

我心不凡 · 高度自恋

镜中虚度

You Love Me

导演如何做电影

我担心演员们这个时候就把精力全部耗尽，还有长长的一天，情感应该积蓄到拍摄的时候。第一次排练结束之后，需做改进的地方就清晰可见。该打在群众演员身上的灯光稍微偏低，照在演员的下部了。摄影机的运动应稍做调整，因为并不是每一个演员的动作都与摹仿他们的群众演员完全吻合，毫无出入。演员们复杂各异，学习对于他们来说，同样必不可少。肖恩·科列里身高6英尺4英寸，而塔斯金·霍夫曼根本不高。我打算依照眼睛的水平视线来拍摄这一情节的画面，当然，是指我的身高高度视线。我与塔斯金一样高（5英尺6英寸）。因此，“肖恩，给我们演一下格鲁乔（默片时代的一位喜剧大师）”这句话就隐含着这样的意思：“你能不能在坐下之前把你的身体变小几个号？”，于是肖恩就这样扮演格鲁乔。有经验的演员可以做到不拘泥于外在形象。核对脚本与现场拍摄是否有出入的女孩可能会突然轻声对我说：“他举杯举得太晚了。”昨晚我们拍摄了他同样一次举杯，是从另一个视点拍的过肩镜头，他刚开始插话就举起酒杯。如果现在他举杯滞后，那么在剪辑昨天与今天拍摄的素材时我就会遇到一大堆麻烦。

通常，类似的技术细节不构成大问题，这只是制作过程中的细枝末节。大部分演员在拍了几个镜头之后都能够适应并自我调整。简·方达记忆细节的精确度极高。在《12怒汉》中出色的菲特·哈伯莉根据脚本标写：演员在说那句话时抽过香烟。方达则说：在上一句话。我们按哈伯莉和芳达所说各拍了一条。最后证明芳达的记忆是正确的。

拍摄特写时演员常常是与一个或几个对象在交谈或是正对别人的言行作出反映。为了加强真实感，我一般把该演员的交谈对象安置在拍摄现场，不在摄影机的摄制范围之内，让他们与被摄者交流。然而，有时没有拍摄的人并不帮忙。他们有时担心自己的镜头都还没拍，自己所积聚的情感就耗费光了。有时

这是一种消极怠工。有一次，一位明星坐在高脚凳上从镜头外面与一位演员对台演一个小情节，这位演员仅有一天的戏份。明星竟然看都不看这个演员一眼，她蔫蔫的。类似行为在拍摄场会制造一种不愉悦的氛围。

这一时刻非常重要，当被摄者与位于摄影机后的同伴交流时，他实际上看到了拍摄场上的一切，我们称之为表演者的视野。它包含摄影机的前后两个方向。在拍摄之前，一个有经验的导演助理总会提前通知：“对不起，请离开视线范围。” 乌里扬·霍尔金与菲·唐娜维的任何一次演出，他都不喜欢有人在一旁喝咖啡。他不喜欢看见除菲·唐娜维以外的任何人，只有这样，他才能够在镜头面前集中全副精力。但剧组里的绝大部分人都很难明白这点，“离开视线范围”成了每次开拍之前的一句令人生厌的唠叨话。

我导演生涯中最复杂的情节莫过于在《炎热的正午》一片拍摄中。在影片三分之二的地方男演员帕契诺要面对两次电话交谈。一次是与“同居的妻子”--情人，她正在理发店里，一次是与他的合法妻子。

我确信，如果我们能同时拍摄两次谈话，帕契诺的表演才华将无人企及。行动的时间确定在夜里。已是12点了，男主角还在阳台上，他已精疲力竭，在这种疲惫的状态下情感流露尤其清晰。这点我做到了。

但还有一个要命的问题，摄影机里只有1000英尺的胶片，仅够拍11分钟。两次电话交谈就得持续15分钟。我决定把两台摄影机放置得尽可能近。自然，用同样的镜头，如果我记得还不错的话，是55毫米的。第一台摄影机拍了850英尺的时候，我们悄悄地把第二台打开，第一台还照拍不误。我知道，这一情节快结束时，镜头切换到妻子身上，这样我就可以从这两台摄影机所拍的素材中剪辑一个画面。就象我们预想的那样，帕契诺能够从容地先后应付两次电话交谈。

我们得到了帕契诺最大可能的投入。我让摄制组处在一种完全自由放松的状态。助手们把电话安置到现场，演员在话筒里能听见对方的声音。

我突然灵光一闪，如果从一个镜头到另一个镜头的拍摄转换中没有任何停顿，演员的表演可能会达到最佳状态。新情节开始于表演者在上一个镜头所拍摄时已达到的情感高潮。有时我甚至不关机，只小声说：“继续拍摄，大家呆

在原地，再重来一遍。就这样，开始！”在发出“开始”一词时，我对情节的情感把握始终保持在亢奋状态。如果我们拍摄温和细腻的情节，我说话的声量尽量降低到最小。如果情节要求比较剧烈的反应，我喊“开始”的声音绝不低于任何一个粗鲁的军人。这与指挥家挥舞指挥棒一般无二。

我明白，对于阿尔来说，要使两条镜头的拍摄不出现停顿是一个严峻的考验。摄影机总得重新装备，这需要时间。蓄电池在暗处放着，远离拍摄场地。而且摄影机还得取下套子，打开，胶片得通过所有设备员的手才能得以传递。整个过程顺利的话，也要占去2-3分钟，这段时间里阿尔可能就完全松懈下来了。我放了一堆黑罩布，既盖住了两部摄影机，又盖住了操机人员。为镜头准备了两个孔径。第二副摄影在他西面备好了已充好电的蓄电池（每台摄影机旁边有三个人--摄影师，副摄影和第二副摄影）。

拍摄开始了，一切都按计划进行。当第一台摄影机拍了850英尺时，第二台开动。拍了一条，妙极！但直觉暗示我，应该再来一遍。第二台摄影机拍了还不到200英尺。我柔声说：“阿尔，从头来，再来一遍。”帕契诺看着我，好象在看一个疯子。他坦言，他已疲惫不堪，并问道：“怎么啦？你在开玩笑吧？”我回答：“阿尔，请配合。开机！”

我们打开了第二台摄影机，那里还剩近800英尺的胶片。与此同时，我在黑罩布的后面将第一台与第二台摄影机的设备做了互换--这一切是阿尔看不见的。当第二台摄影机的胶片拍到700英尺时，我们已经打开了交换过装备的第一台摄影机。直到这条拍完，阿尔也不知到他的处境。他读着台词，极度疲乏，无助地四下张望。

突然，他的眼神与我相遇了。我的脸上布满泪水，看到我如此感动的样子，阿尔也同样大哭起来，然后用拳头猛击他身前的桌子。我大叫一声：“开拍”，并跳了起来。现在想起来，我也是这位最佳影星形象的见证人。

《电视网》中彼得·芬奇的内心独白--“我微不足道，就像一具游魂，但我不再同这一切妥协……”--就是采取这种方式拍摄下来的。只是用长镜头（总长6分钟）就使一切显得简单多了，第二台摄影机中胶片也够用，不需要交换设备，所以两条之间的拍摄没有间断。在第二条拍到一半的时候，彼得突然停下来，他筋疲力尽。那时我不知道他是心脏病犯了，但我没有坚持让他再

来一条。所以，最后就这么剪辑：内心独白的前半段用的是第二条，后半段用的是第一条。

如果我所讲述的一切都使你们感到工作中困难重重，那就请你们相信，它的确如此。而且，这还是最简单的例子。我们所讲的都是室内拍摄，一切都尚在控制之中，没有意外发生。外景拍摄就完全是另一回事了。

外景拍摄需要一支庞大的队伍，甚至像《空槽》这样节俭、开支极经济的影片，也需要运输道具、电器设备、布景、蓄电池、服装和发型师（仅仅一天）。外加两节小车厢，演员们在这儿换衣服。分成三个隔断的小车厢能同时容纳三个演员换装，一个小车厢我备给自己作休息间。机车司机总是由职业工会的成员担任，所以我们尽量把他们的数量减到最少。还有三辆汽车拉演员来拍摄场地。如果情节需要大量群众演员，就得去郊区拍摄，--就像电影《空槽》那样。我们得负责给他们安排汽车，每辆汽车装49个群众演员。120人以下的群众演员可以聘用职业工会的成员，如果需要更多，可聘当地居民。还需一辆有四个卫生间的带蓬车。这样，我们就运了满满12卡车。还需要一个队长，当然，他也是助理。再加上两个助理导演和第二助理。自然，还需两辆车，以接送他们到现场。还有6个保安人员，分成两个班，三个负责夜戏。不要忘了还得聘请几个剧组之外的工作人员--当地的警察。如果你在大街上拍戏，得请他们维持秩序。

还得有一个剧务组，即便是一部小电影也得由两个电工和两个杂务工组成。他们负责拍摄的准备工作。视照明需求而定，他们或在开拍前一天之内，或两天之内，或三天之内到达。安置照明设备，这样会节约大把大把的时间。

在电影《城市公爵》中，我们有135个物件用于拍外景。登记花了52天，也就意味着，每天两个物件。外加四个电工和两个杂务工人，我们又有了一个工作组。拍摄结束以后两个电工和工人还要修理器械，而他们的伙伴这时已开始了下一批物件的准备。有时，我们重新装饰某面墙之后，我们必须又还它本来的颜色。

我还没提及厨师。如果午餐时间不想超过一个小时，就要在休息之前赶着把饭做出来。如果想把午餐休息缩到半个小时，就得给拍摄组成员加薪。厨房还要在冬日提供用之不尽的热咖啡及热汤，在夏日提供清凉饮品和小甜瓜。

你们都看到了，电影制作中的人员如何剧增。在影片《空槽》中一场最经济的外景拍摄，我们的摄制人员也有60人，还不包括专业人员在内。在《城市公爵》中，他们已经增加到120名。任何人都可以轻而易举地将这个数字再翻一倍。如果一旦遇到大的群众场面，就得相应增加服装师、化妆师、头型师、道具师，这样下来，人员一两百都打不住。

夜戏的拍摄就更困难了。电工在天黑之前的一到四个小时内得进进出出准备器具。他要在发电机和照明设备之间铺设电线。由于发动机有噪音，它们得远离拍摄场地，直到不干扰正常录音。最方便最安全的做法是太阳落山以前就将电线铺设就绪，趁着光，你能看见你的工作。如果夜戏连着拍一周，这会使所有人厌倦不已。从另一方面看，夜戏同样美妙神奇，11点之后，周围一切都已入睡。在漆黑的夜里一帮“诞生于光明”的人们正在创造一些不足为奇的东西。

素材：哭笑不得

纽约“技术调色”制片厂有幢极糟的大楼，它的周围遍布各式色情小商店，在它的三层有一间差劲的小观摩室，大概有30个座位，屏幕的宽度不超过14英尺。光线扩散不均，导致老灯泡过热，这样，银幕中间部位的光照比边缘部分强。音响设备对声音的贡献就象两个用铁丝连接的罐头对于电话，对此，电影放映师摩尔奇抱怨多年却毫无结果。如果打开空气调节器，对白中我们一个词都听不见。假如观摩前哪怕有半个小时不开空调，饭菜味儿和楼上传来的化学药剂味儿就混在一起，弥漫在空气中。一楼餐厅散发的饭菜味四处飘荡。就是在餐厅开业前，观摩室里也有挥不去的厨房味，中国菜味，不知为什么。男厕所极远，还总锁着门，怕街上的人溜进来。钥匙在摩尔奇那里，挂在一根长长的树枝上。

我们就在这样一间放映室里回放前一天拍摄的素材，评判自己的工作。

称之为素材，因为它显像的实验室本着节约时间的原则能在同一种规范下将所有东西印制出来。几乎城里拍的电影都送到这间实验室来，这里胶片在一个池子显像，用同一种中和方式。以后，制作标准拷贝时，会做得很精细，而现在最重要的就是速度。

观摩素材会激起每个人的虚荣心。每个人专心致志，都只盯着自己的工作。我看见布景师因墙角之间的缝隙制作不好而泪流满面。除了他，别人谁都没有发现，第二天一早他准会训斥粉刷匠。他是对的。录音师会为打字员痛苦万分。在拍摄现场声音录了四分之一英寸。在与画面合成时把声音弄快了35毫米，这还是在专业工作室里制作的。胶片要到了一个糊涂虫手里，声音质量就全完了。如果说到创作个性，这种个性正开始实验并用于到声音中，原素材的声调被提高或降低，声音被增加或减少，任何一个录音师都会因此而发疯。他们发疯是有道理的。

观摩素材是个非常复杂的过程，远不是每个人都知道，注意重心该在何处。有时我要整个镜头仅仅是为了一个很小的细节。但这只有我一个人知道。剪辑员必须顾及整个影片来看每一个镜头，他们是连接素材和导演的中介，所以它们必须客观。有时他们甚至不得不放弃自己的某些想法。剪辑员不是都能明白，我这个情节如此建构的原因是必须与上下衔接，而下面的还没有拍摄。只有在剪辑时它才显得有意义。

观看素材时有几条基本原则：一绝不要信赖大厅里的笑声，在观看某一镜头或情节时爆发笑声，这不说明任何问题。这个镜头在成片中原来是两个朋友之间的镜头，这可能就会引起另一种反应。再说，大厅里坐的都是参与影片制作的人，他们的反应与来电影院看电影的人毫无共通之处。这是乐队队员的笑声，他们很满足自己的小笑话。但笑话能不能在演出场地令人发笑，这很难说。

第二条原则，别让你拍摄这个或那个情节时的困难干扰你对自己作品的评判。在观看影片的最终成品时，没有人会去考虑你花了三天布置灯光或用了十个人来操作摄影机等等。

第三条原则似乎是悖论：不要让某些技术失误干扰你对情节的判断。不言而喻，每一个技术失误都有损影片，今后得力求避免类似失误。但你应该把注意力放在镜头的感染力上。它打动了你了吗？这是最重要的。

第四条原则是什么呢？如果你对什么地方还有疑虑，一两天之后再看一下素材。让剪辑员从镜头上把场记板抽掉，使你不知道你看的是第二条，第三

条，还是第十一条。因为与现场拍摄紧紧相连的感觉影响你的客观评判。还剩最后一条原则，最重要的原则在于：如何将好素材与坏素材区分开，说句老实话，我也不知道。

剪辑室：最后的孤独

很多年来，人们普遍认为，电影是靠剪辑而成。这简直是无稽之谈，还没有一位剪辑师能在银幕上创造出没有拍摄的东西。

从另一方面看，这种观点不无道理。在30-40年代，导演极少剪辑自己的影片。制片厂的体制将一切都明确分工，设置专门的剪辑部门。那儿有总剪辑师，一队人马服从他的调兵遣将。总剪辑师甚至比导演更先看到电影的雏形。导演常常是在成片之前没见过自己拍的画面，成片时他已转向新的创作。那个时候，签约导演一般一年要拍四五部或六部电影。常常是电影开拍前一周导演才被请到剧组，这时，大部分的准备工作已经就绪：艺术师已搭好内景，选择好外景；如需要，演员部门已从签约人员中选好扮演者。操作部门已指派了操作人员：道具师、服装师等等。乔·布朗金给我讲，她和戈连达·费涅尔与沃尔瑟尔·布拉热斯签约，他们不得不同时拍摄好几部影片。早上他们在这部电影里拍摄，中午又赶往另一部影片。一个专门的制作部本着最经济的原则，给他们拟订时刻表。

