

后浪出版公司
电影学院 071

The

Conversation

剪辑之道

对话沃尔特·默奇

(加) 迈克尔·翁达杰 (Michael Ondaatje) 著 夏彤 译

 北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

后浪出版公司
电影学院 071

The

Conversation



剪辑之道

对话沃尔特·默奇

(加) 迈克尔·翁达杰 (Michael Ondaatje) 著 夏彤 译

J932
14

北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

图书在版编目 (CIP) 数据

剪辑之道: 对话沃尔特·默奇 / (加) 翁达杰著; 夏彤译.

——北京: 北京联合出版公司, 2015.2

ISBN 978-7-5502-4311-8

I. ①剪… II. ①翁…②夏… III. ①电影—剪辑 IV. ①J932

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 293900 号

Copyright©2002 by Michael Ondaatje.

Simplified Chinese language edition published in agreement with Trident Media Group, LLC, through The Grayhawk Agency.

Simplified Chinese copyright: 2015 POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (Beijing) Ltd.

All rights reserved.

剪辑之道: 对话沃尔特·默奇

著 者: (加) 迈克尔·翁达杰 (Michael Ondaatje)

译 者: 夏 彤

选题策划: 后浪出版公司

出版统筹: 吴兴元

编辑统筹: 陈草心

特约编辑: 李荣恩

责任编辑: 刘 凯

封面设计: 赵 瑾

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 100088)

北京京都六环印刷厂印刷 新华书店经销

字数 192 千字 690 × 960 毫米 1/16 23.5 印张 插页 2

2015 年 2 月第 1 版 2015 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5502-4311-8

定价: 45.00 元

后浪出版咨询 (北京) 有限公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019



Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
du Canada

We acknowledge the support of
the Canada Council for the Arts
for this translation.

由道學測 100
出版公司

The

Conversation

董文昇與

喬煒 · 許承天譯

著 許承天 譯 | Michael Cronley | 喬煒 · 許承天 (譯)

致中国读者

非常高兴我之前的一本关于电影剪辑的书《眨眼之间》(*In the Blink of an Eye*)被译成中文,并且得到了中国读者的广泛好评。如今,听闻迈克尔·翁达杰所著的《剪辑之道:对话沃尔特·默奇》(*The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing*)也将有中文版问世,我更是不胜欣喜。

剪辑也许是电影最与众不同的特质,它在两个空间维度和一个时间维度上对声音和画面作马赛克式的拼接。但是剪辑艺术的某些方面仍然是充满神秘的,即使对于我们这些职业的剪辑师来说同样如此。这种神秘感是多方原因造成的。其中一个原因是电影这门艺术是如此年轻,它只有100多年的历史,可以说我们仍在学习它,尝试摸清楚其中门道。另外一个原因是电影和时间之间悖论式的关系——剪辑师把一系列镜头按照某种特定的顺序排列起来,就像火车的车厢那样。但是当完成后的电影展现在观众面前时,他们并不按这样的线性思维来看电影。每个镜头看起来更像一块无暇的珠宝上的一个小小平面,在跳跃的时间中串成一套纷繁复杂的舞蹈,折射出某种意义和情感。弄清楚深藏于舞蹈中的奥妙永远是一件迷人的、很具挑战性的任务,促使我们不断寻找新的剪辑处理办法。

如今,电影这门相对年轻的艺术形式已经在世界范围内被广泛接受。这说明我们必须超越个体主义文化,基于人类本性的一些根本元素来理解电影。要想解决这个问题有很多方法。导演约翰·休斯顿(John Huston)认为电影是一种精心设计的人类思维,他说:“相比其他任何艺术形态,电影最接近人类思维。”我同意他的看法,本书稍后的章

节会对这个话题作更深入的讨论。但是让人惊讶的是，根据众多剪辑师的经验，如果为电影剪辑的原始魅力找一个最近似的体现，那么它将是道家哲人庄子写的《庖丁解牛》。这个故事写于2300多年前，故事中庖丁向魏惠王解释他的解牛术：

始臣之解牛之时，所见无非牛者。三年之后，未尝见全牛也。方今之时，臣以神遇而不以目视，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，导大窾，因其固然。技经肯綮之未尝，而况大軱乎……彼节者有闲，而刀刃者无厚，以无厚入有闲，恢恢乎其于游刃必有余地矣……虽然，每至于族，吾见其难为，怵然为戒，视为止，行为迟；动刀甚微，謏然已解，如土委地。提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志，善刀而藏之。

