

目 次

序 言 飞翔的荷兰人.....	约翰·冯·海尔·考根 (J.)
前 言	(7)
第一章 不存在一会儿是艺术家，一会儿是政治活 动分子这种情况.....	(9)
第二章 仍然相信世界立刻革命的地方.....	(20)
第三章 声画结合	(32)
第四章 致敬及其他冒险计划	(41)

序　　言

飞翔的荷兰人

记得好象是一九六三年，一个晴朗的下午，大家在阿姆斯特丹的加里普索电影院聚会。放过《塞纳河与巴黎相逢》之后，尤里斯·伊文思满面春风，登台在幕前向大家招手致意，历时不长。这就是我们第一次看见“飞翔的荷兰人”，这个在荷兰“不受欢迎的人”。当时的荷兰处在清教主义、狭隘思想和严厉控制的统治之下，而就在这个时候，伊文恩首次在阿姆斯特丹的电影协会放映他的许多影片。伊文恩亲自介绍他的影片，他的观众绝大多数是青年。集会常常进行到深夜方散。给我印象尤深的是，这位在政治上以毫不妥协而著称的人，其态度既灵活又坚定。我们可以举他对海明威的宽容态度为例。一次，观众中有人指出，海明威对法国制度的态度有改变，伊文恩的回答很简单，他说：“我们以后很可能又会合在一起的。”

那个时候，我们看了许多影片，这些影片对我们的学习帮助很大，有的也使我们晕头转向。但是，就在那个晚会上，我感到电影同我直接有关，因为我意识到，在这里，

电影触及了某种性质完全不同的东西。影片同他的人格和他的生活密切相连，它指明了道路，指出了条件。这是艺术家的直觉，是投身社会斗争，是信仰和矛盾，是纲领和行动，是计划和实践，这一切在他的手里汇成一个整体。

我出于个人的气质和经验，对于“电影是武器”或“电影是斗争工具”之类的观点，历来都抱着不以为然的态度。历史一旦局限于银幕的两度空间之内，就很可能变成传奇。在这个意义上，伊文思被人看作是“传奇式”的电影工作者，也就不足为怪了。因为他本身就包含着本世纪的一部分，由他表现传奇十分相称，而且他也感到有某种乐趣。然而，与此同时，在他身上有某种东西驱使他完全脱离传奇。这个东西是否就是他那含着一丝狡黠的微笑的坚定信念？这种结合，在他的影片中都可以看出来，它把各种关系，各种矛盾，决定和错误，以及他在历史的长河中任意选取的独具个性的某一点，都加以放大，并且具体表现出来。斗争就成为日常生活，于是斗争开拓了我们的视界。尽管伊文思并不认为自己是哲学家，但是他的事业是一种以电影为形式的哲学，它不断地把历史和日常生活联系起来。伊文思表现了历史和日常生活的汇合。

人们常说，伊文思的作品直接参加了全世界无产阶级的解放斗争，殖民地人民的解放斗争，和为实现新的社会结构而进行的斗争，而且伊文思面临牺牲和危险毫不退却。他的影片“实地”感特别强烈，环境描写总是十分详

尽。他的全部作品组成了一部长篇历险小说。在这部小说中，这位旅行者为了描绘和介绍集体的历险事业，才变成了历险家。

同一个在十七度线上空被击落后成了越南人俘虏的美国大个子会面，是一次透过个人的镜头看到的会面。镜头后面必然就是伊文思的眼睛。在这个具体情况下，人们清楚地感觉到谁是观察者。这是两个西方人的会面，两人都是乘坐飞机到达这里的。不过，其中一位对于自己的目的和原因十分明确，而另外一位突然发现自己彻底完了（就在他意识到这一点的时候，他被人发现了）。这是“我想，你是利文斯通博士①吧？”这句不合时宜的问话的又一新翻版。若干世纪以来，白人们在土人的热带森林中，就用这句话互相打招呼的。

大家都知道谁在观察。伊文思的电影是同作者分不开的。同样，作者同他所拍摄的人们也是分不开的，因为他就是为了他们才拍电影的。无论在电影中或生活中，他都要求你同他建立关系。影片中的世界和客观世界之间有着持久的联系，作品没有写到头，运动在继续，远未结束。虽然我不知道观察者究竟是怎样一个人，但是其影片的形式，总是使我感到意犹未尽而有着强大的表现力。有许多时候，柔和的节奏骤然中断，画面失去平衡，出乎意料的

① David Livingstone, 1813—1873, 苏格兰探险家，曾在中非和南非反对奴隶贸易。——译注

细节突然映到我们的心田，限度和节奏的规律仿佛不复存在。此时此刻，影片隐没片刻，向我们展示了所摄的现实生活。

然而，所有这些失去平衡的时刻，同雄伟的主流揉成一体，全片上下调度自如，一气呵成，而部分与整体之间的张弛关系从来没有完全解决。我们不由得感到需要进一步考虑和体会。

尤里斯·伊文思及其影片的目的，在于表现集体的力量。而且，即使在逆风劲吹的时候，这些画面也没有湮灭，它们都作为可能实现的目标而保存下来。集体在某个时候、某个地方能做到的事，同样也能在其他地方、其他时候，以其他的方式加以实现。这就是尤里斯·伊文思基本的乐观主义态度。这个态度，在他同玛斯琳·罗丽丹合作拍摄的关于中国的一组影片中，得到最充分的表现。

我并不认为，一个始终致力于了解中国，并怀着深厚的爱情，不遗余力地介绍中国文化、中国社会的人，在每次发生政治变化的时候，他都要作一番说明，都要说明一下自己关注什么，偏爱什么。在《愚公移山》中，伊文思毫不掩饰怀疑的成分，以社会为代表的主流同跟不上集体的犹豫的个人之间的关系，以及几代人之间的矛盾，都作为题材而加以发挥。然而，我感到遗憾的是，在这本试图系统介绍伊文思的思想演变的著作中，在本书所记述的谈话内容中，对最近国内外政策的发展考虑不多，而这些

发展，今天正引起人们的关注。

一九六三年还不能在荷兰大张旗鼓地欢迎伊文思。这个愿望要等到伊文思七十岁的时候方能实现，而且还多少有一些犹豫：这是我进一步了解伊文思的机会。一九六八年十一月，放映了他的影片，举行了几次记者招待会，文化部长提出了一个意外的拍片建议。但最主要的是同年轻的电影工作者们频繁接触。他看了我的一部影片，而且说还要看我的其他作品。不久之后，我在巴黎陪他花了一天功夫看我的作品。尤其使我感到高兴的是，他随着画面的节奏低声哼哼，犹如在欣赏音乐，他的全身、他的气息都同影片的生命一脉相连，并赋予它某种含义。这个哼哼使我理解我的影片，更使我理解他的影片。“气息”是《献给北风》中经常使用的字眼，看完影片，我们挤在一辆充满烟熏雾的小型菲亚特牌汽车里，伊文思对我说：“重要的是要找到自己的哲学，政治的也好，宗教的也好，这都没有关系，只要这个哲学完全是自己的东西。”当时，这个意见使我感到惊讶，尤其是“宗教”这个词。后来，我才认识到，伊文思以他敏锐的洞察力，在我身上发现了矛盾心理。我仿佛感到他是一个老相识，所以丝毫没有感到拘束。再说，我也从未看到任何人在他面前感到拘束。在伊文思身上，友谊是最明显的东西。这是他的作品中的十分感人的力量。

一九七八年十一月，光里斯·伊文思八十岁了。他在

阿姆斯特丹作了一阵。我给他看了我的一部近作，主题是荷兰的一泓清水、一块土地。他又开始哼哼。看完影片，他对我说：“是写实主义。你还记得十年前我同你说过的渐变吗？看来你现在已经找到了。”这一点我自己也不敢肯定，但是我又一次感到惊讶，因为从在那辆菲亚特牌汽车里的谈话到今天，在这段时间里，他毕竟同人会面不下数千次，在中国过了几年，拍了十二小时的影片，结识了多少朋友啊！

他八十寿辰的时候，自然又放映了一些影片。而且可以看出，他心里万分高兴。其中有一部把我完全压倒了，这就是《新地》：一泓清水，一块土地，在荷兰。这是四十四年前拍的影片，然而，光阴似乎没有流逝，一泓清水化入了另一泓清水，一块土地叠印在另一块土地上面。我们的手在摄影机后面紧紧地握在一起。

伊文思登上飞机、着陆，与人结识，开始工作。他的每一部影片都是这一活动的变奏曲。他走下来，卷起袖子干起来，而我则继续向他请教，在他的回答中得到教益。他的影响，我仍在享用。

约翰·冯·台尔·考根

前　　言

进行采访，需要一个人真正愿意谈，一个人真正愿意听。有人会说，这是不言而喻的道理。但是当事的两位可能会说，这也不是那么容易做到的。因为一位艺术家有时候话已经说得太多，不愿意再来一遍，或者不愿意多谈，于是对方也只能有多少就听多少。

