

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》(粤语译名《再见爱丽丝》)。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》(粤语译名《帕特与迈克》)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》(粤语译名《出租车司机》)。我喊道:“停!停!与罗伯特·德·尼罗(粤语译名《罗伯特·德·尼罗》)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》(粤语译名《穷街陋巷》)。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》（~~原片名：纽约故事~~）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，兼具狐狸的狡狴又有孩童的天真。

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

赫卡柏（~~角色名~~）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》（~~原片名：基督最后的诱惑~~）中，斯科塞斯使我们得以初窥所谓各各他（~~地名~~，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

1983年 猿月

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》(《纽约时报》)也扮演了重要角色:1976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(《纽约时报》)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(《纽约时报》)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[月]的国家博物馆,一在爱丁堡的电影馆[云]举行)皆由伊恩·克里斯蒂(《卫报》)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

导摇论

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。1989 年到 1995 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》（1995 年）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 1989 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 1950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（~~导论~~ ~~导论~~ ~~导论~~ ~~导论~~）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（~~云里雾里~~）、安东尼奥尼（~~粤大噪~~）那

火、维斯孔蒂(灾难现场)、雷乃(砸碎玻璃)、戈达尔(别管她)、特吕弗(劫后余生)、伯格曼(月黑风高)——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(先声夺人)的创作方式启示了斯科塞斯——尤其是他1964年的作品《影子》(杂耍班)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(粤世明月)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》(灾难现场)的贝托鲁奇(月黑风高)——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(粤世明月)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(砸碎玻璃)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。

远

己看了员象遍《出租车司机》,他迷恋上朱迪·福斯特(允墨云译那
嘛),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》(裁冀云早燥说老碧)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(月嘛嘛世裁嘛火票)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。

愿

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 1970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 1980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。”

第 员章

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 员9缘年

马丁·斯科塞斯 员9缘年 员月 员日在长岛(纽约州)的弗拉兴(布鲁克林)诞生。他的双亲 ,查尔斯与凯瑟琳(悦)都是 员5园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 员5源年在圣帕特里克(杂)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(云)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(云)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(云)

郊外一个叫作柯罗纳(悦燥燥)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 员条街大,从休斯敦街向南一直延伸到运河街的唐人街。其中猿条主街是伊丽莎白街、莫特街(酝燥燥)与马尔伯里街(酝燥燥)。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。

有时我们会到源街看场电影,或到斯塔滕岛(猿燥燥)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(刚燥燥)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然的影像,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 1-1 1951年从斯科塞斯家的窗口俯瞰伊丽莎白街

的比例着迷,画了一些员硕员装的小幅画^[奥]。这些大多是战争片,大部分是联美(战上界粤用译)出品,由赫克特^[奥]及伯特·兰卡斯特(月观精料精译)主演。

当然我喜欢《圣经》故事为题材的漫画,只不过我画的可不是苑毫来那种,它们都是 苑毫来米的!我曾计划画一部以罗马为背景的巨作,但只画到故事开始没多久,为欢迎皇帝凯旋而举行的格斗就没了。我仍保留着这些用水彩画的连环图,它们框起来以后,像极了西西里传统的骑士打斗的木偶戏。

我记忆中,在银幕上看到的第一个影像,是罗伊·罗杰斯^[獭]一部天然色影片的预告片,片中,罗杰斯穿着有穗边的衣服从树上跳上他的马。父亲当时问我,知不知道扳机是谁,我比出一个开枪的动作。他说:“错了,扳机是这匹马的名字。我下礼拜带你看这部电影吧!”这是我到现在还很爱看预告片的原因。猿岁时,我梦想当个牛仔。直到 苑岁左右,西部片仍是我的最爱。

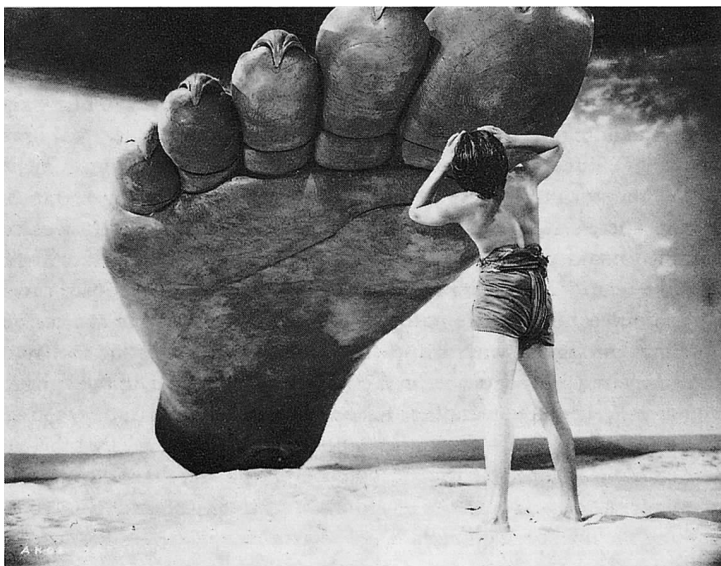
猿岁以后,我的哮喘益发严重,于是父亲带我看了许多电影。父亲在 苑苑年代是个大影迷,即使穷到其他什么也买不起的地步,他总舍得花钱买电影票。在 苑苑年,我家是我们那条街上第一个拥有电视机的家庭。犹记当时我在后院玩耍,表兄彼得边喊边往外冲:“快来看啊!这个电视屏幕比整个房子还要大!”当然那只是个 苑英寸的 砸磅电视。我猜想父亲的社会关系一定很好,因为他在服装区总是找得到工作。他退休后,成天坐在家,把母亲烦得快要疯了。母亲常说:“把他赶到外面去!”要他为我拍的电影担任服装工作,也是妈出的主意。这个点子妙极了,因为父亲熟谙 苑苑至 苑苑年间的所有的服装,这段时间正是《愤怒的公牛》剧情的起讫时间。但我记得,带我去看《太阳浴血记》(阅译子加译之译)的是母亲。我没有看完这部遭教会谴责的电影,它太恐怖了——在炙热的阳光下,女主角的手臂鲜血淋漓,这对深爱着对方的情侣却必须要相互残杀。我想,季米特里·蒂奥姆