我们剪辑师总是在尝试着做到“目无全牛”，让心灵指引我们的剪辑刀游刃于影片的“缝隙”中间。如同庖丁一样，剪辑工作给我们带来很多满足感，有时甚至是不期而遇的。我希望《剪辑之道》能够给中国读者带来很大程度上的满足感和洞察力，这也是我和迈克尔·翁达杰一块工作时体验到的。

沃尔特·默奇 (Walter Murch)

2014年11月24日

引言

任何去过电影拍摄现场的人都知道，单凭一个人的力量很难拍出一部电影。有时候，拍片现场更像是个马蜂窝，或者像是路易十四宫廷里的日常生活——那里的人五花八门，仿佛每一个行业都在里面忙得热火朝天。不过在大众的眼里，电影最后的成果只跟唯一的某个个体有关系，这个太阳神般的人物集万千荣誉于一身，包办了故事、风格、美术、戏剧冲突、品味高低等一切要素，甚至连天气好坏都是他的功劳。而实际情况显而易见，众多的专业人士投身其中并承担了艰苦的工作。

本书试图通过一部电影最核心的创作者之一——剪辑师的独特视角，来探讨电影创作过程本身的艺术特性。剪辑是电影制作中至为关键的一环，而剪辑师的艺术却一直不在人们的想象范围之内，它被理所当然地忽略掉了。虽然业内人士都了解它处于核心地位的价值，但是在业外人看来，剪辑依然是一种未知而神秘的技巧——带点魔术师的障眼法，有些只是简单的润色修饰，还有些则是古老的暗黑幻术。于是那些伟大的名字从来不曾进入公众的语汇，比如德德·艾伦、塞西尔·德屈吉、张叔平、特尔玛·休恩梅克、格里·汉布林、玛格丽特·布思等等^①。

前不久一位朋友送给我一本二十多年前出版的书，作者戴·沃恩

① 德德·艾伦 (Dede Allen)：美国著名剪辑师，她与许多重要导演合作，创造了《邦妮与克莱德》、《江湖浪子》、《热天午后》、《赤色分子》等好莱坞经典，她创新的剪辑技法为丰富电影语言作出了巨大贡献。

塞西尔·德屈吉 (Cécile Decugis)：法国新浪潮著名剪辑师，她的名字与戈达尔《筋疲力尽》、特吕弗《四百下》以及侯麦的许多作品联系在一起。

张叔平：香港电影人，与摄影师杜可风同为王家卫重要合作者，是其全部影片的美术指导和大部分影片的剪辑师。(接下页)

(Dai Vaughan), 写的是斯图尔特·麦卡利斯特 (Stewart McAllister) 的事。他是“二战”时期英国纪录片界的天才剪辑师, 书名干脆就叫做《隐身人的肖像》(Portrait of an Invisible Man), 书中的断言在二十一世纪的今天依然毫不过时:

我们找不到麦卡利斯特的资料记载, 这并非全是由于人们冷漠、疏忽或者心存恶意。就算有谁想要讨论一下这位剪辑师, 他们也往往难以如愿。因为没有可循的传统, 没有现成的经验, 无论怎么谈论电影, 都完全没法让剪辑师的工作被稍稍提及。

导致这种状态的原因有很多。但我认为沃恩找到了最根本的原因: “在有关这个问题的所有争论里, 最为重要的一点就是: 无论是在学术刊物里、在电影工会的会议中、还是在媒体花边新闻或者酒吧的流言蜚语里, 都有一个压倒性的形象。即使是最隐晦的表达, 即使这种表达受到了最明确的批驳, 这一形象依然能将所有的论述抵挡回去。因为这种形象的分量简直无与伦比, 这就是‘艺术家’作为独一无二的‘造物主’的形象。”

所以, 即使《剪辑之道》中的观点时不时地强调得有些过分或者有所偏颇, 也是因为依然存在着调整平衡的需要。沃尔特·默奇无论如何不会贬低导演这一角色的重要性, 但就算拿破仑也还是离不了几个将军吧。

