电影学院 025



FLASHBACK: A Brief History of Film,6e

闪回电影简史

(美) 路易斯·贾内梯 (Louis Giannetti) 斯科特·艾曼 (Scott Eyman) 著 焦雄屏 译

（插图第 6 版）

世界图书出版公司 后浪出版公司

FLASHBACK: A Brief History of Film,6e

闪回电影简史

(美) 路易斯·贾内梯 (Louis Giannetti)　斯科特·艾曼 (Scott Eyman) 著　焦雄屏　译

（插图第 6 版）

世界图书出版公司
北京 · 广州 · 上海 · 西安

图书在版编目（CIP）数据

闪回：电影简史/（美）贾内梯，（美）艾曼著；焦雄屏译.

——北京：世界图书出版公司北京公司，2012.5

书名原文：FLASH BACK：a brief history of film，6e

ISBN 978-7-5100-3943-0

Ⅰ.①闪… Ⅱ.①贾… ②艾… ③焦… Ⅲ.①电影史—世界 Ⅳ.① J909.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2011）第 180760 号

Authorized translation from the English language edition, entitled FLASHBACK: A BRIEF FILM HISTORY, 6E, 978020569504 by GIANNETTI, LOUIS; EYMAN, SCOTT, 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 BEIJING WORLD PUBLISHING CORPORATION Copyright © 2012

For sale and distribution in the People's Republic of China exclusively（except Taiwan, Hong Kong SAR and Macau SAR）.

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）销售发行。

本书封面贴有 Pearson Education（培生教育出版集团）激光防伪标签。无标签者不得销售。

北京市版权局著作权合同登记号 图字 01-2010-0331

闪回：电影简史（插图第 6 版）

著　　者：（美）路易斯·贾内梯（Louis Giannetti）　斯科特·艾曼（Scott Eyman）　**译　　者：**焦雄屏

丛 书 名：电影学院　**筹划出版：**银杏树下　**出版统筹：**吴兴元

责任编辑：曹　佳　陈草心　**营销推广：**ONEBOOK　**装帧制造：**墨白空间

出　　版：世界图书出版公司北京公司

出 版 人：张跃明

发　　行：世界图书出版公司北京公司（北京朝内大街 137 号　邮编 100010）

销　　售：各地新华书店

印　　刷：北京嘉实印刷有限公司（北京昌平区百善镇东沙屯 466 号　邮编 102206）

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

开　　本：787 × 1092 毫米 1/16

印　　张：28　插页 4

字　　数：613 千

版　　次：2012 年 7 月第 1 版

印　　次：2012 年 7 月第 1 次印刷

读者服务：reader@hinabook.com　139-1140-1220

投稿服务：onebook@hinabook.com　133-6631-2326

购书服务：buy@hinabook.com　133-6657-3072

网上订购：www.hinabook.com　（后浪官网）

拍电影网：www.pmovie.com　（“电影学院”官网）

ISBN 978-7-5100-3943-0 / C · 177　**定　　价：**68.00 元

后浪出版咨询（北京）有限公司常年法律顾问：北京大成律师事务所　周天晖　copyright@hinabook.com

版权所有　翻印必究

仅以本书纪念玛丽莲·南克·艾曼和温琴扎·贾内梯，
是她们第一次引领我们接触电影，
她们非常爱他们和他们的儿子。

电影学生现在比较幸福

我27岁时在美国念完书，被邀回台湾工作，并开始教书生涯，第一个教职即在文化大学。当时电影教育并不发达，文化大学（当时还是学院呢）是唯二有电影课的大专院校，挤在小小的戏剧系影剧组，与戏剧/国剧并在一起。那还是录像带的时代，全班四十多人挤在小小的教室中，看一个超小的电视。但是学生们超热情，那一班出来了一个导演叶鸿伟（拍过《五个女子和一根绳子》，现定居西安）。他们是大二生。有个大四生偶尔来旁听，那是蔡明亮；另外有一个大一生提早来旁听，那是现在在政大教书的王亚维。班上还有个搞灯光舞台设计的简立人，现在是我北艺大的同事，曾任剧设系主任。

我排了一本《认识电影》（*Understanding Movies*）为教材，这是在美国学院指定的教科书，我个人认为深入浅出，颇有入门的功能。开始一两个礼拜，我就知道情形不妙。同学影印的教材上，查满了密密麻麻的翻译，看个五六页英文对他们太吃力了。我成了英文翻译，天天在教词汇与观念。还有我放映的影片也没翻译，只好逐句逐段现场口译。

当时我便下决心一定要将此书译出。

那是不讲究版权的时代，《认识电影》译出后差点选上了台湾十大好书之列。以后著作权正轨化，书商也去购买了版权，在台湾长销数年，大陆出现盗版，后来大陆也同步正版发行，据说也颇受各大学电影科系的青睐。

于是文化大学教学的窘境便成了历史。现在学生不单可以轻易看完《认识电影》而对电影有基本常识，而且陆续在许多出版的中文电影书籍中滋润陶冶（更别提现在成套出版的电影经典光碟呢）。《认识电影》是我帮远流出版社出版的电影馆丛书系列的第一本，尔后电影馆出版无数译作/著作，开启电影研究学术化/文字化先河，不仅在台湾地区受到欢迎，据说大陆朋友当时不惜成本，都越洋来购买整套丛书收藏，在电影圈内蔚为风气。

远流之外，我也帮万象出版社、后来的江苏教育出版社、后浪出版公司等策划电影丛书，在大陆反响很热烈，所以回过头来，《认识电影》真是开疆辟土第一本。

为什么这本书如此受欢迎呢？这还跟此书作者有关。路易斯·贾内梯（Louis Giannelti）是位文学教授，他在1960年代开始教书，很快就发现自己的兴趣远超过文学的范围，他喜欢戏剧、流行文化、社会学、表演艺术、新闻学、摄影学、舞蹈、绘画、音乐，这些全部可以统摄在电影中。于是他开始钻研电影，并与1970年代风起云涌的美国大学电影系并行成长，加上他出身蓝领阶级家庭，没有身段，不似文学系学者那么咬文嚼字，所以编写的电影文字也就格外带了一份直性热情的感染力。《认识电影》又聪明地运用大量图说，让这个视觉艺术充满图像式的解释，读者因此一目了然，不至被阻挡于艰深的电影理论之外。

所以翻译贾内梯的书对我而言实在轻松，唯一吃不消的是他的活力精力。此人没几年就更版一次，内容大幅修改以适应潮流，于是出版社便会要求我重译，天哪，那真是无休止的恶梦，重译起码好几次了。

贾内梯重订新版不说，还有精力又出了一本形式接近《认识电影》的电影史，名为《闪回：电影简史》。这个工作又落在我身上。我译起来还算轻松，可是因为我现在又在监制电影又常为电影节担任评委，跑来跑去，常一丢下就几个月捡不回来，苦了出版社的人。

翻译此书，对贾内梯有些观点十分赞同，比方他因深谙类型电影及美国片厂制度，对电影与社会的密切互动关系颇有犀利看法。他说，一个国家的社会史，可由其明星反映出来。他举出约翰·韦恩这位明星，韦恩数十年一直居票房最高明星之首，他代表了一种美国价值观，或美国人希望自己有的价值观：自信，有慑人的威严，对世故聪明的人或事不信任，我行我素，又带点孤独与疏离性格。他是个大男人，或带着男孩性格的大男人，见到女性总有点羞怯不自在，他非常爱国，讲究自我牺牲，说穿了是保守的右翼中产阶级。

美国人爱他，不是因为他的外表，而是他所代表的价值观。所以那么多俊男败在他手下，他是美国电影黄金时代最珍贵的明星。

同理，台湾观众在 1970 年代最爱林青霞，纯粹因为她美吗？我想大家是忘了她所代表的三厅电影（客厅、咖啡厅、饭厅），那是物质，是当时民众所追求的生活质感：时装、豪宅、汽车、上流社会、炽烈的琼瑶式爱情。林青霞的出尘之美，就是这一切价值观上的 bonus，观众照单全收。

就像现在，大陆电影一味追求大制作、大预算、大明星、大特效，其实反映出观众对电影奇观的需求。现实主义的作品，已经不能满足在现实压力下的逃避心理。虚幻的人物关系，飘渺的历史时空，吹牛夸张的神功，飞檐走壁的冒险，不但填充了观众在现实中的虚无，而且省去制片单位与电检铁腕的角力。

贾内梯为彰显历史时空与电影内容 / 形式的交互影响，也制作了重大历史 / 文化事件与电影史的对照表。经济的因素，战争的动荡，社会的变革，无不牵动着电影美学与主题的走向。这是他提纲挈领之参照。

有些人对历史和老掉牙的电影不屑一顾，我也曾多次听到傲慢的创作者昭示，自己从不看他人的作品。请问，不知梅里爱，不知《月球旅行记》，不知卢米埃尔兄弟，不知《火车大劫案》，怎么能欣赏马丁·斯科塞斯的杰作《雨果》？没有看过默片，不知默片大明星如范朋克、瓦伦蒂诺、约翰·吉尔伯在有声时代来临的悲剧，不识《爵士歌手》、《万花嬉春》，没听过《迷魂记》，怎么能全面了解金像奖新赢家《艺术家》之美？

看此本《闪回：电影简史》，我以为贾内梯亦有一些盲点。首先，他对阅读美国作品是准确而犀利的，但对照其他国家电影史就有泛美国观点的缺憾，尤其近三十年来世界各地电影文化产业蓬勃发展，贾内梯的理解就显得有局限甚至偏差。他对亚洲电影毫无概念，对华语电影没有看法，甚至对当代欧洲电影亦理解十分表面。《闪回：电影简史》是一本不错的美国电影史，它可能没法和《认识电影》的分量相当，但阅读它乐趣仍非常多。

另外，关于两岸三地译名差距问题还真令人头疼，尤其出版社用力过猛的编辑每次要和

我角力将一些片名人名搞得混乱不已。有些大陆已行之有年，如“Godard”译为“戈达尔”，而非台湾行之有年的“高达”，或“Truffaut”译为“特吕弗”，而非台译音/义都较到位的“楚浮”，这我可以接受。但有些明明译错却援例不改的冬烘，如将“Ginger”译成“金格尔”而非“金姐”；“Powell”译成“鲍威尔”而非“鲍尔”；或将老上海时期就行之多年的“梅·蕙丝”改成“梅·韦斯特”；“芭芭拉·史丹妃”改成“斯坦威克”；或“The Grapes of Wrath”硬译成《愤怒的葡萄》，而非信雅达之《怒火之花》，这我只好据理力争，以免贻笑大方了。我不信我们应以讹传讹，这是基本。

焦雄屏

2012年4月

前　言

我们打算开始写一本真正简明的电影史，立足基础，没有虚饰。在进行了相当仔细的考虑后，我们决定采取以每十年为一个单位的章节组织形式。然后我们着手将左翼与右翼、主要人物和电影运动归纳到他们影响力最大或者声望最高的十年里。这是一部扼要的电影史，图说丰富，其中很多照片都难得被重印。本书的假想读者主要是美国观众，所以我们的重点在美国电影。我们也采用了折衷的方法，坚持广受认可的电影史和电影批评的传统；除了人文主义“偏见”，我们没有用过多的理论苦心孤诣地阐释，也不想用一些新鲜的术语来迷惑读者，文本采用通俗易懂的文字写就，其中基本的术语以黑体标注，它们的定义会出现在重要词汇表中。我们主要是将电影视作艺术，但在恰当的时候，我们也会将之视为一门产业和大众流行价值观、社会意识形态以及历史时代的反映。历史书总是充满价值判断，本书也未能免俗，我们会毫不犹豫地就事论事。然而总体来讲，我们的态度与超现实主义运动发起者安德烈·布勒东类似，他曾经说：“电影？为黑暗的房间三呼万岁。”

新版本新特点

《闪回：电影简史》是一本精炼的影史，研究考量了从1890年直到当下的美国电影和世界电影艺术，电影业动态和影响，不断革新的技术，以及其对电影观众的冲击。此次的第6版为教师和学生们提供了一本全面综合的影史，易于阅读，配以重要影片的优秀图说以及灵活的结构设置。新版增加了两章内容：第二十章2000年以后的美国电影和第二十一章2000年以后的世界电影，重点突出全球电影的主要发展，探讨像《卧虎藏龙》、《波拉克》、《老无所依》、《血色将至》、《蝙蝠侠之黑暗骑士》、《霍顿奇遇记》等新近电影。

《闪回》通俗易懂的文字令学生们易于理解和培养对基本电影术语和概念的认知。每章开头新设置和更新的年表突出强调了每十年间的政治、社会、文化和电影大事，让学生能预览本章内容。本书扉页处的彩色拉页可帮助学生们对世界及电影大事的发展及其关系一目了然，并且有助于他们进行综合性研究。

鸣　谢

我们非常感谢以下阅读过原稿的人所提供的帮助：亚尼内·L·阿德金斯，里约萨拉多学院；鲍勃·巴伦，梅萨社区学院；特里·W·巴利斯，圣塔安娜和圣地亚哥峡谷学院；艾伦·米勒，明尼阿波利斯社区技术学院；罗伯特·索菲安，沙斯塔学院；珍妮·W·津盖尔，扬斯敦州立大学；道格拉斯·F·赖斯，加州州立大学萨加门托分校；克里斯托弗·R·扬，密歇根大

学弗林特分校；罗杰·瓦卡罗，圣约翰河社区学院；罗伯特·霍斯金斯，詹姆斯麦迪逊大学。还要感谢一下网络反馈者：大卫·阿伦，米德兰学院；特里·巴利斯，圣塔安娜和圣地亚哥峡谷学院；鲍勃·巴伦，梅萨社区学院；莎伦·伯尔曼，先进技术大学；道尔·伯克，梅萨社区学院；蒂姆·卡瓦利，约翰杰伊学院；彼得·康登，基恩州立学院；罗伯特·达登，贝勒大学；斯蒂芬·霍尔，博林格林州立大学；约翰·李·杰里科斯，北卡罗来纳大学格林斯伯勒分校；鲍勃·乔丹，圣地亚哥州立大学；肯尼斯·卡莱塔，罗文大学；斯蒂芬·基勒，卡尤加社区学院；芭芭拉·凯泽，巴鲁克学院；莎伦·克兰曼，昆尼皮亚克大学；鲍比·克洛普，柯克伍德社区学院；阿瑟·利齐，布里奇沃特州立大学；加里·马丁，科森尼斯河学院；罗宾·麦凯尔，哥伦布艺术设计学院；约翰·摩非，扬斯敦州立大学；布鲁斯·尼姆斯，南卡罗来纳大学卡斯特分校；伊利莎白·诺论，宾州西彻斯特大学；肯尼斯·诺丁，班尼迪克大学；希瑟·波林斯基，中密歇根大学；拉沙·W·理查兹，佛罗里达大学；卢瑟·里德尔，莫霍克谷社区学院；兰迪·罗伯特，普渡大学；杰克·里安，盖茨堡学院；苏珊·斯克利夫纳，伯米吉州立大学；约瑟夫·西拉，帕萨迪纳城市学院；米歇尔·索德兰德，中央湖区学院；弗雷德·斯沃博达，密歇根大学弗林特分校；帕迪·斯威尼，塔尔萨社区学院；艾德·汤普森，麻州达特茅斯大学；肯·怀特，岱伯洛谷社区学院。

路易斯·贾内梯
斯科特·艾曼

目 录

译者序 1
前 言 7

第一章 起 源 1

第二章 格里菲斯和同代人：1908–1920 13

第三章 1920 年代的美国电影 31
重要影人 33
女性神秘 44
有声电影 51

第四章 1920 年代的欧洲电影 57
苏 联 58
德 国 63
法 国 69

第五章 好莱坞片厂制度：1925–1955 77
票 房 78
片厂制度 79
明星制度 85
类型片制度 88

第六章 1930 年代的美国电影 95
有声片时代 96
新类型：黑帮片、歌舞片、神经喜剧 97
重要导演 104

第七章 1930 年代的欧洲电影 117
德 国 118
英 国 121
法 国 125

第八章 1940 年代的美国电影 133
片厂制度之衰退 134
第二次世界大战 135
重要导演 136
黑色电影和战后现实主义 149

第九章 1940 年代的欧洲电影 153
德 国 154
法 国 156
苏 联 157
英 国 158
意大利 163

第十章 1950 年代的美国电影 173
新银幕 175
红色恐怖 177
社会现实主义 179
方法演技 181
重要导演 183

第十一章 1950 年代的世界电影 193
日 本 194
伯格曼 204
费里尼 207
法 国 209

第十二章 1960年代的美国电影 213
吹嘘的年代 214
重要导演 216
新方向 222

第十三章 1960年代的世界电影 233
法 国 234
英 国 243
意大利 251
东 欧 255

第十四章 1970年代的美国电影 261
“越战—水门”时代 262
新电影 264
重要人物 272

第十五章 1970年代的世界电影 283
英 国 284
法 国 285
西 德 287
意大利 294
东 欧 297
澳大利亚 298
第三世界国家 303

第十六章 1980年代的美国电影 307
技术和市场 308
里根时代 310
主流电影 311
特立独行者 313

第十七章 1980年代的世界电影 323
英 国 324
西 欧 331
苏联和东欧 336
第三世界国家 337
日 本 339

第十八章 1990年代的美国电影 343
好莱坞片厂 344
好的一面 348
重要导演 352
独立电影 355

第十九章 1990年代的世界电影 363
好莱坞高于一切 364
英国 366
爱尔兰 373
欧陆电影 377
崛起中的电影 379
澳大利亚和新西兰 380

第二十章 2000年后的美国电影 383
主要人物 389
崛起中的艺术家 391

第二十一章 2000年后的世界电影 397
欧 洲 398
伊斯兰电影 404
中国香港/中国/日本 407
拉丁美洲 408

重要词汇 415
图例索引 425
出版后记 438

起 源 1

世界大事		电影大事
美国人口 3900 万。	1871	
 ◄**巴黎第一届印象主义画展。**	1874	
亚历山大·贝尔发明电话。	1876	
爱迪生发明留声机。	1877	
易卜生的舞台剧《傀儡之家》招致非议。	1879	
爱迪生和约瑟夫·斯温独立设计出第一个实用电灯。	1880	
伊士曼制造出上了涂料的相纸。	1885	
伊士曼改造柯达摄影箱。	1888	
欧洲发展“新艺术运动”（Art Nouveau movement）。	1893	
 ◄**马可尼**发明无线电报。	1895	卢米埃尔兄弟的《火车进站》公映，在观众中造成恐慌，观众以为火车将辗过他们。
	1896	►爱迪生的《**吻**》一片由一个单独的中近景镜头组成。 
弗洛伊德出版《梦的解析》一书。	1900	
英国维多利亚女皇去世。 西奥多·罗斯福（共和党）当选美国总统（1901–1909）。	1901	
	1902	►梅里爱（又译为梅里叶）两片《**月球旅行记**》和《魔鬼的恶作剧》是早期最迷人的魔幻电影。 
福特建立福特汽车公司。	1903	►埃德温·波特的《**火车大劫案**》十分钟长，故事复杂，确立了“五分钱戏院”的时代。 
露丝·圣·丹尼斯开创现代舞。	1906	爱迪生的《醉鬼的幻象》引发了美国人模仿梅里爱的感性和风格的风潮。 潇洒的法国谐星麦克斯·林德因为拍了《麦克斯吃奎宁丸中毒》等大量的单本影片而越来越红。
	1912	法国将著名戏剧女伶莎拉·伯恩哈特的舞台剧《伊丽莎白女皇》拍成电影，引进美国后轰动一时。 《征服北极》是梅里爱风格益发繁杂的代表作。
	1913	►意大利的史诗片《**卡比利亚**》将壮观史诗的概念带进影史。 

电影史上的疯子中没人比亨利·朗格卢瓦（Henri Langlois）——法国电影资料馆创始人和馆长更疯的。有如哥伦布发现新大陆前，地理学家就相信新大陆绝对存在，朗格卢瓦相信电影也一直存在，只是等人来发明罢了，即便发明能让图片动起来的机械装置得等个几千年，经过文艺复兴、经过产业革命，这个需求一直存在的——因为人类需要“直接”研究自己和周遭的世界，看自己真正在如何行动，以及自己生活的世界真正是何模样。

谁先发明电影的？好像彼得·塞勒斯（Peter Sellers）所演的糊涂警探克鲁索碰到凶杀案时喜欢说的：“每个人都有嫌疑，每个人也都没有嫌疑。”电影机械装置的发展是来自美国、英国、法国等国家的几十人将抽象理念落实成成熟艺术形式的结果。

从文艺复兴的天才达·芬奇在《论绘画》（*Trattato della pittura*）中写到想将绘画做得活生生开始，电影史家特里·拉姆齐（Terry Ramsaye）说：“达·芬奇为了解生命的秘密进行了生命、肢体的拆解及观察实践。”

光学的科学演进带来了早期放映机——一个放幻灯片的简单装置。日记作家塞缪尔·佩皮斯（Samuel Pepys）在1666年8月19日记录下一位带来新发明的访客：“一个带有玻璃图画的灯在墙上投射出美丽奇异的景象。”佩皮斯买下了这个灯，一部能在墙上投射影像的放映机，他高兴地称之为“戏法”变成真的了。

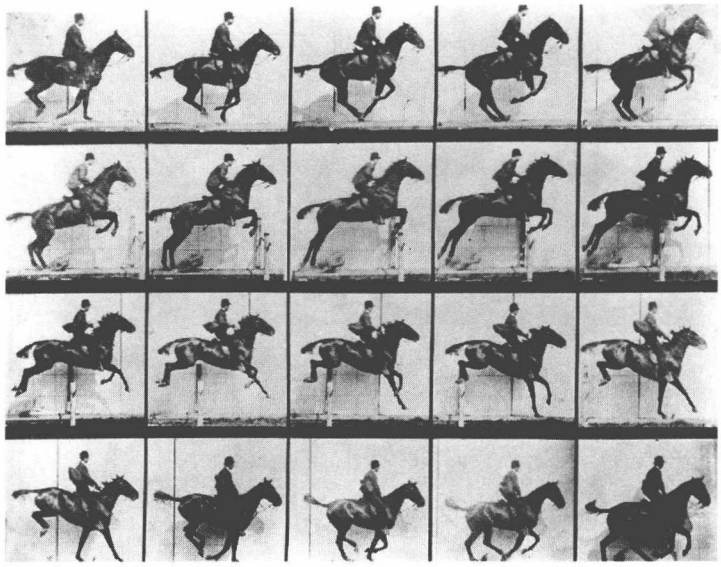
再来就到了1872年。加州州长利兰·斯坦福（Leland Stanford）坚持马狂奔时四蹄是同时离地的。他的政敌笑他荒谬，使他下赌注两万五千美元，雇用旧金山摄影师爱德华·慕布里奇（Eadward Muybridge）拍照来证明他的说法。慕布里奇接下工作，但他因谋杀妻子的情夫又以“一时疯狂”理由被判无罪，这个过程使他的研究暂时中断。除了这一不幸事件，他倒是十分勤奋，在一连串实验失败后，他将一排相机架于跑马道旁，用电磁快门捕捉一连串骑马者越过低栏的照片。这组照片证明了快马在飞奔时的确四蹄离地（图1-1），加州州长也赚进两万五千美元。

这些连续性的跑马照片让一位巴黎画家让·路易斯·梅松尼尔（Jean Louis Meissonier）十分着迷，他改装这些照片做成剪影（silhouettes），放在一个转动的“走马盘”（Zoetrope）内，再在后面打光。在这个圆盘前面安装一个不透明的圆盘，等距留下缝槽，这个有缝槽的圆盘向相反的方向旋转，转动时因“视觉暂留”而有活动印象（persistence of vision，“视觉暂留”指眼睛能记得刚刚看过的影像，即使这个影像已经消失。比如我们看着光源，再闭上眼，仍有光残存影像，平均

1–1 奔马

（*Horse Jumping*，约 1877），一连串由爱德华·慕布里奇（Eadward Muybridge）拍的照片。

慕布里奇用二十架照相机连续拍下这些照片。如果他将这些照片放在钉在一起的卡片或经处理的胶片上，他便可造出电影来。但他对电影毫无兴趣，即使别人发现这种连续照片可成为活动影像投影给观众，他仍只在乎连续拍摄的照片。（现代艺术博物馆提供）



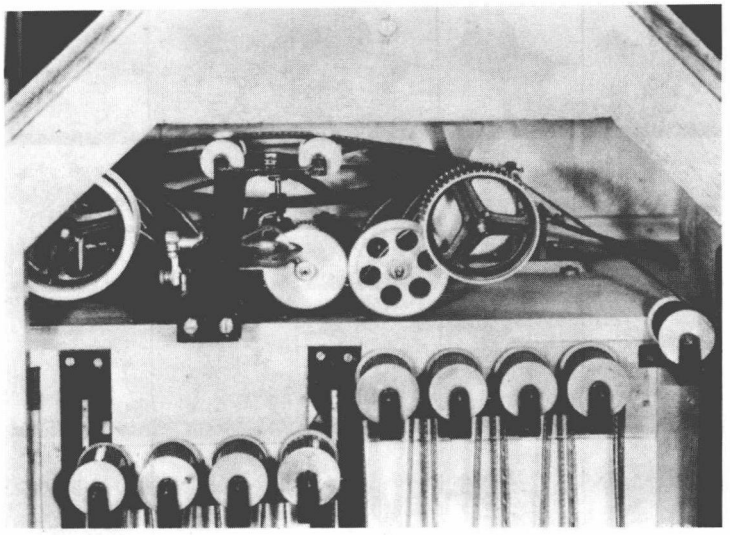
约 1/10 秒，借此可以创造连续的幻觉，这正是电影的源起）。

这种奔马影像虽然只有少数人能看到，影响却至为深远。在美国新泽西州的东奥兰治，爱迪生正在修改他最喜爱的发明——留声机。梅松尼尔的新闻辗转传至爱迪生耳中，他将欧洲人的发明如慕布里奇等人的连续性照片交给他 24 岁的聪明助手迪克森（William Dickson），要求其研发可在视觉上配合他钟爱的留声机的装置。

迪克森工作了两年，成果不佳。他和他的老板试验和舍弃了数十种方法，直到找到可能可用的装置，但是难题来了——该将图像放在哪里？纸板上？碰巧有一项发明来得是时候，爱迪生听说伊士曼（George Eastman）发明了一种涂有感光乳剂的有韧性的胶片，他订来样片，一看就转向迪克森："就是这个了！行了，来做苦活吧！"

迪克森做出了一个可行的机器。但爱迪生是发明家，对电影作为大众媒介没有信心。他很会转化别人的失败为自己的成功。作为一个极佳的创意者和同样极佳的综合者，他的模式是监督一群在努力搞发明的人，然后欢喜地接收他们的成果为己所用，所以爱迪生许多发明的基础都不是由他所发明出的。他也相信将电影放映设备不断改进，制造众人会喜欢的惊人效果，很快会让大众丧失对这一新奇事物的兴趣。

所以他宁取一个人看画面的装置——每投币一分钱可在透镜前看转动一圈连续活动影像的**"活动电影放映机"**（Kinetoscope，图 1–2），观众得弯着腰往透镜里看。1891 年 8 月，"活动电影放映机"得到专利。有人出 150 美元买英法之地区专利，他拒绝，认为划不来。所以他仍持有专利，却专心于别的事，



1-2 简单的早期“活动电影放映机”

胶片缠绕在一连串活动卷轴上造成一个无限的循环。影像通过一块天然的可以聚焦的放大镜投射在一块观众可以通过其看到影片的窥视镜上，转动的快门夹在灯和放大镜之间，提供“视觉暂留”印象。（现代艺术博物馆提供）

比如他最新的兴趣是电池（electric storage battery）、铁矿石分离器（iron-ore separator），还有会说话的娃娃。

1893 年一个叫诺曼·拉夫（Norman Raff）的企业家听说“活动电影放映机”正闲置在新泽西州工作坊里，随即以自己的方式成为陷入困局的爱迪生的合伙人。以爱迪生为名，拉夫生产，1894 年第一家“活动电影放映机”放映厅在 4 月开张，位于百老汇 1155 号。每十台机器批发售价 350 美元。结果放映厅一炮而红。观众付 25 美分入场，工作人员为他开机观看。爱迪生不久又设计了五分钱看一次的机器，以开源节流。

爱迪生不久又为这种热潮建造摄影棚拍摄影片以供应在芝加哥、旧金山、亚特兰大开张的其他放映厅，处处轰动。其他国家的人也开始热衷看爱迪生的放映机，并且看好它，他们认为它可以更加先进。竞争不旋踵开始，1896 年 5 月俄国圣彼得堡也出现这种戏院。

同时拉夫意识到，不管爱迪生喜不喜欢，把影片投放到墙上是应当发展的下个阶段。这时候爱迪生的助手迪克森也离开爱迪生加入一父二子的莱瑟姆（Latham）家族，共同以发明投影放映机为目标。

这里有两个难题。其一是影片应更长些，当时每个影片只能持续 30 秒左右，因为操作机器转动的剧烈动作常使影片超过 50 至 100 尺就会断裂。其二，间隔性的动作也是问题。拍摄活动影像，必须得停住每个画格几分之一秒来引进足夠的光线在胶片上显影。如果莱瑟姆家族可以想出在投影放映机中解决的方法……

三年内这些问题解决殆尽。莱瑟姆家族在影片片门（film gate）上下留下一些胶片松弛部段（slack），这样就不会拉扯影片。另一个发明家托马斯·阿尔莫特（Thomas Armat）也发明了像摄影机稳定胶片的装置一样能够在放映时也减少

1-3 “活动电影放映机”放映厅

观众付美元两毛五，服务人员就开机，观众则从机器上方孔内看电影。因电影题材太无趣使这种新奇装置很快乏人问津，而且也欠缺观众一齐看同一个东西的共享经验——很快这情形就改善了。（现代艺术博物馆提供）



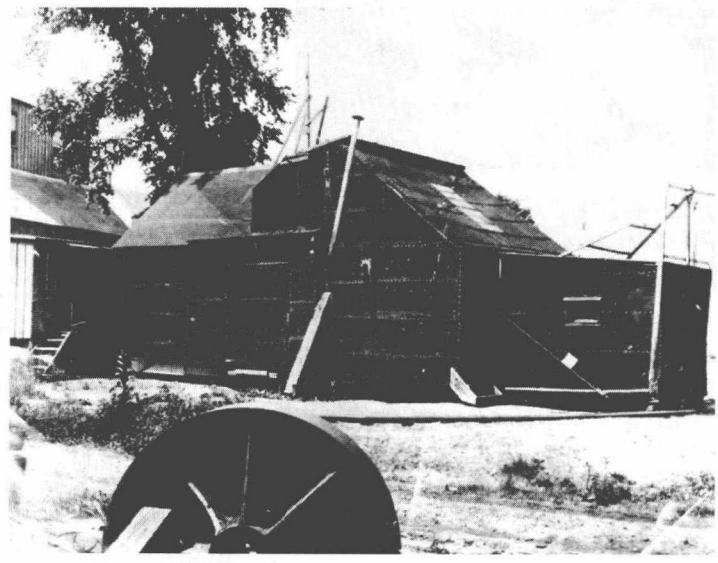
胶片震动的装置。1895 年 9 月阿尔莫特和他的搭档在佐治亚州的亚特兰大演示了一台投影放映机，它运转正常，虽然还十分粗糙。那一年很神奇，因为就在三个月后卢米埃尔兄弟——路易和奥古斯特——在巴黎开设了电影院。

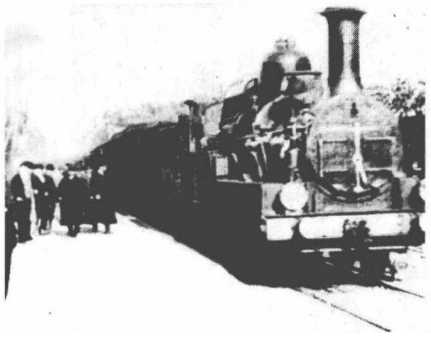
与此同时，迪克森为逃避爱迪生专利权的问题，另发明了一种全新的看片装置。影片仍照常摄制，但每格画面被印在单独的纸板上，一连串安装于一个轮子上，当手柄转动轮子时影像便动起来，这个装置叫“活动观片器”（Mutoscope，又译为“妙透镜”）。究其实，它便是依靠翻纸页造成活动影像的装置，但它特

1-4 爱迪生的黑玛丽亚摄影棚

（Black Maria Studio），位于新泽西州的东奥兰治（约 1895）。

“黑玛丽亚”架在一个大转盘上，可追着阳光调整，让阳光透过屋顶进棚。摄影机几乎不动地架在画面右侧之小屋中，拍下杂耍马戏表演者在背景片前之表演。每片拍一两天，在此拍的影片提供给全美的“活动电影放映机”放映厅。（现代艺术博物馆提供）





1-5 《火车进站》

（*The Arrival of a Train*，法国，1895），卢米埃尔兄弟（Louis and Auguste Lumière）导演。

早期电影的好例子，当时摄影机几乎只有一个镜头到底，影像是黑白粗粒，而观众看到时惊恐万分，火车像直冲他们而来。这不是梅里爱那种舞台人工化的幻象，观众也没有如站在月台上的安全距离，难怪观众全吓着了。电影写实却不是真的，它超越人生却能捕捉最小的细节，即使对最老于世故的人亦有启发作用。（现代艺术博物馆提供）



1-6 《吻》

（*The Kiss*，美国，1896），爱迪生发行。

这部影片只区区一分钟，仅男子抹平毛胡子，吻向旁边的女子，当时也引发轩然大波。让观众吃惊的原因有二：一是这些人靠我们这么近——其实只不过是现代所说的中景罢了；二是这个吻很色情——所谓色情现在来看只不过是那女子接吻时好像一直在说话。（现代艺术博物馆提供）

别耐用又十分迷人，至今在游乐园和商场仍在使用。

这现象如滚雪球般扩大。拉夫仍坚持主张投影电影放映机，爱迪生仍不感兴趣，但阿尔莫特有一台。阿尔莫特和拉夫其后联合将其上市，付给爱迪生用其名的权利金，宣传为爱迪生最新神奇发明“维太放映机”（Vitascope）。1896 年 4 月 23 日“维太放映机”在纽约音乐厅首用，这就是所有现代电影放映机的雏形。

当时的银幕宽 20 尺，放映内容包括几段拳击赛、几支舞蹈以及在英国多佛的冲浪，当浪拍击到岩石上溅起朝摄影机而来的水花，前排观众一阵惊慌。这种反应持续若干年，观众仍害怕冲向摄影机而来的东西。

法国方面，卢米埃尔兄弟之发明与“维太放映机”一样好（图 1-5）。打一开始，卢米埃尔兄弟就将其轻巧、手动的活动放映机送至中欧、俄国甚至远东，放电影给观众看。30 秒的火车进站，一分钟快乐夫妇喂食小孩（路易·卢米埃尔和妻子），三位老人家打牌（老卢米埃尔和两个密友）。这对兄弟遵行莎翁所言“对自然举着镜子”之原则做新闻短片的制作。1895 年，路易·卢米埃尔拍摄了摄影协会成员在诺伊维尔索恩河畔从甲板登陆的场面。当天晚上他就放映了这段短片，果然给协会成员们留下了深刻印象。

这些让人惊得张开嘴的奇景如今看来很幼稚，但过去没人看过电影。电影早期拓荒者艾伯特·史密斯（Albert Smith）后来和人联合建立了维太格拉夫公司（Vitagraph），成为电影工业早期巨擘，当时他的判断完全正确：“观众完全是因‘活动影像’而着迷！”什么在动，为什么动？这已经不重要了。

电影其实是许多发明家的共同发明。迪克森之贡献在史上被低估，而爱迪生相对被高估。他们中任何一个人真正做到的，就是发明了一台可供胶片穿过的机器。胶片本身为乔治·伊士曼发明，影片停格逐步拍摄的装置借自钟表。此外，阿尔莫特、慕布里奇都对这复杂有如拼图的发明过程有过贡献。

拉夫和阿尔莫特在纽约音乐厅的放映传得很快。英法两国均开始征订爱迪生的“维太放映机”，它和卢米埃尔的“活动电影机”（Cinématographe）逐渐成为流

1-7 《月球旅行记》

（*A Trip to the Moon*，法国，1902），乔治·梅里爱导演。

用硬纸板做的火箭一头栽在月亮上，从月亮中往外看的那张脸上似乎涂满了刮胡霜。这方法粗糙但效果迷人。仿佛粗糙的画突然有了生命——其目的即是让人高兴愉悦。（现代艺术博物馆提供）



行全国的杂耍表演。如史家所言，杂耍表演使电影存活及逐步改进，但它们也使电影变得廉价，因为它老是作为表演节目换场时的垫档之用。

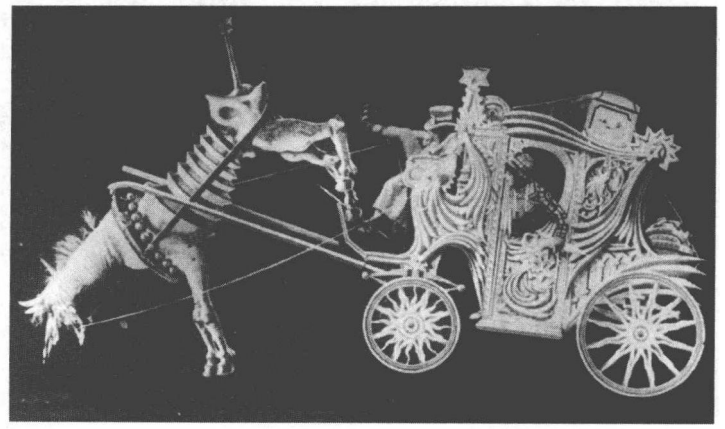
而且，即使对于最好奇的观众，“维太放映机”所提供的那些现实的碎片也只能看那么有限的几次。电影所需的是比“变戏法”更多的东西，像说故事——一种让观众兴趣持久的办法。后来，这些由一个法国魔术师乔治·梅里爱和一个强健的美国前水手埃德温·波特实现了。

梅里爱（Georges Méliès，又译为梅里叶，1861-1938）曾在巴黎师承大魔术家罗伯特·霍迪尼（Robert Houdini），他视电影为制造幻象的新工具。梅里爱自1896年到第一次世界大战前，不断地编、写、导、设计场景并亲自演了大约500部让人着迷的短片。他专注于在不存在的场景制造神奇的故事，混合精美的景片和幻灯投影。在他那四面玻璃的片厂，他制造出奇幻的景象（图1-8），其影片渐长的长度，

1-8 《魔鬼的恶作剧》

（*The Merry Frolics of Satan*，法国，1906），梅里爱导演。

梅里爱用硬纸板和颜料创造出有如一个创造力强的小孩的梦境般的电影，充满天真的想象力，其原始纯粹，惊人的意象完全没有文学及社会的成熟度，这其实也正是其性格的写照。后来时代变了，他也并没有随之进步，仍固步自封在其单本影片的幻想片中，直到破产为止。（现代艺术博物馆提供）



使之能拥有更多的空间妥善运用**淡出**（fade-out）、**叠化**（diissolve）、**双重曝光**（double exposures）等技巧。他的技巧常是意外得到，比如他在巴黎街上拍片，突然摄影机卡住，他修好再拍，但印出来看，一部巴士突然变成一部灵车，在梅里爱脑中，**特效**（special effects）观念就形成了。

在《浮士德的诅咒》（*The Damnation of Faust*，1898）中，梅里爱在浮士德下地狱一景中，炫耀其场景设计的魔力，他精细地画马车的景片，移开时显露出后面的背景景片更加复杂。而且这样反复六七次，其效果全然戏剧化。但梅里爱炫技十分明确，效果也令人心旷神怡，批评之声随即消弭无踪，没有人像他如此有野心地拍电影，或像他如此有魅力。

梅里爱的商标是童真般地耍古怪。在《恐怖的土耳其刽子手》（*The Terrible Turkish Executioner*，1904）中，一个男子挥舞巨大的弯刀一举斩首四个人，他把斩下来的头丢在桶里，但其中一个头忽然飞起来自己接回身体上，然后动手帮其他人把头接回来，接着一齐对付斩首者，用他自己的大弯刀将他斩成两半。他的上半身忙得像条快死的鱼匆匆地在地上找下半身，后来终于接回来并四处追逐那四个人。一队芭蕾舞者（梅里爱的商标）舞着出来，全部人都笑了。

梅里爱的作品后来愈见复杂，将长度十分钟一本的片子做满令人惊奇之事。比如《征服北极》（*The Conquest of the Pole*，1912）有几十场戏和复杂的效果，需要相当真实的精湛的技巧。但梅里爱的笔触仍持一贯的轻巧奇幻。一个胖女人从汽球中跌出，被教堂的尖顶戳到，然后如气球气太足般爆炸。探险者被北极巨人攻击，他们用雪球攻击他的腹部，直到他把先前吞进的探险者吐出来，被吐出来的探险者自己站起来跑了，毫发无伤。



1-9 《白日梦》

（*Pipe Dreams*，美国，1903），爱迪生制片。

梅里爱对美国片的影响在此可见，虽说合成镜头此时已存在，技术上却很难做。许多奇幻效果都是“在摄影机里”完成的。如此镜头是女子在黑背景前抽烟（1903年这动作倒十分大胆），然后倒回胶片，让另一个表演者在不同的角度拍摄。如果二个影像拼得准确，就会制造出“真实”的幻想世界。（现代艺术博物馆提供）

梅里爱的奇幻风格从1910年开始慢慢不再受欢迎。电影变得在戏剧上更复杂，而这位法国佬的奇幻加夸张的舞台化风格成为过去式。第一次世界大战更摧毁了他的事业，晚年时他被人发现和第二任妻子在巴黎的售货亭中卖玩具和糖果。政府后来救济他，并且授予他荣誉勋章。但不可否认，他早期影响非常大，尤其在美国，他的影片受欢迎到必须警告盗版拷贝甚至是直接模仿。

1906年，爱迪生公司推出《醉鬼的幻象》（*The Dream of a Rarebit Fiend*）一片，一位放荡的名流大吃大喝之后，回家的路宛如超现实景象，摇摇晃晃的都市景观叠印在他身上，他手倚在街灯上，街灯也晃得如钟摆。这位名流后来终于上了床，家具开始在他身边像玩“大风吹”的游戏。切到分画面镜头，魔鬼正在主角头上飞舞。电影接着转向床的模型场景，它疾疾旋转、摇摆急转有如后来的《驱魔人》，之后这张像患了舞蹈病的床又穿过窗户，以叠影（双重曝光）的方式飞过城市上空。此片舍弃了梅里爱式的绘画场景，反而比较真实而不那么奇幻，利润也更为巨大。这部影片的制作费只有350美元，拷贝却卖了3万美元。

《醉鬼的幻象》由埃德温·S·波特（Edwin S. Porter，1869–1941）导演，他是早期电影史上最神秘的人物之一。出身于水手和电工的波特在爱迪生片厂任劳任怨地当摄影师，那时摄影就兼导演，他因此一点一滴学得了电影的基本法则。1903年，波特拍了《火车大劫案》（*The Great Train Robbery*），将拍摄电影的方法向前推了好几步（图1–10）。这部在新泽西拍的单本西部片，充满动作、暴力、开拓者的幽默、色彩（用手染色的方式）、特效（用**遮幅摄影**［matte shot］表现由火车站窗户看出去的行进火车），结尾更有一个强盗向观众开枪的全屏**特写**（close up）。如今回头看，此片拍得纯熟却不好看。但想想，导演波特用十四场戏就讲了一个相当复杂的故事，不用**字幕**（titles）全用视觉说故事。外景里，波特和他的演员不是在舞台上从左走到右，而是在摄影机前走近或者离开。有一场戏，波特将摄影机架于行驶的火车上，又或者另一场戏，摄影机随逃亡的强盗**摇镜**（pan）拍摄。《火车大劫案》是部拍摄得流畅而完整清楚的作品，也使得波特成为当时的大导演。

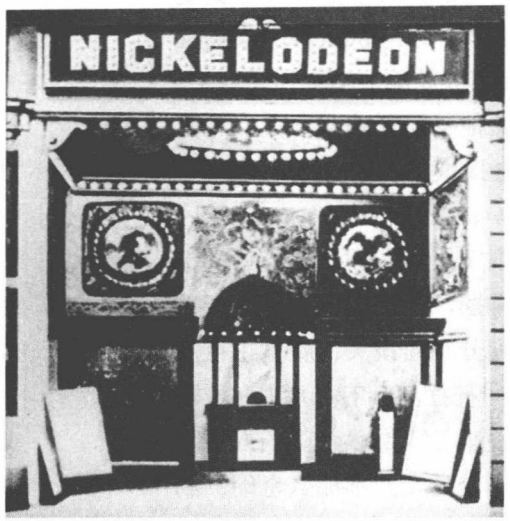


1–10 《火车大劫案》

（*The Great Train Robbery*，美国，1903），埃德温·S·波特（Edwin S. Porter）导演。

波特的电影使电影不再是30秒钟的杂耍动作短剧。火车是真的，服装和外景经过挑选（这可是新泽西州哩！）。波特的摄影角度强调外景的真实，此片不仅是爱迪生片厂的名作，也是美国最有名的电影，直到12年后出现了《一个国家的诞生》其地位才被取代。（现代艺术博物馆提供）

在美国和全世界此片都大受欢迎，也造成**“五分钱戏院”**（nickelodeon）在1905年掀起了狂潮（nickel指五分钱的入场费，odeon是希腊文“音乐厅”之意）。到1907年，全美已有3000家五分钱戏院（图1–11）。不会说英文的移民和没文化的劳工喜欢这种新玩意儿，他们借此了解新大陆和这里的习俗，第一次看到说故事的戏剧的神奇大开眼界，许多人一点点学会了英文。对



1–11 五分钱戏院

（Nickelodeon，约 1905）。

《火车大劫案》淘汰了拉洋片式的“活动电影放映机”放映厅，它们大部分都改装成新的戏院，付五分钱可看一小时的短片。这些戏院都靠近工作场所或中产阶级的居处，管理费用少而利润大，华纳的戏院王国即如此起家。到 1920 年，五分钱戏院已成为大都会的电影宫，座位多达五千。30 年后，电影观众再度从市中心搬至郊区，市中心的大戏院则被商场的影城取代——又回到窄小的千篇一律令人难记得的小厅。75 年的电影放映史绕了一个大圈。（现代艺术博物馆提供）

于大众来说电影是艺术、科学和教育。

虽然波特比同代人的概念领先许多，但是他对电影技巧的直觉概念从未超越《火车大劫案》。1912 年，他成为派拉蒙电影公司前身“名演员电影公司”（Famous Players）的总裁。他导演了一连串完全由静态的画面组成的短片，当然是“名剧名演员”。他的摄影机永远固定位置，仿佛在剧场前五排观众之所见，完全如被动的观察者。这就好像一个人发明了基本文法，却在全世界眼下证明自己完全无法将这个媒体做更深更明确的运用。

显然，波特是天才，以他自认为最好的说故事的方法摄制及剪接电影。评论家威廉·K·艾弗森（William K. Everson）说，波特“以情节，而非人来看电影”。但当电影进化到以角色发展为手段时，像波特这样的人就被丢在后面了。1915 年他从名演员电影公司退休，进入最好的放映机公司工作，后半生就全致力于放映机之改良。

波特和梅里爱两人可说是发现了几乎所有之后被其他导演进化了的电影技巧。第一次世界大战前美国和法国的电影工作者最具活力，这事并非偶然。法国拥有如查尔斯·百代（Charles Pathé）和莱昂·高蒙（Leon Gaumont）这种人肯定并支持电影，并建立其商业机制，尽管美国的爱迪生等短视商人以为电影这种偷窥秀风潮很快会退潮。它确实会退潮，如果缺少有远见卓识的企业家的话。



1–12 《基督山伯爵》

（*The Count of Monte Christo*，美国，1912），波特导演。

场景地下铺了木板，所以演员不会偏离到摄影景框之外。所有布景，如门、石拱框、酒架及背景房间全是画出来的。此片现在的价值只是见证十九世纪末流行的剧情片是什么样子；以及告诉我们当尤金·奥尼尔成为美国首位伟大的剧作家，他叛离了父辈怎样的戏剧观念。（名演员－拉斯基公司提供）

法国的大谐星麦克斯·林德（Max Linder，1883–1925）从1905年开始拍片，他圆滑优雅和机智的手腕使他成为第一个伟大的喜剧明星，林德敏捷又细致，完全掌握银幕法则。在《麦克斯吃奎宁丸中毒》（*Max Takes Quinine*）中，林德卷在桌布里，看见一侧警察走过，他挥舞桌布仿佛一个斗牛士，而警察是只公牛。林德这种灵感使之成为卓别林的前辈。卓别林不像林德是贵族，他总是游移在灾难边缘，是不承认失败的小流浪汉。



1–13 《卡比利亚》

（*Cabiria*，意大利，1913），乔瓦尼·帕斯特洛纳（Giovanni Pastrone）导演。

早期的意大利史诗片表演被形容为有如在拥挤的戏院中有人大喊“失火！”，简单地说，一点不是其强项。（现代艺术博物馆提供）

在法国电影的另一领域，“艺术电影公司”（Film D'Art）设立于1908年。来自法国喜剧院的演员、圣桑（Camille Saint–Saëns）这种作曲家，还有艾德蒙·罗斯坦（Edmund Rostand）这种作家全一致追求制作“艺术”。他们挥别了廉价的帐篷秀和五分钱剧院，进入电影剧院时代。“艺术电影公司”初期成功，比如名剧场演员莎拉·伯恩哈特（Sarah Bernhardt）演的《伊丽莎白女王》（*Queen Elizabeth*，1912）席卷欧美，也导致美国制片人如阿道夫·朱克（Adolph Zukor）和塞缪尔·高德温（Samuel Goldwyn）在美国设置“艺术电影公司”的翻版。结果是艺术不成，商业惨败。中产阶级知识分子在新奇感丧失之后，立刻弃电影转回剧场，死忠电影迷则从一开始就不在乎这类电影。

俄国人努力模仿法国人，除了斯塔列维奇（Ladislas Starevitch）有如变种的梅里爱，在1913年推出一连串可爱的木偶电影。意大利人则专注于历史奇观片（historical spectaculars，图1–13），而德国仅作为丹麦电影的输出管道，只有在战后才和美国一起成为电影的沃土。

早期电影除了林德兴盛过10年外，完全没有明星，也没有故事。但它存留了下来，只在等新的方法和能有新视野展开这个媒介潜力的魔法师。电影因为最适合说故事而存留下来，只等一个说故事大师来让它完全活过来。

延伸阅读

1 Bardeche, Maurice, and Robert Brasillach. *The History of Motion Pictures*. New York: Arno Press, 1970.（Originally published in 1938.）两名法国作者提供了一本武断但却对早期电影史有一定价值和可读性的读物。

2 Barnouw, Eric. *The Magician and the Movies*. New York: Oxford University Press, 1981. 本书概述了梅里爱、霍迪尼以及其他专业的魔术师们如何运用电影这一媒介来实践他们的幻想。

3 Cook, David A. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 1990. 一本全面详尽的世界电影史。

4 Hammond, Paul. *Marvelous Méliès*. New York: St. Martin's Press, 1975. 一本不错的研究梅里爱这位被低估的法国电影人的著作。

5 Jacobs, Lewis. *The Rise of the American Film*. New York: Columbia University Teachers College Press, 1939. 关于美国电影的经典学术著作。

6 MacGowan, Kenneth. *Behind the Screen*. New York: Delacorte Press, 1965. 内容丰富全面的电影史，作者后来成为一名杰出的电影监制。

7 Mast, Gerald, and Bruce F. Kawin. *A Short History of the Movies*. New York: Macmillan, 1992. 写作出色的全面的电影史（即将由世界图书出版公司于 2012 年出版）。

8 Quigley, Martin, Jr. *Magic Shadows*. Washington, D.C.: Georgetown University, 1948. 从古希腊到十九世纪，阐述电影起源的故事。

9 Robinson, David. *The History of World Cinema*. New York: Stein & Day, 1973. 通过英国评论家简明的文字，沿着胶片愉快的慢跑。

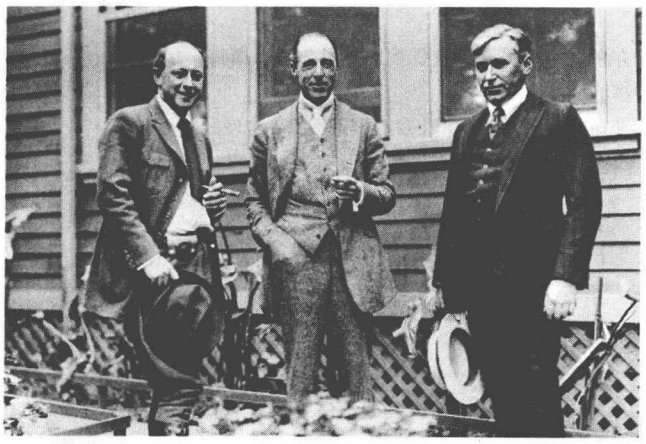
10 Slide, Anthony. *Aspects of American Film History Prior to 1920*. New York: Scarecrow Press, 1978. 一系列有趣的早期电影秘闻被掩藏在看起来令人望而生畏的严肃标题下。

格里菲斯和同代人：1908–1920 2

世界大事		电影大事
 ◄福特汽车公司制造出第一部**T型汽车**，卖出1500万辆。 1000万移民进入美国，多半来自东欧与南欧（1908–1914）。	1908	森内特的《窗帘杆》引领美国拍摄粗鄙、滑稽的肢体喜剧。 ►格里菲斯的**《谷仓一角》**有粗糙的社会批评，诗意的摄影，也有感人的故事（1909）。 格里菲斯的《隆台尔的话务员》在很短的片长内挤进超过100个镜头和许多交叉剪接（1911）。 
威尔逊（民主党）当选美国总统（1913–1921）。	1912	
斯特拉文斯基在巴黎上演革命性的芭蕾舞剧《春之祭》。	1913	格里菲斯的《慈母心》描述一个母亲椎心的丧子之痛。
第一次世界大战6300万军人被调动，1000万人阵亡，2100万人受伤（1914–1918）。	1914	►**《宝林历险记》**是第一个成功的系列电影。 森内特的《破灭的美梦》是第一部喜剧长片。 
新奥尔良爵士乐风潮开始盛行。 玛格丽特·桑格因撰写控制生育的评论而遭监禁。	1915	►格里菲斯的**《一个国家的诞生》**为剧情长片建立起艺术形式。 地密尔的《欺骗》在堕落偶像的故事中掺入虐待性心理层面。 
	1916	格里菲斯的《党同伐异》让观众忍无可忍，也使他财力耗尽。
美国参加第一次世界大战，崛起成为世界第一强国。 俄国布尔什维克党革命推翻沙皇。	1917	
美国人口达1.03亿人。 世界流行性感冒使2200万人死亡（1918–1920）。	1918	
美国开始禁酒时代。	1919	►格里菲斯的**《残花》**是细腻的室内剧电影，讲无理的暴力摧毁一个东方人和一个年轻女孩感情的故事。 
 ◄**美国妇女赢得选举权。**	1920	

如果说美国是个移民国家这个说法几乎完全正确，那么第一次世界大战前美国是个移民国家的现实就再真确没有了。欧洲的贵族此时在消磨他们“最后的灿烂时光”，美国的中产及上流阶级则在享受文学家马克·吐温所说的“镀金时代”，总统权力低落，工业及经济虽傲视全球，文艺风气却低迷。剧院奄奄一息，仅推出一些陈腐过时的通俗剧，愚蠢空洞也不受欢迎。这种气氛赋予如尤金·奥尼尔等剧作家机会对人性弱点做诗化病态的沉思创作，开启了未来如田纳西·威廉斯（Tennessee Williams）、阿瑟·米勒（Arthur Miller）、爱德华·阿尔比（Edward Albee）等文豪的时代。

文学界中，美国十九世纪的伟大作家马克·吐温此时被苦涩和绝望侵蚀。一位年轻的作家塔金顿（Booth Tarkington）正在忆旧式地探索类似的中西部少年成长题材。之后，他写出关于中产阶级幻灭的成熟作品，其中的两部——《爱丽斯·亚当斯》（*Alice Adams*）和《安倍逊大族》（*The Magnificent Ambersons*）——得了普利策奖并且后来拍成极好的电影。不过这都是后话，在“五分钱戏院”的时代，电影更像是文学作品的10分钟插图纲要。



2-1 西席·B·地密尔，格里菲斯，马克·森内特三人的公关照（从左往右）（约1926年）。

这三人（还有托马斯·英斯）是对于美国电影早期艺术及产业发展最重要的人物。地密尔激动人心的题材，精美的灯光及导演方式，受大众欢迎，也使片厂制度拥有了群众基础。格里菲斯的诗意和大场面都围绕着魅力无穷的主要演员，他们的名望巩固了明星制度，同时，他的技巧也成为众导演模仿的对象。森内特疯狂、快速、有如机械化的喜剧融合了法国喜剧传统以及美国本土最爱的暴力和剧烈动作。（现代艺术博物馆提供）

当时五分钱戏院是观众付钱看30分钟到一个钟头的节目，内容多是一些单本的短片，换片期间再放一些一边看手工着色的幻灯片一边唱歌的节目。何必改呢？1910年是这种风潮的高峰期，每周上万个五分钱戏院吸引2600万观众，年营收9100万美元，移民、劳工和失业者是主要观众。并非这个年轻产业只针对这些观众，而是中产及上流阶级打死也不愿走进这种声名狼藉的戏院。

想想其环境。五分钱戏院多半是由商店店面或歌舞厅改建，其间

摆出一些廉价租来的折叠椅，银幕则是一大张白纸或一面大白布，放映室是土制铁皮屋做成的密闭空间，上百个身体挤在狭窄密闭又燥热的屋子里，气味难闻到业主不得不在换场的时候大量喷洒廉价香水。

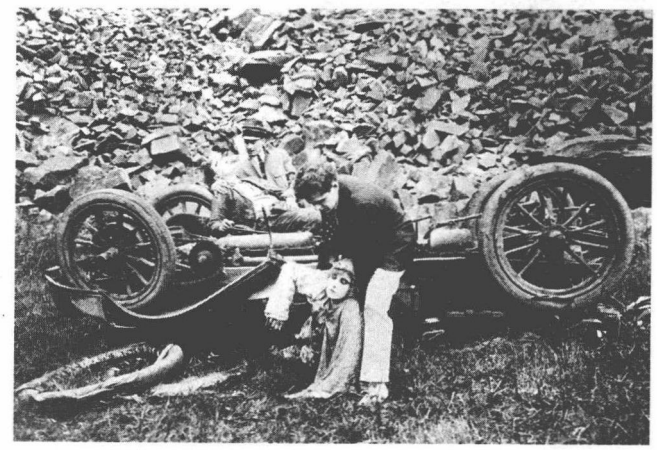
难怪看惯歌剧和剧院悲剧及通俗剧的观众视电影院为粗鄙又不入流的地方。直到 1913 年，电影院都依法不得设在离教堂 200 尺范围之内。然而电影仍继续快速发展，成为全国性娱乐，正如凯文·布朗洛（Kevin Brownlow）所说，五分钱戏院“在一个节目之中，观众只花费看杂耍表演一样的票价，就得到了通俗剧一样的刺激感。电影融画廊与剧场文化于一炉，提供球场和拳击场式的动作场面，同时还有唯有旅行方可体验的对外国景观的匆匆一瞥，而且它还可提供耸人听闻的新闻……这些全部只要五分钱”。

与此同时，一边观众群在增加和扩大，另一边产业界则产生惨烈的法律、创意和商业之战。五分钱戏院时代之初，活跃的电影公司有“比沃格拉夫”（Biograph）、“维太格拉夫”（Vitagraph）、“爱迪生”（Edison）以及“卡勒姆”（Kalem）等，全设在纽约和新泽西附近。短短 10 年间，除了“维太格拉夫”，其他公司全因自己的被动和短视而关门大吉，无法与时共进。卡勒姆公司的老板就说：“长片……会需要冒险大投资，我们将坚持短片，如行不通我们就退出。”

电影从廉价的娱乐转换成大众焦点在于几个关键人物，如来自肯塔基州的高瘦且长着鹰钩鼻的**格里菲斯**（David Wark Griffith，1875–1948）。格里菲斯一直在关注电影这个玩具的变化。他和同侪本来对自己所从事的电影行业并无敬意，但他们的个性迫使他们视之如艺术，而且也成功地将之转型。

32 岁的格里菲斯当时属前途未卜。他当过作家和舞台剧演员，但都不大成功。他是肯塔基州一位上校的儿子，这个南部联邦的老兵由于战败而家产丧失殆尽。家贫又只受过六年级教育的格里菲斯个性内向，难得向朋友开诚布公，行为举止却带着贵族的优雅和庄严的风采。

他一开始犹如戏剧人对电影充满鄙视。不过工作就是工作，五块



2-2 《宝林历险记》

（*The Perils of Pauline*，美国，1914），唐纳德·麦肯齐（Donald MacKenzie）和路易斯·J·加斯纳（Louis Gasnier）合导。

这个系列电影在二轮三轮戏院撑了 40 年，从每星期自成一集的故事演进到“危机请待下回分晓”，直到电视剧集出现加上拍片价格飞涨才不再拍摄。此系列电影女主角珀尔·怀特（Pearl White）是个神采飞扬的迷人女子，她已演了数年电影，但是这个系列电影的首集奠定了她的事业和名声。其主旨永远是“坏人让好人陷入危险”，她演了不下六七集，到 1920 年代中期退休到法国为止。后来引起效尤，这类影片纯针对少年观众而拍。（百代电影公司提供）

钱一天还是五块钱一天。1907 年，格里菲斯在纽约闲时在爱迪生片厂演戏挣钱。他参加了埃德温·S·波特的《虎口余生》（*Rescued from an Eagle's Nest*）的演出，这部可笑的电影中，格里菲斯挥舞手臂，演技拙劣地与一只火鸡抢夺被火鸡虏走的婴儿。

格里菲斯后来没当演员，但这段时间仍为比沃格拉夫公司演过戏。为了多赚几个钱，他卖了一些故事给比沃格拉夫公司，公司也顺便请他任导演来应付市场的片量要求。格里菲斯因失败太多次，与电影公司达成协议，如果导演不成，演员和编剧的工作仍不会少。在一个餐会上，一位叫比利·比泽（Billy Bitzer）的摄影师给格里菲斯上了一堂简单的导演入门课。

格里菲斯的第一部电影《多莉历险记》（*The Adventures of Dolly*），内容是一个小胖妹被吉普赛人绑架的故事。1908 年 7 月 14 日此片公映，电影没什么特别的，但干干净净也未超支，格里菲斯乃签约为比沃格拉夫公司工作，但他仍对电影有歧视看法，而且完全不理拍电影的成规。当时，拍电影有一项不成文的规定，即摄影机的角度要模仿剧场前排观众的视野：演员都显现全身，剪接则全为场景转换而做。



2-3 《一个国家的诞生》

（*The Birth of a Nation*，美国，1915），梅·马什（Mae Marsh）主演，格里菲斯导演。

丽莲·吉许的接棒人梅·马什成为格里菲斯旗下的名伶。吉许擅长肢体动作，马什则会用眼睛和手演戏；吉许像永恒的少女，马什则像成年女子；吉许充满力量，马什却像被折磨殆尽，她最成功的表演应是《党同伐异》（*Intolerance*，1916）中之一段。三年后格里菲斯将之加长改名为《母亲与法律》（*The Mother and the Law*）上映。（现代艺术博物馆提供）

格里菲斯感性浪漫，他受小说家狄更斯的影响，女主角都娇弱如花，男主角顶天立地，坏人则恶贯满盈。这些角色的行动常被另外的角色打断，平行发展，最后又重叠交叉在一起。格里菲斯本能地认为电影可以模仿其他做得更好的媒体。他和爱迪生、亨利·福特（Henry Ford）或者晚一点的沃尔特·迪斯尼（Walt Disney）一样，并没有受过高等教育，对理论没兴趣，说不出道理、原因和美感来源。但不打紧，他会拍电影。

他不是一次成功的。每周拍两部电影使他少有机会研究实验。他慢慢地在一部电影中做摄影实验，在另一部电影中做灯光实验。1912 年，一本产业杂志《电影世界》（*Moving Picture World*）对格里菲斯的单本电影《D 字沙滩》（*The Sands of Dee*，1912）用了 68 个场景颇不以为然。当时的竞争者都不过用 16 到 46 个场景。观众在看完眼花缭乱的镜头和剪接后能稳稳走出戏院就不错了。格里菲斯的《隆台尔的话务员》（*The*

Lonedale Operator，1911）则是一个盗匪围攻女主角家，她的丈夫在她被攻击前急急朝家里赶的故事。故事简单，却有近百个镜头。盗匪、女主角、男主角的戏份均在不同场景拍摄，再将之剪在一起，格里菲斯发现了制造和堆积张力的拍摄方法，也懂得了用特写来加强情感。

格里菲斯的电影从静态到动态不全是他的革新。他根据情节需要撷取别的导演所用的手法，擅用特写以及灯光、场景。此时他舍弃全打亮的单调的舞台式灯光，选用自然光源——火炉、窗户——更为真实，也用更多外景。

比起早期导演那些粗糙的姿态挂帅的剧场演员，格里菲斯的演员都比较年轻，也没有传统表演方式的负担。他的名演员玛丽·璧克馥（Mary Pickford）回忆说："星期一我们排演，格里菲斯先生会分配给我们角色……我们会一起编写构造故事，星期二我们拍内景，星期三我们拍外景。"这是颇为正常的拍片节奏，虽然像早期出过许多美丽电影的卡勒姆公司，还有第一个西部片明星布朗科·比利·安德森（Bronco Billy Anderson），他们的电影多半都是一天就拍完了。

格里菲斯那些年的成就并非只在技术上。技术只是为其呈现某姿态或某时刻人类灵魂的热情而服务。在《慈母心》（*The Mothering Love*,1913）中，丽莲·吉许（Lillian Gish）演一个少妇，她的孩子因丈夫的疏于照顾而去世，她独自在花园精神错乱地走动。突然她捡起一只枯枝，向四周疯狂挥打。这个爆发性的动作，透露出她被压抑的情感，死亡促使她摧毁四周青绿的生命。

另一片《谷仓一角》（*A Corner in Wheat*，1909）中，则是由导演而非演员突出重点。这部电影是由有影响力的美国小说家兼记者弗兰克·诺里斯（Frank Norris，图 2–4）的两部作品合成的完美的 10 分钟，其摄影由比利·比泽轻柔堪比柯罗或米勒的田园笔触，经营反资本主义的主题。一场戏中，格里菲斯拍的是以倒卖谷物获利的大亨举办奢华的宴会，下一个镜头切至农夫们排队领面包的安静景象，农夫们是大亨宴会的受害者，他们的痛苦冻结在画面上。

2–4 《谷仓一角》

（*A Corner in Wheat*，美国，1909），格里菲斯导演。

格里菲斯以此镜头为定格（freeze frame），与一个谷物大亨设的筵席对照，虽然这只是一部单本电影，两三天就拍完了，格里菲斯仍致力于细节，戏服之逼真，演员褴褛的外形和典型劳工阶级的面孔，使其他导演无法与之匹敌。（现代艺术博物馆提供）



演员兼格里菲斯助手约瑟夫·赫纳贝瑞（Joseph Henabery）这么形容他的同侪：

> 格里菲斯具启发性……他是第一个认知好故事需要饱满有趣角色的人。我们早期的作品粗糙原始，两个人见面观众不知道他们从哪里来，做过什么事，喜不喜欢小松糕或者林堡乳酪。他们只不过是非人化的木偶罢了，但格里菲斯一定要观众认识他的角色，他会说："想想持家的女人会做什么？"然后他会要她站在门廊里，剥玉米，他会用小细节让你感觉那个角色——"是我妈妈！"你会这么想。

格里菲斯凭借着混合平行剪辑（parallel editing）、频用特写、绝佳的外景和景观以及用实物（objects）来象征及定义角色种种方法，创造出个人风格。格里菲斯开发了一个未被探索的领域，但不见得得到老板的认可。



2-5 《风雨中的孤儿》

（*Orphans of the Storm*，美国，1921），格里菲斯导演。

活泼顽皮，常被迫害却具有意想不到的韧力，丽莲·吉许是一代悲后，是默片时期少数的伟大演员，她和格里菲斯之间的暧昧张力使她成为格里菲斯眼中完美的女性形象——其实也是格里菲斯对世界的看法。这个拍档显现的尊严、真实和折磨40年来所向披靡，后来才出现伯格曼和丽芙·乌曼的另一组合。（United Artists提供）

1908年，比沃格拉夫公司与爱迪生公司、维太格拉夫公司、塞里格公司（Selig）及其他五个公司共同组成"电影专利公司"（Patents Company）。他们向每个放他们电影的戏院每周征收两美元（这是电影租金之外的）。他们也寻求阻止戏院放他们以外公司出品电影的方法。这些做法强制执行并不容易，但"电影专利公司"与乔治·伊士曼签约独家使用其胶片，据此他们想赶走所有不与他们结盟的公司。

1910年，上万个五分钱戏院有一半被电影专利公司控制。每年光收特许费（license fee）就有125万美元。剩下的独立制片公司（被专利公司称为海盗），由不屈服的卡尔·拉姆勒（Carl Laemmle，后来建环球公司）领导，后来尚有威廉·福克斯（William Fox）加入这场商业战。他们和法国卢米埃尔公司签约使用其胶片，然后促使美国政府提起反垄断诉讼来反抗"专利公司"。一边律师们争论不休，另一边"专利公司"则用铁腕摧毁独立公司的设备。独立公司唯一的解决方法就是躲得远远的，躲到从纽约及新泽西州不容易找得到他们的地方。他们查了地图，找到离东岸纽约最远的加州，一面收拾行李，一面整理尚未被"专利公司"的打手锤成碎片的摄像器材。

反讽的是，伟大的电影革新者格里菲斯发现他竟然在为这样一个为了维持现状不惜倒行逆施的公司工作。比沃格拉夫公司甚至隐瞒演员的名字企图阻止明星的崛起，害怕他们索要高价，这将使控制权由商业的一端转向创意的一端。

格里菲斯的演员则个个出色。玛丽·璧克馥来自多伦多，闪亮好奇又野心勃勃；亨利·B·沃斯奥（Henry B. Walthall）是面孔圣洁，表演轻柔的南方绅士；罗伯特·哈伦（Robert Harron）是敏感的年轻人。还有来自俄亥俄州的姐妹花丽莲·吉许和多萝西·吉许姐妹——后者轻巧活泼，前者哀婉，脸蛋有如拉斐尔画笔下的圣母。

1913 年，格里菲斯已为比沃格拉夫公司导了 450 部短片。公司一再推翻他要求增加片长的想法，更别提给他一手拉拔起来的公司的股份。五年间，格里菲斯改变了电影拍摄和观看的方法。他已经把平板的仅为记录舞台演员表演或火车进站景象的客观媒介，转变为含有个人观察和意见的主观媒介。

格里菲斯离开比沃格拉夫公司后加入“共通公司”（Mutual），导了一连串电影并构思他一直想做的题材——美国的内战，讲述他小时候坐在爸爸膝上听来的纯以坦白的南方人观点为主的故事。他找到 1905 年由迪克森教士（Reverend Thomas Dixon）撰写的受欢迎的小说——后来也成功改编为舞台剧的《同族人》（*The Clansmen*）进行改编。1914 年 7 月 4 日，格里菲斯带着一路追随他的演员，以及一路攒下来的钱，开始拍美国有史以来最长的电影。这部电影充满了他特殊的热情和温情，用凯文·布朗洛的话说，也开启了美国电影的第一页——这就是《一个国家的诞生》。

当时格里菲斯正值壮年，创造力丰富，少有竞争。他领头，别人跟随。精明的制片人阿道夫·朱克挖到宝似的进口名舞台演员莎拉·伯恩哈特的电影，由法国的“艺术电影公司”拍的《伊丽莎白女王》（见第一章）。朱克后来又拍了

2–6　格里菲斯和比利·比泽在《赖婚》（*Way Down East*，美国，1920）之外景地



比泽是格里菲斯合作了 15 年的有力右手，用优越的技术不断设计多种方式及技巧将格里菲斯脑中的想象力实现。格里菲斯很早就相信创造张力——微妙地让演员之间、技术人员之间互相竞争。比泽不喜欢格里菲斯在《残花》中将他的权威分一部分给善用柔焦（soft-focus）和特写的摄影师亨德里克·沙尔多夫（Hendrick Sartov）。两人属惺惺相惜，1920 年代中期仍不免分道扬镳。格里菲斯仍长期信任旁边的技匠，如卡尔·斯特勒斯（Karl Struss）和乔·鲁登伯格（Joe Ruttenberg），但他们也只能就格氏主控压力下的比泽做法加工罢了。（联美公司提供）

相似的本土的系列电影，用美国最有名的舞台剧演员扮演那些让他们成名的角色，其中，如詹姆斯·K·哈克特（James K. Hackett）拍了《古堡藏龙》（*The Prisoner of Zenda*，1913），詹姆斯·奥尼尔（James O' Neill，尤金·奥尼尔的父亲）演了《基督山伯爵》（图 1–12），后者是埃德温·波特所导。他们全模仿剧场，背景也是画的，上场下场，全如舞台上的处理。如今看来，这些电影乏味得可以，与一两年后拍的《一个国家的诞生》相比简直是上古时代的。

拿今天的眼光来看，如果拷贝像样再配上好的音乐，《一个国家的诞生》仍是强片。虽然内容充满种族主义的偏见，但其战争场面的广度和完美——简直像是内战的新闻片——以及其稳妥的救援高潮，全都拍得无懈可击。对 1915 年的观众而言这部三小时长的内战史诗杰作简直让他们大开眼界，影片以北方斯通曼家族和南方卡梅隆家族的故事为主轴，卡梅隆家的大儿子建了三 K 党，确保南方街面不被偏激的黑人和白人皮包党劫掠。

对许多影评人而言，拍摄和放映时都以《三 K 党人》（影片的最初用名）为名的电影是令人难堪的难题。许多北方城市都批评抵制《一个国家的诞生》。一部艺术上第一流的作品在政治和社会层面上可能令人难堪吗？在特定的时期是这样的。格里菲斯是从南方观点拍摄此片的，所谓南方是当时的南方自由派分子，他们对黑人的理解是十九世纪南方自由派分子的看法：黑鬼如对老主人忠诚，就是可敬可爱的，但若不然，就是暴力危险对白人妇女图谋不轨的。格里菲斯所表现的种族冲突和三 K 党的状况全在该片的下半部。由现代人观点来看，这些看法说不过去。但他的限制也部分来自原著，书中把非洲裔美国人视为应压制及消灭的。

即使现代态度与 1915 年的社会标准相差甚巨，《一个国家的诞生》仍是伟大的成就。它的投资只有 11 万美元，却赚进大约 1400 万美元，证明了电影在商业上是从沉睡中醒来的巨人；美学上，电影现在可走向任何大家想做的方向。

格里菲斯最惊人的天赋是拍摄个人史诗的能力。除了战斗场面以外，人们对《一个国家的诞生》记得最清楚的是那些小的画面，如丽莲·吉许从医院出来，一个站岗的士兵瞪着她带着兴奋狂喜，继而发出像狗一样的叹息；一张字幕卡写着："战争后的和平"，其后是阵亡士兵的中特写——年轻、未刮胡、一动不动，有如布雷迪或者加德纳拍摄的战争阵亡士兵的照片。

更动人的是经常被人提到的画面，其中亨利·沃斯奥的表演细致含蓄，这也是格里菲斯经常要他的男演员所做的表演。沃斯奥在战争之后回到南方的家中，他先看到残破的房子，他的小妹妹跑出来迎接他，他们互相看着对方仿佛一世纪之久，她看到他破烂的制服，他看到她穿着棉布衣。她落下泪来，他拥抱她，吻着她的头发，眼神哀伤而遥远。镜头一转，他俩走入房子，门后伸出两只手臂，未露面的母亲紧抱着她的孩子，欢迎他从战场返乡。此场戏展现了格里菲斯最重要的长处：一种深情的温柔超越了意识形态和政治立场。观众只要是人，不论是南方人还是种族主义者，都会被《一个国家的诞生》这场戏感动。



2-7 《一个国家的诞生》

（美国，1915），格里菲斯导演。

此片的战争场面常被拿出举例，但其实片中亦有半打以上人文场面令人回味不已。格氏和比泽研究内战照片，努力重塑尸横遍地的战壕中之沙尘飞扬满是苍蝇的景象。他们成功地使用早期正色底片（orthochromatic film）来捕捉精准的焦点和多层阴影。到有声片时代唯一在视觉准确度上可堪比拟的是约翰·休斯顿导演的《铁血雄狮》（*The Red Badge of Courage*，1951）。（Epoch Releasing 提供）

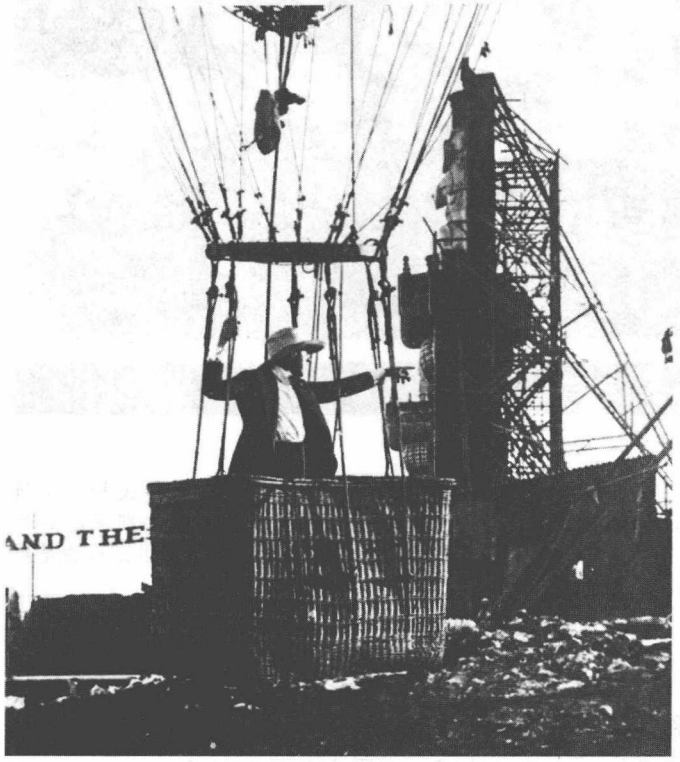
《一个国家的诞生》所引起的激怒和成功是格里菲斯完全没有预料到的。电影公映时他因被批评为“种族主义”而深受伤害。其他地区，电影产业正被敲开了一丝裂缝。1915 年电影专利公司的时代面临结束，政府强迫他们废除绑紧的合约。但专利公司把头埋在沙里，完全不相信时代已经改变——他们仍宣称一两本的短片是产业的基础。

大家捧着钱来找格里菲斯，但他犯了一个大错误，就是想自我超越。他拍了《母亲和法律》，加上另三段故事——十六世纪法国天主教屠杀新教徒，巴比伦的沦亡，还有耶稣基督的故事。四个故事都部分地由字幕片连接，也由丽莲·吉许轻轻摇动摇篮的象征形象连接。这个形象是格里菲斯从惠特曼的诗作撷取而来的。

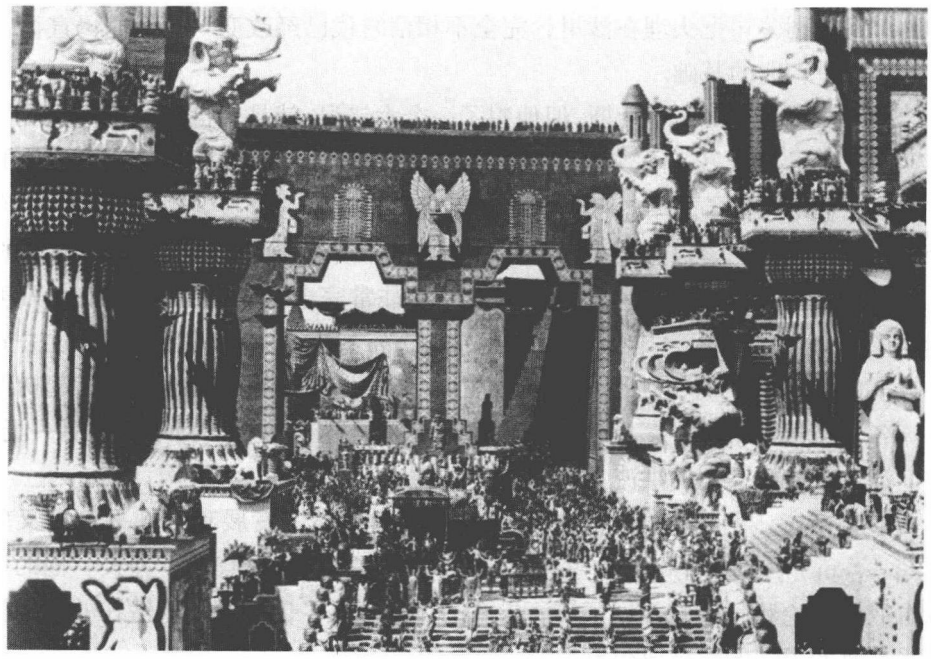
格里菲斯花了十八个月拍摄此片，一如往常完全不用剧本，花了 50 万美元别人的钱。他称此片为《党同伐异》（*Intolerance*，1916）。他不愿屈从过去简单讲故事的方法，反而将之平行发展，他说：“故事宛如从山顶往下看，起初四段水流各自慢慢静静地流。但之后它们渐渐靠拢，越来越近，到结尾最后一场戏，它们汇流成情感表达的洪流。”

换句话说，格里菲斯将电影的四段故事的开始、发展和高潮平行**交叉剪接**（cross-cut），到结尾时，有些镜头只有八格画面，或只有半秒钟长。他的做法没有故作理论状，但却开展了前所未有的电影形式。他使用近乎潜在的意识流，几乎是复制了人的思维或想象力。

2-8 格里菲斯站在气球吊篮中执导《党同伐异》。下图是该片的巴比伦场景。



耗资40万美金的《党同伐异》票房惨败，使格氏后半段职业生涯努力调整。光巴比伦场景就花了比《一个国家的诞生》全片更多的钱，由幕后英雄布景设计师沃尔特·霍尔（Walter Hall）建在绵延四分之一英里的地上，工程师转为导演的艾伦·德万（Allan Dwan）当时也在现场工作。格氏甚至亲手设计了相当于当今的摄影机升降架（crane）的装置，他在铁轨上架设可升降的摄影机平台，可边推轨边降落，使观众在此景中如梦境般滑进巴比伦华丽的景象中。（现代艺术博物馆提供）



《党同伐异》将历史奇观与细腻的情感处理得很均衡。巴比伦的段落聊备一格，但片段中山中村姑一角尚称可喜；《母亲与法律》一段内容是关于劳工、家庭问题与未来改革者的故事，较为多彩，尤其焦急的母亲看着孩子被抢走，男主角被误判为谋杀犯而送上绞架时眼含恐惧的镜头；法国的一段视觉上很豪华，但此段与圣经一段放在野蛮壮观的古代故事和紧张绝望的现代故事旁就显得苍白了。

电影长达三小时十分钟，当然失败了。有许多检讨它失败的理论，比如说它超前于时代，使观众看不懂。《党同伐异》确实超前，观众看《一个国家的诞生》机关枪般的剪接速度没有问题，看《党同伐异》却一头雾水。

《党同伐异》的致命伤是时机。格里菲斯拍此片时是1915年，美国当时充满反战气息。欧洲也许摇摇欲坠，却不关美国的事。威尔逊总统因和平主张而当选。但当电影在1916年末公映时，战争看来无法躲过，许多美国人开始拥护参战，想给德国一点颜色看。但格里菲斯却在这当儿不合时宜地提出爱和容忍，以及战争之无谓等观念。

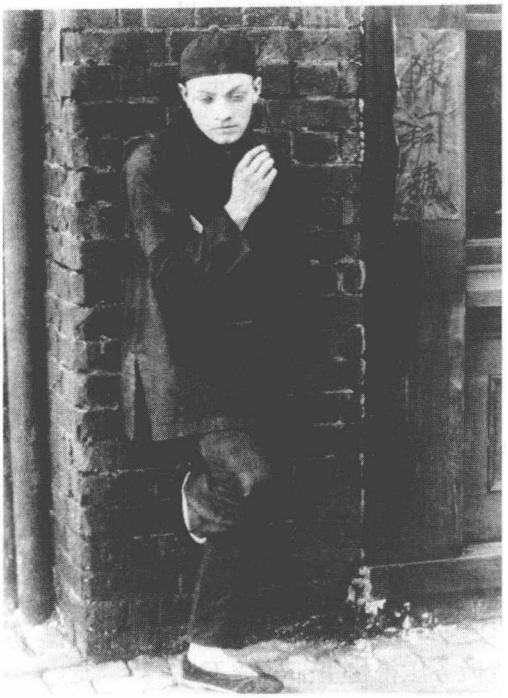
格里菲斯也以他一贯高傲和注重名誉的伟大姿态担负了《党同伐异》的债务，包括胶片的费用和全国公映的费用。讽刺的是，当这些债务压得格里菲斯透不过气，《一个国家的诞生》和《党同伐异》却说明了小公司小利润小想法过时了！大资本和大财阀才是未来。更讽刺的是，像格里菲斯如此自学发展出来的个人，很难在财团系统中做事了。不过，即使面临灾难，这个上校的儿子还是有辉煌的战绩。

1919年，他花了18天6万元导出《残花》（*Broken Blossoms*），这是一个受虐女孩的故事。她被父亲拳打脚踢后，跌跌撞撞走在莱姆豪斯的街上，然后被一个叫郑簧（Cheng Huan）的中国移民救下，看护她直到她康复。两人纯真的关系却被发现女儿藏身所在的父亲摧毁。父亲怀疑两人异族通婚，扭着她回家毒打她致死。郑簧发现她的尸体，杀死狠心的父亲再自杀，“多年来所有的委屈流过心头。”

（这里谈谈格里菲斯的字幕：一般而言，它们都很糟，花哨、假文艺。正如美国影评人安德鲁·萨里斯［Andrew Sarris］注意到的，吉许和巴塞尔梅斯［Barthelmess］在《残花》中的第一场对手戏一直被廉价小说式的字幕打断。然而，这两个伟大演员之间的戏剧张力超越了任何小说家的描述。其实，默片导演得以他们的画面和创造的情感来评价，而非他们的字幕。）

在这娇弱严肃的童话中，格里菲斯传达出一种充满情绪和诗意的画面，并且糅合了两个演员的表演中纯洁和最细致的诚恳。除了几个为气氛而拍的月光下河流中的中国平底帆船和在河边浓雾中若隐若现的莱姆豪斯贫民窟以外，此片完全在片厂内所拍，也因此深深影响整一代欧美的电影人。

格里菲斯在《残花》后，只拍了一部叫好叫座的电影《赖婚》（*Way Down*



2-9 《残花》

（*Broken Blossoms*，美国，1919），格里菲斯导演。

格氏依十九世纪表演传统要求演员外表及情感均需真实。演员理查德·巴塞尔梅斯（Richard Barthelmess）在此片中细致而畏缩地靠在石墙上，捕捉了这个角色禁欲克己的内在。巴塞尔梅斯是个极为优秀的演员，1920年代离开格氏自组公司，拍摄《孝子大卫》（*Tol' able David*，1921）而大获成功，该片摄影细致具启发性，将肯塔基山区拍得细致壮观，使苏联大导演普多夫金（Pudovkin）大为折服。虽然那部电影现在被人淡忘，但巴塞尔梅斯绝对是当时男演员的佼佼者，格氏后来再也找不到另一个人与之匹敌。（联美提供）

East，1920）。故事荒谬，但被吉许伟大的演技，以及格里菲斯绝佳的剪接所救。电影结尾，吉许孤单单地漂在瀑布边的浮冰上，在最后坠落前被巴塞尔梅斯所救。

吉许和格里菲斯关系匪浅，他导戏时极其仰赖她的意见和判断力。1920年，格氏计划投资在纽约的马马罗内克（Mamaroneck）开片厂，也兼做监制。他要吉许导一部由她妹妹多萝西主演的轻喜剧《劝夫》（*Remolding Her Husband*）。此片虽算成功，但两姐妹却因此闹得不大愉快，丽莲并宣称："导演工作不是淑女可做的活儿。"

在也拍了《赖婚》的马马罗内克格氏片厂他拍摄了混合了过去所有技巧并将之发扬光大的《风雨中的孤儿》（*Orphans of the Storm*，1921）。该片成绩可观，是狄更斯式的法国大革命丹东救难的冒险故事。格氏一如往昔，试验电影可改变的**景框**（frame）概念，许多镜头用**遮幅**（masking）的技巧将景框上下的部分遮去，变成日后的"新艺综合体"（CinemaScope，又译为西尼玛斯柯普宽银幕）一般的宽银幕比例，预见了阿贝尔·冈斯几年后的"多银幕维馨体"（Polyvision，又译为多画面宽银幕电影）。

描述革命的几场戏中，格氏由一个阳台摆摄影机拍过去，前景是随意丢在长靠椅上的帽子和外套，宛如有人在阳台上目睹一切，但因背景的街头骚乱而匆匆丢下帽子和外套逃开，造成观赏的立即性及现场感。

但格氏商业上不够精明，事业发展受阻，上有大片厂的压力，下有《赖婚》后作品的冷淡票房，他不得不抵押每部刚完成的新片，换取下部片的资金。由于债务愈陷愈深，他不得不放弃自己的片厂转为派拉蒙片厂打工。他的判断力不再如以前犀利，比如《美国》（*America*，1923）一片虽美丽如昔，但内容空洞，演技僵硬，导演手法也欠缺说服力。

他并非被有声片打败，他的首部有声片《林肯传》（*Abraham Lincoln*，1930）电影感丰富，情感动人，当老班底亨利·B·沃斯奥又被召回演优雅的南方绅士时，但凡有点情感的人无不动容。但其后他又拍了一部失败之作，之后便

借酒浇愁。1948 年，格里菲斯含恨而死，在他一手帮助建立的电影圈中他却成为边缘人。

1930 年代中叶后，格氏被贬为“最后的维多利亚人”，因他性格之孤傲和起起伏伏的事业而得名。他的劣作像《梦幻街》（*Dream Street*，1921）诚如影评人所言，和他的杰作一样，总有一些愚蠢滥情的片段，遮盖了其他如情感爆发力、表达纯正性以及形式的精确完美等优点。

但他奉献比得利多。他让一个不成熟的产业赚到梦想不到的钱，更教导世人电影的境界。《党同伐异》证明电影可以重建消失的世界，《残花》证明电影可以捕捉描绘两个人的灵魂。他把电影放在我们心中，使之个人化，也强迫我们关心角色和他们的处境。

大众，也许也包括他自己，对他的才能都有点误解。他因为作品中之表演比其他同代夸大的戏剧方式收敛而被誉为“现实主义”，但事实上，他是个纯粹的诗人和戏剧家。他从不喜欢板板正正的记录写实，他的剪接技巧完全在营造情感，表演则发展为完全不同于剧场的电影风格。他那种诗化的自然主义比客观的写实更能切入真实核心，他也因此喜欢给角色概括性的名字，如“男孩”、“山中女”而非具体的名字。

幼稚？是的。虚荣？当然。但他也一样大胆突破。他绝不是小人物，吉许说得好：“对我们而言，他就是电影业，电影业是他在脑中孕育而成的。”

虽然他无与伦比，但不是没有竞争。**托马斯·英斯**（Thomas Ince，1882–1924）现在几乎都被人淡忘了，但他被称为——尤其是被法国人称为——优秀的诗人。不过他恶名昭彰，以篡夺他制作的影片的编导头衔著称。这也并不为过，因为所谓的好莱坞片厂制几乎由他促成。他以为电影最重要是剧本，他亲手改动每个剧本，明确指示细部分镜，完成的剧本盖上“完全依照剧本来拍”的大印分

2–10 《枯草团》

（*Tumbleweeds*，又译为《蒲公英》，美国，1925），威廉·S·哈特（William S. Hart）主演，金·巴格特（King Baggott）导演。

哈特并非第一个西部片明星，也非最具影响力的，但他对西部绝对认真严肃。布景、服装都极为真实，角色在浪漫中带点伤感，哈特严肃、沉默、寂寞的形象后来被约翰·韦恩和约翰·福特点染生色，作为始作俑者，哈特投射出在艰困大地生存的形象。（联美提供）



送给导演，然后他会亲自剪接成片。

他的事业在1910年代晚期开始下坡，因为其呆板的技巧和缺乏明星暴露了他的公式化的流水线拍摄方式。而且，除了威廉·S·哈特（William S. Hart）和短时间有亨利·金（Henry King）以外，没有好导演愿为这种视导演为多余的监制工作。相比之下，格里菲斯就吸引了许多未来的大导演，如埃里克·冯·斯特劳亨（Erich von Stroheim），拉乌尔·沃尔什（Raoul Walsh），托德·布朗宁（Tod Browning），西德尼·富兰克林（Sidney Franklin），艾伦·德万（Allan Dwan）以及和他一样是卓越的民间电影诗人的约翰·福特（John Ford）到身边。英斯的片厂以及声望随着他的去世而消逝，但他制度化的制片方式，随时可以更换导演、编剧并让他们围着某个掌控全局的制片人团团转的做法，日后开花结果，先由艾尔文·萨尔伯格（Irving Thalberg）继承，之后米高梅片厂乃至如今大片厂均以此为准。

格氏作为制片兼导演的真正对手是**西席·B·地密尔**（Cecil B. De Mille，1881–1959），他早期的杰作《欺骗》（*The Cheat*，1915，图2–11）被欧洲评论界誉为艺术**场面调度**（mise en scène）的突破。此片带有以后成为地密尔正字招牌的性虐待色情特征。现在喜欢地密尔电影可不太时髦了。他纵横了半世纪，但其后来奇观式史诗大片和毫不遮掩的右翼政治观，令几代美国评论界都十分反感。

即便如此，地密尔早期（1914–1920）和以后断断续续都展现了凌人的大气和在戏剧和社会喜剧上敢冲敢撞的勇气，他也设立了电影艺术的新标准，特重美术和摄影，强调他从小就喜欢的多雷（Doré）和伦勃朗（Rembrandt）的画风。

地密尔除了对大众口味掌握到位外，最厉害的是其说故事技巧。他的佳作使人宛如听一个文采斐然、精力旺盛的老爷爷在渲染传奇故事，方法也许拙劣



2–11 《欺骗》

（*The Cheat*，美国，1915），凡妮·沃德，早川雪洲主演，地密尔导演。

电影说的是一个娇宠的交际花为一笔钱委身东方富豪，尔后又食言的复杂故事。东方人后来愤怒地在她身上使用烙刑，像对待动物一般。地密尔用了舞台投影技巧及戏剧化的打光法，却因其性心理的真实性使其评价高又受观众欢迎。法国人称之为杰作。但地密尔后来去拍顽皮的性戏剧以及让他功成名就的圣经奇观片而使此片被人遗忘。不过，此片超乎时代的重要成就绝对是美国早期电影的里程碑。（拉斯基公司提供）

荒谬，可是细节一点也不马虎。评论家卡洛斯·卡拉伦斯（Carlos Clarens）以为，地密尔的角色作用绝非隐喻，没有内在深层意义，但因地密尔的叙述和点染，一点也不减色。他擅长外在的戏剧性，但掩不住他本质上像个庸俗的连环漫画家之事实。

当格里菲斯和同侪在发展本土形式时，喜剧自法国移植至美，逐渐本土化。最早号称喜剧之王的，是加拿大的**马克·森内特**（Mack Sennett，1880–1960）。森内特当时在比沃格拉夫片厂跟格里菲斯学徒并在其片中演一些小角色，他有些奇怪的想法，认为警察及其他维持社会秩序的团体都特别可笑。

格氏天性严肃不懂幽默，对这小演员并未注意。直到有一天森内特的才能终于得以致用，格氏的一部小短片叫《窗帘杆》（*The Curtain Pole*，1908），主角是一个笨手笨脚的呆子，凭着一根窗帘杆，最后搞得全镇翻天覆地。森内特极为滑稽，一个接一个滑稽戏，累积到末了全镇都想打扁他。

到了1913年，凭借英斯公司后台老板纽约影业公司（New York Motion Picture Company）赞助的很少资金，森内特建了启斯东电影公司（Keystone Studio），找了一群在格氏文艺大戏中得不到发挥的小演员来演戏，其中包括一个活泼辛辣的模特儿叫做梅布尔·诺曼德（Mabel Normand）。

森内特和启斯东电影公司一下爆红，对不成熟的观众而言，森内特的天真幽默甚得其共鸣（图2–12）。其实这些电影多抄自法国闹剧，不外乎不忠的老婆和不忠的丈夫，老在快步逃避追逐，人藏在床底下，门开了又弹回等等马戏班式的夸大快速的闹剧（森内特的电影是默片中唯一用快动作摄影者，其他默片可能看起来动作很快，是因为放映不当造成）。

森内特的演员全由其肢体动作特色而分类，通常有年轻幼齿的主角，滑稽可

2–12 《破灭的美梦》

（*Tillie's Punctured Romance*，美国，1914），卓别林（Charlie Chaplin）和玛丽·杜丝勒（Marie Dressler）主演，马克·森内特导演。

森内特利用疯狂的表演方式加诸每个演员身上，即使聪明如卓别林和杜丝勒也逃不掉。森内特动作大，嘴型大，使卓别林在他公司左支右绌，他日后写道，此种马戏班式表演无法让角色发展。（启斯东电影公司提供）





2-13 《胖子和梅布尔》

（*Fatty and Mabel Adrift*，美国，1916），“肥仔”阿巴克尔（Roscoe“Fatty” Arbuckle）和梅布尔·诺曼德（Mabel Normand）主演，阿巴克尔导演。

梅布尔忽如男子调皮，忽如女人甜美，有时更同时呈现两种形象，她是银幕首位重要女谐星，其优雅及甜美用森内特的话来说：“有如夏天的阳光”。“肥仔”阿巴克尔与她合作了数十部电影，个性与她相像，动作敏捷，笑果不断。他是个成熟的导演，两人也是早期全球钟爱的人物。但1921年，两人都传出不同的丑闻，虽然后来都证明是无辜的，但两人的事业都被摧毁。两人先后在1930年代初过早去世，是影坛的悲剧人物。（Triangle提供）

笑的胖子（灵巧的胖子罗斯科·阿巴克尔），斗鸡眼等等。森内特的喜剧是演员表演滑稽的事，而不是演员演戏很滑稽。

如今看来，森内特的这些电影粗糙而欠文明，欧洲人倒挺喜欢，因为符合他们对美国人“天真野蛮人”的亲切看法。其片子确实动作不断，活泼有劲，更重要的一点是，它们并不真的可笑。看几小时后除了几声干笑后就再也笑不出来了。

但他是天时地利人和，作品自始至终一成不变（只除了1930年代，W. C. 菲尔兹为他拍的四部短片例外，这四部短片很个人化，应该归功于菲尔兹）。即使森内特自己才能短绌，但他有伯乐识千里马之眼，除了斯坦·劳莱（Stan Laurel）与巴斯特·基顿（Buster Keaton）以外，几乎每个默片喜剧巨匠在他们事业初期都曾为森内特工作过，甚至一些少女明星早期也曾在他作品中露面，如葛洛丽亚·史璜生（Gloria Swanson，又译为葛洛丽亚·斯旺森）和卡洛尔·隆巴德（Carole Lombard）等等。

有才华的人都是有独创的表达本领的，在森内特电影那种疯狂的追逐中，很少有机会发挥个人特性。很快的，像阿巴克尔、哈洛·罗德（Harold Lloyd，又译为哈罗德·劳埃德）、查理·卓别林（Charlie Chaplin）都长翅膀去追寻更大的表达自由了。梅布尔·诺曼德走了回，回了又走，又回，其中当然也牵涉了两人的暧昧关系。1920年代中叶，森内特签下哈里·兰登（Harry Langdon）时也想调整风格，将影片速度放慢来适应兰登蜗牛式的节奏。不过，尽管森内特影片当下仍在赚钱，观众已逐渐投向哈尔·罗奇（Hal Roach）制作的，由劳莱和哈台等明星主演的那些以角色性格为主的喜剧。

森内特1935年破产，用美国作家沃尔特·克尔（Walter Kerr）的俏皮话说，喜剧之王成了“喜剧木匠，盖好房子，很难令人相信他曾在此娱乐朋友”。但是在1920年之前他和格里菲斯、英斯都做出了贡献，他们的改革和眼光都为世人所用。火把终于将要传给别人了。

延伸阅读

1　Balshofer, Fred, and Arthur Miller. *One Reel a Week*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967. 本书是两名亲历者写作的关于纽约、新泽西和好莱坞专利战和早期电影摄制的著作，也许并不完全可靠却极具可读性。

2　Brown, Karl. *Adventures with D. W. Griffith*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973. 可能是唯一一本最有价值的以第一人称写格里菲斯的著作，作者为其助理摄影师。本书智慧，诙谐，信息量丰富。

3　Geduld, Harry, ed. *Focus on D. W. Griffith*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice–Hall, 1971. 本书有效综合了过去和现在有关格里菲斯的论文和文献。

4　Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991. Koszarski, Richard, ed. The Rivals of D. W. Griffith. Minneapolis, Minn.: Walker Art Center, 1976. 本书是关于格里菲斯及在大环境中促成他成就的竞争对手们的一系列优秀文章和导论。

5　O' Dell, Paul. *Griffith and the Rise of Hollywood*. South Brunswick, N.J.: A. S. Barnes, 1970. 关于 1920 年以前格里菲斯的一些犀利的有价值的分析文章。

6　Ramsaye, Terry. *A Million and One Nights*. New York: Simon & Schuster, 1964. （Originally published in 1926.）从电影工业及其经济视角权威地阐述了电影在其最初 30 年的发展细节。

7　Schickel, *Richard. D. W. Griffith*: *An American Life*. New York: Simon & Schuster, 1984. 格里菲斯最好的单卷传记。

8　Slide, Anthony. *Early American Cinema*. South Brunswick, N.J.: A. S. Barnes, 1970. 著名电影学者著作。

9　Wagenknecht, Edward, and Anthony Slide. *The Films of D. W. Griffith*. New York: Crown Publishers, 1975. 虽然缺乏在比沃格拉夫时期的充分细节，但本书仍然算是绝佳地完成了一项艰难而杂乱的工作。

1920 年代的美国电影 3

世界大事		电影大事
沃伦·G·哈定（共和党）当选美国总统（1921–1923）。 美国人口约 1.07 亿。	1920	
华尔街繁荣时代开始。 三 K 党在美国南部暴力肆虐。	1921	卓别林拍了他的第一部喜剧长片《寻子遇仙记》。
尤金·奥尼尔获普利策戏剧奖。	1922	
哈定去世，副总统柯立芝（共和党）继任（1923–1929），1924 年他也当选下一任总统。	1923	哈洛·罗德的《最后安全》是所有喜剧中最大胆的。
	1924	巴斯特·基顿的《小福尔摩斯》以炫目的特效强调了电影的可塑性。 ► 小道格拉斯·范朋克拍了这个时代最豪华的剑侠片**《巴格达大盗》**。 
菲茨杰拉德的小说《了不起的盖茨比》为炫丽、创意十足和丰沛的爵士时代下注脚。 美国生物老师斯科普斯上课教导进化论触犯田纳西州法律。 查尔斯顿舞步风靡全美；女性流行时尚革命——纤瘦身材、短裙、短发以及装腔作势。	1925	► 卓别林的**《淘金记》**是当时的票房大片，他说："愿将来人们记得我的这部电影。" 
 ◄ **艾灵顿公爵**和莫顿出第一张爵士唱片，非裔美国人的文化随著名的哈莱姆文艺复兴晋入高峰。	1926	巴斯特·基顿的《将军号》将史诗和喜剧做了完美结合。 《黑海盗》是片厂第一部特艺色电影。
林德伯格的单翼飞机"圣路易精神"号飞渡大西洋，从纽约到巴黎不间歇飞行 33 个半小时。	1927	► **《爵士歌王》**是第一部部分有声片，其成功将电影推入有声时代。 茂瑙的《日出》结合了德国电影的感性和风格与美国式的成熟制作模式和明星制度。 
赫伯特·胡佛（共和党）当选美国总统（1929–1933）。	1928	埃里克·冯·斯特劳亨（又译为史卓汉）拍出他最华丽的《婚礼进行曲》探索奥匈帝国合并的卑劣与热情。 ► 金·维多的**《群众》**疲惫地观察美国中产阶级走投无路的焦虑。 
威廉·福克纳出版具有里程碑意义的小说《喧哗与骚动》。 纽约现代艺术博物馆开馆。 华尔街崩盘，开启世界性经济大萧条。	1929	

到1920年美国电影制作的中心已设在好莱坞及其周边。新泽西州仍有电影在拍，派拉蒙也在阿斯托里亚郊区的长岛开设了片厂，重要的导演中只有格里菲斯将总部建在了东部。他把自己孤立在一个叫马马罗内克之处，拍出来的一连串电影都死气沉沉。

好莱坞则在10年间从5000人增至3.6万人，到了1930年更多达15.7万人。二十个好莱坞片厂每星期大量生产长片短片给4000万观众看，对电影的需求大到大部分非市区电影院每星期起码得换档两次有时甚至三次。

这个新兴电影生产基地一面是繁荣中的商业城，另一面却是安静的郊区。每星期赚进3000美元的明星可以在山坡上建起城堡，眺望山脚的鳄梨和橘子园，或者几座油井。

当时的美国不像现在有诸多人口集中在大城市，那时郊区价值观仍是主流，好莱坞和它的电影简直充满纸醉金迷，有点危险有点邪恶，于是1921年至1922年大众对一堆丑闻反感至极。红星华莱士·里德（Wallace Reid）吸毒至死，导演威廉·戴斯蒙德·泰勒（William Desmond Taylor）的谋杀悬案，还有胖子阿巴克尔（Roscoe Arbuckle）的强暴/谋杀案审判都骇人听闻。

不过，菲茨杰拉德、辛克莱·刘易斯以及后来的海明威在作品中公开向十九世纪以来一直残留的松散道德观和消退的感性宣战。好莱坞与美国其他地方一样都一分为二，这种分裂随着时间、随着格里菲斯影响力的衰退以及更有文化的世故的欧洲导演如茂瑙影响力的增加而渐渐减少。

只有一件事是绝对的：金钱，很多的金钱。随着成本增加，收入也增多了。卖座片如哈洛·罗德的《最后安全》（*Safety Last*，1923）成本为12万963美元却赚进了158万545美元，罗德可分80%的红利。资产有了，大公司如米高梅、华纳兄弟成了大企业，忠诚的观众和产业成型了。随着艺术与商业的融合，由于那个时期还没有如其后那么强调商业性，伟大的电影就诞生了。1920年代末，能流畅地出奇熟练地用画面说故事的默片已臻于完美的艺术。

对于观众而言，看默片得有些条件。首先就需要比看有声片专心，观众得追着剧情要点和角色细节仔细看，否则电影就看不懂。所以看两部默片同映，即使配乐不差，也比看两部有声片同映累多了。

但默片喜剧也需要比开放的态度和留心收集信息更多一点东西。其主导卓别林、基顿、罗德，他们和志向远大的雷蒙德·格里菲斯（Raymond Griffith，一位模仿麦克斯·林德的演员）、哈里·兰登、劳莱和哈台共同构筑了一个喜剧的世

3-1 《安哥拉之爱》

（*Angora Love*，美国，1929）劳莱与哈台（Stan Laurel and Oliver Hardy）主演。

劳莱和哈台的对称有如此幅剧照所显示。他们不像其他谐星仰赖惊奇，反而不断重复及在明显的事上做文章。他们都先预示会发生什么事，哈台会先做出充满自信状，劳莱也做出白痴状，然后笑料照常发生。他们其实使观众成为他们的共谋，而且热爱他们。他们的预示不但不会使观众乏味，反而更加期待，时时刻刻，纯粹的笑料，这两人可能是电影中最好笑的人。（米高梅电影公司提供）



界，后来在有声片来临时集体消逝。

生产出这些奇花异卉的土壤即杂耍剧团，或在英国称为歌舞厅的玩意，其实是一连串的短节目表演，每个长15至20分钟。表演者彼此间不互动，仅一个接一个表演，要点是节目得多样化，丢瓶子、歌舞，得带点喜感，每段节目中必有一或二是喜剧，非口说笑话而是以喜剧角色为本。表演不见得有编好的剧本，反而是采磨练的方法，看表演和观众来调整表演方法。一般而言，一天五六次，表演艺人因此慢慢锻炼出角色形态、舞台笑话以及特殊的表演时机。从这种严格的现场训练出来的演员，对怎么让观众笑绝对是得心应手啦。

重要影人

在这种环境中，一位年轻的英国喜剧演员**查尔斯·卓别林**（Charles Spencer Chaplin，1889–1977）被马克·森内特看上了。当时只有24岁的卓别林已经在舞台上扮演粗鲁、喧闹的醉鬼而大有名气。那醉鬼形象之所以如此有说服力全由他生活中的亲身体验而来。卓别林的父亲也是小有名气的歌舞厅艺人，酗酒至52岁足足喝死自己。在那之前，卓别林的母亲已经因为只身抚养卓别林和另一个儿子西德尼（同母异父）不堪负荷而疯了。曾有段时间卓别林流浪伦敦街头，后来和哥哥被送进孤儿院——那是当时穷小孩唯一的出路。他的母亲后来复原了，却没完全康复，他俩又回到她身旁，所以卓别林前半生总在贫困和一无所有中度过。

他的哥哥先进入娱乐界，提携他那更有才华的弟弟。到了1913年，卓别林已经名满四方。森内特一直在寻找新的人才，他看上卓别林，付他每周150元周薪。卓别林在当年11月结束了杂耍团的巡回演出，于1913年12月的第一个星期到达了启斯东片厂，一年半后他就成了世界最知名的人。

卓别林对启斯东那种跑来跑去的喜剧一开始是担忧迷惑，后来却与之争论

起来。但在自己的第一部电影中他仍是尽职地表演。这部名为《谋生之路》（*Making a Living*，1914）的电影让他穿上礼服礼帽，甩着恶人的胡子，他尽职地跑来跑去摔得漂亮。即使在这部片中也有纯粹卓别林式的表演。卓别林的硬板假袖口滑下来要掉了，他举起手杖，袖口又滑回正确位置。那短短一刻真是笔墨难以形容。卓别林和女演员梅布尔·诺曼德是启斯东片丁中唯二能做得如是精细优雅的演员。

卓别林在化妆间用零碎的服饰搭配出一身流浪汉的行头，这完全是即兴的，然而他对这个造型立即有了想法，同样观众们也喜欢这个想法。在离开启斯东之前，他已经拍摄了三十五部喜剧短片和森内特的《破灭的美梦》，这部电影也是第一部喜剧长片。

1915 年卓别林加入了布朗科·比利·安德森（Broncho Billy Anderson）的爱赛耐公司（Essanay company），薪水是启斯东的十倍。他拍了十五部片后，再转入共通公司，周薪已达一万美元。他的事业蒸蒸日上，拼命工作，他的才能仿佛被贫穷和没有安全感压制太久而如喷泉般涌出。他的作品质与量都很惊人，早期的电影中，他几乎每分每秒都有花样，也不显得仓促。作为一个演员他倒老显得从容、聪明、紧凑，不像在做戏，喜剧性也极其自然。

1916 年至 1917 年间，他为共通公司拍了十二部片子。在其中的《当铺》（*The Pawnshop*，1916）一片中，一个男子带着一座钟走进当铺，他问店员卓别林可当多少钱，卓别林看看他——这人穿得和他一样破，只不过没他那么活泼有生气——又看看钟，用两根手指敲敲它的背面，仿佛听听糟糕的背部咳嗽声般，然后煞有介事地拿出听诊器，仔细听，表情不乐观。接着钻子、开罐器都出来了，情况不妙，钟已病入膏肓，他用钳子、看珠宝的小镜子仔细打开检查，东西丢在柜台上弹出一堆零件，他慌忙喷上几滴油，钟已零件四散，他把零件扫进钟的空壳，将钟还给那个倒霉鬼。

卓别林不止将自己转变了几重角色，也将无生事物变得像有生命一样，巧妙地在破坏性这一基本喜剧原则中加入自己的充满活力的变化多端的表演。这成了他的正字标记，尤其在《淘金记》（*The Gold Rush*，1925）中，他用叉子叉住两只晚餐面包来跳舞，灯光轻柔地照着他的剪影，他熟练地操纵着面包卷，它们好像两只脚支撑住他的大头，跳得不亦乐乎。这是他的经典。

对他而言，他只是用这些设计和笑料来反映人生，无怪乎他能成功得那么快那么辉煌。他的周围尽是些在表演上散发着天真烂漫气息的演员和谐星，而他却是心理上无法那么轻佻的人。他的童年让他过早领略人生，他也立志要用角色来诠释人生，真实成了卓别林艺术的中心，在所有狂野的喜剧动作和卡通式的笑料后面，卓别林敢于刻画一个真正的人，拥有大家都认得出的真实灵魂。

世界性的成功并没有减少他作品中的情感刻画。他在 1920 年代的所有电影，包括《寻子遇仙记》（*The Kid*，1921）、《淘金记》（图 3-2）、《马戏团》（*The*

Circus，1928）以及《巴黎一妇人》（*A Woman of Paris*，1923，这部安静杰出的心理剧由他自编自导却非自演）中都深刻探索人的苦痛：爱人而不被爱，珍惜的东西被人丢弃，被人忽视，别人都和乐融融时自己却孑然一身。但即便在这种情况下，却从未陷入绝望悲哀，总是继续走下去。

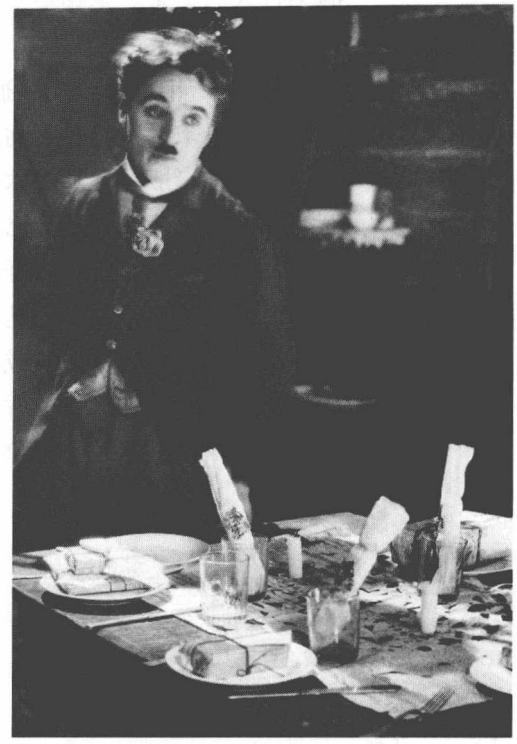
卓别林从未缺乏直觉，在默片已死之后却拍了令其晋身神话的默片《城市之光》（*City Lights*，1931）。此片细致而完美，是他所有喜剧中最富含淡淡忧伤者。

片中小流浪汉用尽方法帮助穷困的盲女。他扫街、打拳击赛，被揍得鼻青脸肿，也忍受着精神分裂的富翁——醉时将他当成莫逆也给他钱，醒时却完全不记得他。片尾他被富翁错当小偷送去坐牢，之前他却能筹足钱送盲女去做视力恢复手术。

六个月后他出狱了，衣着破烂地走过街道，捡起路边的一枝花，透过窗户看见他挚爱而为她牺牲的盲女开了一间花店。他开心起来，但女孩只看见一个可笑的流浪汉而大笑不止。

她觉得他可怜走出店来给他一些钱，只有在塞钱到他手中时，她才忆起那双曾在苦难中唯一愿帮她的手。

卓别林的镜头捕捉了两人张力十足的特写。女孩先迷惑，然后感动，流浪汉迟疑却安详地满足于表。最后他的脸混杂了快乐与害怕，她现在看得见了，他一直期待她恢复光明，可是现在她看得到时还可能爱他吗？那个可贵的特写，让我们忘记了卓别林的歌舞杂耍技巧，他童年在街上看到可模仿的对象，他习自麦克斯·林德的优雅，以及梅布尔·诺曼德衣衫褴褛的魅力，那一刻是卓别林自己，他将人生的喜乐和荒谬结合在一起。



3-2 《淘金记》

（*The Gold Rush*，美国，1925）卓别林主演、导演。

小流浪汉邀了几个女孩希望带她们去新年派对。他几个星期不眠不休赚钱买礼物，但那些女孩从没真的想去他的派对。查理被爽约后，孤零零在充斥着淘金热的小镇茅屋中，听着远处传来的热闹酒吧的新年歌声。这显然不是喜剧片的素材，但卓别林从来不止是喜剧演员，本片也不止是喜剧，它在喜剧/戏剧、接受/拒绝、冰冷/温暖中收发自如，有效地控制生活中的哀乐。他不像格里菲斯从文学或剧场中撷取二手的主题，他结合经验本身，造出令人惊讶和永恒直接的艺术。他的作品有比此片完美的，但这部却是最具人性和辛酸的。（联美公司提供）

回顾来看，卓别林的真正劲敌是**巴斯特·基顿**（Buster Keaton，1895–1966）。基顿干涩、嘲弄、分析性强的抽象幽默比卓别林的脆弱人性更具现代感性。基顿很早就有客观的视野，他和家人的杂耍团巡回全美，父亲乔任主角，这也是个酗

酒会打人的父亲。基顿很早以童星起家时已有一张扑克脸，以跌跤时面无表情而出名。

到1917年，舞台成为通往电影的捷径。基顿也不例外，甚至减薪到刚从启斯东解约出来的罗斯科·阿巴克尔的电影中当配角。基顿和阿巴克尔成为莫逆，在银幕上也挺般配，基顿木头木脑如阴，阿巴克尔好表现如阳。一战之后，基顿有机会独自担纲制作他自己的两本喜剧，接收了阿巴克尔的工作人员，彼时阿巴克尔已去拍长片了。打一开始，基顿就十分具原则性！他的角色勤快辛劳，却老搞不懂周遭的现实，永远是一个在奇怪地方的陌生人。

他不同于卓别林慢燉成功，基顿是一飞冲天，他也能设计完美的视觉隐喻给予他备尝艰辛的主角。在《七次机会》（*Seven Chances*，1925）中，他的监制给他一个滑稽桥段，即一个单身汉必得在几天内结婚才能继承一百万美元，故事老套，但基顿能化腐朽为神奇。

像常见的混乱闹剧，数百个女人在教堂现身。基顿不能娶全部女人，他就一个不要了。这个举动惹怒了所有女人，她们穿着新娘礼服，四面八方地追他，穿过城市的街道、道路交叉口、废物堆积场，她们宛如白色的噩梦淹向一个孤单急迫的男子。

追逐延续到乡村，基顿跑下一个山坡，碰到几块岩石，岩石又撞到更大的岩石，于是大大小小的岩石都滚落下来，像整个山都在攻击基顿。他躲躲闪闪，几次都被碾过，这是基顿影像的菁华，落石打向他，宛如上帝也加入了惩罚他的行列。

他最著名的电影是《将军号》（*The General*，1926），故事有一段是一名南军驾驶员驾驶火车穿过已被战火摧残得摇摇欲坠的桥，他确信桥可撑过去，但火车开过桥一半，一个壮观美丽的镜头下，桥仿佛恐龙般壮丽地垮向下面的河。基顿这个镜头并未作假，因为他们真的把一个古董火车头砸入俄勒冈州的麦肯锡河（Mackenzie River）中，壮观之极。

基顿在生活中也和在电影作品中一样不轻易流露感情，在电影界也是边缘人，电影从不特别卖座，当然更不能与卓别林或罗德相比，即使杰出如《将军号》也赔了钱，口碑平平。1928年他的监制兼姐夫约瑟夫·申克（Goseph Schenck）把

3-3 《航海家》

（*The Navigator*，美国，1924），巴斯特·基顿（Buster Keaton）主演、导演。

基顿是所有伟大谐星中最不意识到自己的知性的，作品美如其人，一样平滑、精准、结构严谨，完全可以不当喜剧来拍。摄影机位置永远是对的，导演手法流畅而无赘笔，他的电影有时候会杰出聪明到一定地步而不能真正变成喜剧。他的事业后来被酗酒和片厂的铁腕摧毁，在三十岁出头就告夭折。（米特罗电影公司提供）



他的合约转给米高梅，在那里他那些闷闷不乐的角色被修整得平和了，电影被打光磨亮了一些，收入也增加了四倍有余，然而，基顿自此酗酒沉沦，15年不曾恢复。除了第一部米高梅片子《摄影师》（*The Cameraman*，1928）在水准以上外，其余都是廉价的两本电影，直到1950年他客串了卓别林的《舞台春秋》（*Limelight*，1952），观众才再次注意他，尤其在欧洲他的名声扶摇直上。

1960年代初期，基顿恢复工作。他的电影被修复并重新放映，被喜爱，也出人意料地被分析。这个有一双大眼睛的安静的小人物终于得到最后的胜利。

哈洛·罗德（Harold Lloyd，1893–1971）老是赢家，也许因为在乐观的1920年代他才能那么受欢迎，观众和一向尖刻的影评人都喜欢他。回顾来看，大家会把他和卓别林、基顿并列，但没有对他那么热衷，分析也不多，但在对新思想接受度高的观众群放他的影片，他的角色可爱、勇敢、固执的个性跃然而出，而电影也活灵活现起来（图3–4）。

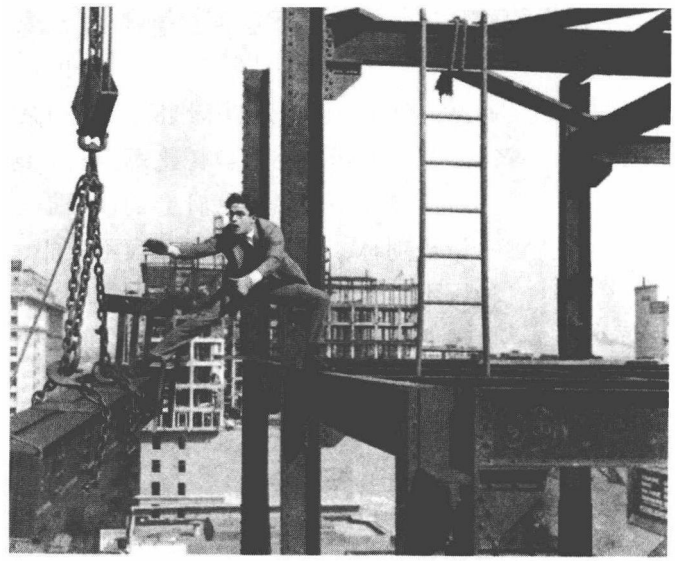
他不像前几位同辈艺人有那么多剧场经验。他打一开始便是电影人，在电影界辛苦学习了好久才能让观众发笑。他第一部主演的电影是1915年的廉价低俗喜剧，只有一本，罗德只不过是模仿卓别林而已。他的角色蜕变多次，直到路克（Luke）这个极度活跃笑料纯熟却毫无个性的角色，竟然让他获得了一定的成功，尽管他知道，他所做的毫无意义。

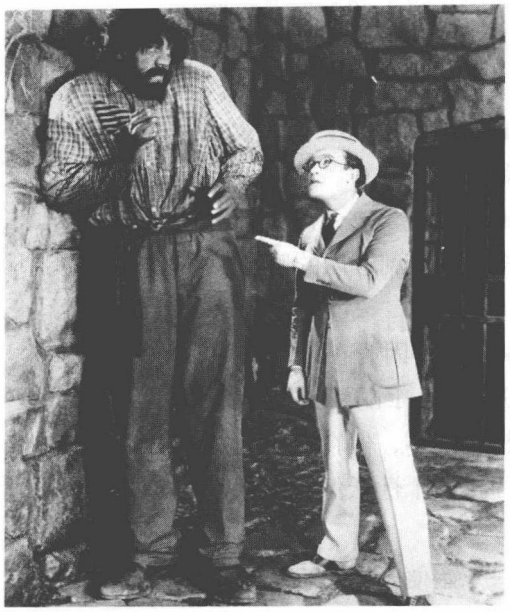
1917年的某一天，他游荡到洛杉矶一个剧院中看了一部主角是一名戴玳瑁边眼镜的打架的牧师的电影。罗德喜欢戴眼镜那种被动的形象，所以即使发行的百代公司反对，罗德仍开始给观众带来这个戴眼镜的被称为“小子”或“眼镜仔”

3–4　《永不软弱》

（*Never Weaken*，美国，1921），哈洛·罗德（Harold Lloyd）主演。

虽然罗德总被视为那个高高挂在大楼钟上、险象环生的人，但他一共只拍过三部这样的电影，只是因为电影太成功，他的危险太逼真，使他成为传奇。事实上，他并没有真正的危险，那些大楼均是假的，高度顶多十五英尺。但是摄影角度得当，幻觉就会造成。默片都很重细节，反而有声电影较马虎，也不肯用昂贵的背景投影。（百代电影公司提供）





3-5 《着什么急？》

（*Why Worry?*，又译为《有什么可抱歉的？》，美国，1923），哈洛·罗德主演。

罗德和道格拉斯·范朋克及玛丽·璧克馥很像，都是不让导演或片厂专美于前，自己控制影片走向。他活泼有活力，是典型的美国人，特长于演羞辱或困窘场面，喜欢电影情节真实，笑料自然诞生。本片却是例外，此处他扮演无意间闯入南美革命的花花公子，因为帮一个巨人无意间拔了一颗蛀牙而使巨人成为他的忠仆。（百代电影公司提供）

的角色。“小子”带了罗德较低调的尊严，观众挺喜欢，他就这么慢慢建立他的观众群和他的事业。到了1922年，罗德已是美国最受欢迎的明星，成为“美国好人的神话”。他是1920年代勇往直前的象征。

他的电影如《最后安全》、《大学新生》（*The Freshman*，1925）和《真情难诉》（*Girl Shy*，1924）都礼赞中产阶级的价值观，如家、壁炉、一份真爱，以及“永不罢休”的基本哲学。有些影评人不喜欢他肤浅的美学，说他既无卓别林的诗情，也无基顿对人生冷静、超现实的视野。但他也有不同的诗情，比如他的《小兄弟》（*The Kid Brother*，1927）中就有一场戏很难让人不觉得它优美如诗，那是他最好的电影之一。片中主角哈洛——在罗德的电影里他总是叫哈洛——刚认识了梦里情人，她与他说再见，消失在山坡上。哈洛慌张起来，发现他甚至不知道她的名字，他赶紧爬上树，摄影机也与他一起升高，直到他看到女孩为止。他高声喊她，她也回答了他的问题然后又不见了。哈洛想起另一件事只好继续往上爬，镜头也升得更高，现在他要知道女孩住在哪。她走过了下一个山丘，他也再爬高，摄影机高到几乎危险的地方，而他只不过想说“再见”。除了巧妙的叙事、内在的迷人魅力和优美的风景，不断升高的摄影机也完美地表现着哈洛见到这个美丽女孩的狂喜。通过一台富于表现力的摄影机，动作和意义被完美地结合在了一起。

有声电影来临对罗德毫不有利。他那种勇往直前的态度显得有点落伍，尤其对比在经济恐慌年代社会的四处崩解，罗德这种姿态简直有些侮辱人了。他不像卓别林，他对社会底蕴漠不关心，不快乐的结局会使他神经紧张。而他那种压不扁的乐观和乐天使他与社会脱节，他为了抢救自己的事业想如银幕中的表现那样四处逢源，所以他先学弗兰克·卡普拉拍政治喜剧《猫爪》（*The Cat's Paw*，1934），又学拍疯狂喜剧《银河》（*The Milkey Way*，1936），但一切都太晚了，1938年他被迫退休。

事业瓦解的情况也适用于**哈里·兰登**（Harry Langdon，1884–1944），只不过罗德红了10年，之后5年逐渐失去了观众，而兰登的走红一共只有4年。

1924年他先入森内特的公司，两年内崭露头角，1926年离开森内特入第一国家电影公司（First National），一年内拍了两部叫好又成功的电影，但到了1928年公司却与他解约。

最初两年内兰登真是无往不利。《流浪汉，流浪汉，流浪汉》（*Tramp,Tramp,Tramp*，1926），《强人》（*The Strong man*，1927），《长裤》（*Long Pants*，1927）都打破卖座纪录，森内特宣称兰登这种长不大的小孩比卓别林有才华多了，纽约的影评也持同样看法。他的迅速陨落引起若干臆测，多半认定他开除导演弗兰克·卡普拉和哈里·爱德华兹（Harry Edwards）而自执导筒是个灾难，他的三连败电影招致罗德批评："兰登不能自己导演。"

其实他执导的三片——《三人成众》（*Three's a Crowd*，1927），《追逐者》（*The Chaser*，1928）和已经遗失的《心病》（*Heart Trouble*，1928）——其中两片虽然怪得不行，但并不比他之前的电影差。看来只是观众对他只有一个困惑表情厌倦了。

兰登的角色是很特别，但他的默片世界充满了那些不特别的老套角色，咆哮的大块头，眨眼睛的女主角，性感的骚女等等。等观众对兰登的好奇心消失后，就没什么好看了。他4年的升跌只不过是昙花一现，开得快，谢得快。兰登在余生中演了不少两本式喜剧，偶尔也帮劳莱和哈台编剧。他一直没搞懂到底为什么他会被观众抛弃。



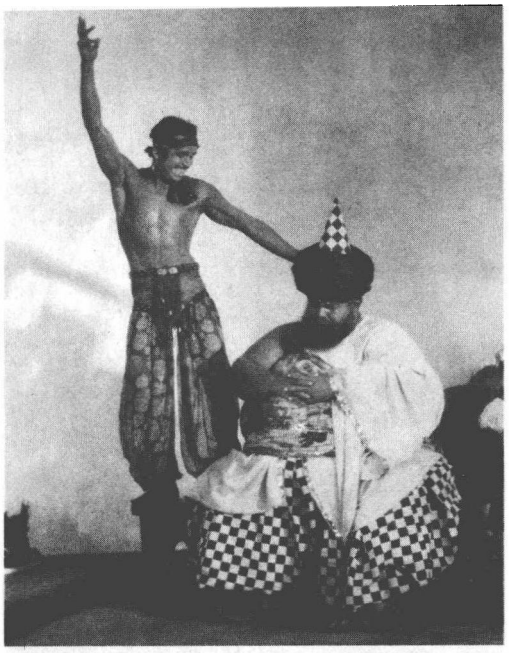
3-6 《强人》

（*The Strong Man*，美国，1927），哈里·兰登（Harry Langdon）主演，弗兰克·卡普拉（Frank Capra）导演。

曾有短暂时间，兰登威胁到天王卓别林的宝座，至少评论者如此看。他的角色是成人前的大小孩，行为闪烁。此片一完，他就开除了年轻的卡普拉而自执导筒，拍了一些口碑卖座皆不佳的作品。并不是说结果理应如此，像《三人成众》这样的片子并非没有趣味性，正如名作家詹姆斯·艾吉（James Agee）写道："兰登有如怪调的小笛子，但他可从中奏出美妙的音乐。"（第一国家电影公司提供）

默片时代的两大巨星是道格拉斯·范朋克和玛丽·璧克馥，两人均经历电影从原始粗糙到美学完善，从拉洋片时代到数百万元的大工业时代的转变。**道格拉斯·范朋克**（Douglas Fairbanks，1883–1939）原是百老汇小有知名度的青年演员，并无特殊表演天分。1915年来到电影界，在一连串的喜剧中崭露他矫捷的动作身手而成名。舞台那些情节对他是种拖累，电影才能真正展露他的精髓，他宛如十岁小男孩的活泼好动心态，套在一个成熟运动家的身体中。

玛丽·璧克馥（Mary Pickford，1893–1979）是范朋克1920年至1935年的妻子，



3-7 《巴格达大盗》

（*The Thief of Bagdad*，美国，1924），道格拉斯·范朋克主演，拉乌尔·沃尔什（Raoul Walsh）导演。

柔软、轻巧、活力十足、永远乐观，这是范朋克在1920年代的古装冒险片中设计出的动作，宛如芭蕾一般。1919年后，他自任制片，保持高品质高技巧。直到后来老了，有了中年危机，再加上1930年代观众品味改变，他才从理想的演员兼制片位置掉下来。（联美公司提供）

她的演员生涯始自童星，之后发展出她基本的角色特征，即混合了如男孩般的弹性及真正的女性妩媚。在她的佳作如《海星圣母》（*Stella Maris*，1918）中，她那种娴熟从容似乎一点不费劲的表演方法使观众看这种喜剧赏心悦目又十分投入。

璧克馥的事业发展线比其他明星更与电影业本身的演进平行。1969年，她还是胖胖的青少年时，就跑去比沃格拉夫公司打工，5元一天。10年后，她拥有自己的片厂，年薪50万美元，并参与建立联美公司（United Artists），她嫁给范朋克似乎为一个好故事安了一个快乐结局。他俩是美国的黄金伴侣，璧克馥尽力扮好她的角色，宛如从维多利亚时代文学和戏剧中出来的典型角色，带了圣母般的圣洁光辉（图3-8）。

在那个时代，人们认为璧克馥是艺术家，而范朋克是娱乐人士，但经过很多年后，这个看法可能有变。看璧克馥的电影须回归那个时代的脉络，反而范朋克的作品如《剑侠佐罗》（*The Mark of Zorro*，1924）、《巴格达大盗》（*The Thief of Bagdad*，1924）、《佐罗之子》（*Don Q, Son of Zorro*，1925）、《铁面具》（*The Iron Mask*，1929），其纯粹的愉悦感在那个时代及过了80年的现在并无轩轾。即使他在拍百万元大戏，布景服装豪华而且其异国气息可能导致压迫感，但只要范朋克一入镜，场面就显得光彩起来（图3-9）。

璧克馥和范朋克只合作过一部有趣的有声片《驯悍记》（*The Taming of the Shrew*，1929），因为范朋克的活泼迷人的男主角而令人难忘。当时两人已体验了"岁月不饶人"。范朋克的有声片大部分显得主人翁力不从心，虽然他最后一部电影《唐璜艳史》（*The Private Life of Don Juan*，1934）弥漫着一个上了年纪男人的悔恨仍令人感到亲切。璧克馥1929年凭借电影《卖弄风情的女子》（*Coquette*，1929）得到奥斯卡奖，但仅仅4年后，她拍了她最好的电影《秘密》（*Secrets*，1933）却因为票房惨败，使这位商业头脑强的明星也不得不提早退休。

1920年代是最后导演还算数的年代，明星级导演如雷克斯·英格拉姆（Rex Ingram）能如现代的斯皮尔伯格或斯科塞斯那般有完全控制权。即使二线导演如詹姆斯·克鲁兹（James Cruze）、亨利·金（Henry King）、赫伯特·布勒农（Herbert

3-8 《麻雀》

（*Sparrows*，美国，1926），壁克馥主演。

壁克馥外号美国甜心，这可不是宣传口号，1920年代的观众不是迷而是爱他们的明星，而备受宠爱的就是壁克馥，这种爱让她没有自由，因为影迷不接受她变老，所以她总演一些只有她真实年龄一半大的角色。（联美公司提供）



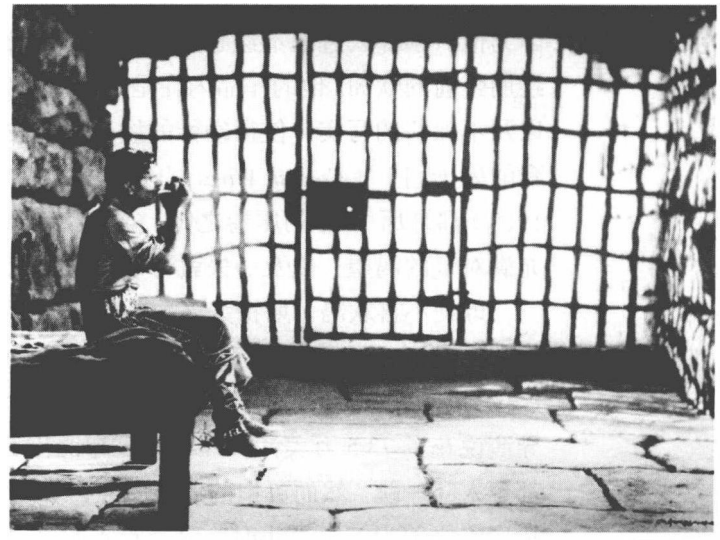
Brenon）或者乔治·菲茨莫里斯（George Fitzmaurice）也都是预算一过就全面“绿灯行”的。

讽刺的是，一般以为严肃讲究电影人创作自由度的导演埃里克·冯·斯特劳亨（Erich Von Stroheim，1885–1957）也是促使权力由创意最终转至商业的人，

3-9 《高卓人》

（*The Gaucho*，美国，1927），范朋克主演。

美术设计助长心理气氛。范朋克是个矮子（只有5英尺8英寸高），这场戏关在牢里使他看来更小更不重要——连床都这么高。范朋克对此满不在乎，逃出也不费吹灰之力。所以布景目的仅是针对观众而非角色，实话说，能逃离这种环境的人必有两把刷子。（联美公司提供）





3-10 《四骑士启示录》

（*The Four Horsemen of the Apocalypse*，美国，1921），鲁道夫·瓦伦蒂诺（Rudolph Valentino）主演，雷克斯·英格拉姆（Rex Ingram）导演。

阿根廷一个低级酒吧里，当时还是个擅演小白脸的小演员瓦伦蒂诺跳一阙探戈，就在此刻他成了大明星。当年此片红遍半边天，导演也冲进好莱坞第一线行列，英格拉姆红到米高梅公司为他在法国尼斯建私人片厂，这样当他在写作、雕刻、绘画之余，可以拍一些带异国情调的美不胜收的电影。这些电影逐渐显得呆滞遥远，一般认为这是因为英格拉姆喜欢画面拥挤又排斥特写镜头。不过，此张剧照足以证明，他仍是默片银幕上最具绘画美感者。后来有冯·斯登堡将繁复的背景视为角色内在灵魂的外在表现。（米特罗公司提供）

因为他对预算太过漫不经心。这位维也纳来的移民曾任格里菲斯的副导，擅长描绘崩毁前的欧洲。他的作品内在是辛辣的通俗剧，但充满了智慧、气氛、大胆的性，以及不保留的写实，使得幼稚的故事也会被超越和改变。他的两部杰作——《愚蠢的妻子们》（*Foolish Wives*，1921）以及《婚礼进行曲》（*The Wedding March*，1928）都是那10年的压卷之作，前者尖酸讽刺，细节丰富，摄影出色；后者浪漫，充满对爱的渴望，以及一失就再不可得之遗憾。

即使不喜欢冯·斯特劳亨的电影的人也不得不承认他的才华——路易·B·梅耶即是其一——但斯特劳亨重建十九世纪的壮举，使他对时间与金钱毫不在意。这位穷裁缝的小孩对钱简直失心疯地没概念。《愚蠢的妻子们》拍了十一个月，导演说花了73.5万美元，环球片厂却说花了110万美元。不管哪个是对的数字，都令人吓一跳。然而可怕的还在后面，斯特劳亨的**定剪**（final cut）长度达八小时，片厂将之剪为三个半小时，这一点不意外。《婚礼进行曲》也花了100万美元，

拍到三分之二就喊停。冯·斯特劳亨照例又剪成十一小时，然后又剪成两部电影。

这种拒绝遵照财务及现实的作风使他的事业注定败亡（图3-11），1923年好莱坞有历史性的关键变化，当时冯·斯特劳亨在拍一部叫《旋转》（*Merry Go Round*）的电影，到两个月时已严重超支，他被环球制片总监艾尔文·萨尔伯格开除，并用一个无足轻重的人取代了他。从创意而言此举是不可原谅的，萨尔伯格也知道，但就财务而言却十分有理。强调实验与艺术如果是小成本的话是合理的，萨尔伯格不是不讲理，小成本的电影如《群众》*The Crowd*，1928）和《畸形人》*Freaks*，1932）他全力支持其实验性，但当冯·斯特劳亨的昂贵实验使回本不可能时，他就被开除了。后来他不得不回欧洲找工作，只当得了演员。

他的事业一直被他对性、性虐待、爱之无常、人类之唯利是图等执念萦绕，如果不是他的幽默感和人道主义，他可称为电影界的萨德侯爵（译注：性虐之代名词）。他的角色就传统道德来看鄙俚但却相对迷人讨喜。无论他们有怎样的缺陷，他们绝不是伪君子。影评人乔纳森·罗森鲍姆（Jonathan Rosenbaum）指出，其行为细节之堆砌累积，以及对社会和心理脉络毫不隐晦的分析，使他的电影颇接近十九世纪的优秀小说。

好莱坞需要没完没了的生产电影，片厂也必得一直补充幕前幕后的新鲜电影人才，当然他们的目光也投向移民。第一批到好莱坞而成功的导演是德国人。玛丽·璧克馥1923年把刘别谦（Ernst Lubitsch）带到美国。他和他暂定的老板只合作了一部电影《露茜塔》（*Rosita*），不过在艺术上，他俩简直如风马牛不相及。璧克馥是古典主义者，相信故事和表演。但刘别谦以为故事得含蓄，有双关意，关着的门，银幕外的声音，都能比演员唤起更多的笑声。

刘别谦是位喜剧天才，也是高明的职业规划者，他很快就知道美国人对欧洲

3-11 《贪婪》

（*Greed*，美国，1924），埃里克·冯·斯特劳亨（Erich Von Stroheim）导演。

斯特劳亨会视情况而呈现出他有如左拉式的写真流派传统，巨细靡遗地记录下角色的弱点和缺点。此片是他最被赞扬之作，他费尽心力点滴将弗兰克·诺里斯的原作《麦克提格》（*McTeague*）改成电影，结果是部太长的艺术片，是好莱坞物质主义碰上艺术尊严的概念。此处是德国移民的婚礼，让导演有机会记录二十世纪初下层阶级的餐桌礼仪。（米特罗公司提供）





3-12 《红字》

（*The Scarlet Letter*，美国，1926），丽莲·吉许主演，斯约斯特洛姆导演。

吉许演此片时已时不我予，当时大家都在看放浪形骸的克拉拉·鲍（Clara Bow）。在她自己的片场还有异国情调的葛丽泰·嘉宝（Greta Garbo）红极一时。此时，已经32岁的吉许像个老古董似的快被淘汰，虽然此时她也拍出了最好的作品。比如此片她坚持用瑞典导演，因为她相信北欧个性较能掌握霍桑名著的清教徒道德。她做监制与做演员一样出色。（米高梅电影公司提供）

人的期待，即顽皮世故的态度。他为华纳拍的几部社会喜剧，态度多袭自卓别林的《巴黎一妇人》，充满对性、贞洁以及亲密关系间的出轨问题的嘲讽，最重要的，是他欣赏优雅的态度。

瑞典电影的主创者此时似乎是倾巢而出到美国拍片而重创了瑞典自己的电影。美术设计斯文·盖德（Sven Gade），导演维克多·斯约斯特洛姆（Victor Seastrom，1879–1960）和莫里兹·斯蒂勒（Mauritz Stiller，1883–1928），以及演员拉尔斯·汉森（Lars Hanson，1887–1965）都先后而来。斯蒂勒搭船而来时带了他培养的女演员，一位高大宛如从奥林匹斯山下来的女神——也就是葛丽泰·嘉宝（Greta Garbo）。这位女门生在美国的发展比他自己可强多了。急切紧张的斯蒂勒在米高梅拍片十天后就被开除，他接着跑去派拉蒙拍出《帝国饭店》（*Hotel Imperial*，1927），主角是波拉·尼格丽（Pola Negri）。斯蒂勒在他认为背叛他的好莱坞再拍一片后带着一身疾病和失败感回到瑞典终老。

所有瑞典的移民中，斯约斯特洛姆似乎是发展最佳的导演，诸如朗·钱尼（Lon Chaney）、嘉宝和丽莲·吉许都和他合作过。他的作品以心理张力与深刻挖掘角色著名（图3-12），这位受人尊敬和喜爱的导演似乎做什么都成功。他去世前不久，主演了好友兼崇拜者英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）的《野草莓》（*Wild Strawberries*，1957）。斯约斯特洛姆导演手法中不张扬及明确的人道立场也带入他的表演中，使一般而言较沉闷的伯格曼作品中出现少见的温暖闪亮。

女性神秘

好莱坞电影工业早期也有不少活跃的女性导演。一战前电影需求量大增，片厂不顾社会对女性的偏见，谁会拍片就雇用谁。女人在得到投票权之前已经开始

导演电影了。

最出名的是洛伊丝·韦伯（Lois Weber，1882–1939），她先为高蒙（Gaumont）拍片，广受尊重，乃至卡尔·拉姆勒的环球公司在1915年为她建立私人片厂拍片。韦伯道德感深，她的作品题材各异，包括表现大企业腐败的如《伪君子》（*Hyprocrites!*，1914），表现节育的如《我的孩子在哪里？》（*Where Are My Children ?*，1916），表现死刑的《人民VS.无名氏》（*The People vs. John Doe*，1916），以及她最拿手的奇观电影，如她与伟大的芭蕾伶安娜·巴甫洛娃（Anna Pavlova）合作的《波蒂奇的笨女孩》（*The Dumb Girl of Portici*，1916）。

韦伯也拍了默片时代流行的求生存悲剧，《污点》（*The Blot*，1921）是关注一对中产阶级夫妇沉沦至赤贫的杰作。其表演低调具现代感，电影结尾主角的命运暧昧地留给观众去想象。

欧洲人中，爱丽丝·盖－布拉谢（Alice Guy-Blaché，1873–1968）恐怕是最早的女导演，1896年她已开始拍片，种类多异，包括像梅里爱的奇幻技巧电影、圣经故事、民间故事等等——任何在市场受欢迎的电影。

1907年她与丈夫赫伯特·布拉谢（Herbert Blaché）移民美国，1912年这对夫妇在新泽西的李堡建立了自己的片厂。但到了一战时候，电影已以加州为中心，李堡的片厂渐渐被孤立。1922年他们卖了片厂，离了婚，赫伯特一直在电影圈留到1930年代，但爱丽丝的生涯则在片厂结束后也终止。

另一位短暂参与影坛的女导演是华莱士·里德夫人（Mrs. Wallace Reid），她出身演员，婚前名为多萝西·达文波特（Dorothy Davenport，1895–1977）。她的先生也是著名的男演员，1923年死于嗑药。之后她即以警告嗑药为题编剧制作影片，并一直以里德夫人挂名。她的编制生涯持续至1950年代，但导演生涯却在1930年代中期的贫困时代中结束。

大部分女导演在默片后期已被淘汰，因为她们的道德故事与经济恐慌后之爵士时代气氛不合，同时电影也逐渐步入企业化，而女性的介入就逐渐边缘化。

到了1930年代至1940年代只有多萝西·阿兹娜（Dorothy Arzner，1900–1979）仍有导演身份。她原是派拉蒙的打字员出身，之后任剪接，剪了重要电影如《血与沙》（*Blood and Sand*，1922）、《龙国香车》（*The Covered Wagon*，1923）。她从1927年开始导演，1930年代拍了不少女性主题的作品，如凯瑟琳·赫本（Katharine Hepburn）主演的《克里斯托弗·斯特朗》（*Christopher Strong*，1933），罗莎琳德·拉塞尔（Rosalind Russell）主演的《克雷格的妻子》（*Craig's Wife*，1936），还有玛琳·奥哈拉（Maureen O'Hara）和露西尔·鲍尔（Lucille Ball）主演的《跳舞吧，女孩》（*Dance, Girl, Dance*，1940）。

阿兹娜的电影老关注刻板印象的女人经工作得到独立的奋斗历程，但她从不是商业导演，到1943年她拍了最后一部电影。

默片时代更多的是女性编剧，如弗朗西斯·玛丽安（Frances Marion，

1890–1973）、安妮塔·露丝（Anita Loos，1888–1981）、珍妮·麦克弗森（Jeanie Macpherson，1884–1946）、贝丝·梅雷迪斯（Bess Meredyth，1890–1969）以及伦诺尔·科菲（Lenore Coffee，1896–1984）。

朱恩·玛西斯（June Mathis，1892–1927）为巨作《启示录四骑士》（*The Four Horseman of the Apocalypse*，1921）担任编剧，并由她亲手挑选了导演雷克斯·英格拉姆和主演，即当时还不太知名的演员鲁道夫·瓦伦蒂诺（Rudolph Valentino），他绽放的明星光芒已是1920年代的标志。玛西斯在电影圈地位很高，乃至有段时间经营米高梅片厂，她是史上第一个在大片厂主管创意的女性，似乎前途似锦，可惜在35岁时心脏病发去世。

弗朗西斯·玛丽安是当时薪酬最高的编剧。她为璧克馥写了不少剧本，也为瓦伦蒂诺编了《酋长之子》（*Son of the Sheik*，1926），为丽莲·吉许和瑞典导演斯约斯特洛姆编了艺术电影《风》（*The Wind*，1928），她最后一部主要作品是为嘉宝编写的《茶花女》（*Camille*，1937）。

玛丽安长于故事结构，不拘泥于类型或时代，有声还是无声。25年编剧生涯中出了130多个剧本，也导过三部电影，其中至少有一部《爱之光》（*The Love Light*，1921）水准颇高。1940年代玛丽安退休，写了几个小说，也在南加州大学教书。

创作生涯更长的是安妮塔·露丝，24岁就为格里菲斯编剧，为《党同伐异》撰写字幕，她的编剧生涯一直持续到1942年。露丝聪明、狡滑、博学，她协助范朋克建立他斗剑勇士的原型，在他早期的多部作品中露丝都担任了编剧和联合制片。

露丝喜欢清脆有力的对白，《红发女子》（*Red-Headed Woman*，1932）、《旧金山》（*San Francisco*，1936）、《女人》（*The Women*，1939）等等，其对白都为有声片生色不少。露丝也写了1920年代最畅销的小说《绅士爱美人》（*Gentlemen Prefer Blondes*）后来也拍成电影。小说卓越的表达——以第一人称一个又笨又聪明的掘金女郎口吻叙述——比故事情节本身更精彩。

总之片厂时代女人挺热闹，上百个女演员，数十位编剧，多位剪接，以及制片，不过导演较少。片厂用了她们的脑子和创意，却不让她们自主，一直到很晚，很晚，女人才有导演自主权。

到1920年代中期，像环球、福克斯这样的片厂其实缺乏像米高梅、派拉蒙片厂这样的资源，因此他们会雇有“名望”的导演来拍片讨好影评人，平衡一般标准好莱坞电影赚取大把钞票和影响力的形象。福克斯老板投资西部片和明星汤姆·米克斯（Tom Mix）而赚大钱后，他就去外国逛逛找找，带回了一个恐怕除了刘别谦外最有影响力和才华的外国导演**茂瑙**（F. W. Murnau，1888–1931）。

茂瑙因《最卑贱的人》（*The Last Laugh*，1924）而誉满全球，该片移动的摄影机和风格化的场面调度使美国人在格里菲斯式的乡村罗曼史外大开眼界。福克

斯与茂瑙的结合不是永久的，而且果然分得挺难看。茂瑙的第一部片得到福克斯全力支持，4年的合约始于年薪12.5万美元，直到第四部的年薪20万美元，比《最卑贱的人》的成本还高。茂瑙于是急急完成手中的影片《浮士德》（*Faust*，1926），签约扬帆至美国。

他为福克斯拍的第一部电影是《日出》（*Sunrise*，1927），他用了两个训练有素的美国摄影师查尔斯·罗切（Charles Rosher）和卡尔·斯特拉斯（Karl Struss），完全着眼于艺术拍片，采用简单的轶闻故事——一个有外遇的男子想谋杀发妻最后又不忍心下手。他用了所有当代最繁复的技巧，既不沉溺在故事中，也不变成空洞的技术。所有内景外景的置景地都微微倾斜，在远处微微架高，内景的天花板有人工化的透视景观，前景灯泡比后景灯泡要大，城市远处背景的人物用侏儒扮演，这使他的视觉纵深感达到惊人的效果。但茂瑙并不罢休，他对演员也琢磨至深，主演珍妮·盖诺（Janet Gaynor）和乔治·奥布莱恩（George O'Brien）在别的导演手中仅不过是令人开心的演员，但在茂瑙手中却动人非凡。

《日出》因无预算限制，所以当然很难获利，但福克斯却赚得他想要的名望。拍完《日出》茂瑙似乎也筋疲力尽，他的下两部电影《四魔鬼》（*The Four Devils*，1928）和《都市女郎》（*City Girl*，1930）看来是安全的选择，不过已经无法评价，因为《四魔鬼》已经遗失，而《都市女郎》现存的版本是片厂干预的结果。

其实茂瑙早就不想拍以前那种繁琐的片厂布景的大片。4年合约完后，他买了一条船，和纪录片导演罗伯特·弗拉哈迪（Robert Flaherty，图3-13）合伙航向南海。他们拍出《禁忌》（*Tabu*，1931），这是原住民的田园悲歌，有茂瑙典型的充满爱的悲剧收场，也有德国式如弗里茨·朗的宿命况味。这是茂瑙最感性

3-13 《北方的纳努克》

（*Nanook of the North*，美国，1921），罗伯特·弗拉哈迪（Robert Flaherty）导演。

被尊为纪录片之父的弗拉哈迪从未仅仅用说教或新闻简报的方式来记录环境和人，他总是先将自己沉浸在文化中，与当地人生活，了解他们后才拍，再将他们的事件和戏剧像珍珠般串起来，最后再即兴加些人与自然互动的神来之笔。《纳努克》之成功使片厂下订单，结果却互相不满。弗拉哈迪是个充满梦想的泛神论诗人，老实说他的工作方法根本无法适应片厂要求。这位绝无分店的天才在30年孜孜矻矻中只完成五部长片。（百代公司提供）





3-14 《日出》

（*Sunrise*，美国，1921），茂瑙（F.W. Murnau）导演。

到1920年代中期，好莱坞技术人员已经能随心所欲创造任何世界。如此图即茂瑙糅合了欧美城市所做出的风格化的真实景象，全片在片厂拍摄，既真实又人工化，成就了他的电影诗篇。（福克斯电影公司提供）

的作品，相比《日出》更闲散而不形式化（图3-14），如果不是美国人演主角，看来就像德国片。该片成就应属茂瑙，因为两人在开始就渐渐分道扬镳。我们很难想象如弗拉哈迪那种人道乐观主义和茂瑙的人性宿命能共同存在。不过茂瑙不幸未能活着看到该片的成功，1931年，在首映前周他因车祸身亡。茂瑙是个有视野、神秘、理论扎实、才华横溢的艺术家，他的早逝是电影史的损失。

对茂瑙艺术的肯定是世界公认的，但**约瑟夫·冯·斯登堡**（Josef von Sternberg，1894–1969）的地位就争议不断了。他被有些人认定是最高水平的情色导演，也有人以为他是华丽虚伪的俗丽玩家，出身于维也纳贫民窟，却非要假装有冯·斯特劳亨的做派。冯·斯登堡绝对是原创性导演，但即使最友善的传记文章都称他有怪异个性，拼命把自己造就得傲慢，对演员和技术人员的需求漠不关心。不喜欢他的人多了，像威廉·鲍尔（William Powell）和他工作过一回就要求合约中载明不再与他合作。

虽然他在1930年代大名鼎鼎，发掘并捧红玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich），但他的佳作多完成于默片时期，如《黑社会》（*Underworld*，1927）、《纽约码头》（*The Docks of New York*，1929），还有杰作《最后命令》（*The Last Command*，1928）。冯·斯登堡的影片专注在女性身上，他对女人和她们兴趣的了解使他的作品对靠自我及骄傲撑面子的男人而言，既迷人又危险，对他而言，爱可载舟亦可覆舟，都看命运而已。

其实冯·斯登堡应该当画家的。因为除了《蓝天使》（*The Blue Angel*，德国，1929）以外，他说不好故事。像有声片《红色女皇》（*The Scarlet Empress*，1934）比一般默片多好多字幕来把故事来龙去脉说清楚。但他也是第一个承认根本不关

注故事的人，他关心探索人行为的复杂，以及诸多人可以自我沉沦毁灭的方式。

他当然是那种努力为角色与周遭环境找出关联的导演，不用文字表述其情感（他的角色情感深藏不露和导演一样），只有脸上掠过的阴影和影评人约翰·巴克斯特（John Baxter）指出的摄影机和角色以及角色和他的背景间的“死空间”（the dead space）可以管窥一二。冯·斯登堡是电影界少有的，他在“死空间”中点缀了网、气球、面纱、怪诞的雕像——所有可以吸引眼球的东西来制造特定的精神气氛，使他的影像活起来。他的电影情感上压抑，说得少，暗示得多，视觉上它们很富装饰性。

以某种深沉及本能的方式，冯·斯登堡一定察觉到自己多变的自毁的能力，他的电影宛如自传性预言。1935年最后与黛德丽合作之后，他的事业完全崩溃，1946年他只能为金·维多的《太阳浴血记》（*Duel in the Sun*）担任不挂名的副导，只有勉强维持尊严，如同他那些自毁的角色。