今年适逢尤里斯·伊文思八十寿辰，同时又是他从事电影事业五十周年纪念。他同玛斯琳·罗丽丹合摄的《愚公移山》是他最近的影片。历时十二小时的关于中国的画面，一部来得恰合时宜的文献巨片。伊文思的所有影片，有关荷兰的，有关西班牙战争的，有关印度尼西亚的，有关古巴的，有关智利的或有关越南的，都是及时而来的。

伊文思的人格，他的影片和这些影片所起的作用，就足以说明记者为什么要采访他。产生了这个愿望，用新闻界行话来说，就无论如何“需要”见尤里斯·伊文思，请他谈谈为什么同苏联断绝关系，——他在此以前从未谈过——并了解他目前对中国的看法，了解这位“无声电影之子”。这位不仅仅是单纯的政治活动分子，今天对纪录影片的见解，打听一下他下一部影片的主题。

谈话起先在《世界报》社附近，一家住满日本人的巴

黎大旅馆的客厅里进行。三个上午时间不够，而伊文思当时又要赴阿姆斯特丹，参加在电影艺术馆组织的展览会（这个展览会，不久之后在蓬皮杜文化中心再次展出）。于是，谈话在从巴黎到阿姆斯特丹的火车上继续进行。之后几天，又断断续续谈了一些。几周之后，利用另一次旅行的机会，补充了关于中国问题的答问。不过他至今仍认为不全面。

《世界报》的“艺术和戏剧”副刊分四期发表的《尤里斯·伊文思的长征》一文，大致按谈话先后次序写的。伊文思有问必答，他有时说：“是到说出来的时候了。”他同意和一个没有看过他所有影片，对他不甚了解——否则不必一切都要解释一遍——同他之间隔了好几次战争，好几次革命的人谈话。这些战争和革命需要重提，好象不是谈历史事件而是谈时事一样。

最后，采访谈话总是难免遗忘，有所回避，有所选择。关于他八十年的经历，关于社会主义，伊文思显然没有全部都谈。而且他所说的，也没有全部记录。这些缺陷，很难说是说话人的责任，当然是耳听、笔录，口问，然后整理成文的人的责任。不过，结果毕竟是一幅自画像。这幅自画像托付给一个崇敬这位电影艺术家的记者，托付给一个崇敬这位老人的年轻人。两人彼此十分耐心，十分好奇。

克莱尔·德瓦里厄

第一 章

不存在一会儿是艺术家，一会儿是 政治活动分子这种情况

“记得我第一次接触电影”，尤里斯·伊文思说，“是在一九〇八年。请不必惊讶，那时候我父亲已经对我讲布尔战争①了。我当时十岁，住在尼迈格。在一年一度的集市上，表演魔术的或者看手相的旁边，有时候有两个大帐篷，那就是电影场。这真叫我惊奇，我在外边也能听得见。上映的是梅里埃②的影片或西部片。这给我一个很大的冲击，于是一九一一年，用一架在我父亲的店铺里找到的旧的木匣摄影机，拍了一部影片。父亲和祖父一样，是照相师，当时有两条道路。梅里埃给人的印象很深，但是太难。于是我让全家扮演角色，拍一部印第安人影片。尼迈格不是典型的荷兰风光，有一些土山。

① 1899—1902年美国掠夺南菲律宾共和国的战争。——译注

② Georges Méliès, 1861—1938, 法国人，电影创始人之一。——
译注

“一九一一年，布了一家电影院，叫做‘芝加哥’，我看了一部《宾虚》和一些意大利浪漫派故事片。之后，我一直继续下去，从未脱离电影和照相，因为我在研究技术摄影化学。到一九二八年我才正式‘下海’。”

——我们是否跳一跳，跳过五十年。最近电视上播送了你的最新影片《愚公移山》片断。这对你意味着什么？

——我这一代人，什么新发明都看到了，电话、电灯、无线电，什么奇迹都看到了。至于电视，它的发展过程稍微慢了一点。

我从来不认为电视和电影之间有真正的矛盾。电视是一种传输手段，我可以通过它扩大同观众的接触（即使不在质量上，至少在数量上）。尺寸大小没有多大关系，问题是进电影院要买门票，而电视机就在厨房里，那里观众更自在。电影想要吸引观众，就得用别样的方法。

我的影片同人们有着有机的联系，对电视很合适。不过，我要是专门为电视拍片，就要拍得更有魅力。无论如何，银幕换成了熒光屏，你就得重新考虑空间布局，你得知道你的人空间在熒光屏上放映时效果就不一样了，而且声音也会产生完全出乎预料的效果。

我一直考虑：谁看我的影片？在什么条件下看？这个影片是为谁拍的？影片拍成之后放映，我就关注外界反应如何。关于《愚公》，我和马斯琳·罗丽丹是这样想的：这部影片要面对对中国一无所知的广大观众。构思就从这

点出发，一切都从这里出发。

——你是否每次都选择广泛的观众？

——不是每次。例如《寒冷的西北风》就是我试图拍得尽可能宽广的一部影片，表现了我对风的感觉，但是每个人都可以在影片里找到他们的东西，它可以是革命，是爱情，是力量，或者是气象要素。这些东西就有深度了。

在中国拍片，我们的表现手法就十分朴素，因为需要朴素，我们拍摄日常生活，是书本里没有的日常生活，甚至中国人也没有拍过的。我们投入了报道，传输。

这不同于艺术片，不同于《塞纳河和巴黎相逢》中巴黎人与河的关系，我在那里可以任意而为，因为你远离具体事物，你可以随心所欲地拍。那部影片是乔治·萨杜尔^①先有念头，普雷韦尔^②受到启发，替它配了一首诗。普雷韦尔对我说：“你看到了我没有看到的东西。”于是他就做了一首诗。后来，我可以自由地对待他的原文。

不幸也由此而产生把我一分为二的错误看法。有人说伊文思有时拍政治宣传片，同罢工、同人民解放事业连在一起，有时拍艺术片。二十年前在荷兰有人说：“伊文思只拍过两部影片，即一九二九年的《雨》和一九五七年的《塞纳河》，两片之间，他把自己出卖给工人阶级了。”

不存在一会儿是艺术家，一会儿是意识形态家的猜

—— —— —

① Georges Sadoul：1897—1970，法国电影理论家。——译注

② Jacques Prevert：1900—1969，法国诗人。——译注

形。我不过在某些时候需要搞搞别的东西而已。拍大片然
不等于逃避现实。我下一部影片将接近大自然，而同历史的
敏感点的直接联系少一些。

——人们在阿姆斯特丹庆祝你从事电影工作五十周年
纪念，同时庆祝你八十寿辰……

——我是十一月八日生的，生肖属蝎子……。你信不信
生肖？我什么都相信。我相信中国，不仅相信文化革
命，而且相信更深刻的东西，文化、艺术、哲学。他们的
哲学太远在运动，是真正辩证的，是货真价实的唯物主义。

——你一生是否只有一个哲学？

——我的人生观确实是唯物主义的。我出生于天主教
家庭，我曾经看见有些人重新皈依青年时代的宗教。而我
一九三三年在博里纳奇①却来了一个一百八十度大转弯。
我选择了工人阶级的事业。

我认为每个人一生之中都有一个使他转变的“博里纳
奇”。拍这部影片之前，我从事美学研究。后来我领悟到
这是一条死胡同。知识分子应该面对生活。这样做对艺术
家有帮助，同时也为他规定一个范围。

我一贯力图避免拍摄豪华的、经过美化的新闻片，并
力图发掘真理的深度。但是真理是永远也表达不全的，没
有办法表达全的。艺术家要努力尝试，而纪录片应该起深化

① Bofigo，比利时地名，产煤，伊文思在那里拍了同名影片。

——译注

作用。我要拍一条河，我就得跳下去，知道河水是否冷，是否污染，是否有潮流，不能只看它是否美丽。

阿姆斯特丹电影艺术馆组织的展览会，需要我用四十五块展板的篇幅概述我的一生。人们向我提出一系列问题：当时你为什么到西班牙去？后来又为什么到中国去？是否因为你是一个“飞翔的荷兰人”？重新考虑这些问题，就是回顾我们走过的道路，回顾这条路把我们引向今天所在地方的道路。西班牙战争是我经历的第一场战争，在这场战争中，我为自己找到了证明，证明我的选择是正确的，证明我所做的正是我所希冀的。

