

<10
电影馆

斯科塞斯论 斯科塞斯

[英] 大卫·汤普森 伊恩·克里斯蒂 编
谭天 杨向荣 译

“……没错，我希望像约翰·福特那
样获上四次奥斯卡金奖。但是，我来自一
个各方面完全不同的地方。无论我是否思
获得这个奖，我都得接受这个事实，因为
我更需要的是电影。”

——马丁·斯科塞斯

Scorsese
on Scorsese



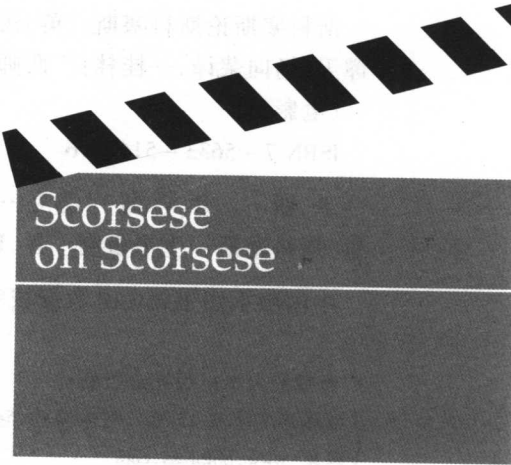
GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

<10
电 影 馆

斯科塞斯论 斯科塞斯

[英] 大卫·汤普森 伊恩·克里斯蒂 编
谭天 杨向荣 译



Scorsese
on Scorsese

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

Scorsese on Scorsese

© 1989, 1996 Martin Scorsese, Introduction and editorial commentary

© 1989, 1996 David Thompson and Ian Christie

The Updated edition has been published by

Faber and Faber Limited, London 1996

All rights reserved

著作权合同登记图字:20-2004-157

图书在版编目(CIP)数据

斯科塞斯论斯科塞斯/(英)汤普森,(英)克里斯蒂编著;
谭天,杨向荣译. —桂林:广西师范大学出版社,2005.4
(电影馆)

ISBN 7-5633-5142-6

I.斯… II.①汤… ②克… ③谭… ④杨…

III.斯科塞斯-生平事迹 IV.K837.125.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 137255 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:10 字数:187千字

2005年4月第1版 2005年4月第1次印刷

印数:0 001-8 000 定价:24.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

本书献给雅克·勒杜(Jacques Ledoux),直到1988年辞世,他在长达40年的比利时皇家电影艺术馆馆长任期内,不遗余力地支持电影制作、推广电影研究。

序

赫卡柏是他什么人？

我第一次看马丁·斯科塞斯的片子，是《再见爱丽斯》(*Alice Doesn't Live Here Anymore*)。片中导演完全掌握局面，演员也因而得以将演技发挥得淋漓尽致。全片一气呵成，绝无冷场。我告诉自己：迈克尔·鲍威尔，这下你的好日子来了——这个人知道该怎么走，你跟着他走就行了。银幕引领着我们进入一处速食商场，我们看到两位女演员唇枪舌剑、互不相让。这仿佛是在温布尔顿中央球场欣赏两位球王的龙争虎斗。自《帕特与迈克》(*Pat and Mike*)以来，我没有看过如此精彩的一场对手好戏。

我们接着放映《出租车司机》(*Taxi Driver*)。我喊道：“停！停！与罗伯特·德·尼罗(Robert De Niro)一起出现在戏中演魔鬼的那个穷凶极恶的家伙是谁啊？”

安排这次放映的朋友告诉我：“那是斯科塞斯。”

“什么！他也能演吗？”

友人笑道：“你还要看吗？”

“还有得看吗？”

友人把头猛点：“多的是呢！”

他安排我们欣赏《穷街陋巷》(*Mean Streets*)。地点在伦敦华杜尔街的一间小放映室。全场只有放映师和我们四人。片子放完后，大家瞠目结舌，对望无语。我们五人横过窄街进入一间就要打烊的小酒馆。酒馆里已没有客人，而我们仍然一言不发，实在也无话可说。

