

西方电影史论

On the History
of Western
Film

邵牧君 著

By Shao Mujun



高等教育出版社
Higher Education Press

西方电影史论

On the History of Western Film

邵牧君 著
By Shao Mujun

高等教育出版社
Higher Education Press



邵牧君

1928年出生于上海，无党派人士，研究员

学 历

1949年9月—1951年8月 清华大学研究生院外国语言文学系硕士研究生

1945年9月—1949年5月 上海圣约翰大学英文系学士学位

简 历

1988年9月—1996年12月 《世界电影》主编

1988年9月—1992年1月 中国电影家协会书记处书记

1983年6月—1988年8月 中国电影家协会艺术研究部研究人员

1978年8月—1983年5月 中国电影家协会外国电影部主任

1956年7月—1969年9月 中国电影出版社外国电影书籍编辑室翻译

1951年9月—1956年6月 中央电影局艺术委员会编译

国际活动

1998年3月 赴美国洛杉矶参加南加州大学安能贝格信息中心召开的亚洲电影数据库筹建会议

1995年4月 在加拿大麦格温学院、阿尔倍塔大学、雷吉纳大学、麦克吉尔大学、西蒙弗赖瑟大学和蒙特利尔大学巡回讲学

1993年2月 在德国三大影视制作中心（慕尼黑、柏林、汉堡）进行考察

1990年1月 在美国洛杉矶加州大学中国电影学术会议上发表讲演

1984年12月 在美国夏威夷檀香山国际电影研究会上发表演讲，并获卓越贡献奖

主要著作

《电影新思维》，中国电影出版社2005年出版

《禁止放映：好莱坞禁片史实录》，上海文艺出版社2000年出版

《银海游：电影论文集》，中国电影出版社1989年出版

《西方电影史概论》，中国电影出版社1982年出版

主要译作

《电影的本性——物质现实的复原》（作者：[德]齐格弗里德·克拉考尔）

《电影作为艺术》（作者：[德]鲁道夫·爱因汉姆）

《电影随想录》（[法]雷内·克莱尔）

《戏剧与电影的剧作理论与技巧》（作者：[美]约翰·霍华德·劳逊）

《电影化的想象——作家和电影》（作者：[美]爱德华·茂莱）

内容简介

本书为我国著名西方电影史研究专家、翻译家邵牧君先生数十年的研究成果，突破了传统西方电影史书籍以国别史或编年体的撰写手法，注重从电影一百多年的发展规律入手，通过纵向时代划分和横向分类比较相结合的方法，融会贯通，言简意赅，勾勒出一条清晰的电影史发展脉络，从而避免了传统西方电影史书籍繁杂的知识灌输，有助于迅速了解电影史知识，掌握电影思潮特点和电影发展规律，从而为其他电影课程的学习打下扎实的基础。

本书内容充实，观点明确，且不乏独到见解，适用于普通高校本专科影视专业学生使用，同时也可作为普通高等学校美育课的通用教材。

A Brief Introduction

This book is a fruit of Mr. Shao Mujun's decades long research in the field of western film history. Mr. Shao is a renowned scholar of western film history and a distinguished translator. His chief achievement is that he breaks through the traditional practice of other history books on western film in shifting attention from enumerating the historical development of film in the last century to sketching a regular pattern of development of film. He combines the methods of vertical classification and horizontal analogy, thus to reveal a clear line of development of film without entangling the readers into a complicated net of academic maze.

This book is filled with substantial knowledge and very original views. So it is very suitable for university and college students majoring in film and TV. It is also good to be used as basic textbook for aesthetic education in high schools.

前言

1979年6月，我应上海电影家协会的邀请，去给一个业余电影讲习班讲了一次西方电影史。由于讲课的需要，我整理了多年来积累的一些材料。课讲完后，又应一些刊物的约请，根据讲稿写成了两篇文章。文章发表后，又觉得剩下的材料弃之可惜，所以又索性下点工夫写了一本题名为《西方电影史概论》的小书，并于1980年由中国电影出版社出版。此书问世后，颇得好评。随着我国电影教育的发展，此书被有关方面定为考研的必读书，出版社也因此一再重印。1994年，我去加拿大许多大学讲学时，发现一些留学生手里拿着的也是这本小书，但是书的封面设计却是我从未见过的。显然，那是一个新的版本。

当年的《西方电影史概论》是我对西方电影史上一些问题的肤浅论述，或者说，只是就怎样看待西方电影史的问题谈了一些不成熟的看法。对于不熟悉西方电影史的读者来说，这本小书也许能起一点增长知识的作用。然而，经过10多年来对电影理论和电影历史的思考，我对许多重大问题，如电影的本体属性、电影史的应有写法和作者的电影观念对其写作电影史的影响等有了全新的想法。我感到有必要对当年的《西方电影史概论》进行彻底的重写，使之成为一本以全新的电影观念为论述基础的西方电影史教材。

我在电影本体论方面的重大认识变化是：我终于认清，电影作为一门艺术与其他传统艺术是有根本性区别的，由此，我也对被世界电影理论界奉为主臬的所谓“电影是第七艺术”的说法产生质疑。我认为应该推翻这个论断，把电影明确定义为一门与有着千百年历史的传统艺术毫无共同之处的“消费艺术”。我想，各种传统艺术在消费社会里分支出面向大众的消费艺术（例如从古典音乐分支出流行音乐等）是一个与时俱进的进步现象。然而，如果执意要从一开始就作为一门必须面向大众的消费艺术问世的电影分支出面向小众的高雅艺术，甚至像许多电影评论家和研究者们那样，执意要把电影说成是和传统艺术一样只是供少数精英分子把玩的高雅艺术，那就是一种逆时代潮流而动的严重错误。它不仅对电影艺术的发展壮大极其有害，而且还会葬送掉整个电影艺术。我想告诉大家，这绝非危言耸听。

此外，由于我从事西方电影史研究的时间比较长，几十年来因为研究的需要，我积累了大量的资料卡片，有的是我从报纸杂志中直接

摘抄下来的，有的则是从一些外文著作中翻译过来的，但当时并没有记录下这些资料卡片的出处。而一些我还清楚记得的外文书籍现在已无法在国内的图书馆中查阅到，因此在本书的写作过程当中，我难以核实一些引文的具体出处。这一点，我想是有必要事先声明的。

邵牧君
二〇〇五年十一月

目 录

第一章 绪论	1
一、电影在西方诞生的意义：消费时代的来临与（以电影为先导的）消费艺术的问世 / 1	
二、我的“电影是消费艺术”这一基础电影观念的由来和发展 / 2	
第二章 西方电影史上的一个核心问题	4
第三章 西方电影史上的两大类电影	7
第一节 娱乐电影 / 7	
一、娱乐电影的定义 / 7	
二、娱乐电影创作问题的核心意义 / 8	
三、娱乐电影与多样化 / 8	
四、为什么要为大多数观众拍片 / 8	
第二节 非娱乐电影 / 9	
一、非娱乐电影的定义 / 9	
二、关于什么是艺术或艺术是什么的问题 / 9	
三、是谁最热中于非娱乐电影 / 10	
四、非娱乐电影的存在理由 / 10	
第四章 西方电影史的几个基本问题	12
第一节 电影史研究与西方电影史 / 12	
一、为什么要研究电影史特别是西方电影史 / 12	
二、西方国家研究电影史概况 / 13	
第二节 西方电影美学的发展阶段 / 15	
第三节 西方电影史的分期问题 / 19	
第四节 西方电影的两大传统 / 23	
一、技术主义传统 / 23	
二、写实主义传统 / 26	
第五节 西方电影的两种创作方法 / 28	
第六节 “第七艺术”论批判 / 31	

第五章 西方电影中的技术主义传统 37

第一节 好莱坞的兴起和“专利权之战” / 37

一、好莱坞的兴起 / 37

二、“专利权之战” / 37

第二节 技术主义电影的先驱者：乔治·梅里爱 / 40

第三节 技术主义电影的代表人物：大卫·格里菲斯 / 41

第四节 好莱坞的制片厂制度 / 46

一、制片厂制度的缔造者麦克·塞纳特 / 46

二、制片厂制度的四个特点 / 47

第五节 类型电影 / 51

一、什么叫类型电影 / 51

二、四个典型性的类型 / 53

第六节 战后好莱坞电影的衰落 / 68

一、对进步人士的政治迫害——“好莱坞十人案” / 69

二、一场错误的战争——回顾美国电影和电视的矛盾 / 74

三、美国影视的交流史 / 82

第七节 好莱坞的复兴和重领西方电影发展潮流 / 98

第八节 法国艺术电影时代的结束 / 101

第六章 西方电影中的写实主义传统 103

第一节 弗拉哈迪和英国纪录片运动 / 104

第二节 好莱坞的写实主义者：斯特劳亨 / 108

第三节 写实主义的领军人物：让·雷诺阿 / 110

第四节 战后的勃兴 / 114

第五节 巴赞和克拉考尔的理论贡献 / 116

一、巴赞的理论贡献 / 116

二、克拉考尔的理论贡献 / 118

第六节 意大利新现实主义电影 / 120

第七节 真实电影 / 127

第八节 法国新浪潮 / 129

第九节 德国新电影 / 134

第十节 其他特色电影 / 145

一、政治电影 / 145

二、街道电影 / 146

三、青春电影 / 146

四、公路电影 / 147

第七章 西方电影中的现代主义 148

第一节 西方文艺中现代主义的兴起 / 148

- 第二节 西方电影中现代主义的历史 / 155
- 第三节 折中的现代主义电影 / 162
- 第四节 西方现代主义电影的技巧特点 / 170

● 第八章 20 世纪90 年代后的西方电影 181

第一节 追求所谓的“现代性”及其后果 / 181

- 一、什么是“现代性”? / 181
- 二、西方电影追求现代性的后果 / 184
- 三、向大众化道路的回归 / 184

第二节 当代西方电影的新发展 / 186

- 一、欧洲电影业的复苏 / 186
- 二、艺术影院的变化 / 187

第九章 21 世纪初西方电影的现状和好莱坞

成功的秘密（代结束语） 188

● 参考文献 191

第一章 绪 论

把电影作为一门消费艺术来论述西方电影的历史，是本书对以往西方电影历史论述的一个根本性修正，因此有必要首先阐明何谓消费艺术以及消费艺术与传统艺术的巨大不同，使读者能够充分了解本书的立论基础。

一、电影在西方诞生的意义：消费时代的来临与（以电影为先导的）消费艺术的问世

电影诞生于19世纪末，也正是西方社会开始进入消费经济之时。促成这一巨变的原因，是科技大发展使人们日常生活质量得到提高、家务劳动大大减轻。这主要应归功于如下十大发明，依次为：火柴、餐具、洗澡堂、抽水马桶、肥皂和洗衣机、内衣、家具、取暖设备、手表和食品冷藏。这些进步使人们的消费欲望和休闲时间同步大增。与此同时，由于印刷复制技术的发明和普及，对艺术品的购买和享用不再是上层人物和精英分子的特权。于是，一种面向大众的供休闲消费之用的艺术应运而生，这就是电影。

这种新型的消费艺术与早在数千年前即已开始存在的传统艺术完全不同。首先，它和科技紧密关联，科技方面的进步对其表现力的增强是立竿见影的。其次，它的制作作品的方式不再是手工式的个体操作，而是工业生产的集体方式。最后但不是最不重要的一点是，它的制作成本大大提高，已不是艺术家个人可以承担的了。它与传统艺术的不同还可以举出很多，例如，电影作品的原件（即底片）与据以复制出来的拷贝，并不会像绘画作品那样在价值上天差地别。因此，电影作品是没有收藏价值的。由于成本高昂，电影作品必须即时找到销售市场，否则不可能继续生产。而这个市场还必须巨大到足以使生产者收回其巨额的成本。这就决定了电影不能只以少数人——收藏家或高雅人士——为购买对象，而必须以庞大的观众群为销售对象，这也就决定了它的大众文化的本性，而不可能是供少数精英分子把玩的沙龙艺术。

指出了上述与传统艺术的巨大不同之后，难道还不足以说明把电影这门消费艺术强行纳入传统美学的框架，按照传统艺术的排序，给它戴上“第七艺术”的棘冠是多么荒谬、会对电影的发展造成多么巨大的伤害吗？

把电影作为一门消费艺术来论述西方电影的历史

面向大众的供休闲消费之用的艺术

与早在数千年前即已开始存在的传统艺术完全不同

因是之故，我们不能固守所谓的惯例，继续把电影作为传统艺术的一员来考察和论述其历史和未来。假使固守惯例，则不仅会降低本书的理论价值，而且会严重误导阅读本书的莘莘学子。

把电影定性为消费艺术，还会涉及电影作品的价值衡定者应当是谁的问题。千百年来，艺术品的价值衡定从来都是由少数精英知识分子和富有的所谓“艺术”保护人指挥群众，由他们来提高群众的欣赏水平，而群众没有置喙资格。然而从消费艺术的角度来看待电影，这个“价值衡定权”应当交给普通观众。依据这个基本认识，我们把对电影史上诸多名作的审定、介绍和评论也都自我免除了。

“价值衡定权”应当
交给普通观众

二、我的“电影是消费艺术”这一基础电影观念的由来和发展

1995年，为纪念世界电影诞生100周年，我起草了一篇长文，题名为《电影万岁》，发表在1995年第1期《世界电影》上。为什么题名“电影万岁”？那是针对当时国内外流行的“电影将会死亡”的悲观论调。从近10多年来国内外的情况来看，在技术上落后于电视的电影，处境确实艰难。电影在国内受到的甚至是多重夹击和损害：电视的冲击，有关管理部门在审查上对电影严于对电视的做法，计划经济的残留迟迟不去，自杀性的高票价政策，来势凶猛的盗版浪潮，吞并式的影视合流开始露头等等，使电影濒临死亡的第一个病例行将出现在中国。这使我深感宣扬新的电影观念、唤起电影人士的危难意识，已刻不容缓。但遗憾的是，尽管从20世纪80年代初开始，我就致力于宣扬电影产业化、影片制作类型化、正确对待商业化和矫正人们的娱乐观念并做了大量的理论工作，却收效甚微。

多重夹击和损害

“电影首先是一门工业，其次才是一门艺术”

在《电影万岁》一文中我首次提出“电影首先是一门工业，其次才是一门艺术”，提出“电影是创作者最无法控制的一门艺术”、“电影艺术与传统艺术有巨大差别”等论点，在当时不仅未得到重视，反而可以说无声无息。2000年，我在《世纪回眸说电影》一文中第一次提出了“消费艺术”的概念，仍未产生反响。直到21世纪初，我才终于发现，罪魁祸首就是那已经深入电影人和电影爱好者心底的“电影是第七艺术”这个从未有人提出过质疑的有害论断。2003年，我草成《颠覆第七艺术，清算艺术电影》一文，对“第七艺术”论展开严厉批驳，然而此文又遭到无处发表的厄运，一些知名的权威性理论杂志漠然拒载，最后，《电影艺术》杂志给予了它得见天日的机会。文章公开发表后，又是一片沉默，毫无反应，一股在1999年遇到过的不支持也不批驳的冷风重新刮起，使我深感诧异。我无法解释其原因，只能说是由于“既不敢说是，又不敢说不”而已。最近，还有一事使我甚感吃惊：我在书肆里偶然读到一本美国电影史家戴维·波德威尔

夫妇的新著《世界电影史》^①，据该书的中译者介绍，此书在美国十分走俏，已被各大名校的电影系用作标准教科书。书中也提到了意大利现代主义艺术评论家里恰托·卡努杜给电影戴上“第七艺术”的帽子的史实，但作者的结论却是：由于这一命名，“电影很快获得了作为一种高雅艺术的地位”。然后作者又对卡努杜的“不遗余力地为电影争取（厕身高雅艺术之列的）地位”的“伟大功绩”唱了一曲曲赞歌，赞许他“形成了‘艺术电影’的体制”。对此结论，我深感惊讶。

为了充分阐明我反对“电影是第七艺术”论的理由，在2003年至2004年不到一年的时间里，我连续发表了《颠覆第七艺术，清算艺术电影》、《艺术电影的神话应当打破》、《当心落入高雅的陷阱》（《世界电影丛书》总序）等文章。可以说，为了把电影从高雅艺术的“陷阱”中解救出来，我之所以达到了“声嘶力竭”的程度，然而，换来的仍是一片沉寂。

我一贯认为，电影史类书籍的作者所持的基础电影观念对全书主论的准确与否起着决定作用。为此，本书的卷首，必须先亮出本书的基础电影观念。我深知，传统中的电影人和电影爱好者，无论国内外，都喜欢站在高雅的行列里；甘愿与广大观众（高雅艺术拥戴者眼中的下里巴人、庸俗或低俗之徒）为伍的，毕竟是少数。然而遗憾的是，数以亿万计的全世界电影观众，属高雅类或精英类的毕竟极少，所以为了电影业的生存和发展，我请高雅者们收起“媚俗”、“惟利是图”之类的无聊话，以免有一天电影被窒息在“高雅”的怀抱里时，才后悔不迭。

电影史类书籍的作者
所持的基础电影观念
对全书主论的准确与
否起着决定作用

^① 美国戴维·波德威尔夫妇撰写的《世界电影史》于1994年出版，中文版本于2004年由北京大学出版社出版。

第二章 西方电影史上的一个核心问题

艺术电影与商业电影的百年之争

并没有一种从事艺术创作的自觉意识，他们只是以娱乐大众为己任

个人化的艺术观念以其最极端的形式席卷欧洲

“电影是第七艺术”论的始作俑者卡努杜

研究西方电影史，必须先抓住它的一个核心问题，即所谓艺术电影与商业电影的百年之争。

所谓的“百年之争”，始于20世纪头十年。在此之前，电影的作者从没有想到过电影与传统艺术之间有什么关系。作为一种新兴的娱乐，活动的画面使成千上万的人趋之若鹜，令制片商大为兴奋。那些实际从事拍片工作的人，包括导演和演员在内，并没有一种从事艺术创作的自觉意识，他们只是以娱乐大众为己任。即使像格里菲斯或鲍特等已经有所创新的人，也完全没有意识到他们是在创造一门新的独立的艺术。他们只是想把故事讲得更清楚、更简练，让观众看得更开心、更有味。这实际上正是电影作为一门新的独立的艺术的根本要领。在他们的心目中，这无非是一种商业手段而已。

但是，在电影业外的一批画家、诗人、摄影师、音乐家和艺术学教授中间已展开了一场关于电影与艺术的关系的热烈讨论。他们不了解电影制作是怎么回事，他们对电影艺术的热情更多的是基于对自己本行艺术的热爱。当时在绘画、音乐或诗歌等方面，形形色色的现代主义正独领风骚，个人化的艺术观念以其最极端的形式席卷欧洲。因此不难想像，他们所鼓吹的电影艺术论必然是某种依附性的美学，即努力把电影依附于其他艺术，要求电影来完成其他艺术的任务。电影被命名为“第七艺术”便是依附的开端。六种传统艺术实际上已把时与空、视与听全部占满，再无独立的余地。所以在现代主义文艺思潮的影响下，一时间出现了“电影是活动的绘画”、“电影是可见的音乐”、“电影是活动的雕塑”等论调，它们无一不排斥模仿和复制，蔑视再现和叙事；他们强调创作者的个人情绪化表现。为了解决这种极端个人化的电影艺术主张与电影的面向大众的社会本性之间的明显抵触，这些热中于把电影改造成艺术的人们便提出了“商业电影”和“艺术电影”的矛盾的观点，发出了观众是电影艺术的敌人的呼声。这种观念至今仍影响着电影业的相当一部分人士。

引发百年之争的导火索是“电影是第七艺术”论的始作俑者卡努杜提出的“让商人离开电影”的“号召”，因为在卡努杜的心目中，商业是电影创作的第一大敌，它是对电影这门“纯而又纯”的“第七艺术”的“毁灭者”。一场所谓的“电影创作中商业与艺术的矛盾”的无谓之争于焉展开。

人们往往不察，电影史上关于商业与艺术的矛盾的提法有着两种不同的含义：一是针对制片商为牟利而粗制滥造的现象；另一种提法则是针对整个商业电影。前一现象确实存在，但是能够解决这个矛盾的并不是艺术家而是观众，不是艺术规律而是优胜劣汰的市场法则。所以归根结底，主导的一面恰恰是商业而不是传统意义上的艺术。然而，当一批艺术知识分子在 20 世纪 20 年代以先知者的姿态第一次提出电影中商业与艺术的矛盾时，他们所反对的却不仅是某些制片商为牟利而粗制滥造的电影劣品，他们反对的是所有面向大众的以娱乐大众为目的的电影产品。对这一重要区别的忽略，在电影界造就了一大批盲目拥护“艺术电影”的后来者。他们在电影理论与创作领域内制造出无穷的混乱：商业与艺术的对立、观众是敌人、排斥叙事和淡化情节、导演中心论、演员是工具……正是由于电影在其初始成长过程中受到了来自电影之外力量的侵扰，以致连“电影是什么”也成了一个问题。

● 归根结底，主导的一面恰恰是商业而不是传统意义上的艺术

熟悉电影史的人士对所谓“电影是什么”这场争论都是耳熟能详的。这场无谓的争论也是“百年争端”的“一端”。说它“无谓”，是因为提出问题者的目的是“改造”电影的大众性，“改造”它作为消费艺术品的价值，力图使电影非叙事化、高雅化和沙龙化，变成少数人把玩的对象。在电影百年史上，“电影是什么”这一理论倾向及其实践曾在 20 世纪二三十年代和六七十年代两度掀起高潮，打出的旗号名目众多：“先锋派”、“纯电影”、“抽象电影”、“实验电影”、“现代派”、“新浪潮”、“哲理电影”，等等。他们的主张五花八门，令人眼花缭乱，但千变万化之余，仍有其共同之处，那就是不同程度地反对电影有情节、讲故事。我们不难想像，一部没有故事情节，没有人物性格，只有深奥哲理，不反映生活具象，只有抽象图形的电影，能有多少人愿意掏钱买票呢。电影制作有一条难以打断的因果链：高科技导致高成本，高成本要求高票房，高票房要求世俗化；或者倒过来说，即世俗化才有票房，高票房才能收回高成本，收回资金才能再生产。走非叙事化、高雅化和沙龙化道路的电影艺术家们至多也只是一次性地过把瘾而已。

● 商业和艺术从根本上说并不存在矛盾

西方电影的发展历史事实已经说明，在电影制作领域内，商业和艺术从根本上说并不存在矛盾。从电影的发展进化过程来看，商业实际上对艺术起着有益的促进作用。我们很难想像，没有商业竞争的动力，电影的艺术表现怎能拥有今天这样的巨大可能性。商业和技术的矛盾只是在这样的情况下才存在：制片商为牟利而粗制滥造。而能够解决这个矛盾的并不是艺术家而是观众，不是艺术规律而是优胜劣汰的市场法则。所以归根结底，主导的一面恰恰是商业而不是艺术。其实，电影作为文化商品，更主要的矛盾是商业与道德的矛盾。诲淫诲盗、引人堕落的影片在艺术上很可能是精致的，甚至完美的，在商业

上是十分有利可图的，然而在道德上是异常有害的。熟悉美国电影史的人都知道，在电影诞生后不久，银幕上便出现了有色情内容的镜头。社会对此反响强烈，各州政府便纷纷制定严厉的电影检查法，重新规范电影的道德内容。至今，对电影内容进行道德检查，世界各国皆有规定。由此可见，电影中商业与艺术的道德矛盾，绝非经某种“艺术改造”能予解决的。

第三章 西方电影史上的两大类电影

在否定了所谓艺术电影和商业电影的二元对立的分类法之后，应当用什么分类法来替代，并以此来论述和考察电影史呢？应该是娱乐电影和非娱乐电影的两分类法。

把电影分成娱乐电影和非娱乐电影两大类属，可以说是国际上电影分类学的通例。娱乐电影或称商业电影、剧情电影，是通过商业发行渠道，以走向广大观众为目的。因此，它和非娱乐电影便有三个本质的区别：第一，两者具有不同的构成要素。娱乐电影的基本构成要素是演员阵容（即明星）、故事情节和动情力；非娱乐电影则强调创作者的个人化艺术特征和理性思辨或明确无误的政治宣教任务，因而对它来说，并不存在如何做好娱乐包装问题。第二，娱乐电影不讳言其商品属性，具有明确的赢利目的；非娱乐电影则强调其非商品性质，不以赢利为目的。第三，娱乐电影以类型论这一旨在简化观众对影片内容的把握和理解过程的理论，作为其主要理论基础，同时注重研究电影语法学、观众心理学和市场学；非娱乐电影则很大程度上以传统艺术的理论（强调个人化）或国家政策指导创作。这一分类显然并不含有任何价值判断因素，但这并不等于说，属于同一类的影片具有同等的价值。一切娱乐电影都首先要求抓住观众，诱发他们“非看下去不可”的观赏兴趣，并始终保持高度愉悦的心情。正是从这个抓住观众、愉悦观众的前提出发，才形成了娱乐电影在剧作结构、叙事技巧、热点设置、性格描写等方面的一系列特定规则。

三个本质的区别

第一节 娱乐电影

一、娱乐电影的定义

凡是用传统艺术观来看待电影的人，都是从一开始就在“电影应当提供娱乐”的问题上犯下原则性错误。他们把娱乐观众视为“为金钱而拍片”，是“惟利是图”，这就必然导致把娱乐电影曲解为一味向渲染性和暴力靠拢，向插科打诨靠拢，只追求“吓破胆、笑出泪、食指大动、性欲亢张”的“娱乐”效果。

接受对人的本能欲求的适度挑动也是一种娱乐行为，但这不是娱乐的惟二内容，更不是电影所应提供的全部娱乐内容。娱乐意味着使

娱乐意味着使行为者产生乐感，驱除不乐感

行为者产生乐感（轻松、舒适、安逸、满足），驱除不乐感（压抑、疲劳、沉闷、孤独）。娱乐的手段是多种多样的，绝非仅限于性挑逗、强刺激而已。《乱世佳人》、《茶花女》、《音乐之声》、《魂断蓝桥》……这些世所公认的娱乐片不是都既无凶杀，又不上床，既没有乱出洋相，又不搞感官刺激吗？卓别林的中后期影片题材愈来愈严肃（尤其是《大独裁者》、《杀人的喜剧》等），难道就因为不符合“经典定义”，便要另称严肃片或社会现实片或文艺片？相信没有人会否认美国的西部片是娱乐片，西部片由于集中表现了勇于冒险、勇于开拓的美国民族精神，上至总统、大学教授，下至贩夫走卒，无不喜爱；约翰·福特被尊为无可争辩的艺术大师，《关山飞渡》已成为任何电影艺术史所不能漏列的经典之作，足见娱乐片与艺术、与文化是绝对有缘的。面对世界电影史，“约定俗成”的“经典定义”不攻自破，因为它只是用娱乐片中的最下乘者来概括娱乐片的总体概念。何以如此浅薄、荒谬的“经典定义”竟然能屹立不倒，我认为这同某种集儒家文化、极左思潮与沙龙艺术之遗毒于一身的娱乐观有密切关系。

二、娱乐电影创作问题的核心意义

如何强化影片创作人员的观众意识

娱乐电影创作问题的核心意义是如何强化影片创作人员的观众意识，从而真心实意地、严肃认真地为广大观众拍电影。例如，我们可以在某一时期对如何拍好武打片和惊险片多做研究，因为当前的观众对这些类型更感兴趣，正如香港观众当前更喜欢喜剧片，欧美观众近年来沉醉于惊险片，印度观众一直酷爱歌舞片一样。观众在一定时期里特别喜爱某一类型，是十分正常的现象。观众喜爱某一种类型，一时间制片人便蜂拥而上，大拍特拍，直到观众看厌为止再另换类型（西方类型电影理论有“热潮轮换”之说，即指这一现象）。

三、娱乐电影与多样化

多样化，主要在于题材、风格的多样

把娱乐电影的概念搞得如此宽泛，是否会造成电影的单一化，失去多样化呢？答案是不会的。所谓多样化，主要在于题材、风格的多样。在宽泛的娱乐片观念底下，包含着拍摄多种多样题材、多种多样风格的影片的可能性。正如文学界把文学分成严肃文学（纯文学）和通俗文学两大类，并不会因此而使文学创作失去多样化一样。

四、为什么要为大多数观众拍片

把为广大观众拍片理解为迁就观众中大多数人的观念和原始本能欲求，是没有根据的。人总是向往真善美，憎恨假丑恶，所以成功的娱乐片不外乎是由于它们善于适应某种人所共有的道德心理（如善有善报，恶有恶报），满足某种人所共有的欲求心理（如家庭和谐、婚姻美满、生活富足等），开发某种人所共有的好奇心理（如特异民俗、

自然奥秘等)，引发某种人所共有的崇拜心理（如英雄美人、旷世奇才等）。

第二节 非娱乐电影

一、非娱乐电影的定义

非娱乐电影就是通常所说的艺术电影，它不遵守任何既定的规则，相反的它力求打破规则，别出心裁，独具一格。因此，法国导演约克·里维特把所谓的艺术电影称为“我电影”，恰当地概括出它的本质性特征。所谓“我电影”就是“为我自己拍摄的电影”。在这里，“为我”的意思是只求张扬个人的创作个性，进行个人的艺术实验，一切既定规则必须抛开，无须考虑别人能否接受或看懂。由于艺术电影不求在感情层次上抓住观众，因此故事情节往往被淡化，事件与事件之间因果关系松散，人物行为缺乏明确动机。要说它是为“精英观众”而拍，当然也可成立，然而这里的“为精英观众”和娱乐片的“为观众”，含义不同。问题不在于多了“精英”两字，而在于这类观众是高度可变的。你爱看，能看懂或自以为能看懂，你便是精英观众，否则就不是。所以非娱乐电影的“精英观众意识”是以创作者的“我”为中心的，和娱乐片导演的观众意识，即以观众的共同观赏心理和习惯为创作的基本依据，完全是两码事。

不遵守任何既定的规则，相反的它力求打破规则，别出心裁，独具一格

“为精英观众”和“为观众”

二、关于什么是艺术或艺术是什么的问题

在西方美学史上，艺术的第一个定义——“模仿说”统治了两千多年，“表现说”提出之后，只是与前者并存，并未取代。当代西方美学更进一步否定了用指明艺术的必要条件和充分条件来界定艺术的方法论。维特根斯坦名噪一时，但主张应予界定的人并未退却。所以，你尽可以断言娱乐电影与艺术——你心目中的“艺术”——无缘，尽可以否定希区柯克之流的艺术地位，尽可以继续读自己心目中的那本电影艺术史。

当代艺术观念强调个性表现，这是对艺术“模仿说”的机械论部分的有力纠正，也是西方工业文明发展到20世纪末时的必然结果。但是，除了西方反商业文化的精英分子外，个性表现并没有被普遍理解为必须走向极端、必须脱离大众，才堪称艺术。这种精英艺术观，在天然要面向大众的电影领域内尤其显得荒谬。世人之所以诟病好莱坞20世纪三四十年代的传送带生产方式，是因为其取消个性过于彻底，然而我们也应当看到如下两点：第一，传送带生产方式是好莱坞大制片厂制度的产物，在这一体制于20世纪50年代解体之后，这种生产方式已告终结，但好莱坞电影并未因此失去观众。可见传送带生产方

传送带生产方式

式并非与娱乐片创作有必然联系。第二,即便在20世纪三四十年代的好莱坞,真正具有艺术个性的导演也仍然能在传送带上制作出风格特征鲜明的影片。法国新浪潮评论集团提出的作者论,对20世纪三四十年代好莱坞一批导演(首先是希区柯克)的高度肯定和赞扬即是明证。

三、是谁最热中于非娱乐电影

从世界电影发展史来看,鼓吹艺术电影、拍摄艺术电影的,除了极少数例外,都是电影行业外的人物——画家、照相师、小说家、建筑师、律师、教师……以及尚未找到踏入电影门路的青年人。他们的目的不外乎两个:一是试图用另一门艺术的规律来改造电影;二是以标新立异来引起社会的注意,从而敲开电影界的大门。他们自筹资金,财力极其有限,因而他们的作品一般都使用16毫米黑白胶片,场景简单,不用职业演员,摄制组人员尽量紧缩。动用巨大的人力财力来拍表现艺术家个人独特生命体验的影片,只在20世纪50年代后期到60年代前期这一具有非常特殊的历史条件的时期里,在西欧有过先例。当时好莱坞处于深重的经济危机,市场萎缩,产量锐减,影片质量严重下降。尚未受到电视冲击的西欧电影市场亟需新鲜有趣的影片,这导致一些制片人去冒险投资拍摄一些故事有头缺尾、人物行为动机不明、技巧手法奇特、时空观念异常的影片。尝试利用观众的好奇心理和尝新欲望,制片人第一次把艺术电影引入商业发行渠道。50年代末法国新浪潮电影的兴起,与这一特殊的背景条件有密切关系。然而,法国新浪潮的全盛时期仅仅延续了3年,正如法国制片人塞尔吉·沙利斯基所说的,后来法国导演都想把自己也变成阿仑·雷乃(《去年在马里昆巴德》的导演),拍一些只有自己看得懂的影片,结果无人问津。事实上,中国的探索片之所以能成为20世纪80年代电影创作的热点,同样也是非常特殊的历史条件作用的结果。这种非常特殊的历史条件——“政治工具论遭到摒弃”、“艺术形式亟需更新”、“娱乐片问题尚属禁区”、“电影市场虚假繁荣”^①——转瞬即逝,不可复得,电影要恢复到为大众而制作的常态,势所必然。

四、非娱乐电影的存在理由

从长远来看,为了发现、培养人才,为了实验某些独特的艺术表现与想像,拍摄少量不以赢利为目的的探索片是必要的。但是,那种把提高影片的艺术质量、赢得国际荣誉完全寄托在探索片上的论调,那种把创作人员分成“探索”类和“小报”类的“分工说”,必须予以驳斥。

^① 见《新时期中国电影的第二十年》,载《中国电影报》,1988年9月5日。

有这样一种观点：代表一个国家、一个民族的文化水准的，必是精英文化（雅文化），而不是大众文化（俗文化）。娱乐电影无疑属于大众文化范畴，用它来代表中国的电影艺术是不可想象的。电影制片成本高昂，因而需要依靠大众来维持再生产，这是无可争辩的。但是，以此来否定电影在精英文化中的位置，则是一种民粹主义的庸人观点。应当由艺术需要、文化需要决定一切，而不是由金钱、由资本决定一切。政府应当扶植艺术电影，因为这关系到中国电影文化的水准。我们应当不断地发出呼吁，促其实现，而不是听之任之，更不应“从理论的高度”自行否定非娱乐电影存在发展的必要性。

在扶植非娱乐电影的问题上，有一点必须弄清，那就是呼吁扶植的动机和目的。政府为非娱乐电影投资，其首要目的是发现、培养人才。西欧有些国家，例如法国，政府要从影院票房收入中抽取一定金额，用于资助有志于电影创作的青年人拍摄处女作。有些国际电影节，例如东京国际电影节，也设有专门资助拍摄处女作的导演继续拍片的奖金，其目的也是为了培养人才。离开了发现、培养新人的目的而给非娱乐电影大量投资的事例，极为鲜见。据了解，至今在美国还没有哪个资本家会花上七八百万美元去收藏一部艺术片。出于蔑视娱乐片而呼吁扶植非娱乐电影，则更缺乏合理性。

● 有一点必须弄清，那就是呼吁扶植的动机和目的

第四章 西方电影史的几个基本问题

在进入对西方电影史本身的讨论之前，还应了解一些与这一学科有密切关系的重要问题。

第一节 电影史研究与西方电影史

一、为什么要研究电影史特别是西方电影史

电影史研究，尤其是对引领电影艺术发展的西方电影历史的研究，对于我们来说，基本上还是一块未经开发的科学园地。然而，作为一门艺术，电影的存在历史仅仅一百多年时间，所以就这一点来说，研究电影史有着比研究其他艺术史更为优越的条件。电影是在现代人眼皮底下诞生的，是惟一可以让我们知道它的诞生日期的艺术。我们可以非常容易地了解到电影产生时的社会和经济条件，了解到电影在其每个发展阶段中人们的意识状态，而不需要像研究其他有着久远历史的艺术那样煞费苦心地进行考察以至推测。当然，在有关某些电影先驱者的史实上，由于具体资料的散失，即便是六七十年以前的事情，有时也会像法国电影史学家乔治·萨杜尔在描述他的研究工作时所说的，只能像古生物学家那样，从遗留下来的几根骨头来考证一只动物的全貌。不过在电影史研究、特别是艺术史研究中，这类史实考证毕竟不是主要的。相反的，由于现代资料的保存条件较好，往往可查考的东西汗牛充栋，给研究工作增添了新的难度。

众所周知，研究历史意味着对前人的经验教训进行总结，给未来的发展提供根据，指明方向，避免弯路，预示陷阱。所以，就文艺领域来说，文艺史早已成为人文科学的一个重要组成部分。尤其是文艺工作者们不仅应当具备一般的文艺史知识，而且应当对自己从事的那一门艺术的发展历史有比较精深的了解。一般来说，对本行艺术的历史无知的人，很难真正有所创新。因为“知新”乃由于“温故”，没有继承就不可能有所发展。这一点在一些历史比较悠久的文艺领域早已被普遍承认，然而在电影领域却有点例外。

“知新”乃由于“温故”

在相当一个时期里，电影只被当作一种以娱乐为目的的商品

这是因为电影从它问世之日起，在相当一个时期里，只被当作一种以娱乐为目的的商品。尤其在资本主义世界，电影首先是一门工业，它带有浓重的商品色彩，一切从事电影制作的人员，包括编、导、演

在内，都是听命于出资人的雇员。在 20 世纪初的欧洲大陆，尽管电影已风靡一时，但它只被看作是市井小民的娱乐品，有身份的人士是不会公然买票入座的；甚至在电影已由马戏棚进入正规电影院后，这类高级公民还必须在天黑之后，把帽子压得低低的，悄悄潜入，以免让人发觉而感到难堪。

当时在艺术理论界，电影也被视为一种不入流的东西，所谓“电影不是艺术”曾是德国吐林根大学美学和艺术史教授康拉德·朗格的著名结论。朗格在 1920 年发表的《现在和未来的电影》一书中指出，由于电影的活动画面同现实中的生活场面并无二致，所以不可能给人以艺术感受，因而也不可能体现出艺术。英国作家萧伯纳也曾经是一个瞧不起电影的人，他认为电影要成为艺术，惟一的办法就是摄制一部完全用字幕构成的影片。

这些极端的论调当然早已随着电影艺术的飞速发展而归于沉寂，但不容否认的是，那种轻视电影的社会意识，那种力图把电影研究排斥在知识殿堂之外的学术风尚，确曾长期流行。事实上，可以说截至第二次世界大战以前，在欧美各国基本上还不存在把电影作为一种艺术来认真对待的社会意识和学术风尚。难怪贝拉·巴拉兹曾抱怨说，如果一个人不知道莎士比亚或贝多芬，他就会被视为缺乏文化修养的人，受到鄙视乃至嘲讽；但如果他不知道格里菲斯或爱森斯坦，却不会感到羞愧。这真实地反映了当时电影艺术在人们心目中的地位。

由于电影艺术与技术的关系非常密切，无论摄影、录音、洗印、放映，无一能离开机器的作用。电影技术的发展如此迅速，它只用了大约 40 来年的时间，就把电影从画面闪烁不定的无声短片，变为有声有色、形象清晰逼真、长短不拘的影片。由于发展太快，技术上的取代过程过于短促，好比一棵幼树尚未成材即被砍伐，使得人们来不及对旋生复灭的东西进行经验总结。这种情况直到 20 世纪 40 年代，也就是在电影具备了画面、声音和色彩三大元素之后才基本消失。到了这时，人们才有可能平静地瞻前顾后，认真地对电影作为一门艺术的特性和潜力进行研究总结。由此可见，电影虽然已有一百多年的正式历史，但真正的电影史研究（包括电影美学研究），却只是近 50 年来的事情。

然而，电影艺术毕竟已经有了历史。我们不是在一个电影即商品的社会里，我们的电影担负着通过艺术的感染作用去教育人民的责任。为了避免在前进的道路上走弯路，我们的电影工作者应当学习一点电影艺术的历史，尤其是西方电影史，因为电影艺术对于我们来说，归根结底乃是一门“进口的艺术”。

二、西方国家研究电影史概况

西方国家研究电影史是从 20 世纪 40 年代开始的。特别是到了 50

当时在艺术理论界，
电影也被视为一种不
入流的东西

最多的是做综合性的研究

年代以后，西方电影研究界对电影史的研究方才大大加强。我做过一些统计，单是世界性的电影史著作，比较著名并且有一定成绩的，起码有 20 部左右，相当可观。当然，其中绝大多数我们没有介绍过来。西方电影研究界为什么到五六十年代才开始重视电影史研究呢？主要原因是当时的电影已经占有了一定的学术地位，成为学术研究的对象。

研究西方电影史，总体来说有这样几种角度。从著作的数量来讲，最多的是做综合性的研究，即按年代顺序来叙述电影的发展，既讲到技术发明、经济过程，也讲到艺术上的发展变化。此外，还要罗列一些重要的剧作家、导演，要分析重要的影片，要介绍重要的电影运动。这种编年史性质的电影史著作比较多，一些重要的电影史家的著作大都如此。这种编年性、综合性、各方面都涉及的著作是一种最基本的电影史著作。

还有一种是从技术的角度来写电影史

还有一种是从技术的角度来写电影史。这种电影史著作在西方占有一定比重。俄国人雷曼写的电影史著作，实际上就是一本电影技术史著作。因为电影跟技术有很密切的关系，所以在谈电影进化的时候往往离不开技术。

这方面的重要著作如美国西拉姆（C. W. Ceram）写的《电影的考古学》。他不像一般所讲的电影是从 1895 年或 1899 年开始的，他认为 1897 年之前就有电影，并且他的著作主要是写这个年代以前的“电影”，甚至最早追溯到洞穴绘画。他把形象化的表现都列为电影的起源，从中国的皮影戏、走马灯，到幻灯片，凡是利用人的视网膜的残像暂留原理的，都可以列入电影的范畴。他的这种研究可说是细致入微，但有时看了让人觉得繁琐。另一部电影技术史著作是美国著名的技术专家肯尼斯·马克高温（Kenneth MacGowen）在 1956 年发表的《银幕背后》，他研究了电影在艺术和技术上的发展过程。

也有从经济学的角度来写电影史的，即叙述电影工业的发展

由于电影是商品，在西方国家是一个重要的产业，所以也有从经济学的角度来写电影史的，即叙述电影工业的发展。特别是一些大的电影国家，如美国，这方面的书有很多，其中较重要的如路易斯·杰可布斯（Louis Jacobs）的《美国电影的兴起》。有些书纯粹从经济角度来研究电影工业的成长和一些大企业的兴衰。除了好莱坞八大公司以外，像法国的百代公司、高蒙公司和德国的乌发，都有这方面的专门研究史料。实际上，哪个国家都有从经济角度来研究的可能。以中国电影为例，20 世纪二三十年代中国电影经济的构成和中国电影工业的发展，都可以成为研究对象。

还有一类著作是从社会学的角度来研究电影史

还有一类著作是从社会学的角度来研究电影史。比如英国的罗杰·曼维尔（Roger Manvell）的名著《电影和观众》。该书于 1952 年出版，共 300 多页，主要研究电影的社会性、电影反映的社会生活和电影的影响等内容。到了 20 世纪 30 年代以后，电影题材较多地涉及社会的生活状况和政治变动等，产生了巨大的社会影响力。这样的例

子很多。比如 30 年代初美国华纳公司出品的影片《我是一个越狱犯》(图 4-1), 就是根据真人真事拍摄的。当时美国某州有一个非常落后的监狱, 犯人都戴着重镣和铁铐, 生活条件极差。一个囚犯脱逃之后写了一本书, 华纳公司把它拍成了电影。由于其中描写了很多惊险离奇的事情, 使这部电影颇为著名。但更重要的是, 这部电影后来, 导致公众对美国监狱制度的强烈抨击, 最终促使美国监狱制度的变革。意大利有部影片叫《意大利式的离婚》(图 4-2), 虽然是个喜剧片, 但它辛辣地讽刺了在宗教影响下离婚法律的不合理性。该片对于意大利修改离婚法律发挥了作用。几十年来电影题材影响着社会风气, 有积极作用, 也有消极作用。因此, 从社会学的角度来研究电影也是一个重要项目。从社会学的角度研究电影史的著作中, 还应当提到霍格本(L. Hogben)的《从洞穴绘画到连环画》。他研究了人们交流思想的方式, 人们怎样通过形象来交流思想, 而不是通过语言。比如洞穴里的绘画, 它也可以反映当时人们的生活和风尚, 其方式就是通过形象。他认为人从很早开始就以视觉形象来交流, 而电影则是这种视觉形象交流的最高程度。这是从一个新的角度研究电影史, 很有意义。

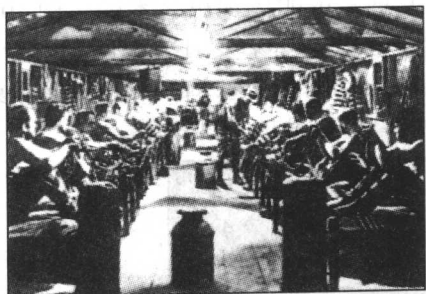


图 4-1 《我是一个越狱犯》剧照



图 4-2 《意大利式的离婚》

最后, 纯粹从艺术的角度、从美学的角度来谈电影史的书, 迄今为止还比较少。在我看来能算是纯艺术电影史的有 1959 年出版的由法国克劳德(R. Claude)等撰写的《第七艺术面面观》。书中用很大篇幅来谈电影美学的发展。此外还有 1973 年出版的阿伦·卡斯利(Alan CasLy)的《电影的发展》, 这本书通过对各国有成就的导演的艺术美学特点的分析来构成电影史。

纯粹从艺术的角度、从美学的角度来谈电影史的书, 迄今为止还比较少

第二节 西方电影美学的发展阶段

1947 年, 英国《观察家报》的一位影评人公然宣称, 电影只是一些赛璐珞和电线……所以完全可以断言电影不是一门艺术。电气工程和新型机械设计是没有创造力的。它们只能复制, 而它们复制出来的东西并不是艺术。

这种观点站得住脚吗? 电影在 1947 年时就已具备了声音和色彩,

为什么会有如此“怪论”

拍摄和放映技术也已经完善。好莱坞电影的全盛期行将结束，以意大利新现实主义为代表的欧洲写实主义电影正在兴起。电影作为一门具有巨大社会影响力和丰富多样表现手段的新兴艺术，似乎早成定论。为什么会有如此“怪论”？

考察一下电影美学的早期历史，就会发现此论其实不怪。

当电影于1895年底和1896年初在法国和美国几乎同时诞生时，它只是一种市井玩意。即使电影已经不在帐篷和咖啡馆里放映，而是在专为它盖了电影院里放映以后（图4-3），如日本电影史家岩崎昶所说的，某些所谓有身份的市民，依然必须等到天黑之后，才敢走进影院，并且把帽子压得低低的，生怕被人认出来。高尔基初次观看卢米埃尔的电影时，不仅不欣赏，而且颇表反感，说这种无声的灰色的生活终于使你开始感到不安，感到厌烦。美国的威廉·地密尔（后来成为著名电影导演）同样认为，哪怕是最善于想入非非的人，也不能期望（电影）会被称为艺术。迟至1920年，格里菲斯已经熟练地运用了多种蒙太奇手法，拍出了像《一个国家的诞生》、《党同伐异》等在艺术上震动世界的巨片，但德国吐林根大学的美学和艺术史教授康拉德·郎格博士仍著书宣称，银幕上是不可能体现出艺术的。到1933年时，有声电影已成事实，但据德国电影美学家爱因汉姆说，当时仍然有不少受过教育的人们顽固地否认电影有成为艺术的可能。他们说，电影实际上不可能成为艺术，因为它只是机械地再现现实。



图4-3 卢米埃尔的电影院

电影美学发展的第一阶段可以称之为“电影争取成为艺术”的阶段

电影美学发展的第一阶段就是在这种“顽固地否认”电影是一门艺术的氛围中开始的。正因为电影被排斥在艺术殿堂之外，所以第一阶段可以称之为“电影争取成为艺术”的阶段。

电影美学史上的第一位重要人物——美国的瓦契尔·林赛却力排众议，于1915年宣称电影是一门高超的艺术。这大概是最早的“电影是艺术”论。他希望能说服各大艺术博物馆、大学的文史系、文学界和评论界，让他们不再排斥电影。

为了争取电影被承认为艺术，当时那些“电影是艺术”论者便纷纷到各种源远流长的艺术中去寻找根据或攀认亲缘。截至20年代末，电影美学发展的一个基本特点就是努力让电影依附于其他艺术。美国的弗里伯格创立了“电影是绘画”说，声称电影本身是很美的画，而

且是含有戏剧的因素、能够耐人寻味、给人印象很深的这样一种画。意大利的卡努杜把电影导演称作“光的画家”，称电影为“第七艺术”。法国电影界尤其热中于这种“依附性美学”，德吕克鼓吹“上镜头性”，说这是“电影的真正实质”。这无疑是把电影等同于摄影艺术。维尤埃尔莫兹、甘斯、杜拉克等都鼓吹“电影是音乐”论。维尤埃尔莫兹把电影称作形象的音乐，是光的谐调曲和管弦乐曲。甘斯认为，电影应当是音乐，由许多互相冲击、彼此寻求着的心灵的结晶体以及视觉上的和谐、静默本身的特质所形成的音乐。杜拉克主张电影工作者的任务是去创造形象的节奏及其音调，正如音乐家是去创作音乐章句的节奏和音调一样。除此之外，还有“电影是活动的雕塑”、“电影是戏剧的一种形式”等观点。

不过，这种“依附”只是一种谋取晋身之阶的手段。这些迷醉于电影艺术的人士并不甘心把电影说成是某一种别的艺术的附庸。他们无一例外地都把理论的落脚点放在电影的特性上。但在当时，电影毕竟是“幼稚”的，“发育不全”的，是个“哑巴”，即使强调特性，在实质上仍是自觉或不自觉要用电影的技术手段来完成其他艺术的任务。

从20世纪三四十年代开始，电影美学进入第二阶段。这时的电影有了发展，先是有声，而后又有了色彩，反映现实生活的能力得到了空前的提高。尤其重要的是，这时电影已经有了趋于成熟的独特手段——蒙太奇。一般认为，蒙太奇的创始人是美国的格里菲斯，但蒙太奇在他手里还只是一种连结画面的戏剧化手段，谈不上什么美学含义。蒙太奇成为一种美学理论，要直到苏联电影导演爱森斯坦和普多夫金手里才告诞生。爱森斯坦认为，镜头的组接能产生全新的概念：通过剪辑把两个不相干的镜头并列起来，不会是一个镜头加另一个镜头简单的和，而像是一个创造……因为这种并列的结果从质量上不同于单独来观看的每一组成因素。普多夫金的名言是：“电影艺术的基础是蒙太奇。”他指出，从某一个拍摄点拍摄下来的，然后放映在银幕上给观众看的每一个物象，即使它在摄影机前面曾经是活动的，但它仍然只是一个死的对象……只有把这个对象和其他许多个别的物象摆在一起的时候，只有当它作为各个不同的视觉形象的组合的一部分而被表现出来时，它才被赋予了电影的生命。

有了蒙太奇理论，电影作为一种独立的艺术的地位才算真正确立。这就是电影美学发展的第二阶段，即“电影成为艺术”的阶段。在这个阶段里，蒙太奇理论独占雄风，无与匹敌。西方的一些重要电影理论家如爱因汉姆、曼维尔、林格伦、罗沙等，也无不奉爱森斯坦为理论圭臬。这种状况直到20世纪40年代中期法国的巴赞开始其电影理论活动之后才发生重大变化。

巴赞的理论是和蒙太奇理论针锋相对的。他明确指出，蒙太奇是

● 电影美学发展的第二阶段，即“电影成为艺术”的阶段

文学性的和最反电影的手段，它在电影中只是在这样的情况下才是必要的：创造必要的不真实性。

在巴赞之前，一切力图把电影送进艺术殿堂的人都是无例外地用传统的艺术观念来解释电影，那就是艺术必须不同于自然。爱因汉姆认为，电影艺术是遵循和其他任何艺术一样的古老的规范和原则。所以，电影艺术是在超越了机械的再现之后才开始的。普多夫金对电影艺术的基本观念也是符合传统的艺术观念的：在自然事件及其银幕上的表现之间存在着显著的差别。正是这种差别使电影成为一种艺术。然而，巴赞反对的却正是这种援用传统艺术原则来谈论电影的做法。从这个意义出发，电影美学发展的第三阶段（从20世纪50年代开始至今）也就是“电影拒绝成为艺术”的阶段。

巴赞认为，电影无非是照相艺术的延伸，因此，电影不像其他艺术那样，在物象及其复制品之间有一个人——艺术家的存在：电影在物象及其复制品之间只存在一个无生命的代理人的工具性；电影第一次使世界的形象有可能在没有人的创造性干预下自动形成。所有的艺术都是以人的存在为基础的，只有照相是得益于人的不存在。

当然，巴赞所谓的排斥人的干预，是指某种主观的干预，即在电影里通过创作者的思维作用而把经验现实转变为抽象物（“关系”“含义”，即蒙太奇论者的“创造”）。他强调的只是“工具性”，而纯客观地记录现实世界正是一种“工具性的活动”。

从这个基本论点出发，巴赞宣称电影一刻也不能离开真实，电影的完整性在于它是真实的艺术。他所说的“真实”是一种可见的空间的真实，一种严格遵守空间的统一性的真实。在巴赞看来，如果听任影片创作者把摄影机面前的真实分割成片，那么这种经过重新组合的现实世界形象便是最不真实的。

和巴赞齐名的是德国的克拉考尔。这位以博学著称的电影美学家同样热心于鼓吹“电影不是艺术”论。他全盘接受了巴赞的照相本体论并加以发展，甚至有些极端。他认为，你一旦承认电影保存照相的特征，你就将发现所谓“电影是一种跟其他传统艺术并无二致的艺术”这一得到普遍承认的信念或主张，其实是不可能成立的。这是因为其他多种艺术作品消化它们所应用的素材。而以摄影作品为本原的影片则只能展现它们的素材……如果电影是一门艺术，那么它便是一门不同于寻常的艺术。它跟照相一样，是惟一能保持其素材的完整性的艺术。之所以说他有极端的倾向，是因为他为了强调“素材的完整性”，竟然排斥一切抽象的真实，包括人的内心活动、思想意识等，将之一律宣布为“非电影的”。

以巴赞和克拉考尔为代表的这种“电影不是艺术”论，对于当代外国电影创作的影响是极大的。因为这种美学理论的实践意义是促使影片制作者追求表现完整的现实生活，力求在镜头内部表现事物的含

义，而不借助于人为的镜头并列与组合。与这种美学理论相适应的表现手法是深焦距摄影、长镜头、镜头内部场面调度以及生活流、意识流等。在影片结构形式上则表现为情节松散、虚构场面与纪录片镜头并用、无技巧剪接等。这一切都使 20 世纪 50 年代以后的西方电影同过去的电影有了重大的差别。

当然，把电影美学的发展划分为三个阶段，丝毫不意味着每一个新阶段都完全取代了上一个阶段。事实上，依附性的电影艺术理论在蒙太奇理论和电影即真实理论相继兴起后，并没有停止发展，蒙太奇理论在 20 世纪 50 年代后也并未被抛弃。三阶段论只是反映了每一种电影美学理论在某个时期内的主导地位而已。

电影美学的发展史是个相当复杂的问题，目前在国外已开始有人注意研究，并有发展成为一门专门学科的趋势。这里只是提纲挈领地作了极其粗略的介绍。

第三节 西方电影史的分期问题

从 20 世纪 40 年代起，电影史研究在西方才初具规模。作为电影史研究的基本条件的电影资料馆，在第二次世界大战结束后日渐增多，并且活动频繁，全都采取开放政策，以向人们努力提供历史资料为己任，在向公众普及电影史知识、激发人们对电影史研究的兴趣、丰富电影制作者的艺术积累和为专业人士提供服务等方面，发挥了重要的作用。当代最有创新意识的法国导演让·吕克·戈达尔年轻时几乎整天呆在巴黎的国立电影资料馆里，反复观看世界各国的无数影片。他被称为第一个能像伟大的文学家或音乐家那样，在自己的作品中广泛运用其本行艺术的历史财富的电影导演。法国电影史家乔治·萨杜尔，正是依靠一些著名的电影资料馆的服务，使其在电影史研究上取得如此巨大的成就。

从晚近的情况来看，电影史研究的物质条件在西方国家又有了进一步的改善。在相当一个时期里，尽管电影资料馆的服务日益改善，但对于需要大量地、反复地观看“研读”一些影片的研究者来说，看片仍然是一件比较麻烦的事。但是随着录像技术的发展，愈来愈多的新旧影片被制成体积小、售价低廉、便于携带的录像盒带。人们已可以像收藏文学作品、美术作品、乐谱唱片一样，大量购买“影片”，随时“阅读”和反复精研。由于电影研究日益受到重视，电影剧本的出版也不断增多。许多重要影片被逐场纪录，整理成镜头剧本出版，有的还附有技术细节，如音响情况、镜头长度、镜头类别等，使研究者感到莫大便利。重要电影人物的传记或回忆录，各种电影史专题史料，在最近二三十年里也大量出现。凡此种种，足以说明电影史研究在西方国家已经进入了一个新的阶段。

● 电影史研究的物质条件

据不完全统计,在最近30来年里,在西方各国,单是以英文出版印行的电影史著作即达400余种,其中世界性的、通史性的史家有20位左右。已故的乔治·萨杜尔虽然未能在生前完成他计划中的六卷十册《电影通史》,但从已经完成出版的四卷六册来看,其资料之丰富、工力之深厚,确实令人惊叹。从1977年开始,在意大利电影史家戈伊德·阿里斯泰戈的主持下,由多国电影史家和研究家参加编写的《电影全史》,预计多达十六卷,当时预定从1981年起至1988年全部出齐。此外,在苏联、东欧和日本等国,电影史研究也极受重视。可以说,目前几乎每一个电影大国都已经有了多种本国电影史专著。电影史研究已不再是冷门,而是电影工作者的一门主课,是一切爱好电影或有志于电影工作的人的一门必修课程了。

谈史,就一定要涉及分期问题。

迄今为止,西方电影史还只有极短的历史。100多年,在其他艺术门类,还不够一个历史时期。然而,电影的独特之处,就是其艺术运动历来都比较短暂。瑞典的自然背景电影,在第一次世界大战前曾风靡一时,但几年之后就消失了。在20世纪30年代中期达到高峰的英国纪录片运动,前后也仅仅持续了10年左右。电影史上赫赫有名的意大利新现实主义电影运动的正式历史,只有6年左右,即1945年至1950年。法国的新浪潮电影寿命更短,前后才3年。安德烈·巴赞曾就这一现象发表评论。他认为,电影太年轻,难于同它的演进相分离,因而无法要求自己长期重复,五年就相当于文学的一代。电影史上艺术运动的消长嬗变如此迅速,有其多方面的原因。美国电影史家詹姆斯·莫纳科曾分析认为:第一,电影技术发展迅速,使影片的内容相应地发生变化,否则容易被淘汰;第二,影片作为一种必须拥有巨量观众的艺术作品,不允许在内容上长期重复,必须经常推陈出新,才能适应观众口味的变化。这里固然指出了电影的商品性质,但同时也反映了电影作为一门年轻的艺术在其成长过程中的特有缺陷。从长远来看,电影艺术必定也会像其他传统艺术一样,逐渐进入多种流派、运动同时并存、重复出现、持续发展的局面。

由于上述的特点,再加上电影史研究至今还是一门崭新的学问,所以西方电影史家们在对电影艺术的发展历史进行分期时,历来都是自行其是、自立体例的。由于着眼点不同,有的以技术发展作为分期的标志,有的从经济角度入手,有的则以年代划分,而且划分得极细,若干年即为一个时期,有的则较粗一些。作为例证,下面举出最著名的几家(当然,这里只是举世界性的通史的例子,而不谈国别史,因为后者牵涉各国本身的特殊政治、经济和社会背景,难以比较)。

首先是法国的乔治·萨杜尔。他在《世界电影史》、《电影通史》等篇幅巨大的著作中,基本上把电影的历史分为六个时期:发明期(1832—1896)、奠基期(1896—1908)、成形期(电影成为艺术、成

其艺术运动历来都比较短暂

自行其是、自立体例

为大企业，1908—1918）、无声期（1918—1927）、有声期（1929—1939）、战时和战后期（1937—1955）。

美国的莫纳科则有他独特的分法。他也把电影的历史分为六个时期：从杂耍成为艺术（1896—1912）、无声电影时期（1913—1927）、技术和经济的过渡时期（1928—1932）、好莱坞称霸时期（1932—1946）、电视竞争与电影国际化时期（1947—1960）、新浪潮时期（1960— ）。

另一位有影响的美国电影史家阿瑟·奈特的分期则比较简单。他认为只需要分成三个时期：诞生期（1895—1920）、成长期（1920—1930）和有声电影时期（1930— ）。

直接以年代来分期是最简单的划分方法。英国的艾立克·罗德在《电影史：从起源到1970年》一书中，把电影史分为五个部分：1920年以前、20世纪20年代、20世纪30年代、1940—1956、1956—1970。

以上种种分法瑕瑜互见，各有长短。各家的分期方法尽管各不相同，不过就他们的具体著作来看，有两点是共同的。第一，他们都十分重视电影艺术在20世纪20年代末期由于声音的出现而造成的巨大冲击。事实上，科学技术的发展对电影艺术造成实质性影响的也只是这一次而已。第二，他们都强调了第二次世界大战后出现的世界性政治、经济和社会变革对电影艺术的重大影响。萨杜尔为此中断了他写《电影通史》的年代次序，提前出版了以战时和战后期为内容的《电影通史》第六卷。

因此，这两点可以作为考察电影艺术发展历史时的两个基本支点，可以把它们作为划分发展时期的界线。

正是在这个基础上，西方电影的历史可以划分为下列五个时期。

一是形成期（1895—1927）。即从爱迪生和路易·卢米埃尔同时在美国和法国发明电影之日起，经历了从短片到长片，从单镜头到多镜头剪接，从而形成视觉语言的30多年历史。

二是成熟期（1927—1945）。在这段不到20年的时间里，电影获得了声音和彩色，具备了电影艺术一切必要的表现元素。人们不仅对无声电影的经验开始总结，并且在运用音响和彩色方面、在探索电影形象的表现潜力方面展开了认真的研究和实验。同样是在这一时期，电影开始取得学术地位，在西方各国的大学教育和学术研究领域内越来越受到重视。尽管从商业的角度来说，电影似乎遭受到电视的严重排挤，票房收入逐年减少，电影院大批倒闭，各国的影片产量也大幅度下跌，但这对电影作为一门艺术的发展并无多大的影响。尽管电视的冲击，一度使西方电影追求技术噱头、渲染色情和暴力，但这只是一个短暂的现象。相反的，由于电视节目在反映生活、反映时事方面要求自然、真实，在相当程度上反倒促进了电影对真实性的追求。再者，电视毕竟还不是一门独立的艺术，它同广播一样，无非是一种传

● 一是形成期（1895—1927）

● 二是成熟期（1927—1945）

播的方式和手段。电视如果失去电影，就好比广播失去音乐一样，是不可想象的。因此，电视技术的发展不仅不可能在艺术上给电影造成必然的损害，反而会由于播映面的日益扩大，进一步促进电影创作的繁荣。在电影艺术史上，电影和电视的对立很快将成为陈迹，而电影通过电视的传播会继续繁荣发展。

如果说在形成期，西欧和北美电影平分秋色，那么到了成熟期，基本上就是好莱坞电影发展史。好莱坞从20世纪20年代末到40年代初，经历了它的全盛时期。它以雄厚的财力和优越的技术条件吸引了西欧的大批电影人才。美国的莫纳科曾认为，1932—1946年的电影史就是好莱坞的历史。这期间只有两个例外，就是有时被归在“诗的写实主义”名下的一群法国导演和以约翰·格里尔逊及其小组为代表的英国纪录片运动。然而在战后，西欧电影重新跃居重要地位，成为战后西方电影艺术风貌的代表。

三是发展期 (1945—1955)

三是发展期 (1945—1955)。第二次世界大战结束后，电影已在技术上达到完善的地步，此后的技术发展不再对艺术表现有重大的影响。电影从此进入了在艺术上精益求精的阶段，并在与其他艺术的关系上，从过去单纯的模仿、吸收转变为有取有与。此外，由于电影理论评论界一直尊崇“第七艺术”论，向传统艺术“学习”，以致在现代主义侵入传统艺术领域之后，电影界也向小说、戏剧等叙事艺术的现代主义倾向“吸取养料”，使电影日益小众化。

四是衰落期 (1955—1970)

四是衰落期 (1955—1970)。由于追求愈来愈大愈宽的银幕和制作成本恶性上涨，以及电影的内容日益追求“高雅”和“深奥”，表现手法日益“个人化”，一些有影响的国际电影节如戛纳和威尼斯等的日益“精英化”，电影日益远离普通观众，票房日渐冷清，电影业出现了世界性的衰退。此外，电视在20世纪50年代初的兴起和迅猛发展，引起好莱坞的恐慌并促使其采取一种短视的对抗政策，即一方面用发展愈来愈大愈宽的银幕来打击“小荧屏”，另一方面采取不准各大公司向电视台出售或出租旧片，不准电影创作人员为电视台的电视剧制作效力的措施来“保护自己”和“打垮‘敌人’”，其结果反而促使电视业不断成熟完善，使电影业面临更加激烈的竞争，陷入了更深的危机。

五是复兴期 (1970—)

五是复兴期 (1970—)。好莱坞花费了15年的时间才认识到电视其实是电影的良师益友，是电影的合作伙伴。1970年，好莱坞对其自戕政策进行矫正，电影由此进入它的复兴期。在这一时期，有种现象值得注意：影视实现了真正的合流，即谁也不吞并谁，而是“你中有我，我中有你”的互动互进。这种合流在西方各电影大国的普遍出现，有力地加快了电影的复兴。另外，戛纳国际电影节日渐向娱乐电影靠拢，以法国电影为代表的欧洲小众（沙龙）电影的日渐衰微，也促使人们逐步认识到用传统美学来要求和指导电影这门消费艺术的负

面作用，好莱坞的电影制作观念和模式得到肯定，如对分级制、明星制、代理制的正面评价和采纳，对电影娱乐功能的强调，对下游产品的重视等，都对电影的复兴起到积极作用。

在复兴期内，电影中脱离大众观赏心理的种种标新立异的现代派手法被摒弃，盲目跟随传统艺术的“现代风”和各种“流派”层出不穷的“现代特色”不再出现，电影的大众化属性得到了确认。

第四节 西方电影的两大传统

西方电影存在着两大传统，这是西方电影史的基本观点。这两大传统，一个是技术主义传统，讲究技术和技巧；另一个则是写实主义传统。之所以不用现实主义这个词，是因为中国的现实主义概念跟西方的现实主义概念不一样。西方的现实主义更多是强调写实，它不要求典型化、概括，所以不如直接称它为写实主义；如果叫“现实主义”，恰恰会与技术主义混为一谈。