你考虑在什么地方才能更好地战斗，那个地方就是你愿意冒险的地方。不能站在岸边。荷兰有句俗语：“最好的船长在岸上”，这是带有讽刺意味的。法语里是这样说的，“此举容易做起来难”（请对照新思想家言论①），对而桥头是法西斯匪徒和他们的机枪。我的旁边，国际纵队的波兰人在射击。我对自己说：你还没有受伤，你在华盛顿广场还有一个房间，你在这里会被打死的。我想我大概太聪明了，结果变得不聪明了。我的岗位就在这里，我并不是为了采访才到这里来的。

后来情况就不同了。一九三八年在中国的时候，我的胆子就大了一些。

①见《新思想家言论》第二卷第183页，该书系《新思想家》的副刊。

——你一九三七年在西班牙，一九三八年在中国，一九六一年在古巴，一九六五年、一九六七年在越南……，下一次打算到哪里去？

——目前还不知道。我花了许多时间研究反立特理主义问题。是不是到那里去？那里是不是我的岗位？我还认不能肯定主要的因素在什么地方。我相信正义的、革命的事业，但是现在事情不如我年轻的时候那样泾渭分明。那时候，西班牙是对的，别人不对。越南对的，美国人不对，事情没有两重性。拍一部关于安哥拉的影片，这很好，但是要让那边的人去拍，要帮助那边的电影工作者去表达。事情很复杂，尤其你是不知趣的老殖民主义者。要纵观种族问题，而这个问题不是那么容易懂的。总之，你要深入主题，把自己放到同你一起战斗的人民的地位。设身处地考虑问题。

体力上更困难些。工作很累，我还能干。年纪大了也得干，还要干得比人家想象的多一些，不能有限制，要不服老。人老了也很好，人老阅历丰富。

不要把我当作趁时谋私利的人。我只有在被某种东西触动之后才出发，只有当我想这是正义的，我才敢去干。我在一些社会主义国家工作过，我想过，年轻的社会主义者的毛病是够厉害的。我一辈子都怀着这个想法，始

① Everytree：繁密的茂密的。——译注

终同我的良知一致。一贯正直，问心无愧。

如果二十岁的年轻人认为应该不同于我，应该有另一种生活实践，这很好。事物的价值在变迁，他们有不同的理想。他们批评我们为他们造就了现在这个世界。每一代人总是在同上一代的冲突中进步的。

——依你看，哪些价值变了？

——想到印度尼西亚，就看到价值变了。我们以前是地道的殖民主义者，为传教士收集锡纸^①。我十一岁的时候，父亲有个朋友，穿着一套白色的服装，胸前绣着一只象，他告诉我，印度尼西亚人是住在树上的。

第三次世界大战期间，我在澳大利亚得到消息，说印尼解放了，又说印度尼西亚人自己解放自己了。我就支持他们，拍了《印度尼西亚在召唤》，秘密地印了一些拷贝，在夜用放映，直接帮助印度尼西亚人。我采取了脱销锡纸的立场。

后来，我参加一九五一年在柏林举行的的世界青年联欢节，印度人和南斯拉夫人把我抬了起来。我感到满意，那是我的不谦虚。

布努埃尔^②和威尔斯^③都很幸福。我搞纪录片，也很

——二七三

① 收集各种包装锡纸，卖得之后是给教会，或勤在垦荒地工作的摩拉维亚农民。

② Luis Bunuel，1899年生，西班牙导演，一译布努埃尔。

③ Orson Welles，1915年生，美国电影导演，一译维尔斯。

幸福。我喜欢同处在历史的大动荡中的人们在一起，把摄影机装进去，使它参加运动——而不是把它藏起来——，让它有自己的立场。我不从事消极的艺术，我对取悦观众不感兴趣。在日常生活中，我喜欢吃喝玩乐，但是在工作时不是这样。

——九·四年的战争^①对你而言是否意味着觉醒？

——不是。但是后来我看到战后的情况，成百万人死了。这不能说与你无关。这好比砍伐了一片大森林之后，阳光照下来感觉就不一样。

——你曾经同苏联十分接近，包括斯大林时代也如此。你能不能解释一下，这个关系是如何建立的，后来又是如何破裂的？

——我非常愿意解释这个问题。但是这次采访范围有限，谈起来比较困难。老共产党人谈他们之间的关系要写很厚的书。我从来不是干部，从来没有加入共产党，但是我很接近共产党。这是很困难的。要说清楚这个问题，得从很早的时候说起。

新思想家们^②（当时还没有称哲学家）在斯大林问题

① 指第一次世界大战。——译注

② 二十世纪七十年代初，法国出现的哲学派别，它否定尼采、马克思、列宁等人的思想，提倡希腊传统哲学中的自由、民主、个性，反对极权主义。代表人物为格罗范斯曼（André Glucksmann）等七人，起初称“新旧派”，现称“新哲学家”。——译注

上可以说很聪明。但是当你处在里面的时候，就不一样。我们也不是上百万的笨蛋。他们十年前革命有过一段邂逅^①，因此就想重新评价马克思主义，未免为时过早。对于他们的指责我不在乎。我没有虚度年华，我已经尽力把我最好的东西贡献出来。

我们曾经相信一种神话，就是相信党的领导人，认为他们比我们知道得多。但是我们那时候没有感到这是盲从。理想慢慢地被上面背叛了，而你还不知道。

恶、魔鬼，法西斯，因为有这些东西，所以要冒生命危险。我在西班牙，在国际纵队，也是为了荷兰和德国的社会主义的未来。如果说社会主义已经离开了它的原则，人们起初是看不出来的。后来，人们就拒绝承认这个现实，说什么会好起来的，至少这还不错，要保卫苏联，保卫第一个堡垒。自己的祖国固然很重要，但是我们是同世界革命连在一起的。我们犯过错误，但是我没有出卖法国，也没有出卖荷兰。我曾经为一个意识形态上的国家而工作，包括冷战时代，我也采取这个立场。

——现在你的亲华立场遭到许多攻击，尤其是指责你在《愚公》一片上同“四人帮”勾结。

——关于《愚公》一片的起源，有一种奇怪的说法。我不止一次在法国报刊上看到这一则消息，说什么这部电影是应江青的要求而拍摄的，还说她曾要求我根据北京现

① 指参加过一九八〇年的法国学生运动。——译注

看的档案资料，拍摄一部关于中国共产党历史的电影。后来因为不能查阅这些档案，可是我和玛斯琳·罗丽丹同江青达成协议：拍摄《恩公》，这纯属捏造。我不知道这个大错之后是怎样编出来的，目的又是什么。我从未同江青谈过拍片的问题。

事实是，拍片的念头是在一次同周恩来会见之后产生的。在一九七一年这一次会见中，我们双方一致同意，只有我们想拍什么就能拍什么，想怎么拍就能怎么拍，这个计划才可能实现。拍摄过程中，我们多次遇到困难，都是他讲而予倾之后，我们才得以继续。

——有人指责你把中国拍得理想化，而且你今天仍然是一个无条件的支持者。

——当我表现工人造反派内反的时候，当我表现一个落魄的落后面的时候，当我表现一个船长承认对文化革命，刘飞洋东讲录搞不道的时候，我并不认为把我所见的中国现状简单化了。或许有人认为，表现日常生活不能揭示矛盾，不能揭示政治生活和社会结构。玛斯琳·罗丽丹和我是在西方公众对中国普遍无知的时期拍摄这部电影的。人们头脑里老一套的原始想法十分强烈，什么“黄祸”，什么“中国人是清一色穿灰衣服的人群”，什么“没有个性的蓝色的蚊群”。

仅有的几部电视新闻片也是肤浅、太一般，带着另一些含意。总之，从来没有让中国人在影片中表现自己。

我同玛斯琳·罗丽丹拍的影片，表现中国人同我们一样，也是一个个各不相同的；中国和其他地方一样，也是存在个性的。可能这一点还不够，但是我当时无法进一步深入了。至于中国的政治斗争，除了中国人是无法谈的：我从来不敢说关于中国问题我都说了，都懂了。在我看来，无论如何，我所表现的是以前从来没有表现过的。

——以前对苏联不也是这样解释的吗？今天知道了昨天的罪行，大家放过不谈，明天又会发现今天的罪行。

——我知道曾经有过残酷的暴行，中国人正在揭露。但是你不知道八亿人要团结，要工作，这意味着什么。这是一个庸人们不可思议的宏伟的发展。无产阶级专政不是法西斯专政，中国需要它，因为旧的反动势力不会自行灭亡。

我不能预言将来会发生什么，中国人民自己会决定的。我同中国人民在感情上连在一起。我看到的是道德和伦理正伴随着中国的发展，这在苏联仅在早期存在过。我看到的是，有一个诚实和坦率的愿望，这是苏联所没有的。

我的电影界朋友们，在农村过了五六年，回来重新开始工作了。人们又信任他们。据说工厂里恢复了奖金。是谁决定的？人们自己在车间里决定的。后来领导上批了不同意。不能理想化，有的工厂很好，有的工厂还受某些人的影响。不错，我一生有理想化的倾向，但是从来也不是为了掩盖某种东西或者欺骗人。