素材一拍完，剪辑师就着手工作。原素材交到总剪辑师手里，让他修改。然后给制片人看影片。完成制片人的要求后，再放给电影厂的副厂长看。最后，所有人放映拷贝给电影厂的总领导看。然后再组织一次预放（一般为观众选择一所郊区电影院。根据观众的反映，或者重新剪辑，或者送回后期制作部重新加工。如果导演是制片厂宠儿中的一员，他会被邀请到预放现场。剧作家？别提他们了。当我顾及到双方的情景时，我禁不住惊叹，他们居然能再这种体制下创作出如此多的好电影。

这种制作上的条条框框不仅限制了剪辑，同样也禁锢了拍摄工作。比方说，每一个场景都需要反复拍摄。也就是说，照以下方式进行：一个包揽全景的广角镜头，画面最好是静止的。从男演员的后肩到女演员脸部的全景镜头；同样，从女演员的后肩到男演员脸部的全景镜头。一个推镜头，拍男演员和女演员。相应，每人再来一个特写镜头。在这种方式下，每一句话，每一组对话

都能轻松地剪切开。而“电影就靠剪辑而成”的真理就源于此。显然，成功的导演拥有自由，但是是在理性的范围内。总剪辑师看完一遍，如果他认为这个或那个场景需要补拍，他就去找制片厂副厂长或厂长，坚持重拍。导演必须服从。

这种体系不仅束缚了创作个性，也把演员带到了真正的地狱。他们得一遍一遍重复同样的镜头，甚至每吸一口烟都要对准同一个反应，每个场景要有八个不同的俯仰角方向拍摄。八个视角中的每一个都要拍无数条。当演员不是在对方说那句话时吸了一口烟，场记就马上记录下来并呈报给剪辑部门，剪辑师就是依据这个把好的画面挑出来，扔到一边，因为表演一个时间上没有偏差的抽烟动作实际上简单得多。现场有一个核对拍摄内容与脚本是否相符的小姑娘，我总是让她告诉我，演员在那一条的表演中出了错。当我拍这一场景的时候，我已相当准确地设想好，我将会怎样剪辑。对动作改动，或对文本持不同态度，可能将毫无意义。在我迷惑的时候，我总能凭借众所周知的力量走出该困境：使该情节与另一情节天衣无缝地结合起来，我总能找到合适的转场镜头。

声音也是如此。规则是硬性的：“不能有任何不流畅”。这就意味着当两个人相互对叫时，一个演员只能沉默，等待，直到对方停止叫嚷。拍摄时演员得--拍特写时--在每一句话后面做一点小小的停顿，好减轻剪辑师在声音处理时的工作量。当然，拍摄时这样的节奏绝不会让扮演者的日子更好过。

我们的年代我们把该拍的拍了，然后才开始后期工作。不仅在镜头之间找剪辑点，而且在镜头里面找--打孔连接。每一个镜头我们要打四次孔，把胶片翻来覆去地来来回回倒腾，寻找剪辑点，这是可行的。最好的剪辑点在发“扑”和“不”两个音时，“丝”音也可以。一般来说，在发辅音时较易将两个声音剪辑到一起。发元音时要剪接起来就相对复杂一点，发这些音时很难将嘴型对好，因此将这两处画面结合到一起很容易露出破绽。最后，要我说，随时都可以邀请演员来重新录音。

就像电影中的其它阶段一样，剪辑是一个复杂的与创作紧密相连的技术程序。我想，“电影建立在剪辑之上”的说法很盲目。关于剪辑的概念常常不可信，尤其是评论家的话。我看过一部“剪辑得非常出色的影片”。任何方式都显示不出来，它剪辑得是好还是坏。剪辑有可能很糟糕，但是从材料中能挑选

出哪怕一点意义的东西才怪呢。或者相反，电影仿佛剪辑得很成功，但谁知道，剪辑室的地板上扔的都是些什么东西呢。我认为，只有三个人知道：剪辑师、导演和摄影师。只是因为只有他们才知道每一个拍过的镜头。可以假定，一部好电影成立的基础在于拍摄质量过关的镜头。拥有相当不错的材料，短剧和电影的剪辑很容易。短剧的定义还是一如既往：这是一段变不可能为可能的故事。这样，对于所有风格的电影，情节非常重要。因此，剪辑应该建立在戏剧效果的基础上，还要最大限度地运用意外效果，使观众惊奇，同时也不要忘记思想。很多剪辑师力求通过组接停顿来达到这点，这些停顿一般不超过四五或者六英尺长（2—4秒长）。但是我看到，一个极紧张的场面通常是一个缓慢的长镜头移到演员的脸上，以一个特写镜头结束，她正伸手捂嘴。如果导演没有拍这样一个缓慢的运动的长镜头，在剪辑室里它无论如何都不能被制作出来。

对于我来说，剪辑中最关键的时刻--统一人物和速度。

演员常常如此出色，并且意义重大，他们注意自己的一言一行，并对“这是一部什么样的影片”给出了自己完整的回答。就像在《东方快车谋杀案》一片中火车从伊斯坦布尔火车站出发时的情景一样。在这一情节集中表现了想在影片中呈现给大家的美景、思乡病、秘密、阴谋和优雅。

电影里的每一个镜头都有承上启下的关系。因此，镜头之间的相互对比组接是塑造电影艺术的一个重要手段。这种对比关系无一例外地起着重要的作用，就像在影片《高利贷者》中一样，电影中焦索尔·拉日尔曼正经历一场痛骨的恐慌，随着他全家在集中营被害忌日的到来，恐惧日益加剧。日常生活景象一天比一天更加清晰地让他回忆起集中营的生活细节，他仿佛已陷身于这种回忆之中。再现这一情景时，我们碰到了两大难题。第一个就是，怎样才能表现记忆。更确切地说，也就是我们试图扰乱它，驱逐回忆，阻挡它进入我们的意识时，怎样表现记忆。我根据经验找到了答案，当没什么可想，克制自己不去想什么时，或思考中断时，才能表现记忆。经过长时间的思索我找到答案，压制的回忆在意识中常常中断，当它尚不能克制所有其余思想时，它随着每次中断都会在意识中占据越来越重要的位置。

第二个难题是，怎样才能用影像的手段把记忆表现出来。我知道，最初的一些回忆常常是瞬间发生。但到底它们延续多长时间？一秒钟？或者更少？庆

幸的是：大脑不可能对银幕上少于3格，即少于1/8秒的影像留下印象。这个数字不知是谁推算出来的。我和剪辑师拉奥弗·拉辛波决定玩玩这个数字。不是很确定，但我觉得，用3格的画面来剪辑是前所未有的，在我以前的影片中，甚至没尝试过16格（2/3秒）或8格（1/3秒）画面。

有一个情节是拉日尔曼沿着金属网状的栅栏走，栅栏后面一群孩子正殴打一个小孩，令人疼爱的小狗在集中营的铁窗内饱受折磨的情景立即浮现在他的眼前。遵循3格原则，我最早决定用4格画面，也就是1/6秒来表现（为保险起见）。起先我打算第二次回忆从其它的素材里面剪，回忆的时间比第一次长--6格或8格画面（1/4秒或1/3秒）。结果是，这样的回忆过分清晰了。而此刻表现清晰、不隐退回忆的时机尚未到来。我这下明白了，还是用这段回忆，但要压缩到2格画面（1/12秒），假使观众看第一遍时没有看懂这个画面，但在两遍、三遍的重复后，他们立刻就能领悟过来。这样，我探寻到了表现拉日尔曼脑子里潜意识形象的技术手法。如果接踵而来的这些片段还不够，我决定再而三地重复这个两格画面，直到最终明白为止。我打算与情节发展的步调一致，重复使用这一高潮性回忆，翻番地加长时间--4格，8格，16格--直到完全再现回忆的情景。采用这一技术达到情节的最高峰是地铁那场戏。地铁的车厢渐渐变成了把拉日尔曼家人拉往集中营的火车车厢。这场转变不长于1分钟。从2格画面开始，我逐步把一个车厢替换为另一个车厢。换句话说，地铁车厢的2格画面转变为火车车厢的2格画面，地铁的4格画面转变为火车的4格画面，以此类推，直到完成所有转换。拉日尔曼的记忆被渐渐唤醒，他想跑出地铁，从一个车厢穿行到另一个车厢。他扶着连接车厢的门，我们步入到满载人群的火车，回忆占据了我们的的心灵。他没有出路。我决定用大全景拍摄这两节车厢，这赋予该场景更大的恐惧感，我们把摄影机放在车厢中间，进行正反方向360度的拍摄。这样，剪辑这两个情景时，连摄影机的倾斜度都是一样的，在现在和回忆过去中均有这样的运动。

公映后不到一年，电视中每个广告都在使用这一技术，称之为“剪辑潜意识”。

剪辑中的第二个要点--速度。电影中的每一个景别都变换视点，因为每一个景别都在变换俯仰角。从全景到中景到特写也许机位没有变化，但俯仰角肯定是要变的。想象一下每一个景别都节奏相同。其实，分离的情节常常靠音乐节奏组接到一起，这种音乐节拍最后会统一到一个场景中。这种版块越多，电

影节奏越快。

不知为什么，我直到现在还记得，《12怒汉》由387个镜头组成。其中的一大部分都在第二个篇章。随着行动的铺展，剪辑速度也越来越快，到电影快结束时变成了狂奔。这种变快的速度促进了情感高潮的到来，使时间和空间在影片结束时凝结到一起。

在影片《入夜前的漫漫长日》中我找到了塑造女演员性格的剪辑方法。我用一系列缓慢的长镜头来拍摄凯瑟琳·赫本，影片快结束时，所有她出场的情节中节奏加快，使我们极其压抑地感受这位女主人公被毒品麻醉后恍惚的世界。

在速度不是服务于演员性格的影片中，我总是非常仔细地核实每一个分离版块之间的长度。当我把摄影机放在指定的地方，我会问自己：这时我应该在剧本里看到什么？为什么？现在在剪辑室里我还会问自己同样的问题。镜头从男主角到女主角的转换，解释起来并不复杂。但常常是，扮演非常成功时，做选择就难了。情不由衷地非常想把特写集中到两个演员身上。因此，我的每一次转换都根据电影的整体要求。短剧要求速度逐步变快，因为按照情节的发展，必须增强紧张感和加强情绪。但在一部分电影中，最后快结束时，我反倒放慢了节奏，使影片、也使观众能透口气。在《炎热的正午》一片中，情节高潮在帕契诺的遗嘱那段--影片的第三部分。这时，出现了一个中心主题：性格乖戾者并不是我们所看到的不可理喻的人。我们与他们之间的共同点远远超出我们所承认的那些。因此落幕的过程应该缓慢、轻柔、触动人心。

电影中的所有因素都相互关联。因此在准备阶段就应该考虑到剪辑。剪辑中的兴奋点就是使情节活动起来，常常借助于删节与压缩，有时还要替换重点。在《丹尼尔》中主人公寻找毁掉他生活的灾难性原因：他的双亲在Синг-Синг被处决，妹妹崩溃。有两次表现丹尼尔去诊所探视妹妹的情节。第二次是房间里他抱着僵直性昏厥的妹妹，这次远远不如我所预想的那样令人激动。最后我明白了，问题不在情节本身，题在前一次医院中的情节，这是中心之中心。下面的情景已经没有任何可添加的新鲜东西。前一次情节中剪辑的重点在于她的病，这场戏已经足够好。妹妹已在第一次的情节中打动我们了，而第二次情节中我们也没有获得对丹尼尔性格更进一步的认识。

最神奇的是，电影中第二段落的修改可以牵动第十一段落。（影片长1小时50分钟，由11个段落构成，每一段落10分钟）。一般来说，在剪辑过程中，剪辑一完成，我就观摩3个段落。在宽银幕的观摩中我做笔记。如果记号太多，我就回到剪辑室全部重新来过。如果很少或者常常是技术问题，我就把修改工作留到下一次观摩。我只邀请剪辑师观摩这3个段落。对于其他人来说，时机还未到，还太早了。

很少有电影超过两个小时，因此在连排中我的准备很少超出15个段落（2个半小时）。并尽量最大限度地压缩每一个段落。

在最初连排中我常常昼夜不接近电影。我得休息，保持正常的生活节奏。我常常晚上去电影院，观摩在20点或20点30分开始。前一晚上我什么都没吃，也没喝。如果编剧在城里，我会邀请他过来，还有制片人，还有作曲家和我的妻子，还有“智囊团”--由五六个朋友组成的圈子，他们都爱我，并喜欢我的工作。客观的观众晚些会突然到来，已经谈不到是否自愿问题。

我喜欢一个人单独坐在第一排。由于声音离完成还有相当的差距，剪辑师就坐在后面，紧挨着厨房--修正对白中的发音。有时一个很长的段落没有声音，我们就用麦克风进行音乐伴奏。

我总是提前到。“智囊团”从不迟到。感谢我的朋友们多年的支持和帮助。他们是我失败的见证人。有一次我给大卫·麦力拍摄《儿童游戏》。除去别的系列难题，在影片结束时我们出现分歧，所以我制作了两种方式，并准备连排时给大家看。灯一亮，麦力就在最后一排大嚷：“这是什么？就这些就完了？”我回答：“再用这种口气对我说话，我就把你的浆糊脑袋砸得粉碎！”像所有的无赖一样，他跑出大厅。但朋友们最终看到了我们的凯旋。有时候，他们中会突然冒出一句妙语：“不要改动任何镜头。”

音乐声响：声响的声响

在某种程度上，电影建立在剪辑上这种说法是陈词滥调，但音乐能使电影中一切都更加完美却是真理。事实上，每一部影片都靠优美的音乐伴奏来提升。这源于音乐能够直接影响观众的情感。几千年来形成的音乐习惯模式使观众能够通过音乐乐章预感多数故事情节。一般来讲，这种情况说明音乐修饰不

成功，不成功的音乐修饰在起作用。

当音乐复现造型艺术时，每一个节拍都在预示我们情节，我们把这种修饰称之为миккимаусный，也就是指动画片中的音乐，它重复电影中发生的一切事情，包括汤姆和杰里的相互一击。一般来说，音乐对这类影片没有损害。大概有一半的影片按照这一既定之规拍摄。

这不应该归罪于作曲家。我认为，电影中作用仅次于编剧的就是作曲家了。每个人都坚信，自己弄懂了音乐，并着力于把自己的观点放进去。如果作曲家没有奉献出独特的、制片人和制片厂的领导都前所未闻的东西，那么，他的音乐就得不到褒扬。我见过，制片人是如何强迫乐团人员改调子、对改编好的乐章动手术、抽出部分段落以及更替段落之间的位置。今天，做到了将每个乐团成员的乐声单独录制时，甚至可以重新演奏作品，回到最初的录制状态，可以选择32种甚至64个声道。

电影工作是一项巨大的协调工作，是作曲家所必须面对的。为获取具有诱惑力的报酬，他们创作音乐，但不承担责任。毫无疑问，音乐是艺术中的高级形式，并促进了电影过程的需求。这就是电影制作的属性。虽然在很多情况下，音乐使你醉心，但它的作用还是辅助性质的。

最有权被称为艺术作品的音乐是普拉柯菲耶夫为《亚历山大·涅夫斯基》一片所做的《冰上激战》。众所周知，爱森斯坦在开拍前花了大量的时间与普拉柯菲耶夫讨论，然后作曲家才开始写作。据说，爱森斯坦甚至按照音乐的节奏进行剪辑。我不知道，这在多大程度上符合事实，但在聆听唱片中的电影音乐时，我立刻回忆起相应的画面。它们不可分离--绝佳的情节，绝佳的音乐伴奏。