一、技术主义传统

技术主义就是把技术放在第一位，特别强调技术。从内容到形式都强调人工、强调加工；强调技术就是局限，强调技术就是人工。技术主义要求艺术的构成要有技术上的痕迹，要让人感到艺术家存在于艺术作品里。所以，技术主义电影要求有情节，故事有头有尾，细节要有根据，什么事情都要做交代，镜头安排要经过设计，要有巧妙的剪接，要剪得流畅。它的最终目的，是产生生活幻觉，让观众感觉到这既是生活，但又不是生活的本身，而是经过艺术家改造过的生活。从概念上来说，苏联电影也属于技术主义，但是从创作方法来看，跟其他西方电影完全不同。虽然都是对生活进行改造，都要由艺术家对生活加以重新组织，但它的立场、观点和目的都是不一样的，只是从技术主义的角度来看，它们有共同之处。在第二次世界大战以前，技术主义在西方电影里占绝对优势，尤其是技术主义的代表——好莱坞电影。好莱坞电影基本上属于技术主义电影，它特别讲究技术、技巧，要求尽善尽美，这一点从20世纪30年代的电影便可看出。好莱坞电影对于打光、背景、明星外形以及外景的拍摄都是非常讲究的，不允许有任何临时的、即兴的东西。好莱坞的大制片厂都有“外景场”，整个城市和整条街道都可以由人工搭建，所以每个细节都受到了人工控制。这样拍出来的影片，的确很有吸引力，观众也非常爱看。它根本不回避人工的痕迹，强调要以假乱真。它坦率承认电影是人工的产品，是技术的结晶。

技术主义电影是在美国诞生和发展的。虽然美国和法国同时发明了电影，但它们的传统并不相同。爱迪生的第一部影片拍的是赛马、

西方电影存在着两大传统，这是西方电影史的基本观点

技术主义就是把技术放在第一位，特别强调技术

技术主义电影是在美国诞生和发展的

杂技表演，这是一种演出。卢米埃尔的第一批影片是《火车到站》、《工厂大门》等，这都是生活场景。所以，他们从一开始就不一样，一个是把演出作为影片拍摄对象，一个则以生活场景为拍摄对象。经过演变、发展，好莱坞电影成了技术主义电影的代表；谈技术主义的传统，实际上就是谈好莱坞。但是，技术主义电影的奠基人却是法国的梅里爱，他在卢米埃尔的电影出现以后，第一个排斥用电影来表现日常生活，而是把电影拉向戏剧演出。他很讲究利用电影特技。我们现在常用的慢动作、快动作、定格等技巧他都用了，不过他只是从技术的角度来加以运用，而不是为了达到某种艺术目的。传说梅里爱在拍片的时候，由于机械故障，使他无意中发现了停机再拍的妙用。这种技术上的偶然发现，使他成为最早利用这种技术的人，被人们称为电影魔术大师。他把戏剧的全套东西如剧本、演员、化妆、服装、布景等全搬到了电影里。他在法国搞了一个摄影棚，所有的电影都是在摄影棚里拍的。他自己也毫不讳言，他的影片都是在摄影棚里制造出来的。所以，他实际上也是好莱坞梦幻电影的先驱者。

最重要的一个人物是
格里菲斯

但是技术主义电影主要是在美国的好莱坞发展壮大的，最重要的一个人物是格里菲斯。格里菲斯对电影的最大贡献是把电影从戏剧中解放出来，使得电影真正成为一门独立的艺术。这其中的重要标志就是把电影组成的单元，从场景变成镜头。这就是从格里菲斯开始的。一部影片虽然还是讲故事，还是有冲突，但不是用场景做单元来发展冲突，而是用镜头作为单元了。因此便产生了镜头的剪接，也就是蒙太奇。正因为有了蒙太奇，有了电影镜头这个单元，才产生了拍摄距离的变化。镜头不再固定在一点上，而是角度、距离等都不时地变化。从这个意义上说，格里菲斯是电影艺术的创造者。他在一生当中做了很多的探索。西方研究格里菲斯的书很多，也有不少人热心于考证哪个技巧是他发明的。但应当说，格里菲斯真正意识到这些技巧的美学意义，是在1915年他拍了《一个国家的诞生》（图4-4）之后。所以，美国电影史学家阿瑟·奈特认为，对格里菲斯说来，重要的不是



图4-4 《一个国家的诞生》剧照

发明，他不是发明家，他主要是电影艺术的创造者。叠化、分镜头之类的东西都不是格里菲斯发明的，但这丝毫未降低格里菲斯贡献的重要性。因为这些技巧到了格里菲斯手里才被消化，并出于明确的艺术目的加以运用。他拍的《一个国家的诞生》，虽然把黑人丑化成愚昧、无知、粗暴，但是从技巧及艺术的角度来看，《一个国家的诞生》有其重要的价值。因为在这部影片里，他把许多可能是别人用过的技巧，从电影的角度，作为一种有力的表现元素加以适用。

对待格里菲斯的另一部重要影片《党同伐异》（图4-5），大家要用历史的眼光来看。因为如果用现代的眼光来看，会觉得没有什么希

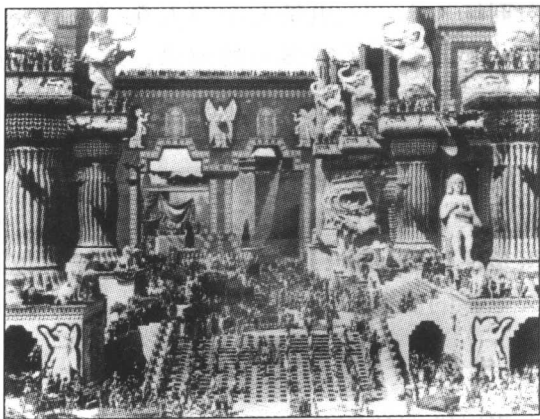


图4-5 《党同伐异》剧照

奇。但是，只要想一想那是1916年，就会觉得当时能拍出这样的影片就不容易了。这部影片在技巧上可以说走到了时代的前面。影片公映之后，当时的观众基本看不懂，因为它用的技巧手法太“深奥”，观众无法接受，所以，票房惨败。《党同伐异》之后，格里菲斯的电影创作生涯就基本结束了，因为他此后已无力独资拍片。像他这样的大艺术家，当一个大制片厂的雇员，他无法接受。虽然他后来还拍了一些影片，但都没有了独创性。《党同伐异》由四个故事组成，它告诉人们应该对人宽容、博爱，不要互相斗争，以免造成仇恨。影片从历史说起，指出宗教的、政治的、法律的各种党同伐异行为给人类带来了许多灾难。影片的四个故事都是独立的。第一个故事讲的是基督的受难。第二个故事讲的是16世纪的法国皇帝查理九世，他在宗教上不能容忍异教徒，在1572年发动了圣巴格莱姆教堂的屠杀事件。第三个故事讲的是巴比伦的陷落，即当时的巴比伦王国最后的灭亡。第四个故事是一个叫《母亲与法律》的现代剧：一个工人在罢工的时候受了冤枉，被诬告杀了人，结果被判死刑，就要执行的时候，及时得到了昭雪。这四个故事平行发展，在影片里交叉出现，让观众感到人类从历史到现在，不断地在搞党同伐异，结果战争频起，给自己造成了很多痛苦。同时，影片在每个交叉镜头之间插入一个母亲摇摇篮的镜头。格里菲斯说这个形象是从美国诗人惠特曼那里借用过来的，以此作为

人性的象征，希望整个世界充满母亲般的慈爱。他说，他的意图是想让四个故事像四条河流，本来是分开的，慢慢地前进，后来越来越奔腾，越来越交叉在一起，最后，汇合成一条“党同伐异”的巨流。他的观念也许确是这样，但事实上他遭到了失败。后来人们对此做了各种解释。苏联的解释是，思想上这种抽象的道德观念，是影片失败的主要原因；西方的解释是，他在技巧上走在了时代的前面，这反而成为他失败的原因。不管怎么说，《党同伐异》这部影片虽然遭到了失败，但是它给电影带来了很大的影响，影片里出现了很多有意思的运动技巧，特别是蒙太奇。在《母亲与法律》里有一场戏：一边是传送大赦令的使者向刑场飞奔，一边是七个犯人在刑场就要被处决。两个镜头交叉剪接在一起，产生了很强烈的效果，这种交叉剪接法后来成了制造悬念的经典手法，在后来的影片里用得很多。在《一个国家的诞生》、《党同伐异》里的镜头变化运动，如从远景到中景、从中景到后景等，都成了电影创作的规律。另外，像把摄影机绑在马车上，制造大强度的动作效果，都是从那时候开始的。所以说，格里菲斯虽然不是发明家，但是他创造了电影语言，并从此开始了以好莱坞电影为代表的技术主义电影的历史。

二、写实主义传统

要求对生活不加任何人工的改造，要表现生活原貌，并且认为这是符合电影本性的，是电影最能发挥其特点的方式

写实主义电影以欧洲特别是西欧电影为代表。写实主义传统是从卢米埃尔利用摄影机拍摄人们日常生活场面开始的。它要求对生活不加任何人工的改造，要表现生活原貌，并且认为这是符合电影本性的，是电影最能发挥其特点的方式。绘画必须得经过人去画，必然会带进作画者的主观想法。电影就不会这样，摄影机拍出来是什么样，就是什么样，不要有意地去创造。但是在西方电影里，写实主义传统一直到第二次世界大战以后才得到发扬。原因很简单，因为当时人们把电影看成一种演出，一种故事情节的银幕表现。所以，人们不愿意看没有什么情节的影片，至于真实不真实之类，普通观众是不会理睬的。如果把一部有大明星演出的、技巧精致的好莱坞影片跟一部比较粗糙的、表现生活真实的影片放在一起，一般而言，普通观众会选择好莱坞影片，而不看写实主义电影。这是写实主义电影在观众的电影文化水平没有提高以前的必然遭际。所以，在第二次世界大战以前，写实主义传统在西方电影里，主要是在纪录片中得到发展，其代表有美国的弗拉哈迪和英国的纪录片运动等。

让·雷诺阿

第二次世界大战以前具有写实主义特征的故事片，主要是法国让·雷诺阿的作品。他在20世纪30年代拍摄的一些影片，不重视明星演员，要求从生活里选取演员，在摄影上比较强调即兴，要求摄影机跟着生活转动，不搞那么多的人工安排，影片的情节也不追求完整性。这些东西都是写实主义电影的根本特点，所以一般人认为雷诺阿

是写实主义电影在第二次世界大战后勃兴以前的代表人物。他当时拍的一些影片，像《托尼》、《兰基先生的犯罪》、《游戏规则》和《幻灭》等影片，被认为是写实主义电影还没有进入全盛阶段的代表作。到了第二次世界大战以后，西方电影中的写实主义传统才得到了真正发扬。这时出现的新现实主义，实际上是西方电影写实主义传统的进一步体现。新现实主义电影的影响是很大的，这里边有经济原因，也有艺术原因。经济原因就是第二次世界大战以后，西方遭受到战争的严重破坏，尤其是意大利，基本上没有什么制片厂。人们被迫到街上去拍摄，不得不去找无需花高额酬金的非职业演员来演戏，影片的内容也必须比较简单、接近现实生活。但是，新现实主义的历史很短，从1945年开始到1951年结束，仅仅6年时间。原因是多种多样的，其中一个重要原因，就是观众越来越少。在谈新现实主义电影时，有一个不准确的说法，就是认为新现实主义电影既然很进步，描写的是人民生活中的现实问题，如贫困、失业等，那就必定受到广大人民群众的欢迎。其实不然，好莱坞电影在第二次世界大战以后不久，又重新风靡意大利。所以写实主义电影在第二次世界大战以后尽管开始复兴，新现实主义电影的确也形成了一个学派，但是对于观众来说，都没有持久的吸引力。新现实主义电影当时在意大利以外的国家还比较卖座，因为人们看电影都会有一种猎奇心理，喜欢看别人的东西。但是在意大利国内，总拍失业、贫民窟，就没有多少人看了。

在意大利新现实主义电影问世以后，写实主义电影传统开始得到发扬，并且形成了一整套比较完整的艺术原则。比如，不要严谨的故事情节，不要人为的一些加工；强调外景，强调实景；强调自然光，不搞人工光；强调非职业演员，包括职业演员表现出非职业性，即在银幕上不是在扮演角色，而是扮演他本人。在题材上，它要求小题材，不搞大题材，并且要求表现普通人，反对塑造英雄或者是把人物描写得尽善尽美。好莱坞电影喜欢描写资产阶级的理想人物：他们宽容、大度、优雅。新现实主义则认为，最好的英雄就是小人物，就是普通人。作为一个运动的新现实主义，虽然很快就消失了，但它的合理部分得到了发扬。新现实主义的主将柴伐梯尼最反感的就是好莱坞电影，他认为好莱坞电影是卖弄技术，违反了电影的本性。他反对技术主义的立场是非常鲜明的。与此同时，法国的写实主义理论主将安德烈·巴赞也发表了他的理论并受到普遍的重视。这一系列的因素，使得第二次世界大战以后写实主义传统在美学上一度占有优势地位。

写实主义传统在第二次世界大战以后得到发扬的另一个重要因素是，20世纪50年代以后，在西方国家，电影进入大学，进入了知识阶层。越来越多的人开始严肃对待电影而不单纯把它看作娱乐。这样的观众多了起来以后，写实主义电影有了它的对象，从而使写实主义电影的制作与放映环节进入良性循环，进而使得写实主义传统确立了

它的美学地位，成为西方电影里一个极其重要的组成部分。

第五节 西方电影的两种创作方法

场面调度和蒙太奇是电影的两种创作方法

场面调度和蒙太奇是电影的两种创作方法。这是认识西方电影艺术发展过程的根本观点。

技术主义电影的基础理论就是蒙太奇至上主义，或者叫蒙太奇理论；写实主义电影的理论基础就是物象至上主义，或者叫场面调度理论

这两种创作方法（两大派）的形成，具有一定的美学理论基础。前面我们在谈到应该从电影史角度去看待当前一些问题时提到了电影观念问题，谈到了由于对电影本性有不同认识，因而产生了不同的观念。在我看来，蒙太奇至上主义和物象至上主义的分歧才是电影观念最重要的分歧，而两种创作方法之说也就是由此而成立的。简单地说，技术主义电影的基础理论就是蒙太奇至上主义，或者叫蒙太奇理论；写实主义电影的理论基础就是物象至上主义，或者叫场面调度理论。“场面调度”（mise-en-scène）一词是从戏剧方面借用来的，意思是怎样安排演出场面，但是在电影里讲场面调度，跟戏剧中的场面调度是不一样的。写实主义电影理论中的场面调度，是指把眼前的东西拍下来，即“拍成场面”的意思，这里没有由导演自己去调度的意思。这个基本理论的不同，使双方的整个创作方式和创作结果、双方理解的艺术与现实的关系都不一样。这两种创作方法的观念大致从20世纪50年代起才得以确立并在西方电影理论著作中频繁出现。美国电影理论家安德鲁·沙里斯对两种创作方法有比较具体的描述。他在《论电影导演地位的变化》一文中说，过去的电影导演没有地位，由制片人决定一切，演员成为电影的中心人物，没人关心谁是导演，导演也没有什么个人风格。但是，随着电影艺术的发展，特别是到了第二次世界大战之后，独立制片越来越流行，导演的地位越来越突出，甚至成为电影的中心、电影创作的灵魂。沙里斯在谈到导演地位的演变时，看到了在西方电影中存在着两种不同的创作方法。他说，在20年代，德国、苏联这些国家流行艺术电影。他们采用的是活泼的摄影手法，而题材则是被好莱坞商业电影认为比较沉闷的一类。由于这些艺术电影在运用蒙太奇方面的显著成就，使人们对蒙太奇特别感兴趣，以至蒙太奇电影方法愈来愈成为电影构成的主要因素。但是从40年代末到50年代初，以巴赞为首的一批法国电影评论家开始提出场面调度观念，并用它来跟蒙太奇观念相对抗。他们要求在电影里重视人和环境的关系，要把人放在环境里，要让观众在完整的生活场景中有权选择自己感兴趣的东西，不能让导演牵着鼻子走。沙里斯显然是比较倾向于场面调度理论的，他认为爱森斯坦的门徒（即蒙太奇派）都过分地神化蒙太奇，把形象活动本身反而摆到次要位置，这样下去对电影没有好处。

彼金斯

英国的彼金斯把蒙太奇理论称作蒙太奇至上主义，也含有此种批

评之意。他也认为，直到后来有了场面调度理论以后，才重新确立了画面的真正价值。

美国电影研究家莫纳科也认为西方电影存在两大派，但他用的词不一样，他指的两大派一是表现主义、二是写实主义。表现主义就是利用摄影机镜头来人工改造现实。尽管用词不同，莫纳科也把技术主义列为一大派。至于莫纳科说的写实主义则并无歧义，他也把场面调度理论列为他的写实主义派的基本理论。

莫纳科

法国的阿伦·卡斯蒂从艺术和美学的角度来谈电影的发展，所以也牵扯到西方电影中创作流派的问题。他把西方电影分为三派：叙事派、写实派、表现派。叙事派通过导演或影片创作者来重新叙述故事，在含义上跟技术主义是一致的。写实派就不用多说，因为连用词都是一样的。但是，他的表现派跟莫纳科的表现主义却不是一个意思，他的表现派是指蒙太奇理论加上布莱希特的间离效果理论。大家都知道，布莱希特是反对斯坦尼斯拉夫斯基的理论的，他认为演戏的时候，演员应当和戏本身有一个距离，明确知道自己是在演戏，也应该让观众明确知道是在看戏，这就是间离效果。卡斯蒂认为布莱希特的间离效果可以在电影里运用，并且可以另成一派。但是他把间离效果跟蒙太奇技巧拉扯在一起，因为蒙太奇本身就是人工的，可以运用布莱希特的间离效果。在西方电影里也有使用间离效果的实验，比如戈达尔有时干脆自己跑到摄影机前去现身说法，或者是在摄影机后面跟演员谈话，让观众听见他的声音。其目的就是让人知道在演戏，不让人产生任何幻想。然而更多的人认为间离跟电影的本性不合，根本不能用这种东西。所以，尽管卡斯蒂认为还有表现派，仍不得不让它附属于蒙太奇理论。因此在我看来，卡斯蒂的三大派基本上还是两大派。真正在电影方面起作用的，还是蒙太奇和场面调度。

阿伦·卡斯蒂

美国的汉德森在《电影理论批判》一书中明确指出，在20世纪60年代结构主义出现以前，主要存在两大派，一是以爱森斯坦为代表的蒙太奇理论，二是巴赞提出的场面调度理论。他把爱森斯坦的蒙太奇理论称为整体的理论，其缺点是不注意场景与场景之间的关系。他把巴赞的理论称之为“电影与现实关系的理论”，批评他只注意电影与现实的关系，只追求如何真实地表现现实，没有阐明构成整部电影的艺术本性是什么。他对这两种理论都持批判态度，认为这两种理论都没有脱离传统的文学理论。他认为电影理论应该是一种完全具有电影本身特点的理论，不应成为文学理论的翻版。他主张应当用结构主义和符号学来研究电影。我们且不管汉德森的最终理论是什么，至少他承认20世纪二三十年代到五六十年代，西方电影里主要存在的就是蒙太奇和场面调度这两种理论。

汉德森

美国的杜德莱·安德鲁在《主要电影理论》一书中把当代电影理论分为三大派。第一派叫做形式主义理论，他把爱森斯坦、爱因汉姆

杜德莱·安德鲁

这些人都归入这一派。这里讲的形式主义并非一般意义的形式主义，它不带有贬义，而是重视形式的意思。安德鲁认为爱森斯坦这些人主张的是一种重视形式的电影理论。第二派叫做功能主义，在功能主义里，安德鲁提到两个代表人物，一个是巴赞，一个是克拉考尔。这就是场面调度理论，也就是前面讲到的写实主义。第三派叫法国电影学派，它不以主义为特点，而是特指法国的电影理论。他把法国巴黎大学教授米特里写的《电影美学和心理学》，克里斯兴·梅茨的结构主义、符号学理论，阿美迪·爱弗尔的现象学理论等都放在一起，称之为法国电影学派。这些理论显然并不属同一派别，不存在共同的美学主张。所以，从美学上的分野来说，仍是两大派。关于两大派的论点还可以从一些电影研究著作里看到，这里不一一引证。

关于两大派的区别和特征，香港电影研究家林年同的概括比较全面。他也认为西方电影中存在两大派，并且从三个层次来对比两大派的特点。

第一个层次是现象层次，他认为蒙太奇理论从现象来看有三个特点：一是抽象，如爱森斯坦所说的，两个画面并在一起可以产生一个新的观念，通过镜头的并列来生成新的思想；二是解释，就是在表现一事、一物的过程中间，以作者的立场和观点来对事物进行解释；三是分散，因为蒙太奇讲究节奏，讲究短镜头的组接，哪怕是两个人在谈话，也得一会儿拍这个人一会儿拍那个人，所以它是分散的、零碎的，人和环境不是成为整体的。

场面调度派，从现象上来看也有三个特点，这三个特点和蒙太奇派正好相反。一是具体，它不概括，不讲究通过剪接产生新观念，而是依靠完整的现实景象。二是实录，它不给现实增加任何东西，不改变现实。三是完整，它不割裂现象。

第二个层次是心理层次，这里讲的心理是指导演的心理，而不是观众的心理。蒙太奇派在心理上有三个特点。一是要表现导演的主观意识，要把导演对事物的看法表现出来，强调导演的主观意识。二是对观众有强迫性。爱森斯坦明确地说，他的电影就是要观众看他要他们看的東西。三是一切要通过导演事先特意安排。

场面调度派在导演心理层次上也有三个特点。一是强调导演的客观性，导演把现实客观地展现给观众，排除导演的主观理解。二是强调观众的自由选择，一个画面、一个场景，观众可以在其中选看自己感兴趣的東西。所以，场面调度派最反对前景清楚、背景模糊的场面，它要求前后景都一样清楚，好让观众行使自己的选择权。三是自然的、包含一切的选取性，就是说，场面里包含了观众可选择的一切。

第三个层次是技术方法层次，两大派在这方面也是不同的。蒙太奇派有四个特点。第一，它采取的是分析方法。第二是孤立，人和环境都是孤立的。比如两人谈话，都是一先一后出现的，所以是孤立的。

第三是强调时间性。第四，在方法上采用短镜头，重视特写。

跟蒙太奇派相对立的场面调度派在技术方法上也有四个特点。第一是综合的，它不是把场面割裂开来分析，而是综合。第二是同时呈现的，它不是孤立地出现一个一个的形象，而是同时呈现的，讲究整体性。第三是讲究空间性。巴赞有个理论很重要，他特别重视影片里空间的整体性或空间的统一性，巴赞极其反对把空间割裂开来。第四是利用长镜头、深焦距和远景。长镜头就是不很快地把一个镜头切断，在拍一个场面的时候，要用相当的长度。深焦距是指在银幕上出现的场景中，前后景一样清晰。

林年同对这两大派在现象上、心理上和方法上的区别进行了比较细致的分析，有一定的参考价值。当然，还有其他的说法，这里不一一引用。

最后要指出的是，蒙太奇理论也好，场面调度理论也好，在它们的论争过程中都有走向极端的地方。我们在学习和研究的时候，应当不存偏见，客观地分析这两大派的来龙去脉，吸收它们各自的合理部分。

都有走向极端的地方

第六节 “第七艺术”论批判

众所周知，“电影是第七艺术”几乎已成为经典定义的规定语。在电影界、文艺界，以至电影发烧友或者普通电影观众心目中，早已是理所当然、无可置疑的定论。至于“艺术电影”，对于电影创作人员和电影发烧友来说，则是一个金色光环，虽说其定义至今模糊不清，但其存在的合理性却从未在中外电影理论和评论界引起质疑。久而久之，人们早已忘却了这两块“金字招牌”的来历。

我认为，电影不是什么“第七艺术”，也不存在什么“艺术电影”。

电影不是什么“第七艺术”，也不存在什么“艺术电影”

先检索以下历史事实：1895年，法国人卢米埃尔兄弟完成了对电影技术的发明，这是电影作为信息媒体诞生的年份。1902年，法国人乔治·梅里爱利用原始的电影技术拍出了有虚构情节、人工布景和特技镜头的《月球旅行记》，这是电影作为艺术媒介诞生的年份。1895年前后，法国人查尔斯·百代（图4-6）创建了发行影片的百代公司，并于1907年创造了2400万法郎的巨额利润，成为世界第一的电影发行公司。从1898年到1908年，电影的放映场所从露天广场、市集、咖啡馆到五分钱电影院（或称“镍币影院”），终于有了独立的放映系统。直到此时此刻，人们还从未听说



图4-6 查尔斯·百代

有好莱坞这个地方。尽管电影成为一门急速发展中的产业已无可争议，但并没有人（包括电影从业人员和观众）认为电影和艺术有什么联系。

岂料，事情就在1908年发生了重大转折。这一年，法国人拉菲特兄弟创办的小制片公司和一家濒临破产的发行公司合作，他们给新的联合体起了个响亮的名字：艺术影片公司。公司生产的影片，便称为“艺术电影”（film d'art）。公司矢志要给电影的地位升格，约请了以法国最著名的作家阿纳托尔·法郎士为首的剧本创作集体为公司编写剧本，雇佣了法兰西喜剧院的包括萨拉·贝恩哈特在内的一批名演员（图4-7），还请到了当时最优秀的舞台布景师和作曲家。一时间，电影业外的人士群贤毕至，在艺术界造成了不小的轰动。



图4-7 拉菲特兄弟的艺术电影公司，该公司在电影海报上写着著名舞台演员的名字

为什么一家小小的电影公司能请到如此庞大的艺术家队伍呢？法国电影史家有个十分牵强的解释。例如乔治·萨杜尔在《世界电影史》中写到，“1907年到1908年这段时期，很多人都认为电影将趋向灭亡。许多电影院因为没有顾客而陆续倒闭。这种不景气一部分是由于影片‘题材的危机’所引起的。”然后，萨杜尔描绘了“由默默无闻的文人、失业的新闻记者、落伍的演员或者不出名的政论家编写的”电影剧本是多么缺乏想像力，以至遭到了观众的唾弃。事情果真如此吗？当然不是。萨杜尔在同一本书里告诉读者，1907年，百代公司创造了2400万法郎的巨额利润，成为世界第一的电影发行公司，怎么第二年“电影将趋向灭亡”了呢？据美国的电影史家说，从1907年开始，由于电影业利润丰厚，美国的商业集团已着

手向制片和放映企业投资，法国的百代公司也因为生意兴隆，把影片的发行方法从出售拷贝改为出租。也是从1908年起，由于电影有利可图，非法从事电影摄制、发行和放映活动的人大量增多，才导致由百代公司牵头于翌年成立了电影专利公司，到处追查侵权人。这就是电影史上有名的“专利权之战”。也正是这场“战争”导致了美国电影中心的西移——从纽约移到了洛杉矶郊外的好莱坞。这段历史是每个对电影史感兴趣的人都耳熟能详的，也没有一部西方电影史会遗漏这方面的记载。

我认为真正的原因是，法国的一批从事传统艺术的作家和艺术家害怕电影的兴旺，会导致舞台演出、音乐会等等乏人光顾。据说法国作家都德就表示过这种担忧。更值得注意的是，在20世纪前十年，西方兴起了现代主义狂潮，英国人乔埃斯的意识流小说、俄国人康定斯基的抽象画和奥地利人勋贝格的无调音乐，作为现代主义艺术的开端，在欧洲的艺术知识分子群体中风靡一时。意大利现代主义艺术评论家里恰托·卡努杜是第一个把手伸向电影的人，他声称电影的巨大艺术魅力在于它是“光的艺术”，并给电影戴上了“第七艺术”的桂冠。一批法、德、俄、西等国的现代主义艺术家紧紧跟上，亮出了完整的“先锋派电影”纲领，其要点是反对利用电影来讲故事，把电影的艺术任务限定为表现梦境、潜意识活动、机械图形、光影变化等。他们支持卡努杜的号召：“让商人走开”，“把电影还给艺术家”。卡努杜说的“艺术家”是指电影圈外从事传统艺术创作的人，如作家、画家、音乐家、舞蹈家等，电影人在他眼里是没有资格被称为艺术家的。不甘心向“没有什么文化传统”的“混合民族”（卡努杜语，指美国人）学习的欧洲人，从此就走上了用“艺术”来和“商业”拼争的漫长道路。“艺术精英”纷纷站到“艺术”的一边，把“商业”留给了“没有文化”的大众。

在艺术分类学层面上，把电影归类为第七艺术的做法，显然无视电影这门新型艺术在许多方面与传统艺术有着本质性巨大差别的事实，企图将之强行纳入传统艺术的美学框架。尽管这种做法对电影艺术的健康发展具有极大的负面影响，但它必会受到另一些人的欢迎。因此，第七艺术论的拥护者一定是艺术电影的鼓吹者。

由此可见，第七艺术这一定位的是与非，涉及的是对电影作为一门艺术的根本属性的衡定。我认为，电影作为一门艺术与其他传统艺术有一个本质性的不同点，那就是它首先是一门工业，一门由光学摄录系统和洗印放映系统构成的现代工业，其次它才是一门艺术，一门必须在消费市场上即时找到买主才能生存下去的消费艺术。我们必须注意的一点是“艺术”在这里是另有其特殊含义的。“艺术”一词就其本意来说就是“人的技艺”，所以艺术品就是人的技艺的物质性显现。但是这个概念并不适用于作为艺术的电影，因为电影作为艺术品

第七艺术这一定位的是与非，涉及的是对电影作为一门艺术的根本属性的衡定

是以现代科技为中介，由一个包括艺术家和技术家在内的群体制造出来的。

从这个本质性的不同点可以分离出电影作为艺术的许多其他特点，这在许多电影美学论著里都有所涉及。但令我不解的是，从未有谁因这些特点而对“第七艺术”的定位提出过质疑。试问，如果你承认电影与科技的密切关系，承认电影的制作、发行和放映是一系列需要投入巨资的商业行为，承认电影的再生产对市场的过分依赖……为什么仍然相信电影艺术是一门与既不需要高额成本、没有市场仍可生存下去的传统艺术属于同类的艺术呢？为什么仍然相信电影也可以像画画、作曲或写小说那样由创作者个人决定一切，可以不考虑大多数人的观赏要求而一味追求个性显现、追求个人化呢？表面上看，这似乎很荒谬，细想起来，也不奇怪。事实上，把“第七艺术”论奉为经典的，绝大多数（尤其是那些所谓的“艺术电影爱好者”）是既不了解有关史实，也没有去深究过这种定位的得失的人云亦云而已。有意识地高举起“第七艺术”的大旗，站在大众文化的对立面，鼓吹由“艺术家决定一切”的“艺术电影”，力求把电影改造成供少数人把玩的沙龙艺术的只是极少数而已。

这里有必要深入分析一下“艺术电影”的问题。

究竟什么是“艺术电影”

有一个事实应当引起注意：自从拉菲特兄弟打出“艺术电影”的旗号至今，没有人见过对这种电影的明晰定义。究竟什么是“艺术电影”呢？在拉菲特兄弟的心目中，它是指“由电影业外的作家和艺术家担任编剧、导演、演员、摄影师和美工师的电影”。这种做法当然不可能持久，随着电影科技的迅猛发展，从精英圈子里请出来的外行很快就难以为继了。先锋派电影在20世纪的20年代活跃几年后便销声匿迹了，广大电影观众并不知道有过这种“光的艺术”。“艺术电影”的支持者必须另找新的定义。遗憾的是，这个新的定义至今没有找到。定义的模糊性也给“艺术电影”的支持者有了可乘之机。某些欧洲影评人居然大言不惭地把“优质电影”和“精品电影”说成是“艺术电影”的同义词。言下之意，一切制作粗糙、内容肤浅的垃圾片均为“商业电影”。难怪有人会提出《泰坦尼克号》也应当是艺术电影！至于把日本的一些本土电影大师如沟口健二、小津安二郎、黑泽明等人的电影，好莱坞体制外独立制作的优秀影片等，统统放进“艺术电影”的箩筐，更是“艺术电影”鼓吹者的惯用伎俩。“艺术电影”实际上是一种没有艺术规定性的电影，一袋可以即取即食的“方便面”。

前面提到20世纪的“艺术精英”纷纷站到“艺术”的一边，把“商业”留给了“没有文化”的大众时，其实指出了“艺术精英”的一种惯用战术。他们把“艺术”一词“视同己出”，不准他人染指。这个莫名其妙的现象在20世纪由科技大发展催生的消费时代尤其让人

感到可笑。从19世纪末电影诞生不久之日起，艺术领域中大众文化与精英文化的较量于焉开始。精英文化受到的最严重冲击应是各种传统艺术全都派生出了面向大众的叛逆者：流行音乐、流行舞蹈（或曰劲歌劲舞）、连环画、漫画、通俗小说、自由诗等。但是，这些新生事物却不能获得“艺术”这个称号。舒伯特的歌曲是“艺术歌曲”，而受到千百万人疯狂追捧的歌星唱的歌则和“艺术”无缘，只能叫“通俗歌曲”或“流行歌曲”。芭蕾是“艺术”，优美的华尔兹和探戈只能满足于“交际舞”的称号。摇滚、踢踏之类，更是离“艺术”百丈之远。至于“相声”、“小品”之类，无非是行内人士自我陶醉之词，在艺术学专著里是找不到的。

在电影的发展史上，情况也是如此。被戴上“艺术”桂冠的是面向小众的沙龙电影，而受大众青睐的反倒是“与艺术电影相对立的”、“惟利是图的”“商业电影”。其实，在当今社会，“精英”对“艺术”的霸权绝不会使大众感到自卑，有时甚至相反。最新的一个事例来自美国通俗小说家斯蒂芬·金。金有惊悚小说大师的美誉，其作品的印数已超过3亿，好莱坞也是他的小说的大买家。他出人意料地获得了美国国家图书奖的最高奖——终身成就奖。在隆重的颁奖典礼上，金一方面呼吁“在所谓的通俗小说和所谓的文学作品之间，应该建立起沟通的桥梁”，要求评论界“不要回到过去行事的老路上（再鄙视通俗小说）”。同时，他也毫不客气地说，他不爱搭理那些说自己“从未读过通俗小说并以此为荣的人”。当时一位也获得了小说奖的写“所谓的文学作品”的女作家雪莉·赫扎德回应说，她就从未读过金的小说，也不会“正视”金那样的作家。她至今仍用纸和笔而不是电脑写作，家里也没有电视。为此，美国《时代周刊》慨叹说，美国人阅读习惯的两极分化是否越来越严重了？因为仅仅100多年前，小说在美国就是小说，完全没有什么“商业小说”或“流行小说”的分野。没有人因为在午餐桌上捧读爱伦·坡的惊悚小说而感到不够品位。

这话其实也不完全对。我们今天看好莱坞电影，没有人会感到不够品位。在20世纪初，上流社会的绅士去集市看电影时，必须把帽檐拉得低低的，生怕被人认出。今天的白领，已经不会偷偷摸摸去看“商业电影”了。认为只有看“艺术电影”才有品位的，只是一些盲目跟风或附庸风雅的人。

从20世纪开始，个人化的传统艺术开始分化出大众化的消费艺术，这是代表社会进步的一种趋势，而从大众化的消费艺术分裂出个人化的传统艺术，甚至力图消灭大众电影，则是逆时代进步而动的、也是不切实际的。“艺术电影”的定义和界限之所以模糊（并且是永远的模糊），是因为电影制作的工业性排斥了传统艺术的创作方式和观赏方式。

精英文化受到的最严重冲击应是各种传统艺术全都派生出了面向大众的叛逆者

“精英”对“艺术”的霸权绝不会使大众感到自卑，有时甚至相反

电影制作的工业性排斥了传统艺术的创作方式和观赏方式

真正符合“艺术电影”初始定义的电影早已绝迹，即便是高举“艺术电影”大旗的一些法国电影人士也仅止于强调自己如何不向商人低头，不向盲目追求娱乐屈服。实际上，他们的拍片过程同样充满了商业行为（如寻找政府或支持艺术的基金组织投资、雇佣技术人员、租用设备和器材等），拍出来的影片也不是免费让精英观众观赏的。不同的只是他们的电影往往晦涩难懂或枯燥乏味。我们说这是一种不卖座的电影尚可，让它来独霸艺术的称号则是毫无道理的。所以，如果一定要给电影分类，只能有“卖座的”（观众多的）和“不卖座的”（观众少的）两类。说卖座的一定是好片，不卖座的一定是劣片，是不对的；反之，拍出卖座片的一定唯利是图，而不卖座影片的导演便是大艺术家，也是荒唐的。

如果一定要给电影分类，只能有“卖座的”（观众多的）和“不卖座的”（观众少的）两类

第五章 西方电影中的技术主义传统

如前所述,技术主义是把技术(技巧)放在第一位,从内容到形式都强调人为加工的必要性。故事情节有头有尾,发展线索完整贯穿,每个细节都有明确的剧作目的,镜头的剪辑安排都经过缜密设计……这一切的最终目的是使观众产生一种现实生活的幻觉,在不知不觉中接受影片创作者的理性目的。在西方电影史上,好莱坞电影是技术主义传统的最典型代表。而论述西方电影中的技术主义传统,实际上就是论述好莱坞电影的发展历史。在电影问世后的前50年里,技术主义电影占有绝对的优势,所以在这一章中关于好莱坞电影的论述不免要多占一些篇幅。

● 好莱坞电影是技术主义传统的最典型代表

第一节 好莱坞的兴起和“专利权之战”

一、好莱坞的兴起

好莱坞在美国电影刚诞生时只是洛杉矶郊外一块无名的荒地。这块荒地奇迹般地以飞快的速度发展成能够一举取代纽约、成为世界第一影城的原因有两个:一是从1903年开始,在技术上处于原始状态的美国电影的重心移向有更充分的日照和伟奇壮丽的山川景色的西海岸,而全年阴雨天气极少、几乎不分春夏秋冬、天天艳阳高照的好莱坞显然是最合适的首选之地。另一个同样重要的原因是,美国电影史上一样有名的事件——所谓“专利权之战”的爆发,迫使大批电影从业者从东部逃到西部,逃进了好莱坞。

二、“专利权之战”

美国电影的发源地是纽约。1895年,大发明家爱迪生制造出世界上第一架电影机,并在纽约开设了世界上第一家“电影观赏店”(图5-1)。在此后的几十年里,美国电影业迅速发展。纽约成为影都,因为当时最有势力的电影公司都开设在纽约。1907年,纽约的山力格电影公司在纯属偶然的情况下,发现了西部大城市洛杉矶的郊外有个叫好莱坞的地方,那里阳光充足,非常适合拍电影,于是就在那里拍了《基督山伯爵》的尾声。不过,如果没有随即而来的一场大动干戈的“专利权之战”,好莱坞也许永远不会成为美国的影都。

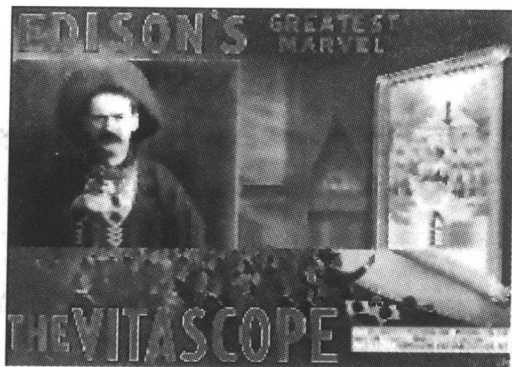


图 5-1 爱迪生公司的电影广告画

“专利权之战”爆发于 1909 年。当时美国电影业已小具规模，大大小小从事电影摄制、发行业务的公司已有几百家。电影作为新兴行业，政府对影片尚无检查规定，对影片制作和发行也悉听君便。而市场又十分繁荣，因此在暴利的驱动下，电影业成了泥沙俱下、鱼龙混杂的“污水池”。

1908 年 12 月 18 日，为了规范市场，由掌握着大大小小 16 项电影技术发明的九家大公司（其中有两家是法国公司）在爱迪生的比沃格拉夫公司的代表杰勒米·肯尼迪的牵头下，在纽约第五街布莱伏特饭店开会，决定成立电影专利公司（MPPC）。第二天，九家公司的代表又在新泽西州东括城比沃格拉夫公司总部举行午餐会，商定了一整套如何整顿电影业、惩治侵权者的策略。其中最重要有两条：第一，凡是不向专利公司交纳专利技术使用费的制片商、发行商和放映商，一律用暴力制止其经营活动；第二，与柯达公司（当时惟一的胶片生产者）订立合同，凡是未经专利公司许可的，一律不供应胶片。

杰勒米·肯尼迪很快成立了一个庞大的情报网，其触角深入到纽约各独立制片商、发行商和放映商内部。纽约百老汇大街 52 号是肯尼迪租用的情报中心所在地，是专利公司的总指挥部。

肯尼迪的情报活动极其出色。他的部下能在极短的时间内把犯规的小公司的活动了解得一清二楚，包括他们在何处开会、会上制定了什么行动计划、投资多少、影片的买主是谁等等。情报交给专利公司的“行动部”，武装突击队便立即出动，不仅在独立制片商的拍片现场大打出手，还从犯规电影院抢走拷贝。为了对付暴力行动，独立制片商们以牙还牙，雇用武装人员进行自卫。一时间，纽约和专利公司势力所及的东部各地，枪击、投弹事件不断发生。“专利权之战”打得难解难分。

独立制片商在使用武力还击之余，还必须设法解决胶片来源这个大问题。他们的办法是组织力量拦截柯达公司向加拿大输出胶片的船只。与此同时，他们还从法国大量进口卢米埃尔兄弟生产的胶片。

然而，专利公司毕竟力量更为强大。于是，独立制片商从 1910 年

电影专利公司 (MP-
PC)

开始从纽约外逃——逃向专利公司势力未及的西部，而最理想的地方当然就是好莱坞。

带头外逃的是设在纽约第14街的凯塞尔—鲍曼制片和发行公司。这家公司在专利权之战打响后一直是独立制片商们集会商讨对策的地方，可谓“叛军”总部。该公司是肯尼迪的重点打击对象。1910年5月，该公司在长岛拍摄一个大场面时，混杂在群众演员中的一批打手突然发起进攻，砸坏了摄影机，打伤了演员，公司损失惨重。凯塞尔和鲍曼便决定西迁好莱坞。

在外逃过程中，最有戏剧性的一幕是莱默尔（当时是IMP公司的老板，后来成为环球公司的创立人）带领小玛丽出逃古巴。

莱默尔在专利权之战开始之时便挺身迎战。他在行业报纸上公开嘲笑专利公司，成了专利公司的另一个重点打击对象。1910年11月，他秘密开拍由小玛丽（成名后使用玛丽·璧克馥这个名字）主演、托马斯·英斯导演的影片。为了避开专利公司的追踪，莱默尔先派人去古巴做好安排，然后亲自带领摄制组从纽约登船出发（图5-2）。不料尚未出海，专利公司的汽艇就追了上来。专利公司用的是釜底抽薪之计，即重金收买小玛丽的母亲，让她出面追回女儿。但出乎意料的是，小玛丽告诉她母亲说，她已于出航前夕和影片的男主角结婚，所以不再受她监护了。出逃终于成功，影片也在古巴拍摄完成。



图5-2 莱默尔和他的部下们

“专利权之战”一直打到1911年初才进入尾声。促使专利公司罢手的原因是花费太大（两年中花了一千多万美元），收效甚微。1911年3月，专利公司宣布停止与柯达公司的合同，终于结束了“战争”。这场战争的最辉煌“成果”是在加州促成了一个更强大的竞争对手。1917年4月，专利公司宣告关门，这时好莱坞已开始日渐繁荣。

一般认为，1913年是好莱坞作为美国电影城的诞辰，因为在那一年派拉蒙影片公司建成了第一个名副其实的摄影棚。从那以后，好莱坞繁荣发展，成为技术主义电影的世界性堡垒。

从20世纪20年代开始，好莱坞进入全盛时代。它把技术主义发展到了极致。它不是努力去捕捉真实的感觉、组织和节奏，而是代之

“专利权之战”一直打到1911年初才进入尾声

以制造一种摹本，一种独立的存在，依据移情、认同的美学定律创造一种完美的幻觉，使人生成为视觉的、公开的和戏剧性的幻象。好莱坞著名导演阿尔弗莱德·希区柯克给电影下的定义——“电影是把平淡无奇的片段切去后的人生”——成为好莱坞信奉不渝的原则。因此，好莱坞力求发展技术，使之日益复杂精巧，以便造成深度和空间的幻觉，使观众以最大限度的可能去以假充真，从而在电影院里产生如入梦境的感觉。因此，它获得了“梦幻工厂”的称号。作为好莱坞美学支柱的，是某种竭力鼓吹电影的“梦幻”形式的所谓“艺术象征主义”理论。这种理论认为梦幻是电影所独有的特殊表现形式。艺术象征主义的代表人物美国的苏珊·朗曾认为，电影按其实行的方式是与梦幻相符合的，它创造想像中的现在，创造直接感觉到的幻象的序列，这也正是梦幻的方法。按照这种理论，电影摄影机的暗箱就如同一个做梦的人，它总是处在事件的中心，尽管动作的地点在改变，周围的人物在变化，故事情节在发展，但它始终保持着直接参与的体验。因此，电影有别于其他艺术之处就在于这种实际参与的效果，这种效果具有梦幻的性质，完全像做了一场梦一样。结果，电影便不再是现实生活的反映，不再是现实的形象，而成为现实的幻觉。换句话说，它同任何其他艺术形式相比，更是一种“似是而非的真实”，一种“幻梦中的现实”。所以，电影里的时间永远是现在式，这也同做梦时的时态一模一样，而电影里的空间则常常是假定的、想像的，同现实的物理空间毫无共同之处。这种理论当然只适用于第二次世界大战前好莱坞式的技术主义电影，并非所有的技术主义电影都是一种梦幻的形式。

电影便不再是现实生活的反映，不再是现实的形象，而成为现实的幻觉

第二节 技术主义电影的先驱者：乔治·梅里爱

技术主义电影的真正先驱者是法国人乔治·梅里爱。梅里爱于1861年出生于一个富裕的家庭。他长袖善舞，聚财有方，长期在巴黎经营一家演出魔术和木偶戏的剧场，生意兴隆。1896年，35岁的梅里爱开始对刚刚问世的电影机发生了强烈的兴趣。他本想买下卢米埃尔发明的电影机，但没成功，于是他潜心研究，最终制成了电影机（另一种说法是他从一个英国发明家手里买到了一部电影机）。1897年，他在蒙特利尔建立了第一个初具规模的制片厂。

根据一些西方电影史家的看法，梅里爱作为电影导演是比较平庸的，甚至是趣味比较低级的。他在拍片的初期，一味模仿卢米埃尔和爱迪生，拍摄一些生活中的有趣场景或演出节目，有些短片如《水浇园丁》、《火车进站》等干脆就是抄袭卢米埃尔的影片。如萨杜尔所评价的，梅里爱在发现特技摄影的奇妙功能之前拍摄的80多部短片毫无一点创造性可言。然而一个偶然的机会，却使他一举成为电影艺术史

技术主义电影的真正先驱者是法国人乔治·梅里爱

一个偶然的机会

上的重要人物。传说有一天他在拍摄街景时，手摇摄影机突然发生故障，机器停转了几分钟。事后他观看那天拍下的影片时，发现银幕上的一辆街车突然变成了一辆柩车，男人突然变成了女人。这个偶然的发现使他从此醉心于利用摄影机来制造种种“魔法”。他用手摇摄影机制造了慢动作、快动作、停机再拍、叠化等一系列原始的技巧镜头。他拍片的题材广泛多样，包括神话、传说（唐·吉河德、浮士德）、历史故事、幻想旅行（如月球见图5-3，海底）、罪案、梦境、时事，无奇不有。这些影片除了卖弄一些技术噱头以外，一般来说都比较缺乏想像，甚至单调乏味。

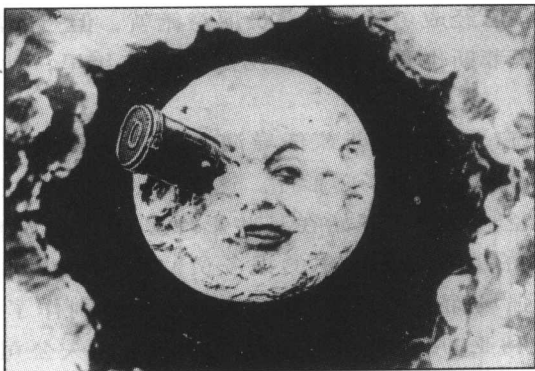


图5-3 梅里爱的影片《月球旅行记》剧照

梅里爱在电影创作上的另一个重要创举，是第一次有系统地把绝大部分属于舞台剧的东西，如剧本、演员、服装、化妆、布景、分幕分场等，搬到电影里来。正因为他受戏剧美学的束缚太重，所以他的影片总是从一个视角拍摄，这就如同观众坐在固定的座位上目不转睛地看着舞台一样。他迷恋于在摄影棚里人工制造生活幻象的魔力，彻底割断了电影同现实的联系。从1900年起直到1912年左右他结束拍片生涯时止，他再也没有离开过摄影棚一步，一味沉醉于摄影棚，通过布景来精心制造“现实”。

迷恋于在摄影棚里人工制造生活幻象的魔力

梅里爱的影片制作活动延续了大约15年左右。就在他退出影坛后不久，美国人大卫·格里菲斯在好莱坞开始了《一个国家的诞生》的拍摄。

第三节 技术主义电影的代表 人物：大卫·格里菲斯

大卫·格里菲斯对梅里爱并不十分熟悉，但他曾说过一句值得注意的话：“我的一切应当归功于梅里爱。”格里菲斯的自白使我们更有理由把这两位西方电影艺术的前驱者联系在一起。

如何恰如其分地评价格里菲斯的贡献和影响，是讨论电影艺术形成期的重要课题。

格里菲斯是一个大器晚成的人物。他出生在美国南部，父亲是在美国内战期间替南军出过力、受过重伤的上校，但不善理财，一生潦倒，死时负债累累，害得儿子几乎从未受过正规教育。格里菲斯早年当过文牍员、售货员、演员、临时工，虽然一心想当伟大作家，他的作品却始终无人赏识。他惟一能卖出的一个舞台剧本《愚人和女孩》在演出时也一败涂地。作为演员，他几乎是到哪个剧团，哪个剧团不久就倒闭歇业。因此，他30多岁时，仍然穷困潦倒，不得不于1907年投身爱迪生的比沃格拉夫电影公司当个配角演员。当时电影还只是一种低级的玩意儿，电影演员属于“不光彩的职业”。尽管这种差事报酬优厚，一些已经成名的舞台演员愿意俯就，但一般都要改名换姓，免为人知。格里菲斯也不例外，在当演员的3年里，他把名字大卫改成了劳伦斯。

从1908年起，格里菲斯兼任导演，以每星期拍摄两部影片的速度，在4年之间拍了400多部影片。这个学艺的时期使格里菲斯积累了丰富的制片经验，并已开始在某些影片里进行一些技巧上的实验。例如在1911年拍摄的《隆台尔的报务员》里，他尝试运用交叉剪接和特写，以加强场面的紧张气氛。1913年，他制作了一部四本长的“巨片”《伯吐利亚的裘迪斯玲》，但是比沃格拉夫公司因循守旧，怀疑公众是否能接受如此“长”的影片，竟拒绝发行。格里菲斯一怒之下离开了爱迪生的公司（图5-4）。



图5-4 格里菲斯（左1）1919年与卓别林、璧克馥、范朋克等人签约成立联艺公司

不久后格里菲斯加入了缪区尔公司，在那里拍摄了若干部平庸的影片（一般都长达5本以上）。1915年，格里菲斯终于有机会一显身手，开始了《一个国家的诞生》的拍摄。

《一个国家的诞生》是一部充满了种族主义气味的影片，也是好莱坞推出的第一部高成本（10万美元）、长达12本、由1200个镜头组成的、经过精心剪辑的影片。该片不仅在技巧上有许多新创，为好莱坞后来的“豪华巨片”开创了先例，也使格里菲斯成为好莱坞技术主义传统的真正代表。

《一个国家的诞生》的故事背景是南北战争时代，描写的是白人在南部遭到黑人的迫害残杀而不得不奋起组织三 K 党进行自卫和报复的“历史”。在影片里，黑人被描写成野蛮的奴隶和没有理智的杀人凶犯，同情黑人的共和党人则是“可恶的同谋犯”，惟有臭名昭彰的三 K 党倒成了由“诚实的美国人组成的一支英雄军队”。这部影片上映后在美国上下引起了骚动和抗议。许多知名的美国人士加入到由“全国促进有色人种福利协会”领导的抗议运动，指责这部恶劣的影片是“对一千万美国公民的蓄意侮辱”。

如此强烈的反响使格里菲斯大为震惊。因为格里菲斯在着手将托马斯·狄克逊的小说《同族人》改编成影片之初，已经注意到小说里那种极端露骨的对黑人的仇视情绪。为此他作了大量的删改。然而，格里菲斯毕竟难以摆脱他的南军上校父亲自幼给他灌输的种族主义思想。他满以为在影片里安排的幸福、忠诚的“小黑奴”，足以冲淡那帮无恶不作的黑人给人留下的坏印象。孰料，迎接这部影片的竟是人们高举的标语牌和纠察线。

尽管如此，这部影片在艺术上确有许多突破。美国电影研究家约翰·劳逊（1894—1978）认为，从未有过一部影片会在技巧的革命性和内容的反动性之间存在着这样触目的矛盾。这是因为格里菲斯从流浪的青年时代跨进了一个全新的创造领域。他以可敬的直觉抓住了电影这一手段在技巧上的潜在力量。他正确地了解到，这些潜在力量要求他对现实生活中的材料加以阐释。因此他片面地抓取一个事件，把自己的偏见和当时共同的偏见一起加了进去。有许多材料证明，格里菲斯的确是一个正直的人道主义者。他憎恨剥削，同情美国工人的贫困和苦难，也对当时的一次大战给欧洲造成的破坏给予强烈的谴责。所以，西方进步的电影史家在严厉批判《一个国家的诞生》的种族主义色彩的同时，并没有简单地把格里菲斯视为法西斯分子而予全部否定。

《一个国家的诞生》在艺术上经过了精心的设计。格里菲斯运用了许多前所未闻的技巧：用极远景来拍摄南北两军的大战场面，用相当近的特写来描绘某些动作。三 K 党人策马飞驰的场面，是格里菲斯把摄影机装在一辆行驶中的卡车上跟拍的。当时已能运用的一切摄影技巧，格里菲斯全部用上了，如圈入圈出、画托摄影、帘入帘出、分割银幕和三等分银幕等。为了打破和舞台框相似的长方形银幕的单调感，他富于独创性地用圈入的手法来开始他的影片，然后在影片情节的发展过程中一再使用圈入和圈出来代替刻板的场景剪接。整个故事是用平行叙述的原则从三个不同的地点展开的：由于黑人的暴行而引起的大火焚烧中的大西洋城、白人卡隆一家在焦急不安地倾听外面战斗的那个房间以及正在激烈战斗中的内战战场。一些最著名的场面，如葛底斯堡战役、白人姑娘弗罗拉·卡梅隆被黑人逼迫自杀等，都交

● 格里菲斯运用了许多前所未闻的技巧

错地使用远景、近景和特写来造成极其新鲜的视觉效果。在影片结尾处，镜头从原野上一所孤零零的房屋的远景，转成从窗户里看出的外界景色的中景，然后又出现各个主要人物的中近景镜头，最后镜头停留在室内物品的特写上。这种镜头转换的顺序从此成为数十年来信守不渝的经典表现手法。格里菲斯曾就他这种彻底背弃戏剧传统的新手法解释说，这种手法乃是狄更斯描绘人物景色时的惯用手法，惟一不同之处在于故事是用形象来叙述而已。

《一个国家的诞生》所引起的激烈抗议和论争，再加上影片本身的艺术独创性，使其在商业上十分成功，直到无声电影末期仍上映不衰。此外，该片在票房收入上也创造了空前的纪录，格里菲斯在一年之中就赢利达100万美元之巨。但是这笔巨额收入不久就被全部消耗在《党同伐异》上了。由于《党同伐异》票房惨败，格里菲斯不得不把余生都用在偿还债务上。

《党同伐异》是思想与技巧之间存在“触目的矛盾”的另一个例子。影片由四个插曲（四个独立的故事）组成：“基督的受难”、“圣巴戴莱姆教堂的屠杀”（描写法王查理九世在1572年对雨格诺教徒的大屠杀）、“巴比伦的陷落”和“母与法”（一个现代故事，描写一个罢工工人被控谋杀的冤案）。格里菲斯意图把这四个都含有人类自相残杀内容的故事交织在一起，构成对“党同伐异”现象的批判。这无疑是一个极富革命性的技巧思想，因为它第一次为电影表现确立了完全不同于戏剧美学的地点、时间、动作的“三不一律”。在四个插曲交替出现的转换处，都出现一个母亲在摇晃着摇篮的镜头，这个镜头是第一次运用隐喻蒙太奇的有趣尝试，旨在告诉观众，时代虽然不同，故事内容却在不断地重复上演。然而，由于格里菲斯只是抽象地反对“党同伐异”，缺乏具体的分析，因此这个庞大的题材完全失去了结构上的统一。劳逊认为影片失败的原因在于导演对“党同伐异”的理解是抽象的。虽然反战的动机很清楚，但战争与苦难的原因——党同伐异却被弄得模糊和一般化了。他把所谓仁慈和对人性的理解等等，看作在任何时间和地点都是一成不变的东西，缺少了它们，便会引起战争。这个基本论点是含混的。冲突存在于爱与恨、道德与罪恶之间，而这个爱与恨又都被过分地一般化了，以至于和人的生活缺乏真正的联系。思想上的混乱，致使任何一种“党同伐异”的现象都为格里菲斯所反对。在他看来，黑人抗议《一个国家的诞生》中所宣传的白人至上论，也和雇主枪杀罢工工人一样，都是“党同伐异”曾经热烈赞赏《党同伐异》创新精神的苏联电影大师爱森斯坦也认为，由于不能把这四个插曲融合为党同伐异这一统一形象而遭到的形式方面的失败，只不过是主题与思想上的错误的反映。

《一个国家的诞生》和《党同伐异》是格里菲斯在电影史上占有显赫地位的两块基石。但在思想和技巧上，《一个国家的诞生》都远

远不如《党同伐异》。后者在商业上的失败，一方面是由于格里菲斯思想上的混乱，另一方面则是因为技巧上的大胆创新超出了当时观众的接受水平。一位美国电影史家曾把它称作“光辉的失败”，这显然要比《一个国家的诞生》所取得的“令人反感的”（爱森斯坦语）成功可贵得多。

“光辉的失败”

关于格里菲斯在电影创作上的成败得失还有许多可谈之处，相关资料更是汗牛充栋，因为对这位导演先驱的研究早已成为西方电影学的一个重要课题。格里菲斯的影片也可以随时在各国电影资料馆里看到。不过西方对格里菲斯的研究，往往迷恋于考证式地指出他这部或那部影片里第一次运用了这种或那种技巧，而且对他在蒙太奇问题上的贡献也言过其实。

那么，格里菲斯对电影艺术的真正贡献究竟是什么？简单地说，他的贡献主要在于改变了影片的构成单位。在格里菲斯之前，构成影片的单位是场景——摄影机方位固定不变的场景。一般的影片是一部片子一个场景，长一点的影片可能有若干个场景。例如1904年美国埃德温·鲍特拍摄的《火车大劫案》已经有14个场景，并且用了剪接，用了特写。但是这些东西并没有使电影同舞台演出分家，剪和接无非是幕落和幕启的同义词。由于电影作为一门独立的艺术的根本元素是摄影机的运动性，即各个镜头或同一个镜头内部拍摄方位和距离或快或慢的变化，所以从历史发展的角度来看，朝着电影艺术的独立性迈出的头一步，便是影片构成单位的变更：从场景变为镜头，然后由若干镜头构成一个场景，再由若干场景构成一部影片。这重要的头一步就出现在格里菲斯的上述两部影片里。所以不妨说，格里菲斯的贡献在于奠定了电影作为一门独立的艺术的基础，这也就决定了他在电影史上的巨匠地位。

贡献主要在于改变了
影片的构成单位

正是由于他把镜头作为影片的构成单位，才产生了蒙太奇手法。格里菲斯著名的“最后一刻的营救”，就是通过平行蒙太奇来制造紧张效果。但是格里菲斯的蒙太奇只是一个不自觉的手段，他只是注意到如何利用蒙太奇来处理场面和两个戏剧性场面之间的关系，只是作为一种更加戏剧化、对观众更有吸引力的技巧。从严格的意义上来说，蒙太奇和剪辑是两回事。虽然蒙太奇（Montage）最初只是剪辑（Editing）的法文翻译，但剪辑仅指导演把片中各个镜头的冗长、拖沓之处剪掉，使影片更戏剧化、更集中、更有效果，蒙太奇后来则意味着通过剪辑使上下镜头之间产生新的关系、新的意义。当年格里菲斯创造了基本上的剪辑，而不是严格意义上的蒙太奇。蒙太奇理论的真正确立和深化，要到苏联导演爱森斯坦和普多夫金手里才告完成。所以，既要看到格里菲斯作为先驱者、创新者的伟大功绩，又要看到他同后来的蒙太奇理论和实践的巨大差距，这样才能恰如其分地评述格里菲斯的贡献。

正是由于他把镜头作
为影片的构成单位，
才产生了蒙太奇手法

格里菲斯在电影界的艺术生命只有短暂的10年。他在1918年以后虽然仍继续拍片,但再也没有什么值得记载的成就,只是作为一个平庸的商业影片导演,了其一生。

第四节 好莱坞的制片厂制度

一、制片厂制度的缔造者麦克·塞纳特

同格里菲斯一起在20世纪初为好莱坞技术主义电影奠定基础的另一个值得注意的人物是麦克·塞纳特。这个铁匠出身的好莱坞喜剧演员和制片人对电影艺术谈不上有多大的贡献,但是好莱坞技术主义电影的独特制作方式却同塞纳特有着密切的关系。所以,谈论好莱坞电影史,几乎不可能不提到他。

塞纳特(图5-5)于1880年出生于加拿大,早年是个铁厂工人,后来因为醉心于喜剧表演,便去纽约当了滑稽戏演员。1908年,他从纽约来到好莱坞,投入了当时正在迅速发展的美国电影业。1912年,他在两个已经洗手不干的赌场老板的财力支持下,建起了著名的启斯东制片厂。正是在这个制片厂里,塞纳特着手创造了一种独特的影片制作体系。



图5-5 塞纳特

塞纳特的启斯东制片厂设有专门的编剧部门,负责集体编出一部影片的故事情节。其程序是先由“出主意者”(这个角色一般

由塞纳特自己担任)提出一个基本意图,然后交给“剧本会议”去设计出符合这个基本意图的人物和故事,等到基本情节确定之后,便由“噱头部”去添加滑稽场面和情境。启斯东制片厂的“噱头部”赫赫有名,一些著名导演如弗兰克·卡普拉、里奥·麦卡利和乔治·史蒂文斯等都曾在那里接受过影片创作的第一步训练。启斯东喜剧片的演员班子也是固定的。每个演员根据其外形和演技的特长,被固定在某个类型的模子里:留山羊胡子的福特·斯兜林专演受人捉弄的警长,花花公子是麦克·斯温的化身,胖子阿勃克尔是扔奶油蛋糕的专门人才,迷人的玛蓓尔·诺尔芒总是扮演模特儿的角色。一队队丑态百出的启斯东警察和一群群穿游泳衣的启斯东女郎也是永无变化的。几乎所有第一流的喜剧演员都曾在那里工作过,包括最著名的喜剧电影大师卓别林、勃斯特·基顿(裴斯·开登)、罗克和哈莱·兰格东。最后,塞纳特还开创了制片人专权的先例。为了监督拍片,塞纳特别出心裁地在摄影棚中央筑起高台,在高台上盖起他的办公室,室内装了

启斯东制片厂

浴盆，以便他一面洗澡一面监督和指挥他的工作人员拍片。几乎每一个电影史研究者都要在他们的著作里提到这个著名的浴盆，因为它是好莱坞制片人专权的绝妙象征。

由此可见，当年启斯东制片厂里的这种拍片方式无疑是后来闻名世界的传送带式的制片厂制度的最早雏形。它强调集体的智慧和细密的分工，并由制片人决定一切。一个一般水准的艺术家很容易被这种制度所吞噬，只有少数具有顽强创作个性和卓越才华的人方能幸存。

在好莱坞的全盛时期，由塞纳特开创的制片厂制度成了美国惟一的制片方式，其影响十分深远。

● 强调集体的智慧和细密的分工，并由制片人决定一切

二、制片厂制度的四个特点

1. 发展大而全的垄断性企业

美国电影在其发展初期，淘金者蜂拥而至，小公司林立，情形十分混乱。1908年，美国约有50~100家公司从事制片或发行，经营影院的放映公司有一万余家。当时电影技术的专利权问题尚未提上日程，任何人只要投下一笔不大的资本，就可以拍摄影片。如果偷偷复制别人已经拍好的影片，更是本小利大。不久后，美国东部的七个主要制片商爱迪生、维他格拉夫、比沃格拉夫、爱赛耐、山力格、刘宾和卡勒姆，两个法国制片商梅里爱和百代以及影片发行商克莱恩，联合组成了电影专利公司，企图垄断美国的电影行业，强迫独立制片商和放映商向公司纳贡。随后爆发了有名的“专利权之战”。这场混战直到1911年才以专利公司的失败告终。专利公司的失败主要是由于华尔街发现竞争可以刺激电影业的扩张，可以使利润变得更大，所以便从支持独占者转为支持独立制片商。从1912年开始，华尔街的大财团逐渐插手电影业，而第一个出现的垄断性公司就是派拉蒙公司。这家公司在楚柯尔的经营下，迅速发展为拥有从制片到放映全部系统的垄断性企业。从20年代初开始，兼并的风潮使为数众多的独立制片商和放映商逐步消失，最后只剩下八家大公司，即米高梅、派拉蒙、华纳兄弟、二十世纪福克斯、雷电华、环球、联美和哥伦比亚。其中前五家公司都是拥有从制片到放映全套系统的垄断公司，而后三家则是纯粹的制片公司。这八大公司不仅垄断了美国电影的国内市场，而且迅速取代了法国电影业当时在欧洲市场的霸主地位，成为世界电影市场的巨大企业。

● 发展大而全的垄断性企业

正是出于垄断的需要，这八大公司都是大而全的企业。尤其是名列前茅的五家公司，更是拥有电影业所需的一切设施，成为完全无需求助于外人的独立王国。它们的制片厂规模巨大，几十座由水银灯照明的巨大摄影棚代替了过去简陋的露天摄影场或玻璃棚。广阔的外景场地上建有整座的村庄、市镇、码头、车站，并且随时可以按照剧情的需要添加装饰，改变外貌。专为一部影片构筑巨大布景的做法代替

制片厂内分工精细，个人的作用被消解在集体合作之中

了过去一堂布景多次使用的“穷酸作风”。为了拍摄西部片，制片厂甚至在洛杉矶附近购置了巨大的牧场，长年饲养大批马匹和牲畜。公司在艺术和技术人才方面搜罗齐全，通过长年合同的方式各自建立起自己的专门队伍。

2. 制片厂内部分工精细，个人的作用被消解在集体合作之中

一部影片从编剧开始到拍摄完成，都集中了许多人的智慧。编剧部门有提出意图、结构主要情节、添加次要情节、写对话、加噱头等各个专门部分，由各种专家主持其事。一个题材往往会被交给两名编剧，他们在互不知情的情况下编写剧本，完稿后又交给第三个编剧去取长补短，形成正式剧本。导演部门里有主要导演和专门负责各种类型场面（如战争场面、歌舞场面、竞技场面或其他有特殊技术要求的场面）的助理导演。演员部门有专门负责发掘人才的专家，常年巡行各地，发现所需要的演员。演员被分成许多类型，专门扮演各种定型人物。摄影、录音、道具、服装等部门也分工精细，常年雇用各种专家专司其职。凡是对一部影片的摄制有贡献者，不论在哪一方面，都能在片头或片尾字幕上列名。

