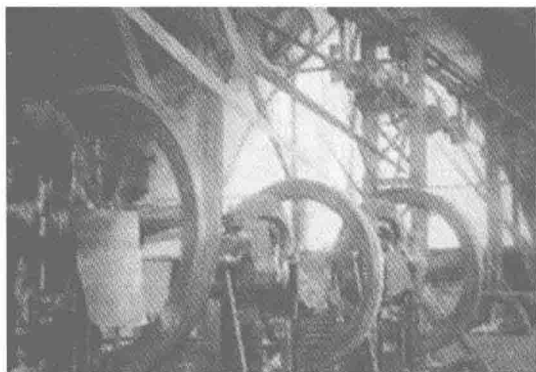
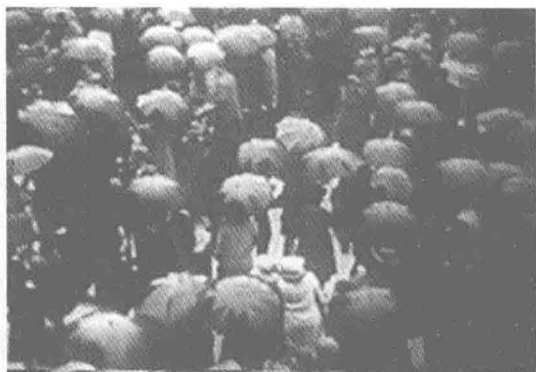




《柏林：一个大都市的交响乐》的开头就是机器慢慢开动的镜头，表明柏林一天的生活在工作中开始



伊文思在《雨》中细腻呈现了雨由小到大的演变过程以及人们在下雨时的各种反应

到雨越下越大以及雨过天晴的过程，细致地呈现了雨落在街道上、水面上、建筑物上等的情形，以及人们面对大雨到来时的各种反应，传达了一种富有诗意的韵味美，从而形成了一曲有关大自然天气变化的视觉交响乐。

影片《持摄影机的人》的开篇字幕这样写道：“这是一部实验电影，没有字幕，没有剧情，没有戏剧成分。本片旨在创造一种真正的国际电影语言，一种全然不同于戏剧和文学的纯粹的电影语言。”正是导演维尔托夫这种颠覆与创新意识造就了此片与众不同的特点，维尔托夫的摄影机就像作家手中的笔一样灵活自如。在他的处理下，这部影片异彩纷呈，快速移动摄影、慢动作、停机再拍、画幅分割、多幅画面叠印等令人眼花缭乱，展现给人们一个异于日常生活的视觉世界。有人说这部影片是一种视觉音乐的实验，也有人认为它不是“生活的本来面目”，甚至连支持维尔托夫的爱森斯坦也认为这部影片陷入了毫无动机的“摄影机的恶作剧”和纯粹的“形式主义”。但是，无论如何，《持摄影机的人》在纪录电影实验方面进行了有益的探索。^①

影片《尼斯印象》以法国南部海滨城市尼斯为主要表现对象，运用对比方式呈现了参加尼斯狂欢节的富人们以及老城区的穷人们不同生活状态。这是由维尔托夫的弟弟鲍里斯·考夫曼担任摄影的一部纪录片，明显受到维尔托夫的影响，并且其中还有超现实主义的一些因素。更为重要的是，这是一部有着强烈社会意义的纪录电影，创作者们在影片中表达了自己对社会的一些看法，因此也被看作是“观点纪录片”^②的一个简单雏形。

除了“城市交响乐”，这一时期的纪录片还有法国让·班勒维带有抽象主义电影影响的《海蜇》《章鱼》以及《水甲虫》等作品，乔治·拉孔布表现巴黎郊区贫困、开创反映社会问题

① 周雁：《〈带摄影机的人〉分析》，见单万里、张宗伟主编《纪录电影分析》，中国广播电视出版社2007年版。《带摄影机的人》是《持摄影机的人》的另一种译法。

② 关于观点纪录片，参见单万里、张艾弓主编《2006法国纪录电影展》特刊，中国电影资料馆2006年编印。

纪录片之路的影片《贫民窟》(1928),英国格里尔逊的第一部纪录片《漂网渔船》(1929)等。其中,《漂网渔船》反映了英国北海渔民捕捞鲱鱼的场面,受到弗拉哈迪、维尔托夫以及鲁特曼等人的作品影响。由于这部纪录片的成功,之后格里尔逊团结了一批有志于纪录片创作的年轻人,开始了英国纪录片电影运动。

20世纪20年代末期,随着资本主义世界的经济危机再次来袭,以及德国纳粹上台逐出几乎所有德国先锋电影运动的代表人物,加上有声电影的发明,整个欧洲先锋派电影创作逐渐走向终结。作为一次电影美学探索



《持摄影机的人》中,维尔托夫通过画面分割的方式,将街道上电车运动方向不同的两个镜头在同一个画面中呈现,制造出了不同的视觉效果。

的欧洲先锋派电影运动虽然结束了,但是印象主义电影中对光线的处理方式、影调的整体把握,运动镜头的各种探索、高速低速摄影等的发明,直到今天依然被电影制作者采用,表现主义电影中的场面调度以及灯光、场景布置方法在后来的影片中也可以看到,并且还影响了恐怖片和黑色电影等类型的发展^①。这些在电影语言方面的革新对以后整个世界电影发展的影响是持续的,并且意义深远。而这些在电影视觉规律等方面的探索与思考,只是欧洲先锋派电影运动的一个侧面;另外一方面欧洲先锋派电影运动还为人们呈现了一种新的观察世界的方式,提供了电影这种媒介工具与世界、人发生联系的一种新的可能性,这后一点今天看来同样重要。

思考题

- (1) 欧洲先锋派电影运动在20世纪20年代出现的条件有哪些?
- (2) 欧洲先锋派电影运动分为几个阶段?各有何特点?
- (3) 欧洲先锋派电影运动对后来的电影创作有哪些影响?

^① 参见[英]苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,第190页,北京大学出版社2013年版。

参考书目

[法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,中国电影出版社1995年版。

[英]苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,邹赞、孙柏、李玥阳译,北京大学出版社2013年版。

[美]大卫·波德维尔、克莉丝汀·汤普森:《电影艺术——形式与风格》,彭吉象等译,北京大学出版社2003年版。

[美]尼克·布朗:《电影理论史评》,徐建生译,中国电影出版社1994年版。

郑亚玲、胡滨:《外国电影史》,中国广播电

视出版社1995年版。

华明:《西方先锋派电影史论》,中国电影出版社2006年版。

单万里、张宗伟主编:《纪录电影分析》,中国广播电视出版社2007年版。

单万里、张艾弓主编:《2006法国纪录电影展》特刊,中国电影资料馆2006年编印。

许南明、富澜、崔君衍主编:《电影艺术词典》(修订版),中国电影出版社2005年版。

第 16 章

苏联蒙太奇学派

1917 年 11 月，布尔什维克党领导的“十月革命”推翻了俄国临时政府，建立了俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国。在文艺方面，这个前所未有的、孔武有力的无产阶级政权的建立，一举摧毁了长期以来钳制艺术家创作的命运枷锁。天高海阔的创作自由的降临，引发了苏联文学、音乐、戏剧等艺术领域的全面革新。在各种艺术形式以激昂的方式歌颂新生政权的诞生之时，作为新兴艺术的电影在此时却陷入危机。苏联在 20 世纪 20 年代尚无自主生产摄影物资的能力，所需物资均由国外进口，在 1918 年爆发的内战中，大多数电影制作者又携电影器材逃往白军控制区或国外。针对电影资源不断外流的窘境，列宁于 1919 年 8 月 27 日签署法令将电影工业收归国有——苏联电影宣告诞生，即便如此，苏联电影初期仍是举步维艰，只能靠放映国外的（主要为美国）电影维持影院运作。此时，苏联主要的电影制作公司大都停止了电影正常拍摄，只能拍摄一些短片或新闻片。