对于金·维多（King Vidor，1896–1983）来说，冯·斯登堡的失势一定敲响了微弱的警钟。他与冯·斯登堡是同龄人，1920年代出名，都作为艺术导演以原创性得到各自片厂的肯定。冯·斯登堡在派拉蒙，维多在米高梅。维多是德州人，

3–15 《群众》

（*The Crowd*，美国，1928），金·维多（King Vidor）导演。

维多的布景用完美几何图形显现人的孤独，不管此片是否杰作，默片时代即使最平庸的作品都有东西可看。（米高梅电影公司提供）



对艺术，宗教充满好奇，他先以《杰克小刀》（*The Jack Knife Man*，1921）这部如格里菲斯式的乡村通俗剧而为人瞩目，之后在《野橘子》（*Wild Oranges*，1924）中找到自己的风格。这是发生在青苔爬满的湖畔的爱情故事，他的视觉风格丰满却节奏不规律的活力成为他的印记。

维多因《战地之花》（*The Big Parade*，1925）的写实夹杂突发的**表现主义**（expressionism）而名利兼收，他对于剪接节奏以及演员的动作独有宛如音乐的感性，这点超越同代导演。

维多的《群众》（*The Crowd*，图 3-15）是默片杰作之一，与默片其他杰作如《日出》和《最后命令》不同，它不是简单故事用优雅风格演绎，反而是繁复的社会寓言，寓意深厚，接近真实人生。另一部几乎被遗忘的米高梅电影是《男人、女人们和罪》（*Man, Women and Sin*，1927），探索的是工人阶级的压力，一个感性、好心和极其被动的人因内心能察觉却不能控制的痛苦挣扎不已。

《群众》的主题是人对外在内在的自我认知限制。男主角生在 1900 年 7 月 4 日，所以他父亲认定他是个伟人，他自己也以为如此，21 岁他来到纽约，找到工作，结婚、安家、生子，看来很完美的人生。但现实开始打击他们，当他们发现他们挤在一间狭小的公寓里，发现自己深陷在一成不变的工作里，生命被悔恨和苦涩逐渐吞噬。后来他的女儿死去，他察觉生命的平衡是多么的脆弱，以及活在这个巨大的世界中是多么的不容易，世界完全是由大而无情的建筑以及无面目、忙碌的群众描绘出来的。片尾夫妇俩在戏院看不好看的丑角戏，两人笑得很大声，想说服自己学会适应痛苦，自己还有个人生。摄影机拉高拉远，一直到这两人只是小黑点，夹在群众中无法脱逃。



3-16 《戏子人生》片厂工作照

（*Show People*，美国，1928），玛丽恩·戴维斯（Marion Davies）主演，金·维多导演。

此片嘲笑当时好莱坞之虚矫和习俗。这幅工作照现今看却有考古乐趣。画面中可看见其他场景，有两三部电影可同时开拍。画面右边一台可移动风琴可奏音乐，让现场演员能够掌握气氛。（米高梅电影公司提供）

维多之后的事业也颇可观，《太阳浴血记》和《情海沧桑》（*Ruby Gentry*，1952）中情色荡漾；《卫城记》（*The Citadel*，1938）中冷静被动的苦楚；《战争与和平》（*War and Peace*，1956）虽选角错误但差强人意；还有华丽而且相当疯狂的《欲潮》（*The Fountain head*，1949）。除了与日俱增的性重点以外，维多的主题只有一个，默片与有声片都一样，就是他不歇止地寻求着社会以及自己内在的平静。

有声电影

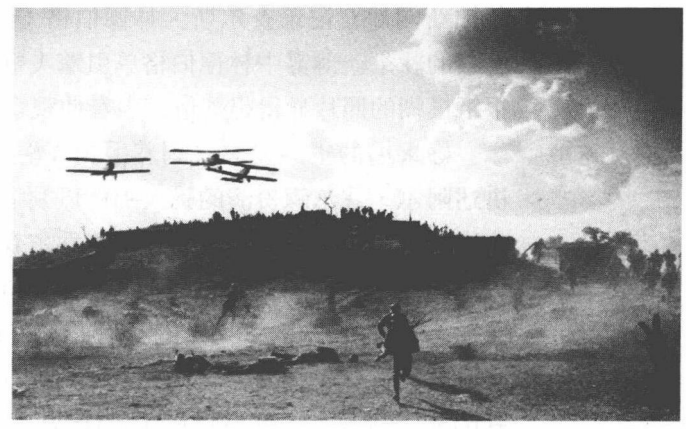
到了1927年默片已相当成熟，如《翼》（*Wings*，图3-17）、《最后命令》、《群众》、《婚礼进行曲》即可见一斑。默片有独特的风格和说故事的传统，它已经不再是娱乐厅里的消遣而成为一门艺术。即使是很普通的演员出现在默片中也不再普通，因为他们具体的身份已经模糊不清。观众被接连不断的故事影响着，被充满感情的音乐引导着，将情感投射到演员身上，借此也参与到一种共通的梦的状态中，影评人亚历山大·沃克（Alexander Walker）说："默片明星是神秘而非人的，因为他们不说话但赋予人性情感。"默片其实是通过将数种艺术——包括摄影、灯光、音乐、表演——结合而制造出情感的。虽然无人声，但默片通行世界，任何语言皆可了解，它是普世的艺术。

这时候华纳四兄弟（杰克、哈里、艾伯特、山姆）在1923年成立公司，他们以狗明星任丁丁（Rin Tin Tin）为主角而赚了不少钱。他们制作了约翰·巴里摩尔（John Barrymore）主演的斗剑电影《剑侠唐璜》（*Don Juan*，1926），该片在1926年8月6日首映，娱乐性与范朋克电影可比拟，主题音乐录在大蜡盘上，与影片同步播放，这装置被称为"维他风"（Vitaphone），轰动一时。《剑侠唐璜》和之后的一连串短片都采同一种录音至蜡盘上然后同步播放（synchronous sound）的方式，这种方式很受欢迎，乃至在纽约连续公映八个月方休。

3-17 《翼》

（*Wings*，美国，1927），威廉·A·韦尔曼（William A.Wellman）导演。

此片是有关第一次世界大战临近尾声时的故事，情节有点老套，但因为其惊人的具史诗气概的处理使之超越了这种类型片。导演在影史上被低估，但他曾在战时加入空军，才能如此壮丽地重塑战争场面。（派拉蒙电影公司提供）





3-18 克拉拉·鲍宣传照

出身自纽约工人阶级的克拉拉·鲍在1927年凭借《它》和《翼》两片成了大明星。和默片沉静的女星形成强烈对比，她的形象爱男人，愿意接吻和放浪，不过内心仍是责任感重的邻家女孩，只是外表与吉许或璧克馥的理想女性差一截。她在私下的确狂野不羁，被视为爵士时代的象征。她的陨落也和其他同时代的明星很像，情绪不稳、丑闻、发胖等等，到1934年她已经出局。她一共只在电影圈十年。（派拉蒙电影公司提供）

但是好莱坞并不特别重视声音。其实早在1921年格里菲斯的《梦幻街》纽约首映时已有一整段戏有声，但由于不同的声音系统并不尽完美，也由于观众对默片还算满意，所以观众对声音完全不在意。同样，电影公司对使用声音也没有把握。华纳四兄弟在拍《剑侠唐璜》之前，也一再讨论“维他风”的实用性，它过往只在小型音乐厅及杂耍剧团用过，真正的戏院还没有呢！

山姆·华纳说：“别忘了，演员也可以说话呀！”哈里·华纳则反驳说：“谁他妈想听演员说话？”但哈里忽略了《梦幻街》出现5年后，有个叫无线电（radio）的新发明已经风靡了全美，就如25年后的电视。公众热烈地欢迎音响、音乐和人声。《剑侠唐璜》使华纳的股票上扬，从14美元升到8月底的54美元。一直等到10月用“维他风”的电影才再出现，这是由希德·卓别林（Syd Chaplin）主演的《更棒的老兄》（*The Better'Ole*）。这部电影前面还放了一部歌舞短片，由美国当时最红的歌星阿尔·乔尔森（Al Jolson）主演，那时候他每周能赚5000美元，他唱了三首歌。观众太开心了，只要付一张票钱，就可看到乔尔森唱歌。

这股热潮开始扩大。福克斯公司引进新的声音设备，将声音直接录在影片上，这显然比华纳用的笨重又难同步的唱片设备优越得多。福克斯再由这个他们称为“摩维通”（Movietone）的设备拍新闻片，记录查尔斯·林德伯格（Charles Lindbergh）自纽约横渡大西洋飞巴黎的壮举。薄雾中林德伯格单引擎飞机嗡嗡的转轮声音令观众大为兴奋，使得报纸模糊的照片显得很落伍，声音使观众如临现场。

好莱坞的华纳兄弟立刻着手拍《爵士歌王》（*The Jazz Singer*，图3-19），讲述阿尔·乔尔森扮演的犹太唱诗班领唱者的儿子奋力想打破种族隔阂的故事。华纳本想保守地拍默片只加上一些乔尔森唱歌的有声片段，但活跃也精力充沛的乔尔森对只唱歌并不满意。他在唱完一首带哭腔又不好记的叫做“脏手脏脚”（Dirty Hands, Dirty Feet）的歌后，即兴地大喊：“等会儿，等会儿，你们还没听到这种呢！”接着又大唱“Toot,Toot,Tootsie”。另一场戏也有说话片段。乔尔森唱完“蓝天”一歌后对母亲大谈成名后会有什么结果：“我们会搬到布朗克斯

区去，有块绿草地，有好多你认识的人，金斯伯格家，古滕伯格家，戈德伯格家，噢，很多的伯格，我不见得都认得。”他哗啦啦继续谈，他的母亲开始昏昏欲睡，显然已经放弃想要搞清楚到底演到哪儿了的念头。由乔尔森自我富感染力的个性所主导的这个犹太人融入社会的故事，在1927年10月首映就轰动不已。1928年1月，更多的戏院开始改装有声设备，每台需两万美金，华纳宣布他们的“大胜利”让每星期有一百万观众付钱买票。



3-19 《爵士歌王》

（*The Jazz Singer*，美国，1927），阿尔·乔尔森（Al Jolson）主演。

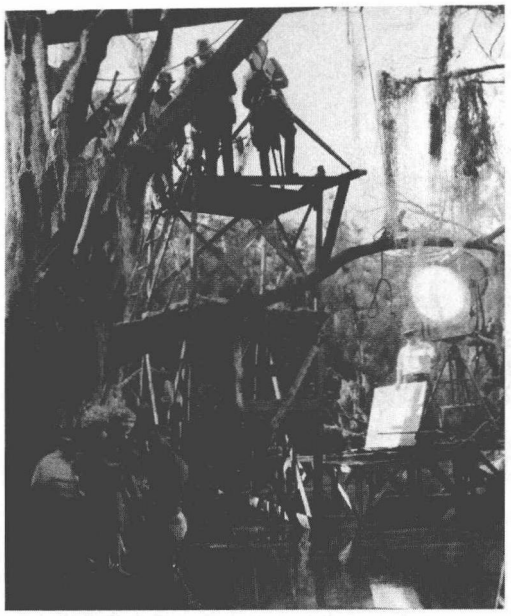
因为盘子撞击声、冰块摇动声、歌声、讲话声，把默片给灭了！观众选择了有声片。《爵士歌王》其实75%是默片，但乔尔森生气勃勃又自恋的演出将这场有声戏激出了火花，至今仍不褪色。此片在当年10月开画，到次年夏天，全好莱坞已大量在拍有声片。当时还算年轻的电影艺术的这种重大转变竟未有任何人反对。（华纳兄弟电影公司提供）

华纳和福克斯公司的竞争对手们一开始对此漠不关心，但此刻一边拖时间一边开始警觉起来，他们仍相信声音只不过是昙花一现，不可能淘汰默片的。这种态度与其说是美学上的忠诚，毋宁说是经济上的保守主义。派拉蒙旗下有1400家戏院，米高梅有300家，每家戏院都装上声音，加上改装有声片厂，代表要有一大笔投资。

到了1928年盛夏，大家已发现最好的默片也卖不过平庸的有声片段电影。片厂动作很快，他们首先检查所有八大片厂旗下的157名导演的资历，只有76位有剧场经验，在这崭新的有声片世界中，剧场经验被视为绝对必要的履历。于是片厂一面改建设备，一面倾巢而出到百老汇掠夺导演、编剧和演员。

这原是好主意但却不幸使电影走了回头路。福克斯旗下的32位签约演员中，只有几位成功转至有声片，如保罗·穆尼（Paul Muni）、威尔·罗杰斯（Will Rogers）、乔治·杰塞尔（George Jessel，不是太红）、露易丝·德莱瑟（Louise Dresser）。其中德莱瑟与罗杰斯已在默片中享有威名。摄影机嘈杂的声音使片厂建隔音小亭子把摄影机关进去，结果使影像变得静态死沉。演员僵硬地站在藏有麦克风的电话、盆栽、台灯前，小心谨慎地咬音吐字。影像死板原因来自懒惰，也因为导演们不知该怎么办。无穷止的新奇对白开始代替影像和默片说故事。

但观众的确反映了对有声片的需求，1929年，华纳盈利业绩超过1700万美元（去年仅200万美元），派拉蒙1500万美元（去年800万美元），福克斯900万美元（去年500万美元），默片巨匠如冯·斯登堡与维多悲叹默片艺术正华而产业已死，茂瑙写给朋友的信曰：“有声使电影跃进一大步。可叹是它来得太早，我们还刚在默片中起步研究摄影机的各种可能性，而有声片使大家忘了摄影机而绞尽脑汁研究怎



3-20 《麻雀》工作照

（*Sparrows*，美国，1926），玛丽·壁克馥主演。

默片多在阳光充足之户外拍摄，一小撮人创造出艺术而浑不自觉。按著名摄影师约翰·塞茨（John Seitz）的说法，有声电影将电影从光学变成电学，而此照片那种户外气氛就自此如夏日云烟般消失不见了。（联美公司提供）

么用麦克风。”

导演领了薪水，即使以前曾反对声音，现在也不得不去把有声片尽可能拍得如默片一样好看。维多的第一部有声片《哈利路亚》（*Hallelujah*，1929）是先拍默片，再用配音方式补进声音。难怪其影像仍流畅非凡。其他导演仍有鄙视态度，比如约翰·福特的早期有声片《敬礼》（*Salute*，1929）摄影就无精打采，表演也相顾失色，比起这伟大导演之前之后的作品，福特显然经过看不起有声片的适应期。

江湖谣传太平洋散满了过不了有声片这一关的默片明星尸体，现实虽不致如此恐怖，且一些重要明星如史璜生、嘉宝、罗纳德·考尔曼（Ronald Colman）、琼·克劳馥（Joan Crawford）、朗·钱尼、理查德·巴塞尔梅斯等仍安然渡过有声期，但如爱米尔·强宁斯（Emil Jannings）、波拉·尼格丽等外国人的确只能打道回欧洲拍母语片，这无疑是一大损失，而如范朋克和璧克馥倒真的折损了。

有一则虚构的段子称有声片的自然主义毁了约翰·吉尔伯特（John Gilbert）。他和偶像明星瓦伦蒂诺一样，很长时间都被认为声音高得滑稽，观众听到都掩口而笑。这个说法很可笑，有助于建立起默片不值得严肃看待的古老可笑的形象。如果亲身看过吉尔伯特的有声片，这种说法也很不合理。吉尔伯特的声音堪称可以，唯有点装腔作势和呼吸沉重，他的事业毁在米高梅的大意，他们没注意到电影游戏规则已变。

比起默片有声片没那么浪漫，比较写实；不那么理想，比较民主。不那么用行动而重心理。可怜的吉尔伯特没想也不知道如何道地用默片方法拍有声片，他扇动着鼻翼，热切地说对白（如果没有如维多这种一流导演来控制吉尔伯特，他是会表演过火的）。他那鲁莽的浪漫气质就看来十分尴尬。以往观众是感受情感，如今要听到他可笑仓促地说“我爱你”就十分不受用了。

吉尔伯特力图挽救，改变风格，可惜太迟了。像吉尔伯特这种大明星如果摔跤，就如同天使折翼，伤重不可恢复。他的信心破灭后酗酒一路至死，享年只41岁。吉尔伯特的失败证明默片到有声片并非渐进而是断裂式的，剧烈地淘汰了一大批人。

哈里·华纳真是大错特错。观众非常想听到演员的声音。

延伸阅读

1　Agee, James. "Comedy's Greatest Era," in *Agee on Film*. New York: Grosset & Dunlap,1958. 美国最佳影评人颇具文学才华的影评集。

2　Baxter, John. *The Hollywood Exiles*. New York: Taplinger, 1976. 全面总结移民好莱坞的那些天才和不那么天才的电影人的概况，资料丰富，值得一读。

3　Brownlow, Kevin. *The Parade's Gone By* p New York: Alfred A. Knopf, 1968. 一本不可或缺的评论集锦，来自剪辑师、导演和档案学家第一手回忆和绝佳解说，这些促使当下对默片的赏鉴日渐增加。

4　_____. *Hollywood: The Pioneers*. New York: Alfred A. Knopf, 1979. 包括布朗洛杰出的十三集电视系列片在内的资料节本，这部精炼的著作提供给读者优秀的概述、犀利的分析和丰富的信息量。

5　Eyman, Scott. Mary Pickford: *America's Sweetheart*. New York: Donald I. Fine, Inc.,1990. 美国默片时代最强大的女性的传记。

6　Kerr, Walter. *The Silent Clowns*. New York: Alfred A. Knopf, 1975. 这本分析性著作伴有文字阐释优美的精彩插图，虽然并不总有独到的批评观点。

7　Pratt, George C. *Spellbound in Darkness*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society,1973. 汇集当代批评、专题论文、手稿以及其他关于默片时代失去的短暂事物的宝贵的原始资料。

8　Torrence, Bruce T. *Hollywood, The First Hundred Years*. New York: New York Zoetrope, 1982. 详述好莱坞作为一个地理位置的改变和衍化的最图片化的历史。

9　Wagenknecht, Edward. *The Movies in the Age of Innocence*. Norman: University of Oklahoma Press, 1962. 一名看默片长大的学者对于默片的一次充满感情的回顾。

10　Walker, Alexander. *The Shattered Silents*. New York: Morrow, 1979. 一个扎实的评论家和史学家对即将到来的声音的有益而机智的检验。

1920年代的欧洲电影 4

世界大事		电影大事
 德国表现主义艺术达到高峰。 ◀ **甘地**成为印度民族解放的领袖。	1920	
苏联是第一个判定堕胎合法的国家。	1921	阿贝尔·冈斯的《车轮》用了许多未见的新技巧，比如像欧洲小说一样将小故事讲得很长。
墨索里尼的法西斯军队进入罗马成立新意大利政府。 艾略特的长诗《荒原》出版，这是现代主义运动中最有影响的诗歌。 乔伊斯激进的实验小说《尤利西斯》在巴黎出版。	1922	
德国危机：通货膨胀、普遍失业，艺术反而出现一派繁荣。	1923	
经过多年抽象和形式表现实验之后，毕加索被称为现代艺术运动的不世天才。 苏联革命领袖列宁去世，终被嗜杀的斯大林接班。	1924	▶ 瑞典文学史诗**《哥斯塔·柏林的故事》**被莫里兹·斯蒂勒搬上银幕，嘉宝电影处女作。 弗里茨·朗的两片《尼伯龙根之歌：西格弗里德之死》和《克伦希尔德的复仇》是上下集诠释德国民族神话的作品。 茂瑙在《最卑贱的人》中将移动的摄影机的表现力推至想象不到的境界。
爵士乐风靡欧洲，在巴黎和柏林尤盛。 巴黎迎向装饰派艺术的时代，之后衍化为时髦精简流线型的“现代主义”。	1925	爱森斯坦的《战舰波将金号》描绘了俄国革命序曲，也介绍了现代剪接法。
	1926	▶ 弗里茨·朗的**《大都会》**用令人信服的未来的实体景象营造出科幻片。
因为战争赔偿的负债累累，德国经济崩溃——罢工和暴动四起。	1927	▶ 希区柯克的**《房客》**引领新的心理恐怖层面。 阿尔贝·冈斯在他以法国皇帝为题的史诗巨作《拿破仑》中预示了“新艺拉玛宽银幕电影”的发展。
里程碑式的《三便士歌剧》在柏林造成轰动（其文本由布莱希特执笔，音乐由库尔特·魏尔创作）。	1928	▶ 萨尔瓦多·达利和路易斯·布努埃尔合作的**《一条安达鲁狗》**惹怒中产阶级。
斯大林的五年经济计划使苏联灾荒遍地，疾病横生。 纳粹在德国得到更多支持。	1929	乔治·威廉·派伯斯特的《潘多拉的盒子》由慑人的露易丝·布鲁克斯扮演片中毫无悔意的花痴。

当战争的硝烟从凡尔登飘散，欧洲战场暂告休憩，剩下的就是哀痛，这里几乎有千万人死于战争。美国相对没有重大损失，只有 53000 人伤亡。对美国电影业而言，战争只是暂时不太方便，但对欧洲人而言，美好年代的长夏再也回不来了，再也没有仕女打着阳伞漫步在香气四溢的河岸旁，让那些温雅的印象主义者如雷诺阿（Renoir）或修拉（Seurat）创作优雅美丽的闪亮印象。

法国与德国一样伤痕累累。艺术家和电影工作者都开始以 10 年前无法想象的残暴为素材创作新世界。似乎弗洛伊德所提过的心理黑暗面开始成真，依据他的理论衍生出的**超现实主义**（surrealism）艺术运动在法国成为新震撼。对超现实主义者而言，自由不受限地表达想象没有理性可言——民族主义的理性已经害死了千万人。德国导演如弗里茨·朗、茂瑙，英国艺术家如希区柯克（图 4–1），苏联电影家如爱森斯坦和杜甫仁科都努力表现潜意识（即使在清醒状态），更有，他们都发明了看事物的新方法。

苏　联

没有国家比苏联看来更可能很快恢复发展出民族电影。苏联刚从罗曼诺夫王朝解放出来，那位异常迟钝的末代君主尼古拉斯二世（Nicholas II）对电影十分鄙视。1917 年革命之际，一位理论家用笔名列宁当先锋引导苏联电影（他可比沙皇对电影有眼光多了），苏联电影和 10 年前的美国电影很相似，只有改编自



4–1 《房客》

（*The Lodger*，英国，1927），阿尔弗雷德·希区柯克（Alfred Hitchcock）导演。

大家现在都把希区柯克与美国片连在一起，但他早期电影酷似德国片。希氏撷取了德国导演沉思、方法论的风格，为自己每部片设计具象征性及暗示性的摄影方式，在情节、角色和美术之外自成一格。（Gainsborough 提供）

古典本土文学的单本或两本的电影。不过，俄国人热爱电影，在革命前夕，中层及上层阶级都大手笔赞助莫斯科和圣彼得堡之指定豪华剧院。那时没人知道美国片，只除了珀尔·怀特（Pearl White）的**系列电影**（serials）挺受欢迎。

沙皇被黜后，列宁着手计划用马克思理论和集体行动之力量来抹灭俄国的封建过去，强调当下和未来。至1918年11月，列宁派出“红色火车”（Red Train）沿着苏联西部战线每站放映由理论家兼导演吉加·维尔托夫（Dziga Vertov,1896–1954）所制作的电影《十月》（*The October*）。

与维尔托夫同时期有位导演列夫·库里肖夫（Lev Kuleshov，1899–1970），他相信电影的本质即**剪接**（editing）——非剧本之撰写或拍摄演员，而是将导演脑中的影像一块一块连接起来。他做了实验：拍了红场和白宫，两个人的**特写**（closeup），两只手握手的特写，剪在一起制造连续效果，造成所有活动都同时同地发生的印象。

但他另一个著名实验才真正显露剪接乃至主观之重要。他拍了一个演员完全没有表情的特写镜头，将之交叉剪至一碗汤；然后又将同一特写剪至棺材中的死亡妇人，再将之剪至小女孩玩洋娃娃。观众对三组镜头的阅读分别为饥饿、忧伤和双亲之快乐，其实演员之表情全因他所看的事物而定义。库里肖夫证明镜头之排序会影响观众的认知和了解。

苏联自此将电影视为多变可塑有弹性的。他们的理解通过战后传到苏联的格里菲斯的《党同伐异》的剪接而锐利起来。他们尤其被现代故事主题——

4–2　《哥斯塔·柏林的故事》

（*The Saga of Gösta Berling*，瑞典，1924），葛丽泰·嘉宝主演，莫里兹·斯蒂勒（Mauritz Stiller）导演。

斯蒂勒（1883–1928）和维克多·斯约斯特洛姆（Victor Sjöström，1879–1960）是瑞典30年代的大导演。两人都移民好莱坞，斯约斯特洛姆改名为“Seastrom”而走红一时（图3–12）。斯蒂勒却不太成功，倒是他旗下的嘉宝后来成了美国电影传奇。斯蒂勒早期专改编瑞典文学巨著（如此片），因风景景观和角色心理而著名，但他其实却最喜拍小片。他俩都为未来北欧电影定调——善于挖掘在严谨的基督教义与人性求欢愉本能冲突下的痛苦。（现代艺术博物馆提供）





4-3 《母亲》

（*Mother*，苏联，1926），普多夫金（V.I. Pudovkin）导演。

此片是普多夫金改自高尔基有关1905年人民反抗沙皇起义的名著，轰动全球，也使他成为苏联首屈一指大导演。普氏不像爱森斯坦偏重群众运动而小个人。普氏强调角色在史诗场面下之人性。苏联电影黄金时代的1920年代的作品多半以1917年大革命前后为题材。（现代艺术博物馆提供）

即工人生活在危机四伏的充满资本主义敌意的社会所吸引。之后10年，苏联电影家就致力于制作及书写来将格里菲斯早已依据纯粹本能所成就的知识化（intellectualize）和客观化（objectify）。

我们可以由普多夫金（Vsevelod Pudovkin，1983–1953）导演的表述知其基本论点："电影艺术的基础就是剪接。"不是剧本、演员、感情，而是剪接。苏联理论对希区柯克这类导演最有指标性，他就是用相似的方法——主导剪接来服膺他的目标，如《精神病患者》（*Psycho*，1960）的浴室谋杀一场戏，即会因为其技术的优越性而赢得普多夫金与其同志的掌声。

虽然普多夫金被训练为科学家，他却非精准的技匠。他的作品如《母亲》（*Mother*，1926，图4-3）、《圣彼得堡的末日》（*The End of St Petersburg*，1927）、《亚洲风暴》（*Storm Over Asia*,1928）均不是拍抽象的革命而是拍永恒的寓言。他的才华是小说式的，他专注于营造可信的角色并为他们讲故事。他丢弃其他苏联导演那些用非职业演员以及马上就看出意义的类型方法。他喜用不给人刻板印象的脸，让观众在电影中一路发掘他们的共通人性。

爱森斯坦（Sergei Eisenstein,1898–1948）是知识分子革命的合理高峰。他原为工程师，短暂在革命剧院工作后转任导演。出身自中产阶级优渥之犹太家庭，他聪明、友善、天才横溢，还是一名受梅耶荷德（Meyerhold）美学熏陶的杰出漫画家，梅耶荷德在苏联戏剧之地位就如同斯坦尼斯拉夫斯基（Stanislavsky）之于表演。爱森斯坦早期成就在剧场。

爱森斯坦的原则是电影的动感，即**景框**内及镜头间尖锐的张力强的运动。动感即是一切。真正的罪恶是静止的镜头。爱森斯坦的《罢工》（*Strike*，1925）一片初露潜力，这部初期作品使他之后能有机会拍摄官方纪念1905年那场半成功的革

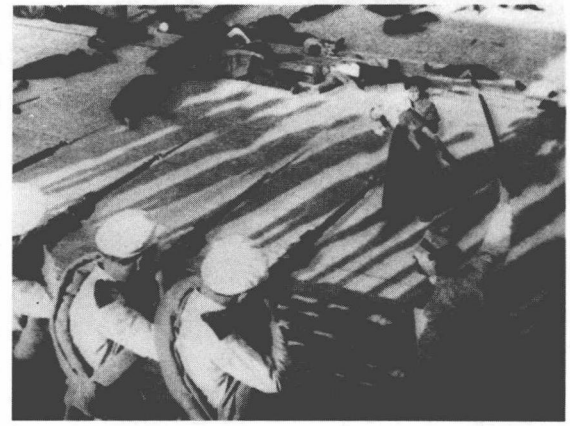
4–4　《战舰波将金号》中两个连续的镜头

（*Potemkin*，苏联，1925），爱森斯坦（Sergei Eisenstein）导演。

左图是母亲抱着被踩伤的孩子向阶梯上走，右图则是哥萨克士兵准备再次向下面惊恐万分的人民扫射。动作、反应，爱森斯坦对切镜头（reverse angles）与其他如此使用的导演不同。其他导演如此由相反角度对拍是为了显现更多讯息，爱森斯坦则为剪接而剪接——将纯粹形式元素并列，造成视觉及动感对撞，对题材本身倒不那么看重。这些影像之撞击为他的作品设定了节奏，也是他的革命美学的重要信条。爱森斯坦目标不在形容角色或说故事——其实他也可以做得很好——而是在探索电影外在可能性。这种现代主义对形式的实验当时弥漫社会，在音乐领域中有斯特拉文斯基（Stravinsky）及勋伯格（Schoenberg），绘画领域中有毕加索（Picasso）和波拉克（Braque），戏剧领域中有布莱希特（Brecht）和奥尼尔，文学领域中亦有乔伊斯（Joyce）和艾略特（Eliot）。（现代艺术博物馆提供）



a



b

命的电影。电影剧本里有一个片段是关于一场在军舰上的叛变，但他改变了剧本，将叛变变为整部电影的核心事件，这部电影就是《战舰波将金号》（*Potemkin*，1925），它革命性地改变了电影。电影背景在奥德萨港口，勘景时他看到通往港口的石阶，当下他便决定主场景是哥萨克军队在石阶上镇压老百姓（图 4–4）。

爱森斯坦的“奥德萨阶梯”以爆发式的暴力演绎这场镇压。士兵们走下石阶，他们的动作与逃窜的百姓、害怕的面孔交叉剪接。一个士兵生气地朝摄影机挥剑，接着切至老妇面孔被劈，其中尚有一双恐惧的眼睛，一辆婴儿车颠簸滑下石阶，啼哭着冲向灾难，这时士兵们整齐划一地机械性地向下走。这个段落常被模仿，最出名莫过于布莱恩·德·帕尔玛（Brian DePalma）的《铁面无私》（*The Untouchables*，1987）。

大屠杀之后，波将金号上的叛变者以为其他战舰会向他们开炮。但其他舰上的士兵被他们的勇气感动，更唾弃陆上的屠杀，他们拒绝开炮。在团结反叛下，这些士兵取得胜利。

爱森斯坦在《战舰波将金号》中的剪接是史上最成熟的剪接风格，几乎每个动作之每个时刻都被分解成冲突的镜头。其摄影师爱德华·蒂塞（Edward



4-5 《十月》

（*October*，苏联，1927），爱森斯坦导演。

爱森斯坦是场面调度的大师，常于画面内做在景框内并存的动作和反应。此镜头中，列宁身子前倾与飞扬的大旗互为平衡，而扬起的烟赋予了革命之父恰切的神活气质。（索夫影业提供）

Tissé）出身自新闻片摄影，赋予镜头必要的力量。爱森斯坦的突兀剪接至少是为了需要，苏联人的器材十分原始，当时**推轨镜头**（tracking shot）听也没听说过，只有在剪接桌上才能使电影产生动感。后来现代器材进口了，俄国人仍不喜欢用推轨和摇镜，因为他们认为这些技巧会使观众注意到摄影机的存在。

自然爱森斯坦被要求拍革命十周年的献礼片。这就是《十月》（*October*，图4-5），其在美改名为《震撼世界的十天》（*Ten Days That Shook the World*），袭自美国记者约翰·里德（John Reed）对此革命报导的书名。该片在外国受欢迎，在本国却被评击，现今来看十分空洞。其中以在列宁之前的地方政府领袖克伦斯基的一连串镜头最为著名：他好像无止境地在爬阶梯，中间插入爱森斯坦的字幕卡，嘲讽克伦斯基对荣华富贵的追求。这一段聪明而拍得出色，但也廉价而容易，他用艺术来成全小聪明的政治游戏。

爱森斯坦在1930年代受挫甚重。他赴美在好莱坞六个月写了两个剧本，派拉蒙拒拍，他去墨西哥一个小独立公司用可笑的低成本拍片。可是由于爱森斯坦超资，其金主（美国名小说家厄普顿·辛克莱［Upton Sinclair］）很快就撤资，结果给公司酿成了大祸。

在家乡，独裁者斯大林视之为政治上不可靠，斯大林反犹太人，他视爱氏的同性恋为危险的另一佐证。一部《白静草原》（*Bezhin Meadow*, 1937）被政治禁映，爱森斯坦也被迫写悔过书《〈白静草原〉的错误》。该片底片在二战时损毁，侥存的底片显示爱森斯坦正在实验他诗意、内在的才华。

爱森斯坦的罪行为何？斯大林说是“形式主义”：自私地表现自我而忽略普罗大众的社会需要。他后来安然退休也教书，并最终慢慢完成影片《亚历山大·涅夫斯基》（*Alexander Nevsky*, 1938）。这是十四世纪爱国史诗，叙述俄国人抵抗德国的侵略。大家都了解电影的弦外之音（见第九章）。此片带有爱森斯坦晚期的风格，疏离，有一小段华丽的战争场面因为普罗可菲夫（Sergei Prokofiev）的配乐而充满活力。但是有些东西不见了，爱森斯坦的热情被太多静止画面和太多失望淹没了。

他后来早逝，之前有两部作品《伊凡雷帝》（*Ivan the Terrible, Part I*，1945）和其续集《伊凡雷帝2》（*Ivan the Terrible, Part II*，1948）。爱森斯坦最后的作品构思优美，但感情荒疏，被视为雕琢，但宝琳·凯尔（Pauline Kael）却说，这

4-6 《土地》



（*Earth*，苏联，1930），亚历山大·杜甫仁科（Alexander Dovzhenko）导演。

爱森斯坦强烈、隐喻式的构图风格被杜辅仁科用在他田园式的作品中，此处盛开的向日葵象征了旁边乌克兰妇女的特色强烈的外表。（现代艺术博物馆提供）

是一部“歌剧”，但是一部没有歌唱家和戏剧只有音乐和场景的歌剧。

苏联还有其他导演，1928年境内已有9000家电影院。爱森斯坦的友善对手是杜甫仁科（Alexander Dovzhenko，又译为杜甫仙科，1894–1956），是乌克兰的农家诗人，他32岁才由绘画界转入电影界。他拍了反映农家和农夫的民谣三部曲，春播秋收，老者濒死，小孩出生——这是俄国版的《我们的小镇》（*Our Towns*）加上革命热情和杜甫仁科对祖国乌克兰的情感。

在《兵工厂》（*Arsenal*，1929）中杜甫仁科的诗情更加突显。他介绍角色为“有一位有三个孩子的母亲”，描述社会环境为“有一场战争”，导演自由流动的影像取代了传统的叙事，甚至超越了其基本功能。电影中农夫打一匹马出气，马儿回头说：“我不是你需要出气的对象。”缓和下来的农夫接着安静地带马离开。

杜甫仁科的《土地》（*Earth*，图4–6）中，一个温和濒死的老人饥饿地咬下一口苹果，这使英国电影人伊沃·蒙塔古（Ivor Montagu）如此写道：“杜甫仁科电影的苦痛关键就是死亡。就是这个，是所有事情中最简单的，但死亡不是结束、尾端、尘归尘，而是牺牲，是重建生命必要而无止境的过程。”

所有电影工作者都热烈支持列宁的新俄国，但革命结果是，最好的电影家都被独裁的斯大林推到一旁而无能为力。自然主义的声音扼杀了他们，爱森斯坦的有声电影基本上即影片加上音乐来点缀夸大戏剧性。它们令人印象深刻，但所有元素不能整合。

这第一代的电影家在看电影中成长，同时又将灼热的革命热情跨越地理界限而与人分享。但是1930年代之后，苏联本土规定严厉起来，苏联电影也回到15年前那样只有本土观众。这个现象延续到1950年代，在斯大林去世后，文化解冻才很慢很慢地对电影产业起作用。

德　国

这段时间，唯一能与美国电影比拟的是德国电影。可笑的是，德国三大导



4-7 《卡里加利博士的小屋》

（*The Cabinet of Dr.Caligari*，德国，1919），康拉德·韦特（Conrad Veidt）主演，罗伯特·威恩（Robert Wiene）导演。

这幅极度清楚的剧照让我们真正看到此片是多么寒碜的低成本制作，而它又恰恰把限制转为优点。有限的纸板、夹板和油漆创造出了尖锐梦魇般的景观。本片不但影响了很多导演，也将韦特塑造成优雅怪异的性格明星，演了像《亲爱的无赖》（*The Beloved Rogue*）和《笑面人》（*The Man Who Laughs*）等许多电影。韦特反法西斯，在希特勒起来时逃离德国，在英美表演至1943年他去世为止。（霍尔茨—比欧斯科普电影公司提供）

演——刘别谦、茂瑙、朗——都先后移民美国。奥地利人弗里茨·朗最有力地捕捉了这个时期以及此后数个十年的心理气氛。一战之后的混乱年代在他笔下是："德国进入一个混乱不安的年代，充满歇斯底里的绝望，以及因为通货膨胀受创后放纵的罪恶。钱迅速贬值，劳工不领周薪而是日薪，即使如此他们的日薪还不能让妻子买得起几条面包或半磅的马铃薯。"

在这种气氛下**表现主义**（expressionism）兴盛起来。作为一种艺术理论，它强调了艺术家的情感和强烈的个人反应。它与传统上的艺术家应忠于被描述、绘画、雕刻的对象的自然外貌的看法完全相反。到了电影上，表现主义偏好大量用明暗对比、夸张、倾斜角度、梦境般的气氛，并依心理状态扭曲外在世界。这段时期的德国片都有一种神秘的调子，导演们喜欢完全在片厂内拍摄来制造出紧张的情绪气氛，这使他们的电影有一种统一的幽闭恐怖之感。

1920年代德国电影一般分为两类，史诗电影和感情生活电影。后者又被称为"室内剧"（kammerspiel），重心理而非行动。它们将时间、地点、行动保持一致，佳作多由卡尔·梅耶（Karl Mayer）写成，他的剧本基本是印象诗篇，风格有点巴洛克式的怪诞华丽，提供如茂瑙、罗伯特·威恩（Robert Wiene）和沃尔特·拉特曼（Walter Ruttman）等导演最好的灵感。

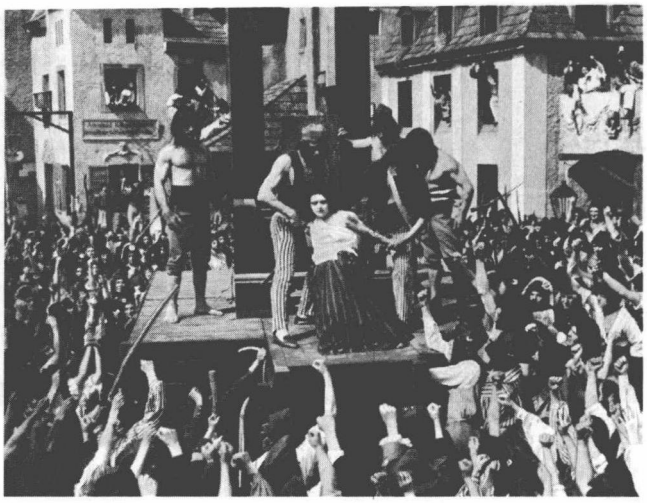
德国电影的两个种类之外就是十足表现主义的电影《卡里加利博士的小屋》（*The Cabinet of Dr.Caligari*，图4-7），一个有关疯子的幻想的电影，在人工纸板和绘画出来的阴影背景中，阴沉有力地暗示说故事人混乱的思维。电影的美术设计赫尔曼·沃姆（Herman Warm）说："电影即带来生命的绘画。"演员的变形扭曲与这部电影的变形扭曲匹配无间，但这种纯粹表现主义的人工化和有限的说故事潜力使其限制重重。尽管《卡里加利博士的小屋》受到好评，在历史上也赢得一席之地，但它到底是条死路，其修改后的形式却产生巨大的影响，尤其对1940年代的美国电影。

1920年代是德国电影的黄金时代。第一位在德国成功的导演也是第一个出走

4-8 《杜巴里夫人》

（*Madame Dubarry*，德国，1919），刘别谦导演。

这是美国对欧洲片产生影响的好例子。刘别谦不吃表现主义内省风格那一套，反而喜欢地密尔—格里菲斯马戏班奇观式的热闹。刘别谦的历史奇观片非常赚钱，远超过严谨评论者热爱的《卡里加利博士的小屋》，甚至较商业的《最卑贱的人》（*The Last Laugh*）。刘别谦的感性如此接近美国观众，使刘别谦后来到了美国。可是他在美反而舍弃了史诗题材，展现他真正的专长，关注世故的喜剧和带有性意味的戏剧，其高层次的姿态反而不如奇观片赚钱。（乌发电影公司提供）



好莱坞的导演——**刘别谦**（Ernst Lubitsch，1892–1947），他是同辈中最精于经营事业者，1922年离开德国，引领外国导演在后20年涌入好莱坞的浪潮。刘别谦是裁缝的儿子，原本在被人尊重的舞台导演麦克斯·莱因哈特（Max Reinhardt）处任演员，他从莱因哈特那里习得亲密时刻的感觉，也学习含蓄的价值。刘别谦1913年进入电影界，扮演系列电影中的无能的小工人迈耶。这是当时流行的老套的犹太人形象，与卓别林的小流浪汉同样受欢迎，也让刘别谦彻底学到摄影机技巧。

刘别谦第一部导演成功的电影是《诅咒之眼》（*The Eyes of the Mummy Ma*，1918），从没有人性的意大利奇观片取材而流行一时。此后，刘别谦减少演出，专心导演，仍是历史奇观片里稍做改变。他改造风格，特重表演，他导演的《杜巴里夫人》（*Passion*，1919）和《法老王的妻子》（*The Loves of Pharoah*，1922）使他被称为“欧洲的格里菲斯”。同时他开拍一连串讽刺世故的喜剧，这些片未曾出口，但为刘别谦的生涯奠下很好的基础。

刘别谦的古装电影机智非凡，特别受欢迎，他塑造了不少历史名人，如杜巴里夫人（Madam Dubarry，图4-8）。但在他不太有名的社会喜剧中，以及他更有名的1930年代和1940年代的好莱坞喜剧（见第六章）中，都有一种深沉、几乎严肃忧伤的东西埋藏在中欧式的那些滑稽剧中。

不同于刘别谦将自己的严肃认真藏在滑稽的喜剧外表下，**弗里茨·朗**（Fritz Lang，1890–1976）一直是个认真诚恳的导演，他早期拍由小说改的惊悚片如《蜘蛛》（*The Spiders*，1919）、《玩家马布斯博士》（*Dr. Mabuse, The Gambler*，1922），都说的是在无政府环境中想统治世界的大罪犯以及其尖角不平整的表现主义场景。它们整体晦暗阴森，不怎么令人舒服，却是他日后作品的基调。



4-9 《西格弗里德之死》

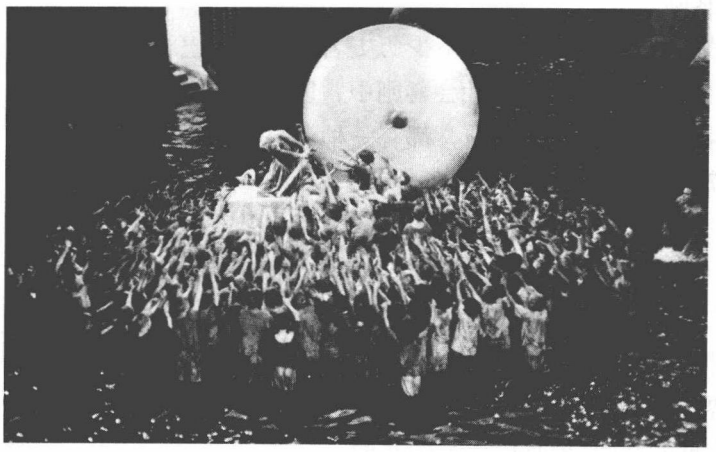
（*Siegfried*，德国，1924），弗里茨·朗（Fritz Lang）导演。

弗里茨·朗分上下集拍的德国民间神话显示了典型的壮丽的构图，在片厂中仔细安排的视觉元素造出来的环境，完全不是外景可以比拟的。（乌发电影公司提供）

弗里茨·朗后来开始拍摄民间传说题材，拍了上下两部德国英雄传奇西格弗里德，上集《西格弗里德之死》（*Siegfried*，图 4-9）雄伟而引人遐思，有条不紊的细节重塑了有时间以前的世界，那里的雅利安神祇与龙作战。他用此片发展对称美学，一种庞大的冷酷无情的宏伟置景，这导致了下集《克伦希尔德的复仇》（*Kriemhild's Revenge*，1924，在美到 1928 年才公映）出现了大规模的流血战役场面。这是把正统的德国神话搬上了银幕，也预见了纳粹后来火血参杂的末日。

反讽的是，虽然这些电影在公众心目中都有瓦格纳歌剧的影子，而且希特勒后来重放《西格弗里德之死》并要一位反犹太作曲家为之谱曲伴奏，可是朗厌恶那类乐曲，他拍摄时完全不理会瓦格纳作品，直取古日尔曼神话为其创作源泉。

《大都会》（*Metropolis*，图 4-10）是未来世界的华丽想象，也是当时投资最大的德国片。当全世界都嘲笑其幼稚的故事（他这段时期电影都由妻子特



4-10 《大都会》

（*Metropolis*，德国，1926），弗里茨·朗导演。

朗最善用片厂构筑的景和大量群众演员形成几何图，他的作品像美国片一样，有效地使用微缩模型和特效，不像其他德国片仰赖等同尺寸大小的复制品和布景道具。（乌发电影公司提供）

娅·冯·哈堡编剧），但此片之伟大在于其美术设计和几何图形之运用于群众场面，气势磅礴的规模和布景，诸如创造了美丽的机器人玛丽亚，这些大胆的创意仍令人震慑于其气势。

《间谍》（*Spies*，1928）则回到《玩家马布斯博士》的主题，只是更为精致。由出色的演员鲁道夫·克莱因－罗格（Rudolph Klein-Rogge）饰演的超级罪犯将自己隐藏在假身份下，如银行总裁和马戏班的小丑。最后被包围无处可逃，他扮着小丑站在舞台中央，拿出枪笑着射向自己头部。他倒下，帷幕降下，观众以为是表演，狂热鼓起掌来。强烈的对角线视觉构图，犀利的摄影机角度，充满活力的剪接——可能因为预算不够丰富——这部电影显示朗看过来自苏联的电影。

朗的通俗剧和处理道德主题的感觉对希区柯克影响至深，他的德国片与在美拍的较写实的电影（见第八章）充满了象征和预兆。在《疲倦的死亡》（*Destiny*，1921）中，死亡，由一个一身黑衣脸色灰败阴沉的人代表，他走进酒馆，花也谢了，猫也拱起背来。

德国影评人洛特·艾斯纳（Lotte Eisner）曾这样写到朗的伟大："没有东西在他作品中是平面的，它们全是立体及占空间的。"他的风格随有声片到来而简化了一点，但他将世界的道德观视为黑暗的，摄影机像命运之神般从上打量着角色，使他的即使最肤浅的电影也带着道德家沉思和引人深思的味道。



4-11 《吸血鬼》

（*Nosferatu*，又译为《诺斯费拉图》，德国，1922），茂瑙导演。

茂瑙对吸血鬼是人形老鼠的概念，这是惊人的原创，与其他舞台剧将之形容成午夜情人，或布拉姆·斯托克小说中圆滑庄严的绅士不同。茂瑙的电影怪异紧张，一位评论者描述其为"带有末日般的阴森气"。虽不如他晚期作品精致，但茂瑙能将意象、底调、气氛和准确的角色塑造有效地组合在一起，并用尽一切去经营其主题。（现代艺术博物馆提供）

德国电影这种对人们焦虑的挣扎的描绘在世界掀起震动，因为大家还在看好莱坞明亮快乐的电影。没有人比**茂瑙**（1888–1931）更具影响力。他和朗都出身军旅，但不像建筑师反而像诗人。他第一部成功的电影是《吸血鬼》（Nosferatu，又译为《诺斯费拉图》，图 4–11），由布拉姆·斯托克（Bram Stoker）小说《德古拉》（Dracula）改编。他因在片中将虚与实相间处理而令人瞩目。虚构的吸血鬼设计成长着两条腿的引起瘟疫的人鼠，配上写实的布莱曼（Bremen）港口和卡巴廷（Carpathian）森林背景。这种虚实结合的手法是茂瑙的招牌。

他最有名的作品是《最卑贱的人》（*The Last Laugh*，图 4–12），让世人对



4-12 《最卑贱的人》工作照

（*The Last Laugh*，德国，1924），茂瑙戴着帽子，摄影师卡尔·弗罗因德（Karl Freund）站在摄影机后面，爱米尔·强宁斯（Emil Jannings）在右边。

一盏灯、一架摄影机，小的拍摄四人组，后面的背景片虽画得仔细，但这部极具影响力的电影显然预算很少。（乌发电影公司提供）

他和编剧卡尔·梅耶（1894–1944）敢拍默片却不用插字幕（除了片尾）特别刮目相看。该故事很复杂，一名豪华都市的旅馆看门人，因制服的俗丽而十分高傲，结果被贬去看厕所。他的邻居们笑他跌下一层，他的自我形象毁损，这位老先生终于崩溃了。

为了将不同社会层面和心理认同绑在一起，茂瑙用了特别流利的摄影机运动，包括推轨、摇镜，使习惯于看用三脚架定位摄影的观众觉得镜头不断连续在移动。老人由爱米尔·强宁斯扮演，他长于受虐情感，有一场戏，老人喝醉了，茂瑙将摄影机绑在摄影师卡尔·弗罗因德（Karl Freund）胸前让他蹒跚地走，结果这一连续镜头渲染出非常有感染力的主观视线的醉汉状况。

《最卑贱的人》有300个镜头，对当时剧情长片而言这算很少的。《吸血鬼》这种相对较短的电影却有540个镜头。茂瑙其实用长镜头代替剪接。移动的镜头其实不新，但在此片之前这个技巧不常用，只用在特殊时刻。茂瑙是第一个让摄影运动成为风格者，摄影机代替字幕、表演和表现式灯光来表达情感动机。

此片在国际上也颇为成功。不久，很多低预算的好莱坞电影也扎堆学起这种表现式的摄影机移动。茂瑙再拍了两部德国片，包括迷人却不太成功的《浮士德》，他就出走到好莱坞迎接他更成功的事业了（见第三章）。

G·W·派伯斯特（G. W. Pabst，1887–1967）则较为写实，倾向于剧情挂帅。他长于拍生活片段，如《没有欢乐的街》（*The Joyless Street*，1925），是中产阶级家族在经济困难时分崩离析的故事。在没有欢乐的街上，人们为配给肉排队，肉贩以及他令人反感的白色大狗抢食品质不好的肉，这些镜头交叉剪接，其逼真的描述有人将之比为斯特劳亨的《贪婪》，但派伯斯特对比街上聪明的获利者和悲惨的中产阶级、餐厅和赤贫的家庭，其实更像格里菲斯较新闻报道性的作品《谷仓一角》。

派伯斯特最出名的作品是《潘多拉的盒子》（*Pandora's Box*，图4–13），故事是一个性饥渴的女子给自己和所有认识她的人带来毁灭的残酷寓言。该片因美国演员露易丝·布鲁克斯（Louise Brooks）的放荡、神秘的情色轰动，而非观众喜欢派伯斯特干涩却准确的导演手法。

拍完另一部主题为潜意识花痴的布鲁克斯电影《迷失少女日记》（*Diary of a Lost Girl*, 1929）后，他拍摄了改编自布莱希特和魏尔具有里程碑意义的舞台歌舞剧——腐败资本主义寓言《三便士歌剧》（*The Three-Penny Opera*，1931），这部电影拍得平平，比不上舞台的辉煌，锐利的讽刺和快速的机智全被派伯斯特的沉重压垮了。

之后派伯斯特急速而永久地一蹶不振，除了写实的《没有欢乐的街》他再也没有可与他名声相衬的作品，与茂瑙和朗完全不能比。茂瑙、朗加上刘别谦是这段时期欧洲电影真正的三巨头。



4–13 《潘朵拉的盒子》

（*Pandora's Box*，德国，1929），露易丝·布鲁克斯（Louise Brooks）主演，G.W.派伯斯特（G.W.Pabst）导演。

布鲁克斯冷静的诱人风情藏在反传统的前卫发型下，使她和当时可爱的明星无法竞争，1930年代她只能演B级西部片。1950年代她开始撰写关于电影和电影人的故事，她的犀利才情和尖锐笔锋可在1982年的回忆录《露露在好莱坞》（*Lulu in Hollywood*）中得见。（Nero Film提供）

法　国

一切开始于斯特拉文斯基（Igor Stravinsky）恶名昭彰的《春之祭》（*Rite of Spring*）1913年5月29日在巴黎歌剧院首演。一下子艺术开始在形式、题材上铺天盖地地实验了。小说原本多重故事，却突然被乔伊斯和普鲁斯特改写。视觉艺术的世界原本习于优雅、安静的印象主义，一下子被达达运动入侵。**达达主义**（Dadaism）强调无逻辑、荒谬，用滑稽可笑和其他挑衅的行为来震惊、打击平静的社会。达达主义鄙视现实主义，觉得它是庸浅的风格。

电影人和从事剧场、艺术、文学的人一样对一次世界大战之嗜血幻灭式的灾难总以嘲弄、犬儒主义、无政府主义的虚无态度对之。政治和社会规范是不道德的，而权威是个笑话。对知识分子而言，所有这些都是嘲讽的笑话，没什么是重要的，一切皆合理——除了传统和规范。

达达主义催生了超现实主义，一个视生命意义为荒谬的宣示。超现实主义是文化恐怖主义的侵略形式，想摧毁所有既成的表达形式。超现实主义者旨在使生命更开阔，更能转换，所以攻击逻辑和客观看现实的方式，坚信梦境、本能、潜意识能在外在真实以外创造另一种真实的优越性——超现实。



4-14 《操行零分》

（*Zero for Conduct*，法国，1933），让·维果（Jean Vigo）导演。

本片著名的慢镜头枕头大战，如梦般超现实，羽毛漫天飞舞，象征年轻的活力和绝对的自由。因为它尖锐地描绘法国中产阶级机构和其对年轻人的压制态度，电检禁映到1946年。（高蒙电影公司提供）

诸如布努埃尔（Luis Bunuel）、达利（Salvador Dali）、毕加索（Pablo Picasso）多来自布尔乔亚家族，但他们反抗这种中产阶级背景，用年轻人之热情和黑色幽默攻击其出身的阶级。这种疯狂的中心在巴黎——艺术之尖端前锋，所有激进的实验都在这里齐聚一堂。

法国电影业被战事重创。1919年，法国片在世界电影院上映占有率是15%，战前（1914）可是超过50%呢！战后拍电影要不就是与前卫超现实主义者联盟，要不就反对其信念，**让·维果**（Jean Vigo,1905–1934）即是前者。他用**慢镜头**（slow motion）和不连接的结构将角色与任何传统环境分开。在超短的创作生涯中，他是天生的无政府主义者，将统治权威视为寇仇。他的名片《操行零分》（*Zero for Conduct*，图4–14），是拍四个男孩在寄宿学校努力维持个体性。他们反抗校长，一个三尺高的侏儒，留有荒谬翘起的胡子。维果之反权威主义者立场使他在争权夺利之法国电影界没有朋友，政府禁了此片，直到二战后才解禁，那时候这部电影影响了整一代电影人，他们后来发动了**新浪潮运动**（New Wave）。

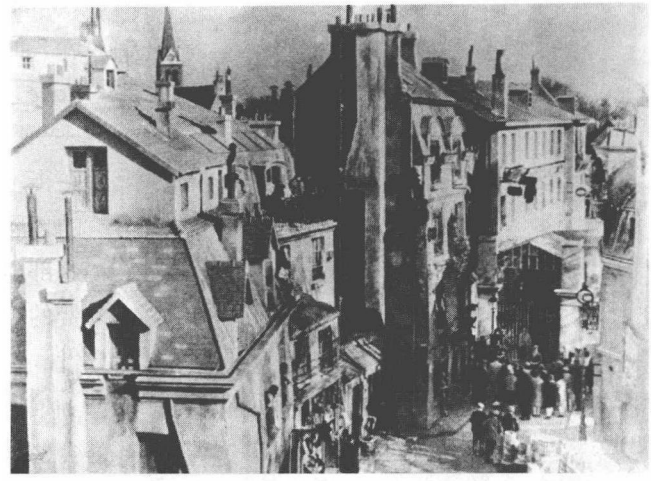
与维果精神相近但腔调较轻松的是**雷内·克莱尔**（René Clair，1898–1981）。克莱尔早期以模仿林德和森内特的作品（闹剧中带着荒谬或社会批评）著称，他后来就职于有名望而且绝对权威的法兰西学院而停止创作生涯。他的影片如默片古典闹剧《意大利草帽》（*The Italian Straw Hat*，1927）多半是迷人、有活力又活泼的，但这些作品中的社会批判性点到为止。但《巴黎屋檐下》（*Under the Roofs of Paris*，见图4–15）和《最后一个百万富翁》（*Le Million*，1931）中，他进步修正，更趋成熟，使影片成为法国生活的幻想，正如世人所以为的。

评论家约翰·拉塞尔·泰勒（John Russell Taylor）以为克莱尔的作品有一定的形式：一个物件——帽子、彩券——会在人手中传来传去，每个持有人与物件

4-15 《巴黎屋檐下》

（*Under the Roofs of Paris*，法国，1930），雷内·克莱尔（RenéClair）导演。

即使早在1930年初，好莱坞在美术指导上真正最大的竞争对手是法国和德国。克莱尔喜欢在片厂内而非外景地拍摄，创造出自我封闭的空间，半歌舞幻想、半浪漫，又带点社会嘲讽。场景设计师拉扎尔·梅尔松（Lazare Meerson）为克莱尔设计出几部佳作，他的功力展现出欧洲艺术家绝不输给好莱坞巨匠。（Audio-Brandon Films提供）



的关系会决定他是什么样的人，比如在《最后一个百万富翁》（图4-16）中，一个穷画家买彩票中奖一百万，但彩票在大衣口袋里，大衣又被偷了。他追大衣，以法国喜剧方式穿梭于社会各个层面。有一场戏，他与另一人如拔河般抢大衣，克莱尔配上足球赛的欢呼声，连观众吵嚷、裁判口哨和身体重撞声也分毫不差。电影结尾大团圆，所有曾参与彩票追逐的人都手牵手一齐跳舞。

拍完他最受推崇的《自由属于我们》（*À Nous la Liberté*, 1931）后，他于1936年赴英，在二战时又到了美国。在美国他拍了一些手法灵巧的典型娱乐片，包括由玛琳·黛德丽主演的被低估的《新奥尔良之光》（*The Flame of New Orleans*, 1940）。之后由于盈利减少，他的影片也活力下降。他最好的时候，作品有如芭蕾般将生命以永远优雅的姿态舞动不休，与其言语上的机锋能够匹配。

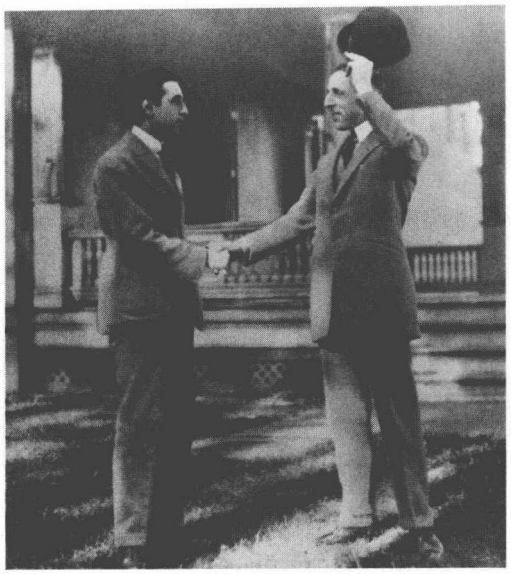


4-16 《最后一个百万富翁》

（*Le Million*，法国，1931），克莱尔导演。

罪犯奇特有趣，监狱很干净，男主角年轻、醉乎乎又可亲，这只可能是克莱尔镜头下的巴黎。轻快的闹剧使他成为1930年代早期最成功的法国导演，连卓别林在《摩登时代》（*Modern Times*）中也撷取了克莱尔的《自由属于我们》（*À Nous la Liberté*）部分内容，导致克莱尔的制片控告卓别林剽窃。克莱尔聪明地阻止并撤销控诉，宣称他过去从卓别林那里得到太多，去控告一个曾为偶像的人，未免粗暴不文。（Audio-Brandon Films提供）

如果克莱尔在他那个时代被推崇，那么**阿贝尔·冈斯**（Abel Gance, 1889–1981）则是被唾骂的。他的杰作



4–17 阿贝尔·冈斯与格里菲斯在纽约见面

冈斯最热爱美国大导演格里菲斯技术高超和作为娱乐人的大视野，也许因为格氏的景框大小实验，使冈斯发展出他的“多银幕维馨体”（Polyvision）。（环球电影公司提供）

《拿破仑》（*Napoleon*，1927）被业界砍得支离破碎，而且已经被大部分观众遗忘。像《车轮》（*La Roué*，1922）还有《我控诉》（*J' Accuse*，1919）——影片中死于战争的人由坟墓爬出与生人一齐在街上走——证明冈斯是产量和风格上都有分量的才子。《拿破仑》中，他几乎重写了电影技巧，这部电影原本应长达六小时，但这明显是冗长累赘的，除了首轮外，此片再也没能够以原长度面世。

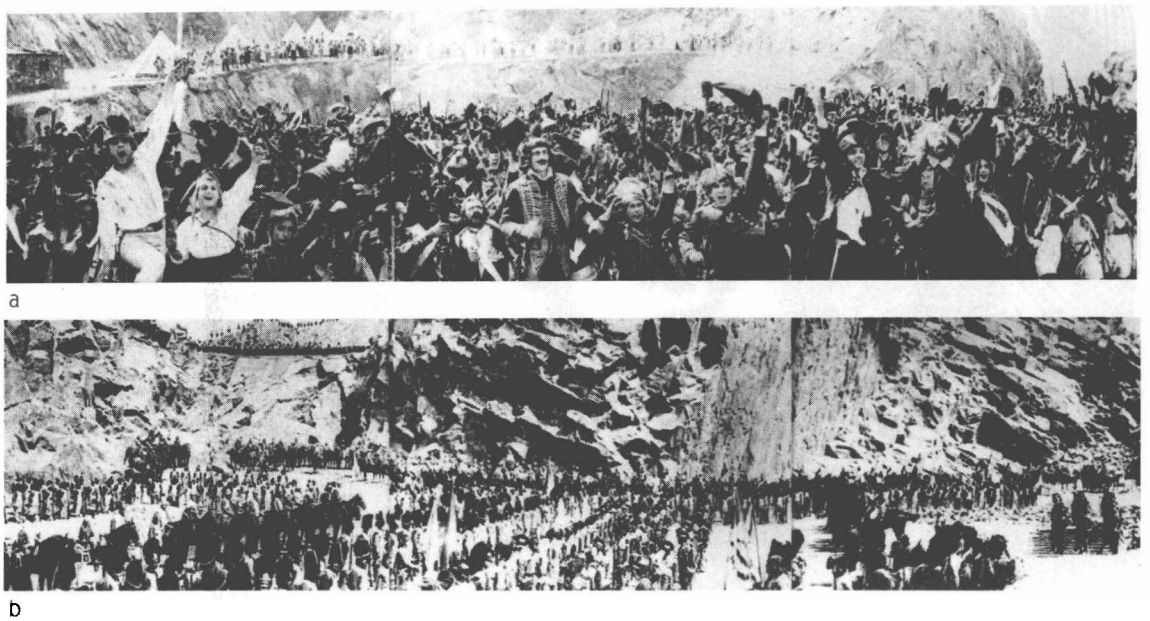
冈斯的铺张浪费，他十九世纪的浪漫感性配合他狂野的表现主义的先锋技巧（手提摄影机，不连贯剪接）与法国通常冷静还原而不热情表现之风相矛盾。当时对冈斯最准确的评论来自法国导演德路易·德吕克（Louis Delluc），他以为冈斯的缺点就在不知简单为何物，宝琳·凯尔索性称他为“前卫的地密尔”。

但冈斯华丽表现之风可以传世。《拿破仑》中有一段是这位未来的皇帝自科西加岛偷了一艘挂着法国三色旗的小船驶向欧陆。这段航行与另一边巴黎革命群众之聚会对剪。暴风雨将小船推在惊涛骇浪中，另一边丹东和罗伯斯庇尔口若悬河地煽动群众。冈斯两边剪来剪去，摄影机随船在海中上上下下，同样在革命群众中也绑在钟摆式的装置上，随群众情绪鼓噪起伏。摄影机随气候和人的情绪同时变化，而“动”成了情绪的隐喻。

冈斯的主要技巧包括他发明的“多银幕维馨体”（Polyvision）摄制/放映技巧，也就是后来发展而成的“新艺拉玛宽银幕”（Cinerama）：三架摄影机如金字塔般排列，能拍下160度的影片（图4–18）。三段像这样的三格式（triptych）场面中只有一段幸存——即片尾高潮拿破仑胜利行进到意大利，行进到历史中。这个小个子上校检阅他的部队和营地，视线远及地平线。冈斯有时用这个技巧拍壮观的全景，有时中间一块是不同的场面，将以前要用剪接方法达到的心理、情感效果一次完成。

火、水、旋转的地球。左银幕是红色，右银幕是蓝色——他使银幕成了法国国旗，然后自始跟着拿破仑之鹰突然展翅高嗥——观众已忘了这是部默片。《拿破仑》结尾是一个凯旋的高潮，这个高潮无论画面、节奏还是感情效果都写满冈斯的笔触。

在这部完全以影像着力的电影中，声音几乎是多余的。全片没有疏忽或马虎的镜头，即使情感亲密的戏——如追求和赢得约瑟芬、探访科西加的母亲这种充满轻率和感情冲动的片段都宛如小调。冈斯相信“多银幕维馨体”是电影未来的



a

b

4–18　a & b《拿破仑》中的二个“多银幕维馨体”镜头

（*Napoleon*，法国，1927），冈斯导演。

如今看得到的“多银幕维馨体”影片均被新艺综合体切割遮掩过，看不到其原来的效果。要真正了解冈斯概念之壮丽，我们应先了解他的想法：三架放映机投射在三个连接的标准银幕上，效果惊人，有些镜头甚至有三度空间感。（环球电影公司提供）

潮流，但拍摄之复杂和财务之吃紧使“多银幕维馨体”未被发扬光大，首先由于该片票房不佳，更加上有声时代的来临。

为催生《拿破仑》冈斯呕心沥血。他转向商业的边缘，去拍普通电影来糊口。他伟大的理想被不同心的监制以及华丽如荷马史诗般不切实际的野心重重阻挠。但他没有停止对《拿破仑》的实验。1934 年添加了声音，1950 年想变成立体声，1971 年又重剪了近似纪录片的一版。《拿破仑》是阿尔贝·冈斯的《草叶集》，而他是电影界的惠特曼，是非传统的抒情诗人。

路易斯·布努埃尔（Luis Buñuel，1900–1983）被世人认知为超现实主义最具代表性的艺术家。他像冈斯一样要等世人均追上他独特的感性方能取得对他的敬意。布努埃尔是个热血的西班牙青年，因为看到弗里茨·朗不妥协的对堕落冷酷世界的描述而被电影吸引，他参与了巴黎一小撮前卫知识分子的行动，他们努力扩展世界艺术家的领域。他与其他时代其他剧作者不同点在于他作为西班牙艺术家那种炽烈的心理挣扎，加上反叛原天主教的挫折感，以及法国式普遍对意会的兴趣和对感官着迷的想法。



4–19 《一条安达鲁狗》

（*Un Chien Andalou*，法国，1928），布努埃尔（Luis Bunuel）和达利（Salvador Dali）导演。

超现实主义者喜欢用强调性与暴力的骇人影像来攻击观众。这场戏中，布努埃尔自己挥舞剃刀，将女子的眼球一切为二。它用来象征性地攻击我们这些视听大众，但他们也拒绝逻辑或象征性的诠释，“影片中没有什么东西象征了任何事。”两位导演几乎变态地解说自己的作品，当然里面更找不到狗或“安达鲁”。（Raymond Rohauer 提供）

他和西班牙同胞达利搭档，先拍《一条安达鲁狗》（*Un Chien Andalou*，1928），混合梦和各种影像，其思想没有任何合理之解释。影片受弗洛伊德影响至深，其中有一连串骇人而无理性的影像——诸如男人用剃刀剖开女人的眼球（图4–19）。其实电影也不失滑稽可笑意味。《一条安达鲁狗》在当时既成功也声名狼藉。

他俩再在《黄金时代》（*L'Age d'Or*,1930）中合作，这个短片由毫不相干的段落组成：关于蝎子的半科学的纪录片；一个男人和他的情妇私通，却因其被捕被打断而分别；一位内政部长在拍摄灾难新闻片期间打电话骂男人：“全是你害的，杀人犯！”结尾，在“残暴狂欢夜”后出来的幸存者离开古堡，一行人竟然由耶稣领军。这是部急于反天主教，反一切事的无政府主义电影，在巴黎引起哗然，尔后50年，除了私人放映几乎不可能看到。拍片途中布努埃尔和达利因意见不合分道扬镳，影片由布努埃尔独力完成。

布努埃尔再导《无粮的土地》（*Land Without Bread*, 1932），是一部有关西班牙一角贫民窟的粗糙纪录片，片中充满冷静的嘲讽和黑色幽默——比方一堵脏墙上挂了一张月历，旁白讽刺地说：“屋主显示了一点室内装潢的品味。”布努埃尔的残忍冷酷隐藏了他内心强烈的正直和诚实，这是《无粮的土地》的道德基础，《无粮的土地》使他成为西班牙法西斯领袖弗朗哥统治下“不受欢迎的人”，也使他20年不得拍片，之后才在墨西哥重新开始。

后来25年，他在墨西哥和法国穿梭，这位斗士一点不与潮流妥协，一直在拍他的梦，视觉并不美丽，技巧也只是实用性的，布努埃尔的作品却在主题大胆、激烈攻击传统道德以及实事求是地揭露虚伪及自欺欺人上语出惊人。

1920年代这位嘲讽家老了却没有缓和下来，平静却从不感伤。晚年他在自

传《我最后的叹息》（*My Last Sign*）中说，他不愿离开，希望每10年能从坟墓中爬回读读报纸："我带着鬼的苍白，无声滑过墙壁，腋下夹着报纸，我回到墓中读完所有世界的灾难，然后安心安全地在我墓中睡着。"

这简直是他可以拍的一部电影，布努埃尔清楚地看见和描绘出弥漫在每日生活中的无比的荒谬。

延伸阅读

1　Abel, Richard. French Cinema: *The First Wave*, 1915–1929. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984. 关于早期法国电影的学术著作。

2　Aranda, Francisco. *Luis Buñuel*. New York: Da Capo, 1976. 无可挑剔的布努埃尔传记，阐述丰富，作品表及参考书目齐备。

3　Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, Mass.: Harvard niversity Press, 1993. 关于爱森斯坦电影的图文并茂的批评研究著作。

4　Eisner, Lotte. *Fritz Lang*. New York: Oxford University Press, 1977. 逐片浏览研究弗里茨·朗作品，作者是早期影评人中最具热情与见闻者。

5　———. *The Haunted Screen*. Berkeley: University of California Press, 1973. 德国电影中的表现主义以及马克斯·莱因哈特的影响，图说丰富。

6　Eyman, Scott. *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*. New York: Simon & chuster, 1993. 刘别谦的传记和批评研究，作品表齐备。

7　Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1947. 一部有争议的著作，其选录的关于一战前的德国电影的论文反映了导致希特勒和纳粹兴起的心态。

8　Leyda, Jay. *Kino*. New York: Collier Books, 1973. 爱森斯坦学生写作的一本枯燥无味的俄国和苏联电影史。

9　Nizhny, Vladimir. *Lessons with Eisenstein*. New York: Hill & Wang, 1962. 爱森斯坦学生的课堂笔记整理而成，特别在其场面调度和剪辑理论方面提供了大量信息。

10　Ott, Frederick W. *The Films of Fritz Lang*. Secaucus, N.J.: The Citadel Press, 1979. 关于弗里茨·朗及其所处时代与同辈的极其宝贵的著述，图说丰富。

好莱坞片厂制度：1925–1955 5

世界大事		电影大事
	1925	好莱坞人口达 13 万。 电影公司纷纷在好莱坞建立片厂：哥伦比亚、华纳、米高梅、雷电华、福克斯、派拉蒙、环球、联美。 美国票房是平均 7.2 亿美元，1935 年 5.56 亿，1940 年 7.35 亿，1945 年 14.5 亿，1950 年 13.76 亿，1955 年 13.26 亿。
胡佛（共和党）当选美国总统（1929–1933）。 艾米莉亚·埃尔哈特驾机横跨大西洋。	1928	
经济大萧条加剧；失业人数达到 1370 万。	1930	片厂总利润平均 5450 万美元，1935 年 1550 万，1940 年 1910 万，1945 年 6330 万，1950 年 3080 万。 片厂拍片平均成本为 37.5 万美元，1940 年 40 万，1946 年 90 万，1955 年 150 万，1960 年 200 万。 美国每周看电影人次 8000 万，1945 年 8200 万，1960 年 3000 万。 ► 最受欢迎类型：**喜剧**，黑帮片，正剧，歌舞片。 
富兰克林·罗斯福（民主党）当选美国总统（1933–1945）。	1932	
	1935	► 十大明星：秀兰·邓波儿，威尔·罗杰斯，克拉克·盖博，**阿斯泰尔 / 罗吉丝**，琼·克劳馥，克劳黛·考尔白，迪克·鲍威尔，华莱士·比里，乔·E·布朗，詹姆斯·卡格尼。 
第二次世界大战开始。	1939	
	1940	最受欢迎的类型：战争片，动作 / 冒险片，犯罪片，西部片，女性电影。
 ◄ 日本偷袭**珍珠港**；美国参战。	1941	
美国拘禁 10 万日裔美国人。	1942	
第二次世界大战盟军在法国北部的登陆日。	1944	
罗斯福去世；杜鲁门（民主党）成为美国总统。 德国投降，欧洲战争结束；美在日本长崎、广岛投掷原子弹；日本投降，“二战”结束。	1945	► 十大明星：平·克劳斯贝，范·强生，葛丽亚·嘉逊，贝蒂·格拉布尔，斯宾塞·屈赛，亨弗莱·鲍嘉，**加里·库柏**，鲍勃·霍普，朱迪·加兰，玛格丽特·奥布赖恩。 
 ◄ **杰基·罗宾逊**在棒球界打破有色人种禁忌。	1947	
朝鲜战争开始，打了三年。	1950	
	1955	十大明星：詹姆斯·史杜华，格蕾丝·凯莉，约翰·韦恩，威廉·霍尔登，加里·库柏，马龙·白兰度，马丁与刘易斯，亨弗莱·鲍嘉，琼·爱丽逊，克拉克·盖博。

要读电影艺术史必得伴以产业史，因为两者共生纠缠。电影是史上最贵的艺术媒体，其发展大量仰赖买票的观众。电影工作者们需要摄影机、演员、胶片、声音及剪接器材、服装、灯光等等。像所有艺术家一样，他们也要生存，这要靠提供顾客有价值的产品。欧洲国家的早期电影由精英层次主控其价值和品味，一战前戏院多设在时髦地区，以看舞台剧和歌剧的文化阶层观众为主。在苏联及其他共产主义国家，电影产品由政府规划，反映的是政治精英的价值。

票　房

美国电影是在资本主义系统下发展成的流行艺术。早年电影业以社会底层观众及偏向他们的价值品味和期待为本。电影的兴盛主要是因为观众能得其所需。美国电影是史上最民主的艺术，反映滋养它社会的力量和缺陷。要在这昂贵的媒介中保住饭碗，电影工作者得对票房需求十分敏感，得注意百千万不在乎所谓“文化”、“教育”及其他抽象概念的观众的口味。尤其观众要求被娱乐，如果好莱坞艺术家不看重票房的基本要求就会面临危机。美国就是在大众和竞争市场这种商业架构中拍出最好和最坏的电影。

特别是二战前，许多美国知识分子哀叹好莱坞电影的状态。电影一贯被嘲为“低等观众的低等秀”以及“大众的廉价娱乐”。这种敌意很可理解，因为在两次大战之间的黄金年代所制作的 500 部电影中，大概只有少部分有永恒的美学价值。因为多产，好片常被坏片淹没。反之，因为进口外国片有限，仅最佳者得以进口，约占映演片之 2%，这些电影的题材甚少被美国导演触及，尤其是禁忌的主题——真正的挫败。大众以为外国片较艺术、消沉、缓慢——相比起来，美国片乐观不做作速度又快。外国片中只有卖座片会被好莱坞模仿。既然外国片吸引不了大众，美国制片们乐得将那些“知识性”的题材留给欧洲导演。

这些电影因社会状况而不同。一战之后，欧洲主要电影生产国筋疲力尽，经济凋敝，充满幻灭和悲观气氛，传统道德也在崩解当中，绝对的价值观被视为天真（见第四章）。当欧洲堕落至混乱绝望之时，美国却兴旺到不行，用菲茨杰拉德（F. Scott Fitzgerald）著名的话说是史上“极尽奢华”之时。美国观众只要看成功的故事，无怪乎电影业被称为好莱坞造梦工厂。

因为这段时期最好的欧洲片都以悲观为主题，被天真的知识分子认为是比美国片更“艺术”。唯在 1960 年代末期这种主题才在美国越战悲剧和 1970 年代初之水门事件后流行起来。更有甚者，欧洲的好导演们都自视为艺术家，但几乎所

有好莱坞艺术家都喜欢称自己为专业娱乐家，虽然他们之中不乏受过高等教育的有文化的人。

尽管如此，公式化现象仍然存在。“拍片的人并非为使人类高贵而拍片，”法国小说家安德烈·马尔罗（André Malraux）写道，“他们旨在赚钱，因此无可避免地，他们针对人们最低的本能而努力。”虽然并非人人愿意承认，但优秀美国片其实两者兼备，他们既赚钱又使人高贵。所以前述之敌意出发点是经济上的也是美学上的。两次大战之间，美国片占据了世界80%以上的电影院，大受外国观众欢迎，只有少数外国片例外。美国片的利润有40%来自海外，尤其是英国，几乎占了美国海外利润之一半。

因此，外国监制和导演老抱怨不受自己本土市场欢迎，被“文化殖民”所压制。关于美国片受欢迎的“大神秘”有很多理论，影史家本杰明·汉普敦（Benjamin Hampton）指出，答案显而易见：“这种神秘其实很易懂：不过是给大众他们愿付钱看的电影，而不是去‘教育’他们的电影。”

美国电影业不过是在电影中减少冒险，增加可预测性而已。以观众口味为旨——即使在短时间内这口味也会戏剧性地转变——制片们为了确保票房利润制订了三个关键概念：

1）片厂制度（studio system）：以生产装配线方式量产电影；

2）明星制度（star system）：主角是吸引大众的最佳保证；

3）类型电影（genres）制度：故事形态提供观众每片的大致故事概念。



5-1 《绝代艳后》

（*Marie Antoinette*，美国，1937），W.S.范·戴克（W.S.Van Dyke）导演。

豪华的场面是米高梅片厂的拿手好戏，因为它是1930年代最有钱最赚钱的片厂。它的口号是“明星多于天上繁星”，听起来有点吹牛，但它的确比其他片厂明星多，而且拥有23个影棚，117英亩外景场地，里面有各种年代甚至异国情调的置景。米高梅的电影多半打“高调”（high key）的照明，以更好的夸耀其豪华的制作水准（production value），其片厂作品的外貌均由艺术总监吉本斯（Cedric Gibbons）定调，1924年到1953年他在米高梅工作30余年。（米高梅电影公司提供）

片厂制度

片厂制度最早由托马斯·英斯（见第二章）制订，在他之前，美国的电影制片既混乱又未整合。几乎自从他们开始，电影就受欢迎到观众总嫌不足。新电影制作和发行公司如雨后春笋迅速发展，到1915年美国已有超过200家电影公司。产业及艺术更复杂之后，电影之制片亦更加专业起来。早期导演是演员、机械工和摄影师，这些人一路即兴创作。他们在自己岗位成功后就当上导演，监督拍片，自写剧本，调教演员，安排镜位，到末了剪接镜头成为一整体。



5-2 《怒火之花》

（*The Grapes of Wrath*，又译为《愤怒的葡萄》，美国，1940），亨利·方达（Henry Fonda，左侧）主演，约翰·福特（John Ford）导演。

福克斯片厂不像其他片厂会拍规格式的娱乐产品，即使偶尔拍也俗丽马虎，但也颇具利润。其制作总监扎努克（Darryl F. Zanuck）对品质较在乎，但也得兼顾利润。他有犀利的本能并愿冒险——比方买下斯坦贝克（John Steinbeck）有关经济大萧条的写实动人的经典小说，动用片厂最优秀的导演福特，拍出美国电影史上最好的作品之一《怒火之花》。（二十世纪福克斯公司提供）

英斯等人发展片厂制度拍片更快更多，而且最重要的是由投资方而非创作方主导，尽管这两者未必冲突。1910年代明星制度兴起，电影很快就绕着明星打转，故事由片厂编剧量身打造，保障明星之票房吸引力。置景师、摄影师及专业技术人员减轻了导演之负担，使他们能专心于演员和镜位。除了少数地位高的导演和演员坚持艺术自主性，或干脆成为独立制片，大部分电影均由群体决定已是既成规定。

在片厂制度下，关键人物通常是**监制**（producer）。他控制财务，亦管制拍摄方法。不过导演仍掌控摄影机以及场面调度（即被拍摄的影像）。至1920年代中期，电影已成大买卖，投资上了20亿美元，年产值高达12.5亿，是美国十大产业之一，这身份长达25年，也就是片厂制度之黄金时代。

电影业早期，其三大分支——摄制、发行、映演——是由不同利益所控制。监制将电影直接卖给发行商，不论其品质。最初的配销商叫做代理发行公司，成立在一些重要城市，他们用放映过的拷贝和其他影院老板交换，收取费用。这个系统最后被证明对萌芽中的产业来说过于粗糙。1910年代晚期，最有野心的院商和制片开始将三个分支整合，由一方主导，称为“**垂直整合**”（vertical integration）。这个趋势由精明之商人如派拉蒙的阿道夫·朱克、福克斯公司的威廉·福克斯、马库斯·洛尔（Marcus Loew）的洛尔公司（Loew's Inc.）——即米高梅的母公司主导。

在朱克精明的领导下，派拉蒙公司在1910年到1920年间成为电影公司之领头羊，签下许多大明星。早在1921年，派拉蒙拥有400家**首轮戏院**（first-run），票价高，观众多。朱克也将“**盲目投标**”（blind booking）及“**买片花**”（block booking）发扬光大，使独立院商即使没有提前验货亦得租整套派拉蒙电影放映，据此片厂减少单一电影的风险，也保证长期提供片源（直到1940年代美国高等法院才宣称此法为贸易垄断，要求解散院线，停止两种发行方法）。

5–3 《天堂里的烦恼》

（*Trouble in Paradise*，美国，1932）刘别谦导演。

派拉蒙被视为好莱坞最世故也最“欧化”的片厂，这部分归功于其移民导演刘别谦，他在此拍出了自己最好的作品。片厂出品多半精致优雅，晚礼服也时髦性感，大部分工作人员，如才华横溢的艺术总监汉斯·德赖尔（Hans Dreier）都是德国乌发片厂训练出的，乌发也是派拉蒙的姐妹片厂。（派拉蒙电影公司提供）



其他监制及放映商也效法派拉蒙将资源合并。1929 年，仅有五个大片厂就垂直垄断了美国电影工业，他们出品的电影占全美生产量之 90% 以上。派拉蒙占 25%，与华纳相当，但有声片起来之 1927 年，华纳更居上风。福克斯和米高梅加起来有 40%。雷电华（RKO）建于 1928 年，当时是美国无线电公司（RCA）的附属公司，起步虽晚，资金高达 8 亿，垂直整合占有 300 家戏院之院线。这五大公司控制了全美 50% 以上之戏院，多半是赚钱之郊区首轮戏院。至于剩下的 10% 则由哥伦比亚、环球、联美所谓“三小片厂”所包办。

好莱坞片厂制是根据大量生产来复枪的伊莱·惠特尼（Eli Whitney）的“美国制造体系”（the American system of manufacture）模仿而来。福特之汽车生产线即源自惠特尼之理念，至今这些技巧当然已经是所有工业量产之普遍原理，其特色如下：产品之制造如果将之分解为标准的可替换之部分即可提高效率及数量。

5–4 《棕榈滩故事》

（*The Palm Beach Story*，美国，1942），普莱斯顿·斯特奇斯（Preston Sturges）导演。

派拉蒙的专长是喜剧，除了米切尔·莱森（Mitchell Leisen）和斯特奇斯的神经喜剧外，也出品了地密尔的爵士时代的性喜剧，刘别谦的风俗喜剧，梅·蕙丝的电影，W·C·菲尔茨（W. C. Fields）的很多作品，早期的马克斯兄弟（Marx Brothers）作品，平·克劳斯贝（Bing Crosby）和鲍勃·霍普（Bob Hope）及早期比利·怀尔德（Billy Wilder）的各种喜剧。（派拉蒙电影公司提供）





5-5 《国民公敌》

（*The Public Enemy*，美国，1931），詹姆斯·卡格尼（James Cagney）主演，威廉·韦尔曼导演。

华纳片厂高层之阳刚、强悍及平民作风，使作品节奏快而真实，布景都是基本的，灯光强调多阴影和“低调”（low key）。他们的电影内容最暴力，尤其是黑帮片，多次被卫道士和改革家抗议。1930年到1932年间，美国拍了200多部黑帮片，大部分是华纳所拍，他们此时的外号是“经济大萧条片厂”，因为它们专挑表现此时信心危机的电影拍。（华纳兄弟电影公司提供）

这些部分之组合非经个别艺术家，而是由普通工作人员只负责一部分，再由流水线上的其他工人最终组合。除了监工外，没有人自始至终处理该产品。

不少论者以为，生产来复枪和汽车这么做很巧妙，因为标准化和可预测性都很必要。但电影的标准化却对艺术价值有伤害，有时对商业亦不利。流水线方法对所谓“程式化电影”（program films）很有用，五大公司的半数电影，即所谓之**B级电影**（B-movies）都用此法生产。它们并不卖钱，但是是安全之投资。早自1930年代到1950年代片厂没落时，B级电影均是以**双片连映**（double bills）之方式放映而且在地方市场挺受欢迎。穷片厂如莫诺格雷姆（Monogram）和共和公司（Republic）即专事生产这种廉价电影，而大公司视之为检验旗下演员才能的试金石。它们大多有粗俗幼稚的片名，预算超小，包括大量惯用的片段，少有明星，借用现成电影类型，多半是西部片、惊悚片、科幻片、恐怖片。它们当中也偶有佳作，但是普遍被视作填片档的糟粕之作。

虽然所有片厂都尽量标准化，即使重要**A级电影**（A-films）也不例外，聪



5-6 《第四十二街》

（*Forty-Second Street*，美国，1933），迪克·鲍威尔（Dick Powell）主演，劳埃德·培根（Lloyd Bacon）导演。

华纳这个时期打出“撕下报纸头条”的旗号，乐于反映当前的核心事件而不拍历史剧。就算拍歌舞片也带有现实色彩，这些歌舞片容纳经济大萧条引起的社会焦虑等议题。其歌舞由巴斯比·伯克利（Busby Berkeley）编排，曼妙古怪，从它们的社会意义上看，完全华纳风格。（华纳兄弟电影公司提供）

明的制作人却深知票房轰动重在风格、原创性及胆识——决非流水线之品质。总之，片厂主管引领一条中间路线，容许有才者较大的自主性，余者则听命行事。

每个大公司几乎有如一个城市，占有大量土地及房产、片厂、摄影棚、签约之技术人员、创意人员。像华纳和哥伦比亚公司其工作人员都用跑而不是走到他们下一个工作地点来提高效率。每个片厂都有大量专门的部门，如宣传部、服装部、剪接部、设计部、编剧部等。

大部分决策权力属于“行政总部”（Front Office），由片厂领导、总制片、制片及其助手组成。每个片厂的特色也来自每个片厂大亨之性格。这些大亨多来自东欧移民或其二代，多出身贫困白手起家，背景与看片之大众相似，品味也相同。他们都是精明商人，即使有些如威廉·福克斯几乎是文盲。其他如米高梅的路易·B·梅耶则品味庸俗，很少如米高梅之亨特·斯特龙伯格（Hunt Stromberg），雷电华之潘德洛·S·伯曼（Pandro S. Berman），以及先在华纳后到派拉蒙之哈尔·B·瓦利斯（Hal B. Wallis）那么有智慧有品味。独立制片如大卫·O·塞尔兹尼克和塞缪尔·高德温则因其片子品质大受景仰。

总制片是行政主管，他决定拍什么怎么拍，多有制片 VP（vice-president）之称谓。他通常每年监督 50 部以上的电影，负责预算分配，选择主创人员等，也决定可能的题材来源（即可拍电影之小说、舞台剧及故事）和重点剧本。他也对电影之拍法、剪法、配乐、行销有最终决定权，会依某段时期受欢迎的明星、导演、类型，以及自己的本能来做决定。

监制的头衔在片厂时代最为暧昧模糊，它可能是指一位名望甚隆的显要人物，也可能是一个靠着个人努力光荣地从下爬到上者。作为一个阶级，他享有这个产业最高权力，也获利最高（片厂利润之 19%），几乎全是男性。他们与片厂制度一齐崛起于1920年代，当时在整个电影工业中，大约只有 34 名主要的监制。10 年后，当片厂制度已稳，监制达到约 220 人，虽然此时片厂已比以前少了 40% 之出品。许多片厂的行政总部裙



5–7 《小狐狸》

（*The Little Foxes*，美国，1941），贝蒂·戴维斯（Bette Davis）主演，威廉·惠勒（William Wyler）导演。

对于像贝蒂·戴维斯这样难控制的艺术家来说，华纳的行政部门象征着谨慎的平庸，因此她不得不经常向公司抗争，要求外借给其他愿下险棋的监制拍好片，如此片即是外借给高德温（Samuel Goldwyn）制片的。她因为常拒拍行货而被和她一样不妥协的主管杰克·华纳（Jack Warner）杠上，罚她无片拍察看。好笑的是，她争取要拍的电影多比行政部门要她拍的垃圾片赚钱。此时大部分明星都和片厂签了七年合同，片厂可在六个月前提出中止合约。被罚无片拍察看的明星也不可接其他工作，而且察看时间也算在七年合同内，戴维斯宣称她是被陷于永恒的奴役当中。（雷电华公司提供）



5-8 《礼帽》

（*Top Hat*，美国，1935），金姐·罗士丝（Ginger Rogers，又译为琴吉·罗杰斯）和弗雷德·阿斯泰尔（Fred Astaire）主演，马克·桑德里奇（Mark Sandrich）导演。

雷电华是片厂中最小也财务最不稳者，原因是其老换主管。1953年其疯狂的花花公子老板霍华德·休斯（Howard Hughs）终于中止业务。事实上，被经济大萧条搞得精疲力竭的美国人对雷电华出品的九部“阿斯泰尔—罗吉丝”歌舞片大为热衷，使雷电华在30年代屹立不摇。片厂两位最佳导演桑德里奇和乔治·史蒂文斯（George Stevens）都才华迸人，许多独立制片和导演也为雷电华工作，因为一直以来，雷电华就是大公司里对制片—导演制作体系最宽厚的。雷电华也拥有最好的特效组，其艺术总监范·内斯特·波格拉斯（Van Nest Polglase）也被乌发片厂影响，尤其是其大布景、不寻常的光源和装饰艺术（Art Deco）式的几何图形设计。（雷电华公司提供）

带关系遍及，大量工作人员以及制片助理靠着自己在公司高层的亲戚混饭吃。

由于片厂工作复杂，每个行政总部都有数个监制，每人各有专精：如多明星打造之电影、歌舞片、B级片、短片、系列电影，新闻片等等。这些监制会策划剧本或重改剧本，决定主角，选择摄影师、作曲家，还有美术指导。监制和其助手监管导演每日的拍片问题，解决困难，决定最后剪接版本，如果导演地位极高，他至少也提供咨询，如果导演不那么有地位，就得听命于他。

好莱坞监制有两种，虽人数不多，产业之佳作却归功于他们。一是所谓的**创意总监**（creative producer），他多半是有权力之大亨，巨细靡遗地管事，几乎如艺术总监。沃尔特·迪斯尼和大卫·O·塞尔兹尼克即其中的佼佼者。塞尔兹尼克之《乱世佳人》是史上最卖钱的电影，其优质至今仍无以匹敌。

至于顶级梯队的**监制兼导演**（producer-directors）则拍了片厂时代最出色的作品。他们控制财务即控制了多个层面，不让步不妥协。这段时期约有30位监制兼导演，全在大片厂中独立作业。他们是电影产业中受人景仰的艺术家，同时也在商业上很成功，否则也不可能长久保持如此独立的创作状态。除了表演和镜位（这也是大部分片厂雇佣的导演都能控制的）以外，他们对剧本有最终决定权（这些剧本多半由他们自己撰写或至少是由他们监督完成的），控制卡司、配乐和剪接。这种自主权很难得，就像制片兼导演弗兰克·卡普拉1939年告诉《纽约时报》说：“我想今天有80%的导演听命行事，90%大概对故事和剪接都没有决定权。”

片厂制度在1940年代末最高法院下令片厂解散院线后走下坡，作品没有影院放映保证后，大片厂逐渐被野心勃勃的独立制片取代。明星一个一个离去，有

些从此销声匿迹，有的则飞黄腾达，有的也自己制片。1950年代初期，电视取代电影成为最重要的大众媒介，吸走了片厂时代最重要的家庭观众。

明星制度

明星制度可非电影所专有，所有表演艺术——包括剧场、电视、歌剧、舞蹈、音乐会——都仰赖有魅力或特别美丽的表演者来卖票。美国自1910年代以来电影业就仰仗明星制度来壮大。明星是大众的产物，他们对时装、价值观及公众行为的影响力十分巨大，研究明星的学者雷蒙德·德格纳特（Raymond Durgnat）观察说："一个国家的社会史可由其明星反映出。"明星对影片的影响是立即的，观众仰慕崇拜他们，宛如崇拜古时的天神。

大片厂视明星为重要投资及"资产"，有潜力的新手常在片厂当学徒，被称为"小明星"，指的多半是女性。他们都会取艺名，塑造外形（通常是模仿当时最受欢迎的明星），在口语、举止、衣着上受训练。他们的行程都由公关部门安排以保证最大新闻曝光率，也会安排制造"绯闻"以满足好莱坞黄金时代的400多位娱乐记者。

大明星吸引了很多男女观众，虽然社会学家亨德尔（Leo Handel）指出，65%的影迷较喜欢同性别的明星。片厂每周收到3200万影迷来信，85%来自年轻的女影迷。大明星平均每周收到3000封信，信多信少显示了他们走红的程度。片厂每年花费200万美元处理这些信件，这些信多半是来要签名照片的。票房吸引力也是由影迷俱乐部的数量来决定，早在1930年代，克拉克·盖博（Clark Gable）、珍·哈露（Jean Harlow）、琼·克劳馥拥有最多影迷俱乐部，他们全是米高梅旗下的演员，米高梅被称为"明星之家"。盖博自己一人有70个影迷俱乐部，说明他作为1930年代顶级男星的至高地位。

5-9　《摩洛哥》

（*Morocco*，美国，1930），玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich）和加里·库柏（Gary Cooper）主演，冯·斯登堡导演。

大部分明星都美貌性感，而电影也往往为他们量身打造，夸耀他们具吸引力的特质。1930年代，黛德丽和斯登堡在派拉蒙合拍了六部电影，并大肆宣传两人的关系。的确，斯登堡用黛德丽如音乐家和乐器的关系，不管服装设计得多滑稽，他总能捕捉她那飘逸出尘的美感，尤其绝不忘让她展露美腿。（派拉蒙电影公司提供）





5-10 《乱世佳人》

（*Gone with the Wind*，美国，1939），大卫·O·塞尔兹尼克（David O. Selznick）监制，费雯·丽（Vivien Leigh）、海蒂·麦克丹尼尔斯（Hattie McDaniel）主演。

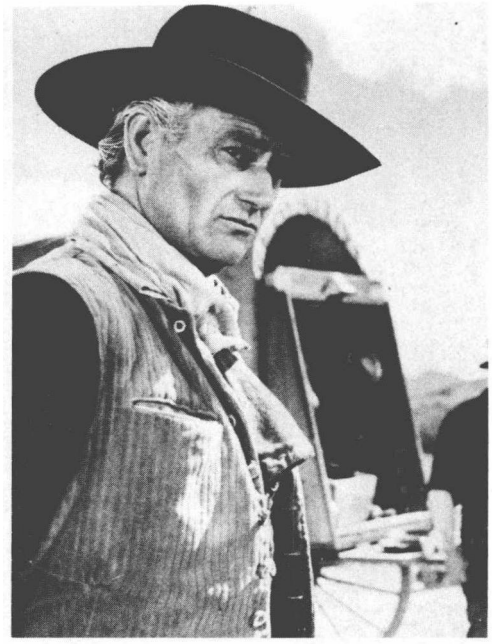
片厂时代黑人总被分配演刻板印象的佣人或工人的角色，麦克丹尼尔斯一向就扮演女仆或保姆，但她在这窄小的领域中仍出类拔萃，她凭借在此片中的表演获得奥斯卡最佳女配角奖，是非洲裔美国人获得的第一座奥斯卡奖。（米高梅电影公司提供）

明星的票房号召力越高，他们的要求也越多。合约载明顶级明星有选择剧本、导演、制片及合演者的权利，有魅力的明星还会指定他们的御用摄影师，因为他们会修饰他们外表之缺点及放大他们的优点。有些明星也要求特定服装设计、发型师及豪华的更衣室。最红的明星影片会为他们打造，保证他们的戏份最多。当然他们的薪资也肥。比方说，1938 年起码有 50 位明星年收入 10 万美元。但是片厂赚得更多。秀兰·邓波儿在 1930 年代末帮二十世纪福克斯赚进了 2000 万美元。

大片厂时代，电影片厂的风格多半也由旗下明星决定。在 1930 年代，世故的派拉蒙拥有光亮的明星如克劳黛·考尔白（Claudette Colbert）、玛琳·黛德丽、卡洛尔·隆巴德（Carole Lombard）、弗雷德里克·马奇（Fredric March）、加里·格兰特（Cary Grant）。华纳则全是男性来演快节奏的都市通俗剧。这里的很多明星是著名硬汉，如爱德华·G·罗宾逊（Edward G. Robinson）、詹姆斯·卡格尼（James Cagney）、保罗·穆尼、亨弗莱·鲍嘉（Humphrey Bogart），华纳连女明星也都很强悍，像贝蒂·戴维斯、芭芭拉·史丹妃（Barbara Stanwyck）、艾达·卢皮诺（Ida Lupino）、劳伦·白考尔（Lauren Bacall）。米高梅的两个老板（梅耶和萨尔伯格）都喜欢华丽风格的女明星，梅耶因为能威慑她们中的大部分，而萨尔伯格因为他浪漫的性格。旗下明星如云，如盖博、朱迪·加兰（Judy Garland）、米基·鲁尼（Mickey Rooney）、琼·克劳馥、珍·哈露、诺玛·希拉（Norma Shearer）、巴里摩尔世家（the Barrymores）、葛丽泰·嘉宝、凯瑟琳·赫本、斯宾塞·屈赛、威廉·鲍威尔（William Powell）和詹姆斯·史杜华（James Stewart）。

打一开始，明星都会被分类，随着时代变化这些分类也演化了，比如拉丁情人、女继承人、好心坏女孩、嘲讽的记者、职业妇女等等。当然，每个大明星都独树一格，即使他们是大家熟知的类别。比如说，俗气的金发女郎一直是美国人的最爱，但大明星如梅·蕙丝（Mae West）、珍·哈露、玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）也都各自有特色。成功的类型常会被模仿，例如，1920 年代，嘉宝取代

5–11 《红河谷》



（*Red River*，美国，1948），约翰·韦恩（John Wayne）主演，霍华德·霍克斯（Howard Hawks）导演。

有票房价值的往往是个性演员，老演同一种类型的不同变奏。韦恩就是影史上最受欢迎的演员之一，从1949年到1976年，他只有三次落在十大卖座明星榜外，他自己开玩笑说："我一辈子都在演约翰·韦恩，不管角色为何，而且演得不错吧？"对观众而言，他是典型西部客，用行动（或暴力）而非言语表达，他的图征（iconography）充满对世故聪明的人事的不信任，充满自信，爱护名声，而且一出现就代表一种慑人的威严，但在粗率的外貌下，又带着一份孤独和疏离。他的名字代表了阳刚，而他的形象更是战士而非情人。年岁渐老之后，他扮演了一些更年长温情的角色，对女人有情义，虽然永远也不能掩饰有女人在场的尴尬。他也变得有更多人性，带点谐趣地嘲弄自己的阳刚形象。他深知明星能对社会价值有巨大的影响，在他多部影片中暗藏了右翼思想，使他成为保守美国人的英雄，他竭力推崇军方，公开支持民族主义、胆识和自我牺牲精神。（联美公司提供）

了过去的尤物蒂达·巴拉（Theda Bara）和波拉·尼格丽（Pola Negri），创立一种更加世故和复杂的类型，一种妖冶迷人的女人形象。她招致许多模仿者，有如玛琳·黛德丽和隆巴德，她们都在最初被称为幽默的"嘉宝型"。

如果角色与明星的特质抵触，明星就会拒绝，特别是当他们是男主角或者女主角的时候。比如加里·库柏永不会接冷酷、神经质的角色，因为会与他富有同情心的形象有冲突。如果一个明星已定型，任何改变都会造成票房损失。

许多大明星能红因为他们保持本色，不模仿别人，盖博就说他只是在摄影机前"尽量自然"。同样的，加里·库柏的诚恳和实在吸引观众长达30年，也因为这个公众形象（persona）和他本人相去不远，论者称之为"性格明星"（personality-star，见图5–11）。

另外也有许多明星拒绝定型，且故意接多种角色，比如贝蒂·戴维斯、凯瑟琳·赫本、约翰·巴里摩尔以及爱德华·G·罗宾逊，有时接演古怪的角色来扩张领域和种类、深度，以此证明他们的伟大演技。

明星与演员的区别不在技巧而在受欢迎的程度，明星的定义就是有磁性能吸引目光，大明星影响力的深远是很少有公众人物能比拟的。有些明星让人喜爱纯粹因他们有传统美国人说话平实、有尊严还有理想化等特质，詹姆斯·史杜华、亨利·方达（Henry Fonda）都是。也有明星是反体制的孤寂象征，像鲍嘉和约翰·加菲尔德（John Garfield）。加里·格兰特和卡洛尔·隆巴德则别具魅力，演什么都好玩。外貌美丽也是一个要项，嘉宝、盖博都美如天神。



5-12 《绅士爱美人》

（*Gentlemen Prefer Blondes*，美国，1953），玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）主演，霍华德·霍克斯导演。

1950年代之后，明星再也不能仰仗片厂来经营他们的事业，二十世纪福克斯公司旗下的梦露可能是最后一个享受大片厂这种营造明星的技巧的人。不幸的是片厂并不知道如何用她，把她放进一连串三流电影中，但即使电影平庸，大众仍希望看到她，对片厂的无能她忿而指责："只有大众能创造明星，片厂只是想把明星体制化。"她遇到强大的导演就能发挥才能，这些导演深谙如何将她辛辣的喜剧天分挖掘出来。（二十世纪福克斯公司提供）

明星最高荣光就是成为美国流行神话中的偶像。有些明星如同古代天神，他们被世界认同，甚至只需要一个名字就能唤起一种复杂的象征性联想——比如玛丽莲·梦露（图5-12）。明星不像传统演员（即使是很有才华的），他们是一出来就带着意念和牢牢嵌入他个人印记的情感，这些潜在的性质由过去作品累积而来，也植因于其个人的性格。当然，多年后象征性亦可由公众意识中撷取，但伟大的明星如库柏都已自成**图征**（iconography）。法国评论家埃德加·莫林（Edgar Morin）指出，库柏演角色会自动把角色"库柏化"了，他成了角色，角色成了他，观众打心底认同他和他象征的价值，那么他们就是拥戴自我，或者说是他们精神上的自我。这些伟大的原创者成为文化原型，而他们的票房也说明了他们结合时代的希望和焦虑。许多文化研究显示，明星的图征可以包含着集体的神话和相当复杂丰富的情感的象征。

类型片制度

类型和明星制度一样都非电影专有，其他艺术也会大致分类。比方说造型艺术，我们会分为图形研究、肖像画、静物写生、风景画、历史和神话绘画、抽象表现主义油画等等。类型可帮助我们组织和集中故事素材，并以特定的风格、价值和题材为区别的特色。比如所有的西部片都以美国史上特定的时代——十九世纪末的西部开拓为题材，但每部有不同的重点和变奏。《关山飞渡》（*Stagecoach*，1939）、《日正当中》（*High Noon*，又译为《正午》，1952）、《西部往事》（*Once Upon a Time in the West*，1968）都是西部片，但是它们的异比同多。类型只是一组松懈的期待而非铁则钢律，也就是说，每个新故事都与前组故事有关，但其间关系也不是太紧密。法国电影大师巴赞曾经指出，西部片是"寻找内容的形式"，事实上，每个类型都可以这样形容。

默片时代有三种类型十分流行——闹剧、西部片和通俗剧，"达成愿望"在这些电影中扮演重要角色，因为快乐的结尾是必须的。它们有许多是白手致富或麻雀变凤凰的爱情故事，这些电影大部分暴力、滥情而且美学上很粗糙。

之后更多有才华的艺术家参与了这个产业，到了1910年代中，戏剧题材就扩展了，这得归功于D.W.格里菲斯，由于他，之后的导演学会专注于角色一路奔向目标。格里菲斯和他的同代导演们设计了一套说故事的公式可适用于任何类型，此公式源自剧场，评论家与学者称之为古典典范或简称**古典电影**（classical cinema）。

古典电影传统技法可上溯自古希腊剧场，与其他美学一样有固定倾向而非死规定。它们都有一个精彩的故事，建立在主角与反派角色之激烈冲突上。古典叙事结构始于一个潜在的戏剧问题：我们想知道主角在种种对立下如何能够如愿以偿。接下来通过不断升级的行动的一连串镜头加强此冲突，一场戏接着一场戏，以故事的因果关联升高此冲突。戏剧细节若无法加强这个中心冲突则会被省略或减低其功能。冲突最后到达高潮，主角反角正面对决，之后戏剧张力得以解决。故事结束于一种形式的结尾——通常悲剧中是死亡，一切归于平静；喜剧中则是一个吻，一支舞，或一场婚礼。最后的镜头通常是个总结。

古典电影强调一致性、真实性，以及部分的和谐。每个镜头都无痕迹地滑入下个镜头，让动作更加滑顺，经常是一种无可避免的感觉。导演为使这种情况更加紧急，叙事结构是沿线性时序进行，往往是一次旅程、一次追逐，或一次探索。这个公式十分有弹性，在黑帮片、神经喜剧（screwball comedy）和歌舞片中都同样有效。

默片早期，导演很少用剧本，宁愿在现场用他们的脑袋即兴创作出一个粗略的提纲。但到了片厂时代，监制会坚持故事细节要写得清楚，确保导演在开拍前确定吸引票房的因素。类型是明星之外最有吸引力的因素，最后剧本的构建会掌控在监制和他雇的写手手中，导演仅是执行而已。即使在默片时期，剧本也可能有多个人挂名，片厂时代多个编剧更是不可避免。剧本非编出而是组合成的，是监制、导演、明星、编剧合力而成，专家会被叫来解决特定编剧困难。编剧中有人擅长创意，有人专攻类型，有人长于对白，有人会修剧情，也有人专门写喜剧段落。

这种集体抒写方式与古代神话之形成类似。大部分类型电影探索都在再现故事模式和某种文化或者某个时期的典型神话（图5-13）。法国人类学家克劳德·列维-斯特劳斯（Claude Lévi-



5-13 《血红街道》

（*Scarlet Street*，美国，1945），弗里茨·朗导演。

有些类型相对来说比较短命，看起来是应社会普遍的焦虑而生，当焦虑消逝便随之不见。二战期间及其后短时间内，所谓的“致命女人电影”（deadly female picture）十分流行，这种类型与其时狂飙的离婚率有关，多数都是不幸的男主角掉在狡猾诱人的女性陷阱中，诸如《马耳他之鹰》（*The Maltese Falcon*）、《香笺泪》（*The Letter*）、《上海小姐》（*The Lady from Shanghai*）、《邮差总按两次铃》（*The Postman Always Rings Twice*）、《双重赔偿》（*Double Indemnity*）、《绿窗艳影》（*The Woman in the Window*）、《枪疯》（*Gun Crazy*）、《人之欲望》（*Human Desire*）和本片。（环境电影公司提供）



5-14 《科学怪人》

（*Frankenstein*，美国，1931），波利斯·卡洛夫（Boris Karloff）主演，詹姆斯·威尔（James Whale）导演。

默片时代环球片厂专拍B级片，特别是西部片。到了有声时代，他们提升了制作水准，改拍恐怖片，以科技因未受人性价值观约束而发生危险为主题。（环球电影公司提供）

Strauss）指出神话没有作者，没有出处，没有轴心，不同的艺术形式可自由发挥。美国评论家帕克·泰勒（Parker Tyler）为神话下定义为："一种自由不拘的基本原型，容许不同变奏的扭曲，有许多不循原理或伪装，虽然它基本是想象的真实。"类型片这些风格化的传统和故事原型鼓励我们对其文化和时代的基本信念、恐惧、焦虑如仪式般地参与。

片厂时代，每个大公司都有剧本总监，他们领导着编剧部门。其工作是找有潜力的好故事给公司拍片——多半来自小说、戏剧、短篇故事或杂志的文章。这段时期文学作品比原创故事受重视，小说和舞台剧都被视为已有现成观众。最受欢迎的莫过有关美国生活的故事。1938年至1939年拍的574部片中有481部以美国为背景，它们一般松散地改自文学素材来确保票房，并且由其旗下有才华的艺人和技术人员拍摄制作完成。

流水线方法在电影剧本写作中被更大程度的使用。在剧本会议中由监制（有时是导演和演员，视其权力而定）勾勒出故事重点，写手写出第一稿，接着被批及遣回修改，通常由另一写手接手，然后换一个、再换一个。动作和情节通常会被首先强调，即使牺牲角色的合理性和前后一致性也在所不惜。之后初稿成形，新的编剧上场修改对白，加强故事节奏，加一点小喜趣，并且在完稿前再进一步润色。

无怪乎片厂编剧都很不看重自己在文学界的声望，有些人更自认为听命行事的写作机。这段时期，好莱坞的编剧地位最低权力最小。他们多受过高等教育，80%以上拥有学士学位。他们在贪婪欲望和文学抱负的矛盾冲突中分裂，像受虐者喜欢自嘲。一位著名的编剧哀鸣："他们毁了你的故事，屠杀你的想法，出卖你的艺术，践踏你的自尊，你得到什么呢？一大笔财富。"在产业中编剧是高知识分子，对票房的需要视若未睹或毫无所觉。他们抱怨剧本被俗气老套的公式庸俗化了，导演在拍片时这些编剧甚至不准到现场。

有些最杰出的好莱坞编剧后来成了导演来保护自己的剧本，特别是编剧兼导演斯特奇斯（Preston Sturges，图5-4）成功后，另一些重要的剧作家开始监制自己出色的作品，与那些对新鲜故事较敏感的监制兼导演合作。他们也会要编剧留在拍摄现场，以备最后调整剧本的需要。不少编剧习惯和有威望的导演合

作，如罗伯特·里斯金（Robert Riskin）和卡普拉（图 5-15），本·赫克特（Ben Hecht）和霍克斯或希区柯克，达德利·尼科尔斯（Dudley Nichols）和弗兰克·纽金特（Frank Nugent）与福特合作——他们所有人都是类型导演。

类型的主要问题是它们太易于被模仿，并且因为老套的机械式的重复被贬低。如果不是在风格和内容上大量的创新，它们只不过是一堆陈词滥调。但所有艺术无不皆然，亚里士多德在《诗学》中就言明，类型在品质上是中立的，古典悲剧的传统无论是天才还是笨蛋处理，基本都是一样的公式，有些类型作品因为吸引有才华的艺术家所以文学地位似较高，余者就被视为下里巴人之作，但究里是因为它们被忽视而非本质较差。比方早期电影评论觉得闹剧是幼稚剧型，直到卓别林、基顿出现，如今没有人敢轻视它，因为它曾出了那么多杰作。

最被称颂的类型电影就是在类型原有的规律和艺术家的独创贡献中掌握了完美的平衡。古希腊艺术家由神话取材，没有人会认为戏剧家和诗人一再说这些故事而大惊小怪。无才华的艺术家只会重复，严肃的艺术家则再诠释。使用这些众所周知的故事，说故事的人能把握重点，在原创的东西与类型规律间（熟悉的 VS 原创的，共通的 VS 独特的）制造张力。神话中带有一个文明的常识和共识，重用这些故事，从某种意义上说，艺术家就变成了一个心灵上的探索者，连接起已知及未知间的鸿沟。

导演们喜欢类型和他们喜欢明星出于同样的原因：他们自动组合了图征的讯息，让导演自由发挥个人的关注点。非类型电影得自成一格，创作者得在作品内传达所有的想法和情感，这会占据许多银幕上的时间。类型导演则不需要从零开始，可借以往的类型加入新的想法甚至质疑它。历史久的类型多能适应不同的社会情况，其发展亦可分为：原始、古典、修正（revisionist）、仿作几个阶段。



5-15 《一夜风流》

（*It Happened One Night*，美国，1934），克拉克·盖博（Clark Gable）、克劳黛·考尔白（Claudette Colbert）主演，弗兰克·卡普拉（Frank Capra）导演。

类型片可从题材、风格、时代、国籍以及多种标准来分类。这部电影卡普拉开启了神经喜剧的时代，在 1934 年至 1945 年到达高潮。这种类型片本质上是爱情故事，主角是疯癫又有魅力的来自不同阶级的情人。比起默片时代的闹剧，它更现实一些，也更需要团队合作，需要成熟的编剧、演员、导演齐力打造。铿锵脆利的对白充满机智，速度又快，感伤的软趴趴的言辞多半是用来骗人的。叙事前题荒谬而不可信，情节复杂又夹杂了可笑的转折，使电影像失控般疯狂。主角是喜趣浪漫的情人而非孤独的个人，但往往想超越及斗过对方而持对立立场。主角往往很严肃，不知道自己多好笑，其中一个无幽默感，行为正经八百，使得两人反而互相吸引，本质即是天作之合。这类型的多个配角往往也和主角一样滑稽疯癫。



5-16 《疤面人》

（*Scarface*，美国，1932），保罗·穆尼（Paul Muni）主演，霍华德·霍克斯导演。

流行的类型片常反映了大众的价值观和恐惧，类型片因此也会随社会条件改变而改变，向传统习俗和信仰挑战，或肯定另一些。例如，黑帮片就是对美国资本主义的批判，其主角通常是由矮小的演员饰演的冷酷无情的大老板，其在社会上往上爬的故事充满反讽。爵士时代的黑帮片《黑社会》（*Underworld*，1927）以非政治态度处理禁酒时期的暴力和其浪漫；1930年早期经济大萧条时代，这类型在意识形态上变得十分颠覆，像《疤面人》这样的电影反映了举国对权威和传统社会机构的信心动摇了。在经济大萧条的最后几年，黑帮片像《死角》（*Dead End*，1937）完全主张自由改革，认为破碎家庭、机会欠缺和贫民窟生活导致了犯罪。不管哪个时期的黑帮片都不擅于处理女人角色，唯1940年代，像《歼匪喋血战》（*White Heat*，1949）主角根本是个在性上歇斯底里的人。1950年代因基福弗（Kefauver）领导参议院调查帮派犯罪喧腾一时，像《凤凰城的故事》（*The Phoenix City Story*，1955）乃采取对组织性帮派犯罪作内幕报道式拍摄。《教父》（*The Godfather*，1972）和《教父Ⅱ》（1974）几乎是重叙这类型的历史，也反映了全国被越战骗局和水门案阴谋影响仍处于麻痹状态的犬儒心灵。《美国往事》（*Once Upon a Time in America*，1984）则和《铁面无私》（*The Untouchables*，1987）一样是对黑帮片做神话性处理。（联美公司提供）

一些文化研究就在探索类型与社会、时代的关系。这种社会心理学说由法国文学评论家泰纳（Hippolyte Taine）始创自十九世纪。泰纳以为特定国家与时代的社会和智识想法会由艺术表达出来。艺术家隐含的作用是协调不同文化价值观之间的冲突。他相信艺术必是对其表面和里层意义的分析，表面的内容下总隐藏着巨大的社会和精神讯息，就电影来说，黑帮片都是叛逆神话，多在社会崩溃的年代流行（图5-16）。

弗洛伊德以及荣格（Carl Jung）的想法也影响了类型理论家。他俩和泰纳一样相信艺术是潜在意义的反映，满足观众和艺术家潜意识的需求。弗洛伊德以为艺术即是白日梦和愿望的达成，是替代性解决现实中无法满足的冲动和欲望。色情片（pornographic films）是焦虑如何以这种替代性方式解决的最明白的例子，事实上弗洛伊德相信所有的精神疾病均和性有关，他认为艺术正是其副产品，即使其本质上对社会是有益的。艺术与精神疾病一样是重复的强迫症，有需要相同故事和仪式一再重复扮演和暂时性地解决特定的心理冲突，而这种冲突根植于童年的精神创伤。

荣格是弗洛伊德的信徒，但后来出走，认为弗洛伊德的理论欠缺共同基础。他更着迷于神话、童话、民间故事，他相信它们带有对各种文化和时代都认同的象征和故事形态。荣格说，潜意识情结含有深植如本能的不可明之原型象征，他称之为集体无意识，他以为其中有原始的基础，可上溯至原始时代。这些原型形式往往以二元方式出现在艺术、宗教、社会之中：神—鬼，明—暗，主动—被动，男性—女性，静—动等等。荣格相信艺术家有意识或无意识使用这些原型为原始素材，在特定文化中将之变成类型形式，他也相信流行文化提供原型和神话最不掩藏的看法，而精英艺术家会将之深藏在复杂的表象下。荣格说每个艺术作品都是对普世性心理经验无止境的探索——对古代智慧本能性的摸索。

延伸阅读

1　Bordwell, David, Kristin Thompson, and Janet Staiger. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960.* New York: Columbia University Press, 1985. 对于片厂时代的杰出研究。

2　Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society.* New York: St. Martin's Press, 1986; and Stars. London: British Film Institute, 1979. 关于美国明星制的两本学术研究著作。

3　Gabler, Neal. *An Empire of Their Own.* New York: Crown Publishers, 1988. 本书讲述了那些电影大亨们及其如何创造出美国及其神话、价值观与原型的理想主义形象。

4　Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System.* New York: St. Martin's Press, 1986. 关于 1930 年至 1949 年大片厂黄金时代的学术著作。

5　Grant, Barry K., ed. *Film Genre: Theory and Criticism.* Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1977. 关于电影类型的学术随笔集锦，参考书目齐备。

6　Izod, John. *Hollywood and the Box Office, 1895–1986.* New York: Columbia University Press, 1988. 阐述了金钱如何塑造了美国电影的内容。

7　Jowett, Garth. *Film: The Democratic Art.* Boston: Little, Brown and Company, 1976. 关于美国电影历史及其与观众的关系的学术著作。

8　Mordden, Ethan. *The Hollywood Studios.* New York: Alfred A. Knopf, 1988. 探讨片厂在黄金时期的家族风格。写得很不错。

9　Rosten, Leo. *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers.* New York: Harcourt Brace, 1941. 一部关于好莱坞片厂制的社会学研究著作，充满事实和统计数字。

10　Schatz, Thomas. *The Genius of the System.* New York: Pantheon Books, 1989; and *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System.* Philadelphia: Temple University Press, 1981. 包括西部片、黑帮片、侦探惊悚片、神经喜剧、音乐歌舞片以及家庭通俗剧等篇章。

1930 年代的美国电影 6

世界大事		电影大事
美国人口达 1.22 亿。 罗伯特·弗罗斯特的诗集获普利策文学奖。 美国小说家辛克莱·刘易斯的小说《白碧德》获得诺贝尔文学奖。	1930	
纽约建好帝国大厦。	1931	
民主党富兰克林·罗斯福以压倒性优势（472 票对 59 票）打败胡佛总统（1933–1945）实施“新政”克服经济恐慌。 歌曲《哥们儿，给一毛钱吧？》流行。 经济衰退大征兆，美国失业人口达 1370 万人（1932–1933）。	1932	► 霍克斯的**《疤面人》**刻画了一名精神不稳定的黑帮分子被自己不能控制的欲望击倒。 
 ◄ **禁酒令结束**——民主党口号是“快乐日子又回来了”。	1933	经济恐慌促成巴斯比·伯克利的歌舞片《第四十二街》。 ► 梅·蕙丝是史上第一个享受男人的演员，在她的**《侬本多情》**中享受得更多。 马克斯兄弟完成他们的最佳无政府式闹剧《鸭羹》。 
	1934	卡普拉完成爱情片《一夜风流》。 ► 刘别谦的轻歌剧**《风流寡妇》**全用想象不到的维也纳华风。 
社会安全法案是新政政绩之一。	1935	弗雷德·阿斯泰尔和金姐·罗吉丝拍摄《礼帽》，以交际舞安抚人心。
 ◄ 尤金·奥尼尔获诺贝尔文学奖，田径选手**欧文斯**在柏林奥运会获四面金牌。	1936	卓别林在《摩登时代》中描绘经济恐慌。 乔治·库克拍《茶花女》用明星华服做完美组合。
桑顿·怀尔德苦乐参半的戏剧《我们的小镇》获普立策奖。	1937	
奥逊·威尔斯的广播节目《世界大战》在美造成听众恐慌，以为火星人入侵了美国。	1938	
一定程度上由于大量军售欧洲，美国经济逐渐好转，罗斯福宣布在欧洲战场上中立。	1939	约翰·福特以《关山飞渡》重建西部片，也制造了大明星约翰·韦恩。 ► 片厂制度即监制制度以**《乱世佳人》**到达巅峰，此片由大卫·O·塞尔兹尼克监制。 

1929年对电影大亨而言很不利，那年年尾8700家戏院斥重金装了有声设备。演员、技术、技术人员都得重新思考有声时代的意义，片厂老板也不得不担心股票市场崩盘的影响以及要求电检的声浪。

有声片时代

片厂大亨拍摄有声电影的策略就是花大钱请几十个百老汇明星以及几十个给他们写剧本的编剧，他们的理论是演过写过舞台剧的人才可以编演有声片。他们轻易忽略了这样一个事实，默片明星中很多人并非初次说对白，他们中不乏来自剧场的明星。

片厂老板可不是傻瓜，他们完全知道他们正在玩一个完全不同的游戏。很多默片明星转型有声片成功，有些则败下阵来。但有些新的明星，成功地在有声片中崛起。男演员像詹姆斯·卡格尼、盖博、屈赛，女演员像贝蒂·戴维斯、隆巴德、哈露，他们都是平民出生，并得到大众的追捧与喜爱。但明星再也不是如天神般被崇拜，对白使演员“真实”，观众爱上了强悍、俚语，特别是生活化的口语，史上第一回银幕上的生活与台下观众的日常生活一样有活力，声音让电影成了民主化媒介。

但是街头活生生的俚语和行为使电检处高度警惕。1922年因为震动好莱坞的三个丑闻“海斯办公室”（The Hays Office）成立。三大惊人丑闻是至今未破

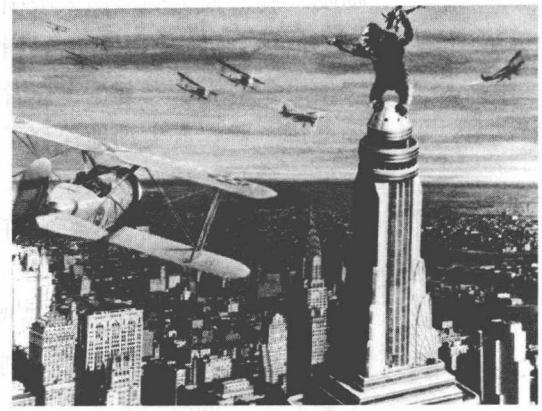


6-1 《畸形人》

（*Freaks*，美国，1932），托德·布朗宁（Tod Browning）导演。

布朗宁是1920年代至1930年代初正牌怪诞片大师，他与朗·钱尼（Lon Chaney）拍的作品一直叫好叫座。1931年他为环球片厂拍《吸血鬼》（*Dracula*）大为卖钱，于是米高梅片厂给他特权，随他拍什么，结果就是这部《畸形人》，讲马戏班畸形人的人性，以及“正常人”的残酷的故事。这是部充满同情心的作品，但因布朗宁在影片中雇佣的畸形人全是真的马戏班人士而使观众难以接受，评论票房均不灵光。米高梅脸面无光，索性把电影卖给别的发行商，被当成剥削电影（exploitation picture）放映。布朗宁事业受创，但本片至今看仍是骇人也会令人困扰的道德故事。（米高梅电影公司提供）

6-2 《金刚》



（*King Kong*，美国，1933），梅里安·C·库珀（Merian C. Cooper），欧尼斯特·舍德萨克（Ernest Schoedsack）导演。

经济大萧条时，观众渴望幻想——比如一只50英尺高的大猩猩逃到了纽约市。威利斯·奥布莱恩（Willis O'Brien）这位转型动画家是使电影可信、金刚有个性的专家。当金刚被攻击到粉身碎骨，向它所爱的玩具大小的女子诀别时，电影令人感到酸楚的失落感。（雷电华公司提供）

案的导演威廉·戴斯蒙德·泰勒谋杀案；“肥仔”罗斯科·阿巴克尔杀人审判；以及男明星华莱士·里德嗑药致死案。

威尔·海斯原是美国前总统哈定政府的政客，他被十二家电影公司因其政治关系聘雇，和电影界完全无关。他制定了电影业的自我审查制度，列举敏感的不适于银幕改编之书籍及舞台剧，誓言“防止误导、淫秽、不实广告”。

但事情没有什么大的改变，好莱坞仍在拍年轻人酗酒作乐的题材，片厂睁只眼闭只眼，即便如此，“海斯办公室”仍严禁“片名或口语之淫秽”，其实默片如《翼》和《光荣何价》（*What Price Glory?*）都可以看到其唇形口出不逊。

经济大恐慌到1932年才真正打击到好莱坞。电影公司利润大幅下跌，华纳损失1400万美元（1929年利润是1720万），派拉蒙损失将近1600万美元，第二年宣布破产。这个危机把大亨们逼到墙角，这时候出现了一个矮小、大胸、满嘴欲望的中年女子——梅·蕙丝。

观众在流失，天主教团体扬言抵制，1934年，监制们设立了**“制片法典”**（Production Code），在约瑟夫·布林（Joseph I. Breen）监督下，与海斯携手合作。大公司同意未过法典的电影不准上映。

法则的条例繁多，暴力细节不准，性不准——即使已婚夫妇也得睡两张床，“性”、“见鬼”、“天杀的”等字眼严厉禁止，“通奸或不法性行为不可谈或给予正当化理由”，“热情可以，只要不刺激低等情感”。极少电影逃过了法则，好像刘别谦的性喜剧全用暗示，如挑眉而非口白。法则对严肃的成人电影造成了显而易见的障碍，尤其有声片之初那些生气勃勃的街头写实必得转换至更加程式化的风格类型，使它不至像黑帮和枪火那么具威胁性。

新类型：黑帮片、歌舞片、神经喜剧

黑帮片并非为有声片打造，斯登堡之《黑社会》（1927），刘易斯·迈尔斯通（Lewis Milestone）之《非法图利》（*The Racket*，1928）都是默片。但机关枪的“哒

哒哒”和黑社会的黑话太吸引人了，尤其帮派分子对社会规范嗤之以鼻，这对曾经笃信社会机构如银行已经崩盘的一代观众尤其是投其所好。

黑帮电影的兴起始于影片《小恺撒》（*Little Caesar*，1930），由脾气火爆的爱德华·罗宾逊生动地诠释了黑社会外号“小恺撒”的帮派片原型。这个狠角色由低层爬起，暗杀老大，胡作非为，终于被自己所毁，被绳之以法。从他的名字“小恺撒”即知此人不好财好权，“钱是不错，但不是一切！”他喊着，“不，要做个大人物，让一堆人听命于你，逆我者死。”

片尾，他全身中弹，蹒跚前进，在雨中跌在沟旁，临死时他说：“天哪，这就是瑞可的下场？”那一刻，接着不知何处再飞来一颗子弹，他终于死去。这个崛起陨落的故事后来在《疤面人》（*Scarface*，1932）和《国民公敌》（*Public Enemy*，1931）中一再重复，这两部电影是黑帮片桂冠榜上另外两颗宝石。

《疤面人》多由本·赫克特编剧，他是记者、小说家、剧作家，口语丰富，叙事流畅，他有力、直截了当的写作风格为当时的喜剧和戏剧定型，并且使他成为那个时代最好的艺术家。比方在《小恺撒》和《疤面人》中他都加了怪异的冷幽默，外号“疤面人”的托尼（Tony Camonte）原是个滑稽的痞子，但赫克特又加上他潜在对姐姐乱伦的欲望，霍克斯用一种更加漂亮的而非通常的简约形式将此片导得很轻松活泼，使这个角色令人着迷。

《国民公敌》则扣人心弦，非因老套的剧本，而是威廉·韦尔曼流畅的导演，和詹姆斯·卡格尼卖力的演出。

这三片为黑帮片下了定义。枪支汽车处处皆是，性关系十分不正常，女人动辄是激情或暴力的对象，情节都是天主教信仰的移民拼命往上爬，崛起又陨落的故事，他们企图撼动所有阻止他们攫取成功机会的障碍，这种机会以别的方式不可能得到。本·赫克特曾为《疤面人》的主角托尼写下这样的台词：“做什么事情都要第一个做，自己做，然后继续做。”这话总结了30年代的匪徒道德。

这三片也是美国成功故事的讽刺变奏以及那个时代绝望的符号。三年内出品



6-3 《一世之雄》

（*Angels with Dirty Faces*，美国，1938），詹姆斯·卡格尼（James Cagney）主演，迈克尔·柯蒂斯（Michael Curtiz）导演。

卡格尼是最能代表1930年代的演员——遍体鳞伤、没有幻想、精力旺盛、斗志激昂。而华纳片厂完全配合他这种形象，其出品的黑帮电影简直就是这个穷巴巴片厂的写照。米高梅1935年赚得满坑满谷的760万美元，华纳只有70万。1937年华纳业绩到达巅峰的590万，可是米高梅却赚了1440万。华纳的金钱权力奋斗还包括对付旗下明星如卡格尼和贝蒂·戴维斯的反抗，它左支右绌，1935年平均每部片只赚1万元，其实岌岌可危。（华纳兄弟电影公司提供）

了几十部黑帮片，不过在公众厌倦和加强电检的声浪中，这个类型的过度暴力被声讨，黑帮片开始有更加明确的道德说教，不再致力于托尼那种大喇喇的虚无主义，而是拍主角如何走上了这条路以及以后怎么办。

此类型逐渐产生分支，引入了更加广阔的社会视角，比如反社会者形成的环境因素。警察成了新英雄，而此前他们不过是丑角或者只比凶手稍好一点。黑帮片招致社会的批评，诸如《逃亡》（*I Am a Fugitive from a Chain Gang*，1933）以及韦尔曼的《野小子之路》（*Wild Boys of the Road*，1933）这样的电影展现了底层阶级痛苦的其他方面。而佳作如《一世之雄》（*Angels with Dirty Faces*，图6-3）和《私枭血》（*The Roaring Twenties*，1939）都和卡格尼的活力、反叛、愤怒有关，他是没有幻想年代的最佳代言人。

罗伯特·沃肖（Robert Warshow）在他的论文《黑帮分子是悲剧英雄》（The Gangster as Tragic Hero）中指出为何黑帮分子受观众同情以及为何他们至今一直触及观众的想象力："黑社会分子是城市人，有都会口语和知识，用奇特及不老实的技巧和骇人的方法，将生命像一张招贴和一根棍棒一样晃在手上……那不是真的城市，但是想象中危险而悲伤的城市，这更重要，因为它是现代的世界。"

最早的歌舞片是亦步亦趋地由百老汇表演和时事讽刺剧改编而来。《爵士歌王》是第一部成功的部分有声的电影，之后不管华纳或其他公司拍的电影都循同一模式，夸张的主角，剧情纷杂且薄弱，其成功与否端看演员表演的品质是否优良，其他大家就不知道怎么办了。

刘别谦进了派拉蒙，模仿他的鲁宾·马莫利安（Rouben Mamoulian）也是。刘别谦1929年拍了《璇宫艳史》（*The Love Parade*）这是第一部用电影语言来构思的歌舞片。基本上，他用笑话和非现实的东西将观众引进戏院。1930年版《赌城艳史》（*Monte Carlo*）中，当女主角珍妮特·麦克唐纳（Jeanette MacDonald）为逃避家中为她安排的婚姻上了火车，他创造了一个令人兴奋的场景：随着火车之动，她对着窗户高唱《蓝色地平线之外》，引得车窗外在田间愉快耕作的农夫也向她快乐地挥手。

刘别谦之歌舞片一直到他最后一部《风流寡妇》（*The Merry Widow*，图

6-4 《风流寡妇》

（*The Merry Widow*，美国，1934），刘别谦导演。

刘别谦的歌舞片鲜有豪华大场面，主角只是以歌唱代替对白，而恋爱自然就是性的延伸。刘别谦和作家王尔德（Oscar Wilde）一样，认为婚姻的枷锁对于两个人（有时候是三个人）来说太沉重了。（派拉蒙电影公司提供）



6-4）都是完美之梦，正如伊桑·莫登（Ethan Mordden）所说是“没有魔法的童话”。如同任何好的魔术师一般，刘别谦也宣称他将完成一桩不可能的任务，而且过程顺畅，尽可能把错误降到最低，同时保留一点愉快的傻劲。在《红楼艳史》（*One Hour With You*，1932）中，管家通知男主角（查尔斯·拉格尔斯饰）穿着罗密欧的戏服参加一个普通晚宴。“为什么？”拉格尔斯问，他的管家回答：“因为我很想看你穿紧身裤。”

但派拉蒙的歌舞片只不过是欧陆式的，好像在吃肉和马铃薯为主食的环境里吃着轻松愉快的酥皮小点心。不管怎样，新的制片法典则一出，他那种挑逗性强的谐趣就行不通了。两个有创意的风格家在歌舞片领域占一席之地，他们是编舞家巴斯比·伯克利和舞蹈家弗雷德·阿斯泰尔——一个真正的舞蹈家。

巴斯比·伯克利（Busby Berkeley，1895–1976），原在百老汇，塞缪尔·高德温请他来为一部电影《狂欢》（*Whoopee*，1930）编舞。伯克利1933年因《第四十二街》一战成名，接着在《1935年掘金女郎》（*Gold Diggers of 1935*，图6-5）而奠定神话地位。他的风格一直在个人及非个人之间交错，他的歌舞女郎常被拍特写，但是这些舞者却从不是伯克利风格的代表——摄影机才是主角，穿梭于伯克利精心安排的万花筒，多以几何图形组成舞蹈，舞者宛如物体，物体又像人有性格，摄影机则飞舞其中。

伯克利的招牌风格用评论家阿琳·克罗齐（Arlene Croce）的话来说即是：“由歌词的抒情而非剧情的技巧激起的母题组合成视觉交响诗。”在《1935年掘金女郎》中一曲《华尔兹影子》（The Shadow Waltz）的舞作中，他让上百个歌舞女郎拉着霓虹灯的小提琴，灯熄后小提琴又聚在一起，组成一支巨大的小提琴，连拉弓都有。电影最后，以大场面和印象派的蒙太奇手法表现一首歌《记住我那被遗忘的男人》。歌中探讨数以百计在第一次世界大战中冲锋陷阵的小兵们战后被冷落闲置、忽视，沦落到在路边向人乞讨香烟的不堪处境。那些从前在战场上



6-5 《1935年掘金女郎》

（*The Gold Diggers of 1935*，美国，1935），巴斯比·伯克利（Busby Berkeley）导演。

这些钢琴不久就会在打亮的地板上滑来滑去，建构十几个几何图案。虽然伯克利经常花很长时间来经营视觉，移动钢琴倒不是最难的。钢琴是夹板做的，每台下面躲着一个身着黑衣的人推动钢琴移动走位，需要大量的排演和快速的音乐节拍！这是歌舞片的魔力。（华纳兄弟电影公司提供）

行军的士兵，如今排队等人施舍面包。在伯克利的镜头升降中，他们在女主角琼·布朗黛尔（Joan Blondell）的带领下，列队走在云破日出的迢迢道途上，举起手，祈求着应得的重视。

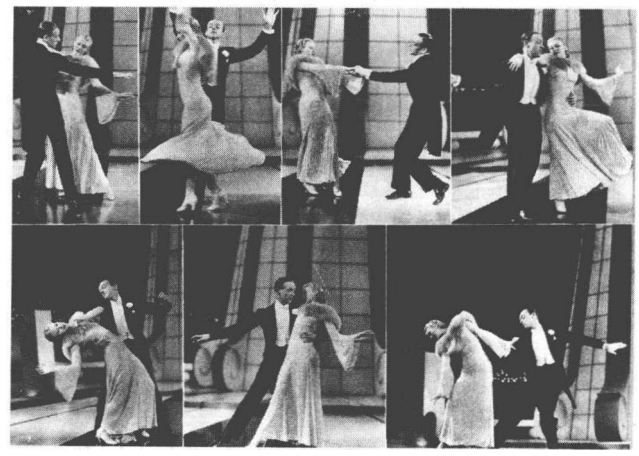
风格的抽象加上社会性的内容在《1935年掘金女郎》中的另一舞曲《百老汇摇篮曲》（Lullaby of Broadway）中绝妙地结合，曼哈顿的忙乱夜生活被倒下的摩天大楼压垮。伯克利像是歌舞片领域的爱森斯坦，纯粹由想象力出发建造纯粹的电影。

弗雷德·阿斯泰尔（Fred Astaire，1899–1987）与伯克利正相反。对他而言，舞者表演的完整性比什么都重要，他只手创造了舞蹈歌舞片（dance musical）。他原是百老汇成功的舞者，他的座右铭是："不是我就是摄影机要跳舞——但要我们同时跳，那可行不通。"他早期坚信摄影机应是记录者，用不超过两或三个流畅的**镜头**（shot）拍下一整个舞蹈。他的舞混合了踢踏舞、交际舞、爵士蓝调之摇摆舞，全用他准确优雅的品味结而为一。

阿斯泰尔和金姐·罗吉丝最常搭档，他俩在10年间为雷电华拍了九部电影，这些作品也定下歌舞片的标准（图6–6）。阿斯泰尔对风格有确鉴看法：既在于歌舞片的包装，其不受干扰的抒情性的戏剧化本质，也在于在歌舞片中用舞蹈作为角色性格、激情甚至性的表达工具。

一旦舞蹈歌舞片风格被确立，阿斯泰尔就继续他的革新，将歌舞片带入新境。在他最好的影片之一《欢乐时光》（*Swing Time*，1936）中，阿斯泰尔编了《摇摆时刻》（Bojangles of Harlem）一舞向传奇黑人舞者比尔·罗宾逊（Bill Robinson）致敬；1938年他又开始介绍慢镜头入歌舞片。他之所以在1930年代脱颖而出，实在是他能在舞蹈中卓越地表达出浪漫甚至情色的深度。

他们谈情说爱的舞蹈风格有赖装饰艺术的设计风格更加强化，但重点是他们舞蹈中的戏剧情感和浪漫爱情特别真实，因此一推出观众特别喜欢，而且现今看来那些情感仍丝毫不减真挚。



6–6 《海上恋舞》

（*Follow the Fleet*，美国，1936），弗雷德·阿斯泰尔和金姐·罗吉丝主演。

这一段歌舞后来在《天降财神》（*Pennies from Heaven*）中被史蒂夫·马丁（Steve Martin）和伯纳德塔·彼特斯（Bernadette Peters）致敬。其实这是阿斯泰尔最简单也最棒的舞作，他照例并不模仿音乐或仅做歌词的诠释，而是随之起舞或者偶尔采取对位的方式。舞评家以为阿斯泰尔"首先是戏剧大师，其专业在于将舞蹈视为舞蹈，而非特技或摆性感姿势，或拿舞蹈作为自我表达工具。他沉浸其中，舞出生命赋予歌词幻想一种严肃性。"对阿斯泰尔而言，舞蹈是传达男女情感的工具。（雷电华公司提供）



6-7 《侬本多情》

（*She Done Him Wrong*，美国，1933），梅·蕙丝、加里·格兰特主演。

梅·蕙丝冰冷好色又讥讽的形象使“天主教道德联盟”（the Catholic Legion of Decency）强制电影界制定“制片法典”，大众对蕙丝的色情警觉到连玛丽·璧克馥都甚至公开宣布她绝不让自己十几岁的侄女看她的电影。蕙丝本人确实生活在一种幻想世界中，与她银幕角色一般以“性”为中心。加里·格兰特说她“完全是一种人工化产物”，除了擅言黄色笑话，她好像就是自己的纪录片。（派拉蒙电影公司提供）

有声时代的喜剧与默片喜剧有本质上的不同，最清楚的是视觉笑话被嘴皮代替。1930年代的喜剧延续了黑帮片的环境以及像《第四十二街》那种歌舞片的后台景象：犬儒、嘲讽，以及对两性战争的毫不掩饰。喜剧在眼前开花，领头的是马克斯兄弟（Marx Brothers）和梅·蕙丝，一个在混乱中蓬勃发展，一个面不改色地开黄腔，两者都绝不虚伪。

梅·蕙丝（1892–1979）是够呛的，她一点都不掩饰自己酷爱性生活（图6-7），她是有幽默感的蒂达·巴拉，一个没有因为扮演“隔壁女孩”而精神崩溃的克拉拉·鲍，有人问她：“你没有碰到过让你快乐的男人吗？”她说：“当然有，很多次！”并唱着这样的歌：“我想知道我的逍遥骑士都去了哪儿”、“我喜欢慢慢来的男人”。

她是百老汇最后一个演员兼经济人，习于控制自己的事业。她可不会为电影改变作风，她的角色老以妖娆姿态迷惑男主角，可笑的是，她又矮又丰满，也完全说不上美。但她完全自视尤物，为了自恋也为了戏剧需要，戏中其他人也要为她着迷。40年后来看，她的喜剧只有芝麻街里的布偶猪小姐可堪比拟。

梅小姐的电影多由自己编剧，也都为自己打造。1934年严格的“制片法典”大大削弱了她的惊世骇俗，1938年她也就只能重复自己。产业界和大众似乎仅能容忍将女人们视为受苦的传统形象，个中翘楚即是琼·克劳馥和诺玛·希拉。

但也有例外，卡洛尔·隆巴德（1908–1942）原是森内特的泳衣美女，因为她坦率自然的性魅力和兴高采烈的神采而受观众青睐。她长于微妙的嘲弄，以后这成为神经喜剧的招牌，这是从黑帮片叛逆后合理的进步。

神经喜剧是世界疯狂的主题的变奏：女继承人不想继承遗产，宠物豹名叫“宝贝”，女性强过男性。最好的两部片是《二十世纪快车》（*Twentieth Century*，1934）和《毫不神圣》（*Nothing Sacred*，1937），两片都由大编剧本·赫克特执笔。《二十世纪快车》是建构在两个疯狂的人不停侮辱对方，他们的疯狂基于他们在剧场的工作，他们的爱情、恨意、嫉妒全是模仿多种表情的虚假底色。剧本其实是根据赫克特自己早期成功之作《头条新闻》（*The Front Page*，1931）改编，而

影片的力量则来自隆巴德和约翰·巴里摩尔的杰出表演。

《毫不神圣》则较个人化。主角是一名记者（弗雷德里克·马奇饰）最近因虚构一条有关小黑炭当上东方国王（还加上种族主义）的假新闻而被贬至讣闻版，他急于回到大新闻版以自我安慰乃抓住一条煽情新闻，女主角（隆巴德饰）因酗酒医生粗疏诊断，以为自己被辐射感染即将死亡，所以想在死前看看纽约市。

赫克特的对白一波接一波像汽笛风琴呼啸。被马奇气坏的编辑骂他："上帝的手伸进泥淖里也不能把你捞出堕落之地。"夜总会的看板上写着："全球来的女招待！"在场的人都向女主角战癌症的勇气致敬，穿着俗艳奇装异服的美女，包括葛黛娃夫人（译注：传说曾裸体骑马游街者），波卡洪塔斯（译注：美国印地安酋长之女），凯瑟琳女王，还有荷兰的小女孩卡婷卡——她将手指插在水坝上免于自己的村庄被洪水淹没。当主持人问女孩是哪根手指救了村子，她举起右手中指，脸上纹风不动却向观众举了中指。

不久，道德沦丧和无情无义却变奏成相反的传统。《一夜风流》（*It Happened One Night*，1934）开启了这个类型接下来的根底，以平庸的美国人当主角，拥戴南方的价值观和古怪行为。1933年，莱奥·麦卡雷（Leo McCarey）导了马克斯兄弟的《鸭羹》（*Duck Soup*），是以超现实主义对制度和理性直接攻击，等麦卡雷导《春闺风月》（*The Awful Truth*，1937）这个喜剧类型已经降至家庭离婚的爱情/背叛喜剧。

《二十世纪快车》、《毫不神圣》对所有人不分轩轾地轻蔑待之，但在《春闺风月》之后其核心变得柔软了。角色整齐地分为两种，一种对情感严肃对待（像加里·格兰特和艾琳·邓恩），还有一种不当回事（像拉尔夫·贝拉米），这是种妥协而非有威胁的喜剧。评论家安德鲁·伯格曼（Andrew Bergman）说："这些喜剧旨在重整破碎和分离者，他们的怪咖行为弭平了社会阶层和破碎婚姻。"美国经济法则之无情反映在流行艺术中，待经济恐慌稍缓，刚硬的东西立即被希

6-8 《歌声俪影》

（*A Night at the Opera*，美国，1935），马克斯兄弟主演。

评论界以为"马克斯兄弟是美国破除偶像传统的正宗后裔"，因为他们永远对正统采取扰乱搅局策略，尤其格劳乔（Groucho，图右者）最好笑，除了他弯腰走路外，观众总莞尔于他的机智笑语。他们很仰赖好的台词，不像劳莱和哈台是靠行为惹笑。台词好，就拍出佳作《骗人把戏》（*Monkey Business*，1931）和《歌声俪影》，台词不好，就让人觉得讨厌又荒谬。最有名的台词是女主角对在塞箱子的格劳乔说："全拿了吗？"他答："还没人抱怨过这个呢！"（米高梅电影公司提供）



望取代，而对于二战之充满艰难考验的年代这些希望也是必要的。

重要导演

有声时代，片厂大亨以为剧场导演也应可导有声电影。之后一年至一年半，有经验的默片导演都被迫失业，或者得降为次等，让对白导演与他共同执导。这种交错后来证明行不通，这些电影平板迟钝，全场景常只有一个镜位，十分倒退。这主要是由于当时麦克风问题的确多，演员得对着它、绕着它演戏。但如果说1928年大批电影开始进入有声时代，1929年的《蝙蝠密语》（*The Bat Whispers*，1929）则是早期有声片中最流畅者，证明其实技术困难远不如丧失想象力严重。总之除了少数导演，如约翰·克隆威尔（John Cromwell）和乔治·库克，1930年代的美国片无论是艺术片还是商业片全是由默片时代已崭露头角的导演主导（图6-9）。

弗兰克·卡普拉（Frank Capra，1897–1992）6岁时自西西里来美。他长大后热爱美国，带着移民特有的热情。他看到的美国全是优点极少缺点。一战之后，卡普拉回忆说：他在全国漫游，看到“沙漠、高山……努力工作少抱怨的人民，见了好多加里·库柏”（图6-10）。

他先帮森内特写笑话，因此得以与哈里·兰登合作。1926年当兰登离开森内特自己独立拍片后，卡普拉与他同进退，先作编剧后为导演。卡普拉的默片如《强人》（*The Strong Man*，1926）和《这么一回事》（*That Certain Thing*，1928）已显示他独特之个性和指导演员的能力，但他需要声音来助他完整地描述这个“人间马戏班”的形形色色。

他此时的作品，如《一夜风流》（1934）、《迪兹先生进城》（*Mr. Deeds*



6-9 《礼物》

（*It's a Gift*，美国，1934），W. C. 菲尔兹（左侧）主演。

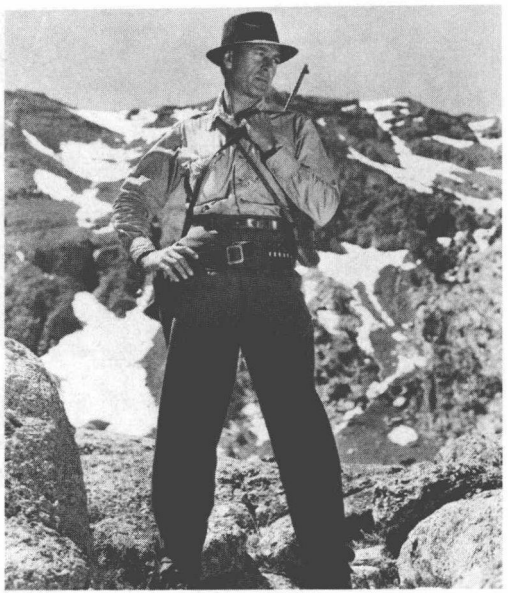
W. C. 菲尔兹攻击起少数民族、主妇、笨蛋、小孩、银行家、律师、矮子还有他自己都是一视同仁，马戏班变戏法的出身的他，为自己设计了一个骂咧咧的中年醉鬼形象。他在默片时期小有名气，有声片时代他替自己在小成本电影中找到出路，自编自演，相当自由地咆哮其反偶像主张，他是格劳乔·马克斯的小翻版，两个人的喜剧都戳穿了美国最热衷的传统，也都一样好笑。（环球电影公司提供）

Goes to Town，1936）、《史密斯先生到华盛顿》（*Mr. Smith Goes to Washington*，图6-11）使他成为美国电影界的勃鲁盖尔（Brueghel，译注：名画家），描绘受压迫阶层的苦难，多彩而笔触宽广。他的电影活力充沛，歌颂美国这个公民社会。邪恶多由可恶的银行家或政客代表，一旦他们被击垮，就是道德的胜利。卡普拉的世界是一个中产阶级之家，包括婚姻、家庭与其邻居，全是萌芽自十九世纪的典型传统。

正如斯蒂芬·汉德佐（Stephen Handzo）指出，他的作品虽然主题上以近似寓言的方式处理神话素材，但风格上仍是十分写实的，路边旅舍就像路边旅舍，流浪汉就是满身泥泞和满脸肮脏，而拍摄《史密斯先生到华盛顿》时他搭建了一个参议院简直像到离谱。

虽然他大部分电影都像着了糖衣的童话，但其中亦有阴暗面，尤其像詹姆斯·史杜华那种急躁、慷慨激昂的模样，使《史密斯先生到华盛顿》、《生活多美好》（*It's a Wonderful Life*，图6-12）带有一种神经质的特质，那是较被动的加里·库柏无法提供的。

卡普拉的电影受观众喜爱，但评论自昔至今莫衷一是。过去最好的评论家欧提斯·弗格森（Otis Ferguson）指出他的节奏感、口音、“运用字句的天分……使所有东西都自然到无法抗拒”。另



6-10 《战地钟声》

（*For Whom the Bell Tolls*，美国，1943），加里·库柏主演。

库柏崛起于默片时代，到有声时代，他那深沉庄严的低嗓音更巩固了其美国最受爱戴的大明星的地位。他强悍却也带着怀疑态度，有英雄气概却不虚矫浮夸，几乎与约翰·韦恩一样吸引人，但没有那么粗犷也更加安静高贵，他适合扮演像《战地钟声》中的罗伯特·乔丹这样典型的文学名著中的英雄。年纪渐老为他增添了点脆弱感，如在《日正当中》（*High Noon*，1952）中。1961年他的去世敲起了银幕英雄的暮钟。（派拉蒙电影公司提供）

6-11 《史密斯先生到华盛顿》

（*Mr.Smith Goes to Washington*，美国，1930），詹姆斯·史杜华（James Stewart）主演，弗兰克·卡普拉导演。

顽强不屈忠心耿耿带点理想色彩又有点偏执怒气的史密斯先生，是史杜华多年擅长也不气弱的角色。这位浪漫的梦想家，座右铭是“敦亲睦邻”，在卡普拉镜下并非空穴来风。导演以为这角色欠缺对现实的实用原则，但寻求真实是理想主义者必须做的：“梦与现实之间就是真实，这两者常互相拉扯。”（哥伦比亚电影公司提供）





6-12 《生活多美好》

（*It's a Wonderful Life*，美国，1946），史杜华主演，卡普拉导演。

好莱坞老片最引人的部分就是大量优秀的性格演员。这部卡普拉和史杜华两人自己最钟爱的电影就看得到一群好演员，既能忧亦能喜，只要有他们，保证电影在故事和明星外仍有可观处，他们也使得电影成为千万人另一熟悉的邻里社区。（雷电华公司提供）

一位詹姆斯·艾吉则反驳说卡普拉之“天主教半社会主义的重大闪失——就是不肯面对每个人都有邪恶一面的事实”。

对乐观如卡普拉的人而言，不快乐的结尾在道德和实践上都不可能。他的视野，即去后再生之道德剧特别适合经济大恐慌时代，这批失败大军想搞清楚到底错在哪里，想自己对自己解释清楚。卡普拉鼓励他们：“站起来挺胸为正义而战！”这当然在心理及哲学上站不住脚，但这种救世主式的鼓励，恰恰在这种国家内能使他恰如其分成为世界最受欢迎的导演之一。

二战以及其所揭示的社会现实动摇了他的基本信念。在《生活多美好》中，他努力探索一个认命而正直的生命的勇气和价值，显出非凡的心理学上的敏锐和情感深度。结尾积极肯定的价值判断似乎使这位导演精疲力竭，电影其他部分则显得微不足道。演员兼导演约翰·卡索维茨（John Cassavetes）说：“有时我不确定是不是有美国这回事？还是只有卡普拉的电影（中的美国）？”

除了前面提到的那些亮闪闪的歌舞片外，刘别谦还拍了几部那个时代的最佳影片——聪明迷人的人或终成眷属或劳燕分飞，带着一股优雅逗趣劲儿。他甚至曾掌管派拉蒙公司一年，是那个时期唯一当上主管的导演，在影史上也不常见。刘别谦影响了整个派拉蒙的轻飘飘的喜剧，直到斯特奇斯1940年代出现才改变。

刘别谦的喜剧虽然华丽，却从不冷酷淡漠。1940年他的《街角的商店》（*The Shop Around the Corner*）一片以布达佩斯商店小职员的生活和希望为主，完美捕捉了东欧小资产阶级的不稳定的社会及经济地位，和很多主题更加直接的表现战后欧洲的电影不同。刘别谦当时最受欢迎的电影是《妮诺契卡》（*Ninotchka*，1939），原因是嘉宝终于在银幕上笑了。而使它受注意的还包括那几个充满人性的配角。