所有的艺术实为一体，每位艺术工作者都有责任致力于他的那一行。要每个人都成为大师固然不可能，但一旦遇上一位大师，我们自会知道，因为他有讯息转达给我们，迟早我们会得到这个讯息。斯科塞斯这几部电影有其不同之处：在《再见爱丽斯》与《出租车司机》两片，他的手法充分展现大师之风；在《穷街陋巷》中，他则自始至终完全直接掌握观众。一位电影导演而具这种禀赋，真算得上凤毛麟角。大多数导演，无论他多聪明睿智、多经验丰富、多才气纵横、多大胆果决，终其一生也不具这份天赋。而马丁一直就有！

上帝何其慷慨赐予斯科塞斯这份大礼，让他能为观众创造一种情境，并与他们一同分享。他既是腹语人也是腹语人的娃娃，既是歌者也是歌者的歌。在他最新一部作品《纽约故事：生活教训》(New York Stories: Life Lessons)中，马丁再次演出这种奇迹：他是画家又是调色盘，是学生又是老师，既具狐狸的狡狴又有孩童的天真。

当哈姆雷特(Hamlet)看到伶人泪流满面时，曾问霍拉旭(Horatio)：

赫卡柏(Hecuba)是他什么人，他是赫卡柏什么人？何以他为她哭泣？

在《基督最后的诱惑》(The Last Temptation of Christ)中，斯科塞斯使我们得以初窥所谓各各他(Golgotha，基督殉难地)之山。在那一刻，我们不禁自问哈姆雷特提出的同样问题。因为在那热泪盈眶的时候，我们知道，终有一天会再看到那座山，而那是我们——也是斯科塞斯——对这个世界的最后一瞥。

迈克尔·鲍威尔

1989年3月

编者志

本书主要是由迈克尔·鲍威尔促成,部分则是因斯科塞斯对电影的狂热。此外《卫报》(*Guardian*)也扮演了重要角色:1987年1月,《卫报》慷慨地支持三个斯科塞斯的讲座,这三个讲座内容是这本书的骨干。

大卫·汤普森(David Thompson)是第一个讲座的主持人,当时迈克尔·鲍威尔和妻子特尔玛·休恩梅克(Thelma Schoonmaker,她是斯科塞斯的剪辑师)都在座;鲍威尔觉得如此深入地谈论斯科塞斯的作品及他在美国电影工业中的工作经验,值得结集成书,斯科塞斯欣然同意。随后的两个讲座(一在布拉德福德[Bradford]国家博物馆,一在爱丁堡的电影馆[Filmhouse]举行)皆由伊恩·克里斯蒂(Ian Christie)主持。这三个讲座都被整理为文,并成为本书的基本架构。此外,本书的血肉则来自对斯科塞斯的朋友及工作伙伴的访谈,在此得感谢他们应允将部分资料收录于此书。

大卫·汤普森
伊恩·克里斯蒂

导 论

马丁·斯科塞斯： 叙事者、幻想家、读神分子

自从1989年本书第一版面世以来，继《基督最后的诱惑》引发的争议事件之后，在许多人眼中，马丁·斯科塞斯依然是最伟大的电影工作者，是仍在工作并处于影响力顶峰的美国电影之王，虽然还没有被电影艺术学院授予桂冠。

不过，这是一个连他自己都会迅速予以否定的头衔，因为他比大多数电影工作者或者批评家更为深刻地了解过去的成就。1995年到1996年间，美国举办了广泛的纪念电影百年诞辰活动，他创作了一部划分为三个阶段的美国电影史，向那些大师以及离经叛道的人表达了毋庸置疑的敬意。这些大师和探索家们教给他创作的技艺，创立了具有美国特质的艺术和电影工业。他虽然是一个非常当代的导演，但一直觉得有责任通过挖掘资料和推广工作来唤醒人们对过去电影的记忆。斯科塞斯认为现在与未来的发展有赖于历史的营养，这是他最基本的电影观念，而且，如果在今天这些必须通过其他媒体，比如录像带、激光视盘才能体验到，那么就让它们成为这种教育的媒介。斯科塞斯在他的《美国电影个人之旅》(*Personal Journey through American Movies*)中表达了这种渴望的同时，也准确地描述了过去导演们如何处理好莱坞加给他们的艺术上的两难处境。