正是在 20 年代初的艰难起步阶段，苏联影坛出现了以库里肖夫、维尔托夫、爱森斯坦、普多夫金等为代表的苏联蒙太奇学派。此时，电影经由 D. W. 格里菲斯、卡尔·德莱叶和阿贝尔·冈斯等欧美电影艺术大师之手，已经对利用影像表达明确主题的剪辑技巧进行了初步探索。在此基础上，苏联蒙太奇学派通过系统的创作和理论实践，将“蒙太奇”^① 视为开启电影艺术殿堂大门的万能钥匙，并宣称“作为展现手段的蒙太奇的进步包含有电影艺术的全部秘密”^②。

“蒙太奇”学派出现在 20 年代初的苏联绝非偶然。

首先，新兴政权的建立为蒙太奇学派的出现提供了意识形态基础。电影不同于旧俄时期在富有的赞助人的庇护下各自为政的实验性艺术，它担负着更为重要的社会宣导任务。苏维

① 蒙太奇（montage）源自法国建筑学术语 monter，有装配、构成之意，苏联蒙太奇学派以此词作为镜头组接的代称。

② 转引自〔法〕亨·阿杰尔：《电影美学概述》，第 67 页，中国电影出版社 1994 年版。

埃政府将电影视为向群众进行革命宣教的最得力工具。为了摆脱苏联电影初期的低俗娱乐现状以适应崭新的社会和时代要求,创造一种适时的电影语言也成为年轻艺术家(同时也是革命者)最紧迫的自我要求。因此,在“一战”后迅速崛起的美国商业电影成了苏联电影的重要对照物。爱森斯坦曾表示,好莱坞电影中的平行蒙太奇技法仅仅是将电影片段进行组接,只具有叙事学意义,而苏联导演则将它衍变为一系列具有哲学意味的比拟、隐喻、双关的蒙太奇概念,以“影像的革命”同步于苏联“革命的形象”。

其次,20年代盛极一时的俄国形式主义思潮为蒙太奇学派提供了一种方法论。俄国形式主义的研究中心包括1915年成立的莫斯科语言学会和1917年成立的诗语言研究会,分别对语言学和诗学进行研究。形式主义认为文学艺术的本质在于形式而非内容,形式借助词语的韵律和表意特性生成意义,因此,形式主义专注于语言作品形式结构的研究。在形式主义关于电影的著述《电影诗学》中,大量语言学和修辞学概念的引用,使得他们能够以精确的语言规范对待电影文本。爱森斯坦和普多夫金的蒙太奇理论均受到形式主义的影响,对蒙太奇进行了隐喻和象征等修辞及影片结构等方面的探索。

再次,革命后苏联国内多为文盲或半文盲的群众基础向电影工作者提出了挑战。列宁此时曾经指出:电影以及其他艺术的进一步发展——不仅要履行教育职能,而且要履行美学职能——同文化革命的进程联系在一起。^①如何更好地向广大文化水平偏低的群众宣传革命思想以维持新生政权的运行,成了苏联文艺的当务之急。在革命初期大放异彩的先锋实验艺术,诸如马雅可夫斯基的未来派诗歌、康定斯基的未来绘画和梅耶荷德的自然主义戏剧显然不能适应这样的社会文化基础。在革命前就深受俄国群众喜爱的电影自然要照顾到群众的观影口味,通俗易懂是苏联电影面对的首要课题。即便如此,弥漫于苏联文艺界的先锋意识还是让蒙太奇学派从构成主义、立体主义和未来派绘画中发现了重要的参照对象和理论来源。大卫·波德维尔在《苏联艺术和电影中的蒙太奇构想》中指出:一部分俄国未来派画家在1910年就已经进行了广泛的蒙太奇实验,他们宣称传统艺术必须被摧毁,而得力于机械时代的来临,新的艺术必须被创建。因此,这些画家从现代生活取材,并开拓出一种给人带来情感震颤的并置技法。文学界也有如马雅可夫斯基的诗歌,将语言拆散,重新组织为更粗犷的意象。^②正是这种先锋意识的潜存,使得苏联蒙太奇学派的理论和实践都带有浓厚的实验意味。

最后,电影物资的匮乏客观上使苏联电影人开始了对仅存的美欧电影和旧俄电影进行更微观的探索。一部分电影人对西方电影进行重新剪辑以使它们适应苏联的价值观,另一部分电影人利用旧俄时期的胶片制作文献影片。这些对电影片段进行重新组接的实践,让苏联电影人发现了蒙太奇对于电影的重要性,苏联蒙太奇学派也由此诞生。

① [苏] A·卡拉甘诺夫:《苏联电影·问题与探索》,第3页,中国电影出版社1988年版。

② Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, London: Routledge, 2003, p.394.

16.1 列夫·库里肖夫(1899—1970)

尽管电影资源极度匮乏,苏联人民教育委员会还是在1919年设立了全苏电影学院,以培育电影人才。在“十月革命”前就开始纪录片拍摄的库里肖夫受聘为该校教师,并于1922年组建了电影工作室,成为苏联蒙太奇理论研究第一人,为日后现代蒙太奇理论的出现奠定了坚实基础。

库里肖夫通过进行电影场景试验,将自己拍摄的影片或老电影重新剪辑,以探寻蒙太奇的秘密。其电影工作室就曾经对格里菲斯的《党同伐异》进行了逐格的研究,并将影片重新剪辑。通过上述研究,库里肖夫开始坚信“电影艺术在导演将不同电影片段组接在一起的时刻宣告诞生”^①。

蒙太奇的运作机制建立在心理学基础之上,即当两个图像并置之时,观看者会先验地认为二者之间有某种必然的联系,并且试图在两个图像中寻找意义。受巴甫洛夫心理联想实验的影响,库里肖夫电影工作室进行了大量电影剪辑实验,其中之一便是闻名于世的库里肖夫效应。普多夫金在1929年2月于伦敦电影协会做的一场演讲中对此实验进行了大致描述:“库里肖夫和我进行了一项有趣的实验。我们剪取了一些电影片段和苏联著名演员莫兹尤金的一些特写镜头。我们选择那些不表达任何情感意义的静态镜头——神态平静的特写镜头。我们将这些相似的特写镜头与其他电影片段进行了三次不同的组接。在第一次组接中,莫兹尤金的特写镜头紧接放在桌子上的一碗汤,显而易见,莫兹尤金正看着这碗汤。在第二组组合中,莫兹尤金的面孔与一口躺着死去女人的棺材的镜头相接。在第三组中,特写镜头与一个正在和可爱的玩具熊玩耍的小女孩的镜头相连。当我们将这三段组合放映给不知内情的观众时,结果令人震惊。公众们极力夸赞莫兹尤金的表演。观众指出面对汤时莫兹尤金表现出急不可耐的情绪,被他看到死去的女人时表现出深深的哀恸而打动,并且钦佩他在审视女孩玩耍时展露出的阳光般愉快的笑容。但是我们知道在三组组合中,莫兹尤金的面孔几乎是相同的。”^②

在另一个实验里,库里肖夫将拍摄于不同地点、毫无关联的镜头剪辑在一起:从右向左走的男人,从左向右走的女人,两人相遇后男人指向远处,美国白宫和两人步上台阶。观众在看过之后产生了奇妙的印象,即一对恋人相约在一处官邸见面。更重要的是,这段镜头组接让观众通过联想将不同空间的元素整合到同一地点。库里肖夫将这个实验的成果称作“创造性地理学”。此外,库里肖夫还用不同女人的肢体和面部特写组成了一个“合成女人”。

在蒙太奇学派的草创期,库里肖夫在剪辑实验中初步证明,电影是一种“对极其广泛的单个形象和形象序列进行组合剪辑的产物”^③,电影工作者可以按照自己的创作意图对电影素材进行“组装”,并决定某种明确意义的生成。库里肖夫对蒙太奇的早期探索成为苏联蒙太

① 转引自 Jill Neldes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, London: Routledge, 2003, p.398.