我感到，成功电影音乐的定义就在于：声音唤起与动作画面相关联的瞬间联想。但也有不少优秀的音乐难于唤起此感受。在我所获得的多种奥斯卡奖称号中只有雷卡尔·罗特尼·贝尼特所作的《东方快车谋杀案》获得了最佳电影音乐奖。这是我唯一特别注意音乐的作品。你们理解的那样，观众越少发现我影响他们的手段，那么我就越成功。

剪辑一旦达到满意，我就约定两个重要的会面，一个是与作曲家，一个是

与音乐导演。我邀请作曲家来观看最原始影片。然后是音乐导演来，第三次是音乐导演带着他的创作集体来（从6个到20个人不等，视影片的复杂程度而定）。这是一群糟糕的观众，他们仿佛用狗的听力来断定声音，摆在他们面前的的工作使他们畏惧。

躲在剪辑室里，我和作曲家一部分、一部分地观看影片。就影片中该加音乐的地方交换意见，拟订出最初的方案。我们又看一遍电影，特定标出音乐进入和退出的时间，按镜头测定时间，尤其重要的是开始。任何两个镜头与声音的错位都会搞得全部一团糟。这个过程要花2-3天。有时作曲家本人就是优秀的钢琴家，比如凯恩*柯奥民就把钢琴抬进剪辑室，他即兴创作，给情节配音。

我说过，我不需要《миккимаусный》影片，我把音乐当成是最高的表现手段来运用，其它任何方式都难于表达出该情绪。在我还没有决定好影片用什么音乐时，我一般拒绝音乐片。影片厂最恨没有音乐的电影。这会吓着他们。但如果你面对一个再现真实事件的任务，就像影片《炎热的正午》一样，你怎样表现音乐过渡？《山丘》也是按自然主义手法拍摄，所以我根本就没有配音乐。在《电视网》中我担心音乐会破坏对戏谑的领悟。随着影片中情节的发展，内心独白越来越长。首次观摩时我就明白了，音乐会与对话发生冲突，于是，我又一次拒绝了音乐。

在《瑟比科》中没有必要用音乐，但我最后还是不得以用了--总共14分钟的音乐--为了保全影片。制片人是基诺.邓.拉连斯基。基诺是一名出色的老派制片人，善于为任何一个方案搞到拨款。但他的品味如此高，与我大相径庭。我们争吵得声嘶力竭。他威胁我说，要把影片带到意大利去，在那里铺音乐就跟从这墙边到那墙边铺地毯没什么区别。

真走运，这时我从报纸上看到著名的希腊作曲家米基司.杰奥达拉斯刚从牢中放出来，代表最高真理的希腊政府因他参与左翼激进运动把他投入大牢。他获释后数天我在巴黎找到他。我向他解释影片现在的情况，告诉他我与基诺的分歧点，并补充道，如果影片需要什么音乐，希望能请他来写。我很走运，杰奥达拉斯正准备到纽约与一位老板谈巡回演出的事。我们订下大厅，等待米基司的到来，准备给他看素材。他从肯尼基机场直接来放映室。飞机晚点了，因此我们把观摩订在下半夜。

观看结束后，米基司看了看我说，他很喜欢影片，但没必要加音乐。我又一遍给他解释我的麻烦，并强调，基诺得知何人将为影片谱曲后激动不已。这样，音乐背景声就可以减到最少--10分钟。开始和结尾字幕占5分钟，电影中就没多少了。我提到，酬金是笔大数目。我知道米基司出狱后的经济状况，并认为自己耍了点小聪明。

米基司更高明。他从口袋里掏出一个磁带暗套，说：这首曲子是我多年以前写的，这是一首非常优美的民间歌曲。正适合你。怎样，你看这值7万5千美金吗？

《城市公爵》讲述一个人的悲剧故事，他认为自己能够战胜一切恶势力，并击败它们。我请了一个以前没有为电影做过曲的音乐家。按邓尼·塞罗的构想，音乐不仅有主题，还有自己的乐器--萨克斯风。与电影情节发展相吻合，旋律缩到只有一个，而片尾从基本主题中凝缩出来只有3个音符，用萨克斯风演奏。

电影中最有意思的是，每部影片都有自己的处理方法。在《城市公爵》中将近50分钟的时间都有音乐，相对我的影片来说，这太多了。在《入夜前的漫长日》中我也着力达到一种悲剧效果。但处理音乐的几种方法是相互对立的。安德列·普列文创作了非常简单、不协调的旋律，我很经济地把它附在演出中。结尾处，被毒品麻醉的梅丽·塔伊罗穿过客厅，吃力地打开老乐器，克制住由于关节炎而变得畸形的手的疼痛，开始演奏。起先，她好象在演奏普通的练习曲。然后我们辨认出它的旋律，它贯穿了整个影片。我想，在三个多小时的影片中，音乐占到不足10分钟。

声音中第二要素就是效果声。我指的不是施瓦辛格巨片中的灾难声或爆炸声，我指的是戏剧性作品中对效果声的出色运用，就像在《今天的新约默示录》中一样，有着令人惊叹的声音处理经验，在《辛德勒名单》中也是如此。我的影片从来没有过这么复杂的声音。一部分原因是，在我这里对话起着至关重要的作用，迫使效果声减到最小范围。

与作曲家见面后紧接着我就与录音师及他的团队见面，我们努力勾画电影的声音构想。不知道创作《新约默示录》前经历了一场什么样的讨论，但从结

果就能明显地看出来：从现实战斗的声音中他们裁剪出宇宙激变的奇观，在《城市公爵》中我们找到了各种效果声，填满了声音空隙，影片快结束时，我们又将这些效果声减到最小。

有时，声音本身包含了戏剧性的瞬间。在《瑟比科》中帕契诺悄悄走近毒品小贩的门前，准备逮捕他，这时突然响起狗吠声。如果邻家的狗都听到他了，难道小贩就没有觉察到他吗？

然后，又重新一部分、一部分地观摩影片。基本上说，这是一项技术工作。因为大部分拍摄都在外景地，所以我们用指向话筒，尽量在演员对话时消除周围的杂音。在制片厂我们用的话筒在替换设备时声音质量失真了，以至于后来又出现了新的麻烦：不得不重新录制沙发的吱吱声、高跟鞋的敲击声--所有指向话筒所没有录制下来的声音。

录音师给自己的合作伙伴按部分分配任务，但他得对所有的工作负责。一般来说，听音员的工作会持续6-8周。在大型场面的影片中，时间更长，并且要有更多的工作人员。

就算声音构想还没出来，我也强调戏剧性情节的声响效果。在《山丘》中我要求录音师一定要将该情节处理得绝对安静。他给我听录音时，我听到了苍蝇的嗡嗡声。我好象记得，我们达成的协议是百分之百安静？我说。他回答：西德尼，如果你听到了苍蝇声，即是说，已经绝对安静了。真是一堂给人启迪的课。

《东方快车谋杀案》的录音师邀请了世界上最杰出的火车声响专家。他不仅对东方快车的声音做了逼真的处理，而且对他同伴做的声音也做了处理。他整整6周什么别的事都没做。他的主要目标就是表现火车离开伊斯坦布尔火车站的情景。这里汇集了所有的声音：双套马车的喘息声、铃声，车轮的碰撞声，甚至从照明设备开关处传来的人群的高呼声。他发誓，所有的声音都逼真。当我们开始声音合成（将所有声音汇集起来的工作）时，西蒙--这位优秀音乐家的名字--已急不可待。这时我们才知道，他做了一项什么工作。但我又听到了雷卡特·罗尼·贝尼特写的令人心醉的旋律。必须做出选择。必须拒绝一个人的作品。我转向了西蒙，他明白了，他走了，我再也没见过他。

声音合成：电影中枯燥无比的一项工作

生命是一个残酷的东西：要想舒适必须付出。上帝会惩罚声音合成导演，因为他如此面对面真实勾画出索非亚·罗兰每天早上的享受。

声音合成的过程就是把所有声音总汇到一起。这项工作可以交给技术人员去完成，但是这样做却暗礁重重。比方说，我就碰到过有的听音员在安静的场面中音量制作得太大，而在嘈杂的环境中却关得太小。结果，细微之处的偏差就使动作看起来索然无味。我不厌其烦地提醒，技术人员能帮助你，但有时也会有会害你。

一般合成声音都在一个足够宽敞的房间里进行，这里有大屏幕，还有舒适的椅子，还有游戏机，为了在等待转录声音的时候消磨时光。有的导演喜欢扔铅笔刀、投硬币。在房间中心有一个大的调音台，使人们想起防空司令部。在调音台上有64个音轨，每个音轨有自己的声道，每个声道有一个调音器，这些细微的频率能够通过可视信号调节。调音器可以加强或减弱任何一个声道上的高、中、底频。借助辅助设备，甚至可以彻底拿掉频率。声音分为3个声道：对话、效果声和音乐。音乐一般位于最末一个声道。让我们从对话声开始谈起吧。

根据录音的独特性我们可能有4-12，甚至更多的对话声道。录制出的声音，哪怕在外景拍摄时该情节中只有两个人，也很有可能不吻合。比方说，录音带中男主人公站在窗口讲话声中夹杂进汽车的嘈杂声、街上的喧闹声，而恰巧在这个时候，他的谈话对象正站在屋子中间，而他与她又极其靠近。在混合到一个带子上时，街上的喧闹声不得不压小，而说话声不得不提高，这就叫录音的调音。如果是外景拍摄，而该情节中男女主人公见面时的对话是在一天中的不同时间拍摄，那就更复杂了。因为在他的声音中有汽车声、铁镐声、夜间哨声作为底声。而在她的录音带中没有这些杂音，但却有鸽子的咕咕声、载重汽车和地铁的噪声。这两种声音需要调音后才能放在一起。

甚至在摄制棚里拍摄也会遇到这样的问题。女主人公录制声音是站在布景的敞棚下，男主人公说话时却没有这个，结果会完全不一样，现在就需要调音。

如果声音质量不过关，而话与话、词与词之间又断不开，我们就约定重录声音。演员到录音棚来，重复说需要修正的词句。声音从耳机里传出来。男演员发音尽量与银幕上男主角的嘴型对上。

我想尽办法抵制录音棚配音。由于过程太机械很少有演员能成功地照理想状态发音。但也有配音能手。他们甚至还能提高自己的表演水平，尤其是欧洲演员。在法国和意大利一般情况下根本就不录同期声，都是最后在录音棚里录台词。我总是惊叹演员对技术要求的适应能力如此之强。

介绍一下自己，我们有6个声道专门用于对话声。A声道是他的，B声道--她的，C声道--他的配音，D声道--她的配音，E声道--镜头外女仆的声音，F声道--电话交谈者的声音。我和录音师坐到一起，把一句话或一个词放在这里或那里，取消沙沙声，使语气更吻合，使频率均等。这个4分钟的情节，360英尺长，有时我们要处理2个多小时。

然后就是第二道工序--制作效果声。用指向话筒录制对话非常理想，但现在在每一个吱吱声、活动声、脚步声都应该重新灌制。

在处理暴力场景时--灾难、战争或火灾--有时所有64个音轨都得占用，甚至更多。一场普通的故事录制时需占12个音轨。玻璃打碎声、金属相击的叮当声、紧急停车的刺耳声、轮胎胀破的声音（2个声道）、打击声--这还只是最基本的效果声，其他声音就不太清楚了，只是作为背景声，所有这些效果声都应协调好频率和声调后再灌制。

立体声发明后，声道数量就自动翻了两倍。立体声中的10%音量分在左右两个音响上，90%聚在中间。现在电影院银幕后面有三个音响，左右两边各两个。一个小秘密一般都不说出来：最好的平衡声效果是在观众席的中间，左边和右边的声音都太强了。声音没调和好的影片中，坐在边上的观众听开关门声就像是听炮击声。甚至器材头有没有清洗的尘屑，耳朵也能听得出来。这简直是一大进步！这使以前只值5分的影片现在可以达到10分。看一看吧，数字式调音把什么都带进了评估系统。

所有这些都是制片厂为了不断获取年轻人的亲睐并赶超音乐市场水平而导致的。我认为，这是毫无意义的竞争。年轻人去电影院看电影是为享受这

种情感，而去买音乐带是为享受另一种情感。

调音过程尤其做音乐时给人带来真正的享受。突然，我感到西西弗斯劳动的价值所在。音乐还原了电影鲜活的开始。64个音轨中有6个是用于弦乐、木吹奏乐器、铜吹奏乐器、响板（非打击式的）、打击乐器、木琴式钢琴、竖琴式钢琴。这是项什么样的工作呀！我没有听到审判员的判决口令：罪过！我们工作不厌其烦，把每个词处理干净，把不干净的词剔出去，与人的嗓音频率一致的双簧管的声音会掩盖它。我们努力提高对话中的声音质量。有时对话说得模糊不清，它应完全用耳语讲述。我们拿走木制管弦乐器--乐队就失去了弦乐声。在说该词时压一点双簧管的声音多好。那当然可以。我们返回找到在第32个音轨上录制的声音素材，在121英尺的地方，旋律响起后的第六个镜头处，把双簧管的声音压低了2个分贝。又是调音。罪过一词听起来是那样理想完美。

标准拷贝

又是漆黑的房间。观看这部影片我在漆黑房间里度过了多少个小时？多少天？我身边坐着调色师。他在色调技术实验室工作。他的任务是对标准拷贝进行润色。他手上有一个便携笔记本。在银幕下方放着一个镜头计数器。他用代号标出某些镜头：这个镜头太亮了，这里黄色又多了一点点，这里应该是大红色，这里却又偏绿了点，这里又太蓝了，对比太强烈，对比又弱了点。这儿太脏，如此种种。每一个情节，每一个镜头，每一英尺画面我们都要观看、讨论。调色师的视觉记忆如此之好，常常让我震惊。几天或几个星期之后，我可以记起塔丝金娜站在朝鲜食品杂货铺旁边打电话的特写镜头，还是蔚蓝色比较突出，但调色师不仅记得该镜头，还记得该镜头在电影中的具体位置。他视觉的敏锐使我震惊。他能指出画面中的黄暗点。我却根本发现不了。他给我指出来时，我其它又都看不见了，我看起来全都是黄的。

调色的工作非常艰巨。让我来解释一下吧。彩色底片本来只有三种颜色--红、蓝、黄。一般来说，除非在极少情况下对从摄影机中取出来的底片已经预先补光，则什么都做不出来。只能在标准条件下才能使它显像。

而洗印正片倒有好几种方法。

回到钶元素讲起，测试器放在颜色分析器后面，颜色分析器是一种有计算机构造的机器，能够分析出颜色。它里面放进正片，就会出现正片的图象。因为电子图象比化学图象更精确，颜色分析器的测量是无庸质疑的。通过增加或减少黄色、红色和蓝色的强度可以根本改变电影的色阶。物镜可以增加亮度也可以减少亮度（我们称之为密度）。我和/或摄影师早就指出我们的构想，当要追求某种黄色效果时，它在电脑中准确算计每个镜头补光的准确时间。比如，他给出下列计划：黄色--32，红色--41，蓝色--37，他的计划都是代号。然后根据指令，使白光通过没有显像的正片，然后按调色师指定的时间长度完全均匀地把正片放到三色棱镜下，然后把正片送到显像员那里--完全就像制作普通相片一样，拷贝就制作出来了。我们称之为标准拷贝。

如果调出了需要的颜色，就把标准拷贝印成国际通用正片，然后把国际通用正片制成国际通用底片，以后就可以印制电影的所有拷贝。原版底片存档。这是非常珍贵的，是一种现实保障，银行会为此给电影付钱。