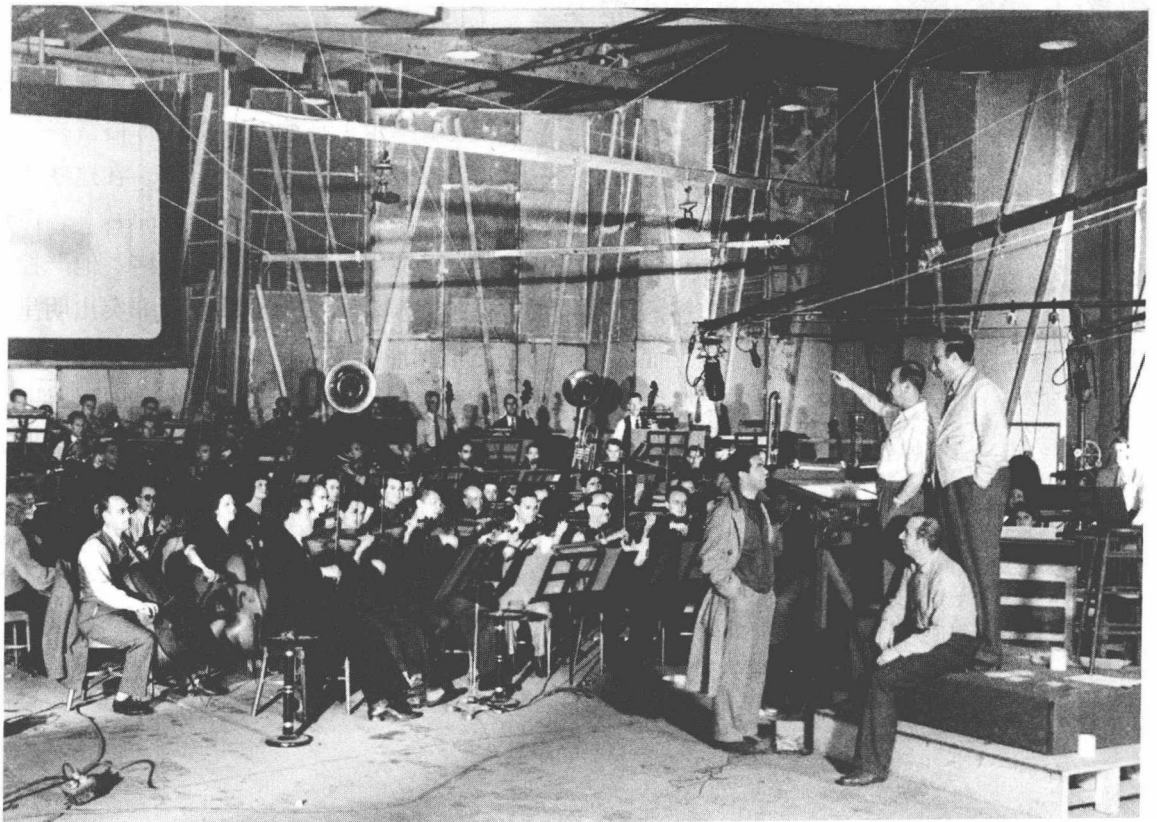
他更个人化的作品是《生或死》（*To Be or Not To Be*，1942）这是隆巴德最

后一部电影，也是男主角杰克·本尼（Jack Benny）最好的一部电影。这是一部向剧场和剧场工作人员致敬的电影——演员的自恋碰到纳粹霸占波兰毫无幽默的残暴，刚公映时被批为对白没品味（比如一个纳粹军人回忆一个表演夸张的演员即本尼的表演时嘲笑地说“他对莎士比亚做的事就是我们现在对波兰所做的”）。刘别谦绝对超越了时代，他使用了黑色幽默，当时这种喜剧还未被发明呢。尤有甚者，他也拒绝拍泛滥成灾的政宣片（这些电影除非社会学研究需要，早就被遗忘殆尽），但《生或死》作为喜剧嘲讽政宣效果超过那时或现代的任何作品，包括卓别林勇敢讽刺纳粹的《大独裁者》（*The Great Dictator*，1940）。

刘别谦在因心脏病过早去世前还拍了几部佳作，包括被低估的《克朗内·勃朗》（*Cluny Brown*，1946）和《天堂可以等待》（*Heaven Can Wait*，1943）。刘别谦对人性尊重也珍爱，这些影片不管多可笑和滑稽，都没能超过《生或死》的光彩。

6-13　卡普拉（穿风衣者），马克斯·斯坦纳（Max Steiner，举右手者），迪米特里·迪奥姆金（Dimitri Tiomkin，斯坦纳旁）在为《消失在地平线》（*Lost Horizon*，1937）录音乐

为电影写曲在进入有声片前几年尚不流行，但到30年代中期已是规范。作曲大师斯坦纳、迪奥姆金、埃里克·沃尔夫冈·科恩戈尔德（Erich Wolfgang Korngold）都作瓦格纳式的交响乐主题曲，可使坏片起死回生，好片更好。另如弗朗茨·沃克斯曼（Franz Waxman）和伯纳德·荷曼（Bernard Herrmann）作的曲少煽情多具令人回味的技巧。到了1950年代及1960年代，口味转变，大管弦乐褪流行，被主题曲和较轻柔、不喧闹的小曲取代，爵士乐也曾风行一时。但1970年代和1980年代，大管弦乐风又流行，如杰里·戈德史密斯（Jerry Goldsmith）和约翰·威廉姆斯（John Williams）都自斯坦纳和科恩戈尔德处学得不少技巧。（哥伦比亚电影公司提供）



6-14 《小狐狸》

（*The Little Foxes*，美国，1941），贝蒂·戴维斯主演，威廉·惠勒导演。

虽然戴维斯以扮演多种角色为荣，但她最著名的仍是饰演意志不屈不挠的女人。花哨的风格和肢体动作，带有突兀不竭的张力，她的姿态也决绝、锐利。比方说，抽烟对她而言不仅是抽烟，她几乎是攻击烟，她深吸一口，而慌乱的大眼睛打量着对手，即使坐着，她的手也在身边收放不已。她说话短快，吐字准确脆利。她也是少数当时真正享受演坏女人滋味的明星。本片中就是典型，但1900年的美国南方的故事背景却不允她如此奔放的演出。她必须收敛她的怒气，外表得妥协成当时中产阶级理想中的女人模样，里面暗藏怨恨。她的身体禁锢在紧身礼服中，限制了她的自由。她的脸涂抹如鬼魂般苍白，嘴唇深红，刻薄地撇着，这是一张如面具般的脸孔，只有眼里藏不住她对弱者，尤其是男人的鄙视。导演此处构图直接透露了戏剧性。可恶的女主角闲散地坐着，冷静地玩弄她的兄弟和侄儿。（雷电华公司提供）



评论家理查德·劳德（Richard Roud）称**威廉·惠勒**（William Wyler，1902–1981）是“十年光辉人物”，这十年指的是1936至1946年间，在他的十年辉煌期前，只拍了一些低预算影片。他登上国际影坛的首部片是十分低调理性的《孔雀夫人》（*Dodsworth*，1936），故事是讲一个好男人历经如今所谓的更年期，电影没什么叙事或角色伏笔，只不过是正直的人想了解为什么他们不快乐，绝佳的表演（尤其是沃尔特·休斯顿）彰显了这个进退两难的窘境。

《死角》（*Dead End*，1937）后，惠勒拍了《红衫泪痕》（*Jezebel*，1938）、《呼啸山庄》（*Wuthering Heights*，1939）、《香笺泪》（*The Letter*，1940）、《小狐狸》（*The Little Foxes*，图6–14）。在拍了政宣片《忠勇之家》（*Mrs.Miniver*，1942）和两部战争纪录片之后，他拍摄了《黄金时代》（*The Best Years of Our Lives*，1946），这是他的杰作，也许也是美国唯一有关中产阶级的史诗。

除了两部电影，惠勒每片都和制作人塞缪尔·高德温和摄影师格雷格·托兰德（Gregg Toland）合作。在这些作品中，他用**长镜头**（lengthy takes）、**深焦摄影**（deep-focus）及一些**特写**（closeups）形成一种朴素严谨的风格。他严控片子的分镜头，制造无痕迹的剪接效果。他也强调浑然一体的演员而非突出明星，戏剧性从头到尾都存在，而非传统的一路堆砌冲突至末尾之高潮。这种创作法使演员特别重要，由于要抓住戏剧的前后一致性，他NG重复太多而很快抱怨四起。

欧洲理论家如巴赞以为惠勒的风格是对古典剪接法的另一种美学选择而对此十分赞赏。惠勒常常用细节使整场戏活起来，情感真实性和气氛对他而言特别重要。在《香笺泪》中，不忠的妻子谋杀了她的情夫，惠勒在电影前面几个镜头制造马来西亚炎热气闷的风情，当地的土著摇着吊床，橡胶汁缓缓流下，亮得可怕的满月，尽是昏昏欲睡的气氛，但是突然几声枪响打破了这一切沉静。惠勒让平日光彩夺目的贝蒂·戴维斯低调出场，近于病态般的压抑，她的情欲掩藏在淑女

拘谨的外表下，手指绣着蕾丝床罩，“一圈一圈，象征着她正在建构谎言以及克服紧张的意志和能力”，影评人这么说。

二战以后，惠勒最喜欢的题材——文学性、心理性的角色研究——配上导演恰当的措辞、准确的摄影机角度以及尖锐的行为细节，与新导演如伊利亚·卡赞、罗伯特·奥尔德里奇（Robert Aldrich）相比显得有点老套，他们的主题皆相似，但新导演技法和表演风格更富电影感。到了 1950 年代末，当夸大的商业片如《宾虚》（*Ben-Hur*，1959）兴起，惠勒就被归为过气的老古董，至少美国评论界这么以为。

他在国际上一直威名远播。早期如《孔雀夫人》、《黄金时代》、《女继承人》（*The Heiress*，图 6-15），惠勒用准确的表演唤起角色因家园永远恢复不了原状的内心悲恸，显现了他的才华。

在其生涯的巅峰时期，**霍华德·霍克斯**（Howard Hawks，1896–1977）是颇赚钱的独立制片兼导演，他受评论家青睐，在电影圈内也以技艺非凡著称。他去世之前，已被美国评论界定位为重要大导演，在欧洲也地位甚高，尤其在英法两国。欧洲影评人诠释他不断重复的故事结构带有讥讽的幽默感，还有喜欢以典型美国人的方式处理男性之间的情谊。他自己对这些赞誉并不特别在意：“我用水平视线的摄影机尽量简单地说故事，导演应该是说故事的人，如果观众看不懂他的故事，那他就不该做一个导演。”

霍克斯原本是工程师，因此说故事有工程师般的逻辑性和方法学，作为一个喜欢飞行、赛车以及户外运动的人，他拍片就拍的是他自己这种人：有才艺、自主、不炫耀吹嘘。

默片时代他已崭露头角，第一部值得一提的电影是他第一部有声片《拂晓侦查》（*The Dawn Patrol*，1930），拍的是无情军队在战时带来的祸害。到《疤面人》（图

6-15 《女继承人》

（*The Heiress*，美国，1949），拉尔夫·理查德森（Ralph Richardson，端坐者）主演，威廉·惠勒导演。

惠勒偏爱深焦摄影，允许他更客观又避免近景暗指的价值偏向，比如此处如果剪开的话，镜头可能会聚焦在两人的脸而不是其戏剧性欠缺的周遭环境。但惠勒故意放入空的桌椅以及远处在等的马车，让观众想到这些东西和女主角孤高父亲的关系。（派拉蒙电影公司提供）





6-16 《疤面人》

（美国，1932），霍华德·霍克斯导演。

1930年代开始，霍克斯的电影一直受到电检干扰。此处，细致的蕾丝窗帘与男主角的炽烈欲望形成对照。他的偏执搞砸了他的犯罪王国，他对妹妹的乱伦情感也牺牲了最好的朋友。（联美公司提供）

6-16）他真正回归了自我，暴力、嘲讽、角色尖锐，既是黑帮通俗剧，又带有黑色喜剧色彩，是他自己最喜欢的电影。除了片首有一个像德国表现主义式的长镜头，《疤面人》全片是捕捉霍克斯风格的最佳范例。

霍克斯的简洁和片中英雄般的男女主角使人拿他和海明威相提并论，霍克斯和海明威是朋友，霍克斯也的确改编了海明威的小说《逃亡》（*To Have and Have Not*）。但他们其实不尽相同，霍克斯的电影拍的多是压力下的优雅，而海明威则常常阐释勇气。但电影永远达不到海明威的象征神话——超越风格或故事的哲学思维（约翰·休斯顿倒比较像）。霍克斯没那层面，他也不要那么深刻。他喜欢这样。

1930年代他拍了最好的几部神经喜剧如《二十世纪快车》和《猎豹奇谭》（*Bringing Up Baby*，又译为《育婴奇谭》，1938），故事是猴急的追逐者和慌乱的被追逐者，笑料则来自热情和冷淡的不同调，他说："我不写可笑的台词，如果你不存心写喜剧就比较容易得到笑料……存心就是自杀。"他称之为"三层垫"（three-cushion）技法，也就是间接地表达情感和野心。他觉得喜剧和戏剧是一样的，只是喜剧节奏快点。

他的女人既独立又带着男性化气质，可能因为导演对传统家庭生活毫不感兴趣。他的女性角色直截了当，个性强硬如男人，法国评论家让－皮埃尔·库尔索东（Jean-Pierre Coursodon）说："专业效率取代了性。"

虽然他只拍了五部西部片，但他的《红河谷》（*Red River*，图6-17）和《赤胆屠龙》（*Rio Bravo*，1959）被与此类型的大师福特的作品相提并论。但福特的西部片不拘结构，更像民谣，霍克斯的作品却十分严谨，情节、对白和视觉都无赘言。福特的电影中常有即使成功也深陷缺点中的角色，而霍克斯的角色有缺点

却赢得最终胜利。霍克斯自己觉得能与福特相比与有荣焉，但不尽正确。

其实霍克斯的才华很集中在少数他专精的领域，很早他就知道自己的长处在哪儿，所以他从不离开他熟悉的领域。在这些戏剧性和喜剧性的环境里，有尊严、沉默的男人为维持自我尊严而奋斗，霍克斯在这方面可以说是大师。后继承袭霍克斯许多风格的导演唐·西格尔（Don Siegel）这么说他："他外表像个导演，他行动像个导演，他说话像个导演，他也确实是个他妈的好导演。"

美国电影的创作史即是实用主义和理想主义微妙的竞争。没有导演能成功地驾驭这两个极端有如**约翰·福特**（John Ford，1895–1973），法国史家乔治·萨杜尔（George Sadoul）称这个坏脾气的爱尔兰人为"美国电影的巨人"。长达五十年的生涯，福特创作了独特的美国片——简单明了，其中角色细致描绘，可如福特最爱的碑谷那般宏大，亦可如小孩般天真烂漫。福特的景观充满电影中少能与之伦比的抒情和构图之美。他的家庭、责任、强劲的个人主义，以及明显对当下时代质疑的态度，使他成为捕捉逝去美国时代和记忆的怀旧诗人。

福特首先因《铁马英雄》（*The Iron Horse*，又译为《铁骑》，1924）而引人瞩目。这是部史诗西部片，背景是横跨全美的铁路，虽不像他后来作品那般个人化，但他以丰富的时代细节造成迫人的叙事。默片时代的福特是什么片都能导的全才。他最早受格里菲斯影响（在《一个国家的诞生》中演个骑马的三K党）。他早期的电影有和他师父一样的自由挥洒、原创性的姿态和视觉上的细节。不久，他再拍《刽子手之家》（*Hangman's House*，1928），这个爱尔兰故事充满迷雾缭绕的灰暗画面，颇有当时也在福克斯拍片的茂瑙的色彩。

对于福特来说，摄影机是"一个讯息亭，我喜欢静静在里面等角色进来说这个故事"。他的构图有绘画性也喜深焦摄影。但直到1930年代中叶福特才臻成熟，毫不费力地混合了自然主义和诗化色彩。比如《正义的牧师》（*Judge Priest*，1934）叙事不疾不徐，从容轻松，角色茫然寂寥，这类角色以后也成为典型。一

6–17 《红河谷》

（*Red River*，美国，1948）约翰·韦恩、蒙哥马利·克里夫特（Montegomery Clift）、沃尔特·布伦南（Walter Brennan）主演，霍华德·霍克斯导演。

约翰·韦恩行走宛如一只豹般柔韧优雅，导演霍克斯则赌年轻的克里夫特的羞赧紧张会提供这部电影所需要之张力。这种对比很成功，本片使韦恩继续做了30年的性格演员。1950年代，车祸毁了克里夫特的容貌，使这个不稳定的演员沉于酒精和药物当中。（联美公司提供）





6-18 《告密者》

（*The Informer*，美国，1935），维克多·麦克拉格伦（Victor McLaglen 右侧）主演，约翰·福特导演。

福特拍爱尔兰天主教题材时，打光风格通常都很阴郁，具有表现主义色彩。整片中，他用浓雾来象征告密者的迷惑和孤独。福特以宽厚和善良地对待摄影师著称，跟他合作过的摄影师简直是摄影名人录。许多人希望福特谈论自己的作品，但他只偶尔愿意简短而钟爱地评价自己的艺术，承认自己的确“有构图的才能”。（雷电华公司提供）

场戏中，法官对着妻子遗照说话，告诉她一天的流水账，月光下他看到侄子和女友谈情说爱就更形寂寞，他拿起板凳往外走到妻子墓旁，觉得更靠近爱人一点。

福特的第一部卖座片《告密者》（*The Informer*，图 6-18）是另一部忧伤、表现式的片厂作品，内容是一个粗人为了一点银两毁了自己和朋友的生活。这是部像乌发片厂风格的回归之作，但没记忆的影评人称之为当代最原创的作品。其高度风格化的形式以及突显的天主教的性格（罪疚、救赎）已经几代都不流行了。

1939 年至 1940 年，他花了 18 个月拍出五部佳作，这是一个非凡的成就。《关山飞渡》（图 6-19）、《少年林肯》（*Young Mr. Lincoln*）、《铁血金戈》（*Drums Along the Mohawk*，三部都是 1939 年拍摄），以及《怒火之花》（*The Grapes of Wrath*，又译为《愤怒的葡萄》）和《归途路迢迢》（*The Long Voyage Home*，两者都是 1940 年拍摄）。《关山飞渡》以驿马车象征古老西部社会一路奔向自由为主题。福特将车内的禁室狭窄感与车外碑谷的宽广对比在一起，线性的情节，上好的表演，为从腐坏城市驶向旷野乃至结尾的重生提供了强烈的隐喻品质。



6-19 《关山飞渡》

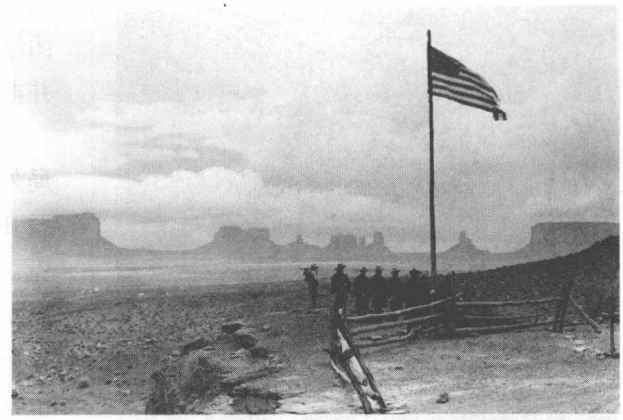
（*Stagecoach*，美国，1939），约翰·福特导演。

福特电影中家庭是社会秩序的中心，福特电影如果处于暴力和无政府主义状态多半是家庭缺席时。此片中，所有角色构筑了替代性的家庭，一齐团结抵抗印第安人求生，他们暂时放下彼此个性的冲突和社会阶层的歧异，之后才互相尊敬和恋爱。（联美公司提供）

6-20　《黄巾骑兵队》

（*She Wore a Yellow Ribbon*，美国，1949），福特导演。

福特是史诗性大远景的大师——废弃沙漠使居民看来微不足道。从《关山飞渡》开始，他的电影或多或少都在他以为“最完整、美丽、宁静的大地”碑谷中拍摄，其壮丽成为他作品正字标记因素。直到健康有虞，令福特不得不退休，莱昂内（Sergio Leone）及其他导演才敢再用这个外景。（雷电华公司提供）



在《怒火之花》中，福特赋予工人一家尊严和价值，他们被从自己的土地俄克拉荷马逐出，在被贫困摧毁前努力前往希望之地——加州（图 5-2）。福特对主角之同情显而易见，其中一场戏，穆里（Mulie）被损失和贫穷逼得半疯狂，他告诉刚出狱的汤姆他的家庭和这区其他人的命运。福特接着倒叙，让我们看到银行取消了农民对土地的赎回权，而邻居们着急地在农场中奋斗以免失去土地，并协助被逐农民们重整破败倒闭的房舍。穆里跪在俄克拉荷马的土地上几近崩溃，沙土穿过他的手指，他喊着：“不是拥有土地的问题，我们生于斯、长于斯，也会死于斯啊！那才是土地属于你的意义。”这一系列场景是福特让观众“感觉到”而不是“被告之”这种强烈情感的能力的典型代表。

这是种对土地和居于其上的人民的感觉，随着福特对传统价值的依恋以及对片中移民不安的情感越来越深，他对兄弟情谊、忠诚、坚忍等价值的描述也越发深刻。角色之不肯屈服即彼得·博格丹诺维奇（Peter Bogdanovich）所说福特描绘“光

6-21　《茶花女》

（*Camille*，美国，1936），葛丽泰·嘉宝、罗伯特·泰勒（Robert Taylor）主演，乔治·库克（George Cukor）导演。

嘉宝演活了库克最佳作品中的优雅红颜，其老套的剧情和角色——风月女子却心如黄金，殷切的年轻情人，担心的父亲——因为编剧细腻、场面调度豪华以及含蓄的表演而说得过去。库克招牌的细致使一般而言呆若木鸡的泰勒也差强人意，更使嘉宝奉献出从影以来的最佳表演，她一如以往像脱俗出尘的女神，偶而下凡，带着深沉的忧伤。库克塑造的她不冰冷但脆弱，对爱情失望，给自己最后一点时间。（米高梅电影公司提供）





6-22 《乱世佳人》

（*Gone With the Wind*，美国，1939）费雯·丽、克拉克·盖博主演。

此片名扬四海，原因之一是其角色与以往好莱坞电影不同。女主角郝思嘉工于心计，摧毁也困扰了一切和她相关的男人，包括白瑞德，那个唯一强悍聪明可与她抗衡者。就利而言，本片是世界空前最卖座的电影，也是制片大卫·塞尔兹尼克的个人大胜利，他也被认为是好莱坞史上最佳监制。这部电影见证了大片厂的制度，先后换了五个导演，十个以上的编剧，两个摄影师，但塞尔兹尼克控制全局使全片成功，包括美术指导威廉·卡梅伦·孟席斯（William Cameron Menzies）有力的构图使全片视觉风格统一。（米高梅电影公司提供）

荣的挫败”的才华，这种光荣指的是人的互助与团结。据林赛·安德森（Lindsay Anderson）观察，并非挫败而是接受和屈服是破灭性的。

福特后来主要执迷于远离社会又依赖社会的局外人，这个题材在不同的电影如《蓬门今始为君开》（*The Quiet Man*，1952）、《搜索者》（*The Searchers*，1956）、《双虎屠龙》（*The Man Who Shot Liberty Valance*，1962）中都有浮现。《蓬门今始为君开》是福特对爱尔兰传奇浪漫的想象，也是他拍男女爱情最成功最可信的故事。主角是曾意外在赛场打死人的拳击手，他回到祖辈的老家爱尔兰寻找重生的机会，寻找美国生活已将他耗尽的纯真。福特的爱情观、阳光式的亲切、幽默和情感，都漂亮地融为一体，指向他后来作品少有的快乐结局。

《搜索者》被称为福特晚期最伟大的作品之一。它记述了主角伊桑·爱德华念兹在兹的使命。他是苦涩的前南部联邦军士兵，侄女被印第安酋长刀疤掳走。当他得知侄女已经成为刀疤的妻子，伊桑对印第安人的恨意也延至侄女身上，他发誓也要将她杀死。多年过去，这个伟岸的西部英雄，由他的侄子马丁陪着，终于围捕了他的追索物。刀疤最后被马丁所杀，而伊桑的侄女看到叔叔眼中燃烧的恨意，吓得一直跑却被抓到。他抓住她举她到半空中，却忽然把她拥入怀中说：“我们回家吧，黛比。”对家庭的忠贞克服了无理性的种族主义，到后来，伊桑与破碎的家庭和解，却再度孤独地离家，注定漂泊一辈子。伊桑是福特最疏离的英雄，也是约翰·韦恩最擅长的高傲焦虑的孤寂角色。也许，伊桑和福特一样，是天生的局外人，一直在追求行侠仗义，却高傲到不直接说出他的愿望。

韦恩在《双虎屠龙》中扮演的汤姆·唐诺芬同样住在小镇边缘，这回小镇本身已是砂砾满地的牧牛镇。他是唯一敢挺身与恶汉华伦斯对抗者。他杀了华伦斯让心好却无能的律师兰塞姆·斯托达德占尽美名，让他自己这种有暴力技术的人慢慢自改良文明化的西部消失。杀死华伦斯，在某些意义上而言等于杀了他自己，他孤独地去世，棺木上只点缀着一株孤零零的仙人掌花。

博格丹诺维奇曾询问福特有关他对人类和社会越来越尖刻的看法，福特只是

嗤之以鼻："也许我老了吧！"但事实没那么简单，《刽子手之家》是他年轻时的作品，末了主角也是孑然一身漂泊以终。《关山飞渡》中生存的可能，《少年林肯》中自信的理想主义，都因福特哀伤地发现这些角色生活中的悔恨和创伤而逐渐消失殆尽。

林赛·安德森曾这么写他："他的慷慨激昂的人道主义为他赢得好名声，他同情那些卑微、不被人接受以及一无所有的人。他不是革命者，却是激进的改革者，他的风格丰富、简单、有力，代表了最好的美国古典主义。"此外，福特的电影充满道德想象，以及深沉的爱尔兰忧伤。他本能地知道事情往往不得善终，使他成为描绘坚持到最后一刻的正直人物的桂冠诗人。他自己就像一株有刺的仙人掌花，以惊人的活力绽放着，有眼睛的人就看得到。

延伸阅读

1　Anderson, Lindsay. *About John Ford.* New York: McGraw-Hill, 1981. 当安德森以条理清晰、富于同情和想象力的笔触准确有力地表现出福特的人生和职业生涯，这位英国导演在评论上取得了了不起的成就。

2　Baxter, John. *Hollywood in the Thirties.* Cranbury, N.J.: A. S. Barnes, 1968. 全面概括了1930年代好莱坞主要片厂、明星和导演。

3　Bergman, Andrew. *We're in the Money: Depression America and Its Films.* New York: Harper & Row, 1971. 一部文化研究著作，包括黑帮片、音乐歌舞片、神经喜剧和其他类型章节。

4　Corliss, Richard. *Talking Pictures.* New York: Penguin Books, 1974. 全面概括了当时主要电影编剧，包括本·赫克特、朱尔斯·福瑟曼和很多其他编剧。

5　Dooley, Roger. *From Scarface to Scarlet: American Films in the 1930s.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981. 本书以生动的笔触概括了超过50部类型片，图说丰富。

6　Eyman, Scott. *Print the Legend.* New York: Simon & Schuster, 1999. 最完整的约翰·福特传记。

7　Eyman, Scott. *The Speed of Sound.* New York: Simon & Schuster, 1997. 1926年到1930年的好莱坞及其有声片革命。

8　Glatzer, Richard, and John Raeburn, eds. *Frank Capra: The Man and His Films.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1975. 1930年代至1970年代关于弗兰克·卡

普拉的优秀文选。

9 Mordden, Ethan. *The Hollywood Musical.* New York: St. Martin's Press, 1981. 本书见闻广博的作者创作了一部关于好莱坞音乐歌舞片的扎实著作，其与众不同但绝不枯燥乏味。

10 Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968.* New York: E. P. Dutton, 1968. 美国最受尊敬的评论家全面概括了 1929 年至 1968 年的美国电影界。

1930 年代的欧洲电影 7

世界大事		电影大事
	1928	卡尔·德莱叶之《圣女贞德受难记》预示了伯格曼未来坚持用特写来描绘女性焦虑的美学。
	1930	全世界电影观众每周有 2.5 亿人次。 ► 斯登堡之**《蓝天使》**捕捉了希特勒崛起之前的德国，爱情可能会变成受虐的自毁。 
德国全国 6400 万人中 566 万人失业（美国 1.22 亿人中约 450 万失业）。	1931	► 弗里茨·朗的**《M》**由杀人犯、法律和地下社会观点描述杀童凶手及缉捕行动。 
德国选举结果：纳粹党 230 席，社会主义党 133 席，中间党 97 席，共产党 89 席。 苏联大饥荒，成千上万人饿死（1932–1933）.	1932	
希特勒被指派为德国元首，赋予他独裁的权力；第一座集中营由纳粹建立；公开抵制犹太人种；非纳粹及犹太人作者的著作被焚毁；现代主义艺术被压制；纳粹以外政党被禁。 约六万艺术家（电影人、演员、作家、画家、音乐家）离开德国。	1933	《调情》显现马克斯·奥菲尔斯对中欧浪漫主义的悲观看法。
苏联的清算整肃和群众审判开始，斯大林清除成千上万过去的同志——现在的政敌。	1935	莱妮·里芬斯塔尔的《意志的胜利》显示了被操纵的纪录片影像后面的权力阴谋。 ► 希区柯克的**《三十九级台阶》**描述无辜人被迫逃亡，之后成为常见的故事形态。 
西班牙内战：左翼的忠党和右翼的保皇党对抗；在法西斯希特勒和墨索里尼的协助下，弗朗哥元帅及其保皇党在 1939 年获胜。  ◄ 德国的**马克斯·施梅林**在世界重量级拳赛中击败美国拳王路易斯，路易斯在次年重赢得世界冠军。	1936	
日本侵略占领中国许多领土。	1937	让·雷诺阿的《大幻影》捕捉了战争敌对双方之人性。
	1938	《贵妇失踪记》明示了希区柯克轻松愉快的另一面的娱乐才华。
德国侵略波兰及捷克斯洛伐克等邻国。 第二次世界大战；英法向德宣战（1939–1945）。	1939	马塞尔·卡尔内的《天色破晓》捕捉了法国战前的暗淡宿命主义。 ► 雷诺阿的**《游戏规则》**检视法国社会面对纳粹侵略的无动于衷。 

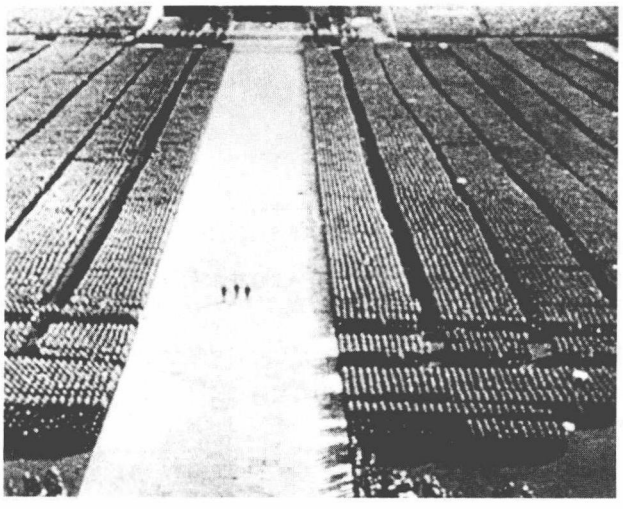
1930年代的欧洲电影被世界性的经济大衰退以及如瘟疫般蔓延的独裁主义所笼罩。如果一战使得二战成为可预期的事，那么1929年10月的股票大崩盘则使其成为不可避免的事。经济恐慌始于美国，随着1940年代战争经济的蓬勃发展而最终缓和。

什么造成经济崩盘？首先是贫富不均，百分之五的人口拥有三分之一的产值，不稳的企业，孱弱的银行，过热的经济理论只是纸上谈兵，这些都导致经济崩溃。在欧洲国际贸易也不均衡。一战时，美国已成为欧洲如法、英等国之债主，美国过高的关税使通过增加出口来偿债几乎不可能。唯一解决的方式就是运输黄金或向华尔街借贷。股票的崩盘产生骨牌效应，将美国和欧洲全卷入灾难中。

在美国，原本白领与蓝领的阶级分立现在只简单地分为有工作的和没工作的。1932年，1300万人口（工作人数的四分之一）全失业了。反讽的是，这段时期出了一些美国历史上最好的影片，尤其是喜剧。但在欧洲，电影却趋于枯竭。受经济大萧条影响，欧洲陷入战争，对已经糜弱的电影产业产生致命的一击。

德　国

德国离一战之战败已有一段时间，战胜国向他们的求偿累积了民怨。1920年代末，德国出现标准化的次类型片“高山片”（mountain film），表面上这些电影说的是在神秘美丽的山峰云端上的英雄式救援，但底层却散发着狂热的爱国



7-1 《意志的胜利》

（*The Triumph of the Will*，德国，1935），莱妮·里芬斯塔尔（Leni Riefenstahl）导演。

希特勒钦点里芬斯塔尔导演这部长达三小时的庆祝纳粹1934年在纽伦堡举办大会的纪录片。影片用了三十个摄影师，一切为摄影而安排。不消说，希特勒宛如天神，是优秀种族的魅力领袖。里芬斯塔尔之风格耀眼，美学上如此迫人乃至战后同盟国仍禁之若干年。她的另一部电影《奥林匹亚》（*Olympiad*，1938）政治性较弱，拍的是1936年柏林奥运，长达三小时，强调人体抒情之美。战后，她因参与纳粹宣传而坐了四年牢。（现代艺术博物馆提供）

主义气味。

经济大萧条使老迈的兴登堡政权摇摇欲坠，希特勒和纳粹党乘机而起。1925年，希特勒刚从监狱的政治煽动罪名中开释，到1933年他已是国家社会主义党的领袖。在工商领袖如阿尔弗雷德·胡根贝格（Alfred Hugenberg）——他也是乌发片厂老板——的支持下，希特勒强力推行极端的民族主义。他将德国过去15年在政治和军事上的失败全归罪于犹太人。为了推动宣传他的政治主张，他学习列宁将电影列为首要工具。

希特勒毫不隐瞒其野心。1933年5月他成为元首后，有先见之明的犹太裔德人开始收拾行李，因为在纳粹统治下电影业不得雇用犹太裔人。但有才便是有才，拥有一半犹太血统的弗里茨·朗还是拍了希特勒最喜欢的三部电影《尼伯龙根之歌》（*Nibelungen Saga*）上下集和《大都会》（*Metropolis*）。弗里茨·朗曾被希特勒宣传部长约瑟夫·戈培尔（Joseph Goebbels）召见，戈培尔要委派他任德国电影最高领导，并说："你就是会拍德国电影的人！"弗里茨·朗满头大汗地答应考虑，晚上即带着妻子和500马克，抛下所有艺术收藏品和所有财富连夜搭火车赴巴黎，他的妻子还是狂热的纳粹分子呢！25年后他才回到德国。

他是电影界最赫赫有名的难民，但他也只是很多逃亡电影人中之一个。其他逃亡者还有诸如制片艾瑞克·庞默（Erich Pommer）、导演杜邦（E. A. Dupont）、罗伯特·威恩（Robert Wiene）、罗伯特·西奥德梅克（Robert Siodmak）、道格拉斯·塞克（Douglas Sirk）、比利·怀尔德、弗雷德·金尼曼（Fred Zinnemann），以及成打的编剧。只有演而优则导的莱妮·里芬斯塔尔（Leni Riefenstahl）是唯一留在纳粹统领下的世界级导演。

在因电影工业崩溃而出走的大潮中，大导演之一是来自维也纳的**麦克斯·奥菲尔斯**（Max Ophüls，1902–1957）。他老拍优雅的爱情故事和奥匈帝国的阶级障碍——奥菲尔斯有冯·斯特劳亨遗风，他那复杂而优雅的**推轨镜头**（tracking shot）将角色和观众圈绕在美丽迷离的网络中。他也习自茂瑙，只是没那么大众世俗

7-2 《M》

（*M*，德国，1931），彼得·洛（Peter Lorre）主演，弗里茨·朗导演。

朗第一部有声片，自然而流利地运用了声音。对他而言，声音是他影像的搭配而非自成一体。《M》是有关谋杀小孩的故事，由洛饰演矮胖年轻却身不由己的凶手。由于大众及警方都被没破的谋杀案弄得不堪其扰，黑社会也出动追捕凶手。歹徒们一方面不齿其所为，一方面更知道早破案，早使犯罪回归"正轨"。凶手被警匪双方追捕，成为自己强迫症和恐惧之可悲受害者。最后他被警方、歹徒和他自己的倒影包围。（现代艺术博物馆提供）





7-3 《蓝天使》

（*The Blue Angel*，德国，1930），玛琳·黛德丽主演，约瑟夫·冯·斯登堡导演。

这是高中老师被美腿妖姬勾引堕落的悲剧。黛德丽和冯·斯登堡合力创造了吃人的女子，利用男人带给她的愉悦，她不是不道德而是没道德。她在台上无聊地唱道："又陷入爱情／从不想如此／怎么办／没办法"，这种宿命腔调是魏玛共和国走向末日及纳粹兴起前典型的德国文化品味。这种恣肆堕落的形象成为《歌厅》（*Cabaret*，图 14-1）舞台剧和电影之灵感。黛德丽和她的角色（年华渐老却具幽默感的蛇蝎女人）惊人地红了近五十年，中间只有几次失误。（派拉蒙电影公司提供）

化。他终生游走于国际间，在德、意、法、美都拍过片，与布努埃尔和罗曼·波兰斯基（Roman Polanski）一样不属于任何国家。

奥菲尔斯第一部杰作是《调情》（*Liebelei*, 1933），说一个骑兵中尉爱上一个年轻女子，但一个放荡的男爵也爱着她，两个男子为她决斗，中尉死亡，女子也自杀，在这感伤的通俗剧中，奥菲尔斯安排一场在雪中乘坐雪橇的浪漫场景，两个相爱的人发誓相爱至死不渝，即使他们注定不见容于社会，在晶莹的爱情下隐含着哈布斯堡王朝的残酷无道。

这个背景和主题是奥菲尔斯往后在法国和美国一再重复的。他喜欢拍过去，好像《轮舞》（*La Ronde*，图 7-4）中一个角色说："过去比现在轻松得多，也比未来可靠得多。"他的角色一直被囚禁在过去社会的仪式中。他们常常被想挣脱社会束缚的企图摧毁，或者至少是被失去所爱的生活谴责，其糅合情色和情感的功力无人能及。奥菲尔斯是浪漫艺术家及含蓄社会批判家奇异的综合体。

奥菲尔斯也喜欢用连环套的叙事结构，典型有如《伯爵夫人的耳环》（*The Earrings of Madame de...*，1953），他的倒数第二部电影。一个挥霍的先生送给太



7-4 《轮舞》

（*La Ronde*，法国，1950），马克斯·奥菲尔斯（Max Ophüls）导演。

一个妓女邂逅了一个士兵，春宵一度，他又邂逅一个女仆，然后……这个原舞台剧完全是奥菲尔斯喜欢的题材，他不断移动摄影机，复制了电影中无止尽的爱情圆圈。这部影片是对爱情变幻本质最浪漫的探索。（Janus Films 提供）

太一对钻石耳环，她却卖了它们抵债，他发现后又买了回来，嘲讽似的送给了他的情妇，她又把它卖了，一个外交官买下它们，因为爱上了第一个太太又送给她这对她曾经卖掉的耳环。

这种连环叙事结构特有的缠绕命运的况味成了那些浪漫角色最好的陪衬。在《伯爵夫人的耳环》中的舞会场面，奥菲尔斯的摄影机了无痕迹地跟着角色，在四面镜子与华尔兹舞侣中，好像他们正向着他们华丽的颓废的命运旋转。“我憎恨世界，”伯爵夫人向情人宣称，“只愿你看着我！”但她的先生发现了她的不忠并与她的情人面对时，这个情人却离她而去，夫人心碎而死。奥菲尔斯刻画这种心狠的虚华以及角色的大胆，用反讽、背叛以及又甜又苦的怀旧情怀，创造出无以名状的爱情欢愉和代价，尤其他选用像查尔斯·博耶（Charles Boyer）、维托里奥·德·西卡（Vittorio De Sica）、丹尼尔·达黎欧（Danielle Darrieux）这些浪漫爱情演员，他们都年华不再，角色也暗含着酸楚，像伯爵夫人和她的爱人一样，都是孤注一掷了！

奥菲尔斯先流亡至法国再到美国，对德国电影是一大损失，他和一堆与他才气相当或潜力无穷的艺术家的出走，使德国电影欠缺了原有的视野，经历了纳粹的统治使德国电影受创深重，很多年后才能从希特勒的浩劫中恢复。

英　国

除了像企业家查尔斯·厄本（Charles Urban）或监制迈克尔·鲍肯（Michael Balcon）等少数例子之外，英国电影一向就因为本土艺术家的出走（如卓别林），或财务无法支撑一个电影工业，或其保守又无视野的经济观点而停滞不前。尤其势力的剧场文化与法德艺术界的风气截然相反，不能像这两国吸引大量绘画界、音乐界和文学界的艺术家投入电影。

英国电影的第一个运动即是对电影界漫延的剧场风的反抗。1930年代，英国的纪录片运动呼吁回到卢米埃尔观察复制现实的风格。约翰·格里尔逊（John Grierson，1889–1972）原是年轻的社会学家和评论家，在好莱坞实习一年后，深信电影完全被误导，他以为电影应用来改革社会，尤其在经济恐慌期，电影能提供“亟须的或对国家有利的讯息服务……活生生显出现状”。

格里尔逊将电影视为改革社会工具的理念与苏维埃时的电影概念并不相同。他视电影为有鼓舞力的、民主教化的过程，是政府与被统治者间的互动，为支持这种教化观点而拍的纪录片——这类电影很少人会付钱去欣赏——必得向政府索取辅助。从1927年至二战时期，他组织了强大的纪录片团队，雇用如巴索·莱特（Basil Wright）、保罗·罗瑟（Paul Rotha）和亨利·瓦特（Henry Watt）这类艺术家。

格里尔逊反对的电影最可由**亚历山大·柯达**（Alexander Korda，1893–1956）为代表。柯达在德纳姆（Denham）的片厂全采好莱坞制。他是匈牙利移民，事



7-5 《亨利八世的私生活》

（*The Private Life of Henry Ⅷ*，英国，1933），查尔斯·劳顿（Charles Laughton）主演，亚历山大·柯达导演。

劳顿是才华横溢的性格演员，因此片成为明星，之后演了一连串有滋有味的坏人角色。也许他个人的最佳表演是在《巴黎圣母院》（*The Hunchback of Notre Dame*）中饰演那个外貌身形丑陋而招惹同情的卡西莫多。他口若悬河的风格在二战后不再流行，但他在暮年东山再起，导演了杰出的寓言《猎人之夜》（*The Night of the Hunter*，1955），并以在《控方证人》（*Witness for the Prosecution*，1958）和《斯巴达克斯》（*Spartacus*，1960）中的杰出表演技惊四座。（联美公司提供）

业在祖国、德国、法国和好莱坞浮浮沉沉，最后终于因为《亨利八世的私生活》（*The Private Life of Henry VIII*，图7-5）而奠基。此片世俗化，对英国好色的君主充满幻想，主演查尔斯·劳顿（Charles Laughton）的表演风格花哨飞场。这部影片是对刘别谦10年前在德国提倡的“使历史人性化”的发展结果，只不过有声电影为之平添了不少光彩。

此片是英国首部在世界卖座的大片，之后也余波荡漾。投资者和观众都发现了英国电影，因此产量稳步大增。到1937年已年产225片（10年前只有128部），英国电影产量之增加仅次于美国好莱坞。

柯达与他才华丰沛的弟弟——导演佐尔坦（Zoltan）以及美术指导文森特（Vincent）一起合作，奋战在英国电影发展的第一线上，他作为慷慨的制片，领导着一干从世界四面八方涌入他神奇王国的艺术家从事着主要的电影生产。但柯达之后的成功再也没能与他的大手笔等量齐观。

作为制片他其实过于成熟世故。比起好莱坞的同僚，他有更多文化和知识素养。如杰克·华纳只能用平铺直叙的戏剧模式投水准低观众之所好，柯达的作品则比较少强调叙事，而且其剧本往往由英国精英作家如H. G. 威尔斯（H.G.Wells）和R·C·谢里夫（R.C.Sheriff）撰写。除了神采飞扬的英国人迈克尔·鲍威尔（Michael Powell，1905–1990）之外，柯达喜欢用欧美来的外国导演，如雷内·克莱尔（René Clair）、雅克·费戴尔（Jacques Feyder）、威廉·卡梅伦·孟席斯（William Cameron Menzies），以及没成功的约瑟夫·冯·斯登堡。结果是，这些国际级的艺术天才聚集在一起，却往往互相排斥，作品偏向虚矫，过度形式化。

好在不像华纳或塞缪尔·高德温，柯达是导演，同时自己也兼任制片，

作品如《马里乌斯》（*Marius*，1931）以及超凡的《伦勃朗》（*Rembrandt*，图7-6），显现他是影像丰富、擅长指导演员的导演，他尤其擅长营造坦白直率的浪漫情怀，在影坛上睥睨同僚。

柯达最大的飞跃是二战时期搬去好莱坞后。不必拘泥英国的繁文缛节后，他终于海阔天空地施展自己一身本领。《月宫宝盒》（*The Thief or Bagdad*，1940，路德维格·伯格，蒂姆·威伦，以及迈克尔·鲍威尔合导）、《丛林故事》（*The Jungle Book*，1942，佐尔坦·柯达导演）都是童话再现，将幻想沾染神奇色彩，也勾勒邪恶——因为此处不充分，神话将黯然失色。

战后柯达回到英国，出品和影响力都大减。他再将英国小说家格雷厄姆·格林（Graham Greene）的两个杰作《堕落的偶像》（*The Fallen Idol*，1948）以及《第三人》（*The Third Man*，1949）搬上银幕，都由卡罗尔·里德执导，他也制作了劳伦斯·奥立弗的《理查二世》（*Richad Ⅱ*，1955）电影版。他的口味仍然无法流俗。作为一代电影大亨，他去世时，财产大量缩水，仅剩大约50万美元。巴索·莱特说柯达："有文艺复兴王子的品质，他犯了不少错，但别忘了，他也留给我们不少好片！"

英国电影在创造力匮乏的1930年代只出了一位毋庸置疑的大师——**希区柯克**（Alfred Hitchcock，1899–1991），这位水果商的儿子最早在电影界任美术指导，一路往上爬，直到1925年26岁时导了第一部电影《欢乐花园》（*The Pleasure Garden*）。

1920年代曾在德国待过的希区柯克受德国表现主义影响甚深，在1920年代及1930年代初他的电影受德国表现主义影响明确可见。甚至在有声片到来之前，希区柯克已经设计出独一无二的视觉风格。《房客》（*The Lodger*，1926）一片，是"开膛手杰克"传奇故事的另一版本，电影引导我们怀疑主角是嫌犯，他紧张

7-6 《伦勃朗》

（*Rembrandt*，英国，1936），亚历山大·柯达导演。

本片是导演柯达的高峰之一，剧本散乱却因细腻和真实的艺术处理，加上查尔斯·劳顿控制得宜、沉默忧心的表演而一气呵成。柯达最能吸引优秀艺术家，虽然他的品味似乎不能帮他赚到大钱，但才气和聪明历历如绘。（联美公司提供）



地在他租来的房内踱步。希区柯克未拍他踱来踱去的形象，反而从楼下天花板向上拍，从这个角度我们看到水晶灯在微微摇晃。希氏接着将天花板的镜头与另一镜头叠化（dissolves），即透明玻璃板上该房客紧张地走来走去，这个电影技巧相当于舞台剧的透明帷幕技术。

希区柯克对声音的运用也充满原创性。《敲诈》（*Blackmail*，1929）一片原为默片，后来却重塑为英国第一部有声片，他使用声音宛如影像一样有自信。片中女主角为了自卫用刀手刃一个男子。后来在一个晚餐桌上的场景中，对话逐渐幻化成只有“刀子”的声音，显现女主角的内心困扰。

希区柯克的早期电影虽不是杰作，但他很快就找到擅长的惊悚类型，使他扬名立万，也成为当时的导演大师。

基本上，他的作品像《十七号》（*Number 17*，1932）以及《间谍》（*Secret Agent*，1936）、《阴谋破坏》（*Sabotage*，1936）、《年轻姑娘》（*Young and Innocent*，1937）在技巧上都十分相似。他在这些影片中利用库里肖夫和普多夫金的剪接理论制造悬疑。希区柯克在这种连接性的蒙太奇技巧上嫁接了尖锐的嘲讽甚至扭曲的意味，颠覆了日常生活的一般人与地方，使他们沾染上阴鸷色彩。

《三十九级台阶》（*The 39 Steps*，图 7-7）是最早让观众认可的希氏作品。令人同情的主角不容喘息地在著名景点上的追逐场面，在此后的《西北偏北》（*North by Northwest*，1959）中臻于化境。也许《贵妇失踪记》（*Lady Vanishes*,1938）最能总结他的英国时期风格。一堆旅客在月台上出场，他们在等雪崩淹埋的轨道清理出来。在巴尔干的旅店住了一宿之后，火车上一位老太太竟然不见了。只有一位年轻女子发现了这一阴谋，在一个收集民俗歌舞的年轻学者的协助下，女主角发现老太太是被敌方绑架的英国间谍，经过一连串冒险，所有



7-7 《三十九级台阶》

（*The 39 Steps*，英国，1935），希区柯克导演。

无辜的男子逃亡中，抓紧一个美女，她完全不信他荒腔走板却完全真实的说法——这是希区柯克叙事的注册商标，后来在《海角擒凶》（*Saboteur*）、《西北偏北》（*North by Northwest*，图 10-19）、《捉贼记》（*To Catch a Thief*）中一用再用。这幅剧照显现了希氏英国时期作品中德国表现主义及其阴郁的灯光风格的影响。（Gaumont-British 提供）

好人包括老太太都在伦敦安全会面。故事梗概描绘不出这部古怪却好看的作品趣味。片中没有他日后作品中的华丽效果，也没有晚期作品中的性虐意识。综观而言《贵妇失踪记》是一个技匠以其炉火纯青的形式讲的一个有滋有味的幽默故事。

在英国和后来的美国时期，希区柯克的电影都倾向形式化。即使热烈崇拜他的史家如杰拉尔德·马斯特（Gerald Mast）都承认："在他每片中结构均以森内特式的追逐，一路加温加速至高潮为止。"希区柯克一直操纵观众，握紧观众的神经就像他操纵一小段胶片一样自信，他便借此来建构他的故事。但是他聪明到能将每场惊险到几乎不可能的追逐赋予人性，他让每个角色——连反派在内——都经常带有喜剧性，有时甚至性格脆弱令人同情。

希区柯克的 24 部英国片技术和心理上与他重主题的美国片（见第十章）形成对比。他的美国片技巧高超为评论家喟叹不已，但这些大胆的效果其实在英国时期已初现端倪。这两个时期显现他年老之后能自由投射其强迫性的迷恋本质到角色身上，而早期电影的主角都是轻松愉快的。简言之，希氏的英国时期作品少点热情，而这种炽热情感正是这位技巧大师被誉为艺术家和风格家的原因。

法　国

让·谷克多（Jean Cocteau，1889–1963）的电影与其文学、戏剧、诗歌、绘画以及他的生活都是等量齐观的。他是文艺复兴式的人物，第一部作品《诗人之血》（*The Blood of a Poet*，图 7–8）由资助布努埃尔拍《黄金时代》的同一人出资拍摄。谷克多是时已是法国知识界的领袖之一。

虽然他自恋到不能与任何电影运动相联，但《诗人之血》显然是超现实主义之作，其梦境连系着自由联想的场景效果。主角画了一张脸，其嘴活了过来，他想把它擦掉，但它竟移到他手上来了，不久，嘴又移至一个雕像上，并要这位艺术家穿过境子。片中最惊人的幻象是艺术家竟带着惧怕跳至镜中，进入另一个世界——由艺术家创造的世界。

另一个同样令人惊奇的景象是诗人被给予了一把枪，并被告知要他射杀自己，但他的血变成了袍子，他的头也被戴上桂冠。电影结尾，一个工厂烟囱倒塌，其

7–8 《诗人之血》

（*The Blood of a Poet*，法国，1930），让·谷克多（Jean Cocteau）导演。

备受折磨的诗人为书本及照片包围而沉入梦中，谷克多的天才在于其影像惊人的独到并且活泼好玩。连布努埃尔都想不到用人的手臂当烛台，如《美女与野兽》（*Beauty and the Beast*，图 9–3），或穿着黑色皮夹克的死神，如《奥菲斯》（*Orpheus*）。（现代艺术博物馆提供）





7-9 《黄金时代》

（*L'Age D'Or*，法国，1930），路易斯·布努埃尔导演。

法国超现实主义者热爱美国闹剧，尤其是基顿、劳莱与哈台的作品。巴黎知识分子如布努埃尔认为他们的美国同僚是第一代对抗逻辑者，有时他们会在作品中向这些美国闹剧致敬，如此图与下图之关系。（现代艺术博物馆提供）

实这个镜头在电影开头的几个瞬间中就开始了，在片尾完成了，整个电影发生在烟囱倒塌的数秒中。

电影中的神秘象征是很纯粹的谷克多式：嘴是艺术家的创作，它强迫他做一些不能理解之事，诗人苦恼而亡，却达到讽刺性的不朽境界。电影没有明确时空，因为所有事都发生在艺术家头脑中，连带有浓郁受虐气息的标题也是谷克多式的。

电影并不太成功，它带有对创作者的迷恋，这是无论1930年代或现代的客观观众都不容易接受的。不过它在欧美对本来就带有若干私密奇特性的先锋派电影有长足影响。对法国人而言，谷克多是新浪潮鼻祖，新浪潮评论家最喜欢他的一点是他坚持纯粹个人的、与文学绘画戏剧没什么不同的创作。



7-10 《又错了！》

（*Wrong Again*，美国，1929），劳莱与哈台主演。（米高梅提供）

谷克多完成《诗人之血》后15年对导演电影不闻不问，虽然其中也编过几个剧本。之后他再拍《美女与野兽》（*Beauty and the Beast*，图9-3）和《奥菲斯》（*Orpheus*，1950），两部作品再度证明他的伟大，个人的执迷仍在，但令人困惑的前卫风格比较收敛了。其流畅的场面调度流露出一种宛如忧郁王子的特殊少有的节奏。

谷克多对商业成功没有兴趣，却有一些导演既有评论支持也有大众吸引力。其中最成功的是电影大师**马塞尔·卡尔内**（Marcel Carné，1909–1996），他

和编剧雅克·普雷韦（Jacques Prévert，1900–1977）合作的电影是二战前最值得推崇的作品。卡尔内和普雷韦的创作风格常被合称为“诗意写实”，即强调日常工人阶级的生活以及带有文学性的主题，以及忧伤、浪漫风格的电影。

卡尔内原是记者和评论家，并公开宣扬冯·斯登堡和茂瑙的作品，卡尔内曾师事雷内·克莱尔，当影评人期间，他就呼吁电影应该拍摄巴黎街头的生活实像，反映工人阶级的悲欢人生。

卡尔内和普雷韦在1930年代合作拍了两部电影，1940年代一部（也是他们的杰作）《天堂的孩子》（*The Children of Paradise*，图9–2）涵盖了他俩对人生、爱情的宿命看法。《雾港》（*Port of Shadows*，图7–11）用让·迦本（Jean Gabin）饰演一个逃兵爱上孤女并与其贪婪的主人对抗。他杀了恶人，但在港口踏上自由之船前被岸边的流氓杀害。

在《天色破晓》（*Le Jour se Lève*，1939）一片中，倒霉的迦本杀了一个男人后，把自己锁在住处阁楼中。警方在外埋伏，准备黎明时进攻。等待着死亡时，迦本回顾他生命中每段感情，又想着他和那个勾引无知少女的骗子之争吵。而这人就是他杀掉的人。当太阳升起，警方发动攻击前，他选择结束自己的生命。



7–11 《雾港》

（*Port of Shadows*，法国，1938），让·迦本（Jean Gabin）、米歇尔·摩根（Michelle morgon）主演，马塞尔·卡尔内（Marcel Carné）导演。

哀伤、沉重、宿命，卡尔内这时期的作品借助迦本粗壮纯朴的魅力，让观众不致对角色流于抽象想象。迦本是法国当时的巨星，常被比拟为斯宾塞·屈赛，两人都笃实不造作，演来生动容易，很少提高嗓门，冷静也不过度使用肢体手势。（现代艺术博物馆提供）

卡尔内的作品预示了存在主义以及即将出现的**黑色电影**（film noir，1940年代和1950年代初流行于美国的类型，其主角总被厄运命定，场景多在夜晚暗街，地面湿冷地映照着街灯。主角无助疏离，处在敌意的环境中逆来顺受）。卡尔内的电影是对挫败主义者坚忍克己的忧伤讴歌，他们也提供了痛苦的告白——为什么纳粹这么轻易地过了马其诺防线，占据了完全不抵抗的法国。《天色破晓》和其早来的悲观被1939年9月的法国电检以“削弱士气”而禁映，卡尔内生气地回应说艺术家是时代的温度计，决不能因其预测风暴将临而被责怪。

虽然卡尔内在1938年至1945年间再拍了三部电影，但内容均乏善可陈，他在这些作品中作为制片的娴熟远远超过了作为导演的水平。他似乎善于集合各种有才之士，引领像普雷韦，美术指导亚历山大·特劳纳（Alexandre Trauner），以及演员让·迦本、阿莱缇（Arletty）、让–路易斯·巴劳特（Jean–Louis Barrault）等合作出最好的作品。他被称作法国的威廉·惠勒，不过他是个有忧伤品味和诗意才华的惠勒。



7-12 《圣女贞德受难记》

（*The Passion of Joan of Arc*，法国，1928），卡尔·西尔德·德莱叶（Carl Therodore Dryer）导演。

此片被称为“世界最美的十部电影之一”。德莱叶出身记者和剪辑师，他很长寿（1889–1968），但一生却只拍了几部电影（图9–1）。他拍戏准确，张力强，喜用大特写捕捉角色内心的想法，又偏好冷静的中世纪式的抽象风格和精神方面的象征和主题，以及正如此图所呈现出的严谨的构图。（现代艺术博物馆提供）

让·雷诺阿（Jean Renoir，1894–1979）的作品则雅俗共赏。在他的巅峰时期，他的作品闲适从容，毫不费劲，宛如生命之流动而非电影本身。英国影评人佩尼洛普·吉里亚特（Penelope Gilliatt）将之比为莫扎特，两位艺术家都有清楚的视野，能以快乐人性的温顺方式包容尖刻的社会嘲弄。雷诺阿准是世上最平和的导演之一。

他是印象派大画家皮耶尔·奥古斯特·雷诺阿（Pierre Auguste Renoir）之子，成长于爱和艺术的环境中。他对艺术的态度也颇有家传，他回忆父亲说：“他不在乎杰作，对他而言，美有如举重，举重若轻时即是最了不起之时。”这种非传统甚至矛盾也极度法国式的感性一直跟随着让·雷诺阿。

一战时服役空军受伤使他终身微跛，战后他手头有大量父亲的艺术品遗产，他先做陶艺，但看了卓别林和冯·斯特劳亨的作品之后决心做电影。他自筹经费（卖父亲一幅画可拍一部电影），拍了一系列默片，这些影片游移于雷内·克莱尔的超现实主义和对写实主义文学作品的改编中。1926年他改编左拉之《娜娜》（*Nana*）带有冯·斯特劳亨的残酷。但是这种混合不太对劲，这时的奇幻**原型**（archetypal）式的默片于让·雷诺阿好比一个歌星点错了歌。

他的感性较内省、写实，所以有声片对他更合适。有声片早期，雷诺阿感情低调，笔法俭省。《低下层》（*The lower Depths*，1936）人物众多，故事复杂，却只有236个镜头。有声片使他的叙事能停下来，享受气氛，吸收他钟爱的大自然声音。这种慵懒的抒情性如果放在默片中似乎就太闷了。

他的第一部有声片《母狗》（*La Chienne*，图7–13）就使用这种手法，也见证了雷诺阿为人周知的温暖人文主义。电影始于木偶戏剧场，一个木偶说：“我们所展现的世界既非戏剧也非喜剧，没有道德主旨，也不说明什么，角色非正非邪，只不过是像你我一样的可怜小人物。”雷诺阿许多电影都将舞台戏剧的人工化与无拘无束的自然本性相对照。

7–13 《母狗》

（*La Chienne*，法国，1931），让·雷诺阿（Jean Renoir）导演。

本片讲述了一个守规矩的中产阶级老好人，因迷恋一个荡妇而身败名裂的故事。无论故事还是腔调，都不是让·雷诺阿导演所擅长的，但他颇能适应，弹性也大，其写实风格是意大利新现实主义 15 年后才追上的。1945 年，弗里茨·朗将之改拍为《血红街道》（*Scarlet Street*，图 5–13），故事被赋予了雷诺阿原作所欠缺的宿命气氛。（欧罗巴电影公司提供）



《布杜落水遇救记》（*Boudu Saved from Drowning*, 1932）形式与内容之改变更昭然若揭。这出可爱的喜剧是社会边缘人的嘲讽寓言，也带有无政府主义的欢愉。布杜是粗鄙和声名狼藉的流浪汉，本想投河自尽，却被书商救起并带他回家，教育他适应中产生活，这个书商以为他可以给一个无生活意义的人一些生命意义。

可惜布杜不要这一套。他只爱睡地上，在书商钟爱的巴尔扎克第一版珍本书上吐痰，他抽着廉价的细雪茄烟，散发着恶臭，还勾引书商的老婆，更过分的是他还叫着她的小名。末了，布杜为逃避娶女佣而跳回河中，漂至下游直到一个河岸，接着拥抱一个似乎和他一样独立自由的稻草人，从野餐人中乞讨来一些食物，再与一只山羊分享，最后闲闲走向他的孤独命运中。摄影机转了一个大圆圈，展示一个远离城市、人们和文明的自由大世界。“终于自由了”是这部泛神论或无神论电影的题旨。《布杜落水遇救记》确实好像是个玩笑，但也是雷诺阿调配出这种甜美适意、略带反讽的混合风味的第一部作品，这种风格之后也成为他的商标。

1937 年前，让·雷诺阿是法国最著名的导演；1937 年后，他成为世界最著名的导演，因为这一年他拍出《大幻影》（*Grand Illusion*），此片是第一部能如伟大小说般娴熟地描绘事件、角色和社会秩序（图 7–14）的欧洲片。《大幻影》

7–14 《大幻影》

（*Grand Illusion*，法国，1937），埃里克·冯·斯特劳亨、让·迦本主演，让·雷诺阿导演。

让·雷诺阿 40 年拍了 35 部电影，永远都在表达人文情感可超越国家、性别和阶级的讯息。此处两位贵族军人发现，虽然他们属于不同国家，在大战中亦为敌方，却拥有诸多相似处（包括一旧女友），一旁工人阶级的迦本只能吃惊地看着。但不久他也了解了人类的神秘，雷诺阿的电影都以此为中心。（Janus Films 提供）



讲述了一个一战德国战俘营中之法国战俘的故事。最终两个法国小兵逃出，他们的长官为他俩牺牲生命来转移目标。但此片也析论其他主题：社会等级，工人阶级的兵士与贵族长官间之鸿沟；犹太人与基督教徒之分别；以及德法军官因其贵族背景而有的默契，他们分享着他们缅怀的世界正在消逝的消息。

雷诺阿开放尝试新的各种可能，他的佳作中不会有虚假的情感或陈腐的陈规。当《大幻影》的监制为冯·斯特劳亨提供了主演的角色时，冯·斯特劳亨正因在美国的导演生涯发展不顺遂，回到欧洲重操演员旧业，雷诺阿闻之吓坏了。雷诺阿并无角色给他，因为电影已经开拍，但雷诺阿急于要冯·斯特劳亨提供想法，他建议他要演的军官角色戴着脖套，以此掩藏其知识文化和情感。由此，此片增加了另一层次，因为剧本原本专注于法国战俘间以及工人与贵族间的关系。正如亚历山大·塞森斯格（Alexander Sesonske）所观察到的，冯·斯特劳亨之加入，使对“人类分合的主题更复杂深刻的探索”成为可能。雷诺阿有开放的态度，乃能使其电影无可衡量地丰厚起来。

雷诺阿的下部杰作《游戏规则》（*The Rules of the Game*，图 7–15）更加形式化也更加有意识地编排，但主题仍是社会的解体。迥然不同的一群人齐聚乡村度周末，主人和仆人、布尔乔亚和工人阶级全卷入一场精心策划的喜剧悲欢中。有些角色宛如《大幻影》中迷惘的哲学性贵族之翻版，但较为懒散带点堕落，道德松散，没什么荣誉传统来约束自己。像塞森斯格指出的那样，他们的生活“是‘表演’而非生活”。在充满虚伪的环境中，传统的社会仪式可以摧毁掉。即使爱的追逐也是轻佻的。末了，在雷诺阿式的苦涩讽刺中，一个老实而真诚的人物却促成了意外，似乎也带着宿命色彩。

评论家理查德·劳德说：“如果明天法国毁灭，只剩下这部电影，整个国家和文明仍能依此片重建。”电影的高潮是复杂的一系列事件，包括晚餐和之后的事件。在仅仅 15 个镜头中，这一连串事件就从低俗喜剧升华为高等戏剧。《游



7–15 《游戏规则》

（*The Rules of the Game*，法国，1939），让·雷诺阿导演。

让·雷诺阿的电影混杂了自然及现实主义——演员不像在演戏，外景也不像仔细构建出来的，比方这个著名猎兔场景，更专注于场面调度的视觉之美的导演会降低摄影机，将角色放在地平线之上，与蓝天白云形成对比，更具戏剧性。但雷诺阿这派现实主义者专心于如何将人放在风景中，让观众看得见他们如何与环境互动。（高蒙电影公司提供）

戏规则》在1939年上半年拍摄，让·雷诺阿显然从周边社会寻到灵感，他写道："我知道我的时代隐藏着许多邪恶，也非常了解其存在为我提供了现实状况。"无怪乎观众不喜欢这部对法国社会不怎么恭维的影片。首映是个灾难，右派视内容为睥睨贵族，中间派觉得它堕落不明所以，左派则以为它是堕落法国的隐喻。

他们都对了也都错了。雷诺阿的人性观点复杂隐晦到它不可能只有一层而是有许多层的真实性，不可能只有一个角度或一个结论。腐败和人性弱点导致愚昧和邪恶本就是来自人类的天性，特别是源自习于向曾经有能力给予却运气不佳的人们索求无度的社会。雷诺阿的世界里，所有的人性都值得颂扬，但所有的人性也是千丝万缕纠葛不清的。

《游戏规则》是活生生的有生命的描绘，如同导演的父亲画布上展现的一样。但其描绘的不止是一个人或一群人，而是整个社会，面对因为他们自己的疏懒疲惫而可悲地引发了邪恶漠不关心。雷诺阿不是象牙塔中的书呆子，他想要拯救这部电影，尝试剪短此片使之容易导容易懂。最后本片由113分钟剪短成85分钟，但效果不彰。1939年下半年，即纳粹踏入不抵抗之巴黎前几个月，军事电影检查委员以"削弱士气"为由禁映此片。

雷诺阿与他的许多同僚一样在战时移到了好莱坞，在美国他再拍了几部沉稳而精彩的电影，如《吾土吾民》（*This Land Is Mine*，美国，1943）和《南方人》（*The Southerner*，美国，1945，由福克纳具名编剧）。战后他回到法国又拍了一些电影，最著名的是《黄金马车》（*The Golden Coach*，1953），但他再也没拍出如《大幻影》和《游戏规则》这样崇高完美的电影。1960年代，雷诺阿退休回到美国，直到1979年去世为止，他都是最为世人热爱尊敬的导演之一。

延伸阅读

1　Eisner, Lotte H. *Fritz Lang*. New York: Oxford University Press, 1977. 包括弗里茨·朗所有作品的研究论文，参考书目和作品表齐备。

2　Gilliatt, Penelope. *Jean Renoir: Essays, Conversation, Reviews*. New York: McGraw-Hill, 1975. 通过一个优秀评论家的笔触沿着导演雷诺阿的人生和艺术视角旁征博引。

3　Gilson, René. *Jean Cocteau: An Investigation into His Films and Philosophy*. New York: Crown Publishers, 1969. 最初发表于 *Cinéma d' Aujourd' hui*. 的影评和剧本节选。

4　Hardy, Forsyth, ed. *Grierson on Documentary*. New York: Praeger Publishers,

1971. 格里尔森论文集锦，涵盖了其理论与实践。

5 Jensen, Paul M. *The Cinema of Fritz Lang.* Cranbury, N.J.: A. S. Barnes, 1969. 本书包括弗里茨·朗德国和美国时期作品的评论分析著述，作品表和参考书目齐备。

6 Kulik, Karol. *Alexander Korda, The Man Who Could Work Miracles.* New Rochelle, N.Y.: Arlington House, 1980. 关于亚历山大·柯达的精确而学术的历史传记，表现了这位监制倾家荡产地娱乐友人和监制并导演了大约 60 部电影。

7 *Masterworks of the French Cinema.* Introduction by John Weightman. New York: Harper & Row, 1974. 收录了克莱尔的《意大利草帽》、雷诺阿的《大幻影》、奥菲尔斯的《轮舞》的剧本原文。

8 Rohmer, Eric, and Claude Chabrol. *Hitchcock, The First Forty-Four Films.* New York: Frederick Unger Publishing Co., 1979. 包括希区柯克在英国时期的全部作品及其在美国 1957 年前的作品的分析文章。

9 Sesonske, Alexander. *Jean Renoir: The French Films 1924–1939.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980. 将雷诺阿的每部电影都拆解为制作、叙事、处理方式、人物刻画、风格以及形式详加分析。

10 Wellman, Paul, ed. *Max Ophüls.* London: British Film Institute, 1978. 关于奥菲尔斯这位未被正确评价的导演的采访和论文。

1940 年代的美国电影 8

世界大事		电影大事
美国动员军队；总人口约 1.32 亿；罗斯福三度连任总统。	1940	海蒂·麦克丹尼尔斯因《乱世佳人》成为第一个拿到奥斯卡奖的黑人演员。
12 月 7 日，日本偷袭珍珠港，摧毁美多艘海军舰艇；美随即向日、德、意宣战。 紧急原子弹实验，称为“曼哈顿计划”者开始，第二年恩里科·佛米分裂原子成功。	1941	导演威廉·惠勒和摄影师格雷格·托兰德的《小狐狸》一片实验深焦摄影。  ► 约翰·休斯顿以**《马耳他之鹰》**一片成为第一位编而优则导的导演。 ► 格雷格·托兰德再度与观念开明的导演革新电影，这次是奥逊·威尔斯的**《公民凯恩》**。 
美国政府强迫 10 万日裔美国人自西岸家中迁至陆营区，但这管区不被称为集中营。 桑顿·怀尔德的舞台剧杰作《九死一生》叙说人种生存的故事。	1942	刘别谦发明黑色喜剧，以《生或死》嘲讽纳粹和表演过火的演员。 威尔斯第二部电影《安倍逊大族》超支超期，片厂大刀修改，威尔斯的好莱坞生涯受打击。
食物配给制度规定肉、鞋、乳酪、罐头、石油及民生用品限量。 种族暴力在大城市兴起，非洲裔美国人的贫穷区遭殃。	1943	►**《卡萨布兰卡》**是片厂最大的意外惊喜。  迪斯尼以动画《小鹿斑比》创造如梦般的自然世界。 普莱斯顿·斯特奇斯集编导于一身，以《摩根河的奇迹》一片直接露骨地嘲讽二战时的美国社会。
罗斯福第四次当选总统。  ◄**盟军登陆法国诺曼底**，并大举轰炸日本、德国城市。 战局改变：法西斯轴心国转为挨打状况。 战争时期通货膨胀，民生用品涨三成。	1944	比利·怀尔德之《双重赔偿》将角色一步一步带进黑色电影最阴暗之层：通奸、谋杀、罪罚。
罗斯福在办公室去世。 副总统杜鲁门（民主党）继任总统（1945–1953）。 美国在长崎、广岛丢下原子弹，日本 8 月 4 日投降——距欧洲战争结束晚三个月。	1945	
	1946	惠勒之《黄金时代》获奥斯卡最佳影片。
马歇尔计划实施——美国将大量经援欧洲。 田纳西·威廉斯的《欲望号街车》获普利策奖。 美上百万军人因“大兵法案”得以在大专就学。	1947	
阿瑟·米勒的《推销员之死》获普利策奖。	1949	
	1950	►怀尔德之尖刻有力的**《日落大道》**探索好莱坞的虚妄。 

第二次世界大战的痛楚和之后的世界重整让政治、经济、社会乱得一塌糊涂，但是娱乐产业的说法是：艰苦时代即是娱乐业最好的时代。从 1940 到 1947 年几乎无片不赚，到 1944 年五大片厂已值 7.5 亿美元，一年前还只值 6.05 亿美元呢。1946 年是分水岭的一年，整个产业已到达 17 亿美元。

派拉蒙在 1946 年上半年已赚进 2179.2 万，比 1945 年多了 400 万。相反，较稳当经营的如米高梅、哥伦比亚、雷电华在 1929 至 1955 年间被八个片厂分割。即使如此雷电华在战时每年可赚 500 万至 700 万美元。

这个数字对比当今的数以千万计的大片而言并不慑人，但记得哦，当时的电影票只要三毛五。事实上当时的人看电影比过往任何时代都看得多。每周大约有 900 万观众（占当时人口之 2/3）看电影，原因是当时没什么别的娱乐。美国人的爱电影始于 1910 年代，经过 1920 年代和 1930 年代一直贯穿 1940 年代大部分时期，这种热爱仍方兴未艾。但是这种繁荣的黄金时代并未持久。

片厂制度之衰退

1948 年，美联邦政府成功地制定了反托拉斯法案，禁止五大片厂（米高梅、华纳、福克斯、雷电华、派拉蒙）拥有连锁戏院。之前，片厂自己的出品是保证能够发行的，派拉蒙戏院放映派拉蒙出品的电影、华纳戏院放映华纳出品的电影，



8-1 《卡萨布兰卡》

（*Casablanca*，美国，1943），亨弗莱·鲍嘉（Humphrey Bogart）、英格丽·褒曼（Ingrid Bergman）主演，迈克尔·柯蒂斯（Michael Curtiz）导演。

《卡萨布兰卡》和《绿野仙踪》（*The Wizard of Oz*）一样都是片厂制度最欢喜的意外，拍时没把握，之后却浑然天成。鲍嘉的表演融合了他过去成功的角色气质——铁汉柔情和强悍外表下的坚忍不拔。本片在二战期间公映，鲍嘉最浪漫的姿态——为大义而放弃他爱的女人——让被召唤牺牲小我为战争努力的美国人心有戚戚焉。（华纳兄弟电影公司提供）

依此类推。因为每个片厂了解自己控制多少戏院以及其营收，所以能准确计算每片预算以及用哪种明星（大赚和大赔不可预测所以宁不投资）。

片厂后来花了数年卖完它们的戏院，之后事实越来越明显，制作和发行业的确稳赚，但真正的利润在戏院。

1947年，众议院非美活动调查委员会（HUAC）开始针对共产党及共产主义者对好莱坞的影响展开调查及举办听证会。有些演员、编剧和导演愿意吐实，有些否认对他们的指控，有些拒绝承认或否认，有些受牢狱之灾（见第十章），整个好莱坞受到影响，40年来电影人建立起来的亲密的小社会也被破坏。

坏消息接踵而来。英国宣布了向外国电影利润课税75%之政策，其他欧洲国家也实施相似法规，好莱坞的外国利润一下被削减一半。此外电视产业也兴起了，无疑使这个困难处境雪上加霜，电视产业削弱好莱坞长达20年，美国本土的电影观众少了80%.

但是这段时间，美国电影之流畅和技术自信可媲美默片时期。艺术之恒久品质被奠基，标准化的流水线产品在叙事和角色上也圆熟精巧，这是一个电影能沟通的年代。



8-2 《小姑居处》

（*Woman of the Year*，美国，1942），凯瑟琳·赫本（Katharine Hepburn）主演，乔治·史蒂文斯（George Stevens）导演。

骄傲外向又带刺的赫本（1907-2004）说话带上流社会气质，一出道就因处女作《离婚清单》（*A Bill of Divorcement*，1932）成了明星，她亢奋的表演方式使评论界有些人反感，但本片是她的里程碑之一。她和斯宾塞·屈赛（Spence Tracy）搭档甚久，她的顽强意志配合上他的淡泊冷静是天作之合。晚年她又和亨利·方达（Henry Fonda）合拍《金色池塘》（*On the Gold Pond*，1981），再度用她的活力支持被年老打击的心灵。不过，她最动人的演出应是来自热心的老处女对抗不安全感这类的角色，如《爱丽丝·亚当斯》（*Alice Adams*，1935）和《艳阳天》（*Summertime*，1955）中的女主角。（米高梅提供）

第二次世界大战

好莱坞在二战时业绩累累，大明星如詹姆斯·史杜华、泰隆·鲍华（Tyrone Power）、小道格拉斯·范朋克、罗伯特·蒙哥马利、克拉克·盖博都纷纷上战场，而且个个骁勇善战。没拿枪杆的好莱坞艺术家也会拿摄影机做另类战斗。卡普拉带着作曲家迪米特里·迪奥姆金（Dimitri Tiomkin）和剪接威廉·霍恩贝克（William Hornbeck）以《我们为何而战》（*Why We Fight*）为名拍了一连串宣传片。这批电影姿态高、声音大，挥舞着军刀，而且妥为运用现成的影像资料以及声效、动画，再加上有力的叙事等等电影手段，效果卓著。

好莱坞的剧情片也致力于同一目标，大部分都过于宣传，少点艺术和娱乐。



8-3 《圣·彼得洛战役》

（*The Battle of San Pietro*，美国，1945），约翰·休斯顿（John Huston）导演。

拒绝战争：尸袋中是死去的人。休斯顿用16毫米摄影机捕捉了战争泥泞残酷之一面，真实到委制该片的战争部将影片从五本剪成突兀的三本。休斯顿不可能拍简单的直不笼统的宣传片，所以这个纪录片那么令人不安，在他诚实的描绘下，疲惫的士兵乃蹒跚前进、前进，对抗纳粹强大的军力，虽为英雄亦为悲剧。（现代艺术博物馆提供）

除了《美国大兵乔的故事》（*The Story of G.I. Joe*, 1945）或者《菲律宾浴血战》（*They Were Expendable*, 1945），这些电影聚焦于一小群士兵的内在互动，舍弃了传统的说教。不过最有价值的应是直接处理战争的纪录片，比如威廉·惠勒的《孟菲斯美女号》（*The Memphis Belle*, 1944），约翰·福特的《中途岛战役》（*The Battle or Midway*, 1942），最好的则是约翰·休斯顿的《圣·彼得洛战役》（*The Battle of San Pietro*，图8-3）。

《圣》片与惠勒和福特的纪录片一样，是用16毫米胶片拍摄的，大部分镜头由导演亲自执机拍摄。休斯顿记录下盟军攻下意大利附近的蒙特卡西诺地区的努力。摄影机停止在战斗中的年轻脸孔上面，休斯顿收敛剧情，不带主观或爱国情绪，专注认同于这些脸，之后我们又看到其中几位阵亡。休斯顿让生命之活力与死亡的寂静对比在一起，看了令人心痛。

电影的战争场面、军队行进的片段都用手提摄影机从壕沟里紧张地窥视或者躲在树后摄下，偶尔炮弹在身旁落下引起震动，其恐怖与死亡几乎身临其境，即使今日看来，这些1945年战火下的影像仍震撼人心。

也许太震憾了，休斯顿的下部电影《圣·彼得洛，阳光普照》（*San Pietro, Let There Be Light*, 1945）被战争部禁了近40年，因为它敢显现士兵们被炮弹惊骇之苦，以及其他因格斗而致的精神错乱。1982年，这部电影终于被允公映，让人见证到典型休斯顿式的对于受创生命的同情。

重要导演

约翰·休斯顿（John Huston，1906–1987）的处女作《马耳他之鹰》（图8-4）以平铺直叙而且阴暗的手法改编自著名侦探小说家达希尔·哈米特（Dashiell Hammett）的小说，引起影坛之瞩目。他原是很好的编剧，他们这一代许多人都是

编剧转导演的并且发挥了很有建设性的影响力。他的父亲沃尔特·休斯顿（Walter Huston）也是演员。约翰非常被严肃小说吸引，他喜欢B. 特拉文（B. Traven）、梅尔维尔（Herman Melville）、威廉斯（Tennessee Williams）、麦卡勒斯（Carson McCullers）、奥康纳（Flannery O'Connor）、吉卜林（Rudyard Kipling）和马尔科姆·劳瑞（Malcolm Lowry）的作品，他对作家的敏感使他十分尊敬他改编的原著。

休斯顿会从原著中找出底调，他并不复制每个场景，而是综合出作者的道德和美学本质。他的视觉风格十分简单，不矫饰，简洁实用，但是很有表现力，也不时令人印象深刻。作为一个经验丰富的演员，他指导演员别有心得。

他早期最好的作品之一是《碧血金沙》（*The Treasure of the Sierra Madre*，1947），这部电影是对人类因对金钱的贪婪和欲望而致堕落的心理毫不妥协的生动描绘。电影循着一个暴力偏执、狡诈多过聪明的角色堕落的过程，亨弗莱·鲍嘉饰演此角色，他的诠释也是其演艺生涯中的最佳表演之一。

从早期，人们就可看出休斯顿的电影才华有多面。《碧血金沙》中三个恶人徒劳无功地在山中挖宝。其中两个人（鲍嘉和蒂姆·霍尔特饰）误以为黄铁矿——又称为愚人金——为真的黄金。在山脚下他们找到更多他们以为完全无用的黄铁矿，第三个人，一个老人（沃尔特·休斯顿饰）忽然发出狂热高亢的声音对伙伴高叫。这回他们找到的是真的金子！这一刻混合了高兴、狂喜和史诗般的壮丽，摄影机往上摇镜仰看着笼罩着财宝的沉静的高山。当多布斯（鲍嘉饰）在墨西哥的群山中从多疑变得偏执最后又成了谋杀式的疯狂，《碧血金沙》达到了一种疯狂的极致，它与冯·斯特劳亨早期的现实主义力作《贪婪》并列为美国影史上处理人性弱点最具说服力者。

这就是休斯顿之后最喜欢深入挖掘的主题，常常使道学气的评论家惴惴不安。从懦弱（《红色英勇勋章》[*The Red Badge of Courage*, 1951]）到执迷不悟（《白鲸记》[*Moby Dick*, 1956]），到致命的自大（《霸王铁金刚》[*The Man Who Would Be King*, 1975]），休斯顿的作品描绘了人性负面的性格，其主角努力却失败，或因其性格之缺点，或因为他们尝试躲过有敌意世界的自然规律。这些角色坚忍地接受命运，自知想改变已晚了，这里面有一丝自怜，只有简洁的现实场景及生活方式，却没有传统的社会的善意。

8-4 《马耳他之鹰》

（*The Maltese Falcon*，美国，1941），亨弗莱·鲍嘉主演，约翰·休斯顿导演。

她是在讲真话还是在撒谎？他是凶手还是受害人？黑色电影和侦探片总把女人视为邪恶的工具，倒不是因为美国文化中潜在的恨女情结，而是这些类型片颠覆的本质，总要挖掘探讨欺瞒表象下的东西。有什么比一个女性（过去是纯洁代名词、家庭的磐石以及格里菲斯以降的理想对象）竟是一个心存狡诈的恶妇，如一只蜘蛛，织网罗猎男人至其毁灭更令人惊骇？（华纳兄弟电影公司提供）





8-5 《夜阑人未静》

（*The Asphalt Jungle*，美国，1950），约翰·休斯顿导演。

屋后阴暗的小房间，桌上有劣酒，顶上闪着灯，胡茬儿满脸的男人穿着绉西装，凌晨三点在不知名的都市中这么一个烟雾弥漫的地方，这是如地狱般的阴影世界——黑色电影的世界。（米高梅提供）

休斯顿到60年代陷入低潮。但你不可能以为这种大师会出局。60多岁的时候这个老家伙强悍再起，拍出寓言式的电影如《夺命判官》（*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972）、《霸王铁金刚》、幽默又充满宗教疯狂的《好血统》（*Wise Blood*, 1980）、《普里兹家族的荣誉》（*Prizzi's Honor*，1985），以及最后的杰作《逝者》（*The Dead*, 1987）。这些作品绝对使他重返大师之列。

这些使休斯顿花开二度的晚期作品中最勇敢的作品应是《富城》（*Fat City*，图8-6），一部关注加州斯托克顿边缘拳击手痛苦的生活现实的电影。主角比利·杜里（斯泰西·基奇［Stacey Keach］饰）是个二流拳击手，毫无野心也毫无运气。他每日打打拳，赚点小钱，就在等下场拳赛时把钱花光在酒精里。

片尾这个老拳击手坐在一间24小时不打烊的餐馆中与另一个不怎么成功的年轻拳击手漫无目标地聊天。谈兴消沉后，他四周看看，忽然休斯顿消音并冻住画面，主角像被雷击中一般看着在打牌的老人，还有困得站不起来的厨师。他似



8-6 《富城》

（*Fat City*，美国，1972），约翰·休斯顿导演。

休斯顿的真实宛如出其不意打你一拳。本片倒不真在讲拳击，而是拳击手的一天苦劳。胜利对在这污秽环境中生活的人而言没啥意义，对女人也没意义，她们有时等待她们的男人，更多的时候她们就此出走了。（哥伦比亚电影公司提供）

乎看到了自己的未来。声音再现，主角回到现实，被他的顿悟和突然而至的预感吓到，他拼命拜托这个新朋友再陪他一会儿。结尾他俩坐在那儿沉默不语，互相取暖般抵御外面世界的冷酷。

休斯顿与乐观主义的卡普拉相反。他的作品永远显现对人生必死的领悟。在他的电影中永远不会有挫败或沮丧，反而是一种温暖和幽默，如让－皮埃尔·库尔索东（Jean-Pierre Coursodon）所谓的“人生经验”和“年轻的精神”。他的特点显现于一阵粗鄙的笑声，一场山顶上的欢跳，或面对不可避免事情时绝不怯懦的态度。有如福克纳所言，休斯顿的角色可以毁灭，却不能击败。

沃尔特·迪斯尼（Walt Disney，1901–1966）的作品亦有大争议。有人以为他很媚俗，有人以为他有如卓别林，也有人以为他是电影中罕见的名副其实的天才。他是公认的动画功臣。沃尔特·迪斯尼和早期聪明的电影开拓者相仿，认定儿童的娱乐是取之不尽的形式，可容纳各种想象力。

他在故乡堪萨斯的车库中开始动画创作，在《爱丽丝游历卡通国》系列（“Alice” Comedies）中最早将真人和动画混合，这种方式至《南方之歌》（*Song of the South*，1946）才臻完美。1920 年代早期他搬往好莱坞，开始为发行商拍点短片，但他们对动画创意漠不关心，迪斯尼的发展因此障碍重重。先头没人把他当一回事，但有声电影改变了局势，在以动物嬉戏为主的二维动画中，声音为拟真的荒诞中加了分。他的二维动画尤其是米老鼠成为 1930 年代的偶像，有如卓别林在 1910 年代及 1920 年代般重要。

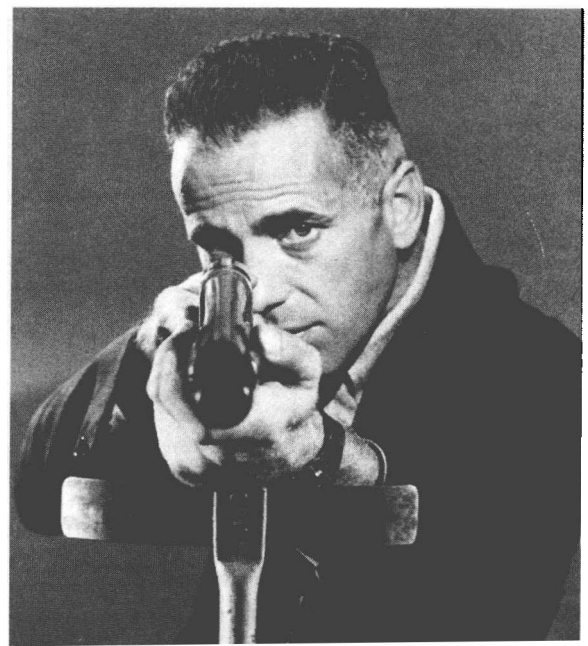
他开始构思第一部动画长片，逐渐债台高筑，直到电视台解决了他的财务危机。他的第一部动画长片《白雪公主和七个小矮人》（*Snow White and the Seven Dwarfs*，1937）在全球大卖，于是迪斯尼决定每年推出一部动画长片。

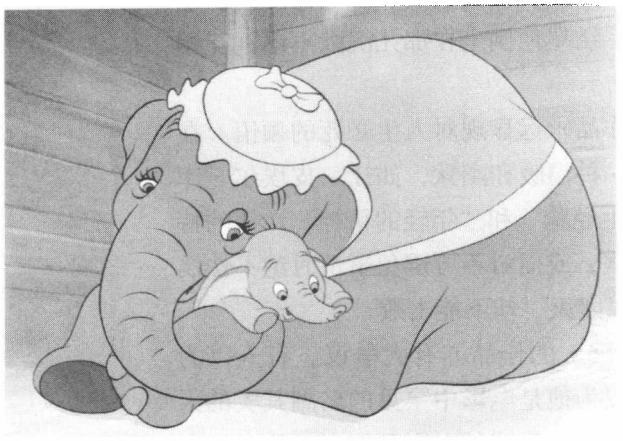
之后他推出了《木偶奇遇记》（*Pinocchio*，1940）、《幻想曲》（*Fantasia*，

8–7 《夜困摩天岭》

（*High Sierra*，美国，1940），鲍嘉主演，拉乌尔·沃尔什（Raoul Walsh）导演。

鲍嘉（1899–1957）初在华纳饰演黑帮分子——强悍、犬儒、反社会。本片由休斯顿编剧，赋予鲍嘉一种存在主义式的落寞，直到他爱上一个跛足女子变得脆弱后才被击垮。鲍嘉的讥诮怒气压正了故事感伤的自怜况味。本片连同《马耳他之鹰》和《卡萨布兰卡》使他终生成为明星。他的演戏领域不广，但在范围内他很行，成为主题的若干变奏。他的主要气质是他无法融入环境，这一再被他演绎，后来变奏为可悲的神经执拗的舰长（《叛舰凯恩号》[*The Caine Mutiny*，1954]）和死不妥协的醉鬼（《非洲女王号》[*The African Queen*，1952]）。（华纳兄弟电影公司提供）





8-8 《小飞象》

（*Dumbo*，美国，1941），沃尔特·迪斯尼（Walt Disney）监制。

图为耳朵太大的小飞象在慈祥的母亲怀中。迪斯尼的佳作多半依赖发掘出童真的恐惧，这在我们每个人身上也都有——害怕分离、拒绝、抛弃。（雷电华公司提供）

1940）、《小飞象》（*Dumbo*，图 8-8）、《小鹿斑比》（*Bambi*，1943）等一连串具有长久艺术价值的动画长片，因为它们的监制坚持追求完美，这些电影耗资不菲，利润却不足。

迪斯尼的佳作——包括晚期的《小姐与流浪汉》（*Lady and the Tramp*，1956）——受欢迎，是因为其情感直接，内里又暗含了隐喻。《小鹿斑比》中母鹿被猎人击中，使小鹿无家可归；《小飞象》中小象有双巨大的耳朵使他无法融入同辈当中，他的母亲也一样被带走！故事虽都耳熟能详，但情感力量不曾稍减。

迪斯尼电影动人因为卡通人物充分捕捉到人类共通的情感，如害怕疏离、抛弃、失落，而技术之出众使自然环境栩栩如生，整体营造出一种惊人的拟真感。行之有年后，他的作品总体产生了一种“无菌”的品质，即使偶尔有风格化的作品，也不能掩盖其过于干净的作风。



8-9 《费城故事》

（*The Philadelphia Story*，美国，1940），加里·格兰特、凯瑟琳·赫本、詹姆斯·史杜华主演，乔治·库克导演。

35 年来，加里·格兰特都是最棒的轻喜剧演员，他天生优雅而沉着克己。当他油滑的男性气质被一连串歇斯底里的行动侵扰时，有如在《毒药和老妇》（*Arsenic and Old Lace*，1944）中，或被迫穿上女装时，如在《战地新娘》（*I Was a Male War Bride*，1949）中他可以十分滑稽。他的严肃角色也颇受好评，如《美人计》（*Notorious*，1946）或《寂寞芳心》（*None But the Lonely Heart*，1944）。（米高梅提供）

迪斯尼的地位远超过其他卡通大亨如马克斯·弗莱舍（Max Fleischer），却更像大卫·O·塞尔兹尼克，将作为监制的感性凌驾于所有作品上，领导着编剧、动画家、导演从剧本会议到绘制数以千计的草图，执行他对一部影片的总体理念。直到1950年代他扩张得太快而没有时间盯作品为止，他的出品都保持着惊人的一致性。

与此同时的动画家还有华纳兄弟公司杰出的动画导演，如查克·琼斯（Chuck Jones）、福瑞兹·弗里伦（Friz Freleng）、特克斯·艾弗里（Tex Avery）。他们创造出的兔八哥、达菲鸭，还有不朽的大山狼和他的永恒对手哔哔鸟，都和迪斯尼的角色相反。迪斯尼较温情伤感，华纳的角色却无政府般了无规范；迪斯尼甜美，华纳却苦涩；迪斯尼的世界是稳定的，家庭最后一定团圆，华纳的世界却没有稳定和家庭这些名词。



8-10 《苏利文的旅行》的宣传照

（*Sullivan's Travels*，美国，1941），图中两位演员是乔尔·麦克雷（Joel McCrea）和维罗妮卡·莱克（Veronica Lake），以及导演斯特奇斯。

斯特奇斯是个敢作敢为的导演，事实上，当他走红时，花了许多时间和精力研究哪里外景最远。他为人随和没架子也欠缺组织能力，但演员、工作人员都喜欢他，出钱老板却不信任他，因为他越拍越贵，是个昂贵的导演，以后出了几次失败作品，他的生涯就从此断送。（派拉蒙电影公司提供）

普莱斯顿·斯特奇斯（Preston Sturges，1898–1959）像一场文化和不守陈规的雷阵雨横扫好莱坞。但他来得快，去得也快，只闪光了五年，却留下一批精力充沛的嘲讽美国虚伪的作品。他自己是个不太成功的剧作家和电影编剧，写过《简单生活》（*Easy Living*，1937）等剧本，得到派拉蒙青睐。斯特奇斯发觉到传统片厂对编剧的偏见，所以以一美元将剧本《江湖异人传》（*The Great McGinty*，1941）卖给片厂，条件是要他本人执导，他的策略成功了！

他的电影如《战时丈夫》（*Hail the Conquering Hero*，1944）、《淑女伊芙》（*The Lady Eve*，1941）以及《棕榈滩故事》（*The Palm Beach Story*，1942）都是马克·森内特的闹剧和神经喜剧之混合。片中的男人通常被动单纯，女人则狡猾好操弄。斯特奇斯的电影速度很快，有如卡普拉，但避免了多愁善感的俗套。但《苏利文的旅行》（*Sullivan's Travels*，图8–10）是一个例外，这部精神分裂的电影指陈世界需要笑声以及平凡人的弹性。

其实斯特奇斯是个嘲讽家，专用杂耍剧之夸大来针对所有愚蠢的美国之典型，如《摩根河的奇迹》（*The Miracle of Morgan's Creek*，1943），讲述典型斯特奇斯式的小镇中一个迷恋男生的小镇姑娘特鲁迪的故事。小镇中充满小鼻子小眼睛贪婪孤僻的人物。

片中女主角特鲁迪是一个叫诺弗尔的小子的偶像，但特鲁迪对他不屑一顾。一晚特鲁迪与一群阿兵哥一块失踪了，第二天她宿醉未醒，什么也不记得，连让她怀孕的阿兵哥名字都叫不清楚，诺弗尔出来解围，使可怜的未婚妈妈保住良家妇女的名声并不惜一切帮助她。特鲁迪后来生了六胞胎，名利成功都有了，所有事也被原谅了！

斯特奇斯想说的是——成功、幸福，甚至才能、技巧都是运气而已。他的对白丰富又铿锵有力，像他在《棕榈滩故事》中宣称的“骑士精神不仅已死，而且已腐烂”一样大胆醒目。而后，他更观察到：“人生最悲惨的事之一就是，那些最欠揍的人却往往最大咖。”

1945年，斯特奇斯离开派拉蒙与一个行为怪异的不专心的制片霍华德·休斯（Howard Hughes）合伙。他们合作的第一部电影片名就怪得不行《哈罗德·迪多鲍克的罪恶》（*The Sin of Harold Diddlebock*，1946），是哈洛·罗德的最后一部电影。休斯帮他重剪得乱七八糟，但改了一个更有影响力的片名《疯狂星期三》（*Mad Wednesday*），全片对默片以及罗德温和不屈的个性致敬。



8-11 《淑女伊芙》

（*The Lady Eve*，美国，1941），亨利·方达、芭芭拉·史丹妃（Barbara Stanwyck）主演，斯特奇斯导演。

斯特奇斯最擅长捕捉演员的特质，然后加以放大到极端。此片中，原本就被动沉默又不谙世事的方达的特质，被放大到演一个天真的全心在研究爬虫类的学者，成为全面退缩的呆子。“蛇就是我全部的生命！”他热情地告诉前科犯史丹妃。她却漫不经心地叹道：“好一个生命！”（派拉蒙提供）

之后斯特奇斯跌跌撞撞，丧失了其节奏感。《红杏出墙》（*Unfaithfully Yours*，1948）笑谑乐团指挥谋杀自己妻子的幻想，看片名比看电影有趣。下部电影《玉腿金枪》（*The Beautiful Blonde from Bashful Bend*，1949）是个怪诞可笑的灾难。之后失败接连不断地来，斯特奇斯大举投资了一家餐厅影院（restaurant-theater），使自己陷入财务困境。他后来搬去欧洲一直伺机东山再起，却从未实现。

在《红杏出墙》中有一刻充分显现了斯特奇斯的风格。一个音乐家质疑乐团指挥铜钹的使用。这位音乐家认为会太粗鄙。指挥笑答：“请尽量粗鄙吧！但得让我听到刺耳的笑声！”如果说斯特奇斯不是一个耐力好的长跑者，那么这个叛逆的人至少以较少的说教色彩展现了那个时代令人惬意的俗套，并且以这种方式激发了更多刺耳的笑声。

比利·怀尔德（Billy Wilder，1906–2002）与本·赫克特是记者转导演的最好例子：快速、粗率，有揭穿伪善者的绝佳直觉。他既不温情也

不浪漫，怀尔德的作品混合了冯·斯特劳亨的道德丑恶和刘别谦的准确机智的品味。

怀尔德生于奥地利，1934年到好莱坞之前是记者和编剧。因为英文不行，他曾奋斗了很久。刘别谦慧眼拔擢了他，和他一齐合作多部电影，以《妮诺契卡》(*Ninotchka*，1939）最为著名，其成功使怀尔德当下爆红，与派拉蒙签约，许多剧本都交付米切尔·莱森（Mitchell Leisen）导演，不过怀尔德十分憎恨他，因为他“毁了我的剧本”。有斯特奇斯和约翰·休斯顿的前例，怀尔德开始找机会做导演执导自己的剧本。

最后他找到机会，自编自导了《大人与小孩》(*The Major and the Minor*，1942)，这是部角色颠倒的欢快喜剧，获得相当成功。怀尔德自此站稳脚步，拍了一连串电影，如《双重赔偿》(*Double Indemnity*，图8-13)，是黑色电影之肇始，法国影史家乔治·萨杜尔评论此片：“对人类的贪婪、性和虐待主义做了无情的剖析。”该片杰出的剧本由他和小说家雷蒙德·钱德勒（Raymond Chandler）合写。

之后的努力，如《失去的周末》（*The Lost Weekend*,1945），以及他的杰作《日落大道》(*Sunset Boulevard*，1950）显现了他德国的背景以及表现主义的倾向。场景阴暗，角色塑造更阴暗，迷漫着讥讽和宿命的气氛，英国作家查尔斯·海厄姆（Charles Higham）以为他的世

8-12 《一个陌生女人的来信》

（*Letter from an Unknown Woman*，美国，1948），路易斯·乔丹（Louis Jourdan）、琼·芳登（Joan Fontaine）主演，马克斯·奥菲尔斯导演。

马车、煤气灯、新雪覆盖的树林，这是好莱坞1940年代的艺术菁华，像这部电影和《安倍逊大族》以及《金石盟》(*King's Row*，1942）一样，全在封闭的片厂中制造出完美的自然景观，将真的街道和树林都比下去了。奥菲尔斯这部以一战前欧洲为背景的浪漫作品，如果在二战前放映会大为成功。可惜1948年时，观众已经对想在银幕上看到什么有了不同的看法，浪漫的过去终究过去了。（环球电影公司提供）



8-13 《双重赔偿》

（*Double Indemnity*，美国，1944），弗莱德·麦克莫瑞（Fred MacMurray）、芭芭拉·史丹妃主演，比利·怀尔德导演。

1940年代，编剧在好莱坞影响力逐增。这部由两个痞子合谋杀害一个痞子的故事，导演特别邀请小说家钱德勒参与编剧。钱德勒的侦探小说能使读者几闻到南加州甜腻栀子花的味道如其腐朽的气息一般。这个组合是神来之笔，钱德勒的对白呈现完整，剧本也获奥斯卡提名。即使掌声不断，钱德勒却很不习惯与人合作，他独来独往惯了，好莱坞这种要群体合作的方式和小说家的艺术不合。（派拉蒙提供）



8-14 《日落大道》

（*Sunset Boulevard*，美国，1950），葛洛丽亚·史璜生（Gloria Swanson）、威廉·霍尔登（William Holden）主演，比利·怀尔德导演。

场景是一个豪华派对，默片大明星诺玛邀请一位编剧来参加，想诱惑他，他后来也成了她的情人。他们的环境围绕着一堆她25年前的肖像画和旧相片，只有几位沉默的乐师陪伴。怀尔德将男女的性别角色对换，过去他只用在如《热情如火》这样的喜剧中。原本诺玛这角色是先锁定默片大明星玛丽·璧克馥出演的，她考虑了一会就婉拒了。后来到了波拉·尼格丽手上，她也拒绝了。史璜生接下这个角色，完美创造了一个古怪地活在惊恐当中的怪物。默片明星梅·默里（Mae Murray）对角色的夸张很不以为然，她说："我们才没那么疯狂。"事实上，默片明星有很多真的是如此，默里自己就绝对是。（派拉蒙提供）



界是"丑陋邪恶、自私残酷占据了男人生活，贪婪是最核心的动力"。这指陈了怀尔德对人性的描绘是多么病态紧张又滑稽可笑。

《日落大道》是默片过气女星的故事。一个编剧因为躲避要没收他车的债主，误闯进了女星阴森的豪宅中，"你是诺玛·德斯蒙德，"他说，"你是演电影的，你以前是大明星！"过气女星挺直了脊梁轻蔑地说："我还是大明星，只是电影变小了！"

不久这两个边缘人为了方便住在一起，编剧躲进这豪宅并帮她整理她自己写的剧本。最后他上了她的床，两个难民，一个被好莱坞忘记，一个被好莱坞忽略。

诺玛想把他拴在身旁，一直扮卓别林或放自己的旧片来取悦他。一个1928年的诺玛的特写，怀尔德切到现在对照着1950年她的特写。看到自己的旧影像，诺玛自我迷恋地跳起来，脸正面迎向放映机射出的强光。她宣称："我们以前不需要声音，我们那时有脸。"

电影一路越来越有力，编剧后来发觉如果要有自尊自己必须得独立。诺玛呢？曾被电影界抛弃，被公众抛弃，不能再面对另一次抛弃了。她最后射杀了编剧，疯了，以为记者和新闻摄影队是来拍她东山再起的，她下得楼来，眼中闪烁着不自然的光，她的脸进入镜头内，淡出，剧终。

《日落大道》反讽、滑稽、演技生动，还带了一丝怀尔德其他作品中少见的怜悯。又像是一个探讨好莱坞悲剧的寓言和反省。诺玛有1950年代阴暗小气的好莱坞没有的辉煌，是电影业最佳最有意义的自我评价。

怀尔德1950年代一直在事业高峰，他拍过一部最不好看的电影《倒扣的王牌》（*Ace in the Hole*,1951），也拍过向第一个驾驶小飞机横渡英吉利海峡的林德伯格（Charles Lindbergh）致敬的《林德伯格征空记》（*The Spirit or St. Louis*，1957），高超的法庭戏剧《控方证人》（*Witness for the Prosecution*，1958），以及像刘别谦风格的《黄昏之恋》（*Love in the Afternoon*，1957）。

但是直到《热情如火》（*Some Like It Hot*，1959）和《桃色公寓》（*The Apartment*，1960）接踵而至，怀尔德才成为好莱坞叫好又叫座的导演。接下来几年，他又倒回几步，原因是他拍的一些爱情片都票房惨败，内容也粗糙夸大。不过他仍拍出《福尔摩斯秘史》（*The Private Life of Sherlock Holmes*，1970）、《两代情》（*Aranti!*，1972）以及《丽人劫》（*Fedora*，1978）几部佳作。

学者斯蒂芬·法伯（Stephen Farber）以为怀尔德对美国电影最大的贡献就是聪明的对白，用语言对白承继旧欧洲导演锐利而老于世故的世界观（图8–15），这曾体现在刘别谦式的优雅表演和弗里茨·朗式的视觉、戏剧效果上。那是一种特殊的智慧，属于一个寻求救赎的愤世嫉俗者，他无可救药地相信爱情。

奥逊·威尔斯（Orson Welles，1915–1985）拍电影之前已大名鼎鼎，他号称神童，三岁可以阅读，七岁已主演《李尔王》。1934年他的声音已为人熟悉，与百老汇明星凯瑟琳·康奈尔（Katherine Cornell）在各地巡演舞台剧，在广播界也赚进斗金。

1937年他21岁，和约翰·豪斯曼（John Houseman）创立水星剧场（the Mercury Theater），全部演出古典戏剧。第一部戏即莎翁的《恺撒大帝》（*Julius Caesar*），他将之处理为法西斯的寓言，还加入了意大利法西斯的黑衣党党羽使之更加完善。之后他又推出黑人版的《麦克白》，以及一部劳工的歌剧。水星剧场是纽约剧场史的重要一页，也是威尔斯用受欢迎的广播剧《影子》（*The Shadow*）中扮主角的薪水硬撑下来的。

在舞台剧的空档中，威尔斯将H·G·威尔斯（H. G. Welles）的小说《世界大战》（*The War or the Worlds*）改编为广播剧，他用广播新闻的形式打断常规的节目播出报导火星人入侵地球的新闻，让全美陷入恐慌，造成群众疯狂的先例。

1939年，因为《世界大战》之声名昭彰，雷电华片厂乃向威尔斯招手，与他签了一纸通行无阻的创作合约：一旦项目被片厂批准，就全权交给威尔斯负责，他甚至不需放毛片给老板看。

8–15　《生或死》



（*To Be or Not to Be*，美国，1942），杰克·本尼（Jack Benny，坐于桌上者）主演，刘别谦导演。

刘别谦的电影描写一群表演过火的演员如何对抗希特勒，但在过程中对职业产生高贵感，是过去他们因才华有限不曾有的。本片的恶评伤害了刘别谦，但时间证明他是对的，反而那些批评他品味低劣的影评人大错特错。这部电影成为美国喜剧史上最大胆好看的作品之一。（联美公司提供）



8-16 《公民凯恩》

（*Citizen Kane*，美国，1941），奥逊·威尔斯主演、导演。

威尔斯的风格混合了迫近的人物、严谨的构图、源自于其剧场实验的夸张的灯光——是一种约翰·福特和爱森斯坦视觉风格的混合，再加上大胆突破技术庄严的铁律。他不成功的作品如《麦克白》（*Macbeth*，1948）或《阿卡丁先生》（*Mr.Arkadin*，1955），都太专注视觉完美而对叙事轻忽，导致电影几乎令人看不懂。但他的杰作，如《公民凯恩》、《安倍逊大族》、《午夜钟声》（*Chimes at Midnight*，1966）则将风格和内容结合得天衣无缝。（雷电华提供）

《公民凯恩》（*Citizen Kane*，图 8-16）即威尔斯第一部被批准拍摄的电影，他集合了水星剧场的优秀创作人士，诸如著名演员约瑟夫·科顿（Joseph Cotten）和阿格妮丝·摩尔海德（Agnes Moorehead），以及配乐伯纳德·荷曼（Bernard Herrmann）。他又征召了很多专业的电影人，像编剧赫尔曼·曼凯维奇（Herman Mankiewicz）以及摄影师格雷格·托兰德（Gregg Toland）——他刚和约翰·福特拍完《怒火之花》。电影预算 65 万美金，不便宜，但绝非奢华大片——《公民凯恩》在一种秘密的气氛中快速拍摄着，因为由于题材泄露，关于影片的主题的谣言开始愈演愈烈。

这部电影影射报业巨子威廉·伦道夫·赫斯特（William Randolph Hearst）是显而易见的，电影快公映时，惧怕赫斯特报业集团的好莱坞开始紧张，有些人几乎是恐慌的，比方米高梅的路易·B·梅耶就与雷电华老板商量，由他补偿全片支出加上利润，条件是销毁底片。雷电华没有接受。

1941 年 5 月 1 日该片首映。其前卫实验的处理方式，如重叠的对白，深焦摄影，**高反差打光法**（chiaroscuro lighting），奇特的摄影角度，通过不同观点叙事的手法……是前所未见的。从来没有一部电影把这么多技巧集大成于一片中。除了炫目的技术之外，使《公民凯恩》能够彪炳影史的是其精神活力，它为电影所注入的年轻的活力。电影由一连串不同人描述同一个人的倒叙组成，其成熟的表达方式媲美结构破碎的现代小说，形式上十分表现主义，但实际上与内容一样重要。

本片追溯凯恩的一生，他继承了一笔遗产，依此成为作风炫耀的报业大亨，但他在财富的覆盖及其引起的权势下逐渐与爱情、人生疏离，他成为自己名声的牺牲品，在巨大的豪宅“仙纳杜”（Xanadu）中与人越来越远。这部电影也通过一个面孔模糊的记者揭秘凯恩临终遗言“玫瑰花蕾”的意义，从而讲出他的人生

和其意义，其核心是理想的被出卖、幻灭，以及权力对人本性的异化。

电影有许多尖锐的观点和观察敏锐的片段。主人公在一连串仿佛由狄更斯讲述的场景中长大。他的青年时期放荡不羁，决心用报纸为老百姓伸张正义。然后一点一点地凯恩越老越僵硬，背离了理想和朋友。在一个经典的场景中，威尔斯创造了一个凯恩及其妻子多年来在早餐桌旁的蒙太奇，在两分钟内显现他俩从相爱的新婚夫妇，变成中年的互相憎恨。这场戏结尾，凯恩在餐桌这一头读报，他的妻子在桌子另一头读立场相反的报纸，他们互瞒对方，一句话也不说。他并不是炫技，而是发明了新的方式来表达老剧情、老主题，这种方式有如伟大的爵士音乐家一样创新。

8-17 《公民凯恩》

（美国，1941），乔治·库劳瑞斯（George Couloris）、奥逊·威尔斯、埃弗雷特·斯隆（Everett Sloane）主演，威尔斯导演。

托兰德的深焦摄影使电影有壮丽及空间感。此处艺术的构图和深焦摄影使银行家的办公室看来巨大而有压力，其实此景只是两片墙板，用聪明的打光制造出效果。本片大量倚靠这种视觉魔术，除景片外，还用了遮幅摄影（matte shot）和双重曝光法（double exposures）。（雷电华提供）



电影风格虽然花哨，但结尾却是一种无声的孤寂。一个老人对记者的问题嗤之以鼻，以哲学家的语气谈到自己的年纪："年老是一种你没法治好的疾病。"另一个老人坐在医院向来访者讨一支雪茄也不成，他回忆凯恩说："我想我就是你们现在会称为傻子的人……他除了自己谁也不信，他从未有过信仰，我想他至死也没有，当然，我们很多人至死也没有任何特殊的信仰……但我们知道我们正离开什么，我们总要相信点什么。"

本片也一样，这是一个追求成功、财富、权势而毁灭了爱的故事。由其动机、活力和勃发的野心而论，《公民凯恩》是部非常美国的电影。有论者将《公民凯恩》与菲斯杰拉德的小说《了不起的盖茨比》（*The Great Gatsby*）相比："两个作品都被强烈的爱情欲望所牵动，有美式巴洛克繁复的风格，与其说是一种破碎的现实，不如说是对梦逐渐消失的感觉。"所以，凯恩的豪宅有如坟墓——一个象征价值失落、迷途、被窃，或从未存在的美国人的梦的坟墓。

《公民凯恩》叫好却不叫座，雷电华原本期待大赚一笔的。威尔斯的坏名声使他的麻烦越来越多，超过了他取得的成功。威尔斯在《公民凯恩》公映时已在筹备他的下一部电影《安倍逊大族》，此时片厂制度大变。

《安倍逊大族》（图 8-18）被剪掉三分之一，以适应放映第二部正片时间的空隙。即使只剩下 88 分钟，有些人——包括主演了两部电影的约瑟夫·科



8-18 《安倍逊大族》

（*The Magnificent Ambersons*, 美国， 1942），阿格妮丝·摩尔海德（Agnes Moorehead）、提姆·霍尔特（Tim Holt）主演，威尔斯导演。

本片的气氛和《公民凯恩》迥然不同。主题一样是纯真的结束和失落感，但主角却不似《公民凯恩》那般积极及具侵略性，反而是一群被动消极的人。威尔斯经营出一种审慎、内敛的气息，叙事则为夹带一丝反讽的忆旧伤怀。配上大摄影师科尔特斯（Stanley Cortez）如蕾丝花边的精致影像，背对玻璃窗的剪影，雪天温馨出游的呼哈冷气，还有夜曲这种消逝的风俗，威尔斯哀婉怀念一个在他出生前就已经消逝的美国。（雷电华提供）

顿——喜欢此片胜过《凯恩》。“《凯恩》像有很多把戏的电影，”他回忆说，“它是个说得很好的故事，但《安》片故事更好，它有深意，说的是一种生活方式的流逝。”

《安倍逊大族》讲的是美国中西部纡贵老家族的没落过程，家族人都认为主角摩根（科顿饰）是一个没有希望的自欺欺人的空想家，他发明了一种新式装置叫做汽车。《安》片哀婉着一种优雅温和时代的消逝，相比之下，《凯》片宛如一个喧闹的马戏班，《安倍逊大族》则迷漫着懊悔，爱情纠缠的绝望，而且有一个非常不威尔斯式的结尾。（威尔斯在拍《公民凯恩》前曾研究约翰·福特的作品，有人请他举出电影大师的名字，他说：“福特，福特，福特。”）

威尔斯与雷电华的合约被取消，导致他的事业自此一蹶不振。他后来虽再有杰作出现，如《陌生人》（*The Stranger*，1946），以及《历劫佳人》（*Touch of Evil*，1958），但他从此与美国渐行渐远，而美国正是他作品取材以及其与众不同的力量之源泉。

他在欧洲自我放逐30年，成为云游国际的人物，偶尔为远不及他的导演演戏。他以有钱即拍一段的打游击拍电影方式拍他自己的电影，乃至有的电影常一拖四五年才完成。由于欧洲的技术人员较不成熟达不到他的要求，他逐渐只拍他自小就崇拜的莎士比亚作品。

他的莎翁作品可不是优雅诗意的《罗密欧与朱丽叶》或“奥立弗电影”，而是阴暗、折磨人的残酷悲剧，如《麦克白》（1948）和《奥塞罗》（1952）。但是《午夜钟声》（*Chimes at Midnight*）——他晚期导演的一部以喜剧人物福斯塔夫而著名的莎士比亚剧中，却充满了现实意味。此片是他用《理查二世》（*Richard Ⅱ*）、《亨利四世》（*Henry Ⅳ*）的上下部、《亨利五世》、《温莎的风流妇人》（*The Merry Wives of Windsor*）五部戏粗略拼凑而成，全取景于西班牙的中世纪城堡，仍旧创

造了一个阴暗冰冷的环境，里面尽是骯髒粗鄙的中世纪的农夫。

他自己在《午夜钟声》扮主角福斯塔夫更如天造地设。据评论家彼得·莫里斯（Peter Moriss）说："这部电影无情地从快乐的小酒馆和娘们世界转至阴暗腐朽充满死亡的世界。"主角福斯塔夫和哈尔王子原本是酒馆嬉闹的好友，但王子被封为王，他必须离酒馆和朋友远去。当新君王冷酷地指控好友福斯塔夫时，这个好心温和的人脸孔扭曲了，这是威尔斯从影最佳银幕表演，而他的导演将大场面和情感平衡得聪明完美。

从二十五岁初登银幕成为电影天才，威尔斯的事业长久以来一直被贬为虎头蛇尾。但曾拍过两部以上杰作的导演绝不适合"开始得快结束得快"的说法。但命运、性格的固执以及片厂制度的本质使威尔斯这种没有野心家的狡诈以及用狡诈来赚钱的能力的天才无容身之处，威尔斯只能离开，因为这里已经没有他作为一个艺术家继续创作的土壤。但《午夜钟声》至少证明了威尔斯虽没有机会却有才华。

黑色电影和战后现实主义

二战结束之后一年，好莱坞片厂公映了 405 部电影而赚进了史上最多的利润。但社会之改变以及那个充满像看电影这样简单娱乐的世界的逐渐消失，在法国人定名为"**黑色电影**"（film noir）的一系列电影中早已预测到。黑色电影的称号来自其弥漫的悲观暧昧的气氛，像《马耳他之鹰》和《爱人谋杀》（*Murder My Sweet*，1944）预示了如弗里茨·朗的《血红街道》（*Scarlet Street*，1945）、罗伯特·西奥德梅克（Robert Siodmak）的《杀人者》（*The Killers*，图 8–19）、雅克·特纳（Jacques Tourneur）之《漩涡之外》（*Out of the Past*，1947）、亨利·哈撒韦（Henry Hathaway）之《死吻》（*Kiss of Death*，1947）等其他佳作的诞生。

黑色电影是一种底调、影像，男人宿命般落入狡诈女人的陷阱，凌晨三点的城市街道，街灯反映在

8–19 《杀人者》

（*The Killers*，美国，1946），伯特·兰卡斯特（Burt Lancaster，中立者）主演，罗伯特·西奥德梅克（Robert Siodmak）导演。

兰卡斯特（1913–1994）原是马戏班艺人，早期拍片也几乎全仗他的身手和明星气质。最先是一批剑侠片使他成名，他也自己担任所有特技表演。到了 1950 年代，他自任制片，显露出他严肃表演的决心，拍出《玫瑰文身》（*The Rose Tatoo*，1955）、《成功的滋味》（*Sweet Smell of Success*，1957）这样的作品。1960 年代，他在《孽海痴魂》（*Elmer Gantry*，1960）和《阿尔卡特兹的养鸟人》（*Birdman of Alcatraz*，1962）等影片中彻底放弃矫健身手而专注于内敛的戏剧张力，自此成为世界拔尖的性格演员，与维斯康蒂（Visconti）、贝托鲁奇（Bertolucci）、路易·马勒（Louis Malle）、比尔·弗塞斯（Bill Forsyth）等杰出的导演合作。他这种用性感来实现艺术野心的方式并非前无古人后无来者。（环球电影公司提供）



细雨形成的小水坑中，肮脏昏暗的旅馆房间里住着无路可逃的角色。作为类型电影，黑色电影拥有许多乌发片厂的德国表现主义传统，这种风格被一些流亡导演带入美国，如弗里茨·朗拍了如《你只能活一次》（*You Only Live Once*，1937），或像西奥德梅克和怀尔德带来的欧陆的精明世故，补充美国本土只有卡普拉、霍克斯的主流乐观电影中所欠缺的东西。大部分流亡导演都是犹太人，希特勒的邪恶遍及他们的日常生活，宛如薄冰下的水。

这种黑色世界很吸引约翰·休斯顿，他的《夜阑人未静》（*The Asphalt Jungle*，1950）浓缩了此类型片的主要方面。警察几不存在，主要戏份和观众的同情基本上都给了罪犯，有如早期之黑帮电影，但沾染上强烈的存在主义的宿命感，黑色电影阴暗的宿命观与美国长期的乐观传统迎面撞上。

黑色电影、二战、大屠杀以及其余波、弗洛伊德心理学的散布流行，这一切都让电影人和观众相信，好莱坞之外还有别的世界。

社会现实主义运动（social realism）与黑色电影同时，也受到欧洲的影响。意大利新现实主义者率先描绘战后欧洲的困境和绝望（见第九章）。五年内，好莱坞过往工于纯粹摄影棚内的人工化技巧受欧洲影响而逐渐改变。1950 年代美国的社会现实主义达到高潮，但是其根却植于战后的数年。

社会现实主义运动的主要推动人是制片兼导演组合：达里尔·扎努克（Darryl Zanuck）和亨利·哈撒韦。当扎努克在 1930 年代执掌华纳制片部时，已建立了从社会事件中寻求电影创作灵感的传统，如今，在民族情绪一致幻灭的情况下，他又故技重施。他派了旗下的导演哈撒韦去真实外景拍了《曼德林街 13 号》（*13 Rue Madeleine*，1946）、《死吻》——充满逼真的阴郁色彩，以及最佳的《反案记》（*Call Northside 777*，1948），叙述詹姆斯·史杜华饰演的锲而不舍的记者努力营救一个被冤判谋杀的疑犯。此片由真实故事改编，也在原发生地芝加哥拍摄。这



8-20 《黄金时代》

（*The Best Years of Our Lives*，美国，1946），丹·安德鲁斯（Dan Andrews，图上）、弗雷德里克·马奇（Fredric March，图右）、哈罗德·拉塞尔（Harold Russell）主演，威廉·惠勒导演。

这就是战后年代的气息及观众爱看的电影——严肃、写实、情感上模糊不明。角色的困惑和暧昧反映在他们的表情如场面调度的构图位置上。惠勒相信摄影机，构图方位，和一个场景的外观“仅在能帮助观众了解角色的思想、情绪、行为时才重要”。（雷电华提供）

真是两倍的真实了！

1940年代和1950年代之间唯一冒出的女导演是艾达·卢皮诺（1918–1995）。她在1930年代和1940年代是一位杰出的演员，演过《暗光》（*The Light That Failed*）、《夜困摩天岭》、《海狼》（*The Sea Wolf*）、《桃李飘零》（*The Hard Way*）、《夜战大雾山》（*Road House*）。卢皮诺的大部分演出生涯都在华纳兄弟公司，而公司最好的角色永远留给同门的贝蒂·戴维斯。1949年，当卢皮诺自己制作并参与编剧的独立电影《不要的孩子》（*Not Wanted*）之导演在开拍一两天后心脏病发作，她接手导演，就此很快转型。接下来的十五年，卢皮诺导了六部电影和上百小时的电视剧。

卢皮诺就像洛伊丝·韦伯（Lois Weber），她是一个社会现实主义者，导的戏大多都是主流电影不敢探讨的主题。《不要的孩子》探讨的是未婚妈妈，《暴行》（*Outrage*，1950）关于强暴，《重婚者》（*The Bigamist*，1953）讲的是一段因为老公无法接受老婆的事业而发生的婚外情。

电影《搭便车者》（*The Hitchhiker*，1953）可能是卢皮诺最好的作品，但却是一部简单又不错的惊悚片。内容关于两名男子去度假钓鱼时载了一名搭便车的人，结果这名陌生男子竟然是一个凶残的精神病患者，要挟两人载他去墨西哥。

也如同韦伯一般，卢皮诺从未得到她应有的成功。她的电影大多是B级片，低成本，并且几个礼拜就拍完了。到了1950年代中期，看电影的人数持续减少，B级片越来越难筹拍，卢皮诺转做电视剧，专拍动作剧集诸如《铁腕明枪》（*Gunsmoke*，又译为《荒野大镖客》）、《枪战英豪》（*Have Gun, Will Travel*）等等和悬疑心理剧类似《希区柯克剧场》（*Alfred Hitchcock Presents*）。

卢皮诺的演艺事业丰富多样。她的成就或多或少是靠自己。如果在她所处的时代，电影业界和观众对探讨社会议题的独立制作有更多的兴趣，她其实可以更有成就。

黑色电影在心理上是病态的，也多由片厂制作。扎努克和哈撒韦的社会现实主义，加上伊利亚·卡赞（Elia Kazan）、弗雷德·金尼曼（Fred Zinnemann）、斯坦利·克雷默（Stanley Kramer）都是心理上写实，也在外景而非棚内拍的。这种对好莱坞制片的重大改革其激烈程度与默片有声片交替时对经济和社会的重大改变差不多。

到1949年2月只有22部电影在拍，数量是过去的一半，紧缩开支成为共识，过往好莱坞拥有忠心而有互动的观众的日子成为过去。从此好莱坞不再引领风潮。1950年代片厂创始人纷纷仙去，他们被商人和经济人取代，他们强调行销而不是娱乐、观众或艺术，其结果也很清楚。

最明确看到态度改变的是罗伯特·罗森（Robert Rossen）的《灵与欲》（*Body and Soul*, 1947）。由亚伯拉罕·鲍伦斯基（Abraham Polonsky）编剧的故事直指拳击冠军查尔斯·戴维斯（约翰·加菲尔德饰）与社会名媛的阶级分野，以及他们那个充满诱惑的世界。拳击手的母亲反对他从事这个行业："不如买把枪自杀算了。"

她儿子回嘴道："买枪也要钱！"

男主角一路打拳到巅峰，却付出了惨痛的道德代价。他的黑人教练是被他打败的前拳击冠军，因为男主角向黑帮出卖自尊而死。结尾男主角说好应输却赢，他找回了自己的灵魂，离开拳击场，他四面楚歌，面对那些打手他说："怎么样？要杀我吗？反正人都会死！"他走开，自由地，无惧地，知道自己生命有期。

此片的结尾说明了玫瑰色的商人梦的时代已过去，电影的新时代将崛起，而此片即是社会问题电影和马克思主义影响的电影来临前的分界岭。

延伸阅读

1 Finch, Christopher. *The Art of Walt Disney*. New York: Harry N. Abrams, 1973. 有彩色的精美插图。

2 Gottesman, Ronald, ed. *Focus on Orson Welles*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1976. 关于奥逊·威尔斯及其电影的学术论文集。

3 ———, and Joel Greenberg. *Hollywood in the Forties*. New York: A. S. Barnes, 1968. 概述了好莱坞四十年代的类型片。

4 Hirsch, Foster. *Film Noir: The Dark Side of the Screen*. New York: Da Capo Press, 1981. 关于黑色电影的评论分析，图文并茂。

5 Huston, John. A*n Open Book*. New York: Alfred A. Knopf, 1980. 约翰·休斯顿自传，听一个讲故事大师生动讲述奇闻异事。

6 Koppes, Clayton R., and Gregory D. Black. *Hollywood Goes to War*. Berkeley: University of California Press, 1987. 介绍好莱坞在"二战"期间的宣传片和鼓舞士气的电影。

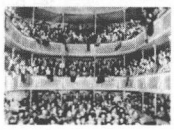
7 Neve, Brian. *Film and Politics in America: A Social Tradition*. New York: Routledge, 1992. 1930 年代和 1940 年代在戏剧和电影中的政治。

8 Polan, Dana. *Power and Paranoia*. New York: Columbia University Press, 1986. 1940 年代美国电影中的叙事。

9 Schatz, Thomas. *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. Berkely: University of California Press, 1999. 1940 年代美国电影概述。

10 Zolotow, Maurice. *Billy Wilder in Hollywood*. New York: Putnam, 1977. 比利·怀尔德传记，关注其私生活多于其电影。

1940 年代的欧洲电影 9

世界大事		电影大事
第二次世界大战：日、意、德组成军事、经济联盟之轴心国；纳粹轰炸多个英国城市。	1940	纳粹德国及其占领区的娱乐、影视皆被政府严格控管，电影政宣多半集中于纪录片，内容多反犹太及反民主。 苏联电影在战时全为宣传片，称颂共产主义以及苏联领袖斯大林之优点。 英国电影为推动士气专注于其拿手两项：纪录片和由戏剧、小说改编之电影。
纳粹德国占领西欧大部分地区以及苏联的很多领土。	1941	
日本皇军遍布南太平洋岛屿。 纳粹瓦斯毒气室处死了数以百万之犹太人、同性恋和政治异议分子，直到战争终止方了。	1942	大卫·里恩与英国著名剧作家诺埃尔·考沃德合作四部电影，首部是战争海军剧《与祖国同在》。维斯康蒂的《沉沦》公映，被公认为意大利新现实主义前导。
希特勒在苏联实行“焦土政策”；大量屠杀华沙犹太人。 意大利政变，墨索里尼下台，新政府转而向德宣战；美军占领意大利南部并朝北推进，遭遇法西斯凶猛的抵抗。  ◀**德黑兰会议：罗斯福、丘吉尔、斯大林三巨头。**	1943	
萨特的存在主义剧作《禁闭》公演。	1944	劳伦斯·奥利弗的《亨利五世》公映，依莎翁最民族主义的剧本改编，内容处处得见关于当时欧洲惨淡现状的比喻。
法西斯撤退，墨索里尼被意大利政党处决；希特勒自杀；5月7日为欧洲胜利日，欧洲战事结束。 联军占领德国和日本；纽伦堡开始大审纳粹战犯；欧洲黑市猖獗。	1945	▶罗西里尼的**《罗马，不设防的城市》**开启了战后电影最具影响力的运动：意大利新现实主义。法国也公映杰作**《天堂的孩子》**，由卡尔内执导之丰富、浪漫、细腻的古装剧，背景是十九世纪的巴黎。  
柏林空运突破斯大林之“铁幕”。	1947	
	1948	▶德·西卡的**《偷自行车的人》**由柴伐蒂尼编剧，是意大利新现实主义之杰出代表作。 
国共内战结束，毛泽东建立共产党执政的中华人民共和国。 苏联试发第一颗原子弹；“冷战”使资本主义与共产主义两大阵营对峙。	1949	▶里德之**《第三人》**公映，该片据称是英国战后最伟大的作品。 

1940年代的欧洲电影是被二战及战后重建所主导的。主要电影生产国家也是主要参战国，它们的电影生产设备也不同程度地贡献于战争。不过大多明显的政宣多限于政府支持的纪录片和新闻片，而剧情片则多是用来提高公众士气的逃避主义或感伤的前线电影。战争期间（1939–1945）剧情片出品锐减，因为物资欠缺且多送往火线。同样的，大部分经验老到的电影人和技术人员都参战报效国家，有的拍摄纪录片，有的真的上前线参加战斗。

那些自战场归来的人面对的只有轰炸过的废墟。战后的年代，除美国以外的参战国的电影工业在战争的摧残下都被严重削弱。二战导致的人类伤亡史无前例，死亡的人数自3500万至6000万莫衷一是，苏联阵亡的战士多达750万人，另亦有250万无辜平民丧命。波兰牺牲了全国四分之一人口，多是丧生于纳粹集中营之犹太人。德国死了400万人，其中78万是老百姓。

的确，历史学家指出参战国的老百姓伤亡惨重，远超过军队，超过2000万以上的老百姓死于轰炸、饥饿、传染病和屠杀，像德累斯顿（Dresden）这样的城市沦为一片齑粉瓦砾，即使侥幸生还的人们还得面临更残酷的命运。仅仅西欧就有35%以上的住宅被毁，使2000万以上的人无家可归，这是人类历史上前无仅有的黑暗时代。

难怪战后这些国家只生产了极少数的电影。德国战后约60%的电影设备都被联军的轰炸摧毁，即使英国也损失了25%的电影院。神奇的是从这种满目疮痍的废墟中，却崛起三个了不起的电影国家——英国、意大利和日本（日本电影将在第十一章讨论）。英国的重要电影人如劳伦斯·奥利弗，大卫·里恩和卡罗尔·里德都在这段日子导出他们最好的作品。意大利也爆发了著名的人道主义电影运动——新现实主义运动，先锋们包括罗西里尼、德·西卡和维斯康蒂。

其他地区倒没有如此幸运。德国最受重创，1930年代其优秀电影艺术家因害怕崛起中之希特勒“种族屠杀”计划而避走他乡。战时德国没有重要电影，战后也没有。事实上，其电影直到1960年代才重被世界重视，而且成绩也不过了了。新德国电影得等到1970年代才诞生。法国只有零星少数杰作，全是独立制片而非由国家工业制造。苏联此时重在纪录片而非剧情片。而欧洲其他地区是一片黑暗。

德　国

一切全从德国起。1933年当希特勒成为元首，他指定戈培尔（Dr. Joseph Goebbels）为宣传文化部长，不久所有媒体（音乐、电影、广播、戏剧、文学、艺术、

平面媒体）全由纳粹及其威权教条所主导。德国和美国一样，犹太人在电影及艺术界杰出者众多。当电影界明令不准聘用犹太裔艺术家和商人后，德国电影界乃面临精英大失血。不久法律规定不得有任何形式的异议，人才大量出走。纳粹统领下只有莱妮·里芬斯塔尔一位世界级的艺术家，她的佳作也均是在大战前完成（图7-1）。

早在1934年，根据法律规定，所有剧本已必须在拍摄前交纳粹审查。任何“颠覆”性内容逃不过他们的法眼。减税政策惠及有“重要”作品的监制，尤其是拥护纳粹者。然而很少有剧情片公然涉及政治。纳粹时期只生产“无害”的类型电影，如轻歌剧、民族英雄传奇、浪漫戏剧和历史奇观片，这些全是群众的电影鸦片。戈培尔更下令所有影评必须“正面”。

戈培尔的盘算精明而简单，是糖衣理论之变奏。他深知大众喜欢逃避主义，他用这种剧情片吸引他们进戏院，每个戏院按法律规定同步放映政府制作的新闻片和纪录片，做出在“非剧情片”中才有的真实讯息的假象，纳粹据此乃大肆做政宣。这些纪录片处理非常巧妙，充满了扭曲、半真半假和彻头彻尾的谎言，其中最甚者是浸泡在伪善中的反犹太主义。

比方说1940年出品的《永恒的犹太人》（*The Eternal Jew*，弗朗茨·希普勒［Franz Hippler］导演）将恶名昭彰的华沙犹太人区的肮脏污秽描绘为波兰犹太人生活的“自然状态”，描绘为他们喜欢的生活方式，掩蔽了他们其实是纳粹俘虏，被迫如此生活的真相。其中完全不提希特勒的死亡集中营，以及他的“种族屠杀”，但旁白强调了“消除”欧洲“寄生虫”之必要。一些伪造的统计数字也佐证了犹太

9-1　《复仇之日》

（*Day of Wrath*，丹麦，1943），卡尔·西尔多·德莱叶（Carl Theodor Dreyer）导演。



纳粹的占领对丹麦不大的电影业有寒蝉效应。即使像德莱叶（1889–1968）这种不关心政治的导演，也在拍摄完这部含蓄地暗示了外国侵略者暴政的《复仇之日》后逃到中立的瑞典去。德莱叶是丹麦的大导演，虽只有十来部作品，但创作生涯却自1910年代到1960年代，足迹遍布法国、德国、挪威、丹麦数国，长达60年。他的电影并不卖座，却因主题复杂、影像优美备受评论赞扬。他喜爱探索心理和宗教的主题，因为他出身自严格的路德教家庭，童年时所接受的严谨的清教徒训练之后流露于其电影中。他的角色往往受制于严厉的社会规范而不允许自由表达情感。德莱叶深自迷恋精神的超越——灵魂如何可以超脱现实世界。他最有名的电影包括《圣女贞德受难记》（法国，1928，图7-13）、《吸血鬼》（*Vampyr*，法国，1932）、《复仇之日》、《词语》（*Ordet*，1954）和《格特鲁德》（*Gertrud*，1964）。（现代艺术博物馆提供）

人之腐败——比方“98%贩卖白人奴隶的人是犹太人”。犹太艺术家、知识分子和企业家被指为攫取各居住国权力之世界性阴谋组织成员。纪录片结尾，伴随着一组浪漫的画面——行进中的雅利安青年，纳粹旗帜以及列队前进的军队，最终发出警告：“保持种族纯粹，种族纯正万岁。”

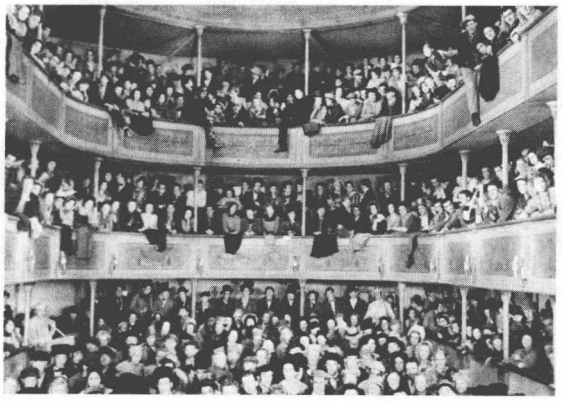
纳粹战败后，德国被分为四个区域分别为战胜国托管：西边分为美、英、法管制，东边为苏联管制。东德首先恢复制片，中央政府审慎地规划，方法与纳粹差之不远，政宣片如今宣传的是共产主义而不是纳粹了。西德电影业则混乱欠缺管理。一些有魄力的监制站了出来，但资金严重短缺，戏院在轰炸后也只剩下20%。

战后第一批电影被称为废墟电影（rubble films），全在德国被轰炸后的废墟城市实地拍摄，这些电影多半古板方正，旨在戳破纳粹政权的谎言。然而不久以后，过于政治性的电影就自西德消失了。更受大众欢迎的爱情片、轻歌剧、三流喜剧、历史宫闱片取而代之。这些电影少有机会出口，现在也被人遗忘。之后20年德国片小心谨慎、平淡如水而且缺乏胆识，照影史研究者罗杰·曼菲尔（Roger Manvell）的说法，是患了“想象力瘫患症”。德国人已经受够了那种狂热的气氛，电影中的或者其他什么的，他们只想遗忘。

法　国

法国是最早向德国战争机器投降的国家之一。从1940年到1945年法国被德国占领，对电影界影响甚巨，切断了其与外国市场联系。被占领前法国的大导演如雷内·克莱尔和让·雷诺阿都逃往美国，在好莱坞拍片，留下来的只敢拍历史片、幻想片，绝不敢碰触灰暗的现实生活。

也许被占领时最好的电影是《天堂的孩子》（*The Children of Paradise*，图9-2），是战争最后两年零零星星拍成。巨大的卡司炫耀着一众法国最好的演员，包括阿莱缇、让-路易斯·巴劳特、皮埃尔·布拉瑟（Pierre Brasseur）、皮埃尔·雷



9-2 《天堂的孩子》

（*The Children of Paradise*，法国，1945），马塞尔·卡尔内（Marcel Carné）导演。

受大仲马和巴尔扎克十九世纪浪漫小说的启发，这部电影由卡尔内惯常合作的编剧普雷韦（Jacques Prévert）编写，普雷韦原本就是诗人兼小说家。这部电影和他们战前合作的那些杰作一样充满失落感及宿命哀愁气氛。故作矫饰的对白晶莹、优雅，带文学气息，剧情分支多线但总合的哲学主题是人生如戏的隐喻。片名中的“孩子”不只是指纯真充满希望的主角，也是指看戏的下层社会的观众，他们买得起的“天堂”座位只有包厢后座。（现代艺术博物馆提供）

9-3 《美女与野兽》



（*Beauty and the Beast*，法国，1946），朱赛特·黛（Josette Day）主演，让·谷克多导演。

这部优雅的童话如同谷克多的早期先锋派电影一样，强调“虚幻的真实性”。如梦的场景充满精致的艺术手法——如真的手臂持着烛台——都被准确呈现。虽然采取文学性的对白和老练世故的睿智，该片仍传递出一种童真和奇幻之感。（Janus Films 提供）

诺阿（Pierre Renoir）和玛丽亚·卡萨瑞斯（Maria Casares）。豪华庞大的摄影棚内景（由亚历山大·特劳纳设计）风格化地将电影设在忆旧的遥远气氛中，像消逝时代的镌影，浪漫而细节丰富，活泼粗犷，象征性而诗意。虽然卡尔内战后仍继续拍片，但《天堂的孩子》被普遍认为是他最后一部杰作。

战后法国电影业回到半混乱的无政府状态。苦于资金短绌，片厂空间限制以及过时的设备，即使最好的法国导演如克莱尔、雷诺阿和雅克·费戴尔都难找到工作机会。政府不但不帮忙，而且征 60% 之重营业税。战后 10 年的后半段有几部不错的电影，最著名的是谷克多的《美女与野兽》（图 9-3），但都由既定产业之外的特立独行者所拍。纳粹占领时期禁掉的美国片如潮水般涌入市场，这些美国片摧毁了法国电影业，它只能在夹缝中勉强维持。法国电影要到许多年后才能恢复其在国际上的地位。

苏　联

苏联电影在此段时间全依党的路线变化起伏，冷酷的独裁者斯大林对电影颇有兴趣（有趣的是，他最喜欢的电影是美国西部片）。虽然 1920 年代的苏联大导演名扬国际，但斯大林对黄金时代这些如爱森斯坦、普多夫金、维尔托夫、杜甫仁科的电影非常不喜欢，因此，他 1930 年代一上台，这些艺术家就被贬为“形式主义者”。他们因为“无价值的知性主义”和拍电影取悦外国人、美学家和知识分子而对苏联老百姓不屑一顾而被谴责。爱森斯坦及其志趣相投的同僚沦为“艺术顾问”，不得导演自己的电影。这段时期的电影多为“主角爱开拖拉机”（“Boy-loves-tractor”）电影，或者呆板的高喊爱国主义的古装片，它们多半技巧不错，决不个人化，而且一定很“安全”。辛勤地生产这类乏味作品的人被称为“共和国的光荣艺术家”。

二战将近时，苏联电影随着事态发展的每个阶段而变化姿态。当纳粹侵略逼近时，斯大林下令统一拍摄表现革命前的“祖国英雄”的电影来加强俄国民族主



9-4 《伊凡雷帝》

（*Ivan the Terrible, Part I*，苏联，1944），尼古拉·切卡索夫（Nikolai Cherkasov）主演，爱森斯坦导演。

这是战时拍出的一连串以革命前的“人民英雄”为主题的古装片之一。斯大林强烈鼓励这类影片以巩固自己在动乱时代的领导地位。爱森斯坦拍此片时遇到不少困难，大多来自斯大林和他的一干文化走卒。他们反对爱森斯坦将嗜权的伊凡拍得充满矛盾暧昧，因为有些评论直指伊凡暗指斯大林。本片经过爱森斯坦被迫根据当时“党的路线”修剪后，到1948年才公映，计划中的第三部永远未能完成，因为1948年爱森斯坦因心脏病发去世。（Janus Films提供）

义以及团结。其中最好的是爱森斯坦的《亚历山大·涅夫斯基》（*Alexander Nevsky*，1938），其故事设在中世纪的俄国，叙述一个贵族领导统一的俄国大军粉碎了德国之侵略。但当斯大林和希特勒1939年签定互不侵犯条约，这类电影就立即被撤出放映。

之后纳粹仍侵略了苏联，《亚历山大·涅夫斯基》等片立刻再度发行，片厂也接到再接再厉开拍此类片子的命令。爱森斯坦之《伊凡雷帝》（*Ivan the Terrible*，图9-4）就是此时最著名的作品。

战争艰困期，片厂搬至苏联中亚地区，这里不致被德国侵略。剧情片比战前少了一半，而且成了粗糙的宣传。纳粹被描绘成“魔鬼”，苏联、美国、大不列颠则是“光荣捍卫者”的联军。新闻片和纪录片成了首要任务，数不清的技术人员和艺术家投入拍摄被围困中的苏联人民的英雄事迹，许多勇敢的摄影师在前线英勇殉职。

战后党的路线又大翻转，这一回革命前的“民族英雄”又突然消失了。“主角爱开拖拉机”又回来了。虚构的战争故事，以及强调个人要为大我牺牲来重建社会的电影也来了。当冷战日益逼近，过去的“光荣的捍卫者”成了新的“魔鬼”（美国也一样，好莱坞拍了一连串反共电影，尖锐得有如苏联的电影）。这时大部分俄国片都是苏联公众人物的传奇，或歌颂科学文化在苏联之进步。此时还流行另一种类型即纪录著名歌剧、芭蕾和戏剧的电影，在这种情况下，这些电影出不了苏联可影响的地区。由希特勒和斯大林的例子来看，电影艺术绝不可能在独裁政权下繁荣兴旺。直到1953年斯大林去世，苏联电影才慢慢地，并且是小心翼翼地登上国际影坛。

英　国

二战早期，英国是唯一决心站起来对抗纳粹战争机器的国家。为了要英国屈服，希特勒强力轰炸英国各个城市，尤其是伦敦，英国因此更下决心抵抗到底。

为鼓励公众士气，政府委托约翰·格里尔逊（John Grierson）拍摄一系列纪录片。1930年代开始，格里尔逊就是纪录片运动之主要代言人，他将纪录片

推动为公众教育的基础工具，因为他的努力，英国号称是世界纪录片前锋。当战争到来之时，所有国家的纪录片都加入抗战的行列。

在剧情片领域，英国出品了少数几部表现战争的电影，其中最著名的由迈克尔·鲍肯（Michael Balcon）制作，他当时是伊灵片厂（Ealing Studios）主管。然而，通常来说，英国剧情片主要是表现战争后方的电影以及英国电影的传统强项——根据文学与戏剧改编的电影。

其中最有名的是《亨利五世》（*Henry V*，1944）由**劳伦斯·奥利弗**（Laurence Olivier，1907–1989）主演及导演。此剧改编自莎翁最民族主义的戏剧，是一部用来提高人民士气的电影。奥利弗1930年代在英美都演了不少电影，在英国，他在保罗·锡纳（Paul Czinner）改编的莎翁名剧《皆大欢喜》（*As You Like It*，1936）出演了奥兰多一角。而他在美国最有名的角色则出自威廉·惠勒的《呼啸山庄》（*Wuthering Heights*，1939）以及希区柯克的《蝴蝶梦》（*Rebecca*，1940）。战争一开打他就回到祖国重操旧业——剧场表演。

他选择以《亨利五世》做导演处女作，因为故事与英国当时处境相似：英国军队面对德国占领法国的侵略处变不惊，此片色彩丰富，威廉·沃尔顿（William Walton）谱写的音乐十分壮丽，对战争疲惫中之英国人颇有激励效果。评论界对演员，特别是他们提升英国语言到抒情伟大层次的技巧一片叫好，美国最好的评论家詹姆斯·艾吉（James Agee）写道："电影的光彩在对白。奥利弗读白及表演非常优美，他和他的伙伴们贡献了十几处大段及上百个小段杰出的对白可媲美莎翁之诗句。"

《哈姆雷特》（*Hamlet*，1948）是更大的成功，尤其在美国和欧陆叫好叫座（图9–5），这部黑白片技巧更加成熟，有些影像构图绝佳，如滑动的升降（crane）及推轨镜头，以及特别的摄影角度。奥利弗不多剪接，喜欢用深焦摄影、长镜头以及利用场面调度精巧地重组——这些都是他由美国恩师惠勒处习来的技巧，有些独白是用"想"而非说出来的，也有些是用旁白当内心独白，使之更电影化，给莎翁这些耳熟能详的独白带来更有趣、奇特的诠释。

他的莎翁三部曲最后一部是《理查三世》



9–5 《哈姆雷特》

（*Hamlet*，英国，1948），劳伦斯·奥利弗（Laurence Olivier）和艾琳·赫利（Eileen Herlie）主演，奥利弗导演。

奥利弗导过五部电影，这部成绩最好，在英美都票房鼎盛。本片获得五项奥斯卡奖，包括最佳影片和最佳男主角奖，对一部美国之外的外国片而言殊属不易。（兰克—双城电影公司提供）

（*Richard Ⅲ*，1955），他自己演理查，数次向摄影镜头念独白，使我们与这个厚颜无耻的恶棍建立了某种紧密却不舒服之默契。他导的另两部电影成绩平平，《游龙戏凤》（*The Prince and the Showgirl*，1957）与玛丽莲·梦露合演，部分奇趣可爱但总体分量太轻，不能与他俩才分配合。另一部《三姐妹》（*The Three Sisters*，1970）将契诃夫杰作平铺直叙改编，是他先搬上舞台再改成电影的作品。

奥利弗是英国最大文化财产之一，战后他掌理国家剧院，将之建立成英语系世界声誉最高的经典剧院之一，也为世界培养出大量好演员。奥利弗的表演范围很广，能演莎剧主角、配角，也能跑龙套，他自由出入电影、电视与剧场，能演能导，在美在英也皆行。奥利弗也是英国史上唯一因他的艺术被封爵之人。

很多其他的英国演员在战时和战后也成为电影明星，诸如雷克斯·哈里森（Rex Harrison）、费雯·丽（Vivien Leigh）、理查德·阿滕伯勒（Richard Attenborough）、黛博拉·蔻儿（Deborah Kerr）、特瑞沃·霍华德（Trevor Howard）、亚历克·基尼斯（Alec Guinness）、迈克尔·雷德格瑞夫（Michael Redgrave）、詹姆斯·梅森（James Mason）、珍·西蒙斯（Jean Simmons）、大卫·尼文（David Niven）、罗伯特·多纳特（Robert Donat）、杰克·霍金斯（Jack Hawkins）、德克·博加德（Dirk Bogarde）、理查德·伯顿（Richard Burton）、彼得·芬奇（Peter Finch）、玛格丽特·莱顿（Margaret Leighton），这些只是最杰出者。他们大部分在美国电影中亦声名大噪，这些英国演员都能仔细观察细节而精准地将之展现于外，他们都在念白、动作、化妆、方言、击剑、舞蹈、肢体控制、综合表演上素有训练，尤其能非常完美地背诵高度风格化的对白——萧伯纳、王尔德、莎士比亚——都念得铿锵有力而不失人味。

英国制片的大目标即打入美国市场，1940年代他们改编名著及名剧的一系列有威望的电影使他们赢得了立足点。两部萧伯纳戏剧被改编为电影，均由加布里埃尔·帕斯卡尔（Gabriel Pascal）导演：一是《巴巴拉上校》（*Major Barbara*，1941），另一是《恺撒与克丽奥佩特拉》（*Caesar and Cleopatra*，1945）。梭德罗·狄金森（Thorold Dickinson）执导了根据普希金小说改编的《黑桃皇后》（*The Queen of Spades*，1948），由伊迪斯·埃文斯（Edith Evans）担纲演出。《红菱艳》（*The Red Shoes*，1948），由迈克尔·鲍威尔和艾默力·皮斯伯格（Emeric Pressburger）合导之豪华芭蕾电影，在美成了卖座黑马，而且被提名奥斯卡最佳影片。但最著名的电影是由两位英国电影大师所为：大卫·里恩和卡罗尔·里德。

大卫·里恩（David Lean，1908–1992）出身于场务，至1934年升职为剪接师，1942年他得以执导一部发生在英国战舰上之战争片《与祖国同在》（*In Which We Serve*，1942），他与诺埃尔·考沃德（Noel Coward）合导，考沃德并兼任编剧、作曲。大卫·里恩后来又拍三部考沃德作品：《天伦之乐》（*This Happy Breed*，1944），《欢乐的精灵》（*Blithe Spirit*，1945）和《相见恨晚》（*Brief*

Encounter，1945）。

《相见恨晚》说的是一个专注的内科医生（特瑞沃·霍华德饰）和中产阶级家庭主妇（西莉亚·约翰逊饰）的婚外情，两人均有家庭及子女，也都不准备恋爱，但由友情互重到互相倾慕发展成婚外情。此片很特别，主角并没有落入窠臼成为糜烂爱情的受害者。相反的，两人十分平凡，意外得到爱情。未相会以前两人都认命地过着规规矩矩的中年人体面的生活。女主角的丈夫乏味正派，对她的浪漫天性毫无所觉。基于对责任和信念的忠诚，两人最后仍回到家庭，他们的自我牺牲造成了极大的痛苦，但大卫·里恩不让他们用外在的表演表现他们的痛苦，反而由她的旁白配上拉赫玛尼诺夫的第二钢琴协奏曲来传达。

大卫·里恩再接再厉执导狄更斯的《远大前程》（*Great Expectations*，图9-6）和《雾都孤儿》（*Oliver Twist*，1948）。在这些片中可看到不止在战时，也是整个英国影史上英国电影的技匠传统。这个传统特色为：

1）强调团队工作和整体效果，非由单一艺术家来主导；

2）剧本精良，多由著名文学作品改编而来；

3）表演出色，强调语言之表达力；

4）纯粹之古典风格（classical style），没有让导演突出；

5）喜古装而非当代故事；

6）高制作水准（production values），尤重布景服装设计；

7）阶级意识明确，不管暗示或明示。

之后大卫·里恩作品减量，也品质不一。1950年代以后，他常导国际合拍片，尤与美国制作人合作。《艳阳天》（*Summertime*，1955）在威尼斯拍摄，凯瑟琳·赫本饰演四十来岁的老处女与一位意大利商人相恋，她演得风趣、勇敢、动人，是其一生最好的表演之一。

《桂河大桥》（*The Bridge on the River Kwai*，1957）拍二战日本战俘营，有

9-6 《远大前程》

（*Great Expectations*，英国，1946），大卫·里恩（David Lean）导演。

里恩处理此片保留了大部分狄更斯原著的素材，与其他忠于原著的英国片如出一辙。但电影终究是电影，狄更斯的视野必得电影化，小说中若干叙述的细节——比方奇异的鬼魅气氛——被转换成情感丰沛的美丽影像。（现代艺术博物馆提供）



一个国际化的阵容，包括演员亚历克·基尼斯、威廉·霍尔登和早川雪洲（Sessue Hayakawa）。该片心理层面深刻，在世界各地都受欢迎，获得很多大奖，包括最佳影片、最佳导演、最佳男主角（基尼斯）、最佳剧本、最佳剪辑五项奥斯卡奖。

大卫·里恩下部作品《阿拉伯的劳伦斯》（*Lawrence of Arabia*，1962）也是英美合作，再次获得了国际成功。这部史诗片（epic film）照例角色深刻，年轻的英国演员彼得·奥图尔（Peter O'Toole）担纲主演，拿到他第一个奥斯卡最佳男演员提名，全片勇夺六项奥斯卡，包括最佳影片、导演、彩色摄影、美术、剪接和配乐。

再下来的《日瓦戈医生》（*Doctor Zhivago*，1965）也受大众欢迎，虽然评论界批评该片表演风格杂乱，这点未能与他之前作品的水准保持一致。此片主要讲述了1917年俄国革命前后宏大的历史事件，改编自帕斯捷尔纳克（Boris Pasternak）的同名小说。古装爱情片《雷恩的女儿》（*Ryan's Daughter*，1970），却是既不叫座，也因过长、过度风格化和浮夸造作备受批评。大卫·里恩自此停工，直到1984年拍出杰作《印度之行》（*A Passage to India*）才胜利复出，这部电影改编自福斯特（E.M.Forster）的同名小说。

卡罗尔·里德爵士（Sir Carol Reed,1906–1976）出身戏剧演员，但是他很快就知道自己的才能是导演电影。整个1930年代他导演了一连串受欢迎却口碑平平的电影。他的第一部重要作品是《群星俯视》（*The Stars Look Down*，1939）讲述了威尔士矿区劳工和老板之间的对抗。片子与约翰·福特的《青山翠谷》相仿，惟里德的作品毫不感伤，更加真实，也更具意识形态。它是这段时期少有的对工人阶级带有同情目光的作品。

战后，里德监制并导演了四部在英美都既叫好又叫座的电影。有几部是格雷厄姆·格林（Graham Greene）编剧，格林原为影评人，也是英国当代最好的小说家。《虎胆忠魂》（*Odd Man Out*，图9–7）讲述了爱尔兰革命的逃亡者最后的几小时，其紧



9–7 《虎胆忠魂》

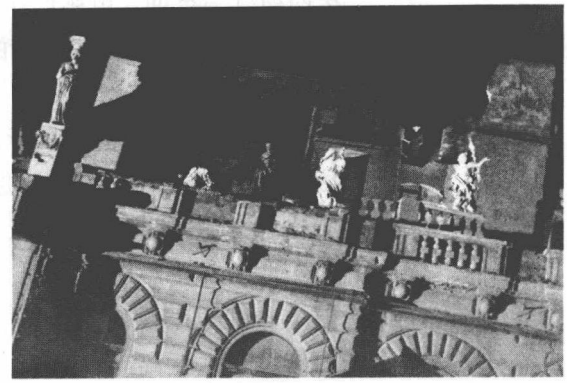
（*Odd Man Out*，英国，1947），詹姆斯·梅森（James Mason）、凯思琳·赖安（Kathleen Ryan）主演，卡罗尔·里德（Carol Reed）导演。

这是一部技术高超的政治惊悚片，由演技精湛的梅森扮演大胆抢劫而被警方追捕的爱尔兰叛军领袖，剧本将悬疑、哲理及复杂的角色处理混冶一炉。（J·亚瑟·兰克提供）

9-8 《第三人》

（*The Third Man*，英国，1949），奥逊·威尔斯主演，卡罗尔·里德导演。

本片在克拉斯克（Robert Krasker）惊人的黑白摄影下成为杰作，其特色是高反差和低光效果，巴洛克式的构图，丰富的细节，和如此图般怪异的倾斜镜头，一个被轰炸过的城市的坐标成为紧张的斜线，阴森的场景沾染上视觉的紧张气氛。（Continental 16 提供）



张悬疑直追希区柯克，虽然其主题复杂性在彼时远胜过希氏的大部分电影。《堕落的偶像》（*The Fallen Idol*，1948）改自格林之小说《地下室》（*The Basement Room*），探讨一个男孩对一个男仆的英雄崇拜，男仆是谋杀其唠叨妻子的疑犯。里德此时的作品均如此片一般是通过一连串习惯性的屈辱探索精神之堕落过程。