作为一个当代美国电影工作者，意味着要行使巨大的权力，同时也要冒与权力相伴的风险。斯科塞斯多少有些幻灭的感觉。正如他在1987年的一次公众问答会上(也是构成本书基本内容的

场合)说：“我是一位美国导演，那也就是说，我是一位好莱坞导演。”一些观众刚看完《金钱本色》之后，就产生了这样的疑问：保罗·纽曼以及冉冉上升的汤姆·克鲁斯这些明星在影片中的出现是否意味着，这位《穷街陋巷》、《出租车司机》、《愤怒的公牛》的导演把自己出卖给制片体制了。作为一个成熟的东海岸的导演，他难道不会在好莱坞的奢侈生活中注定要饱受屈辱和妥协？事实上，正如斯科塞斯所辩解的，《金钱本色》已经让他跟掌控美国电影生产的那些人重归于好。就在那时，他和他的观众都不知道，他即将寻找一家制片厂——环球公司——准备重拾刚刚遭到挫败、让他感到痛苦的《基督最后的诱惑》的拍摄计划。

事实上，是否接受这部作品的争议在某种程度上给导演带来了家喻户晓的声名。后来，他为华纳兄弟公司拍的《好家伙》继续赢得许多评论家的赞誉。但是，作为对他们所冒风险的回报，环球公司要求他将下一部作品拍成商业片。《恐怖角》就是他交的一份答卷，而且这部影片也是他迄今为止最有票房价值的作品。导演解释说，这部作品在许多方面仍然是一部“马丁·斯科塞斯式影片”，虽然是按照明显的类型片的要求拍摄的。但关键是，《恐怖角》明显暴露了导演在好莱坞的困境：现在，即便是一部“个人”电影，它也要为所需要的巨大预算付出某种代价。

斯科塞斯职业生涯的迷人之处跟他的电影一样，本身就是后黄金时代的一部电影寓言。斯科塞斯出生太晚，没有赶上意大利新现实主义或者法国新浪潮这些伟大的欧洲电影运动，离养育了本土英雄人物的好莱坞片厂体制更远。但是，他有幸成为受他们所学习的对象以及1960年代早期在他们周围发生的事件启发的第一代电影学院的学生。

他看过由新美国电影(New American Cinema)纪录片导演们拍摄的未经修饰的、各色人等的美国日常生活的影像作品。他也体验过欧洲“艺术电影”——费里尼(Fellini)、安东尼奥尼(Antonioni)、

维斯孔蒂(Visconti)、雷乃(Resnais)、戈达尔(Godard)、特吕弗(Truffaut)、伯格曼(Bergman)——的震撼力涌入美国的“严肃”电影银幕时的兴奋。他曾经短暂地参与过影响深远的先锋运动:激进的新闻短片运动、国际独立电影创作,在竞争激烈的克诺克电影节上赢得一个奖项。这是一场洗礼,在传奇般的电影史上引人注目,同时也成为他雄心壮志的一个印迹。

约翰·卡萨维茨(John Cassavetes)的创作方式启示了斯科塞斯——尤其是他1960年的作品《影子》(*Shadows*)更是影响重大——拍电影必须是“个人化的”,在需要支配巨大的技术和工业资源的时代尤其应该如此。只有对这种“作者性”始终如一地坚持,电影才会真实可信,这就需要导演以个人经验和情感为参照,严肃对待每一个动作和台词。电影的技法尤其必须是充满表现力的,把观众的目光吸引到导演的视角上,无论它多么怪诞和远离正常的生活经验。最终产生的美应该是超现实主义大师安德烈·布列东(André Breton)所下的定义:震撼人心,否则一无是处。