② Jill Neldes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.394-395.

③ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,第25页,中国城市出版社2002年版。

奇学派对“蒙太奇的创造特性和电影作为一种语言的思考的一部分”^①。

电影工作室除了对剪辑进行深入探索，还创建了一种被库里肖夫称作“电影模特”的表演理论，以此作为对蒙太奇镜头内部调度的补充。时处电影的默片时期，库里肖夫已将演员与摄影、剧本等拍摄工序置于同等地位，并认为传统戏剧演员和非职业演员都不适合在大银幕上演出。因此，他致力于建立一种为默片量身定做的表演体系。库里肖夫招募那些“天生丽质、身体健康，不借助化装、假发和道具就能在银幕上以非饰演和重现的方式传达表演意图”的学生进行包括拳术、武术和韵律在内的形体培训，以便演员能够用精确的表情和形体动作来表达喜怒哀乐等心理反应，给每个镜头带来最大的戏剧张力。根据“电影模特”理论，库里肖夫排演了《在圣约瑟街上》《小苹果》《威尼斯袜子》和《金子》等小品。苦于胶片的缺乏，库里肖夫无法将小品拍摄成片，只得将这些小品称作“无胶片影片”。这种造型艺术，也成为苏联蒙太奇镜头内部调度重要的组成部分。

库里肖夫电影工作室的研究成果在库里肖夫导演的第一部喜剧长片《西方先生在布尔什维克国家的非凡历险》（*The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks*, 1924）中得到完美展现。影片以西方先生在苏联遭遇真假布尔什维克的曲折经历，讽刺了西方媒体对于苏联现实的虚假扭曲报道。库里肖夫运用“电影模特”理论，在影片中大量使用特写镜头让观众能够注意到非常细微的动作。另外，库里肖夫对于蒙太奇成果的充分利用弥补了电影胶片的不足，在一个片段中，库里肖夫应用“创造性地理学”，在真正的布尔什维克和西方先生站在阳台上的镜头与苏联军队阅兵的镜头之间切换，而这两个镜头是在不同时间、不同地点拍摄的。

库里肖夫把蒙太奇视为电影表现的一切，把电影其他元素都作为“素材”在蒙太奇中加以统筹考量。正因为这种对蒙太奇的绝对依靠，库里肖夫在20年代中期作为“形式主义者”的代表遭到批判。在拍摄了《死光》之后，批评之势更加猛烈，库里肖夫的学生纷纷离去，直接导致库里肖夫电影工作室的解体，但是库里肖夫的蒙太奇理论影响了包括普多夫金和爱森斯坦在内的诸多弟子，为蒙太奇学派的兴盛培养了后继人才。

16.2 吉加·维尔托夫（1896—1954）

吉加·维尔托夫原名杰尼斯·阿卡迪耶维奇·考夫曼，出身于波兰比亚里斯托克市一个艺术之家。1918年，考夫曼一家因德国入侵波兰被疏散至圣彼得堡，杰尼斯·考夫曼考入彼得堡大学医学院，在校期间对当时方兴未艾的“未来主义”产生强烈的兴趣。在马雅可夫斯基未来派诗歌的影响下，考夫曼开始以“吉加·维尔托夫”为笔名发表带有“未来主义”倾向的诗歌、散文和科幻小说，并在构成主义艺术影响下创办“听觉实验室”，创作了将各种自然音效进行组接的“具体音乐”。“吉加·维尔托夫”在俄语中意为“旋转的陀螺”，可

① [法] 玛丽-特蕾莎·茹尔诺：《电影词汇》，第51页。

以引申为“无休止地旋转”之意,由此可见维尔托夫试图成为革命新天下弄潮儿中的一员的强烈渴望。这个名字表达了维尔托夫早期的先锋艺术诉求,在接下来的十年中,维尔托夫将以旋风般的冲击力颠覆传统的电影叙事法则。

在进行艺术形式实验的同时,维尔托夫还在国民教育委员会供职。与库里肖夫不同,在电影资源极其匮乏的情况下,维尔托夫从纪录片入手探寻蒙太奇的秘密。他利用旧的电影素材剪辑新片,担任苏联第一份电影时事报道《电影周报》的策划人,其主要工作就是将新闻摄影师拍摄的电影片段剪辑成新闻片,遗憾的是,《电影周报》因胶片短缺于1919年停办。同年,维尔托夫利用旧胶片拍摄了文献影片《革命周年祭》。在接下来的几年中,维尔托夫制作了《电影真理报》(1922—1925)、《内战史》(1921)、《电影眼睛》(1924)、《前进吧,苏维埃》(1926)和《在世界六分之一的土地上》(1926)等影片。维尔托夫在剪辑实践中发现,利用不同时空拍摄的素材结合可以创造出原本不存在的时空,并归纳出统一的主题思想。例如,《电影真理报》第13期,不同时间、地点拍摄的新闻素材组成了一场革命英雄的葬礼;《电影真理报》第14期,不同时间、地点拍摄的群众、机械场面均表达了向列宁致敬的统一主旨。可以说,维尔托夫已经初步形成了制作具有叙事功能的纪录影片的构想。在维尔托夫的影响下,叶斯菲里·舒布利用旧纪录片重新剪辑出《罗曼诺夫王朝的灭亡》(1927)、《伟大的前程》(1927)和《尼古拉二世与列夫·托尔斯泰时代的俄罗斯》(1928)这样的文献剪辑纪录片。这一创作原则也为1940年以后以法国影片《巴黎,1900年》、英国影片《沙漠的胜利》和美国系列影片《我们为何而战》等战争宣传片为代表的资料汇编电影提供了先例。

1920年至1923年间,维尔托夫形成了关于“人类世界的公共电影解码工具”的理论——“电影眼睛”。“电影眼睛”一词来自俄语kino-glaz,是“电影眼睛”理论的关键,维尔托夫从电影机械的记录本性出发指出,由于摄像机的镜头具有捕获“真实”的功能,能够在超越人类生理局限的前提下记录世界,因此比人眼具有天然的优越性和更大的完善潜力。最终,具有这样优越特性的“电影眼睛”需要在kinok(电影眼睛人)的操控下进行银幕写作。可见,维尔托夫从来没有将“电影眼睛”理论局限于肉眼对于现实的精确复制,甚至认为这样做只会“玷污摄影机”。“电影眼睛”拥有独特的时空韵律,以独特的角度和材料组织对视觉世界进行探索。例如在拍摄一场拳击比赛时,不是从现场一位观众的视点去拍,而是跟摄拳击手的连续的运动。^①

