后浪出版
HarperCollins Publishers 哈珀·柯林斯出版集团

《纽约时报》年度畅销书

清晨5点的第五大道

赫本、蒂凡尼的早餐和现代女性的黎明

FIFTH AVENUE, 5 A. M.

（美）山姆·沃森（Sam Wasson）著
汪忆岚 译

哈尔滨出版公司

后浪出版公司

清晨5点的第五大道

赫本、蒂凡尼的早餐与现代女性的黎明

FIFTH AVENUE, 5 A. M.

（美）山姆·沃森（Sam Wasson）著

汪忆岚 译

北京·广州·上海·西安

图书在版编目（CIP）数据

清晨5点的第五大道：赫本、蒂凡尼的早餐和现代女性的黎明 /（美）沃森（Wasson,S.）著；汪忆岚译．-- 北京：世界图书出版公司北京公司，2014.5

书名原文：Fifth avenue, 5 A. M.

ISBN 978-7-5100-7853-8

Ⅰ．①清… Ⅱ．①沃… ②汪… Ⅲ．①电影影片－介绍－美国 Ⅳ．① J905.712

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 086096 号

FIFTH AVENUE, 5 A. M.: Audrey Hepburn, Breakfast at Tiffany's, and the Dawn of the Modern Woman by Sam Wasson Copyright ©2010 by Sam Wasson
Simplified Chinese Translation copyright©2015 By Beijing World Publishing Corp.
Published by arrangement with HarperCollins Publishers, USA
through Bardon-Chinese Media Agency 博达著作权代理有限公司
ALL RIGHTS RESERVED

北京市版权局著作权合同登记号 图字 01-2010-7465

安徽大学图书馆 藏书 lib.ahu.edu.cn

清晨5点的第五大道：赫本、蒂凡尼的早餐和现代女性的黎明

著　　者：（美）沃森（Wasson,S.）　　译　　者：汪忆岚
装帧出版：银杏树下　　出版统筹：吴兴元　　编辑统筹：陈草心
责任编辑：徐榕　　特约编辑：赵丽娜　　营销推广：ONEBOOK　　装帧制造：墨白空间

出　　版：世界图书出版公司北京公司
出 版 人：张跃明
发　　行：世界图书出版公司北京公司（北京朝内大街 137 号　邮编 100010）
销　　售：各地新华书店
印　　刷：北京嘉实印刷有限公司
（北京昌平区百善镇东沙屯 466 号　邮编 102206）

（如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题，请与承印厂联系调换。联系电话：010-61732313）

开　　本：889 × 1194 毫米　1/32
印　　张：9　插页 6
字　　数：281 千
版　　次：2015 年 2 月第 1 版
印　　次：2015 年 2 月第 1 次印刷

读者服务：reader@hinabook.com　188-1142-1266
投稿服务：onebook@hinabook.com　133-6631-2326
购书服务：buy@hinabook.com　133-6657-3072
网上订购：www.hinabook.com（后浪官网）
拍电影网：www.pmovie.com（“电影学院”官网）

ISBN 978-7-5100-7853-8　　定　　价：38.00 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

版权所有　翻印必究

推荐语

这是一部关于影片《蒂凡尼的早餐》创作过程的极好的编年史。沃森的这部作品构思如此精巧娴熟，让人恨不得一口气读完。这是一项令人难忘的成就。

——彼得·波格丹诺维奇，美国电影导演、制片人、编剧

构思如此巧妙，情节引人入胜，可就着爆米花阅读。

——《人物》

一本加了蜜糖的好书……该电影因其高级定制的小黑裙而享有盛名。

——珍妮特·马斯林，《纽约时报》

只要稍微对卡波特、赫本、《蒂凡尼的早餐》感兴趣的人，都会喜欢沃森的这部作品。

——《今日美国》

山姆·沃森是一位极好的社会历史学家……本书和卡波特笔下的霍利·戈莱特利的故事一样忧伤不已，却又闪闪发光，让人难忘。

——《纽约客》

本书（从《蒂凡尼的早餐》的制作过程中）剪辑了很多耐人寻味的花絮。沃森先生给主人公增添了生动活泼又肆无忌惮的元素。

——《华尔街日报》

沃森这部作品具有双重魔力，它抓住了纽约人曾经一去不复返的稳重优雅，也诠释了一个爱情故事、一种风格宣言和生活方式。

——《纽约杂志》

你以为那是一部有关晚礼服和早餐甜点的轻松喜剧片，其实不然……毫无疑问，《蒂凡尼的早餐》所蕴含的潜台词——物质主义、性自由——更为错综复杂。

——《女装日报》

沃森的作品既是一部百科全书，又是一部罗曼史，值得我们细细品读，这样才能体会到它的魅力所在。

——《赫芬顿邮报》

沃森给每个角色都注入了接连不断的喜剧色彩……全文读起来如饮甘甜清凉之水，畅快淋漓，回味无穷！

——《纽约每日新闻》

就像在读一部精心构思的小说……（沃森）将读者带入电影摄制准备阶段以及拍摄时的纠纷和冲突中，同时引导读者关

注赫本对时尚界的重大影响（纪梵希的小黑裙）、好莱坞的奢华、性政治以及新道德。卡波特亦为此着迷。

——《出版人周刊》（重点书评）

这部了不起的新作远远超出了一个单纯的“制作特辑”纪事簿范畴。沃森用满腔的热忱、过人的智慧以及一连串的事实圆满完成了此书……让人爱不释手。本书生动有趣、内容详实，书中发生的每件事都那么扣人心弦、妙趣横生。

——伦纳德·马尔丁，美国影评人，影史学家

高潮迭起，时光仿佛倒流，回到了美国最迷人的时代，而读者遇到的全是名流大腕，全书犹如一部小说……（沃森）成功炮制出了一粒无与伦比的时光胶囊，完美重现了旧好莱坞的魅力与神话。

——《科克斯书评》

本书以娴熟的技巧讲述了大量奇闻轶事，研究详实、引人入胜、令人爱不释手，拥有广大的读者群，特别是那些着迷电影史的读者。书中非常关注影响电影创作的人为因素，同时描述了当时的社会文化大环境。

——《图书馆杂志》

山姆·沃森向世人展示了戏剧化的电影制作过程。同时也展示了一段非常有趣的社会史。

——*Arrive* 杂志

读一本书鲜少像看电影一样津津有味，但沃森的小说是个例外。

——《基督科学箴言报》

（我们）对山姆·沃森的新书爱不释手……伴随着生动的电影拍摄花絮，本书以真实可信的幕后调查告知我们赫本及其造型设计师于贝尔·纪梵希是如何创造出的霍利·戈莱特利的经典风格的。

——美国在线时尚网

山姆·沃森对奥黛丽·赫本的细致描述揭开了她甜美外表下的本质：一位相当复杂而有趣的女性。另外，他抓住了美国历史上最引人入胜的转折点——那个时期女性开始解开她们的珍珠，释放她们的压抑。我是一口气读完这本书的。

——凯伦·艾博特，《第二城市的罪恶》作者

身着小黑裙的奥黛丽·赫本在山姆·沃森的妙笔下翩翩起舞。在黯淡的20世纪60年代，她是使电影获得关注的制胜法宝。本书生动有趣、内容详实，赋予我们一个真实、时髦、原汁原味的赫本。

——莫莉·哈斯克，《说真的我亲爱的：再论〈乱世佳人〉》作者

谨以本书献给

哈尔彭、契伊费兹和埃利森

如果说奥黛丽·赫本的人生中有什么她所认定的、坚守的、义无反顾投身其中的既成现实，那就是：她的婚姻生活、丈夫和孩子在她心中永远排在第一位，远远领先于她的演艺事业。

几天前，在派拉蒙影业旗下的朱罗—谢泼德工作室制作的浪漫爱情喜剧《蒂凡尼的早餐》的拍摄现场，她说了这些话。在影片中，她扮演的是一个纽约交际花、咖啡社交圈[1]的典型人物，其恒久性非常值得怀疑。

赫本小姐扮演的这个角色与其以往所扮演的角色截然不同，引出了一个关于职业女性和家庭主妇究竟孰优孰劣的话题——奥黛丽给出了明确答案，那就是她绝对不是影片中的那类女孩。

派拉蒙影业宣传部声明

1960 年 11 月 28 日

① 专指那些漂亮并且杰出的年轻人物，从19世纪晚期开始，他们常常聚集在纽约、巴黎或者伦敦那些时髦的咖啡馆和饭店里。通常认为是美国作家卢修斯·毕比(Lucius Beebe) 在他为《纽约先驱论坛报》写的专栏里创造了这个术语。——编者注

本书出场人物

领衔主演

奥黛丽·赫本
饰演一位想要有个家庭的女演员

杜鲁门·卡波特
饰演一位想要有个妈妈的小说家

梅尔·费勒
饰演一位想要有个妻子的丈夫

芭比·佩利
饰演一位想要自由飞翔的天鹅女郎

乔治·阿克塞尔罗德
饰演一位想要使性爱情节再次诙谐起来的编剧

伊迪丝·海德
饰演一位想要永远工作、永葆经典、永不过时的服装总监

于贝尔·纪梵希
饰演一位想要有个缪斯女神的服装设计师

马蒂·朱罗和理查德·谢泼德
饰演两位想要合理赚钱、找好团队、
做出绝世好片的制片人

布莱克·爱德华兹
饰演一位想要拍出内容深刻的成人喜剧
并借此成功转型的导演

亨利·曼西尼
饰演一位想要有机会施展自己才华的作曲家

约翰尼·默瑟
饰演一位想要不被遗忘的作词家

共同参演

科莱特
多丽丝·戴
玛丽莲·梦露
斯威夫特·拉扎尔
比利·怀尔德

卡萝·马库斯

歌莉娅·范德比尔特

帕德里夏·妮尔

乔治·佩帕德

贝内特·瑟夫

米基·鲁尼

黑泽明，饰演一位遭到冒犯的日本导演

隆重推荐

莱蒂·科汀·帕格瑞宾[1]

饰演一个看到了黎明[2]的女孩

① Letty Cottin Pogrebin，美国著名女权主义者、作家、记者。——译者注

② 意指书名副标题——现代女性的开端，原文“The Dawn of The Modern Woman”，“dawn”也有“黎明、拂晓”之意。——译者注。

霍利·戈莱特利的纽约

1. 殖民地酒店，麦迪逊大道 /61 街
制片人马蒂·朱罗在此赢得《蒂凡尼的早餐》的制片权。

2. 金匙俱乐部，56 街西 26 号
卡罗尔·马库斯和卡波特凌晨 3 点相约于此，坐在壁炉前交谈。

3. 海军队长酒店，莱星顿大道 /42 街
派拉蒙在此公开进行霍利之猫的选角工作。

4. 佩利的临时公寓
位于圣瑞吉酒店第 10 层的一个三居室套房。比尔和芭比·佩利长岛以外的居所。

5. 21 俱乐部，52 街西 21 号
电影《蒂凡尼的早餐》中霍利告别戈莱特利医生后，保罗带霍利去喝酒的地方。

6. 歌莉亚温德比，第五大道和麦迪逊大道之间的 65 街
霍利时代的模型：褐石建筑。这里也是卡罗尔·马库斯与卡波特相遇之地。

7. 摩洛哥饭店，54 街东 154 号
玛丽莲·梦露在这里踢掉鞋子，与卡波特共舞。

8. 巴斯克海岸饭店，第五大道 55 街东 5 号
杜鲁门和他的天鹅女郎们最爱的午餐地点。也是卡波特的巨著《1965 年巴斯克海岸》（*La Côte Basque*，1965）的背景地，《1965 年巴斯克海岸》几乎将卡波特公开承认的挚爱全都得罪了个遍。

9. 广场酒店，58 街 / 第五大道
歌莉亚·范德比尔特和罗素·赫德经常出入的场所。卡波特的灵感之一，《蒂凡尼的早餐》的匿名叙事者。

10. 喷泉，52 街 / 帕克大街东北角
《蒂凡尼的早餐》外景拍摄地。

11. 蒂凡尼，57 街第五大道 727 号
《蒂凡尼的早餐》开拍第一天的第一个拍摄地。时间：1960 年 10 月 2 日，周日凌晨 5 点。

12. 褐石建筑，莱星顿大道和第三大道之间 71 街东 169 号
电影《蒂凡尼的早餐》中的戈莱特利家旁的褐石建筑。

13. 中央公园诺博格演唱台，72 街 / 第五大道
《蒂凡尼的早餐》外景拍摄地。戈莱特利医生和保罗在这里讨论霍利。

14. 纽约公共图书馆，42 街 / 第五大道
《蒂凡尼的早餐》外景拍摄地。

15. 纽约无线电城音乐厅，美国第六大道 1260 号
《蒂凡尼的早餐》纽约首映地，时间：1961 年 10 月 5 日。


霍利·戈莱特利的纽约
中央公园
西72街
东72街
东71街
帕克大街
莱星顿大道
第三大道
第二大道
第一大道
约克大道
麦迪逊大道
65街
第五大道
第八大道
第九大道
61街
哥伦布圆环
中央公园南
东59街
东58街
西57街
东57街
百老汇大街
东56街
东55街
54街
53街
52街
洛克菲勒中心
东46街
中央车站
西42街
时代广厂
东42街
百老汇大街
罗斯福路
伊斯特河
西34街
东72街
邮局
宾州车站
美国大道
第七大道
西23街
东23街
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15

Bon chers amis -

Those simply marvelous people at Paramount are showing that divine movie, "Breakfast at Tiffany's" Thursday evening, July 6th, and you, pet, are invited.

It'll be at: Chinese Theater, Grauman's. (Chinese Theater, such a quaint name, eh bien?) at 8:30 o'clock, pee em, that is.

Do be there because this will be a très exclusive entertainment, the first and only screening until the film is released to the provinces and so on for just every old body.

I'll look for you and votre âme.

Mille tendresse,
Holly
XXXX

Répondez s'il vous plait
Hollywood 9-2411
Ext. 843
(Just ask me or Flossie for your tickets. You'll need them to get in.)

《蒂凡尼的早餐》的首映邀请函（赫本手迹），1961 年 11 月

序　幕

就像所有“不是意外的意外”一样，挑选“好女人”奥黛丽扮演“不太好的”应召女郎霍利·戈莱特利也在情理之中，它颠覆了以往电影的女性形象，揭示了20世纪50年代性别观念的潜在改变。好莱坞电影不缺乏情色，但在《蒂凡尼的早餐》之前，只有“坏女孩”才会扮演这类角色。当然也有少数例外，剧中的好女孩在不得不结婚后才金盆洗手，敛起曾经的性感妖冶，不再与那些三教九流的男人来往。毋庸讳言，她们最终为曾经的荒唐付出了惨重的代价。无论坏女孩终会难受/后悔、恋爱/结婚，或难受/后悔/结婚/死亡，普遍的想法大致保持一致：女人，要做个宜家宜室的好女孩。但是在《蒂凡尼的早餐》中，却发生了巨大的改变——因为角色是奥黛丽扮演的，所以尽管剧中的她独居一室、频繁外出、极其时髦、常常喝得微醉，却给我们这样一种感觉：她并不是一个坏女孩。作为一个单身女孩，这样做似乎有点寡廉鲜耻，但是影片里却给人一种愉悦的感觉。

看过1961年奥黛丽扮演的霍利·戈莱特利后，观众可能忽略了或者没有正确意识到，这是他们平生第一次了解到一个充满野性和疯狂的独立成熟的性自由的梦幻世界。最棒的一点是，他们可以把它变成现实。在《蒂凡尼的早餐》之前，电影中的美女角色都是行走在林荫大道上的时髦性感、锦衣华服、穿金

戴银这一阶层的女性，除了真正的电影明星没人能像她们那样。但霍利是与众不同的。她衣着简洁，虽不那么贵重，却让人眼前一亮。

尽管霍利·戈莱特利经济困窘、出身低下，她还是成功地蜕变成万人迷。如果她是一个社交名媛或是一个时尚模特，我们可能不太关注她的着衣风格，但是她如此贫穷——还是一个年轻女孩却能打扮得如此惊艳，她就吸引了我们所有人——因为她惯用的风格远远超出了她所在阶层的限制。奥黛丽扮演的霍利·戈莱特利告诉我们，每个人都可以迷倒众生，这无关年龄、性经历或社会地位。格蕾丝·凯利的美太过端庄，多丽丝·黛的美缺乏吸引力，伊丽莎白·泰勒的美难以企及——除非你有她那种身材，而《蒂凡尼的早餐》中奥黛丽的美是大众化的。

再联想到，《蒂凡尼的早餐》差点就此夭折。想想看，奥黛丽·赫本不想接拍这一角色，电影审查官反对这个剧本，制片厂要剪掉“月亮河”的片段，布莱克·爱德华兹不知道怎么收尾（其实他拍了两个截然不同的结局），卡波特也不接受他的小说被如此改编，如今看来，这一切都多么地好笑。但是，这些却都是千真万确的事实。

在奥黛丽签约这一角色前，派拉蒙影业负责《蒂凡尼的早餐》的每个员工都深深焦虑忧心。事实上，自从马蒂·朱罗和理查德·谢泼德拿到卡波特小说改编权的那一刻起，大家就觉得顺利开拍《蒂凡尼的早餐》是不太可能的：一来他们手头的主人公实在太具争议性；再者，就是朱罗和谢泼德也没有足够的信心把这部没有第二幕、以无名的同性恋作为主角、戏剧动机不足同时又结局悲惨的小说拍摄成好莱坞电影。（即使只是

一本书的时候，《蒂凡尼的早餐》就引起了轰动，尽管卡波特名气非凡，《时尚芭莎》还是因为书中大量的污言秽语而拒绝发表这本小说。）道德观念上，派拉蒙也意识到《蒂凡尼的早餐》会带给他们一场浩劫，以至于他们发布了字斟句酌的新闻声明，旨在说服美国人现实中的奥黛丽与霍利·戈莱特利截然不同。他们解释道：她不是一个妓女，她是一名“怪杰”（kook，超脱世俗价值观的人）。妓女和怪杰是完全不一样的！但无论他们如何解释，派拉蒙还是没能蒙蔽住所有的人。1961 年一个愤青写道：“站在道德的角度看，《蒂凡尼的早餐》这部电影是历年来最糟糕的。”“不仅仅表现在一个妓女投入一个小白脸的怀抱，还把偷窃当成笑话。真担心看完这部电影后，青少年入店行窃行径会暴涨。”当时，性革命仍处于地下活动阶段，《蒂凡尼的早餐》却如课堂上传递的情书一样，开始了秘密起义。在那个年代，如果被抓住的话，老师会把你逐出课堂的。所以，面对如此大的压力，他们是如何成功拍摄《蒂凡尼的早餐》的？朱罗和谢泼德又是如何说服奥黛丽接拍这一在当时堪称冒天下之大不韪的角色的？编剧乔治·阿克塞尔罗德是如何在电影审查官的眼皮子底下蒙混过关的？于贝尔·纪梵希又是怎样把暧昧十足的小黑裙变成主流时尚的？

最后——也许也是最重要的——《蒂凡尼的早餐》让美国观众觉得这个坏女孩其实是个好女孩，它是如何做到的呢？当时的奥黛丽·赫本也没有答案，事实上，如果有人向她提问的话，她可能会一笑了之。但在《蒂凡尼的早餐》所有参与人员的共同努力下，奥黛丽·赫本彻底颠覆了整个电影界。这本书讲述的就是这些人、这些事，以及这场革命的故事。

目 录

Contents

推荐语…… 1
本书出场人物…… 13
霍利·戈莱特利的纽约…… 16
序　幕…… 21

酝　酿　1951–1953

最初的霍利 …… 3
白玫瑰书镇 …… 5
奥黛丽初醒 …… 7
柯莱特初醒 …… 8
她首先看中了什么：脸 …… 10
她其次看中了什么：身材 …… 11
女性身上重要的东西 …… 11

卖香烟的女孩 …… 13
试　镜 …… 14
推迟成为詹姆斯·汉森夫人 …… 15
电光幻影 …… 16
默默无闻的迷人女子 …… 17
受众市场 …… 18
电影制作 …… 21
多丽丝与玛丽莲 …… 23
“酷”的诞生 …… 25
再次推迟成为詹姆斯·汉森夫人 …… 28

前　奏　1953–1955

瞬间灵感迸发 …… 31
如何去掩饰 …… 34
伊迪丝·海德拿出了好的设计吗? …… 35
备忘录 …… 38
迪奥的“新风貌” …… 40
80–56–80 …… 41
梅尔·费勒 …… 45
格伦湾站最迷人的女人 …… 47
梦想开始 …… 49
奥斯卡之夜 …… 50
梅尔·费勒夫人 …… 50

雏　形　1955–1958

天鹅女郎 …… 53
美丽的芭比 …… 55
乔治梦想着拍富人们聊趣事和性关系的高雅喜剧 …… 60
杜鲁门·卡波特一生中的两年 …… 62
制片人 …… 63
杜鲁门·卡波特在床上做什么？ …… 63
《蒂凡尼的早餐》，旅行 …… 66
真正的霍利·戈莱特利 …… 68

触　碰　1958–1960

朱罗和谢泼德开始行动 …… 73
梦　露 …… 78
“下里巴人”型编剧 …… 80
“阳春白雪”型编剧 …… 81
“下里巴人”卡住了 …… 82
“阳春白雪”也卡住了 …… 82
放手一搏 …… 84
奥黛丽的隐退 …… 87
浪漫喜剧 …… 89
多一些大腿 …… 91
为了钱 …… 92
大赌注 …… 96

定　局　1960

把握先机 …… 99
诱　惑 …… 100
合　作 …… 102
换搭档 …… 103
海滨插曲 …… 104
奥黛丽·赫本的丈夫 …… 105
奥黛丽的新搭档 …… 106
穿裙子的平·克劳斯贝 …… 108
爵士乐 …… 112
选　角 …… 113
汤濑先生 …… 116
图利普之歌 …… 119
纪梵希抢了伊迪丝·海德的活儿 …… 120
一又零一个八度 …… 122
约翰尼·默瑟在床上做了什么？ …… 123
黑色小礼服 …… 127
谁来唱《月亮河》 …… 131

开　拍　1960.10.2–1960.11.11

1960.10.2　星期天　第五大道　拂晓 …… 133
数小时后　第五十七大道和第五大道交叉口东南角 …… 135
128.54 克拉 …… 137
苍穹之钻 …… 138

开　拍！ …… 141
午　餐 …… 144
纽　约 …… 145
洛杉矶 …… 145
乔治·佩帕德的方法派与疯狂 …… 145
奥黛丽 & 梅尔 & 布莱克 & 奥黛丽 …… 149
开一场派对，拍一场派对 …… 152
结　局 …… 161
小巷里的猫 …… 164
雨　衣 …… 166
吻 …… 166

反　响　1961

贝妮特·瑟夫的晚宴派对 …… 169
比利·怀尔德的晚宴 …… 170
曼西尼已准备好配乐 …… 171
那首烂歌 …… 173
怪　杰 …… 175
海　报 …… 178
娱乐头条 …… 180
影评家的想法 …… 181
上班女郎 …… 183
史威夫蒂·拉扎尔的一次晚宴聚会 …… 184
黑泽明的一次晚宴聚会 …… 186
莱莱·科汀·波格列宾一路前行 …… 187

“我可以为了钱马上跟你结婚” …… 188
请把信封打开 …… 188
回　味 …… 191
浪漫喜剧的结局 …… 192

尾　声　1960 年代

浪漫喜剧的开篇 …… 195
第一期《女士杂志》 …… 197
别了，伊迪丝 …… 198
杜鲁门的天鹅之歌 …… 199

致　谢 …… 201
注　释 …… 205
后　记 …… 241
出版后记 …… 257

清晨 5 点的第五大道

赫本、蒂凡尼的早餐和现代女性的黎明

酝　酿

1951–1953

最初的霍利

杜鲁门·卡波特在很小的时候就开始被迫“旅行”了。那是20世纪20年代末，他的母亲莉莉·梅（Lillie Mae）习惯于把儿子丢给亲戚，一丢就好几个月，自己则周旋在各色男人中流连忘返。逐渐地，颠沛流离的生活对杜鲁门的伤害越来越小，他甚至开始感到习以为常。到后来随遇而安成了天赋，他可以适应任何地方了。

父母离婚后，五岁的杜鲁门被送往阿拉巴马州门罗维尔市（Monroeville）的姨妈家，母亲莉莉便得以逃离那个微不足道的乡下小镇，飞往大城市。她认为自己只有在大城市才有可能成为令人艳羡的、阔绰的上流名媛，这是命中注定的归宿，而且如果没有杜鲁门这个她一开始就不想要的儿子拖后腿，这一切也许早已实现了。莉莉·梅当初怀孕时，就曾

试图打掉这个孩子，在纽约她告诉别人自己叫妮娜。如果她能彻底离开，小杜鲁门遭受的痛苦也许还会少些，然而妮娜从未长时间离开过门罗维尔，每经过一轮令人眩晕的华丽周旋之后，她就悄无声息地出现，挠挠杜鲁门的下巴，献出各式各样道歉的话语，然后再次消失。接下来，就像之前什么都没发生过似的，这种情形一而再再而三地上演。不可避免的是，妮娜总因为她乡下女孩的出身而最终遭到新情郎的拒绝，尽管她一直在努力摆脱这种身份。这时候她就会冲下电梯，泪水涟涟地一路跑到杜鲁门面前，但要不了一天，妮娜便重新开始审视自己在阿拉巴马州生活的环境，然后再一次地消失，回到曼哈顿最高的豪华公寓中。

如果杜鲁门再大一些，他也许能从母亲那里收回自己的真心，正如他日后学会如何防御别人一样。但当时他还太小，什么都不会做，只会爱着她。她也曾说过爱他，她会时不时地将杜鲁门带到一个旅馆，向他承诺从今往后真正地在一起，莉莉望着他的那种眼神就好像这回是真的一样。你可以想象，当小杜鲁门深夜醒来，发现妮娜把他锁在屋里，然后去隔壁房间和某个阔少进行性交易时的惊讶表情了。当然，杜鲁门听到了一切。在那种情况下，他有次翻出了她的一瓶香水，像绝望的吸毒者那样，一股脑地喝了个底儿朝天，这并没有唤回莉莉·梅。但痛苦的吞咽让他感觉她仿佛离自己近了些。在杜鲁门作为小说家的职业生涯繁盛期，那只他母亲留下的香水瓶成了他大部分作品的创作源泉。尽管杜鲁门努力尝试，但对于他来说，关于莉莉·梅的想象，正如关于爱的想象以及家的想象那样，成了非常难于确定的一件事。任何香水瓶或是威士忌瓶，不管如何

华丽，都改变不了莉莉·梅在杜鲁门生命轨迹中的缺席这一事实，杜鲁门也不会依恋任何女人或男人，因为谁也无法在他内心的黑洞中倾注进足够的温暖。

结果，卡波特半是渴望半是报复地用刀刃似的手指紧紧握住与他亲密的人，而这些刀刃又会在他独自一人时反过来深深地伤害到自己。尽管很锋利，这些手指还是将他的母亲从过去拉到了现实，并以语言的形式跃然纸上，他可以重新调配她的香水，使之历久弥香，并为之取名“霍利·戈莱特利”（Holly Golightly）。最终，杜鲁门就这样学会了“永久”的涵义。

一旦人们在阅读的世界里嗅到“戈莱特利”的一缕香味，他们就会爱上杜鲁门，这是自从杜鲁门的母亲第一次离开他之后，他曾想得到的唯一的东西。“爱”和“家”——一种熟悉的感觉，就像是一种古老的香味，一条最喜爱的围巾，抑或是他在写《蒂凡尼的早餐》时摆放在桌上的白玫瑰书镇。

白玫瑰书镇

1948年，杜鲁门在巴黎沉浸于他的第一篇哥特式小说《别的声音，别的房间》（*Other Voices, Other Rooms*）带来的荣誉和称赞。法国著名诗人、导演让·谷克多[①]陪同他来到法国女作家柯莱特[②]的皇家宫殿住处。柯莱特当时已年近八十了，

① 让·谷克多（Jean Cocteau，1889-1963），20世纪法国著名诗人、小说家、电影导演、画家、戏剧家、音乐评论家、设计师。他多才多艺，作品几乎涉及了那个时代所有的现代艺术领域，惊人的创作能力令他获得世界性的声誉。1930年的《诗人之血》（*The Blood of Poet*），作为其走向电影世界的第一作，是先锋派电影代表作品。——编者注

② 柯莱特（Colette）是法国国宝级女作家西多妮·加布里埃尔·科莱特（Sidonie-Gabrielle Colette，1813-1985）的笔名。——编者注

然而作为小说《琪琪》（*Gigi*）、《克劳丁》（*Claudine*）以及其他无数作品的作者，她永远是法国文学史上最气派的文坛女杰。

饱受关节炎折磨的柯莱特斜倚着，对《别的声音，别的房间》护封背面的作者照片会心一笑。照片上，杜鲁门噘着娇俏的嘴唇，并用慵懒的眼神凝视着她，老妇人对这种放荡的姿态早已熟识。在她那个年代，无论在纸面上还是在现实中，她都曾因丑闻而声名鹊起，并震惊巴黎。而现在呈现在她面前的，就是这样一个具有天使面庞的捣蛋鬼——一张充满饥渴的天使的脸庞，多么美味啊。她十分确信有某种血缘联系着他们，在进入她的卧室之前，杜鲁门也感受到了这一点。“你好，女士。”“你好。”他们几乎不会说各自的语言，然而当他靠近她床头时，两人间的这种联系就由各自内心的确信增长成了显而易见的共同感受，这种血缘就在彼此的心里。

上茶后，屋内变得更加暖和了，柯莱特摊开二十三岁的杜鲁门的手掌，把一个中间饰有白玫瑰的水晶书镇放在他掌间，并问道：“它使你想起了什么？你联想到了什么意象？”杜鲁门将它拿在手里转动着，回答道：“身着圣餐礼服的年轻姑娘。”

这个回答使得柯莱特很高兴，“很有意思，”她说道，“很恰当，现在我确信，让告诉我的一切都是真的。他说‘亲爱的，不要被愚弄了，这个看起来只有十岁的天使是永远都不会变老的，他有着一颗调皮的心。’”然后她把书赠送给杜鲁门，留作纪念。

卡波特毕其一生都在不断收集书镇，然而多年过去，那

个白玫瑰书镇仍然是他的最爱，无论去哪儿，杜鲁门都会带着它。

奥黛丽初醒

对奥黛丽·赫本来说，1951 年春天里的这一天像往常一样美好。她拂晓时醒来，在床上享用一杯咖啡，然后拿着她的早餐——两只水煮鸡蛋和一片全麦吐司面包——坐到窗边，从这儿她可以看到晨起的蒙特卡洛人在海上驾着他们的游艇。

这样一次悠闲的早餐对她来说可是少有的乐趣。在英格兰，她总是有规律地工作，他们在日出之时就要开始拍摄。法国人则大不相同，他们很少在早餐之前就开始一天的工作，而且，他们总是工作到很晚。这倒让奥黛丽有许多个上午可以流连于沙滩和赌场，并且有时间再给她远在加拿大出差的未婚夫詹姆斯·汉森打个电话。他是个非常亲切的男子，极具魅力，来自优越而富有的汉森家族。他当然很爱她，而她也爱他。从新闻上来看，他们拥有了一切。但如果没有时间去享受这一切，这种拥有便失去了意义。繁忙的日程使她不断辗转于各个电影拍摄地，而他似乎也在世界各地有开不完的高级会议。这样一来，他们看起来似乎只是名义上的订婚而已。奥黛丽想，在做演员的同时兼顾做一位称职的妻子也许只是个奢望。如果要安顿下来——而她也真的非常渴望忍痛把电影放在一边，至少詹姆斯是这么说的，只有这样他们才能真正在一起。

她时常幻想他们是在一起的。想象中，他们有一所房子，

两三个孩子，还有无数个只能被睡眠打断的日日夜夜。所幸她在《蒙特卡洛宝贝》（*Carlo Baby*，1951）中的戏份只需要一个月就能完成，这对她来说是个不小的安慰。

柯莱特初醒

巴黎大酒店（The Hotel de Paris）无疑是全摩洛哥最绝妙的酒店。从外观看，“美好年代”[①]时期精致的拱门和尖顶，只有绝对的名流才习惯于出没在这样的地方。对于从未到过里维埃拉（Riviera）的奥黛丽来说，入住巴黎大酒店无疑是一件极其激动人心的事，唯有对詹姆斯的想念和拍摄时的空虚（剧本上全是些傻话）能缓和她的激动之情。但对于柯莱特来说，这只不过是又一次下榻奢侈的金宫而已，并没什么好稀奇的，她从1908年开始就是这里的常客了。作为摩洛哥王子雷尼尔（Rainier）的客人，柯莱特现在就是宫廷女王。当她的轮椅在庄严的酒店走廊调头的时候，侍从们就是以对待女王的方式给她行礼的。毫无疑问，人们从这个年迈妇人身上看到了她小说的全部动脉血气，它们由脚趾喷涌至头顶，在爆发成花椰菜形状的红色头发上达到高潮。

大夫们建议她来这儿休养。但对于柯莱特，休息比工作更耗费精力。自从她的纽约经纪人助手担下重任要独自创作小说

① 美好年代（法语：Belle Époque）是欧洲社会史上的一段时期，从19世纪末开始，至第一次世界大战爆发而结束。美好年代是后人对此一时代的回顾，这个时期被上流阶级认为是一个“黄金时代”，此时的欧洲处于一个相对和平的时期，随着资本主义及工业革命的发展，科学技术日新月异，欧洲的文化、艺术及生活方式等都在日臻成熟。此时期大约与英国的维多利亚时代后期及爱德华时代相互重叠。——编者注

《琪琪》的剧本后，柯莱特就没有一刻不在想着这件事。她甚至有点儿极度亢奋，试图为主要角色物色演员，并且到处寻找“琪琪”的身影——在大街上、大海上、照片上。但是没有一个人能真正符合柯莱特的要求，宝贵的时间就这样渐渐流逝。投资者们逐渐失去耐心，而且和许多其他选派演员的故事一样，他们正打算把剧本交给一位可靠的明星。直到最后一刻，在柯莱特准备要吃晚餐的时候，发生了一件事情，这件事虽然干扰了柯莱特吃晚餐，但却改变了奥黛丽的一生。

柯莱特恼火地发现主餐厅关闭了，就因为《蒙特卡洛宝贝》（*Monte Carlo Baby*）的拍摄。而柯莱特是谁，是“任何事都得问过女王我”的人，会退而求其次在早餐厅享用晚餐吗？绝对不可能！太过怠慢了！柯莱特直接走进主餐厅，直接站在了镜头的中间。现场一片寂静。剧组成员都抬起头来，除了柯莱特，其余人大气也不敢喘一声。她瞥见一位极其引人注目的年轻女子，透过耀眼的灯光，她眯着眼睛，抬起眼镜仔细观察。奥黛丽当然一点也不知道自己正在被注视，柯莱特对奥黛丽也是一无所知。然而，她确实知道是谁走进了她的小说：那面容，那身段，那神态，正是活脱脱的琪琪。

柯莱特也许看了好几分钟，也许只看了一会儿，但更可能的是她当即就脱口而出，正如奥黛丽已经无数次证明过的那样，任何一个看到她的人都会被她征服。一条检验明星的科学标准——那一瞬间，她向柯莱特传递了一个作家倾尽整部小说想要表达的东西，这就是一个16岁的巴黎女孩准备成为交际花的故事。

“瞧，就是她了，”柯莱特对自己说，“她就是琪琪。”

就这样，奥黛丽的蜕变由此展开。

“就是她了……”，就像这样。

这些听起来如此神奇，从某种程度上来说事情确实是这样，但正如所有完美的选角过程一样，柯莱特的顿悟绝非仅仅出于直觉，而是出于事实。尽管奥黛丽天生耽于声色的气质（也是她“琪琪”的那一面）几乎完全洋溢在她脸上，但没有人看到，除了柯莱特。也许这是由于奥黛丽外表的独特，她的腿过长，腰过细，脚过大，还有她的眼睛、鼻子以及张开的鼻孔。当她笑的时候（她经常笑），她的嘴巴似乎能把她的脸吞噬，还有那一排参差不齐的牙齿，在特写镜头里面是怎么也好看不起来的。她绝对称不上所谓的漂亮。她也许很可爱，也很迷人，但仅仅靠一抹淡妆和不及两个拳头大的胸部，她几乎不能令人满意。这可怜的女孩甚至还有个圆脸。即便如此，柯莱特还是忍不住要看她。她被深深吸引了。

她首先看中了什么：脸

奥黛丽或许没有女神的面孔，但和许多青少年一样，琪琪从一开始也不是女神。她只是一个即将成年的女孩，充满无限可能性，却缺乏经验。而她的眼睛也告诉人们这些，不是吗？大大的眼圆睁着，而拥有这样天真无邪的大眼睛的人看起来充满无限的好奇心。柯莱特的“琪琪”就有着这样的眼睛，并且所有其他不谙世事的女孩都有这样一双眼睛。但是鼻子会成为问题，不是吗？对于一个上流社会的女士来说，她的鼻子不够圆润可爱，还有她的头发、牙齿和那粗短的眉毛，都成为问题。所以这样一个看起来容易迷失的小宠物，何以成功步入上流社

会？在性感方面，她身上没有太多称得上是女人的东西，她不足以取悦男人，并且也无法预先看到丝毫霍利·戈莱特丽俏皮的影子。她身上有一点儿隐藏的性感吗？柯莱特微笑着，把她的眼镜再放低，前倾着身体想要再看个仔细。

她其次看中了什么：身材

这个女孩表现得就像一个被束缚的芭蕾舞演员。尽管有那么多外貌上的不完美，奥黛丽在举止上极其自律，具备一种多年来仍保有的沉着。柯莱特越是看着她，就越好奇一个如此年轻的女孩如何懂得表现得这么泰然自若。在她简单的举止中，奥黛丽传达出了人们对于得体的全部认知以及一种内在的优雅，这掩饰了她一开始看起来会让人觉得不同寻常的东西。她没有跳舞，但她就在跳着舞。

女性身上重要的东西

“女士？”

一群崇拜者走近柯莱特，柯莱特驱散他们（柯莱特稍后会再与他们问好，如果她还有心情的话），这位老妇人走上前并且拉住一个无疑是剧组里的拍摄人员。

“她是谁？”柯莱特用嘶哑的声音问到，点头示意奥黛丽的方向。

“那是赫本小姐，女士。”

“告诉她我要和她说话。”柯莱特放开了拍摄人员，然后在自己鼻子上补了一下粉扑。“让他们带她过来。”

随着赫本小姐的一步步走近，柯莱特的信念更加坚定。这

个女孩比远处看来更令人吃惊。

“您好，女士。”她说。

“你好。”

柯莱特拉着奥黛丽的手，然后一起走到酒店休息室。在那儿她告诉奥黛丽，她打算发电报告知她在纽约的制片人以及作者停止寻找演员，因为她已经找到了她的琪琪。而且尽管他们从未听说过奥黛丽，他们会立刻飞来伦敦见一面。

奥黛丽听着这一切，并没有很快回答。最后，她说话了。“我不能”是她的名句。“事实上我不能胜任出演主角。我从未在台前说过话。”她接着说，“我是个舞者。”“是的，是的，你是个舞者，”柯莱特回答道，“你是舞者，因为你在舞蹈方面花了工夫，你现在也要在表演上面花工夫了。”

几个月之后，奥黛丽在伦敦的酒店见到了剧本的作者安妮塔·露丝和制片人吉尔伯特·米勒（Gilbert Miller）。她把告诉柯莱特的话同样告诉了他们，说她不是一个演员，扮演琪琪对她来说是不可能的任务。米勒在她郑重其事的声言下几乎要投降了，但是露丝不愿让事情就这样。尽管奥黛丽在她面前完全是一个缺乏经验的女孩，衣着笨拙，穿着过大的仿男士衬衫和平底鞋，这位《绅士爱美人》（*Gentlemen Prefer Blondes*）的作者知道奥黛丽身上有着一种独特的魅力。尽管距离她塑造出颠覆性别定义的霍利·戈莱特利还有十年的时间，露丝还是敏锐地预感到——一种许多像她这样的年轻女人都有过的感觉——奥黛丽身上的那些东西将会改变时代的潮流。露丝之后时常说，奥黛丽·赫本有着“一切对女性来说很重要的东西”。之后的岁月将证明这一点是正确的。

但奥黛丽还需要花上很多时间才能到达那个地步。从她还只是个小女孩时起，她真正想成为的是一个芭蕾舞者。但她的体型不合标准，这让她没有选择，只好离开，加入了一个音乐大厅合唱团。就是在那儿，她被挖掘并走上银幕。而从那里开始，她接到越来越重量级的电影及角色，这使她很快意识到自己想要和詹姆斯·汉森结婚的美梦，一如她想要成为舞者的美梦，必须要延迟实现了。现在如果她接受琪琪这个角色，那他们的婚事就又要延期了。但是奥黛丽的星运比她本人更强大。在所有人的催促下，她勉为其难地接受了琪琪这个角色。奥黛丽坚持认为，柯莱特的判断是错的。

卖香烟的女孩

理查·米兰德坐在桌子旁，为《罗马假日》（*Roman Holida*）而心烦意乱，他们试图实现的派拉蒙演员阵容根本不可能凑齐。这个在伦敦片厂工作过的电影人，回想起电影《天堂里的笑声》（*Laughter in Paradise*）[①]中的一个片段，那是1951年的夏天，在这差强人意的90分钟里，有22秒的片段很突出。这个片段中，一位长相英俊的绅士独自坐在酒吧，随后被一声轻柔又懂事的“你好！”打扰，他抬起头。一个卖香烟的女孩，是个叫奥黛丽还是什么的21岁姑娘演的，正站在他的面前。

“想买香烟吗？”她笑着问他。

---

①《天堂里的笑声》是拍摄于1951年的有着英国传统风格的喜剧片。其中奥黛丽·赫本出场仅有两次，台词也只有两句。——编者注

“你好，宝贝，”他窃笑，“不了，从现在开始我抽雪茄。但是今晚和我约个会怎么样？我想要庆祝。”

她再次笑了，但笑得非常坦诚，就好像“约会”这个词从未被提起一样。那个男人站起来。“那么，”他说，手放在她的肩上，“我不想被电话亭里的那个老色鬼看到我们俩讲话。”

“为什么？”她问到。

“好吧，别以为我疯了，”他说，又坐下去，“因为我正巧暂时不能和女人说话。”

她的笑容消失，低下头。“我不算是女人吗？”

她很可爱，这值得一试，米兰德想。但制片厂的其他人会这么认为吗？他们有了格里高利·派克（Gregory Peck）作为男主角，他们现在需要一个名字，一个和他的名字一样响亮的女演员来扮演安妮公主，像伊丽莎白·泰勒（Elizabeth Taylor）或者简·西蒙斯（Jean Simmons）。但她们的拍摄日程并不协调，两位女演员都没有档期。当米兰德给好莱坞写信推荐《天堂里的笑声》中这位年轻女演员时，整个制片厂都绝望了。

试 镜

1951年9月18日，就在奥黛丽于纽约开始排演《琪琪》之前，她来到英国松林电影制片厂（England's Pinewood Studios）试镜。

《罗马假日》的导演威廉·惠勒（William Wyler）为了检验奥黛丽·赫本是否具有演员特质，以及是否具有他想要的“天

真烂漫”和“世故老练”相结合的气质，私下里告诉摄影师在奥黛丽试演结束后还要继续对她进行拍摄。

“停！”

奥黛丽一下子从床上跳起来，并问道：“怎么样？我刚刚做得还好吗？”

她没有得到任何回应，除了沉默。当她听到摄影机“咔咔”的声音的时候，她才意识到：“哦，我被戏弄了，他们仍然在拍摄。”她的尴尬转变为笑声，她的心窗也一下子打开了。她闪耀着一种如此纯粹坦诚的谦卑与如此富有感染力的欢乐。人们发现她的身上散发着某种“皇家”的气质，如果这种气质本身不是皇家的话。而且，她说话时不生硬，不故作深沉，要知道，深沉是不适合聚光灯的。她的声音天然圆润，当她说完一句话的时候仍余音绕梁，犹如一个越来越温暖的下午，一颗跳动得越来越快的心。

她得到了这个角色。

但是，奥黛丽不得不重新安排档期，因为她必须在百老汇排演《琪琪》，而派拉蒙影业要在这场舞台剧结束后上映《罗马假日》。

推迟成为詹姆斯·汉森夫人

奥黛丽在百老汇受到热烈好评，这使她十分惊讶，参与《琪琪》的整个团队更是惊喜。《泰晤士报》（*The Times*）批评家布鲁克斯·阿特金森（Brooks Atkinson）赞扬她“有魅力，真实，有天分”，沃尔特·克尔（Walter Kerr）则称她为“直率，天真，具有假小子风范”。是吉尔伯特·米勒让她得到最广泛的关注。

他命令把富尔顿剧院大帐篷上的标题“《琪琪》”改为“《琪琪》，奥黛丽·赫本主演”。当奥黛丽看到这个的时候她感叹道：“天呐，我还有很多需要学习的地方。”

1952年6月，奥黛丽在《琪琪》中的演出结束。然而没有丝毫的停留喘息，她就又飞往罗马进行《罗马假日》的拍摄了。再一次，她告诉詹姆斯他们的结婚计划不得不延迟了，还有太多工作要做。在拍摄结束后，他们会在9月结婚。

电光幻影

詹姆斯能做的似乎只有等待。在电影拍摄期间，他会趁着准备阶段的空当和未婚妻散步，当然前提是她可以匀出时间。但是大部分情况下他只能站在一边，尽量不去想对于他以及每个人（尽管他们什么都没有说）来说变得越来越明显的事实——奥黛丽正在从他的身旁慢慢离开，这是詹姆斯始料未及的，以前他听电影人谈论过类似的事，但只有到了罗马他才真正地明白了。

这不是冷漠无情，这是工作需要，影视行业的人们只是不同于自己的物种。也许不同的物种是不应该掺杂在一起的。詹姆斯有的是时间，他和格里高利·派克打牌，在咖啡厅打发时间，和那些认出他是奥黛丽的未婚夫的人们聊天。然后，他会在邦孔帕尼套房酒店的公寓里等她。她会不断推迟回来的时间，而他会一直等。在他眼中，拍电影就是等待。等待打光，等待拍摄场地，等待明星。他们所做的似乎只是等待，他们怎么能忍受这一点呢？

他有时候会闲逛到拍摄现场观看几个镜头的拍摄，谈点生

意上的事，或者是和奥黛丽一起吃午饭。但是当他这样做的时候，奥黛丽显然身在曹营心在汉，她的心思还在工作上——对主演大电影的良好感觉，以及对格里高利·派克的宽厚大方的惊叹，尽管她在小心控制这一点。他知道奥黛丽在镜头面前很害怕，接连不断的累人的拍摄会令她的情绪僵化，令她变得呆板。当她自然地说出台词的时候，看起来就像个意外，就好像她不是在说着台词的那个奥黛丽，然后她会抬头看看惠勒的脸，希望她所做的能得到肯定，惠勒这时候就会说出一两句鼓励她的话。

但是几分钟后，他们会再次拍这场戏，然后一遍又一遍。到中午的时候，奥黛丽几乎精疲力竭了。“怎么了？”詹姆斯问道。“我无法像灯光一样灵活控制我的感觉。”她嘟囔着。他也许没明白她是在谈论关于演戏方面的事情。

“赫本小姐？”

她抬起头来，是一个意大利男孩被派来送她回拍摄现场，奥黛丽向她的未婚夫道歉后便随男孩回去了。詹姆斯不得不再次等待。

默默无闻的迷人女子

让我们回到派拉蒙，《罗马假日》前期拍摄的镜头产生了轰动。人人都说赫本这个女孩身上散发着某种魔力，具有一种独特和美妙的东西，尽管很难准确地描述这种东西究竟是什么。奥黛丽很美，但并非最美；她具有天分，但并非才华横溢。这种似是而非令人沉迷。所有片场的人都会从工作中开溜，仅仅是为了偷偷看一眼每日样片。导演们早早地收工了，编剧办公

室关门了，摄影棚静悄悄地空无一人了，所有的人都力争瞥一眼这个轰动一时的美人。只有宣传部门的人还待在办公桌旁，他们已经在谈论奥斯卡了。

作为派拉蒙影业的主要宣传人，A. C. 莱尔（A. C. Lyles），需要保证奥黛丽无论在哪里都一样知名红火，他得为奥黛丽赢得合适的观众，但是受众市场在哪里？在1953年，她的观众又是哪些人群？

受众市场

那是20世纪50年代，整个国家似乎都在度假。但是这该怪谁呢？持续六年的“二战”给人们带来的只有恐慌和害怕，男人和妻子分离，臂膀与身体分离。现在要做的就是忘却，至少要忽视它，这样情形才会得到缓和，才能预防事情向坏处发展。

过度饮酒有利于缓解人们的恐惧，精神分析也可产生同样的效果，然而镇静剂是最好的治疗方法。如果你能得到氯丙嗪，你的心灵就会像次氯酸钠对水槽进行漂白一样，干净明亮。（如果嘴里有一点点发干会怎么样？医生说没关系。）在战后的几年里，缓解焦虑的相关产业应运而生，并得到了前所未有的发展，在布尔什维克的势力范围不断扩张兵临城下的十年，这种产业发展得更加迅速了。然而50年代的美国军备力量很强大。（布尔什维克并不足虑）每个人都可以停止焦虑，爱上炸弹，[①]因为

① 原文是：Everyone could stop worring and love the bomb，引自《奇爱博士》（*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*，1964），有政治反讽之意。“bomb”另有“肉弹”之间，即爱上性感女郎。——译者注

俄罗斯伏特加里有完美的补药。

婚姻就是这样一味补药。1951 年，当奥黛丽结束拍摄《蒙特卡洛宝贝》时，这个国家三分之一的 19 岁女孩都已经找到了各自的丈夫，而其中大部分的丈夫都是受到战争摧残的士兵，用了很长的时间才回到家中。现在他们的妻子不再充当劳动力了，而是回到属于她们的地方——厨房，在那里她们的天职是“母亲”和“妻子”，而非其他什么。为了保持秩序，她们不得不恢复之前已经模糊了的性别划分。美国女人会独自一人站在洗涤槽前，思考着这一切是怎样发生的。为什么突然感觉她们得到的自己想要的东西是错误的。

多亏了大众娱乐活动，女性一整天都有事情做，这让她感觉自己在做着正确的事情。坐下来喝口茶，然后等待，也会让她感到曾经怀疑的完美现在看来就是彻彻底底的完美。例如，想想放在厨房里全新的短尾鳄白飞科第十七代电视机。这个小盒子可以适应任何地方，几乎没有重量，所以她可以将它带到餐厅观看《父亲什么都知道》（*Father Knows Best*，1954），然后再拿着它回到自己的小窝里看《埃德·沙利文秀》（*Ed Sullivan*，1948–1971）[①]，接着拿着它走进浴室，舒舒服服地泡一个漫长的澡，再来一包 Chesterfields 牌香烟。

她在一个电视谈话节目中听到有一位来自威斯康星州的参议员名约瑟夫·麦卡锡（Joseph McCarthy），他防护着我们这完

①《埃德·沙利文秀》，著名美国综艺节目，这个节目从1948年开始播放到1971年（共计23年），是美国电视史上播放时间最久的综艺节目之一，并曾邀请过如猫王、披头士乐团等知名艺人上节目。主持人埃德·沙利文是一名美国娱乐作家兼电视节目主持人，1996年，沙利文入选《电视指南》杂志“50个最伟大电视明星”。——译者注

美的联盟，以防其被共产主义颠覆。她一直在询问自己是否理解了麦卡锡所说的话。她决定不去担心这些，而是将频道改到《奥奇和哈丽雅特的冒险》（*Ozzie and Harriet*）。她想丈夫不久就会回家，然后解释一切。

如果他耽搁了的话，事实上他经常如此，她就会打开《现代电影》（*Modern Screen*）杂志，读一些关于好莱坞明星的真实婚姻的报道，如关于托尼·柯蒂斯（Tony Curtis）和珍妮特·李（Janet Leigh）的新闻，“1954年，一个亲密的朋友回忆道，珍妮特·李做出了她有生以来最大的牺牲，为了托尼，她放弃了付出多年心血打造出的事业，在1959年的除夕夜，珍妮特·李向托尼总结了她的感受，她小声说：‘托尼，我以童子军的荣誉担保，我发誓永不忘记上帝所赐予我们的美好时光。’”在一张珍妮特和托尼好像在进行严肃谈话的照片下面有这样一行说明：“在和托尼一同分享希望和梦想的过程中，珍妮特懂得了，与其孤独一人泪眼汪汪地坚持自己是正确的，还不如适时地去快乐地犯错误。”

由于拥有前所未有的空闲时间以及能够接触到较从前更多的大众媒体，50年代的女性极易被媒体鼓吹、生硬组装的各种理念煽动，可是却不了解制造这些思想的人。这些整合信息从外界每一个缺口大量涌入，她们无法拒之门外。女人们发现，要么屏蔽疯狂的信息去享受静谧，要么在享受静谧中走向疯狂。她们从电视、印刷品以及电影里看到，无论采取哪一种方式，那些不想听到的反叛的声音都会在自我安抚的祷文中安静下来。它们告诉女人们，如果像多丽丝·戴（Doris Day）、玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）、戴比·雷诺兹（Debbie Reynolds）那样的话，

幸福就是她所憧憬的那样：自始至终置身家中（“宝贝，你需要再来一杯吗？”）。家永远都会在那里。

“她们”就是市场，坐在派拉蒙桌旁的A. C. 莱尔正看着“她们”，他知道“她们”喜欢什么，不喜欢什么，但是他不能够确定奥黛丽究竟会取得多大的市场。

电影制作

没有人确定奥黛丽是否适合这部电影。看看她周围的那些电影明星所饰演的角色吧，从丈夫到妻子，从男孩到女孩，他们都是电影制作中循规蹈矩的模子。他们中的每一个人都是为电影量身定做的。

好莱坞制片厂全力加速，从文化、政治、经济方面综合考虑后挑选出演员，当这些条件分配比例恰当协调时，他们就会击中时代精神的靶心，自然就会盈利。当然，他们也会注意我们这些掏腰包的观众，就像是刚从来自任何地方的汽车上下来就碰上的一场美丽、魔幻的意外，但事实上，美丽并不会对明星身份起什么作用，这一事实已被验证过很多次。如果不是这样的话，我们现在谈论的就是那些有史以来最美丽的电影明星了，然而我们很少会想到洛蕾塔·杨（Loretta Young）和海蒂·拉玛（Hedy Lamarr）。

没有人生下来就是电影明星，他们是被制造出来的。明星的父母也不是他们的母亲和父亲，而是大批的编剧、导演、化妆师，最重要的是负责他们剧中角色的电影制作高层，决策团队将会确保人物——他们的银幕角色——符合演员对地点和时间的特殊要求。制造明星是保证电影卖座的一种很好的方式。