3. 制片人专权

既然分工如此精细，就必然需要有人统一指挥、统一调度，而这个权力则被集中到制片人手里。好莱坞的所谓制片人，一般就是公司的老板或经理人员，像杰克·华纳（华纳兄弟公司）、柯恩（哥伦比亚公司）、梅育、高德温（米高梅公司）、莱默尔（环球公司）、柴纳克（二十世纪福克斯公司）等，都是好莱坞赫赫有名的专权人物。这些人大部分是欧洲来的移民，出身卑微，缺乏良好的教育，然而长袖善舞，非常懂得如何迎合观众心理。他们独断专横，把创作人员都视为可供随意调遣的雇员。制片人有权任意改动剧本的情节尤其是结尾，有权决定演员阵容。每天的样片都要由制片人当夜审看，决定取舍。杰克·华纳就曾夸耀说，凡是华纳兄弟公司的影片，哪怕在剪接上也都是由他亲自监督完成的。在制片厂制度下的好莱坞，除了最有声望的极少数导演可以参与后期的工作外，任何导演都不可能从头到尾参与影片的摄制工作。结果，正如莫纳科所说的，制片厂的风格常常淹没了导演的风格。例如，米高梅以讲究表面光彩和采用市民题材为特点，1939年的巨片《乱世佳人》（图5-6）便是米高梅风格的缩影：浪漫、热闹、耗资巨大，以豪华的气派处理史诗式的题材，但不注意阐明主题。派拉蒙大批雇用欧洲移民，在美工设计和题材上都表现出一种欧洲的格调。环球擅长恐怖片；共和专拍西部片；



图5-6 《乱世佳人》剧照

制片人专权

华纳作为米高梅和派拉蒙的主要竞争者,尽管人力和财力都较差,却赢得了“注意真实”的名声,因为它为了省钱,常常在外景中拍片。

4. 突出演员的作用

日后所谓的明星制度即由此而生。对明星制度的产生原因、形成和发展过程的探讨,可以充分显示出好莱坞技术主义电影的某些本质特征。

好莱坞明星制度的产生在很大程度上是出于商业化的需要。由于电影是一门同技术有着密切联系、同时又是以拥有庞大观众群为其生存必需条件的艺术,所以电影摄制技术的发展和观众趣味的变化,对电影公司的营业成败起着重大的影响作用。为了防止这两个可变因素的破坏性影响,好莱坞便下大工夫为观众制造了一批又一批的明星偶像,使观众不再根据影片的技术和艺术质量而是根据明星的阵容来决定是否买票。这就是明星制度产生的根本原因。但在另一方面,从明星制度的美学本质,即人为地制造美的典型来看,它同技术主义的要求也是十分吻合的。

在明星制度产生以前,大约1910年前后,电影演员一直是一种并不光彩的职业。如上文已指出的,当时电影演员都不使用真名实姓,而且在社会上受到歧视,无地位可言。另一方面,由于制片人害怕演员成名后会索取更加丰厚的报酬,所以乐于保持演员的无名状态。尽管如此,由于电影日益流行,观众开始发现自己的喜爱对象,他们往往用影片中所扮演角色的名字或类型来称呼演员。因此,身材纤细的金发女郎格莱第丝·史密斯在正式使用她的艺名玛丽·璧克馥(图5-7)之前,就以“小玛丽”闻名影坛。银幕上的第一个牛仔明星、身材粗壮的G. M. 安德森被观众称作“勃朗柯·比尔”。各制片厂也以厂名来称呼它们的红星,如“比沃格拉夫女郎”、“维他格拉夫女郎”等等。在1910年以前,这类演员虽然已是事实上的明星,但他们的报酬只是每天5~15美元。制片人对这种状况十分满意,不肯轻易改变。

第一个出来打破现状的是卡尔·莱默尔。莱默尔原是德国移民,早先在一家时装店当店员,后来成了好莱坞八大公司之一的环球公司的老板。他在1910年开始独立拍片时,为了挖取已经走红的演员,破格地答应付给“比沃格拉夫女郎”之一弗洛伦斯·劳伦斯以更高的片酬和使用个人名字的权利。这样,好莱坞便产生了第一个明星,继之而来的便是明星制度。

莱默尔是个精明的商人,他完全懂得可以用提高影片租金的办法

突出演员的作用

在明星制度产生以前,电影演员一直是一种并不光彩的职业

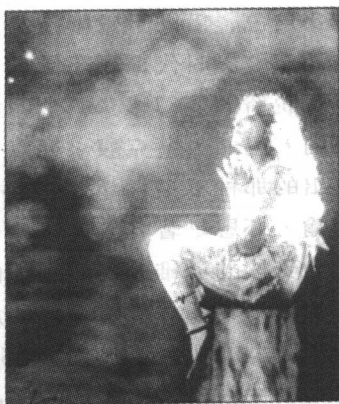


图5-7 玛丽·璧克馥

明星完全是由制片厂
蓄意制造出来的

来补偿他付给明星的较高薪酬。只要他的明星拥有稳固的“影迷”基础，票房收入就足以弥补这项额外的开支。莱默尔的做法迅速引起了回响。在不到一年的时间里，各制片厂纷纷效尤，不仅“制造”出自己的明星，而且互相挖墙脚，把明星的报酬越抬越高，到1914年时已达到周薪两千美元。风气所及，本来不肯使用真名实姓的那些著名的舞台演员，也都改变初衷。可惜事实证明，观众更愿意“自己发现”明星，而不喜欢接受现成的名角。于是许多百老汇名角满怀对电影的怨恨，重返舞台，而在银幕上风靡一时的，则是本来并不出名的、由制片厂的传送带“制造”出来的人物。

对于演员来说，明星制度是十分有害的，归根结底是因为明星完全是由制片厂蓄意制造出来的。一个明星往往并不需要有任何表演艺术上的素养，只要具备某种在摄影机面前的魅力或作为某种类型角色所需要的合适气质与外形即可。因此，一个普通的女打字员或酒吧女郎，可能一夜之间成为百万巨富的明星。甚至一个儿童、一条狗也可以成为明星。这都是人所共知的事实。好莱坞的电影明星一般都不像舞台演员那样有一个漫长的成名过程或艰苦的学艺时期。嘉宝在被米高梅制造成明星之前，只在两部广告短片和一部喜剧短片里担任过角色，而玛琳·黛德丽在进入好莱坞之前只是一个默默无闻的德国电影女演员。导演在制造明星方面的贡献就是善于在一个候选人身上发现制片厂所要求的某种类型偶像所特有的魅力。摄影师也是制造明星的主要角色，借助于摄影技巧，他要善于掩盖瑕疵、突出亮点。尤其是在无声电影时代，更要借重于光影来制造明星的某种神秘感，或某种超凡脱俗的梦幻感。一个明星一旦被制造成功，就被限定在某种类型之内。玛丽·璧克馥永远以一个飘零弱女的形象吸引观众，而嘉宝显露出的那种感情深沉、神秘莫测的气质则使她成为人们的重要谈资。约翰·怀恩是著名的西部牛仔，枪法高明，杀人无数；亨弗莱·鲍嘉作为受挫的英雄人物和顽强的私家侦探的形象也是永远不变的。浪子型的埃洛·弗林或硬汉型的詹姆斯·贾克奈，荡妇型的丽泰·海华丝或贤良型的凯瑟琳·赫本都终生难变其形象。明星的形象一旦建立，只是制片厂出售给大众的产品，大量五花八门的广告宣传都围绕着明星疯狂展开，而明星也就失去了私人生活，他们只存在于一个梦幻般的、不真实的世界里。在炫人眼目的明星制度下，只有少数确有才华的演员能够幸存下来，取得真正的艺术成就。

这种强调专业分工、各司其责的传送带式的制片厂制度，同强调个人化创作的欧洲写实主义电影是格格不入的

这种强调专业分工、各司其责的传送带式的制片厂制度，同强调个人化创作的欧洲写实主义电影是格格不入的。因此在西方社会，对好莱坞电影的责难和批判有相当部分来自这些艺术知识分子。他们猛烈抨击好莱坞电影的商品性质，把好莱坞形容为大量吞噬人才的地方。他们对好莱坞电影的商品原则的批判并非全无意义，特别是在20世纪30年代，好莱坞以其雄厚财力吸引了许多欧洲导演，结果他们都在电

影老板们的票房原则下，受到了专制压迫，扼杀了自己的创作特色，最终愤愤离去。例如德国的麦克斯·奥弗尔斯、弗里兹·朗格、约瑟夫·冯·斯登堡、弗莱德·茂瑙，瑞典的维克托·斯约史特洛姆、摩里兹·斯蒂勒，法国的让·雷诺阿、雷内·克莱尔、雅克·费戴尔、克劳德·乌当-拉哈等，都在 20 至 40 年代陆续到达美国，但他们几乎都没有在好莱坞拍出他们毕生最值得纪念的优秀作品。这种个人化创作与技术主义之间的矛盾在这些例子里表现得极其明显。但是另一方面，好莱坞对于能够拍出既有艺术特色又能吸引广大观众的影片的导演是放任和不惜工本的。在三四十年代，好莱坞为许多确有才华的导演创造了十分理想的工作条件，使他们有可能拍摄出一些具有相当艺术价值并且表现一定的社会进步和民主倾向的影片。

第五节 类型电影

类型电影是好莱坞技术主义电影在其全盛时期所特有的一种影片创作方法，它是在制片厂制度下形成并发展起来的，因此它的一些特点同制片厂制度的生产管理有着密切的联系。在好莱坞，类型电影作为一种拍片方法，实质上是一种艺术产品标准化的规范。莫纳科曾就此这样分析说，“好莱坞全盛时代的巨头们经常关心的是他们所生产的影片的商品价值，他们宁愿生产互相相似的而不是互相不同的影片。结果，那些年代里生产的影片很少给人以独特之感。研究好莱坞，更多是从大量影片中归纳出类型、模式、惯例和类别，而不是注意每一部影片本身的质量。这并不一定使好莱坞影片变得比具有个人风格的电影更不令人感兴趣。事实上，因为这些影片是以如此巨大的数量在传送带上拍制出来的，所以它们常常要比个人构思的、更有意识地追求艺术的影片更能反映出观众的兴趣、迷恋和道德标准。”正是由于类型电影和制片厂制度的传送带方式有着如此密切的联系，所以随着制片厂制度在 20 世纪 50 年代以后逐渐解体，类型电影也趋于衰落。一些传统的影片样式逐渐失去其原来的固定特点，当年存在于各种类型之间的严格界限趋于模糊。但是类型电影在好莱坞至今存在，这也反映了制片厂制度根深蒂固的影响。

在好莱坞，类型电影作为一种拍片方法，实质上是一种艺术产品标准化的规范

一、什么叫类型电影

类型电影就是按照不同的类型的规定要求创作出来的影片，美国的 M. 格杜尔德等在《电影术语图解》一文中对类型电影所下的定义是：“类型是由于不同的题材或技巧而形成的影片范畴、种类或形式。”他们一共列出了 75 种故事片和非故事片的类型。在故事片项目下，人们比较熟悉的有西部片、强盗片、歌舞片、喜剧片、恐怖片、科幻片、灾难片、战争片、体育片等；属于非故事片的则有广告片、

类型是由于不同的题材或技巧而形成的影片范畴、种类或形式

新闻片、纪录片、科学片、教学片、风景片等。

把文学作品分成不同的类型并给各个类型规定其题材范围和技巧特点，是由来已久的。亚里士多德在《诗学》里曾试图把诗（文学）区分为悲剧、史诗和抒情诗等，并规定每个种类的特质和描写范围。他的结论是悲剧在文学中是最高级的。亚里士多德的思想在文艺复兴时代被重新提起，并在古典主义时期进一步发展成一整套严格的格律，即所谓古典主义的诗学。于是，在文学语言上要求字分“雅”“俗”，严守韵律，在悲剧技巧上定下了时间、地点和动作的“三一律”。但这种机械、严格的戒律后来被彻底推翻，艺术家在灵感的驱动下不再受什么“类型”观念的束缚。因此，当类型观念在 20 世纪的好莱坞重新复活时，给人一种倒退的可笑之感。

好莱坞类型电影作为一种影片创作方法，同一般的划分影片样式的做法有着十分不同的地方

好莱坞为什么要回到类型的观念上呢？原因在于，好莱坞类型电影作为一种影片创作方法，同一般的划分影片样式的做法有着十分不同的地方。这个区别十分重要。首先，好莱坞的类型电影在观念上不同于亚里士多德的分类思想。它毋宁更接近于古典主义诗学的格律思想。亚里士多德当初对诗（文学）进行的分类主要是描述性的，是对已存文学作品的某种研究总结，而不是规定性的，不是向创作者发出的命令。古典主义诗学则是某种规范性的律令，特别是当它得到了法国官方的支持后，对创作者具有某种强制的作用。在好莱坞，类型观念在制片厂制度下同样也具有某种规定性，而后来好莱坞类型电影渐失原意，归根结底就是这种规定性逐渐趋于消失，愈来愈成为一般意义上的样式划分。其次，好莱坞的类型观念虽然在很大程度上纯粹是出于商业上的需要，不过电影毕竟是一种特殊的商品，它同时还是一种思想意识的手段，所以在资本主义社会里，这种商品的商业需要必然也反映了某种社会的需要。美国电影研究家尤第斯·赫斯在《类型电影的现状》一文中曾指出，许多人研究了类型电影在美国观众中极受欢迎的原因，但谁也没有解释清楚为什么美国类型电影会产生、发展并变成美国最流行的电影产品。按照赫斯的说法，“这类影片之所以产生并在商业上大获成功，是因为它们暂时解除了人们在认识到社会和政治冲突后产生的恐惧心情，它们帮助打消了人们在这种冲突的压迫下可能萌发的行动念头。类型电影引起满足感而不是触发行动要求，唤起恻隐之心和恐惧感，而不是导致反抗；它们是为统治阶级的利益服务的，因为它们帮助维持现状，给受压迫的人们以安抚，诱使这些由于缺乏组织而不敢采取行动的人们满心欢喜地接受类型电影中对各种经济和社会冲突提出的荒谬的解决办法。当我们回到我们生活在其中的社会时，这些冲突依然存在，于是我们便再到类型电影中去寻求安抚和宽慰——这就是类型电影受欢迎的原因。”

类型电影引起满足感而不是触发行动要求，唤起恻隐之心和恐惧感，而不是导致反抗

赫斯的分析准确地概括了好莱坞类型电影逃避现实的一面，或者说类型电影消极的一面。即使在 20 世纪 20 年代末美国经济大萧条期

间好莱坞电影也仍然一枝独秀，没有受到多大影响，其原因就在于这种逃避现实的电影为现实中疲惫不堪的人们提供了一个可以暂时忘却一切的梦幻环境。

类型电影之所以受到观众欢迎，还有另一个重要的心理原因。类型电影的产生是制片商在看到某部影片大受欢迎之时便争相模仿的结果。可以说，类型电影不是对人生的模仿，而只是对第一部成功的影片的模仿。一般认为，类型电影有三个基本元素。一是公式化的情节，如西部片里的铁骑劫美、英雄解围，强盗片里的抢劫成功、终落法网，科幻片里的怪物出世、为害一时等。二是定型化的人物，如除暴安良的西部牛仔或警长，至死不屈的硬汉，仇视人类的科学家等。三是图解式的视觉形象，如代表邪恶凶险的森林，预示危险的城堡或塔楼，象征灾害的实验室里冒泡的液体等。从艺术上说，这类公式化、概念化的东西是不可取的，但由于这种公式和概念并不是枯燥的，相反的往往颇有刺激性，所以很能引起观众的兴趣。不过反复的次数太多，照样会惹人厌烦，这就是为什么好莱坞类型电影在制作上具有“热潮”的特点。在人们厌烦了西部片热潮之后，便出现恐怖片热潮，然后又出现其他类型影片的热潮，如此周转不息。当然，内容还是老一套，并不改变。因为那些都是经过观众考验的，只要隔些时候不见，观众便会想念它们。

类型电影的三个基本元素

二、四个典型性的类型

我们对类型电影的观念有了明确了解之后，就可以进一步追溯好莱坞类型电影的具体发展历史。当然，如果按照格杜尔德等人的分类去追溯 75 种类型的发展历史的话，那将不胜繁复，也无此必要。世界各国研究好莱坞类型电影的著作很多，而论述则一般都集中在少数几个类型上，如西部片、强盗片、犯罪片、恐怖片、科幻片、歌舞片、滑稽片等。尽管人们看法不同，对好莱坞电影类型的划分常常互有出入，但基本上只是繁简不同而已。为了论述的方便，下面主要论述最有典型性的四个类型，即喜剧片、西部片、犯罪片和幻想片。

最有典型性的四个类型，即喜剧片、西部片、犯罪片和幻想片

1. 喜剧片

美国影评家詹姆斯·埃基曾把 1912—1930 年这段时期称为“美国电影喜剧的最伟大的时代”。这一时代的代表人物是美国电影喜剧之父麦克·塞纳特和他的演员们，以及四个最卓越的电影喜剧大师：查理·卓别林、勃斯特·基顿（裴斯·开登）、哈罗德·罗克和哈莱·兰格东。

埃基把美国电影喜剧取得最高成就的年代限止在 1930 年，即无声片完全消失的年头，这有着重要的理论意义。他认为，有了对白之后，真正精通默片表演艺术的喜剧演员们反倒没有了用武之地，因为他们不能把自己的喜剧风格和对白结合起来。而靠对白来演戏的喜剧演员

则因为自己是在一块既宽又大的扁平银幕上演出，结果也捉襟见肘，处处露出马脚，不像个电影喜剧演员。

声音的来临确实改变了（甚至在相当程度上破坏了）好莱坞喜剧片最动人的样式特征

对于埃基的这个论断，西方电影研究家们未必全都同意，但人们都承认，声音的来临确实改变了（甚至在相当程度上破坏了）好莱坞喜剧片最动人的样式特征。这个特征就是，它并不依靠情节来构成喜剧。传统的巧遇、偶合、误会之类的喜剧元素，在这里并不起重要作用。使好莱坞喜剧默片创造了喜剧全新境界的，是演员的夸张表演和摄影机的魔法力量造成的往往超乎物理定律之上的奇妙景象。和后来的有声喜剧片不同，导演在这里不起作用，演员才是电影喜剧的真正创造者。默片时代的伟大喜剧演员大都自导自演，这绝非偶然。在声音出现之后，除了卓别林外，其余的喜剧默片大师们无一幸存。卓别林也是坚持继续拍摄无声片，而到1939年他拍摄了第一部对声音只作了审慎利用的杰作《大独裁者》之后，便永远放弃了流浪汉的形象。从20世纪30年代开始，代替他们的是马克斯三兄弟、劳莱和哈台、鲍勃·霍甫以至亚博和考斯坦罗等人，但大都相去甚远，乏善可陈。所以萨杜尔认为，1936年（即卓别林的《摩登时代》问世）以后，美国喜剧电影已不复存在了。

麦克斯·林戴

好莱坞喜剧片的创始人塞纳特的灵感来自法国的麦克斯·林戴。这位杰出的法国电影喜剧大师的影片从1907年起源源不断地进入美国，使塞纳特大受启发。在影片里，林戴总是扮演一个十足绅士型的角色：用高高的橡皮鞋跟来拔高自己过于矮小的身材，漂亮的小胡子再加上优雅地舞弄手杖的潇洒风度，黑色外套里面的花背心总是半露在外，配上条纹裤子、白手套、大礼帽和漆皮靴，使这个出身名门的好心眼的花花大少在不断上当受骗中出尽洋相。塞纳特并不想模仿法国电影喜剧演员过于文静、优雅的表演，但非常欣赏那里面经常出现的疯狂追逐的场面。他想创造的是一种火暴得多的独特的美国喜剧电影。他认为警察是一种最滑稽的角色，应当成为美国式喜剧片的中心人物。在1912年建立起启斯东制片厂之后，他立即创造了那个著名的“启斯东警察”——穿一身过大的制服，开一辆随时会翻倒的破汽车，动不动就卷进一场狂乱的追捕。在塞纳特的影片里，技术总是起着主要作用。比生活快得多的节奏是用慢拍造成的，因为当时的摄影机是手摇的，非常容易变换拍摄速度。传说他有一个缺乏经验的摄影师为了节省胶片而把摇把的速度放得太慢，结果在放映时人物的动作便像上了发条的机器一样，东撞西突，令人目不暇接，经常是险象环生，最终却仍平安无事。这个意外的效果使塞纳特大为兴奋，认为这正是火暴喜剧片需要的节奏。他不仅经常采用以每秒八格拍片然后以每秒十六格放映的办法来加快动作，而且故意每隔三四格便剪去一格，致使动作更加狂乱。在启斯东的喜剧片里，银幕跳跃得像魔女的狂欢宴会那样令人目眩头昏。动作的自然规律被人为的喜剧需要所彻底破除，

动作的自然规律被人为的喜剧需要所彻底破除

在塞纳特喜剧片中必不可少的追逐场面里，警察、歹徒、无辜者、小丑、游泳女郎、狗、猫、汽车、火车都纷纷加入，如同是被一场强风卷进来似的，以惊人的速度令观众大笑不止。

大量的噱头也都是技术的产物。他的著名噱头之一是让 100 多人进入一辆小汽车。拍摄的方法是先拍一人进入汽车，然后停止摄影，让车里的人走出来，再拍第二个人进入车内，如此地不断反复，便产生了百来人挤进一辆小汽车的惊人效果。火车在飞驰到离女主角身体仅一寸时突然刹住，无非是在拍摄时让火车从离女主角身体仅一寸的地方开始倒退而已。用来扔人的奶油蛋糕是特制的黏性面团，百发百中的投掷则是一项经过专门训练的绝技。所有的塞纳特喜剧片在情节、人物和视觉形象等方面的这些程式，都构成了好莱坞喜剧片的类型特征。

由塞纳特发掘出来的查利·卓别林，则是对好莱坞喜剧片的发展作出卓越贡献的人物。他从 1914—1936 年的全部作品在形式上并未超越这一类型的界限，然而它们的思想内容和社会含义则要深刻得多。

卓别林于 1889 年出生于英国伦敦兰倍斯区的一个贫苦演员的家庭。卓别林的童年时代是极其困苦的。他进过孤儿院，像囚犯一样被关了 18 个月。由于演剧家庭的渊源，卓别林很小就学会了演戏。年仅 10 岁他就进了一个滑稽剧团充当演员，独自谋生。

1912 年，卓别林随卡尔诺剧团去美国巡回演出。当他在纽约演出《英国游艺场之夜》时，塞纳特一眼看中了他并记住了他的名字。后来当启斯东的头牌演员福特·斯兜林被当时的“明星热”冲昏头脑、开始同塞纳特闹别扭时，塞纳特想起了卓别林，并设法找到了他，签订了去好莱坞的合同。当时卓别林对演电影还不太熟悉，所以一直犹豫。直到 1913 年底剧团巡回演出结束，他才履约而去。

伟大的艺术创造有时是出于偶然的机缘，这在电影史上并不鲜见。在卓别林开始艺术生涯时，也发生过这种有趣的事情。他到启斯东后拍的第一部影片《谋生》并没给观众任何一点关于“流浪汉”即将出现的征兆。当他应召去拍第二部影片的时候，他接到通知，洛杉矶正在举行一场汽车比赛，要他设法去搞一身滑稽打扮，演一个在现场拍片的摄影师。利用现成的游艺场面作为启斯东喜剧片的演出背景，这本是塞纳特当时惯用的办法。卓别林在厂里同麦克·斯温合用一间化妆室，他在匆忙中顺手抓过这位以“胖哥”闻名的丑角的一条裤子和假发假须。破皮靴是福特·斯兜林扔下的东西，尺寸也明显过大。礼帽、手杖和过于窄小的上衣都是那天上午随手捡拾的。在拍摄过程中，卓别林想起了伦敦街头一个老摊贩横着走路的滑稽步法，本能地借用过来。这一切都完全不是出于事先的精心设计，而是偶然的凑合，但却在不知不觉中创造了不朽的流浪汉形象。

卓别林在初入启斯东制片厂时，对那种急速的表演节奏很不习惯，

查利·卓别林

因为这同他过去在英国游艺场演出滑稽哑剧时慢条斯理的劲头，相去甚远。流浪汉影片的一举成功使塞纳特深信，最好听任这个矮小的英国人自行其是。此后卓别林便逐步获得了很少有人能在好莱坞能够享有的完全独立的创作自由，开始自编自导自演，并且终生保持这一创作方式。

卓别林在启斯东期间，虽然已经开始了流浪汉的演出，但由于合同规定的制作量太大（每周两部影片），卓别林不可能对这个人物形象作任何深刻的开掘和发展。流浪汉的服饰虽然一直保持了下来，但人物始终一味的踢打胡闹，没有被赋予任何重要的性格特征。许多噱头都是粗野庸俗的，除了逗笑以外别无其他目的。因此，当爱赛耐影片公司在1915年以一年拍摄14部影片的条件来聘请他时，卓别林欣然同意了。

在爱赛耐公司的第一年，卓别林才开始发觉他所偶然创造的流浪汉形象的深远意义。在爱赛耐的这些影片里，流浪汉不再单纯地挨打出丑，而是表现出愈来愈深沉的感情，体现出愈来愈具有现实生活中无处不有的“小人物”共同的悲剧色彩。在《流浪者》里，查利发现他的恋人已经有了养得起她的未婚夫时，观众就感到自己的笑声突然被泪水噎住了。

卓别林从1919年开始自行斥资建厂，成了好莱坞第一个真正独立制片的艺术家。他创立了电影史上空前的先例：一身兼任制片人、编剧、导演、演员、作曲。从20世纪20年代至40年代，卓别林在好莱坞拍出了他一生中最杰出的作品：《淘金记》（图5-8，1925）、《城市之光》（1931）、《摩登时代》（1936）和《大独裁者》（图5-9，1940）。



图5-8 《淘金记》剧照

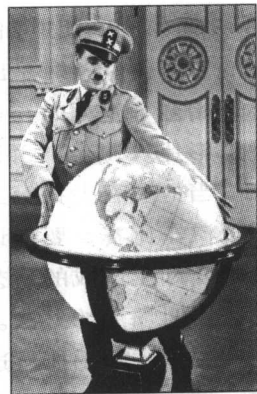


图5-9 《大独裁者》剧照

当有声电影使默片时代的喜剧大师们一一消失之时，只有卓别林能以真正的才能跨越了这个严重的“音障”。卓别林在“音障”面前长期犹豫不决，直到20世纪30年代末开拍《大独裁者》时，才决定采用对白手段。在此以前，他一直不相信声音会丰富他的任何一部喜

剧片。相反的，他认为声音将会破坏他所希望创造的幻象：那就是使人感觉到我的人物不是一个真实的人，而是一个幽默的思想，一个喜剧性的抽象品。卓别林似乎一直没有具体解释为什么他终于放弃了原来曾激烈反对对白的理由，但是从他的《大独裁者》可以看出，随着他所塑造的人物形象在政治和社会意义上的加深和思想规模的扩大，顽固摒弃对白显然已是不太现实了。无论如何，大独裁者不能只是一个“幽默的思想”或“喜剧性的抽象品”，而如果早已习惯于有声片的观众还必须靠有声的字幕来了解查利嘴唇蠕动的内容，他们是不会原谅这种愚蠢行为的。

从卓别林对待对白的谨慎态度可以看出，这位艺术家绝不是一个“技术至上”论者。他曾把好莱坞电影中那套精美考究的照明和构图效果、复杂的蒙太奇手法和庞杂的穿插称之为“好莱坞的廉价噱头”。他始终保持比较朴素的技巧，正如萨杜尔所指出的，卓别林影片的蒙太奇是很原始的，大部分场面都是用全景拍摄。卓别林尤其反对乱用局部特写，他在拍摄《凡尔杜先生》（图5-10）时说，“在我的影片中，表现手或腿是和表现面部同样重要的。”我们从卓别林关于他自己的影片创作过程的许多自述中可以看出，他的影片中几乎每一个镜头都是经过精心设计、反复修改的。他拍摄《移民》时，每个镜头都拍上十次、二十次甚至三十次。他的摄影师罗利·托塞罗有一次拍摄了一万

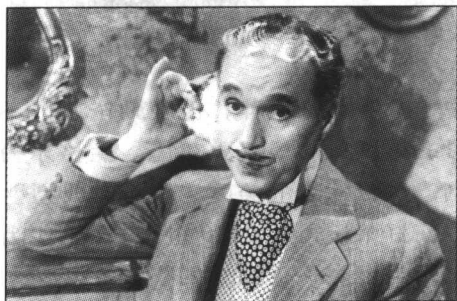


图5-10 《凡尔杜先生》剧照

二千米以上的底片，最后剪剩的长度只有五百米。一切似乎是“即兴的”自然演出，其实是极其艰苦的探索和试验的结晶。没有任何标志的技巧——这正是技术主义传统的精髓所在。

在20世纪20年代的喜剧片领域里同样富于独创性的另一位重要人物是勃斯特·基顿。基顿从五岁起就在舞台上演喜剧，后来参加演出短片，以每月一部的速度在20年代拍摄了大量典型的好莱坞喜剧片，表现了卓越的喜剧才能。和卓别林不同的是，基顿并不拘守于同一个人物形象，而是在不同的影片里扮演不同的角色。然而这些角色又有某种共同的特征：冰冷的永无表情的面孔，瘦弱却非常经得起摔打的身体，聪明狡黠但经常处于逆境，从不干坏事，光明正大地战胜困难，赢得胜利。美国影评家吉姆·里区曾概括地指出，好莱坞喜剧片的基本冲突是卓别林式的“人与不人道的社会之间的冲突”，而基顿式的冲突则“永远是在人与物之间”。在《船》（1921）里，基顿在屋子里造了一条船，却无法运出，只好拆了房子。为了曳船，竟把汽车开进了河里。最后满以为可以享受泛舟之乐，船却迅速下沉。在

没有任何标志的技巧——这正是技术主义传统的精髓所在

勃斯特·基顿

《将军》（图 5-11，1926）里，他和火车、大炮打交道。在《航海者》（1924）里，一艘横越大西洋的巨轮只有他和女友两个乘客。在《汽船小比尔》（1928）里，一座房子突然在他头顶上倒塌下来，但是开着的窗户刚好让他的脑袋和身体穿过……

相较卓别林和基顿而言，罗克和兰格东的表演就逊色多了。罗克当时竭力模仿卓别林，而兰格东的表演则充满了疯狂的胡闹。但是罗克所创造的那个戴一副玳瑁眼镜在《大学一年级生》（图 5-12）一片



图 5-11 《将军》剧照



图 5-12 《大学一年级生》剧照

中，既胆小又鲁莽，极度勤奋所以不断获得成功的大学生形象，在当时的美国比流浪汉更卖座。兰格东扮演的那个永远睡眠惺忪、呆头呆脑、鼠目寸光的美国佬也颇有典型性。正是由于这些极有才华的演员，才使好莱坞得以在 20 世纪 20 年代为电影艺术贡献了它最值得夸耀的电影类型——美国式的喜剧片。

2. 西部片

西部片是最能说明好莱坞类型电影特点的片种，同时也最能反映出美国人的民族性格和精神倾向。

顾名思义，西部片是以美国西部为故事背景，以 19 世纪下半叶美国人开发西部荒野土地为题材的影片。因此，西部片是美国独有的一种影片样式，虽然后来意大利也出现了西部片，但那纯粹是一种滑稽的模仿，以致得到了“通心粉西部片”的谑称。

美国东部居民向西部荒原的大规模进军是从 19 世纪 60 年代开始的。由于现代文明的大举入侵，蛮荒西部的淳朴民风被破坏殆尽，不仅印第安人被武力驱逐，整批残杀，同时，为了争夺金矿、牧场和其他财源，白人移民也互相残害，犯罪现象层出不穷。由于这段充满了传奇性故事和人物的历史离现代观众还不太远，有些实有其人的英雄人物（如著名的警长华特·伊普）在好莱坞拍摄西部片时还健在，能亲自向导演讲述当年西部的种种真人实事，所以美国观众对西部片感到特别亲切。

但是西部片的内容并不是当年美国东部居民开发西部的历史纪实。尽管西部片里的许多人物大抵都能从真实历史上找到本源，如除暴安

西部片是最能说明好莱坞类型电影特点的片种

西部片是美国独有的一种影片样式

西部片的内容并不是当年美国东部居民开发西部的历史纪实

良的警长威利·向恩，英勇抗击白人入侵的亚巴虚族领袖佐罗·尼姆，率领白人讨伐队屠杀印第安人的卡斯特尔将军，牛仔比利小子，大盗杰西·詹姆斯和他的兄弟法兰克等，以及奥卡牧场枪战、卡斯特尔的最后战役、横贯西部的铁路建筑等事件也都曾真实发生过，但是，这些人物和情节在西部片里都被神话化了，人物善恶分明：善者成为美国人民崇尚的坚忍不拔、不畏艰险、见义勇为、惩恶扬善的英雄精神的化身；恶者集中代表了一切不法之徒的残暴与贪婪。印第安人在许多西部片里被歪曲描写成无端杀人的生番和抗拒文明的蛮子，而当年印第安人为白人残害掠夺的事实则很少得到反映。

如果用类型电影的三个基本元素来对照西部片便可以看出，它的基本情节总是极其简单的：善良的白人移民受到暴力的威胁，英雄的牛仔或执法者除暴安良。结局几乎总是群敌尽歼，报应不爽。观众都能预测到情节发展的下文，但并不为忤。人物也是定型的，即如前所说的，总是善恶分明，界限异常清晰。牧场主、农民、牛仔、警长、歹徒、印第安酋长、银行家……总是代表着某种德性或兽性。女人不是生活放荡但能见义勇为的酒吧女郎，便是把文明带来西部的端庄淑女。甚至配角也有固定的性格模式。正因为如此，便不可避免地出现了定型化的牛仔明星，其中最著名的如约翰·怀恩竟成了毕生扮演此类角色的演员。在视觉形象上，柯尔特连发手枪和温彻斯特来复枪在西部片里是不可缺少的武器。宽边帽、紧身裤、皮上衣、子弹带、彩色羽毛头饰……都是永不更换的。马、篷车、原始的火车是必定出现的交通工具或战斗配备。背景也是千篇一律的：荒凉的无垠平原，尘土飞扬的沙漠，碑式的巨大山岩和峰峦起伏的群山。连镜头也有一定的格局：骑马的牛仔在遥远的地平线上出现；大群的印第安人骑着马在山头上列成一线，同山下平原上行进的骑兵队或篷车形成紧张的对峙局面；酒吧的弹簧门突然被推开，陌生客人慢步走向柜台，与敌人劈面相逢，于是拳脚并用，枪声骤响，酒客们远远躲开，除了行凶者死有应得外，必定别无丧生。这些雷同的场面被一再重复，成为西部片的视觉形象图谱。

因此，西部片实际上并不是历史的再现或西部生活的写照，而是反映了某种道德理想的神话或寓言，体现着善必胜恶的中心思想。观众在西部片里寻求的不是故事情节或人物性格，而是某种精神上的宽慰和道德上的满足。

好莱坞摄制西部片的历史很长。埃德温·鲍特的著名影片《火车大劫案》（1904）就是最早的西部片。由于内容上的需要，鲍特在影片的结尾让匪徒把枪口对准观众，创造了电影史上第一个特写镜头。格里菲斯在1908—1913年间拍出了几部在电影史上得到很高评价的一本或几本长的西部片，如《最后的水滴》（1911）、《战血》（1911）和《艾德尔布什·左尔什之战》（1913）等，首创了东部淑女的类型

● 用类型电影的三个基本元素来对照西部片

● 西部片实际上并不是历史的再现或西部生活的写照，而是反映了某种道德理想的神话或寓言，体现着善必胜恶的中心思想

● 电影史上第一个特写镜头

人物，但同时也开创了印第安人凶残形象的恶例，反映了他的种族主义思想。到1910年时，好莱坞的西部片已大量出现，其主要来源有三个：一是福克斯公司的由汤姆·密克斯主演的描写西部冒险故事、充满了惊险马技的影片；二是分别由道格拉斯·范朋克和威廉·哈特主演的西部片，内容与密克斯的影片大同小异；三是环球公司的以艾迪·普洛为主角的系列西部片，其导演就是后来被公认为西部片大师的约翰·福特。

西部片在1926年达到了顶峰，随后就随着有声电影的问世而戛然而止。在有声电影问世初期，“talky”（讲话的影片）风靡一时，对白成为影片的主要元素，人物一味讲话，忘却了行动。而西部片是以动作取胜，简单的情节很少能提供人物唠叨不休的机会，所以它更适合于默片，而一时难以适应“讲话的影片”的要求。但在另一方面，同样的原因也使西部片摆脱了简单的情节结构和人物刻画，在艺术上走向深化。约翰·福特的《关山飞渡》（1938）则是第一部在艺术上趋于成熟的西部片。

约翰·福特于1895年出生于美国伊丽莎白角。19岁时就在好莱坞担任副导演，3年后升为正式导演。在50年的导演生涯中，他拍摄了大量的西部片，其中最著名的有《铁骑》（1924）、《关山飞渡》（1938）、《亲爱的克莱蒙丁》（旧译《血溅虎头门》，1947）、《阿巴基炮台》（1948）、《搜索者》（1956）等。福特也拍摄了一些非西部片的优秀作品，如《告密者》（1935）、《怒火之花》（1940）、《青山翠谷》（1941）等。

福特导演《铁骑》时年仅29岁，但在此之前已拍了39部西部片。当时克鲁兹导演的西部片《篷车》以其巨大的场面和宏伟的气魄引人注目，《铁骑》在很大程度上受了它的启发。《铁骑》（图5-13）是一部典型的史诗式西部片，共有1280个场景，275条字幕。这在当时确是惊人壮举。福特非常欣赏他这部青年时代的巨作，他自称尽管人们对《关山飞渡》评价更高，但在他心目中，《铁骑》更高一筹。



图5-13 《铁骑》剧照

《铁骑》描写19世纪下半叶美国铁路资本家在西部兴建铁路过程中同印第安人发生冲突和战斗的史实。同绝大多数西部片一样，由于白人至上的种族偏见，印第安人在影片里被大肆歪曲，结果变得史而不实。为了拍摄《铁骑》，福克斯公司在内华达沙漠上兴建了两座完整的市镇，雇用了整整一个团的美国骑兵、3000名铁路工人和1000名中国工人、800名印第安人，使用了2000匹马、1300头水牛和10000头

牛。在拍摄期间,这5 000多人都完全按照19世纪西部居民的生活方式生活。这是技术主义“真实性”的一个典型例子。

《铁骑》在艺术上的一个重要特色就是重视摄影机的运动性。在好莱坞电影里,摄影机一般是比较固定的,它的运动仅限于小范围的推拉摇移。过于活动的摄影机被认为是某种值得怀疑的“欧洲花招”。但是在《铁骑》里,为了加强战斗场面的效果,福特把摄影机装在卡车上、行进中的机车上、火车车厢顶上,这是使奔驰中的骑手们始终处在画面前景里的第一次成功尝试。这种做法有效地保持了动作的节奏,后来在西部片里被广泛采用。

《关山飞渡》(图5-14)在动作性上并不如《铁骑》那样强烈,然而在艺术构思上则远为精深。影片是在犹他州著名大峡谷拍摄的。福特的西部片大半以该地为背景,这不仅是因为那里是印第安人的家乡,更重要的是福特看中了那里的壮观景色。那些高耸入云的碑式山岩几乎成了福特影片的标志,它象征着福特心目中的西部,象征着那些开发者的拓荒精神。

《关山飞渡》被认为是莫泊桑《羊脂球》的西部化翻版,因为它也是把各种不同地位和身份的人放在一个时空里,由于面对相同的危机而引出他们各自的反应。但这里有一个明显的区别。在《关山飞渡》中,那个妓女在面对印第安人袭击的危急处境中表现出了巨大的勇气,终于使她在同行者中恢复了尊严。而在《羊脂球》里,当危险过



图5-14 《关山飞渡》剧照

去之后,可怜的妓女仍然受到蔑视和欺侮。这个差别表明了好莱坞西部片的道德观和理想色彩。正如赫斯所说的,是为社会冲突提供了虚妄的解决办法。

西部片对印第安人的处理是一个重要的课题。绝大多数西部片都在这一点上令人感到厌恶。因此,当福特在《搜索者》里反而从印第安人的立场去探讨印第安人的问题时,便分外值得注意了。在《搜索者》里,那个从南北战争的战场上归来的美国军人为寻找被印第安人掳走的侄女,进行了长达五年的搜索。当他终于找到了已经习惯在印第安人中间生活的侄女时,他残酷地杀光了那群印第安人。这种残忍行为引起了侄女的反抗和憎恨。上校的亲友们也对此不能谅解,把他拒之门外。在影片的结尾,这个屠杀印第安人的凶手站在阳光灼烤的荒凉平原上,孤独无依,神情迷惘。这是对历来西部片无端仇恨印第安人的殖民主义的严肃批判。福特在20世纪50年代拍摄《搜索者》时,好莱坞的西部片已开始逐渐丧失其理想色彩,更多地转向表现暴

技术主义“真实性”
的一个典型例子

西部片对印第安人的
处理是一个重要的课
题

力、颓废以至色情。福特这位创作态度严谨、艺术气魄宏大的导演则仍然保持旧观，代表着西部片严肃的一面。

在好莱坞还有许多卓有成就的导演都拍摄过西部片，如弗莱德·齐纳曼、乔治·史蒂文斯、霍华德·霍克斯、山姆·富勒、亨利·哈沙威等。其中，霍克斯的《红河》（图5-15，1948）、齐纳曼的《正午》（图5-16，1952）和史蒂文斯的《原野奇侠》（图5-17，1953），已



图5-15 《红河》剧照



图5-16 《正午》剧照



图5-17 《原野奇侠》剧照

被公认为西部片的经典名作，代表了好莱坞西部片在艺术上所能达到的最高水平。在电视流行之后，西部片也一直在荧光屏上占据相当大的比重。虽然大多数西部片只是平庸、肤浅的娱乐品，但它作为美国电影独有的艺术类型，不应轻易加以排斥。

3. 犯罪片

这里所说的犯罪片，包括了西方电影研究者们常常提到的几个类型：强盗片、警匪片、黑色片、侦探片、惊悚片等。事实上，西方电影研究家们在谈论这类影片时所使用的类型名称的界线也不是十分清楚的。例如惊悚片、黑色片等仅从名称上看，很难确定它们的题材范围，而强盗片、警匪片和侦探片则显然有互相重叠的地方。因此，这里用犯罪片来概括一切通过犯罪题材来反映社会现象或进行社会评论的影片。

这里用犯罪片来概括一切通过犯罪题材来反映社会现象或进行社会评论的影片

犯罪片的核心是强盗片。美国的约翰·贝克斯泰在《强盗片》一

书中指出,强盗片的历史,就是美国的犯罪史。“强盗”在这里是一个广义的名词,它泛指一切不法之徒和犯罪分子,包括持械抢劫、强奸杀人、走私盗窃、私造酒精、诈骗勒索以及有组织的犯罪集团等。

● 犯罪片的核心是强盗片

犯罪片通常以城市为背景,以一桩罪案的始末为内容,以一个犯罪分子(强盗、谋杀犯)为主要人物。同一切类型电影一样,犯罪片的情节并不复杂,绝不像晚近的推理影片那样在最后真相大白之前令人捉摸不透。罪犯从一开始就暴露在观众面前,人们感兴趣的并非谁是罪犯,而是罪犯的犯罪过程、罪犯的落网过程。犯罪片的人物不外乎犯罪者,他们都是定型化的,有专门的演员承担此类角色,例如城市硬汉型的詹姆斯·贾克奈、爱德华·罗宾逊、亨弗莱·鲍嘉等。作为犯罪片的视觉形象图谱,柯林·麦克阿瑟在《强盗片的形象图谱》一文中概括为三种,即:演员的服饰和外表、城市的环境、三大现代工具——枪、汽车和电话。

犯罪片的故事来源主要是社会新闻。因此,美国犯罪史上的一些闻名人物,如芝加哥的大盗约翰·狄林格尔、马拉萨·贝凯尔父子和克莱德·贝洛伊,美国黑手党头子阿尔·卡朋等,都几次成为犯罪片的主角。但是,犯罪片又绝非生活中真人真事的反映,无论罪犯还是警探,在犯罪片里都经过了重新塑造,变成了神话般的人物。他们一身是胆,神出鬼没,虽然罪行累累,却往往道德高尚,风流倜傥;无论怎样飞黄腾达,无往不利,其结果总是悲惨的,不是伏尸枪下,便是锒铛入狱。亨弗莱·鲍嘉在回顾他从1931年开始从影以来的经历时说,在最初拍摄的34部影片中,他被枪杀了10次,上电椅或绞架8次,入狱9次。罪犯形象的这种悲剧色彩既反映了美国从20世纪20年代开始的严格的电影检查制度的压力(它绝不容许恶有善报),同时也符合观众的社会心理——他们喜欢看到不法之徒在一个不公正的社会里哪怕是使用不法手段作出的反抗,而这类人最后不能幸存下来继续构成一种威胁平民安全的力量,这又使他们感到满意。因此,好莱坞犯罪片一直极受欢迎,成为好莱坞电影的一个重要类型。

● 犯罪片的故事来源主要是社会新闻

● 符合观众的社会心理

犯罪片最流行的时期是20世纪30年代初期。仅仅在1931年,好莱坞就拍出了50部强盗片和其他描写敲诈勒索、贪污盗窃、监狱暴行之类的影片。当时美国正处于经济萧条的巨大灾难之中,失业人数猛增,犯罪现象流行。在这种情况下,观众不再对银幕上豪华的宴会、绅士淑女的俏皮玩笑、美丽的少女高音和贫困的男低音之间的理想爱情之类的东西感到兴趣。人们希望在银幕上看到他们自己在生活中遇到的问题。另一方面,由于有声片的出现,电影表现的真实感大大加强,更有利于在银幕上描绘现代生活中的事件。犯罪片的热潮便应运而生。

在犯罪片刚开始流行时,影片中的男主人公总是强盗或其他罪犯,而女主人公则是迫于生活压力而出卖肉体的妓女。观众从《疤脸大

盗》、《小恺撒》、《头一版》、《公敌》等影片里，看到了由于经济灾难而加剧了的犯罪现象（它们一般都是对社会新闻的迅速改编）。尽管有不少犯罪片是庸俗低级的，但贫困的社会环境烁然可见。这类影片还都把犯罪说成是个人问题，而回避了其社会根源，并且给观众灌输某种虚妄的解决办法，如逮捕或处决某一罪犯等。只有极个别的影片能跳出好莱坞类型电影在社会含义上的这条界限。值得一提的是茂文·李洛埃导演的《我是一个越狱犯》（1932）。这部影片是根据罗伯特·艾伊沃特·彭斯的自传改编的。彭斯因抢劫而被捕入狱，在乔治亚州监狱里服刑，被编入用铁链拴在一起的囚犯队。后来彭斯因表现良好而被假释。但是李洛埃的影片的结尾却是悲惨的：以彭斯为原型的阿仑（保罗·茂尼扮演）因失业而参与抢劫，被判刑十年。他越狱后在芝加哥找到了职业，一心改邪归正，但他轻信了乔治亚州长的许诺（只要在形式上履行归案手续即予释放），竟再次入狱。阿仑二次越狱成功，在最后的著名结尾中，他回答他的女友今后将如何谋生的问题时说：“我偷。”然后隐入一个车库的阴暗角落。在影片里，李洛埃突出了乔治亚州监狱惨无人道的暴行：囚犯们被链子锁在一起，行动困难；许多人死于过重的劳动。影片的无情揭露引起了社会对监狱制度的抗议，结果迫使监狱当局取消了这种残酷的锁链制度。

20 世纪 30 年代的犯罪片热潮只持续了大约 3 年左右，原因是犯罪片对美国社会犯罪现象的描绘，尽管还远远没有触及问题的根源，只是强调了善恶报应，却触怒了上层阶级，被认为有损美国形象。尤其是天主教会，它纠合一些妇女团体和所谓的爱国组织，向好莱坞发出抗议，要求制片公司“履行社会责任”，停止犯罪片的拍摄。结果从 1934 年起，由美国制片商的联合组织“美国电影制片人协会”出面严格执行影片检查法（即著名的《海斯法典》），禁拍、禁映一切“不道德的”影片。第一个遭禁的便是霍克斯·霍华德导演的描写芝加哥黑手党头子阿尔·卡朋生平的《疤脸大盗》（图 5-18）。这部优



图 5-18 《疤脸大盗》剧照

秀的但也是很残暴的犯罪片被禁映达数月，最后制片公司在片中加了
几场描写公民们起来愤怒反对“民族的耻辱”（指犯罪活动）的戏，
才得以解禁。但影片在各州上映时仍被大加删剪，有的州则仍然禁映。

按照《海斯法典》，此后拍摄犯罪题材的影片，必须避免“不道德”场面，并加上明显无误的谈论公民责任的教义。从此以后，好莱坞犯罪片的主人公便换成了联邦调查局的人员或警探，这个局面直到 60 年代后期随着检查制度的废止才发生变化——变得空前的血腥、残暴和不道德。

谈好莱坞的犯罪片就不能不谈到阿尔弗莱德·希区柯克。希区柯克于 1899 年出生于英国，从 1920 年开始从事电影工作，一直在伦敦拍片。1940 年他去美国，拍出了他的第一部美国片《蝴蝶梦》（图 5-19），大获成功，从此定居好莱坞。希区柯克是位多产导演，在他从事拍片工作的 60 来年里，一共拍了 53 部影片，其中很大一部分是犯罪片。



图 5-19 《蝴蝶梦》剧照

希区柯克非常讲究技巧。他推崇蒙太奇，认为运用蒙太奇才能使电影有别于日常生活场景。特别是在犯罪片里，只有用蒙太奇方法拍摄，才能把观众拉到剧情中来。但是他反对卖弄技巧，他的名言——“引起观众注意的技巧是坏的技巧，高超的技巧是不着痕迹的”——成为技术主义导演的座右铭，因为这道出了技术主义电影的最高境界。

在希区柯克的影片中，犯罪片拥有了极其精巧的形式。他的犯罪片故事情节都很普通，从不以情节或含义取胜，而是把工夫下在故事的叙述方法上。事件接二连三地发生，永远使观众屏息以待。他最反对推理电影，认为这种出人意表的冷静分析只能使观众永远处于旁听的地位，毫无戏剧性可言。在他的影片里，罪犯往往是一目了然的，使观众永远好奇的是罪犯如何终于被发现并无法逃脱惩罚。

在希区柯克的电影世界里，人物生活在一个尔虞我诈、互相怀疑的罗网当中，谋杀是影片的不变内容之一。他的人物是善恶分明的，这也完全符合犯罪片类型的基本规则。不过，他的好人和坏人是互相交替的。在《敲诈》（图 5-20）里，敲诈者固然是败坏的象征，但敲诈者的死亡却使作为善良化身的女主人公成为真正的罪人。在《疑影》（图 5-21）里，道德败坏的叔父企图谋害无辜的侄女，但是侄女却正是使叔父犯罪的真正原因。同样，在《蝴蝶梦》里，麦克西姆没有杀人，只是因为丽贝加死得适时，而丽贝加在观众头脑里则更多是美的化身而不是腐化的象征。

阿尔弗莱德·希区柯克

“引起观众注意的技巧是坏的技巧，高超的技巧是不着痕迹的”

谋杀是影片的不变内容之一



图 5-20 《敲诈》剧照



图 5-21 《疑影》剧照

作为好莱坞电影的一个类型，幻想片具有最浓重的技术主义色彩

科学幻想片和恐怖片

4. 幻想片

作为好莱坞电影的一个类型，幻想片具有最浓重的技术主义色彩。表现幻想、描写现实中并不存在或不可能存在的东西，将给予生活幻景的制造者以最大的用武之地。真实的概念在这里是不存在的，即使是在视觉形象上，几乎一切夸张失实的做法也都是可以允许的。

这里所说的幻想片，包括通常被分开论述的两个类型，即科学幻想片和恐怖片。但是从许多论述这两种影片的专著或文章中可以看出，这两个片种常常被混淆在一起。这是因为恐怖片里的怪物或怪人、异常现象或超自然灾祸等，一般都带有“科学”的色彩，而科幻片里也屡屡出现过多种怪异的人或物。

英国玛格莱特·泰拉特的论文《来自异胞质的怪物》论述的是科幻片，却分析了许多完全可以说是恐怖片的影片。美国的怀特在《恐怖的诗学》一文里同样也谈论了多种可怕的怪物。克拉考尔的名著《从卡里加里到希特勒》经常被谈论恐怖片 and 科幻片的人共同引用。洛蒂·艾斯纳的《群魔乱舞的银幕》一书也从未严格区别恐怖片和科幻片。一般被称作第一部恐怖片的德国表现主义影片《卡里加里博士》（图 5-22）其实带有明显的科学色彩，因为故事情节是围绕着一个精神病医生的治疗活动展开的。所谓的科幻片，从来也不是严格意义上的科学，更多的是魔法或巫术。现代的科幻片搬用了更多的异常科学的概念，如电子技术、太空技术、高能物理或高分子化学等，但经过想入非非的加工，已同魔法或巫术无多大区别了。美国在 1913 年拍摄的《化身博士》就是表现某种医学奇迹造成的恐怖。当然还有非科学色彩的恐怖片，如描写出鬼的房子或吸血鬼之类，也有并不恐怖的科幻片，如描写机器人造成的祸害或世界核战争之类，但这些影片在充满了幻想这一点上则是共同的。所以美国的威廉·拜尔在《六十部不朽名片》一书中，也把科幻片和恐怖片归入一类，称之为“科幻恐怖电影”，其立意和上面所说的大致相同。



图 5-22 《卡里加里博士》剧照

幻想片的始祖是法国人乔治·梅里爱。他拍摄了大量充满科学或非科学幻想的影片，其中既有虚无缥缈的仙境场面，也有人头离肩之类的恐怖片段。这是恐怖片 and 科幻片合流之滥觞。在默片时代出现的一些幻想题材的德国影片，如威格纳的《巨人哥连》（1920）、茂瑙的《吸血鬼诺斯费拉杜》（1922）、朗格的《马布斯博士》（1922）和《大都会》（图 5-23，1926）、保罗·莱尼的《蜡人馆》（1924）等，使幻想片成为一种非常受人注意的艺术样式。这些影片中的故事情节、人物和视觉形象设计是幻想片后来在好莱坞演化成为一种类型电影的原始基础。

幻想片的始祖是法国人乔治·梅里爱

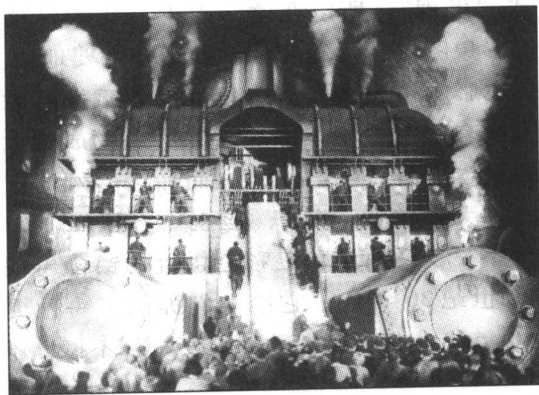


图 5-23 《大都会》剧照

幻想片在好莱坞的极盛时期是 20 世纪三四十年代。1931 年莱默尔的环球公司拍出了《弗兰肯斯坦》，它描写一个疯狂的科学家专门利用尸体制造出可怖的人形怪物。这可以说是好莱坞第一部、也是影响最大的科幻恐怖电影。影片的导演詹姆斯·惠尔原籍英国，于 1930 年去好莱坞，在艺术上殊少贡献，但却因为开创了好莱坞式的幻想片而在电影史上占有一席之地。

弗兰肯斯坦是 Hollywood 幻想片的一个主要人物。他比从欧洲输入的吸血鬼（吸血鬼只是到了 20 世纪 50 年代后期才较多地出现在好莱坞影片里）更有本土色彩。弗兰肯斯坦代表一种疯狂科学家的类型——

好莱坞科幻恐怖电影
的基本主题：对科学
的恐惧

聪明、有创造力然而危险。这个人物在某种意义上也反映了美国平民对现代科学的概念。但是弗兰肯斯坦并不是吸引观众的主要工具，他制造的恐怖怪物才是把观众吓得掩面大叫、但仍然坚持要来受惊的“摇钱树”。而这个怪物的扮演者就是闻名世界的恐怖明星鲍里斯·卡洛夫。

对于好莱坞幻想片来说，弗兰肯斯坦影片是很有代表性的。它包含了好莱坞科幻恐怖电影的基本主题：对科学的恐惧。科学一旦替代了传统的价值标准和信仰，社会便会陷入混乱，因为人类将失去对恶的控制。怪物便是恶的化身，社会要想幸存下去，必须消灭怪物，也就是必须消除科学家企图拥有比上帝的赋予更多更大的智慧和力量的妄念。在幻想片里经常出现的来自“他方”（另一个星球或其他超自然力量）的威胁，其实也是代表着这种妄念的威胁，而人类只有战胜这种威胁，才能得到安全保障。这种基础观念出现在一个科学高度发达的国家里并不难理解，因为这正反映了日益发展的物质文明和日益堕落的道德水准之间的矛盾。

由于其题材的性质，幻想片在视觉形象上比较丰富多变，不易形成固定的图谱。同其他类型电影不同，幻想片在视觉形象上的要求是“与众不同”和“出人意表”。怪物必须经常改变其外形，否则就失去震慑观众的作用。想入非非的科技奇迹更不能有所重复，不然就不成其为“发明”或“发现”。所以在这一点上，作为好莱坞类型电影三要素之一的视觉形象图谱，在幻想片中处于较次要地位。

作为好莱坞电影的主要类型，这里没有着重提到歌舞片。好莱坞的歌舞片虽然也确有独特的样式特点（如小人物成为大明星、有情人终成眷属之类的基本情节，能歌善舞然而命运多舛的定型人物和五彩缤纷如入仙境的宏大歌舞场面等），但它更多依靠歌舞节目来吸引观众。因此，歌舞片一般只是百老汇彩色舞台的银幕再现，尤其是在歌舞片最流行的20世纪30年代，它给人们提供了一种更便宜的观赏歌舞的机会。从40年代中期而后，歌舞片便一蹶不振，不复当年了。

歌舞片一般只是百老
汇彩色舞台的银幕再
现

第六节 战后好莱坞电影的衰落

我们对20世纪三四十年代的好莱坞电影还缺乏深入的研究。在欧洲国家，真正从艺术研究的角度开始对这一时期的好莱坞电影予以重视，也是50年代以后的事情。在此以前，人们只是把好莱坞电影视作某种特殊的商品，艺术研究圈内对它不屑一顾。50年代后期法国《电影手册》杂志的一批青年影评家大力鼓吹对好莱坞电影进行认真研究，无疑对此后在这方面的研究起了重要的促进作用，不过同时也在某种程度上过分抬高了其艺术价值。不过，西方人士的攻讦或蔑视也罢、溢美之词也罢，都不能用来代替我们自己的判断。西方电影史研

究中的这个重要课题，有待我们去努力钻研。

在结束对西方电影中技术主义传统的简短论述之前，这里再稍谈几句第二次世界大战结束以后好莱坞电影的大致情况。

第二次世界大战结束后，好莱坞电影开始逐渐衰落，这主要是由于政治上和经济上的双重原因。1946年，好莱坞创造了它最高的票房纪录，达到17亿美元之多，但就在第二年，好莱坞爆发了一场持续十年之久的反共的非美活动调查丑剧和随之而来的黑名单活动。这场政治迫害运动几乎彻底扫荡了在20世纪30年代和大战时期在好莱坞有所增强的社会进步和民主倾向，迫使好莱坞最优秀的艺术家全部停止工作。在差不多同时的年代里，电视的兴起和美国法院关于反垄断诉讼的判决又接二连三地在经济上重创好莱坞电影业，并导致制片厂制度的逐渐解体，使1946年的黄金年头从此一去不返。西方电影史上最自相矛盾的一件事情，就是战争的严重破坏虽然给西欧电影业造成了无法估量的物质损失，却促成了西欧写实主义电影的繁荣发展；然而在战争中坐享其利的好莱坞，却烽烟自起，在战后年代里几乎断送了自己的生机。

一、对进步人士的政治迫害——“好莱坞十人案”

关于那场震动全世界的非美活动调查和黑名单活动，目前已有大量的材料可查。其中如戈登·卡恩的《审判好莱坞》一书和约翰·高格莱在1956年底发表的厚达600页的《关于黑名单活动的报告》等，都对整个过程作了详尽的描述。在这里，我们对这场政治迫害运动只作简略的回顾，因为同当时发生的一些经济性打击相比，反共清洗运动对好莱坞技术主义电影的衰落所起的影响毕竟还是次要的。

在好莱坞，20世纪30年代法西斯力量的扩张第一次激烈地震荡了人们的社会良知。为抗议日本的侵略行为，电影明星们曾发动了抵制日本丝袜的运动。他们还曾为援助西班牙反法西斯战士和欧洲的纳粹主义受害者公开进行过募捐。好莱坞的许多创作人员曾发起和组织过多种进步的同盟或委员会，并且举行了反法西斯的抗议集会。40年代初当美国孤立主义者企图暗中支持希特勒，以求保全他们在德国重工业中的资产时，许多好莱坞人士参加了美国人民要求开辟第二战场的声势浩大的运动。例如卓别林当时也曾公开发表了他支持苏联的著名演说。从30年代中期开始的这类进步活动，也多多少少反映在好莱坞的影片里，诸如《告密者》、《北斗星》、《巴斯德传》、《左拉传》、《人鼠之间》等等，都反映了当时美国人民进步的社会和政治意识。在战争年代，也曾出现过许多反法西斯的具有民主进步倾向的影片，如《怒火之花》、《金钱能够买到一切》、《守望莱茵河》、《东京上空三十秒》、《反攻》、《横渡大西洋》、《黄牛惨案》、《吾土吾民》、《卡萨布兰卡》等。战争结束后，像《君子协定》、《黄金时代》等一系列

战争的严重破坏虽然给西欧电影业造成了无法估量的物质损失，却促成了西欧写实主义电影的繁荣发展

影片仍然承袭这一进步传统，不同程度地反映了某些人道主义的、民主的和反法西斯的倾向。虽然这些影片总加起来也只能在当时年产500部左右的好莱坞影片中占极少数，但这些极少数却在40年代后期开始的冷战时期里，成为犯了恐共病的反动派在好莱坞掀起一场政治迫害运动的“充分根据”。

美国国会众议院“非美活动调查委员会”于1949年3月第一次宣布要在好莱坞“进行一次对共产党的秘密审讯”。同年9月，41位好莱坞人士被传讯。这次传讯引起了强烈的社会反响。一批未经受过政治迫害的艺术家，在著名导演约翰·于斯顿和威廉·惠勒等的带领下，感情冲动地宣布成立了一个“保卫宪法第一补充条款委员会”，支持被传讯者援引美国宪法第一补充条款，拒绝回答有关个人思想信仰的问题，反对任何形式的政治审讯。

第一次传讯只传去十个人，他们在非美委员会的法庭上公开拒绝回答问题，拒绝告密。第一个被传讯的美国著名电影编剧约翰·霍华德·劳逊的声明是有代表意义的，他宣称受审的不是他，而是非美活动调查委员会在美国人民面前受审，他强调这个委员会绝对无权追究他和任何组织的关系。这次传讯的结果便是著名的“好莱坞十人案”。

“好莱坞十人案”发生在1949年10月，被牵连的十人中，八人是电影编剧，两人是电影导演。这十人的罪名是“蔑视国会”，他们一律被判处一年徒刑，并罚款1000美元。

这十人怎么会被判刑呢？此事说来话长，得从美国在第二次世界大战结束后不久掀起的反共浪潮说起。众所周知，美国在苏联立国之时起，便是西方阵营反苏共联合阵线中的重要一员。但是到了20世纪30年代，为了摆脱空前严重的经济危机，美国的罗斯福政策实行“新政”，开放民主，反动势力有所收敛。第二次世界大战爆发后，由于美苏在反法西斯战争中有共同利益，反苏反共势力暂时偃旗息鼓。好莱坞从“新政”时期到第二次世界大战时期，拍摄了一系列具有民主倾向和鲜明反法西斯色彩的影片，如《告密者》、《北斗星》、《左拉传》、《人鼠之间》、《小狐狸》、《守望莱茵河》、《东京上空三十秒》、《反攻》、《横渡大西洋》、《卡萨布兰卡》、《君子协定》、《农家女》等。正是这一切，使好莱坞在1947年国会刚成立的反共机构“非美活动调查委员会”宣布“要在电影界进行一次对共产党的秘密审讯”时，成为主要的调查目标。1949年9月，非美委员会给41位好莱坞人士发出传票，要他们出席10月在华盛顿举行的审讯。尽管这批传票在好莱坞引起了强烈抗议，审讯还是如期举行。在第一批被传讯的19人中，有10人在庭上公开指控了非美委员会的非法行为。

“好莱坞十人案”发生后，形势急转直下，抗议声被迅速淹没在告密者的乞怜声中，被吓坏了的好莱坞从业人员纷纷到非美委员会去表示悔过和改变信仰来洗刷自己，并且大肆检举别人，以免被划入黑

名单，从此失掉在电影业工作的机会。牵连在“好莱坞十人案”中也有屈服的，导演德米特里克便在监狱里发表声明，恶毒攻击共产党，并在出狱后又提供秘密证词，告发了许多美国共产党员和参加过进步活动的人。

非美委员会紧接着在1951年举行第二次审讯，被传去受审的多达90人。这次审讯成果更“辉煌”，有一个名叫倍克莱的电影编剧居然供出了126名 he 认为是共产党的人，创下了狂想作证的最高记录。

1951年的审讯结束后，非美委员会公布了一份黑名单，共324人。这些人不仅无法在电影界找到工作，连广播和电视界也无立足之地。名单刚公布，一个名叫“美国军团”的民间组织也公布了一份黑名单，其中有17人是因在“好莱坞十人”受审时为他们辩护过，49人是因为在抗议第一次审讯的公开信上签过名。这就是说，不仅20世纪三四十年代的老账要算，审讯开始后的新账也要算。令人吃惊的是，这份民间的黑名单竟然与官方的同样有效。这个军团后来还陆续给好莱坞各大片厂提供了总数达600多人的黑名单，直到1955年非美委员会宣布结束调查后才告一段落。

在这场政治迫害运动中，好莱坞的编、导、演三大行当中受害最大的是编剧，演员次之，而导演上黑名单的为数最少。然而，在另一方面，由于编剧的工作是在案头，不像演员和导演必须在拍摄现场露面，所以不少编剧在上了黑名单之后，仍可继续写剧本，然后化个假名或借用别人的名字卖给片厂。各大片厂甚至主动到黑市上去收购他们的剧本，因为这些作者很多是获得过奥斯卡奖的编剧高手。至于演员和导演则无此等好事，他们哪怕远走国外也很难找到本行工作，因为很多欧洲国家也害怕美国的制裁，不敢录用他们。惟一例外的是法国，因为法国电影不太依赖美国市场。例如于尔斯·达辛就在法国继续用真名拍片。有个别人在英国找到了片约，但不能用真名实姓。例如约瑟夫·洛塞便不得不用假名执导了3部影片，还有罗伯特·罗森和卡尔·福尔曼等也有过用假名拍片的不幸经历。

这股历时将近10年，使好莱坞流失了大量优秀人才的反共狂流，如今已成为历史陈迹，但后来发生的两件事情重新使它成为美国电影界的一大话题。一是当年从英雄变为叛徒的“好莱坞十人”之一的德米特里克在1995年出版了一本回忆录，名叫《不受欢迎者：对好莱坞十人的回忆》。二是一位叫戴维·劳布的新闻记者发表了他在近十年里为那些不得不用假名写剧本的人恢复影片署名权而进行的艰辛调查的成果。

先说德米特里克。他的成名作是反法西斯色彩强烈的《希特勒子弟》（1943）。1947年，他又以《杀人犯》一片获奥斯卡最佳编剧、最佳导演等五项提名。他靠泄密洗刷了自己之后，继续当导演，拍了十多部影片。但正如《牛津电影词典》在评论中所说的，他已经丧失