最后一个任务，调音结束后，声音都录制到磁带上，就跟你们家放音器里的磁带差不多，只是要宽一点。现在该把声音灌到影片中去了，也就是光盘，让声音与标准片结合。磁带经过将磁脉冲翻译成光学录音片的电子眼。然后把光学底片录到标准片上。我带着它回到录音棚。我们把磁带放到一个音轨，标准片放到另一个音轨。然后又这儿、那儿，前前后后地倒带，检查在从磁带到光带的转录过程中质量是否损失。有时有一些小小的失真，但大部分是吻合的。

没什么了，电影结束了，该介绍制片厂了。

制片厂：难道一切都是为了它？

我绝对不是反制片厂体系分子。我已表达对那些给我几十万美金拍电影的人的谢意。我想，对我，对所有导演来讲，把电影交出去都是真正的考验。可能，因为这是第一次拿出来见人。而事实上，可能是因为电影通过严格审查几个月后，就离开我面向大众了，对大众我无法施加影响。

就像美国生活的其它方面，社会评价是决定一切的关键。电影交给制片厂之后的第一件事就是组织试映。当然，领导已经看过该片了。有人交换自己的

意见，有人说俏皮话，但所有修改讨论都推到判决--即试映的最终结果出来之后进行。

在这种观片会上最经常放的是暂时用于播放的工作版，声音和音乐在两个声道上，标准片的底片一般会分成相应的几部分，虽然在此之后还可以任意地修改，但制片厂领导坚持一条不可更改的原则：底片禁止动用。制片厂坚信，观众分辨不出版本的质量区别。一个官员讲影片的放映情况，说，某个地方情节不够。大家只有笑。我说，可能情节没放进去，是因为它不值得讲。

我从未遭遇堵车，总是提前半个小时来观看。电影院门口已经排了长队。观众是从各大百货商场网罗来的新兵。给他们看新电影，让他们简要地写下情节。社会学家在周围走来走去。

队伍好比人头曲线图。影片是R级，17岁以下儿童谢绝观看。必须遵循国际主义原则：观看者里有几个非洲籍美国人、几个亚洲、拉丁美洲的代表。在电影《空槽》一片中官员邀请了一些半大的孩子，因为主角是他们崇拜的偶像里芬·菲里普。电影中谈到了60年代校园中的左派激进分子。这无关紧要，25岁以下的青年人不知道他们的存在，电影厂的领导给青年人的偶像拍了照。其实，观众席上还是应该有一些半大的孩子。

大厅里闹闹轰轰。观众已经等了20分钟。吃东西，喝饮料，每人都已去过一次厕所。他们是经验十足的预映常客。他们在自己能发挥威力的时刻尽情享受。电影如果得到他们喜欢，他们就静悄悄地坐在那儿。相反，则躲之不及。

结尾是每部影片最重要的时刻。社会学家急着抓住观众，以防他们溜出门去。因此常常在结束前30秒他们就开始挨排发调查问卷。手重攥着铅笔头，挡住了银幕。电影放映员按要求在结束前5秒钟亮灯。关掉声音，好让我们的调查员能大声喊：不要散场，我们还想问你们一些问题。任何一个观点都被制片厂的领导机械地采纳。在出现分歧时，有一句话挂在嘴边，你瞧，预映中提出来了，我早就预见到这有问题了。而有人提出来了吧常常只有一个人提出来了。没有任何意义。

从这个意义上讲，有些修改建议常常不太现实。有一次制片人看了调查问卷，问我，不能去掉不太能抓住人心的情节而仅仅保留最令人醉心的情节吗？

有时调查问卷中有一些侮辱性的言语他看起来像**，忍不住想煽她一个耳光。

也许，社会研究部门轻而易举所提出的对影片的修改是有益处的。我不知道，但我很想知道，有多少影片为此痛苦不已。说到底，这是不可能修改的。拍摄结束还是否有期？为什么不对剧本也进行一次社会调查，让调查小组的成员阅读一下剧本？为什么不让从百货商场里网罗来的观众投票选举演员？关于素材呢？看5-6条所拍的素材后，他们会给我们出色的回答，到底选哪一条。那最初的排练呢？哦，是不是有些制片厂已经用这条经验来装备自己了？

矛盾没完没了。我有一部不错的作品--电影《山丘》，是一部英国监狱史。事件在第二次世界大战中展开。主人公是一些士兵，他们是逃兵，或因在黑市上交易或从事其他犯罪活动而遭到惩罚。监狱坐落在非洲北部荒芜人烟之地。这是一个残酷的男人世界。镜头从来没有离开过监狱，除了两个镜头--一个拍咖啡馆，一个拍监狱长的卧室。这是我的一部最残酷的影片。为了完成它，最后我搞得疲惫不堪。

时间流逝，电影已交出。顺便路过制作广告招贴画的办公室，我就进去看了看，招贴画上是肖恩·卡涅里张着大嘴的巨大头像，好象在愤怒地喊叫什么，就在他的头顶上方是芭蕾舞演员的画像，好象是某个连环画册里的画面似的。可能，他是对某个女芭蕾舞演员很愤怒？这还远远没有结束。招贴画旁边用大大的白字写着：吃掉她，先生。我简直不能相信自己的眼睛。不仅是因为影片中没有类似的镜头，而且招贴画本身毫无意义。纯粹是疯人疯语。

晚饭后我哭了。妻子问我怎么回事。我说，我已厌倦奋斗。我为剧本而战，为演员而战，与荒漠作战，克制疲累，克服不列颠限制群众演员的条例。而现在摆在我面前的还有与白痴广告的斗争。

制片厂领导活得还不错。一年的报酬从50万到300万不等，还不包括提成，不包括出差时阔气的豪宅，不包括制片厂专机繁忙时乘坐的协和式飞机，不包括轿式小汽车，不包括其它我们只在诽谤栏里才能看到的富丽堂皇。如果说影片最终的发放取决于超级明星的加入，最终的租约、发行、广告定案取决于社会调查，那领导还负责什么呢？大部分重要的决定都是别人代他们作出。

甚至，我还知道，没有一个制片厂领导死于贫困。这与很多剧作家、演员、导演--其中甚至格里菲斯本人的境况大相径庭。

我的工作是负责我的影片的每一个镜头。我知道，世界上有一些年轻人向自己的家人借钱，一分一厘地积蓄，用来购买自己的第一部摄影机和制作学生时代的电影作品。他们中有人幻想金钱和荣誉。但也有很少一部分人力图把能激动自己的东西展现出来，并且期望能给观众讲述自己。他们想拍出好电影。

电影书写札记

【法】罗贝儿·布烈松 著 谭家雄 徐昌明 译

勒克莱齐奥

此处陡立着创作的另一面：由《乡村牧师日记》以至《武士兰西诺》，从《贞德的审判》以迄《金钱》，川流不息的影象以其充沛活力，到处留下轻巧的痕迹、闪耀的灵光。年复一年，布烈松提出相同的问题，都是关乎演员与模特儿、关乎这个别人称之为“电影”的稚嫩艺术应如何运用。他给这艺术起了个不大好懂的名字：电影书写（cinématographe）。这本指当初卢米埃兄弟所独特的魔术。那时候，人们看见投映出来的树木也会惊讶，“因为叶子在抖动”。

究竟是问题形成影片，还是影片促生了问题？这些问题用意何在？可以说，它们既发人深省，促使人对智慧孜孜以求；又创立一种新的语言、一种完美。

拍电影的人（布烈松坚决认为电影书写的创作者和囿限于舞台剧观念的导演截然有别）不是一件人造物的无上主宰。他是一个人，仅仅是一个人，不顾一切、诚心诚意地试着把他感官的种种颤动形诸人前。他既非神也非英雄，而是一个人。

布烈松像航海家般在日志上以片言只语记下他的发现，写下人之为人所具有的一切好恶。特别是他对虚荣、过分理智、因循守旧的厌恶。他爱好诚恳和自然（贞德面对施行者时的“良善本性”），喜欢艺术上的简约与准确。存有对立于表现，也就是说模特儿对立于演员。布烈松宁取模特儿这字眼而不要演员这陈词滥调。模特儿激起画家的狂想，激发画家的灵思：其“灵魂、肉体皆无法模仿”。

从这些信笔而就的札记中，我们看到把布烈松引向电影书写创作高峰的冒险历程之精义所在。布烈松完完全全地体验这种经历，有时竟至极端痛苦的地步。在这些适可而止的谨慎的话语里，我们感受到他对真理的渴求、对完美的

执著，也明白他锲而不舍地与庸俗妥协对抗，跟金钱、权势对立是怎么一回事。难道我们看不出布烈松这么多年来为了拍摄他的《创世纪》要多么勇敢、多么顽强地进行斗争？

“真无法模仿，假无法转化。”对布烈松而言，无能之苦涩只有靠艺术才可以化解。但艺术之妙用不止于此，它还显现出“实在”惟一可见的一面，其露出人前的一面。在这点上，布烈松与伟大的画家不相伯仲，尤其是印象派画家和马蒂斯。读着这些札记，不能不让人想到东方艺术，想到充满禅思佛理的北齐画作。大家同样着重简约的手法，同样爱好感性的东西，同样嬉戏于感官的波浪。生命飘忽不定，把一切都卷进它那无法预见的激流当中。种种影像与声音令我们于一瞬间感知到“实在”。（“传译无形的风，是靠它路过水面所划之纹。”）布烈松借此教导我们意料之外的艺术，亦即“运”，去把猎物生擒活剥：“对你会捕捉到的东西要一无所知，正如渔夫不知钓竿的末端会有什么上钩（鱼不知从哪儿冒出）。 ”

我们现在知道布烈松与古典主义毫不相干（《武士兰西诺》和《金钱》已充分表明）。他的作品远非单纯地探索各种感官。真和美、我们每一分超凡的奥秘，都是透过这些容易受骗的洞口为我们察知。真理是脆弱的，因此我们必须警觉。

年复一年，布烈松在窄路上踽踽独行。他每一部作品，都跃过这些叫人迷惘失足的深渊。因此出自他手笔的札记对我们如斯珍贵。它们标记着这么多年来希望与失望、憧憬与挫折。它们像鲁宾逊刻在树枝上的日期那样深刻而真实。这些札记、梦想、激情给我们展示出身体与精神如何互补，也为我们描述了形式之语言和声音之语言。

“我梦见我的影片在目光下自己逐步形成，像画家永远新鲜的画布。”

梦想：布烈松的梦想是去分享生命的丰盈、生命的光辉。他钟爱身体和面孔、少女的颈背、一副肩膀、一双坚定地踏在地上的赤足。

“一下叹息、一刻静寂、一个字、一句话、一阵嘈杂声、一只手、你的模特儿全身、他的面孔、或静、或动、或侧面、或正面、一副辽阔的景致、一个狭小的空间……”此外：“眼睛放射的力。”

布烈松在这种既冒险又严格的寻觅中，教导我们不仅必须简约，更须有创造的快感。艺术并非在于精神，而在于眼睛、在于耳朵、在于全身每一寸肌肤。莫扎特关于其协奏曲的话放在此处意味深长：“它们华丽出众……，可就是不够简朴。”

布烈松的话同样强烈。这些不仅仅是从一位电影老行专的日记上摘出来的札记，而是痛苦的痕迹，是伤疤，也是珠宝。这些话语落在我们的黑暗之中

（必先有创造的黑暗才有投映在银幕上的光亮），如明星般璀璨，为我们照耀出一条简单而崎岖的通往完美之路。

1950—1958

1、 去掉我积累的错误和虚假。认识我的手段，掌握这些手段。

2、 我的手段愈多，善用手段的能力愈减。

3、 控制准确性。让自己成为一件准确的工具。

4、 不可有执行人员的心。每拍一个镜头，要在我已有的想象上觅放新盐。即时创新（或再创新）。

5、 导演。不在于指导别人，而在于引导自己。

6、 没演员。（没演员指导。）没角色（没角色研究。）没场面调度。二十采用取自生活的模特儿。存有（模特儿）而非表现（演员）。

7、 模特儿：由外向内的活动。（演员：由内向外的活动。）重要的，不是他们向我显露的，而是他们向我隐藏的，尤其是那些他们没想到会在自己身上有的。他们和我之间：感通，预知。

8、（1925？）有声电影向舞台剧开放门户，被它占据，且围上铁丝网。

9、 两类影片：一类运用舞台剧手段（演员，场面调度等），并以摄影机来复制；另一类运用电影书写手段，并以摄影机来创造。

10、 舞台剧之可怕积习。

11、 电影书写是一种运用活动影像和声音的写作。

12、影片不可能是表演，因为表演需要血肉之躯在场。但影片可以是表演的摄影复制，正如在拍摄的舞台剧亦即电影里一样。表演的摄影复制好比一幅画或一件雕塑的摄影复制。可是，多纳泰洛的雕塑《施洗者圣约翰》或弗美尔的画《戴项链的少妇》的摄影复制，能力，价值和价格都比这件雕塑或这幅画逊色。摄影复制没有创造这些作品。它什么也没有创造。

13、电影的影片是要来存档的历史学家文献：X先生，Y小姐，于19...年，如何演戏。

14、 演员在电影书写里如同身处异域。他不懂这国度的语言。

15、拍摄的舞台剧，即电影，要求导演令演员演戏，并拍下演戏中的演员；然后又要求他把拍下的影像排列好。这杂种的舞台剧缺乏舞台剧之为舞台剧的要素：活生生之演员的实质在场，观众对演员的直接作用。

……不乏自然感，惟欠自然。

夏托布里昂

自然：戏剧艺术将之泯除，为求一种学回来的、并靠练习保持的自然感。

16、影片中最虚假的，莫过于舞台剧那种抄袭生活，并模仿矫饰情感的带有自然感的强调。

17、认为做一个动作、说一个句子，要这样子而非那样子才更有自然感，是荒谬的，在电影书写里毫无意义。

18、一个演员和一棵树之间不可能有任何关系。他们属于两个不同的世界。（舞台剧的树假装真正的树。）

19、 遵从人的自然，而不要求它更易触摸。

20、 舞台剧和电影书写结合只会共同毁灭。

21、电影书写的影片，藉影像与声音的关系来表达，而非靠（演员或非演员的）动作和声调的模仿。它不分析，也不解释。它重组。

22、一个影像接触其他影像时必须发生转化，如一种颜色接触其他颜色时那样。放在绿、黄或红旁边的蓝不是相同的蓝。没有艺术不含转化。

23、电影书写的真，不会是舞台剧的真、小说的真、绘画的真。（电影书写以其特有手段所捕捉的，不会是舞台剧、小说、绘画以其特有手段所捕捉的。）

24、电影书写之影片，其影像如同字典上的字，离开了它们的位置与关系便没有能力和价值。

25、单独来看一个影像，若它清晰表达某些事物，若它含藏一个解释，则它接触其他影像时不会发生转化。其他影像丝毫不能影像它，它亦丝毫不能影像其他影像。没有作用，也没有反作用。它已定形，不能运用于电影书写的系统。（系统不是去规定一切，而是用来引某些事物上钩。）

26、 在无意义（非指涉意义）的影像上用功。

27、 压平我的影像（如熨过一般），而不减弱它们。

28、 选模特儿。

他的声音勾画出他的嘴巴、眼睛和全貌，为我描绘出他整体，里里外外，更胜于他在我面前。最佳辨认单靠耳朵。

目光

29、谁说的：“一下目光，掀起一份激情、一宗谋杀、一场战争。”