第二章

仍然相信世界立刻革命的地方

“我是一个中产阶级的荷兰人，一九二三年到柏林学摄影化学。”伊文思说，“一九三三年，通货膨胀，苏维埃社会主义共和国联盟已经成立，德国皇帝进监狱，格罗茨^①的讽刺漫画名丁世，德国签凡尔赛和约受辱。

“凡是看正义感的人，无不向往一个人们能在一起工作的世界，一个没有战争的世界。理论上，这是很自然的。对我来说，无政府主义同和平主义是连在一起的。你看过蓬皮杜中心的‘巴黎——柏林展览会’吧？我当时就生活在这个环境中。那时我是一个大学生，我发现了凌格尔、鲁特曼^②、皮斯卡托^③的人民舞台、介恩贝格^④、欣德米特^⑤、艾斯勒和绘画革命。

① George Grosz, 1893—1959, 德国画家。——译注

② Walter Ruttner, 1887—1941, 德国电影导演。——译注

③ Erwin Piscator, 1886—1966, 创新人民舞台。——译注

④ Arnold Schoenberg, 1874—1951, 奥地利作曲家。——译注

⑤ Paul Hindemith, 1895— , 德国作曲家。——译注

“但是我看到社会党政府，施特雷泽曼^①，拉特瑙^②都不行。一九三四年，我在德累斯顿的伊卡照相电影器材厂实习。城里发生示威游行，社会民主党镇压人民运动凶狠毒辣，我埋怨自己没有参加直接的活动，于是我把指挥刀退还荷”女售，声明不愿再当军官了^③。这对我来说意味着决裂，因为无论如何，这把刀我是用过的。

“我参加示威游行，与同我一起工作的工人们站在一起。我看到共产党人的要求十分具体，这就促使我接近他们。我开始读列宁的早期著作，读他在革命初期写的文章。无政府主义的朋友们对我说：‘列宁背叛了革命，巴枯宁是最伟大的作家，苏联处决无政府主义者。’但是在我看来，有一个政权问题：武装革命打碎社会之后怎么办？怎样对付现存的庞大的统治机器？我相信共产党人有办法。”

“我没有加入德国共产党。我为他们在莱比锡和柏林之间运禁缺的影片。这很好，因为这个工作很具体。但是我要有自己的学习和工作，后来我又回到父亲的企业，做技术主任。”

——你同家庭的关系怎么样？

——你可以想象一下，一个有五个孩子的家庭（我看

① Gustav Stresemann, 1923年到1929年德国外交部长。——译注

② Walther Rathenau, 1922年德国外交部长。——译注

③ 荷文原书1917年登江入伍，旅英役两年。——译注

两个兄弟，两个姊妹），父亲是一个雄心勃勃的商人。思想是十九世纪的。全部财产就是这个家庭企业卡比公司。哥哥学医，这已经是一个牺牲。父亲是这样想的：“我为科学牺牲了儿子”。他身后，母亲和两个妹妹怎么过呢？我是次子，我想走政治和艺术道路。这就在家里引起了一场风波，因为父亲要我继承他的事业。但是我没有商业头脑，对人类毫无兴趣。

我和哥哥的关系，就好象儿子和他哥哥一样。哥哥支持我不从父命，同时又使我不叛离家庭的思想重燃。

——在离开卡比公司之前，你的生活情况怎样？

——我在阿姆斯特丹父亲的一个铺子里做技术主任。我大量地读书，听音乐。我对斯特拉文斯基^①爱之入迷，就像你们现在迷上了滚石乐队^②一样。我当时过着两种生活：白天做生意，晚上同大学生、画家、雕刻家、诗人们在一起。我在树林的时候遇到一个女摄影师，在阿姆斯特丹她就同我在一起。过的是放浪不羁的生活，什么也不需要。

艺术在发展，电影也有先锋派。当时还没有想到大规模生产电影赚钱。好莱坞简直是当代一绝。人们需要波斯

① Van Gogh, 1853—1890, 荷兰画家。——译注

② Stravinsky, 1882—, 俄国作曲家。——译注

③ Rolling Stones, 英国摇滚乐队。——译注

如小·雷班尼，杜以克^①，夏·雅·卡瓦尔康蒂^②，雷诺阿^③，雷内·克莱尔^④等人的影片。人们发现了苏联革命时期宣传现实主义影片。为了看许多头金（他后来到莫斯科丹来过）的《母亲》，因为怕检查，我以能用两台干提真放映机在夜里放映。就这样，一个社会主义国家生产了我唯一真正喜爱的影片。还有《战舰波将金号》。这是一大发现，于是同大学生们一起组织了一个俱乐部性质的电影协会，为我们喜愛的影片辩护。

我不是艺术界别身，是一个继承父业的工程师。怎样才能进入影坛？于是我开始进行纯美学的研究和尝试，而在意识形态方面，我进步得更快。我还没有把这些活动结合起来。

——你是工程师，也是知识分子。你同那些共产党的关系怎样？

——我在意识形态上，在唯物主义哲学上，同共产党很接近。但是我不愿意承担入党后的全部后果。我当时不在工厂里工作，而在经商。我将一辈子留在党外。我们这一代知识分子的觉悟不比别人低。我认为我看得很清楚，

① Jean Epstein, 1899—1932, 法国电影导演。——译注

② Germaine Dulac, 1882—1945, 法国电影导演。——译注

③ Alberto Cavalcanti, 1897— , 巴西电影导演。——译注

④ Jean Renoir, 1894—1979, 法国电影导演。——译注

⑤ René Clément, 1898— , 法国电影导演。——译注

这是工人的政党，没有我立足之地。

我每天看共产党报纸，好比现在看《解放报》，可以看到别的报纸不登的消息。当时界限非常分明，一边是资本主义，一边是共产主义。社会党人站在资产阶级一边。

对我来说，我的生活很完美，我非常幸福。一九二八年，我完成了一部表现动作的习作《桥》。接着在一九二九年拍了《雨》，这个片子我父亲还能接受。一九三〇年，由于普多夫金的关系，我应邀访问苏联。

在那儿，他们做了一件了不起的事情。那是无产阶级的天下，所有的人都戴鸭舌帽。人们坚信工人阶级有伟大的才能，人类已经赢得的东西，工人阶级能把它推到最高水平。这是最有朝气、最自觉的阶级。我看到的东西同社会主义现实主义毫无共同之处，创作灵感如泉涌。尽管我见得不多，内战我能接受，在人类历史上这样伟大的转折关头，内战是不可避免的。

我回到荷兰的时候，就象十年前从中国回来时一样，是寥寥可数的几个到过苏联的荷兰人之一。我到处做报告，人们同我握手，因为我进行了一次伟大的探索。父亲很不高兴，因为顾客们会有什么看法呢？

第二次访苏（一九三三年）更进一步激起了我的热情，同时，要通过电影使人们考虑问题、使人们行动起来这个念头，更强烈了。一九三二年的苏联，处于与外界完全隔绝的状态，十分贫穷。他们已经考虑到德国会进攻。

我开始懂得，一个相信自己的革命的国家，可能遭受多少苦难。

有人要求我拍一部关于第一个五年计划的影片。计划订得太宽泛，普多夫金就为我出主意：“你为什么不抓住一个方面拍呢？”我到处跑，最后发现了乌拉尔的青年。年龄最大的工程师只有二十四岁。天气寒冷，住在木棚里。跳蚤成患。建设一个国家困难重重，但是人们意志顽强。劳累算不了什么，人们知道在朝一个目标前进。以后也许行人会说我们犯了错误。

接着，我生平最有趣味的篇章之一开始了。

我的头几部影片在巴黎的“28号摄影棚”^①和“干絮琳修女院”^②上映以后，在作家和艺术家中，获得很大的成功。在他们看来，我是荷兰绝无仅有的先驱者。一九二三年，亨利·斯托克邀我同他一起拍比利时博里纳奇矿工罢工的后果。技术上我是在行的，但是我突然处在一个斗争的环境面前，我的摄影机变得十分胆怯，十分呆板。

《博里纳奇》是我第一部“考虑问题的”影片。它控诉社会制度，揭露贫穷的根源。有人说：“这不是艺术。尤里斯·伊文思以前是个艺术家，现在完了”。于是，在荷兰再也没有人要我干了。

——几年之后，你应邀去美国演讲，谈你的影片。对

①② 两家专门放映各种艺术汇演影片的电影院。——译注

你来说，这个世界是苏联的对立面。实地一看情况如何？

——我还记得纽约，建筑物高耸入云。后来，我告诉普雷韦尔，那里有自助餐厅，他还不相信。他对我说：“这个东西没有灵魂，不是生活。”一九三九年我同他谈起脱衣舞，他也是不相信。我想：“你错了，这里也马上就会来的。”但是后来因为战争而耽搁了一下。