● 好莱坞流失了大量优秀人才

个性，乏善足陈了。他的最后一部影片拍摄于1957年，此后便一直默默无闻，直到1995年又冒了出来。在回忆录里，他把除他而外的好莱坞的人恶毒地咒骂了一顿。

德米特里克对他当年被判入狱一直耿耿于怀。不过他痛恨的不是判他人狱的法官，而是“使他误入歧途的”的美共人士。1975年时，他已在一次电视访谈中发泄过一通。他在《不受欢迎者》一书中又反复解释了他为什么要敌视美共。据他透露，在审讯开始前，十人中的共产党员们曾开过秘密会议，决定对策。但使他大感惊讶的是，第一位出庭的劳逊却采取了十分“好战”的态度，全无妥协之意。他回忆说，他当时对被审的九人的厌恶程度只是稍逊于对非美委员会的厌恶。他认为十人是自己拆了自己的台，吓走了自由主义的同盟军，让友好的片厂老板们失去了回旋的余地。他还说，他告密的最初动机只是为了想在好莱坞继续工作，后来却变成了要当一个爱国的文化人。一位书评家在评论此书时气愤地说，在20世纪关于思想自由的斗争中，只有那些不支持和压制自由的人才是不受欢迎者。

令人更感兴趣的则是劳布的调查报告。据劳布说，自从1980年以来，美国电影编剧公会就一直致力于恢复上了黑名单的电影编剧的署名权，因为这批人在20世纪五六十年代里用假名或借用他人的名字写了数百个剧本。然而，公会的这项工作进度缓慢。从1980年至1995年，公会只正式恢复了七部影片中黑名单编剧的署名，这包括：屈伦波在《罗马假日》、《勇敢的人》和《枪痴》等三部影片中的编剧署名，马尔兹在《断箭》中、奈德·扬在《挑战者》中、迈克尔·威尔逊和卡尔·福尔曼在《桂河大桥》中的编剧署名。1980年前不久，公会还决定恢复威尔逊在《阿拉伯的劳伦斯》中作为编剧之一的署名。此外，一直悬而未决的关于威尔逊在《友好的劝告》一片中的编剧署名权也最终得到了确认。说起《友好的劝告》有些趣闻值得一提。当威尔逊编剧的《友好的劝告》于1956年由联美公司拍成影片时，联美考虑到威尔逊是黑名单人物，决定不予署名。于是《友好的劝告》便成了美国电影史上独一无二的没有编剧署名的影片。嗣后，该片又获得了美国编剧公会的年度最佳编剧奖，因无人可发，一直成为悬念。威尔逊作为黑名单人物获奖，这已是第二次。他在上了黑名单后六个月，即因《太阳浴血记》一片而获奥斯卡最佳编剧奖。此事曾使好莱坞大感难堪。更有意思的是，当里根总统在1988年去莫斯科与戈尔巴乔夫举行最高级别会谈时，他向戈氏赠送了一盒《友好的劝告》的录像带。里根称此片是“一部经典的美国影片”，并祝愿在超级大国之间进行谈判时成功地运用“友好的劝告”的艺术。里根没有提到——很可能是他不知道——该片的编剧是一位因拒绝与非美委员会合作而被逐出了好莱坞的“不友好的”证人，而里根本人则是当年的“友好的”证人。

在劳布的努力下，迄今已查清了 31 起黑名单编剧被剥夺署名权的事件。这 31 部影片中有七部是“好莱坞十人”的作品。具体地说，它们是科尔的《生来自由》和《艾克曼行动》，斯克特的《心的阴谋》，小拉德纳尔的《诽谤的气息》和《处女岛》，马尔兹的《长袍》和屈伦波的《徘徊者》。

劳布认为，要想弄清事实，必须具备三个条件：当事人的指认，使用假名者在美国电影编剧工会的登记册上填写的社会福利卡号码相同，被冒名的人的承认。由于当年的黑名单人物和被冒名的人多半已经去世，例如“好莱坞十人”中已有半数去世，致使查证十分困难。由于对黑名单人物的解禁是迟至 1965 年才得以实现的，所以应予恢复编剧署名的影片为数极大。

关于好莱坞的这段不光彩的历史，西方电影史著作一般都极少提到。这是因为从资产阶级的艺术观点来看，这十年的反共清洗运动无非是割断了好莱坞电影同政治的关系，它并不能成为好莱坞技术主义电影走向衰落的原因。这种看法之所以显得有理，是因为好莱坞恰巧在相同的年代里在经济上遭到了沉重的打击，结果使政治打击的后果变得模糊不清了。事实上，非美活动调查委员会的清洗运动的直接后果至少有两个：一是使好莱坞损失了大批人才，这对好莱坞影片的艺术和技术质量是大有影响的。二是这场政治迫害运动使自由主义思想在好莱坞影片中几乎完全消失，取而代之的是大批以警察和强盗的故事或曲折离奇的间谍案为内容的反共影片。可见这场运动事实上只是割断了好莱坞电影同社会进步和民主倾向的联系，同时却大大加强了好莱坞电影为反动政治服务的倾向。所以，完全可以设想，即便好莱坞当时在经济上并未受到反垄断法和电视的打击，它也会在国内外受到愈来愈强烈的排斥。

当然，从实际情况来看，导致好莱坞技术主义电影趋于衰落的主要原因是经济方面的原因。

1946 年，美国司法部根据新修改的《谢尔门法》，下令禁止派拉蒙公司中止它对影院放映网的经营，并宣布这一命令对其他兼营放映的大制片公司同样有效。如前所述，好莱坞八大公司中有五家兼营影院放映网。公司生产的影片不论其质量如何，都能保证在它自己控制的遍及全国的影院网内上映。这些大公司除了不制造制片机器设备和胶片外，全面地控制了从影片拍摄到发行放映的全过程，形成了垂直的垄断局面。美国的《谢尔门法》从 19 世纪末即已开始实施，但到 20 世纪 20 年代时已基本不起作用。这使好莱坞的电影巨头们有了实行垄断性经营的可能。在罗斯福新政时期，为了对付经济萧条和振兴实业，《谢尔门法》屡经补充修改，不断得到加强，遂使电影业的垄断性经营成为触犯法律的行为。派拉蒙等大公司在接到命令后虽试图上诉，但被驳回，终于在 1951 年放弃了对影院放映网的经营。从此

● 好莱坞损失了大批人才

● 自由主义思想在好莱坞影片中几乎完全消失

● 导致好莱坞技术主义电影趋于衰落的主要原因是经济方面的原因

电视开始了对电影的
激烈竞争

以后，大制片公司不能再对观众实行无所不在的专制统治，质量不高的影片也有了卖不出去的危险。

也是在20世纪50年代刚开始的年头里，电视开始了对电影的激烈竞争。在美国，电视早在30年代末期即已崭露头角，只是由于第二次世界大战的爆发才中止了发展，使竞争推迟了10年之久。美国商业电视是从广播业派生出来的，所以电视业自然就优先雇用广播界的人员，加上当时电视业的中心是在纽约，使得电视界跟电影界的关系疏远。好莱坞制片公司当时的一个致命错误在于他们没有察觉到电视实际上是电影的潜在买主。电视作为一种传播手段，其真正竞争对手乃是电影院，而制片公司那时已同影院业没有了经营联系。然而好莱坞却相反的拒绝向电视业出售影片，从而促使电视业发展自己的节目制作力量。好莱坞挑起的这场错误的战争直到50年代后期才结束。

二、一场错误的战争——回顾美国电影和电视的矛盾

电视在20世纪50年代的美国猛然兴起后，便立即爆发了一场历时10余年的电影与电视的“战争”。好莱坞的电影巨头们是这场“战争”的挑动者，而当时以纽约为中心的美国电视业则只是被迫应战而已。这场“战争”无疑是文艺史上最奇特的一场搏斗，很难说谁是最后胜利的一方，甚至也很难说它产生了任何有价值或有意义的影响（无论是对电影或电视）。在美国，电影与电视早已处于共存共荣的状态，因此完全可以得出结论说，这是一场错误的“战争”。

一场错误的“战争”

1. 利害冲突在哪里？

自从电影和电视在美国开始发生冲突以来，人们往往替电影感到担心，认为电视的迅速发展将使电影迟早被代替，以致好莱坞电影一度曾被称为“夕阳企业”，意即寿命不长，死期在望。其实事情远非如此，正如美国的电视权威专家赫伯特·柴特尔所认为的，电视只把坏的电影和好莱坞的大制片厂制度打垮了，但电影是不会死亡的。

电影院的上座率由于
电视的存在而日趋下
降

一般所说的电视对电影的重大影响，首先是指电影院的上座率由于电视的存在而日趋下降。自从电影发明以来的大约半个世纪里，美国公众已养成了某种上电影院去寻找娱乐的习惯。他们把上电影院当作业余生活一个不可缺少的部分，而很少对影片的内容进行严格的挑选。在20世纪20年代逐渐形成所谓的明星制度之后，观众往往只是到电影院去同他们所迷恋的明星会面，而不大过问影片的内容是什么。但是有了电视之后，电视的新鲜劲把人们牢牢地吸引在电视机旁边，占掉了他们本来就不太多的空闲时间。随着电视机的日渐普及，愿意离开电视机走向电影院的人日渐减少，除非电影院里上映的影片实在吸引人。这样，观众对影片愈来愈挑剔。另一方面，由于好莱坞从一开始便错误地对电视台实行无情的封锁，连早已锁进库房的大量旧影片宁肯销毁也不向电视台出售，更不用说出售新影片的电视播映权了，

结果便在客观上迫使电视台自行发展供电视播映的影片的摄制工作。一旦电视台自己制造出“电视明星”之后，电影院里的明星便相形见绌，乏人过问了。

影院上座率是指到电影院去看电影的人次。自从电视在20世纪50年代初期开始逐渐增加电影节目的比重之后，人们就把看电影的地方从电影院换到了家里，所以并不是有了电视之后，人们就不再看电影了，而只是换了个地方，换了个方式看电影。电视台自行摄制的影片也罢，从50年代中期起陆续增多的由好莱坞提供给电视台的影片也罢，都并没有跑出电影的范围。这一道理十分简单明了，但好莱坞却用了10来年的时间才彻底明白过来，原来所理解电影与电视的矛盾，其实只是电影院与电视台的矛盾，同电影（无论是作为一门艺术或作为一门工业）的存在与发展，不仅毫无利害冲突可言，而且大有好处。

结合好莱坞各大电影公司当时的具体情况来看，更可以看出当年那些电影巨头们的短视。当电视对影院上座率的影响在20世纪50年代初期逐渐变得明显可辨的时候，好莱坞各大电影公司实际上已经同放映业切断了关系。具体地说，那时由于美国政府加强了反垄断法的实施，八大电影公司中本来兼营全国放映网的五家公司已于1951年被迫放弃了那种垂直垄断的经营方式，把经营范围缩小到制片与发行，而把放映业务全部转让给了独立的放映商。但由于各大电影公司仍然掌握着发行权，所以一旦影院生意不佳，它们完全可以调整发行的重点，用向电视台出售影片的方式来弥补损失。事实上，这也正是好莱坞后来从它的错误的自我封锁战略中省悟过来后采取的行之有效的做法。

然而好莱坞当时却反而发动了一场自杀性的战争。

好莱坞在20世纪50年代初期发现电视台对电影发生兴趣时，认定这是一种“进犯性”的行动，而不是一个可以通过合作而取得发展的大好机会。米高梅的一位副董事长莫名其妙地大动肝火，宣称好莱坞天生要与电视对抗到底，即使要在未来20年期间继续对抗，也在所不惜。好莱坞一方面愚蠢地向电视界拒售一切影片，另一方面则是努力利用电视的“短处”——屏幕小和节目内容必须遵守社会公德标准。结果电影的银幕愈搞愈大，影片中色情和暴力的内容愈演愈烈。这无疑是一种艺术上的自杀政策。

其次，电视对电影的重大影响还在于它使好莱坞在短短几年之内消解了大制片厂制度。大公司自杀政策的这一面倒是一件值得欢迎的事情，因为这对于解放美国电影界的创作力量起到了一定作用。所谓大制片厂制度就是人们所诟病的那种传送带式的制片制度，它从20世纪20年代开始整整统治了好莱坞30年之久。

迄至20世纪50年代初期，由于受到政府反垄断法和影院上座率

●影院上座率是指到电影院去看电影的人次

●电影巨头们的短视

●一场自杀性的战争

●好莱坞在短短几年之内消解了大制片厂制度

日渐下降的双重夹击，好莱坞各大公司便变得惊惶失措起来。各大公司纷纷采取消极的紧缩措施，从大批解雇自己的制片班子发展到干脆向当时正在发展中的跨行业联合公司出售制片厂。雷电华公司在 50 年代初期被并入通用轮胎和橡胶公司，环球公司成了德卡唱片公司的子公司，美国音乐公司相继取得了对派拉蒙公司和德卡公司的控制权，从 60 年代开始利用环球公司的制片设备大量制作电视片。1966 年，派拉蒙公司最后被并入海湾石油公司。不久后，联美公司也被并入泛美联合公司——一家兼营出租汽车、人寿保险、电脑、信贷、仓运、航空、投资等多种业务的典型的跨行业联合公司。好莱坞最大的电影公司米高梅在 60 年代末被一个地产商人购得，于 1974 年被解散，制片厂被出售，发行机构被关闭，最后荡然无存。华纳公司也被数度转手，最后成为跨行业的华纳七艺公司的一个部分。只有哥伦比亚公司和二十世纪福克斯公司始终保持着比较独立的地位。

大制片厂制度解体后，代之而起的是独立制片的制度

大制片厂制度解体后，代之而起的是独立制片的制度。简单地说，就是由个人投资者组织独立制片公司，为每一部影片临时组织人马，向制片厂租用设备，拍成影片后交由大公司发行，以分账方式分享利润。拥有制片设备和发行机构的大公司也向独立制片人投资，用预付款项的方式，“订购”影片。在个人投资者中间，占很大比例的是那些原来受大公司雇用的明星。大公司停止雇用明星后，明星进入公开市场，但由于个人所得税的提高，使这些赚取巨额收入的明星感到不如自组公司，用自我雇用的方式来逃避征税。同过去的大制片厂制度相比起来，这种独立制片方式有利于发挥个人的创作特点，尤其是在那些由导演或演员自己投资拍片或由大公司委托导演拍片的场合。从这一点来说，好莱坞的错误战略倒是引出了值得称赞的后果。

独立制片方式有利于发挥个人的创作特点

美国电影史家詹姆斯·莫纳科曾慨叹说，好莱坞竟花了 15 年以上的时间才模糊地懂得了怎样才能适应新的局面。其实，尽管米高梅的那位首脑扬言要同电视对抗 20 年，好莱坞早在 1950 年即已出现了“叛逆者”：精明的哥伦比亚公司在那一年设立了“银幕珍品”电视片公司，成为第一个懂得如何适应新局面的电影公司。哥伦比亚公司能在后来的大风浪里幸存下来，与此不无关系。其他的好莱坞大公司则从 1955 年起也相继改变初衷，插手电视。他们一方面同电视台进行谈判，出售他们的旧片，另一方面则以愈来愈大的规模投入电视片制作，使电视的中心终于从纽约转移到了好莱坞。进入 20 世纪 70 年代后，电影公司每年的收入大约有一半左右来自电视。电视台平均为每部影片付出 50 万美元来购买播映权，而最高的甚至可达到 1 000 万美元（如《教父》）。好莱坞终于以“大团圆”的结局“拍”完了它的有着激烈开打场面的“战争片”。

2. 电影会死亡吗？

好莱坞在没有看清电影和电视的真正利害冲突之前，除了在商业

上采取错误的自我封锁政策外，还曾试图用一种更危险的政策来对抗电视，那就是在艺术上戕害电影，几乎把电影赶上了卖弄技术的绝路。

好莱坞的生意人是不知电影艺术为何物的。为了牟利，他们戕害电影艺术早已成为常事，例如利用电影来贩卖色情和暴力。但是，在同电视对抗的日子里，好莱坞拼命放宽银幕，挖空心思地给电影增加立体感和身临其境感，乃至色香味俱全等等。而这些却有时被误认为是电影艺术的某种发展，这其实是十分危险的。

电影作为一门艺术，同技术有着特别密切的关系。然而，胶片、摄影机、录音设备、有声电影放映机等，固然都是复杂技术的产品，但它们同纸、笔、乐器等作为艺术家与艺术品之间的中介物，其性质还是相同的。电影之所以能成为一门独立的艺术，归根结底是由于艺术家在运用这些技术手段来认识和反映生活时，能够取得某种非其他艺术所能取得的独特效果。从这个意义来说，技术在艺术品的产生过程中所起的作用，必须被限制在某种界限之内，否则就会消灭艺术。一幅由画家亲笔创作出来的画是艺术品，但是用印刷机大量复制的同一幅画，就不再有艺术价值。当电影只是作为一种复制的手段，被用来代替观众席上某个占有最佳座位的人的眼睛，把舞台演出如实地记录下来时，这部影片本身是毫无艺术价值的，因为它除了使本来可以同观众产生交流的舞台演出丧失一部分艺术价值以外，并没有增添任何一点新的艺术价值。而这正是好莱坞在 20 世纪 50 年代不顾一切地一味加宽加大银幕和给电影增添其他技术噱头时所发生的情况。

好莱坞在 20 世纪 50 年代推出的宽银幕原非什么新的东西。研究电影技术史的学者们可以从电影刚刚发明之日起，就找到宽银幕的实验事例。不过，在好莱坞利用宽银幕来对抗电视之前，各种试图改变普通银幕的 1:1.33 的高宽比的尝试，一般都只是出于某种发明的欲望，或者为了实现某种认真的艺术需要。早在 1897 年，即电影放映机发明后不到一年，法国人 R. 格里莫昂—桑松就发明了用 10 架放映机同时放在一块高宽比为 1:11 的巨大银幕上的“星涅拉马”系统。在截至 30 年代初的几十年里，还出现过无数次各式各样的宽银幕实验，但正如“星涅拉马”宽银幕系统的发明人华勒所认为的星涅拉马的价值只不过是一种新奇的玩意而已。几乎所有的宽银幕发明家们都从未想过要用宽银幕来代替普通银幕。他们从不隐瞒自己的技术实验的意图，只是用它来拍摄一些纪录性的场面，带给观众某种新鲜的体验。另一类出于艺术考虑的实验则更值得重提。为了加强画面的表现力，有不少电影导演曾在改变画面尺寸上打过主意。这是因为普通银幕的高宽比当初只是为了适应由爱迪生公司专利供应的 35 毫米胶片才通用化的，人们看不出它背后存在什么不可更改的美学根据。早在 20 世纪初，为了在《一个国家的诞生》里突出表现一个模式的运动，格里菲斯曾尝试把银幕的上下两端覆盖起来。他后来又在《党同伐异》里作

电影之所以能成为一门独立的艺术，归根结底是由于艺术家在运用这些技术手段来认识和反映生活时，能够取得某种非其他艺术所能取得的独特效果

宽银幕

过另一种实验，当银幕上出现士兵从城墙上跌落下来时，画面突然变窄，从而加强了从上而下的运动感。法国导演阿倍尔·冈斯在1927年公映他的著名影片《拿破仑》时，也作了放宽银幕的大胆实验。他在一位法国技术专家的帮助下，使用了三架联结在一起的摄影机来拍摄他的影片，然后用三架联结在一起的放映机把影片放映在由三块银幕组成的总面积达 50×12.5 平方英尺的大银幕上。影片开始时，只有中间一块银幕上出现画面，但当法国立宪会议的盛大场面出现时，画面突然放大，占满了三块银幕。冈斯还利用这种联结式的银幕来表达象征的意义，例如他在中间一块银幕上映出拿破仑的头像或一只傲然自得的雄鹰，这时两边的银幕上便出现大军行进的场面，等等。

爱森斯坦也曾热中于探索画面形状同画面内容的审美关系。他想设计一种高窄的画面来强调男性的健壮，构造一种有力、生动的垂直结构，为此他采用宽广的画面来表现“战斗的运输队”、“篷车”和“宽广的大道”。他反对当时标准电影画面的呆板的尺寸，认为应当用可以随意变形的正方形甚至圆形画面来代替一成不变的长方形画面。不过，爱森斯坦的这些遐想并未付诸实施。当时苏联的技术专家们曾就电影画面的形状问题进行了深入的讨论，讨论的结果认为最理想的比例是在1:1.6和1:1.8之间。

好莱坞第一次试图在商业上利用宽银幕，是在20世纪20年代末期有声电影刚刚问世后不久的那几年。当时好莱坞对于如何处理音画关系还所知甚少，他们急于推出宽银幕，因为他们对于处在他们的垄断范围之外的无线电与唱片制造厂做成了几百万美元的录音设备生意大为眼红，便想强迫全国放映商到他们所经营的公司去购买宽银幕所需的放映设备。当年好莱坞各大公司竞相发展自己的宽片系统，规格不一，十分紊乱。福克斯公司和米高梅公司用的是70毫米的胶片。派拉蒙公司先是采用法国制造的65毫米胶片，后来又改用本公司设计的56毫米胶片。雷电华公司则采用63.5毫米的胶片。在35毫米胶片上加用放大镜头的办法当时也已问世。当时的宽银幕在高宽比上一开始就超出了1:2的比例，也就是说，已经出现了向舞台框规格看齐的趋势。

但是好莱坞在20世纪20年代末30年代初的宽银幕攻势很快就消散得无影无踪。原因是当时美国正处在经济大恐慌时期，全国放映商刚刚买进昂贵的有声电影放映设备，实在没有多余的钱再对宽银幕进行投资了。

好莱坞第二次利用宽银幕来同电视争夺观众时，只是把20年前的旧发明重新搬出而已。好莱坞抓住了电视机屏幕小这个“缺点”，一个劲地在“宽”字上下工夫。为了适应宽的“优点”，影片的题材也发生了变化。壮观的场面成为影院影片追求的主要目标。对人物的朴实描写，对性格的细致刻画，在喧闹华丽的彩色宽银幕上是没有一席

之地的。在舞台框形状的银幕上，摄影机的运动显著减少，镜头之间的组接也遇到了困难，因为在宽银幕上使用快速剪接会使观众感到很不舒服。在初期的宽银幕上，特写镜头也消失了，用不同的摄影方位把一个场面加以分割的这一基本的蒙太奇手法成为根本不可能的事情。到1955年时，人们从好莱坞的宽银幕影片中得出了一致的结论，认为这种电影“艺术”实际上已经丧失了丰富多彩的拍摄角度和视觉运动，而这恰恰是使电影能够成为一门独特艺术的东西。爱因汉姆在较早以前就曾警告说，宽银幕将使摄影机变成一种固定不动的纪录机，每一次剪接都将成为一种破坏的行动，因此，它将使电影退回到没有角度变化、没有剪接的旧时代，只是摄制一种没有幕间休息的舞台剧。英国影评家理查·柯勒认为必须明智地把目前的倾向扭转过来。否则，经过50年的斗争才获得的一些美学依据将被彻底粉碎，而观众在他们的欺骗之下，还对这种摧残拍手喝彩。美国导演乔治·斯蒂文斯也认为必须从迷乱中猛醒过来，否则，大家将被一块巨大无比的银幕所葬送。

认为宽银幕对电影艺术绝对有害，应当完全废止不用的看法也许过于偏激。但是像好莱坞在20世纪50年代前期那样为了商业的利益而滥用宽银幕，显然是一种戕害电影艺术的做法，应当引以为戒。自从好莱坞逐渐向电视靠拢之后，这股“愈来愈宽”的恶潮便迅速消退。从60年代开始，宽银幕电影已日渐减小。今天在西方国家，在商业电影范围内采用宽银幕方式拍片的已不多见，在艺术电影领域内，几乎已经绝迹了。

好莱坞用宽银幕来对抗小屏幕的做法被证明既是一种不成功的商业竞争活动，也是一种在艺术上摧残电影的恶行。可悲的是，好莱坞在放弃对抗战略之后，却又在20世纪60年代拼命在影片风格上模仿电视技巧。美国电影研究家威廉·保罗认为，这种模仿电视风格的美学上的发展，或许可以作为好莱坞在经济上依靠电视的最好证明。因为不仅仅是软焦点的风格以及朦胧的彩色鲜明度（使人联想起阴极射线管）成了60年代末影院影片的特征，而且可变焦距镜头，望远镜头和变形焦距镜头等也习用成风。甚至影院设计的目的也似乎主要在于模拟看电视的体验……保罗略带嘲讽地指出一个奇怪的现象，50年代绝大多数美国人先是影院顾客然后才是电视观众，60年代末时则倒了过来。好莱坞这种先亢而后卑的做法，除了经济上的因素以外，有一个重要的原因，那就是它始终相信电影和电视是两种平行的、因而有可能互相代替的手段。在60年代末期，如威廉·保罗所认为的，好莱坞一个劲地要把影院影片和电视片加以区别。仿佛这种“区别”一旦消失，电影就会死亡。直到整个70年代，西方国家里时时甚嚣尘上的所谓“电影寿命不长”的危机说，同样以上述那种虚妄的观念为基础。

● 好莱坞这种先亢而后卑的做法，除了经济上的因素以外，有一个重要的原因，那就是它始终相信电影和电视是平行的

所谓某种先在的艺术会被另一种后起的艺术所代替的说法是不可思议的

从艺术学的观点来看，所谓某种先在的艺术会被另一种后起的艺术所代替的说法是不可思议的。在文艺史上也从未发生过这种事例。在照相术问世后，人们曾担心它会将绘画取代，电影也曾被认为会促使戏剧艺术走向衰亡，事实证明这些都是无稽之谈。因为一门艺术之所以能够存在，即在于它在模仿生活的对象和手段方面有其独特的地方。这也是历来人们区分不同艺术门类时使用的方法。在照相术发明以前，一切艺术都是纯粹人工技巧的产物，所以绝不可能产生任何“代替”的错觉。然而摄影艺术和电影艺术则都在艺术家和表现对象之间存在着巴赞所说的“机械的工具性”，所以它们都有一个从单纯的复制手段发展为独立艺术的过程。所谓“代替”说，大抵是发生在这些复制手段还没有取得其认识与反映生活的独特方式之前，也就是发生在它们还没有发展成一门独立的艺术之前。以电影来说，它在发展初期只是依附于戏剧的美学，一部影片只是一次舞台演出的实录。由于它具有大量复制的优点，可以同时获得成千上万的观众，仿佛对戏剧形成了某种威胁。但随着电影表现方法的发展，它在美学上愈来愈同戏剧相分离，终于以摄影机的自由运动和镜头组接的蒙太奇为特点而取得了独立的艺术地位。人们在观看电影映出时的体验与观看戏剧演出是截然不同的，自然也就绝不可能相互代替了。

人们担心电影会被电视所代替，实际上也是被电视作为一种复制、传播的手段的巨大潜力所震慑。这种“代替”目前是部分存在的，那就是亿万人的电视收看率代替了亿万人次的影院上座率。而且，随着电视技术的发展，电视播映最终全部代替影院放映的前景也不是完全不可想象的。当前在美国，由于闭路电视技术的发展，用专门线路播映最新影片或其他需要限制观众的影片的付费电视已很流行，这实际上也意味着电影制片和影院放映的进一步分离。电视机的屏幕尺寸同样是个可变的因素，如今45英寸以上的电视屏幕已同影院银幕相去不远了。

这种代替同电影（工业或艺术）的存在是完全不矛盾的

然而这种代替同电影（工业或艺术）的存在是完全不矛盾的。相反的，由于电视播映的灵活性和普及性，会使电影拥有更多的观众，也会促使制片部门加大影片的产量以适应需要。电视播映影片还会给电影艺术的发展带来另一个意想不到的好处：由于电视台需要的影片数量很大，因此，不仅那些本来较难找到放映机会的非故事片种，如科教片、纪录片等，也变得供不应求，而且大量旧片也能得到不断重映的机会。这对于普及和提高人们的电影文化是大有裨益的。美国从事电影研究的人士对这一点尤其感到高兴。他们认为，由于人们现在可以经常从电视上看到旧片，所以人们终于可以像谈论古典小说一样谈论“古典”影片，电影研究的群众基础于无形中得到了扩大。

近年来在国外出现了关于“电视艺术”的谈论。关于这个问题，目前似乎还没有什么完整的系统理论。一些仿佛是探索“电视艺术”

特性的文章实际上只是谈论了电视表现的技术特点，并无美学意义可言。例如某些关于电视表现的即时性或系列性的议论，或者关于报道性、纪录性、即兴性及定期性等所谓电视的“艺术特性”的看法，都丝毫没有超出电视作为一种传播手段的特性范围，完全不足以构成一门独特艺术的必要条件。试问让观众在一桩生活中的戏剧性事件发生后几小时内就看到实况纪录，同让他们在若干天甚至若干月后再看到，又会在艺术上造成什么差异呢？今天的实践已经证明，根本不存在由于艺术原因而不适合在电视上播映的影片。好莱坞挖空心思地企图寻找影院影片和电视片的差别，已证明是一种完全无效的努力。因此，就电视目前的发展状况来看，把它作为一种新艺术的诞生来欢呼礼赞，似乎还嫌过早。

● 根本不存在由于艺术原因而不适合在电视上播映的影片

3. 电视对电影的贡献

在好莱坞对电视采取敌视态度的日子里，美国电视台播送的绝大部分闻名遐迩的作品——电视剧和大型杂耍剧——都是由电视业自己制作的。但是到20世纪50年代中期，许多电视剧导演，如阿瑟·佩恩、约翰·弗兰肯海默、罗伯特·摩里根、西德尼·吕美特、德尔勃特·曼等，都来到好莱坞拍摄他们的第一部故事片。这些人后来都成了美国新一代电影导演的代表人物，但他们是在电视界完成其学艺时期的。在后来的年代里，来自电视界的电影导演人数愈来愈多，电视成了缺乏拍片经验的新人锻炼技艺的理想场所。这可以说是电视对电影的第一个贡献。

● 电视成了缺乏拍片经验的新人锻炼技艺的理想场所

电视之所以有可能为有志于电影导演工作的新人提供锻炼技艺的机会，是因为电视为了适应一部分观众的需要，可以容纳一些情节比较简单、场面较小、人物较少的影片。特别是早期的电视，由于技术上的缺陷，屏幕又小，大场面的影片会在电视机上变得模糊一片。在家里收看电视时，精神往往不如在影院里看片时那样集中，因此，情节复杂、人物繁多的影片有时容易使不习惯于认真对待艺术的观众失去头绪。即使在今天西方各国已普遍地消除了影院影片和电视影片的界线，也还有一定数量的以“简单”为基本特点的影片是专为电视播映而拍摄的。这种影片无论在表现手法、拍摄技巧、场面调度和组织工作方面，都对导演要求较低，所以很适合于新手学艺之用。在美国，自从电视的中心从纽约移到好莱坞之后的20多年里，电视已成为替电影输送导演人才的重要途径。据美国电视专家柴特尔透露，在学校里学习电视的学生，毕业后进入商业电视不久就转入电影界的也为数极多。

电视对电影的第二个贡献是促使电影进一步注意真实。

● 电视促使电影进一步注意真实

看片时的环境因素促使电影注意真实性的作用。当人们到电影院里去看片时，一大批互不相识的人分排而坐，随着灯光的熄灭，银幕上出现了活动的画面。这种人工的环境使观众在整个看片过程中容易

保持清醒的“看戏”意识。因此，银幕上某些不很真实的东西——做作的表演、不自然的对话、脱离生活真实的背景或情节——比较容易被忽略或容忍。但是当人们在家里看电视时，屏幕上的生活是同实际生活混杂在一起的。人们对屏幕上的虚假东西特别敏感。尤其是对日常生活题材的影片，人们会在下意识里随时随地同门窗内外的真实生活进行比较。一位经验丰富的美国电影编剧曾说，她的作品在影院里放映时，她很少接到观众的来信，但一旦在电视上映出，观众会写信告诉她他们本人和他们的爸爸妈妈或孩子对影片的种种反应。有些人担心，当人们习惯于在日常的、家庭的环境中观看影片，其结果势必养成对艺术持随便的态度。其实情况恰恰相反，在对待影片的真实性方面，再没有比自然环境中的观众更严格、更认真的检查者了。

电视节目的安排方式也起着迫使故事片注意真实性的作用。在美国以及所有西方国家，一天几十小时的电视节目中有大部分是即时转播的报道性节目。大量的新闻镜头或其他实况场面和故事影片交杂在一起，因此，一旦故事影片里出现任何不真实或不自然的东西，就会使观众不由自主地产生某种极不舒服甚至厌恶的感觉。这就迫使电影去追求最大限度的真实感。演员表演要求非常生活化，在许多场合还强调表演的即兴性，不要导演来说戏，而是注意更多地发挥演员的本色。在电视的报道性节目中最常出现的访问场面，也被电影导演加以利用。在20世纪60年代前后，西欧出现了一种名为“电视写实主义”的电影风格，就是试图在故事片里频频插入“访问”场面。甚至是历史题材的影片也不例外。英国电影导演彼得·华特金斯拍摄的《坎尔鲁登》一片，描写的是18世纪英格兰人和苏格兰人的一次著名战役，片中也穿插了对交战双方的士兵和指挥官的“访问”，由他们向观众介绍自己对战争的看法和展望。影片中时时插入旁白，由解说员介绍战争的进程和各种背景材料。结果观众几乎忘记了那是发生在将近两个世纪前的历史事件，忘记了人物身上的古代服装。

电视在美国同电影经历了从对抗竞争到共存共荣的沧桑变化。晚近出版的电影史，大抵都要提到这段历史，并无一不对好莱坞在20世纪50年代的因短视原因而采取的错误百出的对抗和封锁战略表示遗憾。

三、美国影视的交流史

自电视问世之初，人们就开始对这一新的媒体产生浓厚兴趣。电影能否成为电视的节目？为电视拍摄的电视故事片、电视连续剧、电视系列剧是否在美学上与电影同质？电视叙事节目在技术基础、观赏方式和观赏环境等方面与电影的差别是否足以使它成为一门独立的艺术？诸如此类的问题长期以来一直是人们谈论的焦点。另一方面，由于电视和电影一样，从一开始就是一门工业，研究电视史便不可避免

地要涉及大量与商业运作有关的问题。美学问题与商业运作过程还常有交叉之处。评论界的看法会影响电影和电视业的经营者的方针和政策。反之,影视双方关系的变化也会在影视评论界引起波澜。这方面的例证,在已有60多年历史的美国电视发展过程中处处可见。这里只限于探究美国影视从分离、对立到合流的过程,也就是以20世纪三四十年代为起点,以50年代为终点的美国影视关系为中心的一次历史的检视,故而不可能全面涉及影视关系的美学问题。但即便如此,我们也不难看出,无论在艺术上和商业上,影视都是密不可分的。

早在20世纪30年代,美国公众即被告知“电视即将问世”。关于电视广播的种种问题,包括文化的和商业的问题,均已在报界和学界热烈展开。然而,由于第二次世界大战的爆发,电视的发展趋于停顿,它的正式大规模登场已是40年代后期的事情。50年代被视为美国电视得到迅猛发展的10年,而50年代中期,如美国电视史学者一致公认的,是美国电视史的一个转折点,其具体表现是好莱坞电影和电视片大举进入电视,电影业和电视业终于从分离、对立走向合流。

在具体进入历史检视之前,有必要先对下文将不断提到的某些重要名词作一解释,如“胶片节目”、“电影节目”和“电视片”等。熟悉美国电视史的人都知道,在美国电视史上发生过所谓“预拍节目”和“直播节目”之争,而“预拍节目”就是指已事先用胶片拍摄好的节目,故称“胶片节目”或“电影节目”(因为胶片和电影在英文里是同一个字——FILM),这包括电影(片)、连续剧、系列剧等。如果是现场演出的连续剧或系列剧则属“直播节目”。当人们提到“电视片”时,则是指以下两种情况:一是指专为电视台拍摄的每部放映时间为30至60分钟的影片。与电影片(或称影院影片)相比,它除了篇幅较短外,还有故事情节、拍摄技巧相对简单,不拍远景、全景和夜景等在荧屏上难以看清的镜头等特点。二是指预先拍摄好的连续剧和系列剧。

电视作为一项高科技的产物,从声像的发送到接收都要涉及大量复杂的技术难题。因此,和广播不同,它在美国不是“突然来临的”。相反的,如飞尔歌电视片公司的副总经理J.卡尔明所认为的一样,也许迄今为止,还没有一门新的巨大工业的产品是像电视那样经过如此周全的计划和高度的发展才与公众见面的。但是,这种准备只是科技的准备,在文化界面、商业运作等方面尚有大量问题等待解决。

先撇开全国性电视网和地方电视台的关系、广告征集方式等商业运作问题不谈,在电视广播节目的文化界面上,一直存在着一个根本性的问题,即节目的安排方式和美学形式问题。在美国电视的初期发展过程中,胶片节目和直播演出节目曾在不同时期里轮流占据主要地位。这种变化与其说是出于美学上的考虑,不如说是商业冲突所致。

早在20世纪40年代美国电视初兴时,人们对电视节目的来源及

● 好莱坞电影和电视片大举进入电视,电影业和电视业终于从分离、对立走向合流

● 电视不是“突然来临的”

其应有形式有过十分广泛的讨论，其中最受关注的问题是所谓预拍与直播孰优孰劣。最初人们的预测是：“电影将填满电视广播的大部分时间，估计将占 40% ~ 90%”（J. 威斯顿：《公共舆论周刊》，1939 年 10 月）；“除了电视明星在各地电视台作巡回直播演出外，节目的主体将是电影，使电视成为好莱坞电影的最大消费者”（P. 寇贝：《电视的胜利》，1939）；“高额的互联费用使永久性的全国电视网很难实现，更可能出现的是一个电影（胶片）节目市场，产品主要来自好莱坞”（L. 德夫斯特：《电视的今天与明天》，1942）。

事实上，电视业最初的目标也是大量购买好莱坞旧片的播映权。电视业的老板们并不想自己投资拍片，因为早在 20 世纪 30 年代时，人们就已认识到，由电视台自行拍片的费用极高。据电视专业人员估算，按银幕放映时间折算，一部影片大约每分钟的成本为 1 000—35 000 美元。如果每天播映一部新的电视喜剧片和悲剧片，长度为一个半小时，其支出绝非任何制片人所能回收得了的。

但是，人们发现，走购买好莱坞现成影片的简捷途径也并非万事大吉。好莱坞影片的长度和影片的重复放映能否为电视观众所接受也是人们关心的另一个问题。早在业界人士提出由好莱坞电影来主宰电视娱乐节目的同时，就有人提出，电视观众的家庭收视环境不利于常规故事片的播映。他们认为很难指望电视观众会耐心地在家里观看时间长达一小时以上的节目。威斯顿说，“绝大多数电视节目评论家一致认为，对于家庭娱乐来说，长度超过一小时的节目是太长了。”关于影片的重复放映问题，威斯顿认为，电影观众很少会再看一遍同一部影片。认为电视观众会更经常地收看电影节目，实为无稽之谈。影片公映过后，必定就束之高阁。洛尔也认为，让同一个节目播映一次以上是不合适的。第二次播映时，观众必定会变得吹毛求疵和丧失兴趣。

在好莱坞这边，以八大公司为核心的电影大制片厂事实上从 20 世纪 30 年代起便已密切注意电视业的发展动向。从 30 年代后期开始，派拉蒙、二十世纪福克斯和华纳等大公司相继插足电视业。例如，华纳在 1936 年买下了泛美电视广播公司 65% 的股权；派拉蒙于 1944 年在洛杉矶和芝加哥买下电视台，同时还拥有杜蒙特电视网 29% 的股权，控制了电视阴极光管关键部分的生产专利权。到 1951 年时，派拉蒙的洛杉矶电视台已联合全美 43 家地方电视台播放电影和直播节目。

在 20 世纪 40 年代时，几家大制片厂表示对制作电视节目感兴趣。例如，雷电华公司的首脑在 1944 年向报界透露，公司对拍摄专供电视台放映的影片“感兴趣”。到 1948 年时，雷电华公司又通过《幸福》杂志宣布，公司已做好准备，一旦赞助商和经纪商对所需影片内容作出决定，便可给电视台供片。再如，哥伦比亚公司和环球公司也已在 50 年代初建立了拍摄电视故事片的部门。好莱坞的兴趣来自这样一个

实际存在的事实：大量新建的电视台欢迎电影节目，因为它比组织直播演出节目在技术设备和人力投入上都少得多，可以节省大量经费。据电视业内人士报告，在1950年，某些新台的电影节目已占全部播出节目的75%或更多。

一个实际存在的事实

然而与此同时，与电视业有着比好莱坞更密切关系的美国无线电公司（RCA）也表示有兴趣为电视台制作或购买影片。美国无线电公司积极与各大制片厂联系，希望能携手合作，以便抢占电视节目这块方兴未艾的市场。美国无线电公司还向好莱坞各大公司发出警告说，如果哪家片厂拒绝合作，它将在电视节目市场正式形成之后遭到排斥。并且威胁说，如果大片厂拒绝合作，它将转向独立制片人寻求机会。美国无线电公司的这一行动不仅引起了好莱坞的反感，也使它警觉到广播业自持与电视业是“近亲”，大有独揽电视节目市场领导大权的野心。

另一些不利因素也开始使好莱坞在制作电视电影节目方面节节后退。首先是好莱坞发现早期电视的广告费收入很低，不足以抵消专为电视台拍片的费用，即便有所收益，也赶不上在电影院发行旧片的收入。曾经对插足电视节目市场最为积极的派拉蒙公司很快就决定从电视台抽回资金、创作人员和设备。派拉蒙当初之所以在这方面急于求成，是因为它在1948年与联邦政府的反垄断诉讼中败诉，被剥夺了电影院线的经营权，所以急于另辟市场。但是，禁止制片厂经营院线的联邦反垄断法令直到1959年才被全面执行，而在此之前，好莱坞其他大制片厂仍拥有自己的院线，加之电视广告费过低的不利条件，所以它们基本上都对进军电视节目市场采取观望态度。全美各大院线为了保护自身利益，对好莱坞向电视台供片或为电视台制片的意向此时也发起了抵制行动。好莱坞从20世纪40年代初期开始的转向电视的活动便逐渐停止了。

好莱坞在制作电视电影节目方面节节后退

大制片厂的后退在一定程度上鼓励了独立制片公司经营电视片的兴趣。据统计，从20世纪50年代初期到中期，全美已成立了500多家为电视台拍片或供片的独立制片公司。它们都规模极小，大都是租用好莱坞大制片厂的场地和设备来拍片。这些小本经营者面临的风险是巨大的。它们的主要对手不是好莱坞的大片厂（它们已无意与之竞争），而是正在兴起的各大电视网。这些电视网力图控制各地的电视台，因为各地电视台如果自行向独立制片公司购片，势必削弱电视网的整合政策。于是，利用国家通讯委员会（主管电视业的政府机构）给予的掌握黄金时段的特权，各电视网禁止在黄金时段播放胶片节目。这就大大缩小了独立制片公司的市场份额，严重影响了独立制片公司卖片的价格。对独立制片公司构成威胁的还有广告公司。一些东部的大广告商坚持认为电视业是在纽约成长壮大的，不能听由好莱坞来蚕食“东海岸的权力”。因此，广告公司普遍对电视台的电影节目反应

在一定程度上鼓励了独立制片公司经营电视片的兴趣

●
商业银行对独立制片人也十分冷淡

冷淡。最后一个不利因素是，独立制片公司零打碎敲的制作方式难以形成经营规模，从而加大了发行费用。

●
电视观众不喜欢在电视机上看电影

习惯于与好莱坞大制片厂打交道的商业银行对独立制片人也十分冷淡，它们一般不愿意考虑后者的贷款申请。据纽约《星期六晚邮报》报道，仅在1951年就有200多个每个价值一万美元的“导片”（片商为申请银行贷款而拍摄的预示未来影片面貌的短片）未能找到买主。《时代》周刊在1954年报道说，在500多家为电视台供片的独立制片公司中，只幸存46家，而其中只有6家能够赢利。因此，到20世纪50年代中期，各种不利因素的合力终于使电视台的电影节目下降到了几近于零的程度。

●
电视网则从未降低过对直播演出节目的热情

电视观众不喜欢在电视机上看电影是当时电影节目急剧萎缩的另一个原因。这主要或者说完全是由于电视技术的局限造成的。在当时的技术条件下，电视台根本不可能按原样播放一部电影。曾有一篇题为“如何有效利用电视影片？”的文章这样写道，由于播放时间的限制，“把一部影片压缩在25分钟里播放会使观众感到摸不着头脑和怒气冲天……所有光线黯淡的场面都要删除，因为远处的东西都无法看清。”这样的电影有多少人愿意收看呢？

●
批评界也对直播节目表示支持

在电影（胶片）节目萎缩的同时，直播演出节目进入了辉煌时期。当初由于费用问题而遭地方电视台冷落的直播演出节目重新被看好，而本来就对电影（胶片）节目抱敌视态度的电视网则从未降低过对直播演出节目的热情。据说好莱坞明星露西·鲍儿在1952年接受CBS（哥伦比亚广播公司）的邀约出演系列剧《我爱露西》时，坚持要用预拍方式，但CBS则主张直播。最后由于赞助商支持鲍儿，CBS让了步。为此，该电视网副总裁H. 阿克曼还特别向报界表明公司的态度：“我们主要是做直播电视的生意。我们坚决主张直播《我爱露西》，但是赞助商让我们改为拍片。可以说，我们是在赞助商的怪念头的压迫下才转向电影的。”在1952—1953年间，美国三大电视网——NBC、CBS和ABC（美国广播公司）的巨头们曾多次发表讲话，支持“继续直播演出节目的统治地位”。

有鉴于电视播映的电影节目质量日渐低劣，批评界也对直播节目表示支持。曾是《纽约时报》最具影响力的电视评论员J. 古尔德在1952年时指出，电视决定把许多节目预拍在胶片上是一个严重的错误。影片在任何方面——技术上和质量上——都是无法与“现场”演出相比的……观看直播演出时的那种难以名状的兴奋感和期待感是根本无法替代的……把这种手段仅仅看成是隔壁电影院的变体，那是对它的误解。古尔德把电视台的电影节目日益增多视为“一种退步”。另一位有影响的电视界人士R. 塞尔林甚至把电视分为有血有肉的电视和罐头里的电视，并断言，电视的任何值得永志不忘的成就都来自直播演出。任何可以称之为电视自己的技巧都来自直播演出。

在20世纪50年代，电视连续剧、系列剧开始登上荧屏，并迅速发展到了电视网的直播节目中占有最重要的位置。这些电视剧并非好莱坞出品。电视业不是不想招揽好莱坞的创作人员，但由于好莱坞各专业人员公会特别是演员公会，在有势力的美国制片人协会的控制下，对电视采取了严厉的抵制措施。平庸的创作班子只能制作平庸的作品，但是电视网并不拒绝。向电视网出售了第一部系列剧《西斯科小子》的制片人F. 齐夫解释说，“我们全都很了解美国公众的口味，他们需要的是消闲的娱乐品……我们不搞高雅的东西。我们的产品要面向大多数的观众。他们是电视机的最大买主。他们买了电视机，啤酒商就会来找电视台了。啤酒商要吸引的是卡车和出租车司机，普通男女。他们对那一小帮人喜欢的歌剧、芭蕾和交响乐不感兴趣。”

由此可见，在电视飞速发展的20世纪50年代，电影不能进入电视的原因多种多样，其中主要是商业的和技术的原因，而就前者来说，主要因素是当时以纽约为中心的电视业。

针对电视播放的质量平庸以至低劣的胶片节目，批评界的指责不断增多。

批评界的指责

当时有一篇刊登在《商业》周刊（1951年11月24日）上的文章这样描述电视台胶片节目的制作：一部60分钟的电视故事片的摄制时间是一天半到三天，一部30分钟的电视故事片在拍完后五天就上了电视，而由单人演出的电视短片则在一天之内上午拍7部，下午拍5部。有一家名叫洛什电视片厂的小公司雇了30名编剧，在1954年耗用的胶片量竟超过了米高梅、二十世纪福克斯和华纳三家大制片厂耗片量的总和。老板洛什先生告诉《时代》周刊说，“那就像做汽车生意一样。我们不得不以低廉的成本从事生产。我们拍的是廉价品。不是不贵，是廉价。”这种廉价货色当时占了电视网供应节目的60%。批评界的反响十分强烈。在他们的笔下，逐渐形成了“纽约与好莱坞对立，电视与电影对立”的评论格局。电视必须提高其胶片节目质量的呼声成为批评界的共识。

“纽约与好莱坞对立，
电视与电影对立”的
评论格局

早期电视网胶片节目的低劣质量恰恰使好莱坞的艺术品格得到提升，这在美国电影史上是颇具讽刺意味的一页。因为人们还记忆犹新：批评界先前曾大力鼓吹电视网要“远离好莱坞”，认为“只要好莱坞插手某一领域，平庸就主宰一切”。

在电视网的经济天平上，批评界的指责当然不可能有多大的分量。各大电视网不仅我行我素，还反咬一口说，电视上胶片节目的低劣质量是好莱坞腐朽影响侵入电视的结果。在参院商业委员会的一次听证会上，作为三大电视网之一的NBC便公然指称身陷困境的独立制片公司实际上是好莱坞电影的院外活动集团，（他们）急于把一大批电视剧片和故事片倾泻到荧屏上。电视网巧妙地利用了批评界对直播节目的好评（实际上是与胶片节目的低质量对比的结果），与批评界结成反

电视网

对好莱坞的非正式联盟。事实上，把一些独立制片公司粗制滥造的电视片统统归为出于经济利益考虑已经退出电视节目市场的好莱坞产品是毫无道理的。20世纪50年代后期，当批评界从电视网的笼络中醒悟过来时，不禁有一种强烈的受骗感。

进入20世纪50年代后期，在电视业的三大支柱——电视网（在杜蒙特广播公司于1955年停业后，便形成NBC、ABC和CBS三雄鼎立的局面）、节目制作公司和代理公司当中，实力最强的是电视网。根据美国国家通讯委员会的规定，电视网的直属电视台不能超过5家，但其收视人数各占美国人口总数的20%左右。三大电视网作为节目制作公司的买方和广告客户的卖方，采取联合一致的政策，对电视的节目安排方式和广告时间的出售方式均施加了巨大影响。

在同一时期，好莱坞电影业也发生了巨大的变化。美国电影业在电视业兴起之初正处在全盛时期。1946年，电影观众平均每周达9000万人次，创历史最高记录。这一数字表明，自20世纪20年代以来一直控制着电影生产的大制片厂制度取得了极大的成功。这个制度保证了好莱坞的大制片厂不仅拥有摄制和发行大部分的权力，还在全美各地拥有最具商业价值的院线。但是，1948年政府反对电影业内垄断化倾向法令的颁布，迫使大制片厂与院线脱钩，大大削弱了大制片厂的经济实力。这也是好莱坞在遇到电视的强劲挑战前夕的最大挫折。

对于好莱坞来说，最严峻的挑战当然是电视的兴起。自从电视进入美国家庭，美国人的休闲和消费习惯开始悄悄发生了变化。原来已成为美国人固定休闲方式的“周末举家上电影院”被彻底破坏，这不仅造成电影观众人次的急剧下降，而且观众的成分也发生了变化。有一部分人从此干脆不上电影院而宁愿在家里看电视电影节目。尽管在视听享受上远不如在电影院里看电影，但电视的新鲜性、免费观赏、节省外出的费用以至体力消耗等，特别是对中老年人来说，足以弥补早期电视技术造成的观赏缺陷。仍然不断光顾电影院的主要是12—29岁的年轻人，而且基本上集中在城市。这意味着原先作为一种超越年龄、性别、种族、阶级和地域等人口学界限的社会活动的电影已不复存在。它不再是支配人们闲暇时间的主要文化消遣方式。从1949年起，电影观众人次逐步下降，这种趋势一直持续到1971年，从每周9000万人次跌到每周1580万人次的最低谷。

随着电影票房收入的大幅度减少，各制片厂纷纷采取紧缩政策，首先是大量裁员，其间受害最烈的当推中等水平的演员和编剧。《新闻周刊》在1953年不无夸张地报道说，现在仍与片厂保留聘约的演员只剩下少数几位巨星和片酬最低的演员了。

仅靠内部紧缩当然难以挽回电影的颓势。当时摆在好莱坞影业巨头面前的有两条出路：一是从长远利益考虑，抛开眼前向电视网出售影片的不利条件，大力进军电视节目市场，走影视合流之路；二是坚

持影视分离，寻找新的竞争途径，与电视一决雌雄。不幸的是好莱坞影业巨头们的短视导致他们走上了后一条错误的道路。

当时好莱坞在影视竞争中还握有一些有利条件。首先是政府的反垄断法令虽已颁布，但尚未得到普遍执行，留在大制片厂手里的电影院数量仍很可观。在20世纪50年代初期，全美仍有大约17 000家电影院。这一方面仍是大制片厂的巨大市场，足以保证好莱坞去发展立体声、宽银幕这一非黑白小荧屏所能匹敌的视听奇观电影；另一方面则意味着放映商为阻止电影业向电视台出售影片而采取的抵制措施仍对制片商有着不可忽视的作用。

其次是随着大制片厂紧缩政策的实行，独立制片活动又活跃起来。在1949年，独立制片公司出品的影片在全年影片发行总量中所占比例为20%，而到1957年已跃升到57%。独立制片活动的兴旺给大制片厂在出租制片设备和场地方面带来了丰厚的收入。

再次是立体声宽银幕电影于1953年面世并一举获得成功。当年的30部宽银幕影片的票房收入高达500万美元，相当于1953年前100部普通影片的收入。宽银幕的主要发展商二十世纪福克斯公司在1953年从32部影片中获利800万美元，而1954年，仅仅13部影片就赢利1 600万美元。大制作方针的初步成功使好莱坞迅速压缩低成本普通影片的产量。从20世纪40年代的年产将近500部下降到不足250部。

然而，就在好莱坞的新技术大片行情看好时，放映商的处境反而恶化了。由于影片产量下降，放映商在争夺影片特别是能吸引观众的大片时，需要付出的租金飞速上涨。在1954年，只有32%的电影院能靠票房收入赢利，而这些影院基本上都是大制片厂的直属院线。正如电影史家E. 波尔曼在《联邦起诉好莱坞》一文中所指出的，对于独立放映商来说，他们虽然已从政府的反垄断法令中开始得到他们想要得到的东西，然而电视的兴起却使整个局面发生了剧变。他们如今担心新的制片—发行公司（按：指被剥夺了院线控制权的大制片公司）由于不再对电影院承担义务，将会向电视网、16毫米影片使用者和其他非影院的购片者自由出售影片，这就使他们可以得到的影片数量更加缩小，竞争的激烈程度和租片费的上升进一步加剧。于是，到20世纪50年代中期时，在电影业内部作为阻止好莱坞向电视业出售影片的力量之一的放映商的抵制运动便大大失势了。

尽管好莱坞的电影巨头们在20世纪50年代初仍顽强地拒绝向电视业出售影片，尽管1953年出现了影院票房收入的暂时回升，电影业的形势依然严峻。实际上，派拉蒙公司的财务总管R. 雷波恩在1940年说的一句话，反映了好莱坞的实用主义观点——“如果电视商要买影片并且价符所值，我们可以和他们谈判，但不是为了什么繁荣电视。”——仍是大制片厂的指导方针。1955年2月，米高梅公司的主要首脑之一D. 塞尔兹尼克重提旧话：“如果电视愿意付出的价格高于

一些有利条件

放映商的处境反而恶化了

好莱坞的实用主义观点

重新发行旧片的收入，我们会和电视做这笔生意的。”而与此同时，由于美国国家通讯委员会在1952年取消了限制电视台发展的政策，使得电视播放影片的付费率大大提高，也对大制片厂的冻结政策造成巨大的压力。其实在电视业方面，有人早在1951年就在电视杂志上预言，就像当年有声片初兴之时一样，好莱坞只要有一家制片厂突破防线冲向电视，所有其他厂家将会立即跟进。

立体声宽银幕电影的初试告捷也给大制片厂向电视业供片打开了一扇“希望之门”。二十世纪福克斯公司由于在这方面取得了最好成绩，公司总裁S. 斯摩拉斯在1953年得意洋洋地告诉公司的股东们说：“迄今为止，出于自身的商业考虑，我们一直拒绝向电视台提供影片。然而，由于宽银幕和其他新技术的问世，可以预料，电影院对影片的需求一般都将是新型影片。电影院对老式影片的需求势必将大大下降。因此，我们可能会把这些较老的影片提供给电视。”

早在1948年和1949年时，英国的伦克和柯达等制片厂已开始在美国向电视台销售影片。他们并不害怕美国放映商的抵制运动，因为他们的影片在美国电影院里本来就难占一席之地，而且他们和美国电影的各个从业人员公会没有任何联系，因而不怕各公会的制裁措施。除此之外，还有两件发生在美国本土的事情对大制片厂的拒售政策进一步增加了压力。

●
两件发生在美国本土的事情对大制片厂的拒售政策进一步增加了压力

一是共和影片公司的背叛。共和公司虽不在好莱坞八大公司之列，但也是美国电影制片人协会的会员。它在1952年向电视台出售了它的旧片，并宣布停止拍摄故事片，从而逃过了各从业人员公会的报复。二是一家名叫维他影片公司的新公司于1953年宣布了一项为电视台拍摄故事片并在电视节目市场上发行影片的庞大计划。这家公司创立于1950年，出资人是几家电视台，其最初的业务是面向电视台发行由小制片厂拍摄的故事片——主要是西部片和体育片。该公司的总裁F. 摩伦声称他将为电视台组建一个全国性的“影片发行网”，并称由于电影业的某些领袖人物拒绝给电视台提供他们的最好的产品，各电视台不得不自行投资拍摄电影。其实，该公司的真正目的与其说是投资拍片，毋宁说是为了在电视节目市场上抢占向电视业发行影片的先机，因为该公司认为好莱坞向电视业开放片库乃是迟早的事情。维他影片公司所谓的“电视台将自行拍片”的威胁无非是想迫使好莱坞打开片库而已。

●
一场反对在电视上播映故事片的公关运动

以维他影片公司为代表的全美各地独立电视台对好莱坞影片的迫切需求引起了三大电视网的注意。在直播演出节目上占领先地位的NBC和CBS尤其感到了问题的严重性。这两大电视网为此发动了一场反对在电视上播映故事片的公关运动，声称故事片是代表“一条没有出路的死胡同”，并警告说，如果用故事片替代直播演出节目，意味着电视业向好莱坞“投诚”。甚至到1957年1月好莱坞已正式开始向

电视业开放其片库时，NBC 总部还在向其所属电视台施加压力，要求抵制播映故事片。

电视网反对在电视上播映故事片不仅是由于害怕独立的影片节目发行商会危及电视网在节目市场上的霸主地位，同时还由于电视网在电视节目市场上购买影片时遇到了一些特殊问题。电视网在市场上购买预拍的连续剧或系列剧节目时，都是在剧本阶段或开拍之初便已成交，而故事片则是已在电影院放映过的影片，那些有过成功历史的影片的价格便会很高。再者，电视网常常在购买它所需要的影片时被迫接受另一些吸引力较差的影片作为搭配。最后，为电视台购片意味着要和少数大制片厂打交道，对电视网来说，节目市场就变成卖方市场，这和电视网在购买连续剧或系列剧时的买方市场不可同日而语。

电视网的反抗使好莱坞大制片厂影片进入电视的努力在 1955 年时受挫，而另一因素则更激起了好莱坞开放片库的急切心情。1956 年，派拉蒙公司开始向付费电视进军，因为当时彩色电视的问世已近在眼前，好莱坞深恐这一新技术将使库存的黑白片失去观众，纷纷重新制定进军电视的策略。与此同时，美国各地又开始涌现一些试图拍摄同时进入电视台和电影院的影片的新公司。好莱坞意识到自己将为过去的短视而付出沉重的代价。

1955 年故事片大举进入电影节目市场的导火线，是八大公司之一的雷电华公司的倒闭。由霍华德·休斯经营的雷电华公司在 1955 年因观看普通影片的人数大幅度下降而陷入严重财政危机，最终不得不宣告停业并出售全部存片。早在 1953 年时，《商业周刊》即已报道说，外界谣传休斯将出售 800 部雷电华公司第二次世界大战前拍摄的影片。虽然该刊又指出说，好莱坞任何一家大制片厂与电视业的售片协议至少在两年内是绝无可能实现的。1955 年 7 月，雷电华公司以 2 500 万美元的价格把全部存片卖给了通用轮胎和橡胶公司；同年 12 月，该公司把其中的 740 部以 1 500 万美元的价格售给了 CC 电视公司。好莱坞的各行业公会也开始从坚决反对与电视业合作的僵硬立场后退。演员公会首先与 CC 公司就被播映影片的演员的额外酬金数额达成协议，并宣布从此取消对出售影片给电视业的制片公司实行报复。从 1956 年 6 月开始，电视节目市场上洽谈影片交易的活动进入高潮，每天成交可达 10 部。此时，另外四家大制片厂也加入了向电视台销售旧片的行列。1956 年 7 月，据《电视》杂志报道，在过去 13 个月里，好莱坞五大制片厂已向电视台出售了 2 500 部旧片。哥伦比亚公司在 1956 年向电视台售片的输入即达到 970 万美元，而华纳公司则高达 1 500 万。到 1958 年时，好莱坞八大公司已无一例外地与电视台握手言和。电视业与好莱坞大制片厂的“战争”终于宣告结束。现在剩下的只是如何冲破电视网的抵制而让电影取代直播演出节目进入黄金时段这一难题了。

●故事片大举进入电影
节目市场的导火线，
是雷电华公司的倒闭

●电视业与好莱坞大制
片厂的“战争”终于
宣告结束

好莱坞影片于 20 世纪 50 年代中期大举进入电视，直接对电视网在电视节目市场上的霸主地位构成了严重威胁。1956 年 11 月，维他影片公司宣布了为独立电视台代理影片交易和安排播映时间的宏伟计划。与此同时，全国电视片协会也与二十世纪福克斯公司联手组建了全国性的电影发行网，向 128 家电视台提供电影节目。二十世纪福克斯公司把它的片库作为投资，与全国电视片协会分享电影发行网 50% 的股权。加入这个辛迪加组织的独立电视台达 110 家之多。其他好莱坞大制片厂也各显神通：1957 年 2 月，米高梅公司以七年内提供 725 部 1949 年前拍摄的影片的条件获得了《洛杉矶时报》旗下 KT 电视台 25% 的股权。这一交易成了其他大制片厂进行影视交易的范本。一个月后，KT 电视台又为这批故事片承揽了高露洁牙膏厂的广告，成为电视史上数额最大的广告生意之一。米高梅公司从这笔交易中尝到了甜头，居然在一天之中连做了十二笔总值达 2 000 万美元的同类交易，到 1957 年 3 月时已完成了总额达 3 700 万美元的销售。这意味着米高梅公司已在七家电视台拥有股权，仅 1956 年就向电视台供片 2 700 部，占米高梅公司片库总储量的三分之二。

好莱坞大制片厂向电视台销售旧片时，对播映效果即收视率并无把握。行业报纸预测的负面结论更使他们忧心忡忡。实际上就当时电视技术的发展水平来说，美国家庭的电视机尚未进入彩色阶段，对于绝大部分为黑白片的旧片是十分合宜的。呆在家里看电视的绝大多数是中老年人和小城镇居民，他们并不追求新潮，往往还不乏怀旧情绪。因此据电视台收视率调查部门的统计，旧片的收视率常常还超过了电视网属下的电视台的直播演出节目。旧片的播映也大大促进了电视机的销售。然而，电视网并未因此后退。尽管全美各地的赞助商非常希望故事片能进入黄金时段，但电视网在整个 20 世纪 50 年代里仍顽固地予以拒绝。惟一的例外是 CBS 在黄金时段播出了米高梅公司的《绿野仙踪》和 ABC 曾把某些影片作为“特别播映节目”插入黄金时段而已。所以，CBS 和米高梅公司的《绿野仙踪》的交易既没有如某些人的预言成为故事片进入黄金时段的一个信号，好莱坞故事片向电视台的发行也没有成为电视网直播演出节目面临末日的征兆。

某些业界人士曾担心，好莱坞故事片的大量涌入会取代一般为 30 分钟的电视故事片。实际上这个情况也未曾出现。1956 年的巨变对电视网的最大冲击只是让好莱坞故事片进入了电视网属下电视台的下午和深夜时段，而受祸最深的倒是地方电视台自行制作的节目，特别是儿童节目。哥伦比亚公司属下的银幕珍品电视片公司（这家成立于 1950 年的公司的业务是向电视台发行哥伦比亚的新片，它是好莱坞最早的“叛逆者”）的副总裁 L. 柯亨于 1957 年指出，虽然故事片的高收视率令电视业界人士感到吃惊和恐慌，它实际上只是增加了另一个电视节目的来源而已。

在20世纪50年代中期,“电影节目”一词的含义是有点模糊的,它既指电视上播映的故事片,也指用胶片专为电视拍摄的节目。电视的行业报纸和评论界在使用“好莱坞”一词时也常常有歧义,即往往把好莱坞和美国电影业混为一谈,把好莱坞与电视业的关系和电影业与电视业的关系混为一谈。实际上,向电视台发行故事片和由大制片厂专为电视台摄制电影节目完全是两回事。这一点在放映商心目中倒是十分清楚的,因为低成本的、由不知名演员演出的、放映30分钟左右的电视故事片是不进入电影院市场的。早在1944年当雷电华公司建立起它的电视片子公司时,当时任该子公司总裁的P.拉特冯为了安抚放映商,就这样来区分过两者的区别:“我们认为,最适合于电视的节目类型是与好莱坞为电影院放映摄制的故事片完全不同的。符合整个电影业的最大利益的做法,在我们看来是与其站在一旁听任他人抢先占有电视节目市场,不如让影片的制作和发行公司去插手电视。这不仅保护了这些公司本身,并且也保护了放映商,因为进入电视的电影节目是和进入电影院的故事片相去万里的。”但是事隔十余年之后,情况却发生了变化。好莱坞大制片厂此时不再有必要考虑放映商的利益(联邦政府的反垄断法令已使两者分离),它们追求的是全方位进入电视。就如同它们在出售旧片方面一改过去的顽固态度一样,它们要求抢占为电视摄制影片的市场。由于好莱坞各从业人员公会,特别是演员公会,已放弃一切报复的念头,再加上电视技术的进步,电视故事片无论在演出阵容、放映时间和播映效果上都不再与影院故事片泾渭分明。既然大量好莱坞旧片能在电视上为观众所接受,又有什么必要给影院故事片和电视故事片划上一条人为的界线呢?这就是说,好莱坞一旦认识到与电视对抗的政策错误之后,便挟其人才、设备和资金的优势,转而企图排挤独立电视故事片公司和刚刚开始电视业自办的制片单位了。

在好莱坞对电视的政策于1955年实现根本性转变之前,从1952至1956年曾被称为电视片的黄金时期。在这一时期里,电视片制作发展迅猛,利润十分可观,使好莱坞大制片厂开始注意这一潜力巨大的市场。促使电影节目在这一时期里日趋兴旺的因素有三个:

(1) 人们认识到观众能接受电视片的重复播映

这一点是十分重要的。如果电视片只能播映一次便成为废品,投入与产出比肯定会失调,并将导致电视片摄制成为风险过大的生意。

关于电视上的电影节目的重复播映可能性问题,可以说是自电影节目登场之日起就成为行业报纸一直关注的问题。多数人士把电视片与影院影片视为同一性产品,坚持认为很少观众会有兴趣观看一次以上,即便是热门电影节目也不例外,所以电视片的价值只能限于一次播映。权威的《赞助人》杂志于1952年还在警告说,不要对电视片的未来价值估计过高,因为观众和广告商估计会反对重播。该杂志还

●向电视台发行故事片和由大制片厂专为电视台摄制电影节目完全是两回事

●促使电影节目在这一时期里日趋兴旺的因素有三个

举出了赞助商布莱兹啤酒公司因观众抗议而撤回了重播连续剧《阿莫斯和安蒂》的事件作为例证。该杂志强调指出说,重复播映的问题不仅涉及收视率,并且还关系到观众的态度,而如果观众不欢迎或不接受重复播映,必将会影响到广告商的态度。