《第三人》（*The Third man*，图 9-8）是里德成就最高的影片。以战后被盟军占领之伤痕累累的维也纳为背景，情绪和气氛渲染得十分成功。被轰炸损毁的废墟不仅作为背景，更是道德沉沦的主题之象征。寒冷的夜间布景，空旷潮湿之街道，雨和迷蒙之雾，组合出一种神秘、诡异和不可言说的邪恶气氛。安东·卡拉斯（Anton Karas）使用怪诞的令人不安的齐特琴（zither）配乐，既带有异国风味、轻快凛冽，又势不可挡。格林的剧本中的角色是一群古怪、不可测、有时滑稽、有时阴暗的角色。故事以盘尼西林之黑市为主，道德上模棱两可，忠诚、腐败纠缠不清，没有人是赢家。

里德也像大卫·里恩一样在 1950 年代早期后就事业滑坡，大部分此时作品都是较小的制作，且配不上他的才华。只有两部例外，一部是《哈瓦那特派员》（*Our Man in Havana*，1960），他再度与格林合作，影片是对间谍惊悚片的诙谐模仿，机智而又讽刺。说一个狡猾的吸尘器推销员（基尼斯饰）被收编为间谍的荒谬故事，他连写报告都宛如在卖吸尘器。另一部《雾都孤儿》（*Oliver Twist*，1968）是改编自狄更斯原著的活泼漂亮的歌舞片，票房在世界各地告捷，也夺得包括最佳影片和导演在内的五座奥斯卡奖。

意大利

意大利新现实主义似乎很自然地自战争的硝烟尘埃中出现，但其根早在战前已现。墨索里尼和他的法西斯恶霸们在 1922 年夺得政权，他承诺将恢复意大利电影在 1910 年代的光辉，不像他的其他承诺，这个居然得以实现了，尽管预期中的电影杰作直到他 1943 年被推翻后才出现。

法西斯统治早期，电影产业一路下滑，年产量只有十部，仅仅占整个国家电影发行量的6%，这些都是平庸的类型片，仅为当地市场所拍。法西斯政权正全神贯注于更紧迫的事，对此视若未睹。然而到了1930年代早期，电影业濒于消失，墨索里尼终于被迫遵守其政治承诺。

1935年他建立中央电影实验学校（Centro Sperimentale di Cinematografia），一座国家电影学院，由左翼知识分子路易吉·契阿林尼（Luigi Chiarini）领导。意大利法西斯与德国纳粹不同，他们能容忍不太嚣张的政治异议。契阿林尼就是，他不欢迎也不反对法西斯，鼓励相当多与他一样有马克思主义（Marxist）立场的年轻学生远离当权政治。这些学生中有罗西里尼、路易吉·赞帕（Luigi Zampa）、皮亚托·杰米（Pietro Germi）、朱塞佩·德·桑蒂斯（Giuseppi De Santis）以及安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）。这所学校也出版了权威电影期刊《黑与白》（*Bianco e Nero*），吸引了那个时期最好的理论家参加写稿（其对手杂志《电影艺术》[*Cinema*]是由墨索里尼之子维多里奥[Vittorio Mussolini]主编，意外的是它很通融，出版了若干批评当代意大利电影之文章）。1938年墨索里尼更在罗马市郊外组建了拥有欧洲当时最尖端的制片设备的巨大片厂，有16个摄影棚以及许多拍摄场景。

这些当然要付出代价。1935年后法西斯大量控制电影工业的生产，支持法西斯的电影会在财务辅助上优先考虑。不过，大部分此时的剧情片和德国情况一般，都是逃避主义的娱乐。比方说1930年代所谓“白色电话电影”（white telephone films）都模仿好莱坞，光鲜亮丽的主角在点缀了白色电话的豪华公寓中为情所苦。

“新现实主义”（neorealism）这个名词是1943年由一个有影响力的影评人兼中央电影实验学校教授昂伯托·巴巴洛（Umberto Barbero）提出的。他攻击意大利电影的无知琐碎，不顾社会问题，尤其是贫穷和社会不公。他举出30年代的法国电影为典范，称扬卡尔内和杜维威尔的诗意写实主义，还有让·雷诺阿温暖的社会主义人道立场。巴巴洛也哀叹意大利电影的虚假浮华，认为华丽的制作和炫丽的风格，都在遮掩道德上的薄弱，他呼吁拍简单的有人文精神的电影。

罗西里尼（Roberto Rossellini，1906–1977）在1945年，以他严酷的战争片《罗马，不设防的城市》（图9-9）开启新现实主义运动。该片内容是天主教徒和共产主义者联合起来在美军未解放被纳粹占领之罗马前共同并肩作战。据说罗西里尼在纳粹撤退时已拍了不少电影片段，就技术而言，此片还有点粗糙，因为他没法取得优质的胶片，只得用拍新闻的较差的胶片充数。不过技术的瑕疵以及粗糙的影像反而传达一种新闻的即时性和真实性（其实许多新现实主义者出身新闻界，罗西里尼以前也是拍纪录片的）。电影全在实景拍摄，许多外景甚至不打多余的灯光，除了主角外，大部分演员也是非职业的。全片结构

片段零散，是一连串表现罗马市民在德国占领区的反抗的场景所组成。

罗西里尼拒绝将其角色美化，他的镜头不针对英雄而针对平凡老百姓的英勇事迹。罗西里尼对共产主义与天主教义的混合具有历史的精确性，因为当时的游击队运动大部分由意大利共产党员组织，而很多天主教神职人员也参加了抵抗。罗西里尼同情占领区的百姓不止是狭隘的意识形态上的，他也以一种少见的诚实去理解他们的内心。这部电影饱含了一种坚定不移的诚实。

9-9 《罗马，不设防的城市》

（*Open City*，意大利，1945），安娜·玛格纳妮（Anna Magnani）主演，罗西里尼（Roberto Rossellini）导演。

本片将玛格纳妮捧成国际级大明星。她擅长扮脾气暴躁的劳工阶级的妇女，悲喜皆宜。她长得并非传统的明星样，着淡妆或不化妆，手势自然、突兀而且经常矛盾，即如此景中的安静场面，她也得努力控制情绪。她的头发、衣襟如同她的动作一样四处飞扬，时而勇猛，时而温柔性感充满母性。她是意大利彼时地位最高的女演员，其自然的表演风格毫不造作，有如自然的行为而不像表演。她在美也受欢迎，演了三部美国片，最好的是《玫瑰文身》（1955）由剧作家田纳西·威廉斯为她量身定做，该片也为她夺下奥斯卡影后。（Contemporary Films 提供）



《罗马，不设防的城市》无论在商业上还是在口碑上都取得了国际成功。它到处拿大奖，包括戛纳影展金棕榈奖。在美、英、法该片尤其受欢迎，也是唯一在意大利本土赢得高票房的新现实主义电影。它鼓舞了被法西斯政权扼杀了创作天赋的一整代意大利电影人。之后几年，意大利陆续推出了一批电影使它傲视世界影坛，如罗西里尼的《战火》（*Paisà*）和《德意志零年》（*Germany: Year Zero*），德·西卡的《擦鞋童》（*Shoeshine*）、《偷自行车的人》（*The Bicycle Thief*）、《温别尔托·D》（*Umberto D.*），维斯康蒂的《大地在波动》（*La Terra Trema*），路易吉·赞帕的《和平生活》（*To Live in Peace*），阿贝佩托·拉图艾达（Alberto Latuada）的《无怜悯》（*Senza Pietà*），皮亚托·杰米的《在法律的名义下》（*In the Name of the Law*）和《希望之路》（*The Path to Hope*），朱塞佩·德·桑蒂斯（Giuseppi De Santis）的《艰辛的米》（*Bitter Rice*），以及其他许多片。

其实这些导演彼此间甚至他们作品的早期晚期也都有不同。此外，新现实主义电影不止是风格也是一种意识形态。罗西里尼强调伦理层面："于我，新现实主义首先是看世界的道德立场，之后它才成为审美立场，但其初始于道德。"德·西卡和维斯康蒂也强调道德为新现实主义之基石。其意识形态之特色如下：

1）一种新民主精神，强调如劳工、农夫、工人等平凡老百姓的价值；

2）同情的观点，拒绝做表面的道德判断；

3）关注意大利之法西斯过往和战争伤害：如贫穷、失业、卖淫、黑市等；

4）混合天主教和共产主义之人道立场；

5）强调情感而非抽象意念。

新现实主义的美学特色包括：

1）避免圆熟的故事情节，而取松散的段落式的结构，由角色所处情境自然发展而来；

2）纪录片式的视觉风格；

3）使用真实场景——通常是外景而非棚内景；

4）非职业演员来演，甚至是主角；

5）避免文学性对白而采会话式对白，包括方言；

6）避免剪接、摄影、打光之装饰，而采简单“无风格”之风格。

罗西里尼接下来的两部电影依旧是战争题材。《战火》（1946）是六个根据地理方位的不同而独立成篇的故事组成的“诗集”，开始于美军占领西西里岛，继而北上意大利半岛到达波河平原。每段都在实地拍摄，演员全是非职业的。内容诸多即兴，由他和两个编剧——费里尼（Federico Fellini）和塞吉欧·阿米代（Sergio Amidei）编成。《德意志零年》（1947）在柏林的瓦砾中拍成，也是由非职业演员演出。该片被普遍认为是其战争三部曲中最弱者。

在接下来的几年，罗西里尼的事业起伏不已，多半是伏。他为情人安娜·玛格纳妮（Anna Magnani）拍了不少片，其中最著名的是《奇迹》（*The Miracle*，1948）。后来又为他的新妻子英格丽·褒曼拍了一系列电影：《火山边缘之恋》（*Stromboli*，1949）和《意大利之旅》（*Voyage to Italy*，1953）是其中口碑最好的。《罗维雷将军》（*General Della Rovere*，1959）则是德·西卡从影以来最佳演出，说的是一名骗子在二战时冒充著名战争英雄的故事，叫好又叫座。1950年代晚期，他回到最爱——纪录片，为意法电视台拍了许多纪录历史人物及时代的作品，其中以《路易十四的崛起》（*The Rise or Louis XIV*，1966）为最著名。

德·西卡（Vittorio De Sica，1901–1974）出身于剧场，专攻音乐喜剧。整个1930年代，这位英俊的演员是大受欢迎的轻松娱乐片男一号，这些电影利用了他调皮的魅力和喜剧才能。1940年代他开始自导自演电影，多为喜剧。和塞萨·柴伐蒂尼（Cesare Zavattini）——一名共产党兼电影理论家和编剧——交友之后，德·西卡的电影变得更加深刻、敏感、雄心勃勃了，他们合作的第一部电影叫《孩子在看着我们》（*The Children Are Watching Us*，1943），此片也是他第一部重要的电影，确立了他作为有才华的青少题材导演的地位。

这对伙伴成为电影史上著名搭档，虽然各为艺术家也分别工作，但他们各自

9-10 《擦鞋童》

（*Shoeshine*，意大利，1946），德·西卡（Vittorio De Sica）导演。

德·西卡是所有新现实主义者中作品最易懂也最情感丰沛的导演。但其情感是艺术上经营出来的，并非硬拗强迫性的。他诉诸生活而非廉价的戏剧伎俩来探索角色的情感。他和特吕弗（Francois Truffaut）并列为最会指导小孩的导演。他们呈现孩童的纯真，并不把小孩当成不懂事的大玩具。此片中两个街童间的友情并非被传统的恶棍破坏，而是被太忙、太贪心或沉在自己欲望中不及分身的普通成年人所害，这就是意大利战后的普遍情况。（现代艺术博物馆提供）



的作品成就完全无法与他俩合作的作品相比，如《擦鞋童》（图9-10），《偷自行车的人》、《米兰的奇迹》（*Miracle in Milan*）、《温别尔托·D》、《烽火母女泪》（*Two Women*）、《费尼兹花园》（*The Garden of the Finzi-Continis*）、《故国梦》（*A Brief Vacation*），更不要提不少分量较轻的电影。两人之间辩证的张力融合成政治之诗篇，以及有写实性的情感。

柴伐蒂尼成为新现实主义运动之非正式代言人，虽然柴伐蒂尼的马克思主义倾向和对技术人工化的敌意不见得和他的搭档信仰相合。然而，他对贫苦阶层的同情以及反法西斯之热诚却是所有新现实主义者同有的。柴伐蒂尼比任何人都确信讲述普通人的平凡事为电影主要任务，宏大事件和非凡的角色无论如何都应该避免，他理想的电影就是一个人真实生活的连续90分钟。现实和观众间应该没有距离，导演不可扭曲生活之完整，艺术手法应隐藏看不见，题材是被“发现”而非操弄塑造的。

柴伐蒂尼对传统情节结构嗤之以鼻，以之为死的公式。他坚持平凡百姓经历过之生活才是戏剧的优势，导演应该关心如何将现实“挖掘”出来，强调事实及其“共鸣和回响”而不编写情节。根据他的说法，拍片并非在生活之真实素材上创造神话，而是无情地揭露这些现实的戏剧性内涵。电影的目的是探索每日的细节，这些细节一直存在却被忽略。

柴伐蒂尼的社会学的严谨与德·西卡诗意的敏感以及喜剧的尖刻相互衬托，《偷自行车的人》（图9-11）就是见证两者融合的最佳范例。全片由非职业演员演出，表现劳工（真正的工人扮演）的简单生活事件。电影拍摄时意大利有四分之一人口失业。电影开头。我们认识了一个有妻子和两个孩子要养的主角，他失业两年了，终于有个张贴广告的工作征人，但说明有单车才可应征。他和妻子乃当了床单和寝具（她的嫁妆）买回单车。但上工第一天车就被偷了。他带着崇拜他的儿子踏遍全城寻车，愈焦急愈理不清线索，后来追踪到偷车贼，但被他蒙

9-11 《偷自行车的人》

（*The Bicycle Thief*，意大利，1948），德·西卡导演。

德·西卡视卓别林为偶像，这位大师的每部作品也有卓别林招牌式的喜剧和悲怆。本片中喜趣来自主角的儿子，他充满忧愁和关心地黏着他那忧心忡忡的父亲。（Audio-Brandon Films 提供）



骗了，自己更在儿子面前丢脸。

既知没车即没活做，走投无路的工人打发儿子离开，自己却尝试偷别人的车。但儿子目睹他努力踏车板逃跑，后面追着一群人。他被逮了，又在一群人（包括儿子）面前再度被羞辱。小孩子刹那间意识到父亲不像他以前想的那么伟大，他是个普通人，会在绝望中屈服于令人羞耻的诱惑。像大部分新现实主义作品一样，《偷自行车的人》结尾也没给出什么奇迹式的解决方案，末了儿子与父亲走入人群，两人都羞辱到黯然流泪，孩子偷偷地牵起爸爸的手，他们只能互相安慰。

德·西卡接着继续探讨社会冷漠，比如讲述一个脾气暴躁的退休老人如何对抗经济困难的《温别尔托·D》（1952），讲述一对工人夫妇找住屋困难的《屋顶》（*The Roof*，1956）。“我的电影都是针对人的不团结的斗争，抵御社会冷漠招致的痛苦，”德·西卡指出，“它们是为穷人和不幸的人说话的电影。”但他的电影不见得全是新现实主义风格的，比方说，《米兰的奇迹》是个可爱的寓言，其穷困的主角在世上找不到正义，乃骑上扫帚飞到天堂去找好一点的生活。

之后几年，德·西卡老被迫拍些轻松娱乐的电影赚钱养他严肃的片子。其他电影相对妥协，以保证其社会题材电影的票房。像《那不勒斯的黄金》（*Gold of Naples*，1954）开启了一连串性感喜剧，由他最喜欢的演员索菲娅·罗兰（Sophia Loren）主演，这一系列还包括《昨日，今日，明日》（*Yesterday, Today and Tomorrow*，1964）、《意大利式结婚》（*Marriage, Italian Style*，1964）。他俩合作的最好电影《烽火母女泪》（*Two Women*，1961）由柴伐蒂尼编剧，是对新现实主义的一次回归。片子讲述的是一名朴实的农妇（罗兰饰）和十三岁的女儿努力躲避二战时期的空袭。即使在她的崇拜者看来，罗兰的强有力的表演依然超乎意料的惊人，为此她获得了奥斯卡最佳女演员、纽约市评论协会奖，以及戛纳大奖。

德·西卡的最后杰作是精致含蓄的《费尼兹花园》（1970），主题是意大利犹太人被递解给纳粹德国。在拍摄过程中，导演引述许多个人经历，因为在反犹太迫害的最恶劣的时代里，他在家中收留了几个犹太家庭，使他们免于被杀。

维斯康蒂（Luchino Visconti，1906–1976）背景特别，因为他既是马克思主

义信奉者，又是贵族（他是摩德罗内公爵［Duke of Modrone］）。在所有新现实主义者中他最政治化。他也是这场运动中最杰出的美学家，其作品明显区别于大部分新现实主义者推崇的平淡朴素风格。他是著名的歌剧导演，曾在米兰拉斯卡拉大剧院（La Scala opera house）排过几出大型歌剧，他的演员中最著名的是女高音玛丽亚·卡拉斯（Maria Callas）。他也导演舞台剧，以《安提戈涅》（*Antigone*）、《禁闭》（*No Exit*）以及几出莎剧享誉国际。

维斯康蒂年轻时生活富裕，酷爱艺术、养马和赛马。他后来对服饰布景发生兴趣，为此特至伦敦、巴黎做研究。在法国他参加雷诺阿之《低下层》（*The Lower Depths*，1936）和《乡村一日》（*A Day in the Country*，1936）的拍摄并任其助理。维斯康蒂自此深受"人民阵线"（Popular Front）的左翼人道主义影响而改变，这一组织是法国艺术家、知识分子以及那些对日益增长的并吞欧洲的集权主义威胁持谴责态度的工人的广泛联盟。

他第一部电影《沉沦》（*Ossessione*，1942）是在法西斯当局的重重阻挠下开拍。该片由詹姆斯·M·凯恩（James M. Cain）的美国小说《邮差总按两次铃》改编，讲述了一个关于通奸、贪婪、谋杀的肮脏故事，完全不是法西斯政权喜欢的。在被允许公映前，电影被当局严格检查，并被剪去多处。此片被称为新现实主义运动的前兆，因为主角为工人阶级，在实景以纪录片风格拍摄，并且用普通的演员以强烈的现实风格表演。不过此片欠缺新现实主义的道德层面，维斯康蒂的手法客观疏离，不带同情，全片以主角内心研究为主，没有意识形态包袱，风格强硬、大胆、不煽情，这部电影对于其所处时代和创作者本人来说都是不同寻常的。

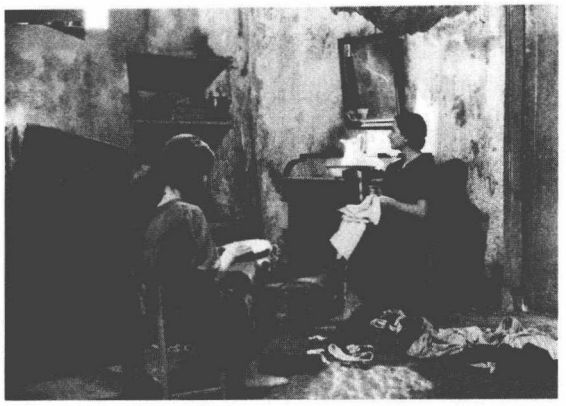
维斯康蒂的下部电影《大地在波动》（1948）是描写意大利南部地区赤贫问题三部曲（图 9-13）中的第一部。由共产党出部分资金拍成，背景在西西里的贫穷渔村，

9-12　《罗维雷将军》

（*General Della Rovere*，意大利，1959），德·西卡主演，罗西里尼导演。

德·西卡年轻时是偶像明星，中年以后对开自己以往形象的玩笑蛮怡然的，演戏说台词在荒谬的喜趣和残破的尊严间游走。此片中他扮演一个小贼，被纳粹强迫假扮一位意大利将军来骗取情报。德·西卡的表演超凡，充满人生的矛盾。前半段，主角是个卑鄙小贼，接着他也不自主地倾慕起自己假扮的将军，虽然心中仍是害怕，偶尔还歇斯底里，他却渐具道德意识，表现出真正的勇气。错综矛盾的是，他最大胆的恶行却使他超越了原先的自我，发掘自己内在的英雄潜质，最终宁可选择与一群游击队员被枪毙也不愿当纳粹间谍泄密。（Continental Distributing 提供）





9-13 《大地在波动》

（*La Terra Trema*，意大利，1948），维斯康蒂（Luchino Visconti）导演。

本片因非职业演员和真实场景，看来颇似一部纪录片。但维斯康蒂的场面调度并非随意由现成的东西组成，其实影像经过仔细编排，污秽的环境衬托了如塑像般的角色的尊严。（现代艺术博物馆提供）

探讨渔民如何被一小撮批发商剥削的状况，这些批发商从地中海利翁湾分取大部分收益，只留给渔民点面包渣。其中一个渔夫不顾家人和其他保守渔民的反对，领头起而反抗，末了他和他的伙伴们失败，而且比以前更加卑贱贫困。

此片有史诗气派，影像有力富于情感，媲美爱森斯坦和弗拉哈迪的作品。卡司全为非职业演员，说的是地方方言，连意大利本土人都听不懂。维斯康蒂的技巧正规而复杂，角色动作被精心安排得十分优雅，让人想起希腊悲剧的壮丽。但是，影片长达三小时，票房惨败，导致三部曲的另两部从未完成。他的马克思主义观点混合着优雅的感性使不少评论家称维斯康蒂为“红色公爵”（Red Duke）。

之后数十年，维斯康蒂作品愈发风格化。《小美人》（*Bellissima*，1951）是由安娜·玛格纳妮主演的温暖家庭剧，是他少有的喜剧。《战国妖姬》（*Senso*，1954）是他第一部古装片，是一部精心制作的浪漫通俗剧，探讨性爱的激情所带来的受虐般的痛苦，这也是他后来常有之主题。《洛克兄弟》（*Rocco and His Brothers*，1960）回归现实主义，记述南方农家为生活搬至米兰大城而分崩离析之故事。

《豹》（*The Leopard*，1963）是维斯康蒂最成功的作品之一，由兰佩杜萨（Giuseppe de Lampedusa）小说改编，影星伯特·兰卡斯特饰演十九世纪末动荡时代之西西里贵族，影片极富魅力地再现了那个时代，片中充斥大型战斗场面、豪华舞会以及垂垂老矣家族之正式仪式（图 9-14）。电影气氛忧伤典雅，虽然他同情主角，却不失马克思式对阶级对立之客观和尖锐的分析。此片在美国以缩减版配成英语公映，但其意大利语的原长版本优秀得多。

之后维斯康蒂导演了几部文学改编作品，包括由存在主义大师加缪（Albert Camus）小说改编之《异乡人》（*The Stranger*，又译为《局外人》，1967），由马塞洛·马斯楚安尼（Marcello Mastroianni）主演。《魂断威尼斯》（*Death in Venice*，1970）则是改编自德国作家托马斯·曼（Thomas Mann）著名的中篇小说，由德

9-14 《豹》

（*The Leopard*，意大利，1963），里娜·莫雷利（Rina Morelli，居中者）主演，维斯康蒂导演。

在维斯康蒂的电影里，服装绝非为了蔽体，或纯为装饰的中性的背景。服装和布景永远带了特定经济环境下的意识形态、心理和社会价值的象征。比方说，本片中维多利亚时代室内陈设的奢华物质塞得满满又华丽繁复，明示出其远离自然的封闭和造作。这些准确的时代服装细节彰显其优雅、压抑又毫无用处的特色。收入颇丰的贵族，靠剥削劳工过好日子，从没想过服装的用途。（二十世纪福克斯提供）



克·博加德主演。维斯康蒂也导了两部有关德国文化的古装片，一是《纳粹狂魔》（*The Damned*，1969），另一是《路德维希二世》（*Ludwig Ⅱ*，1972），后者是有关一个恶名昭彰的十九世纪贵族的故事。这些电影华丽而颓废之风格铺张俗丽地象征着奢华浪费和道德腐朽。他最后两部电影是《家族的肖像》（*Conversation Piece*，1975）——仍由伯特·兰卡斯特主演，还有《无辜》（*The Innocent*，1976），讲述一个十九世纪末性解放之道德讽刺故事，由吉安卡罗·吉安尼尼（Giancarlo Giannini）和劳拉·安托妮莉（Laura Antonelli）主演。双性恋之维斯康蒂视同性和异性之性欲望皆为自我毁灭之驱力，他也相信财富和权力包含了让人毁灭的因子。总的说，他的作品中含有深刻的自我矛盾，是自我折磨的爱恨纠结。

很多电影史学家认为1950年代初新现实主义已死亡，这种说法既对也不对。当然，新现实主义日趋孱弱是真的，但它从未完全消失。费里尼和安东尼奥尼早期作品在美学和意识形态上绝对源自此运动，后来的导演如埃曼诺·奥尔米（Ermanno Olmi）以及塔维亚尼兄弟（保罗和维克托里奥［Paolo and Vittorio Taviani］）都与新现实主义一脉相承。这个运动也对世界其他地区影响深远，诸如印度之萨蒂亚吉特·雷伊（Satyajit Ray）的作品、捷克斯洛伐克的“布拉格之春”运动、1950年代英国的“厨房洗碗槽”（Kitchen Sink）电影，此外，塞内加尔的乌斯曼·塞姆班（Ousmane Sembene）等等的作品均有新现实主义痕迹。

新现实主义的衰落可追溯到1940年代晚期，当时主导意大利议会的左翼政党在战后失势。1949年右翼执政联盟通过了“安德烈奥蒂法案”（Andreoti Law），赋予政府电检处禁止有国家“负面”形象存在的电影出口的权力。大部分新现实主义电影本来就不受本土观众欢迎，一向靠出口外国如美、法、英等地市场回收成本。既被切断观众来源，新现实主义乃转向求生存。

不过时代一直在转变，1950年代的“经济奇迹”使新现实主义运动显得过

时，即使马克思主义艺术家如安东尼奥尼也不得不承认，“偷自行车”已不是与1940年代以后更加繁荣的社会相关之命题。雷内·克莱尔曾经预言这个运动说：“意大利拍出几部杰作因为它们财力贫乏。但这个运动很快就会结束，因为意大利电影很快就富有起来了！”

延伸阅读

1 Armes, Roy. *Patterns of Realism: A Study of Italian Neo-Realist Cinema*. Cranbury, N.J.: A. S. Barnes, 1971. 关于1952年之前意大利新现实主义根源及成就的学术研究。

2 Bazin, Andr é . *French Cinema of the Occupation and Resistance*. New York: Frederick Unger, 1981. 法国最杰出影评人的简要概述。

3 Bondanella, Peter. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. New York: Frederick Ungar, 1983. 一部全面的电影史，特别强调意大利电影中的政治和社会内容。

4 Crisp, Colin. *The Classic French Cinema, 1930–1960*. London: British Film Institute, 1993. 很好地涵盖了1930年到1960年经典法国电影的技术和制作模式。

5 Hall, David. *Films of the Third Reich*. Berkeley: University of California Press, 1969. Nazi cinema. 介绍了纳粹电影。

6 Insdorf, Annette. *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. New York: Vintage, 1983. 涵盖了从1930年代到1983年国际上关于大屠杀的纪录片和剧情片。

7 Manvell, Roger. *Films of the Second World War*. New York: Delta, 1976. 涵盖了从战前到1970年代国际上关于“二战”的剧情片和纪录片。

8 Overbey, David, ed. *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism*. Hamden, Conn.: Archon Books, 1978. 柴伐蒂尼、安东尼奥尼、德·西卡、罗西里尼、契阿林尼等的论文集。

9 Rentschler, Eric. *The Ministry of Illusion*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996. 介绍纳粹电影及其余波。

10 Welch, David. *Propaganda and the German Cinema*, 1933 - 1945. New York: Oxford University Press, 1983. 关于1933年至1945年德国电影及其政宣片的迷人研究。

1950 年代的美国电影 10

世界大事		电影大事
美国人口约 1.51 亿，美国拥有大约 1500 万台电视，至 1954 年时电视已增至 2900 万台。 参议员麦卡锡在参议院开始大举抓共产党行动，这举措一直延续至 1954 年。 比博普音乐逐渐发展成冷爵士乐。	1950	► 米高梅歌舞片的黄金时代开始，包括《龙国香车》、**《万花嬉春》（又译为《雨中曲》）**、《一个美国人在巴黎》、《画舫璇宫》、《孤凤奇缘》、《刁蛮公主》、《七对佳偶》、《上流社会》和《金粉世界》等经典名片。  国会因“红色恐怖”成立“非美活动调查委员会”（HUAC），目标是攻击电影界窝藏的共产党分子。“好莱坞十君子”拒绝合作，因而下狱并被列名黑名单，直到 1950 年代末才止。 伊利亚·卡赞、弗雷德·金尼曼、斯坦利·克雷默和西德尼·吕美特在好莱坞掀起社会现实主义运动。 金尼曼的作品《男儿本色》是马龙·白兰度的处女作。
塞林格出版小说《麦田里的守望者》。	1951	电视吸走了 30% 的观众，电影界乃发明各式宽银幕来对抗电视。 ► 田纳西·威廉斯得过许多大奖的**《欲望号街车》**被伊利亚·卡赞搬上银幕，本年代多个威廉斯的剧本都改编成电影。 
艾森豪威尔（共和党）当选为美国总统（1953–1961）。	1952	► 西部片**《日正当中》**公映，这是修正主义类型片潮流的其中一部。 
在布朗诉教育局案中，美国最高法院判决公立学校种族隔离政策必须终止。 沙克医生发明小儿麻痹疫苗。 繁荣的年代：美国人口只占世界6%，但拥有世界60%之汽车，58%之电话，45%之收音机，34%之铁路。（1954–1959）。	1954	由马龙·白兰度、詹姆斯·迪恩、朱丽·哈里斯以及蒙哥马利·克里夫特带红之“方法演技”成为美国演员表演的主流。
黑人抵制阿拉巴马州之伯明翰一线巴士实施种族隔离。	1955	《伊甸园之东》和《无因的反叛》使演员詹姆斯·迪恩成为 Cult 偶像。
 **◄ 因为猫王红极一时，使摇滚乐成为美国流行音乐之主流。** 马丁·路德·金引领南方之反种族隔离运动。	1956	
百老汇上映伯恩斯坦之歌舞片《西区故事》。	1957	
加州“垮掉的一代”运动流行至所有美国大城市。	1958	
	1960	► 导演希区柯克公映一连串作品，从《火车怪客》一直到**《精神病患者》**。 

这个国家在1950年代可借用艾森豪威尔总统的口号“和平、进步、繁荣”来形容。1950年代初，冷战的歇斯底里导致丑陋的“红色恐怖”，但到了1950年代末又被平庸的乐观主义取代。好莱坞常被形容为繁荣中之衰退孤岛。由于电影上座率持续下降，片厂一路衰落下去。原因是电视。电视攫取了大部分所谓的家庭观众，只剩下分众（大部分是年轻人）看电影。1950年代末，电视在全美家庭普及率已至85%，大部分人已不再经常看电影，只在特殊的时候才愿进戏院。

如何再把他们请回戏院？老板们用尽各种方法。更宽的银幕？三维影像？更多的性与暴力？更多年轻的类型片，比如机车族电影，海滩派对电影等等？自从最高法院判令片厂不可再拥有自己的戏院，片厂不得不与独立制片竞争，但因独立制片一般比较大胆，愿尝试新概念，大片厂往往不得其利。

影史学家也指出片厂衰微的其他原因。二战之后，美国观众开始发展出对成熟主题的口味，可是片厂仍执迷于战前那种浪漫、感伤和逃避主义的主题。从1930年代起就兴盛的米高梅片厂，除了1950年代精彩的歌舞片（见图10-1与10-2）以外，也开始与观众严重脱节，再也无法重返昔日辉煌。另一个原因是电影多倾向外景而非在好莱坞片场内拍摄，大摄影棚乃成为片厂昂贵的负担，尤其因为制片费用

10-1 《龙国香车》

（*The Band Wagon*，美国，1953），赛德·查理斯（Cyd Charisse）、弗雷德·阿斯泰尔主演，迈克尔·基德（Michael Kidd）音乐及编舞，文森特·明奈利（Vincente Minnelli）导演。

米高梅片厂在1950年代塑造了歌舞片黄金时代，几乎所有重要的歌星、舞者、编舞家都受雇于该片厂，更不用说歌舞类型片的顶级导演如凯利、斯坦利·多南和明奈利了。编剧搭档贝蒂·康登（Betty Comden）和阿道夫·格林（Adolph Green）不但写出了这部杰作，也编了《锦城春色》（*On the Town*）、《万花嬉春》（*Singin' in the Rain*）、《好天气》（*It's Always Fair Weather*）和《电话皇后》（*Bells Are Ringing*）。这对搭档喜欢把文学纳入剧本做仿讽，比方这个仿讽“硬汉”侦探小说家米基·斯皮兰（Mickey Spillane）风格的场景。米高梅最有价值的资产之一是查理斯，她可以风情万种地盯住男伴，也可以举起一条大腿折磨他。你一看就知道她不好惹！（米高梅提供）



逐渐涨价。最后片厂不得不出售或出租器材给电视制作公司。

到了1950年代中叶，大部分老辈大亨被更年轻的老板取代，不过很明显，新时代是属于独立制片的，他们制作了这个年代最好也最赚钱的电影。叫好又叫座常是美国电影之传统。

欧洲电影也开始大量进入美国市场。大城市与大学校园内都出现所谓艺术戏院，针对成熟观众而生。1945年约有50家艺术戏院，到1950年代已有500家，这种现象方兴未艾。



10-2 《万花嬉春》

（*Singin' in the Rain*，又译为《雨中曲》美国，1952），金·凯利（Gene Kelly）主演、编舞，并与斯坦利·多南（Stanley Donen）合导。

金·凯利是当代杰出的歌舞家，和好友阿斯泰尔一样能跳各种舞。比起轻盈如仙子的阿斯泰尔，他更活力充沛宛如凡人。他的踢踏舞不强调轻松自在，反而展示出他健硕的肌肉，体操般的体魄，以及男性的活力。他又偏爱将大段芭蕾放在电影里。更值得提的是他的性感，强调臀部动作，坚实的大腿，扭动的身躯，以及诱人的贴地旋转。他经常穿紧身戏服，凸显他矫健的身手。此外，他更让自己的性格浮出，带着笑突破舞蹈的形式化，或者以炫耀般的狂喜或轻笑显出其不可抗拒的魅力。（米高梅提供）

新银幕

电影很早就定下规格，到1910年，基本款即是扁长方形，电影胶片宽35毫米，银幕比例是4:3，也就是20英尺宽、15英尺高。但过往也有各种实验，卢米埃尔曾设计出巨型银幕，70英尺宽53英尺长，而阿贝尔·冈斯用三架放映机同步投射到三个银幕放映以增加银幕宽度的方法对于1926年的电影工业来说则过于复杂。1922年，昂利·克莱提恩（Henri Chretien）为其设计用于望远镜的镜头申请了专利，这种变形镜头可将180度的景观压缩至50%，他还专为电影发明另一镜头，可将压缩的影像还原至两倍半之宽与高。

然后电视时代来临，票房大跌，一如肯尼斯·麦高恩（Kenneth McGowan）所言："经济压力终于迫使电影制作和放映方式改变，好莱坞只得依靠它过去忽略的部分。"

随着电影产业收益暴跌以及越来越多的人喜欢留在家中欣赏客厅里的新玩意儿，五年的时间里，好莱坞决定推出更大更好的新鲜玩意儿吸引回那已流失的30%的观众。最初方法有三：

1）3D立体电影；

2）新艺拉玛宽银幕电影，基本即是冈斯的"多银幕维馨体"的另一名称；

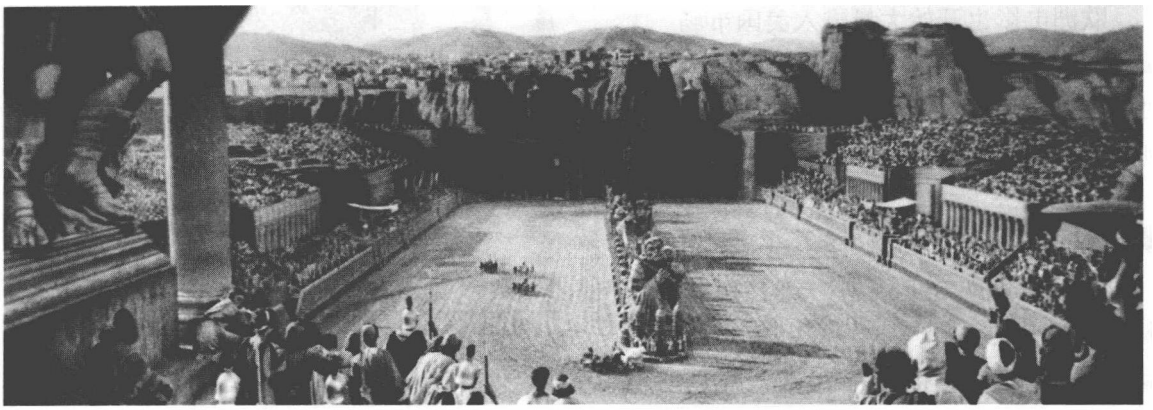
3）克莱提恩的宽银幕（widescreen）——新艺综合体，由福克斯公司申请专利，价格比原来的全景电影便宜。

3D立体电影起源甚早——早在1600年就有3D立体绘画——所有的3D效

10-3 《宾虚》

（*Ben-Hur*，美国，1959），威廉·惠勒导演。

4:3之银幕横宽比例和电影的竞争者电视差不多。好莱坞片厂争论说他们应该提供小银幕没有的东西，如颜色、立体声和更宽的银幕。于是各种名称的宽银幕，如新艺综合体宽银幕，新艺拉玛宽银幕，托德AO系统宽银幕（Todd-AO），维斯塔维兴宽银幕（Vista Vision）开启了约是2.5:1的史诗银幕比例，它们适合捕捉大场景和大事件，比方这个罗马双轮战车比赛场面即是。这部1926年卖座片的重拍，赚进了8000万美金，拯救了米高梅片厂的财务危机。（米高梅提供）



果原理皆同，即两只眼睛看到的画面略有不同。3D摄影机同理亦有两个镜头，每个镜头代表一只眼睛。要看到3D效果，观众要戴上笨重的厚纸板框的眼镜，这种眼镜可以将左边的画面导入右眼，右边的画面导入左眼。早期3D电影《非洲历险记》（*Bwana Devil*，1952）用两架放映机放映，还要戴3D眼镜，但两机要同步太过困难，终被淘汰。之后这双重影像就被印在同一底片上，再用眼镜来看。1953年至1954年间有38部3D立体电影公映，大部分都很糟，缺乏想象力的导演拼命把可以伸到观众眼前的东西堆在银幕上，箭、斧子、胸部前仆后继而来。

新艺拉玛宽银幕像多银幕维馨体一样，用三部分开的35毫米胶片分三部放映机投射；不同的是新艺拉玛的放映机位于观众楼座中的三间放映亭内，银幕多为弧形的，半包着观众，囊括了观众眼睛可看到的宽度。它的最大优点是，提供了一种参与其中的绝妙错觉，因为银幕占据了观众整个的视野，甚至是外围不重要的部分。但这个过程十分昂贵，前期的器材装置就要75000美元，而且放映机的亭子和弧形银幕会使一些座位因为不能看到电影而空置，导致票房损失。早期的新艺拉玛电影多半是视觉旅游志，其新奇性很快就褪色了。

新艺综合体宽银幕电影只需电影院换一块新银幕及两个镜头，价钱便宜多了，只不过比新艺拉玛电影的效果略微差些。1953年2月，福克斯公司宣布未来所有影片都是新艺综合体宽银幕电影。虽然观众可以接受这种宽银幕，但它也有它的问题，其景深很浅，深焦摄影几不可能，特写也因其过宽过窄的银幕比例而变

得很难表现，常将演员额头及下巴切掉，所以早期其多半以**中景镜头**（medium shot）为主，高德温就说："宽银幕使烂电影看来更烂。"

但观众对宽银幕的接受使其他片厂也不停研发其他规格，如托德 AO 系统宽银幕电影（Todd A-O）和特艺拉玛系统宽银幕电影（Technirama），底片比 35 毫米还大，以致它们也很短命。唯一能与新艺综合体宽银幕电影竞争的是派拉蒙的维斯塔维兴宽银幕电影（VistaVision），它使用 35 毫米底片，不过是通过特制摄影机，影像比 35 毫米的大两倍，但印成拷贝放映时，因缩小关系，使影像更加清晰，解析更强，即使 16 毫米影片用维斯塔维兴宽银幕电影系统拍摄也以清晰和影像亮丽著名。

最终在极端的宽银幕（宽是高的 2.5 倍）和老式长方形银幕中间出现一个较合理的新标准银幕 1.85∶1，渐渐成为不用变形压缩镜头拍摄的正常银幕比例。

红色恐怖

"红色恐怖"是美国历史上最奇怪的一章。1947 年好莱坞的反共歇斯底里症开始，其影响至 1950 年代末仍频频可见。这是被斯大林占领东欧以及朝鲜战争（1950–1953）中美国牺牲五万人而煽起的。国会"非美活动调查委员会"（简称 HUAC）开始调查美国电影中的共产主义宣传。讽刺的是，二战时有一些亲苏联的电影是在美政府要求下制作的，目的在宣扬战争的盟友，大部分票房也很糟糕。

10–4 《伊甸园之东》

（*East of Eden*，美国，1955），詹姆斯·迪恩（James Dean）主演，伊利亚·卡赞（Elia Kazan）导演。

宽银幕适合拍大场面和史诗片，但许多严肃的电影人抱怨，认为小而具个人性或心理性的题材便不太适合。弗里茨·朗谑称宽银幕只适合拍出殡和蛇。但没有多久像卡赞这种敏感的导演也开始用宽银幕来做含蓄的场面调度。举例说，本片此场戏中焦虑的青年想和未曾谋面的母亲搭讪，他的母亲是低级酒店的妈妈桑。卡赞运用这个多疑女人和她试探中的儿子间的"空白空间"可以不用言词仅在视觉上阐述他俩的疏离。如果用传统 4∶3 之银幕比例，这个中景会显得两人关系太亲切，导演便不得不用他们的单独画面切来切去，于是使我们看不见两人在同时同地的互动。（华纳兄弟电影公司提供）



HUAC是由托马斯（J.Parnell Thomas）任主席，他是个声名狼藉的反共分子，认为罗斯福的新政是由共产党分子推动的，他也反对国会之“反私刑法案”，以及“平等就业”法案。其他HUAC成员包括种族歧视及反犹太人者兰金（John E.Rankin），还有年轻的尼克松（Richard.M.Nixon），他在这过程中学到许多。

有些人因HUAC的听证会而事业蒸蒸日上，更多人是被彻底摧毁。“友善”的证人可以被允许公开申诉也可获不起诉保护。之后就开展了一连串个人攻击，多半出自道听途说和恶意抹红。很多被告发的人是编剧，其中很多犹太裔，都出身于纽约1930年代的剧场，那个时代左翼（left-wing）运动蓬勃。“友善”的证人如艾茵·兰德（Ayn Rand）甚至指责路易·B·梅耶“比共产主义代言人好不了多少”，因为米高梅（所有大片厂中最不政治者）曾拍过《俄罗斯之歌》（*Song of Russia*，1944），里面竟有俄国农民的微笑。

“不友善”的证人其实多为自由派分子而非共产党，不仅不准发言申诉也不准诘问指控他们的人。他们被抹红为共产党，被迫泄露他们自己以及他们朋友的政治过往。演员帕克斯（Larry Parks）被迫检举其朋友时崩溃到飚泪，其实他的大部分朋友早就不过问政治（1930年代左翼是时髦的），可是他们的事业前途全毁了。

在这种情形下连好人都做坏事。大部分人选择当“友善”的证人，只有几位勇者挑战委员会并诅咒其攻讦。十位勇者（多为编剧）完全拒绝合作，他们都被冠以“藐视法庭”罪名而锒铛入狱，史称“好莱坞十君子”——包括阿尔瓦·贝西（Alvah Bessie）、赫尔伯特·比勃尔曼（Herbert Biberman）、莱斯特·科尔（Lester Cole）、爱德华·迪麦特雷克（Edward Dmytryk）、小林·拉德纳（Ring Lardner，Jr.）、约翰·霍华德·劳森（John Howard Lawson）、艾伯特·马尔兹（Albert Maltz）、塞缪尔·奥尼兹（Samuel Ornitz）、艾德里安·斯科特（Adrian Scott）以及达尔顿·特朗勃（Dalton Trumbo）。出狱之后，他们发现自己和另外大约四百



10-5 《天外魔花》

（*Invasion of the Body Snatchers*，美国，1956），唐·西格尔（Don Siegel）导演。

许多文化评论直指冷战出现很多“恐慌风格”的电影，尤其是科幻片，在1950年代风靡一时，却不受尊重。唐·西格尔这部低成本经典说的是外星人如何潜入人身，使他们变成没有情感的行尸走肉。电影出现在冷战时期，当时许多美国人认真考虑建防空洞抵御苏联的核弹攻击。（Allied Artists提供）

10-6 《桃色血案》

（*Anatomy of a Murder*，美国，1959），乔治·C·斯科特（George C. Scott）、詹姆斯·史杜华主演，奥托·普雷明格（Otto Preminger）导演。

制片兼导演的普雷明格十分看重人权，对“制片法典案”（Production Code）的人而言，普雷明格最烦人。他将百老汇一个喜剧搬上银幕，拍成《蓝月亮》（*The Moon Is Blue*，1953），可是拒绝删去“处女”、“引诱”等字眼，因为他认为宪法第一修正案赋予了他人身和在媒体上表达的自由。“制片法典案”不给他盖章，电影却因这个争议而大为卖座。之后他再拍《金臂人》（*The Man With the Golden Arm*，1955）犯另一个吸毒的禁忌。这次仍旧不能盖章也再度卖座。时代终究会变的，1956 年，法案大幅度修正，允许处理吸毒、卖淫、堕胎、绑架等情节，不过性出轨或性病仍不行，裸露更别说，对白也限制良多。好像此片出现“内裤”字眼也引起非议，但“法案”让它过了，他们懒得再和普雷明格做战。其实导演们只是希望用分级制来保护成年人看的权利。1956 年分级制终于诞生。（哥伦比亚电影公司提供）



人上了黑名单，这张名单是电影界自己做的不录用名单。参议员麦卡锡加入这次围捕也升级了其“筹码”。他列出电影界 324 名“已知共产党”名单，“美国军团”（The American Legion）也提供更多的 356 人名单，所有对他们的指控都不必提出佐证，HUAC 甚至不需要屈就提供任何有共产党嫌疑的电影名单。

电影界几乎因害怕而瘫痪，因为赫斯特报业及其他媒体也呼吁对电影严厉检查。为了示忠，片厂拍了一连串明确反共的电影，品质差，票房坏。电影界的自由派如威廉·惠勒、约翰·休斯顿、亨弗莱·鲍嘉、劳伦·白考尔则共同组成宪法第一修正案委员会来宣传HUAC及麦卡锡之违宪行为。编剧工会强烈反对黑名单（投票以 400∶8 通过），最后连电影界的保守派如约翰·福特也公开反对抹红风潮。

1954 年，陆军与麦卡锡的听证会由电视实况转播，大家目睹了麦卡锡的本质——一个充满讥诮的机会主义者。公众态度急转，公开明确地反对他，参议院也随后谴责他，这个恐赤风潮于是趋于平息，缓慢得有如冷战一般褪去。1950 年代末，监制兼导演如奥托·普雷明格（Otto Preminger）及斯坦利·克雷默都公开反对黑名单，以诚恳的作品而非艺术家的政治信仰给予公众信心。

社会现实主义

如果美国二战前作品的主要成就是在喜剧和风格化的类型片，那么战后就在长于写实。如弗雷德·金尼曼、伊利亚·卡赞、斯坦利·克雷默（图 10-7）这

10-7 《逃狱惊魂》

（*The Defiant Ones*，美国，1958），西德尼·波蒂埃（Sidney Poitier）、托尼·柯蒂斯（Tony Curtis）主演，斯坦利·克雷默（Stanley Kramer）导演。

战后社会现实主义的复苏，有赖像克雷默（1913–2001）这样的推手。他的影片多不卖座，但也有少数票房不错的作品可以平衡一下。大部分主题环绕于严肃社会议题，如此片。此外，他也导了《海滨》（*The Beach*，1959）《天下父母心》（*Inherit the Wind*，1960），《纽伦堡大审判》（*Judgement at Nuremberg*，1961），《愚人船》（*Ship of Fools*，1965），《猜猜谁来吃晚餐》（*Guess Who's Coming to Dinner*，1967）等片。（联美电影公司提供）



些年轻导演尤被意大利新现实主义影响。他们希望在不牺牲戏剧性、悬疑性或者刺激性的前提下，用电影唤起观众的良知，面对严肃的社会议题以及讲述有关当代问题的故事。他们也避免亮丽流畅的观感，而偏向真实性和对真相的挖掘。

其实**社会现实主义**（social realism）也非通常意义上的风格或运动风潮。也许我们更该称它为跨越国界与历史的社会和美学价值观。一直以来，它都是电影中受人尊重的分支，得到受过教育的自由派分子的广泛支持。广义而言，它包括许多运动和风格，比方战后意大利的新现实主义，共产主义国家的社会主义现实主义，英国1950年代末到1960年代初的所谓“厨房洗碗槽”现实主义，以及一些独立电影人——爱森斯坦、萨蒂亚吉特·雷伊、小津安二郎等人——以社会焦虑或变迁为主题的作品。

美国过去有些令人尊重的导演对此做出了主要的贡献，如格里菲斯、冯·斯特劳亨、金·维多、约翰·福特、伊利亚·卡赞、弗雷德·金尼曼、西德尼·吕美特、马丁·里特（Martin Ritt）、德尔伯特·曼（Delbert Mann，图10–8）、哈尔·阿什贝（Hal Asbby）等。社会现实主义强调电影纪实的一面，电影能够翔实记下人、细节和地方。这些电影多在实景而非片厂拍摄，有时用非职业演员而不是熟练的演员或者明星，纵然这些非职业演员有时会表演僵硬不专业，却不会炫耀演技或迷人的外貌，因为那会与工人阶级的角色相抵触。社会现实主义确实偏左翼观点：这些导演都以修正主义者或革命者观点来叙事或探索社会底层。

有些社会现实主义者（最明显的例子是爱森斯坦）会不顾角色的精确复杂而特重风格、社会学或说教的主题，但在1950年代，这种对角色性格的忽视相当少见，电影人对角色在社会现实主义框架中的复杂性特别感兴趣。角色的内在矛盾都被刻画出来，不像以前都把主角理想化了。

因为社会现实主义电影的题材很重要，有些比较天真的观众就会以为题材就是一切，不管其艺术感性或者品味够不够格。事实上，这个领域平庸之辈不少于其他类型、风格或运动。一部电影之社会意识可能正确，陈意甚高，但仍可能在

艺术上庸俗，在娱乐上沉闷。有些社会现实主义电影自我崇高化，或心理上不诚实，或对小人物和他们单调乏味的生活过于俯视，这些电影应称为“说教电影”，因为它们热衷说教而非注重美学和心理层面。



10-8 《君子好逑》

（*Marty*，美国，1955），欧内斯特·伯格宁（Ernest Borgnine）主演，德尔伯特·曼（Delbert Mann）导演。

1950 年代中叶，好莱坞已不能不面对电视竞争的压力，或仅嘲笑电视为次级媒体。本片原是名编剧帕迪·查耶夫斯基（Paddy Cheyefsky）为小银幕写的，后来被赫克特和兰卡斯特的公司（Hecht-Lancaster）买下，用 50 万美元的低成本拍完，演员多半来自电视圈，本来只是用来节税的，却出乎意外得到戛纳电影节金棕榈大奖并在美国卖座，最后也拿下了奥斯卡最佳影片和最佳导演、最佳男主角、最佳编剧等大奖。电视剧本一下子洛阳纸贵。的确，1950 年代是电视的黄金时代，许多在电视圈磨练出来的人后来都进了电影界。（联美电影公司提供）

方法演技

1950 年代的美国兴起了“方法演技”（method）。这应与伊利亚·卡赞有关，都说是他“发明”的，但他一再说“方法演技”既不是创新也不来自于他的发明，其起源是俄国莫斯科艺术剧院的导演斯坦尼斯拉夫斯基训练及排演演员的方法系统。1930 年代，斯坦尼斯拉夫斯基的想法传至纽约著名的群众剧院（Group Theatre），为李·斯特拉斯伯格（Lee Strasberg）和哈罗德·克鲁曼（Harold Clurman）吸收。卡赞也是当时剧院里的演员、编剧和导演，该剧院于 1941 年关门。

1947 年卡赞与谢丽尔·克劳福德（Cheryl Crawford）、罗伯特·刘易斯（Robert Lewis）合创演员剧场（Actors Studio），1950 年代因训练出马龙·白兰度、玛丽莲·梦露（图 10-9）、詹姆斯·迪恩、朱丽·哈里斯、保罗·纽曼（Paul Newman）、杰拉丹·佩姬（Geraldine Page）、罗德·斯泰格尔（Rod Steiger）以及一些其他的明星而声名大噪。如蒙哥马利·克里夫特虽没在演员剧团学习却与方法演技密不可分。“演员剧场是我的艺术之家”卡赞这么说，他作为老师一直待到 1954 年，请自己的老师李·斯特拉斯伯格接管。斯特拉斯伯格是美国至今最有名的表演老师，他的学生都是世界级的名演员。

斯坦尼斯拉夫斯基的信条是“你在表演时似乎活在角色里”，他拒绝传统演技只重外塑——声音技巧、风格化表演模式、“正确的”肢体动作等。他相信表演的真实来自探索演员内在的精神，必须是演员真正的感受。他发明的最重要的技巧之一是情绪之唤起，也就是演员深入自己的过去挖出与角色相似的感受。朱丽·哈里斯解释说：“每个角色都能有与你自己背景或你曾在某时有的感受可

10-9 《热情如火》玛莉莲·梦露的宣传照



（*Some Like It Hot*，美国，1959），比利·怀尔德导演。

梦露（1926-1962）是1950年代的巨星，也是传奇。她的生平完全是灰姑娘一夕成名的故事，只是没有快乐的结尾。她是一个精神有问题的长期住精神病院的女子的私生女，童年在各种收养家庭的羞辱中度过，没有安全感，寂寞，八岁就被强暴，十六岁就结婚了，此外还有自杀、离婚。后来她做了美女海报模特儿，进福克斯公司做小明星，有了新名字，新人生，成为梦露。她演了一堆烂戏，但有两部电影令人难忘：《夜阑人未静》（*The Asphalt Jungle*）和《彗星美人》（*All About Eve*），均是1950年代作品。1954年，她已经是福克斯王牌，下嫁了棒球偶像乔·迪马吉奥（Joe DiMaggio）。流产后精神崩溃开始吸毒酗酒。离婚后厌恶好莱坞，远赴纽约上“演员剧场”（Actors Studio）的课程。她变得更加内省，只和纽约的知识分子艺术圈来往，因此碰见大剧作家阿瑟·米勒（Arthur Miller）而再婚。当她再度回到好莱坞钱挣得更多，获得的角色更好，评论家以为她的演技在《巴士站》（*Bus Stop*，1956）、《热情如火》、《乱点鸳鸯谱》（*The Misfit*，1961）中都大为进步。可惜在她职业的成功后面，私生活却破碎不堪。她患忧郁症，吃安眠药、流产、离婚、崩溃。1962年在风华正茂之时，她因为毒品与酒混合过量死亡。（联美电影公司提供）

相联之处。”斯坦尼斯拉夫斯基技巧体系是极其心理学的：演员探索自己潜意识的内在就能激起真的情感，可以在每一场中唤起这感受，移至正在扮演的角色上。他也发明了让演员专注于戏剧“世界”的具体细节与质感的技巧。

其实这些技巧与演员这个职业一样久远古老，只是斯坦尼斯拉夫斯基是第一个用练习和分析方法将之系统化者，所以又称之为“系统与方法”。他并没有说内在真实和真诚的情感即已足矣，他坚持演员也得做到外表的真实，尤其是古典的角色，需要风格化的口白、动作和服装。他以冗长的排演著名，演员被鼓励用即兴演出来发掘文本之共鸣处，这与弗洛伊德之潜意识理论相似。

方法演技中，演出来的应只是冰山一角，是文本整体的十分之一，剩下的都是潜台词（subtext）。伊利亚·卡赞如是说：

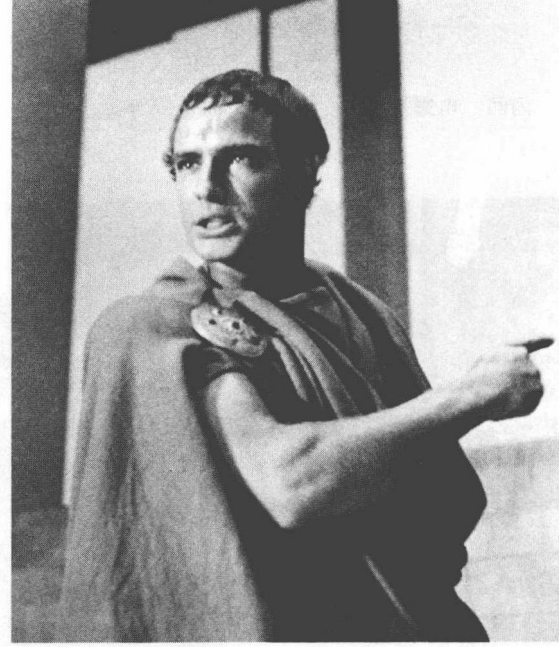
> “导演知道在剧本下有潜台词，由动机、情感和内在事件组成。他很快会知道，表面发生之事并非真正发生之事。潜台词是导演最重要的工具，是他真正导演的部分。你看资深导演很少工作时手拿剧本一直看。”

所谓潜台词就是在剧本表面下的东西，不是他说出，而是他不敢说出的东西。

对白永远是方法演技派认为次要的东西，他们在乎内在的对白，为此他们有时甚至丢掉了原有的对白，或边咳边说，甚至语音含糊。整个 1950 年代，方法演技派演员如白兰度和迪恩都因口白不清而被一些评论家和电影界的老古董讪笑。

斯坦尼斯拉夫斯基唾弃个人的精湛演技和明星制度。他坚持集体的表演，演员和角色之间真诚的互动。他鼓励演员们对每场戏的细节进行事前的分析。角色真正要什么？那一刻之前发生过什么事？这是那天的何时发生的？等等。如果角色对于他们的经验而言太过陌生，演员就必须对角色做完整的研究直到他完全熟知为止。比方说，演一个坐牢的狱友，演员可能得真正去牢里体验，研究那里的气味、声音和质感。

方法演技对带出角色情感张力特别有效，尤其工人阶级或沉默寡言的角色，这些表演往往依靠肢体而非语言来表达情感。喜欢用方法演技的导演认为演员应该有扮演角色的相似经验，演员的工作即是挖掘出自己的潜意识，将其经验转换到角色身上——这就是表演的艺术，其他不过是程式化的技术罢了。从 1950 年代开始，方法演技成为影视及剧场主流，不过这绝非普世的表演法，比方说，老派的演员如贝蒂·戴维斯（图 10–12）就认为方法演技太过于知识分子，同样的，希区柯克也最讨厌和方法演技派的演员合作，因为他们老来问他角色的动机是什么？



10–10 《恺撒大帝》

（*Julius Caesar*，美国，1953），马龙·白兰度（Marlone Brando）主演，约瑟夫·L·曼凯维奇（Joseph L. Mankiewicz）导演。

白兰度是最常被与方法演技联系在一起的演员。1950 年代，他拒绝定型，接演多种角色。一般而言，方法演技被认为只适合现实主义，不适用于如莎剧这种风格的作品。白兰度诠释的马克·安东尼证明情绪张力和莎剧的韵文不是必然不相容的。英国评论家尤其赞扬他的艺术，在美国他则被视为叛逆及不群的偶像。1960 年代，他遇到瓶颈，努力选不同于过去自由主义政治立场的角色却不太成功。1970 年代初，他东山再起，以《教父》（*The Godfather*）和《巴黎最后的探戈》（*Last Tango in Paris*）万世流芳。（二十世纪福克斯提供）

重要导演

弗雷德·金尼曼（Fred Zinnemann，1907–1997）是美国战后写实派最成功也最被尊敬的导演。虽然现在在对他的回顾中，总伴随着各种赞美，但实际上当年他不得不奋斗才拍得到电影，因为片厂老板老说他太不商业，太悲观，对大众而言也太知性了。即使他的叫座电影，如《乱世忠魂》（*From Here to Eternity*，1953）、《修女传》（*The Nun's Story*，1958）、《良相佐国》（*A Man for All Seasons*，1966）都被视为离经叛道、莫名其妙的叫座电影。

金尼曼和他的欧洲犹太裔同僚一样想做严肃的电影艺术家，却也想留在商业



10-11 《欲望号街车》

（*A Streetcar Named Desire*，美国，1951），白兰度、费雯·丽主演，伊利亚·卡赞导演。

纽约剧场在1950年代是黄金鼎盛期，尤金·奥尼尔、阿瑟·米勒、威廉·英奇（William Inge）和田纳西·威廉斯的重量级剧本均在此时问世首映。田纳西·威廉斯许多剧本均由伊利亚·卡赞执导，卡赞也做出最好的改编电影《欲望号街车》。虽然“制片法典”要求修改对白和故事，电影仍保留了大部分的原著精神。威廉斯也为卡赞写了原创电影剧本《娃娃新娘》（*Baby Doll*，1956）。这个时期其他威廉斯改编作品有《玻璃动物园》（*The Glass Menagerie*，1950，由欧文·拉帕尔［Irvin Rapper］导演），《玫瑰文身》（*The Rose Tattoo*，1955），《朱门巧妇》（*Cat on a Hot Tin Roof*，1958，理查德·布鲁克斯［Richard Brooks］导演），以及《夏日痴魂》（*Suddenly Last Summer*，1959，曼凯维奇导演）。（二十世纪福克斯提供）

化的电影产业界。他原本受训为纪录片工作者，却带给美国剧情片一种真实又成熟的处理题材的风格。即使他的类型片，如西部片《日正当中》（图10-13）和惊悚片《豺狼之日》（*The Day of the Jackal*，1973）都带有纪录片的视觉风格，一种不平常的严谨，以及非常客观的腔调。

他原本在米高梅短片部拍纪录片，1949年他和制片斯坦利·克雷默签了三部剧情片合约。他俩都是政治上的自由派，都想拍严肃主题的社会题材电影，但前提是不牺牲戏剧性、悬疑性或刺激性。金尼曼最好的三部电影都由克雷默的公司监制：《男儿本色》（*The Men*，1950）、《日正当中》特别卖座，以及根据卡森·麦卡勒斯（Carson McCullers）小说改编的《婚礼的成员》（*The Member of the Wedding*，1953）。

其实几乎所有金尼曼电影都可命名为“没有出路”。他的主角总陷在社会危机中不得不审视他们自己的存在意识，这也是1950年代美国电影普遍的主题，也就是个人与社会之冲突。金尼曼经常引用希勒尔（Hillel）的话作为自



10-12 《彗星美人》

（*All About Eve*，美国，1950），贝蒂·戴维斯、梦露、乔治·桑德斯（George Sanders）主演，曼凯维奇编导。

曼凯维奇（1909-1993）是战后最具文学气质的电影人，他自编自导，重视对白语言。他的佳作均为文学或戏剧改编作品，但杰作《彗星美人》则为原创剧本，以纽约戏剧界为背景，对白犀利，充满了机智的斗嘴。他的其他佳作尚有《波士顿故事》（*The Late George Apley*，1947）、《幽灵与未亡人》（*The Ghost and Mrs. Muir*，1947）、《三妻艳史》（*A Letter to Three Wives*，1949），《恺撒大帝》（*Julius Caesar*，1953）、《红男绿女》（*Guys and Dolls*，1955）、《夏日痴魂》（1959）、《足迹》（*Sleuth*，1972）。

己电影的主题："不为自己，何人会为你？如果只为自己，那我又是谁？如果现在不做，何时做？"金尼曼的电影多是良知的挣扎，个人面对逐渐增加的压力仍努力保持个人的尊严。冲突可能是社会的、心理的，或者两者皆有。

个人与社会之冲突可在像《日正当中》和《乱世忠魂》这样的作品中看到。内在的冲突则在《修女传》中有。至于描述托马斯·摩尔生平的《良相佐国》和以角色命名的《朱莉亚》（*Julia*，1977）可能是最极端的例子，因为两个主角皆为自己信仰牺牲了生命。大部分的角色都是被动的孤寂分子，不管是男是女都渴望成为大社会中的一分子，但末尾总因不愿牺牲个人尊严而无法达成愿望。

10-13 《日正当中》

（*High Noon*，美国，1952），加里·库柏（Gary Cooper）、劳埃德·布里吉斯（Lloyd Bridges）主演，弗雷德·金尼曼（Fred Zinnemann）导演。

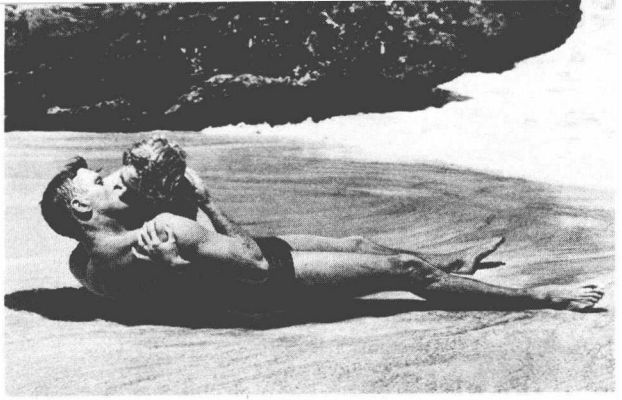
本片开启了西部片之改革，由以前的浪漫的英雄主义成为更真实不光彩的西部形象。这些所谓的成人西部片强调角色的心理而非其过去擅长的神话层面。这种修正主义的倾向被称为"类型的去神话性"，是1950年代大部分类型片转型的明显特色。（联美电影公司）



金尼曼对整个世代美国电影的表演也贡献不菲。他的演员往往会被提名奥斯卡，很多也得了奖。演员对他作为导演的耐心、谅解和智慧都多所称赞，虽然伊利亚·卡赞一般被视为方法演技代表，但真正的方法派演员蒙哥马利·克里夫特、朱丽·哈里斯、马龙·白兰度等人都是金尼曼带进电影界的。

伊利亚·卡赞（Elia Kazan，1909–2003）在政治上比金尼曼还激进，至少年轻时是如此。他父母是希腊移民，在他上大学前几乎不让他与美国社会接近。直到上大学后他才接触了弗洛伊德、马克思等人的思想和理论。1930年代他成为共产党并加入著名的群众剧院，担任演员、编剧和导演。他崇拜苏联及苏维埃的艺术家如梅耶荷德（Meyerhold）、瓦赫坦戈夫（Vakhtangov）和斯坦尼斯拉夫斯基。卡赞后来公开反对共产主义和苏联政权，尤其在希特勒和斯大林在1939年签订协议之后。虽然他仍是左翼，却反对马克思主义的独裁形式，也就是后来众所周知的斯大林主义。

卡赞在1940年代的纽约剧场界因执导桑顿·怀尔德（Thornton Wilder）的剧本《九死一生》（*The Skin of Our Teeth*，1942）而崭露头角，之后20年他得意于东西两岸，既拍电影也导舞台剧。许多经典舞台剧都由他首演，诸如阿瑟·米勒的《我的儿子们》（*All My Sons*，1947）、田纳西·威廉斯的《欲望号街车》（1947）、米勒的《推销员之死》（*Death of a Salesman*，1949）、威廉斯的《公路》（*Camino Real*，1955）和《朱门巧妇》（*Cat on a Hot Tin Roof*，1955）、威廉·英奇（William



10–14 《乱世忠魂》

（*From Here to Eternity*，美国，1953），黛博拉·寇尔（Deborah Kerr）、伯特·兰卡斯特主演，弗雷德·金尼曼导演。

1950年代大家疯狂改编着名剧作和小说。虽然后来由于原作都太昂贵而热潮消退，但一般仍以为其有固定观众群。文学和戏剧都比电影尺度宽，所以改编会面临严峻的问题。此片必须删除原著中粗白的语言和炽热的性场面。性在美学上被浪漫化，此景中，情人被活动的升降镜头捕捉，从高角度到近身，看两人在黄昏无人沙堆上的纠缠亲吻。海浪拍打着他们的纠缠在一起身体，镜头逐渐推近，还有她喊道："我从不知是这样！"成为当时最情色的场面。（哥伦比亚电影公司提供）

Inge）的《阶梯上的黑暗》（*The Dark at the Top of the Stairs*，1957）、阿奇博尔德·麦克利什（Archibald MacLeish）的《J.B.》（1958）、威廉斯的《浓爱痴情》（*Sweet Bird of Youth*，1959）和米勒的《堕落之后》（*After the Fall*，1964）。

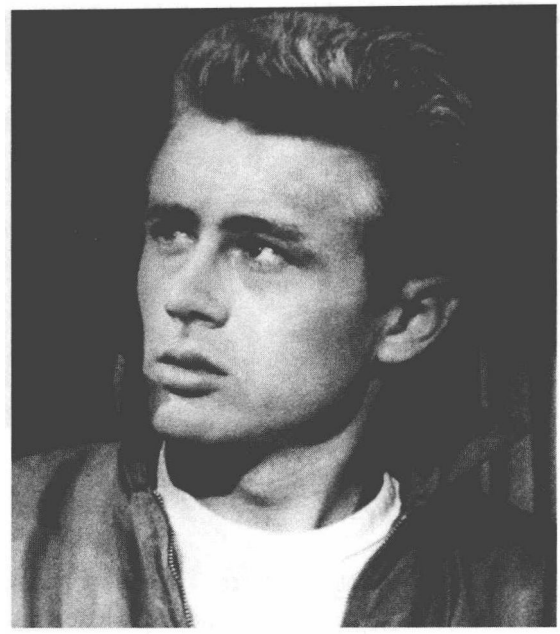
卡赞最后和二十世纪福克斯公司签下合约，其老板是短小精悍而又狂妄自信的达里尔·F·扎努克（Darryl F. Zanuck），他和政治观保守的很多片厂大老板不一样，相对来说，他至少在理论上属于自由派。虽然片场出品的电影种类繁多，但他倾向于喜欢时下关注度高的和富有争议性的题材，特别强调剧情的价值而非明星。在战后时代，扎努克是第一批认知到美国观众经过战争后成熟了的人之一。福克斯成为领导社会评论的片厂，卡赞说："扎努克一直是群众中之一员，如果有事，他一定感觉得到。"

卡赞在二十世纪福克斯拍的电影多是遵循改革主义—自由派的传统。《君子协定》（*Gentlemen's Agreement*，1948）面对当时好莱坞禁忌的反犹太主题。该片获得奥斯卡最佳影片和最佳导演奖。接着他再导社会报导议题性电影《碧姬》（*Pinky*，1949），竟成为福克斯当年票房冠军。至此，卡赞已入美国一线导演之列。之后他开始着手于其随后的影片，并且得到完全的艺术自主权。

卡赞经常将家庭处理成压抑性的机构。早在1950年代初，美国电影观众不再是战前的家庭型观众，而转变成小众，特殊族群的观众。这时最大的族群是所谓的年轻观众，他们对为青少年叛逆辩护的影片响应热烈（图10–15）。卡赞最卖座的两部电影均是针对年轻人与他们父母之间的问题：《伊甸园之东》（*East of Eden*，1955）和《天涯何处无芳草》（*Splendor in the Grass*，1961）。在他电影中，受折磨的家庭关系比比皆是，有兄弟间的冲突，也有代沟问题，很多冲突是源于恋母情结，常常发生在父子之间，如《萨巴达传》（*Viva Zapata*，1952）、《码头风云》（*On the Waterfront*，图10–16）、《伊甸园之东》、《天涯何处无芳草》、《美国，美国》（*America.America*，1963）、《我就爱你》（*The Arrangement*，1969）、《访客》（*The Visitors*，1971）和《最后的大亨》（*The Vast Tycoon*，1976）。

影评人吉姆·基特塞斯（Jim Kitses）指出："卡赞的创作生涯可以看做是一系列'个人作为社会压力的受害者'主题的变奏，这种社会压力要求人嘲讽自身并且背叛过去。"大部分卡赞电影都有关于忠诚的冲突，主角（多半是男性）奋

10-15 《无因的反叛》



（*Rebel Without a Cause*，美国，1955），詹姆斯·迪恩主演，尼古拉斯·雷（Nicholas Ray）导演。

电视时代开始，合家观看的电影即成为过去。爸妈都留在家看电视了，电视也特重家庭为主的观众。1950年代末，七成五的电影观众都不到30岁。电影成了含蓄颠覆的圣地，像本片、《飞车党》（*The Wild One*，1954）、《黑板森林》（*The Blackboard Jungle*，1955）全都将年轻人刻划成冷淡的局外人，看不起家庭体系，以及连带的沉闷虚伪的道德观。三颗新星——迪恩、白兰度和克里夫特被视为叛逆象征。其中迪恩尤其代表被误解的青年，急于在肤浅、物质化的成人世界中找寻自己的身份认同。迪恩（1931–1955）拍完此片和《伊甸园之东》后一夕爆红（《巨人传》在他身亡后才公映）。24岁因车祸去世后更成为被狂热崇拜的年轻偶像。许多粉丝不相信他已去世，华纳公司在他死后一年仍平均一个月接到七千封索照片的影迷信。（华纳兄弟电影公司）

力挣扎找寻自己的原本的人性，他的挣扎带有跨文化的辨证性，逼迫他适应不同的世界，其价值观既吸引他又令他排斥。为了适应，他原先以为必得与家庭、过去和文化的根划清界限，他其实成了精神的放逐者，罪疚和两难的情绪吞没了他。

卡赞的缺点在于过度煽情，夸张具有爆发力的行为，他承认说："我的毛病是我老是能强力推动事件发展，让每个场景走！走！走！一路到达高潮，如果片长60分钟，我就有60个高潮。"他晚期作品松懈了一点，情感和动作都不再过火。

卡赞在1960年代中期后，因电影愈加个人化而开始走下坡。他开始用较多的时间写小说，少碰戏剧和电影。法国马克思主义倾向的电影杂志《正片》（*Positif*）

10-16 《码头风云》



（*On the Waterfront*，美国，1954），罗德·斯泰格尔（Rod Steiger）和白兰度合演，伊利亚·卡赞导演。

伊利亚·卡赞曾说白兰度是美国这个时代的最佳演员。许多人认为在此片中他情绪饱满有力，又温柔带点诗情，是其从影以来的最佳表演。凭借此片他也拿到他个人第一项奥斯卡最佳男主角奖，纽约影评人奖，以及英国奥斯卡连续三年最佳外国演员奖。卡赞常为他的表现吃惊，因为他的想法新鲜另类，仿佛是在当场爆发出来的。此片在国际上也大为成功。还获得了奥斯卡最佳影片、最佳导演和最佳编剧大奖。（哥伦比亚电影公司提供）



10-17 《金粉世界》

（*Gigi*，美国，1958），路易斯·乔丹（Louis Jourdan）、莱斯利·卡伦（Leslie Caron）和贺妙妮·金戈德（Hermione Gingold）主演，文森特·明奈利导演。

1950年代以前，这类型统称“歌舞喜剧片”，1950年代之后，“喜剧”字眼就常被省略了，因为歌舞片也和其他类型一样变得黑暗和成熟，主题也是早期认为太令人沮丧不适合歌舞剧的。此片的故事是一个活泼的女学生钓金龟婿的过程。电影后来破天荒拿下奥斯卡最佳影片和最佳导演大奖。这在1950年代之前几乎不可能，因为那时候大家仍以为歌舞片纯属轻松的娱乐而已。（米高梅提供）

对他最为推崇，其王牌影评人米歇尔·西蒙（Michel Ciment）认为卡赞是战后美国电影的主要推动力：“很少年轻后辈会否认卡赞对他们的影响。”最明显的精神传人如阿瑟·佩恩、西德尼·吕美特、约翰·卡索维茨、马丁·斯科塞斯、科波拉、奥立弗·斯通、斯派克·李和克林特·伊斯特伍德。

当**希区柯克**1939年来美时，已是名满英伦的大导演（见第七章）。他的第一部美国片《蝴蝶梦》（*Rebecca*，1940）由大卫·塞尔兹尼克监制，不仅大卖也拿下奥斯卡最佳影片奖。1940年代他一直帮塞尔兹尼克拍戏，对这个古怪的英国佬来说，这个十年起起伏伏，起少伏多。然而，这个时期他导演了两部他最好的电影：《辣手摧花》（*Shadow of a Doubt*，1943）很多评论家认为该片是他第一部杰作；《美人计》（*Notorious*，1946），一部浪漫的间谍惊悚片，由英格丽·褒曼和加里·格兰特主演，他们也是希区柯克最喜欢的两位演员。

他的低潮在拍了《火车怪客》（*Strangers on a Train*，1951）后结束。1950年代成为他最风光的10年，在商业和艺术方面成就辉煌。这段时间他的电影十分多元，既优美又富娱乐性，例如《捉贼记》（*To Catch a Thief*，1955）以及翻拍自他早期电影的《擒凶记》（*The Man Who Knew Too Much*，1956），还有风格化的杰作《西北偏北》（*North by Northwest*，图10-18）。此外，他也尝试一些主题强烈鲜明的电影，如《后窗》（*Rear Window*，1954）、《伸冤记》（*The Wrong Man*，1957）和《迷魂记》（*Vertigo*，1958）。这段时期的巅峰之作是《精神病患者》（*Psycho*，图10-19），普遍认为是希区柯克最佳也最细腻的作品，同时这也是他最卖座的电影，成本80万美元，上映首轮（first run）就有1500万美元毛利。之后，希区柯克在60年代又陷入低潮，但在1972年凭着《狂凶记》（*Frenzy*）又强势再起。他最后的作品是《大巧局》（*Family Plot*，1976），影片调皮又自嘲，

10-18 《西北偏北》

（*North by Northwest*，美国，1959），加里·格兰特主演，希区柯克导演。

你相信他无罪吗？被害人在格兰特脚底下动也不动，带血的刀却在他手上。此景在联合国大厅拍到，照片遍登在全美报纸头条上。可是惊人又可笑的是，格兰特却是无辜的。抓错人、错怪无辜几乎是希区柯克每片的主题，在本片中尤其是。基本上这是部追逐动作戏，几乎每一段都是独立的天才之作，夹杂了反讽、机智、恐怖以及大师风采。（米高梅提供）



那年他 77 岁。

在早期的美国生涯中，希区柯克十分善于自我宣传。从《海角擒凶》（*Saboteur*，1942）起，他把自己的名字大大地标示在片名上方。尤其在所摄制的电视影集播出蹿红后，他更成为明星导演。几乎从一开始，他就掌控着自己的事业。他从来不把电影只看成商业，但他也确信，如果电影人不务实，迟早会丢了工作。他同时是个精准的观众心理分析家，也以世界知名且普受欢迎的国际艺术家身份自傲。“你必须针对观众构思你的电影，像莎士比亚设计他的舞台剧一样。”希区柯克曾这样夫子自道。

许多年来，希区柯克被看做成功的商业娱乐片导演。但法国人改变了大家对他的看法。早在 1954 年，《电影手册》就做了一整本特辑介绍希区柯克，像特吕弗、戈达尔、夏布罗尔以及侯麦这样的影评人都极力推崇他，不只视之为最高境界的

10-19 《精神病患者》

（*Psycho*，美国，1960），安东尼·博金斯（Antnony Perkins）主演，希区柯克导演。

偷窥也是希区柯克艺术重要的一环，因为他视电影为偷窥之极致，里面有若干隐藏的秘密与禁忌。电影在黑暗中观看，分享着罪恶，是罪恶的共犯。（派拉蒙提供）



风格创造者，更视之为冷眼批评的道德家。他陆陆续续得到极高的评价，由法国开始，继而波及英国和美国。

希区柯克反对他的作品被解读成有什么象征意涵，部分原因是高知识水平的标签等同于票房魔咒。在他的美国生涯里，他定位自己为惊悚大师，无疑因为可以刺激票房。不过就像许多他创造的角色一样，他也有着分裂人格。他既是惊悚大师，而他的电影同时也传达某些想法和情感。如同特吕弗在他那部著名的长篇采访中提到的：欲责备希区柯克专拍惊悚片无异于指控他在所有伟大的电影创作者中最不无聊。特吕弗也曾经说，希区柯克那张面无表情的扑克脸下隐藏了深沉的悲观。美国影评人理查德·什克尔（Richard Schickel）指出导演的公众形象——那个开心的胖子拥有可怕的、尖酸的幽默——几乎全是假的。

“擅长拍恐惧的导演事实上自己就处在恐惧中。”特吕弗观察他说，“一成不变的自我和犬儒主义的外表下，是一个深自脆弱、敏感、情绪化的人，他将他特有的紧张的情绪转给了观众。”希区柯克的一生和他的艺术都充满恐惧和焦虑，他对于秩序和安定的狂热追求尽人皆知，他讨厌惊奇和冲突，也尽量让自己的生活规律化，他说：“我希望我周遭的一切如水晶般透明而且完全平静，我不希望头顶上有云。我洗过澡后，永远让一切干净整洁地回归原处，你甚至不会知道我去过浴室。”

希区柯克的艺术视野偏向讽刺，其来源自生活的荒谬感。他很少为神秘感吸引，声称那会让观众和角色一样身处迷雾中。另一方面，悬疑是让观众处在戏剧变化中。他指出：“我相信应让观众尽早知道事实真相。”他要我们强烈认同主角，如此他才能“让观众体验”，那是他的目标，如此便可以从我们自以为是的安全感中惊吓到我们。

他用各种技巧让我们认同主角，经常用迷人的明星，即使他们的角色在道德上有訾议，但他们作为文化偶像本身所产生的善意会模糊我们的道德立场。比如在《后窗》中，主角明明是个偷窥狂，老侦伺邻居的动向，但因为是由詹姆斯·史杜华这个美国普通大男孩扮演，我们竟容许他这种不良行为。希区柯克甚少要我们追随角色追求的价值观。他称这些随意的噱头如微缩胶卷、政府文件为“麦格芬”（MacGuffin）——“一些片中角色无比在乎的东西，但观众一点也不在乎。”

惊悚片成为最受欢迎的类型片之一，而希区柯克经常被模仿，他最大的忧虑仅在避免老套。他和其他类型片导演一样老在找新的表达方法。其中之一即是不断变化影片的气氛。他的影片有的浪漫如梦，比如《迷魂记》，另外如《狂凶记》则晦暗，不时迸发残酷的暴力。他也喜欢在电影进行一半时改变气氛。比如《火车怪客》的气氛变来变去，有如片中的网球打来打去。他近乎变态地填满矛盾的情绪造成一种奇特的悖论。他最精彩的情节，如《西北偏北》中著名的飞机喷农药之战，即吓人又滑稽。

“我对故事不太有兴趣，我感兴趣的是说故事的方法。”希区柯克说。他形容自己是形式主义者，而且喜欢使拍摄素材充满情绪的技巧。他强烈喜欢电影之抽象性，总将其比为音乐和绘画。“我说我对内容没兴趣，就像画家并不太担心他画的那只苹果是甜还是酸，谁在乎？重要的是他画时的风格、形式——情感即从其中而来。”

他对剧本的精确剪裁也尽人皆知。没有导演像他计划得那么准确。他经常提供分镜图（称之为“绘制故事板”[storyboarding]）尤其那些包含复杂剪接之片段。有时一个剧本多到600帧镜位（setup）草图，每个镜头都计算过效果。没有多余的东西，冒险的东西，剧本完成时（通常是和另外一个的编剧合作而成），希区柯克已完全掌握细节于心，甚少在拍摄中讨论剧本。他将自己比做没有乐曲的交响乐团指挥。

希区柯克喜欢将角色的道德界限弄模糊。他说：“坏人不见得是黑的，好人也不见得是白的。到处都是灰色。”他的主角表面都很普通，但好奇心都很强，有些怪异甚至变态的心理毛病。女主角都更迷人——直觉敏感，情感丰富，经常是男主角的受害者。恶人则多半彬彬有礼而有魅力，好像《美人计》中陷入情网之克劳德·雷恩斯（Claude Rains），或《火车怪客》中那个残忍而鬼聪明的罗伯特·沃克（Robert Walker）。好人坏人之区别可以完全是学术性的，如《精神病患者》或《狂凶计》，两个对人性最没有好看法的作品。至于他片中的母亲形象则是一系列的妖怪，母子关系更是神经质的，有凌虐和受虐之暗示，总之在希区柯克全部作品（oeuvre）中家庭生活很少是温暖的。

他的世界最苍凉时宛如变态的机器——难以了解，无法化解，充满荒谬，有时还带点宿命。“快乐结局”则比较偶然，宛如对正义之嘲讽而非情感之肯定。警察和其他安全部门的人几乎永远都走错方向，来得太晚，帮不上忙，也让人永远没信心。至于政府或和社会机构被刻画得无情、给人压迫感、冷漠，甚至对他们所指控的人的命运十分敌视。

法国影评家巴赞在和希区柯克经过长时间谈话后下定论说，希区柯克作为艺术家的执迷完全是本能而非有意识发展出的。例如，他自己完全没有察觉到几乎所有他的作品都有罪恶转移之母题（motif）：比如一个纯真糜弱的角色因分担了邪恶陌生人的罪恶而屈服于他。不少法国影评人以为，这个想法是心理学及哲学对天主教原罪之戏剧化表现，理查德·什克尔同意这个说法，他指出虽然希区柯克本人很少直接评论这类事，但他似乎相信自己也与下个不完美的角色同样有罪，而需要惩罚。什克尔如法国人一般，认为希氏不但是绝佳的技匠，至少在他那些主题暧昧的作品中，他也是讽刺的道德家，对精神救赎不提供任何希望。

文化历史学家认为1950年代是美国最后一个纯真年代——是有呼啦圈，《我

爱露西》（*I love Lucy*）电视剧集和汽车电影院的时代。美国强大而有威信，“美国制造”也是品质最佳，技术最好的保证。到下个世代一切都将改变，电影也是。但谁也猜不到，好莱坞黄金时代将要告终，强大的片厂制度终归要成为历史。

延伸阅读

1 Belton, John. *Widescreen Cinema*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992. 本书涵盖了宽银幕电影的技术、社会、经济以及美学层面。

2 Dowdy, Andrew. *The Films of the Fifties*. New York: William Morrow, 1973. 本书以生动的笔触概述了1950年代的电影，特别是在类型、潮流、循环周期方面。

3 Fordin, Hugh. *The World of Entertainment*. New York: Avon Books, 1976. 本书是关于米高梅旗下的阿瑟·弗雷德制作小组的研究。

4 Giannetti, Louis. *Masters of the American Cinema*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1981. 内容包含金尼曼、卡赞、希区柯克、怀尔德以及其他1950年代导演的章节。

5 Gow, Gordon. *Hollywood in the Fifties*. Cranbury, N.J.: A. S. Barnes, 1971. 概括了好莱坞1950年代的电影，重点在主流作品。

6 Navasky, Victor S. *Naming Names*. New York: Viking, 1980. 对本书是对“红色恐怖”的研究。

7 Nolletti, Arthur, JR., ed. *The Films of Fred Zinnemann*. Albany: State University of New York Press, 1999. 关于弗雷德·金尼曼所有主要电影及其一些次要作品的学术论文集。

8 Pauly, Thomas H. *An American Odyssey: Elia Kazan and American Culture*. 一本关于伊利亚·卡赞的美国文化研究著作。

9 Truffaut, François, with the collaboration of Helen G. Scott. *Hitchcock*. New York: Simon & Schuster, 1967. 图说丰富的长篇采访，拥有迷人的深刻见解。

10 White, David Manning, and Richard Averson. *The Celluloid Weapon*. Boston: Beacon Press, 1972. 美国电影中的社会评论。

1950年代的世界电影 11

世界大事		电影大事
共产党掌权的北朝鲜对南朝鲜采取军事行动，朝鲜战争开始（1950–1954）；联合国军队由美国领导反击不利；战争陷入僵局，最终美军牺牲54000人，中国及北朝鲜150万人阵亡。	1950	▶ 黑泽明的《**罗生门**》在威尼斯电影节获金狮奖，引起西方对日本电影的兴趣。 
贝克特在巴黎上演舞台剧《等待戈多》。	1952	
斯大林去世，冷战稍缓；苏联试爆氢弹。 西蒙娜·德·波伏娃的《第二性》掀起法国女性主义运动。	1953	▶ 沟口健二富诗意之《**雨月物语**》获威尼斯银狮奖；小津安二郎的《东京物语》公映，该片被许多影评人和学者认为是最佳日本电影之一。 
法国在中南半岛之越南战败（1946–4954）。	1954	▶ 费里尼公映《**大路**》，确立意大利电影人欧洲电影新声之地位。 法国影评人特吕弗在极具影响力的刊物《电影手册》中提出了“作者策略”一词，高举个人化的电影，不屑电影工业界制造的作品。 
华沙条约组织建立：苏联主导东欧诸多卫星国建立共同防卫。	1955	▶ 萨蒂亚吉特·雷伊之《**大地之歌**》是印度首次在戛纳获奖之作，他也成为印度最伟大的艺术导演；伯格曼推出《夏夜的微笑》也使这位瑞典作者成为新的欧洲电影大师。 
 ◀ **美国影星格蕾丝·凯莉和摩纳哥王子雷尼尔结婚。** 苏维埃共产党主席赫鲁晓夫谴责斯大林时代的暴行。	1956	
国际原子能总署在维也纳成立。 苏联发射太空卫星，升级与美之科技竞争。	1957	
欧洲共同市场成立，西欧出现经济繁荣奇迹。	1958	雅克·塔蒂之《我的舅舅》（为《于洛先生的假期》之续集）确立他法国喜剧宗师之地位。
古巴的卡斯特罗和他的游击队推翻独裁者巴蒂斯塔建立其共产党政权。 教皇约翰二十三世宣布召开第一次大公会议，试图与世界其他宗教建立联系。	1959	特吕弗的《四百击》在戛纳告捷，在这以前他被列为不受欢迎人物被禁来戛纳电影节；与他在《电影手册》共事的影评人戈达尔也推出《筋疲力尽》，包括雷乃、夏布罗尔等人在“新浪潮”口号下纷纷登场。

1950年代是单个电影人而非电影运动或浪潮的时代。的确，日本在这段时期在国际上大放异彩，但这只是历史的意外。黑泽明这位使西方人对日本电影大感兴趣的导演，早在二战时期已经开始了自己的电影生涯，而沟口健二和小津安二郎自1920年代一直在稳定地拍电影。他们对于西方来说却是新奇的。印度的萨蒂亚吉特·雷伊是第三世界电影人的导师，在此段时期拍了第一部电影（图11–1）。英国电影一路下滑，即使有伊灵片厂迷人的亚历克·基尼斯的喜剧（图11–2）也挽救不了。欧陆出现了两个大师：瑞典之伯格曼，意大利之费里尼。法国此时的大师是布莱松和喜剧巨匠雅克·塔蒂。

日　本

西方是因1951年黑泽明的《罗生门》（*Rashoman*，图11–4）在威尼斯电影节斩获金狮奖而“发现”日本电影的。自此时到1960年代中期，日本电影进入黄金时期，在全球各地国际电影节中获得超过400个奖项。日本三大师——黑泽明、沟口健二、小津安二郎——在此时拍了他们最好的作品，更别说还有六七位



11–1 《大地之歌》

（*Pather Panchali*，印度，1955），萨蒂亚吉特·雷伊（Satyajit Ray）导演。

印度是世界最大的电影生产地，年产600部电影，用16种不同的方言。这类电影都是很模式化的歌舞片，特色为用当地大明星、流行的歌和舞、神话角色以及无数奇迹般的故事转折，观众只限印度人，甚少出口。只除了萨蒂亚吉特·雷伊（1921–1993），他是印度唯一的国际大导演，他出身于富裕的孟加拉大家族，年轻时研习艺术，受德·西卡《偷自行车的人》影响至深，并且在法国导演让·雷诺阿的鼓励下，决定拍摄本片。影片在戛纳获得评审团奖。他再拍《大河之歌》（*Aparajito*，1957）和《大树之歌》（*The World of Apu*，1958），三片合称“阿普三部曲”，追溯一个孟加拉少年成长的过程。如同恩师德·西卡和让·雷诺阿，雷伊走的是人道主义和现实主义的路线，拍“小”的人和事，以及每日生活的细节，他的其他作品尚有《女神》（*Devi*，1960），《两个女儿》（*Two Daughters*，1961）、《音乐室》（*The Music Room*，1963）、《孤独的妻子》（*The Lonely Wife*，1964）、《森林中的日与夜》（*Days and Nights in the Forrest*，1970）、《遥远的雷声》（*Distant Thunder*，1973）、《棋手》（*The Chess Player*，1978）、《家与世界》（*The Home and the World*，1984）。（Audio–Brandon Films提供）

其他重要导演也是如此，只不过西方对他们懵然无知。还好世上有美国影评人唐纳德·里奇（Donald Richie）这样做开创性研究的学者，如今对日本电影的认知度已经大大高于过去，即使这些电影只有少部分得以在世界广泛公映。

日本电影业一直是世界最大的工业之一，其产量可与印度和美国媲美。事实上，日本的电影业是学习美国片厂制度的，因为其整个电影史是被五六个擅拍个别类型片来取悦大众的片厂主导。

日本类型片系统比美国更繁杂。最大的分类为古装片和当代片，其下还分有上百个不同的次类型，对西方而言，最著名的是科幻片、动画片和武士片。日本人很有史观，古装片也依历史分期来制定特色。

当代片则依主题偏重而分类，比方说庶民剧拍的是日本普通家庭的日常生活。这都还可以再细分，比如说“母亲片”，主题一般是讲母亲的艰辛付出与其所获得的回报，有点像美国的女性电影（图11-3）。和其他国家的情况一样，日本的类型片只不过是一整套披着既定审美外衣的预期产品。一部类型片的品质决定于电影人的艺术技巧，

11-2 《老妇杀手》

（*The LadyKillers*，英国，1955），亚历克·基尼斯（Alec Guinness）、彼得·塞勒斯（Peter Sellers）主演，亚历山大·麦肯德里克（Alexander Mackendrick）导演。

英国此时的佳作多出自伊灵片厂（Ealing Studios）拍摄的喜剧，尤其基尼斯演得最好笑。在《仁心与冠冕》（*Kind Hearts and Coronets*，1949）中，他一人扮九个角色，其中一人还是女子。《拉凡德山的暴徒》（*The Lavender Hill Mob*，1951）中，他是个羞怯的银行职员却策划着完美的抢劫计划。本片中，他是个犯罪集团的古怪首脑，他们假扮成业余古典音乐乐团，可是他们的计划意外地被一位矮小亲切的老太太破坏无遗，老太太坚信他们是一群绅士。（伊灵电影公司提供）



11-3 《晚菊》

（*Late Chrysanthemums*，日本，1954），成濑巳喜男（Mikio Naruse）导演。

西方对众多重要的日本电影人仍不太了解，比如说，成濑巳喜男（1905-1969）在40年间拍了共87部电影，他擅长描绘当代女人，女主角多为强悍、聪慧却命运多舛；她们被人生耽误了！研究日本电影的著名影评人奥蒂·博克（Audie Bock）说：“女人，包括寡妇、艺妓、酒吧女、穷人家嫁不出的少女，这些与传统家庭体系不相容的女人，就是成濑电影的主轴，她们象征了在理想和现实中进退两难的每一个人。”（East - West Classics提供）





11-4 《罗生门》

（*Rashomon*，日本，1950），三船敏郎（Toshio Mifune）、京町子（Machiko Kyo）主演，黑泽明（Akira Kurosawa）导演。

本片将三船敏郎造就成战后日本闻名世界的大明星。他演了黑泽明30部作品中的16部，两人成为影史上最著名的导演/明星搭档。三船冲动勇武又性感，专演武士道电影，但演安静沉稳的现代人角色也一样出色。在古装片中，他速度快，情感奔放，大口呼气喘息，猛烈地移动，仿佛一头发怒的动物。黑泽明常说："我通常对演员没什么大观感，但三船确实把我震住了！"（现代艺术博物馆提供）

而不是类型本身。

几乎所有日本电影艺术家都和大片厂合作拍片。这些大片厂也和美国片厂一样追求多产和利润。因此大部分产品都是垃圾，只为大量生产快点赚钱。只有意志力强的导演才会创造杰作不受片厂干预，但前提是电影得赚钱。大部分日本片预算不大，也总能赚点小利。

日本片厂给予导演比美国片厂更多的创作自由。一般而论，他们只对老板负责，而非对监制，监制不过是导演的助理。有名的导演在字幕上排名第一，比明星和片名还前面。当然，这样的自主权只限少数大师，年轻的导演只能听命行事。

大片厂都有学徒制。有潜力的导演、演员、技术人员都签了长约然后分派至各单位寻师任学徒——这是依据日本社会普遍的家庭体系之父母系统而来。片厂一年拍四百至五百部电影，多半都是常规老套的电影，片厂也拥有院线，可借此保证拍的电影能上映，但即使独立的电影院也会因为普遍实施的盲目投标和买片花制（blind and block booking）而被迫放映片厂出品的电影。

二战期间，政府霸占了电影业并主导了其内容。十大片厂为便于管理被合成三个。除了同为法西斯的德国和意大利出品的电影外，所有外国片都被禁映。片厂也必得设纪录片部门，拍摄发行政府的新闻宣传片，并规定在各戏院放映。剧情片审查严，规定得反映"为祖国牺牲之精神"，导演也得拍民族主义、军国主义、阶级差异、自我牺牲、顺从威权以及将家庭神圣化的电影。

日本不像德国和意大利在法西斯专政时期拍不出好片（见第九章），即使战争艰苦期，日本仍拍了不少杰作。首先，日本的文化价值一向比德意等西方国家保守，军人治国在法西斯时期专横极端，完全依右翼观点，这倒也不妨害其对个人权利之尊敬，或鼓励文化多元化发展。在日本与"大家想法一致"是被社会推崇的，相反的，大家会讨厌不与社会妥协的想法。

反对军国主义价值观的导演也确实非常谨慎为之，他们往往躲到古装片中。沟口健二在这段时间拍了他最好的电影，背景都是古代。黑泽明在战时拍出处女

作，也是他最喜欢的类型——武士片。小津安二郎只拍庶民剧，通常是当代背景，但是完全不带政治观点，也不受外在意识形态压力的束缚。

日本所受的战争创伤很深，伤亡超过200万人，其中包括70万平民，他们大部分死于将全国大城市都夷为平地的大规模轰炸。史上头一回，日本被外国势力统治。1945年至1952年，美国占领日本，日本倒出奇渴望美国式的民主政策。议会民主制代替了法西斯时代半封建的军人独裁。依循美国模式，新宪法被起草，包括前所未有的保障个人自由的人权法案。女人也平权，并能参与选举投票。对日本人而言，一切十分令人惶惑，但他们以一种超凡的能力适应而且吸收了这些外国的理念，这是这个民族的某种天赋。

大部分日本的电影院已被炸弹摧毁。1945年，全国只剩下845座电影院。电影必得经美国当局审查，也必得遵循民主原则拍摄。古装电影不被鼓励，因为其价值观“过于封建”，比方说，黑泽明的武士仿讽片《踩虎尾的男人》（*The Men Who Tread on the Tiger's Tail*，1945）即使强调人道精神仍被禁映。另一方面沟口健二的《歌女五美图》（*Utamaro and His Five Women*，1946），却因为其内容为进步的女性解放主题而允通过。任何“传统”的东西都被怀疑，任何“现代”的东西都被鼓励。

其实，所有日本电影包括日本社会本身都陷于传统和现代价值的冲突之间，其根源可追溯到十九世纪末，那时日本正追随英国和美国等西方工业国家的模式，进行由封建社会向现代科技社会转变的改革。日本人一般都是对传统和现代价值存有爱恨交加的情感，可由下面表列显示：

传统	现代	传统	现代
日本	西方	共识	差异
封建	民主	成熟	青春
过去	未来	权威	自治
社会	个人	保守	自由
阶层	平等	宿命	乐观
自然	科技	顺从	独立
责任	意愿	形式	实质
自我牺牲	自我表达	安全	焦虑

几乎每个日本电影导演都能依其对这两种意识形态之态度而分类。比方说，黑泽明被视为“最西化的”，依此被归为现代主义者；小津呢，则是传统派之最。沟口健二在两者之间。不过很少日本导演只认同一种价值，像大部分日本民众一样，他们都知道两种价值各有优劣之处，虽然他们可能倾向某种，但也知道接受共存者不完美之处。

了解日本电影和日本文化必得了解“物哀”（monono aware）这种佛家禅意，意指坚忍地接受既成之事，仿佛它原本如此，不管喜欢或不喜欢。这个理念涉及日本的传统观念，即视优雅地屈从于不能改变之事为一种智慧。无论是以人性、家庭的期望、社会习俗、自然灾难，还是更广的精神层面，如失望及死亡之不可避免等形式出现，这都是种务实的悲哀的接受。日本电影常有角色感叹：“这就是人生！”或“人生不就是这么令人失望吗！”人能做的，就是正视人生之变幻无常及不为人生痛苦所动，以庄重和温驯的方式顺从，尽责而不抱怨。悲剧的结尾在日本电影中很平常，它们往往结束于失与缺。

黑泽明（Akira Kurosawa，1910–1998）被日本电影圈称为“天皇”，原因是他作为艺术家的杰出，也因为他绝不妥协的艺术标准——这使他小气的片厂老板为之相当懊恼和悲痛。他早先是画家，后来进入电影圈，第一部电影是武士片《姿三四郎》（*Sanshiro Sugata*，1943）。在黑泽明之前，这种类型片强调动作，主角都刻板老套。可是黑泽明却为此片注入了深度和复杂主题。所以打一开始，他就被视为实验者，改变传统类型，加入新想法和技巧。

他也常从西方尤其是西方文学中寻找创作灵感，许多作品均由文学作品改编，如《白痴》（*The Idiot*，1951）改自陀思妥耶夫斯基原著，《蜘蛛巢城》（*Throne of Blood*，1957）是由莎士比亚的《麦克白》改编，《低下层》（*The Lower Depths*，1957）是改编的高尔基的戏剧，《天国与地狱》（*High and low*，1963）来自侦探小说家艾德·麦克贝恩（Ed McBain）的小说《国王的赎金》（*King' Ransom*），而《乱》（*Ran*，1985）则是由《李尔王》（*King Lear*）所改。

美国电影尤其是约翰·福特也对黑泽明影响甚巨，这一方面他也不是唯一受其影响的。除了法西斯时期，美国电影一向在日本很受欢迎，很多导演也承认它们的影响。威廉·惠勒最受沟口和小津喜欢，而卓别林、刘别谦、卡普拉等人是日本导演普遍欣赏的。

黑泽明对传统价值的态度也是他被认为“西化”的原因。社会与个人之矛盾中他永远为个人说话，虽然他也并不否认社会群体的正当需求。他的电影中，主角总会奋战而不是屈服“物哀”所暗示的宿命论。比如在《生之欲》（*Ikiru*，1952）中老人得了癌症，他拒绝在绝望中死去，决定在生命最后的几个月里做一些有意义的事，他不顾官僚的冷漠，拼命要建造一座儿童公园（老人由黑泽明爱将志村乔扮演）。同样的，《红胡子》（*Red Beard*，1965）里的医生也为贫民窟中不幸的被压迫的边缘人物而奋斗。

黑泽明一直捍卫着人类情感的平等，不论他是贵族还是乞丐。在《七武士》（*Seven Samurai*，1954）中，最勇敢的战士非来自贵族武士阶级，而是一个假扮武士的农夫。在《影武者》（*Kagemusha*，1980）中，冒充武田信玄的山贼和真武田信玄的孙子之间肝肠寸断地分离，绝不因这个假冒的将军来自低下阶层就不感人，他的情感是真实的。阶级差异在他的电影中不过是出生的偶然，却使人们不

能互相善待："我想问，人为什么不能好好相处？为什么不能以更多的善意与别人共处？"

黑泽明参与他每部电影的编剧，也准确知道他每场戏要什么？拍摄时他是个大家长，与工作人员和演员话家常，制造共同进取的气氛。众所周知，他会为一场戏的天气等好多天，对于服装和场景也绘制图画，坚持完全得照图执行。他常用多部摄影机拍摄一个场景，使他在剪接时有足够的素材，也使演员能更加自然，因为他们永远不知道哪部摄影机在拍他们。

黑泽明也是电影的最佳风格家，作品中充满华丽的效果。他与其他日本导演不同，他的剪辑风格快速，尤其动作戏更加如此，他用极快的镜头织就一张火力网轰炸着银幕，分秒间的动作让观众在不同的视角间转换。他也是宽银幕行家，宽银幕在他手中完全是史诗般的画布，在《战国英豪》(*The Hidden Fortress*，1958)、《用心棒》(*Yojimbo*，1961)、《椿三十郎》(*Sanjuro*，1962)、《红胡子》、《电车狂》(*Dodes' kaden*，1970)、《德尔苏·乌扎拉》(*Dersu Uzala*，1976) 和《影武者》中都可得证。

很少导演会如黑泽明那么苦心孤诣地使用声音，他说："电影的声音并非只是加进的效果，它可以增加电影影像的力量两至三倍。"比方《七武士》最后，在雨中的大战中（图 11-5），声音宛如雷雨交响曲。疾风吹着啪啪作响的旗子和战士的衣襟，大雨哗然而下，跑过的战士溅起阵阵泥水，嗖嗖的弓箭射出，刀剑挥舞，砍到肉声，马嘶踩过岩石，还有，要听仔细，里面有人的焦虑嘶吼声。

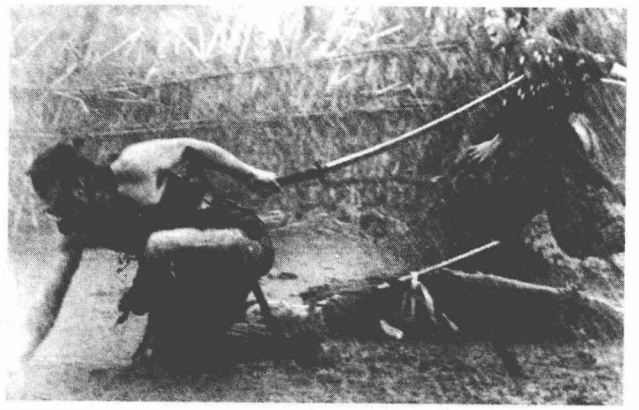
1960年代中期之后，黑泽明的产量减少了，原因部分是他两部电影票房失败，而他找不到人愿投资他那些过长及过贵的电影——有的长达三小时。他也被认为是过时老套的了。《德尔苏·乌扎拉》由俄国人投资在苏联拍摄，夺下了莫斯科电影节首奖和1976年奥斯卡最佳外语片奖。《影武者》延拖多年，直到他的朋友科波拉和卢卡斯说服二十世纪福克斯公司投资，黑泽明后来拿下戛纳金棕榈奖，总算出了一口气，该片也是1980年日本最卖座电影。

《乱》(图 17-25) 是黑泽明筹备许

11-5 《七武士》

(*Seven Samurai*，日本，1954)，三船敏郎主演，黑泽明导演。

黑泽明是史诗片大师，他的武士片被评论人称为"莎剧般的天才"。他的战斗场面，有快速的动作，暴力的爆发，加上偶有的幽默，简直无人能及。黑泽明自己是个人道主义者也来自武士家庭，总能在挥洒大阵仗的战争史诗场面时，不忘人文的层面。日本电影专家唐纳德·里奇认为《七武士》是最伟大的日本电影，而在1982年的英国电影期刊《视与听》的每十年调查中，该片被全球影评人选为影史十大电影之一。(Landmark Films 提供)





11-6 《用心棒》

（*Yojimbo*，日本，1961），黑泽明导演。

黑泽明的武士片被称为“东方的西部片”。他受西部片导演约翰·福特影响至深，但也反过来影响到西部片和西部片导演。《豪勇七蛟龙》（*The Magnificent Seven*，美国，1960）就是把《七武士》重拍为西部片。意大利镖客片《荒野大镖客》（*A Fistful of Dollars*，意大利，1964）则是改编于此片。克林特·伊斯特伍德的很多电影都受惠于黑泽明的作品，像和山姆·毕京柏（Sam Peckinpah，又译为山姆·佩金法）合作的一系列西部片——尤其是《日落黄沙》（*The Wild Bunch*，美国，1969）。此外，他的两个好友，科波拉（Francis Ford Copolla）和乔治·卢卡斯（George Lucas）的作品《现代启示录》（*Apocalypse Now*）和《星球大战》（*Star Wars*）系列，都可见黑泽明的影子。（Janus Films 提供）

久的《李尔王》改编作品，以技术之精良和情感之丰盛震惊了电影界。1985年公映，该片是这位年老大师的杰作之一——深刻、有力、悲怆。他最后的几部作品，如《梦》（*Akira Kurosawa's Dreams*，1990）以及《八月狂想曲》（*Rhapsody in August*，1991）部分场面惊人，但整体过长也过于个人化。

沟口健二（Kenji Mizoguchi，1898–1956）一生导了87部电影，但只有部分（尤其是战后）的作品流传于西方。他自1922年开始拍片，直到《白绢之瀑》（*The Water Magician*，1933）才吸引到评论界之注意。三年后，他的两部电影《青楼姐妹》（*The Sisters of Gion*）和《浪华悲歌》（*Osaka Elegy*）被权威的《电影旬报》选为1936年十大最佳影片之第一名和第二名。直到二战结束前，他都是日本最受敬重的导演之一。之后，他被视为与时代问题脱节，技术也落后。

但1953他的杰作《雨月物语》（*Ugetsu*，图11–8）得到威尼斯电影节的银狮奖后，局势又有变化，他成了欧洲评论界的最爱，尤其法国人特别喜欢他，巴赞主编的《电影手册》在1950年代领导世界风潮，沟口是其所有作者最爱的导演之一，他们喜欢他的原因就是日本人不喜欢他的原因——传统的故事，创造普世的真理，场面调度的诗意气氛，流利的摄影风格，以及精致安排的长镜头。由于法国人对沟口的狂热，如今他被认为是日本电影界的巨匠，连日本人也这么认为。

沟口与成濑巳喜男一样，主要关注日本社会中女性的困境。唐纳德·里奇指出，沟口的主题一直是女人的爱拯救了男人的灵魂，没有女人的话，男人就毁了。不论她们是如《西鹤一代女》（*The Life of Oharu*，图11–7）、《杨贵妃》（*The Empress Yang Kwei-fei*，1955）中出身贵族，如《山椒大夫》（*Sansho the Bailiff*，1954）、《近松物语》（*The Crucified Lovers*，1954）中出身中产阶级，还是如《夜之女》（*Women of the Night*，1948）以及他最后一部电影《赤线地带》（*Street of Shame*，1956）中的妓女，沟口都揭露传统日本社会视女人为二等公民之残酷不公。



11-7 《西鹤一代女》

（*The Life of Oharu*，日本，1952），田中绢代（Kinuyo Tanaka）主演，沟口健二（Kenji Mizoguchi）导演。

沟口健二以女人电影著名，无论古装或时装，他的作品记述了女人在严谨父权的社会中所受的压迫，以及她们的情感压抑和优雅行为。此片在威尼斯国际电影节获奖，说的是富裕的宫廷女子如何一路沦为卖淫求生的妓女。（New Yorker Films 提供）

儒家有训，女人在家从父，出嫁从夫，夫死从子。日本人一直信仰这个观点，女人更在此规律下严格被教育长大，自由非常地少。女性被教育以婚姻和为人母为人生最高成就。事业和经济独立是次等的替代品。日本大学中只有 20% 为女性，职场也歧视女性，她们甚少能升至管理阶层。虽然女人占职场的 40%，但薪水平均不到男人的一半。二战之前，女子全由媒妁安排婚姻，至今亦然常见，虽然现在的年轻人倒很少被强迫结婚。

结婚之后，妻子常常被丈夫冷落，她应当以端庄温柔的态度忍受羞辱和漠视。通常对性有双重标准：丈夫在外拈花惹草只要不危及家庭都可接受，但妻子的不忠则要接受严酷谴责。她并非有很多外遇机会，已婚妇人很少与丈夫出外吃饭晤友，她的社交生活限于丈夫、孩子、亲戚、也许还有一两个闺蜜。家庭生活由母亲操控，她的一生奉献于相夫教子，父亲则为养家之人，甚少与子女有互动。

子女长大后，女人通常会回到职场，但只能做少数薪资少又不因年长而有特权的工作。战后被美军占领之前，男人休妻很容易，女人要离婚则很难。日本离婚率至今仍是美国的 1/18，原因也是年长女子很难找到像样的能糊口的工作。现代的日本女性地位有改进，但与西方相比仍有差距。由此看来，沟口对女性的同情并非出于情感而是出于残酷的社会现实。

他的当代题材作品就擅长处理现实。其故事都很尖锐，环境气氛都很客观，整体悲观但带有同情心。影像并不惊人，写实重于美感。然而，其古装片则较风格化，故事常从传说、神话、寓言取材。幻想因素，比如精灵、梦境和预言都常出现（图 11-8），手法重仪式和象征主义，场面调度常用如梦般的景观、烟雾和阴影，美得令人屏息，也暗指心理和精神状况。影像丰富细致，异国情调，神秘古怪。他长于构图，无论画内画外一样重要。

沟口常以单景单镜头（或推镜、或摇镜、或俯仰拍摄）而非剪成分散的镜头著名，除非有鲜明的心理转换，否则他不会剪开单镜头。他的剪接用得审慎小心，因此取得了比传统剪接方式的电影更具戏剧冲突的效果。日本影评人佐藤忠男（Tadao Sato）指出，沟口的长镜头是与佛家相信的宇宙之恒常相似的美学。美丽



11-8 《雨月物语》

（*Ugetsu*，日本，1953），森雅之（Masayuki Mori）、京町子主演，沟口健二导演。

日本电影精于制造气氛，让角色处于细节丰富的环境，好像本片如梦境般的鬼魅环境。沟口曾受绘画训练，制造出的电影画面有如画般之美丽。（Janus Films 提供）

的构图固定一段时间，然后破坏，然后又重组了，好像舞者的一连串的动作，他说："动者一直在变，很难牢牢捕捉，要捕捉瞬间的真实只是一时之事，因为它很快就打破了平衡而变化。"

小津安二郎（Yasujiro Ozu，1903-1963）在西方直到1970年代才名声大噪。在那之前他的电影被视为太"日本"不适合外国观众看，监制也很少会促成其影片出口。但在日本本土，他不仅是个受欢迎的电影人，而且还是个最受尊重的导演，曾经六次赢得《电影旬报》最佳影片大奖。

和大部分电影人不同，小津作品一向风格一致，喜欢他某部电影的人应该会喜欢他的全部电影。他拍的全是庶民剧，常用同样的演员，拍同样的角色，技巧、故事在56部作品中全无轩轾，只有细节上之不同。但不管多小，这些细节在他作品中是最重要的东西。像作家契诃夫和画家弗米尔(Vermeer)，小津专注于日常生活中平凡的细枝末节。有趣的是，从这些表面看起来可预测之题材中，他能够塑造出深刻的哲学电影。

如果黑泽明是苦恼个人的艺术代言人，成濑、沟口是受剥削女性的代言人，那么小津就是保守的大众，尤其父母一辈的代言人。他的角色多为日本中产阶级——认真负责、工作努力、端正体面。他们大都献身于家庭，急于做点对的事，虽然不是总能知道什么是对的事。一般而言，他们都信赖社会习俗和公众共识的智慧：年轻人应结婚生子，老年人应被尊重（图11-9），每个人应当坚守自己的岗位尽职尽责，不顾个人感受。权威和传统应被尊重，不可避免的事应以庄重和坚忍的妥协来接受，没有一个导演比小津更能实践"物哀"。

小津讨厌电影情节，如其他现实主义导演一样，他认为情节会使角色进入老套做作的情境，破坏了其真实性。他尤其对探索角色很有兴趣，他也相信最好的方法是以其正常的行动过程和遵从其自然节奏来刻画人物。所以他的电影节奏很慢，即使是用日本标准衡量。他的电影通常注重于家庭生活的基本循环——生、老、病、死、结婚、分离、探望等等。他不着眼于事件，而喜欢以松缓的节奏透过"偶发"的细节而非戏剧性的对抗来探讨它们。他从不急忙奔至情节重点，而是强调事件的情感意义大于事件本身。他的电影实际是去戏剧性的，避免戏剧性和暗示。味道是一切。

在角色塑造方面小津也是含蓄的大师。许多场景在公共场所如酒吧、餐馆、教室、工作场所发生。即使家庭场景也多少是正式和仪式性的，必得有礼貌遵从社会规范，压抑个人的失望。他的角色害怕冒失的行为或表现出自私——日本社会最高罪行——所以通常很技巧，很迂回地说话。他们常常在不愉快的抉择中保持沉默，希望发掘其他的选择可能。他一向要求演员别“演”，而是真实地行动，只用眼睛表达而非用夸大的手势或脸上的表情。个人欲望和社会必然间的冲突，也因为不是正面朝我们而来，显得更加动人。



11-9 《东京物语》

（*Tokyo Story*，日本，1953），小津安二郎（Yasujiro Ozu）导演。

小津被日本人称为最日本化的导演，因为他高举日本最纯粹的机构——家庭。不过他也不是愉悦地为家庭生活背书，作为一个反讽家，他也知道现实和理想的差距。举例来说，本片中的老迈双亲（东山千荣子和笠智众饰，图中两位）决定去探访东京的孩子和孙子。但他们的东京行颇令人失望，因为孩子们都太忙了，没法关心父母，对他们而言，父母不过是父母罢了。反而，非血亲的儿媳妇（原节子饰，后排右），虽丈夫已在战争中阵亡，却最孝顺公婆。小津片中的家庭生活和其他地方一样并不永远愉快。（New Yorker Films 提供）

小津的剧本通常与长期合作的伙伴野田高梧（Kogo Noda）合作，都致力于技巧地包含真实的事件和对白，也都为演员量身定做：“如果不知道由谁来演，我无法写剧本，就像画家不知道用什么颜色无法画画一样。”小津如此解释。这些剧本干净无修饰，事后都出版被当成写实文学欣赏。片名往往是确实的意象，如《浮草》（*Floating Weeds*，1934，在1959年又重拍）、《茶泡饭之味》（*The Flavor of Green Tea over Rice*，1952）、《彼岸花》（*Equinox Flower*，1958），或季节予人的印象如《晚春》（*Late Spring*，1949）、《麦秋》（*Early Sammer*，1951）、《早春》（*Early Spring*，1956）等等。

他的风格带有佛家的简朴、节制和宁静。他只有几种基本技巧，被称为“极简主义者”（minimalist），采用最经济的表达方式拒绝花哨之装饰。“越少越好”应是他的艺术信条，于此，小津非常日本，他的电影被比为俳句诗歌，以少数字涵盖惊人意象，或如泼墨画，只用几个简笔来唤起主题，以小视大，以少见多。同样的，日本的花道也常是一枝主干带支干上的少数花朵，同理，武士的剑术也是挥舞几招，重视美学形式重于其实际功能。

小津的摄影如斯巴达（Spartan）式的严谨，几乎所有镜头都由同样角度（离地三或四尺，即榻榻米上人看东西的视角），几乎没有光学特效，如叠化、淡出淡入等，他也从不移动摄影机，镜头多半固定不动宛如一个疏离的观察者。

他的场面调度品味佳而赏心悦目，难得是仍很写实。影像依古典传统而构图：

所有视觉因素安排得和谐而吸引人，但不会如黑泽明和沟口那么尖锐写实。他的静物构图、风景、城市图像夹在他的戏剧场景中间，成为场景之间的过场，这些影像宁静而不戏剧化。

他的剪接更加简省。有对白的场景中若角色间有了具有张力的对话，他通常用中景镜头，轮流分开剪每个角色的说话。如果是和谐的场面，他会使用**双人镜头**（two-shots），让两人分享同一个空间。若是多人的场景，他喜用构图紧的全景（tightly framed full shot），把不必要的东西排除在外。他很少用特写，反用**大远景**（extreme long shot）处理自然和城市景观。他往往用空镜头开始场景，让观众有所期待，等角色入镜。有时小津让角色离开画面，镜头仍留在空的画面中，制造一种空虚若有所失之感觉。场景之间他会切至外景之空镜头，暗指外在大自然之生生不息，与角色的困境全不相干。

小津是日本家庭系统的专家，他并不滥情，而是用挽歌形式哀伤于家庭的悲情，如孩子结婚必得离开他们的父母，或家中成员去世了。的确，这些角色一般忠谨地尽了责任，但他们也因此必须付出苦涩代价：孤独和寂寞。小津的电影往往也温情地结束于又苦又甜的伤失一刻中（图 11-10）。

伯格曼

英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman，1918–2007），瑞典电影大师，也是世界电影史上的杰出艺术家。他以宗教般的信仰忠于自己的艺术，一直野心勃勃地探讨形而上的主题。作为编导，他常因角色的丰富多样，被比为狄更斯和莎士比亚，因技巧之繁杂被比为乔伊斯、普鲁斯特和福克纳。他拍了近五十部电影来呈现悲观、冰冷、悲苦的世界。伯格曼是少数在美国对大众有吸引力的欧洲导演，作品在美国叫好叫座，比任何外国导演得到的奥斯卡提名都多。

伯格曼生于富足的中产阶级家庭。他的父亲是路德教派的牧师，最后成了瑞典皇室的宫廷牧师。伯格曼自小成长于祖母家——那是他生命中最快乐、安定的一段时间。他后来入了斯德哥尔摩大学修习文学和艺术，论文研究瑞典戏剧家斯特林堡（August Strindberg），这也对他的作品有重大艺术影响。伯格曼也和 1940 年代许多年轻艺术家和知识

11-10 《秋刀鱼之味》

（*An Autumn Afternoon*，日本，1962），笠智众（Chishu Ryu）主演，小津安二郎导演。

这是小津最后一部作品，故事仍是小事组成的简单生活，也正因故事含蓄，情感力量反而饱满。主角是温和年迈的鳏夫，和未嫁之女相依为命，常和一群酒友在附近酒吧喝两杯。听说朋友女儿出嫁后，老先生觉得女儿也该过自己的生活，他请朋友为媒，嫁了女儿。末了，他在酒吧喜滋滋地回忆，却也了解如今他可是形单影孤了！（New Yorker Films 提供）



分子一样深受虚无主义作家卡夫卡的影响，卡夫卡式关于罪愆、妄想症、焦虑的忧伤寓言对伯格曼的感性有长时间的影响。

在他的整个职业生涯中他也一直是瑞典最好的舞台导演，他参与过超过一百出舞台剧，包括歌剧和斯特林堡、契诃夫、易卜生、莫里哀、歌德、皮兰德娄、布莱希特、田纳西·威廉斯和爱德华·阿尔比（Edward Albee）的戏。早期导舞台剧时，他训练了一批一流的演员，如马克斯·冯·西多（Max von Sydow）、毕比·安德森（Bibi Andersson）、甘纳尔·布耶恩施特兰德（Gunnar Björnstrand）、哈里特·安德森（Harriet Andersson）、英格里德·图琳（Ingrid Thulin）、冈内尔·林德布洛姆（Gunnel Lindblom）和伊娃·达尔贝克（Eva Dahlback）。厄兰·约瑟夫森（Erland Josephson）和丽芙·乌曼（Liv Ullmann）在1960年代中期后才加入伯格曼剧团。这些人都舞台电影双栖。他的班底还包括受人推崇的摄影师贡纳·费舍尔（Gunnar Fischer）以及几乎拍过每部伯格曼电影的斯文·尼科维斯特（Sven Nykvist）。

1940年代早期，伯格曼一直为公营电影公司“斯文斯克电影公司”（Svensk Filmindustri）任编剧，这家公司也制作了他大部分电影。他第一个剧本是为阿尔夫·斯约堡（Alf Sjöberg）写的《折磨》（*Torment*，1944），片名几乎说明了他以后的全部作品。1945年至1955年间，他编导了13部电影探讨代沟及爱人间之张力。一般而言，伯格曼对他的女性角色较同情——因此博得女性大导演的美名。最受赞美的是《小丑之夜》（*Sawdust and Tinsel*，1953），内容以一群马戏班团员的羞辱和精神沦丧为主。

伯格曼以《夏夜的微笑》（*Smiles of a Summer Night*，1955）进军世界，这是一部古装轻喜剧，也是他唯一成功的喜剧。他之后又推出两部杰作：《第七封印》（*The Seventh Seal*，1956）和《野草莓》（*Wild Strawberries*，1957）。《第七封印》是关于一个中世纪骑士之宗教焦虑和对上帝存在之困扰的诗化**寓言**（allegory）——这个主题也是他后来一直执迷的。本片重塑中世纪外貌，充满部分仿自中世纪艺术家作品的大胆而戏剧性的影像。《野草莓》影像也十分惊人，以写实的方式描绘孤独的老医生的生活，穿插着吓人的梦魇和幻想，透露出他压抑的恐惧和焦虑。此片如同伯格曼的其他电影一样，多处援用弗洛伊德的潜意识理论。另一部中世纪宗教电影《处女泉》（*The Virgin Spring*），风格类似沟口健二，也为他赢得第一座奥斯卡最佳外语片奖。

1950年代末，伯格曼被视为国际影坛巨将。到了1960年代，他又作风一转，变得十分实验性。他编导了心理与宗教折磨的三部曲，预算小，场景简单，朴素基本到被称为“室内剧”（Chamber films）。《犹在镜中》（*Through a Glass Darkly*，1961）探讨一再出现之主题——艺术家的追求不朽和精神之残暴主义，一名作家眼睁睁看女儿成为精神分裂，但他记下他的观察以作为未来小说内容。《冬日之光》（*Winter Light*，1963）写一个乡村牧师因为缺乏信仰苦恼于自己无法安慰其教区子民，片尾他精神耗尽，祈祷上帝——如果有的话——给他一个征



11-11 《假面》

（*Persona*，瑞典，1966），丽芙·乌曼（Liv Ullmann，后）、毕比·安德森（Bibi Anderson）主演，伯格曼导演。

伯格曼认为电影摄影的大贡献在人脸，在本片和其他片中，他就大量用特写，把人脸当精神景观来探索。本片是最激进的实验电影，综合了伯格曼最具特色的各种迷恋，如艺术家和观众的关系，沟通的无效，羞辱与被羞辱，孤立与疏离，人类心灵之难解，戴假面和撒谎的需要，不自觉的性欲，以及最终的“灵魂癌症”——即无法爱人。（联美公司提供）

兆，任何在他绝望中可依靠的东西。《沉默》（*The Silence*，1963）是三部曲中最严谨的，说两个姐妹（显然也是爱人）困在外国，其中一个有个儿子在旁。他也像伯格曼所有片中的小孩，对大人间的苦涩张力（两人几乎不说话了）既害怕也困惑，全片充满疏离和绝望，而上帝一如既往，是沉默不语的。

伯格曼完成三部曲后，从宗教主题转向封闭状态下的人性苦痛，倾向运用心理学。《假面》（*Persona*，图 11-11）是他最复杂的电影，技巧大胆，主题丰富深刻，同时探讨诸多意念却仍维持内在深不可测之神秘。《羞耻》（*Shame*，1968）则有力地探讨一对音乐家夫妇永无休止的家庭战争，最后他们变得野蛮又互相憎恨。《安娜的情欲》（*The Passion of Anna*，1969）探索四个角色尝试在小岛上共同生活之关系。有人无理性地在愤怒下屠杀牲畜。伯格曼在全片中不断插入演员谈自己演的角色之访谈，反讽地交错两种视点。

1970 年后，伯格曼最好的作品有《呼喊与细语》（*Cries and Whispers*，1973），一部绝佳的古装剧，说四个姐妹处理家人死亡之事。片中多场张力强的情感戏，其中一个女子对自己婚姻之虚伪产生自我憎恨乃至用碎玻璃自残阴道。《婚姻生活》（*Scenes from a Marriage*，1973）记录一对中产阶级夫妇渐生之紧张关系和疏离，终至离婚。《魔笛》（*The Magic Flute*，1975）则重塑十八世纪莫扎特的歌剧，迷人而纳入现代观众观点。《秋日奏鸣曲》（*Autumn Sonata*，1978）回到伯格曼之祖国——以尖刻方法描绘名钢琴家和她胆小、愤怒、怨恨的女儿之间的爱恨关系，主角是两个伟大演员——英格丽·褒曼和丽芙·乌曼。

乌曼和伯格曼合作了 18 部电影。大部分以两性间之战争为主（这也是导演偶像斯特林堡最常有的主题）。伯格曼一生结婚五次，情史不断，都与艺术家相恋。他和乌曼自 1966 年至 1971 年间为情人，并生下一个女儿，即使分开之后仍一直合作。乌曼这位伟大的挪威演员常常不施脂粉，但依其角色有时出奇美丽有时又黯淡无光。奇怪的是，她在北欧以外拍的电影都不甚了了。

伯格曼说《芬妮和亚历山大》（*Fanny and Alexander*，1983）是他最后一部作品，

这部温暖平和的古装片融合了很多他过去常用的主题，混合了喜趣、温柔和热情，像莎士比亚之《暴风雨》一般有总结意味；他提供我们哲学观来析解人之痛苦，因作品中常有的爱与艺术而得到救赎。

费里尼

费里尼（Federico Fellini，1920–1993）是意大利也是国际影坛的大导演。他尤其被美国人钟爱，四次得奥斯卡最佳外语片奖。他不像一般意大利导演那么政治化，比较偏向个人迷恋的东西，如自传等。他也并不知识分子，不擅长意念与分析，而强调气氛和情感，作品充满了抒情意味。1960年代早期以来，他塑造了性感的、富有巴洛克式的装饰感的、如歌剧般的华丽风格。

费里尼生于北亚得里亚海边的里米尼市之中产阶级家庭。小时候他曾逃家加入马戏团，这种对马戏团的迷恋终其一生都出现在其电影中，成为作品重要母题之一。他指出："电影很像马戏团，事实上如果没有电影，我大概会成为马戏团团主。"他的众多作品中都探讨娱乐业的多种样貌——杂耍团、漫画、魔术、电影、歌剧。娱乐业常常被看做是不体面的生活的象征——低俗、虚假、粗鄙。反讽的是，作为艺术隐喻之娱乐业却是人生的救赎，能超越人生的孤独和乏味。

费里尼年轻时搬到罗马，先去画漫画，按着为广播写喜剧段子。1943年他娶了演员茱莉艾塔·玛西娜（Giulietta Masina），她后来演了不少他的电影。他很快卷入新现实主义运动，替阿伯特·拉图尔达（Alberto Lattuada）和皮亚托·杰米（Pietro Germi）这类导演撰写（多半是喜剧）剧本。他的启蒙老师是罗西里尼，也参与了《罗马，不设防的城市》和《战火》、《奇迹》以及《圣弗朗西斯之花》（*St. Francis*，*Fool of God*）等片的编剧工作。罗西里尼之天主教式的人道主义深深影响了费里尼，尤其是他对圣愚圣弗朗西斯（St. Francis）的喜爱。他自己并无强烈信仰，但他非常喜欢纯真、傻气如小孩般之信仰和简单的角色。最令人觉得凄怆的即是玛西娜演的小孩女人合一的角色。

费里尼早年的电影明显源自新现实主义运动，大部分均在实景拍摄，叙事松散、片段，并非直线式的。其角色多由低下阶层（对社会适应不良者、边缘人、局外人、骗子、妓女、流浪汉以及四流"艺术家"）组成。这些早期电影形式平实，也照传统古典电影剪接。

他的第一部电影《卖艺春秋》（*Variefy Lights*，1950）是与阿伯特·拉图尔达合导，电影讲述了一个粗鄙的杂耍团在各地巡回之半喜半悲的故事。《白酋长》（*White Sheik*，1952）嘲讽一部描写远方异国情调冒险故事的摄影连环画。一个新婚好骗的妇人在度蜜月时被一个吹牛好色的蹩脚演员拐走。《浪荡儿》（*I Vitelloni*，1953）是费里尼最受好评的作品之一，不那么滑稽，主题是小镇一群梦想者的虚掷人生。



11-12 《大路》

（*La Strada*，意大利，1954），安东尼·奎恩（Anthony Quinn）、茱莉艾塔·玛西娜（Giulietta Masina）主演，费里尼（Federico Fellini）导演。

玛西娜如卓别林般悲喜交杂的演法，让本片变幻莫测——一会儿粗暴，一会儿滑稽，又掺杂着感动。老搭档尼诺·罗塔（Nino Rota）的荡气回肠的音乐，图里奥·佩尼利（Tullio Pinelli）和埃尼奥·弗拉亚诺（Ennio Flaiano）的编剧，成了费里尼的招牌。（Audio-Brandon Films 提供）

费里尼的首部国际成功之作是《大路》（*La Strada*，1954）由安东尼·奎恩（Anthony Quinn）扮演沿路表演之大力士，玛西娜则是他头脑简单的助手（图 11-12）。也许他早期最好的作品是《卡比利亚之夜》（*The Nights of Cabiria*，1956），玛西娜再扮好心的妓女，自以为能在道上混得开并且十分强悍。全片充满怪异滑稽的角色——这也是费里尼的注册商标。此片在粗俗、滥情、嘲谑、喧闹、反讽、动人之间不停转换——简单说，典型的费里尼马戏团风格。

《甜蜜的生活》（*La Dolce Vita*，1959）是另一部轰动国际的电影，由今天标准来看本片挺平和的，但当时却成为描述罗马上流社会堕落的丑闻。本片主角是一个丧气的记者，一直在寻找生命中有意义之事却老被生活中的诱惑牵着走。马斯楚安尼饰演主角，他也成了当时最佳意大利演员。《甜蜜的生活》也代表了费里尼风格上之转变，他的场面调度开始不那么写实，反而装饰性丰富多了。幻想的游行队伍，奇异的角色，半超写实的场景——这也是费里尼日后的形式特色。

11-13 《八部半》

（*8½*，意大利，1963），费里尼导演。

著名的结尾，全在主角的想象中，他的过去、现在、梦境、幻想中的人物，全穿着白色的衣服走向马戏班。电影主角本身是个导演，他要这些人手拉手绕着马戏班走——这是他不同层次意识的象征性结合和对人类想象力的充分肯定。（Embassy Pictures 提供）



《八部半》（*8½*，1963）是与过去作品之决裂。此片剧情不多，集中在主角的脑中想法：一个彷徨的电影导演其生活与他想拍又拍不出的电影一样复杂，妻子、情妇、同事都在回忆、幻想和梦魇中出现。起先我们还分得清各种不同意识，但后来就混为一团（图 11-13）。他拍不出的电影就是费里尼拍出的这部

《八部半》。吉安尼·德·韦南佐(Gianni de Venanzo)的摄影是一场飨宴——迷人的脸、服装、场景不时闪过，抒情的移动镜头，还有变幻繁多的美丽影像。

电影强调自传性，评论诅咒其为“自我中心之自溺呈现”，这恶咒也跟了费里尼一辈子。有些评论和观众面对这样的作品是需要消化，但1982年《视与听》杂志的全球影评人却选它为世界十大杰作之一，1992年它再度入选。

费里尼后来作品一样个人化，也充满巴洛克风格。《朱丽叶与魔鬼》(*Juliet of the Spirits*，1965)，他第一部彩色片，再由玛西娜扮演慈善娱乐大亨之悲伤妻子，电影由其幻想和童年回忆组成，风格绚丽。《爱情神话》(*Fellini Satyricon*，1969)更加俗丽曲折。改编自佩特罗尼乌斯(Petronius)描写古代罗马衰落之史诗片段，全片是一连串华丽的畸人怪人在不连贯之叙事中宛如僵尸般穿梭。

就技术而言，《小丑》(*The Clowns*，1970)和《罗马风情画》(*Fellini's Roma*，1972)都是纪录片，但它们非传统纪录片。前者是个人式的对马戏班表演者的探讨，片段在片厂拍摄，将导演之童年回忆与著名的小丑秀并置。《罗马风情画》则是造访这座古城，由导演的感性而非观光客视野看罗马。其美术指导是达尼洛·多纳蒂(Danilo Donati)，摄影是朱塞佩·罗登诺(Giuseppe Rotunno)，两个都是伟大的艺术家，将来会与费里尼多次合作。

《阿玛柯德》(*Amarcord*，1974)则是费里尼对1930年代在雷米尼镇的童年生活的追忆，片名依古文意指“我记得……”。电影扬弃了情节，由四季构成结构，开头及结尾均是春天的到来，大地复苏。活泼有力，华丽伤怀，充满了温柔和爱。里面的人物宛如素描出的卡通化的怪人，许多评论以为这是他最后的杰作。

他之后的作品并不稳定，虽然里面不乏华彩。繁杂的《卡萨诺瓦》(*Casanova*，1976)应是他最冷的作品，表面璀璨内里冷酷；《乐队排练》(*Orchestra Rehearsal*，1979)是对意大利政治紊乱现象做隐喻的象征之作；《大海航行》(*And the Ship Sails on...*，1984)以一战前为背景，嘲讽歌剧的狂热信徒和他们的偶像，有些地方以咏叹调代替台词，在不协调中却散发迷人色彩；《舞国》(*Ginger and Fred*，1996)再聚集他最爱的两个演员玛西娜和马斯楚安尼，透过他们讽刺意大利电视台的光怪陆离。电影卖得不好，口碑也差，虽然最后的合舞仍旧洋溢着以往的神奇。《访谈录》(*Federico Fellini's Intervista*，1987)和《月吟》(*Voices of the Moon*，1990)是其最后两部作品，成绩俱平平。

法　国

1950年代末，新浪潮尚未兴起以前，法国电影产业完全混乱而平庸。也许主流商业导演中最好的是雷内·克莱芒(René Clement，1913–1996)，他在这段时期拍了两部佳作：《禁忌的游戏》(*Forbidden Games*，1952)，在威尼斯影展拿下首奖；以及《酒店》(*Gervaise*，1956)，由左拉自然主义的小说改编。不过法国这时期最为人尊重的导演是罗贝尔·布莱松和雅克·塔蒂。

布莱松（Bresson，1907–1999）是个谜一样疏离、孤独的人物。拍电影40年，他只完成12部作品。知识分子、艺术家、评论家都崇敬他，但他从不是商业艺术家，也不向大众媚俗，他的电影是典型的法国片，知性、主题变幻莫测、文学性强，几乎是独一无二的。1930年代他的职业生涯始于写作，二战时他在纳粹战俘监狱中关了一年，这个经验对他影响甚巨。

他的文学感性在头两部片中已经明显：《罪恶天使》（*Les Anges du Péché*，1943）的对白是由大戏剧家让·季洛杜（Jean Giraudoux）撰写，另一部《布劳涅森林的女人们》（*Les Dames du Bois de Boulogne*，1945）则是由让·谷克多编剧。《乡村牧师日记》（*Diary of a Country Priest*，1950）是他自己根据乔治·贝尔纳诺斯（Georges Bernanos）小说忠实改编的。之后，他自己任自己所有电影的编剧，其中有几部是多少根据陀思妥耶夫斯基的小说写成，如《扒手》（*Pickpocket*，图11–14）、《温柔女子》（*Une Femme Douce*，1969）以及《一个梦想者的四个夜晚》（*Four Nights of a Dreamer*，1971）。

评论家们每将布莱松比为小津、沟口和卡尔·德莱叶，因为他们都以精神之超越为主题，在形式上也较朴素，技巧减少到除非必要否则不要。布莱松曾指出他不关心“美丽的影像，只在乎必要的”。赘笔都完全省去。虽然他往往以写实手法拍外景，但他精选细节，使它们成为现实的抽象化——现实的本质，除却了点缀装饰。

“没有障碍我拍不了电影。”布莱松如是说，他说的障碍泛指他的自我否定。他的电影舍弃剧情，特重固定的情境，强调反应而非动作。他的场面调度很严谨，构图在特定区域内很紧。比方说，《死囚越狱》（*A Man Escaped*，1956）几乎圈限在主角的监狱中。《圣女贞德的审判》（*Trial of Joan of Arc*，1961）如德莱叶电影一样全由近景特写镜头组成，对白也完全由实际法庭笔录而来。《驴子巴特萨》（*Balthazar*，1966）和《穆谢特》（*Mouchette*，1966）都少有对白，布莱松也审慎地用音乐和特效，他的方法永远是“减”。



11–14 《扒手》

（*Pickpocket*，法国，1959），布莱松（Robert Bresson）导演。

布莱松电影的主角常是实际或象征性被囚困着，有时两者皆然。本片中，布莱松关心的是主角如何超脱其囚禁，他的身体坐着牢，但他的灵魂如何能自由。（New Yorker Films提供）

他作品中的表演也特别含蓄，大部分演员多是非职业演员，他们被挑中的原因全是因为他们的精神素质而非他们的外表。布莱松不让他们诠释角色，坚持表演要尽可能中性，要演员简单而语气不扬地念对白，他对心理学不感兴趣，也不尝试解释角色的动机。角色多半沉默寡言行为退缩，内心充满折磨也很少外露出来。

布莱松的角色压抑他们的情感。我们只能从导演的镜头场景了解他们，他仿佛普多夫金（和希区柯克）相信情感非由演员的诠释表演（那是现场戏剧效果）而由剪接造成："电影可以是真正的艺术因为作者撷取部分真实，然后重新安排使它们的并列会转换意义。"情感因此是由导演对细节之操控而在我们脑中创造出来的。比方说：在《温柔女子》中一个绝望的女子自杀是由以下几个镜头组成：我们看到她自高的阳台上往外望，切到中景的阳台椅子踢倒，再一个空阳台镜头，最后，她细致的丝巾在阳台栏杆外飘浮。

布莱松极其节制之风格用有机的方式传达了其主题。他的电影被称为"詹森主义者"（Jansenist），寓指十七世纪流行的半神秘的天主教教派，其一直对法国文化有影响，至今不消。节制、禁欲、俭朴是詹森主义者的美德，它与加尔文主义（Calvinism）以及日本的"物哀"概念相似，强调命定、命运、人与神旨无谓的斗争。布莱松的角色只有在其谦逊地接受上帝的旨意，也许是上帝考验他们的信仰，衡量他们值不值得拯救的时候，才能在精神上得到救赎。

雅克·塔蒂（Jacques Tati，1908–1982）则是快乐得多的艺术家，作为一个喜剧演员和导演，他也倾向风格之节制。他早年是默剧演员，在小剧院表演，二战后转向电影。他创作时巨细靡遗，往往要耗多年筹拍一部电影，从处女作《节日》（*Jour de Fête*，1949）以来他一共只拍了五部电影。

塔蒂最像的人是巴斯特·基顿，虽然基顿偏超现实的形而上的喜剧，而塔蒂偏社会嘲讽。但两人均是闹剧大师，强调身体动作而非脸部表情，喜欢长镜头，远景镜头而非特写。两者也皆假正经、含蓄、知性而对观众有吸引力。两人也将复杂、分秒必争的谐趣与汽车、机械及现代科技融合在一起，喜欢拍被动的主角身上发生的喜剧，虽然他们并不知道自己好笑。

塔蒂最受欢迎的电影是《于洛先生的假期》（*Mr. Hulot's Holiday*，1953）和《我的舅舅》（*Mon Onclee*，1958），两片都以于洛先生为主角。于洛是天真的中年人踏上现代生活之领域宛如异乡人在异乡，他时时在动，迈着不合节拍的步伐前进，时而颠簸，有时跌倒。塔蒂的电影几乎没有对白或没有重要的对白：说话宛如声效，与音乐及日常生活之杂音对位。他的电影都善良风趣，带有不动声色的机智和高卢人式的轻松笔触。

塔蒂的下两部作品是嘲世的喜剧《游戏时间》（*Playtime*，1967）和《交通》（*Traffic*，又译为《交通意外》，1971）。它们很滑稽，但这喜剧不那么令人高兴，反而沉默带着潜在的悲观色彩。电影和他一贯风格相仿，将二战前平凡老式的价

值观与美国人时代钢铁玻璃的摩天大楼和一切机械化去人性的生活相对照。在他的世界里人性会得到最后胜利，也许不是大胜利，但也足够了。

1959 年新浪潮将法国电影推至世界前端，改变了美国、第三世界和欧洲的拍片方法，这次运动对 1960 年代有革命性影响，容在第十三章讨论。

延伸阅读

1 Anderson，Joseph L.，and Donald Richie. *The Japanese Film*. New York: Grove Press，1960. 一本关于日本电影艺术及工业的最全面的影史，图文并茂。

2 Armes，Roy. *French Cinema Since 1946*. Cranbury，N.J.: A. S. Barnes，1966. 这部两卷研究著作的第二卷《伟大的传统》中包括关于布莱松、塔蒂、克莱芒等电影人的章节。

3 Bock，Audie. *Japanese Film Directors*. New York: Japan Society，1978. Mizoguchi，and Ozu. 对日本一系列电影人的采访和简要介绍，包括黑泽明、成濑巳喜男、沟口健二以及小津安二郎。

4 Bondannella，Peter，ed. *Federico Fellini: Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press，1978. 关于费里尼及其作品的采访和论文集。

5 Kaminsky，Stuart M.，ed. *Ingmar Bergman: Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press，1975. 关于英格玛·伯格曼的评论集。

6 Mellen，Joan. *The Waves at Genji's Door*. New York: Pantheon Books，1976. 通过其电影对日本进行的跨文化研究，图文并茂。

7 Richie，Donald. *The Films of Akira Kurosawa and Ozu*（both Berkeley: University of California Press，1970，1974）. 关于黑泽明和小津安二郎的图说丰富的必不可少的批评研究著作，是用英文写作的最好的一本。

8 ———. *Japanese Cinema*. Garden City，N.Y.: Doubleday Anchor Books，1971. 一本图文并茂的日本电影史和分析著作，由最著名的英语辩护者创作。

9 Salachas，Gilbert. *Federico Fellini*. New York: Crown Publishers，1969. 发表于法国电影杂志 *Cinéma d'Aujourd'hui* 的采访、剧本节选和分析文章集锦。

10 Simon，John. *Ingmar Bergman Directs*. New York: Harcourt Brace Jovanovich，1972. 关于《小丑之夜》、《夏夜的微笑》、《冬日之光》、《假面》的长篇采访和深入分析，伴有放大自影片的精美图说。

1960 年代的美国电影 12

世界大事		电影大事
美国总人口达 1.79 亿，电视机有 8500 万台。 约翰·肯尼迪（民主党）当选美国总统（1961–1963）。	1960	好莱坞片厂走下坡路，由年产 500 部减量至年产 159 部片。 英国卖座大片《阿拉伯的劳伦斯》、《汤姆·琼斯》、《日瓦戈医生》在美国市场及奥斯卡奖多所斩获。 大部分好莱坞片厂被大企业并购，他们视电影为“商品”，过去多彩多姿的片厂大亨纷纷息影或去世。 重要导演如吕美特、弗兰肯海默、卡索维茨、阿瑟·佩恩全由电视业开始自己的职业生涯。
“自由骑士”挑战美国南方种族隔离政策。	1961	
美宇航员漫游地球轨道； 蕾切尔·卡森之《寂静的春天》促使政府（对保护环境和生态）有所行动	1962	《阿拉伯的劳伦斯》公映。
 ► 古根海姆博物馆在纽约展出**波普艺术作品**。 肯尼迪在任内被刺身亡。 副总统约翰逊（民主党）任总统（1963–1969）；刺杀肯尼迪之凶手接着在电视实况转播中公然被另一人刺杀。 美国大城市人权呼声高，种族暴力频繁；华盛顿大规模游行集会。	1963	► 黑人演员西德尼·波蒂埃因《**野百合**》获奥斯卡最佳男主角奖，他深受观众欢迎，是首度进入十大卖座影星榜的非洲裔演员。  库布里克的黑色喜剧《奇爱博士》在世界广受欢迎，也使库布里克成为美国电影新的重要声音。
美国在越战介入逐步升级。	1964	
华盛顿反越战抗议游行。	1965	《日瓦戈医生》公映。
	1967	► 《**毕业生**》由迈克·尼科尔斯执导，新面孔达斯汀·霍夫曼主演，票房鼎盛。  ► 美片如《邦妮与克莱德》、《**逍遥骑士**》、《冷酷媒体》、《孤注一掷》显示好莱坞电影开始反映美国社会张力。 
 ► **马丁·路德·金教士，总统候选人罗伯特·肯尼迪相继被刺身亡；**黑人权利运动兴起。 芝加哥民主大会暴乱和警察暴力镇压全由电视实况转播出去。 尼克松（共和党）当选美总统（1969–1974）。	1968	
美国大城市及校园中出现反战示威。 美国宇航员登陆月球，“阿波罗十一号”飞船完成人类登陆壮举。	1969	► **伍德斯托克**摇滚音乐节，参与的全是一时摇滚巨星，象征年轻人之叛逆，其纪录片在下一年公映。 

1960年代是美国电影的分裂年代。它开始时是打肿脸充胖子的虚张声势，末尾时已是尖锐的侵略性。许多重要电影在这段时期拍成，但大部分都集中在1960年代最后三年所拍。这年代早期是浪漫理想主义，最可代表的是年轻总统肯尼迪和他高调绚丽的妻子。好莱坞电影也强调绚丽，但必须得立足于实用主义。到60年代末，社会改革也影响到这产业往新方向发展，片厂宛如受伤的巨龙苟延残喘，没有什么人能助它脱离苦海。

吹嘘的年代

好莱坞片厂其实财务已经十分困难，但它们仍在拍大预算的奇观电影。面对电视带来的挑战，片厂减产，每年平均只拍159部电影。电影变得更豪华昂贵，这是片厂唯一想到的应变方法。但这毫无助益。到了1962年，票房实际收益只到其丰盛年代如1946年之一半。成百的戏院因片源和观众不足而纷纷关门。

这时期的确仍有一些好片由老手如库克、金尼曼和怀尔德所拍（图12–1）。但这些是例外，事实上，大部分名导不是退休就是创作力衰退——如休斯顿、希区柯克和惠勒等。1960年代也是英国电影入侵美国之年代，也许某些是由美国投资但却是不折不扣的英国片，如《阿拉伯的劳伦斯》、《汤姆·琼斯》、《日瓦戈医生》、《良相佐国》、《罗密欧与朱丽叶》等。

这个10年的前一半时间都被一种庞大的美学“折磨”着。效法当年的票房大片《宾虚》（图10–3），大家都想拍这种观众多的奇观大片，想让观众合家光临。如《埃

12–1 《桃色公寓》

（*The Apartment*，美国，1960），杰克·莱蒙（Jack Lemmon）主演，比利·怀尔德导演。

1960年代大明星莱蒙演了许多怀尔德导的电影，最著名的是《热情如火》和《桃色公寓》。在本片中，莱蒙饰演的就是典型的怀尔德式主角——孱弱却自以为是的小人物。为了攀缘向上，他让不入流的上司用他的公寓偷情。怀尔德写出的角色都像莱蒙在此片中的角色那样神经质、毛躁、贪小惠而失荆州、进退两难、尴尬失据又看不起自己，永远充满矛盾。他又贪于机会又坐失良机，既害人又被人害，但末了又高贵起来，抛弃自己的恶行。典型怀尔德式胜利的失败者，有格！（联美公司提供）



及艳后》（*Cleopatra*，图 12-2）宣称“这是一部拍给那些不进戏院的观众看的电影”，却是也受大片风潮灾情最惨重者。当时片厂的信条是“大”片会吸引观众离开电视回到戏院。

这说法有时通有时不通。《埃及艳后》让福克斯公司差点破产，但随后之《音乐之声》（*The Sound of Music*，1965）却让它起死回生，直到它又不知止境投资了大赔钱的大片《杜立德医生》（*Doctor Dolittle*，1967）以及《星星星》（*Stars!*，1968），又差点让它破产。《音乐之声》典型地表现了这类电影的粗糙美学。严肃的评论都不能忍受此片，戏称其为“金钱之声”，影评人宝琳·凯尔就预测它的商业成功会影响有野心导演的创作自由：“像这种电影会使值得做的电影，与当代社会有关、有创作力和表达力的电影难以拍成。”

萧伯纳曾说，当艺术堕落时，现实主义常提供解药。在这个年代即使现实主义也变得庞大、俗丽和昂贵。斯坦利·克雷默拍审判纳粹战犯之《纽伦堡大审判》（*Judgement at Nuremberg*，1961），但主角都是当时大明星，如斯宾塞·屈赛、朱迪·加兰（Judy Garland）、蒙哥马利·克里夫特、奥斯卡·威内尔（Oscar Werner）、玛琳·黛德丽、伯特·兰卡斯特，繁复得宛如歌剧的咏叹调。事实上，他们是演得很好，但他们的大卡司削弱了题材的重要性。



12-2 《埃及艳后》

（*Cleopatra*，美国，1963），伊莉莎白·泰勒主演，约瑟夫·L·曼凯维奇导演。

本片被称为影史上最昂贵的灾难，原本预算120万美元升至4000万美元，四小时长的无味奢华场面，拍摄延宕多年，制作问题百出，主角生病，工作人员替换（包括换主角），重写剧本，以及更换新导演（曼凯维奇其实比较适合拍世故的室内喜剧，但已在劣势下尽力而为）。泰勒红极一时，她的薪酬就要100万加红利。拍摄中间，她和男主角理查德·伯顿（Richard Burton）打得火热，后来嫁给了他——两次。在此片的众多奢侈开销中还包括泰勒坚持福克斯公司花1700元周薪雇专用发型师，因为其他人把她的发型弄得像只镀金的胖鸽子随时要倒下来。电影也是一样，差点让福克斯公司倒了下去。（二十世纪福克斯公司提供）

这种膨胀的潮流也影响到电影制作。明星薪水超高，又要分红，剧本和道具什么都贵，使电影预算高得不得了。类型电影公式行不通了，除非其卡司够大，增加表面打光，制作水准高。国际合拍片开始流行，美国开始在英国、意大利、西班牙以及那时的南斯拉夫拍片，原因是海外的非工会工作人员便宜多了，不过差旅费也如水般流走。“大就是好”是这时的信条。

这种史诗大戏终于导致片厂的崩盘，独立制片乃逐渐乘虚而入。环球在1942年被美国音乐公司（Music Corporation of America）并吞，派拉蒙在1966年部分由海湾西方（石油公司）收购，联美在1967年被泛美公司（Transamerica Corporation）吸收，华纳则在1969年成为肯尼服务（Kinney Services）诸多分支公司之一。这些大企业都拥有相关出版、电视和音乐的产业。由是，电影可以变

成多角产业经营（连出版、唱片跨产业整合）。电影大亨如塞尔兹尼克、扎努克和高德温都成了过去式，新的迷你大亨是对电影没有热情的无名商人，电影只是商品，有如除臭剂或奶油等，简言之，这时期结束时，片厂已经找到出路了！

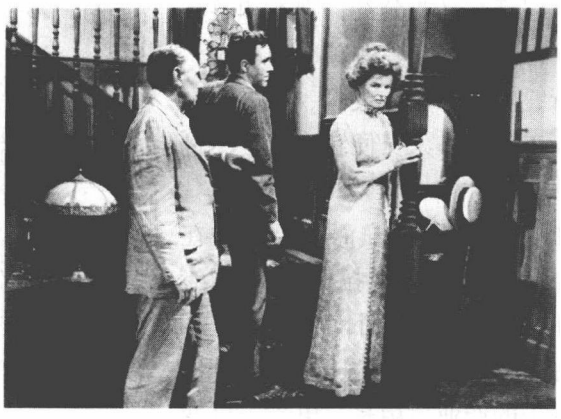
重要导演

1960年代美国出了几个大导演，不多，多半是由电视界出身。他们都在1950年代纽约电视现场节目磨练技巧，因为如此，他们倾向拍小而以对白为主的故事，其题材完全可以搬上舞台。不久，有些人就证明电视训练不见得就不电影化，如约翰·弗兰肯海默以及山姆·毕京柏都是杰出的风格家。纽约导演一般比好莱坞的导演有知识，更艺术化。他们的价值观偏向犹太人和自由派。他们有野心，以为电影是应将自我表达和娱乐价值融合在一起的。

西德尼·吕美特（Sidney Lumet，1924–2011）是最早由电视转向电影的导演之一，他的生平颇有代表性，纽约犹太家庭长大，有知识、艺术化，也左倾。1950年代，他在电视界声名大噪，拍电视也导舞台剧（多是百老汇）。拍电影后他十分多产，一年拍一部以上。从电视剧改编之《十二怒汉》（*Twelve Angry Men*，1957）开始，他拍了超过30部电影。

我们很难统一说吕美特的手法，因为惯性不是他之所长。电影界尊敬他因为他能拍严肃电影而且票房不恶，同时他又会接一些老套商业作品求生存，不超时也不超支。另一方面因为他手快所以成绩不平均，有些作品被评论界批评为胡乱拼凑而来。

