

世界导演 对话录



WORLD
DIRECTORS
IN DIALOGUE

[美] 伯特·卡杜罗 著
Bert Cardullo
龚心怡 译

维斯康蒂
意大利



奥尔米
意大利



肯·洛奇
英国



迈克·李
英国



特吕弗
法国



侯麦
法国



达内
比利时



塔蒂
法国



阿巴斯
伊朗



雷伊
印度



张艺谋
中国



黑泽明
日本



世界图书出版公司

世界导演 对话录

WORLD
DIRECTORS
IN DIALOGUE

[美] 伯特·卡杜罗 著
Bert Cardullo
龚心怡 译

维斯康蒂
意大利



奥尔米
意大利



肯·洛奇
英国



迈克·李
英国



特吕弗
法国



侯麦
法国



达内
比利时



塔蒂
法国



阿巴斯
伊朗



雷伊
印度



张艺谋
中国



黑泽明
日本



世界图书出版公司

北京·广州·上海·西安

图书在版编目 (CIP) 数据

世界导演对话录 / (美) 卡杜罗著; 龚心怡译. —北京: 世界图书出版公司北京公司, 2015.3

书名原文: World Directors in Dialogue: Conversations on Cinema

ISBN 978-7-5100-9091-2

I. ①世… II. ①卡… ②龚… III. ①电影导演—访问记—世界 IV. ①K815.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 292991 号

World Directors in Dialogue: Conversations on Cinema

Copyright © 2011 by Bert Cardullo

Published by agreement with the Rowman & Littlefield Publishing Group
through the Chinese Connection Agency, a division of The Yao Enterprises, LLC.

Simplified Chinese edition copyright:

2015 Beijing World Publishing Corporation

All rights reserved.



世界导演对话录

著 者: [美] 伯特·卡杜罗

译 者: 龚心怡

责任编辑: 郭意飘 陈俞蒨

出 版: 世界图书出版公司北京公司

出 版 人: 张跃明

发 行: 世界图书出版公司北京公司

(地址: 北京朝内大街 137 号 邮编: 100010 电话: 64038355)

销 售: 各地新华书店

印 刷: 北京博图彩色印刷有限公司

开 本: 787 mm × 1092 mm 1/16

印 张: 21

字 数: 230 千

版 次: 2015 年 3 月第 1 版 2015 年 3 月第 1 次印刷

版权登记: 图字 01-2013-1820

ISBN 978-7-5100-9091-2

定价: 46.00 元

版权所有 翻印必究

(如发现印装质量问题, 请与本公司联系调换)

前言

我并不认为自己是一个专业的采访者，所以我写此序也并非是为了给大家提供关于“如何采访”的建议。多年来我孜孜不倦地去采访这些电影导演，只是因为我十分享受采访这项工作本身。我这么做当然不是为了赚钱，因为有大量的访谈在几十年中都未曾被发表过。实际上，这些录音都还没有被转录成文字。我觉得访谈中的电影工作者非常欣赏我的这种业余状态，而且很可能会因此而更加信任我。这在最近对特吕弗的访谈中体现得尤为真切，因为他自己也曾经当过记者，所以当他得知我长途跋涉来到巴黎，只是为了对他进行一个三到四小时的访谈，而且这个访谈也未必会付诸纸端时，他似乎被我的精神所打动了。

我把自己定位成“业余人士”，但这并不意味着我“不专业”。在每次采访之前，我都会进行全面充分的准备。比如，我会把即将受访导演的所有影片至少涉猎一遍（DVD 的出现使得这种准备工作不再像以前那样困难）。同时，我还会阅读一切我所能找到的，关于导演本身和他的作品以及相关的材料与书籍。此外，我还会准备一个“最佳问题”清单。虽然在采访的时候，我并不会总是在遵循着这个清单来采访。采访的诀窍就是要去“阅读”你的受访对象，并且想办法尽可能多（而且好）地对他进行挖掘。有时，这就意味着你要去问一些清单上没有的、极具刺激性的甚至是煽动

性的问题。回想起我的第一次采访(本书中未收录),我问了维托里奥·德·西卡如下的问题。我记录了他的言语答复,但我还希望能够向你们展示他的恼怒——那种滑稽的身体反应。三十五年过去了,这个画面仍然生动地印刻在了我的记忆里。

伯特·卡杜罗:意大利报纸暗示《米兰奇迹》有意激化政治仇恨,您对此怎么看?