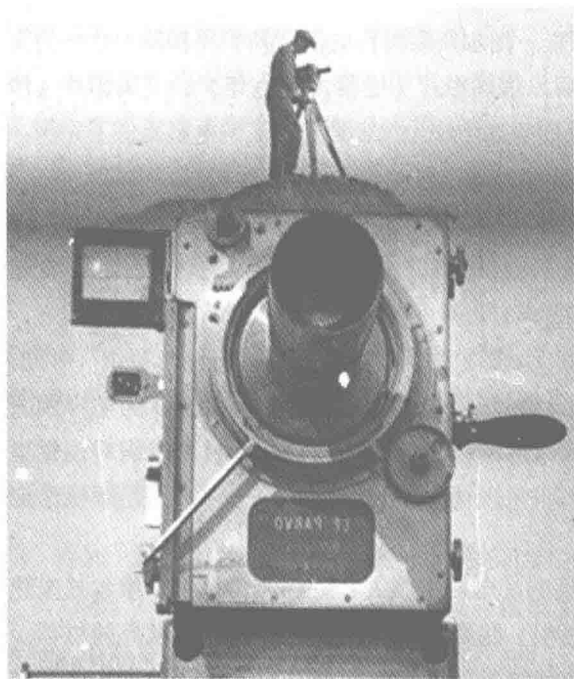
在1923年发表于《左翼艺术战线》第3期的《电影眼睛人:一场革命》中,维尔托夫热情洋溢地宣称:“我是电影眼睛。我是机械之眼。我是以唯我能见的方式展示世界的机器。我将自己从人类的静止状态中永远解放出来。我将身处永恒的运动。我能够在被摄物体间进趋自如。我爬行于被摄物之下。我攀越于被摄物之上。我与奔马齐头并进,我全力倾身冲入人群,我奔逃于溃兵之前,我仰面跃下,我同飞机一起飞离地平线,我与起落之物同升同降。”^②这

① 李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》,第217页,生活·读书·新知三联书店2006年版。

② Jill Neldes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.414.

个对运动的世界情有独钟的宣言，表达了维尔托夫对世界进行全新视角观照的无限激情。作为“电影眼睛”的延伸，维尔托夫还颇具前瞻性地阐述了关于“无线电耳”的理论，提出以“无线电耳”的“我听”来丰富“电影眼睛”的“我看”，希冀达到视听统一的完美纪实效果。

虽然维尔托夫在撰写的文章中一再强调对于现实生活“即时、即兴”的记录，但“电影眼睛”绝对不等同于卢米埃尔式的现实临摹。受未来主义和热衷于表现机械节奏和动力形象的影响，维尔托夫希望不再因循每秒十六到十七格的传统摄影速率，进而以升降格摄影、动画摄影、显微摄影、放大摄影、倒摄和移动摄影等特效拍摄来改变时空进程，尽可能抓取生活流中重要的信息。“电影眼睛”理论的实现需要持摄影机的“电影眼睛人”以出其不意的方式抓取生活，然后运用蒙太奇将这些生活片段素材在一定的主题意义上重新组接。蒙太奇在产生意义的同时，已经深刻地成为“电影眼睛人”的观察、思维方式。维尔托夫甚至表示电影艺术“只存在于解说词（通过片内字幕）与蒙太奇之中。电影创作者的个性表现在纪录资料的选择、并列、新的时间空间的创造”^①上。在“电影眼睛”理论中，所谓的“即时、即兴”的拍摄方式本质上是对世界进行抒情式的阐释，在主题贯穿和整体真实的基础上表现生活中透露出的节奏和诗意。



《持摄影机的人》中的这个镜头是“电影眼睛”最为形象的表达

基于上述观点，维尔托夫否认虚构的电影能够揭示社会真相，并对除“电影眼睛”以外的所有电影判处“死刑”，甚至对带有明显纪实形态的《战舰波将金号》也颇有微词。他希望苏联艺术家“从罗曼蒂克的甜蜜的拥抱，从心理小说的毒害，从情人小说的魔杖中解脱出来”^②，以电影作为媒介“对世界进行感性的探索”。电影摄影师为了表现真实的世界，必须成为超越纯粹的客观记录，成为“超级眼睛”，以真实的视角成为眼睛所看到的生活的组织者，“到纯洁清新的田野和具有四维（三维加时间）的空间去寻找自己的素材，寻找自己的韵律和节奏，寻找自己艺术形式的特点”^③，呈现“电影眼睛”筛选后的“我看”，即以绝对的新闻纪实电影代替传统故事片。“电影眼睛”理论吸引了贝黎雅

① [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第215页，中国电影出版社1995年版。

② 《我们——三人会议》，载《电影照相》1922年第1期。

③ 同上。

可夫、列姆别尔格、科巴林等纪录片导演,形成了对后世造成深远影响的“电影眼睛派”。

《持摄影机的人》是维尔托夫实践“电影眼睛”理论的代表作品,它将同一天中苏联不同城市的素材剪切在一起,连缀成一部展示苏维埃政权鲜活生命力和“电影眼睛”巨大力量的纪实影片。影片极力挣脱戏剧语言和文学语言对电影的束缚,放弃了戏剧冲突和说明性字幕,完全通过建立在视觉形象上的“国际通用”语言来表现在“电影眼睛”细致入微的观察下所产生的庞杂的形象系统,维尔托夫将其称为事实的“高等数学”。大量事实的叠加和特效摄影展现了与肉眼所见大相径庭的“生活的本来面目”,彰显了“电影眼睛”敏锐的洞察力和对事件重组的能力。

由于拍摄设备的限制,“电影眼睛”和“无线电耳”的实现遇到层层阻碍。在接下来拍摄《顿巴斯交响曲》(1931)时,为了实践“无线电耳”的构想,维尔托夫不得不携带极其笨重的录音设备奔走于拍摄地之间,严重地影响了记录的灵活性,但这次实验开创了世界电影同期录音的先河。直到60年代便携式摄影机和收音设备的出现,发端于西欧、以“电影眼睛”为创作榜样的“真实电影”(《电影真理报》法语译名)产生,才真正了却了维尔托夫的宿愿。在《关于列宁的三支歌》(1934)中,维尔托夫利用旧有的列宁资料片,用影像和声音来结构影片,将自己的理论发展到声画蒙太奇阶段,利用“可见、可听、可感的事实材料……直接组织人类的思想与行为”。

维尔托夫的“电影眼睛”理论和拍摄构想无疑超越了当时的技术极限,以致法国电影史学家乔治·萨杜尔将其称为一种“过偏的理论”^①,让·米特里也曾经指出:“原始的现实,尽管它在胶片再现中多么真实,多么客观(其实在拍摄时它是有意识地被选择出来的),但是它至多只变成一种在具体的外表下出现的抽象化能力。”^②实际上,“电影眼睛”理论发展表明它“绝非真正抛弃作者的主观创造,而不过是想突出强调电影的实景实状拍摄”^③,爱森斯坦恰当地将其总结为一种“对材料与事实的敏锐感受、洞察一切的眼力和把所看到的東西巧妙地结合起来的本领”^④。维尔托夫的电影理论在世界影坛引起深远影响,由深受维尔托夫影响的鲍里斯·考夫曼(维尔托夫的三弟)掌镜的《尼斯印象》和《操行零分》(1933)深刻影响了法国诗意现实主义;“二战”后欧洲各国出现的新电影运动无不在维尔托夫处寻找到灵感;60年代末,陷入“革命”幻想中无法自拔的戈达尔更是成立了“吉加·维尔托夫小组”,将维尔托夫的理论作为抵抗资本主义的有力武器。