然而,斯科塞斯与他同时代的欧洲电影创作者以及电影英雄——如拍出《革命之前》(*Before the Revolution*)的贝托鲁奇(Bertolucci)——不同;在斯科塞斯心中,好莱坞仍然占据着一定的地位。它不仅仅是一种令人怀念的神话,或者各种折中的影响的源泉,更是一种活生生的现实——正如法国诗人布莱斯·桑德拉尔(Blaise Cendrars)所说的,是“电影的麦加”。麦加、巴比伦、庞贝城、梦工厂——不管我们以哪一种指称,好莱坞的确吸引了青年斯科塞斯走向他一生的宿命:成为一个好莱坞电影工作者。他将成为硕果仅存的最后一个学徒制度的成员——为罗杰·科曼(Roger Corman)拍摄带剥削性质的影片——并因之加入了好莱坞,在这个现代工作室中发现在类型律令和观众反应这些拍片大原则限制之下,来尝试他本身激进的美学雄心的创作自由。

在斯科塞斯横跨1970年代那璀璨的最初10年事业中,他比

其他同代的美国导演都更成功地糅合了电影的个人性质和神话元素，联结了内心感受与古典传统。自《谁在敲我的门？》(Who's That Knocking at My Doors?)到《愤怒的公牛》的漫长轨迹恰也是探索意裔美国人灵魂、美利坚建国神话与其前40年的电影史的一段历程。从个人和职业角度讲，付出的代价都是巨大的。许多人倾向于认为斯科塞斯在1980年代早期就已江郎才尽或妥协了。

但是他进行了反击，仍然固守着他创作的基本原则。虽然《金钱本色》表明他是一个严肃的“玩家”，《基督最后的诱惑》对他在更个人化意义上的生存更为关键。这段源自福音书的故事不但激发出了斯科塞斯某些摆荡在教堂与电影这充满神奇性的两端点间最为鲜活的童年记忆，同时也代表了一种挑战：既是对他自身想像力和创作才能的挑战，也是对那时时欲将他驯服而后快的工业体系的挑战。对其制作和发行的争议仍然在继续（在英国，过敏的BBC在1991年取消了原定的播映，此后在1995年才在它的4频道首播）。虽然《好家伙》证明了斯科塞斯不仅是一个卓越的意裔美国人帮派生活的纪录片导演，同时也是一个具有精湛技艺的制片大师，但也常常使他陷入有关电影暴力的无尽的争议之中。《恐怖角》是一部重拍的影片，当时就遇到了审查问题，也遭到了严厉的指责，但这并没有影响它的成功，为他赢得了迄今为止人数最多的观众。

在斯科塞斯的创作生涯中，争议随处可见。其中一个事件是他自己制造出来的：1981年，他发起一场运动，旨在唤醒那漠不关心的工业界注意年代较老的彩色影片日渐褪色的问题。这一挑衅性举动最终导致伊士曼·柯达公司开发出一种比较耐用的底片，同时也引发了关于影片保存方法问题的讨论。然而就在同一年，一名叫亨利·辛克莱二世(Henry Hinckley Jr.)的男子声称自己看了15遍《出租车司机》，他迷恋上朱迪·福斯特(Jodie Foster)，忽发灵感决定要刺杀里根总统。在审判期间，有关方面把这部影片

放映给陪审团的成员观看,陪审团随后以精神异常为由释放了辛克莱。

斯科塞斯片中常为某些影评人诟病的极度“写实”此时似已臻于极致。斯科塞斯就此作出的回应,有意或无意地从极尽讥讽之能事的《喜剧之王》(*The King of Comedy*)中流露出来。在这部电影中,对偶像崇拜的影迷世界与超级巨星受到过度保护的虚妄生活交织在一起,但两者都缺乏生命力。斯科塞斯的“写实主义”取向具有一种完全现代的定义,兼具真实性与表现力。在借助影像和声音表现这种深层的真实性时,斯科塞斯采取了一种折中取向,很少标榜自我,却寄托了一贯的激情。迈克尔·鲍威尔在一次与伯特兰·塔韦尼耶(Bertrand Tavernier)的谈话中曾说道:“我并不是一个所谓有个人风格的电影导演;我就是电影。”就像我们在斯科塞斯的自述中将看到的,不仅鲍威尔如此,斯科塞斯亦然。