吕美特擅与演员工作，也和一大堆优秀演员合作过，如亨利·方达、马龙·白兰度、安娜·玛格纳妮、凯瑟琳·赫本、罗德·斯泰格尔、瓦妮莎·雷德格瑞夫、阿尔·帕西诺、保罗·纽曼等等。他的作品得过37次奥斯卡提名，多半是演技奖。他以引导挖掘演员内心张力著名。可惜他的卡司在表演风格上并不总是能和谐统



12-3 《长夜漫漫路迢迢》

（*Long Day's Journey into the Night*，美国，1962），拉尔夫·理查德森（Ralph Richardson）、杰森·罗巴兹（Jason Robards）、凯瑟琳·赫本主演，西德尼·吕美特（Sidney Lumet）导演。

吕美特和剧场渊源深厚，宁可住在纽约也不去好莱坞。他的父亲就是纽约犹太剧场的演员，他自己也在11岁就在百老汇粉墨登场。年轻的时候，他活跃于外百老汇任演员和导演，拍电影也多改编舞台剧，如改编尤金·奥尼尔、田纳西·威尔斯、阿瑟·米勒，以及契诃夫的戏剧，虽然成果不彰。（Embassy Pictures提供）

一，尤其是当他把美英欧陆演员共冶一炉时。个别表演出色，但总体各行其是，无法成为一体，比如《漂泊者》（*The Fugitive Kind*，1960）、《桥下情仇》（*A View from the Bridge*，1962）、《海鸥》（*The Sea Gull*，1968）、《东方快车谋杀案》（*Murder on the Orient Express*，1974）、《电视台风云》（*Network*，1970）和《大审判》（*The Verdict*，1982）中。

他的作品可分成三类：

1）由著名小说、戏剧改编的作品；

2）为好玩拍的商业片，如《东方快车谋杀案》、《大盗铁金刚》（*The Anderson Tapes*，1971）和《新绿野仙踪》（*The Wiz*，1978）；

3）写实的社会戏，尤其以他家乡纽约为背景的（图 12–4）。

第三类有最多佳作。他以实事求是的强硬态度捕捉了都市生活之复杂，他了解街头文化，也持嘲谑立场。比方《城市王子》（*Prince of the City*，1981）全由真实事件改编，一个不甘同流合污的警察作证指控同僚的贪污恶行。影片嘲讽尖锐，片中的恶警与歹徒全无轩轾，他们受贿、贩毒、作伪证，并与黑帮勾结。

另一方面他们也不笨，深切了解体制如何运作以及其虚伪性，他们也知道抓到的帮派歹徒都会在几个小时后又释放回街道上。法官不是犯罪组织一员，就是老朽无能对警察天生仇恨。警察非法窃听，无视宣誓，在审判时撒谎，夺取他们抓到毒贩的毒品和金钱。他们拿没收的毒品给线民（多半是吸毒犯）作为赏金。他们知道即使被抓到违法也仅会判是过失、能力不足和急迫应变等小罪行，大事永远抓不到。他们只信任彼此，对伙伴忠心，彼此个性相投。但本片的主角背叛他们了。他的另一部电影《铁案风云》（*Q and A*，1990）同样充满这种道德复杂性。

12–4 《热天午后》宣传照



（*Dog Day Afternoon*，美国，1975），阿尔·帕西诺（Al Pacino）主演，西德尼·吕美特导演。

吕美特最擅长写实的反映纽约市的电影，如《典当商》（*The Pawnbroker*，1965）、《冲突》（*Serpico*，1973）、《城市王子》（*Prince of the City*，1981）和此片。他的城市快节奏，爆发力和尖锐感十分合拍，电影都强悍、嘈杂又不浪漫，角色多半有清楚的种族背景，黑人、犹太人、拉丁裔、意大利裔。多彩多姿，活力旺盛，又变化多端到令人害怕。吕美特电影中的城市生活是生活的极致，“戏剧就是冲突”他这么坚持，还有什么冲突更甚于在纽约的残酷大街上？（华纳兄弟电影公司提供）



12-5 《满洲候选人》

（*The Manchurian Candidate*，美国，1962），劳伦斯·哈维（Laurence Harvey）、安琪拉·兰斯伯瑞（Angela Lansury）主演，约翰·弗兰肯海默（John Frankenheimer）导演。

这部政治惊悚剧摇摆于骇人的恐慌和无表情的庄严风格间，用变态的智慧突破了冷战的陈腔滥调，弗兰肯海默的导演手法大胆自信，活泼又花俏。（联美公司提供）

或许吕美特最强悍的纽约电影是《典当商》（*The Pawnbroker*，1965），1960年代的一部重要作品，部分也因为其前卫的剪接风格。吕美特用潜意识剪接法，有些镜头只有几秒钟。罗德·斯泰格尔扮演的中年犹太人，25年前曾由纳粹集中营幸存下来，但所有亲人俱无幸免。他压抑这些可怕的记忆，但它们不时浮现出来，吕美特常插入几格过去记忆的画面，现在的事物常让他看到与过往相似之处。当过去与现在相互交叠时，闪动的记忆镜头就比较长，直到**闪回**（flashback）场景变成主导，现在的事务才暂时停住。

约翰·弗兰肯海默（John Frankenheimer，1930–2002）也出身自1950年代的纽约电视界，他也和其他人一样，电影处女作《少年赫尔之烦恼》（*The Young Stranger*，1957）是重拍其电视剧。整个1960年代，他都是美国最多产亦最有趣的导演，但他并不追求统一的主题、类型、风格，所以也很难分类。与伯特·兰卡斯特合作的《青年莽汉》（*The Young Savages*，1961）是他第一部重要作品，之后两人再合作四部技巧纯熟、剧力万钧的电影：《阿尔卡特兹的养鸟人》（*Birdman of Alcatray*，1962）、《五月中的七天》（*Seven Days in May*，1964）、《战斗列车》（*The Train*，1965）和《飞天英雄未了情》（*The Csuous Moths*，1969）。

《情场浪子》（*All Fall Down*，1962）是古怪的家庭爱情故事，充塞着尖锐的心理观察。该片表演出色，尤其是安琪拉·兰斯伯瑞（Angela Lansbury）、伊娃·玛丽·仙（Eva Marie Saint）和沃伦·比蒂（Warren Beatty）的表演。政治惊悚剧《满洲候选人》（*The Manchurian Candidates*，图12-5）是他最卖座也最受好评的电影，该片技巧杰出，充满精力和戏剧影像，惊人的平行剪接，以及奇特的剧情转折。这就是动作片导演的最高层次。

不过他也拍安静内敛的电影。比如被低估之科幻片《第二生命》（*Seconds*，1966）其实是对一个孤单疏离的中年人之性格研究，他有机会改名重新过另一种生活，但这次比上次更糟。主演洛·赫逊（Rock Hudson）表演低调含蓄。《冤狱酷刑》（*The Fixer*，1968）则是由伯纳德·马拉默德（Bernard Malamud）名著改

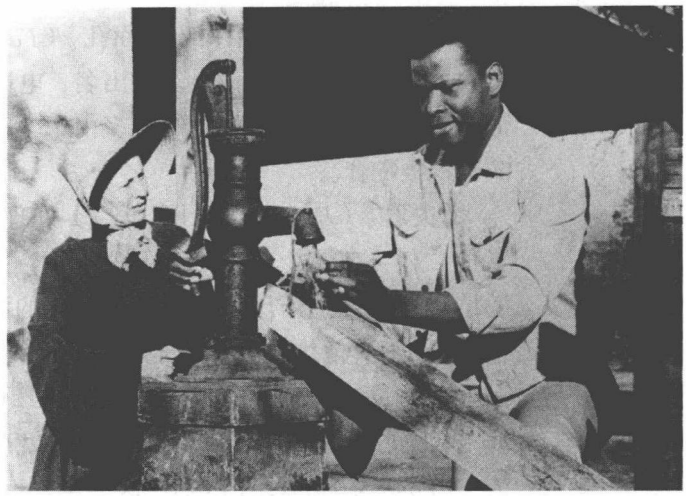
编之大片，由阿兰·贝茨（Alan Bates）主演。《飞天英雄未了情》表面是一群跳伞员的故事，重点却是他们彼此的心理互动。《送冰的人来了》（*The Iceman Cometh*，1973）长达四小时，改自奥尼尔的戏剧，风格几乎隐而不见，偏重表演，而演员一流，包括弗雷德里克·马奇（Fredric March）、罗伯特·瑞安（Robert Ryan）、李·马文（Lee Marvin）和杰夫·布里吉斯（Jeff Bridges）。同样的，在《法国贩毒网2》（*French Connection Ⅱ*，1975）中，他专注于研究神经质之警探（吉恩·哈克曼），而不像威廉·弗莱德金（William Friedkin）导的第一集那么强调技术。

他的艺术视野偏向悲观。正如评论家让·皮埃尔·库尔索东指出的，他的角色多为疏离的孤独者，在爱情上不顺利，性格有毁灭性。家庭生活在片中多为空洞、死气沉沉、令人窒息的。被困的母题一直出现，如坐牢的题材，或心理性的，角色永远在恐惧不适和缺乏想象之困局中。

12-6 《野百合》

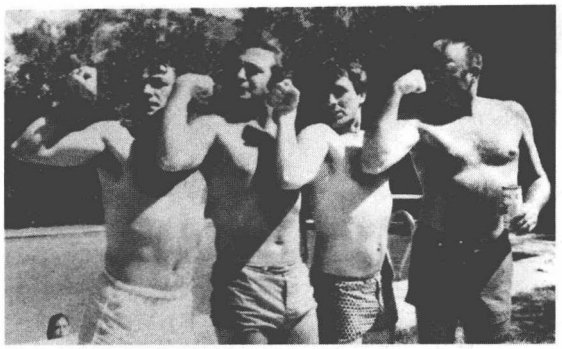
（*Lilies of the Field*，美国，1963），西德尼·波蒂埃主演，拉尔夫·尼尔森（Ralph Nelson）导演。

波蒂埃是第一个作品进入美国十大卖座电影排行榜的黑人明星，他非如其他黑人得先唱歌跳舞或演喜剧，而是坚持做主角。凭借本片他获得了奥斯卡最佳男主角奖，他的目标是演以前黑人不能扮的角色，如医生、老师、心理学家、警探。人权运动炽热以后，他选择更激进的角色，反映出黑人在美国的挫败和希望，如爵士音乐家、革命家、都会皮条客等。不过，观众中意他演正直、干净整洁、身心健康的青年，他后来的戏路虽对他个人艺术更具挑战性，却比较不受欢迎。（联美公司提供）



约翰·卡索维茨（John Cassavetes，1929–1989）对观众而言是个性格演员，尤其擅反派角色，如在《财色惊魂》（*The Killers*，1964）、《十二金刚》（*The Dirty Dozen*，1967）、《罗丝玛丽的婴儿》（*Rosemary's Baby*，1968）和《愤怒》（*The Fury*，1978）中。但对小群影迷而言，他是拍过一些奇特电影（争议性强、古怪、极其个人化）的导演。他是希腊裔的纽约人，1950年代在电视台演戏走红，擅长少数民族（如意大利、希腊或其他地中海国家）之阿飞角色。

他用演戏赚来的钱拍了第一部电影《影子》（*Shadows*，1961），是用16毫米胶片拍摄设备在纽约拍摄的黑女白男之恋爱故事。演员便宜（仅花了4000美元），多为即兴演出，此片在威尼斯拿了评审大奖，特为高水准评论者钟爱。也因为此片成绩，他得以导两部好莱坞电影《迟到的蓝调》（*Too Late Blues*，1962）和《天下父母心》（*A Child Is Waiting*，1963），都中规中矩，表现平平。



12-7 《夫君》

（*Husbands*，美国，1970），彼得·法尔克（Peter Falk）、本·戈扎那（Ben Gazzara）、约翰·卡索维茨（John Cassavetes）主演，约翰·卡索维茨导演。

片中三位好友好像长不大的男孩——自私、不成熟，但是又可爱。卡索维茨最会描述男人同声一气的友谊的温暖，他的角色都有灵魂。（哥伦比亚电影公司提供）

他花了四年零星拍摄出《面孔》（*Faces*，1968），再度用16毫米胶片拍摄但放大成35毫米放映。演员均不出名，电影却大受欢迎，并获得三项奥斯卡提名。他之后的作品风格都很相像，唯多由35毫米胶片拍摄，剧本都由卡索维茨先写好，演员积极配合。

《夫君》（*Husbands*，图12-7）处理三个好友之中年危机。这部电影展现了他“任人唯亲”的特色，因为三个主角在真实生活中也是好友，他们彼此的情感在银幕上历历可见。他最亲近的演员是吉娜·罗兰兹（Gena Rowlands，他的妻子）。他为她创作了他最好的一些电影，如《明妮与莫斯科威兹》（*Minnie and Moscowitz*，1971）、《受影响的女人》（*A Woman Under Influence*，1944）、《首演之夜》（*Opening Night*，1977）、《女煞葛洛丽》（*Gloria*，1980）和《爱的激流》（*Love Streams*，1984）。这些电影有如家庭电影，由他的家人、朋友、姻亲等倾力演出。

评论者对他的看法爱恨分明，但即使他的影迷也承认他的作品水平并不平均，又自溺、散漫。大部分如纪录片似的使用手提摄影机拍摄，镜头多是构图紧的特写（tightly framed closeups）和中景，拍说个不停的演员。他很少有花哨之摄影剪接及高昂的制作水准。演员的表演最重要——角色的情感、困惑和矛盾，卡索维茨都一五一十记下来。他尤其喜爱用长的场景来透视角色，节奏不慌不忙，充满踌躇、离题的支节以及圆滑的逃避。

其叙事结构与其角色密不可分，这些角色都困惑或忙着找寻自己的定义，但导演让他们老走入死胡同或岔路——所以他的情节松散不明，结尾也暧昧含糊。

他和特吕弗一样对剧情不感兴趣，反而喜捕捉角色间之激动时刻——他们的荒谬可笑，喋喋不休，以及惧怕、焦虑。这些人也走不远，因为他们的张力容易消耗殆尽。不过，他们即使有自杀式倾向，却仍透露出人性，尤其是他们卑微之爱情，不管如何边缘化，仍能使他们绑在一起。评论家麦伦·迈泽尔（Myron Meisel）指出：“卡索维茨描绘角色努力去爱，即使并不太够，但努力往下走，因为这就是他们唯一拥有的。”

迈克·尼科尔斯（Mike Nichols，1931–）原是演员，曾在“演员剧场”师事李·斯特拉斯伯格。1950年代他到芝加哥加入“第二城即兴喜剧团”（the Second City improvisational comedy troupe），团员尚有伊莲·梅（Elaine May）。他俩随即组成二人组到各地巡回，也录了一些成功的唱片，后来并攻进百老汇。1960年代尼科尔斯开始执导百老汇戏剧，他至今仍在电影和舞台剧之间来回工作。

尼科尔斯的首部作品《灵欲春宵》（*Who's Afraid of Virginia Woolf?*，1966）从剧作家爱德华·阿尔比（Edward Albee）剧本改编，有关一个酗酒的中年教授和他的悍妇妻子，以及一对年轻教授夫妇相处的一晚。四个演员都获奥斯卡提名，其中两位也获奖了（伊丽莎白·泰勒和桑迪·丹尼斯）。该片很卖座，也被评论赞赏其表演和艺术的完整性。阿尔比原著在百老汇享有盛誉，电影忠实改编，部分台词大胆犀利，处理性问题也很坦白。编剧破了许多电影界禁忌，保持了阿尔比辛辣之对白，它等于宣布了“制片法典”（Production Code）的末日（1968年正式废除），电影自此依观众年纪和成熟程度而分级。

尼科尔斯下部电影《毕业生》（*The Graduate*，图12-8）是这个年代的票房冠军，它挖掘了不出名的外百老汇演员达斯汀·霍夫曼（Dustin Hoffman），使他成为当时最红的**演员明星**（actor-stars）。年轻的观众认同他那种困惑、不知人生往何处去的主角，他只知道他不要成为他父母和他们朋友那种人——富裕却空虚地活着。这部电影尖酸地描绘了布尔乔亚阶级死气沉沉的物质主义。

尼科尔斯此片之风格聪明机智，剪接用了**跳接**（jump-cuts）方式，把我们毫无防备地丢在喜剧中。其场景每每配以“西蒙与加芬克尔”（Simon and Garfunkel）之哀歌，借此对戏中行为评论。其宽银幕影像构图犀利，指陈场面调度多层的情感和意念。并且他的演员表演多是一流，画面充满清新的观察仔细的细节，含蓄安静的瞬间，以及霍夫曼扑克脸的杰出表演。

1970年代他开始走下坡，《第二十二条军规》（*Catch 22*，1970）中有几场不错的戏，但只缺整体性，叙事不连贯，底调不集中。个别表演杰出，但每个人各行其是，没有结

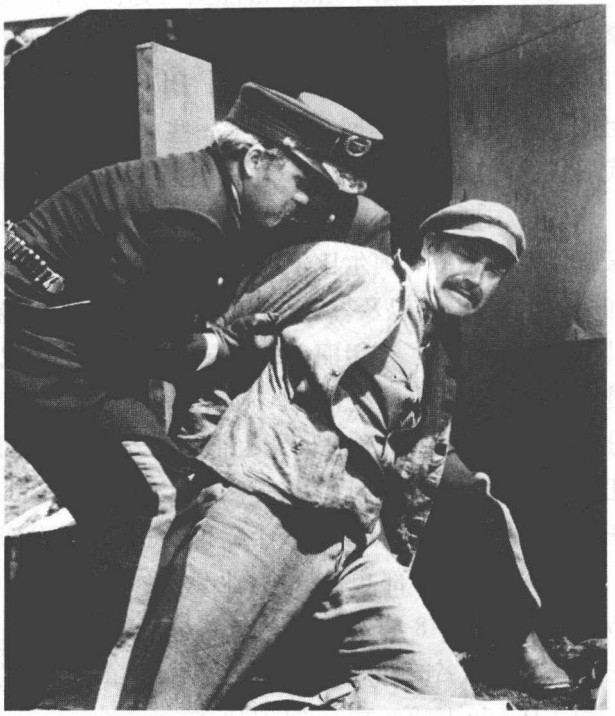
12-8　《毕业生》

（*The Graduate*，美国，1967），安·班克劳夫特（Ann Bancroff）、达斯汀·霍夫曼（Dustin Hoffmann）主演，迈克·尼科尔斯（Mike Nichols）导演。

影评人一直盛赞尼科尔斯老练的场面调度能力，其效法了“艰深”的欧洲导演如安东尼奥尼。但本片还很滑稽，幸亏有霍夫曼高超的演技，扮演一个困惑又没自信的大学毕业生。这场戏中，他父母的朋友，一个老女人想要勾引他，他不太确定，他这种挣脱不出又被逼近冒犯的感觉非用他那口吃又笨拙的言语传达，而是透过场面调度。他被她半裸的身子挡住，在视觉上后面又被窗户挡住，它们一层又一层地包围他。这场戏又好笑、又聪明也具性威胁力，但这些结论来自画面、剪接和精准的构图。（Avco Embassy Pictures提供）



12-9 《莫莉马贵》



（*The Molly Maguires*，美国，1969），肖恩·康纳利（Sean Connery）主演，马丁·里特（Martin Ritt）导演。

里特大部分电影都遵循社会现实主义传统，为受压迫的少数族群请命，由自由主义人道立场探索阶级、种族、两性间的张力。里特（1914–1990）生于纽约，在著名的群众剧院受演员训练，十七岁就登上百老汇舞台。1950年代，他一方面导演电视和舞台剧，另一方面又在演员剧场教表演，学生包括保罗·纽曼（Paul Neman）、乔安娜·伍德沃德（Joanne Woodward）、罗德·斯泰格尔。第一部片《城市边缘》（*Edge of the City*，1957），改编自电视，由两大新星卡索维茨和波蒂埃刻划码头边的种族冲突。之后的《夏日春情》（*The Long Hot Summer*，1958）、《原野铁汉》（*Hud*，1963）、《柏林谍影》（*The Spy Who Came in from the Cold*，1965）、《野狼》（*Hombre*，1967）、《儿子离家时》（*Sounders*，图14–3）、《出头人》（*The Front*，1976）、《诺玛蕾》（*Norma Rae*，1979）等。他总拍自己强烈有感觉的题材，有时甚至降薪。“拍自己代表的及想拍的又可以生存的电影并非不可能，”他说，“可是并不容易。”

合感。《猎爱的人》（*Carnal Knowledge*，1971）较佳，归功于朱尔斯·菲弗（Jules Feiffer）苦涩滑稽的剧本以及杰克·尼科尔森（Jack Nicholson）及安–玛格丽特（Ann–Margaret）的精湛演技。《海豚之日》（*The Day of the Dolphin*，1974）和《财富》（*The Fortune*，1975）最为失败，之后他再回百老汇，告别好莱坞金童的日子。

1980年代他运气转好一点。他此时的作品较轻，野心较小，也较成功。《丝克伍事件》（*Silkwood*，1984）是政治悬疑惊悚剧，根据真人真事改编，由梅丽尔·斯特里普（Meryl Streep）主演。斯特里普和尼科尔森又为他再演《心火》（*Heartburn*，1986）的婚姻破裂悲喜剧。迷人的《上班女郎》（*Working Girl*，1988）是轻盈优雅的浪漫喜剧，由哈里森·福特（Harrison Ford）、西格妮·韦弗（Sigourney Weaver）和梅兰妮·格里菲斯（Melanie Griffith）主演。他近期的作品包括杰出的迷你电视连续剧《美国天使》（*Angels in America*）等。

新方向

这时代最后几年美国电影和其社会一样改变剧烈。大部分影评人同意越战之升级是电影转变为愤怒、暴力、批判既得利益者这种感性之主因。1968年前，美国人只是不太愿子女去远处打仗，最后几年，大部分人却反对介入与美国人无关之他国内战。更有甚者，不少人还以为美国站错了边，不该支持由美国军方拱

12-10 《冷酷媒体》



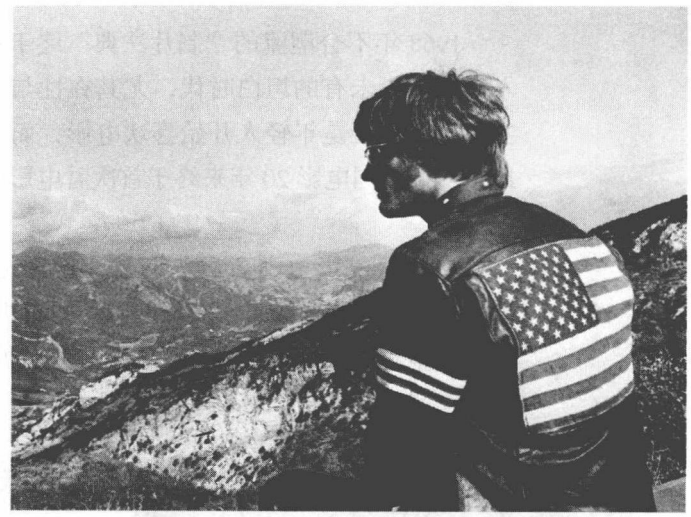
（*Medium Cool*，美国，1969），哈斯克尔·韦克斯勒（Haskell Wexler）导演。

在这段时期以前太政治的电影在美都不受欢迎，欧洲人老笑美国人漠视政治。此片拍的是恶名昭彰的1968年芝加哥民主大会，用纪录片的新闻镜头和仿真的戏剧镜头夹杂做成，很政治，也检验了电视如何形成和操弄价值观。韦克斯勒原为优秀的摄影师，他和此时许多新电影人一样，观点偏左翼又带点人道主义。（派拉蒙提供）

出来的贪腐傀儡政权。

这种想法的改变也有别的原因。1960年代虽富裕却迷漫着悲观气氛，尤其年轻人更甚。更可靠方便的避孕方法带来的性革命，大量的娱乐大麻也成了年轻叛逆的象征。时髦的电影老有吸大麻为日常生活片段的镜头，不久更强烈的不合法的危险之药物流行起来。迷幻药、安非他命、巴必妥等等。

这是年轻人主导的年代，叛逆和革命迷漫在空气中。全美校园中学生激烈反战："别信30岁以上的人！"成为抗议运动之座右铭。开创性的披头士乐队（The Beatles）和鲍勃·迪伦（Bob Dylan）在歌词中政治性地表达了年轻人之愤怒和挫折。新的电影都有摇滚乐，充斥着反体制之情绪（图12-11）。



12-11 《逍遥骑士》

（*Easy Rider*，美国，1969），彼得·方达（Peter Fonda）主演，丹尼斯·霍珀（Dennis Hopper）导演。

这部37万5000元拍成的小电影大受欢迎，震惊了电影界。更惊人的是这是部摩托车电影，这种不入流的类型过去只有乡巴佬在低级汽车电影院才看。主角也非什么明星，音乐全是当时的摇滚乐，但它的确不只是摩托车电影，它说的是美国——其神话、伪善、力量。影片在戛纳获大奖，在美国评论也差强人意，却赚了5000万美元，其成功为年轻导演冲开了大门。（哥伦比亚电影公司提供）

1968年美国已是分裂两极之国家。人权运动主张非暴力以天主教义为基础争取宪法赋予之黑人人权，但当黑人领袖马丁·路德·金被刺身亡后，该运动变得激进。其结果是黑人人权运动之兴起：行动派具攻击性、仇视白人，倾向暴力。那一年，罗伯特·肯尼迪继其哥哥约翰总统之后亦被刺杀，两个美国



12-12 《午夜牛郎》

（*Midnight Cowboy*，美国，1969），强·沃特（John Voight）、达斯汀·霍夫曼主演，约翰·施莱辛格（John Schlesinger）导演。

1960年代后期电影在性题材上已空前大胆，原因是1968年分级制代替了“制片法典”。本片是史上唯一以X级电影的身份得到奥斯卡最佳影片者。以今天来看，内容其实小儿科，顶多是个R级。自1970年代以后，只有春宫片会被列为X级。（联美公司提供）

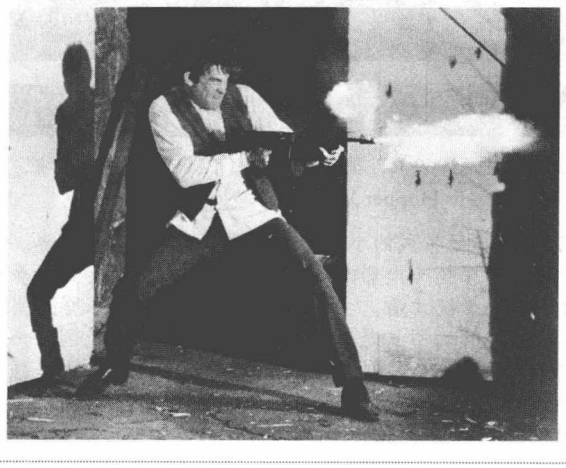
再也无法和平地解决互相之歧视。

这种新的情势下，能捕捉当时气氛的唯有低成本没有大明星的独立制片，这些独立电影主角很年轻，都持对抗美国主流电影的立场。呆板繁重的片厂产品让位给较小也较个人化而且明显是受欧洲尤其法国新浪潮影响的小电影。

一位阿拉伯移民弗阿德·赛德（Fouad Said）1967年发展出了“摄影车四号”（Cinemobile Mark IV），这是移动的车辆片厂，让什么小成本的电影均可拍，这部车35英尺长，里面有更衣室、浴室、演员与工作人员的空间，以及所有外景拍片的器材。

1968年不合潮流的“制片法典”终于被废止而代之以分级制度，电影自此步入一个前所未有的坦白时代，尤其在性与暴力方面，这是新电影最受欢迎的两个主题。其好处是年轻人开始喜欢电影，而年轻人占了看电影人口四分之三。到了1969年，美国电影20年来终于首次看电影人口增长，之后若干年也一直继续增长。

大部分电影史学者以为**阿瑟·佩恩**之《邦妮和克莱德》（*Bonnie and Clyde*，1967）为电影从旧的感性向新的感性的转折点。阿瑟·佩恩（Arthur Penn，1922-）是纽约电视与舞台剧导演。《邦妮和克莱德》（图12-13）引起了巨大争议，当然



12-13 《邦妮和克莱德》

（*Bonnie and Clyde*，美国，1967），沃伦·比蒂（Warren Beatty）主演，阿瑟·佩恩（Arthur Penn）导演。

这部以1930年代经济大萧条为背景的盗匪片，却被视为对1967年的证词。华纳公司宣传纯针对经历越战的一代人：“他们年轻！他们相爱！他们杀人！”导演说他的角色是“社会边缘人因而吸引我。我同情那些社会适应不良，为此甚至送掉生命的人。”阿瑟·佩恩的局外人和边缘人不分析只行动，意识形态对他们而言很陌生，他们的叛逆是本能、自然、又无目标的，常常只是一时兴起，不管后果。（华纳兄弟电影公司提供）

暴力在美国电影中自默片时期已有，人类学家开玩笑说，美国电影在默片时期已分两种：亲亲！砰砰！（Kiss-Kiss，Bang-Bang，译注：指性接吻与暴力手枪声），但阿瑟·佩恩开启了暴力的生动形象，宝琳·凯尔说："让死亡再回到吓人的感觉。"当时《纽约时报》的影评人却强烈谴责此片，并发动抵制美国电影暴力行动。

佩恩对大家误读他的电影十分懊恼，他以为将暴力与杀戮处理成很有"品味"是很糟糕虚伪的事，也回避了美国的历史遗留问题：

> "说此片中心议题是暴力简直可笑，我们本来就是暴力社会，两百年来一直在压迫黑人，历史上充满了偏见和暴力——西部，20年代，30年代，这就是个处在暴力和可笑战争中的暴力社会。"



12-14 《孤注一掷》

（*They Shoot Horses, Don't They?*，美国，1969），简·芳达（Jane Fonda）主演，西德尼·波拉克（Sidney Pollack）导演。

至今凡悲惨的电影票房都不好。本片以30年代马拉松舞蹈比赛为题，显然是将之视为人生的比喻，是美国片中属一属二最宿命及悲观的作品。努力均是徒然，电影并不时闪进（flash-forward）到女主角之死亡，暗示命运之不可挡。波拉克（1934–2008）在60年代中期开始拍片，大部分片子都有社会议题：《荒野两匹狼》（*The Scalphunters*，1968）、《基堡八勇士》（*Castle Keep*，1969）、《猛虎过山》（*Jeremiah Johnson*，1972）、《往日情怀》（*The Way We Were*，1973）、《秃鹰七十二小时》（*Three Days of the Condor*，1975）、《并无恶意》（*Absence of Malice*，1981）、还有《窈窕淑男》（*Tootsie*，1982）、《远离非洲》（*Out of Africa*，1985）。（ABC Pictures提供）

许多评论者也错读了本片的喜趣，以为它用来渲染犯罪和嘲弄法律。电影底调在中途出人预料地骤变显然受到法国新浪潮影响，目的是让观众一下失衡，让主角看来不那么有威胁性——他们不过是老百姓罢了！其中一个银行枪案场景非常像启斯东（Keystone）式的默片喜剧。主角邦妮和克莱德抢银行时，他们的傻子助手在外开车等候，当看到另一部车离开停车场，他决定去抢那车位，他的伙伴刚好冲出来，却发现没有车在等他们，他们后来勉强逃走。这段戏悬疑、滑稽又令人兴奋。但银行老职员冲出来紧扒在车边疾驶过街道。克莱德透过车窗与老先生面对面，情急之下抓起枪朝他脸上一枪，惊人的特写捕捉到他血腥的脸，银幕一片血红，电影霎时由喜剧变成悲剧。

继最暴力的作品之后，阿瑟·佩恩却拍出了他最温柔的作品《爱丽丝餐厅》（*Alice's Restaurant*，1969），这是根据1930年代民谣歌手伍迪·格斯里（Woody Guthrie）之子阿洛·格斯里（Arlo Guthrie）的流行歌曲改编之电影。此片感情丰富地颂扬嬉皮运动的价值——包括反种族歧视、反军事、反物质主义及反权威主

义等。电影摆动于闹剧与沉痛焦虑当中，也有几场残暴的戏，多半以吸毒的摩托骑士谢利为主。佩恩向这个为道德良心反征兵人伍的年轻人致敬，拍出了当时少数诚实探索嬉皮反文化的作品。其音乐、仪式、衣着都准确地描绘了嬉皮散漫的生活方式与纯洁（有时也不那么纯洁）的享乐主义。只是佩恩不会将角色处理成感伤性的。“水瓶星座时代”的孩子——戈达尔称法国的这类人为“马克思和可口可乐的孩子”——终究无法承担自由的责任。

山姆·毕京柏（Sam Peckinpah，又译为山姆·佩金法，1925–1984）也在当时掀起风暴。毕京柏是这个电影世代的反常现象。他是早期西部移民前锋的后代，在加州土生土长，就读于南加大，拿到戏剧硕士学位。1950年代中期，他成为动作导演唐·西格尔的副导演，西格尔也是毕京柏的恩师。整个1950年代，毕京柏替许多电视剧集写剧本，大部分是西部剧集，如《铁腕明枪》（*Gunsmoke*）、《步枪手》（*The Rifleman*）、《西部人》（*The Westerner*）等等。

他第一部电影是西部片《铁汉与寡妇》（*The Deadly Companions*，1961）并未受到评论界注意，直到一部哀惋老西部往事的抒情挽歌《午后枪声》（*Ride The High Country*，1962），毕京柏以后电影常出现的这个主题才受评论界青睐。他之后的重要作品多是西部片，如《邓迪少校》（*Major Dundee*，1965）、《日落黄沙》（*The Wild Bunch*，1967，图12–15）、《牛郎血泪美人恩》（*The Ballad of Cable Hogue*，

12–15 《日落黄沙》

（*The Wild Bunch*，美国，1969），山姆·毕京柏导演。

虽然毕京柏的电影有无政府主义的本质，但不脱浪漫保守的忆旧气息。他的西部片非倚于十九世纪的田园背景，而是二十世纪初的非人性战争机器和冷酷不仁的科技——多以汽车为象征。毕京柏用汽车，宛如黑泽明武士片中用火枪，指陈新科技会让传统技艺和个人勇气无用武之地。武士刀不管挥舞得多美，也不及子弹，即使开枪的人不过是个笨蛋。所以高贵的马也及不上永不疲惫不需马拉的汽车。（华纳兄弟电影公司提供）



1970）、《约尼尔·波恩纳》（*Junior Bonner*，1972）、《比利小子》（*Pat Garrett and Billy the Kid*，1973）。《惊天动地抢人头》（*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*，1974）虽背景放在墨西哥但带有强烈美国西部片色彩。所有重要作品中唯有一部争议性高的《稻草狗》（*Straw Dogs*，1971）以当代而非西部为背景。

毕京柏的西部片算是**修正派**（revisionist）的，也就是说，它们都爱颠覆或质疑古典（classical）西部片的价值与传统。故事都不是发生在英雄气概的十九世纪而是神经质的二十世纪，机械化、压抑又情感干涸。这就是修正派的原则，毕京柏的作品不似古典西部片那般让好人对抗坏人，他的电影是坏人对抗更坏的人。老话说，盲人世界中独眼就是王了。同样，在毕京柏的精神荒原里，浪漫的不法之徒犬儒、投机，许多道德价值均败坏，但却遵循个人荣誉感，这使他凌驾于体制之上——任何体制之上。他信奉个人主义坚决反对任何形式的权威。毕京柏以和监制斗争出名。有的电影根本没有宣传就上片了。另外，包括他的杰作《日落黄沙》等片都被片厂收回重剪成较适合商业的长度。他往往被开除，原因多是“创意立场不同”。这是冯·斯特劳亨症候：毕京柏电影个人化，过长，结构松散，常有离题或抒情插入片段，宛如他崇拜的黑泽明电影一般。他的监制抱怨他缺乏实用的商业常识，嫌他自溺，将简单的类型片当做艺术的自我表达形式，而非大众娱乐。

他也因讴歌暴力而屡被严厉批评。《日落黄沙》包含有论者所说的“影史上最血腥之屠杀”。最后枪战中，几乎整个墨西哥村庄均在慢动作（slow-motion）风格化的暴力狂欢中被夷平——包括英雄、恶徒、无辜的旁观者。之后业界就称他为“血腥山姆”，他和许多男性动作片导演相同，把暴力当做男性最极端的考验，而他也经常被模仿（图12-17）。

的确，他处理性的方式与他处理暴力一般具争议性。而性与暴力往往相伴而来。女人多半是性客体，而他最迷人的女性角色往往是妓女。但毕京柏认为我们全部都是娼妓——包括他自己在内——而职业妓女只是对工作更诚实而已。许



12-16 《稻草狗》

（*Straw Dogs*，英国／美国，1971），达斯汀·霍夫曼主演，毕京柏导演。

毕京柏有个主题，即现代生活中，因与自然及本能疏离而导致的身体和精神之孱弱。本片被指责为“法西斯电影”，渲染了人碰到身边敌意后的戏剧化情况。英国孤立小村的流氓看不起温和带着年轻性感妻子住下来的大学教授（霍夫曼饰），全片这几个流氓就围着教授转，他却不懂状况。他们先迂回地挑剔他的存在，继而侵略他的环境，但他几乎不抵抗，他们终于索性杀戮起来。破碎的玻璃在多处被视为母题，主角的眼镜象征他拒绝看清楚，当它们在暴力中破碎，他才被迫在求生本能下爆发。（ABC Pictures 提供）



12-17 《虎豹小霸王》

（*Butch Cassidy and the Sundance Kid*，美国，1969），罗伯特·雷德福（Robert Redford）和保罗·纽曼主演，乔治·罗伊·希尔（George Roy Hill）导演。

越战期间即使如西部片这种娱乐类型片的结果也是主角皆亡。保罗·纽曼（图 5-11）在 60 年代地位仅次于约翰·韦恩，他拥有希腊天神般的外貌、完美的体格，一流的智慧和无与伦比的个人魅力，活脱脱一个万人迷。1968 年，他也转任导演。他在政治上激进，乐善好施，喜开赛车，也做独立制片、导演、演员，还是个好丈夫好爸爸。（二十世纪福克斯提供）

多女性角色均是性挑逗，许多电影也有强暴场面。最恶名昭彰的是《稻草狗》（图 12-16）。女性在电影中少为中心角色，也往往由名不见经传的演员扮演，她们搔首弄姿，简言之就是卖弄性感。

总而言之，毕京柏是个绝佳的风格家，抒情的华丽风格的大师，直让人想起爱森斯坦和巴洛克式的意大利大师如维斯康蒂、费里尼和莱昂内。摄影师卢西恩·巴拉德（Lucien Ballard）和毕京柏拍了五部电影，他说："山姆一直工作直到你把摄影机拿走为止。他是个作家，用摄影机写作，一路重写。"他可说是用暴力场面做出最好的风格化签名，爆发出电影动作活力的高潮，慢动作镜头又将血腥美化，使无理性的血腥变成超现实主义般颜色与动作的芭蕾。他的风格可以比拟为英国十九世纪的浪漫派画家透纳（J. M. W. Turner），以几乎抽象的美感——由一团白热中心能量迸发出色条的戏剧性轨道和狂乱的动作漩涡——在画布上捕捉了大自然中人类的暴力美。毕京柏精彩剪接画面造成的迷人的抒情风情使我们几乎忘了他的人物正在可怕的毁灭式的美感中死去。

这段时间美国崛起的最重要的导演是**斯坦利·库布里克**（Stanley Kubrick，1928-1999）。他原本为《展望》（*Look*）杂志任平面摄影师。1950 年代他自筹资金拍了一些低成本类型电影，没有受到任何注意。之后他以《光荣之路》（*Paths of Glory*，1957）这部根据一战时真实故事改编的电影而声名鹊起。该片拍的是法国步兵进攻德国山丘上固若金汤的防御工事——这是两个充满嘲讽气息的法国将军想出的无效计策，他俩对升官之事看得比保护士兵的生命还重。电影结尾很悲惨，三个法国兵被随意挑中以战火下的懦弱行为被枪毙。电影战争场面多由库布里克自己掌镜，惊人有力也技术高超。此片叫好不叫座，他早期电影都是此种命运。

他的下一部史诗奇观电影《斯巴达克斯》（*Spartacus*，1960）开始扭转乾坤，因为大卖座使他能够自此独立拍片。该片远超过其他此类型电影，原因是他超凡的动作场面。但这是他自己最不喜欢也唯一不能在艺术上有控制权的电影。不过

《斯巴达克斯》让他解脱，从此他只为自己拍片。

下部片因为财务关系他搬去英国，他很喜欢那里便决定再也不回美国居住。1961 年之后他的电影全在英国拍摄，但他以为自己是美国艺术家，电影也全由美国片厂投资。

1961 年他先拍了《洛丽塔》（*Lolita*，1961）成为美国导演之前锋，即使在较宽松尺度的出版界，纳博科夫（Vladimir Nabokov）的这部有关性迷恋的杰出小说也被认为太过色情淫秽，最后由专出色情文学的巴黎的奥林匹亚出版社出版。其故事围绕一个迷恋于十三岁小妖精的可悲可笑的中年大学教授展开。当时电检制度严厉限制库布里克处理性场面的尺度，但这些场面必须更坦白点才会有力。即使小有遗憾此片仍轰动一时，纳博科夫认为拍得一流，表演杰出，他称库布里克为“伟大的导演”。

《奇爱博士》（*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*，图 12-18）比上部片更受欢迎，而且影评一致叫好。这是一部以黑色幽默处理美俄间的竞核闹剧这个严肃问题的讽刺剧。电影中的灾难始自美国军队指挥雷波将军，他是个神经病和妄想狂，相信自己“珍贵的体液”已经由于共产党将美国水资源氟化的阴谋而被污染了。为了拯救美国，他按红色警报器，发动对苏联的核攻击。其后就是一连串骨牌效应的丑怪仿讽：数以百计的美国 B-52 轰炸机携带着氢弹前往攻击苏联的目标。经过一连串奇怪转折及剧情翻转，所有飞机均被召回，仅有一架穿过各种防御工事爆炸了，也由此启动了苏联的末日机器——一台自动的“终极武器”，使全球震动在核战争当中。

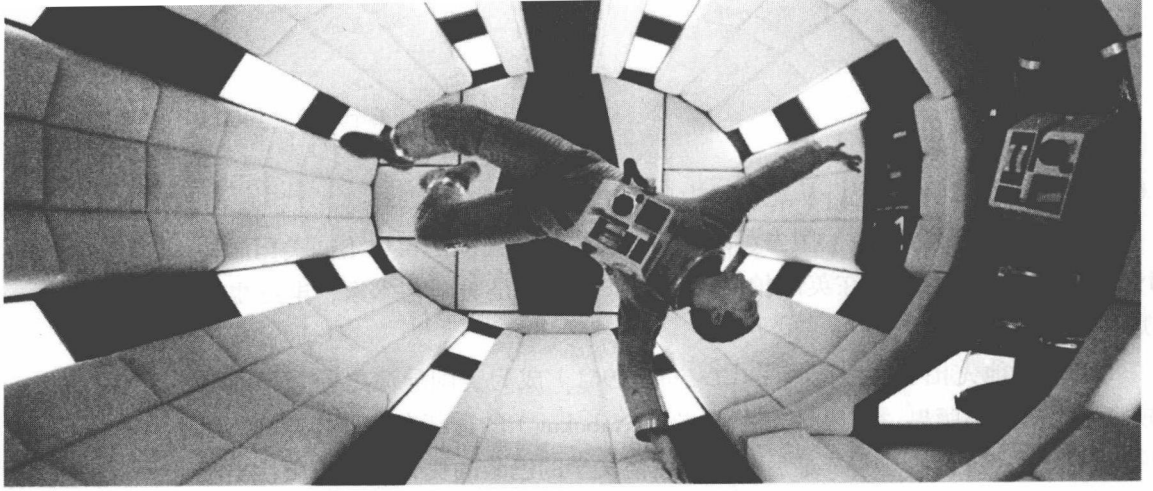
库布里克的下部作品《2001: 太空漫游》（*2001: A Space Odyssey*，图 12-19）历时四年拍竣，其原创性语惊四方，年轻人尤惊于其**特效**（special effects）以及其具启发性的神秘主义。他的理想是拍另一类电影，不落言筌，暧昧，神秘，制造一种意念的视觉经验，由情感到思想，由情感和哲学穿透潜意识。为此，他几乎完全抛弃了情节。这是大胆的决定，尤其想想电影长达 141 分钟。但是它是当

10-18 《奇爱博士》

（*Dr.Strange Love, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*，英国 / 美国，1963），彼得·塞勒斯（Peter Sellers）主演，库布里克导演。

本片是这个时期少数以军事危机和核弹毁灭为主题的电影，其他尚有吕美特的《奇幻核子战》（*Fail Safe*，1964），和弗兰肯海默的《五月中七天》（*Seven Days in May*，1964）两者皆为悬疑惊悚片。（哥伦比亚电影公司提供）





12-19 《2001：太空漫游》

（*2001: A Space Oddyseey*，英国／美国，1968），库布里克导演。

科幻片的黄金年代由本片开启。本片特效花了18个月650万美金（全片预算是1050万美金），并且经过仔细研究做出了科学的预言。库布里克看了数百部科幻片，并且咨询了超过70个太空专家和研究机构，摄制组超过106人，其中有35个艺术家和设计师，20个特效专家，运用动画、模型、遮幅镜头及前投影和背景投影等技术。光这个制造无重效果的离心器就花了75万美元，16000个镜头组合了205个特效镜头。（米高梅提供）

时最卖座的电影，公映第一年就赚进3100万美元。

《发条橙》（*A Clockwork Orange*，1971）改编自另一小说大师安东尼·伯吉斯（Anthony Burgess）的小说，也是库布里克最暴力的作品。朋克主角邪恶冷酷又迷人。电影构建在视觉上高度风格化。库布里克和现代主义艺术家一样，对传统价值系统毫无信任，对人类现状倾向悲观。他以为人多半无理性，懦弱，有私利时无法客观。他电影中的人都腐败野蛮，每片中也都会有杀戮。他说："我对人的残暴本质有兴趣，因为那是人的真实形象。"

他是当代电影中的超凡风格家。虽然其"知性艺术家"的声名在外，他却以为拍电影主要是直觉和感性的。他说自己的作品追求的是"华丽的视觉经验"。《巴里·林登》（*Barry Lyndon*，1975）是十八世纪欧洲背景的古装片，华丽而诱人。《闪灵》（*The Shining*，1980）是杰克·尼科尔森主演的恐怖片，神秘气氛效果十足。库布里克也是移动摄影机的大师，几乎每部电影都用了推轨镜头，《2001: 太空漫游》充满抒情如芭蕾的片段，摄影机绕着太空般滑行过广袤的宇宙。他的风格有力而强烈，尤其在《发条橙》的暴力场面中展露无遗。他的越战片《全金属外壳》（*Full Metal Jacket*，1988）也令人心惊胆战，原因是意想不到的剪接风格使观众吓一大跳，尤其是战争场面真是史无前例的好。

库布里克的最后一部作品《大开眼戒》（*Eyes Wide Shut*，1999）完成后数日，他以七十高龄在睡梦中去世。本片根据二十世纪初奥地利小说家施尼茨勒（Arthur Schnitzler）的短篇小说改编。主演是当时的夫妇档汤姆·克鲁斯（Tom Cruise）和妮可·基德曼（Nicole Kidman），两人分别饰演纽约有钱高傲的医生和他静不下来的妻子。该片以带点梦幻超现实的风格探索性迷恋的主题。评论界意见分歧，

10-20 《伍德斯托克音乐节》



（*Woodstock*，美国，1970），迈克尔·沃德利（Michael Wadleigh）导演。

这部摇滚纪录片囊括了琼·贝兹（Joan Baez）、杰斐逊飞机乐队（Jefferson Airplane）、乔·考克（Joe Cocker）、斯莱和斯通一家（Sly and the Family Stone）、十年之后乐队（Ten Years After）、桑塔纳（Santana）、吉米·亨德里克斯（Jimmy Hendrix）、谁人乐队（The Who）、克罗斯比、斯蒂尔和纳什（Crosby，Still and Nash）等歌手的音乐，显现了1960年代肯尼迪时期年轻人的理想主义。本片几乎创造了年轻人的解放和纯真的伊甸园，但有如彗星般消逝无踪。（华纳兄弟电影公司提供）

有的说是平和的杰作，有的为其冰冷的故意不情色的处理失望。所有的“性”都诉诸想象。

大家都以为1960年代和政治、尖锐美学以及血腥对抗脱不了干系，但其实这时代不全是如此。暴力仅仅在1960年代最后两年充斥，好像这个国家正要神经崩溃。但最坏的还没来，到了纷扰的1970年代初，越战伤痛和种族冲突更因为水门事件阴谋幻灭变得更加惨烈。

1960年代初其实是光洁迷人的肯尼迪的希望时代，也许最后一点浪漫的理想主义被戴花环的小孩和天真乐观的嬉皮运动吸收了。对很多人来说，这种年轻的希望和群居精神最后在这个年代末纽约的伍德斯托克到达高峰。其纪录片《伍德斯托克音乐节》（*Woodstock*，图12-20）在下一个年代的第一年公映。《纽约时报》的影评人文森特·坎比（Vincent Canby）预言性地观察说：“几乎每一个影片的片段，都令人猜测伍德斯托克代表什么——在雨中、泪中、拒绝中的一种宽容、甜蜜的团结精神——已经在消失，走入历史，变得落伍过时。”

延伸阅读

1　Baxter，John. *Hollywood in the Sixties*. Cranbury，N.J.: A. S. Barnes，1972. 概述好莱坞1960年代的电影，特别是类型片。

2　Ciment，Michel. *Kubrick*. New York: Holt，Rinehart and Winston，1983. 法国最佳评论家关于库布里克的缜密的评论研究。

3 Coursodon, Jean-Pierre, with Pierre Sauvage, et al. *American Directors*. New York: McGraw-Hill, 1983 (in two volumes). 关于超过一百位电影人的评论文章集。第一卷关注二战前的导演，第二卷关注战后的导演。本书机智、冷静并且写作优秀，是电影批评领域的重要成就。

4 French, Philip. *Westerns*. New York: Viking Press, 1974. 本书研究类型片在战后发展的社会环境。

5 Kael, Pauline. *I Lost It at the Movies*. Boston: Little, Brown, 1965. 美国最有影响力的影评人写作的主要关于1960年代早期电影的论文集。

6 Maltby, Richard, and Ian Craven. *Hollywood Cinema*. Oxford, U.K. and Cambridge, Mass.: Blackwell, 1995. 两位英国评论家看好莱坞电影。

7 Monaco, Paul. *The Sixties 1960–1969*. Berkeley: University of California Press, 2003. 1960年代电影概述。

8 Murray, James. *To Find an Image*. Indianapolis, Ind.: Bobbs-Merrill, 1973. 从《汤姆叔叔的小屋》到《超飞》，黑人电影及其表演分析研究。

9 Walker, Alexander. *Stanley Kubrick Directs*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972. 库布里克主要作品的批评研究，图说丰富。

10 Wood, Robin. *Arthur Penn*. New York: Praeger, 1970. 关于阿瑟·佩恩的敏锐的批评研究。

1960年代的世界电影 13

世界大事		电影大事
苏联击落美国间谍侦察机，苏联总理赫鲁晓夫在政宣上大大胜利。	1960	法国电影新浪潮以激进之改革主导欧洲电影，其先锋为戈达尔、特吕弗、夏布罗尔、雷乃。 ► 安东尼奥尼之**《奇遇》**在戛纳首映，充满敌意的影评人受不了太慢的节奏而大嘘此片。安东尼奥尼却变成本世代最有影响力的导演。 
 古巴猪湾事件惨败：肯尼迪政府支持的古巴人被卡斯特罗的军事武装驱逐。 ◄ **建造柏林墙；苏联宇航员坐六吨的人造卫星环绕地球。**	1961	受法国新浪潮影响，也因为美国的投资，英国电影繁盛起来，许多导演也搬至好莱坞拍片。
古巴导弹危机——肯尼迪和赫鲁晓夫将两国几乎带至核战边缘。	1962	波兰最好的导演罗曼·波兰斯基公映其片《水中刀》，赢得多项国际大奖，波兰斯基很快离开祖国赴法、英及美国拍戏。
《禁止核试验条约》由苏联、英国和美国签订。 英国大规模罢工。	1963	费里尼的《八部半》技术杰出、摄影华丽，复杂的剪接使包括影评人在内的观众都看不懂。影评人宣称其风格复杂，但到本世代尾声，该片已被国际评论界认定为史上十大佳片之一。 ► 托尼·理查德森执导的**《汤姆·琼斯》**混合传统英国内容和新流行之新浪潮技巧，在国际市场上成功，评论也十分赞赏。 
苏联：勃列日涅夫取代赫鲁晓夫。 英国流行乐团“披头士”在世界走红，开启了音乐上的“英国入侵”。	1964	► 理查德·莱斯特执导的**《一夜狂欢》**将披头士介绍给世界，受到热烈欢迎，披头士也成为本世代最受欢迎最有影响力的乐团。  意大利导演赛尔乔·莱昂内拍了第一部“通心粉西部片”《荒野大镖客》，这系列多半由美国演员（包括克林特·伊斯特伍德）主演，在全世界都受到欢迎。
甘地成为印度总理。	1965	捷克斯洛伐克在共产党严厉的管理下有短暂的“布拉格之春”，许多新导演崛起，包括米洛斯·福尔曼、杨·卡达尔和伊凡·帕瑟。
苏联和美国的太空船均登陆月球。	1966	
以色列与阿拉伯国家发生“六日战争”，以色列征服耶路撒冷。	1967	
苏联罢黜捷克总理杜布切克，建立傀儡政权。	1968	改编自莎士比亚剧本的《罗密欧与朱丽叶》是有史以来最受欢迎的莎剧改编电影。
北爱尔兰的基督教徒与天主教徒发生战争。	1969	

1960年代是欧洲在世界电影崛起的年代，美国电影找不着方向的时候，欧洲电影却以实践的形式震惊世界。这是个充满电影运动的年代——法国新浪潮，再生的英国电影，短暂的捷克“布拉格之春”。这也是个重要个人导演的年代，如希腊的迈克尔·柯杨尼斯（Michael Cacoyannis，图13-1）、意大利的安东尼奥尼，更别说已出名导演如伯格曼、费里尼和布努埃尔都拍出原创性的杰作。

法　国

从没有人能对“新浪潮”之出现有确切的解释，这个名词是1959年由一位记者提出以形容一群年轻导演忽然冒现的现象。新浪潮与大部分标识一样是图方便的名词，因为这些年轻导演其实彼此并不像。可能这浪潮最特别的一点是短时间内（1958-1963）竟有那么多导演拍出了超过100部新片。大部分导演才20多岁或30出头，很多是抵死的影痴，影史知识丰富。这些知识全由怪胎亨利·朗格卢瓦主持的法国电影资料馆得来。朗格卢瓦经营之电影资料馆放映了成千上万部无论新或旧、流行或深奥的电影，常常以回顾展方式研究个别导演。

新浪潮最出名的导演始自影评人，他们为《电影手册》（*Cahiers du Cinéma*）写稿，其主编安德烈·巴赞（André Bazin，1918-1958）是诸如特吕弗、戈达尔（Jean-Luc Godard）、侯麦（Eric Rohmer）、夏布罗尔（Claude Chabrol）等人的精神导师，这些影评人/导演（图13-2）喜欢有深度的知性电影胜过轻松娱乐的电影，虽然他们也不认为这两者不能共存。他们都不喜欢当代法国电影，“老爸爸的电影”（Le



13-1 《希腊人佐巴》

（*Zorba, the Greek*，希腊/美国，1964），安东尼·奎恩（Anthony Quinn）、丽拉·柯卓娃（Lila Kedrova）主演，迈克尔·柯杨尼斯（Michael Cacoyannis）导演。

柯杨尼斯（1922-）是希腊首席导演，也是著名的古典舞台剧导演。他最著名的电影多改编自希腊古代和近代的小说，他也改过欧里庇得斯（Euripides）的三部曲剧作：《伊莱克塔》（*Electra*，1961）、《特洛伊妇女》（*The Trojan Women*，1971），还有《伊菲格涅亚》（*Iphigenia*，1977）。（二十世纪福克斯提供）

cinéma de Papa）是特吕弗对这类电影的贬词，他们觉得当代法国片太文学性，视觉乏味又不够个人化，虽然这些说法不尽公允。

他们也都热爱美国片，最爱类型片导演，如希区柯克、福特、霍克斯以及传统上受尊敬的格里菲斯和威尔斯。他们以为烂电影指的是那些欠缺个人色彩，只知照剧本拍，不知探索场面调度及复杂具表达力的电影语言的影片。

特吕弗在1954年提出“作者策略”（la politique des auteurs）一词，成为大部分“手册派”影评人的普遍意识形态，即强调导演个性为电影评价之标准，尤其评价类型片时。他们比较导演之个性——即重复出现之主题、执念及风格特质——与类型已成型的传统间的辩证（dialectically）美学张力。



13-2 《一个唱，一个不唱》

（*One Sings, the Other Doesn't*，法国，1977），阿涅斯·瓦尔达（Agnès Varda）导演。

瓦尔达（1928–）最初是摄影师，1950年代后期，拍了几部纪录片和短片，是法国新浪潮唯一的女导演。处女作《五点到七点的克莱奥》（*Cléo from 5 to 7*，1962）是说一个女歌星以为自己罹患癌症的故事。本片的特别之处是其片长两小时也就是女子等待检查结果的两小时。1965年，她再拍一男同时爱两女的《幸福》（*Le Bonheur*，1965），抒情风格直追新浪潮的恩师让·雷诺阿。本片叙述两个女子间长久的友情和她们身旁的男人。瓦尔达擅导平常人物，绝不落于刻板印象，片中的人物都是良善却矛盾，想要在妥协和失望的世界中尽量周全。（Cinema 5提供）

1950年代中期，“手册派”影评人开始以他们的影评信念拍纪录片和短片。50年代末他们开始拍剧情片，多数是低成本实景拍摄，其中数部竟大为卖座，尤以特吕弗的《四百击》（*The 400 Blows*）和戈达尔的《筋疲力尽》（*Breathless*）最著名，两片均在1959年公映。

大部分新浪潮电影导演利用了当时新的电视科技，让他们能快速、便宜、自然地拍戏：

1）轻便的手提摄影机，使摄影师能不用推轨自由移动。

2）手提同期收音（synchronous-sound）器材由一人即可操作，使动作发生的当儿能自由随之移动。

3）感光敏锐的“快”的电影胶片（“fast” film），仅用有限光源，减少繁重的打光灯具。

4）伸缩镜头（zoom lens），可在同一持续镜头中由特写移至远景，像是移动镜头却不需真正移动摄影机。

这些弹性大的新技术使导演能在实景不论日夜，只用两三个工作人员就能拍戏，也使他们能当场即兴创作，以及纳入不在剧本中而是在拍摄中发现之细节。

13-3 《好奇心》

（*Murmur of the Heart*，法国 / 意大利 / 西德，1971），蕾雅·马萨利（Lea Massari）主演，路易·马勒（Louis Malle）导演。

马勒（1932–1995）是新浪潮的特立独行者。他曾短时间上过电影学校，然后成了摄影师，与雅克·古斯多（Jacques Cousteau）合导《寂静的世界》（*The Silent World*，1956）勇夺戛纳电影节金棕榈大奖。他单飞的首部电影《孽恋》（*The Lovers*，1957）因为对性的描写直接露骨而成为话题。马勒风格多变，难为评论者定型。他的佳作有《贼中贼》（*Le Voleur*，1967），有关印度次大陆之纪录片《印度魅影》（*Phantom India*，1970），关于成长的社会喜剧《好奇心》（*Murmur of the Heart*，1971），低调叙说年轻农夫成为纳粹奸细的《拉孔布·吕西安》（*Lacombe Lucien*，1973），半自传性地特写纳粹占领下的法国的《再见孩子们》（*Au Revoir, les Enfants*，1987）和《五月傻瓜》（*May Fools*，1990）。他在美国也拍了一连串古怪的作品，如《艳娃传》（*Pretty Baby*，1977）、杰作《大西洋城》（*Atlantic City*，1981），《与安德烈晚餐》（*My Dinner with Andre*，1982）和《泛雅在42街口》（*Vanya on 42nd St.*，1994）。（The Walter Reade Organization 提供）



他们也将对美国类型片之热爱带入他们自己的电影中，常常学它们拍片。此外他们也爱混合类型，将严肃的戏中放入不和谐的喜剧笔触，或者在喜剧场景中放入抒情或突发暴力的片段。他们对影史引经据典，将自我意识强的技术加入其中，诸如**圈入圈出**（iris shot）、**停格**（freeze frame）、**划变**（wipe）、**快/慢动作**（fast and slow motion）。

虽然他们喜欢紧凑之美国叙事结构，他们自己的电影却喜欢发散的剧情，容纳不少即兴和个人化的情节。这些电影多半是自我投射，充满了作者的干扰并且提醒观众电影就是电影。有些影片在影像上凸显它是被导演操控的，并非真实如镜子的客观反映。他们也雅好在电影中向其他电影和早期大师致敬。

很多电影（尤其戈达尔、特吕弗和雷乃的作品）的剪接都是非传统的。突兀的闪回和省略时空故意使观众不明就里。影像也常模仿爱森斯坦般互相撞击，他们不爱用象征时间过去的淡出及叠化，反而用硬剪，使动作加快。有时连接的场景中却插入无关的戏，作为导演的幽默。戏的开始也不像古典之**建立镜头**（establishing shot），有时直接用特写开始，使观众不明特写周边的状态。有些镜头是不受干扰之**长镜头**（lengthy take）——像沟口健二的作品——而非分镜至一连串之近景。

他们预算少也不能用明星，但他们用的年轻演员也成了后来法国的大明星，像让-保罗·贝尔蒙多（Jean-Paul Belmondo）、让娜·莫罗（Jeanne Moreau）、凯瑟琳·德纳芙（Catherine Deneuve），尤其是让-皮埃尔·利奥德（Jean-Pierre Léaud）。

特吕弗（François Truffaut，1932–1984）可惜在52岁早逝，他一直是这批人

的领袖之一。他从小是个街头小顽童，老与权威冲撞以致父母也以为他怙恶难改。他因失恋而去从军，却在军队开拔至法属殖民地前夕做了逃兵，坐了六个月军狱，多亏巴赞如父亲般救了他，令他以“性格不稳”自军中退役，巴赞让他在《电影手册》撰稿，因下笔毒辣他被戛纳电影节在1958年下禁令。讽刺的是，1959年，他半自传性的作品《四百击》赢得戛纳电影节大奖，一举成名，他也从此温和了。

他后来又拍出两部杰作，一是《射杀钢琴师》(*Shoot the Piano Player*，图13-5)，据特吕弗自己说是“对好莱坞B级影片之致敬”；另一是《朱尔与吉姆》(*Jules and Jim*，图13-6)，是一部叙述两男共爱一个捉摸不定女子的抒情时装剧。两部电影显现了特吕弗作为艺术家的典型优点：都市性和机智，温暖的人文主义立场，突然改变的腔调，迷人的感染力，轻盈的笔触，以及细致的浪漫色彩。其害羞易感的主角，拙于表达丰沛情感的无能接近可笑。而电影在技术层面上也扎实，稳重又不失顽皮的游戏笔法。



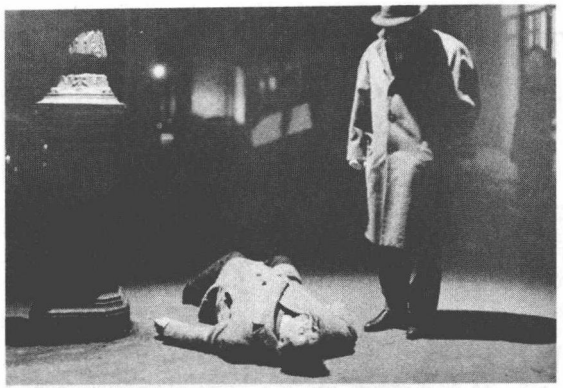
13-4 《大冤狱》

(*The Confession*，法国，1970)，伊夫·蒙当(Yves Montand)主演，柯斯塔－加华斯(Costa-Gavras)导演。

柯斯塔·加华斯(1933-)生长在希腊，18岁赴巴黎学电影，学完就留在法国。他的第一部电影《卧车谋杀案》(*The Sleeping Car Murders*，1965)是悬疑惊悚片，1969年因拍令人震惊的《焦点新闻》(*Z*，1969)而蜚声国际。这是部指控当时希腊政府为法西斯军事独裁的政治惊悚片。他之后继续拍这种类型，最喜欢的演员是伊夫·蒙当。本片是根据一名理想主义的捷克马克思主义分子在1950年代早期在共产党清党时被逮捕审判的真人真事改编。在《戒严令》(*State of Siege*，1972)中，伊夫·蒙当是中情局派驻乌拉圭的探员。柯斯塔·加华斯后来在美拍了《大失踪》(*Missing*，1982)由杰克·莱蒙和茜茜·斯派塞克(Sissy Spacek)主演，背景是智利的法西斯政权；以及《魔鬼的右手》(*Betrayed*，1988)是讲联邦调查局的惊悚剧。之后的《父女情》(*The Music Box*，1989)是叙述前纳粹在美国以中产阶级的和蔼姿态躲了40多年的故事。(派拉蒙提供)

一向以来，特吕弗都被两位几乎完全相反的大师让·雷诺阿与希区柯克所影响。雷诺阿的影响似乎更重。特吕弗和雷诺阿两人都是温和闲适的个性，越不钻牛角尖越能让其抒情直觉发挥到最好。他们的佳作在叙事发展上都不疾不徐，少有激烈冲突或急于对人的情况发表大宣言。他俩反而钟爱含蓄的手法和气氛，喜欢“小事物”。特吕弗说过：“我喜欢不经意的细节，那些没什么目标的事物，显现人有多脆弱。”法国本来就多知性导演，雷诺阿和特吕弗又强调情重于思，主题是间接地迂回地挖掘出来的，表面的魅力及自在的风格更稀释了主题的分量。

特吕弗对希区柯克的访问专书显现了他对这位电影大师的激赏。但希区柯克对特吕弗作品的影响倒非正面的。他如果拍紧凑故事表现得就左支右绌，尤其拙



13-5 《射杀钢琴师》

（*Shoot the Piano Player*，法国，1960），弗朗索瓦·特吕弗（Francois Truffaut）导演。

本片像特吕弗的其他电影一样，钟爱悠游于美国类型电影传统间，混合了盗匪片、浪漫通俗剧、神经喜剧和黑色电影元素。夏尔·阿兹纳夫饰演的钢琴家两次丧失爱人。特吕弗的电影都以爱的愉悦和痛苦为主题。（Janus Films 提供）

于悬疑。事实上，他的希区柯克式作品都不太成功，无论口碑或票房都证明他个人化的作品较为成功。

让－皮埃尔·利奥德（Jean-Pierre Léaud）饰演了特吕弗的代言人安托万·多尼尔（Autoine Doinel），他出演了五部特吕弗的半自传性质的电影：《四百击》（1959）、《二十岁之恋》（*Love at Twenty*，1962）、《偷吻》（*Stolen Kisses*，1968）、《婚姻生活》（*Bed and Board*，1970）以及《逃跑的爱情》（*Love on the Run*，1979）。

《野孩子》（*The Wild Child*，1969）是特吕弗的杰作之一，显现了巴赞持续对年轻特吕弗的影响，之后，特吕弗也对利奥德有相似影响。《野孩子》即是献给利奥德。影片背景在十八世纪，由真实事件改编，主题是教育一个在荒野中独自长大的男孩。想改造他让他文明化的医生即由特吕弗自己扮演。此片与《四百击》和迷人的《零用钱》（*Small Change*，1976）都说明特吕弗是敏感的“小孩导演”，他和德·西卡一样，都善于捕捉童年的纯真和变化多端，不致以偏差的成人眼光来看孩童世界。

《日以继夜》（*Day for Night*，1973）是特吕弗对电影诉衷情，他将拍片现



13-6 《朱尔与吉姆》

（*Jules and Jim*，法国，1962），让娜·莫罗（Jeanne Moreau）主演，特吕弗导演。

特吕弗作品的两大主轴，一是友情的重要，另一是女性的神秘魅力，两者常细致地组合在一起，就像此片。女主角（莫罗饰）是典型特吕弗所爱的女性——性感、独立、聪明、傻痴、可爱、可恶、自私、毁灭性，还有十分……简单说，难以抗拒，唉！（Janus Films 提供）

场的混乱世界拍成抒情电影，里面充满滑稽引人的角色，之后较黑暗的《阿黛尔·雨果的故事》（*The Story of Adele H*，1976）和《隔墙花》（*The Woman Next Door*，1981）都是拍疯狂的爱情，痴迷自毁的爱情，这是特吕弗和许多新浪潮导演的共同主题。

最重要的是特吕弗被封为“荣宠时刻的电影”（cinema of the privileged moment）大师，指的是揭开隐私的、令人痛苦的那个时刻，能完整精简地显露出人性。比方说，《最后一班地铁》（*The Last Metro*，1980）中，已婚舞台女演员（凯瑟琳·德纳芙饰）发现自己爱上了同台男演员（杰拉尔·德帕迪约饰）。为了忠于丈夫，她尝试躲避这段情，故意对男演员冷淡，最后她屈服了，决定参与剧团的夜店聚会，准备不避秘密恋情。她在身旁为男演员留了位子，没想到他到时却带了个伴。电影切至她的反应镜头，她垂下眼帘，看向另一方，然后徐徐啜饮杯酒，仅在微抖的手指上洩露了心中的激动。一个酒鬼前来自我介绍，他邀大家去另一个更活泼的夜店，女演员迅速随他离去，留下一群对她的出人意料的行径目瞪口呆的朋友。

让－吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard，1930-）是新浪潮众将中最激进的创新者，也是最多产者，1960年代平均一年两片的产量。他早期的作品，除了处女作《筋疲力尽》外，少能被称为杰作，但多半拥有精彩的片段、大胆的技巧、创新的主题概念。他成为知识分子和高层评论人的最爱，大家仰慕他对于形式的革命性实验，以及他不断拓展电影艺术领域的精神。

戈达尔早期不得不决定拍哪种电影——精雕细琢（必得有足够时间和准备）或“朝观众丢粗略的草稿”（探索当下灵感的即兴创作）。他当然选的是后者，他和摄影师拉乌尔·库塔尔（Raoud Coutard）从不用剧本，往往由几句草率的笔记开始影片。他们和少数演员边拍边创造出影片，无可避免的，它们品质参差不齐，大多数都因无趣的片段，拍得不好的场景，或者过于自我而令人摸不着头脑的做法而缺失连连。

戈达尔早期（1959–1965）可被称为“美国时期”：《筋疲力尽》向霍华德·霍克斯的《疤面人》致敬，《女人就是女人》（*A Woney is a Woman*，1961）是他自称的刘别谦式喜剧，以及“新现实主义”的歌舞片。《随心所欲》（*My Life to Live*，1962）和《已婚女人》（*A Married Woman*，1964）是由戈达尔当时的妻子安娜·卡里娜（Anna Karina）演的女性电影（卡里娜是戈达尔早期电影常用的主角）；《蔑视》（*Contempt*，1963）是暴露电影业内幕的作品，并用了戈达尔心目中的文化英雄弗里茨·朗演他自己；《卡宾枪手》（*Les Carabiniers*，1963）是奇特的战争电影；《法外之徒》（*Band of Outsiders*，1964）则是无厘头的偷窃类型电影；《阿尔法城》（*Alphaville*，1965）是科幻片；《狂人皮埃罗》（*Pierrot le Fou*，1965）则松散地根据朗的《你只活一次》（*You Only Live Once*）改编。这



13-7 《男性，女性》

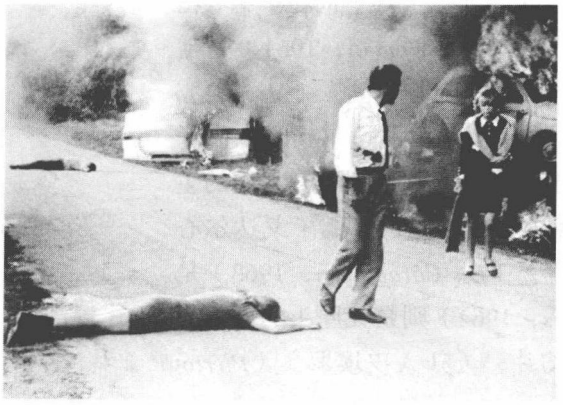
（Masculine-Feminine，法国，1966），让－皮埃尔·利奥德（Jean-Pierre Léaud）主演，让－吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）导演。

戈达尔的电影场景中常用海报和广告招贴提醒观众媒体强大的力量，其影响了我们的生活和价值观。全片我们都被广告口号、广告商品、推销伎俩轰炸着，年轻的主角们被戈达尔称为“马克思和可口可乐的孩子”，他们疏离无根，没有家和家人。透过一系列松懈不相连的半纪录性的片段，他探索两性战争，资本主义的非人性，诚恳沟通的困难，当代都会生活的寂寥和无力等主题。（Royal Films International 提供）

些作品大多会充满文字或视觉上对戈达尔电影偶像的致敬——也经常从他喜欢的书中或他当时有兴趣的事物引经据典。

戈达尔的第二阶段（1966-1968 短短两年）拍了他最受尊崇的作品。这些电影如《男性，女性》（*Masculine-Feminine*，图 13-7）、《我略知她一二》（*Two or Three Things I Know About Her*，1966）、《美国制造》（*Made in U.S.A*，1966）、《中国姑娘》（*La Chinoise*，1967）、《周末》（*Weekend*，图 13-8）几乎是没有剧情的，他说：“美国人善于说故事，法国人不是。我不爱说故事，喜欢将东西编织在一起，将我的意念编在背景上。”他形容此时电影为“论文”，将拍片比拟为写日记，将每日生活的观察组合在一起。

戈达尔是新浪潮中最具知性的电影人，而此时作品意念高于一切。他是政治左翼，思维越发激进，攻击资本主义之邪恶并将之比为娼妓制度——这也是他最喜欢的隐喻。即使电影是“最纯粹的形式也是资本主义”，他如是下结论，“唯一的对策是不看美片。”极端的戈达尔这时攻击美国电影为布尔乔亚、反动以及



13-8 《周末》

（*Weekend*，法国，1967），戈达尔导演。

这部有关现代生活的末日景象的电影充满了暴力、绝望、悲观，其技术惊人。纪录片式的场景与风格化的画面并置，长镜头和像机关枪般飞快的短镜头交互剪接在一起。戈达尔也放入访问、个人私密的反省、对摄影机直接说话、双关语、字谜、玩笑、大胆的移动镜头、突兀的跳切、寓言般的人物，以及不断提醒大家，电影就是电影。（An Evergreen Film 提供）

对观众制造麻醉效果。

戈达尔从德国马克思主义信徒、戏剧大师布莱希特处借来“间离”技巧，阻止观众在情感上认同主角（反正情感与角色描述从来就不是他的长项），思想比情感重要，观众应该客观地分析而非替代性地感受，毁坏剧情只是间离观众的方法之一，其他的还有政治辩论，避用带情感的特写，用字幕卡或画外音评论的形式来做作者式的干预，不断提醒观众电影影像都带了意识形态，此外还有访问场景、对着摄影师所做的长段独白等等。

戈达尔在1968年政治上的五月事件后就完全激进化了，五月事件是大学生、知识分子、工人集体被政府压制之联合抗议事件。这时他自我清算以前的作品为“布尔乔亚”而进入毛派分子阶段，誓言以电影为马克思主义革命的工具。这个阶段也可称为他的“神风特攻”阶段（Kamikaze phase），因为此时的作品品质一落千丈。他此后的电影死板教条，充满粗糙的宣传，有时甚至不知所云。少数几部也有火花，比如《弗拉基米尔和罗莎》（*Vladimir and Rosa*，1970）和由简·芳达（Jane Fonda）、伊夫·蒙当主演的《一切安好》（*Toutva Bien*，1972）。但是这段时期及之后的电影大部分甚至没在美国公映，戈达尔逐渐丧失他的观众，反正他从来也没有那么多观众。

戈达尔在电影史的位置是稳固的，他是1960年代最有影响力的导演，也是世界有野心的年轻艺术家的偶像，他早期的信徒包括美国的布莱恩·德·帕尔玛和昆汀·塔伦蒂诺（Quentin Tarantino），意大利的贝托鲁奇（Bernardo Bertolucci），西德的法斯宾德（R.W.Fassbinder）和巴西的格劳贝尔·罗恰（Glauber Rocha，图13-9）。

阿伦·雷乃（Alain Resnais，1922-）与手册派导演并不同属，他的作品在很多方面也不是典型的新浪潮电影。他是学院派出身，后任剪接和副导。1950年代拍了七部短片，多为纪录片，其中以拍纳粹集中营的创伤以及其影响的《夜与雾》（*Night and Fog*，1954）最为著名。

其实所有雷乃的作品都与时间

13-9 《安东尼奥之死》

（*Antonio Das Mortes*，巴西，1969），格劳贝尔·罗恰（Glauber Rocha）导演。。

戈达尔的影响不仅在欧美，也及于第三世界。罗恰（1938-1981）就是个例子。他原本是影评人，在巴西短命的新电影运动中是领导者。这部马克思主义概念的电影叙述本土农民的神话，风格天马行空，混杂了现实、寓言、讽刺，从西部片和歌舞片借来的传统，以及诠释巴西纷乱政治历史的“革命意识”，用罗恰自己的话来说，它是“暴力的美学化”。观众通过参与一场阶级惩罚的象征仪式而政治化起来。（Grove Press提供）





13-10 《广岛之恋》

（*Hiroshima, Mon Amour*，法国，1959），埃玛纽·丽娃（Emmanuèle Riva，左侧）、冈田英次（Eiji Okada，右侧）主演，阿伦·雷乃（Alain Resnaiz）导演。

雷乃的影像鲜少是自然或任意构图的，反而，它们都优雅和经过设计。本片从头到尾，他就用延长的叠化将过去与现在的影像重叠，法国女演员和日本建筑师的恋情发生在广岛原子弹后的很多年。这段恋情自开始就注定失败，一半也由于女子心头挥不去法国沦陷期间她和纳粹军官相恋的苦痛记忆。我们在画面中可见到那德国青年的阴影如何卡在现在这对恋人中间。（Audio-Brandon Films 提供）

和记忆有关。他的处女作《广岛之恋》（*Hiroshima, Mon Amour*，图 13-10）探索关于二战经历的回忆如何影响当今活着的人的意识。电影由小说家玛格丽特·杜拉斯（Marguerite Duras）编剧。时间和记忆的主题，在《去年在马里昂巴德》（*Last Year at Marienbad*，1961）中更为抽象，编剧为阿兰·罗伯-格里耶（Alain Robbe-Grillet）。这是个巴洛克式的电影游戏，主角（设为 M、X 和 A）不能确定他们以往见过，即使见过也不能确定何时何地（雷乃日后说他们见过，格里耶却说他们没有见过）。电影优雅如《时尚》（*Vogue*）杂志中的影像，有人捧之为前卫派的里程碑，也有人批评其为冰冷的风格实验。一个评论说："他有想用电影说事的技巧，可悲的是他没有什么或几乎没有什么事想说。"

在哲学味的科幻寓言《我爱你，我爱你》（*Je t'aime, Je t'aime*，1968）中，绝望的主角困在时光机器中被迫一再经历同一创伤。同样的《战争终了》（*La Guerreest Finie*，1966）也是讲述一个反弗朗哥革命者过去和现在的人生。这部由伊夫·蒙当主演的电影有闪回亦有闪进，由西班牙小说家桑普兰（Jorge Semprun）编剧，他也为雷乃另一部关于一个 1930 年代著名帮派分子的电影《史塔维斯基》（*Stavisky*，1975）编剧。

雷乃不似其他新浪潮导演，他喜欢用严谨的剧本，拍前也仔细规划，也因此并不多产（25 年来拍不到一打电影），他喜欢原创性剧本，但多由名文学家编剧，如前卫小说家杜拉斯或格里耶（两人日后也成为导演）。他们的作品都是形式化、抽象和知性的，影像美得惊人，却没有新浪潮导演作品那般自然而有活力。

克劳德·夏布罗尔（Claude Chabrol，1930-2010）一直几乎只拍一种类型，即心理惊悚片。1957 他和侯麦一起写了第一本有关希区柯克作品的书，夏布罗尔自己的作品受希区柯克的影响也大极了。他俩都关切人类关系潜在的虐待及

受虐底蕴，也都牵扯着争取主导权之象征性的权力斗争。希区柯克和夏布罗尔揭露中产阶级“正常”家庭生活在表面细节下的不正常处。他们的电影都充满突然迸发的暴力，影片中的角色总是因为被压抑的愤怒、潜意识里的恐惧和欲望而窒息。

但他们也有相异之处。夏布罗尔的电影较写实，节奏也较慢。他没有希区柯克淘气的乐趣和华丽的剪接风格。夏布罗尔的腔调比较苦涩、犬儒，也明显地悲观。希区柯克将我们引诱成共犯，强迫我们认同那些值得同情的角色，夏布罗尔则冰冷疏离几乎如医疗般富分析性。早期的电影如《漂亮的塞尔吉》（*Le Beau Serge*，1958）、《表兄弟》（*Les Cousins*，1959）以及悲伤宿命的《好女人们》（*Les Bonnes Femmes*，1960）几乎如生物实验室般冷酷地远观着人类标本。

夏布罗尔的电影在品质上高低相差甚大。很多是商业行货，其缺乏个人性的和机械化的作风完全如他早年在《电影手册》评论中恶批的电影。但在众多糟粕作品中也有精华佳作，如《母鹿》（*Les Biches*，1968）、《不忠》（*La Femme Infidèle*，1968）、《屠夫》（*Le Boucher*，1969）、《春光破碎》（*La Rupture*，1970）、《欢乐的宴会》（*A Piece of Pleasure*，1974）、《女人韵事》（*Story of Women*，1989），以及改编自福楼拜著名小说的《包法利夫人》（*Madame Bovary*，1992）。这些电影多由让·拉比耶（Jean Rabier）摄影，保罗·热戈夫（Paul Gégauff）编剧，并由他的前妻斯蒂芬妮·奥德兰（Stéphane Audran）主演。

新浪潮不少片已被遗忘或封尘于学院陵墓中，但这个运动遗留下不朽之影响。它们证明伟大的电影绝对是艺术家的个人视野，好电影不见得要花大钱，小成本小团队照样可为。叙事也许是结构电影的一种方法，但不一定是最好的方法。他们也证明风格可能本身就是一种价值。他们更成为其他导演灵感之来源，鼓励新导演探索清新的意念，宁可失败也不去追求安全、可预测的电影。

英　国

1960年代，英国电影在国内外都享受了一段黄金时代。三部电影在此段时间席卷奥斯卡最佳影片和最佳导演奖——大卫·里恩的《阿拉伯的劳伦斯》（1962），托尼·理查德森的《汤姆·琼斯》（1963），卡罗尔·里德的《雾都孤儿》（1968）。其余获得最佳影片奖的作品中也充满有才华的英国人，如乔治·库克的《窈窕淑女》（*My Fair Lady*，1964）和弗雷德·金尼曼的《良相佐国》（1966），此外，还有十分受欢迎的“007系列”电影，由伊恩·弗莱明（Ian Fleming）的间谍惊悚小说改编，至今仍是电影史上商业最成功的英国产品。早期由肖恩·康纳利（Sean Connery）饰演那位敏捷、英俊、优雅又性感的特工007。

这段时间的英国电影可分为两个阶段，一是所谓“愤怒青年”运动时期，也被称为“厨房洗碗槽”（Kitchen Sink）现实主义，时间在1958年至1963年。另

外一个是“摇摆英伦”（Swinging England）时期，从1963年至1969年。第一时期的电影一般而言僵硬而有社会使命，多是黑白片，内容是工人阶级的日常现实。第二个时期的电影则轻快，表现出时代的繁荣与时髦现代，多半是彩色摄影，技巧则带了法国新浪潮的自由不拘感。

其源流与法国新浪潮类似。林赛·安德森（Lindsay Anderson）和卡雷尔·赖兹（Karel Reisz）仍在牛津大学就读时，就已经在为电影杂志《场》（*Sequence*）写稿激烈地批判英国电影，因为它缺乏社会性，并且绑在阶级的“品质传统”上，他们和《电影手册》的影评人一样，喜欢美国电影，尤其崇拜其风格的活力和民主的精神。

1950年代中期，安德森、赖兹和他们的朋友托尼·理查德森推动“自由电影”运动（Free Cinema movement），实践他们评论时的信念，他们拍出一连串具有强烈个人色彩的纪录片，内容是英国工人阶级的不同层面。“自由电影”强调民主价值观、每日生活的重要性以及对个人的尊重，有点像意大利新现实主义运动。

“愤怒青年”一词来自约翰·奥斯本（John Osborne）创作的舞台剧《愤怒的回顾》（*Look Back in Anger*），是由理查德森在1956年执导。奥斯本的舞台剧引发了一场革命也渗透了每种艺术，尤其是文学和电影。的确，这三类艺术经常混在一起，这段时期的好电影往往是由新一代的小说和舞台剧本改编，多出自英国蓝领阶级之手，诸如艾伦·西利托（Alan Sillitoe）、大卫·斯托雷（David Storey）、哈罗德·品特（Harold Pinter）、约翰·布莱恩（John Braine）、阿伦·欧文（Alun Owen）、希拉·德莱尼（Shelagh Delaney），都认同较底层的社会生活。

“愤怒青年”运动始于1958年公映的杰克·克莱顿（Jack Clayton）的《金屋泪》（*Room at Top*）以及理查德森电影版的《愤怒的回顾》（图13-11）两片。之后，一堆英国佳片都带有“厨房洗碗槽”的写实传统，这个名称来自一个评论家抱怨这些电影处理工人阶级的现实生活包括厨房洗碗槽这样肮脏的细节，勾绘出其沮丧的形象。以下是1958年至1963年电影的特色：

1）多半低成本，用不知名演员。

2）强调社会责任（多半使用暗示而非公开表现），以一种左翼自由派观点。

3）主角多是年轻工人阶级，叛逆，愤怒，为欠缺机会而有挫折感。

4）在真正实景拍摄，尤其是工业城的矿区，场景多是酒吧、工厂、游乐场、破落的住宅。

5）对统治阶级的建制与机构流露反感。

6）对国家福利同样幻灭，形容其为枯燥、官僚、无趣。

7）角色的正面负面均被描绘，包括愤世嫉俗、狭隘和欠缺道德。

8）非上流社会语言而是喜欢平民的、非文学性的对白，包括方言、粗口和俚语。

9）多半有暴力场面，如酒醉滋事、运动事件、角色痛殴等。

13-11 《愤怒的回顾》



（*Look Back in Anger*，英国，1958），克莱尔·布鲁姆（Claire Bloom）、理查德·伯顿（Richard Burton）、加里·雷蒙德（Gary Raymond）主演，托尼·理查德森（Tony Richardson）导演。

改编自约翰·奥斯本著名舞台剧的本片保留了原著那种辛辣尖锐的对白，以及其反体制的倾向。这段时期“体制”字眼浮出台面，针对英国牢不可破又相互勾结的权力组织，如教会、精英公立学校（其实是私立昂贵又绝对上流社会的产物）、媒体高层、大银行和大企业、皇室（原著称之为“一口腐败蛀牙中镶着的金牙”）等，男主角是粗野的平民英雄，打不进如此的权势当中。（华纳兄弟电影公司提供）

10）开放呈现角色的性生活，而以前的电影可套用一出著名的也公映良久的舞台剧名形容：《请勿有性，我们是英国人》（*No Sex Please, We're British*）。

11）新的写实表演方式，借用美式的方法演技，强调情感和自然姿态而非华丽的口白和古典用词。

托尼·理查德森（Tony Richardson，1928–1992）是该运动前锋，与同僚一样，有电视、舞台剧和电影多样背景。1950 年代中，他也为《视与听》杂志写稿。他的电影多改自舞台和小说，《愤怒的回顾》成功后，他和奥斯本合制了另一出卖座的舞台剧《艺人》（*The Entertainer*），也在 1960 年搬上银幕。两者皆是劳伦斯·奥立弗主演，主角是小剧团演员——这也是奥立弗最喜欢的角色。小剧团比美式杂耍剧团活得久，但在此剧背景之 1958 年苏伊士运河危机之时，小剧团正挣扎最后一口气，该主角正是其没落一代的象征——绝望，机会主义，道德沦丧。

《长跑者的孤独》（*The Loneliness of the Long Distance Runner*，1962）是理查德森最好的作品之一，根据艾伦·西利托小说改编（西利托也是该片编剧）。主角是来自下层的社会青年，因盗窃而被送至感化院，他只有在跑步时才真正觉得自由。狱卒让他练跑，希望他在比赛时可击败那些公立学校的小子。在理查德森手中，全片都不时在主角跑步时切入他过去生活的闪回倒叙，如父亲被工厂剥削欺骗后过世，母亲与一个机会主义小人的婚外情，少年偷窃未果等等。真正比赛到来时，主角领略到自己也像父亲一样被剥削利用，感化院宛如另一个压抑的英国体系建制。虽然他跑得飞快，却故意输掉，在终点线前停步，他对狱卒及他所代表的制度之反抗，是电影激励人心的失败中的胜利时刻。



13-12 《汤姆·琼斯》

（*Tom Jones*，英国，1963），阿尔伯特·芬尼（Albert Finney）、琼·格林伍德（Joan Greenwood）主演，托尼·理查德森导演。

《汤姆·琼斯》用了法国新浪潮的技巧使传统英国片充满活力。改编自十八世纪古典小说的本片，拥有一群优秀的演员。虽然成本昂贵而且制作水准甚高，但因口碑和正面影评，为其带来更多国际收益。（联美公司提供）

《汤姆·琼斯》（图 13-12）是他最成功作品，既叫好又叫座，既忠于十八世纪菲尔丁原著小说的精神，又展现技巧上受法国新浪潮影响的花哨。这部喜剧齐集了所有电影化的有意识的技巧，如圈入圈出、快动作、划变、停格、抒情的空拍、疯狂的剪接、角色直接向摄影机说话。全片粗俗，有活力又浪漫，代表了英国电影之变，脱离早期沮丧、写实的电影，迈向活泼、主观的“摇摆英伦”时期。

可惜理查德森并未随之摇摆，并不是他不愿意，而是他之后的作品一落千丈——意念差，手法钝，前后也不统一。《英烈传》（*The Charge of the Light Brigade*，1968）有些段落很出色，但整体效果是失败的。他改编的《哈姆雷特》（*Hamlet*，1969）还可圈可点，大部分用画面构图紧凑的特写和**中景**（medium shot），但与奥立弗 1948 年版本和泽菲雷里（Zeffirelli）1990 年版无法比拟。他后来转场美国，拍的片被影评痛批，被观众忽略，最后作品《蓝天》（*Blue Sky*，美国，1994）主演是杰西卡·兰格（Jessica Lange）和汤米·李·琼斯（Tommy Lee Jones）。

林赛·安德森（Lindsay Anderson，1923–1994）执导舞台剧和电视，拍的电影不多，他的处女作也是他的最佳电影《如此运动生涯》（*This Sporting Life*，图 13-13），根据大卫·斯托雷的小说改编，描述橄榄球（英式足球）的职业世界以及倚靠其盈利的一帮人。主角来自矿区，奋斗力争上游，但随即因觉得自己被当作“球场上的大猩猩”般对待而幻灭，片中有若干橄榄球比赛的慢镜头，其中泥泞四溅，球员如史前生物般拼得你死我活。

他的下部作品《如果》（*If...*，1968）由让·维果的《操行零分》灵感而来，攻击美国的公立学校制度，主角迈克（马克西姆·麦克道威尔饰）和伙伴群起反抗男子寄宿学校压迫人的规则，学校由虐待人的老师管理，写实的段落不时切入幻想段落，多半是男孩发泄他们的愤怒和挫折。

13-13 《如此运动生涯》



（*This Sporting Life*，英国，1963），理查德·哈里斯（Richard Harris）、瑞秋·罗伯兹（Rachel Roberts）主演，林赛·安德森（Lindsay Anderson）导演。

“厨房洗碗槽”现实主义要求另一种新的表演风格——更性感、更心理性和身体性，反而不强调语言的优美和措辞的铿锵有力。许多新手采用斯坦尼斯拉夫斯基和美国的方法演技来表现角色那种未经修饰的自然主义。哈里斯此处演的粗暴又敏感的橄榄球运动员令人想起早期的马龙·白兰度。这个时期出现的演员除哈里斯之外，还有阿尔伯特·芬尼，阿兰·贝茨（Alan Bates）、朱莉·克里斯蒂（Julie Christie）、丽塔·塔欣厄姆（Rita Tushingham）、瓦妮莎·雷德格瑞夫（Vanessa Redgrave）、琳恩·雷德格瑞夫（Lynn Redgrave）、迈克尔·凯恩（Michael Kane）、肖恩·康纳利、格兰达·杰克逊（Glenda Jackson）、苏珊娜·约克（Susanah York）、特伦斯·斯坦普（Terence Stamp）、奥立佛·里德（Oliver Reed）、莎拉·米尔斯（Sarah Miles）、罗伯特·肖（Robert Shaw）、马尔科姆·麦克道威尔（Malcolm McDowell）。大家大部分都传统剧场和电影兼顾，偶尔参加古典剧场的保留剧目表演。（Continental Distributing 提供）

《幸运儿》（*O Lucky Man!*, 1973）也由麦克道威尔主演，延续前片主人翁离校后在外面世界的探险。此片较具寓言性，本性善良的主角跌跌撞撞，为了追求更好的生活由一个疯狂的世界到另一个疯狂的世界，中间切入评论他行为的摇滚乐，宛如希腊戏剧的歌咏队一般。

卡雷尔·赖兹（Karel Reisz，1926–2002）是第一个以“厨房洗碗槽”派写实手法出名者，《年少莫轻狂》（*Saturday Night and Sunday Morning*，图13-14）一片是他的处女作，大获成功。本片是改自西利托小说的作品，是小成本，在诺丁汉实景拍摄，用了一个新演员阿尔伯特·芬尼（Albert Finney）扮演喧闹酗酒的

13-14 《年少莫轻狂》



（*Saturday Night and Sunday Morning*，英国，1960），阿尔伯特·芬尼、雪莉·安妮·菲尔德（Shirley Anne Field）主演，卡雷尔·赖兹（Karel Reisz）导演。

英国导演并不美化他们的愤怒青年，将他们的矛盾一并尽陈：粗鄙、傲慢、赤裸裸的卑劣，但也精明而活力十足。（Continental Distributing 提供）

工厂工人，他是愤怒的青年，四处以暴力和讥讽滋事，看来少不更事，却偶尔有温柔的时刻。

《摩根》（*Morgan: A Suitable Case for Treatment*，1966，在美改名为 *Morgan!*）主角是信奉马克思主义的疯狂的艺术家，当妻子与他离婚后就疯了。本片是奇特的社会喜剧，充满疯癫古怪的片段。《邓肯传》（*Isadora*，1968）则由瓦妮莎·雷德格瑞芙（Vanessa Redgrave）饰演古怪的美国舞者邓肯，现代舞的先驱。电影由主角一连串倒叙说起，将这个夸大的一头乱发的自大狂舞者与她的回忆中那个追求美的极致的精致优雅的年轻舞者对比起来。这是赖兹的最佳影片。

他后来也像其他人转往美国，1970 年代他的美国片乏善可陈，《赌棍》（*The Gambler*，1975）、《谁能让雨停住》（*Who' ll Stop The Rain*，1978）、《法国中尉的女人》（*The French Lieutenant' s Woman*，1983）都包括一些令人印象深刻的段落，但缺少他英国时期的活力。

杰克·克莱顿（Jack Clayton，1921–1995）也一样是事业渐走下坡。他的《金屋泪》改编自约翰·布莱恩的小说，叙说机会主义者的生活，在全世界大卖，也让女主角西蒙·西涅莱（Simone Signoret）赢得奥斯卡最佳女主角奖。他后来又改编亨利·詹姆斯（Henry James）的小说《螺丝在拧紧》（*The Turn of the Screw*）为电影《无辜的人》（*The Innocents*，1961）。《太太的苦闷》（*The Pumpkin Eater*，1964）是他的最佳影片之一，由安妮·班克劳夫特（Anne Bancroft）和彼得·芬奇（Peter Finch）饰演一对婚姻濒临破裂的夫妇，编剧是哈洛德·品特，有一贯的神秘、省略的风格，故事依一连串倒叙展开，其精彩的演员尚包括詹姆斯·梅森（James Mason）和玛吉·史密斯（Maggie Smith）。

13–15 《仆人》

（*The Servant*，英国，1963），德克·博加德（Dirk Bogarde，端坐者）、詹姆斯·福克斯（James Fox）主演，约瑟夫·罗西（Joseph Losey）导演。

罗西很少让主题露白，主角也甚少讨论他们的心思。诠释的任务在观众身上，他们必须主动挖掘场面调度来理解个中人际关系。我们来看看此画面中含蓄的角色心理：其摄影角度，人物间的距离远近，谁在景框中位置较高（占主控地位），演员的身体语言，前景的象征意义，灯光和美术对角色的描绘。（The Landau Distributing Company 提供）



《苦海七难》（*Our Mother' s House*，1967）则是一群小孩在伤残母亲去世后仍偷偷维持一个家的悲剧，但他们名誉不佳的父亲出现后，他们的计划即被打乱。克莱顿擅长指导小孩拍戏。之后改编自菲茨杰拉德小说的《了不起的盖茨比》（*The Great Gatsby*，美国，1974）片段有华彩，但因选错主角而全盘尽失，惨遭评论修理，卖座也差。克莱顿之后销声匿迹许久，但后来却以《朱迪思·赫恩的孤独感》（*Lonely Passion of Judith Herne*，

1987）东山再起，女主角玛吉·史密斯演技炉火纯青。

约瑟夫·罗西（Joseph Losey，1909–1984）生长于美国，曾在短时期内任舞台剧导演，后往好莱坞发展，拍了一些不错的电影。1950年代碰到政治迫害（见第十章）找不到工作，乃如其他美国黑名单分子前往英伦发展。

他与才华过人的哈罗德·品特（1930–2008）搭档，首部合作影片《仆人》（*The Servant*，图13–15）是一部心理剧，剖析一个阴险的仆人如何诱其主人沉沦并被他支配。两个人物的权力消长非来自对白语言，而是透过场面调度显出暧昧不明的曲折扭转的。品特的对白常是不在剧情点上，其潜台词，或说其隐隐影射的才是重要的。角色常常谈天论地言不及义，但他们说话的举止，他们的踌躇和迟疑，才是我们了解其底下情感翻转之处。

这种语言/视觉沟通却压抑情感的表达，在他俩合作的另两部作品中发挥得更好。《车祸》（*Accident*，1967）和《送信人》（*The Go–Between*，1971），前者是牛津大学教授爱上学生的故事，后者是贵族女子爱上农夫的故事。罗西的作品常在探索阶级间的社会与性的张力。

《国王与国家》（*King and Country*，1964）是讲一次世界大战中的一名军官奉命保护工人阶级的逃兵的故事。《傀儡之家》（*A Doll's House*，1973）则改编自易卜生的著名女性主义舞台剧，由简·芳达和大卫·沃纳（David Warner）主演。

罗西后来去了法国，执导了其获奖影片《克莱恩先生》（*Mr. Klein*，法，1976），是一部关于纳粹占领区下错认身份的政治惊悚剧。《唐·乔凡尼》（*Don Giovanni*，法国，1979）则是少数由歌剧改编成电影的成功之作，罗西诠释莫扎特的杰作，视觉华美，也强调了故事中阴暗、阴沉的底调，而不在表面的优雅和机智中做文章。

理查德·莱斯特（Richard Laster，1932–）也是生长在美国，先导过电视广告再移至英国发展的。他的处女作《一夜狂欢》（*A Hard Day's Night*，图13–16）

13–16 《一夜狂欢》

（*A Hard Day's Night*，英国，1964），“披头士”主演，理查德·莱斯特（Richard Lester）导演。

没有人比这四个从利物浦来的小子更能彰显摇滚英伦的精神了。莱斯特的电影是混合了纪录片和歌舞片的滑稽闹剧。它用爆炸性的影像，及不眨眼的快速剪接，捕捉了这个合唱团爆发的机智。这种水银散落般的剪接法和万花筒般的眩目视象全搭配着披头士的经典歌曲。（联美公司提供）



大为卖座，也将“披头士”乐队介绍给了世界。该片由阿伦·欧文编剧，全片以一种嬉闹活泼自我嘲讽的方式进行。莱斯特再接再厉拍了另一披头士喜剧作品《救命！》（*Help!*, 1965），也运用新浪潮的风格技巧，故事故意廉价幼稚，仅提供表现音乐的平台，让这些男孩们乐于表现他们的喜剧才华。

《诀窍》（*The Knack*，1965）改编自希拉·德莱尼有关年轻人的可爱喜剧，在戛纳赢得大奖。《我如何赢得战争》（*How I Won the War*，1967）是约翰·列侬（John Lennan）主演的反战幻想剧，但商业上行不通。《芳菲何处》（*Petulia*，美国，1968）仍延续他一贯零碎的剪接法，唯毫无喜趣片段，虽不成功却是一些影评人的最爱。

莱斯特后来大量拍商业作品，多半是英美合拍片，如《三个火枪手》（*The Three Musketeers*，1974）、《生死剑侠》（*The Four Musketeers*，1975）、《罗宾汉与玛丽安》（*Robin and Marian*，1976）、《超人2》（*Superman II*，1981），都是怡人的娱乐之作。

约翰·施莱辛格（John Schlesinger，1926–2003）也许是游移在英美间最知名的导演。他原在英国BBC电视台拍纪录片，第一部片《一点爱意》（*A Kind of Loving*，1962）拍的是年轻工人不得不娶大了肚子的女友的故事。《说谎者比利》（*Billy Liar*，1963）则是一个觉得自己陷在无聊生活中的沮丧青年的故事，全片转折于主角的疯狂幻想与现实片段之间。《亲爱的》（*Darling*，1965）则是不安分的模特儿活在无意义的琐碎生活中，嘲讽了“摇摆英伦”一代的影像，全球都很卖座，也为女主角朱莉·克里斯蒂（Julie Christie）赢得奥斯卡最佳女主角奖。他接着改编托马斯·哈代的小说《远离尘嚣》（*Far from the Madding Crowd*，1967），仍由克里斯蒂主演，主角尚有阿兰·贝茨和彼得·芬奇。

施莱辛格最成功的作品是《午夜牛郎》（*Midnight Cowboy*，美国，1969）由达斯汀·霍夫曼与强·沃特（Jon Voight）主演，两人演技均登峰造极，影片获奥斯卡最佳影片大奖，施莱辛格也获颁奥斯卡最佳导演奖。他的下部作品《血腥星期天》（*Sunday, Bloody Sunday*，1971）叫好不叫座。《霹雳钻》（*Marathon Man*，美国，1976）仍由霍夫曼主演，是政治惊悚剧，也有他一贯的跳跃式剪接技巧。《魂断梦醒》（*Yanks*，1979）挑动二战时美国士兵与英国平民间复杂的关系，《叛国少年》（*The Falcon and the Snowman*，美国，1985）则由西恩·潘（Sean Pan）扮演叛国青年，可惜并不卖座。

1960年代晚期，英国电影界已成好莱坞附庸，几乎90%资金均来自美国，当1970年代这些资金来源蒸发后，英国电影便一蹶不振，有些人为了生活往电视或舞台剧发展，有些则转投好莱坞，在那里他们形成了美国电影中的英国一翼。

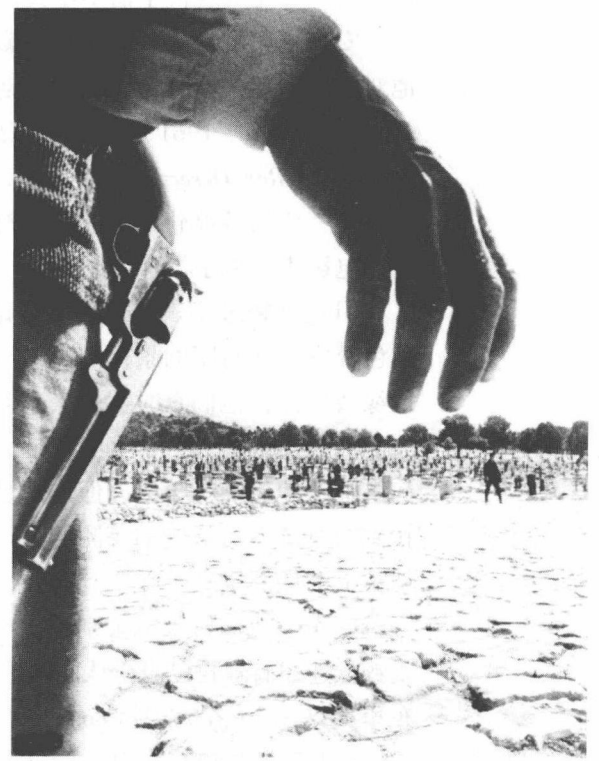
意大利

1960年代意大利电影仍旧繁荣。成名的大师德·西卡、维斯康蒂、费里尼在此段时期拍出了最好的电影，更别提还有六七位导演扬名国际，比如帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）和莱昂内（Sergio Leone，图13-17）。也有两位大艺术家奠定地位，一位是马克思主义知识分子安东尼奥尼，另一位是承袭着基督教人文主义传统的埃曼诺·奥尔米。

安东尼奥尼（Antonioni，1912-2007）起步得很晚。年轻时他为《电影》（*Cinema*）杂志写影评，之后就读于中央实验学校学电影。他在1940年代初开始编剧，后拍了六部短纪录片。他直到38岁才导了第一部剧情片《爱情编年史》（*Story of a Love Affair*，1950），后连拍四部电影，最受好评的是《女朋友》（*Le Amiche*，1955）、《呐喊》（*Il Grido*，1957），但这些作品在当时均未受到重视。

1960年他拍了《奇遇》（*L'Avventura*）而在国际上大放异彩（图13-18）。在戛纳首映时，充满敌意的影评人们嘘声不断，高喊："剪掉、剪掉！"镜头太长，节奏太慢，他们认为他根本不懂剪接。但此片与他其他作品相似，用空间指涉时间，

13-17 《黄昏三镖客》



（*The Good, the Bad, and the Ugly*，又译为《黄金三镖客》，意大利，1966），莱昂内（Sergio Leone）导演。

1960年代所谓的"通心粉西部片"诞生了，这是由莱昂内（1929-1989）创造出来的，作品包括《荒野大镖客》（*A Fistful of Dollars*，1964）、《黄昏双镖客》（*For a Few Dollars More*，1965）、《西部往事》（*Once Upon a Time in the West*，1969）。其中《西部往事》是杰作，也是美国境外拍过的最好的西部片。莱昂内的父亲也是导演，所以莱昂内从小耳濡目染，看过几百部美国片，他非常热爱这些电影。年轻时他做过不同电影的副导，包括多部在意大利出外景的美国片。他说："美国是世界的资产，而非美国人专有。"他的西部片带有强烈的神话性，人物均是超凡的典型形象，风格华丽带巴洛克色彩，强调仪式和抒情性而非写实性，加上杰出的埃尼奥·莫里康内（Ennio Morricone）的配乐，作品有如威尔第式的歌剧。其注册商标是人的脸部特写，史诗般延展的宽银幕构图，盘旋在景观上的升降镜头，长时间的寂静片段，以及仪式般像芭蕾而不像历史的枪战。莱昂内的最后一部作品《美国往事》（*Once Upon a Time in America*，1984）是和罗伯特·德尼罗（Robert De Niro）合作的黑帮片，其神话气息被莱昂内解释为："我迷恋寓言，尤其是其黑暗面。"（派拉蒙提供）



13-18 《奇遇》

（*L'Avventura*，意大利，1960），莫妮卡·维蒂（Monica Vitti）主演，米开朗基罗·安东尼奥尼导演。

安东尼奥尼的恋人间充满疏离和爱恨之暧昧。他们常不看彼此，眼光瞠视空间，被私密的怀疑吸引。他有时由一个人切至另一个人，将他们分隔在不同的空间，而非在统一的场面调度中将他们放在同一亲密空间中。性场面鲜少温柔亲昵，恋人也少交谈。他们暗自的悲痛被放在破碎的细节中——伸出的手，紧张的肢体，以及掉在景框外的害怕面孔。（Janus Films提供）

象征人类精神之侵蚀。女主角（莫妮卡·维蒂饰）一直在寻找——先是找她神秘失踪的最好朋友，接着找她的爱人，也是她最好朋友之前的爱人。

《奇遇》有如安东尼奥尼多数成熟的作品，表面上是个爱情故事，由女主角视角讲述。但它也探索复杂的心理和哲学主题——在金钱泛滥的世界中，人很难维持个人尊严；即使诚实的人也背叛其爱人；性激情之虚浮不稳定，中产阶级精神之贫乏，尤其现代生活中使大家痛苦的疏离感。

安东尼奥尼很快就成为知性影评人的最爱，他们爱他现代主义式的孤寂以及他对于焦虑年代不妥协的视野。他革命性的风格甚至影响了主流商业电影。如在《夜》（*La Notte*，1961）、《蚀》（*Eclipse*，1962）以及他杰出的第一部彩色电影《红色沙漠》（*Red Desert*，1964）中，安东尼奥尼丢弃了剧情而强调探究枯槁的精神态度，没有戏剧化的对立，仅有长段的虚无——除了分秒中变化的角色底层情绪，电影表面似乎没什么剧情。

但这些暂过不表，也少有讨论。安东尼奥尼擅用场面调度来表达他的想法，角色经常处在封闭的景框内，如门、窗等，在巨大的建筑旁显得渺小，挤在画框边缘或底部，他们有时被前景遮盖了部分，也常常在无垠的沙漠中行走，仿佛迷失的灵魂在找寻……什么呢？他们自己也不知道，有意义的事吧，能抓得住的任何事吧。他们喃喃自语，但焦虑显得太模糊而无法说得清。他们寻找着，鲜少能找到缥缈的人类最变幻莫测的爱。他的作品往往结束在一点怜悯、破碎的希望或精神上的耗弱里。

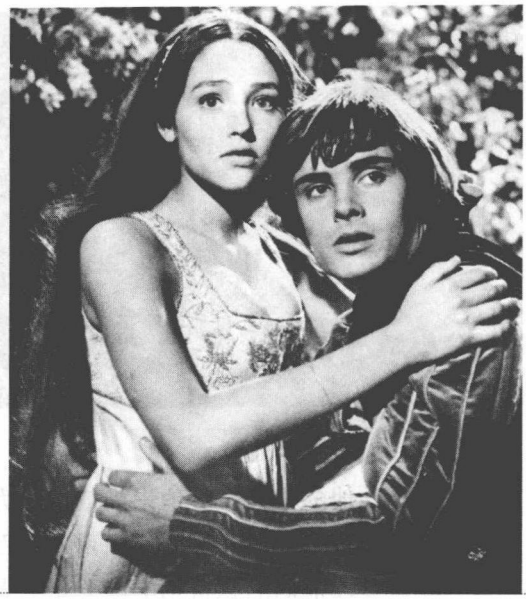
安东尼奥尼后来也去别国拍片，结果也一样，仍是道德上模棱两可，精神上委顿低迷还有对自己身份认同的迷失。《放大》（*Blow Up*，1966）在英国拍摄，《扎布里斯基角》（*Zabriskie Point*，1970）在美国拍摄，《过客》（*The Passenger*，1975）在非洲和英国拍摄，这些电影不尽写实，更多是如他早期作品一样抽象而富哲学性。

不是所有此时的意大利电影都这么悲观消沉。浪漫感性的泽菲雷里的作品（图

13-19 《罗密欧与朱丽叶》

（*Romeo and Juliet*，意大利/美国，1968），奥丽维娅·赫西（Olivia Hussey）、莱昂纳德·怀廷（Leonard Whiting）主演，弗朗哥·泽菲雷里（Franco Zeffirelli）导演。

泽菲雷里原是维斯康蒂的副导，他延续维斯康蒂的美学，却没有他的政治寓意。对他而言，视觉的华丽对电影已足够。和维斯康蒂一样，他也是舞台和歌剧的布景和服装设计出身，至今仍在米兰、伦敦和纽约以导演歌剧而国际闻名。他只拍了几部电影，多是歌剧、舞台剧改编而成，但他的电影流畅而动感十足，绝非死板的舞台剧。他的名作有《驯悍记》（*The Taming of the Shrew*，意大利/美国，1966），理查德·伯顿和伊莉莎白·泰勒主演。本片亦是莎剧改编，出乎意料地轰动，优雅的主题曲由尼诺·罗塔（Nino Rota）编写。《茶花女》（*La Traviata*，意大利，1983）则是根据威尔第的歌剧改编。接着他再拍《哈姆雷特》（*Hamlet*，1990），由梅尔·吉布森（Mel Gibson）主演。（派拉蒙提供）



13-19）以及好嘲讽社会的杰米（图13-20）都近主流，对人性本质较有正面看法。彭特克沃（Pontecorvo）的政治佳作《阿尔及尔之战》（*The Battle of Algiers*，图13-21），则延续了由《罗马，不设防的城市》所开启的抵抗军电影风格。

也许对人性表现得最正面的导演是**埃曼诺·奥尔米**（Ermaanno Olmi，1931-），虽然他也不是把人生拍成欢乐派对。他出身农家，后来举家搬至城里在工厂打工。1950年代他在电力公司上班，由公司出资拍了40多部纪录片，其中若干都是有关工人生活的。他的剧情片处女作是《时间凝固》（*The Stood Still*，1959），此片以新现实主义的传统，在实景用非职业演员拍摄，不强调剧情，而专注在捕捉日常生活之缓慢节奏。

新现实主义使意大利电影生出两股方向——基督教与马克思主义。奥尔米是基督教这一支，

13-20 《意大利式离婚》

（*Divorce-Italian Style*，意大利，1962），马塞洛·马斯楚安尼（Marcello Mastroianni）主演，皮亚托·杰米（Pietro Germi）导演。

杰米（1914-1974）毕业自著名的罗马电影实验中心，1945年导演了自己的第一部电影。他早先为意大利新现实主义派，专注于贫困西西里的社会戏剧。后来凭借从本片开始的一连串西西里讽刺剧而国际闻名。这些电影讽刺了意大利彼时的古旧离婚法律（图中主角唯有杀死他不爱的老婆才甩得了她）。之后尚有荒谬的闹剧《诱惑与遗弃》（*Seduced and Abandoned*，1963），讽刺了性的双重标准和刻板印象的意大利男人。《绅士现形记》（*The Birds, the Bees, and the Italians*，1966）是另一部西西里性喜剧，其获戛纳电影节金棕榈奖。最后一部电影是喜剧《阿尔弗雷多先生的离婚噩梦》（*Alfredo Alfredo*，1973），由达斯汀·霍夫曼主演。（Embassy Pictures提供）





13-21 《阿尔及尔之战》

（*The Battle of Algiers*，意大利／阿尔及利亚，1966），吉洛·彭特克沃（Gillo Pontecorvo）导演。

1960年代意大利电影很政治，没有任何国家比它拍出更多马克思主义的作品。彭特克沃（1919–2006）在1950年代是拍纪录片的，他只拍了几部剧情片，包括本片，赢得了威尼斯金狮奖。影片有力地展现了阿尔及利亚抵抗法国殖民者的叛乱。本片宛如纪录片——镜头摇晃，影像粗粝，非职业演员演出，还有真实的外景。（Rizzoli Films提供）

他的作品安静地崇尚信仰的力量，相信人类精神在受压迫情况下的坚忍。他不在意伟大的英雄，反而重视老百姓——也就是那些生活简单朴素，如果听说有人要以他们的题材拍电影会吓一大跳的人。

奥尔米的《工作》（*Il Posto*，图13-22）一片蜚声国际。该片叙述一个工人阶级的青年在米兰大公司觅得一小职位，电影全是由一些琐琐碎碎的小事组成：他为入职考试焦虑，他为追女同事买来炫耀的风衣，有点滑稽的公司派对等等。青年为找到“一生”的饭票而沾沾自喜，但奥尔米却是一刀两刃。影片最后的场景显示着一幅茫然无趣而又无法脱身的画面：青年敏感的脸部特写，叠加着单调的复印机的声音，咔咔声越来越大。

13-22 《工作》

（*Il Posto*，意大利，1961），埃曼诺·奥尔米（Ermanno Olmi）导演。

好心诚恳的主角被别的具有侵略性的人挤到一旁。他的社会地位、年纪和温良的个性使他受不到尊重。他尽管被动，却有格调也有魅力。这是奥尔米贯常拍的主角——沈默、有格调也迷人。法国评论者皮埃尔·马卡布鲁（Pierre Marcabru）说他“呈现出一种对优美、脆弱和受非难者的同情”。（Janus Films提供）



奥尔米后来的作品追求同样的质朴方向，《订婚》（*The Fiancés*，1963）说的是一对工人阶级男女订婚后，却因工作转变两人必须分开两地。《叫约翰的男人》（*A Man Named John*，1965）则是“农民教皇”约翰二十三世的传记。《晴朗的一天》（*One Fine Day*，1968）的主角在开车意外撞死人后重新审视他的人生。

奥尔米迄今为止的杰作是《木屐树》（*The Tree of the Wooden Clogs*，1978），更突出其基督教式的人文主义色彩。故事叙及1900年几个农家的日常生活涓滴，获戛纳金棕榈奖。对农民而言，神就在

人四周，是方向、希望和安慰的来源，他们的信仰童稚、真诚有如阿西西的圣弗朗西斯。一小段一小段如纪录片般的小故事配上巴赫庄严的音乐，奥尔米缓缓展开他们的故事，赞美其坚忍及劳动的尊严，尤其是神圣的人类精神。对奥尔米而言，他们是大地的养分。

东　欧

东欧共产主义国家被苏联主导，电影业也遵循莫斯科苏维埃的共产党模式。斯大林式的社会主义现实主义一直是官方模式，直到1953年他去世为止。冷战气息渐缓，艺术也在去斯大林化，电影环境也有所改善，尤其在匈牙利、波兰、捷克（南斯拉夫因与苏联关系不那么近，所以比较不同）。最后，这些国家的导演都可以不再拍头脑简单的“男孩爱开拖拉机”或老掉牙的英雄抗纳粹故事。

东欧电影于是变得较个人化，反映更多较复杂的道德和实验技巧。大部分青年导演都由优秀的国立电影学校出身，在校期间能被准许看到新的西方电影。他们尤其对法国新浪潮印象深刻，急于看能不能表达同样的意念和技巧。

南斯拉夫一向是所有共产主义国家中最自由独立的，1950年代在动画上急速发展，整个1960年代，他们以“萨格勒布学派”（Eagreb School）的聪明、成熟、原创的动画短片不断囊括世界大奖。剧情片也崭露头角，其中尤以杜尚·马卡维耶夫（Duson Makavejev）的《有机体的秘密》（*W.R.:Mysteries of the Organism*，1971）在西方广被称赞，评论家们喜欢它异国风格的智慧，它的无政府主义精神以及它戈达尔式的华丽技术。

苏联本身，在去斯大林时代产生了若干较自由的、较接近苏联真实社会生活的影片，其中最著名的是米哈依尔·卡拉托佐夫（Mikhail Kalatozov）的《雁南飞》（*The Cranes Are Flying*，1957）。但和西方世界相较，哈氏的努力仍显得相当保守。来自苏联最多数而又最重要的电影是古装剧和文学改编电影，如谢尔盖·邦达尔丘克（Sergei Bondarchuk）著名的四集长片《战争与和平》（*War and Peace*）以及柯静采夫（Grigori Kozintsev）的《堂吉诃德》（*Don Quixote*，1957）和两部莎翁改编佳作《哈姆雷特》（*Hamlet*，1964）及《李尔王》（*King Lear*，1972）。

匈牙利在1960年代的大将为**米克洛斯·杨索**（*Miklós Jancsó*，1921–），他是位技巧高超的巨匠，他的宽银幕构图、长镜头和精巧的移动镜头都展现了其才华。在《围捕》（*The Round-Up*，1965）和《红军与白军》（*The Red and the White*，1967）中，他让群众演员在广袤的外景不同的层次上移动，摄影机不休止地移动、变焦或用升降臂跟摄或远离他们的行动，展现了他复杂前卫的风格。他的电影多半有战火，平民士兵都被暴力凌虐侮辱，角色经常被剥光衣服，施以酷刑。问题是这些电影多以匈牙利的历史及其政治意涵为主——当然能被比喻当代——可是对历史细节不明了的观众可就莫明其理了。

波兰则是东欧最多产者，年产大约200部影片，大多没到西方世界放映。波



13-23 《灰烬与钻石》

（*Ashes and Diamonds*，波兰，1958）兹比格涅夫·齐布尔斯基（Sbigniew Cybulski）主演，安杰伊·瓦依达（Andrzej Wajda）导演。

这是瓦依达战争三部曲之第三部，如前两部一样，他用齐布尔斯基扮演个性叛逆的年轻人，对“二战”末期的虚伪的敌对双方都感到疏离。他被称为波兰的詹姆斯·迪恩，是心怀不满的年轻人的象征。他死于1967年，和迪恩一样死于车祸。（现代艺术博物馆提供）

兰电影的老将是安杰伊·瓦依达（Andrzej Wajda）。他出生于1926年，是由名校洛兹电影学院（Lodz Film School）毕业，早期作品以纳粹创伤为主，但他的战争观与苦涩后遗症并不被当代欣赏。处女作《一代人》（*A Generation*，1954）是他战争三部曲的首作，探索波兰战争对幻灭青年的影响。《地下水道》（*Kanal*，1957）和《灰烬与钻石》（*Ashes and Diamonds*，图13-23），也挑战了官方对“战争荣耀祖国”的看法。

瓦依达是个幸存者，在他漫长的创作生涯中，尽是对波兰共产党政权的批判。在压抑的年代里，他的批判迂回而采象征性，但在较开放的年代里，他的批判就勇敢而尖锐了。因为他的国际名声，使他拥有比大多同僚更多的表达自由，即使在危险的1970年代末与1980年代初，瓦依达仍能以《大理石人》（*Man of Marble*，1977）和《铁人》（*Man of Iron*，图17-18）公开拥戴工联运动，挑战当局的智慧。



13-24 《麦克白》

（*Macbeth*，英国，1971），罗曼·波兰斯基（Roman Polanski）导演。

波兰斯基的电影技术精准，充满了暴力、恐怖和无谓的残酷。他的《麦克白》被批评为过度残暴。他也是气氛大师，将此片布满忧虑，社会压抑，隐藏其下的是仇恨、恐慌和恶毒的人心。他自己的人生也是充满暴力、法庭起诉和个人悲剧，所以波兰斯基是当代导演中最悲观者之一。他的佳作有《冷血惊魂》（*Repulsion*，英国，1965）、《荒岛惊魂》（*Cul-de-Sac*，英国，1966）、《罗丝玛丽的婴儿》（*Rosemary's Baby*，美国，1968）、《唐人街》（*Chinatown*，美国，1974，图14-6）、《怪房客》（*The Tenant*，法国，1976）、《苔丝》（*Tess*，法国/英国，1979）、《惊狂记》（*Frantic*，美国，1988）、《钢琴家》（*The Pianist*，法国/波兰/英国/德国，2002）等。（哥伦比亚电影公司提供）

《丹东》（*Danton*，法国/波兰，1983）讲述了法国大革命中自由民主派之丹东与压抑的独裁者罗伯斯庇尔之间的斗争，此片被认为是对波兰当时政局之影射。

波兰最著名的导演是**罗曼·波兰斯基**（Roman Polanski，1933–），他多半电影全不在祖国拍摄。他的童年是一连串的恐怖与被迫害的噩梦。因为是犹太人，八岁时父母已全送进集中营，母亲在营中被害。他逃至克拉科夫犹太人居住区躲藏，当此地被烧成瓦砾后，他再度逃亡流浪于乡间，躲在不同天主教家庭中。战后他上了洛兹学院，在那里他的许多短片获奖。处女作《水中刀》（*Knife in the Water*，1962）是低调纠葛的心理剧，获得威尼斯评审团大奖，而且被提名奥斯卡最佳外语片奖。

波兰斯基之后离开波兰到法国、英国、美国拍片，多半是英语片，也多半是充满疏离、恐慌、惧怕意识的心理惊悚片。不过悲剧似乎缠绕着他，即使他已扬名世界。1969年，波兰斯基不在美国，他的好莱坞家中，怀孕八个月的演员妻子莎朗·塔特（Sharon Tate）以及一群朋友被查尔斯·曼森（Charles Manson）狂热集团凶残地谋杀和分尸。

东欧这时尚有一个大惊奇，即是来自多语言的小国捷克斯洛伐克。1960年代，由布拉格电影学院超过15个以上的毕业生拍出他们的第一部电影，他们成为著名的文化运动“布拉格之春”（Prague Spring）的一部分。其中包括一些很成熟的导演如杨·卡达尔（Jan Kadar）、艾尔玛·克洛斯（Elmar Klos，图13–25）、伊利·曼佐（Jiri Menzel）、维拉·希蒂洛娃（Vera Chytilova）、米洛斯·福尔曼（Milos Forman）、伊凡·帕瑟（Ivan Passer）等。这些导演如同代法国新

13–25 《大街上的商店》

（*The Shop on Main Street*，捷克斯洛伐克，1965），伊达·卡明斯卡（Ida Kaminska）、约瑟夫·克勒纳（Josef Kroner）主演，杨·卡达尔（Jan Kadar）、艾尔玛·克洛斯（Elmar Klos）导演。

“布拉格之春”的导演拒绝社会主义现实主义而宁选意大利新现实主义的残酷的真实性。捷克这个时期最好的电影中的主角都有缺点有弱点，比方此片主角是一懒散却善良的小贼，纳粹占领期间，他捞到一职务，管理一家扣子店，老板是一个耳聋的犹太寡妇。老太太完全不懂外界发生了什么事。两人的关系一开始非常滑稽，老太太呆头呆脑地每日如严厉又慈爱的母亲照顾她以为的“助手”，日后两个边缘人发展出某种相依为命的关系。但是正当男主角开始像个人，纳粹开始在村中找剩下的犹太人，他情急下竟失手杀了她。此片获得了奥斯卡最佳外语片奖。（现代艺术博物馆提供）



浪潮诸将一样，拍出的电影个人化，具实验性，成本小，拍摄团队人数少，器材也以拼凑方法使用。有些电影技术大胆，如希蒂洛娃活泼的《雏菊》（*Daisies*，1966）充满活力和炫目的烟火。不过大部分“布拉格之春”的电影是安静、低调和苦痛的。

最能代表“布拉格之春”迷人的人文主义的电影应是**米洛斯·福尔曼**（1932–）的作品。他的父母均死于纳粹集中营，他是由亲戚带大。电影学院毕业后，他拍了一连串短片，借此得到机会拍他第一部长片《黑彼得》（*Black Peter*，1964），该片得到洛迦诺电影节首奖。之后他又拍了两部可爱的长片《金发女郎之恋》（*Loves of a Blonde*，1965）和《消防员舞会》（*The Fire Men's Ball*，1967）。

福尔曼的作品以写实、低调的风格探讨人性本质的脆弱。他的主题多围绕着代沟和如何在困窘中仍维持着个人的尊严又不失生命的乐趣。他的嘲讽是温和亲切的，腔调反讽，温暖又充满同情。他对角色的奇行怪径比对复杂的情节感兴趣，叙事多半松散，段落自由。比方说，在《消防员舞会》中，小镇为垂死消防员举办庆典舞会，却被一场火搅乱了。消防员灭了火回来，发现所有食物和奖品都被宾客偷光光了。

苏联警觉到受欢迎的杜布切克政权的自由容忍气氛，1968 年派遣军队推翻杜布切克政府，建立傀儡政权。整个文化运动全被消弭，大部分“布拉格之春”成员逃往外国，对其他文化做出可敬和重要的贡献。

延伸阅读

1 Curran, James, and Vincent Porter, eds. *British Cinema History*. Totowa, N.J.: Barnes & Noble Books, 1983. 关于英国电影艺术、工业以及意识形态的论文集。

2 Fuksiewicz, Jacek. *Film and Television in Poland*. Warsaw: Interpress Publishers, 1976. 关于波兰影视的选择性概述，图文并茂。

3 Graham, Peter, ed. *The New Wave*. London: Secker & Warburg, 1968. 刊登在《正片》和《电影手册》上的论文集。

4 Hill, John. *Sex, Class and Realism*. London: British Film Institute, 1986. 介绍了 1956 年至 1963 年英国的“厨房洗碗槽”电影。

5 Kolker, Robert Phillip. *The Altering Eye*. New York: Oxford University Press, 1983. 关于当时国际电影的评论分析，重点在意大利新现实主义和法国的新浪潮电影运动。

6　Liehm, Mira. *Passion and Defiance*. Berkeley: University of California Press, 1984. 1942年至1970年代晚期的意大利电影。

7　Monaco, James. *The New Wave*. New York: Oxford University Press, 1976. 关于新浪潮的最佳研究著作，重点在特吕弗、戈达尔、夏布罗尔、侯麦以及里维特。

8　Richards, Jeffrey, and Anthony Aldgate. *British Cinema and Society* 1930–1970. Totowa, N.J.: Barnes & Noble Books, 1983. 检视十部重要电影以及它们如何阐明了所处时代的价值观。

9　Skvorecky, Josef. *All the Bright Young Men and Women*. Toronto: Take One Film Book Series, 1971. "布拉格之春"运动的前成员创作的关于捷克电影的个人史。

10　Witcomb, R. T. *The New Italian Cinema*. New York: Oxford University Press, 1983. 1960年代及其后的意大利电影概述。

1970年代的美国电影 14

世界大事		电影大事
美国在越南的兵力：大约40万驻军（去年为54.3万驻军）。 大规模学生抗议：448所美国大学和学院关闭或罢课。	1970	▶ 美国电影进入杰作期，《发条橙》、《法国贩毒网》、《教父》及其续集、《花村》、**《唐人街》**、《歌厅》、《出租车司机》、《纳什维尔》等等。  美国电影一向受欢迎的性与暴力此时更加炽烈；硬性色情片在全美700家戏院上映。
	1971	《斯维特拜克之歌》由马文·范·皮布尔斯自导自演，创造了新的黑人剥削电影类型——暴力都会之通俗电影，反映新非裔美国人之激进好斗。
《全家福》成为全美领导性的电视剧集。	1972	▶ 科波拉的**《教父》**公映，成为空前卖座的电影。 
副总统安格纽在贪污指控中辞职，顶替他的是共和党的杰拉尔德·福特。 美最高法庭判决怀孕六个月堕胎，政府不得干预。  **▶ 水门丑闻：尼克松总统因掩盖水门事件下台，副总统福特成为新总统（1974–1977），他赦免了尼克松。**	1973	
盖洛普调查发现美国40%成年人每周参加宗教活动。	1974	《教父2》世界大卖，也获多项大奖。
美国撤出越南。南越迅速被共产党统治，1976年统一成一个国家。	1975	
吉米·卡特（民主党）当选美国总统（1977–1981）， 美国人口是2.14亿。	1976	▶ 艾伦·帕库拉根据水门丑闻之报导（二位记者是鲍勃·伍德沃德和卡尔·伯恩斯坦）拍出**《总统班底》**。  女性电影流行，反映出女性主义运动：如《花花大少》、《西斯特街》、《再见女郎》、《朱莉娅》、《返乡》都叫好叫座。 ▶ 美国人喜欢轻松娱乐，包括最卖座的《星球大战》、《洛奇》和《大白鲨》。 
阿拉斯加长达八百里的输油管完成。	1977	伍迪·艾伦之《安妮·霍尔》是一部浪漫喜剧，拿了许多大奖；艾伦导了一系列杰作，多半是喜剧。
埃及和以色列签订中东和平协议；美国与中华人民共和国建交。	1978	

历史有时不像历史学家所想的那么简洁。这个世代其实一分为二，前半段被越战及水门事件所主导，代表了1960年代末的感性。许多电影史家指出《星球大战》（*Star Wars*，1977）开启了美国电影的新纪元，特点是向往过去单纯美好的日子。

“越战—水门”时代

“越战—水门”时代的重要电影多强调暴力、种族和性别冲突，以及公共部门的道德崩溃。这是个悲观的年代，嘲讽和恐慌迷漫四周。史上第一回，挫败主题的美国片成为常规而非例外。几乎每个美国公共部门和组织都备受质疑而且染上贪污腐败之阴影，诸如婚姻与家庭、权威、成功哲学、政治、政府、军方、爱国主义、警察、资本主义。

这个时代的关键电影是《浪荡子》（*Five Easy Pieces*）、《陆军野战医院》（*M*A*S*H*）、《小巨人》（*Little Big Man*）、《乔》（*Joe*）、《发条橙》，《穷街陋巷》（*Mean Streets*）、《芳菲何处》、《法国贩毒网》、《花村》（*McCabe and Mrs Miller*）、《柳巷芳草》（*Klute*,）、《猎爱的人》、《稻草狗》、《夏福特》（*Shaft*）、《教父》系列影片、《冲突》（*Serpico*）、《唐人街》、《窃听大阴谋》（*The Conversation*）、《列尼传》（*Lenny*）、《飞跃疯人院》（*One Flew Over the Cuckoo's Nest*）、《纳什维尔》（*Nashville*）、《总统班底》（*All the President's Men*）、《出租车司机》、《歌厅》（*Cabaret*，图14–1）。

越战整个撕裂了美国。虽然领导人声称“隧道尽头必有光亮”，却也掩不住



14–1 《歌厅》

（*Cabaret*，美国，1972），乔尔·格雷（Joel Grey）主演，鲍勃·福斯（Bob Fosse）编舞、导演。

这部歌舞片的隐喻来自主题曲：生命如同一个歌厅。歌舞片段故作粗鄙低级却反讽，嘲弄社会当时的气氛和调调。（联美提供）

14-2 《猎鹿人》

（*The Deer Hunter*，美国，1978），约翰·萨维奇（John Savage）、罗伯特·德尼罗主演，迈克尔·西米诺（Michael Cimino）导演。

不同于以往的武力冲突，当越战真的爆发，很少有电影公然以此为题，这一主题一直被视为票房毒药，直到1970年代末，突然有一堆关于越战的电影出现，如本片、《返乡》（*Coming Home*，1978）、《现代启示录》都把越战视为美国的大灾难。（环球电影公司提供）



这场战争之残酷。尼克松总统增兵柬埔寨时，大学生开始怒吼。在肯特州立大学，国民警卫队竟对叫嚣之示威者开枪，学生有死有伤。1975年美国终于撤兵，结束这场史上最讨人厌的战争，年轻的战士牺牲在越南、老挝和柬埔寨的丛林里，人数高达58000人，侥幸返国者中很多人都焦虑痛苦，觉得被国家利用了（图14-2）。

到了1970年，民权运动早期的理想主义都变得陈腐不堪。魅力领袖马丁·路德·金在1968年被暗杀（同年总统候选人罗伯特·肯尼迪也被枪杀）。不久，民权运动就大转向朝激进的暴力发展。许多暴力漫无目标，只针对有钱有势之白人。黑人激进领袖斯托克利·卡迈克尔（Stokely Carmichael）指出越战的骗局——讽刺的是，这个战争一直持续征召黑人士兵在打。上个世代累积的财富在逐渐耗尽，经济持续衰退，在1970年代初引起通货膨胀。黑人都是最后被雇用，最早被开除。联邦调查局以及其地位崇高的局长胡佛声誉更是一落千丈。大家发现如好莱坞犯罪电影中的大英雄的胡佛事实上一直非法迫害黑豹党[1]及其他激进组织。后来还有更多的幻灭要到来。

马文·范·皮布尔斯（Melvin Van Peebles）的《斯维特拜克之歌》（*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*，1971）开创了新的流行类型，即黑人剥削电影（blaxploitation picture）——反映新的黑人运动激进状况的都会通俗剧和警匪惊悚片。1970年代早期约公映了60部这种电影，多由黑人自制自导自演，内容都带有对白人主流的仇恨。《斯维特拜克之歌》一片残酷、愤怒却活力四射，迸发着贫民窟文化的生命力。观众也马上看出其新意，该片赚进一千万美金也引起效尤。皮布尔斯自筹资金，自制自导自演，原声带都自做，将影片“献给受够了白人的兄弟姐妹”，他也俏皮地说：“这部电影被所有白人评审评为‘X’级。”

[1] 黑豹党：1960年代美国一个活跃的黑人左翼激进政党。



14-3 《儿子离家时》

（*Sounder*，美国，1972），保罗·温菲尔德（Paul Winfield，中间）、西西莉·泰森（Cicely Tyson，右侧）主演，马丁·里特（Martin Ritt）导演。

中产阶级的非裔美国人很不喜欢暴力和种族主义色彩浓厚的黑人剥削类型电影，反而对此部有关1930年代经济大萧条时一个黑人家庭苦难的写实电影青睐有加。这部电影无论黑人还是白人观众都喜欢——不同于黑人剥削电影，观众只限于都会的年轻穷黑人。（二十世纪福克斯提供）

《斯维特拜克之歌》、《夏福特》、《超飞》（*Superfly*）、《老兄》（*The Mack*）等影片也将非裔美国人的社会分裂。中产阶级黑人的代言人更喜欢像《儿子离家时》（*Sounder*，图14-3）中的那种正面形象，他们对这些电影提供的负面形象深表惊恐。黑人固然被描绘得时髦帅气，但也被表现得暴力，从事非法活动，并且与他们的白人对头一样是种族歧视者。这些电影中的反英雄与1960年代的道德典范西德尼·波蒂埃（Sidney Poitier）南辕北辙。到了1975年这种黑人剥削电影已经消退。有些创作者和技术人员在黑人剥削电影中出头，之后也能在主流娱乐业中找到工作。整体而言，电视比电影更能接受黑人。

1972年6月17日深夜，五个人潜入在华盛顿水门的民主党国家委员会总部办公室，他们偷拍资料照片，并在电话上装窃听器，却被警卫逮个正着，展开了美国政治史上最诡异的一页。《华盛顿邮报》的两位记者鲍勃·伍德沃德和卡尔·伯恩斯坦不畏艰难地调查这个“三流窃案”，挖掘出震动全国的事件。尼克松总统末了在羞辱中下台，他的同事弄法专权也锒铛入狱。公众对政客极度不信任，许多被水门事件影响的电影反映了这个时代的恐慌及幻灭气氛：《暗杀十三招》（*The Parallax View*）、《唐人街》、《霹雳钻》、《秃鹰七十二小时》（*Three Days of the Condor*）、《教父2》、《窃听大阴谋》、《冲突》，当然还有根据伍德沃德及伯恩斯坦出的书改编的《总统班底》（图14-4）。

新电影

矛盾的是，在一片暴力、腐败、绝望中，美国电影却走进了“文艺复兴”。1968年至1976年间是电影史上最丰足的时代。二十年来第一次看电影人次增加而非减少。大部分增加的观众都很年轻（75%都在30岁以下），受过教育。美国片也再次主导世界影坛。美国片从以前到现在其海外收益都占总利润的50%。

电影界的老板们可开心了，虽然他们对突来的成功有点摸不着头脑。片厂现



14–4 《总统班底》

（*All the President's Men*，美国，1976），罗伯特·雷德福主演，艾伦·J·帕库拉（Alan J. Pakula）导演。

雷德福除了是拔尖的明星外，也是杰出的制片家，他严格控制艺术品质，成绩斐然，像《飞魂谷》（*Downhill Racer*，1969）、《候选人》（*The Candidate*，1972）。他的制作公司叫野林（Wildwood Enterprises），也制作了本片，其改编自调查水门事件的两位明星记者所写的畅销书。他也做导演，作品有《普通人》（*Ordinary People*，1980）获奥斯卡最佳影片和最佳导演奖；还有《豆田战役》（*The Milagro Beanfield War*，1988）、《大河恋》（*A River Runs Through It*，1992）、《机智问答》（*Quiz Show*，1994）和《马语者》（*The Horse Whisper*，1998）。（华纳兄弟电影公司提供）

在是由较年轻的人（大部分不到40岁）控制，他们对较有创意的作品比较接受。既然许多赚钱的电影是小成本，没有明星拍戏，老板们乃愿意为年轻人的清新故事赌上一把。任何人能与“年轻人的市场”有关就有机会（图14–5），许多年轻导演在这段时间得到拍处女作的机会。

虽然全国因为无法控制的通货膨胀困窘不已，但电影片厂仍在赚钱，电影制作成本在1968年到1976年间也增加了200%。片厂大部分资金集中投资在六七部大预算的电影，其他小片多由独立制片拍摄而交给片厂发行，片厂抽取可观的票房百分比，这样他们便不必冒险投资制片。税制这时候也允许界外的投资者投资电影而不必冒险。如果电影失败了，投资者可以照额免税，如果赚了钱则皆大欢喜。许多电影因此以打包销售的方式吸引投资者，其中包括监制、故事、导演

14–5 《美国风情画》

（*American Graffiti*，美国，1973），坎迪·克拉克（Candy Clark）、查尔斯·马丁·史密斯（Charlie Martin Smith）、朗·霍华德（Ron Howard）主演、乔治·卢卡斯导演。

背景是1960年代早期肯尼迪总统时代，这部电影大受欢迎主要是缘于1970年代全国的怀旧热，后来影片催生了两个热门电视剧集《快乐日子》（*Happy Days*）和《拉雯和雪莉》（*Lavern and Shirley*）。此片的成功向电影产业界的传统智慧挑战，因为它几乎无剧情，无明星，小成本，还有用的是年轻导演。（环球电影公司提供）





14-6 《唐人街》

（*Chinatown*，美国，1974），罗曼·波兰斯基、杰克·尼科尔森（Jack Nicholson）主演，波兰斯基导演。

这是部侦探黑色电影，历经劫难的侦探，聪明、冷硬也勇敢，但他不是那些迫近他的腐败者的对手，结尾正义也不见得得以伸张，因为主角不幸导致爱人的死亡。生命还得继续，对生灵涂炭冷眼以对。此段时间的美国片没有比此更绝望的，淹没在一片无奈、挫败和失望当中。（派拉蒙提供）

还有一两个有票房号召力的明星。

也许美国电影史上没有任何一段时期有如此大的改变。长时间有效的**古典电影**（classical cinema）一下子变得老套和机械呆板。过去紧凑精致的叙事结构，过去从格里菲斯起就万用的法则，如今为大众娱乐霸占。新导演喜欢松散片段的结构，较个人化，像欧洲片。结尾都不可预测也没有结论，没有故事终了的戏剧模式。即使片尾**淡出**（fade out）生活还在继续（图 14-6），何况，永远都有拍续集的机会。



14-7 《新科学怪人》

（*Young Frankenstein*，美国，1974），吉恩·怀尔德（Gene Wilder）、彼得·博伊尔（Peter Boyle）主演，梅尔·布鲁克斯（Mel Brooks）导演。

电影学者将类型电影的发展分成四个阶段：1）初期：多半纯真、情绪饱满，因为形式新奇之故；比方说茂瑙拍的恐怖片《吸血鬼》即属此时期。2）古典期：类型进化至平稳对称，价值确定且众人认同，内容和形式达到平衡，传统和原创的母题也并存。古典时期的恐怖片如詹姆斯·怀勒的《科学怪人》（*Frankenstein*，美国，1931）。3）修正期：重象征、暧昧，价值不那么确定，风格复杂，诉诸智慧胜过情感，比方波兰斯基的《罗丝玛丽的婴儿》。4）仿讽期：全是对传统的讽刺，使它们放入许多陈腔滥调，用喜剧形式表现出来，尽管其中常常带有情感，比如此片。布鲁克斯的大部分作品都是仿讽流行的美国类型片的。（二十世纪福克斯提供）

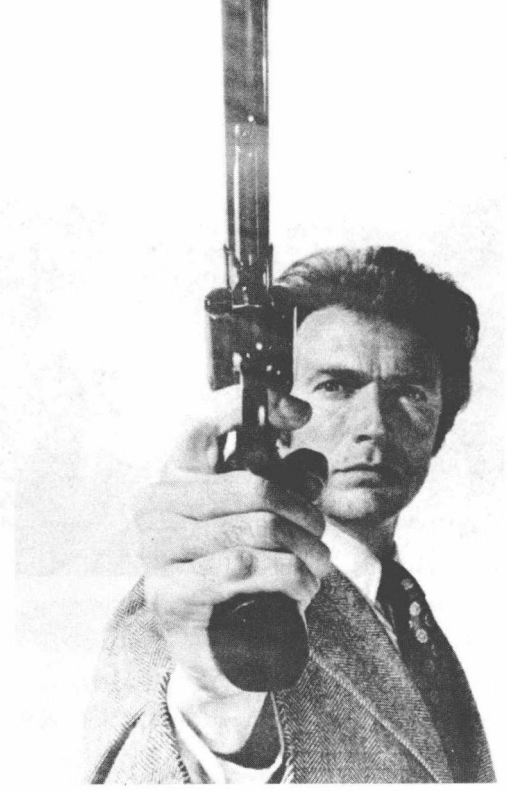
虽然也有例外，电影导演有些愿意探讨角色的复杂而非剧情的复杂。这时许多电影用了 1932 年米高梅《大饭店》（*The Grand Hotel*）的模式：找一个地点让一群不相干的人短时间处在一起，探讨他们的互动关系，好像博格丹诺维奇的《最后一场电影》（*The Last Pictule Show*），迈克尔·里奇（Michael Ritchie）的《微笑》（Smile），卢卡斯的《美国风情画》（*American Graffiti*），还有许多罗伯特·阿尔特曼的作品，如《陆军野战医院》、《空中怪客》（*Brewster McCloud*）、《花村》、《加州分裂》（*California Split*）、《纳什维尔》、《婚礼》、《人生交叉点》。

类型电影此时也不同了，过去类型片很保守，不肯改变。事实上，观众喜

欢类型片的原因之一也是它们多少可以预测，将我们带到熟悉的美学领域。但这段时间的类型电影一般是**修正主义**（revisionist）的，也就是说它们违反或颠覆原本古典之理想。由定义而言，修正主义之类型是反讽模式，质疑古典类型之很多价值观（图 14–7）。

修正主义创意在此段时期之多部类型片中可见。鲍勃·福斯（Bob Fosse）之《歌厅》一部分是爱情片，如大部分的古典歌舞片。但福斯没有用传统男孩赢得女孩芳心结尾，他的苦涩结尾是女孩非法堕胎，孤独走她自己的路，她太怕也太自我，不敢尝试固定的关系。同样，此时的侦探惊悚片不再有像《马耳他之鹰》中山姆·斯佩德（Sam Spade）那种冷静嘲弄的英雄，斯佩德几乎永远可以控制他的局势，但新的主角跌跌撞撞，甚至被好友欺骗，如《漫长的告别》（*The Long Goodbye*，1973）、《唐人街》的主角无力阻止四周的悲剧，至于《夜间行动》（*Night Moves*，1975）中的侦探不管事业或个人问题，一件也解决不了。

“越战—水门”时代前，大部分美国片主角都是英雄，也就是正面的典范角色（明星制度背后隐含的意思是明星会影响公众行为，所以明星拒演会破坏他们努力经营的正面形象的角色）。但时代变了，古典电影主角有目标，新的反英雄却漫无目标，多半疏离也没有动机，《浪荡子》的主演尼科尔森说：“我到处走，不是因为我真正在找什么，而是为了赶快走开，不然事情就要变糟。”即使主角有目标及价值归属，却常和环境有冲突，因为环境鄙视或漠视他们的尊严（图 14–8）。



14–8 《肮脏的哈里》

（*Dirty Harry*，美国，1971），克林特·伊斯特伍德主演，唐·西格尔导演。

1970 年代及 1980 年代，伊斯特伍德总是排名在最卖座明星的前三名。他是当代极少数像韦恩或古柏一样能产生图征力量的明星。1960 年代中期他在欧洲成名，在莱昂内的镖客三部曲中扮演紧闭双唇又暴力的无名男子。后来再拍美国片，尤其是他恩师唐·西格尔的电影，他仍保留了这种神秘、有暴力倾向又疏离的形象，一个沉默孤独又带枪的男子，其孤独中带着点庄严，一往直前，又守着自己的荣誉感，与周边的贪腐环境格格不入。他长于扮演西部英雄、大城市警察、劳工阶级的独行者。不管演什么角色，他总能有一种威严的仪态，绝不多话。他也是独立制片人和有成就的导演，奥逊·威尔斯就称他为“最被低估的美国导演”。不过，他后期倒得到许多掌声。1980 年，著名的纽约现代艺术博物馆做了他的回顾展。1992 年，他的修正主义西部片《不可饶恕》（*Unforgiven*，图 18–17）获奥斯卡最佳影片和最佳导演奖。他后来再因《百万美元宝贝》（*Million Dollar Baby*）获第二座奥斯卡导演奖。（华纳兄弟电影公司提供）

性一直是美国片最受欢迎的题材，但从没有如此时这么露骨。1968 年电检大解放，美国片马上就变成世界上最自由及最坦白的，所有银幕上的东西都受宪法第一修正案所保护。1972 年，700 家戏院已全在放硬性色情片，什么片子都有性。事实上色情片的性场面几乎连角色性格或可信的情感均无，男性器官特写是朝向什么人无



14-9 《恋爱中的布鲁姆》

（*Blume in Love*，美国，1973），乔治·席格（George Segal）、苏珊·安斯帕齐（Susan Anspach）主演，保罗·马祖斯基（Paul Mazursky）导演。

马祖斯基的作品多用苦涩带点喜趣腔调探索温暖的、爱的关系。不过，即使在细腻的浪漫喜剧中，男主角仍会对他所约的女子强暴而非温柔对待。她是他的前妻，所以他觉得自己有权利，可是她不嫁他，直到九个月后他表现出真正男人气概，如成熟、忠诚、体贴的行为。马祖斯基是演员、编剧，也是独立制片人兼当代重要导演。除本片外，他的佳作尚有《两对鸳鸯一张床》（*Blume are Bob & Carol & Ted & Alice*，1969）、《老人与猫》（*Harry and Tonto*，1974）、《下一站格林威治村》（*Next Stop, Greenwich Village*，1976）、《不结婚的女人》（*An Unmarried Woman*，1978）、《莫斯科先生》（*Moscow on the Hudson*，1984）、《乞丐皇帝》（*Down and Out in Beverly Hills*，1988）、《敌人：一个爱的故事》（*Enemies: A Love Story*，1989）。（华纳兄弟电影公司提供）

人在乎。

当然，大部分观众仍不这么看电影，情人间怎么做爱是很个人的事。自从D·H·劳伦斯在二十世纪初出版他“惊人”的小说后，小说家已知道角色的性行为会显露他的心理。同样，电影中之性革命使导演有前所未有的自由来描绘角色生活的重要角度。情人间怎么做爱，温柔地、热情地、激烈地、无力地、嬉闹地、冰冷地、害怕地——它们左右了我们看角色的方式，人裸露时可显示他们的精神面或他们的身体面。

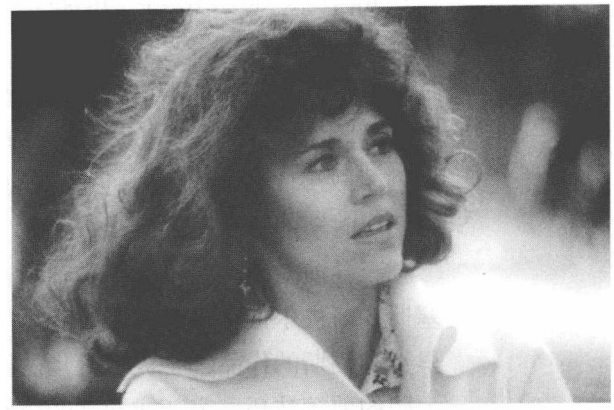
怪的是，这不是一个出爱情故事的时代，而且即使是性场面也不浪漫。的确，像阿尔特曼或马祖斯基（Mazursky，图14-9）这样的导演以同情的目光看两性关系，也的确有俗丽纯情的《爱情故事》（*Love Story*，1970）这种这个年代最卖座的电影，但它是孤立的现象，多半时候电影是性与暴力伴随而来的，很多这一时期的电影中都有强奸场面，有的还带有性虐待的细节，如《稻草狗》和《狂凶记》。针对女性而来的暴力很普遍，尤其在毕京柏、科波拉、斯科塞斯和西格尔的作品中更明显。

女性主义电影评论者抱怨连连，他们也是对的，女性在美国片中一直是男性的玩物，除了情色以外，女性少被严肃对待，不是迂回边缘就是完全被忽略，即使才华过人的女演员也难发挥其才华，十大票房明星中唯有芭芭拉·史翠珊（Barbra Streisand）偶尔上榜，其他时候全是男性天下。

美国男性阳刚电影与女性主义运动之兴起时间相当。激进的女性主义者如简·芳达（图14-10）火上浇油，他们大声疾呼要求正义。有些电影评论者怀疑女性主义之炽烈助长了粗暴对待女人的电影，如《乔》、《发条橙》、《柳巷芳草》、《稻草狗》、《列尼传》、《狂凶记》、《穷街陋巷》、《紧急搜捕令》（*Magnum Force*）、《出租车司机》、《魔女嘉莉》（*Carrie*）等等。当然，导演们未必赞同电影中对待女性的方式，有些人还非常同情他们的女性角色。但是，女性主义影评人指出，即使同情女性的作品如迈克·尼科尔斯的《猎爱的人》、卡索维

茨的《权势下的女人》(*A Woman Under the Influence*，1974）和斯科塞斯的《再见爱丽丝》(*Alice Doesn't Live Here Anymore*，1974)，女主角也多半是无助的受害者，没有男性帮助的话无法掌控生活。

另一方面，许多其他电影可是男性不需女性或仅偶尔为女人分心的故事，如《十二金刚》(*The Dirty Dozen*)、《夫君》(*Husbands*)、《激流四勇士》(*Deliverance*)、《最后的细节》(*The Last Detail*)、《坏伙伴》(*Bad Company*)、《富城》(*Fat City*)、《肮脏的哈里》(*Dirty Harry*)、《霸王铁金刚》(*The Man Who Would Be King*)、《巴顿将军》(*Patton*)、《牢狱风云》(*The Longest Yard*)。其实这段时间最轰动的类型片是所谓的“哥们儿电影”(buddy film)，是动作片的一个分支，强调两个爱过冒险生活的男性惺惺相惜，反对居家生活，也没有女性要角，有人称之为男性之间爱的故事，虽然他们之间毫无同性恋倾向，是手足情而非性爱情。最好的哥们电影有《虎豹小霸王》(*Butch Cassidy and the Sundance Kid*)、《午夜牛郎》、《骗中骗》(*The Sting*)、《稻草人》(*Scarecrow*）和《霹雳炮与飞毛腿》(*Thunderbolt and Lightfoot*)。



14-10　《返乡》

(*Coming Home*，美国，1978)，简·芳达主演，哈尔·阿什贝（Hal Ashby）导演。

芳达在越战期间立场激进，不断在多种集会和大学中抨击美国的军事主义、种族歧视和性别歧视。她运用明星身份来做宣传寻求对反对运动的支持，但也因政治立场明显而伤害票房。即便如此，她还是决定像对待自己的生活一样将作品政治化。1971年，她扮演《柳巷芳草》(*Klute*，1971）中的妓女，放入了她对女性主义的信仰，获得了她第一座奥斯卡最佳女演员奖。她经常能成功地将自己的政治信仰与工作和日常生活混合。《返乡》由她监制，替她赢得第二座奥斯卡。该片追溯她自己的精神变化，隐隐带有自传色彩。（联美公司提供）

传统而言，美片的女性力量展现在明星制度上，但现在很少女性明星有市场吸引力，女性导演站在女性视角讲她们的故事也不受欢迎，只有很少几位女性导演可以在这个时期执导主流商业大片，重要者如伊莲·梅（Elaine May），其讽刺而机智的电影《花花大少》(*Heartbreak Kid*，1972）票房也不太出色。另外主要在纽约一带拍独立电影的琼·米克琳·西佛（Joan Micklin Silver）执导了一些好作品，其中以《西斯特街》(*Hester Street*，1975）最佳。此外，女性导演多流落在纪录片和**先锋派电影**（avant-garde）领域。

像其他受“越战—水门”事件影响的电影一样，女性议题电影在这个时期中叶也开始改变。的确，到了1977年，五部最佳影片中四部均是有关女性的。《安妮·霍尔》、《再见女郎》、《朱莉亚》、《转折点》(*The Turning Point*）还有拥有活泼能干女主角的《星球大战》。

此时电影也夸诩着它们的技术及风格之华丽。当然，美国片在世界上一向技术领先，好莱坞也一直在其电影技术上开发。但是隐含在古典电影风格理想中的是其透明之原则。你不该去欣赏摄影、剪接、声音，因为它们只是服膺角色行动的工具。欧洲和日本的电影一向被美国观众视为艺术，因为它们老让人注意风格，牺牲了故事。1960 年代的法国新浪潮电影的特色彰显也巨大地影响了“越战—水门”时期的新美国导演。

新导演常因为技术花哨被称为“神童”。弗莱德金、科波拉、卢卡斯、斯科塞斯、斯皮尔伯格——各个都能尽华丽风格之至。即使成名导演如毕京柏、库布里克和福斯的作品都是极尽奢华的精心制作，会使用令人印象深刻的摄影效果、大胆的剪接技巧、突兀或含蓄的声音组合。特别是电影的高潮场面，常伴随枪火特效，如《法国贩毒网》中著名的追逐段落（图 14–11）。