我带着我的划分世界的理论到了美国。发现那里资本主义正处在发展的顶峰。我把我的阶级斗争公式套到种族问题上，这个公式到处都能适用，懒人可以因此而满足。我很懒，但是慢慢地，老一套说法一个个站不住脚了，错综复杂的情况出现在我面前。

面对这个富有、效率高，但是没有传统的国家，任何欧洲人都怀有一种优越感。如果说政治上美国是一个潜在的敌人，但是人们知道，在美国这个世界里，不是一切都是如此愚蠢的，例如听到人家谈起约波洛克²。我发现纽约有文化生活，我也知道，一旦发现某人在才华，就把他送到好莱坞，在那里把他毁了。

好莱坞影片的情感主义，我同你说过，我们是反对的。当时的好莱坞是一个“梦幻制造厂”。但是话也得说回来，在它雇佣的五万人中间，也有些作家、编剧、导演和摄影师是热爱自己的工作的，他们在那里也是出于无奈。

注 Jackson Pollock, 1912—1956, 美国画家，——译注

在好莱坞，我受到一个接待委员会的招待，有克伦威尔、金·维多①、福特②、马歇尔等人。他们看过我的全部影片：《桥》、《雨》、《英雄之歌》、《新地》、《博里纳奇》，他们对我的影片的评价，以及多斯·巴索斯③这样的知识分子的评价，都要比欧洲人高得多。

我很快学会了英语，熟悉了环境。我介绍苏联的情况，因为我是仅有到过苏联的几个人之一。在好莱坞，做左派是很时髦的，是和反法西斯斗争的早期活动连在一起的。他们一边拿三千美元周薪，一边听马克思主义的课。

那个时期，人们还在想世界立刻革命的可能性……现在想起来，这些指导你一切行动的梦想真是奇怪。

——三十年代末，你认为哪个国家是你的祖国？你为什么没有在苏联定居？

——我当时漂泊不定，失去了经济基础，离开了父亲的企业。我不愿意留在苏联（我又去过第三次）。我想，你们进行了革命，但是我们还没有。我的斗争岗位在西方。我坚持保留了荷兰护照。有一次，钱拉·菲利普④对我：说：“你终究仍旧是荷兰人。”我不理解这个“终究”是什么意思。当时，我在法国有所依恋，不过仅是精神上。

① King Vidor, 1894—，美国电影导演。——译注

② John Ford 1895—1973，美国电影导演。——译注

③ Dos Passos, 1896—1979，美国作家。——译注

④ Gérard Philipe, 1914—1959，法国电影演员。——译注

的关系，合不到一起。我是国际主义者，一九三六年到一九四四年期间，美国是支持西班牙的反法西斯中心，就象后来的反帝斗争集中在越南问题上一样。

——你没有想参加人民阵线①吗？

——布鲁姆②背信弃义。说他背信弃义还不够。但是这也很容易理解，他代表着社会民主党的利益。

——那末你是一个战斗的电影工作者？

——我是一个用影片表达思想的国际战士。我不是政治家。在考虑工作时有时候很教条，但是现实马上会纠正这种情况，于是影片就通人情了。我是作为反法西斯战士，探索工人阶级和党的作用而到西班牙去的。美国人莉莲·海尔曼和多斯·巴索斯给我一个剧本。但是在巴伦西亚③我意识到：你在这里干什么？人们正在战斗，快到前线去。

即使在中国，我们也没有剧本。在我看来问题在于要向现实进攻，因为现实会使你着慌，你会掌握不住它，这是个危险，你需要防卫、就得进攻。同现实的这一种关系，画家、音乐家就有。

我从来不喜欢写作。我写过《摄影机和我》，因为当

① 指一九三六年西班牙共产党、社会党和进步党组成的反法西斯统一战线。——译注

② Leon Blum, 1872—1950, 法国社会党领袖，一九三六年任人民阵线政府首脑。——译注

③ Valencia, 西班牙港口。——译注

时正失业，这很困难。然而骗电影，我就心中有数。我一眼就能看出，这个是碰机会碰巧，那个是趣味不雅。但是，我不是完美主义者（如果一组镜头不满意，又无法重拍，我就设法在剪辑时加强前面或后面的镜头）。在剪辑《西班牙的土地》时，要是再有三个月时间，我就可以做得更好，但是我没有时间，我要行动，影片是武器，它不能出手太迟。

继《西班牙的土地》和《四万万人民》之后（两片都是知识分子组织资助的），有人向我打指几部关于“新政”的影片。美国当时的“新政”就象你们的左翼联盟^①，它投入了最精锐的力量。这种精神产生于危机之后，现在已经消失。罗斯福上台，安排失业人员就业。

罗斯福计划是建设计划，要拯救一个国家，不是小事情，不能骗人。然而“新政”还不足以解决问题，毕竟是资本主义。我在一部关于新边界的影片中开始揭示这个问题，这部电影因为第二次世界大战而中断了。

——你当时仍旧是亲苏派？

——我对我的观念始终不渝：苏联选择了正确的道路。我同美国共产党人谈得很多，我同真正的反法西斯流亡者（布莱希特^②，艾斯勒）保持联系。

① 当时“左翼联盟”是共产党和左翼反战同盟的联盟。——译注

译注

② Bertolt Brecht, 1898—1956, 德国剧作家。——译注

我同情所有的左派运动。就是因为这个原因，直到去年我才能重访美国。一九四八年到一九五〇年期间，麦卡锡委员会（尼克松也在其中）提的一系列问题中，就有一个是：“你是否认识或曾经与伊文思先生交往过？”如果认识，就证明你曾经资助中国和西班牙。

——第二次世界大战爆发的时候，你在什么地方？

——一九四一年，希特勒进攻苏联，美国尚未参战。他们要等到十一月，日本人进攻之后才参战。为了动员美国舆论，我们同路易斯·迈尔斯顿一起拍了《我们的俄国战线》。必须赢得这场战争，这样苏联将更强大，它在意识形态上的影响将更广泛。后来，我在南加利福尼亚大学教了六个月书。格里尔森^①邀我到北大西洋去拍一部关于加拿大舰队的影片（同时，弗兰克·卡普拉^②请我参加陆军电影署，可惜晚了）。

——你选拍了什么东西？

——我不能一下子什么都抓。我选择了潜艇，拍了攻击和战士努力防御的镜头。我需要两场戏，超过就是故事片了。因为纪录片有它的限度（尽管我说的常常相反）。四个月中，我有充分的时间仔细观察，理解时刻威胁着人们的危险和一直延伸到地平线的幻秘。但是我无法全部都表现出来。

① John Grierson, 1898—1972, 英国电影导演。——译注

② Frank Capra, 1897年, 美国电影导演。——译注

没有表现出来的东西仍旧在那里，是不会消失的。而且以后会对你更慷慨。如果你真正体验了它，你一定能够再把它翻起来，再现它。限度是要我的，因此我谈我的经验。不过，如果你明天证明我错了……

——经验不是永远正确的吗？

——经验不是永远正确的。一九八八年的时候①，经验没有用了。在智利，在古巴，我也感到应该慎重对待一生的教训。孩子总得生下来。

① 指一九八八年的萨因学生运动。——译注

第二章

声画结合

“我怎样，又为什么离开这个伟大的爱情，而其他人——他们同我一样正直——仍想留在那里呢？”伊文思说，“为了回答这个问题，我还得谈一些事情。我们谈到什么地步了？”

——谈到第三次世界大战。

——在伦敦的荷兰政府因为我太左，拒绝我为它效劳。但是，深信澳大利亚的荷兰东印度政府，在一九四四年任命我为高级电影专员。我同你说过，这是我一生中一个重要的阶段。印度尼西亚自己从日本人手中解放出来了。我在一次记者招待会上说了：“让我们帮助印度尼西亚人民赢得独立”，于是我的委任状立即就被撤销。

我拍了《印度尼西亚在召唤》，表现指定开往印度尼西亚的武装商船的船员，团结一致，拒绝驶离澳大利亚港口。事后，我被困在悉尼，七年没有护照，而我想回欧洲，率而让·赫勒特请我来拍一部科学影片，替我搞了签证，把我解救出来。

我应捷克斯洛伐克电影界的邀请，在几个年轻社会主义共和国前后住了九年（有判断）。为了社会主义，我在那里又碰了一次运气。在《最初的几年》中，我以一个国家（保加利亚、捷克斯洛伐克、波兰）为例，表现经济如何得以改造。有一段是在南斯拉夫拍的，但是南斯拉夫走了另一条道路，这一段就没有用上。我把片盒用绳子捆好，埋在地窖里（后来再也找不到了）。我接受这个做法，因为我遵循一条十分明确、十分忠实的路线，理想依然真实而可靠，裂缝还没有产生。