维托里奥·德·西卡:哦!又来了!听着先生,我对政治没有兴趣。我是无党派人士,也从不宣扬任何一种意识形态。影片《米兰奇迹》的灵感只是来自于基督教中人类团结的意识。就是这样!

我的耳畔依然回响着德·西卡先生的话,我的脑海中仍然会浮现出,他面对着一个初出茅庐二十五岁的小伙子,但却问出如此冒犯性问题时的愤怒。尽管如此,我还是乐于忍受这些愤怒,只是为了能有和他见面谈话的机会。这也许就是“采访的艺术”:如何联系你的采访对象,与之建立信任,确定见面时间和地点。相比较而言,剩下的事情就简单多了。根据我的个人经验,联系对方最简单的方法,就是找一个中间人——他所认识的导演,同时也愿意为你担保。出人意料的是,有相当数量的欧洲导演都是作为一个群体而存在的。不像傲慢的美国同行那样,他们的联系方式可以在电话号码簿里找到。即使号码簿里没有,他们国家的电影学院也至少会给你一个邮寄地址——是导演的住址,而非他的代理办公室地址。我不会害羞,也不怕被拒绝。因此,如果他们无法或者不愿意帮我问的话,我只需要带着谦逊的态度,自己去询问我的采访对象。

当你得到采访机会之后,就要确定地点了。一般都会定在导演方便的地方:他的家里,酒店里,办公室里,或者是在拍摄场地以及他所在的国家。机票费用有时候会成为障碍。除此之外,官方机构也有可能去阻碍采

访的顺利进行。例如有一次，阿巴斯·基亚罗斯塔米同意见面后，他让我去德黑兰采访他。那时我住在伊斯坦布尔，我以为从土耳其过去不成问题。直到伊朗海关工作人员在我面前晃动我的美国护照时，我才知道事实上不是这样的。即使我当时就在霍梅尼国际机场一堵很大很厚的玻璃隔离墙后面跟阿巴斯挥手，我也无法跟他见面。机场官员把我遣返回了伊斯坦布尔，我请求他们允许我在机场酒店的房间里进行采访，但结果却仍然是徒劳无功。但之后阿巴斯巧妙地解决了这个危机，他飞到了伊斯坦布尔，参加了当地的电影节，在那里我对他进行了一次安静的采访。

那次采访同我的其他采访一样，我试图在采访中包含更多美学层面的内容，这与那些学术方面的内容有所不同。我相信我对采访对象作品的理解和对艺术的分析都会得到他们的回应。也就是说，我的问题都集中在与电影制作相关的各种实际问题：像技术、工业、商业、娱乐、艺术等。同时，我还会问很多有关电影史、美学和批评理论等方面的问题。而在这些实际问题中，我对表演、设计、电影艺术方面的关注，并不逊色于对导演、剧本和剪辑的重视（我还会留意票房和观众反馈）。我之所以会关心这些，是因为电影是最“全面”的艺术，它包括了其他所有的艺术种类：文学、绘画、雕塑、建筑、摄影、音乐、戏剧和舞蹈。因此，对一位电影艺术家的采访应该追求尽可能多地达成美学上的理解。

最容易沟通的是那些最具“美学灵性”的导演。之所以容易，是因为从某种意义上来讲，他们能够提供非常多的信息和洞察力。我说的是那些独立或者联合撰写自己的影片剧本并且亲自参与所有相关工作，而不是把拍电影当作去上班的作者导演。除此以外，这些导演有时可以被看作是“最全面的作者”，几乎所有与电影制作相关的事务都由他们自己来做，包括剪辑和音乐。为什么这种作者身份如此重要呢？因为这是让电影和其他艺术形式能够相提并论的重要原因（当你把电影当作一个相对年轻的艺术形式时，这就不再是一个微不足道的问题了）：电影从根本上来讲是一个人的