本书像我所有其他的书一样, 缘起于纯粹的好奇心。我是在《英

(接上页) 特尔玛·休恩梅克 (Thelma Schoonmaker): 马丁·斯科塞斯绝大部分影片的剪辑师。

格里·汉布林 (Gerry Hambling): 英国著名剪辑师, 艾伦·帕克的许多脍炙人口的佳作, 包括《鸟人》、《迷墙》、《午夜快车》、《贝隆夫人》、《天使的孩子》等皆出自其手。

玛格丽特·布思 (Margaret Booth): 美国最长寿的奥斯卡奖和剪辑终身成就奖获得者, 从1915年为电影先驱格里菲斯做剪辑师开始, 她在米高梅时代的克拉克·盖博、葛丽泰·嘉宝等明星作品中留下手迹, 最为中国观众熟知的作品是芭芭拉·史翠珊1973年主演并演绎了其同名主题曲的《往日情怀》(The Way We Were)。(本书注释皆为译者注, 后文不再说明。)

国病人》的摄制过程中结识沃尔特·默奇的，在他剪辑该片的漫长时日里我与他一次次见面，最后我们成了朋友。听沃尔特谈话永远都会让人感到兴味盎然。我还记得第一次真正坐下来跟他一起谈论电影时的情形。那时他的太太穆丽尔（一般都叫她“艾吉”）邀请我去加州的伯克利，参加她为KPFA电台主持的一档节目。我跟她说，我很愿意去，但能不能把沃尔特也一起叫来，做一个三人之间的对话呢。于是我俩就聚在了一起，在艾吉面前谈起了各自的手艺。从此我便一发不可收拾，想作更多的交流。或许将来什么时候吧，我想。对于一本书或一部电影，在它们的早期雏形与最终成品之间，似乎存在着一道难以逾越的巨大鸿沟，很久以来我都对这中间的差异深感兴趣，甚至可以说是极度着迷。人们到底是怎样完成从此岸到彼岸的跋涉的呢？我想起1962年^①，我在魁北克的勒诺克斯威尔城，亲眼目睹了德德·爱伦剪辑《江湖浪子》（*The Hustler*, 1961）的情形，那一刻是我对电影制作手法本身产生强烈兴趣的开始，从此我再也不只满足于电影所提供的娱乐本身了。《英国病人》发行之后，我与沃尔特时不时地碰面。有一次我去旧金山为小说《安妮尔的鬼魂》（*Anil's Ghost*）作巡回推广活动。我们共进午餐后，他提议我去他的工作室看看他正在剪辑的影片，结果我发现他在开始重剪《现代启示录》（*Apocalypse Now*, 1979）。与此同时他还在修复一条17秒长的旧胶片，那是托马斯·爱迪生和威廉·迪克森（William K.L. Dickson）共同制作的有声影片，这段影片正好是胶片与声音结合的最早证据。我在那里陪他度过了两个小时，然后继续我的行程，几天后我来到明尼阿波利斯。我那本小说《安妮尔的鬼魂》花了七年时间才写出来，这时候我突然意识到，接下来我真正想要做的事，是坐下来跟沃尔特好好谈谈他的工作，他对电影艺术和电影制作的看法，尤其是他的电影剪辑艺术。当晚我就与他联

^①《江湖浪子》上映于1961年，此处作者记忆可能有偏差。

系，跟他讲了我的想法。他欣然应允，几个月之后，我们就开始了这项工作。

接下来的一年中我们多次见面，这本《剪辑之道》就由我们见面时的谈话构成，第一次是在2000年7月。从那时起，我们只要有可能就碰一下面，而每次交谈下来，沃尔特都有让我吃惊的想法。乔治·卢卡斯说，他最早被沃尔特吸引是因为他“跟我自己一样古怪”。本书中我最喜欢的一段，就是沃尔特所回忆的一次意外，这促成他解决了当时手头一部影片的技术问题。他说：“当时不知为什么，我就把录音机放在了那个非洲大厅的一侧，自己站在另一侧，用喉音含混不清地叫喊了一阵。那声音漂亮地回荡着并被记录了下来。”他说这件事发生在深夜里很晚很晚的时候，但他回忆此事的语调和措辞并没有半点让人觉得这种举动有何怪异。