后来，随着冷战，人们看到两大意识形态强国进行较量。胜利主义、错误的宣传也污染社会主义国家。因为没有胜仗，我不得不留在那儿。我感到那儿不是我的岗位。我看到官僚主义生根了。从此，我选择国际问题的主题——重新考虑某些国际问题，这是一种防卫手段。所以，我发现了危险，而且接受这个危险。这是个人问题，

多亏乔治·萨杜尔和昌塔·萨杜尔介绍我同钱拉·瑞利普见面，我期待的返回西方的桥梁有了。我见了这位艺术家。他梦想拍一部机灵鬼萨尔的影片，机灵鬼萨尔是载进民族独立英雄。我以为社会主义国家对这样一个计划会资助的。不料我就此夹在巴黎的阿里阿纳电影公司和柏林陈德发电影制片厂之间，在两城之间来回奔走足有二十次！我花了许多时间解决合作问题，摄制工作就很少参加。

——你既然看到危险，知道真实情况，为什么不逃？

——所有这些都比人们想象的更微妙。真实情况有时得服从大局，如果它与别人的命运有关，有时候你就不能把它完全说出来。在西班牙你就无权谈民主军队的弱点，因为这就帮了法西斯的忙。我们同海明威^①谈得很多，他当时为报纸撰稿就十分小心。

我有时候考虑我是怎样一个人，我就出去同别人在一起，过一段很长的时间。真情实况只能接近，它从来不是绝对的，它的四周有许多因素。但是我没有说实话之实情的奢望，我想说明的是我们从来没有玩弄真情实况。

从此就看到了下坡路。就个人而言，下坡路有时表现为软弱和为一己的利益丧失原则。对于共产党人来说，下坡路是从斯大林开始，从布奔开始的。开始你还不知道，后来你就不愿意知道，你想解释自己的担心是多余的，你把领导人的智慧和纯洁理想化。这就是我们的错误。现在我看得出这些错误了。我对生活又充满了信心，因为有些事，年轻人不会再上。当然他们会上别的当，这也有好处。

入侵匈牙利的时候，我还没有真正怀疑。但是我想，真够饭。一九五六年的南斯拉夫问题上，马斯琳·罗丽丹已经脱了险（到布拉格事件就完全清楚了）。但是你要知道，肩上没有三十年党龄要好受多了。

^① Ernest Hemingway, 1898—1961 美国作家。——译者

作为对东方发生的事情的反抗，我拍了《塞纳河》，请注意，这并不说明“我是自由的，我是抒情的”。

我在西方如鱼得水，悠游自如。解放运动，国际题材的仁者：古巴、马里、意大利的马太，会见阿连德，应邀访问圣地亚哥（一九六四年，阿连德竟选失败，但是我把我的影片取名为《胜利的列车》；四年之后，列车到达了）。日子过得很快，我没有后悔为什么不在法国，不在阿尔及利亚^①。我们所去的地方都要冒风险，我们冒了风险。因此，我对我的摄制组需求了。

再说怀疑，与日俱增。最厉害的一着是在一九六〇年，对待中国。中国党和苏联党曾经是兄弟党，他们甚至合作搞过原子弹。然而关系破裂了。三十四小时之内，赫鲁晓夫撤回全部专家，瞬间，带走计划、图纸。有的俄国工程师都哭了。我在华北看到空荡荡的造了一半的建筑物，真是现代废墟。我感到这是犯罪，是彻头彻尾的背信弃义。他们为什么要这样干呢？

还有别的东西。后来我又去莫斯科，我看到电影界同事们关心汽车、房子比关心政治为重。一九三〇年的时候没有这样的情况。

再谈更近一些的事。一九六七年，我带着我的影片《天空和土地》去苏联放映。你们为越南做些什么呢？工

① 当时正值阿尔及利亚反对殖民主义、争取民族解放斗争的高潮，同时，法国国内反战运动高涨——译注。

人们什么也不谈，他们说：“这和你上面去管。”

越南电影工作者没有任何器材。我对莫斯科说，这一些编辑机去，在法国、克里斯·马歇尔他们给了。薛乃也给了。苏联人什么也没有给。我是一个讲实际的人，我感到的痛心中有数。

后来，事态发展得更快。莫斯科只是部分发表它同中国的分歧。中国全文发表苏联论点。我年轻的时候，人们说托洛茨基没有什么道理，因为人们跟布尔什维克说，而没有看他的文章，这是我们的局限。

我在黎比锡同他们彻底决裂了。有些青年人因为去看了一八年的影片而被开除出电影学院。这些影片里有卜斯·特罗和格瓦拉的像片。他们从来没有把真实情况告诉德国人民。

可是我从前还说工人既然有了政权，就不罢工了……我没有写理论文章，我继续干我的工作。我失去了朋友，失去了安全感，这是一个需要很长一段时间才能适应的过程。我避免同人会面，避免长时间的谈话。人们见我同苏联疏远了，同我见面也就少了。苏联电影工作者就此不跟我通信。普巴人有时同我通个电话。既然我从来没有入党，也就没有被开除出党，也不会遇到和同一个支部的同志见面不再打招呼的情况。为了使心里更踏实，我又读了马克思、毛和列宁的著作。我也读了青年哲学家们的著作。

你想知道我为什么曾经接近苏联，为什么又不接近

了。这段解释很长，也很必要，但是我不希望它在这次谈话中占太多的篇幅。

—— 我们能不能谈谈女人和爱情？

—— 同我一起生活过的女人很重要，因为我的私生活总是同我的工作、同电影连在一起的。但是，说实在的，人们很少谈及，好象可以一方面想男人，另一方面是战斗的电影工作者，两者各不相干似的。而我以前也不谈。

我在柏林遇到的女摄影师是一九二三年离序苏联的。她险些被处死，后来一度想自杀。她象抓住大树一样地抓着我。我同她一起度过了这样一段时期，我就象陪着心爱的人渡河一样，把她带回现实生活来，后来我遇到了阿内·克莱尔，一个认真而谦虚的画家，他教我如何欣赏自然景色，与此同时，我结识了埃莱娜·冯·登根。她是剪辑师，我们从一九三〇年到一九四一年在一起工作。后来就是马丽·深，一个美国摄影师。她参加了那次在澳大利亚发生的印度尼西亚事件，也参加了《最初的日子》的工作。在皮影戏上我娶了埃尔，一个诗人，她翻译艾吕雅^①、希克梅特^②、贝克特^③等人的作品。

三十年代初，在观看让·雷伊^④的《一个夏天的逸

① Paul Eluard, 1895—1952，法国诗人。——译注

② Nizkowsky，波兰诗人。——译注

③ Samuel Beckett, 1893—1989，爱尔兰剧作家。——译注

④ Jean Renoir, 1894—1979，法国电影导演。——译注

事》的时候，我爱上了玛斯琳·罗丽丹，而且现在仍爱着她。我们的结合也是插画结合。我们有胆量在一起拍了一部长达十三小时的影片。

——你为什么没有孩子？

——我不是一个职业革命家。职业革命家最好没有孩子。但是我干过冒险的事情，有点冒险家的味道，不能有牵挂。总之，不能认为我的影片就是我的孩子。传宗接代和留芳百世的念头在我是很陌生的。

出于利他主义，有的共产党人说过：“我为子孙后代的幸福，为了欢乐歌唱的明天而工作。”而我，我为了幸福，为了立刻看得见的结果而工作。欢乐歌唱的明天是一个错误的口号。我拍的影片就是为了今天能够在人们心里燃烧。

——你喜欢离群索居吗？

——我独自一人作过许多旅行，我从来不会感到无聊。这不是说我是一个爱沉思的人。现在仍然如此。我有时候出去三个星期，回来的时候，玛斯琳·罗丽丹对我说，“怎么样了？你在想什么？”我什么也没有想，我只是步行走了一阵，我注意到在某个地方总是那只鸟在叫。我的眼力很好，什么东西一动，我立刻就能看见。

我也能忘掉一切，把思想集中在一个问题上。在柏林的时候，我简直疯了。我想理解爱因斯坦，结果电车一辆辆驶过，我都错过了。

——钱的问题怎么样？你是否总是有过日子和工作

——我总是有足够的钱过日子，今年多些，明年少些。影片总是难搞，主要取决于经费，去西班牙和去中国拍片，是靠募款，去智利、古巴和苏联拍片是应邀。影片是订拍的。上一部影片的收入不够我拍下一部影片。在经营上，我丝毫没有赚钱，但是《在瓦尔帕莱索①》获得了奖金，为了拍《十七度线》，我们把自己住的那套房间作抵押贷款，后来我们靠卖照片过了一年。为了《愚公》，我们不得不自己负担在全世界发行的费用。但是这些都没有关系，只要我能工作下去，不管多久都能过得去。

