



电影的历史

A HISTORY OF FILM

【美】弗吉尼亚·赖特·卫克斯曼 著
(Virginia Wright Wexman)

(第7版)

原学梅 张明 杨倩倩 译



人民邮电出版社
POSTS & TELECOM PRESS



当我们关注电影的时候，其实我们关注的是生活。谁的心不曾柔软，每个人都可能被某部电影打动，被电影背后隐藏的生活触动。

电影是流动的光影声色，是电影工作者雕刻时光的执著。这本《电影的历史》通过解读不同类型电影独特的气质，挖掘分析具体电影个案背后的历史和人物，展现了电影自诞生以来那一幅幅缱绻萦回的影像和它们背后鲜为人知的重大电影历史事件。

本书覆盖面之广、资料之全、图片之丰，鲜有匹敌。翻开本书，就像开始了一趟关于电影、关于生活的旅程，所有的悲欢离合、世事无常都跃然眼前。

PEARSON

www.pearsonhighered.com

封面设计：任文杰
书名字：包正佳

分类建议：艺术传媒
人民邮电出版社网址：www.ptpress.com.cn



ISBN 978-7-115-25657-7



9 787115 256577 >

ISBN 978-7-115-25657-7

定价：78.00 元

帝企鹅培知书系



电影的历史

A HISTORY OF FILM

(第7版)

【美】弗吉尼亚·赖特·卫克斯曼 著
(Virginia Wright Wexman)

原学梅 张明 杨倩倩 译

人民邮电出版社
北京

图书在版编目(CIP)数据

电影的历史(第7版) / (美) 卫克斯曼
(Wexman, V. W.) 著; 原学梅, 张明, 杨倩倩译. -- 北京
: 人民邮电出版社, 2012. 1
(帝企鹅培知书系)
ISBN 978-7-115-25657-7

I. ①电… II. ①卫… ②原… ③张… ④杨… III.
①电影史—世界 IV. ①J909.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第231279号

版权声明

Authorized translation from the English language edition, entitled HISTORY OF FILM, A, 7E, 9780205625284 by WEXMAN, VIRGINIA WRIGHT, published by Pearson Education, Inc, publishing as Allyn & Bacon, Copyright © 2010 by Pearson Education, Inc.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without permission from Pearson Education, Inc.

CHINESE SIMPLIFIED language edition published by PEARSON EDUCATION ASIA LTD., and POSTS & TELECOMMUNICATIONS PRESS Copyright © 2012.

仅限于中华人民共和国境内(不包括中国香港、澳门特别行政区和中国台湾地区)销售。

本书贴有人民邮电出版社和Pearson Education(培生教育出版集团)激光防伪标签。无标签者不得销售。

内 容 提 要

《电影的历史》全面回顾了电影从诞生至今的发展历程。正文中荟萃了主要的电影生产国、杰出电影人及其作品在社会、艺术、经济和技术方面的相关背景。本次出版的第7版主要更新了近年来有关电影发展的相关信息, 增强了全书的完善性和时效性。

帝企鹅培知书系

电影的历史(第7版)

-
- ◆ 著 [美] 弗吉尼亚·赖特·卫克斯曼 (Virginia Wright Wexman)
 - 译 原学梅 张明 杨倩倩
 - 责任编辑 李璇
 - 执行编辑 张婷婷
 - ◆ 人民邮电出版社出版发行 北京市崇文区夕照寺街14号
 - 邮编 100061 电子邮件 315@ptpress.com.cn
 - 网址 <http://www.ptpress.com.cn>
 - 大厂聚鑫印刷有限责任公司印刷
 - ◆ 开本: 700×1000 1/16
 - 印张: 33.75 2012年1月第1版
 - 字数: 636千字 2012年1月河北第1次印刷
 - 著作权合同登记号 图字: 01-2009-7682号

ISBN 978-7-115-25657-7

定价: 78.00元

读者服务热线: (010)67172489 印装质量热线: (010)67129223

反盗版热线: (010)67171154

广告经营许可证: 京崇工商广字第0021号

前言

一直以来，仿佛任何一本自称为“电影史”的书都应每6个月更新一次。仅美国电影就在以令人炫目的速度发生着转变，无论是在技术发展方面还是在产业组织方面都是如此。今天的全球电影文化也展现出较前几年截然不同的风貌。中国的第六代导演和墨西哥著名的电影《神勇三蛟龙》只是国际电影界众多代表人物和代表作品中的一部分，而它们反映了富有革新精神的新实践和新理论。

对这些显著变化的关注意味着要在《电影的历史》的最后一章增加若干重要的小节。为彰显拉丁美洲电影日益重要的地位，作者专门为此地区的电影发展设立了一章。其他章节的内容也进行了很大的扩展，包括关于中国、东欧和最新民族电影运动的内容。同时，介绍了更多的女性和少数民族电影制作人。介绍新的内容同时也意味着介绍新的术语；而这些新术语已经添加到术语表中。为了帮助读者了解书中大量的信息和概念，每章结尾增加了一个新的部分——这一时期的重大政治和文化事件。此外，作者还利用这次机会更新了书中的插图，增加了很多从电影中截取的画面放大图，而不是那种静态的剧照。这些图片表现了电影中画面的原始宽高比。作者尽量让这些图片与书中的相应文字紧密结合，以更详细地解释各种电影拍摄手法。这使《电影的历史》具有了双重作用：它既是关于电影史的书籍，也是对电影美学的介绍。

《电影的历史》的编写宗旨和最初一样，它一如既往地关注那些在电影史上起决定性作用的重要民族电影运动。尽管跨国制作电影变得越来越普遍，但作者还是尽可能地强调电影制作时特定的文化背景。作者因遵守这一原则而导致很多电影工作者都被本书忽略了，例如希腊的西奥·安耶（Theo Angelopoulos）、葡萄牙的马诺埃尔·德·奥利韦拉（Manoel de Oliveira）和土耳其的尤马兹·居内伊（Yilmaz Guney）。尽管这些有才华的导演创作出很多出色且富有影响力的作品，但他们在促进民族电影运动发展的贡献方面仍无法与本书介绍的其他导演相比。因此，对这些导演所取得的成就的叙述必须让位于阐述电影文化中具体民族电影运动发展的需要，这样才能从广阔的角度使读者清楚地了解电影发展的历史。《电影的历史》旨在反映这些发展模式。它不是一本记录电影史上每个事

实的百科全书，而是一个模板，帮助学生了解正是过去社会发生的重大事件才促进电影发展成今天的样子。

《电影的历史》由杰克·埃利思（Jack Ellis）所作，他创作了本书的前4个版本，并同我一起完成了第五版。杰克的目标是让读者拥有一本讲述电影故事的书，同时又能激励他们从事电影制作艺术和产业。在修订他的初稿时，我还是突出原稿的优点，即使我在书中介绍了很多新的电影作品、新的电影制作传统，以及对于电影史的新理解。

如果没有艾米·盖茨（Amy Gates）的大力帮助，本书是不可能出版的。他提供了书中的插图，而乔安妮·路福利·格鲁芭（JoAnne Ruvoli Gruba）负责整理手稿。我对他们不胜感激。同时还要感谢第七版的书评者们：基恩州立学院（Keene State College）的大卫·贡捷（David Gonthier）、南伊利诺伊大学（Southern Illinois University）的约斯塔·卡普尔（Jyotsna Kapur）、北卡罗来纳州立大学（North Carolina State University）的玛莎·奥根（Marsha Orgeron）以及得克萨斯州基督教大学（Texas Christian University）的大卫·惠尔洛克（David Whillock）。阿林·培根（Allgn & Bacon）出版社的编辑们也在成书的每一个阶段提供了有力的支持和指导，感谢丽莎·苏斯曼（Lisa Sussman）和珍妮·扎列斯基（Jeanne Zalesky）。最后，我要感谢我的丈夫约翰·亨廷顿（John Huntington）对本书的贡献，他的学识、智慧和出色的编辑评论能力使我避免了文体、结构和概念使用不当的问题。

A History of Film

目录

1 第1章 新艺术的诞生与萌芽

- 1.1 对现实和表演的简单电影式记录 / 1
- 1.2 通过舞台剧和无声电影叙事 / 5
- 1.3 通过电影手段叙事 / 8
- 1.4 电影的语言 / 14
- 1.5 电影长片的形成 / 18

25 第2章 美国电影的兴起

- 2.1 第一批美国电影巨作 / 26
- 2.2 传统喜剧电影的确立 / 34
- 2.3 新兴的产业模式 / 38

45 第3章 伟大的德国默片

- 3.1 主要电影类型和主题 / 46
- 3.2 主要技术和风格进步 / 51
- 3.3 对好莱坞的影响 / 57

62 第4章 前苏联电影中的艺术与辩证法

- 4.1 历史背景 / 63
- 4.2 前苏联电影的开始 / 64

4.3 三位默片大师 / 67

78 第5章 20世纪20年代的好莱坞电影

5.1 电影成为巨大的产业 / 78

5.2 导演的支配地位 / 80

5.3 流行的类型片 / 86

5.4 有声电影时代的到来 / 92

102 第6章 20世纪20年代和30年代的法国电影

6.1 第一个先锋派：印象主义（Impressionism） / 103

6.2 第二个先锋派：纯电影（Pure Cinema） / 105

6.3 20世纪30年代的黄金时代 / 107

119 第7章 20世纪30年代和40年代初的好莱坞电影

7.1 电影产业 / 121

7.2 审查、自我规范和压力集团 / 124

7.3 色彩 / 125

7.4 20世纪30年代的著名导演 / 126

7.5 20世纪30年代出现的类型片 / 130

7.6 战争年代 / 142

7.7 20世纪40年代的一种类型片：黑色电影 / 144

7.8 奥逊·威尔斯：天才小子 / 147

154 第8章 意大利新现实主义电影

8.1 新现实主义电影的理论与实践 / 156

8.2 新现实主义时期的三位主要导演 / 158

8.3 过渡时期：1952-1959 / 161

166 第9章 纪录片的推动力：第二次世界大战后的英国电影

- 9.1 战后喜剧 / 168
- 9.2 自由电影及社会现实故事片 / 172
- 9.3 哥特系列 / 175

180 第10章 转型中的好莱坞

- 10.1 电视 / 182
- 10.2 新银幕工艺 / 184
- 10.3 制片厂的没落及独立制片公司的兴起 / 187
- 10.4 国际化 / 189
- 10.5 内容控制上的放松 / 190
- 10.6 主要流派 / 194
- 10.7 20世纪50年代的美国导演 / 199

210 第11章 日本电影：图画传统和现代派边缘

- 11.1 日本电影的风格 / 212
- 11.2 三位日本电影大师 / 213
- 11.3 日本电影新浪潮 / 220

228 第12章 导演的电影：法国新浪潮运动

- 12.1 导演主创论 / 228
- 12.2 新浪潮的先行者 / 230
- 12.3 新浪潮的到来 / 233
- 12.4 新浪潮导演 / 239
- 12.5 左岸派导演及其他 / 245

252 第13章 西欧其他国家和北欧的电影：民族化还是欧洲化？

13.1 斯堪的纳维亚地区 / 253

13.2 德国 / 260

13.3 西班牙 / 269

283 第14章 东欧电影：为了国家和更高意义的电影制作

14.1 波兰 / 285

14.2 捷克斯洛伐克/捷克共和国 / 291

14.3 前苏联及其之后 / 295

307 第15章 印度：人民的电影

15.1 行业现状 / 307

15.2 黄金时代的电影导演 / 310

15.3 新印度电影 / 313

321 第16章 现代主义与隐喻：意大利

16.1 新风格的涌现：20世纪60年代的三大导演 / 321

16.2 新新现实主义：20世纪60年代至70年代的3大导演 / 329

16.3 电影产业的艰难期 / 332

16.4 20世纪70年代及以后：隐喻电影 / 333

16.5 流行电影 / 337

344 第17章 美国复兴

17.1 流行影片 / 346

17.2 美国新浪潮 / 348

17.3 独立的声音 / 358

367 第18章 艺术影片精简版：英国电影

- 18.1 产业状态 / 367
- 18.2 英国喜剧的繁荣 / 368
- 18.3 新的社会批判 / 371
- 18.4 英国的后现代主义 / 372
- 18.5 身居英国的美国导演 / 375

384 第19章 新理论、新电影：法国

- 19.1 激进的戈达尔 / 385
- 19.2 新浪潮之后 / 388
- 19.3 类型片的持续发展 / 390
- 19.4 新一代电影导演 / 392

401 第20章 拍摄巨资大片的思路：美国电影

- 20.1 产业状况 / 402
- 20.2 技术改进 / 404
- 20.3 新出现的类型片 / 405
- 20.4 电影公司的忠实支持者 / 409
- 20.5 独立电影的呼声 / 412
- 20.6 表现形式多样化 / 416
- 20.7 电影国际化 / 424

431 第21章 中国：三类影片

- 21.1 中国内地 / 431
- 21.2 中国香港 / 437
- 21.3 中国台湾 / 442

450 第22章 拉丁美洲：具有热带节拍的进步性政治电影

22.1 古巴 / 452

22.2 巴西 / 454

22.3 墨西哥 / 457

468 第23章 近期各国民族电影运动

23.1 非洲 / 468

23.2 澳大利亚和新西兰 / 471

23.3 加拿大 / 477

23.4 伊朗 / 482

499 第24章 数字化未来：美国电影

24.1 飞速发展的技术 / 499

24.2 行业现状 / 503

24.3 流行巨作 / 508

24.4 世纪末的电影导演 / 511

24.5 表现形式多样化 / 512

24.6 纪录片的新时代 / 514

520 术语表

新艺术的诞生与萌芽

第 1 章

1895-1914

推动电影面世的最重要原因其实与它的艺术潜质没有任何关联。电影中所应用的理论是由一系列光学玩具表现出来的。人们之所以发明有关电影的工具和素材，是源于用视觉影像来记录生活的需要以及对动物活动包括人类活动研究的一种渴望。电影所能提供的那种西洋镜式的娱乐足以吸引剧场的经理和乐于付费的顾客，使他们对科学家和发明家们造出来的东西产生兴趣。后来，这种对现实生活的记录渐渐变得索然无味，那些发现了如何将活动画面投射到银幕上的技师和老板们，无意中又发现了观众早已有之的潜在兴趣——故事情节。他们开始用一种新的形式进行简单的叙事。

静态画面开始活动后，就具有了连续性，而摄像师则要面对处理第四个维度的挑战。他们既要注意空间构图，又要组织时间。如同小说、戏剧或者舞蹈，即使是最简单的电影也需要开端、过程和结尾这个叙事顺序，无论是纪录片、先锋派电影，还是最普通的剧情片，都是如此。

1.1 对现实和表演的简单电影式记录

起初，电影无非是使静态的图片动起来。在短短一段胶片持续放映的过程中，摄像

师需要关注的几乎与拍摄静态图片时相同，都要考虑如何赋予一个有趣的拍摄对象恰当的光照与构图。早期电影摄像人员就是寻找一些运动的事物拍摄，但从概念上讲没有什么不同。第一部电影拍摄于19世纪90年代，是一部杂耍和马戏表演的小电影。它由一家美国电影公司制作完成，而这家公司创办者正是伟大的发明家托马斯·阿尔瓦·爱迪生（Thomas Alva Edison）。在法国，卢米埃尔兄弟（Lumière）——路易 Louis 和奥古斯特 Auguste 在爱迪生自1894年开始生产的电影视镜（又称活动电影放映机，是当时爱迪生取得的专利名称，译者注）的基础上进行改进，开发出了更轻的新型摄影机，并带着这种摄影机走进了日常生活。在他们的早期电影作品《婴儿的午餐》（Feeding the Baby, 法国，1895，路易·卢米埃尔）中，我们所见到的不再是母亲和父亲与婴儿共进午餐的一幅定格画面，而是看到孩子在一勺一勺地被喂食着燕麦粥。在爱迪生公司（美国，c.1894）拍摄的一部短片中，我们更是看到了两只受过良好训练的猫咪戴着小拳击手套在微型拳击场中相互击打的场面，而不仅仅是摆一个静止的姿势。在电影产生的初期，捕捉新奇动作就足以引人入胜了。

一开始，电影画面还不一定非要投射到大银幕上。供个人观看的西洋镜也能够做到，但它与今天的视频监控器不同（图 1.1a）。第一个想到把图像投射出来（投射到一张白色床单上）的是卢米埃尔兄弟。1895年12月，他们开始在巴黎的一家地下咖啡馆里为公众有偿播放他们的电影。1896年4月，第一部商业电影在纽约市的科斯特和拜亚尔音乐厅（Koster and Bial's Music Hall）进行了首映，当时放映的都是爱迪生公司拍摄的电影。

由于摄影师们选择拍摄动作，他们不久就发现了画家和静态画面摄影师早就熟知的一点：有些拍摄对象有着比其他事物更多内在的（从另一个角度而言也可能是外在的）吸引力。虽然拆墙或是妇女喂鸡的场面在最初还能够满足观众的需要，但是这些日常的场景很快就被轮船下水和首脑向公众发表演说等场面所替代。壮汉展示自己的肌肉或快枪手迅速击碎投掷到空中的目标（《小枪神》（Little Sure Shot），安妮·奥克利（Anni Oakley）的画面马上会被一定意义上来说更具剧情的滑稽短剧《中国洗衣店趣谈》（Fun in a Chinese Laundry, 1894）所取代。随后又诞生了一部家喻户晓的标志性成功剧作《梅·欧文之吻》（The May Irwin Kiss, 1896，图 1.1 b）。电影史学家汤姆·甘宁（Tom Gunning）将这些早期的精彩画面称为能够展现电影魅力的运动画面。

然而，即便有了更有趣的拍摄对象，电影拍摄者们进一步选择的余地却受到了两方面的限制：摄像机的摆放位置和开机拍摄的时间。他们通常从观察者的视角——正前方、水平视线高度、远距离拍摄，选择最佳位置，以便能将所有重要动作都记录下来。而拍摄因受到胶卷长度的限制只能维持不足半分钟。

爱迪生和卢米埃尔成功地（虽然他们还是受到了无声、黑白、二维影像等诸多限制）

图 1.1a 和 b a. 电影视镜;
b. 《梅·欧文之吻》, 美国,
1896, 托马斯·爱迪生



再现了难以控制的真实。卢米埃尔早期的作品中绕着桥墩划船的场景，以及爱迪生所拍摄的肚皮舞画面，都具有令人耳目一新的魅力。这些都反映了第一代电影制作者和观众在通过一种新的方式去观察日常生活时所感受到的那种快乐。

“这就是生活。”法国观众们看完首映后一定会发出这样的感叹。卢米埃尔影片中火车进站的画面确定了拍摄这一场景的方式——将摄影机放低，呈斜角固定放置（见图 1.2a 和 b）。

若从本质上剖析这些早期的电影，巴黎大咖啡馆与纽约的科斯特和拜亚尔音乐厅所放映的电影在内容上还是有根本区别的。实际上，这些区别反映出持续至今而又大相径庭的两种主要审美趋势，这种在审美趋势上的分歧从静态摄影时期就开始了。西格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）在他的《电影的本性：物质现实的复原》（*Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*）一书中也表达了这一观点。一种被克拉考尔称为“形式主义”（Formative）的趋势，就是使用取自其他古老艺术的素材和模式而力图达到“艺术化”。早在电影诞生之前，不少摄影师就开始摆放拍摄对象的位置、设计装饰和照明方式，并用多种方法控制胶片的感光度，力图使照片看上去更像一幅油画而不是相机拍摄的画面。而另一种被称为“现实主义”（realistic）的趋势，则以画面所还原之逼真和捕捉记录既定事件和场景之能为荣。

可能爱迪生所使用的摄影机笨重不堪，所以他只能遵循“艺术化”的方式去进行创作。他记录了舞台或马戏团的表演，而这种影片提供的娱乐性完全取决于演出的质量。电影的作用不过是保留并将事先已经创作好并放到镜头前来表演的节目广为传播。实质上，剧情片延续了戏剧的传统，其特征同早期的叙事形式相同，都遵循着时间主导原则。

“现实主义”则不同，作为一种纪实的艺术手法，它在初期显得更具活力。路易·卢米埃尔用他那便携摄影机拍摄，根本就不需要摄影棚或者预先准备好的题材。他可以在街上溜达，然后在看到能引起他兴趣的事物时就架上摄影机拍下来。用这种方式拍摄下

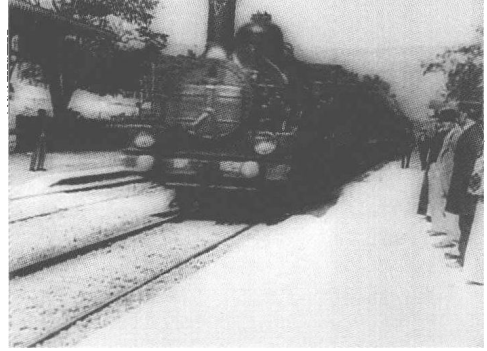


图 1.2a 和 b 《火车到站》(Arrival of Train at La Ciotat Station), 法国, 1895, 路易·卢米埃尔

来并投射出来的巨幅图像就如同人们透过窗子看到的景象（而不是像看舞台表演那样，感觉坐在一间少了一面墙的屋子里）。维持这种感觉的另外一个关键，在于卢米埃尔作品中的人、动物和车辆频繁地在放映机中“进进出出”，而不是像大多数爱迪生复制舞台表演的电影那样平行地在镜头前活动。基于其新颖的拍摄对象和手法，卢米埃尔和他的追随者们让我们能身临其境地领略他们生活的那个时代的人和世界的风貌，就如同回到 20 世纪初一样。

尽管单纯用胶片记录下生活的影片还不能与作为艺术的电影相提并论，不过早期这些具有时事性和场景性的画面已体现出电影在发现生活或寓戏剧于现实生活之中的能力。卢米埃尔就是将虚构情节与现实场景相结合，而这似乎超越了爱迪生的制作思路，与今天不在摄影棚里拍摄剧情片的手法非常相似。1895 年拍摄的影片《水浇园丁》(L'Arroseur, 意思有点儿像浇水人被水给浇了)里，卢米埃尔在一个真实的花园里导演了一出滑稽的户外小幽默剧。本片讲的是一位园丁正在浇草坪，过来一个小男孩将水管踩住了，浇花的水停了下来。园丁盯着水管口往里看，想弄明白到底怎么了。这时男孩松开了脚，结果园丁被喷了一身的水。在影片《玩纸牌》(A Game of Cards, 1896)中，卢米埃尔又编排了类似的滑稽场景。

不过《水浇园丁》和《玩纸牌》这种在真实场景中设置故事的模式在后来的 10 年内并未得到发展。相反，银幕上交替上映着卢米埃尔式的现实主义作品和爱迪生式的舞台剧。然后，两家公司都出品了这两种风格的电影。电影仍保持着简短、单一机位连续拍摄的形式，其内容也仍具有滑稽剧节目的特征。最初，人们还对其特别感兴趣，然而随着新鲜感慢慢消退，这些电影开始沦为剧场的“垫场”角色——只是在观众离场或进场时放映。

要不是将故事元素加入其中的话，电影这门艺术很可能就这样带着自己的娱乐潜力胎死腹中了。但是已经很难考证是哪部电影第一次融入了故事元素。太多的早期电影

已不复存在，因此电影史中的“第一”之争只能成为无休止的争执。国家荣誉感与个人倾向都严重影响了这部分电影史的撰写。不过，没有人会否认乔治·梅里爱（Georges Méliès）在叙事性电影长片发展中所作的重要贡献。

1.2 通过舞台剧和无声电影叙事

与其他早期电影制作人不同，梅里爱有一定的艺术背景，这使他拍摄电影的思路与众不同。当卢米埃尔电影首次上映时，梅里爱在经营一家叫做罗伯特·胡迪的剧院。该剧院以法国著名魔术师罗伯特·胡迪（Robert-Houdin）命名，他在美国也备受推崇，美国人叫他胡迪尼（Houdini）。在梅里爱的小剧院里上演的奇妙的滑稽剧和魔术表演，大量采用了活板门、镜子、透明线以及其他能产生舞台幻觉的道具。作为魔术师，梅里爱很自然地就被电影这种前所未有的视觉幻象所吸引，而且制作电影看上去也不难操作。他在剧院附近的小咖啡馆里看完卢米埃尔兄弟的节目后，马上要求兄弟俩卖给他一台摄影机，但遭到了拒绝。卢米埃尔兄弟声称以后梅里爱会感谢他们，因为没有让他因今后公众对这种小滑稽失去兴趣而血本无归。梅里爱并未因此而灰心丧气，他从英国电影的先驱罗伯特·保罗（Robert Paul）那里弄到了零件并自己动手组装了一台机器，然后立即像卢米埃尔兄弟那样扛着它到大街上拍摄去了。

1896年4月，当爱迪生发明的维太放映机（Vitascope）在纽约开机时，梅里爱就开始在罗伯特·胡迪剧院里放映他的电影了，他所拍摄的那些街道生活的小笑料和片段彰显出与众不同的思维。不过根据梅里爱后来的自述，正是他在当电影制作人的第一年中，偶然间发现了使其创作独一无二的秘诀：电影拥有超越现实、驾驭幻想的能力。一天在巴黎歌剧院广场（Plau del' Opéra）拍摄时，胶片卡住了。他没太在意，待摄影机正常运转后就又开始了拍摄。幸运的是，他还是打算将胶片冲洗出来，想看看哪些片段可用。当胶片放映时，影片中交替出现的画面使这位“魔术师”瞬间欣喜万分：街上一辆公共马车忽然变成了运灵柩的马车。其实是当公共马车进入摄像机镜头时胶片突然卡住了，当胶片开始再次运转时，公共马车已经从镜头前跑开了，取而代之的则是跟在后面的运灵柩马车。

在拍摄《贵妇失踪》（The Vanishing Lady）和《魔鬼庄园》（The Haunted Castle）（均拍摄于1896年）时，梅里爱有意识地运用了他的这些偶然发现，第一代“特技电影”由

此诞生。在随后几年中，他掌握了大多数今天被称为特效的电影拍摄技术手段：淡入淡出、溶入溶出、叠印和遮罩、快慢动作、动画和微缩景观，甚至手工为每一帧上色。利用这些技术，他创造了一个令人赏心悦目的迷幻世界。尽管有着众多模仿者，但这些模仿梅里爱的电影制作人都是多年以后才真正弄明白那些经典特效是如何打造出来的。

除了引入特技，梅里爱还实现了银幕叙事技术上的重大突破，并使得标准拍摄时间从每本胶片不到1分钟延长至10~15分钟。1897年，他建立了法国第一个永久的摄影棚并创立了明星电影公司，这是法国第一家专门制作电影的公司。到1912年，他已经制作了500多部不同类型的电影，其中最让人记忆犹新的就是那些童话故事题材的电影（1900年的《灰姑娘》（Cinderella）），科幻电影（如《太空旅行记》（An Impossible Voyage, 1904）；《征服北极》（The Conquest of the Pole, 1912））。在科幻电影中，《月球旅行记》（A Trip to the Moon, 1902）被公认为其代表作，那永不过时的题材和精巧的制作直到今天也值得赞赏。这是早期作品中仅有一部能让现代观众去欣赏而不嘲笑的电影之一。片中的月亮人也为电影带来了另类的幽默，并将视觉特效技术推向了一个高潮。

《月球旅行记》是一部在儒勒·凡尔纳（Jules Verne）的故事基础上进行恶搞的作品，它讽刺了当时的科学假设。在电影创作上，它前所未有地使用了30个独立场景，梅里爱自己在其中扮演主要科学家，这些都是在梅里爱特别建造的用玻璃隔离开的摄影棚里拍摄的，拍摄专业，大小可控。每个镜头都是由固定摄像机不间断拍摄下来的，摄像机放在可以摄入全景的理想位置——第12排正中央，同之前一样。演员投入但不夸张地表演哑剧，当时是无声表演（那时还没有使用幕间字幕）。他们在镜头前来回穿梭，不时进出镜头（虽然他们知道在这种新媒体下大可不必这样），有时也会对着观众（当然就是镜头）鞠躬和打手势。舞台装饰包括绘制的帆布背景、极具风格的建筑和小道具、科学家的长袍和高筒帽、合唱团仪仗队的短裙以及月亮人的邪恶服饰，这些都是舞台的戏服而不是生活化的服装。一些特效是用电影技术手段实现的，例如开场和闭幕的镜头都使用了溶变。其他特效则是通过舞台装置实现的，如可升降的舞台、活板门、滑轮等。那个看似火箭飞船飞向月球的推拉镜头（并直接落在了那张纸糊面部的“眼睛”上），实际上是通过将月亮推向摄像机而不是将摄像机推向月亮来拍摄的（图1.3a）。另外一个镜头中，遮罩特技使画出来的火箭扎进了真正的海中，然后它一直向下，看到用动画渲染的海底生物后又浮回水面（图1.3b）。

梅里爱在电影方面的伟大贡献和登峰造极的艺术水平在《月球旅行记》中得到了淋漓尽致的体现。他确实做到了将多个事件掺杂的故事连贯完整地讲述下来：台词、舞台和表演都经过精心策划，达到了令人满意的和谐统一。梅里爱所自豪的“人为地设计场

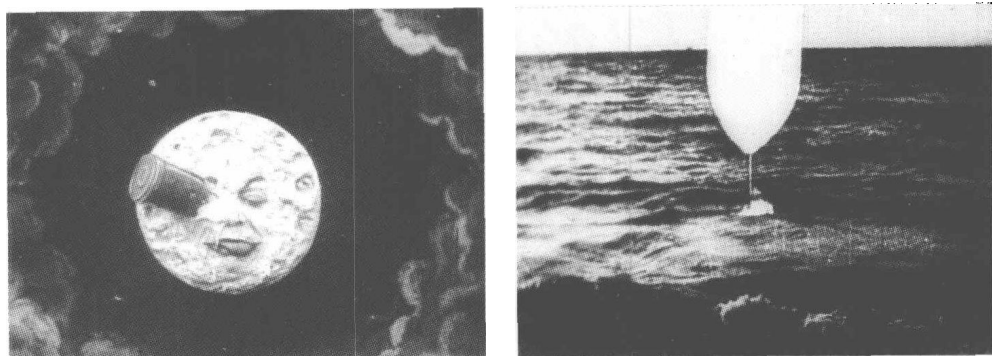


图 1.3a 和 b 《月球旅行记》，法国，1902，乔治·梅里爱

景”的确要比单一镜头、无人导演、随意编排的电影片段先进得多，这就使得他只有被人们仰慕的份了。但他的摄影机只限于固定拍摄，而影片画面也就相当于舞台台口，这对他产生了些许阻碍。就梅里爱一生致力于的“电影戏剧化”来说，我们说他的影片在内容和形式上都达到了戏剧化的高度成熟，同时他也因此没能发现电影制作工具的独特能力——摄像机和剪辑。但是如果没有梅里爱作出的这些贡献，尽管保留下来的不多（大量电影已不存在了），谁都不愿再继续从事电影事业了。梅里爱不仅激起了人们用电影叙事的雄心，而且也为其他人使用这一新媒体的独特手段作出更大贡献提供了空间。

在我们讲述下一段内容之前，还需对梅里爱在另一方面的重要贡献有所认识。凭借他的特技电影，梅里爱奠定了现在我们称之为先锋派电影 (avant-garde) 的基础。这种电影起源于 20 世纪 20 年代的法国，至今仍以实验电影、地下电影或独立电影的形式存在着。

在电影的形成时期，三种主要的电影艺术形式——剧情片、纪录片和实验电影的雏形就已出现了。第一种形式来源于人们用活动图片的新颖且日益丰富的特效来叙事的强烈愿望。第二种则是要真实地记录世界，以帮助观众全面地了解和领会其实质。第三种形式则是一种创作，它超越了现实世界，要去实现一种幽默的想象或是骇人的幻觉，去再现梦境或潜意识中的场景。在电影历史发展的前 10 年，极少有人关注纪录片和实验影片的发展，这种电影形式直到 20 世纪 20 年代初期才大体发展成型。即便评论家给予它们相当高的评价，纪录片和实验电影现在也不如剧情片那样流行。而正是剧情片最先吸引了一批忠实的电影观众，并为电影发展确立了经济基础。

1.3 通过电影手段叙事

埃德温·S·波特 (Edwin S. Porter) 是一位美国人，他从 1896 年开始从事电影工作，在艺术素养和敏感性上与梅里爱相去甚远。然而在电影史上，无论是从艺术角度还是从商业成就来说，缺少传统艺术经验却被反复证实为一种优势。在使用一种新的媒体探索自己的道路时，行事大胆、不懂附庸风雅往往比中规中矩的态度更能激发有价值的创新。没有艺术功能与形式的本质等这些理念束缚的电影制作人，能够自由地尝试任何事情。波特承认，与其称他为艺术家，倒不如说是技师。选择职业时，他曾考虑过开汽车和摄影，两者都是新兴技术领域，都有着未知的潜力——一个是工业快速发展带来的影响，而另一个则是文化产生的影响。（1896 年，亨利·福特（Henry Ford）在底特律打造了他的第一辆汽车；1927 年，最后一批 T 型车完成生产，同年无声电影宣告终结）。

1900 年，波特受雇于爱迪生时，电影制作人是摄影机操作员中最为重要的。他们做得更多的是运用技术技巧让摄影机正常运行，而不是极富创造力的想象。但波特有着自己的天赋，他开始崭露头角，成为推动电影向下一个重要阶段——进行初步剪辑前进的关键人物，使电影走上了发展的主要轨道。

早期现实主义电影制作人非常喜欢消防马车冲进火场的场景。可能是出于商业利益的驱使，波特重新打造了这一传统场景。他“重复利用”我们现在所说的资料片，也就是将一些表演片段用特殊的方式编排起来。在 1902 年末和 1903 年初，波特制作了影片《一个美国消防员的生活》（A Life of an American Fireman），该片增强了整体事件不同部分的连贯性，使它们看起来像是发生在同一时间的不同地点。

影片《一个美国消防员的生活》以一位消防队长在办公室内打瞌睡并梦到（使用电影特效叠印）一位母亲和她的孩子在卧室里被大火困住的场面为开场（图 1.4a）。下一个场景很简短，是一个火警箱的特写（可能是第一个、后来被称为插入镜头的镜头）。一只手（还有部分身体）进入镜头，拉响了警报（图 1.4b）。第三个镜头（镜头剪辑开始）是消防员们正在消防站熟睡。听到警报响起，他们立即从床上蹦起来（图 1.4c）。这里需要注意波特用这 3 个单独的场景暗示的叙事联系。消防队长梦见一个女人和孩子处于危险之中，也就暗示了观众将要看到的场景，巧妙地使观众认识到他的工作压力和责任。拉响警报的手则告知我们有人发现了火情，警铃声传到了消防队并唤醒了消防员们。

紧随在这些紧密联系又同时发生的动作之后的是更多的镜头剪辑：消防队内，消防

员们滑下滑杆，紧束装备出发；消防队外，一辆消防马车冲出车库；最后马儿得到了一个相当漂亮的镜头（从移动的车上拍摄的），拉着消防队员和装备奔驰在宽阔的街道上（图 1.4d）。接下来的场景就需要使用特殊技巧进行拍摄了：消防车进入镜头后，摄像机对它进行追拍并拍下房子正在燃烧的画面（图 1.4e）。之后是在摄影棚内拍摄的母亲和孩子困于烟雾中（有些难以让人信服）的画面。这时，波特在室内展现了一个事件的完整场景——消防员进入房间解救母女（图 1.4f），紧接着就是屋外消防员的场面（图 1.4g 和 1.4h）。波特没有使用交叉剪接就将动作漂亮地一气呵成。

继《一个美国消防员的生活》之后，波特将当时很受欢迎的一部舞台音乐剧经过大幅地改编剪辑后作为电影推了出来，这就是《汤姆叔叔的小屋》（Uncle Tom's Cabin）。虽然这部作品不过是由一系列在人造幕布前表演的戏剧场面连接而成的，但却是美国第一部使用标题字幕的电影。

波特的下一部作品《火车大劫案》（The Great Train Robbery, 1903），在很大程度上真正超越了《一个美国消防员的生活》及其之前的所有作品。这是他的一个显著成就。实际上，该片包含了后来西部片所需的一切元素，值得我们反复研究。与影片《一个美国消防员的生活》不同，影片《火车大劫案》的所有镜头都是为了影片而拍摄的，无论是室外的“外景”还是在摄影棚拍摄的内景。虽然是“精心编排的场景”，波特拍摄的却是头版头条的热门话题事件，来自于真实的素材。从这方面来说，他的风格同梅里爱典型的剧院风格完全不同，梅里爱带来了首次的电影化幻境，而剧情片的主要艺术形式则是现实主义。

《火车大劫案》的叙事沿着 3 条主线并围绕着 3 组人物向前发展。第一个场景发生在铁路电报局。劫匪闯进来并强迫电报员命令即将进站的火车停下来补水。然后劫匪将他捆绑起来并离开了。场景 2 中匪徒们藏在水柜后面，并在火车离站的时候偷偷上了车。场景中 3 劫匪们闯进快车车厢，并进行抢劫。场景 4 中，他们控制了车头并逼迫机师将火车停下来。场景 5 中，机师被逼着将车头与车身分离，然后再次停车。场景 6 继续描绘抢劫过程，旅客们被赶下火车并排成一排，劫匪们在抢走他们身上值钱的东西后离开。场景 7 中，劫匪上了火车头并开动了火车离开。场景 8 中，火车进站停了下来，劫匪们逃进了村庄。场景 9 显示他们跑下山坡，穿过河流，并骑上等着他们的马匹。场景 10 中镜头回到了电报局，电报员被他的女儿解救并马上冲了出去（图 1.5a）。场景 11 展现的是一场舞会，我们看到一对对男女翩翩起舞，这时电报员摇摇晃晃地走了进来（图 1.5b），同时匪徒们抓起枪离开了。场景 12 中，劫匪在前面跑，警察在后面追，旁边摄像机紧紧跟随。场景 13 是本片的最后一个镜头，劫匪们认为他们已经摆脱了警案，于是开始清点他们的赃物，而警察则包围了他们并将其全部击毙。该片的片尾很著名，一个中

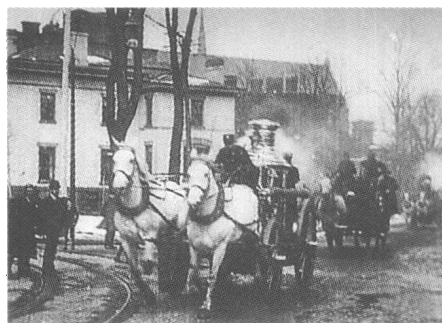
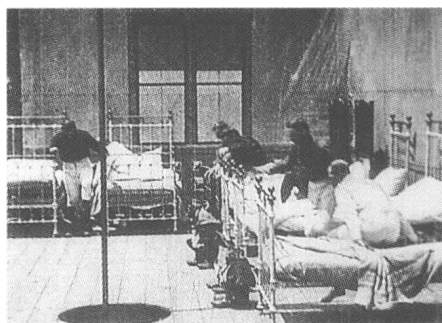
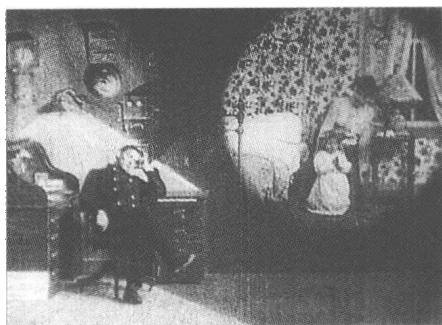


图 1.4a-h 《一个美国消防员的生活》，美国，1903，埃德温·S·波特



图 1.5a 和 b 《火车大劫案》，美国，1903，埃德温·S·波特

镜头特写画面显示一个匪徒朝着摄像机开枪，而没有任何描述性的情节（手法与《一个美国消防员的生活》中的火警箱一样）。这种手法能够带给观众震撼感。实际上，爱迪生在 1904 年曾经说过：“这个场景既可以用于影片的开始，也可以用于影片的结尾。”

需要注意的是本片的这 13 个场景是如何合理地连接在一起的。劫匪闯进了电报员的生活，然后我们跟随他们目睹了抢劫和逃亡的过程，这也是影片的重头戏。在没有任何铺垫的情况下，舞会被引入到影片中，波特已经预计观众在看到电报员进来之前会迷惑一阵子——这样将舞会的人们带到了故事中，并引出了最后戏剧性的一幕——劫匪们被击毙。

影片的结构和人物设置非常全面，人们可以轻松地将这 12 分钟的电影扩展为 90 分钟的想象。让我们假设一下，电报员可能是位鳏夫，女儿急切地要他娶当地的一位教师为妻，这样她就有了位新妈妈，她的父亲也不会再感到孤独。舞会上那个脚后跟被打中的东方人可能是位无畏的秘密探员，他的工作就是追捕火车劫匪。也可以在影片前加一些事件，解释一下劫匪们是怎么走上犯罪道路的。这里只是影片的骨架，只要添加血肉，就可以让这一首部西部片去展现今天宏大而丰富的生活。

同样需要注意的还有影片对时空的控制。大多数镜头间都采用或短或长的椭圆圈入圈出进行过渡，叙事和《月球探险记》一样适用直叙的方式。但当镜头从劫匪上马切换回电报局时，似乎暗示时间出现了倒转——因为当时劫匪们就在附近，警察正在追查他们。还有许多一明一暗的事件在同时发生。在场景 3 中，当我们观察列车员的举动时，劫匪也正在接近他；或者在场景 11 开始时的舞厅里，当我们观看舞蹈时，电报员也正从他的办公室向这里赶来。

每个场景都还是一镜到底的等长镜头。波特并没有对它们进行剪辑以变换镜头的距离或角度：摄影机还是照旧放在视线高度并以远景拍摄。不过镜头还是发生了一些有趣

的变化，但它们大部分是受拍摄现场的客观情况所限。首先，在拍摄劫匪车顶奔跑的动作时，就出现了一种运动的拍摄效果：摄影机本身是固定的，但景物却在运动。其次，可能是火车周边的“杂物”太多了，波特无法将摄像机放置得足够远以拍摄全景。因为路基旁边是斜坡，向下延伸到水沟中，所以他不得不使摄影机高高架在铁轨之上以获得有效的斜角，并能在更近的距离拍摄出一个人跑向摄影机并摔死的生动画面。最后，如果骑马的劫匪们走下峭壁并在摄影机前左转的话，那么摄影机只能横摇镜头并随着他们移轴拍摄，否则人物就会离开镜头。但是波特的镜头移动是非常被动的，这种被动部分是由于他所使用的三脚架云台不是为拍摄这种动作而设计的。也可能是由于他认为奇怪的角度和动作是大众所不能接受的，只能说这是其作品中的一个遗憾。

如果没有波特的创新，我们看到的电影仍然只是挂着传统幕布的内景和优美的外景拙劣地结合在一起，画面看上去缺乏连贯性，故事情节也毫无新意。回顾电影的历史，我们会发现许多有意义的技术革新都是电影制作人为了迎合外景拍摄需要被迫进行的。在摄影棚中，每个布景的建造与调整都是为了迎合电影拍摄的需要；而在外景中，电影制作人则一定要去适应环境。影片《火车大劫案》也正是在外景画面的构图、景深和画面运动上极具创新性，而其内景还是传统的平行拍摄，毫无新意。由此看来，学习总是来自于面对无法预知的情况时的即兴创作。

我们这种对于叙事电影技术革新的简述，必然会忽略对波特其他影片的介绍以及无数与他一样有着相同偶遇和发现的电影制作人和电影作品。这些早期的作品似乎显示了人们对于叙事电影技术标准的有意探求，但是当时电影制作人拍摄电影的动机以及观众的反应却与此不同。电影史学家正在寻找这些电影中的蛛丝马迹，试图更好地领会那些原始的动机。但有一点似乎非常明显，波特并未如之前的那两部代表作那样将他的伟大发现发扬下去。实际上，他似乎对自己的成就还不是很清楚。在这两部电影中间，他拍摄了一部枯燥的电影——《汤姆叔叔的小屋》，这部影片如同剧院的录像一样平淡无奇。《火车大劫案》之后，他不断重复地采用之前枯燥的电影拍摄模式，再也没有超越其在 1903 年所取得的成就。即使是标题诱人、构思巧妙的影片《一个醉鬼的白日梦》（*The Dream of a Rarebit Fiend*, 1906），也明显是沿用了梅里爱作品的模式。

其他国家的电影制作人采用并发展了波特的创新，其作品现在受到了专家学者的更多关注。19 世纪 90 年代中期，英国发明家 R·W·保罗（R. W. Paul）发明了一套摄影与放映设备，在世界范围内被用于电影的创作和放映。后来在英国度假胜地布莱顿（Brighton）成立了一个电影制作小组，成员有乔治·阿尔培特·史密斯（George Albert Smith）和詹姆斯·威廉姆森（James Williamson），他们拍摄了《火灾》（*Fire!*, 1901）和

《邮车大劫案》(The Robbery of the Mail Coach, 1903)。这些作品与波特的成名作《一个美国消防员的生活》和《火车大劫案》有着惊人的相似之处。另一位英国企业家希赛尔·海普华斯(Cecil Hepworth)在那个年代也非常受欢迎。海普华斯最著名的作品《义犬救主记》(Rescued by Rover)讲述了一个被吉卜赛人绑架的小孩又被自家的宠物狗救回的故事。这部影片因运用了平滑摇镜和低角度拍摄等技术而备受瞩目。

法国的爱丽丝·居伊(Alice Guy)拍摄的《白菜仙子》(The Cabbage Fairy, 1896)可能是电影史上第一部剧情片。居伊最初是法国高蒙(Gaumont)电影公司的女秘书,与那时其他无数女性一样,她受益于这项产业早期较为混乱的管理。当时,该电影公司四处搜罗自愿从事该行业的工人来满足日益增长的电影发展需求,于是她也加入了这个行列。在高蒙电影公司供职多年后,她离开公司并移居美国,此时她已导演了400多部单本短片。她于1909年同丈夫赫伯特·布莱克(Herbert Blache)在美国创建了索莱克斯(Solax)电影公司。居伊说:“对于拍电影,女人可以和男人一样轻松自如。”

真正取代波特电影创作领导者地位并深受波特本人尊重的是另一位美国导演——大卫·沃克·格里菲斯(David Wark Griffith)。波特将格里菲斯带进了电影的殿堂,格里菲斯在波特的作品《虎口余生》(Rescued from Eagle's Nest, 1907)中饰演英雄的父亲。他那时并没有使用自己的真名,而是化名劳伦斯·格里菲斯(Law rena Griflith),因为他当时希望自己成为一名出色的剧作家,而不想因演艺获得名声。然而剧场事业的失利(作为剧作家,他只创作了一部戏,而且并没有获得成功)将他同电影紧密联系起来。他发现,每天演戏可以赚5美元,而编剧能多赚10~15美元。于是在1908年,他导演了自己的第一部电影《多莉历险记》(The Adventures of Dollic, 1908)。

在极短的时间内,格里菲斯就掌握了电影这种新兴媒体的一切知识,并开始超越同时代的同行。凭借异乎寻常的精力,他按流行模式拍摄的短片作品几乎推动了技术发展的各个方面。其单本和两本短片包括了对波特所奠定的拍摄标准的许多试验和改进。到格里菲斯的具有纪念意义的长片《一个国家的诞生》(The Birth of a Nation, 1915)上映时,无声电影的语言已形成体系,并可系统使用了。波特、布莱顿学派和其他人对于电影叙事表达的拓展都显得太有限了,根据那位最新潮的电影制片人让·吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)所说,自格里菲斯起,任何电影的进步都能在他的作品中找到出处。无论戈达尔的评价是否言过其实,我们仍然可以毫无疑问地说,格里菲斯在将电影作为艺术形式的革新上作出的贡献要远远大于电影史上的任何一个人。

1.4 电影的语言

对于格里菲斯而言，其远见卓识主要体现在他指出了电影语言的基本单位应该是镜头而不是场景。根据这一发现，原本标准、静止的正面拍摄才有了变化的可能。渐渐地，格里菲斯开始使摄像机离演员更近或更远，通过变换角度来获得最佳的视觉效果。为了拍到既定的运动画面，他会让摄像机追着运动的对象进行拍摄，或让拍摄对象走过静止的镜头。将这些变换的镜头剪辑在一起，就可以制作出经过精心设计的连贯画面。电影制作人领会这些后，就能进一步控制观众情绪上的反应，赋予表演强有力的内涵。梅里爱一成不变的远景镜头在情感表达上是中立的；虽然波特开始打破固定镜头的传统，但没有违反这些既定的规范，即便在他自己的电影中也是如此（而且他有意识地使用这些突破的意图也很不明确）。

唯有格里菲斯比别人更懂得远景、中景、特写有着不同的心理暗示功能和美学功能，并能够有意识地坚持运用这些功能。在格里菲斯及其后继者的作品中，远景（Long Shot）一般用来展现一个场景的开始，设定剧情和背景（图 1.6a）。在拍完较近的镜头或局部画面后，它也可以被用来“重建画面”，这样每个部分看起来都被完整地连接在了一起。完整的信息传递——持续播放画面内所有的内容会使观众在观看时的情绪比较淡漠。观众实际上与表演之间保持着相当大的距离。要是摄影机能摆得近一些，或是使用更长的镜头获得相同的效果，尽管画面内包含的事物变少了，但人们对它们会更感兴趣，无论是意识上还是情感上都觉得离它们更近了。当导演们开始追求特殊目的之后，中景（medium shot）取代了远景成为标准的画面构图方式，这就像我们平常以适当距离观察生活中的事物一样（图 1.6b）。这样我们可以保持足够近的距离去看，领会正在发生的事件以及它的意义。通常中景拍摄用于强调的关系和互动，如一个人正与他人交谈，或者抚摸动物，或者在炉灶旁做饭等。当摄影机继续拉近，达到特写的效果时，画面所呈递的视觉信息就很有限了——可能只是一张脸、一只手、一把开锅的壶，不过其表现的情感意义却很丰富（图 1.6d）。我们的注意力被引导到我们可能没注意或者从远处无法辨别的事物上。特写镜头还能用来突出刻画角色，使观众通过其面部表情揣摩他的内心活动和情感。正是这些可自由使用的视觉语言、赋予导演引导观众按他们的思维去观看特定画面的能力。

格里菲斯将特写称为“插入镜头（insert）”，他一般在拍完远景或中景的场景后采用



图 1.6a-d a, b, c:《峡谷之战》(The Battle at Elderbush Gulch) 美国, 1914, 大卫·沃克·格里菲斯; d:《猪巷火枪手》(The Musketeers of Pig Alley) 美国, 1912, 大卫·沃克·格里菲斯, 艾尔默·布茨 (Elmer Booth) (特写镜头)

这种手法。这种不断变换的视角，特别是切换到特写后所达到的效果，可以和剧院内演员的台词具有同样的功能。虽然剧场的舞台导演能通过遮挡或聚焦等方式引领我们的目光，但我们还是能很自由地从一个固定的位置恰到好处地看到整个舞台。舞台上也有夸张的动作、醒目的装饰和具有象征意义的布景，但我们对于戏剧情节的了解大部分还是来自于演员之间的对白。格里菲斯没有语言的辅助，只能退而求其次，借助具有内在约定和限制的视觉语言。虽然永远也达不到语言那样的准确性，但电影画面却能以其独特而强有力的方式带给我们更直接也更深刻的感受。

通过对分镜头的剪辑 (editing) 变换叙事节奏，也是格里菲斯凭直觉和经验领会到的伟大发现。这一点波特并未完全理解，尽管波特也转换场景，但他绝不中断某一场景的拍摄。影片《火车大劫案》中追踪劫匪的场景至今仍被认为是最慢的追逐画面——一队人骑着马经过，接着又来了一队，在画面中进进出出。而格里菲斯会通过“交叉剪辑 (cross-cutting)”的方式使银幕上的播放时间比实际时间更快。他会反复剪辑劫匪和警察跑过的镜头，为影片营造出节奏明快的高潮，他的追逐场面 (也被誉为“格里菲斯的最后一分钟营救 the Griffith last-minute rescue”) 看上去更加刺激 (图 1.7a 和 b)。这就是他所发现的，也是其他电影人学习并沿用至今的方法：快速剪辑 (rapid cutting)，即若干短镜头的接替可营造出刺激场面；慢速剪辑 (slow cutting)，即播放时间较长的镜头，有助于缓和观众的情绪。无论是空间上画面的转换还是时间上镜头的切换，都是电影制片人的艺术手段，它们远远超越了录制表演的表达效果。

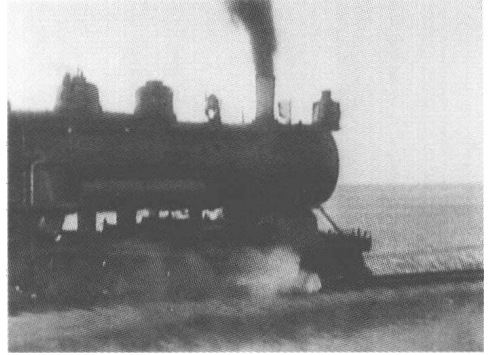
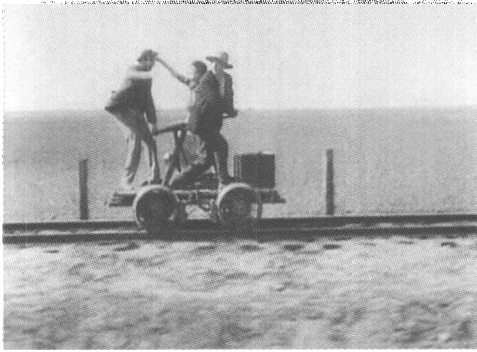


图 1.7a 和 b 《女孩和她的信任》(A Girl and Her Trust), 美国, 1912, 大卫·沃克·格里菲斯

在镜头过渡的处理上, 格里菲斯使用了比现代影片更多的光学特效。剪辑 (cut) 一般是在场景中间, 它本身几乎不会为人所注意, 然而这需要对剧情细节进行不同顺序和节奏的排列。溶变 (dissolve) 是一种更引人注意的过渡方式, 一幅图像渐渐地叠加到另外一幅图像上, 并替换掉原来的图像。在梅里爱早期的作品中, 这种手段一般用在场景间而不是场景中的更迭上, 它预示着空间或时间的切换。当一幅图像淡出 (fade out) 变暗而另一幅图像淡入 (fade in) 到完全曝光时, 也就完成了地点的转换和时间的过渡 (相对于溶变, 格里菲斯更喜欢运用淡入淡出技巧)。作为最漫长的银幕“标点”, 频繁的淡出意味着剧情的中断, 淡出前的那一组场景也被一些评论家称为连读镜头 (sequence, 其他作家和许多电影制作人把镜头和场景混为一谈, 将这里所说的场景叫做连读镜头。然而如果是那样的话, 就没有术语可以描述像这种比整部电影短但是又长于镜头和场景的剧情/叙事单元相当于一幕或一章了)。

格里菲斯也喜欢将圈入圈出 (iris) 作为画面过渡的手段。圈入时画面大部分都是黑的, 只有一个小圆圈 (或方块或其他形状) 的部分可见。例如一个小女孩低垂的头。然后圆圈放大显示出全部的情节和场景: 在一间农庄的厨房里, 一家人站在餐桌旁注视着小女孩。随着剧情发展, 小女孩开始解释 (通过标题字幕) 自己因为变成孤儿走投无路, 所以来投奔父母的朋友们, 最后的镜头用圈出的方法, 还是在一个小圆圈中我们看到, 女孩因为知道这家人会收留她而抬起头并微笑着。

格里菲斯以各种方式使用了很多种遮罩 (masking) 的方式: 用画面两边的黑色来突出中间的高塔; 上下变黑形成了宽银幕 (Cinema Scope), 调整比例后的胶片从中间播过, 用以突出一队飞驰而过的骑兵运动的横向以及队伍的长度; 或者用扇形遮罩美化莉莲·吉许 (Lillian Gish) 那漂亮的鸭蛋脸。他还尝试使用叠印 (superimposition) 和分割画面 (split screen) 的手法来获得特殊效果——如《爱诺克·阿登》(Enoch Arden, 1911)

中的幻想画面，以及《一个国家的诞生》（The Birth of a Nation）中突出在人群逃跑这一前景中亚特兰大燃烧的感觉的画面。

格里菲斯从未将自己的注意力限制在银幕语言的“语法”元素上。即便是对戏剧，格里菲斯与波特的做法也不同，格里菲斯很快就感觉到电影需要的是一种和剧场舞台表演完全不同的表演形式。当无法用语言来表达时，身体动作和肢体语言便得到彰显，而新媒体出现后，它们被摄影机记录下来并被放映机投射出来。银幕上演员被放得很大，即便是后排的观众也能清楚地看到他们的一举一动。因为摄影机离演员们更近了，所以过去盛行的那种剧场式的表演在银幕上看来就显得有些虚假。格里菲斯开始让动作、服饰和化妆接近现实生活，表演夸张的程度被限制在很小的范围内，并根据角色进行调整。舞台动作也越来越根据摄影机的需要而设计，悲哀或苦笑时只拍摄面部表情；兴奋或紧张时拍摄双手乱舞的上半身；眼睛的特写则可以传达出懊悔、气愤或沮丧的情绪。更丰富且更微妙细致的人物刻画开始取代第一代剧情片中大而空洞的表演。在剪辑连续镜头时，脸部的画面和身体的画面被剪开并重新组合，以获得新的诠释。在格里菲斯的摄影棚里，他对演员的思想和创意进行控制，并利用摄影机和剪辑将他们的表演调整为心目中早已构思好的画面。

在选择实景时，格里菲斯总是十分仔细地选择能恰当地烘托故事情节和渲染故事气氛的地点作为外景。在他的电影里，搭建的布景给我们的感觉是完全真实的，无论从质感还是细节上看都非常自然。如果现场无法满足他的要求，他便在外景地或摄影棚里仔细完整地予以重建。格里菲斯完成了太多剧场中从未有过的场景：真实的火车飞驰过宽阔的草原，敌人的部落包围受困的城市。他的布光在早期还遵循着既有的舞台剧模式，后来随着更亮的灯源和更好的感光乳剂的出现，他最终也完全超越了剧场所能达到的效果。刚开始的时候，他和摄影师比利·比泽尔（Billy Bitzer）还仅满足于使场景变得清晰，甚至只要清楚即可，他们在外景和内景都使用日光（内景摄影棚没有屋顶），这是当时的标准做法。但是在成像方面，格里菲斯和比泽尔的早期电影也要好于他们的同行，因为他们的影像看上去更明亮而且更清晰，即使现在看来也是如此。

格里菲斯是抵制当时美国制片公司强制拍摄短篇电影的领导者之一。除少数公司以外，当时具有交流的公司都严守他们已经建立起来的既定拍摄模式，而不愿冒险投资拍摄时间更长的影片。起初格里菲斯被限制只能拍摄单本剧（10 ~ 15 分钟），这是梅里爱和波特时代设定的标准。当电影制作人对电影所具备的潜力越来越了解时，他们在选择题材时也变得越来越大胆。显然，更大的主题需要更长的放映时间。1910 年，格里菲斯制作了名为《他的信任》（His Trust）的两本剧，但当时片方是按两部单独的单本电影发行的。他的下一部两本电影《爱诺克·阿登》也是如此，不过格里菲斯和其他制作人一

直在坚持，直到两本电影成为电影的标准长度。他继续争取更多的时长和更大的规模，在电影史的第一阶段行将结束之际，格里菲斯拍摄了长达 4 本的电影《贝斯利亚的朱蒂丝》(Judith of Bethulia, 1914)。这是他在《一个国家的诞生》之前所拍摄的最后一部重要电影。而这部影片在叙事结构和历史场面上也预示了他更宏大的剧情片《党同伐异》(Intolerance) 的出现。

1.5 电影长片的形成

电影制作人早期实验了多种电影拍摄形式，包括由多部电影组成一个连续故事的单集系列片 (serial film)，以及一组固定人物出现在多次历险中的多集系列片 (series film)，很像今天的《星球大战》(Star Wars) 系列。在勇于实验这些拍摄形式的先行者中，最著名的就是法国导演路易·福拉德 (Louis Feuillade)，他在故事构思上达到出神入化的境界，创造了令人惊叹的视觉形式，现在该形式被称为魔幻现实主义 (fantastic realism)。通过对善于多种伪装的邪恶罪犯案例进行挖掘，并加上精心编排的不可思议的情节，福拉德创作了像《芳托马斯》(Fantomas, 1913) 和《吸血鬼》(Les Vampires, 1915-1916) 这样家喻户晓的系列片。其中，影片《吸血鬼》取材于大盗伊尔玛·薇普 (Irma Vep)。影片《犹台克斯》(Judex, 1917) 后来被乔治·弗朗叙 (Georges Franju) 重拍，作为对福拉德的致敬。奥利维尔·阿塞亚斯 (Olivier Assayas) 摄于 1996 年的影片《迷离劫》(Irma Vep)，也是当时电影公司为重拍《吸血鬼》所制作的，同样是为了向福拉德致敬。单集和多集系列片在各地都有拍摄，包括 1915 年在阿根廷热映的由乌贝托·卡里奥 (Humberto Cairo) 和欧内斯特 (Ernesto Gunche) 制作的《高乔贵族》(Gaucho Nobility)，以及 1919 年在墨西哥上映的由约奎姆·科斯 (Joaquin Coss) 和胡安·德·霍姆 (Juan de Hom) 执导的《灰色汽车》(The Grey Car)。系列片在美国也受到了广泛欢迎，其中最著名的是《宝林历险记》(The Perils of Pauline, 1914)，它由路易·佳斯纳 (Louis Gassner) 和唐纳德·麦肯齐 (Donald MacKenzie) 执导，由珀尔·怀特 (Pearl White) 主演。影片因其单集结束后总有扣人心弦的结尾，吸引观众不得不去看下一集。

那时另一种流行形式是动画电影短片。将静态图片画在或拍在每一帧胶片上，然后连在一起播放，就好像真的动起来一样。埃米尔·科尔 (Emile Cohl) 发展了这一技术，创造了像《重换脑子的人》(Brains Repaired, 1911) 这样的非叙事性电影。影片将绘画、

照片和真实表演融合到一起。动画片的繁荣创造了许多家喻户晓的卡通形象，如《恐龙葛蒂》(Gertie the Dinosaur, 温瑟·马凯 (Windsor McCay))、《菲力猫》(Felix the Cat, 奥图·梅斯麦 (Otto Messmer), 图 1.8b) 和《小丑柯柯》(Koko the Clown, 麦克斯和戴夫·佛莱雪 (Max and Dave Fleischer)) 等。

在电影长片的发展上，格里菲斯被法国人和意大利人超过了。由于不像美国电影工业那样有严格的播放时间限制，欧洲人早就开始探索电影的丰富题材了，因而他们电影的长度达到了 1 小时甚至更长。法国有着漫长且独树一帜的剧院传统，可供电影制作人加以利用。自 1908 年查尔斯·勒·巴尔吉 (Charles de Bary) 拍摄《吉斯公爵的被刺》(The Assassination of the Due de Guise) 开始，他们就尝试着将名演员的成功舞台剧作搬上电影银幕。一家名为美术纪录片 (Film d'Art) 的公司最先涉足这一领域，于是催生了一支以此公司名字命名的短命的流派。从很大意义上来说这种理念是一种倒退，退回到了梅里爱“推动电影往戏剧道路上发展”的时代，甚至退回到了爱迪生早期录制的著名戏剧片段的时代。“美术纪录片”对旧媒体极度遵从的做法是不可取的，整部电影而非仅有片段都完全按照戏剧的表演来录制，标题字幕是演员对白的无声缩减版，除了达到了新的片长，电影制作又退回到了镜头置于剧场第 12 排中央，整个场面用一个镜头拍摄，使用剧场的布景和表演方式。但是这些电影确实吸引了一些人，尤其是熟悉或自认为熟悉戏剧的中产阶级，这些有声望的当代名流又促使电影片长向更长的程度发展。

最轰动的一部是由路易·梅尔康东 (Louis Mercanton) 和亨利·德斯方坦斯 (Henri Desfontaines) 执导，萨拉·贝恩哈特 (Sarah Bernhardt) 和卢·德勒根 (Lou Tellegen) 主演的系列片《伊丽莎白女王》(Queen Elizabeth, 1912)，名噪一时。德高望重的萨拉当时已经 68 岁了，却依旧征服了全世界的观众 (图 1.9a)。与许多戏剧艺术家不同，她似乎对电影特别感兴趣。她曾说过：“我依靠电影来获得永生。”对于我们而言，她的

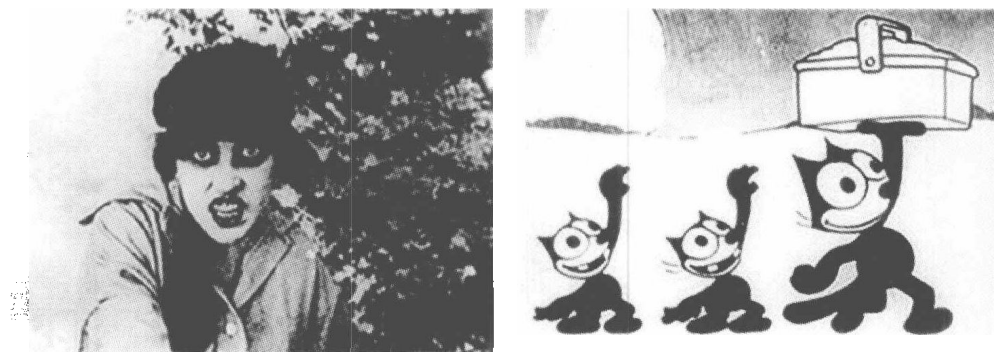


图 1.8a 和 b a 《吸血鬼》，法国，1915-1916，路易·福拉德；b 《菲力猫》，美国，奥图·梅斯麦

成功大部分还在于她那迷人的声线和语言上的精妙诠释。现在看来，影片《伊丽莎白女王》更多的是对其伟大才华的拙劣表现和对于行将消亡的剧院传统的翻炒。但这些问题似乎只是困扰了当时的观察家而已。在美国，年轻的阿道夫·朱克（Adolph Zukor）获得了该片的发行权，该片以闻所未闻的 1 美元票价在“正统”的剧院内上映，却仍如预期一样获得了实质性的成功。这给明星电影公司（Famous Players Film Company）带来了第一笔财富，而该公司就是后来的派拉蒙公司。

虽然《伊丽莎白女王》开创了在美国成功发行和放映长片的先河，但在电影形式方面还是意大利人的贡献更大，他们认为长片应沿着格里菲斯在短片中开始探索的路线走下去。意大利人更倾向于在自己辉煌的去寻找历史和宗教事件作为题材。第一部这样题材的电影《庞贝城的末日》（The Last Days of Pompeii）拍摄于 1908 年，与第一部“美术纪录片”同年。5 本长的《特洛伊的陷落》（The Fall of Troy, 1910）和《但丁的地狱之旅》（Dante's Inferno, 1911）延续着这一趋势。作为一部沉闷的诠释史诗内容的作品，《但丁的地狱之旅》被片长为 9 本的《你往何处去》（Quo Vadis, 1912）超越。在美国，这两部都是路人皆知的作品，而后者甚至比《伊丽莎白女王》更成功。其他类似作品中值得一提的还有影片《庞贝城的末日》（Last Days of Pompeii, 1913）和《卡比利亚》（Cabiria, 1914）。在这些早期的意大利影片中，《卡比利亚》（12 本）在全球获得成功在今天看来，这部影片不只有历史片的趣味。其剧本改编出自加布里埃尔·邓南遮（Gabriele D'Annunzio），导演吉奥凡尼·帕斯特隆纳（Giovanni Pastrone），背景为迦太基战争。影片以汉尼拔翻越阿尔卑斯山和围攻锡拉库萨为主线。它使用了许多宏大的场景和巨大的石膏像。影片的拍摄投入了空前的时间和精力，与其紧密配合的背景交响乐也是量身创作的。与之前的《你往何处去》一样，《卡比利亚》对美国电影的制作无疑产生了深远的影响。

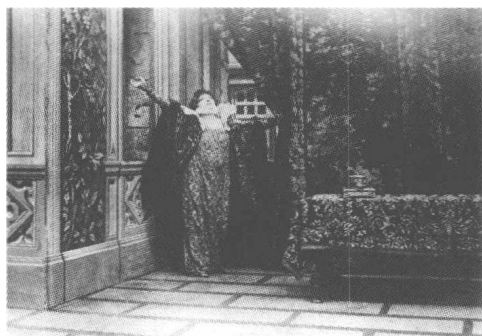


图 1.9a 和 b a《伊丽莎白女王》，法国，1912，路易·梅尔康东，萨拉·贝恩哈特； b《卡比利亚》，意大利，1914，格瓦尼·帕斯特洛纳（Giovanni Pastrone）

这些在各个方面都很宏大的电影作品不仅确立了长片的时长，也彰显了电影在选材上相比剧场的绝对优势。这些作品所留下的模式将会被格里菲斯、赛西尔·德米尔（Cecil B. DeMille）以及所有继续进行这一题材创作的制作人传承。它们也使电影走出专门放映电影的小店，步入大型剧院和礼堂，在那里通常会有交响乐团为其伴奏。意大利电影直到第一次世界大战爆发才失去其领导地位。

在其发展的前20年中，电影已从简单滑稽的小故事和街边生活的影像记录发展为初步拥有自身规则的叙事电影短片。在这个时期行将过去之时，影片长度已经有所增加，后来也出现了放映时间超过1小时的电影。片长不短于1小时成为后来这门艺术和工业深入发展的规范。接下来对于这些早期发展成果的巩固及对其更广阔未来的初步探索，主要都发生在美国。

这一时期的主要电影作品

1894

《中国洗衣店趣谈》（美国，爱迪生公司）

1895

《火车到站》（法国，路易·卢米埃尔）

《水浇园丁》（法国，路易·卢米埃尔）

《英宫恨》（The Execution of Mary, Queen of Scots, 美国，爱迪生公司）

《婴儿的早餐》（法国，路易·卢米埃尔）

《工厂大门》（Workers Leaving the Factory, La Sortie des usines Lumière, 法国，路易·卢米埃尔）

1896

《白菜仙子》（法国，爱丽丝·居伊）

《梅·欧文之吻》（美国，爱迪生公司，梅·欧文和约翰·赖斯）

《贵妇失踪》（法国，乔治·梅里爱）

1899

《德莱孚斯案件》（The Dreyfus Affair, L'Affaire Dreyfus, 法国，乔治·梅里爱）

1900

《灰姑娘》（法国，乔治·梅里爱）

《祖母的放大镜》（Grandma's Reading Glass, 英国，乔治·阿尔培特·斯密士）

1901

《犯罪故事》（Story of a Crime, Histoire d'un crime, 法国，费迪南·齐卡（Ferdinand Zecca））

1902

《月球旅行记》（法国，乔治·梅里爱）

1903

- 《火车大劫案》(美国, 埃德温·S·鲍特)
《一个美国消防员的生活》(美国, 埃德温·S·鲍特)

1904

- 《太空旅行记》(法国, 乔治·梅里爱)

1905

- 《义犬救主记》(英国, 希赛尔·海普华斯)

1906

- 《一个醉鬼的白日梦》(美国, 埃德温·S·鲍特)

1907

- 《宾虚》(Ben-Hur, 美国, 西德尼·奥尔柯特 (Sidney Olcott))
《虎口余生》(美国, 埃德温·S·鲍特)

1908

- 《多莉历险记》(美国, 大卫·沃克·格里菲斯)
《吉斯公爵的被刺》(法国, 查尔斯·勒·巴尔吉)
《庞贝城的末日》(意大利, 吕基·麦奇)

1909

- 《冷酷的别墅》(The Lonely Villa, 美国, 大卫·沃克·格里菲斯)

1911

- 《重换脑子的人》(法国, 埃米尔·科尔)
《隆台尔的报务员》(The Lonedale

Operator, 美国, 大卫·沃克·格里菲斯)

1912

- 《北极征服记》(法国, 乔治·梅里爱)
《猪巷火枪手》(美国, 大卫·沃克·格里菲斯)
《纽约的帽子》(The New York Hat, 美国, 大卫·沃克·格里菲斯)
《你往何处去》(意大利, 安里哥·格佐尼)

1913

- 《峡谷之战》(美国, 大卫·沃克·格里菲斯)
《芳托马斯》(法国, 爱丽丝·居伊)

1914

- 《安东尼与克莱奥帕特拉》(Anthony and Cleopatra, Marcantonio e Cleopatra, 意大利, 安里哥·格佐尼)
《卡比利亚》(意大利, 吉奥凡尼·帕斯特隆纳)
《宝林历险记》(美国, 路易·佳斯纳和唐纳德·麦肯齐)

1915—1916

- 《吸血鬼》(法国, 路易·福拉德)

这一时期的重大政治和文化事件

乔安·路福利·格鲁巴 (JoAnne Ruvoli Gruba) 整理

电影

- 1895 卢米埃尔兄弟的电影馆在巴黎开张
- 1896 托马斯·爱迪生的电影视镜初次亮相
- 1896 爱丽丝·居伊拍摄了第一部剧情片
- 1900 巴黎世界博览会上进行了电影展播
- 1902 乔治·梅里爱率先使用电影特技
- 1903 埃德温·S·鲍特实验交叉剪辑
- 1905 五分钱电影院 (Nickelodeon) 越来越受人欢迎
- 1911 大卫·沃克·格里菲斯发行了第一部电影长片

政治

- 1898 美西战争爆发
- 1899 英国在南非发动波尔战争
- 1901 英国维多利亚女王逝世
- 1902 澳大利亚妇女获得选举权
- 1910 日本侵占朝鲜
- 1910 墨西哥革命爆发
- 1911 中国爆发辛亥革命
- 1912 中华民国成立
- 1914 第一次世界大战爆发

科学和技术

- 1896 亨利·福特 (Henry Ford) 制造了他的第一辆汽车
- 1903 巴拿马运河开建
- 1903 莱特兄弟在北卡罗来纳的基蒂霍克进行了第一次试飞
- 1906 旧金山大地震
- 1908 波斯湾发现石油

艺术、体育和文学

1896 第一届现代奥运会在希腊举行

1903 W.E.B. 杜波伊斯出版了《黑人的灵魂》，成为黑人文学新运动的里程碑

1903 伊莎多拉·邓肯讲授“未来的舞蹈（The Dance of the Future）”

1910 伊迪丝·华顿（Edith Wharton）和亨利·詹姆斯（Henry James）的小说使现实主义文学达到了顶峰

1913 军械库现代艺术博览会在纽约举行

第 2 章

美国电影的兴起

1914—1919

除了美国，其他电影生产大国——法国、德国、英国和意大利，自第一次世界大战爆发之日起就都卷入其中。而美国直到 1917 年才参战，而且涉入不深。因为制造烈性炸药的部分原料同胶片的生原料（棉、硝酸和硫酸）一样，所以国外库存的电影胶片出现短缺。而战争给欧洲电影制造商带来了更为严重的影响，他们拍完的影片很难在国外发行。战线使各个国家彼此隔离，在各国间运输非军用物资是很难办到的，而大批的美国观众又远在 3000 英里的大洋彼岸，更何况其间还有敌方潜艇出没。

虽然法国人和意大利人首先制作出了电影长片，而且到 1910 年，法国的电影产业已经毋庸置疑地达到了世界的顶峰，但此时的美国电影业却获得了其他国家没有的发展机会。相当规模的电影受众、受战争刺激而非拖累的经济、长期以来形成的商业专长以及极具创新精神的电影制作人，再加上时不时出现的若干天才，都使美国在这个重要时期拥有了电影发展的关键优势。美国人充分利用了这些资源，这也正是他们值得称颂的地方。准确地说，要是没有这关键的 4 年，也就没有随后美国对于世界电影界的统治地位，至少不可能达到现在的这种高度。

就这样，在 20 世纪第二个十年的后期，美国人扩展了电影这门艺术表达形式，发现了使这种娱乐形式广为流行的种种要素，并将影片制作、批发和零售形成了一整套体系，使之能够负担新片的开销。那个时候的美国电影业有三大发展值得人们特别注意。第一，格里菲斯（Griffith）对电影形式的早期实验所到达的高峰，以及他制作的首批电影长片。第二，马克·塞内特（Mack Sennett）和他的同事首创的独具特色的美国喜剧电影传统，

其中以查理·卓别林（Charles Chaplin）的作品最为著名。第三，新的大规模生产、发行和放映体系逐渐形成，其中托马斯·H·恩斯（Thomas H. Ince）是这类组织工作的领军人物之一，这一体系也成为后来电影经济发展的基石。

2.1 第一批美国电影巨作

格里菲斯既制作过小电影，也拍过大电影。他的许多老电影或是研究人物和感情（如1919年的《残花泪》（Broken Blossoms）），贴近生活，让人喜闻乐见，给人亲近感，或是对美国小镇日常生活有选择地提炼观察（如1919年的《痴情的苏茜》（True Heart Susie））。当然，任何人都无法否认，正是由格里菲斯执导的《一个国家的诞生》（The Birth of a Nation, 1915）和《党同伐异》（Intolerance, 1916）就影片长度、错综复杂的理念和历史与激情的融合而言，这两部影片是史无前例的。除了片长和花销，这两部影片的其他元素都可以在格里菲斯之前的400多部短片中找到影子，尤其是1912年之后拍摄的那些作品。但是，能在如此鸿篇巨制的一部电影中出色地将那么多元素融合在一起，确实是惊人的成就。

《一个国家的诞生》成为好莱坞“大片”的典范，确立了所谓好莱坞经典电影的拍摄技巧和风格，在后来的《乱世佳人》（Gone With the Wind, 1939）和《泰坦尼克》（Titanic, 1997）等影片里都能看到该片的踪迹。今天，《一个国家的诞生》带给观众的冲击力可能已经远不如当年放映时那么大，但它仍然可以带来一种激动人心的体验，尤其是用无声电影的方式放映时，而非采用现在流行的有声电影速度播放，并配以优美的画面和动听的原创音乐。对那些能公正评价任何电影的人，以及那些能够接受格里菲斯艺术构想并理解他的种族态度已成为他的传奇和记忆中不可分割的重要组成部分的人来说，《一个国家的诞生》仍然可以使他们精神一振。

在1913年拍完《贝斯利亚女王》（Judith of Bethulia, 4本，是他之前拍摄电影的两倍长）后，格里菲斯离开了他的第一个东家——比沃格拉夫公司（Biograph Company），显然他不想忍受商业压力为他探索更广主题带来的限制。虽然无法确定格里菲斯受意大利长片的影响程度有多大，不过有证据表明，影片《党同伐异》受到的影响比较大，而影片《一个国家的诞生》受到的影响则较小。格里菲斯声称自己没有受到任何影响，他的同事莉莲·吉许（Lillian Gish）也证明说他太忙了，根本没有时间去看任何片子。不

过，他的拍摄路线确实和意大利的导演很相似，而他们的成就也使其处于相互竞争的地位。如果真的不是相互借鉴的话，那这种现象也说明这种拍摄模式是可行的。无论如何，加盟互助影片（Mutual）这家小型的独立电影公司，并为应付差事而导演了几部名不见经传的电影后，格里菲斯开始筹划反映美国内战和重建题材的影片，也就是后来的《一个国家的诞生》。电影后半部的大部分内容都改编自托马斯·狄克森（Thomas Dixon）的小说《同族人》（The Clansman），并参考了根据小说编排的舞台剧，同时还稍微借鉴了狄克森《美洲豹的斑点》（The Leopard's Spots）和其他作品。

《一个国家的诞生》超越了之前的所有作品。即便在制作方面也是如此，其成本大约是11万美元，据说比此前美国耗资最大的影片的总投入的5倍还多（根据西摩·斯特恩（Seymour Stern）——格里菲斯传记的作者所说，《贝斯利亚女王》花费了2.3万美元，是《一个国家的诞生》之前耗资最大的电影）。花光了投资者的钱后，格里菲斯又尽自己最大的可能筹措了资金将电影拍完。经过6周的排演，电影于1914年7月正式开拍，一直延续到10月份，剪辑又花费了3个月时间，而当时制作一部电影的平均时间是6周或更短。影片完成后，《一个国家的诞生》的放映时间达到了前所未有的3个小时。约瑟夫·卡尔·布瑞尔（Joseph Carl Briel）特别创作了交响乐为电影进行伴奏，这也是美国电影史上第一次专门为电影创作的背景音乐。

1915年，电影公映，在洛杉矶放映时名为《同族人》，而在纽约名为《一个国家的诞生》（图2.1a和图2.1b）。名称变动是小说作者狄克森建议的，他认为应该作出一些调整来彰显格里菲斯在电影中反映宏大历史场景的巨大成就。新名称暗喻了南部11个州叛离失败

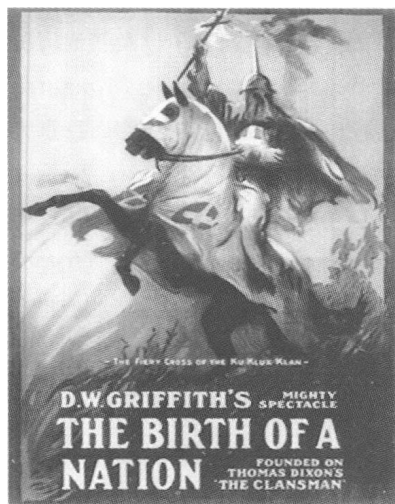
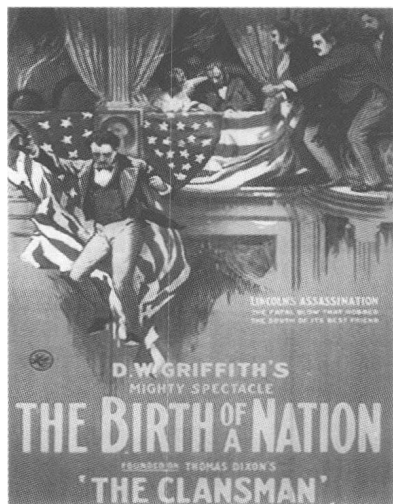


图2.1a和图2.1b 两张《一个国家的诞生》首映海报，1915，大卫·W·格里菲斯

后主权的更迭。虽然它是在“正规”剧院上映的，而且票价高达2美元，但据估算，其放映的前6个月所吸引的观众比任何5年内全美去看舞台剧的人都多。它不仅仅是一部电影，而是已成为一种人人都觉得有必要去见证的文化现象。因为带有明显的种族歧视倾向，所以影片上映后引起了极大的争议，甚至是暴乱，而这也吸引了更多的观众走进剧院。

影片的发行以“州发行权”为基础，而地区发行权的费用是固定的，因此对于《一个国家的诞生》的票房收入无法准确计算。据估算，该片的总收入高达5千万美元，直到近几年它才被确认为有史以来收入最高的影片。现在，该片还在电影协会、非剧院场合和学院课程中继续放映，有时也会在剧院里大放异彩。毫无疑问，此刻世界上某个地方就正在播放这部电影，而且它仍然能刺激和威胁到那些努力使观众不受其对非裔美国人（译者注：对黑人安全的称呼）的描述而受影响的人权组织。

除了种族内容外（这在后面的内容里会详细讨论），这部影片最触动人的就是其题材的宏大。电影的第一部分讲述了州际战争（可能格里菲斯会这么叫吧）前夕的南方和北方以及战争本身。第二部分则着重描述南方重建。整部电影已经超出了用电影这种通俗的娱乐方式书写“史诗”的范畴，实际上，它是尽其最大努力演绎国家重大时期的事件。

格里菲斯的拍摄构思之一是刻画虚构人物，使其置身于国家重大事件背景中。在一定程度上通过这些角色（他们既是历史潮流的形成者，也是历史潮流的影响者）的社会地位和职业，创建了将个体人物的故事融入宏大主题中并为其增光添彩的结构模式。他还在历史框架中穿插虚构情节：第一批奴隶在弗吉尼亚登陆，林肯深夜在白宫沉思，李（Lee）和格兰特（Grant）在阿波马托克斯（Appomattox）决战（格里菲斯在《党同伐异》、《奥凡斯风暴》以及其他历史题材的作品中都使用了该结构）。将历史和虚构情节融合的创作手法始于荷马（Homer），到瓦尔特·司各特（Walter Scott）爵士和其他历史小说家时发展成熟。格里菲斯有意无意地从19世纪的这些文学先辈们身上借鉴经验来塑造他的故事。

格里菲斯为他的角色们设计的并行剧情的编造痕迹并不明显，因为这些都是可能发生在他们周围的丰富且逼真的生活细节。影片中有两个家庭，一个来自北方，一个来自南方，他们的孩子在一所北方的学校相识——这是非常可能发生的事情，因为当时南方贵族有将自己的儿子送到北方受教育的习惯。北方家庭的父亲——众议院领袖奥斯汀·史东曼（Honorable Austin Stoneman）是一位非常有能力的改革政治家（这个角色明显是以促成通过重建法案的主要领导人物 Thaddeus Stevens 为原型塑造的）。他妻子早丧，后又续娶一位诡计多端的黑白混血女管家。而南方家庭的父亲——班·卡梅隆（Ben Cameron）医生则是一位年迈富有的种植园主，他有一位温柔贤惠的妻子。这完全是遵循骑士传统

虚构的。这样，每个家庭均代表了即将发生的冲突中的一个诱因。

因为两家熟识，所以这些虚构的人物可以随时切入到另外一方的生活环境中：战前的友好拜访、战场上的殊死搏斗、战俘医院的再次邂逅、北方“攻占”南方后两家的融合。他们还与历史中的真实人物相融合，南部邦联的母亲来到美利坚合众国总统面前请求宽恕她被俘的儿子，弟弟和姐姐在总统被刺杀当晚去福特剧院（Ford Theater）看戏，诸如此类。这些虚构角色就生活在重构时代的事件和环境之中。格里菲斯的构思非常有说服力，使我们自然而然地理解并产生同情。伍德罗·威尔逊总统，这位历史学家、南方人，据说在看完影片后作出这样的评价“就像用光影书写历史”。影片引起争议后，白宫否认了总统任何肯定的言论。

正是这种激情使得《一个国家的诞生》不仅在商业上取得了成功，而且也因其争议而广为人知。虽然这部电影部分改编自狄克森的小说，但是格里菲斯用自己的视角重新讲述了这个故事。1875年出生于肯塔基州的他对于内战和重建的理解完全来自于他的父亲——人称“咆哮的家伙”（“Roaring Jake”）、供职于邦联骑兵团（Confederate Cavalry）的格里菲斯上校。在影片所传达的观点中，他对于黑人的态度占了相当大的份量，当这部电影被指责为带有种族偏见时，格里菲斯深感震惊。

不过贯穿影片始终的确实是他对于黑人天生是卑劣种族的假定。那些坏黑人，通常是混血，经常受恶魔或被误导的白人的指引，这些“坏黑人”相当邪恶并觊觎权力，而且与北方佬为伍。而“好黑人”独立自主、内心天真，且支持南方白人。无论好与坏，这些美国黑人角色几乎没有被赋予任何个性特征，只是代表了一种阶层，他们大多数都是白人演员将脸涂黑扮演的。相比格里菲斯对于那些恶人的描绘，今天的观众可能会对他“忠诚灵魂”的粉饰更加反感。

无论格里菲斯提供什么样的文件和证据，正是他对于黑人低劣性的认知招致了人们的反感，但他自己却浑然不觉，认为“就是这么回事”。而这种观念融入到可信的故事并成为其中不可分割的一部分后，也成了一种特别有效的“宣传”。电影的可信性引领着观众，而观众不可能将这种观念从影片中分离出来作为一种畸变来看待。由于对这些偏见人们没有预见，而且影片中对它们的描述相当自然，甚至能战胜我们的理智。考虑到影片如此家喻户晓，格里菲斯的这些臆断肯定会被他同时代为数不少的白人所接受。

格里菲斯对于黑人与白人关系的成见中最令人无法接受的部分，也是最能触动民族神经的部分，是他对种族通婚的偏见。你希望你的姐姐被黑人调戏或嫁给他吗？格里菲斯这样问到。对他而言，这两种可能的命运呈现出的是相同的病态思想：嫁给黑人同被他强奸一样是不可想象的。而黑种女人受胁迫屈从于白种男人的普遍现象却只是通过议员受到他女管家的威逼来展现。对他来说，这就是一种病态的失败，那女人明显正在控

制他，而这种力量是基于性的。史东曼在他那位黑人政治门生提出要和他女儿结婚的要求时表现出的那种惊恐和其他人毫无两样。可能与影片中其他白人角色不同，议员的出现似乎就是为了强调这一点。

很多人都无法接受格里菲斯影片的内容，不只是影片《一个国家的诞生》表现出的种族偏见，也包括他展现生活时的那种多愁善感的态度。即使是在他那个时代，他的理念（基于19世纪维多利亚时代的）也明显变得越来越老套，并与现实格格不入。一些评论家，不愿像其他人一样承认这是一种风格、一种习俗、一种对于人和事的思考方式，而更倾向于称赞其形式，对其内容则深表遗憾。不过所有人都同意，影片《一个国家的诞生》中格里菲斯对于形式的控制达到了前所未有的高度。

以卡梅隆从战场上回家的那场非同寻常的移动场景为例，在标题字幕“回家”（不到1秒）后，有一个街道和卡梅隆家前院的远景镜头：百废待兴，柱子被烧焦，栅栏东倒西歪，街道和人行道上废物成堆。班从左侧进入背景，穿着破衣烂衫，显得疲惫不堪。他停下来，斜靠在栅栏上，望着这些战争残迹（图2.2a）。然后，他步履蹒跚地沿着栅栏缓慢而虚弱地向前走去（34.5秒）。客厅的中景特写镜头中，班的妹妹芙罗拉（Flora）在镜子前欣赏自己用“南方貂”（用煤烟熏过的原棉带子）装饰的裙子（图2.2b）。班的姐姐玛格丽特（Margaret）和母亲急急匆匆进来，暗示着她们已经看到班回来了。玛格丽特跑到门边又回来，跟着所有人跑出房门（18秒）。客厅的中景镜头：三个人十分兴奋地向前景跑，然而班的父亲也走了过来（6秒）。班的中长景镜头：他停在门边，开门，并靠在上面待了一会儿，然后进门（11秒）（图2.2c）。客厅中一家的中长景镜头：他们屏住呼吸在客厅里等待，芙罗拉兴奋地微笑着（3.5秒）（图2.2d）。前院的中长景镜头：班走到门廊（7.5秒）（图2.2e）。客厅中一家的中长景镜头：芙罗拉向前飞跑（4.5秒）（图2.2f）。门廊的中景镜头：班上台阶；芙罗拉出门见到他，微笑，他们久久凝视着对方，她指着他破旧的制服，他抚平了她的一块“貂皮”（图2.2g）。她格格地笑着向他解释，并指着帽子上上的一个洞。他们都停下来向远方看，回想着发生的一切。突然，他们停止了装模作样。芙罗拉开始啼哭并拥抱班，班看向远方，吻着她的头发并轻抚着她。然后他们手挽着手进屋（57秒）。前门边角方向的中景镜头：班和芙罗拉开始进屋，一个女人的胳膊从里面伸出来环住了班的肩膀，轻轻地把他和芙罗拉拉进去（17.5秒）（图2.2h）。镜头淡出^①。

此例中，镜头的长度要比影片中其他镜头的平均长度长得多。每个镜头传达的情感

^① 这个镜头列表取自西奥多·赫夫（Theodore Huff）的《大卫·W·格里菲斯〈一个国家的诞生〉拍摄镜头分析》（纽约：现代艺术博物馆，1961）



图 2.2a- 图 2.2h 《一个国家的诞生》，“班回家”，美国，1915，大卫·沃达尔·格里菲斯

内容也更丰富，尤其是前两个和后两个镜头。这有悖于格里菲斯通常以一组快速变换视角的连贯镜头展现一个场景的惯例，但只有通过班在静态画面（也包括没有露面的母亲那只环住他的胳膊）中的缓慢移动才能展现现实场景中的那种感情。在格里菲斯之前的电影中，这种镜头是表现情节发展的惯用手法，几乎是一个一成不变的标准，因此它对于特殊强调没有意义。这里可以用寂静来做个比喻，直到有声音之前，寂静本身没有任何意义。必须有声音，还要有声音的中断，寂静才有存在的价值。直到镜头开始能够将画面分隔后（当然这些画面会通过剪辑再合成），长时间的广角镜头才对展现对比重点有用。

影片《一个国家的诞生》发行之前，格里菲斯已完成了长片《母与法》（*The Mother and the Law*，《党同伐异》的最初名称），它的开头部分是根据当时一件由劳动争议引发的冲突和暴力事件改编的。但影片《一个国家的诞生》获得成功后，特别是当它一方面获得巨大成功，一面又激起激烈批评时，《母与法》似乎就不太合适作为下一部作品出现。为应对《一个国家的诞生》带来的争议，格里菲斯曾出版了一本名为《美国言论自由的兴衰》（*The Rise and Fall of Free Speech in America*）的小册子。然后，格里菲斯为了表明自己在社会 and 道德准则方面的表现毋庸置疑，并批评贬低者对他的明显误解或者是为了斥责那些对他极不宽容的批评家，构思了一个甚至比《一个国家的诞生》更精细的叙事结构。影片《母与法》中又加入了三个故事，它们基于完全不同的历史时代和文化。透过这4个故事的多层叙事揭示出作品的整体思想（这也通过影片的标题得以体现），展示了“古往今来，憎恨和不宽容与友爱和怜悯是多么的格格不入”的观点。这一作品，可能是迄今为止美国拍摄的所有电影中思想最有野心、篇幅最长的影片，它就是于1916年公映的《党同伐异》。

添加到那个现代故事（图2.3a）中的三个故事分别是重现巴比伦沦陷于波斯人之手（公元前539年）（图2.3b），基督生平的简介（公元27年），以及作为高潮的基督受难（图2.3c），以及对圣巴托罗缪惨案的描绘（1572年）（图2.3d）。单单是连续讲述这些故事就已经够复杂了，但是格里菲斯的设计更加复杂。他通过交叉剪辑使这些故事和人物都为大主题服务。他从这个现代的故事开始，将故事发展到一定高度，然后转到耶路撒冷讲述基督一生中一幕，接着引入16世纪法国宫廷的阴谋事件，然后又回到现代故事中，接着镜头转向巴比伦，然后又回到那个现代故事，如此类推。

这些部分通过“摇篮的女子”（*The Woman Who Rocks the Cradle*，莉莲·吉许饰）的形象被叙说、分隔和相连，并伴随着惠特曼式的标题字幕“不停地摇着摇篮——今生和后世的连接——悲伤的吟唱者”或者“摇篮外的世界始终动荡不安……”。随着每个故事的张力不断增强，格里菲斯逐渐加快各个故事的穿插速度，没有中断。



图 2.3a- 图 2.3d 《党同伐异》，美国，1916，大卫·W·格里菲斯。 a. 现代故事 b. 巴比伦的陷落 c. 新约故事 d. 圣巴托罗缪之夜大屠杀

为了完成这部鸿篇巨制，格里菲斯花完了影片《一个国家的诞生》的所有收益，最后又不得不买断其他支持者的所有投资，因为他们已失去了信心。据说该片的总投资是190万美元，据估算如今实现同样的效果要花费得更多。法国街道、房屋和城堡的布景全都采用全尺寸制作，是完全可用的实体。沿日落大道修建的巴比伦占地1016005.08平方米（254英亩，一英亩=666.67平方米）：它的塔高60.96米（200英尺，1英尺=0.3048米），城墙之宽足以在上面并行两辆战车。在拍摄影片中的战争胜利场面时，庭院和阳台上还要站满成百上千的临时演员。《党同伐异》起初有将近4个小时的片长，比《一个国家的诞生》长得多。约瑟夫·卡尔·布瑞尔根据格里菲斯要求专门创作的背景乐，也为影片添色不少。

虽然一些评论家盛赞这部影片，但观众看到的似乎是一片混乱，而前所未有的片长更让人头昏脑涨、疲惫不堪。影片最后的高潮篇章几乎成了对视觉神经和情感的挑战，因为其剪辑节奏加快到许多镜头都不足5帧。同样，影片的主题同当时的民族情绪不符。兄弟般的友爱早已经过时。因奉行孤立主义的和平纲领而连任，并强调美国不屑于打仗

的威尔逊总统，却在不久之后就国家卷入了第一次世界大战。《党同伐异》的伤感情绪并没有带来如《一个国家的诞生》那样的直接成功，同那部无与伦比的影片的不同之处还在于其财务上的完全失败。

格里菲斯的事业因《党同伐异》的债务问题而受挫，也可以说是被毁了。为竭力弥补损失，他将原始胶片剪开（并未制作完整拷贝），制作了《母与法》和《巴比伦的陷落》（The Fall of Babylon）两部单独发行的影片，现存的《党同伐异》就是原片被缩减后的非完全版本。即便如此，其整体效果无疑还是令人印象深刻。在很多方面，它都比《一个国家的诞生》更进了一步。《党同伐异》原片欠缺的连贯性和真正的激情也被它横扫一切的想象力以及日臻成熟的拍摄技术所弥补。

2.2 传统喜剧电影的确立

大约在格里菲斯为银幕语言增添灵活性和力量的同时，独特的美国电影喜剧开始崭露头角，并逐渐涌现出了一批天才艺术家和杰作。虽然与格里菲斯高度严肃的主题以及维多利亚式的多愁善感形成鲜明对比（实际上，有时甚至是对其诙谐的批评），但早期的喜剧电影为解决电影这一格里菲斯所关心的艺术形式的一些基本问题作出了重要贡献。尽管同样是相貌滑稽的人在充满幽默的环境里做着奇形怪状的动作，但其博得的笑声多少却有很大不同，这主要取决于这种幽默是如何表现的。叙事性的画面、镜头的选择和调度，无论对于滑稽演员还是格里菲斯而言都很重要。格里菲斯曾经的同事和未正式收为门下的学生马克·塞内特掌握了这种新技术，并将其用于拍摄喜剧电影的实践中。同格里菲斯一样，塞内特也没有独创多少东西，而只是从自己和别人的尝试中获得了真知。他的重要贡献是形成了一套系统的喜剧美学，虽然从未被提及，但这已成为一个基础和标准，供他人继续完善。塞内特的主要喜剧作品从1912年他创立启斯东影片公司（Keystone Company）时开始，贯穿整个20世纪20年代，直至有声电影出现。正是他使得闹剧（slapstick）这一形式广为人知。

无论是否受到其他因素的影响，波特和格里菲斯之前的实践确实为塞内特提供了构架电影的思路。追逐这一动作场景中的独特表现方式，既可以用于喜剧也可以用于纯悬疑剧。可以以激动人心的表演环境做骨架，然后将喜剧元素作为血肉添加其内。塞内特设计的那些相貌滑稽、行为古怪的角色，会让那些不怎么成熟，或者不十分内敛的观众

只因为演员的对眼或大腹便便就大笑不止。这种对他人身体缺陷的嘲笑近乎虐待狂似的心理满足，是无声时代喜剧电影不可分割的一部分，比如一屁股摔倒和满脸是馅饼的场面。影片中角色大难不死的神奇力量可能也是重要的爆笑元素之一。电影中没有死亡，因为塞内特的角色是刀枪不入的，我们可以放心地沉浸在喜剧式的歇斯底里中，并从那些通常是毁灭性的表演中获得乐趣和放松。

在塞内特的电影里，有权有势的角色往往成为喜剧笑料，其天生一副受嘲笑的脸上充满了无助的奴才表情。以警察（《启斯东警察》）为题材就是一个典型的例子（图2.4）。虽然塞内特九泉之下不会承认其对于严肃事物的颠覆似乎是暗合了弗洛伊德（Freudian）所说的权威人物实质上是令人憎恶的父权的代表，不过他还是清楚地认识到，那些被社会以及他们自己都严肃看待的人处于困境时表现出的不协调和不舒服，会带来更多的喜剧效果。那些古怪而无能的警察的出丑更加滑稽，就因为他们是警察。如果汤溅到背上会引人发笑，那么假如是一位在正式场合身着晚礼服的富态贵妇的后背，那喜剧效果就会加倍。

通过讥讽骄傲自大和自命不凡，通过使那些领导人和卫道士成为笑料，塞内特提升了我们的享受。从这个意义上说，他的喜剧关注的是社会边缘群体。出于同情，他的电影通常都站在身为小人物的观众一边，直指那些固有机制和陈规陋俗。这种讽刺在塞内特诙谐模仿那些他感到是自吹自擂的流行影片时表现得更加淋漓尽致。1913年的影片《巴尼·欧德菲尔德营救》（Barney Oldfield's Race for Life）就是恶搞“格里菲斯的最后一分钟营救”。20世纪20年代的第一部西部巨片《篷车队》（The Covered Wagon）也成为塞内特《无篷车》（The Uncovered Wagon）恶搞的对象。埃里克·冯·斯特劳亨（Erich



图2.4 一部无名喜剧电影中的“启斯东警察”，美国，1914-1919，马克·塞内特

von Stroheim)的《情场现形记》(Foolish Wives)也受到《愚蠢的3周》(Three Foolish Weeks)的嘲讽。同样,没有比本·特平(Ben Turpin)在《阿拉比的尖叫》(The Shriek of Araby)中模仿鲁道夫·瓦伦蒂诺(Rudolph Valentino)从另外角度演绎激情和装腔作势的豪言壮语更具喜剧效果了。

闹剧同动作场景和壮观场面一样是无声电影的天然组成部分,其原因也相同:它利用了最适合用活动画面来展现的那些方面,而这些不需要语言的支撑。我们大多数人没有赶上无声喜剧片的年代,所以很难体味其真正意义,只能依靠后来那些更著名的喜剧明星——巴斯特·基顿(Buster Keaton)、哈罗德·劳埃德(Harold Lloyd)、梅布尔·诺曼德(Mabel Normand)、玛丽·德雷斯勒(Marie Dressler)、哈里·兰登(Harry Langdon)、斯坦·劳雷尔(Stan Laurel)和奥利弗·哈代(Oliver Hardy),以及离开启斯东电影公司后的查理·卓别林(Charlie Chaplin)的表演来体会了。我们欣赏早期无声喜剧片的一大困难就是我们经常看到的都是删减版和选集片段,其放映速度要比原定的快(这就削弱了塞内特用快动作实现的特殊效果)。夸张的音乐和音效,有时可能还有讲解员在一旁不厌其烦的解说,这些都大大分散了观众的注意力。

塞内特作品的最佳之处在于他的喜剧是有规律地胡搞。他不只是将不相关的无厘头事件连接在一起,笑料与笑料有条理地串联起来并贯穿整部电影。在无声喜剧中笑料的堆砌可以非常流畅,因为没有必要停下来听台词和笑声。无声电影的拍摄者能够步步为营,并将千变万化的视觉笑话倾入其中。笑声此起彼伏直到喜剧的高潮,只有这时影片速度才减慢,过渡,跳至另一个新的笑料重新开始,然后一切又重复一遍。效果理想的话,观众们会笑到流泪,无法抑制。这是一种伟大的创新,但只适用于无声电影,而塞内特掌握了它。他的作品与那些倾注了格里菲斯精力的电影技术直接相关。

那些没有师从于格里菲斯的早期美国电影创作者从塞内特那里学到了东西。塞内特最杰出的门生当然是查理·卓别林。卓别林被萧伯纳称为电影界的唯一天才(当然他也认为自己是戏剧界的唯一天才)。塞内特和他的伙伴亚当·克塞尔(Adam Kessel)是在名为弗莱德·卡尔诺(Fred Kamo)的英国音乐厅公司(English music-hall company)认识查理·卓别林的,他们在1910年到1913年期间曾在全美进行了大量巡回演出。克塞尔没有听清楚名字,当给卓别林去电时称他为“查理·查普曼”(Charlie Chapman)。那时启斯东公司昔日的招牌明星福特·斯特林(Ford Sterling)挣工资都困难。查理的第一部电影名为《谋生》(Making a Living, 1914),基本上完全是塞内特的风格。《冷酷的爱情》(Tillie's Punctured Romance)同年由塞内特导演,主演为卓别林、玛丽·德雷斯勒、梅布尔·诺曼德、麦克·斯维恩(Mack Swain)和查尔斯·班尼特(Charles Bennett),这部影片被认为是第一部喜剧长片(6本剧)。这也是塞内特幽默闹剧式的代表,而不是卓别

林后期的那种悲喜剧式作品。

根据卓别林后来的讲述并把其早期作品同随后的成名作进行对比，可以很明显地看出，他对于塞内特那种空泛的打打闹闹的风格不甚满意。渐渐地，尤其是当他离开启斯东公司后，卓别林将喜剧角色表现得更加丰富和细腻，远远超越了塞内特的构思。卓别林将他自己塑造成了最著名的喜剧角色之一，比肩于法斯塔夫（Falstaff）、蒂尔·埃伦施比格（Til Eulenspiegel）、堂吉珂德（Don Quixote）和桑科·潘萨（Sancho Panza）及其他喜剧艺术形象。这个小流浪汉的性格和特殊装束，加之数十个单盘和两盘系列电影，使这个形象在20世纪第1个10年结束时已相当丰满。这个小人物率直而巧妙地耍着小聪明，并在逆境中保持着自己的开朗和尊严，因此马上就俘获了全世界观众的心。

除了创造出这一圆滑而复杂、坚强地度过一切艰难困苦的小人物外，从《流浪汉》（The Tramp, 1915）开始，卓别林形成了自己独特的哑剧美感，在《溜冰场》（The Rink, 1916）和《救药》（The Cure, 1917）中，这种美感就已经渐渐显现出来。他像舞蹈演员一样操控着自己的身体，滑过整个画面，踮着脚尖旋转地来到金发美女埃德娜·珀维安斯（Edna Purviance）面前，跳进跳出下水道口却没有受伤，或是为了摆脱壮汉埃里克·坎贝尔（Eric Campbell）而围着桌子奔跑、滑动，光这些就足以给人们带来无尽的快乐了。无论是夸张的还是细腻的动作（如《当铺》（The Pawnshop, 1916）中的拆钟表的动作，都体现了卓别林源源不断的创造力。卓别林将所有用胳膊、手、腿、脚和僵直的躯干能表现的动作都转化成不可思议的有时甚至是难以想象的身体潜能，并用幽默而精准的身体语言表现个人境遇。这还不算他运用隐蔽床（《凌晨一点》（One A.M., 1916））、灯罩（《冒险家》（The Adventurer, 1917））和其他小道具。

卓别林在其作品中扩展了塞内特作品对于社会层面的影射，并随着事业的发展越来越倾力于此。即便在他的早期电影作品中也包含了一些对于人和社会的基本观察。《安乐街》（Easy Street, 1917）就是这么一部影片。它以法律与秩序为主题，并涉及了警察施暴的愉快逆转、宗教复兴、贫民区、贫穷、福利、无政府主义者和吸毒问题。《移民》（The Immigrant, 1917）则描述了新定居者在“自由者之地”（Land of the Free）的经历。例如，当船经过自由女神像时，旅客们被推搡和牵引着，就像牛群一般（图2.5a和图2.5b）。卓别林古怪地看了一眼女神像。如果你注意到《从军记》（Shoulder Arms）发行于1918年休战之前，那么就会感到其中对于军旅生涯的讽刺和基本的反战情绪更多。

卓别林广受欢迎的巨大成就和他对于收入的精打细算，使得他在整个演艺生涯中都能自由地表达自己的社会和政治观点，并拥有了一定的艺术自主性（这点格里菲斯在《党同伐异》失利后就已失去了）。卓别林对于自己影片的控制艺术产业中可谓独一无二。

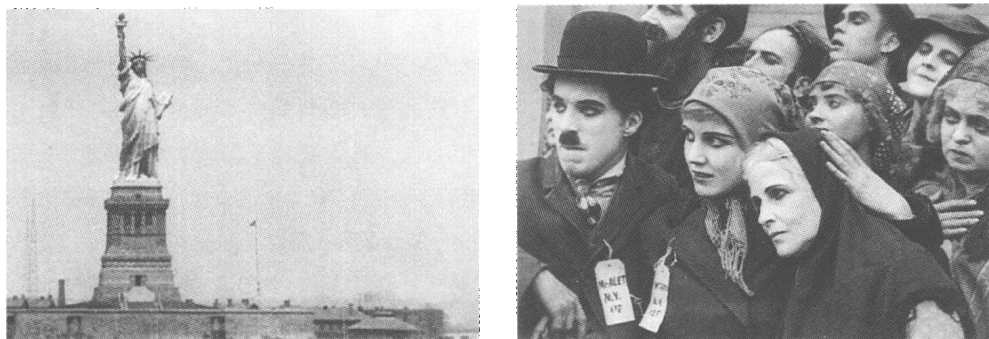


图 2.5a 和图 2.5b 《移民》，美国，1917，查理·卓别林；b. 左为卓别林和埃德娜·珀维安斯

二。从 20 世纪 20 年代开始他就自己担任制作人，艺术上的轻车熟路使得他能自己写剧本、当导演、主演、作曲并监控自己影片中的其他创作部分。为确保自己的意图完全展现在银幕上，1919 年他联合格里菲斯、玛丽·毕克馥（Mary Pickford）和道格拉斯·费尔班克斯（Douglas Fairbanks）建立了名为联美（United Artists）的电影发行公司。卓别林不仅成功地确保了艺术独立，而且成功地开创了与整个电影产业通行的分工合作的制片惯例相违背的发行道路。

就喜剧而言，《冷酷的爱情》达到长片的长度多少令人有些意外。卓别林一直坚持出 2 盘影片，直到 1918 年他离开互助影片公司（Mutual）并加入第一国家影片公司（First National）才有所转变。随后他像格里菲斯一样开始延长影片时间（1918 ~ 1919 年间，片长达到 3 盘），这使他在 20 世纪早期时既可以制作长片，也可以制作短片。虽然喜剧短片在流行上是独立于长片的，但到 20 世纪第 2 个 10 年的后半期，因长片的吸引力，影片开始围绕长片标准来编排，而之前的短片逐渐只能起到丰富电影类型的作用了。

2.3 新兴的产业模式

引入并使长片得以兴起的是独立制作公司。而电影专利公司（The Motion Picture Patents Company）是一股保守势力，它包含了所有早期的电影制作公司，其中最著名的有爱迪生公司、比沃格拉夫公司和维塔格拉夫公司（Vitagraph）。电影专利公司倾尽全力要通过专利申请垄断电影行业，并试图控制胶片的生产和存储，但最终都失败了。该托

拉斯于1908年建立，顾名思义，坚持抵制长片，并坚持通过其发行公司——通用电影公司（General Film Company，成立于1910年）买断拷贝。随着耗资更大的长片越来越为人们所接受，开始衍生出一种租借体系，使得拷贝在院线间传递，但底片要归还给制作公司。到1914～1915年时，该托拉斯因其竞争对手的不断增多和实力的增强而在竞争中被淘汰。独立制作公司众多，各个雄心勃勃、才智非凡，而电影专利公司又没有办法阻止他们制作和发行电影。到1917年，法院判决通过一系列反托拉斯条例，使电影专利公司从法律上被宣告倒台。

与此同时，一定程度上也是由于独立制作公司试图逃避电影专利公司的法律滋扰，电影制作中心从纽约转移到了加利福尼亚的南部（1907～1917年，芝加哥也成为制作中心，三个大托拉斯企业——埃森内（Essanay）、塞利格（Selig）和科伦（Kalem）公司都坐落于此）。随着长片成为主要商品，随着之前的独立制作公司成为了新兴的文学力量，随着旧有托拉斯企业的没落或被兼并，随着好莱坞（Hollywood）成为制作中心，随着发行控制权从纽约旁落，今后10年及其后的产业发展模式被最终确立起来。

电影产业所遵循的总体路线早已成为生产、批发和零售其他商品的标准。电影产业同任何年生产成本巨大的产业有着相同的需求，在这一点上它与同时代发展起来的汽车工业一样。举个例子，就生产而言，二者在地域上都靠近原料和能源产地，并且专业的劳动力资源会在其周围发展起来（工人通常从国外）。底特律靠近煤、石油、铁矿和钢厂。好莱坞远离纽约而临近墨西哥边境，最初主要是吸引独立制作公司落户于此。后来好莱坞被证实也具备电影工业发展所需的原料和能源，这同其他产业相似。加利福尼亚非同寻常的景色意味着几乎任何场景（山脉、沙漠、海洋、森林、起伏的平原）都能在洛杉矶数百英里的地界内拍到。而在阳光还是电影拍摄的主要照明来源的年代（即便是室内场景也是如此），加利福尼亚州的南部在这方面也比东边的中心地带优越得多。

巨大的好莱坞片场变得同底特律的红河工业区一样，建设和装备了耗资巨大的电影设备设施。电影拍摄在全世界实现了标准化。关于电影产业重组的任何变化都会牵涉到巨额资金，所以只有经济危机发生时企业才会这么做。亨利·福特（Henry Ford）发明的汽车生产线的方法在好莱坞的制片过程中得到了运用，这种趋势在20世纪第2个10年的后期就开始显现出来（图2.6）。

托马斯·H·恩斯（Thomas H. Ince）成为第一位片场负责人/制作主管，负责筹划和监管电影的整个制作过程。他监管了数百部电影的制作，特别是使西部片（及早期的西部片明星，威廉·S·哈特（William S. Hart））家喻户晓，并且同格里菲斯的剧情片和塞内特的喜剧并驾齐驱。1915年，恩斯同格里菲斯和塞内特一起成立了铁三角电影公司（Triangle Film Corporation），此名也是因这3人而起。恩斯后来离开铁三角成立了自己的

公司，并在卡尔弗城（Culver City）建立了一座新的大型工作室，即后来的米高梅电影公司（M-G-M Studios）。

在 20 世纪 20 年代，恩斯的电影制作方法开始成为好莱坞的标准制作模式。这种片段式的组合（尤其是不按顺序拍摄的方式）尽管十分经济高效，却使得创作过程失去了连贯性并显得勉强。对于那些认为一件艺术作品需要个人完全掌控的人来说，这种让各专业人士分工负责制作电影某个部分的想法看起来是行不通的。但确实没有那么多的天才能够稳定地为剧院输送富于变化的作品。而这种“团队化艺术”所带来的则是高水平的标准化技术精品，如同美国汽车工业一样。

批量生产的电影不可避免地会产生雷同，尤其是在评论家眼里。因此电影工业的关键问题是如何在没有基本变化、不进行无谓实验和额外花费的前提下创造出不同的视觉效果。解决方案之一同汽车行业的发展没有什么不同——每年都会推出不同型号（其变化很小）的跑车、家庭轿车和其他类型的车。电影片则慢慢衍生出公式化的类型模式（“女性电影”、喜剧片、动作片），而各种类型中也有不同范畴（吸血鬼电影、乡村喜剧、战争剧情片）。技师们可以成为拍摄特定影片的专家，例如拍摄一部西部片就可以毫不费力地遵循另一部同类影片的模式。观众总是能选择在这周观看一种流行风格的影片，在下周看另一种，这使他们的娱乐生活表面上看起来形式多样，从而掩盖了因影片类型相当有限而造成的相似性。当然相似也有自己的吸引力，富有变化的重复也是令人愉快的，没人希望一部西部片太过标新立异，以至于不怎么像西部片。

另一种吸引观众回到影院的机制就是培养影星。人们会不厌其烦地去看玛丽·毕克

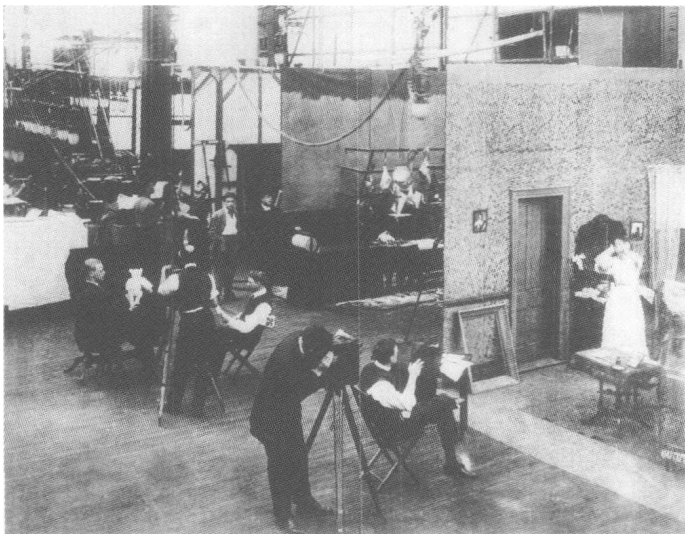


图 2.6 坐落于门洛帕克的爱迪生公司的电影摄影棚，新泽西，1915

馥(图2.7)、梅布尔·诺曼德、查理·卓别林或道格·费尔班克斯(Doug Fairbanks),尽管他们只是在周五晚上的银幕上出现一个半小时。正因如此,影迷们同电影制作人一样不希望出现激进的变革,他们享受着为他们最爱的明星量身定制的作品,以便能展示其魅力。影星们能掌控那些自发的观众。只要有美女缪斯泰德·芭莱(图2.7b)、伤感女星波琳·弗雷德里克(Pauline Frederick)、强壮的喜剧明星约翰·邦尼(John Bunny)、女性偶像弗朗西斯·X·布什曼(Francis X. Bushman)这样的明星在,还有什么问题呢?有抱负的演员遵循早已成型的模式,形成自己的风格,或被塑造出自己的风格,因此,即便是独立的个体也要置身于早已存在的模式中。

最后,整个产业还笼罩在规模空前的推广宣传和广告之下,以提高观众对影片的期待。每部影片,即使是同之前的其他影片无甚区别,也要说成是最壮观的、最离奇的、最有趣的、最感人的——简而言之,就是千万不可错过。媒体很快会披露影星在影片内外的点点滴滴,将他们半神化,使他们神话般的存在引起人们持续的关注和坚定不移的追捧,这就是整个电影产业体系的运作方式。

到上世纪20年代中期,起初拍摄于焦油纸窝棚或大街上的电影,开始在大型的影城拍摄,它们群聚于洛杉矶周围。起初发行只是件简单而直接的事:制作公司将电影拷贝卖给放映商——每英尺按多少钱出售,就像木材一样,或者每英尺10美分,或者100美元每盘,这都很常见,无论影片的质量如何。因为观众厌倦了重复看相同的影片,有人就设置了一种“交易所”,放映商可以出售自己的影片拷贝,还能通过支付很少的服务费获得其他放映商不同影片的使用权。随着制作公司竞争的加剧和公众对电影重视程度的降低,租借逐渐兴起并替代了买卖的形式,制作方也要分享其影片的实际票房收入,更具吸引力和耗资更大的影片获利较多,而其他影片获利较少。这一惯例成为该行业的出奇之处:产品不用于买卖,顾客花钱只是为了能观看一会儿。零售商(放映商)要将收入的一部分归还批发商(发行方),而发行方除去成本和利润,将剩余部分归还给制作商(电影制作公司)。

电影最初只是作为杂耍节目的一部分放映,当电影越来越长并大多以叙事为主时,于1905年开始出现了5分钱影剧院(nickelodeon),其名字源于票价。起初,这些电影院都是店面改装的,椅子可能是从当地殡仪馆租的,连续放映各种各样的电影短片,大获成功的《火车大劫案》促成了许多影院的开张。随着电影长片的出现和电影越来越受人欢迎,原先演舞台剧的剧院经过改造后开始放映电影。1913年到1916年,小镇内的“歌剧院”开始放映电影并与舞台演出形成竞争。那时,美国大约已有各式各样的电影院28000家。随着1914年百老汇斯特廊(Strand)的开业,新的更加奢华的银幕影院开始出现,不久,其他有着相同抱负的影院也纷纷开张。但是,直到20世纪20年代,专门



图 2.7a 和图 2.7b a. 玛丽·毕克馥 b. 缪斯泰德·芭莱 (Theda Bara)

为电影放映而设计的电影院才开始大规模建造。

第一次世界大战结束时，即 1918 年末，美国电影产业已获得了所有必要的基本要素，确保了其作为一种艺术产业的成功。电影片既有长片持续不断的生产，也有短片的制作，尤其是大受欢迎的喜剧片的发行已超越了地域限制而实现了全国化，其中租借体制允许收入从放映商和发行商手中流回制作方，而剧院经营也开始企业化，并渐渐向连锁经营发展，剧院能够容纳更多需求更高的观众，而观众也愿意支付更高的票价。这些走向国际化的基础准备工作使美国电影占据了全世界的银幕。战争结束后，这种媒介又可以不受国界边境的限制而自由发展了。

这一时期的主要电影作品

1914

《从前有个笨蛋》(A Fool There Was, 弗兰克·鲍威尔 (Frank Powell))

《贝斯利亚女王》(大卫·沃克·格里菲斯)

《谋生》(查理·卓别林)

《弱气男儿》(The Squaw Man,

西席·B·地密尔 (Cecil B. DeMille))

《冷酷的爱情》(查理·卓别林)

1915

《一个国家的诞生》(大卫·沃克·格里菲斯)

《卡门》(Carmen, 西席·B·地密尔)

《欺骗》(The Cheat, 西席·B·地密尔)

《流浪汉》(查理·卓别林)

克·塞内特)

1916

《文明》(Civilization, 托马斯·H. 恩斯)

《党同伐异》(大卫·沃克·格里菲斯)

《当铺》(查理·卓别林)

《溜冰场》(查理·卓别林)

1917

《安乐街》(查理·卓别林)

《移民》(查理·卓别林)

《雨中的逃亡》(Teddy at the Throttle, 马

1919

《天外惊魂》(Back to God's Country,

内尔·希普曼(Nell Shipman))

《盲目的丈夫》(Blind Husband, 埃里

克·冯·斯特劳亨)

《残花泪》(大卫·沃克·格里菲斯)

《男人与女人》(Male and Female, 西

席·B·地密尔)

这一时期的重大政治和文化事件

乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1915 全国有色人种协会(NAACP)起诉《一个国家的诞生》

1917 法院解散电影专利公司

1917 大多数电影制作转移到加利福尼亚的好莱坞

1919 毕克馥、费尔班克斯、卓别林和格里菲斯创办联美公司

政治

1914 甘地回到印度

1917 美国加入第一次世界大战

1918 流感疫情席卷全球

1919 英国在印度的阿姆利则(Amritsar)进行大屠杀

1919 美国开始实施禁酒令

1919 在凡尔赛签署第一次世界大战和平条约

科学和技术

1915 爱因斯坦发表《广义相对论》

1915 亚历山大·格雷厄姆·贝尔 (Alexander Graham Bell) 打通了第一个洲际电话

艺术、体育和娱乐

1915 T·S·艾略特 (T. S. Eliot) 完成《J·阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的情歌》(The Love Song of J. Alfred Prufrock), 这是第一首现代诗

1917 马塞尔·杜桑 (Marcel Duchamp) 发表《喷泉》(Fountain), 用一个署了名的上翘小便池对艺术的定义发起挑战

1917 狄克西兰爵士乐队 (The Original Dixieland Jazz Band) 发行了第一张商业爵士乐唱片《侍从布鲁斯》(Livery Stable Blues)

1919 舍伍德·安德森 (Sherwood Anderson) 的《小镇畸人》(Winesburg, Ohio) 描绘了第一次世界大战后的孤立和批判

伟大的德国默片

第 3 章

1919—1928

第一次世界大战结束后，美国电影朝着世界统治地位进军，而此时的德国却引领这门艺术走进了崭新的都市题材，并在技术领域精益求精。这个短暂的电影上升阶段出现在德国政治、经济和社会生活极不稳定的时期：战争带来的损失和《凡尔赛条约》带来的耻辱伤害了民族自尊心；动荡和混乱的魏玛共和国面临着暴乱和无秩序状态；通货膨胀、失业和食物短缺削弱了经济，加剧了德国人民的苦难；士气比战争时期还要低迷。而德国默片（无声电影）的顶峰时期（1922 ~ 1924）恰恰是国家处于最低谷的时期：法国军队占领了工业中心鲁尔，德国马克一文不值，拜恩州也发生了暴乱。

随着 1924 年德国马克的稳定，以及 1925 年陆军元帅保罗·冯·兴登堡（Paul von Hindenburg）当选总统，德国社会秩序得到了一定程度的恢复。然而，战后初期，德国社会出现了一定的道德的沦丧和颓废。美国音乐剧《歌厅》（Cabaret）、赖纳·维尔纳·法斯宾德（Rainer Werner Fassbinder）的电视剧集《柏林亚历山大广场》（Berlin Alexanderplatz, 1980）以及库尔特·威尔（Kurt Weill）与贝托尔德·布莱希特（Bertolt Brecht）合编的《三毛钱歌剧》（The Threepenny Opera, 20 世纪 20 年代晚期首次在德国上演）对此均有表现。这种道德的沦丧与颓废也成了纳粹主义占据上风的背景。同一时期，德国电影丧失了其独特的卓越之处，这很大程度上缘于美国对德国电影工业的渗透和统治。

然而，20 世纪 20 年代上半期，仍有一股生命力存在于德国的所有艺术形式中，仿佛国家的不适引起了疯狂的对抗。文学，尤其是戏剧以及视觉艺术，从霍亨索伦君主制（Hohenzollern monarchy）和普鲁士军国主义（Prussian militarism）中解放出来。从战争

中觉醒并在战后彻底改变价值观的人们开始寻求一种崭新的表现形式和风格。这一时期，贝托尔德·布莱希特、恩斯特·托勒尔（Ernst Toller）和乔治·凯泽（Georg Kaiser）的戏剧首先上演；马克斯·莱因哈特（Max Reinhardt）在其传统的古典浪漫剧表演中加入了可以直接移用到电影中的灯光和人群处理因素；利奥尼·费宁格（Lyonel Feininger）、瓦西里·康定斯基（Vasily Kandinsky）和保罗·克利（Paul Klee）是当时众多活跃画家中的三位。“其他柏林风暴”（Berlin Sturm）组合的成员则登上舞台成了演员和电影制作人。大众审美的这股强劲冲力为电影提供了原料，某种程度上电影在这种集合的、复合的艺术中找到了它们的终极表现形式。

在美国，电影制作的西岸中心与其他艺术和传播媒体的东岸中心在地域上（也有人说是文化和精神上）各自独立。在德国，柏林不仅是首都，而且是包括电影在内的所有艺术的中心。那些传统艺术家不像许多美国艺术家一样在电影面前态度傲慢，相反，德国艺术家对新艺术形式表现出强烈的好奇，并通过亲身实践展示了他们的兴趣。而且这种实践无需艺术家们变更自己的居住地和生活方式。因此，德国电影的丰富和成熟在很大程度上归功于那些受过传统艺术教育的人。

此时，美国电影中充满了好人、坏人、有趣的人和漂亮的女人，而德国却开始探索复杂的、经常受到困扰的人物，以及松散的弗洛伊德式台词，这也刺激他们在作品中加入独具特色的技巧。当美国人将注意力集中在动作片和情节剧的时候，德国人则在探索心理和绘画。他们寻求可以使内在意识具体化、客观化的方式，并依此创造了电影里的世界：这个世界更多地表现人们的心理状态，而非我们大多数人看到的现实存在，即通过对事物的扭曲和风格化表现我们的感知。表现主义，与美国的现实主义和自然主义相对，成为一种盛行的风格。它首先以极端且持久的形式出现在影片里《卡里加里博士的小屋》（The Cabinet of Dr. Caligari, 1921）中，而后，正如即将论述到的，在20世纪20年代的许多德国作品中以微妙的形式表现着。

3.1 主要电影类型和主题

如果将1919~1925年间的德国电影看作一个整体，电影史学家认为其对世界电影的贡献体现为三大电影类型及题材。首先是历史/神话电影，其中宏大的布景、精致的服饰、浪漫的照明，连同对大规模人群的驾驭，反映的都是马克斯·瑞恩哈德（Max

Reinhardt)在舞台剧方面的理论与实践。在这些作品中,对于历史的处理是通过描写人物心理和展现宏大场面实现的,而不是通过写实,人们称之为历史奇幻剧。恩斯特·刘别谦(Ernst Lubitsch)就是这种类型片的一位代表大师,他曾加入瑞恩哈德的剧团并出演角色。刘别谦对于波旁时代(《杜巴莱夫人》(Passion/Madame du Barry),1919,图3.1)和都铎王朝(《安娜·博林》(Deception/Anna Boleyn),1920)的讲述都集中在床上——这是对于过去的管中一窥,暗示了伟大的历史事件可以被看作是性阴谋的扩展。一些人曾评价塞西尔·B·戴米尔(Cecil B. DeMille)拍摄的《十字军东征》(Crusades)是对刘别谦的致敬,似乎他们就是为了洛丽泰·杨(Loretta Young)饰演的纳瓦拉王国公主伯伦加莉亚(Berengaria of Navarre)而战;刘别谦的《杜巴莱夫人》中,法国大革命也是因波拉·尼格丽(Pola Negri)饰演的杜巴莱夫人而起。除了戏说式的讲述历史外,刘别谦还使用数百名临时演员展现巴士底狱和伦敦塔的宏大历史场景。

与刘别谦比肩的是弗里茨·朗(Fritz Lang)那些较不流行却更具创新性和重大意义的神话/历史启示录。《三生记》(Destiny, 1921)部分是传奇,部分是神话,包括早期时代的三个故事:一个发生在一座城市,另一个发生在文艺复兴时期的威尼斯,最后一个发生在极具梦幻色彩的中国。弗里茨·朗电影的赏心悦目之处来自其风格化的布景。这部电影最令人印象深刻的画面是巨大的围墙(用以连接各个故事),它占满了整个银幕,使人类显得无比渺小。因受过建筑方面的训练,他在《尼伯龙根之歌》(Die Nibelungen, 1924)这部鸿篇巨制中塑造德国英雄这个角色时,力图使其主题得到更充分的展现,结果因电影太过庞大,最后只好分成两部影片来发行——《齐格弗里德》(Siegfried)和《克里姆希尔德的复仇》(Kriemhild's Revenge)(他的《大都会》(Metropolis),1927,虽然将时代设在未来,但仍像是一部关于过去的电影,因为它主要还是通过宏大的建筑手法来重构另一个时间和地点)。弗里茨·朗的拍摄意图要比刘别谦严肃,其场面对观众而言更是一场视觉盛宴。精心设计的视觉模式和令人叹为观止的规模都值得欣赏,同时这部影片也是对于史前魔幻时代的德国式想象的独特表现,虽然它们显得固化,但值得记忆。

同样将时代设置为过去,但又经常模糊时代概念的是第二个主题:邪恶、迷幻、惊悚。这类电影中表现主义式的装饰起到了重要作用,其题材源于古老的传说和诗歌。《卡里加里博士的小屋》就是其中最著名的一部,它被认为是先锋派电影的先行者。早于柏林的汉斯·里希特(Hans Richter)拍摄的《第二十一号节奏》(Rhythmus 21, 1921)和维金·埃格林(Viking Eggeling)拍摄的《对角线交响曲》(Diagonal Symphony, 1925),而后以巴黎为中心发展,与此同时继续在德国风行,代表作者瓦尔特·卢特曼(Walther Ruttmann)诗一般的纪录片——《柏林:城市交响曲》(Berlin: Symphony of a Great City, 1927)。



图 3.1 《杜巴莱夫人》，德国，1919，恩斯特·刘别谦；波拉·尼格丽跪倒在地

《卡里加里博士的小屋》本来要由弗里茨·朗导演。在他辞拍该片改拍其他影片后，罗伯特·维内（Robert Wiene）接替了他的工作。其实影片能够经久不衰、续篇不断，并不在于导演，而在于怪异可怕的故事（由卡尔·梅育（Carl Mayer）和汉斯·杰诺威茨（Hans Janowitz）改编），尤其是其表现主义式的布景。为其设计了布景的是三位画家：赫尔曼·沃姆（Hermann Warm）、沃尔特·罗里格（Walter Rohrig）和沃尔特·赖曼（Walter Reimann）。布景独特也使其出现在记载当时德国最佳影片的不同版本合辑中。《卡里加里博士的小屋》至今仍是运用表现主义手法最完整和最全面的影片。“电影是栩栩如生的绘画”，沃姆这样说。其“外景”和内景一样都是用木头、石膏和帆布制成的。它塑造的是一个狂人的世界，他的恐惧不仅来自周围的人和事，甚至来自自然界的一切以及城镇、露天市场和精神病院。影片的布景非常怪异：树木好像带刺的长矛；池塘如黑黑的暗影，无半点光投射其中（光和影实际上是画上去的，以方便控制）；由崎岖的街道组成的迷宫（图 3.2a）；缩短的坡道和楼梯；房子则是岌岌可危的奇形怪状的几何图块（图 3.2b）。

这种电影极少能吸引人们争相模仿（它只算是比较成功的），但从一小部分影片中仍能看到它的影子。让人印象最深刻的当数保罗·威格纳（Paul Wegener）的《泥人哥连》（The Golem, 1920）和 F.W. 茂瑙（F. W. Murnau）的《诺斯费拉杜》（Nosferatu, 1922）。影片《泥人哥连》基于犹太传说中一个精通妖术的魔法师（伟大博学的拉比）的故事，他创造了一个泥做的怪物，用来帮助犹太人对抗 16 世纪时布拉格的基督教压迫者。正如弗兰肯斯坦博士（Doctor Frankenstein）后来发现的那样，这种怪物经常会攻击他们的创造者，这是对科学假定的惩罚。被抽象化了的中世纪城镇，朝向天际的尖尖的屋顶和倾

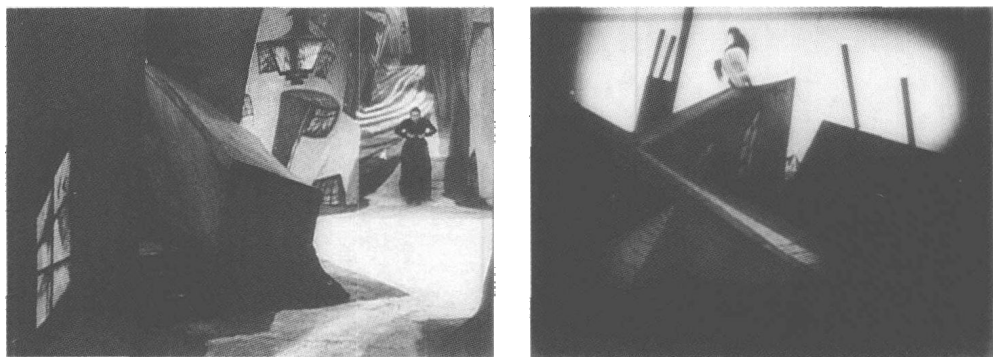


图 3.2a 和图 3.2b 《卡里加里博士的小屋》，德国，1919，罗伯特·维内

斜的烟囱顶帽，看上去像是被扭曲的姜饼，影片中几乎看不见任何直线。高墙围绕的犹太聚居区那扇巨大的门使人显得渺小。奇形怪状的建筑和倒转的 V 字充斥其中。镜头频繁地穿过拱门，在画面上凸显出奇怪的形状。市民们——带着圆锥形高帽、留有山羊胡须的男人们，同样是影片《卡里加里博士的小屋》中描述的噩梦世界的一部分。

茂瑙拍摄的影片《诺斯费拉杜》的主题是梦游症，人处于他人的邪恶控制，屠杀和疯狂这些主题都在影片中反复出现，死亡的代言人在卧室攻击他年轻的爱人时被毁灭了。夜晚就变成吸血鬼诺斯费拉杜的欧洛克伯爵（Count Orlock），在形象、身体动作和扭曲的面部表情等方面都类似《卡里加里博士的小屋》里的梦游者恺撒（Cesare）：高高的个子，瘦削的身材，不伦不类的化妆和服饰，当变身成吸血鬼时行动恍恍惚惚（这点不像恺撒）（图 3.3a）。茂瑙在真实外景中专门挑选了那种与《卡里加里博士的小屋》拍摄场所搭建的抽象布景类似的建筑（废弃的城堡、尖顶房屋的小镇、狭窄扭曲的街道）和景色（带有坡路和转弯的石板路、变形的树木）。影片超越了那些原型，表现主义在该片中完全靠电影技巧予以体现（快速动作、负片图像、叠印和静止动作）：防水衣可以自动脱下，船舶舱口可以自行打开。诺斯费拉杜巨大的黑色身影在片中完全靠照明实现，他走向受害者的可怕身影同《卡里加里博士的小屋》里画出来的暗影（图 3.3b）完全不同。虚幻、非理性、令人恍惚的不安，这些表现主义式的元素呈现给人们一种全新的电影形式。

这一时期第三类德国电影的表现主义倾向最不明显，却对电影技术的发展颇为重要，它始于源于莱因哈特的舞台剧的“室内剧”（Kammerspielfilm，直译为英文是 chamber play film）。这种风格的特点是：统一的时间、地点和表演，几乎没有标题字幕；寥寥几个角色（通常都是中下阶级），稀稀拉拉的装饰，所有物品都被赋予特别重要的意义并用来表现隐秘的心理。这一切在洛特·艾斯纳（Lotte Eisner）的著作

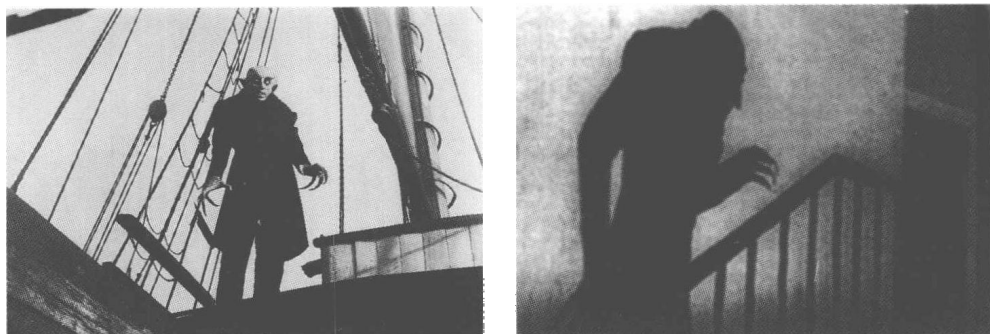


图 3.3a 和图 3.3b 《诺斯费拉杜》，德国，1922，F·W·茂瑙。a. 马克斯·施雷克（Max Schreck）； b. 吸血鬼的影子

《群魔乱舞的银幕：德国电影中的表现主义和马克斯·莱因哈特的影响》（*The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*）一书中得到了细致而微妙的诠释。这一类型电影的主要代表作有保罗·莱妮（Paul Leni）的《后楼梯》（*Backstairs*, 1921）、鲁普·皮克（Lupu Pick）的《碎片》（*Shattered*, 1921）和茂瑙的《最卑贱的人》（*The Last Laugh*, 1924）。这三部影片的剧本都是由卡尔·迈耶（Carl Mayer）创作的。

德国默片中最优秀的一部室内剧是《最卑贱的人》。它记载了豪华酒店里一位骄傲而威严的看门人悲哀的一生，他已老得拿不动沉重的行李，再不能胜任其他工作，所以只好去当洗手间的服务生。之前家人和邻居们都对他表现出尊敬和爱戴，而得知他降职后，他们却辱骂和嘲讽他。该剧结尾部分，一位古怪的美国富翁死在了男洗手间，口袋内装着一份遗嘱，写明将他的财产留给他生命最后时刻陪伴他的这位老人。这一古怪的结局虽然能将我们从对这个可怜老人（由埃米尔·杰林斯 Emil Jannings 饰演）的悲悯感觉中解脱出来，但这种极度的不可能性却强化了现实生活的不幸以及只有在故事中才有的快乐结局。

类型街头电影（street film）是与室内剧有关的一种电影，这一术语由西格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）在其著作《从卡里加里到希特勒：德国电影的心理学史》（*From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*）中首次使用。街头电影的第一个原型来自卡尔·葛鲁恩（Karl Grune）的《大街》（*The Street*, 1923），其他街头电影还包括 G.W. 派斯特（G. W. Pabst）的《悲情花街》（*The Joyless Street*, 1925）和布鲁诺·拉恩（Bruno Rahn）的《街头惨剧》（*Tragedy of a Street*, 1927）。在这些电影中，最典型的男主角受到了城市生活的诱惑——被许诺的刺激和快乐，从而背井离乡，远离家庭和中产阶级的生活。这是对中低层阶级生活的个别研究，影片场景通常设

置在娱乐场所或其周围，有时隐约地反映下层社会的生活。如果抛开影片中频繁使用的高超的现实主义拍摄技巧不谈，就其主题和情节而言，这类影片常呈现出一种悲剧式的病态的伤感。虽然植根于当代现实，但这些电影主要关注的却是对角色的研究——通常是个体或群体的人格解体。

《悲情花街》由瑞典籍演员阿斯塔·尼尔森（Asta Nielsen）、葛丽泰·嘉宝（Greta Garbo）和埃纳尔·汉森（Einar Hanson）主演，影片直指战后面临经济和政治困境（通货膨胀、黑市、操控股价、政府无能）的维也纳，在这一点上它要强于任何其他街头电影。而它写实主义的视觉风格同样明显有别于其他街头电影，那时候它被称为新惟物主义（Neue Sachlichkeit，亦称新客观主义（new objectivity））的范本。斯特将重点集中在一位中产父亲身上，并通过他展示了国家问题是如何导致普遍腐败以及道德和精神价值的错位。这位父亲面临着年老贫寒的困扰，而他漂亮的女儿又被逼卖淫，最终他们被“解围之神”（Deus er machina）——美国救援委员会（U.S. aid commission）搭救。

影片《游乐场》（Variety, 1925）由E.A. 杜邦（E. A. Dupont）执导，虽然准确来讲，它既不属于室内剧，也不是街头电影，但又沾点儿这两者的边。它讲述了表演空中飞人的艺术家们陷入三角关系的故事：丈夫（由埃米尔·杰林斯饰演）谋杀了那个让自己戴绿帽的合作伙伴。影片的精妙之处在于它采用了倒叙的方法，其框架就是杰林斯坐在监狱里，向典狱长讲述自己的故事。这部影片在国际上取得了巨大成功，在美国尤其受欢迎。

3.2 主要技术和风格进步

德国默片的这三大类型有着一个隐藏的心理学功能。据亚格弗里德·克拉考尔在其《从卡里加里到希特勒》陈述，这些电影为人们提供了逃避当代社会现实的途径，逃到过去（历史或神话电影）、逃到幻想中（表现主义），或逃到个人灵魂的深处（室内剧和街头电影）。毫无疑问，德国的电影制片人更关注于心理而不是社会，而他们对心理的关注也引发了电影中许多领域的技术变革，包括摄影机、照明、布景设计、表演和脚本编写。

从某种程度上说，德国人同前苏联人一样，喜欢处于国际的聚焦之下，他们将自己的电影产业视为国家形象宣传的一种载体。1917年，当德国对西线发起的最大进攻再次被击退时，埃里希·鲁登道夫将军（General Erich Ludendorff）创建了庞大的 Universum 电影公司（以下简称 Ufa），其中超过 1/3 的创办资本是由德国政府提供的。通过与其他

大制作公司的兼并和联营，以及对一线电影院的控制，它开始主导德国电影。同那些直接使用电影进行教育和宣传的前苏联电影不同，战后德国的电影主要是为了通过艺术成就增强国家的威望，并将德国的形象传递到全世界。

为实现这些目标，Ufa 的大型片场在新巴贝尔斯贝格（Neubabelsberg）建立起来。它的设施无与伦比，工作人员也都是精英。他们的名字后来出现在非德国电影的演职人员名单上，尤其是美国电影，当然这是在以实验和演练为主的最初时代过去数十年后的事情。

德国人对电影最突出的贡献可能是他们对移动摄影机的更充分的利用。室内剧和街头电影尤其扩展了这种镜头运用的可能性，这种镜头运动被用来观察和监测人物，甚至探测人物角色的内心世界，让这个世界通过人的主观视角呈现出来。正是由于后者，移动摄影机开始成为表现主义的基本趋势。

早在波特拍摄《火车大劫案》时，摄影机就可以被横摇和倾斜，格里菲斯还使用过跟拍镜头和推拉镜头进行拍摄，但是边拍摄边移动的摄影机却极少使用，而且通常（当然不总是）只是起到保证移动的拍摄对象不离开镜头这样简单的作用。格里菲斯的标准做法是首先让演员排演好，架好三脚架从最佳角度和距离进行拍摄，然后选择并安排图像，调整表演的节奏，并通过剪辑强化冲突。格里菲斯因此超越了舞台的空间和时间限制，给人们以多变的电影化视角，对于观众来说，电影不再是旧有的那种固定且一镜到底的拍摄了，不过视角实际上还是对戏剧表演的客观记录。

德国人则用一种更深刻的方式使他们的摄影机成为故事的一部分。除了作为记录戏剧表演的工具外，摄影机还成为了叙事工具。这一潜能通过两种方式实施，在许多德国默片中，这两种方式经常一同出现。首先，摄影机可以成为一名叙述者，就像约瑟夫·康德拉（Joseph Conrad）拍摄的影片《马洛》（Marlow）那样，引领观众进入故事并贯穿始终。以《最卑贱的人》为例，摄影机随着电梯急速下降，透过它锻铁的栅栏向外拍摄，朝向熙熙攘攘的旅馆各层（图 3.4a）。在一组连贯镜头下，摄影机随着摄影师走下电梯，来到大厅，并穿过人群来到旋转门前。在这里，它拍摄了街景，以及看门人招呼出租车、同旅客打招呼、卸行李等动作场面。这就如小说家所描绘的世界：“夜晚将降临到时尚的大西洋宫酒店。上面楼层中，女仆拿着新洗的床单来回奔走着，客人们则走向电梯下到大厅，这里有弦乐合奏，为在座的正小酌开胃酒的客人们助兴。如果你穿过大厅来到高大的旋转门……”凡此种种。后来，那位矮小的守夜人来回巡夜时，摄影机过肩跟拍他，让观众能看到他的手电筒光反射到走廊墙上和地板上时拍摄到的画面。

在前面的场景中，影片是从较低的角度拍摄看门人的，加之其华丽的制服和颤动的小胡子，都夸大了他的身高和重要性（图 3.4b）。当他被贬为洗手间服务生后，不仅他的

社会地位变低了（身高上也低于普通人），而且摄影机也经常置于高角度拍摄，衬托了他粉碎的心灵，让身躯显得愈发渺小而脆弱。再次，这种电影拍摄手法看上去更像是对小说家描写能力的临摹，而不是对舞台剧的模仿。

移动镜头另一个被德国人充分利用的特殊用法，就是呈现剧中角色的视角，甚至思想状态——这就是所谓的主观镜头。影片《最卑贱的人》中，公寓中的婚宴结束后，看门人孤独地坐在宴会留下的一堆垃圾中，因为喝了酒而发呆（图 3.4c）。观众首先看到他在屋中打转，实际上是摄影机围着他转（这是“旁白者”的视角），然后房间开始自己转起来，模拟的就是他自己酩酊大醉后的视角了。在影片《游乐场》中，摄影机被安放到了摇摆的秋千上，让观众体验到那种稳定状态被破坏后的晕眩感，银幕前的观众感觉就好像坐秋千一般一前一后。在影片《冬日花园》（Wintergarten）同样的场景中，特殊设计的镜头片段和扭曲的图像都暗示了人物的心理状态，这既是那些兴高采烈的观众的心境，也是主要人物的心境。

卡尔·弗罗因德（Karl Freund）是《最卑贱的人》和《游乐场》两部影片的摄影师，而这也是最能打动好莱坞的摄影作品。当摄影机完全从三脚架的固定基座上取下，并脱离了刻板的客观镜头后，即可以跑、可以步履蹒跚、可以摇摇晃晃，也可以处于虚幻之中，它能“看见”狂欢者在午夜纵情大叫或一个女人走下走廊的脚步。在那些不怎么重要的影片中，这种叙事性的主观镜头的设置和移动只不过是一种噱头和一种“特效”。但在最优秀的作品中，这种细微而又深远的创新却开创了一系列崭新的电影技巧，它不只影响对拍摄对象的处理方式，还会让那些之前从未涉及的主题和角色能够得以展现。

摄影师才华的另外一个重要组成部分——照明，对德国默片的三大类型都至关重要。在古装剧中更多的还是遵循莱因哈特所发展的早期舞台照明传统。舞台造型都沐浴在光影之中，既增强了影片的气氛，也融入舞台布景的整体布局、大量的临时演员和主演之中。在表现主义的影片中，照明是传达角色看到和感受到的那种怪诞和威胁等感觉的最令人回味的表现手段。而在室内剧和街头电影中，表现主义运用的方式更加内敛，照明强化了镜头的运动，并可以引导观众的眼睛向制片人希望他们看到的地方看去。通常情况下，照明最能激起预期的感觉。模式化的照明凸显了角色的面部（及其灵魂），供观众仔细观察。而场景和对象的重要意义也是通过照明进行渲染的。在这些默片中，事物似乎都有了生命，围在一起评价着剧中人物的生活。

在这三大类德国电影中，照明都经过了特别的构思和安排，以烘托影片的整体气氛，而后两种类型片中，照明也被用来反映角色的情感状态。德国电影的照明通常是怪诞或阴郁的，同时又是浪漫（往好里说）和装饰性的，它与大多数美国电影中一致的光照和清晰度有着极大的不同。基本上，作为电影的介质，胶片只是胶片，是能够通过将涂在



图 3.4a- 图 3.4d 《最卑贱的人》，德国，1924，F·W·茂瑙；b, c. 埃米尔·杰林斯

纤维素基的感光乳剂反映照明的材料。摄影师约翰·奥尔顿（John Alton）的著作《光绘摄影》（*Painting with Light*）的书名揭示了德国人构思并使用这种基本元素的方式。

德国电影对于照明的两个贡献也值得注意。首先是低调照明的新流行。突然间屏幕变暗，留下只有烛光的房间、灰暗的楼梯、夜晚的街道、歌舞夜总会，以及所有其他在德国电影中出现的“夜晚狂欢人”经常光顾的地方。而那时没有充足的感光乳剂和专业的暗室处理技术，更重要的是那时对电影摄影技术的控制也没有达到精确的程度。第二个贡献就是德国电影对于主光的使用（主光不会和低调照明混淆，但经常同它们交织在一起）。主光是布景中最亮的光，通常从场景中的一个光源发出——一个灯具、一扇窗、一盏街灯。格里菲斯尝试过这种可能（在《残花泪》中尤为显著），但他通常是通过限制画面中的区域来引领观众的视线，并营造感情氛围——用从远景镜头到中景镜头，再到特写镜头的顺序过渡剪辑，但场景光线均匀，照明良好。

德国人开始意识到，在一个镜头中，如果一个更亮的区域处于较暗场景的包围下，它就会成为关注的焦点，而如果有一组不同强度的照明平衡地出现在画面四周的话，在

美感上会更令人满意——这等同于画家对色彩的安排。简言之，他们学会了引领观众在银幕上的目光，并用照明使其赏心悦目，这是完整有序构图的一部分。通过照明的安排可以使主要元素得以凸显，并通过较暗背景得以强化。

布景对于德国默片特殊效果和独特风格的重要作用已经受到了人们的关注，但不应被夸大。影片几乎完全在片场拍摄，其规模宏大的“外景”通常是煞费苦心建造起来的。以《最卑贱的人》为例，恢复的大西洋宫酒店和门口汽车、公车和行人熙熙攘攘的繁忙路口，所有这一切都是在片场中创造出来的（图 3.4d）。亚瑟·冯·格拉赫（Arthur von Gerlach）的《灰楼传奇》（*The Chronicle of the Gray House*, 1923）是个例外，它有一部分是在户外拍摄的，使用了东普鲁士的旷野荒郊，就像托马斯·哈代（Thomas Hardy）对于多塞特郡（Dorsetshire）郊外景色的运用一样。自然屈从于人类的意识，并被拟人化，以强化人类的冲突。但大部分重头戏还是拍摄于硕大、华丽并刻意营造出压迫氛围的巴洛克式房间和城堡庭院中。

德国布景设计的两大推动力几乎密不可分。历史影片不仅展现出如画的美丽和宏大，也同样涉及心理维度的表现，这在弗里茨·朗的作品中表现得尤为突出。表现主义趋势提供的视觉效果震撼（《卡里加里博士》）、规模宏大的（《泥人哥连》），同时还能表现整体氛围和主观状态。即便在室内剧和街头影片中，也改良过表现主义，其画面和心理的功能在这些影片中交织在一起。《游乐场》中“冬日花园”场景的规模和丰富就使我们眼花缭乱了，更不用说为映衬明星演员们紧张感而做的场景设置了。

弗里茨·朗的《尼伯龙根之歌》中对森林的重建可以说惊心动魄，他让用强弧光灯制造的阳光顺着如红杉树一般粗壮的枝干照射下来（图 3.5a）。金发碧眼的齐格弗里德骑着白马走进画面，走向巨大而又触手可及的瀑布。即使是吞云吐雾的龙，也具有罕见的说服力（图 3.5b）。广角远景镜头之下是巨大的城堡庭院，人物站在棋盘状的地板上，成了整体视觉图案的一部分。很明显，弗里茨·朗期望我们能感觉到这种拍摄技术在银幕上所产生的广阔感和独创性（图 3.5c）。戏服的图案也是几何图形。“人就是布景的一部分”这种观念在“珠宝洞窟”一景中得到了鲜明的体现：大大的圆桌上堆满了首饰珠宝，桌子被带着手铐脚镣的矮人托着（图 3.5d），当他们中的一个轻轻移动时，我们最终体会到银幕世界中将人和物品互换的非凡意义，即将人进行非人的使用。弗里茨·朗似乎很喜欢把人作为雕像使用，在影片《大都会》中他又使用了一次，甚至更加尖锐和巧妙。就布景建设而言，这部电影中的未来城市可能已经成了 Ufa 的鸿篇巨制，也是表现主义的最后一次大爆发。

很显然，电影刚刚出现时，只有戏剧表演这一种表演模式，而银幕表演的演变进化也就是打破传统舞台表演的过程——这方面格里菲斯和当时斯堪的纳维亚电影制片人作

出了重大贡献。格里菲斯让他的演员表演得更加细腻，斯堪的纳维亚制片人则继承了这种传统，并使其得到了进一步发展。电影表演更加贴切的风格反过来也会影响戏剧的表演。

为了不借助对白来描述人物的内心，德国人超越了现实主义，选择了细腻的表现主义。演员们开始通过尽可能完全“变成”他们饰演的那个人来刻画自己的角色。演员使自己深深融入到角色中，通过细小的手势、背部的倾斜、头部的活动，尤其是眼睛来表达人物的情感。不过在这些直观的身体反应的基础上还要添加细腻的心理刻画，使默片的局限性能够被充分地利用（从这个意义上讲应该说是它的长处）。通过对面部表情和身体动作的贴近观察，摄影机可以捕捉到演员对于角色的深刻理解和极具说服力的逼真表演。这种理解被毫不费力地“放映”出来，投影机将硕大的人物投射到银幕上，让每一位观众都能看到。相比在相对遥远的舞台上表演的演员，甚至是那些在另外一个房间进行表演的人，银幕上的姿势和表情能够更好地诠释人物角色。

德国默片的伟大演员们——埃米尔·杰林斯、沃纳·克劳斯（Werner Krauss）、康拉德·维德（Conrad Veidt）、律·达戈弗尔（Lil Dagover）、阿斯塔·尼尔森、波拉·尼格丽、

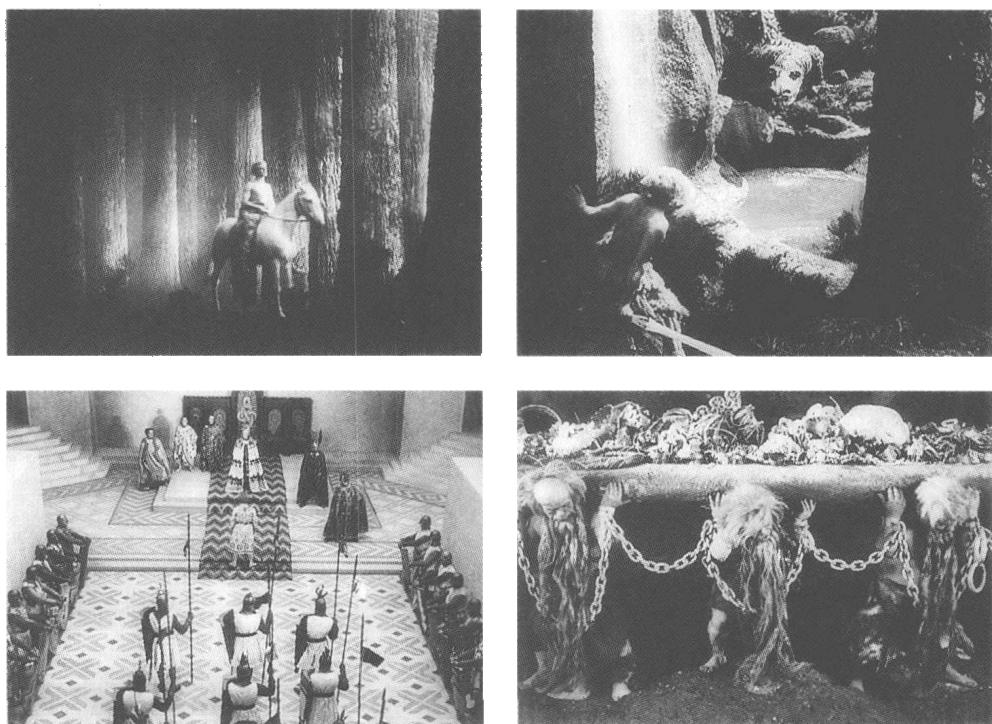


图 3.5a- 图 3.5d 《尼伯龙根之歌》，德国，1924，弗里茨·朗

葛丽泰·嘉宝——学会了放缓并简化自己的姿势语言，来对心理进行准确的刻画。在《悲情花街》中，阿斯塔·尼尔森神经质的旺盛精力和葛丽泰·嘉宝光芒四射的内敛之美都不是靠早期格里菲斯电影中梅·马什（Mae Marsh）和莉莲·吉许（虽然她很漂亮）那种令人眼花缭乱的舞台动作来传递的。尼尔森在战后移民到德国前，就在丹麦电影中出演过角色（从1910年的《深渊》（The Abyss）开始），是最伟大的默片艺术家之一。她可能是第一个提出银幕表演背后的感情复杂性和维度问题的人。她的这种风格被嘉宝发扬光大，使其更具表现力。嘉宝的事业始于瑞典，去美国之前在德国工作。而杰林斯创造了一种非凡的风格化表演技巧，对自己饰演角色的内心思想有绝对的理解，并对肢体表达进行高度概括和提炼——一种完全的艺术化，并将艺术高于生活的理念展露无遗。杰林斯的表演使许多银幕形象栩栩如生，所有的角色都能和精心设置的布景和照明保持一致的风格。

因为需要将不同的技术元素交织运用，所以德国人需要更详细的剧本，而不是像外景较多、简单的即兴创作的美国电影（塞纳特和格里菲斯都不用剧本）那样。如果摄影机沿着片场的大街持续拍摄的话，就要在设计好的路径上布置好照明，设置的布景要能允许摄影机自由地变换角度，并达到足够的距离。演员要经过指导和排练，熟悉与镜头的关系。因此，剧本的编写和拍摄计划就凸显出来，成为新的重点。德国的剧作家们可以在纸上描绘电影，其中最杰出的就是卡尔·迈耶，他能超越技术层面传达电影的完整意义。通过对图像的文字性描绘，迈耶对情感价值的种类进行了定义，并给出了如何实现的建议。他同样十分清楚什么样的主题、角色和情感能达到最好的视觉效果。在他的剧本中，动作很少，而且简单，情节构思严谨，从而不需要太多的标题字幕——最终几乎不需要字幕（例如1921年的《碎片》、1923年的《新年前夜》（New Year's Eve）和《最卑贱的人》）。这似乎很矛盾，格里菲斯不需要剧本倒喜欢利用文字，需要借助字幕去连接和解释他的表演。梅育是搞文字工作的，但却只用它们激发由导演、布景设计师、摄影师和演员构成的自我表现形式——这也彰显出20世纪20年代德国人非凡的组织能力。

3.3 对好莱坞的影响

好莱坞人对于老话“无力胜之则从之”的理解经常是“无力胜之则‘买’之”。从20世纪20年代开始，有一批德国电影制作人远赴美国，这使得德国本国的电影产业萎

缩，同时更加强化了美国电影的统治地位。

茂瑙凭借像《吸血鬼诺斯费拉杜》(1922)和《最卑贱的人》(1924)这样的德国表现主义影片获得了国际声望，同时他在美国的职业生涯也获得了巨大的成功，直到1931年去世。1927年他为福克斯公司(Fox Studio)导演的室内情景剧《日出》(Sunrise)，有时被作为现存最伟大的电影而提及。这部影片讲述的是一位年轻丈夫受到城里一位荡妇诱惑的故事，它使用了夸大的令人瞠目结舌的具有表现主义效果的舞台布景。城市的场景美轮美奂，但又复杂得令人生畏。它以反光的玻璃表面和深度空间构图为特色。在一系列饭店的场景中使用了倾斜的地板、极不相称的家具和摆在背景中的小玩意儿，来给人无尽的时间感和空间感。威廉·福克斯(William Fox)给了茂瑙对于影片的完全控制权，并不限制影片《日出》的预算，因为他相信这部影片一定会提高公司的声望。但是，除了获得如潮的好评外，《日出》在票房上遭遇了惨败，茂瑙也再未获得过如此大的拍摄自由度。

德国对于美国电影的影响是个持续的过程，自第一次进军美国后这种影响延续了数十年之久。模仿德国电影取得成功加上德国创新型人才涌入美国，改变了盛行一时的美国式电影的风格，这表现在移动镜头、照明和使用画面而不是标题字幕过渡情节等做法上。通常这种“德国化”有些生硬，强行将其应用到本土的情节和主题上显得毫无美学逻辑，并使得形式和内容完全分离，而德国默片精华所在却正是形式和内容的相互依赖。后来在美国形成的一些特定类型的影片都源于早期的Ufa影片，但这些类型影片却成为了不伦不类的混合体。环球电影公司(Universal Studios)的恐怖片系列就是个例子，其从拍摄《吸血鬼》(Dracula)和《弗兰肯斯坦》(Frankenstein)，均拍摄于1931年)就开始依靠邪恶和奇幻的题材，表现主义式的照明、化妆和服饰，以及摄影特效。另一种影片类型就是黑色电影(film noir，法国的称谓)。其实是街头影片的延续，这些20世纪40年代中期的黑色犯罪情景剧也包括了对扭曲心理的探索，它们主要在夜间片场制作完成。

伴随着有天赋的创作人员、技师和演员的流失，德国电影迎来了一种“国际化”。这种“国际化”开始于20世纪20年代中叶，它打破了德国电影的独特性——使德国电影引领流行并使其举足轻重的重要因素。这再次印证了商业对于艺术的影响。一旦某一国家的电影凭借某种对电影发展的独特贡献赢得了国际声誉，它就会尝试在那些方面(亦即人们公认的使美国电影如此成功的那些元素上)同好莱坞竞争，并想在全球票房(包括庞大的美国观众群)分得更大一杯羹。而同时，美国的片场也在打算同那些显示出强大竞争力的国家合作，从而更加模糊了国家间的差异。1925年派拉蒙(Paramount)和米高梅都曾与Ufa协商，希望在欧洲大陆合作拍片，使用美-德两国的演员和技师。克拉