想象力、监督能力和执行力的产物。只有这样的人才能够去进行一次深度访问。谈论从剧本到大银幕——关于电影制作的整体艺术，而不是那种愚蠢的只谈论金钱、名声和权力的娱乐访谈。

想要更好地去理解导演的个人风格，最主要的就是看他精雕细琢的剧本，悉心挑选的词藻以及为每一部优质电影所打造的掷地有声的开场。很多叙事电影并不是这样开始的——它们会限制导演的个人风格及签名式的视觉风格蓬勃发展。这就是为什么很多人的影片最终会缺乏完整性，更不用说独特性了。很多导演的采访，结束的时候并不像开端那么精彩。这也正是他们缺乏完整性的体现，完整性尚未达到，想要精彩就更加不可能了。编辑访谈对我来说是一个漫长而又痛苦的过程，因为这不仅需要把他们的录音整理成文字，还要通过修正（在得到允许的情况下）来让采访变得一致、准确和连续。就像一部好电影那样，一个好的采访也要有流动性。想要做出这样的采访，不仅要有尖锐的对话，还要有平缓的过渡，二者并存。

如果谈话中不存在这二者的“连接”，那就只有采访者能够提供这种“连接”了。有时，这就意味着需要重新安排部分访谈的内容，或者至少提供一些过渡性的东西或者在你的问题框架中设置一些相反的元素。我发现有些人更看重自然发生的、即时的采访，而不是事后进行修改式的访问。但是，这种问题常常会有些随意性、重复性并且没有相关性。也正因为如此，访谈的艺术正如导演的艺术一样，最终都是剪辑的艺术。尤其是当你的采访对象讲的是外语，你需要翻译对话时更是如此。当与某些夹杂着母语和外语的导演对话时，情况也是一样，你需要在采访之后自己再去翻译。

采访埃里克·侯麦和达内兄弟时，我尽量使用英语来进行访谈。至于他们必须要用法语去表达的部分，我在得到他们的允许后再翻译出来。在与弗朗索瓦·特吕弗和雅克·塔蒂的访谈中，情况则恰恰正好相反。他们几乎全部用法语接受采访。同样的，采访卢奇诺·维斯康蒂和埃曼诺·奥

尔米时，他们基本上都说意大利语，因为我母亲是意大利人，在她的帮助下我也能够自己翻译采访内容。萨蒂亚吉特·雷伊、迈克·李和肯·洛奇当然不用说，他们只说英语。而黑泽明、张艺谋和阿巴斯·基亚罗斯塔米这些导演，都会在采访时带着自己的翻译出席。

《世界导演对话录》尽可能地按照地理位置来进行编排，而且我试图在内容选择上兼收并蓄。本书中采访的导演来自意大利、法国、比利时、英国、日本、印度、伊朗和中国。我本来还想尝试加入更多其他国家的优秀导演。例如，我曾与古巴导演古铁雷斯·阿莱亚约好在1996年4月进行采访，结果很遗憾，在约定时间的前几周，他去世了。塞内加尔导演乌斯曼·塞姆班曾三次回绝我的邀约（他于2007年去世）。阿涅斯·瓦尔达则拒绝了我所有的采访请求。尽管屡屡遭拒，我还是成功采访到了12位优秀导演，受长度所限，我无法将所有我想要采访的导演收录进来。在谈话的过程中，我们并非始终保持观点一致，但我们为什么一定要持相同意见呢？当我勇敢地迈克·李持不同观点时，我希望我们的争论能富有成效，并且颇具教育意义。当我有足够厚的脸皮去挑战维托里奥·德·西卡时，我认为他对我提问时的过激反应很有趣。

本书的四组导演中，除了在地域上有代表性之外，他们在艺术上也具有代表性。在意大利导演中，维斯康蒂一开始是一个新现实主义者，而最终则借由一次成功的冒险超越了新现实主义。这可以从他的电影《豹》（1963）和《威尼斯之死》（1971）中看出来。奥尔米则是通过描述人类与不良的社会和经济状况的和解而非抵抗颠覆了新现实主义。在法国导演或者以法语为第一语言的导演当中，有从新浪潮转为保守派的导演特吕弗与侯麦；有继卓别林和基顿之后，最伟大的电影小丑和视觉喜剧家塔蒂；还有将社会意识重新带回欧洲电影的领军人物达内兄弟。在“与近东、远东、中东的对话”中，你将看到雷伊和黑泽明——他们可以说是所有类型片的大师。无论放到任何时空、任何类型、任何地域中去考量，他们都称得上