金[「]配的音乐也使它像是一部恐怖片。母亲不断喊着：“快看！是你拉我来看的，看啊！”当然，我对电影最初的想法是演戏，而未想过摄影机后会发生什么事。

由于当时大片厂都不愿把影片卖给电视，电视上播出的多半是英国影片。所以我一岁——这个年龄最好不过了——看了《巴格达大盗》（^裁）以及其他许多亚历山大·柯达（^裁）的作品如《四根羽毛》（^裁）与《象童》（^裁）。电视上也会播出一些早期的西部片，在每周五晚上，还放映《偷自行车的人》（^裁）、《罗马：不设防的城市》（^裁）与《同胞》（^裁）这类意大利影片。

在 1950 年代，有个电视节目叫作“百万美元电影”（^裁），周一至周五每晚 7 点与 9 点，每天两次播放同一部影片，周六与周日播三次。我们一家四口当时住在一小层有四间房的公寓，每当我想再看一遍时，其他三人就像我要杀他们一样鬼哭狼嚎。母亲会叫道：“又是那部电影？关掉！”我记得在这个节目上看过鲍威尔与埃默里克·普雷斯伯格（^裁）导演的《霍夫曼的故事》（^裁），画面是黑白的，播放时遭广告打断数次（直到 1953 年，我才看到这部电影的彩色片）。不过当时使我着迷的是它的音乐、摄影机运动，以及演员们（大部分是舞者）动作的戏剧性效果。《霍夫曼的故事》可议之处甚多，但我一直认为，那段反复在电视上看影片的经验使我学到摄影机之于音乐的关系：由于一再地看，我自然而然地汲取了这种技巧。时至今天，我仿佛仍能看见那些画面一幕幕呈现于脑海。当然，在处理《纽约，纽约》（^裁）的音乐与《愤怒的公牛》的打斗场面时，我仍受到这些记忆的影响。此外我还学到另外一课：当我们在拍《出租车司机》中罗伯特·德·尼罗的特写镜头时，我采用每秒 16 格的拍法，以产生《霍夫

曼的故事》片中同样的效果^[1]。



犹记得第一次在彩色银幕上见识鲍威尔与普雷斯伯格的技巧，是父亲带我到员街音乐学院剧院观赏《红菱艳》的时候。

我觉得在那以前，从没有一部影片给我那么大的冲击。或许只有一个例外，那是雷诺阿（~~分社社社社~~）的《大河》（~~裁高西理~~），同样也是我在音乐学院剧院看到的。而这两部片子都有舞蹈场面。

不过，《红菱艳》的舞蹈场面真是不同凡响，我记得当年曾追根究底地想弄清楚，他们是怎么在一场芭蕾舞中把罗伯特·赫尔普曼^[2]变成一张报纸的。不过最吸引我的是这部片子神秘难测的歇斯底里，那使我战栗不已。后来电视上以黑白播出这部片子，我看了一遍又一遍；后来又看了彩色播出的《红菱艳》，而开始对安东·沃尔布鲁克^[3]所饰的经纪人莱蒙托夫（~~蕴电电~~）一角着迷。莱蒙托夫的执著毁了他周遭的一切。最让我向往的是这个角色表现的残忍与美感——特别是他悔恨不已地打碎镜子的



图 圆 亚历山大·柯达的《巴格达大盗》

图 猿 芭蕾舞女演员卢德米拉·契琳娜(德意志国家剧院) 在《霍夫曼的故事》(瓦格纳) 中的造型

那场戏。我甚至还有一件与他所穿同款式的衬衫。成年“迈克尔·鲍威尔与埃默里克·普雷斯伯格”(配音演员) 回顾展在现代艺术博物馆揭幕时, 我就穿上这件衬衫赴会。

“百万美元电影”播出的许多影片都删剪过。比如说《公民凯恩》(悦) 在片子一开始就删去救助小儿麻痹募捐运动那一幕, 不过我也不觉得少了些什么。但这种一看再看的机会对我而言极为重要。我想, 使我初窥导演世界的也是《公民凯恩》这部电影。当时我约十四五岁, 已迷上奥逊·威尔斯(韵) 的演技。尤其是他在《第三人》(栽) 中那段布谷钟演说简直奇妙绝伦, 但他导演《公民凯恩》而展现的无比活力与雄浑气魄更令人倾倒。后来我发现这部片子与约翰·福特(允) 的《告密者》(栽) 一起在 怨 街的沙莉亚剧院上演。

斯科塞斯
论斯科塞斯

Scorsese On Scorsese



图 源自《红菱艳》(1967)中的芭蕾舞

图 源自伯格曼的《第七封印》(1956)

此 愿 为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com