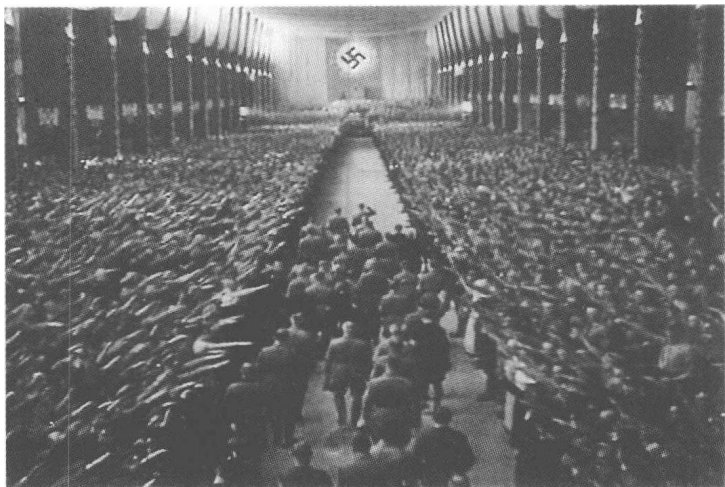


图 3.6 《意志的胜利》，德国，1935，莱妮·里芬斯塔尔

考尔 (Kracauer) 称之为“好莱坞和新巴贝尔斯贝格的合体”，其导致了德国电影主题和风格进一步丧失。

这并不是说德国电影产业停止了拍摄那些拥有持久影响力的电影：随着有声时代的到来，一批具有创新性并有价值的作品蜂拥而至。移民美国的约瑟夫·冯·斯登堡 (Josef von Sternberg) 拍摄了《蓝色天使》(The Blue Angel, 1930)，许多人认为这是他的代表作。而将要入美国籍的德国人弗里茨·朗拍摄了《M》(1931)，但在影片是否由他本人拍摄方面存在争议。G·W·派斯特是另一位想要移民的伟大德国电影制作人，他一生中最好的几部作品都是在 20 世纪 30 年代早期拍摄的：《西部战线》(Westfront, 1930)、《三分钱歌剧》(The Three Penny Opera, 1931) 和《同志之谊》(Kameradschaft, 1931)。在有声电影早期的其他电影制作人中，莱妮·里芬斯塔尔 (Leni Riefenstahl) 是被讨论最多的一个，也是最有争议的一个。在成功拍摄了山地电影的范例之一《蓝光》(The Blue Light) 之后，1932 年，她开始为纳粹政府工作，筹拍一部庆祝纳粹势力胜利的宏大纪录片——《意志的胜利》(Triumph of the Will, 1935)，它记录了在纽伦堡举行的群众政治集会 (图 3.6)。随后她拍摄了另外一部大型纪录片《奥林匹亚》(Olympia, 拍摄于 1938 年)，其展示的是德国主办的 1936 年柏林夏季奥运会。

但是德国电影总体下滑的趋势不是 20 世纪 20 年代上半期那十几部独特迷人的影片所能阻止的。大约从 1925 年开始，世界电影观众的焦点从德国转向了东部正在跃然升起的一颗新星，一颗红色之星。在前苏联政府的领导下，另一种杰出的电影作品开始出现，它在形式、内容和目的上都和德国电影有极大的不同。

这一时期的主要电影作品

1919

《杜巴莱夫人》(恩斯特·刘别谦)

1920

《卡里加里博士的小屋》(Das Kabinett des Doktor Caligari, 罗伯特·维内)

《安娜·博林》(恩斯特·刘别谦)

《泥人哥连》(Der Golem, 保罗·威格纳)

1921

《三生记》(Der müde Tod, 弗里茨·朗)

1922

《大赌徒马布斯博士》(Dr. Mabuse, der Spieler, 弗里茨·朗)

《诺斯费拉杜》(F.W. 茂瑙)

1923

《大街》(Die Strasse, 卡尔·格鲁内)

1924

《最卑贱的人》(Der letzte Mann, F.W. 茂瑙)

《尼伯龙根之歌》(弗里茨·朗)

1925

《悲情花街》(Die freudlose Gasse, G.W. 派伯斯特)

《游乐场》(Variété, E. A. 杜邦)

1927

《柏林：城市交响曲》(Berlin: die Symphonie einer Grosstadt, 瓦尔特·卢特曼)

《大都会》(弗里茨·朗)

1928

《潘多拉盒子》(Büchse der Pandora, G.W. 派伯斯特)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

- 1917 Ufa 公司在德国成立
- 1919 罗伯特·维内对表现主义式照明进行尝试
- 1924 F.W. 茂瑙率先使用移动摄影机拍摄技术

政治

- 1918 德国签署停战协议，第一次世界大战结束
- 1918 德国妇女获得选举权
- 1919 魏玛共和国成立
- 1920 国际联盟（League of Nations）成立
- 1920 纳粹党建立
- 1923 德国失业和通货膨胀达到最高峰
- 1926 德国加入国际联盟

科学和技术

- 1924 莱卡（Leica）生产出第一个高精度 35 毫米照相机

艺术、体育和娱乐

- 1911 表现主义在慕尼黑黑蓝骑士团（Munich's Der Blaue Rieter group）盛行
- 1919 瓦尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius）建立包豪斯（Bauhaus）设计学院
- 1924 希特勒撰写《我的奋斗》（Mein Kampf）
- 1924 托马斯·曼（Thomas Mann）的《魔山》（The Magic Mountain）利用弗洛伊德和尼采的理论来批判德国的参战

前苏联电影中的 艺术与辩证法

第 4 章

1925—1929

第一次世界大战对于俄国人的影响甚至比对德国人的影响更深。当时德国境内并没有发生战事，而俄国本身就是一个大战场。它被一战同盟国（Central Powers）击败，并签订定了比《凡尔赛条约》更加苛刻的布列斯特—立托夫斯克（Brest-Litovsk）和约。尽管 1919 年德国发生的一次暴乱很快就被镇压了，1917 年的十月革命却成功了。但是直到 5 年之后，人们才确切地知道这个共产党执政的新政府能够继续掌权，并开始趋于稳定。

直到 1925 年，前苏联默片才进入最后阶段，有人说那是它在有声电影到来之前最辉煌的时期。不论是主题方面还是技术方面，前苏联默片和德国默片之间的反差都比 20 世纪初德国电影与比其更早的美国电影之间的反差要大。尽管德国电影得到了政府的一定支持，但是它仍坚持为艺术的声望而发展。由于它完全是人工制造的，所以它的价值能准确计量，但是不容否认，它依然极具唯美性。对于德国电影中包含的社会政治意义有着无政府主义的冷漠，克拉考尔认为这反映了一种全国性的神经官能症。大主题中包含的内省和病态导致了影片节奏的缓慢。英国资深导演安东尼·阿斯奎思（Anthony Asquith）是这样评述德国电影的：“虽然电影具备表达心情、情感和性格特点的能力，但它也在逐渐失去那些源自生活的社会 and 时代动力。”

与这时期的德国电影不同，得到国家鼎力支持的前苏联电影完全出于社会目的：主要是为了教育和给前苏联人民灌输十月革命的思想及其意义。生机勃勃、乐观向

上,这些东方的电影就如同一股来自西伯利亚的冷空气吹走了德国电影制片厂温暖的氛围。客观手法(德国运用的是主观手法)和史诗形式(德国用的个人戏剧形式)将快节奏和身体动作带回了电影,恢复了由波特提出、格里菲斯改进的那种强调剪辑的拍摄手法。

德国电影制片人的灵感部分来自西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud),对心理的关注使得他们运用表现主义和主观镜头来描绘内心状态。德国人所运用的移动镜头在视觉上相当于精神分析学家对病人心灵的探究,表现派的设计传达了梦想、噩梦以及幻觉。

在前苏联,意识形态的基础来源于卡尔·马克思(Karl Marx)和弗拉基米尔·伊里奇·列宁(V.I. Lenin)的理论学说,电影制片人要关注的是社会、政治和经济方面的问题。占主导地位的艺术模式是未来主义,该模式试图生动地描述在现代机械影响下当代生活中活力充沛和动感的特性。影片中,导演运用画面的现实性而不是表现主义来描绘真实的外部世界。剪辑(平行运行黑格尔/马克思辩证理论中对立双方之间的冲突和和解)是主要的表现手法。德国影片《一个灵魂的秘密》(Secrets of a Soul)的导演G.W. 派斯特创造了电影标志性的一点,该片普及了弗洛伊德心理学。同一年,即1926年,前苏联导演V.I. 普多夫金(V.I. Pudovkin)拍摄了《头脑的机械》(Mechanics of the Brain),该片解释了巴甫洛夫(Pavlov)的刺激—反应(stimulus-response)学说。即使比较一下德国电影和前苏联电影的片名也会发现:秘密(secrets)对机制(mechanics),一个(a)对这个(the),灵魂(soul)对大脑(brain)。

4.1 历史背景

在俄国,电影并不像在其他国家一样是一种受大众欢迎的艺术形式。俄国没有几家电影院,而且票价也很昂贵,因此工薪阶层无法经常去看电影。文盲率高导致标题字幕成了普遍的障碍,俄国默片中的文学—戏剧倾向进一步导致了它的观众只能是受过教育的中产阶级。在十月革命之后,大多数电影制片人和演员都移居到了国外,他们还把所有能带走的设备和电影都带走了。

起初,那些留下来的制片人被允许继续按私营企业模式工作。尽管他们对革命缺乏理解,更别提热情了,但是他们的作品并没有引起政府太多的关注,这时的政府正忙着处理那些更为急迫的事务。电影委员会(Cinema Committee)成立了,然而负责人却是

教育部部长兼剧作家 A.V. 卢那察尔斯基 (A. V. Lunacharsky)。考虑到那时电影的用途和俄国人对电影的忽视,具有卓越远见的列宁曾说过:“在所有的艺术形式中,电影对我们来说是最重要的。”他的话与已经被废黜的尼古拉二世 (Nicholas II) 的话形成了强烈的对比,尼古拉二世说:“我认为电影空洞、无用,甚至有害无益。只有脑子不正常的人才会把这种小把戏列为艺术。电影完全是没有意义的,根本就不该重视这种垃圾。”

当时前苏联国内的情形与战后的德国非常相似,甚至混乱状况更为严重。在这种情况下,列宁和其他共产党领导人未能立刻将电影变成革命的呼声,但是后来电影却真的成为了革命的呼声。苏维埃新政府成立的第一年,国内饥荒四起。这是史上最寒冷的一个冬季,而国内没有燃油,斑疹伤寒肆虐。在战争停滞不前时,前苏联境内的联军 (Allied armies) 继续与反革命进行战斗。国内不稳定的局势从此可见一斑:大约 5 万名越狱的捷克战犯沿着西伯利亚铁路对那些无力抵抗的村民进行报复。

从 1918 年至 1922 年,前苏联历经 5 年时间才建立起新的政权制度,又过了两年后电影业才成为创造产值的行业 (直到 1923 年,国内放映的电影仅 13% 产自前苏联本国)。直到那时,人们才明确地意识到,资本主义的经济和思想并不能满足社会主义的需求。因此,1919 年,电影业完全国有化了。同一年,俄罗斯国立电影学院 (the State Institute of Cinematography, VGIK) 在莫斯科成立,用以培养新的前苏联电影制片人。它是世界上最古老,也是最大、最好的电影学院之一。1925 年索夫影片 (Sovkino Trust) 成立,意在对国内的电影行业秩序进行管理并对海外发行电影。

4.2 前苏联电影的开始

始于 1919 年的前苏联电影在当时分为两个创作阵营。尽管被称为左翼和右翼,但是这种称呼并不是政治性的。刚开始,右翼继续走旧的传统戏剧路线,使用传统的方法和风格,但是却用人民委员 (commissar)、农民和红军战士的角色代替了传统剧作中的上流社会人物角色,浪漫、幽默和勇敢等元素依旧存在。有关新国家的事项推动了情节的发展并成为电影背景,但很少取代标准的戏剧元素:男孩—女孩、滑稽的伙伴、必须克服的困难、制造麻烦的坏蛋等。影片《Kombrig Ivanov》(1923) 就是这种创作趋势的一个例证,该片后来在美国被重新命名为《美女与布尔什维克》(The Beauty and the Bolshevik)。右翼后来的作品更加成熟,并涉及了社会学问题。例如,亚布蓝·陆

姆 (Abram Room) 导演的影片《床与沙发》(Bed and Sofa, 1927) 讲述了一个浪漫的三角恋的故事, 但是影片中女主角对两个男人忠诚的变化涉及到住房短缺问题, 以及他们对于女性在新社会中角色的态度问题。20 世纪 30 年代要求表现社会主义现实主义 (socialist realism) 之后, 右翼普遍采用的电影创作方法成为了官方认可的唯一方法, 并继续主导前苏联国内电影。短片《雁南飞》(The Cranes Are Flying, 1957) 和影片《士兵之歌》(Ballad of a Soldier, 1959) 就是后来非常受人喜爱的代表作品。

左翼对形式和主题的改革都更为激进。当我们想到前苏联电影的时候, 首先想到的总是两位理论和实验方面的左翼先驱。其中一位就是吉加·维尔托夫 (Dziga Vertov), 他遵循了列宁的建议, 即前苏联的第一部电影作品应当是新闻短片和纪录片。这看似值得提倡, 部分原因是可以用于制作长篇电影的资源匮乏, 最主要的原因还是因为要将革命的历史和精神迅速传递给依旧相当冷漠和无知的民众。1919 年, 维尔托夫创建了自己的“电影眼”团队 (Kino-Eye Group), 并开始发表宣言。维尔托夫的信条是“抓拍生活中无意识的人们” (Life caught unawares)。^①他说这句话的意思并不是说要偷拍 (因为被拍摄的人往往都知道镜头在对着他们), 而是说没有预演或指导。镜头前的生活按照自然的方式进行着; 制片人唯一控制的是拍摄的内容和方式, 以及在剪辑时一个镜头与另一个镜头的衔接。1922 年, 维尔托夫开始制作新闻纪录片系列《电影真理报》(Kino-Pravda), 每月一期, 共 23 期 (图 4.1)。非常巧合, 这个题目的意思相当于是“电影的真相” (cinéma vérité), 这个名字最初由法国人类学家兼电影制片人让·鲁什 (Jean Rouch) 于 1916 年提出, 用以指代一种新纪录片。“电影的真相”给《电影真理报》带来的主要是轻巧的同期声设备, 这样制片人就可以在不受打扰和无需调整摄像机或麦克进行拍摄和录音了。

维尔托夫对拍摄的情节不加控制, 因此与虚构电影的导演不同, 剪辑在他工作中起着非常重要的作用。另外, 由于 20 世纪 20 年代初 (在前苏联开始自己生产胶片之前) 前苏联胶片库存不足, 维尔托夫不得不使用所有他可以找到的一段段胶片, 而且往往是其他电影制作中用剩下的短短的胶片底料。与波特拍摄影片《一个美国消防队员的生活》(Life of an American Fireman) 时一样, 维尔托夫明白了把捷克新闻纪录片的旧胶片和新拍摄的胶片放在一起可以创造出新的内容。战争中穿过荒无人烟地区的俄国坦克的镜头后, 是前苏联拖拉机在开垦耕地。将高傲、古板的尼古拉斯检验宫廷卫队时的顽固和衣着朴素的列宁向工人们讲话时的激情放在一起, 可以达到任一单一场景都无法实现的效

① 关于维尔托夫的电影理论, 请参考《电影眼: 吉加·维尔托夫的作品》(安妮特·米歇尔松 (Annette Michelson) 编辑并作序, 凯文·奥布莱恩 (Kevin O'Brien) 翻译, 柏克利: 加利福尼亚大学出版社 (Berkeley: University of California Press), 1984)。



图 4.1 《电影真理报》新闻纪录片系列，前苏联，1922-1925，吉加·维尔托夫

果。这正是谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）以后要发扬的蒙太奇剪辑手法的最初形态，他的影片《旧与新》（Old and New, 1929）的片名简洁地总结了维尔托夫主要的宣传策略。除此之外，我们可以说《电影真理报》的所有主题都有社会意义上的目的：没有美女走动，动物园里也没有动物，影片中的煽动性语言好像在敦促大家有活要干。总的来说，他们把一个地区的生活或国家生活的某个方面展示给其他人看（这是后来英国电影倡导的纪录片的主要任务，但是前苏联在这方面起了带头的作用）。维尔托夫影片并不甜蜜也不轻松，充满了震撼性的揭露。当我们看到受饥荒折磨的儿童时，纪录片出现“拯救饥饿儿童”的字样。电影制作人与观众交流的意图在影片最后的字幕中进一步明确，这些字幕鼓励观众就“关于影片放映的问题”和“所有相关影片和照片”写信给《电影真理报》。

另一位左翼先驱是列维·库里肖夫（Lev Kuleshov），他既是导演，也是理论家和演讲家（从1920年开始），后来成为俄罗斯国立电影学院院长^①。正如谢尔盖·爱森斯坦走出了维尔托夫路线一样，库里肖夫也教授出了一名明星学生：另一位伟大的前苏联制片人V·I·普多夫金。爱森斯坦极有才华的摄影师爱德华·蒂塞（Eduard Tisse）曾为维尔托夫工作过，正如普多夫金的摄影师阿纳托利·戈洛夫尼亚（Anatoli Golovnya）曾为库里肖夫工作过一样。库里肖夫为应对胶片短缺问题曾对没装胶片的摄影机做表演实验。他和学生也花费很多的时间来分析和剪辑已有的电影来学习影片的构成。当库里肖夫可以得到大量胶片

^① 关于列维·库里肖夫的理论，请参考他的著作《库里肖夫论电影和写作》（Kuleshov on Film: Writings By Lev Kuleshov，申罗纳德·莱瓦科（Ronald Levaco）整理、翻译并编辑，柏克利：加利福尼亚大学出版社，1974）

的时候，他也和维尔托夫一样开始强调剪辑，但却是出于不同的目的。库里肖夫发现了如何通过剪辑使非专业演员表现出有效的表演以及如何让专业演员体现出他们表演时并没有意识到的含义。继维尔托夫和库里肖夫之后，爱森斯坦和普多夫金使得前苏联默片的剪辑等同于创作过程。

早期第三个具创造性和理论性的派别也对前苏联电影作出了贡献。1922年，年仅17岁的格里高利·科静采夫（Grigori Kozintsev）和莱奥尼德·特拉乌别尔格（Leonid Trauberg）以及18岁的谢尔盖·尤特凯维契（Sergei Yutkevitch）一起成立了奇异演员养成所（Factory of the Eccentric Actor，简称FEX）。革命和内战那些忙碌年间，人们可以完全自由地进行艺术实验，这样就使年轻人的进取精神释放了出来（1922年时，维尔托夫26岁，库里肖夫23岁，爱森斯坦24岁，普多夫金29岁）。这一代的前苏联艺术家为了寻求新的表现手法开始转向“小调风格”（minor genres），“这是一种被贵族和资产阶级不屑一顾的流行艺术形式。准确地说是音乐厅、马戏团和电影院”。爱森斯坦的第一部作品《罢工》（Strike，1925）与这些审美趋势紧密相连。在看到这一点之后，科静采夫告诉FEX的成员说，“我们做的所有事情都是孩子气的瞎胡闹，我们都必须一遍一遍地看《罢工》，直至我们可以理解它并从中汲取力量归我们所用。”

4.3 三位默片大师



与爱森斯坦和普多夫金齐名的第三位前苏联默片制片人是亚历山大·杜甫仁科（Alexander Dovzhenko）。因为他拍摄的影片与前苏联电影制作主流不同，所以我们首先讨论一下他的作品。他是乌克兰人，出生于一个没有受过教育的农民家庭。杜甫仁科的电影中包含了奇怪的种族元素和神秘元素来渲染他的马克思主义理念，同时也使得他的无声作品大大有别于其他前苏联制片人。在成为电影制片人之前，他是画家，蒙太奇手法对他来说并不像对其他制片人那么重要，至少他对蒙太奇手法的运用与其他人大为不同。

杜甫仁科的三大默片——《忍尼戈拉》（Zvenigora，1928）、《军火库》（Arsenal，1929）和《土地》（Earth，1930）中，较长的连续镜头好像各自独立，结构上呈循环性，同时各自非常完整。他强调一组连续镜头中场景与场景间的关系，而不是场景中镜头与镜头的关系。数量众多且变化多端的场景往往是简短的，但是构成它们的镜头（即使是

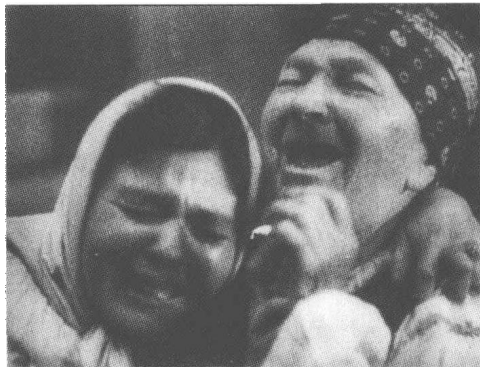


图 4.2a 和图 4.2b 《土地》，前苏联，1930，亚历山大·杜甫仁科

单个镜头）却是不间断的。对比与省略的组合运用涉及了不同寻常的心情和语言变化。乍一看，各个部分间的联系往往是模糊不清的。在影片《土地》中，农民祖父将死的场景之后是库拉克丝家族（the kulaks）哭泣哀嚎的场面，我们最初以为他们是在为祖父的死伤心（图 4.2a 和图 4.2b），当我们得知他们是因害怕失去财产才悲痛时，我们对他们的看法就变成负面的了。这种歧义很少出现在前苏联说教式的作品中。似乎杜甫仁科在追求唤起多层次情感想象的过程中对传统的一致性非常淡漠。

杜甫仁科视觉风格的特点是大广角远景，动作和构图的复杂性在一个画面中形成，犹如一幅慢慢形成的绘画作品。与此同时也有图画般的“静态”镜头——如《军火库》中那令人震撼的侧影，影片《土地》中果实累累的树木，都传递出永恒和固定的感觉。在想到杜甫仁科作品的时候，我们会想到多幅乌克兰乡村画，画面里有低低的地平线，人类小小的身影在广阔的天空下移动。影片《土地》中瓦西里（Vasily）沿着布满月光的弯弯小路朝着镜头走来，他被凶手随意一枪结束生命后，如跳芭蕾舞般优美地倒下的画面是如此震撼人心，令人难以忘怀。在他所有的早期作品中，杜甫仁科的诗意性表达似乎要多于讲述（和普多夫金一样）或戏剧性表达（和爱森斯坦一样）。

杜甫仁科的象征意义和暗喻并不是被迫的或纯文艺的，而是出于对人与土地亲密关系的感知。它们也包含了推进革命争论的辩证理论，但是由于杜甫仁科看到了生活的全部，所以他的作品中没有鼓吹的成分。在影片《土地》中他说老人（平和地）死去是应该的，但年轻人（由于暴力的原因违背自然地）死去是不应该的。但是，这两种情况下的死亡之后都是新生命的开始。当那位老人用力咬着苹果的时候，一个孩子在吃另一个苹果，完成了生命循环的过程；在举行瓦西里的葬礼时，一名妇女正在生产，他的后代明显在延续他那短暂的生命；电影最后的那场秋雨刚开始时就像是眼泪，但当它落在丰收的果实上也充满了生命感；拖拉机在影片中被老人认为是自己和家畜的替代物，但

年轻人却认为是人类生产力的延伸。

尽管是在为国家服务，但杜甫仁科的人道主义精神使他对旧事物和新事物都很同情。我们可以想象约瑟夫·斯大林可能最终不安地认为这种心理矛盾是颠覆性的。而对于现代美国观众来说，影片《土地》中明确的乐观态度代表支持革命变化。但当它在莫斯科上映时，却最终遭到了《消息报》(Izvestia)的攻击，理由是认为该片是“失败主义的”(defeatist)和“反革命的”(counterrevolutionary)。考虑到它节奏缓慢、模糊、晦涩，以及对画面的依赖，好像它很难在前苏联受到欢迎，完成赞助它的政府所要求的说教工作。无论如何，在经过了20世纪20年代辉煌的实验阶段之后，强硬的社会主义写实风格出现了。杜甫仁科的影片再也没能达到他的默片中那种独特的视觉抒情效果。即使在早期，他好像也没有与他的同事走一样的路线。很明显最吸引他的是可以用镜头捕捉到的人和自然之美，而不是被编辑修剪后符合潮流的论点。

V.I. 普多夫金受教育期间学习的是物理和化学(杜甫仁科所受的教育也是科学和技术方面的)。他说，观看了1919年才在前苏联放映的电影《党同伐异》后，他就开始对电影表演感兴趣了。尽管普多夫金在许多自己的影片和他人的影片中都扮演了角色，但是在库里肖夫手下学习的时候，他开始意识到电影中真正具有创造性的成就是由导演而不是演员实现的。至于库里肖夫，他完全明白格里菲斯已经想出了一些曾让他苦思冥想的概念。最让库里肖夫担心的是演员在舞台上表演和在镜头前表演的不同。

舞台上，一旦大幕升起，表演者完全控制自己的表演。在观众面前演绎角色时，指导和彩排不过是准备工作或干脆被忽略。在电影中，导演是现场表演的主要“观众”。当演员结束表演时，银幕表演就完成了，剩下的工作就是通过摄像机选择镜头：对屋子里人群中一个演员的远景镜头，演员轮廓的特写，或者另一个人的面部特写等。最后出现在观众面前的并不是演员的全部表演，也不是他或她的节奏或整个身体，而是由导演连接在一起的表演片段。运用完整的体系，库里肖夫开始探讨这种基本电影技巧的可能性。

库里肖夫对普多夫金的影响是深远的，后者声称自己参与了库里肖夫进行的系列实验，这些实验用以探索通过剪辑在电影里创造时空存在(或好像存在)的可能性。其中一个实验中，库里肖夫集合了5个镜头。第一个镜头中，一位年轻男士从左走到右。第二个镜头中，一位年轻女士从右走到左。第三个镜头中，他们会面并握手，然后男士用手指向银幕外。第四个镜头中，一栋白色的大楼有一段宽宽的楼梯。第五个镜头中，这两个人下了楼梯。观众可能会把这一场景当成一个没有间断的动作，但事实上，这5个片段是在完全不同的时间和地点拍摄的——男人和女人(镜头一和镜头二)身处莫斯科不同的地方，握手是在第三处地方(镜头三)。白色大楼(镜头四)实际上是白宫，画面

是从美国电影上截取下来的。楼梯（镜头五）则是大教堂里的^①。尽管这些实验好像很不成熟、拼凑痕迹明显，但是它们分离并检验了电影这种媒体最根本的艺术基础。

库里肖夫和普多夫金从实验中走出来，进一步研究影片《党同伐异》，两人开始明白如何将他们的发现应用到全新的前苏联电影中。格里菲斯，尽管远远称不上是马克思主义者，但在影片《党同伐异》中，他在单独的历史事件中注入了道德伦理观念，同时也在现代故事中加入经济观和社会观（普多夫金 1926 年创作的《母亲》（Mother）和爱森斯坦 1925 年创作的《罢工》都毋庸置疑借鉴了格里菲斯的电影）。在一系列与爱森斯坦作品齐名的剧作中（这些作品如果算不上相当优秀或实验性的，但可以说更为温暖也更为感人），普多夫金将学到的东西完全展现出来了。爱森斯坦的作品在智慧方面极具吸引力，而普多夫金的电影直接触动情感。这些作品当时就获得了高度评价，而且它的影响力也没有随着岁月的流逝而衰减。和杜甫仁科一样，普多夫金最出色的默片——《母亲》（图 4.3）、《圣彼得堡的末日》（The End of St. Petersburg, 1927），以及《亚细亚风暴》（Storm over Asia, 1928），代表着他最突出的个人成就，但他依旧为有声电影工作了几十年。尽管成了比库里肖夫更伟大的导演，普多夫金还坚指写理论文章，如《电影技术》（Film Technique）和《电影表演》（Film Acting），这些文章解释并展示了他对以前老师见解的应用。这些理论依旧是导演入门的最好学习文章，尤其有益于那些对纪录片和非演员要素感兴趣的导演。

与杜甫仁科和普多夫金一样，谢尔盖·爱森斯坦在转行从事电影艺术之前接受的也是技术教育（土木工程）。但是，在开始舞台工作之前，爱森斯坦对日本的语言和文化产生了浓厚的兴趣，这种兴趣使他对电影理论有了深刻的见解。他对日本象形文字着了迷，日本文字中“哭泣”是由眼睛的图形结合水的图形构成的，“唱歌”由嘴的图形和鸟的图形构成，“听”由耳朵的图形和门的图形构成等。他开始意识到两幅合在一起的图片就像电影中镜头的结合一样，可以产生第三种含义。他也注意到日本教授绘画的方法，这种方法要求学生将樱桃树的树枝画在规定的画面内。对画面以及画面构成的关注，使爱森斯坦为自己将来用心创作影像作好了准备。最后，对他来说，歌舞伎剧场（Kabuki theater）合理地融合各种各样艺术元素的做法与电影的拍摄方法并无不同。在日本的“歌舞伎”和“能剧”（Nō plays）表演中，语言并不是内容的唯一载体，这一点与西方的话剧不同。日本戏剧既是语言艺术也是视觉艺术。语言是整体效果的一部分，标准化的手势、精心安排的身体动作、音乐，甚至服装都同样重要，它们一同实现了复杂而丰富的

① V.I. 普多夫金，《电影技巧》，伊沃·蒙塔古（Ivor Montagu）译（纽约：里尔出版商（Lear Publishers），1949），P60-61



图 4.3 《母亲》，前苏联，1920，V.I. 普多夫金；尼古拉·巴达洛夫（Nikolai Batalov）（左）和薇拉·巴拉诺维斯科亚（Vera Baranovskaya）（右）

整体效果。

爱森斯坦刚开始与演戏打交道时是在普罗剧团（Proletkult Theatre）当一名场景设计师。从童年时代开始，他就是一名优秀的素描家、画家。他在致力于帮助无产阶级艺术家发展并为工人阶级提供教育的普罗剧团，表达着对革命的热情。在普罗剧团，他学会了质疑 19 世纪以角色为中心的戏剧，并想办法让民众变成英雄，并尝试展现社会问题而不是资产阶级的浪漫三角恋。后来他与梅耶荷德（Vsevolod Meyerhold）合作，接受了完整的理论教育，并获得了促使他进入电影界的实用经验。梅耶荷德是一位激进的革新戏剧创作家和导演。

梅耶荷德的表演理论与代表前苏联戏剧的另一位大师康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stanislavsky）完全不同。斯坦尼斯拉夫斯基是用心理学方法指导演员从内部感受角色的内心情感，梅耶荷德则是采用被他称作“生物力学”的理论从外部着手。梅耶荷德方法的理论基础——与巴甫洛夫的条件反射相关，并与新俄罗斯的科学探索精神相一致，使演员的情感可以被激发出来（并传递给观众），这是通过分析动作的情感内涵，以及将演员的肢体变成精确的机器从而制造出预期效果来实现的。这种技巧使梅耶荷德的戏剧更接近即兴喜剧（commedia dell' arte）传统甚至马戏团表演艺术。它可能为德国贝托尔特·布莱希特（Bertolt Brecht）艺术地位的革新奠定了基础；当然它对爱森斯坦的影响也是深远的。

重返普罗剧团时，爱森斯坦融合了他那时理解的所有东西。他寻求的是一种吸引力蒙太奇（montage of attractions）手法——一系列吸引观众的感官体验，并让他们作出预设的情感反应。在舞台上他对这些理论最成功的实际应用，是模仿制作了亚历山大·奥斯

特洛夫斯基 (Alexander Ostrovsky) 的《智者》(The Wise Man)。在这部影片中, 他融合了杂技演员、走钢丝的人、讽刺外国政治人物的旁白和一队拿着蜡烛、单调吟诵着冗长祷文的宗教队伍, 他们还拿着刻着“宗教是人民的鸦片”的标语牌。这是一部为了表演而制作的搞笑短片。

爱森斯坦想要转变戏剧艺术, 使之更加贴近观众的情感需求的最后尝试, 使他走出了马戏团表演和音乐厅表演的束缚, 走向了戏院外面的现实。他制作《防毒面具》(Gas Masks), 编剧是萨杰·特瑞提雅可夫 (Sergei Tretyakov), 这部舞台剧中的演员是工人, 并在真正的莫斯科煤气场 (Moscow Gas Factory) 上演。爱森斯坦坦言自己的实验是失败的。他本打算使用真实的场景和非专业演员, 用“生命”来替代“艺术”, 但是这个目标并没有实现, 他只是成功地揭露了那些传统做法的人工性, 这些方法在剧院显得非常完美。他对工厂和工人现实状况的着迷使他想要寻求一种办法来将之捕捉, 他将电影视作一种比剧院戏剧更加贴近生活的艺术媒介。正如他说: “运货马车散架了, 驾车人掉进了电影。”

他的第一部电影《罢工》(1925) 使用工厂作为背景, 人物的扮演者都是工人。吸引力蒙太奇现在变成了一些快速有节奏感的剪辑镜头集合。视觉对比效果令人震撼, 让人有身临其境的感觉。尽管爱森斯坦所有成熟默片中的元素都出现了, 但其中他曾经为之奋斗过的戏剧痕迹还是有点过度和不和谐。尽管马戏团元素——漫画、粗俗的象征和夸张的行为本身很震撼, 但当加入到流行的自然主义中时, 却显得很奇怪。另一方面, 影片的结构和纪录片一样松散, 这使影片中连续镜头的内部联系比较成功, 但整体连贯性却不尽如人意。影片《战舰波将金号》(Battleship Potemkin, 1925) 较第一部作品有了不少改进, 因为它去掉了部分浮夸, 并使想象的部分不再漫无边际。它的 5 个连续镜头以紧张严密的戏剧主线为基础, 展示了古典悲剧中逐渐积蓄的表现力。

上述两部电影的意识形态观点基本一样。尽管影片《战舰波将金号》讲述的是 1905 年那场失败的革命中一艘装甲巡洋舰上船员暴动的事, 但影片里面的官员就相当于影片《罢工》中的资本家, 对平民进行敖德萨阶梯 (Odessa Steps) 大屠杀的俄白卫队 (White Guards) 和哥萨克人 (Cossacks) 就相当于前一部影片中的军队和警察。在这两部影片中, 统治阶级都傲慢、虚伪且实施屠杀。水手和工人们都很纯朴、忠诚; 除了他们的无产阶级领袖外, 他们都很纯真。如果不是被统治者哄骗, 他们不会做邪恶的事情, 只有在遭遇难以忍受的压迫时, 他们才会付诸于暴力。工人阶级被描述成国家最具生产力的资源。这两部影片中都出现了无产阶级专政。革命领导者经常呵斥水手或工人, 随后水手和工人达成了一致决定: “人人为我, 我为人人” (《战舰波将金号》中的字幕)。

两部影片的主角都是民众，而扮演这些民众的演员的生活情况与影片中所描绘的差不多。而且，这两部影片中史诗般的情节都是以真实事件或复合事件为基础的。视点主要集中在广阔的社会政治方面，基本没有单个角色的单独描述，只有种类的划分。两部电影都是在外景场地而非片场拍摄的。影片《战舰波将金号》中敖德萨阶梯的镜头就是在事件的真实发生地拍摄的。爱森斯坦抓住并充分运用了事件发生的背景——如《罢工》中工人居住的公寓的楼梯、《战舰波将金号》中敖德萨阶梯的建筑特点、清晨水面上的薄雾、石狮等。他那包含平民、线条和动作的戏剧具有动态画家的特点；他对人群的处理更是与众不同。爱森斯坦的工作总是动态的。但是考虑到画面中动作的数量和剪辑的速度，基本上没有运用移动摄像机。相反，只要剪辑需要，他就会安置足够多的摄像机。在剧情的高潮部分，有些镜头简短到只有两帧，而画面选段往往是恐怖的：哥萨克马刀向下挥舞（图 4.4a），一个女人的眼镜碎了，脸在流血（图 4.4b）。通过预定的心理反应，爱森斯坦意在将观众引向某种政治态度。他运用了很多特写，并突出使用了文学中称为提喻法（synecdoche）的技巧，即用部分来代替整体。影片《战舰波将金号》中中长满蛆虫的肉、医生那最后在绳子上晃荡的夹鼻眼镜（图 4.4c）、船上引擎砰砰作响的活塞（图 4.4d）以及最后从船身下面（穿过水面）拍摄的壮观景色（图 4.5）都起到了这种作用。

影片《十月》（October，又名《震撼世界的十日》（Ten Days That Shook the World），1928）标志着爱森斯坦“理性蒙太奇理论”（intellectual montage）达到了最高境界。但它缺乏影片《战舰波将金号》所包含的激情和连贯性——至少在西方放映的那个版本是这

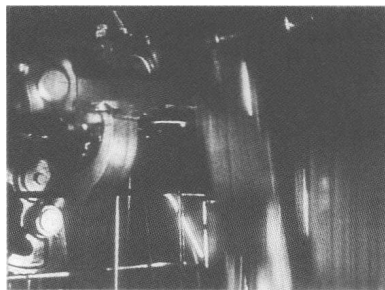
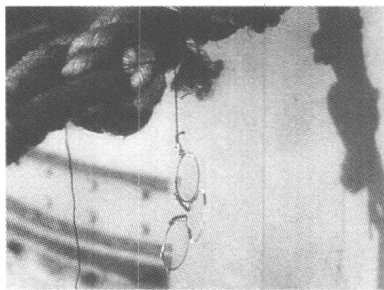


图 4.4a-d 《战舰波将金号》，前苏联，1925，谢尔盖·爱森斯坦

样的。正如格里菲斯的影片《党同伐异》和《一个国家的诞生》之间的不同一样，尽管影片《十月》在某种意义上讲是爱森斯坦的最高成就，但其制作如此宏大，以致它那伟大的构想仅仅被部分实现。《旧与新》（又名《总路线》（The General Line），1929）是爱森斯坦最后的一部默片。在这部影片中，尽管他的艺术敏感和理性依旧清晰可见，但它对于前苏联农场生活和集体化的描述却并不合适。

杜甫仁科与普多夫金调整并适应了社会主义现实主义传统，并继续在有声电影的前几十年稳定地制作电影，尽管这些电影并不是特别卓越。爱森斯坦却不能调整自己，因此总是受到官僚、批评家和其他电影制作人的批评。问题不是他不愿意以别人认为对社会有用的方式来为国家服务，而是因为，据别人所说，他天生就是个过于拘泥于形式主义的人。他后来发行了有声电影《亚历山大·内夫斯基》（Alexander Nevsky，1938）以及《伊凡雷帝》（Ivan the Terrible）第一部（1944）和第二部（1958），尽管都很伟大，但是数量很少。爱森斯坦将生命最后15年的大部分时间都用于教学和写作。可能，正如萧伯纳为爱森斯坦的戏剧所作的序中所说，他的理论作品的价值将超出某些以它们为基础而创造出电影的作品价值。在任何情况下，爱森斯坦的电影和理论都标志着人们对电影作为交流工具（作为一种语言以及一种艺术形式）理解的进步，他的电影和理论表述明确且有意识。其中蒙太奇是核心概念。

大多数前苏联电影制作人阐述革命的目的是要提高前苏联人民的意识，并赢得他们的忠诚。当影片《战舰波将金号》作为革命特使出现在世界舞台上时，受到了自由主义者和美学家的大力赞扬，反动分子和文化修养低的人则对这部影片表示恐惧和憎恨，影片的成功对于前苏联人民和世界来说都是个巨大的意外。许多前苏联默片都是世界级不朽的艺术巨作，具有教育意义，尊重了电影制作人对宏大社会实验诚挚的热情。电影制作人本身也成为这种社会实验的一部分。

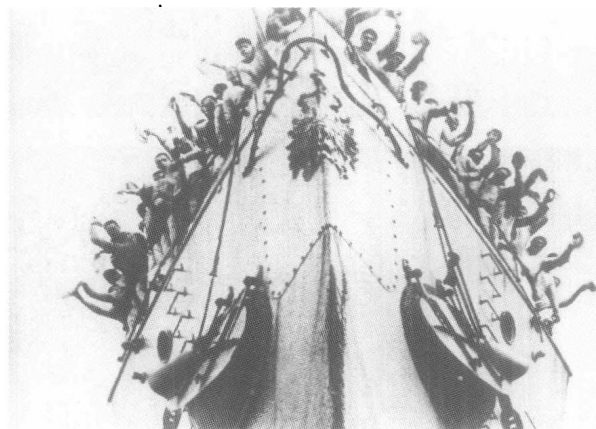


图 4.5 《战舰波将金号》，前苏联，1925，谢尔盖·爱森斯坦

尽管这种艺术形式在电影历史上意义重大（它给予那种以蒙太奇剪辑为原则的风格一个名字——俄国形式主义（Russian formalism）），但是与德国的那些电影不同，对主题和技巧的特殊应用在资本主义国家中受到了限制。很快左翼对形式的关注和革新在前苏联也变得不被接受。也许前苏联电影在与其他国家电影之间的联系中，清晰而直接的联系只有与英国20世纪30年代的社会纪录片存在着。这些纪录片得到了国家的支持，目的是广泛教育民众，这些纪录片也对电影的形式进行了自己的实验——尤其是结合了声像。

在虚构电影中，声音的运用大大减少了蒙太奇手法的运用，使拍摄方法转向了过渡性的连续镜头——当年轻的歌剧巨星朝着名声和流行前进的时候，转动的机车车轮画面叠加在一连串的广告牌上，或者是拥挤的海滩画面、高尔夫球手以及吃西瓜的孩子来表示夏天。无论好与坏，可以确定的是，前苏联的电影短片中每个电视商业广告都极具说服力。但前苏联默片却是极好地运用蒙太奇理论的一种证明。

这一时期的主要电影作品

1925

《战舰波将金号》（Bronenosets Potyomkin, 谢尔盖·爱森斯坦）

《国际象棋热》（Chess Fever/Shakhmatnaya Goryachka, 鲍里斯·巴尔涅特（Boris Barnet））

《罢工》（Stachka, 谢尔盖·爱森斯坦）

1926

《借口》（Shinel, 格里高利·科静采夫和莱奥尼德·特拉乌别尔格）

《母亲》（Mat, V.I. 普多夫金）

1927

《床和沙发》（Tretya meshchanskaya, 亚

布蓝·陆姆）

《圣彼得堡的末日》（Konets Sankt-Peterburga, V.I. 普多夫金）

《罗曼诺夫王朝的灭亡》（The Fall of the Romanov Dynasty/Padeniye dinastij Romanovykh, 艾斯菲尔·苏布（Esfir Shub））

《女孩与帽子盒》（Girl with the Hatbox/Derushka Kozobkoj, 鲍里斯·巴尔涅特）

1928

《持摄影机的人》（The Man with a Movie Camera/Chelovek s kinoapparatom, 吉加·维尔托夫）

《十月》/《震撼世界的十日》（Oktyabr,

谢尔盖·爱森斯坦)

《亚细亚风暴》(Potomok Chingis-Khana,
V.I. 普多夫金)

《兹文尼郭拉》(亚历山大·杜甫仁科)

1929

《军火库》(亚历山大·杜甫仁科)

《帝国崩溃》(Fragment of an Empire/
Oblomok imperij, 弗瑞得利克·厄姆勒
(Friedrich Ermler))

《新巴比伦》(The New Babylon/Novyj
Vavilon, 格里高利·柯静采夫和莱奥尼
德·塔拉乌别尔格)

《旧与新》/《总路线》(Staroye inovoye,
谢尔盖·爱森斯坦)

《土西铁路》(Turksib, 维克多·特纳
(Victor Turin))

1930

《土地》(Zemlya, 亚历山大·杜甫仁科)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1922 吉加·维尔托夫每月制作《电影真理报》新闻纪录片系列

1922 列维·库里肖夫对演员表演进行剪辑实验

1925 谢尔盖·爱森斯坦发展蒙太奇剪辑技术

1928 亚历山大·杜甫仁科从民间文化中汲取视觉隐喻 (visual metaphor) 手法

政治

1917 布尔什维克革命推翻了旧政府

1921 弗拉基米尔·列宁实施新经济政策

1924 弗拉基米尔·列宁逝世; 约瑟夫·斯大林执政

1928 前苏联开始实施第一个五年计划

艺术、体育和娱乐

1923 文化部 (Ministry of Culture) 倡导社会主义现实主义

1923 亚历山大·罗德钦科 (Alexander Rodchenko) 率先采用蒙太奇照相

(photomontage) 进行宣传

1925 德米特里·肖斯塔科维奇 (Dmitri Shostakovich) 的《第一交响曲》(First Symphony) 在列宁格勒上演

1929 弗拉基米尔·马雅可夫斯基 (Vladimir Mayakovsky) 在剧本《臭虫》(The Bedbug) 中讥讽前苏联社会生活

1930 瑟杰·特瑞提雅可夫在他的戏剧《怒吼吧！中国》(Roar China!) 中攻击西方帝国主义

20 世纪 20 年代 的好莱坞电影

第 5 章

1919—1929

5.1 电影成为巨大的产业

20 世纪 20 年代，新的大型电影制片公司成立之前，独立电影公司之间激烈的竞争是这一时期电影界的主要特征。旧公司被吞并或破产，而 1908 ~ 1915 年间与独立电影公司抗衡的电影专利公司旗下的任何一家成员公司都已不复存在。

1924 年，米特罗 - 高德温 - 梅耶（Metro-Goldwyn-Mayer）三家公司被洛夫公司（Loew's, Inc.）的老板马尔科斯·洛夫（Marcus Loew）合并到了一起（马尔科斯·洛夫手中掌握着大量电影院线）。米高梅电影公司是由高德温制片公司和路易斯·B·梅耶的制片公司加入了米特罗公司（洛夫的小制片公司）而成立的。后来，塞缪尔·高德温（Samuel Goldwyn）离开了高德温制片公司，成为独立制片人，梅耶加入这一新组建的公司并成为制片厂的主管，从此开创了该公司在电影业界持续近 30 年的统治时代。而同样著名的制片公司还有环球影片公司（Universal，源于卡尔·拉姆勒（Carl Laemmle）的公司）、华纳兄弟公司（Warner Brothers，由哈利·华纳（Harry Warner）、杰克·华纳（Jack Warner）、萨姆·华纳（Sam Warner）和阿尔伯特·华

纳 (Albert Warner) 创建)、派拉蒙影业公司 (Paramount, 由阿道夫·楚科尔 (Adolph Zukor) 从“名演员-杰西·拉斯基公司” (Famous Players-Jesse Lasky) 发展起来)、哥伦比亚影业公司 (Columbia, 杰克·科恩 (Jack Hohn) 和哈里·科恩 (Harry Cohn) 创建)、联美电影公司 (United Artists, 由卓别林 (Chaplin)、费尔班克斯 (Fairbanks)、皮克福德 (Pickford) 和格里菲斯 (Griffith) 创建) 和 (威廉) 福克斯电影公司 (the (William) Fox Film Corporation)。这些公司间的竞争使其对资本的需求日益增加, 他们需要资金和明星签约, 拓展发行量和放映市场, 以及收购对手。这些电影公司也开始公开发售股票, 并努力让华尔街相信他们的股票会水涨船高。

早期电影专利公司托拉斯试图阻止独立电影公司与之抗衡, 所以主要在制作领域的费用上展开竞争。第一次世界大战刚结束时, 控制发行成为竞争的核心目标。国内的发行权越来越集中, 并由几个主要的制片公司掌控。影片《一个国家的诞生》及许多第一代长片发行时所惯用的旧有“州发行权”的许可经营体系已渐渐消失。为了夺取对银幕放映的最终控制和长期利润回报, 制片公司之间的竞争不可避免地发展到控制影院的所有权。最后形成一种模式, 称为垂直控制 (vertical control), 并被一直沿用到 1948 年联邦法院认定其不合法。在垂直控制模式下, 只有少数几家大公司 (最终只有 8 家电影公司) 能制作、发行并放映自己的电影。

到 20 世纪 20 年代中期, 三巨头发动了对放映控制权的争夺战, 似乎他们就能瓜分电影放映这一整块蛋糕。这种做法使其他电影公司要么被迫出局, 要么只能遵守三巨头所制定的严格的游戏规则。1919 年派拉蒙影业公开发行 1000 万美元的优先股, 标志着这一竞争时代的开始。到 1921 年该公司实际上已经控制了 500 家美国主要影院和世界主要城市的首轮影院 (图 5.1a)。到 20 世纪 20 年代末, 阿道夫·楚科尔已建立起业内最强大的产业链: 派拉蒙影片公司拥有自己的明星、拍摄装备、发行渠道, 以及 2000 家影院的控制权。

第一国家电影公司 (First National) 成为第二大电影制作-发行公司, 它由一群连锁

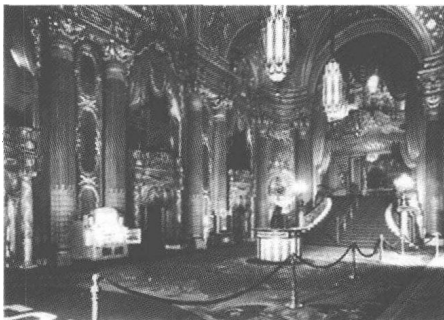


图 5.1a 和图 5.1b a. 福克斯剧院, 旧金山; b. 有奖看电影活动 (Bank Night), 坦帕市的一家影院, 佛罗里达州

影院组成，目的是确保能按自己的条件获得电影放映权。位列第三的竞争者就是洛夫公司，而庞大的米高梅公司只是其一部分，用于制作和发行电影。短短数年内几乎所有美国和加拿大主要的首轮影院都被派拉蒙影片、洛夫公司及从属于第一国家电影公司的庞大发行联盟垄断了。福克斯电影公司和环球影业也有自己的影院，但规模要小得多。

1927年，美国电影长片的年生产量达到了400~500部。理想的话，任何一家大公司每年都能发行不少于52部的影片，可以满足其旗下的影院每周换一部新片子。发行在全美46个主要城市的近600家电影交易所（即买卖影片拷贝的地区办事处）进行。每周大约有8千万名观众去光顾国内的2万家影院（图5.1b）。投资回报和最终控制权的核心最终落在了发行和放映中心——纽约（不是好莱坞）。跃跃欲试的新兴独立制作公司都被有效地挡在了这一封闭的系统之外。如果他们想制作电影，他们没有影院可放映；如果他们想放映，他们拿不到电影。

对于放映权的强调使得20世纪20年代成为电影院建设的重要时期。“电影宫殿”（movie palace）就兴起于这个时代——虽然它们中的大多数已被拆除，变成了小影院，或被改作他用。以纽约市的国会大厦剧院（The Capitol Theatre）为例，它建造于1919年，能容纳5300名观众。《电影故事》杂志（Photoplay magazine）曾谈及它：“它的中二层看上去就像是为八日自行车赛设计的。”好莱坞格劳曼埃及剧院（Grauman's Egyptian Theatre）和格劳曼中国大剧院（Grauman's Chinese Theatre），以及纽约市宏大华丽的剧院，加上传说中的罗克西剧院（Roxy），都是这种独特影院传统的一部分。

如果影片的吸引力不是总辜负放映环境的话，至少电影制作成本的不断增加能赶上放映场所的奢华消耗。奢侈统治了一切，而用花钱来挣钱的理念毫无疑问地被人们所接受了。因此导演、编剧，尤其是明星薪酬飞涨。1915年影片《一个国家的诞生》这部巨作耗资10万美元左右，10年后影片《宾虚》（Ben-Hur）耗资600万美元。到20世纪20年代末，电影长片制作的平均成本达到了20万美元。而制片厂的稳定收入却是来自于所谓的“节目”或低成本电影（“B” movie）——和今天不同，因为电视取代了这种节目制作，而当时的影院长片必须有一些特色才能吸引观众。

5.2 导演的支配地位

随着成本的上升和随之而来对财政的关注，到20世纪20年代中期，监制已经替代

了导演而成为掌控电影制作的关键人物。监制能作出艺术方面的多项决定和所有的业务决策。这种模式是由托马斯·英斯(Thomas Ince)率先创立的,其功能被一位发迹于米高梅的传奇男孩出色地演绎着:欧文·塞拉伯格(Irving Thalberg),他是F·斯科特·菲茨杰拉德(F. Scott Fitzgerald)未完成的小说《最后的大亨》(The Last Tycoon)中主角的原型。有时这种职业也被称为制作主管、制片厂主管或是负责制作的副总裁,主要监督影片制作的整个过程,决定将哪些想法及文学和戏剧“元素”加到剧本中,然后找演员试镜并指派导演。20世纪20年代末,随着电影成本和音效难度的增加,这一职位的权力相对默片时代更大。D·W·格里菲斯和埃里希·冯·斯特劳亨(Erich von Stroheim)等电影制作人在气质上无法适应这一体系,结果最终被抛弃。格里菲斯执导过两部有声电影,冯·斯特劳亨执导过一部。导演几乎成为“荣耀的工头”,而且由于流水线式的专业分工,导演如同演员一样被类型化了。有西部电影导演、喜剧导演、爱情片导演等,以及一些二流导演受雇模仿拍摄一流导演的作品。不过,也有一些导演因为争取对作品的控制权和形象而闻名。格里菲斯在这场斗争中发挥了重要作用。他通过多种手段——在所有标题字幕上标注自己姓名的首字母,在报纸上宣扬自己的成就,创建自己的制片厂,将自己的观念植入到电影中,并使他的名字在电影观众中口口相传。

另一个主导人物是西席·B·地密尔(Cecil B. De Mille),但他经常被评论家和史学家无视或指责,理由是他的电影通常比较肤浅,而且华丽庸俗,对电影艺术没有什么新贡献。不过,最近几年在某些方面对他有了新的评价,主要是基于他的电影在视觉上(相对于思想方面)的优势。但在任何情况下,我们都不能否认这些电影的巨大成就。地密尔作为艺人、政论家和商人都无与伦比,而且他还具有与时俱进的独特才能。虽然称他是艺术家未免有些牵强,但是凭他的直觉说他是社会心理学家确实一点都不过分。通过审视地密尔制作的那些成功电影,今天的社会史学家就可以推断出美国20世纪20年代的文化环境。在一定程度上也可以说,当时那些电影也可能影响到了这种环境。

地密尔的父母都从事戏剧创作工作,他的哥哥是剧作家威廉·C·地密尔(William C. DeMille)。西席本人曾与大卫·比拉斯科(David Belasco)这位“美国舞台剧泰斗”(Dean of the American Stage)打过交道。地密尔首次尝试拍摄的电影《弱气男儿》(The Squaw Man, 1914)是早期长片中的一部,也是好莱坞第一批电影中的一部,它一开始就彰显了地密尔在把握业内发展趋势方面的能力。1915~1924年,他接二连三地推出了一系列广为流传的电影,其观众主要是中产阶级,内容侧重反映战后礼仪和道德方面的变化,其中最杰出的可能就是《欺骗》(The Cheat)。《欺骗》发行于1915年,讲述的是社区护士长伊迪斯·哈迪(Edith Hardy)和一个名叫托里(Tori)的亚洲男人(该角色由广受好评的日本演员早川雪洲(Sessue Hayakawa)饰演,其表演细微巧妙)之间发生的

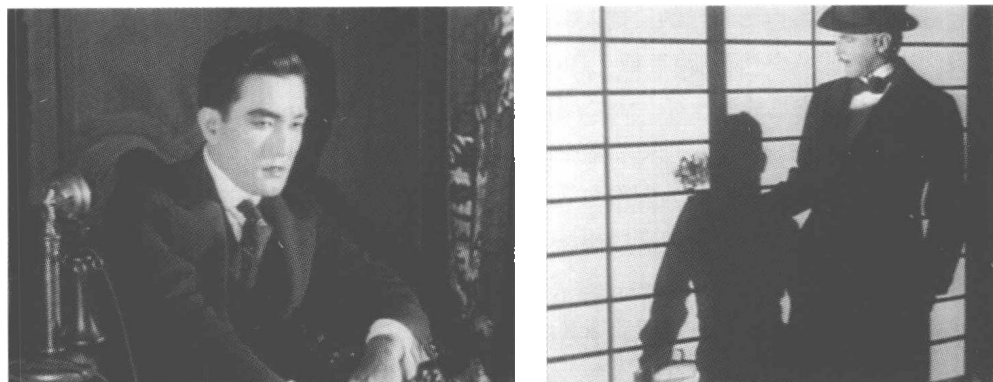


图 5.2a 和图 5.2b 《欺骗》美国，1915，西席·B·地密尔；a. 早川雪洲； b. 早川雪洲和杰克·迪安 (Jack Dean)

故事（图 5.2a）。尽管早川雪洲有节制地饰演了该角色，影片对于这一角色的无情描绘还是导致了日籍美国人社区的强烈抗议，最终托里的国籍被改成了缅甸。

除了种族问题处理方面的争议，影片《欺骗》因其在剪辑和照明方面的技术革新的深远影响而著称。地密尔在伊迪斯和她丈夫理查德（Richard）的那场戏中创造性地使用了主观剪辑风格，在伊迪斯和丈夫交谈时，通过在她和托里的画面之间交叉剪接，显示虽然托里身在千里之外，但却左右着伊迪斯的思想。此外，地密尔与他颇具才华的艺术指导威尔弗雷德·巴克兰（Wilfred Buckland）在影片中运用了独具特色的照明风格，这也反映在他早期导演的其他电影里。当时被称为伦勃朗布光（Rembrandt lighting）或拉斯基布光（Lasky lighting，以地密尔制片厂的名字命名）的这种技术，同伦勃朗的绘画技法相似，它的特色就是使大部分画面处在阴影中，只有具舞台意义的中心才被照亮。在应用这一特殊照明的场景中，画面大部分都很昏暗，只有主要演员及其附近采用强烈的聚光灯照明。在影片《欺骗》中应用这种照明技术最显著的例子就是伊迪斯开枪射杀她爱人那场戏。当托里倒向被照亮的日本屏风，我们从屏风的另一边看到他的血溅到屏风上，而此时画面的其他部分都笼罩在黑暗中。（图 5.2b）

如地密尔其他作品的名称所显示的那样，20 世纪 20 年代确实是个奔腾的年代：1918 年的《旧宠新欢》（Old Wives for New）；1919 年的《不要更换你的丈夫》（Don't Change Your Husband）、《不论好坏》（For Better or Worse）和《男人与女人》（Male and Female）；1920 年的《你为什么要换妻子？》（Why Change Your Wife?）和《值得思考》（Something to Think About）；1921 年的《禁果》（Forbidden Fruit）、《阿那托尔案件》（The Affairs of Anatol）和《愚人的天堂》（Fool's Paradise）；1922 年的《周六夜》（Saturday Night）和《过失杀人》（Manslaughter）；1923 年的《亚当的肋骨》（Adam's Rib）。这些

都被宣传为“典型的地密尔作品”——大胆、华丽、吸引人、非常优雅，但缺乏思想性。在拍摄完这些描述当时风俗的电影后（它们被称作“离婚喜剧”），地密尔开始转移注意力。影片《十诫》（The Ten Commandments, 1923）在现代故事前加入了一个长长的圣经序幕，而《万王之王》（The King of Kings, 1927）是这一题材的第一部完整作品。此后，地密尔的名字同这一题材的作品联系在了一起（图 5.3a）。

如果说地密尔 20 世纪 20 年代拍摄的大多数电影的内容都很平庸的话，它们在电影制作技巧和对美国流行文化的整体把握方面却有着相当的影响力。虽然他的电影拍摄是“有制作意识的”（他苛求拍摄细节——服装、化妆、照明、道具和布景），他也留下了内景布置和服饰风格供人参考。人们经常称赞他开创了美国浴室越来越渴求王室奢华的趋势。而在戏剧导演方面，他极少莽撞地使用镜头和剪辑，只是在营造特效时才这么做——如将红海一分为二。他的历史场面就像是把一系列画面变得生动起来，而演员表演则显得生硬、空泛而简单。

人们都去看“地密尔的影片”。他能获得明星般的地位，部分是由于他的电影的片长和炫目程度，但同时也是由于他对自己不遗余力的宣传（图 5.3b）。提到地密尔，人们可以通过开领衬衫、马裤、靴子和扩音器认出这位电影导演来。同样，人们去看他的影片的部分原因就是好奇，想看看其他人都在看什么。地密尔的票房纪录一直很引人注目：他的影片没有一部是赔钱的。地密尔去世后，他的肖像被立于派拉蒙的名人堂里，在四周灯光的映衬下，肖像前的一个祭坛放置了他的影片《十诫》第二部中所用过的十诫石碑，碑的颜色是金色。

埃里希·冯·斯特劳亨的影片在画面色彩华美、细节严谨以及极尽奢华方面同地密尔类似。但冯·斯特劳亨却无法将这些特性转化成持续的商业用途。其钢铁般的意志、艺术上的完整性及其叛逆心理都深得那些喜欢他电影的人的崇敬，但这也妨碍了他寻求大



图 5.3a 和图 5.3b a.《万王之王》，美国，1927，西席·B·地密尔，H·B·华纳（H. B. Warner）饰演耶稣基督；b. 西席·B·地密尔



图 5.4a 和图 5.4b a.《贪婪》(Greed), 美国, 1925, 埃里希·冯·斯特劳亨。左为吉布森·高兰 (Gibson Gowland), 中间为扎苏·皮茨 (Zasu Pitts)。b.《情场现形记》, 美国, 1922, 埃里希·冯·斯特劳亨; 帕蒂·杜邦和冯·斯特劳亨

众所需。与此不同, 他向观众展现的是他所看到的世界——以极具讽刺意味的严厉自然主义而著称, 一改之前以多愁善感为主题来掩盖现实的拍摄手法。

在 1918 年到 1928 年的导演生涯中, 斯特劳亨拍摄了 8 部影片, 其中影片《贪婪》无疑是他的代表作 (图 5.4a)。它也是有史以来令人印象最深刻的影片之一。《贪婪》的传奇故事中既包含了斯特劳亨导演事业即将结束的征兆, 也蕴含了他随后被封圣的必然: 影片成本惊人, 长度达 45 盘 (超过 7 个小时), 后来被剪辑成传统的 10 盘, 然而冯·斯特劳亨本人不承认发行的那个版本, 但尽管被剪切了, 影片的魅力还在。关于这部影片的争议至今还能听到, 但人们对完整版本的期望不可动摇, 并偶尔有传言说完整版本的拷贝可能保留下来了。

今天大多数人会承认他的少数电影 (《情场现形记》, 1922; 《风流寡妇》(The Merry Widows), 1925; 《婚礼进行曲》(The Wedding March), 1928; 《贪婪》) 在某个方面是原创的、非凡的、强大的, 从某种程度上讲, 这些作品与其他任何人的作品都不同。他的摄影—剪辑风格是建立在长镜头/远景的基础上的, 在蒙太奇拍摄手法的快速发展时期, 这种风格不是很流行, 因为蒙太奇着重强调快速剪辑和特写。冯·斯特劳亨的作品所代表的这种时空一致性和现实主义风格后来成为了主导性的审美趋势。

冯·斯特劳亨用以反映现实的镜子不仅反射出了人们的缺点, 而且着重关注唯利是图、自私和刚愎自用, 这些缺点在我们大多数人身上都存在。毫不妥协而又令人不快的人生观念总是将性跟金钱、地位或权力交织在一起, 颓废和堕落无处不在。在《情场现形记》中, “伯爵”维拉迪斯拉斯·卡拉姆津 (Wladislas Karamzin) 由斯特劳亨本人饰演。这是一个“让你由爱生恨的男人”, 显然是通过欺骗、敲诈等手段与女人周旋而在世上安身立命的男人 (图 5.4b)。虽然他似乎与 5 位女人有牵连, 但却没有任何迹象表明他在某段关系中有爱

情的投入。冯·斯特劳亨在其第一部影片《盲目的丈夫》(Blind Husbands, 1919)中也塑造过这类角色,而后在他的其他作品中也都曾出现过,只不过在断断续续地发生变化——包括在他最后发行的那部影片《女王凯莱》(Queen Kelly, 1928)中也有出现。虽然他在《贪婪》中没有露面,但却将其一贯的态度表达得淋漓尽致,一段浪漫情怀会逐渐恶化成对于金钱的一味追求。

因为影片选题大胆,同时也因为自身的傲慢以及对财政的漠视,冯·斯特劳亨最终被电影这种艺术工具拒之门外。他几乎与格里菲斯在同一时间终结了导演生涯,而格里菲斯是斯特劳亨从事电影工作以来的第一个老板。冯·斯特劳亨人生最后10年的境遇同格里菲斯一样,游离于电影行业之外,处于半退休状态。

同格里菲斯和冯·斯特劳亨不同,恩斯特·刘别谦从德国移民到美国后对好莱坞产业的变化非常适应,并一度成为庞大的派拉蒙片厂的制片部主管。刘别谦成功的部分原因在于他坚持只拍摄那些实践证明可行的类型片。他在德国拍摄的电影都是历史爱情片(《杜巴莱夫人》和《安娜·博林》(Anna Boleyn)),这已在第3章探讨过了。它们在美国非常受欢迎,而1922年到美国后,刘别谦沿用了同样的风格。但无论是这些电影还是他在马克斯·莱因哈特公司的演员培训,都不能预见到刘别谦将要转型拍摄何种类型的电影。在研究过当时美国电影的制作后,他开始转向喜剧和轻戏剧,地密尔已经使这种影片获得了巨大成功。到20年代末,他拍摄的影片至少在质量上已经超越了地密尔,而地密尔的关注点已转移到场面上,但这与刘别谦早期拍摄的场面不同。不过最令人惊讶的是刘别谦对媒体细致而灵活地掌控:他可以使用默片交代环境的细微差别,后来成为实验有声电影的领军人物。

即便风格和观点的不同掩盖了二者的相似性,但刘别谦的电影在一个重要方面还是很像冯·斯特劳亨的:他们的主题都是关于性与金钱。为了增加自己在评论上的自由度,同时也为了增添一点魅力和亲和力,同冯·斯特劳亨一样,他倾向于以欧洲为背景设置剧情。不过在刘别谦的电影里,性阴谋只是一种有钱人打发时光的轻浮之举。他的大多数美国电影都是风尚喜剧,完全以富有教养、彬彬有礼的上层阶级为原型。他用一种维也纳式的魅力和世俗刻画角色的狂热和人性的弱点,这让他们看上去既新颖又吸引人,对美国观众而言还有些淘气。那种成熟的幽默还为他获得了一个美名“刘别谦式触动”(the Lubitsch touch)。在他的美国默片中,拍摄于1924年的《结婚集团》(The Marriage Circle, 图5.5a)和《宫廷禁恋》(Forbidden Paradise)以及拍摄于1925年的《温德米尔太太的扇子》(Lady Windermere's Fan, 图5.5B)最好地保留了其魅力。

华尔街对于好莱坞日益增长的影响以及其他因素一同逐渐将女性挡在了电影产业的门外。不过在20世纪20年代,女性对电影制作的介入还是很普遍的——尤其是在剧本



图 5.5a 和图 5.5b a.《结婚集团》，美国，1924，恩斯特·刘别谦，阿道夫·门吉欧（Adolph Menjou）和玛丽·普雷沃斯特（Marie Prevost）；b.《温德米尔太太的扇子》，美国，1925，恩斯特·刘别谦，梅·麦卡沃伊（May McAvoy）

创作领域。女作家弗朗西斯·玛丽恩（Frances Marion）和非常受欢迎的女明星玛丽·毕克馥搭档创造了一个又一个票房奇迹。发掘了鲁道夫·瓦伦蒂诺（Rudolph Valentino）的基恩·马希斯（June Mathis）是米高梅剧本创作部的主任，同时也主管一个制作小组。另外一位银幕作家埃莉诺·格林（Elinor Glyn）创作并与他人合作拍摄了影片《它》（It, 1927），它的流行甚至使“它”成为了“性感”的委婉语。

5.3 流行的类型片

可能流行的类型片要比大亨们的商业敏感或大制片厂的技术资源，以及明星的吸引力、导演的技术、剧本作者更重要。它们形成了最典型的美国电影，并赋予其最大的优势与活力。直到最近，批评家们还倾向于低估或无视类型片的重要性。但是调查发现，正是类型片的传统——固定但又变化无穷，支撑着许多优秀的美国剧本作家和导演，并赋予他们力量（如伊丽莎白时代英国的莎士比亚（Shakespeare）基于托马斯·基德（Thomas Kyd）引入的传统复仇悲剧，编写了自己的戏剧）。同时不得不承认，类型片与其社会环境之间存在着复杂的关系，它们抒发了那一特定年代的梦想、焦虑和矛盾。

20 世纪 20 年代，美国电影的主要类型大部分都出现了，当然不包括音乐剧，因为它需要声音。西部电影融入了一些最能引起观众共鸣的美国民族传奇：土地作为私有财产的理念，土著被欧洲定居者统治的合理化。该类型片至少开始于《火车大劫案》（1903），而其成熟的最显著标志应该是由托马斯·英斯制作并由威廉·S·哈特导演的某些电影（例如《枪手》（The Gun Fighter）和《雅利安人》（The Aryan），两片均拍摄



图 5.6a 和图 5.6b a.《最后的莫希干人》，美国，1920，莫里斯·徒尼尔； b.《风滚草》，美国，1925，威廉·S·哈特金·巴格特（King Baggot）

于1916年）。20世纪20年代，西部巨片已经产生：《最后的莫希干人》（*The Last of the Mohicans*, 1920, 图 5.6a），导演是莫里斯·徒尼尔（Maurice Tourneur）；《篷车队》（*The Covered Wagon*, 1923），导演是詹姆斯·克鲁兹（James Cruze）；《铁骑》（*The Iron Horse*, 1924），导演是约翰·福特（John Ford），以及《消失的美国人》（*The Vanishing American*, 1925），导演是乔治·B·塞茨（George B. Seitz）。哈特的导演生涯一直持续到1925年，《风滚草》（*Tumbleweeds*）是他最后也是最好的一部电影（图 5.6b）。在他之后，汤姆·米克斯（Tom Mix）、巴克·琼斯（Buck Jones）、提姆·麦科伊（Tim McCoy）、胡特·吉布森（Hoot Gibson）、肯·梅纳德（Ken Maynard）以及一些不太出名的明星继续延续着西部电影的流行。

喜剧电影（Comedy）在20世纪20年代从一盘、两盘发展到了长片，这一时期也就像詹姆斯·艾吉（James Agee）在一篇以此为主题的著名文章里所说的那样，成为了“喜剧电影的伟大时代”（Comedy's Greatest Era）。许多优秀的喜剧之星——查理·卓别林、巴斯特·基顿（Buster Keaton）、哈罗德·劳埃德（Harold Lloyd）和哈里·兰登（Harry Langdon）在这10年间都推出了他们的杰作。他们确立并发展了麦克·塞纳特的发现和开创性见解，使喜剧默片成为一种可以提供无尽乐趣的艺术。

这些成名的长片包括卓别林的《寻子遇仙记》（*The Kid*, 1921）和《淘金记》（*The Gold Rush*, 1925, 图 5.7a）；基顿的《航行者》（*The Navigator*, 1924）和《将军号》（*The General*, 1927, 图 5.7b）；劳埃德的《祖母的孩子》（*Grandma's Boy*, 1922, 图 5.7c）和《最后安全》（*Safety Last*, 1923）；以及兰登的《强者》（*The Strong Man*, 图 5.7d）和《流浪汉》（*Tramp, Tramp, Tramp*, 两片均拍摄于1926年）。再加上斯坦·劳雷尔（Stan Laurel）和奥利弗·哈代（Oliver Hardy）等人坚持不懈地拍摄，这些影片给了美国喜剧电影长久的推动力，使其一直持续到20世纪40年代，甚至更长久。

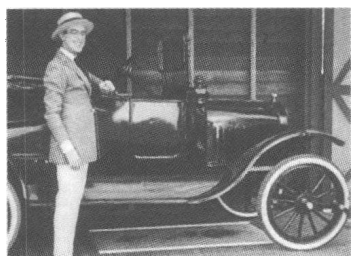
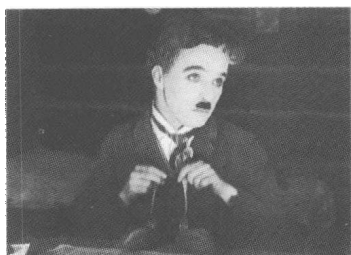


图 5.7a- 图 5.7d a.《淘金记》(The Oceana Roll), 美国, 1925, 查理·卓别林; 卓别林; b.《将军号》, 美国, 1927, 巴斯·基顿, 基顿; c.《祖母的孩子》, 美国, 1922, 弗莱德·C·纽曼伊尔 (Fred C. Newmeyer); 哈罗德·劳埃德; d.《强者》, 美国, 1926, 弗兰克·卡普拉 (Frank Capra), 哈里·兰登

如果我们将杰瑞·刘易斯 (Jerry Lewis)、伍迪·艾伦 (Woody Allen) 和梅尔·布鲁克斯 (Mel Brooks) 的作品也纳入喜剧电影传统, 同时加上比尔·默瑞 (Bill Murray) 和金·凯瑞 (Jim Carrey) 的影片, 那么 20 世纪 20 年代喜剧电影的影响力就延续到现在了。虽然声音的引入需要对影片风格进行大的变动, 并需要一批新的喜剧演员加入, 但喜剧电影与西部电影、黑帮电影和音乐剧, 一直是美国影片对电影形式最显著、最本土和最重要的贡献。

问题电影 (Problem Picture) 关注的是社会和道德问题, 在 20 世纪初就短暂地出现在第一批故事片中, 比如《前科者》(The Ex-Convict, 1905) 和《驱逐》(The Eviction, 1907)。这种类型片一直都很重要, 其中不乏一些对于国家而言很重要的作品。通常问题电影都是从对新一代有利的角度看待社会, 并关注由社会变革所带来的警示和不安。许多影片在国内外攻击布尔什维克主义, 显示了美国人对于前苏联革命成功的不安。其他电影关注罢工问题, 通常将其归因于劳资双方的误解, 而极少正面承认其真实的经济原因。导演洛伊丝·韦伯 (Lois Weber) 和她的丈夫兼剧本作者菲利普·斯莫利 (Phillips Smalley) 一起创作了许多著名的问题电影: 影片《我的孩子在哪儿》(Where Are My Children, 1916) 关注的是节育问题; 影片《人民和约翰·多伊》(The People vs. John Doe, 1916) 关注的是死刑问题; 影片《缺陷》(The Blot, 1921, 图 5.8a) 描写彬彬有礼的大学教授的贫困生活; 影片《她生命中的一章》(A Chapter in Her Life, 1923) 是关于基督教科学主义的。

问题电影关注最多的“问题”是如何处理道德和习俗, 其中包括婚姻观念的变

化,如《过分聪明的妻子》(Too Wise Wives, 1921, 图 5.8b)、《红酒与青年》(Wine of Youth, 1924)和《试婚》(Trial Marriage, 1929);日益增长的女性独立意识,如《勇敢青年》(Daring Youth)和《只限女士》(For Ladies Only),两部影片均拍摄于1927年;青年人的叛逆,如《跳跃的烈火青春》(Flaming Youth, 1923)和《我们跳舞的女儿们》(Our Dancing Daughters, 1928);淫乱,如《出租丈夫》(Husbands for Rent, 1927)和《日出早餐》(Breakfast at Sunrise, 1927);放荡生活,如《青年之家》(The House of Youth, 1924)和《疯狂的漩涡》(The Mad Whirl, 1925),以及其他类似的题材。地密尔和其他人开始探讨20世纪20年代的“爵士乐时代”、战后道德问题以及“现代的一代”,这或多或少地直接导致了20世纪30年代大萧条电影(Depression film)的形成。

除了塞缪尔·高德温(Samuel Goldwyn)的一句评价“你要是有一个消息,通过西联(Western Union)发送它”外,问题电影明显坚持的是一种致力于“逃避者娱乐”(escapist Entertainment)的产业。这意味着,问题电影当然能获得票房佳绩。自我批判和揭露形成了一条强大的主线并贯穿整个美国电影的历史,它的开端早于汤姆·潘恩(Tom Paine)时代,经过了20世纪20年代的“黄色新闻”时代后一直持续到现在周六晚CBS的电视节目60分(60 Minutes)新闻。这一传统的类型片经常探究并审视问题,对于反映和改变我们的文化意识都持续发挥着重要作用。

战争剧情片(War Dramas)在20世纪20年代前就已经很普遍了,但一般是以老式战争为题材,而对主题的处理也是从历史角度进行的。20世纪20年代的电影观众刚刚经历了一场世界大战,而那次经历对他们大多数人来说都是影响深远的。虽然这一时期有不少关于战争的影片在拍摄,但“战争是地狱”的原型却来自于金·维多的《战地之花》(1925, 图 5.9a)和拉乌尔·沃尔什(Raoul Walsh)的《光荣何价》(What Price Glory?,

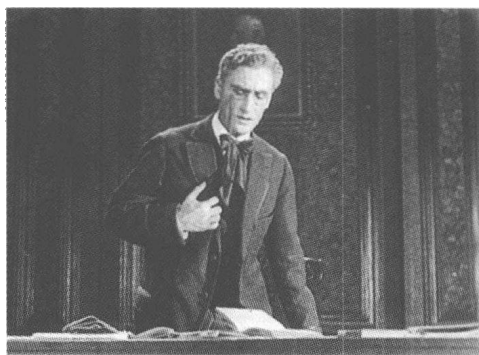


图 5.8a 和图 5.8b a.《缺陷》,美国,1921,洛伊丝·韦伯;菲利普·哈伯德(Philip Hubbard)。b.《过分聪明的妻子》,美国,1921,洛伊丝·韦伯;洛伊丝·卡尔赫恩(Lois Calhern)和克莱尔·温莎(Claire Windsor)



图 5.9a 和图 5.9b a.《战地之花》(The Big Parade), 美国, 1925, 金·维多。b.《翼》(Wings), 美国, 1927, 威廉·威尔曼 (William Wellmann); 查尔斯·巴德·罗杰斯 (Charles “Buddy” Rogers)、克拉拉·鲍 (Clara Bow) 和理查德·阿伦 (Richard Arlen)

1926)。而战争剧情片在 20 世纪 20 年代有一个分支就是反战电影, 包括《孤鹰》(The Lone Eagle)、《翼》(Wings, 图 5.9b, 两部影片均拍摄于 1927 年)、《被判死刑的兵团》(The Legion of the Condemned, 1928) 和《丁香时代》(Lilac Time, 1928)。后两部预示着拍反战电影是不可能的——至少它在标准院线是不受欢迎的。战争剧情片的根本剧情不能被颠覆: 生命与死亡、勇敢与畏惧、自私与领导、同志与爱情, 即便是在毫无人性的现代战争屠杀场面中, 这些元素依然存在。战争本身可能是地狱, 但在影片中, 战争早就被高度戏剧化了。

动作冒险电影 (Action and adventure) ——如果说它是一种类型片不够准确的话, 可以称之为——一类电影, 其形式多种多样, 大部分出现在 20 世纪 20 年代。通常动作冒险电影关注一次追逐和搜索, 或是人物在某个遥远又多姿多彩的地区得以逃生。这些冒险可能发生在海上、水下、丛林中 (1918 年《人猿泰山》(Tarzan of the Apes) 系列电影)、山脉中、沙漠里, 以及极地地区里。这一时期的纪录片或半纪录片更能从事实的角度吸引那些有此爱好的人——《北方的纳努克》(Nanook of the North, 1922)、《牧草》(Grass, 1925)、《摩阿拿》(Moana, 1926) 和 Chang (1927)。20 世纪 20 年代、30 年代, 动作和冒险电影的另一种类是动物电影, 让动物担当明星, 《任丁丁》(Rin-Tin-Tin) 和《雷克斯, 野马之王》(Rex, “King of the Wild Horses”) 都相当成功, 招来了许多模仿者。女演员内尔·希普曼 (Nell Shipman) 在这一时期也制作、导演并主演了多部动物电影, 包括《荒漠英雄》(Baree, Son of Kazan, 1917) 和《天外惊魂》(Back to God’s Country, 1919, 图 5.10a)。希普曼的电影剧本通常将传统剧情片中健壮的男营救员形象替换成足智多谋的女主角, 当她们无法完成自我营救时, 就会被她们的动物同伴营救。

当提到 20 世纪 20 年代的动作冒险电影时, 人们首先想到的应该是道格拉斯·费尔班

克斯 (Douglas Fairbanks) 成功主演的那些电影。费尔班克斯是一位举足轻重的明星，他的魅力来自于神奇的身体、迷人的微笑、杂技演员般的优雅，以及用匪夷所思的动作在世界游走：上墙、从布帘上滑下、从房顶跳到阳台上，再从阳台跳到房顶，在吊灯上摇摆摆摆。这些特质和能力，加上他积极乐观、让人快乐的情绪和他面对现代世界中唠叨和挑剔时轻松驾驭的能力，都是确保他的电影取得成功的因素——《佐罗的面具》(The Mark of Zorro, 1920)、《三个火枪手》(The Three Musketeers, 1921)、《罗宾汉》(Robin Hood, 1922)、《巴格达大盗》(The Thief of Bagdad, 1924, 图 5.10b)、《黑海盗》(The Black Pirate, 1926) 以及其他影片。正如费尔班克斯影片的名字所示，这些动作和冒险通常都发生在过去的年代和非常遥远的远方，这种无法触及的时空距离感却使影片在异域布景设置上获得了最大的自由度。

另外一种历史影片是以场面而不是以蛮勇为特征。《苏格兰女王行刑实录》(The Execution of Mary Queen of Scots, 1895) 第一部是这样的类型片，而格里菲斯通过《党同伐异》(1916) 真正实现了“壮观”这一境界，在某些方面至今无人能及。地密尔，曾经承认从格里菲斯那里受益颇多，他凭借影片《十诫》(1923) 和《万王之王》(1927) 接过了历史/宗教巨片的大旗，并一直以他独特的方式进行探索，直到他的最后一部影片——第二部《十诫》(1956)。20世纪20年代值得特别注意的其他历史/宗教巨片还有格里菲斯反映法国大革命的影片《奥凡斯风暴》(Orphans of the Storm, 1921)，以及佛瑞德·尼博罗 (Fred Niblo) 的《宾虚》(1926)。《综艺》杂志 (Variety) 的年度全时票房冠军排行榜对这些场面也情有独钟。

最后，这一时期所谓的种族电影也开始盛行。出于对影片《一个国家的诞生》中关于黑人描写的愤慨，非裔美国企业家和电影制作人开始创作转变电影传统的影片，1919



图 5.10a 和图 5.10b a.《天外惊魂》，美国，1919，大卫·M·哈特福德 (David M. Hartford)；内尔·希普曼和她的朋友。b.《巴格达大盗》，美国，1924，拉乌尔·沃尔什；道格拉斯·费尔班克斯



图 5.11a 和图 5.11b a.《耻之疤痕》，美国，1927，弗兰克·佩鲁吉尼（Frank Peregini）；伊夫林·布瑞尔（Evelyn Preer）。b.《在我们的家门里》，美国，1920，奥斯卡·米修；露西娅·林·摩西（Lucia Lynn Moses）

年他们制作了《一个种族的诞生》（*Birth of a Race*），来抗议格里菲斯那部饱受争议的历史长片。同时诸如费城的有色演员公司（*Colored Players*）和芝加哥的林肯电影公司（*Lincoln Motion Picture Company*）等电影制作公司为非裔美国观众发行了一系列影片，包括《K 剧团的团员们》（*The Troupers of Troup K*, 1916）和《耻之疤痕》（*Scar of Shame*, 1926, 图 5.11a）。这些电影的创作者中最引人注目的当属奥斯卡·米修（*Oscar Micheaux*），他通常自己担当发行商和放映商，同时当剧本作家、制片人和导演，他拿着自己的影片在一个又一个城镇的场馆里放映。其两部广受称赞的影片是《在我们的家门里》（*Within Our Gates*, 1920, 图 5.11b）和《灵与肉》（*Body and Soul*, 1925）。前者讲述了一个令人震惊的乱伦、通婚和强奸未遂的故事，高潮部分是一系列的私刑场面。后一部影片中，著名演员保罗·罗伯逊（*Paul Robeson*）饰演了一位假扮牧师的刑满释放人员。

5.4 有声电影时代的到来

无声电影这个词也就是指观影时没有声音，不过这并不是早期大多数电影观众看电影的真正体验。现场的讲解员通常会向观众讲解电影的实际情况，并在电影放映时进行解说。在日本，讲解员被称为辩士（*benshi*），负责对情节进行解说并念出对白，这已经成为看电影乐趣中的一部分。而在巴西，一种叫 *fitas cantatas* 的方式十分流行，就是将

摄录好的舞台音乐剧在剧院中同步放映。在其他情况下，音效是在放映时加上的。此外，早期多数电影的放映都有音乐伴奏。这种音乐形式多样，从自动钢琴乐谱到精心创作的交响乐（由完整的交响乐团和合唱团演出）。在某些情况下，著名作曲家会创作电影音乐——例如1918年圣桑（Saint-Saens）为《吉斯公爵的被刺》（*L'Assassinat du Duc de Guise*）创作音乐，1929年肖斯塔科维奇（Shostakovich）为《新巴比伦》专门创作音乐。但最流行的做法是请一位钢琴家或管风琴师从标准节目单上挑选并演奏现成的旋律，以在电影放映过程中增强气氛。但是乐师们的演奏并不能每次都为特定的电影营造出合适的背景效果，一来他们没有这方面的专门技能，二来他们不熟悉影片，直到第一次播放完毕后才能有所了解。有时候乐师们甚至直接选择无视电影，而完全按照自己的感觉决定演奏何种音乐。举个例子，《芝加哥卫报》（*The Chicago Defender*）一名早期影评人就曾抱怨说，一个爵士乐队在为市南郊附近上映的电影伴奏时，屏幕上放映的是一场葬礼的镜头，他们却在演奏节奏欢快的蓝调音乐“查理来了！”（*Here Comes Charlie!*）。

上述的声音伴奏为电影观众增添了一种重要的体验，不过在剧场（而不是在制片厂）制造出的声音基本上还是与电影本身分离的。从1910年开始，一些前卫的制片厂开始加强控制剧场对其电影所伴奏的音乐。但是，真正以永久的可预知方式将声音与图像合璧是在许多年之后实现的。

如同大多数电影技术的革新一样，从一开始声音同步技术的实验就在进行中。实际上，爱迪生似乎一开始就想将电影作为他发明的圆筒留声机的配像设备——这样购买留声机的人听声音的时候还可以有些东西观看。W·K·L·迪克森（W. K. L. Dickson，爱迪生非常有才华的助手，同时也是新泽西州西奥兰治新泽西实验室中专门改进电影设备的主要负责人）早于卢米埃尔兄弟将声音加入到影像放映中。在一部迪克森拍摄的影片中，爱迪生的两个技师在小提琴家演奏的琴声中以一种缓慢而怪异的动作手舞足蹈着，据此可以推断，迪克森本人正在摆弄一个巨大的喇叭留声机。而接下来的问题就是将声音放到足够大，让整个剧院的人都能听到，这个问题在1914年得以解决，这主要归功于李·德·福雷斯特（Lee de Forest）发明的硒光电管，或叫真空管，就是能作为“扬声器”的管子（声音放大器）。

同其他后来添加到电影中的发明（如色彩、宽银幕、3D特效）一样，声音的加入也是出于强烈的经济动机。在1924和1925年，华纳兄弟这个相对较小的制作公司连连锁电影院都没有，却要和控制着发行权和放映权的大公司竞争。据华纳自己所说（当然早期电影史学家也认可他们的说法），他们决定孤注一掷，试图用声音这种新体验帮助公司走出经济困境。另外一种更可信并有详尽文件记载的解释来自罗伯特·C·艾伦（Robert C. Allen）和道格拉斯·戈梅里（Douglas Gomery）的著作《电影史：理论与实践》（*Film*

History: Theory and Practise, 纽约, 艾尔弗雷德·A·克诺夫出版社 (Alfred A. Knopf), 1993, P115-124)。根据该书的记载, 华尔街也对在电影行业中寻找一个合适的投资机会很感兴趣, 他们选择了华纳兄弟影业公司。虽然这是家小公司, 但管理严谨, 而且财务运作良好。新资本的投入允许其进行多渠道的竞争性拓展, 其中之一就是对声音的实验。

无论出于何种原因, 华纳兄弟在约翰·巴里摩尔 (John Barrymore) 主演的无声长片《唐璜》(Don Juan) 中加入了音轨, 并于 1926 年 8 月发行了这部电影。它的维他风系统 (Vitaphone system), 正如它的名字 (华纳兄弟影业公司在 1925 年收购了维塔格拉夫公司 (Vitagraph company)) 所示, 是使用了在机械上与放映机同步的磁碟录音。《唐璜》的音轨上包括一首交响乐曲和一些音效——尤其是在决斗场面中出现的刀剑相碰的铮铮声。为了这部长片, 华纳兄弟专门请了几位著名音乐家进行演奏, 包括小提琴家米莎·艾尔曼 (Mischa Elman) 以及大都会歌剧院的明星乔瓦尼·马蒂内利 (Giovanni Martinelli) 和马里昂·泰利 (Marion Talley)。

影片开头有一个短片, 威尔·海斯 (Will Hays) 出现在其中。这位前邮电部部长和共和党的全国主席已成为美国电影制片人和发行组织 (Motion Picture Producers and Distributors of America, MPPDA) 的主席。这个由主要制片厂组成的行业组织 (今天已更名为美国电影协会 (Motion Picture Association of America)) 的主要责任是 (通过公共关系) 保护电影行业自身不受由于战后电影的直白而引起的电影审查制度的威胁。海斯欢迎公众来见证由华纳兄弟所呈现的这一历史时刻, 并预言配有声音的电影将迎来一个美好的未来。

虽然首映当晚的观众足够热情, 但维他风的成功却很有限, 因为只有几家电影院装备了这种系统。而且也不十分清楚是否装备了维他风的《唐璜》真的就比无声《唐璜》能赚更多的钱。发行于第二年的其他两部带有同步音乐伴奏的短片节目和长片都只获得了普通的成功。但华纳兄弟为这一发明投入的太多, 他们不可能轻言放弃。

除了威廉·福克斯开始实验自己的音效系统外, 其他的制片公司都在为华纳兄弟影业公司撼动了电影行业这艘大船而恼火不已。票房吸引力在慢慢下降, 来自于收音机的新声音娱乐方式是一种可能的竞争因素, 但并不能肯定加上音效的电影就能吸引更多的观众走进影院。

其他制片厂由于此项新技术总体上的不确定性而踌躇不前, 具体原因包括: 首先, 为制作尤其是放映有声电影 (全世界 8 万多所影院) 而需要更换设备的开销, 就像国债一样隐含着一种不祥。第二, 制片厂不想向华纳兄弟或福克斯支付专利费从而使用他们已注册专利的音效系统, 作为竞争者而言这是很没面子的。第三, 在电影中添加声音可能会极大地改变其制作技术, 而没有人受过制作有声长片的专门训练。第四, 他们手中

还积压的大批无声电影以及其他正在制作的影片如果不能使用新技术的话,就可能完全失去其价值而使制片厂蒙受所有的损失。第五,如果电影真的开始“说话”(这只是一个模糊的预见),那么制片和默片明星、外国明星和导演所签订的长期合同都可能成为冻结资产,如果他们不能适应变化了的媒体或是不会讲英语的话。最后,如果牺牲默片这种世界通用的表演形式,海外观众可能会急剧缩减:字幕可以很容易而又经济地被翻译和重拍,但匈牙利人如何理解英语对白呢?整个产业还在观望和等待中。

华纳兄弟的第四部有声长片源于一个流行的音乐剧,即《爵士乐手》(The Jazz Singer),它曾使乔治·杰塞尔(George Jessel)在百老汇的舞台上一举成名。但当他们与杰塞尔洽谈让他在电影中再次饰演该角色时,却因对方开出的价码太高而被迫中断。结果他们以两倍于杰塞尔的工资雇用了非常著名的艾尔·乔尔森(Al Jolson),而且是现金支付。虽然按照原计划影片的声音部分主要由乔尔森的6首曲目组成(以他的拿手曲目“妈咪”结束),但他的4个有声场景中却有2个都夹杂了一些对白,而且似乎都不是预先安排好的。其中一个场景中,在夜总会演唱完一首歌后,乔尔森说出了他在百老汇的招牌句子“等一下!等一下!您还什么都没听到呢。”这句话成为了意外的预言。在第二个场景中,一小段对话引领并介入到“蓝天”(Blue Skies)的两个演唱版本中,而且这肯定是原剧本中没有的。这包括乔尔森对于银幕上一个矮小母亲的戏谑,而后者显然非常尴尬,无所适从(图5.12)。这大概就说明对话是偶然录上去的,或者是一种测试,只是后来华纳兄弟决定将它放到电影中。无论其动机是什么,电影观众的反应是相当热烈的。

在《爵士乐手》中只有354个单词的对白,但就是这些清晰的语言而不是歌曲让观众在华纳剧院街区周围排起了4列长队。与之相对,人们对于影片《唐璜》反应淡漠,是因为它只是加入了录制的音乐和一点点特效,以此来替代观众早就习以为常的现场交响乐团、管风琴和钢琴演奏。随着《爵士乐手》的成功,“有声电影”(the talkie)诞生了,而语言作为新的戏剧层面被提出。除了歌曲和对白片段,《爵士乐手》看上去和听上去与当时的标准默片一样,有录制的交响乐伴奏(大量使用柴可夫斯基《罗密欧与朱丽叶》的序曲),而且也使用了标题字幕来完成大量的语言交流工作。

基于《爵士乐手》的成功,华纳兄弟将现在看来是有意所为的两盘短片扩展到了7盘长片,起名为《纽约之光》(The Lights of New York),并于1928年7月发行,这是第一部“百分之百的有声电影”。它从一个将年轻的男主角从“商业街”带到“百老汇”的序幕开始,在那里,他和他的伙伴同一帮赌徒以及一帮利用理发店作掩护的走私犯混到了一起。影片包含了电影史上最长的讲解,实际上整部电影都在讲解。各个角色间就是在谈论发生了什么、要发生什么以及可能发生什么,而除了对白以外银幕上几乎就没有



图 5.12 《爵士乐手》，美国，1927，
艾伦·克罗斯兰（Alan Crosland）；
艾尔·乔尔森和欧吉妮·贝塞雷尔
（Eugenie Besserer）

其他内容了。

当看到声音首次被强加于默片中的精华部分而产生的那种局限性时，我们能感受到一种病态的迷恋：所有的事物都是静止的，只是人们在不停地交谈。成熟默片中的那种灵活流畅现在只剩下如婴儿一般的叽叽喳喳（米高梅的音乐剧《雨中曲》（*Singin' in the Rain*, 1952）就是对这种痛苦转变的一种非常快乐的陈述，有趣的是它是如此的真实）。虽然我们可以品位《纽约之光》中“咆哮的 20 年代”那种纯正的风味，但也不可能不注意到它比同年代的许多默片都更具时代性（如《群众》（*The Crowd*）、《风》（*The Wind*）和《最后命令》（*The Last Command*），都发行于 1928 年）。与图像相比，语言更深深植根于当时当地。

起先，一些观察家认为声音不过是一时的狂热，一旦观众对银幕上嘴唇的动作以及似乎由其发出的声音不再迷恋，热潮也就会随之退去。其他人认为有声电影可以和无声电影共存，有声电影可以吸引那些喜欢废话的乡下佬，而无声电影则供那些更感性、更聪明的人欣赏。无论观点如何，电影产业的其他公司不能再对华纳兄弟那令人心烦的发明视而不见了。

到 20 世纪 20 年代末，同期声电影无疑将成为未来电影的统一形式。到 1928 年末，好莱坞只有 16 部录音设备可用，到 1929 年已经增加到 116 部，而且全美 2 万家影院中几乎一半都装了声音重放设备。世界一致认为，在胶片边缘使用光学模式的声音系统（福克斯的 Movietone 系统）比磁碟（华纳的维他风系统）要好，能够提供更可靠的同步效果。1931 年，为了实现标准化，主要制片厂和其他公司将其持有的不同声音系统专利汇集到一起，并分成西电公司（Western Electric）和美国无线电公司（Radio Corporation of America，

RCA)两大系统。这两家公司的声音系统成为在用的唯一标准。

电影产业要借钱重新更换设备,因此财务中心其实已经随着放映机构的扩展和合并渐渐东移到纽约市和波士顿的大银行区了。在这些大型制片厂中也发生了权力的转移(华纳影业公司的排位上升并合并了第一国家影业公司;派拉蒙的排位则下降了),并出现了新的联盟雷电华公司(RKO)和二十世纪福克斯电影公司(Twentieth Century-Fox)。顺便说一句,RKO中的R代表美国无线电公司(Radio Corporation of America),它是因为电影有声化才加入电影圈的,K和O代表凯思—奥菲姆(Keith-Orpheum)剧院放映系统,它起家于杂耍戏还能跟电影争夺观众的时期。而(威廉)福克斯电影公司更名为二十世纪福克斯电影公司,是因为威廉被新的大财团逐出了自己的公司。然后他就雇了一个共产主义作家来揭露资本主义的罪恶,因为他经历过这些,该书名为《厄普顿·辛克莱眼中的威廉·福克斯》(Upton Sinclair Presents William Fox)。

总体而言,好莱坞开始转向百老汇寻求有讲台词经验的演员为其所用。一时间,二十世纪福克斯公司退出纽约,带着大批演员、作家、语音教练西进。默片导演的队伍中加入了一股新生力量,他们将在有声时代开创自己的事业。乔治·互克(George Cukor)、利奥·麦凯里(Leo McCarey)、鲁本·马穆利安(Rouben Mamoulian)、巴斯比·伯克利(Busby Berkeley)、约翰·克伦威尔(John Cromwell)和泰·加尼特(Tay Garnett)都是在有声电影初期开始导演生涯的。

20世纪30年代初,电影制作中的三大技术难题得以解决,这使有声电影又重回到了无声电影的前进方向上,减少了对对白的依赖,重新获得了视觉丰富性。三大技术难题中的第一个问题就是找一个办法将摄影机从隔音棚里拿出来。为此相关人员专门建造了一个“防声罩”(Blirnp),用外面布满隔音材料的金属罩子包住摄影机。虽然加了防声罩的摄影机既重又大,但还是可以在移动车和吊架上移动自如。

第二个问题就是如何使演员行动自如,让他们能够自由走动而不用顾及静止不动的麦克风。那时据称是导演兼演员的莱昂内尔·巴里莫尔(Lionel Barrymore)解决了这个难题。毫无疑问,作为演员的他知道演员被固定到一个位置上的那种烦恼的心情,他不顾技师们的抗议,坚持将绑在渔竿上的麦克风悬停在演员头上并随着演员移动。这种被高高举起且可以移动的麦克风能够在演员头顶捕捉他们的声音,又不会出现在镜头内,完全取代了那种藏在布景后面没有方向的固定麦克风。

配有防声罩的摄影机和被高高架起的麦克风使棚内拍摄更加灵活,然而它们对于摄影棚外自然世界里的噪音、恶劣的环境声音和狂风呼啸却无能为力。影片《在古老的亚里桑纳》(In Old Arizona, 1929),由拉乌尔·沃尔什和欧文·卡明斯(Irving Cummings)联合执导,这是已知的第一部在棚外拍摄的有声长片。外景镜头(location shooting)随

着声音技术的发展已完全成为可能，声音和图像可以不同步录制。影片可以以无声方式拍摄，声音可以单独录制，然后再加入到图像中。重要的早期实验之一是金·维多的影片《哈利路亚》(Hallelujah!, 1929)。在一场惊心动魄的夜晚沼泽地追逐场面中，折断树枝声、水花飞溅声、演员粗重的喘息声都体现得淋漓尽致。路易斯·迈尔斯通 (Lewis Milestone) 的影片《西线无战事》(All Quiet on the Western Front, 1930) 的战争场面使用一种跟拍摄影机和快速剪接，它们都是默片制作中的重要拍摄手法。而加入机关枪的突突声、高能炸药的爆炸声和人们将死的尖叫声都使得画面更加恐怖。

因为有声电影在美国诞生，美国人也就成了第一批观众，同时也是对有声电影的成功与失败感受最多的人群（他们每年的长片产量是 400-500 部）。他们的作品将在第 7 章中探讨。20 世纪 30 年代中期，“百分百会话”、“播放录音的电影院” (canned theater) 的有声电影形式已经基本被取代，成熟的有声电影时代到来了。

这一时期的主要电影作品

1920

《最后的莫希干人》(莫里斯·徒尼尔和
克拉伦斯·布朗 (Clarence Brown))
《佐罗的标记》(佛瑞德·尼布洛)
《赖婚》(Way Down East, 大卫·沃
克·格里菲斯)
《在我们的家门里》(奥斯卡·米修)

1921

《缺陷》(洛伊丝·韦伯 (Lob Webel))
《四骑士启示录》(The Four Horsemen of
the Apocalypse, 雷克斯·英葛兰 (Rex
Ingram))
《寻子遇仙记》(查理·卓别林, Chaplin
Charles)

《奥凡斯风暴》(大卫·沃克·格里菲斯)
《孝子戴维》(Tol' able David, 亨利·金
(Henry King))

1922

《情场现形记》(埃里希·冯·斯特劳亨)
《北方的纳努克》(罗伯特·弗拉哈迪
(Robert Flaherty))

《罗宾汉》(亚伦·德文 (Allan Dwan))

1923

《篷车队》(詹姆斯·克鲁兹)
《最后安全》(哈罗德·罗埃德)
《十诫》(西席·B·地密尔)
《巴黎一妇人》(A Woman of Paris, 查

理·卓别林)

1924

《铁骑》(约翰·福特)

《结婚集团》(恩斯特·刘别谦)

《航海者》(布斯特·基顿)

《小私家侦探》(Sherlock Junior, 布斯特·基顿)

《巴格达大盗》(拉乌尔·涅许)

1925

《战地之花》(金·维多)

《灵与肉》(奥斯卡·米修)

《大学新生》(The Freshman, 哈罗德·罗埃德)

《淘金记》(查理·卓别林)

《贪婪》(埃里希·冯·斯特劳亨)

《温德米尔太太》(恩斯特·刘别谦)

《歌剧魅影》(The Phantom of the Opera, 鲁珀特·朱利安(Rupert Julian))

1926

《宾虚》(佛瑞德·尼布洛)

《摩阿拿》(罗伯特·弗拉哈迪)

《红字》(The Scarlet Letter, 维克多·斯约斯特洛姆(Victor Sjöström/Seastrom))

《光荣何价》(拉乌·涅许)

1927

《将军号》(布斯特·基顿)

《帝国饭店》(Hotel Imperial, 莫里兹·斯蒂勒(Mauritz Stiller))

《爵士歌王》(阿兰·克劳斯兰德)

《万王之王》(西席·B·地密尔)

《七重天》(弗兰克·鲍沙(Frank Borzage))

《日出》(F.W.茂瑙)

《下层社会》(Underworld, 约瑟夫·冯·斯登堡(Josef von Sternberg))

《翼》(威廉·威尔曼)

1928

《群众》(金·维多)

《纽约码头》(The Docks of New York, 约瑟夫·冯·斯登堡)

《最后命令》(约瑟夫·冯·斯登堡)

《纽约之光》(布莱恩·佛伊(Bryan Foy))

《汽船威利》(Steamboat Willie, 沃特·迪士尼(Walt Disney))

《狂风》(维克多·斯约斯特洛姆)

1929

《掌声》(Applause, 鲁本·马摩里安(Rouben Mamoulian))

《哈利路亚!》(Hallelujah!, 金·维多)

《琼宫艳史》(The Love Parade, 恩斯特·刘别谦)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

- 1921 美国联邦贸易委员会（Federal Trade Commission）起诉名演员 - 拉斯基公司违反反托拉斯法
- 1922 罗伯特·法拉赫提执导的影片《北方的纳努克》记录了因纽特人的生活
- 1923 洛杉矶的房地产商树立了“好莱坞”的标志
- 1926 鲁道夫·瓦伦蒂诺逝世
- 1927 《爵士乐手》作为第一部有声长片大获成功
- 1929 电影艺术与科学学院（Academy of Motion Picture Arts and Sciences）第一次颁奖

政治

- 1920 美国妇女获得选举权
- 1920 美国开始实施禁酒令
- 1924 约翰逊—里德法案（Johnson-Reed Act）限制欧洲移民，驱逐亚洲移民
- 1924 印第安人公民法案（Indian Citizenship Act）通过了美国土著具有选举权的决议
- 1927 对萨科（Sacco）和万泽提（Vanzetti）的处决引发了保护公民自由的抗议和与日俱增的反移民本土主义（anti-immigrant Nativism）
- 1928 凯洛格—白里安公约（The Kellogg-Briand Pact）反对将战争作为国家政策的手段
- 1929 股市崩盘

科学和技术

- 1921 玛格丽特·桑格（Margaret Sanger）创立了生育控制联盟（Birth Control League）
- 1922 全美卖出 100000 台收音机
- 1925 约翰·斯科普斯（John Scopes）因教授进化论而被田纳西州判有罪

艺术、体育和娱乐

- 1920 哈勒姆文艺复兴（Harlem Renaissance）盛行
- 1922 林肯纪念堂（Lincoln Memorial）对公众开放
- 1923 洋基体育场（Yankee Stadium）在纽约成立

- 1925 第一部《孤女安妮》(Little Orphan Annie)连环漫画出现,用幽默的方式处理阶级之争
- 1925 F·斯科特·菲茨杰拉德(F. Scott Fitzgerald)的作品《了不起的盖茨比》(The Great Gatsby)记录了爵士时代的挥霍无度
- 1926 玛莎·葛兰姆(Martha Graham)变革了美国现代舞
- 1926 欧内斯特·海明威的《太阳照常升起》(The Sun Also Rises)讲述了在欧洲参战的美国前爱国者们的生活
- 1929 威廉·福克纳开始创作《喧哗与骚动》(The Sound and the Fury),这是现代意识流作品的里程碑

第 6 章

20 世纪 20 年代和 30 年代的法国电影

1919—1939

在电影发展的早期，法国一直占据着领先地位。高蒙（Gaumont）和百代（Pathé Frères）两大电影公司发行的影片统治了整个世界的电影银幕。然而，第一次世界大战给法国电影业以致命的打击。那一时期之后，法国的电影行业主要由许多小公司和独立经理人（而非几家大的电影制作公司）组成。这些电影公司从建立到结束，制作的影片寥寥无几。为了电影业的持续发展，政府提供各种形式的保护和补助支持个人成功。自 20 世纪 20 年代以来，法国每年仅发行 100-130 部影片。和大多数国家一样，在法国，美国电影仍旧占据流行娱乐的优势地位。尽管如此，法国电影业还是推出了很多精心制作的影片，单就艺术性而言，这些影片大可以与其他国家的影片媲美。

与德国和前苏联相比，法国对默片这门成熟的艺术的贡献更多地体现在其吸引力上。不过它遵循着大致相同的路线前进，在某些方面甚至先于德国和前苏联取得成就。法国电影的优势与劣势一样产生于它深深植根于唯美艺术这一事实。20 世纪 20 年代，法国因唯美艺术而享有盛名，也因此成为世界唯美主义的中心。这一时期法国涌现出很多艺术作品，随之而来的还有关于艺术本质的持续论战。理论融入到实践中，实践再回归到理论——从艺术家的工作室到咖啡馆和沙龙。新的实验性作品在艺术风格、艺术形式和艺术功能的追求上极为大胆，令人震撼，也因此受到高度评价，成为现代艺术的代言人。

6.1 第一个先锋派：印象主义 (Impressionism)

路易·德吕克 (Louis Delluc) 集理论家、实践家和改革家于一身，他决心要使电影与同时期的其他艺术和唯美运动相结合，找出一种能赋予电影特殊性的方式，继而使其超越传统的音乐、文学和戏剧形式。路易·德吕克和其他知识分子、艺术家都极为欣赏美国流行电影。正如他们早期对待埃德加·爱伦·坡 (Edgar Allan Poe) 的悬疑怪诞小说一样，法国艺术家指出，好莱坞影片具有爱伦·坡作品的唯美性，他们还认为是杰出的艺术天才创造了这种唯美性。

在做电影杂志编辑的时候，德吕克撰写了大量评论，对美国电影作品大加赞赏，尤其是英斯、格里菲斯和卓别林的作品。此外，他也十分喜爱瑞典电影。在法国有两种倾向：一是恢复电影的戏剧传统，一是盲目地模仿其他国家的商业电影，对后者，德吕克大为抨击。他周围聚集着一大批被称为印象主义者的电影制作人，如赫比尔·莱皮埃 (Marcel L'Herbier)、让·爱浦斯坦 (Jean Epstein)、阿贝尔·冈斯 (Abel Gance) 和杰曼·杜拉克 (Germaine Dulac)。德吕克为杜拉克创作了处女作电影剧本《西班牙的节日》 (La Fête espagnole, 1919)。

德吕克及其跟随者追求的电影强调这种媒介的节奏和欢快，他们认为电影的主题和人物形象应该具有法国本土特色。在早期的理论写作和电影制作中，德吕克捍卫了他提出的“上镜头性” (photogenie)，意指摄像机通过光和构图对现实世界的转化。节奏是最宝贵的特性。德吕克强调电影艺术应以自然世界为前提，这意味着他反对德国表现主义者以矫揉造作的场景和表演为特色。在德吕克导演的影片中，《狂热》 (Fièvre, 1921) 以



图 6.1 《微笑的布德夫人》，法国，1923，谢尔曼·杜拉克，谢尔曼·德尔莫兹 (Germaine Dermoz)

及《流浪女》(La Femme de Nulle Part, 1922)常常被用来证明他的理论。然而,德吕克最大的贡献是通过作为学术领导者对其他电影制作人产生影响以及组织电影院俱乐部(ciné club)运动来支持他所珍视的电影类型。

印象派电影的风格化和实验性将它们与该时期大量的法国商业影片分离开来,并最终诠释了电影摄影术(cinématographie),显示他们日益增长的兴趣是利用电影展示内心形态而非外部世界。谢尔曼·杜拉克的影片《微笑的布德夫人》(The Smiling Madame Beudet, 1923)是这一新原则的典型(图 6.1)。影片讲述的是一位包法利夫人式的年轻主妇在法国的荒唐生活,它没有对年轻女主角心灵内外的变化进行区别描述。她谋杀丈夫的计划失败后,又恢复了日常生活,世界由此变得荒凉而空虚。

印象派电影制作人中,阿贝尔·冈斯是最为特别的一个。他是一位伟大的作家,作品众多且创作期极长,因此,很难把他划分到某个单一的学派。作为法国无声电影的巨人,他不仅可以在无声电影时代与格里菲斯匹敌,即便到了 20 世纪 70 年代也一直遥遥领先。阿贝尔·冈斯的作品意义深刻,但是真正使他在电影史上占据独一无二地位的却是其电影构想及技术的独特性。在阿贝尔·冈斯 1915 年创作的影片《疯狂的图布博士》(La Folie du Docteur Tube)中,他先于后来的印象主义试验者,利用摄像机实现了主观性和扭曲变形。阿贝尔·冈斯的革新使电影制作人大为震惊,以至该影片在那一时期无法发行。影片《车轮》(La Roue, 1922)中运用的印象派技巧和复杂迅速的剪辑技术也早于前苏联电影,并对此时期正在发展的先锋派产生了巨大影响。

在鸿篇巨制《拿破仑》(Napoléon, 1927)中,阿贝尔·冈斯第一次使用了称作“多视图”(Polyvision)的三联屏幕,这比新艺拉玛体宽银幕立体电影(Cinerama, 美国版的全景电影体验)提前了大约四分之一个世纪(图 6.2)。与全景电影制作人不同,阿贝尔·冈斯使用单独的镜板表现对比和补充形象,并且把一个形象延展到全景比例。然而,影片的影响力并不单纯地取决于多联屏幕(整体里的 4 个)放映的场景的新鲜感。美国



图 6.2 《拿破仑》法国, 1927, 阿贝尔·冈斯

米高梅电影制作公司最先发行的80分钟单屏影片像历史戏剧一样，可以与格里菲斯和爱森斯坦最好的作品媲美。随后，人们努力去重建长度尽可能达到6小时的影片。这类影片中最为著名的一部由弗朗西斯·福特·科波拉（Francis Ford Coppola）赞助，于1981年（阿贝尔·冈斯于当年去世）首次在纽约无线电城音乐厅（New York's Radio City Music Hall）上映。这个4小时版本的影片，配以由科波拉的父亲卡迈（Carmine）创作的原版现场管弦乐演奏，开始在美国巡演。许多从未看过无声电影，甚至从未想象过无声电影的人，深深地被它吸引，影片的惊人力量至今仍然无懈可击。

6.2 第二个先锋派：纯电影（Pure Cinema）

与印象派同时存在于20世纪20年代，但在技术与风格实验上走得更远的是另一群法国先锋派电影制作人。事实上，印象派电影制作于1924年结束，另一群先锋派制作人的兴盛时期为20世纪20年代中期至20年代末。他们直接来自于非电影历史流派：始于19世纪晚期的印象派画家，和印象派电影制作人的不同之处在于他们对文学没有依赖性。这些先锋派电影通常很短，与视觉诗、笑话或者梦境相似，更多的与抽象或超现实主义绘画（而不是与小说、戏剧或故事片）相关。这类影片的电影制作人提倡一种纯电影理念，即没有完整故事情节电影。

先锋派电影制作在法国的实践比在其他任何一个国家都多，这主要是因为此类工作人员就生活在法国。法国的知识分子和艺术家是第七艺术（seventh art），评论家里奇奥托·卡努多（Ricciotto Canudo）用此名称称呼这一时期的电影的热情崇拜者。渴望在多个媒体中一试身手的法国艺术家甚至多于德国艺术家。集诗人、小说家、戏剧家、画家和电影制作人于一身的多面手让·科克托（Jean Cocteau）就是一个极端的例子。科克托与其他尝试电影制作的优秀画家一起被动画吸引。1930年，他制作的影片《诗人之血》（The Blood of a Poet）混合了动画制作和现场表演。立体派画家费尔南德·雷格（Fernand Léger）在影片《机械芭蕾》（Ballet mécanique, 1924）中，达达主义（dadaist）画家和摄影家曼·雷（Man Ray）在影片《海星》（The Starfish, 1927）中，未来主义艺术家马歇尔·杜尚（Marcel Duchamp）在影片《贫血电影》（Anemic Cinema）中，都进行了类似的动画实验。

因为比较容易获得媒介工具和资料，加上观众对实验的接受力较强，先锋运动在法

国得到了支持。在这一时期，法国电影业组织松散，资金筹备草率，因此，如果用其他地方的主流标准来衡量，法国电影制作还显得很专业。在这里，电影业不是被几个大型电影制作公司所垄断，相反，小公司和个人企业较多。由于无声电影造价不高，即便一个画家也有可能从艺术画廊的主人手里募集资金（支付原材料和加工处理费用），从朋友工作的工作室中租借一台摄影机，安排使用某一贵族艺术爱好者的城堡，邀请一些朋友（其他艺术家），然后拍摄一部他们即兴创作的试验短片。短片拍摄完成之后即可在左岸或者德吕克和卡努多建立的电影俱乐部上映。当时，德吕克和卡努多所建立的电影俱乐部正开始放映一些特别的节目。如果画家拥有足够大的名气，公众对艺术包括电影的兴趣就足以保证收回适中的成本。以曼·雷 1929 年拍摄的影片《城堡的秘密》（*Les Mystères du Château de Dés*，又名 *The Mysteries of the Chateau de Dés*）为例，它就是以上述方式拍摄和放映的。凭着他们的创造性，年轻的诗人尤其是画家将他们的艺术才华从书本上或画布上扩展到了电影这一艺术领域。

第二种先锋艺术的另一个分支是超现实主义（surrealism），源自西格蒙德·佛洛伊德开创的心理学以及普鲁斯特（Proust）（在他早期的回忆中）和乔伊斯（Joyce）（意识流和梦的片段）的文学作品。超现实主义者在绘画中采用了弗洛伊德式的象征和洞察力。有人认为，就捕捉并揭示对佛洛伊德至关重要的梦境而言，也许电影是最好的艺术。电影展现梦境幻想世界的能力与它记录物理世界中客观现实的能力一样强大。因此，一些超现实主义者转向电影制作事业。这一时期，很多举着超现实主义旗帜、有深远意义的电影诞生了。1924 年，雷内·克莱尔（René Clair）制作了超现实主义影片《幕间节目》（*Entr'acte*）。这一短片由很多在逻辑上毫无关联的画面组成，这些画面有意地被用作另一个先锋艺术家艾瑞克·萨蒂（Eric Satie）创作的芭蕾舞开场和中场的娱乐。1928 年，在戏剧革新家安托南·阿尔托（Antonin Artaud）的参与下，谢尔曼·杜拉克（Germaine Dulac）制作了受超现实主义影响的影片《贝壳与僧侣》（*The Seashell and the Clergyman*）。

1927 年，超现实主义画家萨尔瓦多·达利（Salvador Dali）与路易斯·布纽尔（Luis Buñuel）共同创作了影片《一条安达鲁狗》（*Un Chien andalou*，图 6.3），该影片是超现实主义作品中最著名的一部。与其将影片《一条安达鲁狗》称为一部非叙事影片，还不如说它是一部反叙事影片，因为它一再地违背了人们对空间、时间以及逻辑关系的期待。人物打开门，发现自己置身沙滩上。标题字幕中包括“八天后”（*Eight Days Later*）这类与情节没有明确关系的短语。人物行为缺乏合理动机，表现失常。影片《一条安达鲁狗》描绘了一个女人和两个男人，这三个人都在幻想片段中。很多片段都关注基本性欲以及对日常文明价值观的颠覆。电影开始后，紧接着是一个异常惊人的事件，一个男人（布纽尔饰）



图 6.3 《一条安达鲁狗》，法国，1927，路易斯·布纽尔和萨尔瓦多·达利

割开了一个女人的眼球。萨尔瓦多·达利与和路易斯·布纽尔在1930年又一起制作了另一部超现实主义短片《黄金时代》(L'Âge d'or)，影片沿用了超现实主义的惊人手法。其中最著名的画面就是片中女子吮吸、舔舐神像的脚趾。

有声电影制作的费用较大，声音设备和技术异常复杂又难以获得，这使得先锋电影运动在20世纪20年代结束。在新技术环境中，富有灵感的业余演员找不到立足之地。然而，包括克莱尔、布纽尔和科克托在内的几位先锋派电影艺术家日后都成功地在故事片制作领域创建了自己的事业。

20世纪30年代态度的转变是先锋精神结束的另一个原因。在20世纪20年代，“为艺术而艺术”的观念似乎值得艺术家付出全部的精力，然而，20世纪30年代则成了“为社会而艺术”。经济大萧条和法西斯主义激发了新的艺术动机，纪录片代替先锋电影成为最吸引这个年代艺术家和知识分子的艺术形式。在先锋电影成功后的10年里，20世纪20年代的几位先锋派电影制作人成了关注社会的纪录片电影制作人，这绝不是巧合。

6.3 20世纪30年代的黄金时代

在动荡的年代里，没有负债的法国拥有独特的优势。这就是20世纪20年代末引进有声电影时期的情况。起初，急剧增长的高额费用意味着只有高蒙和百代两大电影公司

才有能力使用这种新的媒介。当这两大公司因过度拓展资源而面临倒闭的时候，形势才得以改变。在一定程度上，因为没有像美国电影产业那样庞大的投资，法国有声电影才更容易迈进实验阶段，并因此在艺术转型与发展的过程中扮演了领导者的角色。在法国，独立电影制作人可以自由地选择电影的表达方式，并控制电影制作。这在好莱坞那些大型制作公司、德国 Ufa 电影公司以及前苏联那些国家支持的电影公司都颇为罕见。法国电影制作人如果可以找到一个支持者，如一个富有的情人、垂死的姑妈或者鲁莽的股票经纪人，就有希望拍摄一部影片。因为第一次世界大战爆发，法国电影失去了国际声望，而依靠有声电影，它又重获电影界的主导地位。

首先是雷内·克莱尔的一系列成功之作——《巴黎屋檐下》(Sous les toits de Paris, 1930)、《自由万岁》(À nous la liberté, 1931) 和《百万法郎》(Le Million, 1931)。克莱尔对音乐和噪音的运用有时甚为虚幻(田野中的花朵突然唱起歌来; 屏幕外的播音员转播足球比赛现场实况时, 骚动的人群争先恐后地购买彩票(图 6.4a)), 有时甚为讽刺(工厂里, 相同音乐和单调声音下的流水线工作, 与在监狱里没什么两样)。尽管他最初的有声电影里对话很少, 但克莱尔仍然极大地拓展了声音所创造出的电影效果。

在早期的有声电影年代, 马歇尔·帕尼奥尔(Marcel Pagnol)开始创作其不朽的三部曲:《马利尤斯》(Marius, 1931)、《法妮》(Fanny, 1932) 和《塞瑟》(Cesar, 1936)。在这些影片中, 马歇尔式场景设置中上演的是普通人温情的人间故事。对马歇尔·帕尼奥尔来说, 对话至关重要, 整体风格仍然停留在“戏剧”层面上。

不久之后, 法国电影界最重要的诗人让·维果在制作完成两部影响深远的不朽长片后英年早逝。《操行零分》(Zero for Conduct, 1933) 同样将注意力放在孩子身上, 描述的是一位奇怪男孩的学校生活。林赛·安德森(Lindsay Anderson)在自己的影片《如果》(If, 1968) 中清晰地表示了对影片《操行零分》的敬意。影片《亚特兰大号》(1934) 讲



图 6.4a 和图 6.4b a.《百万法郎》法国, 1931, 雷内·克莱尔。 b.《亚特兰大号》(L'Atalante), 法国, 1934, 让·维果(Jean Vigo); 迪特·巴尔洛(Dita Parlo)和让·达斯提(Jean Dasté)

述的是一个充满柔情、令人困扰又难以忘怀的爱情故事。故事以塞纳河上的一艘驳船为背景（图6.4b），主角是一对新婚夫妇和一个丑陋的老水手。这两部影片都经典地运用了极少的但却很有意义的语言声音来支持画面效果。诗歌般的电影首先是视觉上的震撼（而不是语言上的），而且从扬声器里传出的话语、噪声和音乐进一步加深了银幕上原本明确而丰富的内容含义。

然而，在1934年影片《亚特兰大号》发行时，很多观察者都认为法国电影似乎已经进入了预言中的完全崩溃状态。主要原因是此时世界范围的经济大萧条已经袭击了法国，没有可以用于制作电影的资金，艺术家和技师也都加入了千百万的失业大军。与1919年的德国一样，1934年的法国政治动荡不安。先是示威、暴乱，继而形成了人民阵线（Popular Front）。人民阵线是左翼政党的短暂努力成果，目的是阻止法国向法西斯屈服。而此时的意大利和德国已经被法西斯控制，西班牙也将被法西斯控制。这是又一个伟大的国家电影成长于艰难时期的例子。不管怎样，在法国的电影经济上普遍存在欺诈的情况下，由于某些还未完全清楚的原因，法国电影在1934年的炮火下涅槃重生，成为至今仍被人称道的法国电影的黄金时代。

复苏的原因之一对今天的历史学家来说显而易见，但是对那一时期的投资者来说则不然。法国具有独特的文化传统。尽管这一传统并不能完全为无声电影所用，但是它为有声电影的制作提供了材料。就无声媒介严格的视觉效果要求而言，情节剧、大场面电影以及闹剧都是理想的形式，但加入对话的有声电影则需要戏剧价值中的思想性、精细度以及文雅性。从20世纪30年代中期到30年代末，法国电影制作人利用新技术资源强调知识内容，并探索哲学和心理学主题。巧妙高明的电影剧本以及优秀出色的银幕表演使法国影片为有声电影的成长增添了色彩，这一点要归功于那些杰出的文学和戏剧天才。新媒介中具有重要意义的艺术特质都可以实现，而无须失去视觉光辉，这很大程度上是因为法国电影与绘画艺术的亲密关系。可以说20世纪30年代晚期的法国电影成为第一批吸引美国观众的外国影片，这足以证明这些影片的出色之处。在美国的大城市里涌现出一些小的“艺术剧院”（art theaters）来放映这些电影。影片《火车大劫案》早期就曾在“五分钱电影院”里放映。纽约影评人协会奖（New York Film Critics' Awards）自1936年增设的“最佳外语片”（the Best Foreign Film）奖前5年都被法国捧走。

总之，因为先锋派的传承，20世纪30年代法国最好的电影都没有受到“矫揉造作”的影响，这种“矫揉造作”曾毁掉了很多好莱坞电影制片厂的作品。先锋派对纯电影的关注，以及一些法国主要导演非科班出身的事实，使法国一直铭记：动作（motion）和画面（picture）是电影（motion picture）审美中最为重要的两个词，在有

声电影中也是如此。

然而，尽管法国有声长片受到绘画传统和先锋派无声电影的影响，它还是更多地取材于可以利用的文学和戏剧资源。从历史角度来看，法国小说一直具有一种与有声电影主旨风格相关的现实主义特色，并因此为世人瞩目。司汤达（Stendhal）、巴尔扎克（Balzac）、福楼拜（Flaubert）、左拉（Zola）以及莫泊桑（de Maupassant）等人的作品形成了法国文学的主线，因此，可以说 20 世纪 30 年代下半叶的大多数法国电影都是上述文化遗产的延伸。影片通常以各省（《舞会的名册》（Carnet de bal, 1937），《面包师之妻》（The Baker's Wife, 1938））或者城市的工人阶级（《美好的团队》（La Belle Équipe, 1936），《天色破晓》（Daybreak, 1939））为背景。影片中常常有暴力和犯罪，但法国电影中的暴力和犯罪更多的是出于热情而非仇恨和贪婪。暴力和建立在性基础上的幽默与世俗的沉闷交替出现。影片中表现出的质朴和坦诚可以瞬间打动观众。场景中的细节虽然微妙却至关重要，人物和观众之间建立起几乎可以触摸的关系。当时主要的剧作家有雅克·普莱维尔（Jacques Prévert）、查尔斯·斯帕克（Charles Spaak）以及亨利·让松（Henri Jeanson），这些剧作家不仅在文学界享有声望，在电影界也赫赫有名。可以说，他们为那些载有他们名字的影片的成功作出了巨大贡献。该时期绝大多数取得巨大成功的影片的剧本都是由他们创作的。

这些影片以心理深度和精湛的人物刻画见长，这在很大程度上取决于法国演员的表演技巧。显然，对那些在剧院中受过培训的演员来说，有声电影比无声电影的吸引力更大。法国拥有几十年、甚至是几个世纪私人剧院和国家剧院的历史，并培养了很多世界顶尖的演员。法国电影的荣耀在很大程度上归功于阿列蒂（Arletty）、让·迦本（Jean Gabin）、路易·茹韦（Louis Jouvet）、米歇尔·摩根（Michèle Morgan）、莱姆（Raimu）以及米歇尔·西蒙（Michel Simon）等演员。他们以极大的热情走近这种新的媒介，并学着让自己的天赋和技巧迅速地适应电影的特殊需要。

诗意现实主义（poetic realism）是这一时期涌现出的最具特色的趋势之一。诗意现实主义影片主要关注深陷黑暗世界中的工人阶级，以暗色调照明和宿命论主题为特征。让·迦本成为许多影片中那些不幸的无产阶级角色的象征。在这一装扮下，迦本逐渐成了法国无产阶级领导者的代表，并被电影评论家安德烈·巴赞（André Bazin）称为“戴着布帽子的俄狄浦斯”。迦本的诗意现实主义影片有《逃犯贝贝》（Pépé le Moko, 朱利安·杜维威尔（Julien Duvivier），1936）、《雾港》（Port of Shadows, 马塞尔·卡尔内（Marcel Carné），1938）以及《天色破晓》（Daybreak, 卡尔内（Carné），1939）。在这些影片中，迦本都饰演爱情献身主义者的角色，但却不可避免地成为了罪犯。

马塞尔·卡尔内拍摄了一些成功的诗意现实主义影片，他技艺精湛，与诗人剧作家雅克·普莱维尔合作拍摄了最优秀的影片。事实上，普莱维尔不仅是一位电影剧作家，而

且是一位文学创作者。他们对戏剧结构的紧凑性、注定失败的爱情主题以及富有感染力的现实生活的重建的关注，赋予其作品一种与众不同的氛围，并充斥着一种宁静的忧伤。这个时期，他们创作的两部伟大影片《雾港》（1938）和《天色破晓》（1939）同样展现了看待社会时黑暗和绝望的态度。其中卡尔内和普莱维尔都塑造了处于犯罪边缘的城市底层人民中普遍存在的让·迦本这样的形象。被迫落入犯罪激情使迦本最终走上了不归路，迦本总是带着一种特殊的禁欲主义情感走向死亡，这种情感表现在他的多部影片中。即便是个别场景也看似可以相互交换：在一个荒凉的旅馆房间中，灯光与壁纸相仿（图 6.5a）；一个女人（米歇尔·摩根或是阿列蒂）全身疲惫，脱去丝袜；小酒馆再次出现（图 6.5b），同样再现的还有那些未经装饰沉闷阴郁的楼梯。社会的荒凉景象仿佛在银幕上凝结，卡尔内和普莱维尔让观众与他们一起一次又一次地凝视它。

卡尔内和普莱维尔最受欢迎的合拍电影形成于德国占领下的20世纪40年代。影片《天堂的孩子》（*Children of Paradise*）在1945年第二次世界大战结束之后立即上映，其以19世纪法国剧院为背景，讲述了一个情节和台词都丰富多彩的故事。普莱维尔富于智慧的剧本关注的是法国最伟大的哑剧演员巴普提斯特（*Debureau*），由让·路易斯·巴洛特饰演（图 6.6a）。富有魅力的阿列蒂饰演了该片中最著名的女性角色——一位自由奔放的女演员嘉杭丝（*Garance*）（图 6.6b）。因为影片背景壮观，群众场面宏大（图 6.6c），在场面上可以说是一部史诗，同时它也展现了对单个人物的细微观察（图 6.6d）。

这一时期，在法国活跃的电影制作人中有一群折中派，让·雷诺阿（*Jean Renoir*）就是折中派的一员，他的作品超越了所有的传统和形式。雷诺阿的作品使他成了电影史上最佳电影制作人之一。他多才多艺，尝试多种电影形式和风格，然而其内容在本质上并无不同。在雷诺阿看来，生活大体上是好的——心灵生活和意识生活。亲近大自然的乡村应该像食物和酒一样受到赞颂。雷诺阿的世界里没有令人讨厌的人，也没有什么恶棍

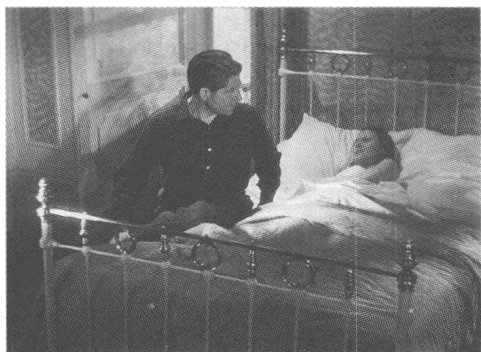


图 6.5a 和图 6.5b 《雾港》，法国，1938，马塞尔·卡尔内；a. 让·迦本和米歇尔·摩根；b. 米歇尔·摩根



图 6.6a- 图 6.6d 《天堂的孩子》，法国，1945，马塞尔·卡尔内；a. 让·路易斯·巴洛特 (Jean-Louis Barrault)；b. 阿列蒂；c. 《罪之路》(The Boulevard of Crime)；d. 皮埃尔·布莱索 (Pierre Brasseur) 和简·马肯 (Jane Marken)

(在《游戏规则》(The Rules of the Game) 中，雷诺阿饰演的一个角色说“每个人都有充分的理由”)。他的人物可能给自己或者他人带来麻烦，可他们也是人。

在法国电影高潮来临之前，雷诺阿就在他的有声电影中形成了自己的世界观。影片《粉红色的街》(La Chienne, 1931)，《被救出水的布杜》(Boudu Saved from Drowning, 1932)，《包法利夫人》(Madame Bovary, 1934) 以及《托尼》(Toni, 1934) 与他后期的作品一样优秀。影片《布杜》(Boudu) 就是一个典型的例子。在这部影片中，雷诺阿形成了社会群体的概念，“局外人”(outsider)(从某种意义上说)作为催化剂为其服务。主角扰乱了这个群体，使其失去平衡。当他离开时，这个群体就会被他的经历改变，继而重组。但是社会单元的粘连性，即人们对彼此的需要，是雷诺阿话语世界的固定观念。

影片《兰基先生的犯罪》(The Crime of Monsieur Lange) 创作于具有里程碑意义的一年——1935 年。在这部影片中，雷诺阿以更加完整的细节和控制较好的形式重申

了上述主题。他描绘了一个由印刷公司工人建立起来的合作工厂，并将这个乌托邦世界与过去腐败的资本家老板巴塔拉（Batala）的压迫和剥削进行对比（图 6.7a）。作为雷诺阿作品中仅有的几个未获救赎的恶棍之一，巴塔拉（朱利斯·贝里（Jules Berry）饰演）在影片的结尾明确地表明了其法西斯观点。影片发行时，人们普遍将《兰基先生的犯罪》看成是对法国反法西斯人民阵线的支持。但是，在雷诺阿的作品中，这些社会主题从来都不是清晰明了的。只有特别敏感的人通过特别的观察才能发现，依靠类型判断是不可行的。

雷诺阿使用摄像机进行拍摄时，有意在不介入人物本身的前提下捕捉发生在他们身上的事情。他支持使用广角镜头移动拍摄一段持续的时间。如影片《兰基先生的犯罪》的高潮时刻：当与影片标题同名的主角决心“犯罪”的时候，摄影机围绕庭院进行了精心的摇摄，似乎以此表示对工人在这一空间内创造了完整的理想世界的尊敬，兰基先生意识到不管付出什么代价都要保护这个世界。

雷诺阿的取景具有一种典型的随意性。通过允许人物自由地进出电影舞台，他抢拍了一系列的镜头，而不是装腔作势的图像。雷诺阿提及这种风格时，说它可以带给人一种“因构图太过狭窄而容不下内容的感觉”。他从演员中提取的表演新鲜自然，已经超越了即兴创作的印象，而更像是传递一种真实的感觉。同时，雷诺阿提及：许多影片的创作中包含的业余表演使其有虚假成分。影片中的这些表演显示了人们从假装（进一步说，从电影制作人自己的劳动成果）中获得的愉悦。

《大幻影》无疑是雷诺阿的另一部杰作。雷诺阿与查尔斯·斯帕克一起创作的剧本基于他自己的一战经历以及他人的描述。他曾说：“这部影片讲述的是‘如何适应，如何应付’。”影片讲述了第一次世界大战时德国战犯集中营中两名法国战犯逃跑，并与一个德国女人以及她的孩子在一起生活了一段时间的故事。根据这部影片，战争可以解决国家

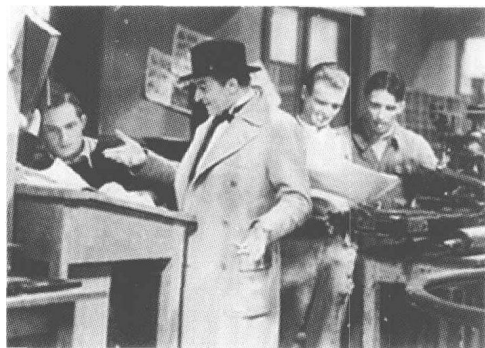


图 6.7a 和图 6.7b a.《兰基先生的犯罪》，法国，1935，朱利斯·贝里，中心；b.《大幻影》（The Grand Illusion），法国，1937，让·雷诺阿

问题只是一个幻影，事实上，战争只不过挫败了人类的需要。对于那两个贵族职业士兵来说，一个是法国人，一个是德国人，现代战争甚至不能赋予他们传统骑士精神和男性友谊的满足（后者由埃里克·冯·斯特劳亨（Eric von Stroheim）饰演，让人又爱又恨，这也是他饰演为数不多的令人同情的角色中的一个）。对于其他的战犯来说，战争不仅剥夺了自由，也让他们失去了女人的爱。有一个让人难以忘怀的场景，即法国战犯在为业余演出排练并试穿戏服。当其中一个人戴着假发、穿着女人裙子出现的时候，其他人都呆若木鸡（图 6.7b）。摄影机缓慢地从他们中间掠过，停留在他们惊惧的面孔上。这时候，电影配乐在沉默中响起，观众与演员产生共鸣，分享了他们因生活中缺少女人而产生的情感饥渴。

雷诺阿声称他是一名和平主义者，但《大幻影》并非一部传统的反战影片。影片中没有伤亡，没有暴行，甚至没有无法忍受的残酷（单独监禁是一个极点，雷诺阿将剥夺人类友谊视为最残酷的暴行）。与其说这是一部反战影片，不如说它是一部亲人类（prohuman）的影片，它反对一切施加于人们潜能上的限制，包括国籍、阶级、军衔、宗教偏见等一切使我们远离团结的因素。

继 1938 年的影片《马赛曲》（La Marseillaise）和《人面兽心》（The Human Beast）之后，雷诺阿创作了 20 世纪 30 年代最后一部杰作《游戏规则》（1939）。当时，在德国的猛烈攻击之下，法国即将瓦解，影片《游戏规则》就是在法国因溃败而失去自由前夕完成的。这里的“游戏”指的是在一个家庭宴会上上流社会中主人与客人的行为。观众

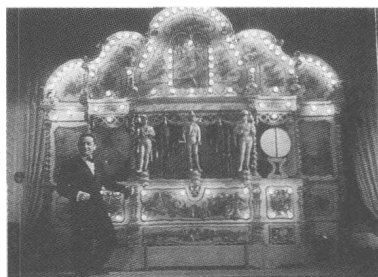


图 6.8a- 图 6.8d
《游戏规则》，法国，
1939，让·雷诺阿；
a. 马塞尔·达里奥
（Marcel Dalio）

也可以看到庄园里的仆人。仆人的工作是服侍主人，主人的工作是愉悦自己。一种主要的娱乐方式（游戏）就是性欲，影片中所有主要的人物都沉浸于此。此外，还有主人收集的机械玩具（图 6.8a）、化妆舞会（图 6.8b）、捕猎兔子（图 6.8c）和综艺表演（图 6.8d）（雷诺阿电影中围绕表演建立的特色背景片段）都在电影中一一出现。

“规则”要求我们会做事，形式先于感受（人物的感觉看起来是萎缩的，或者至多是轻飘多变的）。禁止感情，认可性不忠；回避困难；保持礼节；维持表面友谊、坦诚和慷慨，这些规则不只与人的意愿无关，而且与其相反（与《大幻影》中错误的信仰类似）。尽管从本质上讲，这部影片是一部喜剧，但是影片对社会弊病的分析令人困扰。因此在德国占领期，法国禁止上映这部影片。作为雷诺阿少有的黑暗电影之一，影片《游戏规则》成为标志一个时代结束的安魂曲。

尽管在这个行为和运动多样化的时期，雷诺阿与其他人有所不同，他仍是法国电影文化高质量的象征。20世纪20年代至30年代的法国电影刚开始不久就结束了，人们开始为理解和记录电影艺术发展重新努力。被法国人称为影迷（cinéphiles，也称作 lovers of film）的新一代以一种更为严格的形式接手了路易斯·德吕克开始的工作。亨利·朗格卢瓦（Henri Langlois）、乔治·弗朗叙（Georges Franju）与让·米特里（Jean Mitry）一起创办了法国电影资料馆（Cinémathèque Française），这一机构致力于保存与放映过去的影片。同一时期，让·米特里、乔治·萨杜尔（Georges Sadoul）和其他人一起开始创建权威电影史并为这种新的审美现象建立理论基础。通过这些努力，法国巩固了其作为电影艺术创造者的领导地位，也巩固了其在电影研究中的前沿地位，并一直将这一领先优势保持到现在。

这一时期的主要电影作品

1919

《我控诉》（J'accuse，阿贝尔·冈斯）

1922

《车轮》（阿贝尔·冈斯）

1923

《非人性》（L'Inhumaine，马塞尔·莱比

尔（Marcel L'Herbier）

《微笑的布迪夫人》（Le Souriante Madame Beudet，谢尔曼·杜拉克）

1924

《机械芭蕾》（费尔南德·雷格）

《幕间节目》（雷内·克莱尔）

1927

- 《拿破仑》(阿贝尔·冈斯)
《海星》(L' Etoile de mer, 曼·雷)
《一条安达鲁狗》(萨尔瓦多·达利和路易斯·布纽尔)

1928

- 《厄舍古厦的倒塌》(The Fall of the House of Usher/La Chute de la maison Usher, 让·爱普斯坦)
《卖火柴的小女孩》(The Little Match Girl/La Petite Marchande d' allumettes, 让·雷诺阿)
《贝壳与僧侣》(La Coquille et le clergyman, 谢尔曼·杜拉克)

1930

- 《黄金时代》(萨尔瓦多·达利和路易斯·布纽尔)
《诗人之血》(Le Sang d' un poet, 让·科克托)
《巴黎屋檐下》(雷内·克莱尔)

1931

- 《自由万岁》(雷内·克莱尔)
《粉红色的街》(让·雷诺阿)
《马利尤斯》(马歇尔·帕尼奥尔)
《百万法郎》(雷内·克莱尔)

1932

- 《被救出水的布杜》(Boudu sauvé des eaux, 让·雷诺阿)
《芬妮》(马歇尔·帕尼奥尔)

1933

- 《操行零分》(Zéro de conduite, 让·维果)

1934

- 《亚特兰大号》(让·维果)
《包法利夫人》(让·雷诺阿)
《托尼》(让·雷诺阿)

1935

- 《英雄的狂欢节》(Carnival in Flanders/La Kermesse héroïque, 雅克·费代尔(Jacques Feyder))
《兰基先生的犯罪》(La Crime de Monsieur Lange, 让·雷诺阿)

1936

- 《塞瑟》(马歇尔·帕尼奥尔)
《乡间一日》(A Day in the Country/Un Jour du campagne, 让·雷诺阿, 1946年发行)
《逃犯贝贝》(朱利安·杜维威尔)

1937

- 《舞会的名册》(朱利安·杜维威尔)
《大幻影》(La Grande Illusion, 让·雷诺阿)

1938

- 《面包师之妻》(La Femme du boulanger, 马歇尔·帕尼奥尔)
《人面兽心》(The Human Beast/La Bête humaine, 让·雷诺阿)

《马赛曲》(让·雷诺阿)

尔·卡尔内)

《雾港》(马塞尔·卡尔内)

《游戏规则》(La Règle du jeu, 让·雷诺阿)

1939

《天色破晓》(Le Jour se lève, 马塞

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

20 世纪 20 年代 电影俱乐部运动开始

1925-1930 画家与电影制作人合作推出超现实主义影片

1927 阿贝尔·冈斯实验了宽屏和多屏效果

1930 雷内·克莱尔实验声效和音效

1935 让·雷诺阿用镜头取景实现了突出人物的效果

政治

1920 教皇本尼迪克特十五世正式宣布贞德为圣女贞德

1923-1925 法国要求德国支付第一次世界大战赔款

1929 法国建立马其诺防线 (Maginot Line) 抵御德国

1936 以工人阶级为基础的人民阵线政府执政

1939 法国对德国宣战

科学和技术

1927 查尔斯·林白 (Charles Lindbergh) 首次驾圣路易斯精神号 (Spirit of Saint Louis) 飞越大西洋

艺术、体育和娱乐

1919 1913 年暂停的环法自行车赛重新开赛

1922 巴黎出版商莎士比亚书店 (Shakespeare & Company) 发行詹姆斯·乔伊斯

- (James Joyce) 具有决定性意义的现代主义作品《尤利西斯》(Ulysses)
- 1924 安德烈·布勒东 (André Breton) 创作《超现实主义宣言》(Manifestes du Surréalisme)
- 1925 非裔美国人乔瑟芬·贝克 (Josephine Baker) 在巴黎登台，并一举成名
- 1937 帕布罗·毕加索不朽壁画《格尔尼卡》(Guernica) 引起了世人对西班牙内战残暴行为的关注
- 1927 马塞尔·普鲁斯特的现代主义代表作《追忆似水年华》(Remembrance of Things Past) 的最后一卷在他去世后出版

第 7 章

20 世纪 30 年代和 40 年代初的好莱坞电影

1929-1945

美国的 20 世纪 30 年代是大萧条和罗斯福新政的年代——是商业倒闭、银行关门的年代，是失业和贫穷的年代，也是 WPA（公共事业振兴署，Works Progress Administration）、CCC（公民预备役组织，Civilian Conservation Corps）和 NRA（国家复兴署，National Recovery Administration）的年代。那些年，美国经济停滞、工业冲突不断，个人发展遭受挫折。同时，这又是美国传统文化复兴的几年，美国性格得以重塑，民间诗歌和音乐得以挖掘，在数十年的忽视和掠夺之后，通过政府的努力，土地和水资源开始受到修复和保护。

这些年中，电影一直是流行文化至关重要的一种形式。通常它们似乎要刻意避免直面世事，但又不可避免地会涉及并关注这些主题——即便是看似逃避现实的娱乐也是如此。部分电影对社会问题的省略和掩盖却恰恰含蓄地将其表达出来。其他电影则多多少少直指国家的恐慌和渴望。

美国 20 世纪 30 年代的娱乐片同今天电影院播放的故事长片有很大区别。对于现在的人来说，看电影是一件特别的事情，而那些早期的电影更像是今天的电视系列剧，观众抱有相似的期望。那时电影票要便宜得多，电影院也多得多，因此人们会更随意而频繁地去看电影——大约每周 8 千万人次。而为如此庞大的观众群制作电影的男人们更认为自己是在制造娱乐节目，而不是为艺术工作。

银幕叙事的标准技术已被固定了下来——现在它有时被称作连续剪辑（continuity editing）系统。这包括一个主镜头（master shot），一个远景镜头覆盖全景，用以介绍场景并一次又一次地重塑空间位置。在它中间穿插的是中景镜头和特写，完全按照交替镜头（shot/reverse shot）的次序，在说话者的动作和观众的反应之间来回切换。每个镜头的银幕方向和银幕表演都能完美地对应上，遵循着剧情连续（matching on action）的规则（图 7.1a 和图 7.1b），且严格遵守视准线：当一位演员看某个方向时，观众就能从大致相同的角度和距离看到他 / 她所看到的内容（这条原则叫视线连戏（eyeline match））（图 7.1c 和图 7.1d）。美国电影制作者遵循这一风格推出了许多制作精良的电影，其中最优秀的电影都高水平地应用了这一技巧。不过将电影看做个人表现的工具，在当时常常被认为是一种古怪的想法。艺术的确存在于电影中，但与那些自我意识更强的艺术事业相比，其在电影中的体现是隐蔽的，有时是无意识的。从这 10 年来拍摄的 5000 余部电影长片中就可见一斑，也可以从电影制作和销售的产业体系中有所理解。

20 世纪 30 年代，美国的大型制片厂几乎完全控制着它们的员工，比今天的专业球队对他们球员的控制更绝对。电影制片厂将剧本作家、演员和技师聚在一起，因为他们在一起合作许多年了，实际上也就成了专家。正是因为这种人事方面的一贯性（无论是管理高层还是最底层员工），每个片厂都有自己的“形象”。我们在看待 20 世纪 30 年代的美国电影时，判断它们是出自哪些制片厂比判断它们是出自哪些制片人



图 7.1a- 图 7.1d
《天使的翅膀》(Only Angels Have Wings), 美国, 1939, 霍华德·霍克斯 (Howard Hawks); a. 卡莱·葛伦 (Cary Grant) 正打算穿过门去; b. 卡莱·葛伦在右侧, 刚刚穿过门; c. 珍·亚瑟·格里 (Jean Arthur) 正看着跳舞的人们; d. 那些被她盯着的舞者

更容易。

我们也是近几年才开始认为导演是电影的首要创作者，但我们必须记住在20世纪30年代的好莱坞电影中，制片人和明星通常被认为是一部作品的主要因素。制片人手上一般有一群剧作家供其使用，再加上无数的明星。像欧文·塔尔贝格（Irving Thalberg）、哈尔·沃利斯（Hal Wallis）和达里尔·F·柴纳克（Darryl F. Zanuck）等制片人在他们制作的影片中留下了深深的印迹。而像凯瑟琳·赫伯恩（Katharine Hepburn）、克拉克·盖博（Clark Gable）、玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich）和詹姆斯·斯图尔特（James Stewart）这样的演员则在认真地完成着制片人的种种愿望。导演有时只不过是监管图像和声音录制过程的。因此在谈论这一时期的作品和脱颖而出的几位极具创造力的人物之前，我们需要首先回顾一下当时的电影产业系统。

7.1 电影产业

经历了从默片到有声影片的这段动荡和转移后，好莱坞的经济固化成了一种模式，而且在以后的20年间几乎保持不变。实际上，20世纪30年代的电影制作还遗留着曾经强大的电影长片工业的痕迹。

整个电影体系都是围绕八大主要公司建立的（其中有5家比另外3家更大），同时也是遵守这些公司在制作、放映和发行方面所采取的垂直控制体系。连锁影院分属于5家最大的电影制片厂：米特罗—高德温—梅耶电影公司（米高梅，洛夫公司的强大制作团队）、20世纪福克斯电影公司、派拉蒙影业公司、华纳兄弟影业公司和雷电华公司（RKO）。每个片厂每年要为自己的影院和其他影院制作50多部长片。节目或低成本电影（“B” pictures）只在自己公司的连锁影院放映，每周一次或两次，作为重要影片之间的垫场。更受欢迎的影片会得到所有放映公司的追捧，不管是哪家片厂制作的。无论国家的哪个地方，观众都可能在当地影院的名字里找到其最初所有者的蛛丝马迹：大RKO、派拉蒙、洛夫等。另外三家规模较小的电影制作公司——环球电影公司、哥伦比亚电影公司和联美电影公司也独立制作和发行影片，但为了生存，不得不将它们的影片交给五巨头所有和控制的影院。除了这八大电影制作公司外，还有一些独立公司的制片商。它们中的一些已具规模并且管理相当完善：塞缪尔高德温制片公司（Samuel Goldwyn Productions）、迪士尼影视制作公司（Walt Disney Studio）、共和国（Republic）、莫纳格兰

电影公司（Monogram）；其他还有一些从大片厂中分离出来的独立企业：从米高梅电影公司分离出来的大卫·塞尔兹尼克（David Selznick）电影公司，从派拉蒙电影公司分离出来的华特·万格（Walter Wanger）电影公司。

1939年，这8家公司制作的电影占有所有长片发行量的76%，并获得了86%的影片租借总收入。这些片厂都是美国电影制片人和发行组织（Motion Picture Producers and Distributors of America, MPPDA）的成员，该贸易组织审查其成员公司制作影片的内容，与外国政府就影片出口讨价还价，并代表整个行业履行其他职能。通过MPPDA（现在是MPAA（美国电影协会，Motion Picture Association of America）），大制作公司掌控着整个电影产业。他们不仅控制着至关重要的放映权，而且还控制着电影的发行。

大型制作公司的发行部负责将电影“销售”给放映商，而且还要实地处理电影拷贝，并将拷贝巡回送到各个影院。影片的销售还涉及广告和促销，这也有两种形式。首先，每部电影通过广告和商业指南上的评论给人第一印象，然后电影制作公司派销售代表在区域办事处提前放映。第二，发行商开展一种宣传活动来吸引公众对新影片的注意力——通过国家报纸、广播、公告板、空中文字以及任何可用和可以想到的方法。分配给每部电影的宣传预算也是决定放映商租借费用的关键。制片厂认为越重要的影片，为它的宣传活动投入的钱就越多，就会有更多的放映商希望通过它获得票房收入。

每个发行商都能尽力想出更具吸引力、最适合的宣传方式将每部影片有效地推销出去。其员工要设计张贴画，书写广告文案，甚至要为那些不愿使用自己评论人的报社准备好现成的“评论”。通常对付公众和对付商家的方法明显不同。我们都明白性和暴力不只是大众娱乐的必需品，也是广告的必需要素。这些影片发行商经常会强调其新颖性：“这是第一次搬上银幕……”、“最后可以称之为……”、“电影有史以来……”而且发行商通常还要费尽全力地掩饰这部影片可能跟上周和上个月刚刚放映的那部非常相似，并承诺这是任何人都不能错过的独特体验。但面对放映商时，他们通常会用一种完全相反的吸引方法（似乎更诚实一些）。“拍摄过《黑暗的胜利》（Dark Victory）的片厂、原班导演和明星”、“朱迪和米基再次联袂演绎《娃娃从军记》（Babes in Arms）中引起轰动的故事”。放映商寻找的是含有之前观众愿意花钱买票的各种已知因素的影片。

每部影片要有200份到400份拷贝（每份拷贝的成本大约是250美元）从实验室运到各个地区电影“交易所”。全国大约有30个交易中心——芝加哥、达拉斯、西雅图、亚特兰大等（服装、肉类和其他行业也使用这些城市作为批发中心）。所有发行商都在“电影街”（film row）进行交易。拷贝在影院开门时会及时送到，放完的拷贝要退回发行

商进行检查和修补，然后送到该区的另一家影院。全国1.8万到2万家影院（估算的数字不尽相同）中能够有9000家预订，对一部影片来说就是不错的成绩了。第一个3500份到4000份预订会被仔细研究以确定是否能成功。如果预计的收入很有希望回笼，制片厂和发行商就会投入更多的资金去推广影片。如果没有希望，那电影就会无声无息地消失掉，拷贝就被搁置在交易所，片厂和发行商就不会投入更多的钱去推广。许多不错的影片，尤其是那些比较低调而又有着细腻吸引力的影片，根本就没有机会跟观众见面就被扼杀了。

票房的资金从放映商流回发行商，并最后回到制作商手里。每个环节都会截留一部分来支付成本并获取利润（如果有的话）。由于资金审计管理松散（这会令其他行业的人非常吃惊），发行商只能信任放映商的报告，而制作商也只能信任发行商的。据说每一方都会说谎，但通常却总有充足的收入。

千方百计确保发行商和制作商的利润也是这一贸易实践的独特之处。举个例子，买片花（block booking），意思是放映商必须打包租用影片，既包括“热映”的电影，也包括“无人问津”的电影。这确保了即使是制片厂年度计划中最缺乏竞争力的电影，也能回收一些资金。盲目购买（blind buying）意味着放映商被迫预订自己并未见过的电影——有时甚至在它们开拍之前，以确保一个预先市场，并至少对可观的制作和发行成本进行一些弥补。买片花和盲目购买都会导致买空（overbuying）。在生产过剩的那些日子里，放映商可能不得不预订数量超出他们放映能力的影片以获得那些能吸引最多观众的影片。当这些举措被视为经济骚扰后（1940年联邦法院判决该做法非法），发行商对放映商进行了清仓（clearance），或称分区（zoning）。如果影院是坐落在城镇中心的“首轮”影院，其将得到它预订的影片不会在其他市中心或邻近地区或郊区放映的保证，直到一定时期之后（一般是6个月）；如果影院所在城镇很小，那么放映商知道该影片不会在方圆20英里之内的城镇放映。

在垂直控制体系存在的日子里，这种非君子式协议成功地将独立制作公司挡在了三大环节（制作、发行和放映）之外，除非它们得到大制片厂的容许。因为利润能在这三层的任意一层获得，竞争大多存在于公司内部并围绕其自身的制作、发行和放映部门。因为MPPDA成员确定了各自的势力范围（制片的种类、拥有影院的区域），大制片厂之间的竞争就如同通用汽车（General Motors）的几个分公司——别克（Buick）、奥兹莫比尔（Oldsmobile）及庞蒂亚克（Pontiac）之间的竞争一样。垂直控制还意味着电影行业能够就银幕内容严格约束自己，知道什么能够为公众所接受。通过自我审查可以预先阻止因道德义愤产生的强烈抗议所导致的票房下降，甚至是政府的介入。

7.2 审查、自我规范和压力集团

对于部分创作者来说，应对电影产业发展起来的自律机制要比应对决策人员及股东一心一意追逐利润更加麻烦。当然电影自律机制对于什么能在银幕上出现，或者更确切地说，什么不能在银幕上出现产生了重大影响。这种“制作规范”一直都在发挥作用，期间只有很小的改动，直到1968年整个电影产业采纳了国外盛行的约束观众而不是约束内容的惯例（G/PG/R/X分级制）。美国也是唯一一个从未进行国家电影审查的国家。

在之前的篇章里我们提到过，对电影进行自我规范的呼声在第一次世界大战刚刚结束后就被提上日程。它来自于公众的谴责和电影产业自身对与日俱增的州级审查制度和市级审查制度的惧怕，以及对联邦政府介入的担心。20世纪20年代早期，就有8个州和许多市通过了关于电影审查的法律。公众愤慨的主要原因是一些电影反映（一些人认为应该是加重了）新的、更自由的道德，它们以小酒壶、不过膝的裙子，以及在隆隆的跑车座椅上拥抱为特色。因酗酒而死的小童星丑闻（喜剧演员罗斯科·“肥肥”·阿巴克尔（Roscoe “Fatty” Arbuckle）被指控造成了童星的死亡）以及悬而未决的导演威廉·德斯蒙德·泰勒（William Desmond Taylor）谋杀案带给人们的震动，使好莱坞成为大众尖锐批判的对家。

1922年，美国电影制片人和发行组织聘请邮电部部长和前共和党全国主席威尔·H·海斯（Will H. Hays）为主管。“海斯办公室”应对新经济制裁和政府介入威胁的方式就是颁布《电影制作法典》（Motion Picture Production Code）。像《十诫》一样，该法典的语言主要是否定性的。其12条主要法令限制了电影不得涉及的内容和表现方式：违反法律的犯罪、性、粗口、猥亵的言行、亵渎神灵、服装、舞蹈、宗教、地点（也就是指卧室）、民族感情、标题（淫秽，下流或淫褻）和令人厌恶的题材（真实的绞刑和电刑、疲劳审讯、虐待行为、在人或动物身上烙印、明显虐待儿童或动物、买卖妇女和外科手术等）。完全禁止涉及的内容有贩毒或吸毒、性变态、“白奴”（拐卖妇女为娼）、白人与黑人的性关系和裸体。

1934年，天主教势力对于好莱坞嘲笑由两个他们的人起草的这份《法典》极其不满，于是组成了良风团（Legion of Decency），旨在抵制违背《法典》的影片（其法令已通过全国各地的演讲传播开了）。电影产业最后变得非常警醒，设定了专门的机制来强化实施：该法案的印章由制片法典执行局（Production Code Administration）掌管。约瑟

夫·I·布林（Joseph I. Breen），这位年轻的天主教新闻工作者被指派为主管。MPPDA 的成员同意不推出或不发行没有法典印章的影片。同时设立了 25000 美元的罚金以制裁那些制作、发行或放映没有获得许可的电影的行为。因为行业内的主要制片厂成员对电影产业有着垂直甚至是近乎完全的控制权，所以其后的 20 年没有一部重要影片未经审核就发行。

自然，那些在《法典》下工作的电影制作者们要努力暗示他们不能明确表达的东西，含沙射影取代了许多对于现实生活的直白描写。因为《法典》在与性有关的事件上限制最大，性也就被暴力所取代（这样会被社会和制片法典执行局更平静地接受）。好莱坞对《法典》的遵守确保了影片可以以固定的流行形式委婉地对现实进行描述，而并非将现实排除在电影之外（这曾被 20 世纪 30 年代的批评家们所争论）。例如，在影片《天堂的烦恼》（Trouble in Paradise, 1932）中，加斯东（Gaston）和莉莉（Lily）在沙发上热情地拥抱后，拥抱的高潮是通过同一张沙发的渐渐消失来表现的，沙发空了，紧接着剪辑了加斯东一只手的画面，他将“请勿打扰”的牌子挂在了卧室门口。内容的间接性，就像拍摄技术的风格化，为 20 世纪 30 年代的美国电影增添而不是减少了魅力，更能引起观众的共鸣。

7.3 色彩

像声音一样，色彩也是早期电影观众的部分体验。在默片时代，色彩被用来装饰效果和传达信息。着色（tinting）与定调（toning）是两道流行的工艺，特殊的场景被灌注成一种颜色，用来表达特殊的心境或者用来暗示时间（蓝色代表晚上，黄色代表白天）。另一种流行的程序是手工上色，这是一种相当艰苦的工作，即对每幅画面的一部分进行手工着色。这种方法经常用来处理爆炸和火灾等画面。

20 世纪 30 年代时，开发全彩色影片的技术实验最终导致了彩色印片法（Technicolor）的发明。彩色印片法的启用不仅为电影上了色，而且是那种非常明亮、高饱和的颜色。起初，制片厂只允许对影片中的若干片段上色，如歌舞片段或时装表演。不过色彩的诱惑马上使电影制作者将它用在整部影片上。大场面电影、西部电影、动画电影和音乐剧都是经常上色的类型片。最著名的当属影片《绿野仙踪》（The Wizard of Oz），桃乐西（Dorothy）走出她的屋子、进入奥兹国（Oz）的领土这一画面，充分展示了亮色调的彩色印片法调色板的效果。随后的几年里，色彩运用变得更加普遍，而且其

他上色过程取代了繁琐的彩色印片方法，大多数电影制作者开始喜欢暗色调而不是彩色印片法所带来的“圣诞礼物”式的色彩。不过采用老彩色印片法着色（它不像采用新工艺上色的电影，从不掉色）仍旧赋予了这个时代的电影以独特的活力和魅力。

7.4 20 世纪 30 年代的著名导演

部分由于美国导演协会（Directors Guild of America，成立于 1935 年，旨在提升导演的力量和形象）的努力，导演作为一个群体在 20 世纪 30 年代下半叶比在上半叶对电影拍摄的过程有了更多的控制权。少数在 20 世纪 30 年代和 40 年代初完成了重要作品的导演，成为那些正在成长的导演尊重和认可的榜样。约瑟夫·冯·斯登堡（Josef von Sternberg）、霍华德·霍克斯（Howard Hawks）、弗兰克·卡普拉（Frank Capra）和约翰·福特（John Ford）作为杰出的导演出现在许多历史学家列出的名单中。在有价值的合作者的帮助下，这些电影工作者巧妙地穿越雇用他们的制片厂所设置的重重障碍，成功地培养了自己独一无二的个人风格。虽然这些人都起家于 20 世纪 20 年代的默片，而一些人在 20 世纪 30 年代后的几十年里仍卓有成效地工作着，但他们都在这段时间内达到了创作上的成熟。

约瑟夫·冯·斯登堡是顶级视觉设计师。对他而言，影子是物质。在玛琳·黛德丽主演的一系列电影中——《摩洛哥》（Morocco, 1930）、《羞辱》（Dishonored, 1931）、《上海快车》（Shanghai Express, 1932）、《放荡的女皇》（The Scarlet Empress, 1934）（图 7.2）以及《魔鬼是女人》（The Devil Is a Woman, 1935），他塑造和完善了自己独特的、充满异国情调的银屏世界。冯·斯登堡认为，当放映画面倒置并向后回放时，电影应该可以提供一种美的体验。他有着编辑和摄影师的深厚功底，而且有证据表明，在他执导的电影中，许多摄影工作都是他完成的。当然，他深谙照明术，并用它实现了非常复杂和连贯的效果。这可能是一种掺杂了些许恭维的发现，冯·斯登堡的静态画面要比其他导演作品中的静态画面更能全面地展现其实质。

霍华德·霍克斯是一个完全不同类型的艺术家。他追求的是隐藏艺术的艺术。虽然他仍遵照类型片的传统工作，但还是成功地表现并重复着专业精神、个人勇气（以及懦弱）、对团队的忠诚、男人间的友谊以及两性间的战争等主题，显而易见，这些对他而言是值得首要和持续关注的。整个 20 世纪 30 年代，霍华德·霍克斯一直在拍摄关于飞行的



图 7.2 《放荡的女皇》，美国，1934，约瑟夫·冯·斯登堡；山姆·贾菲（Sam Jaffe）和玛琳·黛德丽

电影（《黎明侦察》（*The Dawn Patrol*, 1930）；《天使的翅膀》），而他本人在一战时就是一名飞行员。在这两部影片中，霍克斯对飞行员的刻画令人钦佩。危险飞行可以是毫无意义而且可怕的，但其涉及的友情、自豪和勇敢却是受人尊敬的。在《黎明侦察》中没有女性角色（甚至没有提及她们，除了那些已故飞行员的母亲），她们的缺失被飞行员之间“女性般”的柔情所填补。《天使的翅膀》中让珍·亚瑟去追卡莱·葛伦，但是就是因为是女人，她不能真正地理解男人们的行为，她所代表的是对团队的隐形威胁。这些都是霍克斯作为动作片导演、男人片导演一成不变的主题素材。