十二年来，我一直住在老地方。但是以前是住旅馆，租房子，想走就走，不带任何东西。我从来没有定居过，孑然一身，到处为家。所到之处，总是遇到热情，因为我爱一个女人。我们今天在这个旅馆谈话，如果哪一天我需要在这里住下来，很好，我就象一头猫，马上就会感到象在自己家里一样。

——你为阿姆斯特丹的展览会选了十一部关键影片，在你的其他影片中，有没有已经被你否定的？

——这个星期我特别喜欢这部电影，下个星期特别喜欢另一部。不过，我全都喜欢，对它们都非常有感情的。《新地》（1934年）这部影片，我相信我已经看过两千

① 智利城市名，一译“瓦尔帕莱索”。

遍。请我到大学、到俱乐部去的人们，他们不知道我就对自己的影片是十分熟悉的。不过这也不碍事，我每看一遍都是追忆往事的机会。

——我们一起重看了一遍《意大利不是穷国》第二部。有些镜头你不喜欢。自拍的影片是否对你有诸多限制？

——可拍的影片我搞得不多。大多数是我自己想搞的、针对某一具体情况而拍的。总而言之，老是一个人唱独脚戏。

有过意识形态方面的限制，这是真的。为非利善无线电台公司拍片时（1931年），我答应不出工厂范围，不谈工人的家庭生活。为了拍摄《在瓦尔帕莱索》，我向学生们解释，瓦尔帕莱索的实际情况，就是码头工人的贫苦生活，就是他们的激烈斗争。按理应该把这个情况表现出来，而且表现得更深刻。但是这是大学当局自拍的影片，如果这样做，学生们很可能被开除。极左派说：“你是机会主义。”我说：“好吧，你们说是就是吧。”

我可以在自拍的影片中蕴含沙射影，但是做事要老实。拿了鹿特丹的钱就不能谈码头工人的生活条件，除非我不答应为它拍片。我在接受马太关于拍摄三部意大利能源问题的影片的要求之前，作了认真的考虑，马太当时领导意大利国营石油企业。我之所以答应，是因为这属于反对美国垄断的斗争范围。后来，在电视上放映叶禁映关于意大利南方的第二部，我就把我的名字从片头字幕上撤掉了。

第四章

致敬及其他冒险计划

“画家和音乐家对我的影响一直比电影工作者大”，但文思说，“然而，有两个人对我很重要：就是凡尔托夫^①和别莱尼^②。拿特曼也是，因为我们是曾经受同一潮流影响的。换句话说，我有幸遇到了先驱们。”

——这个凡尔托夫是怎样一个人？

——我第一次看见他的时候就想，这个人一定能说到做到。他有一张备受攻击而要证明自己是对的那种坚毅而深邃的脸。这个人比我更精细，更鲜明。性格内向，待人冷若冰霜。他确实因为爱森斯坦^③和普多夫金这样的大才子而受害了。很少有人追随他。后来在斯大林时代，他又是反对派，没有工作，以后我再也没有见过他。但是他的兄弟别列尼^④，考夫曼我后来又见过，他同庄·维果^⑤一起干

① Mervov, 1891—1954, 苏联电影导演。——译注

② Belenky, 1884—1951, 苏国电影导演。——译注

③ Eisenstein, 1898—1948, 苏联电影导演。——译注

④ Kaufman, 1895—1934, 法国电影导演。——译注

过，后来到好莱坞当摄影。

凡尔托夫的表现手法是正统的纪录片手法，同新闻片相近，离故事片远。一九三〇年，我在法兰克福遇见他时，认真地听取了他的意见。我的想法和他一样，认为电影确实是一种斗争手段。但是我们在一个问题上有分歧：是不是可以搞复原补拍和组织拍摄？我认为在某些情况下，在十分忠实于现实的前提下，是可以的。而他反对这样做。

凡尔托夫那个时候，还谈不上社会主义现实主义。他在革命艺术的具体环境中工作，当时苏联人还没有说：“资产阶级的天花板上有金子，我们也可以有”。后来，在他们的思想里，洛可可风格①占上风，而不是马雅可夫斯基了。但是，今天我感到凡尔托夫太拘泥，然而对于人们没有进一步深入研究他的作品，我也感到惊讶。

一九三〇年，我把《雨》拿到莫斯科放映的时候，凡尔托夫这样的正统派批评了影片的审美观（我南下到敖德萨、第比利斯，人们的评价就逐渐不涉及政治方面了）。苏联工人的反应对我是一个促进，使我搞出《博里纳奇》。难道一个工人有钱从巴黎到阿姆斯特丹去吗？他们看了《桥》就这样说。我笑了。但是随着他们的问题，我慢慢地体会到，艺术家同观众对话是何等重要，你不仅可以使

① 欧洲十八世纪一种艺术风格，其特点是纤巧、浮华、繁琐。——译者

观众思考问题，而且可以使他们行动起来。

——我们再来谈谈复原补拍这个问题。也不能说复原补拍就是真实情况吧？

——难道只有即时、实地才是真实性的唯一保证？我们是否能够参与，并且把事实的结果表现出来呢？五十年来老是提这个问题，我已经厌倦了。

后来在苏联复原补拍搞得过多，这是出乎懈惰。但是在拍《博里纳奇》的时候，我们要补拍示威游行的场面，我和斯托尔克是这样想的：为了把真实情况表现得更深刻，我们有权这样做。如果知道是什么对象，为什么要这样做，就有权这样做。这不是原来情况的重复，工人自己做导演，他们明白我们为什么要表现他们的示威游行，为什么拍电影。实践证明理论是正确的。他们把补拍当作真事来做，于是拍电影的示威游行变成了真正的示威游行。所以我不同意凡尔托夫的意见，他对我说：“你欺骗观众，你应该告诉观众你是怎样拍的。”

一九二五年，他给我看《献给列宁的三支歌》。还不是他的正宗作品，很有诗意。我向他指出有复原补拍的，我们都笑了。他对我说：“是有的，但是这是主题需要。”

搞复原补拍要有勇气，要细心，要有分寸。《愚公》里没有复原补拍，因为人们会不理解。而我们要求的是自然。我们拍得很从容，我们可以一连三个星期天到请我们吃饭的人的家里，而一点满意的东西也没有拍成。我们

说：“下星期天再来。”最后拍成了，人们没有看摄影机，也不爱话筒的影响。

拍《电气化和土地》的时候，有好几个镜头，我让农民比尔重复了几次。因为我慢慢地同这一家人熟悉了，成了他们的朋友，所以能这样要求他。干我们这一行，要善于接触人，也要知道人的心理。

——在你看来，虚构能补充真实？

——是的，是具有真实力量的补充。正如纪录片或纪录片手法能加强故事片一样，好比是输血。第二次世界大战后不久，意大利的新现实主义，因为穷不得不采取这个办法。今天，美国人很懂得利用真实场面加强虚构的情节。我指的是科波拉^①和斯科特·塞斯。这同观众的气质，同电视中和周围环境中的暴力行为的影响有关联。

但是，如果没有激烈的政治生活，怎么能够再把你托起来，使你在锻炼你成长的浪潮顶峰工作，然后又回到海滩上？没有它，怎么能拍故事片和复原补拍纪录片？

在法国，一个电影工作者应该考虑，左派为什么失败。要拍纪录片，就得什么地方在燃烧，就到什么地方去拍。但是这里没有找到适当斗争方式。

——你为什么总是用斗争，暴力这样字眼？

——摄影机往往是一种武器，它可以进攻。它不是一

① Coppola, 1939年生，美国电影导演——译注

个消极的工具、也不是一个面向世界的窗口。影片也是一种直接的武器（这是它生命的一方面，另一方面就是作为历史文献）。

——我们“进攻”这个词，因为我喜欢行动。你可以说我“同现实订约会”……而我，我害怕现实，要制服它。它有它自己的视听表现方式：不存在一个人和一棵树，只有“这个”人和“这棵”树。对它们就得征服。

——你同革命者凡尔杜夫更接近，还是同组织摄影搞纪录片的弗莱厄蒂更接近？

——我同凡尔杜夫曾经有很多接触，但始终是在为了共同的理想而斗争的方面。和鲍勃·弗莱厄蒂的关系就不同了。当时，我很可能同他一起工作，但是我喜欢他富有人情味，为人直率这一面。

我在一个地方看到“尤里斯·伊文思使纪录片获得贵族证书”^①的说话。但是让纪录片获得贵族证书，这需要时间，这是长期的奋斗，这场奋斗是同别人一起共同进行的，首先是鲍勃·弗莱厄蒂开始的。我记得不消什么时候，在什么地方，看了《纳努克》^②，大概在一九二六年或一九二七年，但是我记得，是它使我对纪录片信心百倍。