是大师级人物。还有张艺谋，他在二十世纪八十年代将中国电影引入西方。与此同时，基亚罗斯塔米也把伊朗电影带到了西方。黑泽明和雷伊则分别在二十世纪五十年代为日本电影和印度电影做出了同样的卓越贡献。最后一章则记录了我采访英国导演肯·洛奇和迈克·李时的情形，他们都认为电影应该具有社会意识，这一观点在洛奇的身上则表现为政治化的电影。

虽然我曾经设法与影院结成连理。但最终，《世界导演对话录》成为了我与电影一生爱恋的巅峰。这场情事从一开始就已经赋予了我一种信念，或者不如说是一种认知，那就是：电影不仅仅是最民主的艺术，而且还是最“全面”的艺术——电影中的每一张面孔都是平等的，电影可以穿越时间和空间到各地去“旅行”，低廉统一的票价可以让每个社会阶层的人都能够进行观赏。通过字幕，电影也成为了唯一一种可以在全球范围内即时欣赏到的叙事性艺术形式。全球性和即时性正是电影吸引我的地方，也使得这本书的出版最终成为了可能。

我想用这样一段话作为总结：随着年龄的增长，我越来越不想只是自己一个人写一些关于电影的东西。相比之下，我更愿意倾听创作者从不同的角度去讲述电影制作的故事，包括但并不局限于电影内涵。我从这种访谈中受益匪浅。这比去撰写一些个人化的、评论家式的影评有意思多了。而且，读者似乎更习惯于这种类型的“公共”分析。然而，采访过程中最棒的部分，也许是我称之为最富人情味的一面：多年以来，我与一群碰巧成为伟大艺术家的人们之间建立起了友谊。我想留给你们这样一段话作为这种人文情怀的例子。这是我在采访完萨蒂亚吉特·雷伊之后，对他的慷慨和亲切表示感谢时，他对我的回应：

“电话簿里有我的名字，你可以来敲我家的门。每个想来看我的人都能够见到我。事实上，很多来看我的人都是非常普通的人。他们并不是明星或者什么名人。最后我想说，我觉得在自己身边建立起一

堵墙是非常愚蠢的。而我们今天这样的沟通方式则更有趣，更有意义，也更令人感到兴奋。”

我希望你们，我亲爱的读者们，在这本书里邂逅这些导演之后，对他们也能拥有同样的感觉。我向土耳其伊兹密尔经济大学的高层管理人员致以深深的谢意，他们给予了我经济和学术上的资助，使我能够顺利完成《世界导演对话录》——这本书是在一个本身身处东西文化交汇处的国度中完成的。最后，我想向所有的导演表达谢意，感谢他们的言语，他们的智慧以及他们的作品。