虽然派拉蒙、环球、福克斯、哥伦比亚以及米高梅电影公司有能力制作世界级超级电影，但重新定义电影的美学特征并不是它们的宗旨。就像每一种其他产业一样，片商通过让收益科学化来尽力减少自己的损失。如果某方面取得成功的话，他们就会不断去做这个东西。这同时也意味着如果其他人在某些方面取得成功的话，他们就会窃取这个东西，并对之重新命名，从而扭转乾坤。如果福克斯正在打造玛丽莲·梦露，那么哥伦比亚公司也需要打造自己的明星（比如金·诺瓦克[①]），正如他们会打造加里·格兰特、凯瑟琳·赫本或者是其他的某个明星，坐拥这些明星们就等同于坐拥金山银库。这是自好莱坞开创以来就有的公式，制造明星的制片厂机器就像发电厂不断发电一样，它们用此公式打造出一个又一个的明星，直到阿尔希·利奇（Archie Leach）成为加里·格兰特，诺玛·简·贝克（Norma Jean Baker）成为玛丽莲·梦露。

但是为什么是加里·格兰特呢？为什么是玛丽莲·梦露呢？为什么他们会成为大明星而不是那些削尖脑袋粉墨登场仅仅是为寻找一条捷径出名的其他演员呢？问题在哪里呢？是“明星特质”使这些特殊的人变得特殊了吗？真的是“明星特质”这个东西吗？不，回答是否定的，这并不魔幻，就像明星本身一样。“魔幻”这种东西也是打造的，是由好莱坞公关部门在估

① 金·诺瓦克（Kim Novak），美国演员。她是出生在美国的第三代捷克人，做过小商店售货员，开过电梯。20世纪50年代及60年代初期，她以妖艳的容貌和一种“客厅淑女加卧室婊子”的气质，成为好莱坞电影性感的象征。50年代中期，是美国十大卖座明星之一。主要代表作有《欢喜冤家》（*Phffft*，1954）、《金臂人》（*The Man with the Golden Arm*？，1955）、《迷魂计》（*Vertigo*，1960）等。——编者注

量产品带来的价值后制造出的珍贵的商品，是他们想让20世纪50年代的女性——实际上是任何一个十年内的付费观众——去相信的银幕上的绝妙艺人。

某些演员成为大明星，而其他人仍很平庸的真正原因并不是深不可测的，的确有某种特质在发挥作用——比如说弗雷德·阿斯泰尔（Fred Astaire）的舞步，朱迪·加兰（Judy Garland）的声音，奥黛丽的面孔。但是供需规律的实质要求艺人无论多么有才华，也必须和其时代的市场相适应，艺人对观众产生的吸引力就像是观众对飞科第十七代电视的需求，或是苏维埃执政对俄国人产生的神秘性。为加强这种吸引力，制片厂制造出明星来迎合这个充满恐惧和幻想的时代，面对时代的不同做出转变，于是他们的角色在历史上留下了印记。

多丽丝与玛丽莲

这些电影中的女人存在着极端的两极。一极是多丽丝·戴，另一极是玛丽莲·梦露。多丽丝·戴是圣女之一，例如《情人归来》（*Lover Come Back*，1961）中的她。她在剧中与洛克·赫德森（Rock Hudson）展开骂战，后者是一名广告经理，习惯不择手段为自己获取利益（甚至利用性）。她以挑衅的口吻说："我从不用性来获取利益！""那你什么时候用它？"他问道。她回答说："我从不用。"正如《枕边细语》（*Pillow Talk*，1959）和其他所有由多丽丝·戴和洛克·赫德森出演的电影一样，《情人归来》是一出没有性的性爱喜剧，是关于一个精力充沛的美国男人如何想方设法上多丽丝冰冷的床的故事。她总是充满恐惧，容易受到惊吓，气喘吁吁地逃离他的拥抱。她甚至不接受哪怕

一个吻，除非两人之间有着合法的婚约。奥斯卡·黎凡特（Oscar Levant）曾经说过一句非常有名的话："在多丽丝·戴是处女之前我就认识她了。"在《情人归来》的结尾处，当多丽丝和洛克一起在汽车旅馆的床上醒来，她着实好一番惊吓。他们做了吗？！他们怎么能做？！

可怜的她几乎要崩溃了。"没关系的，"赫德森鼓励她，"你是我的妻子。"哈！显然他们在头一天晚上喝得酩酊大醉，她不记得他们已经结婚了。多丽丝感觉被戏弄了，勃然大怒，立刻解除了他们的婚姻。但还是存在一个问题，一个20世纪50年代特有的问题，那就是她不能否认她和一个不再是她丈夫的男人发生了性关系。于是，当她怀孕的时候（生育控制时期也到来了），且正在生孩子的路上的时候，感谢上帝，洛克赶到了医院，他吸取了教训，在她生下孩子之前及时和她结了婚。

但这就是好莱坞，任何事物都是具有两面性的，如果婚姻对于50年代女主角的影响很大，那么50年代的"坏女人"喜欢什么呢？答案是：不受婚姻束缚的性。

绅士们或许会娶黑头发的女人，但玛丽莲·梦露则是他们更喜欢金发女郎的生动证明。而且他们并不总是喜欢最聪明或最任性的金发女郎，对他们来说，越愚蠢越孩子气就越惹人喜欢。与梦露同类型的还包括金·诺瓦克、玛米·范·多伦（Mamie Van Doren）[①]以及珍·曼斯菲尔德（Jayne Mansfield），她们

① 玛米·范·多伦，从影前担任秘书工作，开始表演生涯后，做过歌手和舞台剧演员。1953年以《全体美国人》登上银幕，由于扮演的多是B级片中的金发性感角色，被成为"穷人的玛丽莲·梦露"。代表作有《热情好火》(*His Kind of Worman*，1951)等。——编者注

把女人变成女孩，又把女孩变成芭比娃娃（芭比娃娃于1959年诞生），并在这个过程中揭示出美国成年男性体内潜藏的大男孩的脾性。为什么不呢？当这个国家在竭力抑制它的性冲动时，每个老爸体内都潜藏着一个对任何遇到的事情都冲动的大男孩也就不足为奇了。但是他当然不能这么做。这个年纪已经到了有贼心没贼胆的时期。如果你是老妈的话那就更糟，你甚至对这些诱惑看都不能看一眼。而你如果是当闺女的，如《牧野芳踪》（*Tammy and the Bachelor*）里的尚德拉·迪（Sandra Dee）或黛比·雷诺斯（Debbie Reynolds），你就可以，但只能是一个吻——你的初吻——也会是最后的。记住：一旦你走出那一步，你就永远不能回头了。所以，美国女孩们：要乖乖的，你们是公主。

“酷”的诞生

但是公主也多种多样。至于奥黛丽，柯莱特从她的面孔和步态看到了一个小女孩的所有历史。《罗马假日》是关于寻找世界的，而不是关于吸引一个男人的，这对于奥黛丽的前辈来说亦是如此。就像安妮公主那样，奥黛丽说她想要的仅仅是“整天做任何我想做的事……坐在人行道旁的咖啡馆里、看看店铺的橱窗、在雨中漫步、找点乐子，或是一些刺激”。

“婴儿潮”[①]诞生了一批全新的美国年轻人——人们把他们称为“青少年”（teenagers）——然后他们忽然长大成人。但是

① 特指美国第二次世界大战后的“4664”现象，即从1946年至1964年，这18年间婴儿潮人口高达7600万人，这个人群被通称为“婴儿潮一代”。——编者注

在《罗马假日》之前，他们都难以在电影中直面自己。奥黛丽带来的，也就是带给女孩们的——是让她们看到有人遵照自己的利害准则生活，而不是遵照她们母亲的，并且是以一种健全独立的精神在活着。

健全而又独立——A. C. 莱尔看到了其中的价值，它是如此吸引人。似乎奥黛丽的影响范围已经超越了年轻女孩们。男人会爱上她，这并不令人惊讶，但是重要的是（不同于玛丽莲·梦露），她并不会因此而得罪他们的妻子。如果儿子们把奥黛丽带回家，母亲们会因此开心，她们的女儿也同样会开心。

奥黛丽是怎么做到的？靠她的发型。

这是安妮公主在罗马的第一天，也是唯一一天，她想要改变外貌。她想把头发剪到多短？短到连理发师都震惊了。我们愿意相信，在他的工作生涯中从未听说过，那样的短发也可以同样可爱迷人。“你确定吗？小姐。”理发师问到。“我很确定，谢谢。”“都剪掉？”“都剪掉。”

理发师照做了，到最后奥黛丽看起来完全不同了，以至于在他叫她出来的时候，两个人都震惊了。但这并不是丑小鸭式的转变——这类场景之一类似女孩拿掉眼镜，然后成了漂亮姑娘——而是安妮作为墨守成规者（一个梳着传统意义上那么长、那么女性化的发型的女孩）转变成了真正的自己。这就是为什么理发师会称她的新发型很“酷”。这里的意义在于他很欣赏她的发型，而不是出于一种肉欲。这个区别表明女性理想形象的显著变化，女性成熟的标志从50年代的恋爱和结婚，变为60年代初期养成独特的属于她自己个人的时

尚感知。

就是这样。在这个极度保守主义的年代，奥黛丽成功地使大家接受打破常规、与众不同，甚至不仅仅是接受：与众不同变成了一件好事，她可以使用只有他们懂得的眼神召集她的队伍，就像一个地下工作者给她的使者留的口信。20 世纪 50 年代的母亲和女儿们常常是在不知情的情况下，在《罗马假日》中看到了一个与她们直接对话的明星，她完全无需摇动旗帜就礼貌地给她们指明出路。“奥黛丽就像一片裹着糖衣的苦药，”莱尔如是说，“她让所有东西都变得可口。”现在，她正用一个微笑反对着主流观点。

安妮公主有着 20 世纪 60 年代的步态，但她的谈吐绝对是 50 年代中期的。是的，她渴求更多的东西，基于她勇敢全新的性格和外表，她或许能唾手可得。但是随着《罗马假日》走向其甜中带苦的结局，人们也意识到，无论一个个体（或发型）多么独特，责任始终会使自由黯然失色。一位 50 年代的公主依然是属于城堡的。

安妮：很抱歉我不会为咱们做饭。

布拉德利（格里高利·派克饰）：你在学校学过怎么做吗？

安妮：我是个很好的厨师，我可以以此为生。我还会缝缝补补，还有打扫房子，熨衣服。我学过如何做所有这些事情，只是还没有机会付诸实践罢了。

布拉德利：好吧，看来我得搬家，搬到一个有厨房的地方才行。

安妮：是的。

不仅仅是这部电影抑制着奥黛丽撩人的诱惑，媒体对此也

急于插手。在及时发行的关于《罗马假日》的新闻中，标题上赫然写着的“奥黛丽·赫本殿下”，展示了只戴着白手套的手轻柔托着下巴的端庄的奥黛丽。媒体的目的就在于深化赫本的形象，一个优美的尤物，有着纯洁的言行举止，是整个欧洲大陆的完美女神。这其中还包括：她认为她能胜任公主这个角色的部分真实原因，在于她早前的训练——“我母亲在我成长的时候时常要求我身体站直，抬起头来，并且坐着的时候也要坐直”——也由于她在英国和荷兰待过许多年，在这些地方她可以亲自观察女王和公主们。A. C. 莱尔确保把一个非常现代的奥黛丽包装成50年代的样子。

再次推迟成为詹姆斯·汉森夫人

《罗马假日》的拍摄接近尾声，而奥黛丽的结婚计划也再度搁浅。她必须展开《琪琪》的美国巡演之旅。那儿将不会有蜜月，也不能以汉森先生和汉森夫人的身份好几个星期的午后闲躺着什么都不干，只是听听收音机，吃美食和睡觉。更糟糕的是，那儿将不会有孩子和家庭。至少现在不能，只要她还在路上。因此，奥黛丽和詹姆斯不再一同向前，而是严肃地默认，并且相信，即使他们所做的不能使他们好过，但还是要按照这个世界的规则来行事。奥黛丽的家庭梦想，她从不屈服的梦想，就这样猛然地封箱搁置了。

1952年的12月，他们的关系永远地结束了。奥黛丽重归单身。她向所有媒体清楚地表达了自己的美好意愿。她是新闻的宠儿，一个想要找个丈夫的女孩，然后成为母亲，最后成为她生来就要成为的家庭主妇。她每天只抽六根金薄片香烟（Gold

Flake cigarettes)，并且限制自己午餐只能喝牛奶，吃水果、白软干酪，偶尔喝些酸奶。看到没？她只是美国女儿们本应成为的那种女孩。最好的是，这并没有让她丧失一丁点儿的性感。

男孩们，难道这些女孩有错吗？

前　奏

1953–1955

瞬间灵感迸发

曾几何时，后来凭借《蒂凡尼的早餐》（*Breakfast at Tiffany*，1961）获得奥斯卡奖的编剧乔治·阿克塞尔罗德（George Axelrod），在他的其他作品中并不需要花费那么大的精力去经营性描写。但到了现在[①]，要写好它却很困难，电视的出现就是其中一个障碍。给电台编剧时，乔治可以加入大量的色情笑料而不被审查发现，因为没人能真正看到它们，而且他如果聪明巧妙些，大部分人甚至都不会注意到。即使发现了，也不会有太大关系，因为广播剧都是直播，话一旦说出去谁也撤不回来。电视虽然酬劳高，但是对于性描写却敏感多了，这也就是为什么乔治·阿克塞尔罗德每天在开始专职工作——给电视台写搞

① 指20世纪50年代。——译者注

笑段子前，都会抽出早上8点到9点的一个小时认真撰写舞台剧《七年之痒》（*The Seveh Year Itch*）的剧本。舞台上没有监管，乔治知道他的对白可以尽情写得直白而有趣，百老汇也没有被低俗化和圣母化，因此，如果乔治想挑战所有人的行为准则、道出真相，只需要打破性与笑声不能共存的神话。

《七年之痒》源自乔治·阿克塞尔罗德瞬间的灵感迸发——只写了15个小时，根据他的描述是从复活节到美国国庆日（7月4日）间断断续续的15个小时，然后就直接提交给了他的制片人朋友。到1952年9月，也就是《罗马假日》上映前后，《七年之痒》开始在富尔顿剧院（Fulton Theater）排练，并在这里持续公演了两个月，踢爆了“第七戒”[①]。《纽约客》杂志评论《七年之痒》其实只关注肉体，整部剧都是以喜剧的视角从各个方面详细描写的与性相关的内容；观众尽收眼底的通奸场面也控制在了曼哈顿人的传统观念能接受的范围内。

阿克塞尔罗德当着所有充满渴求的观众的面，相当早、相当大刀阔斧并且以他最想要的方式描写了性。几个月后，乔治接到了比利·怀尔德（Billy Wilder）的电话，当时他正坐在厨房里，“感觉像是接到了上帝打来的电话。”他事后回忆道。

乔治的经纪人欧文·拉扎尔（Irving Lazar）足智多谋，因其处事迅速而被人们称为“快手”，他与福克斯电影公司签订了《七年之痒》的电影改编权，由比利·怀尔德导演。怀尔德告诉他，《七年之痒》有趣、犀利，有种理直气壮的无礼，正是他想要的电影题材。其实此前乔治听到过很多人这样评

① 即犹太教、基督教“十诫”的第七诫：不可奸淫。——译者注

价他的剧本，但这次是从他的偶像那里听说的，那种感觉就像海市蜃楼一样梦幻。次日早晨，乔治就登上了飞往洛杉矶的飞机。

那段时间，乔治白天在二十世纪福克斯电影公司写剧本，饿了就在华纳兄弟（比利最爱的主厨会在这里做他最爱吃的美食）用餐，有时他们还会绕着贝弗利山庄走几圈，购物并交谈，买些领结[①]和点心，争论着如何在遵守电影审查委员会（Production Code Administration）规则的前提下，将乔治剧本中的性喜剧转换成电影里的场景，而这似乎是不可能完成的任务，因为《制片法典》[②]（俗称《海斯法典》）明确规定“不能把通奸用作喜剧的主题”。当时，几乎所有的好莱坞喜剧编剧都必须面对该法典，有些编剧，比如比利，则能很好地处理该法典同其剧本的关系。他虽然不得不让步于法典的要求做出修改，但从效果上却看不出半点妥协的成分。从《双重赔偿》(*Double Indemnity*，1944）到《倒扣的王牌》(*Ace in the Hole*，1951），这些都是大胆讽刺的电影代表作，不着痕迹地层层递进，直至高潮。而《七年之痒》则不同，在这里无法找到捷径，无法不着痕迹。如果这部电影的主题不是通奸，那么电影就变味了。怎么才能让高傲的讽刺原则在影片中奏效呢？在他们想到办法前，比利已经购置了价值上百美元的领结。

开始，乔治建议，先向委员会提交最不雅的版本，借以威慑审查员，从而为自己赢得谈判筹码。由于曾经试过这种方法，比利很肯定地告诉他此路不通，尤其是他们这个已经“臭名远扬”

① 指出席正式宴会。——译者注
② 下文简称“法典”。——编者注

的电影项目。比利解释说，这次电影审查委员会（也就是布林办公室）想杀鸡儆猴，除非将男主角谢尔曼和那个女孩之间的外遇暗示全部删除，否则，委员会是不会批准该剧本的。

想要不直接呈现这些外遇内容又能营造出需要的效果，只有一个方法：把这些内容装进谢尔曼脑子里，让他在脑海里幻想通奸。乔治和比利都不喜欢这个方法，但又别无选择。这是电影不能触及的领域。乔治后来说："我的性喜剧生涯完了，因为我们面对如此巨大的障碍：电影禁止任何性行为。在50年代，我一直试图编写所谓的性喜剧，与此同时却不得不和布林办公室周旋。"

如何去掩饰

乔治和比利不得不暂时搁置《七年之痒》的剧本，比利则开始拍摄一部新片——爱情喜剧《龙凤配》（*Sabrina*，1954）。参与这部电影的还包括编剧恩斯特·雷曼（Ernest Lehman）和原著《萨宾娜》（*Sabrina Fair*）的作者塞缪尔·泰勒（Samuel Taylor）。他们为此没日没夜地工作，当自以为取得进展时才发现实际上还是在原地打转。泰勒因不满怀尔德对原著的修改而愤然退出，只剩下雷曼和怀尔德孤军奋战。这天天气很好，怀尔德却异常烦躁，因为他还是碰到了老难题，他的情绪也严重影响了一起工作的同事。雷曼还是个脆弱的新手，已经被逼到了悬崖边，在彻底崩溃的边缘徘徊。此外，还有些重大的剧本问题，也就是与萨宾娜有关的性内容的问题，因为她的扮演者是看起来很单纯的奥黛丽·赫本。为此，怀尔德和雷曼几个月来都踟蹰不前。

她能有性行为吗？法典允许吗？法典允许的话，该如何展示呢？1953年夏天，剧本改编已经开始，但他们仍然没有找到答案。

然而比利一直在思考，他相信肯定有办法掩饰性行为，不明说，而用暗示，让观众明白。要完成女主角萨宾娜从一名普通的长岛女孩到成熟巴黎女士的惊艳转型，或者说从朴素到性感的转变，就必须从她的衣着上体现出来，因此，需要对她的服装进行大胆改变。但是，审片委员们不会允许这样的改变吧？如果这些改变都是以欧洲品味和优雅气质的名义完成，那他们就肯定会批准了。为什么？这还用问么！剧组会找个如假包换的巴黎设计师负责萨宾娜的巴黎风格服装设计。对于伊迪丝·海德（Edith Head）来说，那正是麻烦的开始。

伊迪丝·海德拿出了好的设计吗？

担任《龙凤配》女主角的巴黎服装设计师这一消息，在任何情形下对伊迪丝·海德都应是个巨大惊喜，但由于她刚凭借《罗马假日》获得奥斯卡最佳服装设计奖，这样的安排也就不足为奇了。难道他们不知道在跟谁打交道？在成功地为玛丽莲·梦露、苏珊·海沃德（Susan Hayward）等电影巨星进行服装设计后，海德毫无疑问成为当时全城最负盛名的女人。如果没有她，明星们将无法看到自己的最佳形象。

伊迪丝总是彻夜不眠，清晨即起，走路飞快。她讨厌等待，也不喜欢让任何人等。

“早上好，海德小姐！”

“早上好！”

他们都知道她。琼·克劳馥（Joan Crawford）连买双袜子都要征求她的意见，贝蒂·戴维斯（Bette Davis）主演《彗星美人》（*All About Eve*，1950）时点名要她做自己的服装设计师，芭芭拉·斯坦威克（Barbara Stanwyck）全心全意地爱着她。整个城市的人都说她要么性冷淡要么喜欢女人，人们总是这样评论电影界的女强人。而海德，既不是性冷淡，也不是同性恋，她就像蟑螂一样具有极强的生命力。

海德总是戴黑色墨镜，即使在室内也这样，人们说这是因为她想隐藏在幕后，让她包装出来的女星站在舞台中央。但真相却是：海德追求的是深不可测。她戴墨镜其实是因为这样更有神秘感，可以显得更强势。她从20世纪20年代起就在派拉蒙影业做服装设计师，此后也多次续签合同，直至去世。那一天，她突然晕倒在工作台上，在经过了一切抢救后她终于被抬到墓地，入土为安。如果没有她，维罗妮卡·莱克（Veronica Lake）的脖子会显得太瘦，洛丽泰·扬（Loretta Young）的脖子会显得太长，而克劳黛·考尔白（Claudette Colbert）又会显得太矮。她手上的细针总能像编剧的神来之笔一样化解所有问题，因此，人们纷纷请她担任自己的服装设计。也正是凭借这样的功力，她被授予奥斯卡最佳服装设计师奖：《罗马假日》中，她第八次被提名为奥斯卡最佳服装设计师，并第四次获奖。

海德在为《罗马假日》做服装设计时非常勤奋，巧妙地为奥黛丽掩饰了多处身材缺陷。她对服装做出的修改不计其数：海德加宽了奥黛丽的双肩，以匹配其脸庞；她用首饰掩饰了奥黛丽纤细的脖子以及脖子上的伤疤；为了遮盖过于纤细的胳膊，她坚决反对让奥黛丽穿无袖衬衫；她还为奥黛丽选定特别长的

裙子以掩盖瘦长的双腿。海德为奥黛丽特别设计的宽下摆女裙成功地将观众的注意力从其身材缺陷上引开，营造出整体的和谐感，而海德配的细腰带则可淡化奥黛丽尴尬的腰部线条（海德说那是“二战”以来最细的腰了），但奥黛丽想用粗点的，海德虽然有些担心，最终还是同意了。

当然，如果完全听从海德的意见，那她们就都成格蕾丝·凯利（Grace Kelly）了。“格蕾丝是海德最得意的作品，”海德的前学徒丽塔·里格斯（Rita Riggs）说，“因为她完美诠释了20世纪50年代美人的形象，完美的腰线，完美的直眉，而且她中意这种造型，这种被奥黛丽直接拒绝的造型。”

造型的意义在于：隐藏可见的身体结构上的缺陷。

换作其他更急功近利的设计师，可能会借助奥黛丽可供发挥的身形来展现自己的才能，伊迪丝却坚持按照电影角色来做调整。毕竟，她不是时装设计师，而是一名电影服装师。一般来说，精明的人对此这么解释：越时髦的衣服越容易过时，而伊迪丝害怕这一天的到来，因为这意味着她的好莱坞职业生涯会就此结束，而这就像解雇通知书一样恐怖。个人眼光？艺术创新？拜托！她知道电影里不需要更多的人来秀才艺，有这些明星已经够了。电影需要的是动作迅速的女裁缝，这些女裁缝需要在凌晨两点，当导演都已经离开拍摄现场，所有人都已离开时，用43或44针就能搞定衣服褶皱。潮流是属于年轻人的。

因此，虽然这些戏服本可以让伊迪丝免费制作，怀尔德还是希望另行购买。这样做不太好，但即使伊迪丝本人也承认之前确实有在外购置服装的先例：三年前，克里斯汀·迪奥（Chris tian Dior）受《欲海惊魂》（*Stage Fright*，1950）导演阿尔

弗雷德·希区柯克的委托，为玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich）设计戏服。但是因为他们在欧洲拍戏，启用手头的服装设计师更加便利，这在经济上对华纳兄弟而言也很划算，黛德丽非常喜欢这个主意。但是《龙凤配》的主演奥黛丽的戏服却应另当别论，首先，她的身材跟黛德丽的差别很大；其次，怀尔德的电影作品是好莱坞派拉蒙影业公司的。因此伊迪丝·海德就顺理成章成了他们最合理的人选。但怀尔德始终认为她并不是这份工作的最佳人选。要使萨宾娜的惊艳转型看起来合情合理，她需要的远远不只是仿制时装，而是法国时尚界的教父教母。

备忘录

时机来得恰到好处。如果那个夏天把奥黛丽安排在巴黎，让她自己而不是公司来购买服装再寄回美国呢？怀尔德把这个问题提交给负责在支票上签字的人——派拉蒙公司制片厂主管弗兰克·卡菲（Frank Caffey）。他给派拉蒙纽约办公室的律师拉塞尔·霍尔曼（Russell Holman）的备忘录上详细记载了奥黛丽·赫本将在何时、何地、如何购买《龙凤配》需要的戏服。自此，奥黛丽正式从一名电影明星升级为时尚偶像，七年后，当她身着一身黑色小裙子出现在大众视野中时，这一转型达到了顶峰。卡菲记载：

> 几周前，经理多恩·哈特曼（Don Hartman）和比利·怀尔德在讨论《龙凤配》时谈到，如果奥黛丽小姐在路过巴黎时亲自买些电影中需要的服装会非常有好处。他们还和奥黛丽讨论了这个问题，几天后，伊迪丝·海德到旧金山

同奥黛丽小姐一起敲定购买的衣服。今天我重新确认了商讨结果，下面是奥黛丽小姐需要购买的东西：

（1）黑西装。萨宾娜乘飞机飞越大西洋，然后乘火车到达北部的纽约时会穿这套衣服。

（2）同时还需要配备几件衬衫和马甲。

（3）西装配套的法式帽子。

（4）漂亮的法式礼服。

以上服装都应作为奥黛丽的私人服饰购买，不得使用派拉蒙影业公司的名义，因为这将可能牵涉银幕版权、入境责任，甚至可能被海关收缴。它们将作为奥黛丽的私人衣物带进美国。

选定服装后，应提前发送衣服草图以及样品颜色和面料。赫本不可以选择深黑色或纯白色（海德的意见），我们建议她购买深蓝色、牛津色或深灰色的。

理查德·米兰德（他几年前在《天堂里的笑声》中发现了奥黛丽）收到以上说明后，在备忘录内容上加了一点："根据卡菲的信件，我建议让格拉迪斯·德塞贡扎克（Gladysde Segonzac，派拉蒙驻巴黎办事处负责人的妻子）先帮奥黛丽准备一些衣服，以便她在巴黎慢慢选……同时，我可以告诉格拉迪斯我们的要求，她可以充分利用时间，先找到合适的衣服，再给奥黛丽和伊迪丝准备草图和发送样品。"霍尔曼知道这么做的好处，他表示同意："格拉迪斯·德塞贡扎克在巴黎时装界浸淫已久，她对服装的了解胜过奥黛丽。"卡菲从中载录：

> 挑选服饰的工作要在巴黎世家时装店进行，先由德塞贡扎克帮助初选，奥黛丽在7月13日完成最终选择，或在同一家店挑选其他款式的衣服。赫本先试穿初选衣服的版型或款式，和伊迪丝·海德讨论后，到现场在德塞贡扎克夫人的帮助下更换颜色或者面料，同时还可能需要调整领子和袖口。但最后奥黛丽买的衣服不要和模版一样，因为这些服装版型可能会成为美国衣服的仿制对象。换句话说，我们不希望直接从巴黎最新时装发布会上出现的服装中选择奥黛丽要买的衣服。而且，切记，我们不能赔上银幕信誉，赫本选好和修改的衣服都应以她自己的名义购买，不能提及派拉蒙影业公司。

就这样，1953年的夏天，《罗马假日》上映前夕，奥黛丽·赫本来到巴黎进行大采购，这场服装血拼不仅改变了她的一生，而且对迪奥当年的“新风貌”（New Look）服装风格产生了重大影响，甚至还改变了所有追求新风貌的女性的生活。

迪奥的“新风貌”

“二战”期间，严格的配给制度造成了单调简陋的着装风格，这在政治上是正确的。然而，1947年2月12日，这一切都改变了，这一天，克里斯汀·迪奥推出战后第一个时装系列，被美国时尚杂志《时尚芭莎》（*Harper's Bazaar*）命名为“新风貌”。迪奥采用奢华的面料制作收腰紧身上衣和花苞裙，真正脱离了20世纪40年代早期的厚实肩垫和战时的耐磨面料。迪奥重现了女性丰乳肥臀、腰肢纤细、肩形柔美的曲线：刹那间，社会又开

始允许女性们以性感柔美的姿态存在了。（事实上，迪奥的“新风貌”服装非常奢华，英国贸易部曾因此指责迪奥。）

如今，对于真正的塑形来讲，一个女人需要束腹带和腰线带。对于经济上无力支付维多利亚紧身衣的人，还有实用（但有形有款的）的衬裙可供选择，这种衬裙用本行专家伊迪丝·海德的原话说就是“足够紧致，以体现你的女性曲线；同时又足够宽松，以体现你的典雅和含蓄”。换句话说，“新风貌”其实就是伊迪丝风貌，但到这时已经是旧风貌。而萨宾娜现在需要的是焕然一新。

80-56-80

也许是格拉迪斯·德塞贡扎克做的决定，由于克里斯托巴尔·巴伦西亚加（Cristóbal Balenciaga）[①]忙于即将到来的时装展而无暇顾及无名影星的戏服挑选，德塞贡扎克转而以奥黛丽的名义致电于贝尔·德·纪梵希（Hubert de Givenchy）。这位才华横溢的年轻服装设计师（当时他仅26岁，奥黛丽24岁）在夏帕瑞丽（Schiaparelli）[②]工作时曾任德塞贡扎克的助手，1951年离开，在鲁·阿尔弗雷德·维尼大街8号创办了自己的工作室，即纪梵希工作室。作为一名杰出的巴黎世家追随者，纪梵希是不错的选择。夏帕瑞丽教他懂得了优雅，而克里斯托巴尔·巴伦西亚加教他懂得了关注面料，为人设计，而非为设计而设计。克里斯托巴尔·巴伦西亚加的声音总在提醒着他什么是对的、

① 克里斯托巴尔·巴伦西亚加（Cristóbal Balenciaga），巴黎世家创始人。——译者注
② 法国著名设计师及其同名奢侈品品牌。——编者注

什么是错的，不仅在服装方面，也在店铺的经营方面：当客户试穿时，他们会将其换下的便装熨烫好，确保她离开时也能光鲜亮丽。

身高1.98米的温文尔雅的大个子于贝尔·德·纪梵希，在他的朋友和老顾客眼中堪称伟岸。如果不是那么优雅考究，纪梵希可能早就成为篮球前锋了。当还是个男孩时，他就看重简约美观胜过一切，哪怕以丧失实用性为代价（这点连伊迪丝都佩服）。纪梵希从来不会想裙子是否够宽大，或者穿裙子的女士该如何上下出租车，他只注意美观和艺术价值，实用性向来不纳入他的考虑范围。罕见的一个特例是他在工作室穿的白色亚麻罩衫，被他像厨师围裙一样系在套装外面，所有进入工作室的人都会注意到它，在这个流行趋势瞬息万变的行业，它称得上是过往那种高贵风度的标志。事实上，对纪梵希来说，激发他设计灵感的，不是繁华盛世，也不是浮光掠影，而是面料本身。面料就是他创造力的源泉。一匹丝绸、一卷簇新棉料，这些味道才是他生活的乐趣。他的导师克里斯托巴尔·巴伦西亚加也是如此。

“打扰下，先生，”纪梵希听到有人叫，当时他正埋头在制图桌上工作。“赫本小姐在这里等着见您。”可以想象，当他放下新一季秋冬时装系列设计，见到眼前的这位赫本并非凯瑟琳·赫本，而是身高1.6米，三围80–56–80，短发，身着窄角裤和芭蕾平底鞋，戴着写有“威尼斯”字样的贡多拉船夫帽的女孩时，该有多么惊讶！

“您好！”她说。

“您好！小姐，”纪梵希回应道，“您是哪位？”

“奥黛丽·赫本。”

“啊，”他说，“不是凯瑟琳？”

“不是凯瑟琳。”

她大大的眼睛和浓密的眉毛，在他眼里简直不像一个真实的人类，倒更像是个脆弱的动物。

“先生，”她说，“我最近刚拍了一个电影叫罗马……”

“非常抱歉，小姐，我正在设计新品，现在很忙，请允许我离开一下……”

“是是，我明白，但是……”

“小姐，我没什么助手，而且时间也很紧。”

这并非托辞。尽管纪梵希保持友好，但他的确太忙了。

“拜托了。”

“不，亲爱的，很抱歉……”

“拜托了，求求您了，”她还在坚持，“肯定有什么是我能试穿的吧？”

纪梵希心想，这种对话可以没完没了地说下去，与其在这儿耗一个下午，不如安抚一下她，让她平静下来。

于是纪梵希开始听她讲比利·怀尔德新片的故事情节，她说影星亨弗莱·鲍嘉（Humphrey Bogart）、威廉·霍尔登（William Holden），当然还有她自己，全都会参演，还说伊迪丝·海德正在设计戏服，但是她被派拉蒙公司安排来这里购买最时尚的衣服，而且只能用自己的钱，作为她的私人服饰，以便拍戏时在某个场景下穿……

“好好，”他说，“明白了。”于是他带奥黛丽进了工作室，附带条件是：他没专门的时间去制作新的，但欢迎她在上

一季度的时装系列中进行挑选。纪梵希说，任何一件她感兴趣的，都可以带走。

奥黛丽欣然答应，兴高采烈地签了字，直接就开工了。在旁观者看来，做出如此昂贵又明智的决定，她多少应该感到担心，但她没有露出任何局促紧张的迹象。虽然曾有过做裁缝的经历（战时定量配给，她不得不如此），可在当时，那个1953年的夏天，奥黛丽却怎么也称不上时尚中人。不计其数的旧照（纪梵希开始负责她服装设计之前）证明她毫无疑问非常清楚自己穿什么好看，但是说到时尚，就太外行了。在走进鲁·阿尔弗雷德·维尼大街8号的那一刻，奥黛丽很可能连一件高级定制时装都不曾拥有过。

在银幕下，奥黛丽喜欢裙子，但更常穿阔角裤（她觉得更实用些）。她喜欢细跟鞋（她知道自己脚太大），而且总是选择何时何地都容易打理的衣服，穿她能想象到的最舒适的毛衣。总的来说，简单、舒适是奥黛丽衣服的主旋律。这似乎合情合理（谁不想穿得舒服呢？），可在这个充斥着各种肩带蕾丝和塑型内衣的年代，“没有痛苦就没有收获”是一贯的生存法则。

因此，在毫无审美概念、无意对抗时代潮流也完全不打算尝试不适合自己的衣服的情况下，奥黛丽开始了自己文雅的叛逆。经过纪梵希指点，她先是挑选了一件灰色毛料小西服套装，搭配一条浅色雪纺头巾；一件饰有刺绣花朵的白色薄纱长礼服；最后是一件酒会上穿的小黑裙，领口两端由小蝴蝶结固定，形成宽而浅的颈口（当时称为船型领，不过不久之后就会改称为“萨宾娜领”了），背部深V型的镂空下面缀以一串纽扣作为结尾，这件礼服将芭蕾舞裙与舒适紧身衣结合得相得益彰，袖口异乎

寻常的宽，根本无法掩饰她过瘦的肩头，而领口——出于同样的原因——也无法掩饰她突出的锁骨，那是伊迪丝·海德在《罗马假日》里费尽心思才遮住的缺陷。这件礼服如此巧妙地包容了——甚至可以说是彰显了奥黛丽这些所谓的“缺陷”，以至于1954年《龙凤配》上映后，成为谈资的不仅是萨宾娜的惊艳转型和奥黛丽晋升为时尚偶像，还有一种对于女性定位的全新思考。

奥黛丽将成为纪梵希一直等待的缪斯女神，纪梵希也正是那个能将她赋予艺术生命的皮格马利翁（Pygmalion）[①]。此后的五年内，他们的工作关系迅速发展，日益紧密，愈加融洽，并在《蒂凡尼的早餐》中达到顶峰。但在当时，奥黛丽和纪梵希则像针和线，仅在某一点上能够完全适应彼此。

梅尔·费勒

奥黛丽的人生开始全速上升，工作立刻全面挤占她的时间和疲惫的身体。曾经只是按部就班地工作，如今她却开始被新的任务推着向前走——在美国本土和海外进一步拓宽自己的明星之路，排满了记者招待会、制片厂通告和临时住所，各种推介计划、素未谋面的名字，以及未知其名的影迷。随波逐流已

① 皮格马利翁是希腊神话中的塞浦路斯国王，善雕刻。他不喜欢塞浦路斯的凡间女子，决定永不结婚。他用神奇的技艺雕刻了一座美丽的象牙少女像，在夜以继日的工作中，皮格马利翁把全部的精力、热情、爱恋都赋予了这座雕像。他像对待自己的妻子那样抚爱她，装扮她，为她起名加拉泰亚，并向神乞求让她成为自己的妻子。爱神阿芙洛狄忒被他打动，赐予雕像生命，并让他们结为夫妻。“皮格马利翁效应”成为一个人只要对艺术对象有着执着的追求精神，便会发生艺术感应的代名词。——译者注

经成为过去，现在奥黛丽已经起飞，往下俯瞰、朝后望去，她能够瞥见自己家乡阿纳姆的依稀痕迹、第一次与柯莱特和“琪琪”的碰面，还有那远处的詹姆斯·汉森。他们像丢进水井的硬币一样，渐渐远离了她的生活。

1953年在伦敦的那个夏天，奥黛丽遇见了演员兼导演梅尔·费勒（Mel Ferrer），是格利高里·派克介绍他们相识的。《罗马假日》英国首映时，派克在自己位于格罗夫纳广场的公寓里，以奥黛丽的名义举办了一个聚会。

当时奥黛丽还不是闻名遐迩的影星，但所有杂志封面都登了她的照片，并争相报道了她在社交界的处女秀，显然，她的大红大紫只是时间问题。那晚，所有目光都聚集在她身上。

费勒倚着墙，远远地看着奥黛丽的眼睛，默默地期盼着她能抬头注意到他。有那么一两次，费勒发现她试图避开他的目光，然而当她终于展开微笑时，整个房间都被点亮了。费勒回忆他们的初遇时说，他很快就爱上了奥黛丽，这是显而易见的；而且他毫不犹豫地承认他当时就知道自己很有优势。他事先排除掉了格里高利·派克这位情敌，然后打电话去奥黛丽的母亲家找她，当奥黛丽拿起电话，梅尔能从奥黛丽热情的回应中感到她是认真的，她说她喜欢《孤凤奇缘》（*Lili*，1953）中的梅尔，至于到底有多喜欢、是哪种喜欢，两人都无从知晓。

聚会上，奥黛丽亲自喝完了他递来的一整瓶酒，这种情况还是第一次。他是一个健硕刚直的男人，35岁左右（比她大了十多岁），有着她喜欢的外形。他直率、活力四射，而且对众人的注视毫无畏惧。在其他人眼里费勒是个傲慢的男人，但此时此刻奥黛丽眼里看到的却是坚定，而这正是她所不具备的，

因此奥黛丽一下子在人群中将他识别出来。

朦胧的灯光下，梅尔和奥黛丽聊到了九月开拍的《龙凤配》，还聊到把它做成舞台剧的可能性。多么有趣的聊天啊！他们边说边笑，心有所动，最后互道晚安。

格伦湾站最迷人的女人

《龙凤配》开机的日子越来越近了，到了分秒必争的时刻，比利·怀尔德和恩斯特·莱赫曼却还在争论剧本内容，大半剧本仍然空白。他们争论不休，直至深夜，又延续到凌晨，演员们都已到场开始化妆，现场灯光都已打亮。每个场景、每条线索、每个故事都是他们争论的焦点，任何情节都无法逃过。但是有关萨宾娜的——最终演变为奥黛丽的——禁欲主义，引起的争论最为激烈。

“比利想让鲍嘉和奥黛丽·赫本上床，”莱赫曼回忆说，“我说这不行，绝对不行，人们不喜欢这样，尤其不喜欢奥黛丽·赫本这样。她是个温柔可爱的小女孩……她在《罗马假日》中赢得了奥斯卡最佳女主角的奖项。我坚持他们不能一起睡，他非常愤怒。但是，在这一点上我不会让步。”莱赫曼和怀尔德夜以继日辛苦地工作、争论、摇摆，开始想这样（“要是她——不，算了……”），然后又换个方式（“要是她……”），从在比利家开始的第一夜一直到最后一夜的凌晨三点，在比弗利山庄酒店门口的人行道上，他们已经接近疯狂和崩溃。剧组本来打算在那天早上七点拍这个场景，然而他们能在剧本上写的字只有“室内—拉雷比—办公室—夜”。

凌晨四点半，他们决定放弃。比利让助理导演取消了鲍嘉

和奥黛丽的叫醒服务，莱赫曼的医生建议他们从剧本改编中抽身出去度个假。两周前，莱赫曼因过度工作而崩溃，甚至多次歇斯底里地哭泣。医生发现他的病情非但没有好转的迹象，反而愈发严重了，于是建议他在接下去的至少十四天内不要接触比利·怀尔德。然而，如果每次都能在被告知需要休息的时候就听从建议休息，比利也就不会成为日后那个著名的比利·怀尔德了。因此几天后，莱赫曼和比利重新回到改编剧本的工作上，他们抽烟、喝酒、互吼，当他们正争论奥黛丽（在片中）是否应该有性爱戏份的时候，斯普里彻医生突然来访。“糟糕！”比利想，然后他做出了一个当时唯一能做的举动，而且对于这位后来写出了《热情似火》（*Some Like It Hot*，1959）的编剧而言绝对是合情合理的举动——藏进了衣柜。

（趁着比利在衣柜里，我们顺便说明下：奥黛丽的贞洁问题不仅仅关系到她的银幕形象，也不是莱赫曼在假正经，而是因为大家都清楚电影审查委员会在盯着他们——“他们”包括乔治·阿克塞尔罗德以及好莱坞的所有人。因此，有关奥黛丽的性生活的争论不是针对个人的，而是针对电影审查的。）

医生在给莱赫曼检查身体时，比利在衣柜里静静地等待着。不久，医生宣布莱赫曼可以恢复正常工作。

“好啦，大夫，”端坐在床上的莱赫曼说，“我想现在可以叫怀尔德出来了吧。”

门打开了，好莱坞最伟大的导演走了出来，手里点着根香烟，他微微抬起帽子行了个礼，然后离开了。

最终，莱赫曼赢了：奥黛丽和鲍嘉在床上相拥打滚，但是没有做爱。怀尔德不得不等上几年，等电影审查委员会的规则

放宽松后，才能表现他极具挑战性的性爱自由的想法。实际上，奥黛丽也必须等待，直到舆论环境合适的时候，她才能在电影中表达类似的思想，正如《蒂凡尼的早餐》中所展现的那么令人惊讶。设计师让她变得时尚，而导演让她成为偶像。

《龙凤配》上映后，无论在银幕上还是现实中，奥黛丽都成了永恒的标志，一个年轻女人用她的高雅品位坚持了自己的个性，这在充满了大胸美女的时代是一种全新的性感（怀尔德曾说，“这个女孩有可能一个人就让大胸成为过时货。”）。表面上看，萨宾娜的举动跟那个时代的女孩如出一辙——像灰姑娘那样只为王子而存在，但奥黛丽、怀尔德和纪梵希共同给这一角色偷偷融入了一些未来女性的新特征。产生化学反应的关键就是“偷偷地融入”：如果他们公然地表现这些内容的话，奥黛丽有可能会被电影审查官、影评人和影迷们封杀。为什么她没有销声匿迹，而是风靡 20 世纪 50 年代末至 60 年代初？因为对于公众而言，奥黛丽是个公主一般纯洁的好女孩。

梦想开始

1954 年 9 月《龙凤配》上映仅几周后，奥黛丽和费勒就在瑞士的比尔根山结婚了。婚礼在一个能够俯瞰琉森湖的小型山间教堂举行，当天奥黛丽身穿白色薄纱礼服，头戴白玫瑰花环。

从意大利度蜜月归来后，费勒夫妇发现他们 9 个月后即将为人父母。奥黛丽说：“这个宝宝将会是我生命中最重要的角色，甚至比我的成功更为重要。每个女人都知道孩子意味着什么。”

这就是奥黛丽一直向往的幸福。不是稍纵即逝而是长长久久的幸福，是日日夜夜都在不断生长的幸福。

奥斯卡之夜

《龙凤配》获得六个奥斯卡奖项的提名，比利·怀尔德获最佳剧本和最佳导演两项提名，奥黛丽获最佳女主角提名，伊迪丝·海德获最佳服装设计提名。

意外的是，奥黛丽和比利最终落选，而伊迪丝·海德却获得奖项。当信封打开，她的名字被大声念出来时，伊迪丝走上了潘太及斯剧院的舞台领取奥斯卡奖杯。她的获奖感言就两个字，既不是“于贝尔”，也不是“纪梵希”，而是“谢谢！”这已经是她第六次获得奥斯卡奖。

梅尔·费勒夫人

1955年3月，奥黛丽流产了。她躺在床上，敏感而脆弱。命运给了她残忍的一击，她在绝望的边缘苦苦挣扎。尽管在不少人眼中她脸上还带着温柔的笑容和宁静的神情，但她永远也不可能完全恢复了。不管怎么说，失去孩子意味着失去了弥补她童年遗憾的机会。童年的奥黛丽被弃之不顾，身体瘦弱，在饱受战争蹂躏的比利时学习舞蹈。那些不幸的伤痛让她久久无法释怀。

但大众看到的是甜美面纱装点后的效果。接下来的几年，全世界都通过媒体看到了一个崇尚为妻之道的幸福的奥黛丽。谈及遇到梅尔之前的生活，她说：“那时我算不上一个完整的女人。没有爱情的女人是不完整的。”并在名为《奥黛丽的建议：开心玩吧，让老公当家》的书中坦言：“他是一个很有保护欲的丈夫，我喜欢这样，大部分女人都喜欢……作为妻子，能让丈夫帮你处理你所有烦恼，这真的很幸福。”

“她在某种程度上被梅尔吸引，”奥黛丽后来的伴侣罗伯特·沃尔德斯（Robert Wolders）说，“因为他就像她的父亲。有人说他滥用了她的信任，但我认为也不完全是这么回事。如果什么适合她什么不适合她完全由他决定，我觉得是她希望他这样做的。他确实对她的生活过于控制，但那是因为她想被保护，她相信梅尔。从某种意义上说，她对我也是如此。”

奥黛丽的恳求公开得如此彻底，以至于此前就被传有控制欲的梅尔这时被公认为“斯文加利”（Svengali）[①]。《我的丈夫没有控制我》（*My Husband Doesn't Run Me*）这篇报道粉碎了这些谣言（“她在‘二战’阴影笼罩下的幼年时期就很清楚什么是独裁者。把这从奥黛丽身上撇清吧，她没有嫁给一个独裁者！”）。但是梅尔和奥黛丽的无数私密瞬间可以证明，事实多少有些差别。尤尔·伯连纳（Yul Brynner）告诉赫本传记的作者沃伦·哈里斯（Warren Harris）：“赫本事业上的成功让梅尔心里无法平衡，他非常嫉妒，实际上赫本在任何方面都比他强些，所以，他就把气撒到她身上。”伯连纳的评论很残酷，却符合大众观点。梅尔事业上不如妻子，这让他伤心。“当一个妻子的风头压过了丈夫，像奥黛丽这样，”他坦言，“这当然是个问题。”

① 英国小说家乔治·杜·莫利耶（George Du Maurier，1834—1896）的小说《爵士帽》（*Trilby*）中，通过催眠术控制女主人公的邪恶音乐家。——译者注

雏　形

1955–1958

天鹅女郎

像所有小说人物那样，霍利·戈莱特利是多个真实人物的合体。她关于社交的美梦来自杜鲁门·卡波特的母亲，她关于存在主义的焦虑则是卡波特自己所具有的，而她的性格，虽然看起来不像源自真实生活中的人物，而更像是作者创作的，实际上却来自杜鲁门非常倾慕的那一群曼哈顿社交名媛。他说这些人是他的天鹅女郎。对杜鲁门来说，她们是这样的：纽约城里最耀眼最强大的女性朋友，她们在 La Grenouille、Quo Vadis、El Morocco 或 21 Club 享用台克利酒，喝醉了就躺在 La Côte Basque 的长凳上。杜鲁门和他的天鹅女郎们能将午餐变成一场行为艺术。他和这些密友们经常在一起，她们手挽着他，聊着各种八卦传闻。（“嘿。杜鲁门，你太坏了！告诉我她告诉了你什么？老实交代！”“这个……”）她们包括乌娜·奥尼尔·卓

别林（Oona O’ Neill Chaplin）、葛洛莉亚·范德比尔特（Gloria Vanderbilt）、卡萝尔·马库斯（Carol Marcus），还有葛洛莉亚·吉尼斯（Gloria Guinness），她带着一枚很大的戒指，大得连手套都戴不进。她们都是卡波特创作霍利·戈莱特利最好的素材。

“我几乎不让任何人到我的工作室，”葛洛莉亚·范德比尔特写道，“但杜鲁门想来看看，所以某天我就邀请了他，和我的意外房客罗素·赫德（Russell Hurd）见见面。我和罗素从孩童时代就是好朋友，他有着查尔顿·赫斯顿（Charlton Heston）的英俊和诺埃尔·科沃德（Noel Coward）的智慧。虽然罗素是同性恋，但我们一起在广场饭店茶舞那天就坠入了爱河……但是，我那时还不知道杜鲁门把罗素写进了他的小说，而且小说里的罗素也像我一样，住在褐沙石房屋里。女主人公是一个有着罗素这样的密友的女孩。这个女孩有些方面像我，有些方面又像卡萝尔·马库斯，卡萝尔当时刚刚从她的第二段婚姻中解脱出来，从洛杉矶乘飞机来纽约，在这里无处可去，最后就住在我的工作室里。

葛洛莉亚的公寓在第五大道和麦迪逊大道之间的65街，一幢四层褐沙石房屋里，公寓里摆满了鲜花、精美物件，还有上东区时尚生活的全套必备服饰——她的追求者弗兰克·辛纳特拉评价说。杜鲁门正是在这里见到了刚恢复单身又满心伤痕的卡萝尔·马库斯。幸运的是，他有一双愿意倾听不幸的耳朵。“你已经让自己自由了，”杜鲁门对她说：“我都看见了。现在你的生活才刚刚开始。为什么不去和那些想跟你上床的富人们上床呢？这没什么不好的，而且这样做能帮你解决很多问题。”

对于伤痛，卡波特可谓治愈大师。第一次接触他这剂良药，就能让任何女人变成他的终生朋友，第二次接触，她们就会成为他的

天鹅女郎。卡萝尔·马库斯在她的回忆录中详细地描述了该过程：

> 在纽约的时候，我每天凌晨3点都会在纽约西55街一个名叫金钥匙俱乐部的私人会所里和杜鲁门见面。那里灯光昏暗，我们就坐在壁炉边的大椅子上一直聊，一直聊……有一天，杜鲁门开始说些新内容："以前我见过一个女孩，她和你不一样。实际上，她差不多是个妓女，但是我很喜欢她。她是南方人。我不知道她后来怎么样了，但是我一直都想写她。我想把你当做她来写，我想把她身上发生的事情写到你身上，写成霍利·戈莱特利。"我们每天都会聊到早上7点左右，然后离开金钥匙俱乐部，步行前往第五大道，路上有个男人推着一车甜甜圈卖，我们会买一些，然后继续朝蒂凡尼珠宝店走去。

美丽的芭比

葛洛莉亚、卡萝尔以及其他女孩依次经过旋转门进入"杜鲁门之爱"的殿堂，而芭比·佩利（Babe Paley），美丽的芭比，则有她自己的专用通道。她是天鹅女皇，是对杜鲁门而言最重要的人物，作为传播业巨子比尔·佩利（创办了哥伦比亚广播公司）的妻子，她堪称全纽约城最为重要的夫人。杜鲁门的母亲如果能见到芭比，一定会感到非常自豪，因为她儿子已经爬得这么高了，看到了这么多对她来说难以想象的事情。然而，在1954年，也就是杜鲁门见到芭比的前一年，她去世了。

他们是在杜鲁门动笔写《蒂凡尼的早餐》几个月前认识的。

佩利夫妇要和大卫·O·塞尔兹尼克一家出去共度周末。塞尔兹尼克一度很享受有杜鲁门的陪伴，就提议带他一起，也许能更添乐趣。而佩利以为此“杜鲁门”指的是杜鲁门总统，于是欣然同意。真是一个绝好的机会啊，虽然卡波特早已习惯于在飞速发展的世界里东跑西颠，但身为一个既非好莱坞名人也非皇室成员的小人物，居然能有幸和两位传媒大亨及其妻室一起共度周末，这一切来得太快了！他当然不能错过。

卡波特说：“第一次看见她时，我就觉得她的身姿、她举手投足的姿态是我见过的最完美的。”飞机在牙买加着陆时，芭比和卡波特的生命已经成为彼此交织的一部分。他是她的双耳、双眼，有时甚至还是她的双唇，他是她乏味社交生活的避风港，是她陌生知识领域的引路人。而芭比之于杜鲁门，正如《蒂凡尼的早餐》中的霍利之于无名作家，是梦幻般的传奇人物。如果把每一位杜鲁门想写进小说的天鹅女郎都称为艺术家，“她们以自己易朽的肉身创作出此生唯一的作品。”那么毫无疑问，芭比就是其中的绝世杰作。

他们的关系也一样完美。她想带杜鲁门出入世界各地的餐馆，就像带着一个宠物、陪聊玩具或者是私人治疗师，离了他，芭比无法购物、无法喝酒、无法哭泣。同时，杜鲁门也需要她。在他身边，她看起来那么棒。在彼此身边他们看起来都很棒。“我疯狂地爱上了她，”杜鲁门对杰拉尔德·克拉克（Gerald Clarke）[①]说，“我觉得她太迷人了！她是我一生中迷恋过的仅有的两三个人之一，是唯一一个我完完全全喜欢的人。我认为

① 美国作家，也是卡波特的传记作者。——编者注

她可以位列世界最伟大的三位美人名单，另两位是葛洛莉亚·吉尼斯和嘉宝。而芭比是我认为最漂亮的。事实上，她是20世纪最美丽的女人。嘉宝是个例外，和芭比不相上下。芭比还是我见过的最为时尚的女人。”她十四次被评为美国最会穿衣服的女人。