然而,事实纠正了《赞助人》的判断。该杂志于1954年承认夏季的重播收视率实际上已超过了首播的直播演出节目。对观众进行的调查表明,在每个演出季里,21个直播演出节目只有16个能获得仅仅2%的电视观众,64%的电视观众只收看三个以下的直播演出节目。一位电视片制片人在1955年指出说,一部电视连续剧可以在三年内不断地重复播出。这便大大改变了制片业对电视片节目的商业寿命的看法。

(2) 下午和深夜时段的收视率有了提高

这不仅在独立电视台是如此,电视网属下的电视台也是如此。这就使电视网禁止电影节目进入黄金时段的措施所起的负面作用缩小了。在另一方面,国家通讯委员会取消对新建电视台数额的限制后,电视观众的数量猛增,这便吸引来了更多的广告客户,其中很大一部分是冲着电影节目和下午和深夜等“边缘时段”来的。1952年7月,广播网的最大广告客户普洛克托尔公司决定转到电视电影节目,成为轰动一时的新闻。由于白天的电视观众增多,在每天的下午时段重播的电影节目显著增多,广告客户也随之大增。在后来的几年里,这种增势还逐渐挤掉了电视网的大量下午和深夜节目。

(3) 美国境外的电视片节目市场的日趋繁荣增加了美国电视片的国外销售额

电视电影节目的国外销售对电视片制片人具有格外的吸引力,这是因为大多数节目的摄制成本已经在国内市场上回收,国外销售所得纯属纯利。据统计,到1957年时,电视片的国外销售所得已占到总收入的20%~25%。如前面已指出的,在20世纪50年代上半期电视片的摄制者主要是独立制片公司和电视网的电影节目部门。但由于电视网对电影节目的歧视并缺乏全国性的销售系统,电视片市场的供应情况极不景气。然而幸存下来的几家独立制片公司却在国外市场上得到了巨大收益。例如,齐夫电视片公司自1953年以来便在国外销售额上增长了两倍半;基尔特公司则在1954年猛增了三倍多,即从50万美元增为170万美元。哥伦比亚公司的银幕珍品公司则在1955年收入翻了一番。

值得一提的是,电视片的国际市场的扩大是与美国通讯业在国外的急剧扩张有密切关系的。例如英国在1955年建立商业电视时,虽然名义上是英国保守党牵头,实际上最重要的财政支持来自美国的汤普逊广告公司。当美国各大电视网、电视设备制造商和节目发行商向外国有关公司进行投资时,往往也随带搭售美国的电视节目。在20世纪

50年代后期，随着外国（主要是欧洲）电视机数量的猛增并在总量上超过了美国，美国电视片的国际市场更随之扩大了。

电视片不断扩大的市场当然没有逃过好莱坞大制片厂的注意。好莱坞早在20世纪30年代即已开始插手电视，但直到1949年为止，好莱坞只是在“耐心等待”——等待电视观众的增长和电视台的付费能达到足以带来利润的程度。这 and 好莱坞迟迟不愿出售旧片时的经济考虑是完全一样的。尽管好莱坞从40年代末开始采取与电视展开竞争的错误政策，它在等待时机插手并进而独霸电视片制作的勃勃雄心则从未稍减。1952年时，哥伦比亚的银幕珍品公司、共和的好莱坞电视片公司、环球的联合世界影片公司和摩诺格拉姆公司的州际电视公司，都是电视片的制作机构，但它们全都采取引而不发的策略。米高梅公司的首脑N. 兴克甚至赤裸裸地向报界宣布，他对电视片的态度是“等待别人犯错误”。

因此，到了20世纪50年代中期，当电影节目的市场出现巨大长势时，大制片厂便迅速采取行动，大举进入市场。1955年，米高梅、华纳（它的电视片公司名叫日落制片公司）、二十世纪克福斯、派拉蒙和哥伦比亚联合收购了当时最兴旺的齐夫电视片公司。同年，银幕珍品公司和当时最大的电视电影节目公司——美国电视节目公司宣布合并。一时间，无数制作电视片的小公司纷纷出售或停业，电视电影节目市场几乎在一夜之间便成了好莱坞的禁脔。《综艺》周刊报道说，由大制片厂摄制的第一部系列剧《迪斯尼乐园》于1955年取得巨大成功之后，大制片厂向电视片制作的大规模进军使独立制片公司瞠目结舌，惊慌失措。到1956年时，在好莱坞崛起的20家电视片公司包揽了电视片制作的90%的生意。曾多达数万家的小公司只剩下30来家在苦苦挣扎求存。

好莱坞“接管”电视片生产的效益，决定于电视网对直播演出节目的政策是否发生变化。因此，在20世纪50年代中期，直播演出节目与电视片在收视率上的较量成了好莱坞、电视网和独立电视台的注意焦点。

根据美国电视史学者们的报告，20世纪50年代中后期是美国电视史上黄金时段节目发生最大变化的时期。例如，J. 杜米尼克和M. 彼尔斯在《通讯学刊》（1976年冬季号）上发表的《关于电视网的黄金时段节目的安排趋势》一文，在检查了从1954至1974年的黄金时段节目后，指出了三大电视网的黄金时段节目的多样性在1955至1960年这五年内达到了最低点。他们的研究报告把1956—1957年度的电视演出季称之为“电视网节目有史以来最不稳定的演出季”，电视网黄金时段节目的收视率下降了34%。

三大电视网的节目日益雷同的趋势反映了直播演出节目的严重危机和转向电视片节目的必要性。首先改弦易辙的是ABC。在1953年

直播演出节目与电视片在收视率上的较量成了好莱坞、电视网和独立电视台的注意焦点

时，ABC的领导层发生了重大的变化。原任派拉蒙联合院线公司（它原属派拉蒙公司，在反垄断法实施后分离）经理的L.高尔登孙，在1953年院线公司与ABC合并后出任总裁。人们一致认为，ABC对电视片的兴趣日见浓厚与高尔登孙的经营思想有密切关系。换句话说，是高尔登孙把“好莱坞思维方式”引进了电视网。当时电视评论界的反应并不积极，认为“其他电视网仍在坚持早期电视广播的理想主义残余，而ABC——当然是从它在1955年被派拉蒙联合院线公司收购之日起——则成了一个不折不扣的商业机构”。遗憾的是，以获得最大限度利润为目的的ABC和“高格调”的NBC和CBS之间的所谓“区别”到20世纪50年代后期却变得愈来愈模糊，以致难以言之成理。

这里有事实为证：ABC于1955—1956年度的电视演出季里完全取消了直播演出节目，代之以好莱坞的电视片（其中以连续剧为主）。实际上，在1956年，三大电视网的直播演出节目在黄金时段所占的比例已从50%下降到31%。电视网的直播演出节目总数从1955—1956年度的14个下降到了1957—1958年度的7个，而到1959—1960年度时已只剩下1个。以NBC来说，它的黄金时段直播演出节目从1956年的11个下降到1959年的4个，而电视西部片则在这三年里从7部上升到了30部。《综艺》在1960年报道说，三大电视网为新年度的演出季“没有安排任何直播演出节目”。在1956年大约3000余部旧片播出之后，收视率之高完全否定了行业报纸的悲观结论。

广告客户对好莱坞电视片的胜利起了重大作用。当好莱坞红星出现在电视荧屏上时，电视演员顿时失去了魅力。按照好莱坞的“替代性满足”理论编织的故事，也使高格调的、也就是高度真实的、往往是调子比较低沉的生活片段相形见绌。重视收视率的广告客户纷纷提出要求“有当红明星参加的演出节目”、“避免悲剧性结尾”和“预先知道片子的内容”。西屋电气公司在1957年转向好莱坞电视片节目只是无数事例之一。1957年11月，历史最悠久的直播演出节目制作公司——纽约的“克拉夫特电视剧场”也宣布改变制作方针，即加大制作成本、注意青年人感兴趣的话题和更多聘用好莱坞明星。使电视网感到难以为继的是连评论界也改变了调门，不再支持直播演出节目的“心理自然主义”，而转向情节剧和有精彩外景的奇观节目了。

好莱坞向电视台提供旧片，建立电视片机构，用好莱坞风格拍摄电视故事片、连续剧和系列剧，并在电视网的黄金时段播出它们——这意味着美国电影与电视终于在娱乐节目领域全面合流。从此以后，好莱坞逐渐取代纽约而成为美国电视的中心。这便是20世纪50年代后美国电视史的又一阶段了。

各大制片公司在盲目厮打了多年之后，终于恍然大悟，先后转而投入电视片制作和出售它们的大量旧片。结果电视的中心很快就从东海岸移到了西海岸。电视证明竟是电影的救星。

美国电影与电视终于在娱乐节目领域全面合流

当好莱坞最终“发现”电视时，它的制片厂制度却已由于多年的生产危机所导致的公司生产规模的收缩而彻底解体。从1951年起，好莱坞各大制片公司在电视竞争的压力下，惊慌失措地大事收缩制片业务，以各种方式把制片厂改变成兼营多种行业（从唱片、图书出版到石油、轮胎制造）的联合企业的一个组成部分。制片厂被迫从“大而全”变成临时承包式的企业，把绝大部分长期雇用人员改为临时雇用以节省开支。影片摄制的方式改为由代理商出面组成一般以导演为中心的自由的摄制组向制片厂申请投资、租用设备，并在影片拍成后以分账方式交由制片公司发行。这就彻底结束了好莱坞制片人专权的制片厂制度时代。

彻底结束了好莱坞制片人专权的制片厂制度时代

制片厂制度的解体在世界范围内也产生了积极的效果，因为这意味着好莱坞电影终于丧失了它在世界市场上的垄断地位，使欧洲国家的电影有了参加竞争的余地。这实际上也是欧洲电影中的写实主义传统能得到发扬的一个重要因素。

不过，好莱坞影片生产方式的改变并不意味着技术主义传统的终结。技术主义归根结底是一种艺术主张，它作为一种强调人为加工的艺术流派，从世界范围来看，同传送带式的生产方式并没有必然的联系。在好莱坞存在了20多年的制片厂制度实际上只是在技术主义发展到极致时的一种畸形的历史产物。它固然在最大限度地制造现实的幻觉方面能在物质上提供最好的保证，但它的一些特点既不利于艺术的发展，而且在经济上也不符合现代企业经营的要求。所以它的没落是必然的。

技术主义同传送带式的生产方式并没有必然的联系

在好莱坞，当电视的竞争引起了好莱坞的恐慌情绪时，它再度向技术乞灵。从1952年起，好莱坞拣起了几十年前的旧发明，企图用愈来愈宽的银幕来打垮电视的小屏幕。之所以说是“旧发明”，是因为派拉蒙公司其实早在1925年时就曾经为了增强《巨大的牛群》一片中驱集大批水牛的场面效果，第一次使用了德·里契奥发明的“麦格那斯科甫”镜头，把银幕上的画面从20英尺×15英尺一下子放大了40英尺×30英尺。当时好莱坞也曾企图推广宽银幕，只是因为经济恐慌的到来，已经在有声电影的放映设备上投下巨额资金的放映商们在百业萧条的年头里简直再没有多余的钱来添置宽银幕设备，此事才告作罢。否则，像托德-AO之类的宽银幕电影系统恐怕在20多年前就早已流行了。

宽银幕的吸引力只持续了不多几年便告消失。于是好莱坞又试用其他药方。主要有两个：一是尽量模仿电视演出的风格。正如威廉·保罗在《新好莱坞的神话》一文中所指出的，总的来说，软焦点的风格以及朦胧的彩色鲜明度（使人联想起阴极射线管）成了20世纪60年代末影院影片的特征，而且可变焦距镜头、望远镜头和变形焦距镜头等也习用成风。这三种装置都是依靠对空间的人为变形来取得效果的，

尽量模仿电视演出的风格

执行所谓“拍得少、拍得贵”的巨片政策

所以它们可以说是完全推翻了 50 年代的宽银幕美学，即主张把空间的完整性作为影片表现的关键，而这正是美国电影自从 30 年代末 40 年代初出现的“深焦距”影片（例如奥逊·威尔斯的《公民凯恩》）以来一直在发展着的一种风格。二是执行所谓“拍得少、拍得贵”的巨片政策，孤注一掷地把宝押在少数几部场面宏大的影片上。这类巨片往往还用赤裸裸的性、暴力和粗话来使它们同深入千家万户的电视片区别开来（因为当时对故事片的极其严格的道德检查制度已经废止）。奇怪的是，好莱坞在这场竞争中却从未想到过在朴素自然的真实感上同电视争一短长。在他们看来，人工制造出来的真实感——以假乱真——永远要比自然的真实为好。在欧洲，由于电视影响而产生的电视写实主义在美国只有过微弱的回响。当阿米斯说 60 和 70 年代的（欧洲）电影创作取材繁复多样，拍出了十分不同的影片，但美国电影仍然以发展传统的影响为重时，他指的就是技术主义的传统。

好莱坞电影作为技术主义传统的典型代表之一，在西方正愈来愈引起研究者的兴趣，有关的著作在不断地出现。习惯于把好莱坞电影简单地作为逃避现实的商业电影加以排斥的看法已不多见，因为它除了有“梦幻工厂”的一面外，确实还有许多东西对于电影艺术的形成和发展起过重要的作用。

第七节 好莱坞的复兴和重领西方电影发展潮流

好莱坞在找到正确处理影视关系之后，获得了在经济上重整旗鼓的活力。当好莱坞在发动对电视的一场错误的战争时，为了挽救危局，曾对自己的看家宝——类型电影——的信心发生了动摇，想转向欧洲的“艺术电影”模式，也就是想把已经迷恋上电视的普通观众（家庭妇女，老年人，未成年人等）抛给电视，去争取精英观众（习惯了欣赏传统艺术的高雅人士）。好莱坞在 20 世纪 50 年代末陷入这一真正的电影艺术危机，出现了《魔女》（罗伯特·罗森导演）、《逍遥骑士》（霍珀导演）等一批抄袭法国左岸派导演手法的另类电影。美国电影评论界对此齐声喝彩，认为好莱坞向“高雅艺术”的归顺是“电影艺术”的胜利，而好莱坞作为高雅人士力图改变电影的大众文化属性的斗争中最大的拦路虎，当然是十分值得庆幸的，然而好景不长，这种“新”电影所吸引的“精英观众”少得可怜，并不能使好莱坞的庞大的生产规模恢复运转，而它在海外市场上的观众流失尤其使它损失巨大。好莱坞的市场规律促使它很快就又反拨归正，重新回到了为大众拍片的类型电影模式。当然也不是“完全回到过去”，因为新的类型电影不再要求创作者严守对故事情节、人物、形象图谱等方面的严格规定了。

“新”电影所吸引的“精英观众”少得可怜

具有讽刺意味的是，使好莱坞开始真正复兴的是一部备受普通观众欢迎而备受高雅人士讥讽的娱乐电影《教父》。据说当派拉蒙公司讲述弗郎西斯·福特·科波拉根据畅销小说《教父》拍成电影时，小科波拉沮丧地回家去对父亲说：“他们要我导演这么大的一堆垃圾，我才不干呢，我要拍的是艺术电影。”然而，事实证明，能使巨量的观众走向电影院的，正是高雅人士眼中的“垃圾”。

尽管西方的电影评论家们和电影史家们在论述好莱坞的这段历史时，都不肯承认这是电影作为娱乐大众的消费艺术对“第七艺术”的胜利，并且还拼命地把好莱坞的一批中青年导演们称之为“改造了好莱坞”的精英导演。他们对随《教父》而来的一批大受普通观众欢迎的娱乐性极强的影片（如《法国贩毒网》、《驱魔人》和《大白鲨》）视而不见，硬说好莱坞电影已走上了“个人化电影”的道路。

对好莱坞这段从衰落到复兴的历史的评述，最能说明电影史家们的基础电影观念所起的作用。力挺“第七艺术”的高雅论者从来不把票房价值和影片的价值联系在一起，而只考虑影片在所谓的“文化质量”（指影片的哲学含量、表现手法的独创性，意念化的程度等）上的高低，并以此作为价值判断的准绳来写成他们的电影史。

基础电影观念所起的作用

这恐怕是当年从传统艺术界闯进电影创作和评论界的“精英人士”（或者叫做“外来的劫掠者”），对电影作为消费时代的特有产物——消费艺术——的最严重的破坏行为。这类“精英人士”不屑充当电影产品的庞大消费群的代言人，无视世界进入机械复制时代后大众和艺术作品之间的隔离墙已经消失的事实，不肯放弃千万年来一直为他们所享有的“艺术作品价值衡定权”，不肯放弃他们在娱乐、商业等方面的保守落后的观念，这对树立“电影——消费艺术”这一观念起了巨大的阻碍作用。

“艺术作品价值衡定权”

一个不争的事实是，好莱坞在 20 世纪 60 年代开始实行大公司资产重组后，财政实力大增。当时，八大公司之一的华纳于 1966 年卖给了加拿大的控股公司——七艺电影公司。环球公司被美国音乐公司收购。老牌的米高梅公司则落入了赌城拉斯维加斯的一个赌场老板之手。表面上看好莱坞似乎像发生了地震，一片“瓦砾”，实际上却是制片能力得到了提升，能够拍摄世界上最昂贵、也是最好看的娱乐电影。

好莱坞的元老级导演，也就是在好莱坞鼎盛时期里积累了拍摄娱乐电影丰富经验的老手们又有了一展身手的机会。福特仍干他的西部片本行。霍克斯也能够每两年拍摄出一部影片，他的《哈塔利》一片，不仅票房成绩奇佳，并且还由于其使人回想起 20 世纪 40 年代“荒唐喜剧”的浓厚喜剧味征服了法国的一些“艺术电影”导演。约翰·休斯顿也忙得不可开交，尽管他的源源出炉的娱乐影片得不到高雅人士的好评，但观众争相观看。他起用玛丽莲·梦露拍摄的《不合时宜的人们》用一个关于舞女和一帮牛仔以及一群野马的有趣故事，

牢牢吸住了观众的眼球。接着而来的《弗劳依德传》（其中穿插了不少精神病个案和在梦想王国漫游的故事）、《金色眼睛中的映象》（关于同性恋的故事）、《致克里姆林宫的信件》（有浓重荒诞色彩的间谍片）等，全都情节曲折、明星光彩照人，让人清楚地感受到了好莱坞已经恢复健康的风采。

然而，也有一些负面的评价。法国新浪潮运动的主将之一、代表了该运动的现代主义倾向的导演弗朗索瓦·特吕弗就把这些多产的好莱坞老导演称为没有创造性的艺术家，因为他们总是根据商业行情的变化而追求时尚……他们只是一些搞娱乐行当的专家，一些普通的技术人员。

这是不同的基础电影观念会在评价电影史现象时得出大相径庭的结论的证明。

值得庆幸的是，好莱坞在20世纪50年代中期出现了疏离娱乐电影的不良倾向后，很快就清醒了过来，重返了为国内外观众尽心服务的正确路线，并且不断发展壮大，终于在八九十年代重领西方电影的发展潮流。

进入20世纪70年代后，从美国新崛起的一批年龄大都为30岁上下的新导演成了这个世界影都的中坚力量，他们之中的佼佼者如：约翰·卡萨维茨（代表作品：《影子》、《面孔》、《一个受支配的女人》等）；萨姆·佩金帕（代表作品：《萨克拉门托》、《一个无法无天的人》、《铁十字勋章》等，由于他的影片大都是西部片，所以有人把他视为西部片大师约翰·福特的接班人）；阿瑟·佩恩（代表作品：《邦妮和克莱德》），他显然是美国最受欢迎的“类型片”强盗片的发扬光大者；罗伯特·阿尔特曼（代表作品：《乌合之众》、《布鲁斯特·麦克劳德》、《麦凯布和米勒夫人》、《纳什维尔》、《布法罗·比尔和印第安人》、《三个女人》等）；弗朗西斯·福特·科波拉（代表作品：《教父，1，2，3集》、《现代启示录》等）；迈克·尼科尔斯（代表作品：《毕业生》、《二十二条军规》、《海豚的日子》等）；西德尼·波拉克（代表作品：《电话里的声音》、《铁拳》、《阿登山要塞》、《杰勒米·约翰逊》等）；马丁·斯科西斯（代表作品：《穷街陋巷》、《出租汽车司机》、《纽约、纽约》、《愤怒的公牛》、《盗亦有道》等）。后来被推崇为美国最伟大导演的斯蒂芬·斯皮尔伯格也是这一代的佼佼者（代表作品：《大白鲨》、《第三类接触》、《夺宝奇兵》、《外星人》等）。

由于这些导演继承并发扬了好莱坞的娱乐电影传统，所以拍摄出来的影片大部分都很卖座，为重振好莱坞国内外的市场立下了赫赫奇功。关于这些影片的故事情节、演员名单和其他有关资料，我们可以从国内出版的众多“影片导读”的普及作品中查到，这里就不多作介绍。

但有一点值得注意，在西方那些刻意要把电影描绘成“高雅艺

术”的电影史著作中，好莱坞的这段回归娱乐电影的历史总是被扭曲成“走向艺术电影或作者电影”的历史，是“个人化电影取得胜利的历史”。前面曾提到的美国大卫·波德维尔夫妇的《世界电影史》便属此类著作。其实，这里并不存在“相信谁的话”的问题，好在现在有了影碟，应该自己去看，自己去作出结论。

好莱坞的复兴在20世纪80年代达到了顶峰，无论是影片的年产量和市场收入都屡创新纪录。好莱坞已重新登上西方电影领路者宝座的最后、也是最有说服力的证明是：以法国艺术电影为代表的欧洲小众电影的没落和对娱乐电影无可争辩的回归。

第八节 法国艺术电影时代的结束

电影作为面向大众的消费艺术观念在法国长期受到蔑视。法国的作家和艺术家闯进电影圈，“成果”也最可观，许许多多为“艺术电影迷”顶礼膜拜的“艺术电影作品”几乎都出在法国。

然而，法国电影在20世纪90年代发生了翻天覆地的变化：好莱坞的大制作受到了年轻人的狂热欢迎，有鉴于小众电影在经济上日益捉襟见肘已到了难以为继的地步的劣势，法国新一代的野心勃勃的导演们，奋起寻找在世界范围内的与好莱坞平起平坐的地位。他们想夺回当年百代公司向法国作家协会称臣而失去世界电影市场霸主地位之前的风光地位。但是，1990至2000年的法国影片卖座纪录清楚地向他们显示了一个无可辩驳的事实：想振兴法国电影，不能再继续沉迷于新浪潮运动中现代主义支流（左岸派）的制片路线，不能继续走阿伦·雷乃、戈达尔和玛格丽特·杜拉斯等人拍摄的让广大观众无法看懂的“作家电影”的道路。那份卖座纪录显示：那些“作家电影”倡导者的影片没有一部能进入卖座片的行列，相反的，被那些高雅人士嗤之以鼻的影片，如《虎口脱险》、《三个男人一个婴儿》、《女王任务》、《艾米莉》、《艾曼妞》等，才是法国观众的最爱。他们不得不接受这样的事实：“左岸派”反对的“商业制作”却都在法国谱写了新的票房神话，为法国电影的继续存在提供了雄厚的资金基础。

曾被推崇为新一代“我电影”（即以原创作者的自我为主宰，要求观众服从其创作原作的“强人趋己”的艺术电影的别称）旗手的吕克·贝松的转变是一个典型的例证。贝松公开声称他决定做“法国的斯皮尔伯格”，不再为小众拍片。然而，他的声明立即遭到了批评。而另一位“艺术电影”迷、新进导演雅克·阿诺的惨败（他花三年时间，耗资一亿五千万法郎拍成的《新桥恋人》遭到了票房惨败），对法国人来说倒是个极好的教训。他们终于明白，每年依靠寥寥几部大众化影片的收入来维持占多数的“作家电影”是行不通的。

好莱坞的这段回归娱乐电影的历史总是被扭曲成“走向艺术电影或作者电影”的历史，是“个人化电影取得胜利的历史”

吕克·贝松的转变

“文化例外”的文化政策原则

使占多数的高雅电影导演终于改弦易辙的，是法国政府从密特朗时代就奉行的所谓“文化例外”的文化政策原则的全面垮台。所谓“文化例外”就是否定文化与物质的任何联系，主张用“保护本国文化”、“保证文化安全”和“抵御外国文化入侵”等措施来壮大本国文化。这种政策原则在运用于电影时便体现为激烈反对电影的产业化，反对与外国电影（主要指好莱坞）自由竞争。然而，这种政策原则在面对全球化和世界贸易自由化的浪潮时完全不堪一击；对大批拥入法国市场的好莱坞电影和新一代观众对好莱坞电影的入迷完全失去还手之力。政府再也无力承受供养法国电影业庞大的从业人员队伍的重担，更不要说还需花费巨额金钱来维持影片摄制部门的只亏不赚的动作了。

从“作家电影”转向了“商业电影”

据法国电影研究专家单万里介绍，法国的“文化例外”政策原则已在2000年宣告死亡，而以吕克·贝松、让-皮埃尔·儒内（《天使爱美丽》的导演）为代表的一批中青年导演在保守势力的重压下，终于以他们的电影一部接一部地创下骄人的票房成绩使许多学院派导演从“作家电影”转向了“商业电影”的道路，票房终于改变了追求高雅的电影人的看法。

戛纳国际电影节
“变味”

法国人引以骄傲的戛纳国际电影节的“变味”也是使法国电影走上面向大众的正轨的重要原因之一。这个电影节历史悠久，以支持高雅电影著称于世。然而，从20世纪末开始，好莱坞影片、好莱坞制片人、导演和演员在戛纳电影节上所占的分量愈来愈大，不受广大观众欢迎、枯燥难懂的影片不再受青睐，甚至发生过这类影片获奖后被前来参加颁奖仪式的群众大喝倒彩、嘘声大作的尴尬场面。^①在2004年的第57届戛纳国际电影节上，从1970年起就担任电影节艺术总监的雅各布甚至在接受记者采访时，公开承认戛纳正在改变，不那么精英化，而更为大众化了，他以罕见的严厉语调斥责了以法国电影杂志《电影手册》的编辑部和撰稿人为代表的“高雅电影评论人”，说他们是在散布某种类似“百慕大三角”地带一样的“恐怖主义”，他们对作家电影的追求是那么的极端、知识分子化和偏激，以至于得到他们好评的电影，只能吸引30个人去电影院。他还透露说，前几年曾经发生过一件事，被称为“帕特里斯·勒孔特反击批评界”。勒孔特强烈批评这些极端的作家电影评论家，认为电影应该为大众所拍，而非为二三个批评家所拍。”此外，柏林、威尼斯等素以力挺“艺术电影”的国际电影节也早已把好莱坞奉为上宾了。

^① 当1981年第40届戛纳国际电影节的评委会在颁奖典礼上把大奖授予《在撒旦的阳光下》这部“思辨性影片”时，大厅里发出一片表示不满的嘘声和口哨声，而在新闻中心引起的反应也是如此。由此，一位英国影评家说，他1985年以来，在参加了世界上一系列国际电影节之后，已明确地得出结论：“法国艺术电影的活力已经衰竭。”

第六章 西方电影中的写实主义传统

在电影艺术的形成期里，写实主义处在次要的地位，完全不能同技术主义相抗衡。这主要是因为，在电影发明的初期，用电影来纪录真实生活的场景，观众只是在被这种新鲜玩意的奇异效果所强烈吸引时才愿意看下去。卢米埃尔当年拍出电影史上最早的12部短片时，尽管影片的内容平淡无奇，甚至枯燥乏味，如工厂工人下班，火车到站等，都毫无矛盾冲突或壮观奇特可言，但观众都为之发狂，原因即在这是人们第一次在幕布上看到能活动的画面，感到特别新鲜，根本不再注意内容是否有趣了。但当这股新鲜劲迅速消逝，电影变成一种供市井群众消遣之用的玩意时，仅仅反映生活中常见场景的影片肯定不会对观众有持久的吸引力，因为它无法满足观众的娱乐需要。在西方，电影在它开始存在后的20多年里，一直是一种单纯的娱乐品，无缘进入艺术殿堂。它一方面被完全掌握在商人手里，自然就沾染上浓重的商品气息，以适应观众的兴趣为惟一目的。另一方面，电影还没有对社会生活产生足够的影响力，所以无论是知识界还是广大观众，无论是政府还是民间团体，都没有认真对待电影，把它看作是反映生活、影响生活的重要手段。娱乐性是技术主义电影发展的温床，而对于写实主义电影来说，它却是一个极其不利的元素。对于一般观众来说，缺乏生动紧凑的故事情节的生活实录，又有什么“看头”呢？因此，写实主义电影必须要在电影的社会性和艺术性开始受到注意，在观众中开始形成某种电影文化意识之时，才有成长发展的合适土壤。

技术的进步也同写实主义传统的发展有某种联系。当电影技术还处在原始阶段时，写实主义的影片甚至会使观众产生某种反感。例如高尔基在看了卢米埃尔的影片后曾有这样一段感想。他说：“昨天晚上我去拜访了影子的王国。那是一个无声、无色的世界。在那里，每一样东西——土地、树木、人、水和空气——都沉浸在一片单调的灰色之中。灰色的太阳光穿过灰色的天空，灰色的脸上长着灰色的眼睛，树上的叶子都是烟灰的颜色。那不是生活，只是生活的影子，那不是运动，只是运动和无声的幽灵……卢米埃尔用来展示他的发明的那间房子里灯光熄灭之后，幕布上便突然出现一幅巨大的灰色画面，‘巴黎一条街’——一幅拙劣的雕刻画的影子。你凝视着它时，你看到了马车、建筑物和千姿百态的人，全都一动不动地冻结在那里……但是，突然有一道奇特的闪光掠过幕布，画面活动起来了。马车从画面深处

● 娱乐性是技术主义电影发展的温床，而对于写实主义电影来说，它却是一个极其不利的元素

● 当电影技术还处在原始阶段时，写实主义的影片甚至会使观众产生某种反感

的某个地方径直朝你驶来，消失在你座位周围的黑暗之中……这种无声的灰色的生活终于使你开始感到不安，感到厌烦。它似乎在向你发出某种包含着模糊的但是险恶的含意的警告，使你感到心颤。你忘记了你正置身何地。种种奇怪的想像侵入你的脑子，你的意识开始变得模糊，茫然不知所措。”高尔基之所以会有这种不快的感觉，就在于它是“无声、无色”的。对于一般观众来说，无声无色再加上平淡无味，自然就敬谢不敏了。

路易·卢米埃尔本来是一位摄影师，正如萨杜尔所说的，他在1895年摄制的12部影片实际上只是“一种有系统的活动照片”。他的第一部影片《工厂大门》表现一些男女工人早上进入工厂的大门，然后是厂主坐着两匹马拉的马车进入厂门，司阍把大门关上，影片就结束了。

卢米埃尔的另一些影片则是表现家庭生活的，如《婴儿的午餐》、《金鱼缸》、《儿童吵架》、《海水浴》、《玩纸牌》、《下棋》、《钓虾》等。这些影片只是纪录了极其普通的家庭生活场景，完全没有“表演”的性质。即使是像高尔基所提到的“马车径直朝你驶来”这样的冲击性效果，也并非来自剧情本身，它仍然只是现象的实录。《水浇园丁》有喜剧效果：一个孩子用脚踩住了一条胶皮水管，园丁以为水管出了毛病，当他扭过水管头来检查时，孩子突然放开脚，喷了他一脸水。但这也无非是从日常生活中猎取的事件。

1895年6月，卢米埃尔参加了一个照相会议，他把会议的情况拍摄了下来，24小时后就让人们看了影片《代表们的登陆》。当银幕上出现讨论的场面时，卢米埃尔请参与讨论的人到银幕后面去把当时的发言重复了一遍，以便加强影片的真实感。这可以说既是世界上第一次拍摄新闻纪录片的尝试，也是对有声电影的第一次有趣的模拟。

卢米埃尔对于利用电影来“演出事件”是完全不感兴趣的。即便是拍摄纪实性影片，他也从1896年起便放弃了。在他去世前的30多年里，他一直埋头研究“巨型银幕”，想制出宽胶片来拍摄生活场景，然后放映在巨幅的或环形的银幕上，使观众有身临其境的感觉。但这些实验都没有成功。卢米埃尔从来没有对电影作为一种娱乐品发生过兴趣，他组织的卢米埃尔公司自1896年以后就专营摄影机和冲印拷贝业务。他走的是一条同爱迪生大异其趣的道路。

一条同爱迪生大异其趣的道路

第一节 弗拉哈迪和英国纪录片运动

在追溯西方电影中的写实主义传统时，除了卢米埃尔之外，便要提到美国的罗伯特·弗拉哈迪。弗拉哈迪是公认的纪录片的创始人，是一位对电影艺术的发展大有贡献的重要人物。在西方电影的发展史上，纪录片和故事片的相互影响和关系是极深的。以弗拉哈迪的作品

弗拉哈迪是公认的纪录片的创始人

来说,说它是纪录片固然正确,但说它是故事片或纪录性故事片也无可。尤其是到了第二次世界大战结束后的年代里,纪录与搬演,真实与虚构往往在一部影片里同时并存,形成了故事片的一种特殊风格。所以在谈到西方电影中的写实主义传统时,不妨首先从纪录片谈起。另外还有一个事实上的原因:在第二次世界大战前,除了好莱坞以外,欧洲各国的电影也基本上都是走技术主义的道路。人们为蒙太奇方法所吸引,醉心于以娱乐或宣传为目的的影片。虽然卢米埃尔是法国人,但法国电影无论在第一次世界大战前作为欧美电影市场的霸主或从1914年起被好莱坞彻底击败之后,都始终是把商业上的追求放在第一位,谈不上有多少写实主义的倾向。因此,在电影艺术的形成期里,写实主义的传统主要表现在弗拉哈迪的作品上。

罗伯特·弗拉哈迪于1884年出生在美国密歇根铁山脚下,他的父亲是一家矿石公司的经理,弗拉哈迪出了学校,就在他父亲的公司里任职。1910年,他奉派到哈德逊海湾的东海岸去探矿,在那次探险旅行中,他随身带了一架摄影机,在北极的海岸上拍下了爱斯基摩人的生活情景。但是这些底片却在一次火灾中烧得精光。据说当他把影片放映给他的朋友们看的时候,他们认为他作为一个旁观者来拍摄北极居民的生活是不动人的。因此,在底片被毁之后,他决定再次去北极拍摄一部由爱斯基摩人主动参与的影片。这部影片就是后来成为不朽名片的《北方的纳努克》。

弗拉哈迪着手拍摄《北方的纳努克》(图6-1)一片时是在1916年,也就是格里菲斯开拍《党同伐异》的那一年。当时电影还在幼年时期,而弗拉哈迪即已想到利用电影来大规模地拍摄非虚构的生活场景,并且克服了重重困难,作出了成绩。

但是弗拉哈迪的纪录片并不是现实生活的科学的精确纪录,而是充满诗意的对现实生活场景的再创造。他在拍摄《北方的纳努克》时,事先并没有任何拍摄方案。他只是拍下了一切能引起他兴趣或想像的东西,然后就地冲印,给他的拍摄对象爱斯基摩人反复放映,观察他们的反应,最后决定取舍。这种拍片方法后来成了他毕生采用的方法。这显然是一个极其缓慢、甚至有点烦人的创作过程。曾担任过《北方的纳努克》一片剪接工作的约翰·高尔德曼回忆说:“他总是对摄影机充满了感情。这种什么都想通过摄影机来完成的劲头是使他的影片成本高得惊人的一个原因。他常常试图做些其实根本做不到的事情。”在拍摄《北方的纳努克》时,弗拉哈迪不再是单纯的旁观者。他按他

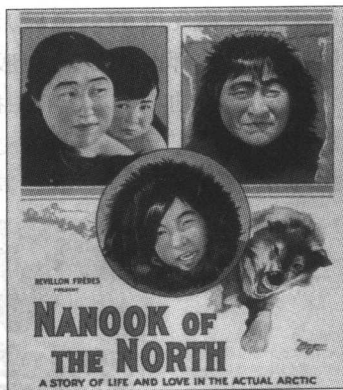


图6-1 《北方的纳努克》海报

充满诗意的对现实生活场景的再创造

弗拉哈迪不再是单纯的旁观者

纪录片的根本功能在于“创造地利用现实”

“再造”生活

的创作要求重新构建了帮助他拍片的那个爱斯基摩人家庭的生活。电影中出现的冰屋是专为拍片而建造的，因为纳努克一家在真实生活中居住的那间冰屋既暗又小，根本不适合拍摄。爱斯基摩人的生活很苦，他们必须在冰天雪地里为猎食而奔波终日。但为了拍片，纳努克一家便全靠弗拉哈迪来供养，结果错过了猎食季节，未作任何储备，第二年他一家全部饿死了。

关于《北方的纳努克》还有一个传说值得一提。据说在那个著名的猎取海豹的场面里，纳努克从冰洞里拖出的海豹其实已经死了多天。整个场面是事先安排好的。根据这个理由，一些影评家把这部影片斥之为“造假”。其实，对于弗拉哈迪说来，重要的并不在于严格地忠于事实，因为正如约翰·格里尔逊所说的，纪录片的根本功能在于“创造地利用现实”。弗拉哈迪是在从事艺术创作，而不是进行某种科学研究。他要求的是使自己成为影片内容的积极参与者，而不是客观的局外人。这种艺术创作要求把非虚构的生活场景同创作者的想像与诗意完美地结合起来。所谓“纪录片”一词，是格里尔逊在1926年评论弗拉哈迪的《蒙阿那》一片时首先使用的，当时并不存在这个概念。正因为如此，所以许多电影史家并不从严格意义上的纪录片的角度来评价弗拉哈迪的影片，而是把他作为写实主义电影的大师来肯定他在电影艺术史上的地位。

弗拉哈迪在1926年拍摄的《蒙阿那》更是对西南太平洋上萨摩亚群岛居民生活的“再造”。他让那里的居民回复到过去，重过早已成为历史陈迹的古老生活，他为这部影片辛勤工作了三年，而由于他不断改变主意，耗费了大量的胶片。为了更有层次地表现萨摩亚的浓绿树阴和居民的半裸躯体，他放弃了当时通用的分色胶片，改用比较难于掌握感光度的全色胶片。结果由于他的试验成功而使全世界的摄影师从此全都改用了全色胶片。

弗拉哈迪在1931年拍摄的《亚兰人》（图6-2）同样不符合严格意义上的“纪录”概念。这部影片描写亚兰岛上居民为寻找食物而在大海里进行的艰苦斗争，其主要内容是捕猎鲨鱼。事实上，亚兰岛海

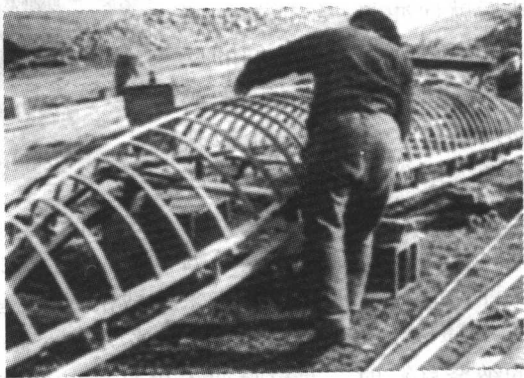


图6-2 《亚兰人》剧照

面上早已没有鲨鱼为害，对于当时的岛上居民来说，捕鲨只是老一辈人喜欢向后代讲述的美妙故事。因此，为了拍片，弗拉哈迪不得不到美国去订购鱼叉，然后由专家去教给当地居民如何捕鲨。

弗拉哈迪在 1948 年拍摄的《路易斯安那故事》是他的最后一部名作。他在《蒙阿那》、《亚兰人》和《土地》（1940）等片中流露出来的那种返璞归真的思想，在《路易斯安那故事》里再次出现。这部影片通过一个当地土著少年和外来石油勘探人员的邂逅，试图唤起人们内心那种被工业文明扼杀了的对自然风物的质朴感情。影片的风格非常优美，充满了神秘感。片中土著少年的行为并没有什么明确的动机。人们不知道他为什么要在蛮荒丛林的小河上泛舟，他同石油勘探人员的友谊只是通过点头微笑来表达，不著一语。在影片里出现的钻井井架，是通过少年的眼光来观看的，显得像一条巨龙，更加加深了画面的神秘感。影片没有完整的结构可言，仿佛是若干部短片的组合，是带着摄影机的行吟诗人在荒原上流连忘返，为文明的侵入而深深叹息。它在技巧上完全不追求人工的“艺术味”，而惟求给人以朴素自然的美的享受。

弗拉哈迪的这些作品尽管在内容上往往并不完全真实，然而它们在拍摄方法上则同摄影棚里的产品完全异趣。他的“演员”（从爱斯基摩人到路易斯安那州的土著少年）虽然也听他的摆布，但毕竟是绝对自然，全凭本色。《北方的纳努克》中捕猎海豹的场面，从头至尾一气呵成，绝对没有使用剪刀。这是长镜头的最早范例。安德烈·巴赞在 20 多年后鼓吹长镜头理论时曾一再提到这个场面。这里指出弗拉哈迪影片的虚构成分，并无贬斥之意，相反的，纪录片之所以是一种艺术品，正在于它含有创作者对拍摄对象的合理干预。即使纳努克从冰洞里拖出的海豹是事先藏好的，只要整个猎豹过程确实符合爱斯基摩人狩猎的真实情况，这种“搬演”就是完全可以允许的。

“搬演”

20 世纪 30 年代的英国纪录片运动同弗拉哈迪的影片同属于对写实主义传统的发扬，但其间颇有不同。以格里尔逊、保罗·罗沙、巴铎尔·瑞特等为代表的英国纪录片运动，受苏联电影的影响较深，其中尤其是维尔托夫的“电影眼睛”理论的影响烁然可见，所以他们不主张在纪录上追求诗意（弗拉哈迪的那种没有受到文明污染的原始生活的诗意），而是强调影片的社会意义。英国的纪录片运动并没有什么统一的思想或艺术纲领，参加者在思想上也有不少分歧，但大体上有两个基本方针。一是认为纪录片应当是富有创造性的对真实生活场面的处理；二是认为纪录片应当更直接地用作宣传手段，格里尔逊就公开宣称说他把电影院看成一个讲坛，并以一个宣传家的身份来利用它。因为这种制片运动是直接针对制片厂的商业电影而发动起来的，它强烈反对以虚构的故事和人工的布景演出的电影，干脆认为这是对电影这一最有群众影响力的媒介的误用，所以就不可能得到制片商方

强调影片的社会意义

过分“艺术”

面的任何资助。结果他们便大多转向向政府部门求助，而拍出的影片就大抵是以讲政府和人民之间的关系为目的，或者是为了反映资助机构的意见，例如伦敦煤气电力公司、帝国市场委员会和邮政总局等都曾委托他们拍摄这类的影片。

英国纪录片运动的作品同弗拉哈迪的作品还有另一个明显的不同之处。从写实主义的要求来考察英国纪录片运动的作品时，我们不难发现它们便显得有点过分“艺术”。英国纪录片运动的一些代表性作品，如《锡兰之歌》（巴锡尔·瑞特，1934）、《夜邮》（巴锡尔·瑞特、哈里·华特，1936）、《煤矿工人》（卡瓦尔康蒂，1935）等，都在画面构图、镜头剪辑、音画配合等方面，极尽雕琢之能事。如萨杜尔所批评的，英国这一学派，从它开始起，就在纪录片中表现一种用近似影片《世界交响乐》的风格将主题和变奏很好地配合起来的方法。他们对于构图、蒙太奇和摄影的兴趣超过了对主题的兴趣。英国电影研究家欧纳斯特·林格伦虽然很赞赏《夜邮》，但对于影片中不适当地运用韵文解说词来配合画面则颇表不满。艾立克·罗德也认为，不论影片何等富有独创性和何等活泼，它在音响方面的实验使主题思想变得模糊，火车上的邮政人员的生活反而湮没不彰，他们的工作只是技巧的借口。然而这种技术上的加工，其实并不影响它的写实主义的本质，因为它们的拍摄对象毕竟是现实生活中的本来事物，而且这种技术加工有着明确的限度，即决不允许在形象内容上有新的添加。在这一点上，这些英国人同弗拉哈迪正好相反。弗拉哈迪的影片尽管技巧上十分朴素，却不完全排斥内容上的虚构。用朴素的技巧拍摄有“搬演”成分的真人真事，和仅限于在表现技巧上对绝对真实的生活场景进行艺术加工，实际上是西方写实主义电影的两个流派。

用朴素的技巧拍摄有“搬演”成分的真人真事，和仅限于在表现技巧上对绝对真实的生活场景进行艺术加工，实际上是西方写实主义电影的两个流派

第二节 好莱坞的写实主义者：斯特劳亨

在电影艺术的形成期里，写实主义传统在故事片领域内几乎不占什么地位。在好莱坞，它尤其受到排斥，最著名的例子便是埃立克·冯·斯特劳亨的“《贪婪》事件”。

“《贪婪》事件”

冯·斯特劳亨原籍奥地利，1910年全家移居美国，1915年他年满20岁时进入好莱坞，在格里菲斯拍《党同伐异》时担任副导演，三年后开始独立导演影片。

斯特劳亨从1918年开始连续为环球公司拍了三部非常赚钱的商业

性影片。就在拍摄这些影片时，他开始显露出在细节上追求逼真的倾向。他曾要求在一座大旅馆的布景中安上一副同影片情节毫无关系的电铃设备。虽然这笔费用微不足道，却受到环球公司的严厉指责，他的这个行为被称为“斯特劳亨的浪费”。他拍摄《愚蠢的妻子》一片时，为了尽量全面表现人物和环境，竟需放映五小时之久，后来被公司压缩，仍需放映三个半小时左右。环球公司不能容忍他的这种“浪费”，停止了他的导演职务。于是，他转到高德温公司，于1923年开始《贪婪》的拍摄工作。

《贪婪》是根据弗兰克·诺利斯的小说《麦克·梯格》改编的。斯特劳亨被小说的写实风格所吸引，希望尽可能完整地把它搬上银幕。在改编的过程中，斯特劳亨实践了他所信奉的创作原则：只有完整无缺地表现出构成影片内容的各个事件的一切方面，才能达到真实的目的。决不应该为了情节结构的严谨、蒙太奇节奏的紧凑以至放映时间的适度而损害对事件和人物的完整表现。同样是为了完整表现的理由，斯特劳亨设计了许多长镜头，竭力避免剪接带来的中断感觉。像这些虽然是比较直感的、尚未形成系统的创作原则，事实上已为写实主义的故事片理论奠定了基础。

为写实主义的故事片
理论奠定了基础

其实，运用这些原则，不一定造成影片的惊人长度。第二次世界大战以后的许多写实主义影片都证明了这一点。但在斯特劳亨手里，由于他对真实感的偏执理解和他那艺术家的特殊气质，却正是在这一点上与好莱坞发生了激烈的冲突。

《贪婪》投入拍摄时，高德温公司尚未并入米高梅公司。高德温信任斯特劳亨的才能，没有过问《贪婪》的摄制工作，对他采取完全放手的优惠政策。斯特劳亨根据他的创作原则，在拍摄过程中极少利用摄影棚。影片绝大部分是在构成这部小说背景的旧金山的三所住宅里实地拍摄的。为了真实再现20世纪初的生活景象（原著的故事发生在1905年前后），斯特劳亨在旧金山按照小说中的描写兴建了麦克·梯格和翠娜结婚后常住的一幢房子，并搜购了一些符合当时流行式样的家具来装饰各个房间。在拍摄死谷中最后对抗的一场戏^①时，斯特劳亨把摄制组拉到气温高达摄氏50度以上的死谷现场，生活了一个月之久，还专门准备了两辆卡车运送因中暑而昏倒的工作人员。在影片的结构上，斯特劳亨严格按照小说的叙事次序，把每一个情节都拍摄出来，因为他坚信只有这样才能使观众相信他们所看到的一切完全是真实的。结果，《贪婪》的完成片竟长达42本，需要放映7个小时。

不幸的是，《贪婪》拍成之时，高德温公司已跟其他公司合并组成米高梅公司。这家公司的新首脑之一就是在环球公司拒用斯特劳亨

^① 失业之后穷困潦倒的麦克·梯格因妻子翠娜嗜财如命，不肯拿出她买彩票中奖的钱来给他半点帮助，便谋杀了她。翠娜的表兄马卡斯在死谷里追上了逃亡的麦克·梯格，发生了一场格斗。最后马卡斯被杀，而麦克·梯格则被用手铐扣在马卡斯的尸体旁，一起消失在死谷外的大沙漠里。

的塔尔堡。塔尔堡是个精明的生意人，他不能容忍这种“浪费”，下令把影片剪掉了四分之三，并把斯特劳亨逐出公司。

经过如此严重删剪的《贪婪》便成了一个经过技术主义改造的怪物。斯特劳亨精心设计的追溯麦克·梯格的童年生活的序幕，原来要放映两个半小时，剪后只剩下七分钟。原来所有用来为主要情节铺陈的枝节被统统删除。所有表面上同主要情节发展无直接关系的穿插和细致的细节描写也无一幸存。剩下的只是麦克·梯格和翠娜的悲剧性关系。由于删剪过多而留下的许多缺口便只能用字幕来填补。

然而这部残缺不全的影片在西方电影史上仍被推崇备至。萨杜尔认为它在电影艺术上“仍不失为登峰造极的作品之一”，“标志着一种传统的开始”。阿米斯在解释这个影片虽经删剪却仍能保持其艺术魅力的原因时说，这不外乎是因为他在拍摄时使用了长镜头而不是一堆短小的镜头。每一个长镜头都包含了丰富的细节。因此，当剪接师奉命删剪影片时，主要的场景都得到了保留，只是去掉了首尾而已。

“《贪婪》事件”在好莱坞造成的另一个后果是，制片人下令一切影片都必须在摄影棚里完成，并且建立了监督人制度，以防止导演自行其是，不受管束。所以雷内·克莱尔认为，从斯特劳亨被塔尔堡赶出制片厂那天起，就意味着一个新的纪元的开始，也就是好莱坞从此真正建立起来了。

第三节 写实主义的领军人物：让·雷诺阿

有声电影问世之后，电影艺术进入了成熟期。声音技术的发明促成了技术主义电影的空前高涨，因为声音（后来加上彩色）使人工制造的现实幻觉更趋完美，但它同时也为写实主义电影提供了发展的必要条件。无声的真实只是一种视觉的真实，它当然比视听的真实稍逊一筹。因此，西方写实主义电影的一个重要里程碑——让·雷诺阿的写实主义电影要到20世纪30年代才能出现，实非偶然。

在雷诺阿的写实主义影片源源问世以前，写实主义传统在法国已随着卢米埃尔的停止拍片而基本上归于消失。早在1911年时，像路易·费雅德一类的导演曾在这方面作过一些努力。当时费雅德曾拍出一套名为《真实的生活》的影片，宣称它们想表现的和实际所表现的乃是生活的各个片断……它们绝不允许带有丝毫空想，它们所反映的乃是人和事物确系如此的情况，而不是应该如此的情况。他试图用这样的影片来同好莱坞的情节电影竞争，但最后归于失败。法国电影在进入20世纪30年代之际，实际上已奄奄一息。国内比较有才能的电影导演和其他技术人员，大多已被好莱坞聘去。好莱坞大公司在法国设厂摄制的法语对白片泛滥成灾，留给法国电影业的活动余地少得可怜。但正是在这一片荒芜之上，雷诺阿却异军突起，从1930年开始，

在十年之中连续拍摄了 15 部不同题材的影片，直到法国电影业被纳粹德国的入侵彻底打散时才被迫停止工作。雷诺阿在这段时期里焕发出来的创作活力对西方电影中的写实主义传统起了承前启后的重大作用。

雷诺阿的 20 世纪 30 年代的影片在电影艺术史上固然占有重要地位，但在当时却并未受到多大注意。人们重新评价雷诺阿的 30 年代作品，主要是在第二次世界大战以后写实主义电影跃登主导地位之后。雷诺阿能在当时法国电影业一片凋敝声中连续创作，主要是同法国当时的制片制度有关。在 30 年代初，法国所有的大制片厂都已倒闭，只有马赛尔·派涅尔这位名导演利用他自己编导的影片和戏剧所获得的收益在马赛附近苦苦支撑着他自己的制片厂，支持一些导演（其中包括雷诺阿）实现他们的创作计划。除此之外，当时还突然出现了一批独立制片人，这些人企图利用大制片厂已不存在的有利条件，用小本经营的方式拍片谋利。他们没有什么剧本审查委员会或董事会之类的组织来研究剧本的商业价值，只要有导演带着剧本去找他们，最好还有一位明星答应参加演出，影片即可开拍。尽管在那些混乱的年头里，不少人被骗投资亏了本，也有不少艺术家受骗上当，白忙了一场，但是这种导演中心的独立制片制度却也促成了一些有创造性的作品，其中包括雷诺阿的影片。

导演中心的独立制片制度

让·雷诺阿于 1894 年出生于法国，父亲是赫赫有名的印象派大画家比埃尔·奥古斯特·雷诺阿。第一次世界大战期间，他当过陆军军官。1924 年他加入电影界，拍出第一部影片《水上姑娘》。

雷诺阿在 20 世纪 20 年代还远不是一个写实主义者。他在 1928 年时曾说他最感兴趣的是电影特技。然而人们注意到，即使在那个时候，像《水上姑娘》或《娜娜》（1926）之类的影片即已显露出后来成为雷诺阿富有诗意的写实风格特征的雏形。例如影片的情节结构不太集中（在《水上姑娘》里，他有时离开情节的进展，让摄影机在自然景色中“闲逛”），尊重演员的本来面目（在《娜娜》里，演员是一批很不漂亮的男女，但这些人的风度和气质吸引了他。这种挑选演员的标准在当时是罕见的）。

雷诺阿在 1934 年以他在别的制片人那里从未得到过的自由，替派涅尔导演了《托尼》（图 6-3）一片。这部影片第一次最集中地表现了雷诺阿写实主义的风格特征。影片的故事非常简单，它采自一个外籍工人被一个仇视外来工人的法国农夫所杀的真实案件。但是犯罪并非影片的表现重点，雷诺阿关心的是外籍工人的感情——他们的孤独、他们对不良行为的反应等。影片没有聘用大明星，虽然扮演托尼的也是职业演员；没有任何搭建的内景，全部都在真实外景中拍摄。罗德评论说：“雷诺阿的风格虽然在他的辛辣的悲喜剧《母犬》（1934）中已有显露，但只是到了《托尼》才最终完成。在那里，他的深焦距镜头、移动摄影和同一画面的多层次动作都起着赋予空间以社会内容的

作用。”这里提到的深焦距镜头等等，都是同蒙太奇手法截然对立的東西。事情很明显，在雷诺阿的影片里，镜头之间的外部蒙太奇已被转换成镜头内部的场面调度，而这一点正是写实主义方法与技术主义方法的根本分界线。



图 6-3 《托尼》剧照

接着而来的《兰基先生的犯罪》(图 6-4)同样也具有明显写实主义风格。它描写了巴黎郊区的贫民、洗衣女工、小印刷厂工人、贫苦的作家和看门人夫妇等下层人物。1936 年完成的《乡村一角》虽说是根据莫泊桑的小说改编的，但完全没有技术主义的痕迹。影片在开拍前并没有准备任何剧本，而改编的动机则完全是因为他感到女演员施维亚·巴塔叶太符合原著中女主人公的性格风貌了。



图 6-4 《兰基先生的犯罪》剧照

雷诺阿在 20 世纪 30 年代的最后两部作品是《幻灭》(1937)和《游戏规则》(1939)。这两部影片已成为电影艺术史的经典名作，被无数研究家分析评论过。《幻灭》(图 6-5)的情节是比较复杂的，也运用了某些传统的戏剧元素如巧遇之类。影片的故事发生在 1916 年，主要描写三个被俘的法国军官和一个看管战俘的德国容克军官之间的关系。三个法国人分属于贵族、资本家和平民三个阶级。因此，尽管在残酷的战争环境里，法国贵族军官同德国容克军官之间的感情要远比他同另外两个法国俘虏之间的感情更为融洽；而平民出身的军官对庇护他们逃亡的德国农妇的感情也要胜似他同资本家出身的军官的感



图 6-5 《幻灭》剧照

情。雷诺阿在影片里再次采用他在《托尼》里用过的近似纪录片的手法来描写这种微妙而真实的感情关系。用深焦距镜头拍摄的大量自然背景画面使环境和人物在影片中占有同等重要的地位。像在雷诺阿的其他 30 年代影片中一样，他喜欢使用长镜头，有时同时使用数架摄影机来捕捉演员的每一个细微的动作。摄影机似乎同演员形影不离，剪辑的概念在这里已不起多大作用了。

《游戏规则》（图 6-6）在风格上同《幻灭》有点不同。它更具有舞台剧的味道，摄影机的灵活运动被摒弃不用，而代之以具有场面调度性质的固定不动的深焦距长镜头。但是影片有许多即兴的场面，很多角色是雷诺阿在拍摄过程中跟他的一些协助他编剧的人员一起临时构想出来的。但是这部影片在法国上映时遭到了观众的拒绝，因为雷诺阿对法国的社会生活作了过于辛辣的玩世不恭式的批评。所谓“游戏”就是指生活，而具体地说就是法国的社会生活；至于“规则”就是当时法国人的多种心理状态、道德观念和社会禁忌。在影片里，每个人物——不论是上层的贵族或下层的平民——都互相欺骗，互相侵犯，虚伪作假代替了真诚，圆滑狡诈比朴实淳厚更为有用。而谁企

剪辑的概念在这里已不起多大作用

具有场面调度性质的固定不动的深焦距长镜头



图 6-6 《游戏规则》剧照

图违犯“游戏规则”或提出抗议，谁就成为不幸的牺牲品。当影片1939年在巴黎首次上映时，观众又嘘又骂，虽然几经删剪，仍不能平息众怒，最后被政府禁映了事。

总的来说，雷诺阿的20世纪30年代作品有以下几个特点：第一，尽量使用外景。第二，摄影机运动性强。第三，经常使用长镜头以表现场面的连贯性，即使是拍多镜头的场合，也对镜头不作细致的剪接，不追求所谓流畅性和上下镜头衔接上的完美性。第四，使用深焦距镜头，以求表现场面的全貌。第五，注重演员的作用，往往不是按角色来挑选演员，而是相反的根据演员的特点去塑造角色，并且重视演员的自我发挥，鼓励演员作即兴的表演，以纠正或补充预先构思上的缺陷。第六，常常搞即兴创作，拍片时只有大致的提纲，有时干脆什么剧本都没有。所有这些特点确实很容易使我们联想起第二次世界大战以后的新现实主义电影，所以把雷诺阿30年代的作品称之为意大利新现实主义电影的先驱应该是完全合乎事实的。

第四节 战后的勃兴

在电影史的最初50年里，我们固然能够追溯到写实主义传统的形成和发展，但它在技术主义电影的重压下，只是如同涓涓细流、不绝如缕而已。在另一方面，第二次世界大战前的写实主义电影基本上还只属于一种自发的实验，在许多情况下只是创作者个人的直觉要求，并没有美学理论上的根据。电影中的写实主义，从某种意义上来说，要比技术主义电影更需要理论上的帮助，这是因为技术主义电影在基本创作原则上属于传统范畴。通过艺术手段来构成现实的幻觉，原是一切传统艺术的基本目的。人们欣赏作品中的物象，例如画布上的风景或舞台上的演出，主要是着眼于艺术家的技术（技巧），而不是物象本身。所谓艺术欣赏活动，就是不断地把艺术形象同现实原型进行比较的过程。艺术家并不想隐瞒自己的加工和改造，因为艺术就表现在加工和改造的技术上面。因此，当电影中的写实主义者试图再现客观事物的原样，在不同程度上否定对生活现象的加工和改造（至少是力图不使人感到艺术家的作用）时，这种做法立即引起了一切习惯于传统艺术的人（包括艺术家、理论家和观众）的不快以至反感。所以第二次世界大战后写实主义电影的勃兴如果只是出于经济上的原因（它毕竟是暂时的），而没有随之而来的理论上的支持的话，它肯定是不持久的，更不要说取得与技术主义长期相抗衡的地位了。因此，在论述战后西方电影中的写实主义倾向时，需要在理论问题上多谈几句，而不能像前面谈论技术主义电影时那样，把理论问题撇在一边。

然而，促使写实主义传统在战后欧洲大陆上勃兴的直接原因是经济的，其中当然也包括政治的和社会的原因。

自发的实验和个人的
直觉要求

所谓经济的原因，就是战争本身。战争对西方电影的影响有三个方面：

第一，战争使许多导演离开了摄影棚的封闭世界，投入新闻片和纪录片的制作。在第一次世界大战爆发时，电影还处于比较原始的时期。由于技术上的限制，人们还不可能去充分利用它在宣传鼓动和新闻报道方面的巨大潜力。但在随后的 20 多年里，电影在这方面的效用迅速得到发扬，人们愈来愈多地利用电影来直接完成一些政治的使命（例如在纳粹德国和法西斯意大利）。在这种情况下，一旦战争再次爆发，电影便自然而然地成为战争机器的一个重要构成部分。由于战争宣传的需要，新闻片和纪录片的制作规模在欧洲大大超过了故事片。即使在远离战火的好莱坞，在国防部门的要求下，这类纪实影片的制作规模也有了显著的扩大。看纪实性影片逐渐成了人们日常生活中的一个必要内容，人们对影片的纪录功能也有了更深切的认识。同时，这也使电影创作者对于在故事片里模仿纪录片的风格或直接使用新闻片和纪录片镜头产生兴趣。

第二，在战争期间，欧洲的许多制片厂遭到严重破坏。由于战时人力紧张，制片厂人员大量应征入伍，因此，战时欧洲各国的故事片产量急剧下降。战争结束后，在战争中没有受到损害的好莱坞在西欧各国更是横行一时，把在战火中幸存下来的西欧各国电影企业搞得奄奄一息。在法国，1946 年的《法美电影协定》使好莱坞在法国的收入增加了一倍，制片厂纷纷倒闭，电影工作者大批失业。面对好莱坞电影的巨大压力，西欧国家的电影创作者不得不去寻求更便宜的制片方式。经济上的考虑使导演们走出摄影棚到实景中去拍摄，以节省搭景和人工照明的费用。他们尽量使用无名的演员或非职业演员，避免使用彩色胶片，把故事情节尽量简化，减少场景变化。所有这些在艺术上足以形成独特风格的东西，实际上都是首先从经济上考虑的结果。当时技术上的发展已使拍摄器材逐渐走向轻型化，这也为在实景中拍摄和摄影机的更为自由灵活的运动提供了条件。

第三，战后欧洲人民的生活状况也是使影片在题材上走向真实的重要因素。当时欧洲各国尤其是战败国人民的生活普遍贫困。新的贫富悬殊尚未形成，这完全不同于 20 世纪 20 年代末发生经济大萧条时的情况。因此，人民大众对于影片内容的要求也罢，当时的拍片条件也罢，都自然而然地趋向真实反映这种贫困的生活状况，而不可能沉醉在根本没有半点实现可能的黄金梦里。

除了竞争以外，还应当提到电视的影响。电视在欧洲的发展速度远不如美国。例如法国直到 1960 年时，全国才只有 100 万台电视机。因此，电视对电影院的冲击，在西欧来得较晚，虽然后果更加严重（因为西欧的电影业更脆弱）。但从电影艺术发展的角度来看，电视对西欧电影的影响却同在好莱坞大异其趣。在西欧，电影导演对自

己的影片要比在好莱坞有大得多的控制权，因此，他们较早就注意吸收电视在写实方面的优点，并用在自己的影片创作上，而没有像在好莱坞那样只是利用电视的弱点来恶性发展技术主义。在20世纪60年代前后，西欧出现了一种名为“电视写实主义”的艺术主张，就是试图把电视表现的特点用于电影，其具体方式就是在故事片里频频插入“访问”场面，即使是历史题材的影片也不例外。其中最著名的例子是英国导演彼得·华特金斯拍摄的《坎尔鲁登》一片。影片描写18世纪英格兰人与苏格兰人的一次著名战役——坎尔鲁登战役。华特金斯在拍摄战争场面时，完全采用新闻采访的手法，画面上下跳动，让人感到拍摄者似乎是在真正的战场上冒险抢拍镜头；剪辑也很不连贯，使这些镜头像是拍摄者“确实”在瞬息万变的战争环境中相机获取的。影片里穿插了拍摄者对双方士兵和指挥员的访问，让他们谈论各自对战争前途的看法、希望和忧虑，解说员的旁白同时介绍着战争的背景和现况，就同人们观看现代军人在接受电视记者访问时一模一样。观众几乎忘记了那是18世纪的历史事件，忘记了他们的服装同今天的有多么不同。这种异想天开的做法使华特金斯名噪一时，从此确立了电视写实主义流派的地位。用这种方法来拍摄的现代题材影片更使人真假莫辨，不知究竟是在演出虚构的故事还是在现场转播某个真实的事件。这种影片的缺点往往在于访问场面穿插过多，气氛严肃、沉闷，以致在美国赢得了“人头电影”之讥。

第五节 巴赞和克拉考尔的理论贡献

谈论战后西方电影中写实主义传统的发展，首先应当提到意大利新现实主义电影（其实，更为正确的译法应当是新写实主义，因为正如上文提到西方电影中两大传统同现实主义的关系时曾指出的，根据我们对现实主义创作方法的理解，第二次世界大战后在意大利出现的那种强调外部真实的电影还远不能称之为现实主义的）。但是为了把问题分析得更清楚一些，这里毋宁先谈几句关于第二次世界大战后出现的写实主义电影美学理论问题。这些理论诚然是出现在新现实主义电影问世之后，在某些方面还是对新现实主义影片进行分析的结果，但这里并不想拘泥于这个时间顺序。因为第二次世界大战后以巴赞和克拉考尔为代表的写实主义电影美学理论，同时也是数十年来西方写实主义电影创作经验的总结和升华。对此先有一个基本了解，可以有助于对写实主义倾向有一个全面的理解。

一、巴赞的理论贡献

安德烈·巴赞于1920年出生于法国。这位很有才华的影评家只活

了38岁，但他留下的四册文集《什么是电影》，已成为西方电影美学里程碑式的著作。

巴赞不是一位像克拉考尔那样的经院派理论家。他毕生从事影片评论工作，他的貌似零碎、其实极有系统的电影美学理论几乎全部都是同具体的影片评论结合在一起的。

巴赞的理论最引人注目的一点是，他激烈反对援用传统艺术的理论原则——即艺术不能同自然一样——来谈论电影。他反对把电影同其他艺术作任何类比。在巴赞看来，电影是一种通过机械把现实形象纪录下来的20世纪艺术，是照相艺术的延伸。因此，电影不像其他艺术那样，在物象及其复制品之间有一个人存在。电影在物象及其复制品之间只存在“一个无生命的代理人的工具性”。电影是这样一种艺术，它第一次使世界的形象有可能在没有人的创造性干预下自动形成。所有的艺术都是以人的存在为基础的，只有照相是得益于人的不存在。”这种“自然真实本身即是电影表现手段”的思想，就是巴赞著名的照相本体论观点的基本内容。完全赞同巴赞这种排斥人的主观干预的美学主张的美国电影研究家斯坦利·卡维尔解释说，电影的巨大吸引力即在于照相术符合西方早在宗教改革时代便产生的企图摆脱人的主观性和孤立状况的要求。这是一种社会性要求，人们曾经多次试图使它实现，但每一次都毫无结果。