1

前言

01 透视意大利

2

现实，浪漫主义，情色和电影：访问卢奇诺·维斯康蒂

24

真实与神秘：埃曼诺·奥尔米访谈

02 法兰西畅谈

46

“喜剧属于所有人”：雅克·塔蒂访谈

72

四季导演：埃里克·侯麦访谈

91

第二自我，自传和导演主创论：弗朗索瓦·特吕弗的最后访问

122

电影的抗拒：让·皮埃尔·达内与吕克·达内访谈

03 与近东、远东、中东的对话

148

“我只是一个电影创作者”：拜访电影之师黑泽明

169

艺术大师：萨蒂亚吉特·雷伊访谈

200

意外的导演：与阿巴斯·基亚罗斯塔米倾谈

228

超越第五代：张艺谋访谈

04 聊聊英国电影

260

“我的电影是颠覆性的”：与迈克·李的对话

283

“这不仅仅是关于我自己”：关于肯·洛奇和社会道德电影的访谈

309

作品年表



01

透视意大利

Italian Eye-View

现实，浪漫主义，情色和电影：访问卢奇诺·维斯康蒂

真实与神秘：埃曼诺·奥尔米访谈

现实，浪漫主义，情色和电影：

访问卢奇诺·维斯康蒂

卢奇诺·维斯康蒂·迪·莫德罗内·洛纳泰波佐洛伯爵（Luchino Visconti di Modrone, counte of Lonate Pozzolo, 1906—1976）出生于一个富裕的贵族家庭（意大利北部最富有的家庭之一），自幼受到美术、音乐和戏剧方面的熏陶。青年时期，他便结识了很多杰出人物，比如指挥家托斯卡尼尼，作曲家普契尼，小说家邓南遮等。1936年，正值三十岁的他前往巴黎开始了自己的电影生涯，通过朋友可可·香奈儿的介绍，他得到了一个在让·雷诺阿的电影《乡间一日》（1936）里做第三助理导演的机会。这段时期，维斯康蒂从一个法西斯主义者变成了共产主义者。在短暂的美国之旅中，他参观了好莱坞，之后他便又回到了罗马，成为了电影杂志 *Cinema* 中的一员。他又一次成为了雷诺阿的助手，这次是为了拍摄电影《托斯卡》（1939）。最终这部电影的制作由于战争而中断，之后由德国导演卡尔科赫完成。

战争期间，维斯康蒂与罗伯托·罗塞里尼一同加入了维托里奥·墨索里尼（贝尼托·墨索里尼之二子，时任国家仲裁员）的导演工作坊。据说，维斯康蒂就是在这时结识了费德里科·费里尼。他与吉安尼·普契尼、安

东尼奥·比埃朗基里以及朱塞佩·迪·圣提斯一起，为自己导演的第一部电影《沉沦》（1943）编写了剧本。这是根据詹姆斯·M·凯恩的小说《邮差总按两遍铃》改编而成的第一部新现实主义电影。此后，意大利共产党委托维斯康蒂制作了一系列关于西西里渔民、矿工和农民的电影，但最终他只拍摄了一部《大地在波动》（1948）。这部基于乔万尼·维尔加的小说《马拉沃里亚一家》拍摄而成的电影最终成为了新现实主义的样本之作。

维斯康蒂在二十世纪五十年代偏离了原先的新现实主义轨道，这种偏离的倾向在1951年的《小美人》和1954年的《战国妖姬》里都有所体现。《战国妖姬》改编自卡米洛·博伊托的小说，背景设定在1866年被澳大利亚占领后的威尼斯。在这部电影中，维斯康蒂将现实主义和浪漫主义相结合，并试图脱离新现实主义风格（在我的访谈中，他自称曾是狭隘的新现实主义）。在1960年时，维斯康蒂曾在影片《洛克兄弟》里又一次回归到了新现实主义中去。这部影片讲述了一个意大利南部的工人家庭移民去了米兰，想要在那里谋求经济上稳定的故事。

在整个六十年代中，维斯康蒂的电影变得更加个人化。这个时期他最好的作品应该是《豹》（1963）和《魂断威尼斯》（1971）。维斯康蒂的《豹》精心改编于约瑟夫·托马齐迪·兰佩杜萨写于1958年的小说，这部作品记录了意大利复兴时代中西西里贵族的没落。电影的主题和维斯康蒂的成长经历有颇多暗合之处，唐·法布里奥·萨利那亲王由美国演员伯特·兰卡斯特饰演。然而直到1969年，维斯康蒂才凭借电影《纳粹狂魔》获得了奥斯卡“最佳原创剧本奖”的提名，但最终他并没有获得奖项。这部电影作为维斯康蒂最广为人知的作品之一，讲述了一个德国工人家庭是如何在二战期间逐渐土崩瓦解的故事。维斯康蒂的最后一部电影——《无辜》（1976），本片的主题仍然是他电影中那些循环往复的主题——意大利统一时期，路边小酒馆里的狂蜂浪蝶、水性杨花的西西里贵族，以及罗马上流社会里被拈花惹草的丈夫所忽视的妻子。