写作本书也让我深感幸运，因为沃尔特本人有着丰富有趣的经历。经他之手完成的那些影片，有的已成为我们这个时代的文化中不可缺少的部分。而谈及这些作品时，他可以精确描述解决某个问题、改进某个片段时涉及的技术细节，而不是泛泛而谈电影主题或者抽象的理论。最重要的是，沃尔特作为电影人，他关注的事物远不止是电影。在好莱坞，很少有人拥有他那样丰富的学识，可以信手拈来谈起贝多芬、蜜蜂、鲁珀特·谢尔德雷克^①、天文学以及圭多·阿雷佐^②。很快我就了解到，沃尔特知识结构中最薄弱的一环其实是电影史。他声称“对电影史了解不多”，这并非谦逊之言，差不多是实事求是。

^① Rupert Sheldrake，英国著名生物化学家和科学作家，研究生物形态形成过程和超自然心理学，涉及动植物发展与行为、记忆、心灵感应、认知理论等，出版的书籍包括《新生命科学》、《足以改变世界的七大实验》、《狗狗怎么知道主人即将回家？》、《混沌、创造性以及宇宙直觉》、《被人盯着的感觉》、《科学错觉：解放探寻的心灵》等。

^② Guido d' Arezzo，意大利中世纪修士，音乐理论家，现代音乐的记录方法五线谱的发明者。

在我访问沃尔特的最初几次旅程中，有一天我们沿着蜿蜒的公路开车去旧金山，途中他瞟了一眼里程表说，“这车快开到月球了。”什么？“地球与月球相距238,713英里，我这车已经跑了238,127英里，其中绝大部分都是在这条弯弯曲曲的路上跑出来的。”

沃尔特就是这样的人，他的脑袋总是越过高高的隔墙，在科学的知识天地和形而上学的幻想世界里四下张望。他桌上的书，很可能就是霍伊尔跟维克拉曼辛合著的《我们在宇宙中的位置》^①。他长年致力于复兴十八世纪天文学家约翰·波德（Johann Bode）的理论，而这些理论早就被抛弃了。我头一次听说波德这个名字是在拍摄《英国病人》的时候。当时我发现，他的电脑里有一半的内容是他搜集、编制的有关《英国病人》的全部信息，那些奇怪的数据简直就是孕育中的《英国病人》的X光片，只要摁一下键盘他就能知道汉娜共出境76分钟，英国病人出境54分钟，吉普占银幕时间13分钟，诸如此类。而他电脑的另一半空间呢，正是塞满了跟波德的理论有关的各种笔记和星图。

在电影界，他是一个彻头彻尾的异类。电影制作潮来潮去，在众多同辈影人中，他是一位真正的文艺复兴式全才，始终身处中心位置，显得既睿智又隐秘。经他混音或剪辑的电影，光是我们耳熟能详的，就包括《美国风情画》（*American Graffiti*, 1973）、《对话》（*The Conversation*, 1974，又译《窃听大阴谋》）、《教父》三部曲、《朱莉娅》（*Julia*, 1977）、《现代启示录》、《布拉格之恋》（*The Unbearable Lightness of Being*, 1988，又译《生命中不能承受之轻》）、《人鬼情未了》（*Ghost*, 1990）以及《英国病人》。四年前，他按照奥逊·威尔斯留下

^① *Our Place in the Cosmos*，作者为英国天文学家弗雷德·霍伊尔（Fred Hoyle）与简德拉·维克拉曼辛（Chandra Wickramasinghe），前者发明了“大爆炸”（Big Bang）一词嘲弄宇宙创生模型的“奇点”理论，二人合作提出了宇宙生命借助流星和小行星散播繁衍的“泛种论”假说。

的五十八页笔记重新剪辑了《历劫佳人》(*Touch of Evil*, 1958 [原始版本], 1998 [重剪版本]), 这份笔记当年由威尔斯亲自写给环球公司, 却被束之高阁多年。默奇还编剧并导演了《回到绿野》(*Return to Oz*, 1985), 该片作为《绿野仙踪》的续集可谓野心勃勃。他的著作《眨眼之间》可称为一种“禅与剪辑艺术”的高论, 既是写给电影人与观众的, 也对作家及其读者同样有益(参见后浪出版公司中文版)。

而在电影世界之外, 他更有着别样的生活。作为一名画家之子, 默奇深受父亲的艺术见解和创作实践的巨大影响。他还可以把行星之间的距离翻译成音乐的和弦, 坐在钢琴边弹奏一曲“天体乐章”。近年来, 他则致力于翻译意大利记者、戏剧—小说家兼外交家库尔齐奥·马拉帕尔泰(Curzio Malaparte)的作品。他一年中百分之九十的时间都是在剪辑电影, 而在剪辑某部电影期间他是不喜欢观看其他电影的。电视就更不看了。从来不看。