敏感的导演为拍摄素材量身打造风格，比方说，彼得·博格丹诺维奇（Peter Bogdanovich）的《最后一场电影》（*The Last Picture Show*，1971）。电影发生的背景是一个垂死的德州小镇，对当地年轻人而言毫无未来可言，一切死气沉沉，即使镇上唯一一家戏院也因无人问津而面临倒闭的命运。博格丹诺维奇用长镜头冗长而无剪接地来拍此片（快速剪接倾向使场景活泼有力）。场与场间他用缓慢的叠化给予时间消磨和角色感到烦闷的印象。简言之，其风格与故事之实质有关。该故事由拉里·麦克默蒂（Larry McMurty）从自己的小说改编。

新导演由何而来？他们从传统的编剧与电视界而来。但他们中大部分人来自：（1）欧洲，尤其是英国。（2）美国大学的电影专业学生。（3）演员。

当然，外国导演在美国工作并不足为奇，尤其是默片时代。在希特勒逐渐攀升权力的时期，发生另一个由欧洲到美国的移民潮，犹太裔的多半是德国或奥地利人，他们早已预想到希特勒的灭族悲剧。欧洲移民第三潮（大多来自英国）发生在“越战—水门”时代直至现在。同样的，在摇滚乐界“英国入侵”也一样发生着。



14–11 《法国贩毒网》

（*The French Connection*，美国，1971），吉恩·哈克曼（Gene Hackman）主演，威廉·弗莱德金（William Friedkin）导演。

这部电影的追逐片段设计杰出，让观众坐立难安，是完美的风格之作。大部分时间我们随着高速车沿着大都会的交通打转急弯，其剪接充满突兀的跳切、爆炸性的平行剪法，不让我们喘口气松懈一下。声轨也混合了枪声、旁观者的尖叫杂音，以及地下铁有如失控云霄飞车的尖锐声，此处是电影高潮，主角终于抓到对手。（二十世纪福克斯提供）

英国电影业即使在最好的时代也危机四伏。整个1960年代，最好的英片全由美国资金支持。到了1970年代末，所谓英国电影业几乎已不存在，为了找出路，英国导演纷纷到好莱坞投石问路，有几位也成就大名，如约翰·施莱辛格，艾伦·帕克（Alan Parker）、雷德利·斯科特（Ridley Scott）、约翰·保曼（John Boorman）、彼得·叶茨（Peter Yates）。

其他国家导演也纷纷到来：如加拿大的诺曼·杰威森（Norman Jewison），意大利的弗朗哥·泽菲雷里，法国的路易·马勒（Louis Malle），澳大利亚的布鲁斯·贝尔斯福德（Bruce Beresford），波兰的罗曼·波兰斯基，捷克的米洛斯·福尔曼（图14-12）。美国大熔炉神话如今已不存在，但其在美国电影界仍是事实。这些外国导演的作品是不折不扣的美国片，锐利地反映美国生活的品质味道，以及美国人的优势与局限。



14-12 《飞越疯人院》

（*One Flew Over the Cuckoo's Nest*，美国，1975），杰克·尼科尔森、路易丝·弗莱彻（Louise Fletcher）主演，米洛斯·福尔曼导演。

身为捷克“布拉格之春”（见第十三章）的领袖导演之一的福尔曼，在苏联坦克开入、推翻受欢迎的自由派总理杜布切克（Alexomder Dubcek）政权之后逃亡至美国，福尔曼不是多产的艺术家，但是他在美国时期的作品中却有他为数不少最好的作品。《逃家》（*Taking off*，1971）是探讨美国恐慌的郊区人士的温暖喜剧，有种对捷克忆旧之味。《飞越疯人院》大大成功，也斩获了五项奥斯卡大奖。之后的《毛发》（*Hair*，1979）大胆动人，是根据1960年代著名百老汇歌舞剧改编。《爵士年代》（*Ragtime*，1981）是改编自著名小说家多克托罗（Doctorow）的作品。《莫扎特传》（*Amadeus*，1984）是其另外一部改编自舞台剧的电影。和他其他改编作品一样，这部影片和原作大相径庭，口碑好，也获得了奥斯卡最佳影片和最佳导演奖。（联美公司提供）

这个时期的第二种导演来自学院，三个学校最为重要：纽约大学，南加州大学和加州大学洛杉矶分校。在这以前，没什么主流的美国导演是像东欧导演一样受过正统学院训练。像福尔曼、波兰斯基，都在其祖国优秀的国立电影学院上过学。即使早在1920年代美国大学已有电影学科，但到1960年代大学才开始严肃对待电影学习。

1975年根据美国电影学院的统计，全美约600所大学开了3000多课时的电影课，到了1981年，这个数字已攀升到8000课时。这种电影意识诞生了一批前所未有的严肃评论者和学者。这段时期出版的电影研究著作，超过以往时代之总和。1960年代末至1970年代初毕业的导演有科波拉和保罗·施拉德（Paul Schrader，皆毕业于加州大学洛杉矶分校），卢卡斯和约翰·米利厄斯（John Milius，皆毕业于南加大），斯科塞斯和布莱恩·德·帕尔玛（皆毕业于纽约大学）。

也没有任何年代有那么多导演来自演员背景，也许他们的导演作品不多，如杰克·尼科尔森、彼得·方达、丹尼斯·霍珀（Dennis Hopper）、杰克·莱蒙（Jack Lemmon）、沃伦·比蒂、乔治·C·斯科特（George C. Scott）、罗伯特·杜瓦尔（Robert



14-13 《陆军野战医院》

（*M*A*S*H*，美国，1970），罗伯特·阿尔特曼（Robert Altman）导演。

此片在声音技巧和视觉上充满笑谑，比方此处戏仿达·芬奇之《最后的晚餐》。其卖座让大家吃惊，是史上最受欢迎的反战喜剧，赚进了4000万美元，也得了戛纳电影节金棕榈奖，建立了阿尔特曼受影评人、艺术家、知识分子钟爱的地位。该片引发了电视剧集的拍摄，虽不能和电影相比，却也是美国电视最老练的情境喜剧之一。1983年其最后一集播出时，创下了美国电视史上的最高收视率。（二十世纪福克斯提供）

Duvall）、奥西·戴维斯（Ossie Davis）、艾伦·阿金（Alan Arkin）、伊连·梅、伯特·雷诺兹（Burt Reynolds）、艾伦·阿尔达（Alan Alda）、芭芭拉·史翠珊。很多演员也导出了很重要的作品，如保罗·纽曼、约翰·卡索维茨、罗伯特·雷德福、克林特·伊斯特伍德、凯文·科斯特纳（Kevin Costner）、梅尔·布鲁克斯（Mel Brooks）和伍迪·艾伦。其中布鲁克斯和艾伦出身自编剧兼演员。“兼”这概念很重要，他们多半是演员兼监制兼导演，这样才能保证创意不被干扰。

重要人物

罗伯特·阿尔特曼（Robert Altman，1925-2006），是这一代导演中年长的，他起先做编剧不甚成功，就跑去电视界发展，其间一再希望进电影界皆不成功，45岁终于有监制普雷明格（Ingo Preminger）找他拍《陆军野战医院》（图14-13），可笑的是，他是普雷明格的第15个选择。

这部电影是他第一部成熟的作品，也带有他招牌的特色：

1）减弱剧情而取即兴的（aleatory）结构；

2）特别在乎角色塑造；

3）颠覆类型期待（他的电影都是类型电影，但是修正主义型）；

4）即兴风格之表演；

5）纪录片的视觉风格；

6）重叠的对话；

7）用喜趣的方式表达对人类状况的悲观看法。

有的评论想从阿尔特曼作品找出统一的主题，但阿尔特曼宣称，那都是扭曲他原意的："我不希望有人说出对的答案，因为根本就没对的答案这回事。"他其实最有兴趣的是探索角色，但我们也无法总结阿尔特曼电影的角色，因为他们总是充满惊奇也太多故意暧昧不明处。

有些角色集好笑、讨厌、可亲于一身。在《纳什维尔》（图 14–14）中有一个有钱有势的乡村音乐歌星，平日以市政要员自居，很自我地大谈家庭、国家、神。但到了片尾，刺客刺杀了他的朋友，一片混乱中倒只有这位作威作福的人物自己带着伤却能镇定安抚惊惶的群众。

阿尔特曼的电影都探讨在变动状态中的角色，在这种情况下他们的情感多是短暂的、临时的。他较严肃的作品如《花村》（1970）、《没有明天的人》（*Thieves Like Us*，1974）、《纳什维尔》、《婚礼》（*A Wedding*，1978）、《大玩家》（*The Player*，1992）、《人生交叉点》（*Short Cuts*，1993），影片中的角色只剩下破碎的梦，脆弱的爱情和常被死亡创伤毁灭的感情，幸存者并无可依靠之安慰，结尾人都处在失落、挫败和分离状态。

阿尔特曼影片中对"随机"的事很着迷。他的剧本很少事先写成，也鼓励角色尽量即兴改变台词。他有时用多部摄影机捕捉一场戏的多种角度，他解释说："就像爵士乐，不是事先计划好，而是捕捉，不是事前希望见到，而是运转摄影机希望捕捉得到。"这种即兴方法使他能传达自然的惊喜。

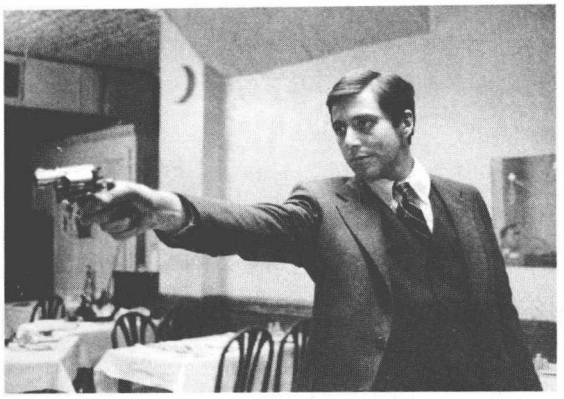
1970 年代，阿尔特曼几乎一年一部片，他也是大方的朋友，经常帮同僚制作影片。

14–14 《纳什维尔》

（*Nashville*，美国，1975），阿尔特曼导演。

阿尔特曼是捕捉特定时间不同情绪的大师。看此情境中，一个甜美却毫无才艺的歌星刚发现人家不要她唱歌，只要她在男性酒吧中跳脱衣舞。她为了事业同意了，后来的表演又好笑又动人又悲伤。阿尔特曼没兴趣安排情节，他只是捕捉事件的美和悲，他说："我没什么哲学，只是拍出画面让观众看，就像沙滩城堡一样，终会消逝了。"（派拉蒙提供）





14–15 《教父》

（*The Godfather*，美国，1972），阿尔·帕西诺主演，弗朗西斯·福特·科波拉导演。

商业和艺术不见得是死敌，此片是影史上最赚钱的电影之一，但它和续集并称为当代最佳电影，被称为“《公民凯恩》以来美国最重要的作品”。（派拉蒙提供）

弗朗西斯·福特·科波拉（Francis Ford Coppola，1939–）是1970年代最有威信的导演。对于年轻导演如斯皮尔伯格，他是偶像。他也是世界影评人之最爱，更受观众拥戴，尤其是他的《教父》系列（图14–15）。他是知识分子、媒体名人，也是一个铺张的爱出风头的人物，一再以大胆的艺术处理以及对钱的漠不在乎震惊电影界。钱不过是工具，他坚持说：“小心谨慎做不出好电影或好艺术。”

他的起步并不光荣，第一部片是自筹资金拍摄的软性情色电影，第二部电影是成本小得可笑的恐怖片，由B级片监制兼导演罗杰·科曼（Roger Corman）制作。科曼常给年轻导演出头的机会，包括斯科塞斯、丹尼斯·霍珀、博格丹诺维奇、杰克·尼科尔森。科波拉第一部重要作品，《如今你已长大》（*You Are a Big Boy Now*，1967）是他在加州大学洛杉矶分校的毕业作品，在评论和商业上都表现平平，下两部片《菲尼安的彩虹》（*Finian's Rainbow*，1968）和《雨族》（*The Rain People*，1969）也都失败了。

他反而因编剧而在电影界站住脚。他与法兰克林·谢夫纳（Franklin Schaffner）合编《巴顿将军》（1970）赢得奥斯卡，之后他每部片都自编或与人合编。

当他被指定拍《教父》时，没有人以为这是部重要作品。他与这部畅销小说的原著者马里奥·普佐（Mario Puzo）合作编剧，并坚持用票房毒药马龙·白兰度来演黑手党老大。他也大量用不知名的意大利血统新人当演员，以求得真实性。他在细节中精雕细琢，使这部三小时巨作不仅好评如潮，而且一举拿下最佳影片、最佳男主角和最佳编剧几座奥斯卡奖。

《教父2》比第一集更惊人，它和第一集相互辉映，而且故事更丰富有深度，扩大了政治意旨。影片长达三小时又二十分却无人抱怨，影评人宝琳·凯尔说：“这部片有对美国腐败的史诗般的视野。”其浪漫的力量直指威尔第之歌剧，而史诗气魄直追十九世纪的小说（但第三集在1990年代出现时令人难堪）。

在三集《教父》影片中，美国黑手党家族为大企业和政府这些权势组织的沉沦的隐喻。影片中有一段，新的老大迈克尔·柯利昂（阿尔·帕西诺饰）对一个

狡猾的参议员说："我们都在虚伪的局中。"续集中，科波拉刻画柯利昂家族想将魔掌伸入古巴，因为有由独裁者巴蒂斯塔领导的"友善政府"。迈克尔和一群企业大亨坐在阳光普照的阳台上，他们分别代表了通讯、矿业、旅游、娱乐等企业，被说服说卡斯特罗的游击队很快会被镇压。一个有古巴大地图的蛋糕被推出来庆祝一个代表的生日，当他们讨论如何剥削这个国家的资源的时候，科波拉一直将镜头切回切开的蛋糕，它随着他们的讨论逐渐缩小，最后消于无形。这一次，科波拉赢得最佳影片、编剧和导演三大奥斯卡奖。

他的另一部低调的电影《窃听大阴谋》（1974）在戛纳赢得金棕榈，也使他成为欧陆知识分子心中之文化英雄。五年后，他迟迟拍成的《现代启示录》（*Apocalypse Now*，1979）和沃尔克·施隆多夫（Volker Schlöndorff）的《铁皮鼓》（*The Tin Drum*，1979）一齐分享金棕榈大奖。

遗憾的是他后继不足。唯二好的作品是《斗鱼》（*Rumble Fish*，1983）和《佩姬苏要出嫁》（*Peggy Sue Got Married*，1986）都是风格化的娱乐片，但并不是重要作品。然而，整个 1970 年代，科波拉都是那些有社会责任感的艺术家——如哈尔·阿什贝（Hal Ashby，图 14–16）心中的典范。

马丁·斯科塞斯（Martin Scorsese，1942–）成长于纽约的意大利贫民区。他原本想当天主教神父，不过反而去纽约大学学了电影。学生时期拍了几部得奖短片后，他终于得以当剪接师，长于剪摇滚音乐会纪录片，最著名的如《伍德斯托克音乐节》（*Wood Stock*，1970）。在拍了一部罗杰·科曼的低成本电影后，他终于导了自己的第一部重要作品《穷街陋巷》（1973），评论的掌声使他成为有潜力的新导演。

《穷街陋巷》和斯科塞斯其他作品一样充满暴力，也反映他小时的生活环境。他回忆童年的小意大利区："街上永远有血腥，什么事都用打架解决，我对

14–16　《无为而治》

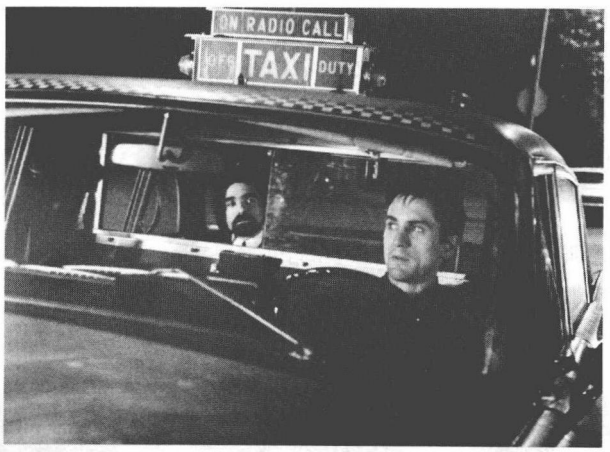
（*Being There*，美国，1979），彼得·塞勒斯、雪莉·麦克雷恩（Shirley McLain）主演，哈尔·阿什贝导演。

阿什贝（1932–1988）和许多同辈美国导演一样，在"越战—水门"时期开始拍片，极其反体制也好嘲讽权力之滥用。此片改自柯辛斯基（Jerzy Kosinski）的小说（他亦是此片的编剧），讽刺在高层的人如何好骗，他们多为私己原因极力拥抱多种愚蠢伎俩。阿什贝的其他重要作品有《地主》（*The Landlord*，1970），《哈洛和慕德》（*Harold and Maude*，1971）、《最后的细节》（*The Last Detail*，1973）、《洗发水》（*Shampoo*，1975）、《光荣之路》（*Bound for Glory*，1976）、《返乡》。（联美公司提供）



暴力又怕又爱，暴力总是不时冒现。”他的角色都是不擅表达的，努力想挣脱狭窄生活环境的桎梏，一切只能用暴力解决，因为他们没有别的出路。其一贯是局外人，为了被认可而奋斗，这在他所有作品可见：《穷街陋巷》、《再见爱丽丝》（1974）、《出租车司机》（1976）、《纽约，纽约》（*New York, New York*，1977）、《愤怒的公牛》（*Raging Bull*，1980）、《喜剧之王》（*The King of Comedy*，1982）、《金钱本色》（*The Color of Money*，1986）、《基督最后的诱惑》（*The Last Temptation of Christ*，1989）、《好家伙》（*GoodFellas*，1990）、《纽约黑帮》（*Gangs of New York*，2002）、《飞行家》（*The Aviator*，2004）、《无间行者》（*The Departed*，2006）。他承认说：“我一辈子都是局外人，我将自己分散放在电影中，去看心理医生，医生还不如去看电影了解我。”

斯科塞斯的世界纵然暴力，却不时浮现瞬间的美与温存。《愤怒的公牛》拍的是1940年代中量级拳王的人生，片子重动作的影响力却矛盾地充满美丽的影像（图14-18），很多场景都以诗意的生活静照开始或结束，一片衣料，一杯咖啡，一个空房间，迈克尔·查普曼（Michael Chapman）惊人的黑白对比摄影，几乎没有中间的灰色——是对1940年代的黑色电影致敬。手提摄影机经常转到几乎失控，流转的场面调度动力十足，有时摄影机又滑过头上，在马斯卡尼（Mascagni）壮丽肃穆的音乐中缓缓用慢镜头滑过。许多拍摄角度采仰角。拳击手仰视如野蛮的斗士。间断的剪接将影像疯狂地撞击在一起，汗流浃背的躯体，拳击手中拳的喷洒四射的血，海绵块浸在血水中再喷向拳手过热的身子，夹杂着皮手套打在身上的声音，喘息声，我们完全如置身原始森林。声音时断时续，暗示意识时有时无。拳击场上烟雾弥漫，蒸腾着热气，刺眼的聚光灯像撕裂开这个黑暗遍布的地狱，制造出视觉上的焦虑。影评人们在1989年投票说《愤怒的公牛》是1980年代最伟大的美国片。



14-17 《出租车司机》

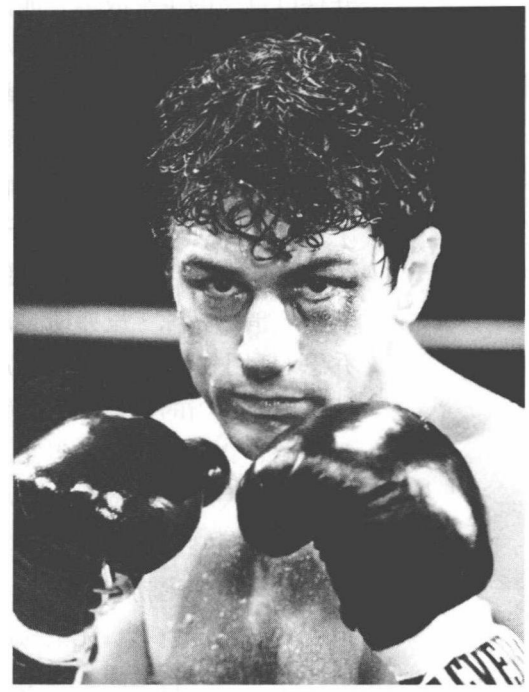
（*Taxi Driver*，美国，1976），罗伯特·德尼罗主演，马丁·斯科塞斯（Martin Scorsese）导演。

斯科塞斯的主角往往有点神经质，难以令人接受。本片主角完全是个神经病，具有讽刺意味的是，此片的人物形象看似依照暗杀参议员乔治·华莱士的刺客编写的，却给了暗杀里根总统的杀手灵感。此片是斯科塞斯最暴力的电影，广受观众喜欢。虽然结构有些杂乱无章，却被影评人视为巨作，并获得1976年戛纳电影节首奖。（哥伦比亚电影公司提供）

就结构而言，斯科塞斯的电影很少是外表精致和流利的，散乱的场景纯由导演个性的力量联结起来。他的故事常有省略，它也不平滑地结束，而常用一个突然的休止符。这种粗粝风格与角色生活之粗粝相互呼应。斯科塞斯也喜欢现

场即兴创作，他也大量拍摄底片，在剪接时被迫丢弃许多场景来适应放映时间，也因此使影片显得跳脱而不连贯。

罗伯特·德尼罗与他合作了八部电影，他凭借在《愤怒的公牛》中的表演赢得奥斯卡最佳男主角奖。他在八部片中角色各色各样，都令人印象深刻：《穷街陋巷》中骄傲带点疯狂的强尼男孩，《出租车司机》中的吓人的怪咖特拉维斯·比克尔（图14-17），《纽约，纽约》中毛躁的萨克斯风手，《愤怒的公牛》中的拳王，《喜剧之王》中自大、讨厌、渴望说单口相声的艺人，《好家伙》中冷血的黑帮分子。德尼罗挑战我们喜欢的斯科塞斯电影中之他，绝不仰赖他个人的明星魅力，他显现的那一丝人性闪光之处足以对他角色的偏差行为做道德的救赎。



14-18 《愤怒的公牛》

（*Raging Bull*，美国，1980），罗伯特·德尼罗主演，斯科塞斯导演。

虽然斯科塞斯想拓宽他的创作领域——如被低估的《喜剧之王》（*King of Comedy*）和优雅的《纯真年代》（*Age of Innocence*）——但他最著名的仍是暴力电影和关于纽约小意大利区的灰暗题材。此片被大部分评论人评为80年代最佳美片。（联美公司提供）

伍迪·艾伦（Woody Allen，1935-）生长在纽约，是他现在居住及工作之地。1950年代他崭露头角，还是个青少年就为由席德·西泽（Sid Caesar）主演的著名电视喜剧《你的戏中戏》（*Your Show of Shows*）撰稿。另外三位资深编剧是尼尔·西蒙（Neil Simon）、梅尔·布鲁克斯和卡尔·雷纳（Carl Reiner）。早在1960年代，艾伦就决定在格林威治村各式各样的俱乐部中表演单口相声，算相当成功。但他绝不满足于此，他又转向百老汇，将两部喜剧搬上舞台，后来又改编上银幕，其中较好者《呆头鹅》（*Play It Again, Sam*，1972）是他自编自演，由赫伯特·罗斯（Herbert Ross）执导。他也是才气四溢的作家，经常为重要文学期刊《纽约客》撰写幽默文章。

他执导的第一部电影《傻瓜入狱记》（*Take the Money and Run*，1969）也是自编自演，该片仿讽**真实电影**（cinéma vérité）的纪录片形式，该片如他所有早期作品一样，段落很散，但不时有杰出的喜剧片段。《香蕉》（*Banana*，1971）仿讽南美洲的革命，风格相比第一部片的粗糙改善了些，但也不是十分精致。《性爱宝典》（*Everything you Aluways Wanted to Know About Sex*，1972）则是一连串小故事，由“性”串在一起，这是艾伦着迷的事。《傻瓜大闹科学城》（*Sleeper*，1973）则是仿讽未来的科幻片。

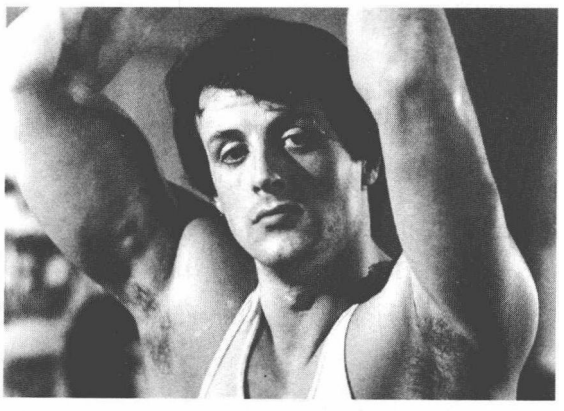
这些电影中他都发展出像1940年代谐星鲍勃·霍普（Bob Hope）的喜剧风格，

并糅以自己的生平故事。他像鲍勃·霍普一样没有天生的优雅，矮小、脆弱、笨拙，在危险中或被欺负时胆小如鼠。他却也自有盘算，谨小慎微，喜欢喃喃自语说些俏皮话，是天生的失败者，老抱怨世界不绕着他的成功幻想打转，沉迷于性，对女人又糊弄不上，性事不顺，即使缺点重重，他却受大家喜爱，也许因为他迎合了我们实际和不浪漫的一面。

艾伦是犹太人、知识分子、纽约客，这是他的形象和感性中最重要的三点。纽约犹太人是自成一格的，其喜剧是由尼尔·西蒙、伊莲·梅、梅尔·布鲁克斯、卡尔·雷纳、琼·里弗斯（Joan Rivers）、杰里·塞恩菲尔德（Jerry Seinfeld）及乔恩·斯图尔特（Jon Stewart）一脉相传。这种喜剧强调种族笑话：罪疚感，神经质，性执迷，不当的焦虑，犹太妈妈等等。纽约犹太喜剧都很嘲谑、含蓄、反讽，常常自嘲。艾伦的喜剧还很知识分子，虽然它们好像持反智主义的立场。他的笑话常提及卡夫卡、斯特林堡（August Strindberg）这样的高层次的文学人物，但是他也擅长于闹剧，没有什么其他喜剧家能比得上他庞大的喜剧库。

他早期学鲍勃·霍普，但从杰作《安妮·霍尔》（*Annie Hall*，1977）问世后，他就转向自传色彩。无论从内容还是从形式，《安妮·霍尔》都代表了伍迪·艾伦作品的一种新方向。其实这部影片是带点苦涩及辛辣的浪漫喜剧，情感也较其以前的作品丰富——其早期作品好笑却不够动人。影片的风格也较稳健，导演技巧娴熟，这一半得归功于杰出的摄影师戈登·威利斯（Gordon Willis），他也担任了其很多作品的摄影师。艾伦有特别的优点，即他的喜剧假面，他滑稽的俏皮话，他文学性的对白，还有魅力十足的喜剧女演员黛安·基顿（Diane Keaton）作为他的搭档。

从那时起，艾伦几乎平均每年一部电影，偶尔还写舞台剧，及不少诙谐的文章。他对自己的艺术创作非常自律也非常投入，这一点和他的偶像伯格曼很像。当然，从《安妮·霍尔》之后他的作品不是部部成功。他的非喜剧的《九月》（*September*，1987）、《另一个女人》（*Another Woman*，1988）、《影与雾》（*Shadows*



14-19 《洛奇》

（*Rocky*，美国，1976），西尔维斯特·史泰龙（Sylvester Stallone）主演，约翰·艾维尔森（John Avildson）导演。

此年代中叶以后，美国电影——尤其像此片这种大卖座片——变得较不关心社会张力，而越来越乐观，快乐的结局和传统的成功哲学又回来了。角色都不复杂，直来直往，目标清楚，行动通常都比主题及角色深度重要。更重要的是美国片此时用娱乐方法提高士气，它们逃避现实，相信坚毅、努力、诚恳必有所得。（联美公司提供）

14-20 《曼哈顿》

（*Manhattan*，美国，1979），黛安·基顿（Diane Keaton）、伍迪·艾伦（Woody Allen）主演，伍迪·艾伦导演。

此片是现代的风俗喜剧，讽刺纽约一群自恋的知识分子不够自信地过日子。伍迪·艾伦的主题强调人际关系中不道德的权宜之计。虽然他的道德观比同侪薄弱，但主角也不会将自我放在友情之上。（联美公司提供）

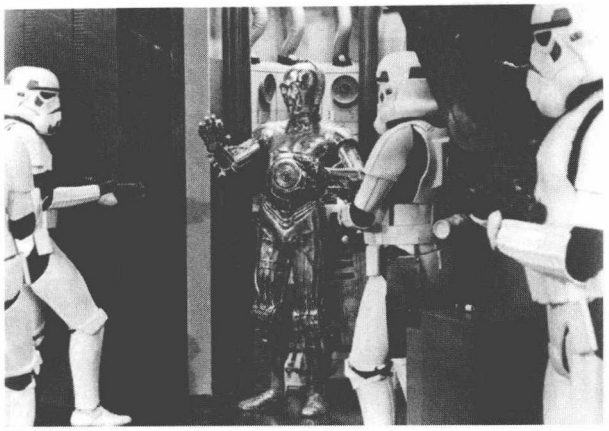


and Fog，1992）、《卡珊德拉之梦》（*Cassandra's Dream*，2007）其实不够好，只能说是光荣的失败。

他 1980 年代的作品真是琳琅满目：《星尘往事》（*Stardust Memories*）以黑白摄影慑人，主题也复杂而哲学性；《变色龙》（*Zelig*，1983）仿讽电视纪录片以及他常探索的出名代价主题，《百老汇的丹尼·罗斯》（*Broadway Danny Rose*，1984）是一个温暖又尖锐的喜剧，充满种族幽默和典型的道德偏向；杰出的《开罗紫玫瑰》（*Purple Rose of Cairo*，1985），以 1930 年经济大萧条为背景，以电影作为逃避方式当主题，大玩皮兰德娄式的虚实实验；《汉娜姐妹》（*Hannah and Her Sisters*，1986）是行为的喜剧，其“大饭店”式的多角色结构颇令人想起《曼哈顿》（*Manhattan*，1979）和其道德重点；怀旧式的《岁月流声》（*Radio Days*，1987）充满滑稽好看的小片段，尤其米亚·法罗（Mia Farrow）的那段，法罗一生最好的作品都是与艾伦合作的；《爱与罪》（*Crimes and Misdemeanors*，1989）是一部非常黑暗的喜剧，有些影评人以为该片是他最佳作品之一；即使已年届七十，艾伦仍一再拍出一流作品，如性感的喜剧《午夜巴塞罗那》（*Vicky Cristina Barcelona*，2008）。

人们并非一觉醒来就突然高兴地宣布：“我们是在后‘星球大战’时代了。”1968 年至 1976 年间那些自我批评的电影逐渐退出却也没完全消失。越战一完，美国就被迫要应付靠近家门口的困难——经济艰难时期。人们想要逃避，想要有希望，对电影欢呼，这些可在大卖座电影如《洛奇》系列、《007》系列、《超人》系列，尤其卢卡斯的《星球大战》系列（图 14-21）看见。而与这个年代的感觉最合拍的应该是**斯皮尔伯格**（Steven Spielberg，1948-）。

斯皮尔伯格是天才，即使在新泽西和亚里桑纳州还是个小孩的时候，他就知自己要当导演。青少年时代他拍了几部 8 毫米电影，后来升级到 16 毫米。他是个



14-21 《星球大战》

（*Star Wars*，美国，1974），乔治·卢卡斯导演。

此片破了影史一切票房纪录，光在美国和加拿大就赚进了2.16亿美元。此外，其他相关产品，如娃娃、T恤衫、玩具更赚进5亿美元。三部曲的后两部《帝国反击战》（*The Empire Strikes Back*，1980）和《绝地归来》（*Return of the Jedi*），由卢卡斯监制而非导演，也破了纪录，赚进2亿美元，晋身十大卖座电影。三部曲的魅力和幻想，更别提其优秀的特效，对青少年特有吸引力，许多人是一看再看。卢卡斯特有少年缘，他谈起电影好像当它们是少年游戏而非成人作品："我像玩具制造者。如果我不拍片，我可能会去做玩具。我喜欢自己动手做东西让它们动起来，有工具我就可以做玩具，我可以一直坐在那边弄我的电影。"（二十世纪福克斯公司提供）

电影狂，博览有关电影的书籍，也看了很多电影。像当代的其他导演一样他也在作品中放满了**致敬**（allusions）和参考其他电影、类型、导演的片段。大学英文系毕业后，他搬至好莱坞，和卢卡斯、科波拉和其他"饥饿的"青年电影人成为朋友。

其拍摄过学生电影的基础，使21岁的斯皮尔伯格被MCA（环球片厂的母公司）雇用导演不同的电视剧集。他充满自信，魅力十足又聪明过人，很快说服MCA让他导演电视电影，其中最好的一部《决斗》（*Duel*，1971）在欧洲公映，叫好叫座，在英法尤其受欢迎。这部有点妄想狂似的寓言式电影，说的是一位郊区居民在高速路上被一辆不知谁开之恶意卡车跟踪，技术上此片简直眩目，虽然主题较为浅薄。他许多这种电影仰赖希区柯克作品中的技法，尤其是悬疑之积累和紧张的剪接风格。

斯皮尔伯格第一部美国商业片是《横冲直撞大逃亡》（*The Sugarland Express*，1974），这是一部严肃的公路追逐片，也是他少数没有快乐结局的电影。这部电影平平落幕，他接着被派去拍了《大白鲨》（*Jaws*，1975），虽外景问题多多，但他坚持拍完。该片赚了1.3亿美元，成为影史最卖座电影之一。此时电影史上卖座票房纪录一再被打破，前十名卖座电影全在1972年后出品。《大白鲨》后，斯皮尔伯格有权可自行决定自己后来的电影项目怎么走。

《第三类接触》（*Close Encounters of the Third Kind*，1977），其另一成功巨作，是一部科幻片。虽然角色有点薄弱，主题过于花哨，但间歇总有聪明与温暖幽默之处。此片显然是风格上乘之作，在特效、剪接和创意十足的场面调度上都一新耳目。斯皮尔伯格和影响他很大的沃尔特·迪斯尼一样，能创造一个封闭迷人的世界，让我们可以暂时收起我们的怀疑和忘记日常生活的平淡乏味现实。他之后再拍喜剧《一九四一》（1979），却是一部呆滞空泛造作的电影，既不叫好也不叫座。

斯皮尔伯格的下部作品《夺宝奇兵》（*Raiders of the Lost Ark*，1981）是对二战时的每周系列电影（serials）致敬，也有同样邪恶的纳粹坏人和勇敢的英雄（哈

里森·福特饰）。影片满溢着活泼的爱情，异国风情的外景，精神高昂的趣味，其故事是一个接一个的冒险组成，主角是英勇多谋的考古学家兼冒险家。因为令人兴奋和顽皮嬉闹的腔调，有如许多希区柯克的作品，它当然又全球大卖，连拍两部续集，《魔宫传奇》（*Indiana Jones and the Temple of Doom*，1984）和《圣战奇兵》（*Indiana Jones and the Last Crusade*，1989），其内容相仿但较机械程式化，最新一集《夺宝奇兵 4》（*Indiana Jones and the Crystal Skull*，2008）看来老态毕露，但仍在全球狂收 3.15 亿美元。

《外星人 E. T.》（*ET: The Extrar Ternestial*，图 14–22）至今仍是斯皮尔伯格的杰作，它有如姐妹作《第三类接触》是科幻片，但情感远比其浓郁有力量。它也比他其他作品少情节，充满抒情味道，带领我们重返童年的美好和纯真，触发了我们想有一个未知的怪物做朋友的童年回忆。他将美国郊区生活的方式与高等外星人的慑人奇幻并列在一起，并设法打破两者之障碍，使未来看起来不那么可怕，可能还是令人愉快的冒险。《外星人 E.T.》取代了《星球大战》成为史上最卖座电影，在北美已赚进 3.6 亿美元，全球收益估计在 5.5 亿至 6 亿之间，其电影相关行销商品也成了多收益的产业。

斯皮尔伯格改编艾丽丝·沃克（Alice Walker）获普立策奖小说的迪斯尼式作品《紫色》（*The Color Purple*，1985）因视觉风格过于甜美又删剪了小说中明确的女性同性恋主题而大受批评，不过这电影仍卖座不凡，多归功于女主角乌比·戈德堡（Whoopie Goldberg）优异的演出。

1987 年通过拍摄阴沉的《太阳帝国》（*Empire of the Sun*，1987），斯皮尔伯格宣布他将改弦易辙不拍他招牌的轻松娱乐电影，而转向拍较严肃的有复杂主题和更丰富的角色塑造的电影。在这部电影中，他的风格不再华丽，讲述的是二战时一个小男孩眼中的日本战俘营，故事松散而缓慢。其剪接含蓄抒情而非热闹急速。其超现实的影像诗意而令人难忘，但并不见得像他其他电影一样引人入胜。简单地说，这是一部有思想的艺术家的创作，较深沉，较有味道。近来，他在两种创作方法中游移，较流行的大片如《侏罗纪公园》（*Jurassic Park*，1993）及较严肃、

14–22　《外星人 E.T.》

（*E.T: The Extfa Terrestrial*，美国，1982），亨利·托马斯（Henry Thomas）等主演，史蒂文·斯皮尔伯格导演。

奥逊·威尔斯曾说："电影是梦的缎带。摄影机不只是记录的工具，它是另一个世界带着讯息送给我们的工具，带我们直去秘密的核心。于是神奇开始了！"（环球电影公司提供）



艺术性的作品如《辛德勒名单》(*Schindler's List*, 1993)和《拯救大兵瑞恩》(*Saving Private Ryan*, 1998)都是杰作。

1970年代始于纷争，结束于传统价值观的回归，1980年代里根总统时代的保守政策即可说明。有些人认为这就是由黑暗到光明的进程，也有人认为它代表了一种转变——从一个大期待到一个熟悉的1980年代的说法："没希望。"

延伸阅读

1 Biskind, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls*, New York: Simon & Schuster, 1998. 副标题为"性—毒品—摇滚的一代如何拯救了好莱坞"，对1970年代电影的敏锐的评价。

2 Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks*. New York: Bantam Books, 1974. 阐述了美国电影中的黑人演员和黑人角色的历史。

3 Cagin, Seth, and Philip Dray. *Hollywood Films of the Seventies: Sex, Drugs, Violence, Rock' n' Roll and Politics*. New York: Harper & Row, 1984.

4 Cook, David A. *Last Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970–1979*. Berkeley: University of California Press, 2000. Volume of the excellent series, History of the American Cinema.《美国电影史》中杰出的一卷。

5 Dittmar, Linda, and Gene Michaud. *From Hanoi to Hollywood*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University, Press, 1990. 介绍了美国电影中的越战。

6 Keyser, Les. *Hollywood in the Seventies*. Cranbury, N.J.: A. S. Barnes, 1981. 好莱坞1970年代主要作品概述。

7 Kolker, Robert Philip. *A Cinema of Loneliness*. New York: Oxford University Press, 1980. 关于佩恩、库布里克、科波拉、斯科塞斯以及阿尔特曼作品的老练的评论分析。

8 Lev, Peter. *American Films of the 70s: Conflicting Visions*. Austin: University of Texas Press, 2001. 概述了1970年代10部关键类型片。

9 Monaco, James. *American Film Now*. New York: Oxford University Press, 1979. 对当时美国电影艺术和产业及两者间复杂关系的精明探讨。

10 Squire, James E., ed. *The Movie Business Book*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1983. 各类艺术家和电影产业专家关于电影融资的论文集。

1970年代的世界电影 15

世界大事		电影大事
巴黎：美国北越和谈第二年，没有进展。 苏联小说家亚历山大·索尔仁尼琴获诺贝尔文学奖。	1970	西德的新电影崛起 导演如施隆多夫、文德斯、冯·特洛塔、赫尔佐格、法斯宾德均名扬世界。 电影《汇款单》公映，其导演塞内加尔的乌斯曼·塞姆班是非洲撒哈拉沙漠以南出现的第一位世界级黑人电影艺术家。
中南半岛战争延烧至老挝和柬埔寨；美国大军轰炸北越。 苏联一太空船在火星登陆。	1971	澳大利亚电影署建立，许多导演因此崛起，如彼得·威尔、贝尔斯福德、米勒、谢皮西、吉莉安·阿姆斯特朗，还有一炮而红的演员梅尔·吉普森和朱迪·戴维斯。
中东不时爆发以色列阿拉伯之间的小战争。	1972	由英国著名疯狂喜剧团巨蟒剧团搬演的喜剧片段集锦《前所未有的表演》公映，该团之后在国际上享有盛誉。 ► 贝托鲁奇的**《巴黎最后的探戈》**内容涉及大胆坦白之性而震惊世界，也因而大卖座。 
越南平民战争受伤者数字累计达 93.5 万人。 阿拉伯石油禁运导致世界性石油危机，石油价格飞涨。	1973	
能源涨价招致世界性通货膨胀，石油公司利润增加 93%。 非洲撒哈拉沙漠以南干旱造成饥荒。	1974	
狂热的红色高棉政权为“改造”柬埔寨受教育的公民展开大屠杀，三百万柬埔寨人受害。 激进左派的绑架风在世界各地开始泛滥。	1975	
	1976	日本“恶名昭彰”之《感官王国》公映，大岛渚导演，电影中的性场面直白程度以往会被列为色情片。 法国导演黛安娜·克里斯以《薄荷苏打水》一片与另两位女性导演——意大利的里娜·韦特缪勒和澳大利亚的吉莉安·阿姆斯特朗成为三个重要女性导演。 ► 韦特缪勒的政治喜剧**《七美人》**由吉安卡罗·吉安尼尼主演，他们这个搭档在此世代扬名世界。 
诺贝尔和平奖颁给国际特赦组织，这是一个人权组织。	1977	► 贝特朗·布里叶的大胆喜剧**《掏出你的手帕》**将主演杰拉尔·德帕迪约造就为法国一线男星。 
 尼加拉瓜革命（左翼）；伊朗革命（右翼）；美国在伊朗的人质事件危机。 ► 撒切尔夫人（保守党）成为英首相；**诺贝尔和平奖颁给修女德蕾莎。**	1979	► 由施隆多夫导演的**《铁皮鼓》**改编自德国作家君特·格拉斯的原著小说，赢得多项世界大奖，也成为德国新电影中最卖座者。 

1970年代的国际电影以几个电影运动为特色：德国新电影（Das Neae Kino），澳大利亚新电影，还有各第三世界国家的电影。这也是“主义”的年代——女性主义，马克思主义，民族主义等，以及解放的年代——黑人解放，同性恋解放，女性解放等。三位重要女性导演出现，法国的黛安娜·克里斯，澳大利亚的吉莉安·阿姆斯特朗，还有最受推崇的意大利的里娜·韦特缪勒。在共产主义国家，限制开始松动，尤其在波兰、匈牙利和苏联。

英　国

整个1970年代的英国电影在衰退中。优秀导演流落到电视界、戏剧舞台或美国。但也有些亮点，如007系列电影和伶牙俐齿打天下的巨蟒剧团之“飞翔的马戏团”（图15-1），他们只要是在恶心风气和坏品味之下不畏攻击任何人。

15-1 《巨蟒剧团之万世魔星》

（*Monty Python's Life of Brian*，英国，1979）

巨蟒剧团的团员有特里·吉列姆（Terry Gilliam）、特里·琼斯（Terry Jones）、格雷厄姆·查普曼（Graham Chapman）、约翰·克里斯（John Cleese）、艾瑞克·爱都（Eric Idle）、迈克尔·帕林（Michael Palin）。他们发迹于电视喜剧短片，他们的电影处女作《前所未有的表演》（*And Now for Something Completely Different*，1972）混合了超现实主义、动画、滑稽短剧以及大量庸俗的笑料，完全不怕冒犯所有人（包括种族、宗教、性倾向和国籍），像此片就在嘲弄基督教和地密尔式的圣经史诗。（华纳兄弟电影公司提供）



前摄影师尼古拉斯·罗伊格（Nicholas Roeg，1928–）的电影也引起一些波动，《迷幻演出》（*Performance*，1970）由摇滚巨星米克·贾格尔（Mick Jagger）和詹姆斯·福克斯（James Fox）主演，探讨人格之分裂融合，摄影十分优雅。它如罗伊格所有作品一样，带有强烈的仪式性，并以神秘而省略的风格剪接。《小姐弟荒原历险》（*Walkabout*，1971）在澳大利亚拍摄，故事强调性欲望禁忌，白人文化与土著文化中成长仪式之冲突。《威尼斯疑魂》（*Don't Look Now*，1973）由唐纳德·萨瑟兰（Donald Sutherland）和朱莉·克里斯蒂（Julie Christie）主演，是发生在威尼斯

的超自然故事。《天降财神》(*The Man Who Fell to Earth*，1976）是由大卫·鲍伊（David Bowie）主演的科幻片。

肯·罗素（Ken Russell，1927–）在此年代中备受争议。他由为英国广播公司（BBC）电视台做导演开始其职业生涯，尤其擅长拍摄关于著名艺术家的纪录片。但他在拍摄关于作曲家埃尔加（Elgar）、普罗科菲耶夫（Prokofiev）、德彪西（Debussy）、理查德·施特劳斯（Richard Strauss）以及美国舞者邓肯（Isadora Duncan）的生平传记片时风格愈加华丽和个人化，被评论界批评为哗众取宠以及风格自溺。这些指控也适用于他之后的剧情片。

罗素的首部重要电影是《恋爱中的女人》(*Women in love*，1969)，改编自D. H. 劳伦斯小说，由格兰达·杰克逊（Glenda Jackson）以及阿兰·贝茨（Alan Bates）主演。虽然被贬为过度浪漫，却是罗素风格最收敛的作品之一。二十年后他再改编劳伦斯的小说《虹》(*The Rainbow*，1988)，风格也同样束手敛足，回归英国电影传统，即故事及表演远重于导演个人风格的表达。但《乐圣柴可夫斯基》(*The Music Lovers*，1971）将这位俄国浪漫作曲家的生平大加渲染，风格华丽飞扬，虚实参半，更将瑰丽影像以繁复的剪接法张扬。他宣称这是“有关同性恋与花痴间的恋爱故事”，进一步激怒了古板的音乐权威们。

罗素的风格与《恶魔》(*The Devils*，1971）较为般配，这是改编自赫胥黎有关17世纪在法国性—宗教歇斯底里的狂热风气的小说，不过诸如“粗鄙”、“虚伪”、“骇人”、“歇斯底里”、“尖锐”尤其“自溺”这类形容词仍跟着他。一般而论，他的风格应更适合流行而非高层知识分子之类的素材，但作为美学流行家的罗素却老想打破这两者的界线，他的这种动力对《男朋友》(*The Boy Friend*，1971)、《冲破黑暗谷》(*Tommy*，图15–2）还有《瓦伦蒂诺》(*Valentino*，1977）以及《变形博士》(*Altered States*，美国，1979）这类电影的题材恐怕更加合适。

15–2 《冲出黑暗谷》

（*Tommy*，英国，1975），艾尔顿·约翰（Elton John，中间），罗杰·多特里（Roger Daltrey，右）主演，肯·罗素（Ken Russell）导演。

罗素的电影风格突出，被批评为粗鄙、庸俗，甚至歇斯底里。他神经质的浪漫主义最适合爆发力强的电影素材，好像此片用摇滚乐团谁人乐队（The Who）迸发原始震撼的能量。（哥伦比亚电影公司提供）



法　国

法国电影也在此年代陷入困境，尤其与新浪潮时代或在此之前

15-3 《一笼傻鸟》

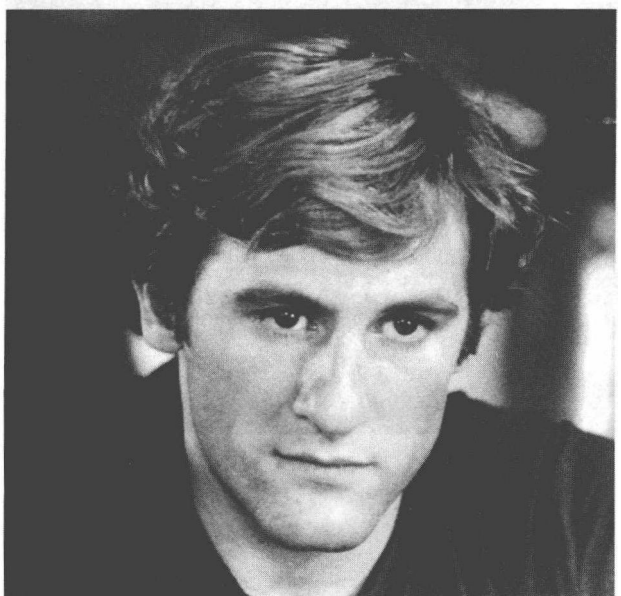
（*La Cage aux Folles*，法国，1978），米歇尔·塞罗（Michel Serrault，左）主演，埃德沃德·莫利纳罗（Edouard Molinaro）导演。

此片拍了两集，轰动一时，在美国甚至延烧至百老汇成为歌舞剧。影片俗套地拍同性恋结婚之喜剧，但演员的表现大为成功。塞罗演一个在“一笼傻鸟”夜总会表演的人妖，他习于当女人，以至于必须重新学习如何做男人，他相当自恋，情绪易波动，精神不稳定，易妒，没有安全感，怕老，一切“小女人”的毛病他都有。他对“丈夫”忠心，全然一个中产阶级的贵妇状。后来美国翻拍此片为《鸟笼》（*The Birdcage*，1996，图 18-12）亦一样轰动。（联美公司提供）



无法相比。产业一如既往混乱没组织，逐渐老去的新浪潮巨匠也乏善可陈。的确，《一笼傻鸟》（*La Cage aux Folles*，图 15-3）及其续集在美国成为有史来最卖座法国片之一，但那也仅是例外。

这段时间崛起的导演是小说家出身的**贝特朗·布里叶**（Bertrand Blier，1939-），他的成功电影都是颠覆性、无政府状态之喜剧，多半由法国最棒的电影明星杰拉尔·德帕迪约主演，德帕迪约也是崛起自此世代。布里叶深受美国“哥们电影”影响，男性义气将女人视为局外人，入侵者，至少是他者。《圆舞曲女郎》（*Going Places*，1973）、《掏出你的手帕》（图 15-4）、《致命的女性》（*Femmes Fatales*，1975）、《莫欺朋友妻》（*My Best Friend's Girl*，1982）等片中，兄弟搭档最快乐的时光莫过两人在没有女人注视下自在胡为，他们多半不知如何在性上取悦女人，像弗洛伊德一样在挫败里问道：“到底女人要什么呢？”布里叶觉得女人心理是神秘具威胁性的。男人间的情谊他却透彻了解，在访



15-4 《掏出你的手帕》

（*Get out Your Handkerchiefs*，法国，1977），杰拉尔·德帕迪约（Gérard Depardieu）主演，贝特朗·布里叶（Bertrand Blier）导演。

德帕迪约被认为是法国的尼科尔森。他俩都曾英俊过，却也有时吓人地走形，都擅演温柔性感的男主角，但演怪胎更恰当。他们都悲喜皆宜，闹剧通俗剧一把抓，可内向也可大男人，可善可恶，也喜与世界级导演和重要的艺术家合作，不一定为钱工作。总而言之，他们喜走偏锋，也都是国宝级演员。（新线电影公司提供）

问中他说："男人间好到已不是朋友了，他们是搭档，像网球队般。"他也不畏对同性情色之影射。在《圆舞曲女郎》中两个男人一天到晚就色心大起，当他俩独处也没女人时，顺理就互相成一对。在《晚礼服》(*Ménage*，1986）中，布里叶更进一步，让人不可置信的让德帕迪约从一个凶恶女人身旁抢走她那位温和秃顶的男人。一如往常，他用这种三角性关系来颠覆婚姻制度，这制度在他来看无论对同性恋或异性恋来说，都奠定在哄骗、操控以及角色扮演基础上。

黛安娜·克里斯（Diane Kurys，1948-）是另一有趣导演。早期作品全带点自传色彩，处女作《薄荷苏打水》(*Peppermint Soda*，1977)，影片故事发生于1963年，内容是法国学童少女可爱、迷人又动人的经历。《汽油弹》(*Molotov Cocktail*，1981）捕捉了1968年五月改变了许多欧洲年轻人一生的那种政治气氛。《我们之间》(*Entre Nous*，1983）是她最深最丰富的作品，根据其童年经历而来，有关她母亲如何在艰困中与另一女人互相扶持建立坚固友情，这段友情却也最终破坏了她们两个人的婚姻。

克里斯有如韦特缪勒和阿姆斯特朗，并非一成不变的女性主义者。她的主角不是女超人，或者任何典范性的女人。相反，她的主角困惑、漫无目标甚至工于心计，但多半时候她们值得尊敬——忠诚、女性化、勇敢。她长于捕捉女性间特有的温柔时刻——如反讽的微笑，了解的轻笑，充满情感的一眼，她也对决定了角色如何选择的社会经济环境很敏感，女人在她的电影中悲伤地发现，没有什么是自由的，也不能靠爱情过活。

西　德

英国影评人简·道森（Jan Dawson）观察说："七十年代的西德新电影就等同于六十年代的法国新浪潮：对既存价值的质疑，一股爆发的能量，对电影的热爱，以及对好莱坞爱恨交错的情感。德国新电影如同法国新浪潮，并非具统一性的集体，其创作者风格自让－马里·斯特劳布（Jenn Marie Straub）抽象、严谨的极简主义（minimalism）到文德斯的知性内省，以及施隆多夫生气勃勃的人道主义（图15-5）所涉极广。

但它也有一些普遍的特质。德国新电影是1960年代末出现的运动，但到1970年代中才到达巅峰。西德的电影拥有美式的资本主义风格，西德也是欧洲最富的国家之一。它是真的民族电影，对任何德国事物都迷恋，包括德国长期禁忌的纳粹过去的话题。大部分导演强调被遗忘也未获得战后繁荣经济利益的人。

德国电影业与其他欧洲国家一样与电视关系密切。许多电影是由电视业赞助并在电视上首映，这些电影导演都年轻而且成长于战后，是左翼知识分子，价值观倾向嘲讽也反权威。他们的电影在知识上很成熟，重思想而非娱乐，带有深沉的悲观和疲力感。



15-5 《铁皮鼓》

（*The Tin Drum*，西德，1979），沃尔克·施隆多夫（Volker Schlondorff）导演。

施隆多夫（1939-）是德国新电影运动最成功的导演之一。他在巴黎学习电影，又当了路易·马勒和阿伦·雷乃的副导。施隆多夫和他们有同有不同。相同的是，他们都是高超的技匠，不同的是，施隆多夫最想拍流行的主流电影。他的第一部电影《青年特尔勒斯》（*Young Torless*，1966），自称为“羞辱爆发的故事”——这句话可形容他所有的作品。他常和编剧兼演员兼导演的妻子玛格丽特·冯·特洛塔（Margaretha von Trotta）合作，他们都关心社会性主题，立场通常是偏左翼和偏女性主义的。《肉体的代价》（*The Lost Honor of Katharina Blum*，1975）是他与妻子合导的作品，说一个激进的德国女子被媒体、警察和大众迫害的故事。影片改自诺贝尔获奖作家海因里希·伯尔（Heinrich Böll）的小说，成为卖座黑马。《铁皮鼓》则改自君特·格拉斯（Gunter Grass）的小说。叙述纳粹时代和战后的平凡德国老百姓生活，本片和《现代启示录》共得戛纳电影节首奖，也得了当年奥斯卡最佳外语片奖。此片是德国新电影中最卖座的一部。（A New World Picture 提供）

反讽的是，这些电影大部分在德国都不卖座，反而是从英、法、美再红回德国。它们多半是低成本制作，工作人员少，拍摄时间压缩得紧，常由朋友担任演员，外表像是家庭电影，导演也执迷于如美国电影及摇滚乐这类的美国文化。这一时期的德国电影不强调剧情而重气氛，用哲学观看人类生存状况，倾向寓言，以角色和情境作为象征原型，也不对角色的复杂和动机关心——人类本来就是个谜。

首要的是，德国新电影是个人作者型电影，创作者是严肃的艺术家，有如法国新浪潮的作者。

维姆·文德斯（Wim Wenders，1945-）恐怕是所有人中最迷恋美式文化者，他曾在美国拍了数部电影，包括《汉密特》（*Hammett*，1982），该片是一部关于美国小说家汉密特（Dashiell Hammett）的黑色电影。文德斯说：“我所有电影底层都有德国美国化的影子。”他年轻时目睹德国在战后由美国资金与技术重建的“经济奇迹”。经济的主导也造成文化帝国主义，也确实磨灭了德国的纳粹过往，文德斯指出：“忘记这二十年的需要造成了一个大洞，人们想用美国文化来遮掩那个洞。”他的电影充满对美国事物的喜好——游戏机、点唱机、电影、摇滚乐，但这里面也有爱恨情结及反抗。西德的“美国年代”华丽又物质主义，随着繁荣而来的是疏离、贪婪和精神价值的丧失。

文德斯的电影非常全球化，可跨越国界。《美国朋友》（*The American Friend*，图 15-6）用德英双语对白，优秀的《德州巴黎》（*Paris Texas*，1984）由美国的演员兼剧作家山姆·夏普德（Sam Shepard）编剧，复杂神秘，完全用英语发音，

15-6 《美国朋友》



（*The American Friend*，西德，1977），丹尼斯·霍珀主演，维姆·文德斯（Wim Wenders）导演。

文德斯的主角多为寂寞男子，古怪而无谓地流浪，没有身份认同，似乎在追寻生活中一些不明确的意义。文德斯的作品抽象而模糊，大部分为公路电影，由气氛而非故事来统合，叙事破碎即兴，和其主角一样。（New Yorker Films提供）

并以美国为背景。富有魅力的《柏林苍穹下》（*Wings of Desire*，1987）英、德、法语兼具，说两个天使盘旋在分裂的柏林上空，是又甜又苦的寓言。彼德·法尔克（Peter Falk）演他自己，一个美国演员，他是少数看得见天使的凡人。因为电影太受欢迎，文德斯乃拍了不怎么成功的续集《咫尺天涯》（*Far Away, So Close*，1993）。

沃纳·赫尔佐格（Werner Herzog，1942-）是德国新电影运动中最怪的导演，他的作品非他能用摄影机做什么——这太外行和实用主义了——而是他放什么在摄影机前。他的背景永远是电影界最令人陌生的——撒哈拉、亚马逊烟雾氤氲的丛林、秘鲁如另一世界的山岭，还有最奇怪的地方——美利坚合众国。

虽然赫尔佐格是浪漫主义传统下的诗意景观艺术家，他对奇怪地方的兴趣却不全然是为风景或新奇而已。景观即是主题，如《格列佛游记》（*Gulliver's Travels*）由乔纳森·斯威夫特（Jonathan Swift）用幻想因素暴露出所谓“正常”观念的肤浅。赫尔佐格也一样嘲弄“正常的生活”，比如《侏儒流氓》（*Even Dwarfs Started Small*，1970）全由侏儒主演，尺寸一变，任何正常的东西反而有问题了，他说：“侏儒不是怪物，而是那些门把手、椅子都太大了。”

赫尔佐格是德国新电影的寓言家。他关心在大的形而上意义下的人类处境。他的电影多半由象征实验开始，内里充满惊人的仪式、神话、隐喻。他的角色多半是充满执念的圣愚（holy fools）、怪胎，但他们也多少令我们熟悉：“我电影中的多是边缘人，他们就是我们自己的有些面……在极端压力下的人给我们更多内省我们本质的看法，以及我们最内在的东西的观点。”

比如《阿基尔，上帝的愤怒》（*Aguirre*，图15-7），故事背景是十六世纪秘鲁的雾山中，主角决定反叛支持探险旅程的西班牙王室。一小撮人跟着他穿过湍流，在木筏上建立他自己的“王国”，他以一种疯狂的帝国优越感宣称极目所及之处



15-7 《阿基尔，上帝的愤怒》

（*Aguirre, the Wrath of God*，西德，1972），克劳斯·金斯基（Klaus Kinski）、塞西莉亚·里维拉（Cecilia Rivera）主演，沃纳·赫尔佐格（Werner Herzog）导演。

已故的金斯基原是一个不知名的小性格演员，因为演了几部赫尔佐格的电影而成为德国新电影最有名的男演员。导演喜欢金斯基“魔鬼”的气质——他的张力，他的恐惧。他像个发怒的天神，神力无边。他在赫尔佐格电影中的表演风格通常夸大，概念化而不写实。在此片中，他饰演嗜权的西班牙远征军，动作突兀，无定性，脸上带着凶猛的面具，却可突然逆转宛如要攻击的眼镜蛇。（New Yorker Films 提供）

都属于他，完全不理有没有人已经住在那儿。一阵毒箭雨般落在追随者身上，包括他计划娶的女儿，当他蹒跚地大叫大嚷时，几百只吱吱叫的猴子跳上竹筏，似乎从丛林中来占领领土，这是什么人类不屈不挠精神啊！

另一些作品对人类比较同情，显然也带着悲观。《人人为自己，上帝反众人》（*Every Man for Himself and God Against All*，1974）是根据1828年的真实故事改编，一个德国小村庄里发现一个人如野兽般被关着孤独长大，没有人知道他来自哪里，姓啥叫啥？他不会说话，几乎不会走路，怪到极点（由布鲁诺·斯列斯坦饰，他也是个精神分裂者），村人为了解谜给他做了若干试验，一个教士想改造他信仰“唯一真的宗教——基督教”。一个教授宣称他是智障，因为他不懂学院语言。马戏班老板想剥削他做“怪物”秀，一个柔弱的领主想收养他，将这个“高贵的野蛮人”带到欧洲多处时髦沙龙展览……卡斯伯在这些文明试验中毫无感应，后来被一名神秘的刺客谋杀了。不过村民反而松了一口气，至少可以将他视为变种，不需要再担心一个不正常的人。

赫尔佐格有如卢梭般对简朴、自然、尊严、制造奇幻的能力等特质十分尊重。在《人人为自己，上帝反众人》中，主角一再为平凡的事物迷住，一位关怀他的农妇让他抱她的婴儿，他抱小孩在怀里，忽然他的眼睛充满泪水，他结巴着说：“母亲，我远离万事万物。”在《史楚锡流浪记》（*Stroszek*，图15-8）中，正直的主角（又由布鲁诺·斯列斯坦饰）接收了狱友的离别礼物——他用屁点燃一个爆炸声来庆祝他的出狱。这些粗鄙的场景也令人难忘。

不是所有赫尔佐格的作品都壮丽逼人。他也和其他极端艺术家一样，有时大胆的概念行不通。像《海市蜃楼》（*Fata Morgana*，1970）有不少醉人的影像，但全片不知所云，自以为是过于艺术化。每日在拍《玻璃精灵》（*Heart of Glass*，1976）时，赫尔佐格都将演员催眠赋予角色昏迷的怪异外貌。听来好像很棒，但却是他最闷的电影之一。《诺斯费拉图：夜晚的幽灵》（*Nosferatu*，美国/德国，1978）重拍茂瑙1922年之杰作，由克劳斯·金斯基（Kiaus

15–8 《史楚锡流浪记》

（*Stroszek*，西德，1977），沃纳·赫尔佐格导演。

许多赫尔佐格电影带有神话性，将英雄旅程以诗化影像和偶尔爆发之黑色幽默穿插其间。此片中三个可爱却不太聪明的朝圣者放弃了柏林的艰苦生活，到美国威斯康辛州追寻他们传说中的黄金国。此处他们摊开大地图查目标，只知是在北美的某个地方。女主角是间歇卖淫、喜和虐待狂鬼混的女子，男主角是一个疯癫的老绅士，还有最怪的史楚锡，是一个好心的壮汉，他的身体与脑子似乎是两回事。他们在冬日开始他们的旅程，几乎没有钱也不谙英语，当然他们一开始就注定失败。（New Yorker Films 提供）



Kinski）演吸血鬼，影像惊人，但对白充满可笑的矛盾，美国老板改配德语希望改善点，结果却没有。

其他电影比较成功的有《沃采克》（*Woyzeck*，1978）改自格奥尔格·毕希纳（Georg Büchner）1850 年的经典戏剧，仍由金斯基主演。《陆上行舟》（*Fitzcarraldo*，美国 / 德国，1982）由金斯基饰演歌剧迷，一心一意要在亚马逊丛林中建造一座歌剧院。他的电影幕后花絮精彩程度不输正片，赫尔佐格坚持重建真实事件，其着迷的主角非要把巨大的蒸汽船拉过丛林中陡峭的山峰。但赫尔佐格希望戏里的船更大点，山更陡点。这也是他电影中少有的拥有快乐结局的作品。

赫尔佐格的黑色幽默，超现实主义还有语焉不详的倾向常被比为布努埃尔，但每个艺术家的精神都不同。布努埃尔的本质是带点变态的顽皮和聪明，看不起人类愚行但也觉得有趣。赫尔佐格则对纯真较温和。他也更严肃，更磅礴，带着壮丽的惊叹和天谴般的魂魄。布努埃尔才不信天神，他以为人类之苦全是可悲人类自己制造出来的。

这场运动的领导者是**法斯宾德**（Rainer Werner Fassbinder，1946–1983）。他十四年间拍了四十多部电影，多么的惊人！他也是演员，出现在自己或他人的作品里，也身兼剧场、广播剧、电视之编导。的确，有些影评以为他长达十四集的电视片《柏林亚历山大广场》（*Berlin Alexander–platz*，1979–1980）是他最伟大的杰作。他是个很不快乐的人，阴郁、神经质、索求无度却才华横溢。问他为何如此努力工作，他说："逃避孤独！"他 36 岁因酗酒嗑药而早逝。

早些时候他参与慕尼黑剧团的演出，那是在他的家乡。1960 年代在那个学生骚动，激进运动充斥的年代，他为反戏剧剧团写、导、演舞台剧。他一直用同一批演员和技术人员，包括汉娜·许古拉（Hanna Schygulla，图 15–9），她主演



15-9《玛丽娅·布劳恩的婚姻》

（*The Marriage of Maria Braun*，西德，1978），汉娜·许古拉（Hanna Schygulla）主演，赖纳·维尔纳·法斯宾德（Rainer Werner Fassbinder）导演。

许古拉是德国新电影最有名的明星，演了多部法斯宾德的电影。此片依照女性电影的大传统，让不快乐的女主角沉迷在酒精中，如同那些美国女星——如琼·克劳馥、拉娜·特纳、苏珊·海沃德等。布劳恩之崛起象征了西德战后之繁荣。（New Yorker Films 提供）

了赫尔佐格后期的很多电影。

他的首作是《爱比死更冷》（*Love Is Colder Than Death*，1969），这片名可以说是他的主题信念，连同《瘟神》（*Gods of the Plague*，1969）以及黑帮片《美国大兵》（*The American Soldier*，1970）都以个性化的古怪方式达到同等主题。在显然是好莱坞影响之外，这些早期作品都有戈达尔的影子，尤其其奇特地将纪录片技巧与风格化的类型片传统混合在一起，再加上即兴创作和不平均的处理。

法斯宾德也拍其他类型，如神经喜剧、古典文学改编、黑色电影、科幻片甚至西部片。他最喜欢的是家族通俗剧，尤其是女人电影，也是好莱坞片厂的标志。

他老关心着局外人，拍的是挫败者——罪犯、穷人、妓女、同性恋、外国人、黑人和其他在社会边缘被歧视的人。他的角色悲伤孤独，渴望爱情，希望被执迷于金钱地位和中产阶级纡贵价值的世界接受。他的男性主角多是平庸的，拙于言辞，有点荒谬的人，我们会对他们的笨拙会心一笑，也会被他们的真情和绝望打动。



15-10《一年十三个月》

（*In a Year of Thirteen Moons*，西德，1978），法斯宾德导演。

这部对女性电影的仿讽/致敬的电影和它“一切为了爱”的主题，古怪、滑稽又可悲。主角是一名已婚男子，与一个古怪的富翁有了一夜情，不可自拔地爱上他。富翁临消失前说如果男主角是女人，他就有可能真的爱上他。男主角于是弃家变性改了名字，最后被迫卖淫求生。演此角的男演员块头颇大，丝毫也不以饰演此角色为忤，他将这个变性后的女子演成一位淑女。此处他决定去看以前的老师，但这位修女认不出他。他说：“修女，是我呀！”修女眼都不眨，“喔，是你！”两人谈起话来，完全不提变性一档事。这是纯粹的法斯宾德作风。（New Yorker Films 提供）

他是马克思主义者也是激进的同性恋者。他的电影探讨政治和性的主题——多是性的政治。无论同性异性之恋情都是权力斗争，情人是主导或被支配的，压迫者或受害者，对法斯宾德而言，爱情是一种折磨——是“社会压抑最好、最潜在为害也最有效的工具”。《四季商人》（*The Merchant of Four Seasons*，1971）中，一个善良的男人不断被他的爱妻背叛乃至他酗酒至死。在《站长夫人》（*Bolwieser*，1977）中他又重复这个主题，至于《柏蒂娜的苦泪》（*The Bitter Tears of Petra von Kant*，1972）探讨的是女同性恋三角关系里的性虐 / 被虐烦恼。

《恐惧吞噬灵魂》（*Ali: Fear Eats the Soul*，1973）是他扬名国际之作，赢得戛纳评审团大奖。电影中，中年笨拙的女清洁工爱上比她年轻 20 岁的阿拉伯黑人劳工。他们是社会边缘人而他们的爱情是被人围剿的禁忌。《狐及其友》（*Fox and His Friends*，1974）探讨同性恋亚文化群体中的阶级冲突，也就是说一个统治阶级的显贵和一个在性和经济上都被剥削的低下阶级的人之间的冲突。法斯宾德扮演穿皮夹克的民工，他中彩券的奖金和他的自我尊严都被一个势利的审美家剥光。法斯宾德指出：“这不过是碰巧在同性恋人群中发生的故事，它也可能发生在另一个环境中。”

法斯宾德的电影一般很通俗剧，充满了突发的暴力和一波波情感的崩盘，但他的通俗剧会被他的“坎普”（campy）智慧颠覆，如苏珊·桑塔格（Susan Sontag）在她的著名论文《论坎普》中所说，坎普的感性尤与男同性恋的文化相关，虽然不是他们的专利。女异性恋者如梅·蕙丝、卡洛尔·伯纳特（Carol Burnett）和贝特·米德勒（Bette Midler）也在作品中呈现坎普色彩，它也不是所有男同性恋的典型特征，诸如爱森斯坦、茂瑙和库克都是同性恋，但他们的作品与坎普无关。

坎普也与怀旧有关。它常常拿以往很严肃但现在严重过时的流行文化来开玩笑。例如法斯宾德最喜欢的电影都是道格拉斯·塞克（Douglas Sirk）的金光闪闪的女人电影——如《天荒地老不了情》（*Magnificent Obsession*，1954）、《深锁春光一院愁》（*All That Heaven Allows*，1956）和《春风秋雨》（*Imitation of Life*，1959），这些电影昵称为“眼泪电影”，因为它们超级催泪，角色也一连眼泪汪汪，女主角们爱得不太聪明却爱得颇深，她们吃足苦头又能幸存下来，这过程中却总住在华宅中穿着入时。坎普喜欢崇拜一些偶像，尤其有传奇色彩的人物如琼·克劳馥或朱迪·加兰。这些女性的生活都与极端情感有关。坎普感性在其智慧中很贱很恶，喜欢过度的受虐状态，也认知其后的人性。

评论家约翰·桑福德（John Sanford）指出，法斯宾德首先是人道主义者，期待着未来更有人性的世界：“有人批判他为犬儒主义，的确，在他荒疏的岁月中他的悲观几近虚无主义。但法斯宾德的绝望是由其所处的世界、社会和人类状况引起的，而不是对人本身。如果他的电影传达了任何讯息，那就是世界一定要改变。”

意大利

这段时间出现的最重要的两个导演是贝纳尔多·贝托鲁奇和里娜·韦特缪勒——两人均为马克思主义知识分子，也都关心性与政治的主题，但在其他方面南辕北辙。**贝托鲁奇**（Bernardo Bertolucci，1940–）是诗人及影评人之子，年轻时也出版过诗集，20岁时凭借自己的诗集《求谜》（*In Search of Mystery*）得过全国诗作大奖。

第一部重要作品是《革命前夕》（*Before the Revolution*，1964），他那时只有24岁。电影主人翁是中上阶层的年轻人，自以为是一个浪漫的叛逆者、一个马克思主义革命者，对抗中产阶级价值观。但他对当代有怀旧感，依依不舍地沉溺于自己阶级的享乐和安逸，同时几乎乱伦式地垂涎于自己那美丽又带有阶级享乐主义的阿姨。贝托鲁奇作品有俄狄浦斯式的吸引力——年轻男孩老迷恋性感聪明而母性强的女性，带着强烈的弗洛伊德意味。

《革命前夕》有许多移动镜头，这成为之后他的商标。它们常常与跳舞场面相联，这也成了他的一种标志。他的移动镜头很奇特，个人化，有时即使是在对话中，镜头也会前伸，旁拉或者向上拉远——像在《同流者》（*The Conformist*，1970）中。在《巴黎最后的探戈》（*Last Tango in Paris*，图15–11）中著名的探戈舞场景，既抒情又是舞者与摄影机同表演的双人舞，充满了华丽诱人的动感。在《一九零零》（1976）中，胜利的反法西斯党人在摄影机如狂喜般的回旋中展开红色大旗。他那才华过人的摄影师维托里奥·斯托拉罗（Vittorio Storaro）以移动摄影著名。

贝托鲁奇应是马克思主义导演中最抒情和华丽者。除了优雅的动感镜头外，他的影像也颇为惊人，如《同流者》中之装饰派艺术的室内设计，和《蜘蛛的策略》（*The Spider's Stratagem*，1970）中的神秘的希里科绘画之风格。他丰富浪漫



15–11 《巴黎最后的探戈》

（*Last Tango in Paris*，意大利/法国，1972），马龙·白兰度、玛丽亚·施奈德（Maria Schneider）主演，贝纳尔多·贝托鲁奇（Bernardo Bertolucci）导演。

此片争议颇多。有人以为是杰作，有人贬之为黄色电影。意大利法庭判之为“猥亵不洁，诉诸低级感官情欲”。当然这种争议让它十分卖座。导演说：“我不拍情色片，只是拍一部有关情色的电影。”他的看法是表现“性”是如何用来满足潜意识的需要的，其只与性有很表面的联系：“在一段关系发展前才是‘情色’，关系中最强烈的情色一刻是在开始时，因为关系是由动物本能诞生的。但每个性关系都注定丧失其纯粹的动物性，性于是成了说其他事的工具。”（联美公司提供）



15-12 《圣洛伦索之夜》

（*The Night of the Shooting Stars*，意大利，1982），保罗·塔维亚尼和维托里奥·塔维亚尼兄弟（Paolo an Vittorio Taviani）导演。

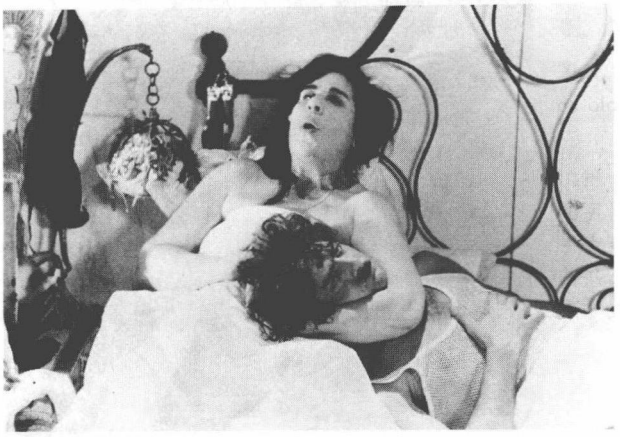
塔维亚尼兄弟喜将不同风格并列产生现实和幻想不和谐的对比。例如此片以法西斯统治末期意大利村民的生活为主题，当时美军即将解放他们的国家。故事由一个当时只有6岁的小女孩叙说，此处这位法西斯士兵的死法并不真实，但存在于小女孩想像中：革命党乱矛掷向士兵，像刺穿可恶的蟑螂般。（联美公司提供）

的通俗剧《一九零零》背景跨度长达五十年历史，由一贫一富两个家庭来看这半世纪。其华丽的制作水准和国际明星（包括罗伯特·德尼罗、杰拉尔·德帕迪约、伯特·兰卡斯特和唐纳德·萨瑟兰）令人想起维斯康蒂的作品。

之后贝托鲁奇沉寂了十年，以《末代皇帝》（*The Last Emperor*，1987）东山再起，这部豪华的合拍片获得奥斯卡最佳影片，用英语对白来叙说1908年年幼登基的溥仪令人难以置信的一生：他奇迹般地在二战后共产党之劳改营中存活，在1960年代末的“文革”中作为一个安分的园丁去世。电影在壮观的紫禁城中的宽阔视野中展开，也是西方制作首次被允许去故宫内拍摄。电影是对一个男人被迫成为傀儡的细致描绘，这也是电影中不时出现的主题。

塔维亚尼兄弟（保罗与维托里奥，Paolo and Vittorio Taviani）只有两片曾在美公映——《我主我父》（*Padre, Padrone*, 1977）和《圣洛伦索之夜》（*The Night of the Shooting Stars*，图15-12），但它们也是当时最受推崇的电影。他俩承袭了新现实主义传统，好用真正的实景和非职业演员，但也加入一些带有明显干扰性的设计，打破现实主义的传统。在《我主我父》一片中，令人振奋的抒情音乐在现实存在的场景中奇幻地不知从何冒出，我们也能听到许多角色的心里的话，甚至一只羊的抱怨。

里娜·韦特缪勒（Lina Wertmüller，1928-）曾是个女演员、舞台剧编剧和导演，之后在费里尼的《八部半》中任副导，她第一部重要电影是《咪咪的诱惑》（*The Seduction of Mimi*, 图15-13），使她在戛纳勇夺最佳导演大奖。此片与她的其他作品相似，都是政治与性的闹剧——还有性的政治。1970年代，她导了一堆喜剧，毁誉参半但受人瞩目：《爱情与无政府》（*Love and Anarchy*，1973）、《一切完蛋》（*All Screwed Up*, 1974）、《浩劫妙冤家》（*Swept Away*, 1974）、《七美人》（*Seven Beauties*，1976）还有《血染西西里》（*Blood Feud*，1979），1980年后她产量锐减。



15–13 《咪咪的诱惑》

（*The Seduction of Mimi*，意大利，1972），吉安卡罗·吉安尼尼（Giancarlo Giannini）主演，里娜·韦特缪勒（Lina Wertmüller）导演。

韦特缪勒电影的色调变来变去，大胆创新。男主角咪咪是个自以为性解放的傲慢男人，和情妇、儿子住在一块。他另有结发妻，不幸的是，妻子希望过忠贞的生活。当咪咪得知妻子为另一个男人怀孕，他气得要以色诱那个让他名誉受损的男子不可爱的妻子做为报复，经过几次求爱，那个妻子终于屈服于他的色诱，发出叹息和呜咽。这段色诱以滑稽的方式描述胆小的男子在床边发抖，眼看巨大的女人朝他而来，宛如威苏威火山要把他吞噬。这位筋疲力尽的男子在此颓然地想自己的大男人行为，而女人则高唱着情欲。当他告诉她追求她的真相，她十分沮丧。此时她骂他虚伪，因为她以为自己全为了爱而屈服，影片的色调又为之一变。此时我们完全同情她，对男主角的喜爱大减。（新线电影公司提供）

她在美国很受欢迎，观众喜欢她电影中的粗俗，粗糙的活力，还有高度的娱乐性。韦特缪勒是民粹主义者，她拍主流电影，工人阶级能看得懂的电影，但她并不说教，要观众自己下结论。

她也被有些女性主义评论家批评，因为她突出表现了粗俗、鄙俚的女性角色，犹如鲁本斯和提香笔下的裸体女。有位评论家下标题说："里娜·韦特缪勒真的只是男生之一吗？"但她喜欢嘲讽和自相矛盾。她一直为女性说话，但她也并不感伤。不管她的女性角色多滑稽（男的也一样可笑），韦特缪勒的女性其实强悍实际，对自己认同强烈，甚至胜过男性。

也许对韦特缪勒的作品影响最大的是皮亚托·杰米（Pietro Germi，图 13–20）的社会喜剧。两人作品都拍意大利的刻板印象，也嘲讽社会与性的虚伪。韦特缪勒和杰米一样重故事，她的电影有很多的情节。事实上她什么都多，对白多，音乐多，嘈杂声多，特别是活力多。她能煽动起观众，即使是用一些阐释性的场景——好像《七美人》（图 15–14）中那个旋风似的开场，那也是她最为人赞颂的作品。

她的喜剧乐在她的方言幽默，但须看翻译字幕的观众就无法领略。她的对白中掺杂了咒骂和粗话，这些东西通常也能设法从其他形式中表现出来。

她有如卓别林一般关心"小流浪汉"的命运。她的电影常站在男性主观观点看事。虽然他们有点偏见与虚荣，她的工人阶级主角们应该能生活得更好，但结果常常被不公平地对待。他们多半盲目地挺住"阳刚"荣誉感，这对韦特缪勒来说跟黑手党、大企业、法西斯差不多意思，其实说开来，就是男权的权力结构。

她的电影中真正的平等来自真正的爱情——平等的伴侣之间的爱情。如寓言般的《浩劫妙冤家》，主角吉安尼尼是豪华游艇上汗渍渍的船员，信奉共产主义，他必须忍受被宠坏的讨厌富婆经常爆发的侮辱言词，抱怨他的无能，他的体臭，但当他们孤独困在荒岛上时，她可得到了他的报复。他用他传统的男性至上态度，屈辱地要她认知现在谁是老板。后来他们休战，并且相爱——这短暂的时日两人

不必有阶级分野，直到有船经过两人再被救为止。但她只想留在天堂般的孤岛，他却想试试她的爱是否可以脱离阶级偏见。回到陆地，她变得沉默寡言。吉安尼尼混合了喜剧和情感的表演，在片尾结局时展露无遗，当她踏上直升机远离，摄影机突然变焦特写至他沧桑的脸上——惊讶与难过于她的背叛，这是现实啊，不是天堂。



15-14 《七美人》

（*Seven Beauties*，意大利，1976），吉安尼尼主演，韦特缪勒导演。

吉安尼尼是韦特缪勒最爱的演员，他们一齐合作多部影片直到1980年代分手为止。虽然他是有成就的戏剧演员，而他作为一个谐星则更为著名。谐星通常都表演夸大，但若欠缺人文观点就会流于过火和机械化。此处，吉安尼尼也许碰到了最好的角色，饰演典型的宵小色狼，觉得自己简直是不可抗拒，沉迷于自己的魅力中，不觉二战已发生。“世界怎么变成这样？”当他被关在骇人的纳粹集中营里，不禁问道。（华纳兄弟电影公司提供）

东　欧

1970年代的共产主义国家与西方特别是美国相比，标准和艺术自由上都不太说得准。尽管如此，对电影导演或其他艺术家而言，尤其对比有斯大林的时代来说，情况已经有改善。波兰和匈牙利电影可批评政治权力结构，指出其腐败之处。苏联的佳作倒很少有政治性，仍是文学名著改编和古装剧，或者政治背景维持中立的电影。

苏联气氛较为缓和的征兆来自**安德烈·塔可夫斯基**（Andrei Tarkovsky，1932–1987）可以开始工作的例子，虽然他不是完全不受干扰。作为先锋派艺术家，他的难相处、个人化还有语焉不详都是其特点，他是苏联的戈达尔，他的知性的挑战性高的电影，包括梦境、幻象、意识流、超现实主义，以及繁复的剪接技巧、新闻片段和特殊效果等等元素。二十五年中他只拍了七部片：《伊万的童年》（*My Name is Ivan*，1962）、《安德烈·卢布廖夫》（*Andrei Rublev*，1966）、《索拉里斯》（*Solaris*，1971，图15–15）、《镜子》（*The Mirror*，1974）、《潜行者》（*Stalker*，1979）、《乡愁》

15-15 《索拉里斯》

（*Solaris*，苏联，1971），安德烈·塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky）导演。

塔可夫斯基极端个人风格的作风在苏联奄奄一息的文化体制中无效。他的作品老在不同电影节中获奖，官方不得不将他的影片发行到西欧市场中赚取利润，但他成为苏联电影的“坏孩子”——被羞辱、谴责，但因他赚得到外汇而被容忍。在苏联，他的电影常被禁——苏联不希望引起效尤。（现代艺术博物馆提供）



（*Nostalghia*，意大利、苏联，1983）和《牺牲》（*The Sacrifice*，瑞典，1986）。

塔可夫斯基的主题环绕在形而上概念上而自成一格——信仰与怀疑的难题，发展精神价值的需要等。如美国先锋派导演斯坦·布拉哈格（Stan Brakhage），他关心艺术家在社会中有前瞻性的角色以及他们与自然的关系，他的最后一部电影《牺牲》，阴郁、神秘，充满对生命死亡的省思，在世界尤其是西欧备受礼赞。他相信电影是艺术综合体，而他的作品也对欧洲过去的艺术大师致敬。

塔可夫斯基过去常被苏联政府“关切”。作品多所搁置或重剪，也被苏联文化当局重批。美国影评人迈克尔·邓普西（Michael Dempsey）说：“他们挺像好莱坞的大亨们搔着脑袋烦恼，怎么办，这个艺术疯子不爱钱。”由于当局不支持他的作品，他乃在1983年去意大利拍出《乡愁》，至1987年癌症去世为止，他一直留在西方。

另一苏联大导演是**尼基塔·米哈尔科夫**（Nikita Mikhalkov，1945–），多拍古装片或文学改编作品。他是电影界的契诃夫，如诗人般记录错失时机的悲怆，主角都是革命前的布尔乔亚阶级好人，想过有意义的生活，向往以自己的才华做一些不平凡的事，但末了却妥协于安逸平淡的日子。他的作品充满无力、悔恨和冗长乏味的章节。《爱情的奴隶》（*Slave of Love*，1976）内容是1917年革命时电影摄制团队里的爱恨关系，《奥勃洛莫夫一生中的几天》（*Oblomov*，1980）则改编自伊凡·冈察洛夫（Ivan Goncharov）杰出的悲喜剧。奥勃洛莫夫是苏俄文化中虚构的人物，一个好心纯真的寄生虫，是个似乎不能自立的人，他一沮丧就去睡觉，他一着急也去睡觉，想逃避做决定也去睡觉。早上起床不久，他又回去小憩，他是俄国有气无力和懒惰的象征。

当然，米哈尔科夫迄今为止的最佳作品改自契诃夫就一点不奇怪了。《一首未完成的机械钢琴曲》（*An Unfinished Piece for Player Piano*，1977）改自契诃夫第一个舞台剧本，也捕捉到契诃夫那种喜中带悲、细腻温柔以及酸楚中带甜的手法，角色在片中喋喋不休地论事、喝茶、哀叹丧失的童年理想，又再喝茶、畅谈改变人生——可是不是现在就改。主角后来决定跳湖了结他无聊的生命，可惜湖水只有三尺深，这个悲伤的角色只得到一身泥。“什么都不会改变。”一个角色对每日的点滴如是结论。

澳大利亚

1971年澳大利亚成立电影署对澳大利亚飞跃成世界级的电影生产基地有很大贡献。这个政府机构提供1970年代至1980年代初制片减税计划，以及丰厚的分配所得的方法，乃出现一批背景设在二十世纪初的口碑电影。其中有几部涉及英国殖民传统，以及白人对原住民的不平待遇。

我们很难判定澳大利亚电影全貌，因为其在美国公映的不多。但可见者技术水准均不俗，并且都有澳大利亚引人瞩目的美景。在风格上，它们各具特色，从弗雷德·谢皮西（Fred Schepisi）的《恶魔的游乐场》（*The Devil's Playground*）和贝尔斯福德（Bruce Beresford）的《通往智慧之路》（*The Getting of Wisdom*）的低调人道主义，到彼得·威尔情感丰富的作品，或阿姆斯特朗的《摇滚梦》（*Starstruck*），和乔治·米勒（George Miller）的《疯狂的麦克斯2》（*The Road Warrior*）那样技巧华丽飞扬。这五大导演加上美国生的演员梅尔·吉布森（Mel Gibson）就是澳大利亚新浪潮的六巨头。

彼得·威尔（Peter Weir，1944–）名气最大。他的作品社会意识深厚但观点奇特，强调超自然、神话和传奇。他对边缘事物着迷，这些东西间接地暗示了某种情感和思想。《悬崖上的野餐》（*Picnic at Hanging Rock*，图15–16）根据真实事件改编，故事是英式寄宿女校几个女生在澳大利亚旷野神秘失踪的事件，我们永不知道她们发生了什么事，威尔暗示可能原住民绑架了她们，惩罚她们的入侵，全片充满对神圣事物的崇敬和不可侵犯。

威尔在《最后大浪》（*The Last Wave*，1977）中追求这个意念，这部电影充满超自然思维。男主角（理查德·张伯伦饰）是来自悉尼的律师，他被梦境所困，一位原住民告诉他："梦是真实的影子。"大自然发狂了，几乎如复仇般向人类扑来，大块冰雹从蓝天落下，打碎了窗户，打伤了小孩。另一场戏，律师车上收音机中冒出大水，黑雨在城市滂沱而下，预示着圣经中的大洪水。电影象征了白人远离自然的疏离高寡，他们毁坏大自然，也伤害了曾与大自然和谐相处的原住民。

《加里波利》（*Gallipoli*，1981）则以更写实的方式处理两个年轻人在一战时的成长故事，电影用惊人的宽银幕摄影，如史诗般处理力与美的慑人画面。这是一部基本上反战反殖民的电影，将澳大利亚对英国可笑又盲目的效忠戏剧化地表达出来。末了的高潮戏是著名的土耳其加里波利战役。澳大利亚作为分散注意力的部队一出战壕就被敌军机关枪扫荡殆尽，与此同时傲慢的英军却能在毫无阻挡

15–16　《悬崖上的野餐》

（*Picnic at the Hanging Rock*，澳大利亚，1975），彼得·威尔（Peter Weir）导演。

威尔是制造气氛的大师，能用有限的方法——如树枝折断、树叶震动和场面调度中不祥的阴影，就制造出神秘和具威胁感的气氛。（现代艺术博物馆提供）



的土耳其半岛长驱直入。

威尔的《危险年代》（*The Year of Living Dangerously*，澳大利亚/美国，1982）背景是1965年的印尼，这是天真、有野心的澳大利亚记者（梅尔·吉布森饰）和英使馆雇员（西格妮·韦弗饰）的火辣辣的爱情故事。独裁的苏加诺（Sukarno）政府因贪腐引发政变，电影的影像如不真实的梦境般展开，威尔所营造的暴力、邪恶、污浊的气氛极为出色，即使故事的处理有些焦点模糊。

威尔最后也像其他导演一样赴美发展，结果喜忧参半。惊悚片《证人》（*Witness*，1985）由哈里森·福特饰演美国在阿米什社区卧底的警察，在商业上非常成功。《死亡诗社》（*Dead Poets Society*，1989）是有关被压抑的私校高中生和他们迷人的英文老师（罗宾·威廉斯饰）间的故事，成绩也很傲人。另外一些作品如《蚊子海岸》（*Mosquito Coast*，1986）、《绿卡》（*Green Card*，1990）和哲学性的《空难遗梦》（*Fearless*，1993）则乏善可陈，直到由金·凯瑞（Jim Carrey）主演的《楚门的世界》（*The Truman Show*，1998）才另创高峰。

布鲁斯·贝尔斯福德（Bruce Beresford，1940–）可能是这群人中最不张扬的一位，他最出名的作品《烈血焚城》（*'Breaker' Morant*，图15–17），是讲一个军事法庭审判的故事，发生于英国与荷属非洲人在南非进行的布尔战争（1899–1902）期间。片中的审判场景不时闪回到过去的游击战片段。电影采取强烈的反殖民立场，表现了三个军官被一个道德败坏的英国政府当成代罪羔羊，其对充满政治思维的军人的嘲讽描绘，腔调近似库布里克《光荣之路》之处理。

贝尔斯福德搬去好莱坞之后，他的创作就起起伏伏，最好的作品是《温柔的怜悯》（*Tender Mercies*，1982），以东山再起的乡村歌星为背景，主角由罗伯特·杜瓦尔饰演。《芳心之罪》（*Crimes of the Heart*，1986）则由古灵精怪的贝丝·亨利（Beth Henley）的剧作改编，《为黛西小姐开车》（*Driving Miss Daisy*，1989）是一部惊奇小品，口碑也甚好，最后夺得奥斯卡最佳影片。



15–17 《烈血焚城》

（*'Breaker' Morant*，澳大利亚，1980），布鲁斯·贝尔斯福德（Bruce Beresford）导演。

很多评论者以为澳大利亚电影很男性化，其男性情谊在以男性为主的类型片如战争片中特别明显。（A New World Picture 提供）

15-18 《疯狂的麦克斯2》



（*The Road Warrior*，澳大利亚，1982），梅尔·吉布森（Mel Gibson）主演，乔治·米勒（George Miller）导演。

吉布森来自澳大利亚，现在成了美国的大明星。他是成功的演员也是创作视角极为宽广的成功导演。此处他演“疯狂的麦克斯”，一个饥饿的四处抢劫的战士——界于约翰·韦恩和流浪武士间又带点《原野奇侠》的味道。（华纳兄弟电影公司提供）

乔治·米勒（George Miller，1945–）恐怕是澳大利亚电影新浪潮导演中最声势浩大的一位。他最著名的电影是《疯狂的麦克斯》（*Mad Max*，1979），及其拍摄于1981年和1985年的两部续集（图15-18），该系列电影均由梅尔·吉布森担纲其阳刚暴力英雄。第一部最为传统写实，美式复仇幻想不时添加一点暴力、追车、爆炸——被美国影评人大卫·休特（David Chute）称为“撞车加燃烧”类型电影。其第二集是最过瘾的电影之一，里面有摩托车电影和科幻片的影子，还带点武士电影、连环漫画和“通心粉西部片”的元素，甚至还有皮夹克帮性虐待色情片（leather S&M porn films）意味。麦克斯被描述成放荡不羁的神话英雄，颇似西部片中的独行侠般孤独流浪又身手不凡，他与农家联合抵御歹徒和野蛮人，不同的是，他们生活的荒疏沙漠是第三次世界大战后的不毛之地，交战国仍为石油战斗不休，而少数幸存者必得为维护消失中的资源而与掠夺者奋战。

米勒的重点不在主题与角色，反而是高标风格化。《疯狂的麦克斯》系列电影拥有神秘有力的影像风格，诗化又具史诗况味，剪接风格一忽儿抒情一忽儿又如重锤般使我们震动不已。其货车追逐场面风采十足，被大师技匠斯皮尔伯格盛赞。而其偶尔迸发的嘲讽史诗的幽默阳刚、轻蔑而又野蛮。

澳大利亚新浪潮中最被赞美的影片应该是《吉米·布莱克史密斯的圣歌》（*The Chant of Jimmi Blacksmith*，图15-19），由**弗雷德·谢皮西**（Fred Schepisi，1939–）执导，根据1900年的真实事件改编。布莱克史密斯是白人与土著的混血，被白人教会夫妇救出养大，想让他温和有教养，遵行一切白人的规则。养父要他迎娶农庄的白人女儿，那么“你们的孩子就一点不黑了”。布莱克史密斯想照白人规矩来，却被白人老板一再欺侮，老板肆无忌惮因为土著没有法定权利，他最后暴力迸发，冲入羞辱和欺侮他的人家中，屠杀了其妻及儿女，他那好心的同母异父兄弟伴随着他，直到他对吉米没来由的暴烈厌憎而弃他远去。



15-19 《吉米·布莱克史密斯之歌》

（*The Chant of Jimmie Blacksmith*，澳大利亚，1978），弗雷德·谢皮西（Fred Schepisi）导演。

《纽约时报》著名影评人宝琳·凯尔（Pauline Kael）最称颂这部史诗杰作，称之为“一个国家失落荣誉的挽歌”。导演谢皮西以为，经济和性是种族主义之根由。白人剥削吉米和其他原住民，将他们当做廉价劳动力，又视他们为性威胁。吉米一辈子活在羞辱和被拒当中，他终于对白人的要求说“不”并且起来清算他的白人老板。但正如凯尔所指出的：“他不直接向男人宣战：他攻击他们最珍贵的财产，即活泼健康的女人和他们粉白的孩子。”（New Yorker Films提供）

谢皮西是一流的风格家，他使故事在宽银幕影像中震撼有力。他的景观磅礴瑰丽，剪接快速纷乱，表面似无那么多血腥，但剪接后拼撞成对观众之重击。吉米的暴力行动始于牧场厨房，我们看到紧张、噤声的女人，短斧，然后手提摄影机对着吉米的胡砍，血溅在牛奶上，蛋碎在地板上，婴儿哭闹，红色，到处是红色一片。

谢皮西的好莱坞事业也时好时坏。最成功的是将法国经典喜剧《大鼻子情圣》（*Cyanno de Bergerac*）改为聪明的现代片《爱上罗珊》（*Roxanne*，1987），由史蒂夫·马丁（Steve Martin）编剧并主演。之后还有一部改编自百老汇戏剧的《六度分离》（*Six Degrees of Separation*，1994）获得评论界称颂却遭遇票房惨败。

吉莉安·阿姆斯特朗（*Gillian Armstrong*，1942）是这群新导演中最有喜感的，她的第一部重要电影《我的璀璨生涯》（*My Brillian Career*，图15-20）成功地回到1901年的气氛中。一个敢说敢做的少女出身不见得显贵，但努力挤进英式寄宿女校，虽然并无显赫裙带，但她却敢拒绝最有身价的单身汉的求婚，将人生重点放在自己的写作生涯上。



15-20 《我的璀璨生涯》

（*My Brilliant Career*，澳大利亚，1979），朱迪·戴维斯（Judy Davis）主演，吉莉安·阿姆斯特朗（Gillian Armstrong）导演。

女主角自信、坦率、骄傲、独立、聪明，甚至有点太有自信。阿姆斯特朗特长于创造温暖、可爱的角色，他们有趣又直截了当，令人十分喜爱。她对此部电影中女主角的态度带点嘲讽和珍爱。这女孩有劲。（Analysis Film Releasing Corporation提供）

杰基·马伦斯（Jackie Mullens）是她下部庞克摇滚歌舞片《摇滚梦》（*Starstruck*，1982）中更吸引人的女主角，她的经济人也是她的堂弟，是一个14岁的头脑灵光的小子，决心使她成为大明星，他们认为重点是要吸引媒体注意。两人的疯狂出名计划十分可笑，有回这位经济人竟通知媒体杰基将在悉尼大商圈高空上走钢索。但媒体说这没啥了不得，他竟然说："裸上身呢？"杰基竟也被说服得做这件事，不过她后来食言不敢"上空"上阵，却穿了可笑的肉色假胸，连奶头都用画的，使她看来更猥琐。



15-21 《感官世界》

（*In the Realm of the Senses*，日本，1976），松田英（Eiko Matsuda）、藤龙也（Tatsuya Fuji）主演，大岛渚（Nagisa Oshima）导演。

日本电影在1970年代严重走下坡。大岛渚是此时日本唯一在世界挣出头角的日本导演。这部争议性的电影寄交纽约影展放映前夕，在海关因内容猥亵被扣，这事使他声名大噪。后来它在美广泛放映，正有赖海关丑闻的宣传作用。这部电影难以定论，不管从任何定义来看，此片都是黄色电影，因为里面有明显的性场面，但它也努力探索"性"的意识形态和底下的动机——尤其是死亡之期望，大岛渚将之与性高潮相连。他完全不在乎权威和传统，以为其太死板具压迫感，他是个人主义的前锋，也是局外人（尤其年轻人）的代言人。（Argos Films提供）

1980年代初，澳大利亚电影开始褪色，国家经济衰退，过往帮助电影产业的减税计划也取消。古装剧过时了，电视又造成对电影的威胁。更重要的，是几乎所有成名的导演明星都移民美国去啦。

第三世界国家

第三世界国家（尤其那些拉丁美洲、非洲、亚洲的前殖民性国家）的电影早在1950年代初即在世界得到注意，诸如萨蒂亚吉特·雷伊（图11-1）的电影即是。之后"第三电影"偶尔在某些地方兴盛，特别是拉丁美洲，比如巴西的新电影，由影评人兼导演格劳贝尔·罗恰（Glauber Rocha，1939-1983）为先锋，拍了不少重要电影，包括罗恰的革命性作品《黑上帝白魔鬼》（*White Devil, Black God*，1964）、《危机的土地》（*Land in Anguish*，1967），还有《安托尼奥之死》（*Antonio Das Mortes*，图13-9）。古巴也一样，早期对革命的礼赞催生出一批里程碑式的电影，如托马斯·古铁雷兹·阿莱（Thomás Gutiérrez Alea）的《低度开发的回忆》（*Memories of Underdevelopment*，1969）还有温贝托·索洛斯（Humberto Solás）的《露西亚》（*Lucia*，1969）。

1970年代，第三世界国家的电影虽面临资金短绌以及左或右翼压迫性政府的仇视（通常是右翼），但得以幸存下来。许多第三世界国家的导演都被迫走入地下，以游击队方式拍片。他们反对好莱坞商业电影的逃避主义及过重情节，也不喜欢欧洲过于个人化的作者电影。第三世界国家的电影混合了马克思主义和民族主义，致力于将马克思格言戏剧化："所有人类社会史自古至今就是阶级斗争的历史。"

但第三世界国家的马克思主义与西欧知识分子那种坐在舒适椅子中重理论分析不重行动的马克思主义完全不同。它们与苏联风格之共产主义也不同，苏联的社会还算繁荣，技术先进，由政治精英之根深蒂固的官僚体系控制。第三世界国家之马克思主义则较为实际有弹性，较不关注抽象意识形态而注重急迫之社会现实——贫困、文盲、不公——电影导演认同多被压迫的大众，这可不是空泛的说法。

第三世界国家的马克思主义者可以概括为下列几个特色：

1）运用艺术为改变社会的工具；

2）认定帝国主义以及新殖民主义剥削农民和无产阶级来增进少数统治阶级的利益；

3）相信所有艺术潜在都带有挑战或肯定现状的意识形态；

4）解构权力，让人民知道权力如何行使，还有对谁有利；

5）认同被压迫的弱势群体，如女人、边缘人、少数民族；

6）认定环境会影响人的行为；

7）拒绝宗教和超自然事物，相信严格的科学唯物主义；

8）相信人类之平等；

9）对历史和知识采辨证观，认为进步是冲突的结果以及对立的最终融合。



15-22 《哈拉》宣传照

（*Xala*，塞内加尔，1974），乌斯曼·塞姆班（Ousmane Sembene）导演。

塞内加尔原是法属殖民地，1960年独立，人口400万，却拍出黑非洲地区最重要的一些电影。其中以塞姆班的作品最为著名。《哈拉》（直译为“无能的诅咒”）夹杂了法语和塞内加尔当地的沃洛夫语，影片揭发了当地奴性的统治阶级全力拥抱白人的殖民文化。比方在这场豪华的婚礼中，几个法国化的社会名流在那儿想怎么用英文翻译“周末”这个词？文化评论家埃尔南德斯·阿雷吉（Hernandez Arregui）说：“文化成为双语不是因为双语之应用，而是因为两种文化思维方式的并接。一种是本土人民的语言，另一种是疏离的，是屈服于外力的从属阶级的语言。上层阶级对欧美的艳羡即为其臣服的最高表现。”塞姆班和其他第三世界的艺术家一样，提倡建立民族文化。（New Yorker Films提供）

第三世界国家的电影风格各异，不过它们都偏重现实主义，原因首先是导演们都关注于揭露现实社会中的不公。阿根廷游击队导演费尔南多·索拉纳斯（Fernando Solanas）和奥克塔维奥·葛丁诺（Octavio Gettino）指出：“每个影像都记录、见证、驳斥或深化某个情况的真实，它不只是电影的影像或纯粹的艺术价值，它会成为体制难以消化的东西。”现实主义也比较不花钱，实景比片厂布景便宜多了，职业演员更比不上非职业演员省钱，多半拍出的是他们第一手的生活经验。现实主义电影也不需要复杂的录音和光学技巧，更不需要昂贵之特效。

这段时间的第三世界国家的电影多半强悍甚至令人不舒服，不过并非全部如此。如塞内加尔的乌斯曼·塞姆班的

15-23 《再见巴西》

（*Bye Bye Brazil*，巴西，1979），卡洛斯·戴格斯（Carlos Oiegues）导演。

这部半喜半忧的史诗令人想起费里尼。影片探讨一个路演杂要团摇摆不定的命运。在繁荣时期，他们勉强能依靠自己微薄的收入维生，在艰难日子中就只好卖淫来求生了。这部杰作粗俗、多彩、时常动人，称颂在艰难中之人性。（A Carnival-Unifilm Release）



作品就温暖幽默以及带点温和的嘲讽（图15-22），比如影片《汇款单》（*Mandabi*，1970），主角是个肥胖虚荣的文盲，住在穷困的村子里，有两个太太和很多小孩。他失业很多年，但他认为“阿拉绝不会抛弃我们”。他从巴黎的侄子那里收到一张汇款单，之后电影就细述他得到这笔意外之财后的遭遇。他首先用之赊账在村中店里买了食物，接着又大吃一顿，打着嗝儿，弯着身子睡起觉来。第二天穿好衣服去城里兑换汇款单，他飘荡的长袍仿佛航向大海之船帆。在城里这个傻瓜一再被骗，漠视他的官方也置之不理。在挫折中，他只好求助另一侄子，但又被骗，末尾这个可怜虫只剩下自嘲：“在这个国家，诚实是罪恶。”这简直是道德寓言。

最好的第三世界国家电影可以通过诉诸我们的正义感而充满情感冲击力。在尤马兹·古尼的《父亲》（*The Father*，土耳其，1976）中，失业的劳工（由古尼自演）不被批准移民德国去工作，因为他那有毛病的牙齿。之后，一个有钱的实业家因儿子被控杀人，乃向他提条件，他不好意思地说，既然这个劳工要离开家好几年去找工作，不妨替他儿子顶罪坐牢换取他的酬金。

当这位实业家吞吞吐吐地提出这个建议时，古尼看向摄影机——看向我们——以深沉、嘲弄的认可的目光。这个长镜头中，他一句话也没说，他的眼睛震动了我们，他的表情显露了太多情感，不管多不公平，他知道实业家是对的，这个计划可以解决很多困难。当他意识到必须与妻儿分开数年，他看着摄影机，慢慢地，几乎不着痕迹地，一颗眼泪从颊上滑落。他当然接受了。

延伸阅读

1　Corrigan, Timothy. *New German Film: The Displaced Image*. Austin: University of Texas Press, 1983. 分析德国新电影运动中主要电影人的六部重要作品。

2 Elsaesser, Thomas. *Fassbinder's Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997. 政治和历史迫力形成了法斯宾德作品的内核。

3 Forbes, Jill. *Cinema in France After the New Wave*. London: British Film Institute, 1994. 介绍了 1968 年后电影的文化环境。

4 French, Warren. *New German Cinema: From Overhausen to Hamburg*. Boston: Twayne Publishers, 1983. 总的概述了 1960 年代和 1970 年代的德国新电影运动。

5 Gabriel, Teshome H. *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982. 清晰地阐述了第三世界国家电影的五个主题：阶级，文化，宗教，性别歧视和武装斗争。

6 Leim, Mira and Antonin. *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977. 概述东欧共产主义国家的电影。

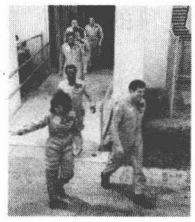
7 Nichols, Bill. *Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press, 1981. 探讨了电影及其他媒介中的社会表现方法——启蒙。

8 Robson, Jocelyn, and Beverley Zalcock. *Australian and New Zealand Women's Films*. London: Scarlet Press, 1997. 涵盖了 1970 年代到 1990 年代澳大利亚和新西兰的女人电影。

9 Sanford, John. *The New German Cinema*. New York: Da Capo Press, 1980. 敏锐地概述了德国新电影运动中的主要人物，并配以优秀的图说。

10 Stratton, David. *The Last New Wave: The Australian Film Revival*. Sydney: Angus & Robertson, 1980. 概述了澳大利亚电影产业及其主要电影人。

1980 年代的美国电影 16

世界大事		电影大事
卡特总统因一连串人质事件与伊朗断绝外交关系，美国援救人质失败。 里根总统（共和党）以压倒性选票赢得美国大选（1981–1989），他大举削减税收和社会福利支出；增加军备预算，国家严重右倾。	1980	斯坦利·库布里克的《闪灵》改自斯蒂芬·金的鬼屋小说，也加入库布里克的笔触，述说人的挫败导致凌虐小孩，成为具原创力和令人难忘的恐怖史诗。
	1981	劳伦斯·卡斯丹的《体热》未具名地改自《双重赔偿》，在其基础上加入了更多性和刺激的元素。
	1982	巴瑞·莱文森之《餐馆》对费里尼的《浪荡儿》做了一次美国式的再现，显示一堆男生坐在一起胡侃有多有趣和动人。
美国失业人口高达 1200 万，是自 1941 年以来最高的一次；经济衰退。	1983	
流行歌星迈克尔·杰克逊的唱片《战栗》销量突破 3700 万张。	1984	
美国正式成为全球最大负债国，赤字已达 1300 亿美元。	1985	
 洛杉矶现代艺术博物馆开张。 ◀ **“挑战号”航天飞机起飞后爆炸，七名宇航员罹难。**	1986	▶ 詹姆斯·卡梅隆之**《异形 2》**加强女性主义色彩，成绩更超前集。大卫·林奇的《蓝丝绒》的故事始自郊区小镇，但主角随着剧情跌入变态邪恶的黑洞中。 大卫·柯南伯格的《苍蝇》改自 1950 年代的科幻片，影射当代疾病之变形症状。 奥利弗·斯通之《萨尔瓦多》审视美国在拉丁美洲的政治骗局。 
华尔街崩盘——股票一天缩水四分之一。 电视传福音的传教士如吉姆·巴克和吉米·史华格爆发一连串性及贪污丑闻。	1987	
乔治·布什（共和党）当选总统（1989–1992）。 美国内陆城市爆发毒品“快克”的流行，这是一种由可卡因再精提炼的易上瘾的毒品。	1988	▶ 克林特·伊斯特伍德的**《爵士乐手》**记录伟大的爵士音乐家查尔斯·帕克的感人一生，也开启这位导演终生总在另辟创作蹊径的生涯。  ▶ 罗伯特·泽米吉斯的**《谁陷害了兔子罗杰》**将真人与动画结合，创新兼有突破性成就。 
油轮“爱克森瓦拉兹”造成世界最大的阿拉斯加水域漏油事件。	1989	斯派克·李的《为所应为》讲述了在美国内陆城市发生的黑白种族互相歧视的故事，最后结束于种族之暴乱。

美国在1980年代的电影制作特点是美学衰退，财务扩张，制作与发行都在实验新方法，以及逐渐在内容上不再冒险。这段时期是由里根总统之保守策略主导，他自己原就出身演员，好莱坞主流电影也反映了他的若干价值观，尤其是民族主义、利润主义、家族团结和军事主义（图16–1）。但电影永远不会单一化，评论家罗宾·伍德（Robin wood）指出，在任何时代主导的意识形态中仍会出现裂缝、干扰和反对势力。

技术和市场

录影带时代来临使大片厂必得像当年对抗电视般思索对策，录影带革命改变了电影拍摄及观看的方式。比方说，自1960年代以来就存在的经典艺术电影院就大量减少了。何必花五元去看《马耳他之鹰》，你大可花两元租带来看，也许还被彩色化了呢（虽然这点尚有争议）？因此，和大群观众一齐看大银幕的老片成了过去式，只偶尔在电影节里出现。

宽银幕也消退了，原因相似。如果将来观众多在家看录影带或在有线电视上看电影，何必去拍一部总会被裁了一半或三分之一的电影院构图的电影呢？于是摄影变得较为实用性，视觉太复杂或内容繁多到小银幕上反而有反效果。

于是电影史几乎操控在影带租售店旁的观众之手。至1987年，租售店之产值已超过电影院。

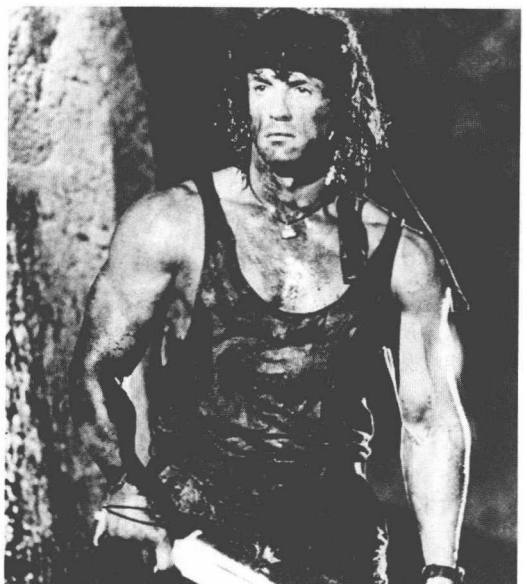
电影的市场营销开始变得比电影本身都重要了。宣传机器与产品的营销常常掩盖了电影本身的平庸，使诸如《蝙蝠侠》（*Batman*，1989）这种电影变得无比卖座，等到观众发现上了大当时已经晚啦！

独立监制不开心地发现片厂制度又回头了。像迪斯尼的试金石（Touchstone）、派拉蒙、奥利安（Orion）等公司又开始与票房明星签长期约，如艾迪·墨菲（Eddie murpby）签给派拉蒙，贝蒂·蜜德勒（Bette Midler）和汤姆·塞立克（Tom Selleck）签给迪斯尼等等。受共和党政府

16–1 《第一滴血3》

（*Rambo Ⅲ*，美国，1987），西尔维斯特·史泰龙主演，彼得·麦克唐纳（Peter MacDonald）导演。

1980年代美国片充斥了军事形象。《第一滴血》系列在世界的惊人成功招致自由派分子众多社会研究和大声叹息。事实上，此系列重现了越南战争，将史泰龙塑造成严肃的打不死的杀戮机器兰博，其负载了美国人对在东南亚战败的深层愤怒。不过，此系列在其他国家也受欢迎，观众视之为后现代武士动作片。（三星电影公司提供）



一向与大企业亲近的影响，片厂又开始买进戏院建立院线，恢复在四十年前被政府推翻的垂直整合制度。根据统计，到1980年代末，全国22000家戏院中，大片厂已拥有3500家。

其结果也好坏参半，许多公司在1980年代赚到以往不可能的利润（也因为票价大幅上涨）。电影大致平庸化，虽每年仍有8至10部好电影，但过去那种如卡格尼的爆发性电影，或鲍嘉式的硬汉优雅电影都不会再出现，电影成了一种消遣娱乐，连技术都不到位。

此时十大票房明星依序是：哈里森·福特、丹·艾克罗伊德（Dan Aykroyd）、艾迪·墨菲、比尔·默瑞（Bill murray）、汤姆·克鲁斯（Tom Craise）、史泰龙（Sylvester Stallone）、杰克·尼科尔森、约翰·坎迪（John Candy）、斯蒂夫·古根伯格（Steve Guttenberg）和丹尼·德维托（Danny DeVito），女人都不在列，最好也不过是金·贝辛格（Kim Bassinger，第15名）、西格妮·韦弗（第16名）。卖座明星前十名中有五位来自电视闹剧，电影不过重复他们早期的（并且是更好的）电视表演，这是很老套的包装明星的手段，完全是老好莱坞片厂方式。

复兴的迪斯尼是新片厂的典型，他们建立了一条高效的流水生产线，出品大量中成本、中等明星（罗宾·威廉斯、塞立克、蜜德勒）主演的讨喜电影。如《紧急盯梢令》（*Stakeout*，1987）、《三个奶爸一个娃》（*Three men and a Baby*，1987）或《莫负当年情》（*Beaches*，1988）等片，剧本和导演有如鸡肋，但包装功夫一流。迪斯尼有如1930年代和1940年代的米高梅，将观众喜欢的明星推出给观众。

这些电影给你90分钟开心，什么也无可回味，却绝对成功，带来巨额利润。商业电影乃成为简单公式化的有如常规的电视节目的影像。

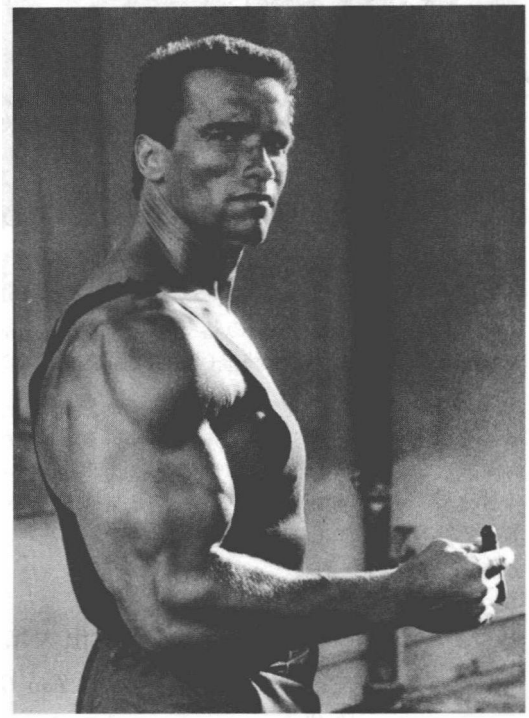
原因也不难猜，片厂越来越多的由来自电视行业和经纪公司的主管经营，他们习于按观众希冀交货。老影界大亨即使人格受訾议却不怕冒险，但到1980年代，成本飞涨如天高，任何冒险的电影都不可能过主管这一关。

这不表示年轻导演就缺乏拍片热情，但主要还是缺乏人生经验。过去老导演

16-2 《独闯龙潭》

（*Commando*，美国，1985），阿诺·施瓦辛格（Arnold Schwarzenegger）主演，马克·莱斯特（Mark L.Lester）导演。

阿诺刚开始因为其发达的肌肉和浓重的奥地利口音被人讥笑，之后却因《终结者》（*The Terminator*）、《铁血战士》（*Predator*）和《全面回忆》（*Total Recall*）等片成为大明星。阿诺有壮硕的身材，大方下巴，嘟囔的口音，专演如卡通之动作片，是不会受伤的和蔼的科学怪人。他的佳作都有像漫画或科幻片的情境。（二十世纪福克斯提供）





16-3 《异形 2》

（*Aliens*，美国，1986），西格妮·韦弗（Sigourney Weaver）主演，詹姆斯·卡梅隆（James Cameron）导演。

“女人电影”渐退至电视圈后，电影已少见强悍的女人形象。韦弗这种优秀的女星得到像阿诺般的角色，其女人味和幽默感常常是这类电影唯一的可看之处。不过在此片中，导演却提供了如云霄飞车般的感官兴奋。（二十世纪福克斯提供）

如威廉·惠曼都是先做别的事才进入电影界，他原是飞行员，在一战时参加过空战。拉乌尔·沃尔什曾参加墨西哥革命军，这些经验当然比那些只在凤凰城、西雅图或亚特兰大郊区长大的导演宽广多了。

很多年轻导演处在一个盛装后却无处可去，有技术却无话可说的位置。因此，像詹姆斯·卡梅隆已经证明了他是好的动作片导演，拍了《终结者》（*The Terminater*，1984）及《异形 2》（*Aliens*，图 16-3），但当他想试图在自己的作品中加点深度拍了《深渊》（*The Abyss*，1989），结果却空泛得让人尴尬。这些导演多半和他相似。

里根时代

里根总统和他的保守政府强调回到“传统”价值——也就是说，不要像 1960 年代那样。这场运动远离了上一代人在电影中反映出来的社会焦点问题。大部分观众（以及选民）被将近二十年的公民、社会、政治争端耗尽精神，始自肯尼迪之被刺杀，然后是越战、反战、民权抗争、通货膨胀、水门丑闻，国家威望在世界丧尽——观众决定不要这些了！

里根政府军备支出大增，举债至破纪录。1980 年代卖座电影都和军队有关，如《壮志凌云》（*Top Gun*）、《第一滴血》（*Rambo*）、《第一滴血 2》、《野战排》（*Platoon*）、《军官与绅士》（*An Officer and a Gentleman*）、《早安越南》（*Good Morning, Vietnam*）、《天高地不厚》（*Stripes*）、《小迷糊当大兵》（*Private Benjamin*）、《第一滴血 3》、《全金属外壳》（*Full Metal Jacket*）和《战火云霄》（*Heartbreak Ridge*）。

这也是大钱的时代，国家举债规模超过以往总和，数以兆计。巨额的个人和企业财富积累而成。美国人开始对富人生活方式好奇，电视节目就反映了此现象，像《豪门恩怨》（*Dynasty*）、《达拉斯》（*Dallas*）、《阔佬的生活方式》（*Lifestyles of the Rich and Famous*）。一些电影也是如此，像《运转乾坤》（*Trading Places*）、《华尔街》（*Wall Street*），以及《亚瑟》（*Arthur*）。

相反的，社会福利被大幅度削减，结果是 100 至 300 万人无家可归——许多

16-4 《爵士乐手》



（*Bird*，美国，1988），克林特·伊斯特伍德导演。

克林特·伊斯特伍德分裂的身份和工作（明星/导演，有时为政治家）到1980年代末达到高峰。他一面出现在《战火云霄》（*Heartbreak Ridge*）中饰演一个传统的硬朗军人，一面又导出了敏感而视觉成熟的萨克斯风爵士乐大师查理·帕克（Charlie Parker）的传记片《爵士乐手》，本片也让福里斯特·惠特克（Forest Whitaker，左）得到戛纳电影节的最佳男演员大奖。（华纳兄弟电影公司提供）

是妇女与小孩——成为美国城市的街友。美国人口调查局统计至1980年代末，五分之一的社会底层家庭只得到全国收入的4.6%，是1954年以来的最低值。另一方面，最富的五分之一家庭获得全国收入的44%，也是有史以来最高值。这个年代可用狄更斯的名言概括："这是最好的年代，也是最坏的年代。"

不过，这个年代也有好片，有通过主流传统方式拍成的，也有特立独行的艺术家着眼于底层阶级的美国，通过暗中颠覆性的独立方式拍成的。

主流电影

1980年代最好的电影全是由实力老将拍出，如布鲁斯·贝尔斯福德、彼得·威尔、米洛斯·福尔曼、伍迪·艾伦、斯皮尔伯格、保罗·马祖斯基，多是1970年代崛起者。西德尼·波拉克（Sydney Pollack）的《窈窕淑男》（*Tootsie*，1982）是女性主义代表作，聪明地检视性别议题，达斯汀·霍夫曼表现出色。同样的，三部约翰·休斯顿的杰作——《好血统》（*Wise Blood*，1980）、《普里兹家族的荣誉》（*Prizzi's Honor*，1985）以及《逝者》（*The Dead*，1987）是他70多岁以后才拍出，成就非凡。但也有其他新导演拍出不朽名作。

劳伦斯·卡斯丹（Lawrence Kasdan，1947–）拍出《体热》（图16-5）、《大

16-5 《体热》



（*Body Heat*，美国，1981），威廉·赫特（William Hurt）、凯瑟琳·特纳（Kathleen Turner）主演，劳伦斯·卡斯丹（Lawrence Kasdan）导演。

赫特在自己的处女作《灵魂大搜索》（*Altered States*，1980）后迅速成为明星。高大、声音低沉的赫特明显喜欢接受挑战，不怕演自作聪明的角色。此片中他饰演被女主角迷惑又摧毁的笨蛋律师。特纳成为1980年代的重要女星，她演活了性感又难控制的女主角。（The Ladd Company 提供）

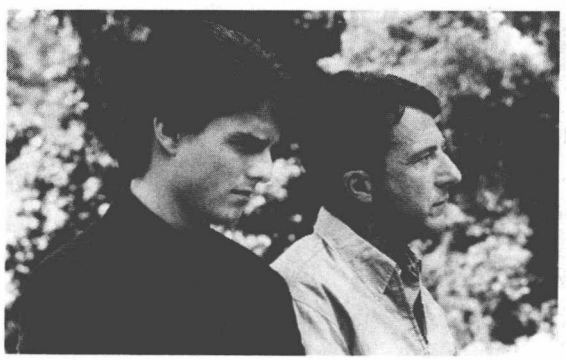
寒》（*The Big Chill*，1983）、《银城大决战》（*Silverado*，1985）、《意外的旅客》（*The Accidental Tourist*，1988）。他最能模仿，却总能添加些自己的东西，不论是黑色电影，如由《漩涡之外》（*Out of the Past*）和《双重赔偿》衍生出的《体热》，或从《豪勇七蛟龙》（*The Magnificent Seven*）衍生的西部片《银城大决战》；《意外的旅客》来自安妮·泰勒（Anne Tyler）情感丰沛的散文，或抄袭《意大利式离婚》（*Divorce-Italian Style*）的《我真的爱死你》（*I love you to Death*，1990）。

卡斯丹虽有能力偷师别人，但作品总有些空洞，好像缺乏个人声音，仅在古典片厂制度中快乐游走，尽拍些商业作品。

巴里·莱文森（Barry Levinson，1932–）让大家知道电影可以有品质、个人化但也能卖钱。在长期任电视电影编剧之后，莱文森终于能编剧并导演自己的第一部电影《餐馆》（1982），将费里尼的《浪荡儿》搬到巴尔的摩。影片讲述一群小伙子每日坐在餐馆中穷侃，十分成功。此后莱文森开始习于将商业制作和个人色彩较重的电影穿插拍摄。比如在煽情而甜蜜的《天生好手》（*The Natural*，1984）后他紧跟着拍摄了讨喜却冷静客观的《少年福尔摩斯》（*Young Sherlock Holmes*，1985）。

莱文森接着拍了《锡人》（*Tin Men*，1987），仍是巴尔的摩的故事，这次的时间背景设在1960年代初。可笑而孤注一掷的房屋锡壳推销员中年疲惫的生命中充满短暂而有趣的蠢事。莱文森后来又拍了《早安越南》，是一部由数个罗宾·威廉斯个人表演压阵的散漫伤感的越南题材电影。该片与《天生好手》一样不能算是莱文森最令人感兴趣的电影，但因为威廉斯的受欢迎在商业很成功。

莱文森的下部片是《雨人》（*Rain Man*，图16–6），讲述关于一个自闭症患者（达斯汀·霍夫曼饰）和他令人讨厌的投机取巧的弟弟（汤姆·克鲁斯饰）的故事。他尊重角色，用**远摄镜头**（telephoto lens）避免干扰演员。他减少对作为配角的克鲁斯及其角色由自私而至正派的过程的关注度，来突出无法与外界交流的哥哥雷蒙的角色。



16–6 《雨人》

（*Rain Man*，美国，1988），汤姆·克鲁斯（Tom Cruise）、达斯汀·霍夫曼主演，巴里·莱文森（Barry Levinson）导演。

此片在商业和艺术上同样令人印象深刻，主演霍夫曼自《毕业生》后就成为重要演员，此次演自闭症患者更巩固了他性格演员的地位，和偶像克鲁斯合作，也招引了一些永远不会看这种电影的人进戏院。（联美公司提供）

莱文森用一种独创的半抽象的方式拍摄这对兄弟穿越美国的旅程，赋予了影片视觉上意想不到的优美诗意。《雨人》赚进 1.5 亿美元的票房，并且获得奥斯卡最佳影片奖，也使莱文森晋身美国最佳导演之列。

1980 年代的主流商业片导演中少有如**罗伯特·泽米吉斯**（Robert Zemeckis，1952–）那般活力充沛、心好又精神洋溢者。他和编剧搭档鲍勃·盖尔（Bob Gale）原在斯皮尔伯格旁工作，早期的《一亲芳泽》（*I Wanna Hold Your Hand*，1978）票房惨败，为斯皮尔伯格量身订造的《一九四一》（1979）也是不叫好不叫座。

泽米吉斯从《尔虞我诈》（*Used Cars*，1980）起独立，该片嬉闹促狭一点不优雅。影片讲述一名车商骗他看不起的郊区家庭买一辆危险的摇摇晃晃的二手车，卖车之余，他梦想从政，以为正直的德高望重的老板老朽无望，当老板被他堕落的双胞胎所杀，他才施展才能挽救营运。电影完全是斯特奇斯的风格，不过也票房不佳。

他后来总算因拍摄《绿宝石》（*Romancing the Stone*，1984）这部浪漫冒险喜剧稳住地位。自此他一帆风顺，拍了《回到未来》（*Back to the Future*，1985）及其两部续集。

卖座大片《谁陷害了兔子罗杰》（图 16–7）则天才地混合真人与动画，像是对古典动画片之致敬电影。他的毛病与恩师斯皮尔伯格一样，在电影里热爱吵闹的噱头，躁动不休，觉得如果不粗暴地戳一下观众的肋骨他们就抓不住要点。

泽米吉斯最成功的作品是《阿甘正传》（*Forrest Gump*，1994），该片也为汤姆·汉克斯（Tom Hank）提供了一个他从影以来的最佳角色，而他本人也是使电影无比成功的主因。

特立独行者

老独行侠如斯科塞斯在 1980 年代仍创作不竭。但也有新的强手，如**大卫·林奇**（David Lynch，1946–）早先曾因奇特的超现实影片《橡皮头》（*Eraserhead*，1978）而令人刮目相看，电影高标“黑暗又困扰的梦”，这一次宣传没骗人。

16–7 《谁陷害了兔子罗杰》



（*Who Framed Roger Rabbit*，美国，1988）鲍勃·霍斯金斯（Bob Hoskins，左）主演，罗伯特·泽米吉斯（Robert Zemeckis）导演。

本片是电影伟大的技术成就之一。拍的时候，霍斯金斯自己一个人演，许多道具是由摄影机看不见的线操控。真人演出完成后，动画人员再加入卡通片段。（The Walt Disney Company and Amblin Entertainment 提供）

林奇第一部取得成功的“地上”电影是《象人》（*The Elephant Man*，1980），这是有关十九世纪一个患有面部畸形病症的人的悲剧。电影成功非为故事而是其影像，林奇和他的大师摄影家弗雷迪·弗朗西斯（Freddie Francis）采用黑白摄影，新艺综合体宽银幕，在场面调度中加入骇人的影子，电影原声充满古怪、工业区的喧闹声，让我们逐渐进入这个外表扭曲、受折磨却饱含诗意的怪物的内心，他竟是如我们一样的凡人。

大卫·林奇后来为拍摄完全不宜改编的影片《沙丘》（*Dune*，1984）撞得鼻青脸肿。之后他拍了杰作《蓝丝绒》（*Blue Velvet*，图 16-8）。这部影片也可说成是“黑暗又困扰的梦”，背景设在不存在的小镇，林奇的娃娃脸主角凯尔·麦克拉克伦（Kyle MacLachlan）带着观众一齐沉入由丹尼斯·霍珀（Dennis Hopper）演绎的魔性四射的变态和死亡中。

电影开始就警告了我们，鲍比·文顿（Bobby Vinton）柔美浪漫的歌声扬起，林奇淡入和淡出多个短暂而田园式的影像：慢镜头驶过的消防车，救火员向摄影机挥手，小镇宛如诺曼·洛克威尔（Norman Rockwell）的美国小镇风情画，沉浸在亮丽的色彩和忆旧般柔焦（soft focus）的镜头下，初初一分钟我们仿佛在软性广告中。

摄影机移向一个男人在向草地浇水，水管缠住了，男人似乎被什么击中，抓住脖子倒了下去，邻居的狗开始与乱喷的水管玩起来。摄影机往下，越过男人到地下，经过草地，进入窸窸窣窣爬过的昆虫的世界，在表面令人愉快的现实下是混乱的战斗。

林奇电影的其余部分完全符合开场这种隐喻。他不断将这种虚伪如广告的家庭欢乐，对比于众多邪恶的梦魇。男主角迷失了，他过去对宇宙自然的天真假设逐渐消失了。“我看见了过去隐藏的事物。”他如是告诉他的女朋友，他发现自己从偷窥陷入变态的性行为，最后引致谋杀。

本片说明林奇的独创性，他有如谷克多般完全由潜意识出发，将影像和概念混在一起，完全不用有序的理性干扰。他也是少数导演能将非理性拍得诱人又恐怖。可惜，他也会变得矫揉造作，如在《我心狂野》（*Wild of Heart*，1990）中。



16-8 《蓝丝绒》

（*Blue Velvet*，美国，1986），大卫·林奇（David Lynch）导演。

伊莎贝拉·罗西里尼（Isabella Rosellini）饰演的女主角似乎有犯罪嫌疑，凯尔·麦克拉克伦（Kyle MacLachlan）饰演的男主角到她公寓找证据，被她逮个正着。她用刀抵住他逼他脱衣服和她进行奇特的性仪式。她一边低声警告一边兴奋起来：“别碰我，不然杀了你！”在林奇作品中，爱情照字面说会伤人。（De Laurentiis Entertainment Group 提供）

加拿大籍的**大卫·柯南伯格**（David Cronenberg，1948–）也拍摄恐怖的梦魇。柯南伯格早期电影如《夺命凶灵》（*Scanners*，1981）和《录影带谋杀案》（*Videodrome*，1983）都由一连串恐怖古怪的身体变形出发，不幸的是，它们也沦至叙事支离破碎之状况。

但是在《苍蝇》（图16–9）里，柯南伯格展现了他对用银幕展示畸形的发自内心的投入和无可置疑的天赋，而这些在他之前的作品中只是隐隐涉及。此片是重拍1958年一部粗制滥造但有着迷人理念的旧片，而林奇将主题针对人逐渐变形的羞辱。一名科学家用自己实验身体之隔空移转，不幸带入了一只苍蝇，基因与自己的混合在一起，于是恐怖的改变开始了。



16–9 《苍蝇》

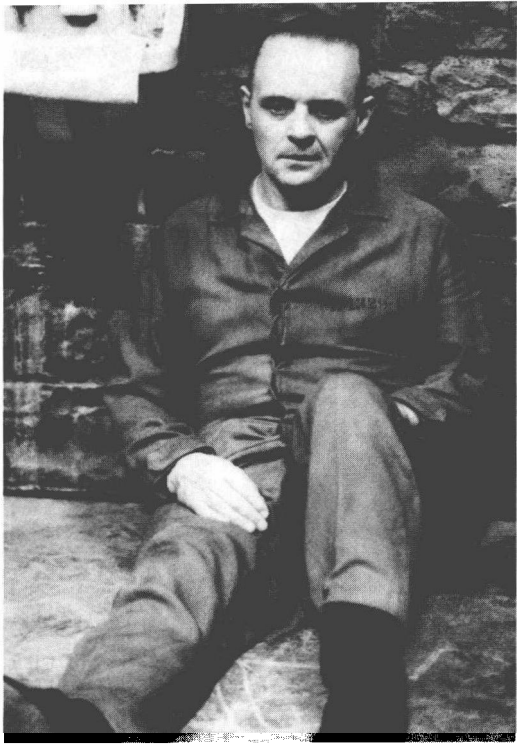
（*The Fly*，美国，1986），杰夫·高布伦（Jeff Goldblum）主演，大卫·柯南伯格（David Cronenberg）导演。

柯南伯格不用传统的男演员，而选了高瘦古怪又容易令人同情的高布伦来演主角。他没有其他明星那种刀枪不入的特质，反而赢得观众的立即认同，其角色命运更让人发自内心的感到恐怖。（二十世纪福克斯提供）

通过假设拍一个有激情和可信度的爱情故事，柯南伯格超越了这个类型片狭窄的限制，创造出一个有说服力的、感人的隐喻：因致命疾病而产生变化，如癌症或艾滋病。这是部真正代表1980年代的电影。此后几年，他特立独行，自顾自拍些不见得广为公映的电影，如《感官游戏》（*eXistenZ*）、《蜘蛛梦魇》（*Spider*）等，之后他又重新出发，用出人意料和更为有益的方式在影片中拓展其美学对话，如《暴力史》（*A History of Violence*）和《东方的承诺》（*Eastern Promises*）。

乔纳森·戴米（Jonathan Demme）一直在主流电影界拍片，却不会太商业化。戴米的电影不是以摄影华丽，而是以对社会边缘人物的关注而受瞩目。他的主角从《梅尔文和霍华德》（*Melvin and Howard*，1980）中的蓝领二愣子到《匪徒之妻》（*Married to the Mob*，1988）中讨厌的黑手党都有，他长于处理挫败者却不把他们当挫败者看，他甚至在他们最奇特、不合理的时刻中找到渴望中破损的尊严。

戴米最好的电影可能是《散弹露露》（*Something Wild*，1987），片中一个拘谨中产阶级男子被一个性感又狂野的萍水相逢女子解放了，这似乎是神经喜剧的老段子了，但戴米又多了个危险的前男友胡搅一通使电影方向骤变，也使此片商业之途受挫。戴米后来拍了大卖座电影《沉默的羔羊》（*The Silence of the Lambs*，图16–10）和《费城故事》（*Philadelphia*，1940），而票房大败的作品是改编自托妮·莫里森（Toni Morrison）小说，由奥普拉·温弗瑞（Oprah Winfrey）演的《真爱》（*Beloved*，1999）。戴米一直对纪录片感兴趣，拍了一些不错的作品，如《迷情追杀》（*The Truth About Charlie*，2002）。之后他又重拍了完全无意义的《满洲候选人》



16–10 《沉默的羔羊》

（*The Silence of the Lamb*，美国，1991），安东尼·霍普金斯（Anthony Hopkins）主演，乔纳森·戴米（Jonathan Deomme）导演。

戴米这部心理惊悚片叫好叫座，得了奥斯卡最佳影片奖。霍普金斯也凭借其塑造的“食人魔”形象拿到最佳男演员奖。他和其他英国演员一样，多才多艺，可演莎剧，浪漫的当代角色，也可以变成怪人，说不同方言，演不同风格。在这以前他并没太受重视，但本片成名后他被视为世界最佳演员之一。（奥利安电影公司提供）

（*The Manchurian Candidate*，2004）。不过戴米凭借《蕾切尔的婚礼》（*Rachel Getting Married*，2008）东山再起，影片是部悲喜参半的家庭剧，女主角刚从戒毒中心出来参加姐姐的婚礼，结果把事情搅得鸡飞狗跳。

奥立弗·斯通（Oliver Stone，1940–）先以《野战排》（*Platoon*，1986）站稳脚步，但这已是他凭借影片《午夜快车》（*Midnight Express*，1978）得到奥斯卡最佳编剧奖后十年了。《野战排》是部震撼的电影，片中不同的士兵长代表正邪两方，卡在中间的嫩兵是左右为难的查理·辛（Charlie Sheen）。叙事结构以及故事走法是《光荣之路》的老路，但此点被人忽视，因为斯通的创作热情，也因为重新检视美国在越战中的角色的时机成熟了。

《野战排》在商业上大获成功，也掩盖了斯通远好于此的作品《萨尔瓦多》（*Salvador*，图 16–11），讲一个不依传统的新闻记者在萨尔瓦多卷入由于内部纷争和美国政治共谋引起的当地暴乱。

斯通后来又拍了两部眩目之作。一部是《华尔街》，以飞快的速度告诉观众，妄想快速爬上物质成功之路会导致失败与耻辱。这是 1980 年代需要的警讯，但斯通的清醒的严肃性，在此片中却显得肤浅也不充分。迈克尔·道格拉斯饰演的贪婪而工于心计的企业家十分抢眼，部分地弥补了影片整体的不足。拍了另一部抨击性猛烈的作品《死亡热线》（*Talk Radio*，1988）后，他的卖座越战作品又出现，是由汤姆·克鲁斯主演的《生于七月四日》（*Born on the Fourth of July*，1989）。《天与地》（*Heaven and Earth*，1993）是他越战三部曲的最后一部，不过在商业和口碑上都一败涂地。

斯通对美国保守现状之批判是不遗余力的，仿佛罗伯特·奥尔德里奇（Robert Aldrich）和塞缪尔·富勒（Samuel Fuller）的传人。显然，他不怕煽情，但有时显得笨手笨脚。他常常用他那引人注目的通俗小报式的风格使复杂的难题削弱成花言巧语及过度左翼的偏见。这也是评论界对他过于花哨的表现肯尼迪刺杀阴谋的影片《刺杀肯尼迪》（*JFK*，1992）的看法。斯通倒是维持他一贯的煽动情绪立场，后来两部有关争议性总统的作品《尼克松》（*Nixon*，1995）和《小布什传》

（*W.*，2008）都还差强人意。

这段时期崛起的最有趣的导演是**斯派克·李**（Spike Lee，1957–），他是以黑人和纽约布鲁克林区背景为荣的导演，自编自导的第一部成本小得可笑的《稳操胜券》（*She's Gotta Have It*，1986）是一部幽默诙谐的三角恋爱喜剧，性感的女主角死也不肯认一个男人而定下来。拍完第二部束手束脚的《黑色学府》（*School Daze*，1987）之后，就是他石破天惊的《为所应为》（*Do the Right Thing*，图 16–12），拍一个意大利餐馆包围在白人区中，最终引发种族暴乱。

片中对黑白种族互相仇视之偏见有严厉批评，也展现李的优点：角色行为丰富的细节与幽默感，自成一格又笑死人的对白，还有处理一大团专精演员的能力。此片使他飞跃一大步，举重若轻地用高超技巧刻画淋漓。



16–11 《萨尔瓦多》

（*Salvador*，美国，1986），詹姆斯·伍兹（James Woods，中间）、詹姆斯·贝鲁什（James Belushi，左）、约翰·萨维奇（John Savage）主演，奥立弗·斯通（Oliver Stone）导演。

詹姆斯·伍兹似乎是来自 1930 年代华纳片厂的传统大明星，大胆，又能负载具体的危险和情感的暴力。他不仅敢于挑战不讨喜的角色，而且能改变最平凡的场景，在其中置入张力和潜在的敌意，用他的讥讽魅力，或他那种不可预期的古怪的读白方式及演戏方法令人眼睛一亮。比如在此片中，他演一个神经质的痞子摄影师，慢慢地为他所爱的女人和为萨尔瓦多而滋生尊严，是 1980 年代的高水准演出。（Hemdale Releasing Corporation 提供）

他长于将内容与形式做好的混合，有如三个中年废物坐在街头上彼此吹嘘自己在性事上的神勇事迹，节奏快而滑稽，也显得再自然不过，但他们背后是一堵红色的墙，这你可能很难在任何内陆城市找到。李也是搞对抗的艺术家，不怕戳破种族虚伪及偏见，尽量在种族间的张力上煽火（黑、白、黄种人），将对种族主义的咒骂对着摄影机……也就是我们这些观众。

约翰·塞尔斯（John Sayles，1948–）对在片厂工作就适应困难了。任导演

16–12 《为所应为》

（*Do the Right Thing*，美国，1989），斯派克·李（Spike Lee）编剧 / 导演 / 制片。

斯派克·李的世界充满争议和强烈的政治色彩：性的政治，城市地盘的政治，政治的政治。即使他的电影有明确的时（现在）空（纽约布鲁克林区），但它们一样受伦敦或纽约本地的欢迎。（环球电影公司提供）





16-13 《落难见真情》

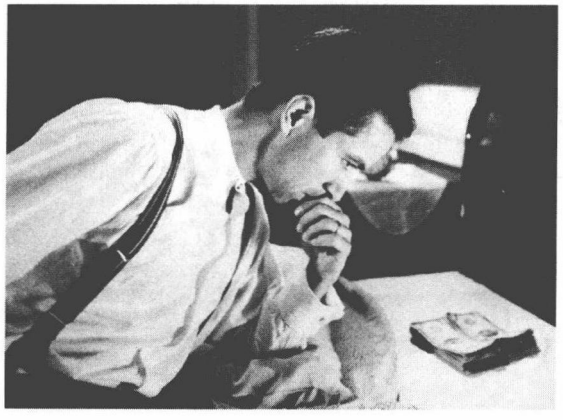
（*Planes, Trains and Automobiles*，美国，1987），约翰·坎迪（John Candy）、史蒂夫·马丁（Steve Martin）主演，约翰·休斯（John Hughes）导演。

这个世代出了一群来自电视走红综艺节目“周末夜现场”（*Saturday Night Live*）和“二流城市喜剧”（*Second City*）的谐星来演轻如鸿毛的喜剧。这些谐星有切维·切斯（Chevy Chase）、坎迪、艾迪·墨非（Eddie Murphy）、丹·艾克罗伊德（Dan Aykroyd）等。由于他们拍的电影也要吸引以前固定的观众，他们的电影仍维持以前电视中那种片段式的笑话。（派拉蒙提供）

之前他写小说兼编剧，他对电影的手法的掌握逐渐稳健，到1980年代末，他已是自信、低调的风格家。处女作是《西考克斯七个人的归来》（*The Return of the Secaucus Seven*，1981），影片忧伤、快乐地述说1960年代大学激进分子重聚时的状态。

片子叫好叫座，之后他与片厂合作《情到深处》（*Baby, It's You*，1983）就很不愉快。所以他宁愿选独立方式自筹资金拍摄了《丽阿娜》（*Lianna*，1983），讲述了一个有关已婚女同性恋出柜的故事。另一部可笑的仿讽科幻作品《异星兄弟》（*The Brother from Another Planet*，1984）也以种族偏见为主题。他后来拍了两部令人印象深刻的作品，《怒火阵线》（*Matewan*，1989）说的是1920年代煤矿罢工事件，以及《黑袜事件》（*Eight Men Out*，又译为《八面威风》，图16-14），两片均以马克思主义观点出发，尤其后者批判了棒球运动员受贿一万美元打假球事件，广受评论界好评。

可惜他这种马克思主义劳资分析观点在从1920年代以来最保守的时代氛围中不得青睐，两片都在商业上惨败。不过这不见得会阻止塞尔斯再拍这种道德批判的作品。



16-14 《黑袜事件》

（*Eight Men Out*，又译为《八面威风》，美国，1988），约翰·塞尔斯（John Sayles）导演。

塞尔斯是低成本高手，即使非当代电影细节仍十分丰富。本片以第一流的卡司再现了1919年恶名昭彰的大联盟世界赛，当时芝加哥白袜队受贿。导演自己也粉墨登场，演一个体育记者。（奥利安电影公司提供）



16-15 《紫苑草》

（*Ironweed*，美国，1987），梅丽尔·斯特里普（Meryl Streep）主演，海科特·巴班克（Hector Babenco）导演。

1989年全美54个影评人投票，选出斯特里普为1980年代最佳女演员。她此时作品有《法国中尉的女人》（*The French Lieutenant's Woman*）、《苏菲的选择》（*Sophie's Choice*）、《谁为我伴》（*Plenty*）、《远离非洲》、《丝克伍事件》（*Silkwood*）、《暗夜哭声》（*A Cry in the Dark*）以及本片等。她是著名的耶鲁大学戏剧学院的高材生，在剧场、电视、电影中游走，擅长饰演悲惨或勇敢的女人，在喜剧和歌舞片中也不减色。她努力拓展不同领域，和不同的大导演如谢皮西、赖兹、巴班克合作。（三星电影公司提供）

大家以为**特里·吉列姆**（Terry Gilliam，1940-）是英国人，因为他在英国的巨蟒剧团工作过数载，但他事实上是美国人。他原本是动画师出身，他为巨蟒剧团设计的动画风格也影响到他导演的真人电影作品。吉列姆的作品不多但很精粹，处女作《莫名其妙》（*Jabberwocky*，1976）仿讽式的冷幽默和荒谬风格并不太融合。《时光大盗》（*Time Bandits*，1981）才发挥其奇特的视觉美感。

《妙想天开》（*Brazil*，图16-16）的灵感启自奥威尔（George Orwell）的《一九八四》，可惜他与发行商在长度与内容上发生争执，虽然最终公映的是吉列姆的版本，但这是一场付出惨痛代价的胜利，因为其在观众中也反响甚微。不幸的是，他的另一片《终极天将》（*The Adventures of Baron Munchausen*，1989）也是如此，尽管它是吉列姆自《时光大盗》以来最原创也最风格统一的作品。显然，吉列姆最主要的才能是其惊人的影像以及创造有趣的惊奇感。不过他的叙事能力就不太灵光，大部分吉列姆作品都可以简单地被为两类：杰出的；糟糕的。不过他是所有现代导演中唯一受梅里爱奇特影响牵牵可见的人。



16-16 《妙想天开》

（*Brazil*，美国/英国，1985），特里·吉列姆（Terry Gilliam）导演。

吉列姆的社会嘲讽剧以这个蠢女人和她常去拜访的美容医生最好笑。（环球电影公司提供）

这个时代另一古怪天才是**蒂姆·波顿**（Tim Burton，1960-）。波顿以黑暗和哥特式的美学风



16-17 《蝙蝠侠》

（*Batman*，美国，1989），迈克尔·基顿（Michael Keaton）、金·贝辛格（Kim Basinger）主演，蒂姆·波顿（Tim Burton）导演。

此片因厉害的行销而大卖座，也让波顿晋身当代最风格化导演之一。他的特色是童真又带点黑暗和顽皮的感性，其美术设计将纽约描绘如漫画，有点黑色电影的风格以及很多德国表现主义特色。摩天大楼高耸入云，天空一片灰暗，阴森的巷子，破裂的缝隙中似隐藏有骇人的犯罪。丹尼·艾夫曼忧伤的瓦格纳式的配乐也无法为这种阴沉的压迫感提供舒缓，宝琳·凯尔不禁赞叹说："这是疯了的曼哈顿。"（华纳兄弟电影公司提供）

格著称于世，但是他实际上毕业于加利福尼亚艺术学院动画专业，并且曾作为动画师在迪斯尼片厂短暂上班。他的导演处女作是《荒唐小混蛋奇遇记》（*Pee-Wee's Big Adventure*，1985），由天才喜剧演员小皮威·赫曼（Pee-Wee Herman）主演。

波顿的《阴间大法师》（*Beetlejuice*，1988）较为个人化，是坎普风格的鬼故事，充满花哨之特效和迈克尔·基顿（Michael Keaton）超强的喜剧表演。《蝙蝠侠》（*Batman*，图16-17）也是由同一演员主演，改编自流行漫画，是1980年代的大卖座电影。波顿的杰作应是《剪刀手爱德华》（*Edward Scissorhands*，1990），一部苦中带甜的童话，由约翰尼·德普（Johnny Depp）主演，他也主演了波顿另一部怪诞的影片《艾德·伍德》（*Ed Wood*，1994），其由1950年代的某个真实的电影人物改编而成。

16-18 《危险关系》

（*Dangerous Liaisons*，美国，1988），乌玛·瑟曼（Uma Thurman）、格伦·克洛斯（Glenn Close）、约翰·马尔科维奇（John Malkovich）主演，斯蒂芬·弗雷尔斯（Stephen Frears）导演。

英国导演弗雷尔斯才华横溢，能用1500万就拍出这部华丽的电影——这时普通的好莱坞电影起码得花1700万到2000万美元。同样的，像克洛斯、马尔科维奇这种野心勃勃的演员，都愿减薪参加此种有品质的电影的摄制。（华纳兄弟电影公司提供）



波顿之才华在他所有电影中均可得见，他喜欢如寓言之故事，喜欢搞怪及天马行空，常用黑色喜剧和坎普式的小聪明，对青少年的恐怖感念兹在兹，更用大量特效，尤其带喜剧色彩者，喜用夸大扭曲，沿袭自德国表现主义的视觉风格。

这些都是对1980年代那些占据主流市场的不个人化的片厂行货式的娱乐片的反扑。许多小公司争先恐后拍片，却发现请公众买票是很困难之事，利润也太小，三四年后观众太少使许多独立公司像佳能（Cannon）、大西洋（Atlantic）、Vestron只好关门大吉。

好在有录影带，当时一支重要艺术电影带的版权可卖到70万美金，所以即使发行不佳或戏院反应冷淡，发行商至少可以借此打平。但后来租售店的架子太满了，没有空间给少有人看的“艺术”片，而且制片费用又一直上涨远远高于只做发行的投入。1987年股票市场崩溃，榨干了很多投资公司的资金来源，税法又改变了，于是投资拍片就变得不太吸引人了。

到了1989年，日本索尼公司在10月由可口可乐公司手中买下哥伦比亚公司，显示了外国投资者染指片厂所有权的现象将会日益加剧。这使即将上马的电影项目需要像考虑本国市场一样考虑海外的市场需要。到了1980年代末，如《壮志凌云》或《谁陷害了兔子罗杰》这类电影海外市场已远超美国国内市场。

只有一件事是确凿的，格里菲斯对电影的理想是电影作为“全球化的语言”，看来确实成真了，不仅在艺术上也在经济上。

延伸阅读

1　Austin, Bruce A. *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences*. Belmont, Calif.: Wadsworth Publishing, 1989. 对于电影产业及其与观众之间的关系的社会学研究。

2　Crowdus, Gary. “Personal Struggles and Political Issues,” *Cineaste*（vol. 16, no. 3, 1988）. 与奥利弗·斯通就其政治与社会信仰以及他的电影哲学的深刻对话。

3　Hickenlooper, George. “The Primal Energies of the Horror Film,” *Cineaste*（vol. 17, no. 2, 1989）. 就恐怖电影的根源、评论家和作为加拿大人等话题与大卫·柯南伯格具有启发性的对话。

4　Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1994. 关于1980年代美国电影中的左翼倾向的评论研究。

5　Kael, Pauline. *State of the Art*（New York: E. P. Dutton, 1985）, and Taking It All In（New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984）. 《纽约客》前影评人充满挑衅的影评集。

6　Kilday, Gregg, and Greil Marcus. “The Eighties: The Industry & the Art,” *Film*

Comment（November - December, 1989）. 1980年代电影概述。

7 Kindem, Gorham, ed. *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989. 电影相关领域专业人士的论文集，诸如法律、大众传播、融资。

8 Nichols, Bill, ed. *Movies and Methods*, Vol. II. Berkeley: University of California Press, 1985. 电影理论方面的学术论文集，包括类型片批评、女性主义、符号学、结构主义以及精神分析方法。

9 Prince, Stephen. *A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow*. New York: Charles Scribner's Sons, 2000. 敏锐的产业概述。

10 Prince, Stephen. *Visions of Empire*. New York: Praeger, 1992. 1980年代美国电影中的政治意象。

1980 年代的世界电影 17

世界大事		电影大事
苏联军队染指阿富汗——“苏维埃的越战”。 莱赫·瓦文萨领导波兰船厂的团结工联罢工，要求政治改革。 两伊战争开始——十年间的血战伤亡惊人。	1980	英国电影复兴，代表导演有詹姆斯·伊沃里、比尔·弗塞斯、斯蒂芬·弗雷尔斯及肯尼斯·布拉纳。
英国王子查尔斯在媒体大阵仗下娶了黛安娜。	1981	► 安杰伊·瓦依达的**《铁人》**正面攻击波兰腐败的政权，这也是史上最为人熟知的波兰片。  海科特·巴班克的《街童》以巴西贫穷为题震惊世界；这段时期第三世界国家的导演纷纷登场。 ► 戛纳影展最高荣誉金棕榈大奖颁给了土耳其电影**《自由之路》**，由尤马兹·古尼和塞里夫·高龙联合执导，使土耳其和穆斯林电影成为女性主义电影重镇。 
印度总理甘地夫人被刺，暴动随之而来。 法国和美国的研究团队各自发现了艾滋病病毒。	1984	► 保罗·范霍文的风格化的惊悚片**《第四个男人》**在世界范围内取得成功，这位荷兰导演之后赴美拍了很多电影。 
苏维埃领袖戈尔巴乔夫在苏联展开激进的自由主义改革。	1985	苏联导演在戈尔巴乔夫引领下不再拍政宣片，而拍较亲和娱乐的电影。 黑泽明的《乱》公映，影片改编自莎翁的《李尔王》，是黑泽明最杰出的作品之一，也成为日本此时最重要的电影。
韦伯的音乐剧《歌剧魅影》在伦敦首演。 世界最严重的核泄漏危机在苏联的切尔诺贝利发生，13.3万人撤离该地。	1986	伊沃里之《看得见风景的房间》由 E. M. 福斯特小说改编，这部古装喜剧取得国际范围内的成功，确立了伊沃里世界级大导演的地位。
戈尔巴乔夫主导“开放”和“重建”之苏联改革。	1987	
团结工联领导的罢工运动四起，波兰政权对其严加防堵。	1988	佩德罗·阿莫多瓦突破性的社会喜剧《精神濒临崩溃的女人》全球卖座，确立其西班牙大导演地位。
捷克斯洛伐克经历政治变革，成为议会民主制国家。 北京天安门事件。 柏林墙被推倒，东西德在 1990 年统一，由总理科尔领导。	1989	
 **◄ 南非总统德·克勒克推行政治改革，包括特赦政治犯，如民主斗士曼德拉。** 东欧原共产主义国家都开始举行大选。	1990	