作为一名性取向一直暧昧不明的导演而言，维斯康蒂的电影里不乏一些颇具同性魅力的角色，其中大多数角色是传言中的同性恋或者双性恋。他欣赏极具吸引力和领袖气质的男性，比如阿兰·德龙。最后一个令维斯康蒂痴迷的演员是澳大利亚的赫尔穆特·贝格，他曾出演过《纳粹狂魔》、《路德维希》（1972）以及《家族的肖像》（1974）。

以下的访谈在德国慕尼黑的一间酒店里进行，时值1972年，彼时的维斯康蒂即将开始拍摄《路德维希》。

伯特·卡杜罗：维斯康蒂先生，如果您愿意的话，我想简单地谈谈您早期的两部影片——《小美人》和《洛克兄弟》。这两部作品都具有浓重的战后新现实主义风格。但在此之前，我想先谈谈两部差异很大的，但都是近期拍摄的影片：《魂断威尼斯》和《纳粹狂魔》。听说您在1971年的戛纳电影节上因为《魂断威尼斯》没有获得“金棕榈奖”而发火，还威胁说再也不回戛纳了。评委们认为想要让您平静下来的唯一办法就是设立一个新的“25周年国际大奖”，用来奖励您著作等身，这是真的吗？《魂断威尼斯》令人昏昏欲睡的节奏和对自身华丽装饰的无情批判，这些有没有可能是导致其错失大奖的原因？

卢奇诺·维斯康蒂：你是在哪里听到的这种无稽之谈？无论在何种情况下，他们在戛纳颁发给我的奖项都比他们颁发给约瑟夫·罗西《送信人》的奖项更为重要。这份荣誉存在于我的所有电影之中，其中当然也包括《魂断威尼斯》，这对我来说意义重大。

伯特·卡杜罗：有些影评人和观众觉得影片《魂断威尼斯》里所描述的爱是同性之爱。这种同性之爱不仅存在于托马斯·曼1912年的短篇小说之中，在您的电影中，您在讲述一个潜在的同性恋者，因为突然间遇到一个惊世美少年，整颗心瞬间被强烈的渴望所占据的过程。

卢奇诺·维斯康蒂：在我的电影中爱并非是同性之爱。那种爱是与色情和性欲毫不相干的爱。爱是最重要的情感，性固然也很重要，但它只是爱的延续。影片中的男孩代表着爱，他是美的象征，而阿申巴赫所追求的正是这种理想之美，当他看到这种完美的真实存在之时不免为之着迷。当然，这种完美有时候也是致命的。

伯特·卡杜罗：阿申巴赫在托马斯·曼的小说里是一个作家，而在你的电影里，他却变成了作曲家，为什么呢？

卢奇诺·维斯康蒂：把他设定为作曲家更容易达到我想要的效果，而且我还想用古斯塔夫·马勒的音乐。我相信托马斯·曼在写《威尼斯之死》时，脑海中一定会响起马勒的音乐。我有很多证据来证明这个推测，其中就包括从托马斯·曼的女儿那里得到的证言。而马勒的女儿在得知我要拍摄这部电影时十分担心她父亲的声誉会受到影响，但是她在看过影片之后写信告诉我，她悬着的那颗心已经彻底放下了。

伯特·卡杜罗：在《纳粹狂魔》里，您对德国工人家庭和它在纳粹兴起时所扮演的角色进行了寒冷刺骨的刻画。现在已经没有多少克虏伯公司了，但是我在想，如果还有克虏伯公司的话，他们在看了这部影片之后会不会如坐针毡？电影中有一幕令我印象深刻：赫尔穆特·贝格堪称这个家族里最野心勃勃，也是出卖起自己时最毫不犹豫的那个家伙，残暴地占有并杀死了他的母亲（由英格里德·图林所饰）。

卢奇诺·维斯康蒂：嗯，新好莱坞电影里有大量这样的场景，相比之下赫尔穆特和英格里德之间看起来更平和——就像是一个家庭事件。安迪·沃霍尔的电影《渣》明显是更加激进的，对吗？

伯特·卡杜罗：对，但是在我看来，沃霍尔的片名也形容了他这部影