彼得·伍伦（Peter Wollen）认为霍克斯的全部作品中充斥着动力和压力。伍伦也将他所谓的疯狂喜剧（包括《二十世纪快车》（*Twentieth Century*, 1934）和《育婴奇谭》（*Bringing Up Baby*, 1938））看做冒险电影的逆转。“它们是英雄电影中潜在紧张状态的痛苦暴露。”他写到，“而这些影片应该显示的是男人对自然、女人、动物和幼稚的征服；喜剧片是他的耻辱，显示了他的倒退。英雄变成了受害者，虽然并没有抛弃对社会的关注，却混杂有可怕的闹剧。”^①这两个层次必须放在一起，伍伦争辩道，如果我们要完全看懂霍克斯在其重复的影片主题中讲述的内容的话。

弗兰克·卡普拉的喜剧实质上是关于社会的。它们表达了对美国社会、经济和政治的明确看法——一种传统上被认为是独特的卡普拉思科式（*Capraesque*）的观点，不过约

① 彼得·伍伦，《电影的符号和意义》（*Signs and Meaning in the Cinema*，伦敦：瑟克·瓦伯格出版社（*Secker & Warburg*），1972），P91

瑟夫·麦克布莱德（Joseph McBride）1992 年所著的关于这位导演的传记，希望人们注意到与卡普拉长期合作的电影剧作家罗伯特·里斯金（Robert Riskin）在确立卡普拉与众不同的主题中所作出的重要贡献。影片《第兹先生进城》（1936）和《史密斯先生上美京》（1939，图 7.3）赞扬了“小人物”（分别由加莱·古柏（Gary Cooper）和詹姆斯·斯图尔特饰演）——他们看上去默默无闻，但一旦被惹怒，就能够击败那些城市的滑头和权威人士。他们的胜利是通过勇气、毅力和无法击垮的尊严获得的，这同美国人直面现实时的正直作风完全契合。通常在卡普拉的影片中，即便是反派人物也被重新定位，因为他们的心地通常也是善良的。这种对美国的粉饰通常通过约瑟夫·沃克（Joseph Walker）清晰而光芒四射的影像来完成，而卡普拉的最好的电影是由他们担任摄影师的。

卡普拉描绘的国家实质上是一个理想化的小镇式美国（尽管第兹先生的故事明显发生在纽约，而史密斯先生的故事设置在华盛顿）。他的电影颂扬可爱的怪癖和家常美德。即使在 20 世纪 30 年代，这种观点也显得很怀旧。理查德·格里菲斯在其《直到今天的电影》（*The Film Till Now*）一书中将卡普拉的理念定义为“善意的幻想”。卡普拉电影的大获成功证实了在乱世中他的视角很具吸引力。如果说卡普拉的这种敏感性转变成了 30 年代的普遍情感的话，那他 30 年代后的电影所见证的则是一个男人正在丢掉他那种流行的善意。在 1941 年的影片《约翰·多伊》（*Meet John Doe*）中，卡普拉和瑞斯金将小人物做好事的主题向更加黑暗的方向变化。在这个故事中，一个玩世不恭的报纸专栏作家（由芭芭拉·斯坦威克（Barbara Stanwyck）饰演）编造了一个人物（约翰·多伊），他威胁要因美国社会的腐败猖獗而自杀。而一位长相不错的无业游民（加莱·古柏饰演）后来被雇用假扮这个由斯坦威克捏造出来的人物。这种故事的合理结果应该是古柏所演的那个人物自杀。但是卡普拉却受不了这种悲剧式的结局。“无可奈何下设置了某种毫无意义的记录”，卡普拉在自己的自传里这样写道：“我拍摄了 5 个不同的结局，然后在影院观众面前一一进行尝试，但都失败了，这就像是被刺破了的气球”。最终，他选择了一个传达谨慎乐观态度的结局。从影片《约翰·多伊》所造成的困窘中摆脱出来后，卡普拉在《风云人物》（*It's a Wonderful Life*, 1946）中又导回了那些帮助他在早期大获成功的元素。虽然同他的其他任何一部影片一样，这部电影经过精雕细琢（这是卡普拉的最爱，并成为圣诞节电视上的传统节目），但票房惨败。它的失败暗示着 20 世纪 40 年代中期的美国在经历了第二次世界大战后发生了翻天覆地的变化。除了他为空军所拍摄的《我们为何而战》（*Why We Fight*）系列纪录片算是为战争作了一些贡献外，卡普拉的想法和感情似乎还停留在早期。

约翰·福特同霍克斯相似，而同斯登堡和卡普拉不同，20 世纪 30 年代后一些他的佳作还在不断问世，在这个时期建立了自己的威望。这个过程从《海艇救大赛》（*Steamboat*



图 7.3 《史密斯先生上美京》，美国，1939，弗兰克·卡普拉；詹姆斯·斯图尔特

Round the Bend, 1935) 开始，接着有《鲨岛逃生记》(The Prisoner of Shark Island, 1936)、《关山飞渡》(Stagecoach, 1939) 和《少年林肯》(Young Mr. Lincoln, 1939)，所有这些作品都表明福特是美国尤其是西部边境地区历史的讲述者和美国民俗文学的重建者。

影片《关山飞渡》为其后的西部电影设定了标杆，剧本由与福特长期合作的达德利·尼科尔斯 (Dudley Nichols) 创作，而表演则由另一位福特的坚定拥护者约翰·韦恩 (John Wayne) 承担 (由一个引人入胜的近景跟拍镜头引入，图 7.4a)，这次表演也为他的事业铺平了道路。影片是一个拼凑起来的故事，讲述了一群人被迫共乘一辆马车的冒险故事。其情节遵循了经典旅行片的架构，马车横跨了贫瘠的犹他州纪念碑山谷 (Utah's Monument Valley, 图 7.4b)。这一宏大的设置后来被认定为西部类型片的原型之一。影片中的许多角色也很经典：韦恩是位自称改邪归正的在逃犯，克莱尔·特雷弗 (Claire Trevor) 是一位热心的舞女，托马斯·米切尔 (Thomas Mitchell) 是一位酗酒的医生，而伯顿·丘吉尔 (Berton Churchill) 则是一名腐败的银行家，声音粗哑的西部电影标志人物安迪·迪瓦恩 (Andy Devine) 也在车上，他是马车夫。

继影片《关山飞渡》之后，福特拍摄的西部电影还有《侠骨柔情》(My Darling Clementine, 1946) 和《搜索者》(The Searchers, 1956)，在这两部电影中，福特继续探索欧洲人在“新世界”开拓疆土的运动。这些电影中的野蛮形象常常以印第安土著的形象出现，他们通常成帮结伙地在大平原上横冲直撞、毫无章法，这与由约翰·韦恩、亨利·方达 (Henry Fonda) 和詹姆斯·斯图尔特等广受尊重的明星饰演的角色所率领的



图 7.4a 和图 7.4b 《关山飞渡》，美国，1939，约翰·福特；a. 约翰·韦恩

整齐划一的骑兵部队形成了鲜明的对比。和其他西部电影导演一样，福特认为美洲的这些土著居民是阻挡文明秩序发展的绊脚石。他后来重新审视了对美国土著的态度，并于 1962 年拍摄了他的最后一部影片《安邦定国志》(Cheyenne Autumn)，其中着重表现了土著居民因英国政府实行的政策而被迫从自己祖先的家园离开后的困境。

几乎所有福特的影片，无论是何种类型，都透露出他对自然的崇敬。福特喜欢外景，往往通过展现广阔的天空来对比狭窄、拥挤的内景空间。为了表现内景的那种压抑性，他常常采取非常手段，即在布景上搭屋顶，在许多场景中这些屋顶就若隐若现地悬在人物的头顶上。福特的传统观念还包括家庭观和对过去的怀念：坟墓场景、老调的民间音乐以及为亲人复仇的需求，这些都是他的影片中反复出现的主题。

7.5 20 世纪 30 年代出现的类型片

虽然类型片的出现是为了满足电影大批量制作和流行的需求，但它们却持续吸引着美国电影人的关注。在 20 世纪 20 年代的流行类型片中，无声喜剧片随着声音的引入受到极大影响。我们在哀叹不受时空阻隔的无声喜剧表演和伟大丑角演员渐渐消逝的同时，仍然想要欢迎新式喜剧和那些伴随有声时代而来的创造者。当然，西部电影会受到有声舞台的阻碍，在 20 世纪 30 年代上半叶，基本上它们的制作预算被降到“B”和“C”级而其声望也相对下滑。它们成为小孩和乡村成年人在周六下午最爱的“西部戏”，但总体而言，这对电影的发展无关紧要。20 世纪 30 年代，随着新的有声媒介的出现，剧情片中

最具活力和特色的电影类型包括音乐剧、黑帮电影、恐怖电影、有声喜剧和卡通片。

音乐剧依赖于声音而存在。该类型片的先驱之一是1925年拍摄的影片《风流寡妇》，它也是冯·施特罗亨最受欢迎的电影，在播放无声表演和字幕的同时，必须配以后排管弦乐队或管风琴家现场演奏的弗朗兹·莱哈尔（Franz Lehar）伴奏曲，才能使观众满意。确切地说，那部引起变革的电影《爵士乐手》（Jazz Singer, 1927）预示了后台音乐片的形成，这是早期音乐片的一种亚类型。它最欠缺的就是舞蹈，而音乐片的吸引力一半来自音乐，一半来自舞蹈。从《1929 好莱坞滑稽剧》（The Hollywood Revue of 1929），到《周末夜狂热》（Saturday Night Fever, 1977）、《浮生若梦》（All That Jazz, 1979）、《闪舞》（Flashdance, 1982）以及《芝加哥》（Chicago, 2002），音乐片的创作者通常是载歌载舞的男人和女人们。

《1929 好莱坞滑稽剧》是音乐剧中一类影片的原型，滑稽剧盛行于20世纪30年代和40年代上半叶，第二次世界大战后逐渐消失，只有少数例外（《齐格菲尔德歌舞团》（Ziegfeld Follies, 1946）；《新面孔》（New Faces, 1952））。《1929 好莱坞滑稽剧》包括了几段与叙事完全无关的“表演”，就像舞台表演一样，银幕上的滑稽剧让全世界观众都能欣赏到杰出艺人的表演，而以前这只能在百老汇和不常见的巡回演出中才得一见。通常情况下，表演会非常棒，因为他们已经都是超级大师了（如剧团掌门人弗洛伦兹·齐格菲尔德（Florenz Ziegfeld）），滑稽剧电影则使表演有了完美的可能性——一定是最好的演员所呈现的最佳表演，而这在剧院现场表演中则是特殊看点。

另外一种源于剧院的早期音乐剧是被拍成电影的轻歌剧。它开始于恩斯特·刘别谦（始于1929年的《琼宫艳史》）和鲁本·马摩里安（Rouben Mamoulian, 《今夜爱我》（Love Me Tonight, 1932）创作的浪漫音乐喜剧片。这些轻歌剧式的电影由派拉蒙拍摄，莫里斯·切瓦力亚（Maurice Chevalier）或珍妮特·麦克唐纳（Jeanette MacDonald）主演。转到米高梅后，刘别谦于1934年执导了他的版本的《风流寡妇》，演员还是原班人马。正是因为米高梅，轻歌剧才得以发展，一系列受人喜爱的标准舞台剧被搬上银幕。其中的第一部是1935年拍摄的《淘气的玛丽达》（Naughty Marietta）。在这些影片的拍摄过程中，切瓦力亚被纳尔逊·埃迪（Nelson Eddy）取代，他同麦克唐纳一起为影片的所有相关人员赚了大笔的钱。

首部后台音乐剧可能是《百老汇旋律》（Broadway Melody, 米高梅, 1929），这也是第一部奥斯卡获奖影片，不过音乐剧时代却是由华纳兄弟开启的。在20世纪30年代，华纳兄弟影业公司引进了百老汇的老演员布斯比·伯克莱（Busby Berkeley），他成为导演大型演出的大师。他的歌舞群以军队级的精确度来表演精心编排的舞步，今天可以理解为是对“阵列”的欣赏。这种夸张的创新还含有一种异域的魅力。早期伯克莱壮观的舞

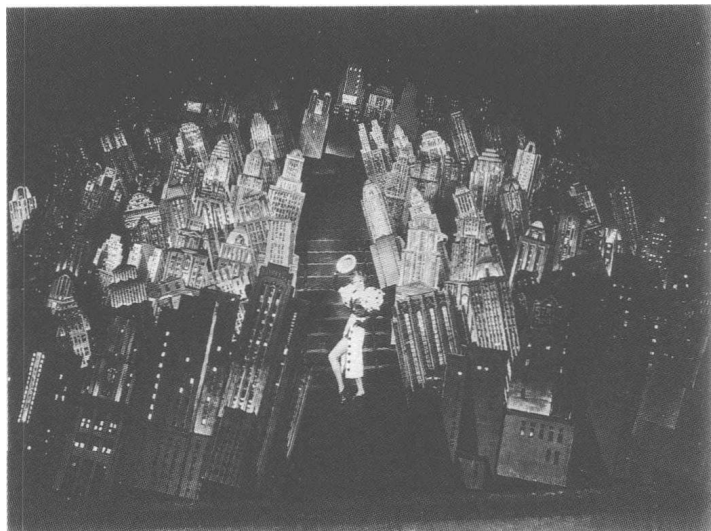


图 7.5 《第四十二街》(42nd Street), 美国, 1933, 劳埃德·培根 (Lloyd Bacon) / 布斯比·伯克萊; 卢比·凯勒 (Ruby Keeler)

台布景以及对于镜头、剪辑和特效的大胆使用都被借鉴到了剧情音乐剧中。

伯克萊在 1933 年拍摄的影片《第四十二街》中开始了一种全面的特殊创作 (图 7.5), 下面的场景都能让我们联想到他的名字: 镜头从几乎任何一个角度 (除了剧场舞台前静止的角度) 拍摄大批女歌舞演员。当她们形成花样图案或奇特的同心圆表现相互链接的齿轮时, 采用过肩镜头进行拍摄。或者摄影机会被放到地板那么低的位置并在她们叉开的双腿之间穿梭, 以一种稍带情色又巧妙优雅的方式拍摄。演出服和布景都为支撑和强调总编舞的奢华幻境而专门设计, 或者另辟蹊径, 采用舞台装饰的视觉效果编排舞蹈, 并充分利用其所提供的每一种暗示。合唱团唱着带颤音的切分音走上台阶, 他们朝向镜头并举起硬纸板做的摩天大楼的背景画, 将自己挡住, 形成一个微缩的曼哈顿。伯克萊后来在《淘金者》系列片 (1933, 1935, 1937) 中坚持并精心设计了这种令人惊叹的 (且怪诞的) 欢乐。

由弗莱德·亚斯坦 (Fred Astaire) 和金格尔·罗杰斯 (Ginger Rogers) 主演的系列影片率先以歌唱和舞蹈为借口放弃了剧场舞台布景。虽然他们通过饰演专业的舞蹈演员使舞蹈技巧可信, 但他们的活动空间从剧场挪到了现实世界, 并在情绪充足的地方插入歌舞。亚斯坦和罗杰斯的电影从 1933 年一直持续到 1949 年, 作为一种链条, 将起于《第四十二街》的后台音乐片 (同年, 亚斯坦 / 罗杰斯的《飞往里约》(Flying Down to Rio) 放映) 和米高梅的《锦城春色》(On the Town) (同年, 最后一部亚斯坦 / 罗杰斯影片《金缕帝后》(The Barkleys of Broadway) 放映) 为代表的众多优秀音乐片联系了起来, 在他们的影片中让歌舞作为生活的一种自然反应而融入电影。米高梅的系

列歌舞片由制片人亚瑟·弗里德 (Arthur Freed) 监制, 其中包括了一些电影史学家认为是标志这种类型片顶峰的电影:《相逢圣路易》(Meet Me in St. Louis, 文森特·明奈利 (Vincente Minnelli), 1944)、《雨中曲》(Singin' in the Rain, 金·凯利 (Gene Kelly)) 和斯坦利·多南 (Stanley Donen, 1952), 以及《花车》(The Band Wagon, 明奈利, 1952)。更近几年, 传统的音乐片已经被以下突变形式所取代了:“摇滚风”, 如《伍德斯托克》(Woodstock, 迈克尔·沃德利 (Michael Wadleigh), 1970); 舞蹈比赛类电影, 如《周末夜狂热》(约翰·巴德姆 (John Badham), 1977); 百老汇改编剧, 如《芝加哥》(Chicago, 比尔·肯顿 (Bill Condon), 2006); 奇幻电影, 如《红磨坊》(Moulin Rouge, 巴兹·鲁曼 (Baz Luhrmann), 2001) 和《穿越苍穹》(Across the Universe, 茱莉·泰默 (Julie Taymor), 2007); 以及音乐录影带。

虽然在20世纪20年代也有多部表现黑帮的电影 (例如冯·斯登堡的《下层社会》(Underworld, 1927)), 但黑帮电影与20世纪30年代有着密不可分的联系。这一时期充斥着低速行驶的轿车、轮胎和刹车发出的刺耳的尖叫声、汤姆式冲锋枪发出的沉闷的噪声、玻璃的爆炸声及其振动发出的嗡嗡声。黑帮电影由此应运而生并在这种环境下逐渐发展壮大。《小霸王》(Little Caesar, 1930, 图7.6) 是这一系列影片的开端, 影片《国民公敌》(The Public Enemy, 1931) 和《疤脸大盗》(Scarface, 1932) 确立了黑帮电影的地位。随后的几十年中, 该类型片的主题从表达“成功不惜任何代价”理念转而叙述不同于美国20世纪30年代经济萧条社会的两难问题: 第二次世界大战造成的心理错位 (《百热》(White Heat), 1940)、后水门时代的政治腐败 (《教父》(The Godfather) 系列, 1972、1974 和 1990)、非道德积累财富 (《好家伙》(Goodfellas), 1990), 以及种族关系 (《美国黑帮》(American Gangster), 2007)。

作为黑帮电影的原型, 由茂文·勒洛埃 (Mervyn LeRoy) 执导的《小霸王》以最简单和最明确的形式涵盖了经典黑帮电影的基本主题。主角恩里科 (Rico, 爱德华·G·鲁宾逊 (Edward G. Robinson) 饰演), 或称之为反主角, 起初是个雄心勃勃的持枪匪徒——是匪帮里最强硬、最冷酷的一个, 唯一能驱动他的就是对权力的掌控。电影制作者并不觉得有必要去更正戏剧的前提: 它被直接给出。那些高高在上的人令人羡慕, 因为他们有钱有地位。而当一个人向上爬时变得软弱, 就是一种危险。高尚和多愁善感使人变得软弱, 并因为“丧失胆量”而导致毁灭。影片从恩里科谋杀了一个被抢劫的受害者开始, 并以恩里科没有开枪射他的朋友而被警察射杀结束, 他的朋友乔伊·马萨拉 (Joe Massara, 小道格拉斯·费尔班克斯 (Douglas Fairbanks, Jr.) 饰演) 间接导致了死亡。

当音乐片和黑帮电影在华纳兄弟影业公司兴起时, 恐怖电影则是环球电影公司的特色招牌。这些《泥人哥连》和《吸血鬼诺斯费拉杜》风格特色的影片似乎对于声音技



图 7.6 《小霸王》，美国，1930，
茂文·勒洛埃，爱德华·G·鲁宾逊，
(中间靠右)

术的到来没有多大贡献，倒是对于源于早期德国影片的照明技术贡献颇多。明暗对比照明（Chiaroscuro lighting）对于恐怖气氛的营造至关重要，而从德国流亡过来的电影人的名字也出现在这一系列影片的技术人员名单上。同德国一样，可能在动荡不安的年代里，观众尤其喜爱银幕上的恐怖画面。无论如何，同黑帮电影一样，两部美国恐怖电影的原型为其后的同类影片完全设定好了特色：《弗兰肯斯坦》（Frankenstein）和《德拉库拉》（Dracula），这两部影片都发行于1931年，至今仍以视频录影带的形式在流通，并且在大学电影课堂中十分活跃。

《弗兰肯斯坦》开棺的场景（图 7.7a）——在墓碑周围的低角度镜头、一个标志性的十字架和一具死尸设定了影片的氛围。荒凉的景色、遥远的古老城堡、弗兰肯斯坦博士做实验的可怕石塔，以及电极闪烁的实验室内景——所有这些都成为了哥特式恐怖电影的相似画面。末日即将到来的感觉像棺材板一样笼罩着整部电影。风格化的王室布景和暗淡的黑白摄影营造了黑暗阴郁的视觉氛围，这种氛围在该类型影片中占主导地位。

作为社会的弃儿，怪物产生了一种移情反应，这是根据我们自身的孤独感和异化感而产生的（图 7.7b）。可能一个被萧条缠身、经济上和文化上都被剥夺了权利的社会公民特别容易受到这种影片的吸引——同样已暗示着在权力高位处存在着疯狂，它会释放出一种可怕的、非人性的、无法控制的破坏性力量。

典型的恐怖电影同黑帮电影相似，植根于20世纪30年代那个特定时期，在那之后就慢慢衰弱了，蜕变成更为简单的恐怖故事，最后甚至成了拙劣的自我模仿（一系列“阿博特和科斯特洛两傻的奇遇（Abbott and Costello Meet）”电影、《两傻大战科学怪人》（Abbott and Costello Meet Frankenstein, 1948）、《两傻大战隐形人》（Abbott and Costello Meet the Invisible Man, 1951）和其他影片）。虽然境况不佳，但这种类型片并没有随着

30年代的结束而消亡。与此相反,维尔·鲁东(Val Lewton)在20世纪40年代拍的一系列恐怖电影,如《豹人》(Cat People, 1942)、《与僵尸同行》(I Walked with a Zombie, 1943)和《盗尸者》(The Body Snatcher, 1945),标志着它们已经放弃了存在于这一类型的早期影片中的那种露骨的恐怖效果,而以细腻见长。后来罗杰·科尔曼(Roger Corman)在英国拍摄了一系列根据埃德加·爱伦·坡(Edgar Allan Poe)的小说改编的电影(《厄舍古厦的倒塌》(The Fall of the House of Usher, 1960)和《红死病》(The Masque of the Red Death, 1964)),这使恐怖电影似乎恢复了全面健康。虽然它不像音乐剧或黑帮电影是独特的美国风格,但像其他类型片一样,恐怖电影还是被包括科尔曼、布莱恩·德·帕尔玛(Brian De Palma)、乔治·罗梅罗(George Romero)、约翰·卡彭特(John Carpenter)和韦斯·克雷文(Wes Craven)在内的许多电影制作人孜孜不倦地探索着。这是美国在20世纪30年代对电影业的又一持续贡献。

喜剧在电影制作的初期就已盛行了,而在有声时代它又找到了新的表达方式。第一类喜剧利用了妙语和双关语的新形式。虽然像是在描摹剧院的室内喜剧,然而某些优秀的喜剧影片(刘别谦的《天堂的烦恼》(Trouble in Paradise, 1932))的视觉吸引力仍得以保留,图像和声音也相得益彰。第二类喜剧出自滑稽剧和舞台剧,用善交谈的喜剧明星换掉了无声的小丑,电影和公司的语言风格都是根据这些喜剧明星的才华而量身定做的。举个例子,马克思兄弟(Marx Brothers)只是将他们在剧院的拿手好戏搬到了胶片上,其作品《椰子果》(The Cocoanuts)和《疯狂的动物》(Animal Crackers)分别拍摄于1929和1930年。W·C·费尔得斯(W. C. Fields)是一位著名的滑稽演员,他最令人难忘的那些电影桥段(例如惯用弯曲的台球杆)通常已在之前的舞台上表演过。梅·韦斯特(Mae West)早在她出现在银幕上之前,就已经在舞台上塑造了自己独特的形象(图7.8)。这里要指出的是,20世纪30年代伟大的喜剧明星们都有使用声音的经验,尤其是



图 7.7a 和图 7.7b 《弗兰肯斯坦》, 美国, 1931, 詹姆斯·惠勒 (James Whale)

使用自己独具特色的声音作为肢体表演的补充。实际上，他们需要通过使用声音来达到全面的喜剧效果。

发展于 20 世纪 30 年代的第三类喜剧称为“神经喜剧”（screwball comedy）。这一类型片将成熟的机智与滑稽的动作结合到了一起，以快速、机智的对白以及两性间的争斗为特色，其中男女的角色经常颠倒（就传统观念而言，男性代表力量并处于统治地位）。最常见的“神经喜剧”演员有克劳黛·考尔白（Claudette Colbert）、加莱·古柏、艾琳·邓恩（Irene Dunne）、卡莱·葛伦·珍·哈露（Jean Harlow）、凯瑟琳·赫本（Katharine Hepburn）、卡罗尔·隆巴德（Carole Lombard）、罗莎琳德·罗素（Rosalind Russell）、芭芭拉·斯坦威克和詹姆斯·斯图尔特。

弗兰克·卡普拉取得巨大成就的影片《一夜风流》（It Happened One Night, 1934）可能是第一部“神经喜剧”。霍华德·霍克斯同样成功执导过这一亚类型片：《二十世纪快车》（1934）、《育婴奇谭》（1938）、《星期五女郎》（His Girl Friday, 1940）和《火热舞会》（Ball of Fire, 1941）。对这一类型片有巨大贡献的其他导演还包括格雷戈里·拉·卡瓦（Gregory La Cava）（《我的高德弗里》（My Man Godfrey），1936）、威廉·威尔曼（William Wellman）（《毫不神圣》（Nothing Sacred），1937）和莱奥·麦卡雷（Leo McCarey）（《可怕的真相》（The Awful Truth），1937）。由普雷斯顿·斯特奇斯（Preston Sturges）执笔并导演的系列喜剧（《淑女伊芙》（The Lady Eve, 1941）、《棕榈滩的故事》（The Palm Beach Story, 1942）、《摩根河的奇迹》（The Miracle of Morgan's Creek, 1944）和《战时丈夫》（Hail the Conquering Hero, 1944）等也属于这一类型。

剧本要比导演和演员的表演更重要，它是“神经喜剧”的基础，剧作家尤其是本·赫克特（Ben Hecht）、罗伯特·瑞斯金、查尔斯·布拉克特（Charles Brackett）、比利·怀尔德（Billy Wilder）和普雷斯顿·斯特奇斯等人定下了这一类电影的主题、情节和对白的典型模式。不可能发生的荒谬情境被设定，然后就如同每天发生的事情一样继续向前发展。《育婴奇谭》的剧本由达德利·尼科尔斯（Dudley Nichols）和黑格·师尔德（Hagar Wilde）编写，凯瑟琳·赫本饰演的女主角的晚礼服在一家优雅的餐厅被撕坏，这令卡莱·葛伦这位古生物学者非常尴尬，剧情由此开始深入。后来（1）他们与装满小鸡的卡车相撞；（2）葛伦在一个农庄周围追逐姨妈的狗，要找到一根雷龙骨；以及（3）一只野生豹子被误认为是经驯养的豹子（也就是片名中的婴儿）。其对白中满是明白无误的美式辞藻。这些电影都证明观众会密切而敏感地关注方言词语——俏皮话、俚语和陈词滥调都可制造出令人开怀的效果。

被电影行业称为女性电影的影片以女性观众为受众，她们是看下午场电影最大的群体，这种影片主要包括爱情故事剧和家庭情节剧。这一类型片起源于 20 世纪 20 年



图 7.8 《我的小山雀》(My Little Chickadee), 美国, 1940, 爱德华·克莱恩 (Edward Cline); W.C. 费尔得斯和梅·韦斯特

代,那时女性自己去参加娱乐活动为社会所接受,而它到了30年代才开始繁荣起来。众多迷人的巨星、爱情故事吸引了众多的影迷。这些演员包括鲁道夫·瓦伦蒂诺 (Rudolph Valentino) 和葛丽泰·嘉宝 (Greta Garbo)。红得发烫的嘉宝开始在《肉体与魔鬼》(Flesh and the Devil, 克拉伦·布朗 (Clarence Brown), 1927)、《瑞典女王》(Queen Christina, 鲁宾·马莫利安, 1933) 和《茶花女》(Camille, 乔治·库克 (George Cukor), 1937) 等影片中崭露头角。而瓦伦蒂诺则早已凭借在《酋长》(The Sheik, 1921) 中对艾格尼丝·艾尔斯 (Agnes Ayres) 说的那句甜言蜜语“躺下,你这小傻瓜”,迷倒了数百万人。约瑟夫·冯·斯登堡在20世纪30年代执导的一系列令人难忘的爱情故事成就了银幕皇后玛琳·黛德丽(《摩洛哥》(1930)和《维纳斯女神》(Blonde Venus, 1932))。

在《瑞典女王》中,嘉宝饰演一位瑞典女王,她与一位国外特使未尽的爱情致使她放弃了王位。在这部影片著名的最后一个镜头中,女王克里斯蒂娜 (Christina) 站在将她带离瑞典驶向未知世界的船头以一种不可思议的表情紧紧盯着大海。马莫利安反复告诫嘉宝在拍摄这个镜头时要排除一切私心杂念,以使观众在看见这个镜头时能够读到他们自己希望见到的克里斯蒂娜。此后的电影,如《英国病人》(The English Patient, 1997) 和《泰坦尼克》(Titanic, 1998), 都尝试使这种描写悲剧爱情故事的类型片重获新生。不过从一定意义上讲,《瑞典女王》和其他与之相似的电影都是不可复制的。无论出于何种原因,好莱坞都不能再制造出这种能表现得如此狂野和梦幻的爱情女神和偶像了。

家庭情节剧就是记录家庭琐事的影片,也是在这一时期崛起的,其明星有芭芭拉·斯坦威克、贝蒂·戴维斯 (Bette Davis) 和琼·克劳馥 (Joan Crawford)。她们在一系列影

片中展现了自己的演技，如《史帝拉·达拉斯》(Stella Dallas, 金·维多, 1937)、《扬帆》(Now, Voyager, 欧文·拉帕尔 (Irving Rapper), 1942) 和《欲海情魔》(Mildred Pierce, 迈克尔·寇蒂斯 (Michael Curtiz), 1945)。在这些电影中，所有的问题都成了家庭问题，影片对私生、通奸和亲子关系等问题进行了探索。

影片《史帝拉·达拉斯》是对母爱的动情礼赞，代表了这一类型片的最高境界。斯坦威克因饰演一位来自下层阶级的母亲而获奥斯卡奖，影片中母亲的地位使她与自己努力向上爬的女儿劳里尔之间出现了隔阂。随着劳里尔变得越来越优雅，母亲史帝拉显得越来越污秽和庸俗。最终她只能通过大落地窗观看自己女儿劳里尔的婚礼，她的女儿正在进入通往上层社会的婚礼殿堂，而她花哨的衣服和招摇的行为举止却只能和他们保持安全的距离。

贝蒂·戴维斯在影片《扬帆》中经历了另一种转变，这一次是从寒酸的老处女变成了迷人的养母。在一位精神病医生伯父 (克劳德·雷恩斯饰演) 的照料下，戴维斯饰演的夏洛特·维尔 (Charlotte Vale) 反抗着处处为自己做主的母亲 (图 7.9a)，并和情人杰里·达兰斯 (Jerry Durrance, 保罗·亨里德 (Paul Henreid) 饰演) 在一次远航旅行中相遇 (图

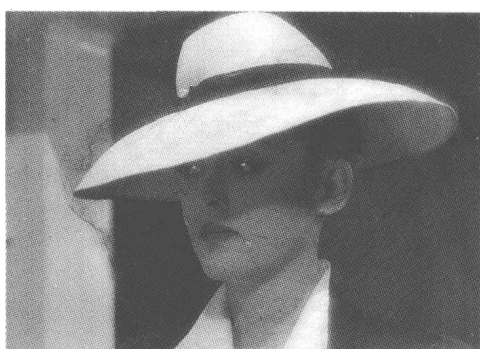
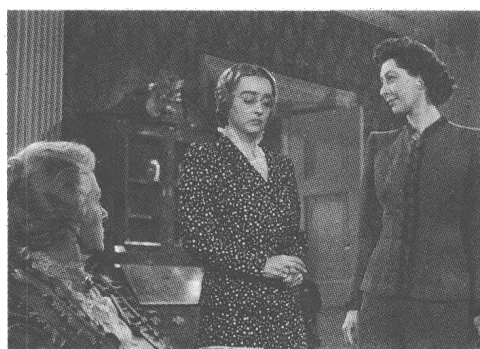


图 7.9a- 图 7.9d 《扬帆》，美国，1942，欧文·拉帕尔

7.9b)。虽然两人没有办法结婚,但夏洛特一直照顾着杰里麻烦的女儿蒂娜(Tina)(图7.9c)。在电影的最后一个场景里,杰里为夏洛特点燃了香烟,两人站在阳台上望向夜空,夏洛特说出了那句著名的女性放弃权利的声明:“哦,杰里,我们不要月亮啦!”她喊道:“我们有星星!”(图7.9d)。

母亲—女儿的关系在《欲海情魔》(1945)中又一次成为了电影主题,其中琼·克劳馥饰演了一位自力更生的饭店老板,她用自己辛辛苦苦挣来的钱宠爱着自己的女儿维达(Veda)。这个故事被推到了一个黑暗的边缘,其高潮以血腥的激情和浪漫的背叛为特色。影片导演迈克尔·寇蒂斯在这部家庭情节剧加侦探片中使用了两种风格:前面的场景使用均衡的照明风格,后来的场景则使用一种充满浓重阴影的戏剧性照明风格。

多萝西·阿兹娜(Dorothy Arzner)是这一时期在好莱坞工作主要导演中的唯一女性,她擅长于女性电影,拍摄了一系列颂扬女性生活和女性关系的电影。她同女演员一同工作,将她们的才华发挥到了极致,并在拓展她们演艺生涯方面发挥了重要作用,例如,和克拉拉·鲍(Clara Bow)在《野宴》(The Wild Party, 1927)中的合作,同凯瑟琳·赫本在《克里斯托弗·斯特朗》(Christopher Strong, 1933)中的合作,以及同罗莎琳德·罗素(Rosalind Russell)在《克雷格的妻子》(Craig's Wife, 1936)中的合作。阿兹娜最著名的电影是1940年的《跳舞,女孩,跳舞》(Dance, Girl, Dance),该片有两个主角,一个是有抱负的芭蕾舞演员朱迪(玛琳·奥哈拉(Maureen O'Hara)饰演),一个是滑稽女王巴波斯(Bubbles, 露茜丽·鲍儿(Lucille Ball)饰演),这是个关于女性间的竞争与友谊的故事(图7.10)。电影的高潮部分描绘了朱迪在滑稽剧院中面对一群狂妄的观众进行表演,糟糕的经济状况使她不得不接受这份工作。突然她转而瞪着人群,停止了表演,向那些以为花了钱就可以自以为是、妄加评论的观众喊:“继续盯着看啊!”她大叫:“我不怕羞。继续。笑啊!让你的钱花得值。没人会伤害你们。我知道你们想看我把衣服撕掉,这样你们那五毛钱花得才值。”电影发展到这个时候,影院中正在观看奥哈拉踮着脚尖旋转的观众,开始感觉到他们作为观众所享受的轻松、被动的角色也在遭受指责。

在20世纪30年代和40年代初,那些不是类型片而且最初其素材也不是为了银幕而构思的影片是对文学、戏剧、历史或这些资源组合的改编,其中包括这10年内最昂贵、最著名的大作。仅1935一年就有宏大的影片《叛舰喋血记》(Mutiny on the Bounty)(图7.11),马克斯·莱因哈特(Max Reinhardt)根据莎士比亚的《仲夏夜之梦》改编的电影、用三色彩色印片法拍摄的第一部长片《浮华世界》(Becky Sharp),《铁血船长》(Captain Blood, 其中有一些构思巧妙、拍摄精湛的海战)、《大卫·科波菲尔》(David Copperfield)和《抗敌英雄》(Lives of a Bengal Lancer)。这些影片都展现了20世纪30



图 7.10 《跳舞，女孩》，美国，1940，多萝西·阿兹娜；玛琳·奥哈拉和露茜丽·鲍儿

年代好莱坞大制片厂制作电影的规模和技巧。它们耗资巨大，赚钱也颇丰。这些由专业人士创作出的华丽奇特幻象自然吸引了众多观众。

在创作这些备受赞誉作品的好莱坞专业人士中，最著名的就是威廉·惠勒（William Wyler），他凭借《米尼弗夫人》（Mrs. Miniver，又名《忠勇之家》，1942）和《黄金时代》（The Best Years of Our Lives，1946）获得奥斯卡奖，两部影片都是改编于文学名著。惠勒改编的其他电影也获得了奥斯卡提名，其中涉及的文学著作有辛克莱·刘易斯（Sinclair Lewis）的《多兹沃思》（Dodsworth，1936）、西德尼·金斯利（Sidney Kingsley）的《死角》（Dead End，1937）、艾米莉·勃朗特（Emily Bronte）的《呼啸山庄》（Wuthering Heights，1939）、萨默赛特·毛姆（Somerset Maugham）的《香笺泪》（The Letter，1940）和莉莲·海尔曼（Lillian Hellman）的《小狐狸》（The Little Foxes，1941）。这些文学作品的一大特色是人物关系复杂，惠勒那些知名的深度作品对这些人物及其关系都有传神的银幕表现，这使得观众在一个既定场景中可以将注意力集中到不止一个戏剧中心上。一个令人难忘的例子就是影片《黄金时代》中几个角色聚在酒吧里的场景。一些人坐在钢琴边，包括其中两个主角，他们在银幕前景的右侧；几个坐在吧台边的人在银幕中间靠左的地方，随着钢琴的演奏作出反应；第三个主角正在银幕背景的中间位置打电话。

20 世纪 30 年代的现场喜剧和其他长片通常都要排在深受观众喜爱的卡通短片之后。卡通电影在电影发展早期就断断续续地出现了，现在受到声音、色彩和沃尔特·迪士尼的推动更加兴盛起来。迪士尼第一部取得巨大成功的影片《汽船威利》（Steamboat Willie，1928，图 7.12）也是第一批同期声动画电影之一。由迪士尼和他的模仿者制作的卡通短片很快成了剧院节目单上的必演节目，而迪士尼的雄心也促使他开始拍摄动画长



图 7.11 《叛舰喋血记》，美国，1935，弗兰克·劳埃德；克拉克·盖博和查尔斯·劳顿 (Charles Laughton)，穿白衬衫，中间

片。在 20 世纪的喜剧形象中，只有查理的流浪者才能与沃尔特的米老鼠相提并论。

由迪士尼开始的这一类型片吸引了更多人紧随其后。当沃尔特将更多的注意力投入到管理领域后，乌布·伊沃克斯 (Ub Iwerks) 似乎就成为了迪士尼片厂的主要创作力量。弗莱舍制片厂 (Fleischer Studio) 在小丑柯柯 (Koko) 后又创造了性感的贝蒂娃娃 (Betty Boop) 和后来的大力水手 (Popeye)。米高梅制作了爱搞恶作剧的汤姆猫和杰利鼠 (Tom and Jerry)。1938 年曾与伊沃克斯和迪士尼一同工作的查克·琼斯 (Chuck Jones) 来到了华纳兄弟影业公司，并创造了一群有竞争性的小动物，如兔八哥 (Bugs Bunny)、小鸟派 (Tweetie Pie)、达菲鸭 (Daffy Duck)、飞飞鼠冈萨雷斯 (Speedy Gonzalez)、必必鸟 (Road Runner) 和大笨狼怀尔 (Wile E. Coyote)。其他同时离开迪士尼的人后来组建了美国联合制片公司 (United Productions of America, 简称 UPA)。正是 UPA 第一次彻底背离了迪士尼极端简单化和风格化的画风，而采用现代法国绘画的方式，并使用了人物化的角色，如马古先生 (Mr. Magoo) 和格拉德·麦克波·波 (Gerald McBoing Boing)。

在 20 世纪 40 年代早期，收入微薄的动画工人在不同的制片厂举行了一次又一次罢工。罢工以及第二次世界大战造成的劳工短缺降低了电影制片厂制作动画片的热情，而它们又是其主要制作单位。短片从电影名单上消失是造成这一类型片经济下滑的又一因素。创作的领导权从迪士尼转移到 UPA 以及一些政府动画制作单位，如加拿大国家电影局 (National Film Board of Canada)，其由诺曼·麦克拉伦 (Norman McLaren) 坐镇，以及波兰、捷克斯洛伐克、南斯拉夫和日本的动画制作小组。

影片《谁陷害了兔子罗杰？》(Who Framed Roger Rabbit?) 由迪士尼制片厂于 1988 年制作，其在技术上将真人表演 (由罗伯特·赞米基斯 (Robert Zemeckis) 执导) 和动画

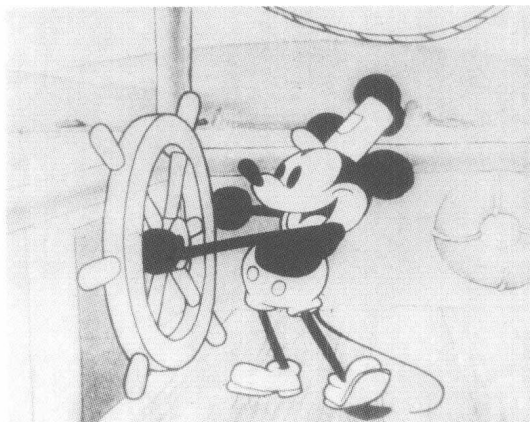


图 7.12 《汽船威利》，美国，1928，沃特·迪士尼；米老鼠（Mickey Mouse）

（理查德·威廉姆斯（Richard Williams）执导）奇异地融合在一起。它运用的都是迪士尼、华纳兄弟、米高梅和其他制片厂的动画制作者在 20 世纪 40 年代所创造的卡通人物。新的动画长片还有《美女与野兽》（Beauty and the Beast, 1991）和日本的《幽灵公主》（The Princess Mononoke, 1999）以及用电脑动画制作的新型动画片《玩具总动员》（Toy Story, 1997）、《怪物史莱克》（Shrek, 2002）和《美食总动员》（Ratatouille, 2007），迪士尼早期

所受到的热情评论和广泛响应重现，甚至超过了上一次。

7.6 战争年代

20 世纪 30 年代，第二次世界大战爆发了，发动战争的国家旨在实现军事上的占领和帝国主义的扩张。日本夺取了受到内部割据困扰而羸弱的中国的大片土地。意大利占领了无还手之力的埃塞俄比亚。德国同意大利联手测试武器和战术，并帮忙打败了西班牙共和党。德国人继续虚张声势，进行了一系列攫取领土的活动，其高潮就是由德国总理阿道夫·希特勒（Adolph Hitler）和英国首相内维尔·张伯伦（Neville Chamberlain）共同签署的那份臭名昭著的《慕尼黑公约》（Munich agreement）。1939 年 9 月 1 日，德国的俯冲轰炸机飞上天空，坦克和卡车碾过了波兰边境，致使英国和法国被迫对德宣战。而大约 10 个月 after，不仅波兰、法国，还有丹麦、挪威、荷兰和比利时也耻辱地战败了。德国基本上占领了西欧大陆，只剩下英国还在对抗这支强大的力量。

20 世纪 30 年代末第二次世界大战在欧洲刚刚爆发，但对于美国来说，1940 年和 1941 年无非是 20 世纪 30 年代的继续。受到罗斯福总统的讲话和其他领袖们对英国抵抗纳粹德国的看法的影响，美国曾参战，不过美国公众大多还是奉行孤立主义，只专注于本国正在发生的困难。经济萧条最终结束了，但它并非完结于自然原因，而是被战时经

济的人为繁荣所取代，1941年12月日本袭击珍珠港，将美国拉进了战争。

美国继续向盟国和中立国输送电影。好莱坞战时的电影与其说是拉开了20世纪40年代下半叶电影的序幕，不如说是20世纪30年代电影的扩展，引用战争素材进行适当的修剪。令人难忘的《卡萨布兰卡》(Casablanca, 1943, 图7.13)就是一个突出的例子，它那苦中带甜的浪漫夹杂着反法西斯的理想主义。阿尔琼·哈尔梅兹(Aljean Harmetz)在其一本著作中探讨了这部好莱坞完美作品的制作，她在书中将影片最初的流行归因于发行及时——恰恰在罗斯福和丘吉尔刚刚结束在卡萨布兰卡重要会晤的时候。而影片在销售的时候所倚重的不是其重要的历史，而是人性化的情节。预告片的画外音是这样说的：“在其迷人的背景下正在编织着一个不朽的爱情故事，6个绝望的人之间的一个不朽传奇，每一个在卡萨布兰卡的人都会与命运相约。”这部影片讲述的是里克(Rick, 亨弗莱·鲍嘉(Humphrey Bogart)饰演)和伊尔莎(Ilsa, 英格丽·褒曼(Ingrid Bergman)饰演)之间的爱情故事，影片中还有杜利·威尔逊(Dooley Wilson)自弹自唱《时光流转》(As Time Goes By)。

一些电影直接以战争为主题，它们脱胎于流行的类型片，并被战争的现实所强化，预示了战后电影转向现实主义的趋势。其中最著名的有《复活岛》(Wake Island, 1942)、《空中堡垒》(Air Force)、《巴坦战役》(Bataan)、《月落》(The Moon Is Down)(所有这些影片都拍摄于1943年)；《怒海孤舟》(Lifeboat)、《东京上空三十秒》(Thirty Seconds Over Tokyo, 两部影片均拍摄于1944年)；以及《大兵的故事》(The Story of G. I. Joe, 1945)。不过据估计，只有不到1/3的战时电影是与战争相关的。更多的是喜剧、轻浪漫剧或家庭戏剧和音乐剧在延续，其中加入了大后方的主题或军事冲突和发展，现在它们在数量和活力上都得到了增长。一大堆关于第二次世界大战的美国电影无疑对战争作出



图7.13 《卡萨布兰卡》，美国，1943，迈克尔·寇蒂斯；克劳德·雷恩斯(身穿黑制服)、保罗·亨里德、亨弗莱·鲍嘉和英格丽·褒曼

了贡献。当它们不能激励和鼓舞人心时，至少可以给人带来健康的乐趣，并对“战争是为保卫而战”的文化观念给予大力支持。

7.7 20 世纪 40 年代的一种类型片：黑色电影

20 世纪 40 年代的上半叶，另一种类型的电影开始出现，它们表现的主题混在战时爱国主义和健康主题之间。这种亚类型片或风格在电影形式后来被法国评论家定名为黑色电影（film noir），这在第 3 章结尾时曾经提及。这些关于犯罪和腐败、心理失调和越轨的黑色戏剧，明显受到了德国电影错综复杂的人为视觉风格以及它们对扭曲心理关注的影响。黑色既是一种态度，也是一种风格，但是它不只是起源于德国 20 世纪 20 年代的表现主义，还源自 20 世纪 30 年代法国的诗意现实主义，尤其受到马塞尔·卡尔内和雅克·普列维（Jacques Prevert）的电影的影响。

一些人会说约翰·休斯顿（John Huston）执导的第一部影片《马耳他之鹰》（The Maltese Falcon, 1941）的成功不只是因为它确立了私人侦探片的模式，也因为这是黑色电影的开始。但是，黑色电影后来在少数从德国和奥地利移民过来的电影人的努力下慢慢发展起来了。在奥地利出生的比利·怀尔德（Billy Wilde）就是黑色电影的大师，他的《双重赔偿》（Double Indemnity, 1944）就是个很好的例子，影片由他与雷蒙德·钱德勒（Raymond Chandler）联合创作。其他导演还包括罗伯特·索麦（Robert Siodmak）（《幻影女郎》（Phantom Lady, 1944）、《旋转楼梯》（The Spiral Staircase, 1945）、《凶手》（The Killers, 1946）、奥托·普雷明格（Otto Preminger）（《洛拉》（Laura, 1944）、《堕落天使》（Fallen Angel, 1945）以及弗里茨·朗（《绿窗粉影》（The Woman in the Window, 1944）、《红色的街道》（Scarlet Street, 1945））。该类型片继续发展，渐渐地其他一些杰出的好莱坞电影专业人士也开始拍摄黑色电影，其中有爱德华·迪麦特雷克（Edward Dmytryk）（《爱人谋杀》（Murder, My Sweet, 1944）和霍华德·霍克斯（《大睡眠》（The Big Sleep, 1946））。后期著名的黑色电影有《巧妇姬黛》（Gilda, 查尔斯·维多（Charles Vidor, 1946）、《死之吻》（Kiss of Death, 亨利·哈撒韦, 1947）、《漩涡之外》（Out of the Past, 雅克·特纳（Jacques Tourneur, 1947）和《死吻》（Kiss Me Deadly, 罗伯特·阿尔德里奇（Robert Aldrich, 1955））。

黑色电影的幻境提供的是一种噩梦幻觉，其中充满了无法解释的困境、遍布全身的

恐怖感以及面对神秘人恶意攻击时的无助。主角经常被困，试图找到一种途径走出充满暴力和邪恶的迂回曲折的迷宫。其对手经常是专门吸引人的女人、职业罪犯、世俗的外国人或腐朽且纵欲过度的上层社会中的一员。与全社会同心协力共同抗争法西斯主义政治恶魔的理想主义完全相反，黑色电影所描述的是个人因自身的贪婪和自私而有意识地反社会，最终因为无可救药的病态而走上犯罪的道路。他们潜在的不满意识通常被表现为人类所特有的缺陷，而他们居住的世界也是黑暗的，在外表上和道德上都是如此。影片讲叙的故事大多发生在晚上，在大城市乱糟糟的公寓里和大雨滂沱的街道上。片厂的布景也被装饰成“都市丛林”的形象，其间“捕食者”跟踪着“猎物”，而危险潜伏在暗影中，间或被闪烁的电子信号灯照亮。也许和其他大多数电影的風格相比，黑色电影更加依赖于非语言，实质上就是视觉效果的冲击力，即其形式远远超过其内容。在影片《鬼夫人》的场景中，一个兴奋的爵士乐鼓手（小以利沙·库克（Elisha Cook, Jr.）饰演）被耀眼的灯光和深深的阴影包围着，摄影机从低平面、斜角度进行拍摄，而这也是黑色电影的特征之一（图 7.14a）。另一种典型的黑色电影场景是影片《双倍赔偿》即将结束时的一幕，当弗雷德·麦克默里（Fred MacMurray）饰演的一个两面派式的保险代理人最后一次面对芭芭拉·斯坦威克饰演的蛇蝎美女时，百叶窗投下的阴影暗示了他为自己铺就的监狱之路（图 7.14b）。

黑色电影创作中最有成就的导演当属弗里茨·朗。作为德式电影代表作《大都会》和《M》的制作者，朗带着荣耀来到了美国，而这最适合黑色电影的风格。他继续着对黑色主题的探索，通常通过强光模式来表现，偶尔也使用过肩镜头，它死地将人物钉在地面上，活像蚂蚁一样。他同爱德华·G·罗宾逊（Edward G. Robinson）、琼·贝内特（Joan Bennett）和丹·杜里埃（Dan Duryea）一起合作拍摄的两部影片——《绿窗粉影》（1944）和《红色的街道》（1945）是这一类型片的经典之作。在《绿窗粉影》

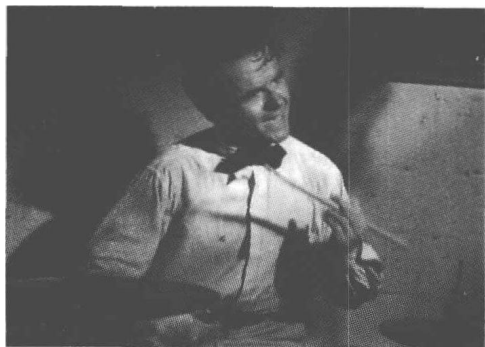


图 7.14a 和图 7.14b a.《鬼夫人》，美国，1944，罗伯特·西奥德马克；以利沙·库克。b.《双重赔偿》，美国，1944，比利·怀德；芭芭拉·斯坦威克和弗雷德·麦克默里

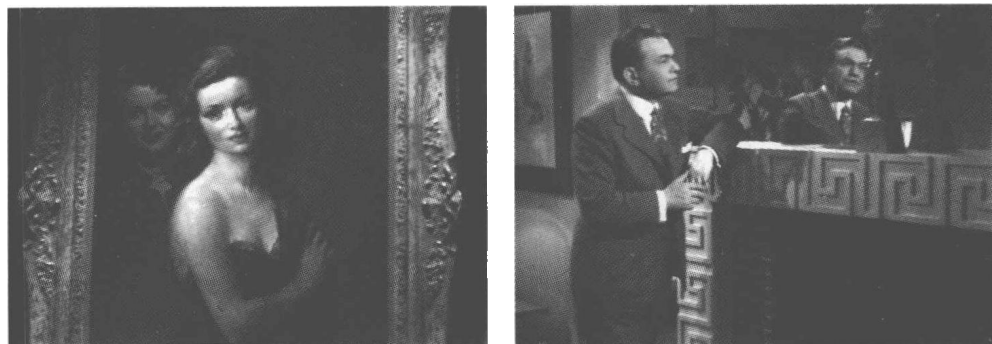


图 7.15a 和图 7.15b 《绿窗粉影》，美国，1944，弗里茨·朗；a. 琼·贝内特；b. 爱德华·G·罗宾逊

中，罗宾逊饰演一位名叫理查德·万利（Richard Wanley）的胆小教授，与爱丽丝·里德（Alice Reed，琼·贝内特饰演）纠缠在错综复杂的阴谋中，对于万利来说，里德是个非常吸引人的陌生人，万利非常喜欢她的肖像。当他首次盯着她的肖像时，“真实的”爱丽丝出现在他的背后，她的形象映在玻璃中（图 7.15a）。后来，在爱丽丝的公寓里，理查德反复面对投射到镜子中自己的形象，表明其开始面对他人格中新的一面（图 7.15b）。在一种冷酷的分析风格下，电影检视了非法和犯罪行为是如何从人性隐藏的一面显示出来的。

另一位有影响力的黑色电影导演是约翰·休斯顿。遵循黑色电影拍摄黑暗激情、犯罪和悲观情绪的传统，休斯顿的电影通常讲述的是干危险买卖的那些人处在极大的风险中，而他们的努力最终都以失败而告终的故事。在休斯顿男性冒险家的世界里，女性通常被视为虚弱的、爱操纵人的和不可靠的形象，他的电影极少以好莱坞式的浪漫拥抱作为结局。影片《马耳他之鹰》是休斯顿改编自硬派作家达希尔·哈米特（Dashiell Hammett）的小说而拍摄的电影，讲述的是玛丽·阿斯托（Mary Astor）所饰演的世俗妖妇布里吉德·奥莎丝尼诗（Brigid O' Shaugnessey，图 7.16），而黑色电影的标志性人物亨佛莱·鲍嘉饰演侦探山姆·史贝德（Sam Spade）。同许多黑色电影相同，《马耳他之鹰》的反派是一群恶棍，并被含混地认定是同性恋，这与欧洲和亚洲的国际都会文化有关。鲍嘉与此形成了鲜明的对比，他是明确的异性恋，而且是美国人。影片中许多紧凑的三镜头拍摄使反派的不同更加显而易见。后来休斯顿在这一时期遵循了《马耳他之鹰》的风格拍摄了其他带有悲剧色彩的黑色电影，如《盖世枭雄》（Key Largo, 1948）和《夜阑人未静》（The Asphalt Jungle, 1950）。

因为黑色电影通常讲述的是弱男子被善于操纵的蛇蝎美人所控制，所以评论家有时将它们视为对女性参加工作而让男性退职出去打仗的焦虑。可能它们对那些不信任官

方言论和主导政治力量所推崇的乐观主义观点的观众也有点儿吸引力。如果黑色电影算不上流行大片的话，它至少作为一种稳定的产出一直延续到了现在，包括《唐人街》(Chinatown, 1973)、《体热》(Body Heat, 1982)、《洛城机密》(L. A. Confidential, 1998)以及《穆荷兰大道》(Mulholland Drive, 2001)。



图 7.16 《马耳他之鹰》，美国，1941，约翰·休斯顿；玛丽·阿斯托

7.8 奥逊·威尔斯：天才小子

奥逊·威尔斯 (Orson Welles) 进入好莱坞之后就开始展现其创造性的领导才能，并不断在剧院和广播领域进行探索。他的第一部影片《公民凯恩》(Citizen Kane) 1941 年发行时他才 26 岁。这部影片就像之前的《一个国家的诞生》和《战舰波将金号》一样，成为里程碑式的作品。虽然受到新出现的黑色电影风格的影响，它却超越了类型片的传统。影片《公民凯恩》将美国电影带入现代主义时代，而现代主义在其他艺术中已经呈现出来了。它用非传统方法展现主题、角色和叙事，其使用的电影技术也完全不同，成为后来电影工作者的参考资料。如果现代主义叙事通常与电影语言前景化、多层次叙事和同观众疏远相联系的话，那么《公民凯恩》可以称得上是充分（如果不能说是完全）现代主义的。

这个由威尔斯饰演的查尔斯·福斯特·凯恩 (Charles Foster Kane) 可以说完全是按照真实的威廉·鲁道夫·赫斯特 (William Randolph Hearst) 塑造的，这使得赫斯特暴跳如雷，并扬言要报复。在尝试压制电影发行失败后，他命令自己报业集团的评论家们极力贬低这部电影。结果《公民凯恩》在票房上不怎么成功，也基本上不被纳入奥斯卡评审的考虑范围。

同赫斯特一样，凯恩是一个报业大亨，一个孤独的、以自我为中心的男人，他拥有大量财富，但政治抱负未获实现。影片中一个记者为了写一篇关于凯恩的讣告采访了他

周边的人，观众因此得知了他的生平。使用新闻调查的方法，剧作家赫尔曼·J·曼凯维奇（Herman J. Mankiewicz）和奥逊·威尔斯通过采访凯恩的银行家监护人、业务经理、最好的朋友、第二任太太以及他的管家，并用闪回镜头的方式追溯了凯恩的一生。通过他们不同的视角，观众见到的是不同的凯恩。虽然观众了解了凯恩活动的复杂性，但无论是观众还是记者都无法了解凯恩这个人的本质。观众能发现蔷薇花蕾、他的遗言到底指什么，而记者不能。但观众还是被迫远离他——这种对观众的远离或疏远由贝尔托·布莱希特（Bertold Brecht）率先使用。

为配合这种五花八门的叙事，《公民凯恩》使电影语言前景化，并大量使用低角度拍摄和明暗照明。随着胶片材料的改进、灯源和光学的发展，拍摄具有极大景深的图像成为可能，并由摄影师格雷格·托兰（Gregg Toland）成功实现。它将一种新的错综复杂的关系引入到角色与背景之间及不同角色之间，并要求更全面地“阅读画面”才能领会有选择的重点，这已经成为现在电影叙事创作的标准技巧了。例如，在展现凯恩童年的场景中，他的母亲意外地得到一次发财的机会，她放弃了儿子，以便能被撒切尔（一位冷酷的银行家）带到优越的生活环境中。交易结束后，我们看到凯恩太太和撒切尔站在前景，凯恩多疑的父亲站在中景，而透过远处背景的一扇窗子，那个被遗忘的小男孩正在雪地里玩耍（图 7.17b）。这个简单的镜头包括了戏剧的三个不同中心。

音轨捕捉了周围环境的音学特征。声音蒙太奇（出自威尔斯的广播剧作品）包括一组连续镜头，其中一个角色在一个场景中开始说话却在另一个场景中结束。例如，某一时刻，我们看见撒切尔祝福 9 岁的凯恩“圣诞快乐”，不过紧接着的镜头我们就看见这个沉闷的银行家像是完成了思考一样补了一句“也祝新年快乐”，而我面前的这个人已是 21 岁了。

影片《公民凯恩》中最著名的一个镜头将声音蒙太奇和图像蒙太奇混到了一起，它将凯恩与第一任妻子埃米莉（Emily）几年里共进早餐的数个镜头叠接在一起（图 7.17c 和图 7.17d）。在不到一分钟的时间里，电影通过将一系列日益激烈的对话的简短片段并接，暗示了两人的婚姻即将破裂。

威尔斯的职业生涯一直持续到 1987 年去世，不过他再也没享受过拍《公民凯恩》时的那种自由度和经济支援。但他还是拍摄了许多其他具有黑帮影响的影片，如《上海小姐》（*The Lady from Shanghai*, 1948）和《劫恶的接触》（*Touch of Evil*, 1959），以及改编自莎士比亚戏剧和其他文学作品的几部电影，其中有《安倍逊大族》（*The Magnificent Ambersons*, 1942）和《麦克白》（*Macbeth*, 1948）。在他职业生涯的后期，他在欧洲拍摄了几部电影，包括《审判》（*The Trial*, 1962）和《午夜钟声》（*Chimes at Midnight*, 1966）。《午夜钟声》故事是莎士比亚的《亨利四世》第二部分和《温



图 7.17a- 图 7.17d 《公民凯恩》，美国，1941，奥逊·威尔斯； a. 桃乐西·康明哥； b. 哈里·香农 (Harry Shannon)，乔治·库鲁里斯 (George Coulouris) 和阿格尼丝·穆尔黑德 (Agnes Moorhead)； c. 和 d. 威尔斯和鲁思·沃里克 (Ruth Warrick)

莎公爵的婚礼》(The Merry Wives of Windsor) 的混合体，其中威尔斯饰演福斯塔夫 (Falstaff)。作为电影人，威尔斯有一些闪光的灵感和一些被实现的创新，不过还是《公民凯恩》最让人难忘。

除了它们各自提供的快乐，20世纪30年代和40年代初的美国电影研究是自相矛盾的。有着大老板和管理部门、批量制作和发行单位的电影制片系统允许甚至鼓励在其职权范围内将优秀电影分散在数千部国产影片中。该系统惊人的资源以及制片厂结构为团队活动提供的众多机会为电影提供了史无前例的创作机遇。同时，制片系统也在鼓励一种压迫性的自律，试图将艺术贬黜成对生活最苍白的模仿。在这一种审查制度面前，好莱坞的艺人们成功地只遵守法律的字面意思，经常充分发挥的聪明才智同严谨的公约捉迷藏。类型片以及带有固定模式的公式化影片是制片厂的最爱，因为它们可以预见而且容易打开销路，也能够以巧妙的方法进行控制，同时可以让那些有创新性的电影制作人创作出他们的最佳作品。

这一时期的主要电影作品

1929

《椰子果》(约瑟夫·斯坦利和罗伯特·弗洛里 (Robert Florey))

1930

《小霸王》(茂文·勒洛埃)

《摩洛哥》(约瑟夫·冯·斯登堡)

1931

《城市之光》(City Lights, 查理·卓别林)

《德拉库拉》(托德·勃朗宁 (Tod Browning))

《弗兰肯斯坦》(詹姆斯·惠勒)

《国民公敌》(威廉·韦尔曼)

《禁忌》(Tabu, F·W·茂瑙与罗伯特·弗拉哈迪 (Robert Flaherty))

1932

《天涯逃之人》(I Am a Fugitive from a Chain Gang, 茂文·勒洛埃)

《疤脸大盗》(霍华德·霍克斯)

《上海快车》(约瑟夫·冯·斯登堡)

《天堂的烦恼》(恩斯特·刘别谦)

1933

《克里斯托弗·斯特朗》(多萝西·阿兹娜)

《鸭羹》(Duck Soup, 莱奥·麦卡雷)

《第四十二街》(劳埃德·培根)

《1933年淘金女郎》(Gold Diggers of 1933, 茂文·勒洛埃)

《金刚》(King Kong, 茂里安·C·古柏

(Merian C. Cooper) 与欧内斯特·B·肖德萨克 (Ernest B. Schoedsack))

1934

《一夜风流》(弗兰克·卡普拉)

《瑞典女王》(鲁宾·马莫利安)

《放荡的女皇》(约瑟夫·冯·斯登堡)

《二十世纪快车》(霍华德·霍克斯)

1935

《歌声俪影》(A Night at the Opera, 萨姆·伍德 (Sam Wood))

1936

《狂怒》(Fury, 弗里茨·朗)

《歌舞大王齐格菲》(The Great Ziegfeld, 罗伯特·Z·伦纳德 (Robert Z. Leonard))

《第兹先生进城》(《富贵浮云》, 弗兰克·卡普拉)

《摩登时代》(Modern Times, 查理·卓别林)

《巴斯德传》(《万世流芳》, The Story of Louis Pasteur, 威廉·狄特尔 (William Dieterle))

《摇摆乐时代》(Swing Time, 乔治·史蒂文斯 (George Stevens))

1937

《可怕的真相》(The Anfal Tvuth, 莱奥·麦卡雷)

《茶花女》(乔治·库克)
《左拉传》(The Life of Emile Zola, 威廉·狄特乐)
《白雪公主和七个小矮人》(Snow White and the Seven Dwarfs, 沃尔特·迪士尼)
《星海沉浮录》(A Star Is Born, 威廉·韦尔曼)
《史帝拉·达拉斯》(金·维多)
《你只活一次》(You Only Live Once, 弗里茨·朗)

1938

《脏面孔的天使》(Angels with Dirty Faces, 迈克尔·寇蒂芝)
《育婴奇谭》(霍华德·霍克斯)

1939

《乱世佳人》(维克多·佛来明(Victor Fleming))
《史密斯先生上美京》(弗兰克·卡普拉)
《妮诺奇嘉》(Ninotchka, 恩斯特·刘别谦)
《天使的翅膀》(霍华德·霍克斯)
《关山飞渡》(约翰·福特)
《少年林肯》(约翰·福特)

1940

《跳舞, 女孩》(多萝西·阿兹娜)
《幻想曲》(Fantasia, 沃特·迪士尼)
《外国记者》(Foreign Correspondant, 阿尔弗莱德·希区柯克(Alfred Hitchcock))
《愤怒的葡萄》(The Grapes of Wrath, 约翰·福特)

《大独裁者》(The Great Dictator, 查理·卓别林)
《江湖异人传》(The Great McGinty, 普雷斯顿·斯特奇斯)
《星期五女郎》(霍华德·霍克斯)
《香笺泪》(威廉·惠勒)
《费城故事》(The Philadelphia Story, 乔治·库克)
《蝴蝶梦》(Rebecca, 阿尔弗莱德·希区柯克)

1941

《公民凯恩》(奥逊·威尔斯)
《夜困摩天岭》(High Sierra, 拉乌尔·沃尔什(Raoul Walsh))
《青山翠谷》(How Green Was May Valley, 约翰·福特)
《淑女伊芙》(普雷斯顿·斯特奇斯)
《小狐狸》(威廉·惠勒)
《马耳他之鹰》(约翰·休斯顿)
《约克军曹》(Sergeant York, 霍华德·霍克斯)
《苏利文的旅行》(Sullivan's Travels, 普雷斯顿·斯特奇斯)
《深闺疑云》(Suspicion, 阿尔弗莱德·希区柯克)

1942

《安倍逊大族》(奥逊·威尔斯)
《米尼弗夫人》(忠勇之家, 威廉·惠勒)
《扬帆》(欧文·拉帕尔)
《棕榈滩的故事》(The Public Beach

Story, 普雷斯頓·斯特奇斯)

《哈姆雷特》(To Be or Not to Be, 恩斯特·刘别谦)

《胜利之歌》(Yankee Doodle Dandy, 迈克尔·寇蒂芝)

1943

《空中堡垒》(霍华德·霍克斯)

《卡萨布兰卡》/《北非谍影》(迈克尔·寇蒂芝)

《午后的迷惘》(Meshes of the Afternoon, 玛雅·黛伦 (Maya Deren))

《牛弓事件》(Ox-Bow Incident, 威廉·韦尔曼)

《辣手摧花》(Shadow of a Doubt, 阿尔弗莱德·希区柯克)

1944

《双重赔偿》(比利·怀尔德)

《煤气灯下》(Gaslight, 乔治·库克)

《战时丈夫》(普雷斯頓·斯特奇斯)

《洛拉》(奥托·普雷明格)

《相逢圣路易》(文森特·明奈利)

《摩根河的奇迹》(普雷斯頓·斯特奇斯)

《绿窗粉影》(弗里茨·朗)

1945

《间谍战》(亨利·哈撒韦 (Henry Hathaway))

《失去的周末》(The Lost Weekend, 比利·怀尔德)

《欲海情魔》(迈克尔·寇蒂芝)

《红色的街道》(弗里茨·朗)

《南方人》(The Southerner, 让·雷诺阿)

《爱德华大夫》(Spellbound, 阿尔弗莱德·希区柯克)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1932 童星秀兰·邓波儿 (Shirley Temple) 开始了她的电影生涯

1932 迪士尼发行了第一部用彩色印片法上色的动画短片

1933 第一家汽车影院开张

1933 美国电影编剧协会 (The Screen Writers Guild) 和美国演员工会 (Screen Actors Guild) 成立

- 1934 电影制作法典委员会要求电影进行认证
- 1935 首部用彩色印片法上色的电影长片发行
- 1936 银幕导演协会（The Screen Directors Guild，后来成为美国导演协会）成立
- 1939 皇后区的纽约世界博览会展示了电视

政治

- 1932 罗斯福当选总统并颁布“新政”社会计划
- 1933 日本退出国际联盟
- 1934 希特勒成为德国元首
- 1935 意大利入侵埃塞俄比亚
- 1939 西班牙内战结束
- 1941 日本偷袭珍珠港，将美国带入第二次世界大战
- 1942 阻特服暴乱（The Zoot Suit riot）在洛杉矶的拉丁裔社区爆发

科学和技术

- 1937 兴登堡飞艇（The Hindenburg dirigible）在新泽西州爆炸
- 1937 切斯特·卡尔逊（Chester Carlson）发明了静电复印机

艺术、体育和娱乐

- 1933 现代艺术在德国受到抑制
- 1936 美国黑人运动员杰西·欧文斯（Jesse Owens）赢得4块柏林奥运会金牌
- 1939 公共事业振兴署（WPA）启动建设大型公共艺术项目
- 1939 约翰·斯坦贝克（John Steinbeck）的影片《愤怒的葡萄》描述了大萧条时代的绝望
- 1940 理查德·赖特（Richard Wright）创作了《土生子》（Native Son），描述了二战前的种族不平等
- 1940 伍迪·格思里（Woody Guthrie）创作了歌曲《这是你的土地》（This Land Is Your Land），它是《上帝保佑美国》（God Bless America）的民间版
- 1944 黑人女低音玛丽安·安德森（Marian Anderson）在纽约大都会歌剧院（New York's Metropolitan Opera）亮相

第 8 章

意大利新现实主义电影

1945—1959

第二次世界大战后，统治了意大利近四分之一世纪的法西斯势力被推翻，意大利在第二次世界大战中的模棱两可和摇摆不定所引起的沮丧感和耻辱感得到释放。在这两个前提下，以罗伯托·罗西里尼（Roberto Rossellini）制作的《罗马，不设防的城市》（Open City, 1945）为首，大量优秀影片如火山爆发般涌现。第二次世界大战初期，意大利在名义上还与其他两个轴心国——德国和日本并驾齐驱，后来却沦落为一个奴颜婢膝的角色。墨索里尼垮台之后，意大利单独与同盟国签署了和平协议。德国在意大利的军队成为占领军，之后同盟国的军队向西西里岛推进，试图取代德国的军队成为新占领军，德国的部队逐渐撤退。影片《罗马，不设防的城市》就是在这个背景下产生的，当时同盟军入侵罗马，开始轰炸罗马周边地区。双方达成了一个协议：德国不得试图控制罗马。这避免了对罗马的破坏。

在影片《罗马，不设防的城市》中，罗西里尼采用代表性人物的形式，记载了游击队员的活动，德国军队和意大利警察的袭击与反袭击，通敌者、反抗者以及需要足够食物和酒的民众的痛苦和紧张，以及战争屠杀和苦难的结束。影片一开始，德国士兵来到游击队员积极分子曼发弟（Manfredi，马尔切洛·帕列罗（Marcello Pagliero）饰演）的住所外（图 8.1a）。曼发弟的旧情人（玛丽亚·米奇（Maria Michi））依赖盖世太保（Gestapo）为其提供毒品。在曼发弟逃跑后，这个吸毒的女人试图通过电话与他取得联系（图 8.1b）。曼发弟来到了一个游击队员朋友的公寓，这位朋友的未婚妻（安娜·麦兰妮（Anna Magnani））收留了他（图 8.1c），并请来帮助抵抗德军的天

主教神父。朋友下班回来，情节继续发展，盖世太保撒网逼近曼发弟和神父（图 8.1d）。影片同样关注了罗马人民因国外驻军而压力重重的日常生活，从儿童反抗军到一个脾气暴躁的老人，尽管这位老人几乎不了解发生了什么事情，但他仍然试图提供反战军队需要的物品。

剧本作家塞尔西奥·阿米台依（Sergio Amidei）、费德里克·费里尼（Federico Fellini）以及导演罗西里尼尽他们最大的努力，给出了意志消沉的意大利需要勇气和英雄主义的理由。在某种程度上，《罗马，不设防的城市》试图消除这个民族对往事抱有的是非感，并为解决严峻的战后问题提供了行为模式。天主教神父与共产主义革命知识分子团结在一起，为将国家从法西斯统治者手中解放出来而战，并在战争中献出了生命。这部影片像威尔第（Verdi）为他的小说家朋友阿列山德罗·曼佐尼（Alessandro Manzoni）创作的《安魂曲》一样，饱含深情。影片的原始之美和情感张力将这一切都传递给了观众。

法西斯势力已经完全控制了意大利工业，独裁者墨索里尼将工业作为一个相对安全的领域，用以安置他那些能力欠佳的亲友。法西斯势力曾几次尝试直接用剧情片宣传（希望唤起古罗马的辉煌，并将其与黑幕下的意大利联系在一起），但均以失败告终，他们不得不接受观众不乐于接近这些剧情片的事实。相反，当局开始将电影与任何有现实意义的评论分离开，被拍成电影的歌剧、古装情节剧以及围绕流行偶像的浪漫传奇无处不在。后者被称为“白色电话片”（white telephone films），是奢靡生活的一个极限。这类影片通常描绘一个无精打采的女主角穿着宽松的睡衣躺在一张华丽的床上，柔声细语地



图 8.1a- 图 8.1d
《罗马，不设防的城市》，意大利，1945，罗伯特·罗西里尼；b. 玛丽亚·米奇；c. 安娜·麦兰妮和马尔切洛·帕列罗；d. 阿尔多·法布莱齐（Aldo Fabrizi）（右）



和情人通电话。

与此同时，法西斯政权设法让电影业发挥基础设施建设者的作用，使其在未来的几十年内为工业服务。1935年，当局建立了一个国家电影学校。这个电影学校培养了包括罗伯托·罗西里尼、皮亚托·杰米（Pietro Germi）及米开朗基罗·安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）在内的一大批明星导演，也训练出很多制作人。1937年，“庞大电影城”（Cinecittà Studios）成立，即后来著名的“台伯河上的好莱坞”（Hollywood on the Tiber）。随后，像《埃及艳后》（Cleopatra，约瑟夫·曼凯维奇（Joseph Mankiewicz），1963）这样的好莱坞大片，以及其他一些由鲁奇诺·维斯康蒂（Luchino Visconti）和费德里克·费里尼制作的优秀本土特色影片都在此拍摄。尽管战后初期新现实主义导演都背弃了工作室风格的矫揉造作，但就培养有教养的制片工作者以及提供素材为国家电影文化标准注入动力来说，他们都从中受益。

影片《罗马，不设防的城市》可以说是一个奇迹。从1943年到1945年，罗西里尼通过各种渠道艰难地筹集资金，进行秘密拍摄。拍摄期间，一度资金难以为继，罗西里尼与首次亮相银幕的麦兰妮不得不将所有衣物卖掉来获得资金以维持一段时间的电影拍摄。制作条件也极其落后，拍摄用的胶片是来自于不同生产商零零碎碎的未曝光胶片。那时没有工作室可用，几乎每一场都在实际场地拍摄。战时电力极不稳定，能否维持长时间的曝光一直是个问题。尽管面临着技术和经济困难（据说穷光蛋罗西里尼以28000美元将版权出售，但《罗马，不设防的城市》仅在美国就赚取了500万美元），这部影片仍然取得了卓越的成就，激励着其他意大利电影制片人模仿其理念以及处置当代现实的方式。

8.1 新现实主义电影的理论与实践

新现实主义电影的制作原则由罗西里尼即兴而作，部分缘于需要与偶然，部分缘于信念。这些原则已经被零散地汇编入电影理论。剧作家塞萨·扎瓦蒂尼（Cesare Zavattini）对支持新现实主义的前提条件给予了清晰而有力的表述，他本人也作为一名主要的创造者成为这场运动的发言人。在民族强盛时期，卡尔·梅育（Carl Mayer）可能是唯一一个取得与塞萨·扎瓦蒂尼相当学术美学优势的剧作家，但他的成就与20世纪20年代的德国表现主义电影相关。

在一次著名的采访中，扎瓦蒂尼对新现实主义的内容和目的作出了如下评论：

“在我看来，新现实主义最重要的特征，也是最重要的革新，是它认识到故事的必要性只是一种掩饰人们遭遇失败的无意识方式，它所涉及的想象也只是将僵死的规则施加于鲜活社会事实之上的一种技巧。现实被认为是极其丰富的，因此，有能力直接观察现实就足够了。艺术家的任务不是使人们对玄学式的形式有所触动或者愤愤不平，相反，艺术家应该让这些形式反映（当然，如果观众愿意的话，也可以有所触动或者愤愤不平）他们和其他人所做的事情，以及事物的本真面目。”

当被问到新现实主义风格下叙事结构的效果时，扎瓦蒂尼答道：

“首先，过去的电影常常通过一个情节引出下一个情节，然后用下一个情节引出再下一个情节，依此类推，而且每一场都是预先设计好的，并直接与下一场关联（怀疑现实的自然结果）。然而现在，当我们设计出某一场景时，我们感觉到‘停留’其中的必要，因为每一场本身都包含着很多回音与余韵，甚至涵盖了我们需要的所有情节。事实上，我们可以平静地说：‘给我们任何你喜欢的‘事实’（如被盗的自行车），我们可以找出它的主旨，让它成为值得观看的情节’。”^①

意大利新现实主义电影建立在一个真实事件或几个偶然事件混合在一起的基础上，因此，它们是真实而非虚构的。例如，某部影片可能是基于数以百计的年轻失业女性应征打字员的工作而导致楼梯倒塌的真实情景（《罗马 11 时》（*Rome, Eleven O' Clock*, 1952）），也可能基于一位老人发现很难依靠养老金为生（《温别尔托·D》（*Umberto D*, 1952））这样的事件。这些影片探讨的问题都具有一定程度的直接性与广泛性。它们的主题未必像其他艺术那样倾向普遍与永恒。相反，同纪录片相似，它们更多地关注此地此刻发生的事，它们的方法是心理学的，也是社会学的。这类电影普遍关注的是贫穷（《慈航普度》（*Miracle in Milan*, 1951）和《两分钱的希望》（*Two Cents Worth of Hope*, 1952））、皮肉交易（《无慈悲》（*Without Pity*, 1948））、与占领军的勾结和抵抗（《疾呼》（*Outcry*）和《和平生活》（*To Live in Peace*, 1947））、农业开采环境（《悲惨的追逐》（*The Tragic Hunt*, 1947）和《欲海奇花》（*Bitter Rice*, 1949）），以及自 19 世纪后期意大利统一后北方工业和南方农业之间慢慢升温的持续紧张状态。

这些半记录性电影中也有情节和人物，只是这些情节和人物与纯虚构影片中的情节和人物有所不同，它们得不到充分发展，而直接体现主题思想。冲突和决议往往来自较大的形势背景，而非人际关系。一个贫穷的渔民家庭与船主发生争执，当船主获胜时，

① 塞萨·扎瓦蒂尼，《关于电影的几点思考》（*Some Ideas on the Cinema*），“视与声”（*Sight and Sound*），第 23 期（1953 年 10 月-12 月）P64-65。



图 8.2 《大地在波动》，意大利，1948，鲁奇诺·维斯康蒂

渔民就得被迫按照船主的条件操作渔船，一直抵抗的家庭破裂了（《大地在波动》（La Terra Trema），1948，图 8.2）。换言之，这类影片有意识地运用人物以及他们的生活（情节事件）来表达某一种意识形态。

最后，新现实主义电影的制作方法吸取了虚构片和记录片的经验。与传统的剧情片相比，新现实主义电影较少依赖表演和对话。演员可能饰演一些主要角色，非专业演员则频繁地饰演次要角色，或者作为临时演员（《罗马不设防》，1945；《悲惨的追逐》，1947），有时甚至成为主要演员（《擦鞋童》（Shoeshine），1946；《偷自行车的人》（The Bicycle Thief），1948；《温别尔托·D》，1952）。这类影片通常没有明星助阵，并将大量的现场拍摄（外景拍摄）与工作室拍摄（内部拍摄）结合在一起。有时会插入偷拍和新闻片镜头。解说、蒙太奇，甚至大背景都使表达范围更广，并帮助桥接联系不那么紧密的情节。灯光、服装、化妆和场地的风格真实而自然。剪辑依主题需要而定，不像故事片那样流畅。剪辑速度通常很快，因为要在处理想法时而不是出现情绪时剪辑，或者是在影片制作人（与纪录片的制作人一样）与不能继续表演的非专业演员协调工作时剪辑，音效处理上强调原声而回避沉重的音响效果。

8.2 新现实主义时期的三位主要导演

那不勒斯导演埃尔维拉·诺塔丽（Elvira Notari）在她的早期电影中实践了许多新现

现实主义的基本策略。诺塔丽在20世纪20年代创作的众多广受欢迎的电影以外景拍摄、业余演员以及对穷人的关注为特点。她的电影也受到了音乐肥皂剧（sceneggiata）的影响。音乐肥皂剧是意大利非常盛行的一种戏剧形式，它将情节剧和歌唱融合在一起，由非专业演员表演。第二次世界大战之后，这些有着悠久历史的传统因为意大利的政治经济灾难重新获得了关注。同时，扎瓦蒂尼以及其他作家的戏剧作品赋予了这种传统更深刻的意义。在这样的创造文化环境中，罗伯托·罗西里尼和维托里奥·德·西卡（Vittorio de Sica）两位导演的事业在这一时期达到了顶峰。他们两个人的电影从整体上体现了新现实主义运动的特色。另一位在新现实主义发展中扮演重要角色的导演鲁奇诺·维斯康蒂（Luchino Visconti）后来则成了一位偏向于现代主义的文学家。

罗伯托·罗西里尼在《罗马，不设防的城市》之后紧接着创作了另一部具有新现实主义风格的电影，即1946年的《游击队》（*Paisan*）。在片中的6个小故事里，他通过同盟国在意大利的战役，探索了占领者（尤指美国）和被占领者的关系。大背景和新闻片镜头将各个部分连接在一起，显示了戏剧性的小插曲其实是发生在大历史背景中的事件。每一个插曲都描述了不断变换的复杂的美意关系的一个方面：从最初的猜疑到渐渐的亲密。

在费德里克·费里尼等作家的帮助下，罗西里尼的故事都是现编现演。每一个情节都代表了战役的一个阶段，这些情节结合在一起详尽而精确地展现了美国驻军意大利的意图。摄影和剪辑技术同故事本身一样细腻自然。在《游击队》的众多演员中，只有4位有过银幕表演经验（美国士兵、罗马的妓女、佛罗伦萨的护士以及博洛尼亚的随军教士），其他人都是罗西里尼在拍摄现场挑选出来的。整部电影通过它的自发性获得了力量。罗西里尼的风格也一直完美地与物质以及他对物质的态度紧密相连。

德·西卡（De Sica）和他的剧本作家塞萨·扎瓦蒂尼在战后初期的审查下，延续了这一民族英雄传奇。在20世纪30年代做导演之前，德·西卡是一位著名的影视演员。《孩子们在看着我们》（*The Children Are Watching Us*, 1943）是德·西卡导演的第一部重要电影，也是他与扎瓦蒂尼的第一次合作。这部电影与维斯康蒂创作的《对头冤家》（*Ossessione*）几乎处于同一时期，影片的现实主义倾向可以与后者媲美。在战后新现实主义这条主线中，德·西卡的《擦鞋童》关注的是以为美国兵擦鞋勉强维持生活的罗马男孩。他们还从事拉皮条，在黑市交易美国烟、糖果棒和毯子。后来，两个男孩被逮捕、审问、定罪，并被送到了管教所。在那里他们对彼此的感情变成了厌恶，最终导致其中一个男孩的死亡。这里没有恶棍，有的只是一个糟糕的体制。人们不知道为什么没有足够的人力和财力来恰当地经营这个机构（除非这样的机构从来都是如此），也没有人告诉人们应该采取什么样的措施去获取资源。尽管新现实主义电影处理的是社会问题，但是

它们更倾向于通过电影强调其对个体的影响，而不是解释缘由或者提供建议。

在那些与新现实主义意识关系密切的电影中，扎瓦蒂尼与德·西卡合作最为成功的一部作品是《偷自行车的人》（1948）。电影描述的是一个简单而真实的事件：一个失业的工人好不容易找到一份工作，但是他工作所需的自行车却被人偷了（图 8.3a）。引出盗窃的事件以及找回自行车的努力，为这部完整的、有意义的艺术作品提供了充足的情节，甚至包括隐藏其后的社会评论和政治评论。在男主角和他的儿子寻找自行车的过程中，影片勾勒了意大利社会的各个方面。乍一看似乎影片表现得漫不经心，一经深思后就可以发现其高超的精简和技巧。影片《偷自行车的人》几乎全部采用外景拍摄：罗马的街道、公寓，还有办公室。电影中饰演父亲的演员在现实生活中是位机械师，在一家大型荷兰炼钢厂工作；饰演儿子的演员是一个罗马报童（图 8.3b）。这对父子组合的表演可以说是一个奇迹。德·西卡对非专业演员尤其是儿童演员的启用，不仅敏锐而且可靠，在这一点上，他超越了自己。尽管仅用于早期纪录片的拍摄方法是影片表达理念的基础，但影片《偷自行车的人》中的丰富情感很大程度上取决于影片关于主角和他儿子的描述。

鲁奇诺·维斯康蒂与罗西里尼和德·西卡一样可以被称为是新现实主义运动的奠基者和主要践行者。他的《对头冤家》（1942）因为赋予人物、主题和布景严格的写实特色而成为一个先导。影片制作时，意大利电影或者是爱国的，或者是逃避意大利战时现实的——不管哪种情况都是乐观主义的，或者活泼愉快的。影片根据美国作家詹姆斯·凯恩（James M. Cain）残酷的犯罪小说改编，背景设在荒凉的博谷公寓（Po Valley，图 8.4a 和图 8.4b）。一个毫无吸引力的意大利饭馆（图 8.4c）为流浪汉和不少寡妇之间的朦胧爱情提供了背景（图 8.4d）。6年之后，维斯康蒂制作了电影《大地在波动》（1948）。影片反复使用程式化的摄影技术，并使用真正的渔夫作演员和西西里岛村庄作背景，这让我们想起了影片《新与旧》的导演爱森斯坦。尽管这些都与其他现实主义的作品不同，但是该影片仍然跻身于



图 8.3a 和图 8.3b 《偷自行车的人》，意大利，1948，德·西卡，a. 朗培尔托·马奇奥拉尼（Lamberto Maggiorani），b. 安左·斯塔尤拉（Enzo Staiola）和朗培尔托·马奇奥拉尼

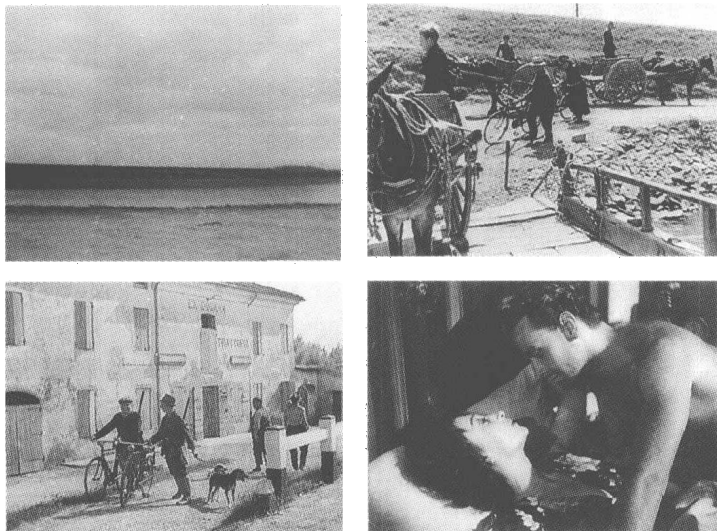


图 8.4a- 图 8.4d 《对头冤家》，意大利，1942，鲁奇诺·维斯康蒂；b. 马西莫·吉洛提 (Massimo Girotti)；d. 马西莫·吉洛提和克拉拉·卡拉马伊 (Carla Calamai)

伟大的现实主义电影之列。

8.3 过渡时期：1952—1959

必须承认，新现实主义电影并非总能完全实现从普通事物中反映普遍意义。叠加于现实之上的情节剧仍然是一种原则。但具有新现实主义风格的电影吸引了意大利最具才华的导演、作家以及演员。这类电影在国外也占有最广阔的空间，对战后初期其他国家的电影制作产生了巨大影响。新现实主义电影始于一个战败且被占领的国家——经济、政治生活毫无秩序，贫穷和失业普遍存在，通货膨胀无法控制。就像一战后的德国电影和前苏联电影一样，新现实主义是又一场成长于艰难时期的电影运动。

国家认同问题、政治动荡、经济挫折以及社会错位持续不断。但是，到 1949 年，占据意大利电影制作主导地位的新现实主义开始衰退。20 世纪 50 年代，在罗马天主教和意大利政府施加的压力下，当时作为新现实主义经济支柱的“社会问题电影”对美国的出口下降。电影制作者也意识到：新现实主义的现实理念因为采用外化的、非心理学的方法而存在局限。这种认识使他们扩大或者改变关注问题的范围。米开朗基罗·安东尼奥尼关于《偷自行车的人》的评论（他经常引用该评论）发人深省，他说如果由他导演该部

影片的话，他会较少谈及自行车，而多讲述一些与人物有关的故事。

如果说罗西里尼在1945年创作的《罗马，不设防的城市》是新现实主义电影开端的话，德西卡和扎瓦蒂尼在1952年创作的影片《温别尔托·D》则标志它的结束或者说转变。《风烛泪》讲述的是一个老人的故事。老人的退休金尚不足以维持体面的生活，更谈不上快乐。在最后一部伟大的新现实主义电影之后，意大利电影制作人开始将注意力从下层民众和贫穷转向上层民众以及他们无法满足的、极具破坏性的现代生活价值观念。罗西里尼20世纪50年代中后期的作品就预见了以后的电影类型，对下一代法国和意大利电影制作者产生了巨大影响。他的《意大利游记》(Voyage to Italy, 1953)具有令人吃惊的预见性，而安东尼奥尼于1960年制作的电影《奇遇》(L'Avventura)似乎受到了《意大利游记》的直接影响，尽管在影片《意大利游记》的首映式上，意大利评论家批评它背弃了新现实主义理念(有人写到，《意大利游记》唯一的成果就是证实了罗西里尼绝对的、渐进的以及无法挽救的衰落)。

费里尼同样被认为是一位过渡性人物。他将注意力从新现实主义影片中的根本物质问题转移到下一代电影制作人关注的精神(没有更合适的词)生活。费里尼说：“对我来说，新现实主义意味着用真诚的眼睛看现实——但是这个现实必须是任何现实，而不仅限于社会现实，同样包括精神现实、哲学现实，以及人们内心拥有的一切。”在很多画面，费里尼1954年创作的《大路》(La Strada)都是一部至关重要的电影。尽管影片以下层民众的生活为背景，但费里尼并没有仅仅关注贫穷，而是将注意力集中在人与人之间不安的关系上。再加上影片中尼诺·罗塔让人无法忘怀的乐谱，以及费里尼的妻子茱莉艾塔·玛西娜模仿意大利古老即兴喜剧(commedia dell'arte)的精致表演，人们认为《大路》并非是对司空见惯事实的研究，而是一个寓言。当意大利评论家攻击这部电影背弃了新现实主义传统的时候，费里尼却说“现实需要诗歌”。

德·西卡于1955年创作了电影《屋顶》(The Roof)，并试图通过这部影片回归新现实主义。然而，一对年轻夫妇努力获得自己生存空间这样的故事似乎有些怪异老套，而且在新兴繁荣的意大利也是无关紧要的。罗西里尼1959年创作的《德拉·罗维莱尔将军》(General delta Rover)以及德·西卡1960年创作的《战地两女性》(Two Women)同样试图找回战后初期的主题。尽管两部影片都能体现出导演的专业性，不失为优秀的作品，但它们似乎仍是生不逢时。在罗西里尼执导的前一部电影中，德·西卡主演了影片中假扮将军并英勇牺牲的角色，这似乎是一种巧合。这两部电影是一种最后的重奏，不是对两位导演而言，而是对最初的电影运动而言，因为当时即使是那些坚定的新现实主义者也在创作其他电影。

然而，新现实主义的实践和原则仍然存在，其影响自运动开始就一直是显而易见

的。在意大利,艾玛诺·奥米(Ermanno Olmi)创作的电影(《工作》(Il Posto),1961和《订婚》(The Fiances),1962)直接体现了这一点。维多里奥·德·赛塔(Yittorio de Seta)创作的《奥尔高索洛的强盗》(The Bandits of Orgosolo,1961)、皮埃尔·保罗·帕索里尼(Pier Paolo Pasolini)创作的《乞丐》(Accatone,1961)以及弗朗西斯科·罗西(Francesco Rosi)的《萨尔瓦托莱·朱利亚诺》(Salvatore Giuliano,1962)和《城市上空的魔掌》(Hands Over the City,1963)都在其技术和意识形态上借鉴了早期的现实主义电影。以后章节中即将探讨的法国新浪潮、东欧电影以及英国社会现实主义特色,全部都受到了1945年至1952年意大利电影的影响。

这一时期的主要电影作品

1942

《对头冤家》(鲁奇诺·维斯康蒂)

1945

《罗马,不设防的城市》(Roma, Città Apperta, 罗伯特·罗西里尼)

1946

《游击队》(Paisà, 罗伯特·罗西里尼)

《擦鞋童》(Sciusià, 维托里奥·德·西卡)

1947

《德意志零年》(German, Year Zero/ Germana anno zero, 罗伯特·罗西里尼)

1948

《偷自行车的人》(Ladri di biciclette, 维托里奥·德·西卡)

《大地在波动》(鲁奇诺·维斯康蒂)

1949

《粒粒皆辛苦》(Riso amero, 朱塞佩·德·桑蒂斯(Giuseppe de Santis))

《火山边缘之恋》(Stromboli/Stromboli, terra de dio, 罗伯特·罗西里尼)

1950

《爱情编年史》(Chronicle of a Love Affair/Cronaca di un amore, 米开朗基罗·安东尼奥尼)

1951

《慈航普渡》(Miracolo a Milano, 维托里奥·德·西卡)

1952

《温别尔托·D》(维托里奥·德·西卡)

《白酋长》(The White Sheik/Lo sceicco bianco, 费德里科·费里尼)

1953

《浪荡儿》(I Vitelloni, 费德里科·费里尼)
《意大利游记》(Viaggio in Italia, 罗伯特·罗西里尼)

1954

《情欲》(Senso, 鲁奇诺·维斯康蒂)

1956

《卡比利亚之夜》(The Nights of Cabiria/

La notti di Cabiria, 费德里科·费里尼)

1957

《呐喊》(Il Grido, 米开朗基罗·安东尼奥尼)

1959

《罗维雷将军》(General Della Rovere/Il Generale della Rover, 罗伯特·罗西里尼)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

- 1935 意大利国家电影学校成立
- 1937 “Cinecittà Studios” 电影城成立
- 1945 罗西里尼发行第一部现实主义电影
- 1948 维托里奥·德·西卡因非专业演员和儿童演员夺冠
- 1948 鲁奇诺·维斯康蒂在其影片中展示了方言和民间音乐

政治

- 1945 意大利游击队在米兰绞死墨索里尼
- 1946 意大利废除君主制建立共和国
- 1954 意大利收回的里雅斯特 (Trieste), 结束持续了几年的分裂
- 1955 意大利加入联合国

科学和技术

- 1946 比亚乔 (Piaggio) 的黄蜂牌小型摩托车 (Vespa) 初次亮相意大利

艺术、体育和娱乐

- 1946 斯卡拉歌剧院 (La Scala opera house) 战后重新开放, 阿尔图罗·托斯卡尼尼 (Arturo Toscanini) 任指挥
- 1947 普里莫·列维 (Primo Levi) 的著作《如果这是一个人》(If This is a Man) 记录了他如何从奥斯维辛集中营 (Auschwitz concentration camp) 死里逃生
- 1947 安娜·班蒂 (Anna Banti) 的传记小说《阿尔泰米希亚》(Artemisia) 融合了 17 世纪画家的体验和第二次世界大战的经历
- 1955 米莫·罗泰拉 (Mimmo Rotella) 实验分裂与集合艺术 (décollage and assemblage art)
- 1956 伊塔洛·卡尔维诺 (Italo Calvino) 出版传统口头故事集《意大利民间故事》(Italian Folktales)
- 1958 瓦伦蒂诺·加拉瓦尼 (Valentino Garavani) 在罗马开创瓦伦蒂诺时尚设计公司

纪录片的推动力： 第二次世界大战后 的英国电影

第 9 章

1945—1963

美国财力和人力与英国的生产和分配关系甚为密切，因此很难确定某一行业从何而起，某一行业从何而止。如果说在炮舰外交时代，各国是靠武力打开贸易大门的话，在现代经济帝国主义中，文化则跟着美元的脚步前进。20 世纪 20 年代，美国电影在英国市场占有绝对优势，这迫使英国政府于 1927 年通过了《配额法》(Quota Act)。该法案限制了好莱坞电影在英国的发行，并要求美国发行商每年给予英国电影一定的经济援助。在这一时期内，大批英国演员、导演及制作人员穿越大西洋来到美国。他们之中有很多人在奥斯卡金像奖之夜受到了奖励，这也是对他们热衷于美国电影的回报。这一潮流在 20 世纪末达到了高峰，英国电影《英国病人》(The English Patient) 及《莎翁情史》(Shakespeare in Love) 分别于 1997 年和 1999 年获得了多项奥斯卡奖。

众所周知，英国有一批独属于自己的题材。以第二次世界大战题材的英国电影为例，这些影片主要描述英国的第二次世界大战经历，如查尔斯·弗兰德 (Charles Frend) 于 1953 年拍摄的《沧海无情》(The Cruel Sea)，迈克尔·安迪生 (Michael Anderson) 于 1953 年拍摄的《轰炸鲁尔水霸记》(The Dam Busters)，以及艾默力·皮斯伯格 (Emeric Pressburger) 与迈克尔·鲍威尔 (Michael Powell) 于 1956 年合作拍摄的《大西洋争霸战》(The Battle of

the River Plate)。也有一些独立制作的英国电影遵循某种学术传统：以谦逊的态度和精湛的技艺探讨意义重大的主题。但是在这类电影公司中，那些极具声望的公司（在观念、融资方式和作品创作人员几个方面也逐渐趋于国际化。约翰·休斯顿（John Huston）创作的《非洲女王号》（The African Queen, 1952）、《青楼情孽》（Moulin Rouge, 1953）和《白鲸记》（Moby Dick, 1956），以及大卫·里恩（David Lean）创作的《艳阳天》（Summertime, 1955）和《万世流芳》（The Bridge on the River Kwai, 1957），是其中优秀的代表作品。

英国电影所面临的问题并非艺术质量，而是民族认同的问题。尽管如此，英国还是创作了一些极为优秀的电影。这些影片取材于英国文化、戏剧和历史遗产，其中也包括复杂精妙的犯罪片和间谍恐怖片。取材于英国文化的优秀电影包括大卫·里恩改编诺埃尔·科沃德（Noel Coward）爵士和查尔斯·狄更斯（Charles Dickens）的文学作品而拍摄的影片（《欢乐活动》（Blithe Spirit, 1945）、《相见恨晚》（Brief Encounter, 1945）、《远大前程》（Great Expectations, 1946）和《雾都孤儿》（Oliver Twist, 1948））；劳伦斯·奥利弗（Laurence Olivier）改编莎士比亚（William Shakespeare）的剧本而拍摄的影片（《亨利五世》（Henry V, 1944）、《王子复仇记》（Hamlet, 1948）、《理查德三世》（Richard III, 1955）），还有后来肯尼思·布莱纳格纳（Kenneth Branagh）拍摄的影片（《亨利五世》（Henry V, 1989）和《王子复仇记》（Hamlet, 1996））；卡罗尔·里德（Carol Reed）与格雷厄姆·格林（Graham Greene）合作的影片（《倒下的偶像》（The Fallen Idol, 1948）、《第三个人》（The Third Man, 1949））；迈克尔·鲍威尔和艾默力·皮斯伯格合拍的作品《红菱艳》（The Red Shoes, 1949），以及20世纪80年代和20世纪90年代的导演詹姆斯·伊沃里（James Ivory）和制片伊斯梅尔·麦肯特（Ismael Merchant）的作品（《看得见风景的房间》（A Room with a View, 1986）和《去日留痕》（The Remains of the Day, 1993））。在恐怖片的王国里，阿尔弗雷德·希区柯克（Alfred Hitchcock）的作品更胜一筹。尽管他大部分电影都是战前创作的（最著名的是《39级台阶》（The Thirty-Nine Steps, 1935）和《失踪的女人》（The Lady Vanishes, 1938））。战后，迈克尔·鲍威尔创作了一部关于心理学的作品《偷窥狂》（Peeping Tom, 1960），对反常态的性的关注使这部影片成为脱离英国恐怖片模式的典型作品，但它获得了广泛的欢迎。较为传统的英国电影是悉尼·弗里（Sidney J. Furie）创作的《伊普克雷斯档案》（The Ipcress File, 1965），影片使库克尼的饰演者米歇尔·凯恩（Michael Caine）一举成名，也让温文尔雅又极具讽刺的爱丁堡本地人肖恩·康纳利（Sean Connery）为代表饰演的詹姆斯·邦德（James Bond）风靡一时。

这段时期内，独特的文化一直滋养着英国电影。英国电影的三大特征就是：它的创作借鉴了本土的喜剧传统、渐进发展的政治，以及不太明显的虚构和恐怖。从乔叟

(Chaucer) 到荷加斯 (Hogarth), 再到狄更斯, 英国幽默一直沿袭一种令人敬重的形式。英国人一直对鉴别社会类型多样化的不足之处情有独钟, 很多演技高超的演员也擅长将这类描写带入生活。同样富有成就的传统还有日益发展的政治。英国社会和政治环境因改革者而在历史上闻名。英国文化特征的另一个不太显眼的因素是哥特式的虚构和恐怖, 历史上的文学代表作有《弗兰肯斯坦》(Frankenstein) 和《德古拉》(Dracula) 等。上述三大特征单独或者结合在一起, 对战后的电影业产生了巨大影响: 20 世纪 50 年代的喜剧、随后的比尔·佛塞斯 (Bill Forsyth) 和麦克·李 (Mike Leigh) 的作品、托尼·理查德森 (Tony Richardson) 和肯·洛奇 (Ken Loach) 等导演创作的社会进步电影, 以及 20 世纪 50 年代射手制片公司 (the Archers) 和 20 世纪 60 年代的海默工作室 (Hammer Studios) 的哥特式虚构和恐怖故事, 甚至在英国工作的美国导演约瑟夫·罗西 (Joseph Losey)、理查德·莱斯特 (Richard Lester)、斯坦利·库布里克 (Stanley Kubrick) 和特瑞·吉列姆 (Terry Gilliam) 都深受其丰厚的文化传统影响。

潜藏于所有这些发展背后的是一系列的战前纪录片, 它们塑造了英国电影与众不同的身份, 这种身份也为今后的电影制作提供了基础。这场纪录片运动由约翰·格里尔逊 (John Grierson) 发起。在英语国家纪录片发展的过程中, 格里尔逊的贡献是其他人无法比拟的。20 世纪 30 年代产生了 300 多部纪录片电影, 而由此衍生的体系成了包括新西兰、澳大利亚、南非等在内的其他国家的典范, 其中, 加拿大受到的影响最为巨大。1939 年, 格里尔逊与加拿大建立了国家电影公司 (National Film Board)。格里尔逊与同事巴锡尔·瑞特 (Basil Wright)、汉弗莱·詹宁斯 (Humphrey Jennings)、保罗·罗沙 (Paul Rotha) 等人发展的纪录片文化为今后的英国电影制作埋下了伏笔, 并激发了第二次世界大战后一代电影制作人的创作灵感。如纪录片导演彼得·沃金斯 (Peter Watkins), 他于 1965 年创作的《战争游戏》(The War Game) 逼真地再现了核弹屠杀之后的生活画面, 同样灵感受到激发的还有大批国内外的电影创作者。

9.1 战后喜剧

如果说英国纪录片在战前和战时无所不在, 但战后不久就变得十分罕见的话, 可能会引起争论: 与其说是结束, 不如说是转入地下, 然后再出现时, 音像都与伊林喜剧 (Ealing comedy) 相似。伊林工作室的负责人迈克尔·巴尔康 (Michael Balcon) 一直

站在纪录片运动的一边，支持具有英国特色的、非模仿美国式的故事片。当纪录片导演开始把不同的风格融入到故事片制作中时，他们其实就是在向伊林迈进。政府皇冠电影公司（Crown Film Unit）的前制片主管阿尔贝托·卡瓦尔康蒂（Alberta Cavalcanti），以及明星级导演哈里·瓦特（Harry Watt）都名列其中。伊林喜剧的3位主要导演——查尔斯·克莱顿（Charles Crichton）、查尔斯·弗兰德（Charles Frennd）、亚历山大·麦肯德里克（Alexander Mackendrick）——都有制作纪录片的丰富经验。这些倾向偏好，这些优秀的制作人员，再加上巴尔康拥有的创作天才（尤其是特·克拉克（T. E. B. Clarke）），赋予了喜剧一种独特的味道。

1947年，克莱顿执导的《大叫大嚷》（Hue and Cry）是这一系列作品的开山之作。中下层民众的环境、外景镜头、结巴的窃贼与警察，以及明快的节奏，都代表了伊林风格。紧随其后的有麦肯德里克创作的《荒岛酒地》（Whiskey Galore, 1949）、亨利·科尼利厄斯（Henry Comelius）的《通往平利可的护照》（Passport to Pimlico, 1949）、弗肯德的《亡命金钱》（A Run for Your Money, 1949）、罗伯特·哈默（Robert Hamer）的《仁心与冠冕》（Kind Hearts and Coronets, 1949）、克莱顿的《拉凡德山的暴徒》（The Lavender Hill Mob, 1951）、麦肯德里克的《白衣人》（The Man in the White Suit, 1951）、亨利·科尼利厄斯的《飞车艳史》（Genevieve, 1953），以及克莱顿的《意外事件》（The Titfield Thunderbolt, 1953）、麦肯德里克的《初恋》（The Maggie, 1954）、《孤立无援》（High and Dry, 美国）和《师奶杀手》（The Ladykillers, 1955）。1952年，伊林因财政问题将工作室出售给英国国家广播公司电视台（BBC-TV）。1955年，公司解散。在1951年至1955年间，类似的喜剧制作在Group 3进行，Group 3是由政府提供财政支持，在格里尔逊领导下从事专题制作的实验室。

英国喜剧动摇了纪录片的严肃性。以《师奶杀手》为例，该片讲述了一件发生在伦敦著名的圣潘可拉斯车站（图9.1a）的抢劫案，案件发生的地点坐落于伦敦这座工业城市的中心，距离附近的火车站几公里（图9.1b）。这些恶棍精心策划的抢劫被一个弱小的老妇人破坏了，这种滑稽的情节削弱了纪录片因素的影响（图9.1c和d）。这部伊林喜剧的主题显然是社会的、经济的、政治的，至少是文化的（从人类学家的角度看），凸显了国家生活的一个特殊方面。他们在苏格兰式的喜好上加入了一点严肃的加尔文主义（Calvinism）、对英格兰的厌恶（《荒岛酒地》），以及战后英国出现的官僚纠纷（《亡命金钱》）、中产阶级应该有的诚实可靠（《拉凡德山的暴徒》），雇主和工人的勾结、政府与英国体制内的反抗势力（《白衣人》）。不和谐和夸张引发观众的阵阵笑声，主题也从而得到了探讨。尽管如此，这种喜剧风格也因其面无表情严肃、轻描淡写以及简洁的台词而引人注目。

影片中需要设置一些没有趣味的功能角色，典型代表有英国演员（非明星）阿拉斯泰尔·西姆（Alistair Sim，《大叫大嚷》），斯坦利·霍洛韦（Stanley Holloway，《买路钱》）以



图 9.1a-d 《师奶杀手》，英国，1995，亚历山大·麦肯德里克；c. 赫伯特·罗姆（Herbert Lom）、亚利克·基尼斯（Alec Guinness）、丹尼·格林（Danny Green）、西塞尔·帕克（Cecil Parker）和彼得·塞勒斯（Peter Sellers）；d. 凯蒂·约翰逊（Katie Johnson）

及亚利克·基尼斯（Alec Guinness，《拉凡德山的暴徒》、《白衣人》、《师奶杀手》）。也需要起用当地市民作为临时演员，他们的表演以社会上形形色色的人物为基础，并不展示个人复杂细微的内心生活，这是美国式表演的惯例。通过精湛的表演，亚利克·基尼斯在《仁心与冠冕》中以广泛的讽刺为中心创造了一组人物群像，在这部影片中，他饰演了 8 个不同的角色，包括从哆哆嗦嗦的老妇人到温文尔雅的乡村卫士。

在影片《荒岛酒地》（Tight Little Island）中，纪录片的影响无处不在。剧本取材于康普顿·麦肯齐（Compton Mackenzie）创作的小说。麦肯齐本人在影片中饰演布彻（Bucher）船长。小说取材自第一次世界大战时期一艘遇难的装运威士忌的船。麦肯齐（借助安格斯·麦克菲尔（Angus MacPhail）的电影剧本）详尽地描述了苏格兰村民让一只遇难船在货物完好无损的情况下离开海岸的引人发笑的故事。演员训练有素，其中很多人是土生土长的苏格兰人，也有当地居民。亚历山大·麦肯德里克导演在战时曾受过纪录片的教育，影片《荒岛酒地》是他的第一部故事片。对于人物来说，故事源于一系列的问题，具有本土特色。如果在第二次世界大战中，苏格兰岛居民将限量供应的威士忌用光怎么办？他们会受到怎样的影响？如果他们有机会偷到 5 万箱威士忌又会是怎样的情况？如果这个机会出现在稍后的周六晚上，使人们在尊重安息日和钟爱威士忌之间左右为难，那又会如何？政府官员、地方警卫队、正规军、海关检察员对此会作出何种反



图 9.2a-h 《仁心与冠冕》，英国，1949，罗伯特·哈默；亚利克·基尼斯



图 9.3 《荒岛酒地》，英国，1949，亚历山大·麦肯德里克

应？总之，影片以敏锐的角度，通过在现实环境下看日常之事制造了一出闹剧。

几乎整部《荒岛酒地》都是在当地拍摄完成的，包括室内和室外拍摄。为了不浪费时间去等待好天气，麦肯德里克在赫布里底岛建了移动工作室，他甚至建立了处理设备，以便观察繁忙时刻而毫无延误。15年前，罗伯特·弗雷哈迪（Robert Flaherty）曾以同样的方式在爱尔兰海岸的岛上拍摄了著名的故事片《亚兰岛人》（Man of Aran）。尽管从纪录片中受益匪浅，《荒岛酒地》还是以风景拍摄和语音解说尖锐地嘲讽了英国纪录片的风格。这种绅士般的揶揄嘲讽不仅在古老的英国传统中非常普遍，在国外也广受欢迎。如果我们不期望英国人毁灭他们喜爱的东西的话，他们著名的幽默感就可以以此展现。30年代的纪录片展示了英国电影中最细微、最本土的特色，其他国家则分享了他们的成就。

9.2 自由电影及社会现实故事片

1956年是英国政治和文化生活至关重要的一年。这一年中，帝国主义狂妄地入侵苏伊士（Suez），最后以失败告终，他们的傲慢自大也走到了尽头。整个政府体制因此名誉扫地。对于许多左翼政党来说，在这一体制下工作的工党似乎应该和执政的保守党一样受到谴责。同一年，赫鲁晓夫（Khrushchev）下令前苏联（Soviet）入侵匈牙利（Hungary），这导致很多马克思主义知识分子对斯大林（Stalinist）的共产主义不再抱有

幻想。在某种程度上他们在回应这些事件：一代政治老练、唱反调的年轻人涌现在大学校园，尤其是牛津大学（Oxford）。他们中的大多数人是英国自由电影联盟（Free Cinema group）的成员，被贴上“新左派（New Left）”的标签，其出版物名为《新左派评论》（New Left Review，原为《大学和左派评论》（Universities and Left Review））。新左派意欲超过保守的社会主义者，他们以辩证唯物论“工会制度”工业国有化和社会福利为基础，更关注理论，以及影响人们生活质量的的社会基础改革。英国的新左派更像欧洲的左派，作为一场知识运动，艺术也置身其中。

受这种时代精神影响的各种媒体艺术家，很多都来自于工人阶级，他们因为攻击等级制度的建立及其僵化不公而被称为“愤怒的年轻人（Angry Young Men）”。1956年，由约翰·奥斯本（John Osborne）创作并由托尼·理查德森导演的戏剧《愤怒的回顾》（Look Back in Anger）首次在皇家宫廷剧院上演。同时，琼·利特尔伍德（Joan Littlewood）的剧场工作坊（Theatre Workshop）启动。不久之后，剧作家阿诺德·韦斯克（Arnold Wesker）和希拉·德兰尼（Shelagh Delaney）加入了奥斯本，并创作了大量以下层民众生活为背景的作品。这些作品明确地表达了对社会的批评，有时言辞非常激烈。从这类剧院中涌现出许多新演员——阿尔伯特·芬尼（Albert Finney）、丽塔·塔欣厄姆（Rita Tushingham）、蕾切尔·罗伯茨（Rachel Roberts）、汤姆·康特奈（Tom Courtenay）、理查德·哈里斯（Richard Harris）和罗纳德·弗雷泽（Ronald Fraser）等，这些戏剧演员后来都从事了电影行业。此外，类似基调的小说也开始问世。1975年，约翰·布莱恩（John Braine）创作了《上流社会》（Room at the Top），紧随其后的作品有艾伦·西利托（Alan Sillitoe）的《浪子春潮》（Saturday Night and Sunday Morning）、斯坦·巴斯托（Stan Barstow）的《一点爱意》（A Kind of Loving），以及大卫·斯托里（David Storey）的《如此运动生涯》（This Sporting Life）。

借着活跃的氛围，英国纪录片传统在“自由电影（Free Cinema）”的运动中再次复苏。早在1956年，一个由3部短片组成的节目就打着自由电影的旗号在国家电影剧场上映。这3部短片分别是：1954年，林赛·安德森（Lindsay Anderson）创作的影片《梦幻世界》（O Dreamland），斥责在海边娱乐公园为困惑的公众提供的乐趣实质上是枯燥的和虚假的。1955年，卡雷尔·赖兹（Karel Reisz）和托尼·理查德森（Tony Richardson）创作了影片《妈妈不让》（Mamma Don't Allow），以纪念一个深受工人阶级青少年喜爱的伦敦爵士乐队。同年，罗兰莎·玛扎蒂（Lorenza Mazetti）和丹尼斯·何瑞（Denis Horne）合作拍摄了《在一起》（Together），该片描述了伦敦东区两个聋哑码头工人精神生活的贫乏。在临时的节目计划中，电影制作人声称自由电影不再为主办者服务（纪录片），也不再考虑票房的需要（科幻片）。它完全是个人的电影，受社会

约束，但也是优美的。他们写道：“含蓄的态度是对自由、对人民的重要性、对日常生活意义的信仰”。后来，理查德森在牛津大学的同学约翰·施莱辛格（John Schlesinger）加入了安德森和赖兹的队伍，他们一起组成了自由电影三人组。他们将自身的导演天赋与 20 世纪 60 年代早期的社会现实相结合。几乎所有的电影都由所谓的“愤怒的年轻人”（其中也可能有女性）创作。

尽管自由电影的出现稍早于其他艺术的爆发，但是直到它与新戏剧文学结合起来，其表现形式才融入故事片并获得经济上的可行性。1957 年，克劳德·高烈达（Claude Goretta）与阿兰·坦纳（Alain Tanner）创作了影片《美好时代》（Nice Time），安德森创作了《圣诞节之外的每一天》（Every Day Except Christmas）。之后，自由电影运动以赖兹于 1959 年创作的《我们是兰贝男孩》（We Are the Lambeth Boys）宣告结束。尽管如此，自由电影的态度以及自然风格仍然被带入后来出现的社会现实主义故事片中。与自由电影相比，新社会现实主义故事片的内容和形式较为传统。1959 年，商人出身的杰克·克莱顿执导了影片《顶端房间》（Room at the Top），迈出了崭新的一步（图 9.4a）。这部电影以一个北方工业城镇为背景，讲述了一个青年暴发户的压抑和困惑，这位愤世嫉俗的青年决心摆脱贫民出身。影片中富有浪漫色彩的冲突是阶级性的：为了获得成功而与当地工业家的女儿结婚，或者与自己深爱的情人厮守而失去成功的机会。

同一年，由坚定的自由电影者托尼·理查德森执导的影片《愤怒的回顾》发行。影片以更清晰明了的方式展现了类似的事件和其他情节（图 9.4b）。观众通过吉米·波特（Jimmy Porter）这一人物精彩的偏执狂式的独白理解了什么是愤怒。至少，他努力推翻的东西（妻子父母代表的当权人物）以及他极力保护的东西（朋友马坦纳代表的工人阶级的美好品质）非常清晰。影片并未详细描述替代社会的样子，也不曾涉及这个替代社会将会怎样产生，它关注的是阶级挫折而不是社会制度的制定。



图 9.4a 和 b a. 《上流社会》，英国，1959，杰克·克莱顿；劳伦斯·哈维（Laurence Harvey）和西蒙·西格诺里特（Simone Signoret）。b. 《愤怒的回顾》，英国，1959，托尼·理查德森；克莱尔·布鲁姆（Claire Bloom）和理查德·伯顿（Richard Burton）

无论如何，这两部电影双双在美国进行宣传，电影世界描述了社会现实时期工人阶级及其问题的各个方面。这一时期一直持续到赖兹推出著名影片《浪子春潮》(1960)，以及理查德森推出作品《长跑者的寂寞》(The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962)。这类影片往往以伦敦北方工业城市为背景，因此，与当时的英国娱乐电影相比，至少据自由电影联盟记载，它们也反映了英国南方都市文化以及中产阶级和上层社会的全景。英国自由电影宣言中呼吁：尝试整个英国的传统和个性上的多样性。

尽管林赛·安德森被公认为是自由电影联盟的领导和代言人，但他却是最后一个创作故事片的。令人吃惊的是，如果说他的第一部作品《如此运动生涯》标志着社会现实主义电影的一个高潮的话，那么该影片也显示了他已经背弃了这场运动中的人物和动力。在小说以及大卫·斯托里改写的剧本中，影片具备了北方工业城镇和工人阶级背景的一般特征。该片与其他影片的不同之处在于影片对矿工出身的足球运动员和丧偶女房东之间备受折磨的爱情的关注，以及超现实主义夸张的倒叙手法的运用。发行期间，因为影片打破了社会现实主义电影的局限，以及其自身的客观性和大范围选取社会角色类型，所以安德森受到了英国评论者的广泛称赞。也许，直至此时被称为电影制作的“社会现实”群体仍然有所局限，似乎走到了尽头。不管出于什么原因，《如此运动生涯》与约翰·施莱辛格 1963 年导演的《说谎的比利》(Billy Liar) 被证明是最后两部直接与《上流社会》潮流联系的作品。在这些导演中，安德森最坚持当初的理念。影片《假如》(If, 1969)、《幸运儿》(O Lucky Man! 1973) 以及《大不列颠医院》(Britannia Hospital, 1982) 尽管主题背景各不相同，但同样来源于对社会批评的冲动——即使它们的梦幻风格与滋养自由电影运动的纪录片没有什么共同之处。

9.3 哥特系列

第二次世界大战之后，英国哥特式传统以其对恐怖和魔力的着重刻画在电影的发展中找到了最为可行的出口：以一种组合奇特的艺术形式来展示雾化效果，是这种艺术形式的惯用手段。英国电影从一个新的角度吸收了哥特形式，将非传统的性与恐怖、悬疑、怪诞的语言环境融合在一起，这类小说也一直以此闻名。在 20 世纪 50 年代至 60 年代之间，海默工作室制作了一系列这类高雅又耸人听闻的影片。这些影片绝大多数由特伦斯·费希勒 (Terence Fisher) 执导。海默电影以启用新生的英国表演天才为特色。这些天



图 9.5a 和 b 《偷窥狂》，英国，1960 年，迈克尔·鲍威尔；卡尔亨兹·伯恩（Karlheinz Böhm）和莫伊拉·希勒（Moira Shearer）

才包括彼得·库欣（Peter Cushing）和克里斯托弗·李（Christopher Lee），后者成为战后贝拉·路高西（Bela Lugosi）的著名影片《吸血鬼》（vampire）的化身。海默制作的影片中比较著名的还有费舍导演的《弗兰肯斯坦的诅咒》（The Curse of Frankenstein, 1957）和《德拉库拉》（Dracula, 1958）。

迈克尔·鲍威尔是另一个善于虚构恐怖的导演，他创作了一些极为美丽的形象。这些形象拍摄细腻、色彩丰富。战后他与艾默力·皮斯伯格（Emeric Pressburger）合作制作了一系列浪漫幻想片，包括《红菱艳》（1948）和《曲终梦回》（Tales of Hoffman, 1951）。鲍威尔与皮斯伯格将他们的公司命名为

射手制片公司并联名写作、导演和制作影片。尽管他们的影片中有神话故事的气氛，但《红菱艳》给人们展示的芭蕾舞世界引发了观众对艺术的冥想。射手制片公司 1947 年发行的《黑水仙》（Black Narcissus）背景是喜马拉雅山脉深处的一个修道院，具有异国情调的场景（在伦敦的派恩伍德工作室），为研究备受压抑的性提供了背景。性和艺术这两个主题在 1960 年发行的《偷窥狂》中融合在一起。《偷窥狂》是鲍威尔在与皮斯伯格分道扬镳后的作品，自我反思性极强。被认为是鲍威尔最杰出的作品。通过一个精神扭曲的摄影者为被其杀害的女性拍照，将窥淫狂症和虐待症糅和在一起（图 9.5a 和 b）。《偷窥狂》使身为罪犯的主人公能引起人们的共鸣，以此将观众也拉入剧情，并残酷地暗示观众：我们和他一样也喜欢窥视。

从某种意义上讲，哥特式的实践如鲍威尔和哈墨工作室制作的影片，可以说是英国纪录片发展的另一结果。作为对纪录模片式下的政治议程的回应——现实社会背景及社会问题赋予伊林和自由电影联盟的作品生机——哥特系列代表了无意识幻想的萌发和被压抑的回归。在随后的几年，英国电影以这两个系列为基础，为说英语的成年人推出了一系列影片。这些成年人不喜欢读字幕，而且对占据好莱坞银幕的无休止的暴力也失去了兴趣。尽管是为了娱乐而拍摄，这些电影也经常传递社会进步信息。因此，尽管格里逊传统为了适应文化气候而改变着和发展着，但好歹保存了下来。

这一时期的主要电影作品

1946

《远大前程》(大卫·里恩)

1947

《黑水仙》(迈克尔·鲍威尔和艾默力·皮斯伯格)

《大叫大嚷》(查尔斯·克莱顿)

《谍网亡魂》(Odd Man Out, 卡罗尔·里德)

1948

《王子复仇记》(劳伦斯·奥利弗)

《雾都孤儿》(大卫·里恩)

《红菱艳》(射手公司)

1949

《仁心与冠冕》(罗伯特·哈默)

《通过平利可的护照》(亨利·科尼利厄斯)

《第三个人》(卡罗尔·里德)

《荒岛酒地》(亚历山大·麦肯德里克)

1951

《拉凡德山的暴徒》(查尔斯·克莱顿)

《白衣人》(亚历山大·麦肯德里克)

1954

《孤立无援》(亚历山大·麦肯德里克)

1955

《师奶杀手》(亚历山大·麦肯德里克)

1957

《弗兰肯斯坦的诅咒》(泰伦斯·费舍)

1958

《德拉库拉》(泰伦斯·费舍)

1959

《愤怒的回顾》(托尼·理查德森)

《顶端房间》(杰克·克莱顿)

1960

《艺人》(The Entertainer, 托尼·理查德森)

《浪子春潮》(卡雷尔·赖兹)

1961

《蜜的滋味》(A Taste of Honey, 托尼·理查德森)

1962

《一点爱意》(约翰·施莱辛格)

《阿拉伯的劳伦斯》(Lawrence of Arabia, 大卫·里恩)

《长跑者的寂寞》(托尼·理查德森)

1963

《说谎的比利》(约翰·施莱辛格)

《如此运动生涯》(林赛·安德森)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

- 1933 英国电影协会（The British Film Institute，简称 BFI）成立
- 1946 首届爱丁堡电影节（Edinburgh Film Festival）开幕
- 1946 设立英国电影学院奖（British Film Academy）
- 1947 英国电影的放映时间占有率升至 45%
- 1950s 英美演员合作演绎英美主题
- 1955 英国广播电视台收购伊林工作室
- 1958 英国电影审查委员会（The British Board of Film Censors）独立

政治

- 1945 第二次世界大战在欧洲结束
- 1947 印度、巴基斯坦、缅甸从大不列颠独立
- 1947 煤业以及其他行业国有化
- 1949 爱尔兰从大不列颠独立
- 1952 伊丽莎白二世即位
- 1955 首相温斯顿·丘吉尔下野
- 1957 加纳独立
- 1958 诺丁山（Notting Hill）爆发种族骚乱
- 1963 法国投票同意英国加入欧洲共同市场

科学和技术

- 1927 英国广播公司（BBC）成立
- 1953 沃森（Watson）和克里克（Crick）发现基因结构

艺术、体育和娱乐

- 1948 第 14 届奥运会在伦敦温布利体育场（Wembley Stadium）举行
- 1949 乔治·奥威尔（George Orwell）出版《1984》，这是一部批评通过监督和宣传实现统治未来主义政府的书

- 1953 萨缪尔·贝克特 (Samuel Beckett) 的《等待戈多》(Waiting for Godot) 成了描述虚无的荒诞主义戏剧的里程碑
- 1953 伊恩·弗莱明 (Ian Fleming) 出版第一部詹姆斯·邦德系列小说《皇家赌场》(Casino Royale)
- 1961 V.S. 纳保罗 (V.S.Naipaul) 出版英国第一部后殖民主义作品《毕斯瓦思先生之屋》(House for Mr. Biswas)
- 1961 大卫·霍克尼 (David Hockney) 在伦敦开设波普艺术展 (Pop Art)
- 1962 甲壳虫乐队发行第一张单曲《爱我所做的》(Love Me Do)

转型中的好莱坞

第 10 章

1945—1962

第二次世界大战于 1945 年结束，在那之后，美国快速回复到了安定状态。1952 年，二战英雄德怀特·艾森豪威尔（Dwight Eisenhower）将军当选为美国总统，并于 1956 年获得连任。这段时间正是美国和前苏联出于意识形态上的分歧而进行冷战的时期。艾森豪威尔的时代繁荣而平静，非常“美国化”。20 世纪 60 年代之前，社会上不满的情绪并没有涌现出来。

与上述情况极为相似的是大多数 50 年代的好莱坞电影都是以表现平和的情节和美国主义（Americanism）为主，起码表面上如此。战后的几年标志着一种转型的开始，这种转型打破了美国电影行业持续了 20 多年的制作—发行—放映这种一成不变的基本模式，进入形式和功能上不确定和变化的时代。就电影本身而言，产业上的变化势必会影响到艺术本身，而发生在美国的变化也必将影响到世界其他地区。

这一时期引起并伴随变革发生的核心因素就是观影人数从战时的繁多到战后的一路下滑（从 1948 年的每周 9000 万下降到 1952 年的每周 5100 万）。以前的“家庭观众（family audience）”变成了少数派观众，而且主要都是由沃尔特·迪士尼制作公司（Walt Disney Productions）制作的影片吸引来的。“看电影”起初是娱乐的代名词，现在却越来越成为在家看电视和去看现场戏剧或音乐会之间的一种特殊选择。随着公众越来越富有，看电影开始与观看体育赛事、打保龄球、骑摩托艇、听高保真（hi-fi）音响等一系列崭新的娱乐活动进行竞争。在 1946 年，据《综艺》（Variety）杂志记载，电影门票收入约为 17 亿美元（几乎占据全美娱乐消费的 20%），而到 1962

年时，电影门票收入下滑到 9.3 亿美元（大约占娱乐消费的 4.5%），这还没有考虑票价上浮的因素。

到 1952 年时，主要的大制片厂不得不出售自己所持有的影院的股权。经过从 1938 年到 1948 这 10 年的诉讼，最高法院在《国诉派拉蒙等电影制片厂判决书》（U.S. v. Paramount Pictures et al.）最终裁决中，认定垂直控制旨在限制贸易并有垄断倾向。主要的大制片厂应该继续制作和发行电影，但不能放映。20 世纪 40 年代中期，制片厂每年大约制作 400 部长片——其中有 300 部是主要的大制片厂制作的，另外 100 部是独立制片公司制作的。每周大约有 8000 万到 1 亿人买票到 18719 家“硬顶”影院或 300 家汽车影院去看电影。到 1960 年周平均观影人数——在 13200 家室内和 4600 家室外影院——下降到 4600 万。当年制作了 136 部长片，其中只有 70 部来自于主要的大制片厂，有 66 部来自于独立制片公司。这些趋势——电影减少，其中更多由独立制片公司制作；观众减少；影院减少，而汽车影院的份额却在增加——一直延续下去，贯穿了整个 20 世纪 60 年代，直到 70 年代才结束。

20 世纪 50 年代，好莱坞渐渐摒弃了早期播放影片时的一些做法，如一套包含卡通片、新闻纪录片和小电影及两部长片的节目只要一张门票。那些以惊人速度制作的专门用于填补两部长片间空白的 B 级电影在这一时期享受到了它们最后的精彩。这些“穷人巷（poverty row）”的影片中有许多后来被评论家重新审视，他们在这些蹩脚的作品中发现了艺术潜质。埃德加·G·乌默（Edgar G. Ulmer）的《绕道》（Detour, 1950）就是其中之一，约瑟夫·H·刘易斯（Joseph H. Lewis）的《赌命狂花》（Gun Crazy, 1950）则是另外一个。艾达·卢皮诺（Ida Lupino），即所谓的“B 片女王（Queen of the Bs）”，是那个时代唯一的女性导演。她拍摄了多部这种类型的深受好评的电影，包括《一屋两妻》

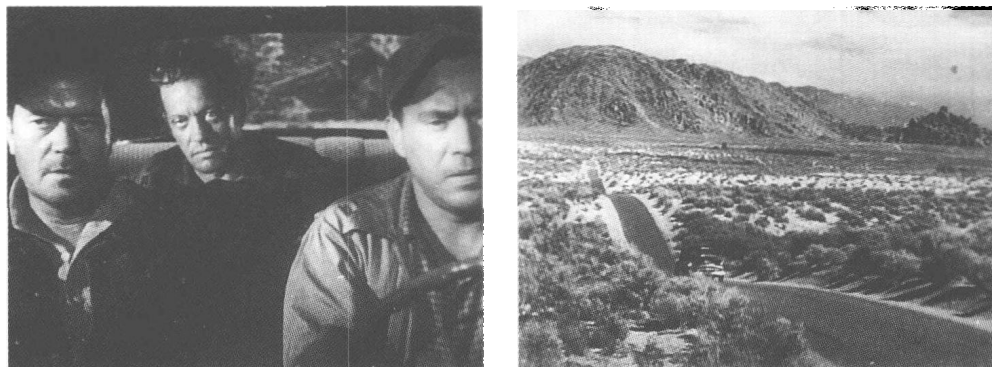


图 10.1a 和 b 《银河系漫游指南》，美国，1953，艾达·卢皮诺；a. 弗兰克·洛夫乔伊（Frank Lovejoy）、威廉·托尔曼（William Tallman）和埃德蒙·奥布赖恩（Edmund O' Brian）

(The Bigamist, 1953) 和《横冲直撞夺锦标》(Hard, Fast and Beautiful, 1951), 其中第二部对女性业余网球赛持怀疑态度。卢皮诺于 1953 年拍摄的作品《银河系漫游指南》(The Hitchhiker) 是她最好的作品。该影片的场景设在巴哈 (Baja) 半岛的沙漠灌木丛, 该片讲述了两个郊区的男子外出钓鱼时意外搭载了一个连环杀人犯的故事。通过在拍摄车中恐怖气氛下的 3 人镜头 (图 10.1a) 和展现炎热沙漠周边的广角全景镜头间不断变换, 使我们窥见到了这个表面平静的时代中隐藏于大众认可的阳刚标准下的压力和脆弱。影片暗示了如果男性世界总是有背叛和暴力的威胁, 那么在这个不舒服的环境外面的东西则显得苍白和不可接受。

10.1 电视

显而易见, 电视占据了公众本应该用来去看电影的大部分业余时间。这种电影和广播与电视间的关系转变是 20 世纪 50 年代和 60 年代两种产业史上的主要片段之一。电视在第二次世界大战之前就已经开始试播, 但是战争和物资短缺使其发展停滞, 直到战后几年才恢复播放。从 1946 年的 5 个台和几百部电视机开始迅速发展, 1948 年, 电视迅速发展进入其繁盛的第一年, 米尔顿·伯利 (Milton Berle) 和埃德·沙列文 (Ed Sullivan) 首次在大城市中心亮相。1948 年到 1952 年间, 全国大约售出了 1700 万台电视机。1951 年, 同轴电缆和微波相继将美国的两岸连接起来。同年, 主要电视制作单位从纽约转移到了好莱坞。从 20 世纪 50 年代早期开始, 观众变得越来越多。今天, 电视机的数量已经超过了人口数量。人气最高的电视系列剧, 例如《罪案现场》(CSI) 每周拥有的观众人数平均在 2500 万到 3000 万之间。而特殊剧集, 如 1998 年《宋飞正传》(Seinfeld) 的最后一集, 能吸引 6000 多万人, 此外, 世界上观看一些大型体育赛事的人更多。

到 1948 年, 电影产业对电视威胁的反应是如鸵鸟般地躲避。据说在某一家制片厂内, 甚至管理层谈话时都禁止使用电视这个词。后来, 电影制作公司通过蓄意扣留人才和保留作品而进行消极抵抗, 并签订合同禁止演员、剧作家或导演为电视台工作; 主要的大制片厂拍摄的长片也绝对不能通过无线电进行转播; 影院中的电影不通过电视做广告, 但电影的票房收入持续下降, 而来自股东对于股息减少的抱怨却在不断升温。

问题的关键在于争取观众。制作公司不再是电影院的拥有者, 大量的电影院被改造成超市或被夷为平地以提供更多的停车位, 制作公司对影院老板的忠诚以及努力保护自

已免受日益壮大的电视的竞争的决心被削弱了。当压力最终达到顶峰时，制片厂所遵循的还是这个行业的那句老话：“如果无法改变他们，那么就加入吧。”他们开始通过电视播放电影长片，这些影片都是过去几十年积压下来的。到 20 世纪 70 年代早期，不只是那些库存积压的影片被用光了，就是近期在影院放映的影片也远远不能满足电视的需求。

好莱坞面对电视威胁的最终反应是索性直接为电视制作节目。这种行为始于 1952 年，哥伦比亚制片公司（Columbia pictures）先于其他主要的大制片厂创建了第一个电视分部——银幕珍宝制片公司（Screen Gems）。这种电视电影最初为半个小时的娱乐系列剧，后来变为 1 个小时的，有时甚至为 90 分钟的，它们越来越像以前的 B 级电影，但已不再有利可图，因为挑剔的观众已经不去电影院了。1957 年，德西·阿纳兹（Desi Arnaz）和露茜丽·鲍儿（Lucille Ball）成立了一家名为德西陆（Desilu）的公司，并通过制作系列剧《我爱露西》（I Love Lucy）大获成功，他们拍摄的电影比所有主要的大制片厂拍摄的总量还要多。20 世纪 60 年代中期，好莱坞开始直接为电视拍摄长片，而不是最初的戏剧式的表演。

电视的制作对美国西海岸产生了极大的吸引力。不久，几乎所有的夜间电视娱乐节目都在洛杉矶地区进行摄制。只有新闻、纪录片和公共事务节目以及一些日间游戏节目和肥皂剧仍出自纽约。当电视的地位确立以后，其人员和产品又开始流入到电影行业。20 世纪 40 年代末和 50 年代初是直播电视连续剧所谓的黄金时代，影院的长片都来自于帕迪·查耶夫斯基（Paddy Chayefsky）、罗德·塞林（Rod Serling）和其他作家的创作。《马蒂》（Marty, 1955）、《十二怒汉》（Twelve Angry Men, 1957）和《拳拳到肉》（Requiem for a Heavyweight, 1962）这些作品都在电视荧屏上出现过。为了使原来的影片能够适应小屏幕的播出，这些作品开始转向强调使用演员特写镜头的风格（图 10.2a）以及简单、具有人情味的布景（图 10.2b）。



图 10.2a 和 b 《马蒂》，美国，1955，德尔伯特·曼（Delbert Mann），a. 欧尼斯·鲍基尼（Ernest Borgnine）和贝齐·布莱尔（Betsy Blair）；b. 鲍基尼

导演和剧作家都从长片转到了电视领域，其中包括约翰·弗兰肯海默（John Frankenheimer）、萨姆·佩金法（Sam Peckinpah）和诺曼·杰维森（Norman Jewison）。一些新星（似乎只有男性）——史蒂夫·麦奎因（Steve McQueen）、詹姆斯·加纳（James Garner）、克林特·伊斯特伍德（Clint Eastwood）——也开始涉足电视领域。财务的控制、制片厂设施、故事素材、制作人员和演员继续在电影和电视之间穿行。

10.2 新银幕工艺

黑白默片的三大附加技术——声音、颜色和宽银幕——从一开始就有。无论从何种角度看，这些技术的引入都是出于利益考虑而不是技术上的可行性。当电影产业出现问题的时候，总会有人说：“这不是电影本身的错，即使是漂亮的画面也无法拯救它。”不过如果制作者知道如何制作持续营利的电影，那一开始就不会有任何问题。虽然不能确定一定会获得成功，但是技术上的创新还是值得一试。1927年，有声电影的诞生是因为广播与默片争夺观众以及华纳兄弟（Warner Bros）企图扩张企业。彩色印片法于1935年加入了长片的制作，试图拯救持续萧条的电影业。1952年，失利的票房和电视的竞争再一次刺激了电影产业并促使其引入一系列“新银幕工艺”。所有引入工艺的最终目的都是提供竞争对手无法提供的画面和声音效果，并给银幕带来更立体的视觉效果。

立体视镜（Stereoscopic），或者说3D（立体）长片最早出现于1952年秋（20世纪30年代，米高梅（MGM）已经制作了一系列黑白3D短片并使用偏光镜添加颜色）。在影片《非洲历险记》（Bwana Devil）中，观众可以看见一头狮子冲向它们（制片方在宣传时向观众承诺会出现“立在你腿上的狮子”）或者有长矛从他们头上呼啸而过。

最初，3D电影非常成功，不过它的吸引力不到一年就褪去了。据说观众不喜欢戴观看这种电影时的特殊眼镜。到了所有重要的作品都用3D制作完成时（如阿尔弗雷德·希区柯克于1954年发行的《电话谋杀案》（Dial M for Murder）），观众已经失去了兴趣。3D来了又去，但宽银幕却自出现后就以各种形式一直存在着。正是宽银幕带来的宏伟壮观的观感吸引了观众。第一种新的宽银幕工艺在营造空间错觉方面的效果是最大也是最好的。1952年9月，影片《这就是新艺拉玛体》（This is Cinerama）在纽约放映。自1939年被弗雷德·瓦勒（Fred Waller）改进之后，这种银幕的早期版本在第二次世界大战时曾被空军用来进行航空器识别和模拟射击练习。这种屏幕宽高比为2.85:1，卷幅很深很

广。对于坐在银幕正前方且身材不高的观众来说，他的视野所到之处似乎都能够被影像充满。观众觉得他们像是坐在过山车上，或者坐在一架从芝加哥地平线飞来的飞机上。为大宽度和深度视觉模式伴奏的设备是高保真、立体声的磁性音响系统，而不是存在严重缺陷的光学录音。它极大地提高了声音的频率范围，使其更加贴近真实的生活。

虽然新艺拉玛体宽银幕立体电影（Cinerama）是依赖好莱坞之外的人士（迈克·托德（Mike Todd）、路易斯·德·罗希蒙特（Louis de Rochemont）、洛厄尔·托马斯（Lowell Thomas）及其他一些人）的支持而发展起来的，但是制片厂的老板不可能无视其巨大的经济成就。《这就是新艺拉玛体》迅速成为强大的敛钱高手之一，接下来，几部长片随之出现，只有那些有特殊装备并“合法”的影院才能放映，票价同真人剧院的相同，这几部长片在《综艺》的票房排名上一直位居前列。但是新艺拉玛体宽银幕立体电影对技术的要求非常繁琐，每次放映所容许的观众数量又非常少，相对于现有制作和放映惯例，这些过于苛刻的条件使很多人并不考虑采用这种形式。而且，宽银幕立体电影实质上都是将一组旅游短片整合成长片的长度，而真正能填补如此巨幅银幕的故事却少之又少。沿第五大道游行的长花车，飞速穿越莫哈维沙漠的列车，或者两条蟒蛇交媾，一些人注意到，对于处理人类个体来说，宽银幕立体电影没有任何明显优势，除非影片中出现大量的人物。更基本的是，特写镜头以及剪辑这些镜头常用的银幕叙事技巧将大幅减少，如果使用特写的话，图像会显得非常大。真正需要的是一种“穷人的”宽银幕立体电影——既可以增添情趣而又不过分背离现有的电影标准。

二十世纪福克斯电影公司的经理斯派洛·斯库拉斯（Spyros Skouras）想到了一个技巧。他的这种技巧被称为新艺综合体（CinemaScope，如果你是二十世纪福克斯电影公司的雇员的话，最好不要忘记大写中间的S）。它基于20世纪20年代法国发明家亨利·克瑞雄（Henri Chretien）得出的基本原理设计。它所用的宽银幕比宽银幕立体电影所用的要小，并且只是稍微弯曲，足以聚焦。它虽然比标准银幕宽（宽高比2.55:1而不是1.33:1），但新艺综合体并不与周围的视野十分相似。它使用高保真4音轨立体声伴奏。

与之前3D问世时有所不同，新艺综合体一面世就带有营利的特性，而无论银幕的大小与形状如何。事实上，1953年9月上映的《圣袍千秋》（The Robe）以其地密尔式（Demike-like）的场面和宗教内容取得了巨大的成功。其后一系列耗资巨大、制作精良的长片尾随而至，尤其是音乐片和喜剧，同样是专门为了显示这种新的银幕工艺的吸引力而设计——如《绅士爱美人》（Gentlemen Prefer Blondes, 1953）、《星海沉浮录》（A Star Is Born, 1954）以及《七对佳偶》（Seven Brides for Seven Brothers, 1954）。通常特定的明星3人组会引起人们对视野扩展的注意，如玛丽莲·梦露、罗琳·白考儿和贝蒂·葛拉宝在影片《愿嫁金龟婿》中的组合（图10.3），以及多萝西·麦圭尔（Dorothy McGuire）、



图 10.3 《愿嫁金龟婿》(How to Succeed in Business Without Really Trying), 美国, 1957, 尚·尼古拉斯哥 (Jean Negulesco); 贝蒂·葛拉宝 (Betty Grable)、玛丽莲·梦露 (Marilyn Monroe) 和罗琳·白考儿 (Lauren Bacall)

让·彼得斯 (Jean Peters) 和玛吉·麦克纳马拉 (Maggie McNamara) 在《罗马之恋》(Three Coins in the Fountain, 1954) 中的组合。

福克斯电影公司之于宽银幕就如同华纳兄弟影业公司之于有声电影, 其他同行再一次纷纷效仿。新艺综合体被证明是在宽银幕立体电影银幕比例和传统银幕比例之间的一个近乎理想的折中。它不要求制作技术的重大改变, 甚至对技术本身没有要求, 并且在现有电影院安装也非常简单, 成本也很低。它只适合表现特定类型电影——历史片、音乐片和西部片, 而对其他电影 (亲密恋情片和社会问题片) 表现并不理想, 因为这些电影旨在叙事, 而极少需要摄影机的布置和画面的剪辑。一些纯粹主义者抱怨其所呈现的画面就像透过邮箱的缝看世界那样费力。但谁在乎纯粹主义者呢? 票房在以庞大的数字记录着公众的反应。同熟悉声音一样, 导演们学会了用新艺综合体来工作, 当然, 许多人最初是被迫无奈。这项新技术融入到了媒体之中, 导致审美发生了一些变化, 也可以说是一些收获——就像其他被加入的早期技术元素一样。导演伊利亚·卡赞 (Elia Kazan) 和摄影师特德·麦科德 (Ted McCord) 《伊甸园之东 - 天伦梦境》(East of Eden) 这部实质上讲述家庭纷争的故事片, 对新艺综合体这一新元素进行了惊人而又高度戏剧化的使用。其他宽屏系统也迅即出现。出自派拉蒙的超视综艺体 (Vista Vision) 就是一个很好的替代品, 提供了比新艺综合体更锐利的影像。陶德宽银幕公司 (Todd A-0) 首次使用了 70 毫米胶片, 至今一些高水准制作的电影还在使用这一标准。今天, 帕纳维辛 (Panavision) 成为好莱坞宽屏工艺的首选, 但是新艺综合体首次出现后过宽的银幕并没有像一些人所惧怕的那样成为银幕唯一的形状。相反, 它们后来只被大制作电影所使用——大型音乐片《窈窕淑女》(My Fair Lady, 1964) 和《音乐之声》(The Sound of Music, 1965), 声势浩大的战争片《纳瓦隆大炮》(The Guns of Navarone, 1961) 和

图 10.4 《阿拉伯的劳伦斯》，英国，1962，大卫·里恩 (David Lean)；奥玛·雪瑞夫 (Omar Sharif)、彼得·奥图尔 (Peter O'Toole) 和安东尼·奎因 (Anthony Quinn)



《碧血长天》(The Longest Day, 1962)，以及历史片《阿拉伯的劳伦斯》(Lawrence of Arabia, 1962，图 10.4) 和《日瓦戈医生》(Doctor Zhivago, 1965)。对于更多的传统影片而言，所谓“标准宽屏 (standard wide screen)”即 1.85 : 1 是最普遍的比例，取代了之前的 1.33 : 1 的“学院标准 (Academy ratio)”，但学院标准至今仍是电视采用的标准。

10.3 制片厂的没落及独立制片公司的兴起

20 世纪 50 年代初期，电影行业经历的变化和受到的压力导致的另一结果是制作—发行惯例的动摇，这也影响了电影的内容与形式。在制作公司中，从前的巨头被剥夺了对影院的控制权，它们因自己的电影收入减少且不稳定而遭受到最为严重的打击。房产、摄影棚、昂贵的设备、拥有长期合同的高工资的技术和创造性员工等方面的巨大开销，再也不能由现今产量减少且费用昂贵的电影来承担了。虽然米高梅公司曾经宣称自己的最大财产是“比天上的星星都多的明星”，但没有工作的演员、剧作家和导演则会成为负担。除一家公司之外，大制片公司都在账面上出现了赤字。

那家例外的公司就是联美电影公司 (United Artists, UA)，它从未拥有过影院，甚至没有一家制片厂。但是该公司从独立制作人手中获得影片并发行到其他人所拥有的影院中。它要在提供的拍摄计划中作出选择，可能也监管剧本创作，投入些资金并向银行贷款以投入更多。它对制片人的承诺就是负责发行，然后从中获利。它的制作开销主要

涉及办公室、秘书和善于处理合同和资金的聪明律师。比利·怀德（Billy Wilder），这位联美电影公司的顶级制片人和导演曾悲伤地说道：“以前我们拍电影，现在我们做生意。”在弱小竞争者举步不前、大制片厂控制影片放映的情况下，联美逐渐兴盛起来，并成为他人效仿的对象。

其余制片厂摆脱了与员工间的长期合同（骨干技术人员除外）。演员、导演及之前的制作人员现在开始为自己或为其他独立制片人拍摄影片，电影收入的利润分红和股份取代了原来的工资。制片厂向独立制片人出租制片场地和设施，资助他们完成全部或部分制作，并发行拍摄完的电影。同表达简单的“派拉蒙制作”或“华纳制作”不同，如今的片头字幕写的是“米高梅出品、贾德·伯纳德（Judd Bernard）和欧文·温克勒（Irwin Winkler）作品”，或“地平线电影公司（Horizon Picture）制作，哥伦比亚影业公司发行”之类的语句。

独立制作公司并不完全独立，他们制作的电影与先前的电影也没有太大区别。原来电影的主导权由 5 大制片厂（米高梅、派拉蒙、华纳兄弟、二十世纪福克斯和 RKO）掌控，现在这些片厂的权力在逐渐减少。不过独立制作公司还是要与主要制片厂合作，后者还有遍布全球的发行组织。这给予其控制题材选择和放映的实质性权力。

另一个导致这种新的独立潮流出现但没有带来预期深远影响的原因，是规模较小的公司与大公司有着完全相同的需要，即必须吸引公众的注意。实际上，在独立制作公司这边的压力更大。靠借来的钱一次只拍一部影片，而不是靠片厂的资金储备计划每年制作 40-50 部影片，并且要保证每部影片都获得成功。红极一时的影片也无法背负完全失败的影片所带来的损失。在某些方面，这里留给实验和冒险的空间要远远小于旧系统所提供的。许多由前主要制片厂员工自己组建的公司比大制片厂更坚持依赖已检验可行的元素。那些高呼从片厂的重复公式化制作中解脱出来并表示希望大胆进入新领域去做些“真正有意义的事”的人，最终也安于使用别人尝试过并经检验可用的东西。套用萧伯纳的话来说，“没有什么比像数百万美元这样的东西更令人胆怯的了”。

但很巧的是，20 世纪 50 年代制片厂走下坡路时，导演们却正开始获得新的地位。当曾经规模最大、制作最多的米高梅电影公司在 70 年代基本退出电影界时，那些为米高梅工作的电影制片人仍然能找到拍电影的渠道，前提是他們要足够聪明且足够坚强——这也一直是电影艺术创作的先决条件。怀德（Wilder）曾打趣说，如果电影艺术家花大量时间去做生意，他们就能摆脱像欧文·塔尔贝格（Irving Thalberg）这样的制作主管的控制和热心监管，也能摆脱上帝、国家和母爱这些理念，正如梅耶（Loues B. Mayer）所言。

10.4 国际化

随着所有其他巨大变化相继发生，一些危机似乎出现了：洛杉矶可能不再是世界电影之都，并会像迦太基（Carthage）和古罗马那样沦落。美国电影在国外甚至本国国内都面临着国外同行日益激烈的竞争——尤其是来自英国、意大利和法国的竞争。跨国合作拍摄和多国演职人员合作已经非常普遍。“美国电影”可以在世界任何地方拍摄，与在好莱坞大道（Hollywood Boulevard）和葡萄街（Vine Street）拍摄并无二致。

促进这种国际化的首要因素在于艺术方面。宽银幕激发了电影圈对实景和奇风异俗的重视。为避免落入以前在摄影棚和露天片厂拍摄爱情故事的俗套，电影制作者现在远赴罗马（《罗马之恋》，1954）、香港（《生死恋》（Love Is a Many-Splendored Thing），1955）或东京（《樱花恋》（Sayonara），1957）进行拍摄。50年代的观众开始接触有关影星和电影故事的明信片了。许多专门为宽银幕制作的场面都是关于故事发生地的风貌——如《桂河大桥》（The Bridge on the River Kwai，1957）中的东南亚丛林和《阿拉伯的劳伦斯》（1962）里的中东沙漠。

第二个因素则完全是出于经济考虑。首先，通过在国外拍摄，美国的制片人能够更容易地集结一支来自不同国家的演职员队伍，以确保所拍摄的电影在全球都会受到热烈欢迎。这样做对美国人也有好处，因为在海外工作，美国企业和个人所得税可以延迟支付。同样，他们认为在海外拍片一般比在国内更加节省成本（许多情况下的确如此）。一般来说，在墨西哥、西班牙和意大利的拍摄成本要少得多——尤其是劳工费用（也有一种相反的论调，即由于同那些语言和习惯不同的效率低下的员工合作，反而无法实现节约成本的目的）。显而易见，大多数外国政府提供的多个资助本土电影制作的计划是真正吸引他们的原因。许多美国电影都被披上了英国制作的伪装——例如，他们的制作按照符合英国国家电影金融公司（Britain's National Film Finance Corporation）的最低要求进行安排，以获得其资助。此外，英国和其他国家都有国外和国产影片发行放映的配额制度，一部打着国产影片旗帜的电影可获准立即放映而不用同其他国家的影片一起等待审批。在某些国家，如印度，美国在全球的收益被视为“冻结货币”，而且不准带出境。使用这些钱的一个办法就是拍摄影片，然后在全球发行，到其他地方赚取利润。

同制作相同，发行也变得越来越国际化。美国的公司开始寻求在美国和其他国家与地区发行外国影片以获得收入。同样，随着他们自己的制作费用越来越高，国内观众群

逐渐缩小，他们也尝试在海外赚回更多的制作成本。以前庞大的美国本土市场就可以使一部影片获利，而从其他国家和地区赚的钱完全属于额外收入。而现在美国电影 50% 以上的收入都来自海外。好莱坞比以往任何时候都想千方百计地拉拢世界各地的观众。

最后，电影产业发展到了同其他产业一样在国外建厂和成立跨国公司的阶段。不仅出现了像“英国福特”一样的“英国米高梅”，而且美国主宰并在一定程度上控制着国外制作资本以及国际发行。在资金支持和发行方面，安东尼奥尼（Antonioni）在英国拍摄的《放大》（Blow-Up, 1966）与他在美国拍摄的《扎布里斯基角》（Zabriskie Point, 1970）一样，都是属于美国式的电影。美国的影响开始渗透到那些表面看来完全法国式的电影中。让·吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）的《已婚女人》（A Married Woman）和《法外之徒》（Band of Outsiders），均拍摄于 1964 年。而且都受到了哥伦比亚影业公司的资助。法兰克伊·特吕佛（Francois Truffaut）的 4 部作品由联美公司资助。欧洲经济共同体（European Economic Community）试图建立另一种投资 - 发行模式以对抗美国的控制，但收效甚微。

10.5 内容控制上的放松

在美国，电影内容上的社会控制在 50 年代开始放松。如果不能算是一种成熟的话，这至少在一定程度上鼓励了在表现性爱、裸体和语言运用方面使用一种新的自由和直率的手法。这段时期内，美国最高法院颁布了一系列法案用于限制州和地方审查团体的活动。美国电影协会（The Motion Picture Association of America, MPAA）取消了自律的法典，从监管银幕内容变为设立分级制度。有组织的施压集团（宗教、种族和政治团体）将其注意力从影院里放映的影片转向了受众更广泛的电视节目上。制片人急切地甚至有些拼命地利用这种新的自由来努力吸引观众离开电视，并与具有直率特色的欧洲电影竞争。

1952 年，在影片《奇迹》（Miracle）一案中，最高法院作出了一个历史性的重大决定。罗西里尼（Rossellini）的这部短片同帕尼奥尔（Pagnol）的《乔夫罗伊》（Joffroy）和雷诺瓦（Renoir）的《乡间一日》（A Day in the Country 一起以《爱的方式》（The Ways of Love）这个名称放映，激怒了纽约地区的天主教徒，尤其是由天主教的年长神职人员组成的团体。《奇迹》讲的是一个关于耶稣诞生的新版故事，片中将影星安娜·麦兰

妮 (Anna Magnani) 打扮成了一个鲁钝的农民“玛丽”形象 (图 10.5), 满脸胡子的佛德理哥·费理尼 (Federico Fellini) 则以传教士“约瑟夫”的身份出现。经过一连串令人尴尬的事情后 (包括封锁警戒和炸弹威胁), 电影审查机构纽约州教育理事会 (New York State Board of Regents) 吊销了该片的认证, 理由是影片“亵渎神圣”。当案子递到最高法院后, 法院似乎要推翻原判。1951 年, 在互助影片公司诉俄亥俄州一案 (Mutual Film Corporation v. Ohio) 中, 法官认为电影是“纯粹而简单的商业行为……不应被视为国家媒体的一部分或舆论的喉舌”, 因此不能受宪法第一修正案的保护而免受审查。但 1952 年法院没有按这样的电影资格审查的宪法来判决。它只是简要陈述其“亵渎神灵”, 尤其强调其中的信仰理念没有为教育理事会提供足够的理由。无论如何, 判决还是暗示了一些同情, 希望将电影从发行前的限制中解救出来, 使其享受到与其他媒体和艺术同样的自由。随后进行的一系列案子的判决似乎都证实了这种对法院立场的解读。

然而, 随着后来法院成员开始转向保守派一方, 1973 年关于色情案件的判决令人震惊。判决不只在电影业内产生了影响, 它变更并重新明确了之前确定的涉及淫秽内容的标准。具体而言, 法院下令对是否冒犯公众道德的认定只需遵照地方标准——而非国家标准, 地方标准可以确认其是否涉及性欲的诱惑。此外, 法院抛弃了在判决中使用“完全无法补救的社会价值”这样的语句, 取而代之的是“其仅仅缺乏严肃的文学、艺术、政治或科学价值”这样的表述。

这种方法现在似乎使任何一个与利益相关的地方团体都能将一系列与其冲突的要求强加于其管辖区域内放映的每部影片上。这种危险并不是假想中的, 而是变得越来越明显。在最高法院判决不到一个月里, 佐治亚州最高法院禁止影片《猎爱的人》(Carnal Knowledge) 放映, 并判决放映它的影院老板有罪。当佐治亚州奥尔巴尼市 (Albany) 的



图 10.5 《奇迹》, 意大利, 1948, 罗伯托·罗西里尼 (Roberto Rossellini); 安娜·麦兰妮 (前景中间)

市民被禁止观看迈克·尼科尔斯（Mike Nichols）这部关于性的严肃黑色喜剧时，带有露骨性爱场面的《深喉》（Deep Throat）却在全国其他地方叫好叫座（美国最高法院后来撤销了佐治亚州对《猎爱的人》的判决，坚持说没有一个陪审团能在法律上认定这部影片为色情片，而且今天看来它确实很温和）。

同年，美国电影协会一方面努力给予制片人在选择和处理题材方面更大的自由，另一方面抵挡那些抗议的人们，他们强调其结果是许可证的滥发而不是什么自由。自1934年开始，没有一部重要影片在没有取得美国电影协会的制片法典执行局印章的情况下获得发行。而在50年代，联美公司的两部“A”级长片被拒绝加印法典印章，该公司还是发行了这两部影片。美国电影协会现在是不被制片厂所有和控制的影院组织了，已不能阻止电影同公众见面了。首先，影片《蓝月亮》（The Moon Is Blue, 1953，来自于一部流行舞台喜剧）在今天看来显然是符合道德规范的。实际上它是关于玛吉·麦克纳马拉（Maggie McNamara）成功抵制大卫·尼文（David Niven）魅力引诱的故事。但是影片确实包含了大量关于性爱的对白，还使用了“处女”和“怀孕”等词语。法典当局后来承认拒绝给该影片加印是不明智的。而这种模棱两可在第二部影片《金臂人》（The Man with the Golden Arm, 1955，图10.6）中并不存在。该片取材于尼尔森·阿尔格伦（Nelson Algren）的小说，是对吸毒成瘾的直接描述，而这是法典明文禁止的题材。

两部电影都由奥托·普雷明格（Otto Preminger）担任制片和导演，他广受公众关注，并将自己标榜为言论自由的领袖。出于一种自以为是的义愤，联美公司退出了美国电影协会，但是当它从这两部冒犯法典的影片中赚得盆满钵满后，又重新加入了该组织。联美公司这次对制片法典执行局的蔑视明显地威胁到了整个自我约束体制，其他制作公司



图10.6 《金臂人》，美国，1955，奥托·普雷明格；弗兰克·西纳特拉（Frank Sinatra，右）

尤其是独立制作公司都开始不安分起来。1956年，法典进行了重新修订，主要变化就是同意描写吸毒的画面。

10年后，杰克·瓦伦蒂（Jack Valenti）接替埃里克·约翰逊（Eric Johnston）成为美国电影协会主席。制片人强烈要求摆脱限制的情绪与日俱增，而未经法典执行局批准就自行发行的影片数量也在不断增加（国外电影的发行商从未申请过），瓦伦蒂所采取的首要措施就是进一步放宽法典的限制。1966年修订的宽减措施准许使用一般的亵渎性词句（《乱世佳人》最著名的台词——“坦率地说，亲爱的，我毫不在乎”在1939年需要特别裁决），对于流产和正当自杀的拍摄限制也放开了。总之法典的语言被弱化了，用诸如“良好的品味（good taste）”和“戏剧需要（dramatic necessity）”等短语替代了早期法典条款中严厉的禁止性词句。

这种新趋势依旧在突飞猛进地发展，似乎已无法逆转，而其激起的强烈抗议主要是以易受影响的儿童为名义进行的，美国电影协会决定不再尝试控制电影内容，转而对观看影片的观众进行约束。影片《灵欲春宵》（Who's Afraid of Virginia Woolf?, 1966）中那令人震惊的语言和热烈的性爱场面并没有被禁止，宣传时有一句话“建议成人观看”。1968年，美国电影协会采用了一种按年龄分级的系统，与英国等许多国家已经施行的分级制相同，这并非没有引起业内人士的抗议，他们反对一切可能限制其赚钱的规定。级别“G”代表“一般”，适合所有人观看；级别“M”提示父母内容是“成人的”（后来被改成了“GP”，然后又变成了“PG”——“建议父母陪同观看”）；级别“R”代表“受限的”：17岁以下的人须由一名父母或监护人陪同观看；级别“X”指的是只有18岁以上的人才被允许观看。

到1990年，X级开始指完全的色情片了，这一级别的影片被极大地限制发行和进行广告宣传，因此票房回报也很小。为避免影片被打上X级别的标签，并承认它有成人主题却仍然是严肃的电影，一个新的分级出现了：NC-17（17岁以下的人禁止观看）。影片《情迷六月花》（Henry and June）讲述了20世纪30年代作家阿娜伊斯·宁（Anais Nin）和亨利·米勒（Henry Miller）在巴黎的故事，是第一部被定为这一级别的影片。

制片法典执行局（Production Code Administration）变身为电影分类及评级委员会（Classification and Rating Administration）后，其执行的权力被下放给了影院。许多人表达了对分级制的不满。制片人抱怨电影被强加了过于严厉的等级限制；影院老板憎恶分级制对于他们圈子的冒犯和因此而产生的滋扰；有组织的施压团体抗议分级制度管理太过松懈，著名的有全国天主教电影办公室（National Catholic Office of Motion Pictures，它取代了道德联盟（Legion of Decency））。所有这些都是给特定电影定级时产生的不可避免的。即便如此，面对合法审查持续不断的威胁，产业中的大多数人接受了美国