除了英国电影业东山再起，在本年代出现复兴外，国际上并未有重要电影运动诞生：没有新浪潮，没有布拉格之春，没有新电影。过去在艺术领域上丰足的意、德、法在质与量上均显著下降，有些片子摆明以美国为市场（图 17-1），进步的共产主义国家如苏联、波兰、匈牙利，其经济、政府和电影业都在面临激烈重组。日本和第三世界奋力抵抗阻碍，不过有一些电影艺术家努力拍摄出了杰作。

英　国

英国电影的复兴是一次新旧混合。旧的是：文学性的剧本，一流的演员，高水平的拍摄技巧，强烈的阶级意识。一些老面孔仍在活跃，如导演中的大卫·里恩、理查德·阿滕伯勒（Richard Attenborough），编剧中的罗伯特·鲍特（Robert Bolt）、哈洛德·品特，演员中的玛吉·史密斯、约翰·吉尔古德（John Gielgud）、瓦妮莎·雷德格瑞芙（Vanessa Redgrave）等等。

“新”的则是：对不久前的过去的迷恋，尤其是 1950 年代；还有知识分子式地讨厌首相撒切尔夫人，她和美国的里根总统一样保守，主导英国一整世代的政治。新电影的新面孔有演员鲍勃·霍斯金斯（Bob Hoskins）、肯尼斯·布拉纳（Kenneth Banagh）、加里·奥德曼（Gary Oldman）、丹尼尔·戴－刘易斯（Daniel Day-Lewis），编剧汉尼夫·库雷什（Hanif Kureishi）和丹尼斯·波特（Dennis Potter）。三位导演脱颖而出，詹姆斯·伊沃里（James Ivory）、比尔·弗塞斯（Bill Forsyth）、还有斯蒂芬·弗雷尔斯（Stephen Frears）。

不过，这段时期的英国电影中大部分导演都不强求个人风格，十年间每人仅拍了三四部电影。他们也拍电视，做舞台剧，因此电影产量不多。电视、电影、



17-1 《鳄鱼邓迪 2》

（*Crocodile Dundee II*，澳大利亚，1988），保罗·霍根（Paul Hogan）主演，彼得·费曼（Peter Faiman）导演。

霍根主演的《鳄鱼邓迪》系列是澳大利亚电影在美的大赢家，两集各赚进了一亿美元。两集均在澳大利亚及美国拍摄，也用了两地的演员。这时期，很多著名的澳大利亚电影人抗拒不了好莱坞的光环而移民美国。（派拉蒙提供）

17–2 《亨利五世》



（*Henry V*，英国，1989），肯尼斯·布拉纳（Kenneth Brnagh）主演、导演。

这出莎剧较死板，对白多，少诗意，除主角外，其他角色也不容易令人记住。但布拉纳杰出的导演，镜头多为特写，动感十足，情感饱满，加上摄影机的移动，快速剪接及一流演员将这一死板的素材转换成电影的大成功。其战争场面显然习自黑泽明（尤其是《七武士》和《乱》）的写实暴力，但编排出一种美。这是惊人的处女作，连劳伦斯·奥利弗 1944 年的著名版本也相形失色。（塞缪尔·高德温公司提供）

舞台剧在英国一向都整合在一起（图 17–2），不像美国，成名的电影导演少做电视或舞台剧。1980 年代的佳作在票房上都表现平平，即使《火的战车》（*Chariots of Fire*，图 17–3）和《甘地传》（*Gandhi*，1982）两部都获奥斯卡奖，但票房由美国标准来看未达理想。

这段时期的很多英国电影执迷于“性”这一主题——倒和保守的英国刻板印象不尽相同。典型的主题包括卖淫、同性恋、偷情、性虐与被虐、性压抑，还有性虚伪。执导及编写《丽塔、苏还有鲍勃》（*Rita, Sue & Bob Too*，1987）的阿兰·克拉克（Alan Clarke）说：“我以为英国人在性上是很活跃的，他们在英国随处做爱，只是过去在电影上没有，而现在有了而已。我们并不是故意要拍‘英国被唤醒的性’，但这类电影缺席已久，我也并不认为它们值得大惊小怪或者说它们是被有意识地开发出来的。”

英国电影一直分成左翼和右翼。过去电影由传统保守派主导，有些影评称之为“杰作剧场”派（Masterpiece Theatre）电影，但 1980 年代，左翼自由派得势，

17–3 《火的战车》



（*Chariots of Fire*，英国，1981），休·赫德森（Hugh Hudson）导演。

根据两位 1924 年参加巴黎奥运会的英国运动员的真人真事改编，其成功代表了英国电影的振兴，影片获得了奥斯卡最佳影片奖，而范吉利斯为本片所创作的原声音乐也大为畅销。（华纳兄弟电影公司）



17-4 《同窗之爱》

（*Another Country*，英国，1984），鲁伯特·艾弗雷特（Rupert Everett）和柯林·费斯（Colin Firth）主演，马雷克·卡尼维斯（Marek Kanievska）导演。

这部成长电影揭露了1930年代贵族学校的腐朽价值观。主角是两位同室好友，都叛逆，一个是公开的同性恋，另一个则是信奉共产主义的知识分子，憎恨校长的势利，因为他们“全是一样伪善”，像面镜子般映照英国社会。（奥利安电影公司提供）

它们是1950年代末“厨房洗碗槽”派的传人（见第十三章），也赢得国际评论界的重视。

“杰作剧场”派电影在意识形态上拥抱上层阶级的人文主义，强调保守价值，尤其是家庭、国家、神祇，它们多半是古装片，背景是富裕的过去，充满自信的仪式。伦敦和英国南部美丽如画的乡间小村庄是主景，很少涉及北方工业区。

这些电影中的佳作并非盲目支持既得利益者的价值观，而是深深拥戴传统英式美德，如礼貌、责任、勇气，尤其在困难时代特能昭显。比方说，约翰·布尔曼（John Boorman）的《希望与荣耀》（*Hope and Glory*，1987）背景是二战的英伦被德国闪电空袭时期，那时每晚伦敦都被纳粹丢炸弹。该片不以传统英伦紧抿双唇的坚忍态度说故事，反而从8岁小孩眼光（也就是布尔曼自己的幼年）纪录见闻。8岁小孩视空袭为解放的庆典，每晚有的烟火秀。这部苦甜参半的喜剧再度肯定了家庭和国家在战火下的毅力，不采以往浪漫温情的方式，而是用怪咖角色和大胆的幽默方式表达。

这种保守派电影多半会从知名文学作品改编，比如好几本爱德华时代名作家福斯特（E.M.Forster）的小说被改编成电影：《印度之行》（*A Passage to India*）、《看得见风景的房间》（*A Room with a View*，图17-5）以及《莫里斯》（*Maurice*，1987）。最动人的改编是杰克·克莱顿



17-5 《看得见风景的房间》

（*A Room With a View*，英国，1986），海伦娜·邦汉-卡特（Helena Bonham-Carter）、丹尼尔·戴-刘易斯（Daniel Day-Lewis）主演，詹姆斯·伊沃里（James Ivory）导演。

女主角到意大利旅行，几乎失了英国礼仪爱上一个自由的英国青年。她自己怕了这感觉，返回英国与一个讨厌的人订婚。片中她一再撒谎，对朋友、家人，甚至她自己。还好最后她决定遵从内心的感受，让所有有脑子的人都松了口气。（Cinecom International提供）

（Jack Clayton）的《朱迪思·赫恩的孤独感》（*The Lonely Passion of Judith Hearne*，1987），改自布莱恩·摩尔（Brian Moore）1955年的小说，由玛吉·史密斯和鲍勃·霍斯金斯饰演绝望可悲的互不相容的角色。

这些影片主角多受过良好教育，说的是国王式的上等英文（也就是昂贵、少数人上得起的私立学校所教的“得体”的语言），他们个性稳重，善于表达，有时有点忧郁，甚至悲观绝望，比如在《狩猎会》（*The Shooting Party*，1984）中的那些人物，即是对优雅尊荣时光过去的伤心缅怀。不像“厨房洗碗槽”派，这些电影对性的描绘很收敛，有些也探讨性压抑的负面效果。它们的角色不分轩轾地都是中产阶级的盎格鲁撒克逊白人，信仰基督教。

詹姆斯·伊沃里（James Ivory，1928–）从1960年代就开始拍片，但拍了《看得见风景的房间》才找到宽广的观众群。伊沃里是毕业自南加大的美国人，他的电影全由其长期搭档，已故的伊斯梅尔·莫香特（Ismail Merchant）制作。他生长在印度，在美留学，而这对搭档的作品都由小说家露丝·普拉瓦尔·杰哈布瓦拉（Ruth Prawer Jhabvala）编剧，她是德国人，但在英国留学，并且嫁给了一名印度人。讽刺的是这“铁三角”合作35年拍的都是英国片，他们三人却都不是英国人。

“铁三角”以不妥协的高艺术标准著名，三人宛如一个家庭而非公司。大部分电影成本不超过300万美元，即使他们拍的多是昂贵的古装片。莫香特管钱，他懂得省钱，比如选择在实景拍摄，并说服演员拿较少的片酬，以分红代替他们原开出的片酬。

他们最早的电影在印度拍摄，主题多是印度人与欧洲人的文化冲突，其中最成功的是《莎剧演员》（*Shakespeare Wallah*，1966）。但当他们开始改编名著，就更加叫好叫座，如《欧洲人》（*The Europeans*，1979）和《波士顿人》（*The*

17–6 《分离的世界》

（*A World Apart*，英国，1988），克里斯·门格斯（Chris Menges）导演。

英国左翼电影都感情澎湃，打动观众的感情与理智。此片是叙述南非种族隔离法之残酷不义。片名即是带诗意的隐喻，不仅直指强制的种族之隔离，也说明了父母和孩子间的距离，以及一小群改革激进分子和白人强权之对立。片中几位女演员一齐得了戛纳电影节最佳女主角殊荣。（Atlantic Entertainment Group提供）





17-7 《写给勃列日涅夫的信》

（*Letter to Brezhnev*，英国，1985），克里斯·伯纳德（Chris Bernard）导演。

本片叙述一个活泼的职业妇女与过境利物浦的苏联水手的一段情。遇见他之前，她生活乏味，低薪，常失业，与失败者的恋情关系也到了死角。当一个英国军官泼她冷水，要她别放弃英国的舒适去投奔苏联情人，她说："我有什么可损失的？"（Circle Film Releasing 提供）

Bostonians，1984），两者均是杰哈布瓦拉由亨利·詹姆斯小说改编而成。

《看得见风景的房间》产值惊人，全球猛收5亿美元，并得到八项奥斯卡提名，得到艺术指导、服装、改编剧本三项大奖。这部迷人的浪漫喜剧摄影风格优雅，色彩瑰丽，构图精致，整体抒情而丰美，加上普契尼亮丽的咏叹调，波动的麦浪景观，迷人的女主角，完全是魅力无限。

伊沃里三部改自福斯特的作品中的《霍华德庄园》（*Howards End*，1992）最杰出。此片背景是爱德华时代（1901-1910），也是许多保守党分子以为的英国权势和威望的黄金时代。随着1914年一战爆发，这些光辉的日子就告一段落。当1918年一战结束，英国已经蹒跚凌乱，不再是第一名。

《莫里斯》——另一部改编自福斯特原著的电影作品，述说年轻人在绅士压抑以及恐同性恋的社会里努力处理自己的同性恋问题。这部电影诚实、精致，表演出色，但也许过于强调品味。评论者抱怨伊沃里过于拘谨规矩的腔调以及情感的疏离，还有他的暮气沉沉。的确，有如《莫里斯》这样活力匮乏的电影，就完全理解为何评论笑这类拍片法为"杰作剧场"了——它们太驯服了。

左翼人士则较为活泼有活力，也较叛逆，毕竟"厨房洗碗槽"的标签原先是个俚语。一位影评人抱怨说在电影、小说、戏剧中显现的工人阶级生活粗糙可鄙，每一层面都很丑陋，包括厨房洗碗槽。原本这个名词指涉的是现实主义风格和马克思主义意识形态。如今，意识形态仍在，至少是潜在的，但风格更为多变了。

不了解社会脉络其实不能了解左翼学派的电影，"铁娘子"玛格丽特·撒切尔上任宣誓将打破福利国家制度，恢复自由贸易，打开财富之门。她也算成功了。在撒切尔时代的英国，上层和中上层阶级繁荣起来，但在社会底层的蓝领工人则十分艰困。种族冲突加剧，尤其是有色人种多的伦敦。全国许多地区，尤其在中部北部的工业区失业率已达20%。通货膨胀严重，席卷了许多工人阶级家庭的储蓄。

其实几乎所有"厨房洗碗槽"派的电影都是为银幕编写的。以当地和现时为

背景，它们探索了艰困的社会情况，也不乏粗犷，鄙俗的幽默。由爱尔兰小说家尼尔·乔丹（Neil Jordan）所导的《蒙娜丽莎》（*Mona Lisa*，图17-8）是此段时期最好的作品之一，商业成功，也使鲍勃·霍斯金斯成为明星。故事是有犯罪前科的司机（霍斯金斯饰）负责接送美丽的黑人应召女郎。不幸的是他爱上了她，而她以各种方式利用他的情感。这部电影其实是黑色电影，以华丽奇幻的方式探索卖淫、勒索、贩毒等地下世界的状态，影片浸淫于一种邪恶感中——充满色情、污浊以及猥琐的女性表演秀（"girlie" shows）。主角后来对妓女与邪恶的皮条客在教堂会面十分震惊，应召女郎解释说："这是唯一没人要去的地方。"创世纪乐团（Genesis）编写的主题曲，由主唱菲尔·科林斯（Phil Collins）唱出的《陷入太深》（In Too Deep），荡气回肠又性感地谱出宿命的歌词。



17-8 《蒙娜丽莎》

（*Mona Lisa*，英国，1986），鲍勃·霍斯金斯主演，尼尔·乔丹导演。

此片带有黑色电影的表现主义味道，是一首霓虹灯般的诗篇，拥有俗丽的颜色，不寻常的角度，有味道的低调的打灯。摄影师罗杰·普拉特（Roger Pratt）也拍了带超现实主义色彩的《妙想天开》，平铺直叙的纪录片风格的《热望》（*High Hope*），和大胆的带有表现主义色彩的《蝙蝠侠》。大部分所谓"厨房洗碗槽"派创作者的作品，原本都是指小成本写实的电影，其题材都是日常生活，全是工作而无花哨之余地。其制作水准也都显得实事求是，不渲染。在这部电影的家务事场景中摄影当然是平实风格，但唯主角沉沦至肮脏的社会底层，摄影才显得阴沉风格化起来。（Island Pictures 提供）

比尔·弗塞斯（Bill Forsyth，1948–）的电影则低调多了。事实上，他的作品几乎可称为极简主义的喜剧，因为他的叙事结构细致朴素，喜感也十分稀薄。弗塞斯从不指导观众必得理解他的笑话，其幽默较为低调，几乎容易错过。

弗塞斯其实是苏格兰人而非英格兰人。他所有的英国作品背景都设在苏格兰，他以为叙事结构完整，都与英国表演之"大"传统有关，所以他相信在北方用低调非职业感的苏格兰演员拍看以漫无目标的电影，此举其实是拒绝英式文化。英国本来就包括苏格兰、威尔士、北爱尔兰及英格兰，但英国人常常忘了这一点。

弗塞斯的第一部电影《那种下沉的感觉》（*That Sinking Feeling*，1979）技术粗糙，因为成本太低。有些场景欠缺力量，通常是一些异想天开的惊险场面。弗塞斯称之为"失业人的童话"，因为影片主要内容是讲一群失业的工人阶级少年决定策划一桩抢案。不幸的是他们没规划好怎么处理这些麻烦的赃物——100根不锈钢后来沉入水中。

《本地英雄》（*Local Hero*，1983）是弗塞斯扬名国际之作，也许还因为伯特·兰卡斯特也客串了一角。本片是美国商人和苏格兰小镇居民在渔村发现石油后的文



17-9 《格雷戈里的女孩》

（*Gregory's Girl*，英国，1980），比尔·弗塞斯（Bill Forsyth）编导。

弗塞斯此片甜甜苦苦又有点讽刺，故事是一个青年爱上了学校足球队的新队员。他不知道这位美女不仅抢了他在球队的位置也偷了他的心。她继而扭转了校队的劣势，让没有自信的他更加泄气。（塞缪尔·高德温公司提供）

化冲突。小镇很穷需要外资，但弗塞斯不以意识形态出发，反而是以温和聪明和反讽的手法处理。

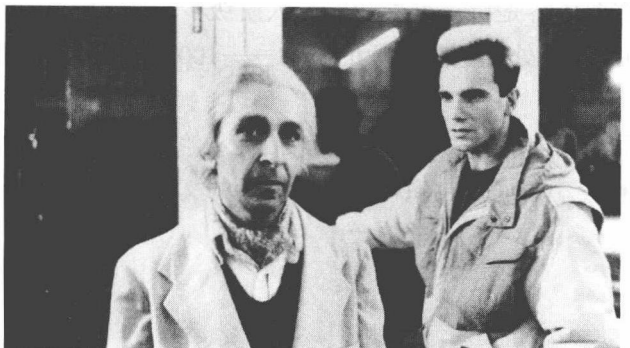
在《持家》（*Housekeeping*，美国，1988）中，弗塞斯将他英国式的对古怪的喜好带至美国故事中。电影改编自玛丽莲·罗宾逊（Marilynne Robinson）受人赞扬的小说，但电影更加复杂，比他英国时期的电影更深刻，更令人不安，弗塞斯展现了怪癖行为更加黑暗和有威胁性的一面，在表面魅力下藏着毒刺。

斯蒂芬·弗雷尔斯（Stephen Frears，1942-）应是英国新导演中最为评论界看重的。他出身自工人阶级，1960年代为导演卡雷尔·赖兹和林赛·安德森当副导演。1971年至1974年他为英国电视台拍了超过30部低成本16毫米电影。它们都在街头拍摄，像“真实电影”（cinéma vérité）的纪录片或者快速的B级电影方式。后来他拍剧情片《警探》（*Gumshoe*，1971）和《打击惊魂》（*The Hit*，1984）都是美式类型片，也都在票房上不得意。

17-10 《我美丽的洗衣店》

（*My Beautiful Laundrette*，英国，1986），丹尼尔·戴-刘易斯主演，斯蒂芬·弗雷尔斯导演。

丹尼尔·戴-刘易斯被誉为当代最佳英国演员。他演戏的范围奇广，《看得见风景的房间》中，他演那古怪、势利、懒散的未婚夫。本片中，他是精悍的伦敦小痞子。在《我的左脚》（*My Left Foot*，爱尔兰，1989）中他是受小儿麻痹折磨的硬脾气的残疾人，为此获得了奥斯卡最佳男主角奖（图19-15）。他也演了不少美国片，如《最后一个莫西干人》（1992）、《纯真年代》（1993）和《纽约黑帮》（2001）。（奥利安电影公司提供）



直到他与年轻编剧库雷什（Hanif Kureishi，1957-）成为搭档后，他的导演生涯才跨出一大步。他俩合作的第一部电影《我美丽的洗衣店》（*My Beautiful Laundrette*，图17-10）最早是为英国电视台而拍，只花了90万美元，六个星期就拍摄完成。影片公映后，在

国际上十分成功。电影针对巴基斯坦移民与英国工人阶级的种族和阶级冲突而拍，内里也探索了各种性的可能性。比方两个年轻的男主角，一个是英国人，一个是“巴基佬”，既为商业伙伴也是情人。电影探讨了家庭的张力，尤其是双文化的移民家庭，特别是那个权威的穆斯林父亲与他受英国教育的无拘无束的女儿间的冲突。

库雷什的父亲是巴基斯坦人，母亲是英国人，他在英国长大，18岁即导演了一部舞台剧，由著名的皇家宫廷剧院制作。之后又陆续和皇家莎士比亚剧团合作。他写过自传、短篇小说和长篇小说。《我美丽的洗衣店》是他编剧的第一部电影，也为他得到奥斯卡最佳编剧奖的提名。

他俩再度合作是《睡遍伦敦》（*Sammy and Rosie Get Laid*，1987），再次混杂了英国和巴基斯坦人不同的种族、意识形态，性倾向，角色重于故事，也用了粗话、寓言、喜剧、警察暴力，街头暴乱、激进女同性恋主义以及对撒切尔夫人之攻击。

弗雷尔斯的下部片《竖起你的耳朵》（*Prick Up Your Ears*，图17-11）并非由库雷什编剧，虽有加里·奥德曼杰出地扮演了被谋杀之剧作家，但欠缺库雷什与之搭档的活力。



17-11 《竖起你的耳朵》

（*Prick Up Your Ears*，英国，1987），加里·奥德曼主演，斯蒂芬·弗雷尔斯导演。

奥德曼生长在伦敦贫民窟，擅长演劳工阶级的边缘人，不过他也演美国片的古典角色。不同于其他英国演员，他的表演方式完全是斯坦尼斯拉夫斯基式的，特别倾向于美国的方法演技派，强调自然浓烈的情感，挖掘角色的内在。他曾在《席德与南茜》（1986）中饰演摇滚明星席德·维瑟斯，为了更像主角硬减肥35磅，乃至后来进了医院。在本片中，他饰演傲慢的同性恋剧作家乔·奥顿，自称拍戏时舍弃异性恋。近几年来，奥德曼多在美国演戏。（塞缪尔·高德温公司提供）

《危险关系》（*Dangerons Liaisons*，1988）的剧本由克里斯托弗·汉普顿（Christopher Hampton）改编自自己的舞台剧。原著是一部臭名昭彰的十八世纪法国小说，其暴露了贵族在革命前之腐败生活。原本古装片都喜用远景静止不动的镜位表现昂贵的制作水准，但弗雷尔斯另辟蹊径，多用特写和流动的运动镜头，使电影增加立即感以及情感感染力。由于是美国投资的，影片阵容多为美国影星。美国片厂以为弗雷尔斯虽以“贫民窟电影”而著名，但选他是“因为他的对白出色，而且他知道如何省钱来拍电影”。

西　欧

西班牙的**阿莫多瓦**（Pedro Almodóvar，1951-）是西班牙自独裁者弗朗哥在

1975年去世后的自由欢乐环境中崛起的导演。的确，他几乎可以被视为西班牙最杰出的诗人——破坏所有禁制，强调个人自由和自主。他是法斯宾德和布努埃尔甚至卡门·米兰达（Carmen Miranda）之混合体。

阿莫多瓦和布努埃尔一样不擅说故事。他的电影松散，由喜剧段落组成，并非有统一的叙事。他也如布努埃尔一样喜欢吓唬中产阶级，尤好讽刺所有天主教事物。比如《黑暗笼罩》（*Dark Habits*，1983）背景是专收留凶手、妓女和毒虫之天主教女修道院。院长（自己也是吸毒者）为了招募这些罪人，不惜给他们注射海洛因。阿莫多瓦也爱嘲笑西班牙给人刻板印象的大男人，尤其在《斗牛士》（*Matador*，1986）中刻画了一个斗牛士一见血就昏倒。另一布努埃尔式特质是他事实上的超现实主义——他将古怪事物拍得再平凡不过。

他也如法斯宾德般是张扬的同性恋者，只不过没那么绝望和黑暗。他俩都爱女性角色，尤其那些寂寞、被抛弃、心有异疑、被背叛、脆弱或者歇斯底里的女人，类似在美国1950年代女人电影中那种哭兮兮的女人。《精神濒临崩溃的女人》（*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*，图17-12）是此中佼佼者，两个导演都好性及吸毒题材，但阿莫多瓦比法斯宾德滑稽多了。

卡门·米兰达是美国1940年代歌舞喜剧的红星，外号是“巴西震撼弹”，总是顶着一头花花绿绿的水果，身穿扎眼的露背背心和厚底鞋，又唱又跳哗啦啦说些美国滑稽俚语。同性恋超喜欢她那种夸张、俚俗、戏剧性的表演风格。这种做作的喜剧特别可笑，尤其是当参与者对自己的古怪行为毫无察觉的时候，就像在阿莫多瓦的《我造了什么孽？》（*What Have I Done to Deserve This?!* 1985）和《欲望法则》（*Law of Desire*，1987）中那样。

法国在1980年代拍了一连串一流电影。《歌剧红伶》（*Diva*，1982）由影评



17-12《精神濒临崩溃的女人》

（*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*，西班牙，1988），卡门·毛拉（Carmen Maura）主演，佩德罗·阿莫多瓦（Pedro Almodóvar）导演。

毛拉演了很多阿莫多瓦的电影，长于坎普色彩的喜剧。此片中她是个神经质的女人，她太气恼于抛弃她的情人以至于甚至没时间嗑药、自杀或滥交。阿莫多瓦说：“坎普使你带点反讽看我们人类的处境。像感伤的歌那么悲怆，同情没有权力的人。这是庸俗的玩意儿，你也知道，但意识里有的是反讽而不是批判。”（奥利安电影公司提供）

人让－雅克·贝奈克斯（Jean-Jacques Beineix）执导，在国际市场上常胜。本片半惊悚半爱情，风格突出，有紧张的追逐场面，美丽的风景，古怪的背景，还有狂想抒情的移动镜头。离奇的角色神秘、滑稽又带着悲伤。

克劳德·朗兹曼（Claude Lanzmann）的《浩劫》（*Shoah*，1986）是长达563分钟之纪录片，记述了大屠杀以及纳粹死亡集中营中的波兰人和德国人。"Shoah"是希伯来语"混乱、毁灭"之意，片中并无1940年代影像，而是对曾经待过集中营的上了年纪的目击者之访问，他们叙述令人毛骨悚然之集中营惨状。朗兹曼也去拍了集中营遗址，提醒人们曾有几百万犹太人、斯拉夫人、吉卜赛人、同性恋、政治异议分子和其他"不受欢迎的人"被那些只是"执行公务"的人冷血谋杀。

这段时期最成功的法国片是改编自马塞尔·帕尼奥尔（Marcel Pagnol）的两卷小说《山中之水》（*The Water of the Hills*），原著在1963年出版，他自己在1930年代也是重要导演。克劳德·贝里（Claude Berri，1934–）将之改编成《男人的野心》（*Jean De Florette*，1986）和《甘泉玛侬》（*Manon of the Spring*，图17–13）两部影片。前者由名演员德帕迪约饰演来自城市的乐观驼背，想用完全科学的方法在法国南部经营农场。影片的时代背景是1920年代，他的忠诚的妻子和女儿玛侬一路协助他。但这个好心的业余农夫却被该区的农民欺侮，他们讨厌他是外来人，又不用传统方法耕种，贪婪的老头（伊夫·蒙当饰）和他的蠢侄儿（丹尼尔·奥图饰）两人秘密地截断了他灌溉的泉水，毁了他的农作物和他自己。

《甘泉玛侬》的故事背景在十年后，主要是玛侬对村民之复仇，尤其对想要她嫁给侄子的蒙当。两片都华美忧郁，有如威尔第之歌剧，事实上配乐也的确是改编自威尔第深刻宿命的歌剧《命运之力》（*La Forza del Destino*），两部电影都缓慢有致地推至具有讽刺意味的结局，以不可避免的悲剧的结尾。

荷兰的大导演保罗·范霍文（Paul Verhoeven，1938–）先以二战地下抵抗军电影《纳粹军旗下》（*Soldier of Orange*，1979）扬名，故事是一群有钱的荷兰大学生在1940年代抵抗纳粹占领荷兰。主角是由鲁特格尔·哈尔（Rutger Hauer）

17–13　《甘泉玛侬》

（*Manon of the Spring*，法国，1987），丹尼尔·欧特伊尔（Daniel Auteuil）、丹尼尔·奥图、伊夫·蒙当主演，克劳德·贝里（Claude Berri）导演。

此片的抒情味拍出了十九世纪歌剧的末日气氛——混合了热情和嘲讽。残酷的命运控制了叙事，将人的痛苦创造为优美平衡的对称形式。（奥利安电影公司提供）





17-14 《第四个男人》

（*The Fourth Man*，荷兰，1984），保罗·范霍文（Paul Verhoeven）导演。

主角为双性恋小说家，对现实有不稳定的看法，他也酗酒，性欲特强，不时有天主教的原罪感泛现，也有狂野的幻想——以上全是他艺术创作的来源。（International Spectrafilm）

和杰罗恩·克拉比（Jeroen Krabbé）饰演。

《绝命飞轮》（*Spetters*，1980）结构相似，唯探讨的是现代荷兰年轻工人阶级的生活。电影处理代沟、两性、不同价值系统间的张力不伤感也不手软。荷兰其实是世界少有的对人类不同状况高度容忍之国家，范霍文探讨表面自由派的负面——吸毒、异化和道德沉沦的世界。

《第四个男人》（*The Fourth Man*，图 17-14）是范霍文当时最卖座也风格最抢眼之作。这部心理惊悚片也以大胆到吓我们一大跳的剪接风格探讨现实和想象之互动关系。主角由杰罗恩·克拉比饰演，他后来和哈尔以及范霍文本人都去了好莱坞。范霍文的美国生涯始自《机械战警》（*Robocop*，1988）和后来的《全面回忆》（*Total Recall*，1990）。

西德电影自法斯宾德去世以及大师赫尔佐格、施隆多夫减产之后就备尝艰困。《潜水艇》（*Das Boot*，图 17-15）颇成功，而另一部由桃丽丝·多利（Doris



17-15 《潜水艇》

（*Das Boot*，西德，1982），沃尔夫冈·彼德森（Wolfgang Peterson）导演。

这是个关于二战末一艘德国潜水艇的张力十足的故事，舰长明知他和队员在打一个无望又腐败的战争，但他只关心如何在危险的大西洋水域将有巡逻任务的船员带至安全地带。彼德森对这些被遗忘的勇敢的人致敬，他们对政治怀疑，用封闭而脆弱的潜水艇来象征他们困于噩梦般的命运，他们为同袍而非元首希特勒而战。（哥伦比亚电影公司提供）

Dorrie）导演的《男人们》（*Men*，1985）也很成功，影片是一部批判男性对女性态度的狡黠的女性主义喜剧。德国喜剧一向不受欢迎，《男人们》却意外大卖，甚至赢过历年票房冠军《第一滴血》。

西德电影在1980年代总体比以前轻松易懂。珀西·艾德隆（Percy Adlon）的《甜宝贝》（*Sugarbaby*，1985）即是，这部甜中带苦的电影叙述女殡仪馆化妆师与一个消极的地下铁工人的恋情。女主角由玛丽安·扎格布雷希特（Marianne Sagebrecht）饰演，其古怪可笑糅合了纯真和性渴求，之后她又在《巴格达咖啡馆》（*Bagdad Café*，1988）中扮演半超现实的德国观光客。本片在美国拍摄，用美国演员，也说英文。

北欧小巧的电影业也出了几部高质量作品。《狗脸的岁月》（*My Life as a Dog*，1987）是瑞典在伯格曼之后最具威望的作品。这是一部由莱塞·霍尔斯道姆（Lasse Hallstrom）执导的温和的成长电影，主角是一个12岁的淘气少年，他在1950年代住到一个古怪的乡下亲戚家，电影充满让人惊喜之处，滑稽好笑之余还有数个情感动人的场面。霍尔斯道姆后来也赴美发光发热。

小小的丹麦此时出了两部获得奥斯卡最佳外语片奖的影片——《芭比的盛宴》（*Babette's Feast*，1987）和《征服者佩尔》（*Pelle the Conqueror*，1988），都是古装片。前者改自伊萨克·迪内森（Isak Dinesen）即《远离非洲》女主角的原著。更成功的是《征服者佩尔》（图17-16），由比利·奥古斯特（Billie August）导演。背景是丹麦十九世纪的困难时代的乡下，带有史诗意味，对阶级—种族的敌意超级敏锐，渲染了当时丹麦地主如何欺负底层社会的瑞典之雇工。这部电影拥有美得惊人的风景，其内景也很精致，带有那个时代的维米尔式（Vermeer-like）的灯光。除了奥斯卡最佳外语片外，《征服者佩尔》也得了戛纳的金棕榈大奖。

17-16　《征服者佩尔》

（*Pelle the Conqueror*，丹麦，1988），马克斯·冯·西多（Max Von Sydow，右）主演，比利·奥古斯特（Bille August）导演。

冯·西多一生有无数佳作，此片他饰老迈的瑞典鳏夫，带着小儿子去寻找新生活，这个角色孱弱酗酒，但在种种挫败中有崇高的人文精神。他过去演过六七部伯格曼电影，也参加英、德、美等国的电影演出，最知名的是在1973大卖座美国电影《驱魔人》（*The Exorcist*）中饰演驱鬼的老传教士。（米拉麦克斯电影公司提供）





17-17 《莫斯科不相信眼泪》

（*Moscow Does Not Believe in Tears*，苏联，1980），弗拉基米尔·缅绍夫（Vladimir Menshov）导演。

此片追溯三个在1958年移居莫斯科的女人20年的生活，她们的爱情和工作。全片温暖而富同情心，描述这一群和大家都有差不多困难的女人的平凡生活，出奇地不带一丝宣传意味，政治上完全中立。事实上，它完全不革命，支持维持现状，也大获苏联观众欢迎，一年内有7500万人看过。它也获得了当年奥斯卡最佳外语片奖。（IFEX Films提供）

苏联和东欧

共产主义国家的电影各不相同。苏联、波兰、匈牙利的作品品质很好。苏维埃自1985年起政策大转变，戈尔巴乔夫之“开放”和“重建”开始。不过1980年代早期仍是勃列日涅夫式的保守老派观，是新斯大林主义者的最后一口气。

即使是在勃列日涅夫政权下，文化掌权者也知过去头脑简单的政宣电影死亡了，官方鼓励拍更加商业化和易懂之片。1980年代早期出现轻娱乐电影，远离了苏维埃老百姓的日常生活的困难。这些电影中许多片子都迎合了公众逃避主义的幻想，有如弗拉基米尔·缅邵夫（Vladimir Menshov）的《莫斯科不相信眼泪》（*Moscow Does Not Believe in Tears*，图17-17）.

1985年之后，苏维埃电影业开始重建期。导演们享受从未有的自由，再没有党的路线或“例行思考”（routine thinking，亦即意识形态之统一化），这种“新模式”（New Model）代表了对多元化理想和艺术自由——自由批评与表达的长期尊重。

波兰电影与政治关系一向密切，1980年代波兰社会变动巨大，导演们勇敢地出言批评政府之无能及贪腐。瓦依达作为波兰电影领导人不断挑战政府之公开谎言，如《铁人》（图17-18）即为团结工联运动之先锋电影。瓦依达和多数波兰导演一样都是知识分子，在乎自由的理想。



17-18 《铁人》

（*Man of Iron*，波兰，1981），安杰伊·瓦依达（Andrzej Wajda）导演。

这是《大理石人》（*Man of the Marble*，1977）的续集，也比其更剧烈地批判1980年代波兰统治者的贪腐和不诚实，它探究了或挑战或维持现状的媒体的作用。影片虽因政治压力而备受限制，但成为波兰最受欢迎的电影之一。（联美公司提供）

匈牙利电影如波兰之“道德电影”一样坦白、个人化，在乎道德观。可惜他们一样在美国被低估，多半没被公映。部分因为难懂——节奏慢，无幽默感，道德观又复杂，而且喜拍历史。不过，一些杰出电影人的作品，如卡罗利·马克（Károly Makk）、玛特·美莎露丝（Márta Mészáros）还有伊斯特凡·萨博（István Szabó，图 17-19）都值得更多注意。



17-19 《墨菲斯特》

（*Mephisto*，匈牙利 / 西德，1981），克劳斯·马利亚·布朗道尔（Klaus Maria Brandaur）主演，伊斯特凡·萨博（István Szabó）导演。

奥地利演员布朗道尔在此演一个聪明的野心勃勃的演员，为了往上爬，他逐渐放弃自己的理想和政治原则。这是几部用人性和日常生活来尝试破解纳粹神话的作品之一。演员的出卖自我不是向纳粹魔鬼出卖灵魂的道德背叛，而是一点一点在小事上做让步，最后成了纳粹的怪物，什么可交换的东西都没了。此片获奥斯卡最佳外语片奖。萨博和布朗道尔之后又合作了一部电影《雷德尔上校》（*Colonel Redl*，1984），故事设在一次大战爆发前，讲述关于奥匈帝国的腐败政治。（Analysis Film Releasing 提供）

第三世界国家

第三世界国家的导演很辛苦，因为什么都难，不仅资金短缺，而且首要的是解决吃住和救助灾难这类必需物资。拍电影更贵，更个人化，也比电视更难控制，一丁点资金都被作为政府喉舌的公营媒介拿走了。

尤其在小国里，导演还得解决语言问题，如果演员说的是地方方言，出了小地方就没人懂，电影就得配音或上字幕才能收回成本，所以利润就免谈了。如果角色说的是英文或法文——即第三世界最流行的第二语言，可能外国观众懂了，却失去了本国观众，因为国内会有很多文盲，决不会说外语。此外，英文和法文片还可能因为其意味着上层阶级的价值观和外国帝国主义而与第三世界国家的观众在思想上格格不入。

当然这里面也有政治问题，电检和政治压抑在第三世界颇为普遍。西非加纳的导演维克多·安提（Victor Anti）曾说第三世界导演为筹资拍片总会落入恶性循环：“政府得通过剧本，于是演变成了自我检查，故事就变得不好看，更不能卖钱。”

意外的是，虽然阻挠重重，有些第三世界国家的电影导演却能打入世界市场。比如意外成功的《星光时刻》（*The Hour of the Star*，巴西，1985），由苏扎娜·阿马拉尔（Suzana Amaral）执导，她是有九个孩子已 52 岁高龄的母亲，她的这部处女作花了四个星期 15 万美金就拍成了。故事是 19 岁的乡下孤女身无长技也未受过教育就搬到人口有 1400 万的大城市圣保罗里。电影风格多变，从严酷的现实到超现实的幻想，有如拉丁美洲著名的“魔幻现实主义”小说。



17-20 《上帝也疯狂》

（*The Gods Must Be Crazy*，博茨瓦纳，1983），加美·尤伊斯（Jamie Uys）导演。

第三世界国家的电影常处理现代科技对土著传统的冲击，对比黑人白人的文化。这部电影特别的是它以幽默感甚至闹剧来处理主题。故事起于从天堂掉下一个可乐瓶（其实是飞机上掉下来的），掉到卡拉哈里沙漠的布希族人头上。他们相信是上帝给的礼物，导演据此创造了一部滑稽的电影，充满对于人的本质的啼笑皆非的洞察。后来又拍了一样的好玩的续集。（二十世纪福克斯提供）



17-21 《街童》宣传照

（*Pixote*，巴西，1981），海科特·巴班克导演。

第三世界国家的电影常由导演直接向摄影机介绍影片，像此片导演巴班克在电影开始就介绍十个在圣保罗贫民窟成长的小孩。皮修特（意思是小鬼）是典型的百万个街头弃儿之一。这个国家有一半人口不到21岁，全国人口有1.7亿，但其中1.25亿活在极度贫困当中。（A Unifilm/Embrafilme Release 提供）

大部分第三世界国家的电影导演选的仍是现实主义风格，因为它能容许导演在大街上实景拍摄，较便宜也容易。现实主义也是强有力的使人震惊的武器。大部分观众从不喜欢太真实的对生活的描述，像巴班克以街上孤儿的暴力生活为题材的影片《街童》（*Pixote*，见图17-21）。在影片开始，10岁少年皮修特被送到少年监狱，亲眼目睹一个无助男孩被大一些的孩子轮奸，又在此学得更成熟的犯罪技巧，更看到监狱当局的残酷行为。

后来他和朋友越狱，为求生犯更多罪行。有人想骗他，他情急下将她刺死也抢了她的枪。之后他们向一皮条客买下一个酗酒生病的妓女，当皮修特看见她肮脏厕所里的便桶中浑身血迹的胎儿，他明白了她为何发疯。一连串龌龊的事件后，皮修特又杀了一个男人，片尾他独自在铁轨上走着，未来如铁路分岔到远处不可期。七年后，片中饰演皮修特的小演员费尔南多·拉莫斯·席尔瓦企图持械抢劫，被枪杀，他只有17岁。

贫穷和对女性的压迫是齐头并进的。印度、中国及其他第三世界国家时传杀女婴之事件。国际妇女组织指出穆斯林社会对妇女迫害最

深，这种现象尤其伴随极端的贫穷而来。比如巴基斯坦常迫女童嫁人。某些案件，例如通奸，女性也不得出庭作证，而有些案件两女性作证才抵一男性的证词。1985年巴基斯坦对妇女状况的报告如下：

> 巴基斯坦乡下妇女生下来就如奴隶，这导致其一生辛苦劳作，死也默默无闻。这不是什么天方夜谭，这是约3000万巴基斯坦妇女之现实命运。



17-22 《自由之路》

（*Yol*，土耳其，1981），尤马兹·古尼（Yilmaz Güney）、塞里夫·高龙（Serif Goren）导演。

有些地方女性的地位连牲畜都不如。男性可能是政治迫害的受害者，但他们反过来迫害他们所爱的妇女，几乎不会质疑自己文化中的性别歧视立场。本片主角在报复妻子出轨要杀害她之前问道："一个男人的想法会不会成为自己的敌人？"没有人觉得有什么不对，连女人娘家的人都是。他们把她关在地窖里八个月，只给她面包和水，连洗澡都不准，男人仍爱他的妻子，可是困在同情和仇恨、社会习俗和个人焦虑当中。他后来决定让"上帝杀她"，带着儿子跋涉于雪深及膝的山道中，后面跟着衣裳单薄精疲力尽的妻子。（哥伦比亚电影公司提供）

土耳其导演**尤马兹·古尼**（Yilmaz Güney，1937–1984）常为女性权利说话。他来自农民背景，因政治信仰长年在狱中。他也是一位著名演员，受万人崇拜。《自由之路》（*Yol*，图17-22）是他的力作，得到金棕榈大奖，树立了其国际声望。但影片是他在狱中指挥塞里夫·高龙拍成。古尼当时被判18年苦劳役（他后来逃出，活到47岁，却一直在地下非法工作）。此片探讨五个狱友短暂放出时的生活，揭示出其实所有人都是囚徒，他们自己的思想和价值体系都被禁锢在右翼军政府统治的国家意识形态中。

反讽的是，这些狱友转过头来迫害自己的妻女姐妹。古尼指出："在我片中的妇女属于被压迫之社会阶级，作为第二性，她们历经二次压迫。透过女人我们可以看到男人的矛盾和模棱两可，男人可以勇敢无畏，也能叛逆，但同时他们对女人的态度又可以很反动。"

日　本

1980年代日本电影持续衰退——观众减少，品质低落，以及题材普遍幼稚化。从1960年代的高峰时期有10亿观众人次，到1980年代晚期每年只剩1.5亿人次，而同时生产片数却增加了10倍。其他形态的娱乐，尤其是电视和录影带抢走了大部分观众。

真正去戏院的观众有四分之三还不到21岁，四大电影公司拍的却是少数几



17-23 《楢山节考》

（*The Ballad of Narayama*，日本，1983），今村昌平导演。

虽然今村1950年代已开始拍片，但没有因此片得戛纳电影节首奖前，西方对他十分陌生。这是日本贫困小村物竞天择的写真寓言，此片是典型的今村作品，不时夹杂着粗犷的平民化的幽默，尤其是其性场面。（Kino International提供）

种类型片：黑帮流氓片、“小可爱”片（“cutie-pie” films）、怪老公片（wayward husband stories）、软性色情片、系列电影、改自漫画的动画片，还有改自走红电视节目的电影。日本评论界总结这些电影的平均质量说：“已经走到谷底，不能再坏了！”

但也有一丁点好处：成本相对来说还是不高，平均每部是200万美元（美国是平均2000万美元。观众仍很看重日本导演——如果外国评论界先给他们掌声。今村昌平（Shohei Imamura）之《楢山节考》（*Ballad of Narayama*，图17-23）在戛纳赢得大奖，祖国的观众乃行礼如仪地视之如宝。同样的，黑泽明一直被视为过气，也在此时拍出杰作《乱》（*Ran*，图17-24）。

另一正面的潮流是观众的国际化。在这之前观众只喜见日本片。然而整个1980年代，外国片占了一半以上的市场。美国片是大宗，这并不奇怪，当时的日本人崇美，美国片在日拥有最大的国际市场。

这一时期另一令人意外的潮流是几部高质量喜剧。二战以前日本拍了许多绝佳的喜剧，但战后喜剧似乎被遗忘。森田芳光（Yoshimitsu Morita）的《家族游戏》（*The Family Game*，1983）打开一条路，这部电影在日大卖座，并且得到《电影旬报》（*Kinema Jumpo*）几个大奖。该片审视了日本最不可动摇的体系——家庭，



17-24 《乱》

（*Ran*，日本，1985），仲代达矢（Tatsuya Nakadai）主演，黑泽明导演。

黑泽明众所期待的改编自《李尔王》的《乱》，公映时引起世界骚动。此片不仅是1980年代日本最佳影片，也是世界级的杰作和最出色的莎剧改编版本。他拍此片时已高龄75岁，对人类状况更形悲观。（奥利安电影公司提供）

揭露了其千丝万缕的联系。影片也嘲讽粗俗的物质主义和拜金主义，这也是森田芳光以及其他讽刺艺术家认为的日本当代典型议题。

伊丹十三（Juzo Itami，1933–1998）是此时最具潜力的导演。他是富喜感的人道主义者，比森田芳光温暖和温和多了。他是1930年代名导伊丹万作（Mansaku Itami，以喜剧著名）之子，创作领域宽广而有成。他最早先当演员，在重要电影如《细雪》（*The Makioka Sisters*，1983）和《家族游戏》中演出。之后他当了谈话性电视节目主持人，也任翻译写文章。一本重要著作集《女人们啊》（*Listen, Women!*）卖了上百万册。《家族游戏》中他演父亲，之后转做导演。

伊丹执导的首部电影《葬礼》（*The Funeral*，1984）赢得了《电影旬报》最佳剧情片、最佳导演、最佳男演员以及最佳女演员奖。这部电影虽然冗长杂乱，结局又出乎意料的滑稽，讽刺一个中产阶级家庭为了替刚去世的亲人举办葬礼而无头绪地忙东忙西，笔触却是饱含感情的。伊丹嘲讽的不是葬礼仪式（仪式程序他们还是看录影带学的），而是家人尽管没有一点感受，却仍可悲地为了遵守那些习俗而积极奔走。这些毫无意义的仪式甚至可能只是神明信仰的表现惯例。不过，身为日本人，他们仍然还是相信对的形式就是对的。

伊丹的下一部喜剧《蒲公英》（*Tampopo*，图17-25）是他在国际影坛最成功的代表作。被伊丹称为“面条西部片”的这部电影也是看起来叙事凌乱的，逗趣地描述了日本人对拉面店、餐桌上的礼仪、电影（尤其是美国西部牛仔片），性爱以及性别歧视的执迷。《蒲公英》的女主角由宫本信子饰演，她是伊丹的妻子，在伊丹的所有作品中都担任女主角。

《女税务官》（*A Taxing Woman*，1988）一片则没有那么搞笑，描述的是复杂而古老的日本国内税务机构。电影的女主角（也是宫本信子饰）像只猎犬般一心一意地查税。在一个几乎所有市民都会逃税的国家里，伊丹再次讽刺日本人为了混口饭吃，在日常生活里的虚伪。

17-25《蒲公英》

（*Tampopo*，日本，1986），宫本信子（Nobuko Miyamoto）、山崎努（Tsutomo Yamazaki）主演，伊丹十三（Juzo Itami）导演。

伊丹十三这部电影拼贴画式的电影结构，让一个像原野奇侠或伊斯特伍德的牛仔—货车司机，进店里帮助女主角改进她做的拉面。过去几乎所有拉面都是男人做的，女人想做拉面对日本人来说很可笑。所以此片揶揄了大男子主义，蒲公英象征了在男人世界中的局外人女性如何求生。此处，女主角努力接受拉面第一课，深怕自己不敷任务。（New Yorker Films提供）



《女税务官2》（*A Taxing Woman Returns*，1989）比第一集又更不讨喜，更黑暗也更讽刺。此片打破若干卖座纪录，也激起日本公众对丑闻充斥日本政府的批评，政府后来终于因一连串贪污收贿、裙带关系，以及集体贪腐的爆料而垮掉。伊丹说："日本想要国际化，学习国际语言，却只学到金钱一种语言。"

还有什么比此更全球化？

延伸阅读

1 Armes, Roy. *Third World Film Making and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987. 对于占世界电影输出一半的第三世界国家电影的综合考量。

2 Diawara, Manthia. *African Cinema*. London: British Film Institute, 1992. 非洲电影中反映的政治与文化。

3 Downing, John D. H., ed. *Film and Politics in the Third World*. New York: Praeger Publishers, 1988. 关于第三世界国家电影及其所反映的政治的学术论文集。

4 Dyer, Richard, ed. *Gays and Film*. New York: New York Zoetrope, 1984 revised edition. 关于同性恋与电影的学术论文集。

5 Goulding, Daniel J., ed. *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Bloomington: Indiana University Press, 1989. 杰出的学术论文选，涵盖了苏联、波兰、匈牙利、南斯拉夫及其他共产主义和前共产主义国家的电影。

6 Haraszti, Miklós. *The Velvet Prison: Artists Under State Socialism*. New York: Basic Books, 1988. 一名匈牙利批评家持怀疑态度对苏联"开放"时期的艺术做出的评估。

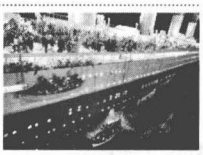
7 Hill, John. *British Cinema in the 1980s*. New York: Oxford University Press, 1999. 1980年代英国电影概述。

8 Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1982. 英国女性主义研究，写作出色，视角犀利。

9 Lent, John A., et al. *The Asian Film Industry*. Austin: University of Texas Press, 1990. 全面涵盖中国、日本、印度及很多其他亚洲国家的电影工业。

10 Powrie, Phil. *French Cinema in the 1980s*. New York: Oxford University Press, 1997. 探讨1980年代法国电影两大主题——怀旧和阳刚气质的危机。

1990 年代的美国电影 18

世界大事		电影大事
时代华纳企业创刊《娱乐周刊》。	1990	▶ 斯科塞斯之**《好家伙》**刻画了成为一名黑帮分子的刺激和安全，但随着毁灭逼近家庭，这种安全感也逐渐受到威胁。摄影及剪接都捕捉了视听之犀利风格。 
美军以“沙漠风暴行动”六周内粉碎入侵科威特之伊拉克侵略军。	1991	
美国非洲裔青年罗德尼·金在洛杉矶被四个白人警官依超速和酒后驾车检查并毒打，后全白人之陪审团又宣布警官无罪，引起舆论大哗，也造成之后失控的种族暴动。 克林顿（民主党）当选美国总统（1993–2001）。	1992	克林特·伊斯特伍德之《不可饶恕》振兴了西部片，然而其后继者很少有人能唤起伊斯特伍德所挥别的这种曾经捧红他的类型片的道德力量。
前橄榄球明星辛普森被控谋杀其已经分居的妻子与一名友人，成为本世纪最沸沸扬扬的审判，他最终被判无罪释放。	1994	昆汀·塔伦蒂诺的《低俗小说》大胆经营时间顺序及多线叙事，如果照正常说故事方法就毫无突破性可言。
美国恢复与越南建交。	1995	▶ 迈克·菲吉斯将一个挫败的编剧决心让自己喝酒喝到死的故事拍成**《远离赌城》**这样一阕爵士夜曲。 
美国年轻人穷极无聊兴起在身上打洞穿环风潮。	1996	科恩兄弟在《冰雪暴》中将美国郊区的诙谐与骇人的暴行混搭他俩标志性的对人性的哲学悲观论的冷冽风格。 卡梅隆·克罗的《甜心先生》再次证明只要选角搭配正确，汤姆·克鲁斯是一个一流的演员；剧本利用克鲁斯表面的拒绝承认失败，但也让他有机会表现他的无法承受和脆弱。
 ◀ **艾伦·德詹尼丝**成为美国第一位在电视情景喜剧《艾伦爱说笑》中公开宣称自己为同性恋的电视明星。	1997	▶ 有史以来最受欢迎的电影詹姆斯·卡梅隆的**《泰坦尼克号》**，将简单的爱情故事混搭了惊人视觉效果。  保罗·托马斯·安德森的《不羁夜》刻画 1970 年代的色情片产业的困窘，不择手段以及其偶有之有情有趣的时光。
美国总统克林顿卷入一连串与各种女性的性丑闻。	1998	▶ 斯皮尔伯格的**《拯救大兵瑞恩》**被公认看到一个前所未见的二战景象：血肉横飞，军人朝夕不保命。 
由小约翰·肯尼迪驾驶的单引擎小飞机坠毁在鳐鱼角海岸线数里外的大西洋里，他和妻子及小姨一齐葬身海底。	1999	安德森的《木兰花》一开始让观众如坠五里雾中，猜不透不同的可悲角色有何关联，直到三幕剧第三场，不同的叙事线才撞到一起产生巨大冲击力量。

好莱坞片厂

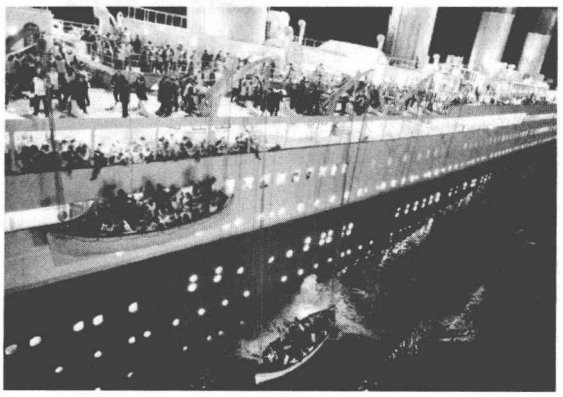
在电影的第一个世纪结束前，美国电影业已打遍天下无敌手。讽刺的是，即使其在世界范围内称霸，但是电影业却不再具有巨大的经济意义。

1999 年，每部电影的成本平均是 5340 万美元，还不包括广告费——是 1990 年代初的两倍了。一部电影的营销成本涨了一倍，每部约 2500 万美元。电影观众很多，1998 年有 14.6 亿观众人次，比 1997 年多了 5%。事实上一部片平均约花 8000 万美元的成本简直是灾难。

即使电影收益超过 1 亿美元也被视为卖座电影，但除去片厂庞大的花销和大明星和导演的分红，真正能回到制片公司的口袋的利润就很有限了，一位熟知内情的人说，过去十年由大片厂还给电影界的投资几乎是零。

世界性成功最有趣的例子应是詹姆斯·卡梅隆的《泰坦尼克号》（图 18–1），它的预算和视野绝对是前无古人后无来者。原因是其中之风险比其潜力大得多，电影界普遍以为它是必死之范例。如果它不卖座，并不会像 1980 年代《天堂之门》（*Heaven's Gate*，1980）那样拖垮联美公司。此片是福克斯和派拉蒙合作，大部分成本由福克斯吸收，属于福克斯的老板——传媒大亨默多克。此片成本 2 亿美元，但过去片厂见到电影成本超过 1 亿美元就会退缩，即使有巨大的市场收益。

好莱坞对付“消失的利润”方法是减少发行片量，并减少成本。迪斯尼的做法是削减制片总投资，从 15 亿美元中狠砍 5 亿，每年制片量由 30 部减为 20 部，并合并过往的三个公司（迪斯尼、试金石和好莱坞电影）为一个。同样的，索尼也关了三星影业（TriStar Pictures）和胜利影业（Triumph Films），更好地集中发



18–1 《泰坦尼克号》

（*Titantic*，美国，1997），詹姆斯·卡梅隆编导。

外形的奇观和对消失世界的重塑一直是电影的魅力之一。本片的成功助长了这种魅力，其逼真的惊人成熟的视效，将这个倒叙的俗套爱情故事变得真实而光彩耀目。影片的票房达 10 亿美元，成为影史上的票房世界冠军。它也证明好莱坞电影工业在世界上的垄断地位，正如道格拉斯·戈梅里所指出的：“1990 年代是好莱坞最具世界影响力的年代，其优越的市场性，必拥有史上不可比之利润。”（派拉蒙 / 二十世纪福克斯提供）

展哥伦比亚品牌。

钱都到哪里去了？大部分到了明星和特效手中，比方片厂得付汤姆·克鲁斯（图 18–3）2000 万美元，盼其能为电影开映首周加把劲。这份薪水中还有额外的补贴：昂贵的房车、几个助理、保姆、专用司机、私人发型和化妆师。

因为其巨大的成本，拍容易在外国行销的电影比较轻松也没那么冒险。一般而言，喜剧片比较难外销（英国片《光猪六壮士》是例外），同样的，对法国人而言很戏剧性的又紧张的电影，可能对美国人而言很沉闷又过于地方性。另一方面，重特效，重情景，不重角色和主题，反而容易被各种文化和语言吸收。



18–2 《变脸》

（*Face / off*，美国，1997），尼古拉斯·凯奇（Nicholas Cage）、约翰·特拉沃尔塔（John Travota）主演，吴宇森导演。

动作电影是为动作而动作。吴宇森来自擅长武打片的香港，香港武打片拥有精良设计的暴力镜头，强调男性情谊，将原本可能品味不佳或可笑的场面美学化。此片是联邦警探同意移植罪犯的脸去从其弟弟那里骗取情报，但事情急转直下。情节虽荒谬，但两演员杰出的表演以及吴宇森的枪战芭蕾和夹杂着的飞舞的鸽子，使影片成为令人兴奋的带着罪恶感又忍不住看的娱乐片。（派拉蒙提供）

大片模式不仅在美国电影中，也存在于所有国家的电影中。本土的法国片或德国片很少在美国上映，在自己的国家也都有危机。因为美国片变得更大，更夸耀，更俗丽，更吸引世界各地的观众，维姆·文德斯电影中的一个角色说得好：“老美将我们的潜意

18–3 《甜心先生》

（*Jerry Maguire*，美国，1996），汤姆·克鲁斯、蕾妮·齐薇格（Renee Zellwager）主演，卡梅隆·克罗（Cameron Crowe）导演。

克鲁斯是野心最大也最专注的新一代演员。如当年约翰·韦恩为自己创造了一种银幕形象一样，他也为自己创造了一种银幕形象。他在电影中总扮演物质化的完全以自我为中心但末了总能因为别人的启发有所顿悟（那个别人多半是爱他的年轻女子）的人物，《壮志凌云》（*Top Gun*）、《雨人》、《律师事务所》（*The Firm*）和本片均是。也因为克鲁斯不断上进，努力与最好的导演合作，尤其于 1999 年演出库布里克的最后一部电影《大开眼戒》（*Eyes Wide Shut*）达于颠峰，这使他一直声誉不坠。（三星电影公司提供）



识殖民了。”美国片横扫全球，只有具跨国合资背景的公司才能存活。

因为成本剧增，大片厂以寻求合拍伙伴或找成本合理的项目来减少风险。比如考克斯传播（Cox Communications）的瑞舍尔（Rysher）公司，或澳大利亚戏院商的威秀（Village Roadshow），还有贝肯传播（Beacon Communications）、丽晶（Regency）、共通电影（Mutual Film）等独立公司都与大片厂合作。这些共筹资金的公司都是投资后才发现电影业实质没有表面光彩。

它们以为和片厂合作就可避免繁琐的启动及庞大营销，片厂也认为合拍可以减少风险，但合拍也表示如果一部电影大卖的话，很可能利益会大大减少，因为版权已因投资而授予他人。瑞舍尔和派拉蒙合作了一连串的电影，只有几部成功，包括霍华德·斯特恩（Howard Stern）的《私处》（*Private Parts*，1997），此片在美国卖得很好，但世界其他地方都不认识斯特恩，结果瑞舍尔公司现在已经出局了。

国际化也使好莱坞被入侵——哥伦比亚在1989年被索尼并购，环球被西格拉姆（Seagram）收购，二十世纪末，只有迪斯尼仍独立，其主题公园，美国广播公司（ABC）还有有线电视公司在一起，自成一个跨国大公司而存活下来（图18–4）。

为了赢利，片厂将生意看得比品质更重要。多数片厂一年只拍一两部叫好的电影，余者皆为简单纯粹的票房电影。奥斯卡最佳影片多半来自小片厂如米拉麦克斯（Miramax）或新线（New Line），因为小片厂成本小，利润不多即可生存。

有时艺术电影也很昂贵，像《莎翁情史》（*Shakespeare in Love*）就花了4000万美元，由米拉麦克斯和环球合作。不过小片厂也常被大片厂并吞——迪斯尼买了米拉麦克斯，时代华纳（Time–Warner）吃下了新线，这样大片厂靠旗下小片厂的小风险影片也可获得些威望。

片厂本质的改变也改变了游戏规则。以前片厂想要奥斯卡声誉，每年一定要拍一些好电影来竞奖并获利，但时代华纳的利润有40%来自有线电视，所以和有线电视的合作关系比奥斯卡重要得多。



18–4 《狮子王》

（*The Lion King*，美国，1994），罗杰·艾勒斯（Roger Allers）、罗伯·明考夫（Rob Minkoff）导演。

这是《哈姆雷特》到了卡通世界，迪斯尼这部最成功的动画，说的是宇宙性共通的成长故事。有人对卡通嗤之以鼻，但它们屡屡创出最佳诗篇。如此片在票房上大获成功，在美国和世界范围内各赚了2亿美元，其原声带（由埃尔顿·约翰主唱多首）也入畅销排行。电影甚至带动成功的百老汇歌舞剧，也获得多项托尼奖。（迪斯尼提供）



18–5 《楚门的世界》

（*The Truman Show*，美国，1998），金·凯瑞（Jim Carrey）主演，彼得·威尔导演。

安德鲁·尼科尔这个剧本聪明且具原创性，但如果不是有大明星金·凯瑞鼎力襄助，它可能永远也不会被拍出。拔尖的明星经纪人说："明星决定哪部电影拍得成，片厂老板会拿了六个剧本给我说，你的客户选哪个？如果明星不点头，电影就拍不成。"（派拉蒙提供）

特效电影占据了好莱坞产品的高端，而电视节目改编和电视偶像剧主角所拍的青少年电影则占据了其低端。恐怖片和低级喜剧成本低，且拥有虽然有限但很固定观众群。这些电影唯一的优点是他们可能给予一些未来大明星出头的机会。比如汤姆·克鲁斯就因为演了无害的青少年电影如《熄灯号》（*Taps*，1981）和《步步登天》（*All the Right Moves*，1983）而被人注意。

这就是用A级资源拍B级电影。好莱坞就像用宝马制作法拍雪弗兰的电影，以前只是二流公司拍的剥削电影现在是大片厂来拍了。很久片厂才拍一部成熟世故的电影，特别是这个项目拥有重要导演或者大明星的时候。像《怒火之花》或《码头风云》这种有分量的电影销声匿迹了，取而代之的是偶尔才有的诚意或虚荣之作，如《真爱》（*Beloved*，1998）。

过去电影的创作者往往来自其他如文学或剧场的媒体，现今1990年代的才子则来自MTV和电视界。相当多创作者是大学的电影学院训练出的，1980年代上过电影学校的新导演占35%，到了1990年代中期，已经到了72%。即使学院派当道，好莱坞却从未轻忽过剧本的分量。

许多剧本只不过是吵闹的娱乐，电影一完就让人忘得一干二净。这些电影几乎没有角色发展，只有不断的冲突和爆发。有些电影拍得不错，聪明而奇幻，比

18–6 《黑衣人》

（*Men in Black*，美国，1997），威尔·史密斯（Will Smith）、汤米·李·琼斯（Tommy Lee Jones）主演，巴里·索南菲尔德（Barry Sonnenfeld）导演。

史密斯是这个世代最吸引人的明星，他原是饶舌和嘻哈歌手，先演电视情境喜剧，再转战大银幕。他十分讨喜，外形佳又性感能演浪漫的爱情电影。但观众喜欢他演喜剧，带着街头智慧和自嘲、大条不甩的态度。（哥伦比亚电影公司提供）



如《独立日》(*Independence Day*，1996)，也有的在形式和实质上拍得犹如吵闹的MV，比如《世界末日》(*Armageddon*，1998)。

电影风格也受到损害：三十年前，科波拉、毕京柏、布莱克·爱德华兹(Blake Edwards)、希区柯克和约翰·福特的电影绝对大不相同。但1990年代电影都拍得差不多。没有署名，谁也分不清是哪位导演拍的。特写充斥，因为它们在电视上比较恰当。沉思性的远景，升降镜头，平顺的节奏，都渐渐从美国电影中消失了，因为导演们害怕疏离会造成观众不安和倦怠。连最受欢迎的外国片如《尼基塔》和《四个婚礼和一个葬礼》在内容、风格和气氛上，几乎与它们模仿的美国类型片一样不可区分(见第十九章)。

也许美国电影的世界霸权引起的最令人遗憾的结果是导致如法国、德国、日本和意大利这些国家曾一度兴旺的电影的式微。年轻的欧洲导演曾以拍强烈个人化的电影为傲。如特吕弗抒情性的电影，伯格曼严谨、严肃的室内剧，都影响过一代的美国电影。这种导演和观众间世界性的美学对话致使电影增加更有趣的文本，大家多赢。

外国电影导演往往以最坏的方式成为好莱坞导演。比如吕克·贝松的《第五元素》(*The Fifth Element*，1997)和保罗·范霍文的《星河战队》(*Starship Trooper*，1997)，都是用最坏的方式取得成功。当然也有例外(图18-7)。这个明确的堕落也许只是暂时性对冷战后混沌不明的状态的反映，是对电影在过去二十年的变化超过了之前八十年的变化的现实的一种重新适应。

18-7 《远离赌城》

(*Leaving Las Vegas*，美国，1995)，伊莉莎白·苏(Elizabeth Shue)，尼古拉斯·凯奇主演，迈克·菲吉斯(Mike Figgis)导演。

好莱坞的外国导演都较知识派，也因此比本土导演有机会做野心大和古怪的作品。菲吉斯来自英国，原是爵士音乐家，选择以约翰·奥布莱恩这部酗酒、卖淫、充满绝望的小说为改编素材，自己作原声音乐(由Sting主唱)，带着约翰·卡索维茨的作风述说一个人借酒慢性自杀的故事。其表演和感伤的整体情绪竟意外使这部难消化的电影叫好叫座，凯奇还据此获奥斯卡最佳男主角奖。(联美公司提供)



巴洛克式的闹市区电影院被十几个银幕的影城替代。慢慢地，公映方式被2500个戏院同时放映的方式取代。过去由监制控制的系统也被明星、经纪人，有时是导演的抢钱作风代替。以前是片厂合同制，现在则任意组合创业个人。电视和有线网抢走了人才和观众，好莱坞似乎在转型当中，只有少数电影能达到以前电影的文化重要性。

好的一面

但是有失也有得。我们虽然

18-8　《我最好朋友的婚礼》

（*My Best Friend's Wedding*，美国，1997），朱莉娅·罗伯茨（Julia Roberts）、卡梅隆·迪亚兹（Cameron Diaz）主演，P. J. 霍根（P. J. Hogan）导演。

罗伯茨是此时片酬最高也最有大众缘的女星，尤其是这种浪漫喜剧，尤其是她一头蓬发和灿烂笑容。迪亚兹也迎头赶上，美丽亲切，性感滑稽，宛如 30 年代卡罗尔·隆巴德再生。（三星电影公司提供）



失去了有些电影的优点，电影的表演却从未这么好过。演员的种类繁多，从克林特·伊斯特伍德到凯文·斯派西，到约翰尼·德普，还有格温妮丝·帕特洛。至于新手如克里斯蒂娜·里奇（Christina Ricci）、瑞茜·威瑟斯彭（Reese Witherspoon），或古典式明星汤姆·克鲁斯、莱昂纳多·迪卡普里奥（Leonardo Di Caprio）都充满野心。许多年来，女演员抱怨的缺乏优秀女性角色的情况也大大改善（图 18-8）。

另一个亮点是动画片现在比以往更流行。迪斯尼创作了有品质和美感又具深意的主流动画片如《狮子王》（*The Lion King*，图 18-4），但它已不再是别无分店。福克斯、华纳也进攻这个领域，虽然《真假公主》（*Anastasia*，1997）不如迪斯尼动画受欢迎，但电视卡通如《辛普森一家》（*The Simpsons*）、《南方公园》（*South Park*）以及《淘气小兵兵》（*Rugrats*）都进一步拓展了受众群。

另外对动画发展有贡献的是“电脑动画特效”（CGI）技术。比起传统动画片，电脑动画平顺，较机械化，不像手工画的，其第一次出现于迪斯尼的《玩具总动员》（*Toy Story*，1995），特别受喜好数字动画街机和电脑游戏的观众欢迎。电脑动画特效也帮助了真人电影如《侏罗纪公园》，取代了以往 1930 年代由威利斯·奥布莱恩（Willis O' Brien）以及 1950 年代雷·哈里豪森（Ray Harryhausen）发展出来的特效。前者的《金刚》（*King Kong*），后者的《杰逊王子战群妖》（*Jason and the Argonauts*，1963）和《辛巴达七航妖岛》（*The 7th Voyage of Sinbad*，1958）都是用定格动画的拍法，可是以后应该是数字化了。

最令人印象深刻的是此时期美国片的多样性远远超过以前。非洲裔导演比以往多得多，斯派克·李、休斯兄弟（the Hughes brothers，图 18-9）、约翰·辛格顿（John Singleton）、福里斯特·惠特克（Forest Whitaker），他们都可以很容易地和其他导演并存而不必依靠单一作品的成功。西班牙裔人口增加也助长了更多天才的西班牙裔明星和导演的出现，如演员安东尼奥·班德拉斯（Antonio Banderas）、詹妮



18-9 《威胁 2：社会》

（*Menace II Society*，美国，1993），拉伦兹·泰特（Larenz Tate）、泰林·特纳（Tyrin Turner）主演，艾尔伯特·休斯和艾伦·休斯（Albert and Allen Hughes）导演。

此片是描绘都市暴力最悲观绝望也最令人印象深刻的作品。泰特的表演吓人，演的角色英俊、尖锐、傲慢，是美国影史上最杀人不眨眼的无情的恶徒。（新线电影公司提供）

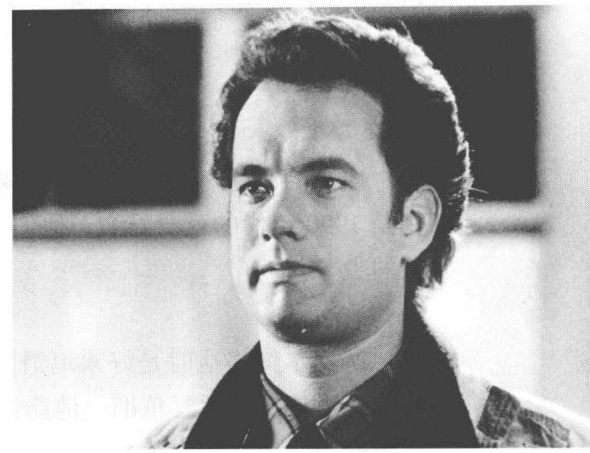
弗·洛佩兹（Jennifer Lopez）、萨尔玛·海耶克（Salma Hayek）；导演罗伯特·罗德里格斯（Robert Rodrigues）、阿方索·阿雷奥（Alfonso Arau）；还有外籍明星如布兰达·布莱斯（Brenda Blethyn）、凯特林·卡特利吉（Katrin Cartlidge）、艾莎·阿基多（Asia Argento）、斯特兰·斯卡斯加德（Stellan Skarsgard）、白灵、杨紫琼等等，都显示出明星潜质。

女性电影工作者的地位也大大提升，几十位女导演分布在主流的艺术电影（如简·坎皮恩）和商业喜剧（如贝蒂·托马斯）领域中。和其他群体一样，女性导演拍的电影也各式各样，成就也不一而足。与理论梦想不同的是，真实世界里要成功的话，才华和敏感度比性别重要得多。有时女性导演可以和男性一般肤浅和没才华，可悲的例子是艾米·海克林（Amy Heckerling）平庸的作品《看谁在说话》（*Look Who's Talking*，1989）以及其尴尬的续集。我们很难相信它们是出自曾拍过好看的成长喜剧《雷奇蒙德中学的时光》（*Fast Times at Ridgemont High*，1982）的导演之手。

在她们最好的作品中，女性导演为电影带来了崭新而又可贵的价值。她们有的作品是小而个人化的电影，需要圈内人的同情的观点，不可能由男性有效地表达。艾莉森·安德斯（Allison Anders）的《旅客》（*Gas Food Lodging*，1992）和玛莎·库利奇（Martha Coolidge）的甜中带苦的电影《激情蔷薇》《*Rambling Rose*，1991）完全展现出女人的感性。

其他许多导演却完全是中性的，像芭芭拉·史翠珊（Barbara Streisand）的《浪潮王子》（*Prince of Tides*，1991），潘妮·马歇尔（Penny Marshall）的《长大》（*Big*，1988），虽然她上一部《红粉棒球队》（*A League of Their Own*，1992）完完全全是部女性主义电影。女性监制数目也在增加——像朱迪·福斯特（Jodie Foster）、桑德拉·布洛克（Sandra Bullock）、德鲁·巴里摩尔（Drew Barrymore）、朗达·海恩斯（Randa Haines）。她们也拍类型不太明确的电影，如咪咪·莱德（Mimi Leder）以身为叫好叫座的电视剧集《急诊室的故事》（*ER*）的导演而著名，她拍的电影却是动作片《和平制造者》（*The Peacemaker*，1997）

18-10 《西雅图夜未眠》



（*Sleepless in Seattle*，美国，1993），汤姆·汉克斯主演，诺拉·艾芙隆（Nora Ephron）导演。

此片是这个时期最成功的爱情喜剧，其华丽的电影原声——包括《思念夜未眠》、《当我陷入爱情》、《时光流逝》让人想起好莱坞的黄金时代。影片也向莱奥·麦卡雷的浪漫喜剧《金玉盟》（*An Affair to Remember*，1957）致了敬。（三星电影公司提供）

和《天地大冲撞》（*Deep Impact*，1998）。贝蒂·托马斯（Betty Thomas）原本是演员，后来导演了主流喜剧《脱线家族》（*The Brady Bunch Movie*，1995）和《怪医杜立德》（*Doctor Dolittle*，1998）。这两位的作品完全以男性为中心，也偏向“高概念电影”（high concept，重剧情，多动作），与她们是女性毫无关系。

其中几位也非常有商业成就，最著名的作品有《西雅图夜未眠》（*Sleepless in Seattle*，图 18-10），一部迷人温柔浪漫的喜剧，还有《电子情书》（*You Got Mail*，1998），都由诺拉·艾芙隆（Nora Ephron）编导。佩尼洛普·斯皮瑞斯（Penelope Spheeris）的《反斗智多星》（*Wayne's World*，1992）也十分成功，虽然其题材被认为是“过于男性化”，看来性别的刻板印象已经是过去式了。

同样的，同性恋的题材也被主流接受，反映同性恋生活题材的电影《鸟笼》（*The Birdcage*，图 18-11），由迈克·尼科尔斯导演，商业上大大成功。同性恋导演演员如格斯·范·桑特（Gus Van Sant）和伊恩·麦克莱恩（Ian McKellan）都

18-11 《鸟笼》



（*The Birdcage*，美国，1996），内森·连恩（Nathan Lane）、罗宾·威廉斯主演，迈克·尼科尔斯导演。

本片是美国重拍法国艺术喜剧—歌舞片《一笼傻鸟》（图 15-3），讲述一对“已婚”的同性恋人，为了其中一人的儿子要与保守家庭的女子结婚，只好假扮异性恋。故事完全是老一套，但是表演充满魅力与活力，其在主流的成功证明同性恋题材的作品不再退居边缘，也说明受欢迎的明星如威廉斯如何能影响公众看法，为好莱坞一向视为票房毒药的题材创造出令人产生好感的气氛。（联美公司提供）

由以前的被忽略，到后来的被嘲弄，到晚近的被同情，乃至现在完全被认为是一般的正常人。

重要导演

1990年代这种富有创意的拍摄方式很大程度上是由于1980年代的大导演们仍是1990年代的重要导演，他们只是老了一点，头发白了一点，但绝对仍是拔尖的主导。

斯皮尔伯格这时是好莱坞最老的小孩，也是史上最成功的商业导演。到了二十一世纪他也勇猛依旧。他能拍出好看的爆米花电影如《侏罗纪公园》，也有成熟的作品如《辛德勒名单》或被低估的《勇者无惧》（*Admistad*，1997）以及二战史诗《拯救大兵瑞恩》（图18–12）。

斯皮尔伯格能爬至巅峰，非因为他不再犯错，而是他能超越它们。这些错误仍然存在：过于夸张的形式，或过度仰赖约翰·威廉斯的煽情音乐，有如在他已经够有说服力的影像上拼命捶打。

但斯皮尔伯格知道电影的本质是一连串有表达性、构图仔细又有节奏的剪接在一起的镜头。他完全能掌握影像的语言，几乎像可以做默片时代的大导演，不用台词就能与观众沟通，当然他一直没找到像他一样杰出的编剧。

斯皮尔伯格的策略是用含蓄而非夸大的风格来对付重要的题材。他拍的《夺宝奇兵》系列采取活泼、可口、光亮又磅礴的风格，但二战期间从纳粹手中拯救犹太人的故事则用新现实主义风格，摄影机不稳定地晃动，好像人在现场的新闻片一般。



18–12 《拯救大兵瑞恩》

（*Saving Private Ryan*，美国，1998），汤姆·汉克斯主演，史蒂文·斯皮尔伯格导演。

当代影坛中有好多明星是以前绝对当不上明星者，但也有传统明星如汉克斯，他英俊、戏路广，而且有传统银幕英雄那种深层的干净人格，就像以往美国人最爱的偶像明星詹姆斯·斯图尔特、亨利·方达、加里·库柏一样。但传统明星再好，总因此具有传奇色彩而与观众有距离。相比起来，汉克斯就亲切民主多了。他经常上电视谈话节目，那种自在、聪明又不做作的迷人风采，逐渐巩固了他在观众心中的地位。他热爱家庭，常捐钱尽力为公益，也在乎所演角色的道德形象，常会为某个角色在道德方面不够正确而不演。（梦工厂电影公司提供）

他在《辛德勒名单》公映时说："我了解为什么要拍这部电影，因为过去的电影我从没有说实话，都是说一些不会发生的事情。"《勇者无惧》开场的 1839 年的奴隶反叛，还有《拯救大兵瑞恩》的诺曼底登陆都是一出就成了影史的经典。

进入二十一世纪后，斯皮尔伯格的创作模式大致在严肃和感官刺激中交替，前者如《人工智能》（*AI*，2001）和《慕尼黑》（*Munich*，2005），后者如《世界大战》（*War of the Worlds*，2008）和《夺宝奇兵 4》（*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*，2008）等。随着年龄的增长，斯氏得到更多世人的尊敬，但他的"爆米花电影"似乎拍得越来越漫不经心。

马丁·斯科塞斯在本世代中挣扎浮沉，先拍了杰出的黑帮电影《好家伙》（*Goodfellas*，图 18–13），成了他自己最卖座的电影，接着又推出日落西山的下坡之作《恐怖角》（*Cape Fear*，1991）。

1993 年他改编伊迪丝·华顿（Edith Wharton）的普利策文学奖获奖小说《纯真年代》（*Age of Innocence*），由米歇尔·菲佛（Michelle Pfeiffer）和丹尼尔·戴－刘易斯主演，其以纽约 1870 年代上流社会的性压抑为题材，与他以前的内容南辕北辙。为了救回自己的声誉，他又回去拍黑帮电影《赌城风云》（*Casino*，1995），由他最爱的演员德尼罗主演。最后又拍了美丽高贵充满艺术性的《活佛传》（*Kundun*，1997）。

即使他最不好的作品，也总有一些别的导演不能想象的画面，许多评论家根本认为他是美国当代最伟大的导演。他的问题是他不能拍电影没有身体或情感的暴力。斯科塞斯的电影始终远离传统模式，不管是美国内战时期的巨作《纽约黑帮》（*The Gangs of New York*，2002）、《飞行家》（*The Aviator*，2004，霍华德·休斯的传记），或是《无间行者》（*The Departed*，2006）。尤其后者，翻拍自香港电影《无间道》，一部暴力又节奏明快的电影，顺利替斯科塞斯赢得了期待已久的奥斯卡最佳导演奖。斯科塞斯的作品是狂乱的，暴力的，又有冲突，又有深刻的精神层面。他的

18–13 《好家伙》

（*Goodfellas*，美国，1990），雷·利奥塔（Ray Liotta），罗伯特·德尼罗主演，马丁·斯科塞斯导演。

这是斯科塞斯擅拍的题材——意裔美国帮派成员的生活，他将此片拍得聪明而风格活泼。故事根据主角亨利·希尔（利奥塔饰演）的真实生活改变，他后来与联邦调查局合作，作证出卖自己的帮派。像大部分斯科塞斯的黑帮电影一样，本片也有很多肢体和语言暴力，是部很男人的电影，却叫好也叫座。（华纳兄弟电影公司提供）



目标有时超过了他的能力，但他仍奋战不懈。

整个1990年代，**伍迪·艾伦**大约每年拍一部电影，虽然他也为与妻子米亚·法罗分开，并因争取抚养权而闹得满城风雨。他的作品也许不如上个年代那么有艺术性，不过没有导演能像他那么多产和富有多样性。

《爱丽丝》（*Alice*，1990）研究纽约一个丧失生趣的家庭主妇的角色，片中放了几段迷人有趣而且动人的片段。他也导了几部三流的烂片，比如说虚假的《影与雾》（*Shadow and Fog*，1992），琐碎的《曼哈顿谋杀疑案》（*Manhatten Murder Mystery*，1993）和装腔作势的《名人百态》（*Celebrity*，1998）

艾伦一向有不少欧洲和日本的支持者，1990年代他变得像奥逊·威尔斯一样，在外国比在本国受尊重（或崇拜），在本国却只有艺术戏院的观众。他这段时期的轻松喜剧在欧洲特别受欢迎：有味道的爵士时代喜剧《百老汇上空的子弹》（*Bullets Over Broadway*，1994），谐趣温馨的《强力春药》（*Mighty Aphrodite*，1995），还有古怪的歌舞剧《人人都说我爱你》（*Everyone Says I Love You*，1996）。

艾伦也拍了两部尖刻的家庭戏，充满心理内省却令人看得难受：分别是《贤伉俪》（*Husbands and Wives*，1992）和同样尖锐的《解构哈利》（*Deconstruction Harry*，图18–14）。艾伦持续至少一年拍摄一部电影，有好作品像《赛末点》（*Match Point*），也有不佳者如《玉蝎子的魔咒》（*Curse of the Jade Scorpion*）和《独家新闻》（*Scoop*），更有些成绩一般的，如《午夜巴塞罗那》（*Vicky Cristina Barcelona*）。在创作过程中，他逐步积累了世界级的成就，既数量丰硕又保持大致不差的品质。这些有关“人际关系”的电影绝对影响了后来年轻的悲观的美国导演，如尼尔·拉布特（Neil LaBute）和托德·索伦兹（Todd Solondz）。他们的角色都如出一辙地对生命疏离和空虚，有时更邪恶堕落，而且后者更常见。

克林特·伊斯特伍德是重要美国导演中最不前后一致的，这部分

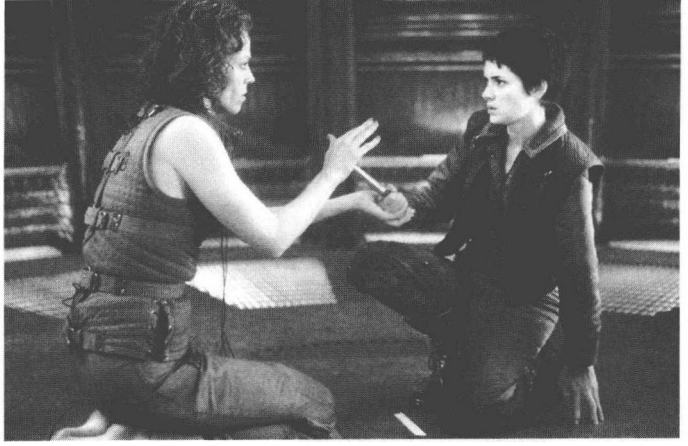
18–14 《解构哈利》

（*Deconstructing Harry*，美国，1997），伍迪·艾伦、朱迪·戴维斯主演，伍迪·艾伦编导。

艾伦30年来坚持每年拍一部电影，所以能碰触到许多当代导演碰不到的题材。他的电影可以迷人也可以恼人。比方说此片是拍一个优秀作家自私不负责，不可靠又腐败的面貌。艾伦有两个偶像，一是费里尼，一是伯格曼，此片绝对倾向伯格曼，毫不留情地揭露纽约现代人的世故，其精神上之暴力毫不亚于《好家伙》的肢体暴力，却也是艾伦最滑稽的电影之一。（佳线电影公司提供）



是因为他老要冒险，屡错不改。他拍了一大堆平庸的作品，像毫无优点的警察故事《菜鸟霹雳胆》（*The Rookie*，1990），没有悬疑的追捕电影《完美的世界》（*A Perfect World*，1993），或根本不惊悚的惊悚电影《绝对权力》（*Absolute Power*，1997）。伊斯特伍德是个缓慢的有条理的导演，喜欢在某些场景中徘徊做文章，那么他要去拍一部与自己感性不同，笔触轻巧的《午夜善恶园》（*Midngiht in the Garden of Good and Evil*，1997）做什么？



18–15 《异形 4：浴火重生》

（*Alien Resurrection*，美国，1997），西格妮·韦弗、薇诺娜·赖德（Winona Ryden）主演，让－皮埃尔·热内（Jean-Pierre Jeunet）导演。

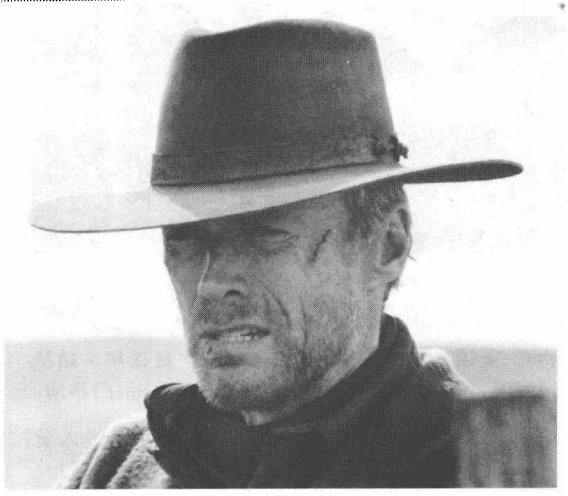
从库布里克的《2001：太空漫游》之后，科幻片就进入黄金时代，不少导演拍出了一流作品。《异形》系列就是科幻片类型中相当有趣的系列。该系列一共有四集，每集各自独立完整，也由不同导演执导，唯强悍的韦弗饰演的对抗黏巴巴异形的女战士贯穿全系列。《异形》第一集完成于 1979 年，由成熟的视觉风格家雷德利·斯科特（Ridley Scott）执导，在一座遥远的被遗忘的太空站制造出黑暗险恶的故事背景，建构了此系列烟雾弥漫的气氛和铿锵嘶鸣的科技环境。第二集（1986）由詹姆斯·卡梅隆执导，炫目的特效拿到奥斯卡奖，其动作场面也是四部中最强的。第三集（1992）由大卫·芬奇（David Fincher）执导，节奏较慢，哲学味多。第四集则发生在上集故事发生两百年后，连登上被异形侵入的太空船的韦弗都是复制人。（二十世纪福克斯提供）

但有时伊斯特伍德的冒险是对的，他在 1990 年代的作品反映了他敏感的才华，尤其是他的演技。像由沃尔夫冈·彼德森（Wolfgang Petersen）导演的惊悚片《火线狙击》（*In the Line of Fire*，1993）中他饰演的那个欠缺安全感、不稳定的中情局探员，情感深沉酸楚，出乎观众的预料。同样的，谁会猜到他改编煽情小说《廊桥遗梦》（*The Bridges of Madison County*，1995）会如是动人？大部分评论者都批评小说华丽的散文风格。梅丽尔·斯特里普的表演出神入化，两人演出寂寞中年人不能结合的含蓄故事。像伊斯特伍德影片一贯的那样，影片配乐极为杰出，贯穿了 1950 年代和 1960 年代的灵魂民歌来诠释这个故事，其优秀的录音师约翰尼·哈特曼（Johnny Hartman）和 杰出的黛娜·华盛顿（Dinah Washington）功不可没。

1990 年代伊斯特伍德因西部片《不可饶恕》（*Unforgiven*，1992，图 18–16）而到达艺术高峰，该片被普遍誉为杰作。他自己也以对人物幽默、骇人和冷酷的诠释奉献出最好的表演。

独立电影

也许此世代最特殊的现象是独立电影的兴起，成为美国最重要的艺术运动。新导演如昆汀·塔伦蒂诺、本·斯蒂勒（Ben Stiller）、莉莉·泰勒（Lili Taylor）、本·阿弗莱克（Ben Affleck）、史坦利·图齐（Stanley Tucci）、蒂姆·罗斯（Tim



18-16 《不可饶恕》

（*Unforgiven*，美国，1992），克林特·伊斯特伍德主演、导演。

伊斯特伍德的演艺生涯说明了一个电影明星是如何随着年代改变和加强其形象图征的。此片献给他的恩师唐·西格尔和塞尔乔·莱昂内，他俩看出他的潜质，而且教了他各种电影导演技巧。此片主角费劲想不用自己最好的技艺——杀人，但结尾高潮他故计重施，成为长久压抑暴力后的宣泄，却也沉沦到毁灭中，再也不复翻身。此片深沉，技巧高超，在情感和道德上都有强冲击力，应是1976年西格尔的《神枪手》（*The Shootist*）之后的最佳西部片。伊斯特伍德导演手法美妙，为事业开创最高峰，拿了奥斯卡最佳影片奖（是影史上第二部拿最佳影片奖的西部片）和最佳导演奖，两位恩师地下有知应以他为荣。（华纳兄弟电影公司提供）

Roth）、帕克·波西（Parker Posey），都是这一波的新手，他们也使得老演员如哈维·凯特尔（Harvey Keitel）重新取得明星的地位。

他们做的小成本电影一般而言，都先从桑丹斯和其他影展露面，影展里埋伏了不少大片厂来的星探，由是，独立电影很容易找到通往大众的道路。像科恩兄弟、卡梅隆·克罗可以在商业和独立世界如鱼得水，他们都先从独立电影出发，再进入片厂，往往拥有比一般导演更多的创作自由。

许多独立电影其实没有多好，只不过是独立罢了，它们常常是拍一些小人物的平凡单调的人生，很多发生在"7-Eleven"便利店中。拍片当然很难，选坏了剧本、导演、主角任何一项，电影就可能万劫不复。

独立电影也不是新事物，《一个国家的诞生》（1915）就是部独立电影。塔伦蒂诺还是小毛头时，卡索维茨、罗伯特·阿尔特曼、伍迪·艾伦就在拍独立电影了。有些年轻导演一鸣惊人，却也无以为继，如爱德华·伯恩斯（Edward



18-17 《心灵捕手》

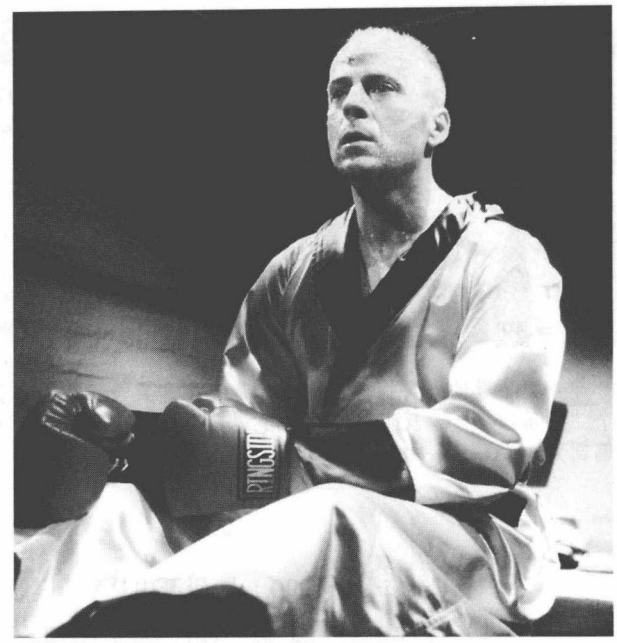
（*Good Will Hunting*，美国，1997），本·阿弗莱克（Ben Affleck）、马特·达蒙（Matt Damon）主演，格斯·范·桑特（Gus Van Sant）导演。

两位主演还是无名小卒时写了此片剧本，为了省钱自任演员，结果影片大受欢迎，两人也得了奥斯卡最佳原创剧本奖，而且还成了大明星。如果他俩的故事拍成电影恐怕没什么人相信，太好莱坞了。（米拉麦克斯电影公司提供）

Burns）拍了令人眼前一亮的《麦克马伦兄弟》（*The Brothers McMullen*，1995）之后就没动静了，同样的，罗伯特·汤森（Robert Townsend）再也无法复制《混沌好莱坞》（*Hollywood Shuffle*）的成功。

但有些人简直是一路高升，**昆汀·塔伦蒂诺**（Quentin Tarantino）拍的血腥惊悚片《落水狗》（*Reservoir Dogs*，1992）看来是休斯顿的《夜阑人未静》和库布里克的《杀手》（*The Killing*）的翻版。接着他再以冗长的形式重于内容的新黑色电影《低俗小说》（*Pulp Fiction*，1994，图 18–18）进入主流。他大胆地将不同的洛杉矶小混混的故事交织在一起，结果是可喜、丰富、尖刻、富原创性的黑暗惊悚。

1997 年，塔伦蒂诺改编埃尔莫尔·伦纳德（Elmore Leonard）的小说拍出《杰基·布朗》（Jackie Brown），又臭又长，虽有 1970 年代的黑人剥削电影皇后帕姆·格里尔（Pam Grier）助阵，但塔伦蒂诺的时髦似已过去，观众和评论界都没有买账。



18–18 《低俗小说》

（*Pulp Fiction*，美国，1994），布鲁斯·威利斯（Bruce Willis）主演，昆汀·塔伦蒂诺（Quentin Tarantino）导演。

美国电影恐怕从未对独立制片的人——像塔伦蒂诺——这么友善。这部怪片出人意料地受影评人和观众欢迎，在戛纳电影节也获得最高荣誉金棕榈大奖。（米拉麦克斯电影公司提供）

塔伦蒂诺善于用丰富、华丽的台词，这些台词让他影片里的恶棍说出，反而有一种滑稽不和谐感。他丰富的视觉影像也和他奇特、虚无主义的幽默挺相配。《低俗小说》中有场最好笑的戏是几个混混意外打烂了一个人的头，努力清理善后。

他也真正喜欢用组合奇特的明星，通常是大明星配上过气或从未被人认知的演员，大多是来自他喜欢的 1960 年代和 1970 年代的电影。其结果是混杂了不同的风格和联想。他这种方法将来会怎么走呢？他的确有才华，尤其会编剧，但他也浪费了许多精力在表演和监制、编写一些不入流电影上。

进入主流的最具原创力的天才是**科恩兄弟**（Joel and Ethan Coen），他们俩黑暗尖酸的嘲讽带有一种独特的幽默感，像嘲笑穷困白人的愚蠢的《抚养亚利桑纳》（*Raising Arizona*，1987），迟钝的统治阶级自以为比别人聪明的《巴顿·芬克》（*Barton Fink*，1991）和《影子大亨》（*The Hudsucker Proxy*，1994）。他们俩也为传统好莱坞类型片着迷，却用反讽的、修正主义的观点拍摄，《黑帮龙虎斗》（*Miller's*



18–19 《冰血暴》

（*Fargo*，美国，1996），史蒂夫·布西密（Steve Buscemi）、彼得·斯特曼（Peter Stormare）主演，乔尔·科恩（Joel Coen）导演。

科恩兄弟好处理人之无能，主角都不是聪明圆滑的人。在这部诙谐的侦探惊悚片中，一个狡猾的丈夫雇了两个呆子杀手去杀他的有钱老婆。他们的案子做得不干净利落，害丈夫左支右绌，终得面临自己的逮捕。故事是半根据真实事件改编，电影却重点放在弗兰西斯·麦克多蒙德（Frances McDormand）饰演的怀孕在身却查案不歇的女警探身上。全片是喜剧却夹杂了令人不安的暴力和血腥。虽然女警探破了案，但却不像是个“快乐结局”，反而被悲伤和绝望颠覆。本片是科恩兄弟最成功的作品，拿下奥斯卡最佳女主角奖和最佳编剧奖。（Gramercy Pictures 提供）

Crossing，1990）是帮派电影，《谋杀绿脚趾》（*The Big Lebowski*，1998）是私家侦探片，对雷蒙德·钱德勒的《夜长梦多》（*The Big Sleep*，1946）做仿讽。

科恩兄弟这种讽刺和冷冽的风格也是他们的负担，一部分成功，如《抚养亚利桑纳》和《冰血暴》（*Fargo*，图 18–19），另一部分总因内容带点态度和残忍而卖座失败，比如《影子大亨》和《谋杀绿脚趾》。没办法，态度永远和商业是背道而驰的。不过，在风格和观点不妥协的情况下，科恩兄弟依然积累了相当数量的主流卖座片，如《逃狱三王》（*O Brother, Where Art Thou?*，2000）和《老无所依》（*No Country for Old Men*，2007）。

卡梅隆·克罗（Cameron Crowe）最早被人注意是他改编自己小说的电影剧本《雷奇蒙德中学的时光》（*Fast Times at Ridgemont High*），他当时只有 24 岁（1982），长期为《滚石》杂志写稿。他会假扮高中生混到校园中找材料，虽然《雷奇蒙德》不是他执导，不过他已在此片中建立他日后一贯的模式：一个平凡的故事题材，却透过细微的观察和角色发展而得以深刻。

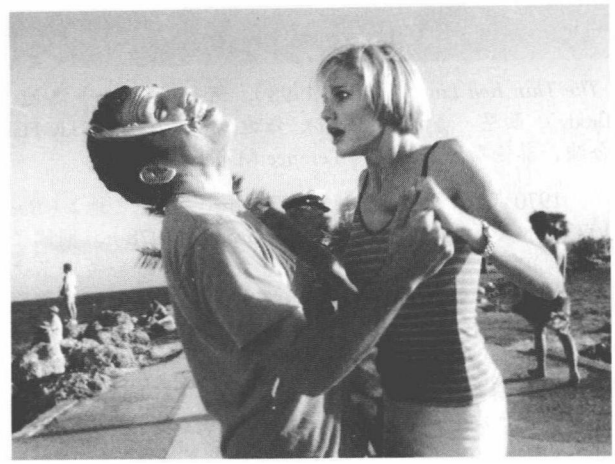
卡梅隆·克罗编导过《情到深处》（*Say Anything*，1989）、《单身贵族》（*Singles*，1992）、《甜心先生》（*Jerry Maguire*，1997），都是编得好，演得令人喜欢。他像黄金时代那些最好的编导——斯特奇斯、休斯顿、怀尔德——因为自己编剧，特别注重对白和角色，视觉不突出，仅是干净利落。

惠特·斯蒂尔曼（Whit Stillman）以准确刻画年轻的城市精英而开出一条路。第一部电影《大都市人》（*Metropolitan*，1990）故事背景设在纽约社交圈内，《巴塞罗那》（*Barcelona*，1994）则是冷战末期的奇特浪漫喜剧，《迪斯可末日》（*The Last Days of Disco*，1998）内容即是片名所指，两个年轻女孩在一家家夜总会中找

寻意中人。影评说斯蒂尔曼的电影角色“富有，保守，和契诃夫的《樱桃园》中的贵族一样搞不清楚状况”。这些毛躁、能言善道的人物完全不问世事，导演的感性完全是年轻的，思虑的，带有尖酸的荒谬意味，而且非常有文学性。总的说，他是一位“作家导演”。

另一个有才华的作家导演是古怪、颠覆，完全使人坐立难安的**托德·索伦兹**（Todd Solondz）。他的第一部重要的电影《欢迎光临娃娃屋》（*Welcome to the Doll House*，1996），主角是一个来自郊区的破碎又神经质家庭的古怪高中生，爸妈只爱她那恐怖“可爱”的妹妹，很少有电影能将成长的羞辱刻画得这么痛苦又可笑。

《幸福》（*Happiness*，1999）探索另一个破碎的家庭，关于三个姐妹和她们各自的神经病，有的滑稽，有的病态，也有的恐怖。索伦兹拥有非凡的艺术勇气，像不畏批评来刻画性侵小孩的罪犯的人性。这部电影有奇特的幽默，我们笑的时候，好像在笑我们自己的兄弟姐妹。



18-20 《我为玛丽狂》

（*There's Something About Mary*，美国，1998），本·斯蒂勒、卡梅隆·迪亚兹主演，彼得·法拉利和鲍比·法拉利导演。

此片开拓了1990年代末的“屎尿屁喜剧”类型。其贯穿的特色是恶趣味：政治不正确性以及恶俗的玩笑都备受推崇。这种类型喜剧的根源可追溯到40年代及50年代斯特奇斯和比利·怀尔德导演的作品。吉姆·亚伯拉罕斯、大卫·朱克和杰瑞·朱克的电影——像《空前绝后满天飞》（*Airplane!*）和约翰·贝鲁西（John Belushi）的《动物屋》（*Animal House*）也贡献良多，当然他们也受电视喜剧影响。这类喜剧不成功就失败，叙事常破碎零散，夹杂着一些小笑话，有些不太好笑，而有些极其粗糙但不可否认令人捧腹，如种族侮蔑的笑话，反笑话的笑话，放屁笑话，狗笑话，任何有生殖器（尤其被撞到、攻击等）的笑话，关于残障的残忍笑话，老人和胖子的笑话，还有任何有关体液的笑话，总之，任何让可敬的观众恶心或大吃一惊的题材。（二十世纪福克斯提供）

虽然**保罗·托马斯·安德森**（Paul Thomas Anderson）只拍了几部电影，却已确立了他的地位。他的兴趣在别人不关心的亚文化。第一部电影《赌城纵横》（*Hard Eight*，1997）是很少人看过的赌博电影，第二部是有关1970年代色情片产业逐渐公开合法化的《不羁夜》（*Boogie Nights*，1998），拍法师承阿尔特曼，华丽的视觉风格又像斯科塞斯，准确地拍出色情片行业的苦与乐，成为当代的一部小杰作。

安德森在影片中创造了一些前所未见的瞬间。有一场戏精彩万分，主角是一个一毛不名、有毒瘾的色情片明星，他想要到一个好玩的公子哥处捞点钱，公子哥窝在贝弗利山的豪宅里，屋里重金属摇滚乐声震天介响，身旁总围了一批乱向地板开枪的保镖，惹得主角想发狂。他和搭档本来就想用苏打粉假装白粉行骗，结果可不如我们所想，最后最危险的人物竟然是这个公子哥。这场戏情绪多变，

18-21 《细细的红线》

（*The Thin Red Line*，美国，1998），阿德里安·布洛迪（Adrien Brody）、西恩·潘（Sean Penn）、伍迪·哈里森（Woody Harrelson）合演，泰伦斯·马力克（Terence Malick）导演。

1970年代，马力克拍过两部杰作：《不毛之地》（*BadLands*，1973）和《天堂之日》（*Days of Heaven*，1978）。间隔了那么多年他就在沉思那些似乎拍不成电影的剧本。最后拍出了这部改编自詹姆斯·琼斯（James Jones）二战小说的诗意而神秘的作品。在他的纪录中，只拍过两部卖座不佳的艺术片，要筹到昂贵的预算做此片在1970年代几乎是不可能，可是在1990年代，制片和发行商都愿意投资不寻常的题材，以为无论是电影、电视还是碟片总有它的市场。（二十世纪福克斯提供）



又可笑，又骇人，观众完全摸不清楚灾难将源出何处。演员们的表演尤其出色，伯特·雷诺兹（Burt Reynolds）扮演色情片导演，朱莉安·摩尔（Julianne Moore）饰演的色情片女王，马克·沃尔伯格（Mark Wahlberg）则是善良愚笨的色情明星。本片绝对是本时代最值得回忆的电影之一。

评论界给予独立电影如是多注意，但有些电影独立是万不得已，一有机会，他们就想进主流。真正的独立电影导演是约翰·塞尔斯，还有维克托·努涅斯（Victor Nunez），努涅斯多年来在家乡佛罗里达拍电影，和塞尔斯不一样的是他一直没有得到太多关注。

努涅斯较好的电影譬如《一位年轻姑娘》（*Gal Young' Un*，1979，描写禁酒时期，一名寡妇在佛罗里达州被一个油腔滑调的年轻人欺骗）；《绿光》（*A Flash of Green*，1984，表现一个记者面对政治阴谋与环保问题的奋斗）；《鲁比的天堂岁月》（*Ruby in Paradise*，1993，讲述一个年轻女人为了逃避过去而来到佛罗里达州的一个小海滩社区，实现了梦想），这些影片通通都没有大红。很可能是因为努涅斯就像约翰·卡索维茨一样，想复制的并非电影的节奏而是生命的节奏。他的电影节奏松散，故事缓慢抒情，没有耀眼的东西，只有尊严、深度和丰富的内容。

他拍了十五年电影才因《养蜂人家》（*Ulee's Gold*，1997）为人熟知，这是一部安静的电影，丧偶的养蜂人努力奋斗抚养孙子们，是彼得·方达难得有的好角色，也展现了努涅斯的天赋——对角色和观众的极度尊重，一种对日复一日的日子的沉思，仿佛它们真实存在，以及以尊重和饶有兴趣的态度记录下在银幕上几乎已绝迹的工人生活，他说："总有人会拍独立电影而成功，只是不多罢了。"

米拉麦克斯是独立制片的领导，该片厂像古典时期的片厂，韦恩斯坦兄弟严格控管预算（如杰克·华纳）自己参与一切（像哈里·考恩），永远会重剪甚至重拍（几乎如每个黄金时代的老总），而且变本加厉，如果电影不行，他们根本

18-22 《木兰花》



（*Magnolia*，美国，1999），朱丽安·摩尔主演，保罗·托马斯·安德森（Paul Thomas Anderson）导演。

摩尔原先在电视上演肥皂剧很多年。她的突破在于罗伯特·阿尔特曼找她在《人生交叉点》（*Short Cuts*，1993）中演不忠的画家。她在一个场景中大胆地裸露，毫无顾忌的演出令影评人惊艳多年。之后她拓展戏路，在路易·马勒改编自契可夫小说之《泛雅在 42 街口》（*Vanya on 42nd Street*）中饰演忧郁的贵族；在安德森的《不羁夜》（*Boogie Nights*）中饰演吸毒的 A 片女优；在斯皮尔伯格的大制作《侏罗纪公园：消失的世界》（*The Lost World: Jurassic Park*）或小成本独立电影，如阿尔特曼的《秘密遗产》（*Cookie's Fortune*）中都一样胜任。她喜欢不平凡和艰难的角色，如此片中歇斯底里的有负罪感的主妇，是导演为她量身定做。摩尔目标清楚，野心大，努力上进，单 1999 年就主演了起码五部电影。（新线电影公司提供）

就不公映，以前就不同，一年五十部电影，部部都得放。米拉麦克斯电影种类繁多，发行了重要影片的《哭泣的游戏》（*The Crying Game*，1992）、《低俗小说》、《钢琴课》（*The Piano*，1993），又以《英国病人》（*The English Patient*，1996）和《莎翁情史》（*Shakespeare in Love*，1998）拿下两座最佳影片金像奖。

也就是说，老方法行不通了，没有人知道下面会流行什么，电影业必须打开一切大门，好消息是好莱坞在全球这么受欢迎，产品供不应求，每个人都有机会。

从第一个百年回头看，电影的青年和中年期较有活力和创新性，生命本就如此，下个世纪，片厂和独立电影界线应渐渐缩小，甚至合二为一，数字电影的制作和放映近在咫尺，技术会使成本大量降低，小成本也会使电影有更多冒险。

比以前更是什么都有可能了。

延伸阅读

1　Dixon, Wheeler Winston. *Disaster and Memory: Celebrity Culture and the Crisis of Hollywood Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999. 内容重叠的一系列论文，阐述我们如何从那时走到现在，有关于“红色恐怖”和先锋的女性导演艾达·卢皮诺的有趣章节。

2　Friedman, Lester, ed. *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Champaign: University of Illinois Press, 1991. 关于好莱坞电影中的种族套路的学术论文。

3 Guerrero, Ed. *Framing Blackness: The African-American Image in Film.* Philadelphia: Temple University Press, 1994. 对新近黑人电影的批评分析。

4 Lewis, Jon, ed. *The End of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties.* New York: New York University Press, 2001. 关于 1990 年代美国电影论文集。

5 Mayne, Judith. *The Woman at the Keyhole.* Bloomington: Indiana University Press, 1990. 介绍女性主义与女性电影。

6 Neale, Steve and Murray Smith. *Contemporary Hollywood Cinema.* New York: Routledge, 1998. 1990 年代好莱坞电影概述。

7 Orwal, Bruce, and John Lippman. "Cut! Hollywood, Chastened by High Costs, Finds a New Theme: Cheap." *Wall Street Journal* (April 12, 1999). 美国制片公司如何以及为何财政紧缩。

8 Richardson, John H. "Dumb and Dumber," *The New Republic* (April 10, 1995). 一个经验丰富的娱乐记者探讨 1990 年代的电影为何不够出色。

9 Wollen, Tana, and Philip Hayward, eds. *Future Visions: New Technologies of the Screen.* Bloomington: Indiana University Press, 1993. 介绍了新的银幕技术，涵盖了 IMAX、虚拟实境、高清电视、互动游戏以及多媒体技术。

10 Wyatt, Justin. *High Concept Movies and Marketing in Hollywood.* Austin: University of Texas Press, 1994. 介绍了美国高清电影的现代产业实践。

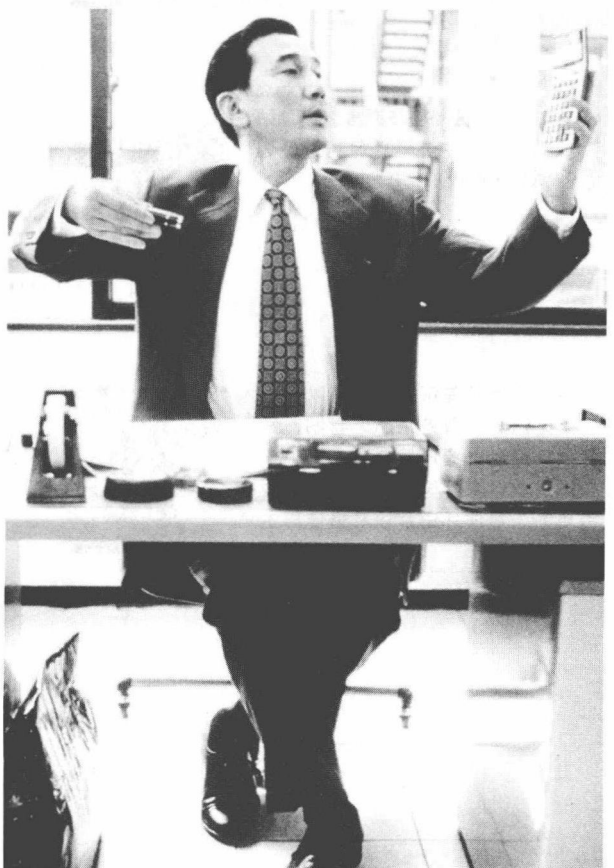
1990 年代的世界电影 19

世界大事		电影大事
南非政治异议分子曼德拉终于被白人总理德克勒克自三年牢狱中释放，他俩共同获得了诺贝尔和平奖。	1990	美国大片再度拥有世界霸权，占据全球 65% 之市场。 全欧流行跨国合拍片以减少财务风险，对抗美国之电影霸权。 ► 英国电影再领风潮，如**《光猪六壮士》**和《四个婚礼和一个葬礼》风行全球。  爱尔兰电影多半都有英国资金创意人士及演员参与，也以《我的左脚》、《以父之名》、《朋友圈》、《追梦者》以及《哭泣的游戏》等精彩电影成为影坛主力。 澳大利亚以及稍弱之新西兰电影也在国际崛起，其重要导演如贝尔斯福德、威尔、米勒、谢皮西、鲁赫曼和简·坎皮恩最终均搬至好莱坞拍大片去也。
苏联解体成为 15 个共和国。	1991	中国所谓“第五代导演”成为风潮，陈凯歌、张艺谋为重要导演。
“种族肃清”时代在南斯拉夫兴起，穆斯林、天主教、希腊东正教徒互相残杀，伤亡惨重。	1992	
 ► 中东迈向和平第一步，**以色列总理拉宾与巴勒斯坦解放组织领袖阿拉法特在打了五十多年仗后同意和谈，**拉宾后来被犹太宗教狂热分子暗杀。	1993	► 演员兼导演肯尼斯·布拉纳改编一连串的莎剧成为佳作，**《无事生非》**和 1996 年的《哈姆雷特》均成绩荦荦。 
非洲卢旺达有 100 万平民被屠杀，200 万人失踪，原因是两族（胡图族和图西族）的残暴对抗。	1994	
	1996	► 迈克·李的**《秘密与谎言》**在戛纳获首奖，该片在全世界风行，使迈克·李成为世界级作者导演。 
三天内，世界最受仰慕的两个女性先后去世！ 87 岁的德蕾莎修女和英国 36 岁的黛安娜王妃。 苏格兰的罗斯林研究院之伊恩·威尔穆特博士宣称克隆羊“多利”成功诞生。	1997	
印度和巴基斯坦分别试爆核武器，使双方自古之敌对关系升温。	1998	► 意大利之**《美丽人生》**是以犹太大屠杀之浩劫为背景拍出之喜剧，罗伯托·贝尼尼自编自导自演，打破美国市场有史以来外国片卖座纪录，也赢得奥斯卡最佳外语片以及最佳男主角大奖。 
塞尔维亚“种族肃清”，残杀南斯拉夫科索沃地区之 85 万阿尔巴尼亚人，导致北大西洋公约组织之报复性轰炸塞尔维亚的行动。	1999	

19-1 《谈谈情，跳跳舞》

（*Shall We Dance?*，1997），役所广司（Koji Yakusyo）主演，周防正行（Masayyuki Suo）导演。

日本影评人一再哀叹日本电影“失了重心”、“疲惫”，或干脆“已死”。曾出过像小津安二郎、黑泽明、沟口健二、三船敏郎这些巨擘的日本，现在成了电影荒原。出乎意料，这部迷人又深刻的社会喜剧即出自这个荒原。主角是一名42岁的会计师，他偷偷去学国标舞，当时在日本交际舞概念还不流行，去学的人都是怪胎。在日本这种视与众人相同为重要行为规范的社会，任何个人主义都被视为荒谬和可笑的。男主角去上了国标舞课，不敢告诉他的老婆。而且他俩已不太沟通，只保持礼貌。他觉得学“西方人的”怪事物有点矫情，还有摆出优雅姿态有点不太男人，可是他的生活欠缺有趣和浪漫的东西。另一方面像很多日本的父亲一样，他对自己的家庭和小孩都很陌生。也许有那么一回，他可以在人群中脱颖而出？这个镜头就说明了他的双重生活，桌上他是忠谨的会计，桌下他正练习着自己的舞步。（米拉麦克斯电影公司提供）



好莱坞高于一切

1990年代好莱坞电影业席卷全球市场，击垮大部分奋力挣扎的外国电影，根据美国企业学院（American Enterprize Institute）统计，美国生产了世界长片的10%，却赚得了全球票房之65%。欧洲尤被美国片袭击，因为美国片在此的市占率已达85%，反之欧洲电影只占美国市场的1%。

在法国，政府实施保护政策以保障其国家的“文化认同”，美国影视赚走娱乐界70%之利润。1998年，法国全年最卖座电影前二十名中法国电影只占了三部。1990年《漂亮女人》（*Pretty Woman*）在德国、瑞典、意大利、西班牙、澳大利亚、丹麦都是卖座冠军。到了1990年代末期，詹姆斯·卡梅隆的《泰坦尼克号》几乎雄霸了全球各自由电影市场的票房冠军。

自然，对好莱坞的怨憎至今皆然。外国电影评论家一向都用悲怆的说法形容自己的国片。比方说意大利，其国产电影从1980年代年产约100部到1993年骤降为40部。一个监制抱怨说：“如果你要谈这里的电影业，你必须先咨询一个殡仪师。”出现过费里尼、德·西卡、维斯康蒂和安东尼奥尼的土地上一片荒芜。意大利作家协会会长弗朗西斯科·马塞利（Francesco Maselli）评论说：“现在意大利的孩子们通过看美国电影对美国政治和社会制度了如指掌——但对自己国家的却一无所知。”

19-2 《意外的春天》



（*The Sweet Hereafter*，加拿大，1997），阿托姆·伊戈扬（Aton Egoyan）编导。

伊戈扬是加拿大最好的导演，他也编剧并导演电视、歌剧和舞台剧。《色情酒店》（*Exotica*，1995）是 10 年来第二部被邀至戛纳电影节竞赛的加拿大电影，也赢得国际影评人奖。本片则是改编自拉塞尔·班克斯（Russell Banks）的小说，在 1997 年的戛纳电影节获得评审团奖和国际影评人奖。和他以前的作品一样这部影片也探索家庭、社会之疏离问题。（佳线电影公司提供）

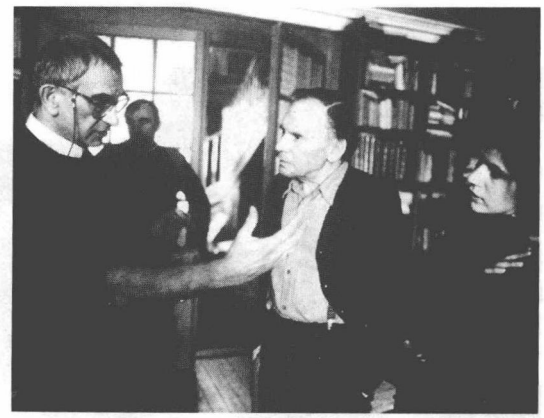
美国大电影公司占领整个国际市场的同时，也提供资金给各地的新电影院，新电影院则把优先放映权留给美国电影。根据道格拉斯·戈梅里（Douglas Gomery）所述，贯穿整个 1990 年代，好莱坞片厂在德国、西班牙、法国、澳大利亚甚至俄罗斯等地遍盖新电影院。在英国，更经历美国投资最多银幕的时代。

这些国家是如何保护自己的产业不受美国这个电影巨人的影响的？ 1991 年之后，国际合作项目的数量迅速增加，有些国家甚至超过五成，特别是在欧洲。有些影评人轻蔑地称这些合作项目为“欧式布丁”，但其他人认为情势已无法扭转。丹麦导演芬恩·耶德鲁姆（Finn Gjerderum）说：“合拍片是必由之路，我们欧洲人必须团结，不然有一天会只剩下好莱坞电影。”

许多国家也对电视业解禁，不再由政府官僚来主导。尤其欧洲，电影一向是由电视网和电视首映播出来获得资金支持，直到他们的电影可以出口至其他国家为止。

也有许多导演看哪里能找到资金而到不同的国家拍片，这种方式在东欧国家的导演中特别流行，比如基耶斯洛夫斯基（Krzysztof Kieslowski，图 19-3），

19-3 《红》宣传照



（*Red*，法国 / 瑞士 / 波兰，1994），让 - 路易斯·特兰蒂尼昂（Jean-Louis Trintignant，中），伊莱娜·雅各布（Irene Jacob）主演，基耶斯洛夫斯基（Krzysztof Kieslowski）编导。

对一些评论人而言，1991 年的共产主义崩盘对东欧之艺术家不一定完全有益：就电影而论，“新世界秩序”不是谁胜谁败的问题，而是代表美国打败了一切竞争者。如基耶斯洛夫斯基（1941–1998）这样的东欧导演就再也找不到本土题材的资金。像他的“红白蓝三部曲”（法国国旗的颜色），资金和演员都来自法国而非波兰。（米拉麦克斯电影公司提供）



19-4 《饮食男女》

（*Eat Drink Man Woman*，中国台湾，1994），李安导演。

李安生于台湾，1978年移居美国，毕业自纽约大学电影学院，他拍的影片到处获奖。此片是他的“父亲三部曲”之一（另两部是1992年的《推手》和1993年的《喜宴》）。李安曾在英国执导《理智与情感》（*Sense and Sensibility*，图19-6），在美国执导《冰风暴》（*The Ice Storm*，1997）。2005年他在美国拍摄的《断背山》为他赢得一尊奥斯卡最佳导演奖。这些电影虽然表面看起来毫无共同之处，但其实大部分都处理家庭内部张力的同一主题。比方这部有关大厨师（郎雄饰演）的温和喜剧，他丧失了味觉，也与三个女儿疏离。一个女儿说：“我们靠吃沟通”，但是事实上，准备烧饭和吃饭的仪式他们都避免互动。李安对影片的肌理、言语之间的表现空间有着非常细腻的感受力，人物的眼神交流和一句杰出的对白一样重要，能展现出他们的性格特点。（塞缪尔·高德温公司提供）

以及他的波兰同僚阿格涅丝卡·霍兰（Agnieszka Holland）都在法国、英国、美国拍片（图19-21），当然外国人在本国拍片并非新鲜事，有些人是为政治原因离开自己的国家，而有些人却是为了更多的机会。很多年前，西班牙大导演布努埃尔在墨西哥和法国完成大部分的作品，波兰的波兰斯基也在不同的国家拍片，最多在美国、法国和英国。1990年代最出名的海外电影工作者是台湾的李安（图19-4）。

有些地区，尤其是亚洲和拉丁美洲，电影业发展不错，主要是和本土观众能沟通。印度电影产量仍是世界第一，但很难为世界观众接受。也许1990年代最成功的非美国导演来自爱尔兰和英国，原因应该是他们和美国人一样占了世界巨大英语市场的优势。英语已是贸易、外交和互联网的国际语言。

英　国

“世上没有英国电影这回事，只有国际（或美国）电影中的英国因素。”英国的电影评论家邓肯·皮特里（Duncan Petrie）这么说。他的说法当然有点极端，事实上，较好的说法是，1990年代是英国电影威望和利润到达顶峰的年代。

英国电影照例会在奥斯卡得到提名，尤其是演员。两部英国电影获得了最佳



19-5 《英国病人》

（*The English Patient*，英国，1997），拉尔夫·费因斯（Ralph Fiennes）、克里斯汀·斯科特·托马斯（Kristin Scott Thomas）主演，安东尼·明格拉（Anthony Minghella）导演。

本片改编自迈克尔·翁达杰的畅销小说，其复杂的倒叙结构仅仅是明格拉将这个为爱执迷的悲剧故事搬上银幕所碰到的诸多困难之一。导演用简洁的笔触，复制了小说原有的诗意迷人的气氛。他的下部作品是广受好评的《天才雷普利》（*The Talented Mr. Ripley*，1999）也是改编自派翠西亚·海史密斯（Patricia Highsmith）的著名小说。（米拉麦克斯电影公司提供）

影片，分别是安东尼·明格拉（Anthony Minghella）的《英国病人》（1997）和约翰·麦登（John Madden）的《莎翁情史》（1998）。英国电影在票房的表现也不差。在全球卖的顶好的《光猪六壮士》（*The Full Monty*，1997）票房多达2亿美元（成本只不过是350万美元）。同样的，迈克·内威尔（Mike Newell）的浪漫喜剧《四个婚礼和一个葬礼》（*Four Weddings and a Funeral*，1994），更破了英国影史上的一切记录，收益2.5亿美元。

英国电影种类繁多，以传统而言，他们擅长名著名剧改编的经典电影，佼佼者是肯尼斯·布拉纳、詹姆斯·伊沃里以及约翰·麦登。左翼的“厨房洗碗槽”电影在1990年代依然活跃，旗手是肯·洛奇（Ken Loach）、斯蒂芬·弗雷尔斯和迈克·李（Mike Leigh）。

许多英国导演多才多艺，既能拍电影，也能拍电视，既能拍本土片，也能拍美国片。迈克·内威尔就是其一。在第一次世界大战期间，迈克·内威尔精致的《情迷四月天》（*Enchanted April*，1992）就是一部浪漫、柔和又能引起共鸣的古装片。在美国，内威尔接着拍了大胆的《忠奸人》（*Donnie Brasco*，1997），这部毫无掩饰的警匪片描述了两名来自社会底层又自作聪明的家伙，他们分别由阿尔·帕西诺和约翰尼·德普饰演，后者的角色其实是一名联邦调查局特工。

英国文化深具文学性，而“经典剧场”电影最具野心的作品就是莎士比亚名剧改编，肯尼斯·布拉纳是这个类型的领导者，他的《无事生非》（*Much Ado About Nothing*，1993）和全长四小时的《哈姆雷特》（*Hamlet*，1996）是代表作。前者活泼、谐趣、性感、亲切、台词语带机锋，甚至赢得了很多以为自己永远不可能欣赏莎翁作品的观众。

没有人能低估布拉纳导演和表演的才能，他演过《亨利五世》（*Henry V*，1989）、《无事生非》和《哈姆雷特》，其角色塑造不仅忠于原著，而且视觉飞扬，使莎剧观众和普通观众都能欣赏。这些电影不是一板一眼的搬演原剧，而是

19-6 《理智与情感》

（*Sense and Sensibility*，英国，1995），艾玛·汤普森（Emma Thompson）、凯特·温斯莱特（Kate Winslet）主演，李安导演。

1990年代，简·奥斯汀（Jane Austin）的六部小说全改成了电视及电影，成果都相当不错。其中又以本片最为杰出，这大部分得归功于汤普森高超的剧本，为她也夺得一座奥斯卡奖。这是她第一个剧本，四年来写过若干稿，她承认说：“原著太复杂，故事支线多，乃至要找出个结构简直是大工程。”作为演员，她知道原著中有些对白到电影中不能用。汤普森于是转而研究奥斯汀的书信，她在信里用的文字简单多了，“亲切优雅又很好笑”。除了写剧本外，她也自演主角。（哥伦比亚电影公司提供）





19-7 《无事生非》

（*Much Ado About Nothing*，英国，1993），艾玛·汤普森、肯尼斯·布拉纳主演，布拉纳导演。

难得在对抗中，两人竟能休兵一会儿，互诉衷曲。此片尽情运用意大利乡下的美景，营造亮丽的阳光普照的景观。（塞缪尔·高德温公司提供）

角色有血有肉的电影，摄影风格抒情，剪接收放自如，不会乏味地念台词，而是节奏明快的一幕幕情节。

虽然布拉纳的非莎剧电影也有同样的耀眼风格，但剧本不够扎实时，形式就显得过度，像《再续前世情》（*Dead Again*，1991），改编自玛丽·雪莱的原著《科学怪人》（*Frankenstein*）。他也为别人演过莎剧《奥赛罗》（*Othello*，1995，由奥利弗·帕克导演），但是这只不过让人意识到如果不是他导演影片会逊色多少。也许他至今尚未有作品超过他的处女作《亨利五世》，但他对莎士比亚的忠诚和在导和演上的天赋，已经使他不愧为当代少有的具有奥逊·威尔斯风采的天才。



19-8 《莎翁情史》

（*Shakespeare in Love*，英国，1998），格温妮丝·帕特洛（Gwyneth Paltrow）、约瑟夫·费因斯（Joseph Fiennes）主演，约翰·麦登（John Madden）导演。

节奏快，好笑，性感，这个剧本是英美两地人士通力合作的结果。全片虚构出一段已订婚贵族与正在往上爬的年轻剧作家之间的私情。导演麦登说："此剧本兼具幽默和智慧，既有现代感又很性感。我觉得拍部性感的莎翁电影是很棒的想法。"（米拉麦克斯电影公司提供）

这段时期其他莎士比亚电影还包括由英国顶顶有才华的舞台剧导演特雷弗·纳恩（Trevor Nunn）导演的《第十二夜》（*Twelfth Night*，1996），由海伦娜·邦汉·卡特（Helena Bonham Carter）、本·金斯利（Ben Kingsley）和奈杰尔·霍桑（Nigel Hawthorne）主演。另外一部精彩的莎士比亚电影改编自舞台剧《理查三世》（1995），舞台剧已将背景调至1930年代的法西斯时代，由伊恩·麦克莱恩饰演莎士比亚笔下最著名的邪恶角色。不过，该片剪辑得很突兀，在很多段落中加了许多大声的音效并且剪得速度飞快，使很多观众抱怨听不清楚对白。

约翰·麦登来自舞台剧和电视，在拍卖座电影《布朗夫人》（*Mrs. Brown*，

1997）以前，只拍过两部不怎么样的电影，《布朗夫人》由朱迪·丹奇（Judi Dench）扮演年迈忧伤的寡妇维多利亚女王。之后他导了极其受欢迎的《莎翁情史》，全球收了过亿美元，也让格温妮丝·帕特洛拿到了奥斯卡最佳女主角奖。丹奇这次再演年长的女王伊丽莎白一世，也得了最佳女配角奖。

年轻的伊丽莎白一世也是另一部古装片的主题，《伊丽莎白》（*Elizabeth*，1998）由来自澳大利亚的年轻女演员凯特·布兰切特（Cate Blanchett）主演。导演是印度籍的谢加·凯普尔（Shekhar Kapur），延续了英国电影制作水准精良和演员一流的优良传统。另一部传记片《王尔德》（*Wilde*，1998）探索作家奥斯卡·王尔德晚年的悲剧，由朱利安·米歇尔（Julian Michell）编剧，布莱恩·吉尔伯特（Brian Gilbert）导演。此片清晰直接地描绘英国维多利亚时代对待同性恋以及一切有关性事的虚伪和拘谨。

所有改编自名著名剧的英国电影以《欲望之翼》（*Wings of the Dove*，1997）为最佳。根据亨利·詹姆斯（Henry James）的小说改编，片子注入了热情和活力以及直露的性爱，会使含蓄的维多利亚原著作者脸红。导演伊恩·索夫特雷（Iain Softley）将故事背景改至1910年代，较接近现代，让女人可以在公共场合抽烟，而汽车即将把时代从迟缓的“美好年代”推至“爵士时代”。

还有另两部重要的名著改编电影是《疯狂的乔治王》（*The Madness of King George*，1994）和《无名的裘德》（*Jude*，1996）。《疯狂的乔治王》由阿兰·本奈特（Alan Bennett）自己充满珠玑的舞台剧改编，是舞台剧导演尼古拉斯·希特纳（Nicholas Hytner）的电影处女作。有关乔治王最著名事件就是1776年他丢掉了其在美洲的殖民地。影片由名演员奈杰尔·霍桑和海伦·米伦（Helen Mirren）主演。

《无名的裘德》则是由托马斯·哈代的十九世纪名著改编，由迈克尔·温特伯顿（Michael Winterbottom）搬上银幕。该片一点不妥协，悲观宿命有如原著，克里斯托弗·埃克莱斯顿（Christopher Eccleston）扮演宿命的主角，凯特·温斯莱特（Kate Winslet）饰演他受折磨的情人，温斯莱特已经是英国很有成就的



19-9 《欲望之翼》

（*The Wings of the Dove*，英国，1997），海伦娜·邦汉·卡特主演，伊恩·索夫特雷（Iain Softley）导演。

1990年代英国爆出一大堆优秀演员，尤其是女演员。1997年，五个被提名奥斯卡的女演员中有四个是英国人：邦汉·卡特、朱莉·克里斯蒂、凯特·温斯莱特和朱迪·丹奇，虽然得主海伦·亨特仍是美国人。此时其他优秀的英国演员还有克里斯汀·斯科特·托马斯、米兰达·理查森（Miranda Richardson）、艾玛·汤普森、海伦·米伦（Helen Mirren）、布兰达·布莱斯（Brenda Blethyn）、艾米丽·沃森（Emily Watson）等等。（米拉麦克斯电影公司提供）



19-10 《去日留痕》

（*The Remains of the Day*，英国，1993），安东尼·霍普金斯、艾玛·汤普森主演，詹姆斯·伊沃里导演。

本片改编自黑石一雄的获奖小说，编剧鲁丝·普罗厄·贾布瓦拉（Ruth Prawer Jhabvala）表现出色。她与伊沃里合作了其大部分电影，此部保持一贯高水准。很难令人相信这位彬彬有礼，压抑的管家是和食人魔（《沉默的羔羊》）同一个演员。同样让人难以相信的是，饰演片中古怪又守本分的佣人的汤普森也可以扮演性感奔放的莎剧《无事生非》的女主角。（哥伦比亚电影公司提供）

女演员，主演过《梦幻天堂》（*Heavenly Creatures*）、《理智与情感》（*Sense and Sensibiliky*）、《哈姆雷特》和《泰坦尼克号》，如此年轻就如此丰产可不容易。

当然，英国“经典剧场”的电影大师是詹姆斯·伊沃里（见第十七章）。他的拍档是制片伊斯梅尔·莫香特。伊沃里1990年代分别在美国和英国导片，最好的作品是改编自福斯特小说的《霍华德庄园》，背景是1910年代的爱德华时代，制作精良，演员无可挑剔，艾玛·汤普森（她凭此片得到奥斯卡最佳女演员奖）、瓦妮莎·雷德格瑞芙、安东尼·霍普金斯（Anthony Hopkins）和海伦娜·邦汉·卡特，都是一时之选。其剧本技巧高明，由两人的老搭档杰哈布瓦拉编写，“铁三角”后来又完成《去日留痕》（*The Remains of the Day*，图19-10）。

《末路英雄半世情》（*Mr and Mrs. Bridge*，美国，1990）则是一个精致小品，温馨，幽默、尖锐、由保罗·纽曼夫妇担纲。特别的是，主角是一对上了年纪的夫妻，却也没掉入煽情老套，反而探索了复杂的人际感情：两人不断斗嘴，强悍固执。纽曼和妻子乔安娜·伍德沃德（Joanne Woodward）用老练的表演表现了人性的光辉。

被称为“厨房洗碗槽”的电影类型因为《光猪六壮士》而名扬四海（图19-11），原英文片名是英国俚语“脱光光”的意思。很多年来编剧西蒙·博福伊（Simon



19-11 《光猪六壮士》

（*The Full Monty*，英国，1997），罗伯特·卡莱尔（Robert Carlyle）主演，彼得·卡坦纽（Peter Cattaneo）导演。

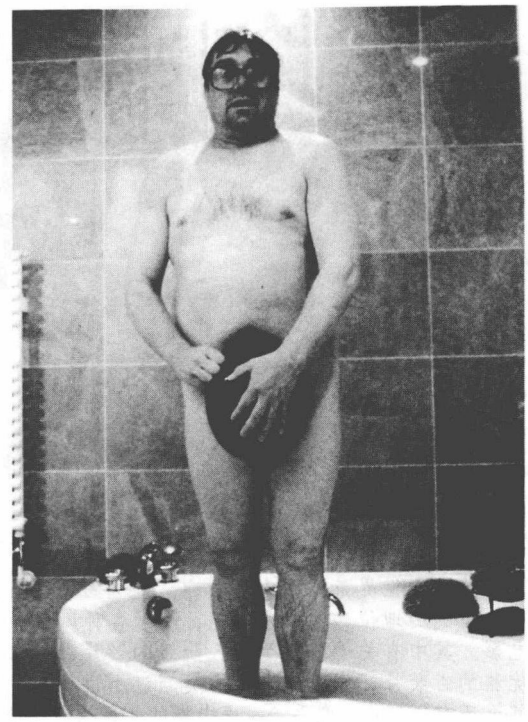
1980年代，数以万计的男人被约克郡的钢铁工厂解雇。编剧西蒙·博福伊（Simon Beaufoy）观察：“女人成了养家活口的人，男女角色互换，女人经济独立，男人不得不重新审视以前深信不疑的角色关系。15年前，在英国从没听说过脱衣舞男，但重大社会改变开始，此片即用这个脱衣舞概念来研究这些社会改变。”（二十世纪福克斯提供）

Beaufoy）观察到过去繁荣的钢铁厂区的工厂一间间减少，当制片乌贝托·帕索里尼（Uberto Pasolini）要求他写一个有关脱衣舞男的故事时，他自然就将饱受失业嘲弄的劳工写进故事。六个失业的钢厂工人通过在四百个欢叫的女人面前跳脱衣舞而找到救赎——至少在眼下的财务和自尊上。

由于演员说话都有浓重的约克郡口音，所以导演彼得·卡坦纽原以为此片没有外国市场，没想到它在桑丹斯影展首映大受欢迎，“观众们开始跺脚和鼓掌。”卡坦纽回忆道。影片从此一帆风顺，成为英国有史以来最卖座的电影之一。

还有一部片《我的名字是乔》（*My Name is Joe*，1999）由肯·洛奇导演。这部片的苏格兰口音没人听得懂，还得打英文字幕。肯·洛奇拍电影有三十年了，从没有大的国际市场。和他相似的是迈克·李，他是工人电影的旗手，带有强烈左翼观点。

肯·洛奇的题材多是“小事情”——像表现一个失业蓝领阶层的男人如何努力为女儿买一件圣餐礼服的《雨石》（*Raining Stones*，1993）。他的主角都有缺点，有时还很暴力，比如《底层生活》（*Riff-Raff*，图19-12）中那个想忘记过去的不幸的主角。肯·洛奇同情他的角色，却不致滥情，更不会为他们的恶行找借口。



19-12《底层生活》

（*Riff-Raff*，英国，1991），肯·洛奇（Ken Loach）导演。

罗奇的电影通常都是描绘英国在阶级斗争下的灰暗及绝望，但有时风格也很喜趣。此片探讨在伦敦建筑工地的蓝领工人们所要面临的问题。有些方言口音太重以至罗奇上了字幕来让人了解，编剧比尔·杰西（Bill Jesse）自己也出身于建筑工人。（佳线电影公司提供）

《我的名字是乔》主角是个年届不惑心理有毛病的酒鬼（彼得·穆兰饰），他失业靠救济金过活，给一支满嘴粗话的足球队当教练。他爱上一个护士，但为了救惹到毒枭的老友，他竟背叛了她，生活也因此崩溃。他的电影一向没什么好结局。

肯·洛奇来自电视界，偏爱纪录写实风格。他的演员多半以随性即兴著称，却也不是无章法（穆兰获得过戛纳电影节最佳男主角奖）。他也喜欢用手提摄影机和实景拍摄，使内容十分可信，尤其其强硬的阳刚气息，被比为西德尼·吕美特和马丁·斯科塞斯。

1980年代大部分比尔·弗塞斯的电影背景都是苏格兰（见第十七章），由于苏格兰口音太过难懂，有些电影还必须重新配音给美英市场。因此大家一般避免



19-13 《猜火车》

（*Train Sopting*，英国，1996），伊万·麦克格雷格（Ewan McGregon）主演，丹尼·鲍尔（Danny Boyle）导演。

此片在世界范围内大受欢迎，也巩固了英国影星麦克格雷戈的地位。他多才多艺，演过各种风格和类型的电影。其中有关于苏格兰工人阶级的影片，如本片；有优雅的古装片，像改编自简·奥斯汀小说的《爱玛》，甚至还有科幻片，像乔治·卢卡斯的《星球大战前传》。本片主创是《浅坟》的原班人马。（米拉麦克斯电影公司提供）

拍苏格兰——直到邪典惊悚片《浅坟》（*Shallow Grave*，1994）在国际上大卖后才改变。自此约有四十部电影在苏格兰拍摄，包括梅尔·吉布森的《勇敢的心》（*Brave heart*，1995）和拉斯·冯·特里尔（Lars von Trier）的《破浪》（*Breaking the Waves*，1996）等等。

最有趣的苏格兰电影是《猜火车》（*Trainspotting*，图 19-13），此片由约翰·霍奇（John Hodge）改编自埃文·威尔什（Irvine Welsh）的邪典小说，探索几个吸毒人在爱丁堡挣扎的生活。伊万·麦克格雷格（Ewen McGregor）饰演的兰顿是这帮人中最聪明的，他也是主要的旁白叙述者，让我们了解这些人古怪行为的内心——无钱，无希望，无目标。电影多半时间很滑稽，在写实风格中带有超现实的片段。

“厨房洗碗槽”派电影导演中最有权威的是迈克·李（1943-），三十年来他做了很多电影、电视和舞台剧，却直到混合了工人意识和尖锐讽刺的《热望》（*High Hopes*，1989）才为世界注意。滑稽又动人的《甜蜜生活》（*Life is Sweet*，1991）也在国际上小有名气，是一部描绘工人家庭的温馨小品。

李的角色多半很吸引人，心好，不做作，良善男女。他毫不掩饰社会主义立场，连拍片方法亦然。数年来，他总是和一小撮忠实演员（包括他太太）合作，他们在剧本定型前几星期或几个月即兴创作他们的角色。这些电影的情节不多，强调生活和角色个性而不是故事。他的视觉风格平实，是完全实用性的纪录片风格，毫不唯美。

迈克·李的角色并非都是可亲可爱的，《赤裸裸》《*Naked*，1993）的主角性格卑劣暴力，在失业当中，随时对人暴力相向（尤其对女人），但又不时露出聪明感性的一面。此片令李获得了戛纳电影节的最佳导演大奖。

他至今最成功的电影是《秘密与谎言》（*Secret & Lie*，1996，图 19-14），在戛纳赢得金棕榈首奖，也得到几项奥斯卡的提名，包括最佳女主角和女配角以及最佳原创剧本。故事讲的是一个年轻黑人职业妇女寻找亲生母亲，却发现母亲是白人，而且邋遢，好哭，嚣闹，歇斯底里，是一个无法生活在一起的工厂女工。影评人大卫·登比（David Denby）精准地描述了女主角霍顿斯终于找到亲生母亲

辛西娅并欲与之相认的情景：

> 辛西娅拒绝相信霍顿斯是她的女儿，她在咖啡店和眼前这个令人心慑的年轻女子面面相觑，镜头对着她们完全不动。布兰达·布莱斯表现了不同阶段的情感转折，从不敢相信，心神震荡，慌张否定，到逐步意识到令人羞惭的阶级差异，而后又无比慌张，最后则似乎终于坦然了。这个完全没动的镜头长达七分钟，一刀未剪。

这场戏演得极好，夹杂着喜剧感和灾难感，令人看得屏息专注。



19-14 《秘密与谎言》

（*Secrets & Lies*，英国，1996），布兰达·布莱斯（Brenda Blethyn，最右者）、玛丽安·吉恩·巴普迪斯特（Marianne Jean-Baptiste，背对镜头者）主演，迈克·李（Mike Leigh）导演。

迈克·李的演员看起来都不像演员，他们都像是现实生活中的人，有着现实生活中的困境。像此片中布莱斯的角色，老是在最坏的时间做出让人震惊的举动。这个爱哭、自怜、好笑、又渴望爱的女人让人还没同情她就讨厌她了。这些表演可不像传统英国演技那样文辞准确和声音铿锵有力。反倒是看不见痕迹，只有赤裸裸的情感。（October Films 提供）

爱尔兰

1990年代的爱尔兰电影没有千篇一律，虽然写实仍是主流，但类型种类多，包括都市喜剧、传记电影、爱情片、舞台剧改编电影、家庭故事、成长心理剧、青少年电影和歌舞片。

其最重要的电影——由社会和美学上说——是以北爱尔兰“冲突”和爱尔兰军组织IRA（爱尔兰共和军）为主题的作品，所谓“冲突”指的是北爱尔兰岛东



19-15 《我的左脚》

（*My Left Foot*，爱尔兰／英国，1989），丹尼尔·戴－刘易斯主演，吉姆·谢里丹（Jim Sheridan）导演。

此片让爱尔兰声名大噪，共得五项奥斯卡提名，并最终赢得最佳女配角奖和最佳男主角奖。这是根据克里斯蒂·布朗真实的自传故事改编，讲述了这个生来脑瘫的残疾作家兼画家只能用左脚写作和画画的人生故事。此片有趣、震动人心又励志，我们认识了一个易怒、机智、才华横溢、贪杯、顽固和硬朗的人，当有人告诉他他不能完成他想做的事情时。导演谢里丹受美国文化影响至深，他在纽约爱尔兰艺术中心担任了六年的主管，在拍出自己的这部处女作之前曾在纽约大学学习电影。他的《前进天堂》（*In America*，2004）实际上是一封写给美国的情书。（米拉麦克斯电影公司提供）



19-16 《追梦者》

（*The Commitments*，爱尔兰，1991），艾伦·帕克（Alan Parke）导演。

爱尔兰是欧洲20岁以下年轻人比例最高的国家。而其电影多半是年轻的、有活力的以及性感的。这部电影是三部曲的第一部，记录了都伯林劳工阶级家庭的生活。爱尔兰演员科尔姆·米尼在三部曲中都饰演了父亲一角。另二部是《情系快餐车》（*The Van*）和《唠叨人生》（*The Snapper*），都一样地滑稽、鄙俗、讨人喜欢，其贯穿全片的摇滚乐说明了为什么爱尔兰在摇滚乐领域中出类拔萃。好像U2、辛妮·奥康纳（Sinead O'Conner）、恩雅（Enya）、小红莓（Cranberries）等。（二十世纪福克斯提供）

北角以基督教为主的被英国控制的地区与几乎占据全岛而且95%为天主教徒的独立的爱尔兰共和国间的战争。爱尔兰共和军是非法的恐怖组织，但被许多爱尔兰天主教徒钦佩。

其冲突是宗教的也是阶级的。北爱尔兰的天主教徒大部分都很贫穷，而基督教徒过去和现在都较富裕。他们也控制了大部分的权力权威组织。这是长达数百年的仇恨。爱尔兰共和军在爱尔兰社会中的角色已经催生了若干电影杰作：《哭泣的游戏》、《以父之名》、《赤子雄心》（*Some Mother's Son*，1996）、《拳击手》（*The Boxer*，1997），这些电影支持爱尔兰的统一，但对爱尔兰共和军的暴力方法却不会盲目支持，他们对此议题采取辩证方法，也批评爱尔兰共和军将意志强加在每个人身上的做法。

爱尔兰电影之所以兴盛，出现多部世界级的电影，是因为其经济的繁荣。以前爱尔兰是个封闭未开垦的国家，失业率高，现在的爱尔兰则是都会化，教育程度高，欣欣向荣，蓝领阶级虽多，但中产阶级成长得很快。经济也影响到其他艺术，尤其是摇滚乐、剧场，以及爱尔兰传统的长项——文学。

评论者称赞新电影的“真实性”，说他们反映出真正爱尔兰的声音，在此之前都是外国人在拍爱尔兰的故事，尤其是美国人和英国人。对英国人而言，爱尔兰人都是醉鬼和嚣闹的小丑，或是邪恶的恐怖分子，不顾老百姓的生活。百年来英国人就这么看爱尔兰人，尤其爱尔兰裔美国人如约翰·福特还在美国电影中推波助澜。爱尔兰人成了虔诚、无性、热爱威士忌酒的刻板形象。

当代爱尔兰电影当然不会完全脱去这种老套陈腔的刻板印象，但1990年代后的电影角色和情境复杂许多。背景由都市取代乡村，对白强硬充满脏话和生动的俚语。天主教几乎消失了，美国流行文化（尤其电影和摇滚乐）的影响增加。电影中充满鲜明的对权威如父权角色的反抗，女性敢说敢做，有如男性般对性主动，不带罪恶感也不需婚姻制度。家族生活通常是可接受的，但张力多，尤其世代之间。现代都市罪恶如暴力、失业、嗑药在这些电影中层出不穷。

外国对爱尔兰电影的影响也不曾稍减。由于成本不高，政府辅助有限，爱

尔兰电影必须向外觅资，多半由英美买单。这些外国投资人常指名叫有票房保证的明星来确保其投资，比方美国女明星罗宾·怀特（Robin Wright）在《再见有情天》（*The Playboys*，1992）中出演主角，米亚·法罗主演了《寡妇岭》（*Widows' Peak*，1994），梅丽尔·斯特里普主演了《异教徒之恋》（*Dancing at Lughnasa*，1998），而好莱坞偶像克里斯·奥唐纳（Chris O' Donnell）也在浪漫爱情片《朋友圈》（*Circle of Friends*，1994）中领衔，其他出现在爱尔兰电影中的国际明星还有阿尔伯特·芬尼、彼得·奥图尔、加布里埃尔·伯恩（Gabriel Byrne）、皮尔斯·布鲁斯南（Pierce Brendan Brosnan）、理查德·哈里斯（Richard Harris）、连姆·尼森（Liam Neeoson）和肯尼斯·布拉纳。而杰出的英国演员丹尼尔·戴－刘易斯（出生并居住在爱尔兰）则演了不少重量级的爱尔兰片。

许多电影原本是为电视而拍，这是欧洲普遍的做法，在美国则很少见。英国的电视台也拍摄了很多爱尔兰电影，之后会在美国和其他地区公映。许多英国导演都拍过这种电影，如斯蒂芬·弗雷尔斯、艾伦·帕克、约翰·布尔曼（他自1970年代起就住在爱尔兰）。

你可能会问，这些电影究竟在什么意义上是爱尔兰的？答案在剧本。爱尔兰电影较欧陆和美国片更依靠对白。二十世纪爱尔兰的文学家如乔伊斯、萧伯纳、格雷戈里夫人、叶芝、辛格、济慈、王尔德、奥凯西、贝安、威廉·特雷弗、布莱恩·弗里尔、贝克特等等，都是爱尔兰籍，其中有三个诺贝尔桂冠大家。一个人口少到只有3500万人的国家，其文学成就简直是惊人。

几乎所有爱尔兰的剧本都由小说家编写，新的导演也有相当文学根底，诸如尼尔·乔丹（Neil Jordan）、吉姆·谢里丹（Jim Sheridan）、帕特·奥康纳（Pat O'Connor）。谢恩·康诺顿（Shane Connaughton），与人合著了《我的左脚》和《再见有情天》；还有罗迪·道尔（Roddy Doyle），其小说成为银幕作品《追梦者》（*The Commitments*，1991）、《情迷快餐车》（*The Van*，1996）和《唠叨人生》（*The*



19-17 《哭泣的游戏》

（*The Crying Game*，爱尔兰／英国，1992），杰伊·戴维森（Jaye Davidson）、米兰达·理查森主演，尼尔·乔丹导演。

乔丹的电影表面常常有迷惑性。在正常的面具下隐藏着十分黑暗的秘密。当秘密揭发时，也是故事旋转到完全不同的方向的时候。此处，理查森饰演的女主角看镜子检验她要用哪张脸去执行爱尔兰共和军的任务——去刺杀前情人（由眼睛忧伤的斯蒂芬·雷饰演，他与乔丹合作了七部电影）。最后讽刺的是，在乔丹的世界里，脸后面还有脸还有面具。此片提名六项金像奖，包括最佳影片奖，后来其灿烂的原创剧本获奖。（米拉麦克斯电影公司提供）



19–18 《以父之名》

（*In the Name of the Father*，爱尔兰／英国，1993），丹尼尔·戴－刘易斯、艾玛·汤普森主演，吉姆·谢里丹导演。

本片故事发生于1970年代北爱尔兰的贝尔法斯特，根据一个有关政治陷害的真实故事改编。主角（戴－刘易斯饰）是一个爱尔兰嬉皮士及街头痞子，他被逮捕、刑讯，并被迫签署一份假口供，也因此牵连父亲和姑母。主角被判刑30年，后来他碰到理想主义的英国律师（汤普森饰）历经万难而翻转案子。影片在国际上很成功，获得了七项美国电影学院奖提名。（环球电影公司提供）

Snapper，1993）的剧本原著，他们都是在电影电视界极受尊重的作者。

尼尔·乔丹自1980年代早期即成为爱尔兰电影人的领导者，活跃于英美及本土，他也是最风格化者，具有表现主义色彩的黑色电影风格和直接的都市现实主义，如《蒙娜丽莎》（*Mona Lisa*，图17–8），史诗《迈克尔·柯林斯》（*Michael Collins*，美国，1996），以及如梦般的诗化寓言《夜访吸血鬼》（*Interview with the Vampire*，美国，1994）以及《屠夫男孩》（*The Butcher Boy*，爱尔兰，1998）。他出版过两本小说，其短篇小说集也获多项奖。他的主题既有关性，也有关政治，更在影片中探讨政治和伦理之间的冲突。

就像美国同僚一般，爱尔兰电影人也喜欢说故事，远比大部分欧洲电影人喜欢。不过，爱尔兰电影的叙事通常比较复杂，不可预测，也不像美国电影那么依靠明星，更不隶从传统类型片的剧情模式。爱尔兰导演偏好多重叙事。如《以父之名》就有多条故事线索，该片由演员加布里埃尔·伯恩制作，他机趣横生地抱怨世界电影被“麦当劳化”，一种可悲的现象就是世界各地抢着学美国模式的电影——以明星为重点，剧情也按照公式化的三幕剧结构，结局必须完美。

像世界各地的影评人一样，爱尔兰影评人不断抱怨。所谓的爱尔兰电影繁荣



19–19 《赤子雄心》

（*Some Mother's Son*，爱尔兰，1996），海伦·米伦主演，特里·乔治（Terry George）导演。

这部由特里·乔治和吉姆·谢里丹合编的作品是根据1981年著名的绝食抗议事件改编。一位政治犯为抗议英军对待北爱尔兰的暴行把自己活活饿死。全片由两个母亲的观点叙说，两个女人并不同意儿子的政治观点，她们心理受创，不知应支持还是应干预儿子不要做无谓的殉道者。片中精湛的表演使影片充满强大的冲击力，对所谓的复杂而情绪纠葛的“麻烦”处理有力。（城堡石娱乐公司提供）

其实是外来的，这些影评人讥之为“美国佬的麦当劳片”或者“欧式布丁”，除非资金、编剧、演员和导演全都来自爱尔兰，否则不会有“正统”的爱尔兰电影。不过这些牢骚大部分空洞又多余，事实是，真正爱尔兰的声音已经在第一时间令影评人和全世界观众都刮目相看。1992年，爱尔兰只有3部长片，到了1990年代末，已经平均每年有20部电影。

欧陆电影

欧陆电影不怎么景气。法国因为有配额制，可能是较健康的。1991年法国生产了156部剧情片，银幕4531块，观影人次1.175亿，仅次于美国居世界第二。可惜法国片很少能出口，克劳德·贝里3000万美元的大片《萌芽》（*Germinal*，1994）改编自左拉的小说，是典型的以法国为主题的电影，虽带了美式风格，却无法外销。

即使大才如杰拉尔·德帕迪约也救不了由让-保罗·拉佩纽（Jean-Paul Rappeneau）改编的另一部法国经典《大鼻子情圣》（*Cyrano de Bergerac*，1990），此片又闷话又多，简直喋喋不休。另一部《印度支那》（*Indochine*，1992）保守拖曳，虽有凯瑟琳·德纳芙的助阵，但与法国以前的电影不能相比。

吕克·贝松（Luc Besson）的国际合拍片《尼基塔》（*La Femme Nikita*，1990）则在风格和题材上竭力模仿美国片，乃至《纽约客》杂志批评它为“法国电影的终结”。

其他国家的情况却不乐观。偶尔才有一部电影出名，像比利时的《玫瑰少年梦》（*Ma Vie en Rose*，1998，亚兰·贝利内导演），故事是一对夫妇为儿子头疼，9岁的他坚持自己是女孩。电影风趣感人，对性别的刻板印象以及社会要求“正常”的压力有独到观察。

荷兰的《安东尼娅家族》（*Antonia's Line*，1996）也获得相当成功，由玛琳·格里斯（Marleen Gorris）导演。这是一部女性主义的史诗，一个强悍的女子二战后回到乡下成为一群不结婚女子的领导，她告诉求爱者说：“我不给你我的手（答应求婚），但你可以得到我的其他部分。”这部充满情色和喜趣的作品获得了奥斯卡最佳外语片奖。

北欧电影曾得到国际社会认同，丹麦导演拉斯·冯·特里尔用英国演员在苏格兰拍的《破浪》，工作人员全是北欧人。它使女主角艾米丽·沃森（Emily Watson）一炮而红。瑞典导演比利·奥古斯特拍过杰作《征服者佩尔》（图17-16）在这段时间又拍了《耶路撒冷》（*Jerusalem*，1997）和《影都雪恋》（*Smilla's Sense of Snow*，1997），此外还有由伯格曼编剧的《善意的背叛》（*Best Intentions*，1992）和《私密告白》（*Private Confessions*，1999）。

西班牙电影则自成一格，除了迷人的性喜剧《美好年代》（*Belle Epoque*，1993）还有坏小子佩德罗·阿莫多瓦的可口垃圾电影，其他都挺难外销的。这个时期大部分西班牙电影都是合拍片。整个十年有129部电影是处女作，但据评论



19-20 《美丽人生》

（*Life is Beautiful*，意大利，1998），罗伯托·贝尼尼（Roberto Benigni）主演、导演。

这部有关纳粹集中营浩劫的电影，是讲述一个人尽力保护所爱的故事。虽内容黑暗，却以喜剧方式呈现。贝尼尼一直是意大利人钟爱的喜剧演员，他主演并导演了很多滑稽的喜剧片，如《牙签乔尼》（*Johnny Stecchino*，1991）和《猎艳狂魔》（*Il Mostro*，1994）。他也演过几部美国片，如《顽皮警察》（*Son of the Pink Panther*，1993）和《不法之徒》（*Down by Law*，1986）。（米拉麦克斯电影公司提供）