30、 眼睛放射的力。

31、 剪接影片，就是把人与人、人与物用目光连结起来。

32、两人四目交投，看到的不是对方的眼睛，而是对方的目光。（人因此弄错眸子的颜色？）

33、 二死三生。

我的首先在我的脑海诞生，死于纸上；我所用的活人和实物使它复活，但这些人 and 物在胶片上被杀掉；不过，当他们排列成某种次序，放映到银幕上，便重现生机，如花朵放于水中¹。

34、承认X相继是阿蒂拉、马奥梅、银行职员、伐木工人，就是承认X在演戏。承认X在演戏，就是承认他演出的影片属于舞台剧。不承认X在演戏，就是承认阿蒂拉=马奥梅=银行职员=伐木工人，这是荒谬的。

35、 X的影片在放映中，观众鼓掌。不禁有“舞台剧”之感。

36、模特儿。藏在他神秘的外表下。他已使自己在外的一切回返自己。他就在那儿，在这前额和双颊后面。

37、 身体、物件、房屋、街道、树木、田野的“视觉话语”。

38、创造不是扭曲或臆造人和物，而是于存在的人和物之间，如他们存在那样，系上新关系。

39、 根除你模特儿的意向。

40、对你的模特儿说：“不要想你们所说的，不要想你们所做的。”还有：“不要想你们要去说的，不要想你们要去的。”

41、 你的想象力要瞄向情感多于事件，同时要求前者尽可能纪实。

42、你要用你的规则带引你的模特儿，使他们让你在他们身上起作

用，你也让他们在你身上起作用。

43、人和物的同一奥秘。

44、一把小提琴足够，就不用两把²。

45、拍摄。将自己置于无知和强烈好奇的状态，但仍要事先预见事情。

46、真可以从其效能和力量上辨认出。

47、热衷于恰当。

48、在演员富于表情的脸上，他支配的一道最轻微的皱纹，在镜头放大之下，令人想起歌舞伎的过火演技。

49、以电影书写之平滑对抗舞台剧之立体。

50、愈成功，愈容易失败（像一幅绘画杰作很容易变为七彩图片）。

51、那在接缝处发生的。M地的将军常说：“重大的战役，几乎总在参谋本部里地图之间的接缝上爆发。”

52、电影书写：军事艺术。筹备拍片，如同备战³。

53、好的影像组合起来，可以惹人生厌。

真与假

54、混合真假会得假（拍摄的舞台剧亦即电影）。清一色的假可能产生真（舞台剧）。

55、真假混合时，真突然出现假，假却妨碍我们去相信真。一个演员，在一艘被真的风雨拍打着的真船的甲板上，假装害怕沉船，我们既不会相信那演员，也不相信那艘船和那场风雨。

56、音乐。不用音乐伴奏，承托或强化。完全不用音乐4。声响必须变为音乐。

57、 拍摄。你意料之外的，无一非你暗中期待。

58、 原地深挖。不要溜到别处。事物有两三重底蕴。

59、 由静止和静寂所传达的，要肯定俱已用尽。

60、 从你的模特儿取出证据，证明他们的存在有其怪异与迷

61、 能令你高度评价电影书写的，你称之为好影片。

62、一个影像没有觉得价值。影像声音的价值和能力只取决于你为它们派定的用场。

63、模特儿。他受提问（通过你令他做的动作和说的话）。他回答（即使他拒绝回答）；这回答你通常察看不到，但你的摄影机却记录下来，接着由你研究。

64、自动性。我们的动作，十分之九服从习惯和自动性。令动作受制于意志和思维是反自然的。

65、模特儿变成自动后（一切衡量过，度量过，分秒计算过，排演过十次二十次），投放到你影片的事件中，他们与周遭的人和物之关系便会恰当，因为这些关系不曾经过思考。

66、 模特儿自动地有灵感，有创意。

67、 你的影片要让人感受到灵魂与心，但要像手艺般制作。

68、电影掏取自共同的资产。电影书写在不知名的星球上进行探索之旅。

69、 那里并没有一切，但那里每个字。、每下动作都蕴藏底细。

70、有意味的是，X这套影片，拍于海滨的沙滩上，竟散发出舞台那股特有气味。

71、即兴地拍摄，用不认识的模特儿，在没预想过的地方，正好让我保持紧张的警觉状态。

72、 让影像的亲密结合使它们充满感情。

73、 捕捉瞬间。自发性，新鲜感。

74、一切终结于悬在墙上的一幅白色方步幕上，这又岂能佯装不是？
（把你的影片看成一个要覆盖的平面。）

75、 X模仿其本性不是去模仿拿破仑。

76、在归属舞台剧的影片×××里，那位英国名演员有一句没一句的，是要我们相信他的对白随说随编。他愈卖力令自己显得生动，愈适得其反。

77、 影像太如所料（滥调），看上去总不恰当，即使它确实恰当。

78、边拍摄，边剪接。你的影片会形成一些（力的、稳固的）核心，其余一切将依附其上。

79、任何肉眼无法捕捉的，任何铅笔、画笔或钢笔所无法固定的，你的摄影机都捕捉下来，而不知所捕捉的是什么；又把它固定下来，以机器的严格的漠不关心。

80、 X的镜头又跑又飞，影片却一动不动。

81、一下叹息、一刻静寂、一个字、一句话、一阵嘈杂声、一只手、

你的模特儿全身、他的面孔、或静、或动、或侧面、或正面、一幅辽阔的景致、一个狭小的空间……每样事物恰在其位：这些都是你唯一的手段。

82、滔滔不绝不会损害影片。问题在于说话的性质，而非数量。

83、对你的模特儿这样说也不致荒谬：“你们本来怎样，我就把你们虚构成怎样。”

84、那难以察觉的联系，把你相距最远和分别最大的影像连结起来的，是你的眼力。

85、不要追求诗。它自己会从接缝（省略处）渗入。

86、X，演员，不确定，如重叠的两种色调而成的不确定的颜色。

87、在舞台上，演技加诸真实在场，使之更强烈。在影片中，演技连真实在场的假象也消除，把摄影所创造的幻觉毁灭。

88、（1954？）电影大奖午餐会。自甘盲目者的王国中一个独眼的人。

我的判断逃往哪儿去了，
竟把明眼所见的错加谴责？

89、让情感带引时间，而非相反。

90、电影书写：写作的新方法，因而是感觉的新方法。

91、模特儿。活动的身体上有个活动的头，当中有双活动的眼。

92、不要让布景（林荫大道、广场、公园、地下铁路）吞没你特意安排在那里的面孔。

93、模特儿。你为他指定动作和说话。他给你回你一个实体（由你的摄影机录下）。

94、模特儿。当他投入躯体的行动中，他的声音。随着他以平均音节发出，自动地拥有与他真本性相符的变调与抑扬。

95、任何艺术里头都有一个恶魔原则跟它作对，并力求把它摧毁。类似的原则对电影书写未尝完全不利。

96、 相似于观念的形式。那它们当真正观念看待。

97、 模特儿。“全身是脸5”。

98、拍摄。能准确运作的偶然多神奇6。摒除坏的、吸引好的偶然之方法。在你的作品组织里，为偶然预留位置。

99、舞台剧的演员、服装、布景和道具，应该令人首先想到舞台剧。小心不让我的影片的人和物令人首先想到电影书写。

100、 以最少而能，以最多亦能。以最多而能，未必以最少亦能。

101、拍摄。单抓紧印象和感觉。不要让外在于这些印象和感觉的理智介入。

102、你（压平后）的影像有能力变成与己相异的影像。同一影像从十个不同途径引入，将成为十次不同的影像。

103、 既非导演，亦非电影艺术家。忘记你在拍片。

104、演员。“人物的来去掩盖着他的本性”，迫使观众从他脸上寻求才华，而不去寻求每个生存者独具之谜。

105、 不是理智或大脑的机械运作。单纯是机械运作。

106、要是在银幕上，机械运作消失，而你叫模特儿说的话、做的动作，已跟他们、跟你的影片、跟你成为一体，那就是奇迹。

107、 失衡以复平衡。

108、 隐藏观念，但要令人找得到。最重要的藏得最密。

109、 演技，好像可自行存在、独立的、外在于演员、并可触摸。

110、简朴。莫扎特的信，谈及他自己的一些协奏曲（编号K413，K414，K415）：“它们恰好在太难与太易之间。华丽出众……，可就是不够简朴。”

110、简朴。莫扎特的信，谈及他自己的一些协奏曲（编号K413，K414，K415）：“它们恰好在太难与太易之间。华丽出众……，可就是不够简朴。”

111、 蒙田：心灵活动随着身体活动而诞生。

112、 向身体做不寻常的接近。
伺机猎取最难察觉、最内在的活动。

113、 不要灵巧，要灵活。

114、 我即兴时影片急遽提升，执行时影片转弱。

115、电影通过模仿、动作和声调，追求直接与确定的表达。这系统必然排斥藉影像与声音的接触交流及由此而生的转化所构成的表达。

116、经历过一种艺术，并带着它的印记，是再不能进入另一种艺术的7。

117、用两种艺术结合而成的手段士不可能有力地表现什么。要么全是一种，要么全是另一种。

118、拍摄不是为了阐明题旨，也不是为了展示止于其外表的男女，而是为了发现那构成他们的物质。触及这“心之央”——它不会让诗、哲学、

或剧作艺术捕捉到。

119、 影像与声音如人们相识路上而再无法分开。

120、 没太多，没缺少。

121、 X的影片。两只恶毒的眼，竭力假装善良；一张苦涩的嘴最宜沉默，却不停说话，且愈益与所说的话背道而驰。明星制度里，男女有一种（幽灵般的）实质的存在。

122、 X的影片之魅力来自东拼西凑。

123、 按其构想，电影之影片只能采用演员，电影书写之影片只能采用模特儿。

124、 音乐加诸影像，只会喧宾夺主，不会赋予它更多价值。

125、 有声电影发明了静。

126、 绝对的静和由声响的微弱得来的静。

127、 X的影片。叫骂，怒吼，如舞台剧。

128、 模特儿。那些你因与他吻合而让别人对你有所知的。让每个影像、声音，不仅对你的影片和模特儿有分量，也对你有分量。

129、 扯引观众的注意力（如烟窗的拔风）。

130、 一个小题材能使你借机作出多重而深奥的组合。避开太广或太冷僻的题材，因你迷失方向时其中没有什么来提醒你。要不然只从这些题材身上选取那些有可能与你生命混融且属于你经验范围的东西。

131、 音乐的概括性与影片的概括性不相应。这种激昂妨碍其他激昂。

132、“魔鬼跳进他口里”：不要叫只魔鬼跳进一张嘴里。“个个丈夫都是丑八怪”：不要展示一大群丑八怪丈夫。

133、照明。事物更可见，不是靠更多光线，而是靠我注视的新角度。

134、拉近那些从未有人使它们接近过，也好像不轻易令它们接近的东西。

135、X的影片，面面打开、四处溃散。

136、模特儿。他面容上的思想和情感，不是实质地表达出来，而是靠两个或其他几个影像的彼此沟通和相互作用变成可见。

137、不膨胀，不过负。

138、德彪西自己常没掀盖弹琴。

139、只一个字、一个动作不恰当，或仅放错位置，都妨碍其余一切。

140、声响之节奏价值。门的开合声、脚步声等，都为了节奏的必要。

141、一记失误，移到别处，可能奏效。

142、模特儿。他的恒常性：永远以一种方式成为不同。

143、演员需要走出自己来在另一人中看见自己。你的模特儿，一旦走出了自己，再无法返回自身。

144、把街上、火车站、机场……杂乱无章的声响重新组织（你自以为听见的不是你真听见的）。在静寂中逐一重听这些声响，并把它们适量混

合。

145、演技。演员：“你看见的，听见的，并不是我，而是另一个人。”但由于他不能全然成为另一人，他就不是这另一个人。

146、 电影之影片受制于理智，没去得更远。

147、 用实在修改实在。

148、 模特儿。其纯粹本质。

149、影像与影像、声音与声音、影像与声音之间产生的交流，既给予你片中的人与物一种电影书写的生命，又透过一个微妙的现象，统一你的作品组织。

150、 影像引导目光。但演员的演技误导眼睛。

151、 与美术毫无竞争。

152、 拆毁，重构，直至强烈。

153、 不要在你为自己制定的手段以外想及你的影片。

154、一个来自舞台剧的演员必然带同舞台剧的绳规、风尚和他对艺术的本分。

155、 使你自已与你的模特儿同质，也使他们与你同质。

156、 影像要预见到它们内蕴的关联。

157、模特儿外在地机械化，内在地自由。在他们脸上，没有半点刻意。“偶然之下自有常住与永恒。”

158、 要第一个如你所见那样看见你所见的。

159、 配音之幼稚野蛮。声音缺乏现实，不对嘴形。与心肺节奏相反。“配错了嘴巴。”

160、 把过去放回现在。现在之魔力。

161.模特儿。你事前，甚至当时，也设想不到有关他的一切。

162.模特儿。灵魂、肉体皆无法模仿。

163.旧的事物，若你把它抽离开习惯围绕它的一切，也会变新。

164.所有这些效果，你可得自（一个影象或声音的）重复。

165.在影象、声音与静寂之间找出亲属关系。让它们有乐于共处，各得其所之感。米尔顿：静寂很满意。

166.模特儿。把他意识的部分减至最。加紧齿轮啮合，令他置身其间再不能不做他自己，再不能不只做那有用的。

167.影象。如音乐的抑扬。

168.模特儿。隐退回自身。至于他让其逃逸的那一点点，只取你合适的。

169.模特儿。他内在存在的方式，独一而无法模仿。

170.X之影片，受文学感染：以相继的事物来描述（摇镜头和移动镜头）。

171.有时一部电影由于单调，他的紊乱无序反而骗倒我们，给我们错觉，以为它井然有序。但这是一种负面而贫瘠的秩序。对秩序与无序均敬而远之。

172.挖深你的感觉。注视它里面有什么。勿用字句来分析。把感觉翻译成

姊妹影象和等值声音。感觉愈清晰，愈显出你的风格。（风格：非技巧的一切。）

173.拍摄。

你的影片得像你闭目所见的样子。（你得能够随时看见并听见你整套影片。）

视觉与听觉

174.清楚知道这声音（或这影象）在那儿会做什么。

175.给眼看的不能拿来跟给耳听的双重使用。

176.要是眼睛被完全征服，就什么或几乎什么也不要给耳朵。人不能全是眼睛，又同时全是耳朵。

177.一个声音能取代一个影象时，便删除那影象或抵消其作用。耳朵更走向内，眼睛更走向外。

178.声音永不该援救影象，影象也不应该援救声音。

179.若声音是影响的必要补足，则要么着重声音，要么着重影象。两者均等，只会互相损害或互相破坏，如人们说颜色之间互相破坏。

180.影象和声音不应互相协助，而应以接力方式轮流运作。

181.单撩引眼睛，令耳朵焦急。单撩引耳朵，令眼睛焦急。运作这种种焦急。电影书写之力量，是以可调空的方式来触动两种感官。

182.以缓慢、静寂之策略对抗快速、声响之策略。

183.×××，美国（英国？）片，有两位明星争相吸引观众注意。他们于面容上强加某种秩序，又不停监察这秩序。他们彩色的面孔仿似蜡像。

184.模特儿。豁免了对戏剧艺术的一切责任。

185.舞台上，不是石膏或纸制的一匹吗、一只狗，会引起不安。跟电影书写相反，舞台剧于实在中寻找真理，是自寻死路。

186.模特儿。令他说这话、做这动作的因，不在他身上，而在你身上。各种因都不在模特儿身上。在舞台上和电影之影片里，演员须令我们相信因在他身上。

187.一切逃跑四散。不断使一切回返于一。

188.电影书写的画面无法估量。它给你无限力量去创造。

189.模特儿。你与他之间，不仅减少或删除差距。深入发掘。

190.演员。他们（在银幕上）愈凭其表现性来接近，愈原理。房屋和树木与我们相近；演员与我们相远。

191.没什么比以另一种艺术形式来构想的艺术更不优雅，更不见效。

192.一种扎根于舞台剧的电影，无可指望。

193.自然感的嗓音，锻炼过的嗓音。

嗓音：灵魂化成肉身。如X那种锻炼过的嗓音，再不是灵魂，也不是肉身。意见准确但独立开来的工具。

194.不时换摄影镜头，有如不时换眼睛。

195.相信。

舞台剧和电影：时而信，时而不信。电影书写：不断相信。

196.践行这格言：不寻而获。

197.模特儿。他们不是让你引导，而是让你令他们说的话和做的动作引

导。

198.向你的模特儿说：“不要演另一个人，也不要演自己。不要演任何人。”