我是一九二八年在纽约遇见他的。我们立刻就感到有

① 将纪录片的艺术和地位等到公认。——译注

② 《Na努克》，弗莱厄蒂1922年制作品。——译注

共同语言。他是爱尔兰人，为人慷慨，象狡猾的农民一样地狡猾。他身材魁梧，长着一头浓密的白发。他的影片的气势就象这个人的体魄。他是世界上最伟大的故事家之一，而我自己一点记性也没有，所以特别喜欢能讲故事说趣闻的人。鲍勃·弗莱厄蒂能够抓住事物的最细微的枝节，他的写作也是令人赞叹的。

我是在纽约他的家里见到他的，这是一幢凡尔赛式的房子，同他的身材很配，窗子宽大，象宽银幕一样，还有一头白毛犬，一个大壁炉。我喜欢好东西，他给我尝爱尔兰威士忌酒（后来它就成为纪录片工作者的国际饮料）。他还带我上探险家俱乐部。他对我说：“你探社会现实之险嘛。”

我们谈了我们的不同之处，但是我们有共同的兴趣，同样关心人们的劳动，同样关心姿势的美。我们认为应该同我们拍摄的对象十分接近，同他们生活在一起。他的哲学是，如果按原始的方式生活，人类有很优良的品质，随着文明的发展，优点就消失了。而我则相信技术的发展，相信生活条件的改善，相信创造发明。棚屋里有电灯，爱斯基摩人的冰屋里有半导体收音机，这能方便生活，方便工作。重要的是要知道灯是谁拿来的，有什么目的。我曾经怀疑，鲍勃是否在某种意义上拍摄反对进步的影片。后来，我回到欧洲以后，就再也没有见到他。但是埃莱娜·冯·麦根为他剪辑过几部影片，其中有《路易斯安那州的

故事》。剪辑的时候，他的节奏同我不一样，他干得很慢。他要化几周功夫重看全部素材，而我只看两三遍就够了。

——除了凡尔托夫和弗莱厄蒂，你认识和看重哪些纪录片工作者？

——我们谈谈格里尔森。这个人我很熟悉。我对他谈不上有真正的友情，但是很钦佩他。因为他为了别人能工作而牺牲了自己。他拍的影片不多，但是三十年代他在摄政总局组织了一个摄制组，多亏他，纪录片工作者才第一次能够靠自己的工作过日子。

我从来没有提到格里尔森对我有什么影响，更确切地说，情况正相反。有人谈起艾丽的纪录片工作者，说他们还没有学到家、还是社会民主党……我还记得他蓄着小胡子的样子，一个精明的苏格兰人。他以福音传道师的横列进行异乎寻常的奋斗，他喜欢这样干。他说：尤里斯是浪漫派。这说明他不太懂。不过，要是没有他，没有他争取得来的条件，当拍摄纪录片无论如何要困难多了。

“文献片”这个很丑的名称是格里尔森的创造。它有许多坏处，因为它使人联想起气味难闻的文件和图书馆里发霉的纸片。“新闻片”这个名称就更确切，更清楚，“故事片”这个名词也不美。再说今天已经弄不清界限究竟在哪里。

现在行政区·鲁伊，他已经很有名气了。他还有教育家

的才能。我听到许多青年谈到他，还有我的朋友克里斯·马克尔^①，他是当代最伟大的纪录片工作者之一。他同我不一样，他擅长文字和声音。无论遇到什么问题，我们可以相互依赖，我遇到困难就去找他。他曾经花两大力气写出《在瓦尔图索》的解说词，帮了我的忙。

——你一向说你是无声电影之子。你是怎样接触声音的？

——在同期录音刚发明的时候，我没有马上理解它的功用，所以仍旧以视觉为主。我想这也是同荷兰有关系的（譬如我们没有歌唱家）。我当时想，多了一个手段，但是要小心，因为它像括筒一样，是一个偷懒的办法。不要以为现实可以因此而探索得更好。我们应该有一个计划，前前后后都有一个考虑。

在保加利亚（1947年），我曾经设法让对象说话。他们都很拘束，再说，录音技术方面我研究不多，所以同录音师没有共同语言。我仍旧停留在“画外音”的老办法上。直到同玛斯琳·罗丽舟在一起，我才真正体会到对话声和效果声的重要。但是我遇事反应仍不脱老习惯，我有时在录音中间还会叫起来……。

——那末音乐呢？

——对于音乐，我一点知识也没有。如果音乐用得

① Chris Marker, 1922—, 法国作家导演——译注

上，我可以作衬底，填补视觉手段之不足，引起某种情感。在这方面我尽管什么也不懂，也还可以作比较准确的指示。

——你是否还想拍无声片？

——我曾经考虑过。但是有危险，人家会说我倒退。然而一切都是可能的，如果根据题材自然而然地产生。

——下一部影片，你将同玛斯琳·罗丽丹一起搞吗？

——我想正因为我们要合作得很成功，现在我们要各自搞一部影片。玛斯琳考虑搞故事片，而我还没有打定主意。纪录片上映的时间很短，然而《愚公》占去了我五年时间，发行工作十分繁重，而且我们不是干这一行的。我正在考虑一个接近大自然的选题，片长十三分钟，而不是十二小时，作些别的尝试，新颖些，多样化些。

我从海明威那里学到这个道理：你体会到的东西，不要马上就去谈它。刚产生的东西太年轻，你自己留着为好，所以我就不同你谈我的另一个梦想。飞翔的荷兰人的传说使我想起我的朋友马努斯·弗兰普和亨利·马斯曼。

——那末是一部抒情影片了……。你谈你的工作的时候，用了抒情现实主义这个名词。你是否仍旧认为这是正确的？

——抒情现实主义，中国人称为革命浪漫主义，即使对政治运动分子，对要求十分精确的人来说，它也是一个永远也不应该忘记的潮流。《意大利不是一个穷国》中的

橄榄树，不仅是养活五家人的命根子，同时也是全世界所有橄榄树的抒情的表现。

——你一生同摄影机的关系怎样？为什么你的书取名《摄影机和我》？

——这个书名很不好，这是我的又一次疏忽。出版商打电话给我时，我正在忙于工作。我忙的时候，尽量摆脱外界麻烦，所以我就随便答应了，再说，我也不习惯拒绝人家，我常常用中国人方式说话。

因为我是搞技术出身的，所以喜欢随身携带摄影机。我拍《雨》的时候，它就放在我床边。我当时住在一个顶层楼里，雨点落在天窗上，有时象油，有时轻松流畅。我作好准备，随时都可以用去。那个时候，摄影机挂在肩上，一个眼睛戴着，它是一个有血有肉的、有机的东西。有些批评家想，这很危险，在这个人身上将是技术决定一切，事实恰好相反，这样做对我很有益处。我还记得，当时换一个镜头有多麻烦，拍《断地》时，堤岸上满地都是被风吹掉的滤色镜。

然而，我有一段时间离开了摄影机，因为我发现最好有三个人，一个管技术，另一个考虑内容，用第三只眼睛构思；一只眼睛看取景器，一只眼睛看具体环境，第三只眼睛构思。我开始先同约翰·勃尔雷这样做，那是在西班牙——

① 西班牙人是中国人不喜欢而敬重的民族，西班牙人对电影艺术有一种特殊的感情，——皮特

来，百分之八十是他拍的。

同摄影师一起工作，也是一个结合。早晨起来，你得去看着他是否累，夜里睡得好不好。他同人们的关系得和你同人们的关系一样，他看事物也要和你一样。我几乎每次都选择所本国的摄影师。在中国，开始时比较困难，因为要通过实践说服他，使他的看法同你一致。但是中国人很快就明白了，我由此懂得应该相信人，立刻换人不是解决问题的好办法，因为你怎么能肯定他不好呢？

——我们有没有忘记什么事情？我们用什么来结束这次谈话？

——或许我们可以说明，漫长的一生，一生中的变故以及事业的开拓都是困难的。或许最后可以谈一谈，我的影片从来不是我一个人搞的（《桥》和《雨》除外），有时是摄影师的主意，有时是根据女剪辑师的意见。为了影片的连贯性，我总是设法启发摄制组思考问题，在剪辑时保持紧张状态，打破混录时的种种禁忌，使灵感和技术达到平衡。

我同肖斯塔柯维奇一起工作的时候，有一次我对他说：“你看，我有点失望了。我看到的结果，只是原来设想的百分之六十。”他回答说：“而我只听到百分之十。”有时候，我把摄影机的取景器叫做小骗子。你在这个引人入

八、Dmitri Chostakovitch. 1901—1977. 苏联作家、——译注

胜的小方框里看到的东西，要经过洗片、剪辑、混录等阶段，最后变成大银幕上的影片，到那时，你才能同观众对话。这些阶段，你也得一关一关地过，从构思、拍摄到最终出片，这个过程你先要在脑子里过一遍。