芭比非常摩登迷人，而且她的优雅时尚具有强大的号召力。有一次在去吃午饭的路上，她将丝巾取下，漫不经心地系在手提包上，几周后人们发现整个纽约市的女人都开始这么做。芭比甚至称得上穷奢极侈，拥有价值超过百万美元的海瑞温斯顿、卡地亚、蒂凡尼和梵克雅宝的高级珠宝，其中大多和她那五万美元的翡翠戒指、七万五千美元的钻石项链一样锁在她丈夫的银行保险柜里。当想要戴上它们时，佩利夫人只需去办公室打扰下自己的丈夫比尔（“亲爱的，不好意思，不过……”），他就会招呼豪华轿车和秘书去取。等候珠宝的时间里，芭比一般会坐在大厅，从24K金的香烟盒里取一根L&M香烟，装在象牙过滤嘴上，仪态万方地吸着。她每天会燃尽两包烟，但她的双唇却从来没有直接触碰过一根香烟。

她为丈夫而盛装打扮，所以比尔为她建了一个迷宫一般的更衣室，里面有无数个嵌入式橱柜，上百个抽屉，每个抽屉都以淡蓝色标签分门别类。其中放睡袍的抽屉就有6个：丝绸睡衣、老式雪纺睡衣、新式睡裙、棉质睡衣、薄尼龙睡衣、冬季睡衣。当然，在他们位于长岛卡奴娜农场那个34.40公顷的地产、牙买加的住所，以及她时常召开传说中的晚宴的瑞吉豪华酒店，芭比还有其他的衣橱。杜鲁门自然成了她所有衣帽间里华美的固定配置。他教她在谈话中如何不着痕

迹地转换话题，如何在沉闷的时候加入精心选择的奇闻轶事，以及文学化的双关语，他把这些演示得像芭比吃迷你时蔬一样恰到好处。

芭比烹调的一切美味都是专为丈夫比尔而做的，尽管比尔并非美食家，吃什么都狼吞虎咽。（“二战”后比尔·佩利在德国的巴特洪堡遇见比利·怀尔德。比利回忆，那时候他们用一个破烤箱来烤制美军福利社专门送来的牛排，佩利一块接一块地把它们胡乱塞进肚里。“德国人有个词叫‘essen’，”比利说，“意思是‘吃’，他们还有个词‘fressen’，意思是‘狼吞虎咽’，后面这个词形容他很合适。”）比尔·佩利经常一天吃八顿以上，芭比就在厨房里忙着填满他的大胃。有时候她会花几天时间，从列克星敦大道到唐人街，寻遍曼哈顿所有的商店，找材料做美食给佩利享用。

取悦丈夫是芭比的头等大事。每个晚宴她都会准备一本小小的金色便签簿，在里面记下丈夫所有喜恶，包括食物、书籍以及交换的想法。那些坐在佩利身边的人对芭比来说具有特殊的价值，都是根据她的意图和佩利的喜好特意安排的。宴会结束后，客人们准备离开时，芭比就会把他们堵在墙角，手持着笔问道：“他提到橄榄了么？那些橄榄是新品种，他喜欢吗？”佩利夫人会记录下这一切。

简单来说，芭比在各方面都是杜鲁门的母亲以及霍利·戈莱特利梦寐以求成为的榜样。但妮娜死了，杜鲁门永远也无法找到内心的平静——即使他把自己丢进了天鹅堆。美丽的芭比也同样如此，即使拥有全纽约的关注和杜鲁门的赤诚忠心，她的内心深处却倍感失落。

身着昂贵的貂皮大衣，戴着精致的耳环，出入于各式晚宴，享受着没完没了的假日，芭比并不快乐。这源于她的婚姻。爱情早已远去（如果开始确实有过的话），不管在外人看来多么恩爱，比尔和芭比就像他们路易十六式家具上的绿色和金色点缀一样，只是房子里的一个装饰而已。从一开始，作为比尔·佩利的妻子，她就必须严格服从和遵守丈夫的指示，每天早起，在他醒来之前整理好自己的妆容，默默收起自己的异议。当然，仅做这些，是远远不够的。根据比尔的要求，孩子和他们的女家庭教师要住在凯伦娜（Kiluna），仅在佩利夫妇周末接待访客的间隙才偶尔见见他们。一家人在一起时，比尔指示芭比不要拥抱或触摸孩子们，芭比都照做了。

她把这些全都告诉了杜鲁门。她不能和大多数好友畅所欲言，对记者更是如此。比尔给她的权限仅限于穿衣打扮和吃喝玩乐。但是对杜鲁门，这个与她真心相待的人，芭比坦诚相告。她承认他们之间已经完全没有性生活。20 世纪 50 年代初，他们就不在一起睡了。并不是因为比尔对性失去了兴趣，他仍然会和她的朋友们（包括卡萝尔·马库斯）公开调情，而是因为他已经对她没兴趣了。正如他的孩子们一样，比尔的芭比只是用来看，不是用来触摸的。

后来杜鲁门告诉杰拉尔德·克拉克说芭比很不开心，曾两次试图自杀。一次是吃药，另一次是割脉，据杜鲁门说两次都被他救了。芭比不止一次告诉杜鲁门她一定要抛下一切。有一次在佩利的曼哈顿公寓里她又这样说，杜鲁门劝她坚持下去。

“食米鸟，”（他为她起的昵称）杜鲁门与她私下聊天时说，

“比尔买了你。就像他到了 Central Casting 选角公司，发现你是最适合他的女人。你就把威廉·S·佩利太太当一份工作，世界上最好的工作。接受现实，为有这样一份好工作高兴吧。”

芭比很少让别人看到她哭泣，但这次不同，杜鲁门是个例外。芭比告诉他，自己需要休息，需要重新想所有的事。他会允许吗？他会在她小睡的时候先自己去忙几个小时吗？是的，他说，是的，亲爱的，当然。

几个小时后，芭比醒来，回到杜鲁门身边。她的脸已经上好了妆，“你说得对。”她说。事情就这样了。

芭比已经被困住了。杜鲁门要创作《蒂凡尼的早餐》，这样霍利·戈莱特利就不会被困住了。

乔治梦想着拍富人们聊趣事和性关系的高雅喜剧

《七年之痒》在1955年6月上映。怀尔德和阿克塞尔罗德找到了在电影审查中蒙混过关的办法——将通奸变成男主角脑海中的幻想，这毁了整部电影。《综艺》（*Variety*）杂志评价道：“电影版的《七年之痒》和乔治·阿克塞尔罗德的同名百老汇舞台剧仅剩下一点点相似之处。电影改编的版本涉及的只有想象，删掉了动作。更不可思议的是，那个正值壮年的落单男人非常纯洁和忠诚。道德最终战胜了诚实，但我们还是不要深究了吧。”

乔治·阿克塞尔罗德非常沮丧。他的下一部作品，改编自舞台剧《巴士站》（*Bus Stop*，1956）的剧本，只会让他感到更糟。其中有个场景，乔治让唐·默里（Don Murray）扮演的角色（一位试图证明自己多么有文化修养的牛仔）冲进

玛丽莲·梦露的房间，边和她做爱边背诵《葛底斯堡演说》（*Gettysburg Address*）。布林办公室（电影审查委员会）自然不会批准，责令乔治重写该场，去掉性爱内容。这让他极为沮丧。

难怪他后来写了舞台剧《成功之道》（*Will Success Spoil Rock Hunter*？），剧中作家（也叫乔治）将自己的灵魂出卖给了邪恶的代理商（名叫欧文·“卑鄙”·拉萨尔）。也难怪福克斯电影公司买下了其版权让简·曼斯菲尔德（Jayne Mansfield）出演，在麦迪逊大道取景，将乔治的报复性剧本拍成了一部无能广告男与大胸女明星上床的电影。这正是乔治试图在《七年之痒》中表达的主题——一个无能的图书编辑和楼上热辣女邻居（玛丽莲·梦露饰）的风流韵事，同时这也让乔治可怜兮兮地把自己冠以如此标签：“笨蛋和肉蛋”、傻帽爷们儿和性感娘儿们。

然而，外界不知道在他粗俗猴急的“兄弟会”[①]表面下，乔治·阿克塞尔罗德内心深处其实想成为诺埃尔·科沃德那样的人。他想写老式的高雅喜剧，讲述美丽的富人们半夜站在阳台上机智地对话。但是他来得太迟了。美国政府已经开始对电影中的肉欲开战，而诙谐电影也为此付出了代价。如今，一丁点儿乳头的激凸就能让整个美国陷入孩提般幼稚的兴奋中。杰瑞·刘易斯（Jerry Lewis）[②]来了，但是作为代价，三四十年代红极一时的爱情喜剧成为了明日黄花。

---

① 美国大学生组织的各种联谊会，常有性发生其中。——译者注

② 美国著名喜剧演员、制片人、编剧、导演，他的电影、电视剧和舞台剧以闹剧风格而著名。——编者注

诺曼·梅勒（Norman Mailer）[①]写道："艾森豪威尔当政那几年，喜剧的精髓就在于展现人们多么热切地想象着热辣的女人，同时保持着冷静的纯洁。"这种氛围使好莱坞对成年男女的描写大幅度倒退。所以，乔治很沮丧。但是他不知道杜鲁门·卡波特马上就会出现，并拯救他。

杜鲁门·卡波特一生中的两年

1955年春天，和芭比在牙买加喷气式飞机上相识的几个月后，卡波特开始认真考虑他的小说《蒂凡尼的早餐》。他和伙伴作家杰克·邓菲（Jack Dunphy）一起在火岛上的一个小屋住了一段时间，但进展不大。当时有些令他分心的事，美国歌剧公司计划将《波吉与贝丝》（*Porgy and Bess*）引入苏联，于是关于霍利的写作就被搁置了[②]。创作《蒂凡尼的早餐》需要宁静，他最终在海边找到了宁静，只有在那儿他才能保持创作长篇小说所需要的专注力。

接下去两年里，卡波特离开了苏联，造访了佩吉·古根海姆（Peggy Guggenheim）[③]位于威尼斯的家，又在他布鲁克林高地的新公寓待了一段时间，接着去了日本京都。在那里，1956年，他采访了酗酒的马龙·白兰度，并将采访稿卖给了《纽约客》，轻松赚了一笔不菲的收入。此时，《蒂凡尼的早餐》仍旧没有面世。

---

① 美国著名作家，代表作《刽子手之歌》（*The Executioner's Song*）、《裸者与死者》（*The Naked and the Dead*）等。——编者注

② 1956年，卡波特随同一个黑人歌剧团赴苏联演出《波吉与贝丝》。——编者注

③ 美国艺术收藏家。——编者注

制片人

马蒂·朱罗（Marty Jurow）一头整齐的黑发光滑地梳在脑后，他个子不高，但是肌肉结实有力，这可能是在出生地布鲁克林练就的，也可能是在哈佛法学院或在纽约顶级娱乐律师事务所里练就的。会议室桌子一边放着他的照片，从照片上他的样子和他西装的款式就能看出此人很圆滑世故。47 岁那年，他和理查德·谢泼德（Richard Shepherd）一起制作了《蒂凡尼的早餐》，但在此前，马蒂就已经在演艺界摸爬滚打多年。

当时，理查德·谢泼德三十岁，是个优雅而精干的上进青年。他刚从斯坦福大学毕业，进入一流的经纪人公司 MCA，打理玛丽莲·梦露、格蕾丝·凯利和白兰度等明星的相关业务。但是，马不停蹄地穿梭于摩天大楼间参加各种会议，这样的生活对他来说已经失去了吸引力。

他想去洛杉矶亲力亲为地从事电影制作的实践工作，于是他离开了。与此同时，马蒂也做出了同样的决定。干吗不合作呢？马蒂有着广泛的娱乐产业经验，谢泼德则拥有一批客户，结合二者，他们的确可以有所作为。很好的想法。但目前他们还缺少两样东西：钱和素材。

钱很快就来了。送钱的是谢泼德的岳父——制片人威廉·戈茨（William Goetz）。于是他们成立了朱罗—谢泼德制片公司。当时他们与派拉蒙公司达成了一项多部电影的协议，然后便开始寻找素材。他们开始大量地阅读。

杜鲁门·卡波特在床上做什么？

1957 年夏天，杜鲁门终于回到了海边小屋。他和杰克、戏

剧舞台设计师奥利弗·史密斯（Oliver Smith）一起在汉普顿租下了一幢宽敞的维多利亚式房子，准备好开始工作。那栋房子有个名字，叫“扬帆”（Sailaway），由高耸的桩子支撑在水面上，潮水来时，整栋房子就像被水流带进了海里。杜鲁门非常喜欢这种感觉，海浪拍打房子的声音对于他来说就像一种节拍器，尤其是夜里，那时他会躺在床上，听着海浪，完成大部分创作。从笔记本上撕下的纸张环绕着他，就像一张纸做的被子。他用打字机录入《蒂凡尼的早餐》。

写作最难的是让神经活跃起来，杜鲁门一旦开始，至少会忙碌四个小时，他的双手总是在打字机键盘和早上的咖啡、下午的薄荷茶、雪莉酒或傍晚倒在一排高脚杯里的马提尼之间游弋。在啜饮的间隙则是烟不离手地吞云吐雾。进入深夜需要休息时，杜鲁门会看看柯莱特的书镇，它能让他的思维慢下来。一次他写道：“凌晨两点差一刻，睡意未至，静静地凝视白玫瑰，直至睡意来临，我才得以平静睡去。”

杜鲁门创作《蒂凡尼的早餐》的过程就跟他创作其他作品的过程一样，可以用冷静甚至是科学的精确来形容。他藐视冲动，藐视那些不事先勾勒好整个故事的作家，他更喜欢计划，重新思考，然后在真正动笔之前再次计划。创作《蒂凡尼的早餐》时，他想摆脱自己以往的创作方式，用新方法形成一种更为缓慢的散文风格。就这样，他“像穿过金属螺旋线的风扇叶片一样吃力却拼命地旋转，最终筋疲力尽”，练就了一种平实直接的新的写作方式。他后来告诉那些询问他的人说，纸页不再是他的运动场了，而是他的手术室，他就像一名外科医生，正如他的偶像福楼拜——他努力以最云

淡风轻的方式去叙述他的故事。

他写了一个无名的故事叙述者，一个瘦小外向的18岁女孩霍利·戈莱特利。这个女孩确实轻而易举地周旋于各个地方和不同男人之间（她的邮箱上的固定消息是“霍利·戈莱特利在旅行中”）。杜鲁门在写霍利时发现虽然这个女孩是他生活中多个女人的综合体，但却同他认识的任何女人都有着天壤之别。她只说自己想说的话，做自己想做的事，她和那些天鹅女郎们不一样，她拒绝结婚，不想安定。这不仅因为她是个野性的姑娘（当然，她绝对是野性的），她的完整的内在气质就是独立的，她靠出卖自己赢得独立。

霍利是一名高级交际花，一名美国艺妓。对她来说，工作不允许她有爱情。谁试图将她关进笼子里，她就会飞走，正如她从前夫戈莱特利医生那儿逃走一样。她追寻的是自由，并最终在纽约找到自由；她剪了头发，对性爱直言不讳，毫不介意那个她用自己弟弟的名字“弗雷德”称呼的叙述者是同性恋的事实（她甚至承认自己也有同性恋倾向）。

虽然剧中并未直截了当地说明“弗雷德”是同性恋，但杜鲁门进行了充分的暗示，让读者自己体会。（卡波特这样写弗雷德，他曾经“从新奥尔良走到［虚拟的］同性恋港湾”，霍利用当时称呼同性恋的“莫德”（Maude）称呼他。）这说明他和霍利的性取向都是非主流的。他们亲密无间，但是彼此之间没有性和经济需求，这一点跟霍利和她的情人们的关系不一样。换句话说，他们相爱却彼此自由，他们的爱有别于任何结婚夫妻之间的爱。

卡波特挑战异性恋的神圣统治地位，其实是表达“谁赚钱（男

人）、谁不赚钱（女人）的性别限制在同性恋男女之间的感情关系里也许就没那么重要了”。不仅因为他相信柏拉图式的爱情是完美关系，或因为他认为同性恋无聊，而且因为1958年时，妻子在经济上依附于丈夫，所以已婚女人成了“被困”的委婉表达。

卡波特并无任何政治影射，却无疑造成了巨大的社会影响。事实上，他更喜欢观察趋势。从某种程度上说，他很像一名记者。他解释道：“每年，纽约都充斥着这种女孩，其中总是会有一两个（通常是模特）很突出，她们的名字会出现在八卦专栏里，她们的身影会徜徉在所有重要场合，与那些光鲜亮丽的人在一起。然后，她们会渐渐隐去，嫁给会计师或牙医，然后又会有新一批这样的女孩从密歇根州或南卡罗来纳州涌进纽约，重走那些女人的老路。我写霍利除了因为我很喜欢她外，主要还因为她就是这种女孩的典型代表，她们冲进纽约，像五月的花朵一样在阳光底下短暂而美丽地绽放，然后就消失了。我想要拯救一个女孩，让她不会最终泯然众人，而是芳名永驻。”

1958年春天杜鲁门完成了《蒂凡尼的早餐》，希望在夏天的时候发表在《时尚芭莎》上。但是他没能如愿。《时尚芭莎》拒绝了他。卡波特，这样一个鬼才，一个会引起文学界轰动的人，他们竟然拒绝他。

《蒂凡尼的早餐》，旅行

显然，是语言问题。杜鲁门之前联系的卡麦尔·斯诺（Carmel Snow）被《时尚芭莎》解雇了，赫斯特公司（Hearst Corporation）安排了南希·怀特（Nancy White）顶替她，南希不

仅毫无创意，在公司中也无足轻重。

她拒绝接纳杜鲁门丰富多彩的措辞（“歹客”[dyke][①]、“见鬼”[hell]、“该死”[damn]），更重要的是，小说中女主人公的自由活泼也一并被排斥。怀特的拒绝让杜鲁门深感意外，但是他接受了这个结果，他们达成了一个折中方案：将小说语言改得平常些。他在给朋友塞西尔·比顿（Cecil Beaton）的信中写道：“《时尚芭莎》会在7月那期刊登我的小说，尽管他们会对小说的一些用词感到很棘手，但是我敢肯定他们会擅自修改那些用词来哄骗我。”

结果是，《时尚芭莎》并没有修改用词，而是再次改变了心意，拒绝刊发该小说。南希确实在语言上净化了《蒂凡尼的早餐》，但他们在发表前的最后一刻毁约了。他们认为霍利·戈莱特利的性观念过于开放，在《时尚芭莎》刊登《蒂凡尼的早餐》有伤风化。杜鲁门自然勃然大怒，发誓这辈子不会再和《时尚芭莎》合作，随后和杰克一起远走希腊。

杜鲁门在雅典时收到了《时尚先生》（*Esquire*）杂志发来的电报，该杂志愿意支付两千美元从《时尚芭莎》买回《蒂凡尼的早餐》的版权，此外愿意再加一千美元，使交易进行得更为愉快。杜鲁门同意了。1958年10月他和杰克一同返回纽约，此时兰登书屋（Random House）已经出版了《蒂凡尼的早餐》，《时尚先生》也在11月那期上刊登了整部小说。

总的来说，这本书反响不错，但是没有比诺曼·梅勒更入迷的读者了。“杜鲁门·卡波特，这个人我确实不太了解，但

① 指女同性恋者，通常是指较男性化的女同性恋者。——编者注

我喜欢他，”他写道，“他跟三姑六婆一样尖酸刻薄，却又显得胆识过人，他是我们这一代作家中最棒的一个，他写出最精彩的句子，字字珠玑，韵味无穷。《蒂凡尼的早餐》会成为一部经典，我不会改掉其中的任何一个字。”然而，反对的声音也存在。有些人批评小说以及主人公霍利有些轻浮甚至肤浅。阿尔弗雷德·卡津（Alfred Kazin）说：“卡波特试图表现女主人公的内心世界时，描写很失败。这个身着小黑裙、颈戴珍珠项链、脚穿高跟鞋的闪亮却古怪的女人背后，那个曾经食不果腹的乡下女孩形象没有表现出来。”这样的评论让卡波特感到烦恼了吗？几乎没有，他正在万众瞩目中忙着抛头露面呢。

真正的霍利·戈莱特利

《蒂凡尼的早餐》出版后，全纽约的时髦女郎都宣称自己是卡波特笔下霍利的原型(有些能提供证据，有些则没有)。于是，一场杜鲁门称之为“霍利·戈莱特利大奖”的竞赛开始了。

似乎每个人都有类似于小说人物的地方，但是比起前格林尼治村书店老板，曾两度离婚的邦妮·戈莱特利（Bonnie Golightly），其他人都是小儿科了。她曾以诽谤和侵犯隐私的罪名起诉卡波特，要求他赔偿80万美元，她说杜鲁门通过他们的共同朋友获取她的生活信息，塑造了霍利。“除自己因在田纳西州长大而带有的浓重口音被借用外，”《时代周刊》1958年2月9日的内容指出，“邦妮·戈莱特丽还提供了其他一些证据。如和卡波特笔下的霍利一样，她也住在曼哈顿上东区的褐色砂石房里，转角有个酒吧；也是一名贪心的业余民歌手，有很多不寻常的演艺界朋友；也喜欢猫。还有很多其他相似的地方。

只有一点邦妮承认不一样："我没有，绝对没有同性恋室友。"

在听说戈莱特利小姐的控告后，作家詹姆斯·米切纳（James Michener）写信给兰登书屋帮杜鲁门申辩："那位纽约的年轻女士的控诉显然是假的，因为我恰巧知道，而且可以肯定杜鲁门的霍利原型是蒙大拿州的一位漂亮女士……"米切纳把信给杜鲁门看后，杜鲁门让他立即销毁。"我一直担心她也会起诉我呢！"他叫道。米切纳见过这个女人，她是"一名闪亮的曼哈顿未来之星，唱歌表演样样在行，而且能说会道"，《纽约邮报》（*New York Post*）专栏作家伦纳德·里昂（Leonard Lyons）曾经这样评价她，在创作《蒂凡尼的早餐》之前那些过得飞快而狂热的时光里，她跟他以及杜鲁门经常在一起玩。"她没有什么天分，"米切纳回忆，"但是有惊人的美貌和略微粗俗的幽默感。而且，她有1.88米高，比我高出半头，比杜鲁门高出一个半头。"

最终，没有人起诉杜鲁门。邦妮被嘲笑得不得不回到现实，那位蒙大拿小明星也只能是尽可能安然度过这场风波。然而正是这些新添的恶名，这位女演员反过来也沾染了霍利的一些灵气（讽刺的是，其实霍利也是从她身上挖掘出来的），因为片刻的走红而增加了不少曝光率，然后便像杜鲁门的母亲一样消失了。然而，她，或者任何其他争相举手的女人是真正的霍利·戈莱特利吗？当人们这样问本书的作者时，他简单地说"不是"。"真正的霍利·戈莱特利，"他有意停顿片刻后继续说，"和《蒂凡尼的早餐》中的女孩一模一样，唯一不同的是小说中她来自得克萨斯州，而真正的霍利是德国难民，"二战"开始时来到纽约，当时才17岁。但是，由于她的英文几乎没什么口音，很少有人知道她不是本地人。她的公寓就在褐色砂石房子

里，我也住在那里，因此我们后来成了好朋友。我所写的关于她的故事都是真的，当然不包括她和名叫萨利·图马特（Sally Tomatoand）的黑帮分子之间的友谊，但是有关她的性格及生活方式都是真实的，甚至书中看起来最反常的部分都是真的。比如，故事开始时，一个男人走进一家酒吧，酒吧里有很多照片，拍的都是那个他从热带找到的女孩头像的非洲木雕刻，那个女孩只能是霍利吗？生活中的霍利确实在非洲消失了，此后我从未听到她的消息。但是战争结束后，一个名叫约翰的男人，一个有名的抒情诗人和作家，到比属刚果拍了一个纪录片：他在一个热带农村发现了这个霍利头像的木雕。这足以证明她存在过。”

“杜鲁门也跟我提到过这么一个女人，”卡波特的传记作者杰拉尔德·克拉克回忆，“但是我听到的版本里，她是瑞士人。他甚至告诉过我她的名字。但是他的朋友都不记得这个女孩。她真的存在吗？也许吧，但她是霍利·戈莱特利吗？我很怀疑。如果她确实存在，我想她只是那些相似者之中的一个。”正如克拉克所言，那时确实有很多这样的女性，总是会有新的女孩不断涌现出来。“几个月前，”他说，“《新闻日报》（*News Day*）的记者打电话告诉我，她正在写一个女人的讣告，这个女人曾经告诉家人她是霍利的原型。我从未听说过这个女人，但是那个记者说她的年龄跟霍利吻合，也当过模特，认识杜鲁门，等等。那时有很多这样的女人，我猜霍利具备这些人的许多特质。”

当时，20世纪50年代的文学作品很少会有这样的女孩。尽管乍一看可能看不出来，但在享乐主义外表的掩盖下，霍利其实是住宅区的“垮掉的一代”。她可能没有戴贝雷帽或者演奏

小手鼓，但是她言行另类，对家庭礼仪毫不在意，正如杰克·凯鲁亚克（Jack Kerouac）笔下的女孩，不顾一切地追求自由。但是这并不适于普及或轻易尝试。霍利和她的朋友们属于美国的白日梦。事实上，“垮掉的一代”（beatnik）在是《蒂凡尼的早餐》出版前几个月才由一个名叫赫布·凯恩（Herb Caen）的记者创造出的词汇，在“beat”一词后面加上俄罗斯人造卫星 Sputnik I 的词根“nik”。还有比这更反美的吗？！并不是说霍利是一个善辩的人，她不曾站在肥皂箱上争辩，她只是享受当下的时光。

但是，不论霍利自己是否知晓，她这种肆无忌惮地崇尚个性的热情激发了下一代。杜鲁门的这部小说需要历经三年的时光才能挣开全美对芭比·佩利的优越感——这种改变需要电影来促成。但是在这之前，小说中的霍利只会被看成淫荡的另类，一个社会怪胎，而不是正常人。1961 年，公主般的好女孩奥黛丽·赫本将会改变这一切，随着《蒂凡尼的早餐》的上映，她终于让人们真正认清了霍利·戈莱特利这个人。

触　碰

1958–1960

朱罗和谢泼德开始行动

在朱罗—谢泼德制片公司的首部电影《勾魂树》（*The Hanging Tree*，1959）的制作中期，马蒂·朱罗收到了关于《蒂凡尼的早餐》的审读报告。这本书新近付梓，所以还没有销售记录，但即使傻瓜也能看出它不是那种叫嚣着可以获得票房成功的故事。报告中说："文笔上佳，不落俗套，令人愉快，但不幸之处在于它与伊舍伍德（Christopher Isherwood）[1]的作品《再见柏林》（*Goodbye to Berlin*）过于相似，其曾改编为剧本《我是一部照相机》（*I Am a Camera*）。人物类型一样，只有桥段和年代背景是独特的。与其说此书写了一个故事，毋宁说它其实是一部人物小传。因此，不予推荐。"但朱罗却很好奇，谢泼德也是，他说："我们认为那本书是有特点的。这是一个关于来自得克萨斯州图利普县的女孩如何与一个男人在纽约相爱的故事，它的核心是一个爱情故事，很可能成为一部具有市场价值的浪漫爱情喜剧。但它的情节是开放式的，两人最终是否在一起也未可知、不确定，有些问题需要处理。"也许它将来

会被拍成一部电影。也许吧。

朱罗打电话给卡波特的经纪人奥黛丽·伍德（Audrey Wood），希望在纽约安排一次与杜鲁门的会面。伍德告诉朱罗，杜鲁门的日程表上已经有不少邀约了，但并没有完全回绝他。这是在虚张声势呢，还是信口胡诌呢？很可能都不是。即便在文坛之外，卡波特也颇具威望，他的才华天赋为他赢得了声誉，而他的高调华丽更使他成为了明星。卡波特这两样身份的结合，令《蒂凡尼的早餐》在好莱坞被当作知识分子的战利品，谁能获得它的电影改编权，谁就能赢得巨大的影响力。正如朱罗所预计的，鉴于以上种种原因，买下《蒂凡尼的早餐》绝对是一笔好投资，就算最后不把它翻拍成电影，仅是拥有它的版权，也会是种胜利。

朱罗飞速乘机赶往纽约，事情成败的诀窍就在于亲自去拜访卡波特，而且越快越好。谁知道杜鲁门已经会见了多少片厂主管？他们给杜鲁门开出了什么样的价码？没准这件事已经板上钉钉了？马蒂坐上头等舱位的那一刻，杜鲁门可能正拿着钢笔准备在其他人的合同上签字呢。

朱罗有把握可以搞定这次谈判，虽然没有其他公司那样大的排场阵仗、成熟的制作班底、像贵宾通行证一样闪闪发光的丰厚的票房分成，但是朱罗—谢泼德制片公司却有一道杀手锏：马蒂·朱罗和理查德·谢泼德强大的关系网。“自从我在MCA见过奥黛丽·伍德，我们就一直保持着良好的关系。”谢泼德解释道，“而且毫不客气地说，马蒂跟我还在当经纪人时，就已经代理过许多非常重要、非常具有票房号召力的客户了。奥黛丽深知这一点，后来杜鲁门也对此深信不疑。”如果《蒂凡

尼的早餐》能够进入筹拍阶段，那么朱罗—谢泼德公司只用一部旋转拨号式电话将城里那些明星大腕们联络起来就行了。但如果这并不能使杜鲁门上钩，他们还准备了其他诱饵。谢泼德说："马蒂和我正在开发田纳西·威廉斯的剧本《奥菲斯的沉沦》（*Orpheus Descending*，后改编为电影《逃亡者》［*The Fugitive Kind*，1960］），并且愿意与安娜·玛格纳妮（Anna Magnani）合作，因为她是田纳西想要的女演员。而另一位制片人萨姆·斯皮格尔（Sam Spiegel），更倾向于选择英格丽·褒曼（Ingrid Bergman）作为女主角，因为对制片厂而言她代表着更多的票房。而我和马蒂的选择对田纳西而言更有意义，我敢肯定这就是他最终将版权卖给我们的原因。我猜即使我们手上制作的电影不多，奥黛丽·伍德也会将我们视为尊重她的作者的制片人。"

作为团队中更富经验的资深成员，朱罗作为代表去了纽约。他已经证明他懂得如何在谈判桌上摆出高尚姿态，但如果需要，他也毫不介意使用点儿下流手段。从洛杉矶起飞时，他大概就已经告诉自己：没有什么是不能破例的。但是他从来也没有与著名的"斗牛犬"杜鲁门·卡波特面对面谈判的经验。

当然，他对那些传言也有所耳闻，他知道整个纽约社交圈就在卡波特的脚下，比尔·佩利叫他"杜鲁门甜心"（而别人叫他"小恐怖分子"），不管怎样，无论是个人魅力还是天赋才能，说到"诱敌深入"，卡波特绝对称得上是教授级的人物。人人都在猜测谁将会是设立合同条款的那一个，但朱罗，正如他起飞前告诉谢泼德的，他会全力争取赢得剧本授权。这一次，朱罗将会是"诱敌深入"的那个人。

在他看来，最好的办法就是避开对故事的讨论。作家们往

往希望在改编方式上获得具体承诺，但这种承诺是朱罗不能给的。他能给的承诺是向卡波特保证尽量“忠于原著”。但这个“忠于原著”其实是有待解释的。如果真到了那一步，朱罗也打好了算盘，他会信誓旦旦地声明自己绝对遵照了作品所写的每一个字。他会让卡波特确信，他和谢泼德将效忠卡波特关于《蒂凡尼的早餐》的一切想法，当然，也会附上一条（看起来含糊其辞的）补充条款：剧本上的某些细节并不适用于银幕。而杜鲁门作为一名业余编剧理所应当将对此表示理解。朱罗深知，要想达到目的，就得先让对方感到达成所愿。如果对方是一个作家，那就意味着要让他尽情表达、畅所欲言。他们在觥筹交错间会予以否认，但所有的作家都喜欢自己发出的声音超过一切，他们渴望生活在聚光灯下，卡波特尤甚，这从他为摄影师拍照摆的姿势上就可以看出。事实上，这家伙就是娱乐圈的一员，而在跟娱乐明星打交道方面，没人比马蒂·朱罗更精于此道。

他们在位于麦迪逊大道与61街路口的克鲁尼餐厅见面。马蒂早早地到了那里，把名字告知店主，然后被领到房间中那个卡波特先生专属的地盘。马蒂发现那张桌子有专属电话、专属服务生，而且据其中一名专属服务生透露，那里还有杜鲁门专属的私人藏酒。正在这时，一串从鼻部发出的吱喳声传到了房间里，马蒂抬头一看，原来是“小矮妖”[①]杜鲁门·卡波特，只见他摇头晃脑地走了过来，冲他的崇拜者们咧嘴笑着，并对餐厅里每个角落的人们投以飞吻。是的，马蒂想，他看到的这幅画面正是纯粹的娱乐圈派头：专为杜鲁门那极致的完美而筹划

① 爱尔兰传说中的小妖精，身高约15厘米，聪明善良，喜欢恶作剧。——译者注

装扮的舞台入口。如果你能通过一个人披风的长度来衡量此人的自负程度，那么杜鲁门的这条“披风”堪称长到无限。他来纽约是来对了。

在接下来的几个小时里，杜鲁门的眼睛如雷达般扫视着那些社会名流们的专座，马蒂·朱罗则听着这个小男人不停地自说自话——他看见谁了、谁又看见他了，以及玛丽莲·梦露，那个甜蜜可人的小宝贝，她就是派到地球让已婚男人为之疯狂，并（依杜鲁门之见）出演霍利·戈莱特利这个角色的。而这边，马蒂换上老练的微笑，试图改变话题，但杜鲁门却一直自顾自继续说着。他告诉朱罗说他认识梦露将近十年了，她获得第一个演员角色时他们就认识了，而且非常喜欢彼此。杜鲁门说，在性感和美貌之下，梦露有着某种动人的内在气质，一种单纯美好的气质。她是最适合出演霍利这个角色的。（“朱罗先生，难道你不这么认为吗？”）她是杜鲁门的首选演员。

杜鲁门继续说道，他与梦露非常亲密，这就使事情变得容易多了。他们经常一起在洛杉矶的摩洛哥饭店被看到：不是在角落里亲热，就是（令人不可思议地）在跳舞。为了避免高过他，梦露还脱掉她精致小巧的高跟鞋，光着脚在地上旋转。“这是真的！”杜鲁门笑着说，“这是真的！”马蒂（难以置信地）听着，点了点头，时机成熟时，他便插入了几句他之前精心挑选的关于那本书的赞美之词。让杜鲁门继续这个话题并不容易，但马蒂适时地把握住了这次机会，向杜鲁门献上了他和理查德·谢泼德对于《蒂凡尼的早餐》原著的忠心，并对书中细节如数家珍（他在来时的出租车上反复预习过的）。杜鲁门听着，愉快地咀嚼着这些摄取了赞美营养的食物。随着马蒂话语的深

入，显然，他戳中了卡波特的要点。这时，杜鲁门说，“当然，你知道，我想演男主角。”

马蒂深吸了一口气，如果他停顿一会儿去判断杜鲁门是否是在开玩笑，他便有足够的时间——永远上一边儿玩儿去了。只要他能观察到卡波特嘴角可能出现的极其轻微的颤动，就可以知道自己应该一笑了之。但是，没有颤动，只有沉默。马蒂此时只能单枪匹马，诱敌深入。“杜鲁门，”马蒂一边盘算着，千穿万穿、马屁不穿，一边说，“这个角色对你来说并不够好。”杜鲁门没有反应。马蒂等了一下，他需要填补这一沉默，然后补充道：“在影片中的每一分每一秒，所有观众的眼球都将聚焦在霍利·戈莱特利身上，男主角只是一副让霍利依靠的肩膀。你应该有一个更加富有活力和魅力的角色去演。”这样说有效吗？在接下来的缄默中，朱罗也不知再说些什么好了。如果卡波特闻到了胡扯的味道——上帝知道这味道越来越浓了——所有事都会跟着完蛋。“你说的对，”杜鲁门开口了，“我应该去演更加有魅力的角色。”

第二天，经派拉蒙的批准后，马蒂以六万五千美元完成了这笔交易。

梦　露

回洛杉矶的飞机上，马蒂发现自己就坐在玛丽莲·梦露的旁边。当时影片《热情似火》（*Some Like It Hot*，1959）刚上映了几个月，玛丽莲就已经名扬四海，她的性感和商业价值很少有其他美国演员可以匹敌。她已经从米尔顿·格林（Milton Greene，她的摄影师、制片人、合伙人、男闺蜜）那里听说了有

关《蒂凡尼的早餐》的一切。虽然她没读这本书，但对饰演霍利这个角色很感兴趣。不过玛丽莲说她必须跟宝拉·斯特拉伯格（Paula Strasberg）商量一下，那是她的私人表演指导，与格林一样，是她职业生涯上的重要顾问。所谓的“和他们商量一下”，真正的意思其实是她必须得到他们的许可。就像杜鲁门所说的，梦露本质上是一个被柔腻的放荡感包裹起来的小孩子，她厌倦人性的邪恶，但又过于怯懦，无从保护自己，无法抵御伤害。“我从来没有过一个家，”她有次向杜鲁门坦言，“一个真正属于我的、装满了我自己家具的家。”其中诠释的，恐怕不仅仅是小戈莱特利一个人的经历。

但是朱罗并不认为梦露适合《蒂凡尼的早餐》。霍利必须是聪明而坚强的，然而任何见过梦露的人都能够觉察到，她的坚强程度就像郁金香花朵一样不堪一击。很难想象，像梦露这样性格的人，在这个大都市里，怎么可能和霍利一样完全依靠自己去独立生活。

还有很多电影制作上非常实际的问题需要考虑。马蒂知道，梦露是出了名的不靠谱，对制片人而言，这就意味着大笔开销。他早就听说了梦露在《七年之痒》拍摄中的“轶事”。怀尔德曾抱怨和梦露打交道痛苦不堪，如同拔牙。他的影片杀青时间比计划延迟了九天（每天花费八万美元），而这不仅因为梦露习惯性地迟到，更因为她的生疏——在记台词方面近乎病态的障碍（大概需诵读多达四五十次才能记住一行）。“她不是故意的，”比利说，“她只是没有时间观念，对三百多号人已经等了她好几个小时也没有内疚感。”马蒂并不想要这个烫手山芋，但另一方面他又觉得梦露的名号能卖钱，所以或许她带来的收

入会超过成本。怀尔德认为用她还是值得的，但有一个重要前提：她不能总是破坏正常的办事程序。上一秒钟她还像女神朱迪·霍利德（Judy Holliday）一样按部就班，下一秒钟就有可能像女神经病那样扮起鬼脸。

几天之后，朱罗接到了一个电话，是来自宝拉·斯特拉伯格的，她告诉朱罗："玛丽莲·梦露不愿扮演一个妓女。"交易结束。

也许吧。"我记得是这样的，"谢泼德说，"我们都知道玛丽莲·梦露对这个角色很有兴趣，但谁都没有真正看见过她的表演。由于她曾是我的客户之一，我负责打电话告诉她我们将找其他演员合作。毫无疑问，这是我至今打过的电话里最难以启齿的一次，但她却显得很轻松，'好的。'她说。然后就那样了。"

在考虑其他女演员之前，朱罗和谢泼德需要一份优秀的剧本，一定要足够好看，让女演员一旦开始读，就打消掉一切关于剧中淫猥内容的疑虑。但是这个剧本在成为佳作之前必须是完整规范的，要考虑到改编的困难。将卡波特的小说转换成电影——一个有三幕情节、能引起共鸣的主角、实打实浪漫的故事，这对于任何一个编剧，不管多么有经验，都是一个挑战。

1959年的1月，朱罗和谢泼德开始物色编剧。

"下里巴人"型编剧

早在朱罗和谢泼德与卡波特签订版权合同之前，乔治·阿克塞尔罗德的妻子就给了他那本小说，看完之后，乔治便一直渴望将《蒂凡尼的早餐》改编为剧本。这本书具有所有能够吸引他的元素：风趣、高端的鉴赏力，以及脱离了下半身低级趣

味的高雅。这些基本都是好莱坞认为乔治所不具备的。

像很多成功的演员、导演、编剧那样，阿克塞尔罗德被他的成功定型了，想突破并不容易。制片厂高管们认为乔治只能写他擅长的某类电影，比如《七年之痒》，除此之外，其他类型的就未必行了。他曾垄断过市场，而今市场也正逼得他走投无路。

他迫不及待地把想法扔给了福克斯公司，这更证明了他改编这本书的热忱。但朱罗和谢泼德已经抢在了他的前头。在得知这一消息后，乔治马上去派拉蒙影业，怀着渴求和期待，希望自己能成为改编这本小说的编剧。然而朱罗和谢泼德直截了当地拒绝了他。他们认为乔治·阿克塞尔罗德不够纽约名流范儿。《蒂凡尼的早餐》是要拍成一部经典电影的，不能让它沦为下里巴人之作。

如果要拍一部杰恩·曼斯菲尔德（Jayne Mansfield）或玛丽莲·梦露主演的喜剧片，那他们确实需要乔治，但那并不是他们设想的《蒂凡尼的早餐》的风格。更糟糕的是，作为编剧，乔治还具有相当的负面效应。《七年之痒》之后，阿克塞尔罗德的名字对于电影审查制度的那些捍卫者而言就是一个危险信号，如果他在这个关于交际花的剧本上署名，那电影随时都有被叫停的可能。所以，这样不行，朱罗和谢泼德需要小心行事，这也就是他们想尽可能找一个高端大气上档次的编剧的原因，而乔治·阿克塞尔罗德显然不是那一派。

“阳春白雪”型编剧

他们找来了萨姆纳·洛克·艾略特（Sumner Locke

Elliott），那个他们心目中的“阳春白雪”型编剧。制片人约他飞到洛杉矶签署合同，并参加为期一周的剧本研讨会。根据研讨会上的讨论，他要写出六页的故事大纲。如果大纲令人满意，那么艾略特将继续剧本的写作；如果大纲不过关，合同规定这笔交易就会立即结束，并不履行任何承诺。在好莱坞的说法中，这叫做终止（cutoff）。最后，艾略特签署了这份合同。

“下里巴人”卡住了

阿克塞尔罗德给卡波特打了个电话，他们只见过几次面。“杜鲁门，”乔治说，“他们不用我，他们认为我不够像样。”“哎，胡说，”杜鲁门说，“他们不知道怎么做，你知道的呀。”但卡波特也没有办法。他向阿克塞尔罗德解释，他并没有参与这部电影的改编和制作，因为他已经卖掉了这部小说的版权，这就是事实。乔治只好重新又回到起点。

“阳春白雪”也卡住了

萨姆纳·洛克·艾略特当时已经是一个小说家、剧作家，一个备受好评的多产的电视剧编剧。但在他十多年不紧不慢的业界创作生涯中，从未有一部自己的原创剧本被拍成电影。这对作家而言是痛苦的，但对谢泼德和朱罗来说却是有利的，因为这就可以相应地降低费用了。从他们的角度来看，艾略特是一个生活在纽约的同性恋作家，这使合作变得不那么难，而且平添了一种塑造下一个“卡波特”的可能。至少理论上是这样的。

1959年4月，在收到了艾略特的大纲后，理查德·谢泼德

不无担忧地写了一份备忘给派拉蒙制片厂的首席执行官Y·弗兰克·弗里曼（Y. Frank Freeman），内容包含以下几点：

对于艾略特所提供的大纲，我只想说我们极度失望。忽略它的长度和奇怪格式，我们最头痛的是它松散、杂乱、空洞，甚至朝生暮死的基调。在我们看来，艾略特没有成功抓住书中的温暖、热情、幽默和美丽，以及最重要的——霍利·戈莱特利的勇气和坦诚。这个年轻人所写的角色小气而无趣，懦弱而缺乏吸引力，让我们感到厌恶。霍利和整个大纲完全没有体现出幽默感与当代风情，这对影片而言绝对是致命的。

最重要的是，故事线索和视角要么不存在，要么就完全不确定。卡波特的书让我们看到他对一个迷人女孩的极其美妙的人物描写，而且女孩身边几乎都是同样有趣的人物和环境。

我们一直努力完成的任务就是把这种人物描写转换成清晰的戏剧性情节，用更加明确的观众视角展现出来。我们花了相当多的时间精力在剧本研讨会上与艾略特讨论剧本改编的主要目标，以确保他大纲中的故事线索和视角能够清晰明了。但不知怎的，事情总是一波三折，结果大不如期望的那样。

在故事的结尾，男孩和女孩会在一起，我们都确信这样的假设是恰当的，而且最重要的——霍利，她通过男孩的理解、爱和力量，在某种程度上，解决了所有问题。但这需要一个与艾略特所提供给我们的完全不同类型的男主

人公，一个戏剧元素更为牢固可靠的人物形象。

因此，我们持有这样一个观点：应该有一个完全不同的人来做这项工作。那应该是一个具备极其丰富的戏剧写作经验，并且对这部众人并不怎么欣赏的喜剧有着当代见解的人。我们基于经济考虑在艾略特身上获取一份合适剧本的赌博并不成功。然而，令人有些安慰的是，事实上我们以一个适当的终止期保护了自己。

艾略特是无缘这部电影了，他没能写成剧本，带着一段艰难改编的痛苦经历，离开了朱罗和谢泼德。

放手一搏

仅仅几天后，乔治就接到了经纪人斯威夫特·拉扎尔（Swifty Lazar）的电话。他说，艾略特出局了，他们认为他的大纲缺乏活力，更别提一个清晰的故事线索了，并且朱罗和谢泼德正在找人替换他，现在制片公司正急着赶进度。乔治还感兴趣吗？

乔治还感兴趣吗？

是的，他依旧兴趣浓厚。

斯威夫特说，再等等看。这事并不容易，并非手到擒来。经纪人进一步解释说，朱罗和谢泼德正关注着一些非常有经验的、很“体面”的作家。他们的新名单里包括这个领域里最有成就的几位：贝蒂·科姆登（Betty Comden）和阿道夫·格林（Adolph Green，《雨中曲》［*Singin' in the Rain*，1952］）；查尔斯·莱德勒（Charles Lederer，《女友礼拜五》［*His Girl Friday*，1940］、《绅士爱美人》［*Gentlemen Prefer Blondes*，1953］）；塞缪尔·泰勒（Samuel Taylor，《龙凤配》、《迷魂

计》）；朱利叶斯·爱泼斯坦（Julius Epstein，《卡萨布兰卡》[*Casablanca*，1942]）；欧内斯特·莱曼（Ernest Lehman，《龙凤配》、《成功的滋味》[*Sweet Smell of Success*，1957]）；德高望重的卡宁（Garson Kanin，《亚当的肋骨》[*Adam's Rib*，1949]）；当然，还有乔治·阿克塞尔罗德（《傻蛋和肉蛋》[*Boobs and boobs*]①）。他们聘请的编剧将跳过大纲，直接进入剧本写作阶段，这就意味着如果他或她能够提供给朱罗和谢泼德一个他们喜欢的点子——一部有着明确故事线索和不那么软弱的男主人公的浪漫喜剧，那么稿酬就是他们的事了。而乔治所要做的就是找到一个合适的角度，然后参加一个会议，让他们拜倒。说完，斯威夫特挂断了电话。

阿克塞尔罗德早就准备好了。很长时间以来，他一直在构思《蒂凡尼的早餐》的剧本，从结构上讲，他知道如何使这部影片更具传统上的浪漫效果。为了实现它，他必须给这个爱情故事创造一个更为激烈的矛盾，设置一些需要情侣双方共同克服的障碍。否则，这部影片将会以一个场景结束：他们遇见了，成家了，然后没了。那么，是什么让这两个相互吸引的人无法在一起呢？如果阿克塞尔罗德不能回答这个问题，那么他的故事将会延续艾略特的错误，而他也就只能回去继续编《傻蛋和肉蛋》了。

如果阿克塞尔罗德的剧本是写给多丽丝·戴和罗克·哈德逊（Rock Hudson）的，那他就能找到现成的戏剧冲突了。这家

① 其实并没有这部影片，作者在这里用杜撰出来的片名*Boobs and Boobs*表示乔治·阿克塞尔罗德在以往作品中体现的低级趣味，以及他在编剧界的尴尬地位。——译者注

伙想和这个女孩上床，但她想保持距离，直到结婚。而当他们最终上床了，电影也结束了。可是霍利·戈莱特利并不像守卫诺克斯堡[①]那样守护自己的贞节，阿克塞尔罗德必须抓住这样一个反类型的叛逆女主角。他只要巧妙地处理好这个冲突，就能轻易占领浪漫喜剧类型进化的最前沿。没有一个20世纪50年代的人会拒绝婚前性行为，但只有时髦的人会崇尚它。

阿克塞尔罗德不得不把这种范式扔到一边。多丽丝·戴在禁欲主义中痛苦纠结的同时，霍利也在滥交中痛苦挣扎。因此，霍利的矛盾核心是承诺，而不是欲望。这也正是阿克塞尔罗德从小说原作中得到的启示。但是什么阻止了这个新时代的异性恋男性和她私奔呢？如果她和每个人都上了床，那为什么就不能和他上床呢？一个显而易见的答案就在乔治面前：同样的身份使她不能与他私奔，因为他也是个小白脸，就是这个原因。他支付不起和她睡一晚的费用，而她也支付不起和他睡一晚的费用。在和他的糖妈妈上床之后，他终于和她上床了，但什么都没做，他只是太累了，以至于不想动。因此他们只是躺在那里。那么他们的矛盾呢？给爱的人留下一个稳定的财务安全的生活；从被占有到赢得自由；从50年代后期过渡到60年代初期。

当乔治·阿克塞尔罗德求助于睡梦中的琼时，还是凌晨三点。他说："我明白了！我知道如何把《蒂凡尼的早餐》做成一部电影了！"最终，阿克塞尔罗德将性真正融入性喜剧中，这可能不是让派拉蒙立即感到满意的东西，但如果朱罗想要纽约名流范儿，那么这就是了：一部属于现代人的现代浪漫喜剧。

---

① 美国北部军用地，比喻严防死守。——译者注

奥黛丽的隐退

1959年5月20日，就在奥黛丽30岁生日过后的几个星期，费勒夫妇再次宣布了他们即将有孩子的消息。但悲剧的是，6月在墨西哥拍摄《恩怨情天》（*The Unforgiven*，1960）时，奥黛丽第二次流产。她说这种情感上的痛苦难以承受，是生命中最不幸的事。“我真的很怨恨上帝，怨恨（导演）约翰·休斯敦（John Huston）。我内心充满了愤怒和怨恨，我不知道为什么我不能有孩子，梅尔和我是那么相爱。”

她回到位于卢塞恩的家，在医生的鼓励下，开始考虑恢复工作。然而，大多数剧本都无法吸引她。不顾经纪人库尔特·弗林斯（Kurt Frings）的反对，奥黛丽拒绝了（相当著名的）《西区故事》（*West Side Story*，1961）和《埃及艳后》（*Cleopatra*，1963）的主角邀请。只有阿尔弗雷德·希区柯克（Alfred Hitchcock）宣称接下来要拍的电影《法官不准保释》（*No Bail for the Judge*）才让她提起兴趣。但是她对剧情持保留意见。剧本中伊丽莎白这个角色——一名英国出庭律师，独自为父亲洗脱谋杀妓女的罪名——与奥黛丽传统的银幕形象截然不同，从多年前的萨宾娜开始，她的银幕形象都带有保守立场。

奥黛丽依然是那个中规中矩的女孩。1956年，为了能够出演一个严肃的戏剧角色，她饰演了那部矫揉造作的《战争与和平》中的娜塔莎一角，并赢得了好评，但这对她的演艺事业没有任何改善。1957年的《甜姐儿》（*Funny Face*）以及同年上映的由比利·怀尔德执导的《黄昏之恋》（*Love in the Afternoon*）为她指明了正确方向。但在这两部电影中，与奥黛丽演对手戏的都是相当成熟的男人（分别为弗雷德·阿斯泰尔和加里·库

柏），这也让她的星途从此与青少年们的爱情崇拜观和浪漫想巧妙地勾连在一起，并一发不可收。《修女传》（*The Nun Story*，1959）中奥黛丽扮演璐克修女，又一次面对了责任和望的冲突争斗，在那个年代，这看起来就像一次反抗。但她可能做祷告的同时又食言。她问："如果我不能把刚果从我血液中抽离出来，我怎样才能成为一个好的修女？"像《罗假日》中的安娜公主一样，璐克修女要想拥有一样东西就必放弃另一样东西。"这些年来，我想我一直在努力，院长嬷嬷，她虔诚地说道，"一开始，每次的挣扎都似乎与之前的不同。然后它们开始重复，直到我看到它们都具有相同的核心：毫疑问的顺从而没有任何内心的抱怨，熟练的顺从，就像基督践的那样，而我再也做不到了。"此片对伦理规范的强烈抗拒确实令人惊叹，但奥黛丽扭转这种抗拒的信念却平淡无奇。在1959年拍摄完《翠谷香魂》（*Green Mansions*）一年后，她在约翰·伊斯敦的西部片《恩怨情天》中扮演穿着牛仔裙的瑞秋·扎克立。然而在这些影片中，她的个人意志都是不确定的。

为此，弗林斯更有理由让奥黛丽扩大选片范围了。他以《法官不准保释》为例，认为此片会让她的戏路拓宽至更为黑色、更具挑战性的领域；而且与希区柯克合作的另一个好处就是：不必为公众的认可度而担心。因为他们明白，希区柯克这个名字就意味着高品质，无论他的电影多么离经叛道。

奥黛丽听从了弗林斯的建议，同意出演这部电影。但在签署合同后，她了解到希区柯克和编剧塞缪尔·泰勒在剧本中添加了一场新戏，而且她吃惊地发现这貌似是一场强奸戏，便立即要求退出。于是，在精心安排好的声明中（流产仅七个月后），

地对外公布了再度怀孕的消息。这次，奥黛丽对媒体说，没关系的，即使阿尔弗雷德·希区柯克也不会说什么，因为继续拍摄会危及宝宝。孩子对于“一个女人的生命和幸福来说，是不可或缺的”，而电影则完全不在她的考虑范围之内。“我知道怀孕会影响她的事业，”她的儿子西恩回忆说，“但所有她想要的是成为一个母亲并拥有一个家庭，在这件事情上，她不会让任何事成为阻碍。”罗伯特·沃尔德斯赞同道：“她爱家庭超过她的事业，对于她来说，这比电影更加重要。”

浪漫喜剧

在听了乔治·阿克塞尔罗德的版本后，马蒂·朱罗明确地告诉派拉蒙，他没有兴趣再考查其他作家了，就要乔治了。

几个小时后，谢泼德给在欧洲的斯威夫特发了份电报，询问阿克塞尔罗德编剧的价格。（琼·阿克塞尔罗德说：“他们提供他在罗德岛的写作环境，同时预付了一部分稿酬。”）一星期后，合同签署了——这就是老练的斯威夫特的作风。乔治会在十五周内写好剧本初稿，然后在接下来的两周与朱罗和谢泼德进行讨论，然后是为期四周的修改剧本；再然后是继续两周的对修改稿的讨论；最后是为期三周的第二次修改剧本。所有这些加到一起，总共需要二十六周的工作时间，而他将得到 10 万美元。

现在乔治所要做的就是把这该死的东西写出来。吸着长雪茄，喝着伏特加酒（冷藏过的纯伏特加，不加水），他把某种勉强称得上大纲的东西，以尽可能开放的形式写在纸上。在这个阶段，细节太多会消耗能量。而他需要储存实力，以便日后写就完整的剧本。与此同时，他要把脑海中关于场景的想法转

化为剧本中的具体文字，并潦草地记在笔记本上，舍弃松散的东西。当感觉写得好到不能再好时，他才会转向他的奥利维蒂牌打字机，它骄傲地立在他的书桌上，旁边摆着他最喜欢的照片——他和玛丽莲·梦露站在电影《巴士站》的布景中，搂在一起相互打情骂俏。

他去掉了卡波特原作中尖刻的东西，用柔和的情节取而代之。舍弃了霍利与玛格·怀尔伍德的不堪过去，舍弃了霍利的未婚先孕和流产，舍弃了她从一个受惊狂奔的马上把故事讲述者解救下来的场景，同时舍弃了她和荷塞坐飞机去巴西并最终消失在非洲的结尾。卡波特给他的女主人公精心塑造了巧言令色与随机应变这些特质，但都不适合现在的新霍利了。阿克塞尔罗德有意把笔下的霍利转变为《罗马假日》里荒唐不切实际的安娜公主及《龙凤配》里的萨宾娜。扮演来自得克萨斯州图利普的女孩是一步好棋，战略上讲，这不仅迎合了奥黛丽的银幕形象，同时，这还是可灵活处理的预防手段，使得观众忘记他们的主角在闲暇之余都在玩弄心机。乔治认为，一位“俏兔”姑娘远远胜过一个女骗子。

他在霍利和保罗（故事讲述者，或“弗雷德”）间加了一场戏：他们拿着一枚爆米花糖里赠送的戒指，试图请蒂凡尼珠宝店的店员给它刻上字。这种带有微妙讽刺的奇思妙想无疑成为了这部喜剧的高潮，也是阿克塞尔罗德想要在剧本中加入的元素（迄今为止这仍是这部电影里他最喜欢的场景）。功效方面，这场戏使得萌芽期的爱情故事得到发展，拉近了霍利和保罗之间的情感距离。我们看到他们完成了一次成功的共谋，对于改编《蒂凡尼的早餐》起到至关重要的作用——

从一部人物小传，变为浪漫喜剧；从同性恋，变为异性恋；从柏拉图之爱，到肉体之爱。

1959 年 7 月，阿克塞尔罗德完成了剧本，他用两根手指在打字机上敲出了所有文字。

一个月后，朱罗和谢泼德将剧本提交到电影审查机构进行评审。乔治论及他的剧本时说："大多数性喜剧涉及男人欺骗他们的妻子，而我要突破这样的双重标准。"至于他突破的程度到底有多厉害、这样的突破起初是否能被接受，都在一个有着书呆子气名字的人——杰弗里·舒洛克（Geoffrey Shurlock）——好莱坞新晋道德检察官的管辖范围内。

多一些大腿

自 1954 年上任以来，舒洛克一边依循好莱坞的道德界定，一边出于调整好莱坞道德审查尺度的意图，来策划电影审查制度在其确立二十年以来的第一个重大修改案。与其说这个新的审查标准是美国松散价值观的集中体现，倒不如说它昭示了好莱坞一贯的底线：票房。在 20 世纪 50 年代，好莱坞处于一个对电视带来的威胁感到极度恐慌的行业环境中，试图用各种手段（比如日后在影史相关书籍上出现的：宽银幕、3D、芳香影院）将观众从舒适的客厅吸引到影院。在道德审查上增加一定的自由度就属于其中一种手段。伴随着这位在商言商的杰弗里·舒洛克的高升，眼里盯着美元、手里握着大腿的制片人和导演看到了突破这道门槛的机会。然而，如果尺度突破过大，便会失去电影面向大众的吸引力。在经历了《七年之痒》解禁后，阿克塞尔罗德便懂得了运用策略——要用看起来毫不经意的方式去突破它。

为了钱

这是一个戴着镣铐跳舞的游戏，但这一次，阿克塞尔罗堪称专家。他预先在剧本里设置了陷阱：夸张描写保罗的性生活，偷梁换柱，以便将舒洛克的视线从霍利身上转移开。(理查德·谢泼德曾经见过这样的转移方法："我知道有些编剧会特意把一些他们认为过于劲爆的东西加入自己的剧本中来让审查人员误入歧途，导致他们被迷惑。")只有几处有关霍利的地方被注明修改意见（"第15页，"舒洛克写道，"霍利应该穿着一件长衬裙，而不是一个短衬裙和胸罩"；之后，她必须对她和医生之间的婚姻关系解释清楚，其并非以离婚告终，而是被法律宣告无效；她脱衣的场景必须"极其谨慎地进行处理，避免任何利用此举进行部分遮掩或半裸的尝试"），但这些与加在保罗身上的条条框框相比，都是次要的。关于保罗，舒洛克作了极为严格的考虑和细节上的描述。

其中一个场景尤其如此（它最终在电影公映版中被剪掉了），与剩余的部分相比显得非常突兀。为了遵循霍利、保罗以及2E之间交流简短的原则（2E，一个新角色，并非他们褐石公寓的住户），这场暧昧的戏码把保罗和2E的性交易赤裸裸地呈现在观众眼前，保罗的背景故事也从侧面得以展现，而这正直接取材于编剧阿克塞尔罗德的亲身经历。"我真是不能忍受你的想法……把自己像个妓女似的贱卖出去……坐在好莱坞的小鸟笼子里，"2E说，"写着那种让人看了难堪的电影……让我做你的好莱坞吧，保罗……你自己温柔的、亲爱的好莱坞……"

保罗

那你能从中得到什么呢?