199.一事物惟独新的电影书写能表达，因而是新事物。

200.音乐既准确，又不准确。千种可能的感觉，又无法预见。

201.演员从身上取出不是真的在他那儿的東西。戏法師。

202.避免那些非得假装出来，而又人人相似的感情急电（愤怒，惊恐等）。

203.节奏。

节奏之全能。

具有节奏的才持久。令内容服从形式，意义服从节奏。

动作和说话

204.动和说话不能构成一部电影的实体，像构成一出舞台剧的实体一样。可是影片的实体可以是这个……或这些由动作和说话诱发的事物，以隐晦的方式在你模特儿身上产生。你的摄影机看见这些事物，并摄录下来。我们就这样避免了以摄影复制演员演戏，而电影书写这种新写作，也同时成为发现之法。

205.机器般地排演过二十次的动作，你的模特儿，投放到你影片的行动中，将能驯服这些动作。他们不上心地熟念的说话，在没有精神参与下，将找到与他们真正本性相符的变调和乐韵。这是寻回真实生活的自动性之方式。（无须再考虑一个或多个演员或明星的天分。重要的是你如何接近你的模特儿，并从他们身上成功取得那不知的和未开垦的。）

206.人们轻易忘记一个人与他影象之间的差异，又忘记他说话的声音在银幕上与真实生活中并无差异。

207.不应让你的模特儿迁就你的取镜和录音。方便他们流露其（有所独特的）姿态。

208.你的影片将具有人们在一座城市、一片郊野、一间房子所找到的美或哀愁之类，而非在一座城市、一片郊野、一间房子的照片上所找到的美或哀愁之类。

209.这种影响语言内，必须完全撇掉影象的概念。影象必须排除影象的概念。

210.嗓音和面孔。

它们一起成形，且已互相习惯。

211.你的影片不是现成的。它在目光下逐渐形成。影象与声音处于等待与备用状态。

212.今天，我不是到场观看影象和声音的放映，而是目睹它们在彼此身上引起瞬间而可见的作用，以及它们的转化。胶片着了魔。

213.拉辛所要求的距离，是分隔舞台和观众不可逾越的距离。这是舞台剧作跟现实的距离，而费作家与他模特儿的距离。

214.昔日是美之信奉与题材的升华。今日抱负同样高尚：摆脱物质与写实主义，离开岁自然的庸俗模仿。可是升华转向技巧……电影左右为难。它既升华不了（摄影的）技巧，也升华不了（它如实模仿出来的）演员。它不是绝对写实，因为它属舞台剧和囿于绳规。它也不是绝对属舞台剧和囿于绳规，因为它写实。

215.看见活动使人欣悦：马，运动员，鸟。

216.演员透过他想表现的人物将自己投射于面前；又把自己的身体，相貌和声音借给这人物；令他坐下，起立，行走；把握自己没有的情感和激情。这个非他 “自我” 的 “自我”，跟电影书写格格不入。

217.你要以自然的生灵和事物，使之涤除一切艺术，尤其是戏剧艺术，来制造一种艺术。

218.让影象和声音自发地呈现给你的眼睛和耳朵，一如文字呈现于文学家脑际。

219.X的话表明他十分愚蠢——他说要感动群众无须立足于艺术。

220.既然你不用像画家、雕塑家、小说家那样去模仿人与物的外表（这个由机器替你做了），你的创造或创新，就仅止于联系各种捕捉到的实在之片段；还有那些片段的挑选。由你的嗅觉决定。

221.在舞台上令演员显得高贵的，在银幕上能令他显得庸俗（以另一种艺术的形式来实践一种艺术）。

222.模特儿。他们在拍摄时失去表面的立体感，在银幕上却赢回来，更具深度与真理。最平淡乏味的部分到头来最富有生命。

223.他们以为这份单纯是创意贫乏的征兆。（拉辛：《贝丽奈西》序）

224.生命不应通过对生命的摄影复写来重现，而应通过一些让人感觉你的模特儿在其中运作的秘密法则。

225.多个世纪以来，舞台剧已资产阶级化。电影（拍摄的舞台剧）正表明到了哪个地步。

226.整个评论界都不去划分电影和电影书写。只是不时张开一只眼，见到演员的在场及演技均有所不足，又立刻把眼睛闭上。他们不得不大致喜欢投映在银幕上的一切。

227.相似，差异。

制造更多相似，为求更多差异。制服与划一的生活令士兵的本性和个性更突出。立正时，个个一动不动，愈显出个别的特征。

实在

228.来到精神的实在已不再是实在。我们的眼睛太过思考，太理智。

229.两类实在：一、为加工的实在，由电影机如实记录下来；二、我们所谓并看见的实在，但被我们的记忆和错误打算扭曲。

问题是：借助一部不像你那样子去看的机器，令人看到你所看到的。

230.你影片的人和物必须步伐一致，结伴而行。

231.不受自己控制而为的，是你模特儿的（化学）主动原理。

232.关系恰当，可免成为七彩图片。关系愈新，没的效果愈强。

233.要有辨察力（知觉上的准确）。

234.生灵和事物为活而期待的联系。

235.X的影片，其中说话没跟行联系起来。

236.真不是镶嵌于你所用的活人和实物身上。它是当你把人和物的影象按某种秩序排列时所具有的真实感。反之，人和物的影象在你按某种秩序排列时所具有的真实感，会赋予这些人和物一种真实。

237.把情感都放在面上和动作上，这是演员的艺术，是舞台剧。不把情感放在面上和动作上，不就是电影书写。模特儿不自主地表达（而非自主地不表达）。

238.眼睛（一般来说）肤浅，耳朵深奥而有创意。火车头的汽笛声把整个火车站的景象印在我们心上。

239.你的影片必须起飞。夸张和画意都妨碍它起飞。

240.呈现那没有你也许就永不会见到的。

241.不要心理学（那种只发现它能解释的东西之心理学）。

242.你不知道自己在做什么，而你做的又是最好，这就是灵感。

243.只要（刻意或非刻意）模仿没有丝毫介入，你的摄影机会穿透一张张面孔。电影书写的影片由看见的内蕴活动构成。

244.影象和声音必须远远近近互相维系。没有影象声音是独立的。

245.真无法模仿，假无法转化。

246.声调恰当，在你的模特儿不加任何控制。

247.模特儿。没炫耀。一种带返自身，守护住，不让任何东西走出身外的能力。模特儿共通的某种内蕴形态。

248.向你的模特儿说：“像对自己说话般说话罢。”以独白取代独白。

249.他们想在那一切不外是谜的地方找到答案。（帕斯卡）

250.大明星X的面容太烂熟，太易理解。

251.模特儿。你的摄影机记录的，是他那非理性、非逻辑的“自我”。

252.模特儿。你照明他，他照亮你。你从他那儿获得的光令他从你那儿获得的光更亮。

253.简约。

重复同一声响、同一音色，就让人知道是同一个地方。

254.用今天与昨天相同的眼睛、相同的耳朵拍摄。统一，同质。

255.好好挑选你的模特儿，好让他们带你去你想去的地方。

256.模特儿。要成为你的片中人物，就是做他们自己，保持原来的样子。
（即使跟你所想象过的有矛盾。）

257.音乐。它把你的影片隔离开你影片的生命（变成悦耳享受）它强有力地变更甚至毁灭实在，如同酒精或毒品。

258.蒙太奇。突然从你模特儿身上发出磷光，在他们四周漂浮，把他们连结到物件上去（塞尚的蓝，格列柯的灰）。

259.你的天才不在于仿造自然（演员、布景），而在于你以独有的方式去选择和协调由机器直接从自然取得片段。

260.模特儿。外在机械化。内在完整，未被开垦。

261.传达印象、感觉。

262.X，在银幕上看其面部特写，仿佛他在远距离之外。

263.模特儿。其纯粹本质。

264.不美化，不丑化。勿扭曲本性。

265.当其形式纯粹，艺术才强而有力。

266.你的秘密意志愿接传到你模特儿身上之际，你的影片才开始。

267.在影片中运用演员，如同在舞台上，让他走出自己，他就不在那里。
他的影像是空洞的。

268.用实在修改实在。

269.不是靠感人的影像来感动人，而是靠影像之间的关系令影像既生动，又感人。

270.舞台上，演员创造性的简化有其高贵和存在理由。影片里，这种简化消除抹煞演员身为人的复杂性，随而抹煞他真正“自我”的种种矛盾和隐晦。

剪接 。死的影像过渡到生的影像。一切再次开花。

273.不要在两部影片里用同一些模特儿。一：人们不会相信他们。二：他们会像照镜子般看第一部片里的自己，想人们照他们希望那样子来看他们，会将一种纪律加诸自己身上，会于纠正自己时对自己幻想破灭。

274.把你的影片看成是运动中的线条和体积的组合，撇开影片所塑造和指涉的。

275.你的模特儿不该感到自己戏剧化。

276.删除把注意力转移到别处的东西。

277.一个新世界的性质，没有一种现存艺术让人猜想得到。极度复杂。拟订影片：试笔、尝试。

278.是你的影象互相聚集，才释放磷光。（演员想立刻发出磷光。）

279.模特儿。收禁在眸子里的光芒赋予他整个人意义。

280.影象。反映与反射器。蓄电池与导电体。

281.不要优美的照片、优美的影象；要必要的影象、必要的照片。

282.把观众置于人和物面对面，但不是像人们以既定习惯（滥调）任意放置他们，而是像你按着你那些无法预见的印象和感觉放置自己一样。永不要事先决定。

283.研究自己角色的演员假设有一个可事先认识的“自己”（但这并不存在）。

284.拍摄。惟恐从我只能瞥见，从我或许还未看见而只能迟些才看见的事物身上，让一些东西漏走。

断片化

285.若我们不想跌入再现，断片化是不可缺的。

在其可分割部分去看人和物。分割开这些部分，令它们变成独立，为求给予它们新的依存关系。

286.展示一切，电影必沦为滥调，迫于要像人人习见那样去展示事物。要不然，这些事物会显得虚假或做作。

287.演员在事前和期间所构想的种种声调、模仿、动作。

288.拍摄。你只会在和很久之后才知道你的影片是否值得你付出九牛二虎之力。

289.实在并不戏剧化。戏剧化生于非戏剧元素的某种行进方式。

290.在他的影片里，X展示一些相互之间并无契合的事物，因此事物之间没有联系，因此是死的事物。

291.你的影片不是拍来给眼睛浏览，而是为了让眼睛进入，让人完全投入其中。

292.以浓缩来表达。把文人拖足十页纸的东西放金一个影象里。

293.电影的失败。无穷的可能和达成的结果不成比例得荒谬可笑：明星制度。

294.导演驱使他的演员在非虚构的物件当中去假扮虚构人物。他所促成的假不会变成真。

295.一个演员无论如何出色，仍局限于一个（没影子的）创造出来的角色。

296.借用舞台剧的手段，无可挽回地导致耳目上的画意。

297.创造不靠增添，而靠削减。发展是另一回事。（不要摊开。）

298.排干池水为捉鱼。

299.以不知自己是什么的模特儿之魅力，对抗演员之自信。

300.同一题材依影象和声音而改变。宗教题材从影象声音上获得其庄严和高尚。而费非相反的（如人们以为那样）：影象声音从宗教题材上获得……

301.就演员来说，摄影机是观众的眼睛。

302.模特儿。他们交给你，而非交给观众的这些东西，观众可能看不见，而你只能瞥见。一份秘密而神圣的交托。

303.冷冰冰的旁白能透过对比令一部影片不冷不热的对白热烈起来。跟绘画中的冷暖色现象很相似。

304.音乐里的寂静，通过共鸣效果而来。最后一个字的最后一个语音，或最后的声响，好比一个延长音。

305.太没秩序或太有秩序的事物不相上下，再不能作出区别。它们使人漠不关心和感到沉闷。

306.那些明显的移动镜头和摇镜头并不对应眼睛的活动。这是把眼睛跟身体分开。（不要像拿扫帚般使用摄象机。）

307.模特儿。你要决定下的不是他们能力的极限，而是那些他们会运用其能力的极限。

308.手段的众多、庞大和虚假让位给单纯和恰当。一切带回到你够用的程度。

309.不在于演的“单纯”，或演的“内在”，而在于完全不演。

310.电影书写的影片：感情的，非再现的。

311.诱发那出乎意料的。等待它。

312.电影不是由领开始。一切得重新质疑。

313.一声尖叫、一下声响。它们的共鸣让我们猜知是一间房屋、一处森林、一个平原、或一座山；它们的反响为我们指出距离的远近。

314.你以清晰、准确的东西迫使那些涣散分心的眼睛耳朵专注起来。

315.模特儿。令他生动的（说话、动作）不是像在舞台上把他描绘出来的东西，而是要把他自己描绘出来的东西。

316.一部电影的影片复制了演员的现实，同时也复制他身为人知的现实。

317.你的观众不是书本、表演、展览会或音乐会上的观众。你无须满足文学、舞台剧、绘画和音乐的口味。

318.让因跟随果，饿非伴同或先于。

319.说话不是和思想一致，而是或先或后。在影片里，笨拙地仿效这种不一致，很是讨厌。

310.从影象与声音的撞击和串连应产生出关系之间的和谐。

311.模特儿。封闭的，不与外界沟通，除非在不知不觉间。

312.为满足期待而创造期待。

313.模特儿。你要为他完整的影象，不要被他或你的理智扭曲。

314.无须放弃路线，永不该把它放弃，也无须舍弃你的什么——让摄影机和录音机于一刹那捕捉住你模特儿交给你之新的和预见不到的事物。

315.演奏能手让我们听到的音乐不是照谱上写的，而是照他感受到的。演员——能手。

316.不要展示事物的每一面。为不确定的留以空白。

317.拍摄是要去相遇。你意料之外的，无一非你暗中期待。

318.不仅是新关系，更是重新结合和调整的新方式。

319.面对现实，你张紧的注意力为你弄清原先构思上的错误。是你的摄影机改正这些错误。但你感受到的印象是唯一有趣的现实。

320.拍摄不是去做最后定夺，而是作种种准备。

321.同一事物拍数个镜头，如同画家就同一题材画数幅画或作数份草图，而每次新下笔，题材都更趋恰当。

322.模特儿，尽管他自己和你在控制，仍从你想象出来的虚构人物中释放出真正的人。

323.演员双重存在。他时而是自己，时而是另一人，这种交替的在场是人们令观众习惯钟爱的。

324.好好划出界限，在其中你力求让模特儿使你惊奇。有限框框内的无限惊奇。

325.未加工的实在单靠自己得不出真。

326.你的摄影机不仅捕捉住那些用铅笔、画笔或钢笔无法捕捉下来的身体动作，也捕捉住不靠摄影机便无从揭示其使人据以认出某些心灵状态的迹象。

327.明星制度。是瞧不起新的和遇见不到的事物所具有的无穷吸引力。一部片接一部片，一个题材接一个题材，叫人面对这无法置信的相同面孔。

328.影象和声音透过移植互相强化。

329.令观众习惯从我们只给他们的一部分去猜知全部。令他们猜。令他们想要去猜。

练习

330.让你的模特儿接受阅读训练，好使音节平均，并删除一切可以的个人效果。

331.把对白划一，规律化。不惹人注意的表达，得自几乎察觉不到的放慢加快和嗓音的沉浊响亮。音色与速度（音色=印记）。

332.我们的眼睛和耳朵要求的不是有其事的人，而是真的人。

333.那些把其缓慢与静寂跟电影院内的缓慢内缓慢和静寂混淆起来的影片，判定失败。

334.演员的演技是确定了的，无法转化。它本是什么，仍是什么。

335.在希腊一天主教的仪式中：“凝神专注！”