① [法] 乔治·萨杜尔:《世界电影史》,第215页,中国电影出版社1995年版。

② [法] 亨·阿杰尔:《电影美学概述》,第35页。

③ 远婴:《苏联电影的三次革命》,载《当代电影》1989年06期。

④ [俄] 爱森斯坦:《解放了法兰西》,载《苏联艺术》,1949.4.19。

16.3 谢尔盖·爱森斯坦(1898—1948)

爱森斯坦在世界电影史上占有突出地位,他试图用具象表达抽象概念的蒙太奇理论及拍摄实践对于探索新的电影表现手段具有启蒙式的意义。自《战舰波将金号》之后,爱森斯坦更是不断为电影的表现潜力提供着新的可能性。爱森斯坦的艺术观念从古希腊哲学家赫拉克利特的世界观中得到启示,相信世界的存在源自不同元素碰撞的不断变化,而作为世界临摹的艺术也以冲突的方式存在,如“绘画和摄影的视觉冲突、舞蹈的动力学冲突、音乐的音调冲突、语言的话语冲突,以及小说和戏剧的人物冲突和动作冲突”^①。正是基于这种辩证的哲学基础,爱森斯坦的电影理论认为镜头之间的冲突会产生最大的张力,但是爱森斯坦并不认同库里肖夫式的镜头组接,而是以“正一反一合”的方式进行辩证的镜头连缀,即“任意两个片段并列在一起必然结合为一个新的概念,由这一对列中作为一种新的质而产生出来”^②。形象地说,镜头A和镜头B组合并不生成AB,而是产生新的意义C。

爱森斯坦在拍摄电影前曾涉足包括建筑、戏剧在内的多种艺术形式。早期的理工学科基础,让爱森斯坦对电影艺术有着全新的认识,他曾说道:“我是一个受国民机械工程及数学训练的人,当我接触电影的时候,便会跟装备一个农场或水利系一样,我的态度一定是全然地利用价值。从理性的、物质的观点来着眼。”^③1921至1924年间,除了导演戏剧之外,爱森斯坦还从事舞台设计的工作。^④爱森斯坦在首次执导的戏剧《墨西哥人》(1921)中运用吸引力蒙太奇的原则将一场拳击赛搬上舞台,以此激发观众的情绪。在1923年改编自著名戏剧家亚历山大·奥斯特洛夫斯基《智者千虑必有一失》的舞台剧《智者》中,爱森斯坦进行更加大胆的尝试,尤姬菲·格利泽尔^⑤曾回忆道:在这出戏里什么都有:既有政治活动家,也有针砭时弊的歌谣,还有天马行空似的导演的想象和第一流的马戏团表演。有叠罗汉、手技表演、白头发和红头发的小丑,他们逗得观众笑破了肚皮,还有讽刺式的即兴表演……^⑥正是这种源自马戏的夸张表演和无所不用其极的特技手段让“情绪通过华丽的惊险动作表演表达出来……最后,爆竹在观众座位下引爆,正是通过这些经过精确计算的震惊或惊奇事件的高潮时刻的集合,舞台和它的观众产生了关联”^⑦。爱森斯坦将这种与传统戏剧舞台调度迥然不同的革新称作“吸引力蒙太奇”。

在对传统戏剧的反拨中,“虚假”的舞台空间已经无法满足爱森斯坦挣脱一切束缚的革命和创作激情。以事物本身来代替事物的复制的现实主义倾向使爱森斯坦迅速转向了电影拍

① [美] 路易斯·贾内梯:《认识电影》,第162页,中国电影出版社1997年版。

② [俄] 爱森斯坦:《蒙太奇论》,第278页,中国电影出版社2003年版。

③ 远婴:《苏联电影的三次革命》,载《当代电影》1989年06期。

④ 担任由杰克·伦敦小说改编的《墨西哥人》、萧伯纳的《伤心之家》、安德列耶夫的《饥饿皇帝》和普列特尼约夫的《悬崖》等戏剧的舞台设计。

⑤ 苏联著名演员马克西姆·施特拉乌赫(代表作《带枪的人》)的妻子,爱森斯坦的朋友。

⑥ [俄] 谢·弗列依里赫:《爱森斯坦的个性与艺术》,王燎译,载《世界电影》1997年第2期,第66页。

⑦ Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.400.

摄,他于1923年完成了第一部短片《格鲁莫夫日记》(在《智者》中作为短片放映),并运用“吸引力蒙太奇”的理念拍摄了他的第一部长片《罢工》(1925)。影片讲述了一场被旧俄政府残酷镇压的工人罢工。爱森斯坦将影片分为六个部分:(1)宁静的工厂;(2)罢工的直接原因;(3)停顿的工厂;(4)罢工计划;(5)筹划大屠杀;(6)杀戮。作为蒙太奇学派早期重要作品之一,《罢工》大量运用“吸引力蒙太奇”的剪辑原则,创造出高压水枪镇压罢工、酒精店纵火和工人宿舍区屠杀等高潮段落,期望给观众带来更大的情绪震撼。在影片的最后一个部分——杀戮中,爱森斯坦将屠宰公牛的镜头与工人被军队屠杀的镜头并置,形成一种抨击独裁者残暴的政治隐喻。

爱森斯坦在《罢工》中显露出的对电影蒙太奇技艺的熟练运用和充盈饱满的政治激情,使得他能够拍摄纪念1905年第一次革命的影片——《战舰波将金号》(1925)。为了真实再现这一重要的历史时刻,并发掘历史的本质特征,爱森斯坦放弃了夸张的“吸引力蒙太奇”技法,开始探索“理性蒙太奇”的表达方式。影片故事原型来自俄国真实的历史事件:俄国海军主力战舰波将金号的船员不堪军官的非人虐待,于1905年发生兵变,但最终被残酷镇压。爱森斯坦将这个略显单薄的历史事件作为1905年革命的聚焦事件,延展为一部完整影片,此举在符合爱森斯坦所追求的集中情绪爆发点的创作理念的同时,也与新兴政权的意识形态宣导要求相契合。同《罢工》类似,爱森斯坦将《战舰波将金号》结构为五个部分。

(1)人与蛆。战舰上水兵受到严苛的待遇,最后,生蛆的牛肉和长官的诡辩让水兵忍无可忍,兵变一触即发。

(2)后甲板上的悲剧。反抗的水兵被逮捕镇压,指挥官下令枪杀叛乱者,但行刑队拒绝枪杀自己的兄弟。起义者奋起反击,将军官和军医丢入大海,但是起义带头人——中士华库林楚克被大副打伤,坠海牺牲。

(3)死者的控诉。敖德萨的民众赶来吊唁瓦库林丘克的遗体,声援起义水兵。

(4)敖德萨阶梯。就在群情激昂之时,沙皇军队赶到,冷血地枪杀手无寸铁的群众。波将金号向总参谋部开炮,扭转战局。

(5)舰队相会。沙皇调集海上舰队包围了波将金号,最后,海军舰队的士兵拒绝向波将金号开炮,最终波将金号在众舰的护航下,驶向大海。

在爱森斯坦“理性蒙太奇”的创作原则下,《战舰波将金号》拥有整饬的结构,高潮段落被安置在完美的黄金分割点之上。并且,爱森斯坦在不同元素之间的切换中注入了一种操控观者情感的韵律。在最后舰队对峙的段落中,包围波将金号的舰队群的镜头其实取自旧新闻片中的舰队(甚至并非俄国舰队)演习,原本普通的库里肖夫式的“创造性地理学”蒙太奇在爱森斯坦不断加速的交叉剪辑中产生了巨大的戏剧张力。随着镜头切换的速率不断提高,自然时间被人为压缩,变得短暂而不稳定,两方对峙剑拔弩张的不安气氛自然生成。这一舰队对峙段落的展现甚至让当时的德国帝国主义投机者进行了关于俄国海军规模的紧张争论。^①

① Jill Neldes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.400.