2E

满足,亲爱的。就是满足而已。以及些许骄傲的感觉。当这本书最终写成时,看到 致谢页上写着:“献给 2E,没有她,我将无法……”

她一边说,一边轻轻地解开他的衬衫。

保罗

你就这点要求?

2E

嗯,差不多……

她拉近他,亲吻他,然后稍作喘息,温柔地推开了他,朝床走去。

2E

这样不是挺好么,你说呢?

保罗

我一直以为谋生要艰难得多……

2E

(温柔地)

当然了,亲爱的。你说得当然没错。

她解开自己的衬衫。

停!到此打住。“2E 与保罗的关系,按照目前描述来看,简直是让人无法接受的生硬,”舒洛克写道,“从这个层面上讲,

请你务必注意如下不堪入目的细节：她温柔地解开他的衬衫……（她温柔地）轻轻地推开他，然后朝床走去。”

除此之外，还有很多需要注意的地方。接着，那件事情在画面以外发生后，霍利在消防通道上，透过窗子看着他们。从她的视点我们看到：“保罗是在床上睡着了。床头灯的一束光线下，可以看到他在睡梦中亲切地微笑。”这段必须去掉。同样需要删除的，还有这件看似无害的小事：“2 E 穿好衣服，从浴室出来。在房间里来回走动，整理着东西。她清理了烟灰缸，擦净了玻璃。”舒洛克不是反对吸烟和饮酒，而是对保罗睡着之前和 2E 在公寓里消磨的那些时间很有意见。舒洛克知道，有了这个过渡，观众就能推断出在保罗睡觉之前他们都干了什么。如果没有这个过渡场景，没有这个副词“亲切地”，霍利所看到的只不过是一个男人在床上睡觉而已，没有任何令人遐想的危险。

像这种形式的删减在整个剧本上俯拾皆是。如果没有朱罗和谢泼德的秘密武器，那就是像特洛伊木马一样等在门口做好准备，这个故事早就被审查人员搞得面目全非模糊不清了。遭遇舒洛克对霍利的各种必要台词进行砍伐时——比如“三百？她可真够慷慨的。是按小时吗？”“我只是想让你知道我能理解，不仅如此，我还赞同。”——制片人可以辩解说，鉴于卡波特在原作中将那个叙述者渲染为同性恋，他们不得不采取一些至关重要的手段，尽力使观众意识到保罗是个“纯爷们儿”异性恋。否则，他们将会在另一种性取向者的攻击中遍体鳞伤。这样总比“那样”好点。毕竟舒洛克已经明确地对此发出过警告：“绝对不准尝试让史密斯先生（后来在电影中删除了的一个角色）平时的举止与同性恋有关。”他正好掉进了乔治的陷阱。

日　内　史密斯先生门口

保罗正在上楼，离史密斯家还有几个台阶时，史密斯先生打开了门，向下喊道：

史密斯先生

罗杰？是你吗，罗杰？

保罗

不，是我……保罗……

保罗一上楼梯，史密斯先生好奇地盯着他看，他以前在什么地方见过他，但在哪里？

保罗

很抱歉打扰你，老人家。但你看，我一直住在这间公寓，在你之前……我听说你做了精心布置，所以我……

史密斯先生

你太客气了，可我才刚刚开始，窗帘还没挂上呢。你刚才按门铃时，我还以为你是别人。

保罗

罗杰么？

史密斯先生

是的。因为罗杰要把窗帘送来。

随着同性恋段落被明令禁止，乔治·阿克塞尔罗德不得不调整保罗这个人物，转变他原本的性取向，一切从稳妥出发。乔治借机暗讽了那些更为明目张胆的粗俗之事。

保罗和霍利回到褐石公寓时（在他们偷了万圣节面具之后），两人陷入了一场漫长而尴尬的沉默。在乔治的初稿中，霍利是打破沉默的那个，她说："我只是在想，有些事，我们谁都不曾做过。至少，不是一起做过……"（性，自然包含在内。）但这句台词被删掉了，把场景安排在楼上保罗的公寓内的决定也遭此砍伐，用舒洛克的话说："这个故事不可以表现保罗和霍利之间的韵事。"舒洛克对剧本的最终审读建议是："保罗那本以霍利为主角的小说终于获得出版社采纳，他们共同庆祝，最后共度良宵，保罗意识到自己爱上了霍利，并和2E分手。"

关于如何表现保罗和霍利的性生活的争论，对乔治来说至关重要，不能认输。但在1960年9月，一切都结束了。舒洛克发话：保罗和霍利不可以睡在一起。

没有了性，乔治担心《蒂凡尼的早餐》会彻底完蛋。他所设想的老练而高端的喜剧，一部展现成年人床笫间现实的电影，将流于艳丽虚假的俗套。而他又将回归到《七年之痒》《巴士站》和《成功之道》这类作品中。也就是说，除非朱罗与谢泼德能够恰到好处地选择演员，而且这位女演员——绝不是梦露——能够恰到好处地给已经洗白了的霍利增添一点颠覆肉欲的认知感，那么，他便找到出路了。他们全都会找到出路。

大赌注

如果朱罗和谢泼德根据卡波特的描述去选择扮演霍利的女

演员，他们必须要找一个有着“小而平坦的臀部” “头发像年轻男人那样短而光滑”，同时“脸庞稚嫩，又有非常女性化的一面”的瘦小女孩。还有另外一个考虑：制片人深知，这个霍利就像卡波特的作品一样充满诱人魅力，因此必须柔情似水、千娇百媚。这是他们把这个剧本搬上银幕的唯一途径。

没有谁能够像玛丽莲·梦露一样释放出无穷的性吸引力，也没有谁能像她一样既年轻又无辜，又不像小萝莉那样脆弱爱哭。更重要的是，作为一名“出色的”交际花，她不能像伊丽莎白·泰勒那样在《青楼艳妓》（*Butterfield 8*，1960）的结尾被杀，所以霍利不能显得太过性感招摇。可是，如果不够迷人的话，这个角色就不像交际花了。

如何才能做到这一点呢？折中一下：演员霍利可以稍微反类型一些。找一个本身并不会直接让人联想到性感的女演员，然后让她变得性感。

有几个备选方案。朱罗和谢泼德对雪莉·麦克雷恩（Shirley MacLaine）心有所属，但她已经和米高梅公司的影片《青春虚度处女心》（*Two Loves*，1961）签订了档期。他们也考虑了罗斯玛丽·克鲁尼（Rosemary Clooney），甚至简·方达（Jane Fonda），但选择年仅23岁的她肯定会令人大跌眼镜。那么究竟选择谁来扮演霍利呢？1960年，票房榜上的最大牌的女演员有多丽丝·戴、伊丽莎白·泰勒、黛比·雷诺兹（Debbie Reynolds）和桑德拉·狄（Sandra Dee）。但她们中没有一个是合适的人选。

这是一个大赌注，但他们决定了，邀请奥黛丽·赫本。

定 局

1960

把握先机

当然，马蒂·朱罗知道奥黛丽·赫本根本不可能喜欢霍利这个角色。而且这件事的难点不是被拒绝后怎么说服她，而是最初该如何向她发出邀请。你不能只打个电话给奥黛丽，就把这个角色发给她。你要打电话给她的经纪人弗林斯，等他回电。假如他真的回了你的电话，那么你得让他相信：这个剧本值得拿给奥黛丽看看。而且务必在弗林斯接到其他更有名的制片人的更吸引人的邀请电话之前，尽快出手。朱罗本来可以轻松搞定这一切，事实上，大多数制片人会认为弗林斯一分钟的注意力顶得上其他人一小时，但马蒂志不在此。他选择跳过中间人，直接找奥黛丽谈。

《蒂凡尼的早餐》是一部雅致的电影，但弗林斯在解读的时候可能会毁了它。到时候他有可能对这部电影根本无法

提起兴趣，更糟的是，其他紧随而至的能让他优先考虑的项目，甚至会让他忘记《蒂凡尼的早餐》的存在。朱罗不能在这一根绳上吊死。如果奥黛丽拒绝出演，她会亲自拒绝。那时，他们至少可以知道，自己已经尽力了。

诱　惑

“弗林斯先生现在在开会，您需要留言吗？”“弗林斯先生正在陪客户，稍后给您回电。”“哦，您好，朱罗先生。是的，我把您的留言转给他了。让他打您办公室电话联系，好吗？”“不好意思，弗林斯先生去吃午餐了。”“是的，他还在吃午餐，朱罗先生。您可以留个口信吗？”

最后，他们终于通上了电话。弗林斯亲口告诉朱罗，奥黛丽不会出演这部电影，他服务的客户不会出演一个交际花，但还是感谢朱罗的赏识。但朱罗绝不会就此放弃。

“弗林斯相当肯定奥黛丽不会出演霍利这个角色，”谢泼德说，“所以他不想用这个剧本去打扰她，但我猜马蒂赶上了他那天心情好，谁知道呢？这只有马蒂自己才清楚。”在征得弗林斯同意后，朱罗和乔治·阿克塞尔罗德亲自去拜访了奥黛丽。朱罗负责提出邀请，倘若奥黛丽拒绝，阿克塞尔罗德负责说服她改变想法。身为一名作家，他知道如何维护霍利这个人物高贵的部分，如果需要，他甚至可以当场修改剧本。

在纽约稍作停留后，马蒂开始了他的旅行。在戴恩蒂·摩尔，一个百老汇的住所，他遇到了派拉蒙的高管：Y·弗兰克·弗里曼和巴尼·巴拉班（Barney Balaban）正在酒吧小聚。他们知道马蒂要去哪里，但他们对他亲自去拜访奥黛丽一事并不乐观。

他非常急切地对自己此行何为做了一番解释，但这使得整个冒险看上去更加可笑。他们说，朱罗付出的努力只是一种不计后果的浪费，最终消耗掉自己的精力和财力。但马蒂仍然坚持："如果她答应了呢？"他问，"如果我们都错了呢？"那么他就是一个英雄。人们将记住他是那个做了希区柯克没有勇气做的事的人：站起来，走过去，告诉奥德丽为什么需要参演这部电影。

朱罗和阿克塞尔罗德一起飞往法国南部，那是奥黛丽嫁给梅尔的地方，而梅尔正在辛苦地执导电影。在那儿他们用了大概一个礼拜试图说服怀孕的奥黛丽·赫本：霍利这个角色不但不会给她的演艺生涯带来污点，反而会拓展她可演角色的范围。但正如预期的那样，奥黛丽顶住了他们的每一次进攻。她告诉他们，她想与家人在一起，她想待在家里抚养孩子。而且不管怎么说，在很久以前梅尔就对卡波特小说有了成见。"奥黛丽不愿意演这个角色是被梅尔的意见左右了，因为梅尔不想让她演，"罗伯特·沃尔德回忆说，"他们两个都没读过剧本之前，当《蒂凡尼的早餐》还只是小说时，他就担心她会出演那个交际花，特别是在他听说玛丽莲也被列入考虑范围后，更加觉得这个角色对奥黛丽的形象不利。"

"哎，马蒂，"奥黛丽对朱罗说，"你有一个很棒的剧本"——停顿——"但我不能演一个妓女。"接话的方式有两种：要么朱罗可以坚持说奥黛丽这是低估了自己作为一个女演员的能力，要么他可以建议阿克塞尔罗德对剧本进行一些修改，淡化霍利作为妓女的那一面，而更突出她其他健康可人的特点，比如来自得克萨斯州的图利普什么的，而这正是他带阿克塞尔罗德去的原因。朱罗选择了第二种方式。"我们不想拍一部关于妓女

的电影，”他向她解释，“我们想拍的是一部内心充满梦想的梦想家的电影。”为了使他的观点阐释得更加透彻，朱罗甚至提出，如果奥黛丽没看到霍利身上那个荒诞的爱幻想的真实的自己，那么也许她确实不适合这个角色。这句话触动了她。

好吧，奥黛丽说，如果出演这个角色——只是说如果——那剧本就不能像现在这样写。把直接描写改为暗示怎么样？在房间床笫辛苦而得到的五十元小费，难道这个“房间”（ladies' room）就不能改成“盥洗室”（powder room）吗？阿克塞尔罗德知道不能对奥黛丽·赫本说“不”，所以没有反驳，让她说出自己的想法。“她不停地争取柔化这个角色，”他后来说，“做演员致命的错误思维是：如果这个角色个性强硬，那么就做一些讨人喜欢的事来拉近与观众之间的距离。亨弗莱·鲍嘉从来没犯过这种错误，而观众也喜欢他的坚韧。你应该为霍利的坚韧而更爱她。”但阿克塞尔罗德屈服了，他知道他必须屈服。奥黛丽要求修改剧本，意味着朱罗取得了和预期一样的效果。她说会考虑一下，朱罗和阿克塞尔罗德对她表示感谢之后，便离开了。

合　作

私下里，奥黛丽则更加直接地说出了自己内心的顾虑。她告诉弗林斯她害怕演这个角色，不仅仅因为霍利在盥洗室的行为，更因为她作为一个女演员，其角色要求她应该做的事让她为难。如果接受这个角色，奥黛丽知道这次不能仅靠魅力，也不能像在《甜姐儿》中那样靠又唱又跳过关。她不知道自己是否能诚如观众所说，用《修女传》里那茫然若失的表情去演绎这

个角色，而且她认为那应归功于弗雷德·齐纳曼的绝妙剪辑对塑造人物起到了良好效果，因此那不是表演，而更像是一个魔术。但出演霍利则完全不同。宿醉、暴怒、抑郁（比如剧本中写到的“躁郁的情绪”）这些表演远远超出了她所能驾驭的范围。

她把所有这些顾虑都一股脑地倒给了弗林斯，弗林斯边听边不停点头。这才是真正的奥黛丽。直到她说完，弗林斯才慢慢开口，他解释说，霍利不是一个“反奥黛丽”的角色，相反，这是朝新奥黛丽迈出的第一步。在1960年，他们走出了这一步。

弗林斯知道，如果奥黛丽想要保持先锋的艺术范儿，她就必须去试水那片神秘海域。在接受霍利这个角色后，她希望让公众相信她只是扮演一个角色，不会被银幕中里那个放荡女孩影响，然后他们会让媒体报道此事。这样甚至有可能会让她的形象更具一个女演员所要求的专业性，获得来自批评界的更多尊重。“看看这些转变！”他们会写道，“看她走了多远！”（他有提到他们为此报道支付了75万美元吗？）当然，弗林斯继续说，他将确保她得到很好的照顾。他们会尽力争取导演的支持。

换搭档

当时暂定约翰·弗兰克海默（John Frankenheimer）执导《蒂凡尼的早餐》。作为一个拥有极高成就的电视导演，在《蒂凡尼的早餐》前，弗兰克海默已经凭借三十集电视剧《90分钟剧场》（*Playhouse* 90，1956）享有盛誉。由于他良好的业内口碑，朱罗和谢泼德非常放心请他执导《蒂凡尼的早餐》，即使他之前拍过的电影只有一部具有戏剧风格的《少年赫尔之烦恼》（*The*

Young Stranger，1957）。作为一名炙手可热的纽约年轻导演，尤其是在此方面足智多谋的人，他似乎就是这部剧本的完美阐释者：动起来像个孩子，做起事来却强悍如老手。三个多月的时间里，他和阿克塞尔罗德专注剧本工作，脑海中反复进行角色分配和预演。他们对第二幕存在的问题进行讨论时，偶然发现《纽约客》上一篇关于理查德·康登（Richard Condon）的小说《满洲候选人》（*The Manchurian Candidate*）的评论，一致认为这完全就是制片厂所害怕的东西，换句话说，这完全就是人们想从电影里看到的东西。幸亏《蒂凡尼的早餐》将先一步出街。

正在那时，弗林斯打电话告知朱罗他最后的决定，这是以最后通牒的形式通知的。“奥黛丽将出演这部影片，”他对朱罗说，“但不是与弗兰克海默导演合作。”弗林斯列举了一份他认可的导演名单——一份只包括惠勒、怀尔德、库克以及齐纳曼的名单，没有弗兰克海默。“这是一份被迫承受的压力，”这位导演说，“事情就是这样。”他放弃了这部电影。

海滨插曲

与此同时，在获悉派拉蒙关于选角的决定时，杜鲁门·卡波特和他的情人杰克·邓菲正在西班牙的地中海海岸度假。他想，他们错得太离谱了，但他现在却对此无能为力。私下里他会嘲笑一番，假装漠不关心，或摆出任何能为他挣得赞赏的姿态。但是现在，既然奥黛丽·赫本已经卷进来了，那就是时候扮演一下外交家了。1960年7月17日，奥黛丽儿子西恩的诞生，正

好给了他一个绝佳的机会。

亲爱的奥黛丽：

看这顽皮的眼神、和善的性格，我相信有你们这样两位父母，他一定是最美丽的一个小男孩。我终生祝福你们三位——也许我也用同样的激动之情说，我是多么高兴你将在《蒂凡尼的早餐》中出演霍利啊！我对电影剧本没有发言权，也没有机会拜读它。但由于奥黛丽和霍利都是这样美好的女孩，我觉得没有什么可以击败她们中的任何一个。我正在这里度假（直到10月末），然后去瑞士的某个地方，重点是，我正在写一本新书，并计划在国外一直待到我完成它。

请代我向梅尔问好。

万千柔情。

杜鲁门

那本他要待在国外写的新书就是《冷血》（*In Cold Blood*），杜鲁门为此离开了整整六年。

奥黛丽·赫本的丈夫

在瑞士的家中，奥黛丽·赫本被丈夫和新生的9磅重的男婴环绕着，本可以好好休息，但却发现毫无成就感，并且缺乏人生目标。“有了这个宝贝，我觉得我拥有了作为一个妻子所期待的所有东西，”她在生了西恩几年之后回忆道，“但这对

一个男人是不够的。对于梅尔来说是不够的，他不能只以奥黛丽·赫本丈夫的身份活着。”

他慢慢有了脾气。“梅尔外表看起来的确极端拘谨，”罗伯特·沃德斯说，“怀尔德告诉我，《黄昏之恋》当天的拍摄结束时，演员们聚在餐馆里，奥黛丽溅了些什么东西在裙子上，接着就说了句‘他妈的，真对不起！’，然后梅尔对她说了这句脏话表示非常生气，径直走出去。他真就那么走出去了。”他认为一个女人不应该说出那种话。

奥黛丽的新搭档

回到好莱坞，朱罗按照弗林斯提供的名单，给上面的每个导演都打了电话，但他们不是没兴趣就是正在忙着拍别的片子。比利·怀尔德投身于《玉女风流》（*One*，*Two*，*Three*，1961）的导演工作，约瑟夫·曼凯维奇刚刚决定执导《埃及艳后》（愿上帝保佑他），其他导演也明确拒绝了此事，这让朱罗、谢泼德和弗林斯别无选择，只好进入第二轮筛选，从那些还没获过奖的导演中找出候选人。

就在那时，谢泼德建议由刚执导了影片《粉红色潜艇》（*Operation Petticoat*，1959）的导演布莱克·爱德华兹（Blake Edwards）来执导《蒂凡尼的早餐》。谢泼德承认《粉红色潜艇》影片本身没有什么特别之处，是一部无聊的有些低俗闹剧成分的海上性喜剧，然而，这是环球电影制片厂赚钱的电影之一（800 万美元），更重要的是，它是由加里·格兰特主演的。虽然从艺术方面而言，他只是一个 1959 年才出道的二流导演，但爱德华兹成功地让加里·格兰特吸引了弗林斯的注意力，而弗林斯

正为奥黛丽·赫本和霍利·戈莱特利忧心忡忡。

虽然《罗马假日》过去将近十年了，奥黛丽仍然在很大程度上依赖于大导演强有力的执导来帮助她将天生的性格化为丰满的有质感的表演。矛盾的是，伴随更多经验而来的却是更多的不稳定，每个导演都发现比起上部电影，他需要为奥黛丽花上比过去更多的精力。“我母亲是个非常传统的人，”她后来说，“她从小就教育我不要在公众面前出洋相。”那么她现在习惯了吗？表演起来容易些了吗？“这变得越来越困难，”她这样回答道，“每次我真的都会死几百万次。我的胃绞痛着，我的手变得湿冷，我确实经历了很多，真的。我不适合做这种事情，真的不适合。”

通过向弗林斯证明，自己可以搞定像加里·格兰特这样重量级的明星，布莱克·爱德华兹赢得了未来的导演生涯。“对于布莱克来说，这确实是非常大的一步，巨大的一步，”爱德华兹的妻子帕特里亚·斯奈尔（Patricia Snell）在《蒂凡尼的早餐》拍摄期间说，“这就像打开了另一个世界的大门。他们喜欢他创作的电影《粉红色潜艇》和系列电视剧《彼得·甘恩》（*Peter Gunn*，1958）。这在当时绝对属于非常了不起的片子。奥黛丽明白，制片公司也明白，他们认为他应该就是执导这部电影的最佳人选。但他作为导演来说实在太年轻了，因此从某种程度上说是有风险的。他对所有的东西都有自己的见解，他拥有一种全新的风格。”

在20世纪50年代末与60年代初，《彼得·甘恩》代表了一种全新的“酷”感。当时电影中的硬汉们大都像追逐场景中的引擎盖那样被燃烧殆尽，而甘恩是一所常春藤大学的花花

公子，比之菲利普·马洛[①]，他更接近詹姆斯·邦德，引得一批观众对片中出现的精致奢侈品竞相追逐。借助摄影师，爱德华兹为他的电影开发出了一种高度电影化的镜头，带有强烈的明暗对比（不是常规的沉闷的灰色），反常规的角度，以及令人眩晕的摄影机移动方式。增加的配乐是亨利·曼西尼（Henry Mancini）[②]位于排行榜首位的曲目，它采用现代爵士乐，而在当时大多数电视剧选择的都是更为正式的交响乐团配乐。朱罗和谢泼德希望《蒂凡尼的早餐》能够有非常时尚的感觉。

1960年5月，他们拜访布莱克·爱德华兹，当时他正在拍摄电影《欢乐时光》（*High Time*，1960）。不管他们对他说了什么，总之，布莱克明白，他们这是在碰运气。

穿裙子的平·克劳斯贝

布莱克·爱德华兹，嘴里叼着一根管子，坐在摄影机后的导演椅上，长时间地、缓慢地环顾片场四周。

真是一团糟。《欢乐时光》这部平·克劳斯贝（Bing Crosby）出演的弱智青春喜剧片，无疑是他拍摄过的最没价值的电影。制片公司到底在想什么呢？有一场戏，他们设计让平·克劳斯贝穿着粉红色塔夫绸裙子跳舞，这还不是问题（实际上它是影片中最有意思的一个场景），问题是这个情节、对话、表演内容，无论布莱克怎么做、怎么处理，也没有办

① 美国作家雷蒙德·钱德勒笔下的一个人物，是一名私家侦探，出现在《漫长的告别》等一系列小说中。——编者注

② 美国著名作曲家、指挥家，他曾经为多部电影、电视作品配乐，其中就包括《蒂凡尼的早餐》、《爱情故事》，被誉为“现代电影与电视主题音乐之父”。——编者注

法改变这是一部烂片的现实。一个五十岁的鳏夫决定回到大学，和跳街舞的厮混在一起，立誓成立兄弟会，集结一干人等着为最后的比赛苦练，与一个法国教授在学校里坐着大篷车浪漫约会，这样一部电影，怎么处理这些情节？即使用上全世界所有的快速移动镜头、瞬间叠化，以及最先进的后期特效（布莱克将这些手段使用殆尽），也收效甚微，这相当于让整形医生给尸体做美容。

好吧，就算他不是比利·怀尔德，但为什么非要去拍这种狗屎电影呢？答案是为了赚钱。而拍片也是他唯一能赚钱的方式。

整个电影产业都为新新人类而感到惊慌失措，《欢乐时光》就是一个铁证。这些孩子是怎样的一个群体呢？他们有性经历、吸毒嗑药，也和其他人一样，去电影院看电影。但他们希望看到什么样的电影？在1960年的好莱坞，没人能理出头绪：当年的最佳影片是《海角乐园》（*Swiss Family Robinson*，1960）和《精神病患者》，与此同时，由伯格曼、费里尼（如果你戴贝雷帽，那么安东尼奥尼也算一个）所创造的外语片的成功，正挑战好莱坞本土电影的主场优势。那么制片厂也需要跟着附庸风雅吗？往常让年轻人去看电影对于好莱坞制片厂来说是小事一桩，因为孩子们想跟着父母看电影。以前家人习惯一起去看电影，这也是米基·鲁尼（Mickey Rooney）受欢迎的原因。秀兰·邓波儿（Shirley Temple）作为大萧条时期的安慰剂，毫无疑问是1934年至1939年间的票房女王。但这陌生的新一代年轻人（也就是所谓的“青少年”［teenager］）是完全不受常规束缚的。

《欢乐时光》是福克斯制片厂试图填补代沟的一次努力。他们请当红摇滚明星费比安·福特（Fabian Forte）在电影中出演角色，在宣传海报上将塔斯黛·韦尔德(Tuesday Weld)誉为“新一代的梦中情人”，而且去掉了平·克劳斯贝。滑稽的狂欢配上曼西尼为平·克劳斯贝新作的歌曲（他唱道：“爱，就像青春，浪费在年轻时候”），《欢乐时光》本是作为一部合家欢电影推向市场的。但哪个年轻人愿意和他妈妈一起去看电影呢？布莱克没有答案。他只是去干活，同时脑子一直想着《蒂凡尼的早餐》这部电影。他同意阿克塞尔罗德的看法：脱离卡波特的小说是一个明智的选择，如果没有其他原因，忠实的改编一定会把观众们吓得不轻。

“这太玩世不恭了，”他评价卡波特的原著，“你触及的这个主题我相信人们会非常害怕将它改编成剧本：一位具有同性恋倾向的男主角，以及霍利那些超乎道德的性关系。”在某种程度上来说，爱德华兹是对的。大众会害怕忠于原著的剧本改编。但看看他自己，布莱克就会明白，在好莱坞正陷于身份危机的情况下，电影人只要足够聪明，就可以挑战各种道德和艺术上的极限。比如希区柯克在《精神病患者》中所做的，在开场半小时内就杀死了珍妮特·利（Janet Leigh），让观众同情诺曼·贝兹，那个心理变态的、杀害母亲的兼职剥皮师。也许好莱坞的意思是说：连坏人都并非天生邪恶——因此，很多事情也不是真的那么糟。再比如《天涯何处无芳草》（*Splendor*，1961）中的娜塔莉·伍德（Natalie Wood），她在结婚（或订婚）之前就想和男友在车后座发生性关系。但我们非但不去考虑她的放纵，反而会认为她可能

是对的，只是采取了“错误”的行为：

丹妮·卢米斯（娜塔莉·伍德）：妈妈，对一个男孩有这种感觉是如此可怕的吗？

卢米斯夫人（奥黛丽·克里斯蒂）：没有哪个好女孩会这么做。

丹妮：是吗？

卢米斯夫人：是的，没有一个好女孩会这么做。

丹妮：妈妈，你也没想过吗？我的意思是，你没对爸爸产生过这种想法吗？

卢米斯夫人：你父亲从来没有碰过我的手，直到我们结婚。然后我就把自己给了他，因为这是作为妻子必须做的。没有一个女人会喜欢男人对她们做那种事。她只是为了生孩子而让她丈夫靠近她。

布莱克·爱德华兹还是一年后才看的《天涯何处无芳草》，但他已经看过《桃色公寓》（*The Apartment*，1960）了，当年最佳影片得主。那是比利·怀尔德创作的故事，一个白领倒霉蛋爱上了一个自寻短见的女孩，这部影片里有所有当时美国电影没有的东西，而且说明浪漫喜剧要想成功，仅靠浪漫已经不保险了，现在它还必须接地气。“通过那部电影，我们得以成年，”评论家朱迪思·克里斯特（Judith Crist）如是说，“如今已不再是天真烂漫的时代了，我们突然间拥有了能力，用性开放击败传统。而这意味着60年代真正到来了。”你能在屏幕上看到它，也可以在收音机里听到它。

爵士乐

此时，亨利·曼西尼与布莱克·爱德华兹之间已非常默契。他们几年间一直保持合作。现在，曼西尼已经签约《欢乐时光》，于是他把时间分成两半，一半在录音室，一半在布莱克的拍片现场。

一天，在《欢乐时光》拍摄期间，布莱克说："嗨，汉克，看来《蒂凡尼的早餐》这个项目会在派拉蒙继续推进。我们已经与朱罗和谢泼德开过会，他们知道此片的配乐非你莫属。"

曼西尼看了剧本，准备与其他主创见面。几乎在每一页，他都看到了自己将凭借爵士乐而成名的机会。布莱克明智地发现了亨利·曼西尼和霍利有着反对墨守成规的共通之处：她与她的爵士乐手，他与他的爵士乐队奏出的摇曳曲调。1960年，曼西尼已经摒弃了前辈们使用交响乐团伴奏的传统。当然，在此之前，爵士乐经常会在电影中出现，但一般都是在鬼鬼祟祟的不堪的性行为中。它从未像曼西尼那样受欢迎地流行起来，并且毫无乐趣可言。阿克塞尔罗德剧本中的音乐段落之一，包含了直接从书中摘取的歌词，这引起了曼西尼的注意。

镜头拉回，我们可以看到保罗正在疯狂地打字，他正打好半页纸。一堆已打好的纸骄傲地躺在他的胳膊肘旁。他注意力高度集中。的确是这样。因为他完全没有意识到一个声音透过敞开的窗户懒洋洋地飘进来。那是霍利，她正在吉他的伴奏下唱着歌。这首歌带有一种哀伤的牧歌曲调，歌词似乎是："既不想活着，也不想死去，只愿能来一次穿过天空的牧场旅行。"

如果曼西尼要得到这份工作，那么他就必须先提供音乐。但有一个问题，当曼西尼与派拉蒙的制作总监马蒂·瑞克见面

时，曼西尼明白这位大领导显然对他的想法不感兴趣。马蒂·瑞克心中早已有了一个完全不同的候选人，一位带有优雅的百老汇风格的作曲家。《蒂凡尼的早餐》将是一部纽约的电影，他说，霍利在很大程度上是个曼哈顿女孩，所以她应该唱一种世界性的曲调。阿克塞尔罗德在剧本中所写到的东西只是补白。瑞克想要一些时髦的东西让霍利能适合那个圈子。因此，他说，曼西尼不能是这首歌的作曲者，他只能配乐，但不能写这首歌。会议就这样结束了。

选 角

布莱克·爱德华兹不希望乔治·佩帕德（George Peppard）出现在他的电影里。用托尼·柯蒂斯（Tony Curtis）怎么样？他问制片公司，或者史蒂夫·麦奎因（Steve McQueen）呢？托尼·柯蒂斯想演这个角色，布莱克之前的三部电影都由他主演，本以为他有望参加这部片子，但没有成功，和史蒂夫·麦奎因一样，他已将档期签给了哥伦比亚广播公司的《生或死》（*Dead or Alive*），所以托尼出局。至于梅尔·费勒，他说他不想和妻子一起对戏。（“谁知道为什么，”谢泼德说，“反正这是梅尔一贯的行事风格。”）因此，乔治·佩帕德的名字再一次被推到了前台。布莱克努力保持一个开放的心态，只好跟朱罗和谢泼德一起，去剧组探望正在拍摄《情乱萧山》（*Home from the Hill*，1960）的佩帕德。从这个男演员第一次出现在屏幕上，布莱克就知道他的判断是对的。“从片场出来后，”布莱克回忆道，“我向制片人屈膝下跪，恳求他们不要选他。”但二对一，佩帕德最终还是参演了。

弗吉尼亚·梅奥（Virginia Mayo）试读了2E的台词，并且试镜也相当令人满意，但她却拒绝了这个角色。用她自己的话说，她没有资格去扮演一个富有的纽约社交名媛。而在那时，谢泼德的妻子朱迪建议他们考虑帕德里夏·妮尔（Patricia Neal）。布莱克喜欢这个主意。虽然自从三年前出演卡赞的影片《登龙一梦》（*A Face in the Crowd*，1957）后，她就再没有在电影中露过面，但就布莱克而言，妮尔是直觉上的选择。她高凸的颧骨，时髦的着装，沙哑的嗓音，简直就是人们所说的“为这个角色而生”。然而，有一个条件：妮尔将必须把头发染红，以区别于奥黛丽的黑发。好吧，她说，太好了（尽管她迫不及待地想要染回去）。妮尔在9月份签了合同。他们甚至没有让她试镜就一致通过了。

至于荷西·达·席尔瓦·佩雷拉——霍利的那位巴西追求者，布莱克认为不可能有比约瑟·路易斯·德·维拉龙卡（José Luis Cabeza de Vaca de Vilallonga）更好的人选了。他由奥黛丽和梅尔推荐，曾在两年前路易·马勒的电影《恋人们》（*The Lovers*，1958）中扮演过引诱让娜·莫罗（Jeanne Moreau）的男人，但并没有就此开始演艺生涯（尽管他的名字出现在了《情人们》的开场主创人员名单上）。事实上，他是一位作家，而且风流倜傥、绯闻身缠。1954年，在尝试了记者工作以及一次失败的养马经历后，他因出版小说《最终在海里消失的拉布兰大道》（*The Ramblas End in the Sea*）违反了西班牙的军事审查制度，随即被政治流放。（派拉蒙的宣传把这件事压了下来。他们写道，“他收到来自西班牙的消息，由于他一再攻击佛朗哥独裁统治，他将被判处178年监禁。”）在流放生涯里，他成为了一个外国

记者和兼职演员，并在法国和西德出演过一些小角色，直到被好莱坞发现，并且收到了一份合约，但他拒绝了。几年后，在奥黛丽的请求下，他同意参演《蒂凡尼的早餐》。这是他参演的第一部好莱坞电影。

“让巴迪·艾布森（Buddy Ebsen）扮演戈莱特利大夫是布莱克的决定，”帕特里亚·妮尔说。“他太老了，老得我们都觉得这个主意太疯狂。但布莱克说：‘不，他演这个最合适不过。’他果然对了。”整个从业经历中，爱德华兹在发觉演员方面的独到眼光，让许多角色发挥出了精彩独特的风格。但有少数特例是不可预见的，就像他对巴迪·艾布森的感觉一样，影响深远。从20世纪30年代中期开始，艾布森作为一名歌舞片演员已经颇有名气，与埃莉诺·鲍威尔（Eleanor Powell）以及《百老汇旋律1938》中年轻的朱迪·加兰比肩闪耀。然而在20世纪40年代，他与米高梅产生了合同纠纷。“二战”到来后，他又去了美国海岸警卫队服役，几乎在电影圈里销声匿迹。等到终于回归电影的时候，艾布森发现自己只能在如《银城财源》（*Silver City Bonanza*，1951）和《上帝国度里的雷声》（*Thunder in God's Country*，1951）这样的B级西部片中担任一些二流角色，而且这不是约翰·福特拍摄的那种佳作，这只是个工作。从那往后，就是各种电视剧角色，直到1960年夏天，布莱克·爱德华兹的一个突然而来的灵光乍现。作为演员，巴迪的优势是毫无疑问的，但他真能演好吗？布莱克把赌注压在了“能”上。他将艾布森带出“冷宫”，并且声明，他敢用一箱香槟打赌：如果艾布森演这个角色，一定会被提名奥斯卡奖。

至于霍利养的那只猫（或者更确切地说，猫们）的选择，倒是无需打赌就能找到。猫和狗不同，很少有会表演一种以上把戏的猫，但电影里却需要猫表演十几种把戏。教练弗兰克·因（Frank Inn）说："我有一只会坐着的猫，一只会走路的猫，一只会叫唤的猫，一只会传球的猫，等等，你会注意到，每一只猫都是一个专家，并且它们有着相同的颜色。"这十二只猫几乎长得全部一样——一张"恶棍似的脸"，就像杜鲁门在小说中描述的那样，以及一双"淡黄色的海盗般的眼睛"——但是这些猫里只有一只会以明星计费。10月8日，制片公司在纽约的康莫德酒店举行了一场公开的选猫活动，二十五只候选猫显得精神饱满，并且有的还会弹奏乐器。在一场场费力的海选和复赛之后，12磅重略带橙色的属于阿尔伯特·墨菲夫妇的霍利斯·昆斯成为获胜者。"它是一只真正纽约范儿的猫，"弗兰克宣称，"这就是我们想要的。我要马上开始，把他训练成为一只有着体验派表演方式的或李·斯特拉伯格（Lee Strasberg）派表演方式的明星猫！"

汤濑先生

在当年年底，报纸宣布汤濑先生这一角色，即霍利楼上的那位邻居，已经定了日本著名喜剧演员"哦哈哟·阿里嘎多"出演。尽管从没演过电影，阿里嘎多先生（他们认为）可能是继伟大的康丁法拉斯（Cantinflas）[①]之后最有趣的外国喜剧演员，他已经凭借用含糊的断断续续的英文背诵《强棒凯西》（*Casey*

① 墨西哥著名笑星。——译者注

at the Bat）[①]而得到了该角色。1960 年 12 月，派拉蒙新闻发布会上证实，阿里嘎多将祖业“艺妓屋”（被翻译成了“男孩请在此尽情享乐”）对外租售，接着很快就出现在了世界职业棒球大赛的露天看台上，给匹兹堡队加油助威，不幸的是，他输光了他作为演员所获得的预付款，只好发电报给朱罗和谢泼德：“我输了 36000 日元。”值得庆幸的是，1 美元兑 360 日元，所以他的请求仅为 100 美元。制片人很快为他还清。尽管已经偿还了债务，阿里嘎多还是打电话给派拉蒙，通知他们他不会来工作了。

“暂不开工，”他说，“学习中。我，体验派演员——斯坦尼斯拉夫斯基体系的演员，需要时间，急不来。”与此同时，他在日本横滨建立剧院，并将自己的名字注册版权：哦哈哟·阿里嘎多，与奥黛丽·赫本及乔治·佩帕德共同出演电影《蒂凡尼的早餐》。

“你想听我朗诵‘强棒凯西’？现在吗？很好。我，棒球球迷，伟大的演员。我，走，现在。你告诉老板们，我准备好再来，不是之前，而是筹建新剧院，注册‘阿里嘎多’名字的版权。”[②]

朱罗和谢泼德再次陷入困境。因为阿里嘎多拒绝了他在好莱坞的试妆和英语课程培训。拍摄已经停滞了，至于多久，也不好说。制片人别无选择，只能安抚这位亚洲的“康丁法拉斯”，尊重他加大戏份的要求，阿克塞尔罗德把日本剑舞连同鞭炮爆炸写进了剧本。

① 美国著名儿歌。——译者注

② 作者这里模仿了日本人讲英语的口音和语法。——编者注

而这也确实起到了一定效果。终于，阿里嘎多出现在了好莱坞。嗯，以某种方式。在《蒂梵尼的早餐》的后期，最受争议的影片前期宣传妙计，就是宣称一个“鬼鬼祟祟”的记者（被宣传虚构出来的）执意要去片场看一看，彻底了解了解这位派拉蒙一直迁就等待的日本喜剧天才。想象一下这个记者的惊讶，他发现这位阿里嘎多先生不是别人，从头到尾都是米基·鲁尼自己！

当然，没有人真正“曝光了”任何事件，也从来就没有“阿里嘎多先生”。整件事只是一个吸引眼球的噱头、一个由制片厂的宣发人员设计出来的恶作剧，为了激发世界各地那些不知情读者的好奇心。同时，制片厂的公关们也做好了应对激烈反应的准备（尽管他们不知道到底怎么就冒犯了那些“受害者”）。在真相大白后，为安抚可能引起的日本观众的不满，派拉蒙公司召开了新闻发布会，确认胜间迎田太太（日本驻洛杉矶商会文化参赞的夫人）将担任鲁尼的指导，并作为这部电影的技术顾问。

鉴于她面临的是鲁尼与爱德华兹在滑稽幽默上形成的多年默契，很容易理解为什么迎田太太对于整出“阿里嘎多”事件的笑点几乎无动于衷。这两位不仅是曾经的室友，更是长期合作的好搭档，骨子就带有滑稽基因的喜剧演员。在艺术方面，他们简直是一张有着超多交集的维恩图[①]，像两人三足游戏里的搭档，各有一条腿被绑在一起，并排合力从弗雷斯诺一路走到了不夜城。迎田太太算是没机会了。

---

① 也叫文氏图，用于显示元素集合重叠区域的图示。用固定位置的交叉环形式再加上阴影来表示逻辑问题，还被应用于数学学科中，尤其是被应用于集合论当中。——译者注

图利普之歌

与此同时，亨利·曼西尼感到灰心丧气。确实，他写歌方面的才能是未经证实的，但经过“彼得·甘恩系列主题曲”的大获成功，曼西尼清楚自己完全可以胜任这一角色。有歌词还是没歌词，百老汇风格还是得克萨斯曲调，不论怎么变幻，一首歌就是一首歌，他都可以写好。就算名字并不大牌又怎么样呢？他才不想轻易错过这个机会。给电影配乐在好莱坞从来都不是什么赚钱的活儿，但只要你的名字和电影主题曲连在一起，就可能带来持续而巨大的唱片销售额，以及相伴而来的可观版税，而这就跟仅仅配乐完全不是一个量级的事了。曼西尼给经纪人打了个电话，表示愿意谈判，去制片公司要求再提高些报酬。他希望听到的结果是经纪人已经开始准备这么做了，但所有从电话那头传来的声音只有沉默。虽然谨慎，经纪人却出了一个不错的点子。

从卡波特到奥黛丽，再到布莱克，所有人都各就各位。万事俱备，只等电影开拍了。拿好自己那份工钱，经纪人告诉曼西尼，不要左顾右盼，惹人讨厌。这番话并没有打消曼西尼的念头。非但远未让他消停下来，经纪人在《蒂凡尼的早餐》中看到的前景甚至鼓励了曼西尼，让他认为自己积极要求写这首歌的做法是正确的。因此，曼西尼并没有一个人孤独离去（他在故作矜持方面实在不太擅长），而是到找到了布莱克，非常恭敬地请求他以朋友的身份与自己一起去拜访谢泼德和朱罗。如果他们听到他的想法后表示喜欢，那就最好不过，电影就会用这首歌，而且这样一来，相信瑞克也会回心转意；如果不喜欢，那所有的花费仅仅是他们的时间而已。布莱克同意了，

而且更让曼西尼感到欢欣雀跃的是，这两位制片人真的赞同了他的想法。“马蒂和我认为这首歌完全不应该是关于纽约的，”谢泼德说，“这首歌的主题应该是一个来自得克萨斯州图利普小镇的女孩，而且一听到这歌必须就觉得像是当地的风格。”曼西尼一击即中。他将为奥黛丽写歌了。他将会直接写进她的生活圈子。

纪梵希抢了伊迪丝·海德的活儿

自从1957年的《甜姐儿》开始，奥黛丽的电影合同便包含了硬性规定的标准条款——服装只由纪梵希设计。她接拍的电影中的一切其他方面，从美术指导到剪辑的负责人，都经过了制片公司或导演的授权规定。而服装设计这一关键环节，则留给奥黛丽·赫本自己拿主意。

伊迪丝·海德再次成为候补选手。虽然她对此郁郁于心，但也认为雇用一个欧洲设计师进行一次欧洲风格的拍摄是出于一种实用主义选择——就像《甜姐儿》那样。但《蒂凡尼的早餐》是一部纽约电影，为什么要用巴黎设计师呢？不仅不合实际，而且与角色特点不符。霍利·戈莱特利穿着高级定制时装干什么呢？她从哪儿弄来的这些衣服？她甚至根本买不起。虽然帕特里夏·妮尔的服装也是由高级定制大师波利娜·特里盖里（Pauline Trigere）设计，但波利娜是一名纽约设计师，妮尔也住在纽约，而且她扮演的是一个时髦角色，在现实中很可能购买特里盖里设计的衣服，所以这样安排再合理不过。但纪梵希先生算怎么回事？

伊迪丝的想法不无道理。20世纪50、60年代之交的好莱坞，

随着实景拍摄越来越常见，在巴黎拍电影，穿真正的巴黎时装是合情合理的。欧式建筑里拍摄实际发生在美国的美式电影这种案例非常罕见。这就意味着纪梵希和奥黛丽在《蒂凡尼的早餐》上的合作是史无前例的。查阅伊迪丝的职位表：她的头衔上写着“服装总监”。伊迪丝的传记作者大卫·基耶里凯蒂（David Chierichetti）说：“‘服装总监’这个职位很奇怪，伊迪丝终身只受过一次这种‘待遇’。她是好莱坞非常具有权势的一位女士，尽管她在电影上做的事很少，制片公司仍然希望与她保持良好的关系，并且提供给她一个安抚性质的顾问头衔。当然，伊迪丝长袖善舞，她的外交手腕显然远远高于她的设计天赋，非常清楚自己什么时候应该闭嘴。但她也意识到，局限她银幕发展的正是‘品味’，而非‘不可或缺性’，这是最让她伤心的事。”

霍利在片中的部分便衣，以及乔治·佩帕德用于替换的服装都由伊迪丝负责，那些配角们的服装也由伊迪丝提供。但奥黛丽的礼服——确实是电影的最大亮点——都出自纪梵希的设计。

接下来就等布莱克·爱德华兹对纪梵希的设计进行认可了，但他知道就服装设计而言，自己就是个门外汉。他并不否认这位公认的天才设计师的灵感，更不用说奥黛丽这样的当红影星已然将纪梵希奉为圭臬。“一不留神我就被扔进世界顶级时尚圈里了，”他说，“忽然之间，奥黛丽·赫本将要穿上身的所有服装一下子摆在我眼前。我又不笨，我才不会说‘哇哦，好家伙，伙计们，这些玩意儿我完全不懂啊’。这事给我上了一课——虽然外行，但我又能错到哪儿去呢？”

一又零一个八度

整整一个月，亨利·曼西尼一直赖在车库里那架租来的钢琴上，痛苦地写着这首歌。有什么灵感吗？他重复了一遍又一遍，一遍又一遍……奥黛丽的声音萦绕在他耳边。几天前的一个晚上，他在电视上看到了《甜姐儿》，随着她的音域（一又零一个八度）跟着奥黛丽的演唱用钢琴伴奏《这样已经多久了》（*How Long Has This Been Going On*）[①]“我可以哭出咸咸的泪水……”所有他尝试的都在第二个或第三个音符上失败了，“我可以哭……”但由于缺乏替代的音节，他只好凑合写了这句：“哭出咸的……哭出咸咸的泪水。”但这并没有坚持多久。后来就全被推翻了。如果曼西尼不兑现诺言，该怎么跟朱罗和谢泼德还有一直都那么信任他的布莱克交代呢？当初又没人卡住他的脖子逼他写。更糟糕的是，以后他再拿着烟斗坐在钢琴旁准备开始创作的时候，他又将怎样说服自己呢？“你会成功的，汉克”？这句话他的妻子金妮说了很多次，这也是她唯一可以对他说的。更多时候，他会让自己跟着她的思路，想象这个女孩会唱什么类型的歌。采取百老汇风格的旋律？那是表现“穿过天空下的牧场的旅行”的正确选择吗？这似乎和霍利在消防通道上低声哼唱的私人时刻一点也不搭。或者忧郁的布鲁斯歌曲会适合。“我到了哪儿……”或者爵士流行乐呢？乡村音乐？她心中的歌究竟是什么样？

这是霍利摒弃虚荣浮华的时刻，在一首歌的时间里，要让观众体会到在世故老练之下那个真正的她是什么样的。没错，就是这个意思：在世故老练之下的她。因此无论这首歌听起来

① 著名电影《甜姐儿》中的插曲。——译者注

是什么风格，它都必须是单纯的。思路一通，旋律便如文思泉涌。三个音符:C、G、F。有点意思，但离歌曲还差得远，只是个开头。停留在一个八度范围内，并注意保持旋律都在相同的键上——以更简单的方式，曼西尼弹奏出了接下来的几个音符，它们都在白键上。曲调听起来并不糟糕，实际上相当不错。起初，他继续谨慎地弹奏出音符，注意不去跳跃，避免超出他原有的节拍，等到他获得了要义，便开始有意识地加快速度，音符一下子就都汹涌而出了。片刻之后，音符就自动地跳了出来，而他则边听边写，仿佛它们自己知道要去哪里，仿佛它们之前已经去过那里许多次了，剩下的笔记页面上，它们顺从地站在它们认为应该站的地方。二十分钟后，这位作曲家从钢琴上抬起头。这首歌写好了。第二天，曼西尼做了个录音带，把它交给了爱德华兹。毫无疑问，布莱克喜欢这歌。然后给派拉蒙的朱罗和谢泼德弹了这首歌的曲调。“曼西尼带来了录音带，”谢泼德回忆道，“把它放在桌上说，‘听听看，告诉我你们觉得怎么样。’说完之后就离开了。马蒂和我听了，一致认为这是一首非常了不起的歌。”

“你希望谁来写歌词呢？”他们问。

“约翰尼·默瑟（Johnny Mercer）。”曼西尼甚至想都没想就冒出了这个人的名字。

约翰尼·默瑟在床上做了什么

曼西尼一直想与约翰尼·默瑟一起写歌，但这仅仅是个愿望，因为其他人也都想找他，其填词作品名单包括以下歌曲：《妙不可言》（*Too Marvelous for Words*）、《古老爱情魔法》（*That*

Old Black Magic）、《爱，不爱》（*Come Rain or Come Shine*）和《好莱坞万岁》（*Hooray for Hollywood*，这首歌是他戏谑的作品）[①]，约翰尼·默瑟是任何作曲家的第一选择，但曼西尼是幸运的，因为欣赏是相互的。