所谓排斥人的主观干预，是指不能在电影里通过创作者的思维作用而把经验现实转变为抽象物（“关系”、“含义”）。简单的批判者用“摄影机镜头本身就代表了摄影者的主观”来讥笑巴赞的论点，完全是无稽之谈。巴赞不会幼稚到不知道摄影机是由人操纵的这个最简单的道理。问题也不在于巴赞是否反对影片创作者利用电影手段来表达抽象的思想。在这一点上，巴赞要比克拉考尔明智得多。巴赞在强调电影形象的真实性的同时，并不反对创作者利用那些其本身会引起观众某种抽象思维的物象。他不像克拉考尔那样，把这样运用现实形象也一概排斥在“电影的”概念之外。巴赞只是反对创作者利用现实形象来把自己的抽象思想强加给观众，换句话说，就是反对用人工的方法，如对比、强调、暗示等，给现实形象添加其本身并不含有的抽象意义。因为在巴赞看来，被客观地纪录下来的真实景象就足以使观众从中产生出自己的感受，一切附加的解释都是毫无必要的，反而会破坏电影的“照相本性”。

从照相本体论出发，巴赞宣称电影不能离开真实。他认为电影的完整性在于它是真实的艺术。巴赞所说的“真实”是指一种可见的空间的真实。所以电影的真实当然不是题材的真实性或表现的真实性，而是空间的真实性，否则活动的画面就不能构成电影。

正是从“空间的真实”观念出发，巴赞提出了“蒙太奇的界限”理论。巴赞认为，虽然人们一再向我们指出蒙太奇是电影的精髓，可

反对把电影同其他艺术作任何类比

照相本体论

排斥人的主观干预

电影不能离开真实

“蒙太奇的界限”理论

深焦距和长镜头的最大功用是保存他所珍视的空间的真实性

是在需要给人以真实感的情况下，蒙太奇则是文学性的和最反电影的手段。电影的特性，就其纯粹状态而言，相反的正在于摄影上严格遵守空间的统一性。他强调文学描写是片段的组合，不可能一笔写出整体，而电影却可以通过一个画面、一个镜头，完整地表现出全体。但是必须要弄清楚的一点是，巴赞并不是绝对地反对蒙太奇，他认为可以提出下述原则作为美学的规律：在必须同时表现动作中两个或若干因素才能阐明一个事件的实质的情况下，运用蒙太奇是不能容许的。一旦动作的意义不再取决于形体上的接近（即使在这方面有所暗示），运用蒙太奇的权利便告恢复。例如拉摩里思可以在《白鬃野马势》一片里像他所做的那样用特写镜头描写马，把脑袋转向那个孩子表示驯服于他，但是拉摩里思必须在前一个镜头中把两个主角拍摄在同一个画格里。

巴赞用来代替蒙太奇的东西，就是雷诺阿在 20 世纪 30 年代十分偏爱的深焦距和长镜头。他认为深焦距和长镜头的最大功用是保存他所珍视的空间的真实性。他称赞雷诺阿“迫使自己超越出蒙太奇所提供的便利，从而发现了某种电影形式的奥秘：它能让人明白一切，而不必把世界劈成一堆碎片，它能揭示出隐藏在人和事物之内的含义，而不打乱人和事物所原有的统一性”。巴赞在理论上总结了深焦距和长镜头的美学功能，就其意义与影响而言，并不亚于爱森斯坦对蒙太奇技巧的美学改造。

二、克拉考尔的理论贡献

继巴赞之后，对写实主义电影美学作了更完整表述的是德国人齐格弗里德·克拉考尔。克拉考尔早年曾在德国攻读哲学、社会学和建筑学，于 20 世纪 30 年代末离开德国去美国定居，在纽约现代艺术博物馆研究纳粹的战时宣传影片，于 1944 年发表了他的第一本著名的电影著作《从卡里加里到希特勒》。战后，克拉考尔在美国应用社会研究局和哥伦比亚大学从事有关社会学和电影美学的研究工作。这位学识渊博、治学严谨的学者在 1960 年发表的《电影的本性》（又名《电影的理论》）一书，被杜德莱·安德鲁斯称之为“一部‘条理清楚、自成体系、立论极其明晰……开门见山、学术性强、分析透彻的’写实主义电影美学巨著”。这本书发表时巴赞已逝世两年，法国的“新浪潮”电影运动正进入高潮，而意大利新现实主义电影则早已明显分化。

克拉考尔的理论体系是非常繁复的，然而脉络十分清楚，在论述上有一个从前提到结论、从抽象到具体的完整过程，许多章节甚至是条目式的。因此，我们完全可以从其中提炼出他的基本论点而不致有歪曲其理论全貌的危险。

变得更狭隘

克拉考尔的基本电影观念明显地继承自巴赞的照相本体论，但他走得更远，从某种意义上说是变得更狭隘，实际上对写实主义电影的

发展在理论上作了某些有害的束缚。因此，西方人士对克拉考尔的理论的非议要更多一些，包括以巴赞为首的法国《电影手册》杂志影评家集团，也不赞同克拉考尔为“电影的”这个概念画下的过于狭小的圈子，正如安德鲁斯所指出的，巴赞提出的问题是“什么是电影”，而克拉考尔则问“什么是电影的”，虽说仅有一字之差，但后果却大不一样。

克拉考尔宣称他的理论体系是一种实体的美学，而不是一种形式的美学。它关心的是内容。它的立论基础是：电影按其本质来说是照相的一次外延，因而也跟照相手段一样，对我们的周围世界有一种显而易见的近亲性。当影片纪录和揭示具体的现实时，它才成为名副其实的影片。因为这种现实包括许多瞬息即逝的现象，要不是电影摄影机具有高强的捕捉能力，我们是很难觉察到它们的。由于每种艺术手段都自有其特别擅长的表现对象，所以电影可想而知是热中于描绘易于消逝的具体生活——倏忽犹如朝露的生活现象。街上的人群、不自觉的手势和其他飘忽无常的印象，是电影的真正食粮。

同巴赞一样，克拉考尔也力图为电影建立一个完全不同于传统艺术理论的美学基础。他的论点显然要比巴赞的更明确，也更趋于极端。他认为，一旦承认电影保有照相的特征，你就将发现，所谓“电影是一种跟其他传统艺术并无二致的艺术”这一得到普遍承认的信念或主张，其实是不可能成立的。这是因为其他各种艺术作品消化它们所应用的素材，而以摄影作品为本原的影片则只能展现它们的素材。电影摄影机摄录可见的现象是出于自身的目的，否则（不管导演的目的何等明确），它就不成其为摄影机了。它表现出“风吹树叶，自成波浪”，这就完成了它的目的。如果电影是一门艺术，那么它便是一门不同于寻常的艺术。它跟照相一样，是惟一能保持其素材的完整性的艺术。因此，这种艺术在电影中的体现乃是它的创造者善于体察自然的结果……所有这些都意味着：电影是依附于事物的表面的。一部影片愈少直接接触内心生活、思想意识和心灵问题，它就愈富于电影性。

由此可见，克拉考尔干脆就怀疑电影是否应当首先是一种“艺术”，而如果像巴拉兹或爱因汉姆那样去为电影寻找能使它成为与传统艺术相协调的艺术的途径，反而会使电影丧失其基本特性。克拉考尔强调的是电影创作者作为艺术家，其艺术功能应当在于把事物本身的固有含义揭示出来，而不是从自己的主观意图出发，创造新的经验。正是从这里开始，克拉考尔发展出了我们不妨称之为他的全部写实主义电影美学的三个基本论点：第一，电影不是剪辑的或其他形式的产物，它是照相的产物，所以照相的特性是电影的基本特性。第二，电影首先应当纪录物象，但并不能停止在纪录上，因为它还具有揭示现实世界本身固有意义功能。这就构成电影的第二特性，即技巧特性。第三，电影应当追求形象的真实，所以一切抽象的真实，包括内心生

“什么是电影”和
“什么是电影的”

克拉考尔写实主义
电影美学的三个基本
论点

“电影的”和“非电影的”之间的界线

活、思想意识和心灵问题，都是非电影的。

这三条是非常重要的，克拉考尔正是在这三条的基础上建立了其理论体系的实质性部分：具体规定哪些是“电影的”（即符合电影的照相特性和技巧特性的），哪些是“非电影的”。这些规定是条目式的，没有必要转述。他那个“电影的”和“非电影的”之间的界线，归根结底就是两条：即物质和心灵、具体和抽象之间的界线，以及自然与人工、天成与构成之间的界线。因此，最理想的“电影的”题材是“找到的故事”，“被发现的而不是构造出来的”不一定有头有尾的生活场景。被排斥在电影之外的则是一切意识活动、一切虚构的有头有尾的故事。

克拉考尔的理论正是在这一点上遭到了最激烈的反对。正如安德鲁斯所说的，凡是建立在“电影的”这个基本价值标准上的理论，必然会引起那些拍摄了被认为不合标准影片的人的愤怒。事情还并不如此简单。克拉考尔的“物质艺术”范围过于狭窄。例如他在否定法国先锋派的抽象化影片的同时，也否定了勃莱松在《一个乡村牧师的日记》（图6-7）里利用画外音来表达人物内心感受的做法，这不就把婴儿连同污水一起泼掉了吗？



图6-7 《一个乡村牧师的日记》剧照

以巴赞和克拉考尔为代表的写实主义电影美学理论是一种富有创见的理论，值得我们有批判地加以吸收。在此以前，西方的电

影艺术理论无例外地都是把技术（技巧）放在首位，形式主义的倾向比较明显。然而，巴赞和克拉考尔的理论也有其严重的缺陷，根本的一条就是他们都不加区分地反对创作者的一切“主观意图”，把旨在逃避或歪曲现实的虚构同揭示生活本质的典型化努力混为一谈，结果就不可避免地阻塞了电影在反映生活真实上从表面走向深入、从现象触及本质的道路。也就是说，这种强调外部真实的努力到头来反而成为达到最大限度的真实的阻力。至于像美国的布莱恩·亨德森所认为的巴赞的理论只是电影镜头的理论，他没有提出部分和整体对比的问题，则只是从结构上着眼，似乎有点无视巴赞理论的基本特点，所以这对于本来就声明对形式不感兴趣的写实主义者来说，无疑是与虎谋皮了。

这种强调外部真实的努力到头来反而成为达到最大限度的真实的阻力

第六节 意大利新现实主义电影

第二次世界大战后西方电影中写实主义传统最有代表性的新发展，毫无疑问是意大利新现实主义电影的兴起。

在大战结束后，技术主义电影在西欧逐渐趋于衰落，影片制作者不可能再以昂贵的代价来拍摄影片。所以，随着意大利新现实主义电影运动的兴起以及随之而来的比较完整的写实主义电影美学理论体系的确立，写实主义的倾向终于在西欧巩固了它的地位。以长镜头和深焦距为其技巧特点的场面调度方法在艺术领域内完全有力量与蒙太奇方法一争短长。在另一方面，从20世纪50年代开始的把电影作为一门学问来研究的热潮，也大大稳固了写实主义的地位。在各大学和研究所以认真研究电影艺术的知识分子以及当时观众中占一定比重的真诚追求电影文化的人，通常都发现无法在好莱坞式的商业影片里得到美学上的满足。他们对更有创见的写实主义电影理论及其实践产生了浓厚的兴趣，无形中抬高了写实主义的身价。虽然随着西欧经济形势的逐渐好转，技术主义电影在商业上仍占优势，但写实主义电影却拥有某种美学上的优势。这一点可以从近一二十年来西方的影评文字和电影研究著作中得到佐证。例如，意大利新现实主义电影从50年代起就开始成为电影研究的重要对象，进入60年代后，有关的专著更是与日俱增。当然，意大利新现实主义影片在商业上的成功，即使在它们最受欢迎的年头里，也不能和好莱坞影片相比。这就如同被认为代表了一个时代的创作风貌的文学作品，从来也未能在销量上与流行小说相匹敌。

谈论意大利新现实主义电影的兴起，不能脱离意大利战后的政治经济状况，因为这个电影艺术运动同时也是一个具有强烈的社会进步和民主倾向的运动。在这一点上，它同西方过去的写实主义电影颇有不同。参加这个运动的中坚分子固然既有共产党员，也有反共人士，有天主教徒，也有贵族后裔，但是当时意大利作为一个受法西斯统治祸害最深的国家，人们普遍对法西斯主义强烈憎恨——一种反法西斯的共同愿望和要求，在一定时期内成为一个强有力的团结因素。在电影界，它体现为在影片中愤然揭露法西斯分子的战争罪行和真实反映法西斯统治时期、特别是大战时期意大利人民的英勇斗争。因此，意大利新现实主义电影导演鲁奇诺·维斯康蒂曾正确地指出，新现实主义首先是个内容问题。意大利电影史家阿里斯泰戈也认为，“现实主义”一词之前的“新”字，与其说是指对先前的作品而言的新作品，不如说是指已经成为意大利电影中心题材的人民大众在抵抗运动中的生活现实。

在形式问题上，新现实主义作为一种影片创作方式，则体现并发展了西方电影中的写实主义传统。它是作为技术主义的对立物而出现的。新现实主义电影的创始人和主要理论家西柴烈·柴伐梯尼认为“新现实主义”这个名词，就其拉丁文含义来说，含有不使用专门技术设备（包括电影剧作家在内）的意思。他所说的“专门技术设备”，就是指以好莱坞为代表的制片厂生产制度。它要求废弃的就是技术主

虽然随着西欧经济形势的逐渐好转，技术主义电影在商业上仍占优势，但写实主义电影却拥有某种美学上的优势

意大利战后的政治经济状况

作为技术主义的对立物而出现

义的那一套做法。在这一点上，新现实主义和 20 世纪 30 年代的法国写实主义电影、尤其是雷诺阿的电影，有着明显的师承关系。罗西里尼和德·西卡等新现实主义大师们从不掩饰他们对于像雷内·克萊尔、马赛尔·加尔内和乔治·克鲁查等法国电影导演^①的崇敬心情。维斯康蒂同雷诺阿的关系尤其密切，他曾在法国当过雷诺阿的助手。他说雷诺阿对他有“巨大影响”，并承认是“雷诺阿教会我如何处理演员”的。意大利新现实主义电影运动一般被认为只有 6 年的历史，即从 1945—1950 年。例如阿米斯就认为：“意大利新现实主义电影运动只持续了 6 年左右，所有最好的建树都介于 1945 年的《罗马，不设防城市》（图 6-8）至 1951 年的《温别尔托·D》之间。”柴伐梯尼自己也说过：“1950 年应该认为是结束电影某一时代的年头，这倒不是因为它是整数。”不过这 6 年是指它的全盛时期。事实上，意大利新现实主义电影的历史还要更长一些。具体地说，应当是从 1942—1956 年，前后共 14 年左右。这 14 年可以分为三个时期：即从 1942—1945 年的准备时期，从 1945—1950 年的全盛时期，和从 1950—1956 年的分化时期或终结时期。维斯康蒂在 1942 年拍出了《沉沦》，德·西卡也在那一年第一次同柴伐梯尼合作，拍出了《孩子们看着我们》。当时意大利还处在法西斯主义统治之下，电影要么是直接为法西斯主义服务的粉饰现实的所谓“白色电话片”（以影片里经常出现代表豪华生活的白色电话机而得名），要么是逃避到形式主义象牙塔里去的“书法派”影片。因此，像《沉沦》和《孩子们看着我们》这样能相当真实地反映出意大利人民生活的影片，无疑是创作上的一个重大突破。当时还不存在“新现实主义”的概念，这两个影片也并不具备新现实主义影片的那些基本特点。它们只是代表了在反动政治重压下的一种写实的要求。但是就在《沉沦》的拍摄过程中，维斯康蒂的剪辑师马里奥·赛朗德里在罗马看到了它的第一批样片，便写信给维斯康蒂说这是 he 第一次看到这种电影。他将称它为新现实主义的。这大概是新现实主义一词被用于意大利写实风格影片的最早事例。



图 6-8 《罗马，不设防的城市》剧照

一年后，在罗马的《电影》杂志上，发表了一篇由当时在意大利电影实验中心任教的温伯托·巴巴罗执笔的《新现实主义宣言》。这位思想进步的教授在宣言里提出了意大利电影“必须摆脱的”一些东

^① 这些法国电影导演在 20 世纪 30 年代拍过一些或多或少地具有写实主义色彩的影片，但总的来说，他们的电影属于技术主义的范畴。

西：“在意大利影片中大量出现的那种幼稚、刻板的陈腔滥调”，“所谓的白色电话片”，“毫无政治意义的历史剧的改编作品”，“把所有的意大利人表现得具有相同的高贵情操，并对生活中的问题有同等觉悟的浮夸作风”，等等。但是，和赛朗德里一样，巴巴罗也没有说明，新现实主义究竟是一种怎样的创作方法，它具有哪些独特的东西。在当时法西斯统治的年代里，新现实主义确实也只能是代表一种含糊的写实要求。战后当新现实主义成为一个强有力的运动时，《沉沦》和《孩子们看着我们》被视为新现实主义的重要作品，实际上是一种“追认”而已。

意大利新现实主义的真正历史开始于1945年，即罗西里尼拍出《罗马，不设防城市》的那一年。从1945—1950年，新现实主义电影的全部特点才逐渐形成并体现在一系列优秀的影片里，它们包括罗西里尼的《罗马，不设防城市》、《游击队》，德·西卡的《偷自行车的人》、《温别尔托·D》，德·桑蒂斯的《罗马11时》、《悲惨的追逐》，维斯康蒂的《大地在波动》等。

对于从1945—1950年间出现的许多新现实主义影片，西方电影研究家们有过大量的分析并得出过不同的结论。他们各自引用一些新现实主义导演们的言论作为根据，结果都能言之凿凿。究其原因，主要在于这些影片在思想倾向和艺术方法上确有不同之处，这里反映了新现实主义导演们在政治社会观点和艺术观点上的差异。阿里斯泰戈曾主张把全盛时期的新现实主义电影运动明确分为两派，即以德·西卡和柴伐梯尼为代表的“纪事派”（或称新左拉派）和以维斯康蒂为代表的“故事派”（或称新巴尔扎克派）。这就是他在新现实主义的影片中发现了明显的差异之后采取的解决办法。在分析新现实主义电影的艺术特征时，也往往是一些研究家为新现实主义电影总结出的方法上和风格上的特点，却又被另一些研究家引用新现实主义导演们自己的话加以推翻。例如阿米斯就反对把重视非职业演员说成是新现实主义电影的特点，说“这是一种过分简单化的看法”。他列举了在《罗马，不设防城市》、《罗马11时》等一系列影片参加演出的职业演员的名单，指出所有的新现实主义导演们，无一例外，在他们的绝大多数有才能的非职业演员不能胜任影片中的角色时，都转向了职业演员。他并且引用维斯康蒂的话说，“雇用非职业演员对新现实主义来说并非是一种必须具备的条件”。英国的克文·古-叶芝抱怨新现实主义的范围从来没有过明确的界限，认为导演们是在新现实主义名下用明显不同的风格拍摄影片。读一读柴伐梯尼的《谈〈电影〉》（1953），也可以发现他列举的新现实主义电影的一系列要求，如“用日常生活事件来代替虚构的故事”、“不给观众提供出路的答案”、“反对编导分家”、“不需要职业演员”、“每个普通人都是英雄”、“采用自然语言”等，在许多场合都不符合导演们的具体实践。所以，阿里斯泰戈甚

以德·西卡和柴伐梯尼为代表的“纪事派”和以维斯康蒂为代表的“故事派”

至倾向于否认新现实主义导演们存在共同的艺术方法。他认为像罗西里尼和德·西卡、柴伐梯尼和阿米台依、卡斯戴拉尼和捷尔米、维斯康蒂和安东尼奥尼、利萨尼和藏巴、费里尼和浮加诺、德·桑蒂斯等这样一些多少在某种程度上被“新现实主义精神”联合起来的作者，都表明了不同的倾向、立场、观点、文化修养和个性，而且随着时间的推移，这些不同之处已越来越明显。于是人们不能不发出这样的疑问：新现实主义是否只是一种要求反映生活真实的“精神”呢？有没有一种作为创作方法的统一的新现实主义呢？

如果把新现实主义看成是一种“精神”，那就未免失之空泛。因为这种“精神”决不只是新现实主义者才有。真实地反映生活同样也可以经由技术主义的方法达到。在某些情况下，当创作者是站在正确的思想立场上，从历史必然的高度来反映生活时，甚至会比被动地把镜头对准真实生活场景达到更高度的真实。当阿米斯单纯从技巧角度来分析真实感时，也模糊地感到了这一点：写实性的电影实有其矛盾之处。一个动作的单独长镜头往往对某一事件产生不了很大的真实感；而从不同角度和距离小心选取出来并经过重新安排的一组镜头反而更能产生真实的感觉。在另一方面，许多电影研究家指出的那些新现实主义导演们在思想与艺术倾向上的不同也是确实存在的，所谓“纪事派”和“故事派”的差异之说也可以成立。然而这不能导致“不存在统一的新现实主义”这样的结论，也不能说新现实主义只是一个空泛的名义。之所以会得出这类错误的结论，归根结底是因为没有把新现实主义电影放回到特定的历史条件下去考察，而只是抽象地或形式地试图为它归纳定义，结果不可避免地陷入矛盾之中，不得不用割裂新现实主义的统一概念，或违反历史地把某些影片或作者硬“开除”出去的办法（例如，阿米斯就试图大大贬低柴伐梯尼在新现实主义运动中的地位和作用）来为自己的理论寻找出路。

一个统一·的电影艺术 运动

因此，意大利新现实主义电影是一个统一·的电影艺术运动。它的统一性在于它是在第二次世界大战后意大利这个特定的历史条件下产生的。当时，法西斯统治的伤痕远未平复，人们十分高涨的反法西斯情绪还足以暂时掩盖其他分歧。当一些电影创作者站在反对法西斯主义、同情人民大众苦难的人道主义立场上，从真实地反映生活的要求出发，用与当时的经济条件相适应的制片方式来拍摄影片时，便形成了新现实主义电影运动。无论是“扛着摄影机上街”的口号也罢，“在日常生活中发现事件”也罢，“到围观的群众中去寻找演员”也罢，这些都必须同当时的历史条件联系起来，才能成为新现实主义的一个构成元素。只是由于这些做法在某些影片里取得了成功，后来人们加以沿用，才变成了一般意义上的写实主义电影的方法。这只能说是意大利新现实主义电影在形式问题上产生的影响。但有些人却把是否使用了这些方法作为判别新现实主义的标准，随意套用，使新现实

主义与写实主义成了同义语，结果反而湮没了新现实主义作为一个电影流派的真正含义。从历史研究的角度来说，这是不可取的。

意大利新现实主义电影在 1950 年后走向衰落，到 1956 年德·西卡和柴伐梯尼合作的最后一部影片《屋顶》问世后，新现实主义基本上便告结束。尽管这面旗帜在意大利仍被一些电影创作者高高举起，但在性质上已完全不同。阿里斯泰戈把 1951 年以后开始出现的各种在不同程度上背离了新现实主义道路的“新现实主义影片”统统归为“杂派”，并称之为“最危险的、对我国人民生活作了最大歪曲的一派”。他把“杂派”又细分为两类，一是“用一种可疑的、模糊的方式来表现可以直接感知的现象本身”的所谓“玫瑰色的新现实主义”，如《面包、爱情与幻想》（路易·柯芒西尼，1953）、《穷然而美》（第诺·里西，1956）、《福都乃拉》（德·菲利波，1958）等影片便属此类。第二类则是指“安东尼奥尼和费里尼这两位杰出导演的反理性主义作品”。

在性质上已完全不同

导致意大利新现实主义电影走向衰落的直接原因是政治性质方面的。战后的意大利到 20 世纪 50 年代初时，反法西斯主义的问题已由于形势的发展而退居次位，失去了团结不同政治倾向的艺术知识分子共同战斗的作用。已经巩固了的资产阶级政府（从 1948 年起，天主教民主党在大选中获得了压倒多数的票数，把意大利共产党排斥出了政府），开始攻击新现实主义影片是“受共产党影响的”对社会现状具有破坏性的影片。新现实主义影片对当时意大利人民群众的困苦生活的真实反映被认为是“在国外损害了意大利的形象”。一位意大利内阁部长在 1955 年公开宣称，电影是让穷人忘记现实、松弛身心的东西。人民需要的是面包和马戏。由于意大利政府从 1949 年开始即已对电影实行全面管制，负责电影事务的内阁部长基里奥·安德里奥蒂掌有发放制片贷款（为了取得政府贷款，制片人必须先送审电影剧本）、审查影片内容和批准影片输出（这对于主要依靠国外放映收入的新现实主义影片来说是最有威胁性的）的全权，新现实主义影片的窘困处境便可想而知了。但同样重要的是，新现实主义这一创作方法本身所具有的较大局限性此时也充分暴露出来。这后一点可以通过分析它的一些基本艺术原则得到证明。

创作方法本身所具有的较大局限性

首先，新现实主义电影把表现对象局限于普通人，特别是贫民的日常生活。鼓吹不要对事件进行集中概括，所谓每一个事件都是“一个挖掘不尽的金矿”。例如在柴伐梯尼看来，不仅一个工人丢失了一辆自行车可以拍成一部影片，并且一个女人去买一双鞋，也可以根据这个基本情境创作出一部影片。我们要做的工作只是发掘出这一经历的全部要素，并按照它们的平凡的“日常性”来表现它们。事实上，在战后初期，一些意大利新现实主义影片情节十分简单，同经济条件有密切关系。但一旦这种作法被奉为艺术原则，其结果必然会使作品

流于表面、肤浅。这种影片对观众的吸引力肯定难以持久。再加上意大利国内随着战后资本主义经济的复兴，政治和经济斗争的形势日趋复杂，新现实主义电影的这种题材上的狭隘性就更加无法适应。正如弗·罗西这位后起的新现实主义导演所认为的，追随维斯康蒂、罗西里尼、德·西卡之后，人们如法炮制：贫困、普通人、贫民、在院子里大叫大喊的人们，那在当时是能博得观众赞许的，所以新现实主义当时很成功。在开始时，观众期待新现实主义影片有深沉的感情，他们从中认出了他们自己的问题，他们自己的痛苦；后来所有那些不再与他们有关了，他们就连那些具有伟大深度的影片也拒绝了，例如德·西卡的《温别尔托·D》，而那可能是他最好的一部影片了。另一位曾在新现实主义电影运动中崭露头角的意大利电影导演米·安东尼奥尼在1962年指出，今天制作一部关于一个自行车被偷的人的影片似乎不再重要了……在50年代，自行车问题就已经被排除了，重要的事情是了解这个自行车被偷的人现在心里和脑子里在想些什么，他自己怎样去适应战时和战后时期的经验，以及我们国家里新发生的一切在他内心留下什么痕迹。安东尼奥尼曾一度是新现实主义电影运动的中坚分子，后来则走向了现代主义。他指出40年代的新现实主义缺乏深度是言之有理的。

其次，新现实主义承袭写实主义的传统，发展出了一整套最大限度地追求真实的拍片方式。它取消了依赖明星、不自然的照明和搭建布景等一套做法，在叙述故事时强调按时间顺序展开，拒绝采用闪回之类的手法。但其中也有某些趋于极端的地方。这主要表现在它十分贬低编剧和表演的作用，把构成一部影片的艺术性的主要元素——情节结构和表演技巧，同商业电影的胡编乱造和明星制度完全混为一谈。柴伐梯尼曾表示他很“怀疑”编剧的作用，不加分辨地把这种作用斥之为一种在不知不觉中掩盖起人类逆境的方法，而编剧技巧无非是一种把死板公式硬套在活生生的社会事实上面的技巧，并宣称他只对无意碰上的戏剧性事件而不是事先计划好的那些事物感兴趣。在表演方面，柴伐梯尼甚至认为，对新现实主义来说，演员，作为扮演另外一个人的人，跟“故事”一样没有存在的理由。我的意思是说，在新现实主义中，每个人必须演他自己。这就不免走向极端，几近荒唐了。事实上，即使是柴伐梯尼自己也从未在创作实践中完全做到过这一点。

意大利新现实主义电影的创作者们当初在很大程度上是从经济考虑出发，尽量简化影片的故事情节，不聘用要价很高的电影明星，这都是可以理解的，并且在实际效果上起了反对好莱坞式的胡编乱造和明星制度的良好作用，但后来却发展成某种非情节化和非性格化的艺术主张，就有点违背本意，走上歧途了。

所以，历史地看问题，我们对意大利新现实主义电影要看到它在

当时所起的进步作用，也看到它作为一种创作方法、一种艺术主张是有重大缺陷的，实践也证明它是缺乏生命力的。

但是新现实主义电影运动的消失并不意味着写实主义传统在意大利的终结，“新现实主义”只是在当时当地的特定历史条件下的写实主义的“新”的形式而已。它必然会随着历史条件的变化而变化。近年来人们经常谈论所谓“政治电影”，并且往往把它同新现实主义的传统联系起来，也是由于看到了这类以当前重大政治事件为题材的影片无论在形式和内容上都具有明显的写实主义元素。这也证明了写实主义在意大利电影中的持久生命力。不过，“政治电影”的概念也许由于时间距离太近的缘故，至今还比较含糊不清。从电影史研究的要求来看，谈论它似乎还嫌过早。所以在这里提上一笔，算是聊备一格，留待以后再说吧。

“新现实主义”只是在当时当地的特定历史条件下的写实主义的“新”的形式而已

第七节 真实电影

在意大利新现实主义电影趋于衰落后不久，在欧美开始了另一次写实主义的电影运动，那就是“真实电影”，或称“直接电影”。其基本特点就是主张只以真实生活中的戏剧性事件为拍摄对象，但又不是在事件发生过后通过文献资料或搬演来再现，而是要求导演根据自己的敏锐观察，在事件刚开始或即将开始时就着手拍摄，并随着事件的结束而结束。

用“真实电影”的方法拍摄的影片，既有纪录片，也有故事片，或者如“真实电影”创作者们自己所称呼的“纪录式故事片”。

作为故事片，这种奇特的方法完全排斥了“演出”的概念。它在某种意义上实践了柴伐梯尼所谓的“新现实主义的最高理想”，即“每个人都演他自己”，让观众在影片里看到“正在发生的事情”。柴伐梯尼曾抱怨说，像《罗马，不设防城市》、《游击队》、《擦鞋童》等影片仍然借助于一个虚构的故事，而不是真正的纪实作品。柴伐梯尼在1953年试图在《城市中的爱情》一片中实践他的“真正纪实”的理想。在这部插曲式影片里，由若干导演分别承担一个插曲，描写一个大城市中生活的某一方面。柴伐梯尼承担的那一段描写卡德琳娜·里格里奥索（他在罗马找到的一个抛弃了自己的婴儿的未婚妇女）在决定抛弃自己的婴儿前几小时的生活。然而，同“真实电影”相比起来，《城市中的爱情》仍然是“事后的搬演”，而不是“自然捕捉到的发生中的事件”。

完全排斥了“演出”的概念

“真实电影”从1958年开始出现于法国和美国。其代表人物是法国的让·卢什和美国的理查德·利科克。卢什原是一位人类学家，长期在非洲工作。他拍摄的影片没有一个完整的故事，他作为导演只是把影片的大致内容告诉演员（一般都是非职业演员），由他们自己去

演出和设计对话，导演并不过问。他只是直接摄取演员们的动作和情绪。例如卢什最著名的影片《一个夏天的故事》，就是让一批巴黎青年来自由表现他们如何从彼此隔离到互相了解。片中插入一系列的访问和争论，以便给观众一种导演绝非旁观者的印象。卢什这种主观介入的要求在很大程度上只是他个人的风格特色，因为利科克就相反地力求避免干涉事件的过程。利科克反对在影片中反映出导演的存在，认为这样便会破坏对象的自然倾向。但由于卢什的“介入”要求并不意味着允许导演去改变正发生中的事件的自然发展，所以这种分歧并不会改变“真实电影”方法的基本特点。“真实电影”的灵感主要来自苏联维尔托夫的“电影眼睛派”，这一点是卢什自己指出的。事实上 Cinema-Verité 一词原来就是维尔托夫的 кино-правда（电影真理报）的法译。维尔托夫从 1922 年起拍摄了一系列由生活即景组成的新闻片，后来又把这些即景式影片剪辑成更长的、具有一定结构的作品。20 世纪 60 年代的“真实电影”作品同“电影真理报”不同之处，只在于前者所表现的事件更完整、单一，结构更统一，也就是更具有故事片的特质。

电影制作技术的发展

“真实电影”的主张之所以有可能付诸实现，是由于电影制作技术的发展为它提供了理想的条件。轻便的摄影机和同步录音机使摄影师可以行动自如地紧跟着真实事件中的主人公，捕捉人物当时当地的自然表情和语调。利科克在拍摄他的影片时，整个摄制组只由三人组成，即导演、摄影师和录音师，由导演亲自剪辑底片。利科克在 1962 年拍摄的《大卫》（描写一个年轻吸毒犯在戒毒中心如何发奋自强，终于重新开始生活的故事）就是这样拍成的。用这种方法拍摄影片，不仅要求导演能准确地发现事件（因为在拍摄时谁也不知道事件的结尾，然而影片又要求一定的戏剧性，因为它毕竟是以商业性演出为目的），而且要求动作敏捷，当机立断（因为无法重拍、补拍）。当然，这种方法也必然会给影片的题材造成很大的限制。这就是为什么迄今为止真正符合“真实电影”概念的影片为数甚少的原因。它作为一个流派的更大意义在于它提供了一种方法，供写实主义的电影在拍摄并非严格意义上的“真实电影”的影片时相机采用。

提供了一种方法

从写实主义传统的发展来看，最有意义的毕竟还是第二次世界大战后在欧美一些国家里出现的既力求反映生活真实、又不完全排斥虚构的电影。这种电影只是力求把艺术隐藏起来，力求把创作者的主观意图隐藏起来。也就是说，力求做到既不排斥人为的加工，又不显露加工的痕迹。因为电影归根结底是由人拍摄的，不论写实主义的拥护者如何强调自然、真实，他们也无法消除画框、二度空间、放映时间等最基本的不真实和不自然。对于西方写实主义电影的理论与实践，我们只能作如是观，否则“纪录本质”、“真实电影”云云，只能使人

感到荒唐可笑而已。

第八节 法国新浪潮

从1958年至1959年间,法国突然涌起一股由一些无名的青年人竞相拍摄第一部影片的热潮。法国新闻界在报道这股热潮时,不假思索地称它为一股“新浪潮”。没有料到的是,这个不反映任何美学规定性的一般用语后来却成了一个影响广泛的重要电影流派名称。

然而问题就出在这个词含义过于模糊,加之这股热潮在法国出现时,这些青年导演既没有搞过什么有形的组织,更谈不上发表什么统一的明确的艺术纲领,这就使后来的电影研究家们在试图确定这个流派的形成历史、包容范围和思想艺术特征时,众说纷纭,莫衷一是,成了一桩同新现实主义一样难断的公案。

首先是关于新浪潮电影的概念。它究竟是指哪一类电影作品?西方电影研究家们的观点基本上可以分为两类:一是广义地泛指20世纪50年代末法国新浪潮电影运动兴起后在许多国家陆续出现的,特别是由新进导演拍摄的敢于打破传统电影语法的故事片。从法国的戈达尔到联邦德国的法斯宾德,从美国的卡塞维兹到日本的大岛渚,不论他们的作品在风格上有什么不同,只要在电影表现手法上有破格的创造,便统统归在新浪潮名下。二是把新浪潮电影局限于法国的反传统电影,其基本特征是在制片方式上奉行高效率的,不以导演资历为基础的制片制度,在内容上强调表现自己熟悉的生活和自己经验过的感情,在艺术上不用结构严谨的剧作和精雕细琢的剪辑,不用大明星,蔑视传统的电影语法。

法国以外的电影研究家大抵持广义的观点,而法国国内则以持狭义的观点为主。这里比较倾向于广义地解释新浪潮电影,理由很简单,流派归根结底是意味着某种美学倾向,它可能在某一国家有特殊的土壤,因而主要出现在某一国家,如类型电影之在美国,新现实主义电影之在意大利,但像新浪潮电影这种并不存在“特殊土壤”的流派,便不应有国界。此外,在同一流派内部,也完全可以容许有思想、艺术观点上的差异,只要不截然对立就可以了。自从法国新浪潮电影运动兴起以来,在美国、联邦德国也相继兴起了“新浪潮”运动,而作为个人出现的“新浪潮导演”,更是普遍见于许多国家,如日本、印度和若干拉美国家等。其他国家的“新浪潮”运动的规模、延续时间各有不同,但在制片方式和追求的艺术目标上大致相仿,在思想艺术观点上也不存在根本性的对立。它们在本质上都是一个对抗旧美学的运动。

其次是关于新浪潮电影的流派特征。在这里有必要首先提一下新浪潮电影同后现代派电影的联系。无论在法国、美国或联邦德国,新浪潮电影都带有一定程度的现代主义色彩。这两者的关系犹如两个有

一个不反映任何美学规定性的一般用语

难断的公案

新浪潮电影的概念

流派归根结底是意味着某种美学倾向

相交之处的圆圈，其中重叠的部分可以称之为“新浪潮电影中的现代主义者”，之所以要把他们同新浪潮电影联系起来，是因为他们历史上曾是新浪潮电影的创始人或主将。

新浪潮电影的流派特征，总的来说，那就是它把商业电影和艺术电影结合起来

新浪潮电影的流派特征，总的来说，那就是它把商业电影（指娱乐性较强的电影）和艺术电影（指探索性较强的电影）结合起来。过去在西方国家里，商业电影和艺术电影犹如两股道上的车，各行其道，永不相遇。商业电影一味迁就观众，往往庸俗浅薄，无艺术性可言；艺术电影则以脱离群众为荣，大搞形式游戏或哲理哑谜，问津者寥寥。自新浪潮电影勃兴以后，情况逐渐有所转变。正因为新浪潮电影不反对商业性，所以它不反对虚构的情节，追求刺激感官的内容（包括性内容），注意娱乐性，奉行“不用大明星也可以拍出赚大钱的影片”的原则。同样是出于商业上的考虑，新浪潮在同传统电影语法相对抗的同时，不像现代派电影那样，大肆破坏影片的剧作结构，任意弄乱时间和空间，使一般观众难以欣赏。新浪潮电影对传统电影语法的破坏是适度的。它用长镜头来代替“从远景、中景或近景”的蒙太奇规则；用随意的移动摄影代替景对景的拍摄来处理对话场面（所谓景对景的拍摄就是交替拍摄对话中的两个人物）；用大量的分切来加快影片的节奏，并取消过去必不可少的镜头组接特技，如化、淡出淡入等，以达到简化叙事过程和加强真实感的效果。在处理真实性和主观性的关系上，新浪潮电影也采取适中的路线：它追求直接的真实，但不像直接电影那样，完全照录真实事件的自然流程，它表现影片制作者的主观意识，但不像现代派电影那样彻底打乱、歪曲生活原貌。

一些背离传统的做法

除此之外，还有一些背离传统的做法也影响深远。一是新浪潮电影导演们倾向于尽可能自任编剧，在拍片时力求按照自己的原始想法来构思、写对话和进行导演。他们一反美国类型电影的惯例，用导演中心来代替制片人专权。虽然在很多情况下，由于经济的或其他原因，他们未必能决定一切，承担全部创造性工作，但导演中心的观念无疑已经由于他们的努力而在现代电影中牢固地树立起来。同样重要的另一点是，新浪潮电影导演们蓄意破坏了各种影片类型之间的界线。不管是拍摄犯罪片、幻想片或喜剧片，他们都把写实主义的原则置于情节模式之上，更不搞定型人物。他们既不像新现实主义电影那样，只从客观性的角度来处理题材，也摒弃类型电影那种主观性的固定规范。一位法国评论家 A-S·拉巴尔特把这称之为“科学和虚构的混合”。

“科学和虚构的混合”

在了解了新浪潮电影总的流派特征之后，便可以对它在法国、联邦德国等国家的表现形态进行具体考察了。

法国新浪潮电影是新浪潮电影的起点

法国新浪潮电影是新浪潮电影的起点，对新浪潮电影流派特征的形成起着决定性作用。在法国，这股浪潮开始于1958年。当时法国电影业已陷入深重的危机。战争对法国电影业造成的物质条件上的严重破坏和美国电影的倾销政策，使法国影片的年产量日趋下降。没有资

历可言的青年人在等级森严的法国制片厂里获得拍片机会的希望更加渺茫，这使法国电影愈来愈丧失朝气和活力。尚有拍片机会的老导演们大多思想僵化，固守着从戏剧继承来的剧作法（必须有完整的情节）和“成功模式”的美学（精雕细琢的剧本、时髦的对话、有卖座率的明星），但囿于财力又拍不出可以同好莱坞电影一争短长的炫目的“巨片”。法国电影界变得一片死气沉沉。

1958年的新浪潮几乎是突然来临的。这股浪潮的主要诱发者是以安德烈·巴赞为主编的《电影手册》杂志。从1955年开始，有一批热爱电影、赞同巴赞的电影美学观点的青年聚集在巴黎周围，以《电影手册》为阵地，鼓吹“不用大明星也可以拍出赚大钱的影片”的论调。这个论调引起了法国一些制片人的兴趣，便表示愿意资助这些青年人拍摄影片。从1958年起，这些青年人中的主要人物如特吕弗、戈达尔、里维特和夏布罗尔等相继拍出了他们的第一部影片。特别是在夏布罗尔的《表兄弟》（1959）和戈达尔的《精疲力尽》（1960，图6-9），果然在商业上大获成功，从此愿意资助青年人拍片之风大盛，在三年之内涌现了67名新



图6-9 《精疲力尽》剧照

导演。其中来自电影界内部的52名有很大一部分原是制片厂里的副导演和短片导演。他们本来还要苦熬许多年或许才能登上导演宝座。

这一大批青年导演在艺术才能上无疑是参差不齐的。其中大多数人并没有什么独创精神，他们为了证明自己有“赚大钱”的本领，一方面在内容上大胆接触所谓“现代法国人的生活和思想方式”，其核心是“解放了的两性关系”。另一方面则努力缩短摄制时间，缩小摄制组，大量利用置景，蔑视技巧规程（因为他们没有受过必要的学艺训练），搞即兴创作。这对影片的观众来说不可能有持久的吸引力。从1961年开始，大多数新浪潮影片的卖座率急剧下降。影片中淫乱或耸人听闻的东西引起了公众的反感，生活放荡的颓废青年和时离时合的夫妇不再使观众感到刺激，而许多廉价拍摄影片显得潦草、马虎，剧情雷同，更使观众感到乏味。于是资助青年人拍片之风便戛然而止。在新浪潮中涌起的青年导演，除了少数佼佼者外，其余的皆湮没无闻了。

使法国新浪潮电影在电影史上占据重要地位并使新浪潮电影成为一个重要流派的是少数真正具有创新精神和才能的人。他们当中除了前面提到的戈达尔等人外，主要还有路易·马勒、比埃尔·卡斯特、埃立克·罗梅尔、约克·杜尼奥尔、瓦尔克洛兹、克劳德·勒卢什、约克·德米、让·比埃尔·莫基和菲利浦·德·勃洛卡等。正是他们

影片中对传统电影语法的挑战,构成了新浪潮电影的流派特征。有一些资历较老的老导演接受了这些后辈们的艺术主张,也加入了新浪潮的行列,亚历山大·阿斯特吕克拍出了《幻影的俘虏》(1961),让·比埃尔·梅尔维尔拍出了《莱昂·摩林神父》(1961)等。

法国新浪潮电影除了创造了新浪潮电影作为电影流派的一般特征外,它作为新的民族电影还有其自身的特点。这主要表现在题材选择和题材处理等方面。法国电影史家克莱尔·克卢佐认为,尽管新浪潮影片的主题来源极其不同,这些导演的年龄、文化素养以及文学上的雄心也各不相同,但在1958—1962年之间,他们却有一股共同的思潮,一个相近的意愿以及一种互相类似的对他们所关心的事物及处境的敏感性。在法国电影中还从未有过这种情况。

根据克卢佐的归纳,法国新浪潮电影的题材有两大类,一是萨杜尔所谓的“新浪漫主义”的题材,二是表现个人的题材。

新浪漫主义的题材是指那些在生活方式、愿望和处世态度上带有现代浪漫主义色彩的人物。之所以加上“新”字,是因为它和传统的浪漫主义在主要特征上既有联系又有变异。例如浪漫主义的对大自然的赞美变成了对今日巴黎的抒情描写(如《通向绞架的电梯》,1957)，“世纪病”变为现代“精神错乱”(《巴黎属于我们》，1958—1960)，对纯洁热情的表现变成对肉欲的发现(《恋人们》)，1958)。浪漫主义的“善与恶的斗争”不再是以恶的必然失败告终，而是代表“善”的弱者常常在一个不适合他的世界终于无法支持下去。

法国新浪潮电影对表现个人的题材有着强烈的兴趣。这种“个人性质”被克卢佐归纳成三种方式。一是“导演的自述”，即一种明显的或改头换面的自传形式。特吕弗的《四百下》(1959,图6-10)就是对他自己童年的叙述，其中东托万·杜瓦内尔这个角色后来继续出现在他的许多影片里，实际上是导演的代言人和替身。皮埃斯·卡斯特的《美好年华》(1960)和约克·多尼奥尔—瓦尔克罗兹的《馋涎欲滴》(1960)也都是在传达导演自己的体验。二是表现自己熟悉的事物，如戈达尔所说的，新浪潮的真诚之处就在于很好地表现它熟悉的事情，而不是蹩脚地去表现它不了解的事物。其具体内容就是描写一个阶层(知识分子、寄生虫、艺术家)，一个阶级(资产阶级)，描写他们所关心的事物(女人、性和电影)以及他们常去的地方(塞纳河左岸、圣一日耳曼草地、圣—特罗贝·梅热弗)。三是通过别的人物来谈论自己。不管导演在他的影片里塑造了什么样的人物，哪怕是同他本人有很大距离的人物，这些人物身上却永远有导演本人的影子。



图6-10 《四百下》剧照

他永远在自己的影片里处于中心的地位，片中人物的爱好反映了他自己的爱好。例如戈达尔的影片虽然从来不是公开的自传性质，并且还常常还涉及他并不熟悉的人和社会圈子，但戈达尔本人的趣味、爱好、观点和信念，总是通过不同的人物表现得异常鲜明。

在法国新浪潮电影的全盛时期（1958—1961年），这些青年导演们尽管有着共同的想法和理论，却从未要求组成某种有形的学派，也拒绝发表任何共同的纲领式宣言，但他们的活动在客观上不能不给人以某种有组织的电影运动的感觉，因为以《电影手册》杂志编辑部为核心的这批人在冲击法国商业电影的壁垒时，确实采取了联合一致的行动。

在谈到法国新浪潮电影时不能不提到左岸派的问题。所谓左岸派是指七个都住在巴黎塞纳河左岸的电影导演。他们是阿仑·雷乃、阿涅斯·瓦尔达、克利斯·巴尔凯、陈兰·罗勃-格里叶、玛格丽特·杜拉、让·凯罗尔和亨利·科尔皮。左岸派是否属于法国新浪潮，历来存在不同的意见。特别是对雷乃的《广岛之恋》（1959，图6-11）、科尔皮的《长别离》（1961）和瓦尔达的《克列奥的两小时》（1961）等，它们到底应当算作法国新浪潮电影的代表作品，还是应当归入“作家电影”之列，争论十分激烈。



图6-11 《广岛之恋》海报

被列入左岸派的七个人，有三个（雷乃、瓦尔达和科尔皮）是电影专业人员，他们在新浪潮掀起之前就已拍过一些短片或纪录片。另一些是搞文学创作的，其中罗勃-格里叶和杜拉更是闻名遐迩的法国现代派作家。然而，他们开始拍故事片，则都是在新浪潮掀起之后。就这一点而言，它们应是新浪潮的产物。但是，持反对论者提出了新浪潮影片和左岸派影片有三点重要的不同。第一，新浪潮影片的题材源泉是自传和新浪漫主义，而左岸派影片则从战争的浩劫所带来的后果、原子弹的威胁和世上荒谬的事情中寻找灵感。第二，新浪潮的导演们借鉴好莱坞电影，改编流行小说，而左岸派导演们只把专为电影编写的创作剧本拍成影片，也从不借鉴任何外国的电影。第三，新浪潮电影的手法潦草，往往有半即兴式的色彩，而左岸电影则在手法上讲究推敲，细节上修饰雕琢。

持反对论者，还给左岸派导演们的影片安了一个流派名称：作家电影。意思是说他们的影片极其讲究个人风格，无论剧本出自谁手，有没有技术人员参加拍摄，他们作为导演中影片的惟一的作者，就如同小说和小说家的关系一样。

但是，如果把左岸派或作家电影列为独立的电影流派，显然于单

左岸派

新浪潮影片和左岸派影片有三点重要的不同

作家电影

薄，论据也嫌不足。事实上，被归入左岸派的雷乃、罗勃-格里叶和杜拉的影片，其更受人注意的毋宁是它们浓厚的现代主义色彩。在20世纪60年代西方电影中的现代主义再度兴起时，他们和新浪潮电影的主将戈达尔和特吕弗都曾经是或始终是现代派电影的代表人物。对他们的作品的介绍和论述，将在谈论西方电影中的现代主义时提到。

第九节 德国新电影

由于《玛丽亚·布劳恩的婚姻》、《铁皮鼓》等一系列联邦德国影片在各大国际电影节上连续获奖，新德国电影运动一时大受注意，因为这些影片都是属于这一运动名下的。亚历山大·克鲁格、彼得·夏摩尼，福尔格尔·施伦道夫、奥托卡尔·隆采、雷纳尔·法斯宾德、韦尔纳·赫尔措格、维姆·文德斯、阿尔夫·勃鲁斯特林、贝恩哈德·辛克尔等新德国电影运动的主要人物，在国际上广受注意。

从战后西方电影艺术发展的总的情况来看，我认为影响最大的主要有三个流派，或者更确切地说是三大主要电影运动。无巧不成书，这三大运动都是用“新”字开头的，即意大利的“新现实主义”、法国的“新浪潮”和联邦德国的“新德国电影”。这三个运动在年代上首尾相接或互相重叠，大致上是“新现实主义”从20世纪40年代中期到50年代中期由盛而衰，“新浪潮”从50年代末到60年代中期显赫一时，而“新德国电影”则从60年代初期开始崛起。这三“新”构成了西方战后电影艺术发展的历史主线。

这三“新”都新在哪里呢？这个“新”字有两层含义。第一层含义是一般的、共同的，那就是同当时的商业型电影相对而言的“新”。这三个电影都是以本国的程式化、庸俗化的商业性电影作为自己的对立面，强烈要求在内容和形式上摆脱窠臼，另辟蹊径。它们都反对迎合观众的低级趣味，不同程度地追求生活真实和人性真实，鄙弃老一套的情节结构和表现手法。

但如果就第二层含义而言，要把这三“新”互相区别开来，就必须指出它们各自的“新”处了。换句话说，这就涉及这三个运动各自的主要特点，即各个运动揭橥而起的主要口号。意大利新现实主义电影运动主要是新在影片的反法西斯主义这个贯串始终的思想基调上。新现实主义电影运动是对意大利法西斯统治的一个愤怒抗议，它正是在第二次世界大战后意大利人民对墨索里尼的法西斯政权和纳粹占领给人民造成的巨大灾难感到无比痛恨的基础上，团结了具有不同思想和艺术倾向的电影工作者，拍出了一系列朴素然而有力地揭露法西斯罪恶和反映国内普遍贫困的生活实况的优秀影片。所以不妨说意大利新现实主义电影的“新”，主要体现在一种政治上的新。

意大利新现实主义电影的“新”，主要体现在一种政治上的新

法国新浪潮电影运动则主要体现在一种经济上的“新”。它的产生背景是一大批有志于电影创作的无名之辈，痛感在资本主义商业电影的制片制度下难有出头之日，决心在制片方式上闯出一条新路。这就如法国新浪潮电影运动的一些主将们所说的，他们终于找到了一条“花小钱也可以拍出赚大钱的影片”的道路。他们不延聘要价高得吓人的大明星，在题材上强调直接反映当代法国人民的生活实况（包括性生活）。在这里不想否认法国新浪潮电影在艺术上也有所创新，正如意大利新现实主义电影在艺术上也自有特点一样，但作为一次电影运动，法国新浪潮电影的根本着眼点是经济的。事实证明，法国新浪潮电影不多几年后就商业气息愈来愈浓重，终于走上了与商业电影并无二致的道路。

法国新浪潮电影运动
则主要体现在一种经济上的“新”

至于联邦德国的新德国电影运动，主要体现在一种艺术上的“新”。这个运动的参加者们从一开始就都有十分明确的艺术追求，并且在艺术探索上不拘一格，互相迥异，颇有点百花齐放的气势。如果孤立地谈论艺术创新，那么，从法国新浪潮电影运动中也涌现了一些极有创新意识的人物，如让-吕克·戈达尔、弗朗索瓦·特吕弗、克劳德·夏布罗尔、约克·里维特等，不过这些人物只是出身于新浪潮电影运动而已，他们后来的最活跃的创作活动事实上已同运动无关。新德国电影运动的寿命则要长得多，他的主将们尽管在艺术上各有千秋，独有所求，但都始终忠于这个运动。这就是为什么把新德国电影运动的“新”归结为艺术上的“新”的原因。

联邦德国的新德国电影运动，主要体现在一种艺术上的“新”

下面进入正题，谈谈新德国电影运动。

“新德国电影”运动原来叫做“青年德国电影”运动。这个运动发源于1962年的奥勃豪森电影节，当时有26位导演、编剧和演员联名发表了一篇“奥勃豪森宣言”。这篇宣言被认为是新德国电影运动的正式的纲领性文件，其中阐述的基本原则——“德国电影的未来在于运用国际性的电影语言”——对于这个运动来说是具有独特的表征意义的。为了说明这一点，需要多费一点笔墨。

“奥勃豪森宣言”

联邦德国的电影市场，无论是在20世纪60年代之前或之后，始终被美国霸占。直到70年代末，在联邦德国上映的故事片，平均每三部中就有一部是美国片。德国片在上映总量中只占六分之一弱，而这个数字中还既包括大公司的商业性影片，也包括形形色色的小制片人的影片。从票房收入来看，德国片仅占收入总额的10%左右，美国片则占40%以上。在影片发行方面，在联邦德国营业的四大好莱坞公司——国际电影公司、福克斯—米高梅公司、联美公司和华纳—哥伦比亚公司——控制了德国影片发行市场的45%。德国发行公司只有很少几家，并且最多是中等规模，还经常挣扎在破产的边缘。甚至影院业也被掌握在美国人手里，美国音乐公司控制了联邦德国的第二大影院网。结果正如德国电影界人士所指出的，没有政府的资助，电影制

片业和放映业只有死路一条。

然而，联邦德国政府的电影资助在 20 世纪 50 年代与其说是资助，不如说是检查。按照最初规定，联邦政府在给予制片人贷款时，必须先审查制片人的制片计划，包括剧本、人事聘约、拍摄日程和制片方面的一切细节。这种事实上的政府检查制度很快就引起了电影界的强烈抗议，于是就改成所谓奖励制，即由联邦政府建立一个评片委员会，对上映的德国片进行评级，然后按级实行减免娱乐税，借此在一定程度上保证制片人的收入。由于评片委员会的成员 40% 为联邦政府和地方政府官员，所以这仍然是一种官方检查制度，其结果不仅丝毫无助于阻止美国和其他外国影片的入侵，反而压制了德国电影艺术家的表现自由，鼓励了仰承官方鼻息的艺术质量低劣的“遵命”影片。

政府对本国电影的另一个资助方式是在电影节上给优秀影片发放奖金。但根据联邦德国的制度规定，国内电影节的评奖权限属于各州政府，联邦政府只能在联邦德国举办的国际电影节上发奖。由州政府发奖，只足以鼓励地方性的电影业，这显然并无多大意义。联邦政府的给奖标准则具有明显的政治倾向，负责影片评奖的内政部向来只褒奖有反共倾向和支持北约的影片，艺术质量则从不在考虑之列。事实上，由于当时联邦德国电影处于不景气状态，也并没有任何谈得上具有艺术质量的故事片可以参加国际竞赛。在 20 世纪 60 年代初，即“奥勃豪森宣言”发表前夕，已经连续三年没有联邦德国故事片参加柏林、奥勃豪森和曼海姆的国际电影节了。

参加 1962 年“奥勃豪森宣言”的那些电影创作者都是只拍过短片的青年人，其中有一些，如克鲁格、夏摩尼等，已在国际性的影片竞赛场合得过奖。因此，这篇宣言的基调就是抱怨联邦政府的电影政策和本国电影制片业埋没电影艺术人才，强调联邦德国电影必须在艺术上赶上国际水平。

像西方一切电影艺术运动一样，新德国电影运动（当时又称“奥勃豪森集团”）的首要任务是向政府伸手要钱。作为一个集团，尤其是它的发言人克鲁格颇有政治手腕，所以“奥勃豪森集团”终于在联邦参议院的院外游说活动中获得成功，于 1965 年建立了“青年德国电影管理委员会”，集资 500 万马克资助制片。他们用这笔钱资助克鲁格拍摄了《和昨天告别》。另外三个青年导演，其中包括赫尔措格，也因此拍成了他们的第一部故事片。从 1965 年到 1968 年，另外还有 16 部故事片也在不同程度上得到了委员会的资助。这就使新德国电影运动在创作上出现了第一次高潮。

作为这次高潮的代表性作品是克鲁格的《和昨天告别》和夏摩尼的《禁猎狐狸的季节》。前一部影片在 1966 年的威尼斯国际电影节上得了银狮奖，后一部在柏林国际电影节上获得了银熊奖。另一个青年导演福尔克尔·施伦道夫的影片《特莱斯》也在 1966 年的戛纳国际

“青年德国电影管理委员会”

电影节上获得了国际批评家奖。这可是非同小可的事。向来在国际上并无名气的联邦德国电影，竟然在一些最有权权威性的国际电影竞赛中连连获奖，这不能不使人们开始认真看待这个当时还极少为人所知的电影艺术运动。

就《和昨天告别》和《禁猎狐狸的季节》这两部影片来说，它们的共同特点就是具有十分朴素的近似纪录的风格，所以始终给人以强烈的真实感。美国电影研究家艾里克·伦希勒曾说，青年德国电影运动的作品一般都“具有一种省略的、有时是跳跃的特质，虚构和真实常常混杂在一起。纪录片手法明显可见，叙事常常被起间离作用的镜头（插入字幕、引文、真实的文件、照片等）所打断”。这些特点尤其明显地出现在《和昨天告别》里。影片的主人公阿尼塔是一个从民主德国逃亡到联邦德国来的犹太姑娘。她生活无着，几乎终日生活在警察拘捕的危险气氛中。她努力寻求新生活，但处处遇到似乎是不可克服的障碍。用阴冷色调拍摄的城市街景或公路，使人自然而然地联想到资本主义社会对弱者的冷酷无情。当阿尼塔最后被迫返回警察局拘留所去产下私生子后，银幕上出现她的脸部特写：表情悲痛，漠然凝视着观众。接着映出一段引自《罪与罚》的警句：“凡事都人人有责，如果人人都知道这一点，人间便是天堂了。”《禁猎狐狸的季节》不仅叙事风格十分相似，并且同样给人以一种空虚渺茫的感觉。影片的青年主人公“他”和维克多对老一辈的空虚的精神生活和繁文缛节感到厌烦，却没有勇气按照自己的想法行事。所以西方评论界曾指出，初期的新德国电影可以说是一种“不存幻想的电影”，它反映的是一个“不是毫无希望的，但又没有明确出路的世界”。同当年的法国新浪潮影片相比，新德国电影没有那种轻浮、放荡的生活情调，也不缺乏幽默感，常常给人一种过于沉重滞呆的感觉。

“不存幻想的电影”

上面提到的间离手法，即是一种在电影里运用布莱希特演剧理论的尝试。这一点对于新德国电影来说是十分值得重视的，因为不仅克鲁格等人在这方面有所努力，后来的不少新德国电影运动的重要人物如法斯宾德等也都对间离法很感兴趣。《艾菲·布里斯特》不断出现插入字幕和导演念诵小说原作的画外音，都是有意要把观众拉出戏，要求观众同导演一起对银幕上人物的行为和遭遇共同进行思考和评论。看惯了剪辑流畅，充分运用视觉手段长处的影片的观众，也许会对这种艺术方法感到别扭甚至扫兴，但是认真对待电影艺术的观众肯定会从这种艺术效果中得到某种满足。

间离手法

新德国电影运动在1975年和1979年又出现两次高潮，而从1979年开始的高潮则一直延续到了今天。之所以在这里屡次使用“高潮”两字，是因为这个运动在十多年里多次陷入过低谷。这也可以说是新德国电影运动的一个特点。它不像意大利新现实主义电影运动或法国新浪潮运动那样，有一种连续的由盛而衰以至消解的过程。它寿命特

它寿命特别长，然而
时起时落

别长，然而时起时落。1962年2月“奥勃豪森宣言”发表时，似乎轰轰烈烈，接着却是整整三年的无所作为。1966年，《和昨天告别》等片连续在国际上获奖，但这些并没有使运动蒸蒸日上，相反的却由于德国联邦议会修改了电影资助法（新的资助法规定申请资助者必须先拿出一部所谓“资历证明影片”，才能申请资助新的拍片计划），几乎断送了新德国电影运动。新德国电影运动之所以同政府资助息息相关，究其原因在于这种电影比较讲究艺术，强调创新，所以不大能为国内看惯了好莱坞商业电影的广大观众所接受。这种“国际上得奖，国内不卖座”的现象，截止1979年以前，一直是新德国电影的典型遭遇。

新德国电影运动在20世纪70年代初期陷入了空前深重的危机。新的拍片计划由于资金短缺而无法实现。已经拍成的影片也找不到发行商。在1970年4月时总共有19部新德国影片无法找到买主。彼得·夏摩尼曾悲叹“自发地进行实验的美好日子已一去不返”。许多新德国电影运动的参加者不得不屈从于大发行公司的压力，去拍摄符合投资人要求的商业性影片。

就在这困苦挣扎的年代里，联邦德国的影坛上冒出了几颗耀人眼目的“导演明星”，其中最著名的是法斯宾德、赫尔措格和文德斯。从20世纪70年代中期直到今天，人们一提起“新德国电影”，立刻想到的也就是这三位导演的作品。他们风格殊异，各有新创，尤其是从1979年开始，对这些导演的评论研究成了西方电影学术界的主要课题。

当然，除了这三位导演以外，引人注目的还有施伦道夫、辛克尔、隆采等人。施伦道夫的《铁皮鼓》也是使新德国电影在近年内国际声誉日隆的重要影片之一，它和法斯宾德的《玛丽亚·布劳恩的婚姻》（图6-12）一样，不仅在国际上多次得奖，而且在国内也大受欢迎，也可以说是从此结束了新德国电影10多年来一直只在国际上声名卓著而在国内一蹶不振的畸形局面。施伦道夫的《铁皮鼓》题材很怪诞，但又是相当严格的现实主义作品，颇有其独特的匠心。辛克尔和隆采的影片一般都有比较深刻的社会批判内容，注重人物刻画，有完整的情节结构和明确的思想主题，绝不搞任何非理性主义的现代派花招。这种既注意艺术性（但不故意搞“艺术味”），又注意群众性（这不等于西方那种大搞色情、暴力的商业性）的创作态度，其实也是新德国电影的一个共同的基本特点。

现在再回过头来谈谈随着法斯宾德等三位导演的崭露头角而促成的新德国电影运动的第二次高潮。下面的重点将放在介绍这三位导演

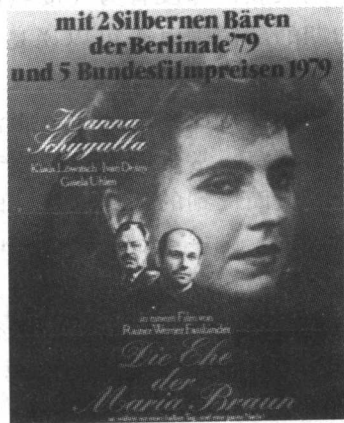


图6-12 《玛丽亚·布劳恩的婚姻》海报

上，而不过多地叙述作为运动消长的主要因素的财政经济问题。只有一点可以提一下，那就是在整个 20 世纪 70 年代里，新德国电影运动之所以能两次渡过危机，主要已不是依靠政府资助，而是由于美国大发行公司的合作和电视台的资助。在 1971 年至 1974 年这四年里，正如一位联邦德国导演所说的，当德国电影观众谈到电影时，他们想到的不是德国电影，而是外国电影。当时新德国电影运动剩下的惟的一个资助组织，是由哈克·鲍姆、彼得·里林塔尔、托马斯·夏摩尼、文德斯等人创办的名为“作家电影合作社”的一个松散的筹资机构。幸好它有一位得力的业务经理，名叫劳伦斯·斯特劳布。他奇迹般地居然说服了美国的大发行公司来支持他的合作社。文德斯在 1977 年时曾回忆说，“我们虽然同一些独立的电影院取得了协作，但是大多数电影院放映网是属于美国公司的。如果没有后者的合作，我们即便能拍出几部影片，也没有任何观众能看到它们。”美国公司肯向新德国电影运动伸出援手，真正的原因在于像法斯宾德等几位导演从 70 年代中期开始在国外连连获得成功。1974 年的戛纳电影节授予在联邦德国屡遭贬斥的法斯宾德以国际评论家奖，在巴黎还举行了“向法斯宾德致敬”的影展。赫尔措格的影片在墨西哥、瑞士、意大利和法国风靡一时。尽管他的《人人为自己，上帝反对大家》在联邦德国卖座奇惨，乏人问津，该片在 1975 年的戛纳电影节上却连获三种奖。在 1975 年的伦敦电影节和纽约电影节上，新德国电影实际上囊括了所有的奖项。

电视台是新德国电影的另一个救星。从 1974 年到 1978 年，联邦德国各电视台总共出资 3 400 万马克帮助青年导演拍片。另外一些措施包括：规定电视台在影片上映后两年才上电视播映，以免影响影院的卖座收入；对优质影片预付播映费。诚如艾尔萨塞在《战后德国导演》一文中所说的，电视台成了新的独立制片的救命恩主。一如“管理委员会”当年对奥勃豪森集团的作用一样，八家电视台如今成为（新德国电影运动）第二次浪潮不可缺少的财政来源。

然而，新德国电影运动能在 20 世纪 70 年代终于成为西方电影界最受注意的艺术运动，归根结底是由于它出了人才，具体地说，就是出了法斯宾德、赫尔措格和文德斯这些在艺术上各有特色的导演人才。

法斯宾德是一个影坛怪杰，说他是当前世界上最受注意和创造力最充沛的导演，似不为过。法斯宾德出生于 1946 年，父亲是一位医生，母亲丽索莱特早先从事翻译工作，后来则用丽洛·彭佩特的艺名在她儿子导演下演了不少电影。法斯宾德似乎没有受过大学教育，因为他 18 岁就进入社会，自食其力，后来进过一阵戏剧学校，于 1967 年踏入戏剧界。他在搞戏剧之前，就对电影十分着迷，尤其喜欢法国新浪潮影片。在他的有据可查的影片创作年表上，他在 1965 年拍摄的第一部短片就是奉献给法国新浪潮电影导演艾立克·罗默尔的。所谓“有据可查”，是指有片头字幕可作确证。据美国影评家托尼·雷恩

电视台是新德国电影的另一个救星

归根结底是由于它出了人才

(一位研究法斯宾德影片的专家)说,法斯宾德的早期影片大都没有片头字幕,因为当时在西方早已流行用自备轻便摄影机拍摄“业余电影”了。法斯宾德的第一部长故事片,则是1969年拍摄的《爱比死更冷酷》(图6-13)。从1969年到1979年,这位青年导演一共自编自导了36部长故事片,如此旺盛的创作力恐怕是历来罕见的。更令人吃惊的是,在此期间他还拍摄了一套电视系列片(五集),导演了许多舞台剧。他同时还是一位出色的舞台和电影演员,仅就演电影来说,他从1967年到1978年,一共在别人导演的14部影片里扮演了角色。



