走向终结的情况。我当时想要违反那个合同。我本希望他们能跟随我，可结果他们没有那么做……他们和从前一样好。假设当时我继续拍和《曼哈顿》或者《安妮·霍尔》如出一辙的影片的话，他们还是会极其迁就我的。”

可他没有那样做。相反，他在 80 年代和 90 年代早期拍了一组新片。在我看来，这些影片构成了一位导演在如此短的时间段里所能拍出的最好的系列影片之一。这其中包括《泽里格》(*Zelig*)、《开罗的紫玫瑰》(*The Purple Rose of Cairo*)、《无线电时代》(*Radio Days*)、《犯罪与不端》(*Crimes and Misdemeanors*)，以及《影与雾》。穿插其间的则是那些相比之下略逊一筹的影片，有《百老汇的丹尼·罗斯》(*Broadway Danny Rose*)、《另一个女人》(*Another Woman*)、《艾丽丝》(*Alice*)、《贤伉俪》、《解构爱情狂》(*Deconstructing Harry*)以及，当然了，《汉娜》一片。这 11 年里最后拍的一部影片是 1994 年的《子弹横飞百老汇》(*Bullets over Broadway*)——在伍迪的所有影片中，我认为这是结构最为完美的一部。