在过去的两年里，默瑟一直渴望与曼西尼合作。连接他们合作的是《彼得·甘恩更多的音乐》（*More Music from Peter Gunn album*）这张专辑。那首曲子叫《乔安娜》（*Joanna*）。听过它之后，约翰尼·默瑟就做了他一直以来都在做的事，那是自从他儿时在佐治亚州萨凡纳的南方家中的客厅里，第一次手摇维克多唱机就不偏不倚地找到了最佳位置时，就一直在做的一件事——他把歌词填进去了。作为一名天生的歌手，约翰尼要做的就是坚持自己歌唱的本能，等待旋律被准确地哼唱出来。当它被唱出来时，它既轻快又令人愉快，带有城镇和乡村郊区的抒情味道，精美而又易于流行，一如霍利·戈莱特利本人。

但到了1960年，默瑟受到了“全民猫王”的排挤。填词人开始不走心，而是用屁股来填词了，在Doo-Wop合唱风格的影响下，流行音乐迅速口水化，默瑟的身价也一落千丈。不仅有摇滚乐做拦路虎，而且像曼西尼一样，越来越多的作曲家都坚持要求在他们作曲的电影里写插曲，这让如默瑟这样地道的填词人彻底过时了。他说，从商业角度讲，为华尔兹填词是一种毫无意义的冒险。在音乐史的那一时期，在法兹·多米诺（Fats Domino）和保罗·安卡（Paul Anka）当道的时期，他认为没人

① 分别是影片《歌后情史》（*Ready, Willing, and Able*，1938）、《星钉旗万岁》（*Star Spangled Rhythm*，1942）、音乐剧《圣路易斯女子》（*St. Louis Woman*，1946）以及影片《好莱坞旅馆》（*Hollywood Hotel*，1937）中的歌曲，当年都曾经流行一时。——编者注

会录华尔兹是非常合理的。但曼西尼（和实际需求）占了上风，于是默瑟，一个热爱卡波特作品的人，正想找一个与曼奇尼合作的借口，便一口答应下来。

通常，约翰尼会躺着创作。他会闭着眼睛，横躺在床上或沙发上，完全在脑中回旋着文字与影像，而无需借助纸笔。对于见到这幅景象的人来说，他看起来就像在睡觉。而这的确为他扣上了“懒惰”的帽子，但那些知道默瑟如何多产的人则会认为比起打盹，他更像是在做梦。有时他脑中出现破碎的图像，当他下次陷入思考时，他便会记下来；有时他会想出一段完整的歌词：一个深海潜水员带着一袋金子。

默瑟绅士的南方做派只煽动起了关于他慵懒的传说，因为亲自跟他打过招呼的人一定会被他那经其家族老练的“门廊坐客们”[①]日臻化境的催眠感打败。作为一个年轻人，他就像霍利，离开家去纽约，并自那时起，无论是在睡觉或做梦，从未停止对南方家乡的思念。这让默瑟成为了一个好男人——一个有时会嗜酒的人，但这也使他能够与曼西尼和谐相处。他们都是善良的化身，就像黄油土豆泥一样容易被融化。

当约翰尼打电话给曼西尼，告诉他自己已写好歌词时，曼西尼感到颇为困惑，因为约翰尼对他说他准备给他看的歌词版本不是一个，而是三个。当天下午，曼西尼被安排带乐团前去贝弗利山威尔夏酒店出席慈善晚宴。因此他告诉默瑟，大约4点钟在酒店宴会厅见面。他说，那里有一架钢琴，没人会用。

---

① porch sitter，指坐在私人宅邸门廊上的人，而坐在门廊上这种活动被认为是一种直接或者间接的休闲社交活动，在美国的城市住宅区非常普遍。也一度被看做是社会地位的象征。——编者注

当天大致情况是这样：4点左右时，约翰尼到了，带着一个装满纸的信封，眼见等来了曼西尼，约翰尼连忙穿过黑暗的房间去迎接他。

曼西尼坐在演奏台上弹钢琴，默瑟则站在他旁边，拿出一个版本，其歌词是这样开始的，“我是霍利……”但默瑟并不那么肯定。他们尝试了他的第二个版本，但随即便扔了出去，然后试着他的第三个，这个版本暂定名是“蓝河”，正如他告诉曼西尼的，因为有其他名称相同的曲调。“我有一个标题可供参考，”默瑟说，“《月亮河》。”曼西尼说这个标题不错。所以那天下午，约翰尼就把“蓝色”改成“月亮”，第一次演唱出“月亮河”。

月亮河，宽于一英里。
总有一天我会优雅地遇见你。
织梦的人啊，你如此伤心。
无论你将去何方，我都会追随着你。
两个流浪的人，出发去看看世界。
有如此广阔的世界让我们欣赏。
我们跟随同一道彩虹的末端。
在那弧线上彼此等候。
我那知心好友。
还有月亮河和我。

就是它了，毋庸置疑。在他的歌词中，默瑟利用了各式各样浓烈而层次丰富的冲突。一方面，这首歌讲述了简单的感情，

是两个朋友之间纯洁和天真的那种感情；但另一方面，它满载着心碎的疲倦。这相当于是用音乐塑造了奥黛丽·赫本扮演的霍利这个角色。当她只穿着牛仔裤和运动衫，在消防通道上唱这首歌时，没有观众会羡慕她的黑色小礼服。

黑色小礼服

几个世纪以前，只有非常富有的人才能负担得起黑色染料。17 世纪时，富人抛弃了颜色中的黑色。在维多利亚时代，当代关于黑色起源的说法几乎完全是哀悼时人才穿黑色衣服。正如死亡的阴影，黑色是最直观的选择。但在求爱游戏中，色彩则有助于魅力的施展。传统上来说，色彩就代表着女性，越是引人注目越容易具有吸引力。因此，那些穿着缺乏色彩——可以说穿着一身黑色的女人几乎都会被忽视。彩虹最显眼的地方，黑色就充当了一种伪装，在背阴处，黑色使得他们能够观察而不被观察。这是那些不想要引人注意的人的选择。那些遗世而独立、疏离而难以了解的人，最终他们给人的感觉神秘而强大。

这是男人的风格。所以，当规则转变，女人开始穿黑色时，到底发生了什么？ 19 世纪，在丈夫死后女性会长达数年地穿着黑色衣服，这是守寡的标志。对于过路的男人来说，黑色意味着穿着者在性方面的认知度，这意味着经历。无怪乎它如此吸引 20 世纪 20 年代的年轻女孩们。在黑色缎面流行的爵士时代，青少年发出响亮而坚决的声明：“我们不在乎爸爸妈妈在乎什么，有一段美好时光就足够。”香奈儿抓住了利用新的现代性的机会，于是黑色小礼服无处不在。它不仅时尚，而且到了 20 世纪 30 年代还非常实用。和 1929 年经济崩盘之前一样的装饰性穿着

是不恰当的。因此在其功能减弱的情况下，黑色连衣裙成为政治正确的标准性着装，同时也成为时尚广场的一员。战争结束后，迪奥带来了新风貌系列作品，黑色再次风靡。在世界舞台站稳脚跟后，女人们不必再为抛头露面而感到羞耻，大部分欧洲具有强烈时尚嗅觉的女性，像沙漏一样不断填充自己，变换着黑色服装，成为林荫大道上一道亮丽的风景线。

然而伴随着20世纪50年代美国经济的复苏，色彩卷土重来，再一次成为女性气质的象征。看看电影里：只有婊子才穿黑色衣服。《彗星美人》里的玛尔戈·“系好安全带”·钱宁，《日落大道》（*Sunset Blvd*，1950）中的诺尔玛·“我很大”·德斯蒙德，而在她们之前，回看黑色电影中所有的曲线都隐藏在阴影中时，也有丽塔·海华斯（Rita Hayworth）的《吉尔达》（*Gilda*，1946）。她们还没开口，我们就知道这些女士将遇到一大堆麻烦——这就是黑色告诉我们的。在男人身上，黑色司空见惯（加里·格兰特就没穿过别的），但当它出现在女性身上，黑色则象征性地指涉了力量、性的认知以及对传统的被动性的逆转，使其成为所有那些在电影中会让我们担惊受怕的女性们的首选颜色。在大多数情况下她们是对的：我们真的会担惊受怕。所以，对于简·怀曼（Jane Wyman）和多丽丝·戴来说：穿粉红色和蓝色就好了。要花哨，要像鲜花一样亮丽。作为女性，那才是你应该穿的颜色。

1960年的夏天，纪梵希拿到了阿克塞尔罗德的剧本。在剧本的第一页，他读到：“一个女孩打开出租车门，然后下车。她穿着一件露背晚礼服，除了她的钱包还提着一个棕色纸袋。”鉴于不少堕落的角色都穿着黑色裙子，这可不是个有特色的选项，事实上，这应该是明显要被排除的选项。但是，奥黛丽·赫

本不是在夜晚，而是在清晨穿着这条裙子，至少这可以说是不同寻常的。因为她是奥黛丽——形象健康的奥黛丽——她穿着具有不贞洁意蕴的颜色，这本身就是一种讽刺。这种冲突不仅不古怪，而且非常奥妙。黑色给奥黛丽·赫本平添了一种狡黠可爱的味道，就像一个人把某种不妥的东西巧妙地变成自己的优点。这就是魅力的本质。

没错，奥黛丽以前就穿过黑色的衣服，并且还令人印象深刻。事实上，在电影《龙凤配》和《甜姐儿》里就穿过，但是这个特定的实例是为了让她从公寓顶层来到大街上。“记住，”服装设计师丽塔·里格斯（Rita Riggs）说，“影片《龙凤配》中，萨宾娜在法国名邸购物是正常的，《甜姐儿》片场是设置在巴黎的时装世界，但《蒂凡尼的早餐》则全部是在纽约拍摄，而且是关于一个对欧洲时尚一无所知的女孩，甚至她只是一个来自得州的可怜女孩——一个妓女。没有办法解释霍利是如何得到那条裙子的。当时，只有最富有的美国女性才会拥有欧洲的礼服，一个普通女孩根本买不起。所以在这个意义上，《蒂凡尼的早餐》是一种突破——一种我们没有见过的突破。”

“纪梵希和奥黛丽给我们呈现了一个非常真实的、易接近的阶层，”设计师杰弗里·班克斯说，“突然之间，在《蒂凡尼的早餐》里，时尚不再是遥远的东西，不再是专属于有钱人的东西。当然，还有一部分与奥黛丽的职业和她所代表的那类人有关，但纪梵希仍功不可没。不像巴黎世家那样，纪梵希是一个自然主义者。他要展示的是身体原有的样子，而非改变它或使其理想化。他觉得你不需要使用大量的配件或装饰，服装是基于女性原本的形体，而不是他或是文化想要塑造成的样子。

对于时尚来说这是首要的问题，正是它把魅力从远在天边和高不可攀变得触手可及。在《蒂凡尼的早餐》之后，任何人，无论他们的经济状况如何，每一天，在任何地方，都可以是时髦的。”

小黑裙很容易模仿：1961年的任何年轻女子都可以做一件，甚至付得起钱买一件（她们曾经做到过）。当然，不是所有人都能得到纪梵希设计的小黑裙，但这并不重要，因为它设计简洁，任何黑色小礼服都可以取得同样的效果，正如数百万人很快就会看到的那样，而那正是它的美丽所在。更重要的是，它的简洁不仅仅是实用，也是一种自我宣言。纯粹的低调散发出一种自信——一种反抗既成女性气质的独立人格。“我不需要修饰自己去获取成功，”它说，“我不需要用时尚作为扩音器去让别人听到我的声音。我只需要成为我自己。”这是自影片《罗马假日》以来，奥黛丽一直在做的。但在这部影片里，她加入了一点风尘女子的味道。这就是纽约。

实用和简洁的特点使小黑裙自然成为了职业女性的选择。不同于香奈儿，纪梵希的设计干练、修身、裁剪精致，这赋予裙装一种与当时服装大相径庭的严谨气质，当然还有一种无声的诱惑力。班克斯解释说：“纪梵希是一个对裙装背部的意义了若指掌的大师。他知道他多么想让一个女人看起来正要离开你。如果你从前面看奥黛丽黑色长裙的领口，它看起来就像一条无袖连衣裙；但如果你从背后看，如果你看到他根据项链的形状而裁剪出的露背的领形，你会发现这是一种很大胆的前卫设计。”

“我在巴黎试装时，”帕特里亚·斯奈尔回忆说，“那太令人惊艳了。纪梵希出现时带着他提供给奥黛丽的全套装备；

她的帽子和她的黑色小礼服，她的一切。他是最善良，最温和的人，并且长得如此高大。你不会相信一个这么高的男人却可以如此优雅地行走，而看到他才是真正令人难以置信的。他带着爱去处理那些布料，这样的爱，就像是他抱着一个刚出生的婴儿。他甚至像看孩子——他自己的孩子似的看他自己设计的裙子。我不能说自己当时就预见到这些衣服会改变时尚潮流，但我必须说，它们让我感到深深震惊。没有比这件小黑裙更让我震惊的了。”

谁来唱《月亮河》

曼西尼为布莱克·爱德华兹弹奏《月亮河》之后（后者也对这首歌曲目瞪口呆），他们跑到朱罗和谢泼德那里。制片人们正在忙着其他事并不重要，当曼西尼和布莱克想去见他们时，立马就从椅子上站起来出发了。他们没有失望。录音结束的那一刻，无论是马蒂·朱罗、理查德·谢泼德或瑞克，他们对曼西尼能力的质疑，都成为了历史上的一个细节。他们一致赞扬这首歌：就是它了！但又出现了天赋和可行性这些新问题——关于他们的女主角，她能够演唱这首歌吗？

人选还没定，曼西尼就强烈推荐了奥黛丽，他解释说他为《月亮河》谱的曲是根据她的音域特别写的。他说，从技术上讲，她可以做到，绝对没问题。诚然，她不是一个优秀的歌手，但是在《甜姐儿》中唱过歌。曼西尼认为，她会在《蒂凡尼的早餐》里再唱一次。然而，他的请求遭到了所有人的反对，奥黛丽是反对最激烈的那个。当她听说自己要去唱歌，马上表示绝对不干。一想到唱歌，她就感到害怕。自《甜姐儿》之后，她认为自己

的嗓音变细了很多，而且她为这部电影冒的风险已经够多了，还要唱歌就太过分了。

关于启用玛尔·尼克松（Marni Nixon，三年后她在影片《窈窕淑女》中为奥黛丽代唱）代唱的讨论曾经短暂出现，但在布莱克打定主意后，所有的讨论都结束了。这首歌的戏剧作用是给真实的霍利发言权，如果不是真实的奥黛丽来唱，就无法成功地做到这一点。他声称观众在奥黛丽的声乐能力上发现的任何弱点都会增进他们对普通的、淳朴热情的霍利的感情。没有人会否定这一点，于是奥黛丽屈服了，她争分夺秒地地冲进吉他课程培训的教室，并与声乐指导排练。她离唱好《月亮河》还差得很远，但拍摄工作已经马不停蹄地开始了。拍摄的第一天：1960年10月2日上午即将到来。

开　拍

1960.10.2–1960.11.11

1960.10.2　星期天　第五大道　拂晓

奥黛丽十分担心。人们都说她能够做到。饰演霍利一角将会是一个挑战，而这个挑战又像其他一切事情一样，自然而然地降临到自己身上。轻而易举，他们说得倒轻松。人们都说她在《罗马假日》这部影片里表现得可爱而又质朴，还给了她奥斯卡奖。但这一切与演技无关，自己无法像帕特里夏·妮尔那样引人遐想，给人以真实感。她觉得帕特里夏是一个能够饰演任何角色的真正的演员，但奥黛丽，这个坐在黄色出租车里等待布莱克·爱德华兹命令自己登台表演的女孩，拥有的只是直觉。或者说，直觉和运气。奥黛丽想念自己才十周大的儿子西恩，他和保姆都被撇在了瑞士。于是她又开始懊恼自己离西恩而去是否是个错误。这是她第一次离开儿子这么久。他会平安无事的，奥黛丽这么对自己说道。然而，家乡最近那一连串著名绑架案

的阴霾却在心头挥之不去（她和梅尔已经采取了多项措施，不让保姆的姓名及行踪公之于众）。抽再多烟也不能掩盖心中的焦虑，但她仍不顾一切地吸着手中的烟头，偶尔颤抖着，像是一个输红眼的赌徒。大街上空荡荡的，像是西部片大漠深处被风沙席卷的公路一般。这里很快又将人满为患。一切都在跟她作对，甚至是身边小包里的丹麦糕点。她怎么能吃这种东西呢？她不想让别人感到麻烦，但自己的确看不上这种丹麦糕点。她询问布莱克是否能到蒂凡尼买一个蛋卷冰淇淋来代替，却被一口回绝——当然，他的确有充足的理由。这毕竟只是早餐罢了，谁会把它当真呢？

但是说真的，有人会把这一切当真么？

“好的，安静”，她听到有人这样说道。“请安静……”

一个人走到出租车旁，问奥黛丽是否已经做好了准备。她给了那个人肯定的答复，然后不停地给自己打着气。

她在等待着。

外面太阳仍未升起。如果绘制一幅街道的画卷，那就是一道长长的灰色，点缀着点点街灯的黄。从这个角度看，它们就像是悬浮在人行道上的璀璨钻石，是苏醒的第五大道颈上的美丽项链。

“它们转动着……”奥黛丽听到这样的一句话，随即现场副导演给了出租车司机一个暗示，两人一起离开。又一个场景开始了。

他们沿着大道走着，路边满满的都是霍利熟知的商店。她之前曾无数次光顾过这些店面，但也只是看看而已。这真是不可思议的景象：这条世界上最为繁华的街道上，一切活动都销

声匿迹，为了她一个人，为了这部电影。它们不会占去太多的镜头（阳光不久就会变得过于明亮），虽然这是个寒冷的星期天的清晨，纽约的人们还是会很快涌满这条街道。当然，还有苏联总理赫鲁晓夫，他将在七点半时出现在这条大道上。因此，必须在那之前完成摄制。

然而奥黛丽并不着急。如果正如剧本中所说，蒂凡尼是霍利一遇到不开心就会去的地方，她会在橱窗前徘徊，慢慢地享用手中的美味，直到自己的身心得到片刻的意足——这比像饥饿的野兽一样沿着道路狂奔要好得多。

她现在需要做的，就是要努力忘掉自己并非是任何人的第一选择，忘掉卡波特对她的不满（有些人是这么说的），忘掉似乎没有人知道霍利的价值，好吧，管她是怎样的。

她必须收起焦虑的心情，必须忘掉与梅尔这个她既想念又宁愿其不在身边的人的争吵。奥黛丽并没有将这些说出来，甚至是私下对自己也没有说过，但她确实开始去感受了。这是真正的爱情么？还是电影里从未提及的那种成熟了的爱情呢？

一个又一个街区被抛在身后，出租车离第五大道 727 号越来越近了。它缓缓地停靠在路边的车站旁。奥黛丽走下出租车，关上车门。她并没有立即走向蒂凡尼的大门，而是站在人行道边上，抬头看着蒂凡尼的招牌。

数小时后 第五十七大道和第五大道交叉口东南角

这是一个寒冷的清晨。

布莱克在黑色高领毛衣外面套了一件羊毛衫，最外面还套着一件灯芯绒夹克，衣领高高地竖着。他的平头和足球运动员

般的下巴将他勾勒得更为瘦削。他有着与梅尔一般无二的干净面容。奥黛丽知道他能敏感地捕捉到自己的焦虑，这份焦虑不仅关乎霍利，也关乎着整个影片应该如何去演绎。从他们进行的为数不多的排练中，奥黛丽就已感觉到布莱克有着开放包容的工作风格，他让实际工作变得更像是一个派对。和比利·怀尔德那种将每句台词的表达方式、时机和场合都设计得一丝不苟的风格不同，布莱克在拍摄时带来的是开放的思维和侧耳倾听的态度。

布莱克毕竟不是她的第一选择。她曾经想要与更有经验的人合作。但是一切都改变了。他能够接受她小小的建议，他不喜欢一遍又一遍地拍摄同样的镜头，他并不会为一点点的即兴创作而怒不可遏。事实上，只要时机合适，他甚至鼓励演员的即兴表演。奥黛丽喜欢的正是这点。她当然不能苟同那种天马行空的肆意发挥，但是却同意布莱克的看法：只要不一直循规蹈矩，一点点的改变会让本已有趣的场景更加丰富。奥黛丽能看到，布莱克一直致力于此，无论是对演员还是对剧组的工作人员。如果他们在两次拍摄之间漫长的等待时不再捧腹大笑，那么他们就有可能会泄气并且毁掉整场戏。为了让大家保持昂扬的斗志，布莱克精心编制了一张常人难以置信的统筹计划表。其中规定了每天只需在合适的一个钟头内进行拍摄工作，并计划不停地对剧组成员施展恶作剧。然而并非所有笑话都能轻易点燃气氛。奥黛丽就给布莱克起了“黑鬼”这么一个绰号，因为他的黑色幽默。和梅尔一样，她的导演是一个性格孤僻的人，但身上却充满了幽默细胞。把他们放在一起比较是不是一个错误？她并非有意为之，却不由自主地继续比较。或许这是因为她太寂寞了。

穿着纪梵希设计的裙子在一定程度上算是对她的一种安慰，仿佛纪梵希就在身边一样。她感觉这是一件爱的盔甲。实际上，是两件：一件小黑裙还静静站在橱窗里，而另一件她正穿着走过商店外。她之前更换裙子是因为橱窗里的那件实在是太紧了，她穿上简直寸步难移。而现在身上这件侧边有高开衩设计。这样她就无需像个艺妓一样用小碎步缓慢前行。

街上的人已经三五成群地聚集起来。没过多久，便汇成了一股汹涌的人潮。在第五大道的各个角落，制片助理们在街区放置了巨大路障，指挥着人们站在自己身后。似乎所有人都成了演员，需要等待助理告诉自己在什么时间怎样去行动、说出台词。奥黛丽并没有理会这些，她不慌不忙地拍完了这一场戏。而此时，朝阳仍未升起。

128.54 克拉

在下一场景拍摄前，奥黛丽在蒂凡尼店里戴着那条著名的斯伦贝谢项链拍了照。迄今为止，戴过这条项链的只有她和另外一个女人：谢尔登·怀特豪斯夫人（Mrs. Sheldon Whitehouse），一位参议员的妻子。1957 年，她戴着这条项链主持了蒂凡尼舞会。在这条项链的正中是蒂凡尼黄钻，它是当时存世最大的黄钻，钻面 645 平方毫米，重达 128.54 克拉。奥黛丽并没有在影片中佩戴这条项链，它仅仅会在给爆米花附赠戒指刻字这场戏中一闪而过，还隔着玻璃，这场戏会在下午拍摄。“我就说这儿不会有什么坏事发生吧。”如果他们的进度快点的话，这会是奥黛丽对佩帕德说的台词。“我在意的并不是珠宝。噢！当然了，钻石除外！就像那件。”

奥黛丽为拍摄团队作出了贡献。在跟蒂凡尼公司挑剔而又古板的老板沃尔特·霍芬（Walter Hoving）进行了长达六个月的拉锯式谈判后，马蒂·朱罗终于获准在这家商店中进行拍摄。不幸的是，奥黛丽成了这笔交易中的筹码。当然，马蒂事先已经告诉霍芬，虽然让整个剧组在这个星球上最贵的珠宝之间工作，将会是对后勤人员能力的挑战，也是保险业的噩梦，但从促销角度来看，这将是蒂凡尼公司千载难逢的良机。只要让奥黛丽戴上那条斯伦贝谢项链，再拍上海量的照片就可以了，真的找不到比这更好的广告了。

这也是获准在蒂凡尼店内拍摄的首部影片。但奥黛丽的笑容却似乎告诉人们她正经历着最为难以忍受的时刻，她的热情正在减退，还有围绕在她身边的需要迎合的一大群公司职员。然则，这仍是工作的一部分，于是她跟所有人都握了手。

诚然，作为知名女演员，她做事极少装腔作势，并且这些工作内容绝大多数时候都是针对那些摄影师、记者和来访的主管们的。“奥黛丽，转过身来让我们看看那颗钻石！”“奥黛丽，看这边！”从某种程度上说，这也算是一种表演吧！

有人搬来了一张小桌子，上面放着早餐，奥黛丽被要求坐在旁边。他们还给她带来了列在道具表上的长烟嘴。她正在感谢他们时，闪光灯亮了。“奥黛丽，侧过头来。”侧到怎样的程度呢？“对，就那样！”“下面拿起丹麦蛋糕！”“好！太完美了！”她已经成了完美的代名词。

苍穹之钻

摄影指导弗朗茨·普拉纳（Franz Planer）全面地观察了店

内环境。蒂凡尼店面周围零散地站着几个真正的店员，还有同样多的专业的临时演员随意走动着，缓和这里的气氛。他们走得非常慢，以免绊着地板上那些意大利面一样笨重而又卷曲的黑色线缆。灯光师竭尽全力地将那些线缆藏在地毯之下或者橱柜之后，然而还是有一些线缆不可避免地露了出来。

要想预见可能出现的所有问题显然是不可能的。天气、疾病、其他念头乃至需要对付的至少一打以上的自大狂都是包含在其中的因素。当其中一个因素与另一个因素发生联系时，就不得不放弃一些东西了。这些失去的东西或许是一个场景，或许是一道光线，但它们很可能就是那些报酬不菲的专家们劳动创造的结晶，放弃这些会打击他们的热情，甚至可能会剥夺他们在拍摄过程中的劳动。

但是，普拉纳完全能够从容应对。他在20世纪初就已经开始了自己的摄影生涯，在拍摄《蒂凡尼的早餐》之前，他已经参与了超过一百五十部影片的制作。而他今天获得这份差事是因为，在怎么把奥黛丽·赫本拍得光彩照人这点上，他毫无疑问是当世权威。《罗马假日》、《修女传》以及《恩怨情天》都是由他掌镜的，然而，讽刺的是，他却一直尽力避免与明星的合作。普拉纳不愿意被定义成那种魅力四射的摄影师。他希望能为影片带来更多诗意现实主义内容，这点从《蒂凡尼的早餐》拍摄以来就已得到了证实：影片将纪实与风格化元素天衣无缝地融合起来，并模糊了各元素所占的比例。他是一个经验主义艺术家，也是物理学家和画家，《罗马假日》和《修女传》为他带来的奥斯卡奖提名进一步证明了这一点：普拉纳是能够让浪漫与现实完美平衡的人。

普拉纳正拍摄着室内摄影棚和街道，由于阳光在彩色胶片上会泛蓝色，他将蒂凡尼店的窗户和玻璃旋转门全部贴上了黄色滤光纸，并让灯光指导指挥电气技师在室内设计了三十二盏带有微黄色滤光板的聚光灯。他一如既往地要处理好时间、自然光、轴线原则和场面调度带来的诸多限制条件。一切都要根据拍摄要求而进行摄制，例如确定三十二盏聚光灯的确切位置、聚光灯朝向的精确角度、光照强度等，这些事务的复杂性甚至比之拍史诗片也不逞多让。而这些都要占去时间——大量的时间。随着时间的推移，室内的自然光也在变化着，需要对灯光进行必要的调试，耗去了更多的沟通成本、人力——归根结底，耗去了更多的时间。剧组好不容易想出了下一步该如何去做，然而不停转动的地球却将光线再一次改变。他们面临的压力是巨大的：即便抛开美学的因素，如果摄影出现偏差，或者变得过于昏暗、明亮、发红，那么所拍摄的一切都将成为残次品。所有人都将看到这些失误——普拉纳的失误。然后他们会怎样做呢？补拍？他们有时间么？他们已经超出预算多少钱了？普拉纳会告知布莱克，布莱克会询问谢泼德，谢泼德再询问朱罗，然后朱罗又把问题丢给了马蒂·莱金，莱金与弗兰克·弗里曼交换意见后，后者会去观看样片，拟定补拍计划并向普拉纳进行说明。这样，普拉纳才能在做出决定前对财务方面受到的影响进行估测。但如果主管们最终否定了这一提案，弗朗茨·普拉纳就可能要抓狂了。镜头！镜头会变成什么样子呢？！于是他可能会向布莱克诉苦：是不是每个人都在和他作对？不，布莱克会让他明白，其实每个人都在自己跟自己过不去。

开 拍!

奥黛丽仅能辨认出那些在自己身前忙碌的人们。布莱克和普拉纳都在角落里指着天花板，谢泼德殷切地与沃尔特·霍温握着手，数十名全副武装的保安站满了店里的各个角落，目光死盯着那些临时演员们（还有珠宝）。但是，在拍摄商店里的第一幕前，奥黛丽公开拍摄时就已深埋在心的那种不安有增无减。随着第一幕拍摄时他们身后多次出现的穿帮失误（奥黛丽几乎因为这机枪似的对话而喘不过气来），布莱克终于将拍摄叫停了。他其实可以重复进行预演，直到他觉得奥黛丽已完全进入状态，但时间还早，布莱克并不愿意让奥黛丽过于劳累。现在时机恰当，他们准备为广角镜头试镜。而特写镜头则将于数周后在派拉蒙公司的摄影棚中完成。布莱克问奥黛丽是否已经准备停当，并得到了肯定的答复。爱德华兹相信，笑话的能量已经在奥黛丽身上起了作用——她开始喜欢这些笑话，并且热情还未减退。布莱克需要找到这个最佳时机，并加以利用。

奥黛丽踩灭了烟头，站在乔治·佩帕德身边。她并不怎么了解这个人，但她敢说这个人总是只为他自己着想，很少考虑与别人的合作。一定是有人告诉他，他是这部影片中的明星了。

“安静！”

奥黛丽努力让自己集中注意力。

一切都安静下来。

布莱克喊了开拍后，奥黛丽开始道：“难道这不美妙吗……”然而，这时镜头外传来一声尖叫。

奥黛丽、布莱克和二十几个人全都抬起头来。

“停！”

普拉纳倒在地板上，一根没有系牢的线缆给了他220V的电击。他肯定会没事的，然而这次触电事故却让本已平静的整个摄影组再次掀起波澜。维修、保险以及标准的合法性意味着影片摄制将要进一步地推迟，也让每一个人——无论是制片助理还是奥黛丽·赫本，都承受了更大的压力。

一切准备停当后，布莱克再次衡量了他的选择。时间不早了，他们还有在帕克大街的拍摄安排，布莱克已经开始头疼了。那场拍摄安排在什么时间呢？他不由自主地考虑起制片人的投资和演员的情绪，而这也让他的头疼更加难忍。他得在拍摄结束前让每个人都拥有一个愉悦的心情。现在布莱克开始为另一件事头疼了。奥黛丽点着了一支烟。

“好了，大家注意，”助理导演说道，“我们再来一次……”

香烟熄灭了。服装主管从奥黛丽橙色的外套上刷下了一片烟灰。而化妆师也不知从哪里冒了出来，拿着一个化妆刷冲过来。

“各就各位……”

奥黛丽从椅子上站起来，化妆师紧随其后，并在她的面颊上擦拭着，一直跟着她走到佩帕德身边。

“谢谢大家的配合……”

“准备好了吗？启动摄影机……”

摄影师扳下开关：“摄影机启动……”

录音师紧盯着刻度盘，直到摄影机的速度达到每分钟27米。“速度正常！”

场记在镜头前放下了场记板。“第126幕，第3次，开拍！”他低声说道，将场记板合下并避开了镜头。

“……然后……”

暂时的停顿。布莱克检查了布景和演员们，在椅子上微微探了探身子。

“……开拍！”

奥黛丽和乔治开始走动。

“难道这不美妙吗？”她对他说道，“你到底知不知道为什么我要说没有坏事会发生……”

“停——归位——再来一次！”

发生了一些意外。处理钻石闪耀的反光对摄影师而言并非易事，特别是价值数百万美元的珠宝悬在他头顶。他们需要再试一次了。

在进行十多次尝试后，布莱克终于得到了自己满意的素材。

“吃午饭吧，谢谢大家的配合！”

“我们的剧本中的确还有一些性暧昧内容，”奥黛丽说道，她从清晨开始就几乎不得一丝清闲。“很多人都以为霍利是个流浪者，实际上关于她的设计只是为了造成引起人们震动的效果，因为她太年轻了。另外，我非常了解杜鲁门·卡波特，他作品中的诸多优雅精致之处正是他的难以捉摸之处。”

“演员阵容确定了，”爱德华兹在《纽约时报》中说道，“而剧本也透露着作者的才华横溢。我自然需要设定并着手进行下一步的工作。阿克塞尔罗德沿袭了小说主题，但为了商业目的向里面加入了一个爱情故事。我这样做并非为了赢利，而是为了获得观众的赞许。卡波特本人也对剧本十分满意。他写信告诉制片人，我们应该留意那个61厘米的烟嘴，别把它搞得跟《欢乐梅姑》（*Auntie Mame*，1958）里的道具一样了。但他认为最重要的是，我们选对了霍利的演员。我对此观点举双手赞同。”

杜鲁门对剧本并不满意，他从来也没来过拍摄现场。他依然在欧洲与杰克一起旅行。

午　餐

“在第一天的中午十二点左右，我们停下拍摄，开始吃午饭，”谢泼德回忆道，“然后我们到城市另一端的帕克大街拍摄喷泉前的场景。那时已经有些晚了，人们都聚在一起观看影片的拍摄。天气真的很好，拍摄也进行得很顺利，大约两点半时，布莱克说：没错了，完工！’我说：‘等下，你刚才说什么呢？我们还有一整天时间呢！’那时的我还年轻，梦想着成为派拉蒙公司的大人物。于是我将布莱克拉到一边，告诉他我们应该继续拍摄。面对着在全体工作人员面前这么对自己说话的制片人，布莱克感到十分恼火。他几乎要抓狂了，而我还是坚持着自己的观点。当我们回到旅馆时，妻子对我说：‘布莱克想要见见你。’我说：‘好吧，那就让他来我这里见我吧！’最终无论怎样，布莱克还是下楼来到了我的房间，他看上去显然是有些不高兴了。我问他：‘需要我点些什么吗？’他说：‘咖啡就行。’于是我点了咖啡，然后他就开始向我发难了。‘妈的！’他说，‘我知道演员应该在什么时候收工，他们在该死的凌晨三点就已经开始拍摄工作了！’他继续说：‘以后不要在大家面前这样对我说话。’在他对我说这些时，我一边喝咖啡一边听着，但他很快开始大笑起来。我没明白他到底在笑什么，直到我向下看了一眼才发现我把整杯咖啡全都‘喝’到了桌子上了。我该有多紧张啊！”

纽 约

接下来的一周是在曼哈顿区的拍摄。外景地是霍利位于第三大道和列克星敦大道之间的东七十一大道169号的褐石建筑。

多克和保罗的场景在中央公园外面的露天舞台上，外景地包括位于第十大街的女子拘留所、位于第四十二和第五大道的纽约公共图书馆台阶以及在“我们从未做过的事情”主题的蒙太奇中出现的混杂在一起的场景。

洛杉矶

以上就是在纽约的拍摄纪录。一周后，他们移师洛杉矶。影片剩余部分的拍摄将在派拉蒙制片厂完成。

有报道称，奥黛丽带着三十六只皮箱与丈夫梅尔和儿子西恩重新团聚在一起。他们搬进了位于冷水峡谷的住宅中，再次像一家人一样开始生活了。奥黛丽一直在织着一件毛衣。

乔治·佩帕德的方法派与疯狂

当她被问及是否是一个方法派演员时，奥黛丽答复道：“当然，所有演员都有他们自己的‘方法’，甚至模糊了专业的性质。我的方法是集中注意力。不，直觉才是第一位的，然后才是注意力的集中。”在那个“方法派演技”还被打上引号的年代里，那些从纽约演员工作室走出来的才俊被守旧者视作某种自恋体系的信徒：他们将自己从朴实无华的演员变成了半吊子心理学家。他们中的很多人都沉醉在自己新的明星身份中，他们甚至连在船上都还站不稳时就开始追风逐浪。但是像白兰度和蒙哥马利·克里夫特（Montgomery Clift）这样的人则强大到足以驾驭

坏人的银幕形象，他们成为了现实主义的一代新人，甚至可以颠覆现实主义理念。

同样，乔治·佩帕德也和他们不同。他只是在态度上倾向于方法派的理念，而在拍摄《蒂凡尼的早餐》时，包括乔治在内的所有人，都为这一理念付出了代价。当奥黛丽表示满意时，乔治却提出异议；当她听从导演安排时，他却选择了拒绝。“我从没见过奥黛丽·赫本会对谁有微词，”谢泼德说，“但是乔治·佩帕德除外。奥黛丽一点也不喜欢他。她觉得乔治就是个自大狂。”当奥黛丽不在时，乔治对她的称呼就成了“缺心眼的修女”。

在爱德华兹的团队抵达洛杉矶后，佩帕德的工作方式变得充满了冒险主义，充满了盲目的自信，剧组的所有人，甚至是他的导演都开始对他表示反感了。即使是朱罗也开始反感佩帕德将自己当做巨星的行为。但所有人中，没有人比帕特里夏·妮尔的反感情绪更为强烈了。“我曾在演员工作室与乔治合作完成过几场戏，”她说道，“我们在一起相处得很愉快，我也很崇拜他。但是数年后，当我进入《蒂凡尼的早餐》剧组后，发生了一些事情。我为我和乔治能够再一次相聚而兴奋不已，可是好景不长。我最近一次见他时，他已经变得冷酷而自负。”乔治新的工作方式或许正是造成变化的原因，他在心理上已经形成了对2E的敌意。当方法派的理念被滥用时，它就会打着“我在扮演我自己”的旗号扰乱幕后关系。这或许可以在一定程度上解释佩帕德的新行为，但他并没有就此打住。在对剧本进行讨论时，剧组中出现了一些摩擦，根据妮尔所言，部分原因是佩帕德对聚光灯区域的不满。“他不想我所扮演的角色衬得他的角色黯淡无光，”她回忆道，“当时我扮演的角色要突出些，

在他拿到剧本前，我有着很好的一段戏份。但他并不乐意，于是就开始争论，想要把我的对白删了又删。布莱克除了让步别无选择，所以乔治总能成功地删去我的对白。我真的要庆幸——至少他没有让我演一出默剧。”

很显然，佩帕德萌生的巨星心态为他带来了一些普通演员所没有的幕后特权。离异数年后，伊丽莎白·阿什利（Elizabeth Ashley）在自己的著作中对这一点进行了概述。“乔治并非抱有那种幻想的唯一演员，他们相信自己的工作能够为自己带来金钱、成功，并能随意地删改台词，”她写道，“他觉得作为一个大牌明星，自己有责任用自己的肌肉和权势来让一切变得更好，这种想法对于他来说从未停止过。他在这点上的无休无止常让导演和制片主管们觉得他就是剧组中的害群之马。”

诚然，帕特里夏·妮尔在分镜剧本中的角色重要程度比最终剪辑时多一些，但是乔治·佩帕德如何削减了她扮演 2E 的戏份却只是他人的猜测。整场戏与部分场面都会由于诸多原因被剪掉。虽然毫无意的自负是常见的一个因素，但它并不足以完全解释暗地中发生的一切。在布莱克剪辑 2E 的最后一天，他是站在整部作品利益的立场上进行的。无论这些看上去是败笔、改进还是对某些削减意见（如某些人）的明显妥协，作为一部大制作影片中面对着诸多矛盾的导演，爱德华兹的理由是经过多方面考虑的。他既是幕后的故事讲述者，也是台前的协调者。例如，妮尔就曾建议他们可以拍一场佩帕德坐在她膝盖上的戏恰当地屈尊于对人物的塑造是一个有趣的建议。但佩帕德惊骇地打了退堂鼓。他说像这样的事他可绝对不会干。乔治当然不会干，妮尔插嘴道，但是影片中的保罗会不会呢？

“曾经有一次，”帕特里夏·妮尔说，“布莱克和乔治几乎要打起来了。我们想删掉一个场景，而乔治却想要改变布莱克计划好的一切。他实在是太讨厌了，惹得布莱克差点打了他。我劝他们住手，并觉得乔治已经走上了歧途，从那以后我就开始讨厌他了。”对于爱德华兹来说，对付佩帕德要比对付其他演职人员要轻松些，也更复杂些。“我喜欢乔治，”他深思后说道，“他这么个笨蛋实际上很容易被人攻击。他是个前海军陆战队队员，肚子里就那么点货，我曾不留情面地捉弄过他。而当他想反戈一击时却束手无策。因此，我一直把他看作是一个蹩脚的演员。”

在经过共同努力后，帕特里夏·妮尔和导演形成了牢不可破的关系。“我喜欢布莱克，”她说，“我们的合作真是美妙极了。他有着很好的幽默感。一次，我做错了事情，他想整我，于是就让我一遍又一遍地做同样的事，而他却在一旁乐不可支，我几乎都忘了自己正在被人整。他是一个很棒的人，一个有滋有味的人。他曾带我到他家与妻子儿女一起进餐，我们一起度过了一段美好的时光。我真的无法用言语向你描述他多么有趣，并且这么有趣的他还是一个出色的导演。”

佩帕德并未分享到帕特里夏·妮尔和其丈夫作家罗尔德·达尔（Roald Dahl）以及爱德华兹之间的亲密关系，这份亲密大概还更进一步使他感到被排斥。帕特里夏·斯奈尔说：“我觉得乔治的问题在于，他进入剧组时，就自以为每个人都觉得他真的很厉害。但是不久人们就发现他在处理事情方面毫无社会经验。他很难相处，看起来也不够努力。罗尔德也不喜欢他。这些看法多是因为帕特里夏·妮尔。”令人不可思议的是，关于

佩帕德被疏远的新闻传到了新闻界。在遭遇了诸如“离经叛道、罔顾合约与抛弃旧友”这样的指责后，这位演员向《银幕故事》（*Screen Stories*）的记者进行了自我辩解：“我的世界在一天之内崩塌了，”他坦言，“首先，管理我们房子多年的那对夫妻宣布离婚并辞职。随后，我六岁大的儿子罹患了麻疹，根据检疫法律规定，我无法再回到丘拉维斯塔的家中。我不喜欢在好莱坞居住，于是我每夜都只能住在当地的一家旅馆里。一切的一切让我在令人疯狂的循环中疲于奔命。”

奥黛丽 & 梅尔 & 布莱克 & 奥黛丽

那天傍晚，白天的拍摄已经结束，爱德华兹习惯性地给奥黛丽排演第二天上午的场景。理想的情况是，从头到尾排练一遍能够给她信心，使她能够在摄影机前自发地作出明智的选择，即使她的焦虑情绪达到顶峰。爱德华兹发现她的直觉无可挑剔，每天傍晚的排练都会在相互理解中愉快地结束。在纽约的时候，这一过程通常进展顺利——第二天，奥黛丽来到片场，准备进行前一天晚上商定的表演——但是到了洛杉矶，布莱克发现他们的默契没有延续到拍摄中来。在两天之间，奥黛丽的想法一直在变——或者，更有可能的是，有人让她的想法变了。她没有信心（或者那种坏习惯）去违背爱德华兹给她的提示，于是向布莱克暗示，梅尔在家里给了她背道而驰的指导。当然，爱德华兹无法确定梅尔是否正在筹划一场微妙的抢班夺权，但是他心存怀疑。和《蒂凡尼的早餐》中几乎其他所有人一样，布莱克看到了媒体所没有看到的：真实的费勒夫妇。

梅尔毫不避讳地公开斥责赫本。他们都看到了。有些人觉

得，他甚至对此颇为享受。朱罗偶尔会到片场，带赫本去吃午饭，不经意间听到梅尔批评妻子的穿着和举止。“他对她非常刁钻，你知道，”帕特里夏·妮尔回忆道，“他希望她以尽可能得体的方式做事，好家伙，她确实是这么做的！有一次，在拍摄完成后，他邀请我们去吃晚餐，我们喝了饮料，吃了晚餐，然后走了。她到了就寝时间，但是他却要她继续留在那儿。”

一天傍晚，拍摄结束后，和一些剧组人员在一家日本餐馆就餐时，奥黛丽犯了一个错误，她把胳膊肘支在了桌子上。梅尔坐在边上看到了，就拿起一把叉子，把尖头塞在她胳膊肘下面，还用大家都能听到的声音说，“淑女不会把胳膊肘支在桌子上。”这种略显沉重的尴尬时刻，大家只能沉默以对。奥黛丽被打击了，同桌的人也有些窘迫。大家都没有什么话说。她只是把胳膊肘移开，把手放在膝盖上。

看起来奥黛丽是在无休止地坚持往好处想，但是她给予梅尔的越多，自己拥有的就越少。她希望婚姻能够继续下去。所以，如果他说那是对的，那可能就是对的吧。这意味着如果她以另一种方式来看问题，或者有与他不一样的感觉时，那错的很可能就是她了。当然，并不是一直都像这个样子。以前，她并不需要这么努力地去爱。只要有个家就够了。嗯，现在她有了一个家，梅尔给了她一个家。为什么还有问题呢？她的愿望实现了，但为什么还不满意呢？对于所发生的这一切，梅尔可能并不是唯一一个犯错的人。可能是她把他推到了这个地步。但是，是不是也有可能是他迫使她把他推到了这个地步呢？

奥黛丽心甘情愿的无私使自己精疲力竭，而她的需求又使她回到他身边。这是一种糟糕的组合，尤其是正好与其完全相

反的人配对时：一个自恋的男人，只是索取，沉迷于索取，然后索取更多。布莱克了解她的困难，并将之归于女儿似的本能。他推测，她长时间缺少父爱，而梅尔刚好满足要求。问题是，他太符合要求了，而她需要的太多了。“我不知道她丈夫是否对她的事业具有持续的影响，”很多年后布莱克说，“但是，我相当肯定，这对她的个人生活肯定有持续的影响。她一直容忍可怕的事情。我想她并没有拥有她值得拥有的快乐。”

爱德华兹知道，他能够帮助奥黛丽克服她自己认为的真实自我和霍利·戈莱特利之间的鸿沟的唯一方式，就是说服她只听从他的指导，而不是听从她丈夫的。她必须只信赖布莱克一个人。如果她不能做到这一点，那她就必须对他有信心。但是，这种信心不可能维持下去，比如几小时后，梅尔会继续给她灌输关于她的表演的新想法——即使是好的想法。所以爱德华兹给了奥黛丽最后通牒。要么选择他，要么另外找个导演。

奥黛丽立刻就明白了。从那开始，她和布莱克就非常步调一致了。随着拍摄的进行，布莱克发现自己不再需要对她进行指导。她自己就可以完成。巴迪·埃布森（Buddy Ebsen）近距离看到了这一点。“没有两次拍摄是完全一样的。”他要写下奥黛丽的工作方式。“一分钟之前的‘现在’已经永远过去了，只能够回放，但是不能复制。在某人说话时，时机会瞬间发生变化，某句话的分量变化只在毫秒之间。”爱德华兹的排练给了她信念，并允许她使用这种信念。“你知道，”她说，“我没什么经验，真的，我也没有什么技巧去做不适合我的事情。我不得不完全依靠直觉行事。正是布莱克，他最终说服我（变为霍利）。至少，他是一个完美的导演，我发现他的方式是强

调某种自发性，就和我自己一样。”在《蒂凡尼的早餐》的片场，奥黛丽真的成熟了。她获得了控制力。

这是一种新感觉，是作为演员的奥黛丽从来没有体会过的。在《罗马假日》中，惠勒就没有这么指导过她。他塑造表演最为直接的方式就是大喊“让我们再来一次”。一遍又一遍。比利·怀尔德更加擅长交流一些，但是他很生硬，并且不留实验的空间。他要求台词必须和写出来的一样，可以带有一定的音调变化，他会一直拍摄，直到得到他想要的。然后是弗雷德·齐纳曼，他导演了奥黛丽主演的《修女传》，那是迄今为止她最伟大的表演——这是一部主要在剪辑室中完成的作品。当然，奥黛丽把素材给了他，但是，是齐纳曼创造了人物所思所感的精细质感。策略性地使用视点镜头和反应镜头帮助他完成了这种把戏。这是暗示性的胜利，是电影技术的胜利。但是，是她和布莱克一起完成了在《蒂凡尼的早餐》中的表演。霍利，事实上是他们共同努力的结晶。

这种让布莱克和奥黛丽携手的天衣无缝的同步性不禁会让人怀疑他们的关系是否超越了职业关系。“我可以向你保证，一点也没有，”罗伯特·沃尔斯说，“在拍摄《蒂凡尼的早餐》时，奥黛丽和梅尔的婚姻很完整。我非常肯定这一点。”但是，当被直截了当地问到和奥黛丽之间是否有几分浪漫关系时，布莱克的回答体现了特有的勇敢。“在那些日子里，”他说，“每个人都爱上了奥黛丽。”

开一场派对，拍一场派对

1960年11月上旬，当奥黛丽抵达派拉蒙制片厂的9号摄影

棚时，就被卷入了一场持续了数天的如火如荼的派对中。

对于阿克塞尔罗德加入剧本中的所有精炼辞藻，布莱克坚持认为如果要满足“浪漫喜剧”混合风格中的喜剧要求，《蒂凡尼的早餐》必须制造更大声的欢笑，更多的欢笑。这就是米基·鲁尼——不论好坏——扮演了汤濑先生，以及布莱克决定将霍利的摇摆舞鸡尾酒派对改为彻头彻尾的夸张闹剧的原因。

“这场盛大的派对在剧本里只提了一下，”布莱克回忆说，“我必须在片场即兴创作，我很开心这么做。我让选角的工作人员只雇用演员——不能是临时演员。我说，周围必须有很多没有签约这部电影的专业演员——不是大牌明星，也不是你在电影背景中经常见到的面孔。我要真正的演员，因为我不知道接下来我会把剧情交到谁手里，但我希望确定他们可以应对。”对于布莱克来说，说服制片厂向演员支付每天超过 125 美元的薪水（临时演员的薪水要低得多）不是一件轻松的事，幸运的是，他最终成功了。爱德华兹获得了投资者的批准，带着庞大的制作团队，他准备并且拍摄了迄今为止最为昂贵的派对。从 11 月 2 日到 11 月 9 日，他把大部分时间都用来拍摄他想要的派对，虽然在影片中，这只有短短的十三分钟。

第一个到达片场的是舞蹈指导米瑞安·尼尔森（Miriam Nelson）。布莱克叫来米瑞安（他叫她“美尼蒙”）帮忙安排即将到来的、杂乱无章的人群。一方面要使场面变得有趣而狂乱，布莱克凭借自己的口舌就能做到这点，但是要使其变得狂热而清晰，就需要擅长实际控制的人的帮助了。”这人就是美尼蒙，她曾在布莱克执导的《啼笑因缘》（*Bring Your Smile Along*，1955）、《笑面金刚》（*He Laughed Last*，1956）和《生涯巅峰》

中担任舞蹈指导。在早先规划中，她也是布莱克的左右手之一。“布莱克希望设计出一些疯狂的活动，用在派对上。”她说，“我觉得他希望一些人过来一起玩，一些人来尝试一些事。那时候，他尝试寻找要做的各种事情，就像把电话放在皮箱里，让马丁·鲍尔萨姆在浴室吻一个女孩，以及其他所有疯狂的举动。作为一个舞蹈指导，我帮他设计了一些表演。虽然没有舞蹈片段，但是我们讨论了一些事，像什么时候谁应该到哪儿去。如果你看着这些，会觉得这真疯狂，但是这些演员必须到达预定地点，并且在合适的位置进行对话。拍摄前，我们就是在摄影棚安排这些。你知道，布莱克工作时就是这个样子。非常的随意，但又非常需要配合。他在伙伴们的帮助下迅速前进。一个主意立刻转到下一个，在你意识到之前，你就融入了电影中。”

这就是尼尔森的工作。“那天，我们完工后，布莱克说，‘好了，你应该去派对现场了……’第二天，他带我到一个入口，然后让迈克尔·奎因戴上眼罩跟我一起。他说，‘进去，大吵一架。’在吵到一半时，他对那个小伙子说，‘脱下你的眼罩，继续吵。’我们就照着做了，但是我们中没有一个人知道我们究竟在说什么。我们继续吵，然后就是讲和了。”就像那些真实的派对一样，人们感觉累了，布莱克利用了这一点，而不是与之斗争。“当我们在拍摄时，”尼尔森回忆说，“我穿着自己的金色织锦套装，配着金色的鞋子。过了一会儿，我觉得鞋子弄疼我了，所以在拍摄间隙时，我就把鞋子脱下来拿着。布莱克看到了，说：‘你的脚有什么问题？’我说：‘嗯，鞋子有点难受。’他说：‘那就不要穿回去了。这就是那么一种派对。拿着你的鞋就好了。’在剩下的拍摄中，我就这么干了。我不断地撕毁长筒袜，他们不

得不不断地更换。”

布莱克开了一场派对来拍摄一场派对，因此，出于偶然——或者可以说，为了真实——他从身边自然发生的所有小情节中收集信息。像米瑞安·尼尔森一样，女演员费·麦肯齐（Fay McKenzie）也演了她自己。她说：“布莱克朝我走过来说：‘嗯，我要让你做什么呢，费？’然后他想了又想，说：‘我知道了！费，你经常笑。我要让你站在镜子前面笑，你可以笑得前仰后合！’这样，我们就拍摄了这一场景，然后我就回到原来的背景中当一个临时演员，几天后，我对布莱克说：‘喂，你知道，她也可以哭得声嘶力竭的。’他说：‘就这么干吧。’就是这么回事。”麦肯齐不知道，布莱克打算不遗余力地让她笑。在他和摄影机旁，他安排演员斯坦利·亚当斯（Stanley Adams）戴着一顶易燃的帽子，那是前一个场景中海伦·斯普林（Helen Spring）曾经戴过的帽子（霍利意外地点燃了它；然后火被一杯倒翻的酒扑灭了）。当麦肯齐准备好，布莱克叫了开始，提示她亚当斯头上的火，然后就像他吩咐的那样，费爆发出一阵大笑。几年后，问起这场恶作剧时，费回答道：“布莱克不知道我的近视其实非常非常严重。我压根不知道他为了让我笑做了什么事。”

在这场派对上一直穿着白色裙子跳舞的乔伊斯·梅多斯（Joyce Meadows），也被迫演了一会儿她自己。“在拍摄的时候，乔治·佩帕德走了过来，掐了我的屁股，我尖叫了一声，是真的尖叫。这吓了我一跳！[①]布莱克没有告诉我将要发生什么，所

① 电影中实际上是佩帕德用酒杯冰了这位女演员的后背，引起了她一声大叫。——编者注

以，他肯定私底下告诉过乔治。但是我不知道他是让乔治专门掐我，还是随便哪一个。这就是他的行事方式。你永远不知道接下来将要发生什么。”“这个星期后来的时间，一直都是这样子，”费·麦肯齐说，“布莱克差不多就是在片场四处走动，你能够看到他不断地构思接下来要搞的恶作剧。当然，这场戏是乔治·阿克塞尔罗德写的，但是里面的所有事完全是布莱克·爱德华兹式的。”