电影协会的分级制度，因为这是相比之下最合理的方式。

然而到了 21 世纪，一股新的风暴爆发了，政府人员要求深化分级，并要求强化分级的执行。电影现在被要求为其取得相应等级的缘由提供描述性语言（例如，“在语言和性爱内容上为‘R’级”）。大制片厂被进一步禁止通过在青少年观众中实验“R”级电影来显示对法典精神的无视。虽然好莱坞一口应承要推动改革的实现，但实质上没作出任何改变。正如过去一样，“事物变化越多，就越保持不变”，这似乎就是电影行业的反应。

10.6 主要流派

电影行业的梦想就是凭借投放在宽银幕上那令人惊叹、色彩生动的视觉画面让观众感到震撼，这使电影制作人又以全新的精力投入到早期那种最迷人的视觉模式中去了。在这 10 年间三种类型片特别繁荣——西部片（western）、音乐片（musical）和圣经史诗片（biblical epic）。一些伟大影片完全出自这些经过时间检验的可靠通用模式。与此相反，一种新流派——青少年犯罪电影（juvenile delinquency film）则着眼于未来，以一个新的观众群——青少年为目标，好莱坞也开始向其伸出橄榄枝，而且这种示好随着时间的推移越来越明显。

这一时期内，许多人搬入自己在郊区的大房子中，同时好莱坞则制作了一系列展示美国优美风景西部片（通常见于无处不在的宽屏作品中），利用外景镜头向观众展示他们国家不为人所熟知的一面。这一流派中许多历久弥新的作品都出自这 10 年，其中包括导演霍华德·霍克斯（Howard Hawks）的《红河谷》（Red River, 1948），安东尼·曼（Anthony Mann）的《从拉莱米来的人》（The Man from Laramie, 1955），巴德·伯蒂彻（Budd Boetticher）的《西部警长》（The Tall T, 1957），以及约翰·福特的《搜索者》（The Searchers, 1956）。

有史以来最有名的西部片之一应该是 1952 年上映的《正午》（High Noon, 图 10.7）。这部影片由斯坦利·克雷默（Stanley Kramer）担当制片人，弗雷德·金尼曼（Fred Zinnemann）执导，摄影师是弗罗伊德·克罗斯比（Floyd Crosby），他的成名作包括帕尔·罗伦兹（Pare Lorentz）的大部分主要纪录片，其剧本都紧紧围绕主线展开。《正午》以一种讽喻的方式谈论了被称之为麦卡锡主义（McCarthyism）的政治偏执主义。片中只有

警长（加里·库伯饰）能顶得住报复心重的亡命徒及其团伙，而其他人却在为无所作为找借口。警长在一位富有同情心的墨西哥妇女那里得到了帮助，她拥有这个小镇的几乎全部财产，但少数民族的身份使她帮不了警长的忙，并最终迫使她离开了小镇。卡尔·福尔曼（Carl Foreman）是《正午》的剧作家，他曾是好莱坞的专职人员，但在众议院非美活动调查委员会受审后遭到黑名单迫害并被迫远走英国。

另一部经典西部片《原野奇侠》（Shane, 1953）主要在怀俄明州拍摄，由乔治·史蒂文斯（George Stevens）执导。影片的背景是一个被雪山包围的迷人山谷，被视角广阔的全景镜头（维斯塔维申（Vista Vision）宽银幕加彩色印片）展示出来。一座用褐色护墙板围起的房屋坐落在山谷中央泥泞的街道边上。山谷中定居的农民看上去足够真实，似乎与土地和不希望他们住在这里的牧场主之间也有些真正的问题。就在这些定居者对付养牛大亨雇用的黑人威尔逊（杰克·帕兰斯（Jack Palance）饰）时，一位神秘人物（由亚伦·赖德（Alan Ladd）饰演，穿着一身白鹿皮）骑马走进了这个房屋。这个简单故事是通过一个男孩（布兰登·迪·瓦尔德（Brandon de Wilde）饰）的视角描述的，他极度崇拜尚恩（Shane，即那位原野奇侠）。尚恩几乎成了村子里的一员，而且基本承认了他与一个农民（范·赫夫林（Van Heflin）饰）的妻子（珍·亚瑟（Jean Arthur）饰）相互爱慕。但他必须与威尔逊决斗。威尔逊死后，尚恩也骑马消失在日落的群山之中。

20世纪50年代的音乐片带给我们的则是相对无忧无虑的世界观。电影学者理查德·戴尔（Richard Dyer）曾评论说这些影片呈现的是一种乌托邦式的画面，它们将世界想象成富庶而充满快乐的地方。这些作品更加单薄的情节主线比较简单，都是为了最大限度地给这一时期的大明星们（如弗莱德·亚斯坦（Fred Astaire）、维拉·埃伦（Vera



图 10.7 《正午》，美国，1952，弗雷德·金尼曼（Fred Zinnemann）；小朗·钱尼（Lon Chaney, Jr.）和加里·库伯

Ellen)、桃乐丝·黛(Doris Day)和金·凯利)机会去展示其超群的歌舞技巧。这些舒心坦然和浪漫情怀通过基于滑轨和升降镜头的电影技术激发出来,主要镜头是由一些古典流行风格的大师们(如科尔·波特(Cole Porter)、理查德·罗杰斯(Richard Rogers)和乔治·格什温(George Gershwin))所谱写的充满抒情节奏和音乐韵律的画面。这一类型片中成就最高的作品是由米高梅影业公司一个多才多艺的创作小组创作并在亚瑟·弗里德(Arthur Freed)的监制下完成的。米高梅影业公司浮华的拍摄风格和片厂慷慨的制作预算,使得这个小组能发挥其最佳状态。

影片《一个美国人在巴黎》(An American in Paris)是弗里德的团队在当时创作出的众多令观众难忘的音乐片中的一部。该片于1951年发行,各个部门富有经验的人才的能力在这部影片中充分地发挥出来:由乔治(George)和艾拉·格什温(Ira Gershwin)作词作曲,金·凯利编舞及表演舞蹈;莱斯利·卡伦(Leslie Caron)则作为他的伴舞第一次在银幕露面;影片导演文森特·明奈利(Vincente Minnelli)负责色彩和照明。在精心打造的20分钟梦境般的芭蕾舞桥段中,随着格什温的主题音乐,布景不断变换,分别描摹了多位画家——雷诺瓦(Renoir)、卢梭(Rousseau)、图卢兹·劳特雷克(Toulouse-Lautrec)、杜菲(Dufy)凡·高(Van Gogh)和莫奈(Manet)的风格(图10.8)。

翌年,弗里德的团队制作了这种类型片的另外一部经典《雨中曲》(Singin' in the Rain),这部影片由片中影星金·凯利和斯坦利·多南(Stanley Donen)合作执导。《雨中曲》对20世纪20年代后期有声时代到来后好莱坞的困境进行了轻快的嘲讽,因片中众多难忘的单曲而著称,如《你就是我的幸运星》(You Are My Lucky Star)、《让他们笑》(Make 'em Laugh),还有它那无法仿效的主题旋律。此外,影片夸张地表现了简·哈根(Jean Hagen)饰演的那位被宠坏的影星可爱而过分的表演,她的声音就像粉笔在黑板上划过。其剧本由贝蒂·康姆顿(Betty Comden)创作,他确实是从好莱坞梦工厂走出的有史以来最聪明的剧作家之一。

20世纪50年代还上映了大量的其他音乐片,包括霍华德·霍克斯和安尼塔·卢斯(Anita Loos)的名作——1953年的《绅士爱美人》,主演玛丽莲·梦露,以及由华纳兄弟影业公司制作的一系列桃乐丝·黛主演的影片。同这一时期的西部片一样,这些影片当时被认为是高度专业而又不怎么出彩,因为它们就是为了取悦广大观众而拍摄的,所以无法成为奥斯卡奖的提名作品。但是,时间已证明它们是优秀的。当英国电影杂志《视觉和声音》(Sight and Sound)在1992年进行全世界影评家调查时,一部50年代的西部片《搜索者》(The Searchers)被提名为有史以来十大影片之一。而50年代的音乐片《雨中曲》被美国电影学会(American Film Institute)列为有史以来最伟大的美国电影之一,1999年排名第10位。另一种在50年代盛行的主要类型是圣经史诗,但它在后来

学者的眼中就不那么重要了。虽然圣经题材的作品——如《君往何处》(Quo Vadis, 默文·勒鲁瓦 (Mervyn LeRoy), 1951)、《圣袍传说》、《十诫》(塞西尔·B·地密尔 (Cecil B. DeMille), 1956) 和《宾虚》(威廉·惠勒, 1959) 发行时都在奥斯卡奖中占了一席之地, 但后来就默默无闻了, 很少有评论家对其进行评论。

为寻找新的特定观众群, 好莱坞在 50 年代也发展出一种新的电影形式——青少年犯罪电影, 它的目标观众是青少年。青少年犯罪的标签是在这一时期产生的, 指的是叛逆的年轻人。应该将青少年时期作为人生的一个特殊阶段的观点越来越受到认同, 因为这一时期, 青少年面临着独特的心理挑战, 这种背景促成了对问题青年的新兴趣。好莱坞的青少年犯罪电影将那些备受煎熬的青少年主人公请到前台来对这种思潮作出反应。一些作品如 1955 年的《黑板森林》(The Blackboard Jungle) 利用刚刚兴起的新音乐类型——摇滚乐来吸引年轻观众。

青少年犯罪类型片因一群青年男演员所带来的刺激而获得了较好的发展, 其中包括马龙·白兰度和詹姆斯·狄恩 (James Dean), 两人被戏称为“叛逆英雄 (rebel heroes)”。白兰度和狄恩都接受过被称为“方法派 (the Method)”表演风格的训练, 这种训练是由俄国戏剧家康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基 (Konstantin Stanislavsky) 创造的。如同 50 年代的美国所理解的, 方法派强调演员要通过情感记忆 (affective memory) 的方式将自己与角色融为一体。方法派演员训练将自己的体验与所饰演的角色联系在一起。要放大这种认知, 需要运用即兴技巧。方法派的表演在感情丰富的情节剧中非常有效, 尤其是即兴表现极度痛苦和愤怒的情绪时, 演员可以将这种情节同自己最深切的失望和创伤联系在一起。青少年犯罪电影将青少年的激情和焦虑放到舞台中央, 完美地契合了这种表演

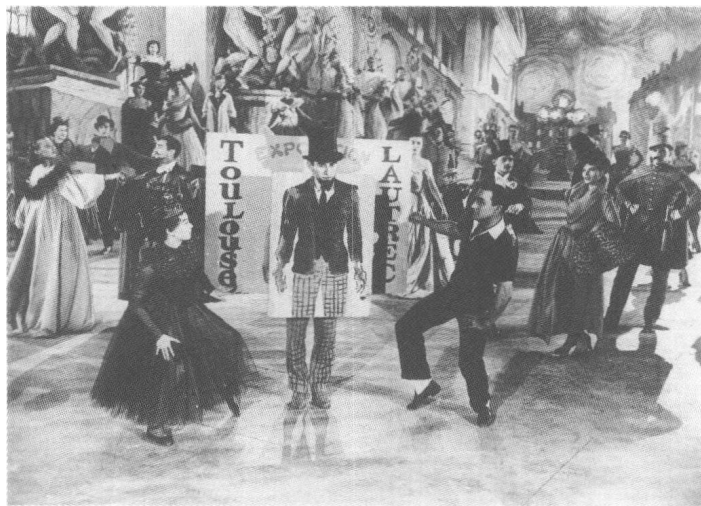


图 10.8 《一个美国人在巴黎》, 1951, 文森特·明奈利; 莱斯利·卡伦和金·凯利 (前景中)

方法。白兰度和狄恩都发展了一些方法派表演的技巧以及其他技巧：无精打采、喃喃而语、对他人挑衅的怒目而视，这些几乎都与青少年观众的感受联系在一起。

年轻的白兰度第一次成功塑造叛逆英雄形象是在 1953 年的电影《飞车党》(The Wild One) 中，他在片中饰演了一个鲁莽、敌对的飞车党匪首。当问及他所叛逆的是什么时候，白兰度答道：“你所得到的是什么？”但最持久的少年犯形象却是由跛脚的狄恩塑造的。由于英年早逝，他永远成为了问题青年的悲剧性象征。狄恩 1955 年参演的影片《无因的反抗》(Rebel Without a Cause, 尼古拉斯·雷 (Nicholas Ray) 执导) 代表这一类型片的最高成就 (图 10.9)。狄恩饰演的吉姆·斯塔克 (Jim Stark) 来自一个支离破碎的郊区家庭，他充满了困惑，这个可怜形象深入人心。虽然狄恩的角色在这部影片中是个明显的异性恋者，但他对萨尔·米涅奥 (Sal Mineo) 所饰演的柏拉图 (Plato) 的同性恋行为的同情 (因时代原因，只是间接的暗示) 却为银幕上的同性恋表现带来了一种新的可接受的基调。尼古拉斯·雷使用自己独特的过激风格指导拍摄，电影的风格与备受煎熬的青年的悲情故事完美地契合到一起。其画面因强烈的色彩和奇特的摄影角度而与众不同 (在一个场景中，吉姆在楼上看着母亲走下房子的台阶)。宽银幕的构图不再是空洞疏远的户外场景，取而代之的是幽闭恐惧的室内。

影片《无因的反抗》中的角色借鉴了临床精神病医生罗伯特·M·林德纳 (Robert M. Lindner) 所著书中的一个病例。虽然一向严肃的《纽约时报》(New York Times) 将该片描述成了“一幅令人发指的画面”，但该片却异常火爆，尤其是在所定位的青少年观众中。狄恩在大多数场景中所穿的红色棉风衣开始成为时尚品，这样的夹克在全国高中校



图 10.9 《无因的反抗》，美国，1955，尼古拉斯·雷；安·多兰 (Ann Doran)、詹姆斯·狄恩和吉姆·巴库斯 (Jim Backus)

园里随处可见。好莱坞因此发现了一个有利可图的新观众群，对青少年来说，去看电影代表着一次摆脱父母管制并能同伙伴们在一起的机会，而好莱坞当然不会放过这样的赚钱机会。青少年电影以层出不穷的形式出现，等待着观众特别是青少年观众的欣赏。

10.7 20世纪50年代的美国导演

第二次世界大战后最杰出的电影制片人包括文森特·明奈利、乔治·库克（George Cukor）、比利·怀德（Billy Wilder）、道格拉斯·薛克（Douglas Sirk）和阿尔弗雷德·希区柯克。虽然所有这些人都是从这段时间前就开始工作并一直在干，但只有在这段时间内，他们所代表的美国的电影质量是最被人们赏识的，包括好莱坞业内人士、主要评论家和国内观众。每个人的成功都是因为既能够不违背当时早已成型的业内惯例，又能创作出独一无二的打上自己印记的作品。

好莱坞最重要的音乐片导演文森特·明奈利在作为舞台设计师和导演功成名就后，于1940年来到了好莱坞。他在米高梅电影公司做了一段时间的学徒后开始执导影片《月宫宝盒》（Cabin in the Sky, 1943），这是一部全黑色的百老汇音乐剧。明奈利在20世纪40年代继续制作了一系列极具特色的音乐片，包括《相逢圣路易》（Meet Me in St. Louis, 1944）和《风流海盗》（The Pirate, 1948），他也执导过一些著名的类型电影，如1945年的《时钟上》（The Clock，这是一部浪漫爱情片）和1950年的《新娘的父亲》（Father of the Bride，一部室内喜剧，并于1991年被查尔斯·舒耶（Charles Shyer）重拍，其中史蒂夫·马丁（Steve Martin）饰演当年斯潘塞·特雷西（Spencer Tracy）饰演的角色）。50年代，明奈利继续交替拍摄两种风格的影片，其中音乐片包括《一个美国人在巴黎》、《花车》（The Band Wagon）、《蓬岛仙舞》（Brigadoon, 1954）和《金粉世界》（Gigi, 1958）等，剧情片包括《玉女奇遇》（The Bad and the Beautiful, 1952）、《梵·高传》（Lust for Life, 1956）、《魂断情天》（Some Came Running, 1958）、《山那边的家》（Home from the Hill, 1960）和《罗马之光》（Two Weeks in Another Town, 1962）。

明奈利的许多佳作将艺术与生活融合到了一起。他的一些作品（《玉女奇遇》和《罗马之光》）是讲述电影制作本身的，其他影片（《一个美国人在巴黎》、《龙国香车》、《梵·高传》和《魂断情天》）则是描写艺术家、影院的工作人员或作家的。明奈利偏爱请观众为创作出谋划策，这为他的音乐片增添了一丝趣味，而在其严肃的剧情片中又能增

加一种讽刺，可以放大并强化人物情感。

与明奈利相似，乔治·库克也是在舞台生涯获得成功后来来到好莱坞的。作为一位热情好客的人，库克那种快乐的生活作风在好莱坞圈子里广受欢迎，他在贝弗利山庄（Beverly Hills）的家中举办过数不胜数的聚会，邀请过形形色色的电影业界人士。他是个完美的专家，导演独具风格且臻于完美。他于1919年开始在剧院当舞台经理，然后又开始当导演。他的影片中总能见到一些舞台剧的影子，演员因表演出众而受到称赞，尤其是女演员凯瑟琳·赫本（Katharine Hepburn）、诺玛·希拉（Norma Shearer）、葛丽泰·嘉宝、琼·克劳馥、朱迪·霍莉黛（Judy Holliday）、朱迪·加兰（Judy Garland）和玛丽莲·梦露。库克经常用两部扩展摄影机捕捉这些魅力四射的影星们表演对手戏。

库克擅长文学作品改编剧、成熟的喜剧、音乐片和历史电影。凭借影片《双重生活》（*A Double Life*, 1947），他开始了与加森·卡宁（Garson Kanin）和露丝·戈登（Ruth Gordon）这对夫妻组合剧作家的合作，有6部影片的剧本出自他们之手。影片《亚当的肋骨》（*Adam's Rib*, 1949）由斯潘塞·特雷西和凯瑟琳·赫本主演，朱迪·霍莉黛为配角，这是描写聪明、机智和彬彬有礼的两性争执系列片中的第一部。接下来是《绛帐海棠春》（*Born Yesterday*, 1950），由朱迪·霍莉黛主演。这几个演员——特雷西、赫本和霍莉黛一直同库克合作，演出了美国中产阶级生活中那一幕幕活泼的小插曲，大多数影片都是在东海岸拍摄的。在拍摄《海沉浮录》时，库克回到好莱坞拍摄，后来又有一些部分在其他地方拍摄。这部超豪华的宽银幕彩色音乐剧情片不只是在摄影棚和露天片厂拍摄，其讲述的也是关于好莱坞的故事。虽然它一度被奥斯卡奖所忽视，但库克最终因执导另一部音乐片而获得他的第一座也是唯一的一座“奥斯卡小金人”，这就是1964年拍摄的《窈窕淑女》。

比利·怀德是一位有着更多讽刺想法的电影制作人，20世纪30年代以剧作家身份开始了其在好莱坞的职业生涯，曾与厄尼斯特·刘别谦（《异国鸳鸯》（*Ninotchka*），1939）、米切尔·莱森（Mitchell Leisen）（《午夜》（*Midnight*），1939）和霍华德·霍克斯（《火球》（*Ball of Fire*），1941）等导演合作创作了一系列成熟的喜剧。怀德也是个全面的创作者，剧本充满了构思精妙的情节、机智的对白，他经常声称自己转到导演行业完全是为了“保护自己的剧本”。40年代，在拍摄了一系列令人激动的黑色题材电影，如《双重赔偿》（1945）和《日落大道》（*Sunset Boulevard*, 1950）之后，他于50年代转回到喜剧的拍摄。影片《洞中王牌》（*Ace in the Hole*）于1950年上映，这是他在与查尔斯·布拉克特（Charles Brackett）恢复合作后拍摄的第一部影片，两人从1938年起在一起合作编剧，创作了大量作品。该片是对现代媒体剥削本质的一种黑色讽刺，

讲述了一位野心勃勃的记者（柯克·道格拉斯（Kirk Douglas）饰）为拿到独家报道而不惜将别人的生命置于危险之中的故事。影片的基调通过简·斯特林（Jan Sterling，饰演受害人的妻子）一句漫不经心的台词表现了出来，她说道：“我从不去教堂，因为下晚会弄坏我的尼龙裙。”

怀德接下来拍摄了另一部讽刺故事片《第十七号战俘营》（*Stalag 17*, 1953）。该片改编自一部百老汇当红舞台剧（讲述的是二战时期被德军俘获的美国士兵的故事），主演是威廉·霍尔登（William Holden）。虽然该片大受欢迎，但一些评论家则抱怨这个故事展现的是无政府主义，而且没有品味（指其中对纳粹所开的玩笑和类似情节）。怀德在《第十七号战俘营》后拍摄了3部更加空洞的作品——《龙凤配》（*Sabrina*, 1954）、《七年之痒》和《黄昏之恋》（*Love in the Afternoon*, 1957）。所有这些作品都是刘别谦式的，怀德也承认这种说法。其中影片《黄昏之恋》是怀德与另一位同他长期合作编剧的剧作家I.A.L. 戴蒙德（I. A. L. Diamond）合作创作的第一部电影。接下来的3部喜剧——《热情如火》（*Some Like It Hot*, 1959）、《公寓春光》（*The Apartment*, 1960）和《1、2、3》（*One, Two, Three*, 1961）都是由这对组合制作完成的，这些电影因将黑色电影的尖刻和刘别谦喜剧式的生活乐趣融汇到一起而大获成功。

一些评论家认为《热情如火》是有史以来最有趣的电影，该片将黑帮电影、吵吵嚷嚷的闹剧、带有快节奏的诙谐对白的神经喜剧和易装癖整合到了一起。为摆脱匪帮，稚贝·科伦坡（Spats Colombo，乔治·拉夫特（George Raft）饰）、影星托尼·柯蒂斯（Tony Curtis）和杰克·莱蒙（Jack Lemmon）男扮女装混入完全由女性组成的乐队，玛丽莲·梦露也在其中（图10.10a和b）。混乱的身份和颠倒的性别升级到了令人难以置信的极限。该片结尾独一无二的台词由好色的百万富翁奥斯古·菲尔丁三世（Osgood Fielding III，乔伊·E·布朗（Joe



图10.10a和b 《热情如火》，美国，1959，比利·怀德；a. 托尼·柯蒂斯和杰克·莱蒙，b. 玛丽莲·梦露

E. Brown) 饰) 呈现给观众。当他的未婚妻 (男扮女装的杰克·莱蒙) 承认自己是男儿身时, 他的心脏几乎停止了跳动, 然后他说道: “没有人是完美的 (Nobody is perfect)。”

50 年代另一位在好莱坞取得巨大成就是德国流亡者道格拉斯·薛克, 他最令人难忘的作品包括许多收益颇丰的女性电影, 由环球影业的罗斯·亨特 (Ross Hunter) 担任制片, 许多影片中的男主演由他最欣赏的男影星罗克·哈德森担任。后来出现了 “薛克式讽刺 (Sirkian irony)” 这一术语, 专门用来描述他的独特风格, 薛克从未屈就于催人泪下的剧情, 他的作品蒙着一层自我意识和距离感。

薛克是使用舞台布景的大师。镜子和玻璃表面的道具在他的影片中随处可见, 反复暗示着身份和角色间的复杂关系。关于这种技术的一个特别典型的范例出现在他 1956 年的作品《深锁春光一院愁》(All That Heaven Allows) 中, 主角 (珍·惠曼 (Jane Wyman) 饰) 紧盯着她反射到她的孩子给她买的电视机上的容貌, 并预见到自己的余生都会如此寂寞度过 (图 10.11a)。影片的结尾处, 她还是一样的失望, 旁边的落地窗上映出一头小

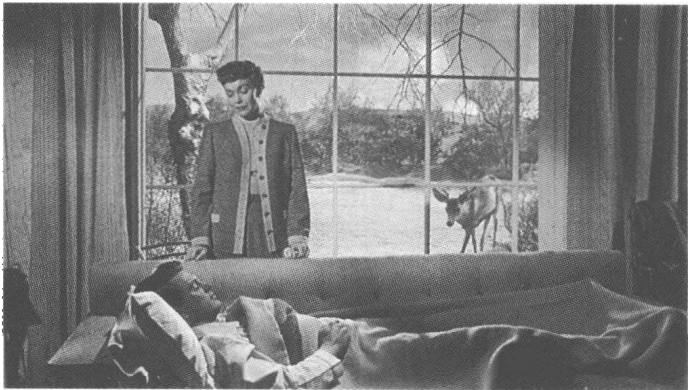


图 10.11a 和 b 《深锁春光一院愁》，1952，道格拉斯·薛克；a. 珍·惠曼 (Jane Wyman)；b. 罗克·哈德森 (Rock Hudson) 和珍·惠曼

鹿站在户外的雪景中（图 10.11b）。将她和这种景象隔离开的那层玻璃，似乎是她与“自然”愿望之间的一道屏障，而她只能处于无限压抑的状态中。

薛克典型的广角构图经常以暗示的方式将角色和周围环境放置在一起。例如，在他 1957 年的作品《苦雨恋春风》（Written on the Wind）中，多萝西·马龙（Dorothy Malone）所饰演的一位被有权势的石油大亨宠坏的女儿的形象，就被一度放置在石油井架的背景前，暗示着由她父亲的工业实力所造成的破坏，同样，也暗示着她自己要通过性操纵并寻求对他人的破坏。薛克还使用服装来诠释他的角色及其生存的世界。在他最后一部重要作品——于 1959 年上映的《春风秋雨》（Imitation of Life）中，拉娜·特纳（Lana Turner）的长袍就随着她越来越忽视生命中对她真正重要的东西而变得越来越做作和不自然。

而另一位来自英国的导演阿尔弗雷德·希区柯克在 40 年代后期和 50 年代达到了他在好莱坞职业生涯的顶峰。他曾经说道：“电影不是生活的片段，而是一块蛋糕。”在这种精神指引下，他创作了一系列有着巨大娱乐性的惊悚片，他经常探索着迷于其创造的



图 10.12a-h 《精神病患者》，美国，1960，阿尔弗雷德·希区柯克，珍妮特·雷（Janet Leigh）

银幕形象的观众的黑暗内心。他的座右铭是“永远尽可能地让观众受到惊吓”。他通过紧张的神秘剧情所带来的另类享受来实现这一信条，如《美人计》(Notorious, 1946)、《火车怪客》(Strangers on a Train, 1951)、《后窗》(Rear Window, 1954)、《知道太多东西的人》(The Man Who Knew Too Much, 1956)、《迷魂记》(Vertigo, 1957)和《精神病患者》(Psycho, 1960)。这种谋杀和间谍式(后者利用了美国可怕的冷战思维)的令人心神不定的演绎，被相似题材的更加纯粹的过山车式快感所替代，如《捉贼记》(To Catch a Thief)、《怪尸案》(The Trouble with Harry, 两部影片均拍摄于1955年)以及《西北偏北》(North by Northwest, 1959)。其中许多作品都是在景色斑斓的旅游地点拍摄的，如摩纳哥(《捉贼记》)、马拉喀什(《擒凶记》)和拉什莫尔山(《西北偏北》)。

希区柯克独特的视觉风格基于对观众视角的严格控制，他通常将人们同画面中不祥的物体隔离开来(如《精神病患者》中反复出现的猛禽鸟类标本镜头)。还有过度剪辑，最著名的就是《精神病患者》中令人惊悚的淋浴场景，他大胆使用充斥着恐惧和悬疑的破碎镜头来营造气氛(图10.12a-h)。影片《美人计》、《迷魂记》和《西北偏北》中围绕着拥抱的情侣们打转的眩晕推拉镜头能激起性亢奋。在《迷魂记》中，希区柯克还引入了一种更能令人失去知觉的镜头——推进/拉远技术，再现影片片名中所提及的那种不安的精神状态。在这一时期帮助多数希区柯克影片营造这种视觉特效的是紧张而曲折变化的现代主义乐章，由好莱坞伟大作曲家伯纳德·赫尔曼(Bernard Herrmann)创作。

希区柯克的电影通常选择冷静迷人的金发女郎作为女主角，如葛丽丝·凯莉(Grace Kelly)、金·诺瓦克(Kim Novak)、爱娃·玛丽·森特(Eva Marie Saint)和提比·海德莉(Tippi Hedren)。她们诱人的外形会变成男主人公的陷阱，男主角一般由人们熟悉的影星如詹姆斯·史都华(James Stewart)和加里·格兰特(Cary Grant)饰演。大多数希区柯克作品中的色情成分通常会与警察的惩罚和影片中不断出现的角色自我忏悔相碰撞。这些电影同样检验了由影片场面带来的另类乐趣和分享这一乐趣的观众特点。在这一主旨的默许下，希区柯克研究学者威廉·罗思曼(William Rothman)在他所著的关于这位导演的那本书上署了这样的副标题：“凶残的凝视(The Murderous Gaze)。”

希区柯克的电影无论是对大众还是艺术界都有着异乎寻常的吸引力。大批观众都冲着他的名字去观看他所拍摄的每一部影片。发表的关于希区柯克的严肃评论性文章要远远比其他导演的多。他的电影代表了叫座和叫好的融合。同许多其他时代获得最高荣誉的艺术家(如莎士比亚、狄更斯)一样，希区柯克，连同这里所提到的战后时期的其他

好莱坞导演形成了一种风格，成功地将流行的魅力同艺术的深度结合在一起。

随着电视对美国电影的影响而产生的变化遍及各个方面——技术、经济和社会，它使电影行业花费了大量时间去消化吸收这些变化，并调整自己以适应这种新出现的缩减而又更加专业化的制作、发行和放映模式。这一时期，美国电影内容与形式上的真正变化还不是十分明朗（除了那些由宽银幕、立体声和日益增加的对颜色的使用所带来的变化以外）。本章所讨论的那些导演的杰出作品，以及其他20世纪50年代的电影制作人的作品，都是出自自己牢牢建立起来的传统。直到20世纪60年代中后期，美国电影才开始显现出一些被认为是现代电影趋势的特征，这些特征于20世纪50年代中期开始在欧洲萌芽。此外，独特的青年文化出现于50年代并被这一时期的青少年犯罪电影所强调，它在下一时期注定要发展成一股更为激进的力量。

这一时期的主要电影作品

1946

《黄金时代》(The Best Years of Our Lives, 威廉·惠勒)

《夜长梦多》(The Big Sleep, 霍华德·霍克斯)

《生活多美好》(弗兰克·卡普拉(Frank Capra))

《侠骨柔情》(My Darling Clementine, 约翰·福特(John Ford))

《美人计》(阿尔弗雷德·希区柯克)

《时间变形中的仪式》(Ritual in Transfigured Time, 玛耶·黛伦(Maya Deren))

1947

《双重生活》(乔治·库克)

《要塞风云》(Fort Apache, 约翰·福特)

《凡尔杜先生》(Monsieur Verdoux, 查理·卓别林)

《红河》(霍华德·霍克斯)

《以夜维生》(They Live by Night, 尼古拉斯·雷)

《碧血金沙》(The Treasure of the Sierra Madre, 约翰·休斯顿(John Huston))

1949

《亚当的肋骨》(乔治·库克)

《锦城春色》(金·凯利和斯坦利·多南(Stanley Donen))

《歼匪喋血战》(White Heat, 拉乌尔·沃尔什(Raoul Walsh))

1950

《彗星美人》(约瑟夫·L·曼凯维奇(Joseph L. Mankiewicz))

《夜阑人未静》(The Asphalt Jungle, 约翰·休斯顿)

《绛帐海棠春》(乔治·库克)

《孤独地方》(In a Lonely Place, 尼古拉斯·雷)

《日落大道》(比利·怀德)

1951

《洞中的王牌》(比利·怀德)

《一个美国人在巴黎》(文森特·明奈利)

《郎心如铁》(A Place in the Sun, 乔治·史蒂文斯 (George Stevens))

《火车怪客》(阿尔弗雷德·希区柯克)

《欲望号街车》(A Streetcar Named Desire, 伊利亚·卡赞)

1952

《非洲皇后》(The African Queen, 约翰·休斯顿)

《玉女奇遇》(文森特·明奈利)

《正午》(弗雷德·金尼曼)

《舞台生涯》(查理·卓别林)

《雨中曲》(金凯利和斯坦利·多南)

《这就是新艺拉玛体》(梅里安·C·库珀)

《萨巴达传》(Viva Zapata, 伊利亚·卡赞)

1953

《伟大的警察》(The Big Heat, 弗里茨·朗, (Fritz Lang))

《乱世忠魂》(From Here to Eternity, 弗雷德·金尼曼 (Fred Zinnemann))

《绅士爱美人》(霍华德·霍克斯)

《圣袍千秋》(亨利·科斯特)

《原野奇侠》(乔治·史蒂文斯)

《飞车党》(拉斯罗·本尼迪克 (Laslo Benedek))

1954

《电话谋杀案》(阿尔弗雷德·希区柯克)

《码头风云》(伊利亚·卡赞)

《后窗》(阿尔弗雷德·希区柯克)

《萨布琳娜》(Sabrina, 比利·怀德)

《星海沉浮录》(乔治·库克)

1955

《黑板丛林》(理查德·布鲁克斯 (Richard Brooks))

《伊甸园之东·天伦梦境》(伊利亚·卡赞)

《死吻》(罗伯特·阿尔德里奇)

《从拉莱米来的人》(安东尼·曼)

《金臂人》(奥托·普雷明格)

《马蒂》(德尔伯特·曼)

《猎人之夜》(The Night of the Hunter, 查尔斯·劳顿 (Charles Laughton))

《无因的反抗》(尼古拉斯·雷)

《苦雨恋春风》(道格拉斯·薛克)

1956

《深锁春光一院愁》(道格拉斯·薛克)

《环游世界八十天》(Around the World in Eighty Days, 迈克尔·安德森 (Michael Anderson))

《擒凶记》(阿尔弗雷德·希区柯克)

《搜索者》(约翰·福特)

《十诫》(西席尔·B·地密尔)

1957

《桂河大桥》(大卫·里恩)

《甜姐儿》(Funny Face, 斯坦利·多南)

《光荣之路》(Paths of Glory, 斯坦利·库布里克)

《影子》(Shadows, 约翰·卡萨维提)

《成功的滋味》(The Sweet Smell of Success, 亚历山大·麦肯德里克 (Alexander Mackendrick))

《西部警长》(巴德·伯蒂彻)

《十二怒汉》(悉尼·卢曼特 (Sidney Lumet))

《迷魂记》(阿尔弗莱德·希区柯克)

1958

《夜的期待》(Anticipation of the Night, 斯坦·布拉哈格)

《金粉世界》(文森特·明奈利)

《电影》(A Movie, 布鲁斯·康纳)

1959

《桃色案件》(Anatomy of a Murder, 奥托·普雷明格 (Otto Preminger))

《宾虚》(威廉·惠勒)

《春风秋雨》(道格拉斯·薛克)

《西北偏北》(阿尔弗莱德·希区柯克)

《热情如火》(比利·怀德)

《历劫佳人》(Touch of Evil, 奥逊·威尔斯)

1960

《公寓》(The Apartment, 比利·怀德)

《初选》(Primary, 理查德·里考克

(Richard Leacock)、阿尔伯特 (Albert) 和大卫·梅索斯 (David Maysles)、特伦斯·麦卡特尼·菲尔盖特 (Terence McCartney-Filgate))

《精神病患者》(阿尔弗莱德·希区柯克)

1961

《群鸟》(The Birds, 阿尔弗莱德·希区柯克)

《蒂凡尼的早餐》(布莱克·爱德华兹 (Blake Edwards))

《洛丽塔》(斯坦利·库布里克 (Stanley Kubrick))

1962

《冷酷世界》(The Cool World, 雪莉·克拉克)

《阿拉伯的劳伦斯》(大卫·里恩)

《双虎屠龙》(The Man Who Shot Liberty Valance, 约翰·福特)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1948-1952 去影院看电影的人数和票房销售持续下降

1951 众议院非美活动调查委员会（HUAC）举行关于好莱坞产业的国会听证会

1952 好莱坞电影公司抛出了影院的股票，使生产同发行相分离

1952 电影公司开始成立电视分部

1952 第一部立体（3D）故事片出现

1952 第一部新艺拉玛体宽银幕立体影片出现

1960 第一个明星脚印被印在好莱坞星光大道上

政治

1945 美国对日本投放原子弹

1953 罗森堡夫妇（Julius Rosenberg 和 Ethel Rosenberg）因间谍罪而被处决

1954 布朗（Brown）诉教育委员会（Board of Education）一案消除公立学校的种族歧视

1955 美国黑人活动家罗莎·帕克斯（Rosa Parks）拒绝在乘坐阿拉巴马城的公共汽车时让出座位

1959 越南战争爆发

1961 约翰·F·肯尼迪总统创建“和平队（Peace Corps）”

科学和技术

1954 彩色电视机诞生

1960 美国食品和药物管理局（Food and Drug Administration）批准避孕药的使用

艺术、体育与娱乐

1947 杰基·罗宾逊（Jackie Robinson）成为第一位参加全国棒球联赛的黑人球员

1950s 基于纽约的抽象表现主义获得了全球影响力

1951 J. D. 塞林格（J.D.Sailinger）的《麦田守望者》（The Catcher in the Rye）描述了战后人们的焦虑、性行为和青少年的不安

- 1954 埃尔维斯·普雷斯利为太阳唱片工作室 (Sun Records) 录制单曲“没关系 (That's All Right)”，标志摇滚乐时代到来
- 1954 黑人歌手比莉·哈乐黛 (Billie Holiday) 欧洲巡演
- 1957 杰克·凯鲁亚克 (Jack Kerouac) 出版《在路上》(On the Road)，记述了“垮掉的一代 (the Beat Generation)”的文化
- 1961 哈珀·李 (Harper Lee) 出版了《杀死一只知更鸟》(To Kill a Mockingbird)，这是一部有关种族英雄主义的南方哥特式小说 (Southern Gothic novel)

日本电影：图画传统和现代派边缘

第 11 章

1951—

日本电影业从开始就非常强大，在 20 世纪很长一段时间内，日本电影的数量在世界上都处于领先地位。第一批日本电影制片厂成立于 1904~1905 年，1923 年东京大地震发生之前，这些制片厂一直在发展壮大，地震发生后，它们才被迫重组。由于“辩士（benshi）”——在播放现场给无声电影配音非常受人欢迎，因此日本电影在声音方面发展比较缓慢，到 20 世纪 30 年代中期才出现有声电影。第二次世界大战导致日本电影的发展再一次停滞，从 1945 年到 1952 年，美国占领日本的同时也为日本带来了审查制度，这阻碍了许多主要日本电影制片人的风格的发展。然而，日本电影依旧以电影质量较高而著称于世。尽管有丰富的传统，但是大部分日本电影直到第二次世界大战之后才为海外国家所了解。西方观众基本看不到 1940 年之前制作的日本电影，因为超过 95% 的电影已经丢失或毁坏了。

日本电影行业的结构与 20 世纪 30 年代和 40 年代时的“经典”美国结构（该结构在 20 世纪 50 年代瓦解）极为相似：6 大电影制片公司控制了发行和剧院流通。日本电影具有大众风格，有些与美国电影相同。总体来说，日本电影分为两大类：时代剧（jidai-geki，也称为历史电影）以及现代剧（gendai-geki，或称当代电影）。划分“历史电影”和“当代电影”的年份是 1868 年，在这一年中，明治天皇（Emperor Meiji）即位，日本与西方进行商贸文化交流第一次获得允许。在他统治期间，日本从封建主义的发展方式过

渡到了现代的生活方式。这种变化进行得非常突然，也非常激进，当时的日本社会与之前形成了鲜明对比。两类电影也对比鲜明，因为各自描绘了所处阶段的风俗习惯、思想和情感。每一类电影都有自己的传统，这不仅体现在背景和服装上，也体现在制作风格和表演上。制片厂、导演和演员都会专攻这两类电影中的一种。时代剧（历史电影）虽然只占日本电影的 40%，但却受到国内观众的喜爱，并第一次在海外获得成功。

日本电影第一次获得国际盛誉是在 1951 年，当时黑泽明（Akira Kurosawa）导演的《罗生门》（Rashomon）在威尼斯电影节赢得大奖（图 11.1）。在威尼斯取得胜利之后，《罗生门》在全世界发行。制作《罗生门》的大映株式会社（Daiei Motion Picture Company）是日本最著名的制片厂，地位同美国早期的米高梅公司一样。《罗生门》获得成功之后，大映株式会社又制作出了一批影片在全球发行。很多电影制作人开始拍摄类似风格的影片。接下来的一部电影是资深导演沟口健二（Kenji Mizoguchi）拍摄的《雨月物语》（Ugetsu, 1953）。衣笠贞之助（Teinosuke Kinugasa）导演的《地狱门》（Gate of Hell, 1953）是运用新伊士曼彩色（Eastman Color）技术拍的第一部日本电影。在美国放映的黑泽明电影《七武士》（Seven Samurai, 1954）为删节版，其时长由原来的 3 个半小时删减到两个半小时。他的另一部于 1952 年拍摄的影片《生之欲》（Ikiru）是我们看到的第一部现代剧。在前 3 部出口影片中出现的形象可爱的京町子（Machiko Kyo）在海外非常受欢迎，而三船敏郎（Toshiro Mifune）最优秀的作品是与黑泽明一起完成的，他通过主演影片《罗生门》和《七武士》而树立了国际声誉。



图 11.1 《罗生门》，1950，黑泽明；三船敏郎，雅之森（Masayuki Mori），京町子

11.1 日本电影的风格

尽管直到 20 世纪 50 年代初，日本电影才开始在全球发行，但日本人从 19 世纪 90 年代后期就开始接触世界电影了，他们对媒体的使用与其他国家同步发展。美国电影制作人最关注的问题是演员的表演，欧洲电影制作人更加关注人物的心理，而日本电影制作人往往对整体情绪和气氛更感兴趣。即使影片的主题是大众化的，制作人也会表现出人们不熟悉的设想和艺术传统。在影片的处理上，对美国观众来说，日本电影往往好像在情感上有所不同。说教式风格在日本电影里也非常普遍，节奏比较缓慢。镜头和场景也可以超出叙事要求范围，让观众自己品味所表达的情感。影片中没有用于强调画面的较长篇幅的对话。强调视觉艺术的文化传统使日本导演和摄影师倾向于从画家的角度来考虑问题。他们的镜头更注重画面设计并包含众多内容。

影片《雨月物语》中的视觉效果非常震撼（沟口健二作品的普遍特点）。在该片中，画面设计不仅要传达人物不安或者平和的情感，也要通过黑、白、灰的平衡搭配给予观众艺术上的享受。影片《地狱门》的全彩调色板使彩色电影中对色彩的灵活和戏剧化的运用达到了观众前所未见的程度——尤其是第一幕中用于表现内战暴力程度时所运用的橘红色场面。根据片中人物的运动计算和控制镜头的移动——因为这些电影中精致的画面都伴随着动态的能量，结果形成一种电影中的舞蹈。在影片《罗生门》中，摄像机跟随伐木人在森林中穿行，向上倾斜以拍摄阳光从树上照下来时的几组镜头，就是很好的示例。影片《七武士》证实了黑泽明是移动摄像机大师，而《罗生门》再一次证实了这种说法。《罗生门》中另一个更好的示例就是当拍摄京町子向土匪投降后，在穿梭行进中碰到了丈夫指责的目光时，摄像机随着她前进、后退或者滑行。评论家借助“动态绘画（painting in motion）”这样的说法来描述日本电影丰富的视觉效果。

就表演本身而言，日本电影遵循了另一种古老的艺术传统——戏剧传统。可以追溯到几个世纪前的传统剧目“能（No）”以及流行的“歌舞伎（Kabuki）”都反映并影响了日本文化。这些形式表达了人们对国家的情感和信仰，至少较早时期的日本是这样的，透过表面表达了更深层次的情感。日本历史电影的表演风格与西方的非常不同。传统武士电影中复杂的故事大纲（《地狱门》就是一个例子；另一个例子是稻垣浩（Hiroshi Inagaki）于 1954 年导演的电影《武士》（Samurai））也许能说明二者之间的一些差异。

一位年轻的武士爱上了主人的妻子。出于对主人的忠诚，他没有表达自己的爱意。

影片中前三分之二的表演不仅受到了抑制，而且被极度正式化了。可以说每个手势和表演（以及服装、化妆和发型）都具有某种固定的、默认的含义。影片通过压抑强烈的情感使巨大的紧张感慢慢加剧，同时这些强烈的情感通过那些受到严格社会传统限制的行为表现出来。后来，年轻的武士再也无法忍受了，激情战胜了自我限制和社会限制，他追求自己爱慕的人，与主人决斗并发泄了自己的情感。这些场面采用全棕色的色调，代表了欲望和怒火，伴有前冲、流汗、爬行和喘息的表现。《罗生门》第一次给我们展示了这些表演——审讯场面中的戏剧化风格，土匪行为中粗俗的自然主义，仅一部影片就表现了这所有的一切。

这些电影的文化和传统背景与希腊罗马天主教有所不同，评价这些电影的立足点之一就是评价这些奇特魅力的含义。历史电影往往以日本观众熟知的古代传奇故事为基础。例如，很多部电影都是根据《47个浪人》(Forty-Seven Ronin, 也称为无主武士(masterless samurai))这个故事拍摄的，其中稻垣浩是最受欢迎的导演。这些电影说明了日本历史电影的经历与西方国家的存在某些相似之处（如封建主义）以及某些差异（如宗教）。正是这些差异最能吸引人们的视线。

11.2 三位日本电影大师

最初5部在全球上映的日本电影使日本最伟大的两位电影制作人——黑泽明和沟口健二声名卓著。两位大师都在他们的诸多影片中体现了自身所关注的问题，不论影片的背景是现代的还是封建的。第三位大师小津安二郎(Yasujiro Ozu)的作品更加关注某些特定主题，并在当代日本树立了牢固的地位。从内容和风格上看，三位大师中最受西方人赏识的是黑泽明。他的很多作品都是根据欧洲古典文学作品改编而来的，如陀思妥耶夫斯基(Dostoyevsky)的《白痴》(The Idiot, 1951)、尼古拉·果戈理(Gogol)的《下深处》(The Lower Depths, 1957)以及莎士比亚(Shakespeare)的《麦克白》(Macbeth)(《蜘蛛巢城》(The Throne of Blood, 1957))和《李尔王》(King Lear)(《乱》(Ran, 1985))。他还根据美国通俗神秘作家爱德·马克贝恩(Ed McBain)的一部小说《高，低》(High and Low, 1963)改编了一部电影。后来，一些黑泽明的电影也被好莱坞翻拍，著名的有《罗生门》(《愤怒》(The Outrage), 马丁·瑞特(Martin Ritt), 1964)和《七武士》(《豪勇七蛟龙》(The Magnificent Seven), 约翰·斯图格斯(John Sturges), 1960)。

《罗生门》的创作基础是通俗作家芥川龙之介（Ryunosuke Akutagawa）的两个小说故事，而芥川龙之介深受西方文化的影响。尽管背景是平安时代（Heian period, 794 至 1184），但这个关于强奸（或诱奸）、谋杀（或自杀）和抢劫（或失踪）的比原著长 3 倍的故事来源于罗伯特·布朗宁（Robert Browning）小说般的长诗《圆环和图书》（The Ring and the Book）。音乐方面模仿的是莫里斯·拉威尔（Maurice Ravel）的《波莱罗舞曲》（Bolero）；这样一来，它就运用了大家都可以用的电影通用语。不完整的叙述，有针对性的歧义，由于这些原因，批评家们认为《罗生门》是欧洲现代主义传统的延续。

黑泽明充满动作风格的武士电影，如《用心棒》（Yojimbo, 1961）和《椿三十郎》（Sanjuro, 1962），具有许多美国西部电影的特点。剑替代了转轮枪，武士替代了职业杀手，除此之外其他很多东西都没有改变。这些影片中最优秀的是《七武士》，它以 16 世纪转型期的日本为故事背景。在这一时期，随着火药和新军事策略的出现，古老又令人崇拜的武士职业即将消失。武士处境艰难，处于失业边缘的他们中的一些人接受了农民的提议，来保卫他们的村庄不受土匪的袭击。该影片将心理观察和令人目瞪口呆的精湛表演、暴力等元素结合在一起。7 名武士的形象都是精心描绘的。最年长的首领个性鲜明（由志村乔（Takashi Shimura）饰演，该演员也在《罗生门》中饰演伐木者，还在《生之欲》中担任主角），他避开牺牲较大的流血冲突，支持使用策略而不是用武力解决问题，是个明智、冷静、有同情心的人，他悲伤地接受了自己的宿命。7 名武士中，有一个厌倦了打斗，另一个冷血并善于使用技巧，第三个嗜血，第四个是一个充满恐惧的年轻人。土匪攻击村庄时的场面较大，充满了动作表演，影片在拍摄和剪辑时运用了大量灵活的技巧。黑泽明导演的《蜘蛛巢城》是日语版的《麦克白》，两者有很多相同之处。

影片《七武士》中，场面较小的亲密场景表达的情感含义更为丰富。导演黑泽明通过精心安排的肢体表演来表达这种感情。例如，一位优秀剑客出场的场景中，另一位武士要与他切磋技艺，二人用其他物品替代剑进行比试。后来，二人对比试的结果产生了争议，挑战者说他们同时击中对方，而大师则说对方已经失败了。前者愚蠢地坚持使用真正的剑再次比试。最后，伟大的剑客将对手击倒，他没有表现出任何情感，只是简单证明了自己之前的说法（图 11.2a）。剑客大师唯一的兴趣就是完善自己高超的技艺。最小的武士和村姑之间引诱的场景，也主要是通过肢体表演表现出来的。一个场景是阳光灿烂、鲜花烂漫的山坡（图 11.2b），另一个是光影斑驳的黑暗农舍（图 11.2c）。他羞涩不安，以及她毫不掩饰的感情，都无声地表现了出来。最后再用一个突袭土匪老巢的场景，来说明黑泽明那将肢体语言转化成情感语言的超凡能力。阴森恐怖的清晨、无法控制的大火、破碎的尸体、水汽缭绕的池塘以及丈夫与妻子之间的交流让人难以忘怀。最后一次突袭之后，她被关了起来并受到侮辱，然后从这座燃烧的要塞里走了出来。当她



图 11.2a-d 《七武士》，日本，1954，黑泽明。

站在门边；他向她奔去；他们整整对视了一分钟；没有任何言语；然后她转身跑回到火海之中（图 11.2d）。

在以当代社会为背景的电影中，黑泽明通常会抑制直接的感官诱惑。他会让观众关注更加微妙、更加复杂的人物，展示从人道主义角度所看到的社会问题。与·德西卡（de Sica）和扎瓦蒂尼（Zavattini）的《风烛泪》在同一年制作的《生之欲》与意大利影片有些相似之处。该影片讲述的是一位职位低微的官员在得知自己已是癌症晚期时，试图在面对死亡时让自己的生活变得更有意义。他最后积极帮助在一个贫穷的地方建立儿童游乐场，这件事让他死去时没有遗憾，但是该片也引发了强烈的社会政治反响。而在影片《红胡子》（Red Beard, 1965）中，我们必须穿透情感的表层来领悟电影的伟大。由三船敏郎（Toshiro Mifune）饰演的主角是一名内科医生，他满脑子怪异想法，无私并充满热情，一生致力于为穷人治病。这种精神旅程和对这两部当代电影的核心发现经常出现在黑泽明的作品中。即使是在其历史电影中，黑泽明也总是评论当代生活，关心社会和道德问题。

黑泽明于 1998 年去世，在生命的最后阶段，他制作了一些著名的历史电影。其中

一些作品的历史背景是16世纪最后25年那个动荡时期，无休止的内战困扰着日本。壮观的军事战斗场面和权力斗争主题是这些影片的特色，并得到了国际的广泛认可。在影片《影武者》(Kagemusha, 又称《影子武士》The Shadow Warrior, 1981)中，一名贫穷的小偷由于长相酷似垂死的领袖武田氏(Takeda clan)而被选为继任领袖的位置，成了一名影子武士。起初他内心非常恐惧，后来就慢慢中了他所替代的领袖的魔咒。黑泽明后期最成功的电影《乱》(Ran, 1985)平衡地表现出壮观的打斗场面和主角一文字秀虎(Hidetora)的痛苦。尽管故事取材以莎士比亚的《李尔王》为基础，但《乱》(“骚乱”之意)又与《李尔王》不同，它展现了主人公被逼疯的故事，而疯掉的原因有两个：孩子的不知感恩以及征服侵略统治过程中带来的罪恶感。在影片《乱》和《影武者》中，都有多个打斗场面，黑泽明通过给战士们后背插上色彩鲜艳的旗帜，利用颜色来制造壮观的战斗画面效果。这些旗帜可以很清楚地区分开打斗方。在影片《乱》里，旗帜的颜色——红、黄、蓝对应了国王的3个儿子。

日本三大导演排行第二的沟口健二较黑泽明更支持时代剧题材。由于沟口健二的态度、主题和风格都比黑泽明更具日本传统，因此他的电影在美国和欧洲不及黑泽明的影片受欢迎。沟口健二于1923年开始其漫长的职业生涯，但是只有影片《生命的大春》(The Life of O'Haru)在国际上获得了成功(该片于1952年在威尼斯电影节上获得大奖)，这样他才得以取得稳定和独立的地位，在享有盛誉的大映株式会社工作，并于20世纪50年代创作出一系列巨作。沟口健二于1957年逝世。

追随成濑巳喜男(Mikio Naruse)等日本前辈导演的足迹，沟口健二经常关注妇女的苦痛。他的多部作品都涉及了妇女的权利问题，这些作品由长期从事剧本写作工作的电影剧作者依田义贤(Yoshikata Yoda)编写。根据沟口健二早期导演的讲述社会问题的“趋势”电影的经验，他所关心的问题在以下几部作品中表现得非常明显：《青楼姐妹》(Sisters of the Gion, 1936)、《夜晚女人》(Women of the Night, 1957)，以及讲述妓女问题的《赤线地带》(Street Of Shame, 1956)；《生命的大春》和聚焦社会对妇女容貌着迷问题的《杨贵妃》(Princess Yang Kwei Fei, 1955)；强调妇女在日本家庭结构中处于劣势地位的《浪华悲歌》(Osaka Elegy, 1936)。

沟口健二影片中富于变化的视觉背景毫无例外地都是主题暗示。他喜欢长镜头而不是好莱坞式的重剪接镜头，镜头往往是连续拍摄的，整个场景都被捕捉在一个长镜头中。他经常在人物进入镜头之前对场景进行追踪拍摄。这两种技巧都强调人类的行为受制于环境，也被环境(即事态发生的实际背景，从延伸的角度说，也是社会背景)所反应。例如，《劲松物语》(Crucified Lovers, 1954)中对室内空间中的障碍物(这些障碍物代表恋人受社会体制的约束)和后来枝繁叶茂树林里的阳光以及小船在水上摇动的场景进行

了对比，说明了他们私奔后容易破碎的幸福。《杨贵妃》采用了精细的色彩按时间顺序说明这位在宫廷中钩心斗角并与环境格格不入的纯真年轻妇人的命运。在这部影片中，复杂的空间结构从视觉上讲述了皇宫的森严，皇宫里复杂的规矩掩饰了政治权力争斗。《残菊物语》（*The Story of the Last Chrysanthemum*, 1939）中，屏幕上方或下方有很多被隐藏在黑暗处的人物，从而给人以宽屏效果。在一个关键的场景中，主人公（一名年轻的演员）从那位最后用自己的生命帮助他成功的女士那里获得了一些关键的建议。这场景使用从木板下面低角度跟踪拍摄两人走路的长镜头来表现，目的似乎是要强调他们处境的危险。

《雨月物语》（*Ugetsu*）是沟口健二最著名的电影，从工作和爱情的角度讲述了战争与和平，更简单地说，讲述了影响整个人类状况的战争。故事以16世纪为背景，主角是兄弟俩（一个陶匠和一个农夫）以及他们的妻子。战时牟取暴利的可能性让兄弟二人的欲望迅速膨胀。陶匠想要为妻儿购买奢华的礼物，而农夫想要将自己装扮成武士以给妻子留下难忘的印象。在城里卖陶罐的时候，陶匠被神秘危险的上善字夫人（*Lady Wakasa*）勾引了（部分原因是她谄媚地说他的陶器有很高的艺术性）。她许诺肉体的愉悦和奢侈的生活使他抛弃了自己的妻子。与此同时，农夫由于无中生有的英雄事迹当上了司令。但是沟口健二好像在说陶匠不是艺术家，农夫也并不是武士。他想表达应当为了工作而工作，而不是为了钱（或虚假的表扬）而工作或者为了辉煌（虚假的英勇）而工作。另外，工作应当是家庭的一部分，不能脱离家庭，最好还是回到最初的结果。电影的结尾又回到了初始状态：平静的工作，夫妻间的情爱，父母的慈爱。

从风格而言，《雨月物语》比黑泽明的影视作品更具美学性。沟口健二在一个镜头内创造出充满视觉震撼的内容，并没有采用镜头的重叠来获得这种效果。电影想要表达的核心总是孕育在深处，然后用镜头边缘显著位置的物品加以强调。他也故意使用长镜头来锁住远处的表演，例如，不断出现的上善字夫人房屋庭院的镜头，士兵洗劫村庄的镜头，从远处以及从盔甲后面拍摄的农夫购买盔甲的镜头。沟口健二经常使用的道具锅是出于结构而不是表演的需要。值得一提的是难民们在晚上宿营时他们对面的锅的这个画面（图11.3a）。在构建画面场景时，他的摄像机从头至尾拍摄人物的表演。但与德国默片导演不同的是，沟口健二在镜头中融入了很多表演，在场景中也使用了很多对比——平静与疯狂，抒情与恐怖。他喜欢让表演动作爆发进画面，抢劫的士兵从拐角处跑过来出现在镜头中间，陶匠妻子直接冲进镜头（用短焦距透镜镜头从低角度拍摄），直接将她的孩子送至我们鼻子下（图11.3b）。入口通常在摄像机后面（左边或右边，有时是下面），从而制造出令人惊吓的破坏效果。



图 11.3a 和 b 《雨月物语》，日本，1953，沟口健二

在《雨月物语》中，音乐的作用是非常重要的。影片中更多地采用东方音乐而不是西方音乐，这与黑泽明的习惯做法不同，而且音乐与视觉画面完全融合。音乐是对白的补充甚至比对白更为重要。有一部分用来替代自然声音；另一部分用作中心音乐，具有象征意义，引入遐想。上善字夫人刺耳钟声的主题音乐与陶匠妻子归来时柔美的钟声相匹配。另一方面，背景中的哭泣声有时是动作的音乐补充。当两个男人和农夫的妻子在湖边离开陶匠妻儿的时候，离别是那么的悲伤。上善字夫人父亲的鬼魂阴森无语的呻吟声搭配着奇怪不协调的乐曲。

小津安二郎（Yasujiro Ozu）的风格非常地简朴，他的作品与沟口健二和黑泽明的不同，也基本上与任何别的制片人的作品不同。他后期拍摄的影片中，基本不移动摄影机，只是轻缓地调整摄影机迁就动作表演。他的电影主要在室内拍摄，表演主要是几个人的对话。他一贯使用 3 : 4 的银幕比例。尽管后来他也在可以使用色彩的影片中使用了颜色，但是其中的色彩总是非常柔和，似乎不想让色彩影响影片的整体效果。他的摄像机高度是坐着时视线的高度，就像是在参加一个正式的茶会，目不转睛地观察着两个演员的互动。这两个人往往是一个老人和一个年轻人，他后期拍摄的影片中最频繁出现的也许是一个老人和一个年轻女士。

总体来说，小津安二郎的职业生涯始于 1922 年，直至 1963 年去世。他的作品关注 19 世纪后期日本向西方开放时国内那种奇特的文化紊乱。小津安二郎不是从宏观的社会角度出发，而是从家庭单位的亲密关系中看到这些变化和压力——父母与孩子，丈夫与妻子，都是受影响最深的群体。在日本电影三大巨头中，小津安二郎毫无疑问是最具日本特色的。他的世界观与 1937 年政府政策声明一致，该声明说：“家庭是国家生计的基础。”小津安二郎的观点既平静又平衡。尽管看到老人逝去很难过，但是必须以平和的心态去面对，同情却不抱怨。

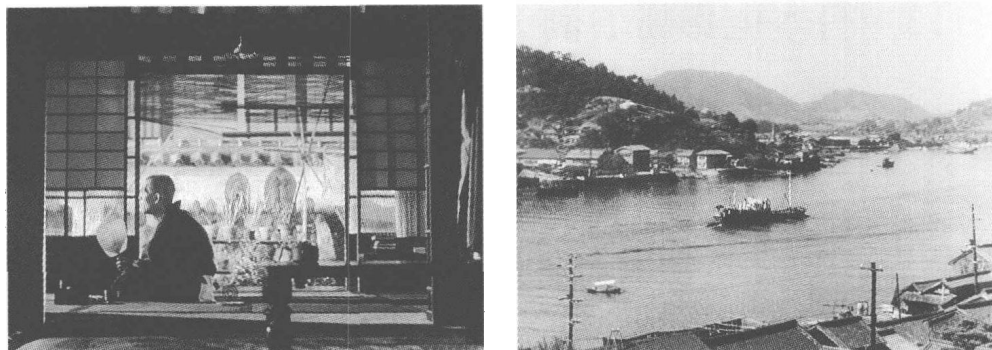


图 11.4a and b 《东京物语》，日本，1953，小津安二郎；a. 中村信夫（Nobuo Nakamura）

从日本历史经验总结出的哲学观点出现在现代电影和时代电影中。这种哲学观点是日本所特有的，翻译家即使用“物哀（mono no aware）”这样一个极好的英语解释术语也无法表达它的概念。里奇（Richie）在《日本电影一百年》（*A Hundred Years of Japanese Film*）里提到，它大概说的是：“满意的顺从，即观察事物的存在方式并愿意与之和谐相处。”^①小津安二郎的电影中有许多地方都体现了这种观点。许多影片的名字都是用来反映变化的季节，如《晚春》（*Late Spring*, 1949）、《初夏》（*Early Summer*, 1951）、《深秋》（*Late Autumn*, 1960）、《秋刀鱼之味》（*An Autumn Afternoon*, 1961）等。这样的题目表现了自然的四季循环，在秩序和稳定中发生着变化。这些电影中往往包含着平静的城市轮廓画面，从而提供让人宽慰的坚实背景，在这样的背景中，人类的行为和习俗才能找到有意义的环境。有时也用称为“轴枕镜头（pillow shots）”拍摄宁静的沃洲画面，过渡性的时刻穿插在剧烈动作表演中。小津安二郎的巨作《东京物语》（*Tokyo Story*, 1953）中，一位老妇人死去了。随后我们看到了一艘渔船缓慢离开港口，听到船上引擎哒哒哒的声音。我们后来看到了妇人丈夫的悲痛和孤独（图 11.4a）。在影片最后的镜头中，我们又看到了一艘类似的渔船穿过港口（图 11.4b）。这些画面将鳏夫的悲伤和一种宁静的感觉叠加在一起：死亡是生命的一部分，世界在继续。我们看到的生命和活动是宇宙和人类永恒状态的一部分。

a 唐纳德·里奇（Donald Richie），《日本电影一百年》（*A Hundred Years of Japanese Film*）（纽约：讲谈社国际有限公司（Kodansha International, 2001））p.63。

11.3 日本电影新浪潮

战后数年中，日本电影出现了全新的类型，包括青少年电影和动作电影。独立制片厂逐渐开始专攻特定的大众题材：东邦（Toho）制作所制作了怪物影片和科幻场景，包括在国际上很有影响的《哥斯拉》（Godzilla）（居城本田氏（Ishiro Honda），1954），而东映（Toei）制作所制作了“雅库扎”（yakuza）或黑帮电影。在 20 世纪 70 年代，大映株式会社破产，日活株式会社（Nikkatsu Studios）开始拍摄隐晦的色情或粉红电影（也被称为罗马色情（roman porno））。由于这些因素，高品质的电影制作逐渐受到了影响。然而，20 世纪 60 年代和 70 年代间出现了一批具有革新精神的导演，他们受到艺术剧院工会（the Arts Theater Guild）的部分支持，艺术剧院工会比大制片厂更愿意从经济上支持并播放冒险故事电影。这些制作现代派电影的导演包括今村昌平（Shohei Imamura）和大岛渚（Nagisa Oshima）。他们很快就成为新浪潮（New Wave）的代表人物，因为他们与当代法国新浪潮导演很相似。通常他们制作的电影是对当时流行题材的再加工，如“粉红”电影（大岛渚的《感官王国》（In the Realm of the Senses, 1976））和雅库扎电影（今村昌平的《复仇在我》（Vengeance Is Mine, 1975））。

今村昌平的电影是关于人类学的电影，如同他 1966 年时作品的题目：《人类学入门》（The Pornographers: An Introduction to Anthropology）。今村昌平的电影中描述这样的群体和个体：我们不熟悉甚至厌恶他们的习惯风俗。例如，他 1983 年的影片《楳山节考》（The Ballad of Narayama）讲述了 19 世纪住在日本山村的居民杀婴、切腹、杀祭以及活埋做错事的人的故事。尽管这些做法很恐怖，但是今村昌平的人物角色总能在激起观众抵触的同时又会激起同情。他的影片总是点缀着昆虫或两栖动物的画面，如同角色本身一样，这些生物激起人们厌恶的同时也具有逼人的美丽和优雅。今村昌平一些影片的名称（如《日本昆虫记》（The Insect Woman, 1963）和《鳗鱼》（The Eel, 1997））也将人类与较低等动物联系起来。《鳗鱼》和《楳山节考》一样，获得了戛纳电影节金棕榈奖，该片拍摄了很多宠物鳗鱼的镜头，这些鳗鱼是主人公（一位想要当理发师、重新开始生活的杀人犯）饲养的。同样，《人类学入门》中主人公之一对她饲养的宠物鲤鱼充满了感情，因为她认为鲤鱼身上有她丈夫的灵魂。电影刚开始就有对这个动物的特写镜头（图 11.5a）。最后，另一个人物住在了破旧不堪的船上，好像要把自己变得更像鱼（图 11.5b）。“我们都想当动物”，其中一个人物说到，“我们想要自由”。今村昌平在 1988 年

制作的影片《黑雨》(Black Rain)中对现代世界历史上发生的重大事件也运用了类似的方法，描述了广岛爆炸以及该事件对当地人的影响。

在本章讨论的所有日本制片人中，大岛渚是最“现代的”。尽管大岛渚使用的叙述结构和技巧可与法国人让·吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)媲美，但是他的感知还是非常日本化。他对日本基本道德和风俗习惯提出了挑战，认为老一代的价值观与年轻人所面对的问题无关，也无助于解决这些问题。

《绞刑》(Death by Hanging, 1968)不仅攻击了死刑，也进一步表明犯罪(以及惩罚)的概念是警察才关心的概念，其观点和理论与犯罪人本身的动机和行为有很大不同。关注犯罪的其实是警察而不是罪犯。同年他制作了《新宿小偷日记》(Diary of a Shinjuku Thief)，该片在支离破碎的结构中混合着各种手段，从真正的学生暴动到虚假的鬼魂表演，他将作为表演的性主题与作为革命行动的盗窃主题联系起来。电影有深度且难以理解，个体的表演是对日本象征性的陈述。和《绞刑》一样，根据真实事例改编的《男孩》(Boy, 1969)讲述的是一对父母训练自己的孩子跑到行进的汽车前面，故意被车撞成轻伤，从而索要赔偿费。影片虽然是这样讲述的，但是如大岛渚所说，影片要控诉的并不是那对父母而是逼迫他们不得不这么生活的社会。影片《仪式》(The Ceremony, 1971)往往被认为是大岛渚的巨作，该片剧情围绕着战后一个家庭展开，持续时间长达 25 年。当他们聚在一起去参加婚礼和葬礼的时候，传统态度越来越偏离现代生活现实，行为更加仪式化、抽象化，最后显得非常奇怪。

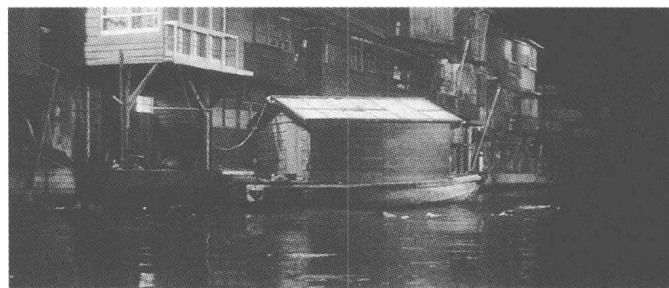


图 11.6a 和 b 《人类学入门》，日本，1966，今村昌平。

图 11.6 《感官王国》，日本，1976，大岛渚；英子松田（Tatsuya Fuji）和达也富士（Eiko Matsuda）



作为日本电影制片人，大岛渚也善于呈现精美的画面，这些画面在影片寓意令人恐惧时起到了安抚观众的作用。他的影片《感官王国》（图 11.6）为他赢得了国际关注，批评也随之而来。它讲述了一对夫妇互为对方的肉体着迷，性是内容，死亡和疯狂是结论。《爱之亡灵》（*Empire of Passion*, 1979）讲述了一对乡村恋人的故事，尽管该片在情感上更加抑制，在性的表达上也更为含蓄，但内容更社会化了。

20 世纪 70 年代末，大岛渚渐渐远离电影制作，成为了活跃的政治评论员，表达了他的一种对社会更为直接的抗议方式。然而，他的影片依旧有很大的影响力。与其他的现代政治电影制作人一样，他也用新的形式来表达新观点。转折叙述、特定影片中多样化的风格、现实混合着超现实幻想、正式模式达到仪式的效果，所有这一切都在他的作品中有所体现。

日本电影的黄金时代到 20 世纪 70 年代中期结束了。日本的电影发展与美国的同步进行（第 10 章对此有所叙述）。电视广播开始于 1954 年，到 20 世纪 80 年代初，99% 的日本家庭都有了彩色电视机。随着电影观众越来越少，老制片体系在 20 世纪 60 年代瓦解了。有建树的导演制作的好电影数量很少，并尽量迎合大众口味。日本的观众都支持本土制作，到 2007 年，这类作品的收入占到将近一半的国内票房收入。

到了 2000 年，日本大众口味引发了一种新电影类型的出口：动画。受到日本漫画书（*manga*）的启迪（漫画书是受日本木刻印刷的启迪），动画电影如《攻壳机动队》（*Ghost in the Shell*, 1996）和《幽灵公主》（*Princess Mononoke*, 1997）中的人物角色都是西方式的大圆眼睛。这些手绘的人物都配以计算机制作的背景并以一种有点搞笑的方式移动。与新近好莱坞 3D 动画相比，日本动画的整体效果比较平淡粗糙，但是这些电影的视觉设计和概念的想象力是不容置疑的。在这些影片中，日本绘画人才在画图时有充分的自由来表达

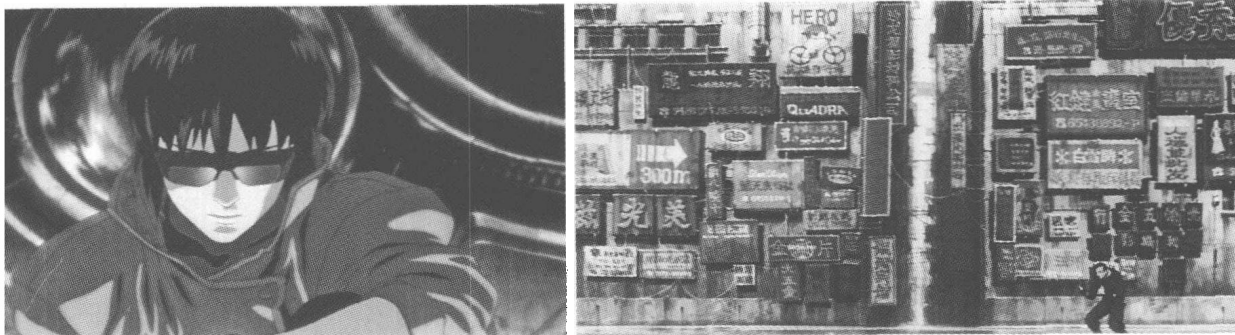


图 11.7a 和 b 《攻壳机动队》，日本，1996，押井守

强烈的效果。由动画大师押井守（Mamoru Oshii）创作的《攻壳机动队》展示了这种形式的功力。故事随着一个网络女警穿越复杂的未来世界而展开，给那些依然渴望幻想的成年人创造了激动人心的人物，将他们变成孩子带入神奇的王国（图 11.7a 和 11.7b）。

越来越多的日本影片在美国以商业形式发行。除此之外，全世界的电影节，尤其是在意大利波代诺内（Pordenone）以及日本京都（Kyoto）举办的电影节都挖掘出了许多人认为已经丢失了的日本电影作品，为我们了解日本电影的传统提供了信息。随着美国与其太平洋对面邻居的联系变得越来越紧密，我们对日本电影也越来越熟悉了，这些电影值得称颂的不仅是它们所蕴含的艺术价值，还因为它们反映了一门古老而又迷人的文化所蕴含的价值观和感受。

这一时期的主要电影作品

1950

《罗生门》（黑泽明）

《东京物语》（小津安二郎）

《雨月物语》（沟口健二）

1952

《生之欲》（黑泽明）

《生命的大春》（沟口健二）

1954

《劲松物语》（沟口健二）

《山庄大余》（Sansho Dayu/The Bailiff, 沟口健二）

1953

《地狱门》（衣笠贞之助）

《七武士》（黑泽明）

1955

《杨贵妃》(沟口健二)

1956

《缅甸的竖琴》(The Burmese Harp
(Biruma no tategoto), 市川昆 (Kon
Ichikawa))

1957

《下深处》(黑泽明)
《蜘蛛巢城》(黑泽明)

1958

《炎上》(Enjo, 市川昆)

1959

《平原战火》(Nobi, 市川昆)
《浮草》(Ukigusa, 小津安二郎)
《奇数迷恋》(Kagi, 市川昆)

1961

《秋刀鱼之味》(Sanma no aji, 小津安二郎)
《人权状况》(Ningen no joken, 1958-1961,
小林正树 (Masaki Kobayashi))
《岛》(Hadaka no shima, 新藤兼人
(Kaneto Shindo))

1962

《一个演员的复仇》(Yukinojo henge, 市
川昆)
《切腹自杀》(Harakiri, 小林正树)

1964

《怪谈》(Kaidan, 小林正树)

《鬼婆》(Onibaba, 新藤兼人)

《砂之女》(Woman of the Dunes/Suna
no onna, 敕使河原宏 (Hiroshi
Teshigahara))

1965

《红胡子》(Akahige, 黑泽明)

1968

《绞刑》(大岛渚)
《新宿小偷日记》(大岛渚)

1969

《男孩》(Shonen, 大岛渚)
《心中天网岛》(Double Suicide/Shinju
ten no amijima, 筱田正浩)

1970

《电车狂》(Dodeska-den, 黑泽明)

1971

《仪式》(大岛渚)

1975

《德尔苏·乌扎拉》(Dersu uzala, 黑泽
明)
《化石》(Kaseki, 小林正树)

1976

《感官王国》(大岛渚)

1979

《爱之亡灵》(a.k.a Empire of Passion, Ai
no borei, 大岛渚)

1981

《影武者》(黑泽明)

1983

《楳山节考》(今村昌平)

《家庭的游戏》(Family Game/Kasoku geimu, 森田芳光 (Yoshimitsu Morita))

1985

《乱》(黑泽明)

《蒲公英》(Tampopo, 伊丹十三 (Juzo Itami))

1986

《女税务官》(A Taxing Woman/Marusa no onna, 伊丹十三)

1987

《枪圣权三》(Gonza the Spearman/Yari no gonza, 筱田正浩)

1990

《梦》(Dreams/Yume, 黑泽明)

1991

《八月狂想曲》(Rhapsody in August/Hachigatsu no kyoshikyoku, 黑泽明)

1996

《攻壳机动队》(押井守)

《幻之光》(Maborosi, 是枝裕和 (Hirokazu Kore-eda))

1997

《X 圣治》(Cure/Kyua, 黑泽明)

《鳗鱼》(今村昌平)

《幽灵公主》(宫崎骏 (Hayao Miyazaki))

2001

《千与千寻》(Sen to chihiro no kamekakushi, 宫崎骏)

2003

《座头市》(Zaitôichi, 北野武 (Takeshi Kitano))

2004

《无人知晓》(Nobody Knows/Dare mo shirani, 是枝裕和)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1945 第一部日本动画片出现

1953 第一部将在国外发行的日本彩色电影出现

1954 哥斯拉，这个由于核测试出现的科幻怪物第一次出现在了电影系列片中

1970 IMAX 宽屏成为大阪（Osaka）富士展览馆（Fuji Pavilion）最重要的影片放映模式

政治

1945 美国对日本投掷原子弹；第二次世界大战结束

1946 日本新宪法公布

1952 盟军结束对日本的占领

1956 日本成为联合国成员国

1972 中日邦交正常化

1995 阪神大地震袭击神户，造成 6500 人死亡

1995 奥姆真理教（Aum）用沙林毒气袭击东京地铁，造成 12 人死亡

2003 8 级大地震袭击北海道

科学和技术

1954 日本 TTK（后来成为索尼（Sony））推出晶体管收音机

1956 日本汽车第一次出口美国

1969 索尼推出盒式录像机（VCR）

1974 索尼推出供家庭使用的 1/2 英寸 Betamax 视频格式的录像机

1976 JVC 推出了 1/2 英寸 VHS 录像机

1979 索尼推出随身听

1981 东芝（Toshiba）开始销售笔记本电脑

1982 索尼推出软盘

艺术、体育和娱乐

1946-1951 长谷川町子 (Machiko Hasegawa) 的《荣螺》(Sazae-san) 和手塚治虫 (Osamu Tezuka) 的《铁臂阿童木》引发了全球对日本漫画的喜爱

1947 妇女得到与男人同台演出传统舞台剧的合法权利

1966 国家剧院在东京为歌舞伎和木偶剧开放

1968 川端康成 (Yasunari Kawabata) 的小说描述变化社会里像茶道和围棋比赛这样的传统而获诺贝尔文学奖

1994 大江健三郎 (Kenzaburo Oe) 因描述占领日本，社会暴力边缘以及家庭关系的作品获诺贝尔文学奖

第 12 章

导演的电影： 法国新浪潮运动

1954—1968

12.1 导演主创论

1954 年 1 月，一位名叫弗朗索瓦·特吕弗（Francois Truffaut）的年轻影评人在《电影手册》（Cahiers du Cinema）上发表了一篇文章，为日后出现的影评立场开了一个好头，越来越多地获得法国和其他地区的支持。在这篇名为《法国电影的某种倾向》（A Certain Tendency in the French Cinema）的文章中，特吕弗反对“剧作家的电影”——由专业人员演出的编排精巧的“文学”场景。特吕弗呼吁电影应尽可能地完全反映导演的创作个性。他认为，只有这样才能克服法国电影的文学顽疾，才能够真正利用电影潜在的巨大活力。法国导演中已有一小部分具备了这种创造能力，他认为这部分导演才是这些电影的“作者”。也就是说，他们可以控制，或至少能充分参与到电影的构思和执行过程中。他以让·雷诺阿（Jean Renoir）、罗伯特·勃莱松（Robert Bresson）、让·谷克多、雅克·贝盖尔（Jacques Becker）、阿贝尔·冈斯（Abel Gance）、马克斯·奥菲尔斯（Max Ophuls）、雅克·塔蒂（Jacques Tati）、罗热·里纳尔（Roger Leenhardt）等人为例，称这些导演经

常自己撰写对白，有时也自编自导。为了消除编剧旧的心理现实主义和优势，而代之以原创性较强的导演们的创造性控制，特吕弗宣称他不相信苛求质量的传统（tradition of quality）和属于导演的电影（cinema of auteurs）能和平共处。他的评论所指即是法国新浪潮运动（French New Wave），将在数年后爆发并伴随特吕弗一生。

特吕弗发表宣言的背景最早至少要追溯到1948年亚历山大·阿斯特吕克“相机如笔（la caméra-style）”的呼吁，意思就是说，要在拍摄过程中创作电影，而不是简单地为一个完全确立和编排好的构思提供图像和声音。同样，在战后初期，作为法国的国家电影资料馆和电影中心，法国电影资料馆（Cinematheque Francaise）已进行彻底重建，使系统观看大量国际电影史料成为可能。这也使他们认识到，长时间的电影审美兴奋点是由导演的视野所提供的，如格里菲思或爱森斯坦，茂瑙或冈斯的作品。

也许更大的原因是因为美国电影（以前因德国占领而无法在法国上映）的到来。一下子见到不同时期创作的电影使法国电影人能够对其进行比较，并产生新的见解。即使是好莱坞制作的一般流行娱乐节目，各大制片厂之间的风格也有所不同，差异不仅体现在艺术质量方面，更重要的是在导演的艺术个性方面。霍华德·霍克斯和约翰·福特都创作过精彩的西部片，但福特的西部片同霍克斯的西部片相比，其主题有着微妙且绝对的不同，而这种差异仍在不断增加，其视觉风格也迥然不同。同样，文森特·明奈利与斯坦利·多南以及金·凯利的风格也不尽相同。此外，对于那些曾被认为拍过一些好片，也制作过一些不尽如人意的电影导演来说，现在人们开始意识到他是带有某种特殊视角在拍摄的，这样的导演包括奥逊·威尔斯、弗立茨·朗和阿尔弗雷德·希区柯克。对于年轻的法国影评人来说，由后一种导演拍摄的电影比其他电影更加有趣并且更能从中受益，无论那些全无个性的导演执导的电影多有名、多专业。而当把一位导演的全部电影放在一起观察时——将导演同全部作品联系在一起时，这一点尤为明显。有些时候（有时还特别明显），那些拿着“B”级预算拍片的不起眼的动作导演反而能够保持和阐明其独特的视角，如拉乌尔·沃尔什（Raoul Walsh）的黑帮片，安东尼·曼（Anthony Mann）的西部片，塞缪尔·富勒（Samuel Fuller）的战争片，埃德加·G·乌默（Edgar G. Ulmer）的恐怖片。

真正引起人们极大热情和争议的是“导演主创论（la politique des auteurs）”在评论美国流行片中的应用。《电影手册》的年轻作家们将美国有声电影全部拿出来进行重新评价，他们以热情的修辞宣传并支持那些新发现的大师及其杰作。支持的标准是作品总是能通过反复出现的主题、人物、情况和画面表达独特的个人视角。当这一标准发展到极致时，其立场则演变成了任何由奥托·普雷明格、尼古拉斯·雷或道格拉斯·薛克（这些都是“导演主创论”者钟爱的导演）执导的电影一定比威廉·威尔曼（William Wellman）、

威廉·惠勒和罗伯特·怀斯（Robert Wise）执导的电影更加优秀。前者是真正的导演，而后者仅仅是实现他人理念的翻译家而已。甚至有一些“导演主创论”者似乎经常称赞那些剧本弱或内容不严谨的导演所拍摄的电影，因为他们认为这些电影能最明显地将导演的个性表现出来，而不必去逢迎文学内容。

无论这些评论的作用有多么巨大，法语词“politique”被错误地翻译成了“理论”，事实上，其意思更加接近“立场”或“政策”。而从特吕弗的初衷来看，“导演主创论”影评家的立场则是具有偏袒性和争论性的。他们所坚持的事情非常简单，就是将数百部影片同执导它们的导演联系起来观看后，有些导演获得高度称赞，而其他导演则为他们所不喜欢。

“导演主创论”于1961年传入美国，安德鲁·萨里斯（Andrew Sarris）在《电影文化》（Film Culture）上刊登的文章和《纽约电影讨论版》（New York Film Bulletin）的出现都说明了这一点。“导演主创论”于1962年在英国的《电影》（Movie）杂志上出现。它遭到了更多传统影评人尤其是好莱坞影评人的抨击，他们认为这种说法无视电影创作的集体性质，颠覆了传统的影评标准，坚持将那些糟糕的电影说成是优秀的，而理由则仅仅是因为它们是由受青睐的导演所拍摄的。但是最终，即便是曾经被“导演主创论”者抨击的英语影评阵地——如《纽约时报》（The New York Times）、《纽约客》（The New Yorker）和《视与听》（Sight and Sound）也渐渐倒向了他们。萨里斯（Sarris）于1968年所著的《美国电影：导演与导演艺术 1929-1968》（The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968）更加巩固了“导演主创论”的地位。

12.2 新浪潮的先行者

雅克·塔蒂、马克斯·奥菲尔斯和罗伯特·勃莱松都在特吕弗引述的法国个性导演的行列中，虽然他们的风格各不相同，但都形成了易区别于他人电影的风格，从而能够创作出个性独特的作品。

雅克·塔蒂凭借《节日》（Jour de Fete, 1949）、《于洛先生的假日》（Mr. Hulot's Holiday, 1953, 图 12.1）和《我的舅舅》（Mon Oncle, 1958）成为新浪潮运动的先行者。然而在运动的高潮时期，他并没有制作任何电影。他在1982年去世前的最后两部电影（《游戏时间》（Playtime, 1968）和《交通》（Traffic, 1971））对当代生活进行了复杂、晦

涩而又有趣的评论，成为后现代理论家的典范。塔蒂在精心设计下进行的引入注目的实验更加重了其电影的抽象特性。基于电影形式的蓬勃发展，他所设计和表演的角色“于洛先生”一直是银幕上经久不衰的喜剧人物之一。

马克斯·奥菲尔斯是纪录片制作人马塞尔·奥菲尔斯 (Marcel Ophuls) 的父亲，他是在德国开始其导演生涯的，但其最令人难忘的电影都是在法国拍摄的。作为一个不可救药的浪漫主义者，他在多部影片中颂扬妇女的激情奉献和多愁善感，如《众人之妻》(Signora di Tutti, 英文名 “Everybody’s Woman”, 意大利, 1934)、《一封陌生女子的来信》(Letter from an Unknown Woman, 美国, 1948)、《轮舞》(La Ronde, 法国, 1950)、《伯爵夫人的耳环》(The Earrings of Madame de..., 法国/意大利, 1953) 和《倾城倾国欲海花》(Lola Monte, 法国/德国, 1955, 图 12.2)。这些电影经常采用倒叙的手法，伴有旁白者的画外音。奥菲尔斯喜欢运用过去时代的背景，因为这样可以让他更加自由地支配对华丽装饰的应用。他也非常偏爱运用复杂的升降和推拉镜头。在《一封陌生女子的来信》的这种镜头中，旁白者对形成这种效果的精心策划进行了一番自我反思性的评论：“我知道没有什么事是偶然的”，“每一刻都是经过审慎思考的，每一步都是经过精心计算的”。

《倾城倾国欲海花》通常被认为是奥菲尔斯的代表作，不过美国发行商对其进行了拙劣的剪辑，它在 1968 年只得到了部分恢复。该片讲述了 19 世纪著名的妓女的生活轶事，故事开始于一个马戏团，在罗拉 (玛蒂妮·卡洛 (Martine Carol) 饰) 作为妓女的生涯行将结束时，马戏团雇用她出售自己的吻。影片还讲述了她以前生活的丑闻事件，马戏团的指导人 (彼德·乌斯蒂诺夫 (Peter Ustinov) 饰) 回溯了她过去的辉煌，这部分内容是以倒叙手法拍摄的。



图 12.1 《于洛先生的假日》，法国，1953，雅克·塔蒂；塔蒂



图 12.2 《倾城倾国欲海花》，法国—德国，1955，马克斯·奥菲尔斯；马丁·卡罗尔（Martine Carol）

奥菲尔斯曾这样评价《倾城倾国欲海花》：“基于丑闻，借助旁观者的残酷和无礼展现人格的毁灭。”影片的风格通过对于其自身的旁观地位的彻底批判支持了这一主题。罗拉生活的每段情节都由作为马戏表演一部分的滑稽哑剧节目提前暗示。她被关在笼子里如同动物一样供人观赏；笼子不停地旋转，使聚在马戏篷下的观众都能一览无余。摄影机在其对面跟踪拍摄，明显在强调她的存在。影片营造的令人炫目的浪漫感觉与马戏指导人挑逗性的旁白相互应和。影片的豪华装饰展示在华丽的彩色大银幕上，这也含蓄地表明了其所要描述的早已成型的本质。奥菲尔斯的总体策略是将电影观众放到马戏团里那些直瞪瞪地呆望、寻找感觉的观众中，而非远离他们，但他的手法是通过自省而非残酷揭露来展现这一偷窥场景的。

与奥菲尔斯自我反省式的浪漫主义完全对立的是罗伯特·勃莱松的克制而又简单的风格。在 20 世纪 30 年代伟大的法国电影人相继推出自己的作品后不久，勃莱松便创作了一些重要的电影并一直持续到 90 年代初。在整个职业生涯中，他一直是个孤立的人物，是电影人中最具个性的一个。他的题材较窄，更关注道德和神学问题而不是心理分析，他坚持严格控制拍摄的每个方面，这些都使他一直被排斥在批判性和创造性的风格之外。他一生只拍摄了 13 部电影，这也成为他心智和审美一致的见证。虽然勃莱松是传统天主教人文主义者中的一员，但观点却异常严肃，因此，他被称为法国电影的詹森主义者（Jansenist）。

凭借改编自乔治·贝尔纳诺斯（Georges Bernanos）小说而拍摄的《乡村牧师日记》（*Diary of a Country Priest*, 1950），勃莱松加入到主流题材创作队伍中来，其后续作品也日臻成熟（图 12.3）。虽然该片背景仍是在法国地方省区天主教派，但关注的并不是宗教



图 12.3 《乡村牧师日记》，法国，1950，罗伯特·勃莱松；克罗德·莱杜（Claude Laydu）（右）

与信仰，不是对信仰上帝的保护和分享。影片拍摄于景色惨淡的深秋和初冬时的阿图瓦（Artois）地区，其关注的是自私、敌对、野心勃勃和小心眼的世界里对于真正圣洁的误解和曲解。同勃莱松其他的所有作品一样，《乡村牧师日记》营造了一种郁积和沉思的氛围，这在很大程度上是因为它的角色无一例外都带有一种克制的沉着。勃莱松称他的演员为“模特（model）”，他更喜欢未经训练的人，他们的表演温和，而不像职业演员那样夸张做作。

虽然勃莱松的电影一直没有广受观众欢迎，但他已经成为一个罕见的完美风格主义者。同塔蒂和奥菲尔斯相似，他的电影提供了一种独特的审美体验，成为一种范本，可以供新一代法国电影制作人参考。

12.3 新浪潮的到来

既然对导演有利的评论体系已经树立起来了，那么《电影手册》的那些青年影评家们立即加入到导演的行列中也就不足为奇了。他们大多从一开始就认为影评只是创作的铺垫。不过，继评论运动后发展起来的创作运动在电影史上还是独一无二的，至少在英国人看来是这样，尤其这是由高卢人发起的运动。而在美国，到那时为止，只有彼得·波丹诺维奇（Peter Bogdanovich）和保罗·施拉德（Paul Schrader）是从评论电影改行执导电影的。在法国，许多自 20 世纪 50 年代末开始的新浪潮运动的领军电影人物都

是《电影手册》影评人的同事，也都是“导演主创论”者。其中除了亚历山大·阿斯楚克（Alexandre Astruc）和罗热·里纳尔这些那时已是导演同时又为《电影手册》撰稿的人外，还有那些刚从影评人转为电影创作人的更加年轻的一代，这些人包括弗朗索瓦·特吕弗、让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）、克劳德·夏布罗尔（Claude Chabrol）、雅克·里维特（Jacques Rivette）和埃里克·侯麦（Eric Rohmer）。

随着“导演主创论”地位的确立，法国电影行业也开始偏向新生代导演。20世纪40年代后期发行过剩的好莱坞电影，德国占领年代造成的积压，以及最近发行的影片不仅引发了《电影手册》影评人的重新评估，也刺激了法国电影制片商和政府采取一系列重要措施来努力应对竞争。

第二次世界大战后不久，一个不成熟的配额制度于1946年确立。这个被称为勃鲁姆-伯恩斯的协议（Blum-Byrnes agreement，由莱昂·勃鲁姆（Leon Blum，时任法国总统）和詹姆斯·F·伯恩斯（James F. Byrnes，时任美国国务卿）签署）的体制要求法国影院一年内至少有16个星期要放映法国电影。所有这一切是为了对进口影片进行适度的限制。但它并不鼓励法国自己生产电影，这使得法国电影生产自协议签署后立即缩减。简单地说，它几乎不对美国电影进行检查，却加剧了法国电影的停滞不前，特吕弗对此抱怨不已。

1948年达成的新协议要求专门放映法国电影的时间延长到了20个星期，并打算给法国电影工业提供临时性政府补贴。这项援助资金是通过征收入场税的形式募集的。资金按其所占票房的比例退还给制片方。这一制度明显偏向于那些已经久负盛名的成功电影制作人，从而造成了“穷人愈穷，富人愈富”的情况。因为制片方害怕分担未来入场观影人数变少的风险，所以该标准成为验证成功因素的第二重保险。过去赚钱的电影模式在不断重复，那些已获成功的剧作家凭借其声誉又受到重用，而受到公众喜爱的电影明星有了用武之地。不过观众显得越来越不接受程式化的节目了，业界马上又陷入了另一个危机，他们越来越难以捉摸观众对于基于旧模式所拍摄的作品反应了。

1953年，时任法国文化部长的安德烈·马尔罗（Andre Malraux）开始推行一种向制片方提供“临时”援助的新体制。授予长片预售权，这是一种在电影拍摄完成之前提供资助的方法，只要政府顾问认为该策划值得投资就会对其进行资助。勃莱松的《死囚越狱》（A Man Escaped, 1956）正是在很难获得私人资助时通过得到这种资助完成的。短片可以和长片一样受到新体制的资助，根据其艺术质量获得相应的资金。这些高质量的短片也激励了诸如乔治·弗朗叙（Georges Franju）、阿伦·雷奈（Alain Resnais）和克利斯·马克（Chris Marker）这些导演的创作。

这样，50年代中期，法国电影开始向支持有才华的电影人的方向发展，加上由《电影手册》影评人发起的评论风气，以及诸如英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）等欧洲导

演的崭露头角，还有马克斯·奥菲尔斯、雅克·贝盖尔（Jacques Becker）、让-皮埃尔·梅尔维尔（Jean-Pierre Melville）和罗伯特·勃莱松的新作，共同培养了一批能够接受创新和更具个人风格电影制作的观众。占主导地位的以编剧为中心的基于心理现实主义的标准戏剧性电影开始让位于以导演为中心的侧重于艺术视野和不同风格的电影。

同时那些被证明是新浪潮先兆的作品开始脱颖而出：亚历山大·阿斯楚克的《坏朋友》（Les Mauvaises Rencontres, 1955）、让·皮埃尔·梅尔维尔的《大盗鲍伯》（Bob le Flambeur, 1955）、阿涅斯·瓦尔达（Agnes Varda）的《短角情事》（La Pointe Courte, 1955）和罗杰·瓦迪姆（Roger Vadim）的《上帝创造女人》（And God Created Woman, 1956）。最后一部大获成功，并使碧姬·巴铎（Brigitte Bardot）成为新的性感女神，也孕育了（至少在表面上是如此）后来新浪潮运动许多主题和题材上的特色。路易斯·马勒（Louis Malle）的《移情记》（The Lovers）和克劳德·夏布罗尔（Claude Chabrol）的《漂亮的赛尔日》（Le Beau Serge），无论是在发行时间（1958）上，还是在艺术特色上都十分接近这一主流，从而成为广泛整体的一部分。但是1959年才是起决定作用的一年，在戛纳电影节上，3部法国长片的崛起向世界表明了自20世纪40年代末和50年代初期的意大利新现实主义以来，第一次国家创作新高潮的到来。

3部长片中，最受人欢迎的就是《黑人奥菲尔》，这是马塞勒·加缪的第二部长片，他曾做过多年的副导演（图12.4）。影片基于希腊奥菲斯（Orpheus）和尤丽狄丝（Eurydice）的传说，拍摄于狂欢节期间的里约热内卢（Rio de Janeiro），演员为巴西黑人，该片在国际上大获成功，赢得了当年奥斯卡最佳外语片奖。尽管有其异国情调的因素，也有其叙事手段的因素，它被归于新浪潮电影完全是因为其发行时间。当时40多岁



图12.4 《黑人奥菲尔》，1959，马塞勒·加缪；布雷诺·麦罗（Breno Mello）



图 12.5 《广岛之恋》，法国，1959，阿伦·雷奈；冈田英治（Eiji Okada）和埃玛纽·丽娃（Emmanuelle Riva）

的加缪属于上一代导演，自《黑人奥菲尔》后，他再也没拍摄过重要的电影。

影片《广岛之恋》由阿伦·雷奈执导，他之前从事剪辑和拍摄纪录片的工作。这是一部与传统大相径庭的电影（图 12.5）。《广岛之恋》的剧本创作者为著名的新小说作家玛格丽特·杜拉斯（Marguerite Duras），她讲述了一个日本建筑师与法国女演员短暂而紧张的恋情故事。两人的关系夹杂在被德国占领的法国的痛苦回忆和日本原子弹浩劫之间。影片创造性地超越了时空限制，对回忆进行了普鲁斯特式（Proustian）的强调，并将性爱和战争联系在一起。这些手法既奇特又吸引人——与后期作品中的一样，这些都是典型的雷奈特色。

由之前的影评人弗朗索瓦·特吕弗所执导的《四百击》（The 400 Blows）也预示着法国电影制作上将发生的重大变化（图 12.6）。影片讲述了一个受父母疏远的男孩因一次青少年犯罪而被抓并判刑的故事。《四百击》是特吕弗半自传性质的安托万·唐尼尔（Antoine Doinel）系列电影的第一部，其中 12 岁的让-皮埃尔·利奥德（Jean-Pierre L  aud）饰演了他演员生涯中的第一个角色。如果说影片缺乏对温暖和人性的雷诺阿（特吕弗影片中的一个主角）式的人性关怀，那么这一点同意大利新现实主义十分相似，尤其与德·西卡·扎瓦蒂尼的《擦鞋童》相似。但该片是非常个人化的作品。此外，其中的大胆尝试大大增加（宽银幕下的跟踪拍摄和著名的青年利奥德的最终定格特写），这宣告了一个个人主义的形式大师的存在，也预示着特吕弗后来的作品和其他年轻法国导演作品的未来。

1960 年，让·吕克·戈达尔的第一部长片《筋疲力尽》（Breathless）发行，这是一部特别向美国黑帮片致敬的影片（图 12.7）。其零散的叙事中充满活力和创意，拍摄和剪辑

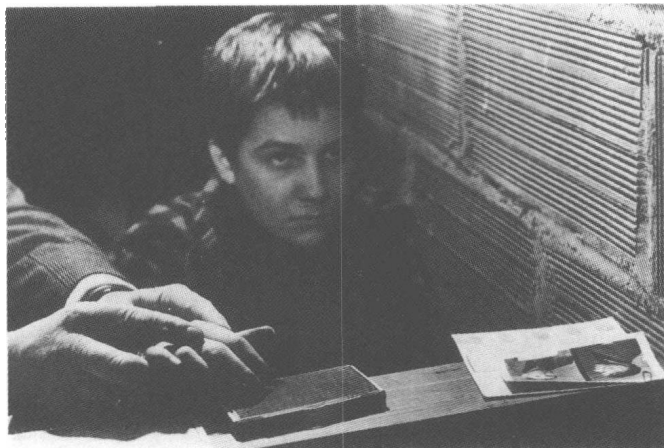


图 12.6 《四百击》，法国，1959，弗朗索瓦·特吕弗；让-皮埃尔·利奥德

风格一反传统，戈达尔的电影处女作展示了激进的实验风格，这也是他后续作品的特征。该片深受让-皮埃尔·梅尔维尔的黑色犯罪片《大盗鲍伯》的影响，讲述了一个自取灭亡的小罪犯的最后日子，主演是让·保罗·贝尔蒙多（Jean-Paul Belmondo）。它也是对亨弗莱·鲍嘉（Humphrey Bogart）的致敬之作。如许多戈达尔的早期电影一样，《筋疲力尽》传达了某种厌恶感。然而，与其他电影相比，该片曲折的情节、即兴的对话、手持摄影机的拍摄方式、跳切、利用自然照明拍摄的粒状图像和对美国文化（尤其是好莱坞电影）随处可见的引用，都集中体现了新浪潮风格的突出特色。

与其说这第一批电影标志着一次运动的开始，不如说是一次爆发。大约 100 名导演在 1959 年至 1962 年间携自己的电影作品在法国亮相。当然这些年轻而新兴的电影制作人并非都是天才，他们的电影也少有杰作。当新鲜感和兴奋感开始减退时，自我放纵和不当言论就变成一种商业暗流。观众抵触情绪日益增加，制片商也越来越忧虑。但在新浪潮消退之前也出现了为数不少的有价值且 / 或有趣的电影，它们在国际影坛上留下了不可磨灭的印迹，由此也培养出了新一代的法国电影制作人。

新浪潮（nouvelle vague）一词据说是由一名记者出于宣传的目的而杜撰的，它涵盖了风格迥异的众多电影制片人，而他们彼此间并没有什么共同点。虽然新浪潮运动不像 20 世纪 20 年代德国表现主义或二战后意大利新现实主义那样具有凝聚力，但其中还是有着某些一致的特点，这些特点形成了一个新而强的核心，被人们共享或接受，这次运动始于大约 1959 年的法国。

首先，新浪潮运动以让·保罗·萨特（Jean-Paul Sartre）和阿尔贝·加缪（Albert Camus）的存在主义哲学为基础，尤其是后者。加缪的短篇小说《陌生人》（The Stranger）无论是在态度上还是在手法上似乎都可称得上是新浪潮的原型。该小说与《筋

图 12.7 《筋疲力尽》，法国，1960，让·吕克·戈达尔；让·保罗·贝尔蒙多和珍·茜宝（Jean Seberg）



《筋疲力尽》之间有着直接的联系。创作者的那种疏远而又不加任何情感的立场，成为这两部及许多新浪潮作品的典型特征（特吕弗算是个明显的例外）。在这些电影中，似乎没有任何已经存在的外部道德准则，甚至根本没有值得反抗的准则存在。事件发生的铺垫和解释都不是按常理进行的，如戈达尔影片《随心所欲》（*My Life to Live*, 1962）结尾处女主人公看似无端的死亡，以及特吕弗影片《朱尔与吉姆》（*Jules and Jim*, 1961）中3名校长中两人的自杀/谋杀的事件，后者将影片推向高潮。影片中角色作出的决定也显得随意而缺乏积极性，至少习惯上是这样（雷奈的《去年在马里昂巴德》（*Last Year at Marienbad*, 1961）可算是这种行为表现的百科全书）。他们认为，在这个缺乏逻辑、公正，甚至秩序的世界中，只需对自己负责，特吕弗《枪击钢琴师》（*Shoot the Piano Player*）中的查尔斯·阿兹纳吾尔（*Charles Aznavour*）就是这样的一个典型。

然后就是其叙事结构的松散和开放性，传奇式的流浪冒险成为众多电影的主题（戈达尔的《狂人皮埃洛》（*Pierrot le Fou*, 1965）就是这一趋势的最佳范例）。它们似乎是在讲述某一件事而不是演戏，更贴近于新小说（*New Novel*）而不是构思精巧的戏剧。传统戏剧创作中高潮的逐级递进被摒弃，即使是叙事的结尾也不再整齐划一。随机性取代了之前所提到的20世纪30年代法国电影中那种无处不在的宿命论。甚至观众离开影院的时候还在努力把四分五裂的剧情归结到一起。当一位恼火的采访者问戈达尔一部电影是否没必要有开端、发展和结局时，戈达尔想了一会儿答道：“需要，不过没必要非按这个顺序来进行。”

伴随着从严格的叙事限制中解脱出来的是一种根据感情（电影制片人的和角色的）去组织时空的倾向，而不再遵照时间或顺序编排故事。雷奈的作品就是以错综复杂的记忆来进行和推进情节发展的。影片《去年在马里昂巴德》似乎涵盖了3个时间——过去、

现在和将来，当主人公苦苦说服女主人公（也可能是他自己）去相信去年夏天发生的那些事时，现实和想象就交汇到了一起。跳越剪辑、镜头突然转换，以及戈达尔和特吕弗在《筋疲力尽》和《枪击钢琴师》中的旁白都是对有序线性结构的无视。

最后，许多新浪潮电影都是关于电影和电影拍摄本身的。因为这些年轻的电影制作人中有很多都做过影评家，他们对于自己所用的媒介相当熟悉，从而可以不按正常套路出牌。这些行为包括鼓励演员即兴表演（让娜·莫罗（Jeanne Moreau）、让·保罗·贝尔蒙多（Jean-Paul Belmondo）和查尔斯·阿兹纳吾尔（Charles Aznavour）都在自己的电影中跃升为电影明星），还有就是利用外景拍摄的偶然性，使用新的轻便设备去捕捉即将展开的表演，而不用遵从片场规则。《筋疲力尽》在内景和外景拍摄了4周，拍摄团队夜以继日地工作，使用了“飞速（fast）”的静物摄影、手持摄影机和后期录音。影片中有对其他电影制作人和电影的影射，对传统电影拍摄手法的全幅使用，其中有些甚至使用了默片时代的拍摄技巧（圈入圈出、标题字幕、用以改变图像大小和形状的遮罩），以及行内笑话（一些电影同行出现在恰当而又有趣的情节中，如导演让·皮埃尔·梅尔维尔在《筋疲力尽》中饰演一个小说家的角色，《电影手册》的两位影评家在《女人就是女人》（*A Woman Is a Woman*, 1961）中饰演两位盲人）。特吕弗的《夜以继日》（*Day for Night*, 1973）成为这一趋势的集大成者。该片的主题就是拍电影本身。通常，电影创作是按要求沉思而成的结果，而不是对昏暗影院外的世界的评价。这些“为电影而拍电影”的电影，主张如果不超过真实的生活，电影就会更有趣。总体而言，在新浪潮运动中，艺术模仿生活似乎要少于生活模仿艺术，至少在这些电影里描绘的都是如此。

要思考和理解这些审美方式和风格的创新，一个方法就是联系自世纪之交以来渗透到其他艺术中的现代主义，最后至少渗入了叙事性的故事片中。20世纪20年代法国先锋派电影都与画家和绘画有着紧密的联系，很多影片也出自这些人之手。而新浪潮现代主义从源头上看是文学的，有时与詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）于1922年在巴黎出版的《尤利西斯》（*Ulysses*）中的探讨有着惊人的相似。联系到故事片上来，可以说被我们现在普遍认作当代电影或现代电影的作品都始于20世纪50年代末的法国。

12.4 新浪潮导演



随着新浪潮运动进入20世纪60年代，戈达尔和特吕弗首先脱颖而出并成为这

次运动的主要人物。同 20 世纪 20 年代前苏联的爱森斯坦、普多夫金和杜甫仁科一样，这两位法国同行也保持着这种超群的地位。他们同更多的新浪潮导演（如夏布洛尔（Chabrol）、里维特（Rivette）、侯麦（Rohmer））一起创造了一种电影传统，在整个 60 年代都成功引领着全世界影评圈的目光。

与其他电影制作人相比，让·吕克·戈达尔或许是最能代表新浪潮运动媒介的实验性力量。实际上，可能只有曾为电影“语言”的形成作出诸多创新性贡献的格里菲斯和爱森斯坦才能与戈达尔相提并论。戈达尔早期的作品包括多种类型的情节以及美国流行电影中的追逐场面。在他的第一部长片《筋疲力尽》中，开场标题写明此片是献给莫纳格兰电影公司（Monogram Pictures）的，该公司是好莱坞一个专门制作 B 级电影的制片厂，后来倒闭。另一部“黑帮电影”《法外之徒》（*Band of Outsiders*, 1964）还融入了音乐旋律，其中安娜·卡里娜（Anna Karina）在地铁上大声歌唱，并同两个小混混一起跳舞；在《女人就是女人》（1961）中，卡里娜说她想要出演由鲍伯·佛西（Bob Fosse）编舞的音乐剧。

另一方面，戈达尔采用了先锋派电影和巴德·舒尔伯格（Bertolt Brecht）那种“疏远（distancing）”的方法，戈达尔在接受采访时曾经反复提到巴德·舒尔伯格。戈达尔通过标题字幕和演员直接面对镜头讲话的过场镜头不时打断电影的叙事，但通常这些东西对于故事的叙述不起任何作用。他的视觉修辞也同样旨在中断观众的怀疑情绪并通过明显的人为手段达到这一目的，包括仿照广告海报样式使用夸张大胆的原色，采用夸张的移镜，例如 1972 年的《一切安好》（*Tout Va Bien*）中对超市中一长排结账柜台运用的长推拉镜头。在《随心所欲》（1962）的开场画面中，镜头大部分时间都停留在娜娜（Nana）和保罗（Paul）两人的后背上，观众无法看到他们交谈时的面部表情（图 12.8a 和 b）。影片以不同的标题分为 12 个章节，使观众更加远离故事本身。这种刻意的分隔使影片看上去像是一系列道德讲座（蒙田（Montaigne）为其中一个章节提供了文字）娜娜在看德雷尔（Dreyer）的《圣女贞德蒙难记》（*Passion of Joan of Arc*）时潸然泪下，同时由蕊妮·费唐娜蒂（Renee Falconetti）饰演的女主角也在啜泣（图 12.8c 和 d）。在这个电影最能传递情感的时刻，戈达尔无声地提醒我们，在这个虚构的世界里，他的女主角亦是一个演员。

但一种新式的现实主义也出现在了戈达尔这种拼贴性的电影中。在《同情恶魔》（*Sympathy for the Devil*, 1968）和其他几部影片当中，实况记录与虚构元素交织在了一起。戈达尔曾说过，这就相当于同时存在两种电影——弗莱厄蒂式电影和爱森斯坦式电影，其中既有实况记录又有戏剧，不过最终在最高层次上，它们被归为统一。通过记录性的现实主义，电影完成了戏剧的结构，并通过戏剧的想象和虚构再现了现实的生活。

在同演员一同工作时，戈达尔通常会像观察演员所饰演的角色一样去观察他们真实的人格。在《筋疲力尽》中，贝尔蒙特（Belmondo）的活力和强健、像弹簧一样的韧性和虽不漂亮但很有型的面孔首先被展现了出来。而在普雷明格（Preminger）的电影中饰演圣女贞德（Joan of Arc）时一败涂地的珍·茜宝（Jean Seberg），在这部影片中成功地饰演了一位年轻的法裔美国女性，令观众不得不怀疑这还不是她本人。而曾经是戈达尔妻子的安娜·卡里娜所出演的一系列影片（《小兵》（Le Petit Soldat, 1960）、《女人就是女人》、《随心所欲》、《法外之徒》、《狂人皮埃洛》和《阿尔伐城》（Alphaville, 1965））都是讲述理解和沟通困难等内容。在影片《轻蔑》（Contempt, 1963）中，弗立茨·朗（Fritz Lang）饰演他自己——一位声名显赫的电影导演。

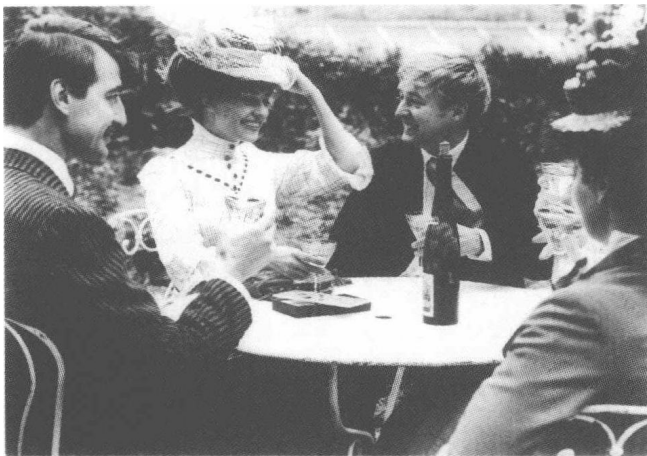
随着戈达尔作品的不断发展，他的哲学观念越来越强烈。随之而来的是影片中包含越来越多的哲学式抽象，对白也越来越多，占据了人物全部交流中的大部分。在影片《随心所欲》中，布莱斯·帕拉因（Brice Parain）——一位现实中的哲学家有一段对白（近乎于独白），其中略微地加了一些无关紧要的情节。后来在同部影片的音轨中还有戈达尔为女主人公朗读埃德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe）故事的声音。在《不列颠之音》（See You at Mao, 又名“British Sounds”, 1969）中，讲话变得比画面还多，这些对话也很难使观众完全理解。尽管有这种异化的趋势，但戈达尔 20 世纪 60 年代的电影还是成为了一种范本，它定义了电影语言能走多远以及采取何种形式。

继《四百击》之后，弗朗索瓦·特吕弗又拍摄了《枪击钢琴师》（Shoot the Piano



图 12.8a-d 《随心所欲》，法国，1962，让-吕克·戈达尔；
a. 安娜·卡里娜；b. 安德烈·拉巴尔特（André Labarthe）；
c. 蕊妮·费唐娜蒂；
d. 安娜·卡里娜

图 12.9 《朱尔与吉姆》，1961，
弗朗索瓦·特吕弗；亨利·赛
尔（Henri Serre），珍妮·梦露
（Jeanne Moreau）和奥斯卡·维尔
纳（Oscar Werner）



Player, 1960)、《朱尔与吉姆》(1961, 图 12.9)以及其他一些影片(详见“这一时期的主要电影作品”部分),这些影片为他赢得了“个性导演”的称谓,而这一称谓是他首先用在别人身上的。他拍摄的全部影片都是自己或与他人合作编写的。这些作品一般都充满了浪漫的现实主义,似乎是从巴赞(Bazin)与雷诺阿(Renoir)那里继承下来的。不过在这些影片中,尤其是他在早期作品中也风趣而精明地拿自己工作的行业规范开涮。电影中总是会出现这位消息灵通的前影迷和评论家以及他所喜爱的电影和电影制作人的影子,尤其值得一提的是希区柯克曾经出现在由他执导的惊悚片《黑衣新娘》(The Bride Wore Black, 1967)中。

在特吕弗的后期作品中,最有影响力且在商业上取得巨大成功的影片当数《最后一班地铁》(The Last Metro, 1981)。该片以深厚的情感和丰富的细节描述了剧院自身(正如《夜以继日》对电影拍摄的描述一样),同时又详述了1942德军占领巴黎时那种奇特、沉默、复杂而又令人不安的人性张力。妻子(凯瑟琳·德纳芙(Catherine Deneuve)饰)接替其犹太人丈夫继续经营蒙马特山剧院(Theatre Montmartre)。然而丈夫并未逃出这个国家,正如人们所想的,他正躲在剧院地下室里注视着事态的发展,包括一个名为杰拉尔·德帕迪约(Gérard Depardieu)的年轻演员加入剧院并与自己的妻子发生了关系。

除了被很多人认为是特吕弗的代表作却被低估的《枪击钢琴师》和《朱尔与吉姆》外,安托万·唐尼尔系列(《四百击》、《二十岁之恋》(Love at Twenty, 1962)中的一集、《偷吻》(Stolen Kisses, 1968)、《床第风云》(Bed and Board, 1970))可能是特吕弗对电影史所作的最突出贡献。除了作为单独艺术作品的价值外,这些作品最能代表那些持续使用自传性素材的虚构故事片(可能费里尼的作品除外)。在《夜以继日》中,特吕

弗将自己的表演加入到了利奥德（Léaud）身上，从而将自己的生活注入艺术之中。这种创作被公认为是世界上许多伟大文学作品的基础，从塞万提斯（Cervantes）到福克纳（Faulkner）都采用过这种方式。将导演的生活，至少是自己的见解反映到他的电影作品中的理念，就是导演主创论。特吕弗通过发展唐尼尔这个角色来将其自身体验更直接地展现在银幕上，这是其他导演没做过的。《爱情狂奔》（*L'Amour en fuite*，英文名“*Love on the Run*”，1979）是安托万·唐尼尔系列的终结。特吕弗于1984年逝世，享年52岁。

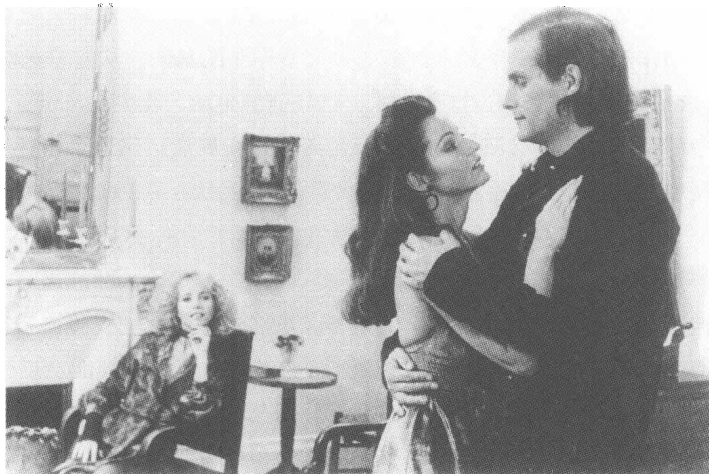
在接下来的几年中，克洛德·夏布洛尔（Claude Chabrol）凭借其日渐增强的实力和控制力，继续拍摄连续的系列电影。虽然这些影片的视野比较狭隘（故事通常都是注定遭报应的三角事件，并往往以死亡为结局），但它们却能从整体上获得力量。夏布洛尔不断描绘资产阶级道德的阴暗面，并因其创作数量超越了戈达尔而成为新浪潮中最多产的导演。他喜欢将法国的富有家庭描绘得既奢侈又十分有品味。他作品中的晚餐场面正是以富人插在昂贵烤肉上的刀具象征插在人民后背上的利器而著称。夏布洛尔影片中精心设计的图像、清晰和优雅的构图以及新颖而犀利的剪辑，使他的作品注定要成为影评家利奥·布劳德（Leo Braudy）所标明的“闭合电影（closed film）”的一部分。这种类型的影片通常营造一种严格控制的环境，同时又使其不接近于现实世界的杂乱无章。在夏布洛尔所拍摄的电影中，编写得最精心、最激烈和最令人不安的作品包括《一箭双雕》（*Les Biches*，1968，图12.10）、《不忠的妻子》（*La Femme Infidèle*，1969）、《屠夫》（*Le Boucher*，1970）和《夜幕降临前》（*Just Before Nightfall*，1971）。他似乎是新浪潮导演中最传统的一位，通常遵循弗立茨·朗和希区柯克既定的模式进行拍摄，两人的电影都是夏布洛尔所推崇的——制作稳定并都在商业上获得了巨大成功。

虽然特吕弗、戈达尔和夏布洛尔都很多产，但另一位导演雅克·里维特（Jacques



图12.10 《一箭双雕》，1968，克洛德·夏布洛尔；杰奎琳·萨萨尔（Jacqueline Sassard），让-路易斯·特林提格南特（Jean-Louis Trintignant）和斯蒂芬·欧瑞（Stephane Audran）

图 12.11 《塞琳和朱丽去航船》，法国，1974，雅克·里维特；布鲁·欧吉尔（Bulle Ogier），玛丽·方斯·皮西耶（marie-Fance Pisier），巴贝特·施罗德（Barbet Schroeder）



Rivette) 却在 60 年代运动刚开始时拍摄《巴黎属于我们》(Paris Nous Appartient) 之后仅执导过两部影片：《女教徒》(La Religieuse, 1965) 和《爱欲之岛》(L' Amour Fou, 1968)。1971 年他完成了《出局》(Out One, 影片长达 12 小时 40 分钟，但从未发行过) 的拍摄。后来，通过在同一胶片的再次剪辑完成了《出局：幽魂》(Out One: Spectre, 1974)。里维特是新浪潮导演中最古怪、晦涩的一位，但也有着巨大的影响力。《塞琳和朱丽去航船》(Celine and Julie Go Boating, 1974) 是他“最容易被看懂”的一部电影，虽古怪却有趣（图 12.11）。他的所有影片都保持着如同其处女作那样谜一般的品质，或是在攻击或是在玩弄着，整部影片好像在梦幻中般叙述。其大多数作品的角色在某些方面都与经典戏剧的编排有关，而这些戏剧又与影片中的现代故事错综复杂地交织在一起。里维特曾将自己的电影描述成“是关于戏剧，关于事实和谎言的”。

里维特的《不羁的美女》(La Belle Noiseuse, 1991,) 将场景从剧院搬到了著名画家的画室中，对创作的探讨更加专注，而人物的发展和不断变化的相互作用同他的早期作品一样仍然与戏剧有关（该片被认为是基于巴尔扎克 (Honore de Balzac) 的作品《无名杰作》(Le Chef d'Oeuvre Inconnu) 而出名)。影片特点鲜明，长达 4 个小时。虽然该片从某种程度上说属于制作人的个性宣言，但它是里维特职业生涯中第一部在商业上获得成功的作品。

埃里克·侯麦 (Eric Rohmer) 的发展则更为顺畅，他的电影更多地与法国电影的主流制作保持一致。埃里克·侯麦发表的《六个道德故事》(Six Moral Tales) 中的第一部《慕德家的一夜》(My Night at Maud' s, 1969) 取得了商业上的成功，并为其赢得了国际声誉。侯麦作品中的“文学韵味”似乎比里维特更加突出（其电影都是从文学作品

改编而来的)，甚至比雷奈的作品更有过之而无不及。雷奈是同作者合作改编，而侯麦本人即是作者。他于1962年至1972年间写成的《六个道德故事》（1979年以《北欧海盗》（Viking）为名翻译出版）后来也被拍成电影。《O女侯爵》（The Marquise of O...，1976）和《柏士浮》（Perceval，1978）是改编自世界经典文学著作的电影。因其保持着文学作品的品质，所以其场景及人物的设置都带有特殊性并包含对某种内容的暗示，其中的人物也有很多谈话内容。侯麦认为影片“应该更多把握人物在作出某个行为时的心理状态，而不必过多地在意他们真正在干什么”（这被称为“话疗（talking film）”电影）。他对实质上保守的道德立场的复杂探索（通过完美的表演、聪明机智的对话和微妙精确的心理观察来实现）总是能引起人们的兴趣。影片《飞行员的妻子》（The Aviator's Wife，1980）是侯麦《喜剧与谚语》（Comedies and Proverbs）新系列的开篇之作。在侯麦68岁时，他的《喜剧与谚语》系列的最后一部《男朋友与女朋友》（Boyfriends and Girlfriends，1988）开始上映。影片《春天的故事》（A Tale of Springtime，1990）则又开始了—一个名为《四季曲》（Tales of the Four Seasons）的新系列，该系列的最后一部是于1999年完成的《秋天的故事》（An Autumn Tale）。特吕弗在法国新浪潮运动开始20年后的采访中，当被问及“法国的新导演”时说道：“我最喜欢的导演就是与我同一个时代的埃里克·侯麦。”

12.5 左岸派导演及其他

当时，并非所有经验丰富的法国电影导演都属于新浪潮的一员。一个由阿伦·雷奈（Alain Resnais）、阿涅斯·瓦尔达（Agnès Varda）、克利斯·马克（Chris Marker）、阿兰·罗布-格里耶（Alain Robbe-Grillet）和玛格丽特·杜拉斯（Marguerite Duras）等组成的另一个知识分子团体的导演，被称为左岸派（Left Bank）导演。此外，这一时期还涌现出了香坦·阿克曼（Chantal Akerman）和路易·马勒（Louis Malle）这两位极具天赋的导演。这些导演的作品，与新浪潮导演的作品一起，极大地丰富了电影艺术的内容。毋庸置疑，正是因为这些导演以及他们所创造的电影艺术，法国才成了国际电影文化的领导者，并且创造了持续引起世界反响的电影文化遗产。

阿伦·雷奈是一位经验丰富、技术熟练的导演，他执导的影片展示了鲜明的艺术鉴别力和形式上的优雅，这一点有别于新浪潮电影。此外，阿伦·雷奈导演的影片对老人和

过去的关注，也与特吕弗和戈达尔影片中的青年主角及其态度形成了对比。雷奈导演的影片包括《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》(Last Year at Marienbad, 1963)、《未完的战争》(La Guerre est finie, 1966)、《史塔维斯基》(Stavisky, 1974)、《天意》(Providence, 1977)和《几度春风几度霜》(Mélo, 1987)。在这些影片中，过去存在于现在的每一个时刻中。在雷奈早期的影片，尤其是像《夜与雾》(Night and Fog, 1955)这样伟大的短片作品中，这一点非常明显。《夜与雾》以挽歌的方式和悲伤的基调记录了纳粹集中营的生活，并在战争结束10年后以彩色电影镜头展示了战争结束数年后集中营的状况，同时用黑白档案图片展示了另一个年代纳粹德军在这里所犯下的暴力罪行。杰伊·坎特(Jay Cantor)这样评论影片《夜与雾》：“雷奈使可怕的事情变得平常化，让我们相信它的存在；然后，他又使平常的事情变得可怕，让我们恐慌。”1981年，阿伦·雷奈执导了影片《我的美国舅舅》(Mon Oncle d'Amérique)，这是一部半纪录、半虚构的混合型电影。影片根据现实生活中的生物学家亨利·拉布洛提博士(Dr. Henri Laborit)的理论改编，亨利博士说“一个活着的人就是一个行动的记忆”，这句话也许是对雷奈影片中主人公的描述。

雷奈选择作者的特点是经常与玛格丽特·杜拉斯、阿兰·罗布-格里耶以及让·凯罗尔(Jean Cayrol)这些颇具影响力的文学家合作。雷奈一直大方地承认他人对自己的影响和恩惠，而在提及自己对一些构想的贡献时则异常谦逊。根据一些合作者已经出版的言论来看，雷奈坚持认为剧本的构思应该远离电影导演的个人风格，也不必屈从于电影这种媒介。他的意思似乎是在说：“只要给我一部原创文学作品，我就可以把它拍摄成电影。”

1977年，雷奈拍摄了一部关于文学创作的英文影片《天意》，剧本由剧作家大卫·马卡(David Mercer)创作。影片的主人公是一位著名的小说家，他有意从自己与孩子和已逝的妻子之间的关系取材，为自己最后一部小说塑造场景。小说中的人物与我们看到的存在于作者想象之外的“真人”并不一致，当然，整部影片通过一种电影式的幻想展现在我们面前，反映了雷奈的演绎和创造。

继《天意》之后，雷奈拍摄了3部影片：《我的美国舅舅》、《生活是部小说》(La Vie est un Roman)和《生死恋》(L'Amour a Mort)。这3部影片的剧本均由让·格鲁沃尔(Jean Gruault)创作。前两部影片为复杂的3段叙事影片，《我的美国舅舅》讲述了3个迥然不同却又互相作用、互相影响的现代人物的故事；《生活是部小说》由3个发生在不同时代背景的故事组成；这3个故事的拍摄风格各不相同，但从技术角度看又互相关联。这两部影片都以哲学命题为基础：前者涉及人类与生俱来的攻击性以及对外来攻击的反应，后者则包括乌托邦、教育、想象、成年和童年等内容。《生死恋》同样尝试了叙

事结构和想象风格，在这部电影中，其哲学命题的中心是对爱的体现。

所有作品获得的成就均不相同，但有一点很明显，那就是作为作品主体，不管剧本由谁创作，雷奈的影片一直保持着清晰的条理。可以这样说，在影片制作过程中，不管作者和导演的创作关系如何，雷奈也完全没有奉行特吕弗所抱怨的那种影片传统。

从20世纪60年代起，阿涅斯·瓦尔达（Agnes Varda）就已经获得了巨大的成功。继1961年的影片《五至七时的奇奥》（*Cleo from 5 to 7*，这部影片的风格与新浪潮电影风格极为接近，足以被称为是新浪潮的一部分）之后，他执导了影片《幸福》（*Le Bonheur*, 1965）、《狮子、爱、谎言》（*Lion's Love*, 1969），以及《一个唱，一个不唱》（*One Sings, the Other Doesn't*, 1977）。影片《流浪女》（*Vagabonde*, 1985）通常被认为是阿涅斯·瓦尔达更为成功的一部作品。这部影片描述了孤独的流浪女蒙娜（Mona）的故事，她在寒冷的法国南部乡村流浪徘徊，故事基调凄凉，且与存在主义相关。《流浪女》获得了威尼斯金狮奖（Golden Lion）。

左岸派导演的另一位成员是克利斯·马克。他在纪录片的基础上发展了一种个人随笔形式的电影，包括1958年的《来自西伯利亚的信》（*Letter from Siberia*）以及1963年的《美好的五月》（*Le Joli Mai*）。马克的影片不仅以特定的地点为背景，而且讲述的也是与这些特定地点有关的故事。如他所述，他尤其对过渡性社会有着浓厚的兴趣，称之为“向历史演变的生活（life in the process of becoming history）”。马克的基调通常是讽刺的、绝对主观的。1962年，他执导了一部关于时间穿梭的科幻短片《堤》（*La Jetee*）。这部影片几乎全部由静态画面组成。1982年，马克执导了影片《没有阳光》（*Sans Soleil*），这部影片被评论家称为是他最成功的一部作品，并像《东京》（*Tokyo*）和《几内亚比绍》（*Guinea Bissou*）中的系列场景一样，将类似的时间穿梭融入纪录片中。

玛格丽特·杜拉斯也是左岸派的一员。在与雷奈合作制作了影片《广岛之恋》之后，杜拉斯自己导演了一系列影片，包括1969年的《娜娜向前冲》（*Drive, She Said*）和1975年的《最佳配乐》（*India Song*）。作为一位法国新小说家（French New Novelists），杜拉斯追求实验型风格，她的影片以晦涩难懂的叙事为特征，在这种叙事中，画面和声音毫无关联。在某种程度上，这些非正统的风格代表了对独特的女性电影语言的探寻。包括《最佳配乐》（也许是她最出色的一部）在内的杜拉斯的晚期作品开始尝试演绎殖民主题，描述了一个20世纪30年代在越南发生的故事。

与杜拉斯一样，香坦·阿克曼开始探索一种能突出女性情感的电影语言。她是一位比利时电影导演，但是她的绝大部分影片在法国制作。阿克曼不仅受到法国新浪潮导演的影响，而且深受麦可·史诺（Michael Snow）和斯坦·布拉奇治（Stan Brakhage）等北美先锋派导演的影响。她最受赞赏的一部影片——《让娜·迪尔曼》（*Jeanne Diel-man*, 23



图 12.12 《让娜·迪尔曼》，1974，香坦·阿克曼；黛芬·赛丽格



图 12.13 《童年再见》，1987，路易·马勒；加斯帕·曼尼斯（Gaspard Manesse）（左二）

Quai de Commerce, 1080 Bruxelles) 发行于 1974。这部电影长达 4 小时，中心人物是一位比利时家庭主妇，也是一位兼职妓女（由黛芬·赛丽格（Delphine Seyrig）饰演），她出乎意料地杀害了一位客人（图 12.12）。但是影片并没有围绕这一令人震惊的行为设置悬念，相反，它将更多的注意力集中在让娜洗碗、烘肉卷、洗澡，以及在当地小店里寻找一颗纽扣等日常生活上。导演通过一个不移动的摄影机，从远处正面观察这些行为，没有任何感情。虽然香坦·阿克曼的方法因为缺少表面效果而被贴上了简约主义的标签，但是《让娜·迪尔曼》这类影片比那些传统影片更具吸引力。

路易·马勒在形式的选择上比在内容的选择上显得更加传统。马勒于 1999 年逝世，他的作品类型多样并别具新意，既有纪录片，也有科幻片，后期还拍摄了一些法语和英语片。他最为精彩的纪录片是 1970 年在法国电视台播放的《印度印象》（Phantom India）系列。在威尼斯电影节上，马勒凭借一部《童年再见》（Au Revoir, les Enfants, 1987）将金狮奖囊入怀中。《童年再见》是一部自传性作品，记录了在德国占领下的法国一个上层社会的男孩在寄宿学校的故事。1944 年，这所学校为 3 个犹太青年提供了避难所（图 12.13）。马克于 20 世纪 60 年代开始创作的作品中，《扎齐在地铁》（Zazie dans le Metro, 1960）和《私生活》（A Very Private Affair, 1962）与新浪潮电影处于同一时期，在精神上也有某种关联。《扎齐在地铁》是以一个年轻女孩为中心的喜剧，探讨了电影制作的传统风格；《私生活》则以夸张的手法描述了一位苦恼的明星（由碧姬·巴铎饰演）。

尽管新浪潮运动仅仅持续了几年（大体上从 1959 年持续到 1962 年），但它所带来的影响直到今天依然存在。新浪潮运动赋予法国电影新的生命，随后出现了相当多的重要电影导演和作品。同推动导演主创论的评价一起，新浪潮更多地强调个性艺术控制下的个性电影。视电影为一种艺术，视导演为主导这种艺术的艺术家的艺术家，这在法国成为一种盛

行的观点，并广泛扩展到整个世界。

此外，新浪潮的影响不仅扩展到其他国家，而且触及流行电影领域。在托尼·理查德森（Tony Richardson）的《汤姆·琼斯》（Tom Jones, 1963）、阿瑟·佩恩（Arthur Penn）的《心墙魅影》（Mickey One, 1964，由新浪潮摄影师吉兰·克洛盖（Ghis-lain Cloquet）拍摄），理查德·莱斯特（Richard Lester）的披头士电影（the Beatles）《一夜狂欢》（A Hard Day's Night, 1964）和《救命！》（Help!, 1965）以及他在美国执导的《芳菲何处》（Petulia, 1968），约翰·史勒辛格（John Schlesinger）的《亲爱的》（Darling, 1965），斯坦利·多南的《丽人行》（Two for the Road, 1967，该片以法国为背景），大岛渚的《绞刑》（1968），以及王家卫（Wong Kar-Wai）的《重庆森林》（Chungking Express, 1994）中，都可以看到新浪潮的元素。上述影片只是一小部分，随后在其他地区制作的影片中，很多作品都采用了新浪潮时期流行的风格和主题。

这一时期的主要电影作品

1955

《倾城倾国欲海花》（马克斯·奥菲尔斯）
《夜与雾》（阿伦·雷奈）
《短角情事》（阿涅斯·瓦尔达）

1956

《上帝创造女人》（罗杰·瓦迪姆）
《大盗鲍伯》（让·皮埃尔·梅尔维尔）
《死囚越狱》（Un Condamné à mort s'est échappé, 罗伯特·勃莱松）

1958

《漂亮的塞尔日》（克洛德·夏布洛尔）
《黑人奥菲尔》（马塞勒·加缪）
《我的舅舅》（雅克·塔蒂）

1959

《表兄弟》（The Cousins/Les Cousins, 克洛德·夏布洛尔）
《四百击》（弗朗索瓦·特吕弗）
《广岛之恋》（阿伦·雷奈）
《扒手》（罗伯特·勃莱松）

1960

《女人群像》（Les Bonnes Femmes, 克洛德·夏布洛尔）
《筋疲力尽》（让·吕克·戈达尔）
《巴黎见闻》（Paris nous appartient/Tirez sur le pianiste, 雅克·塔蒂）
《枪击钢琴师》（弗朗索瓦·特吕弗）
《扎齐在地铁》（路易·马勒）

1961

《夏日纪事》(Chronicle of a Summer/
Chronique d'un été, 让·鲁什(Jean
Rouch))

《五至七时的奇奥》(阿涅斯·瓦尔达)

《朱尔与吉姆》(弗朗索瓦·特吕弗)

《去年在马里昂巴德》(阿伦·雷奈)

1962

《随心所欲》(让·吕克·戈达尔)

《圣女贞德审判》(罗伯特·勃莱松)

1963

《轻蔑》(Le Mépris, 让·吕克·戈达尔)

《美好的五月》(克利斯·马克)

1964

《法外之徒》(Bande à part, 让·吕克·戈
达尔)

《堤》(克利斯·马克)

《已婚妇人》(A Married Woman/Une
Femme mariée, 让·吕克·戈达尔)

《雪堡雨伞》(The Umbrellas of
Cherbourg/Les Parpluies de Cherbourg,
雅克·德米(Jacques Demy))

1965

《阿尔伐城》(让·吕克·戈达尔)

《幸福》(阿涅斯·瓦尔达)

《狂人皮埃洛》(让·吕克·戈达尔)

1966

《驴子巴勒达扎》(Au hasard, Balthasar,

罗伯特·勃莱松)

《白日美人》(Belle de jour, 路易斯·布
努艾尔(Luis Bunuel))

《未完的战争》(阿伦·雷奈)

《男性女性》(Masculine-Feminine,
让·吕克·戈达尔)

《路易十四的崛起》(The Rise to Power
of Louis XIV/La Prise de pouvoir par
Louis XIV, 罗伯托·罗西里尼(Roberto
Rossellini))

1967

《穆谢特》(Mouchette, 罗伯特·勃莱松)

《游戏时间》(雅克·塔蒂)

《武士》(Le Samourai, 让·皮埃尔·梅
尔维尔)

《周末》(Weekend, 让·吕克·戈达尔)

1968

《一箭双雕》(克劳德·夏布洛尔)

《一加一》(One Plus One, 又名《同情
恶魔》, 让·吕克·戈达尔)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1946 戛纳电影节在法国里维埃拉（Riviera）开幕

1951 《电影手册》开始出版

1954 特吕弗发表“导演主创论”宣言

1959 第一批新浪潮电影展示了跳、切、手持摄影、自然采光、非线性故事讲述和外景拍摄等风格性运用

政治

1954 法国前殖民地的第一次战争结束

1954 阿尔及利亚独立战争爆发

1956 法国结束对摩洛哥和突尼斯的殖民统治

1962 阿尔及利亚摆脱法国殖民统治获得独立

1968 巴黎爆发总罢工和大规模的学生暴动

艺术、体育和娱乐

1949 西蒙娜·德·波伏瓦（Simone de Beauvoir）出版《第二性》（The Second Sex），这是一篇关于历史上对待妇女态度的论文

1957 让·保罗·萨特（Jean-Paul Sartre）出版《存在主义是一种人道主义》（Existentialism and Human Emotions），关注存在主义在战后的发展

1960 达·芬奇的作品《蒙娜丽莎》被送往纽约和华盛顿，以促进文化的国际交流

1960 两种运动主宰了法国艺坛，一个是新现实主义（Realisme），强调通过拼贴技术将现实目标融入艺术作品中；另一个是激浪派艺术（Huxus），强调随意性以及日常生活和艺术的结合

第 13 章

西欧其他国家和北欧 的电影：民族化还是 欧洲化？

1945—

第二次世界大战结束后，与意大利、英国和法国一样，西欧其他国家和北欧也在努力重建本国的电影工业。所有这些国家都将电影传统当做本国自豪感和国际名誉的一种源泉。在美国，故事片的制作大多由私人提供资助，并能够获得丰厚的回报，但是欧洲国家认为政府应该给予本国电影一定的补贴，以确保本土电影的生存与发展。而极具讽刺意味的是，这一过程却变得越来越国际化，不再由国家单独进行了，这些赞助资金一部分来自欧洲共同体（European Community）。1987 年，欧洲共同体组建了 MEDIA，通过法国电影预售（avance sur recettes）系统，以不同方式提供电影制作贷款，同时欧洲电影发行处（European Film Distribution Office）为那些经销其他欧洲国家电影的国立发行商提供财政奖励。1993 年，欧洲共同体转型为欧盟（European Union, EU），为成员国间进行跨国合作制定了新的政策。一份 1997 年的欧盟官方公报称：“在联盟内，电影和电视已被视为用于文化和国家特征传播的相当重要的工具了。”声明还断言：“谨慎而有针对性地支持旨在抵消分散市场的影响并强调欧洲内部的文化差异性的活动。”2001 年，欧盟的另一份指令对此进行了细化，指出如果某个影片可以被归类为“资金困难”，或是制作预算不高的话，成员国能够提供电影制作成本 50% 的支持。到 2007 年，政府每年对欧洲电影制作人的投资达到了 16 亿美元。

尽管欧盟承诺维持各国自己的文化特色，但是一些评论人看到欧洲电影正朝着一种

在文化上混合的新型电影的方向发展（有时也被戏称为欧洲布丁（Euro-puddings）），包括一群不断壮大的所谓传统制作的队伍，他们以一种不带个人色彩的風格来颂扬各自国家的历史和文化，这种形式不能为电影语言增添任何新颖和独特的东西。同时，电视的重要性变得越来越明显，公共和私人拥有量都在不断增加，欧洲国家对于电影行业的资助同样造就了一大堆风格保守的作品。尽管如此，也有许多在这种新的资助形式下所拍摄的电影成功吸收了各自国家的电影传统，并在当时引领那些传统走向新的方向。同时，虽然一些作品在国际电影节上崭露头角，却鲜有作品能够在本国一炮走红并取得票房佳绩。这种受爱国主义驱使、目的在于支持本土电影的政策在第二次世界大战后一直支配着整个欧洲。不可否认，在这种政策下产生了许多重要的电影作品，如果没有这种政策，有些电影根本不可能得以拍摄。这种政策也催生了许多以国家为基础的非常有影响力的影院活动。在这些条件下，3个地区（国家）的电影工业得到了很好的发展，分别是斯堪的纳维亚地区、德国和西班牙。

13.1 斯堪的纳维亚地区

斯堪的纳维亚地区的电影可以追溯到这一媒体发展的早期。与美国人一样，他们在第一次世界大战开始时一直保持中立，后来的参战时间也非常短暂，这为其发展电影历史的关键时期赢得了优势。中立的瑞典人和丹麦人在战时可以无忧无虑地探索电影的拍摄活动。丹麦正处在利用这些机会的最佳时机，它拥有在1914年前可以称霸整个世界的完善的工业。在某些方面，丹麦电影从格里菲斯、塞纳特（Sennett）、恩斯和其他人所发展起来的美国电影的形式和内容，转变成了在战时独具特色的瑞典式电影，后来就转变成了德国默片高潮时期的那种特色了。同美国电影制作人一样，丹麦电影制作人重视对外景的利用，斯堪的纳维亚电影一直以风景优美和情绪化而著称于世。

后来，这一地区的电影故事开始利用神秘的斯堪的纳维亚民间故事和文学作品进行创作。相对于社会科学，他们更加关注心理学，叙事也经常带有主观性，从某个角色的视角——往往是女性的角度去看待事物。丹麦人的故事基本是建立在精神或性冲突上的。这一点后来被德国人和瑞典人模仿。对于特定的主题，其表演风格更为细腻并能够引起人们的反思。这与美国历史巨片、动作/剧情片和喜剧片通常具有的那种宏大、有力的表演形成鲜明对比。

伟大的导演卡尔·西奥多·德莱叶（Carl-Theodor Dreyer）将丹麦电影的早期贡献最直接地同当代电影联系到了一起。德莱叶的电影职业生涯是从1912年开始的，当时他为丹麦诺帝斯克（Nordisk）电影公司创作对白。后来他又尝试了许多不同的工作，包括剪辑和剧本写作。直到1920年，他才执导自己的第一部作品《大总统》（The President）。他的第二部影片《撒旦日记》（Leaves from Satan's Book）拍摄于1921年，影片虽然改编自一部小说（玛丽·科雷利（Marie Corelli）著），但其风格明显受到了格里菲斯的影片《党同伐异》的影响。影片还与他富有创新精神的同乡本杰明·克利斯登森（Benjamin Christiansen）最著名的影片《女巫们》（Witchcraft through the Ages, 1922）存在许多共同之处。20世纪20年代上半期，德莱叶在柏林、哥本哈根和法国继续自己的电影制作生涯，连续拍摄了多部长片。这之后他断断续续拍摄了几部经典名作：《圣女贞德蒙难记》、《吸血鬼》（Vampyr, 1932）、《复仇之日》（Day of Wrath, 1943）和《葛楚》（Gertrud, 1964）

德莱叶后来的作品之所以间隔时间较长，是因为他对完整性的严格要求以及其作品主题的复杂性，此外，他还要求对作品的任何步骤都有绝对的控制权，这些因素也确定了德莱叶在电影史上的地位。他越来越脱离依靠剪辑作为主要创新手段的方式，转而使用冗长的广角镜头和几乎察觉不到的镜头移动，从而形成了一系列具有绘画风格的画面（图13.1a和b）。他对宗教组织同个人信仰相互作用所产生的结果异常关注，认为这通常是压迫性的，但是可以通过人的精神来转换，影片《圣女贞德》（Joan of Arc）、《复仇之日》和《词语》（Ordet）都带有此类特征。另一方面，那些可能会成为更加机械化的恐怖故事所具有的模糊邪恶赋予了《吸血鬼》形而上的含义，《葛楚》表现的是人类信仰层面上的爱。只有瑞典的英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman，他从德莱叶身上受益颇多）、法国的罗伯特·勃莱松和西班牙的路易斯·布努艾尔继续致力于用这种风格表现主题，这种风格从广义上来说是关于宗教的，有时就是以神学为基础的。

20世纪20年代初期，瑞典电影在艺术上达到了高峰，在叙事上形成了本民族独特



图 13.1a 和 b 《复仇之日》，丹麦，1943，卡尔·西奥多·德莱叶

的风格，主要体现在维克多·斯约斯特洛姆（Victor Sjöström，作品有《生死恋》（*The Outlaw and his Wife*, 1917）和《鬼车魅影》（*The Phantom Carriage*, 1920））和莫里兹·斯蒂勒（Mauritz Stiller，作品有《阿尔纳的宝藏》（*The Treasure of Arne*, 1919）和《哥斯塔·柏林世家》（*The Story of Gösta Berling*, 1924））的作品中。这一时期过后，瑞典电影开始走下坡路，下降到只能供斯堪的纳维亚地区观众欣赏的水平。而阿尔夫·斯约堡（Alf Sjöberg）是斯约斯特洛姆、斯蒂勒与英格玛·伯格曼崛起之前的一位主要导演。伯格曼正是在斯约堡那里开始了自己的电影生涯，他当时是《折磨》（*Torment*, 1944）的剧作家，这是战后第一部在国际上获得成功的瑞典电影。走出剧院后，曾担任剧作家和舞台导演的伯格曼在拍摄电影的同时还在从事着自己的戏剧工作，他在冬天执导戏剧表演，夏天从事电影拍摄。伯格曼曾说过，戏剧就像是他的妻子，而电影则是他的情人。

到如今，英格玛·伯格曼无疑仍是瑞典最杰出的电影制片人。从很大程度上讲，他的作品对于20世纪50年代末期引发的对美国电影的广泛、严肃而理智的思考发挥了极大的作用。他的作品之所以对这类新观众有着极大的吸引力，是因为这些影片所讨论的是那些极具重要性的问题，而他强调这些问题的方式能够引起现代意识的强烈共鸣。

就风格而言，伯格曼是保守的，而且总带点戏剧的味道。他强调剧本和表演的重要性，并大量使用特写镜头。除了自编自导外，他有一批御用的最好的演员，包括英格丽·图林（Ingrid Thulin）、毕比·安德森（Bibi Andersson）、丽芙·乌曼（Liv Ullmann）和马克斯·冯·赛多（Max von Sydow）。他还管理着一个优秀的技师团队，他们长年累月地在一起工作，已经能非常熟练地将伯格曼的每一个意图变成现实。这其中最值得一提的就是主摄影师斯文·尼克维斯特（Sven Nykvist）。伯格曼在自传中这样写道：“与这些独立而又有创新精神的人们精诚合作是一种精神上的满足。”

影片《危机》（*Crisis*, 1945）是伯格曼作为导演的处女作，剧本由他亲自编写。即使在今天，这部电影看起来也充满了趣味性，主要是因为它预示了人类社会今后的发展情况。展现其高超水平的第一批作品有《三个陌生的情人》（*Three Strange Loves*, 1949）、《夏日插曲》（*Summer Interlude*, 1951）、《女人的期待》（*Secrets of Women*）和《不良少女莫妮卡》（*Monika*, 后两部均拍摄于1952年）。所有这些影片都在海外放映。《小丑之夜》（*The Naked Night*, 又名《木屑与亮片》（*Sawdust and Tinsel*）, 1953）是其在风格上的一个转折点，这是他的一部小杰作。但是《夏夜的微笑》（*Smiles of a Summer Night*, 1955）、《第七封印》（*The Seventh Seal*, 1957）和《野草莓》（*Wild Strawberries*, 1957）则印证了人们早期对他前途的预见，全面展示了我们所了解的成熟时期的伯格曼在题材上的偏好。

在影片《第七封印》中，我们能清晰地感受到导演在什么是人类所面对的基本问题

上的认识，或者说至少是他自己所要面对的。对伯格曼来说，自我救赎来自于信仰而非知识或努力工作：年轻的夫妇乔福（Jof）、米亚（Mia）和孩子显然就拥有这种信仰，并获得了拯救；而骑士和他的同伙则没有这种信仰，因而没有被拯救（虽然骑士也做了件有意义的事情，吸引了死神的注意力，使得乔福一家得以逃脱）。在伯格曼的世界里，你不可能靠学习或努力去获得信仰，它是随机选择救赎对象的。信仰总是非常简单的，无需置疑。而另一方面，我们可以看到人类的爱，虽然很难获得，但却是救赎的关键。《第七封印》中年轻夫妇对于彼此以及自己孩子的爱，以及《野草莓》中那位老医生对自己儿媳妇开始产生的爱慕，这给他带来了天堂般的梦想。通过人类的爱，信仰得以实现，而通过信仰，救赎得以实现。

在影片《假面》（*Persona*, 1966）中，伯格曼对人性的关注表现得更加突出。一位护士（毕比·安德森饰）在一座与世隔绝的海边别墅（实际上是伯格曼自己的避暑别墅）中照料着受伤的女主人公（丽芙·乌曼饰，图 13.2a）。女主人公不愿说话。随着时间的推移，护士变得越来越得寸进尺，最后甚至在女主人公的丈夫来拜访时取代了自己病人的角色，假装成他的妻子。伯格曼一度使这两个长相相似的女人在一个分隔屏幕中出现，用特写镜头将她们的脸联系到了一起（图 13.2b）。在这种对自我的多重限制的可怕研究中，伯格曼暗示给我们入侵者不仅侵入我们外在的居所，还会侵入到我们的内在空间。

性在伯格曼的电影里经常被表现为一种强制性和破坏性的痒痛（《沉默》（*The Silence*, 1963）），如果去触碰这种痒痛，有时会马上招致流血的发生（《呼喊与细语》（*Cries and Whispers*, 1972））。性是一个冲突的领域，而不是两性间得以发展的源头（《夏夜的微笑》（1955）和《安娜的情欲》（*The Passion of Anna*, 1970））。婚姻既可以是天堂也可以是地狱，但是我们更多看到的是后者（《婚姻生活》（*Scenes from a Marriage*, 1973））。

最后，伯格曼始终吸收着艺术家在社会甚至可以说在整个世界所起到的作用和功能。

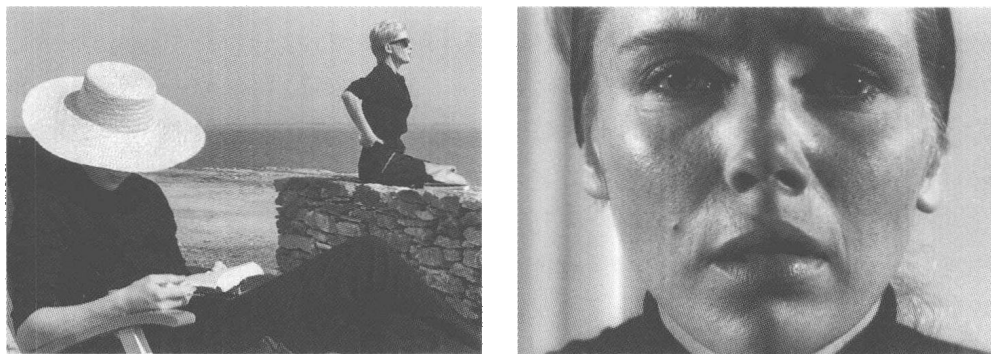


图 13.2a 和 b 《假面》，瑞典，1968，英格玛·伯格曼；a 毕比·安德森（左）和丽芙·乌曼（右）；b 毕比·安德森

伯格曼将艺术家视为庸医，也视为几乎能理解宇宙不可预知的神秘和人类自身神秘生活方式的骗子。艺术家比其他人离这种认知更近，但最后时刻失败，即谎言被揭穿后，其将遭受更多的痛苦。艺术家应总是倾向于人性的方面。影片《魔术师》（*The Magician*, 1958）是一部严肃电影，其中对这种看法的关注就是影片所要论述的，而《这些女人》（*Now About These Women*, 1964）是他的一部喜剧片。很难讲伯格曼在这一点看法上是不是认真的，或者这仅仅是一种引人注目的自负。但是影片《假面》被许多人视为是他对于哲学和心理学的不断探索过程中最深刻的描述，他不遗余力地提醒我们正在看的是一部电影。一台投影机将光柱直接打到我们身上，模仿电影的中场休息等。他曾经说过自己对基本技巧和知觉上的幻象的喜爱，他的电影也是基于这种喜爱而拍摄的。观众在欣赏电影时，大半时间银幕实际上都是黑暗的，一系列画面映射到上面。用比喻的说法就是“要靠镜子来实现”，这也经常被诟病为一种特定的魔术表演。

从某些方面讲，伯格曼的做法并不完全正确，他的选材范围过小，而且主题表现也很病态。当他完全抛弃了上帝，专注于人类之间因冲动而导致的相互折磨，而这种冲动又可能源于爱（或者仍然含有一些会被认作是爱的元素）时，他就不断遭受这种批评和指责。伯格曼的影片并没有像让·雷诺阿（*Jean Renoir*）等人的影片那样给人类生存的快乐和积极的一面留下空间。虽然伯格曼的人物都很迷人、聪慧、事业有成、生活富裕，并生活在良好的环境中，但他们通常都是痛苦的。他们的痛苦是因为他们不知道自己为什么而痛苦。在伯格曼的电影中，痛苦似乎来自一种缺失（意义、价值或充实感的缺失），而不是什么主动的原因。

影片《芬妮与亚历山大》（*Fanny and Alexander*, 1983）被许多评论家认为是伯格曼得到全面认可的作品，它就像一本大部头的老式小说。之前屡试不爽的主题再次被呈现出来，不过这次伯格曼对它的处理变得更加圆滑了，同时也是对这一类主题的道别。故事发生于1907年圣诞节前夜一个瑞典的小镇上（可能就是乌普萨拉（*Uppsala*）——伯格曼出生的地方），描述的是关于一个庞大而有势力的家族，几乎可以称得上是一个王朝，许多性格迥异的角色在那个看似巨大的公寓中居住或前来拜访，他们之间的关系错综复杂，而这些都在12岁的亚历山大和妹妹芬妮的奶奶的掌控之下。其中很多元素都可以在我们所知的伯格曼小时候的生长环境中找到原型，而亚历山大就是这里的旁观者。虽然在这个世界上会发生许多有趣或可怕的事情，但旧时的生活是丰富多彩的，充满着刺激或是亲切而宁静的气氛，非常适合居住。

与伯格曼所取得的巨大成就相比，他的同行和后继者的贡献有点相形见绌，不过其他在伯格曼时代开始崭露头角的斯堪的纳维亚导演同样为世界影坛作出了突出贡献。这些人中许多都加入到欧洲日益盛行的“传承电影（*heritage film*）”的制作中，这种电影

取材于这块大陆悠久的历史积淀，并吸引了海外的观众。波·维德伯格（Bo Widerberg）的《鸳鸯恋》（*Elvira Madigan*, 1967）是这类电影的第一部，紧接着就是杨·杜里尔（Jan Troell）的《大移民》（*The Emigrants*, 1970）和它的续篇《新土地》（*The New Land*, 1971），这两部电影对瑞典人在美国努力拼搏并建设新家园进行了动人的描绘，都由伯格曼喜爱的演员担任主演：马克斯·冯·赛多和丽芙·乌曼。乌曼本人后来也开始了导演生涯，她以另一部“传承电影”《克里斯汀·拉夫兰斯达特》（*Kristin Lavanstatter*, 1995）而闻名，该片背景设在中世纪。比尔·奥古斯特（Bille August）也制作了一部名为《征服者佩尔》（*Pelle the Conqueror*）的著名“传承电影”，并凭借它在1987年的戛纳电影节上荣获大奖。该片主演仍是冯·赛多，这回他饰演的是一位19世纪穷困潦倒的瑞典农民，带着自己年轻的儿子远走丹麦，去寻找更好的生活。如许多“传承电影”一样，这些作品都因其专为引出所叙事件剧情而设计的优美而直接的视觉效果而显得与众不同。另一方面，一部斯堪的纳维亚的喜剧——莱塞·霍尔斯特姆（Lasse Hallstrom）的《狗脸的岁月》（*My Life as a Dog*, 1985）使他开始了在好莱坞时好时坏的职业生涯。莱塞·霍尔斯特姆的巅峰之作应该是1993年的《不一样的天空》（*What's Eating Gilbert Grape?*），在这部影片中，莱昂纳多·迪卡普里奥（Leonardo di Caprio）有机会通过一个重要角色一展演技。此外，1999年奥斯卡提名影片《总有骄阳》（*The Cider House Rules*）是莱塞·霍尔斯特姆的另一部重要作品。

20世纪90年代，丹麦电影凭借锐意进取的导演拉斯·冯·提尔（Lars von Trier）的努力重新进入人们视野。虽然冯·提尔不羁而鲁莽的风格与伯格曼朴素而保守的风格相去甚远，但他关注的也是精神问题。他1966年在英格兰拍摄的影片《破浪而出》（*Breaking the Waves*）在戛纳电影节上荣获了评委会大奖（Grand Jury Prize），该片讲述了一位少妇通过性殉难获得了某种精神超脱的故事。这部影片被认为是英国演员艾米莉·沃森（Emily Watson）的成名作，她用一种惊人的原始情感的宣泄方式演绎了这一角色。影片在对性欲描绘时大胆运用了现实主义风格，与人为的形式化笔触形成鲜明了对比。影片通过一本苏格兰故事书的图片分成若干章节，并伴随着温和的流行音乐，当女主人公最后一次牺牲自己的肉体时，教堂里响起了钟声。

从2000年开始，冯·提尔开始转向音乐剧情片的创作。影片《黑暗中的舞者》（*Dancer in the Dark*）由冰岛明星比约克（Bjork）担任主演。该片在戛纳电影节上再次获得大奖，它讲述了20世纪60年代一个发生在美国的故事。在典型的冯·提尔式的荒诞情节下，《黑暗中的舞者》将比约克变成了一位圣洁的年轻单亲妈妈，她正在承受逐渐失明的痛苦，同时必须赚钱以使自己的儿子免于遭受同样的厄运。整部影片中，她在一首首华丽的乐曲伴奏和无数数码摄像机的追拍下载歌载舞（图13.3）。影片中手持摄影机的俯



图 13.3 《黑暗中的舞者》，丹麦，2000，拉斯·冯·提尔

拍和紧紧跟进的特写镜头（由摄影师罗比·穆勒（Robby Muller）编排）给人一种眩晕震撼的感觉。但是许多人喜欢这种体验，网上的一位影迷曾经这样说道：“我从来没有在一部影片中像这样喊叫过。”

对于冯·提尔而言，每一部电影都是一次新的实验。他的徒弟托马斯·温特伯格（Thomas Vinterberg）这样评价他：“他拍摄的每一部电影都会使他人感到极大的震动，而这种震动本身又能够为他带来极大的快乐。”与冯·提尔长期合作的制片人彼得·阿尔别克·詹森（Peter Aalbeck Jensen）同样对他喜欢涉足从未接触的风格领域抱乐观态度。谈到电影发行商，冯·提尔说：“10 年来我们有着固定的购买人群。他们一定是受虐狂。不过发行商也会说：‘好吧，我们需要一些奇怪的片子。所以我们可以拍摄 5 部愚蠢的商业片来为我们赚点钱，但我们也能购买拉斯·冯·提尔和其他精神不正常的人的片子并证明这种做法是明智的。’”

冯·提尔联合温特伯格、索伦·克拉雅布克森（Soren Kragh-Jacobsen）和克里斯汀·莱文（Kristian Levring）组成了“道格玛 95（Dogma 95）”小组。在 1998 年戛纳电影节上，该小组以“纯洁誓言（vow of chastity，又称道格玛宣言）”宣誓将恪守 35 毫米标准，用手持摄像机现场拍摄，只使用自然光线和自然音效而不使用特效。冯·提尔 1998 年拍摄的影片《白痴》（The Idiots）就在一定程度上遵循了宣言的标准（虽然它是使用录影带拍摄的），温特伯格于 1998 年拍摄的影片《家变》（The Celebration）也同样遵循了这一标准。接下来是克拉雅布克森的《假面人生》（Mifune, 2000）。克拉雅布克森在这部电影发布会上说道：“多年来我失去了拍片的自觉性，‘道格玛’教会了我要重新开始游戏。”2002 年，苏珊娜·比尔（Susanne Bier）的作品《窗外有情天》（Open Hearts）继续了这一传统。虽然所有这些作品都致力于简化影片的制作过程，并为演职人员提供良好的环境，但没有一部影片在精神上遵循“道格玛宣言”中所提到

的最极端的声明（《窗外有情天》除外），即不带导演个人色彩。宣言结尾处是一个宣誓：“作为导演，我宣誓要限制使用个人的品味。我不再是艺术家……我的最大目标是通过角色和布景来呈现事实。”

与此同时，斯堪的纳维亚的“传承影片”仍然在蓬勃地发展。导演比尔·奥古斯特在1997年又为这一类型的影片增添了一部令人难忘的作品——《耶路撒冷》（Jerusalem）。该片最初是作为一部电视连续剧出现的，讲述的是瑞典的一个农业社区因为宗教纷争而变得四分五裂的故事。故事结尾部分的主要背景为巴勒斯坦，社区里的一些人被重新安置在那里，加入了一个美国位于该地区的殖民地。这种情节的转移使影片有机会加入异域风情和英语对白，美籍演员奥林匹亚·杜卡基斯（Olympia Dukakis）也参与了此片，他在影片中饰演一群美国人的领袖，所有这些都是为了吸引国际市场而设。但是影片仍然带有深深的斯堪的纳维亚风格。故事改编自塞尔玛·拉格洛夫（Selma Lagerlof）的小说，她曾为维克多·斯约斯特洛姆和其他人拍摄的许多瑞典电影提供素材。一位瑞典电影人刚刚在几年前拍摄了基于英格玛·伯格曼的剧本创作的《善意的背叛》（Best Intentions, 1992）。在《耶路撒冷》中，父亲的形象被冠以英格玛的名字，而他的儿子（名字也为英格玛）则必须奋力为自己在这个世界谋得一席之地，这一设计难道纯属巧合吗？

13.2 德国

对德国而言，“传承电影”有着特殊的问题，因为德国现代史对于住在这片土地上的人而言本身就是个问题。第二次世界大战后，德国宣布1945年为“元年”（Year Zero），标志着新的开始。直到1989年分割东、西德的柏林墙倒塌前，德国还是个分裂的国家——东德是前苏联阵营的一员，而西德则是西方阵营的一分子。战后西德的大部分文化（包括电影）势必涉及到逃避。换句话说，西德之倾向于对刚刚过去的事件采取妥协的态度，这一过程被一些历史学家视为一种文化哀悼形式。西德电影制作在这种政治检讨中处于主导地位，在所谓的新德国电影（New German Cinema）运动中获得了国际声望。

在利用电影驱除过去的阴霾这一过程展开之前，西德首先要将自己电影业的遗珠拾起来，因为它早已被战后的占领部队弄得七零八落了。与其他欧洲国家不同，德国没有能在影院放映多少美国电影的配额制。电影在德国人心中极低的文化地位以及电视的