336.电影、电台、电视、杂志都叫人不屈留神注意：人们视而不，听而不闻。

337.模特儿。他用你为他指定的（动作、说话），绘画出自己的形象，而形象之相似，有点像一幅画家之作，既似他，也似你。

338.色彩使你的影象有力。它是令实在更真的手段。但只要这实在稍微不完全真实，色彩就会突显出这实在之不可靠（这实在之不存在。）

339.模特儿。已成自动，不受任何思想侵犯。

340.处于夸张矫饰的绘画阶段之影片。看布格罗的《巴黎沦陷》，会以为画里的士兵在做着他们学来的电影动作。

341.要在你看见的动作中瞬即看出将会被见到的东西。你的摄影机不会像你看事物那样摄取事物。（它不摄取你令事物指涉的意义。）

342.若你找到的不是你期待的，于你有利。衣料之外的使人好奇、兴奋。

343.影象与声音的排序（如排债权人顺序）。

344.让物件看似想要在那儿。

345.摄影描述性的，未加工的影象局限于描述。

346.模特儿。美在他（可做而）没做的一切动作。

347.一个最普通的字，安放好，会一下子发出光辉。你的影象正要闪耀这种光辉。

II

其他札记

1960—1974

神奇、神奇、神奇的机器！

普赛尔

348.“一个人之为一个人，岂非多么奇特！”这也许是摄影机和录音机在G（模特儿）面前交谈的话。

349.对你会捕捉到的东西要一无所知，正如渔夫不知钓竿末端会有什么上钩。（鱼不止从哪儿冒出。）

350.观众正准备好先去感受才去理解，竟有许多影片向他们展示一切，解

释一切！

351.我记起一部旧片：《东京上空三十秒》。令人赞叹的三十秒内，生命悬空了，什么事也没有发生。实际上，这三十秒内发生了一切。电影书写，运用影象而什么也不去再现的艺术。

352.G，超然的男人；F，超然的女人（均是模特儿），没半点秘诀。惟一的秘诀，在于那隐藏的、没走出来（没揭示）的、在他们之内的东西。

353.达芬奇提议（《笔记》）好好思考终结，思考终结先于一切。终结在于银幕，它不过是个平面。令你的影片受制于银幕的现实，一如画家让他的画受制于画布本身和涂在上面的颜色的现实，雕塑家让他的塑像受制于大理石或青铜的现实。

354.据达芬奇说，物件有十种性质：光与暗、颜色与实体、形式与位置、远离与接近、动与静。

355.在香谢丽舍大道上和我擦身而过的路人，仿佛靠弹簧前进的大力石像。可是一让我们的眼睛相遇，这些行走观望的石像立刻变成了人。

356.两个人对峙，你眼睛望我眼。两只猫互相吸引……

357.战胜摄影的种种虚假力量。

358.“艺术电影”、“艺术影片”都是空洞的观念。艺术影片最缺乏艺术。

359.我斥之为太简单的，正是重要的必须深挖。对简单事物的愚蠢猜疑。

360.在现存艺术不能开发的禁区推进。

361.舞台剧是某些太熟悉的东西，电影书写则至今仍太陌生。

362.观众有种无法抗拒的要求，要去看，去接近、去触摸有血有肉的明

星，而拍摄的舞台剧却剥夺了观众这血肉之躯。亲笔签名。

363.你影片的美将不在于影象（明信片主义）而在于影象将释放出来的不可言喻之物。

364.摄制一部影片需很多人，但只需要一个人来构造、拆毁、重构他的影象和声音，时刻回到别人无法理解的，使这些影象声音诞生的最初感觉或印象。

365.为自己锻造规则，即使只为费尽艰难去服从或不服从。

366.在X眼里，电影是一种特殊工业；Y眼中是拓阔、放大了舞台剧。Z看到的是票房数字。

367.电话。他的声音令他如在眼前。

368.简约。拉辛（对儿子路易）说：你的笔迹我相当熟识，无须你非签名不可。

368.电影书写的未来属于新一族的独行青年，他们会把自己最后一个铜板也拿来拍片，而且不会让自己被世俗的行规摆布。

369.在你一意求真的热情当中，人们可能只看到怪癖。

370.声誉不佳大可一小而过。怕的是你维持不住好名声。

371.无限钦佩昔日受尽贵族傲气的伟大艺术家之单纯与谦逊。

372.好好想想这份须细致入微的工作所强制于你的，还要考虑一个（专业或非专业）演员，即使置身荒漠，依旧是演员。

373.从天而降的神奇机器，只用它们来把仿制品再三复制，不出五十年，便会显得不合情理，荒诞无稽。

374.观众不知他们想要什么。把你的意愿、你的快感强加于他们。

375.是否因夜莺总唱同一首歌，才这么受人赞美？

376.新颖并非原创，也非现代。

377.普鲁斯特说陀斯妥耶夫斯基在作品组织上尤其原创。那是个超乎寻常地复杂而紧密的整体，纯然内蕴，具有如海洋的顺流与逆流；我们也可在普鲁斯特的作品上找到这特质（尽管两人的作品如此不同），俄相类的作品组织也适用于一部影片。

378.（1963）猝然离开罗马，了断地放弃《窗世纪》的筹备工作，为了终止愚蠢的闲聊，不再卷入使人麻木不仁的是非。奇怪的是人们竟可叫你去做那些他们自己无法做成的事，因为他们根本不知那是什么！

379.我们用手、用头、用肩膀、可以表达多少事物啊！几多累赘废话随而消失！何等简约！

380.影象醒来，微微颤动。

381.我梦见我的影片在目光下自己逐步形成，像画家永远鲜活的画布。

382.感情产生于受机械规律约束，产生于机械运作。想想某些大钢琴家便明白。

383.一个非演奏能手的大钢琴家，像利帕蒂（Lipatti）那一类，把音符弹的绝对均匀，每个而分音符都同样长短，同样力度；四分、八分、十六分音符亦然。他不会把感情敲打在琴键上，而是等待感情出现。感情来时，充满他手指和钢琴、他整个人、乃至整个演奏厅。

384.以抗拒感情来产生感情。

385.巴赫弹奏管风琴时对仰慕他的一个学生说：“全看是否于适当时刻按下琴键。”

386.真好象有两种：一种淡而无味、平板、沉闷，至少在为其抹上虚假色彩的人眼中；另一种……

387.欠缺真，观众才执着假。在德莱叶的影片中，花康妮蒂小姐举目苍天的这种表现主义方式总赚人眼泪。

388.我对拍摄倒尽胃口，我已筋疲力倦，在那么多障碍面前无能为力——这些可怕的日子，是我工作方法的一部分。

389.一部极浓缩的影片不会一下子把最好的展现出来。人们会首先在里面看到类似于他们见过的东西。（巴黎应有一间设备优良的袖珍戏院，全年只放一两出影片。）

390.目标明确促使人反复摸索。德彪西：“我花了一个星期去决定用某个和弦而不用另一个。”

391.不要把奇迹拒诸门外。要支配日月，让雷电大作。

392.一种怠惰落后、以舞台剧观点来作判断的批评，何只在观众身上造成多么大灾难！

393.不要拍历史古装片，它会变成“舞台剧”或“假面舞剧”。（在《贞德的审判》一片中，我尝试既不拍“舞台剧”，也不拍“假面舞剧”，而用历史的辞句去找出一个非历史的真理。）

394.获颁奥斯卡奖的演员，他们的身体、相貌、声音，都仿佛不是他们的，都不能令人确信是属于他们的。

395.特地为某些观众而做是徒劳而愚昧的。我只能在做的当儿把我所做的拿来在自己身上试验。再说，惟一重要的是做得好。

396.形式上要准确，而非总是在内容上（你可以的话）

397.是F与G（均为模特儿）始终不为我所知的，令我覺得他們如此有趣。

398.宁取那直觉向你提示的，不取你脑海中反复思量十次的。

399.读书得来的观念总不外是书本观念。直接走向人与物。

400.要有画家的眼睛。画家在看的同时在创作。

401.画家一眼看上去，如子弹出膛，令实在分崩离析。然后用同样的眼睛，按他的口味、方法和理想的美，把实在重构、组织。

402.一切动作暴露我们（蒙田）。但要动作是自动的（而非受支配、非刻意的），才暴露我们。

403.关于自动性，蒙田也说：我们不能支配我们的头发竖起，也不能支配我们的皮肤因欲望或恐惧而颤抖；手到之处通常也不是我们把它伸去的地方。

404.题材、技巧、演员的演技，都有其潮流。从而产某种原型，每搁两三年由一部影片将之更新。

405.杰作。绘画、雕塑的杰作，如《蒙娜，丽莎》、《米路的维纳斯像》之类，受人赞赏的理由如此之多，以致既有因好的理由，也有因坏的理由。电影的杰作受人赞赏通常只因坏的理由。

406.X为了跟潮流，在他的影片里样样都放进一些，有如画家用的颜料太多。

407.当一些人受了电影影响，致力改革舞台剧之际，另一些人在拍其影片时，却以旧日积习（规则、惯例）来缠住自己的脚。

408.误解。抨击或赞扬没有（或者很少）不是出于某些误解。

409.应天生地有一种特别感官令事物接近和相契。

410.在这部无画意的影片，舞台剧的一切又完全绝迹，B只见空白。

411.我刚把影像变换了位置，它就有新的意义；为此我总有同样喜悦、同样惊讶。

412.我们偶然作成之事，有多大能力！

413.“就是这样或不是这样”，一看即知。推理随后才至（为确认我们第一眼所见）。

414.敌视艺术，就是敌视新的、预见不到的事物。

415.先行动。

伦敦一伙歹徒破开某珠宝店保险箱，掠去珍珠项链、戒指、金饰和宝石。他们又在箱里找到邻近珠宝店的保险箱钥匙，遂去洗劫一空；而这保险箱又藏着第三间珠宝店的保险箱钥匙。（报载）

416.把事物抽离习惯以外，解除事物身上的麻醉药力。

417.裸体时，一切不美的都淫褻。

418.关于对自己不可或缺的绝对信心，塞维尼夫人这样说：“当我只听从自己时，就做出奇迹。”

419.一切事物平等。塞尚以同样的眼睛、同样的心灵，画一个高脚水果盘，画他儿子，画圣维图瓦山。

420.塞尚：“每一笔我都冒生命危险。”

421.把你的影片建筑在空白、静寂和静止之上。

422.静寂对音乐是必要的，但不是音乐的一部分，音乐靠在静寂之上。

423.多少影片用音乐来马虎补缀！人们用音乐来淹没影片，不让看出这些影象里头一无所有。

424.只是在不久之前，我才逐渐删除音乐，利用静寂作为作品组织的元素和表达感情的手段。不说出来恐有欺瞒。

425.无所改动而要一切不同。

426.孟德斯鸠提及幽默是说：“它难在令你于事物身上找出新感情，而这新情感却又来自该事物。”

427.不要尝试、也别希望用你模特儿的眼泪去换取观众的眼泪，而要靠这个而非那个声音，恰好各在其位。

428.令人相信你。但丁遭放逐时，在维罗纳街上散步，人们交头接耳，说他喜欢，随时都可去下地狱，把那儿的消息带回来。

429.我从何处出发？从要表达的对象？从感觉？我出发两次？

430.面对实在，想象力居间的作用是什么？

431.要严格。抛弃实在中一切变不成真的东西。（假之可怕现实。）

432.H（模特儿）向我有所隐藏，并非为了令他或令我以为他是他所不是的，而是出于谦逊。

433.预知，这名称怎能不联系到我用来工作的两副崇高机器上呢？摄影机和录音机，带我远离一切变的复杂的理智罢了。

译 后 记

徐昌明

让我们从不可沟通谈起。布烈松在某次访问里曾说：“正是不可沟通令结合与相通成为可能。”人为何不可沟通？为何这不可沟通倒使结合成为可能？

布烈松在本书里说：“来到精神实在不再是实在。我们的眼睛太过思考、太理智。两类实在：一、未加工的实在，由摄影机如实记录下来；二、我们所谓并看见的实在，被我们的记忆和错误打算所扭曲。问题是：借助一部不像你那样子去看的机器，令人看到你所看到的……”

布烈松明确区分开实在（le réel）和真（le vrai）：“未加工的实在单靠自己得不出真”，“要抛弃实在中一切变不成真的东西。（假之可怕现实）”。Le réel和le vrai皆可译作“真实”，因这个词既可指实际存在之物，也可以是价值上的肯定。布烈松似倾向以le vrai（及形容词vrai）指后者。而当他想说实在之物时，则用le réel，故译为“实在”，以免混淆。

我们所谓的实在已经为理智所扭曲，故布烈松要借助机器，“严格的漠不关心”捕捉住那些未加工的实在，包括“来自生活的模特儿”（活人）和实物。加工就是“以独有的方式去选择和协调由机器直接从自然取得的片段。”即借助影象和音响之间之“撞击和串连”以达成艺术比具之转化，这样实在才变成真。真也就是“人和物的影象在你按照某种秩序排列时所具有的真实感”，并因这种排列而赋予人和物一种现实。

可以说，真并非来自理智的解释与分析。真，在于“遵从人的自然，而不要求它更易触摸”，在于“人和物的同一奥秘”，在于“存在的怪异和谜”。对自然（nature，或译成“本性”）加以转化而得出的真不同于从“描仿”与“锻炼”得来的自然感（le naturel）：“影片中最虚假的，莫过于那种抄袭生活，并描仿矫饰情感的带有自然感的强调。”这是“假之可怕现实”，就像“那种只发现它能解释的东西之心理学”，不能借以表达出“新事物”。

电影书写跟电影不同，它是去发现新的和预见不到的事物，且是“藉影象和声音的关系来表达，而非靠（演员或非演员的）动作和声调的模仿……”她屏弃藉模仿而来的再现，而代之以断片化，即把分开的部分变成独立，“为求给予他们新的依存关系”。我们笼统称之的现实，远看粗看为一，近看细看则多至无尽。电影书写之影片，须“不断使一切回返于一”，才形成一贯纯然内蕴“超乎寻常地复杂而紧密的整体”，即作品组织。

对作品的理解如是，对人的理解也如是。演员在舞台上的“创造性的简化”，是从他所假设的一个可事先认识的“自己”去展现他的虚构世界（“演员：由内向外的活动”）。他“无论如何出色，仍局限于一个（没影子的）创造出来的角色”。即或他扮演的是真有其事的人，也不是真的或是真正的人，反而因此而“抹煞他真正‘自我’这种种矛盾和隐晦”。模特儿却不同，他不是“走出自己”去演另一个人，而是“使外在的一切回返自己”，“守护住，不让任何东西走出身外”，除了那些不自主地逸漏出来的——“模特儿不