布莱克·爱德华兹的派对怎么能没有人仰面摔倒呢？这就是女演员多萝西·惠特尼（Dorothy Whitney）的任务，她在片子里出演玛格·怀尔德伍德，她被要求在镜头前直接摔倒，并且手不离身。（“木头！”）即使对于最有天赋的肢体喜剧演员来说，这也不是一项简单的指令，而这一滑稽段落简直要了多萝西·惠特尼的命，她在这种压力下几乎崩溃了，根本不能够正确而快速地完成这一动作。在剧中扮演送酒男孩的奇普·金（Kip King）看到了她经历的一切。“在让多萝西摔倒这件事上，布莱克遇到了极大的困难。对于在一旁观看的我们来说，这也非常非常、非常不好过，因为我们看到她那么害怕，而布莱克对她又是那么无情。她一直说：‘我做不到，我做不到。’条件反射使她不能摔到垫子上，但是布莱克需要这一镜头，时间不断流逝，他一次一次地重复，直到他拍到了这个镜头。‘好的，’他对多萝西说，‘放松。放松一下。嗯，我们再来一次。’我想大概拍了有30次吧。我们在那儿看着，都觉得很为难。他有点不耐烦了，看上去开始有点惩罚性。布莱克和以前不太一样。人们都看呆了，以至于后来都没人谈到这一点。”

接下来的七天里，除了冷盘、蘸料、三明治外，布莱克的

派对参与者们消耗了140加仑的茶和姜汁汽水、60多箱雪茄，在花费了2万多美元的制作成本后，他终于拍到了他想要的派对。“到处都是人，”乔伊斯·梅多斯说，“在片场的每个地方，布莱克几乎都给我们规划好了，他用手势告诉我们什么时候向什么地方走去。他会说：‘大家好，当音乐响起的时候，我希望这一组人从这儿穿过，与那边的一组人会合。’但是，我们各自的运动取决于我们自己。他没有给过参加派对的人明确的指示，只是在开始时说：‘你们都是霍利日常生活的一部分。这不是乡下人的派对，但却是典型的戈莱特利的派对，所以对任何事都不要感到惊奇。无论你们的角色发生了什么事或者场景中发生了什么。’从这开始，他就把笔记交给第一副导演，那人会这么说：‘你们这些做得很好。嗯，继续谈话。我们再来一遍。’你知道，副导演的活儿。布莱克必须节省大部分精力，处理对话场景。对他而言，演员非常珍贵。他会以非常私下里的方式和他们说话，至少对我来说，这是非常亲密的。你可以看到他和奥黛丽、佩帕德、马丁·鲍尔萨姆说话，但是你不会听到他在说什么。当他走到他们跟前时，他会用手臂拉着他们，然后将他们带到一个角落，继续交谈。”

“布莱克使每个人都感觉不错，感觉得到赏识。”费·麦肯齐说，“并且让片场中发生一些搞笑的事。他真的希望我们过得愉快点儿。很多时候这样并不管用，但是他一直在向着这个方向努力。他的片场就像派对，所以难怪他很擅长在电影中编写和执导派对。”如果这打算看起来像一场真的派对，那么它就必须像一场真的派对那样发展，这意味着要拿一只熏蜂器——养蜂人用它来使蜜蜂平静下来——来让这个烟雾弥漫的

氛围在晚会最后变成浓密的烟雾。在最后一天拍摄时，爱德华兹把姜汁汽水换成了香槟。但是要注意，他告诉演员们，表演醉酒的窍门是在表演这一场景时看起来在假装清醒。

但是，奥黛丽只喝了一点。酒精会分散她的注意力，她要跟上布莱克，就需要集中注意力。她做了一个蜂巢式的发型，束着挑染过的金发，她尽可能以最快的效率工作，以令人吃惊的速度领会导演的指示。爱德华兹会为她安排一个动作、一条路线或一个姿势，然后她会正确地完成它，只需要拍摄一次。在拍摄期间，当布莱克因为要打20分钟盹或者去吃健康午餐消失时，可以看到她和一群献殷勤的演员说话。一些人会认为奥黛丽待人疏离——其实这种情况可能只是她想在拍摄前留一些时间给自己——但是和无数次证实过的一样，她对与她合作的演员非常慷慨。“每个人都喜爱奥黛丽，”米瑞安·尼尔森回忆说，“她是那么可爱，那么谦逊，对每个人都那么友好。在拍摄间歇，有些明星会回到更衣室去，但是她不会。我记得，他们在重新布置片场灯光时，我们一组人围着她，她给我们讲伦敦大轰炸。她还告诉我们，她妈妈一直希望她多带一双白手套，万一她戴着的手套脏了，可以换。我记得这些。”理查德·谢泼德说：“你读过的、听过的关于奥黛丽·赫本的每一件事，都不能够充分地表现出奥黛丽到底多美好。在这世界上，没有人能够比奥黛丽更宽容、更温和、更有同情心、更伶俐、更谦逊。她是一个非常非常特别的人。每个人都应该知道这一点。”

当奥黛丽不表演时，人们可能会看到她在现场的高架小拖车里，从上面看着拍摄。“那就像一个小盒子，离地61厘米。”奇普·金回忆说，“里面有一张床和几个柜子。我站在更衣室

的门口和她说话，比她低 61 厘米。我那个时候正在进行单人表演，尝试把她逗笑。她会笑，并且一直很友善。我想如果她是白雪公主，我就是小矮人中的一个。你知道我在说什么吧？这儿是人类，那儿是奥黛丽·赫本。”乔伊斯·梅多斯也会在拖车下面闲逛。“当布莱克大声叫停的时候，”她说，“第二副导演会走到我旁边的长梯处，然后大声叫道：‘奥黛丽！麻烦你下来一下！下一场有你的戏！’然后她就出现了，从拖车上面看着整个片场。‘啊！’她叫道，‘好的，轮到我了，是吧？’我往上看的时候，她就像一根穿着黑衣服的牙签，从梯子上下来，加入人群中。关于奥黛丽你要知道的：她没有一点明星的做派。你不需要称她为‘赫本小姐’。布莱克也一样亲切。我完成所有表演的时候，那天的拍摄也刚好结束了，我从后门离开，布莱克冲了过来，叫住我：‘乔伊斯·梅多斯。’我转过身去，他说：‘谢谢你，让这场派对变得如此美好。’我说：‘谢谢您，先生。’我很惊奇，他居然知道我的名字。”

“这个派对的场景实在太了不起了，”麦肯齐说，“布莱克和我丈夫（编剧汤姆·瓦德曼）觉得拍一整部像这样的电影可能是个好主意。电影《狂欢宴》（*The Party*，1968）就是这么来的。

在这个派对场景中，有着丰富的视觉幽默。爱德华兹所崇拜的无声电影中的各种突发事件、插科打诨、噱头、大逆转，都在这里以荒诞的方式展开，令人目不暇接，就像传送带的玩具一样，一个接着一个。但是与他的导师马克·森内特（Mack Sennett）和莱奥·麦卡雷（Leo McCarey，分别是“启斯东警察”和“劳莱与哈代”的打造者）的闹剧不同，布莱克的修正主义

立场有讽刺的优势。每条妙语——从眼罩到皮箱里的电话，到浴室里面的一对——都指向霍利的主题；每件东西都不是以其一成不变的方式出现的。就像霍利的代理人O. J. 伯曼说的："她是一个骗子。但是她是一个真心诚意的骗子。"

爱德华兹派对中的插科打诨不仅仅是简单的笑话，它指涉了这场虚伪表演中的每一个在场者，以一种温和的方式嘲弄了每个人，他们要么过于时髦，要么喝得醉醺醺，要么厌倦于享乐，都不能发现保罗·瓦杰克觉得显而易见的事实——这些胡言乱语可能很迷人，但是他们其实一无所知。这是削弱了的世界主义，而在爱德华兹的喜剧术语里，这叫作精致的闹剧。所有人都比霍利·戈莱特利更清楚这一点，她点燃了一顶帽子，但是没有注意到什么。她也没有注意到她所过的轻浮生活，以及她对于长期稳定的关系和那个非常爱她的男人的真实感觉。这些都是爱德华兹的《蒂凡尼的早餐》的主题基础；与此相对应，卡波特的《蒂凡尼的早餐》的主旨在于霍利永不停止地寻求着归属感。这就是蒂凡尼对于她的意义，值得注意的是，她从来没有了解这一切。但是，可以肯定，这不是布莱克·爱德华兹想要的电影。在电影中，导演对骗子的个人兴趣构成了霍利的故事基础，因为这是一部浪漫喜剧，这终将消失在爱情中。但是在幸福的结局之前，所有的谎言、背叛和面具（实际的和借喻的）都必须被揭去。那么，怎么结束这一切呢？假如本影片上半部分的所有魅力和社交界的活力归结为一条黑暗的雨巷会怎么样？或者，假设爱德华兹用来开启派对那一幕戏的鸟笼的影像以某种方式……倒退回来……

结 局

但是阿克塞尔罗德的结尾不是那样。而且，实际上这一场景不具有那样的戏剧性。它没有逐渐走向高潮，也没有让你震撼。它就这么结束了：

街道 日 外

保罗站在那儿，看着离开的车子。雨现在已经停了，云朵中间开始露出片片蓝天。豪华轿车停在街角等绿灯。突然间，门开了，霍利跑了出来。她穿过潮湿的人行道，向他跑回去。一瞬间，他们就抱在一起了。然后，她收回了手臂。

霍利

来吧，亲爱的。我们必须找
到猫咪……

他们一起跑过那个街区，沿着猫消失的方向冲进那个巷子。

霍利

(大叫)

猫咪！你在哪儿？猫咪！猫
咪！猫咪！

(对保罗)

我们必须找到它……我想起
那天我们刚在河边相遇……
我们都是独立的……但是我
错了……我们属于彼此。它
是我的！这儿，猫咪，猫咪，
猫咪！你在哪儿？

然后他们看到它了，它静静地坐在垃圾箱顶上。她跑向它，

把它抱在怀里。

霍利

（过了一会儿，对保罗）

哦，亲爱的……

（但没有任何言语）

保罗

没事了。

霍利抱着猫，他们静静地走了一会儿。

霍利

（轻声地说）

亲爱的？

保罗

嗯？

霍利

你觉得给它起个名字，就叫山姆，好不好？

他们沿着街道继续走去。

淡出

剧终

就是这样。但是布莱克不能听着音乐响起，不能看着保罗和霍利被推向激情和信任的边缘，而没有最后一刻的转折，整个过程就戛然而止。这个过程所需要的是某种紧迫感，一种随着至关重要的决断而来的高度紧张感。霍利的面具一定要被撕下来。

确切地说，布莱克认为这是与霍利内心转变有关的一场戏。

她开始是一个独立、无拘无束的人，现在她渴望归属感。给猫命名这件事确实就代表这一转变，但是这可不是《灵犬莱西》（*Lassie*，1943），这是男女之间的爱情故事，所以为什么要演一段她和动物之间情感高潮的戏呢？应该用两个人之间的戏份来替换一下，这段台词是关于归属感的，由保罗说出来。

保罗

你知道你的问题在哪儿吗，
“无名氏”小姐？你很懦弱，
你没有勇气。你害怕承认“哦，
人生就是这样，人们相爱，
彼此都有了归属，因为这是
人们得到真正幸福的唯一机
会”。你说自己是自由的，
野性难驯，害怕别人把你关
进鸟笼里。但是，你已经在
笼子里了，那是你自己建的。
你去哪儿它都会跟着。这和
图利普、得克萨斯或索马里
无关，无论你去哪儿，你都
得面对自己。

这就有了戏剧性。现在，有一个问题悬而未决。她会不会和他一起走？

新修改的篇章的日期为 1960 年 9 月 14 日，在阿克塞尔罗德最终稿完成后六周。该场景的核心部分——这番演讲中，布莱克再现了鸟笼的形象，他将鸟笼的特写放到了派对场景的第

一个镜头中。他把天气改成了下雨，把豪华轿车换成出租车，然后在1960年12月拍摄了这一场景。

但是他们也拍摄了原来的结局——乔治的结局。通过这种方式，布莱克能够在后期制作中看出哪种方式更好。最终决定权在他手上。无论如何，乔治回到了纽约。“布莱克拍摄了两种结局，”帕特里夏·斯奈尔说，“但是他挑了他想要的那种。在后期制作中，乔治对此并没有太多选择的余地，但是在完成时，他已经加入了他的意见。”那么阿克塞尔罗德的影片结局后来怎么样了呢——这个结局只存在于洗印的胶片上——如果不是保存在其他地方的话，那就只能是派拉蒙公司保管库里的一个秘密了。可能它已经永远地消失了。也可能没有。可能它会被贴错标签，在地下九米深处存放着，在未来因为某种档案的魔力被偶然发现。但是这不大可能。剪接室的地板就是一片墓地。

小巷里的猫

2009年，电影评论家朱迪思·克利斯特（Judith Crist）说：“作为一个女人，如果我放下本能反应，我会说在电影对女性的刻画上，《蒂凡尼的早餐》是一个进步，虽然这可能并非阿克塞尔罗德和爱德华兹所计划的。我心目中的女人真的就像奥黛丽·赫本，因为她无论做什么都那么成功，在某种程度上，她主宰着自己，不仅聪明、有吸引力，还是一个现实主义者。这种吸引力——女人的吸引力——来自非常基本的伶俐可爱，不只是伶俐可爱的外在举止，还有她那些聪颖的想法。玛丽莲没有这些，但是奥黛丽有。作为一个精灵一般的女子，她能够利用她的精明。所以她是一个交际花，但我们也让她拥有这种

伶俐。关于这一点，还有一些东西甚至更为吸引人，也许我们不会承认，但是，难道我们不都是在暗地里真心地羡慕她这一点么？因为她侥幸成功了？因为她是如此的专横，同时，我们是否可以说因为她有一点儿放荡？”

“如果我可以进一步地放下自己的反应，”克利斯特继续说，“对于我这样一个评论家来说，这是另外一件值得高兴的事，这可能也是使《蒂凡尼的早餐》成为奥黛丽·赫本的杰作之一的关键所在。她之前的表演都已经得到了优美的呈现，并且被打上了各种烙印——聪明、有教养和属于中产阶级的优雅——我们所熟悉的所有奥黛丽的特质。但是霍利·戈莱特利不是那样。她是一个骗子。这使得她成为一个多层次的人物——这对奥黛丽可是第一次。不仅如此，而且我心目的女人又出现了，这是一个并没有因为违规而受到惩罚的多层次的女人。当贝蒂·戴维斯演坏女孩时，她为此付出了代价。这就是20世纪30、40年代的道德。然后，50年代出现了多萝西·戴的《爱我不要害我》（*Love Me or Leave Me*，1955），这是可以挽回的‘不道德行为’的开始，但它的借口是传记。《蒂凡尼的早餐》则不一样。这是最早的、让我们同情一个稍微有点不道德的年轻女人的电影之一。电影开始讲述，如果你不是完美的，也不一定会受到惩罚。但是，《蒂凡尼的早餐》的结局方式是多么明智啊——当然，这是我自己的感觉——你是否有种感觉，他们俩不会白头偕老。关于乔治·佩帕德饰演的人物，当时我想，‘嗯，他并不渴望这个。因为你打算给猫起个名字，并不表示猫不会再跑回巷子里去了。’你知道我说的是什么吧？”

雨　衣

“奥黛丽在该片结束时穿的雨衣是伊迪丝做的，”帕特里夏·斯奈尔回忆说，“他们拍摄那场戏的时候，我在片场。奥黛丽知道我喜欢那件雨衣，想把它给我。但是伊迪丝却让这件事变得很困难。我一直不知道，直到数年后，布莱克才告诉我：‘你知不知道奥黛丽经历了什么才为你拿到那件雨衣？’我说：‘我不知道啊。’你知道，伊迪丝·海德不想让任何人把戏服送人。他们做了大概有六件，你知道，因为你永远无法预知片场接下来会发生什么。但她最后终于拿到一件，把它装在一个盒子里。天哪，拿到它的时候，我非常兴奋，我爱死它了。”

吻

他们为奥黛丽组装了两间更衣室，特别为了拍最后一幕——一件用来脱下湿衣服，一间用来穿上干衣服。这两间更衣室上挂了牌子“赫本更衣室（湿）”和“赫本更衣室（干）”。在他们拍摄接吻的时候，布莱克坚持拍摄了八次，佩帕德的脖子每次都比前一次被搂得更紧。为了以最佳视角拍到女主角，佩帕德必须那样侧着脸，他声称这种难受的角度会让他的俊脸受损。（而且那只猫，那是一只非常非常湿的猫，把他们的拥抱都熏臭了，这也使得一切更加困难。）但他们还是吻了一次又一次，直到赫本躲进“湿”更衣室，然后出现在“干”更衣室，终于，当稍带暖意的演播室雨水倾盆而下时，布莱克·爱德华兹拍到了他想要的最后一幕。使用广角俯拍的方式，镜头落在沉浸于接吻中的保罗和霍利身上。此时，《蒂凡尼的早餐》成

了一段爱情故事。曾经为主角和主题担心的朱罗和谢泼德在杀青时终于得到的他们想要的老式大团圆结局。阿克塞尔罗德得到他想要的正统喜剧，布莱克得到了他低俗的优雅，而奥黛丽·赫本，虽然开始说做不到，最终她还是做到了。

反　响

1961

贝妮特·瑟夫的晚宴派对

据琼说，就在电影《蒂凡尼的早餐》上映前夕，她跟乔治·阿克塞尔罗德在贝妮特·瑟夫在纽约的晚宴派对上碰巧遇到了卡波特。

杜鲁门当时想知道乔治对这部电影的看法。

乔治：我为这部电影感到高兴。但有件事不知道怎么跟你说好……

杜鲁门：什么什么？

乔治：他们要把电影名换了。

杜鲁门：什么？

乔治：他们要把电影名换了。

杜鲁门：什么？他们不准备用原来的名字……？

乔治：为这事我一再恳求加哀求，杜鲁门，但是没办法，

我无能为力了。他们准备把电影更名为《追求金发妞》（*Follow That Blonde*）。

“杜鲁门这次是彻彻底底上当了。乔治一下就发现了，因为杜鲁门听到之后，脸上立刻亮了红灯，我从未见他如此窘迫，他觉得这已经超过了他的底线，谁也不能跟他开玩笑，谁也不能将他引入误区，这次他可真是要气死了，他本来一直挺喜欢乔治的，但是这事之后他跟乔治之间有了裂痕，我想肯定就是从这时候开始的。”琼说道。

比利·怀尔德的晚宴

与此同时，乔治跟布莱克在影片后期制作中仍有许多意见不合之处。虽然乔治并没有对最终使用了布莱克的结尾太过介怀。（这有点让人伤心，但乔治也觉得这样的设计是明智的，投观众所好，免得他们觉得自己白掏腰包。）但他反对爱德华兹在派对场景上的自由发挥。布莱克是影片的导演，这是他该拍板钉钉的事，但是关乎权威和名誉，就不能只靠特权来缓和阿克塞尔罗德的不满了。“布莱克对鸡尾酒派对那场的处理让乔治非常不爽，”帕特里亚·斯奈尔说，“布莱克就这么拍了，我不知道乔治是否同意他这么做，反正乔治不是导演。”

米基·鲁尼那一场也同样让乔治不满，他被彻底激怒了。“每次鲁尼一出来，我就说：‘我的天啊，布莱克，难道你看不出来吗？这简直毁了整部电影。’结果他却说：‘电影需要喜剧情节，米基这个角色很有趣。’但是，第一，米基的角色在电影里面可一点也不有趣；第二，米基所做的任何事跟他妈的剧情发展一毛钱关系也没有，尽管我已经说服奥黛丽重拍有鲁尼的那几

个场景，这样我可以把他剪出这个电影，但布莱克非要让鲁尼留在电影里！”

斯奈尔接着说：“在那之后。乔治和布莱克的关系就变得很僵了，他们从未真正（休战）……我们面子上仍是朋友，仅在各自开派对上有些交集，但是私下里并不联系了，我每周五晚都会在怀尔德的晚宴上看见他们，他们表面还是很友好，但是你们知道，好莱坞玩的都是这样的把戏。”要是阿克塞尔罗德做了制片人，他肯定能坚持自己的主张，但是现在说这些也无济于事了，现在他除了自己闷闷不乐之外，没别的可做 。在跟布莱克闹过这一场之后，比利·怀尔德最终说服阿克塞尔罗德带着孩子搬去了洛杉矶

比利对他说：“你看！时机来了，你不能就这样在纽约袖手旁观，然后看着他们已经搞出来的东西再破口大骂。你要是想参与制作，就得亲自去做。”比利说的不无道理。他可以在纽约做个挑剔的作者，也可以在洛杉矶做个挑剔的作者，顺便盯着自己的剧本。而这正是他在《满洲候选人》（*The Manchurian Candidate*，1962）中所做的。这也是在《蒂凡尼的早餐》拍摄初期，他跟弗兰克海默就一直在谈论的一部电影。这次，他必须这么做。如果《满洲候选人》以他想要的方式来拍，那么就将会是美国影史上最黑暗的政治讽刺片。乔治成为了该片的联合制片人。

曼西尼已准备好配乐

随着片厂制的瓦解，好莱坞也孕育着巨变。电影审查委员会的审查开始松动，新的道德标准气象正逐渐出现，过去

偏重娱乐大众的电影也开始转型成为一门艺术。古典主义模式正在迅速消失，在音乐上总是努力与古典主义巨匠齐头并进亨利·曼西尼，如今却成了创新之路的引领者。既然制片厂已经缩减了管弦乐队的预算，那么曼西尼将有机会尝试从未试过的新乐器，这种新乐器别出心裁，是观众们在传统电影配乐中闻所未闻的。

伴舞乐队（dance band）[①]让曼西尼激动不已，可是他并不准备彻底放弃传统音乐。所以，他准备在《蒂凡尼的早餐》中将交响乐与爵士乐两种音乐形式珠联璧合，以爵士乐补充交响乐。但与其让交响乐队满员出演，曼西尼更倾向于减少乐器种类，形成一个麻雀虽小五脏俱全的新乐队，来突出吉他、口琴还有恰恰舞节拍。

在那个年代，人们并不觉得电影配乐是流行乐，而只认为配乐就是电影情节里面的伴奏，脱离了影片就没什么价值了。可是曼西奇别出心裁，他想让电影配乐成为流行乐——而且他做到了。曼西奇给《蒂凡尼的早餐》的配乐加入了独立成曲的爵士乐主题曲，长度也很理想，正好适合电台播放（以及录制专辑销售），这首曲子也让他成为第一个在专辑销量上获得大卖的电影配乐家。他不仅重新编排并录制了电影原声带，还让这部电影为他朗朗上口的旋律做足了广告宣传。他令《月亮河》成为了电影的主旋律，循环播放于整部电影，这首歌以及这张专辑随后爬上了排行榜第一名的宝座。

奥黛丽看过加上配乐的电影后，这样写道：

---

① 一种当时流行的爵士乐舞曲曲风。——编者注

亲爱的亨利：

我刚刚看完我们的电影——加入你配乐的《蒂凡尼的早餐》。电影没有配乐就好像飞机没有燃料，不管电影做得有多好，我们还是双脚在地，身处现实世界，但你的音乐让我感到好像翱翔于天际，你传达的那种感觉，无法言说，难以形容，你创造了无数的幻想，无穷的乐趣，无限的魅力。

你是最为时髦的猫儿，最富感性的作曲家。

谢谢你，亲爱的汉克

爱你

奥黛丽

可是马蒂·莱金，曼西尼最初的合作者，对这首歌竟然完全持否定态度。

那首烂歌

《蒂凡尼的早餐》在斯坦福大学旁边的一座小型非正式的剧场进行了提前点映，奥黛丽、梅尔、朱罗、谢泼德以及亨利·曼西尼，一起乘着加长豪华轿车一路开向莱金在旧金山的总统套房。

总的来说，点映取得了成功。证据就是观众们填得满满的笔记卡，而且这里面没有任何人感到电影有什么问题。不过片子确实有点长，如果不是这个小瑕疵，制片公司的那些家伙在返回途中的四十五分钟里可能会骄傲疯了。但是，并非人人都感到舒服。首映成功了，梅尔的嫉妒之心随之到达顶峰，正如费·麦肯齐的观察，此事不出所料。她说：“首映之后当大家

都在夸奖奥黛丽精彩绝伦的演出时——她的确无与伦比——梅尔对她大喊：‘我喜欢你的帽子！’他特意说得很大声，好让每一个人都能听见，这事让我们都很不高兴。但奥黛丽却一笑而过，我想她是希望让我们都舒服点。”

他们到了酒店之后，马蒂·莱金先开了口：

“朋友们，我太爱这部电影了！”他叹道，弹了弹烟灰，“但是那首烂歌必须换了！”

他站在壁炉前，一只手舒展着，搭在壁炉架上，大家都坐在他前面，一言不发。

谢泼德接着说：“那首歌对于莱金而言确实成了心结，不是奥黛丽声音的问题，而是别的什么。他更想选戈登·詹金斯（Gordon Jenkins）的音乐，戈登前几年的专辑《曼哈顿大厦》（*Manhattan Tower*）卖得很火，但是我们都反对他那个想法。

“电影在旧金山上映后，我唯一想改动的就是米基·鲁尼饰演的人物。我三番五次跟布莱克提起这个，但他坚持己见。他坚持认为米基·鲁尼的幽默不可或缺，但他明明可以在一位日本演员身上找到同样的笑点，这事我想起来就恶心。马蒂·朱罗也不喜欢。但我们从未因此而面红耳赤过。那天晚上，在莱金那儿，我们都看得出来，莱金非常非常想换掉《月亮河》。作为一个亲身当过片厂头儿的人，我只能说，你难免经常会带有个人喜好色彩凭直觉去下评论，即使是在你无话可说的时候。莱金就处在这么个位置上。”

在沃伦·哈里森（Warren Harris）所写的赫本传记中，曼西尼说：“奥黛丽从椅子上弹起来说：‘除非我死了！’梅尔没办法，只好两只手压住她的胳膊来稳住她，那一次是我最近

距离目睹赫本情绪失控。”但曼西尼误会了，可以肯定地说。赫本根本不具备释放敌意这种技能。她更像是在抗议，沉默地抗议或者说委婉地抗议，特别是在布莱克·爱德华兹作为整个剧组的代言人默不吭声的时候。“我向着布莱克望去，”曼西尼在他的自传中写道，“我看着他的脸。血都充到他的头顶了，就像是个被火烤了的温度计，看来是要爆了。奥黛丽在椅子里挪动了一下，看那样子好像是想站起来说点什么。他们都向马蒂稍稍挪动了一下，感觉像要杀了他一样。“显而易见，曼西尼的描述与事实并不一致。实际证明是谢泼德保住了这首歌。“我说：‘你们要是想剪掉这首歌，除非杀了我！’莱金听从了我的意见。当天晚上，这事就解决了。”

歌留下来了，旋律起伏中，画面淡出，剧终。

就这样。

怪 杰

从选角到配乐，尽管制片方做了万全的准备，来保证霍利这个人物能被表现得恰如其分和举止适宜，可我们还是没法忽略那些与期望相反的细节，从卡波特的小说到纪梵希的礼服，无一不体现着霍利心中的野性难驯，电影结尾虽是霍利与保罗雨中亲吻的一幕，但是我们也不能忘了这之前的种种，她抛弃家庭、抛弃丈夫，跟着富人厮混，最可怕的是，自始至终她都乐在其中。

派拉蒙的宣传部门知道这个情况，他们为此忧心忡忡。他们担心所有这些尽可能绕了弯子的表达方法还是不能挽回那些觉得赫本拍了部下流电影而宁可待在家里踏实看电视的观众。

为了消除这部分观众的疑虑，他们还自发开展了一个评选怪杰的活动。

“怪杰”（kook）这个英文单词来源于杜鹃鸟的叫声，是20世纪50年代以来的众多俚语之一，为离经叛道和怪诞不群赋予了一种正面的含义。在疯狂的20年代，很多词诸如“精神失常”（insane）、“疯”（mad）、“癫”（crazy），都曾风行一时。如你所料，这些词将“特立独行”——这个在50年代的美国被视为“具有很强贬义色彩”的概念——变成了别致的象征。爵士乐特立独行，摇滚也是。到50年代末，特立独行也成了主流，麦德斯大道书刊报刊电台全都以迅雷不及掩耳之势传播着怪杰文化，电视节目“77频道日落大道”也同样。爵士乐家杰拉尔德·劳埃德库森在第三张专辑中引入此风格，“伯迪，你可真是个怪杰。”只要竖起这块牌子，音乐剧《再见伯迪》（*Bye Bye Birdie*）瞬间吸引了一批热血澎湃的青少年。但它真正的意义是什么呢？

制片方想要留给观众认可的霍利与“怪胎”是两码事。

他们要的是有趣的“怪杰”，是保守的爸爸妈妈们都可能喜欢的那种。

派拉蒙的宣传部门美化了那些容易惹人非议的部分。他们向媒体发布的信息明确表明了两种“怪”的区别：

> 让我们正视这个问题：“怪杰到底是什么？”
>
> “怪杰”这个词被迷惘一代的后代们常常挂在嘴边。
>
> 他们说：“她真是个‘怪杰’，还有那爵士乐也是。”但是，上帝啊，他们到底是什么意思呢？
>
> 现在，唯一货真价实的自封的怪杰就是奥黛丽·赫本

小姐，她宣称自己就是朱罗和谢泼德版《蒂凡尼的早餐》中的霍利·戈莱特利那样的怪杰。

霍利在鸟笼子里面养鱼，对着第五大道的蒂凡尼珠宝店橱窗吃早餐，穿着巴黎设计师纪梵希的定制礼服，养着只没有名字的小猫。

但是，“怪杰”到底是什么呢？

怪杰根本不是人们根据《蒂凡尼的早餐》而联想出来的那种垮掉一代的术语。不是的，因为身为怪杰的是奥黛丽·赫本，而不是“奥俗丽·赫本”（Tawdry Hepburn）。

有次探班，一位记者正好见到奥黛丽在为梅尔织毛衣。奥黛丽很快就让这位记者朋友消除了心中的疑虑——正如他很快就令自己的读者们都放心了一样：霍利这个角色并不是他们想象的怪胎。据说有人偷偷听到她对布莱克说：“当你宣传这个非比寻常的角色的时候，请一定说清楚我的角色是个‘怪杰’，而不是一个堕落的女人。”。

英国版的《电影》（*Photoplay*）是一本非常畅销的影迷杂志，告诉女性们无需为此庸人自扰：

如果你是奥黛丽·赫本的影迷——有谁不是呢——把她想象成一个纽约交际花确实有些困难。赫本小姐，优雅高贵，与骄奢淫逸的应召女郎形象差距甚远。

然而，在这部新电影《蒂凡尼的早餐》中，她就是这么一个女人，用美国人的说法：“一位真正的女怪杰。”这也最终被证明是她演艺生涯中的一次超常发挥。

为了保证能够把这一点表达清楚，派拉蒙对媒体放出了官方说辞，这些说辞相当刻意地强调了奥黛丽与霍利之间的差异。比如如下这些话：

> 奥黛丽·赫本小姐一直以冰清玉洁彬彬有礼的公主形象示众，她之前也确实一直扮演这样的角色，这次的形象反差有可能让影迷无法接受，这是在所难免的。

根据评论家们的说法：戈莱特利小姐并非脱胎于完美无缺的赫本小姐。《时代周刊》评论道：戈莱特利小姐是“一个界于成年版‘洛丽塔’与少年版‘玛咪姑妈’之间的形象，一个挥金如土的游民……据她自己摊牌，她至少有11个情人”。与此同时，另一些评论家发现，这个令人意外的可怜角色被奥黛丽重新演绎之后，非但没有遭到唾弃，反而获得了不少同情。《纽约时报》回顾了卡波特的小说与霍利·戈莱特利这一角色，发现始终是“充满爱的”。《华盛顿星刊》（*Washington Sun-Star*）称这个角色“让人难以忘怀”。所以，老妈们可以放宽心了。实际上，这部电影讲的是一个花花女郎的纯粹爱情故事。

海　报

罗伯特·麦金尼斯（Robert McGinnis）在接到要他设计电影海报的电话之前，是给纸质书画插画的，主要是爱情小说。他笔下女人的典型特征是身量纤纤，充满骨感，完美标致。由于使用了鲜明的轮廓线，人物看起来多了优雅而少了浮夸。“比起《花花公子》杂志那套风格，我更喜欢20世纪60年代时尚

模特们那种更加知性的样子，”他说，“这点让我在圈子里鹤立鸡群，他们画的，你知道的，都是像玛丽莲·梦露那样的性感金丝猫。”

麦金尼斯接到派拉蒙美术总监的电话要他设计《蒂凡尼的早餐》的电影海报，这多少让他感到有点突然。那人问麦金尼斯——这个从来没画过电影海报的人——他是否有兴趣为影片画几幅插画。“这位艺术总监告诉我，他们想要画面中只有一个人物，一个女孩站在那里，肩上趴着只小猫，手里拿着她的长烟嘴。他们还发给我一些电影剧照作参考，我说：‘当然好了，何乐而不为呢？’其实那些剧照并不令人满意，我还需自己再下些工夫。我那段时间正在为一本书的封面给一个模特拍照，我让她和一只橘色的小猫一起摆姿势，我把小猫放在她的肩膀上，但是小家伙一刻不停，所以她只好举起右臂撑住它。这完全是个意外。我之前并没告诉模特要这么做的。这也是她能让猫咪待住的唯一方法。而恰好他们的姿势就是那些剧照里面唯一欠缺的动作，大部分的照片里赫本都是同一个发型同一条长裙，戴着珠光宝气的钻石，所以到头来没有给我更多自由创造的机会，只能按照他们追求的感觉去完成任务。

“我在她的胸部和臀部略施笔法，使她显得更加完美。但是美术总监希望再突出表现一下腿部。在他们给我的剧照里面，奥黛丽都是长裙及地，他又告诉我要把她画得更性感些，所以我就让她的腿部裸露出来。虽然意见来自美术总监，但我敢确定他这也是听从了制片方的意思。他告诉我，制片方致力于把《蒂凡尼的早餐》打造成反映纽约这个城市的电影。他们想要以一对恋人在城市轮廓线前拥抱作为背景，这个背景要能衬托出奥

黛丽作为海报主要人物的优雅。不过最主要的是那只猫。他们真的非常想要画面里有那只猫。”

麦克尼奇并不知道那只猫对于制片方来说有多么重要，那只小猫正是他们标榜自己是怪杰而非怪胎的一个重要标志。若是没了这标志，《蒂凡尼早餐》海报上的霍利真的很容易误导别人，而这只猫刚好拦住了人们不去往那个不好的方向想，这就是猫不可或缺的关键原因。

海报用情侣相拥的画面来衬托霍利的形象，制片方的这个想法再次证实了他们的担忧。《蒂凡尼的早餐》确实特立独行，但通过海报我们可以看到，它好在有一个传统意义上的经典结尾，使它没在另类的路上跑偏。

娱乐头条

1961年10月17日，电影在西海岸好莱坞的中国剧院首映。你如果幸运地获得了邀请，就能看见请柬右下角，将近5厘米高的霍利从头到脚几乎全部淹没在了华丽的蒂凡尼蓝里。

并且，请柬内还捎带了一张小卡片，上面写着：

> 亲爱的，你们看完电影《蒂凡尼的早餐》后，我想请您和您的朋友们来一顿“霍利的早餐”，我的朋友戴夫会献上一道炒鸡蛋和一杯香槟酒，不错的哦。地址是日落大道7023号，是个很显眼的房子，距离中国剧院差不多几个街区。当您致电领取影票时，请您务必说明您愿意赏光来赴我的宴会。
>
> 霍利（蓝色笔的签名）

电影在第五大道开拍之后，历经一年零两个星期终于完成，10月首映当晚，现场出席的嘉宾有：纳·京·高（Nat King Cole）、亨利·方达、葛兰·福特（Glenn Ford）、丹尼斯·霍珀（Dennis Hopper）、巴斯特·基顿、俄尼·科沃斯（Ernie Kovacs）、阿伦·列特（Alan Ladd）、查尔斯·劳顿（Charles Laughton）、杰里·刘易斯（Jerry Lewis）、卡尔·莫尔登（Karl Malden）、珍·曼丝菲（Jayne Mansfield）、李·马文（Lee Marvin）、格劳乔·马克思（Groucho Marx）、爱娃·玛丽·森特（Eva Marie Saint）以及马龙·白兰度。温克·马丁代尔（Wink Martindale）担任了这一庆典的主持。

奥黛丽自己看了电影之后，跟她的经纪人库尔特·弗林斯说这是她演得最棒的角色，也是最难的角色。但是，天知道评论家们又会怎么说呢？

影评家的想法

《纽约时报》（“深深吸引人”）和《综艺》杂志（“出乎意料地让人感动”）为影片带来的全方位的愉悦时光发表了衷心的感谢。尽管有人提出一些反对意见，但是很轻易就被奥黛丽令人着迷的魅力和富有实力的表演，以及《泰晤士报》评论家A.H.韦勒（A. H. Weiller）提及的两幕极富启发的电影镜头战胜了。他说：“必须要说，赫本小姐举办的狂欢派对，以及她逛蒂凡尼时，约翰·迈克基弗（John McGiver）饰演的一名忍耐力惊人的店员热心地推销一件不足十美元的小杂物，这两场戏就像发现了宝石。”乏味的影评家们认为《蒂凡尼的早餐》是结局无力的轻喜剧，但没人比布兰顿·吉尔（Brendan Gill）

更活跃，更有预见性。他在《纽约客》发表的评论是这么开头的："《蒂凡尼的早餐》属于那种很奇怪的电影，如果拍得再好一点，反而会显得更差。"而评论结尾说："数百万人陶醉其中；我尽量不让自己陷入若即若离的迷醉感到孤独。"如果人的身体能一边耸肩一边鼓掌就好了。

似乎没人清楚改编究竟是否忠于原著。在某个评论家看来，它是主题上的忠实，而非情节上的忠实。而另一个评论家则认为，它是情节上的忠实，而非主题上的忠实。有人觉得这点无关紧要，因为电影有效地表现了主题；也有人觉得这点至关重要，因为电影没表现成功。尽管关于原著对比分析的争论非常激烈，但关于道德的讨论仍然难以被搪塞过去。一如既往，讨论的核心问题是：电影里的霍利究竟是太纯洁了还是太肮脏了？太甜美了还是太撩人了？所有礼貌的回答喷涌而出，但是对佩内洛普·格莉叶特（Penelope Gilliatt）来说，正确的答案非常机敏，那就是：两者都是，也都不是。她写道："这部影片的成就及对缺陷的规避都毫无疑问是那个时期的绝唱。"朱罗和谢泼德若是读到亚瑟·奈特（Arthur Knight）对本片的评论肯定会高兴，他写道："布莱克·爱德华兹和他才华横溢的工作团队给俗套的爱情赋予了真正的魅力。"纯洁的一面可能赢得了《星期六评论》（*Saturday Review*）的认同，但是离普遍的认同还差得很远。在不和谐音调之外，欧文·A·曼德尔（Irving A. Mandell）写给《好莱坞公民新闻》（*Hollywood Citizen-News*）的信中揭露了《蒂凡尼的早餐》团队尽力掩盖的有争议的禁忌。他写道："从道德角度看，《蒂凡尼的早餐》是一年中最糟糕的电影。它不仅表现了一个妓女把自己扔给一个小白脸，而且将偷盗视为玩笑。

我担心看完此片，青少年入店行窃的事件会增加。”唯恐我们忘了这个。当电影的审查制度开始松动时，像曼德尔一类的人出现了，他们要毁了整件事。在写到《蒂凡尼的早餐》以及碧姬·巴铎主演的《真相》（*La Verite*，1960）这两部电影时，曼德尔断言：“两部电影都没有一个有意义的故事。也没有使人同情主要人物的任何情节（这些女人不可能称为女主角）。”

上班女郎

当1959年从布兰迪斯大学毕业时，莱莱·科汀·波格列宾（Letty Cottin Pogrebin）——日后《女士杂志》（*Ms. Magazine*）的创始人之一，正亟需一位女性偶像。刚出校门，她开始在出版界觅职，发现尽管有学历，却找不到一份工作。“我拿到了英语学士学位，”她说，“又以优异成绩和荣誉拿到美国文学学士学位，以及其他一大堆类似经历，但是当我打开《纽约时报》的招聘广告版面，我无法申请那些我够资格做的工作，只能申请‘招聘广告：女性专栏’里的职位。”莱蒂最后在西蒙与舒斯特公司找到一份秘书工作。一年后，她跳槽去了一家小出版社，伯纳德盖斯联营公司，从负责公关、宣传、广告和附加权的助理，升职为各部门的总监。那时她二十一岁。“我会带编辑们外出吃午餐，但是我不得不在这些餐厅开立赊欠账户，好让男人们看不到我签支票。那样会被认为有损他们的男子气概。我必须做各种事情来掩饰正在发生的事情，为了让男人们心里舒服。”

作为宣传即将热卖的《单身女孩》（*Sex and the Single Girl*）一书的负责人，波格列宾对要参加各种采访和在媒体上露

面的作者海伦·格利·布朗（Helen Gurley Brown）进行了培训。她们二人有很多时间待在一起，不久就建立了感情。“我见到海伦时她已经结婚了，但在那之前，她过了37年精彩的单身生活。”布朗在她的书中推崇单身女郎的美好人生，为每件事提供建议，从一个女孩如何为她的房子增添感官享受，到提倡婚前性行为，甚至列举如何从曼哈顿出发赴有妇之夫之约。它相当生动地表现了现代女性至关重要的观念，也可看作《女性的奥秘》（*The Feminine Mystique*）[①]一书的前瞻。但它包含着更多奥秘。“贝蒂·弗里丹（Betty Friedan）可能会因为自己的书架上放着海伦的书感到尴尬，”波格列宾说，“但她肯定看过这本书。”

“我曾经在工作时穿高跟鞋，戴手套、帽子，拎配套的包包。”她又说，“总是很小心地把头发挽成一个髻。如果我的裙摆过高，我会被叫回家换身裙子。我要说的是，习俗的要求是无情的。我无法告诉你它像什么，去哪里都会被这套完美女性典范困扰。想象一下，最终我结婚了，我是我朋友中最后一个结婚的，可我才二十四岁。”

史威夫蒂·拉扎尔的一次晚宴聚会

杜鲁门要是想做一件事，就会倾尽全力。帕特里亚·斯奈尔回忆道：“电影上映一段时间后，在史威夫蒂·拉扎尔（Swifty Lazar）的一次晚宴聚会上，我遇见了卡波特，我还载他回了贝

①《女性的奥秘》是贝蒂·弗里丹于1963年创作的一本女性主义名著，被视为第二次女性主义浪潮的发始。——编者注

尔·艾尔酒店，因为他表现得……你知道，有点疯狂。他可能是喝醉了、嗑药了或怎么了。他在史威夫蒂的聚会上大吵大闹，而我住在酒店附近，所以我送他回去。回去的路上他含糊地说道：‘让你的丈夫来拍这部电影真是一件非常非常棒的事情……’他告诉我他对最终结果非常兴奋，他太为这部电影感到开心了。当然，我知道他真正在想什么。”因为在他的余生中，当不用刻意讨好谁时，卡波特会说出他真实的态度——高度有效——毫无保留。“这本书真的相当苦涩，”他在1968年接受《花花公子》的采访时说，“而霍利·戈莱特利确实是个——强硬的人物，绝非奥黛丽·赫本那一型的。这部电影就像一份送给纽约的多愁善感的情人节礼物，霍利这个角色，这么一来，变得瘦削而美丽，可她本该又肥又丑的。这个改动相当于让火箭女郎（Rockettes）变身芭蕾名伶（Ulanova）[①]。”数十年后，手中拿着饮料，杜鲁门在记者劳伦斯·格罗贝尔（Lawrence Grobel）面前透露了一切。当被问到影片的改编到底有什么问题时，他回答：“噢，天啊，没一样对的。这是我看过的所有电影中选角方面最不当的了。它令我作呕。比如让米基·鲁尼扮演日本摄影师。好吧，我在书中确实描述了一位日本摄影师，但他肯定不是米基·鲁尼。而且尽管我很喜欢奥黛丽·赫本，她是我一位很好的朋友，但她在那部片子里的表演让我震惊并且非常恼怒。至于制片人方面，简直是两个叛徒！他们没有做到他们承诺的任何一件事。我这本书收到很多出价，几乎所有人都想

① Rockettes是一支成立于1925年的舞蹈团，舞蹈风格混合了现代舞、爵士和古典芭蕾，而Ulanova是俄罗斯芭蕾舞大师。——编者注

买到版权，我把它卖给派拉蒙集团是因为他们做了保证，还列出了一份清单，可是他们一个也没有做到。我前面刚签了合同，转身他们就做了截然相反的事情。他们居然找了布莱克·爱德华兹这种糟糕导演，我真想朝他吐唾沫！他们还找了乔治·阿克塞尔罗写剧本，我得说他们曾提出让我来写，但是我不喜欢给自己的作品写剧本，我更喜欢给别人的作品写。他们没有让杜鲁门来写。他们让一个不会反对他们做改动的作家来写剧本。”

“杜鲁门对剧本表示强烈反对”，谢泼德说，“但我在电影上映后才发现。我们从来没有和他聊过剧本的事情，不管是直接谈，还是通过他的经纪人谈，都没有。坦率地讲，直到电影要上映了，我都想不起曾和杜鲁门有过单独的面对面的交流。他卖出版权后，马蒂和我都觉得没有义务去和他分享剧本的进展情况。

黑泽明的一次晚宴聚会

谢泼德说，“当我在创意管理联合公司（CMA）做经纪人的时候，我的一位客户是黑泽明。在他导演《虎！虎！虎！》（*Tora*！*Tora*！*Tora*！）系列电影期间，我去了日本，当他意识到我参与了让米基·鲁尼扮演日本人的决策时，就几乎不再跟我说话了。我感觉糟糕透了。很尴尬。这是黑泽明啊，举世公认的电影大师，他曾经邀请我去他家参加晚宴，我看着他的妻子跪着服侍我用餐，接着就（语气软了下来）……这让人感到非常难过。”

布莱克·爱德华兹已经就此而道歉了。至于鲁尼，他声称不知此事。当这位演员得知在针对汤濑先生的大型抗议活动之

后，电影在萨克拉门托的展映被取消了，米基告诉《萨克拉门托蜜蜂报》（*Sacramento Bee*），他的心都碎了，并且说电影首映以来他没有收到一起关于他不该扮演该角色的抗议。

莱莱·科汀·波格列宾一路前行

“当《蒂凡尼的早餐》上映后，我被它折服了。”波格列宾说，“这些年，我真的觉得自己是另一个霍利·戈莱特利。首先是因为它与好莱坞惯常对女性的描绘完全不同。她是你想成为的那种女人。当然，她没有工作，而我是事业型的，所以有点麻烦，但她在女性无法独立生活的那个时代，却能够独自过得很好，这一点我也可以证明。毫无疑问女人可以做到独身并精彩地生活。这是一位有着独特魅力的、古怪的甚至有点诡异的女人，她不信她必须跟男人生活在一起。她是独自生活的单身女郎，她可以有丰富的性生活，而不牵涉道德问题。我此前从没见过像她这样的女性。”受到启发后，莱蒂想将霍利的怪诞不经用在自己身上，便出去买了一辆小摩托车、一条狗、一只兔子和一只小鸭子。

她说：“早在1961年，年轻的男性总统是我们展现出的唯一变化。但从道德上，什么都没有改变。我们仍旧停留在原来那个位置。然后奥黛丽·赫本来了，非常好的一个女孩——所以不可能出错，对吗？——扮演霍利·戈莱特利，她穿着纪梵希的礼服。而且它们是黑色的！”像其他成千上万的美国女人一样，莱蒂马上给自己也买了一件，或相似的一件。不久以后，她的衣柜就塞满了黑色的裙子和帽子。“那时我开始认真思考黑色的东西。它们不是别人期望的粉色或浅黄绿色。它们的衣

领没有蕾丝花边或小圆花边图案。在西蒙与舒斯特公司只有一位秘书整天穿着黑色衣服，我觉得她非常棒。真的很了不起。她的名字叫菲利斯。”

“我可以为了钱马上跟你结婚”

莱蒂和菲利斯并不孤独。《蒂凡尼的早餐》上映后，国内票房达到了400万美元，全球票房600万美元。这不算巨款，但足够让朱罗和谢泼德在制片厂赢得敬意。他们按时且在预算内拍完了电影，出演明星为之骄傲，电影原声带也在热销，《纽约时报》的评论给文艺贵族们留下了深刻印象，“看到了吗？它很棒！这说得真对！”那年，《蒂凡尼的早餐》被提名五项奥斯卡金像奖。有奥黛丽的（最佳女主角），乔治·阿克塞尔罗德的（最佳改编剧本），电影的美术指导团队的，还有两项是亨利·曼西尼的——最佳配乐和最佳歌曲，如果获奖了他会和约翰尼·默瑟分享。朱罗和谢泼德没有被提名，但他们本应被提名；没有他们，那些获得提名者根本没机会得到这份工作。正是制片人做了这么多，才把正确的人安排在了正确的位置上。

请把信封打开

奥黛丽从瑞士飞往洛杉矶去参加奥斯卡颁奖典礼，却因为喉咙痛只好待在酒店房间，在床上看完了颁奖典礼。

尽管没有被提名，布莱克·爱德华兹还是陪他的团队到了圣莫尼卡市政礼堂，主持典礼的是可敬的鲍勃·霍普（Bob Hope）。那天晚上，布莱克没有被提名者的那种焦虑不安，但

还是非常紧张。

乔治·阿克塞尔罗德虽然试着一笑置之——让那些扯淡奖项和其他所有事都见鬼去吧——但他和其他人一样想获奖。如果那晚他不是获奖热门选手，也许还可能放松些，但残酷的现实是乔治曾有过机会——一个绝好的机会。三周前，他获得了编剧协会奖的美国本土最佳喜剧奖，此前他曾三次被提名（《七年之痒》《巴士站》《欢喜冤家》），但直到现在，乔治才第一次感受到了获奖带来的新鲜感和刺激感。所有这一切都是影响奥斯卡评委投票的因素。

曼西尼和默瑟一起抵达。他们的豪华轿车缓慢穿过拥挤不堪的尖叫人群，停在了红毯前面。稍待片刻，门打开了，曼西尼和默瑟出来了，由他们的妻子金妮和金杰陪伴左右。但当他们的脸面向人群的时候，尖叫声停住了。是的，他们不是猫王。在礼堂内，两对夫妇在靠近过道的位置坐下，默瑟夫妇坐在曼西尼夫妇前面。令他们无比震惊的是，他们坐的居然是折叠椅，不仅靠背十分坚硬，而且在整个颁奖典礼过程中嘎吱作响，值得一提的是，这是三四十年来最长的一届奥斯卡颁奖典礼。按照惯例，提名歌曲会挨个演唱一遍。安迪·威廉姆斯（Andy Williams）演唱了《蒂凡尼的早餐》的主题曲《月亮河》。

当托尼·马丁（Tony Martin）和西黛·查利斯（Cyd Charisse）上台时，曼西尼打起了精神。听着其他提名者的名字一个一个念过去，他意识到自己被大腕包围了，他们中每一个人都是业界传奇。米克洛斯·罗饶（Miklos Rozsa），莫里斯·斯图洛夫（Morris Stoloff），迪米特里·蒂姆肯（Dimitri Tiomkin），埃尔

默·伯恩斯坦（Elmer Bernstein）[①]，这些名字可怕地并排挤在一起。接着，就念到了他的名字——曼西尼——刺耳的声音像从大号里发出的嗡嗡音符。他凭什么跟那些人竞争呢？

信封打开，开奖的刹那，现场安静了。接着，曼西尼再次听见了自己的名字——亨利·曼西尼——这一次伴随着的是雷鸣般的掌声，此起彼伏。曼西尼在他的椅子上僵住了。礼堂里每个人都扭身朝向他，金妮亲吻了他的脸颊，曼西尼冲了出去。他此时不是在思考，而是在奔跑。几秒之后，他站到了舞台上。这就是它，他的首个奥斯卡奖。“我深深地感谢奥斯卡金像奖的评委和我的好朋友布莱克·爱德华兹。谢谢。”在那之后，他再一次上台了。但是这一次，约翰尼·默瑟站在他旁边。“我已经说完了。”曼西尼说，“你来。”默瑟靠近了麦克风：“我想说，你们喜欢我们的歌我感到非常自豪。我要感谢赫本，感谢安迪。向在场的每一位敬酒！”“谢谢。”曼西尼补充道。

那晚，喜剧类剧情片的最佳歌曲奖和最佳音乐奖两项奥斯卡奖都颁给了《蒂凡尼的早餐》，是该届奥斯卡奖的唯一双冠。乔治败给了《纽伦堡审判》的艾比·曼。同样，《蒂凡尼的早餐》的美术指导败给了《西区故事》的美术指导。奥黛丽·赫本、派珀·劳瑞、娜塔莉·伍德、杰拉丁·佩姬一起败给了出演《两

---

① 米克洛斯·罗饶，匈牙利作曲家，曾经为《宾虚》（*Ben-Hur*）等影片配乐；莫里斯·斯图洛夫，美国作曲家，曾因《封面女郎》（*Cover Girl*，1944）、《一代歌王》（*The Jolson Story*，1946）、《一曲相思未了情》（*Song Without End*，1960）三次获得奥斯卡最佳配乐奖；迪米特里·蒂姆肯，俄裔作曲家，也曾三次获得奥斯卡最佳配乐奖，还有一次获得最佳歌曲奖；埃尔默·伯恩斯坦，美国作曲家，代表作品有《十诫》（*The Ten Commandments*，1956）、《豪勇七蛟龙》（*The Magnificent Seven*，1960）、《胜利大逃亡》（*The Great Escape*，1963），等等。——编者注

个女人》（*Two Women*）的索菲亚·罗兰。奥黛丽一笑了之。乔治崩溃了。但被问到时，他告诉每个人这无关紧要，让那些扯淡奖项和其他所有事都见鬼去吧。

回 味

在接下来的晚宴中，布莱克迎来送往，相互恭维，虚与委蛇。妻子挽着他的手臂，两人穿过舞厅，在荣誉的光环前，战战兢兢如临深渊。他的表情随时变换，虚伪、真诚、尊重，连他自己都感到惊讶。握手，拥抱，在房间里来回穿梭，像妓女一样沦陷在彻夜的狂欢派对中。晚宴结束时，他努力回想自己的领结是怎么解开的，完全不记得跟谁说过话、说了些什么。他的妻子帕特适时提醒他，他理应分享晚宴的成功，然而有一个无法回避的事实，那就是《蒂凡尼的早餐》不管多好，都不是真正的布莱克·爱德华兹式的电影。没错，鸡尾酒会是属于他的，最后的赢家也属于他，但他不会跟人们说这些。四处邀功只会让他看起来贪婪，而布莱克更喜欢含蓄低调的处理方式。他所不知道的是，他已经开辟出了自己的道路——一条通天大道。新的布莱克·爱德华兹凭借《蒂凡尼的早餐》在评论界获得了开天辟地般的名声，不过直到安德鲁·萨里斯——他很快成为了评论界的宠儿——将他对《蒂凡尼的早餐》的执导誉为 1961 年的年度惊喜之后，他才开始自己全新的导演生涯。

如果这还不足以说明布莱克的潜力，他因《蒂凡尼的早餐》被美国导演工会提名最佳导演奖这件事肯定足够分量了。虽然最终败给了《西区故事》，但毫无疑问地受到了同行的肯定——好莱坞第一次正式认可了他的导演水平——意味着他已经蓄势