他仿佛是置身于拥挤嘈杂的房间里一个低调而沉稳的存在, 如静水深流。他拥有敏锐的双耳, 可以在一个具有二十条音轨的场景里, 从四面八方的枪炮声、燃烧弹烈焰的哗啵声、狂吼乱叫的命令声和直升机螺旋桨呼啸的涡流声中, 捕捉到隐藏其间的某条音轨上哪怕一丁点若有若无的蜂鸣音。在弗朗西斯·科波拉的西洋镜电影公司(Zoetrope Studio)或者索尔·扎恩兹电影中心(Saul Zaentz Film Center)的那些剪辑机房里, 他总是笔直地站在Avid剪辑机前微调一个个的剪辑点, 这个剪辑点将最终流畅无形, 看起来毫不惹眼, 实际却是一个剧烈的跳切。他会时不时转头看看墙上贴着的那些他独家发明的编码图, 在上面确认眼前影片的戏剧骨架到底是什么。黄色标签代表某个角色的在场, 蓝色标签表示某个外景地——“威尼斯”、“沙漠”或“意大利餐厅”。时不时地有一张斜放的卡片, 上面写着故事中的某个转折点: 《天才雷普利》(*Ripley*, 1999)中“镜子”那一场、《英国病人》中的“第一次跳舞”等等。这样一来, 作为剪辑师, he 可以对叙事的进展

一目了然，仿佛那是一场通俗易懂的障碍赛马，或者环法自行车拉力赛。他就是在这样的情形下，处理着每个剪辑师都必须不时面对的关键问题，处理着无数的可能性：能不能把那场绕道绿洲的戏全部拿掉？下面3分钟能不能跳过去，把这一段时间嵌套在另一段时间里面从而把两个本来无关的场景联系在一起？

还有些微妙的问题需要更仔细地考量。怎样去除主角身上那种稍微有点优越感的调子；怎样避免后来的一系列情节瓶颈；怎样在影片开始第7分钟的时候做点什么小小的改动，就能影响甚至“挽救”第53分钟的一场戏；如何通过增强静默感或者始终避免切到刀子的特写镜头上，来加强戏剧张力；甚至怎样掩盖一个巨大的漏洞：某场关键的戏份根本就没有拍摄。观看默奇工作，就是目睹他潜入到无以名状的细枝末节中，闪转腾挪地抓住某场戏的骨头或血管，移植到另外的地方，这样就把皮肤之上的五官相貌完全改变了。他的大部分工作会潜移默化地影响我们，完全没有任何卖弄成分，我们甚至察觉不到自己已经深受他的影响。我记得在他完成《英国病人》的混音合成之后，我们第一次完整地看片。我告诉他在病人吃梅子的那一刻，我听见了远处传来的钟声。“啊哈！”他说，显得非常高兴，因为这居然让我给听出来了。是的，我们加了一种远处钟声的音效，相当于半英里远吧，这是为了暗示某种记忆之门被打开。英国病人在吃梅子的时候，开始回想起什么了（事实上1分钟后即开始了他的第一次记忆闪回）。我们这时听见的钟声象征他的过往岁月，梅子的滋味抓住了他，变成了一种记忆催化剂。沃尔特还跟我指出：观众几乎听不见的这几下钟声，是电影开场15分钟以来首次出现的具有美好意味的人类文明之声，在此之前，影片中所有由人类制造的声响全是诸如炸弹、机关枪、坠毁的飞机和火车发出的噪音。他正是以如此的技巧，让《英国病人》这类电影的剪辑给观众带来一种真正的影响，这种影响直抵潜意识深处。我也注意到在混音之后，很多场景之间的切换是以声音切换为先导的，

比如我们可能先听见砂纸打磨石头的声音，然后才切换到沙漠里的考古学家；或者是汉娜在玩童年的跳房子游戏，她扔出去的小物件发出了几下金属轻碰的声音，那声音渐渐转化成了柏柏尔人的音乐——这样的处理让我们在不知不觉中已经为回到记忆深处而迫不及待了。