《战舰波将金号》双三角稳定结构表现了革命必胜的无可阻挡

含义丰沛的影像元素、理性隐喻、整饬和富有韵律的形式建构和对于抽象概念的形象思考。在1958年比利时布鲁塞尔来自26个国家的117位电影史学家评选的“世界电影12佳作”中名列第一。当代众多电影艺术大师都在影片中对这部“筚路蓝缕，以启山林”的作品表达敬仰之情。伍迪·艾伦在早期喜剧《爱与死》中以戏谑的方式对“石狮奋起”的段落进行了解构式的重现；布莱恩·德帕尔玛在《铁面无私》中对敖德萨阶梯的婴儿车段落进行了搬演式的重现；史蒂文·斯皮尔伯格更是在这部黑白片结尾唯一的色彩——手工染色的红旗中得到启示，于是《辛德勒的名单》中出现了一个身穿红衣的小女孩。

《战舰波将金号》的成功使得爱森斯坦能够拍摄纪念“十月革命”成功十周年的《十月》（1928）。爱森斯坦大量运用理性蒙太奇原则，试图将苏联重要的历史政治事件真实重现，并由此揭示生活的社会和真理意义，因此这部影片被视为最具实验精神的爱森斯坦作品。在影片中，爱森斯坦试图利用电影艺术完成政论式的思想表达。例如，将克伦斯基和柯尼洛夫将军的形象与拿破仑石膏像并置，以描绘两人自负的独裁者形象；又如，士兵在战壕中因恐惧而瑟瑟发抖的形象与一个低角度拍摄的巨炮的段落并置，试图说明俄国士兵在战争面前是如此的渺小无力。更有甚者，爱森斯坦还利用形象的双关象征性进行理性蒙太奇实验。为了消解宗教的神圣性，爱森斯坦从基督像开始，在林林总总的神像中进行剪切，最终结束于原始的木制偶像，以此证明所有宗教在本质上无非是幼稚的人造偶像崇拜。

爱森斯坦在《十月》中的理性蒙太奇运用执着于新意义的产生，开始脱离苏联当时的群众文化基础，纯粹的暗示和隐喻也使《十月》陷入了晦涩和离奇的精英主义表达。维克多·申科洛夫斯基在1927年写道：“一个有才识并深谙电影之道的人在看过爱森斯坦的电影后对我说：‘影片非常好。我非常喜欢它们，但是群众会怎么说？我们为之服务的人们会怎么说？’对于这些，我们还能说什么呢？”^①

此外，在敖德萨阶梯这一高潮段落中，排列整齐的沙皇军队在敖德萨阶梯上以机器般的冷漠屠杀在场市民。爱森斯坦让画面在屠杀者和被屠杀者之间快速切换，并通过对同一重要细节进行多角度强调，将自然时间进行了人为拉伸。这种做法让这场屠杀显得格外漫长，在增加了戏剧悬念的同时，也加深了观众对于这场残酷屠杀的印象。

作为爱森斯坦“理性蒙太奇”探索的里程碑，《战舰波将金号》将导演发展成熟的蒙太奇理念完美呈现：

^① Jill Neldes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.406.

《十月》引起的敌对态度促使爱森斯坦开始修正在1926年就已拍摄完成的《总路线》，并于1929年更名为《新与旧》上映。在这部关于农业集体化的影片中，爱森斯坦开始尝试使用传统的叙事方式。例如，不再将“群众”这一集体形象作为中心角色，而是以女主角玛莎连缀全片。爱森斯坦虽然在《新与旧》中继续使用《十月》的蒙太奇技巧，但是降低了象征和暗示的程度，如在一台乳脂分离器运抵集体农庄的段落中，爱森斯坦完成了极具冲击力的蒙太奇段落。当农民以狐疑的目光注视着牛奶倒入分离器之时，镜头在光彩熠熠的机身、农民变换的表情和泉水喷涌的影像间极速切换，以此来象征奶油从分离器中像泉水般涌出和农民的喜悦心情。虽然片中不乏在当时看来“幼稚可笑”的段落，例如用信管的爆炸来象征公牛的跳跃^①，但是在当代喜剧影片中可以发现这种剪辑原则的大量应用。

从《罢工》到《新与旧》，爱森斯坦完成了从吸引力蒙太奇到理性电影的过渡，建立起一种通过影像组合衍生出抽象的概念，从而使思想具有更明确可读性的理性电影。在拍摄实践中，爱森斯坦将蒙太奇分为五个类型：节拍蒙太奇（又称“最早动力”，与乐曲的小节相仿，以镜头的长度为基础），节奏蒙太奇（又称“最早感染力”，以镜头与画面内部的运动为基础），主音蒙太奇（又称“抒情感染力”，以镜头的感染反响为基础），谐音蒙太奇（又称“多音调感染力”，以全片总的主导情绪为基础），理性蒙太奇（又称“理性感染力”，是理性反响与思维后良知的主导感染力这两者的结合）。^②进入30、40年代，随着国内政治形势日趋严峻，爱森斯坦拍摄的《白静草原》和《伊凡雷帝》三部曲等影片都受到不公待遇。爱森斯坦的研究也转向内省和反思，开始了蒙太奇类型学和电影创作方法论的探索。

16.4 弗谢沃洛德·普多夫金（1893—1953）

普多夫金对于苏联蒙太奇学派的贡献不仅仅是拍摄出了具有代表性的电影作品，更重要的是通过大量理论著述将苏联蒙太奇理论介绍到西方世界，其在美国授课时完成的《论电影的编剧、导演和演员》已经成为蒙太奇理论的经典著述。普多夫金于1920年进入国立电影学院深造，两年后进入库里肖夫电影工作室，同库里肖夫一起对好莱坞经典影片的镜头剪辑技法做了详尽的研究，为他以后的影片创作打下坚实基础。普多夫金曾说过：“我在库里肖夫工作室工作了五年，凡是电影生产中可能有的工作，我几乎都干过。我编写剧本，画草图，搭制布景，扮演大小角色，办理各种行政事务，导演个别场面，还搞过剪辑工作。”^③正是师从库里肖夫的经历，使普多夫金对剪辑的力量有了深刻的认识，他曾表示：“剪辑就是电影导演的语言。正如有人所说，就像演讲一样，在剪辑中，一段胶片、一个影像就是一个词语，而这些片段的组合就是短语。”^④

① [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第220页，中国电影出版社1995年版。

② [法] 马赛尔·马尔丹：《电影语言》，第139页，中国电影出版社2006年版。

③ [苏] 普多夫金：《普多夫金论文选集》，第12页，中国电影出版社1962年版。

④ Jill Neldes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.408.