待发，胜券在握。现在他准备好了：时机来临，布莱克就能把积蓄多年的能量发挥出来，拍他真正想拍的喜剧。他现在唯一需要的，就是一张王牌。

这张王牌就是《醉乡情断》（*Days of Wine and Roses*，1962），它带给布莱克前所未有的声誉，但他对接下来要做的事还没有什么想法，那件事就是和莫里斯·里克林（Maurice Richlin）坐下来，创作《粉红豹》（*The Pink Panther*）。

浪漫喜剧的结局

时间一天天过去，梅尔和奥黛丽更多时间在沉默中度过。他们的婚姻变成了黑暗中不停转动和归位的魔方，他朝这方向转，她就朝另外的方向转。

1965年，他们在日内瓦湖边的山上买了一个旧农舍，起名“静谧之地”。那儿有一处白色的尖桩篱笆，有果林，还有阿尔卑斯山的绝美风景。最棒的是，那里没有奥黛丽越来越厌恶的电影圈。《窈窕淑女》已经使她筋疲力尽，在这里她可以重新投入到生活中。但是妻子息影一事让梅尔感到不快，他希望她去工作，去实现更多雄心壮志——实际上，是他的雄心壮志。

也许是为了保证有足够时间休息，奥黛丽完成了《偷龙转凤》（*How to Steal a Million*，1966）在巴黎的拍摄后，再次怀孕了。她感觉这个新宝宝会是西恩的朋友，更是她婚姻的安慰剂——让他们一直在较劲的魔方还原。但这并没起作用。1966年1月奥黛丽流产了。梅尔感觉到让他已经37岁的妻子演精灵古怪的女孩子角色开始越来越勉强了。同样，好莱坞对浪漫喜剧这种她付出了许多助以发展起来的电影类型的态度正变得越来越厌

倦，可能跟60年代政治紧张有些关系。现在的电影是关于斗争的，而不是梦想。它们的主题内容脱离了纯真的散发光芒的爱。而奥黛丽·赫本呢，她是爱的守护神，从天而降来到了电影界。看她的婚姻就知道真实的原因了：浪漫喜剧，就像婚姻一样，不是说说“我愿意”那么简单。《费城故事》（*The Philadelphia Story*，1940）仅仅讲了真实故事的一半。

使奥黛丽担忧的，正是故事的另一半。她不知道自己是否能做一个真实普通的女人。她最后一次尝试改变形象是在1961年的《双姝怨》（*The Children's Hour*）里，但没有成功。也许这个有点女同性恋倾向的角色确实试出了她戏路的局限性，影片也为她的事业写下了一笔最差的评分。奥黛丽弄清楚了轻喜剧才是她适合的类型，接着拍了《巴黎假期》（*Paris When It Sizzles*，1964），那部问题层出的电影被派拉蒙搁置了两年，在1964年上映时收到了更多负面的评论。接着是由她的朋友斯坦利·多南导演的《谜中谜》（*Charade*，1963），但同样有太多老派的东西在里面。《窈窕淑女》和《偷龙转凤》仍是如此。所以梅尔觉得她应该接下《丽人行》（*Two for the Road*，1967）。这个故事不仅在结构上充满试验性，像法国新浪潮电影一样支离破碎，而且它要求乔安娜·华莱士——奥黛丽将会扮演的角色——说脏话，有通奸行为，并且表演半裸的性爱场面。（“如果你想当公爵夫人，那就要像个公爵夫人！如果你想做爱，那就脱掉帽子！”）另外，斯坦利·多南以导演的身份告诉奥黛丽，如果她想拍这部电影，她的衣服不能是高级定制礼服，而只能是一般成衣。他说，纪梵希对乔安娜来说太过火了。当然，这个人物必须有风格，但必须与身份相符，至少是合时宜的。

妖冶伶俐女孩的装扮在此不予考虑。

奥黛丽在了解待遇之后拒绝了。但是多南和他的编剧弗雷德里克·拉斐尔（Frederic Raphael）并没有气馁，他们汇集起当年马蒂·朱罗曾经汇集起的坚持的毅力，带着剧本飞往了“静谧之地”，在那里，他们说服了奥黛丽·赫本接下了这个将为她迎来她事业上最后一次飞跃的角色。

尾　声

1960年代

浪漫喜剧的开篇

斯坦利·多南说道："当拍摄这部电影的时候，我所看到的奥黛丽·赫本是我以前从未见到过的。她彻底征服了我。剧中的她是那么自由自在，那么开心快乐。我从来没有见过这样的奥黛丽——那么朝气蓬勃——我觉得这不是因为我，而应该归功于阿尔伯特。"即阿尔伯特·芬尼（Albert Finney），男主角的扮演者。

在互相介绍时，他俩就咯咯笑个不停。直到拍摄结束，他们仍是笑声不断。这让他们的表演就像小孩过家家一样，有时感觉这根本不像在表演。当演员们放飞心灵、交流感情时，恰如静脉输液一样，将彼此的情感思想一点点地灌输给对方，在堪称奇迹的表演之后，他们会走到现实与幻想的模糊边际上。

在《丽人行》拍摄的这几个月时间里，奥黛丽和阿尔伯特

度过了一段短暂的浪漫时光。不管在拍摄间隙的短暂沉默中，还是私下在远离片场的海边凉亭，他们之间发生的故事只能从他们留在电影中的蛛丝马迹做出推断：这本“字典”无声掠影的价值，在刹那的微妙间可以领悟。之后他们浪漫情史很快结束，正如当初疾如追风的开始。

由于担心梅尔控告她通奸，影响她和西恩的关系，奥黛丽别无他法，只好结束了这段恋情。她和阿尔伯特好合好散，但是该电影的演员和其他工作人员（乃至全世界的一小部分读者）对于他们的故事，知道的远比把整件事归纳为“只是这类事中的一桩”这句话要多得多。

“是奥黛丽提出离婚的。”多年以后，梅尔如是说。但是谁才是真正该被指责的那个人呢？他曾经是她的丈夫，她亦曾是他的贤妻，无论如何，往事已随风而逝，只在人间留下些微吉光片羽：他们彼此深爱过对方，这点毋庸置疑。

“《丽人行》是很罕见的电影，”朱迪丝·克里斯特在她的影评中写道，“一个由成年人为成年人拍摄的成人喜剧，节奏欢快、多愁善感、错综复杂、强调恳切诚实的感情。并非出于某种巧合和刻意，这是一部相当复杂的好电影。以一个‘全新的’（时髦的、非纪梵希设计的）奥黛丽·赫本吸引观众、引人入胜，并展示了她一直以来被忽视的演员深度和表演范式……”

诚然，这是奥黛丽·赫本生平第一次扮演一个不太讨人喜欢却很真实的女人，有她自身的缺点、欲望以及未经雕琢的平常人的痛苦。理查德·斯科利（Richard Schickel）写道：“导演斯坦利·多南以及编剧弗雷德里克·拉菲尔（Frederic

Raphael，也是影片《亲爱的》［*Darling*，1965］的编剧）明智地指出：没有经过性觉醒（就像一夜情）的女孩不会蜕变成一个女人。这个过程需要相当长的一段时间。”对于奥黛丽·赫本，这个过程起始于《罗马假日》，在《蒂凡尼的早餐》达到巅峰，最终在《丽人行》成功到达彼岸。”

从《丽人行》中，我们可以看到：

法意边境　日　外

奔驰车沿着陡坡蜿蜒而上，向边境站接近。

马克

（理性地思考着）

你得承认，我们都变了。

乔安娜

我承认，我们变了。

马克

这很悲哀，但这就是生活。

乔安娜

还不至于这么悲哀。

第一期《女士杂志》

多年以后，莱莱·科汀·波格列宾于1971年偕同葛罗莉亚·斯泰纳姆（Gloria Steinem）等几个女性作家创办了《女士杂志》。“霍利是我成为前女权主义者的榜样。”莱蒂如是说。

别了，伊迪丝

自《蒂凡尼的早餐》后，整整十年未见的奥黛丽和伊迪丝在片场餐厅相遇，那是她们最后一次见面。当时，海德女士正独自用餐，奥黛丽突然在她的面前探出头来，并说道："伊迪丝你怎么一点都没变呢！"

伊迪丝——极有可能在吃她的老三样：金枪鱼沙拉、奶酪和冰沙——抬头看向奥黛丽，反击道："我可没有时间顾这个。我工作太忙了。"当时，奥黛丽并没有接电影。

伊迪丝素以善于交际著称，鲜少在极有名气的女演员面前显露本性，此时她强有力的反击说明了她真的很受伤。从1925年开始，她所参与的上百部电影的电影明星中，只有貌似柔弱实则强大的奥黛丽·赫本伤害伊迪丝最深。

伊迪丝当时未曾料想她即将被淘汰。她将不再是时尚风向标，然后迅速成为明日黄花。丽塔·里格斯改变了一切。"1966年海湾西方公司（Gulf & Western）收购了派拉蒙，"她说，"他们在海德女士的试衣间塞满了机器设备，两周后就将她扫地出门。他们清理了她倾尽整个职业生涯收集的各种时装和配饰。曾几何时，她那坐南朝北的工作室，摆满了长长的桌子，足够让二十个女人为像金杰·罗杰斯（Ginger Rogers）和琼·克劳馥（Joan Crawford）这样的大明星的服装制作滚边。现在留着这些已经不划算了。把这些东西都清理出去之后，伊迪丝的工作室则变成了财务室。"

伊迪丝·海德，一个做事小心谨慎的人，一个不喜欢跟风的人，一个戴着白手套、给人量体裁衣、头发高高挽成发髻的永远不想成为一名时尚设计师的人，她曾经获奥斯卡提名35次之多。

杜鲁门的天鹅之歌

有些人即使同床异梦，也仍坚信此情依旧。有些人则恰恰相反，浓情蜜意之际仍怀疑世上并不存在真爱。在生命的某一时刻，大多数人会遇到不是前者就是后者这样的情况，错将真心付出或者感觉不会再爱了。但总是失恋的杜鲁门·卡波特却两种情况都占了。在过分投入和错误崇拜之间，卡波特终其一生都在玩着感情的旋转木马，他不停地更换着适合他的木马，甚至在追求下一个更漂亮的情人时，让他们彼此针锋相对。他不知道的是，他正在为自己准备的是脱缰的牛群，早晚有一天会把他踩在脚下。即使跌倒在地，他也会声称他什么也没看到，但是没人对此表示惊讶。

卡波特1975年在《时尚先生》（*Esquire*）上发表的《1965年巴斯克海岸》（*La Côte Basque*，1965）这一章彻底终结了他备受关注的期盼已久的新作《祈祷得回报》（*Answered Prayers*）。故事的叙述者是琼斯，很显然，他是卡波特的代言人，聆听了社交名媛伊娜·库尔博斯关于上流社会的各种丑闻。在杜鲁门这部绝唱中，大部分的丑闻直接影射了杜鲁门的天鹅女郎们，如克利奥，被琼斯称之为“当今第一绝色”，其夫试图勾搭州长夫人（失败在于：打算上床时，她的经期却到了）。杜鲁门所有的朋友和敌人——他们开始站到同一站线上——都清楚地知道卡波特是在影射哪位，当芭比读到这篇小说时，很快从书中发现了自己和比尔的丑闻，自此与卡波特绝交——再无联系。杜鲁门后来给她写了两封长信，她都没有理会。杰克·邓菲在基律纳打电话给她请求她原谅杜鲁门，也遭到拒绝。

如果芭比肯听的话，杜鲁门想说自己从来没有想要背叛她。

他只是想要比尔承担其应负的责任。他想借助公共文学对比尔处以绞刑，以报复其对芭比的玩弄。但是事态不像他所预想的那样发展——至少，当时没有起到预期的效果。

颇具讽刺意味的是，在芭比和杜鲁门断交的很长一段时间后，佩里的朋友发现杜鲁门为比尔制造的负面新闻开始起到好的作用。现在芭比的丈夫是一个人尽皆知的花花公子，芭比完全可以毫无牵挂地离开他。离开他不仅是简单的理所当然，而且突然变成了被逼无奈。比尔也开始意识到这一点——他开始忏悔。当芭比患上癌症的时候，他差不多花费了数百万来减轻芭比的痛苦。令其子女大吃一惊的是，比尔甚至在悲痛欲绝中坐在芭比的床边，看着芭比艰难地化了一生之中最后的一次妆。芭比死于1978年7月6日。

六年后，杜鲁门离世。临终前嘴里还在喊着“漂亮的芭比”和“妈妈，哦，妈妈”。二人皆先他而去，但都通过霍利·戈莱特利而永存于世。他总是说：在所有的角色中，霍利是他的至爱。

致　谢

最开始我接到了经纪人大卫·哈尔彭(David Halpern)的来电，他告诉我，新成立的哈伯出版社的编辑茱莉娅·契伊费兹（Julia Cheiffetz）等会儿会给我打电话。大概一个小时后，我接到了茱莉娅的电话，谈了十五分钟，我们就达成了共识：做一本关于电影《蒂凡尼的早餐》的书。

很多人喜欢老生常谈，表示“没有谁谁谁，我不可能成功完成此事”，其实大部分时候，他们是在夸大难度或在试图谦虚。然而这次，我可以毫不夸张地说，没有哈尔彭和契伊费兹，我真的不可能成功完成此书。

哈尔彭富有耐心、率直爽快、幽默风趣、正直敏锐，是一个完美的经纪人，简直就是麦克斯·帕金斯和史威夫·蒂拉扎尔的结合体。无论他做什么，都能做得细致巧妙，低调适宜。我不知道他是怎么办到的，但是我明白他肯定付出了很多。至于契伊费兹，她善于倾听、考虑周全，做事总是留有余地，同时通情达理、积极挑战、懂得安慰、充满自信、勇往直前！作为一名编辑，她欣然将大量时间放在反思和修正一般人不怎么在意的细节上，勇于让我们——我们俩——听到这本书的反响，并找出其背后的实质问题。对于我这个紧张到几乎想翻出窗户一死了之的作者来说，她就是那张已经等在下面、随时准备接住我的蹦床。

这本书的守护者大卫·弗里曼是我的第一个读者。原因很简单，他可能比这个世界上其他任何人更了解演艺圈。同时，他懂得如何调制最棒的马爹利酒（约六比一的比例）。对于演艺圈的人来说，这是必备的技能。在进行长时间的采访时，难免会不知所谓，相对无言，这时候，一杯马爹利，就可以缓解这种黔驴技穷的绝望，使谈话得以继续下去。没有弗里曼，我便只能靠自己，而我的写作也会卡在我自己狭隘浅薄的思想空间（也是唯一的空间）里。自从有了弗里曼，我可以听到关于杰弗里·夏洛克（Geoffrey Shurlock）的笑话，得以放松心情，尽情欢笑，开拓思路。

感谢杰弗里·班克斯（Jeffrey Banks）、珍妮·贝辛格（Jeanine Basinger）、彼得·波格丹诺维奇（Peter Bogdanovich）、克里斯·布拉姆（Chris Bram）、大卫·基耶里卡托（David Chierichetti）、杰拉尔德·克拉克（Gerald Clarke）、罗伯特·大卫杜夫（Robert Dawidoff）、伊里纳·道格拉斯（Illeana Douglas）、布莱克·爱德华（Blake Edwards）、吉恩·里斯（Gene Lees）、莫利·哈斯克尔（Molly Haskell）、特拉弗斯·赫夫（Travers Huff）、伊莱恩·凯根（Elaine Kagan）、凯普·金（Kip King）、A. C. 莱尔斯（AC Lyles）、罗伯特·麦金尼斯（Robert McGinnis）、法伊·麦肯齐（Fay McKenzie）、乔伊斯·麦道斯（Joyce Meadows）、比利·莫尼特（Billy Mernit）、米利亚姆·尼尔森（Miriam Nelson）、布莱德·派伯（Brad Peppard）、莱蒂·科汀·帕格瑞宾（Letty Cottin Pogrebin）、JP拉德利（JP Radley）、丽塔·里格斯、阿兰姆·萨洛扬（Aram Saroyan）、帕特里夏·斯奈尔（Patricia Snell）、埃德蒙·怀特（Edmund White）以及艾伯特·沃尔斯

基（Albert Wolsky），感谢他们为我付出的时间，提供的回忆录或专家级别的权威意见。

对朱迪斯·克莱斯特（Judith Crist）、西恩、费勒（Sean Ferrer）、帕德里夏·妮尔（Patricia Neal）、理查德·谢泼德（Richard Shepherd）以及罗伯特·沃尔德斯（Robert Wolders）致以深深的感谢。虽然这些可爱的人没有将所有时间都用来回答我的问题、诚实地与我面对面谈论他们的事情和工作，但是他们给予我极大的信任，开诚布公地为我的写作提供了充足的素材。

朱迪斯、西恩、帕特、迪克、罗伯特亦为之付出甚多，谢谢你们！万分感激！对于帮我联络、解决难题、施以援手的凯伦·艾伯特（Karen Abbott）、桑德拉·阿彻（Sandra Archer）、泰萨·达尔（Tessa Dahl）、鲍勃·迪伦（Bob Dolman）、杰克·多曼（Jack Dolman）、詹妮弗·爱德华兹（Jennifer Edwards）、凯特·艾克梅尔（Kate Eickmeyer）、朱迪·金戈尔德（Judy Gingold）、葛浩文夫妇（the Goldblatts）、芭芭拉·霍尔（Barbara Hall）、丽萨·霍夫曼（Lisa Hoffman）、诺亚·伊森伯格（Noah Isenberg）、加里·哈玛（Gary Khammar）、伊恩·金（Ian King）、林千钰（Selina Lin）、林恩·利特曼（Lynne Littman）、安德莉亚·马丁（Andrea Martin）、马克·麦克维（Mark McVeigh）、莲恩·帕维奇（Lynn Povich）、美兰尼·瑞哈克（Melanie Rehak）、凯西·罗宾斯（Kathy Robbins）、珍妮·罗梅罗（Jenny Romero）、萨拉·卢腾伯格（Sara Rutenberg）、莎拉·谢泼德（Sarah Shephard）、史蒂夫·谢帕德（Steve Shepard）、艾德·西科夫（Ed Sikov）、我的爸爸妈妈、玛利亚和苏菲，我真想长久地拥抱你们，这也许会让你们感觉不舒服，但是我真心欠你们一个大大的拥抱。

哈伯出版社，我的幕后团队，一直热情地站在幕后，有时还会津津有味地站在远处观看。莎拉·伯宁罕（Sarah Burningham）、鲍勃·米勒（Bob Miller）、蒙塔芝·穆斯塔法（Mumtaz Mustafa）、凯蒂·萨里斯波利（Katie Salisbury）、杰西卡·维纳（Jessica Wiener）以及黛比·斯蒂尔（Debbie Stier），谢谢你们！

最后，我要特别感谢阿玛利亚。她负责我的膳食，总是握住我的手、抚平我的心，与我反复讨论每页、每段、每个时期的内容——除了《蒂凡尼的早餐》外，我们还有很多共同话题。

注　释

以下内容既是一份传统意义上的文献追溯，也是对那些助我写成本书的文献作者们表达的一份坦率的敬意。由于本书包含了相当分量的对于真实事件的还原，我认为在援引它们的出处时，最好花一些时间来解释我是怎样、从何处推演出我所写下的内容的，而非直接列出一张没完没了的引用清单。我之所以选择这么做，是鉴于以下原因：大部分时间，我的写作灵感来源于那些大部头的完整作品，而非只是直接引用某段话或某段书摘。因此，以下引用说明是我能提供的最全面、最通俗易懂的一种方式，用以描述我如何“非学术化”地把握笔下真实角色的真实经历。

我所进行的非虚构类叙述方式，是为了对真实历史进行创造性再现，而非简单的复述。经过思前想后、字斟句酌，我选择了一条风险难度颇大的道路：既要避免分析性的阐释，又要避免沦为想象性的描述。把这些方法区分开来可不是一个简单的任务，它更像是在光滑的斜坡上攀爬。这也是为什么我会觉得，把整个调研过程以纯粹经验性的方式呈现，并不是还原真相的做法——尽管我在本书中所做的任何引用，还是会理所当然地以传统的方式给出文献出处。

山姆·沃森

2009 年 11 月于洛杉矶

序 幕

21 厄文·A·曼德尔（Irving A. Mandell）关于《蒂凡尼的早餐》的评论出现在《好莱坞公民新闻报》（*Hollywood Citizen-News*）的黑兹尔·弗林（Hazel Flynn）专栏，1962年2月20日。

酝 酿 1951–1953

3 最初的霍利：要写杜鲁门·卡波特，却不参考杰拉尔德·克拉克的《卡波特》（林登出版社［Linden Press］，1988年）无疑是愚蠢的。值得庆幸的是，我可以用克拉克先生本人教给我的知识来补充我从他的著作中所搜集到的知识。我和克拉克先生之间的邮件来往被证明是有实质性作用的，主要体现在我对童年杜鲁门和他那位缺席的母亲的描绘，以及我对现实生活中的霍利·戈莱特利的调查研究。以下书籍也是有用的：《过于短暂的款待：卡波特书信集》（*Too Brief a Treat: The Letters of Truman Capote*，兰登书屋，2004年）；乔治·普林顿（George Plūnpton）的充满喧闹嬉戏的口述史《杜鲁门·卡波特：诸朋友、敌人、熟人和诋毁者对其动荡生涯的回忆》（*Truman Capote: In Which Various Friends, Enemies,Acquaintances, and Detractors Recall His Turbulent Career*，双日出版社［Doubleday］，1997年）以及劳伦斯·格罗贝尔（Lawrence Grobel）的《对话卡波特》（*Conversations with Capote*，新美国图书馆出版社［New American Library］，1985年）。以上书籍都对本书中卡波特的塑造产生了影响，其中每一本书的影响，将在以下注释中得以

详尽追溯。与此同时，我还将详述此书明确援引克拉克之处：他的邮件、他那些伟大著作，或我从中获得的某个信息。没有它们，我笔下的杜鲁门将毫无生气。

5 **白玫瑰书镇**：我对卡波特和科莱特会面的叙述，拼凑自南希·考尔德韦尔·索雷尔（Nancy Caldwell Sorel）的素描《科莱特和杜鲁门·卡波特》（*Colette and Truman Capote*，收入《大西洋月刊》［*The AtlanticMonthly*］，1995 年 5 月刊），以及杜鲁门自己的文章《白色的玫瑰》（*The White Rose*，收入《肖像与观察：杜鲁门·卡波特文集》［*Portraits and Observations: The Essays of Truman Capote*］，兰登书屋，2007 年），本节的对话引自此文章。

5 **奥黛丽初醒**：读者可在埃莉诺·哈里斯（Eleanor Harris）的《奥黛丽·赫本》（《好主妇》［*Good Housekeeping*］，1959 年 8 月刊）中找到一份关于奥黛丽的早餐养生法的解释。

6 **柯莱特初醒**：科莱特发现奥黛丽的故事已被无数次地从无数个不同角度加以书写，所以现在它可谓半是传奇半是虚构，其中有多少是我们可以确信的？本书的描述引自多个文献资源（其中穿插的各种细节来自朱迪思·瑟曼（Judith Thurman）的《肉体的秘密：科莱特的一生》［*Secrets of the Flesh: A Life of Colette*，兰登书屋，2000 年］中各种关于科莱特的细节），包括埃莉诺·哈里斯的《奥黛丽·赫本》和《人见人爱的奥黛丽》（*Audrey Is a Hit*，《生活》［Life］，1951 年 12 月刊）。不过，经检验，任何来源都比不上巴里·帕里斯（Barry Paris）在《奥黛丽·赫本》（*Audrey Hepburn*，G·P·帕特南之子出版社［G. P. Putnam's Sons Press］，1996 年）中栩栩如生的描写。原

因很简单：他对这次会面的呈现与其他所有版本的共同之处要大于其他任何版本彼此之间的共同之处（其中，最重要的当属制片人吉尔伯特·米勒自己的版本，此文以《寻找琪琪》［*The Search for Gigi*］为标题收录于《戏剧艺术》［*Theater Arts*］，1952年7月）。公允地说，帕里斯对于奥黛丽生平的叙述是西恩·费勒和罗伯特·沃尔德斯的最爱，而这也让我更加喜欢帕里斯的版本。在不同的场合，费勒和沃尔德斯在这一点上都对我直言不讳（“它是唯一的，”沃尔德斯说，“是最接近她本人的。”）。在参考了众多其他传记之后，我最终同意了他们的看法：帕里斯是最实事求是的。或许，比其他任何电影明星更甚的是，奥黛丽·赫本在她的崇拜者中造成了一种偶像崇拜式的、充满陈词滥调的“粉丝写作”，这种写作虽然听上去非常真诚，但放在纸面上就显得索然无味。“优雅”“可爱”以及——这是最糟糕的——“完美”，是其中三个最简单、常见的例子。尽管帕里斯也禁不住常常屈服于这种倾向（我想不出有任何人能够完全幸免），但他对她的关注并不是准宗教式的。他用一种诚实的眼光来审视奥黛丽·赫本，适度地使用最高级形容词，至始至终保持了一种正式的、学术的节操。

11 **女性身上重要的东西**：科莱特和奥黛丽之间短暂的交流引自以上所列的文献资源。“女性身上重要的东西”引自安尼塔·卢斯（Anita Loos）的《发生在奥黛丽·赫本身上的一切》（*Everything Happens to Audrey Hepburn*，《美国周刊》［*The American Weekly*］，1954年9月12日）。

13 **卖香烟的女孩**：场景引自《天堂里的笑声》（*Laughter in Paradise*，1951，美国大洋彼岸电影公司/英国电影—百代联

合电影公司）。

15 **推迟成为詹姆斯·汉森夫人**：《琪琪》的完整评论列表，参考自大卫·霍夫斯塔德（David Hofstede）的《奥黛丽·赫本：生平与作品》（*Audrey Hepburn: A Bio-bibliography*，格林伍德出版社［Greenwood Press］，1994年）。布鲁克斯·阿特金森的评论，包括“魅力、诚实与天赋”，可见于1951年11月26日的《纽约时报》。沃尔特·克尔的评论（文中，他赞赏奥黛丽“直率，天真，具有假小子风范”）见于1951年11月26日的《纽约先驱论坛报》。“天呐，我还有很多需要学习的地方”见于《表面上的公主》（*Princess Apparent*，1953年9月7日的《时代周刊》）。

16 **电光幻影**：对于汉森在《罗马假日》剧组探班那段时光的描述，推断自帕里斯在《奥黛丽·赫本》中引用的汉森的访谈。奥黛丽的言论“我不能像灯光一样”选自玛丽·沃辛顿·琼斯（Mary Worthington Jones）的《我的丈夫管不了我》（*My Husband Doesn't Run Me*，收入《电影故事》［*Photoplay*］，1956年4月刊）。更多关于惠勒严格工作风格的描写，见杨·赫尔曼（Jan Herman）的《制造麻烦的天才：好莱坞最受赞扬的导演——威廉·惠勒的生平》（*A Talent for Trouble: The Life of Hollywood's Most Acclaimed Director, William Wyler*，帕特南出版社［Putnam Press］，1996年）。

17 **默默无闻的迷人女子**：《罗马假日》样片在派拉蒙电影公司引起的反响，是由A. C. 莱尔斯在2009年4月2日那天，在派拉蒙地段内他的个人办公室接受我的访谈时描述给我的。

18 **受众市场**：这个令人吃惊的数据（“这个国家三分之一

的……”）是我在马乔里·罗森（Marjorie Rosen）的《爆米花维纳斯》（*Popcorn Venus*，科沃德、麦卡恩和盖根出版社[Coward, McCann and Geoghegan Press]，1973年）中发现的。对托尼·柯蒂斯夫妇的更加令人吃惊的描绘（“1954年，一个亲密的朋友回忆道：‘珍妮特做出了一个她有生以来最大的牺牲……’”）引自于《现代电影》（*Modern Screen*，1959年）。

21 **电影制作**：我们并不缺乏关于好莱坞明星制度的书，虽然它们中的大多数都目光扑朔，难以看清自身的主题。珍妮·贝辛格（Jeanine Basinger）的《明星机器》（*The Star Machine*，克诺普夫出版社[Knopf Press]，1997年）是忠于事实而又残酷直接的。她欢迎奇迹的发生却并不遮蔽产业的真相，她让我们看到这些实际上不起眼的人如何以及为什么最终变成了世界上最耀眼的明星。

23 **多丽丝与玛丽莲**：我关于多丽丝·黛和玛丽莲·梦露的思考得益于莫利·哈斯凯尔（Molly Haskell）举足轻重的著作《从尊敬到强暴：电影中的女性待遇》（*From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*，霍尔特、莱因哈特和温斯顿出版社[Holt, Reinhart and Winston Press]，1973年）。虽然她对于多丽丝·黛的处理太过宽宏大量，超过了我能认可的程度，但是哈斯凯尔是最优雅的批评者。简单地说，她是明星意义和明星制造这方面的终极权威。若是与马乔里·罗森（Marjorie Rosen）的《爆米花维纳斯》（*Popcorn Venus*）相配合，我们便能确认，从所有重要的角度出发，所有具有文化生产意义的女演员都被研究过了。

25 **“酷”的诞生**：“奥黛丽就像一片裹着糖衣的苦药”引自A. C.

莱尔斯给笔者的通信（2009年4月2日）。“她认为她能……”引自桃乐茜·基尔加伦（Dorothy Kilgallen）的《H·R·H·奥黛丽·赫本》（*H.R.H Audrey Hepburn*，《美国周刊》，1953年9月27日）。

28 再次推迟成为詹姆斯·汉森夫人：奥黛丽在迈克·康诺利（Mike Connolly）的《谁需要美丽》（*Who Needs Beauty*，《电影故事》，1954年1月刊）中这样总结：“当时我们决定这不是个结婚的好时机，”她说，“我已经告诉过你我的日程表：在好莱坞这边拍一部电影，然后回到舞台，再回到好莱坞，如此往复。他大部分时间都得在英国和加拿大照顾他的生意。我们要过一种正常的婚姻生活是很难的。有人试过，但从来没有谁成功过。因此我们决定取消婚礼。噢，或许婚礼会在将来某个时候——但不是现在，也不是最近。”另见乔·海姆斯（Joe Hyams）的《为什么奥黛丽·赫本害怕婚姻》（*Why Audrey Hepburn Was Afraid of Marriage*，《电影世界》［*Filmland*］，1954年1月刊）。

前 奏 1953–1955

31 瞬间灵感迸发：帕特里克·麦吉利根（Patrick McGilligan）对乔治·阿克塞尔罗德的一次话题天南地北的访谈《乔治·阿克塞尔罗德：反讽！》（*George Axelrod: Irony*）引自《幕后故事3：1960年代剧作家访谈录》（*Backstory 3: Interviews with Screenwriters of the 60s*，加利福尼亚大学出版社［University of California Press］，1997年），这个访谈捕捉到了阿克塞

尔罗德堂吉诃德式的敏感中所富有的野性、恣意的精神。这篇访谈与其他一些深度访谈（也就是《银幕技艺：剧本写作》[*Screencraft: Screenwriting*]，焦点出版社[Focal Press]，2003年）中对阿克塞尔罗德的访谈，以及引自《戏剧艺术》1954年1月刊的《匆忙一击》（*A Hit in a Hurry*），为我对阿克塞尔罗德的刻画奠定了基础。同样需要感谢的是伊里纳·道格拉斯（Illeana Douglas），阿克塞尔罗德从前的儿媳。她花了大量时间和我一起非常愉快地回忆那些她与乔治相处的时光。他俩一起谈论好莱坞，争论电影，还有——最重要的——做晚饭。她描绘了一位伟大而可笑的福斯塔夫式的人物，尽管成就非凡却总是奋力声称自己是一个写严肃成人浪漫喜剧的编剧。在他职业生涯中，阿克塞尔罗德自己也多次谈论这一点，诸如在丹尼斯·斯塔克（Dennis Stack）写的《电影：评论和访谈》（*Films: Views and Interviews*，《堪萨斯城市星报》[*The Kansas City Star*]，1958年1月28日），到弗农·斯科特（Vernon Scott）的《阿克塞尔罗德强调婚姻主题》（*Axelrod Emphasizes the Marital Theme*，《费城调查者报》[*The Philadelphia Inquirer*]，1967年12月24日）。“《七年之痒》其实只关注肉体……”引自《纽约客》（*The New Yorker*）1952年12月6日对于该片的评论。“我的性喜剧生涯完了……”引自《幕后故事3》。

35 **伊迪丝·海德拿出了好的设计吗？**：把大卫·基耶里凯蒂（David Chierichetti）的《伊迪丝·海德：好莱坞著名服装设计师的生平与时代》（*Edith Head: The Life and Times of Hollywood's Celebrated Costume DeSigner*，哈伯柯林斯出版社[HarperCollins

Press]，2003年）、海德与简·克斯纳·阿德莫尔（Jane Kesner Ardmore）合著的《穿着指南》（*The Dress Doctor*，利特尔 & 布朗出版社［Little, Brown Press］，1959年）、海德与乔·海姆斯（Joe Hyams）合著的《如何为成功而穿着》（*How to Dress for Success*，兰登书屋，1967年）放在一起读，一幅前后一致的伊迪丝的画像就此浮现出来。尽管她尽其所能地显得轻松自如，但在那双眼镜下面，她其实是一个神经极其紧张的人，而且和那些她所打扮的女人一样，她是个演员。当我于2009年3月6日在大卫·基耶里凯蒂家中采访他的时候，大卫非常慷慨地为我播放了他在伊迪丝死前不久制作的一部录像采访，那是伊迪丝生前的最后一部录像采访。在问第一个问题之前，摄影机已经开拍，伊迪丝小心而紧张地摆好姿势，然后考虑了一下，又重新调整。那种注重表面化的个性肖像始终伴随着她，即便在她即将去世的日子里。然而，伊迪丝特别脆弱的那一面（她展露这一面给格蕾丝·凯利多过于给奥黛丽）在她的各种私人物品中一览无余——杂志、相片、草稿本——这些都可见于洛杉矶的奥斯卡电影艺术与科学学院“玛格利特·赫里克”图书馆的伊迪丝·海德遗物集。她在那些即兴的相片里是笑着的。2009年2月13日，我与丽塔·里格斯（Rita Riggs，伊迪丝的前学徒）在她位于西好莱坞的LOFT里的交谈，我从中获得了一幅海德女士——四十多年过后，里格斯仍然这样称呼她——的生动画面，展现了“包工头”身份的伊迪丝，这极其有助于我理解她施加在她圈内员工以及她自己身上的压力。她不会情愿承认这一点，但是基耶里凯蒂让我确信，奥黛丽伤透了她的心。“她

曾是海德小姐最喜欢为之打扮的人。”2009年3月13日丽塔·里格斯对笔者说。

38 备忘录：这些通信以及其他许多与《龙凤配》相关的备忘录，产生于奥黛丽巴黎购物狂欢之前的那段时间。它们被保存在坐落于洛杉矶的奥斯卡电影艺术与科学学院“玛格利特·赫里克”图书馆。

41 80-56-80：正如科莱特发掘了奥黛丽这件轶事，奥黛丽和于贝尔·德·纪梵希的会面也隐藏在传奇背后。将以下文献综合在一起有助于区分纯粹的想象和可能的现实，它们都为我自己的再现提供了基础：艾米·法恩·柯林斯（Amy Fine Collins）的《当于贝尔遇到奥黛丽》（*When Hubert Met Audrey*，《名利场》［*Vanity Fair*］，1995年12月刊），我从中借用了大量对话；当然还有巴里·帕里斯在《奥黛丽·赫本》中所描述的版本；以及帕米拉·克拉克·基尔（Pamela Clarke Keogh）的《赫本风格：好莱坞永恒时尚女神》（*Audrey Style*，哈伯柯林斯出版社，1999年），此书帮我较好地领会到奥黛丽的品味以及背后的原因。其他有用的材料还包括：查拉·卡特（Charla Carter）的《奥黛丽·赫本》（*Audrey Hepburn*，《时尚芭莎》，1991年12月刊）和格洛丽亚·爱默生（Gloria Emerson）的《又一对明星搭档：奥黛丽·赫本和纪梵希》（*Co-Stars Again: Audrey Hepburn and Givenchy*，《纽约时报》，1965年9月8日）。尽管关于奥黛丽和纪梵希的合作著述甚多，但其中罕有内容是基于那些意味深长的访谈的。而以上文献是例外。“裙子是否够宽大……”（关于纪梵希，引自《W杂志》［*W*

Magazine]，2008年3月刊）。

45 **梅尔·费勒**：奥黛丽在大卫·斯通（David Stone）的《我的丈夫梅尔》（*My Husband Mel*，《大众周刊》[*Everybody's Weekly*]，1956年3月10日）中描述了她和梅尔的相遇。“我们第一次见是在伦敦，”奥黛丽说，“是在一个电影派对上，非常正式。见到他我就被迷住了，对他非常感兴趣。我本来就喜欢他在电影《孤凤奇缘》中的表演。我们初次见面给我印象最深的是他非常严肃，也没有笑，我喜欢他……但仅此而已。他看过我在百老汇舞台剧《琪琪》中的表演，然后我们以男演员、女演员的方式聊到一起合作一部电影的事儿。我们说好如果谁找到一部适合我们俩的片子，谁就把剧本寄给对方。”

47 **格伦湾站最迷人的女人**：怀尔德和雷曼就奥黛丽在《龙凤配》中的性取向问题争论不休，这一可笑的事件是在莫里斯·左罗托夫（Maurice Zolotow）的《比利·怀尔德在好莱坞》（*Billy Wilder in Hollywood*，帕特南之子出版社，1977年）中透露的。这本书和另一本最好的怀尔德传记——埃德·斯考夫（Ed Sikov）的《日落大道上：比利·怀尔德的生平与时代》（*On Sunset Blvd: The Life and Times of Billy Wilder*，亥伯龙出版社[Hyperion Press]，1998年）一起补充了大部分被卡梅伦·克罗（Cameron Crowe）的《对话比利·怀尔德》（*Conversations with Wilder*，克诺普夫出版社[Knopf Press]，1999年）所遗漏的内容。大卫·弗里曼，也就是那位从恩斯特·莱赫曼手上继承了希区柯克的未竟之作《短夜》（*The Short Night*）的剧作家和小说家，为我提供了满满一箩筐的关于雷曼的奇

闻轶事（弗里曼称他为“剧作家中的罗伯特·怀斯”，这个名号恐怕是有史以来对于雷曼最了不起的评论了）。“这个女孩有可能一个人就让大胸成为过时货。”比利·怀尔德的话，引自《表面上的公主》（*Princess Apparent*，《时代周刊》，1953年9月7日）。

49 梦想开始：奥黛丽的话：这个宝宝“将会是我生命中最重要的角色，甚至比我的成功更为重要”，引自于艾伦·约翰逊（Ellen Johnson）的《好莱坞还能再见到奥黛丽·赫本吗？》（*Will Hollywood ever see Audrey Hepburn Again？*，《现代电影》[*Modern Screen*]，1955年4月刊）。

50 奥斯卡之夜：伊迪丝·海德的获奖演讲磁带保存于奥斯卡电影艺术与科学学院图书馆（AMPAS Library）。

50 梅尔·费勒夫人：“我母亲想要一个孩子，因为她想要弥补她童年的缺失，”西恩·费勒于2009年9月17日对我说，“她把这种心理带入了她为联合国儿童基金会所做的工作。”作为一个不喜欢接受采访的女人，在母亲身份对她的生活的重要性这个话题上，奥黛丽却格外健谈。“那时我算不上一个完整的女人。没有爱情的女人是不完整的。”奥黛丽的话，引自卡尔·克莱门特（Carl Clement）的《看看你在往哪儿走，奥黛丽》（*Look Where You're Going, Audrey*），发表于《电影故事》1956年4月刊。“他是一个很有保护欲的丈夫，我喜欢这样，大部分女人都喜欢……”引自《奥黛丽的建议：玩得开心，让老公管事》（*Audrey's Advice: Have Fun, Let Hubby Wear the Pants*，《纽约新闻报》[*New York Journal American*]，1957年8月19日）。“她在某种程度上被梅

尔所吸引……”罗伯特·沃尔德斯于2009年10月23日对笔者说。沃尔德斯确信地告诉我，终其一生，奥黛丽毫无顾虑地鼓吹那种很多女人都嫌落伍的家务生活。很自然地，她在20世纪50年代中期为之牺牲了不少的银幕时间。“她在‘二战’阴影笼罩下的幼年时期就很清楚什么是独裁者。”（关于奥黛丽的话，引自玛丽·琼斯（Mary Jones）的《我的丈夫没有控制我》（*My Husband Doesn't Run Me*），发表于《电影故事》1956年4月刊），“赫本事业上的成功让梅尔心里无法平衡，他非常嫉妒”（尤尔·伯连纳的话，引自沃伦·哈里斯的《奥黛丽·赫本》，纽约：西蒙&舒斯特出版社[Simon & Schuster]，1994年），“这当然是个问题。……”（梅尔·费勒的话，引自约瑟夫·巴里（Joseph Barry）的《四十岁的奥黛丽·赫本》[*Audrey Hepburn at 40*]，《美开乐》杂志[*McCall's*]，1969年7月刊）。

雏 形 1955–1958

53 **天鹅女郎**：格洛丽亚·范德比尔特（Gloria Vanderbilt）和卡罗尔·马修（Carol Matthau）自己的回忆录为我提供了关于天鹅女郎生活的珍贵的一手资料。“我几乎不让任何人到我的工作室……”引自格洛丽亚·范德比尔特的《似乎在彼时很重要：一部罗曼史回忆录》（*It Seemed Important at the Time: A Romance Memoir*，西蒙&舒斯特出版社，2004年）。“你已经让自己自由了。”卡波特的话，引自卡罗尔·马修的《在豪猪们之间》（*Among the Porcupines*，海龟湾出版

社［Turtle Bay Books］，1992年）。有用的还包括亚兰·萨洛扬（Aram Saroyan）的《奥娜·卓别林、卡罗尔·马修与格洛丽亚·范德比尔特的三重唱：一段亲密的友谊》（*Trio: Oona Chaplin, Carol Matthau, Gloria Vanderbilt: Portrait of an Intimate Friendship*，西蒙&舒斯特出版社，1985年），以及我和萨洛扬先生的通信，其中我们谈及《蒂凡尼的早餐》对于他母亲的影响。“我觉得，对于人们把她和霍利·戈莱特利关联在一起，我母亲感到很高兴，”他在2009年1月14日的一封电邮中写道，“在某种程度上，还时不时被请去参加某种程度上与之相关的晚宴。我最近重读了那本书，确实看到了一道道让我想起卡罗尔的笔触，特别是像这样的刻薄话：‘下次再有姑娘为了化妆室的事讨零钱，别给她50美分。’对我而言，这听上去像是卡罗尔会说的。我觉得卡罗尔比另外两个人更享受这种关联。格洛丽亚有她自己的兴趣，而奥娜是一个极为害羞的人。因此，若是只看她们三个，卡罗尔确实具有比格洛丽亚和奥娜更多的霍利·戈莱特利的特征。”

55 美丽的芭比：萨莉·B·史密斯（Sally B. Smith）的《在他所有的荣耀之下》（*In All His Glory*，西蒙&舒斯特出版社，1990年）对比尔·佩利的权威性刻画中包含着如此丰富的关于芭比的信息，以至于它几乎成了一部双人传记。不过此书仅仅隔靴搔痒地触及了她和杜鲁门之间奇怪、破裂的感情关系（这也可以理解），而这恰好是杰拉尔德·克拉克的那部《卡波特》能给予我最大帮助的地方。这本书与史密斯这部作品形成了完美的呼应。两本书彼此平衡地揭示了卡波特和芭比爱情故事的两个侧面，以至于如果把它们放在一起看，浮现在读者

眼前的将是一串令人惊讶的伤感的连环画，甚至是一场悲剧。在这一节中，杜鲁门的引言，也就是以下面这些句子开头的段落："第一次看见她时……"，"她们以自己易朽的肉身创作出此生唯一的作品……"以及"我疯狂地爱上了她……"全部引自《卡波特》。另外，我对杜鲁门和芭比之间关于芭比与比尔婚姻之交谈的重现，改编自史密斯书中记载的对话。比利·怀尔德的评论也取自于《在他所有的荣耀之下》。

60 乔治梦想着拍富人们聊趣事和性关系的高雅喜剧："电影版的《七年之痒》……"引自《综艺日报》对于《七年之痒》的电影评论（1955年1月1日）。"艾森豪威尔当政那几年……"引自诺曼·梅勒的《玛丽莲：一部传记》（*Marilyn, A Biography*，格罗塞特与邓莱普出版社［Grosset & Dunlap Press］，1981年）。

63 制片人：我塑造马蒂·朱罗时所使用的信息在相当大的程度上来自于他自己的书《马蒂·朱罗看电影明星：娱乐圈的奥德赛》（*Marty Jurow Seein' Stars: A Show Biz Odyssey*，南卫理公会大学出版社［Southern Methodist University Press］，2001年）。而对于理查德·谢泼德和他职业生涯的了解是由谢泼德本人经过好几次访谈传达给我的。

63 杜鲁门·卡波特在床上都做什么？：帕蒂·希尔（Patti Hill）对于杜鲁门的采访《小说的艺术》（第17期，*The Art of Fiction No. 17*）最初发表于《巴黎评论》（*The Paris Review*，1957年春夏刊），此文触及卡波特的工作方式。杰拉尔德·克拉克的《卡波特》中也有相关内容。"凌晨两点差一刻，睡意未至……"引自卡波特的文章《白色的玫瑰》，收入《肖

像与观察：杜鲁门·卡波特文集》（兰登书屋，2007年）。那一小段关于卡波特的老式的、辞藻华丽的散文风格的文字："像穿过金属螺旋线的风扇叶片一样吃力却拼命地旋转……"引自《别的声音，别的房间》（*Other Voices, Other Views*，兰登书屋，1948年）。卡波特的观察："每年，纽约都充斥着这种女孩……"引自埃里克·诺登（Eric Norden）在《花花公子》（*Playboy*）上发表的对他的采访（1968年3月）。

66 《蒂凡尼的早餐》，旅行：南希·怀特所反对的那些话的准确原文被保存在某份文件中，处于杰拉尔德·克拉克私人所有物的某一处。"有一件事我是确定的，"他在2009年11月2日的通信中告诉我，"'操'（fuck）不属于《时尚先生》所反对的四个字母的词中的一个。这个字眼对于20世纪年代50年代来说太重了，而且，如果它真的出现了，杜鲁门一定会留意到，不会把它漏掉的。我觉得那些词更有可能是'见鬼'（hell）和'该死'（damn）。"卡波特给塞西尔·比顿的信中说的："《时尚芭莎》会在7月期刊登我的小说……"引自《太过短暂的款待：卡波特书信集》（*Too Brief a Treat: The Letters of Truman Capote*，兰登书屋，2004年）。"杜鲁门·卡波特，这个人我确实不太了解，但我喜欢他……"取自诺曼·梅勒的《自我广告》（*Advertisementsfor Myself*，G·P·普特南之子出版社，1959年）。"卡波特试图表现女主人公的内心世界时……"引自阿尔弗雷德·卡津的《杜鲁门·卡波特和'错误的军队'》（*Truman Capote and 'the Army of Wrongness'*），收于《同代人》（*Contemporaries*，利特尔&布朗出版社，1962年）。

68 真正的霍利·戈莱特利：“霍利·戈莱特利竞赛”（The Bonnie Golightly Sweepstakes）在《诉讼中的戈莱特利》（*Golightly at Law*，《时代周刊》，1958 年 2 月 9 日）中有详尽的记录。詹姆斯·米切纳对这件事的说法（我从中抽取了本节中出现的所有引语）在他给劳伦斯·格罗贝尔（Lawrence Grobel）的《对话卡波特》（*Conversations with Capote*，新美国图书馆出版社，1985 年）的导言中占据了很大一部分篇幅。杜鲁门典型的狡猾言论来自于埃里克·诺登对他的采访（《花花公子》，1968 年 3 月）。“杜鲁门也跟我提起过这个女人……”杰拉尔德·克拉克于 2008 年 12 月 23 日对笔者说。“垮掉的一代”这个词是赫布·凯恩（Herb Caen）在他《旧金山纪事报》（*San Francisco Chronicle*，1958 年 4 月 2 日）的专栏中发明的。原文如下：“瞧瞧杂志吧，起草着一幅旧金山‘垮掉的一代’的画像（噢，不，可别又是他们！）。五十个垮掉的一代在海滩别墅开着派对，到消息传开了的时候，当场有超过二百五十个长了胡子的猫猫狗狗们，朝着迈克·考尔斯的免费酒宴东倒西歪地前进着。你懂的，他们只有在该工作的时候才垮掉……”

触 碰 1958–1960

73 朱罗和谢泼德开始行动：这一系列发生在马蒂·朱罗和理查德·谢泼德之间的事件，是通过朱罗自己的书《马蒂·朱罗看电影明星：娱乐圈的奥德赛》而纳入本书的；此外，还有我和谢泼德的几次谈话。谢泼德极为慷慨地把他本人和他为

《蒂凡尼的早餐》写的分镜头剧本给我随意使用。所有他的引言都来自这些谈话。“文笔上佳，不落俗套，令人愉快……”引自派拉蒙的审读报告，保存于奥斯卡电影艺术与科学学院玛格利特·赫里克图书馆的特别收藏中。杜鲁门和朱罗、朱罗和宝拉·斯特拉伯格之间的对话，和朱罗自己在《马蒂·朱罗看电影明星》中记载的一致。“我记得是这样的……”谢泼德于2009年11月4日对笔者说。

78 **梦　露**：杜鲁门对于玛丽莲的强烈情感在《一个美丽的小孩》（*A Beautiful Child*，引自《变色龙的音乐》[*Music for Chameleons*]，兰登书屋，1975年）中仍然存在。读过这篇文章之后，她变得很像霍利，或者说，霍利变得很像她。“她不是故意的……”比利·怀尔德说，引自米歇尔·西蒙（Michel Ciment）的《比利·怀尔德降福于城市与世界》（*Billy Wilder urbi et orbi*，《正片》[*Positif*]，1983年7–8月）。斯特拉伯格和马蒂·朱罗之间的电话交谈则记于《马蒂·朱罗看电影明星》。

82 **“阳春白雪”型编剧**：朱罗和谢泼德与萨姆纳·洛克·艾略特之间的交易细节，引自一系列冗长的通信，保存于奥斯卡电影艺术与科学学院图书馆的特别收藏中。其中包括全部各种各样的备忘录、修改、关于他的合同的法律条款以及他最终提交的稿子。

82 **“下里巴人”卡住了**：“杜鲁门，他们不用我……”“哎，胡说……”这段简短的对话来自琼·阿克塞尔罗德，引自乔治·普林顿的《杜鲁门·卡波特：诸朋友、敌人、熟人和诋毁者对其动荡生涯的回忆》。在《幕后故事3》中，乔治讲了这个故事的另一个版本。

82 “阳春白雪”也卡住了：谢泼德出色的回忆录，就像所有与萨姆纳·洛克·艾略特的交易有关的材料一样，被保存在奥斯卡电影艺术与科学学院图书馆的特别收藏中。

84 放手一搏：《蒂凡尼的早餐》的改编剧作家的名单，被保存于奥斯卡电影艺术与科学学院图书馆的特别收藏中。我对阿克塞尔罗德试图进行修改的描述，来自阿克塞尔罗德自己对于相关程序的解释（这些解释，见于上文“瞬间灵感迸发”这一节的文献追溯所提到的各种访谈），以及我在自己和谢泼德、伊里纳·道格拉斯的交谈中所了解到的。比较一下艾略特的处理和稿子（奥斯卡电影艺术与科学学院图书馆）和阿克塞尔罗德的版本，即可见变化是相当明显的。琼·阿克塞尔罗德对于她丈夫晚间顿悟的记述，见于乔治·普林顿《杜鲁门·卡波特：诸朋友、敌人、熟人和诋毁者对其动荡生涯的回忆》。而阿克塞尔罗德对于他的底层立场的确知，随处可见于帕特里克·麦吉利根对他的采访，记于《幕后故事3》。

87 奥黛丽的隐退：“我真的很怨恨上帝……”奥黛丽·赫本的话，引自伊恩·伍德沃德(Ian Woodward)的《奥黛丽·赫本》(*Audrey Hepburn*，圣·马丁出版社［St. Martin’s Press］，1984年）。罗伯特·沃德斯告诉我，当他向奥黛丽询问希区柯克事件的细节时，她是很不清楚的，这让他相信此事在很大程度上是库尔特·弗林斯背着她谋划的。希区柯克的左右手赫伯特·科尔曼（Herbert Coleman）却有不同的说法。在他的书《知道希区柯克的人》（*The Man Who Knew Hitchcock*，稻草人出版社［Scarecrow Press］，2007年）中，科尔曼认为奥黛丽是知情的。关于追加的强奸戏份，他笔下的希区柯克这样说：“在

我们准备好拍摄之前，我们不会让她看到这个桥段。”科尔曼很直率地拒绝了，直接把新写的剧本寄给了奥黛丽，当时她正在杜兰戈拍摄《恩怨情天》。奥黛丽说：“赫比，我一直都想和希区柯克先生合作。请删了那出戏，告诉我你想要我什么时候去报告。”希区柯克报复性地回答道：“告诉派拉蒙，你们给她打电话的时候，他们就必须让她来报告，否则我就取消我的合约。”奥黛丽的引语，孩子对于“一个女人的生命和幸福来说，是不可或缺的。”引自克劳德·贝尔托（Claude Berthod）的《奥黛丽·赫本》（*Audrey Hepburn*，《大都会》［*Cosmopo Litan*］，1966年10月刊）。“我知道怀孕会影响她的事业……”西恩·费勒于2009年9月17日对笔者说。“她爱家庭超过她的事业……”罗伯特·沃德斯于2009年10月23日对笔者说。

89 **浪漫喜剧**：“他们提供他在罗德岛的写作环境……”琼·阿克塞尔罗德的话，引自乔治·普林顿的《杜鲁门·卡波特：诸朋友、敌人、熟人和诋毁者对其动荡生涯的回忆》。从雪茄到伏特加，再到玛丽莲的照片，这幅场景刻画了阿克塞尔罗德改编《蒂凡尼的早餐》时的样子，这些信息是由伊里纳·道格拉斯传递给我的。“大多数性喜剧涉及男人欺骗他们的妻子……”引自弗农·斯科特（Vernon Scott）的《阿克塞尔罗德强调婚姻主题》（*Axelrod Emphasizes the Marital Theme*，《费城调查者报》，1967年12月24日）。

92 **为了钱**：所有引自杰弗里·舒洛克备忘录的引语，以及他对于阿克塞尔罗的剧稿的评论，都来自《蒂凡尼的早餐》的“电影审查文件”，它被保存于奥斯卡电影艺术与科学学院图书馆。