普及使德国电影面临的情况变得更加糟糕；到20世纪60年代早期，观影人数下降到原来的1/4。然而在这些不利条件下，从60年代晚期到70年代早期，德国电影行业内却出现了受到国际认可的电影运动。电影史学家托马斯·埃尔泽塞尔（Thomas Elsaesser）指出，正是以下4种因素导致了这次运动的繁荣：（1）一个资助电影长片拍摄的公共基金系统（开始于1966年）；（2）一个关于电视联合制作的法律框架；（3）一群“星级”导演的国际声望的确立；（4）一个源于这一时代、以媒体为导向的一群激进学生观众群的出现^①。但是，尽管有国内这个新观众群的支持，新德国电影运动营造的主要是一种国际氛围而非国内氛围，运动过程中所拍摄的影片在各电影节上频频获奖，吸引着世界各地喜爱优美艺术的观众，但是在本国却从来没有大受欢迎。

在1962年的奥伯豪森电影节（Oberhausen Film Festival）上，一群年轻的电影人发表了一份宣言，抨击“父亲的电影（Papa's cinema）”，并承诺以其一半的成本制作出更好的电影。这个群体的人马上被整个世界包括德国本国视为一群“新神童（Wunderkinder）”。在亚历山大·克鲁格（Alexander Kluge）的领导下，这次运动在60年代被称为“年轻的德国电影（Young German Film）”，而在70年代又被称为“新德国电影（New German Cinema）”。70年代“新德国电影”在产量和影响上都达到了高峰。在这次运动中最具创新精神的雷纳·维尔纳·法斯宾德去世后，该运动在重大创新方面已毫无建树，它的时代已经一去不复返了。

奥伯豪森宣言（Oberhausen Manifesto）代表了一种要完全抛弃过去的尝试，他们信奉所谓的“自由电影（free cinema）”。这个宣言指出，“旧电影已死”，“我们只信新电影。”该群体在政治上偏左（Leftist），他们批判德国的纳粹遗留及其生产的法西斯电影。从这种新的视角派生出来的电影以非传统的叙事风格、新类型的主人公以及感染观众的新方式为标志。导演通常倾向于刻画纪录片中政治上强有力的形象，或描绘剧情片中社会的受害者。好莱坞电影制作的传统为该群体中的一些成员提供了借鉴，许多图像和主题也来自美国流行文化。一些新德国导演，尤其是沃纳·赫尔佐格（Werner Herzog）和维姆·文德斯（Wim Wenders）都受到了这些技术和素材的启发，创作出完全脱离于政治的电影，使电影“纯粹为观看而存在”；而其他人，如亚历山大·克鲁格、沃克尔·施隆多夫（Volker Schlöndorff）、玛格雷特·冯·特洛塔（Margarethe von Trotta）和雷纳·维尔纳·法斯宾德，则尝试让电影制作更多地深入政治，以提供一种对现代德国历史重新审视的角度。

① 托马斯·埃尔泽塞尔《新德国电影—历史》（New German Cinema: A History）（新泽西新不伦瑞克市：瑞格斯大学出版社（New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1989））第8页



图 13.4a 和 b a《昨日女孩》，德国，1966，亚历山大·克鲁格；亚历山德拉·克鲁格（Alexandra Kluge）。b《青年特尔勒斯》（Young Törless），沃克尔·施隆多夫；玛丽安·赛多斯基（Marian Seidowsky），马蒂厄·卡里尔（Mathieu Carrière）

亚历山大·克鲁格的电影制作融汇了小说和纪录片的风格，以拼接的结构展开，支离破碎的故事线索往往围绕着女主人公。他执导的长片包括《告别昨天》（Yesterday Girl, 1966, 图 13.4a）、《马戏院帐篷顶上的艺人》（Artists at the Top of the Big Top: Disoriented, 1968）和《一位女奴的临时工作》（The Part-Time Work of a Domestic Slave, 1974）。最后一部影片讲述的是一位 29 岁的女性努力在生活中扮演好妻子、母亲以及堕胎者、政治活动分子等角色，并努力获得有条理、有意义和更积极的生活。克鲁格同样在许多共同制作的电影中担任导演，其中最著名的莫过于 1978 年拍摄的影片《德国的秋天》（Germany in Autumn），这部影片演职人员名单上导演一栏就不下 10 个人，其中包括“新德国电影”的一些杰出人物。作为一位多产的作家与电影制作人，克鲁格深受法兰克福流派（Frankfurt school）的影响，这个流派是纳粹时期前德国一个由信仰马克思主义的知识分子组成的群体。从 20 世纪 80 年代末开始，克鲁格将注意力转移到了电视上，开始积极制作非商业电视节目。他曾经说道：“你只需要百分之一的非商业电视节目，就能让电视机获得片刻的安宁。如果有百分之一的非商业节目存在，那么人们就会意识到商业电视节目并非电视的唯一元素。”

沃克尔·施隆多夫是“新德国电影”运动中在商业上最为成功的电影人，在 1966 年拍摄了其第一部长片《青年特尔勒斯》（Young Törless, 图 13.4b），至今仍作为导演和电影制片人活跃在电影领域。他可能是这个团体中最为国际化的一个，他曾在位于巴黎的法国高级电影研究学院（Institut des Haute Études Cinématographique）接受教育，并在路易斯·马勒（Louis Malle）、让·皮埃尔·梅尔维尔和阿伦·雷奈手下学习。后来他的工作区域遍及欧美。1973 年，施隆多夫同另外两名伙伴一起建立了自己的制片公司，1992 年，他被提名为巴伯斯贝格制片厂（Babelsberg Grotz）的制作主管，该公司由老 Ufa 和

东德德发制片厂（DEFA）合并而成。

影片《嘉芙莲娜的故事》（*The Lost Honor of Katharina Blum*, 1975）是施隆多夫同妻子玛格雷特·冯·特洛塔共同编写并执导的。该片关注的是一位与在逃政治活动家共度一夜的年轻女性被当局追捕和小报曝光的事件。影片《铁皮鼓》（*The Tin Drum*, 1978）是施隆多夫改编自君特·格拉斯（*Giinter Grass*）小说的作品，他凭借此片在国际上取得了巨大成就，并在著名的戛纳电影节上获得最高荣誉。后来他在一定程度上成为文学作品改编电影的专家，也是欧洲电影的主要创作者。他的影片《斯万的爱情》（*Swann in Love*, 1984）改编自马塞尔·普鲁斯特（*Marcel Proust*）的多卷小说《追忆似水年华》（*Remembrance of Things Past*）中的第一部。这是一部法国电影，而演职人员则来自多个国家。在美国，他执导了电视电影（film-for-television）《推销员之死》（*Death of a Salesman*, 1985），由达斯汀·霍夫曼（*Dustin Hoffman*）主演。他于90年代拍摄的长片受到多个国家的资助：《女仆的故事》（*The Handmaid's Tale*, 1990）由美国和德国赞助；《扬帆》（*The Voyager*, 1992）由法国、德国、意大利和英国赞助；《乱世启示录》（*The Ogre*, 1996）由法国、德国和英国赞助；《恐慌地带》（*Palmetto*, 1998）由德国和美国赞助。1999年，他凭借《莉塔传奇》（*Legends of Rita*）回归到更加本国化的风格，这是一部关于著名德国激进分子的生活的影片。

在同丈夫合作拍摄了一些影片之后，玛格雷特·冯·特洛塔开始了自己的创作之路，她先后制作了一系列关注女性的电影，这为她在国际上赢得了大量追随者。整个20世纪70和80年代，她的作品都由施隆多夫的制片公司提供赞助。20世纪90年代，她很难再获得电影制作上的赞助，因此创作的脚步也开始放慢了。她的许多作品剖析现代女性的生活——姐妹间的共生关系（《姐妹们》（*Sisters*, 或 *the Balance of Happiness*, 1979）和《三姐妹》（*Three Sisters*, 1988）），以及政治对爱情的影响（《诺言》（*The Promise*, 1994））。她的另一类电影则着眼于描述重大激进运动历史背景下对极左人群的生活，例如恐怖主义组织巴德尔·迈因霍夫集团（*Baader-Meinhoff group*）中的一位女成员（《真正的忏悔》（*Marianne and Juliane*, 1981，图13.5）和传奇的马克思主义政治领袖（《罗莎·卢森堡》（*Rosa Luxemburg*, 1986））。冯·特洛塔一直偏爱传统的叙事形式，但是对于内在心理的兴趣使她在电影中加入了許多梦境和幻想的桥段。她曾说道：“角色无意识或下意识的行为对我而言，比他们真正做了什么更加重要。”为了突出其角色内在的复杂性，她运用了大量特写镜头，尤其是在昏暗、精简的布景下。她的电影是对那些因社会力量而形成深重恐惧和欲望的妇女的优雅而又深刻的剖析。

一个更激进的德国女性电影人团体则集中在了《妇女和电影》（*Frauen und Film*）杂志周围，该刊于1974年发行。这一团体用非传统方式进行电影实验，以展现她们眼中

图 13.5 《真正的忏悔》，西德，1981，玛格雷特·冯·特洛塔；尤塔·兰佩（Jutta Lampe）和芭芭拉·苏科拉（Barbar Sukora）



妇女的焦虑和愤怒，因而出现了如分裂式叙事（fragmented narrative）、面对镜头直接陈述（direct address to the camera）以及将纪录片和虚构场面混合在一起的马赛克式片段（mosaic-like form）等拍摄技巧。这些德国女性导演中最著名的当数赫克·桑德尔（Helke Sander）（《全面贬值的人格》（Redupers, the All-Around Reduced Personality, 1977））、贺玛·桑德斯·布拉姆斯（Helma Sanders-Brahms）（《德国，苍白的母亲》（Germany, Pale Mother, 1979））、尤莱克·奥汀格（Ulricke Ottinger）（《单程车票》（Ticket of No Return, 1979））、尤塔·布吕克纳（Jutta Bruckner）（《一瞥——爱情丢了》（One Glance—and Love Breaks Out, 1986））和莫妮卡·特洛伊特（Monica Truet）（《光之战士》（Warrior of Light, 2001））。

另一位实验主义者让·马里·斯特劳布（Jean-Marie Straub）是阿尔萨斯人（Alsatian），1958年因政治原因从法国流亡到德国。作为坚定的马克思主义者，他与自己称为极简抽象派电影（minimalist cinema）的发展息息相关。斯特劳布后来的作品都是与妻子达尼埃尔·于叶（Danièle Huillet）合作拍摄的。影片《决不妥协》（Not Reconciled, 1965）探讨的是上一代占主导地位的“德国贵族地主之精神（Junkerism）”和纳粹主义在当代德国人生活中的体现，伴随他们的还有挥之不去的负罪感以及希望得到解释机会的持续需求。影片《安娜·玛格塔莱娜·巴赫的日记》（Chronicle of Anna Magdalena Bach, 1967）以崇敬之心展现了巴赫的音乐，同时也试图揭示作曲家生活中的情感和社会氛围。《历史课程》（History Lessons, 1973）改编自贝尔托·布莱希特（Bertolt Brecht）的一部小说，它通过在今现城市人头攒动的街道上一辆缓慢行驶的汽车呈现了那段古罗马的历史，其中掺杂了马克思主义者对于经济发展推动力的理解。《摩西与阿隆》（Moses and Aaron, 1975）是对阿诺德·勋伯格（Arnold Schonberg）那部十二音歌剧的真实再现，其中加入了对意识形态的强调和传统故事片形式上那种典型的张力。《阶级关系》（Class

Relations, 1985) 改编自弗兰茨·卡夫卡 (Franz Kafka) 的《亚美利加》(Amerika), 该片带有文学气息, 风格简单, 是以黑白片形式展现的。它的主题是人际关系的本质取决于阶级和资本, 而不是个人的心理。在现代德国电影制作人中, 斯特劳布夫妇是“最复杂”、“最不易”被一般观众所接受的。同时他们的作品又得到了少数人的重视, 因为这对夫妇是最具创新意识的, 他们试图分析和揭示电影这一媒体自身, 并使其为完全激进的、专用于政治的电影制作服务。

作品能够实现雅俗共赏并脱颖而出成为新德国电影运动主要人物的3个人, 分别是雷纳·维尔纳·法斯宾德、沃纳·赫尔佐格和维姆·文德斯。雷纳·维尔纳·法斯宾德的风格以冷色调和强烈的布光为特色。他通常同忠实于他的一群演员合作, 包括汉娜·奇古拉 (Hanna Schygulla)、布里吉·米拉 (Briggitta Mira) 和伊尔姆·海尔曼 (Irm Hermann)。他自己也经常出演片中的角色。因其致力于先锋派创作手法的运用, 尤其是贝尔托·布莱希特 (Bertolt Brecht) 和安托南·阿尔托 (Antonin Artaud) 理论中所阐述的那种手法, 他经常专注于电影拍摄的过程, 拍摄角色在门口、窗户上和镜子中的画面, 还经常夸张地将他们凝视对方的场面前景化。他的早期电影《卡策马赫尔》(Katzelmacher, 1969) 和《当心圣妓》(Beware of a Holy Whore, 1970) 都明显是按照先锋派电影的模式拍摄的。阿尔托“残酷戏剧 (Theater of Cruelty)”的理念深深吸引了法斯宾德, 他经常在观众面前炫耀那种风格倾向, 而不在乎观众能不能接受。在1978年与他人合作拍摄的《德国的秋天》中, 他将自己演绎成一个盛气凌人的糊涂虫, 因一时冲动将长期忍受他的男同伴轰出了公寓。后来在影片中, 这位过分放纵的导演竟然为自己加入了一个裸体长时间打电话的画面, 但他的身体可真不是漂亮的摆设啊。

随着职业生涯的发展, 法斯宾德越来越受到好莱坞剧情片那种取悦观众的模式的影响。他尤其喜爱道格拉斯·薛克的电影, 这位曾经的德国爱国者20世纪50年代在好莱坞拍摄了众多女性电影, 并微妙地批判了使剧中主人公遭受困境的社会体系。通过一步步采用薛克的方式, 法斯宾德的剧情片将角色 (大多是女性或者同性恋) 自身的矛盾同广泛的政治意义结合在一起。影片《四季商人》(The Merchant of the Four Seasons, 1971) 是关于一位落魄的水果小贩被身边的女人们 (母亲、情人和妻子) 烦得不胜其扰, 最终饮酒自杀的故事, 其实质就是对资产阶级生活方式的批判。其中, 疯狂的不当行为竟成为每天现实生活的一部分。影片《康德的辛酸泪》(The Bitter Tears of Petra von Kant, 1972) 关注的是女同性恋问题, 探讨了两位发生关系的女人之间明显存在的自由与奴性的各种错位。《恐惧吞噬心灵》(Ali: Fear Eats the Soul, 1974) 是对薛克1955年的作品《深锁春光一院愁》的重拍, 讲述的是60岁的德国女清洁工爱上并嫁给了年龄比自己小得多的摩洛哥移民工人, 却因种族歧视和年龄问题受到家庭和社区排斥的故事。其副标

题写道“幸福并不永远有趣(happiness is not always fun)”。

在其电影生涯行将结束之时，法斯宾德开始了对德国过去的研究，但其政治意图更明显了。这些影片中的第一部也是最著名的一部就是《玛丽娅·布劳恩的婚姻》(The Marriage of Maria Braun, 1979, 图 13.6)。该片主演汉娜·奇古拉演绎了一位因社会条件发生变化而遭受冲击，但又逐渐适应的德国女性形象。她的生活从第二次世界大战结束时压力重重的情况发展为后来的富足殷实。物质上的成就并没有使她从父权制的资本主义制度中解脱出来，她仍是其中的一部分。在这里，历史被呈现为一个永无休止的循环往复：影片开始并结束于爆炸场面，而我们听到的最后一句台词是“德国是世界的主宰！(Germany is master of the world)”(20 世纪 70 年代在一次足球比赛时解说员喊出的)。《玛丽娅·布劳恩的婚姻》是三部曲中的第一部作品，另外两部为《莉莉·玛莲》(Lili Marleen, 1980)和《维洛尼卡·福斯的欲望》(Veronika Voss, 1981)。这 3 部影片都以各个故事的女主人公的生活为缩影，对德国历史进行了严厉的谴责，连续塑造了 3 幅处于危机中的资本主义社会的毁灭性画面。这种迷失的社会画面在法斯宾德于 1980 年拍摄的电视连续剧《柏林亚历山大广场》(Berlin Alexanderplatz)中随处可见，一些人认为这部电视剧标志着他的最高成就。该片基于一部经典小说，讲述了 30 年代柏林一个潦倒小混混的悲惨经历。导演曾经这样评价道：“我努力要说明的是我们已经被成长的环境和所生活的社会引入歧途了。当我在银幕上向人们展示事情变糟的方式时，我的目的是警告他们如果不改变自己的生活，事情就会按照这种方式发展下去。”

另一位电影制作人则拒绝拍摄关于自己祖国的电影，不像法斯宾德这样极力拥护这一计划，他就是沃纳·赫尔佐格。赫尔佐格以舒缓的节奏、频繁的重复风格和关注行为异常的角色为特色。他的影片常常相当怪异地背离“虚构”这一电影实质，如在《侏儒也

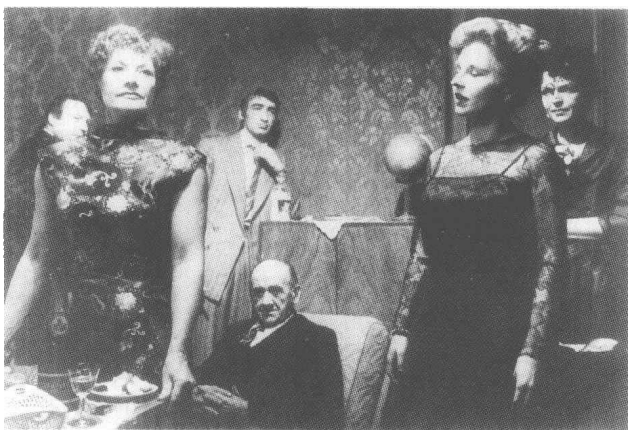


图 13.6 《玛丽娅·布劳恩的婚姻》，西德，1979，雷纳·维尔纳·法斯宾德；伊凡·德斯尼 (Ivan Desny)，吉塞拉·乌伦 (Gisela Uhlen)，戈特弗里德·约翰 (Gottfried John)，安东·谢尔默 (Anton Schirsnér)，汉娜·奇古拉和伊丽莎白·特里森纳 (Elizabeth Trissenaar)

是从小事做起》(Even Dwarfs Started Small, 1970)中所有演员真的都是侏儒,而在《玻璃心》(Hearts of Glass, 1976)中所有的演员都真的被催眠了。《加斯·荷伯之谜》(The Mystery of Kaspar Hauser, 1976)的领衔主演竟然是个无家可归者。赫尔佐格的布景从异域风情到怪异场景,变化多端,包括亚马逊的丛林(《阿吉尔,上帝的愤怒》(Aguirre, the Wrath of God, 1973)和《陆上行舟》(Fitzcarraldo, 1981))、撒哈拉大沙漠(《创世纪 Fata Morgana, 1970)和火山将要喷发的孤岛(《苏弗雷火山》(La Soufriere, 1978))。在赫尔佐格最著名的影片《阿吉尔,上帝的愤怒》中,狂妄自大的主人公精神错乱地讲述着自己乘着由死人和猴子扎成的筏子顺水漂流的故事。在主人公心目中,自己却仍然是位神一样的征服者(图 13.7a 和 b)。赫尔佐格曾说:“宇宙间没有和谐,我们必须习惯这一想法。”

赫尔佐格的纪录片包括《创世纪》和《苏弗雷火山》,在这些影片中,真实世界看上去比小说里描写的场景还要奇幻。1994年,他拍摄了影片《用音乐翻译世界》(The Transformation of the World into Music),影片的题目正好可以作为他全部电影作品的集中写照。通过反复不断地呈现抽象、神秘和崇高的主题,他营造了一个充满奇迹和不成熟心理共鸣的世界,这更贴近于音乐而不是心理这一主题。

与赫尔佐格相似,维姆·文德斯对创作“纯粹为观看而存在(pure being as pure seeing)”的电影感兴趣。他对于德国过去的情感,用自己的话来说就是:“在战后努力追寻它(德国的过去)的足迹……还有着其他经历层面的东西,我甚至都无法记得自己对它的感觉了。”此外,他还对精神和幻想的东西感兴趣,特别喜欢王牌摄影师罗比·穆勒(Robby Muller)渲染于精致构图下的视觉效果。缓慢的节奏为他讲述的故事添加了一层恍如隔世的感觉。通过自我反思的策略和支离破碎的形式,他已经清楚地表明自己在新德国电影的主要导演中属于后现代主义风格的行列。

文德斯最著名的电影作品包括《守门员害怕罚点球》(The Goalie's Anxiety at the



图 13.7a 和 b 《阿吉尔,上帝的愤怒》,1973,沃纳·赫尔佐格;克劳斯·金斯基(Klaus Kinski)

Penalty Kick, 1972)、《爱丽丝城市漫游记》(Alice in the Cities, 1974)、《歧路》(False Movement, 1975)、《公路之王》(Kings of the Road, 1976)和《美国朋友》(The American Friend, 1977)。所有影片都从某种程度上涉及了个人与社会的疏远、漫无目的的闲逛、城市和对美国的迷恋。《公路之王》中的一个角色曾经说道：“美国人已经统治了我们的潜意识。”他的另外两部作品《美国朋友》和《水上徇光》(Lightning Over Water, 1980)借鉴了美国导演尼古拉斯·雷(Nicholas Ray)的风格。

文德斯对美国的迷恋自然将他带到了那里。影片《得克萨斯的巴黎》(Paris, Texas, 1984)是他在美国拍摄的优秀影片。该片改编自山姆的小说《汽车旅馆记事》(Motel Chronicles),虽然是在美国拍摄,剧本也是由两个美国人——山姆·夏普德(Sam Shepard)和L·M·卡森(L. M. “Kit” Carson)所写的,但许多人将其归类为在美国拍摄的德国电影,就像我们之前提到的茂瑙的《日落》那样。在文德斯典型的慢动作节奏下,影片讲述了一个失忆的人(由西部片老牌演员哈利·戴恩·斯坦通(Harry Dean Stanton)饰演)在得克萨斯的公路上漫无目的地行走,直到被兄弟营救的故事。如果说《得克萨斯的巴黎》是文德斯公路电影和他个人偏好的延续,那么该片毫无疑问地被认作是这类作品中最好的一部,获得了戛纳电影节的评审团大奖(Grand Prix)。

在1987年的那届戛纳电影节上,文德斯因影片《欲望之翼》(Wings of Desire,又名《柏林苍穹下》)被授予最佳导演奖,那是他在这一时期拍摄的第一部德语电影(图13.8)。这是一次意义深远的返乡之举,该片尝试捕捉自第二次世界大战结束以来人们对于柏林的感情。其中将该片与文德斯之前的其他影片区别开来的奇异元素是大胆和高效。影片中天使(穿着黑色外套的男性和女性)在天堂和柏林的街道上走来走去,聆听着居民们的潜思想。而作为主角的天使(布鲁诺·甘茨(Bruno Ganz)饰)爱上了一位表演空中飞人的艺术家(苏韦戈·多马丁(Solveig Dommartin)饰),因而不得不面临选择——是继续保持灵魂永存还是选择做必有一死的凡人,并承受随之而来的痛苦和不确定。美国导演布拉德·塞伯宁(Brad Silberling)在1998年对该片进行了翻拍,取名《天使之城》(City of Angels),由尼古拉斯·凯奇(Nicholas Cage)和梅格·瑞安(Meg Ryan)领衔主演。1994年,文德斯拍摄了《欲望之翼》的续篇,取名为《咫尺天涯》(Faraway, So Close),讲述了另一个天使变成凡人的故事。

浪漫的理想主义者——赫尔佐格和文德斯的作品所代表的对德国过去的逃避,与若干明确尝试通过对个体生活的描绘重新审视现代德国的电影针锋相对,后者是“传承电影”的变体,将电影看做清除民族负罪失落感的工具。其中最受尊崇的是埃德加莱茨(Edgar Reitz)于20世纪80年代初拍摄的电视连续剧《故乡三部曲》(Heimat/Home),该剧讲述了20世纪德国动荡的历史,以及家庭中每个人受到的影响。《故乡三部曲》通



图 13.8 《欲望之翼》，西德，1987，
维姆·文德斯；苏韦戈·多马丁和布
鲁诺·甘茨

过质疑什么叫“家”来引出德国的民族主义问题。相似的主题在贺玛·桑德斯·布拉姆斯（Helma Sanders-Brahms）的《德国，苍白的母亲》（Germany, Pale Mother）也可以见到，这部影片通过一位在二战中不得不自卫的年轻母亲的经历来阐释这一主题。影片表现个人与历史息息相关的一个典型画面，就是女主人公产子的镜头与柏林被轰炸的镜头之间的交叉剪接。《德国，苍白的母亲》取名源于1933年布莱希特（Brecht）的一首诗，诗人以一种极具远见的方式提出了德国人如何哀悼自己的过去的问题。诗歌总结道：“你的儿子对你做了什么”，“你坐在各国人民间，成了一种讽刺和威胁！”

20世纪将结束时，汤姆·提克威（Tom Tykwer）狂放但与历史无关的影片《罗拉快跑》（Run, Lola, Run）在国际上一炮走红，与此同时，越来越多的德国电影却又将焦点投到了德国的过去，包括马克斯·法贝尔布克（Max Farberbock）的《艾米和加古娅》（Aimee and Jaguar, 1999）和奥利弗·西斯贝格（Oliver Hirschbiegel）的《帝国的毁灭》（Downfall, 2004）。其他相似类型的作品也在筹划中。德国制片人（Ortwin Freyermuth）这样说道：“第二次世界大战始终代表着20世纪最迷人而又在道德上最暧昧的挑战，经过10年的再次统一，随着政府重回柏林，德国人似乎在历史问题上复苏了。德国的天才们有更大的勇气用历史的眼光去看待那段历史了。”

13.3 西班牙

西班牙最杰出的导演在国际上获得了比在国内更多的声誉，那种一反常规的电影模

式同温和的欧洲化电影模式没有一丝共同之处。他就是路易斯·布努艾尔（Luis Bunuel）。

布努艾尔是真正独立的艺术家，却也因此显得与世隔绝，与勃莱松和伯格曼一样，站在了典型的民族文化之外。可能有人会说他在55年里在众多国家拍摄的电影中还是带有他的西班牙血统以及后来对超现实主义的运用，无论是在欧洲还是美洲新大陆。他的电影可以分为两种类型：精神分析型（psychoanalytic），探索的是个体的性倾向；民族志型（ethnographic），检讨的是整个文化或社会阶层的道德观念。

布努艾尔的第一部电影作品于20世纪20年代在法国拍摄，当时他是让·爱泼斯坦（Jean Epstein）和其他印象派电影制作人的助手。这个时期最后以他转向超现实主义并与萨尔瓦多·达利（Salvador Dali）合作完成了《一名安达卢西亚狗》（Un Chien andalou, 1928）和《黄金年代》（L'Age d'or, 1930）而告终。经过在美国一段很长的蛰伏期之后（期间他只拍摄了影片《无粮的土地》（Land Without Bread, 1932），该片是对西班牙胡尔德斯（Las Hurdes）地区贫困情况震撼心灵的记录），他于1946年定居墨西哥。在那里他的作品变得更加成熟并在商业上大获成功，其中大部分为拉美流行的剧情片和喜剧片。

1955年，布努艾尔回到法国并拍摄了一系列影片，其中有些得到了意大利、墨西哥和西班牙的赞助，在法国境外取材和取景，这也铺就了他日后的职业道路并确立了他在国际电影界中伟大导演的地位。其中，影片《维莉蒂安娜》（Viridiana, 1961）虽然是在西班牙拍摄的，却在完成之时遭到了西班牙和其他天主教国家的贬斥和禁映。《维莉蒂安娜》代表了布努艾尔对他所认为的制度化基督教所带来的不健康情绪和限制以及扭曲的道德最明确的攻击。电影的高潮部分是维莉蒂安娜将一群乞丐召集起来，想要通过祈祷拯救他们的灵魂，但这群肮脏而畸形、玩世不恭而厌世的人将它变成了一次醉酒狂欢，其中还有一幕对达·芬奇（da Vinci）《最后的晚餐》（The Last Supper）的滑稽模仿。布努艾尔用自己的方式表达了他对宗教的看法，他曾这样说：“感谢上苍，我还是个无神论者。”

布努艾尔后期的电影讽刺了欧洲富有阶级的社会和性幻想。其中最著名的影片就是《毁灭的天使》（The Exterminating Angel, 1962），它讲述了一群来客神秘地（或者说奇迹般地）在数日（也可能是数周）中都无法离开一场丰盛的晚宴，而他们被迫相互接触的方式显示出了他们优雅外表之下的特质和破坏性。影片《厨娘日记》（Diary of a Chambermaid, 1964）是根据奥克塔夫·米尔博（Octave Mirbeau）关于法国上流社会故事的一部小说改编的（大约是在20年前，雷诺阿在好莱坞也根据这本小说拍摄了一部电影），布努艾尔检讨了一个升级了的地下法西斯社团普遍具有的邪恶和道德沦丧。影片《白日美人》（Belle de jour, 1967）中的女主人公无法从丈夫那里得到性满足，即使

她还爱着他，后来她试图通过在一家别致的妓院提供主动服务来激活自己的性受虐幻想。影片《资产阶级的魅力》（*The Discreet Charm of the Bourgeoisie*, 1972）是一部结构松散的作品，这是一部引人发笑的电影，是对上流社会价值观异化的一次攻击。影片彻底颠覆了《毁灭的天使》中的环境，6个人试图举行晚宴，但是不断被中断。《自由的魅影》（*The Phantom of Liberty*, 1974）是《资产阶级的魅力》的黑色姊妹篇，该片通过展现各种各样的个体的一系列偶遇来揭露现代社会核心的不合逻辑。

贯穿于布努艾尔作品的是他对于人性残酷的坚定沉思，这提醒观众他来自那片有着宗教审判所和斗牛习俗的土地。他的一些作品似乎很明显是追随戈雅（Goya）在名为《战争灾难》（*The Disasters of War*）的系列版画里对人类自身非人性的能力的可怕宣示（《自由的魅影》的开端便是一幅戈雅版画的栩栩如生的复制品）。另一方面，布努艾尔的超现实主义引导他去探寻性的无意识而强大的力量，当性被压抑的时候，它是极具危险性和破坏性的，会使人们对生活的任何看法都变得不完整和不合理，但当事者却一无所知。他对资本主义体制（宗教和国家、阶级分化和传统道德）的攻击在政治上引起了对超现实主义的谴责。但《自由的魅影》更多的是出自于无政府主义者追求个体自由的目标，而不是马克思主义者团结努力的信条，它暗示着在布努艾尔看来，个体自由的理念一直像是个幽灵。

20世纪70年代早期，电影审查制度开始放松，这使影片能够对民族文化进行严肃而严厉的审视。1975年，弗朗西斯·佛朗哥（Francisco Franco）去世后，许多长期被禁



图 13.9 《维莉蒂安娜》，西班牙，1961，路易斯·布努艾尔；西尔维亚·皮纳尔（Silvia Pinal）（左数第5个）

止的话题——例如宗教、军队、性关系以及国内战争，都可以以坦诚而幽默的方式来讨论了。从 20 世纪伊始至今，西班牙的政治以其反复无常而引人注目，出现了 3 位声名显赫的西班牙籍电影制作人：卡洛斯·绍拉（Carlos Saura）、维克多·艾里斯（Victor Erice）以及新近导演佩德罗·阿莫多瓦（Pedro Almodóvar）。

卡洛斯·绍拉的影片《狩猎》（The Hunt, 1966, 图 13.10）是第一批回顾国内战争那段痛苦经历的影片中的一部，描写非常真实。它旨在揭露这段经历，甚至被认为是在旧伤疤上撒盐。事情的讲述却不是很直接，似乎来自一种寓言。该片讲述了一群在弗朗哥时代并肩作战朋友组成的一个狩猎远足小队的故事。在影片《天使表妹》（Cousin Angelica, 1974）中，绍拉同样以现代的目光对上世纪 30 年代进行了回顾，主人公在 30 年之后重访了他所住过的小镇，想起了童年时的种种画面，尤其是那些聚焦于自己与表妹安吉利卡（Angelica）的画面。绍拉独特的叙事风格加上暗示与时间上的移位，过去的事情突然掉落到现在，这些都源于他想要处理那些本来就是禁忌的题材的需求。影片《快点儿，快点儿》（Hurry, Hurry, 1980）是他第一部直面当今世界的电影，探究了 4 名匆忙扎进悲剧的违法年轻人的生活。他还执导了时尚的“弗拉门科的芭蕾三部曲（flamenco trilogy）”，其改编自知名文学作品：《血婚》（Blood Wedding, 1981）、《卡门》（Carmen, 1983）和《缙绅一生》（El amor brujo, 又名 Love, the Magician, 1985）。20 世纪 90 年代，他继续探究自己国家的政治和文化传统，将它们拍摄为在国际上流行的电影，如《嘿！卡梅拉》（Ay! Carmela, 1990），该片讲述了国内战争时期一个表演团体因同情共产党而在敌后被抓的故事。影片《探戈狂恋》（Tango, 1997）则是对正在全力拍摄关于探戈影片的导演的一种自我反思。

使西班牙人对超现实主义更加喜爱的是佩德罗·阿莫多瓦那有趣的后现代主义电影。阿莫多瓦的广受欢迎正好验证了其影片所传达出的活力。《崩溃边缘的女人》（Women on the Verge of a Nervous Breakdown）不只是当时最成功的西班牙电影，也是 1989 年北美票房收入最多的外国电影。即使在今天，他自 1982 年所拍摄的电影作品还能在美国的录影机和 DVD 中找到，而且都曾经在美国营利。

评论界对阿莫多瓦作品的评论五花八门，不尽相同，这可能是因为这些电影本身就自相矛盾。这些影片都有着同性恋情结，而且都有女人穿插其中，其中女演员卡门·毛拉（Carmen Maura）的表演最为引人注目。黑暗且异样的性幻想与暴力（包括死亡）大量存在。虽然环境和角色似乎都很奇特，但演员必须严肃对待，并要赋予一定的感情，这样才能获得观众的肯定和同情。其情节轮廓多半是直截了当的剧情片，然后再机智地引用流行文化，并将早期电影情节（《阳光下的决斗》（Duel in the Sun）、《荒漠怪客》（Johnny Guitar））和对奉为圣贤的电影制作人（布努艾尔和伯格曼）的搞笑风格模仿糅合到影片



图 13.10 《狩猎》，西班牙，1966，卡洛斯·绍拉

中。也许这种最佳组合在其 1999 年上映的获奖影片《关于我母亲的一切》(All About My Mother) 中得到了最令人满意的实现，许多人认为这是他最好的作品。阿莫多瓦的风格受到广泛认可和模仿，使其似乎落入了一种俗套。他曾经说：“我变得平淡无奇了”，“他们拿我的名字当形容词使用。比如会说‘这是阿莫多瓦式的’。”

阿莫多瓦的电影被看做一种新西班牙风格的代表，放纵、成熟又不羁，完全不同于弗朗哥时期的西班牙电影，又稍微有些费利佩·冈萨雷斯 (Felipe Gonzalez) 社会主义政府的平等精神的影子，该政府于 1982 年执政。西班牙电影史学家玛莎·金德 (Marsha Kinder) 将阿莫多瓦放在了 20 世纪 80 年代重构对于性的民族认同的人物名单的最前列。“阿莫多瓦成功地将变动的性行为树立为高度自由的社会主义西班牙的新文化模式。”^①

影片《关于我母亲的一切》通过曼纽拉 (Manuela) 的冒险，将身份的概念阐释为一个由人饰演的角色，而不是一个人的核心。曼纽拉是一位受人崇敬的护士，由塞西莉亚·罗斯 (Cecilia Roth) 饰演。她的儿子死后，曼纽拉开始寻找儿子的父亲。在她寻觅的过程中，我们才发现原来她之前住在一个充斥着妓女和异装癖的社区中。这位处于资产阶级地位的脆弱护士作为一位母亲和职业女性的真实情况，只有在她的儿子死后才被揭示出来。但影片里这些在演出和角色饰演被突出表现的时候，就已经向我们暗示了这一点。我们第一次见到曼纽拉与儿子在电视机旁收看贝蒂·戴维斯 (Bette Davis) 出演的

① 玛莎·金德，《重读社会主义西班牙：简介》(Refiguring Socialist Spain: An Introduction)，在《重读西班牙：电影/媒体/代表》(Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation) 一书 (达勒姆出版社 (Durham)，原名杜克大学出版社 (Duke University Press)，1997) 中，第 3 页

《彗星美人》。下一个场景，母亲和儿子去看《欲望号街车》的表演，然后曼纽拉出现在影院外面，一张模糊的女人的脸的巨幅图像使她显得渺小（图 13.11a）。这幅图像模仿了大于真实尺寸的电影特写镜头的效果，并提醒我们，我们所看到的不只是曼纽拉这个角色，也在看着一位名叫塞西莉亚·罗斯的女演员的电影形象。为了进一步使问题复杂化，我们很快了解到曼纽拉就是一位演员。戏剧演完后，她对儿子的坦诚感到悲哀。儿子问，“为了布兰奇（Blanche，指威廉戏剧中的那个角色）吗？”“不。”她答道，“为我自己而悲哀，我也曾在一个业余剧团中演过布兰奇的角色。”

随着表演的慢慢展开，这种人们都有的超越自己在社会中所扮演的角色的内在自我理念也开始越来越强。影片带我们看着曼纽拉的大部分私人时间都在表演。在进行护士工作时，曼纽拉在对社区工作者进行培训时，也是要通过表演医生劝告刚失去亲人们的人们捐出刚死的亲人的重要器官给其他人。在这一场景下，我们见证了她真实地饰演了一位丈夫刚刚过世的妇女（图 13.11b）。不一会儿，曼纽拉一定是“演得太真实了”，因为同一个医生过来劝说她将她死去儿子的心脏捐献给别人（图 13.11）。通过这种策略，电影提出了一个问题：表演到何处停止，而真实身份何时该显现出来？

在《关于我母亲的一切》中，如同在其他电影中，阿莫多瓦将主题铺陈在具有疯狂冲突的构图设计中。例如，曼纽拉在巴塞罗那的公寓中就有一个红色的锯齿形织物软垫沙发，背后是印有大胆艺术图案、色调为芥末黄和棕色的墙纸（图 13.11d）。这是对比极其强烈的布景，如同以往的后现代主义者一样，阿莫多瓦拍摄电影的目的不是为了揭示事实，而是营造出一种效果。如同在影片中饰演母亲的塞西莉亚·罗斯一样，阿莫多瓦不断地提醒我们，他自己一直在饰演艺术家的角色。

可能受到阿莫多瓦的影响，一批新的西班牙电影制作人开始出现在国际电影圈中，包括比加斯·鲁纳（Bigas Luna）（《火腿，火腿》Jamon Jamon, 1992）、费尔南多·特鲁埃瓦（Fernando Trueba）（《美丽年代》La Belle Epoque, 1993）、胡里奥·密谭（Julio Medem）（《露西亚的情人》Sex and Lucia, 2001）、乔塞·路易斯·奎尔达（Jose Luis Cuerda）（《蝴蝶》Butterfly, 2000）、亚历桑德罗·阿曼巴（Alexandro Amenabar）（《深海长眠》The Sea Inside, 2004），以及安东尼奥·巴亚纳（Antonio Bayona）（《灵异孤儿院》The Orphanage, 2007），人们也开始谈论新西班牙电影。西班牙的观影人数不断增长，而1994年政府补贴削减带来的损失也被新近出现的来自电视界的融资所补偿。1995年已关门25年之久的国立电影学院重新开学。到2008年，美国人开始进入西班牙的影坛展开国际合作，如伍迪·艾伦的《午夜巴塞罗那》（Vicky Cristina Barcelona）和史蒂文·索德伯格的《切：28岁的革命》（Che Argentine）。

新生代导演都远离对“传承电影”的依赖（1976年到1992年间发行了300多部遗

产电影），好莱坞模式，如惊悚片、恐怖片和“神经质电影”成为一种标准，这个趋势使西班牙电影不但在国内影响巨大，在国外也有极大的吸引力。影片《纽约塞万提斯学院》（Instituto Cervantes in New York）的导演玛丽亚·洛萨诺（María Lozano）曾经这样评价这种趋势：“无论是好是坏，我们已经变得更加欧洲化了”。

新千年后，西班牙电影制作的活力，尤其是阿莫多瓦的，具有迷惑性。即使是在其

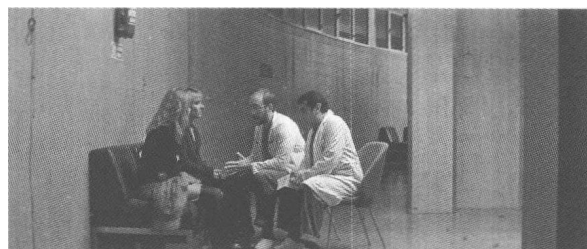
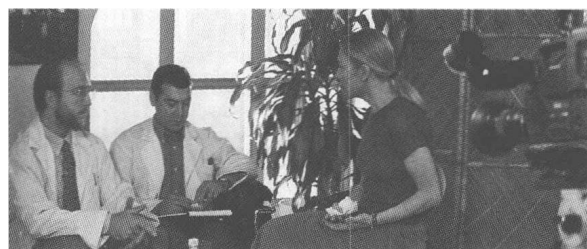


图 13.11a-d 《关于我母亲的一切》，1999，佩德罗·阿莫多瓦；a. 塞西莉亚·罗斯；b. 塞西莉亚·罗斯（右）；c. 塞西莉亚·罗斯（左）；d. 塞西莉亚·罗斯和佩内洛普·克鲁兹（Penelope Cruz）

发展最健康的时期，欧洲电影的规模与好莱坞相比也相去甚远。在欧洲电影达到高峰，也是伯格曼达到鼎盛时期的 20 世纪 50 年代，外国电影占美国票房利润的 7%，而在世纪之交时，它们下降到仅仅不足 1%。虽然来自海外的少数电影，如《美丽人生》、《莎翁情史》和《回归》，都引起了人们的极大兴趣，但能找到美国发行商的电影作品仍寥寥无几。有线电视台，如独立电影频道（Independent Film Channel）和桑丹斯频道（Sundance Channel）从一定程度上弥补了这一缺陷，因为可以获得录影带和 DVD，它们定期播放外国电影。不过无疑这些形式只能是大多数电影的一种缩水体验，即使是那些花电视台的钱拍摄的电影。在东欧，从历史上来讲，对西方国家周边的这几个东欧国家而言，市场对于电影发展的驱动作用非常大，因此它的意义又完全不同了，下一章将对这部分内容进行探讨。

这一时期的主要电影作品

斯堪的纳维亚地区

1944

《折磨》(阿尔夫·斯约堡)

1955

《夏夜的微笑》(Sommarnattens leende, 英格玛·伯格曼)

1957

《第七封印》(Det Sjunde inseglet, 英格玛·伯格曼)

《野草莓》(Smultronstället, 英格玛·伯格曼)

1958

《魔术师》(Ansiktet, 英格玛·伯格曼)

1960

《处女泉》(The Virgin Spring/Jungfrukällan, 英格玛·伯格曼)

1961

《穿过黑暗的玻璃》(Through a Glass Darkly/Såsom i en spegel, 英格玛·伯格曼)

1963

《沉默》(Tystnaden, 英格玛·伯格曼)

1966

《假面》(英格玛·伯格曼)

1968

《女孩》(The Girls/Flickorna, 梅·扎特林 (Mai Zetterling))

《狼之时刻》(Hour of the Wolf/Vargtimmen, 英格玛·伯格曼)

1969

《安娜的情欲》(En Passion, 英格玛·伯格曼)

1970

《大移民》(Utvandrarna, 扬·特洛尔)

1971

《新土地》(Nybyggarna, 扬·特洛尔)

1972

《哭泣与耳语》(Viskningar och rop, 英格玛·伯格曼)

1973

《婚姻生活》(Scener ur ett äktenskap, 英格玛·伯格曼)

1982

《芬妮与亚历山大》(Fanny and Alexander, 英格玛·伯格曼)

1985

《狗脸的岁月》(莱塞·霍尔斯道姆)

1986

《牺牲》(The Sacrifice, 安德烈·塔可夫斯基)

1987

《征服者佩尔》(Pelle erobreren, 比尔·奥古斯特)

1991

《欧罗巴》(Zentropa/Europa, 拉斯·冯·提尔)

1994

《医院风云》(The Kingdom/Riget, 小型电视连续剧, 拉斯·冯·提尔)

1996

《破浪而出》(Breaking the waves, 拉斯·冯·提尔)

1997

《医院风云 II》(The Kingdom II/Riget II, 拉斯·冯·提尔)

1998

《家变》(Festen, 托马斯·温特伯格)

《白痴》(Ideoterne, 拉斯·冯·提尔)

2000

《黑暗中的舞者》(拉斯·冯·提尔)

2002

《永远的微笑》(Lilya 4-ever/Lijia 4-ever, 鲁卡斯·穆迪森 (Lukas Moodysson))

《窗外有情天》(Elsker dig for evigt, 苏珊娜·比尔)

2004

《狗镇》(Dogville, 拉斯·冯·提尔)

2005

《曼德勒》(Manderlay, 拉斯·冯·提尔)

2006

《婚礼之后》(After the Wedding/Efter brylluppet, 苏珊娜·比尔)

德国

1966

《告别昨天》(Abschied von Gestern, 亚历山大·克鲁格)

《青年特特勒斯》(Der junge Törless, 沃克尔·施隆多夫)

1967

《安娜·玛格塔莱娜·巴赫的日记》(Chronik der Anna Magdalena Bach, 让-马里·斯特劳布和达尼埃尔·于叶)

1971

《四季商人》(Der Händler der vier Jahreszeiten, 雷纳·维尔纳·法斯宾德)

1972

《佩特拉·冯·康德的辛酸泪》(Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 雷纳·维尔纳·法斯宾德)

1973

《阿吉尔，上帝的愤怒》(Aguirre, der Zorn Gottes, 沃纳·赫尔佐格)

1974

《恐惧吞噬心灵》(Ali: Fear Eats the Soul/Angst essen Seele auf, 雷纳·维尔纳·法斯宾德)

《卡斯帕尔·豪泽尔之谜》(Jeder für sich und Gott gegen alle, 沃纳·赫尔佐格)

《一个女奴的临时工作》(Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, 亚历山大·克鲁格)

1975

《嘉芙莲娜的故事》(Die verlorene Ehre der Katharina Blum, 沃克尔·施隆多夫和玛格雷特·冯·特洛塔)

《摩西和阿隆》(Moses und Aaron, 让·马里·斯特劳布和达尼埃尔·于叶)

1976

《公路之王》(Im Lauf der Zeit, 维姆·文德斯)

1977

《美国朋友》(Der amerikanische Freund, 维姆·文德斯)

《我们的希特勒》(Our Hitler/Hitler-Ein Film aus Deutschland, 汉斯·约根·西贝尔伯格 (Hans-Jürgen Syberberg))

1978

《德国的秋天》(Deutschland im Herbst,

阿尔夫·布鲁斯台林 (Alf Brustellin)、汉斯·彼得·克鲁斯 (Hans Peter Cloos)、雷纳·维尔纳·法斯宾德、亚历山大·克鲁格、马克西米利安·梅坦 (Maximiliane Maintan)、爱德嘉·莱兹 (Edgar Reitz)、卡嘉·鲁普 (Katja Ruppé)、沃克尔·施隆多夫、伯恩哈德·辛克尔 (Bernard Sinkel))

《铁皮鼓》(Die Blechtrommel, 沃克尔·施隆多夫)

1979

《德国，苍白的母亲》(Deutschland, bleiche Mutter, 贺玛·桑德斯·布拉姆斯)

《玛利娅·布劳恩的婚姻》(Die Ehe der Maria Braun, 雷纳·维尔纳·法斯宾德)

《诺斯费拉图：夜晚的幽灵》(Nosferatu, 沃纳·赫尔佐格)

《姐妹们》(Schwestern oder die Balance des Glücks, 玛格雷特·冯·特洛塔)

《单程车票》(Bildnis einer Trinkerin, 尤莱克·奥汀格)

1980

《柏林亚历山大广场》(小型电视连续剧, 雷纳·维尔纳·法斯宾德)

《莉莉·玛莲》(雷纳·维尔纳·法斯宾德)

1981

《从海底出击》(Das Boot/The Boat, 沃尔夫冈·彼得森)

《真正的忏悔》(Die Bleieren Zeit, 玛格

雷特·冯·特洛塔)

《维洛妮卡·福斯的欲望》(雷纳·维尔纳·法斯宾德)

1982

《陆上行舟》(沃纳·赫尔佐格)

《帕西法尔》(Parsifal, 汉斯·约根·西贝伯格)

1984

《故乡三部曲》(电视系列片, 爱德嘉·莱兹, 开始于1981年)

1986

《一瞥——爱情丢了》(Ein Blick-und die Liebe bricht aus, 尤塔·布吕克纳)

《罗莎·卢森堡》(玛格雷特·冯·特洛塔)

《蜜糖宝贝》(Sugarbaby/Zuckerbaby, 柏西·艾德隆 (Percy Adlon))

1987

《非洲黑奴》(Cobra Verde, 沃纳·赫尔佐格)

《欲望之翼》(Himmel über Berlin, 维姆·文德斯)

1994

《咫尺天涯》(In weiter Ferne, so nah!, 维姆·文德斯)

《诺言》(Das versprechen, 玛格雷特·冯·特洛塔)

《用音乐翻译世界》(Die Verwandlung der Welt in Musik, 沃纳·赫尔佐格)

1999

《打开心门向蓝天》(Die Stille nach dem Schub, 沃克尔·施隆多夫)

《罗拉快跑》(Lola Rennt, 汤姆·提克威)

2001

《纳粹制造》(Invincible, 沃纳·赫尔佐格)

《情陷非洲》(Nowhere in Africa/Nirgendwo in Africa, 卡洛琳·林克 (Caroline Link))

2003

《再见, 列宁》(Goodbye Lenin, 沃尔夫冈·贝格)

2004

《勇往直前》(Head On/Gegen die wand, 法提赫·阿金 (Fatih Akin))

《帝国的毁灭》(Untergang, Der, 奥利弗·西斯贝格)

2006

《窃听风暴》(The Lives of Others/Das Leben der Anderen, 弗洛里安·亨克尔·冯·多纳斯马 (Florian Henckel von Donnersmarck))

2007

《天堂的另一边》(The Edge of Heaven/Auf der anderen Seite, 法提赫·阿金)

西班牙

1952

《马歇尔，欢迎你！》(Welcome, Mr. Marshall! /Bienvenido, Mr. Marshall!，路易斯·加西亚·贝尔兰加 (Luis Garcia Berlanga))

1955

《骑车人之死》(Death of a Cyclist/Muerte de un ciclista，胡安·安东尼奥·巴尔登 (Juan Antonio Bardem))

1961

《维里迪安娜》(路易斯·布努艾尔)

1966

《狩猎》(La caza，卡洛斯·绍拉)

1970

《特莉丝塔娜》(Tristana，路易斯·布努艾尔)

1973

《蜂巢的幽灵》(The Spirit of the Beehive/El Espiritu de la colmena，维克多·艾里斯)

1974

《天使表妹》(La Prima Angelica，卡洛斯·绍拉)

1975

《偷猎者》(Poachers/Furtivos，何塞·路易斯·博里奥 (José Luis Boreau))

1976

《饲养乌鸦》(Cria/Cria Cuervos/Raise Ravens，卡洛斯·绍拉)

1977

《朦胧的欲望》(That Obscure Object of Desire/Get Obscur objet de desir，路易斯·布努艾尔)

1981

《血婚》(Bodas de sangre，卡洛斯·绍拉)

1983

《卡门》(卡洛斯·绍拉)

1984

《我为什么命该如此？》(What Have I Done to Deserve This?/Que me hecho yo para merecer esto?，佩德罗·阿莫多瓦)

1987

《崩溃边缘的女人》(Mujeres al borde de un ataque de nervious，佩德罗·阿莫多瓦)

1990

《嘿！卡梅拉》(卡洛斯·绍拉)

1991

《高跟鞋》(High Heels/Tacones leganos，佩德罗·阿莫多瓦)

1992

《火腿，火腿》(比格斯·鲁纳 (Bigas Luna))

1993

《美丽年代》(费尔南多·特鲁埃瓦)

1995

《我的秘密之花》(The Flower of My Secret/Le Flor de mi secreto, 佩德罗·阿莫多瓦)

1997

《变脸惊情》(Open your Eyes/Abre los ojos, 亚历桑德罗·阿曼巴)

1998

《极地恋人》(Lovers of the Arctic Circle/Les Amantes del Circulo Polar, 胡里奥·密谭)

《探戈狂恋》(卡洛斯·绍拉)

1999

《关于我母亲的一切》(佩德罗·阿莫多瓦)

2000

《蝴蝶》(La Lengua de las Mariposas, 乔

塞·路易斯·奎尔达)

《波尔多欲望天堂》(Goya in Bordeaux/Goya en Burdeos, 卡洛斯·绍拉)

2001

《露西亚的情人》(Lucia y el sexo, 胡里奥·密谭)

2002

《莎乐美》(Salome, 卡洛斯·绍拉)

《对她说》(Talk to Her/Habla con ella, 佩德罗·阿莫多瓦)

2004

《不良教育》(Bad Education/Mala education, 佩德罗·阿莫多瓦)

《深海长眠》(Mar adentro, 亚历桑德罗·阿曼巴)

2006

《回归》(佩德罗·阿莫多瓦)

2007

《灵异孤儿院》(安东尼奥·巴亚纳)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1945 德国电影工业在战后被占领期间瓦解

- 1955 国际电影艺术协会（CICAE）成立
- 1961 柏林墙的建设中断了比利·怀德关于冷战的喜剧片《1、2、3》的拍摄
- 1962 奥博豪森电影节介绍了一位年轻的德国电影人，他起草了电影节成立宣言“奥博豪森宣言”
- 1998 由拉斯·冯·提尔领导的丹麦的道格玛 95 小组发表了关于电影的“纯洁宣言”

政治

- 1949 德国被分隔成东、西两个部分，其中东德受前苏联控制，西德加入了北约组织（NATO）
- 1968 西班牙的殖民地几内亚获得独立
- 1975 西班牙的弗朗西斯科·弗朗哥将军去世
- 1979 丹麦取得了格陵兰岛（Greenland）的主权
- 1989 分隔东德和西德的柏林墙被推倒
- 1995 瑞典和芬兰加入欧盟
- 2004 191 位西班牙人在恐怖分子制造的马德里火车爆炸案中丧生

科学和技术

- 1956 瑞典电信公司爱立信（Ericsson）生产了第一部手机

艺术、体育和娱乐

- 1947 安妮·弗兰克（Anne Frank）在纳粹时期隐藏的回忆录《安妮日记》（The Diary of a Young Girl）于其去世后出版
- 1951 在流放期间，卡米洛·何塞·塞拉（Camilo José Cela）出版了《蜂巢的幽灵》（La Colmena），这是西班牙现实主义的重要作品
- 1959 君特·格拉斯（Günter Grass）在《铁皮鼓》中描述了纳粹主义的兴起
- 1983 萨尔瓦多·达利（Salvador Dali）完成了他最后的画作《燕尾》（The Swallow's Tail）
- 1992 夏季奥运会在西班牙巴塞罗那举行

第 14 章

东欧电影：为了国家和更高意义的电影制作

1954—

20 世纪 20 年代，在前苏联新革命政府成立的最初几年里，同生活中的其他方面一样，艺术也获得了极大的自由度和实验空间。但到了 30 年代早期，社会主义现实主义（Socialist realism）成为艺术的正式形式，也是国家审美的唯一标准。既定的内容被固化在直截了当的形式中。前苏联默片那种诱人的艺术性被积极、健康、向上的共产主义英雄的写照所取代，因为他们的生活对革命有一定的意义，或者是希望通过展示意识形态来“纠正”现代农民、工人和专业人员。社会主义 / 现实主义电影应该是以群体而不是个体为特色。他们的主线集中在集体努力永远会取得胜利这个方向上。影片《夏伯阳》（Chapayev, 1934）就是代表这一特色的典型。

除个别影片外，前苏联电影几乎无法引起西方人的兴趣。同样，当费里尼（Fellini）的影片《八又二分之一》首次在 1963 年的莫斯科电影节（Moscow Film Festival）亮相时，也遭到了猛烈的批评，被称为资产阶级的作品，评价该片内容“含混不清，十分病态”。只是在受邀的西方评委的激烈争论和坚持下，该片才获得了一等奖。而一般法国和意大利电影是不在前苏联上映的。

在共产主义国家，电影对观众的社会和政治观念影响，被认为比它在金钱上取得的回报更加重要。在这种背景下，电影的内容在一定程度上需要被仔细审查和规范。前苏联的电影制作可作为衡量社会在一定时期所面临的政治压力的晴雨表。1963 年莫斯科电

影节前的几个月，共产党主席尼基塔·赫鲁晓夫（Nikita Khrushchev）发表了一次重要的讲话，内容涉及他对前苏联艺术的态度。他说道：

“我们要坚持艺术领域的阶级性，并坚定不移地反对社会主义与资本主义意识形态的共存。艺术属于意识形态范畴，抽象主义和形式主义都是资本主义意识形态的形式，它们中的一些佼佼者妄图在社会主义艺术领域占据一席之地。”

直到 20 世纪行将结束时，这种局面才有所改变。前苏联于 1989 年解体，这使它的电影工业面临着市场经济驱动的新挑战。

在前苏联阵营内的东欧国家中，这种局面并不像前苏联内部那样一直非常严格。相反，共产主义的意识形态明显与难以抑制的爱国主义联系在一起，而来自西方国家的电影也促进了波兰（Poland）和捷克斯洛伐克（Czechoslovakia）在电影创作方面繁荣时期的到来。

在第二次世界大战之前，东欧的电影制作在数量和质量上都默默无闻。他们的电影在境外基本找不到观众，本国数量极少的人口也不能为私人企业提供必要的利润回报。随着战后共产主义政权在这些国家的迅速建立，电影创作出现了新的动力，如早期的前苏联影片一样，而这也是其获得国家基金形式的经济资助的一个新的基础。虽然这种基础的建立也花费了数年时间，但当第一批学员从国家电影学校毕业后，电影的制作、发行和放映都得到了促进和协调，而东欧也开始受到国际的关注。

这些国家的政府希望电影能够传达并灌输一种思想，能够立即解释过去的事件，给人们一种团结的意识，向人们灌输那些有助于未来发展的态度。取代第一代前苏联电影制作人布尔什维克革命题材的是第二次世界大战时期反抗纳粹德国的题材。战争给国家带来的创伤被一次又一次重现。通常，这些影片中的社会和心理内涵是很明显的，它们能间接地适用于战后的社会。共产主义被表现为人民利益的唯一代表，能够真正有效地抵御法西斯主义。

20 世纪 90 年代，前东欧集团国家发生了数次动乱，既有政治上的，也有电影行业内部的。到 2004 年，波兰、捷克共和国和其他东欧国家一样，似乎重新获得了稳定，它们与其他 7 个东欧国家一起加入了欧洲联盟（EU），越来越向西方及其自由市场思想靠拢。这也让它们能获得欧盟控制的对电影制作人和发行商的资助，并以此振兴本国的电影工业。

14.1 波兰

一个波兰人曾经说过，他的故乡是“一个杰出的国家，只是所处的位置太差”。在历史上，波兰几乎被欧洲所有国家践踏过，而在第一次世界大战时，波兰人应征加入了奥地利、德国和俄罗斯的军队。鉴于其在历史上与西方的亲近，在纳粹灭亡和第二次世界大战结束后，波兰人觉得他们被欺骗和背叛了，因为西方盟国将波兰出卖给了其传统上的敌人——俄罗斯。

在艺术领域，波兰一直深受西欧传统的影响，尤其是法国，波兰人感到与其有着一种特殊的感情。19世纪音乐方面浪漫主义运动的最主要人物就是波兰作曲家弗利得利克·肖邦（Frédéric Chopin）。而亚当·密茨凯维支（Adam Mickiewicz）和斯坦尼斯拉夫·维斯皮亚尼斯基（Stanislaw Wyspiański）等波兰作家则创作了神秘的梦幻般的作品，也因此被认为是20世纪超现实主义艺术的前驱。在近代，这一传统已演变成了荒诞主义（absurdism），这一点在维特基耶维兹（Stanislaw Ignacy Witkiewicz）和维托尔德·贡布洛维奇（Witold Gombrowicz）的作品中表现得尤为明显。而波兰当代电影的最主要力量是导演耶日·葛罗托斯基（Jerzy Grotowski，又名威特卡希（Witkacy）），他严格遵循超现实主义和荒诞主义的原则。葛罗托斯基的最低极限或“贫穷”剧场（“poor” theater，他自己这么称呼）借用了神话和潜意识理论，这种形式虽然是由威特卡希首次描述的，但却与法国超现实主义诗人安东尼·阿尔托（Antonin Artaud）的理念密切相关。

第二次世界大战结束后，波兰的共产主义当局严格遵循前苏联路线，这也包括了对艺术的严格控制。波兰此时的电影题材都一样，无法找到个体在国家整体中的位置。到了20世纪40年代末，新国家电影学校在罗兹（Lodz）成立。而受益于其训练和引导，一代年轻的电影制作人脱颖而出，他们将改变波兰电影的实质，并使其受到国际瞩目。

1953年斯大林去世后，前苏联的控制变得松弛，内部控制也放松了。1954年9月，从罗兹电影学院（Lodz Film Academy）毕业的导演耶日·托普里兹（Jerzy Toeplitz）公开谴责社会主义现实主义的简单行径。与该校纪录片拍摄单元的领导人耶日·博沙克（Jerzy Bossak）以及其他一样，托普里兹制作了一系列以清醒、自然的态度处置社会和政治问题的电影。他们的努力使得国家电影工业被重组为独立制作集团，

这些都在同一年发生。

在电影创作初期，波兰就培养起了拍摄纪录片的传统。20世纪20年代，艺术电影爱好者协会（Society of Devotees of the Artistic Film，简称START）成立，其与意大利的新现实主义运动异曲同工。耶日·博沙克继承了这一传统并拍摄了“黑色系列”纪录片，该片于1954年到1956年放映，表现了掩盖在社会主义现实主义乐观态度下的严峻的政治和社会现实。

1956年，波兹南（Poznan）发生骚动，期间波兰人民继续抗议前苏联的控制，此后影片审查放松了。波兰的导演开始更加开放地表达自己的喜好，虽然这种做法会使他们同东欧集团的同行们产生隔阂。1957年，在布拉格召开的一次东欧电影制片人会议上，主要发言人谴责波兰新电影“敌视社会主义制度”。此后，波兰的电影作品就很少在其他共产主义国家放映了。

1955年到1958年，安德烈·瓦依达（Andrzej Wajda）使波兰电影迅速成长并达到一个顶峰。瓦依达的影片《一代人》（A Generation，1954）是一个系列三部曲的首部，另外两部为《下水道》（Kanal，1956）和《灰尘与钻石》（Ashes and Diamonds，1958，图14.1）。这三部电影一起探讨了自相矛盾的忠诚、混乱的政治、勇敢和牺牲，这些都是波兰在德国入侵和占领时期苦难历史以及随后和平年代初期的鲜明特征。

过去的浪漫情怀总是激励着波兰人拍摄历史片。虽然瓦依达的浪漫主义倾向表现得不是很强烈并带有神话色彩，但他的立场却经常是反英雄的，他探究了与他同龄的许多年轻人死去的原因，还含蓄地指责了领导层。在《灰尘与钻石》以及他的后续作品中，演员兹比格涅夫·齐布尔斯基（Zbigniew Cybulski）经常出演在战后动荡和不确定的环境下试图寻找自我价值并创造生活的年轻人形象。他所饰演的与其说是东欧社会主义现实社会的工人阶级英雄形象，不如说是一个存在主义的反英雄形象（他和他的角色有时会被拿来与同时代的美国跛腿演员狄恩相比较）。瓦依达的影片《拍卖》（Everything for Sale，1968）部分而言是对齐布尔斯基的致敬，后者于1967年从火车跳下时意外死亡。这也是瓦依达对生活和艺术与他自己的关系的思考。影片中作为导演的男主角以及他执导的那部影片成为现代电影反思倾向的一个主要范例，就如同在之前的费里尼和戈达尔与之后特吕弗的作品中所见到的一样。在《战后风景》（Landscape After Battle，1970）中，瓦依达回归到战争题材，不过这回其基本理念似乎是真正的存在主义，而一些动作和画面则几乎完全是超现实的。

瓦依达的视觉风格同时具有浪漫、戏剧和象征性特征。例如在《灰尘与钻石》中，齐布尔斯基点亮一杯杯伏特加酒，沿着吧台排成排，以此祭奠死去的同志。另一个场景中，一曲不协调但仍很庄严的波兰舞曲在凌晨响起，之前浪漫主义情怀下的梦幻般的回



图 14.1 《灰尘与钻石》，波兰，1958，安杰伊·瓦依达；兹比格涅夫·齐布尔斯基和亚当·保利考斯基（Adam Pawlikowski）

忆现在变得疲惫而褪色。电影以受了致命伤的齐布尔斯基摇晃着穿过挂在晾衣绳上的床单，在垃圾堆中慢慢死去而结束。

1980年，格丹斯克（Gdansk）船厂的工人举行罢工并从当局手中获得了创建团结工会（Solidarity）的权利，这是东欧首个独立工会。然而随之而来的快慰是短暂的，但是在独立工会成立之前和存续之间，有两部瓦依达的影片上映，这两部影片向波兰人民和世界其他地区的人民传达了时代的精神（当然也表明官方根深蒂固的不信任可能会导致它的失败）。影片《大理石人》（Man of Marble, 1977）讲述了1970年的几件事，当时抗议食品价格上涨的工人们在格丹斯克和波罗的海沿岸的其他地方被枪杀。虽然影片在一段时期内受到打压，也在很多年被禁止出口，但这部影片确实具有传说中的那种令政府动摇的力量。其续作《铁人》（Man of Iron, 1981）将故事带入了80年代，影片对政府控制和操纵媒体的直白揭露和对加入独立工会的坦诚都令人惊心动魄，尤其是在随后事态发展的背景下。许多人都认为这是东欧那个时代所拍摄的最重要和最鼓舞人心的作品。影片《大理石人》和《铁人》都由一个叫做“X小组（X unit）”的公司制作的，它是瓦依达于1970年成立的，后来这个小组培养了新一代的波兰电影人，其中包括阿兹尼卡·贺兰德（Agnieszka Holland）和理察·布加斯基（Ryszard Bugajski）。

1981年，波兰部分由于应对前苏联的威胁而实施戒严，独立工会也被取缔。瓦依达去了法国并在那里创作了大量作品，这些作品都完成于80年代。1986年独立工会恢复后，瓦依达成为了波兰议会的参议员，但仍未中断电影创作。2007年他拍摄了《卡廷森林大屠杀》（Katyn），一些人认为这是他最具个性化的电影。影片取材于瓦依达家庭成员的亲身经历，戏剧化地描写了第二次世界大战期间成千上万的波兰军官被前苏联屠杀的故事。

荒诞主义 (absurdist) 和超现实主义 (surrealist) 抽象而玄妙的艺术本质, 使电影更适合以讽喻的方式表现波兰人所遭受的屈辱和创伤。这种风格能通过国内当局可接受的非政治化的方式讲述波兰的经历, 同时又能吸引国际上的观众。在这种审美标准下, 具有内省意味和表现主义的波兰电影开始出现, 其中著名的包括耶尔齐·卡瓦莱罗维奇 (Jerzy Kawalerowicz) 的《修道院长约安娜》(Mother Joan of the Angels, 1961), 瓦莱利安·博罗夫奇克 (Walerian Borowszyk) 的《原罪的故事》(Story of Sin, 1974), 沃依切奇·杰兹·哈斯 (Wojcieck Has) 的《萨拉戈萨的手稿》(The Saragossa Manuscript, 1965), 杰兹·斯科利莫夫斯基 (Jerzy Skolimowski) 的三部曲电影《没有特殊的标记》(Identification Marks: None, 1964)、《没有对手的比赛》(Walkover, 1965) 和《死活同》(Barrier, 1966)。这一风格中最典型的是罗曼·波兰斯基 (Roman Polanski) 的电影, 这些影片展示了荒诞戏剧和超现实主义绘画的相互影响。他的第一部长片《水中刀》(Knife in the Water, 1962) 由暧昧的三角关系和因心理问题产生的荒谬的暴力描写组成 (图 14.2a 和 b), 后来波兰斯基前往英国和美国, 在那里导演了许多受超现实主义影响的恐怖电影, 包括 1965 年的《冷血惊魂》(Repulsion)、1968 年的《魔鬼怪婴》(Rosemary's Baby)。影片《唐人街》(Chinatown, 1974) 由杰克·尼克尔森 (Jack Nicholson) 和费·唐娜薇 (Faye Dunaway) 主演, 在好莱坞拍摄。与波兰斯基的其他作品相比, 该片的内容更加温暖、更加浪漫, 也一度被公认为是他的代表作。2002 年, 影片《钢琴家》(The Pianist) 大获成功, 该片对第二次世界大战时期华沙城中的一个犹太社区进行了震撼心灵的描述。1977 年, 波兰斯基因其私生活的传闻转移到了巴黎, 在这里继续拍摄带有超现实主义色彩的惊悚片, 也因此名声大振, 其中包括《苦月亮》(Bitter Moon, 1992)、《死神与少女》(Death and the Maiden, 1995) 和《第九道门》(The Ninth Gate, 1999)。

波兰电影界新生代中的人才拍摄的电影被称为“道德焦虑电影 (cinema of moral



图 14.2a 和 b 《水中刀》, 波兰, 1962, 罗曼·波兰斯基; a. 齐格蒙特 (Zygmunt Malanowicz)、乔兰塔·乌梅卡 (Jolanta Umecka) 和里昂·尼梅兹科 (Leon Niemczyk)



图 14.3 《欧罗巴、欧罗巴》，法国 - 德国，1991，艾格尼依斯扎·霍兰；马可·霍切尼德（Marco Hofschneider）

concern)”。这一群体中最突出的当属艾格尼依斯扎·霍兰（Agnieszka Holland）。除了为其他导演创作剧本外，她也导演自己编写的剧本，包括在波兰境外拍摄的电影《欧罗巴、欧罗巴》（Europa, Europa, 1991）（图 14.3），这部法德联合拍摄的影片讲述了第二次世界大战期间一位假冒纳粹的德国犹太人的真实故事。影片《奥利佛，奥利佛》（Olivier Olivier, 法国，1991）据说也是基于真实人物和事件拍摄的，该片讲述了一个男孩走失，后来却被一个骗子冒名顶替并在家中制造了乱伦事件，导致家庭紧张和混乱的故事。后来，霍兰将创作基地移至好莱坞，在那里她创作了一系列优秀的儿童电影和文学改编电影。

被认作是“道德焦虑电影”拍摄者的波兰年轻一代电影人中，最重要、最原创、最受关注的成员就是克日什托夫·基耶斯洛夫斯基（Krzysztof Kieślowski），他被称为“欧洲最真实的导演”。他的故事长片起初延续了拍摄纪录短片时的那种现实、积极的态度。影片《暴风前的平静》（The Calm Before the Storm, 1976）讲的是当时波兰的工作条件，《电影狂》（Camera Buff, 1979）展现了传说中波兰电影拍摄系统对于画面的精益求精。随着 1981 年的打压，影片《无休无止》（No End, 1984）备受尊崇。该片从一位丈夫曾是辩护律师的寡妇的角度，描述了戒严令下的个人悲剧和公共冲突。最后女主角决定自杀，因为无法承受她个人的损失。

《无休无止》是基耶斯洛夫斯基与克日什托夫·皮尔斯维奇（Krzysztof Piesiewicz）合作编写剧本创作的首部电影。后来二人基于《十诫》（Ten Commandments, 又名 Decalogue）为波兰电视创作了 10 部系列电影。所有影片都以华沙战后高耸入云的荒凉公寓楼为背景。这些电影以冷色调的布光、极简的构图为特色，当我们看着角色在不熟悉的紧张情况下纠缠在一起时，其所思考的复杂伦理和精神困境得以体现。这些作品中

图 14.4 《杀人影片》，波兰，1988，克日什托夫·基耶斯洛夫斯基；米罗斯洛·巴卡（Miroslaw Baka，左）



的两部——《杀人影片》（*A Short Film about Killing*，灵感源于十诫中的“戒杀生”，图 14.4）和《爱情短片》（*A Short Film about Love*，十诫中的“戒通奸”）于 1988 年作为长片放映。前一部影片荣获戛纳电影节评委会特别大奖以及奥斯卡最佳外语片奖。影片关注的是一个无明显杀人动机的年轻谋杀犯，以及在这种情况下必须为他辩护的律师所面临的道德困境。

在完成这部鸿篇巨制之后，与许多波兰电影导演一样，基耶斯洛夫斯基将拍摄地移至法国。在那里他创作了一系列时尚而又具有形而上色彩的人物研究性电影，包括《薇罗妮卡的双重生活》（*The Double Life of Veronique*，1991），基于法国三色旗颜色命名的三部曲《蓝色情迷》（*Three Colors: Blue*，1993）、《白色情迷》（*Three Colors: White*，1994）和《红色情迷》（*Three Colors: Red*，1994）。在《薇罗妮卡的双重生活》中，他和作家搭档皮尔斯维奇构思出了两个女孩——一个是波兰的薇罗妮卡（*Veronika*），另一位是法国的薇罗妮卡（*Veronique*），两人同一天出生，在所有方面都相同，包括歌唱时优美动听的声音和潜在的致命心脏病。影片在分别处于不同国度的二人之间来回穿插着，其中一个放弃了男友去追求自己的歌唱事业，但最终死去；而另一个放弃了演唱，投入到爱情之中，结果活了下来。

基耶斯洛夫斯基于 1996 年去世。在他相对短暂的电影生涯中，他的关注点一直在转移，从前他只关注以政治和社会问题为主的社会现实主义，后来越来越关注远离政治的平凡老百姓的道德选择，而最后达到了一种更加超自然的灵活思想，这在他后期的法国影片中有所体现（一些人评价基耶斯洛夫斯基过去 10 年的电影代表了一种“不可知的神秘主义（*agnostic mysticism*）”）。1998 年，他的制片人——马林·卡米兹（*Marin Karmitz*）发起了每年一次的基耶斯洛夫斯基大奖赛（*Prix Kieslowski*），专门奖励那些在国际比赛

中获胜的青年电影制作人。

随着21世纪的临近，波兰成为欧盟的一部分，自由企业盛行，波兰电影开始变得越来越商业化，美国电影充斥了整个波兰电影市场。土生土长的电影制片人则争相从广告、电视、国际投资实体以及一个以等额方式给予资助的新电影部（Ministry of Film）手里融资。随着国家经济不断在挣扎中趋于稳定，影院的数量从20世纪70年代的2500个锐减到了1992年的900个。然而进入90年代，波兰的电影受到了国际的认可和欢迎，因为史蒂芬·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）于1993年决定在波兰拍摄的影片《辛德勒的名单》（Schindler's List），为波兰籍摄影师贾努兹·卡明斯基（Janusz Kaminski）和艺术指导艾伦·斯达斯基（Allan Starski）赢得了奥斯卡金像奖，波兰本土的电影制作也开始繁荣起来。到世纪之交时，波兰电影受到了国内观众的热情支持，到了2004年，全国超过40%的票房收入来自国产电影。

14.2 捷克斯洛伐克 / 捷克共和国

捷克斯洛伐克（Czechoslovakia）1956年的骚动被当局悄然平息，所以捷克人民没有像波兰人民那样获得自由与独立。直到20世纪60年代，变暖的政治和文化气候才允许捷克人民自由发展自己的新浪潮。与忧郁的波兰人不同，捷克人开创了视角敏锐的社会喜剧的电影形式。

1963年，毕业于布拉格表演艺术学院电影电视系（the national film academy in prague，简称FAMU）的新一代学生开始拍摄长片，其中包括米洛斯·福尔曼（Miloš Forman）和薇拉·齐蒂洛瓦（Věra Chytilová）。不过在国际上取得重大成功的影片是《大街上的商店》（The Shop on Main Street, 1965），该片由扬·卡达尔（Ján Kadár）和艾玛·克洛斯（Elmar Klos）这两位老导演拍摄完成。这是捷克第一部获得奥斯卡奖的影片，它将所有已知成分有技巧而感人地混合在了一起。影片以德国占领下的某个小镇为背景，揭露了法西斯的罪恶心态及其令人发指的反犹太主义和种族屠杀。片中这些较大的主题都是通过一个小木匠、他贪婪的妻子、他信奉法西斯主义的小舅子和一个年长的犹太老板生活中所发生的事件展现出来的。他们自相矛盾的处境——木匠试图挽救老妇人免于遭受杀害，通过充分周到的表演而变得让人信服。感人细致的情节和交织着些许惆怅的幽默，成为剧本和导演的特色。从形式上讲，《大街上的商店》要比后来的捷克电影保守

得多。

米洛斯·福尔曼是新捷克电影的真正领军人物之一，他热映的作品《金发女郎之恋》（*Loves of a Blonde*, 1965）和《消防员舞会》（*The Fireman's Ball*, 1967）可以与意大利导演艾玛诺·奥米（Ermanno Olmi）的早期作品相提并论。同影片《工作》（*Il Posto*）相似，《金发女郎之恋》讲述的是一位年轻人背井离乡第一次参加工作时所体验到的那种工业社会的人性缺乏和孤独。福尔曼采用了类似实况纪录片的拍摄风格，演职人员大部分也为业余演员，却同样出色地完成了表演。在《消防员舞会》中，福尔曼对于平常的人和事的描述要比奥米更具幽默性和讽刺性（图 14.5a 和 b）。小资产阶级在为人处世中的那种自相矛盾、混乱和不胜言辞、两代人间的紧张和误解，以及官僚主义的绝望无能和自我膨胀都通过一种轻松的方式受到了挖苦和讽刺。除了其不造作的魅力外，在影片放映的那个时代，它在捷克斯洛伐克被普遍认为是对共产主义制度表达不满，因此 1973 年到 1989 年间被禁止放映。

另两位在这一时期享有盛名并具有相似幽默敏感性的电影制作人是伊凡·派瑟（Ivan Passer）和伊利·曼佐（Jiri Menzel）。曾参与《消防员舞会》剧本编写的派瑟以同样热情幽默的方式构思并导演了影片《内心深处的光照》（*Intimate Lighting*, 1965）。该片描述了捷克一个省城两位音乐家朋友重新相聚的故事，其中一位拥有家室和妻子，而另一位有情妇相伴。伊利·曼佐在西方最为著名的电影是《紧盯着火车》（*Closely Watched Trains*, 1966，图 14.6，该片也获得了奥斯卡金像奖）。与福尔曼和派瑟相似，曼佐相当仔细又带着一种独立的娱乐心态去观察“小人物”的一言一行。虽然本片场景设置在第二次世界大战期间，也包括对德军控制的铁路的破坏，但与重大史实不同，《紧盯着火车》将注意力集中到了一位害羞又无用的车站工作人员的成长，以及他周围那些与他无关的性往来。

而维拉·希季洛娃的作品将捷克人固有的喜剧感同先锋电影风格结合在一起，其最著

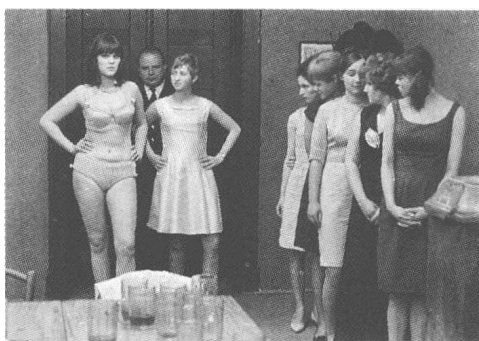


图 14.5a 和 b 《消防员舞会》，捷克斯洛伐克，1967，米洛斯·福尔曼



图 14.6 《紧盯着火车》，捷克斯洛伐克，1966；伊利·曼佐，瓦卡拉夫·尼卡（Václav Neckár）和基塔·本多瓦（Jitka Bendová）

名的作品就是影片《黛西丝》（Daisies, 1966）和《禁果游戏》（The Apple Game, 1976）。《黛西丝》被薇拉·齐蒂洛瓦定性为“一部闹剧形式的哲学纪录片”，该片避开传统的叙事模式，采用反复的元素将一系列小事件串接起来，与其说这是个故事，倒不如说它是一首叙事诗歌。影片聚焦于两个名字都叫玛利亚（Maria）的精力旺盛的年轻女子在一系列超现实景观中嬉闹。她们的冒险集中于食物上，她们以一种虚无的狂欢方式消耗并破坏着它们。“这世上的所有东西都被弄坏了。”她们中的一个说道。而另一个则回应道，“那我们也将被毁坏。”影片的最后场景是一场宴会，两个女人毁掉了宴席，所以该片被大多数人认为是政治虚无主义的寓言。影片最后以吊灯的轰然倒塌作为结尾，这影像被认为是喻示着核毁灭。

捷克新浪潮导演扬·内梅克（Jan Němec）则选择了不同的路线。他能使人联想到波兰电影人，尤其是杰兹·斯科利莫夫斯基（Jerzy Skolimowski）。影片《派对客人失踪事件》（Report on the Party and the Guests, 1966）将斯科利莫夫斯基的影片《死胡同》中的超现实主义冲动发挥得更为淋漓尽致。实际上，这是一种披着先锋派电影外衣的政治寓言，有时看起来像是雷奈的《去年在马里昂巴德》，有时又有着卡夫卡（Kafka）的弦外之音。派对在一处寂静的森林的湖边举办，正式铺好的桌子摆放在湖畔。角色的一举一动都似乎表明他们是某种具有神秘规则的游戏的一部分，狂热的努力后面伴随的是梦游般的无精打采。暴力和惩罚的威胁笼罩着整个派对。影片拍完之后即被查禁，一年后它却挑衅似地获得了捷克影评人大奖（Czech Critics Prize）。1974年，内梅克被迫流亡。

捷克有着动画制作的深厚传统并达到了世界级水平，其领军人物包括杰利·唐卡（Jiri Trnka，《皇帝的夜莺》（The Emperor's Nightingale, 1948）和《不朽的传说》

(Old Czech Legends, 1953))、卡尔·泽曼(Karel Zeman,《史前探险记》(A Journey to Primeval Times, 1955))和《发明毁灭》(An Invention for Destruction, 1958))和杨·史云梅耶(Jan Švankmajer,《对话的维度》(Dimensions of Dialogue, 1982))和《爱丽丝》(Alice, 1987))。这些人同其他捷克动画片制作人的技术都是在国家支持的动画制片厂中磨炼出来的,这种制片厂第二次世界大战后存在于东欧各国。由于受到超现实主义的深刻影响,这些艺术家制作的动画短片和长片既是为儿童也是为成人创作的。同其他东欧国家动画产业中的同事一样,许多捷克动画人都离开了祖国去好莱坞寻求稳定的工作。

即便毫无热情,且摇摆不定,捷克官方对电影艺术的控制毕竟在明显地松动,电影艺术家被允许公开或含蓄地表达对社会批判。作为回应,捷克人民与之前的波兰人民一样,为争取更大的自由和寻求作为捷克斯洛伐克人的自我认知而奋斗。从1966年到1968年,捷克斯洛伐克出现了大规模的人民运动。之后,一些人来到美国继续他们的工作,例如杨·卡达尔(Ján Kadár,《父亲骗我》(Lies My Father Told Me, 1975))、米洛斯·福尔曼(《飞越疯人院》(One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975))、《毛发》(Hair, 1979)、《爵士年代》(Ragtime, 1981)、《莫扎特传》(Amadeus, 1984)、《最毒妇人心》(Valmont, 1989)、《性书大亨》(The People Versus Larry Flynt, 1996)和《月亮上的人》(The Man in the Moon, 1999))以及伊凡·派瑟(《终极手段》(Cutter's Way, 1981))。

1993年,捷克斯洛伐克分裂成捷克和斯洛伐克两个国家。尽管国家在政治和经济上都十分动荡,捷克电影却在这一时期再一次在国际上赢得赞誉,作品有1997年扬·斯维拉克(Jan Svěrák)的《科里亚》(Kolya)、彼得·兹蓝卡(Petr Zelenka)的《纽扣人》(Buttoners)以及1999年沙萨·吉狄安(Sasa Gedeon)的《傻子上路》(Return of the Idiot)。20世纪90年代,捷克和斯洛伐克每年制作约20部电影,而在1993年到21世纪初这几年,30部由捷克和斯洛伐克新一代电影人拍摄的影片开始放映,其中大多数都是由布拉格表演艺术学院电影电视系的毕业生拍摄的。这些作品建立在60年代捷克“黄金年代”电影的基础之上,是对平常人的细腻描写,经常用一些温和的幽默做调剂品。一些影评人认为这些进展预示着捷克新浪潮的到来,而这一预言还有待新世纪的验证。

捷克共和国于2004年加入欧盟,简·列贝奇科(Jan Hřebejk)广受称赞的影片《翻筋斗》(Up and Down)勾起了人们对捷克新浪潮鼎盛时期的回忆,即便它聚焦于这个新生的国家在与西方社会建立新关系时所面临的身份危机。影片主演为杨·特里斯加(Jan Trífka)和艾米利亚·瓦萨约娃(Emília Vášáryová),他们都是捷克观众非常熟悉的演



图 14.7a 和 b 《翻筋斗》，捷克共和国，2004，简·列贝奇科

员，经常出现在 60 年代的经典捷克影片中。《翻筋斗》的主演中还包括捷克电影大师米洛斯·福尔曼的儿子彼得（Petr）。影片的情节涉及多类人物，包括南亚的非法移民、黑市购买的婴儿、一群足球流氓和一位试图补救自己破碎家庭的教授。影片强调 21 世纪的捷克共和国是由多种文化组成的。而影片中那些甜美怪癖的人物、失去平衡的幽默以及尖刻的社会讽刺，都是捷克新浪潮所具有的特征，其所呈现的黑暗面中的文化认同和民族仇恨都揭示了捷克这个国度在最近欧洲的重组中成为东西联系中转站情况下显得忧心忡忡。在一个粗糙早餐桌的连续镜头中，一位失去控制的前妻在滔滔不绝地絮叨，这一情节也成为充满了意想不到曲折情节的叙事中最出彩的情节之一（图 14.7a）。《翻筋斗》通过蒙太奇手法以稀奇古怪的玩具结尾，这些东西乍一看上去庸俗得令人不快，又有些奇怪的可爱，这不仅暗合电影中的角色，甚至暗合电影自身（图 14.7b）。

14.3 前苏联及其之后

在前苏联，改革的趋势自 1985 年共产党第 27 次代表大会时就开始了，并最终导致了前苏联的解体。米哈伊尔·戈尔巴乔夫（Mikhail Gorbachev）成为苏共第一书记之后，“开放”（*glasnost/openness*）和“重组”（*perestroika/restnecturing*）成为他改革计划的关键词。1986 年，当戈尔巴乔夫公开承诺接受“坦率的辩论（*frank debate*）”，最早可追溯到 1966 年的那些曾被“搁置”的电影被重新审查，许多都获准放映。电影作品被搁置最多的是前苏联当代电影人伊里姆·克里莫夫（Elem Klimov）拍摄的作品，他也成为将重新审视和评估及新的标准带入电影的主要人物之一。克里莫夫的电影作品包括《我的心

上人》(Rasputin, 1975, 于1986年在美国发行)和《围观》(Come and See, 1985, 于1987年在美国发行)。1986年,在一次紧张而意义重大的选举后,克里莫夫成为前苏联电影工作者联盟(Union of Soviet Filmmakers)的第一书记。

克里莫夫的夫人拉莉萨·舍皮蒂柯(Larisa Shepitko)于1979年在一次车祸中离世,她在“开放”政策提出后也被重新发现。影片《升天》(The Ascent, 1976)在柏林电影节上获得金熊奖(Golden Bear),该片记录了第二次世界大战期间一群苏维埃人的命运,影片带有强烈的精神色彩。舍皮蒂柯的下一个作品《永别》(Farewell, 1983, 于1987年在美国发行)基于瓦伦汀·拉斯普汀(Valentin Rasputin)写的一个故事,讲述的是俄罗斯西伯利亚地区一个村庄被洪水摧毁的事件。舍皮蒂柯死后,由丈夫克里莫夫代其完成了影片的拍摄。

前苏联的当代电影人中最具独特才华的导演谢尔盖·帕拉杰诺夫(Sergei Paradjanov)在15年无所建树后仍然继续努力。他因拍摄影片《遗逝先人的身影》(Shadows of Our Forgotten Ancestors, 1964)和《石榴的颜色》(The Color of Pomegranates, 1969)而享誉国际。影片《遗逝先人的身影》(图14.8)是一部非凡而独特的史诗,其中混杂了描写乌克兰一偏远地区农民生活的颂歌、传说和神话、小说和诗歌。其结构松散简洁,极具“形式主义(formalistic)”,但又十分感性,如同之前杜辅仁科的影片《土地》(Earth)一样。《石榴的颜色》讲述了萨雅·诺瓦(Sayat Nova)这位18世纪的美国僧侣诗人在异域社会的遭遇。它杀青之后就被搁置,后经过他人的重新剪辑才于1973年放映,这遭到了拍摄者的强烈抗议。帕拉杰诺夫的后续拍摄计划要么就是不被获准拍摄,要么就是不准完成。1974年他因同性恋(在前苏联属于刑事案件)、非法外汇交易和“煽动自杀”而被判处6年苦役。虽然他是以公民的身份而不是艺术家接受审判,但还是有相当



图14.8 《遗逝先人的身影》, 前苏联, 1964, 谢尔盖·帕拉杰诺夫(浴盆中)

多人质疑其真正的罪状是他热情洋溢的叛逆精神及其电影中所体现出来的个人主义和反传统本质。

帕拉杰诺夫于1983年出狱，然后着手拍摄《苏拉米要塞的传说》(The Legend of Suram Fortress, 1984)。影片基于格鲁吉亚的民间故事，包含了民间的元素和异教徒传统，其中还掺杂着基督教文化和爱国主义、英雄主义、牺牲和令人惊叹的图像，这与他早期的电影相同。帕拉杰诺夫于1990年因癌症去世。

帕拉杰诺夫的最后影片《艾席·克里布》(Ashik Kerib, 1988)构思精巧，成功地摆脱了社会现实主义的操控，并通过更接近于当代西欧电影人惯用的结构和风格来表达一种强烈的个人观点。这部影片是帕拉杰诺夫献给另一位前苏联当代电影制作人的，这就是安德列·塔尔可夫斯基(Andrei Tarkovsky)，他的影片《伊万的童年》(Ivan's Childhood, 1962)、《安德烈·卢布廖夫》(Andrei Rublev, 1966)和《飞向太空》(Solaris, 1972)都在国外电影节上获过奖。《伊万的童年》因其强烈和明确的人文信息连同其高超技术的非凡展示而在国内大受欢迎。《安德烈·卢布廖夫》则是一部关于一个生活在15世纪之交的僧侣画家的纷乱复杂的电影，影片被搁置数年，后来放映了删减版。很显然是因为其宗教主题、非正统的历史观和残酷的场面而受到置疑。《飞向太空》是一部科幻电影，虽然塔尔可夫斯基避开了壮观的科技和神奇的幻想，而将重点转向他眼中未来的哲学意义及其对人类的影响上，但该片经常被人拿来与斯坦利·库布里克(Stanley Kubrick)的《2001》作比较。影片《镜子》(The Mirror)于1974年以非常受限的方式在前苏联上映，直到将近10年后才在美国上映，它既是一部自传式电影，也是一部实验电影，将梦幻与现实、孩提时代的回忆和正在进行的婚姻混杂在了一起。

塔尔可夫斯基接下来的两部电影都是在意大利拍摄的。在影片《潜行者》(Stalker, 1979)中，他又回到了科幻电影题材。影片是关于两个俄罗斯知识分子的一次严酷的探险经历，他们在领衔主演的带领下进入了“区域”——一片被当局封锁的满目疮痍的荒地，与后启示录风格(post apocalyptic)正好相符。影片《乡愁》(Nostalgia, 1983)是一位前苏联学者在意大利的见闻录，由欧洲的电视台制作。其主题似乎是想展示跨文化了解的不可能性。

塔尔可夫斯基的最后影片《牺牲》(The Sacrifice, 1986, 图14.9)在瑞典拍摄，演职人员大多数都是瑞典人，包括斯文·尼科维斯特(Sven Nykvist)——伯格曼的摄影师，由来自伯格曼剧团的厄兰·约瑟夫森(Erland Josephson)担当主演(他在《乡愁》中也是主演)。同伯格曼一样，塔尔可夫斯基喜欢运用诗意和神秘的手法，片中使用了大量富有哲理的对白，并借助缓慢移动摄像机的延时镜头营造自己的视觉风格。他似乎是想超越情节、人物和对话的限制，达到纯粹的情感境界，这些图像无助于叙事的推进，却



图 14.9 《牺牲》，前苏联，1986，安德列·塔尔可夫斯基；亚伦·艾得渥（Allan Edwall）和厄兰·约瑟夫森

加强了黑暗的绝望情绪，并使其无情地回荡在影片中。这是一种古怪而又令人不安的形而上的质询。

在影片《牺牲》中，一群可怜悲惨的人聚在一片与世隔绝的土地上，他们多数是家人，却在心理上进行自我或相互折磨。核战争有可能发生但也可能只存在于想象中，如果核战争真的曾经发生过的话，它可能受到宗教信仰或超自然力量的对抗。作为许诺给上帝将其从死亡的恐惧中解脱出来后的报答，父亲焚烧了房子，并被医疗人员带走了。虽然影片的某些方面与《羞耻》和《第七封印》雷同，但与伯格曼的影片相比，节奏更加缓慢，更能适应视觉显示，而且效果显著。电影的结尾是一个将燃烧的房子作为背景，绕着院子的 360 度慢摇镜头，期间不同的人物和车辆在镜头前进进出出。这个精密策划的跟踪拍摄第一次因为尼科维斯特的镜头卡死而被破坏了。当时房子已经被夷为平地了，但是塔尔可夫斯基那些忠诚的演职人员们又重建了房子，使拍摄得以重新进行。

塔尔可夫斯基于 1986 年在巴黎去世。也许，他的作品相对简短性才是最重要的，并被 20 世纪 20 年代的俄罗斯电影工作者所坚持。它们明显不同于 20 年代前苏联电影工作者的及其后来的社会主义现实主义作品，在题材和主题上都不相同，尤其是具有强烈的个体和私人性，而不是公众和社会性。个体在塔尔可夫斯基心目中的地位远远超过了社会，而社会也只有通过个人才有所体现。因此我们不能将他与爱森斯坦、普多夫金或杜辅仁科相比较，而更应该将他同伯格曼和其他欧洲导演相提并论。但从许多方面来说，他的创作都是独一无二的。

塔尔可夫斯基去世时，他的祖国正以不可想象的速度经历着剧烈的变革。1991 年的一次未遂政变旨在逼迫戈尔巴乔夫下台，并扭转他所开展的变革，前苏联已不复存在，

由12个自治共和国取代。

20世纪90年代，俄罗斯的政治和经济生活都几乎处于无政府状态，而其电影创作仍未停止，这真是个小小的奇迹。虽然电影的制作数量大幅下降（从1990年的300部降至90年代中期的100部），但制作水平却一直保持稳定。由于过去由国家控制的庞大电影工业已不复存在，电影工作人员开始寻求与欧洲合作的机会，电影节和大奖被建立起来，电影业也欢迎电视台的投资和展映。1996年，一个新的国家资助组织（Roskomkino）建立起来。1997年，尼基塔·米哈尔科夫（Nikita Mikhalkov）被选举为俄罗斯联邦电影工作者联盟（Union of Film Makers of the Russian Federation）的主席，并开始了电影工业的全面改革，包括影院的建设和整修，对视频进行征税和出售给电视台以给新制作的影片补贴，等等。到2004年，莫斯科电影制片厂（Mosfilm Studios）的13个摄影棚的预订基本达到了其使用极限，其一半设施用于电视连续剧的拍摄，另一半用于电影长片的拍摄。

所有这些举措都取得了显著的效果。许多影片，如谢尔盖·波德罗夫（Sergei Bodrov）的《高加索俘虏》（Prisoner of the Mountains, 1996）和安德烈·萨金塞夫（Andrei Zvagintsev）的《回归》（The Return, 2003）都享誉世界。2002年俄罗斯导演亚历山大·索科洛夫（Alexander Sokurov）通过影片《俄罗斯方舟》（Russian Ark）营造了一种国际情感，影片是在圣彼得堡（St. Petersburg）的冬宫（Hermitage Museum）拍摄的。他将数码相机固定在稳定设备上拍摄，整部96分钟的电影是一镜到底的。镜头从这座宫殿建筑的一个房间穿行到另一个房间，以展示在俄罗斯历史上标志着重大事件和人物的不同活动（图14.10）。一直身着历史服装的庞大的演员队伍参与了这一力作的拍摄，向人们显示俄罗斯过去和现在的强盛。

过去的40年中，波兰、捷克共和国和俄罗斯的电影都出现了间歇期，此间批判性的自我检讨、质疑，甚至绝望都出现过。通常，这些质疑、批评和讽刺似乎都非常坦诚地指向西方人，他们的偏见和无知使其无法了解这些国家社会和政治的实际运行情况。此外，在前苏联集团内部同样有着数量惊人的形式上的实验和个人风格的发展，它们都显得暧昧而模糊。在这些国家中，法国新浪潮影响了电影制作人的创作和观众的反应。

从20世纪50年代末开始，东欧国家，加上法国和意大利都完成了自己的新浪潮运动。除明显的区别外，这些国家运动中所共有的一个元素就是对于影片中个人表达的重新强调——导演就是艺术家。另一个共同之处就是新方法和新技术的使用，预示着这些运动对之前传统的蔑视以及与传统形式的决裂。通常来自于大陆这些国家（东部和南部）的最有趣和最著名的电影都与商业策划的娱乐项目相背离。相反，他们试图直接提供各种艺术品中所探寻的道德、伦理和审美寄托。正是这些特性加在一起大致代表了新浪潮，



图 14.10 《俄罗斯方舟》，俄罗斯，2002，亚历山大·索科洛夫

或当代电影或现代电影，对这些术语人们都已逐渐了解。

20 世纪 90 年代，东欧的两部电影囊括了这些国家正在面临的挑战以及这些挑战所带来的审美形式。米尔科·曼彻夫斯基（Milcho Mikhlov）的《暴雨将至》（*Before the Rain*, 1994）和谢尔盖·波德罗夫的《高加索俘虏》讲述的都是基督教徒和穆斯林之间的宗教纷争，其中前者的故事发生在马其顿（Macedonia），后者发生在俄罗斯的高加索山脉（Caucasian Mountains of Russia）。两部都表现了两个家庭被逼到极致以至于屠杀自己亲戚的境地。两部影片都将其野蛮的故事背景设在贫瘠的山区，以将交战的各方隔离开，他们在向自然讨生计的世界中几乎无所作为。这些规模庞大的壮丽背景使得角色的行为与其周围的强大力量相比显得那么微不足道和毫无用处。除了这些通过粗糙的舞台布景和演员表演传达出的宿命论信息之外，两部影片都详述了处在冲突对立面上的青年男女的爱情故事，这似乎给了他们一种精神的（如果不是物质的）救赎。影片似乎是在论述，正如分裂和分歧招致破坏一样，联合就预示着迎接更美好的世界的希望。这种信仰可能就是支撑着东欧国家进行电影制作的动力。影片也是一种建立联系的方法，通过电影在动荡的国家之间建立更大的联结，这会形成更大的世界，而各个国家都是其中的一部分。

这一时期的主要电影作品

波兰

1954

《一代人》(Pokolenie, 安德鲁·瓦依达)

1956

《下水道》(安杰伊·瓦依达)

《铁轨上的男人》(Man on the Tracks/
Człowiek na torze, 安杰伊·蒙克(Andrzej
Munk))

1958

《灰尘与钻石》(Popioły diament, 安德
鲁·瓦依达)

《楼》(House/Dom, 瓦莱利安·博罗夫奇
克)

1960

《倒霉》(Bad Luck/Zezowta szczęście,
安杰伊·蒙克)

1961

《修道院长约安娜》(Matka Joanna
od aniołów, 耶尔齐·卡瓦莱罗维奇)

1962

《水中刀》(Noz. w wodzie, 罗曼·波兰斯
基)

1963

《女旅客》(Passenger/Pasazierka, 安杰

伊·蒙克)

1964

《没有特殊的标记》(Rysopis, 杰兹·斯
科利莫夫斯基)

1965

《萨拉戈萨的手稿》(Rekopis znaleziony
w Saragossie, 沃依切奇·杰兹·哈斯)

《没有对手的比赛》(Walkower, 杰
兹·斯科利莫夫斯基)

1968

《一切皆可出售》(Wszystko na sprzedaż,
安杰伊·瓦依达)

1969

《水晶的结构》(The Structure of Crystal/
Struktura kryształu, 克日什托夫·扎努西
(Krzysztof Zanussi))

1970

《战后风景》(Krajobraz po bitwie, 安杰
伊·瓦依达)

1973

《灵性之光》(Illumination/Illuminacja,
克日什托夫·扎努西)

1977

《大理石人》(Człowiek z marmuru, 安杰

伊·瓦依达)

1980

《合同》(The Contract/Kontract, 克里日托夫·扎努西)

1981

《机遇之歌》(Blind Chance/Przypadek, 克日什托夫·基耶斯洛夫斯基)

《铁人》(安杰伊·瓦依达)

1984

《无休无止》(Bez Konca, 克日什托夫·基耶斯洛夫斯基)

《寂静太阳年》(The Year of the Quiet Sun/Rok spokojnego slonka, 克里日托夫·扎努西)

1988

《杀人影片》(Krotki Film o zabi janiu, 克日什托夫·基耶斯洛夫斯基)

《爱情短片》(Krotki Film o milosci, 克日什托夫·基耶斯洛夫斯基)

1990

《柯扎克》(Korczak, 安杰伊·瓦依达)

《无声的接触》(The Silent Touch/Dotknieci, 克里日托夫·扎努西)

1991

《薇若妮卡的双重生活》(Podwojne zycie Weroniki, 克日什托夫·基耶斯洛夫斯基)

《30个门钥匙》(30 Door Key/Ferdydurke,

杰兹·斯科利莫夫斯基)

1993

《蓝色情迷》(Trzy Kolory: Niebieshy, 克日什托夫·基耶斯洛夫斯基)

1994

《红色情迷》(Trzy Kolory:Czerwory, 克日什托夫·基耶斯洛夫斯基)

《白色情迷》(Trzy Kolory:Bialy, 克日什托夫·基耶斯洛夫斯基)

1997

《爱情故事》(Love Stories/Historie milosne, 杰吉·斯图尔(Jerzy Hoffman))

1999

《塔杜施先生》(Pan Tadeusz, 安杰伊·瓦依达)

《火与剑》(With Fire and Sword/Ogniem i mieczem, 杰吉·霍夫曼(Jerzy Hoffman))

2002

《钢琴家》(Pianista, 罗曼·波兰斯基)

2004

《我的Nikofor》(My Nikofofor/Moj Mikofofor, 克日什托夫·克劳斯(Krzysztof Krause))

2007

《卡廷森林大屠杀》(安杰伊·瓦依达)

捷克斯洛伐克 / 捷克共和国

1964

《黑彼得》(Black Peter, 米洛斯·福尔曼)

《夜之钻》(Diamonds of the Night, 扬·内梅克)

1965

《内心深处的光照》(Intimitri osv ě teni, 伊凡·派瑟)

《金发女郎之恋》(Lasky jedne plavovlasky, 米洛斯·福尔曼)

《大街上的商店》(Obchod na korze, 扬·卡达尔和艾玛·克洛斯)

1966

《紧盯着火》(Ostre sledovane vlaky, 伊利·曼佐)

《黛西丝》(Sedmikrrasky, 薇拉·齐蒂洛瓦)

《派对客人失踪事件》(Oslavnosti a hostech, 扬·内梅克)

1967

《消防员舞会》(Hori ma panenka, 米洛斯·福尔曼)

1976

《禁果游戏》(Ovoce strp, i rakslucj jime, 薇拉·齐蒂洛瓦)

1987

《爱丽丝》(Neco z Alenky, 杨·史云梅耶)

1997

《纽扣人》(Knoflikari, 彼得·兹蓝卡)

《科里亚》(Kolja, 扬·斯维拉克)

1998

《小陷阱》(Traps/Pasti, pasti, pasticky, 薇拉·齐蒂洛瓦)

1999

《傻子上路》(Navrat idiota, 沙萨·吉狄安)

2000

《分道不扬镳》(Divided We Fall/Musime si pomahat, 扬·霍布雷克)

2001

《天堂禁恋》(Ban from Paradise/Vyhnani z raji, 薇拉·齐蒂洛瓦)

2004

《翻筋斗》(Horem padem, 简·列贝奇科)

2005

《幸福这玩意》(Something Like Happiness/Stesti, 博赫丹·斯拉马(Bohdan Slama))

2006

《我曾伺候过英国国王》(I Served the King of England/Obsluhoval jsem anglickeho krále, 伊利·曼佐)

前苏联 / 俄罗斯

1957

《雁南飞》(The Cranes Are Flying/Letyat Zhuravli, 米哈伊尔·卡拉托佐夫 (Mikhail Kalatozov))

1959

《士兵之歌》(Ballad of a Soldier/Ballada o soldate, 格·丘赫拉依)

1962

《伊万的童年》(Ivanovo detstvo, 安德列·塔尔可夫斯基)

1964

《遗逝先人的身影》(Teni zabytykh predkov, 谢尔盖·帕拉杰诺夫)

1966

《安德烈·卢布廖夫》(安德列·塔尔可夫斯基)

1969

《石榴的颜色》(Tsvet granata, 谢尔盖·帕拉杰诺夫)

1972

《飞向太空》(Solyaris, 安德列·塔尔可夫斯基)

1974

《镜子》(Zerkalo, 安德列·塔尔可夫斯基)

1976

《升天》(Voskhozhdenie, 拉莉萨·舍皮蒂柯)

《爱情的奴隶》(A Slave of Love/Raba lubvi, 尼基塔·米哈尔科夫)

1979

《莫斯科不相信眼泪》(Moscow Does Not Believe in Tears/Moskva slezam ne verit, 弗拉基米尔·缅绍夫 (Vladimir Menshov))

1983

《永别》(Proschchanie, 拉莉萨·舍皮蒂柯)

1984

《苏拉母城堡的传说》(The Legend of Suram Fortress/Legenda o Suramskoi kreposti, 谢尔盖·帕拉杰诺夫)

1988

《堕落的小怀莎》(Little Vera/Malen' kaya, 瓦西里·皮楚拉 (Vasili Pichul))

1991

《蒙古精神》(Urga, Territory of Loce/Urga, Territoriya lyubvi, 尼基塔·米哈尔科夫)

1996

《高加索俘虏》(Kavkazskii plennik, 谢尔盖·波德罗夫)

1997

《母与子》(Mother and Son/mat' i syn, 亚历山大·索科洛夫)

1998

《无声的世界》(The Land of the Deaf/Strana glukhikh, 瓦西里·皮楚拉)

1999

《西伯利亚理发师》(The Barber of Siberia/Sibirshi tsiriul' nik, 尼基塔·米哈尔科夫)

2002

《俄罗斯方舟》(Russkij kovcheg, 亚历

山大·索科洛夫)

2003

《回归》(Vozvrashcheniye, 安德烈·萨金塞夫)

2007

《亚历山大》(Alexandra/Alexsandra Alexander Sakura, 亚历山大·索科洛夫)
《蒙古王》(Mongol, 谢尔盖·波德罗夫)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1963 新一代捷克斯洛伐克电影人崭露头角

1990s 波兰电影人发展出“道德焦虑电影”

1996 俄罗斯国家资助组织成立，专为电影制作提供赞助

政治

1955 东欧社会主义国家签署华沙条约 (Warsaw Pact)

1956 波兰波兹南事件导致 50 多人死亡

1980 波兰造船厂的骚乱促成了团结工会的建立

1981 波兰发布戒严令

1989 匈牙利开放奥地利边境

1989 柏林墙被推倒

1990 捷克斯洛伐克被改名为捷克和斯洛伐克联邦共和国，并举行全国首次大选

1990 团结工会领导人莱赫·瓦文萨（Lech Walesa）当选为波兰总统

1991 俄罗斯因前苏联解体而独立。华沙条约组织解体

1991 前苏联军队开始撤出波兰

2003—2004 一系列自杀式爆炸导致俄罗斯数百人死亡

2004 波兰、匈牙利和捷克共和国加入欧盟

科学与技术

1957 前苏联开始人造卫星计划

1961 前苏联宇航员尤里·加加林（Yuri Gagarin）绕地球飞行

第 15 章

印度：人民的电影

1956—

1956 年，年轻导演萨蒂亚吉特·雷伊（Satyajit Ray）的处女作《道路之歌》（*Pather Panchali*）在戛纳电影节上获得“最佳人文纪录片奖（best human document）”，自此，西方国家开始关注印度的电影产业。在《道路之歌》之前亮相银幕的影片是黑泽明的《活人的记录》（*I Live in Fear*）。与黑泽明的作品不同，雷伊的影片并不代表本国电影产业，而是与之完全脱离。《道路之歌》以其对社会的深切关注，以及对非专业演员和外景拍摄的使用，缅怀了意大利新现实主义影片。而此时，印度那些大制片厂都在制作风格迥异的影片。

15.1 行业现状

印度电影拥有庞大的观众群，每天约 1200 万人次。2007 年，印度电影制作的税收达 13 亿美元。为了满足观众需求，印度制作的电影数量高于其他任何国家，目前每年大约发行 800 部影片。孟买（Bombay，现在英文称 Mumbai）是印度电影制作中心，主要为大众提供大手笔的豪华影片，并因此被戏称为“宝莱坞（Bollywood）”。宝莱坞影片拥有大约 36 亿观众，这些观众既有国内电影爱好者，也有来自埃及、南非、东欧以及斐济

群岛 (Fiji Islands) 的影迷。截至 2004 年, 宝莱坞有 15%~20% 的利润来自海外。与宝莱坞影片的“全印度 (all-India)”倾向相比, 加尔各答 (Calcutta)、马德拉斯 (Madras) 等小制作中心推出的影片则主要以特定地域的人们为受众, 涉及 16 种官方认可的语言。有时, 这些地域性影片也能成为宝莱坞式的大片。电影时长通常为 3 小时, 尽可能为人们提供整晚的娱乐。乡村地区的场地条件极为落后, 印度电影制作人伊斯梅尔·莫香特 (Ismael Merchant) 写到: “有时候就用木头作支架, 加一个铁皮屋顶, 但村民们被影片所吸引, 有的坐在地上, 有的坐在板凳上, 期待着影片将他们带到另一个世界。”

英国对印度的殖民统治直到 1947 年才结束, 在这种环境下, 电影是印度唯一获得发展的民族产业。作为一种殖民文化形态, 国家许多盛行的娱乐方式都来自西方模式。但是, 莫罕达斯·甘地 (Mohandas Gandhi) 和贾瓦哈拉尔·尼赫鲁 (Jawaharlal Nehru) 领导的自由力量发起运动, 呼吁人们支持国货, 抵制外国进口产品。受此次运动中“抵制英货 (swadeshi)”这一政治哲学鼓舞, 印度本土的艺术形式也日渐繁荣。因此, 尽管国家有关政策一直对电影行业征收重税, 并制定严格的审查法, 而且不提供任何资助, 还是有相当多的印度观众对本国电影的喜爱胜于对外国电影。

1913 年, 民族主义者明确表示: 他们希望给未来的印度电影制作赋予一个确切的定义。同一年, 被称为“印度电影之父”的巴尔吉 (D. G. Phalke) 拍摄了影片《哈里什昌德拉国王》(Raja Harishchandra)。巴尔吉在作品中表明对“抵制英货”政策的支持, 他从一部西方宗教传奇中获得灵感, 意欲创作一部关于印度宗教的影片。事后, 巴尔吉回忆起自己当初的想法时说: “我们这些印度之子能否在银幕上见到我们自己的形象呢?” 影片一经发行便获得了极大的成功, 在众多的印度影片中, 《哈里什昌德拉国王》是第一个以印度神话为主题的影片。之后, 印度又推出了一些其他题材的电影, 包括宗教电影 (《不灭的火焰》(Sant Tukaram), 森达拉姆 (V. Shantaram), 1936)、社会电影 (《两亩地》(Two Acres of Land), 比麦尔·洛伊 (Bimal Roy), 1953)、传奇情景剧 (《印度之母》(Mother India), 梅赫布·罕 (Mehboob Khan), 1957), 以及历史电影 (《莫卧儿大帝》(Mughal-e-Azam), 凯·阿西夫 (K. Arif), 1960)。

流行的印度影片在语言上具有多样化的特点, 因此有时被称作“马萨拉电影 (masala film)”, 它混合了音乐、舞蹈、喜剧、浪漫以及家庭情景剧等元素。所有这类电影都含有许多配乐歌曲 (有时称歌舞场面, 或音配画), 这种惯例无疑能够有助于使用各种语言的观众理解电影的内容。知名度较高的明星以及豪华的背景和服装都增加了影片的吸引力, 播放的歌曲也为影片增色不少, 他们独特而又令人熟悉的声音就是歌舞镜头中明星们的配音。在表现其历史的影片《印度电影》(Indian Film) 中, 埃里克·巴尔诺 (Erik Barnouw) 和 S. 克里希纳斯瓦米 (S. Krishnaswamy) 发现, 每部电影都需要至少一



图 15.1 《流浪者》，印度，1951，拉兹·卡普尔；纳尔吉斯

位明星、6 首歌曲、3 支舞蹈。最受欢迎的电影主题包括穷困乡村的困境、女性地位和等级制度等。

此类影片的代表作之一是拉兹·卡普尔 (Raj Kapoor) 于 1951 年执导并主演的《流浪者》(Awaraz/The Tramp)，剧本由左翼作家艾哈迈德·阿巴斯 (Ahmad Abbas) 创作 (图 15.1)。影片探讨的主题是在人类性格形成中起决定性作用的是社会环境而非遗传基因，这是印度等级制度的关键所在。拉普尔在影片中饰演法官拉贡纳特 (Raghunath) 的儿子拉杰 (Raj)，而拉贡纳特则由拉普尔的亲生父亲普里特维·拉普尔 (Prithviraj Kapoor) 饰演。被法官父亲遗弃的拉杰陷入贫困，继而成了一名罪犯。之后，拉杰因谋杀罪出现在父亲法庭的被告席上，当时为他辩护的是法官的养女——律师丽达 (Rita，由影星纳尔吉斯 (Nargis) 饰演)，拉杰和丽达陷入了爱河。最后，一直认为在个人性格形成过程中遗传的作用比外界环境重要的法官拉贡纳特反思了自己的观点，承认并接纳了儿子。尽管拉杰因罪被判处 3 年徒刑，但丽达承诺会等他出来。法官的名字让人回想到监管印度等级制度的神灵，创造了象征性的意义。

社会进步的寓言在奢华的背景下上演，而这一背景中透露出的悲观信息又驳斥了这一进步。丽达居住在法官的家中，这个房子犹如宫殿一般，铺着大理石地板的房间宽敞明亮，楼梯一尘不染。恋人们沐浴在柔和浪漫的灯光里，唱着梦想的歌谣。一系列的美梦以表现主义的手法揭示了拉杰心中的痛苦，表现了天堂和地狱对比强烈的景象。借助情节戏剧家查理·卓别林的手势和表情，拉普尔本人表现出一种充满生气的力量，掩饰了人物处于困境的严肃性。与其他印度电影一样，《流浪者》像是一个糖衣片，在空虚的景观下暗藏着社会改革的信息。

15.2 黄金时代的电影导演

第二次世界大战以及随后的独立运动在很多方面都影响了印度电影的发展。战时的经济动乱致使大制片厂倒闭，进而一些独立制片公司开始兴起（与好莱坞电影产生的情形类似）。此外，以尼赫鲁为首的政府的调查报告推出了具有前瞻性的政策，并以此规范印度电影文化的发展。最终，一所电影学校在浦那（Poona）建立，政府的财政支持也逐渐到位以鼓励电影创新。同时，一个激进的平民阶层组织——印度人民戏剧协会（Indian People's Theater Association，简称 IPTA）兴起。印度人民戏剧协会把民族艺术与国际先锋派手法融合在一起，这一理念被同时应用到电影和舞台剧中。他们的政治纲领将 1943 年毁灭性的饥荒作为突破口，强调农村行动主义。印度许多颇具影响的导演都与这场运动有关，包括梅赫布·罕、古鲁·度特（Guru Dutt）、姆里纳尔·森（Mrinal Sen）、李维克·吉哈塔克（Ritwik Ghatak）、山亚姆·班尼戈尔（Shyam Benegal）。影片《大地的孩子》（*Children of the Earth*, 1946）是印度人民戏剧协会资助的第一部电影，导演是该协会的秘书阿尔迈德·阿巴斯（K. A. Abbas），该片讲述了一个孟加拉移民之家的故事。这部影片的广告语是印度人民戏剧协会的宣传口号“人民戏剧打造人民之星（People's Theater Stars the People）”。

古鲁·度特是印度艺术电影发展中的一个过渡性人物，有时被人们称为印度的道格拉斯·薛克，因为他那些风格严谨的情景剧可以使人回忆起薛克于 20 世纪 50 年代在美国拍摄的女性电影。与薛克一样，自编自导自演的度特一直关注当时的社会道德观念，尤其是女性与穷人的困境以及殖民主义者的思想。度特的主角具有典型的艺术家形象，他们自身毫无缺点但是却为社会所束缚和控制。1959 年，度特的自传体影片《纸花》（*Paper Flowers*）票房惨遭失败。之后，尽管人们普遍认可他在《千种风情更与何人说》（*King, Queen, and Slave*, 1962）等影片上的实力，度特还是一直拒绝接受导演的称号。1957 年拍摄的影片《诗人悲歌》（*Pyaasa*）是他事业上的顶峰之作。

度特的电影具有浪漫而感伤的风格。以《纸花》为例，影片以这样一个画面开始和结束：某个夜晚，身为导演的男主角（度特饰）重访自己陈旧的工作室，在这个巨穴式的空间中，他被宽阔的区域以及朦胧的暗影所包围，内心中充满了渴望和遗憾。度特的妻子吉塔（Geeta）唱了很多令人难以忘怀的曲子，为这些影片增添了强大的情绪感染力。

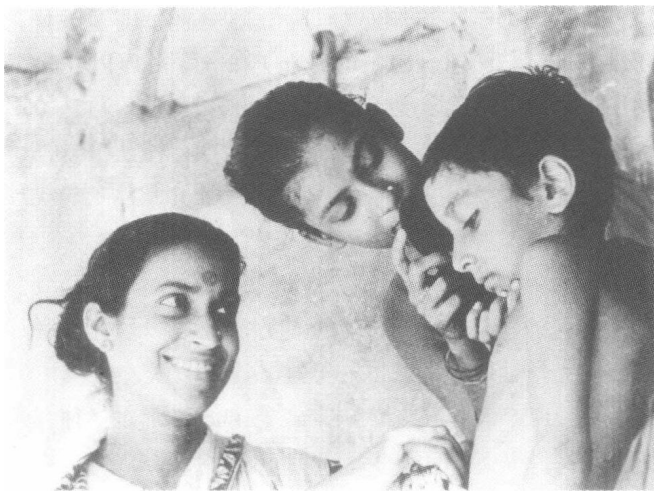
度特的创作风格不仅仅只是好莱坞模式的印度变体，还独具印度特色。电影评论家拉维·瓦苏德万（Ravi Vasudevan）在一篇关于印度电影传统的文章中发现，印度影片中凝视的处理缘于印度宗教中“darsana”这个仪式。darsana 指的是朝奉者在获得批准的情况下，仰望神灵（或其他权威），期待神灵回应的凝视以表示接受他们的虔诚。不平等的地位关系通过这种方式得以确立。电影中剪辑机制是以角色的目光来象征宗教关系。以《诗人悲歌》为例，通过这种方式，宗教式凝视创造叙事冲突，并加以圆满解决。在关键的一场戏里，影片的女主角——妓女古拉（凡伊芳姐·李曼（Waheeda Rehmann）饰）凝视着她无比崇拜的维杰（度特饰，图 15.2a）。然而维杰却未留意她的敬仰，也没有以目光给她回答（图 15.2b）。直到影片结尾处，维杰深受感动，长久而充满爱意地望着古拉，两个人心灵交汇（图 15.2c 和 d）。通过这种方式达到的和谐保持了男性的支配地位（将他视为神的替身），同时也把女性融入它的空间里。这种风格独特的印度影片文法将男性作为欲望的代表，女性则成了凝视者。当我们讨论由英国电影学者劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）在第 18 章提出的凝视理论的时候，我们可以发现好莱坞影片中的凝视与印度影片中的截然不同。

度特与其他印度人民戏剧协会的成员一起，帮助印度电影的思考方式朝着一个崭新的方向过渡。在此基础上，印度电影进入了一个新时期。颇具讽刺意味的是，最先在国际电影节上有所突破的印度电影制作人却与这些发展毫无关联。从一开始，萨蒂亚吉特·雷伊（Satyajit Ray）就独树一帜，作为一个职业的商业化艺术家，他既是加尔各答电影协会（Calcutta Film Society）的奠基人，也是一个深爱电影的人。他尽可能地利用业余



图 15.2a-d 《诗人悲歌》，印度，1957，古鲁·度特；a. 凡伊芳姐·李曼 b. 古鲁·度特 c. 李曼 d. 度特

图 15.3 《道路之歌》，印度，1955，萨蒂亚吉特·雷伊；卡鲁纳·曼纳杰 (Karuna Manerji)、乌玛·达斯·古普塔 (Uma Das Gupta)、苏·班纳杰 (Subir Banerji)



时间欣赏电影，尤其关注美国导演约翰·福特 (John Ford)、威廉·惠勒 (William Wyler)、弗兰克·卡普拉 (Frank Capra)、约翰·休斯顿 (John Huston)、比利·怀尔德 (Billy Wilder) 等人的作品。对他影响最大的影片是佛拉哈迪 (Flaherty) 执导的《北方纳努克》、让·雷诺阿 (Jean Renoir) 的《南方人》(The Southerner) 以及卓别林的所有影片。

1950 年，雷伊与正在加尔各答拍摄影片《河》(The River) 的雷诺阿相遇，雷诺阿不仅给予雷伊极大的鼓励，还允许他在现场观看拍摄。之后，雷伊被他所在的广告公司派往位于英国伦敦的总部并在那里度过了 6 个月的时间。在伦敦，雷伊与重要的英国电影评论家和理论家交流，而且每天都去看电影。雷伊说，对他启发最大的是维托里奥·德·西卡 (Vittorio de Sica) 与塞萨·扎瓦蒂尼 (Cesare Zavattini) 共同制作的影片《偷自行车的人》(The Bicycle Thief)。这部影片所展现的新现实主义原则形成了雷伊的电影制作理念。“对于那些严肃的、有社会意识的电影制作人来说，不能长时间地蜷缩在幻想中，他必须面对事实，调查事实，证明事实，筛选事实，并从中取材制作电影。”

在回国的船上，雷伊撰写了剧本《道路之歌》的第一稿，它改编自一部流行小说 (图 15.3)。从演职人员到影片的规模，该片几乎可以说是一部业余影片，其中只有两位专业演员，而 8 位工作人员中，只有艺术家导演一个人属于专业人士，摄影师也是一个业余摄影师。为了给摄影师展示自己期待的效果，从未导演过影片的雷伊从摄影机的角度用笔墨勾勒。这部影片拍摄历时 4 年，曾多次因为资金短缺而被迫停止。最终，资金还是用光了。在雷伊即将放弃的时候，西孟加拉政府 (West Bengal) 同意以收购影片所有权为条件，为雷伊提供资助。

作为三部曲的第一部，影片《道路之歌》讲述了一个孟加拉五口之家的故事。故事

开始的时候，主角阿菩（Apu）只有12岁左右，而影片结束时阿菩的儿子已经12岁了。社会、宗教以及经济问题都融合在了这个家庭的日常生活细节中。

雷伊的三部曲由多个独立的事件组成，从常理上讲，影片没有一个完整故事。《道路之歌》的结尾处，一直在外赚钱养家的阿菩的父亲终于回家了。父亲在外奋斗的那段时间里，年迈的姑妈去世，更为残酷的是，可爱的大女儿因为淋雨感染肺炎而死。父亲、母亲和阿菩为严峻的经济形势所迫，将仅有的一点物品装上牛车，前往巴拿勒斯（Benares）。而在《不可征服的人》（Aparajito）开始不久，父亲就去世了。影片其余的部分保持了哀伤的基调，主要描述阿菩对西方化教育的向往，母亲对阿菩的依赖，以及由此产生的矛盾。《阿菩的世界》（The World of Apu）则围绕阿菩的成年生活，包括他在加尔各答的生活以及他的婚姻生活。故事以妻子难产死后阿菩与儿子的关系结尾。

雷伊在影片中舍弃了应用广泛的印度语（Hindi），选择了只有少数观众能够理解的孟加拉语（Bengali）对话。与意大利电影制片人相似，雷伊后来也将注意力由穷人转移到中上层人民身上，并且不再关注物质，而是侧重精神和心理主题。影片《女神》（Devi/The Goddess, 1960）描述了一位笃信宗教的封建老人的幻想，他一直认为自己的儿媳妇是一个女神。雷伊的第一部彩色影片《干城章嘉峰》（Kanchanjunga, 1962），以及随后的《孤独的妻子》（Charulata/The Lonely Wife, 1964）、《森林中的日与夜》（Days and Nights in the Forest, 1970）和《家与世界》（Home and the World, 1984）都关注了复杂而动荡不安的家庭、婚姻以及富人和知识分子的性关系。与日本导演小津安二郎（Ozu）相似，雷伊将印度的变化以及东西方文化的奇特混合视为英国殖民遗产。以影片《音乐室》（The Music Room, 1958）为例，该片描述了逐渐衰退的封建文化，主角是英国占领下的印度最后一个地主贵族，其中有一段传统的印度音乐。影片《棋手》（The Chess Players, 1977）的背景是英国殖民势力扩张的19世纪的印度。女性角色也一直是雷伊关注的内容。影片《大都会》（The Big City, 1963）表现了雷伊对女性、工作，以及女性脱离男权社会的传统角色获得独立的态度。

15.3 新印度电影

从某种意义上说，雷伊可以算是一个孤立的人物，他反对那些定义印度电影的方法。然而，他精炼的制作风格却影响了许多人，尤其是那些有政治背景的导演。在

1969年至1970年间，被称为“新印度电影（New Indian Cinema）”或者说是“平行电影（Parallel Cinema）”的印度电影得以发展，并得到了国家电影发展机构（National Film Development Corporation）的资助，最近又获得了政府资助的 Doordarshan 电视网络的支持。李维克·吉哈塔克和姆里纳尔·森被认为这一运动的奠基人。其他与新电影有关的优秀导演包括山亚姆·班尼戈尔（《种子》（Ankur），1974）、曼尼·考尔（Mani Kaul）（《日常的面包》（Our Daily Bread），1969），以及库马尔·夏哈吉（Kumar Shahani）（《印度歌舞》（The Wave），1984）。

1976年，导演李维克·吉哈塔克去世，虽然他一生只执导了8部故事影片，但是制作了很多纪录片，同时还为其他故事片撰写剧本。实际上，他所有的影片都在描述国家分裂后，孟加拉的社会压力和混乱。作为一个活跃的马克思主义者，1947年印度与巴基斯坦的分裂在他的生活和作品中刻下了深深的痕迹，也使他与家人背井离乡。影片《云遮星》（The Cloud Capped Star，1960）是他最出色的影片之一，回顾了分裂给个人和社会带来的混乱。影片重点描绘的是一群生活在加尔各答边缘贫民区的孟加拉难民。这些人过去都是受人敬仰的中产者，如今却陷入困境。通过描述这个家庭无休止地剥削他们的长女妮塔（Neeta，由孟加拉明星萨里塔·乔杜里（Supriya Choudhury）饰，图15.4），吉哈塔克严厉地批评了家庭生活的压迫性。在影片中，妮塔为父母和兄弟姐妹牺牲了一切，结果却毁掉了自己的生活。许多隐喻暗示地将妮塔的困境与印度女神杜尔伽（Durga）相比较。吉哈塔克在影片中也加入了一些象征性的声音，其中颇为引人注意的是妮塔的家人以一种极为恶劣的方式剥削她时的鞭子声。

导演姆里纳尔·森一生大约执导了25部影片（也可能更多），尽管同为孟加拉人，但他的影片风格与雷伊和吉哈塔克的影片风格截然不同。姆里纳尔·森同样是一位马克



图 15.4 《云遮星》，印度，1960，李维克·吉哈塔克；萨里塔·乔杜里

思主义者，有一段时间，他在内容和形式上尝试法国导演让·吕克·戈达尔的模式，意欲创作革命电影。《铁汉柔情》（*Bhuvan Shome/Mister Shome*, 1969）是他最成功的一部影片，也是印度政府资助的第一部低预算电影（图 15.5），影片标题指代的人物是印度铁路上的一个高级执行官。这个长官到乡下度假，并被那里的人和生活方式，尤其是被那个低级职员年轻鲁莽的妻子的行为所改变。这部电影情节非常有趣，同时也很抒情。《寻找饥荒》（*In Search of Famine* 1980）讲述的是一个电影制作人拜访一个乡村并希望村民能够通过演出再现 1943 年饥荒的故事（影片主题与 1973 年雷伊创作的《遥远的雷声》（*Distant Thunder*）相似）。城市的电影工作人员和乡村题材相互作用并产生了冲突，最终迫使工作人员放弃现实记录，回到工作室虚构的世界里。整部影片弥漫着一种辛辣的嘲讽。1983 年的影片《坎大哈》（*The Ruins*）不像姆里纳尔·森一般影片那样注重说教，但关注的同样是城乡之间的关系。一个在城市出生的摄影师和几位朋友一起在乡下一个荒废的庄园度过周末，在那里他遇到一个被未婚夫遗弃的孤单女孩，女孩努力地维持着病重母亲的生命，希望有一天未婚夫能够回心转意。影片《基因狂想曲》（*Genesis*, 1986）的背景也是一片废墟，那里有一个被遗弃很久的城镇，两个男人和一个女人试图让这个城镇恢复生机，但最终以失败告终。

在新印度电影发展的同时，流行电影仍然保持兴盛的势头。近几年，泰米尔（Tamil）的影片已经抓住了公众的想象。20 世纪 50 年代至 20 世纪 60 年代间，泰米尔的明星政治人物 M·G·拉马查德南（M. G. Ramachandran）推出了一系列广受欢迎的历史题材电影，其中有些影片获得了达罗毗荼进步联盟（DMK）的支持，并且从一个新的角度展现了泰米尔的历史。20 世纪 90 年代，泰米尔电影制作人曼尼·拉特纳姆（Mani Ratnam）已经崭露头角，尤其是他执导的影片《洛加》（*Roja* 1992）引起了广泛的争议，



图 15.5 《铁汉柔情》，印度，1969，姆里纳尔·森；苏哈西尼·穆莱（Suhasini Mulay）



图 15.6 《孟买》，印度，1995，曼尼·拉特纳姆；阿凡德·斯瓦米（Arvind Swamy）和曼尼莎·科伊瑞拉尔（Manisha Koirala）



图 15.7 《季风婚宴》，印度，2001，米拉·奈尔

该片揭示了印度教徒与穆斯林的紧张关系。1995 年的影片《孟买》（*Bombay*）着重描述了 1993 年印度教徒和穆斯林之争的细节（图 15.6）。受到音乐录影带的影响，拉特纳姆形成了一种时髦有魅力的风格，果断地混合了完全不同的因素，包括愉悦的爱情故事，过度夸张的情景剧，以及尖锐的社会批评。1998 年，他以影片《迪尔·瑟》（*Dil Se*）触及了一个热门政治话题，讲述的是一个印度记者爱上一个克什米尔（*kashmiri*）恐怖主义分子的故事。

彼时的另一个趋势是旅居海外的印度人制作电影的活动。其中较为杰出的是两位女性导演：米拉·奈尔（*Mira Nair*）和迪帕·梅塔（*Deepa Mehta*）。米拉·奈尔以 1988 年的影片《早安，孟买！》（*Salaam Bombay!*）获得了国际性的成功。影片启用了——一个生活在现实贫民窟中的男孩，刻画了印度孤儿和遗弃儿的悲惨生活。20 世纪 90 年代的大部分时间，米拉·奈尔都在美国工作，专注于种族宗教主题，相关作品包括使丹泽尔·华盛顿（*Denzel Washington*）和萨里塔·乔杜里（*Sarita Choudhury*）一举成名的影片《密西西比风情画》（*Mississippi Masala* 1991）。2001 年，她回到祖国并拍摄了彩色影片《季风婚宴》（*Monsoon Wedding*，图 15.7），该片获得了当年的威尼斯电影节金狮奖。迪帕·梅塔以加拿大的多伦多为拍摄地，拍摄了一些颇有争议的印度影片。1996 年，迪帕·梅塔拍摄影片《爱火》（*Fire*，图 15.8），讲述了两个女人之间的爱情。这部影片因其对待传统女性的方式受到了严厉的批评，它将同性恋女性与女神相比，在印度引起了轰动。随后在 1998 年，梅塔以电影《大地》（*Earth*）延续了这一题材，这部影片讲述了位于拉哈尔（*Lahore*）的一个女孩的故事。女孩在印巴分裂后被卷入宗教和文化斗争。

印度电影整体的轨迹显示了日益增长的巴尔干化（*Balkanization*）趋势。雷伊和“新电影运动”已经将“流行观众”和“高雅观众”分离开来，地域性、流散性的电影制作

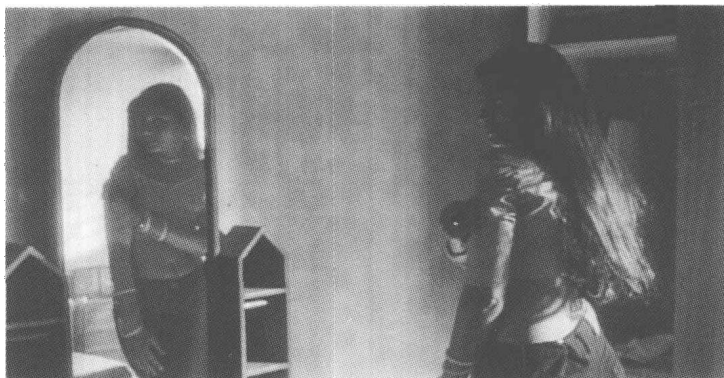


图 15.8 《爱火》，印度，1996，迪帕·梅塔；娜迪塔·达斯（Nandita Das）

传统需要不同的语言、宗教和文化传统。但是印度是一个统一又富有多样性的国家。印度公众对歌曲、舞蹈、明星、故事以及电影的喜爱跨越了地域界限，创造了联系国内外印度群体的纽带，并以其进步的信息和对多样化的好感吸引了外国观众。

这一时期的主要电影作品

1951

《流浪者》（Awaralaj Kapoor，拉兹·卡普尔）

1952

《纳加里特》（Nagarit，李维克·吉哈塔克）

1955

《道路之歌》（萨蒂亚吉特·雷伊）

1956

《不可征服的人》（萨蒂亚吉特·雷伊）

1957

《印度之母》（梅赫布·罕）

《诗人悲歌》（古鲁·度特）

1958

《音乐室》（Jalsaghar，萨蒂亚吉特·雷伊）

《感情误置》（Pathetic Fallacy/Ajantrik，李维克·吉哈塔克）

《阿菩的世界》（Apu Sansar，萨蒂亚吉特·雷伊）

1959

《纸花》（Kaghaz ke Phool，古鲁·度特）

1960

《云遮星》（Megh Dhaka Tara，李维克·吉哈塔克）

《女神》(萨蒂亚吉特·雷伊)

1962

《千种风情更与何人说》(Sahib bibi aur Ghulam, 古鲁·度特)

1964

《孤独的妻子》(萨蒂亚吉特·雷伊)

1969

《铁汉柔情》(姆里纳尔·森)

1970

《日常的面包》(Uski Roti, 曼尼·考尔)
《森林中的日与夜》(Aranyer Din Ratri, 萨蒂亚吉特·雷伊)

1973

《遥远的雷声》(Ashani Sanket, 萨蒂亚吉特·雷伊)

1976

《挤奶工的二三事》(The Churning/Manthan, 山亚姆·班尼戈尔)

1977

《棋手》(Shatranj Ke Khiladi, 萨蒂亚吉特·雷伊)
《三个女人的故事》(The Role/Bhumika, 山亚姆·班尼戈尔)

1979

《黎明的钟声》(And Queit Rolls the Dawn/Erдин pratidin, 姆里纳尔·森)

1980

《寻找饥荒》(姆里纳尔·森)

1983

《坎大哈》(Khandahar, 姆里纳尔·森)

1984

《家与世界》(Ghare-Baire, 萨蒂亚吉特·雷伊)
《印度歌舞》(Tarang, 库马尔·夏哈吉)

1986

《基因狂想曲》(姆里纳尔·森)
《Trikal》(山亚姆·班尼戈尔)

1988

《早安, 孟买!》(米拉·奈尔)

1991

《不速之客》(Agantuk, 萨蒂亚吉特·雷伊)

1992

《洛加》(曼尼·拉特纳姆)

1994

《土匪女皇》(The Bandit Queen, 谢加·凯普尔 (Shakhar Kapur))

1995

《孟买》(曼尼·拉特纳姆)
《勇夺芳心》(The Brave Heart Will Take the Bride/Dilwale Dulhaniya le jayenge, 阿迪提亚·乔普拉 (Aditya Chopra))

1996

《爱火》(迪帕·梅塔)

1998

《迪尔·瑟》(曼尼·拉特纳姆)

《大地》(迪帕·梅塔)

2001

《荣耀之役》(Lagaan, 阿素托史·哥瓦力克 (Ashutosh Gowriker))

《季风婚宴》(米拉·奈尔)

2002

《宝莱坞生死恋》(Devdas, 桑杰·里

拉·布汗萨里 (Sanjay Leela Bhansali))

2004

《半雅书房》(The Youth/Yuva, 曼尼·拉特纳姆)

2005

《祸水》(Water, 迪帕·梅塔)

2007

《暴雨将至》(Before the Rains, 萨多·斯万 (Santosh Sivan))

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1956 萨蒂亚吉特·雷伊的第一部影片亮相戛纳电影节，在国际电影艺术经典上为印度赢得了一席之地

1969-1970 政府资助“新印度电影”或者说是“平行电影”

政治

1947 印度脱离英国的殖民统治而独立

1947 印巴分治导致大规模移民和暴力事件

1962 印中边境战争爆发，印度战败

1965 印巴克什米尔之战爆发

1966 英迪拉·甘地 (Indira Gandhi) 夫人成为印度第一位女总理

- 1971 因为孟加拉国成立，印巴第三次战争爆发
- 1971 印度与前苏联签订为期 20 年的《和平友好条约》
- 1974 印度首次进行地下核试验，试爆第一个核装置
- 1984 英迪拉·甘地遭暗杀，拉吉夫·甘地（Rajiv Gandhi）上台
- 1984 联合碳化物毒气泄漏事件导致上千人死亡
- 1991 总理拉吉夫·甘地在炸弹暗杀中遇害
- 1992 印度教徒极端分子捣毁清真寺，引发了一场印度教徒与穆斯林的冲突
- 1998 印度进行多次核试验，招致国际上的谴责
- 1999 飓风袭击印度东部的奥里萨邦，导致上万人死亡
- 2001 地震袭击印度西部的古吉拉特，导致 3 万人死亡
- 2004 海啸袭击印度的安达曼（Andaman）和尼科巴群岛（Nicobar Islands），导致上千人死亡
- 2007 普拉蒂巴·帕蒂尔（Pratibha Patil）成为印度第一位女总统

科学和技术

- 1975 实行人口控制计划

艺术

- 1977 芭拉蒂·穆克吉（Bharati Mukherjee）从印度聚集地回来的犹太人的角度创作了《在加尔各答的日日夜夜》（Days and Nights in Calcutta）
- 1980 有民族影响的穆克吉雕塑（Indian Meera Mukherjee）获得国际性的赞誉

第 16 章

现代主义与隐喻： 意大利

1960—

1960 年，一种新形式的意大利电影在威尼斯国际电影节（Venice International Film Festival）亮相。这些影片都是由经验丰富的导演拍摄的，他们具有里程碑意义的作品都建立在试图回归到战后初期的新现实主义电影传统的基础上。这些影片也预示导演的发展以及围绕他们的年青一代迅速成长起来。这类影片有《洛克兄弟》（Rocco and His Brothers）、《甜蜜的生活》（La Dolce Vita）、《奇遇》（L'Avventura），影片导演分别为鲁奇诺·维斯康蒂（Luchino Visconti）、费德里克·费里尼（Federico Fellini）和米开朗基罗·安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）。

16.1 新风格的涌现：20 世纪 60 年代的三大导演

意大利的电影制作人大多倾向于现代主义，反对经典的好莱坞叙事。但维斯康蒂是一个例外，尽管《洛克兄弟》与他的大多数作品一样，回顾了新现实主义，影片的情景剧情感和其对人物、事件的重视还是脱离了现实主义原则。而另外两部影片《甜蜜的生

活》和《奇遇》则在形式和内容上都具有明显的新意。

这类电影以存在主义 (existentialist) 为基础,取材于安东尼奥尼仰慕的恺撒·帕维泽 (Cesare Pavese) 的小说以及萨特 (Sartre) 和加缪 (Camus) 的作品,这些作品认为生活就是生命活动的和,强调异化和交流的失败。此外,这类影片与英格玛·伯格曼的作品也有一定的相似性,并且得到了安东尼奥尼和费里尼的认可。他们都描绘了一个世界,在这个世界里人们失去了神圣的信仰,而且人类的爱似乎无从获得。

新意大利电影在叙事上结构松散。《奇遇》和《甜蜜的生活》两部影片都以流浪汉为题材,但是结构比较松散。前者围绕一次旅途展开,讲述寻找一个失踪者的故事;后者着重强调在纷繁的物质世界和当代罗马社会中寻求精神价值。费里尼的绝大部分作品都给人一种在路上的感觉。1954年拍摄的影片《大路》(La Strada)就是一个典型的例子,片名揭示了该片的主题。同样,安东尼奥尼作品中的人物也穿梭在乡村和城市之间。他主张用叙事取代戏剧,支持使用小事件和粗糙的、无结论的对话这类低调手法。在所有的电影导演之中,安东尼奥尼可能是与现代小说的某种趋势最为接近的一位,他试图展示人物的内心活动。在安东尼奥尼的影片中,很少有什么内容是偶然存在的。在影片《夜》(La Notte)中,菲茨杰拉德 (F. Scott Fitzgerald) 的作品《夜色温柔》(Tender Is the Night) 摊开放在脚蹬上,充分说明了其中的意义。安东尼奥尼的三部曲《奇遇》、《夜》、《蚀》(The Eclipse) 中都有菲茨杰拉德的影子。也许,他的作品与法国的新小说 (nouveau roman) 以及阿兰·罗布-格里耶 (Alain Robbe-Grillet) 的作品《嫉妒》(Jalousie) 更为接近。安东尼奥尼一直试图在展现物质环境特殊性的过程中传递情绪状态。在影片《蚀》的结尾有一个长达7分钟的蒙太奇手法的运用,画面中没有任何人物:先前出现的地点和物体都失去了生气。

与新浪潮 (请参阅第12章) 之下的法国电影导演不同,新意大利电影制作人普遍对那些超现实的、纯电影的时间和空间控制方式没有兴趣。当然,费里尼也运用幻想的手法 (如1963年的影片《八又二分之一》和1965年的影片《朱丽叶与魔鬼》(Juliet of the Spirits)), 影片中既有宇宙的物理规则,又有主观虚幻的精神状态,但是将想象回忆与现实世界清晰地区分开来。在影片《甜蜜的生活》以及其他作品中,他对现实世界、时间和空间都采用一种异常直接的处理方式——运用现实电影的惯例进行处理。安东尼奥尼则正好相反,相对于传统而言,他对过去的时间和穿越宇宙的体验更深刻。影片《奇遇》采用长镜头进行拍摄,并将其缓慢地平移,看完影片之后,观众很容易就可以凭借日志和地图想象出一个完整的旅程。安东尼奥尼的作品中,仅个别影片会出现梦幻场景,如影片《扎布里斯基角》(Zabriskie Point) 的结尾部分就有一个在朦胧的爱情集会中,女主角幻想着自己老板所拥有的现代化大厦轰然倒塌的场景。

费里尼的影片具有非常多的幽默元素，但他的幽默和情趣灵感不仅来自电影媒体本身或者其他导演的作品，更多地来自于马戏团和音乐大厅。相比之下，尽管安东尼奥尼晚期在国外拍摄的作品，如《放大》(Blow-Up, 英国, 1966)、《扎布里斯基角》(美国)、《过客》(The Passenger, 意大利/美国, 1975, 在阿尔及利亚、西班牙、英国和德国等国拍摄)等，在很大程度上脱离了意大利影片的严肃性，但是从各个方面来看，显然安东尼奥尼和维斯康蒂都是比较严肃的。影片《放大》提供了很多关于摄影图像(图画的移动和静止都依赖于此)本身及其与现实关系的美学、本体论的评注。《过客》则强调镜头的取景范围和摄影机的角度，这很难促使观众去思考摄影过程，而这一摄影过程恰恰附加于可观察事件的隐蔽性上。

新意大利电影想要远离的以及倾向的元素都在 1960 年的威尼斯电影节上得到了巩固。第二次世界大战后，意大利的社会、政治、经济都以惊人的速度得到了恢复，因此人们普遍认为生活得到了保障并将更加舒适，并以此信念为生。一个变化的信号是新意大利电影制作人将重心由下层人民转移到了上层人民身上。随着他们有能力选择生活方式，财富使富人道德沦丧，烦恼焦躁，对空虚快乐的追求更加明显，这些都伴随着“经济奇迹(economic miracle)”而来。在 20 世纪 60 年代的意大利，存在迷失或腐蚀两种迹象：一方面是对传统天主教道德和信仰上帝及其教会的支持；另一方面是战后初期融入意大利社会和政治生活的左翼的团结和战斗。不管他们各自的电影有多少不同之处，维斯康蒂、费里尼和安东尼奥尼都确立了新的道德和精神趋向，并重新关注当代意大利社会中的个性精神而不是集体环境。

从某种意义上说，鲁奇诺·维斯康蒂在影片《洛克兄弟》中恢复了《大地在波动》(La Terra Trema)中南方的意大利人形象。不同之处是《洛克兄弟》中的人物为米兰移民



图 16.1 《洛克兄弟》，意大利，1960，鲁奇诺·维斯康蒂；阿兰·德隆(Alain Delon)(画面中央穿白T恤者)

(图 16.1)。尽管社会力量和经济力量摧毁了家庭，但戏剧还是来自于个人冲突以及人物的心理缺陷。随后，维斯康蒂在影片中引用了各种各样的历史文学材料，这些影片最初包括《战国妖姬》(Senso, 1954)和《白夜逃亡》(White Nights, 1957)，接下来有《豹》(The Leopard, 1963)、《北斗七星》(Sandra, 1965)、《陌生入》(The Stranger, 1967)、《纳粹狂魔》(The Damned, 1969)等、《魂断威尼斯》(Death in Venice, 1971)和《路德维希》(Ludwig, 1972)。作为一个家世显赫的贵族，维斯康蒂对传统(与他所持的马克思主义观点有所冲突)和人们期待的文明深表忧虑。在去世前的倒数第二部作品《交谈》(Conversation Piece)中，他对一个贵族知识分子和其艺术情人作出了挽歌式的评论。知识分子和他的情人陷入不安，却又沉迷于现代政治和社会的严酷粗俗。我们可以这样认为：由伯特·莱卡斯特(Burt Lancaster)饰演的主角必然与维斯康蒂本人有些许相同之处。

维斯康蒂来自于新现实主义，但是他在风格和主题上走得比人们想象得更远。如果说维斯康蒂早期影片是由马克思主义和半色情的巴洛克风格所组成的话，那么丰富的图像以及贵族的衰落则成了他后来全部作品的中心。他对同性恋主题或公开或隐蔽的兴趣也遍布在他所有的影片中。长期与维斯康蒂合作的摄影大师基斯比尔·莱东诺(Giuseppe Rotunno)常常称赞他的抒情风格和升降镜头。作为国际上高水平的电影导演，可以认为维斯康蒂是属于意大利式的，因为他的电影具有“歌剧(operatic)”风格。

费德里克·费里尼曾经为一些引人注目的新现实主义影片创作剧本，其中包括《罗马不设防》、《游击队员》、《欧洲，1951年》(导演为费西里尼(Rossellini))、《无慈悲》(Without Pity, 导演为亚伯特·拉楚德(Alberto Lattuada))、《以法律的名义》(In the Name of the Law, 导演为皮亚托·杰米(Pietro Germi))。费里尼自编自导的第一部影片是《杂技之光》(Variety Lights, 1951, 与拉楚德合作)。尽管影片《白酋长》(The White Sheik, 1952)与自传体作品《浪荡儿》(I Vitelloni, 1953)已经开始反映出对流行艺术和个人经历的偏爱，但仍然沿用了新现实主义传统。获得巨大成功的影片《大路》(1954)代表费里尼的一个转折点。影片以意大利乡下小城镇的贫穷乏味为背景，但是片中的主角都是流浪者(一个旅途中的高大男人和他的女助手)，而不是工人或者农民。费里尼放弃了早期新现实主义物质观，开始尝试一个新的主题。在影片《大路》中，人们忧虑的不是时代的艰难和社会机构的罪责，而是藏巴诺(Zarnpano)没能学会接受杰尔·索米娜(Gelsomina)的爱。

在态度和主题上，费里尼的电影逐渐远离了已经被大家接受的新现实主义局限，表现出比维斯康蒂更为明显的意大利倾向。他对历史和文学失去了兴趣，反而被主观和虚幻所吸引。费里尼创作了历史题材影片《爱情神话》(Fellini Satyricon, 1969)和《卡萨

诺瓦》(Fellini's Casanova, 1976)。正如题目所暗示的那样,在费里尼的影片中,佩特罗尼乌斯(Petronius)时期的古罗马和卡萨诺瓦(Casanova)18世纪的欧洲变成了导演沉迷酒色的幻想和大肆铺张。费里尼曾这样评论他的《爱情神话》:与自传体影片《八又二分之一》相比,这部影片具有更明显的自传倾向。甚至仅有的两篇电影短片——《小丑》(The Clowns, 1970)和《费里尼的罗马》(Fellini's Roma, 1972)也都以电影导演本人的兴趣、经历、嗜好以及幻想为中心,影片讲述的是他从在罗马的少年时期就开始迷恋小丑。1973年的影片《阿玛柯德》(Amarcord, 1973)概括了他青春期的夸张和想象中燃烧的回忆。《女人城》(City of Women, 1980)把费里尼作品中的性恐惧和性欲望结合在一起,并予以更加清晰明确的诠释。

在费里尼刚刚开始其导演生涯时,自传性因素在他影片的幕前、幕后都有所体现。《杂技之光》描绘了他曾亲身体验的音乐大厅环境。《白酋长》嘲讽了连环漫画产业,而费里尼自己也曾经是一位漫画家。《大路》则再次回到旅行者这一话题。《骗子》(Il Bidone, 1955)尽管并非直接取材自导演的亲身经验,但其中包含了许多重复的主题和形象,尤其是宗教。《卡比利亚之夜》(The Nights of Cabiria, 1957)描绘了费里尼所了解的罗马妓女的生活。费里尼赋予作品个性的一个特殊表现就是:除了早期的一部影片之外,他的妻子朱丽叶塔·玛西娜(Giulietta Masina)在费里尼早期和晚期的大多数作品中都饰演了重要角色。

费里尼坚持认为新现实主义传统贯穿影片《卡比利亚之夜》的始终,他所做的只是将注意力从外部现实转移到了内部现实上。费里尼在影片中运用了很多早期的新现实主义传统,这一点毋庸置疑。如果影片的拍摄更能更仔细和专业,而且强调画面构图和象征影响的话,那么它们在视角上仍然是客观的。影片《浪荡儿》就为观众提供了这样精妙的感觉,摄影机仿佛在偶然中捕捉了那些正在上演的生活片段。同样,他早期的电影也出色地运用了真实场景和非专业演员,并以流浪者和穷光蛋这样的下层人民为背景,只是费里尼更加关注精神上的荒芜。与最初的新现实主义影片一样,费里尼的作品中充满了悲伤的基调,也没有给人们指明出路。但是,影片展现给人们的希望并不是工人阶级的团结,而是个人能够拥有宗教意义上的快乐和爱。在影片《卡比利亚之夜》结尾处,差点淹死的妓女重新站了起来,朝小路的尽头走去,途中被一群玩耍的小孩团团围住。在影片《偷自行车的人》的结尾处,父子携手走进人群。尽管两部影片情节相似,但是所暗示的信息却截然不同。同样是证明人的恢复能力,安东尼奥父子互相安慰着融入人流,勇敢面对另一天没有工作的生活;而卡比利亚却通过孩子获得了乐观主义和自我价值的认知。

影片《甜蜜的生活》(图16.2)帮助费里尼迈出了远离新现实主义的一大步。这部电

影关注的是日薄西山的罗马贵族，以及为追求轰动效应而将这些贵族的所作所为报导给公众的媒体。主角记者的扮演者是马赛洛·马斯楚安尼 (Marcello Mastroianni) (该演员还出演了影片《八又二分之一》中的“费里尼”)，他一直在寻找生命的意义以及可以依赖为生的价值体系。正如费里尼所熟知的那样，记

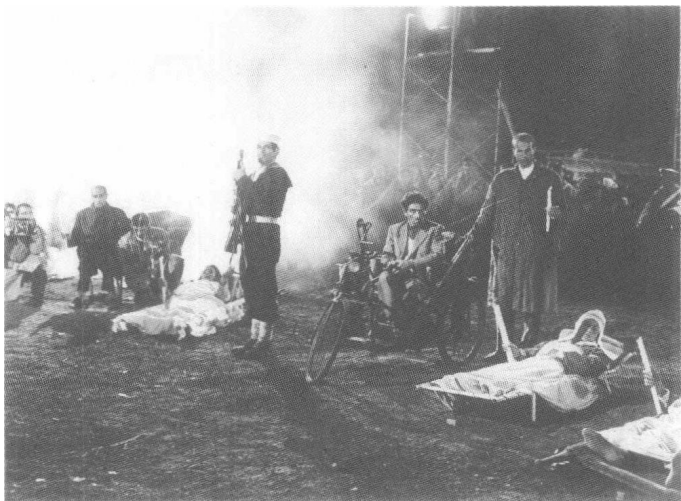


图 16.2 《甜蜜的生活》，意大利，1960，费德里克·费里尼

者的生活颓废无聊，像是落入了但丁 (Dante) 的“地狱” (Inferno)。为了爱人、家庭、商业成功、性刺激、宗教狂热、哲学思考，他付出了自己的全部心力，得到的却只有腐败堕落，而无法从中找到生存的意义。影片让我们相信这个世界没有上帝。影片开头的一幕极具讽刺：一架直升飞机从现代罗马上空掠过，飞机上吊着一座耶稣塑像。然后是一组镜头，镜头中得到大力宣传的虚假事件与虚无迷信的宗教结合在一起，受到民众的欢迎，并且得到教会的默许。尽管描述的是上层社会和精神问题，但影片《甜蜜的生活》在风格上仍旧是现实主义的，它的场景中包括现在的宫殿，影片中非专业演员也属于现实中的罗马上层社会人士。

一直到《博迦丘 70 年》 (Boccaccio 70, 1962) 中的一集《安东尼博士的诱惑》 (The Temptation of Dr. Antonio) 出现，费里尼才告别模仿，转向独树一帜的幻想题材。影片《八又二分之一》 (图 16.3) 标志着费里尼将自传和个人幻觉效应结合在一起，完全脱离了新现实主义，并将这一点渗透在其后的所有作品中。当然，费里尼那部复杂的影片《八又二分之一》也是他最为出色的一部作品。影片机智而风趣地再现了导演本人备受扰乱的生活，以及酝酿下一部作品时所遇到的困难 (即这部影片名字的由来，截至那个时候，费里尼已经导演了 8 部影片)。为了确保表演准确无误，演员马斯楚安尼 (Mastroianni) 戴着一顶费里尼在拍摄现场时经常戴的西方圆边帽。

费里尼于 1993 年去世。在生前最后的几年里，费里尼没有再拍摄自传影片，他晚年的作品并没有取得很大的成就。其中影片《大海航行》 (And the Ship Sails On, 1983) 是一个小故事片，讲述了 1914 年亚得里亚海 (Adriatic) 航行。影片模仿早期的电影传统和



图 16.3 《八又二分之一》，意大利，1963，费德里克·费里尼；马斯楚安尼（中间胳膊伸出者）

戏剧情绪。《金格和弗莱德》（Ginger & Fred, 1986）以电视为讽刺对象。该片讲述的是 20 世纪 30 年代一个舞蹈组合（由马西娜（Masina）和马斯楚安尼饰，他们年轻时曾被称为舞王、舞后，并以“金格与弗莱德”为艺名巡回表演）受一个全国性的特别电视节目之邀再度聚首献艺。影片《费德里科·费里尼访问》（Federico Fellini's Interview）更为直接地追溯了他早年在工作室的生活。观众可能会说，这部影片为《甜蜜的生活》画上了一个圆满的句号。

导演米开朗基罗·安东尼奥尼在学徒时期曾经当过评论员和剧作家，他担任剧作家的作品包括一些遵循新现实主义传统的影片，如朱塞佩·德·桑蒂斯（Giuseppe de Santis）的《悲惨的追逐》（Tragic Hunt）和费里尼的影片《白酋长》。他本人也执导过一些纪录短片。但是，除了以波河山谷（Po Valley）里的工人阶级为背景的影片《流浪者》（Il Grido）之外，安东尼奥尼的影片表现的都是中上层社会的个人价值以及人与人之间的相互关系。

安东尼奥尼的简朴严峻与费里尼的热情奔放形成了鲜明的对比。虽然影片《甜蜜的生活》和《奇遇》也关注了相同的社会阶层（主角是边缘阶层而非贵族）并揭示了相同的主题（意义和价值的丢失，取而代之的是沉湎放荡），但是这两部影片及随后的作品大同小异。费里尼的影片传递的是天主教人文主义世界观，安东尼奥尼的影片中则渗透了后宗教马克思主义（postreligious Marxism）和存在主义的观点。费里尼揭露的是“甜蜜的生活”的低劣，安东尼奥尼则似乎更加享受这种顽劣和魅力。

安东尼奥尼不讲究愉快和场面。在《奇遇》、《夜》（1961）、《蚀》（1962）、《红色沙漠》（1964）、《一个女人的身份证明》（Identification of a Woman, 1982）和《云上的日子》（Beyond the Clouds, 1995）这些影片中，他犹如拥有高超技艺的外科医生或者说拥有验尸官解剖尸体的警觉，剖析了现代意大利上层社会的价值观。安东尼奥尼影片中的甜蜜生活与死亡更为接近，因为灵魂脱离了躯体。意义和感受全部消失殆尽，当身体拒

绝接受心灵时，剩下的只是本能的性扭曲。安东尼奥尼和费里尼的影片一样突出色情，安东尼奥尼视色情为人类文明中具有支配作用的因素。影片《甜蜜的生活》结尾处的狂欢宴会含有淫秽情节（脱衣舞和将金发碧眼的女演员当马骑在身下）；而《奇遇》中的性插曲则让观众感到寒冷哀伤，这些插曲包括开始时的一个场景，即安娜（Anna）在萨多（Sandro）的公寓里；萨多和克劳迪娅（Claudia）在那个被遗弃的小城镇外面，以及随后萨多在旅馆的房间遇到年轻建筑师，还有萨多和高级妓女在一起的清晨。永无“罪恶”看起来并不那么诱人。费里尼人物感受到的情欲、快乐、罪恶、忏悔在这里全被无聊、易怒所取代，与此同时，还弥漫着一种即便在亲密时刻，人与人之间也无法沟通交流的无奈。在安东尼奥尼的世界里，性来自于交流的欲望，但它通常表现为侵略或者对习惯的屈服。对他电影中的人物来说，有意义的性行为或者能带来快乐的性行为都是无法实现甚至无法想象的。

作为一种突出的风格，视觉形象与电影语言相结合使《奇遇》以及安东尼奥尼随后的影片不再像最初创作的影片那样极端激进。来自安东尼奥尼的艺术灵感和陈述的视觉形象充分利用了宽银幕的特性。他通常将摄影机放置在适中的距离，然后缓慢地移动，拍摄不受任何干扰，不当部分再通过剪接处理。所以，与将镜头固定在小区域的拍摄相比，每个画面都更加复杂，也包含着更多的信息，长时间的拍摄也更为简洁。在这方面，安东尼奥尼沿用了默诺（Murnau）和杜辅仁科的传统，与爱森斯坦则毫无关联。在安东尼奥尼的作品中，我们必须很仔细地关注画面。影片导演通过持续拍摄的手法，迫使观众全神贯注。

从某个方面讲，安东尼奥尼给我们提供了更为接近生活的视野。他是一个控制能力超强的艺术家，这种超强的控制能力延伸到他影片的各个方面并能够保持平衡。在他运用的手法中，既没有费里尼的自发性和即兴性，也没有维斯康蒂那种拟订大计划时因缺少耐心而留下的粗糙边角。《奇遇》中不断出现的小岛就是一个例子。在这部影片中，人物通过自己在人物关系中的地位受到评论、拉拢和排挤，人物的移动和摄影机的移动都经过精心安排。萨多和克劳迪亚彼此日益加剧的渴望就是通过这个手法显现出来的。例如，在一次拍摄中，起初摄影机俯视萨多（图 16.4a），接着，摄影机向上倾斜，对准萨多头上的一架飞机，将从远处朝着摄影机走来的克劳迪亚圈入镜头（图 16.4b）。另一个镜头中，一束光自左向右缓慢地平行移动，克劳迪亚出现在背景中（图 16.4c），随着镜头的移动，萨多从左边进入镜头，走到近景的中央（图 16.4d）。然后就是连续的“双人舞”，一边是克劳迪亚设法躲避萨多，另一边是萨多无意识地、无助地试图让自己和克劳迪亚在一起。有时候，镜头在演员前方移动，直到演员赶上来重新走到镜头中，仿佛摄影机就是他们中的一员。



图 16.4a-b 《奇遇》，意大利，1960，米开朗基罗·安东尼奥尼；加比利艾尔·费泽蒂（Gabriele Ferzetti）和莫尼卡·维蒂（Monica Vitti）

但是对于安东尼奥尼来说，这种可视化计算——镜头范围，人物以及摄影机的移动，背景（贫瘠的石头岛、令人生畏的被遗弃的小镇），光线落下的方式（清晨灰冷的光线洒在豪华宾馆的大厅）充斥于影片的每个角落，它们都是为了丰富影片的叙事。其他导演（如爱森斯坦）在制作电影时，也同样注意细节问题，以取得出色的视觉和运动效果，这对安东尼奥尼来说是很简单的事情。爱森斯坦影片中的复杂性几乎完全存在于视觉艺术性。安东尼奥尼则不然，他提供给观众的是一种为现代艺术认可的模糊性。正是安东尼奥尼这种想象和表述而非爱森斯坦的选择和执导技巧，更好地概括了现代电影的特征，并代表了更深层的突破。