图6-13 《爱比死更冷酷》剧照

要在短短十来年里拍摄那么多影片,他当然不可能为每部影片花费很多时间。一般说,法斯宾德都不会为一部长故事片花费两周以上的拍摄时间。《艾菲·布里斯特》是一个少见的例外,他花费了58天。如他自己所说,《艾菲·布里斯特》是他的梦寐以求的影片……这是一部完全按照自己心意拍成的影片。没有任何其他杂念。如果能收回成本,那就很好,但这不是我拍它的原因。这是我最费钱的影片,实际上花了我一年多时间。

《艾菲·布里斯特》(图6-14)拍摄于1974年,是法斯宾德的第



图6-14 《艾菲·布里斯特》剧照

20 部影片。西方一些有艺术抱负的电影导演，通常总是在为制片商拍摄若干部目的在于赚钱的商业片后，积攒了一些钱，用于拍摄一部不考虑票房得失的“艺术影片”。这种艺术影片才是导演本人的真正艺术追求的体现。《艾菲·布里斯特》就有点属于这种性质。不过，法斯宾德的情况还稍有点不同。他很反对把商业影片和艺术影片作截然的划分。他非常喜欢好莱坞的影片，尤其是强盗片。他公开宣称他很崇拜好莱坞一位擅长拍以情节取胜的影片的老导演道格拉斯·西尔克。他说他的《恐惧腐蚀心灵》（1973）就是模仿西尔克的《纯属天意》（1955），不过拍的“不如西尔克简朴”。但在另一方面，他又师承法国的现代派导演戈达尔。他对布莱希特的间离效果理论的热中追求，在很大程度上是受戈达尔的影响。有人说法斯宾德就是“西尔克+戈达尔”。这就是说，法斯宾德所追求的是熔艺术片和商业片于一炉。他认为他所设想的最好的影片就是这样一种结合体：它像好莱坞影片那样美，那样有力和那样奇妙，然而又无可辩驳地是一部德国影片，能对制度成批判态度……在另一方面，他只赞成能为广大观众接受的艺术创新。他认为斯特劳布（一位超级现代派电影导演）的弱点是他总跟观众对着干，《奥通》是一部被他彻底否定的影片。

为了说明法斯宾德影片的艺术风格和他的某些艺术观点，在这里具体地谈谈他的“梦寐以求的”、“完全按照自己心意拍成的”《艾菲·布里斯特》。《艾菲·布里斯特》是根据德国 19 世纪的批判现实主义作家冯坦耐的同名小说改编的。故事非常简单：一个年轻女子嫁给了一个贵族老头，由于生活苦闷而另有外遇，丈夫发觉后找她的情人决斗，杀死了她的情人，然后把他可怜的妻子逐回娘家，并禁止她的女儿同她在一起生活，结果使她郁郁而死。法斯宾德选中这部小说来拍成电影，并不是由于小说的情节有什么特殊的吸引力。如他自己所说的，“你可以拍一部生动的影片来讲一个年轻姑娘嫁了个老头，后来对丈夫不贞如此等等，但如果你只是讲这么个一个故事，你大可不必去拍冯坦耐的小说。你可以自己编这么一个故事，我拍的《玛尔塔》就是出于我自己手笔的这么一个故事。”在这里，法斯宾德显然是想在电影改编文学作品的问题上另辟蹊径，这也是使《艾菲·布里斯特》成为一部不同寻常的影片的一个主要原因。

从美学的角度来看，这部影片是试图改变人们对电影艺术的习惯观念的一次大胆尝试。电影长期以来被认为是一种视觉的艺术，在其中起着主导作用的应当是可见的动作。电影语言之所以被称作国际性语言，就是指画面具有无需翻译的性质。人们往往把一部影片能否通过画面讲清楚故事作为判断其艺术质量的不二标准。历来的电影美学理论，无论是蒙太奇理论还是场面调度理论，在这一点上是基本一致的。只是到了 20 世纪 70 年代，才陆续有人出来试图推翻这个观念，提出了所谓用“读电影”来代替“看电影”的说法，主张用文学语言

● 试图改变人们对电影艺术的习惯观念的一次大胆尝试

来代替画面语言在电影中发挥主导作用。所谓文学语言并不是专指对话，而是包括旁白、字幕等。这就要求观众在欣赏影片时不再是被动地接受作为导演的想像体现物的画面，而是通过“读”（广义的读也包括听）主动地发挥自己的想像，而可见的画面只是对观众的内心图景起着参照、提示或补充的作用。在这方面进行探索的，当然不只法斯宾德一人，《艾菲·布里斯特》引起人们兴趣的是这种电影美学观念在改编文学作品方面的实际应用。

为了让观众像读冯坦耐的小说一样来“读”法斯宾德的影片，导演就必须把画面表现的吸引力降低。为了做到这一点，他一是大量增加画外的旁白和字幕，这在《艾菲·布里斯特》里是十分显见的。法斯宾德还自任解说员，在画外大量念诵小说的原文。为了使旁白能密切地配合画面，法斯宾德在叙事上严格遵照原作的顺序。字幕的文字也完全采自原作，目的也是增强“可读性”。另一个办法则可以说是法斯宾德的独创，那就是尽量取消“动作场面”。从故事情节来看，动作重点应当包括艾菲和克拉姆帕斯少校的幽会、盖尔特·冯·莫斯特登伯爵和艾菲的争吵、伯爵和少校的决斗等。然而在影片里，这些场面不是一闪而逝，就是全付阙如。决斗的场面短促得可笑，甚至不给人以真实感。在一个远景画面上，两个男人相对而立，枪声突发，其中一个人猝然倒地——决斗场面便告结束。情人幽会的场景则根本没有出现过。法斯宾德对这个“缺失”解释说，冯坦耐允许读者采取不同的读法：如果你想把它读成一个通奸案件，你尽可以按此想像，但如果你的中产阶级道德观不允许你这么做，那么，这就是一个没有性内容的爱情故事。在影片里也同样如此。

看这样的“文学”影片，别的不说，首先在语言上给外国观众增加了不小的困难。除非精通德语，否则便很难欣赏这部影片。大量的旁白除了配音译制以外，别无他法。但一经译配，导演自任解说员的艺术目的便全部丧失了。在这一点上倒是同文学作品完全一样，优秀的原作碰上一个蹩脚翻译，就一切全都完了。

《艾菲·布里斯特》是法斯宾德的影片中比较独特、比较富于实验性的一部。并不是他的影片都是只供“读”的。但是，一个艺术家的创新精神无疑是更多地表现在他的一些与众不同的实验性作品里。

赫尔措格在艺术上的追求又截然不同于他的同代人。这位导演出生于1942年。他曾在慕尼黑攻读文学、历史和戏剧，后又留学美国，从1962年开始拍片。赫尔措格在拍片上不是一个快手，但几乎每一部都大获成功。1967年的《最后的话》在奥勃豪森电影节上获得大奖，翌年他的《生活的记号》一片又在柏林电影节上获得银熊奖。在20世纪70年代里，他的影片又连连在国际上获奖，使赫尔措格迅速成为新德国电影的卓越代表之一。截止1980年，他总共大约拍摄了22部影片。如果要对他的创作特点做一简括描述的话，可以归结为一个

“怪”字。他的影片题材永远是离奇古怪的生活经历、浪漫的和理想主义的幻象、离群索居的变态人物等。他总是在富有异国情调的背景中拍片：希腊、撒哈拉沙漠、秘鲁、巴西……他自编自导，从不与他人合作。他认为人们很难把他的影片归入某一类，因为他向来一个人工作，以后也不会合群。他说他的影片都是产生于某种非常强烈的迷恋，他看到的东西都是人们尚未看到和尚未认识的东西。

人们在看他的《人人為自己，上帝反对大家》一片时，确实能感到它从情节内容到表现手法的一种怪异。影片取材自德国19世纪初期发生的一桩真实事件：一个名叫卡斯伯·豪塞的野人于1828年出现在纽伦堡。他从小被父母抛弃在荒山上，过着与世隔绝的生活，所以当他16岁进入人类生活时根本不会说话。豪塞的遭遇引起了一些教育学家和人类学家的极大兴趣，但是并没有人关心如何使豪塞在心理和精神生活上得到健康发展。五年后，他被一个不知名的神秘刺客在胸部扎了一刀，三天后就死了。因为人们始终没有弄清豪塞的真正来历，所以围绕着他产生了各种传说，使他成了一个神秘人物。他的名字则成为心理学上用来代表一种脱离社会生活的心理状态的代名词——“卡斯伯·豪塞变态心理”。

在赫尔措格的影片里，卡斯伯·豪塞事件的神秘色彩被进一步抹上怪异的色彩。赫尔措格选用一个智力发展有严重阻碍的流浪汉扮演豪塞。此人是一个妓女的私生子，从小备受母亲的虐待，三岁时被打得失去说话能力，从此被遗弃在孤儿院。从九岁起，他流落街头，被无数次送进教养所和监狱。在赫尔措格雇用他时，他是柏林街头的—一个卖唱者，神情呆滞，几乎不会表达任何感情，智力低下到连银行储蓄是怎么回事都弄不明白。因此，当他扮演的豪塞出现在银幕上时，那副呆滞、茫然的表情倒不完全是“表演”了。赫尔措格利用事件本身的神秘性，对豪塞的出现和死亡不作任何交代。豪塞头脑里的幻想——由一个瞎子领路的骆驼队在沙漠中行进的忽明忽暗的朦胧画面，也是毫无来由的，似乎包含了某种模糊的哲理。连片名也是费解的。有人解释说，这是代表赫尔措格对人类社会的写照，其中“上帝”是指那条人人互相为敌的处世原则。其实这种难以索解的怪异感正是赫尔措格希望在观众身上引发的东西。但是这种怪异感却又不是目的本身，随着怪异感而来的是一个深刻思考的求解过程。赫尔措格在向美国观众谈到他的这部影片时曾说：“像卡斯伯·豪塞这样一个人物，是有点奇特，或者有点出格，或者有点反常，或者有点极端的。但是，当你看过影片后，你很快就会发现卡斯伯是惟一有头脑的，惟一有尊严的人，他有一种强烈的人的尊严，而所有其他人才是无理性的、反常的和偏执的。”因此，卡斯伯·豪塞的原始存在状态实际上是反映了艺术家心目中人性的纯粹形式，而那些把他放在马戏团里展览敛钱、利用他来宣传宗教的形形色色的文明人则正是纯粹人性的破坏者。这

在一定程度上也不失为对资本主义文明的一种批判。

赫尔措格的这种纯粹人性的人道主义思想在他的另一部影片《寂静和漆黑的国土》里也有所表现。这部影片对聋人和盲人充满了同情和爱。赫尔措格从聋人和盲人的主观感觉出发,把观众引入一个悄无声息或漆黑一片的纯净世界,让人们在怪异的感觉中陷入思考。

最后谈谈维姆·文德斯。文德斯出生于1945年,从1967年开始拍摄短片,1970年起拍摄长故事片,至今拍了大约22部影片。

“本国电影国际化”

文德斯作为新德国电影运动的主要代表人物,是“本国电影国际化”这一原则(这是新德国电影运动的基本原则)的最热烈的鼓吹者。他对联邦德国的“本国电影”没有好感,因为联邦德国在第二次世界大战后由于美国占领军当局对电影的严格控制和随后好莱坞大公司的入侵,事实上不曾存在过真正的本国电影。文德斯和新德国电影运动的导演们一样,对好莱坞抱有一种矛盾的心情:既憎恨它在思想意识和经济上对联邦德国的殖民化政策,又钦佩它的高度熟练的先进技术和光彩夺目的影片。美国电影研究家梯莫西·柯里根称这种感情为“爱和恨的结合”,“在互相需要、钦佩和怨恨中发展的友谊”。文德斯拍了两部影片——《时间的过程》和《美国朋友》——来表达他对好莱坞的这种观感。例如在《时间的过程》里,他通过两个德国人(其中一人为电影放映员)在联邦德国境内寻找“优秀的德国片和优秀的观众”的旅行过程,反映了德国电影的黄金时代,希特勒统治的败坏影响和好莱坞在帮助重建德国电影过程中所起的矛盾作用。文德斯最后得出的结论是,德国观众所需要的是具有国际特征的国产影片,他们不需要本国电影,但是需要一个本国电影工业。这种要求同前面提到过的法斯宾德所赞赏的“德国的好莱坞式影片”是完全一致的。当然,新德国电影的导演们赞赏的好莱坞电影并不包括它的道德败坏的一面。在《时间的过程》和《美国朋友》里,文德斯直率地斥责好莱坞的殖民化的思想意识政策是以“性、打斗和暴力”为其基本内容,而在《美国朋友》里美国电影导演干脆被说成是色情片生意的后台老板。

在文德斯看来,现代人生活的主要部分已被旅行所占领

文德斯之所以在西方影坛名重一时,主要还是由于他的影片在艺术上富有新意。文德斯实际上是西方电影中一个最新样式——“公路片”(Freeway Film)的创造者。在文德斯的影片里,主人公的生活基本上都是在汽车旅行中度过的。在文德斯看来,现代人生活的主要部分已被旅行所占领。商业旅行、公务旅行、探亲访友、旅游,占去了现代人生命中的大部分时光,构成现代人生活中最活跃的部分。因此,在文德斯的影片里,从飞驰的汽车中看出去的城市和乡村景色,主人公在旅行中的遭遇和见闻,成为他反映现代生活的主要内容。《爱丽丝漫游记》(图6-15)叙述的就是一个男子在美国旅行时遇到一个德国妇女,她把她的一个十来岁的女儿托付给他带回联邦德国。但是小女孩不慎失落了老家地址,结果只能依靠她的模糊记忆,在联邦



图 6-15 《爱丽丝漫游记》剧照

德国一些城市里到处寻找。影片的情节显然不是主要的，只是通过这场无休止的有趣的旅行，才使观众充分领略到了西方现代生活的情调和气氛。影片虽然是 1974 年的出品，但导演故意不使用彩色，而是把拍成了极其富有诗意的黑白片。这种新的影片样式，包括它的生活观念基础，已在西方电影创作中产生广泛的影响。

新德国电影运动在 20 世纪 80 年代处在它的全盛时期。《纽约时报》的电影评论员说法斯宾德、施伦道夫等人的影片“使人眼花缭乱，富有独创，艺术处理新奇大胆”，使人们相信现在“终于进入了为期十年的德国电影时代”。在这位电影评论员看来，20 世纪 60 年代是法国电影时代，70 年代是意大利电影时代，而 80 年代则将是新德国电影为代表的德国电影时代。

第十节 其他特色电影

一、政治电影

政治电影是指从 20 世纪 60 年代后期至 70 年代中期在西方各国十分引人注目的一股以政治事件为题材的电影创作潮流。这种电影着重表现当代真实的政治事件、政治运动和政治思潮，以及个人与这些事件、运动和思潮有直接联系的行为和命运。法国电影导演科斯塔·科斯特达一加夫拉斯在 1968 年拍摄的《Z》（图 6-16），被认为是第一部政治电影。从 1968 年至 1975 年，欧美各国（主要是意大利）拍摄了大量被归为政治电影的影片，它们包括：表现真人真事或以真人真事为原型的故事片，如科斯塔一加夫拉斯的《口供》（1970），罗西的《马蒂伊事件》、齐纳曼的《豺狼的日子》（1973）、帕科拉的



图 6-16 《Z》海报

政治电影只是题材上的一种集中表现，在美学原则上并无独特之处

《总统班底》（1976）等；虚构的故事片，如达米尼的《警察局长的自白》（1971）、米特里的《工人阶级上天堂》（1972）、罗伊的《等待审判的人》、戈达尔的《中国姑娘》（1976）等；幻想片和喜剧片，如克莱因的《自由先生》（1967）、费里尼的《乐队排练》（1978）、蒙塔尔多的《封闭的圈子》（1977）等；新闻纪录片和其他非故事片。

政治电影是不是一个电影流派？这里倾向于认为它只是题材上的一种集中表现，在美学原则上并无独特之处。许多给政治电影下定义的西方评论家也只是强调了它的题材性质。美国的夏·金德尔和皮·豪斯顿认为，政治电影是以政治为中心的影片，不论是处理当前革命争端和目的影片，或是以较远的时代为背景，处理更为广泛的政治和道德争端的影片。戈达尔提出了几个政治电影的条件，如题材必须是当前的政治形势，风格必须是现实主义的，拍片的外部条件——谁是投资人、得过什么性质的奖——是评价影片的重要标准，等等。至于像科斯坦一加夫拉斯、贝·贝托鲁奇、弗·科波拉等，虽然人们认为他们拍过很有代表性的政治电影，他们却一再说，“所有的电影都是政治性的”、“电影永远是政治性的”等，这无异是否定了政治电影作为一个独立概念的存在价值。

还有一种说法，即鉴于政治电影在意大利曾特别流行，所以倾向于把它视为新现实主义的发展和深化。如果这个说法成立，政治电影就只能说是新现实主义电影的“成熟阶段”了。

二、街道电影

这是指20世纪20年代出现于德国的一批以街道为主要动作背景影片。齐格弗里德·克拉考尔在《卡里加里到希特勒》一书中创造了这个词。这种电影（如卡尔·格吕纳的《街道》、派伯斯特的《没有欢乐的街》、拉恩的《街头惨剧》等）表现了社会的现实，以一种直接的、不尚虚饰的和客观的风格来反映德国下层平民的日常生活，反映了德国电影在无声电影末期走向写实主义道路的努力。

三、青春电影

20世纪70年代中期在日本出现的青春电影，是指那些描写当代日本社会中青少年的糜烂生活和犯罪活动的影片。这类影片（如《青春之门》、《肉体之门》、《青春杀人者》、《第三垒》、《青春》等）几乎无一例外地都是绘声绘色地表现青少年生活的某些片断，如性的觉醒与尝试、生活上的放荡、对老一代的蔑视和反抗、对传统道德准则的彻底否定，等等。然而，这些影片从不正面提出青少年应当走什么样的生活道路。因此，青春电影无非是某类题材的一种集中表现，而更主要的是它代表了日本商业电影中的一股逆流。

四、公路电影

新德国电影的主将之一维姆·文德斯是公路电影的创造者。前面已经有过介绍，这里就不再重复。不过很显然，公路电影实际上同街道电影一样，在更大程度上只是某种独创的样式而已。

第七章 西方电影中的现代主义

前面在论述西方电影中的技术主义和写实主义两大传统时，基本上未曾涉及 20 世纪 60 年代以后的问题。这是因为在时间距离上比较近的事情，一般不宜作为历史研究的对象。流派还在发展变化，作品没有经过时间的筛选，轻易地作出如此这般的判断是危险的。

但这里还是要破例地介绍西方电影中的现代主义，尽管其中大量涉及的正是 20 世纪六七十年代的事情，主要原因是鉴于国内电影界对这个问题比较感兴趣，议论也较多，并且有时还由于对现代主义缺乏深入的了解，在创作实践上产生了不好的影响。

西方电影中的现代主义是一个比较复杂的问题。国外对这个问题的研究方兴未艾，还没有什么现成的结论。我们今天来研究这个问题，只能通过大量的既存事实来自行归纳分析，理出头绪，提出一些不成熟的初步看法。

现代主义实际上是技术主义和写实主义的极端表现

前面曾简单地提到过西方电影中的现代主义同技术主义和写实主义两大传统的关系问题，并指出现代主义实际上是技术主义和写实主义的极端表现，它并不是某种完全独立于两大传统之外的全新事物。然而这种“极端表现”是借助于或者得力于西方其他文艺形式中的现代主义的，并不像技术主义（蒙太奇）或写实主义（照相本体论）那样比较独立于其他艺术。因此，谈论西方电影中的现代主义，显然要把面铺得更开一些。

第一节 西方文艺中现代主义的兴起

为什么要先来谈谈西方文艺中的现代主义呢？这是因为西方电影中的现代主义同西方其他文艺形式中的现代主义相比，出现得比较晚，它既有其他文艺形式中现代主义的特点，又有其独特之处。所以，要想说清楚西方电影中现代主义的来龙去脉，就必须先对西方文艺中的现代主义作一点总的考察。

什么叫现代主义

先要回答的一个问题是：什么叫现代主义？

现代主义是 19 世纪末 20 世纪初在欧美国家陆续出现的以现代派相标榜的各种文艺流派的一个统称。现代派各家的名目繁多，不下十来种。其中影响较大并且同电影有密切关系的则有表现主义、超现实主义等名目。当然并非一切西方现代文艺流派都可以归入现代主义名

下。即就电影而言，例如 20 世纪 40 年代的意大利新现实主义电影，或 50 年代的真实电影等，就不能把它们划入现代主义（当然“真实电影”在某些西方论著中是被视为现代主义的）。那么，戴不戴现代主义这顶帽子（或“桂冠”）的标准是什么呢？

一般而言，只有主张以非理性原则主宰创作活动的文艺流派，才应归入现代主义的行列。

以非理性原则主宰创作活动的文艺流派

所谓非理性原则，不言而喻是对理性的否定。我们都知道，无论文艺创作或科学研究，向来都是同属于理性或逻辑思维活动的范畴。所不同的只是文艺必须通过形象来思维，而科学研究则通过抽象思维来取得成果。因此，在被现代派各家称之为旧文艺的作品中，情节结构、人物行为、性格发展（叙事艺术）或构图、图像、色彩配置（造型艺术），都要合乎理性。人们完全可以从作品中体会到创作者想要传达的意图，即它的思想内容。这样，文艺作品就有了帮助人们认识世界、认识人生的功能，结果也就获得了伦理价值和社会意义。然而这一切恰恰是现代主义所排斥的东西。现代主义主张在文艺创作过程中摆脱理性的“束缚”，用非理性的直觉、本能、潜意识活动、意志等“原始力量”在作品中体现出创作者的真正的“自我”。它强调创作者要在作品中表达出自己对事物的直接的、原始的感受，而不经受理性的综合概括。所以，作品的含义应当“因人而异”，“自行求解”。为了达到这个目的，它在发展过程中便逐步地、最后是彻底地否定了情节结构、人物行为动机、性格发展逻辑、形象的比例尺度、色彩的合理配置等一切“旧文艺”的“程式”。

谈到西方文艺中的现代主义，一般都把英国人詹姆斯·乔埃斯的意识流小说、俄国人康定斯基的抽象画和奥地利人勋贝格的无调音乐作为现代主义文艺的开端。它们大致都出现在 19 世纪末 20 世纪初的一二十年里。总的来说可以认为，现代主义文艺的基本特点就是在拒绝理性的前提下，使造型艺术走向抽象化，即强调艺术家要纪录自己对现实事物的内心感受，并且主要是反映出在观察事物对象时本人的主观情绪状态；叙事艺术则走向意识化，强调创作者要纪录下人物意识的自然流动。这样，文艺作品就不再是客观存在事物的如实再现，而成为个人化的情绪反应的原始记录。尽管在现代主义名下的现代派各家，一般来说都各有自己的艺术主张或“宣言”，并且愈到近代，独树一帜之风愈盛，各种主张层出不穷，但大致都未超越上面所讲的意思。

现代主义在技巧上具有如下基本特点：运用歪曲、扭曲、变形、时空错乱等手法来造成震荡性的强烈效果。这在造型艺术上表现为紊乱的线和点、位置错乱的空间结构、违反真实的色彩配置等，特别是反映所谓精神病患者眼中的世界形象或狂乱的梦境时尤其如此。在叙事艺术中，则出现了新的语言组织，故意的文法不通，生造的新字，

词句颠倒，甚至取消标点符号等等。

现代主义为什么会在 19 世纪末 20 世纪初兴起呢？

过去我们在研究评述一些资产阶级文艺流派的生成和发展问题时，往往只从政治上着眼，仿佛任何文艺流派都只是政治斗争、阶级斗争的产物，或者叫做政治斗争在文艺上的反映。以现代派来说，过去往往只用对资本主义现实感到不满的西方小资产阶级知识分子面对无产阶级革命高潮感到恐惧的那种矛盾狂乱心理来解释他们在艺术上逃避到非理性的梦幻世界去的倾向。就 20 世纪初叶的情况来看，这种解释也许是正确的。但一成不变地将之奉为现代派惟一的存在理由，就会使人感到缺乏说服力。从 20 世纪初到下半叶，世界革命形势的发展变化如此巨大，但并非总是走向高潮；资本主义世界的发展变化也是剧烈的，但也并非总走衰败没落的下坡路。因此，那些知识分子的心理未必总是矛盾狂乱。就拿西方电影来说，其中现代主义流派影响比较显著的时期，是从 50 年代后期开始的。那时的资本主义经济正在进入高度繁荣阶段，而无产阶级革命的高潮似乎并不存在。因此，在热衷于现代主义的西方电影导演中，有不少是根本不过问政治的，有的（如戈达尔）则竟然在政治上是极左派。可见情况很复杂，教条主义地搬弄现成的政治结论来解释一切艺术问题，根本站不住脚。

事实上，一个新的艺术主张，一个新流派之所以能形成并且持久存在，其间必有合理的因素。往往是合理的因素被加以不合理的发展或者是合理的要求被用不合理的方式去解决，才会形成某种有持久影响的、然而却是错误的理论或流派。这一点也完全适用于现代主义。只有深入认真地分析之后，找出其中合理的因素，得出的结论（哪怕是肯定的结论）才更有说服力，并且可以产生批判吸收的效果。

从艺术的角度来看，促使现代主义兴起的原因有两个：一是在艺术上突破窠臼的强烈愿望；二是对艺术的模仿人生的能力产生了怀疑。

大家知道，早期的文艺，无论东方西方，都是模仿现实生活。古代的造型艺术和叙事艺术都是对现实生活场景的粗略再现。古代的绘画和史诗早已成为史书的重要补充和佐证。在西方，由于绘画中的透视法、文学中的写实主义和音乐中的音调性质等技巧手段的发展，使造型艺术和叙事艺术越来越有可能以最大限度的逼真性来再现现实生活。尽管文艺史上多种不同创作方法之间发生过矛盾斗争，但几百年来，对于文艺要再现现实生活场景这一点似乎从未有过争论。有分歧的只是再现的方法、角度等。这个情况直到 19 世纪末 20 世纪初现代主义登场时才为之一变。

传统文艺对现实生活的再现基本上是从对生活现象的外部摹写入手的。不能说传统文艺完全忽略了对人内心世界的再现，至少在叙事作品中也常常会有对人物内心活动的描写。但这种描写只是作为外部活动的根据，只是处于从属的地位。在造型艺术中，创作者的内心状

一是在艺术上突破窠臼的强烈愿望；二是对艺术的模仿人生的能力产生了怀疑

态则从不在作品的内容上有所反映。现代主义的核心就是向上述的古老传统、向这条千百年来似乎无可争论的文艺创作的信条发出了挑战。

首先，现代主义要求废弃这种从外部模仿现实的传统。它提出，像透视法、写实主义、音调性质等单一的专门形式，实际上阻止了其他可能性的发展。同一种形式经过无数人的使用，很难再有创造性的突破。反过来说，这整套写实的手法已变成固定的程式，束缚了后来人的手脚。如果再因袭下去，似乎很难超过19世纪西欧文艺已达到的写实主义的高峰。这可以说是现代主义从形式的要求出发提出的第一个存在理由。

其次，从19世纪末期开始的现代科学技术的迅猛发展和各种新思想的涌现，使人们对文艺模仿人生的能力从根本上产生了怀疑。

从19世纪末期开始，科学技术的发展在西方世界进入了一个新的阶段。一连串重大的发现和发明使人的生活方式和内容发生了巨大的改变。电报、电话、汽车、飞机以及无线电通讯等新式工具，使空间距离迅速缩短，咫尺天涯成了天涯咫尺。人们的时空观念也随之发生改变。摄影术的发明和完善，使得再好的画家也无法在再现事物的逼真性上与之相抗衡。同样是从19世纪末期开始，关于人的本质、人类社会的发展规律和人在宇宙中的地位等方面，新的学说风起云涌，使人们对旧的价值普遍产生了怀疑。特别是奥地利医生弗洛伊德对人的精神活动的研究，第一次在科学上揭开了人的潜意识活动的奥秘，这对西方文艺产生了极其深远的影响。现代主义正是在这样的背景下提出疑问：既然人的生活方式和生活内容已经发生了如此剧烈的变异，既然人已被证实是一个如此复杂奇妙的机体，过去文艺对人的行为的外部描写和对现实生活场景的外表的逼真再现，能充分地反映人生的真相吗？

这种疑问不能说没有道理。如果我们从文艺必须真实反映现代生活的立场出发，要求对传统的写实手法进行革新，那更是完全正当的了。然而问题在于，西方文艺中的现代主义并不是从文艺应当反映生活的美学立场出发提出疑问的。他们对传统技法的局限性感到的不满和他们对现代科学的重要发明和发现发出的欢呼，都是以一种完全排斥理性的强烈的自我表现欲望为基础的。当年他们从新时代的灿烂曙光中只看到了自己硕大无朋的身影，于是就不可避免地走向了自我膨胀的道路。

因此，从艺术的角度来观察，现代主义虽然看到了传统文艺技法的局限性，虽然善于吸收和运用现代科学的新知识，但却是用极端强调文艺创作的个性化、极端强调创作过程中“我”的作用为武器来开辟新路。现代主义的“我”是一个享有绝对精神自由的我，是一个不受理性制约、超乎社会道德规范之上的我。所以，这种“个人化创作”的概念同传统的“个人创作风格”、“表现个人感受”之类的概念

并不相同，甚至全然是两回事。

现代主义中唯我主义的非理性倾向，在其产生初期显然是从当时流行的主观唯心主义哲学（柏格森、詹姆士等）那里吸取了思想养料。但是从20世纪20年代开始，现代主义从造型艺术蔓延向叙事艺术（小说、戏剧、电影）之后，弗洛伊德学说和作为一种人生剖析哲学的存在主义的影响便愈来愈明显，甚至可以不用“影响”二字，而干脆把现代主义的叙事作品称之为弗洛伊德学说和存在主义人生哲学的艺术体现也不为过。这一点在西方电影中尤其属实。因此，在这方面不免要多说几句。

先谈弗洛伊德学说。

我们对弗洛伊德这个名字并不陌生，虽然自解放以来国内对弗洛伊德的著作似乎从未有过什么介绍。我们不少同志基本上只是从四、五十年代的一些苏联批判文章中知道西方有那么一个奥地利医生对文艺有一套荒谬的理论。至于它究竟是些什么内容、对西方文艺究竟有什么具体影响，一般是不甚了解的。在我国，长期以来对弗洛伊德的心理学说从未有过认真的研究介绍，这里既有根深蒂固的封建思想在作怪，解放后还加上简单化的教条主义学风，结果弗洛伊德学说便在我们对之几乎完全无知的情况下便人云亦云地被彻底否定了。

其实，弗洛伊德学说应当说是一个正确与谬误并存的复杂体系。其中有科学的部分，也有荒谬的一面。所谓科学的部分是指作为弗洛伊德学说核心的精神分析（或译心理分析）研究。弗洛伊德创造的“精神分析”一词含有两层意思。一是作为一种治疗精神失调病症的特殊方法，即诱导病人回忆过去生活中某些仿佛早已淡忘、其实是沉积在潜意识中的事件，从而找到精神失调的病源。这种治疗方法几十年来在西方十分流行并且疗效卓著，不容任意否定。二是作为一种对潜在精神过程进行研究的科学，即探索潜意识的过程对意识和行动的巨大影响，探索精神冲突在病态心理和正常心理发展中的中心作用，尤其是某些本能冲动（如性冲动）在受到理性抑制或升华后对行为产生的后果。弗洛伊德以其毕生精力用于探究人的精神机器的结构和在其中起着相互作用和影响的力量，并在长期的科学实验和临床实践的基础上，提出了一系列令人震动的创见，这是不容忽视的。弗洛伊德还科学地证明了人的性的欲念和兴趣并非始于青春期，而是要早得多，并且一个人在幼年时期的性欲念和性兴趣对其以后的生活行为具有重大的影响。他对人的性本能和性心理（正常的和变态的）的这种研究和坦率的分析，当时即便在封建思想不那么浓重的西方社会里，也曾被认为是对“人的尊严”的公然冒犯，但是他在19世纪末开始的这种研究到20世纪初即已被公认为严肃的和有实际意义的了。

然而当弗洛伊德把他的心理学说扩大应用到文艺上时便走向了荒谬。这位奥地利精神病医生对文艺极感兴趣。他从1900年开始，连续

发表了一些论著，力图用他的心理学说来解释人的文艺活动，结果形成了一整套对西方文艺极有影响的理论。

弗洛伊德的文艺理论主要有两方面的内容。

一是把文艺归结为研究和表现潜意识的工具。

弗洛伊德把他的精神分析法应用于文艺创作，是从他对梦的分析开始的。弗洛伊德宣称，梦是表达某种潜在的希望或动机的象征方式。这是因为在人类社会里，经常存在着本能的性的欲求和文明要求之间的冲突，而当人的本能要求无法得到直接满足时，人便寻求其他高尚的途径来释放其精力，结果便出现了艺术。总而言之，人类社会的文化成就无非是对人的本能进行压制的结果。因此，艺术就被解释为人在得不到原始的满足时的一种补偿，一种代替品。当艺术家退缩到梦幻中去寻求本能的满足时，便以诗歌、绘画、雕塑等形式来体现其梦幻。

这种文艺即梦幻的论点对西方文艺的直接影响就是在文学上首先促成了所谓意识流小说。乔埃斯在 1922 年发表的小说《尤里西斯》被认为是对弗洛伊德文艺理论的成功应用，而同一作者在 1939 年出版成书的《费尼根的觉醒》则是“对精神分析的文学资源的最精心彻底的发掘利用”。20 世纪 20 年代的法国超现实主义文学和法国的先锋派电影是对潜意识—梦幻理论的另一种运用。1924 年发表的著名的《超现实主义宣言》就声称要在作品中“表现思想的真实过程”，“在没有理性控制下的、超乎一切美学的和道德的考虑之上的思想的命令”。

二是主张在文艺中重新考虑和揭示人的行为及其潜在动机。

弗洛伊德的精神分析法极其强调人的性欲问题，所以“重新考虑和揭示”就是要求从性的角度来重新分析过去的文艺作品和指导一切文艺创作。人物行为的性的动机和人的性生活（正常的和变态的）在生活总体中的地位被极端地加以夸大。弗洛伊德通过对希腊悲剧的分析，提出了著名的“俄狄浦斯情结”（子恋母型的性变态）和“厄勒克特拉情结”（女恋父型的性变态）。甚至在莎士比亚的《哈姆雷特》里，中心冲突也竟然成了子恋母的所谓“俄狄浦斯情结”。这种强调从性的角度来描绘人物的主张，致使西方文艺（不仅是现代主义的）从 20 世纪三四十年代起愈来愈热衷于各种性爱题材。文艺的堕落仿佛获得了“科学的根据”，弗洛伊德文艺理论在这一点上的影响极其恶劣。

如果说弗洛伊德学说是为现代主义文艺的非理性主义提供了“科学根据”的话，那么，存在主义则是为它提供了哲学基础。

存在主义发源于 19 世纪末，而从 20 世纪 30 年代开始，盛行于欧美各国，直到今天。它的主要内容也可以分为两个方面。

首先，存在主义和西方形形色色晦涩难懂的现代哲学流派不同，它是一种实用的通俗的人生哲学。它首先回答了关于人的存在的性质和意义这个问题。

一是把文艺归结为研究和表现潜意识的工具

二是主张在文艺中重新考虑和揭示人的行为及其潜在动机

存在主义则是为它提供了哲学基础

人与动物的区别在于
只有人才有“自觉的
存在”

存在主义认为，人与动物的区别在于只有人才有“自觉的存在”。人在存在的过程中不仅有自我意识，还有自由意志，这样才构成自觉的存在，才使存在具有意义。所谓自由意志就是人不能按本能去生活，而应当使自己的意志发挥作用去选择自己的生活道路，使自己具有个性，而不是按照某个规定好的划一的模式生活——过“别人”的生活。存在主义的创始人、丹麦的克尔凯郭尔说，人的自觉存在的过程是一个“不断努力、不断变化、不断发展的过程，它的未来总是一个有待填补的空白”。正因为如此，人的存在过程就成了非理性所能解释或预测的因人而异的过程，成为科学管不了的领域。科学可以把自然现象研究得很透彻，以至可以模拟自然现象、控制自然现象，但却无法掌握人的自由意志——因人而异的自由选择。出于这种对人生道路的非理性观念，存在主义就鼓吹把生活的重点放在眼前的一刻。过去的不可解释，未来的不可预测，只剩下眼前的一刻才是具体的、有意义的。在这种人生观的指导下，一个人就要在生活中抗拒一切既定的习俗、制度、规范，兴致所至地生活下去，对过去的事绝不回顾，也用不着总结经验教训。这就形成一种玩世不恭、愤世嫉俗、得过且过、胡作非为的生活态度，并且也把资本主义社会中那种朝不保夕的生活状况合理化了。法国存在主义小说家卡缪鼓吹的“顽强不屈的叛逆者”、“叛逆英雄”就属此类。

“人的处境”的真相

其次，存在主义探索“人的处境”的真相。它提出人的“自由意志”的两大敌对力量就是自然界和社会。自然界是冷酷的，充满敌意的，处处和人作难，企图消灭人。冬天寒风凛冽，夏天骄阳如火，暴风骤雨，地震山崩，雷电水火，毒蛇猛兽，无一不在威胁人的生存。人为了生存就必须联合起来对抗自然，因而形成了社会。但社会一旦形成，却又成了压迫个人存在的敌对力量。因为人类为了生存，就必然需要互相斗争。尔虞我诈，明争暗抢，都是理所当然。人与人之间的矛盾冲突是绝对的，和好相处只是暂时的现象，是培育新的矛盾冲突的温床。看到了这个本质，就可以断定一切道德准则、是非观念、善恶标准以及法律、习俗、惯例等全都是虚伪的、荒谬的，是对人的自由意志的一种压迫、一种束缚、一种欺骗、一种腐蚀。总之，在存在主义者看来，人的处境是悲惨的、可怕的、危机四伏的、朝不保夕的。人一旦为了求得在自然界中的生存而屈从于社会的压力，他就丧失了自我，丧失了个性，而大批这样的无个性的人，就构成群众，——一股可怕的愚蠢的力量，这就使社会显得更加荒谬。所以，存在主义对人的处境的“探究”实际上是它的道德观、社会观。

根据这样的人生观、道德观和社会观，存在主义自然会得出人生是荒谬的、痛苦的结论，而惟一的出路就是在活着的时候鄙视人生、鄙视权威、鄙视一切，做一个惟我独尊的精神叛逆的“英雄”，同时要大胆地面对死亡，透彻地把握人从存在到不存在的必然过程，在死

亡中完成自我创造。

存在主义在这一点上巧妙地利用了资本社会中受压迫者的反抗心理，把他们引向各自为政、互相敌对的歧途，从而否定了通过革命来改变现实的需要和可能。

存在主义的这种人生态度，在西方青年一代中影响极大，构成了所谓“现代人”的精神面貌：心目中只有自己，从不考虑别人的存在；得意时无法无天，失意时一死了之。再不然就是走向宗教、走向神秘，在一个孤独、闭锁的世界里寻求精神归宿。

使存在主义在西方社会风行的主要原因是高度物质文明社会使异化现象日益严重。所谓异化，就是在精密分工、讲求效率、高度集中的大机器生产方式下，人要服从于机器的支配，人成了机器的附属品。人的私生活领域日益缩小，生活单调、枯燥，过度的紧张使人与人的关系日益冷漠，无法交流，甚至互相对立。人对生活、工作越来越丧失兴趣，完全成了物的奴隶。这种严重的异化现象十分真切地证明了存在主义对“人的处境”的描述，因而使人们对存在主义的人生观产生了普遍的共鸣。

异化

第二节 西方电影中现代主义的历史

对西方现代主义文艺兴起的背景有了一个大致了解之后，我们可以转入电影问题了。

电影是一门艺术，同时又是一门企业，它不像其他艺术那样可以单枪匹马地进行创作，可以孤芳自赏，脱离广大观众而独立存在。作为一门艺术，电影又兼有造型和叙事的元素，同时作用于视觉与听觉。因此，电影中现代主义的兴起和发展，不可避免地具有某些特殊的因素。

现代主义进入电影，要比它进入诗歌、绘画、音乐等晚一二十年。1907至1914年，立体主义流行一时，而电影作为一门艺术则还处在幼年时期：无声的长故事片刚刚出现，蒙太奇技巧还在萌芽阶段。但电影毕竟是“20世纪的艺术”，它对其他艺术的影响有着极强的接受力。所以，在不多几年之后，在现代主义艺术孳生的欧洲便开始了一场电影先锋运动，这是现代主义在西方电影中的第一次兴起。

现代主义进入电影，
要比它进入诗歌、绘
画、音乐等晚一二十
年

欧洲大陆的这场电影先锋运动前后大约延续了十年，而其全盛期则大致在20世纪20年代中期。电影史上一般把这一运动称为法国先锋派电影运动，因为这场运动的中坚分子大多数是法国人，其活动中心在巴黎。实际上20年代的德国先锋派电影导演如罗伯特·维内、保罗·莱尼、汉斯·里希特、维金·艾格林（瑞典人）等人对西方电影中现代主义的兴起所起的作用，丝毫不逊于他们的法国同行。在法国，参加当年这场运动的主要人物有路易·德吕克、让·爱浦斯坦、谢尔

法国先锋派电影运动

曼·杜拉克、阿倍尔·甘斯、雷内·克莱尔、路易·布努艾尔和费南·莱谢尔等。其中德吕克历来被认为是这场运动的创始人，虽然他无论在理论或实践上都贡献较小。

在分析这场运动兴起的原因时，除了上述的一般原因之外，还有一些不容忽视的特殊原因，那就是电影中商业与艺术的矛盾以及当时电影的无声特点在一部分人心中引起的虚妄幻想。

关于电影中商业与艺术的矛盾，在当时主要是一小批艺术知识分子和主宰着影片生产的资本家之间的矛盾。电影在20世纪20年代前还只是一种新兴的娱乐，活动的画面使成千上万的人趋之若鹜。绝大多数实际从事拍片工作的人，包括导演和其他“创作人员”在内，并没有一种在从事艺术创作的自觉意识。他们满足于从舞台和文学搬用一些叙事的技巧和手法。即使是包括格里菲斯在内的一些已经有所创新的人，也完全没有意识到他们是在创造一门新的独立的艺术。因此，尽管电影资本家只是把影片当作牟利的商品而粗制滥造，被一种新鲜感紧紧抓住的广大观众并没有由于影片缺乏艺术性而感到沮丧。

但是一小批艺术知识分子却敏锐地察觉到了这个矛盾。他们为电影的艺术前途担忧。在这一点上，他们确实是先知者。然而，他们在对资本加在艺术身上的沉重的商业桎梏感到愤怒的同时，却又不能正视资本主义社会中种种深刻的阶级矛盾，严重脱离群众，并以知识分子的“精英”自居，力图撇开广大观众来“独立”解决商业和艺术的矛盾。在有名的“先锋电影院”^①乌苏林影院的开幕典礼上，它的主办人致辞说：“我们要从巴黎拉丁区的优秀作家、艺术家、知识分子中间寻找我们的观众。”

单靠一些“优秀的知识分子”观众来把电影从商业桎梏下解放出来，几近幻想。当年无声影片的摄制费用固然没有像后来的有声彩色影片那样昂贵，但对于没有资本来源的“优秀知识分子”来说，仍不免成为沉重的经济压力。这就造成公开与商业电影宣战的先锋电影理论多、实践少和全盛时期十分短促的特点。

欧洲先锋电影运动的兴起还同当时一部分人对无声电影的艺术前景抱有虚妄的幻想有密切关系。当电影还处在无声期，它是纯粹视觉的活动画面。它的绘画和节奏元素，由无声的活动和黑暗的环境引起的梦幻感觉，首先吸引住了现代主义艺术家（其中尤其是画家）的注意。例如在1914年以前，意大利未来主义的热烈倡导者马利内蒂曾把电影列入他们新的表现方法之一，只是由于第一次世界大战爆发，才没有实现他的拍摄未来主义影片的计划。在差不多的年代里，现代主义画家亚波利奈、毕加索和麦克斯·约可布等也都对无声电影表示过

^① 这是欧洲先锋电影运动仿照先锋剧院的先例建立的一种“专门性影院”，从20世纪20年代开始，欧洲很多大城市里出现过这种影院，它们是今天仍然流行的“艺术影院”的前身。

关注。他们从无声电影中看到了它符合现代主义的抽象化和意识化要求的東西。

一批现代主义的画家很快就被真正吸引进了电影界。他们中间有法国的立体主义画家费南·莱谢尔，瑞典的达达主义画家维金·艾格林，德国的现代派画家汉斯·里希特和瓦尔特·罗特曼。第一部最著名的先锋影片《卡里加里博士》的导演虽然是罗伯特·维内，但正如乔治·萨杜尔所指出的，这部名片真正的导演却是三个“狂飙社”表现派的画家，即布景师赫尔曼·伐尔姆、瓦尔特·罗里希和瓦尔特·雷曼。

对电影抱有狂热幻想的艺术知识分子也加入了努力把它拉上现代主义轨道的队伍。阿倍尔·甘斯欢呼：“画面的时代来到了！”他设想电影应当是音乐，由许多互相冲击、彼此寻求着的心灵的结晶体以及由视觉上的和谐、静默本身的特质所形成的音乐；它在构图上应当是绘画和雕塑；它在结构和剪裁上应当是建筑；它应当是诗：由扑向人和物体的灵魂的梦幻的旋风构成的诗；它应当是舞蹈：由那种与心灵交流的、使你的心灵出来和画中的演员融为一体的内在节奏形成的舞蹈”。杜拉克要求让画面来主宰一切。他认为故事是没有什么价值的，因为正是那些并无主题思想、也无任何美学宗旨、其目的只是想抓住那些无限小的物质和自然界的运动而拍摄的纪录片，才体现出整体电影的技巧和感染力。把电影说成“不可思议”的让·爱浦斯坦，也主张电影“没有故事……只有一些情境，没头没尾；没有开始，没有中段，没有结束。没有正面也没有反面。人们可以从任何角度去观察这些情境。右边能变成左边。不存在过去或未来的一切界线”；因为“电影不善于用理性逻辑武装自己，它不管是否合乎理性逻辑”。这些狂热的现代主义者没有想到有声电影的出现只是几年后的事情，正如雷内·克莱尔在1950年时回顾当年时所说的，他们只根据当时对电影艺术的知识，把它和形象的发展前景作了片面的、无限大的估计，而丝毫没有想到新的技术会改变原来的特点。克莱尔认为这是他当年出于热忱而犯下的最大的错误。

当然，绝不是所有的欧洲先锋电影运动的参加者都承认他们当年犯了大错误。

在欧洲先锋电影运动的十来年时间里，理论上建树不少，影片却拍得不多。并且这些为数不多的影片基本上都只在“先锋影院”上映过，广大观众是不欣赏的，也看不懂。例如最有代表性的《机器的舞蹈》（费南·莱谢尔）是把一些物体和齿轮用动作的节奏上或形状上的类似联结在一起的“舞蹈”；《对角线交响乐》（维金·艾格林）是一种由螺旋形和梳齿形的线条组成的抽象动画片；《第21号节奏》（汉斯·里希特）则由黑、灰、白色的正方形及长方形的跳动形象构成；《第一号作品》（瓦尔特·罗特曼）是由一些模糊不清、很像X光

检查器中所看到的形体构成的影片。这些是属于达达主义名下的抽象影片。代表了表现主义流派的《卡里加里博士》表现了一个疯子眼中的世界。由于照明处理、气氛渲染和不可测量的距离而造成的物体的变形失真，极端抽象化的布景装置和极端风格化的表演，充分体现了表现主义绘画的怪异特点。而影片中卡里加里博士那种疯狂的冷酷，对流行的道德观念的蔑视正是表现主义者所赞美的东西。雷内·克莱尔的《幕间休息》（图7-1）是对商业电影的一次滑稽模拟，除了对商业电影讽刺嘲笑之外，影片也通过混乱的无逻辑的情节和神秘的隐喻，表达出达达主义的诗意。图7-1 《幕间休息》剧照

在这一运动最后阶段登场的超现实主义电影的代表作则是谢尔曼·杜拉克的《贝壳和僧侣》和路易·布努埃尔的《一条安达鲁狗》（图7-2）。前者是一个在性欲上得不到满足的僧侣的一连串狂乱幻想的纪录，而后者则是一个精神困顿的男子经历的一连串梦境。在这里开列的这张简单的清单证实了前面所指出的：现代主义进入电影虽然在时间上较晚，但却包容了其他文艺形式中现代主义的特点。20世纪20年代的欧洲先锋电影是截至那时为止西方文艺中各种现代主义流派的大汇合。



图7-2 《一条安达鲁狗》剧照

先锋派电影的基本艺术主张

在理论问题上也同样如此。先锋派电影的基本艺术主张，可以概括为以下几点：

第一，盲目反对叙事，在反对舞台化、反对文学性的口号下，把情节纠葛和性格刻画列为电影艺术的“敌对元素”，要求以抽象的图形、唯美的形式、孤立的形象和空洞的抒情作为影片的全部内容，主张“非情节化”、“非戏剧化”。

第二，鼓吹通过联想的绝对自由来达到“电影诗”的境界，在这种绝对地高出“电影散文”（即有情节的电影）的“电影诗”里，不需要任何真实，不需要任何理性的含义，需要的只是“纯粹的运

动”、“纯粹的节奏”、“纯粹的情绪”。

第三，要求把现实变成梦幻，把一个迷离恍惚的梦幻世界——“生活的梦和梦的生活”、一个充满了潜意识活动的超现实的世界，规定为电影的最理想的、甚至是惟一的表现对象。因为，只有在这个和“平淡庸俗的现实世界形成对比的非理性的世界”里，才蕴藏着“电影诗”的源泉。

第四，把物放在比人更重要的地位，或者至少也是平等的地位，鼓吹“人不再是惟一重要的因素，要表现物”，因为“物和人是一样有趣的”。而这种对物的表现——万物有灵论——则应当是排斥含义，排斥逻辑的。

这个艺术纲领是以无声电影为基础的，然而它却包含了西方电影中现代主义奉行不渝的“三无主义”：无理性、无情节和无人物性格。惟一不同的只是后来的现代主义电影吸取了20世纪20年代先锋电影运动由于过分脱离群众而落得个冷冷清清、寿命短促的教训。所以它一方面在抽象化上大大后退，另一方面则在意识化上有了进一步的发展。

在美国，欧洲的先锋电影运动只是到20世纪20年代末期才引起了一些微弱的回响。当时有一些热衷于现代主义艺术的美国画家、诗人、摄影师等看到了欧洲的一些抽象主义的和超现实主义的影片，开始在他们的同人刊物上评论这些影片，并在“实验电影”的名义下拍摄了一些现代主义的短片。在这些短片中比较著名的如摄影师雷尔夫·斯戴纳的《海浪与海草》、《机械的原理》（均拍摄于1930年）等，都无非是一些唯美主义的形式游戏，利用光影和物体运动的节奏来构成毫无意义的活动构图。詹姆士·华逊和梅惠尔·威伯则似乎想在美国复兴已在欧洲消失了的超现实主义电影。他们鼓吹非理性和潜意识在艺术表现中的优先地位，并在著名的实验影片《罗得和所多玛城》里实践了他们的主张。他们在那部影片里只是把上帝毁灭所多玛城这个圣经故事作为引子，尽情地玩弄多种光学镜头，创造出一种下意识的、色情的颓废气氛。关于二三十年代美国现代主义电影，我们今天只能在少数专门著述中，如刘易士·约可布斯的《电影中的实验》等才能找到有关的记述，因为它的传播范围实在是小而又小。

“实验电影”这个词需要解释一下。这是出现在20世纪20年代西方电影中的一个概念，大致上是泛指一切由个人或少数人筹资拍摄的非商业影片，而且几乎无例外地是短片。所谓“实验”就含有小规模、非正式投产的意思，因为它只是某些艺术知识分子把自己对电影的通常是现代主义的艺术设想付诸实践的一种尝试。也有人把一些非商业性的写实的纪录片归入实验电影的范围。这是对实验电影作了广义的解释，但是超出了这个概念当初产生时所规定的内容。

西方电影中现代主义奉行不渝的“三无主义”：无理性、无情节和无人物性格

在“实验电影”的名义下

小规模、非正式投产的

实验电影实际上是西方电影中的现代主义处在低谷时的存在形式

表现主义和超现实主义
的倾向则大大加强

实验电影实际上是西方电影中的现代主义处在低谷时的存在形式。自从欧洲先锋电影运动归于消失之后，电影现代主义者只是通过一些实验性短片在漫长的低迷年代里惨淡维持。大约从20世纪40年代中期开始，实验电影由于两个原因而在美国变得兴盛起来。一是当时的电影制片技术的发展，使拍摄16毫米影片的设备器材愈来愈轻巧价廉，在美国这样一个工业发达的国家，私人购置器材和拍摄影片变得轻易可行。二是当时在美国很有影响的纽约现代艺术博物馆在战后不久便把电影也列为它的研究对象。它向全国各地的大学、电影俱乐部和其他电影艺术团体廉价提供一系列选自电影史的16毫米影片，其中也包括若干欧洲先锋派影片，这就引起了知识界对非商业性艺术电影的广泛兴趣。这样，实验电影、也就是四五十年代的先锋派电影的中心便从巴黎移到了纽约。

从20世纪40年代中期开始迅速发展的实验电影，是50年代末西方电影中现代主义第二次兴起的序幕。同20年代的先锋电影相比，50年代的先锋电影除了仍然是非商业性的短片以外，有一个显著的不同点，那就是抽象主义的倾向虽然存在，却大大减弱了，而表现主义和超现实主义的倾向则大大加强。存在主义的绝望情绪和弗洛伊德式的象征手法成了当时美国实验影片中最流行的东西。

美国实验电影的著名人物玛耶·德连和肯尼思·安格尔的影片是有代表性的。德连的第一部影片《下午的罗网》（1943）描写一个姑娘在梦中被孤独、绝望的情绪所折磨，终于自杀。是梦中自杀还是梦后自杀，这既不清楚也不重要，因为在这里梦似乎就是现实。《在地球上》（1944）也是充满了弗洛伊德式的象征。一个来自大海的姑娘第一次看到了人间世界，这个世界竟然全是由一些互相并无联系的人和物体所构成，而且空间和时间也是不可捉摸地随便变换着。德连解释说，她的这部影片是“表现一个相对的宇宙。在其中，个人的问题作为惟一的有连续性的元素，必须同一个流动的、显然缺乏连贯性的宇宙联系起来。它从某种意义上来说是20世纪的一次神话般的旅行”。

安格尔的作品基本上都是想创造一个幻觉世界。他对火和灯光有特殊的爱好：金光闪烁的天空、灯光摇曳的森林、火光璀璨的水面、阳光晶亮的喷泉。《烟火》、《兔子月亮》、《天蝎座升起》等影片，都是在一个光闪闪的梦幻世界里大量浮现出杂乱无章、互无联系的影像。为了表现一个同性恋者的神经质状态，安格尔在《烟火》里让一棵装满饰物的圣诞树在大火中焚烧作为影片的高潮。影片有一行“序言”，宣称“想像的展现提供暂时的解脱”。美国实验电影的这种沉湎于弗洛伊德式梦幻世界的流行风气，使第二次世界大战后已迁居美国的欧洲先锋电影先驱者之一的汉斯·里希特不胜慨叹。他认为这一代人仿佛认为生活已经到了末日。他们的均衡感已经丧失到这样的程度，以致除了性欲和绝望以外，竟没有给希望和幽默留下什么地位。

但是，真正标志着西方电影中现代主义再次兴起的，是以法国新浪潮电影运动中的支流——左岸派为开端的现代主义电影。

法国新浪潮运动就其本质来说并不是一次要求以现代主义的精神来彻底改造电影艺术的运动，在“新浪潮”名义下拍摄出来的许多影片也决不都是现代主义的。然而从这一运动中一些最有影响的代表人物（如让-吕克·戈达尔、弗朗索瓦·特吕弗、克劳德·夏布罗等）的作品、特别是这些人在运动消失后的创作活动来看，这一运动对20世纪六七十年代西方现代主义电影的兴起产生了不容置疑的推动作用。

更重要的一点是，新浪潮电影运动第一次大规模地把现代主义影片带进了商业放映网。现代主义影片不再只是非商业性的短片。虽然许多现代主义的影片在商业上往往是失败的，但其影响力毕竟扩大了。在法国新浪潮电影运动出现以前，像瑞典导演英格玛·伯格曼的《第七封印》（1956，图7-3）、《野草莓》（1957，图7-4）等影片，已经首开现代主义作品加入商业放映的先例。在新浪潮兴起的同时，意大利的一些电影现代主义者如米·安东尼奥尼和费德里科·费里尼等，也都在为商业电影拍摄现代主义的影片。这些“涓涓细流”同法国的那股“浪潮”相汇合，再加上以纽约为中心的图7-3 《第七封印》剧照实验电影，西方电影中现代主义的第二次兴起便十分引人注目。

左岸派为开端的现代主义电影

新浪潮电影运动第一次大规模地把现代主义影片带进了商业放映网



图7-3 《第七封印》剧照



图7-4 《野草莓》剧照

为什么从20世纪50年代后期起会出现商业性的现代主义影片呢？究其原因，不外有二：第一个原因是这类影片无论同20年代的先锋电影或50年代的实验电影相比，已不再是“纯而又纯”、抽象乏味了。它们不再忽视人，而是以表现“现代人”相标榜。这里当然也包括极其露骨的性生活场面。它们多少有点故事情节，也不搞那么多光怪陆

离的光学噱头和令人费解的文学隐喻。“现代人”的性欲和绝望不是以象征手法出现在一个纯梦幻的世界里，而是通过具体人的具体行为赤裸裸地展现在人们眼前。

第二个原因更为重要。在欧美国家，电影从20世纪50年代开始进入大学课堂，一跃而同文学、戏剧、美术、音乐等传统艺术一样，成为学术研究的对象。电影不再只是一种娱乐商品，而被认真地当作一门崭新的艺术来严肃对待。电影文化终于也成为衡量知识分子文化修养的要素之一。规模很大的电影研究机构，包括电影资料馆，也随之出现。完全可以说，电影作为一门艺术科学，在80年代中期已在西方发达国家里赶上了其他艺术的传统学术地位。此外，在电影观众中占有相当数量的已是战后成长起来的青年人。他们大多受过高等教育，不能满足于过去商业电影的那种程式化的内容和形式。这就使现代主义电影的那种晦涩暧昧、以高级思辨相标榜的东西有了更多的欣赏者。

这种面向一般观众的现代主义电影，同只向“精选的”观众开放的现代主义电影相比，是否只是一种“折中的现代主义”呢？因为从表面上看这类影片似乎在贯彻“三无主义”方面颇不彻底，影片中的人和事、物体和背景一般都是真实具体的，甚至有时候也有戏剧性的冲突。但进一步的分析将会证明，这种“折中的现代主义”实际上要比那种自我孤立的现代主义高明得多。因此，这里应当称它为更完备、更成熟的现代主义。它比肤浅地照搬其他艺术的抽象化和意识化手法更符合电影艺术的特性，同时也在意识形态上更充分、更全面地贯彻了唯我主义的非理性主义。关于这一点，下面将作专门的论述。

更完备、更成熟的现代主义

第三节 折中的现代主义电影

现代主义文艺思潮进入电影是从20世纪20年代开始的。当时这种试图彻底否定电影的叙事功能、把电影改造成表现抽象图形或狂乱的下意识活动的现代派影片是在先锋派电影的旗号下出现的。如上面关于“先锋派”一节所指出的，这种电影一是具有浓厚的附庸性，基本上只是把西方文艺中的现实主义照搬进电影，像物的形状和运动的节奏、抽象图形和光影变幻、无理性的世界景象等，无一不是抄袭自其他现代派艺术。二是它严重脱离群众，违背了电影的大众娱乐本性，结果很快就失去势头。虽然在先锋派电影运动结束后10来年，以美国为中心又出现了实验电影来继承它的衣钵，但这种电影只能停留在16毫米短片和纪录片的限度之内，只能在小范围内作非商业性放映。故事片领域内没有它的位置，因而也不可能产生什么影响。

从20世纪50年代中期开始，现代主义在西方电影领域内以新的面貌再次兴起。这时，现代派电影不仅摆脱了对其他艺术的依附和模仿，而且不再把自己束缚在“精选的”观众这个小天地里。它开始涉

足面向广大观众的故事片领域，其中一部分影片还相当注意发挥电影艺术的独特表现力。这种更完备、更成熟的现代派电影，我们称之为后期现代派电影。

这里要先作几点说明。首先，后期现代派电影作为一个电影流派，并不包括只拍16毫米短片或纪录片的实验电影，而是专指现代派故事片。其次，由于影片制作的经济特点，在故事片领域内，很少有人能贯彻始终地专拍现代派影片，因为这种影片同大众化娱乐性影片相比起来，观众面还是比较窄的。不少西方电影导演为了筹措资金拍摄符合自己艺术主张的影片，常常要为票房而拍摄一些商业性影片。因此，除了极少数例外，纯现代主义的故事片导演是没有的。当我们说某人是现代主义者时，指的是他作为某部或某几部现代派影片的导演。最后，后期现代派电影是一批具有相同或相似的思想与艺术倾向的影片的总称，而不存在某个艺术家集团。这类影片的创作者们有的是法国新浪潮电影运动的主要人物，如戈达尔和特吕弗，有的是意大利新现实主义电影运动的主要人物，如安东尼奥尼、费里尼和捷尔米，有的是左岸派人物，如雷乃、罗勃-格里叶、杜拉，有的则无可归属，如英格玛·伯格曼。

在20世纪60年代初期，后期现代派电影出现热潮之时，曾有人试图把它分成两派，即以安东尼奥尼为代表的反戏剧化电影和以戈达尔为代表的无理性电影。另一种意见主张分三派，即安东尼奥尼派、“电影即真理”派和介于二者之间的由戈达尔、特吕弗等人组成的一派。但考虑到六七十年代以来后期现代派电影的消长发展，这里倾向于把它分为抽象派的纯音画电影和意念派的哲理电影两派。

抽象派的纯音画电影企图完全通过纯粹的音（画内或画外的对话、独白、评论、解说、自然音响）和纯粹的画（没有戏剧性动作的、有时是半静态或静态的画面）本身及两者之间的对位或非同步变化来讲述一个故事，表达一种情绪。

纯音画电影是一种典型的“反电影”，因为它的一些艺术主张是与传统电影的特性观念针锋相对的。第一，它要求把可见的形象放在极次要的地位，让文学语言来承担主要叙事任务。主张电影应当视觉上单纯而听觉上丰富，通过听觉来刺激观众的想像力，扩大联想的疆域，而限制视觉的直观效果。因此，语言的文学质量和音响技巧便对影片的思想内涵和艺术水平起决定作用。第二，它要求尽量减少运动，代之以半静态的或静态的构图。甚至提出“电影不是运动”，“电影的基本动势不在于运动的幻觉，而是在于单格画面之间和音画之间的表达力”。

纯音画电影最典型的例子是杜拉的《印度之歌》（1975）。这部影片只有74个镜头，画面几乎都是半静态的。声带上则杂乱地汇集了十五六个人说话的声音，再加上歌声、听不清的嘈杂声、各种动物的叫声、风雨声等等。影片叙述的是两个平行的故事：一是法国驻印度大

抽象派的纯音画电影
和意念派的哲理电影
两派

纯音画电影是一种典型
的“反电影”

使的夫人安娜·玛丽·斯特雷泰因感情纠葛、生活空虚而投海自杀；二是一名无名女丐在东南亚一带流浪乞讨，最后饿死在恒河的一个小岛上。观众从画面上只能看到斯特雷泰和她的情人们、朋友们的形象。他们以极缓慢的节奏跳舞，长时间地静卧、静坐。他们从不开口讲话，没有任何戏剧性动作。故事主要在声带上展开，但由于声音的安排十分随意，音画相合的镜头只占全片的1/4左右。女丐则从未露面，只是听到她的歌声和哭声。在这里，可见形象和运动确实是被大加贬斥，起主导作用的是杜拉的有特殊风格的文学语言。

仍然保留着丰富的形象性和运动

意念派的哲理电影不同于纯音画电影的地方，在于它虽然也不乏怪异的技巧手法，但仍然保留着丰富的形象性和运动。所以，这种电影拥有较多的观众，特别是在文化水平较高的发达国家里，它有相当大的影响力。可以归入此类的影片为数较多，像雷乃、罗勃-格里叶、安东尼奥尼、费里尼、戈达尔、伯格曼等人拍摄的那些属于现代派性质的故事片，都可以称为意念派的哲理电影。

所谓意念，在后期现代派电影里是指某种非理性主义的人生哲理或政治观念。为了体现某个意念，这类影片的创作者们便从生活现象中为它寻找形象化的外壳，或者干脆创造出某种虚幻的人物和情境作为意念的载体。

意念派的哲理电影也有它独特的艺术原则。第一，它用无因果关系的事件来代替环环相扣的情节，强调生活现象的无定性和片断性。第二，它用人物的自然生活状态和潜意识活动来代替在合乎逻辑的行为中展现出来的性格，有时则干脆把人物搞成某种情绪或观念的象征或符号。这种电影虽然结构松散、时序混乱，但影片中的人和事、物体和背景都是真实具体的，有时也有戏剧性的冲突，而且构图讲究，摄影精美。

生活流和意识流的手法占有重要地位

在意念派的哲理电影里，生活流和意识流的手法占有重要地位。下面试以若干部在国内历次西方电影回顾展中公映过的影片或作为资料影片流传较广的影片为例，略作说明。

一是安东尼奥尼的著名影片《奇遇》(1960,图7-5)。它是一部典型的生活流影片。安东尼奥尼是这样描述这部影片的：从表面看，《奇遇》有点像一个爱情故事，一个有点神秘的爱情故事。说的是一个姑娘在一次旅行中失踪了。其他一些事情立即填补了所形成的空缺。那个姑娘的未婚夫和那个姑娘的女友出发去寻找她，结果变成一次柔情蜜意的旅行。在旅行结束时，他们发现自己陷入了新的、出乎意料的处境中。这个新的处境就是他俩相爱了。



图7-5 《奇遇》剧照

《奇遇》事实上并没有什么情节。“一个姑娘失踪了”只是一个虚假的悬念，因为观众终于发现，这只是一个借口，好让观众跟着那群富有的意大利人驾船遨游地中海，回转于山峦林木之中，观察着其中一对男女的感情变化。除了平淡的旅游见闻和日常生活琐事以外，观众所等待的矛盾、冲突或转折都没有出现。失踪的姑娘再也未见下落，因为男主人公已对失踪的姑娘不感兴趣，为什么还非要去追究她的下落呢？这种处理在1960年确实是一个令人震惊的崭新概念，它完全不理睬观众的习惯心理，一切只以生活的自然流程为转移。这无疑是摧毁了2000多年来的剧作传统。

安东尼奥尼的另一部影片《夜》（1961，图7-6）则连虚假的悬念也被抛弃了。它描写一对夫妻突然发现他们实际上并不相爱。影片展示了主人公生活中的18个小时。妻子显得焦躁不安，伤心流泪，但既没有用闪回或回溯性的对话来倒叙他们过去生活中的任何片段，以追溯感情破裂的缘由。一切都是现在时态，一切动乱都只是发生在人物的头脑里，通过外在的表情动作让观众感受到这番内心的波动。至于导致婚姻失败的具体原因，只能靠观众自己去揣摩、猜想。



图7-6 《夜》剧照

和《奇遇》、《夜》组成“爱情三部曲”的《蚀》（1961，图7-7），同样是在生活流中徜徉的影片。它描写罗马姑娘维多利亚结束了同里嘉多的恋爱关系（没有交代任何原因），不久以后又结识并爱上了股票经纪人彼罗，但不知为什么又离开了他，观众得到的印象是她离开里嘉多是因为她不再爱他了，而她离开彼罗是因为她发现彼罗也爱上了她。一种人与人之间感情无法交流的感觉弥漫整部影片。尽管影片的故事是随着维多利亚的活动而发展的，但她的活动只是一连串琐碎的生活经历，毫无戏剧性可言。她的两段爱情也是各自独立，互无因果关系。影片的结尾是一段长达七分钟的空镜头：空荡荡的大街上杂乱地堆着一些空心砖，维多利亚随手扔进水桶的一张纸条，汨汨流进下水道的污水，街灯……安东尼奥尼把这些互相并无联系的偶然事件和物体形象，仿佛完全随意地堆积在一起，正是为了表达他心目中的世界的形象。