显然，这种技巧也是任何一个谨慎的作家在修改自己的小说时常常用到的，也是音乐制作人在一张专辑成型的最后阶段，在处理上百个细节时需要依赖的手法。默奇处理的并非仅仅是单独一场戏的剪辑问题，而是更重要的整体结构：影片的节奏问题、道德基调问题。这些问题可以被上千种因素干扰，跟速度、环境噪音甚至主角的对手从一场对话中怎么抽身离开的方式都有关。甚至更微妙地，在角色话音未落之际，剪辑师用多快的速度把我们的注意力从他那儿切开，都会对整体结构造成影响。他在《眨眼之间》里有这么一段话：

比如，某人正在讲话，在他讲完之前镜头切开，那么我可能是在诱导观众只去思考他的话字面上的意义；如果他讲完之后好一阵我还让镜头停留在他脸上，我就让观众看到他眼里的表情，可能他没有讲真话，于是观众就会另眼看待他和他所说的话。由于观众需要一定的时间才能体会到这点，我就需要在那个镜头上多停留一会儿，不能剪得太早……我会多停一会儿，让观众意识到他在撒谎。

在《英国病人》拍摄杀青之后的那个夏天，我看着默奇剪辑威廉·达福与朱丽叶·比诺什之间的一场戏，看见他把五分之一的信息拿掉“存起来”，把这场戏未及透露的悬念挪到影片后面某处才释放出来。我后来看了一部跟默奇不相干的电影，才明白他那么做的用意何在。在那部名叫《华盛顿广场》（*Washington Square*, 1997）的影片里，所有的剪辑都非常完整紧凑，每场戏都经过仔细推敲、表达充分，每一个情节点都完整无缺。影片在一系列精美自足的段落

中推进，每个场景都精雕细琢，结果却让人感觉在它们之间有一道厚厚的墙隔着。

有时候，为了评估一场戏到底有多重要，沃尔特会把整场戏都打乱，就像调兑鸡尾酒时把瓶子颠来倒去、上下摇晃一样。有时他会固执地要求删除某场戏，认为这样才是正当合理的。导演安东尼·明格拉说，《《英国病人》后期制作时）有一回他离开了剪辑室几天，回来发现沃尔特把奥尔马希跟凯瑟琳·克利夫顿跳舞的那一场关键的戏删掉了，因为他确信这场戏完全没必要。虽然这场戏最终还是放了回去，但是他与沃尔特争论时所带来的冲击和删戏的危机感，最终使得该段落被修剪得更紧凑，情绪也更强烈了。

有时沃尔特会先给我们看一场似乎已剪得完美无瑕的戏——比如奥尔马希跟凯瑟琳在圣诞聚会时的那段激情戏——然后过几天他再拿给我们看时，里面已经魔术般地多了点什么。例如一段重新处理过的音轨，把房间外面表达圣诞欢乐祥和气氛的声音给颠覆了：他加了些家具被碰撞的声音，还有拉拽马鞍缰绳的暗示，以及一些别的声音，使这场戏平添了几分紧张危险感。他把这段音轨弄成了两种音乐之间的对抗争鸣：一边是隐秘世界里的激情私语，另一边紧邻着的是社交场合里的圣诞欢闹。默奇跟明格拉二人都有着海量的音乐知识，在控制和塑造影片的节奏、形态方面发挥了极大的作用。而他们两人都有极强的表达能力，都会为自己的观点据理力争。（与他俩比起来，我跟制片人索尔·扎恩兹都是另外一种人，会在一怒之下掀翻“大富翁”棋盘扬长而去，再也不肯照规则继续对话交流了。）

亨利·格林（Henry Green）称散文是“漫长的亲密行为”，这个短语也恰好可以描述一个剪辑师的工作，他可能花好几个小时的工夫来琢磨、调整某演员的一个小动作；他对演员的了解到了精细入微的程度，甚至知道如何巧用他们演砸了的片刻来服务于整个表演，而演员们常常根本不知道剪辑是何许人也。在我们与艾吉的电台对话节目