16.2 新新现实主义：20 世纪 60 年代至 70 年代的 3 大导演

继维斯康蒂、费里尼、安东尼奥尼之后，意大利又出现了一群电影导演天才，他们在 20 世纪 60 年代和 70 年代取得了丰硕的成果。这些天才与同时代的著名导演所关注的

对象不同，他们回到了早期的新现实主义传统。其中一位导演在投身故事片之前，积累了广泛的纪录片经验；另一位导演以某部新现实主义故事片助理导演的身份开始了自己的电影生涯；还有一位则致力于研究推动他走上新现实主义道路的马克思主义哲学。

埃尔玛塔·奥尔米（Ermanno Olmi）第一部故事片的主题具有深刻的社会意义，这部影片沿袭了早期的传统——拍摄采用现场拍摄，演员也是非专业演员。但是奥尔米并未描绘失业和贫困，他所处理的是在工业化社会墨守成规的要求下，无法让人满足的工作和现实生活的空虚以及人与人之间关系的复杂。奥尔米展现给观众的是对工人阶层中那些个体极为微妙的关注。《工作》（*Il Posto*, 1961）讲述的是一个年轻人的故事。这个年轻人来自一个小村庄，在米兰的一个大公司里找了一份信差的工作，这也是他的第一份工作（图 16.5）。导演以一种深情又不失幽默的方式描述了年轻人与一个女孩子犹豫不决的关系，年轻人在枯燥的办公晚会上的孤独，以及他第一次坐在办公桌边的感受，这种手法无疑是奥尔米所独有的。

弗朗西斯科·罗西（Francesco Rosi）虽然在美国并不为人所熟知，但在意大利和欧洲其他国家和地区却备受尊敬。影片《龙头之死》（*Salvatore Giuliano*, 1961）是他第一项引人注目的成就。这部影片完全是在西西里岛（Sicily）现场拍摄的，参演的均为非专业演员。《龙头之死》讲述的是一个黑帮首领的故事。他的谋杀案为追踪西西里岛政治阴谋提供了时机。权力之谜、政治影响泛滥以及真实来源一直是罗西影片的特征。在这些新-新现实主义导演中，可以说正是罗西清晰而充分地表明了原来那场运动的意识形态。

皮埃尔·保罗·帕索里尼（Piero Paolo Pasolini）在成为导演之前曾经是小说家、诗人、语言学家和电影理论家的集大成者，一直关注“底层化（subproletariat）”人民——乞丐和流浪者。1961年，帕索里尼创作了第一部影片《乞丐》（*Accattone!*）。甚至他最著



图 16.5 《工作》，意大利，1961，埃尔玛塔·奥尔米；桑德·罗潘泽里（Sandro Panzeri）（右数第二位）

名的影片《马太福音》(The Gospel According to St. Matthew, 1964)也遵从了这个一般化原则。在这部影片里,基督被刻画成一位平民出身的革命演讲领袖,这一形象在中东(Middle-Eastern)人民历史中较为普遍(图16.6)。这部电影的拍摄手法使其看起来更像是教学报告而非艺术的再创造。手持式摄影机和非职业演员为这个圣经的故事增添了当代的真实性和紧迫性。《大鸟和小鸟》(The Hawks and the Sparrows, 1966)是一部寓言喜剧,揭示并审查了天主教和马克思主义之间,宗教、意识形态和存在之间的相互依赖关系。影片《定理》(Teorema, 1968)和《豚小屋》(Pigpen, 1969)蕴含了超验主义、反常的性行为,以及同类相食和在攻击资本主义社会方面的神秘感染力。帕索里尼作为作家和翻译家的能力促使他尝试翻译经典文学作品。最初是《伊狄帕斯王》(Oedipus Rex, 1967),接下来是《美狄亚》(Medea, 1970)、《十日谈》(The Decameron, 1971)、《坎特伯雷故事集》(The Canterbury Tales, 1972)和《一千零一夜》(The Arabian Nights, 1974)。帕索里尼从萨德侯爵(Marquis de Sade)的作品中获得灵感,拍摄了最后一部充满暴力的影片《索多玛120天》(Salo-The 120 Days of Sodom),这部影片于帕索里尼去世前不久完成。优秀且多才,同时又别具一格而不可预见,这使帕索里尼在新意大利影人中占据了领导地位。

最后,在这些受到新现实主义鼓舞的新一代意大利电影人的电影中,保罗·塔维安尼(Paolo Taviani)和维托利奥·塔维安尼(Vittorio Taviani)两兄弟的作品尤其受到美国人的青睐。虽然拍摄于1971年的《圣·米凯莱有一只公鸡》(St. Michael Had a Rooster)被一些人认为是他们最令人熟知的作品,然而两人在美国的成名更主要是靠影片《吾父,吾主》(Padre Padrone, 1977),该片改编自一本畅销书,讲述的是一个撒丁岛人从牧羊人转变为大学教授的奋斗故事。影片《疾走繁星夜》(The Night of the Shooting Stars,



图16.6 《马太福音》,意大利,1964,皮埃尔·保罗·帕索里尼



图 16.7 《疾走繁星夜》，意大利，1982，塔维安尼兄弟

1982) 拍摄于他们的家乡托斯卡纳 (Tuscany)，该片是根据两人儿时的经历和托斯卡纳当地人的口头讲述所创作的 (图 16.7)。它讲述的是 1944 年一群村民不顾撤退中的德国军队和当地纳粹的阻挠，远离家乡寻找正在行进中的美国军队的故事。

16.3 电影产业的艰难期

从 1945 年开始，意大利电影进入了兴盛时期，并一直持续到 20 世纪 60 年代，在 20 世纪末转而陷入了艰难时期。正如所有西方国家一样，20 世纪 60 年代晚期意大利进入政治混乱时期。在欧洲，人们（尤其是年轻人）以一种新热情接受了马克思主义者的阶级斗争读物。那时，大部分进入电影学校的电影产业工人和学生都深深受到了这种运动的影响。1968 年，抗议和动乱在致力于意大利电影发展的机构中蔓延，包括威尼斯电影节在内的活动都因政治原因而停办。尽管自 1972 年开始，意大利出现了一系列由恐怖主义分子策划的政治暗杀，但是，从 20 世纪 70 年代以来，公开的政治活动在很大程度上趋于平息。

20 世纪 60 年代晚期，电影产业一直举步维艰，始终未能重获生机。尽管有来自政府的帮助以及电视的资助，影片产量还是持续下降：1995 年，意大利共发行影片 300 部，然而到了 1999 年，这个数字已经下降到 100 部。许多影片找不到发行商，即便是那些获得发行的影片，它们的观众也很快会被好莱坞大片抢走。许多电影产业分析家将

这一现象归因于缺少像已故的弗朗哥·克里斯塔尔蒂 (Franco Cristaldi) 这样强大又富有经验的制片人，与那些刚愎自用的导演相比，他们更能统治电影产业。克里斯塔尔蒂对早期传奇影片的形成发挥了很大的作用，这其中包括杰米 (Germi) 于 1961 年创作的影片《意大利式离婚》(Divorce Italian Style)，罗西于 1961 年创作的《龙头之死》，维斯康蒂的《北斗七星》(Sandra)，以及费里尼的《阿玛柯德》。人们认为朱塞佩·托纳托雷 (Giuseppe Tornatore) 于 1988 年拍摄的影片《天堂电影院》(Cinema Paradiso) 所取得的国际性成功在很大程度上归功于弗朗哥·克里斯塔尔蒂，这部影片在最初的版本上删减了 47 分钟的内容，删减之后的影片仍然获得了奥斯卡最佳外语片奖。意大利之后并未在这一系列上有所创新。正如意大利评论家奥赛罗·安格里 (Otello Angeli) 在 1979 年所说的那样：“当今电影市场的僵化导致制片人合并或者转向管理层或者官僚机构。”20 世纪 90 年代晚期，美国的独立发行商米拉麦克斯 (Miramax) 与其所有者鲍勃·温斯坦 (Bob Weinstein) 和哈维·温斯坦 (Harvey Weinstein) 兄弟进入这一领域。温斯坦兄弟下令剪辑罗伯托·贝尼尼 (Roberto Benigni) 于 1997 年拍摄的影片《美丽人生》，剪辑版获得了奥斯卡奖。尽管制片人和经销商都做出了努力，但意大利电影仍被 2000 年的戛纳电影节拒之门外，这给电影产业造成了极大的恐慌。然而，一些电影制作人仍然继续制作了非常有价值的影片，其中最出名的就是贝纳多·贝托鲁奇 (Bernardo Bertolucci)，他作为一个优秀的导演一直活跃在世界的某个地方。

16.4 20 世纪 70 年代及以后：隐喻电影

20 世纪 70 年代，罗伯托·罗西里尼再次为年轻的一代指明了方向。在 20 世纪 60 年代和 70 年代，罗西里尼的注意力已经转向关注他所谓的“信息影片 (informational film)”。这类信息影片为电视而作，其中最为著名的一部就是《路易十四的夺权》(The Rise to Power of Louis XIV)。该片拍摄于 1966 年，成了罗西里尼以及包括贝托鲁奇在内的其他电影导演的宣言：“我们希望展示人类自己的历史，描绘戏剧、喜剧、讽刺、斗争，以及创造今天这个世界的人们的经历和心理，并使其成为娱乐、信息和文化的标准。”

这种论断清晰地表明意大利导演对吸收政治题材重新产生兴趣。不同的是，这次他们从 20 世纪 60 年代激进运动的角度出发，并结合了弗洛伊德式的世界观。电影历史学

家米拉·利姆(Mira Liehm)将由此产生的这场运动称为“隐喻(metaphoric)”电影运动,因为这类影片并没有直接地展示意大利的现实生活。这场运动对现实主义原则持怀疑态度,倾向于一种类似于寓言的表现模式。作为这场运动中的一员,马可·贝洛奇奥(Marco Bellocchio)1980年在一次关于20世纪60年代的政治运动评论中这样说道:“在马克思主义与列宁主义相结合的时代,我们可以猜测,为了改变状况,中产阶级知识分子应该为人民服务,生活在群众之间,因为人民的观点是正确的,然而事实上,上述讨论中的人民并不存在,也无处可寻。这是神话,是抽象,所以所有的一切都是徒劳。”在20世纪70年代、80年代和90年代,意大利电影导演拍摄的绝大多数有意义的作品都来自于这种具有政治复杂性和隐喻性的世界观。这类影片包括贝托鲁奇的《同流者》(The Conformist, 1970)和《一九零零年》(1900, 1976), 吉安尼·阿米里奥(Gianni Amelio)的《亚美利加》(Lamerica, 1994), 以及贝洛奇奥的《以父亲的名义》(In the Name of the Father, 1971)和《保姆》(The Nanny, 1999)。

贝纳多·贝托鲁奇曾经是影片《乞丐》的助理导演,他在24岁完成了影片《革命前夕》的拍摄,并因为这部电影在国际上一举成名。贝托鲁奇的电影与维斯康蒂晚期的作品有一些相似之处,影片关注的都是密不可分的人际关系和政治态度,二者的布景表现风格也都极为醒目。以《同流者》和《蜘蛛策略》(The Spider's Stratagem)为例,这两部影片都拍摄于1970年,在这两部影片中,贝纳多·贝托鲁奇组合了一个天才团队,其中包括摄影师维托里奥·斯托拉罗(Vittorio Storaro)、艺术指导费迪南·斯卡尔菲奥蒂(Ferdinando Scarfiotti)和编辑金·阿尔切利(Kim Arcelli),他们一起协助拍摄。迷人的舞台布景和节奏使《同流者》成为贝托鲁奇最具影响力的一部作品。

影片《巴黎最后的探戈》(Last Tango in Paris, 1972)的主题与安东尼奥尼的作品主题有些相似,又能够像影片《奇遇》那样使观众变得兴奋,而且《巴黎最后的探戈》和《奇遇》都运用了一种新的电影语言,至少是个人习惯用语。这部影片在国际上声誉极差,片中主角保罗(Paul)由马龙·白兰度饰演。影片中,保罗是一个倒霉的美国人,定居在巴黎,妻子刚刚死于自杀。保罗在一个空荡的公寓里与一个巴黎女孩私通。这部商业化发行的影片中出现了一些最为直接的色情场景。白兰度为保罗这个角色即兴创作了一些台词,这些自言自语极具个性色彩。

继影片《巴黎最后的探戈》之后,贝纳多·贝托鲁奇创作了鸿篇巨制《一九零零年》,该片描述了意大利伊米利亚(Emilia)地区近70年的社会生活和冲突,贝托鲁奇将它称为“他一生中最美好的电影历险记”。影片通过两个年轻人的故事揭示了阶级对立和法西斯主义的兴起。两个年轻人中一个是佃农(杰拉德·德帕迪约(Gerard Depardieu)饰),另一个是贵族(罗伯特·德尼罗(Robert De Niro)饰),他们出生在

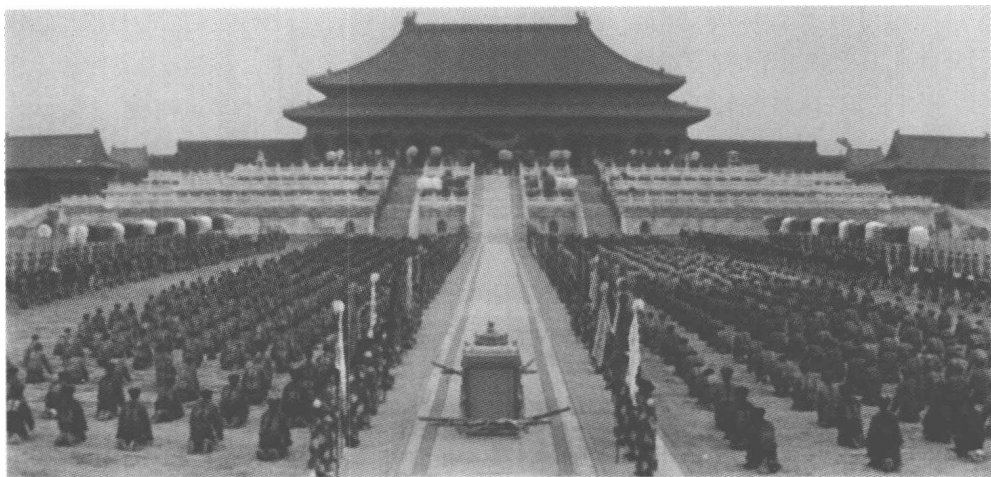


图 16.8 《末代皇帝》，意大利，1987，贝纳多·贝托鲁奇

同一天的同一个庄园里。

1987 年，贝托鲁奇拍摄了影片《末代皇帝》(The Last Emperor)。该片从各方面来说都堪称一部成功之作。影片的制作是跨国进行的，规模庞大，讲述了中国最后一个皇帝溥仪的故事。这部电影可以从好几个角度欣赏：首先从视觉效果上，影片极为庞大奢华（图片 16.8）；但从文化、政治和历史上讲，影片在短时间内拍摄了大量的内容，导致大事件未能得到清晰的处理，因此不尽如人意。也许对影片最好的理解就是将其看成溥仪个人的故事。溥仪的感情生活自幼时创伤备受折磨，荒芜空虚。先是母子分离，然后又与奶娘分开，礼仪式的顺从取代了爱与呵护。人们告诉他，在这个世界上，他拥有最大的权势，可以呼风唤雨，然而事实上，他经历的却是一次又一次的失去。从某种意义上讲，溥仪如同一个犯人一样，在牢笼中度过了他的一生。贝托鲁奇一直为导致孤独和怪异行为的心理压力的题材所吸引，影片表现得与此正好相符。他曾说，他的电影以及他的制作方法都是他心理分析的一部分。总之，高风险的赌博也可能得到丰厚的报酬。《末代皇帝》吸引了评论界的关注，并赢得了 8 项奥斯卡奖，在国际上获得了成功。

20 世纪 90 年代及以后的时间里，贝托鲁奇的影片题材脱离了公开的政治和历史，转向一种更为个人化的浪漫观念，混杂着一种具有诱人异国情调的文化差异性。《遮蔽的天空》(The Sheltering Sky, 1990)、《偷香》(Stealing Beauty, 1996)、《围城》(Besieged, 1998) 等影片都遵循了这一模式。这几部影片充分地证明了导演在描绘强烈感情状态方面的天赋。《遮蔽的天空》也许是这 3 部影片中给外界印象最深的一部。那些既漫长又复杂的北非旅途镜头，加上坂本龙一 (Ryuichi Sakamoto) 寻找爱情的主题，交织成一部诱人的网，中间夹杂着无法用语言表达的渴望。

马可·贝洛奇奥和贝托鲁奇一样专注于马克思主义和心理分析理论的隐喻性描写，他与那些在国际上享有知名度的电影导演在同一时期开始电影生涯。与贝托鲁奇相比，马可·贝洛奇奥的风格表现出一种更为冷静的寓言性，更多地依赖于怪异和滑稽。1965年，贝洛奇奥发行了他的第一部故事片《怒不可遏》(Fists in the Pocket)。影片以辛辣的基调描述了一个中产之家。癫痫症、杀母、兄弟相残、乱伦是这部电影的基本情节。1971年，他创作了另一部黑色喜剧《以父亲的名义》，影片以一所男孩寄宿学校为背景。20世纪90年代末，电影导演对社会批评开始趋向缓和与同情。贝洛奇奥为意大利电视台制作的影片《保姆》以20世纪初为背景，故事围绕一个农民女孩展开。这个农民女孩受雇于一个心理分析家，给他的新生儿喂奶。影片《保姆》采用了贝洛奇奥式的明暗对比摄影风格，舞台背景设计优雅高贵。该片根据路易吉·皮兰德(Luigi Pirandello)的故事改编，描述了广泛的问题：父母职责、阶级差异、意大利民族主义和受教育的情况。

20世纪70年代，意大利电影界涌现出了两个颇受争议的女性导演，她们采用隐喻性的创作风格在国际上崭露头角。然而，她们也因此消失在国际影展中。莉莉安娜·卡瓦尼(Liliana Cavani)因影片《午夜守门人》(The Night Porter)在国际上引起轰动，影片描述的是1947年纳粹集中营里人与人之间的变态性关系。里娜·韦特缪勒(Lina Wertmüller)也同样因一系列关注两性关系和政治愚蠢的社会讽刺作品而闻名。这些影片包括《咪咪的诱惑》(Seduction of Mimi, 1972)、《爱与无政府》(Love and Anarchy, 1973)和《七美人》(Seven Beauties, 1976)。

20世纪90年代涌现出的导演吉安尼·阿米里奥(Gianni Amelio)备受赞赏，他同样拍摄了带有政治隐喻的影片。1994年，影片《亚美利加》获奖，在美国尽人皆知。阿米里奥执导的其他影片还包括《小小偷的春天》(Stolen Children, 1992)和《我们微笑的样子》(The Way We Laughed, 1998)，这两部影片也都获得了国际大奖。《亚美利加》讲述的是两个意大利资本家的故事。当共产主义在阿尔巴尼亚确立之后，他们试图从新开拓的市场中攫取利益。作为主角的那个资本家发现自己掉进了一个幻想的世界，身份模



图 16.9 a 和 b 《亚美利加》，意大利，1994，吉安尼·阿米里奥

糊且生意失败。阿尔巴尼亚人憔悴的面容以及地形的干旱吞噬着他的傲慢自大，最后他也像之前自己所歧视的阿尔巴尼亚人一样沦为一个无名的难民（图 16.9a）。影片《亚美利加》中都是饥饿的难民，尤其是孩子的画面让人久久不能忘怀。这些人渴望摆脱自己生活的牢笼，因此只要有什么人能够给他们提供一些方式，帮助他们脱离这个难以忍受的世界，他们就会像潮水一样涌过去（图 16.9b）。导演以新现实主义传统处理了影响穷人以及被压迫人民的问题。该片的寓言性风格与早期的贝托鲁奇和贝洛奇奥那些富有隐喻性的影片颇为相似。

16.5 流行电影

与美国电影一样，主流意大利电影是那些畅销的流行电影。在后新现实主义时期，许多意大利电影都作为时尚经典或者受宠的艺术品在国外获得了成功。

最先成为时尚的是意大利人拍摄发行的意大利西部片（spaghetti western，即由意大利人拍摄并发行的美国西部牛仔片），包括《黄金三镖客》（The Good, the Bad, and the Ugly, 1966）和《西部往事》（Once Upon a Time in the West, 1967）。这些影片的导演是意大利艺术大师塞尔吉奥·莱昂内（Sergio Leone），它们探讨了克林特·伊斯特伍德（Clint Eastwood）和伊莱·沃勒克（Eli Wallach）作为第二代美国明星的偶像地位，创造了一种关于复仇和虐杀的神秘研究。莱昂内将故事发生的背景设在西班牙南部，这里是狂风怒吼的干旱地区，象征着美国西部。摄影师托尼诺·德里·科里（Tonino Delli Colli）的摄影机轮流使用远景和特写。随着埃尼奥·莫里康内（Ennio Morricone）的配乐在音轨中响起，每一个镜头都持续相当长一段时间。

由美国投资拍摄的影片《美国往事》（Once Upon a Time in America, 1984）是莱昂内最伟大的一部电影作品，也是美国流行电影的又一个变体——黑帮故事。与莱昂内早期的美国西部牛仔片相比，这部影片更具自然视觉风格。《美国往事》以 20 世纪 30 年代的美国为背景，以灰白色为基调。影片的主演罗伯特·德·尼罗（Robert De Niro）精彩的表演赋予悲剧事件一种即时的痛苦性。在 20 世纪后半叶，莱昂内的黑帮传奇与科波拉（Coppola）的《教父》（The Godfather）系列一起成为这一类影片的典范。

20 世纪 70 年代，意大利人自己创作的另一个模式是恐怖电影，也就是众所周知的意大利“铅黄电影（giallo）”。恐怖电影由马里奥贝瓦（Mario Bava）首创，但是意大利

导演达里欧·阿吉恩图（Dario Argento）的作品达到了这一类型片的顶峰。阿吉恩图制作的恐怖片有《喋血猎杀》（*Deep Red*, 1975）、《坐立不安》（*Suspiria*, 1977, 图 16.10）和《歌剧院》（*Opera*, 1987），这些影片以打开幽灵或者杀人狂的魔盒这样的情节为特征，但是其独树一帜的风格与枯燥乏味的好莱坞影片不同。所有影片的背景都极为精彩壮观，高超的艺术指导与剧烈的疼痛结合在一起，创造出过度紧张和狂热的情绪。阿吉恩图最喜欢的一个策略是给杀人者的手部一个缓慢的特写，在镜头中，他一直用自己的手替代恶棍的手。

意大利电影的一个持久乐趣点一直来自于喜剧，并推出了一系列经典之作，包括 1961 年皮亚托·杰米的《意大利式离婚》和 1974 年佛朗哥·布路萨提（Franco Brusati）的《面包与巧克力》（*Bread and Chocolate*）。20 世纪 90 年代，作为意大利传统的喜剧在国际上获得了崭新的意义，经常以一种亦喜亦悲的优势吸引着全球的观众。这一趋势自 1988 年朱塞佩·托纳托雷执导的影片《天堂电影院》开始，该片讲述了一个乡下年轻人对电影的钟爱。之后，影片《邮差》（*Il Postino*）于 1994 年问世。导演是英国人迈克尔·雷德福（Michael Radford），这部描绘一个理想主义者邮差和一个著名诗人的关系的影片因其主演——德高望重的意大利喜剧演员和导演马西莫·特罗西（Massimo Troisi）而广为流传。这部影片拍摄完不久，特罗西就去世了。同年，另一个喜剧天才南尼·莫瑞提（Nanni Moretti）执导并主演了影片《亲爱的日记》（*Dear Diary*），这部影片是他生活中的一次游览经历，分 3 节叙述，并且赢得了国际大奖。1997 年，另一个知名的意大利喜剧演员罗伯托·贝尼尼（Roberto Benigni）拍摄了影片《美丽人生》（*Life Is Beautiful*），《美丽人生》来自一个动人的寓言传说，讲述的是一个迷人的年轻人和家人一起在二战中被俘的经历。



图 16.10 《坐立不安》，意大利，1977，达里欧·阿吉恩图

像这样受人喜爱的故事在国内外都很流行。尽管市场起起落落，在新世纪里，喜爱本土影片的意大利观众还是越来越多。到2007年，意大利影片的票房与3年前相比增加了60%。

同一时期，意大利电影成为世界电影最重要的支柱，两个著名的国际电影节在意大利成立，以纪念往昔电影的光荣。博洛尼亚（Bologna）的“流失影片电影节（Cinema Ritrovato）”于1986年成立，强调经典影片的再现；波丹诺内（Pordenone）的“Giomate del Cinema Muto”开始于1981年，关注的是电影的早期历史。这些电影节日吸引了来自世界各地的学者、档案管理员和影迷，同时也培养了一个全球性的电影爱好者团体，他们喜欢老意大利电影中一些共同的元素。尽管现代意大利电影艺术有些乏味、深奥，具有隐喻性，可能无法满足所有人的要求，但是这种文雅的乡村流行影片以及独具特色的电影节给每个人都提供了一份电影开胃大餐。

这一时期的主要电影作品

1960

《奇遇》（米开朗基罗·安东尼奥尼）
 《甜蜜的生活》（费德里克·费里尼）
 《洛克兄弟》（Rocco e i suoi fratelli, 鲁奇诺·维斯康蒂）
 《战地两女性》（Two Women/La ciociara, 维托里奥·德·西卡）

1961

《寄生虫》（Accattone！, 皮埃尔·保罗·帕索里尼）
 《奥尔高索洛的强盗》（The Bandits of Orgosolo/Banditi a Orgosolo, 维托里奥·德·西卡）
 《意大利式离婚》（Divorzio all' Italia, 皮亚托·杰米）

《夜》（米开朗基罗·安东尼奥尼）
 《工作》（埃尔玛塔·奥尔米）
 《龙头之死》（弗朗西斯科·罗西）

1962

《蚀》（L' eclisse, 米开朗基罗·安东尼奥尼）

1963

《八又二分之一》（费德里克·费里尼）
 《米兰心事》（The Fiancés/I fidanzati, 埃尔玛塔·奥尔米）
 《豹》（Il Gattopardo, 鲁奇诺·维斯康蒂）

1964

《革命前夕》（Prima della rivoluzione, 贝纳多·贝托鲁奇）

《马太福音》(Il vangelo secondo Matteo, 皮埃尔·保罗·帕索里尼)
《红色沙漠》(Il Deserto Rosso, 米开朗基罗·安东尼奥尼)

1965

《怒不可遏》(I pugni in tasca, 马可·贝洛奇奥)
《朱丽叶与魔鬼》(Giulietta degli spiriti, 费德里克·费里尼)
《北斗七星》(Vaghe Stelle dell' orsu, 鲁奇诺·维斯康蒂)

1966

《阿尔及尔之战》(The Battle of Algiers/La battaglia di Algeri, 杰罗·庞泰科沃 (Gilli Pontecorvo))
《黄金三镖客》(Il buono, il brutto, il cattivo, 塞尔吉奥·莱昂内)
《大鸟和小鸟》(Uccellacci e Uccellini, 皮埃尔·保罗·帕索里尼)

1967

《中国是邻近》(China Is Near/La Cina é vicina, 马可·贝洛奇奥)
《西部往事》(C' era una volta il West, 塞尔吉奥·莱昂内)

1968

《迪林格尔之死》(Dillinger Is Dead/Dillinger e morte, 马可·费拉里 (Marco Ferreri))

1969

《烽火怪客》(Burn!/Queimada!, 杰罗·庞泰科沃)
《纳粹狂魔》(La caduta degli dei, 鲁奇诺·维斯康蒂)
《爱情神话》(费德里克·费里尼)
《扎布里斯基角》(米开朗基罗·安东尼奥尼)

1970

《同流者》(Il conformista, 贝纳多·贝托鲁奇)
《费尼兹花园》(The Garden of the Finzi-Continis/Il giardino dei Finzi-contini, 维托里奥·德·西卡)
《对一个不容怀疑的公民的调查》(Investigation of a Citizen above Suspicion/Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 埃里奥·贝多利 (Elio Petri))
《蜘蛛策略》(Strategia del ragno, 贝纳多·贝托鲁奇)

1971

《魂断威尼斯》(Morte a Venezia, 鲁奇诺·维斯康蒂)
《以父亲的名义》(Nel nome del padre, 马可·贝洛奇奥)
《圣·米凯莱有一只公鸡》(San Michele aveva un gallo, 维克托里奥·塔维亚尼和保罗·塔维亚尼)

1972

《巴黎最后的探戈》(L' ultimo tango a Parigi, 贝纳多·贝托鲁奇)

《马太伊事件》(The Mattei Affair/Il caso Mattai, 弗朗切斯科·罗西)

《咪咪的诱惑》(Mimi metallurgico ferito nell' onore, 里娜·韦特缪勒)

1973

《阿玛柯德》(费德里克·费里尼)

《教师日记》(Diary of a Schoolteacher/Diario di un maestro, 维托里奥·德·西卡)

《极乐大餐》(La Grande Bouffe/La grande abbouffata, 马尔科·费拉里)

《爱与无政府》(Film d' amore e d' amore e d' anarchia, 里娜·韦特缪勒)

1974

《面包与巧克力》(Pane e cioccolata, 佛朗哥·布路萨提)

《午夜守门人》(Il potiere de notte, 莉莉安娜·卡瓦尼)

1975

《过客》(Professione: reporter, 米开朗基罗·安东尼奥尼)

1976

《卡萨诺瓦》(费德里克·费里尼)

《一九零零年》(Novocento, 贝纳多·贝托鲁奇)

《七美人》(Pasqualino Settebellezze, 里

娜·韦特缪勒)

1977

《吾父，吾主》(Padre Padrone, 维克托里奥·塔维亚尼和保罗·塔维亚尼)

《坐立不安》(达里欧·阿吉恩图)

1978

《木履树》(The Tree of the Wooden Clogs/L' albero degli zoccoli, 埃尔玛塔·奥尔米)

1982

《眼睛和嘴巴》(The Eyes, the Mouth/Gli occhi, la bocca, 马可·贝洛奇奥)

《一个女人的身份证明》(Identificazione de una donna, 米开朗基罗·安东尼奥尼)

《圣洛伦索之夜》(La Notte de San Lorenzo, 维克托里奥·塔维亚尼和保罗·塔维亚尼)

1984

《卡门》(Carmen, 弗朗西斯科·罗西)

《乱战》(Chaos/Kaos, 保罗·塔维尼和维托里奥·塔维尼)

《美国往事》(C' era una volta in America, 塞尔吉奥·莱昂内)

1987

《末代皇帝》(Il ultimo imperatore, 贝纳多·贝托鲁奇)

1988

《天堂电影院》(Nuovo cinema paradiso,

吉赛贝·托纳多雷)

1990

《遮蔽的天空》(Il tè nel deserto, 贝纳多·贝托鲁奇)

1991

《蓝色狂想曲》(Mediterraneo, 加布里埃尔·萨瓦特瑞斯 (Gabriele Salvatores))

1992

《小小偷的春天》(Il ladro di bambini, 吉安尼·阿米里奥)

1994

《亲爱的日记》(Caro Diaria, 南尼·莫瑞提)

《亚美利加》(吉安尼·阿米里奥)

《邮差》(迈克尔·雷德福)

1997

《美丽人生》(La vita è bella, 罗伯托·贝尼尼)

1998

《围城》(L'Assedio, 贝纳多·贝托鲁奇)

《我们微笑的方式》(Cosi ridevano, 吉安尼·阿米里奥)

1999

《保姆》(La Balia, 马可·贝洛奇奥)

2001

《儿子的房间》(The Son's Room/La

Stanza del figlio, 南尼·莫瑞提)

《武器的忏悔》(The Profession of Arms/Il Mestiere delle armi, 埃尔玛塔·奥尔米)

2002

《母亲的微笑》(Religion Hour/My Mother's Smile/L'Ora di religione: Il sorriso di mia madre, 马可·贝洛奇奥)

2003

《再见，长夜》(Good Morning, Night/Buongiorno, notte, 马可·贝洛奇奥)

《戏梦巴黎》(The Dreamers, 贝纳多·贝托鲁奇)

《我不怕》(I'm Not Scared/Lo non ho paura, 加布里埃尔·萨瓦特瑞斯)

2004

《房间钥匙》(The Keys to the House/Chiavi di casa, 吉安尼·阿米里奥)

2006

《政坛巨鳄》(The Caiman/Il Caimen, 南尼·莫瑞提)

《哈发里夫人》(The Unknown Woman/La Sconosciuta, 朱塞佩·托纳托雷)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1964 罗伯托·罗西里尼开始关注电视

1968 威尼斯电影节遭受抗议，这反映了那个时代政治的动荡不安

政治

1966 洪水袭击威尼斯和佛罗伦萨。

1970 离婚合法化

1978 意大利红军旅（The Red Brigades）发动一系列的恐怖袭击。

1981 教皇约翰·保罗二世（Pope John Paul II）在圣彼得广场（St. Peter's Square）枪击中受伤

1985 巴勒斯坦游击队在罗马机场开火

1986 巴勒莫黑手党（The Palermo Mafia）案开庭，法院对黑手党 474 名骨干分子开始大审判

1992 反对黑手党的大法官乔瓦尼·法尔科内（Giovanni Falcone）在巴勒莫（Palermo）遇害

1992 意大利签订《欧洲联盟条约》（Treaty of the European Union）

艺术、体育和娱乐

1960 第 17 届夏季奥林匹克运动会在罗马开幕

1979 伊塔洛·卡尔维诺（Italo Calvino）出版具有里程碑意义的后现代小说《寒冬夜行人》（If on a Winter's Night a Traveler）

1980 1895 年建立的威尼斯双年展增加了一个新兴的艺术版块

1980s 意大利经典慢摇（Hip Hop）尝试涂鸦、瑞格舞、舞厅、和乡村音乐元素

1997 沿袭古意大利即兴艺术喜剧传统的戏剧家达里奥·福（Dario Fo）获诺贝尔文学奖（Nobel Prize for Literature）

第 17 章

1963—1974

1963 年 11 月 22 日，约翰·F·肯尼迪（John F. Kennedy）总统在达拉斯（Dallas）遇害。几乎那个年代的每一个成年人都对这一件事记忆犹新。肯尼迪的遇刺不仅是一个国家的悲剧，而且预示着美国重大改变的到来。这位年轻总统的白宫已经被确立为现代总统府，肯尼迪的副总统林登·贝恩斯·约翰逊（Lyndon Baines Johnson）接替前者就任美国总统。在约翰逊执政期间，越南战争爆发，这一不受欢迎的战争大大贬损了约翰逊的总统形象。20 世纪 50 年代的乐观主义渐渐消退，取而代之的是自我批评。伴有静坐抗议、游行和暴乱的民权运动是这一改变的先锋，随之而来的是一种年轻文化的反抗情绪，这种情绪对当时美国发动的越南战争和资本主义自满提出质疑。1964 年，美国人口的年龄中位数跌落到 25 岁以下，越来越多的年轻人聚集在大学校园。从这一时期直到 20 世纪 70 年代，美国人民的情绪一直被一种年轻人特有的敏感性所控制。1972 年，盗贼进入华盛顿水门（Watergate）大厦民主党全国总部办公室实施窃听行为，1974 年，因卷入这场政治丑闻，美国总统理查德·米尔豪斯·尼克松（Richard Milhous Nixon）被迫辞职。美国进入了一个对政府官员冷嘲热讽的新时期，10 年前那种支撑改革主义者的理想主义惨遭遗弃。

20 世纪 60 年代及 70 年代早期是好莱坞极为惨淡的一段时期。影院观众人数仅为 10 年前的一半。1963 年，好莱坞仅发行了 121 部影片，创历史最低。即便如影片《埃及艳后》（Cleopatra, 1963）与《长征万宝山》（Paint Your Wagon, 1969）这样赫赫有名的大片也未能取得票房上的成功。影片工作室一片混乱。电视的出现冲击并挫伤了电影的士

气，影院被剥夺产权，加之欧洲影片所带来的挑战，电影管理者对今后的发展方向甚是迷茫。早期凭借铁腕方式统治电影帝国多年的电影大亨，有的已经去世，有的退休，有的则被封杀出局。一系列的低价处理和大集团的产生使电影工作室成为大企业的一部分，这些大企业虽然能够对财政负责，但是没有电影行业的背景。1969年，华纳兄弟电影公司被从事停车场和殡仪馆生意的基奈全国服务公司（Kinney National Services）合并。曾经极为强大的米高梅影业公司也被出售给金融大亨科克·科尔克里安（Kirk Kerkorian）。柯尔克里安想要将电影工作室的徽标刻在自己在拉斯维加斯的宾馆上。从1973年开始，米高梅公司持续10年没有任何生意。公司的不稳定带来很多无效率的行为，尤其是资深执行人员的周转流动体制。每一种新的体制都极其自然地要求确立自己的地位，往往忽视前一个团体所制作的影片，因此，许多优秀的影片被遗弃，或者被束之高阁。

与以前的领导相比，没有经验的新领导缺乏信心和权力，能够赢得观众的明星则和导演一样拥有了更多的权力。与以前相同，美国导演工会（Directors Guild of America）极力为这些人争取利益，负责协商导演在制作过程中对每一个方面的控制。1964年，导演工会为所有成员赢得了一项权利，即每一部影片中都要制作导演最初的剪辑。但是，在传统工作室面临倒闭的挣扎中，最大的赢家可能是代理人。这些代理人拥有可以筹集资金的客户以及生意上的技巧，这两点使其在好莱坞四分五裂的情况下身价百倍。事实上，在1962年，一个极具天赋的代理机构——MCA获得了美国最大的电影工作室——“环球工作室（Universal）”的控制权。

尽管好莱坞电影工作室的处境举步维艰，但电影并没有销声匿迹。青年运动以一种更严肃的方式接受了电影。继安德鲁·萨里斯（Andrew Sarris）出版宣言《电影作者》（auteurist）之后，1963年，具有创造性活力的小说《美国电影》（The American Cinema）问世，受到了社会尤其是大学校园的关注，由此也产生了一批新的电影和电影作者。新电影的出现捕捉了变化的社会的利益。英格玛·伯格曼、费德里克·费里尼和让-吕克·戈达尔制作的欧洲艺术影片在知识分子中流行起来。为回应这一现象，好莱坞开始启用年轻的“嬉皮士（hipper）”导演并制作欧洲味的影片。这些新天才迅速成为美国新浪潮的代表。同时涌现出很多更为激进的影片，此外，还出现了抗议当前环境并肯定年轻文化的独立纪录片和先锋派电影。

17.1 流行影片

为回应美国社会动荡不安的情绪以及一些带有军事倾向人的不断增加的现象，好莱坞开始努力设计新型影片以吸引这些由特殊观众组成的团体。20 世纪 50 年代的青少年犯罪影片在 60 年代发展成了青年电影；70 年代早期，好莱坞针对非裔美国人观众发行了一系列所谓的“黑人电影（blaxploitation）”。

青年电影（youth film）专为当时作为影院主要观众的青年制作，这类影片以青年人和新的生活方式为中心。所有青年电影都用自己的方式探讨了社会问题，有些探讨了政治问题，部分影片还流露出强烈的不满情绪。这些影片形式混杂——既有纪录片风格，又有实验风格，主题也与传统故事片题材相关。许多新近来自国外的电影（如戈达尔的作品）都以这种方式混合了多种形式和主题。这种趋势始于 1967 年，以当年最为流行的两部影片——阿瑟·佩恩（Arthur Penn）的《邦妮与克莱德》（Bonnie and Clyde）和迈克·尼克斯（Mike Nichols）的《毕业生》（The Graduate）为标志。《邦妮与克莱德》是一部黑帮电影，以 20 世纪 30 年代的美国乡村为背景，较为隐蔽地阐述了当时年轻人的反抗这一主题：个人反抗制度；强调快乐的非传统、享乐主义生活方式；为暴力辩护，反对无人性的社会机构，反对服务于那些有良知而无幽默感的中年人。影片《毕业生》则更为详尽地表达了当代年轻人的紧张和冲突现象。

在着手制作更多包含与《邦妮与克莱德》和《毕业生》成功有关的因素的影片之前，好莱坞用了两年的时间思考这两部影片。1969 年，青年影片系列开始出现，包括《逍遥骑士》（Easy Rider）、《冷酷媒体》（Medium Cool）、《扎布里斯基角》（Zabriskie Point）以及《爱丽丝的餐馆》（Alice's Restaurant）。影响巨大的影片《逍遥骑士》一经发行就成了 18 至 25 岁的年轻人最喜欢的影片。该片的导演丹尼斯·霍珀（Dennis Hopper）10 年前曾在《无因的反抗》中饰演次要角色，由此了解到青年电影的潜力。《逍遥骑士》由霍珀和皮特·方达（Peter Fonda）主演，并得到了年轻的杰克·尼科尔森（Jack Nicholson）的支持。零星的情节主要围绕着角色比利（Billy）和美国上尉（Captain America）展开，与当时的流行歌曲中所唱的内容一样，这两个年轻人骑着摩托车去“寻找美国”，在赌博和迷幻药中获得极度的兴奋。像邦妮与克莱德一样，比利和美国上尉瞬间成了青年人的偶像。《逍遥骑士》引出了一系列相关主题的电影，其中一些更为直接地批判了当代美国社会的主导价值观。

两年之后的 1971 年，梅尔文·范·佩鲍思（Melvin Van Peebles）的独立影片《大流氓》（Sweet Sweetback's Baadasssss Song）（图 17.1a）轻松获得成功，揭开了黑人电影的序幕。看到这一具有营利潜力但尚未被开发的市场，好莱坞马上根据这一形势推出了一系列动作片，这些动作片以城市中的贫民窟为背景，着重展示黑人英雄的事迹。这类黑人影片绝大多数在城市平民区的影院中上演。由一流非裔美国摄影师高登·帕克斯（Gordon Parks）执导的《杀戮战警》（Shaft, 1971）是这一系列影片的第一部，该片讲述了一个由理查德·朗德利（Richard Roundtree）饰演的纽约私家侦探的惊险奇遇，采用远景镜头在风沙弥漫的纽约街上拍摄。《杀戮战警》描述了大城市里的人因追求引人注意的炫耀而产生的生活困惑。艾萨克·海兹（Isaac Hayes）演奏的配乐从一开始就唤起了一种激情而又时髦的情绪。制作成本仅为 1200 万美元的影片《杀戮战警》获得了巨大的成功，续集《怒豹》（Shaft's Big Score, 帕克斯, 1972）和《非洲怒豹》（Shaft in Africa, 约翰·吉勒曼（John Guillermin），1973）也相继问世，这两部作品比《杀戮战警》稍逊色一点（最初的影片《杀戮战警》于 2000 年重拍，由萨缪尔·L·杰克逊（Samuel L. Jackson）主演）。很快，其他黑人动作片开始涌现，包括 1972 年的《超级苍蝇》（Superfly）和 1973 年由帕姆·格里尔（Pam Grier）主演的影片《浴火重生》（Foxy Brown, 图 17.1b）。尽管所有影片都很受欢迎，但还是引起了争议。美国“国家促进有色人种发展协会”（NAACP）抗议这些影片美化暴力和犯罪。克莱顿·莱利（Clayton Riley）

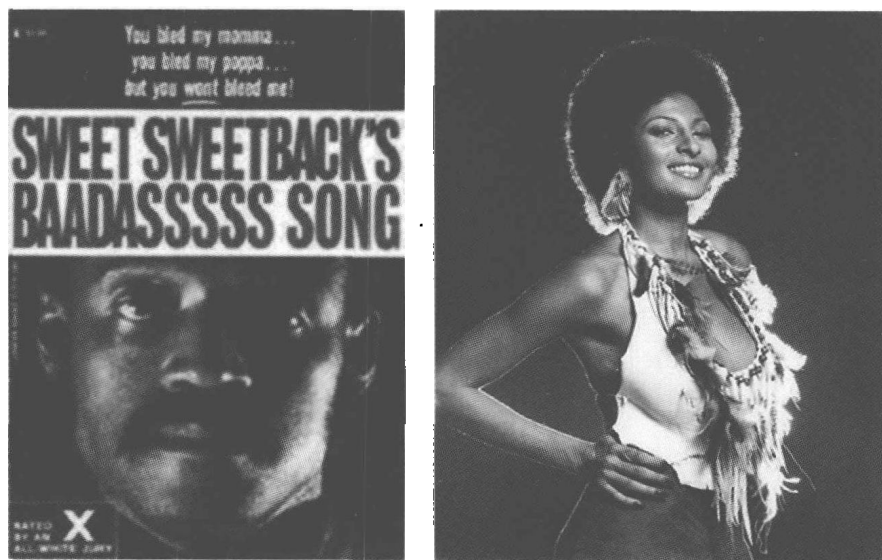


图 17.1 a 至 b a.《大流氓》，马里奥·范·佩鲍思，1971。海报上写道：“你可以榨干我妈妈……你可以榨干我爸爸……但是你不能榨干我（you bled my momma…you bled my poppa…but you won't bleed me！）”；b.《浴火重生》，美国，1973，杰克·希尔（Jack Hill）；宣传画面，帕姆·格里尔

在《纽约时报》的当代评论中表述了这种忧虑，标题写道：“大流氓可以做任何事情，我却什么都不能做。”

几乎在同一时期，一系列更为现实的、滑稽可笑的喜剧片开始上映，目标观众都是黑人。这类影片包括帕克斯 1969 年拍摄的《知识树》(The Learning Tree)、奥西·戴维斯 (Ossie Davis) 于 1972 年拍摄的《黑少女》(Black Girl)、约翰·巴瑞 (John Berry) 于 1974 年拍摄的《克劳汀幻想曲》(Claudine) 和迈克尔·舒尔茨 (Michael Schultz) 于 1975 年拍摄的《龙虎少年队》(Cooley High)。此外，黑人演员西德尼·波蒂埃 (Sidney Poitier) 也执导了一系列影片(《布克与牧师》(Buck and the Preacher, 1972) 和《周六奇妙夜》(Uptown Saturday Night, 1974))。

17.2 美国新浪潮

在国家混乱和政见不一的这段时期内，许多在好莱坞打拼的年轻电影工作者开创了自己的事业，并触发了一场称为“美国新浪潮 (American New Wave)”或“美国文艺复兴 (American Renaissance)”的运动。新浪潮的导演们保持了批判和研究美国文化各方面的强烈兴趣，包括国内历史上彼时多发的暴力事件。他们中的一些人之前就已经在电影界站稳了脚跟，而所有人的职业生涯都延续到了 20 世纪 80 年代，有的甚至到了 90 年代。而对导演主导青年文化影片的新兴趣使好莱坞给了这些新电影制作人前所未有的自由度——只要他们确保拍摄出来的电影以导演主创的作品进行销售即可。利用这种新的自由，美国新浪潮导演所发展出的个性要远远比 20 世纪 50 年代电影制片厂中的那些中坚力量的鲜明。这些受新浪潮运动熏陶的欧洲风格的影片以松散的故事线、模糊的角色动机、昏暗的光照和不和谐的搭配为特点（最后这个元素经常靠在影片中加入流行歌曲来实现）。这些好莱坞新晋天才包括阿瑟·佩恩、萨姆·佩金法 (Sam Peckinpah)、罗伯特·奥尔特曼 (Robert Altman)、弗朗西斯·福特·科波拉 (Francis Ford Coppola)、马丁·斯科塞斯 (Martin Scorsese) 和约翰·卡萨维兹 (John Cassavetes)。他们中的一些人（科波拉和斯科塞斯）曾经在大学中专门受过电影方面的教育。其他人如佩恩、佩金法和奥尔特曼，则是从电视领域进入电影行业的。科波拉和斯科塞斯还曾在 B 级电影大亨罗杰·科尔曼 (Roger Corman) 手下当过学徒。

阿瑟·佩恩是新浪潮中第一个被广泛认可的导演。同这一运动中的其他人一样，他对

当时风行的习俗持批判的态度。他导演的每一部影片都在检讨美国文化的某个方面。对他的影片感兴趣的人大多是这个社会的“弃儿”，尤其是年轻人。他的一些电影，如《爱丽丝的餐馆》和《四个朋友》（*Four Friends*, 1981）都明确地将焦点对准了青年文化。其他影片则是对美国传统类型片进行风格上的改变，包括西部片（《左手持枪》（*The Left-Handed Gun*, 1958）、《小巨人》和《大侠谷》（*The Missouri Breaks*, 1976））、黑帮片（《心墙魅影》（*Mickey One*, 1965）和《邦妮与克莱德》），以及用个人视角讲述的影片（《夜行客》（*Night Moves*, 1975））。

虽然佩恩对美国当时状况的偏见贯穿于他的整个职业生涯，但在所有美国新浪潮的导演中，他对 20 世纪 50 年代后期产生于欧洲的运用于电影中的现代艺术有着强烈的兴趣。《邦妮与克莱德》起初的构思来自于剧作家大卫·纽曼（*David Newman*）和罗伯特·本顿（*Robert Benton*）的作品，该片受到了特吕弗或戈达尔的指导。《心墙魅影》和《夜行客》则是在这些类型片形式下的实验性和哲理性作品（商业上应该称为艺术电影）。

佩恩的所有作品几乎都将暴力作为主要话题。影片《心墙魅影》通过一名被黑帮追杀的夜总会滑稽演员偏执而绝望的视角，探讨了美国城市中暴力的恐惧和威胁无所不在的问题。《凯德警长》（*The Chase*, 1966）一片中弥漫着相同的暴力气氛，该片的背景设在美国南部的一个小镇，并加入了性道德的腐化。佩恩被问及为何重复使用暴力时曾这样说：“我认为艺术的功能之一就是清除和驱逐覆盖在社会上的废物，将我们所有人内在的那些不良潜在全部扫光。”

《邦妮与克莱德》是佩恩在美国最有影响力的影片之一，它根据 30 年代一对银行劫匪的故事创作，揭示了他们的真实生活情景。之前曾在影片《心墙魅影》中与佩恩合作的电影明星沃伦·比蒂（*Warren Beatty*）这次以制片人的身份出现。饰演邦妮的费·唐娜薇（*Faye Dunaway*）在片中所穿的 30 年代的流行服饰再一次引发了这种服装的风潮。电影令人毛骨悚然的暴力情节在与其极不相称的配乐映衬下显得更加惊悚，影片选用的一曲弱拍节班卓琴乐曲《雾山狂舞》（*Foggy Mountain Breakdown*）由两位乡村及西部曲风的作曲家弗拉特（*Flatt*）和斯卡格斯（*Scuggs*）创作。故事以一个创新而令人震撼的慢动作镜头结束，达达·阿莲（*Dede Allen*）为影片进行了完美的剪辑，展现了一场极度暴力而又非常浪漫的伏击场面，在影片的结尾，两位主角双双毙命。

同佩恩相同，萨姆·佩金法也是从电视领域进入电影行业的。他曾经自编自导了数部西部电视剧，并且一直在很大程度上遵从这一最具美国特色的类型片传统，即便影片的形式并非是西部片。他在西部片的基本构成因素中加入了壮观的自然景色，作品以秀美的地域风景而闻名，也将暴力融入到作品中。萨姆·佩金法最著名的以西部类型片的

风格拍摄的电影包括《铁汉与寡妇》(Deadly Companions, 1961)、《午后枪声》(Ride the High Country, 1962)、《邓迪少校》(Major Dundee, 1964)、《牛郎血泪美人恩》(The Ballad of Cable Hogue, 1970)、《比利小子》(Pat Garrett and Billy the Kid, 1973)和《惊天动地抢人头》(Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974)。

影片《野战群》(The Wild Bunch, 1969)通常被认为是佩金法最伟大的成就和最优秀的西部片,在这部影片中,暴力的表现方式变得更为直接,场面血腥恐怖,但仍不失诗意(图17.2)。在该片的开场镜头中,一群孩子正在虐待一只蝎子,这一场景已被广泛认为是对人类根深蒂固的残酷性的毫不妥协的声明。但与此同时,影片又深刻描写了英雄和荣誉的价值。例如,在那个著名的两个帮派成员派克(Pike, 威廉·霍尔登(William Holden)饰)和达赤(Dutch, 欧尼斯·鲍基尼(Ernest Borgnine)饰)互相交流的场面中,其关注的就是遵守誓言的美德。谈到帮内一位前成员桑顿(Thornton, 罗伯特·瑞安(Robert Ryan)饰),他与执法机关达成了协议,要把他们一网打尽)时,派克保护了桑顿的不忠,他声称“他发过誓了”。达赤则反应强烈:“这不是有没有发过誓的问题,而是向谁发誓的问题。”影片最终的场景是一个加长的慢动作镜头,其中男主角被堕落的墨西哥将军和他的士兵残忍地杀害,中弹的场面用一种挽歌式的慢动作编排,这一手法同《邦妮与克莱德》结尾的场面相似,当然又更进了一步。

同佩恩和佩金法一样,罗伯特·奥尔特曼的电影生涯也是从导演电视节目开始的。影片《风流医生俏护士》(MASH, 1970)是他取得的第一个实质性成功(该片又引出了一个更为成功的长篇电视节目),这使他达到了青年阶段的顶峰,并开创了自己的职业生涯。该片是对军队和医疗职业非常直接的讽刺,一改影片《西线无战事》(All Quiet on the Western Front)和《青年医生基尔代尔》(Young Doctor Kildare)曾经带给人们的美好



图 17.2 《野战群》, 美国, 1969, 萨姆·佩金法; 本约翰逊(Ben Johnson)、沃伦奥茨(Warren Oates)、威廉·霍尔登和欧尼斯·鲍基尼

记忆。

奥尔特曼以平均一年一部电影的速度成为所有美国新浪潮导演中最多产的一位。他的许多作品（包括《风流医生俏护士》、《空中怪客》（Brewster McCloud, 1971）、《花村》（McCabe and Mrs. Miller, 1972）、《漫长的告别》（The Long Goodbye, 1973）和《纳什维尔》（Nashville, 1975））都是对美国传统类型片的剖析，他取笑、质疑并攻击那些传统所支持的价值观和陈规旧俗。奥尔特曼的另一类电影（《待嫁女儿心》（That Cold Day in the Park, 1969）、《图像》（Images, 1972）和《三女性》（3 Women, 1977））更加神秘和梦幻，探讨了女性的内在生活。他的每部作品的视角都很独特，从《花村》中笼罩在长老会教堂上的雾气昭昭、冷冷清清的氛围，到《纳什维尔》中明信片般的华丽，再到《大力水手》（Popeye, 1981）中那怪异的卡通环境。由于无法获得任何商业支持，奥尔特曼经历了一段时间的沉寂，但是拍摄于1992年的作品《超级大玩家》（The Player）使他在世纪之交再次一跃成名。随后他创作了一系列风格多样的作品，其中最值得注意的影片有《人生交叉点》（Short Cuts, 1993）、《堪萨斯情仇》（Kansas City, 1996）、《迷色布局》（The Gingerbread Man, 1997）和《浪漫医生》（Dr. T. and the Women, 2000）。奥尔特曼于2006年去世。

奥尔特曼的成就离不开一群20世纪70年代期间经常出现在他作品中的演员：包括谢利·杜瓦尔（Shelley Duvall）、基思·卡拉丹（Keith Carradine）、希茜·斯派塞克（Sissy Spacek）、杰拉尔丁·卓别林（Geraldine Chaplin）和埃利奥特·古尔德（Elliott Gould）。同英格玛·伯格曼一样，奥尔特曼总是会实现与众不同和令人信服的表演，但是作为一个爱打趣的后现代主义者，他的风格与瑞典导演那种黑色风格有所不同。杰拉尔丁·卓别林在参加《纳什维尔》的游园会时这样评论：“这只是像伯格曼的风格，但是人们误认为它是伯格曼的风格。”奥尔特曼确实喜欢在电影中加入幽默元素，他对角色的轻松嘲讽使一些评论批评他过于油嘴滑舌和贬低他人。评论家罗宾·伍德（Robin Wood）写了一篇关于奥尔特曼的文章，名字为《聪明的家伙和甜心》（Smart-Ass and Cutie-Pie）。

“片段式（fragmented）”可能是描述奥尔特曼风格的最好词汇。他曾表明自己对“现实的分裂领域感兴趣”，换句话说，相对于心智反应，他更加关注情感反应。他反复使用宽屏构图，同时许多演员发生互动都是用大量的对白来进行。“发现（Found）”音乐伴奏，如莱昂纳多·科恩在影片《花村》中边唱边跑，通常同电影的叙事产生对应关系，而不是简单地强调故事的中心。奥尔特曼还很喜欢临时用放大或转移焦距的方式强调处在环境中的事物有着独特的吸引力，如影片《待嫁女儿心》中的彩色玻璃和《三女性》中的泳池壁画。

即兴创作增添了奥尔特曼作品的片段感。影片《堪萨斯情仇》使用爵士乐绝对不是

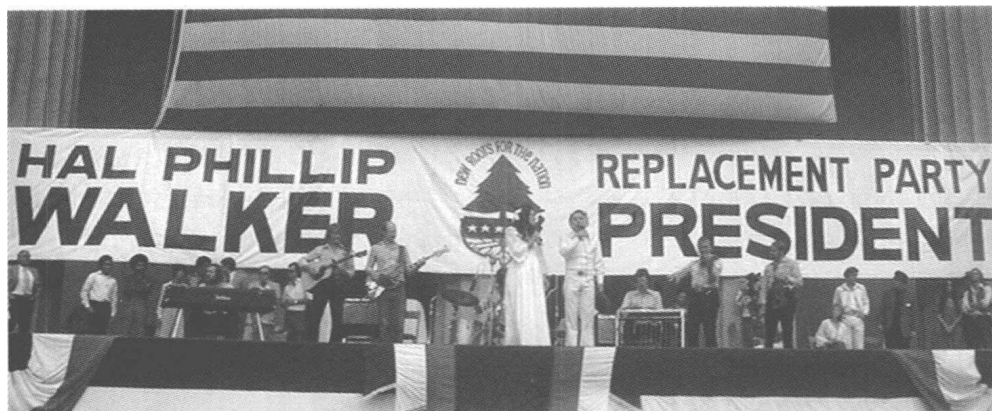


图 17.3 《纳什维尔》美国，1975，罗伯特·奥尔特曼

巧合，给了演员自由发挥的空间。他喜欢松散的剧本结构，这样可以减少来自主题的限制，就像埃利奥特·古尔德在 1974 年的影片《加州决裂》(California Split) 中即兴加入鸚鵡的语言那样。本着开放式结局的精神，奥尔特曼在《纳什维尔》中拍摄了许多演员即兴发挥的脚本，他甚至说原本计划创作两部电影：“纳什维尔红 (Nashville Red)” 和 “纳什维尔蓝 (Nashville Blue)”。

《纳什维尔》是一部庞大而野心勃勃的影片，一些人将其看做奥尔特曼的最高成就，奥尔特曼自己称该片是他“对美国的隐喻 (metaphor for America)”。影片中的 24 个角色参与到音乐工业和民粹主义煽动的总统竞选中。电影的情节在角色间生活片段的交叉剪接过程中向前发展，所有人都参与了一场政治集会的作秀，这构成了故事的大结局。这里模仿和嘲讽的主题是流行音乐和大众政治，无论是角色的表演还是影片的处理都体现了这一点，而观众也都被这两点所吸引。

弗朗西斯·福特·科波拉 (Francis Ford Coppola) 是另一位让我们印象深刻的美国导演，他是第一位毕业于大学影剧系的美国导演。那时课堂训练的重点主要放在个人表达上，但有趣的是他在工作初期很大程度上压抑或是掩藏了自己的个性，而是选择一系列更为“专业”的主题和形式用于作品中，如低预算的恐怖电影《痴呆症》(Dementia 13, 1963)、毫不造作的轻喜剧《如今你已长大》(You're a Big Boy Now, 1967) 以及取得了一定成功的音乐剧《彩虹仙子》(Finian's Rainbow, 1968)。但从影片《雨族》(The Rain People, 1969) 开始，他的作品变得更加富有特色。虽然《雨族》有部分缺陷且仍然没有解决，但是它成功地表达了一个美国女人感受到的各种压力，这些压力使怀有几个月身孕的她毅然离开丈夫，并开车横穿全国，在旅途中找寻自己。

随着改编自马里奥·普佐 (Mario Puzo) 著名小说的电影《教父》(The Godfather,

1972)的上映,科波拉的事业也取得了长足的发展。《教父》被称为电影史上最赚钱的影片之一,并具有很高的研究价值。从任何一个方面来说,该片都取得了很大的成功,它让人重温了昔日人们的温情以及那个被人铭记的时代。在那个时代中,人们不像现在这么孤立,更加以家庭为重,黑手党也是如此。科波拉本人就来自一个美国的意大利家庭,电影中所表达的情感与他自己很接近。该片将黑帮以更赤裸裸的资本主义竞争形式描绘出来。其中,商业统治一切,竞争残酷无情。该片导演曾说:“基本上,无论是黑手党和美国,都认为自己才是慈善组织。而且二者都为了保护他们的权力和利益而手染鲜血。”

电影摄影界的“黑暗王子(dark prince)”——高登·威利斯(Gordon Willis)使用深度饱和、明暗配合的影像以及一首由费里尼最喜爱的作曲家尼诺·罗塔(Nino Rota)创作的乐曲,使《教父》给主流美国电影带来了欧洲风格的新艺术水平。为了饰演教父唐·柯里昂(Don Corleone),马龙·白兰度将棉花放到嘴里来填充脸颊,采取一种轻柔但声音尖锐的说话方式,并经常携带一根很大的木杖。作为唐的小儿子,迈克尔·柯里昂(艾尔·帕西诺饰演)在故事中经历了一个重大转变,从一个无知的备受保护的家庭宠儿到下一任的黑帮首领。转折点出现在迈克尔被迫实施谋杀挽救家族生意的时候。此时,电影的音效师维特·默奇在电影的混音中增加了一个L火车(L-train)的急刹车声,刺耳的噪音巧妙地表达出了迈克尔温和外表下掩饰的精神痛苦。

《教父II》和《教父III》将第一部电影中概述的电影壁画进行了扩展。科波拉后来也拍摄了其他主题的影片。影片《对话》(The Conversation)在1974年戛纳电影节赢得了金棕榈奖(Palme d'Or),该片主要讲述了由吉恩·哈克曼饰演的正义而又超乎道德的电子窃听器哈里·卡尔的故事,他仅能从自己高超的技能以及感受其他人的经历中获得满足感。而越南战争纪录片《现代启示录》(Apocalypse Now, 1979)为科波拉赢得了另一个戛纳金棕榈奖。2001年,他再次携带着一个添加了54分钟的场景并命名为《现代启示录重映版》(Apocalypse Now Redux)的重新剪切版本回到法国的电影节。20世纪80年代和90年代,科波拉接着拍摄了大量其他类型的影片,包括1982年的音乐剧《霎时感动》(One From the Heart)、1984年的《棉花俱乐部》(The Cotton Club)以及1988年的名人传记片《塔克》(Tucker)。1992年,他执导了繁华浪漫的恐怖片《布拉姆斯托克的吸血鬼》(Bram Stoker's Dracula),此片既是对经典小说的忠实改编,同时也是一次对现代世界在本质上的自我研究。

公众一致认为科波拉的风格是属于歌剧式的。他通常喜欢突出富有魅力和英雄色彩的角色复杂性,如普雷斯頓·塔克(Preston Tuvker)或《教父》的迈克尔·科莱昂。最糟的是,这一做法容易导致作品给人以过度夸大的感觉。评论家肯尼思·泰南(Kenneth Tynan)曾说:“如果他执导一部小小的罗曼史影片,那一定是历史上最巨大最夸张的浪

漫史。”另一方面，科波拉通过电影为我们呈现了最吸引人的艺术品，包括《教父》结尾著名的洗礼场景，在这个场景中，一直伴随着庄严的乐曲（图 17.4a-h）。《现代启示录》中的直升机轰炸场面也是如此，背景音乐选择了瓦格纳（Wagner）的“女武神的骑行（Ride of the Valkyrie）”，这是真正的歌剧乐曲。

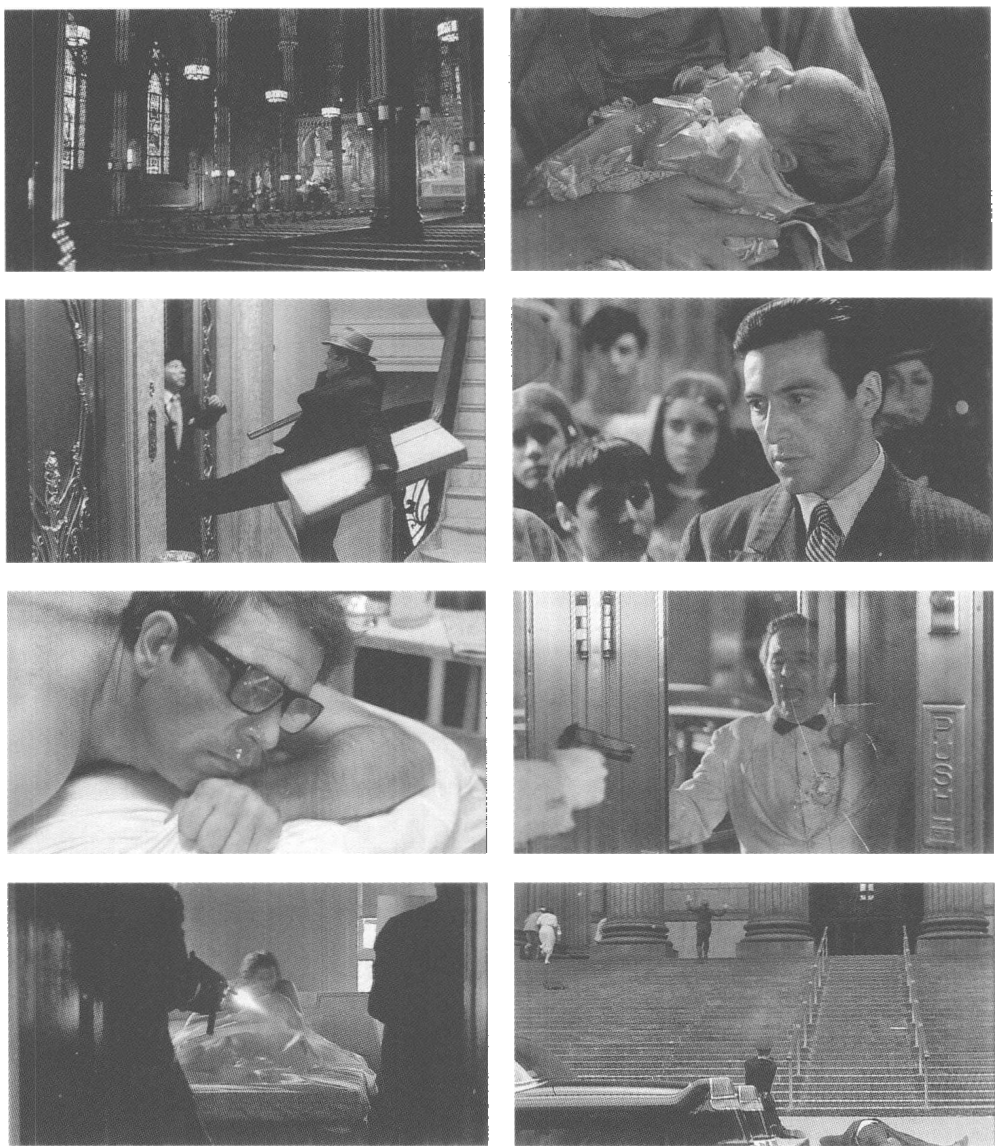


图 17.4 a-h 《教父》，美国，1972，弗朗西斯·福特·科波拉；d. 艾尔·帕西诺；e. 阿莱克斯·罗考（Alex Rocco）；f. 理查德·康特（Richard Conte）

除了作为导演，科波拉还在那些不安分的年头里通过企业家的身份在好莱坞的重组中发挥了关键作用。1969年，凭借在拍摄影片《雨族》时获得的经验，他在旧金山（San Francisco）创立了西洋镜（Zoetrope）电影演播室，遵循20世纪60年代的典型运作模式，科波拉不仅在这个工作室中创作自己的影片，而且还为欧洲的电影导演录制和发行影片，这些导演包括维姆·文德斯（《密特》（Hammett），1982）、汉斯·于尔根·西贝尔伯格（Hans-Jurgen Syberberg，《我们的希特勒》（Our Hitler），1979）、让·吕克·戈达尔（《香格里拉争夺》（Sauve qui peut/La vie），1980）、艾格尼依斯扎·霍兰（Agnieska Holland，《秘密花园》（The Secret Garden），1993）和肯尼思·布兰诺（Kenneth Branagh，《玛丽·雪莱的弗兰肯斯坦》（Mary Shelley's Frankenstein），1994）。1981年，科波拉还安排重新发行了法国导演阿贝尔·冈斯（Abel Gance）的经典作品《拿破仑》（Napoleon），将它作为电影大片在大城市中放映，同时配有由他父亲卡迈因·科波拉（Carmine Coppola）作曲和指挥的管弦乐。年轻的科波拉还担当美国电影的制片人，如1973年乔治·卢卡斯（George Lucas）的影片《美国风情画》（American Graffiti）、1985年保罗·施拉德（Paul Schrader）的《三岛市》（Mishima）以及1995年由格雷戈里·内瓦（Gregory Nava）执导的影片《我的家庭》（My Family/Mia Familia）。可能是因为涉足的领域比较广泛，所以科波拉的财政状况比大多好莱坞工作者更加起伏不定。曾经处于绝境中的财政状况迫使他于1984年出售了西洋镜演播室。但他从来不会一直沉寂下去。因为公认的天赋总能确保他制作出较好的作品并使他至少能暂时恢复正常的财务状况。

马丁·斯科塞斯出生于1942年，他是20世纪70年代早期主流导演中最年轻的一位，比他年长的就是1939年出生的科波拉。这两个意大利裔美国电影制作人的职业生涯在某些方面具有相似性。两人都曾在大学的电影系中学习（斯科塞斯曾在纽约大学（New York University）学习）。相比之下，科波拉在主题和形式方面都涉及广泛，而斯科塞斯在纽约的小意大利城（Little Italy）长大，他的作品一直与此有着密切的联系。科波拉的音乐剧《彩虹仙子》带有一点爱尔兰奇想，描述了在彩虹的尽头有小妖精和一桶黄金；而斯科塞斯的音乐剧《纽约、纽约》（New York, New York, 1977）是关于一个沉迷于爵士乐的比较自我的男高音萨克斯演奏家的故事。

在完成了影片《谁在敲我的门？》（Who's That Knocking at My Door?, 1968）和《大篷车博莎》（Boxcar Bertha, 1972）等几个实习作品之后，斯科塞斯执导了《穷街陋巷》（Mean Streets, 1973），它是对《谁在敲我的门？》中出现过的相同人物、主题以及环境的更全面、更严格、更有把握的新诠释。在《穷街陋巷》中，主角（哈维·凯特（Harvey Keitel）饰）试图在他久已存在的正义感和他想要在到处充满黑手党的生活中取

得成功的野心之间找到平衡。罗伯特·德·尼罗在该片中饰演主角的朋友，这是一个不负责任到让人气恼的家伙，罗伯特·德·尼罗后来也成为斯科塞斯作品的指定合作者。从影片《穷街陋巷》开始，斯科塞斯成功地将作品定型为简约的实用主义风格，时而拍摄他最为拿手的犯罪故事，时而涉及多种风格和主题的更为冒险的试验作品。在前一组中最著名的作品包括《出租车司机》(Taxi Driver, 1976)、《好家伙》(Goodfellas, 1990)和《无间》(The Departed, 2006)。后一组作品包括《再见爱丽丝》(Alice Doesn't Live Here Anymore, 1975)、《纯真年代》(The Age of Innocence, 1993)和《飞行者》(The Aviator, 2004年)。

斯科塞斯前卫活跃的视觉风格被深深打上了他是一个纽约人的烙印。他的犯罪电影中都存在一个黑暗却往往坚韧不拔的形象。早期作品如《穷街陋巷》中使用的不稳定的手持式摄影方式也由更稳定的肩扛式斯坦尼康(Steadicam, 即摄像机稳定器, 于1976年首次引入)所代替, 这使更为流畅的节奏成为可能。影片《好家伙》中对雷·利奥塔(Ray Liotta)和罗兰妮·布拉科(Lorraine Bracco)穿过后门进入科帕卡巴纳(Copacabana)夜总会, 然后穿过厨房和后面的走廊, 再到达位于前排的桌子的远距离拍摄, 经常被当成使用斯坦尼康拍摄的精彩片段的典型(图17.5a-d)。斯科塞斯非犯罪影片给了他尝试其他风格和效果的机会, 如在《纯真时代》中, 来自米歇尔·法伊弗(Michelle Pfeiffer)身后的大海的微光。

虽然斯科塞斯的影片因描述生活的阴暗面而闻名, 但他的最初志向却是成为一名

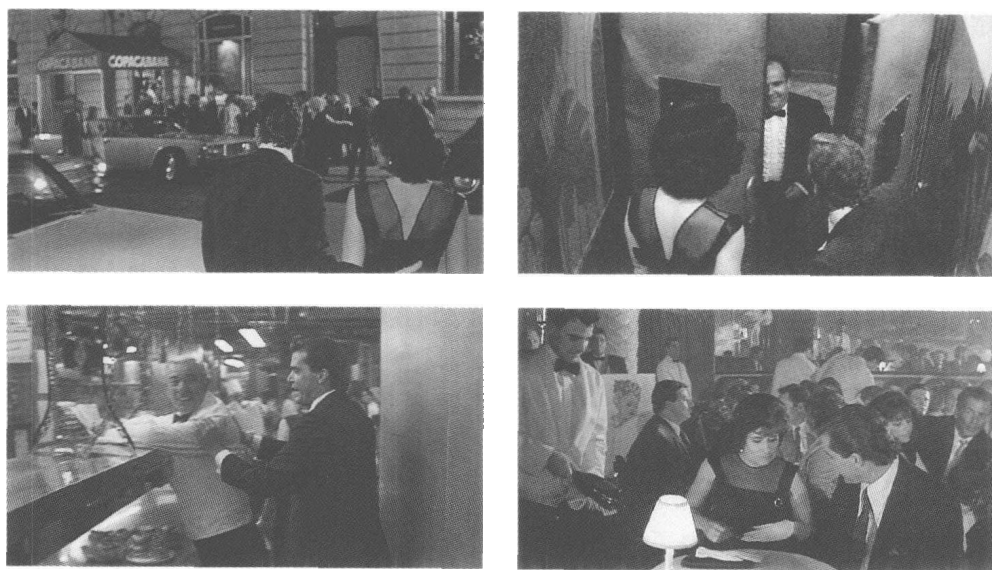


图 17.5 a-d 《好家伙》，美国，1990，马丁·斯科塞斯；雷·利奥塔与罗兰妮·布拉科

牧师，对于宗教的兴趣也直接反映到了他的电影中，如《基督最后的诱惑》（*The Last Temptation of Christ*, 1988）。即使影片并非是明显的宗教题材，象征主义的手法也会给斯科塞斯的故事加入精神意义，如影片《金钱本色》（*The Color of Money*, 1986）中，撞球台在某一时刻会呈现出圣典的特征；在《赌城风云》（*Casino*, 1995）中，在赌场的全景拍摄中可以听到巴赫（Bach）的“马太受难曲（*St. Matthew Passion*）”。从这方面来说，斯科塞斯的全部作品可以被看成是尝试描绘一个堕落的世界，在这个世界中，人们拼命想要通过各种不正当方式获得救赎。

影片《出租车司机》（1976）可以被看做在斯科塞斯众多作品中担当主角的失败圣徒们的极端变化。在这部影片中，由德·尼罗饰演的角色受困于紧张症而沉迷于用血液浴来清除世界的邪恶。德·尼罗这个角色的孤立是真正可怕的方面，而嗜好杀人的暴力也非常令人紧张不安。这部电影中融入了政治谋杀的假设，在美国著名领袖马丁·路德·金（*Martin Luther King*），约翰·F·肯尼迪（*John F. Kennedy*）和罗伯特·肯尼迪（*Robert Kennedy*）仅被刺杀几年后发行。《出租车司机》的演员还有朱迪·福斯特（*Jodie Foster*），而她成为后来刺伤罗纳德·里根（*Ronald Reagan*）的人疯狂迷恋的对象。

评论家将斯科塞斯后期影片《愤怒的公牛》（*Raging Bull*, 1980）评为20世纪80年代最优秀的电影。该片以纽约市为大背景，融入了斯科塞斯许多其他影片中特有的意大利裔美国人的社会环境。与其他影片所不同的是其中的基调。片中，拳击手杰克·拉莫塔（*Jake La Motta*）在成功获得重量级拳王后恣意挥霍，沦为夜总会的模仿滑稽表演者，拉莫塔的生活是以他对自己疯狂暴力和自我放纵的缺乏认识的方式展现的。这部影片为罗伯特·德·尼罗和塞尔玛·斯昆梅克赢得了奥斯卡金像奖，前者为了出演杰克·拉莫塔而增重22.7千克，后者一直是斯科塞斯的剪辑师。同时提名奥斯卡的还有该片的摄影师迈克尔·查普曼（*Michael Chapman*），银、黑相间的摄影为电影的残酷故事增添了一抹精致和高雅。

约翰·卡萨维兹可能是所有美国新生代导演中最激进的一位。他与一群以自己妻子吉娜·罗兰兹为首的演员一直游走于好莱坞的边缘，他的创作资金主要来自自己作为演员的收入，他曾经出演《魔鬼圣婴》（*Rosemary's Baby*, 1968）这样的主流电影。他自己的电影主要围绕表演进行，广泛使用即兴创作，以松散的故事脉络及擅长手持式摄影技术为特色。他曾说，“我从一开始就担心的并非强调戏剧结构或使人物服从情节的问题，而是面对真实人群的问题。”他完全忠实于溶入法的表演技巧，创造了一系列高度感性的情节剧。作为初次尝试，影片《阴影》（*Shadows*, 1960）来自于他授课的溶入法表演班。他随后制作的最受认可的影片包括《面孔》（*Faces*, 1968）、《明妮与莫斯科威兹》（*Minnie and Moskowitz*, 1971）、《受影响的女人》（*A Woman Under the Influence*, 1974，

图 17.6 《受影响的女人》美国，1974，约翰·卡萨维茨；彼得·福克（Peter Falk）和吉娜·罗兰兹



图 17.6)，获得 1980 年威尼斯电影节金狮奖的《格洛丽亚》（Gloria）以及 1986 年柏林电影节上获奖的《爱的激流》（Love Streams）。卡萨维兹于 1989 年去世。

虽然有些评论家抱怨说卡萨维兹作品的情节缺乏形式、技术马虎，而且场景时间过长，但卡萨维兹坚持自己的观点并制作出了逐渐赢得评论家赞许的众多作品，沉迷于人们内心世界的强烈感情以及电影揭示情感强度的能力，一直坚持在一个自我放纵和过度特权化的世界中寻求情感的稳定和秩序。

17.3 独立的声音

20 世纪 60 年代和 70 年代初期，在反传统文化思想造就的气氛中，电影创作者放弃了最初拍摄娱乐大众的影片的雄心，进而放弃好莱坞开始转向更能与广大社会团体对话或能进行更完全的个人声明的形式。许多有拍摄社会或政治题材打算的人转向了纪录片的拍摄；而有些人想要表达更多的个人思想或纯粹的审美视觉，注意到了先锋派的传统形式。两类人都得益于更廉价的 16 毫米设备的出现以及聚集在博物馆、画廊和大学校园并对他们的努力给予积极响应的狂热观众。

纪录片运动始于 20 世纪 20 年代，作品有罗伯特·弗拉哈迪（Robert Flaherty）的《北方的纳努克》，持续到 30 年代的由导演帕尔·罗伦兹（Pare Lorentz）等拍摄的由“罗斯福新政”支持的电影。20 世纪 60 年代一群左倾电影制作人接手纪录片运动，他们希望

将焦点放在社会和政治事件上，不满于严厉的教育论调和大多数电视纪录片的几乎毫不掩饰的思想议程，并试图寻找新鲜方式加入到写实电影制作中。有一些导演公然鼓吹政治立场，如埃米尔·德·安东尼奥（Emile de Antonio）（《猪年》（Year of the Pig），1969）。其他导演用“直接电影风格（direct cinema）”假定中立的立场记录当代事件。而这些更得益于相对便宜的便携式摄像机和轻型录音设备的发展，它们可以被带到任何地点，因此可以同步记录发生的事件。

直接电影的实施者们重视合作原则而不是个人的作者身份，所以它们通常以团体的形式进行创作。《初选》（Primary）是第一部详述这种方式的纪录片，该片讲述的是约翰·F·肯尼迪在威斯康星州的总统初选。它于 1960 年发行，由一个称为德鲁协会（Drew Associates）的小组完成。通常与夏洛特·文润（Charlotte Zwerin）合作的大卫·梅索斯（David Maysles）和阿尔伯特·梅索斯（Albert Maysles）兄弟也在纪录片中采用直接电影技巧，如影片《推销员》（Salesman，1968）是一个贩卖“圣经”的小贩的生活纪事，《灰色花园》（Grey Gardens，1975，图 17.7a）描写杰奎琳·肯尼迪·奥纳西斯（Jacqueline Kennedy Onassis）眼中这两个古怪的堂兄弟。雪莉·克拉克（Shirley Clarke）（《杰森的肖像》（Portrait of Jason，1967））是这一运动的另一个重要人物。一个名为“摇滚可以（rock docs）”的流行系列使用直接电影方法记录了青年在时代音乐节上的大集会，其中有名的包括《蒙特利流行音乐》（Monterey Pop，D A 彭尼贝克（D. A. Pennebaker），1968）和《伍德斯托克》（Woodstock，迈克尔·韦德来（Michael Wadleigh），1970）。《给我庇护》（Gimme Shelter，阿尔伯特·梅索斯和大卫·梅索斯）也于 1970 年发行，由无意中拍摄的一次事件标志着青年文化的终结。在这次事件中，一个名为“地狱天使（Hell's Angels）”的摩托车团伙成员在滚石乐队演唱会上用刀杀死了一名观众。在随后几年中，人们仍然采用直接电影方式，主要作品包括《美国哈伦县》（Harlan County, USA，芭芭

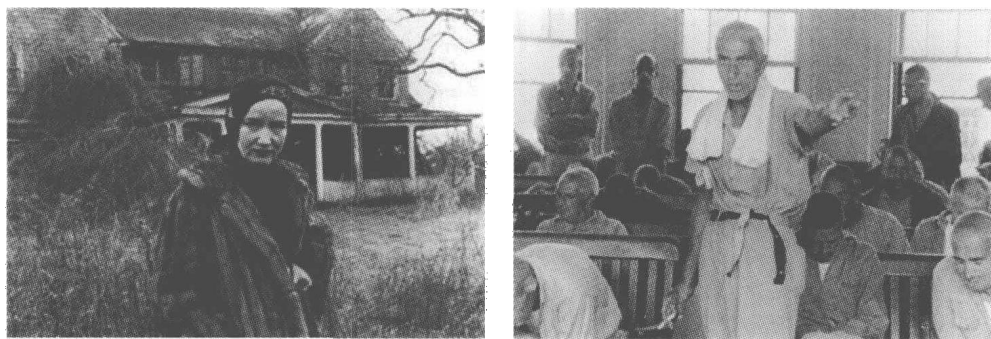


图 17.7a 与 b a.《灰色花园》，美国，1975，阿尔伯特·梅索斯和大卫·梅索斯；艾伦·霍夫德（Ellen Hovde）和穆菲·梅尔（Muffie Meyer）；b.《提提卡失序记事》（Titticut Follies），美国，1967，费特力克·怀斯曼

拉·库伯 (Barbara Kopple), 1976)、《篮球梦》(Hoop Dreams, 史蒂夫·詹姆斯 (Steve James), 1994) 以及《作战室》(The War Room, 彭尼贝克和克里斯·赫耶迪斯 (Chris Hegedus), 1998)。

使用与直接电影模式十分接近的方式的最著名、最多产的代表是费特力克·怀斯曼 (Frederick Wiseman)。他的首部电影《提提卡失序记事》(Titticut Follies, 1967, 图 17.7b) 揭露了美国马萨诸塞州精神病院的丑闻。从那时起, 他连续制作了越来越长的电影以考察社会机构, 包括教育系统 (《高中》(High School), 1968)、警察 (《法律和秩序》(Law and Order), 1969), 以及公共住房 (《公共住房》(Public Housing), 1997)。怀斯曼声称, 他试图给他的电影最大限度的直接性, “以便看电影的观众和电影事件之间没有隔离”。

在纪录片拍摄者们观察政治和社会现象的同时, 另一组独立电影制作人将重点放在个人感情上, 用一种抒情的形式代替了讨论形式。他们自称“地下电影工作者”以强调其反正统定位。在很大程度上, 他们是受到了玛雅·黛伦 (Maya Deren) 20 世纪 40 年代早期开拓性作品的激励。黛伦的电影诗《午后的迷惘》(Meshes of the Afternoon, 1943, 图 17.8a) 和《时间变形中的仪式》(Ritual in Transfigured Time, 1946) 也反过来受到了欧洲旧时代先锋运动的启发。沿着黛伦和其他人创造的这种模式, 20 世纪 60 年代和 70 年代的地下电影制作者们或单独或以联系紧密的小团体形式创造着极为特殊的出彩作品。在这群人中最突出的包括布鲁斯康纳 (《电影》(A Movie), 1958)、杰克·史密斯 (《火热生物》(Flaming Creature), 1963) 和肯尼思·安格 (Kenneth Anger) (《天蝎星升起》(Scorpio Rising), 1964, 图 17.8b)。

20 世纪 60 年代“地下电影制作之父”乔纳斯·梅卡斯 (Jonas Mekas) 的杂志《电影文化》和《乡村之声》专栏向不断增长的观众群体介绍并解释了这些电影制作人的工



图 17.8a 与 b a.《午后的迷惘》美国, 1943, 玛雅·黛伦与亚历山大·哈密德; b.《天蝎星升起》, 美国, 1964, 肯尼思·安格

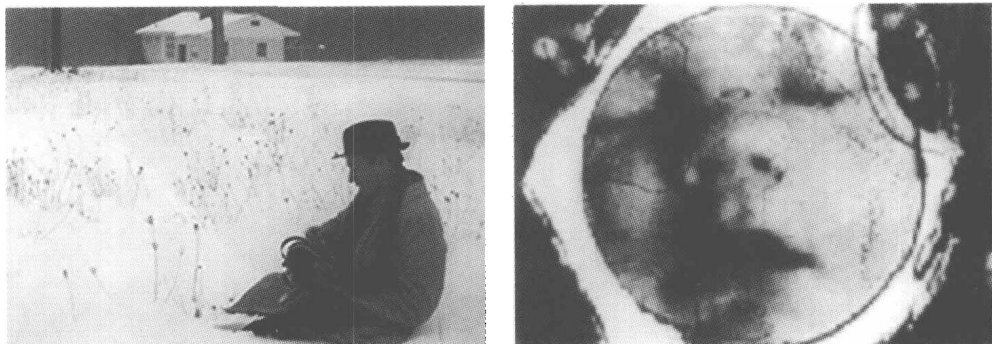


图 17.9a 与 b a.《迷失》美国, 1976, 乔纳斯·梅卡斯; b.《狗·星·人》, 美国, 1962, 斯坦·布拉哈格

作。梅卡斯还创立了电影制作人组织来发行前卫作品和纪录片, 并建立了诗集电影档案室来提供常规的筛选并将与运动相关的主要人物的作品存档。梅卡斯本人也是电影制片人, 是对生命、家庭和朋友的长篇进行反思的电影创造者(《日记、笔记和素描》(Diaries, Notes, and Sketches, 1964-1969) 和《迷失》(Lost Lost Lost, 1976), 图 17.9a)。

在这一时期的先锋派电影工作者中, 最杰出的是作品丰富的斯坦·布拉克基(Stan Brakhage), 他从 1952 年到 1995 年拍摄了大约 250 部电影。在事业发展的早期, 布拉克基受到了梅卡思的认可, 后者在 1961 年的《乡村之音》(Vallige Voice) 专栏上宣称: “布拉克基是在所有地方戏院工作的艺术家中四五个最可信的之一, 或许是当代美国最有独创性的电影制作人。”布拉克基单独工作, 经常带着低科技的 8 毫米胶片, 制作出一系列几乎完全无声的电影, 来表达支持被他称为“纯粹的电影”的表现力的信念。他的许多作品(《狗·星·人》(Dog Star Man), 1961-1964, 图 17.9b) 是自传体的, 其他作品(《飞蛾之光》(Mothlight, 1963)) 则是抽象的。为了在这些作品中表达电影自身的本质, 布拉克基有时会直接在底片上刮涂。他在 1963 年的一本书《视觉的比喻》(Metaphors of Vision) 中对其做法给出了解释: “想象像一只没有被人法律限制的眼睛, 一只没有被复合逻辑左右的眼睛, 一只对任何事物的名字都没有反应但却通过认知冒险知道生命中遭遇的每个物体的眼睛。”

用一种几乎是截然相反的电影制作方式统治着这个时代的另一位主要先锋电影艺术家是安迪·沃霍尔(Andy Warhol), 其电影技术可以说是与技巧完全无关。他最初是一位商业艺术家, 并在纽约艺术界以制作刻有汤罐和电影明星肖像等日常物品的丝网版画成为流行艺术运动的主要代表人物之一而成名。他通过一系列展现厌倦信仰的作品开始了他的电影制作事业(他坚称: “我喜欢乏味。”)。6 个小时的《睡眠》(Sleep, 1963) 展现

了一个睡觉的男人，影片《帝国》(Empire, 1964)更深入地揭示了他的信仰，一个单一的帝国大厦的景观用8小时拍摄。沃霍尔的另一组电影展示了他的另一个信仰：“每个人都应该出名15分钟。”他用15分钟的时间来展示纽约工作室(称为“工厂”)成员的滑稽动作。而包括《切尔西女孩》(Chelsea Girls, 1966)和《寂寞牛仔》(Lonesome Cowboys, 1968,



图 17.10 《寂寞牛仔》，美国，1968，安迪·沃霍尔；乔·达拉山多(左)

图 17.10)在内的这些作品都是

沃霍尔与合伙人保罗·莫里西(Paul Morrissey)合作完成的。它们在传统上打破了旧习，包含断断续续的叙述，推动了有色情描写的表现手法和吸毒表演的审查限制出台。沃霍尔于1987年去世，最终将指挥的权杖交给了莫里西。莫里西在沃霍尔的带领下继续制作了许多更为传统的电影，包括《垃圾》(Trash, 1970)、《安迪·沃霍尔的毁灭》(Andy Warhol's Frankenstein, 1974)和《安迪·沃霍尔的错》(Andy Warhol's Bad, 1975)，这些电影远离了沃霍尔本人钟爱的过度被动的电影技巧而采用了更为传统的情节、拍摄技巧以及连贯剪辑。尽管有这些创新，但是莫里西致力于用直白的性欲和血腥暴力来震惊观众，这也使他的电影被继续与沃霍尔的审美观联系在一起。

20世纪70年代出现了一个新的先锋运动，称为“结构主义的电影制作”。它强调用高度抽象和自我反思的方式来创作和观看电影。结构主义的名字就是由评论家、先锋派电影的主要讲解员——亚当斯·斯特尼(P.Adams Sitney)提出的。他写道：“电影坚持它的形式，而它的内容是最次要的，是对大纲的补充。”结构主义电影运动最有名的代表人物是加拿大艺术家迈克尔·斯诺(Michael Snow)，在他1967年的电影《波长》(Wavelength)中包含一个45分钟的慢镜头：对投射到一个阁楼公寓一面墙上的光波图片进行放大(图 17.11a)。其他著名的结构主义电影制作人包括乔治·兰多(《矫正式阅读理解》(Remedial Reading Comprehension), 1970)、厄尼(《尊贵的速度》(Serene Velocity), 1970)和霍利斯普顿(《左恩引理》(Zorns Lemma), 1970)。

20世纪70年代初期，女权运动使一个致力于女性问题研究的独立电影制作团体产生。有一些人出于对女性历史上鲜为人知的层面和对妇女生活状态的兴趣，制作了

一些纪录片，如《珍妮的珍妮》(Janie's Janie, 杰里·亚述 (Geri Ashur), 纽约新闻短片, 1971 年)、《联盟女佣》(Union Maids, 吉姆和朱莉娅·赖克特, 1976) 和《铆钉工人萝丝的生命与时代》(The Life and Times of Rosie the Riveter, 康妮·菲尔德, 1976)。有些人将女权运动的信条(“个人的就是政治的”)铭记于心, 他们制作忏悔电影。这个群体包括卡洛莉·舒尼曼(《保险丝》(Fuses), 1964)、乔伊斯·乔普拉(《34 岁的乔伊斯》(Joyce at 34), 1972) 和芭芭拉·汉莫 (Barbara Hammer) (《萨福》(Sappho), 1978)。另外的一些人采用混合的形式, 包括加拿大的乔伊斯·维兰德 (Joyce Wieland) (《理智胜过激情》(Reason Over Passion), 1969)、米歇尔·塞翠恩(《女儿的仪式》(Daughter Rite), 1978)、苏·弗里德里希 (Sue Friedrich) (《束缚关系》(The Ties That Bind), 1984) 以及全敏和 (Trinh Min-Ha) (《姓越南》(Surname Viet, Given Name Nam), 1989)。

在 20 世纪 70 年代初女权运动中出现的最重要的先锋电影制作人是伊冯·雷纳 (Yvonne Rainer)。正像之前的黛伦一样, 雷纳是舞蹈演员出身。在吸收了从斯诺的结构主义, 到戈达尔的布莱希特主义, 再到现在电影理论的后结构主义的各种影响后, 她创作了一系列以将片段式自我反省叙述、印刷文本、老电影剪辑和文献资料拼贴在一起的结构为特色的电影。女性主义批评家罗比·里奇将这些高度原创和有挑战力的作品的最终效果称为“开采情感地形”。雷纳的首部作品《表演者的生命》(Lives of Performers, 1971) 来源于她早期从事的舞蹈表演艺术, 但是很快远远超过了初期的成果, 创造出了更抽象、理论性更强的作品, 最著名的是 1974 年的《关于一个女人的电影》(Film About a Woman Who……) 以及 1985 年的《嫉妒女人的男人》(The Man Who Envied Women)。1990 年, 她创造了其最有影响力的电影《特权》(Privilege, 图 17.11b), 该片主要讲述一个女人克服更年期困境的斗争。

20 世纪 70 年代中期, 推动雷纳和 60 年代及 70 年代早期其他电影制作人突破的激

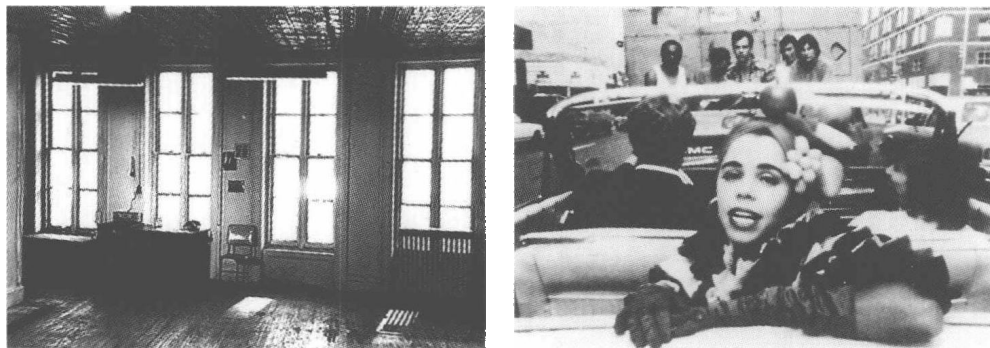


图 17.11 8a 与 b a.《波长》, 加拿大, 1967, 麦可·史诺; b.《恩典》, 美国, 1990, 伊凡·雷娜

进力量仍在发展。而事业开始于此期间的大多数导演仍将继续活跃于后面的几十年，但是新生代的电影制作人却与之前的导演截然不同。然而，在此之前，美国已经重新获得了在电影艺术界的领导地位。好莱坞利用它的突出地位在一种新类型的基础上建立了一种新的全球电影文化：大片（blockbuster）。

这一时期的主要电影作品

1963

《群鸟》（The Birds, 阿尔弗雷德·希区柯克）

《火热生物》（杰克·史密斯）

《爱奇博士》（Dr. Strangelove, 斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick））

1964

《安邦定国志》（Cheyenne Autumn, 约翰·福特）

《狗·星·人》（斯坦·布拉哈格）

《帝国》（安迪·沃霍尔）

《窈窕淑女》（乔治·库克）

《天蝎座升起》（肯尼斯·安格）

1965

《音乐之声》（The Sound of Music, 罗伯特·怀斯（Robert Wise））

1966

《切尔西女孩》（安迪·沃霍尔）

《别回头》（Don't Look Back, D·A·潘贝克）

1967

《邦妮和克莱德》（阿瑟·佩恩）

《毕业生》（麦克·尼克斯）

《猜猜谁来吃晚餐》（Guess Who's Coming for Dinner, 斯坦利·克雷默（Stanley Kramer））

《杰森的肖像》（雪莉·克拉克）

《提提卡失序记事》（费特力克·怀斯曼）

《波长》（迈克尔·斯诺）

1968

《面孔》（约翰·卡萨维兹）

《高中》（费特力克·怀斯曼）

《寂寞牛仔》（安迪·沃霍尔）

《魔鬼圣婴》（罗曼·波兰斯基）

《推销员》（梅索斯兄弟）

1969

《虎豹小霸王》（Butch Cassidy and the Sundance Kid, 乔治·罗伊·希尔（George Roy Hill））

《日记、笔记和素描》（乔纳斯·梅卡斯）

《逍遥骑士》（丹尼斯·霍珀）

《法律与秩序》（费特力克·怀斯曼）

《知识树》(高登·帕克斯)
 《冷酷媒体》(哈斯克·韦克斯勒
 (Haskell Wexler))
 《午夜牛郎》(Midnight Cowboy, 约翰·施莱辛
 格 (John Schlesinger))
 《日落黄沙》(The Wild Bunch, 萨姆·佩
 金法)
 《猪年》(The Year of Pig, 埃米尔·德·安
 东尼奥)

1970

《给我庇护》(梅索斯兄弟和夏洛特)
 《小巨人》(阿瑟·佩恩)
 《风流医生俏护士》(罗伯特·奥尔特曼)
 《垃圾》(安迪·沃霍尔和保罗·莫里西)
 《伍德斯托克》(迈克尔·韦德来)

1971

《法国贩毒网》(The French Connection,
 威廉·弗莱德金 (William Friedkin))
 《最后一场电影》(The Last Picture
 Show, 彼得·博格达诺维奇 (Peter
 Bogdanovich))
 《花村》(罗伯特·奥尔特曼)

《明妮与莫斯科威兹》(约翰·卡萨维兹)
 《杀戮战警》(高登·帕克斯)
 《大流氓》(梅尔文·范·佩鲍思)

1972

《歌厅》(Cabaret, 鲍勃·福斯 (Bob
 Fosse))
 《教父》(弗朗西斯·福特·科波拉)

1973

《美国风情画》(乔治·卢卡斯)
 《穷山恶水》(Badlands, 泰伦斯·马利克
 (Terrence Malik))
 《驱魔人》(The Exorcist, 威廉·弗莱德
 金 (William Friedkin))
 《漫长的告别》(罗伯特·奥尔特曼)
 《穷街陋巷》(马丁·斯科塞斯)

1974

《唐人街》(Chinatown, 罗曼·波兰斯基)
 《对话》(弗朗西斯·福特·科波拉)
 《关于一个女人的电影》(伊凡·雷娜)
 《教父 II》(弗朗西斯·福特·科波拉)
 《受影响的女人》(约翰·卡萨维兹)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1963 受票房持续下降影响, 好莱坞推出低成本影片

- 1968 美国电影协会采用电影等级制度
- 1969 索尼引进录像机
- 1969 高登·帕克斯成为美国电影工作室的第一位黑人导演

政治

- 1963 美国和前苏联签署禁止核试验条约 (Nuclear Test Ban Treaty)
- 1963 约翰·F·肯尼迪总统遇刺
- 1964 约翰逊总统签署《民权法案》(Civil Rights Act)
- 1965 黑人领袖马尔科姆·艾克斯在曼哈顿遇刺
- 1965 洛杉矶怀特地区爆发种族冲突
- 1968 越南战争因“新年攻势 (Tet Offensive)”升级
- 1968 马丁·路德·金在田纳西州 (Tennessee) 孟菲斯市 (Memphis) 遇刺
- 1968 罗伯特·F·肯尼迪在洛杉矶遇刺
- 1969 美国印度激进分子占领恶魔岛 (Alcatraz Island)
- 1969 纽约“石墙暴乱 (Stonewall riots)”揭开同性恋权利运动序幕
- 1971 第 26 条修正案规定年满 18 岁公民有选举权
- 1973 罗诉韦德案 (Roe v. Wade) 保证女性有选择是否生育的权利
- 1973 阿拉伯石油禁运引发世界范围的能源危机，导致燃料短缺、价格飞涨
- 1974 尼克松总统因水门事件辞职

科学和技术

- 1969 尼尔·阿姆斯特朗 (Neil Armstrong) 登月
- 1972 诺兰·布什内尔 (Nolan Bushnell) 发明第一个视频游戏沙包球 (Pong)

艺术、体育和娱乐

- 1963 罗伊·利希滕斯坦 (Roy Lichtenstein) 创作《风景线》(Whaam!), 拉开波普艺术运动 (Pop Art movement) 的帷幕
- 1963 贝蒂·弗里丹 (Betty Friedan) 创作《女性的奥秘》(The Feminine Mystique), 点燃美国的第二次女权运动
- 1968 马里奥·普佐出版小说《教父》，这部作品很快成为 20 世纪的畅销书
- 1969 50 万人参加伍德斯托克音乐节 (The Woodstock Music Festival)

艺术影片精简版： 英国电影

第 18 章

1963—

由于美国的发行商越来越不喜欢发行那些要通过字幕观看的影片，以英语为语言的英国艺术电影开始在美国艺术电影市场占据主导地位。对于美国的观众来说，当代英国电影能够增加他们对陌生文化和挑战性主题的兴趣。国际上的电影节组织也开始认识到现代英国影片所具有的创造性和深思性。一部分新拍摄的英国影片自然地陷入了早期作品的风格。但另一些影片则是建立在约翰·格里尔逊（John Grierson）开创的社会进步纪录片模式的基础上。众多新作品也将英国人的智慧、演技以及社会洞察力表现得一览无余。同时，英国的哥特式风格仍然保留下来并获得了良好的发展。20 世纪 60 年代和 70 年代，英国还发现了自身文化的多元性，拍摄的影片不仅涉及工人阶级，还包括特定地域的团体，如苏格兰、巴基斯坦和土耳其移民，同性恋等亚文化群体，以及不列颠群岛上的很多其他居民（有时甚至包括美国难民）。这些团体也影响了英国电影的风格。

18.1 产业状态

英国电影行业的兴衰不可避免地与美国制作费用和美国观众的状况息息相关。有

人认为 20 世纪 80 年代初是英国电影的复兴时期。在这个时期内，由休·赫德森（Hugh Hudson）执导的影片《烈火战车》（*Chariots of Fire*）成为在美国上映的最成功的影片，同时它获得了 1981 年奥斯卡最佳影片奖。在这种情况下，出现了所谓的“英国时代已经到来！（*The British are coming!*）”的呼声（毫无疑问，这是从英国人口中说出来的）。

对英国电影复兴提供支持的是一个电视频道，即半官方性质的英国广播公司 4 台（名称是由其他两个英国广播公司频道和一个商业频道——英国独立电视台组合而来的）。4 台成立于 1980 年，1982 年开始播放电影，同年借助意大利国家电视台（RAI）和德国电视二台（ZDF）开始筹资拍摄故事片。4 台计划根据具体需要提供在别处获得的资金，制作了影片《绘图师的合约》（*The Draughtsman's Contract*, 1982）和《与陌生人共舞》（*Dance with a Stranger*, 迈克·纽厄尔（Mike Newell），1984）。到 1984 年，28 部英国故事片中有 10 部从 4 台获得了资金，其他一些影片则预售给广播公司。1985 年上映的影片《美丽的洗衣店》（*My Beautiful Laundrette*）则完全由 4 台出资拍摄。英国电影研究院（*British Film Institute*，同样是一个半官方机构）以及另一个相关组织——“英国屏幕（*British Screen*）”也对很多英国影片的成功提供了资金支持或联合资金支持。20 世纪 80 年代后期，当缺乏资金时，政府再次介入，使用从国家彩票事业中获得的资金来支持电影制作。

在 20 世纪 90 年代和新世纪，英国电影的发展动力来自于一些由美国以及跨国商业公司资助的英国制作公司，如宝丽金（*Polygram*）（《四个婚礼和一个葬礼》（*Four Weddings and a Funeral*, 1984））、百代（*Pathé*）（《捕鼠者》（*Ratcatcher*, 1999））以及英国进行时电影公司（*Working Title Films*）（《赎罪》（*Atonement*, 2007））。到 20 世纪 90 年代后期，各种创新精神再次促使电影业顺利发展。但在新千年，电影业再次陷入低迷，直到 2006 年政府再次介入并免除英国制作影片的税金时才出现转折。2007 年，英国本土制作的影片数量已经达到 58 部。然而，电影业的规模仍然无法与美国电影规模相提并论。正如一个英国制片人所说的：“将英国电影业与好莱坞相比，就好像将赫布里底群岛（*Hebrides*）人织围巾与太空计划相比一样。”

18.2 英国喜剧的繁荣



随着 20 世纪到 21 世纪的过渡，英国喜剧继续得以发展并将视野更多地集中在受



图 18.1 《光猪六壮士》，英国，1997，彼得·卡坦纽

到排斥的阶级和群体上。大部分影片制造的都是亦喜亦悲的氛围，但具有一定的社会抨击性。《光猪六壮士》(The Full Monty, 彼得·卡坦纽 (Peter Cattaneo), 1997。图 18-1)、《舞动人生》(Billy Elliott, 史蒂芬·道瑞 (Stephen Daldry), 2000) 和《日历女孩》(Calendar Girls, 尼杰尔·科尔 (Nigel Cole), 2003) 等影片讽刺了性别歧视。由顾伦德·查达哈 (Gurinder Chadha) 执导的影片《沙滩上的巴哈吉》(Bhaji on the Beach, 1993) 嘲笑了东印度人在英国所面临的窘境。

这一时期出现了新一代重要的喜剧天才。影片《凡夫俗女》(Educating Rita, 刘易斯·吉尔伯特 (Lewis Gilbert), 1983) 中茱莉·沃尔特斯 (Julie Walters) 饰演的严肃的美容师赢得了大西洋两岸观众的喜爱。《一条名叫旺达的鱼》(A Fish Called Wanda, 查尔斯·克瑞奇顿 (Charles Crichton), 1988) 中约翰·克立斯 (John Cleese) 完美地演绎了神经质的形象。影片《四个婚礼和一个葬礼》(迈克·内威尔 (Mike Newell), 1994) 中休·格兰特 (Hugh Grant) 完美地演绎了风度翩翩的英国绅士，从而一夜之间成为国际巨星。

随着这些新制作的英国电影，英国电影界也涌现出一些新的喜剧导演天才。莎朗·马圭尔 (Sharon Maguire) 凭借影片《BJ 单身日记》(Bridget Jones's Diary, 2001) 和《BJ 单身日记 2：理性边缘》(Bridget Jones: The Edge of Reason, 2004) 迅速占领了国内外女性观众市场。两位擅长拍摄喜剧的导演比尔·弗塞斯 (Bill Forsythe) 和迈克·李 (Mike Leigh) 创作了大量耐人回味的经典影片。

比尔·弗塞斯来自苏格兰，生活在可以被称作“伊令喜剧传统复兴”的时代。弗塞斯执导的影片《那种下沉的感觉》(That Sinking Feeling, 1979)、《喜悦人生》(Comfort and Joy, 1984) 普遍具有苏格兰风格，其中表现的机智和爱情幽默体现了源于不列颠群岛的影片风格。与很多早期伊令导演一样，弗塞斯也是从制作纪录片起步的。他的代表



图 18.2a 和 18.2b a. 《本地英雄》，英国，1983，比尔·弗塞斯；b. 丹尼斯·劳森（Denis Lawson）（中）和皮特·里格特（Peter Riegert）（右）

作《本地英雄》（Local Hero，1983）拍摄于威廉堡（Fort William，图 18.2a），剧情围绕北海（North Sea）海岸的石油洽谈和一位来自休斯顿石油公司的访问代表展开。该片实际上是《荒岛酒池》（Tight Little Island，1949）的一个翻版，它只不过将最初的英国入侵者换为美国入侵者而已。但是有所不同的是，在该片中外国人屈服于村民的魔力并渴望成为其中一员（图 18.2b）。

20 世纪八九十年代，一批新导演推进了英国喜剧的发展。其中最具有创新性的是导演迈克·李（Mike Leigh）。他的影片吸收了大量英国天才演员，通过在现场即兴创作剧本使表演者成为创作过程的参与者。在历史悠久的英国风格中，迈克·李的影片（包括《厚望》（High Hopes，1988）和《无忧无虑》（Happy-Go-Lucky，2008））关注的是严格定义的社会类型，并且通常为社会下层。然而，他所表现的人物性格不时地展现出喜剧中很少见到的感情深度。迈克·李最受赞赏的作品《秘密与谎言》（Secrets And Lies）获得了 1996 年戛纳电影节金棕榈奖，片中有一个场景是一个中年女性面对一个年轻的女孩，而该女孩在无意间透露自己正是她遗失多年的女儿。饰演母亲的演员布兰达·布莱斯（Brenda Blethyn）临场创作了听到这个消息时的人物反应，这已经成为电影表演中的一个最佳示例。1999 年，迈克·李

拍摄了一部更传统的古装剧《欢歌畅舞》（Topsy Turvy），该片是关于 19 世纪流行轻歌剧作词家吉尔伯特（Gilbert）和作曲家萨利文（Sullivan）（图 18.2b）这对黄金搭档的生平和合作的全过程。该片对戏剧艺术合作性的强调，同样可以看做对迈克·李的共享创作努力哲学的评价。



图 18.3 《欢歌畅舞》，英国，1999，迈克·李

18.3 新的社会批判

1979年，由玛格丽特·撒切尔（Margaret Thatcher）首相领导的保守政府的成立给英国的社会批评电影注入了新的活力。作为对撒切尔主义（Thatcherism）的响应，所有媒体界的艺术家均创作以反对大规模减少社会计划以及采取强硬外交政策为主题的作品。这种态度是建立在长期存在的英国前卫政治传统的基础上，尤其是20世纪30年代纪录片模式以及60年代极端现实主义（kitchen sink）学派传统基础上的，这些为英国电影的社会认知力提供了新动力。在有益于新世纪（地方认同感和民族自豪感逐渐占据统治地位）的同时，批判社会的新影片在少数民族和其他被排斥的亚文化方面找到了主题。其中的代表人物是肯·洛奇（Ken Loach）和迈克尔·温特伯顿（Michael Winterbottom）。

从第一部作品《凯斯》（Kes, 1969）开始，肯·洛奇执导的所有影片几乎都是讲述贫苦人民和有进步政治主张人士的悲惨遭遇的。肯·洛奇曾经这样说道：“我认为给那些通常没有资格发言或受排挤的人发言的机会很重要，如激进主义分子、好战分子或那些确实能够提出先进政治主张的人。”洛奇创作了很多关于英国现实的尖锐影片，包括1973年拍摄的《家庭生活》（Family Life），该片反映了一个工人阶级家庭对处理精神疾病所付出的努力；1973年的影片《雨石》（Raining Stones）是关于一个善良的丈夫和父亲长期失业的故事；1994年的影片《折翼母亲》（Ladybird, Ladybird）是关于一个底层阶级女性被抢走孩子的故事。肯·洛奇还创作了一些以国际问题为主题的影片，其中包括1995年拍摄的介绍西班牙内战中激进分子的影片《以祖国之名》（Land and Freedom）；于1996年拍摄的介绍一名爱丁堡公共汽车司机跟随尼加拉瓜女友到她的祖国并陷入当地冲突的影片《卡拉之歌》（Carla's Song, 图18.4）；在2006年拍摄的影片《风吹麦浪》（The Wind That Shakes the Barley）中，洛奇描写了发生在爱尔兰的无情“苦难”，该片获得了戛纳电影节最高荣誉金棕榈奖以及其他很多奖项。洛奇用精心安排的表演反映出片中人物丑陋的生活方式，同时他大胆运用自由松散的影片结构。洛奇的很多影片都非常具有喜剧性，但幽默又总是伴随着对人物的爱慕之情，剧中人物更大程度上是受社会现实而不是自身缺陷的限制。虽然洛奇在影片中选用富有经验的演员，但是演员被要求根据剧中人物情况使用浓重的方言，因此影片无法吸引美国发行商的兴趣。

迈克尔·温特伯顿创作了大量不拘一格的作品，但是他的很多作品关注的都是亚文化群体。他于2002年拍摄的影片《尘世之间》（In This World）得到了广泛好评，该片是



图 18.4 《卡拉之歌》，英国，1996，肯·洛奇；罗伯特·卡莱尔（Oyanka Cabezas）

一部半纪录片性质的影片，反映了阿富汗难民的生活。为了体验难民生活，温特伯顿和制片人带着一小部分工作人员一起来到巴基斯坦和阿富汗的边界与难民营中数百名阿富汗人进行交流。后来他们还陪同两个年轻人经历了从难民营到伦敦的艰难旅行。虽然影片的很多故事都是策划的，但是片中两个年轻人为了追求西方美好生活所经历的艰难旅程这一部分却是对真实事件的记录。温特伯顿下一部影片《24 小时疯狂派对》（24 Hour Party People）则反映了一种完全不同的亚文化。该片主要介绍了 20 世纪 70 年代和 80 年代期间曼彻斯特的音乐现场，以时髦的英国朋克音乐和令人眼花缭乱的电影特效（出自著名德国摄影师罗比·穆勒（Robby Muller）之手）为特色。

18.4 英国的后现代主义

20 世纪后半叶，英国的哥特式（gothicism）风格使电影开始转向后现代，结合了怪诞、超现实特点和哥特式的（具有破裂情节、自参照旁白和炫目的视觉效果）出人意料性。这些作品针对那些希望获得刺激和挑战的观众。具有这种风格的导演包括尼古拉斯·罗伊格（Nicolas Roeg）、彼得·格林纳威（Peter Greenaway）和萨莉·波特（Sally Potter）。

尼古拉斯·罗伊格（如他曾经担任特吕弗执导的《华氏 451》（Fahrenheit 451）的摄影师）最初是作为顶级摄影师而闻名的，后来转向执导超现实主义影片《迷幻演出》（Performance, 1970，该片使罗伊格和唐纳德·卡梅尔（Donald Cammell）声名鹊起）。影片《迷幻演出》由摇滚明星米克·贾格尔（Mick Jagger）主演，混合了音乐、毒品、性以

及自我同一性等内容。罗伊格后来单独执导的作品均以美观的视觉效果而著称，正如人们可能期望的那样，影片通常表现为异国情调而且有吸引人的场景。在保持后现代主义哥特式精神的同时，他的影片逐渐采取超越逻辑的拜占庭·马赛克（Byzantine mosaics）的形式，与阿根廷作家豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（Jorge Luis Borges，实际上他也参与了《迷幻演出》的拍摄）的作品类似。罗伊格执导的最著名的影片是《威尼斯疑魂》（Don't Look Now, 1973），该片是他与朱莉·克里斯蒂（Julie Christie）和唐纳德·萨瑟兰（Donald Sutherland）一起合作拍摄的，片中模仿了导演希区柯克的影片《迷魂记》（Vertigo）的拍摄手法，整合了凶杀、幻想和超自然力等元素。该片对威尼斯的描写是所有相关影片中最迷人的（图 18.5）。

后现代主义传统中的另一位导演是彼得·格林纳威（Peter Greenaway），他最初是一名画家。虽然他的作品不能满足所有人的口味，但是却非常流行、有创造力且浅显易懂，如同电影导演和观众之间进行的一场令人愉快的游戏。从 1966 年，格林纳威开始制作实验性短片，1980 年开始转向故事片的拍摄。他拍摄的第一部引起世界关注的故事片是《绘图师的合约》（1982）。该片是对 17 世纪英格兰贵族风尚一种非常灵巧、自然的召唤，以宏伟的郊区住宅中发生的诱惑和凶杀为主要内容。最终这变成了一种很难解释的超自然的迷惑。影片《情欲色香味》（The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover, 1989）被一些人认为是格林纳威执导的最优秀的影片，由于其诽谤性的内容（影片中的通奸场景大多选在豪华的伦敦饭店的卫生间内，而剧中的主角此时正在享用奢侈的晚餐）而臭名昭著，因此获得了很不错的票房收入（图 18.6a 和 b）。该片的背景借鉴了著名画家的作



图 18.5 《威尼斯疑魂》，英国，1973，尼古拉斯·罗伊格

品，在背景上选择采用红色、蓝色或耀眼的白色等色调。

20 世纪 70 年代，英国学术电影杂志《屏幕》成为一种以更具政治性和理论性的新眼光看待电影的英语类杂志。最具代表性的是批判电影导演劳拉·穆尔维（Laury Mulvey）于 1975 年所写的创意性短评“视觉快感与叙事电影（Visual Pleasure and Narrative Cinema）”。《屏幕》引导大洋两岸的电影学者关注主流影片描写女性身体的方式，好像是为“男性凝望（The male gaze）”而存在的。萨莉·波特是一位在电影叙事本质上赞同女权主义观点风格的英国导演。波特的第一部作品是 1979 年发行的一部名为《惊悚》（Thriller）的 30 分钟影片，该片被认为是对歌剧《波西米亚人》（La Boheme）性别政治的解析。波特最著名的作品是于 1992 年制作的影片《奥兰多》（Orlando，图 18.7），该片假设性别角色是社会构成的。影片取材于弗吉

尼亚·沃尔夫（Virginia Woolf）的一篇中篇小说，描述的是在文艺复兴时期一个男人转变为女人并在接下来的整个世纪中经历各种生活的故事。影片的背景十分壮观，突出了角色奢华的服饰以及雄伟的英格兰和欧洲大陆的城堡和庄园。



图 18.6a 和 b 《情欲色香味》，英国，1989，彼得·格林纳威 a. 阿伦·霍华德（Alan Howard）和海伦·米伦（Helen Mirren）



图 18.7 《奥兰多》，英国/俄罗斯/法国/荷兰，1992，萨莉·波特；蒂尔达·斯温顿（Tilda Swinton）和夏洛特·瓦兰维（Charlotte Valandrey）

18.5 身居英国的美国导演

20 世纪后半叶和 21 世纪初期的英国电影由于存在一群杰出的导演而著称于世，这些导演的众多作品不仅得到了国内观众的认可，而且赢得了国际观众的赞誉，他们工作在大洋两岸却无论如何都在赚着美国人的钱。在前社会主义 - 现实主义导演中，雷兹（Reisz，《法国中尉的女人》（*The French Lieutenant's Woman*, 1981））就曾经在美国工作并参与了 U.S. 项目（U. S. projects），理查德森（Richardson，《轻骑兵进击》（*The Charge of the Light Brigade*, 1968））和施莱辛格（Schelesinger，《子夜牛郎》（*Midnight Cowboy*, 1969））穿梭于英国和美国之间，类似的导演还包括史蒂芬·弗莱尔斯（Stephen Frears）和尼尔·乔丹（Neil Jordan）。另一组工作在好莱坞的英国导演已经很难让人将其与他们的美国同事区分开了，其中包括阿德里安·莱恩（Adrian Lyne，《闪电舞》（*Flashdance*, 1973）和《致命的吸引力》（*Fatal Attraction*, 1987））、艾伦·帕克（Alan Parker，《烈火风暴》（*Mississippi Burning*），1988）和《贝隆夫人》（*Evita*, 1996））、迈克·菲吉斯（Mike Figgis，《远离赌城》（*Leaving Las Vegas*），1995）以及雷德利·斯科特（Ridley Scott，《银翼杀手》（*Blade Runner*, 1982）、《末路狂花》（*Thelma and Louise*, 1991）和《美国黑帮》（*American Gangster*, 2007））。另一方面，约瑟夫·罗西（Joseph Losey）、理查德·莱斯特（Richard Lester）、斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick）和特里·吉列姆（Terry Gilliam）这 4 名美国导演长期居住在英格兰。与亨利·詹姆斯（Henry James）和 T. S. 艾略特（T.S.Eliot）一样，他们已经成为英国人。



图 18.8 《仆人》，英国，1963，约瑟夫·罗西；德克·博加德（Dirk Bogarde）和詹姆斯·福克斯（James Fox）

他们中的每个人都吸收了英国文化遗产的某些方面，从而创作出了建立在英国传统（他们后来又丰富了这一传统）基础上的作品。

在经历了一段比较成功的好莱坞生涯后，为了逃离麦卡锡时代的黑名单，约瑟夫·罗西在1951年流亡海外。在英国，他的名声最开始是由一系列使用具有政治含义和心理学甚至是哲学等复杂性的惯用语中的适度预算图片而建立的。罗西是从影片《仆人》（*The Servant*, 1963）（图18.8）开始与剧作家哈罗德·品特（Harold Pinter）交往的，并从半隐秘的英国社会调查转向把重点明确地放在社会观察上，他的影片很少受到严格和复杂的情节限制。更确切地说，他与品特的合作从影片《仆人》开始，然后是《国王与国家》（*King and Country*, 1964）、《意外》（*Accident*, 1967）、《幽情密使》（*The Go-Between*, 1971）、《浪漫的英国女人》（*The Romantic Englishwoman*, 1975）以及《蒸发》（*Steaming*, 该片在1984年品特去世之前完成）。他的一些作品直接评论他以外来者的角度观察到的（经历了新鲜感）而其他他人是从出生就开始吸收的文化。这些电影充满对英国风格和英国等级制度的含蓄批判，与早期激进现实主义作品强调中层和上层人物及其时髦的电影拍摄技术有所不同。

理查德·莱斯特则被更加不同的英格兰所吸引，而不是像罗西那样被摇滚、时髦和新潮事物所吸引。莱斯特广泛地利用了英国戏剧传统，并利用20世纪60年代时髦的观点对其进行新的诠释。莱斯特于1955年（23岁）移居伦敦，最初在一家电视商业公司负责开发技术设施，包括快速剪辑、自由移动摄像机以及即兴表演风格，这与他早期以及后期的某些作品都有一定的关系。他在为电视节目《傻瓜秀》（*The Goon Show*, 著名节目《巨蟒剧团之飞翔的马戏团》（*Monty Python's Flying Circus*）的前身）制作的短片《跑、跳和静止》（*The Running, Jumping and Standing-Still Film*, 1959）中表现出了其制作短片的特殊天赋，接下来拍摄了两部由甲壳虫乐队主演的影片，分别是《一夜狂欢》（*A Hard Day's Night*, 1964）和《救命》（*Help*, 1965）。他在美国拍摄的第一部作品《芳菲何处》（*Petulia*, 1968）可能是他最优秀的作品。遵循英国敏锐的社会分析传统，影片《芳菲何处》通过加利福尼亚行为方式的启发性夸张手法对美国现状进行了评价（图18.9）。该片由美国演员乔治·C·斯科特（George C. Scott）和雪莉·奈特（Shirley Knight）以及英国明星朱莉·克里斯蒂（Julie Christie）主演，比莱斯特的其他任何影片都更热情而持续地对人物进行了探究。

斯坦利·库布里克到英国比罗西晚10年，比莱斯特晚6年，他在离开美国之前就已经有了大量的作品。在他的美国影片中，库布里克好像同时从多个方向展开展发展：反战宣言（反映年轻人强烈抗议的《恐惧与欲望》（*Fear and Desire*, 1953），以及反映成年人谴责战争的《光荣之路》（*Paths of Glory*, 1957））；盗匪片（实验式表现派影片《杀

手之吻》(Killer's Kiss, 1955)、专业有素的影片《杀手》(The Killing, 1956));甚至包括史诗片《斯巴达克斯》(Spartacus, 1960)。从在英国制作的第一部影片《洛丽塔》(Lolita, 1962)开始,库布里克逐渐开始习惯使用讽刺的方式,用愤世嫉俗的视角看待人类,用各种辛辣的手法抨击英国社会批判主义的遗产,其中还掺杂了他个人版的英国幽默——恶作剧性的讽刺。库布里克开始将浓厚的文学形象作为资源或合作对象:弗拉基米尔·纳博科夫(Vladimir Nabokov)的《洛丽塔》;特里·索泽恩(Terry Southern)的《奇爱博士》(Dr. Strange love/ How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964);阿瑟·克拉克(Arthur Clarke)的《2001 太空漫游》(2001: A Space Odyssey, 1968);东尼·伯吉斯(Anthony Burgess)的《发条橙》(A Clockwork Orange, 1971, 图 18.10);威廉·萨克雷(William Thackeray)的《乱世儿女》(Barry Lyndon, 1975);斯蒂芬·金(Stephen King)的《闪灵》(The Shining, 1980)以及亚瑟·施尼茨勒(Arthur Schnitzler)的《大开眼界》(Eyes Wide Shut, 1999, 该片是库布里克在 2000 年临终之前刚刚完成的作品)。每部影片都掺杂了黑色幽默和非凡的布景制作,使影片更加生动。所有作品都使用了清晰、轮廓鲜明的电影拍摄技术,库布里克也因此而闻名。也许库布里克影片最出众的地方在于其所刻画的世界的相容性。对于其影片场面的昏暗效果,库布里克曾经这样说道:“我们从来没有打算处理世界上很糟糕的东西,直到我们中间有人意识到我们自身的不足之处——阴暗。”

特里·吉列姆自 1963 年在英格兰定居并开始为流行的英国电视喜剧系列片《巨蟒》(Monty Python)创作动画,他吸收了很多英国人的敏感性。虽然吉列姆曾经在大洋两岸都工作过,但是他对错位幻想以及辛辣的社会讽刺作品的爱好使人联想到爱尔兰作家乔



图 18.9 《芳菲何处》,英国,1968,理查德·莱斯特,理查德·查伯兰(Richard Chamberlain)和朱莉·克里斯蒂(Julie Christie)



图 18.10 斯坦利·库布里克从《发条橙》中拍摄的一个场景，英国，1971，艾德里安娜·科里（Adrienne Corri）和马尔科姆·麦克道威尔（Malcolm McDowell）

纳森·斯威夫特（Jonathan Swift）。影片《异想天开》（Brazil，1985）、《吹牛大王历险记》（The Adventures of Baron Munchausen，1988）和《12 猴子》（Twelve Monkeys，1995）是迄今为止吉列姆得到观众最高评价的 3 部作品。前两部作品以卡通形式描述了称为“fantasmagoric”的世界，而最后一部作品则更柔和地重现了法国导演克利斯·马克关于时光旅行的科幻电影短片。

2004 年英国导演迈克·李执导的一部新片《维拉·德雷克》（Vera Drake）在世界范围内得到了盛赞。很多电影的主题都明显与英国影片的传统有关。其中一部影片讲述了 20 世纪 40 年代伦敦一名热心的女清洁工非法流产的故事，影片中可以明显看到社会批判的痕迹。当饰演维拉（Vera）的伊梅尔达·斯汤顿（Imelda Staunton）因为表演而受到很多国际电影节评审团的称赞时，英国表演也被放到了中心舞台。斯汤顿的角色要求她将维拉之前表现的慌乱和喜悦在被捕后变成陷入胆战心惊的紧张状态。该片拍摄于伦敦的一个工人阶级地区，描述的故事似乎与约翰·格里尔逊的遗产有关。而且，虽然整部影片的格调是忧郁的，但是集中在次要角色身上的场景（如维拉的儿子卖给一个容易受骗的顾客一件衣服以及她腼腆的女儿被邻居控告的场景）突出了人们已经熟知的英国电影特有的喜剧效果。像《维拉·德雷克》这样的作品证实了英国影片成为美国艺术电影院顾客的首选的持久活力以及其与众不同的优点。虽然两个国家的语言是相同的，但是语言的文化却是英国特有的。

这一时期的主要电影作品

1963

《说谎者比利》(Billy Liar, 约翰·施莱辛格)

《如此运动生涯》(This Sporting Life, 林赛·安德森 (Lindsay Anderson))

1964

《奇爱博士》(斯坦利·库布里克)

《一夜狂欢》(理查德·莱斯特)

《国王与国家》(约瑟夫·罗西)

1965

《亲爱的》(Darling, 约翰·施莱辛格)

《救命》(理查德·莱斯特)

《诀窍》(The Knack, 理查德·莱斯特)

《战争游戏》(The War Game, 彼得·沃金斯 (Peter Watkins))

1966

《春光乍泄》(Blow-Up, 米开朗琪罗·安东尼奥尼)

1967

《意外》(约瑟夫·罗西)

《我如何赢得战争》(How I Won the War, 理查德·莱斯特)

1968

《芳菲何处》(理查德·莱斯特)

《2001 太空漫游》(阿瑟·克拉克)

1969

《如果》(If..., 林赛·安德森)

《凯斯》(肯·洛奇)

《恋爱中的女人》(Women in Love, 肯·罗素 (Ken Russel))

1970

《音乐宝贝》(The Music Lovers, 肯·罗素)

《迷幻演出》(尼古拉斯·罗伊格)

1971

《发条橙》(斯坦利·库布里克)

《群魔乱舞》(The Devils, 肯·罗素)

《幽情密使》(The Go-Between, 约瑟夫·罗西)

《血腥星期天》(Bloody Sunday, 约翰·施莱辛格)

《小姐弟荒原历险》(Walkabout, 尼古拉斯·罗依格)

1972

《家庭生活》(肯·洛奇)

1973

《威尼斯疑魂》(尼古拉斯·罗依格)

《幸运的人》(O Lucky Man!, 林赛·安德森)

1975

《乱世儿女》(斯坦利·库布里克)

1976

《天降财神》(The Man Who Fell to Earth, 尼古拉斯·罗依格)

1977

《天意》(Providence, 艾伦·雷奈)

1979

《那种下沉的感觉》(比尔·弗塞斯)

《惊悚》(Thriller, 萨莉·波特)

1980

《性昏迷》(Bad Timing, 尼古拉斯·罗依格)

《闪灵》(斯坦利·库布里奇)

1981

《烈火战车》(休·赫德森)

《足球女将》(Gregory's Girl, 比尔·佛塞斯)

1982

《绘图师的合约》(彼得·格林纳威)

1983

《本地英雄》(比尔·弗塞斯)

1984

《喜悦人生》(比尔·弗塞斯)

1985

《异想天开》(特里·吉列姆)

《美丽的洗衣店》(史蒂芬·弗莱尔斯)

1986

《卡拉瓦乔》(Carravaggio, 德里克·贾曼(Derek Jarman))

《蒙娜丽莎》(Mona Lisa, 尼尔·乔丹)

1987

《光荣岁月》(Hope and Glory, 约翰·伯尔曼(John Boorman))

《萨米和罗西被冷落》(Sammy and Rosie Get Laid, 斯蒂芬·弗莱尔斯)

1988

《远方的声音》(Distant Voices, Still Lives, 特伦斯·戴维斯(Terence Davies))

《一条名叫旺达的鱼》(查尔斯·克瑞奇顿)

《厚望》(迈克·李)

1989

《情欲色香味》(彼得·格林纳威)

《亨利五世》(Henry V, 肯尼思·布拉纳(Kenneth Branagh))

1991

《爱德华二世》(Edward II, 德里克·贾曼)

《霍华德庄园》(Howards End, 詹姆斯·伊沃里(James Ivory))

《生活是甜蜜的》(Life Is Sweet, 迈克·李)

《普罗斯佩罗的魔典》(Prospero's Books, 彼得·格林纳威)

《年轻的心, 叛逆的心》(Young Soul Rebels, 艾萨克·朱利安 (Isaac Julien))

1992

《哭泣游戏》(The Crying Game, 尼尔·乔丹)

《奥兰多》(萨丽·波特)

1993

《沙滩上的巴哈吉》(顾伦德·查达哈)

《赤裸》(Naked, 迈克·李)

《去日留痕》(The Remains of the Day, 詹姆斯·伊沃里)

1994

《四个婚礼和一个葬礼》(迈克·内威尔)

《折翼母亲》(肯·洛奇)

1995

《以祖国之名》(肯·洛奇)

《枕边禁书》(The Pillow Book, 彼得·格林纳威)

1996

《卡拉之歌》(肯·洛奇)

《法侖：黑皮肤，白面具》(Frantz Fanon: Black Skin, White Mask, 艾萨克·朱利安)

《哈姆雷特》(肯尼思·布拉纳)

《秘密与谎言》(迈克·李)

《猜火车》(Trainspotting, 丹尼·博伊尔 (Danny Boyle))

1997

《探戈课》(The Tango Lesson, 萨丽·波特)

1998

《伊丽莎白》(Elizabeth, 谢加·凯普尔 (Shekhar Kapur))

1999

《恋情的终结》(The End of the Affair, 尼尔·乔丹)

《两杆老烟枪》(Lock, Stock and Two Smoking Barrels, 盖·里奇)

《捕鼠者》(琳恩·拉姆齐 (Lynne Ramsay))

《莎翁情史》(Shakespeare in Love, 约翰·麦登 (John Madden))

《钟楼怪人》(Topsy Turvy, 迈克·李)

2000

《面包与玫瑰》(Bread and Roses, 肯·洛奇)

《纵情四海》(The Man Who Cried, 萨丽·波特)

2001

《性感野兽》(Sexy Beast, 乔纳森·格雷 (Jonathan Glazer))

2002

《我爱贝克汉姆》(Bend It Like Beckham,

顾伦德·查达哈 (Gurinder Chadha))

《血腥星期天》(Bloody Sunday, 保罗·格林格拉斯 (Paul Greengrass))

《天使夜惊情》(Dirty Pretty Things, 斯蒂芬·弗莱尔斯)

《尘世之间》(迈克尔·温特伯顿)

《默文·卡拉》(Morvern Callar, 琳恩·拉姆齐)

《甜蜜十六岁》(Sweet Sixteen, 肯·洛奇)

《24小时狂欢派对》(迈克尔·温特伯顿)

2004

《傲慢与偏见》(Pride and Prejudice, 顾伦德·查达哈)

《爱之吻》(AFond Kiss, 肯·洛奇)

《情欲九歌》(9 Songs, 迈克尔·温特伯

顿)

《维拉·德雷克》(Vera Drake, 迈克·李)

《我要》(Yes, 萨丽·波特)

2006

《女王》(The Queen, 斯蒂芬·弗莱尔斯)

《红色之路》(Red Road, 安德里亚·阿诺德 (Andrea Arnold))

《风吹麦浪》(肯·洛奇)

2007

《赎罪》(乔·怀特 (Joe Wright))

2008

《无忧无虑》(迈克·李)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1970 英国电影分级委员会 (British Board of Film Classification) 制定了新的电影分级体系

1972 伦敦妇女电影集团 (London Women's Film Group) 成立

1975 杜比立体声光学放声系统录制第一部电影《李斯特狂》(Lisztomania)

1984 《录像制品法》(The Video Recordings Act) 宣布出售无证书录像制品违法

1988 英国电影学院 (British Film Institute) 开放位于伦敦南岸的移动影像博物馆 (Museum of the Moving Image)

政治

- 1972 英国军队杀害北爱尔兰 13 名手无寸铁的示威者
- 1973 英国加入欧洲经济共同体 (European Economic Community)
- 1979 玛格丽特·撒切尔领导的保守党在英国大选中获胜
- 1981 市中心暴动造成了整个城市的贫困、种族歧视和失业
- 1982 失业人数超过 300 万
- 1997 托尼·布莱尔 (Tony Blair) 领导的工党 (New Labour Party) 在大选中获胜
- 1997 戴安娜王妃 (Princess Diana) 在巴黎的一次车祸中遇难
- 2003 美国和英国部队攻打伊拉克
- 2005 4 名自杀性爆炸者袭击伦敦公交车和地铁

艺术、体育和娱乐

- 1967 汤姆·斯托帕德 (Tom Stoppard) 修改的《哈姆雷特》(Hamlet) 和《君臣人子小命呜呼》(Rosencrantz and Guildenstern Are Dead) 成为荒诞派和存在派戏剧的代表作
- 1977 《性手枪》(The Sex Pistols) 系列的《性手枪最正的朋克时代》(Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols) 引发了人们对朋克摇滚乐的狂热
- 1981 萨曼·拉什迪 (Salman Rushdie) 出版了里程碑性的后殖民小说《午夜的孩子》(Midnight's Children)
- 1981 音乐录影带帮助英国乐队在全球变得流行起来
- 1985 参加在大洋两岸举行的摇滚蒙特利尔演唱会的歌迷人数达 20 万，演唱会为埃塞俄比亚的饥荒救济筹到近 3 亿美元
- 1997 J·K·罗琳 (J.K. Rowling) 发表第一部《哈利波特》(Harry Potter) 小说，小说表现出全球流行的迹象

新理论、新电影： 法国

第 19 章

1968—

1968 年 5 月是法国历史的一个分水岭。受越南战争和其他政治事件逐步升级的影响，学生中的激进分子参与到工人罢工的队伍中，并在巴黎和其他地区进行暴力抗议，希望政府解散。虽然运动最终没有立即达到它的目标，但是动乱和情绪上的冲击对很多年轻人的观点产生了持久的影响。电影界同时还受到亨利·朗瓦（Henri Langlois，长期蝉联电影保存冠军）被免除法国电影馆（French Cinémathèque）主管一职的影响。受到这些事件的影响，新一代“手册（Cahiers）”评论家的理念由“导演主创论”所提倡的浪漫主义理念转向由马克思主义者、德国剧作家布莱希特·贝托尔特（Bertolt Brecht）等引导的政治色彩更浓的电影理念。贝托尔特支持通过强调正式结构进而使观众积极参与的政治艺术形式。一位“手册”评论家曾经说道：“真正需要的并非是导演主创论所提倡的从人文（humanistic）层次理解作品，而应该强调作品的真正意义——将作品看成是一种能起到调节作用的工具（mediation）。”这种观点认为，腐朽的资本主义体系推动了竞争和个人崇拜的发展并背离了文化中的合作和集体精神，而电影导演以及其他通过创作表达内在思想的艺术家正在助长这种风气。评论家的工作核心应该是理解电影与社会大众（这里指电影生产者和消费者）之间的关系，而不是电影与孤立个体之间的关系。这种观点给艺术带来的最直接后果就是创作者放弃著作权，不仅“手册”评论家是这样，一些激进的电影导演同样如此，最著名的两位导演是让·吕克·戈达尔和克里斯·马克（Chris Marker）。

19.1 激进的戈达尔

正如本书第12章中所描述的，让·吕克·戈达尔从他的职业生涯开始就一直对带有政治性的布莱希特风格的电影感兴趣。让·吕克·戈达尔继承了布莱希特电影特有的逻辑性以及与导演主创论不相符的风格，他于20世纪60年代后期和70年代早期拍摄的作品都是与安妮·玛莉·密维尔（Anne-Marie Miéville）或者自称为“吉加·维尔托夫小组（the Dziga Vertov Group）”的团体（为纪念20世纪20年代空想苏维埃电影导演而成立的）合作的。吉加·维尔托夫小组实际上是由戈达尔和马克思主义知识分子让·皮埃尔·高兰（Jean-Pierre Gorin）组成的。手册策略本身体现了由戈达尔和其他法国电影制版人进行的匿名团体著作权模式的尝试，因为编辑开始将文章标记为某个团体而不是个人。但是，这种否定个性的尝试注定是昙花一现的。到20世纪70年代中期，戈达尔和“手册”作家再次将他们的作品署名作为作者个人。

1968年5月的暴乱前后，戈达尔创作的影片大胆地抛弃了现实主义者的幻觉论（illusionism）和叙述手法，戈达尔认为这些过于庸俗。他的作品旨在激励坚定的马克思主义团体进行讨论，对于大部分普通观众来说，要理解这些作品存在一定的难度。《美国制造》（Made in USA, 1966）、《中国姑娘》（La Chinoise, 1967）以及《周末》（Weekend, 1967）等影片大胆地运用了对抗性的说明和教育。在影片《快乐知识》（Le Gai Savoir, 1969，戈达尔在动乱后的第一部影片）中，他抛弃了叙述，努力寻找一种适合革命题材的表现形式。

在“五月事件”发生前拍摄并在“五月事件”之后立即上映的影片《周末》，以字幕“建立在垃圾堆上的影片（a film found on a scrap heap）”开始并以“电影的末日（The end of cinema）”结尾。影片讲述了一对年轻的中产阶级夫妇为进行一次汽车旅行而向女方父母借钱的故事，旅行中发生了一次又一次的意外。一系列片段出现在影片中，从对农场空地3个360度的跟拍镜头，到在莫扎特奏鸣曲中的一段演讲，再到对一个阿尔及利亚垃圾收集工的一个长时间的特写（这名垃圾收集工静静地注视着镜头，同时画面外传出另一名垃圾收集工的声音）。影片充满具有震撼力的画面，包括从对严重交通停顿造成的破坏的4分钟跟拍到杀猪镜头的特写。从某种程度上说，影片《周末》被认为是对观众的暴行。观看这部电影是一种令人沮丧而难忘的经历。

戈达尔在作品中融入政治色彩后，除《万事快调》（Tout va bien, 1972）和《咖啡编

号》(Numéro deux, 1975) 两部作品(均获得有限商业发行)外,其他所有作品自1968年之后再也没有出现在公众的视线中。但是后来的影片《人人为己》(Sauve qui peut (la vie)/Every Man for Himself, 1980)似乎又回到《周末》及其之前的影片风格。虽然观众很难读懂该片的叙述结构及人物心理(该片很像雷奈(Resnais)的《我的美国舅舅》(Mon Oncle d'Amérique),故事围绕3个人物纠缠在一起的生活展开),但影片本身却充满了故事性和大量人物。影片尝试运用视频技术和单格拍制(stop motion)等手法,体现了戈达尔对“影像的政治性(the politics of the image)”的持久关注,同时这使影片具有更好的视觉美感。

如果影片《人人为己》可以被认为是关于电影本质的影片(当时有人提出这种看法),那么《受难记》(Passion, 1982)则更加具有此类特征。该片主要讲述两个东欧电影导演制作一部名为《受难记》影片的故事。这种电影中的电影(戈达尔的电影)利用生动的场面重现了著名的绘画(画家伦勃朗(Rembrandt)、戈雅(Goya)、德拉克洛瓦(Delacroix)、埃尔格列柯(El Greco)的作品)和著名的音乐作品(莫扎特(Mozart)、福莱(Faure)、拉威尔(Ravel))。影片《受难记》中结合了艺术和政治,这些方面是以戈达尔的独特手法表现出来的,然而政治问题没有像审美问题那样得到过多关注。影片中有大家熟悉的戈达尔式混合元素(用哲学约束和感情解析进行处理),我们可以说这确实是一部“现代”影片。

在拍摄了包括《侦探》(Detective, 1984)、明星汇集的《李尔王》(King Lear, 1987)以及《新浪潮》(Nouvelle Vague, 1990)等一系列常规作品之后,戈达尔开始转向研究自己所选择的艺术形式的历史,最后于1984年制作完成名为《一个人和一部电影史》(Histoire(s) du cinéma)的电视系列片。很多评论家认为该片只是呈现了20世纪90年代影片的一个精彩场面,实际上该片是在电影剪辑的基础上增加了戈达尔式的圆滑风格。

戈达尔一直保持着较高的创造性,他通过《爱的挽歌》(In Praise of Love, 2001)和《我们的音乐》(Our Music, 2004)等作品在新世纪里继续尝试不同的影片表达方式。与戈达尔所有的晚期作品相同,《爱的挽歌》是一部半叙事半评论性的影片,汇集了历史、政治、艺术、爱情和哲学等各个方面的元素,一系列故事穿插其中。该片讲述的故事本身很难理解:艾德加(Edgar, 导演兼剧作家)试图制作一部通过3组不同年龄的情侣表达爱情的4个阶段(邂逅、爱欲、分离和重逢)。在结尾部分,艾德加的形象为两年前的样子,他正在会见一对积极在第二次世界大战中参加法国反抗战争的夫妇。接下来用大合唱进行连接,画面中的艾德加正在创作纪念法国哲学家和抗战女英雄西蒙娜·薇依(Simone Weil)的曲子。

影片《爱的挽歌》缺少戈达尔早期作品的大胆风格,转而表达悲哀和愤怒的情绪。

很多场景常常是在旁白时用一首悲哀的钢琴曲进行配乐（再次出现并且是针对纪念和死亡的主题）。科索沃、越南和美国在任何时候都是被评论的话题，尤其是美国。影片的某时刻旁白中说到：“美国没有往事，他们购买别人的往事并出售画面。”戈达尔的这部影片是在9·11世界贸易中心遭到攻击后在纽约开始上映的，因此该片的反美情绪几乎没有得到本土评论家的推崇。

在文体上，《爱的挽歌》证明了导演倾向于在他的作品中加入一些布莱希特风格的暗示。字幕将画面分成影像和声音两部分。当情节突然转向倒叙模式时，观众一直在看的35毫米柔和黑白画面就变成了生动的数字视频（为了保证观众理解这种不自然的色彩序列，戈达尔让最后一个场景从野兽派画家风格的一片红海和蓝色沙滩开始）。

戈达尔对其他艺术作品的引用再次提醒我们，他的影片并非一个真实的画面而是他本人构建的一幅假象。在《爱的挽歌》中，其中一个镜头是两个人站在一幅海报前交谈，海报内容是戈达尔欣赏的伊朗影片《苹果》（The Apple，图19.1a）。我们还能够在该片中看到另一部戈达尔喜爱的作品的海报，即罗伯特·勃莱松（Robert Bresson）的《小偷》（Pickpocket）。影片中的一个场景发生在塞纳河，背景音乐取自法国经典影片《亚特兰特号》（L'Atalante）中的音乐。《亚特兰特号》的大部分场景是在同一条河上拍摄的（图19.1b）。该片并没有对好莱坞阿谀奉承（尤其是史蒂文·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）的作品，他的《辛德勒的名单》（Schindler's List）有一点讽刺意味）。所有这些格调都提醒我们，我们正在欣赏一个建构的世界——一个由具有明确审美观和观点的创造性现场

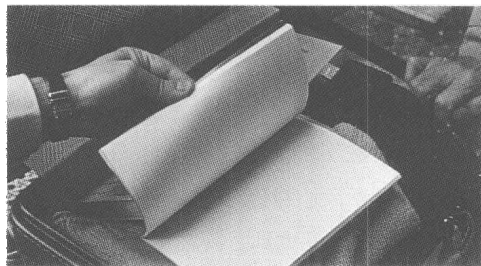
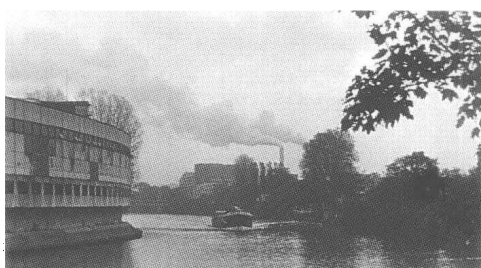


图 19.1a-d 《爱的挽歌》，法国，2001，让-吕克·戈达尔

效果拼凑到一起的世界。

从某种角度讲，可以说影片的主角艾德加表现的就是戈达尔本身。与戈达尔一样，他也是一个艺术家。但是与戈达尔这位多产导演不同的是，艾德加好像从来没有完成任何作品，在这方面他并不具有很高的效率。在他决定自己的戏剧 / 影片发展方向时，他钟爱的女主角却自杀了。大部分时间里，他的创作笔记本都是空白的（19.1c）。很多人可能认为戈达尔的作品有很多缺点，但没人会认为他缺乏想象力，也不会认为他停滞不前，但影片中的艾德加为此付出了失去主演的代价。

但是，在这部充满失望和空洞想法的影片中，什么是戈达尔所歌颂的爱情呢？艾德加的经济后盾是一位年长的艺术收藏家，他对艾德加的绘画作品喜爱有加（图 19.1d）。当鉴别两位大师的作品时，他说：“古时，人们注重彼此间的关系。”后来，我们发现艾德加遇见的老人中，即使有些丈夫在年轻时背叛过自己的妻子，但是他们始终不离不弃。也许戈达尔看到的是一个爱情正在逐渐枯萎的世界，虽然爱情在较年长的人身上仍然存在，但是在年轻人身上却很缺乏。影片的旁白不只一次这样讲到：“国家不能爱（The state cannot love）。”年轻人被认为是这个没有感情的国家的根源所在，是否要成为思考爱情并表演爱情而不是真正体验爱情的人，戈达尔的影片正是给予人们这样的暗示。

戈达尔在利用电影导演可用的所有技术和形式时，创造性和自由度方向是不相等的。不论是什么主题，他都一直采用运动画面和伴奏声音相结合的方式，对艺术形式发展所作的贡献以及对其他人的影响都是毋庸置疑的。

19.2 新浪潮之后

尽管政治动乱使 20 世纪 60 年代后期以及随后的“手册”团体和电影导演（如戈达尔和马克）尝试以政治性和理论性更强的方式来拍摄不先确定人物而先预定效果的影片，但是法国电影观众还是继续支持本土的电影导演。随着 20 世纪接近尾声，受政府津贴支持（现在仍然是欧洲最高的津贴支持）的新导演不断出现。预支票税制度（avance sur recettes）被 20 世纪 80 年代早期开始执政的社会党政府进一步简化。文化部长杰克·朗（Jack Lang）在政府事务工作团体中增加了电影工业的代表，他们负责评审委员会工作并直接决定给予导演以及制作公司的奖金数额。这些政策鼓励了更具冒险性的影片以及更多由女导演执导的影片，如迪阿尼·库瑞丝（Diane Kurys）的《我们之间》（Entre Nous，



图 19.2 《罗曼史》，法国，1998，凯瑟琳·布蕾娅；卡洛琳·杜西（Caroline Ducey）和辛格莫·史蒂芬齐（Sagamore Stévenin）

1983），尤占·帕尔西（Euzhan Palcy）的《小约瑟的故事》（*Sugar Cane Alley*, 1983），凯瑟琳·布蕾娅（Catherine Breillat）的《罗曼史》（*Romance*, 1998，图 19.2）和《姐妹情色》（*Fat Girl*, 2001），以及艾妮丝·夏薇依（Agnès Jaoui）的《别人的滋味》（*The Taste of Others*, 2000）和《宛如幻象》（*Look at Me*, 2004）的出现。

在 20 世纪 80 年代到 90 年代美国推行的高压谈判过程中，意志坚强的杰克·朗成功地利用“文化例外（cultural exception）”这一条款将电影排除在新自由贸易协议外，因此将好莱坞进口影片控制在一定的数量范围内并保护了本土影片市场。杰克·朗前瞻性的策略取得了一定的成功。电影作品到 2003 年达到了 212 部。规模庞大的法国收费电视公司 Canal-Plus 在 2001 年有短暂的停滞现象，当时其母公司维旺迪（Vivendi）刚经历了一场痛苦的收购战，同时长期受到爱戴的领导皮埃尔·拉夫考（Pierre Lescaux）被解雇，但是 Canal-Plus 却稳步增加了对雄心勃勃的电影制作项目的支持。

好莱坞带来的挑战无处不在，法国电影也不能幸免。尽管如此，法国的电影工业却比其他任何欧洲国家发展得更健康。在痛苦的 2000 年（国内影片收入不足法国票房的 30%，而好莱坞票房则超过本土影片的票房）之后，法国电影工业在新千年里重新焕发活力。到 2003 年，法国电影业近一半的收入是来自全球市场。到 2007 年，法国制作了 228 部影片。为了进一步鼓励法国导演的创作热情，政府在 2001 年还指定了其他津贴来支持发行。同时，为了表彰导演以及参与电影制作过程的所有人员，政府还建立了支持剧本发展的津贴，这项基金是专门给划拨的。

在这样的政策环境下，涌现出了一批新导演，但是似乎对上一年代的激进实验感到疲惫，新一代导演倾向于制作更常规的影片，利用他们的敏感和智慧吸引世界范围内的观众。新一代的导演有贝特朗·塔维尼埃（Bertrand Tavernier，作品有《乡村星期天》（*A Sunday in the Country*, 1984））、莫里斯·彼亚拉（Maurice Pialat，作品有《在撒旦的阳

光下》(Under The Sun Of Satan, 1987))、克洛德·苏台 (Claude Sautet, 《今生情未了》(Un Coeur en Hivre, 1991))、安德列·特希纳 (André Téchiné, 《钟爱一生》(My Favorite Season, 1993)) 和《野芦苇》(Wild Reeds, 1994)) 和雅克·杜瓦隆 (Jacques Doillon, 《小孤星》(Ponette, 1996))。

在 1968 年之后政治性更强的社会环境中, 法国出现了一批纪录片导演, 他们制作了一系列用批判性的眼光看待过去的权威作品。这些导演中最著名的是马塞尔·奥弗斯 (Marcel Ophüls), 他于 1971 年拍摄的影片《悲哀与怜悯》(The Sorrow and the Pity) 深入研究了第二次世界大战期间法国与纳粹之间勾结的历史。1981 年奥弗斯制作了另一部思考第二次世界大战事件的影片《争议的记忆》(The Memory of Justice), 该片主要讲述审判德国战犯的故事。克劳德·朗兹曼 (Claude Lanzmann) 时长 9.5 个小时的影片《浩劫》(Shoah, 1985) 坚持以修正历史为核心。影片均由访谈组成, 主要研究大屠杀对一些受害人心灵上的影响。法国人类学家、纪录片导演让·鲁什 (Jean Rouch) 的作品包括很多在非洲西部拍摄的影片, 这些影片采取更真实的研究方式。鲁什创造了短语“真实电影”(cinéma vérité), 发展了吉加·维尔托夫小组在《电影真理报》(Kino-Pravda) 中的观点, 设计了一种纪录模式电影, 导演公开确认自己在影片中的出现。他最有影响力的一部纪录片《百日纪事》(Chronicle of a Summer, 1961) 是在家中进行实地研究, 并与社会学家埃德加·莫兰 (Edgar Morin) 一起合作完成的。该片由多个法国公民对“自己是否快乐”这一问题的不同回答构成。

19.3 类型片的持续发展

流行的电影流派不断出现, 尤其是惊悚片、喜剧片和遗产电影, 一般导演都是专业的艺术家而不是特质的电影导演。法国因其精心制作的独创性传统惊悚片 (侦探片), 如《线民》(La Balance, 鲍勃·史温 (Bob Swaim), 1982)、《易尔先生》(Monsieur Hire, 帕特利斯·勒孔特 (Patrice Leconte), 1989)、《唇语惊魂》(Read My Lips, 雅克·奥迪亚尔 (Jacques Audiard), 2001) 而轰动世界并得以继续存在。喜剧片中也涌现出了一系列优秀作品, 如《看男人们倒下》(Café au lait, 马修·卡索维茨 (Matthieu Kassovitz), 1994, 图 19.3)、《玫瑰少年梦》(Ma Vie en rose, 艾莲恩·伯琳纳 (Alain Berliner), 1997, 图 19.4) 以及《别人的滋味》(艾妮丝·夏薇依 (Agnes



图 19.3 《看男人们倒下》，法国，1994，马修·卡索维茨；赫伯特·孔黛（Hubert Koundé），朱列·玛德·尤奇（Julie Maude Uech）和马修·卡索维茨



图 19.4 《玫瑰少年梦》，法国，1997，艾莲恩·伯琳娜；乔治·德方斯（Georges du Fresne）

Jaoui），2000）。其中众多喜剧片如《虚风假凰》（*La Cage aux Folles*，埃德沃德·莫利纳罗（Edouard Molinaro），1979）、《三个男人和一个摇篮》（*Three Men and a Cradle*，柯琳娜·塞罗（Coline Serreau），1985）等均被好莱坞重拍，片名分别为《鸟笼》（*The Birdcage*，迈克·尼科尔斯（Mike Nichols），1998）和《三个奶爸一个娃》（*Three Men and a Baby*，伦纳德·尼莫伊（Leonard Nimoy），1987），这被法国电影工业看做一种将利润转向好莱坞的策略趋势。遗产电影主要涉及法国历史上的事件以及文化历史上的重要人物和作品，这类影片可能是这些年来法国最成功的一种影片类别，这要归功于文化部长杰克·朗的高度重视以及这类影片因此得到的大量津贴。奢华的作品如《马丁·盖尔归来》（*The Return of Martin Guerre*，丹尼尔·维加（Daniel Vigne），1982）、《大鼻子情圣》（*Cyrano De Bergerac*，让·保罗·哈皮诺（Jean-Paul Rappeneau），1990）以及《印度支那》（*Indochine*，雷吉斯·瓦尼埃（Régis Warnier），1992），重温了具有法国风格和品位的文化和政治历史，获得了国内外观众的喜爱。

19.4 新一代电影导演

“导演主创论”的传统没有被遗忘。20 世纪 80 年代出现了一批具有特色的导演，他们的电影被称为 cinema du look。这些影片以流畅的高科技画面为特征，结合了广告视频和音乐所激发的爵士旋律，具有很高的价值。虽然这类影片成为世界观众的新宠，但却没有得到评论家的热捧。cinema du look 影片中最著名的是让·雅克·贝奈克斯（Jean Jacques Beineix）于 1981 年拍摄的《女高音》（Diva）、吕克·贝松（Luc Besson）于 1990 年拍摄的《尼基塔女郎》（La Femme Nikita）以及莱奥·卡拉克斯（Leos Carax）于 1991 年拍摄的风格柔和的影片《新桥恋人》（The Lovers on the Bridge）。

20 世纪 90 年代，法国涌现出一批更加内省和具有讽刺风格的导演，他们被称为“年轻派法国电影（Young French Cinema）”，他们的影片通常是反映年轻人之间关系（尤其是性关系）的问题，这使人联想到让·尤斯塔奇（Jean Eustache）的后新浪潮作品《妈妈和娼妓》（The Mother and the Whore, 1973）。该片利用全明星阵容以机智而敏感的形式描述了年轻人分娩时的痛苦。由“年轻派法国电影”导演热衷的长镜头和深焦镜头作技术支持，他们鼓励演员改进敏感性镜头的拍摄。这种风格的典型作品包括阿诺·德斯普里钦（Arnaud Desplechin）的影片《现代法国艳史》（My Sex Life）以及奥利维耶·阿萨亚斯（Olivier Assayas）的影片《迷离劫》（Irma Vep），这两部作品均于 1996 年上映。影片《现代法国艳史》是对一个未成年哲学教授故事的文雅讽刺；《迷离劫》则是对法国电影制作的强烈讽刺，主要讲述一个疲惫不堪的导演（让·皮埃尔·劳德（Jean-Pierre Leaud）饰）试图重新制作路易·费亚德（Louis Feuillade）于 1995 年拍摄的经典法国影片《吸血鬼》（Les Vampires）的故事，该片由中国香港明星张曼玉主演。

20 世纪 90 年代还出现了一批具有政治思想的电影导演。这些导演关心工人阶级和种族之间的战争，他们制作了一系列揭露“世纪末（fin de siècle）”经济繁荣阴暗面的影片。这种对剥夺和疏离感进行描述的影片最著名的有，马修·卡索维茨（Matthieu Kassovitz）于 1995 年拍摄的影片《怒火青春》（La Haine），该片描述了一个由巴黎郊区下层青年组成的暴力团伙的故事；克莱尔·丹尼斯（Claire Denis）1985 年拍摄的《我不困》（I Can't Sleep）用一系列松散而相关的叙述描述了法国社会移民的艰难生活；埃里克·宗卡（Eric Zonca）于 1998 年拍摄的《两级天使》（The Dreamlife of Angels），是关于共住一个公寓的两个年轻工人阶级女性所面对的阶级障碍的故事；以及布鲁诺·杜蒙



图 19.5a 和 b 《一诺千金》，比利时 / 法国 / 卢森堡，1996，吕克·达内和让 - 皮埃尔·达内；a. 杰瑞米·雷尼尔（Jérémie Renier）b. 杰瑞米·雷尼尔和埃塞塔·奎德拉哥（Assita Quédraogo）

（Bruno Dumont）于 1999 年拍摄的《人性本色》（*L' Humanite*），这是一部有争议的戛纳电影节获奖影片，是关于失业地区警察调查奸杀少女案的故事。除《怒火青春》（该片应用了粒状高对比度的黑白色）外，其他影片都运用柔和的色彩和单调的舞台背景来营造凄凉的绝望气氛。

最后一批导演中获得荣誉最多的可能就是达内兄弟了（让·皮埃尔（Jean-Pierre Dardenne）和吕克（Luc Dardenne）），他们是在法国电影行业内从业的比利时人。1996 年，达内兄弟制作了影片《一诺千金》（*La Promesse*），该片讲述了伊戈（Igor，杰瑞米·雷尼尔（Jeremie Renier）饰）面临道德困境的故事。伊戈的父亲从北非向比利时走私非法工人且为人非常凶残。当其中一名契约劳工在一次工作事故中受到致命伤害时，伊戈答应他照顾其妻子埃塞塔（Assita）和孩子（图 19.5a）。伊戈与埃塞塔之间的承诺与冲突关系构成了故事的灵魂（图 19.5b）。在这部影片取得成功之后，1999 年，达内兄弟又创作了著名的影片《美丽罗赛塔》（*Rosetta*），该片赢得了戛纳电影节的最高荣誉。影片的情节围绕居住在活动房屋里的年轻女孩展开，她最大的理想就是找到一份街头大排档的工作。当罗赛塔与世界尤其是与她酒鬼的母亲之间进行斗争，并徒然地希望获得尊严和自身价值时，影片用手持摄像机无情地跟拍她的特写镜头。在她非常贫困的生活环境中，观众可以非常惊奇地看到这个年轻女孩遇到一个给予她精神上救助的人，尽管她不能对他所表述的生命线有很好的回应。《美丽罗赛塔》的动感风格与罗伯特·勃莱松影片的沉思宁静形成鲜明的对比。虽然《美丽罗赛塔》是由两位而不是一位导演创作的，但是它传递出了一种独特而高度个人的审美观，其中神圣和世俗的世界仍在重复着罗伯特·勃莱松 40 年前影片中所描述的忧虑。

在千禧年来临之际，法国涌现出了一批颇受争议的导演，他们的风格被称为“新法国极端主义（the new French extremism）”。这些电影导演对性和暴力的描述极限进行挑战。导演凯瑟琳·布雷娅（Catherine Breillat）直接研究女性对性的欲望和欺骗，如 1999

年制作的影片《罗曼史》(Romance)以及2001年制作的影片《姐妹情色》就属于这一类别。由两名前色情明星柯拉莉·郑轼(Coralie Trinh Thi)和维吉妮·德彭特(Virginie Despentès)执导的影片《法国悲情城市》(Baise-moi, 2000)以及迈克尔·哈内克(Michael Haneke)执导的《钢琴教师》(The Piano Teacher, 2001)也属于此类影片。在这些大胆使用震撼战术的影片中,艺术上最与众不同的一部影片是加斯帕·努埃(Gaspar Noé)在2002年制作的影片《不可撤销》(Irreversible),该片以倒序的方式讲述了一个关于强奸和复仇的故事。《不可撤销》是从一个令人反胃的逼真暴力情景开始的,接下来是一个9分钟的强奸镜头。影片不是要建立一种暴力高潮,而是以一种暴力高潮开始阐述事件的经过。在影片的结尾部分,情节明显地平静了下来。令人惊奇的是大多数镜头是利用手持摄像机拍摄的,而且影片中的表演非常大胆,最引人注意的是在故事中间的由莫妮卡·贝鲁奇(Monica Bellucci)和文森特·卡索(Vincent Cassel)饰演的夫妻间的性爱镜头,《不可撤销》实验了影片可以达到的真实性极限。