自主地表达（而非自主的不表达）”。这些漏网之鱼就是导演和模特儿都在控制，仍不禁泄露的“不知者”（l'inconnu）。而导演从模特儿“让其逸漏出的那一点点”，则只取他合适的。

布烈松的捉鱼之法就是“排干池水”，即通过自动性（机械运作）“把模特儿的意识部分减少至最少”，令他不得不做自己。不得不“只做那有用的”。导演的取景和录音，也“要方便摩天儿（有所独特）姿势（attitude）”。这姿态不是一种意向表现（“根除你模特儿的任何意向”），而是置身事件和行动当中时其独特存在与其他存在物之相互关系，是一种不受思维控制的躯体之间的作用。“模特儿变成自动后……投放到你影片的事件中，他们与周遭的人和物之关系便会恰当，因为这些关系不曾经过思考”，又“当地投入躯体的行动中，他的声音，随着他以平均音节发出，自动地拥有与他真本性相符的变调与抑扬。”

只着重意义、意向、意识的沟通，对布烈松而言，还没有深入到真本性的奥秘领域。意义不应由单个影象而来，而该由影象之组合而来。要从影音的连接、接触和接近中产生转化，得先摆脱理智的介入。语言交流不是心灵沟通的保证。观念性的东西使人分隔，除非这观念性的意义或内容服从于形式和节奏，变成与真正本性相符的乐韵。节奏（而非理智或意识）才是全能。要感动人，就得立足于艺术，立足于节奏。

电影书写的系统是引出未知之物的饵，最终以印象和感觉（sensation）为依归。断片化之能回返于一，是靠导演“来构造、拆毁、重构他的影像和声音，时刻回到别人无法理解的、使这些影像所以诞生的最初感觉或印象。”导演的责任是“传达印象、感觉”，电影书写作为“感觉（sentir，或译感受）的新方法”，就是去“挖深你的感觉。注视它里面有什么。勿用字句来分析。把感觉翻译成姊妹影像和等值所以。感觉愈清晰，愈显出你的风格……”这种清晰不诉诸语言，我们在“与人和物面对面”时，只能按着“那些无法预见的印象和感觉”来放置自己。“永不要事先决定。”决定属于理智，预直（divination）则属于感觉。

究竟如何去预直一些无法预见的感觉，去弄清楚一些愈挖愈深、难以确定的感觉？布烈松引蒙田的话说“心灵活动随着身体活动而诞生。”接着他自己说：“向身体作不寻常的接近。伺机猎取最难察觉，最内在的活动。”最内在的心灵活动不直接表现，但摄影机可以捕捉其迹象（indices）：“你的摄影机不仅捕捉……身体动作，也捕捉不靠摄影机便无从揭示其使人据以认出某些心灵状态的迹象。”最难察觉的心灵状态不是当它作为意识内容时，而是作为伴同身体活动而生的迹象。可否说，这就是身体的细微感觉？若是，理智的解

释是否会令我们更偏离这些感觉？

感觉虽无法决定，却可通过某些关系使之成为可见。“模特儿。他面容上的思想和情感（sentiment）不是实质地表达出来，而是靠两个或其他几个影像的彼此沟通和相互作用变成可见。”换言之，摄影机所捕捉的迹象也得头国某种联系才成为可见。而布烈松要预见的就是事物的联系：“影像要预见到它们内蕴的关联”“拍摄……要事先预见”，“那难以察觉的联系，把你相距最远和分别最大的影像连结起来的，是你的眼力。”这种非用肉眼的预见能力，就是预知，它是感觉之细致入微而产生的。“辨察力”，也是不断尝试和“反复摸索”的成果。

我们没有一种天生的“特别感官令事物接近和相契”，但我们能“对两种感官加以调节”（眼耳），让每个影像所以对影片、模特儿和导演都“有分量”，从而让导演与模特儿吻合，各自在对方身上起作用：“你要用你的规则带引你的模特儿，使他们让你在他们身上起作用，你也让他们在你身上起作用。”这些模特儿容许另一个人在自己身上起作用，以至所言所行与对方结为一体（“要是在银幕上，机械运作消失，而你叫模特儿说的话、做的动作，已跟他们、跟你的影片、跟你成为一体，那就是奇迹。”）他们之可以有此奇迹，须先“能摆脱他们对自己的监视。能超然地（divinement）做‘自己’”。而超然之可能，是由于永远有些东西深藏不露。布烈松说超然的模特儿的惟一秘诀，“在于那隐藏的、没走出来（没揭示）的，在他们之内的东西”，而正是他们“始终不为我所知的，令我覺得他们如此有趣”。模特儿怀着“不知自己是什么之魅力”，而导演则在拍摄的“紧张的警觉状态中”，“惟恐从我只能瞥见，从我或许还未看见而只能迟些才看见的事物身上，让一些东西漏走”，怕辜负了模特儿这份“秘密而神圣的交托”。他们两人，一个时刻回到别人无法理解的感觉，挖深这些感觉；一个则不断返回自身，守护住自己，“不与外界沟通”，除非在不知不觉间。而就在这瞬间，一个有所泄露，一个有所瞥见，两人在语言去不到之处相遇，乃至无法相分。

然而要“诱发”并“等待”这奇迹，必先“为自己锻造铁则”。因为，感情（l’emotion）也“产生于受机制规律约束”，产生于“抗拒感情”，关于这点，就不多说了。

作者电影作品目录

《公众事务》

(Affaires publiques)1934

《罪恶天使》

(Les anges du péché)1943

原发想：布鲁克贝杰 (R.P.Brückberger)

《布朗森林的贵妇》

(Les dames du bois de Boulogne)1945

原著：狄德罗（Diderot）的小说《宿命论者雅各和他的主人》（Jacques le Fataliste et son maître）剧本对白：考克多 (Jean Cocteau)

《乡村牧师日记》

(Journal d'un cure de champagne)1951

原著：伯纳诺 (Georges Bernanos)的同名小说

《死囚逃狱记》

(Un condamné à mort s'est échappé)ou(Levent soufflé ou il veut)1956

《扒手》

(Pickpocket)1959

《贞德的审判》

(Procès de Jeanne d'Arc)1962

改编自原判决书

《驴子巴塔扎》

(Au hasard Balthazar)1966

《慕雪德》

(Mouchette)1967

原著：伯纳德 (Georges Bernanos) 的小说 *Nouvelle Histoire de Mouchette*

《温柔女子》

(Une femme douce)1969

原著：陀思妥耶夫斯基 (Dostoïevski) 的同名小说

《梦者四夜》

(Quatre nuits d'un rêveur)1971

原著：陀思妥耶夫斯基 (Dostoïevski) 的小说《白夜》(Les Nuits blanches)

《武士兰西诺》

(Lancelot du Lac)1974

《心魔》

(Le diable probablement)1977

《金钱》

(L'Argent)1983

原著：托尔斯泰 (Tolstoï) 的小说《伪钞》(Le faux billet)

(hooxi)对了，有几个布勒松设定的基本概念要理清，否则很容易糊涂：

1、“电影书写”——“电影”：这是一对概念。布勒松倡导前者，反对后者（即当他说X的电影时所说的“电影”，也即我们通常概念中的“电影”，这个概念包含太多“非电影”本体的东西，所以布勒松决定弃“电影”而用“电影书写”，实际上这词的翻译也成问题，）。但是因为“电影”这个概念的内涵和外延随着电影史不断扩大，我们当然也称布勒松的作品为“电影”。事实上，“电影”，当它作为语法概念时，在人们心中是有一定模型

的。请回想一下人们常说的：“太象一部电影了！”我们知道，说这话的人所指的“电影”绝非布勒松的电影。楼上在用“非电影”这个概念时，这里的“电影”就和我本意不一样。不过，如果这里的“非电影”是“非”那些常规电影的话，也未尝不可。呵呵，容易糊涂啊，不过，还是约定俗成的力量更大。

引用一段对“电影书写”概念的历史梳理：电影书写(cinematographe)一词早在一八九二年即存在，原本指的是一种藉摄影术拍成连续动像的机器。电影书写，结合了「运动」与「写」，毋宁更是动影的书写。电影(cinema)是随后产生的简缩字，可是这个字却僭越了原生字，渐渐在日常用语中饱吸了有关电影的整个机制，以致涵盖了从技术、工业、产品到观影场所等不同的意义。直到具有创作自觉的电影人，因不满沉重的电影商业化定型，决定重新为电影书写赋予新意。考克多(Jean Cocteau)有句名言是：「电影书写是一门艺术。」他将重点移置于「书写」，因导演一如诗人，「诗人」溯其希腊字源，也就是工作的人，会做的人，是以电影写诗创作的人。如果苏珊宋姐说的没错，早在一九四〇年代末，亚斯屠克(Alexandre Astruc)便提出了「摄影机笔」(le Camera-Style)，预言电影将成为一种语言，而罗伯·布烈松的影作形式正是「漂亮地实现了亚斯屠克的预言指示。」——许绮玲：读罗伯·布烈松的《电影书写札记》

插一句：中国电影人也有非凡的”电影书写“理论贡献（从我的理解）：当年上海软性电影人所说”电影是给眼睛吃的冰激凌、心灵坐的沙发椅“，如果从语法角度说，它包含着强烈的视觉回归倾向，强调电影的运动本能和静态怡人的魅力（中国电影偏于静态）。

2、蒙太奇：这个概念本身有着和我们通常理解的“电影剪辑”不同的词语层次，当它用来指称某种电影叙事模型时（“蒙太奇影片”之类的），已经远远超越了技术性层面，上升到了电影本体的层面。楼上所说“反蒙太奇”即此层次。事实上，工业化的电影发展到今天，仍然是“蒙太奇电影”的主流，这是没办法的事。爱森斯坦当年所用的“蒙太奇”概念，是非常革命性的，它有另外一个称呼：“吸引力蒙太奇”。事实上，今天的MV、广告，甚至很多影片的片断，仍然受惠于此概念及这些”吸引力“大师们精确的节奏控制和画面章法。至于本论坛另外一个贴子所探讨的”蒙太奇和塔可夫斯基“，所谓”敞性蒙太奇“，如果未厘清”蒙太奇“概念的话，也可能理解上会有障碍。有一本小书，大概叫〈蒙太奇通论〉之类的，可拿来翻翻。

电影表演创作之导演与演员的关系

导演是演员表演时唯一的观众。只有导演在考虑这一特定镜头本身及其与影片其他部分的关系的总效果。演员也只有从导演那儿才能找到反映，求得指导，找到映照自己的镜子，以及求得指点，即此时从那座落在摄影机和录音机中的“观众席上”看起来究竟演得怎样。很多演员发觉电影是一种很难搞的表现手段，因为他们觉得没有直接的观众在场。舞台剧演员可以通过每晚的演出来修饰和雕琢自己的表演，以适应观众的口味。电影演员则没有这样的机会。他的表演必须在任何时候和任何地方都适合每一个看电影的人。时间的掌握，重点和念台词，这些对敏感的舞台演员来说是那样灵活和直接，而对电影演员来说却不仅必须事先一一设计好，而且必须在完全没有观众的情况下绝对准确无误地表演出来。

因为电影演员把导演当作是自己的观众，所以他们之间必须建立特别密切的工作关系。一个导演，如果他是明智的，那一定会利用演员的这种信赖关系，在他们之间建立起一个有着共同目的并促进相互了解的同盟。尼古拉·雷在谈到他处理演员的方法时就说到这里：我非常重视演员，就因为他是表现的工具，如果你能正确对待他，那他定能有所真献的。有一些演员，你甚至难以在他们身上找到什么想象力和才华来实现你的期望。所以你对他们也许必须格外耐心。我力求和他们保持亲密无间的关系，因为要了解或敲开他们的才能之门的一个方法，就是了解有关他们的情况。你只有懂得了他们过去对其他压力、对其他刺激是怎样反应的，那才能启发你在拍片的时候怎样使他们作出自然而然的反应。这样，导演才能使演员的表演符合自己的设计，而不会把他限制到使他觉得对影片毫无真献的地步。当然，并不是所有的导演都这样认为，但许多导演却是这样认为的。演员应当大胆提出改进工作的建议和想法。导演则应当予以鼓励。凡是好的意见，都可以吸收入设计之内。即使不采用，他还是给了演员发表意见的机会，使他感到自己也在积极参加设计影片的工作。

作。对此，导演们的态度是很不一致的，甚至一个导演拍一部片子时态度也前后不一。布莱松的一段话就表明了把一个有才华的人那高度创造性的工作和这种关系掺和在一起的做法，是走进了死胡同，他说：我不要演员自我表现。他能给我什么，他自己也并不知道。只有我才必须自我表现。演员的想法有时也许不适合当前特定的情况，但是可以成为影片另一部分的另一场面中的动作基础。一个明智的导演往往最善于利用来自各方的好意见。他也可以利用演员要求把工作做好的兴趣。唐纳德·西吉尔就想出了这种办法：为了赢得时间，我常常邀请演员到我家里排演，当然，这是秘密的，制片厂根本不知道的，免得他们担心演员会要求增加工资，实际上他们从来没有这样做过。

电影演员必须愿意承认导演最后说了算。舞台演员一旦登上舞台，出现在观众面前，他实际上就或多或少不受舞台导演的约束了。他可以而且常常在巧妙地修饰自己的表演，以更好地适应自己对角色的理解，适应自己的能力。在电影中，只要导演不同意演员这样演，他就可以干脆另拍一个镜头。不过有的导演也可以采取不同的做法，例如黑泽明在谈到《醉了的天使》时就这样说道：市村演医生演得很出色，但是我发觉自己控制不了三船。当我看到这一点时，我就让他去满足自己的愿望，让他随心所欲地去演这个角色。同时我也有点担心，要是我不控制三船，那影片就会和我所要求有很大的不同。真是进退两难。可我还是不想破坏这种生动的局面。最后，虽然剧中的主角是医生，但每个人铭记在心的却是三船。

电影演员无从知道他的哪部分表演会被用上；只有到了最后他才知道为了总的效果，他的哪些动作、哪些台词被保留下来，哪些东西被删掉了。电影演员就是这样多少有点儿盲目地工作着，一切听命于导演，并继续进入下一场戏。

每个导演都有自己“摆弄”演员的方法，或者如何作为演员的观众的方法。乔治·库克在谈到他似乎有能力让他影片中的妇女作出出色的表演时说：是呀，我想这些女士们大都是讲究实际的，并希望你能拿出点干货来。她们必须感到你所说的都是有道理的。这是十分重要的一点。当你和她们建立了一定的关系以后，你就可以跟她们讲一些最可怕的事。只要她们相信你，信任你，她们是不会有意的。只要她们觉得你是在明察秋毫和富于同情心地关注她们，她们是不会有意的。你可以跟她们无话不谈，只要你能使她们感到她们最终能做得好。你不要把她们当作不可救药的人，你明白吗。你可以跟她们说很厉害

的话，因为你相信他们最终是会做到的……而她们也知道你对此是相信无疑的。

相互努力以求得最好的结果，对成功的信心，这是在许多情况下获得出色成果的方法。有些导演一成不变地来对待所有的演员。有些导演的方法则根据演员的个性和特定的问题，因人因事而易。他们有的采取独裁、专制的方法，有的则是采取不拘一格、无拘无束的方法。不论导演采用什么方法来处理演员，他都必须记住，就演员来说，他对演员的价值，完全在于怎样才能使自己成为他们的观众。