定 局 1960

99 **把握先机**：“弗林斯相当肯定……”谢泼德于2009年11月24日对笔者说。朱罗在《马蒂·朱罗看电影明星：娱乐圈的奥德赛》中对他在戴恩蒂·摩尔的会面以及他恳求与奥黛丽·赫本见面并劝说她接受角色的描述，再加上理查德·谢泼德提供的信息，有助于重建奥黛丽在最终接受霍利·戈莱特利这角色之前的一系列事件的时间顺序。整个对话都出自朱罗之笔。“奥黛丽不愿意演这个角色是被梅尔的意见左右了……”罗伯特·沃德斯于2009年10月23日对笔者说。有趣的是，朱罗从未将阿克塞尔罗德放置在现场，但是据阿克塞尔罗德说，他当时绝对是在场的。考虑到乔治对这件事的多次描述总是前后一致，我倾向于相信他的回忆，并且我推断朱罗为了独揽挑选演员的功劳而忽视了乔治·阿克塞尔罗在现场的事实，当然这是典型的好莱坞作风。

103 **换搭档**：“这是一份被迫承受的压力……”约翰·弗兰肯海默说，引自杰拉尔德·普拉特利(Gerald Pratley)的《约翰·弗兰克海默的电影》（*The Films of John Frankenheimer*，金鸡出版社［Golden Cockerel Press］，1988年）。

104 **海滨插曲**：“亲爱的奥黛丽……”杜鲁门的信，摘自艾伦·欧文（Ellen Erwin）和杰西卡·戴蒙德（Jessica Diamond）的《奥黛丽·赫本宝藏》（*The Audrey Hepburn Treasures*，阿特里亚出版社［Atria Press］，2006年）。

105 **奥黛丽·赫本的丈夫**：“有了这个宝贝，我觉得我拥有了……”奥黛丽的话，引自约瑟夫·巴里的《四十岁的奥黛丽·赫本》（《美开乐》杂志，1969年7月刊）；“梅尔外表看起来

的确实极端拘谨……”罗伯特·沃德斯于2009年10月23日对笔者说。

106 **奥黛丽的新搭档**：对布莱克·爱德华兹的职业生涯还有他在《粉红色潜艇》中对加里·格兰特之处理更广泛的讨论，以及对他那“彼得·甘恩”风格的更加完整的分析，请见笔者的《亲吻者的一啜：布莱克·爱德华兹的电影》（*A Splurch in the Kisser: The Movies of Blake Edwards*，卫斯理大学出版社［Wesleyan University Press］，2009年）。“我母亲是个非常传统的人……”奥黛丽·赫本的话，引自一次非常精彩的访谈，同时绝对也是她最坦诚的访谈之一，这一访谈于1990年在《生活的宝藏》（*Living Treasures*）中播出。“对于布莱克来说，这确实是非常大的一步……”帕特里夏·斯奈尔于2009年2月9日对笔者说。

108 **穿裙子的平·克劳斯贝**：导演《生涯巅峰》对于布莱克·爱德华兹来说，不过是一个付钱的活，一份工作。他与素材以及平·克劳斯贝本人纠缠不已。帕特里夏·斯奈尔证实：“平·克劳斯贝是非常非常难搞定的。他当时正和片里的另一个演员，那个法国女人（妮可·茂瑞［Nicole Maurey］）出轨。布莱克对那部影片极为不满意。”“这太玩世不恭了……”布莱克·爱德华兹的话，引自让-弗朗索瓦·奥杜邦（Jean-François Hauduroy）的《老练的自然主义：对布莱克·爱德华兹的采访》（*Sophisticated Naturalism: Interview with Blake Edwards*，《电影手册英文版3》［Cahiers du Cin é ma in English 3］，1966年）。“通过那部电影，我们得以成年……”朱迪丝·克里斯特于2009年

1月30日对笔者说。

112 爵士乐：亨利·曼西尼与吉恩·利斯（Gene Lees）合著的自传《他们提到音乐了吗？》（*Did They Mention the Music*？，库柏广场出版社［Cooper Square Press］，1989年）非常清晰地铺叙了曼西尼的生平与艺术的走向。这本书加上我和利斯本人的对话，极大地增进了我对这个主题和曼西尼在电影音乐史上地位的理解。对于曼西尼在《蒂凡尼的早餐》中的参与这一方面的事实，凡有缺口之处，均由理查德·谢泼德为我澄清。谢泼德谈及《月亮河》时的热情和确信，只有他对奥黛丽·赫本的爱可以媲美。

113 选 角：梅尔·费勒阻碍托尼·柯蒂斯得到保罗·瓦杰克一角的这一事实，是经柯蒂斯本人证实而被纳入本书的。在他的书《美国王子》（*American Prince*，和谐出版社［Harmony Press］，2008年）中，柯蒂斯作为爱德华兹的老友，提供了关于他觉得他为何没能进入《蒂凡尼的早餐》的更多细节。“谁知道为什么？”谢泼德于2009年11月24日对笔者说。虽然他没有特别提及柯蒂斯，但爱德华兹在我们的一次会面中向我承认，乔治·佩帕德不是他给这部电影的第一人选。他没有解释为什么。“从片场出来后……”布莱克·爱德华兹的话，引自斯蒂芬·迈克尔·希勒（Stephen Michael Shearer）的《帕特里夏·妮尔：一场不平静的人生》（*Patricia Neal: An Unquiet Life*，肯塔基大学出版社［The University Press of Kentucky］，2006年）。2008年1月27日，我在帕特里夏·妮尔的纽约公寓里小坐，她笑着告诉我关于她不得不把头发染红，以便从视觉上与奥黛丽·赫本区别开

来的故事。日期标注为1960年9月19日的关于维拉龙卡的公关片段（“他收到来自西班牙的消息……”）引自《蒂凡尼的早餐》的学院特别收藏材料，保存在这部电影的派拉蒙文件中。爱德华兹启用巴迪·艾布森的决定，典型地体现了这位导演能在无人问津处寻找恰当人才的决断力。“让巴迪·艾布森扮演戈莱特利大夫是布莱克的决定……”帕特里夏·斯奈尔于2009年2月9日对笔者说。巴迪·艾布森的回忆录《奥兹国的另一面》（*The Other Side of Oz*，多诺万出版社［Donovan Press］，1994年）记载了关于香槟酒的轶事。好莱坞的传奇驯兽师弗兰克·因的话在本节中被引用了两次。第一次是“我有一只会坐着的猫，一只会走路的猫……”引自乔恩·惠特科姆（Jon Whitcomb）的《同在片场》（*On Location with*，《大都会》，1961年2月刊）；第二次是“它是一只真正纽约范儿的猫……”引自奥斯卡电影艺术与科学学院的特别收藏。派拉蒙宣传部，标注日期为1960年11月23日。

116 **汤濑先生**：对于汤濑先生这段趣闻我也非常震惊。读者若需证实，可参考收于奥斯卡电影艺术与科学学院图书馆的派拉蒙文件。那里记载着全部精彩而可怕的细节，比我在本书中提到的更多。

119 **图利普之歌**：《他们提到音乐了吗？》包含了这些细节中的大部分。“马蒂和我认为这首歌完全不应该是关于纽约的……”理查德·谢泼德于2009年3月13日对笔者说。

120 **纪梵希抢了伊迪丝·海德的活儿**：若是没有大卫·基耶里凯蒂的耐心讲解，服装设计的内幕对我而言将是一团完全

无法理解的迷雾。基耶里凯蒂向我解释了明星和服装设计师之间在工作室之外和在国外的合作关系的运转方式，从而在相当程度上让我明白了伊迪丝·海德何以会被奥黛丽伤害如此之深。“‘服装总监’这个职位很奇怪……”大卫·基耶里凯蒂于2009年3月6日对笔者说。“一不留神我就被扔进世界顶级时尚圈里了……”布莱克·爱德华兹的话，引自史蒂夫·加巴里诺（Steve Garabino）的《银豹再次来袭》（*The Silver Panther Strikes Again*，《纽约时报》，2001年8月8日）。

122 一又零一个八度：曼西尼创作《月亮河》的过程在电影文献中记录得如此之充分，这让追溯其来源显得有点愚蠢。然而，曼西尼自己的叙述（多次出现在印刷品和电影中）在《他们提到音乐了吗？》中的版本是最好、最彻底的。“曼西尼带来了录音带……”谢泼德于2009年8月24日对笔者说。

123 约翰尼·默瑟在床上做了什么？：福里德·谢德（Wilfrid Sheed）是值得敬重的。他的梦幻般的书《乔治建造的房子》（*The House That George Built*，兰登书屋，2007年）和亚历克·怀尔德（Alec Wilder）令人振奋的精确著作《美国流行歌曲》（*American Popular Song*，牛津大学出版社，1972年）相互配合，使得我清楚地看到一个既作为艺术家也作为男人的默瑟。此外，如果没有吉恩·利斯的传记作品《约翰尼的肖像》（*Portrait of Johnny*，众神出版社［Pantheon Press］，2004年）和菲利普·菲里亚（Philip Furia）的传记作品《云雀》（*Skylark*，圣·马丁出版社，2003年），

以及学者罗伯特·大卫多夫（Robert Dawidoff）的默瑟教程，我电脑里的约翰尼·默瑟文件夹将会空空如也。

126 **黑色小礼服**：我对于小黑裙的简短历史叙述经过了多个资源的过滤。有很多专门写小黑裙的书，但是没有任何一本比得上南希·麦克唐奈尔·史密斯（Nancy MacDonnell Smith）在她的书《十大经典：关于小黑裙和其他九个时尚宠儿的真实故事》（*The Classic Ten: The True Story of the Little Black Dress and Nine Other Fashion Favorites*，企鹅出版社，2003年）中提供的历史之旅对我更有用，更有启发性。我关于奥黛丽身着黑色越轨转型的理论得到了以下两位专家的证实和强化——丽塔·里格斯和杰弗里·班克斯——他们分别于2009年2月13日和2009年8月15日引用了此处；同时还有莱蒂·科坦·波格列宾（引用了后文），她亲自见证了一批纽约女性经历了从非常女性化的印花到纯黑魅力的转变。“我在巴黎试装时……”帕特里夏·斯奈尔于2009年2月9日对笔者说。

开　拍　1960.10.2–1960.11.11

133 1960.10.2 星期天 第五大道 拂晓：几乎每一本奥黛丽·赫本的传记，都讲述了她为了《蒂凡尼的早餐》而不得不离开西恩去拍摄的悲伤和焦虑。创作这一场景只是补充细节的问题。奥黛丽对于帕特里夏·妮尔的崇拜，我是通过妮尔本人得知的。妮尔于2008年1月27日告诉我，奥黛丽经常对她说，她希望自己有妮尔的天赋，希望成为妮尔那

样的演员。2009 年 11 月 5 日，当我向彼得·波格丹诺维奇问及奥黛丽是否真像有关她的传记文学说的那样害怕表演时，彼得·波格丹诺维奇回答说："表演从来都不是她最喜欢的事情。"

135 数小时后 第五十七大道和第五大道交叉口东南角：布莱克·爱德华兹在 1960 年 10 月 2 日清晨的穿着，在当天拍到的照片里清晰可见。自从他开始做导演以来，布莱克就是一个喜欢穿高翻领毛衣的男人。其他的类似细节，参见《亲吻者的一啜：布莱克·爱德华兹的电影》。我在此处试图引出的他的工作风格，也在这本书中有详尽的描述。至于奥黛丽对纪梵希设计的情感关联，随处可见于各种记录，但是"爱的盔甲"这个概念以及关于那款裙子的两个版本的细节（一个专为行走而设计，一个专为站立而设计），是由西恩·费勒于 2009 年 9 月 17 日传达给我的。"那件小黑裙，"他补充道，"只不过是那位穿着它的人的内在优雅的展现。"

137 128.54 克拉：关于那些使得他获准在蒂凡尼内部拍摄的谈判，马蒂·朱罗在《马蒂·朱罗看电影明星：娱乐圈的奥德赛》中有更详尽的描述。关于著名的斯伦贝谢项链的信息是很容易获取的，而我依靠的是约瑟夫·珀特尔（Joseph Purtell）的《蒂凡尼的触摸》（*The Tiffany Touch*，兰登书屋，1972 年）。

138 苍穹之钻：《与乔恩·惠特科姆同在片场，奥黛丽（戈莱特利）赫本》（*On Location with Jon Whitcomb*，Audrey（Golightly）Hepburn，《大都会》，1961 年 2 月刊）这篇文章为我提供了普拉纳和他的团队在蒂凡尼内部拍摄那场高难度的戏时，

在打光和摄影中遇到的诸多细节及复杂状况。

141 开　拍！：220伏特触电的磨难，以及布莱克和奥黛丽关于那部分的评论，出现在尤金·阿切尔（Eugene Archer）的《小镇上的花花少女》（*Playgirl on the Town*，《纽约时报》，1960年10月9日）。

144 午　餐：理查德·谢泼德于2009年3月13日对笔者说到的。

145 乔治·佩帕德的方法派与疯狂：我真的希望能够跟乔治·佩帕德平等地握握手，但是关于他，我听说得越多就变得越难，就连很少直言不讳的布莱克·爱德华兹，都在某一次和我谈话的时候忍不住暗示道：佩帕德是让他失望的。奥黛丽抱有类似的意见。她的评论“当然，所有的演员都有他们自己的‘方法’……”引自《与乔恩·惠特科姆同在片场，奥黛丽（戈莱特利）赫本》。2009年1月27日和2009年3月13日，帕特里夏·妮尔在谈到这个话题的时候都切断了我们的对话。这么多年了，她仍然火气很大。我觉得伊丽莎白·阿什利（Elizabeth Ashley）的评论非常具有启发性：“乔治并非抱有那种幻想的唯一演员……”引自她的书《女演员：路上的明信片》（*Actress: Postcards from the Road*，福西特出版社[Fawcett Press]，1975年，与罗斯·费尔斯通[Ross Firestone]合著）。布莱克·爱德华兹所承认的“我喜欢乔治；他这么个笨蛋实际上很容易被人攻击……”引自斯蒂芬·迈克尔·希勒（Stephen Michael Shearer）的《帕特里夏·妮尔：一场不平静的人生》（*Patricia Neal: An Unquiet Life*，肯塔基大学出版社，2006年）。帕特里夏·斯奈尔的假设“我觉得乔治的问题在于……”引自我们2009年2月

9日的谈话。综上所述，我还是很满意地找到了某种解释，虽然它不能澄清所有问题，但是我希望佩帕德那边的说法能够提供一些健康的复杂性。他的以“我的世界在一天之内崩塌了”为开头的故事取自《<蒂凡尼的早餐>幕后故事》（*Behind the Scenes with Breakfast at Tiffany's*，《银幕故事》，1961年10月刊）。我应该补充一下，我和佩帕德的儿子布拉德有过一次短暂的交谈，但他没能给我提供更多的洞见。他告诉我，他父亲非常小心地把生活和工作区分开来。

149 **奥黛丽 & 梅尔 & 布莱克 & 奥黛丽**：帕特里夏·妮尔关于梅尔和奥黛丽的故事，以“他对她非常刁钻，你知道……”为开头，引自我们于2009年1月27日的访谈。爱德华兹的引语：“我不知道她丈夫是否对她的事业具有持续的影响……”引自一篇关于奥黛丽和她的男人们的冗长的即兴文章《风格、优雅和关于男人的坏运气》（*Style, Elegance and Bad Luck with Men*，《新闻周刊》，1999年6月28日），其中爱德华兹为奥黛丽性格中依赖他人的一面感到悲哀，并且解释了这一面如何导致了她的许多棘手的爱情关系。巴迪·艾布森对奥黛丽的工作风格的描述：“没有两次拍摄是完全一样的……”引自他的回忆录《奥兹国的另一面》。奥黛丽的话“我没什么经验……”引自尤金·阿切尔的《小镇上的花花少女》。最后，爱德华兹的评论“在那些日子里，每个人都爱上了奥黛丽”。引自一次发生在2009年7月29日的邮件来往。当我向罗伯特·沃德斯转述爱德华兹的邮件时，他咯咯一笑。他的回复“我可以向你保证，一点也没有，……”引自于我们2009年10月23日的谈话。

152 开一场派对，拍一场派对：“这场盛大的派对在剧本里只提到了一下……”布莱克·爱德华兹的话，引自让-弗朗索瓦·奥杜邦的《老练的自然主义：对布莱克·爱德华兹的采访》（《电影手册英文版3》，1966年）。本节中其他的引用材料直接来自于我对于当时参加派对的人们的采访。他们是：米里亚姆·尼尔森（采访于2009年2月23日）、费·麦肯齐（采访于2009年2月20日）、乔伊斯·梅多斯（采访于2009年2月26日）和奇普·金（采访于2009年3月11日）。此外，谢泼德献给奥黛丽的充满爱意的致敬，“你读过的、听过的关于奥黛丽·赫本的每一件事……”则引自我们2009年3月13日的谈话。

161 结　局：帕特里克·麦吉利根对布莱克·爱德华兹的采访，引自《幕后故事4：1970和1980年代剧作家访谈录》（*Backstory 4: Interviews with Screenwriters of the 1970s and 1980s*，加利福尼亚大学出版社，2006年），让我开始觉得爱德华兹在《蒂凡尼的早餐》中所使用的结局并不是乔治·阿克塞尔罗德写的。那个鸟笼的意象——爱德华兹用它来引入派对那幕的鸟笼，同时它也被概括在弗雷德著名的独白中——导致我相信，爱德华兹不仅仅是修改了，而是完全重写了阿克塞尔罗德的剧情。此外，爱德华兹后期的很多电影，和《蒂凡尼的早餐》一样，都以某种不太令人信服的有情人终成眷属而结束（见《亲吻者的一啜：布莱克·爱德华兹的电影》）。因此，在2009年6月29日的电邮来往中，当我抱着最终结局完全出自爱德华兹之手的想法询问布莱克以期确认的时候，我几乎是确信的。他承认了，不过有

些犹豫。第二天他打电话给我向我发牢骚："你究竟是怎么发现的？"他还补充道："我之前不想到处告诉别人我重写了结局，那样就不太好了。"帕特里夏·妮尔的附和："布莱克拍摄了两种结局……"引自我们2009年2月9日的谈话。

164 小巷里的猫："作为一个女人……"朱迪丝·克里斯特于2009年1月30日对笔者说。

166 雨 衣："奥黛丽在该片结束时穿的雨衣是伊迪丝做的……"帕特里夏·斯奈尔于2009年2月9日对笔者说。

反 响 1961

169 贝妮特·瑟夫的晚宴派对：琼的说法引自《杜鲁门·卡波特：诸朋友、敌人、熟人和诋毁者对其动荡生涯的回忆》。

170 比利·怀尔德的晚宴：我们现在能够明白布莱克选择他的结局是正确的，不管这个结局有多么难以让人信服，它和这部电影迷雾般的惹人念想的基调是一致的。乔治的结局虽然比爱德华兹的在情感上更讲得通，却不符合20世纪60年代早期浪漫喜剧的常规。正因为如此，它不得不被抛弃掉。两个结局都同样正确，又同样错误，但这一点难以阻止乔治对布莱克心怀怨念，尤其是考虑到他自己的原稿经常被修改掉的漫长历史时。帕特里夏·斯奈尔的解释："布莱克对鸡尾酒派对那场的处理让乔治非常不爽……"引自我们2009年2月9日的谈话。乔治对于米基·鲁尼桥段的不满："每次鲁尼一出来，我就说……"，可见于乔治·阿克塞尔罗德的《银幕技艺：剧本写作》。比利对阿克塞尔

罗德说的关于离开纽约的话，是从《幕后故事3》阐释而来的。在他的整个职业生涯中，阿克塞尔罗德会不断地重复大致同样的对话，期间的差别尽可忽略。

171 曼西尼已准备好配乐：此处，曼西尼的自传《他们提到音乐了吗？》是不可或缺的，同样不可或缺的是保罗·摩纳哥（Paul Monaco）为《美国电影史》（*History of the American Cinema*，加利福尼亚大学出版社，2001年）撰写的章节《六十年代的电影》（*The Sixties*）。如果不参考这一系列文献，那就不可能写关于好莱坞的任何事情。奥黛丽给曼西尼的信可见于如下网址：http://www-personal.umich.edu/~bcash/music.html.

173 那首烂歌：正如我在本书中所说，这个故事有很多个版本，其中大多数版本认为是奥黛丽拯救了《月亮河》。在我和理查德·谢泼德的谈话中，我非常确定地提醒他这一点，他也非常确定地告诉我，他才是站出来说话的人。费伊·麦肯齐关于梅尔·费勒的轶事，“首映之后……”来自我们2009年2月20日的对话。理查德·谢泼德的总结：“那首歌对于莱金而言确实成了心结……”则来自2009年3月13日（的对话）。曼西尼所忆的那次会面的版本：“奥黛丽从椅子上弹起来……”引自沃伦·哈里斯的《奥黛丽·赫本：一部传记》（西蒙 & 舒斯特出版社，1994年）。

175 怪　杰：关于“怪杰”的资料到处可见。“让我们正视这个问题……”引自奥斯卡电影艺术与科学学院图书馆的派拉蒙宣传文件，1960年10月26日。“当你宣传这个非比寻常的角色的时候……”引自《<蒂凡尼的早餐>幕后故事》。

“如果你是奥黛丽·赫本的影迷……”引自《电影故事》(1961年7月刊)。“奥黛丽·赫本小姐一直以冰清玉洁彬彬有礼的公主形象示众……”引自奥斯卡电影艺术与科学学院图书馆派拉蒙宣传文件,1960年9月13日。

178 海 报:罗伯特·麦金尼斯和笔者的访谈,2009年8月5日。

181 影评家的想法:权威性的《蒂凡尼的早餐》评论列表,参考大卫·霍夫斯塔德(David Hofstede)的《奥黛丽·赫本:生平与作品》。A.H.韦勒在《纽约时报》中的评论发于1961年10月6日;《综艺》的评论发于1961年10月5日;布兰顿·吉尔精湛的《纽约客》评论发于1961年10月16日;佩内洛普·格莉叶特的评论可见她的书《不神圣的傻瓜》(*Unholy Fools*,纽约:维京出版社[Viking Press],1973年)。欧文·曼德尔给专栏作家黑兹尔·弗林(Hazel Flynn)的信,其中包括“从道德角度看,《蒂凡尼的早餐》是一年中最糟糕的电影……”来自《好莱坞公民新闻报》(*Hollywood Citizen-News*),1962年2月20日。

183 上班女郎:莱蒂·科坦·波格列宾和笔者的访谈,2009年3月6日。

184 史威夫蒂·拉扎尔的一次晚宴聚会:“电影上映一段时间后……”帕特里夏·斯奈尔于2009年2月9日对笔者说。“这本书真的相当苦涩……”引自埃里克·诺登的一次访谈,发表于《花花公子》(1968年3月刊)。卡波特的悲叹,“噢,天啊,没一样对的……”引自《对话卡波特》(*Conversations with Capote*,新美国图书馆出版社,1985年)。“杜鲁门对剧本强烈反对……”理查德·谢泼德于2009年3月13日对笔者说。

184 **黑泽明的一次晚宴聚会**：关于黑泽明的不可思议地好笑却又不可思议地伤感的故事，开头为“当我在创意管理联合公司（CMA）做经纪人的时候……”，引自我和谢泼德2009年3月13日的谈话。米基·鲁尼对于扮演阿里嘎多先生一角的感受，是从他在布鲁斯·卡尔弗特（Bruce Calvert）的《雷埃尔生活中的种族主义》（*Racism in Reel Life*，《萨克拉门托蜜蜂报》［*Sacramento Bee*］，2008年9月9日）中的一句评论阐释而来的。原本《蒂凡尼的早餐》的一场免费的户外放映，由于抗议汤濑先生而被取消，《普罗旺斯杂烩》（*Ratatouille*）一片取而代之。对此，如果当时有机会，我一定会抗议的。就选择鲁尼扮演汤濑一事，布莱克·爱德华兹已经公开地在《蒂凡尼的早餐》各种版本的DVD上进行了道歉。

185 **莱蒂·克汀·波格列宾一路前行**：莱蒂·科坦·波格列宾于2009年3月6日对笔者说。

186 **请把信封打开**：在《他们提到音乐了吗？》一书中，曼西尼描述了他接受奥斯卡金像奖之前的一系列事件。他和约翰尼·默瑟的对话逐字逐句地摘自1962年4月9日的电视广播。第三十四届学院奖的副本收录于位于洛杉矶的奥斯卡电影艺术与科学学院玛格丽特·赫里克图书馆。

190 **浪漫喜剧的结局**：关于奥黛丽如何克服了她对于《丽人行》的担忧，并且最终接受了角色的更多细节，可参考《在天花板上跳舞：斯坦利·多南和他的电影》（*Dancing on the Ceiling: Stanley Donen and His Movies*，克诺普夫出版社，1996年）。“我不得不承认，之前对于是否接受这个角色，

我是犹豫不定的，”奥黛丽在她给这本书的导言中写道，“然而，斯坦利通过单纯的坚持，说服了我接受它。弗雷迪·拉斐尔完成了一份优秀的、或许有些超越其时代的剧本。它是极度精致的，既在于它对于男人和女人醉心于彼此的各阶段的阐释，也在于它让故事打破时间顺序，来来回回地展开自身的方式。”

尾 声 1960年代

195 浪漫喜剧的开篇：“当拍摄这部电影的时候，我所看到的奥黛丽·赫本是我以前从未见到过的……”斯坦利·多南的话，引自伊恩·伍德沃德的《奥黛丽·赫本》。“是奥黛丽提出离婚的。”引自莉娜·达斯（Lina Das）的《另一个奥黛丽》（*Another Audrey*，《周日邮报》[*Mail on Sunday*]，伦敦，1999年11月7日）。朱迪丝·克里斯特的话，引自1967年4月28日的《纽约世界杂志论坛报》（*New York World Journal Tribune*）。理查德·斯科利的话，引自1967年5月12日的《生活杂志》。

197 第一期《女士杂志》：莱蒂·科坦·波格列宾于2009年3月6日对笔者说。

198 别了，伊迪丝：关于伊迪丝和奥黛丽在片厂餐厅相遇的故事，在大卫·基耶里凯蒂的《伊迪丝·海德》中得到了很好的叙述。丽塔·里格斯的轶事，开头为“1966年海湾西方公司（Gulf & Western）收购了派拉蒙……”引自我们2009年2月13日的谈话。

199 杜鲁门的天鹅之歌：萨莉·比德尔·史密斯的《在他所有

的荣耀之下》包含着可能是有史以来关于芭比的最好的传记材料，而且，此书以精细而痛苦的细节，记载了她对于《1965年巴斯克海岸》的反应。很自然地，杰拉尔德·克拉克的《卡波特》从杜鲁门的视角出发讲述了同样的故事，而这本书在它的最后一页有一份对他临终遗言的记录。

后　记

与山姆·沃森相约
为什么是《蒂凡尼的早餐》？
与帕德里夏·妮尔共度的一个半下午
阅读提示

与山姆·沃森相约

在洛杉矶长大的我很快就意识到自己并不喜欢在洛杉矶居住。当我意识到这一点的时候，马上就搞清楚了原因：我猜，问题出在好莱坞。那么多所谓自作聪明的外乡人永远在提醒着我：我所居住的洛杉矶不过是光怪陆离、贪婪之极、庸俗无比的虚假天堂。对此，我应该深感羞愧。

我并不惭愧，可是无论如何，我要道歉。这么多穿衣甚有品位的人一致表示同意，我也不好再提反对意见。不问为什么，就与他们一起欢笑、一起畅饮、一起嘲笑吧。大概是因为我戴眼镜的缘故，他们才把我当成同类人；或是因为仰慕他们的衣着品位，我才下意识地想要成为他们的同类。

我过着双重人格的生活。白天，紧张兮兮、狂躁易怒、喋喋不休。晚上，则悠闲地坐在游泳池边上吃着煎鱼排，安静无比地看书，更多的时候，我会去看几场自己喜欢的电影。独处时，我开始把自己假想成一个居住在纽约之外、隐匿于洛杉矶、既有着阿伦·阿尔达（Alan Alda）绝妙的身材又有着汤姆·克鲁斯（Tom Cruise）的灵魂的完美男人。这就好像与自己闹出绯闻一样，很是让我尴尬。

无奈的是，洛杉矶最滑稽可笑的人类，当属像我这样的“反洛杉矶者”。作为最富战斗力的纽约人，这些我们称之为“编剧”

的人永远是一副闷闷不乐的样子，可能因为老板对其不屑一顾而愤愤不满，更可能是因为应聘失败或未接到电话而郁闷至极。（曾听闻意第绪语是好莱坞的通用语。其实不是，抱怨才是。这恰好使得周围的犹太人开心不已。）

如同弗拉季米尔和爱斯特拉冈[①]，那些不再眷恋洛杉矶的人口口声声说要离开。然而，他们是永远不会离开的。难道当真如蝗虫之日所云，洛杉矶是一太平地狱，芸芸众生不过是在熊熊烈火中载歌载舞吗？

不，至少有时候不。我曾见过一个最愤世嫉俗的编剧在派拉蒙大门前晕倒在地。也曾见到一个最暴躁的反对者，在好莱坞屡屡碰壁，被业内行家屡屡鄙视，一气开到穆赫兰道，在夜晚俯瞰这座城市后，却再次燃起希望，只因领悟到花景洋房里面的每个艺人，包括演员、导演、服装设计师、灯光指导、跑腿儿或很纯很傻的编剧皆在尽其最大努力拍摄电影。他们素昧平生，却相遇于洛杉矶，共同为我们每周六晚上七点到九点半的黄金快乐时光而努力工作。我喜欢这些人。

我真心喜欢这些人。喜欢他们怒发冲冠，恰如高转速的发动机蹦出的滚烫的橘黄色火花。我喜欢他们流言蜚语，正是这些流言使生活在这座城市的居民亲密无间，就像有着宝马车的《我们的小镇》（*Our Town*）[②]。我喜欢在市级规模的办公室里，受蠢蠢欲动的雄心壮志驱使而奋力共谋。我爱煞了那种傲慢、勇气、疯狂以及（偶尔）藏在努力背后的想象力。我也很是欣

① 荒诞派戏剧《等待戈多》中的两位主人公。——编者注

② 美国剧作家桑顿·怀尔德（Thornton Wilder）的三幕舞台剧。——编者注

赏那些对一切冷嘲热讽的个中好手，在他们看来，没有比为整个世界制造乐趣更愚蠢或更重要的事情了。然而最重要的是，我喜欢这项工作。尽管因其仅供消遣，有时无济于事，此爱亦矢志不渝。正如，在外与人邂逅后，遂发生一场采取了保护措施的欢爱一样，是我们能为彼此所做的最好的事情。

我这么说，并不是暗示好莱坞是一片远离阴险狡诈的净土（任何掺杂金钱的东西都无法远离奸诈的人心，好莱坞也一样），但是带着反感去接近好莱坞——正如众多编剧一样——充其量不过令其对这里的居民、作品及其道德伦理形成狭隘的理解而已。

在写作这本关于拍摄《蒂凡尼的早餐》所发生的一系列事件的书时，我再次深深感动于好莱坞所要求的近乎奇迹的力量，在这个案例中，它的作用完美发挥出来了。整个过程是一点点琐事，一个慷慨的制片厂以及一次偶然的天才们的集结——正如海明威、乔伊斯、亨利·米勒曾经在莎士比亚书店所做的那样，只不过他们的派拉蒙在塞纳河边。

但是巴黎只是那个20世纪20年代的巴黎，而只要有人拍电影，洛杉矶就永远是好莱坞电影之都。

为什么是《蒂凡尼的早餐》？

关于《蒂凡尼的早餐》，我该讲点什么呢？在写《亲吻者的一啜：布莱克·爱德华兹的电影》时，我一直在纠结这个问题。我知道应该怎么讲《十全十美》（*10*，1979），《疯狂人生》（*S.O.B*，1981）和《粉红豹之黑夜怪枪》（*A Shot in the Dark*，1964）——我可以带着浓浓的兴趣费尽心机去研究爱德华兹电影集——但是在《蒂凡尼的早餐》这里却卡壳了。

究竟是什么给了它在流行殿堂上的地位？五十年过去了，为什么我还能看到扮演霍利的奥黛丽的脸蛋出现在T恤衫、招贴画还有纸杯蛋糕上呢？为什么当一屋子人——特别是一群女人和男同性恋——谈到这一话题时，总是胸部起伏不定，结结巴巴地一阵胡扯呢？难不成他们中风了么？咨询过神经学和电影学两方面的专家后，最后我终于领会到这样的反应与其说与电影的传播有关，毋宁说与时代精神有关。不是当今的时代精神；当我的手抚摸自己的胸口或旁边什么人的胸口时，我觉得自己撞到了那股喷泉。但是其他的手却揭示了另一个时代。让时间倒流到1961年，那时，《蒂凡尼的早餐》刚刚上映。我想要知道这个电影是不是演绎20世纪60年代早期的事情？答案难寻。首先，我不是那个时代的人，甚至离那个时代比较远。其次，我的本能——经过八年的沧桑后它们还剩下多少——甜

言蜜语着："这些都是不错的电影。"诸如《江湖浪子》（*The Hustler*，1961）、《桃色血案》（*Anatomy of a Murder*，1959）、《热情似火》（*Some Like It Hot*，1959）、《精神病患者》（*Psycho*，1960）、《影子》（*Shadows*，1959）、《西区故事》（*West Side Story*，1961）、《赤胆屠龙》（*Rio Bravo*，1959）之类的电影都回避这样的问题：为什么没有人会想到把沃尔特·布伦南（Walter Brennan）的脸印在十六岁生日贺卡上呢？如果我也这样询问《蒂凡尼的早餐》的影迷们，是不是像个傻瓜一样？那样确实太傻了。估计大家会震惊得鸦雀无声，片刻停顿后会有人辩解："但是《蒂凡尼的早餐》多浪漫啊。"

好，那么我会说，还有更浪漫的电影呢？比如《桃色公寓》（*The Apartment*，1960）、《天涯何处无芳草》（*Splendor in the Grass*，1961）这样的。"但是里面没有奥黛丽。"好吧，那么还有很多奥黛丽·赫本主演的好电影（如《修女传》）。"但是她在《蒂凡尼的早餐》中是最棒的。"注意，不是这部电影，而是她。好吧。那么格蕾丝·凯利和伊丽莎白·泰勒呢？玛丽莲·梦露怎么样？她们在60年代初期不也很棒吗？

我开始变得无聊了。"朋友们"不再回我的电话，也不再邀请我参加晚宴。但这并不能妨碍我出其不意地出现在他们家里，经常是拿着煎蛋饼之类的东西，在一个不恰当的时间发起各种分组调查以探知关于奥黛丽的地点和时间。如果他们说"不"，我是绝不会接受的。如果他置之不理，就干脆坐在他们的膝盖上，直言问之。如果他置若罔闻，就大声吆喝或在众目睽睽之下性骚扰。此法行之有效。黛比·雷诺兹如何？多丽丝呢？"哦，但是奥黛丽更老练娴熟（sophisticated）。"一个

年近古稀的老妇人高举着手打断了我。听到这话，我立马从她老公的身上滑下来，灰溜溜地回家了。

老练娴熟。没错，这就是好莱坞在你身上起到的作用。如果一个制片厂的演员——这里指奥黛丽·赫本——演得天衣无缝、浑然天成的话，那么一定有一个默默努力的团队，这个团队由导演、经纪人、设计师、制片人及其背后的媒体支持。如果我可以追溯到奥黛丽是如何从一个“正常”人蜕变成一个老练娴熟、炉火纯青的演员的话，我就可以理解这部电影何以在过去乃至将来都能如此夺人眼球了。

但在那之前，我必须先搞清楚老练娴熟的内在涵义。显然，我需要做更多的煎蛋饼。但是，首先呢，我还是写我这本有关布莱克·爱德华兹的书吧。

与帕德里夏·妮尔共度的一个半下午

托尼奖以及奥斯卡金像奖最佳女主角得主帕德里夏·妮尔于2010年8月8日溘然长逝。

我曾两次短暂拜访过她，可以算是她的朋友了。

当我到达帕德里夏·妮尔位于上东区的公寓时，妮尔的助理玛西向我解释说“帕德在化妆呢”，她一边把我领到起居室靠窗的一个桌子旁，一边说：“她一会儿就过来。”一眨眼的功夫，玛西从我手里接过鲜花，就消失在厨房里。

我静静地等了一会儿，正在四处张望这个富丽堂皇的公寓，寻找与妮尔有关的个人照片或私人纪念品时——耳边传来了妮尔的声音。

“是你来早了还是我来晚了？”

还是那个世界上最悦耳动听的声音；混合着波旁威士忌、蜂蜜，还有新鲜烟叶的味道。

“没关系。你还好吗？”

我抬起头来，看到帕德里夏·妮尔正伏在助步车上，小心翼翼地一步一步地向我走来。

“哦，”她从卧室门口问道，“你想喝一杯……一杯……”她改变了主意。“哦，我不知道。”她冲着厨房喊道，“喂，亲爱的？”

“需要什么？”

“给我来杯茶就好了。亲爱的，你好吗？”这是对我说的。

“我很好。”

“外面冻死人了吧？是不是很冷？”

“是啊，快冻死了”

“噢，噢，噢，噢……”她又转向厨房的方向，“亲爱的？”

“怎么了，帕德？”

“你可以帮我把这些花拿到这儿来吗？这样我们待会儿聊天儿的时候能看到它们。我们这就要开始了。”

“我把花插到花瓶里吧。”

“好极了。”她笑了起来，然后轻拍了一下我的手，问道，“我用涂个口红吗？”

“涂吧。”

“涂哪个颜色呢？”

“红色。”

“我觉得也是！”她从助步车后面走出来，然后挨着我慢慢坐在椅子上，“你知道，尽管很冷，这里还是纽约。”

“是的。”我答道，“我喜欢纽约。”

“我从这里开始演员生涯。过去是个演员，现在还是个演员。你在录吗？”她指向我的录音机。

“是啊，我在录音。”

“我曾经在《邂逅的爱情》（*Voice of the Turtle*，1947）中担任替角。那是我得到的第一份工作。是不是感觉很好呢？感觉太棒了，而且当时我是那么年轻。制片人是个很好的人，可惜没过久就过世了。”她笑道。“他很帅气。帅呆了。但是我

们没有任何潜规则的关系，只是感觉很好，然后他就雇用了我。对了，他叫什么来着？是叫……”她抬头望向天花板，“亲爱的？”

厨房里传来的声音问道：“怎么了？”

“他叫什么？”

“谁啊，帕德？”

“那个给我第一份工作的帅哥。”

“阿尔弗雷·德·理埃格瑞（Alfred De Liagre）。”

“他帅呆了，真是个帅哥。然后我就开始了替角的工作，最终我得到了这份工作。一份演员的工作。我去拍了这个电影，但是很明显，我演得很失败。然后，我又接拍了《家》（*Another Part of the Forest*，1948），那人叫什么来着……尤金·奥……哦，不对，你知道，我对这些人很熟，除了剧作家和音乐家。他叫什么来着？你应该知道他。他作过很过曲子……很多很多。他现在已经过世了。要不然你猜一下吧？”

我迟疑地说：“科尔·波特（Cole Porter）？”

“科尔·波特？不对。”

“理查德·罗杰斯（Richard Rodgers）？”

“对，就是他。你太棒了，就是理查德·罗杰斯，”她低声说道，又向我靠近了一些。“他有点喜欢我。他让我一遍一遍地背台词……”

“你当时还单着吧？”

“是—啊……”

玛西拿着鲜花走进来——鲜花已经插到花瓶里了——把花摆放到空桌子中间。

“他不停地走过来，对我说：‘带我出去吧，带我出去吧。’

我对他很好，但是后来我对他说：‘罗杰斯先生……’并暗示他适可而止吧。他却对我说：‘你怎么可以这么想我？’诸如此类的话。看看这些花！”

厨房里有人应道：“很漂亮。是剑兰。”

“剑兰！然后为丽莲·海尔曼（Lillian Hellman）读剧本……丽莲·海尔曼是个雷厉风行的女人，但是对男人来说，她是个漂亮女人。我认识她的情人。我爱过他，是的，爱过。他叫什么来着？”

“达希尔。”

“达希尔！”她点头。“是他！你一定见过他。他爱过我。”帕德里夏·妮尔擦了下她的眼镜，说道：“问题是：现在他们都不在了，就剩我一人了。”

“都过世了吗？”

“对。他们都过世了。我是说简·哈根（Jean Hagen）死了；麦琪·菲利普斯（Maggie Phillips）也过世了；当然还有米尔德里德·丹诺克（Mildred Dunnock）也不在了；我的父亲、我的兄弟——所有人都没了。所有人都离我而去。包括我的制片人和剧作家。”

“帕德……”

“我还活着，”她眨着眼睛笑得更深了，“活在《原野铁汉》（*Hud*，1963）里。保罗[①]现在也没了，又只剩下我一人了”

“你在《原野铁汉》里演得好极了。”

“但是，亲爱的，我并不是不快乐。”

一阵静默，我在想是不是该换个话题了。

---

① 指本片的男主角保罗·纽曼。——编者注

帕德抬头望向天花板，说道："亲爱的？"

厨房里有人应道："有什么事吗？"

"我在百老汇登台的时候，有多大？"

"二十二三吧。"

"两年后我又转战好莱坞。"

"事实上，我觉得你当时可能只有二十岁……"

"二十岁？是吗？好吧，我是1926年出生的……然后这个演出是在——"

"1946年演出的……"

"那我就是二十岁！然后我就签约华纳兄弟公司，并坠入爱河。你知道我在和谁谈恋爱吗？

我点点头。她说的是加里·库珀。

"我恋爱了。"

"是的。"

"杰克·华纳当时大摆筵席。来了很多人，可能有24个人，也可能是25个人。当时我坐在这里，加里·库珀也坐在这里，就在我右边，和我隔着两个座位。我喜欢他！你懂得，我爱死他了……但是我从没想到过……从没想到过。好吧，几经周折，我遇到了金·维多。当时他正要导演《源泉》（*The Fountainhead*，1949），他要求我试镜。我去试镜的时候再一次碰到了加里·库珀。难道我当时身材不好吗？那些都已经过去了。拜拜！不管怎么说，电影开拍了，我恋爱了，一切正如你所知道的一样。"

"你们当时就在一起了？"

"我想是的。电影杀青之夜，我们开始交往。"

“你一直等着他。”

“是的，亲爱的，是的。”

“为什么呢？”

“因为……我没有其他选择。他的妻子当时在纽约，或者别的什么地方，和他女儿住在一起。但是，很长很长一段时间，她一直被蒙在鼓里。就加里、我、简·华伦蒂娜（Jean Valentino）、科洛伊·卡特（Chloe Carter）知道这事。我们几个人经常一起聚餐，大晚上坐在公园里喝酒。”

“你们怎么能做到这么保密？”

“我也不知道啊。反正就我们几个知道这事。我给你提过哈维·奥金（Harvey Orkin）吗？”

“没有。”

“他是加里的出版商。当时他正和一个女人同居。我记不清这个女人是谁了。哈维告诉我：‘我有个好点子。’他想盖一个避暑别墅……避暑别墅……在哪里来着？”

“我不知道哦。”

“你知道的呀！”

“棕榈泉？”

“不是，你知道的！”她转头对玛西说道，“亲爱的？”

“嗯？”

“我需要你再提醒我一下。”

“好。”

“那个避暑别墅在哪里来着？哈维·奥金、他的女朋友、我的母亲还有加里……我们一起去的……他们在盖的别墅……离丹佛很近……很有名气的一个地方……”

“阿斯彭。”

“阿斯彭！你太聪明了。亲爱的，谢谢你。哈维不知道我和加里的恋情。我的妈妈也不知道，其他人都不知道。哈维打电话给加里，邀请加里去别墅看看。然后我们大家就去别墅了，加里和我分开去的。我不知道为什么要这样做，但是那天晚上我们是单独开车去的。天啊，真是令人愉快！这事儿可真漂亮！第二天早上我们就见到了哈维的别墅。但是加里有点闹情绪。因为我。只是因为想起了我。洛奇（库珀的妻子）就问他：‘你是不是爱上帕德了？’他回答说：‘我是爱上她了。’帕德拍了一下桌子。‘没错，我们在交往。已经交往了两年半了。’”

很快话题转到了《蒂凡尼的早餐》，我的写作中心。帕德回答了我所有的问题，又谈了一会儿，我就告辞了。

一年后，帕德打电话告诉我：她要去洛杉矶看她的女儿，并问我是否愿意与她共度午餐。我乐意之至，并建议去钟塔饭店聚餐，钟塔饭店离她那儿很近，是拉布雷亚大道的一家意大利饭店。

从我接到帕德的那一刻起，她就滔滔不绝地聊起来。那个下午她追忆了几百件事情，漫无边际，但是主要围绕两个话题：一个是伊利亚·卡赞，另一个就是加里·库珀。

“我跟你提过那个帅哥，哈维·奥金吗？”她问道。

在去饭店的路上，帕德问我她可否挽着我。我说：“可以。”然后伸出手臂来。但是她抓住了我的手。离开饭店时，她握着我的手；走进隔壁的面包房时，她握着我的手；离开面包房去取车时，她握着我的手；站在拉布雷亚大道等车的时候，她握着我的手。而我则拿着她的拐杖。

阅读提示

1. 奥黛丽·赫本常被推崇为时尚偶像，但是我们鲜见其身着黑色小礼服。您了解到了哪些以前从不知道的奥黛丽·赫本？

2. 在为1961年公映的《蒂凡尼的早餐》所使用的宣传资料中，奥黛丽说：她仍然认为自己在人生中最重要的角色是一个母亲。自此以后，她的母亲身份发生了怎样的改变？

3. 电影版的《蒂凡尼的早餐》与杜鲁门·卡波特的中篇小说有何不同？你是否很惊讶电影中霍利·戈莱特利的身份是一个交际花？

4. 奥黛丽·赫本是一个女权主义者吗？

5. 沃森认为《蒂凡尼的早餐》是一部娱乐性很强的作品，但是他同样解释了这个电影的历史重要性。读完本书后，您对这部电影的看法都有哪些改变？

6. 如果玛丽莲·梦露扮演霍利·戈莱特利，电影会有何不同？

出版后记

本书是一本关于电影的书，全书以“非虚构”“非学术化”的方式，详细而完整地再现了《蒂凡尼的早餐》从生活原型到原著小说再到经典影片的整个过程。从小说原著中霍利这一人物形象的原型描写，对饰演霍利之演员的发现、甄选与游说，小说改编权之争取，制片人、编剧、导演、演员、服装设计、作曲等幕后班底的策划与组织，直到影片上映后在各界的反响以及奥斯卡奖项的斩获。

同时，这又是一本像电影一样的书，在呈现上述过程中，作者将大量的史实材料进行了精心的组织，通篇阅读下来，有着完整的起承转合，如在制片人搭机会见小说作者杜鲁门·卡波特争取电影改编版权进而说服赫本及其经纪人选择霍利这一当时堪称冒天下之大不韪的角色的过程中，在当时性观念上十分保守电影审查亦十分严格的空气里，编剧乔治·阿克塞尔罗德在电影审查官的眼皮子底下蒙混过关玩弄性把戏的冒险里，都充满了紧张与悬念，情节跌宕起伏。在描述派对之设计与拍摄以及霍利楼上的汤濑先生一角时，则如影片中的相应段落一样诙谐而幽默。与此同时，在对电影幕后创作过程之纪录的背后，更广泛地呈现了一个20世纪50年代末到60年代初“伍德斯托克”和政府实行控制生育之前的美国，一个以作家杜鲁门·卡波特和柯莱特、奥黛

丽·赫本和、导演布莱克·爱德华兹和比利·怀尔德、服装设计师伊迪丝·海德和纪梵希、作曲家曼西尼等串联起来的美国名流圈，及其内部盘根错节的复杂联系。因而生动地呈现了一个名叫奥黛丽·赫本、一心相当一位芭蕾舞者、想成为汉森夫人、想相夫教子的女孩，如何因为一次意外而开启了自己的舞台和银幕生涯，又如何从一位只靠直觉、美貌和运气的女演员实现了自己演技上的飞跃，进而突破大众预期的与性无关的可爱公主般的形象，成功塑造了一位实现了性觉醒的堪称“女权主义者的榜样”的“最早的垮掉的一代的形象”，让纪梵希设计的经典小黑裙成为时尚的主流，进而彻底改变了一个国家对时尚、电影和性的观念。

因着上述特性，全书在结构组织上也别出心裁：正文之前的文字更像一部电影的序幕，有着名人名刊名报的推荐、派拉蒙公司的公告、出场人物表、人物活动地图、赫本亲手书写的影片首映邀请函以及关于正文内容的简要介绍，这对于还原彼时彼地的具体情境并分辨纷繁复杂的登场人物十分有益；正文则按照影片筹划与拍摄的进度，分出了有着明显起承转合节奏的酝酿——前奏——雏形——触碰——定局——开拍——反响——尾声七章；正文之后又似电影片尾一样有着致谢；最后的尾注以及关于本书的幕后，更像 DVD 花絮，前者既有助于文中相关史实细节的追根溯源，其牵涉的众多书籍报刊和杂志，又有助于本书之外的延伸阅读，后者则是读者进一步了解本书幕后创作的宝贵材料，在彼时众多的经典影片之中，作者缘何选择《蒂凡尼的早餐》，为了追踪已逝的时光，又是如何从帕特里夏·妮儿等当事人口中钩沉出历史细节的；书中插入的十几幅插图，则似一部影片的角色海报，有助于我们更形象地认

识书中涉及的人物形象；最后，如我们观影时常常获得一份观影提示一样，作者还精心附上一份阅读提示，让我们带着疑问有目的地阅读，或阅读后带着问题回味与想象。

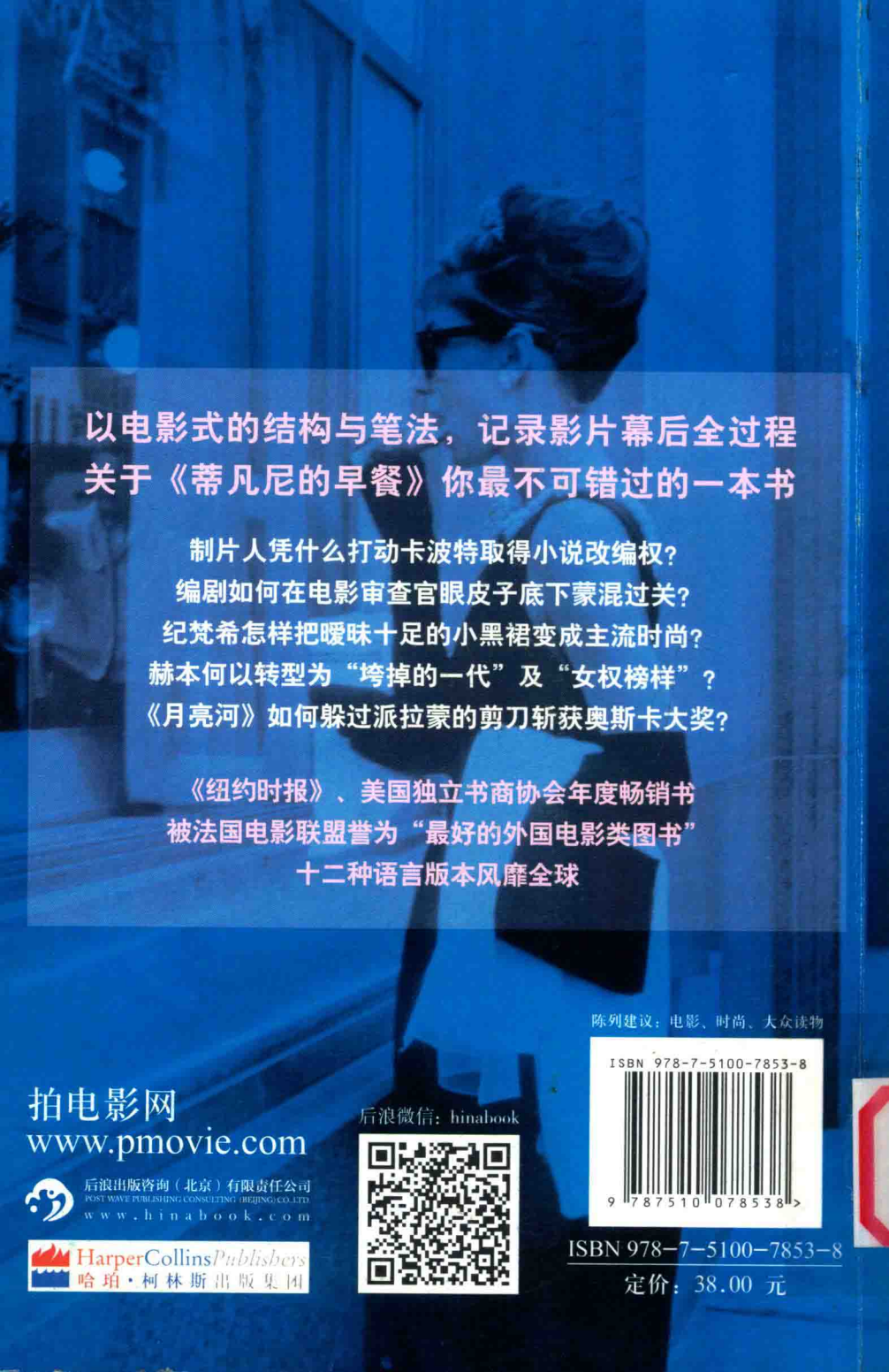
在具体的编辑过程中，为了方便读者还原历史理解情状，对于一些地名、人名及社会历史语境，译者和编辑一起做了简要的脚注。至于章标题，考虑到直译比较难理解，经过与译者协商，我们选择了根据具体内容总结而出的意译：think in（酝酿）、wanting it（前奏）、seeing it（雏形）、touching it（触碰）、liking it（定局）、donging it（开拍）、loving it（反响）、wanting more（尾声）。

最后，向各位读者推荐与赫本同时期、银幕前后有着另一番风景的女演员伊丽莎白·泰勒传记《烈爱》（后浪出版），或许在对比之下，能更增进对这个好莱坞黄金时代的理解。

“月亮河，宽于一英里。总有一天我会优雅地遇见你。”让我们伴着这优美的歌声，走进清晨 5 点的第五大道，祝您阅读愉快。

服务热线：133-6631-2326 188-1142-1266
读者服务：reader@hinabook.com

“电影学院”编辑部
拍电影网（www.pmovie.com）
后浪出版公司
2014 年 11 月



以电影式的结构与笔法，记录影片幕后全过程
关于《蒂凡尼的早餐》你最不可错过的一本书

制片人凭什么打动卡波特取得小说改编权？
编剧如何在电影审查官眼皮子底下蒙混过关？
纪梵希怎样把暧昧十足的小黑裙变成主流时尚？
赫本何以转型为“垮掉的一代”及“女权榜样”？
《月亮河》如何躲过派拉蒙的剪刀斩获奥斯卡大奖？

《纽约时报》、美国独立书商协会年度畅销书
被法国电影联盟誉为“最好的外国电影类图书”
十二种语言版本风靡全球

陈列建议：电影、时尚、大众读物

ISBN 978-7-5100-7853-8

拍电影网
www.pmovie.com

后浪微信：hinabook

后浪出版咨询（北京）有限责任公司
POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO.,LTD
www.hinabook.com

HarperCollinsPublishers
哈珀·柯林斯出版集团

ISBN 978-7-5100-7853-8
定价：38.00 元