费里尼的影片《8 $\frac{1}{2}$ 》（1963，图7-8）是运用意识流手法的典型例子。影片描写电影导演吉多在开拍他的第九部影片时，由于在精神上摆脱不了性爱、宗教信仰和其他种种家庭和人事纠纷的困扰，变得精神恍惚，幻视、白日梦频频发生。实际发生的和胡思乱想像的全部混杂在一起，简直让观众无法分清。因为费里尼在表现那些虚妄幻

想或梦境时，并不像传统影片那样用主人公闭上眼睛的镜头作先导，或在画面上加上朦胧的光圈等，以示与实际发生的场面相区别。所有的画面都一样清晰，不同时代态的镜头直接组接，结果便造成了后期现代派电影在表现意识流时追求的“错乱”效果。通过时空错乱、音画错乱和真假错乱，将事实与假想，过去、现在和将来混成一团，这正是人的意识流的自然状态。



图 7-7 《蚀》剧照



图 7-8 《8 1/2》剧照

伯格曼的《野草莓》（或译《杨梅树下话当年》，1957）也把观众引入一个错乱的世界。影片讲述一个老教授在去某大学接受荣誉学位的旅途上回顾了一生，在梦幻和回忆中谴责了自己一贯以来冷漠、自私的处世态度。影片以老人的一场噩梦（在棺材里发现了自己）开始，同样以飘忽的梦境结束。影片的主体则是梦境和现实的混合体，两者之间不存在界限。老人在度过青年时代的草莓地上同昔日的恋人（一个年青姑娘）在一起，在林中空地看到了已经死去的妻子，时间的分隔根本就不存在了。

还有像雷乃导演、罗勃-格里叶编剧的《去年在马里昂巴德》（1961，图 7-9）也是运用意识流手法的“高峰作品”。它扑朔迷离，难以索解。它没有真实的角色，人物只是一个代号，也没有真实的背景。在一座建筑风格奇特的国际性疗养院性质的大旅馆里有着无数的塑像和仿佛没有尽头的走廊。在那里有一个男人不断告诉一个女人说，他们去年曾在此地相识，并且相爱，约定今



图 7-9 《去年在马里昂巴德》剧照

年再来相见，一起私奔。女人不认识那个男人，以为他在开玩笑，但男人认真地提出各种证据，搅乱了女人的记忆，终于相信了他，同意离开那个“也许是”她丈夫的男子，和他出走。但这部影片未必就是这样一个内容。罗勃-格里叶说：“我们允许观众从头至尾完全以自己的纯主观的设想为依据。这样，他们可能有两种态度，一是尽可能按直线的时间顺序，按照他们自己认为最合理的方式，把故事自行安排……另一种态度是使自己完全听任眼前的异乎寻常的形象、演员的声音和声带、影片里的音乐、蒙太奇节奏以及人物的情感等去驱使。”这就是说，不同的观众可以看出不同的故事内容。这是因为这部影片是试图从人物的潜意识世界出发来表现他们的行为，而潜意识活动和外部行为往往是不一致的。例如某人表面上看来是在专心听课，但他内心可能在想着某些毫不相干的事情。《去年在马里昂巴德》就是要“逼真地”表现人的狂乱、矛盾的内心活动，所以心理的连续性取代了叙事的顺序性，过去、现在和未来的事件，回忆和幻想、真相和错觉全都无法清楚分开了。

除了生活流和意识流手法外，后期现代派电影还使用跳接（即在本应连续不断的动作过程中省却一部分真实的时间，例如一个人刚跨出汽车便坐在房间里的沙发上）、自我介入（即导演自己出场干预剧情）以及其他主观随意的手法。这里不一一细述。

总之，后期现代派电影作为现代西方电影的一个重要流派，对世界各地电影有着相当大的影响。它的思想基础是现代西方的非理性主义哲学，如存在主义、直觉主义、弗洛伊德主义等。我们固然应当承认，这类电影的长处是很注意充分发挥电影手段的独特表现力，但由于其过分忽视广大普通观众的接受心理和审美习惯，力求向高雅艺术靠拢，因而其生命力是不可能持久的。

左岸派同时还是“作家电影”的狂热鼓吹者。他们主张导演应当在自己的作品中鲜明地体现出导演的个性，并且要在一批影片中一贯地展示自己的风格特征，这个特征便是他的“署名”。所以，重要的不是他的某一部影片，而是他的一系列影片。

“作家电影”理论实际上就是导演中心论，不过它对导演提出了更高的要求。这个理论本身并不一定是现代主义的。但如果从强调影片创作的个性化（并且这种个性化是意味着电影导演的自我表现）的角度来运用这种理论，它就完全是现代主义的了。例如美国现代主义者吉第恩·巴赫曼在论述“作家电影”的特征时指出，这种电影使创作者和他的作品之间产生了一种新的联系，这种联系又在作品和观众之间造成一种新型的联系。创作者通过影片的形式来表达他自己心目中的真实。他让观众自己去理解这种真实。他不再向我们叙述故事，他让观众亲自参与他在影片中表现出来的那种生活。他并不表现现实，他只表现现实的表象，而对这种表象则可以作各种解释。总之，他创

“作家电影”的狂热鼓吹者

“作家电影”理论实际上就是导演中心论，不过它对导演提出了更高的要求

造一种真实的现实，需要观众自己决定对待它的态度。这是一种从个人的角度来对待艺术的方式。对影片创作怀有强烈的个人化要求的法国影评家们，首先对资本家控制了电影这一点感到愤怒。商业电影最需要的是艺术家跟着观众走，而厌恶企图走在观众前面的艺术家。当年好莱坞奉行的明星制度，就是为了树立一些迎合观众心理的偶像，使票房收入得到保证。某种证明是能够卖座的故事形式，便成为艺术家身上难以摆脱的枷锁。而没有创造过卖座纪录的新手想在商业电影圈里获得独力创作的机会，更是异常困难。从新浪潮电影的三年中出现的67名新导演来看，只有15名是来自电影界以外的，其中包括8名来自电视和广播界，5名作家，而真正同电影风马牛不相及的只有2名：一名学生和一名律师。在52名来自电影界内部的新人中，副导演和短片导演占了31名。他们本来还要苦熬许多年才有可能当上导演，才能有制片人愿意把大量资金交给他们使用。为了打破商业桎梏，新浪潮电影运动摒弃了20世纪20年代欧洲先锋电影采用过的已被证明是失败了的道路，企图由自己来精选一批观众，以便给他们心目中的电影艺术提供发展的机会。新浪潮电影的倡导者们采取的是从正面与商业电影一争短长的战略。他们想要证明，不花大钱请大明星照样能拍出卖座的影片。办法是在内容上大胆接触法国电影从未接触过的问题，那就是现代法国人的生活和思想方式，尤其是现代性生活的观念。他们主张彻底摒弃旧的道德标准，把生活中已经露头的所谓解放了的两性关系如实地表现出来。另一方面则是大大缩短摄制时间，缩小摄制组，尽量离开摄影棚到街头去拍摄，大量利用实景（当时在技术上已经具备这样的条件），蔑视技巧规程（这使导演不需要漫长的学艺时期），搞即兴创作。

但这一切仅仅是表面上的为几乎所有的新浪潮影片共有的特点。就影片的性内容来说，它不过是把过去商业电影中那种藏头露尾的性描写更推进了一步，并且不久后就化为20世纪六七十年代西方商业电影的一股恶性的黄色潮流。这一切似乎也没有多少独创之处可言。因此，要想说清楚法国新浪潮电影运动的现代主义本质，倒要借助于“美国新电影”运动的主将约纳斯·梅卡斯对它的回顾和总结了。

梅卡斯在1960年为了阐明以他本人为首的“美国新电影集团”的艺术纲领，曾在一篇题为《新一代的电影》的长文中阐述了法国新浪潮的左岸派电影和他倡导的运动在美学思想上的渊源关系。梅卡斯是一个狂热的现代主义者，所以他对新浪潮的现代主义元素有特别敏锐的感受。他把新浪潮电影中的左岸派电影称之为“一种在题材、风格和气质上都是现代化的当代电影”，称赞它使“电影成为一种流畅的个人表现”。这种“个人表现”，具体地说，就是“冷战一代的新气质和新观念”。

一种在题材、风格和气质上都是现代化的当代电影

梅卡斯对这种在青年一代的法国影片中得到了愈来愈多的反映的“冷战一代”作了生动的描绘：“在法国，这种过渡性的冷战的一代常常被称作‘欺骗者’……他们在生活中只图目前，跟他们的美国同道‘垮掉分子’是如出一辙的……如果说‘垮掉分子’是以一种自发性 and 接近于非理性的情感主义来表示他们对美国生活和艺术中机械化现象的反抗，那么，他们的法国同道则是以揭穿资产阶级俗套——孝顺父母、婚姻、家庭、爱情——开始，同时追溯它们的意义和来源。他们假定人们早已不知道这些俗套或已不明瞭它们的意义了（事实也正是这样）。”

法国新浪潮影片的性象征碧姬·巴铎是个典型的“新人”，她不想伤风败俗，她没有什么要求，她根本没有想到自己有什么权利，更别说什么义务了。她只是随心所欲。她饿了就要吃，她搞恋爱也同样不拘一格、无所用心。在她看来，欲望和享乐要比格言和习俗更有说服力。

梅卡斯的看法得到了英国的艾立克·罗德和乔治·皮尔逊两位热心于现代主义的影评家的赞同。在《表象的电影》一文中，他们在评述法国新浪潮电影给“电影创作带来的剧烈变化”时，也特别强调了这种电影（他们以戈达尔的《精疲力尽》和特吕弗的《向钢琴师开枪》为例子）的存在主义思想，并且具体地将之概括成以下六点。

第一，一个在其中一切表象都同等重要的世界，是一个无连续性的世界。自我是一系列互无明显关联的事件；它的过去和未来是一系列的行为，但现在是一片待由行为来说明的空虚。因此，自我看上去不再是稳定不变的。它并没有一个内在的核心——没有本质。

第二，其他人同样也没有本质，因为他们也是一系列无限多的表象，它们始终是不可预见的。只有物——即具有“本质”的东西——才是能被理解的。人始终是个谜。

第三，由于一个稳定不变的现实已不复存在，传统的道德观念便不值得信赖了。这些观念企图规定表象的本质和秩序，使它们能被预见，这样便使人们看不清他们在一个无连续的世界中的真正处境，即彻底的孤立。每个人都有责任临时规定自己的道德守则；自承为任何一种角色，即把一个人划定为“强盗”、“钢琴师”或“知识分子”，是一种逃避责任的表现，这就变得“不诚实”。这种“不诚实”使人堕落，把人变成物。从存在的意义上来说，他死了。

第四，反之，要求避免不诚实，道德必须是一个无尽期的、痛苦的临时决定的过程。一个人不再力求实现像善良和高尚之类的理想，而是力求实行自己的新发现（这是惟一剩下的“道德目标”）。因而行为必然是因时制宜的。

第五，由是之故，每一个行为都是独特的和没有社会先例的，而在别人看来便像是无动机的，因为并不存在可供动机依托的一个稳定不变的自我。由此便产生了仿佛是荒唐的“无动机行为”的说法。

第六，我们在每一个行为中连续不断地得到改造，这是我们享受

自由的条件。但是这样一种连续的自由要求我们对现在、过去和未来的一切行为负起全部的责任。要在生活中达到这个苛刻的理想，只是在理论上才有可能，于是我们便企图抛开这个理想，甘心成为一个被动的动物。对于一个作为物的人来说，世界不再是一系列无限多的表象，它变成一系列无限多的偶然事件。

这里不厌其烦地整段引用这些文章，是因为它们确实相当准确地道出了新浪潮电影中的现代主义者所宣扬的“新人”的人生观和世界观。上文使用“更完备、更成熟的现代主义”一词时，也含有把内容放在主要地位的意思。我们往往会容易地只从形式上、从一些打破传统的手法上去认识现代主义，而忽略了这些东西是与创作者认识世界的方法相联系的。现代主义电影之所以表现为某种蔑视传统章法的“新的叙述方式”，是因为这种方式最适合于表现那种极度“自然”、“纯真”的“新人”。戈达尔说，他的《精疲力尽》里的那个莫名其妙地乱开枪的匪徒是一个走上一步时还不知道将会如何走下一步的人，所以他作为导演也只能在拍上一个镜头时还不知道下一个镜头将拍什么。

从20世纪60年代起，西方电影中的现代主义便同时在商业领域和非商业领域里进入了一个空前兴盛的阶段。更能代表当代西方现代主义电影的当然还是那种面向“非精选的”观众的更完备、更成熟的现代主义电影。

第四节 西方现代主义电影的技巧特点

前面我们分析介绍了当代西方现代主义电影的唯一主义的非理性主义，勾画了它的“新人”的思想和道德面貌。这就使我们对现代主义电影的基本内容有了一个大致的概念。为了表现这种特殊的内容，现代主义电影必然要发展出一套特殊的技巧手法，形成一种特殊的电影语言。

电影在20世纪30年代获得了声音和彩色后，它在技术上的实质性发展便告完成。也就在同一个时期里，人们开始对电影的表现技巧进行系统的研究，归纳出完整详备的“电影文法”。这种电影语言的研究是以电影所惯用的各种类型为基础的，例如喜剧片、惊险片、歌舞片、西部片等，各种类型都有与之相适应的镜头处理和剪辑方式，可供人们按图索骥，对号入座。

但是在20世纪50年代后期，个人化的现代主义影片开始出现，特别是法国新浪潮电影运动提出的“作家电影”的明确主张，更是同“类型电影”的观念形成明显的对立。从技巧的角度来说，所谓“电影创作的个性化”并不意味着给类型化的电影语言增添某些新的“句式”或“语汇”，相反的它意味着对一切规范化尝试的否定。现代主义的电影创作者在使用电影手法上很少是以“有效地叙说故事”为目的，而大多偏重于把技巧作为一种思维的工具，作为影片表达的意义

的一部分。特吕弗曾说，他希望“以类型的混合来粉碎类型”。他力图打破或打乱类型化的电影文法给观众造成的心理型式，使他们不断地处于不知所从的状态。当影片眼看是朝着某一方向进展时，他总喜欢让它突然转向其他的方向。银幕上应当出现什么或不出现什么，应当以什么方式出现或消失，这一切只能决定于影片“作家”的主观意向，不受任何客观规范的约束。雷乃强调说：“重要的是时刻忠于我们的直觉。”而戈达尔在1962年接受英国《画面与音响》杂志的访问时说：“对于‘电影语言’的问题，我不再去理会它……在我拍《精疲力尽》或其他早期短片的时候，我会以纯粹的‘电影化’观点来处理人物的镜头。如今我拍片时，已经不再考虑是否合乎电影化的原则了。”

此外还可以从西方电影现代主义者的言论中找到很多类似的看法。这些都表明他们的技巧观念同样带有明显的唯我主义的非理性主义色彩。英国电影理论家卡莱尔·赖兹说，现代主义电影导演的手法是一种“个人的电影手法”，很难对其做出归纳式的概括。在研究现代主义者的技巧手法时，确实不能离开个人而孤立地构成某种通用的现代化电影语言。

然而，既然现代主义已被公认为当代西方电影中的一个流派，现代主义影片在技巧上还是有若干可以称之为标志性的特点的。下面列举出最主要的两条。

1. 用事件的无逻辑组合（生活流手法）或非理性的意识活动（意识流手法）来代替或打乱逻辑的情节结构

对传统的情节结构的否定，向来被认为是现代主义电影最基本的形式特征。所谓情节结构，按最古老的解释，就是如亚里士多德所指出的，根据可能性和必要性的法则（或因果）而相互联系起来的一系列事件。E. M. 福斯特给情节下的定义是：“把重点放在因果关系上的对事件的叙述。”高尔基则把情节称作“人们的联系、矛盾、同情、反感和一般相互关系，也就是这一或那一性格、典型成长和形成的历史”，或者相反，是性格“毁坏”的历史。由此可见，情节是作品所表现的生活的客观规律性的反映，而否定情节当然就意味着否定生活的客观规律性。只要回想一下在上文详细介绍过的西方现代主义电影的意识形态基础，就可以看出内容决定形式这条定理也是适用于现代主义的。

西方的电影理论家们也是承认这一点的。卡莱尔·赖兹说，特吕弗的技巧“都是反映了他的人生哲学。显然，他的电影也正是罗得和皮尔逊所一致赞扬的所谓‘非连续性的哲学’”。斯坦莱·梭罗门也说：“现代主义对电影叙事所持的态度反映了现代的人生观——人生无结构可言，所以表现某些有趣的现代人生活中的现代精神的影片也是无结构的。”

在特吕弗的著名影片《四百下》里，我们就找不到任何符合传统观念的情节。影片描写安托万这个在家庭里得不到温暖的男童，后来

把技巧作为一种思维的工具，作为影片表达的意义的一部分

对传统的情节结构的否定

走上了犯罪的道路，但是影片对安托万的生活方式的描述，只是通过逛马路、逃学、撒谎、逛市场、漫步沙滩等一系列毫无戏剧性可言的事件。整个影片平淡得像日常生活中无数平淡的一天一样。当安托万最后从拘留所逃出，向大海飞奔而去时，镜头一直跟拍他那无休无止的奔跑达数分钟之久。在这里，与其说是在表现一个事件，不如说是在表达安托万终于逃脱了肉体和精神折磨后的极度喜悦的心情。技巧在这里显然已不仅是为了叙事了。

意大利导演埃尔曼诺·奥尔米的《未婚夫》（1962）也不给人以有任何情节结构的感觉。一切仿佛都是偶然的遭遇，琐琐碎碎，没有一点戏剧性。一个男人为了生活而离开未婚妻，到一个完全陌生的环境中工作。他感到孤独、苦闷，每件小事都撩起他的离愁，每个细节都突出了他身在异乡的处境。从机场到旅馆的路上，他根本插不进其他乘客的谈话。他抵达旅馆——找到住房以前的临时住处——晚饭时间已过，空荡荡的餐厅里只有他独自就餐，一个侍者唠唠叨叨地向他诉说家庭的不和，他不知如何作答，因为他更需要别人的同情。房间里冷冷清清，上床又嫌太早，来回踱步，不知所措。他听到街对面餐厅里的音乐声，满心欢喜地赶去，发现餐厅正在上门，自动唱机放出的音乐已近尾声，客人早已走光……他上班，试图结交朋友，去乡村踏青，进教堂闲逛，关在房间里读未婚妻的来信……在这里，影片完全是用主人公对环境的反应来代替情节结构，它仅仅描写一种心情，一种处境。人物的性格既没有成长，也没有毁坏，甚至不存在任何性格的特征，它只是对人生的空虚和无聊的思考。

但是把现代主义的生活流技巧发展到极点的，则应当提到安东尼奥尼。

在安东尼奥尼的几乎所有影片里，对人物平凡生活现象的细微观察都是极重要的成分。生活流的手法被赋予高度个人化的色彩。在《红色沙漠》（图7-10）里，一切彩色都服从于主人公的心情，一片沼泽地可以是灰色的，因为主人公当时的心情决定了它应是灰色的。房间里变得一片粉红，因为这时一对情人正沉浸在爱河之中。

生活流的手法被赋予
高度个人化的色彩



图7-10 《红色沙漠》剧照

一般来说,生活流手法是一种纯客观的纪录手法。纪录派的理论大师克拉考尔主张一部理想的影片应当是完全没有主观选择地按照生活的自然节奏来纪录一个人的日常生活过程。但是在现代主义电影里,生活流手法的客观性只是表面的。作为一种个人化创作的手段,影片作者的主观性是以溶合于人物的主观性的方式对事件起着取舍作用。《奇遇》中安娜被完全甩开是一个例子。在《四百下》里,当社会工作者来对安托万进行精神分析法访问时,观众只看到安托万在回答问题,而始终没有看到访问者的真面目。因为安托万对这次访问丝毫不感兴趣,根本不想好好看对方一眼,于是观众也就没有理由要看见她了。

影片作者的主观性是以溶合于人物的主观性的方式对事件起着取舍作用

美国电影学教授李·波布克曾在《影片的元素》(1974)一书中把安东尼奥尼的技巧特点概括为以下六点:“(1)在剧本中通过人物的行为发掘哲学观念;(2)复杂、运动缓慢的长镜头,很少使用特写或其他‘电影化’技巧;(3)一般都用比较慢的叙事速度,使意念和事件能在很长的银幕时间里逐渐发展;(4)使用极短的几乎是电报式的对话,中间常常有很长的停顿;(5)对表演高度控制,常常限制和不许演员出声,迫使他们用最小限度的外部效果来表现内心的冲突和看法;(6)不重视传统的辅助元素如音乐或光学效果,倾向于信任场面本身,他的绝大部分富有效果的场面都是用长的‘马斯特镜头’^①,只有自然音响来衬托对话。”虽然不能说这六点可以代表现代主义电影中生活流手法的共有技巧特点,但它们确实有一定的表征意义,足以区别于一般的生活流手法。

用非理性的意识活动来代替或打乱逻辑的情节结构,是现代主义电影的另一种非情节化手段。这里就涉及到意识流问题。

“意识流”一词就其心理学原意来说,是用来描绘自然地不间断地流动的意识状态的一种借喻。人的意识活动可以分成三种状态,即清醒(理性)状态、半清醒(半理性)状态和非清醒(非理性)状态。在叙事艺术中,意识活动向来是表现的对象,但那是指意识的理性内容,或者叫做经过整理的有条理的意识活动。属于半清醒(半理性)状态(如想象、联想)或非清醒(非理性)状态(如梦、幻象)的意识活动,也是历来表现的对象,但这种半理性或非理性的内容是被理性化了的。它们被纳入情节发展和性格形成的逻辑,作为解释人物行为动机或预示情节发展的补充手段。在卓别林的影片里,流浪汉暂时摆脱了人间的苦楚,鼓着翅膀在仙境中飞翔;在饿极了的伙伴眼里,流浪汉变成了毛茸茸的火鸡。对往事的回忆也是有条不紊的,引起回忆的原因和回忆的内容都是为了推动情节的发展。

“意识流”

作为对电影中的意识流手法的一般研究,美国电影剧作家道格拉

^① “马斯特镜头”是指从一个摄影方位连续拍下整场戏的镜头,它完整地展示了全体演员和全部动作。

从技巧特征的角度来说，现代主义的意识流电影是把重点放在“错乱”上

斯·温斯顿曾指出说，在电影中用来描绘意识流的技巧实质上和小小说中所运用的是一样的：直接的内心独自、间接的内心独自以及无所不知的描绘——其中第一个和最后一个最容易被电影观众所识别。直接的内心独自一般是以主要人物的画外音的形式出现的，而这个画外音是在告诉我们他或她在想什么或有什么感觉；第三种技巧一般使用一个无所不知的解说员，从而提供画外音来描写某一人物的思想或感情——但是一般不是他自己的思想或感情，哪怕解说员也是影片中的一个人物。

把这类的分析应用于西方现代主义的意识流影片时，显然就极不合适了。这是因为现代主义的意识流电影是在无情节的前提下以非理性内容的意识流动构成影片的主体，画外音作为一种理性化手段是被摒弃不用的。潜意识活动的形象表现和声音表现往往各自独立，互不吻合。所以从技巧特征的角度来说，现代主义的意识流电影是把重点放在“错乱”上，这包括时间错乱、空间错乱、音画错乱和真假错乱。过去、现在和将来被交错在一起，地点可以任意改变，画面与音响互不吻合，事实与假想混成一团。

在伯格曼的《野草莓》（1957）里，梦境占了大部分篇幅，而梦境同现实混杂在一起，其间从来没有什么明显的界线，一切都是自然出现的，就如同在生活里，我们会不知不觉地陷入梦境一样。同样的情况也出现在费里尼的《 $8\frac{1}{2}$ 》（1963）里。一个电影导演在拍摄他的第九部影片时思想陷入了混乱，他的直接经验同他的回忆、梦想完全交杂在一起，剪辑上的极度自由使观众同电影导演一起经历了一场思想混乱的灾难。

正如安东尼奥尼在现代主义的生活流手法方面具有某种代表性一样，在谈论现代主义的意识流电影时，便不能不提到阿仑·雷乃和阿仑·罗勃-格里叶的影片。

雷乃和罗勃-格里叶曾经合作拍摄《去年在马里昂巴》（1961）。此后便各自独立执导。雷乃出身于纪录片导演，而罗勃-格里叶则是法国现代主义小说流派“新小说”的创始人，是很少几位以小说家身份兼任电影导演的人之一。

雷乃是个很有独创精神的人。他在搞纪录片时，就有点不同于众。他在1955年拍摄以纳粹集中营为题材的短纪录片《夜与雾》时，首创了用黑白和彩色来代表两个不同的时代，取得了非常强烈的效果。过去时代的灰白无力无疑是给人们过于容易忘怀往事提出了有力的警告。四年后他初试故事片，在《广岛之恋》中把两个时间层面、两个空间合而为一。来到广岛拍摄和平主义影片的女演员不知为什么爱上了一个素不相识的日本建筑师，然后又匆匆分手。前后相聚只有20多个小时。影片所处理的问题是典型的弗洛伊德式的问题：一个人对过去生活的记忆将如何影响他现在的的生活。无名的法国女演员不能忘怀

战争末期在尼娃娃镇上同一个纳粹德国士兵的可耻的恋爱经历。1958年的广岛和1944年的尼娃娃镇纠缠不清，人们看到的是法国的景象，听到的则是广岛的声音。法国女人和日本男人的邂逅相爱其实并不包含任何情节的元素，与短暂的爱情并发的狂乱的潜意识过程才是影片的主体。

雷乃和罗勃-格里叶合作拍摄的《去年在马里昂巴》是现代主义的意识流电影的“高峰作品”。它扑朔迷离，难以索解。它没有真实的角色，也没有真实的背景。不过这些问题并不重要，因为（它的作者说）“风格、节奏、画面构图……要比实际的故事情节重要得多”。

从技巧的角度来说，《去年在马里昂巴》最引人注目的尝试，就在于它试图从人物的潜意识世界出发来表现他们的行为。在生活里，一个人的外部行为并不是永远同他的意识活动一致的。罗勃-格里叶说：“事实上我们的心神活动得（比我们的形体）更快，有时或者更慢。它的活动方式更多样、更丰富和更多变化，它常常跳过某些过程，常常鲜明地保存着某些不重要的细节的如实记忆，它不嫌重复，不怕颠倒。”《去年在马里昂巴》就是呈现这种狂乱、矛盾的内心活动。就这样，这部作品便成了所谓“迄今以来最难以理解的一部影片”。

把未来交杂在现在之中的时间错乱，在雷乃的《战争已结束》（1966，图7-11）中再度出现，并且在方式上更加奇特。影片描述一个图谋推翻佛朗哥政府而被放逐的西班牙人三天内的放逐生活。主人公的遭遇常常是用“预叙”来表现的：他准备去会见一个陌生女郎，就预先幻想了十二种可能性；他预见了他的朋友约翰在西班牙警局被拷打，他预见了他死去的朋友雷蒙的葬礼。



图7-11 《战争已结束》剧照

罗勃-格里叶导演的《横跨欧洲快车》提供了另一个真假错乱的例子：一群电影编剧在开往阿姆斯特丹的火车上讨论一个毒品走私犯的故事，大家提出各种点子，替走私犯设想逃脱法网的办法。这时他们自己的形象便开始同他们构想中的走私犯混杂在一起。最后，一切方案都不理想，决定放弃编剧计划，虽然在观众眼里已经看完了这部“新片”。火车进站后，走私犯也在人群中走出车站，这是代表编剧们

试图从人物的潜意识世界出发来表现他们的行为

把未来交杂在现在之中的时间错乱

真假错乱

的想像，还是观众的幻觉？不得而知。

2. 用跳接、自我介入或其他主观随意手法来破坏传统的技法

自电影发明以来，在技巧问题上一直存在着两种倾向：以好莱坞为代表的技术主义电影，在技巧上精益求精，力求达到完美的地步。欧洲的写实主义电影则追求表现上的自然逼真，反对技巧上的人工雕琢。但不论哪一方，在恪守基本的技巧法则上，如合乎逻辑的、顺应正常心理习惯的剪辑次序、合乎视听要求的镜头连结、应有的镜头过渡等，则是一致的。这个局面在现代主义电影进入故事片创作领域后发生了剧变。

梭罗门在分析现代主义电影在技巧上的变化时也注意到了这一点。他认为最时髦的一条是镜头的转换不仅可以出现在上下段落之间，也可以出现在同一个段落中间。这种技巧在格里菲斯手里已有先例，但当它发展成“跳接”时，就使我们感到新鲜了。戈达尔在他的早期影片里，特别是《精疲力尽》里，就故意去掉动作中某些传统的连接点。^①赖兹也指出，戈达尔的电影缺少传统电影所应有的流畅感，他频频使用“跳接”的形式。换句话说，就是在不改变拍摄方位的情况下，把原来是连续性动作的两个非连续性部分接合起来。此外，为了要造成小小的预警，他会很突兀地从一个场面转接到另一个场面而不考虑它们之间的流畅性。对于那些他不感兴趣的动作部分他都大刀阔斧地加以删除。手下之无情，在往昔电影里是无先例的。他决不会为了取悦观众而采取“化”来帮助他们渡过“时间”或“距离”，也不考虑遵守“全景”、“中景”和“特写”等固有的过渡规则。美国电影研究家路易斯·吉安纳蒂博士则认为，戈达尔喜欢把他的技巧推向不连贯的边缘：他经常制造混乱。

这些现代主义电影的研究家们都在破坏传统技法的问题上以戈达尔为例，绝非偶然。就像现代主义电影的其他技巧特点都有其代表人物一样，把戈达尔作为某种“破坏美学”的代表人物恐怕是最合适不过的了。

戈达尔作为某种“破坏美学”的代表人物

戈达尔早先是法国《电影手册》杂志的影评家，从1959年起拍出他的第一部故事片《精疲力尽》起，他在9年之中，一气拍出了15部长片和若干短片。从1968年开始，戈达尔的极“左”思想使他得出结论说，他绝不能再为“资产阶级观众”拍电影，所以从此不再拍商业性影片，而专拍一些“给工人阶级看的”、其实谁也看不懂影片。至于他在开始的9年里拍的15部故事片，赖兹认为除了少数真正行家以外，大多数人对其奥妙之处还不大领会得出。

^① 梭罗门在这里使用的“故意”二字可能含有他本人未必意识到的另一层含义。据一位接近戈达尔的美国作家苏珊·桑代克说，当时戈达尔因为经济困难，只能租用四天剪接室来剪接他的影片，为了加快工作速度，他不得不比较草率地剪接镜头，造成了许多互不衔接的跳跃，而人们却反而以为是一种创造。

戈达尔对传统技法的极度蔑视，是使他在 20 世纪六七十年代成为西方电影界轰动一时的人物的主要原因。阿密斯认为：“从各方面看，60 年代的电影是戈达尔的，他使电影现代化了。”法国电影资料馆馆长亨利·郎格罗瓦甚至夸张地说，如果早期电影史可以分为格里菲斯前和格里菲斯后的话，那么当代的电影也可以分为戈达尔前和戈达尔后。

当然，不欣赏他的也大有人在。美国影评家约翰·西蒙在《纽约时报》上评论他的全部作品时说，“在让-吕克·戈达尔的影片里，一切都被弃诸不顾：意义、交流、有效的形式、男人、女人或生活。甚至是历来的先锋运动都未曾有过的那种为争取更大的自由而反抗的精神，也被弃诸不顾。戈达尔的反抗只是为了满足幼稚的放纵欲。在他的作品里，感情都是虚假的，笑料只是些粗野的表演，活动都毫无来由……戈达尔显然并不清楚他究竟想在他的场面、影片以至全部作品里达到什么目的，所以他冒冒失失地同时朝一切方向开步。这是一种极其狂妄的、毫无责任感的狂暴而又愚蠢的行为。”另一些反对戈达尔的评论家们则一致认为，他的破坏的美学无非是默认自己缺乏叙事的才能而已。

那么，戈达尔究竟使用了哪些破坏性的技巧呢？

首先当然是所谓跳接。别的现代主义影片也不乏跳接的例子，特吕弗在《四百下》里就故意裁掉了安托万的父亲从房间走到厨房里的中间过程，以致画面左角上的一只猫突然“跳”到了另一个稍微不同的位置上。但是戈达尔的跳接更加匪夷所思。例如在《精疲力尽》里自右向左的汽车会突然变成自左向右，被追逐的卡车会突然消失。他可以毫不在乎地把悲剧一下转为笑闹剧，可以把不同时态连接在一起。在《狂人皮埃洛》（1965，图 7-12）里，时间过得特别快，在地点不变的条件下，现在式和未来式连续出现。

跳接

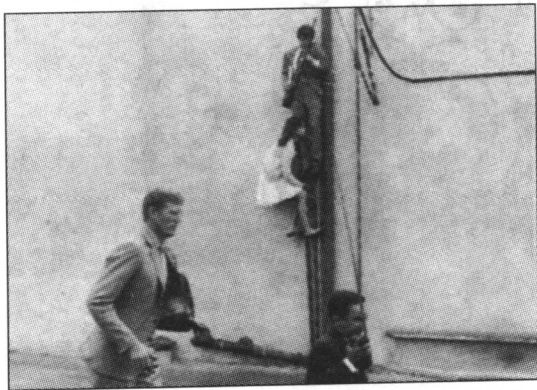


图 7-12 《狂人皮埃洛》剧照

同跳接正好相反的是“多余镜头”。所谓“多余镜头”就是在一个连续性动作中插入一些毫不相干的镜头。戈达尔的影片大多以公共

“多余镜头”

场所（咖啡馆、街道）为背景，他常常无缘无故地让摄影机“逛荡”开去，让一些“多余镜头”打断连续性动作，造成剪辑上的“不流畅感”。在《男性、女性》（1965）的开场戏里，一对夫妻在影片男女主人公会面的咖啡馆里又吵又打，妻子追着丈夫上了大街，当着她儿子的面拔枪打死丈夫。可是这场暴行同影片以后的发展完全无关，就情节发展的传统观念来看，这纯粹是“多余”的。

“自我介入”和“乱发议论”是戈达尔用来更彻底地破坏电影艺术的极端手段。戈达尔称自己的影片是“电影化的论文”，是不同于“三种传统电影”（故事电影、纪录电影和实验电影）的“第四种电影”。他说，“我把自己看作一个论文家，我用小说的形式写论文，用论文的形式写小说，简言之，我是拍而不是写他们。”既然是“论文”，就可以直接讲述自己的观点，可以在影片里放进各种各样抽象的素材，通过影片中的人物来乱发议论，东拉西扯，常常离题万里。在《我略知她一二》（1966）里，他在女主角头发里藏一个小麦克风，自己则站在摄影机后向她提问，她不许发声，只以表情答复，他猜度她的意思，继续同她讨论下去。在《赖活》（1962）里，哲学家滔滔不绝地大谈什么是语言。在《轻蔑》（1963，图7-13）里，一位电影导演大谈当导演的甘苦。他的影片中的人物都是健谈者，话题从波普文化到最深奥的哲学。他的影片里充斥着语言文字——讲出来的，写出来的甚至唱出来的。戈达尔希望观众因此而时时记得自己无非是在看电影，因为只有当一个人处于清醒状态时，他才能正确地判断他所看到的东西的含义。就这一点来看，戈达尔似乎是企图在影片创作上搬用布莱希特的“间离效果”理论，即力求使观众在情绪上同剧中人保持距离，避免陷入心醉神迷的认同状态。但戈达尔显然是把“间离效果”理论推到了极端，结果被破坏的不是观众的幻觉，而是艺术本身了。



图7-13 《蔑视》剧照

戈达尔的这种种主观随意的手法使他的影片变成一堆断片的自由组合。戈达尔曾表示他本人也无法解释为什么要用这种或那种技法，他在拍戏时采用即兴的方式，自己也不知道到底有什么目的。但是他

的影片无疑是反映了他的存在主义思想的（他在西方电影界被称为“存在主义的马克思主义者”）。他对世界持悲观的看法，完全不相信人与人之间有真正交流思想感情的可能，所以正如赖兹在评论他的影片时所说的，“我们只能认为，像这样的电影语言乃是一种表达苦闷的方式，这种苦闷是由于想把我们的世界组成更完美的形象的愿望终归失败而产生的。”

当代西方电影中的现代主义还在继续发展。像伯格曼、安东尼奥尼、费里尼、雷乃等有代表性的人物仍间或有新作问世。戈达尔也表示要重返旧途。在20世纪70年代涌现的某些新人身上，现代主义的影响也是比较明显的。历来对欧洲电影的创新活动持不闻不问态度的好莱坞，在70年代也被现代主义的浪潮冲破了缺口，像库布里克、科波拉等人的一些作品开始出现了现代主义的色彩。在日本，以大岛渚为代表的一些人也被认为是现代主义者。由于现代主义的东西在西方世界往往被视为“艺术”的象征，一个艺术家的作品愈是晦涩难懂或荒谬奇特，便愈受自命的“真正的行家”的青睐，所以在一些以艺术相标榜的国际电影节或侈谈艺术的电影书刊上，现代主义影片被吹捧得相当厉害，使它的名声大大超过了它在观众中的实际影响。即便是在现代主义电影的“故乡”法国，广大观众也并不欣赏这种以“破坏的美学”为基础的“错乱的艺术”。法国制片人塞尔吉·沙利斯基说：“法国导演都想把自己也变成阿仑·雷乃，拍一些只有自己看得懂的影片，结果无人问津。”另一位法国制片人普兰提尔也指出，“他们这些人拍的影片只能给一小批知识分子看，一般大众都要看他们感兴趣的题材，对于这些生涩枯燥的影片，自然就避而远之了。”

这就涉及我们应当怎样看待西方现代主义电影的问题了。

从上面的概述，我们可以看出，尽管现代主义者往往强调形式即是内容，而现代主义电影实际上绝不仅仅是某种新的叙事方式或某种怪异的技巧手法的综合体。它是在西方资本主义社会特殊的思想土壤上孳生长起来的内容和形式的统一体。因此，作为一种艺术主张，一个创作流派，就其整体来说，对它是持否定态度的。思想上的非理性主义和艺术上的非戏剧化倾向，不会对我们的电影创作发生有益的影响。现代主义电影的技巧如果不经批判地改造，也是不适合于我们的。这样说并不等于反对接触西方现代主义电影，相反的我们的电影工作者和一切有志于电影创作的同志，尤其是青年人应去接触和了解西方现代主义电影，因为这至少有三方面的意义。

第一，可以开阔我们的眼界，活跃思想，促使我们去考虑许多本来也许不会想到的问题。我们并不期望从西方现代主义电影中直接提取什么思想养料，也不想夸大它对我们了解西方社会矛盾的认识价值，因为这类影片固然可以使我们看到西方社会生活的某些侧面，但它们所反映的生活方式、情趣、矛盾和追求，在大多数情况下，都不是资

● 它的名声大大超过了它在观众中的实际影响

本主义制度下绝大多数人的生活内容。特别是当人们在不合理的社会制度下所受到的精神折磨和社会不正义现象所引起的思想反应，都被归结为普遍的人生必然处境和永恒痛苦时，这类影片就不仅没有什么认识价值，而且会产生鸦片烟式的毒害作用了。但这也并不可怕。

第二，西方现代主义电影同一切现代派文艺一样，强调内心的真实、艺术的想像和形式上的出奇制胜。这三条作为抽象的原则，颇能对我们电影创作的时弊起点针砭的作用。我们反对非理性化，但是在艺术创作上过于理智以至感情失真，也绝非可取。我们反对主观随意的荒诞联想，但希望在真实反映生活的影片中看到有个人特色的诗意的想像。至于为独特的内容刻意寻求最适当的独特形式，更是我们当前亟需提倡的。

第三，西方现代主义电影的艺术原则固然不可取，但它的一些具体的表现技巧是可以经过批判改造而为我所用的。例如这类影片为了表现人物的意识活动，常常采用极短的插入镜头，闪现一下某种联想式回忆，如果使用得当，确实有其独特的效果。再如“跳接”，在一定的合理限度内，也不是绝对不可使用。为了细致表现人物和环境的相互关系，现代主义影片往往对人物行为或背景中的一些平素不为人们所注意的细节进行渲染，这对我们也有借鉴的价值。

目前西方电影中的现代主义的影响和应用已日见衰微，相信随着人们对电影的大众化的本体属性和作为消费艺术的特性的日益认可，一切违反普通群众的电影观赏心理和要求的東西，不管是来自何方的倡导和鼓吹，都不再可能对电影的发展产生负面作用了。

第八章 20 世纪 90 年代后的西方电影

第一节 追求所谓的“现代性”及其后果

由于电影理论评论界一直迷信“第七艺术”论，向传统艺术“学习”，以致在现代主义侵入传统艺术领域之后，电影界也盲目向小说、戏剧等叙事艺术的现代主义倾向“吸取养料”，一度造成电影日益小众化的恶果。

一、什么是“现代性”？

西方电影追求的现代性是什么呢？概括起来有以下几点。

第一，它要求冲破舞台化情节结构的束缚，甚至要求抛弃戏剧式电影。长期以来，电影受戏剧美学的影响是最深的，它基本上接受了传统戏剧美学的内容，然而戏剧美学本身也在发展。我们讲的戏剧式电影，是指接受传统戏剧美学的电影，而不是指后来的新戏剧美学。我们知道，戏剧观念从 20 世纪初的小剧场运动开始，一直到 40 年代的荒诞派，它的变化也是很大的，已经不是传统戏剧美学的概念了。但是，电影接受的是传统戏剧美学的影响，所以当电影开始追求现代性的时候，它必须要冲破这些被认为是落后、过时的传统戏剧美学，开始向情节化进行冲击。这种现代化倾向表现在向两个方面发展，一个是往生活化方面发展，就是要电影内容生活化，不要搞严格的一切经过精心安排的情节结构。另一个方向是要向意念化方面发展，就是说电影要有一个意念，即作者的哲理观念，对于世界和人生的富有哲理的看法，并且往往是为了表现哲理，再去寻找故事情节，这就意味着把意念放在了首位。那种单纯去找个事件，找个故事，搞一个冲突、矛盾，而没有意念的影片，则认为是一部低水平的作品。

生活化最明显的代表就是新现实主义。新现实主义是西方电影走向生活化的一个最系统、最有理论纲领的流派。它要求实景拍摄，它的口号就是“扛着摄影机上街头”。它极度强调生活化，这个生活化包括背景、照明、演员表演。生活化在西方电影里就是从 1945 年以后随着新现实主义的高涨而产生的，后来则进一步发展为纯客观主义的生活流。

意念化则是在 20 世纪 50 年代中期开始的，它的代表人物就是瑞

什么是“现代性”

冲破舞台化情节结构的束缚，甚至要求抛弃戏剧式电影

典导演英格玛·伯格曼，西方有些研究家把他称之为新理性主义者。他的贡献就是第一次把高级思辨、哲学思想、对人生进行的深刻思考引入了电影。还有就是费里尼，费里尼被认为是意念化电影的重要代表人物。比如他的《乐队排练》就是最典型的意念化影片。这部影片描写一个乐队在大厅里排练，乐队的队员都心不在焉，音乐演奏得一塌糊涂。乐队指挥非常不满意，下去休息了。这时，大厅里造起反来，在墙上涂了些什么打倒贝多芬、打倒莫扎特等大标语，搞得乌烟瘴气。正在这时，有一个大铁球从屋顶掉了下来，把一个女队员给砸死了。这意外的事件把全乐队的人都惊呆了，这时指挥走出来继续排练，整个乐队演奏得非常整齐，非常统一。这部影片到底说明什么呢？很明显它不是在讲故事，也不是让观众听乐队演奏，而是要通过这部影片来表达一个意念。当然，对这部影片的解释很多。有人说这部影片是费里尼的自传影片，说自己过去没有权威，所以拍不好影片，而要搞好电影必须要有艺术权威。另一些人则认为，费里尼是说，这世界还是要有权威，没有权威就要发生混乱。意念化影片往往是先有意念再去寻找事件，找不到事件就虚构一个来表达意念，费里尼的这部影片就是一个典型的例子。

废除理性的心理分析

第二，要求废除理性的心理分析，反对把人物的行为表现为有明确的动机和严密的逻辑。在传统的文艺作品里，对人物性格进行的心理分析是一种理性化的心理分析。人物的思想活动，甚至做梦都是经过理性化的，都是服从人物性格发展逻辑的。观众也习惯于这种传统的文艺原则，所以观众在看电影的时候，总要问一问某个人物干某件事到底是出于什么动机。但是，当电影追求现代性的时候，它却反对这些东西，要求废除这些东西，要求如实地再现人物的内心活动的原始状态。这就牵扯到我们经常讲的意识流。这些东西在20世纪50年代中期，特别是到了60年代就大量进入西方电影。按意识流的理论，人的意识活动是非常复杂的，并不是那么理性化的。要是在电影里描写内心活动，如果把它们都理性化了，那就不真实了。西方理解的意识流，是指人的潜意识、下意识，它是杂乱无章的、没有任何思维规律可循的，这种潜意识活动的自然状态才叫意识流，在这样一种追求下，一些具有现代性的西方电影便越来越离开对人物进行理性分析的轨道。比如在戈达尔的影片《精疲力尽》里，男女主人公的行为，如偷窃、告密和杀人等，都是没有明确动机和理由的。看这类影片，绝不能用传统电影的概念去提问，只能自己去琢磨为什么。他们强调人的复杂性，强调人的思想是很复杂的，左右人的外部行为的主要是非理性的潜意识活动，往往是一个人的行为连自己也不能解释。所以，作为艺术作品，就不应该把人的行为去理性化，这样就不真实了。他们还强调，现代人随着生活节奏加快，思想变化也快了，强调在现代社会里个人与社会的对立、个体和群体的矛盾。现代人烦躁的事情特

别多,不像19世纪的田园生活那么宁静,所以人的行为是越来越暴躁,越来越没有来由。人与人之间无法交流,你我互相无法沟通。正是为了符合现代人的思想和行为特点,才要求现代电影废除理性的心理分析,废除严格的行为逻辑。

第三,要求多角度、多侧面地表现人和事物,这种起源于20世纪20年代法国印象派电影的手法强调反对主观渗透,反对导演对事情做出明确解释。也就是上面提到过的,要求在观众与电影的关系上给观众以自由。理由是,在现实生活中,很多事情不一定有明确的含义,某个人,某件事,不同的人有不同的看法,你认为有意思的东西,他却认为一点意思也没有。你为什么要把它单一化呢?引起观众更多的思考不更好吗?作为一个导演,应该从一个事情的正反各方面来表现它,这样才能把事物在现实里固有的意义表达出来,而不要对事件进行单一的解释。所以,在电影表现上就不能再像过去那样完全由编导的主观态度来表现人和事物,来强迫观众接受编导对人物、事件的解释。现在很多影片都是从各个方面、从各个不同人物的观点来表现一个人、一件事,最后让观众自己去解释。例如奥逊·威尔斯的《公民凯恩》(图8-1),就是通过一个记者对凯恩生前的朋友和敌人的采访来再现凯恩的一生。在对凯恩怀有不同感情的人眼里,出现了截然不同的凯恩,这就使这部影片成为完全不同于从单一观点来处理一个人物的传记片。黑泽明的《罗生门》(图8-2)也是从多角度来表现人和事的。《罗生门》描述一件凶杀案的经过,但那是通过四个当事人的叙述,每个人都想为自己开脱,结果凶杀案有四个不同的过程。到底真相如何,影片没有做明确交代,让观众自己去判断。

要求多角度、多侧面地表现人和事物



图8-1 《公民凯恩》剧照



图8-2 《罗生门》剧照

第四,强调要求破坏传统技巧。凡是传统的东西,都要破坏,包括情节结构、性格刻画、蒙太奇剪接等等。这是跟戏剧、小说、绘画和音乐等领域内的反传统技巧的潮流相呼应的,这一点就无需多说了。

要求破坏传统技巧

二、西方电影追求现代性的后果

第一，出现了非情节化的影片结构。它废除了或者是很大程度上简化了影片中的戏剧性冲突，戏剧性冲突不再是构成故事影片的最必需的核心元素。

第二，出现非性格化的形象。就是不把性格描写、性格刻画放在主要的地位，而是走向人物的内心，或者是满足于如实地、好像是没有选择地、没有组织地来表现生活，这就是我们一般讲的生活流、意识流，并且要求表现普通人，要求非英雄化。

第三，出现了违背广大观众的观影心理的所谓新技巧。如无技巧剪接、时空紊乱、真假紊乱、意识里的东西和真实的东西混为一体等。还有就是跳接，本来动作应有个过程，现在是把动作的时间过程去掉，人物可以从房间里一下子跳到大街上去。

第四，出现了两个显然违反电影作为消费艺术的本质属性的极端。一个极端是生活流、意识流，完完全全是不加选择，不加剪裁，强调真实。另外一个极端是走向抽象，继承 20 世纪 20 年代先锋派的特点，要求纯粹的声音和画面，不讲故事，只是单纯的一种形式美。现在看来，西方电影在追求现代性的过程中，这两个极端慢慢地失去了势头，就是说走到一定的程度就停步了。结果是什么呢？结果是生活化和意念化这两个倾向走向融合，而在电影上搞纯音画这样抽象化的东西，也证明了是绝对不行的。在现代西方电影艺术里，比较有地位的导演，他们拍片的方向是走意念化和生活化相结合的道路。这有什么好处呢？因为生活化可以向影片提供真实性，而意念化给影片提供哲理，使得影片具有深度。所以这两个极端走向融合，应当说对电影艺术发展有好处的。

三、向大众化道路的回归

由于好莱坞在 20 世纪 80 年代的引领西方电影发展潮流的地位，有很多过去走极端的导演也开始慢慢回归大众化道路。

一是安东尼奥尼、费里尼、戈达尔等。他们现在拍的电影不再像过去那样玄而又玄，而是向传统靠拢，运用一些传统的东西。安东尼奥尼就曾说过，他要做许多实验，来彻底推翻传统的东西，包括对现实中的色彩的处理。他说他要运用电子技术来拍电影，拍出来的色彩完全是用人物主观角度来看色彩。如果他处在一种高昂的情绪状态里，他看到的灰暗的颜色都变成鲜艳的颜色。他要用电子技术来改变现实的色彩，结果是徒劳无功，观众不能接受，安东尼奥尼最后放弃了这种实验。他现在的影片也有了一定的故事，当然他是从意念出发，他的电影里也追求生活真实性，也就是走在生活化和意念化相结合的这么一条道路上。

二是恢复故事性，承认电影还是要有故事情节。一般来说，观众都要求有故事，既然是叙事的艺术，那就应该有故事情节。反情节、非情节人的倾向的高潮是在 20 世纪 50 年代末到 60 年代，后来当然还有，但到了 70 年代末，特别是到了 80 年代，人们终于承认电影作为一种叙事艺术，还是应该有故事。这样的例子可以举出很多，比如法国新浪潮电影最有名的三个导演，特吕弗、夏布罗尔和马勒，当时是很现代化的，但是现在他们的发展就是走向故事性。特别是夏布罗尔和马勒，很明确地走向商业电影。有一个法国评论家在谈到现代西方电影中的故事性问题的时候说，过去有一个极端要去探索自给自足的风格，即追求纯声面的语言，而另一个极端是要强调形象的写实性，要求电影起到文献和见证人的作用，一点也不掺假。他说这是两个既互相矛盾而又互相联系的概念，如今都很难维持下去，因为前者无人理解，而后者则令人厌烦。现在即便是像这些当年具有新浪潮特点的导演，也重新和三四十年代，包括 50 年代的传统挂上了钩。他们又来到电影市场，又开始注意电影的故事性。他们认为真正好的电影，就是要善于把过去被打破了的那些叙事、情节、主题、人物那一套又巧妙地重新运用起来。

三是恢复蒙太奇。在 20 世纪 40 年代末西方开始出现长镜头，这种手法风靡一时，甚至有些导演企图完全用长镜头来构成一部影片。同时，爆发了长镜头跟蒙太奇的理论论争，互相攻击，在斗争中各自走向了极端。现在人们看到，在现代条件下要真实地反映生活，要使一个事件真正地打动观众，完全靠蒙太奇不行，完全用长镜头也是不可能的。虽然在美学思想上西方电影存在这两个明显的派别，但是随着创作实践的发展，人们看到这两大派在实践上不可能完全一刀切。完全的蒙太奇，完全的长镜头，都是不可能的。所以，法国符号学的代表人物在里斯兴·梅兹在一篇文章里指出：现在我们看到蒙太奇正在复兴。但是，它已经不是狭义的蒙太奇了。蒙太奇的复兴不是意味着排斥长镜头，而是怎么样在电影里把两种表现手法上的一些特点很好地结合起来。

四是走向个人题材，走向当代生活题材。西方现代电影的这个特点是非常明显的。西方许多艺术家认为电影的容量比较小，一部影片放映一个半小时，最多放到两三个小时。所以电影不宜于进行分析，电影最好是述说人们的直接感觉，不要搞得很复杂。需要人们去分析研究才能弄懂，这样是不行的。现代西方电影倾向于搞小题材、生活题材和个人题材，要求更真实，不搞大规模史诗性的题材。

五是强调人的复杂性。这跟前面讲的现代生活的复杂性，现代生活节奏加快，强调偶然性，强调事件的复杂含义等等都有关系。强调人的复杂性，就是指表现现代人的时候，本能黑白分明，正面人物和反面人物这样的概念是没有的，人的真实思想活动总有很多冲突矛盾

的。特别是在西方，他们强调去掉人的虚伪的面具，表现人性的丑恶面，这是西方强调复杂性的真正目的。

六是走向技巧上的朴实。现在的西方电影导演很少耍弄技巧，相反的强调平铺直叙。西方电影有一段时间搞过“一想就见”，就是说影片里的人物一想到什么，银幕上立即出现他想要的东西。这样的东西如今很少见，人们正在恢复使用一些传统的技巧。

七是不再强调电影艺术是导演个人的艺术表现。在新浪潮电影出来以后，导演中心论曾经成为一个重要的理论。沙里斯在讲导演地位的变化的时候，也强调这一点。但是，到了20世纪七八十年代，西方现代电影也不再强调电影艺术是导演个人艺术的表现，相反的，认为导演的责任是要寻找一个适当的合作班子，那就是包括摄影、美工、演员。要求这个班子形成综合的风格特点，而不是像过去那样，强调导演就是一切，完全是导演个人艺术的表现。在法国新浪潮时期有一些年轻的导演起来了，他们提出要求搞作家电影。那就是主张电影只要有一个作者，这个作者就是导演。开始的时候，这些年轻导演在拍片的时候，完全按自己的原始想法去构思、写对话、进行导演等等。但是，等到后来，再也没有人这样干了。为什么呢？因为实践证明电影毕竟是一门综合艺术，不可能由一个人来包办一切，不仅包办不了摄影，也包办不了美工，更包办不了表演。哪怕是最强调个人风格的新浪潮主将戈达尔，他后来也说他反对作家电影，他认为作家电影对青年人是有危害的，不能这样看待电影，电影绝不是一个人的事业。他说他当初之所以提倡作家电影，是因为他自己在电影界出不了头。他通过实践告诉大家：作家电影不宜提倡。

第二节 当代西方电影的新发展

一、欧洲电影业的复苏

欧洲电影大国，无论是法国、英国、德国、意大利或西班牙，从1996年开始的影片产量和观众人次双双上升的势头至今不减。例如在意大利这个曾经辉煌一时却已衰落多年的电影大国，1995年以4.65亿美元的票房收入创造了自20世纪80年代初以来的最高记录。法国1998年的观众人次有空前的增长，达到了1.7亿。尽管在电影市场上占有最大份额的仍是好莱坞电影，但这些国家的民族电影的复苏也是显而易见的。在法、英、德、意、西等国，都既有在世界重要国际电影节上获奖的力作，也有在国内外十分卖座的佳片，而十分耐人寻味的是这些国家的国产喜剧片都极受欢迎，上座率均超过了好莱坞影片。例如法国的《白痴的午餐》、《时间大厅》和《出租车》总共吸引了2300余万观众，可谓盛况空前。欧洲电影大国的电影业的复苏的根本

欧洲电影大国的电影业的复苏的根本原因，在于传统艺术观念在电影领域内的影响终于消退

原因，在于传统艺术观念在电影领域内的影响终于消退，人们——从艺术家到政府文化官员——普遍认识到电影归根结底是一门必须面向大众的现代消费艺术，而不是只供少数人玩赏的艺术形式。在欧洲国家原来就不存在把故事电影当作政治宣传手段来利用的传统，但是它们的深厚的文化底蕴却促使政府长期以来陷于利用电影媒介来发扬民族文化的误区。许多欧洲国家为此而付出了大量金钱来资助电影业在这方面进行努力，结果成效甚微。原因很简单：大众掏钱进影院是为了消闲找乐，发扬民族文化之类的题旨显然是过于沉重了。由政府花钱拍摄的文化底蕴深厚、然而枯燥乏味的电影反而使好莱坞大受其益。从1996年开始，欧盟各成员国改变旧法，实行以剧本的市场期望值作为政府投资标准来替代以发扬民族文化为目的的无偿资助，这无疑也对增强电影业与好莱坞的竞争力起了重大作用的。

二、艺术影院的变化

在20世纪七八十年代，所谓“艺术影院”在美国是指一些专门放映无法进入商业电影发行渠道的低成本的独立制片人制作的影片和来自外国（主要是欧洲国家）的、由于个人化程度很高而不为大众所接受的低成本影片的电影院。这类影院全都设备陈旧简陋，但是拥有一批特别爱好此类影片的固定观众群。一些世界闻名的艺术电影家的名字，如伯格曼、安东尼奥尼、费里尼、戈达尔或基耶洛夫斯基，都足以吸引一批批的艺术影迷。这类影院每两三天就换一次片，经常放映双片，但在财政上仍能维持。然而，随着录像带和光碟的流行，人们可以在更舒适的家庭环境里观赏这类并不提供视听奇观的普通影片，老旧的艺术影院的生意便一落千丈而难以为继。在这种情况下，正如一位经营老式艺术影院达30年之久的老板约翰·斯坦迪伏特所说的，“本来可以在每周演10部影片的单银幕影院里赚不少钱的艺术影片这算是完蛋了。如今人们能在市场上赚到钱的惟一场所就剩下首轮影院了”。所谓首轮影院是指目前在全美国占据了最大票房份额的多银幕豪华影院。据美国《综艺日报》报道，在1998年内美国出现了两类艺术影院：一类是在多银幕的豪华影院内使用若干块银幕放映艺术影片，让爱好非好莱坞制品的高雅观众群能在舒适的条件下过艺术瘾。另一类是专演艺术影片的多银幕豪华影院，一种按“意大利泡沫咖啡+艺术影片+爆玉米花+餐厅”的公式建造的首轮影院。例如斯坦迪伏特就在去年开始了在11个州内开设51家连锁豪华艺术影院的计划。不过，这种显然已经变了味的艺术影院不免让人怀疑，它离从形式到内容全盘商业化的日子已经不远了。

两类艺术影院

第九章 21 世纪初西方电影的现状和 好莱坞成功的秘密（代结束语）

当前在西方电影大国，诸如“电影是一门工业，必须走产业化的道路”，“电影是面向大众的消费艺术，不能成为供少数人把玩、为个人树碑立传的高雅艺术”等基础电影观念，已得到政府、产业界人士的明确承认。

从西方电影的发展历史来看，似乎并不存在一个十全十美的电影运营模式，好莱坞模式也只是相对而言更有利于电影产业的发展而已。然而，对一个国家的电影业的发展快慢、成败而言，起着重大决定作用的基础电影观念，却无疑有着正确与错误之分的。就西方电影当前的发展态势来看，应予否定的当然是崇尚高雅的小众电影观念，而应予肯定的则是它的对立面——面向大众、强调电影娱乐功能的大众电影观念。其实，这岂是只适用于西方电影的结论而已。任何电影大国或小国，尽管政治体制不尽相同，经济发达程度高低不一，都在发展电影业上受益于大众电影的基础或受害于小众电影基础观念。即使在国民教育发达、国民文化素质普遍较高的国家里，愿意掏钱买票进电影院的或购买影碟的仍都以满足休闲娱乐的要求为主，而不会为了提高哲学水平或什么别的专业水平的。

时代在前进，科技在发展，再过若干年，电影的物质形态肯定会发生重大变异，也许电影放映间、胶片拍摄和洗印设备、人工剪辑等都会消失，但电影的本质形态和功能是不会改变和消失的。

最后，我还想就好莱坞的话题再说几句，好莱坞的成功主要是制度性的东西在起作用。根据观察，好莱坞主要得益于“三制一原则”，即明星制、代理制、分级制和行业自律的原则（它实际上也是一种制度）。

何谓明星制，这在前面已有详细介绍，但对它与代理制的联系，尚需作点补叙。

世界电影经济史告诉我们，凡是依靠票房来维持再生产的电影企业，既不能搞编剧中心制，也不能搞导演中心制，而只能实行以演员为中心的明星制。理由很简单：能把大量观众吸引到票房前来买票的，惟有与观众直接见面的演员，特别是主角演员。所以明星制，简单地说，就是在影片制作和影片销售宣传中把主角演员置于中心地位，而这种中心地位的具体体现之一就是高片酬。但这只是明星制的基本要

●
对一个国家的电影业的发展快慢、成败而言，起着重大决定作用的基础电影观念

●
好莱坞主要得益于“三制一原则”，即明星制、代理制、分级制和行业自律的原则

素。为使明星制能有效运作，一个必不可少的衍生品则是代理制。何谓代理制？简单地说，那就是由法律规定雇佣人与受雇人不得直接进行交易，而必须有正式注册的中介机构来代表受雇人的利益与雇佣人完成交易行为。因此，当我们提及代理人问题时，并不是指某明星找自己的某亲属或朋友来代替他或她去和某制片人讲价还价、签订合同之类的私相授受行为。在一个法制社会里，这种行为不仅是法外的，即交易双方的权益不受法律保护，而且是非法的。代理制给明星制提供必要的法律保证。没有代理制的明星制是跛脚的，不仅交易双方的权益均有被损害的可能，而且由于交易双方的金钱往来不受有法人身份的第三者的监督，这种商业行为还是非法的。

当世界上的第一个明星于1910年在好莱坞诞生时，美国就已经存在代理制，只是它尚未与电影从业人员发生联系而已。也正因为如此，没有人会把1910年视为明星制在好莱坞的诞辰。只有当代理制在20世纪20年代与电影创作人员的受雇行为产生强制性联系之后，人们才承认明星制在美国电影业的存在。

好莱坞的第一个代理商出现于1924年，这个行业随着好莱坞电影业的飞速发展而发展，规模巨大的代理公司林立，争夺客户的竞争十分激烈。无论是演员、导演、编剧、摄影师、美工师、服装设计师……只要是靠技艺受雇的人士都必须有代理人，否则制片人是不会也不敢登门求教的。一旦雇佣人和代理人完成交易，签订合约，双方权益便受法律保护，基本上不会再发生一方片面毁约之事，因为有过错一方将由此付出十分高昂的代价，甚至会因此无法在娱乐界立足。另一方面，由于代理机构是受政府有关部门监督的商业机构，虽然没有法律规定不容许交易双方在财务上向传媒保密，但无论是制片人或是明星本人，为了制造轰动效应，都非常愿意让传媒广为宣传影片的规模和明星的身份。在这种情况下，当事人便极少有偷税逃税可能。这在欧美其他发达国家莫不如此。当然，即便法律规定了明星与代理人之间的强制性联系，明星偷、逃税的现象也未必就能彻底杜绝，但无论如何是和纵容私相授受的日子不可同日而语。

其次是分级制，分级制是好莱坞在深切体会到影片审查制度对电影业的健康发展的巨大负面影响后，毅然于1966年废止了《海斯法典》（一部由势力强大的天主教会制定的把所有的影片都审查成老幼皆宜的电检法），改行分级制。所谓分级制，用最简单的话来说，就是在“美国制片人协会”（好莱坞最重要的行业自律组织）的主持下，把片厂的产品按其内容分成若干级，给每级规定好允许面对的观众群。这种明显的大大放松了的自律制度没有国家法律的支持，但在行业内部具有约束力。它只对观众起提示作用，把选择权交给了观众，由观众实行自我保护。对于好莱坞来说，这一改变使它的产品能接触社会弊病和政治争端，与由宗教人士指挥电影创作和人们消费取向的严格

的宗教性电检制度相比，显然是一个巨大的进步。

说到“自律”，这可能是好莱坞的独创。由于好莱坞不受当选政府的管理，也不为党派政治服务，它就必须通过强有力的和高效的自律制度来排除腐化，保持诚信和纯洁。这种“自律”制度是以好莱坞的各种行业组织（如演员公会、导演公会等）为依托的，并通过它们强大的律师团对各行业的从业人员进行权益保护和行为监督。这种“自律”的可操作性来自国家提供的完善有效的法制基础，否则是不可想象的。

参考文献

1. [法] 乔治·萨杜尔. 世界电影史. 徐昭, 胡承伟译. 北京: 中国电影出版社, 1982
2. [德] 齐格弗里德·克拉考尔. 电影的本性——物质现实的复原. 邵牧君译. 北京: 中国电影出版社, 1981
3. [法] 安德烈·巴赞. 电影是什么? 崔君衍译. 中国电影出版社, 1987
4. [美] 尼克·布朗. 电影理论史评. 徐建生译. 北京: 中国电影出版社, 1994
5. [德] 鲁道夫·爱因汉姆. 电影作为艺术. 邵牧君译. 北京: 中国电影出版社, 1981
6. [美] 斯坦利·梭罗门. 电影的观念. 齐宇译. 北京: 中国电影出版社, 1983
7. [法] 乔治·萨杜尔. 法国电影 (1890—1962). 徐昭译. 北京: 中国电影出版社, 1987
8. [匈] 贝拉·巴拉兹. 电影美学. 何力译. 北京: 中国电影出版社, 1979
9. [意] 基多·阿里斯泰戈. 电影理论史. 李正伦译. 北京: 中国电影出版社, 1992
10. [美] 罗伯特·C. 艾伦, 道格拉斯·戈梅里. 电影史: 理论与实践. 李迅译. 北京: 中国电影出版社, 1997
11. [美] 约翰·霍华德·劳逊. 戏剧与电影的剧作理论与技巧. 邵牧君译. 北京: 中国电影出版社, 1978
12. [美] 爱德华·茂莱. 电影化的想像——作家和电影. 邵牧君译. 北京: 中国电影出版社, 1989
13. [苏] 苏联科学院艺术史研究所编. 电影艺术问题论文集. 北京: 中国电影出版社, 1963
14. [苏] 尤列涅夫编注. 爱森斯坦论文选集. 魏边实等译. 北京: 中国电影出版社, 1962
15. [苏] 多林斯基编注. 普多夫金论文选集. 罗慧生等译. 北京: 中国电影出版社, 1962
16. [法] 亨·阿杰尔. 电影美学概述. 徐崇业译. 北京: 中国电影出版社, 1994

17. 〔美〕李·R·波布克. 电影的元素. 伍菡卿译. 北京: 中国电影出版社, 1986
18. 〔法〕马赛尔·马尔丹. 电影语言. 何振淦译. 北京: 中国电影出版社, 1980
19. 〔德〕乌利希·格雷戈尔. 世界电影史第三卷(1960年以来)(上、下). 郑再新等译. 北京: 中国电影出版社, 1987
20. 〔乌拉圭〕丹尼艾尔·阿里洪. 电影语言的语法. 陈国铎、周传基等集体翻译. 北京: 中国电影出版社, 1987