家巴里·乔丹（Barry Jordan）说，这些新导演中只有38位导演能存活。

西班牙电影大师卡洛斯·绍拉（Carlos Saura）导过两部成绩尚佳的舞蹈片《弗拉门戈》（*Flamenco*，1995）还有《探戈》（*Tango*，1999）。不过真正让西班牙站上国际舞台的是阿莫多瓦，其六部电影分列美国进口西班牙电影最卖座的前六名，其中几部由帅哥安东尼奥·班德拉斯主演，他后来索性搬去好莱坞大红大紫。阿莫多瓦的《活色生香》（*Live Flesh*，1997）和《关于我母亲的一切》（*All About My Mother*，1999）都是同性恋电影飨宴，评论家称这位集编、导、演、制和室内设计于一身的艺术家为“西班牙的约翰·沃特斯（John Waters）”，也就是说，他的作品俗丽、开心、大胆、享乐，却又如此动人。

意大利电影却由一条洪流变成涓涓小溪乏善可陈，只有两部电影例外，《邮差》（*Il Postino*，1995）和《美丽人生》（*Life Is Beautiful*，图19-20），前者由英国人迈克尔·莱德福（Michael Radford）执导，灵感来自智利诗人聂鲁达的人生经历，由法国演员菲利浦·诺瓦雷（Philippe Noiret）饰演聂鲁达。左翼的聂鲁达于1952年被迫流亡，被意大利政府收容庇护，住在那不勒斯之外岛上，一位邮差与他认识并成为朋友，透过诗人邮差认识了诗的抒情力量，也助他赢得岛上男人都垂涎的美人的心。电影有趣感人，甜美而充满人性，在国际上大为成功，光在美国就赚进2500万美元。演邮差的演员特罗西（Troisi）有严重的心脏病，每日只能工作两小时，电影杀青当日去世，享年41岁。

《美丽人生》打破了一切外语片在美卖座纪录，在北美赢得5000万美元，罗伯托·贝尼尼饰演的男主角是犹太人，与妻子及5岁儿子被送进集中营。他假装集中营里的一切全是游戏而保护儿子不被法西斯的兽行伤害到心灵，这也引发了很多笑料。一些影评抱怨这部电影太不敏感了（评论家欧文·格雷伯曼嘲笑说：“你会大笑，你会哭泣，你会微笑面对种族灭绝的恶行！”），但大多数影评人仍爱它。影片总共获得了超过28个国际奖项（包括戛纳电影节的金棕榈）。

东欧电影则一团乱。独联体瓦解后没有人可以预知未来之事。波兰导演扎努西（Krzysztof Zanussi）说：“我们以前被俄国人控制，现在则被美国人控制了。”1993

19–21 《欧洲，欧洲》



（*Europa Europa*，德国／法国，1991），朱莉·德尔佩（Julie Delpi）主演，阿格涅丝卡·霍兰（Agnieska Holland）导演。

1948 年生于波兰华沙的霍兰曾在布拉格受教于米洛斯·福尔曼。她成名于“布拉格之春”时期，后来因政治原因被逮捕下狱。回到波兰后，她在电视、剧场、电影领域工作，多以欧洲之纳粹及共产党统治时期为故事背景。此片是她突破性的电影，讲述了一个犹太青年在大屠杀时期假扮纳粹的真实故事。她的其他佳作包括《奥利维耶，奥利维耶》（*Olivier Olivier*，法国，1992）、《秘密花园》（*The Secret Garden*，美国，1993），都以弃儿努力求生为题。（奥利安电影公司提供）

年波兰卖座电影前十名全是美国片，波兰异议分子监制亚采克·莫兹德洛夫斯基（Jacek Moczydlowski）语带讽刺地说：

> “极权统治的时代，电影是最自由的表达工具，当然我们有电检。我们不得不想出一种办法既说出人们想要听的东西，又不能说得太明确，这完全是个斗智游戏。现在我们什么都可以拍了，却不知道要和观众说什么。”

波兰最好的导演如波兰斯基、扎努西、瓦依达，都离开了波兰。在那段时期大家会觉得他们很幸运。至少他们可以在“某些地方”拍片。

崛起中的电影

欧洲之外的国际电影此时多在努力吸引本土观众（意即地方性），如中国、墨西哥（图 19–22）。

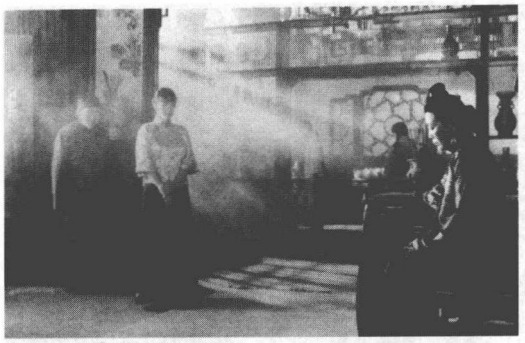
中国具潜力者是被称为“第五代”的导演。显然前面有四代，而少有国际知

19–22 《巧克力情人》



（*Like Water for Chocolate*，墨西哥，1992），阿方索·阿雷奥（Alfonso Arau）导演。

有趣、热情和多彩的幻想，阿雷奥此片在美国是匹票房黑马，特别是在艺术影院大卖钱。影片由畅销书小说家劳拉·埃斯基韦尔（Laura Esquivel）改编自自己的小说原作，导演阿雷奥出身演员，演过众多美国和墨西哥片。片中有许多怪诞的隐喻，如一个女子的眼泪干了以后替全家提供了烧饭用的盐。（米拉麦克斯电影公司提供）



19-23 《大红灯笼高高挂》

（*Raise the Red Lantern*，中国，1991），巩俐主演，张艺谋导演。

张艺谋是一流的视觉风格家，永远为故事剪裁视觉。此片美丽却严谨的场面调度是其所反映的僵化社会之象征：人的自由和天性被剥夺。（奥利安电影公司提供）

名者，当代的掌旗者为陈凯歌和张艺谋。

但中国急于被国际社会肯定，希望有文化威望。陈凯歌的《霸王别姬》在戛纳获首奖时，政府批准了它在国内上映，但仍经过修剪。

张艺谋被普遍认为是中国最重要的电影导演，他这个时期的电影多由巩俐主演，探讨性别歧视社会之女性困境。像陈凯歌一样，张艺谋也是风格家，在《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》中可得证（图 19-23），不过张艺谋风格多变，视题材而定，如《秋菊打官司》（1993）背景是中国农村，风格完全是如纪录片般之写实。

香港电影则非“崛起中”的电影，早在 1970 年代李小龙的功夫片已名闻四海，特别是吸引了年轻的观众。1997 年，香港回归中国，不过它的电影维持了一贯的特色——武侠动作片和粗糙喜剧，两者皆以速度快、紊乱的暴力、粗糙的笑话和很多很多动作场面著称。出名的电影人有吴宇森、成龙、周润发，他们都搬到好莱坞发展，在那里他们的作品大受欢迎，尤其在不同国家的 13 岁男性观众间。

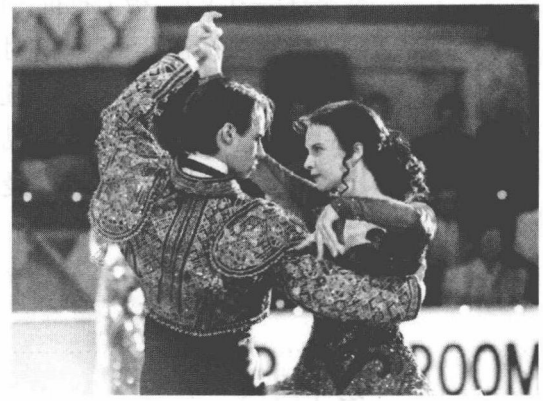
澳大利亚和新西兰

澳大利亚电影在 1990 年代小兴盛了一阵，但仍不能与 1970 年代和 1980 年代的黄金时期相比。大部分澳大利亚有才气的电影人持续在好莱坞工作，如彼得·威尔拍了《楚门的世界》，布鲁斯·贝尔斯福德拍了《天堂之路》（*Paradise Road*），乔治·米勒拍了《小猪宝贝 2：小猪进城》（*Babe: Pigin the City*），弗雷德·谢皮西拍了《凶猛动物》（*Fierce Creatures*），还有巴兹·鲁赫曼（Baz Luhrmann）拍了《红磨坊》（*Moulin Rouge*）。

这段时间的大赢家是《穆丽尔的婚礼》（*Muriel's Wedding*，1995），由 P. J. 霍根（P. J. Hogan）导演，这部处女作据他自己形容是“完全没有自信的女子的爱情生活”。胖子女主角梦想自己是“阿巴乐团”（Abba）老歌中的女孩——总是被爱着，总是一切尽在掌握的“舞后”。她粗暴的父亲骂她“没用”，因为她从秘书学校毕业却连打字也不会，她尖酸的朋友认为她崇拜一个 1970 年代的过气乐团很不时髦。但这位女子不放弃，在好友帮助下，虽未找到梦中人，但找到了自信与自我价值。这部温馨小品在国际间大红，到处得奖，导演霍根后来去了好莱坞，导了朱莉娅·罗伯茨主演的《我最好朋友的婚礼》。

另一部一鸣惊人的电影是《小猪宝贝》（*Babe*，1995），由克里斯·努安（Chris

19-24 《舞国英雄》



（*Strictly Ballroom*，澳大利亚，1992），巴兹·鲁赫曼（Baz Luhrmann）导演。

此片是澳大利亚这个时期最迷人的电影，以嘲讽国标舞之怪诞世界为主题，内容纯真性感，以顽皮及半嘲弄的视角，看到许多古怪可爱的小人物角色。鲁赫曼手法自然“坎普”，故作自嘲的庸俗华丽都绝对吸引人。（米拉麦克斯电影公司提供）

Noonan）导演，故事是一只孤儿猪宝宝被农村夫妇收养，当它是牧羊犬，和一群动物相处。电影可爱亲切，主角是自猪小弟（Porky Pig）以来最可爱的猪。人、猪、模型、电脑特效、配音创造了动物的迷人世界。

该片的续集《小猪进城》已去了好莱坞，由澳大利亚与美国合拍，由乔治·米勒自制自编自导。令人费解的是，这部续集资金庞大，评论超好，却不太卖座，有人说它对小孩而言太黑暗恐怖，对成人而言又未宣传好。两部电影都难得的是老少咸宜。

地理位置和文化传承与澳大利亚差不多的是新西兰，两国常常合拍电影。《钢琴课》（*Piano*，图 19-25）即其一，由新西兰导演简·坎皮恩（Jane Campion）编导，大部分由澳大利亚出资，两位美国演员霍利·亨特和哈维·凯特尔以及一位新西兰演员山姆·尼尔（Sam Neill）主演。1993 年，此片与《霸王别姬》共得金棕榈奖，处处受欢迎，亨特还夺走了奥斯卡最佳女主角奖。

坎皮恩的电影避免了政治正确的女性主义老套，她的女主角身陷矛盾，情绪不稳，不好相处，却又痛苦难堪地有欲求。《天使与我同桌》（*An Angel at My Table*，1990）根据受精神病折磨的澳大利亚作家珍妮特·弗雷姆（Janet Frame）的生平改编，简·坎皮恩的手法经常出人意表而展现出惊人的精神层面。

《钢琴课》一片的女主角与勃朗特姐妹之文学气质相似，但她不能说话，因为她是哑巴，亨特演得丝丝入扣，她与所有坎皮恩的主角一



19-25 《钢琴课》

（*The Piano*，澳大利亚 / 新西兰，1993），霍利·亨特（Holly Hunter）、安娜·帕奎因（Anna Paquin）主演，简·坎皮恩（Jane Campion）导演。

坎皮恩此片有史诗般的壮丽，一半也由于新西兰原始荒野的故事场景，她将荒地与现代文明的脆弱工艺不和谐地并置在一起。（米拉麦克斯电影公司提供）

样是社会边缘人，极力抵抗，不同流合污。该片抒情，诗意，气势恢宏，风格耀眼。

电影潮流总不可测，有时它们从废墟的绝望灰烬中诞生，如二战后的意大利新现实主义，有时则在极权统治中制作。有优良电影传统（如法、意、日）的国家可能突然拍不出优秀的作品。二十世纪的最后十年，最好的电影反而是在人口不多的国家，如澳大利亚和爱尔兰，因为其创意人口脱颖而出。

延伸阅读

1 Brown, Nick, et al. *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 介绍了中国大陆、台湾以及香港地区的电影。

2 Byrne, Terry. *Power in the Eye*. Lanham, Md. and London: Scarecrow Press, 1997. 介绍了当代爱尔兰电影。

3 Cornelius, Sheila. *New Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 2002. 1980 年代及 1990 年代中国电影概述。

4 "East European Film Supplement," in *Cineaste* (vol. XIX, no. 4), 1993. 关于波兰、捷克共和国和其他地区新近电影的论文集。

5 Jordan, Barry, and Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998. 介绍了 1980 年代和 1990 年代的西班牙电影。

6 Petrie, Duncan. *Creativity and Constraint in the British Film Industry*. London: Macmillan, 1991. 关于英国电影产业的相当刺耳的观点。

7 Powrie, Phil. *French Cinema of the 1990s*. New York: Oxford University Press, 2000. 概述了 1990 年代法国电影的主要主题和类型。

8 Rockett, Kevin, et al. "Contemporary Irish Cinema," Supplement, *Cineaste* (vol. XXIV, nos. 2–3), 1999. 对当代爱尔兰电影的不错的概述。

9 Schilling, Mark. *Contemporary Japanese Film*. New York and Tokyo: Weatherbill, 1999. 概述了 1990 年代的日本电影，内有访谈及主要电影人档案。

10 Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema*. British Film Institute distributed by Indiana University Press, 1998. 重点介绍了香港功夫片这一类型。

2000 年后的美国电影 20

世界大事		电影大事
乔治·W·布什（共和党）当选美国总统（2001–2009）。	2000	
9 月 11 日恐怖分子对纽约世贸大楼和华盛顿之五角大楼发动攻击。 美国进攻阿富汗之“持久自由行动”。	2001	
	2002	▶ 亚历山大·佩恩拍了**《关于施密特》**，温和地记录了一位退休老人的理想幻灭，他逐渐了解自己的一生建立在虚假的原则之上。 
哥伦比亚号航天飞机在德州上空爆炸，七名宇航员全部罹难。 美国入侵伊拉克，称之“伊拉克自由行动”。	2003	
	2004	梅尔·吉布森的《耶稣受难记》吸引了广大观众，虽然评论家抗议其极端的暴力以及有些人认为的反犹太主义。
“卡特里娜”飓风袭击墨西哥湾沿岸，当低于海平面的城市堤坝溃堤，从庞恰特雷恩湖溢出的洪水冲垮了新奥尔良市。	2005	大卫·柯南伯格的《暴力史》改编自绘本小说，证明漫画书不见得是给小孩看的。 李安的《断背山》讲述关于 1960 年代两个牛仔的爱情故事，同性恋主题电影的接受度有了突破性进展。 ▶ 雷德利·斯科特的**《天国王朝》**将远征军拍活了，他也出了导演版的光碟，比影院版多了 50 分钟，品质也远超过影院版。 
美国人口超过 3 亿。	2006	
	2007	▶ 大卫·芬奇的**《十二宫》**努力重现 40 年前未解的著名连环杀人案。  亚当·山克曼拍的《发胶》将活泼的色彩鲜亮的歌舞片传统带回，这次表现的是 1962 年巴尔的摩社会边缘人物的生活方式。 ▶ 保罗·托马斯·安德森拍的**《血色将至》**一片描绘世纪初石油开采者的不道德行为。  科恩兄弟的《老无所依》改编自考麦克·麦卡锡的小说，描述美国西部之道德沦丧。
 ◀奥巴马（民主党）当选美国总统。	2008	克里斯托弗·诺兰的《蝙蝠侠前传 2：黑暗骑士》既成功也令人困扰，因为其呈现了恐怖主义时代，当代电影对传统法治系统之争议。

这些年美国电影很多元——风格多样，场景设定范围广且技术先进。

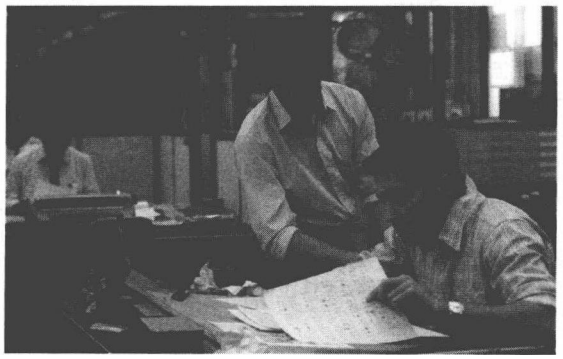
古典好莱坞电影时期能提供给独特的天才如福特和威尔斯足够的创作自由，此外还有一套标准的拍摄模式，以及通俗的角色和创作题材。至于电影类别，像西部片、黑色电影、歌舞片等都是电影人和观众同样熟悉的，电影人的创作成就端视其在那二到三成的变奏中能表现多少实力。就如体育一样，规则列得很清楚，这场游戏是看谁能在不犯规的情况下成绩优于过去的玩家。

然而此情此景不再。

现在的电影比过去表现出更强烈的个人意念。一部好电影不再只是看起来像另一部好电影，制作的目的也十分个别化。好的作品可以有任何形式，超越类别限制。且任挑一年观察，2007 年就有《美食总动员》（*Ratatouille*，皮克斯动画片，关于一只想当厨师的老鼠）、《潜水钟与蝴蝶》（*The Diving Bell and the Butterfly*，一部相当主观的电影，描绘一位中风患者只能眨动他的眼睛表意）、《十二宫》（*Zodiac*，借著名的未破连环杀人案而重现旧时代，图 20–1）、《全面反击》（*Michael Clayton*，对一名厌恶自己和自己人生的律师的角色探讨）、《发胶》（*Hairspray*，一部寻欢作乐的活泼的歌舞片）、《朱诺》（*Juno*，逗趣温馨，正面看待少女怀孕问题）、《老无所依》（当虚无主义遇上道德沦丧，故事发生在精神贫乏的现代美国西部）。

如果你未能对前述电影产生任何兴趣，那你可能对电影，甚至人生都没兴趣。

同时，电影制作方向日益扩增科技相关领域，不论新旧科技都被运用于新形



20–1 《十二宫》

（*Zodiac*，美国，2007），小罗伯特·唐尼（Robert Downey, Jr.）和杰克·吉伦哈尔（Jake Gyllenhaal）主演，大卫·芬奇（David Fincher）导演。

大卫·芬奇的这部电影取材于 1960 年代末追查一个连环杀手长达数十年的真实故事，他透过两个记者的眼光来说故事，结构亦颇像记者逐渐积累细节线索，拼凑成罪愆图像，即使不是经由司法裁决之罪愆。芬奇营造可信的环境气氛，使电影真实感增加，其创作细节包括发型，桌上 IBM 老打字机，还有没有冷气机仅靠风扇使空气流通的办公室。（派拉蒙提供）

式创作。科技于今已经是许多人生活中普遍的部分，宽银幕、高清电视附有环绕音响，也常常可提供等同于电影院的感受（一项 2005 年的研究显示，年轻男性平均一年用 DVD 机看电影的数量，从 2003 年的 30 部增加到 2005 年的 47 部）。

电影也不得不和发展迅速的媒介竞争，譬如电子游戏，结果是电影瞄准同类人群，经常会模仿电子游戏的视觉风格和基本的叙事内容。

已故导演西德尼·波拉克曾抱怨：

> “如今电影瞄准那些能作‘回头客’的观众群而拍摄，这个观众群在 18 岁到 25 岁之间。电影费尽心思吸引观众的注意，节奏求快，导致观众对缓缓酝酿发展的故事失去耐性。看电影的习惯被在家看 DVD 的经验改变——你可以边吃东西，边打电话，立即出声批评。这批观众就是在这种复合式的环境中长大，他们边做功课，边戴着耳机听摇滚乐，还开着调成无声状态的电视。故事的开头和结尾都不重要，观众只想要高潮，所以你必须马上给他们——赶快把枪亮出来……”

正如监制劳伦斯·本德（Lawrence Bender，曾制作过《低俗小说》、《杀死比尔》、《难以忽视的真相》）曾说的：“高成本电影依赖拥有大型动作场面的故事，而角色之间的情感则显得较薄弱。当你想处理较复杂的情节探讨人性时，商业电影却必须迎合多数人最基本的共同爱好。最近有一句关于电影赚钱与否的话是这么说的：要是那部电影再聪明一成，它就会少赚五成。”

对于许多观众而言，特效成了电影最重要的一个构成元素。迈克尔·贝（Michael Bay）的《变形金刚》（*The Transformers*，2007）有 625 个特效镜头，而《300 勇士》（2007）则有 1255 个，超过其电影所有镜头的一半。因为这个增值的技术，现代电影反而越来越不写实，更加抽象了。

日新月异的科技成为一些炫耀新奇的电影的故事卖点，像《科洛弗档案》（*Cloverfield*，2008）这部片子，恐怕当



20-2 《发胶》

（*Hairspray*，美国，2007），约翰·特拉沃尔塔（John Travolta）、妮基·布朗斯凯（Nikki Blonsky）主演，亚当·山克曼（Adam Shankman）导演。

这部将老片重拍成歌舞版之新片与 1988 年约翰·沃特斯（John Waters）的原作一样都歌颂局外人。1962 年巴尔的摩的黑人和胖子都能出名得利，与最帅的男孩和女孩以令人振奋的节奏跨种族恋爱。为了强调电影延续挑战文化的欢乐传统，其中巴尔的摩的肥胖主妇由男人特拉沃尔塔扮演。歌舞片一向就是纯粹的逃避主义，但这部生气勃勃的歌舞片隐藏了严肃调侃的社会良心。（**新线电影公司提供**）

称之为《哥斯拉遇到女巫布莱尔》更恰当些。全片用手提摄影机记录一个派对，突然有怪物入侵纽约，于是记录者转而开始记录此事。如果照传统说故事的方法拍，此片真是乏善可陈。但用手提摄影机所营造的伪真实感是纪录片传统，纪录片成了影片真正的主题，晃动的纪录片式的镜头总是会产生一种视觉暗示，意思是“是的，这是真的！”而且这种拍摄风格被极端化地运用并遍布整部影片，使观众有的看到呕吐，有的却觉得有趣。

这种摇晃的手法也成为《谍影重重》系列电影的特色，其剪接快得像嗑了药似的。但如果导演选择慢下来用古典方式剪接，比如保罗·托马斯·安德森之《血色将至》（2007）那么有些人会喜欢，有些人则觉得不适应。

构图变得越来越不重要，因为电影总要用不同的大小尺寸来适应不同的媒介：影院、光碟、手机等等，形式美丽的构图不见得能适合在不同的小银幕上播放。

成本也随之飞涨，2008 年平均每部美国片成本已高达 7080 万美元，行销成本平均每部要在 3590 万美元，这意味着每部片厂电影预算高达一亿美元，也就是说一部电影要有盈余的话，得先赚到两倍半或三倍的钱才谈得上。

这个数据使电影必须得吸引最广的观众群。由于年轻人比家族型及老一点的观众更多会买票看电影，电影就逐渐更偏向改编年轻人喜欢的幻想、科幻、漫画等类型。

20-3 《贝奥武夫》

（*Beowulf*，美国，2007），罗伯特·泽米吉斯导演。

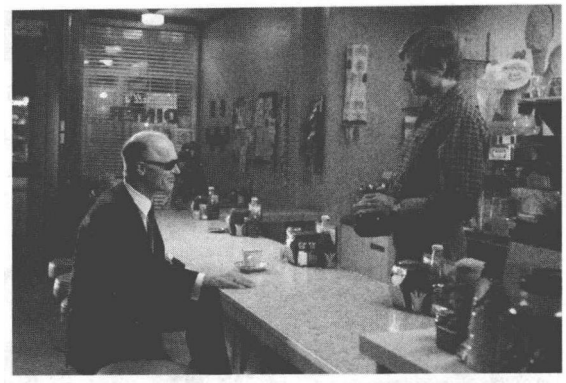
1999 年泽米吉斯捐给母校南加大 500 万美元，建造一个数字艺术中心，一个 3.5 万平方英尺的制片中心。将钱用在最有用之处。新世纪最初几年，泽米吉斯即投身新技术的开发，拍了 3D 动作捕捉电影《极地特快》（*The Polar Express*，2004）以及本片。这个过程包括将电子感应器装在演员身上，在绿幕前捕捉他们的动作，再用电脑将之放入人工背景中，之后就可以随意改变环境及角色。

《极地特快》的技术发展过程在角色塑造上较有缺陷，汤姆·汉克斯的角色和几个小孩看起来都诡异地空洞无生气。《贝奥武夫》就此进一步改善，让角色表情更丰富，不过结果他们的木脸比起那些为他们表演的真人演员来仍然看起来令人不舒服。其中一个角色是依安东尼·霍普金斯的脸加胖而成。



《贝奥武夫》的 3D 版行得通，因为电脑特效将每个镜头的视效操作到极限，这种策略对早期的只能依靠实景的 3D 技术人员就不可能实现。在此阶段，用动作捕捉法制作的影片使技术成为真正的主体，观众看到的是制作过程而非故事。泽米吉斯过去是美国导演中最花哨奇诡者，现在却沉稳下来。动作捕捉显然会是个成立的技术，只不过这个早期阶段还是有点像电玩游戏的影像。（华纳提供）

20–4 《暴力史》



（*A History of Violence*，美国，2005），艾德·哈里斯（Ed Harris）、维果·莫腾森（Viggo Mortensen）主演，大卫·柯南伯格导演。

一个曾被毁容的男人走进一家餐馆，指证老板曾是杀手，沉默寡言经营餐馆养家糊口多年的老板一面打扫并以惊人的手法杀了毁容男子的朋友，一面仍坚持自己并非杀手。这只是影片的开始，柯南伯格的作品通常关注性和暴力的影响，以及身体、情感受伤后在心理上的后遗症。根据约翰·瓦格纳（John Wagner）和文斯·洛克（Vince Locke）的绘本小说改编的《暴力史》也不例外。（新线提供）

当然，不是所有改编漫画的电影都是爆米花式的娱乐片，大卫·柯南伯格改自绘本小说的《暴力史》（图 20–4）；还有沃卓斯基兄弟（Wachowski Brothers）的《V 字仇杀队》（*V for Vendetta*，2006）即是承袭原著反乌托邦未来的想象。此外，较吸引成熟一点观众的作品，如《十一罗汉》（*Ocean Eleven*）系列电影，也在续集中因经济而非创意的原因而经历了一系列突变。

因为品质好的电影仰赖的不是钱而是专家的执行，而这些因素比较难把握，所以大片厂宁可不拍，让那些小的奥斯卡专业户去经营，比如米拉麦克斯（为迪斯尼的子公司），比如焦点（为环球的子公司）。

逐渐笃定增加的是数字电影的拍摄，其意味着制作比较容易也省钱，低成本电影乃大量增加。独立电影的市场问题因为光碟存在而缓和，即使影片拍完得不到影院发行，仍能直接销往光碟租售市场。

有些电影其故事及拍摄形态比明星重要得多。新世纪首先见证了同性恋电影的兴起（如《断背山》、《卡波特》、《神秘肌肤》、《面子》、《法莉芭的秘密》、《夏日之恋》、《穿越美国》），还有歌舞片《吉屋出租》（*Rent*），虽然其中只有几部在市场上成功，但至少都能在影城多厅中找到放映空间，证明观众对梦幻之外也愿接受点真实的东西。

其实同性恋电影早已存在，像 1960 年代的《受害者》（*Victim*，1961），1970 年代的《乐队男孩》（*The Boys in the Band*，1970）、《血腥星期天》（*Sunday Bloody Sunday*，1971）等。1994 年，汤姆·汉克斯因在《费城故事》（*Philadelphia*，1993）中扮演艾滋病患者而获奥斯卡奖，而《断背山》则在同性恋的性行为上着墨甚多。

动画片也在扩张其基础。新崛起的皮克斯（Pixar）与老字号的迪斯尼一样强调故事、故事、故事和角色、角色、角色！其艺术氛围经营得巨细靡遗，像《美食总动员》（图 20–5）就在视觉材料上处理惊人，而《机器人总动员》（*Wall–E*，2008）则在角色刻画上成绩非凡，影片叙述被遗弃的地球上只留下机器人在清理垃圾，他因老看《我爱红娘》（*Hello, Dolly*）的录影带而神秘地沾染上人性。

20-5 《美食总动员》

（*Ratatouille*，美国，2005），布拉德·伯德（Brad Bird）导演。

简略来说，这个老鼠梦想成为伟大厨师的故事是卡通中典型的个人励志寓言。但皮克斯片厂通过正如此张剧照中所呈现出的对画面细节的狂热追求，以及拒绝仰赖大明星配音，赋予了其真正动人的观赏感受。此片中唯一为观众所熟知的大明星声音是彼得·奥图尔，他为挑剔讨厌的食评家配音。此外，观众可以悠游于惊人的巴黎环境中。（迪斯尼/皮克斯提供）



蓝天工作室（Blue Sky studio，拍过《冰河世纪》、《霍顿奇遇记》）在幽默上带有更多无政府主义色彩，在节奏和风格上都更接近善于处理千钧一发片段的华纳动画导演，如查克·琼斯和福瑞兹·弗里伦等人。

明星也变得多种面貌，不像以往老仰赖固定形象，原因之一是如今的明星比1950年代及1960年代的明星能从一部电影中赚到更多的钱。财务稳定后，偶尔冒点险也不为过。

像布拉德·皮特（Brad Pitt）就可以在爆米花式的电影如《十一罗汉》及其两部续集中和比较艺术的电影如《通天塔》（*Babel*，2006）以及《神枪手之死》（*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*，2007）中来回变化自己的角色形象，结果是观众自己会分辨其类型而躲开艺术电影（《神枪手之死》美国票房惨败，仅收400万美元，大概只相当于他通常较传统的商业电影如《史密斯夫妇》的饭费而已）。

亚当·桑德勒（Adam Sandler）也一样，他如果演那些长不大的大小孩，电影就很赚钱。但他偶尔会去演《西班牙女佣》（*Spanglish*，2004）或《从心开始》（*Reign Over me*，2007），观众就不爱看。只有威尔·史密斯可以在商业电影和独立制片中两者通吃。

然而，当电影影像越来越接近照相写实主义风格时，观众对太多真实题材的作品反而反感了。伊拉克战争所催生的电影真是多种多样，诸如《决战以拉谷》（*In*

20-6 《朱诺》



（*Juno*，美国，2007），艾伦·佩吉（Ellen Page）、迈克尔·塞拉（Michael Cera）主演，贾森·雷特曼（Jason Reitman）导演。

在喜剧中，腔调非常重要。角色该如何说话？他们如何互动？导演如何对待角色？此片中，16岁的少女怀孕，编剧迪亚波罗·科蒂（Diablo Cody）用嘴皮子和讥讽突破这类故事通常的认真、呜咽的腔调，导演雷特曼清脆刮刮的节奏也加强了整体的锋利感觉。爱的挫败和绝望出现在第三幕，但前两幕角色已充分展现了他们的魅力和脆弱。（福克斯探照灯电影公司提供）

the Valley of Elah）、《无畏之心》（*A Mighty Heart*）、《改朝换代》（*The Kingdom*）、《狮入羊口》（*Lions for Lambs*），《反恐疑云》（*Rendition*）、《波湾阴谋》（*Redacted*）等等。但每部电影在票房上都无甚起色，大概因为这些电影价值观都充满困惑和无奈，与观众期待电影中清楚的道德价值观南辕北辙。

撇开财务问题与道德的混乱不谈，很明显，有几位导演在这个时代还是拍出了不少杰出的电影，无论是在其事业的中期还是晚期。

主要人物

雷德利·斯科特（Ridley Scott，1937–）被认为是冯·斯登堡之后视觉影像最出类拔萃的导演，他对剧本也经常不重视。他是拍广告出身，习于在30秒或60秒内就在视觉或戏剧上语不惊人死不休。他的电影永远在影像上华丽——被视为当代最好的影像大师之一——但这些电影不见得部部成功。奇怪的是，他可以同一年拍一部杰作《黑鹰降落》（*Black Hawk Down*，2001），也可以在同一年拍出劣作《汉尼拔》（*Hamibal*），该片是《沉默的羔羊》夸张可笑的续集。

从影四十年他什么电影没拍过？不过看来他颇中意如《角斗士》（*Gladiator*，2000），或《天国王朝》（*Kingdom of Heaven*，图20-7）这类的历史史诗，以及如《银翼杀手》（*Blade Runner*，1982）、《异形》（*Alien*，1979）这类的



20-7 《天国王朝》

（*Kingdom of Heaven*，美国，2005），奥兰多·布鲁姆（Orlando Bloom）主演，雷德利·斯科特（Ridley Scott）导演。

斯科特选用没什么名气的英国演员布鲁姆来撑这个十字军史诗片的决定有些人并不接受，但导演宁可选择身体上和心理上更真实的人物而非典型的坚忍不拔的英雄主角形象，在创作上是成立的。他也决定发行导演剪辑版光碟，比影院公映版足足多了50分钟，也更加深沉动人，更接近大卫·里恩的风格。他也重剪了《银翼杀手》，取代原来的公映版。（福克斯提供）

科幻片。他颇能在特定设计的环境内发挥才能，没有人比他更爱在摄影机前的演员间放烟，用旋转电扇和嘶嘶的蒸气使现场活拟真的实景。

他在商业上最成功的电影是《异形》，这是部在策划和执行上都无懈可击的怪物电影，西格妮·韦弗扮演女英雄瑞普莉，奔走奋斗于外太空被孤立隔绝的太空站里。但他最出名也最具影响力的作品是《银翼杀手》，由科幻小说家菲利普·迪克（Philip K. Dick）的小说改编，从本质上看，此片想探索人性以及人可否不朽的问题。背景设在未来反乌托邦的洛杉矶，惊人的特效出自道格拉斯·特鲁布姆（Douglas Trumbull）之手，是继弗里茨·朗的《大都会》（1927）后电影人创造的最完整的未来想象世界，即使有些剧情说得不清楚。最早公映的版本有主演哈里森·福特如黑色电影般的旁白，来解释含糊不清的剧情。这个版本在票房上惨败，但当它晋身为邪典影片，之后的版本就删去了旁白。

斯科特也因《末路狂花》（*Thelma and Louise*，1991）这部讲述两个女人逃亡在美国西部，末了一齐自杀的故事的电影而成为女性主义者。除了结尾外，该片强调了女人团结是力量的讯息。他另一部巨作《角斗士》，其实是未注明的翻拍自安东尼·曼（Anthony Mann）执导的《罗马帝国沦亡录》（*The Fall of the Roman Empire*，1964）。

斯科特其实非常具有企业头脑，早在1968年他已建了雷德利·斯科特公司，与艾伦·帕克和休·赫德森合作拍广告。1990年代他再与弟弟托尼另开电影公司，同一年他又买下英国谢伯顿片厂（Shepperton Studios）的主控股权，近年他更进入电视界与美国哥伦比亚广播公司合作系列电视剧《数字缉凶》（*Numb3rs*）。

斯科特作品的水准很不平均，他常拍一些十分传统的电影，如《美好的一年》（*A Good Year*，2006）或《美国黑帮》（*American Gangster*，2007），成绩很平庸，仿佛他只是为工作而工作，对题材漠不关心，这样的电影尚有《1492: 征服天堂》（*1492: Conquest or Paradise*，1992）、《魔鬼女大兵》（*G.I.gane*，1997）、《情人保镖》（*Someone to Watch Over Me*，1987）。他拍古装戏又十分令人信服，比如《角斗士》或《天国王朝》（十字军东征的题材，如果看导演版的光碟完全可证明此片是斯科特的最高成就之一），显然他仍在成长，仍在追求更大的成就。

李安（1954–）也是从不重复题材的导演，他拍戏很仔细从不胡拍，总是很有耐心地将角色仔细化入心理和实体的环境中。就是这种对心理细节的关照使他的作品脱颖而出。

李安生于台湾，在美国接受电影教育，结果是他在整个世界都如鱼得水。他的导演生涯始于三部华语片——《推手》（1992）、《喜宴》（1993）和《饮食男女》（1994），全是有关传统与现代价值冲突的故事。

这些影片在艺术院线和影评上的成功使他得以做更大的题材更宽广的电影，很快他就以改编简·奥斯汀小说的影片《理智与情感》（1995）与女主角艾冯·汤

普森合作出杰出的剧本。李安的中国传统使他赋予奥斯汀作品有关阶级等级的文化基础，他的导演风格宛如绘画。

他的下两部作品是《冰风暴》（*The Ice Storm*，1997）及《与魔鬼共骑》（*Ride With the Devil*，1999），前者是嘲讽 1970 年代的性观念，后者是南北战争题材的戏剧，都叫好不叫座。2000 年他再导《卧虎藏龙》，该片是他从未涉足的类型，虽然用了若干武侠片传统元素，但也突破性地用了现代科技来处理。

改编自漫画的《绿巨人》（*Hulk*，2003）是李安两头不着之作（对漫画观众而言，本片太过于艺术，对于导演粉丝而言它又太不够艺术）。他的下部作品才重回争议及卖座的领域——《断背山》（图 20-8）完美地见证了导演对演员影响有多大。已故的希斯·莱杰（Heath Leelger）在李安的指导下演出了完全令人信服的痛苦。故事讲述两个怀俄明州牧羊人慢燉的恋情，一个深锁不出柜，另一个则安然知道自己的性向。《断背山》超越了题材的限制成为表现人内心冲突的普世故事，也难得让一个严肃的电影成为取得世界性成功的商业和文化现象，李安之后被颁奥斯卡最佳导演奖，成为亚洲裔得此殊荣的第一人。



20-8《断背山》

（*Brokeback Mountain*，美，2005），杰克·吉伦哈尔，希斯·莱杰（Heath Ledger）主演，李安导演。

1960 年代，两个牧羊人在山脉间相遇并陷入恋情，他们的秘密恋情持续了数年，直至悲剧发生。李安让主流观众看到同性恋情的心理，是一项突破。两位演员表演杰出，其中包括被称为有马龙·白兰度年轻时忧郁神采的希斯·莱杰，他的表现令人惊讶于其展现出的前所未有的潜力。莱杰完成《蝙蝠侠前传 2：黑暗骑士》（*The Dark Knight*，2008）后不久之早逝也让人唏嘘。（焦点电影公司提供）

他的下部作品《色，戒》（2007）是表现二战日本占领上海时一段性关系的故事，在影评上普遍不佳，被称为“戒太多色不足”，李安自己的说法则是此片“非常中国”。

不论他未来怎么走，他绝对不会重复自己走过的路。

崛起中的艺术家

年轻一辈导演中最为人看好的无疑是**保罗·托马斯·安德森**（1970–），安德森的父亲是 1960 年代克里夫兰城一位著名的电视恐怖节目主持人，之后又是美国广播公司电视网的声音代言人。

安德森擅长描绘在特殊社会环境中奇异而相互冲突的病理。比如《不羁夜》（1997）中色情片制造业的沉沦世界；《木兰花》（1999）中一群行为极端的个人；《狂野之爱》（*Punch-Drunk Love*，2002）中被姐妹过分主导人生的男人（亚当·桑

德勒饰），影评人称之为“真正奇特的电影”，还有描写二十世纪初疯狂的石油大亨的故事《血色将至》（2007）。

安德森的作品喜欢在真实或想象的家庭中刻画苦痛，主题和野心都庞大，角色间分布复杂之关联，《木兰花》中有九个表面不相连的故事线，每个线中的主角都有情感和沮丧的问题，乃至最后才因为运气……或神迹求得拯救。

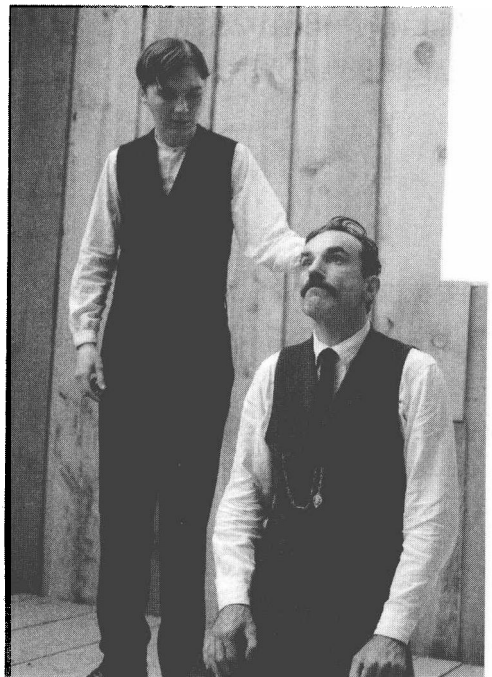
安德森也知道时代真实性的重要性。《血色将至》（图 20–9）是百年前有关石油开采技术先驱的故事，主人翁是强悍虔诚的旧约信徒普莱恩维尤（丹尼尔·戴－刘易斯饰）。普莱恩维尤不需要女人，不交朋友，酗酒不可自拔，唯一有点人性的是与养子间的情感，即使这丁点情感也因养子长大后忤逆普莱恩维尤而变质。

安德森紧追角色走向终点，宛如命中注定。他的世界里，角色即是命运，其选择可以产生致命的后果。他早期受马丁·斯科塞斯影响甚多——使用斯坦尼康（steadicam）的移动镜头，配以渲染时代气氛的生动的背景音乐，但之后他慢慢脱离这些表面炫技的摄影风格，反而喜欢古典美国式的由远景和中景逐渐推到特写的美学。

他的大胆突兀有时令人着迷，有时令人反感。在《木兰花》中，他突然放了一段音乐蒙太奇，所有一直处在正常电影氛围里的主要角色竟然都开口同唱艾美·曼（Aimee Mann）的《聪明点》（*Wise–Up*）这首歌，观众正要接受这种处理时，许多角色又不唱了，因为他竟然直接从旧约中取经，从天降下青蛙雨。

安德森最大的毛病是老被边缘人物吸引，他们行为特立独行到一般人无法认同，换句话说，观众最后不知道安德森这种病理式的角色分析应有什么结论？

可确定的是，安德森虽从未有电影卖座但是有确凿的导演才华，是有历史感



20–9《血色将至》

（*There Will Be Blood*，美国，2007），保罗·达诺（Paul Dano）、丹尼尔·戴－刘易斯主演，保罗·托马斯·安德森导演。

戴－刘易斯是已逝英国桂冠诗人塞西尔·戴－刘易斯之子，也是公认的当代最好的演员之一，他是一位精力旺盛不爱妥协的天才，作品不多，却总能唤起巨大能量和愤怒，影响与他同台的演员以及整部电影，正如他在斯科塞斯的影片《纽约黑帮》中那样。但在本片中，他熔炼剧本和导演如他一样毫不妥协，他们一齐完成了对这个极端贪婪道德沦丧的角色的刻画，这个人物利用资本主义为工具为所欲为。剧照中，他正将接受一个和他差不多一样唯利是图却没他精明的传教士的洗礼。（派拉蒙提供）

的真正艺术家。如《木兰花》中一个角色所说："我们可能告别了过去，但过去或许不曾放过我们。"这可能可应用到他每个角色上。

亚历山大·佩恩（Alexander Payne，1961–）与安德森一样不多产，但经营了一段公认的很人性化的职业生涯。他有如科恩兄弟般关心人类愚行的多种多样，擅长善意地讽刺那些失败男人的角色类型。他的第一部电影《校园风云》（*Election*，1999）讲的是高中学生会选举，一个倒霉的老师（马修·布罗德里克饰）和一个野心十足的学生（瑞茜·威瑟斯彭饰）的故事。他毫不费力就捕捉了我们都熟知的各种人：从躁进急切的后青春期的野心，到中年期的挫折徒劳。

他的下一部电影《关于施密特》（*About Schmidt*，图 20–10）让杰克·尼科尔森难得含蓄地饰演一个保险公司主管，他退休后马上丧妻，于是独自上路旅行，旅程中他发现一生的价值观都建立在错误的基础上，他完全不是自己以为的那种人，他从怀疑到困惑到愤怒到最后的忧伤，跌跌撞撞走向他最后的旅程，并企图修补和女儿的关系。佩恩最后顽皮地留下开放式的结尾，我们不知主角会不会真正改变。



20–10 《关于施密特》

（*About Schmidt*，美国，2002），德蒙特·莫罗尼（Dermot Mulroney）、霍普·戴维斯（Hope Davis）、杰克·尼科尔森主演，亚历山大·佩恩（Alexander Payne）导演。

一个退休的鳏夫开车去探望与他疏远已久的女儿，却发现她的男友是个梳着鳐鱼发型的蠢蛋。大部分导演会就此大玩喜趣，炒作阶级分野，但佩恩走的更深。尼科尔森的角色一生对任何事都嘟囔着不满，但女儿坚持不理老父的歧视与爱她的笨瓜在一起，也瓦解了老父的心理防线，这个成功的中产阶级商人被迫承认他可能判断错误，每件事都错了。（派拉蒙提供）

2004 年，佩恩拍出另一部公路电影《杯酒人生》（*Sideways*），影片是关于一个挫败的小说家（保罗·吉亚玛提饰）将自己的创造力转向品酒，他带着想在

20–11 《老无所依》

（*No Country for Old Men*，美国，2007），哈维尔·巴登（Javier Bardem）主演，科恩兄弟导演。

此片忠实改编了考麦克·麦卡锡的小说，塑造了巴登饰演的这个从潜意识跑出来的杀手——他简直是个恶魔，什么也挡不住他，没有一丝怜悯，冷酷无情，似乎能随时消失于昼夜之间。换句话说，他是困扰着由汤米·李·琼斯扮演的执法人的噩梦，而琼斯这个人物象征着道高一尺魔高一丈的现代社会的传统道德。（派拉蒙优势电影公司提供）



结婚前最后风流一回的朋友（汤玛斯·哈登·丘奇饰）一起踏上旅程。这一次佩恩一改前例，让至少一个角色在人生中有较好的转折，但他到底会不会和他爱上的女子相守仍未可知。

佩恩片中挫败的玩世不恭的男性是美国典型，这一点他和斯特奇斯相似，只不过少了斯特奇斯疯癫的活力。在某种程度上，他对即使最偏执的角色也很钟爱，对美国的“大小孩”也很有感觉。他的电影中女人在情感上比男人成熟很多，男人总是历经困难才能领略人生。

好莱坞总能对应社会变迁而找出对策。1950年代观众大量流失时，电影界就发明汽车电影院来吸引年轻人，之后改用新艺综合体宽银幕来与电视对抗等等。

当影院面对多种形式的娱乐挑战，如租售光碟送到家的视频网站 Netflix，录影带租赁连锁店 Blockbuster，或直接上网下载。于是超大银幕如 Imax 和 3DImax 逐渐看俏，证明电影的未来不只是从胶片转向电子数字技术而已。

不过，种种新技术如光碟、下载、手机看片、有线电视等的真正引擎仍旧是影院的经验——一个人告诉另一个人：“你一定得看这部电影！”

这可不是会改变的。

延伸阅读

1 Corliss, Richard. “The Post Movie Star Era,” *Time*, March 24, 2008.

2 De Winter, Helen. *What I Really Want to Do Is Produce*. London: Faber & Faber, 2006. 当代制片人谈制片。

3 Epstein, Edward Jay. *The Big Picture*. New York: Random House, 2005. 介绍“二战”以来电影产业的转型。

4 McClean, Shilo T. *Digital Story Telling: The Narrative Power of Visual Effects in Film*. Cambridge: The M.I.T. Press, 2007. 介绍目前电影特效的演变。

5 Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James, 1995. 圈内人谈剪辑。

6 Rickitt, Richard. *Special Effects*. New York: Billboard Books, 2007. 介绍电影特效的历史与技术。

7 Shone, Tom. *Blockbuster: How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love the Summer*. New York: Free Press, 2004. 探讨好莱坞电影产业所谓的“大片”的财政和创意基础。

8 Thomson, David. *The Whole Equation*. New York: Knopf, 2004. 介绍了美国电影大胆创新的历史。

9 Tzioumakis, Yannis. *American Independent Cinema: An Introduction*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2006. 有效概述了美国独立电影运动。

10 Waxman, Sharon. *Rebels on the Backlot*. New York: Harper, 2005. 六个现代导演论反偶像者的档案——塔伦蒂诺、索德伯格等。

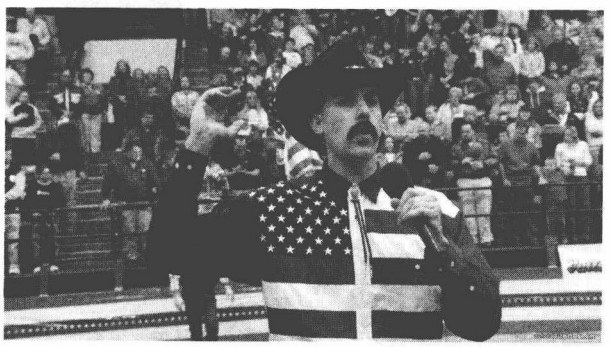
2000 年后的世界电影 21

世界大事		电影大事
人们对环保的关注促使汽车生产商生产油电双系统汽车以节省能源，丰田与本田是行业领导。	2000	► 台湾导演李安以《**卧虎藏龙**》得到奥斯卡最佳外语片奖，2005 年再以《断背山》获奥斯卡最佳导演奖。 
世界上第一个避孕贴上市。	2001	《无主之地》是以波黑战争为题材的喜剧，获奥斯卡最佳外语片奖。
全世界感染艾滋病者有 4000 万人。	2002	来自伊朗的诗意新现实主义电影席卷各大欧洲影展奖项，其代表导演为玛克玛尔巴夫、帕纳西和阿巴斯·基亚罗斯塔米。
美国、英国和其他盟国以毁灭性武器之威协为由共同侵略伊拉克，但未发现任何此种武器。 中国的禽流感蔓延到亚洲大部分地区，导致数百万只鸡被扑杀，病毒也夺去了一些人类的生命。	2003	《指环王 3：王者归来》由新西兰导演彼得·杰克逊导演，赢得奥斯卡最佳影片奖。
地震与之后的海啸重创印尼，以及濒临印度洋的国家，死亡达 29 万人。	2005	► 巴勒斯坦影片《**天堂此时**》以两个自杀炸弹客的题材获得世界掌声。 
 ◄ 伊拉克下台的独裁者**萨达姆**被伊拉克法庭裁决因反人类罪而上绞刑台。 某些欧洲报纸刊登有关伊斯兰先知穆罕默德的漫画引起伊斯兰教徒的愤怒，在数个欧洲城市引起暴乱。	2006	► 英国政治嘲讽喜剧《**波拉特**》在全球大卖 2.57 亿美元。 法国女星玛丽昂·歌迪亚凭借在电影《玫瑰人生》中出色地扮演了歌星伊迪丝·皮亚芙而获得奥斯卡最佳女演员大奖。 
上百万中国制造的玩具被召回，因为其内里含有毒之铅。许多其他中国制产品亦因含毒被召回。	2007	《窃听风暴》获奥斯卡最佳外语片大奖，是德国首次获得此奖。 《四月三周两天》在戛纳获金棕榈大奖，罗马尼亚电影扬眉吐气。 墨西哥三大导演阿方索·卡隆、德尔·托罗、冈萨雷斯·伊纳里多均在奥斯卡获提名。
美国的经济危机蔓延到许多其他国家，导致一场世界性的经济衰退。	2008	

强大的美国电影业与较小国家奋斗中的电影业之间的冲突绵延到了新千年。除非有合法的阻挠，如法国，或直接禁演，如伊朗，美国电影仍在世界占主导位置。不过，个别杰作仍在世界各地冒现，三个重要的电影运动分别来自罗马尼亚的现实主义电影，伊朗的诗意新现实主义电影，以及活力四射的拉美（尤其是墨西哥）电影。

欧　洲

英国自新世纪开始就出现电影繁荣期了，它是惊人地多元发展，有娱乐大片，如表现抢劫银行的影片《银行大劫案》（*The Bank Job*，2008），技巧滑顺得有如美国片；其永不衰退的007系列也再生了，《皇家赌场》（*Casino Royale*，2006）以及《量子危机》（*Quantum of Solace*，2008）都因其性感男星丹尼尔·克雷格（Daniel Craig）而有了新生命，克雷格绝对是肖恩·康纳利之后最佳007人选。心理惊悚片《丑闻笔记》（*Notes on a Scandal*，2007）由凯特·布兰切特与朱迪·丹奇饰演两位神经质的中学教师，两人均表演出色，影片在全球都很成功。



21-1 《波拉特》

（*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*，英国，2006），萨沙·拜伦·科恩（Sacha Baron Cohen）主演，拉里·查尔斯（Larry Charles）导演。

这部滑稽的旅行志是根据科恩为英国电视剧集所创作的角色而生。主角由他自己扮演，是一个从哈萨克斯坦共和国来的装模作样、弱智、胡言乱语的电视台记者。他对美国所做的报道粗俗，政治极不正确，他访问的美国人不知他在开玩笑，对他的性别歧视、讨厌同性恋，还有反犹太的胡闹行为又惊又怕，此片既无品味又惹人讨厌，但确实非常好笑。（二十世纪福克斯提供）

有关少数族裔的电影在票房上也颇有斩获，尤其《像贝克汉姆一样踢球》（*Bend it like Beckham*，2003）光在美就创下2060万美元票房佳绩。这类电影全拿文化与代沟冲突做文章，印度老一代的移民与他们受英国教育的子女的新英国价值观格格不入。该片导演顾伦德·查达哈（Gurinda Chadha）之后又拍了《新娘与偏见》（*Bride and Prejuelice*，2004），聪明地将《傲慢与偏见》印度化，美丽的艾西瓦娅·雷（Aishwarya Rai）扮演印度小镇女孩，遇见多金傲慢的美国佬，影片用宝莱坞歌舞包装，完满喜趣，浪漫而又兴高采烈。

但这种种族电影中最成功的是粗鄙的《波拉特》(图21-1)，全球狂收2.57亿美元，光在美就有1.28亿美元的收益。

其他主流商业片，如《指环王》和《哈利·波特》(*Harry Potter*，图21-2)系列电影，全是国际合拍片，美国资金，几乎全由英国演员表演。另一部合拍片是《名利场》(*Vanity Fair*，2004)，根据十九世纪著名的英国小说家萨克雷的原著改编，讲述一个有野心的少女往社会上层爬的故事，由印裔的米拉·奈尔(Mira Nair)导演，奈尔在印度出生，在美国受的教育，可以在任何地方拍片。她的作品尚包括《早安孟买》(*Salaam Bombay*)、《密西西比风情画》(*Mississippi Masala*)和《季风婚礼》(*Monsoon Wedding*)，里面混杂了英文、印度语和旁遮普语。

英国电影的"厨房洗碗槽"传统和"经典剧场"传统均在二十一世纪初发光。前者扛鼎者为迈克·李，是众人以为的英国头牌导演，以刻画工人生活著名，如《折翼天使》(*All or Nothing*，2002)，以破碎的蓝领家庭之苦恼为主题。近几年，李也拍古装片，如《酣歌畅戏》(*Topsy-Turvy*，2002)，是关于著名的维多利亚时代剧场搭档吉尔伯特和苏利文(Gilbert and Sullivan)的故事。《维拉·德雷克》(*Vera Drake*，2004)，是关于一个1950年代乐天知命想帮助年轻女孩解难(非法堕胎)的女子的故事，电影预算只有100万美元(对古装片而言太廉价了)，但为迈克·李博得了最好的评论。

其他的"厨房洗碗槽"现实主义电影尚有《性感野兽》(*Sexy Beast*，2001)，是由多产的本·金斯利主演的抢匪电影，《跳出我天地》(*Billy Elliot*，2000)由斯蒂芬·戴德利(Stephen Daldry)导演，讲一个想跳芭蕾的小男孩的故事，想也知道，他的蓝领阶层的父亲和兄长怕他被同学讥笑全都激烈反对。

斯蒂芬·弗雷尔斯是英国最多才多艺的导演，他执导了黑色电影《美丽坏东西》



21-2 《哈利·波特与阿兹卡班的囚徒》

(*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*，英国/美国，2004)，丹尼尔·雷德克里夫(Daniel Radcliffe)主演，阿方索·卡隆(Alfonso Cuarón)导演。

这是《哈利·波特》系列的第三集，许多影评人以为此集较前作更加阴暗和成熟。原因之一是扮演哈利·波特的小演员这时已14岁了。斯蒂芬·科洛弗(Steve Kloves)改自J. K. 罗琳小说的剧本也超越了童年而关注于青少年和其成长议题，卡隆自己说："表面上这是关于魔法和神奇生物的故事，但它真正的议题是成长、认同、交友、父母引导的欠缺和内心追寻，我对他们这方面很感兴趣，也觉得和当代很有关系。它也是讨论社会阶层、不公、种族主义——那些影响世界所有人的事情的电影。"(华纳兄弟电影公司提供)



21-3 《女王》

（*The Queen*，英国，2006），海伦·米伦主演，斯蒂芬·弗雷尔斯导演。

当1997年全球最爱的王妃戴安娜在车祸中丧生时，因其处心积虑的行为而饱受戴妃公开批评的英国王室几乎松了一口气。王室以为这事是家务事，但首相布莱尔力促女王公开悼念哀痛。布莱尔认为王室长期受民众尊重，如果对此事漠不关心，可能会有被罢黜的危险。此片由彼得·摩根（Peter Morgan）编剧，将女王描绘得可爱高傲，令人同情，又带点幽默，首相则是勤奋有格。海伦·米伦演技高超无以伦比，将年老孤傲，尽责，自我牺牲的女王刻画入里，获奥斯卡最佳女主角大奖。（米拉麦克斯电影公司提供）

（*Dirty Pretty Things*，2004），以及全球卖座的《女王》（*The Queen*，图21-3），内容是1997年黛安娜王妃去世后皇室的危机。

至于“经典剧场”光芒初现的新秀是乔·怀特（Joe Wright），他导了奥斯汀小说改编的影片《傲慢与偏见》（*Pride and Prejudice*，2005），饰演独立坚强的伊丽莎白·班内特的是凯拉·奈特丽（Keira Knightley），帅哥马修·麦克费登（Matthew Macfadyen）则饰演了神秘而深沉的达西先生。奥斯汀小说改编的电影多半是高贵明亮、优雅正式，怀特的处理则较像勃朗特姐妹的小说，阴沉的天空，浓雾包围的山景，情感也波动不已。此片也是全球成功，将奈特丽推向国际巨星的地位。

怀特接著又拍了《救赎》（*Atonement*，2007），又一部改编电影，原著作者是伊恩·麦克尤恩（Ian McEwan），此片仍由奈特丽主演，她是被宠坏了的贵族千金，爱上管家的儿子（詹姆斯·麦卡沃伊饰），影片以二战为背景，里面充满英军战败的挫折及羞辱，纳粹打得他们在敦刻尔克大撤退，海滩遍野陈尸。

另一个“经典剧场”的电影是《历史男孩》（*The History Boys*，2007），根据阿兰·本奈特（Alan Bennett）名剧改编，很明显这是本奈特的自传式作品，讲述了在私立学校上学时候的他和古怪却认真的老师之间的故事，影片诙谐，顽皮也文绉绉，导演尼古拉斯·希特纳（Nicholas Hytner）来自剧场，用的演员是在纽约及伦敦舞台上的同一批。

法国自新世纪以来就好片不断，最出名的是《天使爱美丽》（*Amèlie*，图21-4），在全球狂收1.74亿美金。此片是浪漫的喜剧，活泼的狂想，风格上出类拔萃。其导演让－皮埃尔·热内（Jean-Pierre Jeunet）之前拍过另两个视觉具原创性的狂想曲，《黑店狂想曲》（*Delicatessen*，法国，1991）和《童梦失魂夜》（*City of Lost Children*，法国/西班牙/德国，1995），两片均与马克·卡罗（Marc Caro）合导。热内也执导了异形的最新一集《异性4:浴火重生》（*Alien Resurrection*，美国，1997），他之后再与《天使爱美丽》的主角奥黛莉·塔图（Audrey Tautou）合作大成本的一战史诗片《漫长的婚约》（*A Very Long Engagement*，法国，2004），又博得各方好评。

21-4 《天使爱美丽》

（*Amèlie*，法国，2001）奥黛丽·塔图（Audrey Tautou）主演，让－皮埃尔·热内（Jean-Pierre Jeunet）导演。

此片描绘了一个羞怯内向的巴黎女招待（塔图饰），住在美丽如画（用数字科技加强渲染）的蒙马特尔地区，偷偷地帮助一些怪异又需要帮助的人。影片剪辑节奏奇快，天真、奇幻、迷人，在美票房鼎盛，大卖3300万美元，是有史以来在美国最卖座的法国电影。（米拉麦克斯电影公司提供）



另一部大受欢迎的法国电影是《玫瑰人生》（*La Vie en Rose*，2006），由奥立维埃·达昂（Olivier Dahan）执导，是著名歌星伊迪丝·皮亚芙的传记影片。主演玛丽昂·歌迪亚高挑美丽，与矮小驼背、小得像鸟的皮亚芙完全不像，皮亚芙暴躁，轻浮，有吗啡毒瘾，又兼酗酒，于47岁早逝。歌迪亚演她得了奥斯卡最佳女主角奖，有位评论说她不像表演，像皮亚芙附身，诠释得十分真实。

西班牙最著名的导演是佩德罗·阿莫多瓦，他这段时间成功的作品不少，最早是《关于我母亲的一切》（1999），接着是《对她说》（*Talk to Her*，2002），《不良教育》（*Bad Education*，2004），最后以《回归》（*Voluer*，2006）到达巅峰。他不避讳自己的同性恋身份，也与其他同性恋艺术家一样善于探索女性心理。在《关于我母亲的一切》中他描绘了女性各式各样的状态——热情、强悍、性感、幽默、忠诚、脆弱、亲和、勤力，还有美丽。他也向两部美国艺术作品致敬——约瑟夫·曼凯维奇（Joseph Mankiewicz）的电影《彗星美人》，以及田纳西·威廉斯的舞台剧《欲望号街车》。两个作品皆是著名的同性文化图征。

《对她说》比较不那么幽默，更加富省思和哲学性。它也是一个奇特的爱情故事——其实是两个爱情故事。两个昏迷不醒的女人在同一家医院里，爱她们的男人守在床边。片中仍有他的性别认同的矛盾，以及翻转的性角色。影片好评不断，也赢得2002年金球奖最佳外语片大奖。

《不良教育》也不是喜剧，由才华过人的墨西哥裔明星盖尔·加西亚·贝纳尔（Gael Garcia Bernal）主演。在这场关于人类性欲的黑暗而复杂的研究中，贝纳尔扮演了不同的角色，包括一个一心想对童年性侵他的牧师复仇的人妖。

《回归》则是希区柯克式的惊悚片，却带有喜剧腔调，主演是阿莫多瓦的爱将佩妮洛普·克鲁兹（Penélope Cruz），她的西语片和英语片都在这个世代到达新高点。

德国片这段时期表现亦佳。多年来德国仍在世的伟大导演赫尔佐格住在美国，拍了两部杰作，一是纪录片《灰熊人》（*Grizzly Man*，2005），记录主人公是一个



21-5 《窃听风暴》

（*The Lives of Others*，德国，2007），塞巴斯蒂安·考奇（Sebastian Koch）、马蒂娜·戈黛特（Martina Gedeck）主演，弗洛里安·亨克尔·冯·唐纳斯马克（Florian Henckel von Donnersmarck）编导。

本片是近年来德国最好的电影，获奥斯卡最佳外语片大奖。影片背景是1980年代的东德，是一部关于政治监听的惊悚剧。一个无趣的公务员（乌尔里希·穆埃饰）专门侦听一个剧作家和他的演员女友的生活，想搜集不利于他们的反政府的证据。但日子久了，他不知不觉地受到所见所闻的影响，变成黑暗中摇摇欲坠的些点尊严的烛光。此剧照以鸟瞰镜头拍摄，角色浑然不知将来的厄运，宛如钉住的标本，带有宿命的色彩。（索尼电影公司提供）

对大灰熊着迷的人，后来终于被熊给吃了。另一部《重见天日》（*Rescue Dawn*，2007）则根据一个英勇的海军飞行员（克里斯蒂安·贝尔饰）在越战期间逃离战俘营的真实故事改编。它们表面上是美国片，但角色在主题和形式上都十分赫尔佐格。

这时期最了出名的德国片是《窃听风暴》（*The Lives of Others*，图21-5），是弗洛里安·亨克尔·冯·唐纳斯马克（Florian Henckel von Donnersmarck）的导演处女作。此片在国际上四处获奖，包括一座奥斯卡奖。

另一部获奥斯卡青睐的作品是奥地利的政治惊悚片《伪钞制造者》（*The Counterfeiters*，2007），是一部背景设在二战时期的纳粹集中营的电影。由斯蒂芬·卢佐维茨基（Stefan Ruzowitsky）编剧并导演。主角如《钢琴家》主角



21-6 《钢琴家》

（*The Pianist*，波兰/法国/英国/德国，2002），阿德里安·布洛迪（Adrian Brody）主演，罗曼·波兰斯基（Roman Polanski）导演。

这是波兰斯基最具自传性的作品，虽然它源自著名波兰钢琴家瓦迪斯瓦夫·斯皮尔曼（Wladyslaw Szpilman）的传记，他以诠释肖邦出名。犹太人斯皮尔曼在1940年代逃过纳粹的追捕，与家人分离，躲在华沙的废墟当中，挨饿生病几乎死去。波兰斯基也是波兰犹太人，他也逃过了纳粹的肆虐而活着见证了历史。但他并不改悲观本色，他俩都不是因为比纳粹聪明或强悍才逃过一劫，倒都是因为运气好，拼命撑到二战完结的一刻。（焦点电影公司提供）

一般是大屠杀的幸存者，不过他不但是犹太人，也是职业罪犯和一个小人。他进了集中营后，被召去为纳粹制造美金和英镑的伪钞，目的在瓦解盟军的货币市场，将经济导入混乱，他和同伙因此可换得食物和另一些特权，而其他犯人都在挨饿甚至死亡。于是他们的道德出现两难。如何为自己的幸存辩解，要为纳粹做多少事？电影中并没有轻易的答案，反而用悬疑以及充满情感的方式探索其复杂性和同情心。

东欧的电影自从其共产主义崩盘后，一直在奋斗挣扎，由国家支持其产业。过去许多东欧导演离乡工作，以罗曼·波兰斯基为代表，他一直在西欧工作，其最伟大也最个人化的作品是《钢琴家》（*The Pianist*，图 21-6）。

即使在最可怕的环境中，比方南斯拉夫的分裂中，仍有不少佳片拍出。从波斯尼亚战火余烬中出现黑色喜剧《无主之地》（*No Man's Land*，图 21-7），荒谬的程度有如贝克特的戏剧。另外如伟大的匈牙利导演伊斯特凡·萨博（图 17-19）必得从各种地方凑钱拍片，比方其庞大的史诗作品《阳光情人》（*Sunshine*，2000）是由匈牙利、英国、德国和加拿大的制片共同出钱拍的。

东欧前共产主义国家最有潜力的电影来自罗马尼亚。2005 年，克里斯提·普优（Cristi Puiu）拍了如纪录片般记述该国惊人的医疗情况的《无医可靠》（*The Death of Mr. Lazarescu*），在戛纳赢得大奖。2006 年两部有关罗马尼亚 1989 年推翻独裁者齐奥塞斯库（Nicolae Ceausescu）政权的电影在戛纳首映。卡塔林·米苏雷斯库（Catalin Mitulescu）的《爱在世界崩溃时》（*The Way I Spent the End of the World*）得到最佳女主角奖，而柯内流·波蓝波宇（Corneliu Porumboiu）的《布加勒斯特东 12 点 8 分》（*12:08 East of Bucharest*）以处女作的身份获戛纳电影节金摄影机奖。

但直到克里斯蒂安·蒙吉（Cristian Mongiu）探讨非法堕胎的悬疑剧《四月

21-7 《无主之地》

（*No Man's Land*，波斯尼亚，2000），布兰科·德加力奇（Branko Djuric）和雷尼·彼得拉亚奇（Rene Bitorajac）主演，丹尼斯·塔诺维奇（Danis Tanovic）编导。

这部政治黑色喜剧的情境简直就是荒诞派戏剧大师塞缪尔·贝克特（Samuel Beckett）的梦想，两者都拥有对人性荒凉滑稽的看法。两个兵士分别来自波斯尼亚和塞尔维亚，在残酷战争中困在两国间的壕沟里。两人互不信任，也无法脱逃，另一个士兵瘫在附近，背下压着地雷，只要移动分毫就会引爆地雷，另两人也别想生还。电影其实荒谬得好笑。赢得戛纳电影节最佳剧本大奖。（联美公司提供）





21-8 《四月三周两天》

（*4 Months, 3 Weeks and 2 Days*，罗马尼亚，2007），克里斯蒂安·蒙吉（Christian Mungiu）导演，安娜玛丽亚·马琳卡（Anamaria Marinca）和劳拉·瓦西里（Laura Vasiliu）主演。

罗马尼亚不像其他濒临崩解的共产主义国家，任何堕胎避孕在这里都属不合法。奉行斯大林主义的独裁者齐奥塞斯库（Ceausescu）统御该国自1965年到他1989年被杀为止，以促进经济为由，严禁生育控制，要求增产报国。片中年轻女主角需要非法堕胎，求助于她很有办法的大学同学，之后所发生的事情悲惨、污浊又勇气十足。本片如一般罗马尼亚电影一样，成本只有100万美元，要政府辅导金的资助。（IFC First Take提供）

三周两天》勇夺戛纳金棕榈奖后（图21-8），全世界才认可罗马尼亚电影之成功。《纽约时报》影评人A. O. 斯科特（A.O.Scott）说："三年内，世界最大的电影节将四个大奖给了一个在二十世纪历史中仅能算作边缘的电影业。"

罗马尼亚导演也和其他电影运动者一样不喜欢被称为"新浪潮"。不过他们有很多相似点如下：

1）如纪录片般之视觉风格，强调现实主义；

2）喜用长镜头及静止的摄影机位置；

3）拒绝美化场面调度——仅用老旧及灰暗的布景和陈设；

4）低调含蓄的表演，避免夸张的表现情感；

5）叙事在平凡人及日常生活旁打转；

6）故事常集中于一天或一个事件；

7）角色骚动不安，卷在紧急情况里；

8）强调社会体系对个人需求的敌意和漠不关心（尤其在革命前）。

许多评论家以为这些特色与经典的新现实主义很相似，但罗马尼亚电影少了精神层面，它们写实得淋漓尽致，但完全没有意大利和伊朗新现实主义的精神层面。

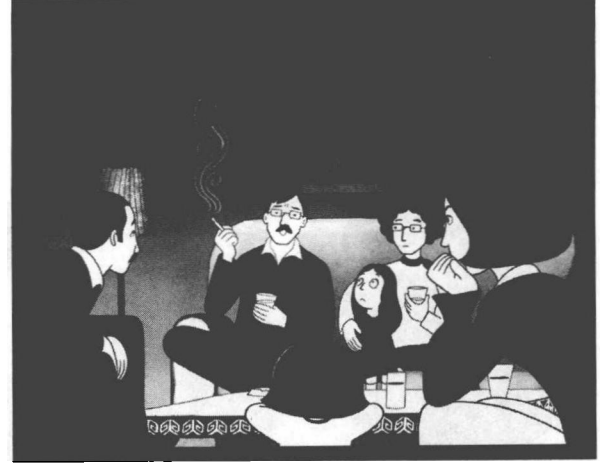
伊斯兰电影

伊斯兰电影长期由少数国家主导：土耳其、埃及和伊朗。直到最近也只有几位伊斯兰导演扬名世界，包括埃及的尤瑟夫·夏因（Youssef Chahine）和土耳其的尤马兹·古尼（图17-22）。埃及是其中最多产的国家，其产量直逼印度和美国。但埃及电影普遍是轻松、重明星的商业娱乐片，针对三亿阿拉伯裔观众而拍。它们也像其他伊斯兰电影一样，在政治和宗教上接受严苛的电检制度。

2001年9月11日之恐怖攻击后，西方媒体将伊斯兰形象妖魔化，好像少数宗教狂热者的暴行是上百万伊斯兰人的典型。事实上，他们的新电影昭示着，真正被伊斯兰狂热分子伤害的是另一种伊斯兰人，尤其是女人（图21-9）。

在伊斯兰社会里女人的地位颇可悲，男人可以有四个老婆，女人可不能有四个丈夫。法律上即说四个女人才抵一个男人，甚至女性如果没有家中男子陪伴那么投票、驾驶、工作，以及在公共场合走路，还有受正当教育的权力大多都被剥夺或消减。对女性压迫最极端的是在恶名昭彰的塔利班铁律统治下的阿富汗（图21-10）。塔利班取得权力前，女人代表相当的工作力量，尤其在教师和医生中女性占了一半，但塔利班规定女性只准在家工作，女孩不得上学，而且她们多半在十三四岁就被迫出嫁。

如果伊斯兰电影有主导的主题，那就是表现对女性的压迫。事实上，当今最



21-9 《我在伊朗长大》

（*Persepolis*，法国，2007），玛嘉·莎塔琵（Marjane Satrapi）、文森特·帕兰德（Vincent Paronnaud）编导。

伊斯兰国家对妇女的压迫不一而足。有些社会妇女有外遇会被乱石打死，如果教育程度高点——不止读穆斯林的古兰经——那么妇女就有较多的权力。比方伊朗有40%妇女就业，大学中女性也占60%，即使如此，从中世纪以降的恶习仍然抹不掉。

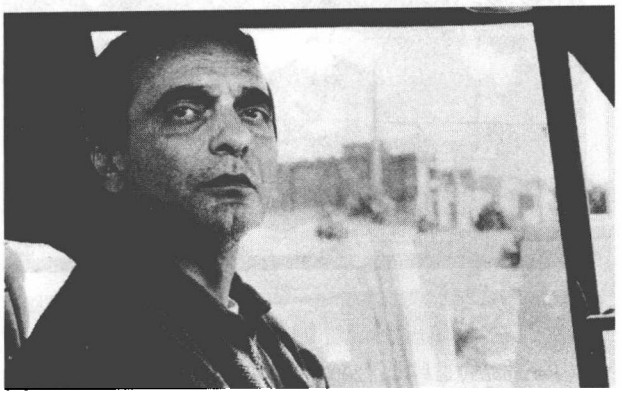
此片是根据畅销自传绘本小说改编，故事主角是德黑兰上流社会的女孩，经过压抑的伊斯兰革命和两伊战争，后来搬到维也纳和巴黎，在那里又遭遇反穆斯林的偏见。她曾与一个西方男孩有段令人心碎的恋情，他最后甩了她，她说："我从战争中和革命中活过来，但差点活不过糟糕的恋爱。"该片获戛纳电影节评审团大奖，并被提名奥斯卡最佳动画片。（索尼电影公司提供）

21-10 《奥萨马》

（*Osama*，阿富汗，2003），斯迪克·巴尔马克（Siddiq Barmak）编导，玛丽娜·戈巴哈莉（Marina Golbahari）和朱白达·萨哈（Zubaida Saha）主演。

阿富汗经过数十年的内战和宗派冲突，饥荒饿死成千上万的人，又有游击队与苏联展开冗长苦痛的激战，炸弹一再摧毁脆弱的地上建筑，终于被塔利班统御。残忍凶暴严厉的伊斯兰极端分子如铁拳痛击该国，他们以保护女性为名，凶残到难以置信地对待女性，超过9.8万名战争寡妇突然被禁止出外工作，最多只能在路边乞讨。本片故事是一个母亲在战争中失去了丈夫和兄弟，由于不能外出工作，她只能将12岁的女儿乔装成男孩，让她出去打工挣钱。电影紧张悬疑有如惊悚片，吓坏的女孩老怕被逮着严刑处罚。本片获得了金球奖最佳外语片大奖。（联美公司提供）





21-11 《樱桃的滋味》

（*Taste of Cherry*，伊朗，1998），胡马云·埃沙迪（Homayoun Ershadi）主演，阿巴斯·基阿洛斯塔米（Abbas Kiarostami）编导。

现实主义电影的问题就在如何使日常生活不乏味。日常生活可以让电影足够戏剧性，还是一定要把它加点味成为通俗剧？阿巴斯老开伊朗电影玩笑，说它与爆炸性的好莱坞动作片相比很无聊，他自己喜欢松散的段落性的叙事，将纪录片技巧混在剧情片中。但在安静缓慢的故事背后，有很强又很深刻的精神力量。阿巴斯喜欢探讨生命，死亡，智慧，社会疏离和人们欠缺生命意义等根本议题，他很少说大道理，喜欢非正面、简单、波澜不惊地探讨这些问题。他有灵魂。（Zeitgeist Films 提供）

有活力的女性主义电影就在伊斯兰世界中。许多勇敢的导演为描绘妇女被欺凌贬抑而吃尽苦头，看管宗教—政治的电检不支持或索性禁了这些“不可接受”的电影。有些导演也被骚扰或因批判父权现状而身陷囹圄。

但他们仍顽强地拍片，坚持妇女之平权。即使在塞内加尔（几乎八成以上的人信奉伊斯兰教），非洲电影的老大师乌斯曼·塞姆班（图 15-22）已 81 岁高龄，仍会在《割礼龙凤斗》（*Moolaadé*，塞内加尔，2004）中攻击伤害妇女阴部的野蛮习俗，这些习俗流行于非洲和中东，使生育状况受损。在非洲就有八千万妇女受害。即在发育期时摘除其阴核，剥夺她们的性爱愉悦权利，以为这是“净化”措施，扼杀妇女对性的兴趣，只有男人才有资格有性愉悦。

当阿巴斯·基阿罗斯塔米（Abbas Kiarostami）的《樱桃的滋味》（*Taste of Cherry*，图 21-11）在戛纳摘下金棕榈奖，电影界才发现新现实主义在伊朗仍兴盛着。事实上，整个 1990 年代伊朗电影在欧洲影展颇受重视。二十一世纪后，伊朗几位作者导演就被世界认知其地位，除了阿巴斯之外，尚有莫森·玛克玛尔巴夫（Mohsen Makhmalbaf）、贾法·帕纳西（Jafar Panahi），他们并列为伊朗三大导演。

其与意大利新现实主义的比较如下：

1）两个运动都强调普通老百姓的社会现实；

2）两个运动都有强烈的人道主义精神，强调角色的信仰——意大利是天主教，伊朗是伊斯兰教；

3）都喜欢如纪录片般“没风格”的风格，反精致的好莱坞制作水准；

4）低成本，几乎都少于 10 万美元，就西方标准而言，简直过于廉价；

5）都喜欢用非职业演员，尤其主角，以增加真实感；

6）都喜欢真实外景，尤其如沙漠的景观，作为象征；

7）都反映了对被压迫者的同情与团结，尤其是外国人、女人和小孩；

8）在本土都不受欢迎，伊朗电影在欧洲及一些西方市场上受重视，但伊朗本土的观众喜欢逃避主义娱乐。

伊朗有 6400 万人，其中一半以上在 25 岁以下，观众群十分广大。即使是在 1979 年伊斯兰革命前，也年产 50 至 90 部电影。革命之后产量锐减。比方 1979 年至 1983 年，只年产 40 片，其中还有 23 部被禁映，近来伊朗电影的生产量已可比其革命前，但电检不曾稍减。

大部分导演都抱怨电检，指出拍正常男女关系的电影基本是不可能，所以他们只得拍小孩电影，如帕纳西的《白气球》（*The White Baloon*，1995）。

根据伊朗伊斯兰法则，女人只能与家人有较亲近的关系。因此女人在银幕上不可露出头发，并须穿宽松衣服遮住身体曲线。扮演夫妇的演员在银幕上不可有身体接触，除非他们本来就是夫妇。即使场景在家中，女人的头发仍应遮住，这样观众就不能和女演员有较亲密的关系。有时，银幕上女人在睡觉，头巾仍包着头发，令人觉得可笑。导演们说他们拍小孩完全因为这比拍成年妇女的限制少多了。

伊朗的电影人也显现出异常的团结。玛克玛尔巴夫电影坊是教学及制片中心，在美学及金钱上支持新导演拍戏，包括许多女性导演。他自己也帮人编剧（图 21-13），躲闪过电检，又能以他的名誉帮助那些原来会被忽略或不能拍的电影。阿巴斯也一样大方，帮人制片、编剧和找国际名流来助阵。他们的信守道德，对社会的责任感，对被压迫人民的支持，使他们成为受世人尊重，闪亮的伊斯兰理想主义者。



21-12 《天堂此时》

（*Paradise Now*，巴勒斯坦，2005），凯斯·纳谢夫（Kais Nashef）、阿里·苏里曼（Ali Suliman）主演，汉尼·阿布－阿萨德（Hany Abu-Assad）导演。

此片是说两个从小一起长大的巴勒斯坦机械工志愿去当自杀炸弹客，重点是做大案前的最后时光。此处两位“殉道者”在出发去目的地以色列前身上被绑上炸弹。导演描述两人十分客观，几乎是实事求是。对于任务他们也有怀疑忧虑，但为了圣战团结，他们宁可不说。他俩问炸弹引爆后会怎样？指导员说：“两个天使会来迎接你们。”焦虑的炸弹客说：“真的吗？”指导员说：“绝对！”（华纳独立影业提供）

中国香港／中国／日本

亚洲武侠片多是香港制造，观众主要是成年男人，充满暴力血腥和阳刚主义。故事天马行空，角色刻板，所以严肃的影评人对之不假青睐，贬称之为“砍踢电影”（chop-socky pictures）。

有些电影超越了这个类型的粗糙叙事。如吴宇森是有本领将传统类型转为视

21–13 《坎大哈》

（*Kandahar*，伊朗，2001），玛克玛尔巴夫（Mohsen Makhmalbaf）编导。

玛克玛尔巴夫说："在此片中，我尝试描绘一个国家的痛苦、绝望和它内在的灵魂，尤其是女人的处境。"此片改编自一个阿富汗裔加拿大女记者的传记，她回到残破的故乡去阻止姐姐自杀。她罩在黑袍下溜进阿富汗，四处毫无草木，极目皆是如月球表面般的土坑。记者穿着从头到脚都被罩住的衣袍，研究各地女子的苦痛命运。她们没有面目地移动，仿佛但丁地狱中的黑影。但玛克玛尔巴夫不仅是社会批评家，他也是个诗人。这场戏在红十字会难民营外，我们看到无腿的战争受害者求发义肢（成千上万的地雷仍布满阿富汗境内，在提醒我们战争的可悲），突然天空出现好多飞机，从中抛出许多降落伞，每个伞上都有一对义肢。它们缓缓飘落，如梦境般，没腿或跛着的老百姓忙着去接飘下的宝贝，仿佛狂热的宗教信徒，这一幕带着诗意，超现实，又令人唏嘘。（Avatar Films 提供）



觉乐趣的风格家，他近来在美发展，拍出成熟的《变脸》（*Face / Off*，图 18–2）。香港武侠片也捧出几个一流演员，如周润发、杨紫琼和章子怡。

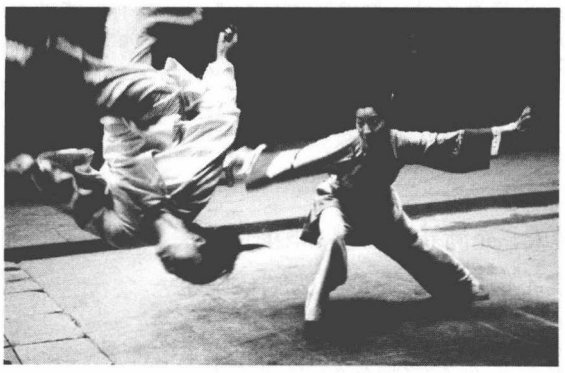
李安拍《卧虎藏龙》（图 21–14）时让影评人吓了一跳，他过去以含蓄的社会性戏剧如《饮食男女》（图 19–4）和《理智与情感》（图 19–6）著称。《卧虎藏龙》用了周润发、杨紫琼和章子怡，主题复杂，角色丰富也含蓄。

袁和平的武术指导更为惊人，他后来去拍了《黑客帝国》及《杀死比尔》系列。他用了许多电脑特效，混合了传统香港武术、特技、电脑动画、京剧和好莱坞歌舞片。他的战士—舞者可以飞舞在墙上、树上、屋顶上，仿佛优雅的飞行物。他也将摄影机参与在武术编排上，又好在动作场面中用女性，既技艺漂亮又带点情色之想。

《卧虎藏龙》鼓舞了许多大导演挖掘武侠这个类型的舞蹈潜力，犹如张艺谋拍出《英雄》（2003）、《十面埋伏》（2004）、《满城尽带黄金甲》（图 21–15）均繁复而动感十足。

拉丁美洲

新世纪的拉美电影似乎不明所以地爆发出来，但事实上它们是有过去基础的，

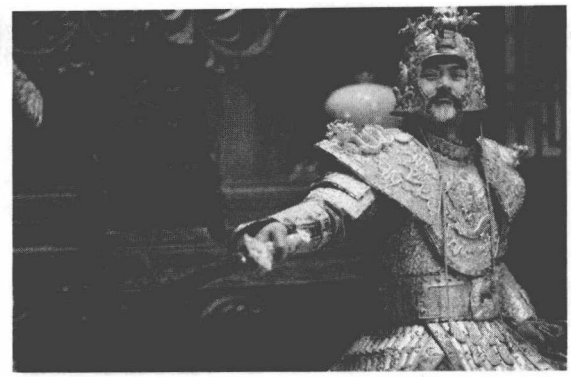


21–14 《卧虎藏龙》

（*Crouching Tiger, Hidden Dragon*，中国香港 / 中国台湾 / 美国，2000），李安导演，袁和平担任武指。

动作宛如舞蹈。此片与张艺谋的《英雄》和《十面埋伏》不同在其魔幻写实的味道，完全依其动作编排的大胆而定。善用电脑特技，风格家就能将我们带入舞动的奇妙世界。大师袁和平绝不是普通技匠，他说："我要把美学带出来，因为我真的相信将舞蹈元素带进动作，可以让优雅的姿态被看得更清楚些。"（索尼经典电影公司提供）

21-15 《满城尽带黄金甲》



（*Curse of the Golden Flower*，中国 / 中国香港，2006），周润发主演，张艺谋导演。

这出华丽的古装剧，背景设定在十世纪，是 2006 年中国电影票房冠军。风格大师张艺谋汇集中国京剧、日本武士电影（想想黑泽明）、莎士比亚悲剧（想想《麦克白》），特别是传统香港动作片等多种风格，混入其擅长的视觉诗情、明亮大胆的色彩、耀眼的服装、皇室的大场面、史诗般的战阵，被影评人称为“目不暇给”。张艺谋被政府征召执导 2008 年北京奥运会开幕和闭幕仪式，其视觉奇观使全球惊艳不已。（索尼经典电影公司提供）

它们都来自有悠长传统以及健康电影工业的国家，如阿根廷、巴西和墨西哥。

新电影可能借助新当选的民主政府的政策。巴西新近的减税政策就鼓励了制片投资。他们也像美国及欧洲让新导演在电影学校受训，尤其是阿根廷。墨西哥也鼓励国际合拍，有些电影资金来自西班牙、德国、法国和美国。

尤其在 1960 年代至 1970 年代，拉美电影严重左倾，甚至革命化，强悍地反帝反美（图 13-9）。新电影同情左翼，但不具强迫性，比较含蓄和细致。罗莎·博施（Rosa Bosch）——《乐士浮生录》（*The Buena Vista Social Club*，古巴 / 法国 / 德国 / 美国，1999，维姆·文德斯导演）的监制——指出，以往拉美电影被大众视为乏味沉闷、政治化也欠缺制作水准和时代感。

新电影不同了，它们较可观看，不那么自以为是地知性、幽默、性感、情色。其中有些作品在国际上叫好也叫座，其始于沃尔特·塞勒斯（Walter Salles）的《中央车站》（*Central Station*，巴西，1998），该片被提名两项奥斯卡奖。

21-16 《硫磺岛来信》



（*Letters From Iwo Jima*，美国，2006），克林特·伊斯特伍德导演，渡边谦主演。

新世纪最好的日本电影竟是由伊斯特伍德导演，而影片是由渡边谦领衔的全日本人阵容，这其实有点讽刺。影片的对白也是日文，配上英文字幕。此片是伊斯特伍德另一部作品《父辈的旗帜》（*Flags of Our Fathers*，美国，2006）的姐妹作，均以二战末期日本小岛硫磺岛上 36 天的激烈战役为背景。该战役中美军 7000 人牺牲，日军两万人被歼灭。最讽刺的一场戏，是在远山上的一个观众几乎看不见的事件，在姐妹作里，这个事件就是美国人都熟知的军人英勇地插上美国国旗，这个场面被照下来后被千百万人看见，成了著名的象征，但在此一点也不重要：对于日本人来说，这无关紧要。美国影评人丽莎·施瓦茨鲍姆（Lisa Schwarzbaum）说：“透过东方的眼光看西方的战争，谁不是父母生养？谁人父母不忧不痛？”（华纳兄弟电影公司提供）



21-17 《通天塔》

（*Babel*，墨西哥／美国／法国，2006），布拉德·皮特（Brad Pitt）、凯特·布兰切特（Kate Blanchette）主演，亚历桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里多（Alejandro Gonzáles Inárritu）导演。

此片最突出的是它的野心，如片名所指，它谈的是沟通，或者说是沟通不良。两个摩洛哥小孩误开枪引起一连串戏剧性的事件，影响了三大洲四个不同群体的生活。不同的国家，不同的语言——英语，西班牙语，阿拉伯语，日语，法语，甚至手语。人们的缺乏沟通不仅是语言的，也是身体的，政治的，情感的。伊纳里多说他的主题是“真正的界限在我们的内心而不是外在，想法造成障碍。”他的另两片《爱情是狗娘》（*Amores Perros*，墨西哥，2000），还有《21克》（*21 Grams*，美国，2003）和此片都是由才华横溢的吉勒莫·阿里加（Guillermo Arriaga）编剧，他的剧本都是非直线多重叙事。《通天塔》得了金球奖最佳影片奖和许多大奖。（派拉蒙优势公司提供）

反美主义也不见了。事实上，有些年轻拉美导演已经赴美工作，尤其是墨西哥的吉尔莫·德尔·托罗（Guillermo del Toro）拍了《变种DNA》（*Mimic*，1997）和《刀锋战士2》（*Blade Ⅱ*，2002），以及有才华的阿方索·卡隆（Alfonso Cuaron）拍了《小公主》（*A Little Princess*，1995）和《远大前程》（*Great Expectations*，1998），以及《哈利·波特》系列中最为人称颂的一集《哈利·波特与阿兹卡班的囚徒》（*Harry Potter and the Prisoner of Azkabam*，图21-2）。

德尔·托罗在美墨两地拍片，也游移在艺术与商业之间，他说：“拍大片我在好莱坞拍，但个人化异国风情电影，我就回墨西哥拍。”卡隆却不认为商业及艺术互不相容，他说：“西班牙语或英语都有好电影和烂电影，观众只对好电影



21-18 《人类之子》

（*Children of Men*，英国／美国，2006），克里夫·欧文（Clive Owen）、朱莉安·摩尔（Julianne Moore）主演，阿方索·卡隆（Alfonso Cuaron）导演。

2027年的英国，世界混乱崩溃，独裁政权摇摇欲坠，好战和恐怖分子四处烧杀掳掠。18年来没有任何小孩出生，一个女子却奇迹般的怀孕，一个被动的前革命分子（欧文饰）在理想主义的前妻鼓励之下，保护孕妇的安全，因为她是未来世界的希望。本片混合了《疯狂的麦克斯2》（*Road Warrior*，却少了其幽默感）、基督教寓言、《银翼杀手》（*Blade Runner*，却比它真实地多）中的各种元素变成醒目的科幻作品。其视觉特效不明显，场面调度下的断垣残壁毫不诱人，简直像当代的伊拉克。导演用手提摄影机赋予影片纪录片般的即时性，用广角镜头让动作显得仓皇，背景又清楚可见，长镜头增加真实感，结尾的六分钟动作戏则暴力迸现，视觉复杂，所有动作以一镜一气呵成。（环球电影公司提供）

21-19 《潘神的迷宫》



（*Pan's Labyrinth*，墨西哥，2007），吉尔莫·德尔·托罗（Guillermo del Toro）编导，道格·琼斯（Doug Jones）主演。

导演自承最喜欢制造有关怪物和人类的寓言。此片背景设在1944年西班牙弗朗哥元帅夺得大权后，一个小女孩和半人半想象的怪物的故事。导演承认自己受到了原始文化中残忍的嗜血童话，以及更圆熟的《爱丽丝梦游仙境》和《绿野仙踪》等故事的影响。本片大受评论界欢迎，在戛纳以22分钟的起立鼓掌著名。《时代》杂志的影评人理查德·科利斯（Richard Corliss）如是说："德尔·托罗有当代电影最丰富的想象力和野心。"怪的是，这部电影没有用什么电脑特技反而以老式的方法和艺术技巧创造了惊人的视觉。此片得到了奥斯卡最佳艺术指导、最佳摄影和最佳化妆大奖。

有兴趣，那就是底线。"

其他的导演也分享这国际视野，像《夜幕降临前》（*Before Night Falls*，美国，2000）以古巴已故作家雷纳多·阿雷纳（Reinaldo Arena）为题材，他在古巴因同性恋和政治危险言论被"文化盖世太保"的政府压迫，电影由美国的朱利安·施纳贝尔（Julian Schnabel）导演，主角是西班牙的哈维尔·巴登（Javier Bardem）。

2007年墨西哥三大导演卡隆、德尔·托罗和伊纳里多都同时被提名奥斯卡——仅伊纳里多之《通天塔》就获得了共七项提名，包括最佳影片和导演；卡隆的《人类之子》（*Children of Men*，2006）三项；德尔·托罗的《潘神的迷宫》（*Pan's Labyrinth*，2006）六项。他们三人是好友也互为诤友，都英语流利，也都具国际视野，并且愿意在墨西哥以外拍片（卡隆拍了七部电影，只有两部在祖国摄制）。

一般而言，他们的美国片较为卖座。比方德尔·托罗的《刀锋战士2》，全球收益1.55亿美元，另外《地狱男孩2：黄金军团》（*Hellboy Ⅱ: The Golden Army*，2008）也在美首周放映得到冠军。《通天塔》和《人类之子》也是国际红片。

拉美电影的叙事有一个共同的设计，即旅程的母题。其多围绕在某个旅程打转，如《摩托日记》（*The Motorcycle Diaries*，图21-20）故事围绕着1950年代一个年轻的阿根廷医科学生格瓦拉（盖尔·加西亚·贝纳尔饰）展开，他后来被世界称为"切·格瓦拉"，是世界左翼政治熟知的偶像人物。格瓦拉的旅程既是外在也是内心的，他23岁横跨南美看到了贫穷、剥削和走投无路。但他也体会了大地之美，以及老百姓的友谊和善良。当然沿路也不乏风流事迹，这也是他们原本旅行想要的东西。

格瓦拉的旅程也是精神上的，他了解了自己过的是多么软弱和被宠坏的生活，



21-20 《摩托日记》

（*The Motorcycle Diaries*，巴西，2004），盖尔·加西亚·贝纳尔（Gael Garcia Bernal）、罗德里格·德拉·塞纳（Rodrigo de la Serna）主演，沃尔特·塞勒斯（walter Salles）导演。

英俊志高的贝纳尔是拉丁美洲窜起的新星，被舆论一致封为“墨西哥情人”。但这无法说明他的成就，塞勒斯说：“他是年轻一代最有才气的演员。”他20多岁已主演多部重要电影。他以《爱情是狗娘》出道，后来又演了纯真却易沉沦的教士《阿马罗神父的罪恶》（*The Crime of Father Amaro*，墨西哥，2001），这部曝露天主教堂内的道德不检的争议性电影成为墨西哥史上最卖座的电影。他也在卡隆导演的活泼性感的青春公路电影《你妈妈也一样》（*Y Tu Mamá También*，墨西哥，2002）中扮演心痒痒的青少年。（焦点电影公司提供）

以及自己的财富来自剥削他人。导演塞勒斯说：“我们的社会不像欧洲，认同问题尚未透明化。”认同主题既是心理的、民族的、意识形态的，也是精神上的。

拉美共有4.5亿人口，种族、语言和传统繁多互异。塞勒斯和同僚都喜欢这种丰富的文化多样性：“我们拍电影就像我们大熔炉的文化，不纯粹，不完美，多样性，这种多样性在整个南美大陆发光。”

拉美电影更执迷于贫穷及其穷途末路的主题，最骇人的应是以此为主题的《上帝之城》（*City of God*，图21-21），背景是狗咬狗的黑帮和作为毒贩势力范围的贫民窟，未成年的孩子配枪四处游逛，恐吓别人，不受阻挡。动作戏由手提摄影机拍摄，超快剪接令人目不暇给，此片被提名四项奥斯卡大奖。

另一部影片虽非续集也较接近了，是《人类之城》（*City of Men*，巴西，2008）由保罗·莫瑞利（Paul Morelli）执导，背景也是里约热内卢毒品泛滥、暴力猖獗之贫民窟，18岁的主角刚为人父，他抛子弃母去寻找在他襁褓期已抛弃他的父亲，罪恶由父传子，无父之子成为恶性循环，一如既往，女人得自立求生。

较不暴力却以贫困骇人听闻的是



21-21 《上帝之城》

（*City of God*，巴西，2003），亚历山大·罗德里格斯（Alexandre Rodrigues）主演，费尔南多·梅里尔斯（Fernando Meirelles）导演。

根据摄影师威尔逊·罗德里格斯（Alexandre Rodrigues）童年的真实事件改编，背景设定在里约热内卢被讽称为“天使之城“的邪恶贫民窟。片中年轻演员多是真正的街头小游民，导演说：“他们中很多人之前都为毒贩工作过，他们比我更了解这部电影。”该片残暴血腥，街童毫无未来，多半都来不及长大已命丧黄泉。（米拉麦克斯电影公司提供）

《万福玛丽亚》(*Maria Full of Grace*，图 21-22)，故事讲述几个被称为“骡子”的女性毒品走私贩，她们将海洛因装袋吞在肚里飞往纽约，抵达后再将毒品拉出，如果袋子不幸破了，走私犯就会死亡。片中 17 岁女孩怀了抛弃她的男人的孩子。

电影紧凑如惊悚片，但拍得像纪录片，得了不少国际大奖，女主演凯特琳娜·桑迪诺·莫雷诺（Calaina Sandino Moreno）与理查兹·塞隆（Charlize Theron）分享了柏林电影节最佳女主角大奖。

新世纪的重要标语即“全球化”，不同文化之交错在电影领域愈加显著，来自全球各地的导演在外国异地拍戏，资金来自各地，演员也来自四面八方。当然好莱坞一向欢迎外国人，从默片时代至今不变。但二十一世纪全球化在各地发芽，电影也随之更加丰富。



21-22 《万福玛丽亚》

（*Maria Full of Grace*，哥伦比亚，2004），卡特琳娜·桑迪诺·莫雷诺（Catalina Sandino Moreno）主演，乔舒华·玛斯顿（Joshua Marston）编导。

在桑丹斯电影节获观众票选最受欢迎电影大奖，这部西班牙语电影却是一个美国导演的处女作。主角是位怀孕的少女，为了替贫困的家庭分忧，宁愿当“骡子”——运毒分子代称，要吞下 62 包运往美国的海洛因。她这趟往纽约去的旅程必须躲开多疑的海关官员，还得应付在美国等她的邪恶毒枭。（HBO Films/ 佳线电影公司提供）

延伸阅读

1　Carney, Ray, and Leonard Quart. *The Films of Mike Leigh: Embracing the World.* Cambridge: Cambridge University Press., 2000. 关于迈克·李电影的评论研究。

2　Fu, Poshek. *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinema.* Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003. 中国电影的全面历史。

3　Harrow, Kenneth W. *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to Post Modernism.* Bloomington: Indiana University Press, 2007. 偏重意识形态的后殖民时期的非洲电影评论研究。

4　Issa, Rose, and Sheila Witaker, eds. *Life and Art: The New Iranian Cinema.* London: National Film Theatre, 1999.

5　Martin, Michael T., ed. *New Latin American Cinema.* 2 vols. Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 1997. 关于新拉丁美洲电影的学术论文集。

6 Perkins, Roy, and Martin Stollery. *British Film Editors: The Heart of the Movie*. London: BFI Publishing, 2004.

7 Scott, A. O. "New Wave on the Black Sea," *The New York Times Magazine*, January 20, 2008. 探讨了罗马尼亚新导演论者。

8 Tapper, Richard, ed. *New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. London and New York: I.B. Tauris Publishers, 2002. A collection of scholarly essays. 关于伊朗新电影的学术论文集。

9 Wood, Mary. *Contemporary European Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2006. 新千年以来的欧洲电影概述。

10 www.imdb.com. 国际电影网站，最有用的电影信息网站之一。

重要词汇

C：主要批评用词　T：主要技术用词
I：主要工业用词　G：一般用词

A

A-filme（I）　A级电影
美国片厂时代的名词，意指重要制作电影，多拥有大明星和充裕资金。

aleatory techniques（C）　即兴技巧
电影拍摄时仰赖偶发元素的技巧，其影像非事先规划而是导演在现场捕捉，多半是导演自己掌镜时发生。在拍摄纪录片或即兴情况时使用。

allegory（C）　明喻
象征技巧，使用风格化角色和情境来代表明显的意念，如正义、死亡、社会。德国电影常用的类型。

allusion（C）　影射
喻指普遍为人所知的事件、人物或艺术作品。

angle（G）　角度
摄影机与被摄物的关系，俯角（高角度）是摄影机由上往下拍，仰角则是从被摄物下往上拍。

animation（G）　动画
一种拍片形式，即一格一格拍无生命物体或图画，每格都与前格有少许分别，当这些影像以标准每秒二十四格画面投映时，仿佛那无生命物体或图画动起来。

archetype（C）　原型
原创的模式或形态，是其他相似物模仿者，可以是为人熟知的故事形态，普世的经验，或角色类别。像神话、童话、类型、文化英雄，都常是原型，生命或自然的基本轮回也一样。

art director, also production designer（G）　美术指导或美术总监
美术设计或监管电影场景搭建、内景设计以及整体视觉风格者。

aspect ratio（T）　银幕比例
电影景框横与竖的比例。

available lighting（G）　自然光源
在拍摄地点使用现场真正存在的光源，可以是自然光（太阳）或人工光（室内灯）。当内景用自然光源时通常需要感光快的底片。

avant-garde（C）　前卫，先锋派
法文，意为“在行列前面”，指那些作品特色是非传统、大胆、不明确、争议性高或高度个人化概念的少数艺术家。

B

back lot（I）　片厂大型搭建之外景
美国片厂时代，都会在片厂搭建特色外景，比如西部小镇、二十世纪初城市街道、欧洲式村落等等。

B film（G）　B级电影
在美国大片厂时代常会拍一些低成本电影随A级电影一起放映，影片中少有大明星，而且多是流行类型，比如惊悚片、西部片、恐怖片等等。大片厂用之测试签约艺人的场域，或作为量产的填充品。

blacklist（G）　黑名单

在1940年代末及1950年代反共狂潮时期，美国片厂许多编剧、演员、导演都因他们的政治信仰而不允被雇，黑名单艺术家的价值观是左翼的。

blind booking（I） 盲目投标
美国片厂时代的市场策略，要求戏院在影片还没有拍出来之前就租下片厂的电影。一般来说这类预期作品都是类型片，例如西部片、音乐喜剧或者有大明星例如克拉克·盖博出演的电影。

block booking（I） 买片花
美国片厂时代的市场策略，即一个公司的多部电影租予戏院排片，这种方式在1940年代末被宣称为非法。

blocking（T） 走位
在特定表演区域排演员的动作。

box office（G） 票房
原指戏院之卖票亭，现指演员、类型或个人电影的销售力量。

buddy film（G） 哥们儿电影
专指1970年代流行之男性为主的动作类型片，通常是两个或更多个男人的冒险故事，常排斥重要女性角色。

C

character roles（G） 性格角色
电影中之次重要角色，通常缺乏主角之魅力或显著性。

chiaroscuro lighting（C） 高反差打光法
戏剧化打光法，对比强烈，缺乏中间灰色层次，多用于紧张的戏剧性主题，尤其视觉强的导演好用。

cinéma vérité（C） 真实电影
纪录片拍法，使用偶发的不干扰真实事件的方法，多半用最基本的器材、手提摄影机以及可携带的收音器材。

cinematographer, also director of photography, lighting cameraman（G） 摄影师，摄影指导
负责给镜头打光及摄影品质的艺术家或技师。

classical cinema（C） 古典电影
不明确却方便使用的名词，专指美国从1910年代中叶格里菲斯成熟后至1960年代末为止的主流剧情片，古典模式特重故事、明星和制作水准，技术高超，以古典剪辑法剪接而成，其视觉风格实用，也少离开动作中之主角。这类电影依叙事结构起来，都有明显的冲突，再强化复杂化直至高潮，再以结局强调形式上的终结。

classical cutting, découpage classique（C） 古典剪接法
格里菲斯发展出的剪接法，即将一组镜头依戏剧和情感而非动作连续性组合起来。这一系列镜头组合是将事件先分成心理及逻辑镜头再组合。

closeup, close shot（G） 特写，近景
一个人或物件的细部镜头，通常不见周遭环境，比如演员的特写指他的头部镜头。

continuity（I） 连戏
剪接镜头间的逻辑，主要依据是连接一致的原则。所谓连戏剪接强调镜头间平顺移转，时空不突兀的缩减。更复杂的尚有古典剪接，也就是根据事件的心理和逻辑连接起来。较激烈的蒙太奇剪接法则依镜头间象征性意念连接而非表面时空的连接。连戏亦可指真实性的在未被剪碎（镜头）前的时空连续。

convention（C） 传统
指观众和艺术家在艺术作品中愿接受某些人工化的东西为真实的默契。在电影中。剪接——或称镜头之并列——即被接受为合理，即使观众对真实的感受是连续未分断开的。类型电影包含许多过往已建立的传统。比如，歌舞片中的角色都唱歌跳舞来表达情感。

crane shot（T） 升降镜头
由升降设备上拍的镜头，这种器材外形宛如大机械手臂，上站摄影师和摄影机，可四方自由移动。

creative producer（I） 创意制片，创意总监
操控全片制作的制片人，其构想主导整部片子。在美国大片厂时代，最著名的创意总监有大卫·O·塞尔兹尼克和沃尔特·迪斯尼。

cross-cutting（G） 交叉剪接
将两场戏（通常在不同场景中）的镜头交互剪在一起，暗指其发生在同一时间。

D

Dadaism（C） 达达主义
艺术中强调无意识元素、无理性主义、不敬的机智以及自然性的先锋派运动。达达主义电影多拍于1910年代末和1920年代的法国。

deep focus（T） 深焦
摄影技巧的一种，能使不同距离的景物从特写到无限远看来都焦点清楚。

dialectical（C） 辩证
一种分析方法学，来自黑格尔和马克思，是将成对相反之事——正与反——并列而成为混合意念。

dissolve, lap dissolve（T） 叠化
一个镜头逐渐淡出，接着另一个镜头逐渐淡入，通常到中间影像相叠。

distributor（I） 发行商
电影业的中间人，负责安排电影上片。

dolly shot, tracking shot, trucking shot（T） 推轨镜头
镜头在移动的器材上拍摄。过往现场有准备轨道让摄影机的移动平顺。如今，平顺的手提摄影移动镜头也被认为是推轨镜头之变奏。

double exposure（T） 双重曝光
将两个基本上不相关的电影影像重叠在一起。

double feature, double bill（G） 双片连映
1930年代与1940年代美国戏院流行的上片模式，买一张票可以看两部电影，通常一部A级片一部B级片。

dubbing（T） 配音
影像拍好后再加上声音，可以与影像同步或不同步，外语片在美国上映常会被配成英语。

dupe（T） 翻底印出的拷贝
拷贝是由底片翻正再翻底印出者，由于程序多一层使影像本质损耗。在“五分钱戏院”时代，大部分成功电影都被不良商人翻印或盗拷。

E

editing（G） 剪接
将一个镜头（一条胶片）与另一个镜头连接在一起。镜头可以是不同时空的事件或被摄客体。在欧洲，剪接被称为蒙太奇。

epic（C） 史诗片
一种主题大而广，通常偏英雄气的类型片，

其主角多为一种文化（民族、宗教、地区）的理想代表。大部分史诗片都带有庄严的腔调，处理得非凡壮大。在美国，西部片就是最流行的史诗片类型。

establishing shot（T） 建立镜头
一般而言是大远景或远景镜头作为场景的开头，提供观众后面较近镜头之环境背景。

expressionism（C） 表现主义
扭曲真实时空的拍片风格，强调人与物的本质特征，而非其表面状态。典型表现主义技巧有断裂之剪接、极端的角度和打光效果，还有扭曲的摄影镜头和特效。

extreme closeup（G） 大特写
一个客体或人物细节清楚的镜头，人物大特写通常只有他的眼或嘴。

extreme long shot（G） 大远景
远距离拍出的外景横幅超宽的景象，通常远到四分之一英里。

F

fade（T） 淡出 / 淡入
淡出是将银幕影像渐从普通亮度转为全黑。淡入则是慢慢从漆黑的银幕影像转为明亮的正常影像。

faithful adaptation（C） 忠实改编
根据另一种媒介（通常是文学作品）拍出的电影，捕捉了原著的精神本质，用影像技巧代替文学技巧。

fast-forward（G） 快转
一种剪接技巧，即打断现在进行的镜头或一系列镜头，代以未来的镜头。

fast motion, accelerated motion（T） 快动作，加速动作
如果以比每秒二十四格画面慢的方式拍摄，再用每秒二十四格画面的标准放映，画面上的动作看来会比较快而跳动。

fast stock, fast film（T） 感光快的胶片
感光快的胶片拍出的影像粒子较粗，通常为纪录片在只有自然光源可用的情况下所用。

feature, feature-length film（G） 长片
长于一小时，多半短于两小时的电影。

film noir（C） 黑色电影
法文电影术语，专指二战后兴起的美国都会类型电影。典型的黑色电影是在城市街道、寂寞、死亡间无所遁逃的绝望世界，其形式强调低调和黑白对比强烈的打光法，复杂的构图，以及死亡、恐慌的气氛。

final cut, also release print（T） 定剪，最后版本
确定为最后剪接出来公映的版本。

first cut, also rough cut（I） 初剪，粗剪
最初剪出来的版本，多半由导演所为。

first run（I） 首轮放映
电影第一批公映及回收了大部分利润，之后才去二轮戏院或去乡镇戏院以及电视、有线电视等处放映。

flashback（G） 倒叙，闪回
一种剪接技巧，运用一个或一连串代表过去的镜头打断代表现在的镜头。

focus（T） 焦点
电影影像清楚与否的程度，“失焦”即指影像模糊失去细节。

frame（T） 景框，一个画面
银幕画面与戏院黑暗处之界限，亦可指一条

胶片中之一格画面。

freeze frame, freeze shot（T） 停格，凝镜
一格画面重复拷贝多次，放映出来时感觉好像不动之照片。

full shot（T） 全景
远景镜头之一种，人物全身入镜，头近景框上缘，脚近景框下缘。

G

gauge（T） 胶片宽度
用毫米来计算的胶片宽度，愈宽影像愈清晰，一般分为8毫米、16毫米、35毫米、70毫米。戏院标准规格是35毫米。

genre（C） 类型电影
电影可辨识之分类，有已建立之传统，美国常见之类型片如西部片、惊悚片、喜剧片等。

gofer, also gopher（I） 场务
协助处理杂务的助手，如帮忙端咖啡、拿食物等等的场工。

H

high-angle shot（T） 俯拍镜头，高角度镜头
由高处往被摄物俯拍之镜头。

high contrast（T） 高反差
强调明暗对比和戏剧性的打光风格，多用于惊悚片和通俗剧。

high key（T） 高调打光
打光方式的一种，强调明亮均匀光，少有明显阴影，多用于喜剧、歌舞片和轻松娱乐片。

homage（C） 致敬
在电影中直接指涉另一部电影、另一个导演或一种电影风格的处理，是一种尊敬或喜爱之致敬方式。

I

iconography（C） 图征
使用为人熟知之文化象征或复杂象征的艺术表达，电影中之图征可包括明星的表面性格形象，类型电影建立好的传统，或使用角色及情景之原型，诸如打光法、场景、服装、道具等等。

independent producer（G） 独立制片人
不与片厂或大型商业片合作的制片人，许多明星和导演都做过独立制片人以确保其艺术自主性。

intercutting（T） 插入镜头
见交叉剪接。

iris（T） 圈入圈出
镜头遮盖光的方式，仅让部分影像显现，通常圈入圈出的形状是圆形或椭圆形，可扩大或缩小。

J

jump-cut（T） 跳接
镜头间故意突兀转换，搅乱时间空间之连戏。

K

key light（T） 主光
镜头主要光线来源。

Kinetoscope（G） 活动电影放映机
早期看仅需一分钟长度内的电影的装置，将影片装在箱中连续放，一次仅容一人看。

leftist, left-wing（C） 左派，左翼
政治名词，形容全面或部分接受卡尔·马克思对经济、社会、哲学的看法。

lengthy take, long take（C） 长镜头
长时间的单一镜头。

long shot（G） 远景
大约是从剧场观众席上望向舞台的距离。

low-angle shot（T） 仰拍镜头，低角度镜头
由被摄物下方仰角拍摄之镜头。

low key（T） 低调
一种打光风格，强调扩散的阴影及光的气氛。通常用在推理剧及惊悚片中。

M

majors（I） 大片厂
特定时代的大制片公司，在好莱坞1930年代至1940年代的黄金年代，包括米高梅、华纳、雷电华、派拉蒙、二十世纪福克斯等大片厂。

Marxist（G） 马克思主义者
信奉卡尔·马克思有关经济、社会、政治及哲学理论的人，或其艺术作品反映这些价值观者。

masking（T） 银幕遮片法
一种将部分电影影像遮盖起来的方法，可以暂时改变银幕的长宽比例。

matte shot（T） 合成镜头
将两个不同镜头合并在同一正片上，使影像看来似乎是同时拍摄的方法，多为特效所用，如将人与大恐龙放在同一画面上。

medium shot（G） 中景
较近一点的距离拍摄的镜头，可显示中等细节，通常可拍到一个人物的膝盖或腰部以上的身体。

Method acting（G） 方法演技
由斯坦尼斯拉夫斯基理论衍生出的内在表演方式，强调情感张力，心理的写实，全面的表演，以及如自然的幻觉。自1950年代始，方法演技即成为美国表演的主流。

miniatures, also model or miniature shots（T） 微缩模型，模型镜头
将缩小的模型拍出宛如物体实际大小，比如沉没中的邮轮或巨大的恐龙。

minimalism（C） 极简主义
一种极其严谨收敛的拍摄风格，所有元素被缩减成最少的讯息。

mise en scène（C） 场面调度
在特定空间中安排视觉重点与动作，在剧场中这个空间即是由前缘舞台线所定义；在电影中由包含影像之景框定义。所谓电影场面调度指的是安排动作及其拍摄出的方式。

montage（T） 蒙太奇
快速剪接影像的转场，暗指时间之省略和事件之行进。常加叠化与多重曝光方式，在欧洲，“蒙太奇”指的是剪接艺术。

motif（C） 母题
任何不着痕迹的技巧、物体或者主题性意识会在影片中系统化地重复出现者。

multiple exposure（T） 多重曝光
由光学印片制造出的特技效果，容许许多影像同时叠印在一起。

N

negative cost（I） 一部影片的拍摄成本

拍摄一部影片所需的实际费用，不包括印拷贝及广告的花费。

neorealism（C） 新现实主义运动
意大利电影运动，在1945年至1955年间拍摄出一批优秀的作品。该运动在技巧上极其写实，强调纪录片般的电影艺术层面，采实景拍摄，用非职业演员，对贫穷与社会问题异常关心。

New Wave, nouvelle vague（G） 新浪潮
一群年轻法国导演在1950年代末扬名，以特吕弗、戈达尔、阿伦·雷乃最著名。

nickelodeon（G） 五分钱戏院
粗糙的小剧场放映后革命性进步的放映电影场所，并非华丽大剧院，而是出现在美国1910年代的实用简略的放映场所。

nonsynchronous sound（T） 非同期声
声音与影像分开录制，或声音与影像声源不同步，比方音乐通常在电影中属于不同步声音。

O

oblique angle, tilt shot（T） 斜角镜头
将摄影机放斜拍出的影像镜头，当放映时，被摄物仿佛斜的。

oeuvre（C） 作品
法文之“作品”，指艺术家作品之整体。

optical printer（T） 光学印片机
复杂的制造电影特效之机器，比如做淡入淡出、叠化、多重曝光等效果，现在几已淘汰。

P

pan, panning shot（T） 摇镜
“全景摄影”之缩写，特指左右横向摇摄的镜头。

parallel editing 平行剪接
见交叉剪接。

persona（C） 演员之公众形象
源自拉丁文“面具”之意，根据演员过去角色以及其性格所反映出之公众形象，一种定型的形式。

personality-star 性格明星
见明星。

point-of-view shot, also pov shot, first-person camera（T） 主观镜头，第一人称镜头
由某个角色观点拍出的镜头：他或她之所见。

process shot, also rear projection（T） 合成镜头，背景放映镜头
将背景镜头投射到透明银幕上使演员站在前面宛如直接站在场景前拍出的一样。

producer（G） 监制，制片人
模糊之名词，意指特定人或公司控制电影预算以及电影拍摄方式者，可以是只管商业面或整合主创（如剧本、明星、导演）或拍摄时调纷解难者。

producer-director（I） 监制兼导演
导演独立融资以保障最大创作自由。

Production Code, also Motion Picture Production Code（I） 制片法典
为美国电影业的电检手臂。该法典于1930年代制定，到1934年强制执行，1950年代有修正，到1968年以现行的分级制度替代。

production values（I） 制作水准
电影外在影响票房的硬性因素，如置景、服装、特效。奇观电影都是制作水准特别华丽的电影。

program films, also programmers（G） 见B级片

R

reaction shot（T） 反应镜头
切到人物对上一个镜头内容反应的镜头。

realism（G） 现实主义
一种试图在电影中复制现实原貌，仿佛其如日常所见的拍片方式，强调真实场景与细节，不具干扰性的摄影风格，以及尽量减少之剪接与特效。

rear projection 见背景放映镜头

reverse angle shot（T） 反打镜头
与前一个镜头成180度方向反拍的镜头，也就是将摄影机摆在与前一个镜位相反的地方。

revisionist（C） 修正主义者
类型电影发展后期，许多价值观与传统都受到挑战或者被仔细质疑。

rough cut（T） 粗剪
将电影粗剪成序，再让剪辑师进一步细剪。

rushes, dailies（I） 每日毛片
每日拍好的电影片段冲印出让导演和摄影师在下一天拍摄前先检查。

S

scene（G） 场景
不准确的电影分段单位，由一连串镜头依一主要重心，如场景地点、事件、小戏剧高潮组成。

script, screenplay, scenario（G） 剧本
描述电影对白和动作的纸本，有时也会描述摄影情况。

sequence（G） 一场戏，段落
不准确的电影结构单位名词，由一连串相关之场景组成，引发大高潮。

sequence shot, also plan-séquence（C） 连续镜头，长镜头
一镜到底之长镜头，这种镜头多会包含复杂的走位及摄影机移动。

serials（G） 系列电影，续集电影
现已几不存在之类型电影，曾在主要影片之前放映。系列电影通常是一个连续的故事（往往是剧情片或幻想题材），每周放映20分钟，连续放映12到15周。每个短片结尾都有惊心动魄之悬疑高潮。

setup（T） 镜位
一个镜头的摄影机位置及打光位置。

shot（G） 镜头
从摄影机开机到关机连续拍下的影像，也是一条未经剪接的胶片。

slow motion（T） 慢动作
以每秒快于二十四格画面的速度拍摄的镜头，以正常速度放映时产生梦幻如舞蹈的慢动作。

social realism（C） 社会现实主义
一个不准确的术语，涵盖一系列对社会结构揭弊的电影。好像1930年代华纳公司的电影，或二战后意大利新现实主义电影，以及英国1950年代的“厨房洗碗槽”电影。

soft focus（T） 柔焦
除了一特定距离聚焦其余皆失焦者，也可称之为美化技巧，即将线条之利锐面柔化，以便遮住脸上的皱纹。

special effects（G） 特效

特殊摄影及光学效果，多用在幻想电影尤其是科幻片中。

star（G） 明星
非常受欢迎的演员。性格明星多半演被公众定型的角色，造出其特有的外在形象。演员明星能有更大的角色范畴，像威尔·法瑞尔就是性格明星，罗伯特·德·尼罗就是演员明星。

star system（G） 明星制度
电影运用受欢迎明星的魅力来吸引票房的手段。

stock（T） 底片
未曝光的胶片，种类很多，包括感光快的感光慢的等等。

stop-motion photography（T） 停格摄影
动画及特效的一种摄影法，这种方法曾制造出了“金刚”的动作。将模型改变细节一格一拍，最后以每秒二十四格速度放映，模型似乎真的动起来了。

storyboard, storyboarding（T） 故事板
一种将镜头预先分场画出的视觉预览技巧，有如连环画，因此可以让导演勾勒场面调度，在开拍前建立剪接连戏的结构。

story values（I） 故事价值
一部电影的叙事吸引力，可能存在于受欢迎的改编故事中或高超的编剧技巧中。

studio（G） 片厂
擅于制作及发行电影的大企业，如派拉蒙、华纳兄弟等，任何硬件设施配备齐全的场所。

subtext（G） 潜台词
戏剧及电影术语，意指在对白语言之下的戏剧暗示。通常潜台词涉及的情感和概念与其文本的语言完全无关。

surrealism（C） 超现实主义
强调弗洛伊德和马克思概念的无意识元素、无理性主义以及象征意念的先锋派运动之一种。超现实主义如梦般古怪，其作品多出品于1924年至1931年间，主要在法国，现今仍有许多导演作品有超现实主义元素。

synchronous sound（T） 同步声，同期声
声音与画面同步进行，同期拍摄，或在完成版上看来同步。同步声看起来像从视觉上的明显声源而来。

T

take（T） 镜次
一个特定镜头的各种变奏，最终镜头可能是从许多镜次中选出。

telephoto lens（T） 远摄镜头
镜头如望远镜，可在远距离放大被摄物。这会产生两个效果，一是会使纵深空间平板化，另一是前后景会失焦模糊。

tight framing（C） 紧凑的构图
通常是近景，其场面调度谨慎平衡，使被摄人物几乎在动作上没有自由。

tilt shot（T） 见斜角镜头

titles（G） 字幕
默片中字幕可引场、用文字制造气氛，以及帮人物讲出对白。

tracking shot, trucking shot 见推轨镜头

two-shot（T） 双人镜头
较近的镜头（多半是中景），将两个人物纳于同一画面中。

U

underscoring（T） 配乐
默片中，给电影动作配上音乐已成惯例，有时是现场大管弦乐团来配，有时仅有一架风琴或钢琴。有声电影花了一段时间调适，直到1933年，音乐家如马克思·斯坦纳才如默片以字幕制造气氛一般用配乐来增添感情。

V

vertical integration（I） 垂直整合
同一家电影公司将制片、发行、放映等业务一条鞭整合的方式，到1940年代末被视为不合法。

Vitascope（G） 维太放映机
由托马斯·阿马特发明的早期现代式放映机。该机可用大片圈装放影片，第一个使用上下两圈使胶片通过片门时减缓拉力，因此可放映更长的影片。

voiceover（T） 画外音
电影银幕外的说话声，通常用来表达角色的思想或回忆。

W

widescreen, also CinemaScope（G） 宽银幕，新艺综合体（又译为西尼玛斯柯普宽银幕）
银幕影像的长宽比例约5:3，有的超宽银幕水平宽度已是垂直长度的2.5倍。

wipe（T） 划变
一种剪接方法，通常一条穿过银幕的线将影像“推开”换成另一种影像。

Z

zoom lens, zoom shot（T） 伸缩镜头，变焦镜头
一种可变不同焦距的镜头，使摄影师能在一个连续动作中从广角转换成远摄镜头（反之亦然），好像摄影机投入或退出一个场景。

图例索引

第一章　起源

1-1　《奔马》（约 1877），一连串由爱德华·慕布里奇拍的照片　3
1-2　简单的早期“活动电影放映机”　4
1-3　“活动电影放映机”放映厅（约 1895）　5
1-4　爱迪生的黑玛丽亚摄影棚　5
1-5　《火车进站》（*The Arrival of a Train*，1895）　6
1-6　《吻》（*The Kiss*，1896）　6
1-7　《月球旅行记》（*A Trip to the Moon*，1902）　7
1-8　《魔鬼的恶作剧》（*The Merry Frolics of Satan*，1906）　7
1-9　《白日梦》（*Pipe Dreams*，1903）　8
1-10　《火车大劫案》（*The Great Train Robbery*，1903）　9
1-11　五分钱戏院（约 1905）　10
1-12　《基督山伯爵》（*The Count of Monte Christo*，1912）　10
1-13　《卡比利亚》（*Cabiria*，1913）　11

第二章　格里菲斯和同代人：1908–1920

2-1　西席·B·地密尔、格里菲斯、马克·森内特三人的公关照　14
2-2　《宝林历险记》（*The Perils of Pauline*，1914）　15
2-3　《一个国家的诞生》（*The Birth of a Nation*，1915）　16
2-4　《谷仓一角》（*A Corner in Wheat*，1909）　17
2-5　《风雨中的孤儿》（*Orphans of the storm*，1921）　18
2-6　格里菲斯和比利·比泽在《赖婚》（*Way Down East*，1920）之外景地　19
2-7　《一个国家的诞生》（1915）　21
2-8　格里菲斯站在气球吊篮中执导《党同伐异》。下图是该片的巴比伦场景　22
2-9　《残花》（*Broken Blossoms*，1919）　24
2-10　《枯草团》（*Tumbleweeds*，1905）　25
2-11　《欺骗》（*The Cheat*，1915）　26
2-12　《破灭的美梦》（*Tillie's Punctured Romance*，1914）　27
2-13　《胖子和梅布尔》（*Fatty and Mabel Adrift*，1916）　28

第三章 1920年代的美国电影

3-1 《安哥拉之爱》（*Angora Love*，1929） 33
3-2 《淘金记》（*The Gold Rush*，1925） 35
3-3 《航海家》（*The Navigator*，1924） 36
3-4 《永不软弱》（*Never Weaken*，1921） 37
3-5 《着什么急?》（*Why Worry ?*，1923） 38
3-6 《强人》（*The Strong Man*，1927） 39
3-7 《巴格达大盗》（*The Thief of Bagdad*，1924） 40
3-8 《麻雀》（*Sparrows*，1926） 41
3-9 《高卓人》（*The Gaucho*，1927） 41
3-10 《四骑士启示录》（*The Four Horsemen of the Apocalypse*，1921） 42
3-11 《贪婪》（*Greed*，1924） 43
3-12 《红字》（*The Scarlet Letter*，1926） 44
3-13 《北方的纳努克》（*Nanook of the North*，1921） 47
3-14 《日出》（*Sunrise*，1927） 48
3-15 《群众》（*The Crowd*，1928）49
3-16 《戏子人生》（*Show People*，1928）片厂工作照 50
3-17 《翼》（*Wings*，1927） 51
3-18 克拉拉·鲍宣传照（约1926） 52
3-19 《爵士歌王》（*The Jazz Singer*，1927） 53
3-20 《麻雀》（*Sparrows*，1926）工作照 54

第四章 1920年代的欧洲电影

4-1 《房客》（*The Lodger*，1927） 58
4-2 《哥斯塔·柏林的故事》（*The Saga of Gösta Berling*，1924） 59
4-3 《母亲》（*Mother*，1926） 60
4-4 《战舰波将金号》（*Potemkin*，1925）中两个连续的镜头 61
4-5 《十月》（*October*，1927） 62
4-6 《土地》（*Earth*，1930） 63
4-7 《卡里加利博士的小屋》（*The Cabinet of Dr.Caligari*，1919） 64
4-8 《杜巴里夫人》（*Madame Dubarry*，1919） 65
4-9 《西格弗里德之死》（*Siegfried*，1924） 66
4-10 《大都会》（*Metropolis*，1926） 66
4-11 《吸血鬼》（*Nosferatu*，1922） 67
4-12 《最卑贱的人》（*The Last Laugh*，1924）工作照 68

4–13 《潘朵拉的盒子》（*Pandora's Box*，1929） 69
4–14 《操行零分》（*Zero for Conduct*，1933） 70
4–15 《巴黎屋檐下》（*Under the Roofs of Paris*，1930） 71
4–16 《最后一个百万富翁》（*Le Million*，1931） 71
4–17 阿贝尔·冈斯与格里菲斯在纽约见面 72
4–18 a & b《拿破仑》（*Napoleon*，1927） 73
4–19 《一条安达鲁狗》（*Un Chien Andalou*，1928） 74

第五章 好莱坞片厂制度：1925–1955

5–1 《绝代艳后》（*Marie Antoinette*，1937） 79
5–2 《怒火之花》（*The Grapes of Wrath*，1940） 80
5–3 《天堂里的烦恼》（*Trouble in Paradise*，1932） 81
5–4 《棕榈滩故事》（*The Palm Beach Story*，1942） 81
5–5 《国民公敌》（*The Public Enemy*，1931） 82
5–6 《第四十二街》（*Forty–Second Street*，1933） 82
5–7 《小狐狸》（*The Little Foxes*，1941） 83
5–8 《礼帽》（*Top Hat*，1935） 84
5–9 《摩洛哥》（*Morocco*，1930） 85
5–10 《乱世佳人》（*Gone with the Wind*，1939） 86
5–11 《红河谷》（*Red River*，1948） 87
5–12 《绅士爱美人》（*Gentlemen Prefer Blonde*，1953） 88
5–13 《血红街道》（*Scarlet Street*，1945） 89
5–14 《科学怪人》（*Frankenstein*，1931） 90
5–15 《一夜风流》（*It Happened One Night*，1934） 91
5–16 《疤面人》（*Scarface*，1932） 92

第六章 1930 年代的美国电影

6–1 《畸形人》（*Freaks*，1932） 96
6–2 《金刚》（*King Kong*，1933） 97
6–3 《一世之雄》（*Angels with Dirty Faces*，1938） 98
6–4 《风流寡妇》（*The Merry Widow*，1934） 99
6–5 《1935 年掘金女郎》（*The Gold Diggers of 1935*，1935） 100
6–6 《海上恋舞》（*Follow the Fleet*，1936） 101
6–7 《侬本多情》（*She Done Him Wrong*，1933） 102
6–8 《歌声倾影》（*A Night at the Opera*，1935） 103

6-9 《礼物》（*It's a Gift*，1934） 104
6-10 《战地钟声》（*For Whom the Bell Tolls*，1943） 105
6-11 《史密斯先生到华盛顿》（*Mr. Smith Goes to Washington*，1930） 105
6-12 《生活多美好》（*It's a Wonderful Life*，1946） 106
6-13 卡普拉、马克斯·斯坦纳、迪米特里·迪奥姆金在为《失去的地平线》（*Lost Horizon*，1937）录音乐 107
6-14 《小狐狸》（1941） 108
6-15 《女继承人》（*The Heiress*，1949） 109
6-16 《疤面人》（1932） 110
6-17 《红河谷》（1948） 111
6-18 《告密者》（*The Informer*，1935） 112
6-19 《关山飞渡》（*Stagecoach*，1939） 112
6-20 《黄巾骑兵队》（*She Wore a Yellow Ribbon*，1949） 113
6-21 《茶花女》（*Camille*，1936） 113
6-22 《乱世佳人》（1939） 114

第七章 1930年代的欧洲电影

7-1 《意志的胜利》（*The Triumph of the Will*，1935） 118
7-2 《M》（*M*，1931） 119
7-3 《蓝天使》（*The Blue Angel*，1930） 120
7-4 《轮舞》（*La Ronde*，1950） 120
7-5 《亨利八世的私生活》（*The Private Life of Henry Ⅷ*，1933） 122
7-6 《伦勃朗》（*Rembrandt*，1936） 123
7-7 《三十九级台阶》（*The 39 Steps*，1935） 124
7-8 《诗人之血》（*The Blood of a Poet*，1930） 125
7-9 《黄金时代》（*L'Age D'Or*，1930） 126
7-10 《又错了！》（*Wrong Again*，美，1929） 126
7-11 《雾港》（*Port of Shadows*，1938） 127
7-12 《圣女贞德受难记》（*The Passion of Joan of Arc*，1928） 128
7-13 《母狗》（*La Chienne*，1931） 129
7-14 《大幻影》（*Grand Illusion*，1937） 129
7-15 《游戏规则》（*The Rules of the Game*，1939） 130

第八章 1940年代的美国电影

8-1 《卡萨布兰卡》（*Casablanca*，1943） 134

8–2 《小姑居处》（*Woman of the Year*，1942） 135
8–3 《圣·彼得洛战役》（*The Battle of San Pietro*，1945） 136
8–4 《马耳他之鹰》（*The Maltese Falcon*，1941） 137
8–5 《夜阑人未静》（*The Asphalt Jungle*，1950） 138
8–6 《富城》（*Fat City*，1972） 138
8–7 《夜困摩天岭》（*High Sierra*，1940） 139
8–8 《小飞象》（*Dumbo*，1941） 140
8–9 《费城故事》（*The Philadelphia Story*，1940） 140
8–10 《苏利文的旅行》（*Sullivan's Travels*，1941）宣传照 141
8–11 《淑女伊芙》（*The Lady Eve*，1941） 142
8–12 《一个陌生女人的来信》（*Letter from an Unknown Woman*，1948） 143
8–13 《双重赔偿》（*Double Indemnity*，1944） 143
8–14 《日落大道》（*Sunset Boulevard*，1950） 144
8–15 《你逃我也逃》（*To Be or Not to Be*，1942） 145
8–16 《公民凯恩》（*Citizen Kane*，1941） 146
8–17 《公民凯恩》（1941） 147
8–18 《安倍逊大族》（*The Magnificent Ambersons*，1942） 148
8–19 《杀人者》（*The Killers*，1946） 149
8–20 《黄金时代》（*The Best Years of Our Lives*，1946） 150

第九章 1940年代的欧洲电影

9–1 《复仇之日》（*Day of Wrath*，1943） 155
9–2 《天堂的孩子》（*The Children of Paradise*，1945） 156
9–3 《美女与野兽》（*Beauty and the Beast*，1946） 157
9–4 《伊凡雷帝》（*Ivan the Terrible, Part Ⅰ*，1944） 158
9–5 《哈姆雷特》（*Hamlet*，1948） 159
9–6 《远大前程》（*Great Expectations*，1946） 161
9–7 《虎胆忠魂》（*Odd Man Out*，1947） 162
9–8 《第三人》（*The Third Man*，1949） 163
9–9 《罗马，不设防的城市》（*Open City*，1945） 165
9–10 《擦鞋童》（*Shoeshine*，1946） 167
9–11 《偷自行车的人》（*The Bicycle Thief*，1948） 168
9–12 《罗维雷将军》（*General Della Rovere*，1959） 169
9–13 《大地在波动》（*La Terra Trema*，1948） 170
9–14 《豹》（*The Leopard*，1963） 171

第十章 1950年代的美国电影

10-1 《龙国香车》（*The Band Wagon*，1953） 174
10-2 《万花嬉春》，又译为《雨中曲》（*Singin' in the Rain*，1952） 175
10-3 《宾虚》（*Ben-Hur*，1959） 176
10-4 《伊甸园之东》（*East of Eden*，1955） 177
10-5 《天外魔花》（*Invasion of the Body Snatchers*，1956） 178
10-6 《桃色血案》（*Anatomy of a Murder*，1959） 179
10-7 《逃狱惊魂》（*The Defiant Ones*，1958） 180
10-8 《君子好逑》（*Marty*，1955） 181
10-9 《热情如火》（*Some Like It Hot*，1959）玛莉莲·梦露的宣传照 182
10-10 《恺撒大帝》（*Julius Caesar*，1953） 183
10-11 《欲望号街车》（*A Streetcar Named Desire*，1951） 184
10-12 《彗星美人》（*All About Eve*，1950）184
10-13 《日正当中》，又译为《正午》（*High Noon*，1952） 185
10-14 《乱世忠魂》（*From Here to Eternity*，1953） 186
10-15 《无因的反叛》（*Rebel Without a Cause*，1955） 187
10-16 《码头风云》（*On the Waterfront*，1954） 187
10-17 《金粉世界》（*Gigi*，1958） 188
10-18 《西北偏北》（*North by Northwest*，1959） 189
10-19 《精神病患者》（*Psycho*，1960） 189

第十一章 1950年代的世界电影

11-1 《大地之歌》（*Pather Panchali*，1955） 194
11-2 《老妇杀手》（*The Lady Killers*，1955） 195
11-3 《晚菊》（*Late Chrysanthemums*，1954） 195
11-4 《罗生门》（*Rashomon*，1950） 196
11-5 《七武士》（*Seven Samurai*，1954） 199
11-6 《用心棒》（*Yojimbo*，1961） 200
11-7 《西鹤一代女》（*The Life of Oharu*，1952） 201
11-8 《雨月物语》（*Ugetsu*，1953） 202
11-9 《东京物语》（*Tokyo Story*，1953） 203
11-10 《秋刀鱼之味》（*An Autumn Afternoon*，1962） 204
11-11 《假面》（*Persona*，1966） 206
11-12 《大路》（*La Strada*，1954） 208
11-13 《八部半》（*8 1/2*，1963） 208

11-14 《扒手》（*Pickpocket*，1959） 210

第十二章 1960年代的美国电影

12-1 《桃色公寓》（*The Apartment*，1960） 214
12-2 《埃及艳后》（*Cleopatra*，1963） 215
12-3 《长夜漫漫路迢迢》（*Long Day's Journey into the Night*，1962） 216
12-4 《热天午后》（*Dog Day Afternoon*，1975）宣传照 217
12-5 《满洲候选人》（*The Manchurian Candidate*，1962） 218
12-6 《野百合》（*Lilies of the Field*，1963） 219
12-7 《夫君》（*Husbands*，1970） 220
12-8 《毕业生》（*The Graduate*，1967） 221
12-9 《莫莉马贵》（*The Molly Maguires*，1969） 222
12-10 《冷酷媒体》（*Medium Cool*，1969） 223
12-11 《逍遥骑士》（*Easy Rider*，1969） 223
12-12 《午夜牛郎》（*Midnight Cowboy*，1969） 224
12-13 《邦妮和克莱德》（*Bonnie and Clyde*，1967） 224
12-14 《孤注一掷》（*They Shoot Horses, don't they ?*，1969） 225
12-15 《日落黄沙》（*The Wild Bunch*，1969） 226
12-16 《稻草狗》（*Straw Dogs*，1971） 227
12-17 《虎豹小霸王》（*Butch Cassidy and the Sundance Kid*，1969） 228
12-18 《奇爱博士》（*Dr. Strange Love, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*，1963） 229
12-20 《2001: 太空漫游》（*2001: A Space Oddyseey*，1968） 230
12-20 《伍德斯托克音乐节》（*Woodstock*，1970） 231

第十三章 1960年代的世界电影

13-1 《希腊人佐巴》（*Zorba, the Greek*，1964） 234
13-2 《一个唱，一个不唱》（*One Sings, the Other Doesn't*，1977） 235
13-3 《好奇心》（*Murmur of the Heart*，1971） 236
13-4 《大冤狱》（*The Confession*，1970） 237
13-5 《射杀钢琴师》（*Shoot the Piano Player*，1960） 238
13-6 《朱尔与吉姆》（*Jules and Jim*，1962）238
13-7 《男性，女性》（*Masculine-Feminine*，1966） 240
13-8 《周末》（*Weekend*，1967）240
13-9 《安东尼奥之死》（*Antonio Das Mortes*，1969） 241

13-10 《广岛之恋》（*Hiroshima, Mon Amour*，1959） 242
13-11 《愤怒的回顾》（*Look Back in Anger*，1958） 245
13-12 《汤姆·琼斯》（*Tom Jones*，1963） 246
13-13 《如此运动生涯》（*This Sporting Life*，1963） 247
13-14 《年少莫轻狂》（*Saturday Night and Sunday Morning*，1960） 247
13-15 《仆人》（*The Servant*，1963） 248
13-16 《一夜狂欢》（*A Hard Day's Night*，1964） 249
13-17 《黄昏三镖客》（*The Good, the Bad, and the Ugly*，1966） 251
13-18 《奇遇》（*L'Avventura*，1960） 252
13-19 《罗密欧与朱丽叶》（*Romeo and Juliet*，1968） 253
13-20 《意大利式离婚》（*Divorce-Italian Style*，1962） 253
13-21 《阿尔及尔之战》（*The Battle of Alginers*，1966） 254
13-22 《工作》（*Il Posto*，1961） 254
13-23 《灰烬与钻石》（*Ashes and Diamonds*，1958） 256
13-24 《麦克白》（*Macbeth*，1971）256
13-25 《大街上的商店》（*The Shop on Main Street*，1965） 257

第十四章 1970年代的美国电影

14-1 《歌厅》（*Cabaret*，1972） 262
14-2 《猎鹿人》（*The Deer Hunter*，1978） 263
14-3 《儿子离家时》（*Sounder*，1972） 264
14-4 《总统班底》（*All the Presiden's Men*，1976） 265
14-5 《美国风情画》（*American Graffiti*，1973） 265
14-6 《唐人街》（*Chinatown*，1974） 266
14-7 《新科学怪人》（*Young Frankenstein*，1974） 266
14-8 《肮脏的哈里》（*Dirty Harry*，1971） 267
14-9 《恋爱中的布鲁姆》（*Blume in Love*，1973） 268
14-10 《返乡》（*Coming Home*，1978） 269
14-11 《法国贩毒网》（*The French Connection*，1971） 270
14-12 《飞越疯人院》（*One Flew Over the Cuckoo's Nest*，1975） 271
14-13 《陆军野战医院》（*M*A*S*H*，1970） 272
14-14 《纳什维尔》（*Nashville*，1975） 273
14-15 《教父》（*The Godfather*，1972） 274
14-16 《无为而治》（*Being There*，1979） 275
14-17 《出租车司机》（*Taxi Driver*，1976） 276

14-18 《愤怒的公牛》（*Raging Bull*，1980） 277
14-19 《洛奇》（*Rocky*，1976） 278
14-20 《曼哈顿》（*Manhattan*，1979） 279
14-21 《星球大战》（*Star Wars*，1974） 280
14-22 《外星人 E.T.》（*E. T: The Extfa Terrestrial*，1982） 281

第十五章 1970 年代的世界电影

15-1 《巨蟒剧团之万世魔星》（*Monty Python's Life of Brian*，1979） 284
15-2 《冲出黑暗谷》（*Tommy*，1975） 285
15-3 《一笼傻鸟》（*La Cage aux Folles*，1978） 286
15-4 《掏出你的手帕》（*Get out Your Handkerchiefs*，1977） 286
15-5 《铁皮鼓》（*The Tin Drum*，1979） 288
15-6 《美国朋友》（*The American Friend*，1977） 289
15-7 《阿基尔，上帝的愤怒》（*Aguirre, the Wrath of God*，1972） 290
15-8 《史楚锡流浪记》（*Stroszek*，1977） 291
15-9 《玛丽娅·布劳恩的婚姻》（*The Marriage of Maria Braun*，1978） 292
15-10 《一年十三个月》（*In a Year of Thirteen Moons*，1978） 292
15-11 《巴黎最后的探戈》（*Last Tango in Paris*，1972） 294
15-12 《圣洛伦索之夜》（*The Night of the Shooting Stars*，1982） 295
15-13 《咪咪的诱惑》（*The Seduction of Mimi*，1972） 296
15-14 《七美人》（*Seven Beauties*，1976） 297
15-15 《索拉里斯》（*Solaris*，1971） 297
15-16 《悬崖上的野餐》（*Picnic at the Hanging Rock*，1975） 299
15-17 《烈血焚城》（*'Breaker' Morant*，1980） 300
15-18 《疯狂的麦克斯 2》（*The Road Warrior*，1982） 301
15-19 《吉米·布莱克史密斯之歌》（*The Chant of Jimmie Blacksmith*，1978） 302
15-20 《我的璀璨生涯》（*My Brilliant Career*，1979） 302
15-21 《感官世界）（*In the Realm of the Senses*，1976） 303
15-22 《哈拉》（*Xala*，1974）宣传照 304
15-23 《再见巴西》（*Bye Bye Brazil*，1979） 305

第十六章 1980 年代的美国电影

16-1 《第一滴血 3》（*Rambo Ⅲ*，1987） 308
16-2 《独闯龙潭》（*Commando*，1985） 309
16-3 《异形 2》（*Aliens*，1986） 310

16-4 《爵士乐手》（*Bird*，1988） 311
16-5 《体热》（*Body Heat*，1981） 311
16-6 《雨人》（*Rain Man*，1988） 312
16-7 《谁陷害了兔子罗杰》（*Who Framed Roger Rabbit*，1988） 313
16-8 《蓝丝绒》（*Blue Velvet*，1986） 314
16-9 《苍蝇》（*The Fly*，1986） 315
16-10 《沉默的羔羊》（*The Silence of the Lamb*，1991） 316
16-11 《萨尔瓦多》（*Salvador*，1986） 317
16-12 《为所应为》（*Do the Right Thing*，1989） 317
16-13 《落难见真情》（*Planes,Trains and Automobiles*，1987） 318
16-14 《黑袜事件》（*Eight Men Out*，1988） 318
16-15 《紫苑草》（*Ironweed*，1987） 319
16-16 《妙想天开》（*Brazil*，1985） 319
16-17 《蝙蝠侠》（*Batman*，1989） 320
16-18 《危险关系》（*Dangerous Liaisons*，1988） 320

第十七章 1980年代的世界电影

17-1 《鳄鱼邓迪2》（*Crocodile Dundee II*，1988） 324
17-2 《亨利五世》（*Henry V*，1989） 325
17-3 《火的战车》（*Chariots of Fire*，1981） 325
17-4 《同窗之爱》（*Another Country*，1984） 326
17-5 《看得见风景的房间》（*A Room With a View*，1986） 326
17-6 《分离的世界》（*A World Apart*，1988） 327
17-7 《写给勃列日涅夫的信》（*Letter to Brezhnev*，1985） 328
17-8 《蒙娜丽莎》（*Mona Lisa*，1986） 329
17-9 《格雷戈里的女孩》（*Gregory's Girl*，1980） 330
17-10 《我美丽的洗衣店》（*My Beautiful Laundrette*，1986） 330
17-11 《竖起你的耳朵》（*Prick Up Your Ears*，1987） 331
17-12 《精神濒临崩溃的女人》（*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*，1988） 332
17-13 《甘泉玛侬》（*Manon of the Spring*，1987） 333
17-14 《第四个男人》（*The Fourth Man*，1984） 334
17-15 《潜水艇》（*Das Boot*，1982） 334
17-16 《征服者佩尔》（*Pelle the Conqueror*，1988） 335
17-17 《莫斯科不相信眼泪》（*Moscow Does Not Believe in Tears*，1980） 336

17-18 《铁人》（*Man of Iron*，1981） 336
17-19 《墨菲斯特》（*Mephisto*，1981） 337
17-20 《上帝也疯狂》（*The Gods Must Be Crazy*，1983） 338
17-21 《街童》（*Pixote*，1981）宣传照 338
17-22 《自由之路》（*Yol*，1981） 339
17-23 《楢山节考》（*The Ballad of Narayama*，1983） 340
17-24 《乱》（*Ran*，1985） 340
17-25 《蒲公英》（*Tampopo*，1986） 341

第十八章 1990年代的美国电影

18-1 《泰坦尼克号》（*Titantic*，1997） 344
18-2 《变脸》（*Face off*，1997） 345
18-3 《甜心先生》（*Jerry Maguire*，1996） 345
18-4 《狮子王》（*The Lion King*，1994） 346
18-5 《楚门的世界》（*The Truman Show*，1998） 347
18-6 《黑衣人》（*Men in Black*，1997） 347
18-7 《远离赌城》（*Leaving Las Vegas*，1995） 348
18-8 《我最好朋友的婚礼》（*My Best Friend's Wedding*，1997） 349
18-9 《威胁2：社会》（*Menace Ⅱ Society*，1993） 350
18-10 《西雅图夜未眠》（*Sleepless in Seattle*，1993） 351
18-11 《鸟笼》（*The Birdcage*，1996） 351
18-12 《拯救大兵瑞恩》（*Saving Private Ryan*，1998） 352
18-13 《好家伙》（*Goodfellas*，1990） 353
18-14 《解构哈利》（*Deconstructing Harry*，1997） 354
18-15 《异形4：浴火重生》（*Alien Resurrection*，1997） 355
18-16 《不可饶恕》（*Unforgiven*，1992） 356
18-17 《心灵捕手》（*Good Will Hunting*，1997） 356
18-18 《低俗小说》（*Pulp Fiction*，1994） 357
18-19 《冰血暴》（*Fargo*，1996） 358
18-20 《我为玛丽狂》（*There's Something About Mary*，1998） 359
18-21 《细细的红线》（*The Thin Red Line*，1998） 360
18-22 《木兰花》（*Magnolia*，1999） 361

第十九章 1990年代的世界电影

19-1 《谈谈情，跳跳舞》（*Shall We Dance ?*，1997） 364

19-2 《意外的春天》（*The Sweet Hereafter*，1997） 365
19-3 《红》（*Red*，1994）宣传照 365
19-4 《饮食男女》（*Eat Drink Man Woman*，1994） 366
19-5 《英国病人》（*The English Patient*，1997） 366
19-6 《理智与情感》（*Sense and Sensibility*，1995） 367
19-7 《无事生非》（*Much Ado About Nothing*，1993） 368
19-8 《莎翁情史》（*Shakespeare in Love*，1998） 368
19-9 《欲望之翼》（*The Wings of the Dove*，1997） 369
19-10 《去日留痕》（*The Remains of the Day*，1993） 370
19-11 《光猪六壮士》（*The Full Monty*，1997） 370
19-12 《底层生活》（*Riff-Raff*，1991） 371
19-13 《猜火车》（*Train Soptting*，1996） 372
19-14 《秘密与谎言》（*Secrets & Lies*，1996） 373
19-15 《我的左脚》（*My Left Foot*，1989） 373
19-16 《追梦者》（*The Commitments*，1991） 374
19-17 《哭泣的游戏》（*The Crying Game*，1992） 375
19-18 《以父之名》（*In the Name of the Father*，1993） 376
19-19 《赤子雄心》（*Some Mother's Son*，1996） 376
19-20 《美丽人生》（*Life is Beautiful*，1998） 378
19-21 《欧洲，欧洲》（*Europa Europa*，1991） 379
19-22 《巧克力情人》（*Like Water for Chocolate*，1992） 379
19-23 《大红灯笼高高挂》（*Raise the Red Lantern*，1991） 380
19-24 《舞国英雄》（*Strictly Ballroom*，1992） 381
19-25 《钢琴课》（*The Piano*，1993） 381

第二十章 2000年后的美国电影

20-1 《十二宫》（*Zodiac*，2007） 384
20-2 《发胶》（*Hairspray*，2007） 385
20-3 《贝奥武夫》（*Beowulf*，2007） 386
20-4 《暴力史》（*A History of Violence*，2005） 387
20-5 《美食总动员》（*Ratatouille*，2005） 388
20-6 《朱诺》（*Juno*，2007） 389
20-7 《天国王朝》（*Kingdom of Heaven*，2005） 389
20-8 《断背山》（*Brokeback Mountain*，2005） 391
20-9 《血色将至》（*There Will Be Blood*，2007） 392

20-10 《关于施密特》（*About Schmidt*，2002） 393
20-11 《老无所依》（*No Country for Old Men*，2007） 393

第二十一章 2000年后的世界电影

21-1 《波拉特》（*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*，2006） 398
21-2 《哈利·波特与阿兹卡班的囚徒》（*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*，2004） 399
21-3 《女王》（*The Queen*，2006） 400
21-4 《天使爱美丽》（*Amèlie*，2001） 401
21-5 《窃听风暴》（*The Lives of Others*，2007） 402
21-6 《钢琴家》（*The Pianist*，2002）402
21-7 《无主之地》（*No Man's Land*，2000） 403
21-8 《四月三周两天》（*4 Months，3 Weeks and 2 Days*，2007） 404
21-9 《我在伊朗长大》（*Persepolis*，2007） 405
21-10 《奥萨马》（*Osama*，2003） 405
21-11 《樱桃的滋味》（*Taste of Cherry*，1998） 406
21-12 《天堂此时》（*Paradise Now*，2005） 407
21-13 《坎大哈》（*Kandahar*，2001） 408
21-14 《卧虎藏龙》（*Crouching Tiger, Hidden Dragon*，2000） 408
21-15 《满城尽带黄金甲》（*Curse of the Golden Flower*，2006） 409
21-16 《硫磺岛来信》（*Letters From Iwo Jima*，2006） 409
21-17 《通天塔》（*Babel*，2006） 410
21-18 《人类之子》（*Children of Men*，2006） 410
21-19 《潘神的迷宫》（*Pan's Labyrinth*，2007） 411
21-20 《摩托日记》（*The Motorcycle Diaries*，2004） 412
21-21 《上帝之城》（*City of God*，2003） 412
21-22 《万福玛丽亚》（*Maria Full of Grace*，2004） 413

出版后记

1897 年，当流动放映商弗利科斯·梅斯古稀的摄影棚因为放映带有沙皇影像的影片而被恐惧的当地农民以施弄巫术的罪名烧毁，谁也不会想到一百多年后，人们会拿着爆米花坐在空调冰凉座椅舒适的电影院里对《加勒比海盗 4》那糟烂的 3D 效果大吐其槽的盛况吧？

沿着这番声讨一路追溯而去，电影从“硬纸片”上流动而过的几缕光影到“大规模杀伤性”CGI 狂轰银幕，从宛如单细胞生物的单本短片到长达数小时绵延数集放映的系列大片，从 25 美分一张门票的低等杂耍到全球年票房总额狂飙突进的娱乐豪门，在艺术、商业、技术这三个维度里，它到底走过了一条什么样的长路？

也许这本《闪回：电影简史》可以成为你这场追溯之旅当之无愧的领航员。

在汗牛充栋的电影史类读物中，《闪回：电影简史》可谓独树一帜。虽然在内容上有已成经典体系的各次电影运动、各种电影风格、各路电影大师，但是本书绝不仅仅提供掉书袋式的单线条复述，你能从中获得的还有生动鲜活的时代背景、妙语连珠的评论以及精准独到的研究视角。借助本书以十年为一个阐述单位的“闪回”式结构，你能看到一个导演的艺术风格在其职业生涯不同分期中的起承转合，也能清楚地捕捉到每一场电影运动发生的前因后果及其时代底调。而本书每一章开头的世界大事 / 电影大事对照年表，首次将人类的文化、政治、科学发展历程与电影的演进在形式上进行横向对接，为读者展开另一条微妙的叙述灰线，只需轻轻一抖即可将整条时代脉络上的星散事件聚沙成塔。

《闪回：电影简史》的两位作者路易斯·贾内梯和斯科特·艾曼，前者为“电影学院”丛书热销多年的经典《认识电影》的作者，其作为当下电影领域的学术先锋保证了本书不俗的理论水准；后者则是 1999 年《洛杉矶时报》年度最佳图书奖提名作家，这位将一系列好莱坞名人传记写得妙笔生花的作者为本书增添了更多传奇色彩。诚如两位在序言中所言，他们所提供给读者的将会是一部内容通俗有趣、观点新颖包容的电影史，相信两位的合璧之作不会令读者失望。

本书已在海外再版五次，此次翻译出版的是第六版，亦是首个中文译本。译者焦雄屏曾奉献了《认识电影》迄今为止最受欢迎的译本，其洗练而个人风

格鲜明的文字为国内读者准确地传达了原著精髓，令人印象深刻。在本书的编辑过程中我们依照大陆地区较为通用的说法统一了人名、片名以及相关专业术语，而在一些两岸三地都相对常用的片名或说法上则尽可能地保留了译者的原文，并以括号的形式辅以大陆地区译法。由于本书涉及的电影人以及相关电影为数众多，难免依然存在疏漏之处，希望读者能不吝指正，以便我们在今后的改版中及时纠正。

服务热线：133-6631-2326　139-1140-1220
服务信箱：reader@hinabook.com

“电影学院”编辑部
后浪出版咨询（北京）有限责任公司
拍电影网
2012 年 5 月

《认识电影》

作者 路易斯·贾内梯

《铸就传奇：约翰·福特的生命与时光》

作者 斯科特·艾曼

合力之作

一部最凝练、最好玩的电影史

★ 二十一段趣味盎然的“闪回”，以十年为单位回顾百年电影传奇

★ 从好莱坞到全世界，从大导演到小演员，带领读者品味电影人生，玩转各地片厂

★ 近百幅罕见图片配以丰富图说，展现世界著名影人风采，揭秘经典名片幕后故事

★ 精准的研究视角映射出历历银幕往事，得兼学术的严谨与阅读的愉悦

★ 每章开头配以世界大事年表，从社会、文化、科技等角度横向解读电影发展时况

拍电影网
www.pmovie.com

后浪出版咨询(北京)有限责任公司
POST-WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO.,LTD.
www.hinabook.com

PEARSON

陈列建议：电影、艺术教材、大众读物

ISBN 978-7-5100-3943-0

9 787510 039430 >

ISBN 978-7-5100-3943-0/C · 177

定价：68.00 元