中，沃尔特谈到剪辑师对一些下意识信号的把握：“比如有些演员在说‘但是’这个词之前会把头偏向左边；在他们竭力思考时每分钟眨眼七次……你掌握到所有这些细节，它们都很重要，其重要性犹如森林中的各种蛛丝马迹之于一个猎人——鹿在哪儿、这是一条小路吗、这根折断的树枝说明什么？所有这一切都意义重大。你得找到好的东西，对影片有用的东西……同样道理，你也可能意识到，如果把某种弱的东西放对了地方，效果也可能会非常强烈。有好几次我都选用了演员使劲回忆台词的镜头，这是一种非常真实的情绪，他们很尴尬、迷惑，希望能记住自己的台词，你在他们脸上能看到所有这些表情。在某些场合使用这样的镜头绝对是错误的，但放在另一个语境下就可能妙不可言，产生魔力。”

身为作家，我发现自己写任何一本书时，最后的两年总是花费在编辑工作上^①。或许我已花了四五年的时间在黑暗中书写，现在我得看清我努力打磨的东西到底是什么形状，我要看到它真正的有机躯体、那“地毯图案中的人形”^②。我曾制作过两部纪录片，而我的虚构性作品也倾向于类似的建构过程：用几个月甚至几年时间不停拍摄或者写作，再把内容整理、塑造成一个新的形态，直至它几乎变成了一个新发现的故事。我会把不同内容挪来挪去，直到它们清晰起来、找到正确位置。只有到了这个阶段我才能找到作品真正的声音和结构。我剪辑自己第一部纪录片的时候认识到，这里才是艺术产生作用的地方。在我介入到电影《英国病人》的辅助工作中那段时间，我目睹沃尔特·默奇的剪辑，知道这就是电影制作跟写作艺术最为接近的阶段。

默奇喜欢套用罗贝尔·布莱松的话来说明一部电影要经历三次出

^① 英文中，文字编辑和电影剪辑是同一个词 editing，文字编辑和电影剪辑师的职业都叫 editor。

^② *The Figure in the Carpet*，美国十九世纪末著名作家亨利·詹姆斯一则小说的篇名，里面的人物提到小说的真正含义如隐藏在一张波斯地毯图案中的人形，是只有极其相爱的夫妻才能分享的秘密。

生，分别是剧本写作、拍摄和剪辑。对于《英国病人》而言，却是经历了四次出生，因为还有小说在先。把某一场戏经历几次出生之后所发生的改变做出一个对照表来看，会是很有意思的。小说中有一段对卡拉瓦乔的描写，当时他手臂缠着绷带，看着一只狗从碗里喝水，恍惚想起自己三年前受刑的经历。他坐在一张桌子边上，桌子引发的某种联想使记忆的洪流倾泻而出。这个情节只有两个自然段长度，身边的狗与从前受刑的情景重合在一起。卡拉瓦乔不愿面对创痛的记忆，所以记忆中的图像都是模糊的，有意被模糊着，像是梦，完全是非现实的。

安东尼·明格拉改编剧本时，为这个场景写了大约四页纸的对话，咄咄逼人，令人不寒而栗。修改后的情节是：德军的审讯官（而非小说中描写的意大利军官）设法攻破被捕间谍卡拉瓦乔的心理防线。为了把卡拉瓦乔跟“英国病人”的罪行挂钩，很明显在安东尼·明格拉的改编版本中，奥尔马希成了卡拉瓦乔被捕的原因，并导致了他的受刑。这样一来故事已经离小说的描写很遥远了：在小说中，往事只是时不时地袭上心头，卡拉瓦乔受到的酷刑都只有暗示，而没有进行细节描写，他只记得自己被手铐铐在桌子腿上的情形。明格拉的审讯场景则让人紧张万分，对话的只言片语被一再重复，审讯官漫不经心地转着圈，又冷不丁出现在卡拉瓦乔面前。

这场戏在经历剧本改编后的“第二次出生”发生在拍摄过程中。扮演卡拉瓦乔的威廉·达福后来说：“这场戏简直把我搞疯了。”他们确实拍得很充分，至少拍了十五条，然后是特写——利刃打开；书记员记录审讯；一只苍蝇在瓶子里，瓶子晃动使苍蝇受到惊扰，爬到卡拉瓦乔的手上，当刀子入画时，苍蝇嗡嗡飞走。我记得有一条镜头可谓令人惊绝：达福本来是被手铐铐在桌子腿上的，但逼近的刀子竟让他拖着桌子退到了房间深处，而这整场戏里镜头都一直停在达福的脸上。我看到素材时就想，这才是最了不起的时刻：明格拉的拍摄从剧本往