这种打破世俗的风格不一定符合每个人的口味,但它确实为推动法国电影的实验提供了有力的承诺。在电影制作的早期,卢米埃尔兄弟利用新技术向全球观众打开了一扇窗,而梅里爱则用熟练的拍摄手法使观众感到赏心悦目。到了20世纪20年代,法国先驱开始探索电影语言的本质。20世纪30年代,法国电影导演发现了一种可以表达初步渴望的诗意术语。20世纪60年代,法国电影制作人发起的新浪潮运动开拓了一种更松散、更灵活的电影制作模式。20世纪70年代,一种新理论模型决定了很多法国电影导演研究艺术的方式并影响了世界范围内的学者看待电影的方式。今天,当法国继续扩展电影的功能以及引人思考电影如何影响我们的思想时,政治和挑衅成了代名词。在阿根廷出生的加斯帕·努埃是众多电影导演中唯一在法国提供的挑战性和创造性环境中成功的人。他曾经这样说:“如果我必须选择一个制作电影的地方,那么我会选择法国。”

这一时期的主要电影作品

1968

《一箭双雕》(Les Biches, 克劳德·夏布罗尔)

《一加一》(One Plus One /Sympathy for the Devil, 让·吕克·戈达尔)

1969

《影子军队》(Army of Shadows/L'Armée des ombres, 让·皮埃尔·梅尔维尔 (Jean-Pierre Melville))

《不忠》(La Femme infidèle, 克劳德·夏

布罗尔)

《在莫德家的一夜》(My Night at Maud's/Ma Nuit chez Maud, 埃里克·侯麦)

《海盗的未婚妻》(A Very Curious Girl/La Fiancée du pirate, 奈丽·卡普兰(Nelly Kaplan))

《风从东方来》(Wind from the East/Le Vent d'est, 吉加·维尔托夫小组(让·吕克·戈达尔和让·皮埃尔·高兰))

《Z》(康斯坦丁·科斯塔·加瓦斯(Constantin Costa-Gavras))

1970

《屠夫》(Le Boucher, 克劳德·夏布罗尔)

《克莱尔之膝》(Claire's Knee/La Genou de Claire, 埃里克·侯麦)

《野孩子》(The Wild Child/L'Enfant sauvage, 弗朗索瓦·特吕弗)

1971

《为自由而战》(Coup pour coup, 马丁·卡内兹(Martin Kannel))

《悲哀与怜悯》(Le Chagrin et la pitié, 马塞尔·奥弗斯)

《两个英国女孩与欧陆》(Two English Girls/Le Deux Anglaises et le continent, 弗朗索瓦·特吕弗)

1972

《午后的爱》(Chloe in the Afternoon / L'Amour l'après-midi, 埃里克·侯麦)

《资产阶级的审慎魅力》(The Discreet Charm of the Bourgeoisie/Le Charme

discret de les bourgeoisie, 路易斯·布努艾尔)

《给简的信》(Letter to Jane, 吉加·维尔托夫小组(戈达尔和高兰))

《一切安好》(Tout va bien, 吉加·维尔托夫小组(戈达尔和高兰))

1973

《夜以继日》(Day for Night/ La Nuit Americaine, 弗朗索瓦·特吕弗)

《拉孔布·吕西安》(Lacombe, Lucien, 路易·马勒(Louis Malle))

《妈妈和娼妓》(La Maman et la putain, 让·尤斯塔奇)

1974

《塞琳和朱丽去航船》(Celine and Julie Go Boating/Celine et Julie vont en bateau, 雅克·里维特(Jacques Rivette))

《圣保罗的钟表匠》(The Clockmaker / L'Horloger de St. Paul, 贝特朗·塔韦尼埃)

《抛开你的手帕》(Get Out Your Handkerchiefs/Preparer vos mouchoirs, 伯纳德·布莱(Bernard Blier))

《让娜·迪尔曼》(Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles, 香坦·阿克曼)

《武士兰斯洛特》(Lancelot of the Lake/Lancelot du lac, 罗伯特·勃莱松)

《史塔维斯基》(Stavisky, 阿伦·雷奈)

1975

《印度之歌》(India Song, 玛格丽特·杜拉斯(Marguerite Duras))

《咖啡编号》(让·吕克·戈达尔和安妮·玛莉·密维尔)

《阿黛尔·雨果的故事》(The Story of Adele H./L' Histoire de Adele H., 弗朗索瓦·特吕弗)

1976

《侯爵夫人》(The Marquise of O.../Die Marquise von O..., 埃里克·侯麦)

1977

《或许是魔鬼》(The Devil, Probably/Le Diable, probablement, 罗伯特·勃莱松)

《男人爱女人》(The Man Who Loved Women, 弗朗索瓦·特吕弗)

1979

《虚凤假凰》(埃德沃德·莫利纳罗)

《情人奴奴》(Loulou, 莫里斯·彼亚拉)

《柏士浮》(Percival/Percival le Gallois, 埃里克·侯麦)

1980

《正打歪着》(Coup de Torchon, 贝特朗·塔维尼埃)

《最后一班地铁》(The Last Metro/Le Dernière métro, 弗朗索瓦·特吕弗)

《我的美国舅舅》(阿伦·雷奈)

《人人为己》(让·吕克·戈达尔和安妮·玛莉·密维尔)

1981

《歌剧红伶》(Diva, 让·雅克·贝奈克

斯)

1982

《受难记》(让·吕克·戈达尔)

《马丁·盖尔归来》(Le Retour de Martin Guerre, 丹尼尔·维加)

《日月无光》(Sans Soleil, 克利斯·马克)

1983

《金钱》(L' Argent, 罗伯特·勃莱松)

《海盗城》(City of Pirates/La Ville des pirates, 拉乌尔·鲁兹(Raul Ruiz))

《禁色迷情》(Entre nous, 黛安娜·科依斯(Diane Kurys))

《芳名卡门》(First Name: Carmen/Prenom Carmen, 让·吕克·戈达尔)

《Liberté, la nuit》(菲利浦·加莱尔(Philippe Garrel))

《小约瑟的故事》(Rue Casse Nègres, 尤占·帕尔西)

1984

《安娜的旅程》(Rendezvous d' Anna, 香坦·阿克曼)

《地下铁》(Subway, 吕克·贝松)

《乡村星期天》(Un Dimanche a la campagne, 贝特朗·塔维尼埃)

1985

《向玛丽致敬》(Hail, Mary/Je vous salue Marie, 让·吕克·戈达尔)

《午夜旋律》('Round Midnight, 贝特朗·塔维尼埃)

《浩劫》(克劳德·朗兹曼)

《三个男人和一个摇篮》(Trois Hommes et un couffin, 柯琳娜·塞罗)

《流浪女》(Vagabonde/Sans toit ni loi, 阿涅斯·瓦尔达 (Agnes Varda))

1987

《再见，孩子们》(Au revoir, les enfants, 路易·马勒)

《在撒旦的阳光下》(Sous le soleil de satan, 莫里斯·彼亚拉)

1988

《浓情巧克力》(Chocolat, 克莱尔·丹尼斯)

《女人韵事》(Story of Women/Un Affaire de femmes, 克劳德·夏布罗尔)

《含苞待放》(36 Fillette, 凯瑟琳·布雷娅 (Latherine Bleillat))

1989

《易尔先生》(帕特利斯·勒孔特)

1990

《黑店狂想曲》(Delicatessen, 让·皮埃尔·热内和马可·卡侯 (Marco Caro))

《霹雳煞》(La Femme Nikita, 吕克·贝松)

1991

《不羁的美女》(La Belle Noiseuse, 雅克·里维特)

《冬之心》(Un Coeur en Hivre, 克洛

德·苏台)

《我再也听不见吉他声》(I Can No Longer Hear the Guitar/J' en tends plus la guitare, 菲利普·加莱尔)

《新桥恋人》(Les Amants du Pont-Neuf, 莱奥·卡拉克斯)

《金银岛》(Treasure Island/L'Isle au tresor, 拉乌尔·鲁兹)

《凡·高》(Van Gogh, 莫里斯·彼亚拉)

1992

《印度支那》(雷吉斯·瓦尼埃)

1993

《钟爱一生》(Ma Saison preferée, 安德列·特希纳)

1994

《赤子冰心》(L'Eau froide, 奥利维耶·阿萨亚斯)

《电影史》(Histoire(s) du cinema, 让·吕克·戈达尔)

《玛戈皇后》(Queen Margot/La Reine Margot, 帕特里斯·夏洛尔 (Patrice Chéreau))

《野芦苇》(Les Roseaux sauvages, 安德列·特希纳)

1995

《童梦失魂夜》(City of Lost Children/La Cité des enfants perdus, 让·皮埃尔·热内和马可·卡侯)

《怒火青春》(Hate, 马修·卡索维茨)

《难以入眠》(I Can't Sleep/J' ai pas sommeil, 克莱尔·丹尼斯)

《冷酷祭典》(The Ceremony/La Ceremonie, 克劳德·夏布罗尔)

1996

《迷离劫》(奥利维尔·阿萨亚斯)

《小孤星》(雅克·杜瓦隆)

《现代法国艳史》(How to Get into an Argument/Comment je me suis dispute "ma vie sexuelle", 阿诺·德斯普里钦)

《一诺千金》(让·皮埃尔·达内和吕克·达内)

1997

《耶稣全传》(The Life of Jesus/La Vie de Jésus, 布鲁诺·杜蒙)

《玫瑰少年梦》(艾莲恩·伯琳娜)

1998

《两级天使》(La Vie revée des anges, 埃里克·宗卡)

《独自站立》(I Stand Alone/Seul contre tous, 加斯帕·努埃)

1999

《人性本色》(布鲁诺·杜蒙)

《波拉X》(Pola X, 莱奥·卡拉克斯)

《美丽罗赛塔》(达内兄弟)

2000

《女贵族与公爵》(L' Anglaise et le duc, 埃里克·侯麦)

《法国悲情城市》(柯拉莉·郑弢和维吉妮·德彭特)

《军中禁恋》(Beau Travail, 克莱尔·丹尼斯)

《别人的滋味》(Les Gout des autres, 艾妮丝·夏薇依)

《沙之下》(Under the Sand/Sous le sable, 弗朗索瓦·欧容 (Francois Ozon))

2001

《天使爱美丽》(Amelie/Le Fabuleux destin d' Amelie poulain, 让·皮埃尔·热内)

《姐妹情色》(A ma soeur, 凯瑟琳·布蕾娅)

《爱的挽歌》(Eloge de l' amour, 让·吕克·戈达尔)

《钢琴教师》(迈克尔·哈内克)

《唇语惊魂》(Sur ma levres, 雅克·奥迪亚尔)

《逝去的爱》(Savage Souls/Les Ames fortes, 拉乌尔·鲁兹)

《日烦夜烦》(Trouble Every Day, 克莱尔·丹尼斯)

《六人行不行》(Who Knows?/Va Savoir!, 雅克·里维特)

《狂野天真》(Wild Innocence/Sauvage innocence, 菲利浦·加莱尔)

2002

《不可撤销》(加斯帕·努埃)

《儿子》(The Son/Le Fils, 达内兄弟)

2003

《天使爱美丽》(Amelie/Amelie de Montmartre, 让·皮埃尔·热内)

《游泳池》(Swimming Pool, 弗朗索瓦·欧容)

《疯狂约会美丽都》(The Triplets of Belleville/Les Triplettes de Belleville, 西维亚·乔迈 (Sylvain Chomet))

2004

《地狱解剖》(Anatomy of Hell/Anatomie de l'enfer, 凯瑟琳·布雷娅)

《洁净》(Clean, 奥利维耶·阿萨亚斯)

《国王与王后》(Kings and Queen/Rois et reine, 阿尔诺·德斯普莱辛)

《宛如幻像》(Comme un visage, 艾妮丝·夏薇依)

《高达神曲》(Our Music/Notre musique, 让·吕克·戈达尔)

《漫长的婚约》(A Very Long Engagement/Un Long dimanche de fiancailles, 让·皮埃尔·热内)

2005

《孩子》(The Child/L'Enfant, 达内兄弟)

《躲藏》(Hidden/Caché, 迈克尔·哈内克)

2006

《光荣岁月》(Days of Glory/Inigènes, 拉契得·波查拉 (Rachid Bouchereb))

《情战弗兰德》(Flanders/Flandres, 布鲁诺·杜蒙)

《查泰莱夫人》(Lady Chatterly, 帕斯卡尔·费兰 (Pascal Ferran))

2007

《潜水钟与蝴蝶》(The Diving Bell and the Butterfly/La Scaphandra et le palillon, 朱利安·施纳贝尔 (Julien Schnabel))

《别碰斧子》(The Duchess of Langeois/Ne Touchez pas la hache, 雅克·里维特)

《老情妇》(The Old Mistress/La Vielle maitresse, 凯瑟琳·布雷娅)

《绝密隐私》(Private Fears in Public Places/Coeurs, 阿伦·雷奈)

《谷子与鲫鱼》(The Secret of the Grain/La Graine et le mulet, 阿布戴·柯西胥 (Abdel Kechiche))

2008

《罗尔娜的沉默》(The Silence of Lorna/Le Silence de Lorna, 达内兄弟)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·德鲁巴整理

电影

- 1961 纪录片电影导演发展“真实电影 (cinéma vérité)”风格
- 1969 让·吕克·戈达尔放弃叙述风格转而支持评论风格的电影
- 20 世纪 80 年代 好莱坞影片的配额制保护了法国电影市场
- 20 世纪 80 年代 电影导演发展 cinema du look 风格
- 20 世纪 90 年代 年轻派法国电影关注年轻人之间的关系
- 20 世纪 90 年代 政治派电影导演关注工人阶级和种族社会的战争
- 1995 “新法国极端主义”对性和暴力进行夸张的描述

政治

- 1968 法国巴黎发生大罢工和学生暴乱
- 1981 社会党候选人弗朗索瓦·密特朗 (Francois Mitterrand) 当选为法国总统
- 1986 法国选举左翼总统和右翼总理雅克·希拉克 (Jacques Chirac) 共治
- 1994 英吉利海峡下面的“海底隧道”竣工
- 1995 雅克·希拉克当选为法国总统
- 2000 协和飞机在戈内斯 (Gonesse) 坠毁, 造成 113 人死亡
- 2005 巴黎贫穷的市郊移民区发生大规模暴乱
- 2007 右翼党尼古拉斯·萨科奇 (Nicolas Sarkozy) 当选总统

科学和技术

- 1983 法国巴斯德研究所 (Institut Pasteur) 确认人类免疫缺陷病毒 (HTV)

艺术、体育和娱乐

- 1967 雅克·德里达 (Jacques Derrida) 出版《论文字学》(De La grammatologie), 该书是法国理论界的里程碑作品
- 1968 西苏 (Helene Cixous) 和伊加瑞 (Irigaray) 开发了“阴性书写 (Ecriture Feminine)”理论
- 1985 克里斯多 (Christo) 用沙色聚酰胺布包裹巴黎新桥 (Pont Neuf bridge)
- 1991 欧洲迪士尼在巴黎开业

第 20 章

拍摄巨资大片的思路： 美国电影

1975—1993

1975 年夏天，随着影片《大白鲨》(Jaws) 的公映，美国电影界出现了巨资拍摄大片的思路并继续塑造着好莱坞影片的制作风格。观众对耗巨资拍摄的影片反映良好，到 1997 年美国影片收入已达 13.8 亿美元，创 1959 年以来的最高纪录。但是，也有人认为电影的质量在下降，而且成本超出常规范围。在一篇名为“跨国公司备忘录”(Memo to the Multinationals) 的文章中，《综艺》(Variety) 杂志编辑和前电影制片厂主管彼得·巴特(Peter Bart) 指责道：“在接管电影制片厂的十几年里，公司巨鳄们没有对电影制作和发行产生任何新想法。他们实际在做的只是抬高成本。他们通过两种方法实现这一目的：制作明星阵容影片以适应海外观众的口味；为演员和电影导演预先提供他们所提出的任何资金以及管理方面的需求。”幸运的是，20 世纪 80 年代出现了独立电影制作，这在某种程度上抵制了这种趋势，其中的很多影片是以小额资本制作的。同期好莱坞也开始试验性地以更加协调的方式追求更广阔的市场，而不是像过去那样将目标锁定在女性观众和少数人身上。

20.1 产业状况

20 世纪 80 年代，重要的好莱坞电影公司华纳兄弟影片公司、环球影业、哥伦比亚影片公司、派拉蒙影业公司、华特·迪士尼影片公司、米高梅/联美电影公司和 20 世纪福克斯电影公司都效仿美国工业中盛行的收购和合并模式。例如，1981 年，联美公司（当时归“全美公司”（Transamerica）所有）被米高梅收购，联美公司先前曾被拉斯维加斯房地产巨头柯克·科克莱恩（Kirk Kerkorian）收购。哥伦比亚影片公司在 1982 年被可口可乐公司收购。外国资本的流入是从 1985 年新闻集团（News Corporation，澳大利亚商业巨头鲁珀特·默多克（Rupert Murdoch）媒体帝国的一部分）收购 20 世纪福克斯开始的。这一时期的后续外国投资主要来自日本，尤其是电子工业巨头。索尼公司于 1982 年以 34 亿美元的价格收购哥伦比亚影片公司。松下电器股份有限公司（Matsushita Electric Industrial Company，拥有松下电器（Panasonic）、胜利电器（JVC）和 Technics 等品牌）于 1991 年收购了环球影城。这些日本公司不仅有足够的资本进行投资，而且看到了巨大的经济效益，即这些软件（影片）可以应用于他们自己生产的硬件（视频播放器）。两家美国公司——时代公司和华纳兄弟影片公司不希望自己的地位被其他公司所取代，因此在 1989 年合并成立了时代华纳公司，后来它成为世界上最大的媒体公司。时代华纳公司拥有或控制报纸和杂志出版业，拥有超过 600 万用户的有线电视网、家庭票房（HBO）有线电视频道、世界上最大的音乐公司以及原华纳兄弟影片公司。

数量少、规模大是电影制作的模式，也是电影公司本身的发展模式。原来一年可以制作大约 50 部影片的一家大型电影公司到 20 世纪 80 年代一般只制作 12~15 部（甚至更少）影片，虽然他们也发行独立制作的电影。好莱坞主管发现用大量资金制作少量电影可以获得巨额收益。电影公司和独立联盟均试图尽最大努力制作一部轰动的影片。好莱坞有史以来取得最高票房的前 10 部影片都是在 1975 年后制作的。《大白鲨》的非凡成绩成为后续影片创造新票房纪录的榜样。

好莱坞越来越依赖国外票房收入，到 20 世纪 90 年代中期，国外票房收入已经超过了美国本土的收入。这种形势说明全世界观众对他们所熟悉的明星的需求量很大，而且这些明星能创造的收益可能是天文数字。由于外国观众一般不懂英语对白，因此特效和动作就成为海外销售的最可靠策略。这样，超豪华场面和科幻故事在票房收入中占明显优势。1997 年上映的影片《星球大战》（Star Wars）为这类影片设定了方向（图 20.1）。

该片在美国国内的票房收入纪录是 1.85 亿美元，甚至超过了《大白鲨》的票房收入。《星球大战》还为《帝国大反击》(The Empire Strikes Back, 1980) 和《绝地武士归来》(Return of the Jedi, 1983) 等后续系列作品(预售性质)开了个好头，构成了一个完整的三部曲。直到 1998 年巨资影片《星球大战前传：魅影危机》(Star Wars: Episode I—The Phantom Menace) 才使之成为四部曲。

1980 年上映的影片《天堂之门》(Heaven's Gate) 是一场备受关注的金融灾难，该片导致联美电影公司被米高梅电影公司收购，这震惊了整个电影界。然而从这次彻底失败中得到的教训并不是应该在某一部电影上投入更少的资金(影片预算从 1980 年的平均每部影片 850 万美元激升至 1997 年的 7560 万美元)，而是不要在特定导演(如迈克尔·西米诺(Michael Cimino))身上下赌注，应该将大型预算分配到相对安全的项目上。一直以来都可以赚大钱的影片包括：(1) 西尔维斯特·史泰龙(Sylvester Stallone, 《第一滴血 II》(Rambo II, 1984)) 和阿诺·施瓦辛格(Arnold Schwarzenegger, 《终结者》(The Terminator, 1984)) 等主演的“重金属”影片(“heavy metal” film); (2) 巧妙的喜剧片：《捉鬼敢死队》(Ghostbusters, 1984)、《亲爱的，我把孩子缩小了》(Honey I Shrunk the Kids, 1989)、《小鬼当家》(Home Alone, 1990) 和《肥佬教授》(The Nutty Professor, 1996); (3) 团体类型的动作冒险电影：《虎胆龙威》(Die Hard, 1988) 和《夺宝奇兵之圣战奇兵》(Indiana Jones and the Last Crusade, 1989); (4) 动画电影：《小美人鱼》(The Little Mermaid, 1989) 和《美女与野兽》(Beauty and the Beast, 1991); (5) 根据漫画改编的电影：《蝙蝠侠》(Batman, 1989) 和《至尊神探》(Dick Tracy, 1990)。《蝙蝠侠》最多曾在 2200 多家北美剧院上映，并在几个月内就进入了全美票房排行榜的前 10 名。华纳兄弟影片公司耗资 6300 万美元作广告宣传，比制作成本还要高出 1000 万美元。其后续系列作品也采取了同样虚张声势的发布方式。

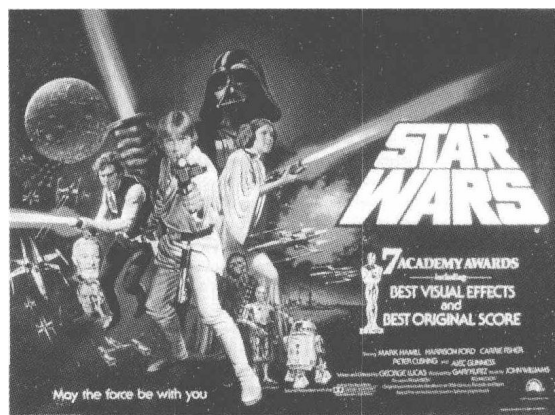


图 20.1 《星球大战》，美国，1977，乔治·卢卡斯(George Lucas)，原始海报

20.2 技术改进

电影制作的投资和收益（或者没有收益）均有所上升，同时采用的技术也达到了相应的高度。尤其在特效方面取得了很大的进步。对于实景拍摄的电影摄制技术而言，摄影机稳定器（steadicam）允许摄影机稳定地移动，这在以前需要一个大型液压吊杆或一个移动式摄影推车和轨道才能实现。摄影机稳定器于1976年首次在《奔向光荣》（Bound for Glory）开篇场景中制作冲击效果时使用，用于从空中跟随大卫·卡拉丁（David Carradine）降至一个移民劳改所中一个七八百人的人群中，接下来在影片《洛奇》（Rocky）中将西尔维斯特·史泰龙上升到费城艺术博物馆（Philadelphia Museum of Art）的台阶上。在马丁·斯科西斯的影片《好家伙》（Goodfellas）中大胆尝试摄影机稳定器的场景已经在第17章中介绍过。从此，摄影机稳定器的应用就成为很平常的事了。Ariflex摄像机、潘那维申（Panavision）摄像机、南瓜（Nagra）磁带录音机以及外景移动式摄影推车构成标准设备。在电影制作的新时期，手持技术取得了很大的进展，为电影制作设计的设备也取得了很大进展：摄影机更轻，平衡性更好；摄影师已经学会了操作摄影机的高级技巧。

这一时期音频也有所改进。导演罗伯特·奥特曼（Robert Altman）在自己曾经拥有的一家小型电影公司——狮门影业（Lionsgate）中进行叠加对白实验时首次使用8个轨道音频系统，这种技术将微型无线话筒绑定到演员身上，而不是利用笨重的吊杆。在新世纪到来之际，数字音频系统成为很多新型剧院设备的一部分，允许增强的音频轨道通过无数网眼保持清晰的声音。沃伦·比蒂（Warren Beatty）在1990年制作的影片《至尊神探》是第一部具有数字音频的长片电影。现在所有主要的好莱坞作品都是采用数字音频制作的。在怀特·米思琪（Walter Mirisch）（是弗朗西斯·福特·科波拉（Francis Ford Coppola）很多影片的音频编辑）等艺术大师的领导下，合成已经成为一种很好的艺术，音效、音乐和对白完美地配合起来，增加了故事的戏剧效果。

20世纪80年代，应用计算机技术的图像彩色化处理（colorization）方法被用来将黑白影片转换成适当颜色的录像带。这样做的目的明显是出于经济上的考虑，通过重新将储藏的珍贵老影片搬上电视和录像带的方式创造利润，因为看惯彩色电视的观众在调台时容易跳过黑白影片和旧电视系列片。当经过彩色处理的《梦幻街奇缘》（Miracle on 34th Street, 1947）1985年在网络电视上播出时，成为年度通过电视辛迪加播出的影片

(syndicated film) 中收视率最高的节目。不久后, 经过彩色处理的其他磁带影片也开始出现, 包括《胜利之歌》(Yankee Doodle Dandy)、《马尔他雄鹰》(The Maltese Falcon)、《逍遥鬼侣》(Topper) 和《生活多美好》(It's a Wonderful Life) 等。经过彩色处理的影片《卡萨布兰卡》(casablanca) 于1988年首次公映。彩色化处理方法流行的同时期, 电影制作还经历了一个所谓的“摇摄及扫描”(panning and scanning) 过程, 这种技术用来将宽银幕电影转化为适合电视播放的格式。该过程包括选择部分图像从而使影片一帧的宽度适应方形电视, 同时稍微增加放映速度, 使片长适应预定的时隙。除这些变化之外, 电视影片编辑经常会出于简洁的目的剪切整个场景和叙述性连接。经过这种处理的影片现在必须标上“被设置格式以适应您的电视屏幕”的字样, 这在很大程度上感谢艺术家权利基金会(Artists' Rights Foundation, 美国导演协会的分支) 的努力, 现在越来越多的导演已经在合同中写入了限制电视编辑擅自处理他们的作品的条款。但是所有导演现在制作影片时都具有“安全区”的视野——画中画, 这可以指示画面的哪一部分将在电视和视频格式中出现。

学者、批评家和电影导演都大声斥责彩色化以及“摇摄及扫描”会导致对创作电影的艺术家的创作意图的扭曲。导演弗雷德·金尼曼(Fred Zinnemann) 将这样的篡改称为“一级文化犯罪”。其他组织和个人也纷纷加入表达愤怒的行列, 包括伍迪·艾伦(Woody Allen)、马丁·斯科塞斯、沃伦·比蒂、约翰·休斯顿(John Huston)、史蒂文·斯皮尔伯格和伊利亚·卡赞(Elia Kazan), 同时还有美国电影协会、美国导演协会、美国西部编剧协会(Writers Guild of America West)、美国电影摄影师协会(American Society of Cinematographers) 以及美国电影与媒体研究学会(Society for Cinema and Media Studies)。

20.3 新出现的类型片

这一时期在美国出现的类型片反映了好莱坞越来越看好国际市场。社会问题和具有技术性的新爱情电影也成为解释这一时期特定类型影片流行的主要因素。这一时期, 被标记为“动作片”的电影一直主导好莱坞的思维。在这些电影中, 关于死亡和破坏的场景是主要看点。随着电影制作技术的进步和一些小配件的日益丰富, 特技效果成为可能, 这就促使了科幻故事的盛行, 其实很久以来它们就一直是类型片中的要素。新技术也使面向家庭的动画片蓬勃发展起来。

更引人注目的是，广泛的动作冒险片已经成为电影公司赢得追求刺激的观众的核心策略，尤其是那些由“可获利的”男明星主演的影片，这些男明星包括布鲁斯·威利斯（Bruce Willis）、梅尔·吉布森（Mel Gibson）和哈里森·福特（Harrison Ford）。方法很简单：使用充满大量血腥追逐和蓄意破坏场面的细微叙述性结构，最好再加上浮华片段来设定基调。1987年由专业动作片导演理查德·唐纳（Richard Donner）执导的高利润系列影片《致命武器》（Lethal Weapon）的第一部就是一个典型。由梅尔·吉布森和丹尼·格洛弗（Danny Glover）（为了广泛地吸引来自不同种族的男性潜在观众）这对黑白人组合主演的《致命武器》，是以吉布森握着一个想自杀男人的手从楼顶上跳下这一非常刺激的场景开始的（图 20.2a）。影片后面一连串的追逐、爆炸和枪战场景，配以加速发展的松散情节，为观众带来了极大的内心震撼。20 世纪 80 年代，动作明星（如阿诺·施瓦辛格（图 20.2b）和西尔维斯特·史泰龙）的健美体质暗示着人们对男子气概的重新渴望。到 80 年代末，对类固醇和其他增强体质药物效果的忧虑结束了（至少减少了）这种让人不安的现象。

特效技术的新潜力导致了科幻影片的复兴，科幻影片现在已经被提升到了一个全新的创造性刺激的高度，从 1977 年的《星球大战》开始，到《星际迷航》（Star Trek）系列等风靡一时的影片都是如此。这一类型片的新生命力也表现在一些经典作品上，如《外星人》（Alien，雷德利·斯科特（Ridley Scott），1979）、《银翼杀手》（Blade Runner，斯科特，1982）、《巴西》（Brazil，特里·吉列姆（Terry Gilliam），1985）、《宇宙威龙》（Total Recall，保罗·范霍文（Paul Verhoeven），1990）和《终结者 2：审判日》（Terminator II: Judgment Day，詹姆斯·卡梅隆（James Cameron），1991）。很多科幻影片（如《仪器》（Tron，1982）和《侏罗纪公园》（Jurassic Park，1993））采用了计算机生成的特效或来创造未来的乌托邦或反乌托邦。其他影片（如乔治·卢卡斯 / 朗·霍华德（Ron Howard）

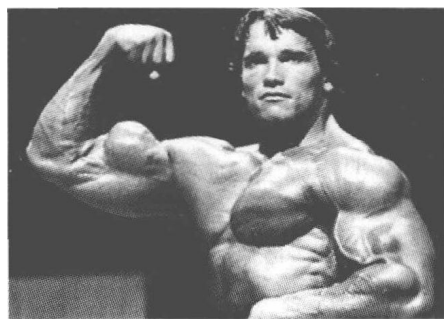


图 20.2a 和图 20.2b a.《致命武器》，美国，1987，理查德·唐纳，梅尔·吉布森；b.《铁金刚》（Pumping Iron），美国，1977；乔治·巴特勒（George Butler）和罗伯特·菲奥雷（Robert Fiore）；阿诺·施瓦辛格

1988年的幻想影片《风雨际会》(Willow))采用变形(morphing)这一新型电脑合成技术来探究身体本性及其与技术之间的关系等问题,这种技术可以将一种事物渐渐变成另一种事物。

《终结者II:审判日》通过对勇敢母亲形象(琳达·汉密尔顿(Linda Hamilton)饰演)的描写和对父权本性及其与父权社会系统关系的沉思引起了热烈的讨论。该片中阿诺·施瓦辛格饰演一个慈善的生化人,爱德华·福朗(Edward Furlong)饰演一个凶恶的生化人,该片展示了迄今为止某些最为壮观的变形效果。虽然有报道称,影片的制作费用在8000万到1亿美元之间,但该片也带来了数目可观的收益,成为1991年票房收入最高的电影。

通过特效技术得以复兴的另一类型片是动画电影,动画电影通过创造完全人造的画面来表现连环画册的思想。新技术已经使得这种处理变得非常廉价而且效果丰富。长久以来迪士尼公司一直是这一领域的领跑者,从制作《小美人鱼》开始获得了急速发展。《小美人鱼》是迪士尼公司、华纳兄弟影业公司和史蒂文·斯皮尔伯格的“安培林娱乐”(Amblin Entertainment)公司一起合作的影片。继这一成功作品之后,迪士尼公司又以同样的方式制作了更多的作品,如《美女与野兽》(1991)和《阿拉丁》(Aladdin, 1992)等。与科幻类影片的大胆尝试不同的是,这些很大程度上根据孩子的思维创作的影片保留了神话传统,以独具特色的优美音乐频频获得奥斯卡奖项。

导演蒂姆·伯顿(Tim Burton)是从一名迪士尼动画电影绘制者开始自己职业生涯的,后来他继续广泛地利用动画和特效来创造想象中的世界。伯顿于1993年编剧并制作了影片《圣诞节前夜的噩梦》(The Nightmare Before Christmas),这是一部纯粹的动画电影。他执导的其他影片,如《荒唐小混蛋奇遇记》(Pee-Wee's Big Adventure, 1985)和《蝙蝠侠》(1989,图20.3)综合了动画和真人表演,创造了怪异的世界和奇怪的人物角色。批评家罗宾·伍德曾经将伯顿高度异质的影片作品形容为集中表现奇特的人(那些身

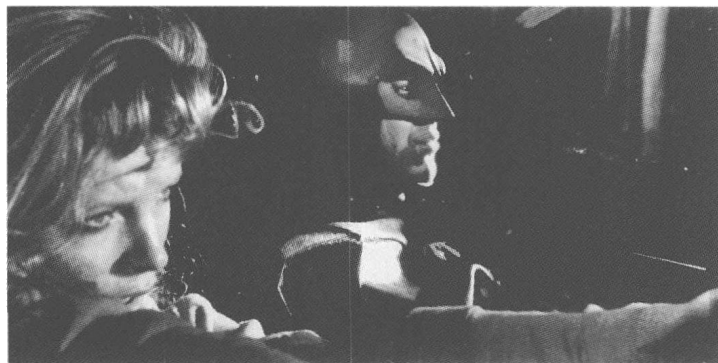


图20.3 《蝙蝠侠》,美国,1989,蒂姆·伯顿;金·贝辛格(Kim Basinger)和迈克尔·基顿(Michael Keaton)

体受到破坏的社会局外人) 的影片, 如 1988 年发行的影片《阴间大法师》(Beetlejuice) 和 1990 年发行的《剪刀手爱德华》(Edward Scissorhands)。

这一时期盛行的另一种类型片是喜剧电影, 尤其是布鲁克斯三人组 (thio of Brooks, 虽然他们互不相关, 但都具有幽默特质) 等天才导演构思出的喜剧电影, 这些导演有迈尔·布鲁克斯 (Mel Brooks 《灼热的马鞍》(Blazing Saddles) 和《新科学怪人》(Young Frankenstein), 均拍摄于 1974 年)、阿尔伯特·布鲁克斯 (Albert Brooks, 《现实生活》(Real Life, 1979) 和《男欢女爱》(Modern Romance, 1981)) 以及詹姆斯·L·布鲁克斯 (James L. Brooks, 《广播新闻》(Broadcast News, 1987) 和《家有娇娃》(I'll Do Anything, 1994))。在这一经常以表演为主的电影模式中, 聪明的喜剧演员同样创作出了与众不同的电影作品, 这些喜剧演员是莉莉·汤姆林 (Lily Tomlin, 《朝九晚五》(Nine to Five, 1980) 和《衰鬼上错身》(All of Me, 1984))、艾迪·墨菲 (Eddie Murphy, 《比弗利山警探》(Beverly Hills Cop, 1985) 和《肥佬教授》(The Nutty Professor, 1996, 图 20.4)、贝特·迈德尔 (Bette Midler, 《乞丐皇帝》(Down and Out in Beverly Hills, 1985) 和《残酷的命运》(Outrageous Fortune, 1987))、凯文·克莱恩 (Kevin Kline, 《一条名叫旺达的鱼》(A Fish Called Wanda, 1988) 和《肥皂盘》(Soapdish, 1991))、比尔·莫瑞 (Bill Murray, 《捉鬼敢死队》(Ghostbusters, 1987) 和《偷天情缘》(Groundhog Day, 1993)) 以及史蒂夫·马丁 (Steve Martin, 《衰鬼上错身》(1984) 和《一路顺风》(Planes, Trains and Automobiles, 1987))。

伍迪·艾伦是最受人尊重的喜剧电影导演, 他是从 20 世纪 70 年代开始自己的职业生涯的。在影片《安妮·霍尔》(Annie Hall, 1977) 中, 艾伦凭借自己高度幽默的个人魅力使影片取得了成功。影片以纽约城为背景, 描述了犹太人的特质并着重进行了心理分析, 同时还提供了不少关于演艺圈和其他影片的笑话。但是最重要的是它对特定性别



图 20.4 《肥佬教授》, 美国, 1996, 汤姆·沙迪亚克 (Tom Shadyac); 艾迪·墨菲



图 20.5 《曼哈顿》，美国，1979，伍迪·艾伦；玛利尔·海明威（Mariel Hemingway）和艾伦

（男性知识分子）的不安和无能进行了温和、可认知和搞笑的揭示。“爱情就是答案”，艾伦曾经说到，“但是当你等待这一答案时，性别则引发了某些很好的问题。”《曼哈顿》（Manhattan, 1979, 图 20.5）这部黑白宽银幕电影在很多地方与影片《安妮·霍尔》类似。虽然是黑色幽默，但是影片通过艾伦和黛安·基顿（Diane Keaton）的表演保持了同样高度的细致观察。艾伦的另外一部影片《汉娜姐妹》（Hannah and Her Sisters, 1986）得到了观众和批评家的特别推崇，该片使人们想起了英格玛·伯格曼的最后一部影片《芬妮和亚历山大》。

20 世纪 90 年代，艾伦背离传统的个人生活受到媒体的攻击。与他有关的丑闻涉及其同伴米亚·法罗（Mia Farrow），她曾在艾伦执导的影片中出演过角色并和他有长期的亲密关系。艾伦还有一件猥亵儿童的指控以及虐待儿童的指控。尽管在这些丑闻事件期间观众有所减少，但是艾伦仍然继续创作作品。“大部分时间我没有很多乐趣”，他曾经这样说到，“其他时间我根本就没有乐趣”。但是在他悲观的生活态度之外，艾伦创作了大量给观众带来无穷乐趣的作品。

20.4 电影公司的忠实支持者

这些年来，在主流作品的制作中，很多活跃的电影导演都能够充分地控制自己的影片从而发表个人言论来表达自己的所见所想。这一类导演包括克林特·伊斯特伍德（Clint Eastwood）、史蒂文·斯皮尔伯格、奥利弗·斯通（Oliver Stone）和泰伦斯·马力克（Terrence Malick）。

这些导演中资历最深的是克林特·伊斯特伍德，他经常在自己执导的影片中出演角色，当然也执导由其他演员主演的影片。人们最开始认识的克林特·伊斯特伍德是一名电视牛仔明星，后来通过主演意大利导演赛尔乔·莱翁（Sergio Leone）的意大利西部电影《黄金三镖客》（*The Good, the Bad, and the Ugly*, 1966）以及唐·西格尔（Don Siegel）的美国风格西部电影《烈女镖客》（*Two Mules for Sister Sara*, 1969）而成名。伊斯特伍德执导的作品类型包括西部电影（《西部执法者》（*The Outlaw Josey Wales*, 1976）和《不可饶恕》（*Unforgiven*, 1992））、惊悚片（他执导的第一部影片《迷雾追魂》（*Play Misty for Me*, 1971））、喜剧片（《不屈不挠》（*Bronco Billy*），1980）以及其他各种类型的影片，包括一部女性影片（《廊桥遗梦》（*The Bridges of Madison County*, 1995））。他的影片采用一种谦卑的执导风格，以放松的节奏、适当的停顿、活跃的动作场景，以及对大丈夫气概本性的热衷而著称。伊斯特伍德这一时期的最著名作品无疑是《不可饶恕》（1992），片中他饰演一名流浪枪手（图 20.6）。这也是伊斯特伍德献给其前辈赛尔乔·莱翁和唐·西格尔的电影作品，该片主要讲述了美国生活中暴力的普遍性，同时对西部片作为一种类型片以及伊斯特伍德自己的主导人格进行了沉思。

影片《大白鲨》（关于一条在海边捕食的白鲨鱼的阴郁神话）的巨大成功确定了史蒂文·斯皮尔伯格导演职业生涯的方向。后来该片随着《第三类接触》（*Close Encounters of the Third Kind*, 1977）的上映而再次流行。《第三类接触》是关于一个普通人与外星人接触的故事。在此片取得成功之后，史蒂文·斯皮尔伯又创作了印第安纳·琼斯三部曲：《夺宝奇兵》（*Raiders of the Lost Ark*, 1981）、《印第安纳·琼斯与魔殿》（*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984）和《夺宝奇兵 3：圣战奇兵》（*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989），它们是充满勇敢行为、激动人心的环游世界动作冒险电影。《外星人 E.T.》（*E.T.-The Extraterrestrial*, 1982）以及其中那个在北加州郊区出现的可爱太空生物使观众的反响达到了某种程度的巅峰。《侏罗纪公园》（1993）和它的续集《失落的世界》（*The Lost World*, 1997）是重量级恐怖片。与《大白鲨》相同的是，这些电影都是“怪



图 20.6 《不可饶恕》，美国，1992，克林特·伊斯特伍德；伊斯特伍德



图 20.7a 和图 20.7b a.《辛德勒的名单》，美国，1993，史蒂文·斯皮尔伯格；利亚姆·尼森（Liam Neeson）和本·金斯利（Ben Kingsley）。b.《华尔街》（Wall Street），美国，1987，奥利弗·斯通；迈克尔·道格拉斯（Michael Douglas）

物”影片——《大白鲨》中的怪物是转基因的恐龙家族。很多这样的影片都暗示了这样的主题：孩子害怕长大以及成年人可能回到神奇童年时代的可能性。

继影片《印第安纳·琼斯与魔殿》之后，斯皮尔伯格开始尝试面向成年人的更严肃的故事片。在经历了一系列重大失败之后（如《紫色姐妹花》（The Color Purple, 1985）和《太阳帝国》（Empire of the Sun, 1987）），斯皮尔伯格最终于1993年以更成人化的影片《辛德勒的名单》（Schindler's List, 图 20.7a）获得了成功。《辛德勒的名单》主要讲述了一名德国工业家从集中营中拯救成千上万名犹太人的故事。该片赢得了多项奥斯卡奖项，包括最佳影片奖和最佳导演奖等。接下来斯皮尔伯格安排在学校放映这部影片，并创建了“历史真相基金会”（Shoah Foundation）记录二战大屠杀的暴行。

这一时期更具自我特征的导演是奥利弗·斯通。他在电影界的首次成功是作为影片《午夜快车》（Midnight Express, 艾伦·帕克（Alan Parker）1978年执导）的编剧，并因此获得了奥斯卡奖。奥利弗·斯通毕业于纽约大学电影学院（New York University Film School），是一个典型的20世纪60年代的孩子：激进而愤怒。在1986年的影片《野战排》（Platoon）取得巨大成功之后，他开始制作夸大的、通常有争议的修正主义历史风格的作品，包括1991年的《刺杀肯尼迪》（JFK, 试图揭示肯尼迪暗杀事件的阴谋）和1995年的《尼克松》（Nixon, 提供了另一版本的水门丑闻）。他还对全世界范围内受到美国侵略的国家以及这些国家的人民因此受到的影响进行了一系列的研究，从而使影片回到美国外交政策问题上，这样的作品有《萨尔瓦多》（Salvador, 1986, 是关于中美洲的一名记者发现自己必须采取措施支持本地居民的故事）和《天与地》（Heaven and Earth, 1993, 是关于越南难民的故事）。1987年，他执导了自己一生中最著名的影片《华尔街》，这是一部对美国大企业进行讽刺的作品。片中迈克尔·道格拉斯说的一句话“贪婪是美德”（Greed is good），已经成为一句谚语（图 20.7b）。

斯通自身的风格依赖于手持式摄像机和大量的剪辑工作。《刺杀肯尼迪》以其创造性

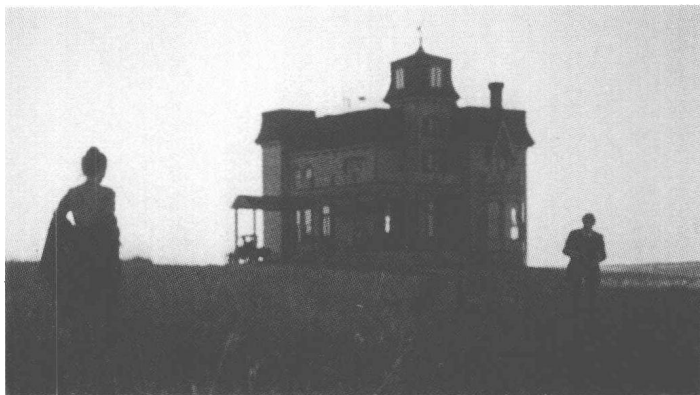


图 20.8 《天堂之日》，美国，1978，泰伦斯·马力克

地将虚构情节和纪录片融合为特色，包括扎普鲁德（Zapruder）拍摄的肯尼迪被暗杀的著名视频。斯通的影片始终能够抓住观众的心，不会让观众中途离场。观众可能不会同意他所持的立场和观点，但是他的影片却从来不会让观众感到无聊。

泰伦斯·马力克是一位特殊的导演，虽然不断得到大型电影公司的支持，但是一直制作精美和特殊类型的作品。在 20 多年的时间里，他仅执导过 3 部影片：《疯狂假期》（Badlands, 1973）是关于一对在逃的违法夫妻的故事，《天堂之日》（Days of Heaven, 1978）是关于 20 世纪 30 年代德克萨斯州两名孤独的杀人犯的故事（图 20.8），以及《红色警戒》（The Thin Red Line, 1998），它是根据詹姆斯·琼斯（James Jones）小说改编的影片，描述的是第二次世界大战期间太平洋上发生的冲突。马力克的所有影片都以画外音进行叙述，在《疯狂假期》中是一个女人的声音，在《天堂之日》中是一个孩子的声音，而在《红色警戒》中则是多个不同士兵的声音。所有影片都充满神奇的摄影（在《天堂之日》中，所有外景镜头都是在黄昏时拍摄的，这样可以很准确地获得光线）。此外，马力克所采用的都是动人且出人意料的音效，从《天堂之日》中对圣桑（Saint-Saëns）“动物狂欢节”（Carnival of the Animals）的选择，到《红色警戒》中对汉斯·兹米尔（Hans Zimmer）精妙乐谱的选择。总而言之，马力克的影片是电影界内有独立感知的作品。

20.5 独立电影的呼声

幸运的是，20 世纪 80 年代的美国电影并没有被充满高科技、高收入和高投资的主

流产业完全控制。在某些方面（当然非有意地），它为绝对独立的影片导演提供了更多的创作空间来吸引少数观众。有价值的独立影片经常在美国犹他州的圣丹斯电影节上（Sundance Festival）首映并且可以找到发行公司。从1981年作为美国电影节开始并于1985年被罗伯特·雷德福（Robert Redford）的圣丹斯协会（Sundance Institute）吸收的圣丹斯电影节，自从1989年史蒂文·索德伯格（Steven Soderbergh）的《性、谎言和录像带》（Sex, Lies, and Videotape）在这里被独立影片发行新贵米拉麦克斯公司（Miramax）看好后，就得到有抱负的独立电影导演和未来电影大亨的欢迎。米拉麦克斯公司花费了100万美元制作《性、谎言和录像带》，随后这部影片在戛纳电影节上获奖，在世界范围内的票房总收入达到7000万美元。此后，每个年轻电影导演都把圣丹斯电影节看做实现梦想之路，同时更多的商业巨头也来这里寻找“下一个索德伯格”。虽然对过分商业化和影片质量下降的预期和抱怨不断浮出水面，但是圣丹斯电影节的规模却变得越来越大。

这些独立作品的资金一般完全来自产业之外：从大众电视（Public Television）的《美国戏院》（American Playhouse）系列，到美国国家艺术基金会（National Endowment for the Arts），以及偶尔的德国电视。大多数情况下这些电影导演以各种方式筹集到适当（有时极少）的预算：从亲戚和朋友那里借钱、强行推销、延期付款等。采用这种模式取得成功的导演天才包括大卫·林奇（David Lynch）、吉姆·贾木许（Jim Jarmusch）、科恩兄弟（Coen Brothers）、大卫·马麦特（David Mamet）和约翰·塞尔斯（John Sayles）。

大卫·林奇是首次进入这一领域的剧作家和导演，他接受的是画家的教育。他的影片《橡皮头》（Eraserhead, 1978）赢得了相当多的狂热追随者，该片是一部充满矛盾形象的恐怖片实践作品。《蓝丝绒》（Blue Velvet, 1986）使林奇的注意力转向了一个神秘和不正常的美国风景小镇。两名十几岁的少年发现了这种田园生活的阴暗面并陷入了道德败坏之中。以丹尼斯·霍普（Dennis Hopper）令人毛骨悚然的表演以及一个奇异的画面（迪安·斯托克韦尔（Dean Stockwell）假唱罗伊·奥比森（Roy Orbison）的“在梦里”（In



图 20.9 《蓝丝绒》，美国，1986，大卫·林奇；迪安·斯托克韦尔

Dreams))为特征, 该片代表了林奇取得的轰动性成功, 直到2001年他以另一部令人难以忘怀的新黑色影片《穆赫兰道》(Mulholland Drive)再次打破纪录。

吉姆·贾木许因影片《天堂陌影》(Stranger Than Paradise, 1984)成为国际影坛上一个炙手可热的人物。该片获得了戛纳电影节的金摄影机奖(Camera d' Or, 该奖专门授予最佳导演新人), 同时被美国国家影评人协会(National Society of Film Critics in the United States)推选为本年度最佳影片。该片是一部迷人的公路喜剧(road comedy), 主要讲述一个不讨人喜欢的年轻人、他流亡到匈牙利的表妹和一个愚蠢的朋友从纽约克利夫兰下东区到佛罗里达州长途旅行的故事。《不法之徒》(Down by Law, 1986)也取得了同样的成功。贾木许将这部影片描述为“路易斯安那监狱里的一个男妓、一名电视台流行音乐主持人和一个意大利游客”的故事。

这些影片与贾木许后来的作品一样都具有海曼(helmer)不落俗套的叙述结构和视觉风格, 都涉及外国人(某种意义上的游客)研究美国社会的边缘文化。批评家詹姆斯·纳雷摩尔(James Naremore)曾经提出可以将贾木许所关注的问题描述为“认知疏远”(cognitive estrangement, 这一术语源自科幻学者达克·苏文(Darko Suvin)), 指导导演专注于完全不同的文化类型: 日本十几岁的少年寻找猫王(Elvis Presley)在孟菲斯(Memphis)留下的宝藏(《神秘列车》(Mystery Train), 1989), 一个东方花花公子投身于部落信仰和风俗的世界(《死人》(Dead Man), 1985), 一个非裔美国人担负起武士的职责(《鬼狗杀手》(Ghost Dog), 1999)。这些偶遇以不寻常的叙述形式进行表达: 《神秘列车》描述的是三个交织的故事, 《地球之夜》(Night on Earth, 1992)描述的是一系列无关的事件。贾木许的镜头风格也与认知疏远相关。他喜欢在片中人物离开环境后凝视画面, 例如在《神秘列车》中, 当日本旅客经过孟菲斯破败的某处时, 摄影机仍在拍摄他们经过的萧条的城市风景(图20.10a和图20.10b)。

科恩兄弟(乔尔·科恩和伊桑·科恩)也于1984年创作了他们的第一部重量级作品《血迷宫》(Blood Simple)。与贾木许相同的是, 乔尔也是在纽约大学学习的本科电影课



图 20.10a 和图 20.10b 《神秘列车》, 美国, 1989, 吉姆·贾木许



图 20.11 《巴顿·芬克》，美国，1991，科恩兄弟；约翰·古德曼（John Goodman）和约翰·特托罗（John Turturro）

程。乔尔执导，伊桑制作，他们一起写的剧本。《血迷宫》是一部机智、幽默并且高度程式化的希区柯克式悬疑惊险电影。情节恐怖是这部作品的特色，更确切地说是这部电影的情节具有相当大的冲击性。影片以德克萨斯州为背景，从一个愤怒的丈夫雇佣一个声名狼藉的人杀害他的妻子和妻子情人这样错综复杂的情节开始。影片中人和人之间充满欺骗和出卖，包括活埋一个以为已经死了的人、用铁锹再次将其杀害等类似情形。《抚养亚利桑那》（*Raising Arizona*, 1987）是一部关于前科犯丈夫和警官妻子的古怪滑稽剧。当他们发现自己不能生孩子的时候，绑架了刚刚在亚利桑那出生的五胞胎中的一个孩子——半成品家具行业的大亨内森·亚利桑那（*Nathan Arizona*）的儿子。科恩兄弟将他们独特的黑色幽默和夸张风格运用到了 20 世纪 90 年代的其他很多作品上，最著名的是《米勒的十字路口》（*Miller's Crossing*, 1990，另一部黑帮故事片）和《巴顿·芬克》（*Barton Fink*, 1991，根据百老汇剧作家克利福德·奥德茨（*Clifford Odets*）的好莱坞经历改编而成，图 20.11）。

大卫·马麦特也是一个机智并且知识渊博的艺术家，他到目前为止从事戏剧方面的工作比电影或小说更多一些。他在成为一名电影剧作家（《大审判》（*The Verdict*, 1981）、《铁面无私》（*The Untouchables*, 1987）和《摇尾狗》（*Wag the Dog*, 1997））之前就已经是一名著名的剧作家了（《美国野牛》（*American Buffalo*）、《性的堕落》（*Sexual Perversity in Chicago*）和《拜金一族》（*Glengarry Glen Ross*））。1987 年他成为影片《游戏屋》（*House of Games*）的编剧和导演（图 20.12），此后陆续编剧和执导了一系列紧张的惊悚片和以毫无表情的表演为特色的喜剧片，包括《情况变化了》（*Things Change*, 1988）和《杀人者》（*Homicide*, 1991）。正如大家所预期的那样，马麦特的优势在于他编写剧本的能力。他的惊悚片情节设计复杂，对话清楚明白，通过简明的句子、重复以及大量亵渎



图 20.12 《游戏屋》，美国，1987，大卫·马麦特；乔·曼特纳（Joe Mantegna）和林德思·克劳斯（Lindsay Crouse）



图 20.13 《怒火阵线》(Matewan)，美国，1987，约翰·塞尔斯；凯文·泰德（Kevin Tighe）、大卫·斯特雷泽恩（David Strathairn）和高登·克拉普（Gordon Clapp）

的言行来实现一种超现实的效果。遵循希区柯克式的传统，他的视觉风格善于小心地将主观镜头和精确的剪辑结合起来。

最初以作家身份而出名的另一位导演是约翰·塞尔斯。在改革主义者的工作议程中，塞尔斯曾经编写和执导了一系列有关社会问题的影片，如关于女同性恋生活的影片《丽阿娜》(Lianna, 1982)，关于西弗吉尼亚矿工暴乱的影片《怒火阵线》(1987, 图 20.13)，关于体育比赛中腐败现象的影片《八面威风》(Eight Men Out, 1988)，关于不同种族之间友谊的影片《情欲之人》(Passion Fish, 1992) 以及关于小城镇生活的影片《小镇疑云》(Lone Star, 1996)。因为约翰·塞尔斯的影片关注人物角色的塑造，避免了一般的形式和风格上的浮华，所以它们总是能得到好评。“如果说讲故事有积极作用的话”，他曾经这样说，“那就是它可以使我们了解其他人的生活，帮助我们和那些没有见过面的人建立联系，并从他们身上获取力量或知识，帮助我们看到自己亲身经历之外的事情。”

20.6 表现形式多样化

好莱坞制片主管发现他们的观众并不是只由像他们那样的白种男人构成的。其实早在 20 世纪 30 年代、40 年代和 50 年代的女性影片中他们就看到了这一点，但是后来在

20世纪60年代又忘记了。对于20世纪70年代这样一个简短的时期来说，当好莱坞开始制作面向非裔美国观众的黑人电影时，这一教训才得以重新被重视。但是直到20世纪80年代，电影制作人才尝试理解女性、同性恋和少数可能喜欢看西尔维斯特·史泰龙之外的一些东西的观众。当然，吸引这些观众的其中一个方式就是给女性、同性恋和少数电影导演和演员制作和表演的机会。渐渐地这种转变慢慢发生了，很多新出现的天才导演也渐渐表现出对这类影片的兴趣。

在好莱坞，性别歧视一直以来都很严重，从历史上有名的潜规则到主要管理层和创新性职位明显缺少女性这样的事实都可以反映出来。然而，在20世纪80年代，女性开始获益，尤其是在行政部门。例如，在一次史无前例的任命中，雪莉·兰辛（Sherry Lansing）在1980年成为主席，主管20世纪福克斯影片公司的电影制作。不久，其他女性也进入管理高层：道恩·斯蒂尔（Dawn Steel）于1987年进入哥伦比亚影业，20世纪90年代，露西·费舍尔（Lucy Fisher）进入福克斯影业，斯塔西·斯奈德（Stacey Snider）进入环球影业，艾米·帕斯卡（Amy Pascal）进入哥伦比亚影业。此外，女性导演天才艾米·海克林（Amy Heckerling）和苏珊·瑟德曼（Susan Seidelman）等开始受委托参与大型电影项目制作。

在这些女性导演中，艾米·海克林于1982年创作的影片《开放的美国学府》（*Fast Times at Ridgmont High*）获得了巨大成功，该片讲述了一个十几岁的孩子在南加利福尼亚州成长的痛苦经历，是这类影片中的优秀代表作，并且大大推动了西恩·潘（Sean Penn）的明星生涯（图20.14a）。该片以轻松和快节奏的风格以及巧妙的幽默感为特色，成为后续作品的模范。后来的作品如《早餐俱乐部》（*The Breakfast Club*）讲述了一群高中生冒险的故事。随后，海克林分别于1989年和1995年拍摄的影片《看谁在说话》（*Look Who's Talking*）和《独领风骚》（*Clueless*）再次取得票房冠军。

从纽约大学电影学院毕业后，苏珊·瑟德曼的第一部影片是《大城少女梦》（*Smithereens*, 1982），讲述了一个喜欢朋克摇滚、精神几乎失常的年轻女皮条客的真实生活。女主角意志坚强，但让人心痛。瑟德曼接下来的一部佳作是《寻找苏珊》（*Desperately Seeking Susan*, 1985），该片讲述的是一位无聊的新泽西家庭主妇（罗珊娜·阿奎特（Rosanna Arquette）饰演）迷恋于通过征友广告认识的一位女人的故事（图20.14b）。这部影片非常流行，部分原因在于影片关注了纽约格林尼治村居民的时髦生活方式，最著名的就是和影片同名的“苏珊”，流行歌手麦当娜演绎的这一角色在迷人中透着冷淡。

20世纪80年代出现的其他美国女性导演包括凯瑟琳·毕格罗（Kathryn Bigelow，《霹雳蓝天使》（*Blue Steel*, 1989），图20.14c）、玛莎·库利奇（Martha Coolidge，《激情



图 20.14a-图 20.14d a.《开放的美国学府》，美国，1982，艾米·海克林；肖恩·潘。b.《寻找苏珊》，美国，1985，苏珊·瑟德曼；罗珊娜·阿奎特。c.《霹雳蓝天使》，美国，1990，凯瑟琳·毕格罗；杰米·李·柯蒂斯（Jamie Lee Curtis）。d.《燕特尔》，美国，1983，芭芭拉·史翠珊；芭芭拉·史翠珊

蔷薇》(Rambling Rose, 1991)) 和阿利森·安德斯 (Allison Anders, 《公路休息站》(Gas Food Lodging, 1992))。此外，20 世纪 80 年代和 90 年代，重要的女明星如芭芭拉·史翠珊和朱迪·福斯特确立了自己的导演地位，史翠珊在 1983 年执导了影片《燕特尔》(Yentl, 图 20.14d)，福斯特在 1991 年执导了影片《我的天才宝贝》(Little Man Tate)。

如果说在 20 世纪 80 年代女性比原来更容易成为导演的话，那么摆在女性导演面前的仍然是一条艰辛的路。她们宣称自己仍然被阻挡在“男孩俱乐部”之外，在这些明显由男性掌控的行政部门里，他们可以享受“绿色阳光”项目的特权。此外，她们还深受男性的成见所害，男人们认为女人不能执导动作电影，不能执导商业电影，不能控制全体人员等。电影工业内部的性别歧视似乎仍然是一座令人生畏的壁垒。

这些年里女性电影也开始复苏，被称为“小鸡电影 (chick flick)”或“妈妈影片 (mom movie)”。其中的很多影片都是著名商业片，且都获得了好评。一些影片 (《母女情深》(Terms of Endearment, 詹姆斯·L·布鲁克斯, 1983)、《钢木兰》(Steel Magnolias, 赫伯特·罗斯 (Herbert Ross), 1989)、《来自边缘的明信片》(Postcards from the Edge, 迈克·尼科尔斯 (Mike Nichols), 1990) 关注姐妹或女性朋友之间的关系；《转折点》(The Turning Point, 赫伯特·罗斯, 1977)、《情比姐妹深》(Beaches, 加里·马歇尔 (Garry Marshall), 1988) 关注母女关系。其他影片 (《当哈利遇上莎莉》(When Harry Met Sally,



图 20.15a 和图 20.15b 《母女情深》，美国，1984，詹姆斯·L·布鲁克斯；雪莉·麦克雷恩（Shirley MacLaine）

罗布·莱纳（Rob Reiner，1989）、《风月俏佳人》（*Pretty Woman*，加里·马歇尔，1990）、《西雅图不眠夜》（*Sleepless in Seattle*，诺拉·艾芙恩（Nora Ephron），1993）则以浪漫的爱情为特色；还有一些影片（《暴劫梨花》（*The Accused*），乔纳森·卡普兰（Jonathan Kaplan），1988）、《末路狂花》（*Thelma and Louise*，雷德利·斯科特，1991）强调女性渴望的权力和公正。

这一时期，雪莉·麦克雷恩用一系列卓越的表演确立了自己在这类影片中的女主角地位，如《母女情深》、《钢木兰》和《来自边缘的明信片》。这些影片使得这位具有迷人形象的女明星成为大家评论的焦点。在《母女情深》和《来自边缘的明信片》中，麦克雷恩饰演爱慕虚荣的被宠坏的女人，但是在某些场景中她没有化妆，从而显示出其性格如何被发生的事深深影响（图 20.15a 和图 20.15b）。在《钢木兰》中，她刻画了一个不注重外表的女人，麦克雷恩本身的外貌反映了人物的这一特性。在所有这些角色中，麦克雷恩都表现出她愿意放下女星所骄傲的迷人外表，从而更好地展现出女人生活的真实性。她因为在《母女情深》中的精彩表现而当之无愧地赢得了奥斯卡奖。

性别政治在 20 世纪 80 年代和 90 年代早期的男同性恋电影和女同性恋电影中被提到了另外一个高度。男同性恋人物在好莱坞影片中一直占有一席之地，从格里菲斯的影片《走向东方》（*Way Down East*，1919）中未婚姑妈男人般的行为，到爱德华·埃弗雷特·霍顿（Edward Everett Horton）在 20 世纪 30 年代阿斯泰尔·罗杰斯（Astaire-Rogers）的音乐剧中完美表现出来的大惊小怪的滑稽场面，再到黑色电影中独具特色的魔鬼化同性恋男人（当然，人物的性取向很少明确地说明，但是很多观众可以很容易地看出来）。这些年来，也有很多关于易装癖和性别混乱的主流影片出现，如《塞莉娅·斯卡利特》（*Sylvia Scarlett*，乔治·丘克（George Cukor），1935）、《热情似火》（*Some Like It Hot*，比利·怀尔德（Billy Wilder），1959）和《雌雄莫辨》（*Victor/Victoria*，布莱克·爱德华兹（Blake Edwards），1982）。1982 年出现了围绕同性恋问题的第一部主流影片（这部影片是关于艾滋病的）：《费城故事》（*Philadelphia*，乔纳森·戴米（Jonathan Demme）），不过它在表现

图 20.16 《我私人的爱达荷》，美国，1991，格斯·范·桑特；瑞凡·菲尼克斯和威廉·里克特（William Reichart）



同性恋的生活方式上明显有些俗气。

20 世纪 80 年代末期，一场被称为“新酷儿电影（New Queer Cinema）”的运动开始生根，首先是在外国电影导演之中，然后是在美国，这一运动的发展遵循一定的轨线，女权主义批评家鲁比·瑞奇（Ruby Rich）将其描述为一场“从激进的脉冲到缝隙市场的简短而轻快的爬升（short sweet climb from radical impulse to niche market）”。这场运动的“教父”是英国导演德里克·贾曼（Derek Jarman），他在 1986 年制作的影片《卡拉瓦乔》（Caravaggio）中大胆地表现了同性恋的性欲，成为后续影片的榜样。在非裔美国导演马龙·T·里格斯（Marlon T. Riggs）的表现主义纪录片《舌头不打结》（Tongues Untied, 1989）中，一组不相干的来路不明的黑人同性恋男子叙述了他们自己的经历。格斯·范·桑特（Gus Van Sant）的《我私人的爱达荷》（My Own Private Idaho, 1991）是一部突破性的作品（图 20.16），根据莎士比亚的名作《亨利四世》（Henry IV, Part I）改编而成，故事主要围绕一个住在西雅图贫民窟中患发作性睡眠病的男皮条客（瑞凡·菲尼克斯（River Phoenix）饰演）展开。该片引起了广泛关注。

黑人电影导演在 20 世纪 80 年代的美国电影界也取得长足发展。美国黑人影片的出现是从一组来自 20 世纪 70 年代加利福尼亚大学洛杉矶分校（UCLA）电影学院的激进黑人导演开始的，后来被称为“洛杉矶地下铁（L.A. Underground）”。其中最著名的是查尔斯·伯内特（Charles Burnett，《杀羊人》（Killer of Sheep, 1977）和《带怒而眠》（To Sleep with Anger, 1990）、海尔·格里玛（Haile Gerima，《布什妈妈》（Bush Mama, 1974）、比利·伍德伯里（Billy Woodbury，《祝福他们幼小的心灵》（Bless Their Little Hearts, 1984）和茱莉·黛许（Julie Dash，《尘埃的女儿》（Daughters of the Dust, 1991）。受加利福尼亚大学洛杉矶分校教师台肖姆·加布里尔（Teshome Gabriel）和巴锡

尔·瑞特 (Basil Wright) 以及英国纪录片导演的指导, 这些导演在 20 世纪 70 年代后期成立了第三世界电影俱乐部, 资助引导第三世界电影导演——尤其是那些来自拉丁美洲的导演的筛选和讨论。

这组导演创作的最著名影片是《带怒而眠》(1990), 由查尔斯·伯内特执导。丹尼·格洛弗主演一个介入洛杉矶一个富裕黑人家庭生活的神秘恶棍。影片探究了美国社会中黑人所过的不安生活, 他们承认自己遵循所继承的相异的非洲传统, 同时也认为必须将自己融入主流社会之中。随着剧中人物发现自己必须面对平凡和超自然的窘境, 影片的风格表达出了所有极端——从现实主义到魔幻现实主义。影片中的福音和布鲁斯音乐唤起了人们对美国黑人所经历的斗争和磨难的回忆, 同时也赞美了美国黑人文化的活力。

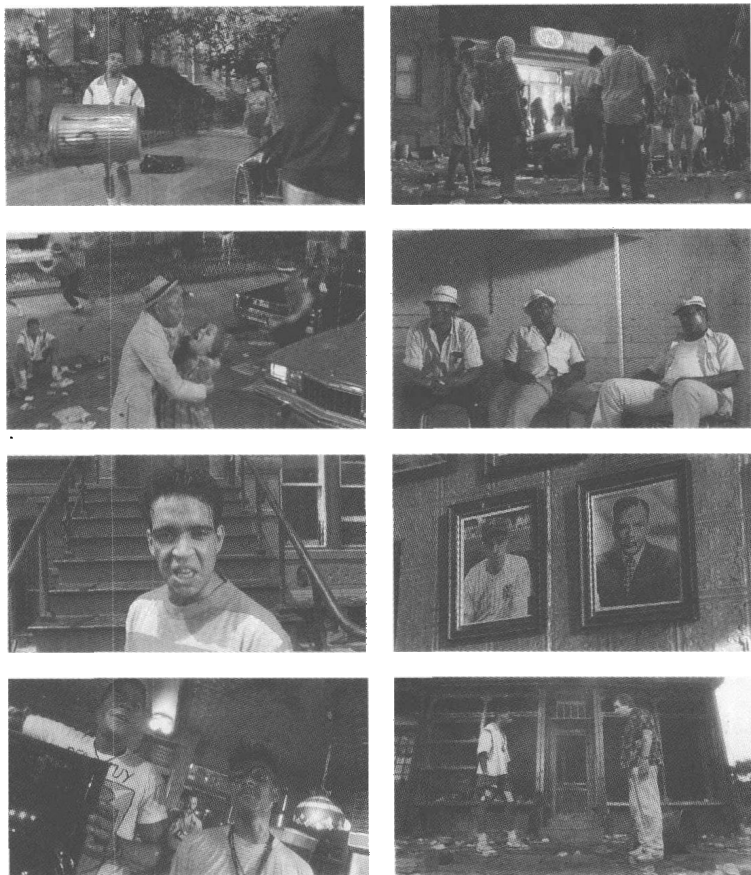
代表黑人影片向主流影片发展取得重大进展的影片是《稳操胜券》(She's Gotta Have It, 1986)。该片的导演斯派克·李 (Spike Lee) 已经成为黑人影片制作的领头羊。他编剧、执导、剪辑并参与演出, 同时还建立了一家黑人合伙公司, 父亲作曲, 姐姐担任剧作家和表演者, 与他一起工作。

李的影片《为所应为》(Do the Right Thing, 1989) 颇受争议, 成功地对城市贫民区中 (影片中讲述的是纽约布鲁克林区贝德福德-斯图维桑特地区 (Bedford Stuyvesant section of Brooklyn)) 不同种族之间的关系问题进行了直接的抨击。该片是当年人们谈论最多的一部影片, 得到了批评家和观众的支持。故事的情节主要是围绕萨尔 (Sal, 丹尼·爱罗 (Danny Aiello) 饰演) 拥有的一家比萨店展开的, 萨尔是一个意大利人, 他努力做生意并与贫困而愤怒的美国黑人为邻。萨尔自己的愤怒最终导致他成为一名杀人犯。这继而又引发萨尔的送货员莫奇 (Mookie) 发动了一场种族暴动, 这场暴动在比萨店的大火中达到了高潮 (图 20.17b)。影片最后以暂时的和解而结束, 而种族不和这一根本问题没有解决。影片的最后一幕显示了马丁·路德·金 (Martin Luther King, Jr.) 鼓励非暴力抵抗和马尔科姆 (Malcolm X) 同意在自卫行动中使用暴力这两种观点的矛盾性。

李仓促忙乱的叙述风格表现了他对失去公民权的人物 (他们过着无组织的散漫生活) 的同情。《为所应为》的情节因此是多焦点、偶然发生的, 而且按照因果逻辑关系来说经常是动机不明的。影片中有很多人物并且在他们之间来回自由地切换。一些人发生了变化 (“迈耶” (Da Mayor) 和母亲-姐姐 (分别由奥西·戴维斯和鲁比·迪伊饰演) 产生了一段浪漫的爱情), 而其他人物则保持停滞 (一群年老的黑人整天坐在巷子里评论周围发生的事情, 不知疲惫地一遍又一遍地重复着同一个问题, 图 20.17d)。

《为所应为》要求观众思考影片中提出的问题而不是仅仅沉浸在虚构的世界之中。人物是一元的, 而不是现实中的多元的。影片通常用广角镜头拍摄人物特写, 从而使人物

图 20.17a- 图 20.17h
《为所应为》，美国，
1989，斯派克·李；
a. 李；c. 奥西·戴维斯
(Ossie Davis) 和
鲁比·迪伊 (Ruby
Dee)；d. 弗兰奇·费
森 (Frankie Faison)、
罗宾·哈里斯 (Robin
Harris) 和保罗·本杰
明 (Paul Benjamin)；
e. 弗兰克·文森特 (Frank
Vincent)；f. 乔·迪马
吉欧 (Joe Dimaggio)
和弗兰克·西纳特拉
(Frank Sinatra) 的照
片；g. 比尔·纳恩 (Bill
Nunn) 和吉安卡罗·埃
斯波西托 (Giancarlo
Esposito)；h. 李和
丹尼·艾洛 (Danny
Aiello)



显示为漫画而不是普通人。在某些地方，影片直接瞄准观众，最明显的是影片中间部分，采用一个简短的蒙太奇手法让各种人物直接对着摄影机愤怒地说出各种种族侮辱性词语（图 20.17e）。

在李的影片中可以感觉到具有多元文化的美国城市生活中存在着冲突色彩和不和谐音调。影片中频繁发生的冲突也明显反映出竞争社会团体之间的致命敌意。在影片的开始，爆发了一场关于比萨店墙上的画像应该是非裔美国人还是意大利裔美国人的争吵，突出了对视觉空间的竞争性主张（图 20.17f）。后来，附近地区的居民“收音机”雷海姆（Raheem，比尔·纳恩（Bill Nunn）饰演）开始与一群年轻的波多黎各人的收音机比赛看谁的音乐能够压过对方。雷海姆后来把他的收音机在萨尔的比萨店放出最大声音，使整个比萨店充满电影的主题旋律：“人民公敌”（Public Enemy）乐队演奏的“Fight the Powers that Be”，从而宣布他对听觉空间所有权的确立。

《为所应为》中的主角是由影片的导演饰演的，从而引起了主角是莫奇还是李的双重理解。因此，当莫奇放火烧毁了萨尔的比萨店后最终却还向老板索要拖欠的工资时，画面上出现了一个非裔美国导演正在制作一部把用暴力反对白人建立的机构看成一种合法选择的影片，并且希望他的白人好莱坞制片人出资（图 20.17h）。与莫奇一样，李好像也是陷入一种服务当权派和反抗当权派的矛盾选择之间，最终莫奇和李在两方面做得都很少。

《稳操胜券》（预算 17.5 万美元，总收入 800 万美元）和《为所应为》（预算 650 万美元，总收入 2800 万美元）取得的商业上的成功使得李可以继续每年制作大约一部影片，同时也使黑人影片在 1990 ~ 1991 期间真正爆发了一次——发行了 19 部这种类型的影片。《街区男孩》（*Boyz n the Hood*, 1991, 约翰·辛格顿（John Singleton））是黑人影片（除斯派克·李的影片之外）中观众讨论最多的一部。该片讲述的是 4 名怀有不同目标和志向以及不同家庭环境的年轻黑人高中男生努力在洛杉矶帮派和偏见中生存的故事。

如果说黑人电影导演仍然在争取从好莱坞中获得平等地位，那么拉丁美洲电影导演在好莱坞的发展则更加困难。1987 年，随着路易斯·瓦尔德斯（Luis Valdez）的影片《青春传奇》（*La Bamba*，该片记录了拉丁美洲流行歌手里奇·瓦伦斯（Richie Valens）的生活）和切奇·马林（Cheech Marin）的影片《生于东洛杉矶》（*Born in East L.A.*，关于一个不会讲西班牙语的墨西哥裔美国人发现自己陷入边界南部的一部巧妙喜剧）的成功，拉丁美洲电影导演的电影作品取得了突破。推动这一传统发展的是演员爱德华·詹姆斯·奥莫斯（Edward James Olmos），自 1983 年参演罗伯特·扬（Robert Young）的《格里高里奥的民谣》（*The Ballad of Gregorio Cortez*）开始，爱德华·詹姆斯·奥莫斯就是这类影片的忠实支持者。《格力高里奥的民谣》通过对 20 世纪末期得克萨斯州一个真实法院案件富有诗意的渲染，提出了关于语言与文化之间关系的难题。奥莫斯还主演了《阻特装》（*Zoot Suit*, 1981）和《为人师表》（*Stand and Deliver*, 1989, 图 20.18a），以及他自己执导的作品《黑帮大时代》（*American Me*, 1992）。

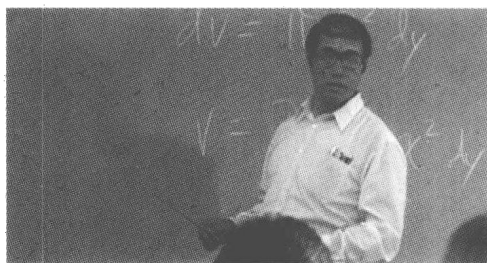


图 20.18a 和图 20.18b a.《为人师表》，美国，1988，雷蒙·曼南德兹（Rámon Menéndez）；爱德华·詹姆斯·奥莫斯。b.《陈失踪了》（*Chan Is Missing*），美国，1982，王颖（Wayne Wang）；王正方（Wood Moy）

最后，这些年也出现了以亚裔美国人为主题影片。这一类型的电影因 1982 年王颖的精选作品《陈失踪了》而得到了广泛关注（图 20.18b）。王颖接下来在 1985 年又制作了《点心》（*Dim Sum: A Little Bit of Heart*）。这两部影片都是关于旧金山唐人街的故事。以这些对美裔华人的生活深受欢迎的描述而出名的王颖继续执导了各种主流作品。崔明霞（*Trinh T. Minh-Ha*）的影片《姓越南》（*Surname Viet: Given Name Nam*）以一种更具试探性的模式展现了越南女性在战争期间所遭受的苦难。塔吉里（*Rea Tajiri*）的影片《历史与记忆：Akiko 和 Takashige》（*History and Memory: For Akiko and Takashige*, 1992）以一种类似的先锋派方法为特色，电影导演试图捕捉第二次世界大战期间日裔美国人拘留的个人意义。在 1991 年，生活在纽约的印度电影导演米拉·奈尔（*Mira Nair*）制作了一部关于亚裔美国人生活的更主流的影片《密西西比马萨拉》（*Mississippi Masala*），对美国南部东印度裔社会进行了温和而深入的研究。

20.7 电影国际化

好莱坞斥巨资拍摄大片的思路在 20 世纪 80 年代导致了电影界的深刻变化，而且电影人自身也能够感觉到电影产业不断国际化。渐渐地，越来越不容易确切地区分不同国家和地区影片了。电影资金、电影导演和电影作品开始随意地跨越国界寻找巨额利润。自 20 世纪 80 年代开始，一些最重要的影片都是多国联合制作的，这不仅体现在资金和人员上，也体现在题目、主题和风格上——“Euro-pudding 式的电影”、“大西洋彼岸”的作品以及美国—亚洲联合制作的影片。如果美国仍然保持着电影世界的核心地位（控制大约 56% 的世界电影市场），则它与这一国际化电影世界也会脱离了。

在这一时期赢得奥斯卡奖项的主要作品中，《末代皇帝》（*The Last Emperor*, 1987）可能是最明显的一个例子。这是一部由英国、意大利、中国香港三方合作的影片，故事来源于 1964 年出版的溥仪自传《从皇帝到公民》（*From Emperor to Citizen*）。电影剧本是由马克·派普罗（*Mark Peploe*，英国人）和贝纳尔多·贝托鲁奇（意大利人）编写的。作品在继续创作之前需要得到中国当局的批准。2500 万美元的资金预算是由英国独立制片人杰瑞米·托马斯（*Jeremy Thomas*）从 5 家英国和欧洲银行贷款获得的。影片的主要工作人员是意大利人：导演是贝托鲁奇，美术指导是费迪南多·斯卡菲奥蒂（*Ferdinando Scarfiotta*），摄影师是维托里奥·斯特拉罗（*Vittorio Storaro*）。音乐是由日本人坂本龙一

(Ryuichi Sakamoto)、美国人大卫·拜恩 (David Byrne) 和中国人苏聪创作的。演员阵容由很多来自加利福尼亚的美籍华人、中国公民以及爱尔兰人彼得·奥图 (Peter O' Toole) 组成, 领衔主演是在中国香港出生的尊龙 (John Lone)。整个拍摄过程分为两部分, 其中有 16 周是在中国拍摄的, 还有 5 周是在罗马摄影棚拍摄的。作品由日本娱乐联合大企业 Shoiku-Fugi 负责发行。在评论作品后来的成绩时, 制片人这样说道: “该片实际上在世界上的每个地方都有预售。”

在本书中, 作者一直在追求这样一种隐喻: 某一国家的电影因其对整个世界电影艺术的发展作出的贡献而成为国际焦点, 但是当分析现实的情况时, 这种方法却变得很困难。各个国家已经不再各自独立发展自己的电影, 我们经常要面对这样的现实, 即越来越多的成功跨国作品吸引了世界各地的观众, 这即使不是很容易, 但肯定比从前更容易。这种发展与新数字技术所带来的深刻变化一起不可逆转地改变了电影的前景。我们将在第 24 章讨论美国电影环境时探究这些创新的含义。

这一时期的主要电影作品

1975

《再见爱丽丝》(Alice Doesn't Live Here Anymore, 马丁·斯科塞斯)

《灰色花园》(Grey Gardens, 阿尔伯特·梅思利 (Albert Maysles) 和大卫·梅思利 (David Maysles))

《大白鲨》(史蒂文·斯皮尔伯格)

《纳什维尔》(Nashville, 罗伯特·奥特曼)

《飞越疯人院》(One Flew Over the Cuckoo's Nest, Miloš Forman (米洛斯·福尔曼))

1976

《水门事件》(All the President's Men,

艾伦·J·帕库拉 (Alan J. Pakula))

《嘉莉》(Carrie, 布赖恩·迪·帕尔马 (Brian De Palma))

《美国哈兰县》(Harlan County, USA, 芭芭拉·葛柏 (Barbara Kopple))

《天国之门》(迈克尔·西米诺)

《铆钉工人萝丝的生命与时代》(The Life and Times of Rosie the Riveter, 康妮·菲尔德 (Connie Field))

《电视台风云》(Network, 西德尼·卢美特 (Sidney Lumet))

《不法之徒迈·韦尔斯》(The Outlaw Josey Wales, 克林特·伊斯特伍德)

《洛奇》(约翰·G·艾维尔森 (John G. Avildsen))

《出租车司机》(Taxi Driver, 马丁·斯科西斯)

1977

《安妮·霍尔》(伍迪·艾伦)

《杀羊人》(查尔斯·伯内特)

《纽约, 纽约》(New York, New York, 马丁·斯科西斯)

《周末夜狂热》(Saturday Night Fever, 约翰·班德汉姆 (John Badham))

《星球大战》(乔治·卢卡斯)

《三女性》(3 Women, 罗伯特·奥特曼)

1978

《天堂之日》(泰伦斯·马力克)

《猎鹿人》(The Deer Hunter, 迈克尔·西米诺)

《天堂之门》(埃罗尔·莫里斯 (Errol Morris))

1979

《外星人》(雷德利·斯科特)

《美国舞男》(American Gigolo, 保罗·施拉德 (Paul Schrader))

《现代启示录》(Apocalypse Now, 弗朗西斯·福特·科波拉)

《曼哈顿》(伍迪·艾伦)

《西卡库斯七个人的归来》(The Return of the Secaucus Seven, 约翰·塞尔斯)

1980

《不屈不挠》(克林特·伊斯特伍德)

《剃刀边缘》(Dressed to Kill, 布莱恩·德·帕尔玛)

《葛洛丽娅》(Gloria, 约翰·卡萨维兹 (John Cassavetes))

《天堂之门》(迈克尔·西米诺)

《爱的激流》(Love Streams, 约翰·卡萨维兹)

《愤怒的公牛》(Raging Bull, 马丁·斯科塞斯)

1981

《体热》(Body Heat, 劳伦斯·卡斯丹 (Lawrence Kasden))

《夺宝奇兵》(史蒂文·斯皮尔伯格)

《烽火赤焰万里情》(Reds, 沃伦·比蒂)

1982

《格里高里奥的民谣》(罗伯特·杨)

《银翼杀手》(雷德利·斯科特)

《陈失踪了》(王颖)

《外星人 E.T.》(史蒂文·斯皮尔伯格)

《开放的美国学府》(艾米·海克林)

《丽阿娜》(约翰·塞尔斯)

《杜丝先生》(Tootsie, 西德尼·J·波拉克 (Sydney J. Pollack))

《雌雄莫辨》(布莱克·爱德华兹)

1983

《喜剧之王》(The King of Comedy, 马丁·斯科塞斯)

《太空英雄》(The Right Stuff, 菲利普·考夫曼 (Philip Kaufman))

《母女情深》(詹姆斯·L·布鲁克斯)

《变色龙》(Zelig, 伍迪·艾伦)

1984

- 《莫扎特传》(Amadeus, 米洛斯·福尔曼)
《血迷宫》(乔尔·科恩)
《选择我》(Choose Me, 艾伦·鲁道夫
(Alan Rudolph))
《棉花俱乐部》(The Cotton Club, 弗朗
西斯·福特·科波拉)
《北方》(El Norte, 格雷戈里·内瓦
(Gregory Nava))
《美国往事》(瑟吉欧·莱昂)
《风月俏佳人》(加里·马歇尔)
《天堂陌影》(吉姆·贾木许)
《摇滚万万岁》(This Is Spinal Tap, 罗
布·莱纳)

1985

- 《巴西》(特里·吉列姆)
《紫色姐妹花》(史蒂文·斯皮尔伯格)
《寻找苏珊》(苏珊·瑟德曼)
《点心》(王颖)
《走出非洲》(Out of Africa, 西德尼·波
拉克)
《普里兹家族的荣誉》(Prizzi' s Honor,
约翰·休斯顿 (John Huston))
《证人》(Witness, 彼得·威尔 (Peter Weir))

1986

- 《蓝丝绒》(大卫·林奇)
《不法之徒》(吉姆·贾木许)
《苍蝇》(The Fly, 大卫·柯南伯格
(David Cronenberg))
《汉娜姐妹》(伍迪·艾伦)

- 《野战排》(奥利弗·斯通)
《窗外有蓝天》(A Room with a View, 詹
姆斯·艾佛利 (James Ivory))
《谢尔曼将军的征程》(Sherman' s
March, 罗斯·迈克维 (Ross McElwee))
《稳操胜券》(斯派克·李)
《散弹露露》(Something Wild, 乔纳
森·戴米)

1987

- 《广播新闻》(詹姆斯·L·布鲁克斯)
《死者》(The Dead, 约翰·休斯顿)
《赌场》(House of Games, 大卫·马麦特)
《末代皇帝》(贝纳尔多·贝托鲁奇)
《岁月流声》(Radio Days, 伍迪·艾伦)
《抚养亚历桑纳》(Raising Aricona, 乔
尔·科恩)
《布拉格之恋》(The Unbearable Lightness
of Being, 飞利浦·考夫曼)
《铁面无私》(布莱恩·德·帕尔玛)
《华尔街》(Wall Street, 奥利弗·斯通)

1988

- 《飞鸟帕克》(The Bird, 克林特·伊斯特
伍德)
《八面威风》(约翰·塞尔斯)
《细细的蓝线》(The Thin Blue Line, 埃
罗尔·莫里斯)
《塔克：其人其梦》(Tucker: The Man
and His Dream, 弗朗西斯·福特·科波
拉)
《谁陷害了兔子罗杰》(Who Framed

Roger Rabbit, 罗伯特·泽米基斯 (Robert Zemeckis) 和理查德·威廉姆斯 (Richard Williams))

1989

《蝙蝠侠》(蒂姆·波顿)
《为所应为》(斯派克·李)
《迷幻牛郎》(Drugstore Cowboy, 格斯·范·桑特)
《小美人鱼》(约翰·马斯克 (John Musker) 和罗恩·克莱蒙特 (Ron Clements))
《神秘列车》(吉姆·贾木许)
《罗杰和我》(Roger and Me, 迈克尔·摩尔 (Michael Moore))
《性、谎言和录像带》(史蒂文·索德伯格)
《姓越南南》(崔明霞)
《当哈利遇见莎莉》(罗布·莱纳)

1990

《画迷在纽约》(All the Vermeers in New York, 乔恩·乔斯特 (Jon Jost))
《与狼共舞》(凯文·科斯特纳 (Kevin Costner))
《剪刀手爱德华》(蒂姆·伯顿)
《教父: III》(弗朗西斯·福特·科波拉)
《好家伙》(马丁·斯科西斯)
《千网危情》(The Grifters, 史蒂芬·弗莱尔斯 (Stephen Frears))
《小鬼当家》(约翰·休斯)
《黑帮龙虎斗》(Miller's Crossing, 乔尔·科恩)

《特权》(Privilege, 伊·冯·雷纳 (Yvonne Rainer))

《情陷撒哈拉》(The Sheltering Sky, 贝纳尔多·贝托鲁奇)

《带怒而眠》(查尔斯·伯内特)

《舌头不打结》(马龙·里格斯)

《白色猎人黑色心》(White Hunter, Black Heart, 克林特·伊斯特伍德)

《我心狂野》(Wild at Heart, 大卫·林奇)

1991

《巴顿·芬克》(乔尔·科恩)
《美女与野兽》(加里·特利斯戴尔 (Gary Trousdale) 和科克·怀斯 (Kirk Wise))
《街区男孩》(约翰·辛格顿)
《尘埃的女儿》(茱莉·黛许)
《刺杀肯尼迪》(奥利弗·斯通)
《密西西比马萨拉》(米拉·奈尔)
《我私人的爱达荷》(加斯·范·桑特)
《错误行动》(One False Move, 卡尔·富兰克林 (Carl Franklin))
《巴黎在燃烧》(Paris Is Burning, 詹尼·利文斯通 (Jennie Livingston))
《激情蔷薇》(玛莎·库利奇)
《沉默的羔羊》(The Silence of the Lambs, 乔纳森·戴米)
《终结者 II: 审判日》(詹姆斯·卡梅隆)
《末路狂花》(雷德利·斯科特)

1992

《阿拉丁》(约翰·马斯克)

《黑帮大时代》(爱德华·詹姆斯·奥莫斯)

《坏中尉》(The Bad Lieutenant, 埃布
尔·费拉拉 (Abel Ferrara))

《吸血鬼惊情四百年》(Bram Stoker's
Dracula, 弗朗西斯·福特·科波拉)

《卧龙战警》(Deep Cover, 比尔·杜克)

《公路休息站》(阿利森·安德斯)

《此情可问天》(Howard's End, 詹姆
斯·艾佛利)

《我私人的爱达荷》(加斯·范·桑特)

《超级大玩家》(The Player, 罗伯特·奥

特曼)

《落水狗》(Reservoir Dogs, 昆汀·塔伦
蒂诺 (Quentin Tarantino))

《不可饶恕》(克林特·伊斯特伍德)

1993

《侏罗纪公园》(史蒂文·斯皮尔伯格)

《费城故事》(乔纳森·戴米)

《辛德勒的名单》(史蒂文·斯皮尔伯格)

《银色，性，男女》(Short Cuts, 罗伯
特·奥特曼)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

影片

1976 摄影机稳定器得到首次应用

1976 芭芭拉·史翠珊的《一个明星的诞生》(A Star Is Born) 成为第一部使用杜比
(Dolby) 立体声音频轨道的影片

1977 第一家视频租赁店在拉斯维加斯开业

1984 高等法院规定家用录像带不侵犯版权

1988 数字变形被引入到电影中

1989 美国国家电影保护局 (The National Film Preservation Board) 开始编译一部珍贵的
电影名单

政治

1975 越南战争最终以北越占领西贡 (Saigon, 现在的胡志明市) 而结束

1978 美国总统吉米·卡特 (Jimmy Carter) 调解埃及 - 以色列矛盾

1981 罗纳德·里根 (Ronald Reagan) 在暗杀袭击中受伤

1989 美国入侵巴拿马

1991 美国对伊拉克发动第一次海湾战争

1992 由于宣判殴打罗德尼·金（Rodney King）的警察无罪，拉斯维加斯开始发生暴乱

1993 纽约世贸中心遭到恐怖分子的爆炸袭击

科学和技术

1977 美国无线电公司（RCA）首次在美国将基于日本胜利公司（JVC）家用录像系统（VHS）的录像机投放市场

1979 三岛（Three Mile Island）发生史无前例的核事件

1981 IBM 公司发布第一台个人计算机

1981 首次确认艾滋病传染病

1986 “挑战者号”（Challenger）航天飞机在起飞不久后发生爆炸

1984 苹果公司生产出第一台计算机

艺术、体育和娱乐

1979 糖山帮（The Sugarhill Gang）发行第一首说唱单曲《说唱者的喜悦》（Rapper's Delight）

1981 MTV 初次露面并且一天 24 小时播放音乐录像

1976 亚历克斯·哈利（Alex Haley）出版《根》（Roots），激发了人们对美国黑人非洲祖先的广泛兴趣

1988 托尼·莫里森（Toni Morrison）出版了《宠儿》（Beloved），并于 1993 年成为获得诺贝尔文学奖的第一个黑人

1991 西雅图“垃圾摇滚”（grunge）影响流行音乐和服装

1992 画家史比克曼（Art Spiegelman）的漫画《毛斯：一个劫后余生的故事》（Maus: A Survivor's Tale）获得普利兹奖特别奖（Pulitzer Prize Special Award）

1993 托尼·库什纳（Tony Kushner）将艾滋病危机与国家政治联系起来的戏剧《天使在美国》（Angels in America）第一部开始在百老汇上演

由于特殊的历史背景，中国存在三类影片，每一类都与不同的地理位置有关，分为中国大陆电影、中国香港电影和中国台湾电影。在地理位置上被分隔的 3 个地方具有相同的文化遗产，但又存在细微的差异。20 世纪 80 年代之前，中国大陆几乎处于封闭的状态，因此世界上其他国家无法欣赏到中国大陆制作的影片。但是到了 1984 年，陈凯歌的作品《黄土地》（Yellow Earth）引起了世界影迷的注意，同时使人们的注意力也转向了中国大陆各色的电影流派身上。人们迅速发现这片古老的土地上具有开发丰富影片的巨大潜力。香港是世界上最大也是最为人们所熟知的中国娱乐影片制作地，她是在中国南海岸延伸出来的一片很小的区域，1997 年之前由英国占领。而在台湾省这个中国东南沿海地区的岛屿上，很多艺术上最杰出的影片都反映了当地人的价值体系，这是西方观众接触不到的作品。虽然很多香港影片都是在中国大陆拍摄的，而且 3 个电影制作中心之间合作的机会不断增加，但是 3 个区域不同的审美方式继续使彼此间相互分离。

21.1 中国内地

源于上海的中国电影工业直到 1949 年才开始受到美国和英国进口影片的影响。中华人民共和国于 1949 年成立后，与前苏联类似，最初制作的工农兵影片主要用于革命性

教育的目的。1956年，毛泽东主席宣布了“百花齐放、百家争鸣”的新文艺政策。影片《舞台姐妹》（Two Stage Sisters, 1964）是这一时期制作的一部非常优秀的作品，该片由在中国获得最高评价的资深导演谢晋执导（图 21.1），记录了1935年到1950年期间两个女演员相似的生活，影片综合了戏剧和地方语言元素，拍摄手法大胆，表演得也非常好。鉴于这一时期革命性的现实主义风格占主导地位，影片通过有抱负的典型体现了忠于组织的价值观——通过一个鲜明的折射镜头来传达这一思想，在此镜头中，女主人公认识到所有中国女人都是她的姐妹。

文化大革命（1966-1976）期间，大陆制作的影片非常少，大部分影片都限定于“革命剧”题材。电影制片厂被迫关闭，剧本作家、导演、演员、制片人、技师以及数百万其他人都被派到农村接受“再教育”。但是到了1978年，政府再一次实行了“百花”政策，对电影制片厂的限制再次放宽。自此，中国电影作品继续以更大规模、满足国家和巨大人群需要的更复杂方式向前发展。电影在经济上获得的支持也得到了增加，电影制片厂开始创作娱乐性的影片。到了20世纪90年代，每年制作的电影数量大约为130部到140部。1982年，中华人民共和国第一次以官方竞赛的方式参加戛纳电影节并展出了影片《阿Q正传》（The True Story of Ah Q）。

除大城市外，电影放映的地区并不多。电影放映者也会带着影片和设备徒步到偏远山村放映电影，这里的观众通过在户外搭建的临时银幕来观看富有教育性和娱乐性的影片。过去，这些设备由政府资助，现在村民则需要自己花钱。特殊的银幕通常都是为婚礼和其他庆祝活动而准备的。

中国制作出了一批吸引国际注意力的影片。这些影片基本都是由北京电影学院的毕业生（尤其是1982级的学生，即第五代导演）执导的。虽然这些影片的导演各不相同，但是都将故事发生时间设置在过去并且具有色彩鲜明的图像感（彩色洗印实验室（至今尚存）的大大改进，使得电影制作人可以制作格外丰富的色调）。第五代导演的作品按时



图 21.1 《舞台姐妹》中国，1964，
谢晋；曹银娣和谢芳（左后）



图 21.2 《黄土地》，中国，1984，陈凯歌；薛白和王学圻

间顺序可以分为两类：首先出现的是一批探索性的影片，以隐晦的叙述和引申象征为特点；第二阶段是一系列有广泛感染力的作品，具有更传统的情节主线和完整的人物。第一类包括《一个和八个》(One and Eight, 1984) 和《盗马贼》(The Horse Thief, 1987)。20 世纪 90 年代在国际上得到发行的大部分中国电影都属于第二类，尤其是那些由第五代的著名导演(陈凯歌和张艺谋)所执导的影片。

陈凯歌执导的《黄土地》(1984) 是第一部参加国际电影节的第五代导演影片，该片在国外拥有很高的知名度，在国内也产生了较大的影响(图 21.2)。影片讲述了 20 世纪 30 年代一个八路军战士和农民在中国西北的陕西省偶遇的故事。通过观察某些人物被“解放”并积极地响应革命的方式，对封建文化中的人类学记法与受传统束缚的农民的迷信进行了对比。该片的特色是包含传统中国民歌以及张艺谋引人入胜的电影摄影技巧，荒凉、多山的乡村镜头使人联想到中国传统风景画。陈凯歌在 1992 年以画面华丽的影片《霸王别姬》(Farewell My Concubine) 取得他最好的国际成绩(戛纳电影节大奖)。影片讲述的是一名京剧演员 50 年来单恋自己的男搭档的故事，该片由中国香港制片人出资。合作拍摄电影后来随着中国继续向本土以外扩展而渐渐变得很常见。

中国电影学者周蕾(Rey Chow)认为陈凯歌 1988 年的影片《孩子王》(King of the Children) 肯定了传统中国民族特性，也将陈凯歌定位为第五代导演中具有保守风格的导演。

张艺谋(陈凯歌早期两部影片的摄影师)于 1988 年执导了自己的第一部作品《红高粱》(Red Sorghum, 1988)。该片赢得了柏林电影节金熊奖，从而成为中华人民共和国第一部在主要国际电影节上获得最高荣誉的影片。该片还被选作纽约电影节闭幕影片，后来在纽约发行。该片的视觉效果具有张艺谋早期摄影技巧的特征：低照明、明亮的彩色

画面以及刻意的非对称构图。这代表了张艺谋在群体价值之上热情追求个人特征的特点。

在张艺谋的整个职业生涯中，他关注的几乎都是女性的经历。影片《红高粱》讲述的是 20 世纪 30 年代中国北方一个年轻女性被无情的父亲卖为人妻的故事。第二部作品《菊豆》(Ju Dou, 1990) 完全由日本人出资拍摄，是一部风格大胆的剧情片，讲述的是一个纺织厂的年老而恶毒的拥有者买了一个可爱的新娘并虐待她的故事。他的侄子和她成为情人，然后发生了一系列暴力和报复的事件。由正在工厂椽条上进行烘干的新染丝绸样品的闪光画面所点缀的这部影片在国外取得了相当大的成功(图 21.3a)。《大红灯笼高高挂》(Raise the Red Lantern, 1991) 的故事情节设定在 20 世纪 20 年代的中国北方，主要讲述一个来自贫苦家庭的美丽年轻女性成为当权长者第 4 房老婆的故事。影片《秋菊打官司》(The Story of Qiu Ju, 1992) 的故事情节设定在当代，主角是一位具有顽强毅力的年轻女性。在 1994 年拍摄的史诗般的影片《活着》(To Live) 是关于 20 世纪中国一段刻骨铭心的岁月中一个家庭的生活经历。影片《摇啊摇，摇到外婆桥》(Shanghai Triad) 是张艺谋对一段帮派故事的再现，通过一个男孩的视角讲述了关于 20 世纪 30 年代上海滩的传奇故事。然而，本片再一次将重点放在了一个女人身上，刻画了一个黑社会首领的情妇形象。

巩俐主演了陈凯歌的《霸王别姬》和《荆轲刺秦王》(The Emperor and the Assassin) 两部影片，还是 20 世纪 80 年代后期和 90 年代早、中期张艺谋所有影片的主演。因此，她成为中国在国际上知名度最高的演员，还被一位西方评论家称为世界上最美丽的女人。导演后来回忆：“她所有的角色几乎都是生活在封建制度和父权制度压抑下的高于生活的女性形象。”

20 世纪 90 年代以后，张艺谋开始启用巩俐之外的其他演员并逐渐培养了一种更柔和的摄影和场面调度风格。他 1998 年执导的作品《一个都不能少》(Not One Less) 是关于一个在中国小山村教书的年轻女孩的故事(图 21.3b)，影片启用了非专业演员并且是以纪录片的形式拍摄的，这种拍摄风格他曾经在《秋菊打官司》中尝试过，有时利用隐



图 21.3 a 和 b a.《菊豆》，中国，1994，张艺谋；巩俐。b.《一个都不能少》，1999，张艺谋；魏敏芝

藏的摄像机拍摄。《一个都不能少》为他赢得了第 56 届威尼斯电影节金狮奖。

这一次尝试后，张艺谋挖掘了另一位年轻的女演员——章子怡，章子怡经常在张艺谋后来的作品中担任主演。张艺谋导演的“新女神”——章子怡第一次是在 1999 年的影片《我的父亲母亲》中饰演一名农村女孩，后来继续出现在 21 世纪张艺谋转而拍摄的非常流行但评价褒贬不一的中国香港风格武术史诗片中，如 2002 年的影片《英雄》(Hero) 和 2004 年的《十面埋伏》(The House of Hying Daggers)。

随着 20 世纪 ends 的结束，中国大陆出现了一批新兴电影导演。由于这批导演在北京电影学院的毕业时间比第五代导演晚几年，因此被称为第六代导演。他们抛弃了陈凯歌、张艺谋等第五代导演的华丽画意摄影方式以及有关历史的修正主义的风格，开始以一种低沉的真实电影手法研究中国人生活的现实状况。有些导演被中国香港电影导演王家卫 (Wong Kar-Wai, 他的作品将在下一部分介绍) 的作品所吸引。在王家卫的引领下，这些导演开始制作研究社会混乱状态的影片。著名的第六代导演天才包括娄烨 (Lou Ye, 《苏州河》(Souzhou River, 2000))、姜文 (Jiang Wen, 《鬼子来了》(Devils on the Doorstep, 2000)) 以及张扬 (Zhang Yang, 《昨天》(Quitting, 2001))。这批导演中最著名的是王小帅 (Wang Xiaoshuai) 和贾樟柯 (Jia Zhang ke)。

王小帅开始自己的职业生涯是从几部低成本的地下作品开始的。但是他在 2001 年拍摄影片《十七岁的单车》(Beijing Bicycle) 时有所突破，该片受到人们的广泛赞誉。很多第六代导演的影片都讲述单纯的农村青年必须在中国急速发展的大城市中谋生的故事。《十七岁的单车》也是其中的一部。影片的舞台场景设计对北京的现代摩天大厦 (图 21.4a) 与旧城市的蜿蜒小巷 (被称为胡同) 进行了强烈的对比。片中没有好莱坞风格的汽车追逐，在胡同中进行的自行车追赶成为影片的高潮部分 (图 21.4b)。继此片的成功之后，王小帅开始尝试更低沉的风格并获得了批判性的称赞，但没有产生很好的票房收入。其中最著名的是 2005 年上映的《青红》(Shanghai Dreams) 和 2007 年上映的《左右》(In Love We Trust)。

另一位新兴第六代导演贾樟柯制作了一批更激进的影片。从他的第二部作品《站台》

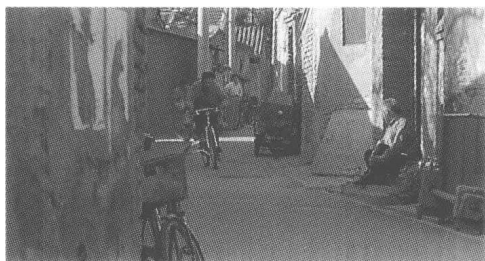


图 21.4a 和 b 《十七岁的单车》，中国，2001，王小帅

(Platform, 2000) 在国际电影节上受欢迎开始, 贾樟柯稳定地制作了一系列影片, 反映了在中国发生巨大变化过程中被忽视的人们大显身手的故事。受到日本导演小津安二郎和中国台湾导演侯孝贤 (Hou Hsiao-hsien, 他的作品将在本章后面介绍) 的影响, 这位年轻的中国电影导演形成了一种持久取景来显示生活本来面目的风格。他曾经这样说: “我最喜欢持久取景的拍摄手法, 它不但能够保持实时性, 而且可以保持时间的完整性。” 贾樟柯真实的拍摄风格与后现代主义对通过自己在表演和角色饰演上的参与塑造个体的方式相一致。

贾樟柯 2004 年的作品《世界》(The World) 也形成了表现的主题, 这是他第一部由政府出资的作品, 影片是在北京世界公园拍摄的。贾樟柯的广角镜头很好地利用了这种古怪的超现实环境, 很多场景都以旅行者在熟悉的标志物 (如泰姬陵 (Taj Mahal)、埃菲尔铁塔 (Eiffel Tower) 和比萨斜塔 (Leaning Tower of Pisa)) 前摆出引人注目的姿势为特色, 使人看起来好像他们正在游览真实的景点 (如 21.5)。很多年轻的外地人都被公园以拉斯维加斯风格表演的迪士尼版动画神奇的幻影所迷住。穿着艳丽的服装, 表演者围绕舞台行进。这些有抱负的年轻乐观主义者怀有世界大同主义梦想, 而这种梦想则与公园本身一样都是不现实的。他们的梦想与每天必须面对的残酷生活交织在一起。

2006 年, 贾樟柯在他的作品《三峡好人》(Still Life) 中抛弃了对表演的单一关注, 讲述了受到中国巨大的长江三峡项目影响的一个普通人的生活。但是他在情节中加入了一点后现代主义的元素, 如一个聪明的企业家预见了一个甚至能容得下宇宙飞船的巨大水坝的后续措施。当他说话时, 他用魔法召唤的假想宇宙飞船就出现在了银幕上 (一个粗糙的卡通) ——与对毁灭的生活的现实渲染形成鲜明对比。影片在威尼斯电影节上赢得了很高的荣誉。



图 21.5 《世界》, 中国, 2004, 贾樟柯。

随着新千年的到来，中国加入世界贸易组织（WTO）标志着中国电影市场对西方的开放。好莱坞电影大亨都对这个拥有 13 亿人口的国家潜在市场垂涎三尺。中国的票房收入在 2003 年到 2008 年间每年以 25% 的速度递增。虽然好莱坞作品迅速取得其中近一半的比例，但是中国却通过限制每年进口外国影片的数量为 20 部以及鼓励国产影片的方式为中国自己制作的影片保留了一部分票房。中国电影作品从 2002 年的 100 部攀升为 2007 年的 402 部，成为继美国和印度之后世界上第三大电影制作国。受中国台湾电影导演李安（Ang Lee）2001 年的影片《卧虎藏龙》（Crouching Tiger, Hidden Dragon）巨额票房收入的影响，第五代杰出导演张艺谋及陈凯歌也开始创作情节虚构、画面华丽的历史题材影片，包括《十面埋伏》（张艺谋，2004）、《满城尽带黄金甲》（Curse of the Golden Flower，张艺谋，2006）、《无极》（The Promise，陈凯歌，2005）以及《梅兰芳》（Mei LanFang，陈凯歌，2008）。如果说这种华而不实的戏剧性场面破坏了这些电影导演在评论家眼里的可信度，但也正是这些影片使创作者成为中国新市场经济的主要受益人。好莱坞一直试图以联合制片人的身份参加中国一些新的巨资影片制作，但是很明显中国打算占据引导本国影片未来的主导地位。

21.2 中国香港

与中国大陆严格控制电影制作形成鲜明对比的是中国香港电影工业的宽松环境。香港影片一般都按照严格的时间表以极快的速度进行拍摄。在 20 世纪 90 年代早期的巅峰时期，香港电影工业一年可以发行 230 部电影。到了 20 世纪 90 年代中期，由于担心 1997 年香港回归所带来的政策上的不确定，香港影片制作经历了一段短期的停滞，但是当中国政府给予特区广泛的自主权时，人们的担忧迅速得到缓解。因此，到 2002 年时香港电影工业已经出现全面反弹，2002 年发行了 133 部影片。所有这些香港作品现在都可以不受配额限制在中国大陆上映，当然它们还是要通过中国审查机构的许可。随着新世纪的到来以及“一国两制”政策的确立，中国香港 - 大陆合作模式变得越来越盛行。例如，2007 年这种作品就有 22 部，而全部由香港独立投资的作品总共有 28 部。香港电影的主要类型包括武术类型片、无厘头喜剧、警匪片以及隐晦的色情片等。为了满足讲普通话和讲粤语的两种观众的需要，事实上所有影片都配有中文字幕。香港电影大部分在亚洲销售，但是在 20 世纪 70 年代和 80 年代，香港影片的风格通过两位具有全球吸引力

的明星而赢得了国际声望，他们分别是李小龙（Bruce Lee）和成龙（Jackie Chan）。这两位明星都精通武术，他们主演的电影充分利用电影特技（如快动作摄影和动画编辑）来创造视觉上一系列非常优美和引人入胜的夸张效果。李小龙主演了一系列非常吸引人的动作片，1973年由好莱坞出资的影片《猛龙过江》（Enter the Dragon）使他达到了事业的高峰，该片是李小龙去世前拍摄的最后作品。而成龙则将武术和喜剧巧妙地结合在一起。持久的脸部特写镜头能够让他表演出爱耍鬼把戏但富有同情心的喜剧角色，观众可以在他的影片（如1978年袁和平（Woo-ping Yuen）拍摄的《醉拳大师》（Drunken Master））中看到这种风格。

在1975年的戛纳电影节上，中国香港影片《侠女》（A Touch of Zen）获得了电影节最高奖。该片由导演胡金铨（King Hu）执导，影片长达3个小时，将佛教的教义添加到了武术中。由胡金铨导演并于1979年在爱丁堡上映的影片《山中传奇》（Legend of the Mountain）和《空中灵雨》（Raining in the Mountains）基于中国古代的传奇故事，同时融入了优美的视觉效果、深奥的哲学理念以及芭蕾舞一般的打斗场景。近来中国香港电影行业的主要导演徐克（Tsui Hark）通过一系列情节令人费解的快节奏“电影香江”作品而闻名于世，如1986年的影片《刀马旦》（Peking Opera Blues）。中国香港电影学者斯蒂汶·焦（Steven Jao）将徐克的风格称作“速度上的民族主义（nationalism on speed）”。

导演吴宇森（John Woo）可以说是中国香港的动作片专家，他在具有强烈视觉张力的超形式化动作序列中展示公式化的武术元素和枪战场面，而且影片中充满特效制作的杂技表演以及优秀的剪辑。在《英雄本色》（A Better Tomorrow, 1986）、《喋血双雄》（The Killer, 1989，图21.6）和《辣手神探》（Hard-Boiled, 1992）等影片中，吴宇森利用华丽的视觉效果对常规好莱坞重案组元素进行润色，这通常依赖于千变万化的灯光以及易碎玻璃制造的反射图案。例如，《喋血双雄》是从周润发（吴宇森影片常用的男主角，在该片中饰演一个职业杀手）进入一个由数千盏灯照明的教堂的场景开始的。下一个场景是他正在进行一场激烈的枪战，这一场景好像有无数窗子和镜子被打碎，从而在打斗过程中产生一阵迅疾的光。在某一时刻，这个疲倦的职业杀手对他的一个朋友说他在教堂中寻求安慰从而得到安宁，吴宇森创造了世界上明显缺少的一种品质。

与擅长拍动作片的吴宇森不同的是，导演许鞍华（Ann Hui）制作各种类型的影片。她的第一部影片《疯劫》（The Secret, 1979）是一部惊悚片；接下来的一部作品《撞到正》（The Spooky Bunch, 1980）是一部喜剧片。继这些商业上非常成功的作品之后，许鞍华在1982年又创作了影片《投奔怒海》，该片尖刻地描写了越南南部难民的生活，影

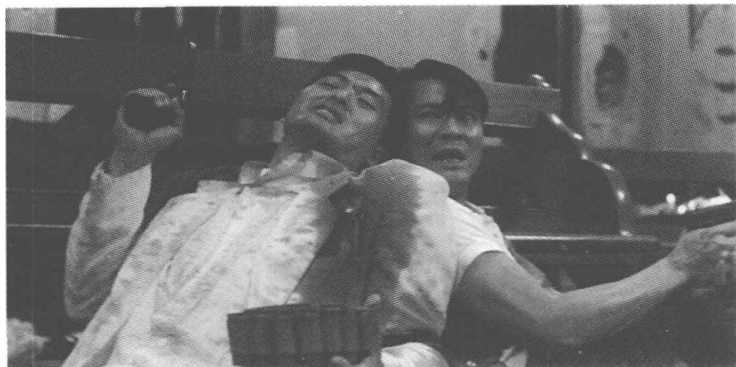


图 21.6 《喋血双雄》，中国香港，1989，吴宇森；周润发和李修贤

片拍摄于中国（图 21.7a）。1990 年许鞍华创作了《客途秋恨》（*Song of the Exile*），该片是一部半自传性的影片，探究一个受英国教育的中国香港女孩和她的日本母亲之间情感和文化上的差异。《上海假期》（*My American Grandson*, 1991）是一部中国台湾的作品，主要讲述一个中美混血儿童在夏天来上海拜访祖父的故事。1996 年，许鞍华创作了另一部成功的电影《女人四十》（*Summer Snow*），该剧是关于一个中年女性必须照顾一个患有老年痴呆症的公公的故事。

许鞍华的学生关锦鹏（Stanley Kwan）也以多才多艺而著称。他的第一部引起国际关注的影片是 1987 年上映的《胭脂扣》（*Rouge*），该片讲述了一个具有讽刺意味的鬼故事。接下来关锦鹏在 1991 年创作了《阮玲玉》（*Center Stage*），这是一部关于中国传奇性电影明星阮玲玉的名人传记影片（图 21.7b）。《阮玲玉》是他最受观众欢迎的影片，这是一部对旧电影片段、采访和虚构镜头进行“布莱希特”拼接的影片。张曼玉（Maggie Cheung）担任主角并由于片中表演而在柏林电影节赢得了最佳女演员大奖。

影片《阮玲玉》标志着诞生于 20 世纪 90 年代的后现代主义风格在中国香港电影制作中确立起来。这一点在王家卫（Wong Kar-Wai）的作品中表现得最为显著。由于美国电影导演昆汀·塔伦蒂诺的努力，这位不寻常的中国香港导演取得了相当大的国际名望，很多评论员都把他称为当代电影制作舞台上最重要的人物之一。王家卫对年轻一代电影导演的影响是非常深刻的。他执导的影片《重庆森林》（*Chungking Express*）讲述两个年轻的警探接受失败的爱情的两段故事。其中一个警察爱上了一个神秘的女毒贩（由被称为“亚洲女神”的演员林青霞（Brigitte Lin）饰演），她是受到美国独立影片《女煞葛洛莉》（*Gloria*）中吉娜·罗兰兹（Gena Rowlands，约翰·卡萨维兹（John Cassavetes）执导）这一人物启发而设定的一个角色。另一个警探被一个快餐店工人追求，由中国香港流行歌手王菲（Faye Wong）饰演。与王家卫其他作品相似的是，《重庆森林》所关注的人物使人想起美国的“B”影片。王家卫的电影充满了对美国流行文化的参考，增加了没有内

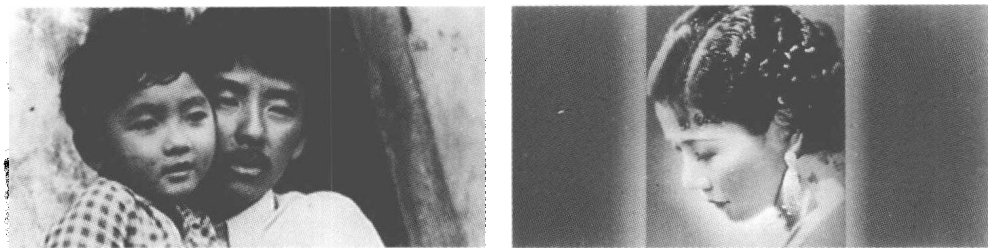


图 21.7 a 和 b a.《投奔怒海》，中国，1982，许鞍华；b.《阮玲玉》中国，1991，关锦鹏

容的好莱坞感觉。他尖锐的风格给人留下一种最新的黑色电影的印象，以灯光很暗的城市夜景为特色，有时伴随低沉的画外音叙述。跳动的手持摄影机拍摄、慢动作和静态摄影、闪光灯效果编辑、频繁地切换视角、突然的时间转移以及缺乏远景共同构成了影片的外表，使观众失去平衡但又保持完全清醒。

王家卫继影片《重庆森林》后在 1995 年和 1997 年分别创作了《堕落天使》(Fallen Angels) 和《春光乍泄》(Happy Together)，并凭借《春光乍泄》赢得了戛纳电影节最佳导演奖。《春光乍泄》讲述的是两个同性恋男人陷入一场毁灭性的虐待与被虐待关系的故事，以现代化的布宜诺斯艾利斯为背景，反映了导演对拉丁美洲小说家的喜爱，如玛钮尔·普伊格 (Manuel Puig) 和朱里奥·科塔萨尔 (Julio Cortazar)。

2000 年，王家卫的影片《花样年华》(In the Mood for Love) 开始转向更传统的爱情主题，表现一种怀旧版的对爱情的渴望，王家卫在该片中收敛了自己的风格以达到一种优雅和克制的气氛。当他在制作这部电影时曾经这样说道：“太多其他导演近年来都在模仿王家卫，因此我不得不制作一些不同的东西出来。”

影片《花样年华》的故事围绕着 20 世纪 60 年代一批居住在香港的上海难民展开，主要讲述两个邻居——陈太太 (张曼玉饰) 和何先生 (梁朝伟饰) 的故事。他们发现自己各自的配偶都有外遇，彼此有好感又不愿先向对方表达爱慕之情。最终，出于对责任的信念，他们的感情陷入僵局并最终分手。一段时间之后，何先生来到柬埔寨的吴哥窟并将自己的爱情秘密埋进这片古代废墟的一个树洞里。

使爱人分开的令人窒息的约定萦绕在影片限定的空间和狭窄的门道中 (图 21.8a)。随着陈太太和何先生饰演的人物变得越来越不自然，王家卫用了一段很长的全景慢镜头聚焦在一个三向镜中出现的每个人物的多次反射 (图 21.8b)。好像这种弯曲和间接的方式正在分割他们的个性。他们已经失去了使自己而不是使别人快乐的能力，而且也不能够按照自己的欲望行动。就这样他们最终错过了自己的爱情。

王家卫的影片几乎都沉浸在 20 世纪 60 年代的氛围中，从张曼玉穿着的高领旗袍



图 21.8a-d 《花样年华》，中国香港，2000，王家卫；a. 张曼玉和潘迪华；b. 梁朝伟；c. 张曼玉；d. 吴哥窟

(图 21.8c) 到收音机和声带上播放的流行音乐。与中国香港文化本身类似，影片的音乐是东西方的混合作品，取自中国、日本、西方经典和美国流行音乐（情人之间令人窒息的欲望不断地由声带上纳京高（Nat King Cole）的歌声所激起）。与片中的情侣一样，香港本身此时也被认为处于悬浮状态。对于这些来香港的上海移民来说，生存空间总是有限的。

影片《花样年华》最深层的意义是对怀旧之情的探究。影片的最后一个场景在吴哥窟暗示着所有文明与所有个人一样，都处于一种追悼永远逝去的过去的永恒状态（图 21.8d）。影片的开始部分，在何先生进行个人的渴望和遗憾仪式之前，我们看到关于戴高乐（Charles de Gaulle）的新闻视频，他于 1966 年最后一次访问柬埔寨并宣布柬埔寨从殖民地到自由民族的转变——一种变化，但也是一种损失。废墟表示一种更悲惨和不能挽回的损失，它们的美丽很大程度上存在于它们所暗示的贫乏。王家卫的影片最后是关于事件所带来的不可避免的损失：失去爱人、失去家园以及失去文化。

21.3 中国台湾

在中国台湾，有关电影的禁令于1987年被撤销，这使得原来被禁止的关于该岛屿历史的影片可以上映并且可以和中國大陸合作制片。虽然中国台湾的影片在国际电影节上获得众多荣誉，但是在美国却没有受到广泛欢迎。受到占主导地位的本土主义的美学影响，中国台湾的影片通常强调台湾的历史和传统的中国式方法，其中很多影片对于西方观众来说都有点令人生畏。

由侯孝贤（Hou Hsiao-hsien）执导的影片《悲情城市》（A City of Sadness, 1988）在威尼斯电影节上获得金狮奖，这是中国台湾第一部在国际上取得艺术性成就的影片，同时在省内也取得了很好的商业成绩。侯孝贤接下来拍摄了一系列以本土主义为导向的关于中国台湾和中国历史的影片，包括《戏梦人生》（The Puppetmaster, 1993）、《好男好女》（Good Men Good Women, 1995）、《南国再见，南国》（Goodbye, South, Goodbye, 1996）以及《海上花》（Flowers of Shanghai, 1998）。侯孝贤喜欢沉思的远景，他将摄像机与演员保持很远的距离，这样就使他的影片缺乏美国影迷所习惯的惹人注目的感觉。“我总会告诉摄影师‘向后拉！再分开点！’。”侯孝贤说。影片通常有不止一个惹人注目的中心，或者可能一个都没有。但是结局可能是非常感人的。

2001年拍摄的侯孝贤备受赞誉的影片《千禧曼波》（Millennium Mambo）主要通过研究迷失的一代台湾青年关注这个地区未来的问题。薇琪（vicky，舒淇饰）曾经是一个从事色情服务的酒吧女郎，与他懒惰的男友豪豪一起过着一种没有理想的生活，这一切使她变得非常消极。当另一个男人走进她的生活时，她发现自己陷于这两个情人之间，但是又缺乏在两人之间作出明确选择的决心。侯孝贤的长镜头风格在这里得到了巧妙的运用。例如，影片开头的场景显示薇琪一天晚上下班回来时与豪豪在一起的家庭生活。7分钟的场景显示出豪豪是一个好色的人，同时影片的画外音描写了豪豪如何哄骗薇琪错过了高中毕业考试。当我们注意到这一



图 21.9 《千禧曼波》，中国台湾，2001，侯孝贤；舒淇和段钧豪

信息时，摄像机的镜头突出了豪豪对他女朋友进行的强迫性抚摸以及她对他的愤怒之情（图 21.9）。

《千禧曼波》是一部法国和中国台湾合作拍摄的影片，侯孝贤在 2005 年制作了另一部合作影片《最好的时光》（Three Times）。2007 年侯孝贤在法国制作了影片《红气球的旅行》（The Flight of the Red Balloon），该片是对一部经典法国短片的翻拍，由法国巨星朱丽叶·比诺什（Juliette Binoche）主演。

除担任导演之外，侯孝贤自己也参与影片演出。他主演了 1985 年上映的影片《青梅竹马》（Taipei Story），该片是他的同事——台湾电影导演杨德昌（Edward Yang）的创新作品。杨德昌是土生土长的中国台湾人，但却在美国接受的本科教育（佛罗里达州州立大学（Florida State University）和南加州大学（University of Southern California））。与侯孝贤相同的是，杨德昌也走本土主义路线，制作了一系列客观研究台湾文化的作品。《青梅竹马》中的一个人物曾经这样评论道：“西方文明的未来就在这里。”然而与侯孝贤所不同的是，杨德昌将影片的情节设定在现在，而不是过去。虽然他曾经被比喻为安东尼奥尼，但是他的影片缺乏这位意大利导演所具有的有复杂心理的中心人物的特征。杨德昌喜欢让影片包含多个人物（他的活动方式表面上看来可能动机不明确）且将他们巧妙地编织在一起构成多条情节主线。他最著名的影片《恐怖分子》（The Terrorizer, 1986）讲述了 3 对现代台湾夫妇的行动以及他们与警探之间互动的故事。片长 4 个小时的影片《牯岭街少年杀人事件》（A Brighter Summer Day, 1991）的故事发生在 20 世纪 60 年代早期的台湾，主要讲述对中国大陆生活没有记忆并且违背父母期望、倾向于犯罪的十几岁少年的故事。该片的大部分角色由非专业演员担当，是根据一个 14 岁女孩被一个高中男生杀害的真实事件改编的。在 2000 年，杨德昌创作了影片《一一》（Yi yi），该片是一部复杂的家庭剧，在戛纳电影节上赢得了最佳导演奖。影片充满巧妙的幽默，其中一些集中在一个小男孩身上，他的堂哥在一次婚礼拍照中掐他的后脑勺从而惹怒了他（图 21.10a）。后来在影片中这个男孩开始自己拍照。他擅长拍摄人们的背影，当他把照片发给拍摄对象时这样解释道：“这是你自己看不到的



图 21.10a 和 b 《一一》，中国台湾，2000，杨德昌

部分。”(图 21.10b)

如果说侯孝贤和杨德昌代表了一种依赖于文化特性的电影制作风格,那么年轻的中国台湾电影导演天才蔡明亮(Tsai Ming-liang)则引进了一种更为个人甚至私人的模式。出生于马来西亚的蔡明亮目前在中国台湾发展。他的大部分影片都是在自己的寓所中拍摄的,反复启用大批特定的演员。这些影片的视觉风格具有简单抽象派艺术的特点:运用静止的摄像机支配长镜头,场景没有太大变化,几乎没有对话。整个基调在社会的反常状态中结合了巧妙的幽默——更像是一部米开朗基罗·安东尼奥尼的影片与雅克·塔蒂的影片的结合体。大多数情况下,主要人物都是李康生(Lee Kang-Sheng)饰演的小康(Hsiao Kang),他通常被看成是导演本人的化身。蔡明亮最著名的电影《你那边几点》(What Time Is It There?)讲述了小康一天的日程。小康是一个在台湾卖手表的人,他把时钟卖给了即将去巴黎的年轻女人陈湘琪(Shiang-Chyi)。我们断断续续地看到陈湘琪在巴黎的经历,同时我们看到小康将他能在台北找到的所有时钟都调成了巴黎时间。批评家托尼·雷恩斯(Tony Rayns)曾经指出,影片的时间主题暗示了中心思想,如我们看到小康看弗朗索瓦·特吕弗的“新浪潮”经典影片《四百击》中14岁的尚·皮耶·李奥(Jean-Pierre Leaud)时(图 21.11a)。不久后陈湘琪在巴黎的一个墓地中遇到了“真正的”尚·皮耶·李奥(现在已经是一个老头)(图 21.11b)。时间对待这名偶像演员有自己的方式,而时间却总是和我们在一起。时间最终会保证墓地将成为他永久的家。与蔡明亮的所有影片一样,《你那边几点》的结局是令人费解的,但是对于那些喜欢慢节奏和古怪的先占之见的人来说,影片倒是可以起到很好的催眠作用。

李安(Ang Lee)代表了一种更西方化而且更容易被理解的中国台湾电影,他的兴趣从最初的中国主题转移到了西方主题,然后又转移回来。李安尤其擅长用轻松幽默的手法描写自恋的人,揭示他们古怪举动和弱点的同时而不会使观众失去对角色的同情心。他的第二部影片《喜宴》(The Wedding Banquet, 1993)描写了一名生活在纽约的

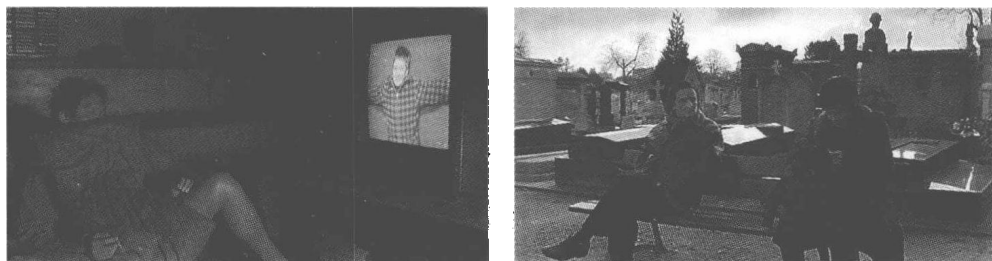


图 21.11 a 和 b 《你那边几点》, 中国台湾, 2001, 蔡明亮。a. 李康生在看《四百击》中年轻的尚·皮耶·李奥; b. 尚·皮耶·李奥和陈湘琪



图 21.12 《卧虎藏龙》，
中国台湾，2000，李
安；章子怡

中国台湾同性恋男人必须向保守的父母隐瞒自己与情人之间的关系，并忍受由此带来的痛苦。有一个情节使人想起了流行的法国滑稽戏《鸟笼》(The Birdcage)：这对台湾父母为他们的儿子安排了一桩婚事，3 个年轻人必须进行一场精心设计的字谜游戏以防止事情暴露。李安继这一成功之作后接着在 1994 年拍摄了一部同样吸引人的喜剧电影《饮食男女》(Eat, Drink, Man, Woman)，这次他把故事的背景设在中国台湾。影片讲述的是一个杰出的台湾大厨和 3 个待嫁女儿之间关系的故事。近年来，李安一直在致力于制作好莱坞影片，如 1995 年与艾玛·汤普森 (Emma Thompson) 和凯特·温斯莱特 (Kate Winslet) 合作的影片《理智与情感》(Sense and Sensibility)，以及 1997 年与西格妮·韦弗 (Sigourney Weaver) 和凯文·克莱恩 (Kevin Kline) 合作的《冰风暴》(Ice Storm)。2000 年，他回到中国大陆并制作了影片《卧虎藏龙》(Crouching Tiger, Hidden Dragon, 图 21.12)，该片是一部具有女权主义色彩的轻松愉快的武打片，同时赢得了很多奥斯卡奖项，并在美国成为最流行的外国影片。2007 年他再次回到中国大陆制作了由多国投资拍摄的影片《色戒》(Lust, Caution)，这是一部描述第二次世界大战期间在上海发生的性和权力之间的战争，片中有很大胆的色情描写。

如果李安的经历是一种引导，那么全球化在今后会将中国 3 个区域的影片拉得更近。作为一名曾经在中国台湾、美国和中国大陆工作过的电影导演，李安是一个真正的国际人物。然而，如果我们根据目前的发展来判断，逐渐增强的全球化不需要创建一种同类的电影文化，这样将抹煞亚洲艺术的神圣传统。但恰恰相反，我们在中国影片中经常看到的是一种混合化的审美：美国式流行文化的引入、好莱坞的叙事技巧和拉丁美洲的后现代主义——所有这些与中国传统的主题和技术相结合。因此在中国 3 个区域联合的同时，它们也正在与世界其他地方彼此融合。

这一时期主要的电影作品

中国大陆

1964

《舞台姐妹》(谢晋)

1984

《一个和八个》(张军钊)

《黄土地》(陈凯歌)

1986

《大阅兵》(The Big Parade, 陈凯歌)

《黑炮事件》(The Black Cannon Incident, 黄建新)

1987

《盗马贼》(田壮壮)

1988

《孩子王》(陈凯歌)

《红高粱》(张艺谋)

1990

《菊豆》(张艺谋)

1991

《边走边唱》(Life on a String, 陈凯歌)

《大红灯笼高高挂》(张艺谋)

1992

《霸王别姬》(陈凯歌)

《秋菊打官司》(张艺谋)

1995

《摇啊摇，摇到外婆桥》(张艺谋)

1999

《一个都不能少》(张艺谋)

《我的父亲母亲》(The Road Home, 张艺谋)

《洗澡》(Shower, 张杨)

2000

《鬼子来了》(姜文)

《站台》(贾樟柯)

《苏州河》(娄烨)

2001

《十七岁的单车》(王小帅)

《昨天》(张杨)

2002

《英雄》(张艺谋)

《小城之春》(Springtime in a Small Town, 田壮壮)

《任逍遥》(Unknown Pleasures, 贾樟柯)

2003

《紫蝴蝶》(Purple Butterfly, 娄烨)

2004

《十面埋伏》(张艺谋)

《世界》(贾樟柯)

2005

《青红》(王小帅)

《三峡好人》(贾樟柯)

2006

《图雅的婚事》(Turya's Marriage, 王全安)

2007

《左右》(王小帅)

2008

《二十四城记》(24 City, 贾樟柯)

中国香港

1975

《侠女》(胡金铨)

1982

《投奔怒海》(许鞍华)

1986

《英雄本色》(吴宇森)

1987

《胭脂扣》(关锦鹏)

1989

《喋血双雄》(吴宇森)

1990

《客途秋恨》(许鞍华)

1991

《阮玲玉》(关锦鹏)

《阿飞正传》(Days of Being Wild, 王家卫)

1992

《辣手神探》(吴宇森)

1994

《东邪西毒》(Ashes of Time, 王家卫)

《重庆森林》(王家卫)

1995

《刀》(The Blade, 徐克)

《堕落天使》(王家卫)

1997

《春光乍泄》(王家卫)

2000

《花样年华》(王家卫)

2001

《蓝宇》(Lan Yu, 关锦鹏)

《少林足球》(Shaolin Soccer, 周星驰)

2004

《2046》(王家卫)

《功夫》(Kung Fu Hustle, 周星驰)

2005

《黑社会》(Election, 杜琪峰)

2006

《黑社会Ⅱ：以和为贵》(Triad Election, 杜琪峰)

《放逐》(Exiled, 杜琪峰)

《姨妈的后现代生活》(The Postmodern Life of My Aunt, 许鞍华)

2007

《神探》(Nad Detective, 杜琪峰和王家卫)

中国台湾

1985

《青梅竹马》(杨德昌)

《童年往事》(A Time to Live and a Time to Die, 侯孝贤)

1986

《恐怖分子》(杨德昌)

1988

《悲情城市》(侯孝贤)

1991

《牯岭街少年杀人事件》(杨德昌)

1993

《戏梦人生》(侯孝贤)

《喜宴》(李安)

1994

《饮食男女》(李安)

1996

《南国再见，南国》(侯孝贤)

《爱情万岁》(Vive L' Amour, 蔡明亮)

1997

《河流》(River, 蔡明亮)

1998

《海上花》(侯孝贤)

《洞》(The Hole, 蔡明亮)

2000

《卧虎藏龙》(李安)

《一一》(杨德昌)

2001

《千禧曼波》(侯孝贤)

《你那边几点》(蔡明亮)

2003

《不散》(Good Bye, Dragon Inn, 蔡明亮)

2005

《最好的时光》(侯孝贤)

2006

《黑眼圈》(I Don't Want to Sleep Alone, 蔡明亮)

2007

《色戒》(李安)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

- 1976 中国香港国际电影节开幕
- 1982 中国大陆第一次参加戛纳电影节
- 1982 第五代电影导演从北京电影学院毕业

政治

- 1949 毛泽东宣布中华人民共和国成立
- 1976 毛泽东去世
- 1979 中国与美国建立外交关系
- 1997 香港回到祖国怀抱
- 2003 全国人民代表大会选举胡锦涛为国家主席
- 2003 中国大陆和中国香港遭受“非典”病毒的侵袭
- 2008 中国四川发生大地震，数万人遇难

科学和技术

- 2003 中国第一艘载人航天飞船发射成功，杨利伟成为中国第一位进入太空的宇航员
- 2005 两名中国宇航员在神舟六号航天舱内环绕地球飞行
- 2007 中国发射第一个月球探测器

艺术、体育和娱乐

- 1983 20 世纪传统化大师张大千在中国台湾去世
- 1985 北京青年美术家协会成立“新浪潮（New Wave）”，提倡独立于官方意识形态的艺术自由
- 2006 阎连科把河南省一个村庄感染艾滋病毒的卖血丑闻改编成小说《丁庄梦》（Dream of Ding Village）
- 2008 北京主办第 29 届夏季奥运会

第 22 章

拉丁美洲：具有热带节拍的进步性政治电影

1959—

大部分拉丁美洲的电影导演都有很强的政治责任感，反抗军事和法西斯统治精英以及已经长期统治这些国家大部分事务的残酷殖民主义政策。与其他第三世界的导演（如印度的沙提阿耶特·雷（Satyajit Ray），所不同的是，从历史角度来看，拉丁美洲的电影导演是在为本国观众而不是在为国际电影节制作影片的。虽然这些电影导演中的大部分都出身上流社会，但是他们的理想是拍摄国内的农民和城市中的穷人，从而引起社会关注并最终改善底层民众的生活条件。“事实证明，非常遗憾的是，电影院拒绝这种影片。”运动的领导者之一阿根廷电影导演费南多·柏利（Fernando Birri）曾经这样写道：“因为影片表现的是事实真相而不是我们所希望发生的事情。”虽然每个拉丁美洲国家都有自己独特的电影文化，但是公共遗产以及大量的多文化交融机会使拉丁美洲产生了一套共有的原则和价值。所有拉丁美洲电影运动都是建立在与其他艺术共同的审美基础之上的。西班牙绘画和雕刻艺术中非常突出的超现实主义风格也渗透到了这一“新世界”里。与此同时，这些国家也向其中添加自己的所谓“魔幻现实主义（magic realism）”烙印。依靠这些养分，拉丁美洲创造出了一种文化传统，这种文化传统经证实是后现代主义者叙述研究的一种主要源泉。博尔赫斯（José Luis Borges）、卡洛斯·富安蒂斯（Carlos Fuentes）、加西亚·马尔克斯（Gabriel García Márquez）等人的作品都受此传统影响。这些作品的人物、风格和结构都充满幻觉、空想、迷宫一样的神秘以及意外的转移，这些



图 22.1 《秃鹰之血》，玻利维亚，1969，乔格·桑吉雷斯

作品已经成为后现代主义美学的完美示例。

起源于意大利新现实主义的准则是很多拉丁美洲电影导演的追求——尤其是由于其中某些导演曾经在意大利罗马电影实验中心（Centro Sperimentale）的纪录片电影学院培训过。其他拉丁美洲导演在位于阿根廷圣达菲（Santa Fé）的圣达菲纪录片学院（La Escuela Documental de Santa Fé）学习，该学院由意大利电影实验中心的毕业生费南多·柏利于 20 世纪 50 年代建立。在新现实主义式的现场拍摄、使用非专业演员、关注下层阶级生活方式、语音和方言等原则的基础上，拉丁美洲添加了他们自己的狂欢式特色——一种被称为“热带主义（tropicalism）”的风格，其由超现实主义的语言、栩栩如生的色彩、浮华的画面以及劲爆的音乐构成。他们喜欢的主题包括当代社会和政治问题（例如玻利维亚导演乔格·桑吉雷斯（Jorge Sanjinés）1969 年制作的影片《秃鹰之血》（Blood of the Condor），该片是关于美国和平军团（American Peace Corps）尝试给玻利维亚印第安女人消毒的故事，图 22.1）以及历史故事，尤其是那些涉及奴隶制的故事（如巴西导演卡洛斯·戴格斯（Carlos Diegues）1964 年制作的影片《冈加祖巴》（Ganga Zumba）和古巴导演瑟吉欧·吉拉尔（Sergio Gilal）1973 年制作的影片《另一个弗朗西斯科》（The Other Francisco））。在很多拉丁美洲电影导演受政治压迫被驱逐出国之后，流亡影片（智利电影导演米盖尔·里廷（Miguel Littiri）1975 年制作的影片《玛茹西娅的来信》（Letters from Marusia）以及阿根廷电影导演费尔南多·索拉纳斯（Fernando Solanas）1985 年制作的影片《探戈，加德尔的放逐》（Tangos: The Exile of Gardel））成为另一种受欢迎的作品。

1954 年在阿根廷的蒙得维的亚（Montevideo）设立了一个电影节，用来为当地导演提供一个展示作品的场所以及一个进行思想交流的论坛。1958 年该电影节授予英国纪录片创始人约翰·格里尔逊（John Grierson）荣誉。电影节吸引了整个南美洲电影导演界的参与，包括费南多·柏利（他放映了集体制作的纪录片《顽皮狗的冒险旅程》（Throw Me

a Dime))以及巴西导演纳尔逊·佩雷拉·多斯·桑托斯(Nelson Pereira dos Santos, 放映了他的新现实主义科幻影片《里约北区》(Rio, North Zone))。1967年在智利的比尼亚德尔马(Viña del Mar)举行了另一场大批拉丁美洲国家电影导演的聚会。新电影运动(Nuevo Cinema Latinamericano)的名称正是从这场聚会中诞生的,用以指代新出现的运动。

20世纪60年代,阿根廷的另一组政治性电影导演成立了一个称作“解放电影小组(Grupo Cine Liberación, GCL)”的独立合作组织。它的宣言是“迈向第三世界电影(Toward a Third Cinema)”,提倡“制片上独立、政治上激进、语言上具实验性”的电影制作风格。这群导演还提倡集体电影著作权以及将观众参与的政治性讨论作为影片体验的一部分(宣言将前两种电影定义为好莱坞电影系统以及名导演电影;按照“解放电影小组”的原则制作的影片被称为第三世界影片)。“解放电影小组”的主要组织者是费尔南多·索拉纳斯,其主要作品是《燃火的时刻》(The Hour of the Furnaces, 1968, 与奥克塔维奥·戈提诺(Octavio Getino)联合制作)。这部大型纪录片(片长接近四个半小时)分为三个独立的部分:“殖民主义的暴力(Neo-Colonialism and Violence)”、“解放运动(An Act for Liberation)”、“暴力和解放(Violence and Liberation)。”第一部分分析了阿根廷的历史、地理、经济和社会。第二部分和第三部分的内容是在第一部分秘密放映后经过观众讨论得出的观点基础上形成的。由于影片的上映时间、宽阔的眼界、形式上的折中以及制作和发行环境等方面的因素,《燃火的时刻》被认为是整个“电影解放运动”期间制作出来的最有影响力的纪录片。随着1976年阿根廷军事管制的恢复,“解放电影小组”的影片不仅不能再被走私到国外,而且也不能在阿根廷国内上映,即使是秘密上映也不行,任何批判政府的行为都会受到严厉的惩罚。

22.1 古巴

在拉丁美洲电影传统中,古巴一直是很杰出的。电影这种艺术形式在古巴一直很受欢迎。而且,随着1959年社会主义革命的到来,古巴能够为南美洲邻国的左派独立电影导演提供灵感、鼓励和实际帮助。古巴人曾经反抗外国人(如美国人)的统治,同时也反抗古巴独裁者巴提斯塔政府(Fulgencio Batista)的统治。随着反美情绪的高涨,革命的胜利使古巴的电影工业发生了根本性的变化,最终致使其脱离了好莱坞电影。与1917

年十月革命后的前苏联或 1945 年后的东欧一样，古巴建立了一个政府机构来组织和管理所有电影的生产、销售和展览。古巴艺术与电影工业协会（Instituto Cubano del Artye Industria Cinematográficos, ICAIC）创建了一流的生产设备，并邀请捷克斯洛伐克电影导演培训古巴电影人。

与列宁对早期前苏联电影导演的建议一样，古巴电影导演也利用新闻短片和纪录片来满足新社会状态下人们的需要。创作这种非叙述性短片的领导人物是圣地亚哥·阿尔瓦雷斯（Santiago Alvarez），他创作了《L.B.J.》（1968）和《79 个春天》（79 Springtimes, 1969，关于越南领导人胡志明（Ho Chi Minh）的故事）等纪录片。这些影片通过讽刺和实验形式抨击美国暴力，对“经济不发达和人口稀少地区的人们为他们的人格尊严所作出的努力”进行了抒情描写，这些都使他成为政治游说艺术中的主要创新者。

古巴最著名的导演是托马斯·古蒂埃雷斯·阿莱亚（Tomás Gutiérrez Alea），他的作品《低度开发的回忆》（Memories of Underdevelopment, 1968）是古巴第一部得到国际认可的影片。与所有明显的宣传鼓动电影不同的是，《低度开发的回忆》以一种电影深度和情感上的超然，在现代主流电影世界的框架中描述了革命后古巴一个资产阶级知识分子的精神取向问题。阿莱亚的另一部影片《在某种程度上》（Up to a Point, 1983）讲述的是拉丁美洲长期存在的大男子主义传统引发的问题。标题取自他与真正的工人（他们大量出现在这部剧情片中）进行的一次简短采访。当一个年轻的黑人小伙子被问到男子主义的问题时笑着回答道：“哦，就这点来说，这些影片已经成功地改变了我的观点，在某种程度上说我确实已经改变了。”

很多古巴电影都讲述了大男子主义这一话题，主要关注女性面对的问题，包括温贝托·索拉斯（Humberto Solás）的《露西亚》（Lucía, 1968）和帕斯托·维加（Pastor Vega）的《特里莎的肖像》（Portrait of Teresa, 1979）。《这样或那样》（One Way or Another, 1977）是一部故事片和纪录片的混合影片，是一部让人非常难忘的古巴女权主



图 22.2 《这样或那样》，古巴，1977，莎拉·戈梅兹；犹兰达·古艾娜（Yolanda Cuéllar）和马里奥·贝纳维兹（Mario Balmaseda）

义作品（图 22.2）。该片由莎拉·戈梅兹（Sara Gómez）执导，导演在影片剪辑完成之前就去世了。影片的故事情节是围绕着一个年轻的理想主义社会工作者在教贫民窟孩子时，爱上一个努力改变邻近地区贫困生活方式的当地人而展开的。

阿莱亚 1994 年独立制作的影片《草莓与巧克力》（*Strawberry and Chocolate*）将性别问题带进了同性恋领域，对拉丁美洲的大男子主义提出了进一步的挑战。通过对古巴卡斯特罗时期盛行的男同性恋偏见进行批判，阿莱亚的影片还悼念了国家丧失的引以为荣的艺术传统。作为故事主要人物的大卫（David）是一名有政治理想的学生，受到一

个年长的同性恋导师迪亚高（Diego）的影响（图 22.3a），开始对他的年轻朋友进行古巴艺术和文化教育。迪亚高曾经带着大卫到哈瓦那（Havana）旅行，让他看到了残毁的历史遗迹，而这里曾经有着宏伟的建筑群（图 22.3b）。《草莓与巧克力》是阿莱亚对古巴历史辉煌艺术的挽歌，记载了国家杰出电影文化的衰退以及这个历史文化大国总体上的艺术衰退。在这部影片上映之后，古巴几乎就没有再产生过吸引国际注意力的影片了。



图 22.3a 和图 22.3b 《草莓与巧克力》，古巴，1994，托马斯·古蒂埃雷斯·阿莱亚；a. 弗拉迪米尔·克鲁斯和乔奇·佩鲁格里亚；b. 哈瓦那地区的历史残留建筑

22.2 巴西

在巴西，大约在古巴革命发生的同期出现了爱国主义高涨的现象。作为一种回应，由格劳贝·罗沙（Glauber Rocha）、内尔森·佩雷拉·多斯·桑托斯（《贫瘠的生活》（*Barren Lives*, 1963），图 22.4a）和鲁伊·格拉（Ruy Guerra）（《来复枪》（*The Guns*），1964）建立的一个合作组织制作了他们所谓的“新潮电影”（*Cinema Novo*）。非常讽刺的

是，他们首先是在巴西电影公司（Embrafilme）的支持下开始的。巴西电影公司是一家国营机构，20 世纪 60 年代由军事独裁政府设立，目的是通过电影歌颂现有政治制度，以将巴西推向国外。毫无疑问，“新潮电影”导演们的作品是完全不同的类型。但是他们以同样的方式获得资金。1990 年巴西电影公司的废除导致了巴西电影制作很大的退步，但是在 1994 年，政府另一个系统的建立使得电影行业得以复兴。

与古巴相比，“新潮电影”导演们为其他拉丁美洲电影导演在稳固的资本主义制度内独立工作提供了一种更实用的模型。这些导演专注于“悲惨主义（miserabilism）”的原则（使他们关注贫困和需要帮助的人），迅速从新现实主义纪录片类型的风格转向以生机勃勃的热带主义风格渲染的黑色政治寓言。罗沙是“新潮电影”的领导和代言人，他将这项运动称为“饥饿美学（aesthetics of hunger）”。该组织的另一个成员约奎姆·佩德罗·德·安德拉德（Joaquin Pedro de Andrade）在其 1969 年的作品《丛林怪兽》（Macunaima，一部关于同类相食的狂欢化传说，图 22.4b）中，将这种对饥饿的隐喻加入到了逻辑结论中。“同类相食是经济不发达地区人们采取的一种典型的消费主义模式。”他后来解释道。

格劳贝·罗沙自己独立制作的影片，包括《太阳帝国里的上帝与魔鬼》（Black God, White Devil, 1964，图 22.5）和《安托尼奥之死》（Antônio das Morte, 1969），都是在巴西贫瘠的东北地区拍摄的，并且探究盗窃行为的神话传说根源以及极端贫穷所引发的神奇信仰。这些电影描绘了一个充满暴力和疯狂的世界，结合严肃自然主义和程式化的仪式，从而让人感觉既陌生又难以忘怀。在制作完《安托尼奥之死》之后，罗沙离开巴西到国外工作。他在欧洲和非洲制作的影片都试图处理第三世界的问题——不发达的情况以及新殖民主义的剥削，并分析通过政治活动带来激进社会变革的可能性。1976 年他回到巴西，1981 年去世。



图 22.4a 和图 22.4b a.《贫瘠的生活》，巴西，1963，内尔森·佩雷拉·多斯·桑托斯；b.《丛林怪兽》，巴西，1969，约奎姆·佩德罗·德·安德拉德；戈兰德·奥特洛（Grande Otelo）



图 22.5 《太阳帝国里的上帝与魔鬼》，巴西，1964，格劳贝·罗沙

“后新潮电影”（Post-Cinema Novo）作品开始盛行，坚持左派批判主义路线，但是也囊括了许多不同类型的流行影片。例如，内尔森·佩雷拉·多斯·桑托斯继续在其《我的法国人多可口》（*How Tasty Was My Little Frenchman*, 1971）、《奥古姆的护身符》（*The Amulet of Ogum*, 1974）、《奇迹商店》（*Tent of Miracles*, 1977）和《狱中回忆》（*Prison Memories*, 1984）等影片中坚持政治路线。这样的影片还包括卡洛斯·迭戈（Carlos Diegues）的《西卡·达·席尔瓦》（*Xica da Silva*, 1976）和《再见巴西》（*Bye Bye Brazil*, 1979），以及阿根廷流亡者海科特·巴班克（Hector Babenco）的《街童》（*Pixote*, 1981）。然而，在很大程度上，革命性的巴西电影导演已经加入到商业电影产业中，这一点在布鲁诺·巴雷托（Bruno Barreto）1978年的影片《多娜和她的丈夫们》（*Dona Flor and Her Two Husbands*）上映后变得尤为明显。巴西影片的国际知名度随着巴班克于1985年制作的第一部英语影片《蜘蛛女之吻》（*Kiss of the Spider Woman*）的上映而达到顶峰，该片是美国和巴西共同制作的，围绕着两个完全不同的监房伙伴之间的关系展开，一个是敏感、富有想象力的同性恋（威廉·赫特（William Hurt）饰演），另一个是意志坚强的马克思主义激进分子（劳尔·朱莉娅（Raul Julia）饰演）。

1999年巴西随着沃尔特·塞勒斯（Walter Salles）的影片《中央车站》（*Central Station*）再次成为国际电影焦点。该片讲述了一个单身女性和一个贫困孩子之间关系的社会进步故事，主演菲尔南达·蒙特纳哥（Fernanda Montenegro）获得了奥斯卡提名。影片在国际上获得成功的同时，在巴西本土也获得了很好的票房——从1999年的1200万美元上升到2000年的1750万美元。

新世纪，由于政府税收刺激吸引全球的投资，巴西电影制作得到了新的支持。这一政策在2002年得到了丰厚的回报，由美国、英国、德国和巴西合作拍摄的影片《上帝之



图 22.6 《上帝之城》，巴西，2002，费尔南多·梅里尔斯（Fernando Meirelles）和卡提亚·路德（Katiá Lund）

城》获得 4 项奥斯卡提名和很多国际荣誉（图 22.6）。由于是费尔南多·梅里尔斯和卡提亚·路德合作执导的影片，《上帝之城》插曲式的叙述集中介绍了一个年轻的贫民窟居民渴望成为专业摄影师的故事。演员阵容是由当时居住在贫民窟的居民构成的。虽然影片的动感风格和极端暴力在很大程度上归功于昆汀·塔伦蒂诺，但也有民族根源，这些都使得巴西“新潮电影”运动多年前盛行的悲苦主义和热带主义传统重新流行。虽然是由外国人出资并根据外国观众的品味制作的，《上帝之城》最终还是一部巴西影片。

22.3 墨西哥

由于墨西哥在整个 20 世纪的大部分时期都比其他拉丁美洲国家经历了较少的政治暴动，所以它没有见证在拉丁美洲新世界（Hispanic New World）其他地区涌现出来的激进电影运动的起源。墨西哥电影在历史上一直是以广泛发行刻板风格的作品（被称作恰罗（churro））而著名的。大部分墨西哥电影都以农村农民为题材，具有民间特色，情节松散，并配有大量音乐。被批评家描述为“高大的天，高大的宽边帽”的墨西哥电影风格受到了前苏联导演谢尔盖·爱森斯坦的部分影响，爱森斯坦未完成的作品《墨西哥万岁》（Que Viva Mexico, 1932）使得墨西哥民间文化更加丰富。受到著名画家迭戈·里维

拉 (Diego Rivera) 等支持的“民间壁画家运动”是另一个影响因素。这样的作品为拉丁美洲观众提供了除好莱坞影片之外的另一种选择。恰罗风格是“发掘拉丁美洲观众在墨西哥影片中一直在寻找的东西”，拉丁美洲电影学者安娜·洛佩兹 (Ana Lopez) 曾经这样评论道：“墨西哥人对墨西哥式幻想的表达方式与他们对国家‘乡土色彩’本质的期待是一致的。”

但是，与拉丁美洲其他邻国一样，墨西哥也有政治的一面。马克思主义理想激发了里维埃拉等人的民间传说绘画和壁画创作。里维埃拉的长期合作伙伴、绘画家弗里达·卡罗 (Frida Kahlo) 将男女平等的信息带到了她所继承的超现实主义传统中。墨西哥电影也开始以关注政治问题与社会改革相关问题而著名，从《被遗忘的人们》(Los Olvidados, 1950, 儿童福利) 到《赫罗德的法律》(Herod's Law, 1999, 腐败政府官员)，再到《阿马罗神父的罪恶》(The Crime of Father Amaro, 2002, 天主教堂)。经典墨西哥影片《门多萨老兄》(Godfather Mendoza, 1933)、《大庄园》(Vámonos con Pancho Villa!, 1936) 和《一见钟情》(Enamorada, 1946) 等都歌颂了 1910 年国家最伟大的革命。

20 世纪 40 和 50 年代可以被认为是墨西哥电影的黄金年代，以西班牙导演路易斯·布纽尔 1945 年到 1960 年拍摄的影片最为成功。在这一时期，墨西哥每年制作一百多部影片。布纽尔在这一时期制作的备受赞誉的影片包括《被遗忘的人们》(1950)，该片尖刻地探究了墨西哥城内年轻贫民窟居民的生活 (图 22.7a)；《墨西哥公车奇遇》(A Mexican Bus Ride, 1951) 是用暖调描写墨西哥农民生活的一部非常温和的布纽尔式喜剧片；《苦痛》(El, 1953) 研究性困扰，《娜塞琳》(1958) 是对天主教堂的一种黑色讽刺 (图 22.7b)。其中很多突出的画面都是由世界级的墨西哥摄影师盖布瑞·费加洛 (Gabriel Figueroa) 制作的。费加洛也广泛地与这一时期的另一位名导演埃米里奥·费尔南德斯合



图 22.7a 和图 22.7b a.《被遗忘的人们》，墨西哥，1950，路易斯·布纽尔 (Luis Buñuel)；罗伯特·科博 (Roberto Cobo)。b.《娜塞琳》(Nazarín)，墨西哥，1958，路易斯·布纽尔；马尔加·洛佩兹 (Marga López) 和吉瑟斯·费尔南德斯 (Jésus Fernández)



图 22.8 《玛丽娅的画像》(Maria Candelaria), 墨西哥, 1945, 埃米里奥·费尔南德斯 (Emilio Fernández)

作, 他以歌颂墨西哥印第安文化的经典电影《玛丽娅的画像》(1945) 而闻名。费加洛尤其对墨西哥著名的壮观天空风景感兴趣, 他经常使用红外线滤镜来增强周围景象的戏剧效果。批评家将他创作的这种精致的画面称作“费加洛云彩”(图 22.8)。

第二次世界大战之后, 一批来自墨西哥城的导演开始为国际艺术电影市场创作具有挑战性的超现实主义影片。这批导演包括保罗·勒杜克 (Paul Leduc, 《叛变的墨西哥》(Insurgent Mexico, 1973) 和《弗里达》(Frida, 1986)) 和奥图罗·利普斯坦 (Arturo Ripstein, 《贞洁堡垒》(The Castle of Purity, 1973) 和《最后的死者》(The Beginning and the End, 1993))。但是这些导演的作品 (具有断裂的叙述和深奥的超现实主义特色) 却只吸引了有限的观众。然而在 1992 年随着阿方索·阿雷奥 (Alfonso Arau) 的魔幻现实主义影片《巧克力情人》(Like Water for Chocolate, 导演根据他的妻子劳拉·埃斯基韦尔 (Laura Esquivel) 的小说改编而成) 的巨大成功, 墨西哥电影获得了史无前例的国际影响力。到 21 世纪初期, 关于墨西哥黄金时代复兴的说法开始流传。

墨西哥新浪潮 (Mexican New Wave) 的明星导演阿方索·卡隆 (Alfonzo Cuarón)、吉尔莫·德尔·托罗 (Guillermo Del Toro) 和阿里冉多·宫扎里斯·伊耐瑞图 (Alejandro González Iñárritu) 作为“三个朋友 (the three amigos)”为大家所知, 这个绰号是为了引起人们对他们亲密朋友关系和相似观点的注意。虽然这三个人都生活在洛杉矶并且在世界各地工作, 但是他们都与自己的祖国紧密联系在一起。除了直率地将自己的才能贡献给彼此的作品, 他们还支持很有前途的墨西哥导演卡洛斯·雷加达斯 (Carlos Reygadas, 《天国里的战争》(Battle in Heaven, 2004) 和《寂静之光》(Silent Light, 2007)) 和费尔南多·伊姆贝克 (Fernando Eimbcke, 《疯狂周末》(Duck Season, 2004) 和《太浩湖》(Lake Tahoe, 2008)) 等的影片。2007 年, 他们合作建立的电影制作公司 “Cha Cha Cha”



图 22.9a 和图 22.9b a.《衰仔失乐园》(Y tu mamá también), 墨西哥, 2001, 阿方索·卡隆; 盖尔·加西亚·伯纳尔 (Gael García Bernal)。b.《潘神的迷宫》(Pan's Labyrinth), 墨西哥、西班牙和美国, 2001, 吉尔莫·德尔·托罗

投资 1 亿美元和环球影业公司以及福克斯电影公司合作, 由拉丁美洲电影导演制作五部影片, “三个朋友”每人制作一部, 还有两部分别由卡隆的弟弟——电影剧本作家卡洛斯和哥伦比亚导演罗多瑞格·加西亚 (Rodrigo García) 制作。

虽然阿方索·卡隆在制作美国电视节目方面和导演《小公主》(A Little Princess, 1995) 等受到好评的影片方面都取得了成功, 但是作为三个朋友中年龄最大的一个, 他还是于 2001 年返回墨西哥执导了投资很少的影片《衰仔失乐园》(Y tu mamá también)。该片是卡隆与他的弟弟卡洛斯共同编写的一部令人期待已久的作品, 利用夜晚阿卡普尔科 (Acapulco) 奢侈享乐的环境作为背景, 讲述了一个不寻常的传奇故事。这个故事发生在两个十几岁的天真男孩和一个神秘的年长女人之间, 由墨西哥大众情人盖尔·加西亚·伯纳尔主演 (图 22.9a)。卡隆的这部影片取得了极大的成功, 之后他开始制作更加主流的好莱坞影片, 其中最著名的是 2004 年的《哈利波特与阿兹卡班的囚徒》(Harry Potter and the Prisoner of Azkaban)。2005 年卡隆又发行了得到评论界赞美的作品《人类之子》(Children of Men), 该片讲述的是反乌托邦的科幻故事, 情节设定在英国不久的将来可能出现的噩梦般景象中。

与卡隆多方面演绎一系列主题和情绪不同, 吉尔莫·德尔·托罗创造了一系列更专注、范围更窄的电影作品。德尔·托罗的影片建立在西班牙传统的魔幻现实主义和怪异超现实主义基础之上, 讲述的都是超自然的模棱两可的故事。他突破性的作品是 2001 年的影片《恶鬼的脊梁》(The Devil's Backbone), 该片讲述了一个男孩寄宿学校的故事, 其中一种令人毛骨悚然、微妙的预感氛围赋予了深夜迷人的魔力。托罗接下来在 2004 年制作了一部好莱坞风格的恐怖片《地狱男爵》(Hellboy)。2006 年托罗编剧并执导了《潘神的迷宫》, 该片是一部关于西班牙法西斯主义者的黑色奇幻政治寓言 (图 22.9b), 因其引人入胜的制作设计和微妙的具有历史背景的潜台词而深得赞美。

“三个朋友”中最年轻也最受尊重的是亚历桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图, 他是从



图 22.10a- 图 22.10d 《爱情是狗娘》(Amores Perros), 墨西哥, 2000, 亚历桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图; a. 墨西哥城的斗狗; b. 盖尔·加西亚·伯纳尔; c. 戈雅·托勒多 (Goya Toledo); d. 伊米利奥·埃切瓦里亚 (Emilio Echeverria)

2001 年执导有争议的《爱情是狗娘》开始职业生涯的。由于是由伊纳里图和导演兼电影剧作家吉勒莫·阿里加 (Guillermo Arriaga) 合写的剧本, 该片是一部科幻风格的通俗影片, 将三段关于狗及其主人的故事堆在了一起, 其中所有人的生活都因一次意外的车祸而改变。在第一个故事中, 令人反胃的野蛮斗狗场面与盖尔·加西亚·贝纳尔饰演的一个常受人欺负但很惹人喜爱的年轻人 (他试图同时偷哥哥的狗以及哥哥的妻子) 相切换 (图 22.10a 和图 22.10b)。影片的第二段故事围绕着一个迷人的模特 (戈雅·托勒多饰演), 影片中她的美丽突然受到威胁 (图 22.10c)。在最后一个故事中, 一位头发斑白的前政治激进分子 (伊米利奥·埃切瓦里亚饰演) 过着一种阴暗的生活, 管理一群流浪的野生动物 (图 22.10d), 是一个流浪者, 也是一个职业杀手。有人曾经这样评论道: “主人与他们的狗很相似。” 这种陈述表明在一个人身上可以同时存在忠诚、友好和慷慨的能力以及最残忍的野性。伊纳里图通过细致入微的摄影与动感的剪辑呈现了暴力和创伤的场面, 同时独特的褪色效果营造了一种阴森绝望的氛围。伊纳里图和阿里加在这部引人入胜的影片之后又制作了一部类似的影片——《21 克》, 同样描述了一个关于纠缠生活的多层次故事。故事发生在美国, 这部 2004 年制作的影片由一些好莱坞大腕主演, 包括西恩·潘 (Sean Penn)、纳奥米·沃茨 (Naomi Watts) 以及本尼西奥·德尔·托罗 (Benicio Del Toro), 他们都获得了奥斯卡奖。虽然获得了高度认可, 但是《21 克》却没有像早期影片那样成为谈论的焦点。然而, 伊纳里图和阿里加接下来的作