《母亲》剧照

1925年离开库里肖夫工作室之后，普多夫金开始了独立的蒙太奇探索。在吸收了库里肖夫注重蒙太奇段落表现的电影观念的同时，普多夫金又创造出的一套更加深刻的蒙太奇理论。普多夫金并不认同爱森斯坦利用剪辑制造视觉冲击的蒙太奇系统，而是将镜头间的组接视为产生意义叠加的手段，每一个镜头好比构成建筑物的每一块砖头，整合起来构成一个有机整体。

形象地说，镜头A和镜头B组合生成

AB的意义加成。虽然普多夫金并不排斥使用爱森斯坦的理性蒙太奇隐喻，如《母亲》（1926）中以冰河消融代表人民力量觉醒，但是这些段落并非为了制造象征和冲突，而是与影片文本系统的情感表达紧密相连。正如法国电影史学家里昂·慕西纳克所说：“一部爱森斯坦的电影就像一声呐喊，而一部普多夫金的电影则是一首歌。”

在拍摄了《棋迷》和《脑的机能》之后，普多夫金拍摄了根据高尔基同名小说改编的《母亲》。影片讲述了一个平凡的母亲盲目相信政府，将投身革命的儿子交给俄国军警后，却发现自己的儿子受到非公正的待遇，最终革命意识觉醒的故事。影片成功地把影片叙事与惊心动魄的情绪完美结合，运用丰富的表现手段和精确的蒙太奇段落，从而拥有了直击人心的力量。其中冰河融化和游行队伍不断壮大，军警和铁桥等段落的隐喻式交叉剪辑，已经成为电影史的经典蒙太奇段落。《母亲》是早期苏联蒙太奇学派理论和拍摄实践坚实的基础，成了社会主义苏维埃政权的电影艺术宣言，并且对抒情蒙太奇进行了卓有成效的实验。

普多夫金1927年导演的《圣彼得堡的末日》同爱森斯坦的《十月》一样，是为了纪念十月革命成功十周年而拍摄。影片改编自安德烈·贝利的象征主义小说《彼得堡》（1916），一个不堪贫困的青年农家子弟到圣彼得堡寻求生路，在经过生活的彷徨后认识到沙皇政权的腐朽不公，却因政治觉醒而身陷囹圄，被迫从军，成为沙皇炮灰。普多夫金将战壕泥沼中的士兵尸体与圣彼得堡股票交易市场的镜头对切，以此表示沙皇政权不顾士兵死活，从战争中攫取经济利益。在随后的段落中，士兵被敌人用刺刀疯狂刺杀的影像与股票市场疯狂交易的影像对切，以此将野蛮残暴的屠杀与资本家与生俱来的残忍本性相比拟。在影片最后的段落——风暴中的冬宫中，普多夫金将布尔什维克前进的镜头与惊涛云浪的镜头并置，以此来显示不可阻碍的革命力量。同样，在一个布尔什维克工厂演讲的段落中，演讲者的镜头与机器不断减速的镜头互切，表现演讲对工人的巨大影响力。

在普多夫金的电影中，蒙太奇的运用永远为电影的叙事服务。普多夫金将蒙太奇分为对比（琳琅满目的橱窗—乞丐）、平行（游行示威者—冰块）、比拟（《罢工》中屠宰场的隐喻）、同时发展（《党同伐异》中的救人场面）和主题反复出现（《党同伐异》中妇女摇

摇篮)。^① 如果将普多夫金的影片同爱森斯坦的影片比较就不难发现,在普多夫金进行蒙太奇象征的段落中,无论是冰河解冻,还是惊涛云浪,都是在影片叙事中直接出现的有源意象,而爱森斯坦影片中出现的诸如孔雀(在对克伦斯基的讽刺段落中出现)、喷泉等意象均属于游离于叙事之外的图解式元素。并且在画面之间的对接中,普多夫金的蒙太奇段落不仅仅表现戏剧冲突性,而且蕴含散文式的抒情特性,以此拓深影片的心理主题。

苏联蒙太奇学派的艺术家们虽然都在“电影艺术的基础是蒙太奇”这一共识下进行理论实践活动,却拥有大相径庭的艺术观念,甚至相互之间展开了大规模论战乃至攻诘。不得不指出的是,如果从观众接受的角度来看,大多数执着于蒙太奇实验的影片并未像普多夫金所希望的那样,成为一种“真正民主的极大众化的艺术”^②。实际上,在20年代苏联大行其道的仍然是《侠盗罗宾汉》(1922)^③式的主流娱乐电影,而蒙太奇学派却因为拍摄那些大众无法理解的“大众电影”而陷入“第二十二条军规”式的尴尬境地。一位苏联影院经理人在1929年的一段访谈在一定程度上说明了问题:“观众在欣赏杜甫仁科的《兵工厂》时遇到很大障碍,并且观影人数在放映柯静采夫和特劳勃格拍摄的关于巴黎公社的影片《新巴比伦》时,比平时下降50%。当被问及对《持摄影机的人》的反应时,这位经理表示,如果《新巴比伦》无法满足观众需求,并失去了这些观众,那么《持摄影机的人》也不能。”^④

但不可否认的是,苏联蒙太奇学派对蒙太奇技巧的全面应用,使苏联电影拥有当时最强劲的节奏感和冲击力。大卫·波德维尔利用统计学分析指出:20年代苏联电影通常包含600到2000个镜头,镜头平均长度(Average Shot Length,简称ASL)在2到4秒之间;而1917年至1928年的好莱坞电影所包含的镜头数则在500到1000之间,ASL在5到6秒之间。^⑤ 随着观众观影接受能力的“进化”,好莱坞电影开始间接从苏联蒙太奇学派,尤其是爱森斯坦张力十足的凌厉剪辑中受益,“新好莱坞”开山之作《邦妮和克莱德》(Bonnie and Clyde, 1967)的ASL仅为3.8秒。

此外,对于蒙太奇类型的大胆探索至今仍是许多电影制作者的灵感源泉。维尔托夫集蒙太奇技巧之大成的《持摄影机的人》已经成为拍摄城市(乃至国家)形象片的范本;爱森斯坦“吸引力蒙太奇”的剪辑原则深深影响了MTV的拍摄手法,并开始在20世纪末影响好莱坞的商业电影(尤其是动作电影)拍摄,在好莱坞著名商业片导演迈克尔·贝的影片中,暴风疾雨般的凌厉剪辑处处体现出爱森斯坦的“吸引力”原则;《黑客帝国》中“子弹时间”的运用,除了来自日本漫画的影响,也深深打上了爱森斯坦“立体蒙太奇”的烙印。

因此,除却某些局限于政治学的意识形态鼓吹和无限夸大的哲学标的,苏联蒙太奇学派在影片剪辑和节奏的探索上达到了一个无法超越的巅峰,至今仍有其“活化石”式的借鉴作用。

① [法] 马赛尔·马尔丹:《电影语言》,第139页,中国电影出版社2006年版。

② [法] 乔治·萨杜尔:《世界电影史》,第228页,中国电影出版社1995年版。

③ 美国明星道格拉斯·范朋克主演,阿兰·德凡导演。

④ Jill Neldes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.416.

⑤ Jill Neldes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.397.

思考题

- (1) 举例说明苏联蒙太奇学派与戏剧和视觉艺术的关系。
- (2) 你认为苏联蒙太奇学派的影片在连接大众兴趣和革命宣传关系方面的尝试是否成功?
- (3) 苏联蒙太奇学派对其他新兴电影运动有何影响?
- (4) 有的人认为,苏联蒙太奇学派作为电影早期的电影运动,已经失去了实际创作的借鉴作用,而只具备理论研究价值。你如何看待这个问题?