斯科塞斯作品中每一个主角的生命,基本上都是通过情感的冲击表现出来的:无论是在黑手党统辖下的社会成长的经验(《穷街陋巷》),都市畸形生活所引发的精神病态(《出租车司机》),只有凭借暴力宣泄方式才能苟活的绝望(《愤怒的公牛》),还是一个感到某种特殊使命召唤的人的困惑(《基督最后的诱惑》)。斯科塞斯常常刻画那些身处深重危机中的个人,受自身野心所支配的尘世男女,而他对人与人之间关系的描绘,却很少出现一旦心愿得偿,快乐便随之而至的情形。更多的情况下,他的角色就像人们所说,变得饱经风霜和更为世故,每天从生活中得到些许救赎。斯科塞斯本人的生命历经荣枯沉浮(不止一位评论者尝试从斯科塞斯大起大落的创作生涯的角度来诠释他的作品),而当他终能一偿年少夙愿来拍一部有关基督生平事迹的影片时,他早期作品中那些自传性成分便再次浮现。

从那时起,斯科塞斯的电影就采取了一种与其主人公疏离的方式。《好家伙》不像是对于一个人应付黑帮生活的描绘,更像一幅探索

整个社会玩弄枪支、金钱、美食、毒品和潜规则的激烈的万花筒式的画卷。《恐怖角》表现了一个家庭内部的彼此冲突以及与外力发生对决时的不堪一击。但是，《纯真年代》表明导演可以跟某一个与他自己的社会阅历相去甚远、19世纪后期纽约贵族中的一员紧密地融为一体，这完全是因为影片涉及的核心情感无非是某种无法实现的爱的痛苦。正如斯科塞斯本人的体会，这部电影似乎标志着他创作的某种新的成熟，同时也表明，他有着开掘古装片生活的杰出能力，一种充满潜在压抑氛围的类型片。这是一次大胆的尝试，也是一场昂贵的赌博——好莱坞日益不愿尝试的赌博。

即便在《赌场》这个又一根据真人原型创作的影片，斯科塞斯采用他在《好家伙》中的叙述方式，用了两个画外音，同时还延续了《恐怖角》的技术试验。过去斯科塞斯电影的叙事方式很少满足好莱坞的创作公式——歌舞片拍得不像米高梅的衣香鬓影、舞榭楼台，更像一部黑色电影；一名拳王的生涯没有大场面的决赛高潮；一个黑帮分子最后隐姓埋名消失了——原因在于他一直执著于1960年代创作发轫期的理念，相信所谓个人电影的梦想可以成真。时至今日，他抗争的对手是1970年代时还愿容忍高拍片预算与长拍片日程、今日却犹疑踌躇的电影工业界。然而即便对于赞誉有加的斯科塞斯来说，这也是一件他必须经营的极端艰难的事情。而且，他还需要赢得更多的观众和一个奥斯卡奖的赞美。就像他在1992年柏林电影节上举办的新闻发布会上坦率地谈到的：“我认为电影学院在某种程度上是一个坚持好莱坞黄金时代价值理念的机构。我的电影代表的理念正好与之相反，我想。不错，我希望像约翰·福特那样获上四次那个大奖。但是，我来自一个各方面完全不同的地方。无论我是否想获得这个奖，我都得接受这个事实，因为我更需要的是电影。”

目 录

序 赫卡柏是他什么人?	(1)
编者志	(3)
导论 马丁·斯科塞斯:叙事者、幻想家、渎神分子	(4)
第 1 章 在小意大利区的童年——纽约大学	(1)
第 2 章 谁在敲我的门? ——大篷车伯莎	(26)
第 3 章 穷街陋巷——再见爱丽斯——出租车司机	(42)
第 4 章 纽约,纽约——最后的华尔兹——愤怒的公牛—— 喜剧之王	(77)
第 5 章 下班以后——金钱本色	(107)
第 6 章 基督最后的诱惑	(133)
第 7 章 纽约故事——好家伙——恐怖角	(167)
第 8 章 纯真年代——个人之旅	(199)
第 9 章 赌场	(226)
附录一 《基督最后的诱惑》争议始末	(241)
附录二 马丁·斯科塞斯作品年表	(249)
附录三 参考文献	(289)