品《通天塔》(Babel, 2006)却是一部十分重要并且在经济上取得成功的影片,赢得了戛纳电影节最高奖以及多项奥斯卡大奖。阿里加再次精美地制作了一部创造性运用多条线索进行叙事的影片,讲述了一件珍贵的礼物步枪的故事,在世界范围内引起了不小的轰动,从而给“全球化”这一术语增加了新的含义。伊纳里图利用自己一贯的精力和闪耀驾驭这一复杂的寓言,利用醒目的画面和干净利落的剪辑呈现出包含在阿里加互相纠缠的故事中的整个戏剧。他还善于发现优秀的演员,尤其支持演员阿德里亚娜·巴拉扎(Adriana Barraza)和菊地凛子(Rinko Kikuchi)。尽管伊纳里图和阿里加不断取得成功,但是他们在2006年就谁应该获得《通天塔》的荣誉问题发生一次公开的口角之后,二人最终还是分道扬镳了。

在2006年的奥斯卡颁奖典礼上,伊纳里图(《通天塔》)、卡隆(《人类之子》)和德尔·托罗(《潘神的迷宫》)都入围奥斯卡提名的十大墨西哥导演,从而使这一年成为墨西哥电影业辉煌的一年。虽然墨西哥电影业的顶级天才在国际上得到了极大的认可,但墨西哥电影导演的作品依然以其民间传统和暴力革命遗产继续显示自己祖国与众不同的特质。虽然学者查理斯·雷迈兹·博格(Charles Ramirez Berg)在1992年时将墨西哥影片称为“荒凉的电影”,但是在新世纪里,墨西哥影片从丰富的文化根源背景下走向世界。

南美洲政治影片制作在20世纪60年代末期达到顶峰,最终以没有前途的结局而收场。在20世纪70年代,由于没有来自他们本国文化和国家政治理想(向他们的工作中注入创新的能量)的优势,很多主要电影导演都流亡在国外工作。那些留在本国的导演一般被强迫保持沉默或者在为不表态的商业电影而工作。20世纪80和90年代,古巴电影继续以中等规模稳定发展,很少能吸引国外的注意力。在其他拉丁美洲国家中,巴西取得了零星的成功。很多在世纪末得到国际偏爱的拉丁美洲影片都是由女性执导的,其中包括委内瑞拉的芬娜·托里斯(Fina Torres)的《奥利安娜》(Orlane, 1985)以及海伦娜·索尔伯格(Helena Solberg)关于巴西明星卡门·米兰达(Carmen Miranda)的后现代主义纪录片《香蕉女郎卡门·米兰达》(Bananas Is My Business, 1995)。但是随着新世纪的到来,当“三个朋友”及其门徒制作的一系列影片(这些影片给他们和他们的国家带来了国际知名度)取得了巨大的商业成功之后,墨西哥再次成为国际的焦点。如果他们的成就与在早期刺激该地区电影导演创作的激进政治风格关系不大的话,至少他们关注的文化问题影响了拉丁美洲又一代电影观众。

这一时期的主要电影作品

巴西

1957

《里约北区》(内尔森·佩雷拉·多斯·桑托斯)

1963

《贫瘠的生活》(Barren Lives, Vidas secas, 内尔森·佩雷拉·多斯·桑托斯)

1964

《太阳帝国里的上帝与魔鬼》(Deus e o diablo na terra do sol, 格劳贝·罗沙)

1969

《安托尼奥之死》(格劳贝·罗沙)

《丛林怪兽》(Macunaima, 瓦基姆·佩德罗·德·安德拉德)

1971

《我的小法国人多可口》(Como era gostoso o meu frances, 内尔森·佩雷拉·多斯·桑托斯)

1976

《西卡·达·席尔瓦》(Xica de Silva, 卡洛斯·迭戈)

1978

《多娜和她的丈夫们》(Dona Flor and Her Two Husbands/Dona Flor e seus dois

maridos, 布鲁诺·巴雷托)

1979

《再见巴西》(卡洛斯·迭戈)

1981

《街童》(Dixote, 海科特·巴班克)

1985

《蜘蛛女之吻》(海科特·巴班克)

1998

《中央车站》(Central do Brasil, 沃尔特·塞勒斯)

2000

《慢性自杀》(Chronically Unfeasible/Cronicamente inviável, 塞吉奥·比安奇 (Sergio Bianchi))

2001

《莎塔夫人》(Madame Satã, 卡里姆·埃诺兹 (Karim Ainowz))

2002

《上帝之城》(费尔南多·梅里尔斯和卡提亚·路德)

《侵入者》(The Trespasser/O Invasor, 贝多·布郎特 (Beto Brant))

2003

《监狱淌血》(Carandiru, 海科特·巴班克)

2005

《沙丘烈女》(House of Sand/Casa de areia, 安德鲁卡·瓦丁顿 (Audrucha Waddington))

2007

《精英部队》(Elite Squad/Tropa de elite, 乔斯·帕迪哈 (José Padilha))

2008

《越线》(Linha de passa, 沃尔特·塞勒斯和丹妮拉·托马斯 (Daniela Thomas))

古巴

1966

《一个官僚主义者的意外死亡》(Death of a Bureaucrat/La muerte de un burocrata, 托马斯·古蒂埃雷斯·阿莱亚)

1967

《胡安·辛·辛历险记》(The Adventures of Juan Quin Quin/Las aventuras de Juan Quin Quin, 朱里奥·加西亚·埃斯皮诺萨 (Julio García Espinoza))

1968

《露西亚》(温贝托·索拉斯)
《低度开发的回忆》(Memorias del subdesarrollo, 托马斯·古蒂埃雷斯·阿莱亚)

1973

《另一个弗朗西斯科》(El otro Francisco, 瑟吉欧·吉拉尔)

1976

《最后的晚餐》(The Last Supper/La Última cena, 托马斯·古蒂埃雷斯·阿莱亚)

1977

《这样或那样》(De cierta manera, 莎拉·戈梅兹)

1983

《在某种程度上》(Hasta cierto punto, 托马斯·古蒂埃雷斯·阿莱亚)

1994

《草莓与巧克力》(Fresa y chocolate, 托马斯·古蒂埃雷斯·阿莱亚)

墨西哥

1943

《玛丽娅的画像》(埃米里奥·费尔南德斯)

1945

《沧海泪珠》(The Pearl/La Perla, 埃米里奥·费尔南德斯)

1946

《一见钟情》(埃米里奥·费尔南德斯)

1948

《乡村小女孩》(Little Country Girl/

Pueblerina, 埃米里奥·费尔南德斯)

《马格罗维亚》(Maclovía, 埃米里奥·费尔南德斯)

1950

《被遗忘的人们》(The Young and the Damned, 路易斯·布纽尔)

1951

《墨西哥公车奇遇》(Subida al cielo, 路易斯·布纽尔)

1953

《苦痛》(路易斯·布纽尔)

1955

《犯罪生涯》(The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz/Essayo de un crimen, 路易斯·布纽尔)

1958

《娜塞琳》(路易斯·布纽尔)

1973

《贞洁堡垒》(El Castillo de la pureza, 奥图罗·利普斯坦)

《叛变的墨西哥》(Reed: Insurgent Mexico/Reed: Mexico insurgente, 保罗·勒杜克)

1984

《朵娜和她的儿子》(Dona Herlinda and Her Two Sons/Doña Herlinda y su hijo, 杰米·亨伯托·赫莫西洛 (Jaime

Humberto Hermosillo))

1986

《弗里达》(保罗·勒杜克)

1992

《巧克力情人》(Como agua para chocolate, 阿方索·阿雷奥)

1993

《最后的死者》(Principio y fin, 奥图罗·利普斯坦)

1995

《堕落情妓》(Midaq Alley/El callejón de los Milagros, 约格·方斯 (Jorge Fons))

1999

《赫罗德的律法》(La Ley de Herodes, 路易斯·艾斯彻达 (Luis Estrada))

2001

《爱情是狗娘》(亚历桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图)

《恶鬼的脊梁》(El Espinazo del Diablo, 吉尔莫·德尔·托罗)

《衰仔失乐园》(阿方索·卡隆)

2002

《阿马罗神父的罪恶》(El Crimen de Padre Amaro, 卡洛斯·卡雷拉 (Carlos Carrera))

2006

《通天塔》(亚历桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图)

《疯狂周末》(Duck Season / Temporada de patos, 费尔南多·伊姆贝克)	加达斯)
《潘神的迷宫》(El Laberinto del fauno, 吉尔莫·德尔·托罗)	2008
	《太浩湖》(费尔南多·伊姆贝克)

2007

《寂静之光》(Stellet Licht, 卡洛斯·雷

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1950—1960 “新潮电影” 合作组织在巴西成立
 1954 阿根廷的蒙得维的亚举办电影节
 1956 阿根廷人费南多·柏利建立了圣达菲纪录片学院
 1959 古巴艺术与电影工业协会成立，负责培训和支持区域电影导演
 1967 智利尼亚德尔马举办电影节
 1968 阿根廷电影导演索拉纳斯和戈提诺发表“迈向第三世界电影”的宣言
 2006 墨西哥新浪潮赢得了史无前例的国际知名度

政治

1959 菲德尔·卡斯特罗 (Fidel Castro) 领导的古巴革命胜利
 1961 阿根廷向以色列交还纳粹战犯阿道夫·艾希曼 (Adolf Eichmann)
 1961 美国试图借猪湾事件 (Bay of Pigs operation) 入侵古巴
 1962 总统肯尼迪的海上封锁造成了古巴导弹危机
 1968 警戒部队射击在墨西哥奥林匹克运动会期间示威的学生
 1985 墨西哥城地震造成数千人死亡
 1994 北美自由贸易协定 (The North American Free Trade, NAFTA) 开始生效
 1998 教皇约翰·保罗二世 (Pope John Paul II) 访问古巴

2000 古巴儿童伊利安·冈萨雷斯 (Elian Gonzales) 在广受关注的旨在将其留在美国的法庭斗争后和父亲团聚

2000 本土印第安人抗议巴西的 500 周年纪念活动

2006 墨西哥谴责美国计划沿着美国和墨西哥边界建立新防御势力

技术和科学

2004 巴西发射首枚太空火箭

艺术、体育和娱乐

1955 墨西哥人璜·鲁佛 (Juan Rulfo) 出版了第一部魔幻现实主义小说《佩德罗·帕拉莫》(Pedro Páramo)

1956-1960 著名城市规划师卢西奥·科斯塔 (Lúcio Costa) 建立巴西新首都巴西利亚 (Brasília)

1990 诗人帕斯 (Octavio Paz) 因为探索广阔的国际环境中的墨西哥特性而获得诺贝尔奖

1997 影片《乐满哈瓦那》(Buena Vista Social Club) 使得古巴音乐在全球重新流行

第 23 章

近期各国民族电影运动

1966—

20 世纪下半叶，在美国，欧洲、拉丁美洲和主要亚洲国家以外的其他国家都出现了重要的电影运动。非洲后殖民文化滋养了与众不同的电影制作传统，澳大利亚、新西兰和加拿大等英联邦国家也一样。最近，中东国家（尤其是伊朗）的电影开始出现在世界舞台上。发展中国家的早期电影（吸引了国际注意力）通常表达一种强烈的民族主义观念，并经常伴随有反帝国主义革命的号召。非洲电影制作尤其符合这一规律。其他地方（如英联邦国家）在政治气氛不是很紧张的环境下已经开发了民族主义电影议程。中东国家有自己关心的政治问题。在伊朗，政治问题与宗教问题紧密相关，其制作出的电影也反映了这一关系。

23.1 非洲

在非洲，除阿尔及利亚和北部其他阿拉伯国家（这些国家有一定数量的电影作品）之外，其他国家电影工业的发展受到限制。这些地区是世界上最贫穷的地区之一。在千禧年里，42% 非洲人口的日平均消费不足 1 美元。在这种经济贫乏的环境下，20 世纪 50 年代后期和 60 年代初期，撒哈拉沙漠以南的非洲电影只不过是几个独立创作者的作品。

虽然 1980 年南非白人加美·尤伊斯 (Jaime Uys) 风靡一时的喜剧 (《上帝也疯狂》(The Gods Must Be Crazy)) 将世界的目光吸引到非洲大陆, 但是非洲黑人电影导演的影片还需要很长时间才能在国外找到观众。与拉丁美洲电影一样, 非洲电影 (当它们最终出现时) 得到了社会和政治上的鼓励, 后殖民主义者 (和反殖民主义者) 成为当时所谓的 “第三世界欣快症 (third-world Euphoria)” 的一部分。

20 世纪 70 年代出现的大部分重要非洲黑人电影导演都是来自曾经是法国或比利时殖民地的国家, 法语是他们的官方语言 (超过 80% 的非洲电影都是在法国制作的)。这种情况在很大程度上源于法国的实用殖民主义策略, 与英国的较少干涉不同, 法国已经准备好了为讲法语的国家中有抱负的电影导演提供金钱和专有技术支持。很多非洲导演都是在法国或莫斯科接受培训的。然而, 在这样的温和专制主义系统下, 无论以何种形式审查机构都起着重要作用。

非洲电影的制作流程以 “过度节省 (megotage)” 为特色——就像利用丢弃的烟蒂制作香烟, 这暗示了寻找可用库存电影胶片的困难性。非洲人在试图闯入由美国人、欧洲人和东印度人控制的根深蒂固的电影发行系统时同样遇到了很大的障碍。在这样的环境下, 国际合作变得尤为重要, 非洲人通过泛非电影协会 (Fédération Pan-Africaine des Cinéastes, FEPACI, 一个在整个非洲大陆建立电影中心的组织, 继而建立了电影制作和发行场所) 实现这一目标。泛非电影协会还在瓦加杜古 (Quagadougou) 举办了该区域的第一届电影节。在 20 世纪 90 年代, 法国也削减了对非洲影片的拨款, 因此非洲影片的生产速度也放慢了。然而, 在世纪之交, 欧洲经济团体介入了非洲电影行业, 它们为项目投入资金, 弥补损失。但是由于这一过程需要当地政府而不是个人电影导演的意见, 因此审查仍然是一个因素。此外, 充分发行困难仍然是一大障碍。

在这一地区出现的电影制作风格有时被称为 “民俗的 (folkloric)”。很多非洲电影都建立在民间艺人 (griot) 或者说书人的传统基础之上。由于这些作品看起来让人陶醉, 因此对它们的政治评论也屡次被柔化。影片沐浴在热带清新的阳光下, 通常以轻轻摇曳的柔和色彩以及沐浴在阳光里的环境为特色, 利用一种童话般的古色覆盖强有力的政治信息。这种为适应国际电影节市场而制作的风格在 20 世纪 90 年代达到顶峰, 被称为 “葫芦电影 (calabash film)”。塞内加尔在这种电影风格的早期发展中处于领导地位, 尤其是乌斯曼·塞姆班 (Ousmane Sembène) 的作品。

小说家和电影导演乌斯曼·塞姆班 (比其他任何一名导演都更具代表性) 已经成为非洲黑人电影价值和风格的代表。他的第一部影片《黑女孩》(Black Girl, 1966) 具有痛苦的讽刺意义, 对法国殖民主义者使黑人遭受的剥削和种族歧视进行了攻击 (图 23.1a)。在《阳痿》(Xala, 1974) 中, 他利用讽刺和猥亵的幽默方式表现了新一代黑人

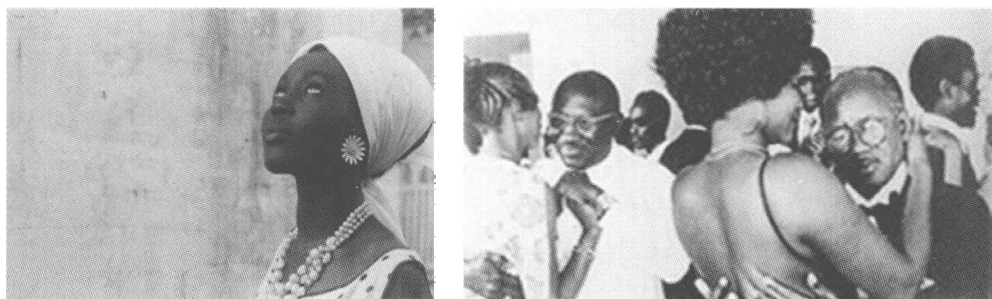


图 23.1a 和图 23.1b a.《黑女孩》，塞内加尔，1966，乌斯曼·塞姆班；米赛尼·黛蕾丝·迪奥普 (Mbissine Thérèse Diop)。b.《阳痿》，塞内加尔，1974，乌斯曼·塞姆班

政府领导者是如何模仿先前的殖民主义者继续损害人们的利益的（图 23.1b）。在《外来人》（Ceddo, 1977）中，塞姆班继续试图形成一种真正的非洲电影语言，他利用民间艺人说书的风格作为叙述的核心。“今天不再有传统的说书人了，”导演曾经这样说道，“同时我认为电影可以替代说书人。”继《外来人》之后，他的下一部作品是《泰鲁易军营》（Camp de Thiaroye, 1987）。该片是塞姆班与提耶诺·法地·索（Thierno Faty Sow）一起制作的，主要讲述第二次世界大战期间发生的故事：一组在欧洲服役后等待遣散的西非步兵被怀疑叛变并遭到法国军队的开枪袭击。在新世纪里，塞姆班以影片《Guelwaar》（1995，一部关于错位尸体的滑稽喜剧）、《法特·吉内》（Faat Kine, 2001）和《割礼龙凤斗》（Moolaade, 2004）等继续保持非洲黑人电影之父的地位。塞姆班于 2004 年去世。

继塞姆班之后，非洲出现了一批年轻的电影导演，他们的电影受到非洲口头叙述传统的影响，关注接近本土人们生活的主题。例如，安哥拉电影导演莎拉·马尔多罗（Sarah Maldoror）1972 年制作的视觉上引人入胜的影片《桑比占纳》（Sambizanga）主要关注女性的政治觉醒。迈德·洪多（Med Hondo）的《萨拉奥尼亚女王》（Sarraounia，毛利塔尼亚，1986）讲述了 19 世纪 90 年代非洲人民成功反抗法国的故事，由阿兹纳斯族（Aznas）女王领导的非洲人，联合了异教徒和穆斯林，战胜了一支强大而且装备优良的入侵军队。非洲电影学者瓦史伍库·弗兰克·伍卡蒂克（Nwachukwu Frank Ukadike）认为，就影片的创造力和专业技术而言，《萨拉奥尼亚女王》是有史以来最有魄力的非洲电影作品。苏莱曼·西塞（Souleymane Cissé）的作品《光之翼》（Yeelen/Brightness，马里，1987）讲述的故事发生在 16 世纪一个遥远的沙漠地区，主要讲述儿子和父亲之间的一次冲突所唤起的迷信和超自然力量以及这种力量对人们所造成的影响（图 23.2）。该片以米黄色、棕褐色和巧克力褐色等柔和的基调进行拍摄，是一部庄重和充满视觉力量的作品。伊德沙·渥德拉戈（Idrissa Ouedraogo）的影片《阿婆》（Yaaba/The Grandmother，布基纳法索，1989）是在导演家附近的一个村庄拍摄的，演员都是村民和导演的一些亲戚。和



图 23.2 《光之翼》，塞内加尔，1987，苏莱曼·西塞；伊 斯 亚 卡 · 科 恩 (Issiaka Kane)

《光之翼》一样，该影片也是根据口头传说的一个非洲故事改编的。这两部影片都获得了戛纳电影节评委会奖。20 世纪 90 年代出现了其他一些值得称赞的非洲民俗电影，最著名的就是马里导演谢赫·奥马尔·西索科 (Cheik Oumar Sissoko) 的历史寓言电影《困难为右》(Guimba/The Tyrant, 1995)，导演曾经将该片称为“关于权力的寓言故事——残暴和荒诞”。

同时，在世纪之交，非洲流行电影还因其制片人而成名。尼日利亚模仿流行的印度电影制作中心宝莱坞 (Bollywood) 建立了“诺莱坞”(Nollywood)，低预算电影制作 (平均每部影片的制作费用约 15000 美元) 正在风靡整个非洲。低预算电影一般是用一台摄影机拍摄的数字视频，其中很多影片都以非洲主题 (如魔法和祭祀) 为特色。到 2004 年，诺莱坞已经成为一个年收入 4500 万美元的工业中心，雇用了数千名工作人员。正如一名诺莱坞演员所评论的那样：“好像梦想变成了现实。”

23.2 澳大利亚和新西兰

20 世纪 70 年代之前，位于南半球的澳大利亚和新西兰在全球的电影舞台上基本上一直默默无闻。虽然与欧洲和美国的主要国际电影节相隔数千英里，但这两个国家却为电影制作的创新精神提供了富饶的土壤。除美国之外，澳大利亚和新西兰去电影院看电影的人比其他国家更多，在这些国家里有比其他国家 (除美国和瑞典) 更多的电影院。作为好莱坞“外逃制片”(runaway production) 的一个港口，这些遥远的地方也有很大的吸引力：低制作成本、未开发的令人惊叹的场地以及讲英语的积极员工——电影制作成

功的因素早就准备好了。

1970 年，澳大利亚政府成立了一项专门为电影导演新手、电影和电视学校以及国家发展公司提供的实验基金，从而为制作电影作品提供启动资金。虽然被好莱坞统治的发行网络仍然是一个不容忽视的障碍，但是澳大利亚电影工业开始出现生机。在此之前，澳大利亚主要凭借不列颠人和美国人所制作的几部电影为观众所熟悉（在 20 世纪 60 年代整个 10 年间，澳大利亚自己仅制作了 8 部电影作品）。自从澳大利亚人能够自己制作电影开始，他们就倾向于描写次大陆的历史和地形，他们拥有巨大的广阔内地和拓荒者遗产。澳大利亚本土人民（即澳大利亚土著）也在很多部电影中出现。此外，在男性价值被颂扬的初始期之后，澳大利亚逐渐培养了一种朝气蓬勃的女性电影传统。

重获新生的澳大利亚电影工业的第一特征就是可靠的类型片。流行的“澳式低俗喜剧”（“Ocker” comedy）通常描写一个典型的澳大利亚男主角：天真、庸俗、不太聪明、心地善良并且务实。一部早期版本的影片是《巴里·麦肯锡历险记》（The Adventures of Barry McKenzie, 1972），这是布鲁斯·贝瑞斯福特（Bruce Beresford）执导的第一部作品。澳式低俗喜剧的巅峰之作是《鳄鱼邓迪》（“Crocodile” Dundee, 1986），在澳大利亚取得了有史以来最好的票房成绩。此外，乔治·米勒（George Miller）私人投资的《疯狂的麦克斯》（Mad Max）这部“烈火战车”电影（1979，1981，1985）创造了自己的一种风格，同时还使梅尔·吉布森（Mel Gibson）成为国际巨星（图 23.3）。米勒于 1982 年为影片《来自雪河的人》（The Man from Snowy River）建立了另一种切实可行的特许经营权，该片将澳大利亚的内地环境与美国西部片情节和美国明星柯克·道格拉斯（Kirk Douglas）相结合，他后来于 1988 年又拍摄了续集。

1975 年，当戛纳电影节上放映肯·汉南（Ken Hannam）的影片《遥遥星期天》（Sunday Too Far Away，一部关于巡游的澳大利亚剪羊毛者生活的迷人影片）时，出现了



图 23.3 《烈火战车》，澳大利亚，1981，乔治·米勒



图 23.4 《悬岩上的野餐》，澳大利亚，1975，彼得·威尔

一种以电影导演为主导的艺术电影。在接下来的一年，彼得·威尔（Peter Weir）继续沿着这一方向，创作了影片《悬岩上的野餐》（Picnic at Hanging Rock, 1975），该片是第一部在国内外取得重大商业成就的澳大利亚艺术电影（图 23.4）。威尔的影片也是第一部被证明是 19 世纪末期当澳大利亚已经宣布名义上独立于英国时，其遗产作品的一种不朽风格。《悬岩上的野餐》讲述了一个女生寄宿学校短途旅行的动人故事，旅行中很多学生神秘地消失。该片引起了人们对世纪之交的服饰和礼仪的关注，并且很好地展现了国家美妙的风景。

威尔凭借《终浪》（The Last Wave, 1977，关于一个律师卷入土著客户的审判之谜的故事）、《加里波底》（Gallipoli, 1981，关于第一次世界大战期间英军指挥澳大利亚人在土耳其打仗的故事，是一部投资大、场面壮观的影片）和《危险年代》（The Year of Living Dangerously, 1982，由米高梅部分投资，是关于 20 世纪 60 年代中期在苏加诺（Sukarno）政府下台时一名澳大利亚记者在印尼的故事）等影片成为新澳大利亚电影长期的领军人物之一。这时候威尔转向好莱坞，开始执导一连串受到广泛称赞并由明星主演的电影，包括《目击者》（Witness, 1985）、《蚊子海岸》（The Mosquito Coast, 1986，这两部均由哈里森·福特（Harrison Ford）主演）、《死亡诗社》（Dead Poets' Society, 1989，罗宾·威廉姆斯（Robin Williams））、《楚门的世界》（The Truman Show, 1998，金·凯瑞（Jim Carrey））和《怒海争锋》（Master and Commander, 2003，罗素·克劳（Russell Crowe））。

威尔富有神秘和诗意的敏感性，倾向于进行谜一般无决断力的叙述，这突出表现在《悬岩上的野餐》、《终浪》和《楚门的世界》等影片中。他通常描写的都是具有超凡魅力的个体，如《蚊子海岸》中的科学家和《死亡诗社》中的教师等。威尔对情绪和细微差别的敏感性使他能够创造出具有感染力的迷人场景，如影片《危险年代》中

梅尔·吉布森和西格妮·韦弗（Sigourney Weaver）在雨中的热吻以及《目击者》中哈里森·福特与凯利·麦吉丽丝（Kelly McGillis）的即兴舞蹈。威尔曾经说过，他每一部电影中的初始图象也是一幅附有韵律的画面。考虑到这种风格倾向，在他的很多作品中出现令人惊奇的乐曲片段就不足为奇了，其中音乐占据着中心舞台：《危险年代》中对理查·施特劳斯（Richard Strauss）最后四首歌之一为背景的令人心碎的图片的长时间跟拍，还有《目击者》中的谷仓运动场景因莫里斯·贾尔（Maurice Jarré）庄严的赋格曲而显得生动鲜活。

由其他澳大利亚电影导演制作的电影在国际上也取得了相当好的成绩。由菲利普·诺伊斯（Phillip Noyce）执导的影片《新闻线上》（Newsfront, 1978）把真实的新闻片段加入到关于第二次世界大战后澳大利亚新闻片公司的故事情节中。土著文化是弗雷德·谢波西（Fred Schepisi）在影片《布莱克史密斯的圣歌》（The Chant of Jimmie Blacksmith, 1978）中表现的主题，该片是关于一个年轻的混血儿在被白人剥削后转向暴力和开始复仇的故事。吉莉安·阿姆斯特朗（Gillian Armstrong）的《我的璀璨生涯》（My Brilliant Career, 1979）记述了一个来自贫困农场家庭的英勇年轻女性坚持成为一名作家的决心。该片成为女权主义的一个战斗口号。由布鲁斯·贝瑞斯福特执导的影片《烈火焚城》（Breaker Morant, 1980）夸大了南非布尔战争（Boer War）时在英国领导下的澳大利亚士兵进行军事法庭审判的政治动机。乔斯林·穆尔豪斯（Joselyn Moorhouse）还由于1991年的作品《证据》（Proof）获得了嘉奖，该片以一个盲人摄影师这一不大可能的人物作为主角。

20世纪80年代和90年代期间，大部分20世纪70年代的重要澳大利亚电影导演都效仿威尔的风格并开始在国外制作电影。到1984年时，那些具有国际知名度的导演（弗雷德·谢波西、菲利普·诺伊斯、布鲁斯·贝瑞斯福特和吉莉安·阿姆斯特朗）都在美国工作。阿姆斯特朗凭借《亡命之恋》（Mrs. Soffel, 1984）和《小妇人》（Little Women, 1994）等影片在好莱坞取得成功。但是之后她回国掌舵其他电影项目，包括《我们的最后时光》（The Last Days of Chez Nous, 1990）、《奥斯卡与露辛达》（Oscar and Lucinda, 1998）、《乱世有情天》（Charlotte Gray, 2001）和《佛罗伦萨的多彩人生》（Unfolding Florence, 2006）。很多澳大利亚演员也投身好莱坞，并夺得了很多奥斯卡奖。这些演员包括凯特·布兰切特（Cate Blanchett）、罗素·克劳、梅尔·吉布森、妮可·基德曼（Nicole Kidman）、杰弗里·拉什（Geoffrey Rush）、娜奥米·沃茨（Naomi Watts）和后来的希斯·莱吉尔（Heath Ledger）。

澳大利亚电影在政治上不是明显的左派，它们对自身文化和历史的沉思（无可否认，有一点对前大英帝国的抨击）主要是怀旧的。澳大利亚电影好像一直以能在美国控

制之下的全球电影行业中立足，带有“澳大利亚特征”并能在全球获得成功的题材为主题。吉莉安·阿姆斯特朗在 1998 年制作的遗产作品《奥斯卡与露辛达》，是表现这种窘境的一个很好的实例。该片是发生在世纪之交的一部时代情节剧，结尾的很长部分集中在澳大利亚丛林的旅行，主要描写了凯特·布兰切特饰演的一个坚强女性领导角色以及对土著文化的一种兴趣。然而，这一澳大利亚因素因富有号召力的英国明星拉尔夫·费因斯（Ralph Fiennes）的出演和一个文雅的欧洲电影环境而变弱。

新西兰引人入胜的风景长期以来一直深受全世界电影人的青睐，在这里令人震撼的大自然背景有助于各种电影叙事的展开。这种独特的优势与低制作费用（低于加拿大 30%）以及其不可效仿的南极光，使得新西兰电影的制作和拨款资金来自国内和国际两种渠道。这些作品中也有很多描写新西兰本土人（毛利人）鲜为人知的文化。

新西兰的电影工业发展缓慢。20 世纪 40 年代新西兰仅制作了一部电影，50 年代制作了一部电影，60 年代制作了两部电影。1977 年，罗杰·唐纳森（Roger Donaldson）的影片《惹是生非》（Sleeping Dogs）使得新西兰吸引了国际电影节的注意，该片的第一主演是新西兰演员山姆·尼尔（Sam Neill）。不久之后的 1978 年，新西兰电影委员会（New Zealand Film Commission）成立，专门为本地电影导演提供资金。接下来新西兰电影在国际上取得了一系列佳绩，包括唐纳森的《粉碎宫殿》（Smash Palace, 1982）、李·塔玛霍利（Lee Tamahori）的《战士骑兵》（Once Were Warriors, 1994）、彼得·杰克逊（Peter Jackson）的《梦幻天堂》（Heavenly Creatures, 1994）和尼克·卡罗（Niki Caro）的《鲸鱼骑士》（Whale Rider, 2002，图 23.5）。

在新西兰电影导演中，简·坎皮恩（Jane Campion）是其中最著名的一位。坎皮恩经常关注女性问题，尤其是女性性活动，她经常将超现实主义幻想和俗不可耐的现实主义进行一种不太可能的混合来探讨这一问题。她的第一部广泛发行的电影《甜妹妹》（Sweetie, 1989），是在澳大利亚制作的一部悲喜剧，讲述了一对古怪和配错的姐妹。该



图 23.5 《鲸鱼骑士》，新西兰，2003，尼克·卡罗；凯莎·卡索·休斯（Keisha Castle-Hughes）

片在戛纳电影节上产生了争议，后来发行时却受到了称赞。坎皮恩之后又制作了《天使与我同桌》(An Angel at My Table, 1989)，该片是根据新西兰作家和诗人珍妮特·弗雷姆(Janet Frame)的自传改编的，最开始是一部电视迷你剧。坎皮恩最令人瞩目的作品是她接下来在1993年制作的影片《钢琴别恋》(The Piano)，该片由法国、澳大利亚和新西兰联合制作，获得了戛纳电影节最高奖，同时还赢得了多项奥斯卡奖项。与《天使与我同桌》一样，该片描写了壮美的新西兰风光。故事主要围绕艾达(Ada，霍利·亨特(Holly Hunter)饰演)展开，艾达是一个20世纪的“邮购新娘”，她拒绝讲话。艾达为她丈夫的邻居贝尼斯(Baines，哈威·凯特尔(Harvey Keitel))上钢琴课并爱上了他。这种哥特式的故事是根据坎皮恩自己的原创剧本改编的，她声称影片受到了艾米莉·勃朗特(Emily Brontë)小说《呼啸山庄》(Wuthering Heights)的启发。

正像电影学者达娜·波兰(Dana Polan)曾经在她的书中写到导演坎皮恩时所提到的那样，在《钢琴别恋》中坎皮恩设法赋予电影一种渴望性爱的氛围。钢琴代替故事中沉默女主角的声音，代表艾达所有压抑的渴望。在影片开始的情景中，艾达的丈夫强迫她将这一珍贵的东西放在广阔的新西兰海滩上(图23.6a)，艾达悲伤地看着它(图23.6b)。后来，贝尼斯也迷恋上钢琴，从他的床上渴望地凝视钢琴(图23.6c和图23.6d)。钢琴和音乐是将这一对恋人联结在一起的感情纽带。

在世纪之交，随着彼得·杰克逊2001、2002和2003年《指环王》三部曲的发行，新西兰电影的国际成就达到了巅峰。这一由好莱坞出资的巨作不仅展现了新西兰壮丽的风

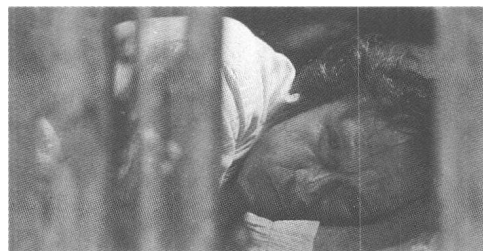
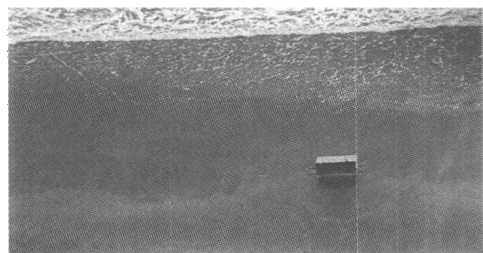


图 23.6a- 图 23.6d 《钢琴别恋》，法国、澳大利亚和新西兰，1993，简·坎皮恩；b. 霍利·亨特；c. 哈威·凯特尔

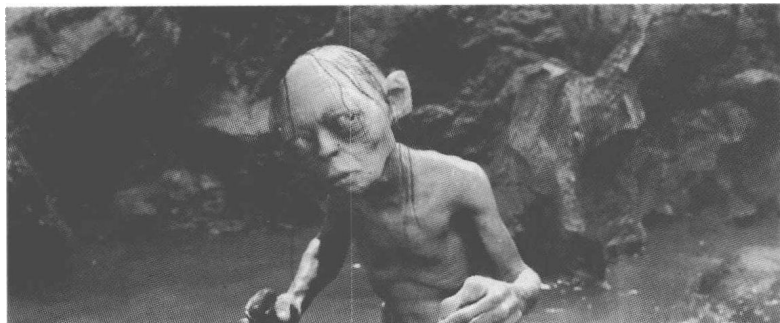


图 23.7 《指环王》，
新西兰，彼得·杰克逊；
安迪·瑟金斯

景，还展示了它在特效方面的杰出才能。新西兰维塔电影制作公司（Weta）将故事中自然风景的壮丽与耀眼的特异景象（为杰克逊超凡脱俗的宏伟想法增添了色彩）完美地整合到了一起。在它的成就中最显著的就是咕噜姆（Gollum）这个可爱而邪恶的地精的创造，咕噜姆的一部分是演员安迪·瑟金斯（Andy Serkis）的想象，一部分是维塔电影制作公司的想象（图 23.7）。咕噜姆的成功强有力地反驳了这样一种观点，即为演员的表演加上特效会使他们饰演的人物角色丧失情感共鸣，因为很多看过《指环王》的人都更多地沉醉于咕噜姆的内部斗争，而不是片中的英雄佛罗多（Frodo）所遭受的磨难。

23.3 加拿大

如果说位于地球另一端的澳大利亚和新西兰在战胜美国电影工业统治方面存在困难的话，那么与美国相邻的加拿大则受到了更深刻的影响。面对如此强大的邻居，总理皮埃尔·特鲁多（Pierre Trudeau）曾经将加拿大描述为“好像睡在大象旁边”。2006 年，加拿大电影占据不到 4.2% 的国内市场，基本上被好莱坞作品排挤在外。有才能的加拿大演员和导演曾经再三地受到美国的诱惑（包括金钱和名誉），其中包括玛丽·碧克馥（Mary Pickford）、沃尔特·皮金（Walter Pidgeon）、瑙玛·希拉（Norma Shearer）、唐纳德·萨瑟兰（Donald Sutherland）、诺曼·杰维森（Norman Jewison）、迈克尔·J·福克斯（Michael J. Fox）、詹姆斯·卡梅隆（James Cameron）、金·凯瑞、爱伦·佩基（Ellen Page）和麦克·梅尔斯（Mike Meyers）等。此外，加拿大长期以来一直是好莱坞外逃影片热衷的制作场地，在这里它们可以逃避很高的联盟费用成本，并利用未开发的自然风景和有利的交易税等优势。当然，好莱坞作品继续充斥着加拿大的银幕。

加拿大试图发展一种有力的国家电影个性的诉求也受到了历史的束缚——或者缺乏历史。与美国不同（美国曾经在 18 世纪和 19 世纪分别经历革命战争和内战），加拿大自欧洲人移民以来就一直处于和平状态。加拿大最容易引起争论的政治问题发生在现在，国内大量讲法语的人（大多集中在魁北克）对正式脱离加拿大的问题争论不休（一项被称为“寂静革命 *révolution tranquille*”的运动）。

如果说加拿大电影已经取得了一种与众不同的特色，那么功劳要归属于加拿大国家电影局（National Film Board of Canada, NFB）。加拿大国家电影局在英国著名纪录片导演约翰·格里尔逊（John Grierson）的指导下于 1939 年成立，其目的是建立一种电影文化，不是要与好莱坞进行竞争而是要建立一种可选传统（图 23.8a）。结果非常成功。到 1945 年，加拿大国家电影局每年制作 300 部电影，其中大部分都是适合作为非戏院电影发行的简短纪录片和新闻片，而非在电影院上映。加拿大国家电影局关注各种主题，包括个人领域的研究（例如魁北克神父的生活）、阿拉斯加高速公路（Alaska Highway）的建筑以及信用合作社的运作方式。它还成立了一个动画部门，该部门支持诺曼·麦克拉伦（Norman McLaren）等电影人。麦克拉伦创作了一系列著名的经典动画片，影片《邻居》（Neighbors）在 1952 年获得了奥斯卡奖（图 23.8b）。1962 年，加拿大国家电影局又成立了一个独立的部门来赞助魁北克导演的作品。讲法语的电影导演将主要精力集中在使用直接电影方法的变形来制作纪录片上面，这类作品包括吉勒斯·格伦克斯（Gilles Groulx）1958 年的影片《雪靴祭》（Les Raquetteurs）和皮埃尔·伯罗（Pierre Perrault）1963 年的影片《为了世界的继续》（Pour la suite du monde）。

为了将其电影作品呈献给国内的观众，加拿大国家电影局还建立了一个广泛的非戏剧电影发行和放映体系，包括农村巡演、国家工会巡演和工人巡演。表演还得到了女性



图 23.8a 和图 23.8b a. 约翰·格里尔逊在加拿大国家电影局仔细检查艺术导演哈利·梅耶罗维奇（Harry Mayerovitch）刚刚制作的影片海报，1944 年 1 月；b. 诺曼·麦克拉伦在工作

俱乐部、图书馆、基督教青年会和学校的赞助。由于有了这些努力，20 世纪 40 年代期间加拿大国家电影局作品每年的观众数量比全国人口还要多。观众的反应是关键，对于这项运动的发展尤其重要。

通过直接或间接地培训制作人员，并通过创造一种非好莱坞电影制作的实践模型，加拿大国家电影局的工作为加拿大电影所有后续的发展建立了雏形。在后来几年里，加拿大委员会（Canadian Council）开辟了另一种拨款途径，为获得国际荣誉的先锋电影导演提供支持，其中包括米高·斯诺（Michael Snow）和乔爱丝·魏兰（Joyce Wieland）。先锋派和相关的非戏院电影传统也影响了很多加拿大剧情片导演，尤其是帕特丽夏·罗兹玛（Patricia Rozema）（《去听美人鱼唱歌》I've Heard the Mermaids Singing, 1986）以及在国际上备受欢迎的加拿大电影导演大卫·柯南伯格（David Cronenberg）、阿托姆·伊戈扬（Atom Egoyan）和盖伊·马丁（Guy Maddin）。

大卫·柯南伯格的早期先锋派电影由加拿大电影开发总公司（Canadian Film Development Corporation）提供资金，其中包括影片《立体声》（Stereo, 1969）和《犯罪档案》（Crimes of the Future, 1970）。但是后来大卫·柯南伯格卷入了 20 世纪 70 年代恐怖片发烧热的浪潮，开始了创作商业电影的生涯。今天他创作的很多影片都是由好莱坞提供资金的，不过他继续以多伦多作为一个基地并在那里拍摄了自己的大部分作品。演员詹姆斯·伍兹（James Woods）发现柯南伯格“为他的梦想而工作”。着迷于技术和人体的相互影响，柯南伯格曾经创作了非同寻常的有价值的作品，由一系列对现代世界物质性的古怪而残忍的研究组成，其中最著名的是《录像带谋杀案》（Videodrome, 1982）、《孽扣》（Dead Ringers, 1986）以及《苍蝇》（The Fly, 1986）。他最受欢迎的作品之一《孽扣》由演艺精湛的杰瑞米·艾恩斯（Jeremy Irons）饰演一对双胞胎妇科医生，其中一个有精神失常的倾向。20 世纪 90 年代，柯南伯格转向其他更少涉及恐怖的电影项目，包括根据威廉·S·巴洛斯（William S. Burroughs）的小说改编的影片《裸体午餐》（Naked Lunch, 1992）以及根据戴维·亨利·黄（David Henry Hwang）的戏剧改编的电影《蝴蝶君》（M. Butterfly, 1993）。他因 1996 年拍摄的影片《欲望号快车》（Crash）而在国际上留下了不好的名声，该片由霍利·亨特和詹姆斯·斯派德（James Spader）主演，根据科幻作家巴拉德（J. G. Ballard）的小说改编而成，将性欲、身体伤害和汽车撞车与近乎色情的幻影及焦虑结合到了一起。柯南伯格 1999 年的作品《感官游戏》（eXistenZ）使他回到了根据理想制作电影的轨道上，该片是一部惊悚片，讲述了一个视频游戏设计师的故事（实际上是柯南伯格自己的写照）。

2007 年，柯南伯格将他迄今为止要求最苛刻、商业上取得最大成功的作品《东方的承诺》（Eastern Promises）投入市场，片中是关于居住在伦敦的一帮俄罗斯匪徒一段令人

伤心的故事。片中由艺术大师维戈·莫特森（Viggo Mortensen）饰演尼古拉（Nikolai）。这部影片也因法国明星文森特·卡索（Vincent Cassel）饰演卡里尔（Kirill，尼古拉失去控制的密友）时让人惊恐的表演而独具特色。在这部影片中，柯南伯格在刻板的情节中利用了他对人类身体怪诞的生动描写，效果令人震撼。尼古拉带有纹身的体格使他成为在伦敦的俄罗斯黑手党的入门证（图 23.9a）。后来当他在一家俄罗斯澡堂中放松而露出身体时，受到了致命的攻击，最后搏斗至死，这成为影片中人们讨论最多的情节（图 23.9b）。

一个争议性最少的人物是在美国出生的阿托姆·伊戈扬，与柯南伯格一样，他也是从先锋派作品开始自己的职业生涯的。受到先锋派人物米高·斯诺以及主流和艺术电影导演马丁·斯科塞斯和英格玛·伯格曼等导演的影响，伊戈扬制作的电影都具有明显的自我指涉性。“在我的电影中，”他曾经这样说道，“总是鼓励您记住您正在观看一系列设计好的画面。”他在 1993 年的作品《日历》（Calendar）中巧妙地将纪录片和虚构小说整合到一个故事中，一个摄影师着手将十几个美国教堂拍摄成一本日历的项目，但是由于妻子对他们亚美尼亚导游的爱慕，他越来越嫉妒，只好转变关注对象。1997 年，伊戈扬凭借一部更传统的作品《意外的春天》（The Sweet Hereafter）而获得戛纳电影节大奖，该片讲述了一名律师帮助美加边境一小镇家庭（他们的孩子死于一次公交车祸事故）打赔偿官司的故事。从影片开头母亲、父亲和婴儿熟睡的画面中可以明显感觉到家庭生活的短暂脆弱，这一镜头是直接从天顶上（好像是上帝的角度）拍摄的（图 23.10）。

所有这些狂热的加拿大导演中最狂热的可能就是盖伊·马丁（Guy Maddin）了。受到早期无声电影古怪风格的启发（也许还有其他方面的影响），马丁创造了电影奇异世界的殿堂，他反对与曾经在电影胶片上上演的其他任何故事进行比较。可以想象一下他在影片《阴阳魔界》（The Twilight Zone）中创

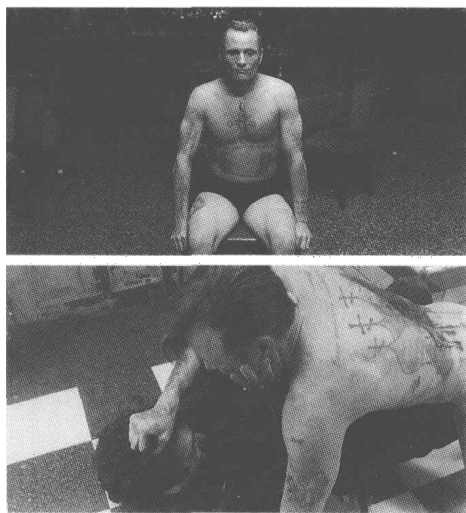


图 23.9a 和图 23.9b 《东方的承诺》，加拿大，2007，大卫·柯南伯格；维戈·莫特森



图 23.10 《意外的春天》，加拿大，1997，阿托姆·伊戈扬

作出的马克思兄弟 (Marx Brothers)。马丁引起国际电影界注意的第一部作品是 1988 年拍摄的电影短片《吉姆利医院的故事》(Tales from the Gimli Hospital), 该片是对一个马尼托巴 (Manitoba) 小镇过去的超现实主义幻想。2001 年, 多伦多国际电影节 (Toronto International Film Festival) 委托他拍摄了一部更短的影片——6 分钟的《地球之心》(The Heart of the World)。在这部对默片时代前苏联科幻电影的狂热模仿中, 两个兄弟——尼古拉 (Nikolai, 一名殡仪业者) 和奥西普 (Osip, 在戏剧《耶稣受难》中饰演基督) 争夺科学家安娜 (Anna) 的爱 (图 23.11a)。安娜发明了一种设备能够让她看到地球的核心 (图 23.11b)。她发现地球正在犯心脏病, 她必须进入地心从而使人类免受毁灭。在这一急促的情节中发生了更多的事情, 所有这些情节都是以低分辨率的画面进行渲染的, 从而给人以旧的无声连续镜头的感觉。前苏联蒙太奇剪辑风格在这一简短的练习中得到了全面的运用: 每幅画面在被另一幅画面取代之前仅在银幕上停留几秒钟。重击乐谱产生了扣人心弦的疯狂效果。

马丁最著名的作品《世界上最悲伤的音乐》(The Saddest Music in the World, 2003) 重点吹捧了一个现实中的好莱坞明星伊莎贝拉·罗西里尼 (Isabella Rossellini), 她在剧中戴着金黄色的假发和玻璃做的假腿。在这种装束下, 罗西里尼饰演一个富有的寡妇, 她举办一次竞赛征集世界上最悲伤的音乐。当然, 这是一部盖伊·马丁的电影, 音乐基本上很少是悲哀的: 爱斯基摩人在“加州我们回来了 (California, Here I Come)”的乐曲中跳舞, 杰罗姆·柯恩 (Jerome Kern) 对罗曼蒂克狂想颂歌“你就是歌 (The Song is You)”进行了漫长的表演。虽然故事情节发生在 20 世纪 30 年代的温尼伯湖 (Winnipeg), 但是马丁电影的舞台布景看起来却与此毫不相干。影片利用黑白胶片片段进行拍摄并使用涂有大量凡士林的镜头, 从而为每幅画面创建光晕, 制造了一种离奇的魅力并用黑色幽默娱乐观众。

同时, 受到克劳德·朱特 (Claude Jutra) 1971 年风靡一时的影片《安东尼叔叔》(My Uncle Antoine) 的激励, 魁北克电影继续保持兴盛发展。《安东尼叔叔》讲述了一个生活在魁北克的年轻男孩在世纪之交的成长故事 (图 23.12a)。之后最著名的魁北克

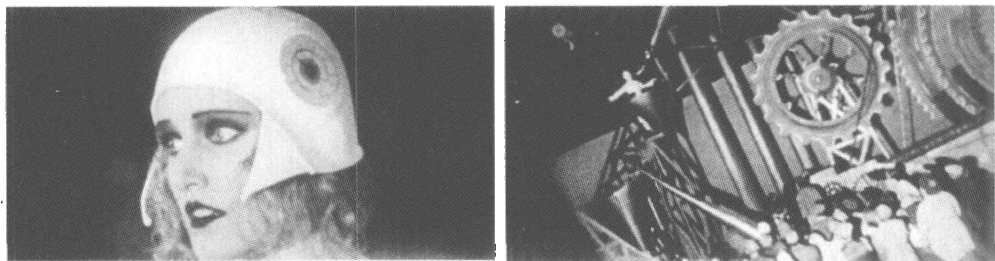


图 23.11a 和图 23.11b 《地球之心》，加拿大，2001，盖伊·马丁



图 23.12a 和图 23.12b a.《安东尼叔叔》，加拿大，1971，克劳德·朱特；b.《美洲帝国的衰落》，加拿大，1986，丹尼斯·阿康特

电影导演就是丹尼斯·阿康特（Denys Arcand），与很多加拿大导演一样，他是从国家电影局开始自己的职业生涯的。阿康特凭借影片《美洲帝国的衰落》（*The Decline of the American Empire*, 1986）获得奥斯卡奖提名，该片讲述的是现代中产阶级文化中性行为道德的堕落（图 23.12b）。

在拥有纪录片、先锋派电影和哥特式类型片以及两种语言的加拿大多风格电影传统下，怎么做才有可能分辨出一个主线呢？《安东尼叔叔》与《欲望号快车》有什么关系？换句话说，是否有一种可以被称为构成“加拿大风格”的特性呢？导演阿托姆·伊戈扬将加拿大的电影历程描述为由其位于北部广阔的荒野环境所塑造的。“您情不自禁地了解空间的概念和居住在这一未开发地区边缘的含义，以及所有的可能性。”他曾经这样说过，“我们有点被这样的环境所征服。”加拿大特征被国家临近北极冰原所定义的观点在 1980 年的影片《老师难当》（*Why Shoot the Teacher?*）中用一种不容置疑的自我意识进行了渲染，该片由斯利威尔·纳里斯阿诺（Silvio Narrizanno）执导。影片中，来自多伦多市中心的一位年轻学校教师在萨斯喀彻温省别克郡（Bleke, Saskatchewan）找到了一份教授本地农场家庭孩子的工作。他的教室位于北部大草原一大片广阔的土地中央，通风良好。在这样一种环境下，他发现地理差异的概念对学生毫无意义。对成功感到绝望的他后来开始同情一个本地女人，她的丈夫“冬天不杀人”这样自满的话使她近乎发疯。

23.4 伊朗



如果说加拿大在建立一种公认的国家电影特色上有一定困难的话，那么对于最近吸

引国际电影界注意的伊朗电影来说并非如此。早期的伊朗电影产业由受上流社会委托、并向上流社会放映的纪录片构成。随着流行电影的发展,伊朗电影也开始采用印度和好莱坞模式。然而伊朗一直以来为电影界培养的是导演而非演员,这就为其电影导演走向国际作好了准备。

作为一个富有的石油大国,伊朗长期以来一直都具有伊斯兰正统基督教传统,这一点自1979年反对国王的革命之后开始表现出来。此后,伊朗人一直坚持国际孤立主义的政策。20世纪80年代中期其与伊拉克之间的战争使伊朗的经济发展有所减缓,但是后来证明这种阻碍只是暂时性的。

1979年革命之后,信奉伊斯兰正统基督主义的人(他们长期以来基本上一直反对电影艺术)破坏了180家伊朗电影院,从而造成了缺少观影地的局面,这一问题后来一直存在。到2006年整个国家只有256家电影院,其中80家位于德黑兰。但是伊朗革命政府不久之后就意识到,电影传统不仅能够满足本地人一直喜欢看电影的需求,同时也能向国际观众介绍他们所坚持的价值观。政府对电影工业的支持因此也得到加强和扩展,同时伊朗开始主动制定并实施政策,让自己的作品参加国际电影节。电影生产速度有所加快:1983年伊朗共发行了22部电影,到2006年发行的电影数量已经达到130部。正如伊朗电影学者哈密德·纳非斯(Hamid Naficy)所评论的那样,伊朗已经重新考虑了电影在国家文化中的地位。“电影,在过去被认为是无关紧要的上层建筑而受到排斥,”他曾经这样写道,“现在已经被认为是伊斯兰文化基础建设所必需的一部分。”

在这种新的政治制度下,长期以来作为国家文化生活中的一个重要因素的电影审查制度变得更加严格。女人不能摘掉面纱,即使在家里也不行(虽然实际上在家里几乎没有人戴面纱)。而且,不能在银幕上看到男人和女人相互抚摸,即使是男女之间的自然对视也是被禁止的,因为这种制度号召用“转移朝向”(averted look)代替直接注视。在这样一种环境下,很多伊朗电影导演都将注意力转向孩子的现象就不足为奇了,其中一些导演得到了伊朗青少年教育发展协会(Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults, IIDCYA)的资金支持。

所谓的“伊朗新浪潮(Iranian New Wave)”受到了意大利新现实主义的部分启发。该项运动是在1969年随着玛斯伍德·凯米亚伊(Mas'ud Kimia'i)的影片《凯萨尔》(Qaisar)和戴瑞奇·麦瑞(Dariush Mehrju'i)的影片《母牛》(The Cow)的发行而展开的。这两部影片都赞美了伊朗人的生活方式和道德观念。此外,《母牛》(主要讲述了农民的日常生活)很容易追溯到一种新现实主义审美观。后续的很多伊朗影片通过描述受压迫的日常生活继续遵循着这种社会进步性的新现实主义模式,例如,《小芭舒》(Bashu, the Little Stranger, 巴兰姆·贝泽尔(Bahram Baizai'i), 1985)和《追火车的街

童》(The Runner, 阿米尔·纳得瑞 (Amir Naderi), 1985)。然而, 随着新浪潮的发展, 更多影片采用形式上的实验和自我指涉性作为他们的标准。贾法·帕纳西 (Jafar Panahi) 于 1996 年发行了影片《白气球》(The White Balloon)。《白气球》是一个内容简单但形式上有创新的影片, 主要讲述一个小女孩买金鱼的故事。因为采用了更加形式主义的模式, 这部影片在国际影坛上得到了评论界的极大好评, 而且非常受大众欢迎。新浪潮运动随之也达到了顶峰。

《白气球》的编剧是阿巴斯·基亚罗斯塔米 (Abbas Kiarostami), 他通常被认为是国家第一导演, 多年来一直受雇于伊朗青少年教育发展协会, 通常都把孩子作为故事的核心。虽然他的电影使用新现实主义技术, 如非专业演员、现场摄影以及实时叙述, 但它们传递的最终印象却是一种经过精心规划的形式主义。这一点在《白气球》和《樱桃的滋味》(A Taste of Cherry, 1997) 的结尾部分表现得尤为明显——突然转变方向以适应导演和工作人员的活动 (图 23.13a)。其他影片, 如《特写》(Close-Up, 1989) 和《橄榄树下的情人》(Through the Olive Trees, 1994) 自始至终都是自我指涉性的。基亚罗斯塔米的很多影片都是关于旅行的, 而且他喜欢利用很长的时间来拍摄人物穿越长长的马路或街道的镜头, 鼓励观众将他们的旅行看做生活本身的寓言, 例如, 在《何处是我朋友的家》(Where Is the Friend's Home?, 1987) 和《樱桃的滋味》(图 24.13b) 中都有这样的镜头。从某种意义上讲, 有人可能会把基亚罗斯塔米的技术当做形而上学的, 即一种探究我们所生活的世界的本质以及观看电影活动本身的一种实践。“我们永远不可能重建我们日常生活中的现实性, 而且当我们尽可能近距离地描述现实时, 总是远远地看着事情的发生,” 他曾经这样说道, “因此如果我们使观众与影片甚至是与影片本身有一定距离, 那么可以帮助他们更好地理解主题。”

莫森·玛克玛尔巴夫 (Mohsen Makhmalbaf) 是另一位得到国际认可的伊朗导演。他原来是一名伊斯兰教的活跃分子, 在革命之前曾经入狱 4 年, 后来开始转向电影制作。然而与基亚罗斯塔米令人沉思的长镜头不同, 玛克玛尔巴夫采用了一种更灵活的快速剪切风格, 经常使用在同一活动的不同视角之间进行切换的技术, 这一技术被芝加哥批评家乔纳森·罗森鲍姆 (Jonathan Rosenbaum) 称作“玛克玛尔巴夫颤动” (the Makhmalbaf twitch)。遵循受尊敬的新现实主义原则, 他的影片经常描写穷人。例如, 《骑单车的人》(The Cyclist, 1987) 讲述的是一个身无分文的阿富汗移民为了给自己生病的妻子筹钱而参加为期一周的自行车马拉松比赛的故事。同样, 《卖货郎》(The Peddler, 1987) 三部曲中的第一部讲述的是一个贫困家庭尽力将其中的一个孩子赠送给别人的故事。20 世纪 90 年代, 玛克玛尔巴夫从他早期的新现实主义风格转向制作基亚罗斯塔米所喜欢的具有更少政治性和自我指涉性模式的电影。他的《从前的影院》(Once Upon a Time, Cinema,



图 23.13a 和图 23.13b 《樱桃的滋味》，伊朗，1998，阿巴斯·基亚罗斯塔米

1992) 将电影制作作为影片的主题，而《电影万岁》(Salaam Cinema, 1995) 则主要关注电影角色的试镜过程。1996 年备受赞誉的作品《魔毯》(Gabbeh) 是以民间故事的形式拍摄的，且深受俄罗斯导演谢尔盖·帕拉杰诺夫 (Sergei Paradjanov) 影片的影响。《魔毯》被称为是“色彩交响乐”，尤其是影片中女性人物（与大部分其他伊朗女性的全黑服装形成鲜明对比，她们穿着游牧部落鲜艳的服饰出现）的服装。“生活是彩色的，”剧中一个人物在某一时刻曾经这样说道。

也许玛克玛尔巴夫最非同寻常的作品是《无知时刻》

(Moment of Innocence)。该片发行于 1996 年，又是一部讲述电影制作故事的奇怪后现代主义文献片。电影中的电影这一次是对导演早期作为一名学生激进分子曾经因为刺伤警察而被判处死刑的一个小插图。令人惊奇的是，这部影片是一部喜剧，而且是一种特殊类型的喜剧。玛克玛尔巴夫曾经刺伤的真正警察（一个名为米哈迪·特耶比 (Mirhadi Tayebi) 的难对付的笨人）自己饰演警察这一角色。《无知时刻》不是对血腥刀子袭击的场面或由此产生的严重后果进行关注，而是对特耶比在自己遭受刺伤的灾难性一天里对实际发生的事情的误解进行重点描写。影片还对特耶比与在电影中的电影中饰演自己的年轻演员（阿马尔·塔夫提 (Ammar Tafti) 饰演）不断增加的友谊进行了探究（图 23.14b）。影片中三分之一的情节都刻画了“年轻的玛克玛尔巴夫”（阿里·巴克士 (Ali Bakhsi) 饰演）和他的堂妹（玛亚姆·莫哈娜达米尼 (Maryam Moharnadamini) 饰演，她和玛克玛尔巴夫一起密谋刺伤行动）。她打算通过送“年轻的特耶比”玫瑰花而转移他的注意力（图 23.14b）。然而，在这两个年轻的激进分子之间形成的浪漫爱情故事迅速使他们的政治日程黯然失色。最后，当袭击的关键时刻到来的时候，气氛不可思议地温和。

玛克玛尔巴夫与其他著名的伊朗电影导演一样是开发这种离奇现实生活素材的大师，能将这种现实的素材转向完全意想不到的方向发展。

1996年，玛克玛尔巴夫成立了玛克玛尔巴夫电影之家（Makhmalbaf Film House），在这里他向很多人教授电影制作知识，包括他的妻子和三个孩子。自那时起，他的妻子玛兹赫·麦什基尼（Marzieh Meshkini）和两个女儿莎米拉·玛克玛尔巴夫（Samira Makhmalbaf）、汉娜·玛克玛尔巴夫（Hana Makhmalbaf）制作了一系列在国际影坛很受欢迎的作品，包括《流浪狗》（Stray Dogs，麦什基尼，2004）、《苹果》（The Apple，莎米拉，1998）和《迢迢上学路》（Buddha Collapsed Out of Shame，汉娜，2007）。2004年，玛克玛尔巴夫和他的家人一起移居到了喀布尔（Kabul），以此抗议国内的环境并支持阿富汗慈善事业。“我是一个电影人，”他曾经这样说道，“如果没有电影，那么生活对于我和我的家人来说是没有意义的。”

玛克玛尔巴夫的妻子和女儿不是伊朗唯一的女性电影导演。泰米妮·米兰妮（Tamineh Milani）曾经执导过两部直言不讳的影片——《烽火母女情》（Two Women，1999）和《隐藏的一半》（The Hidden Half，2001），讲述的都是关于勤劳、受过教育的女性生活在受传统基督教教义统治的国家的境况。米兰妮影片的表达方式对世界范围内的观众产生了深刻影响，同时也使她在国内惹上了一些政治上的麻烦。

伊朗的女性电影导演中创作作品最多的是洛珊·班尼蒂玛（Rakhshan Bani-Etemad），她曾经导演过影片《花朵》（Nargess，1992）和《烂心城市》（Under the Skin of the City，2001）等。班尼蒂玛的杰作《五月女郎》（May Lady，1998）描绘了一个名叫福露格（Forough）的女性纪录片电影导演这一自我指涉的形象，福露格与导演本人有很多相似的地方。在《五月女郎》中放映的福露格的影片剪辑实际上是班尼蒂玛影片的真实画面。

班尼蒂玛的作品对革命后伊朗电影的独特传统进行了很好的实例调查研究。媒体学者哈密德·纳非斯（Hamid Naficy）曾经评论过新一代伊朗电影导演处理人物之间对视的独特方式。纳非斯解释说伊朗文化重视个人思考和感受的内在自我。谦虚的礼教习俗



图 23.14a 和图 23.14b 《无知时刻》（Nun va Goldoon），伊朗，1996，玛克玛尔巴夫；a. 米哈迪·特耶比和阿马尔·塔夫提；b. 阿马尔·塔夫提、玛亚姆·莫哈娜达米尼和阿里·巴克士

(他们称之为“伊朗头套(hejab)”)保护个人内在自我免受公众的监督,尤其女性容易受到这种礼教习俗的约束。在致力于保留伊朗头套的策略中,第一个就是纳非斯称为中立化的外表,这在影片中经常被作为一句格言来解释以避免女性的特写,但也可以包含某些类型凝视的描述:“不受关注的外表、转移的外表、短暂的扫视以及非性化外表”。班尼蒂玛的《五月女郎》中对女性凝视进行了简要概述,对伊朗头套的习俗进行了评论。例如,当福露格安排她的朋友图芭(Tuba)去看望图芭在监狱中的儿子阿巴斯(Abbas)并且图芭恳求阿巴斯“抬起头让我看看你”并告诉他“我很想看你一眼”时,阿巴斯(对自己给家里带来的耻辱感到羞辱)拒绝看他母亲的眼睛(图 23.15a)。同时福露格透过房间外面保护空间的窗子进行观望(图 23.15b)。后来福露格曾重新审视她曾经制作的各種女性讨论她们作为母亲角色的一部纪录片的录像带。与伊朗“头套习俗”一致的是,女性的脸被掩蔽在黑暗之中。当福露格出现在她卧室挂着一个正式的自画像中时,她本人向下凝视以尊重谦虚的道德习俗(图 23.15c)。但是当她在自己家里审查视频中的女性时,福露格毫不拘束地专注地观察她们,希望理解她们所说的话以及这些话与自己的冲突性情境的关系(图 23.15d)。这样,通过关注表情对图芭和福露格生活所造成的影响,班尼蒂玛对这些女性感到需要通过全面和自由的凝视与世界进行交流的需求以及伊朗“头套”礼教风俗给她们的心愿所带来的沮丧进行了评论。

评论界对伊朗新浪潮电影的赞誉说明了政府对电影投资取得了成功。当然,人们对这些影片产生兴趣的部分原因在于它们带来的新鲜刺激性,它们与以前的影片完全不同,



图 23.15a-图 23.15d 《五月女郎》, 伊朗, 1998, 洛珊·班尼蒂玛

不是按照更常规的方式创造一种电影制作传统（通过极力伸张可接受的礼节界线来宣称自己的独特性）。伊朗电影导演工作在一种比西方电影导演可忍耐的限制范围更严格的环境下工作，然而他们却制作出了一种权威的电影标准，赢得了世界范围内批评家和观众的赞美。

在日益全球化的环境中，几乎在其他任何国家制作的非美国电影都面对难以克服的障碍。当然，占主导地位的美国电影业也一直面对同样的问题，美国电影业通过充分的成功解决了这一问题，从而使得美国影片在世界范围内流行。然而，视频的不断流行正在为全世界其他国家的电影导演创造新的机会。录像机和剪辑设备的作用越来越大，这些新技术的使用方法也越来越简单，同时世界范围内电视频道、YCR 和 DVD 播放器激增，这些都为移动图像的生产和发行提供了新的途径，使得本地电影文化的发展成为可能。用非洲电影导演让-玛丽·泰诺（Jean-Marie Teno）的话来说就是：“新的数字视频技术可以解放我们，使我们能够创作自己的作品，更容易让我们自己的人民获取。”

这一时期的主要电影作品

非洲	Diop Mambéty))
1966	1974
《黑女孩》(La Noire de..., 塞内加尔, 乌斯曼·塞姆班)	《阳痿》(塞内加尔, 乌斯曼·塞姆班)
1970	1975
《太阳》(Soliel O, 毛利塔尼亚, 迈德·洪多)	《来自村庄的消息》(Letter from My Village/Kaddu Beykat, 塞内加尔, 萨菲·法耶 (Safi Faye))
1972	1976
《桑比占纳》(安哥拉, 莎拉·马尔多罗)	《阿耶尼·欧贡》(Ajani Ogun, 尼日利亚, 奥拉·巴洛贡 (Ola Balogun))
1973	1977
《土狼之旅》(Touki Bouki, 塞内加尔, 迪吉布利尔·迪奥普·曼贝提 (Djibril	《外来人》(The People, 塞内加尔, 乌

斯曼·塞姆班)

1980

《上帝也疯狂》(南非, 加美·尤伊斯)

1982

《文德·库尼》(The Gift of God/Wend Kuuni, 布基纳法索, 加斯顿·卡伯 (Gaston Kaboré))

1986

《垃圾男孩》(Garbage Boys/Nyamanton, 马里, 谢赫·奥马尔·西索科)

《萨拉奥尼亚女王》(毛利塔尼亚, 迈德·洪多)

1987

《泰鲁易军营》(塞内加尔, 乌斯曼·塞姆班和提耶诺·法地·索)

《美丽人生》(Life Is Rosy/La Vie est belle, 刚果, 维兹·纳根古拉 (Mweze Ngangura))

《光之翼》(马里, 苏莱曼·西塞)

1988

《不在迷恋中迷失》(Dancing in the Dust/Bal Poussière, 象牙海岸, 亨利·迪帕克 (Henri Duparc))

《收获 3000 年》(Harvest: 3, 000 Years, 埃塞俄比亚, 海尔·格里玛 (Haile Gerima))

《世界文化遗产: 非洲篇》(Heritage... Africa, 加纳, 科瓦·安隆 (Kwaw

Ansah))

《蒙图内加》(Whom Death Refused/Montu Nega, 几内亚比绍共和国, 芙罗拉·戈麦斯 (Flora Gomez))

《家乡》(Zan Boko/Homeland, 布基纳法索, 加斯顿·卡伯)

1989

《Finzan》(马里, 谢赫·奥马尔·西索科)

《阿婆》(布基纳法索, 伊德沙·渥德拉戈)

1990

《蒂莱》(Tilai, 布基纳法索, 伊德沙·渥德拉戈)

1991

桑戈玛罗 (Sango Malo, 喀麦隆, 巴塞克·巴·科比海尔 (Bassek Ba Kobhio))

1992

《Guelwaar》(塞内加尔, 乌斯曼·塞姆班)

《拉丁区莫扎特》(Quartier Mozart, 喀麦隆, 让·皮埃尔·贝科罗 (Jean-Pierre Bekolo))

1993

《土狼》(Hyenas, 塞内加尔, 迪吉布利尔·迪奥普·曼贝提)

《圣伽法》(Sankofa, 埃塞俄比亚, 海尔·格里玛)

1994

《黑光》(Black Light, 毛里塔尼亚, 迈

德·洪多)

《法院的哭泣》(Le Cri du Cour, 布基纳法索, 伊德沙·渥德拉戈)

1995

《困难为右》(马里, 谢赫·奥马尔·西索科)

《凯特! 格里特的传说》(Keita! The Voice of the Griot, 布基纳法索, 达尼·库亚特 (Dani Kouyate))

《瓦迪》(Waati, 马里, 苏莱曼·西塞)

1996

《亚里士多德的情节》(Aristotle's Plot/Le Complot d' Aristote, 津巴布韦, 让·皮埃尔·贝科罗)

《赤血树》(Tree of Blood, 布基纳法索, 弗劳拉·戈姆 (Flora Gomes))

1998

《地球上的生命》(Life on Earth/La Vie sur terre, 毛利塔尼亚, 阿伯德拉马纳·希萨柯 (Abderrahamane Sissako))

《纳普莫森图的遗嘱》(Napumocento's Will/O Testamento do Senhor Napumocento, 佛得角, 弗朗西斯科·文素 (Francisco Manso), 1998)

Pièces d'identités (刚果, 维兹·纳根古拉)

1999

《创世纪》(Genesis/La Genèse, 马里, 谢赫·奥马尔·西索科)

《卖太阳的小女孩》(La Petite Vendeuse de Soleil/The Little Girl Who Sold the Sun, 塞内加尔, 迪吉布利尔·迪奥普·曼贝提)

2000

《打脚》(Battu, 马里, 谢赫·奥马尔·西索科)

2001

《法特·吉内》(塞内加尔, 乌斯曼·塞姆班)

2002

《等待好运》(Waiting for Happiness/Heremakono, 毛利塔尼亚, 阿伯德拉马纳·希萨柯)

2004

《割礼龙凤斗》(塞内加尔, 乌斯曼·塞姆班)

2005

《黑帮暴徒》(Tsotsi, 南非, 加文·胡德 (Gavin Hood))

2006

《巴马科》(Bamako, 毛利塔尼亚, 阿伯德拉马纳·希萨柯)

澳大利亚

1975

《悬崖上的野餐》(彼得·威尔)

1977

《终浪》(彼得·威尔)

1978

《布莱克史密斯的圣歌》(弗雷德·谢波西)

1979

《疯狂的麦克斯》(乔治·米勒)

《我的璀璨生涯》(吉利恩·阿姆斯特朗)

1980

《烈火焚城》(布鲁斯·贝瑞斯福特)

1981

《加里波底》(彼得·威尔)

1982

《来自雪河的人》(乔治·米勒)

《危险年代》(彼得·威尔)

1986

《鳄鱼邓迪》(彼得·费曼(Peter Faiman))

1989

《甜妹妹》(简·坎皮恩)

1990

《我们的最后时光》(吉莉安·阿姆斯特朗)

1991

《证据》(乔斯林·穆尔豪斯)

1992

《舞国英雄》(Strictly Ballroom, 巴

兹·鲁曼(Baz Luhrmann))

2000

《斩出个未来》(Chopper, 安德鲁·多米尼克(Andre Domineck))

2001

《乱世有情天》(吉利恩·阿姆斯特朗)

《马樱丹》(Lantana, 雷·劳伦斯(Ray Lawrence))

2004

《回望》(Look Both Ways, 莎拉·沃特(Sarah Watt))

2005

《小鱼儿》(Little Fish, 罗万·伍兹(Rowan Woods))

2006

《湖边疑云》(Jindabyne, 雷·劳伦斯)

《十只独木舟》(Ten Canoes, 洛夫·德·希尔(Rolf de Heer))

新西兰

1977

《星际狩猎者》(Sleeping Dogs, 罗杰·唐纳森)

1982

《粉碎宫殿》(罗杰·唐纳森)

1989

《天使与我同桌》(简·坎皮恩)

1993

《钢琴别恋》(简·坎皮恩)

1994

《梦幻天堂》(彼得·杰克逊)

《战士骑士》(李·塔玛霍利)

2001

《指环王：护戒使者》(The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, 彼得·杰克逊)

2002

《指环王：双塔奇兵》(The Lord of the Rings: The Two Towers, 彼得·杰克逊)

《鲸鱼骑士》(妮基·卡罗)

2003

《指环王：王者无敌》(The Lord of the Rings: The Return of the King, 彼得·杰克逊)

加拿大

1971

《安东尼叔叔》(Mon Oncle Antoine, 克劳德·朱特)

1979

《扫描者大决斗》(Scanners, 大卫·柯南伯格)

1982

《录像带谋杀案》(大卫·柯南伯格)

1986

《孽扣》(大卫·柯南伯格)

《美洲帝国的衰落》(Le Déclin de l'empire Américaine, 丹尼斯·阿康特)

《去听美人鱼唱歌》(帕特丽夏·罗兹玛)

1988

《吉姆利医院的故事》(盖伊·马丁)

1989

《蒙特利尔的耶稣》(Jesus of Montreal/Jesus de Montréal, 丹尼斯·阿康特)

1993

《日历》(阿托姆·伊戈扬)

《爱欲残骸》(Love and Human Remains/Amour et restes humains, 丹尼斯·阿康特)

1994

《性感俱乐部》(Exotica, 阿托姆·伊戈扬)

1996

《欲望号快车》(大卫·柯南伯格)

1997

《意外的春天》(阿托姆·伊戈扬)

1999

《感官游戏》(大卫·柯南伯格)

《意外的旅程》(Felicia's Journey, 阿托姆·伊戈扬)

2000

《明星界》(Stardom, 丹尼斯·阿康特)

2001

《冰原快跑人》(Atanarjuat, the Fast Runner, 扎克拉尔斯·库纳克(Zacharius Kunuk))

《异形漩流》(Maelstrom, 丹尼斯·维伦纽瓦(Denis Villeneuve))

2002

《阿拉若山》(Ararat, 阿托姆·伊戈扬)

《冰原快跑人》(The Fast Runner, 扎克拉尔斯·库纳克)

2003

《野蛮入侵》(The Barbarian Invasions, 丹尼斯·阿康特)

《世界上最悲伤的音乐》(盖伊·马丁)

《蜘蛛》(Spider, 大卫·柯南伯格)

2004

《解构企业》(The Corporation, 马克·阿克巴(Mark Achbar))

2005

《我心疯狂》(C.R.A.Z.Y., 让·马克·瓦雷(Jean-Marc Vallée))

2006

《暴力史》(A History of Violence, 大卫·柯南伯格)

2007

《黑暗岁月》(Age of Darkness/L'Âge des ténèbres, 丹尼斯·阿康特)

《柳暗花明》(Away from Her, 萨拉·波莉(Sarah Polley))

《东方的承诺》(大卫·柯南伯格)

《我的温尼伯湖》(My Winnipeg, 盖伊·马丁)

伊朗

1969

《母牛》(Gav, 戴瑞奇·麦瑞)

《凯萨尔》(玛斯伍德·凯米亚伊)

1985

《小芭舒》(Bashu, gharibeh-ye kuchak, 巴兰姆·贝泽尔)

《追火车的街童》(Davandeh, 阿米尔·纳得瑞)

1987

《卖货郎》(Daskforoush, 莫森·玛克玛尔巴夫)

《何处是我朋友的家》(Khane-ye Doush Kodjast?, 阿巴斯·基亚罗斯塔米)

1989

《特写》(Nema-ye nazdik, 阿巴斯·基亚罗斯塔米)

《骑自行车的人》(Bicycleran, 莫森·玛克玛尔巴夫)

1992

《生生长流》(Life and Nothing More/
Zendegi va digar hich, 阿巴斯·基亚罗斯
塔米)

《忧伤的娜葛丝》(Nargess, 洛珊·班尼
蒂玛)

1994

《橄榄树下的情人》(Zire darakhatan
zeyton, 阿巴斯·基亚罗斯塔米)

1995

《青纱红泪》(The Blue Veiled/Rusari abi,
洛珊·班尼蒂玛)

《电影万岁》(莫森·玛克玛尔巴夫)

1996

《魔毯》(莫森·玛克玛尔巴夫)

《白气球》(Badknoake sefid, 贾法·帕纳
西)

1998

《苹果》(Sib, 莎米拉·玛克玛尔巴夫)

《五月女郎》(Banoo-ye ordibehesht, 洛
珊·班尼蒂玛)

《天籁无声》(The Silence/Sokhout, 莫
森·玛克玛尔巴夫)

《樱桃的滋味》(Ta' m e guilass, 阿巴
斯·基亚罗斯塔米)

1999

《烽火母女情》(Do zan, 泰米妮·米兰
妮)

2000

《黑板》(Blackboards/Takhté siah, 莎米
拉·玛克玛尔巴夫)

《生命的圆圈》(The Circle/Dayereh, 贾
法·帕纳西)

《女人三部曲》(The Day I Became a
Woman/Roozi khe zan shodam, 玛兹
赫·麦什基妮)

《康达赫》(Kandahar/Safar e ghandehar,
莫森·玛克玛尔巴夫)

2001

《巴伦》(Baran, 马吉德·马吉迪 (Majid
Majidi))

《隐藏的一半》(The Hidden Half/Nimeh-
ye penhan, 泰米妮·米兰妮)

《无记名投票》(Secret Ballot/Raye makhfi,
巴巴克·巴亚米 (Babak Payami))

《醉马时刻》(A Time for Drunken
Horses/Zamani barayé masti asbha, 巴赫
曼·戈巴迪 (Bahman Ghoadi))

《烂心城市》(Zir-e post-e shahr, 洛
珊·班尼蒂玛)

2002

《栗色伊拉克》(Marooned in Iraq/
Gomgashtei dar Aragh, 巴赫曼·戈巴迪)

《十段生命的共振》(Ten, 阿巴斯·基亚
罗斯塔米)

2003

《深红的金子》(Crimson Gold/Talaye
sorkh, 贾法·帕纳西)

2004

《流浪狗》(Sag-haye velgard, 玛兹赫·麦什基妮)

《会飞的海龟》(Turtles Can Fly/Lakposhtha ham parvaz mikonand, 巴赫曼·戈巴迪)

2006

《越位》(Offside, 贾法·帕纳西)

2007

《迢迢上学路》(Buduha Lollapsed Out Of Shame/Buda as sharm foru rikht, 汉娜·玛克玛尔巴夫)

这一时期的重大政治和文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

非洲

电影

1969 泛非电影电视节 (The Pan-African Film and Television Festival of Ouagadougou, FESPACO) 首次举办电影节

1969 泛非电影协会 (FEPACI) 成立

2006 200 多位代表参加在南非举办的第一届非洲电影峰会 (African Film Summit)

政治

1960s 20 多个非洲国家从殖民统治中解放出来并实现了独立

1967-1970 尼日利亚内战在北穆斯林 (Muslim north)、依博东部 (Ibo east) 和约鲁巴南部 (Yoruba south) 迅速蔓延

1980s 不稳定的政治环境为加纳、肯尼亚和其他国家创造了政变的机会

1991 南非废弃种族隔离制度并准备选举

1994 南非选举纳尔逊·曼德拉 (Nelson Mandela) 为总统

1994 大约 8 万人在卢旺达种族大屠杀 (Rwandan genocide) 中被杀害

1999 非洲国家赔款和遣返真理委员会 (African World Reparations and Repatriation Truth Commission) 举行第一次国际会议

科学和技术

1974 在埃塞俄比亚发现最古老的史前人类遗迹——“露西”遗骸

艺术、体育和娱乐

1986 尼日利亚人渥雷·索因卡 (Wole Soyinka) 获得诺贝尔文学奖, 他的戏剧将本土礼节与伊莉莎白一世时代的戏剧结合到一起

1991 南非人纳丁·戈迪默 (Nadine Gordimer) 由于在她的作品中探究种族隔离制度的影响而获得诺贝尔文学奖

澳大利亚 / 新西兰

电影

1975 澳大利亚电影委员会 (The Australian Film Commission) 成立, 以保护和促进澳大利亚电影的发展

1978 新西兰电影委员会成立, 其目的是为新西兰电影制作提供资金

1980s 新西兰电影短片导演对视觉设计和形式进行实验

2001 《指环王》三部曲在新西兰拍摄

政治

1981 南非斯普林博克橄榄球队 (The South African Springbok Rugby Team) 在新西兰巡回演出, 鼓励公众抗议种族隔离制度和本国的种族歧视

1986 澳大利亚法律从英国法律系统中完全分离出来

2003 澳大利亚遭遇历史上最严重的一次干旱

2006 在位长达 40 年之久的新西兰毛利女王雅丽努伊 (Dame Te Ata) 逝世

2008 澳大利亚政府为过去对土著所犯的错误而道歉

艺术、体育和娱乐

1973 帕特里克·怀特 (Patrick White) 由于其小说从心理学角度探索了澳大利亚社会的发展而获得诺贝尔文学奖

1983 澳大利亚在美洲杯帆船比赛中获胜, 打破了美国连胜 132 年的局面

2000 澳大利亚在悉尼举办第 27 届奥林匹克运动会

加拿大

电影

- 1939 加拿大成立加拿大国家电影局 (National Film Board)
- 1974 加拿大国家电影局建立了 D 号工作室 (Studio D), 这是政府拨款专门为女性电影导演设立的第一个电影工作室
- 1996 加拿大国家电影局接受限制其活动的经费预算削减政策

政治

- 1980 在“魁北克分离”公民投票中反对分离的联邦主义选民获胜
- 1982 加拿大最终从英国获得了独立的司法权, 并通过新宪法
- 1995 魁北克的公民选票以 1% 的优势否决了独立
- 2003 加拿大选择不加入美国领导的反伊拉克同盟
- 2005 加拿大议会通过同性结婚合法化的议案
- 2008 政府为旨在同化土著孩子而强迫他们进入寄宿学校的早期政策公开道歉

艺术、体育和娱乐

- 1967 政府增加了对文学出版社的拨款, 鼓励新兴小出版社的建立
- 1985 玛格莉特·爱特伍德 (Margaret Atwood) 出版了《女仆的故事》(The Handmaid's Tale), 这是一部女权主义科幻小说的里程碑
- 1992 原住民族群大会 (The Assembly of First Nations) 和加拿大博物馆协会 (Canadian Museums Association) 提供了一份联合特别工作组报告, 倡议支持土著艺术创作
- 1993 由于艺术家伊莱·朗格尔 (Eli Langer) 在多伦多美世联盟 (Toronto's Mercer Union) 展览自己露骨的绘画违犯新儿童色情法而受到控告

伊朗

电影

- 1973 德黑兰国际电影节 (Tehran International Film Festival) 首次开幕
- 1983 黎明电影节 (Fajr Film Festival) 首次举办
- 1987 对电影的严格审查有所减轻

政治

1979 公民投票建立了伊朗伊斯兰共和国 (Islamic Republic of Iran)

1979 伊斯兰激进分子在德黑兰抓走 52 名美国人质

1980 伊朗和伊拉克的战争持续 8 年

1990 伊朗地震造成 4 万人死亡

1995 美国对伊朗实施全面贸易封锁

2003 伊朗东南部发生的地震再次造成 4 万人死亡

艺术、体育和娱乐

2000 玛嘉·莎塔琵 (Marjane Satrapi) 出版自传漫画《我在伊朗长大》(Persepolis)

2001 受欢迎的“伊朗当代艺术 (Iranian Contemporary Art)”展览在伦敦巴比肯艺术中心 (Barbican Centre) 开幕

1994 年，电影《阿甘正传》公映。在这部影片中，计算机图形艺术家通过将总统约翰·肯尼迪和林登·约翰逊的嘴唇像素化，使这些著名的历史人物可以和饰演电影男主角的汤姆·汉克斯进行对话（图 24.1）。其中有一个场景表现了著名演员加里·西尼斯（Gary Sinise）饰演的一个无腿的截肢者。制作具有这样视觉效果的魔力般特效增加了电影的后期制作时间，但是新技术在动作电影中的应用带来了令人震撼的效果。在这种情况下，电影的虚拟世界难以与真实世界相联系。《阿甘正传》并不是一部成功的科幻电影或动作电影，而是一部反映了平凡生活中一位个性鲜明的人物的“普通”故事。但是见证电影媒体这一新发展方向的观众却越来越怀疑电影所带来的真实感。我们所看到的是真实的吗？或者好莱坞是否采用视觉欺骗手段愚弄那些忠实的观众？特技在电影中的应用还能走多远？已故的演员有可能重现银幕吗？通过化装可以让假的饰演者完全替代真实的演员吗？这些问题直指图像的本质特征，是对人们过去理解的一种挑战，图像基本的真实性再也不是理所当然的了。

24.1 飞速发展的技术



美国公众热情地接受了电影银幕上取代了真实世界的虚拟世界。1994 年以来，被

奥斯卡提名的特技电影平均票房收入比被提名的最佳影片要高。特技制片厂（数字领域（Digital Domain）、乔治·卢卡斯（George Lucas）的工业光魔（Industrial Light and Magic）和索尼影像（Sony Imageworks））越来越成为好莱坞电影制作的中心。计算机生成图像（或 CGI）每一步的新发展都会带来一部耗资百万的电影大片的发行，以展现其特技效果：《龙卷风》（Twister, 1996, 简·德·邦（Jan de Bont））中风的特技；《指环王》之《魔戒再现》（The Fellowship of the Ring, 2001, 彼得·杰克逊）中使用的次表面散射技术（subsurface scattering）使得动画人物的皮肤由内至外闪闪发光；《完美风暴》（The Perfect Storm, 2000, 沃尔夫冈·彼得森（Wolfgang Peterson））应用了水的特技；《蜘蛛侠》（Spider-Man, 2002, 萨姆·赖米（Sam Raimi））应用了数字特技替身演员；《明日世界》（Sky Captain and the World of Tomorrow, 2004, 凯瑞·科兰（Kerry Conran））中使用了虚拟布景特技；《极地快递》（The Polar Express, 2004, 罗伯特·泽米基斯（Robert Zemeckis））中使用了表演捕捉特技（performance capture, 将电极连接到演员的身体，将其动作和表情移植到动画角色上去）。这些都是为了以一种可信的方式来复制人和自然。例如，在《蜘蛛侠 2》（Spider Man 2, 2004）中制作阿尔弗雷德·莫利纳（Alfred Molina）章鱼般巨大的触脚时，所涉及的工艺过程远远不止机械地表演爬行动作那么简单（图 24.2）。正如特技总监戴克·斯特拉（John Dystra）所说：“我们所有的努力是为了创造一个具有个性的触手。”作为行业专家，雷·菲尼（Ray Feeney）解释说：“这简直是再一次开发西大荒。”

1999 年《黑客帝国》（The Matrix）公映，由以前的漫画书作者拉里·沃卓斯基（Larry Wachowski）和安迪·沃卓斯基（Andy Wachowski）执导，借用了香港动作电影中的技术来创造虚拟世界中扣人心弦的一系列打斗场景，其中角色在天空中穿梭自如，相



图 24.1 《阿甘正传》，美国，1994，罗伯特·泽米基斯；汤姆·汉克斯“与”肯尼迪总统

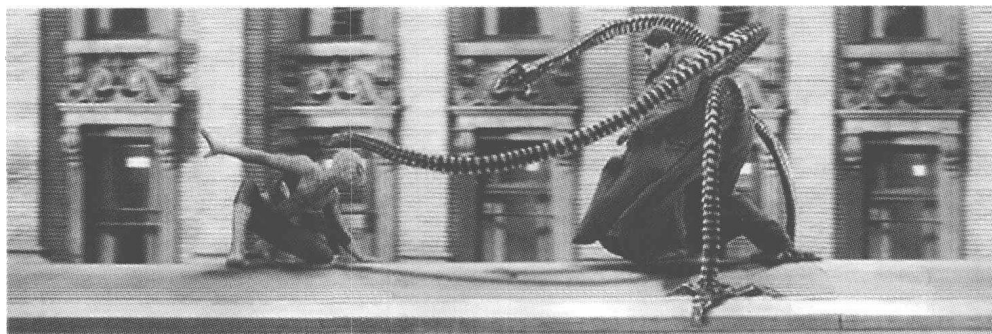


图 24.2 《蜘蛛侠 2》，美国，2004，萨姆·赖米；托比·马奎尔和阿尔弗雷德·莫利纳

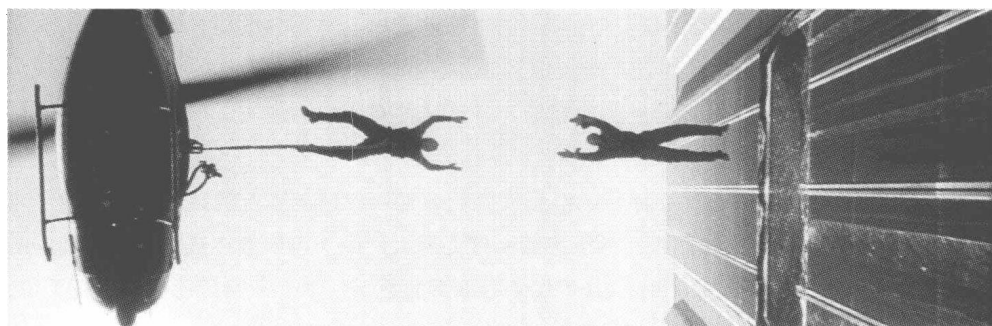


图 24.3 《黑客帝国》，美国，1998，拉里·沃卓斯和安迪·沃卓斯基

互攻击（图 24.3）。和许多最佳科幻电影一样，《黑客帝国》将注意力集中于身份认同，并使用了非现实的虚拟环境，说明在依靠技术驱动的未来世界中，人类将越来越难以把握什么是真正的“真实”以及什么是现实的“虚拟”。

新的数字电影制作过程充满了刺激和不确定因素。电子摄影机和剪辑机逐步取代了传统电影的光学系统。电子传输和回放技术已经应用到了广播电视、卫星、有线电视、录像带、DVD 录像机和计算机上。1999 年发行的《星球大战 I：幽灵的威胁》（Star Wars Episode I: The Phantom Menace）是第一部在少数电影院中以数字方式通过卫星传输图像的电影。

新数字视频技术的应用使一些精彩电影的制作成本比以往更低，因而这种尝试甚至得到了好莱坞专业人员的支持。王颖（Wayne Wang）大胆地在其性题材电影《世界中心》（The Center of the World, 2001）中使用了这种技术，詹妮弗·杰森·李（Jennifer Jason Leigh）执导的处女作《真爱大吐槽》（The Anniversary Party, 2001，与艾伦·卡明（Alan Cumming）合作）也不例外。在迈克尔·吉诺比利（Michael Manu）2004 年的惊悚片《抵押品》（Collateral）中，洛杉矶市区闪着微弱灯光的夜间场景同样采用了数字视频

技术。数字视频技术的应用减轻了电影编辑人员的工作强度，使他们从必须处理数以百计的电影胶片的工作中解放出来，转而可以通过一个触摸式按钮将镜头组合在一起。

大约从 1981 年开始，长片电影被广泛应用到家庭视频播放中。在世纪之交，DVD 播放机开始推广普及，到 2004 年，它占据了美国家庭市场的 70%，使 DVD 成为历史上发展最快的技术。2004 年，美国人花费 245 亿美元用于购买和租用 DVD 和录像带，这是他们花在电影院的钱的 3 倍。正如一位业界观察家所说：“基本上，电影就是为 DVD 所作的广告。”

在 1981 年同时推出的电影技术还包括高清电视（HDTV），它逐步被采用。高清电视系统的标准是目前电视屏幕（525）图像行数，可提供的清晰度和图像细节至少达到了 16 毫米的投影效果。随着光纤的使用和高清电视的发展，在不久的将来，电影作为一门艺术形式（毫无疑问大量采用计算机图像），配以超薄宽银幕图像和数字立体声，将成为嵌入到人们卧室墙上的视听素材的一部分。一旦这种转变成为现实，那么我们还需要到电影院看电影吗？

随着新世纪的到来，忧心忡忡的电影大师们对如何保持电影院的兴旺已经给出了自己的答案：3D 电影。大师们未来的电影版本催促着人们戴上可以放在钱包中或口袋中的双色眼镜，到电影院感受 20 世纪 50 年代流行电影的数字版本——不是通过电视或手机，而是以一种全新的多路传输。这种转换费用比较昂贵，一部电影大概 12 万美元，制片厂和影院老板之间的成本分摊涉及重要谈判。成本上升主要是因为 3D 图像的制作支出高，3D 图像用肉眼看上去有些模糊，因此不能被轻易盗版。

2007 年，华纳兄弟影业公司和派拉蒙公司合作发行了首部面向成人的 3D 电影——罗伯特·赞米基斯的升级版古代英语传奇故事《贝奥武夫》（Beowulf）。与此同时，另一位好莱坞重量级导演——执导过《泰坦尼克号》的詹姆斯·卡梅隆（James Cameron）开始着手制作 3D 科幻巨作《阿凡达》（Avatar）。截至 2008 年，至少有 25 部以上的 3D 电影正在筹划之中。“银幕一直是观众情感的障碍物，”《阿凡达》的制片人乔·恩兰道（Jon Landau）认为，“优秀的 3D 制作脱离了电影银幕。电影银幕的消失，意味着观众可以通过一扇窗子看到世界。”有人诙谐地补充说，“它还可以治疗癌症。”这反映了电影行业乐观的情绪。

随着计算机技术与我们的联系日益紧密，一种计算机支持的交互性审美必然渗透到电影制作领域。通过提供诸如删除场景和修改版本等新增服务，DVD 影院也可以提供电脑游戏所带来的吸引力，允许购买者为他们所喜爱的电影设计不同的版本。例如丹尼·博伊尔（Danny Boyle）的《惊变 28 天》（28 Days Later, 2002）就提供了两种可供选择的结局，观众可以选择他们喜欢的版本。1999 年在电影院上映的《时间密码》（Time Code）

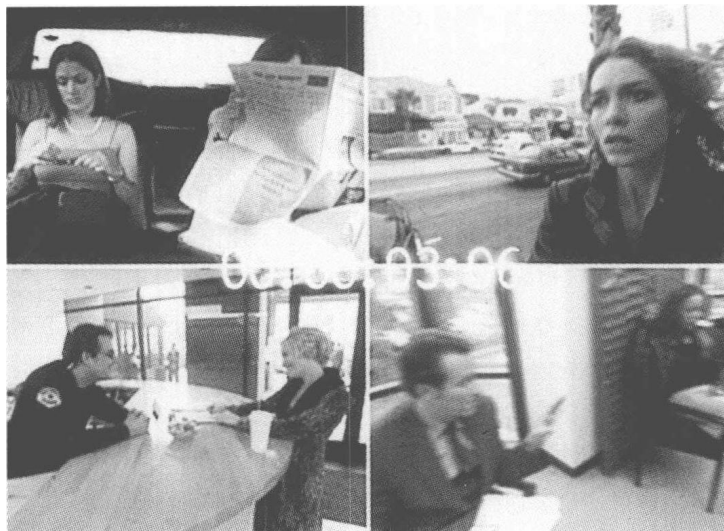


图 24.4 《时间密码》，美国，1999，迈克·菲吉斯

中，迈克·菲吉斯（Mike Figgis）采用了实时视频技术，为观众呈现了 4 个同时发生、相互关联的故事，让观众在观看电影时可以作出自己的选择（图 24.4）。通过调整音轨，观众的注意力随时被导向 4 个银幕的某一个银幕，但是屏幕的选择权却完全在观众手里。将传统电影艺术形式的价值和游戏（结果不确定，观众可以掌握一定程度的控制权）的价值相结合来创建一种全新的审美体验，《时间密码》可能是众多尝试中的第一次。通过所有其他的素材，DVD 促使观众可以成为准电影制片人。“这不再是‘我曾经看过那部电影’，”20 世纪福克斯的联席总裁吉姆·吉安诺普罗斯（Jim Gianopulos）评述说，“而是‘我过去曾经看过那部电影，而现在我将通过 DVD 观看那部电影的多维视频’。”

24.2 行业现状

特技和电影制作其他方面的应用以惊人的速度提高了电影的制作成本。因此，电影制片人需要更多的钱。他们可以从大公司获得资金。由于这样或那样的原因，从 20 世纪 70 年代开始的媒体整合过程一直持续到了新的世纪。总部位于加拿大的酿酒企业西格兰（Seagram）于 1995 年买下 MCA 环球电影公司（MCA/Universal），数年后又将它卖给法国的一家水务公司——维旺迪（Vivendi），维旺迪随后很快以广受关注的竞购战方式将

其转手给通用电气公司（General Electric）。1996年，拉斯维加斯精明的商人柯克·科克莱恩（Kirk Kerkorian）支持的一个财团以13亿美元的价格从法国里昂信贷银行（Crédit Lyonnaise）收购了陷入困境的米高梅/联美（M-G-M/UA）电影公司（科克莱恩曾在20世纪70年代收购，而后又出售这家电影公司）。2004年，科克莱恩再次将其出售，这一次是卖给了索尼公司，获得了丰厚回报。同样在1996年，时代华纳（Time Warner）电影公司收购了特纳广播公司（Turner Broadcasting Company），成为全球最大的媒体公司。到本世纪结束时，电影公司也加入到电视网络领域（迪士尼和美国广播公司（ABC），派拉蒙和哥伦比亚广播公司（CBS）和环球电影公司和国家广播公司（NBC））。当互联网服务提供商——美国在线（America OnLine）于1999年收购时代华纳后，电影公司也开始与新的电子计算机环境相结合。但是，这种联姻方式被证明困难重重，美国在线的名字很快就从时代华纳的企业标志中删除了。企业的合并不过是名称游戏，电影制作登记在母公司的名下，网络上的广告属于母公司所有，随后在有线电视上的放映权也属于母公司所有。似乎电影已成为一种软件，可以安装到任何数量的媒体市场中。

但是，形成于20世纪90年代的最重要的媒体集团没有玩合并游戏。成立于1994年的梦工厂（Dream Works SKG）是3位好莱坞重量级人物的杰作：音乐大亨大卫·格芬（David Geffen）、导演史蒂文·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）以及制作总监杰弗里·卡岑伯格（Jeffrey Katzenberg）。杰弗里·卡岑伯格之前高调地与迪士尼的老板迈克尔·艾斯纳（Michael Eisner）闹翻。新公司在3人的领导下，经过开始时的一些意想不到的失败后，以1998年的《拯救大兵瑞恩》（Saving Private Ryan）首次商业上取得了巨大成功。同样，在90年代末，曾在迪士尼担任制片负责人的卡瑞伯格（他当时负责振兴动画业）在梦工厂建立起一个动画电影工作室，为传统上价值被低估的动画制作人提供了较好的就业条件，包括分红制度。梦工厂的动画长片包括《蚂蚁雄兵》（Antz, 1998）、《小鸡快跑》（Chicken Run, 2000）以及《怪物史莱克》（Shrek, 2001）。他们的目标是创作比迪士尼更复杂的动画电影，这一想法为观众提供了新的电影风格。

随着新世纪的来临，梦工厂在生意上如日中天，连续获得3个奥斯卡最佳影片奖（1999年的《美国丽人》（American Beauty）、2000年的《角斗士》（Gladiator）和2001年的《美丽心灵》（A Beautiful Mind））的殊荣。到2000年，梦工厂的票房收入已经攀升至业界第二位，获得了12.8%的市场份额。梦工厂每部电影公映的收入都远远超过其他所有电影公司，7部电影中3部电影的票房在9月中旬都远远超过了1亿美元（《角斗士》，1.85亿美元；《小鸡快跑》，1.049亿美元；《危机四伏》（What Lies Beneath），1.485亿美元）。梦工厂2004年作品《怪物史莱克2》（Shrek 2）的收入更是飙升到最高位，票房收入成为有史以来美国国内电影票房的第三高。

然而，梦工厂的梦想并没有持续很久。格芬曾公开承认，该公司两次濒临破产。曾经出品过《怪物史莱克》和其他轰动动画电影的动画工作室随着杰弗里·卡岑伯格 2004 年的离开而分离出来。随后，在 2006 年，梦工厂被派拉蒙电影公司收购。这种非常缺乏考虑的联姻方式很快就走到了尽头，2008 年底，梦工厂在与环球公司的一个新发行交易上，抓住了独立融资的机会而重获新生。这时候，格芬决定不再插手梦工厂的任何事宜，最初的团队只剩下斯皮尔伯格，他得到了梦工厂常任斯塔西·施奈德（Stacey Snider）的支持。

梦工厂与派拉蒙之间的这次短暂冒险仅仅是派拉蒙在这一时期所经历的几次坎坷之一。在新董事长布拉德·格雷（Brad Grey）的领导下，公司已经历过一次大的震动，深陷棘手的公众批评困扰之中，最令人难堪的是维亚康姆（Viacom）的董事长萨姆纳·雷德斯通（Sumner Redstone）在 2006 年发表的声明，巨星汤姆·克鲁斯（Tom Cruise）与派拉蒙达成了一个有利的发行协议，但由于他在公众场合的古怪行为，因此他在派拉蒙不受欢迎。克鲁斯和他的合作伙伴保罗·瓦格纳（Paul Wagner）因此转而投奔米高梅/联美电影公司，他们重整联美电影公司的名声，并成为其旗下的顶级明星。但他们提交的首部作品——罗伯特·雷德福（Robert Redford）执导的宠物电影《狮入羊口》（Lions for Lambs）前两个月的国内票房收入只有 15000 美元，对于联美公司新的管理团队来说，这并不是一个良好的开端。

20 世纪 90 年代，许多以前的独立制片公司都被一些大公司收购，包括独立的电影巨头米拉麦克斯（Miramax），其在 1993 年被迪士尼收购。米拉麦克斯由鲍勃·温斯坦（Bob Weinstein）和哈维·温斯坦（Harvey Weinstein）兄弟两人掌管，他们俩曾经是独立电影公司的领导者，在独立电影的普及上有很大的影响力。该公司通过文艺电影创立了自己的品牌，并进行积极推销，尤其将重点放在竞争激烈的奥斯卡大奖上。《哭泣游戏》（Crying Game，尼尔·约旦（Neil Jordan），1992）、《英国病人》（The English Patient，1996，安东尼·明格拉（Anthony Minghella））和《莎翁情史》（Shakespeare in Love，1998，约翰·马登（John Madden））是其中几部获得极大成功的电影。米拉麦克斯追求的是一种激进的做法，这不仅体现在市场营销方面，还体现在他处理其获得的财产方面，他经常要求参与电影的剪辑过程（这种做法最终为哈维·温斯坦赢得了“剪刀手哈维”的绰号）。21 世纪最初几年，温斯坦兄弟的文艺电影点金术逐渐失去了往日的光环。公司开始支持制作成本高昂的电影，如《航运新闻》（The Shipping News，2001，拉塞斯·特罗姆（Lasse Hallstrom））和《冷山》（Cold Mountain，2003，安东尼·明格拉（Anthony Minghella）），而这两部影片在社会评论和商业票房上都令人失望。兄弟两人还将数百万美元的资金投入到根本没有市场前景的杂志上。直到 2005 年初，迪士尼终于和温斯坦兄

弟分道扬镳，米拉麦克斯摆脱了束缚。迪士尼保留了米拉麦克斯的品牌，而温斯坦兄弟两人则成立了一家新的公司——温斯坦公司（Weinstein Company），并从华尔街得到了资金支持。

与此同时，迪士尼也存在着自身的问题。经历了由华特·迪士尼的侄子罗伊（Roy）领导的一场意想不到的股东联合抗议之后，迪士尼公司首席执行官迈克尔·艾斯纳（Michael Eisner）在2004年被迫离职。罗伯特·依格（Robert Iger）成为迪士尼公司新的首席执行官，其低调的风格成功地提高了企业的营利能力。2006年，依格收购了动画巨头皮克斯公司（Pixar，曾经制作过《玩具总动员》（Toy Story）和《美食总动员》（Ratatouille）），将其纳入迪士尼的旗下，平息了艾斯纳时代的冲突，促使两家公司建立了更密切的伙伴关系。特别重要的是，依格的努力使皮克斯文化在迪士尼保守的企业环境中得到了自由发展。皮克斯首席执行官兰迪·S·尼尔森（Randy S. Nelson）谈到公司时评论说：“我们在这里创建了令人难以置信的工作场所，学习和成长的机会，更重要的是，优秀的合作者。”皮克斯大师约翰·拉西特（John Lassiter）甚至可以穿着其标志性的服装——夏威夷衬衫工作。

工人开始坐到电影公司主管谈判桌的对面。在20世纪90年代以及新世纪伊始，好莱坞的工会对所谓的“轻易取得巨大成功的”（runaway）电影和在国外拍摄、利用其廉价劳动力而获益丰厚的电影日益警惕。此外，主要的人才协会（演员、编剧和导演）强烈要求从DVD销售收入中获得更大份额的利润。

另一个棘手的劳工问题涉及编剧和导演，他们关心的是文化资本而非实际资本。多年来，两方争吵的焦点就是所谓的“所有权问题（possessory credit）”，也就是电影标题上的一个符号，以确定电影属于导演（“某某的电影作品（A film by...）”）。导演除了享受“某某执导（Directed by...）”的署名权外，还在演员名单结尾处的位置享受这种额外的权力，从而将编剧逐出了署名行列。这个问题几乎引发了几次罢工。在2001年，该问题再次发展到高潮，编剧们对电影公司将电影所有权慷慨地给予了几乎所有导演的做法非常愤慨。

在所有权分配方面，除编剧的自尊心受到伤害外，还存在更大的危险。对于编剧来说，这一举动涉及电影媒体中的基本合作精神：很多人一起合作，制作出了最终的作品。“某某的电影作品”否认了编剧以及其他人对电影艺术所作的贡献。2004年，导演协会试图通过发布一则声明来平息这场争论，他们制订了一套合理的实践操作准则，供制片人分配所有权时参考。这些指导准则明确指出，这些荣誉不能给予首任导演，除非他们也创作了该影片脚本。编剧们接受了这样一个善意的声明，但仍然感到不满意。在这场争论中，编剧兼导演史蒂夫·马丁（Steve Martin）在其为“电影剧作家在线

(Screenwriters Online)”的时事通讯提供的一篇简短文章中，嘲讽这种电影所有权授予的做法。在这篇报道中，他假设自己是一部剧情片的导演，并发表了如下言论：“‘某某执导’意思是我就是指挥演员、验收布景和服装、审定剧本的那个人，仅此而已。而‘某某的电影作品’就大大不同了。我是一个……怎么讲呢？一个电影人物吧，我想。我是制作电影的人，提供了一种氛围。如果有人在俄克拉何马州观看电影，他没有看到‘某某的电影作品’，会是怎样的情景呢？他看到演职人员表中‘某某执导’时，可能会想‘哦，那谁制作了这部电影呢？从存在主义意义上讲，它是谁的电影作品呢？’。”

在此期间，曾有一位编剧成为好莱坞炙手可热的人才，他创作的剧本具有自己独特的特质，以致任何人都不会将他的电影看作是导演的独立创作。他就是查理·考夫曼(Charlie Kaufman)，曾为众多优秀的电影担任编剧，如《傀儡人生》(Being John Malkovich, 1999，由斯派克·琼斯(Spike Jonze)执导)和《无痛失恋》(Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004，米歇尔·冈瑞(Michel Gondry)执导)。虽然考夫曼只是一个电影剧作家，但却是一位名符其实的具有自己独特风格的“电影导演”。

在影片《改编剧本》(Adaptation, 2002，斯派克·琼斯(Spike Jonze)执导)中，考夫曼描写了剧作家与流行电影所做的斗争，他们不仅要面对自己创作才能枯竭的窘境，还要面对冷酷的电影行业。这部影片的主角是电影剧作家查理·考夫曼(尼古拉斯·凯奇(Nicholas Cage)饰演)。在其中两个场景中，考夫曼拜访了《傀儡人生》的拍摄现场(图24.5a)。在片场中，明星处于支配地位，导演处于第二位，他们可以吹毛求疵，随意地斥责提供电影剧本的编剧。但他并没有因为编剧在好莱坞地位低下而受到挫折，并开始着手另外一个电影项目。当他的才思枯竭之时，他的孪生兄弟唐纳德(Donald，同样由凯奇饰演)前来探望他(图24.5b)。唐纳德是一个有抱负的编剧，正计划通过一位有名的老师——罗伯特·麦基(Robert McKee)举办一个电影剧本研讨会。“如果你的目标是尝试做一些新的东西，那么这些教师对你来说是危险的，”查理劝告他的兄弟说，“一个编剧应该始终以此为目标，电影创作就是一个探索未知的过程。”查理的新剧本改编自《纽约客》(New Yorker)女记者苏珊·奥尔琳(Susan Orlean)的一本小说《兰花窃贼》(The Orchid Thief)。“以前从来没有关于花的电影。”他告诉唐纳德。奥尔琳在和小说男主角——古怪的约翰·拉·罗奇(John La Roche，克里斯·库珀(Chris Cooper))(图24.5c)交往的过程中创作了这部作品，查理对其创作经历很感兴趣。但最后，查理必须面对的事实是，他不是像奥尔琳一样在为《纽约客》写一篇小品文，而是在为主流电影创作剧本——一部以大众群体为目标的剧情片的剧本。因此他出席了麦基的研讨会(图24.5d)，并以好莱坞式的结局完成了他的电影剧本创作。

考夫曼的电影剧本《改编剧本》采用了其同胞兄弟剧作家的意见，在剧本创作时对

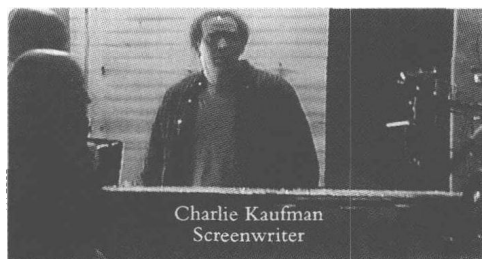


图 24.5a- 图 24.5d 《改编剧本》，美国，2002，斯派克·琼斯（剧本：查理·考夫曼）；a. 尼古拉斯·凯奇；b. 尼古拉斯·凯奇和尼古拉斯·凯奇；c. 克里斯·库珀；d. 布赖恩·考克斯（Brian Cox）

个人和公众领域都进行了创作性探讨。虽然剧作家想要表达出他们内心的自我，但还必须关注观众的需求和期望。因而，这部影片的创作应该属于电影编剧而非导演。虽然斯派克·琼斯负责电影作品的宏伟制作，但毫无疑问《改编剧本》是“查理·考夫曼的电影作品”。

24.3 流行巨作

随着电视和其他国家（和国际）广告专题讲话节目的流行，再加上电影盗版的日益猖獗，陈旧的逐级电影发行模式（即在几个主要的大城市首映，然后慢慢延伸到市郊和小城镇进行第二轮或第三轮上映）。新的模式要求进行覆盖发行（blanket release），并配以媒体闪电式的宣传，为希望首先体验到最新电影巨作的潜在观众建立一种“必须观看”的观念。电影首映的第一个周末所产生的商业效应决定了电影的下一步走势。到1997年，这一营销策略将每部电影的平均成本提升到了2220万美元，比10年前增加了166%。在新千年到来之际，电影的制作成本还在继续加速增加。这不仅是因为新的营销

策略本身开支巨大，同时，也因为更多 35 毫米电影拷贝必须同时分发到全国各地，而另外增加了开支。在大多数情况下，市场营销成本还包括一个或多个测试放映和焦点小组会议的开支，每次约 15000 美元。1996 年，特技大片《独立日》(Independence Day) 在进行了全方位的闪电宣传后，首映后的第一个星期就在世界范围内创造了 1.043 亿美元的票房收入，成为 20 世纪票房增长最快的电影。2000 年，《女巫布莱尔 2：影子之书》(Blair Witch 2: The Book of Shadows) 将电影发行模式创新进程又向前推进了一步，开创了全球同步发行的新模式，同一天影片在全球 3600 家影院开始放映。到 2007 年，电影公司制作的大片，现在称为日发行 (day-and-date) 大片，每天在全世界 4000 家影院上映。到目前为止，支持这一全球性策略的营销 (包括互联网广告) 已占据高达 4% 的广告预算总支出。大型电影制片公司具有巨大的分销网络，有数以百计的城市办事处在推销他们的电影作品，使这一全球性的营销策略得以实现。前些年许多成为巨大赚钱工具的电影 (如《与狼共舞》(Dances with Wolves)、《为戴茜小姐开车》(Driving Miss Daisy) 和《致命诱惑》(Fatal Attraction)) 只是在慢慢地培育自己的观众，现在的电影公司却犯上了周末上映综合症。正如一位电影公司主管抱怨说：“进行普通首映的优秀电影根本没有生存空间。”

包括纽约客和第一印象工作室 (First Look) 在内的少数电影发行商，仍然发行只有 100 万美元票房的电影，并提供一个以良好评价和口碑为基础的发行平台计划。但对于较大的电影公司来说，首映周就是全部，甚至对于独立的观众来说也是如此，他们扔出骰子，然后就等待成为大赢家。“这就是电影公司的心态，”索尼经典影片公司 (Sony Classics) 联合总裁汤姆·伯纳德 (Tom Bernard) 说，“购买 10 部电影，其中一部就可以挣回其他所有的损失。”

随着市场的推广，大量与电影有关的商品也开始流行：《婚礼歌手》(Wedding Singer) 中的睡衣、麦当劳店中的《花木兰》(Mulan) 开心乐园餐 (Happy Meal)、《黄金眼》(Goldeneye) 中阿斯顿·马丁斯 (Aston Martins) 的打火机、《王牌大贱谍》(Austin Powers) 中的钥匙链以及《钢铁侠》(Iron Man) 中的思乐冰 (Slurppy)。预计到目前为止仅《星球大战》专营店的收入就超过了 20 亿美元。同时还有其他合作方式：制造商出资在电影里植入自己的产品。1997 年，锐步 (Reebok) 起诉三星电影公司 (TriStar)，原因是电影《甜心先生》(Jerry Maguire) 的制片商剪掉了锐步运动鞋出现的最后一幕，而这家运动鞋公司曾为该部电影提供了价值超过 150 万美元的商品、广告和促销活动支持。这就是所谓的“产品植入” (product placement)，后来这一现象发展出一个新名词“品牌化” (branding) ——一些公司通过为某部电影提供大部分资金而将电影变成两个小时的产品广告宣传片。2000 年的热门电影《劫后重生》(Cast Away) 就是一个例子，该片的

图 24.6 《劫后重生》，美国，2000，罗伯特·泽米基斯；汤姆·汉克斯与联邦快递包裹箱



制作包含了明星汤姆·汉克斯的制作公司和联邦快递（Federal Express）在电影剧本方面两年多的合作开发工作，而这种合作在电影中留下了深刻的痕迹（图 24.6）。

然而，尽管好莱坞电影的营销方式日益丰富，美国的电影院生意却变得相当平淡。不过，在世纪之交，电影院之间为了应付逐渐萎缩的观众市场，设计复合式影院和豪华影院的热情空前高涨，从而加剧了市场的竞争。电影院由 1985 年的 27805 家激增至 1995 年的 37185 家。到 2000 年，仅纽约时代广场（Times Square）一个区域就有 38 家电影院。许多电影放映链已接近破产，部分公司开始通过广告来增加收入，这种做法抵消了电影相对于电视的部分优势。

面对美国电影院日渐衰落的行情，来自电视、有线电视、视频和 DVD 销售的所谓“后期（back-end）”收入逐渐在电影公司的利润结构中起到重要作用。此外，在广告费定下来之后，由于来自有线电视的竞争和至关重要的“收视率调查”周期间备受瞩目的“事件”计划需要，电视成为热门电影最热心的观众：2000 年夏季，票房收入最高的 21 部电影从电视销售中取得的收入突破了 3.85 亿美元（占国内票房份额从 20 世纪 90 年代中期的 13% 升至 16%），在新的世纪，全球的电影观众对好莱坞利润日益重要，2007 年，国外票房收入占据了美国电影总票房收入的三分之二。同时，国外偏远地区饥渴的电影观众逐渐培养了对国产电影和最新的美国情节剧的观赏热情。看到这个趋势后，精明的好莱坞电影巨头们以“如果你无力打败他们，则加入他们”的信念，立即决定与当地合作伙伴合拍和共同发行外国电影。

1997 年，由青春偶像莱昂纳多·迪卡普里奥（Leonardo Di Caprio）担任男主角的电影《泰坦尼克号》的制作成本是一个天文数字——2 亿美元，但电影本身在全球的票房也超过 10 亿美元。“因此，这足以证明，成本的多少重要吗？”本片导演詹姆斯·卡梅隆不禁问道。

24.4 世纪末的电影导演

20 世纪 90 年代最杰出的天才导演莫过于昆汀·塔伦蒂诺 (Quentin Tarantino)。作为一名前音像店职员和自学成才的影迷，塔伦蒂诺从香港动作电影中借鉴来惊险动作的技术。他的第一部作品《落水狗》(Reservoir Dogs) 于 1991 年发行，因极端暴力、狂野的风格和反传统的对话而一举成名。接下来，他于 1994 年创作了《低俗小说》(Pulp Fiction)，该片夺得了戛纳电影节最高奖项金棕榈大奖，塔伦蒂诺编写的电影剧本也获得了奥斯卡最佳原创剧本奖 (图 24.7)。随后他在 1997 年拍摄了《危险关系》(Jackie Brown)，由黑人电影明星帕姆·格里尔 (Pam Grier) 主演；2003 年和 2004 年，他转而拍摄了功夫片《杀死比尔 1》(Kill Bill 1) 和《杀死比尔 2》(Kill Bill 2)。

塔伦蒂诺的主要才能体现在其作为电影编剧上，他的这一才华在《低俗小说》错综复杂的情节中达到了顶峰，其中有 3 个不同的故事逐渐交织在一起。在对话方面他也有着明显的天赋，在《低俗小说》中就有一个令人难以忘怀的场景：约翰·特拉沃尔塔 (John Travolta) 向同伴塞缪尔·L·杰克逊 (Samuel L. Jackson) 解释汉堡在巴黎麦当劳餐厅的名称。塔伦蒂诺还善于寻找过时演员或低成本演员，并让他们的职业生涯重获新生，比如《低俗小说》中的特拉沃尔塔和《危险关系》中的帕姆·格里尔。他喜欢在洛杉矶廉价的废墟中开展拍摄工作，这些地方正好适合其电影中的角色 (大部分为低级罪犯)，看起来完全就像是他们自己的家一样。

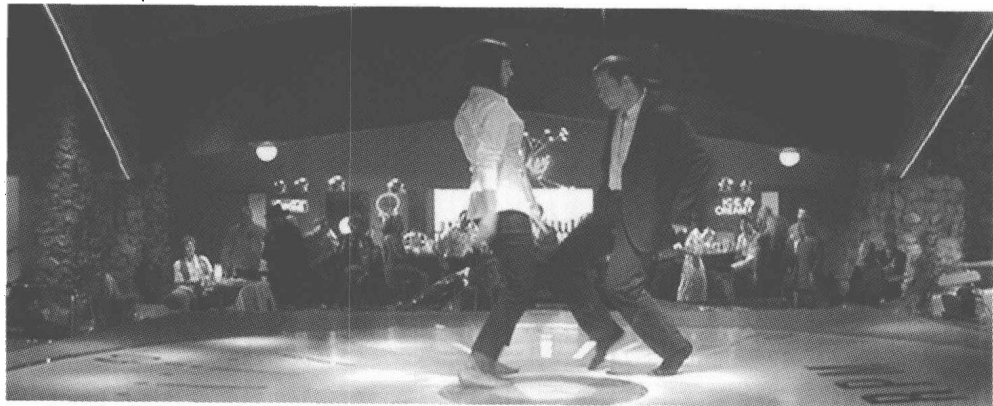


图 24.7 《低俗小说》，美国，1994，昆汀·塔伦蒂诺；乌玛·瑟曼 (Uma Thurman) 和约翰·特拉沃尔塔 (John Travolta)

遵循其他重要电影制作人如弗朗西斯·福特·科波拉和马丁·斯科塞斯的引领，塔伦蒂诺也承担了许多国外电影在美国的发行业务。其中最成功的就是他于1994年赞助发行的电影《重庆森林》(Chungking Express)，该片由香港后现代主义导演王家卫(Wong Kar-Wai)执导。20世纪末时，电影狂热爱好者塔伦蒂诺又试图呼吁支持他发现的另外一位电影导演——威廉·威特尼(William Witney)。威廉·威特尼在20世纪50年代导演过多部罗伊·罗杰斯(Roy Rogers)主演的影片。“他的摄影机运动时简直太酷了。”塔伦蒂诺解释说。

上世纪90年代中期以来，其他很活跃的著名独立电影制片人包括托德·索朗兹(Todd Solondz,《欢迎光临娃娃屋》(Welcome to the Dollhouse, 1995)、《幸福》(Happiness, 1998))、理查德·林克莱特(Richard Linklater,《日出之前》(Before Sunrise, 1995)、《日落之前》(Before Sunset, 2004))和索菲亚·科波拉(Sophia Coppola,《迷失东京》(Lost in Translation, 2003))。而其他早期独立电影制作人如史蒂文·索德伯格(《性、谎言和录像带》，1989)、大卫·奥·罗素(David O. Russell,《与灾难调情》(Flirting with Disaster, 1996))和内尔·拉布特(Neil LaBute,《与男人同行》(In the Company of Men, 1997))已进入主流电影的制作行列，作品包括《战略高手》(Out of Sight, 索德伯格, 1998)、《夺金三王》(Three Kings, 罗素, 1999)和《护士贝蒂》(Nurse Betty, 拉布特, 2000)。

24.5 表现形式多样化

20世纪末，同性恋主题和人物角色已被纳入主流电影作品的视野之中，例如，《枪杀安迪华哥》(I Shot Andy Warhol, 玛丽·哈伦(Mary Harron), 1996)、《众神与野兽》(Gods and Monsters, 比尔·康登(Bill Condon), 1998)、《傀儡人生》(斯派克·琼斯, 1999)、《天才雷普利》(The Talented Mr. Ripley, 安东尼·明格拉(Anthony Minghella), 1999)、《男孩不哭》(Boys Don't Cry, 金伯利·皮尔斯(Kimberly Pierce), 1999)、《远离天堂》(Far From Heaven, 托德·海恩斯(Todd Haynes), 2002)、《怪兽》(Monster, 帕蒂·詹金斯(Patty Jenkins), 2003)、《金赛性学教授》(Kinsey, 比尔·康登, 2004)和《断背山》(Brokeback Mountain, 李安(Ang Lee), 2005)。也许更值得关注的是，同性恋明星，如安妮·海切(Anne Heche)和鲁波特·埃弗雷特(Rupert Everett)开始被

看做浪漫爱情的代表人物。异性恋明星也开始饰演同性恋角色，包括雪儿（Cher）、莎朗·斯通（Sharon Stone）、汤姆·汉克斯（Tom Hanks）、安东尼奥·班德拉斯（Antonio Banderas）、艾尔利·沙迪（Allie Sheedy）、卡梅隆·迪亚兹（Cameron Diaz）和希拉里·斯旺克（Hilary Swank）。斯旺克的奥斯卡获奖电影《男孩不哭》代表了同性恋电影的一个突破，因为导演金伯利·皮尔斯制作的这一部电影是一种激进的声明（图 24.8a 和图 24.8b）。电影采用许多先锋电影的制作技术，讲述了蒂娜·布兰登（Teena Brandon）的故事：一个年轻女子像一个男人一样生活，并对自己的决定付出感情和生理上的代价。电影根据一个真实的故事改编而成，毫不留情地描述了布兰登所生活的中西部城镇里人们的固执和偏见。电影画面采用了暗色调，反映了故事所流露出的情绪。

20 世纪 90 年代同样涌现出了一些独立女同性恋电影和电影制片人，如《平即是美》（Flat Is Beautiful，萨迪·本宁堡（Sadie Benning），1998）、《钓鱼》（Go Fish，罗斯·拓切（Rose Troche），1994）、《寻找西瓜女》（Watermelon Woman，谢丽尔·邓伊（Cheryl Dunye），1997）和《高档货》（High Art，莉莎·克洛登克（Lisa Cholodenko），1998）。《高档货》讲述的是一个有才华的女同性恋摄影师的故事，其所捕捉到的纽约艺术场景氛围和独特风格尤其让人难以忘怀。

20 世纪 90 年代，美国电影另外一个最受欢迎的发展方向是主要黑人演员的努力，他们因此赢得了地位，出品了一些具有宏伟构思的黑人电影作品。《仲夏夜玫瑰》（Eve's Bayou，卡西·莱蒙斯（Kazi Lemmons），1997）得到了明星塞缪尔·L·杰克逊的大力支持，他在片中饰演了 20 世纪 50 年代路易斯安那州一个讨人喜欢却玩弄女人的丈夫和父亲，耐人寻味（图 24.9a）。《辣姊妹》（Set It Off，格雷（Gary Gray），1996）和《搭公车》（Get on the Bus，斯派克·李（Spike Lee），1996）都是完全由黑人提供资金支持的，包括威尔·史密斯（Will Smith）和丹尼·格洛弗（Danny Glover）。前篮球明星麦奇克·约翰逊（Magic Johnson）致力于黑人社区电影院的建设，为以前被忽视的观众群体提供电影（图 24.9b）。但在世纪之交，黑人电影还需要人们付出更多的努力。斯

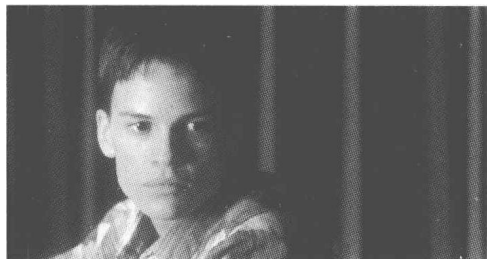


图 24.8a 和图 24.8b 《男孩不哭》，美国，1999，金伯利·皮尔斯；a. 希拉里·斯旺克饰演的布兰顿·蒂娜；c. 希拉里·斯旺克在奥斯卡颁奖典礼上



图 24.9a 和图 24.9b a.《仲夏夜玫瑰》，美国，1997，卡西·莱蒙斯；杰妮·斯沫莱特（Jurnee Smollett）和塞缪尔·L·杰克逊。b. 位于洛杉矶的麦奇克·约翰逊剧院（Magic Johnson Theaters）

派克·李（Spike Lee）1999 年刊登在《纽约时报》的一篇文章中说，“没有一位非裔美国人高官会为黑人电影开绿灯。”李继续评述说，至少部分原因是观众阻碍了广泛的黑人电影的制作。“黑人抱怨黑人电影，”他写道，“但没有人明确支持不同类型的电影。《尘之女》（Daughters of the Dust）、《紫檀》（Rosewood）、《仲夏夜玫瑰》以及《真爱》（Beloved）的黑人观众在哪里？在哪里？都跑到电影院去看《辣姊妹》和《保险套惹的祸》（Boozy Call）了。”

24.6 纪录片的新时代

好像是为了反驳“21 世纪的电影都是关于虚拟现实的”这种论点，关于现实的电影——纪录片重新受到青睐，并随之诞生了全新的流派和观众。从 20 世纪 80 年代开始，年轻的纪录片导演将自己的心血倾注到电影创作中，并从先前的自我指涉型纪录片（self-reflexive documentary）流派树立的榜样中吸取经验，如前苏联的吉加·维尔托夫和法国的克利斯·马克，他们开始与几十年前的“真理电影”流派相抗衡。新生代美国纪录片天才导演包括罗斯·麦克尔威（Ross McElwee，《谢尔曼将军的征程》（Sherman’s March, 1986）、《闪亮的叶子》（Bright Leaves, 2003））和埃罗尔·莫里斯（Errol Morris，《细细的蓝线》（The Thin Blue Line, 1988）、《战争迷雾：罗伯特·麦克纳马拉生命中的 11 个教训》（The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara, 2003））。通过将自己置于电影制作的前沿和中心（如麦克尔威那样）或对真实事件明显的虚假重新创作进行前景化处理（如莫里斯那样），这些电影制作人将纪录片制作当做个人的尝试，创造出离奇幽默的效果。美国 2000 年总统大选带来的政治混乱刺激了揭露丑闻的纪录片的发行，如《大企业》



图 24.10 《华氏 911》，美国，2004，迈克尔·摩尔

(The Corporation, 珍妮佛·雅培 (Jennifer Abbott) 和马克·阿克巴 (Mark Achbar), 2003) 和《控制室》(The Control Room, 耶菡·妮珍儿 (Jehane Noijaim), 2004)。

迈克尔·摩尔 (Michael Moore) 是一位有能力同时把握这两种趋势的纪录片导演，因在 2004 年总统竞选期间公映的具有政治煽动性的电影《华氏 911》(Fahrenheit 9/11, 图 24.10) 一举成名。使用他率先在早期电影作品《罗杰和我》(Roger and Me, 1989) 和《科伦拜校园事件》(Bowling for Columbine, 2002) 中的制作方法，摩尔在与政治捐客们的交往过程中，迫使他们说出可能做过的坏事，通过这种勇敢的采访来获得存档胶片。影片通过幽默的旁白和对社会受害者赋予同情心的描绘减轻了挑衅的语气。通过将同时期发生却没有太大联系的图像剪辑在一起而产生一种因果关系，迈克尔·摩尔在其纪录片中对乔治·布什总统的缺点和他在伊拉克战争中的判断失误进行了附带修辞色彩的评论。虽然右翼政治势力的一些观察家认为摩尔的电影只不过是另一种虚拟的现实，但是它仍然吸引了很多观众，成为纪录片历史上票房最高和当年最赚钱的电影。特别是摩尔的旋转舞台技术在戛纳电影节深得赞赏，《华氏 911》获得了当年的最高奖项。

和所有电影一样，摩尔的《华氏 911》很清楚地讲述了其制作的时间和地点；和其他电影一样，它也产生于其原产地美国的电影制作盛产期。现代电影建立于民族辉煌的创造力基础之上。电影史已经见证了这些伟大的时刻。通过参观电影档案馆和博物馆来回顾以前的电影、参与电影史课题、系统地回顾电影史以及租赁或购买，我们可以大大丰富对电影艺术的理解。

从创作的角度来说，电影一直就是一种难度很大的媒体。电影与其他传统艺术最典型的区别常常阻碍艺术家才能的发挥：宏伟而复杂的制作技术、巨额的财力投入以及欣

赏水平参差不齐的大量观众的需求。但是现在，随着低价数字视频技术能够很容易地被人们所掌握，越来越多的人可以制作自己的“电影”。而且，随着先前为电影院制作的电影已将其大众娱乐的功能让位于电视和现在的互联网，以及电影牢固的制作—发行—放映系统发生动摇并在很多地方衰退，一种全新的、严肃的、具有一定难度和独创性以及个性的电影艺术开始涌现。阿巴斯·基亚罗斯塔米（Abbas Kiarostami）曾经预言：“电影的最好形式，就是能够为观众带来问题。”

据说思考未来能更好地揭示现在而不是未来。然而，随着第二个千年的来临以及娱乐方式的彻底革新，人们不可避免地急于预期未来将会发生的事情。数字技术的出现与其他方面的创新共同创造了电影世界的复兴，一个虚拟现实的、趋同的、协作的、开放的并相互影响的世界。关于虚拟世界的电影变得越来越不依赖于现实。同时，曾经作为一门独特艺术的电影，现在通过有线电影频道和付费点播节目，已经融入电视之中。电影也可以通过在线影院的形式在电脑上播放。此外，以前让被动的电影观众在漆黑电影院的巨大银幕前处于梦幻状态的智慧想法也受到了挑战，现在电影观众可以坐在自己的客厅观看，根据自己的喜好播放电影或随时停止，或者将屏幕切换到自己最喜欢的场景，或者观看幕后花絮片段从而打消对电影情节的猜想。尽管电影发生了很多改变，但是，对于移动图像的处理依然是一种强有力的表现方法，可以介绍一个故事、争论一种观点，或者营造一种气氛。我们以前所定义的电影或许已经消失了，但其他类型的电影，即一种更令人愉快、更刺激的电影正在取而代之。

电影在衰退中获得永生！

这一时期的主要电影作品

1994

《疯狂店员》（Clerks，凯文·史密斯
（Kevin Smith））

《阿甘正传》（罗伯特·泽米基斯）

《篮球梦》（Hoop Dreams，斯蒂夫·詹姆斯
（Steve James））

《狮子王》（The Lion King，罗杰·艾勒斯
（Roger Allers）和罗伯·明科夫（Rob

Minkoff））

《低俗小说》（昆汀·塔伦蒂诺）

1995

《小猪宝贝》（Babe，克里斯·诺汉
（Chris Noonan））

《独领风骚》（Clueless，艾米·海克林
（Amy Heckerling））

《克鲁伯》(Crumb, 泰利·茨威戈夫 (Terry Zwigoff))

《离魂异客》(Dead Man, 吉姆·贾木许)

《金·萨班日记》(From the Journals of Jean Seberg, 马克·拉帕波特 (Mark Rappaport))

《玩具总动员》(约翰·雷斯特)

1996

《冰雪暴》(Fargo, 乔尔·科恩 (Joel Coen))

《致命警徽》(Lone Star, 约翰·塞莱斯 (John Sayles))

1997

《泰坦尼克号》(詹姆斯·卡梅隆)

1998

《拯救大兵瑞恩》(史蒂文·斯皮尔伯格)

《红色警戒》(The Thin Red Line, 泰伦斯·马利克 (Terrence Malick))

1999

《傀儡人生》(斯派克·琼斯)

《女巫布莱尔》(丹尼尔·米瑞克 (Daniel Myrick) 和艾德亚多·桑奇兹 (Eduardo Sanchez))

《男孩不哭》(吉姆比利·皮尔斯)

《黑客帝国》(安迪·沃卓斯基和拉里·沃卓斯基)

2000

《荒岛余生》(罗伯特·泽尼吉斯)

《毒品网络》(Traffic, 史蒂文·索德伯格)

2001

《人工智能》(AI: Artificial Intelligence, 史蒂文·斯皮尔伯格)

《马蹄莲之爱》(Moulin Rouge, 巴兹·鲁赫曼 (Baz Luhrman))

《穆荷兰道》(Mulholland Drive, 大卫·林奇 (David Lynch))

《怪物史莱克》(安德鲁·亚当森 (Andrew Adamson) 和 维姬·杰森 (Vicky Jensen))

2002

《改编剧本》(斯派克·琼斯)

《科伦拜校园事件》(Bowling for Columbine, 迈克尔·摩尔)

《纽约黑帮》(Gangs of New York, 马丁·斯科塞斯)

《少数派报告》(Minority Report, 史蒂文·斯皮尔伯格)

2003

《小人物狂想曲》(American Splendor, 沙里·斯普林格·博尔曼 (Shari Springer Bergman) 和 罗伯特·帕西尼 (Robert Pulcini))

《追捕弗里德曼家族》(Capturing the Friedmans, 安德鲁·杰里克 (Andrew Jarecki))

《大象》(Elephant, 格斯·范·桑特 (Gus Van Sant))

《海底总动员》(Finding Nemo, 安德鲁·斯坦顿 (Andrew Stanton) 和李·安魁克 (Lee Unkrich))

《战争迷雾》(The Fog of War, 埃罗尔·莫里斯 (Errol Morris))

《迷失东京》(索菲亚·科波拉)

《神秘河流》(Mystic River, 克林特·伊斯特伍德 (Clint Eastwood))

《21 克》(21 Grams, 阿加多·冈萨雷斯·伊纳里多 (Alejandro González Iñárritu))

2004

《飞行者》(The Aviator, 马丁·斯科塞斯)

《无痛失恋》(迈克尔·冈瑞)

《华氏 911》(迈克尔·摩尔)

《杯酒人生》(Sideways, 亚历山大·佩恩 (Alexander Payne))

2005

《断背山》(李安)

《撞车》(Crash, 保罗·哈吉斯 (Paul Haggis))

《赛点》(Match Point, 伍迪·艾伦)

《慕尼黑》(Munich, 史蒂文·斯皮尔伯格)

2006

《无间道风云》(The Departed, 马丁·斯科塞斯)

《硫磺岛来信》(Letters from Iwo Jima, 克林特·伊斯特伍德)

《阳光小美女》(Little Miss Sunshine, 乔纳森·戴顿 (Jonathan Dayton) 和维莱莉·法瑞斯 (Valerie Faris))

《百万宝贝》(Million Dollar Baby, 克林特·伊斯特伍德)

《93 号航班》(United 93, 保罗·格林格拉斯 (Paul Greengrass))

2007

《我不在场》(I'm Not There, 托德·海因斯)

《老无所依》(No Country for Old Men, 科恩兄弟)

《血色将至》(There Will Be Blood, 保罗·托马斯·安德森 (Paul Thomas Anderson))

2008

《标准流程》(Standard Operating Procedure, 埃罗尔·莫里斯)

《纽约提喻法》(Synecdoche, New York, 查理·考夫曼)

《不速之客》(The Visitor, 汤姆·麦卡锡 (Tom McCarthy))

这一时期的重大政治与文化事件

由乔安·路福利·格鲁巴整理

电影

1994 经典电影有线网络“特纳经典电影频道”(Turner Classic Movies)正式启动

2002《蜘蛛侠》成为第一部首映后第一个周末票房超过 1 亿美元的电影

2004《华氏 911》成为第一部赢得戛纳电影节最高奖项的纪录片

政治

1994《北美自由贸易协定》(NAFTA)开始生效

1995 俄克拉荷马州联邦大楼受到美国极端主义者的爆炸袭击

1999 参议院宣布众议院针对总统比尔·克林顿的弹劾罪名不成立

2000 最高法院重新对佛罗里达州总统选举选票计票

2001 恐怖分子袭击纽约世界贸易中心大楼和五角大楼

2003 第二次伊拉克战争开始

科学和技术

1994 Mosaic 浏览器扩大了互联网的广泛使用

1997 DVD (数字视频光盘)开始向消费者销售

1999 TiVo 公司推出了个人数字视频录像机

2005 YouTube.com 启动

艺术、体育和娱乐

1998 网络博客或博客成为热门话题

2000 电视真人秀节目开始在全球流行

2004 丹·布朗 (Dan Brown) 的《达芬奇密码》(The Da Vinci Code)再次激起人们对圣杯 (Holy Grail) 传奇的浓厚兴趣

2005 克里斯托 (Christo) 在美国纽约中央公园 (New York's Central Park) 安装了“门” (The Gates)

术语表

学术电影 (Academic film): 以一种自我谦逊的风格探讨重要主题的电影。

动作冒险电影 (Action and adventure film): 以追逐为主要特色的一种影片风格，通常在异国拍摄。

改编 (Adaptation): 将原来以其他媒介艺术形式（一般为文学或戏剧）制作的作品制作成电影。

卡通电影 (Animated cartoon): 简短的喜剧动画影片，一般以追逐和破坏为特点。

动画电影 (Animated film): 绘制或拍摄单帧静态画面，然后以某种方式连接起来以获得运动的效果。

日本动画电影 (Anime): 日本动画影片

屏幕宽高比 (Aspect ratio): 电影画面的宽度与高度之间的关系。当今大部分影片都是矩形形状（屏幕的宽高比通常为 1.85 : 1），但是也有一些影片（尤其是史诗片和场景宏大的作品）以宽屏（屏幕的宽高比为 2.35 : 1）显示。

导演主创论 (Auteur theory): 将电影作为导演展示个人表现力的一种方式。

先锋派电影 (Avant-garde film): 请参阅“实验电影”一项。

辩士 (Benshi): 无声电影时期，在日本电影里当场为观众讲解剧情的人。

黑人电影 (Blaxploitation): 20 世纪 70 年代早期和中期发行的暴力犯罪影片，所表现的基本都是美国黑人英雄战胜白人当权派的故事。

盲目购买 (Blind buying): 20 世纪早期一种常见的好莱坞商业策略，要求参展商必须提前订购还没有看到过的影片从而保证电影市场的涨势。

买片花 (Block booking): 20 世纪早期一种常见的好莱坞商业策略，要求参展商如果要购买某个制片公司的影片，就必须连带买下这家公司该年计划拍摄的其他影片。

B 级片 (“B” movie): 低成本作品，在映演两部电影时的下半场放映。

葫芦电影 (Calabash film): 为国际电影节制作的非洲影片，强调美丽的画面，以民间传说为主题。

CGI (CGI): 计算机生成的影像, 由计算机合成的特效和画面。

室内剧 (Chamber play film): 请参阅“室内剧电影”一项。

恰罗 (Churro): 墨西哥风格的电影, 以山村中的唱歌和跳舞为特色, 具有明显的民俗元素。

电影俱乐部 (Cine club): 由路易·德吕克于 20 世纪 20 年代在法国发起的一项运动, 目标是放映和评论获奖电影。

魅力电影 (Cinema of attractions): 通过壮观的场面和影像而不是叙述来吸引观众的影片。尤其与电影早期制作的电影短片相关。

纯电影 (Cinema pur pure cinema): 法国先锋派于 20 世纪 20 年代后期提出的一种以没有情节为特色的电影。

新艺综合体 (CinemaScope, 又称西尼玛斯科普宽银幕电影): 20 世纪 50 年代一种流行的宽银幕电影, 宽高比为 2.55 : 1 (后来调整为 2.35 : 1)。

电影摄影术 (cinématographie): 20 世纪 20 年代法国印象派先锋运动所珍视的一种特色, 影片大力渲染思想的内在状态。

真实电影 (Cinema verite): 由纪录片电影导演让·鲁什创造的一个术语, 用于指代利用轻型同步录音设备在不事先写剧本的情况下拍摄真实生活的一种电影模式。

新艺拉玛体宽银幕立体电影 (Cinerama): 画面以一种深度弯曲的屏幕显示的一种环绕式电影体验, 银屏宽高比为 2.85 : 1。

清仓 (Clearance): 一种好莱坞商业策略, 要求参展商保证登记的影片一段时期内不会在附近的其他剧院放映。

特写 (Closeup): 摄像机在近距离内观察演员的面部表情或其他拍摄对象。如果拍摄的是演员的面部表情, 则通常在画面中只能看到头和肩膀。通常用来表达影片激动人心的程度。

着彩色 (Colorization): 将早期的黑白电影变成彩色电影的一种计算机工序。

喜剧 (Comedy): 强调笑声和幸福结局的一种电影流派。

即兴喜剧 (Commedia dell'arte): 依靠即兴创作和陈规旧俗的一种古老喜剧表演风格。

连续剪辑 (Continuity editing): 与经典好莱坞影片制作相关的剪辑风格, 其中的剪辑技术强调不引人注目并能够帮助促进故事的发展。

升降镜头 (Crane shot): 摄像机被固定在一个升降机上, 从而能够在空中上下和水平移动。

交叉剪辑 (Cross-cutting): 在两种不同的现场之间来回切换。通常用于在救援或追

逐戏中制造一种悬念。

切 (Cut): 一个镜头被另一个镜头替换。用于整理和调整动作的速度。

日发行 (Day-and-date): 一部好莱坞巨作同一天在全球数千家剧院上映。

数字电影制作 (Digital film making): 一种基于计算机的, 在生产、销售和展览领域使用很多新电影制作技术的系统。

溶变 (Dissolve): 一幅画面渐渐被叠加然后接下来被另一幅画面所取代的技术, 一般在镜头切换时使用。

纪录片 (Documentary): 带着更彻底地揭露真实世界的目的来拍摄的影片。

推拉摄影 (Dolly shot): 摄影机在一条轨道上横向移动。

家庭情节剧 (Domestic melodrama): 女性影片的一个子类别, 主要关注与家庭生活相关的问题。

伊林喜剧 (Ealing comedy): 第二次世界大战后英国伊林电影公司制作的一种套曲喜剧电影。

剪辑 (Editing): 将两个不同的镜头拼接起来的过程。

实验电影 (Experimental film): 诗意的非叙述性作品, 通常是短片, 开发媒体的表现潜力。通常这种影片都能唤起梦想和潜意识的情绪。

视线连戏 (Eyeline match): “连续剪辑”系统的一种原则, 要求人物凝视的镜头之后是他从某一个视角正在看的对象。

淡出 / 淡入 (Fade out/fade in): 一幅画面渐渐变暗, 另一幅画面渐渐出现。通常图像在戏剧性的情节中减弱, 切换到另一个不同的地点或时间上。一般用于区分连续镜头。

美术纪录片 (Film d'art): 20 世纪初期涌现出来的一种电影流派, 其中著名的戏剧完全由戏剧明星扮演, 同时字幕简要地替代演员说出没有人听到的对话。

黑色电影 (Film noir): 20 世纪 40 年代好莱坞涌现出的一类犯罪片, 以暗色调照明和城市背景为特色。

菲塔斯清唱剧电影 (Fitas cantatas): 无声电影时期在巴西非常流行的一个电影流派, 通常被拍成电影的舞台剧在电影院是需要对口型的。

形式主义 (Formalism): 参见“俄国形式主义”一项。

黑帮电影 (Gangster film): 讲述臭名卓著的犯罪团伙的头目的一种影片流派。

同性恋电影 (Gay and lesbian cinema): 故事情节是关于同性恋生活方式和问题的一种影片, 通常都是由同性恋电影工作者担任编剧和导演。

现代戏剧 (Gendai-geki): 关于当代生活的日本电影。

铅黄电影 (Giallo): 建立在精心设置的情节基础上的意大利恐怖电影, 以引人注目

的视觉设计为特色。

哥特式电影 (Gothic fantasy film): 一种电影流派, 关注发生在历史环境中的荒诞和可怕的事情。

晕光 (Halation): 由图像周围的照明产生的一种光圈效应。

遗产电影 (Heritage film): 在欧洲电影中非常流行的一种流派, 将来自国家文化宝库的作品和主题以奢侈而常规的方式拍摄成电影。

俯拍 (High angle shot): 摄像机放置在演员的上方向下拍摄人物。

恐怖电影 (Horror film): 一种电影流派, 一般强调威胁英雄和社会的险恶 (通常是超自然的) 力量。

印象主义 (Impressionism): 20 世纪 20 年代法国的一项先锋派电影运动, 强调媒体的节奏和热情奔放的潜力。

圈入圈出 (Iris): 无声电影时期一种非常流行的开始画面的方法。一个黑色银幕仅包含一个小圆形 (或其他形状) 的图像显示区域。接下来通过圈入圈出拉开银幕露出整个情节和背景。相反也可以用于结束画面: 一个收缩的圆形 (或其他形状) 隔离图像的一部分。

时代剧 (Jidai-geki): 日本历史影片。

室内剧电影 (Kammerspielfilm): 20 世纪 20 年代流行的一种法国影片, 以时间、地点和情节的统一为特色, 字幕很少或没有; 很少的人物 (通常比中产阶级低); 稀少的舞台布置, 对象特别重要; 详尽的心理内容; 也被称为室内剧。

基本灯光 (Key light): 摄影场上最亮的灯光, 通常来自银幕内的某个光源。

“电影眼”团队 (Kino-Eye Group): 请参阅“电影真理报一项”

电影真理报 (Kino-Pravda, 即 “film truth”): 维尔托夫和“电影眼”团队制作的一系列无晋阶活动的新闻短片。

镜头 (Lense): 透明件的组合, 通常由玻璃制成, 安装在一台摄像机上接收和反射光线。镜头控制图像在摄像机上的记录方式, 通常可以被调整来实现一定的效果。

照明 (Lighting): 画面内各种元素的照明。

外景镜头 (Location shooting): 摄影棚之外的拍摄, 通常是在故事情节所指定的背景下。

远景镜头 (Long shot): 摄像机放在离对象一定距离的位置, 显示演员整个身体以及周围的布局。

低角度摄影 (Low camera angle): 摄影机放在接近地面的位置, 并且向上拍摄演员和对象。

暗色调照明 (Low-key lighting): 画面照明不足, 从而产生大面积的黑暗和阴影。

武侠片 (Martial arts film): 一种流行的流派, 尤其是在 20 世纪末期的香港影片中。以很多打斗的连续镜头为特色, 其中使用了空手道、功夫等技术。

遮罩 (Masking): 画面的一部分被中断从而为一个特殊镜头提供一个与众不同的画面。

主镜头 (Master shot): 在给定场景中出现的包括所有动作的一个远景镜头。通常用于开始一个场景同时偶尔被恢复从而重建空间方向。

动作连戏 (Match on action): 从不同角度切换运动对象。

中景镜头 (Medium shot): 拍摄人物膝盖以上的画面。导演出于特殊目的所拍摄的标准画面, 也被称为“美国镜头”。

场面调度 (Mise-en-scene): 即“放置在场景中的内容”。包括画面中可见的所有内容, 包括演员和背景以及这些元素的构成方式。

蒙太奇 (Montage): 与无声电影时期前苏联电影导演相关的一种剪辑风格, 其中近景镜头被剪辑起来以实现新的意义。

吸引力蒙太奇 (Montage of attractions): 谢尔盖·爱森斯坦发明的一种理论, 其中快速有节奏的镜头剪辑表现出的惊人视觉效果和强大冲击力一直包围着观众并将他们带到一种预设的情感反应之路。

变形 (Morphing): 一种 CGI 技术, 可以使一个对象以一种不固定的方式渐渐溶解成另一个对象。

美国电影协会 (Motion Picture Association of America, MPAA): 好莱坞电影业的游说部门。其职能是管理评定等级系统、帮助议定与其他国家之间的电影交易协定以及倡导反对电影盗版的法规。

影片出品法规 (Motion Picture Production Code): 1927 年好莱坞电影厂采取的一个自我审查系统, 阐明了对银幕上可以包括哪些内容以及如何表现内容的限制。

移动摄影机 (Moving camera): 摄影机以一种使画面显示为变换或改变角度的方式改变自身位置。

音乐剧 (Musical): 一个电影流派, 强调唱歌和跳舞的画面。

剧情片 (Narrative fiction film): 讲述一个非基于现实事件的故事。

新客观现实派 (Neue Sachlichkeit): 描述 20 世纪 20 年代德国街道电影时所采用的一个术语, 被认为是体现了一种现实主义和客观主义的新思想。

买空 (Overbuying): 在搭配订购和盲目购买时期, 参展商有时被迫订购比实际可以放映更多的影片, 从而获得那些可以吸引很多观众的影片。

帕纳维辛宽银幕电影 (Panavision): 最常使用的宽屏幕照相技术, 宽高比为 2.35 : 1。

平移 (Panning): 摄影机在其轴线上横向移动, 通常跟随一个运动的人物或纵览一个场景。

摇摄及扫描 (Panning and scanning): 为了电视放映而重新拍摄影片, 方法是以减少的宽高比捕获每一帧中动作的主要中心。

西洋镜 (Peep show, 也称“西洋景”): 一种在早期流行的电影查看模式, 其中个别观众浏览用于显示运动画面的机器。

表演捕捉 (Performance capture): 一种 CGI 特效, 在演员的身体上放一个扩大器从而将动作和表情嫁接到动画人物上。

表演风格 (Performance style): 演员用以创造一个给定角色的技术和原则。

智能化 (Photogenic): 20 世纪 20 年代法国印象派电影运动所颂扬的一种电影特色, 其中摄影机聚焦于物质世界并通过照明、取景和运动进行变化。

粉红片 (Pink film): 日本人隐晦描写色情的一种风格。

诗意现实主义 (Poetic realism): 与 20 世纪 20 年代法国相关的一种电影风格, 其中陷入黑暗宇宙的工人阶级领导者以暗调照明和宿命化的主题进行刻画。

极地 (Polar): 法国惊悚片的一个流派, 以优美的诗句和极端独创的情节为特色。

多视觉 (Polyvision): 一种“3 个屏幕”流程, 与阿贝尔·冈斯在《拿破仑》中战争连续镜头所采用的著名的全景电影类似。

形象化预审视 (Previsualization): 一种数字激活过程, 使得电影导演可以在电影实际开拍之前预览摄影机移动和场面。

问题电影 (Problem picture): 处理社会和道德问题的一种流派。这样的电影出现在媒体出现的早期并且从出现到现在一直都很流行。

纯电影 (Pure cinema): 请参阅“纯电影 (cinema pur)”一项。

种族影片 (Race movie): 二战前专门为美国黑人观众制作的电影。

电影分级 (Rating): 1966 年由美国电影协会 (MPAA) 设立的一个系统, 该系统根据影片被认为适合观看的年龄组将影片分成等级。

俄国形式主义 (Russian formalism): 一种与 20 世纪 20 年代前苏联导演相关的电影制作风格, 其中场景被高度编辑, 同时以引人注目的镜头并列为特点。

场景 (Scene): 连接在一起的镜头组, 用以表现在单一事件和地点发生的活动。

科幻电影 (Science-fiction film): 主要研究未来的科技变化如何影响生活的一种电影流派。

剧本 (Script): 指导电影制作的书面计划。

连续镜头 (Sequence): 按照戏剧统一性原则连接的多组场景。

连续拍摄 (Sequence shot): 在一次拍摄中捕捉的一个完整画面。

单集系列片 (Serial film): 在很多单个片段或部分基础上继续故事情节。

多集系列片 (Series film): 在多部不同的影片中由一系列连续的人物参加各种冒险。
《星球大战》系列就是一个实例。

布景设计 (Set design): 创建一种电影情节发生的环境的过程。

第七艺术 (Seventh art): 20 世纪 20 年代法国先锋派时期电影中使用的术语。

拍摄 (Shot): 一次摄影机操作。

交替镜头 (Shot/reverse shot): 在场景中的两个不同观察点之间 (通常是正在说话的两个角色之间) 来回切换。

社会主义现实主义 (Socialist realism): 20 世纪 30 年代前苏联定义的一种电影制作风格, 包括简单的情节、团结一致以及政治认可的主题。明确宣布形式主义技术不合法。

意大利美国西部片 (Spaghetti western): 意大利人拍摄发行的美国西部牛仔片。

特效 (Special effect): 利用摄影棚或计算机等技术手段创造的一个画面或画面的一部分。

大场面电影 (Spectacle): 一个电影流派, 以巨大的场面和庞大的费用为特色。

分割画面 (Split screen): 多幅画面同时出现在银幕的不同部分。

摄影机稳定器 (Steadicam): 一种摄影机及其安全设备, 使摄影师无需移动摄影车、跟踪或升降就能移动摄影机, 避免了与常规手持式摄影机拍摄相关的不稳定性或抖动。

街道电影 (Street film): 20 世纪 20 年代在德国非常流行的一种流派, 其中主角受到城市的诱惑而离开家乡。

主观视角电影 (Subjective camera): 摄影机呈现一个人物的观察点或思想状态。

物体表面散射效果 (Subsurface scattering): 一种 CGI 效果, 使得动画人物的皮肤看起来内部发光。

叠印 (Superimposition): 一幅画面出现在另一幅画面的上面。

超现实主义 (Surrealism): 20 世纪 20 年代在法国和西班牙盛行的一次先锋派运动, 后来继续对西班牙和葡萄牙的文化产生重大影响。这种类型的影片寻求通过令人震惊的画面和无逻辑的并列再现无意识心理活动作品。

同期声 (Synchronous sound): 拍摄画面时记录下的声音。

戏剧性局面 (Tableau): 引人沉思的悬念性画面, 意味深长的作品。

染印法彩色 (Technicolor): 一种难处理并且昂贵的流程, 能够产生无以伦比的丰富

性和深度的发光图像。20 世纪 50 年代在好莱坞得到广泛使用，20 世纪 60 年代被淘汰。

摆动 (Tilting)：摄影机沿着轴线上上下下移动，例如，慢慢地从脚向上环视一个人物。

着色和定调 (Tinting and toning)：无声电影时期使用的一种流程，其中影片的条带被染色从而表达特殊的情绪（如蓝色用于黑夜，黄色用于白天）。

立体电影 (3-D film)：20 世纪 50 年代盛行一时的一个过程，观众需要戴上人造偏光板透镜来观看电影，画面给观众以身临其境的感觉。

跟拍 (Tracking shot)：摄影机沿着一条轨道横向移动，通常是跟随动作或纵览一个场景。

动拍镜头 (Trucking shot)：请参阅“跟拍”一项。

阶级族群类型 (Typage)：20 世纪 20 年代在前苏联电影导演中流行的一种策略，其中按照演员的外表而不是他们的演技来分配角色。

慢速记录 (Undercranking)：闹剧早期流行的一种技术，其中拍摄一个特殊画面时摄影机的速度比正常慢，从而使影片在电影院放映时产生快动作的效果。

垂直控制 (Vertical control)：描述这样一种生产模式：好莱坞电影公司不仅制作电影而且还拥有放映电影的影院。1948 年，美国最高法院宣布这种商业做法违反反垄断法，同时命令电影公司卖掉自己的电影院。

越战电影 (Vietnam war film)：关于越南冲突的一种影片流派。

战争剧情片 (War drama)：关于战时的一种电影流派，一般强调无意义的大屠杀和士兵的英雄主义。

西部电影 (Western)：19 世纪后期西方的一种电影流派，一般是关于土地权、法律和种族关系问题的。

女性电影 (Woman's film)：一种为女性观众准备的电影风格，以浪漫爱情和国内冲突为主题。

日本瘪三电影 (Yakuza film)：日本黑帮片。

青春电影 (Youth film)：20 世纪 60 年在好莱坞流行的一个流派，主要讲述这一时期年轻人激情的生活方式。

分区 (Zoning)：请参阅“清仓” (Clearance) 一项。

[General Information]

书名=电影的历史 第7版

作者=(美) 弗吉尼亚·赖特·卫克斯曼著

页数=527

SS号=12926073

DX号=000008234382

出版日期=2012.01

出版社=人民邮电出版社

封面

书名

版权

前言

目录

第1章 新艺术的诞生与萌芽

- 1.1 对现实和表演的简单电影式记录
- 1.2 通过舞台剧和无声电影叙事
- 1.3 通过电影手段叙事
- 1.4 电影的语言
- 1.5 电影长片的形成

第2章 美国电影的兴起

- 2.1 第一批美国电影巨作
- 2.2 传统喜剧电影的确立
- 2.3 新兴的产业模式

第3章 伟大的德国默片

- 3.1 主要电影类型和主题
- 3.2 主要技术和风格进步
- 3.3 对好莱坞的影响

第4章 前苏联电影中的艺术与辩证法

- 4.1 历史背景
- 4.2 前苏联电影的开始
- 4.3 三位默片大师

第5章 20世纪20年代的好莱坞电影

- 5.1 电影成为巨大的产业
- 5.2 导演的支配地位
- 5.3 流行的类型片
- 5.4 有声电影时代的到来

第6章 20世纪20年代和30年代的法国电影

- 6.1 第一个先锋派：印象主义 (Impressionism)
- 6.2 第二个先锋派：纯电影 (Pure Cinema)
- 6.3 20世纪30年代的黄金时代

第7章 20世纪30年代和40年代初的好莱坞电影

- 7.1 电影产业
- 7.2 审查、自我规范和压力集团
- 7.3 色彩
- 7.4 20世纪30年代的著名导演
- 7.5 20世纪30年代出现的类型片
- 7.6 战争年代

- 7.7 20世纪40年代的一种类型片：黑色电影
- 7.8 奥逊·威尔斯：天才小子
- 第8章 意大利新现实主义电影
 - 8.1 新现实主义电影的理论与实践
 - 8.2 新现实主义时期的三位主要导演
 - 8.3 过渡时期：1952-1959
- 第9章 纪录片的推动力：第二次世界大战后的英国电影
 - 9.1 战后喜剧
 - 9.2 自由电影及社会现实故事片
 - 9.3 哥特系列
- 第10章 转型中的好莱坞
 - 10.1 电视
 - 10.2 新银幕工艺
 - 10.3 制片厂的没落及独立制片公司的兴起
 - 10.4 国际化
 - 10.5 内容控制上的放松
 - 10.6 主要流派
 - 10.7 20世纪50年代的美国导演
- 第11章 日本电影：图画传统和现代派边缘
 - 11.1 日本电影的风格
 - 11.2 三位日本电影大师
 - 11.3 日本电影新浪潮
- 第12章 导演的电影：法国新浪潮运动
 - 12.1 导演主创论
 - 12.2 新浪潮的先行者
 - 12.3 新浪潮的到来
 - 12.4 新浪潮导演
 - 12.5 左岸派导演及其他
- 第13章 西欧其他国家和北欧的电影：民族化还是欧洲化？
 - 13.1 斯堪的纳维亚地区
 - 13.2 德国
 - 13.3 西班牙
- 第14章 东欧电影：为了国家和更高意义的电影制作
 - 14.1 波兰
 - 14.2 捷克斯洛伐克／捷克共和国
 - 14.3 前苏联及其之后
- 第15章 印度：人民的电影
 - 15.1 行业现状
 - 15.2 黄金时代的电影导演

- 15.3 新印度电影
- 第16章 现代主义与隐喻：意大利
 - 16.1 新风格的涌现：20世纪60年代的三大导演
 - 16.2 新新现实主义：20世纪60年代至70年代的3大导演
 - 16.3 电影产业的艰难期
 - 16.4 20世纪70年代及以后：隐喻电影
 - 16.5 流行电影
- 第17章 美国复兴
 - 17.1 流行影片
 - 17.2 美国新浪潮
 - 17.3 独立的声音
- 第18章 艺术影片精简版：英国电影
 - 18.1 产业状态
 - 18.2 英国喜剧的繁荣
 - 18.3 新的社会批判
 - 18.4 英国的后现代主义
 - 18.5 身居英国的美国导演
- 第19章 新理论、新电影：法国
 - 19.1 激进的戈达尔
 - 19.2 新浪潮之后
 - 19.3 类型片的持续发展
 - 19.4 新一代电影导演
- 第20章 拍摄巨资大片的思路：美国电影
 - 20.1 产业状况
 - 20.2 技术改进
 - 20.3 新出现的类型片
 - 20.4 电影公司的忠实支持者
 - 20.5 独立电影的呼声
 - 20.6 表现形式多样化
 - 20.7 电影国际化
- 第21章 中国：三类影片
 - 21.1 中国内地
 - 21.2 中国香港
 - 21.3 中国台湾
- 第22章 拉丁美洲：具有热带节拍的进步性政治电影
 - 22.1 古巴
 - 22.2 巴西
 - 22.3 墨西哥
- 第23章 近期各国民族电影运动

23.1	非洲
23.2	澳大利亚和新西兰
23.3	加拿大
23.4	伊朗
第24章	数字化未来：美国电影
24.1	飞速发展的技术
24.2	行业现状
24.3	流行巨作
24.4	世纪末的电影导演
24.5	表现形式多样化
24.6	纪录片的新时代
术语表	