第 1 章

在小意大利区的童年——纽约大学

我爱电影——那是我生命的全部。

——马丁·斯科塞斯, 1975 年

马丁·斯科塞斯 1942 年 11 月 17 日在长岛 (Long Island) 的弗拉兴 (Flushing) 诞生。他的双亲, 查尔斯与凯瑟琳 (Charles and Catherine Scorsese), 都是 1910 年左右定居纽约的西西里移民之后。查尔斯起初在伊丽莎白街卖男子成衣, 并以为犹太人生瓦斯炉为业。当时, 伊丽莎白街住的大多是犹太人, 只有少数爱尔兰与意大利家庭。查尔斯的父亲在船厂工作, 也做些蔬果生意。凯瑟琳的父亲做过骑兵, 后来带着太太移民到美国。他喜欢酿酒, 而她精于缝纫。查尔斯与凯瑟琳 1934 年在圣帕特里克 (St. Patrick) 的老天主堂结婚。婚后, 他替人烫衣服, 她做裁缝。后来在他们次子马丁的影片中, 这两种工作屡见不鲜。

意大利移民文化的家族中心观、它对奋斗求胜的强调、它与罗马天主教会息息相关, 以及与黑社会犯罪的深厚渊源, 影响马丁·斯科塞斯成长期至巨。马丁的哥哥弗兰克 (Frank) 甘愿沉沦在这个具有强烈自尊却又深感孤立无援的封闭社会, 而马丁却让自己升华, 进入奇妙的影艺世界。

我的父母出生在曼哈顿 (Manhattan) 东南方的伊丽莎白街, 在服装区工作。但直到我七八岁时, 我们一直住在皇后区 (Queens)

郊外一个叫作柯罗纳(Corona)的地方。那个地方环境优美,我们有一个长着好些大树的后院。后来父亲生意垮了,我们只好搬回父亲出生的那条街租屋而居。大约有四五个月,我与祖父母住在一起,后来才找到较好的地方住。这段时间真让人心惊胆战,因为当时的我已年岁稍长,知道那附近有些狠角色出没。玩耍的时候,有个东西可能在你身后掉下来,那东西不是一袋垃圾,而是从屋顶摔下来的一个婴儿!

当时,意裔美国人社区约有 10 条街大,从休斯敦街向南一直延伸到运河街的唐人街。其中 3 条主街是伊丽莎白街、莫特街(Mott Street)与马尔伯里街(Mulberry Street)。小意大利区的畛域划分得极严,住在某条街的人时常与另一条街的人老死不相往来。伊丽莎白街主要住的是西西里人,我祖父母也是。在这个地方,居民有他们自己的一套法律。我们不理睬什么政府、什么政界显要、什么警察,我们觉得这样子是天经地义的。

有时我们会到 42 街看场电影,或到斯塔滕岛(Staten Island)或皇后区逛逛,看看那里的移民社区。但在我前往格林威治村(Greenwich Village)西边的纽约大学就读以前,我只到过格林威治村一次!朋友会说:“我可以想像得出,你们这些人一定很想脱离这个社区。”我会答:“你错了,我们过得很好。穿着怪里怪气、开车也开错厂牌的是你们这些人。”在《穷街陋巷》中查理就被那儿迷住了:他不会在格林威治村开餐厅,因为他的灵魂早被迷住了。我从没想到我会将它拍成电影。

童年时的我立志当画家,于是开始学画。不过电影也让我着迷。我有哮喘的毛病,一发作起来他们就会送我到电影院,因为除此而外,他们拿我毫无办法。最让我称奇的是电影银幕上庞大的影像,一回到家我会赶快把看到的画下来。我自己编剧情,从报纸的连环图画与书本中找寻角色,虽然当时并不了解,但很快地我学会运用特写技巧。我甚至堕落到模仿漫画,但我仍对银幕



图1 1961年从斯科塞斯家的窗口俯瞰伊丽莎白街