参考书目

- [法]马赛尔·马尔丹:《电影语言》,何振淦译,中国电影出版社 2006 年版。
- [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,中国电影出版社 1995 年版。
- [俄]普多夫金:《普多夫金论文选集》,罗慧生、何力、黄定语译,中国电影出版社 1962 年版。
- [美]路易斯·贾内梯:《认识电影》,胡尧之等译,中国电影出版社 1997 年版。
- [法]亨·阿杰尔:《电影美学概述》,徐崇业译,中国电影出版社 1994 年版。
- [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社 2002 年版。
- [法]玛丽-特蕾莎·茹尔诺:《电影词汇》,曹轶译,中国电影出版社 2006 年版。
- [俄]爱森斯坦:《蒙太奇论》,富澜译,中国电影出版社 2003 年版。
- [苏]A·卡拉甘诺夫:《苏联电影·问题与探索》,傅保中译,中国电影出版社 1988 年版。
- 李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》,生活·读书·新知三联书店 2006 年版。
- Jill Neldes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, London: Routledge, 2003.

第 17 章

好莱坞与工业化生产

提起“好莱坞”，一般可作三种理解。广义上说，它泛指整个美国电影工业，包括坐落于不同城市、不同规模的发行、制作和放映公司。狭义上，又指的是与独立制片公司相对而言的好莱坞八大电影公司。从地理学角度看，它是位于美国西海岸加利福尼亚洛杉矶市西北郊区的一个镇，那里的山坡上矗立着巨大的“HOLLYWOOD”字样，目前只有派拉蒙一家主流片商真正坐落在这里。

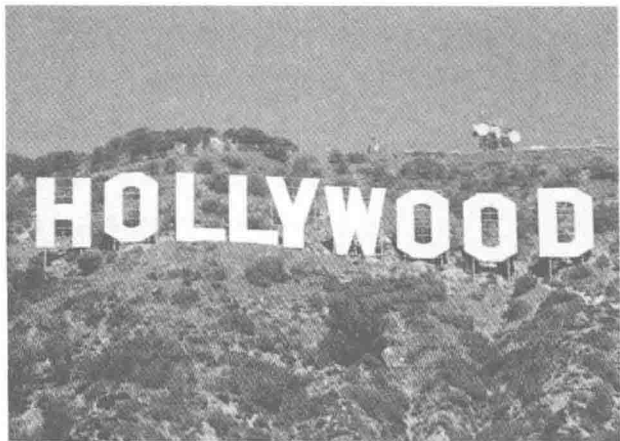
实际上，纽约才算是好莱坞真正的大本营。各制片公司总部、投资银行、首轮影院、重要发行机构以及政府部门麇集于此。如果影片在纽约首轮放映获得成功，全美各城市将竞相仿效。因此，1922年1月，美国电影制片人和发行人协会（MPPDA）正式成立后，协会主席霍西尔·威廉与哈里森·海斯的办公室设在了纽约，目的是发挥它的游说和协调职能，而不是对影片的监督 and 净化职能。

作为对美国电影工业组织形式的一种描述，“制片厂制度”在一定程度上可说是个误用词。^①它过分强调制片环节在电影产业整体呈的中心位置。大制片厂时代，美国电影产业最显著的特征是好莱坞八大电影公司的托拉斯垄断地位：对“制片—发行—放映”的纵向垄断以及彼此之间乃至与金融业的相互联合。

17.1 第一个电影托拉斯与好莱坞的由来

地理学上的好莱坞诞生于1908年初，导演弗兰西斯·鲍格斯带着他的摄影师为拍摄电影《基督山伯爵》来到这个荒凉的村落，建立了第一座摄影棚。当时卖地的人随口将其命名为“好莱坞”。美国电影史则是以1893年爱迪生发明电影视镜并创建“囚车”（black maria，当时

^① [澳] 理查德·麦特白：《好莱坞电影：1891年以来的美国电影工业发展史》，第104页。



好莱坞象征之一的白色大字 1923 年建起

称呼囚车的俚语，又译“黑玛丽”）摄影场为开端的。1896年4月，维太放映机在纽约的柯斯特拜尔游艺场举行了第一次真正的电影放映会，开始美国电影的群众性放映。从此，电影从一种新奇的玩意变成一种商业。

美国电影诞生的最初几年，只是一种小规模的企业，还不能严格地划分为制片、发行和放映三个部门。1902年，旧金山有一个名叫H.J.密尔斯的放映商，向制片商购买了一批影片，然后以一半的价钱，租给一个电

影院放映一个星期。他由此创立了第一家影片交易公司，经营影片的批发售卖，发行业出现了。1905年6月19日，第一家专门放映影片的剧院“镍币影院”^①在宾夕法尼亚州的匹兹堡开张。“镍币影院”凭借低廉的价格大获成功，刺激了美国放映业的快速发展。到1908年，全美共开设了八千家到一万家的“镍币影院”。^②1910年初，“镍币影院”开始被更大、更豪华的放映厅所取代。此时，美国电影企业的特征是它拥有数量很多的制片商、发行商和放映商，而且彼此之间竞争非常激烈。

1908年，好莱坞第一个托拉斯^③组织——爱迪生控制的电影专利公司成立。该公司由十家电影公司合并而来，拥有16项专利权，以芝加哥、纽约和新泽西为基地，企图利用电影机器专利权来控制其他公司，制作、发行、放映各个环节都要经由他们批准。^④1910年，电影专利公司成立附属发行机构——通用影片公司，开始全面控制美国电影企业。通用影片公司收买了68个放映网，在美国各地建立了52家影片交易公司，并用差别的租片费或停止供给影片的办法来消灭其他放映网。仅一年时间，美国只剩下威廉·福斯一家放映网没有受到控制。

① 镍币影院，电影业发展初期美国电影院的通称，因入场只需一枚五美分镍币而得名。第一家“镍币影院”名为“五仙电影院”(Nickelodeon)，由戏院老板兼房产经纪人约翰·P·哈里斯(John P. Harris)及其妹夫哈里·戴维斯(Harry Davis)创办。

② [法]亨利·梅尔西戎：《电影与垄断组织：从经济上对美国电影的研究》，第11页，中国电影出版社1957年版。

③ 托拉斯，英文trust的音译，是产业经济学中高级垄断形式之一。由许多生产同类商品的企业或产品有密切关系的企业合并而成，旨在垄断销售市场、争夺原料产地和投资范围，加强竞争力量，以获取高额垄断利润。参加的企业在生产上、商业上和法律上都丧失独立性。托拉斯的董事会统一经营全部的生产、销售和财务活动，领导权掌握在最大的资本家手中，原企业主成为股东，按其股份取得红利。参加的资本家为分配利润和争夺领导权进行剧烈的竞争。见《辞海》，第664页，上海辞书出版社1980年版。

④ 这十家公司分别是美国缪托斯柯肯与比沃格拉夫公司、爱迪生制造公司、埃斯耐影片制造公司、芝加哥卡伦公司、乔治克兰公司(进口商)、吕宾制造公司、乔治·梅里爱制造公司、百代兄弟公司、齐立格波里斯柯肯公司、维太格拉夫公司。见[法]亨利·梅尔西戎：《电影与垄断组织：从经济上对美国电影的研究》，第12页。

电影专利公司为美国电影业的垄断奠定了重要基础。电影业的纵向垄断是指将制片、发行和放映三个环节,通过合并或者兼并、购买股权、签署协议等方式整合在一起。澳大利亚电影史学家理查德·麦特白将其称为“垂直整合”,即将产品的生产、批发和销售集中在同一企业内。

电影专利公司的垄断行为引起独立制片商和发行商的极大愤恨。1910年前后,独立制片商们为逃避专利公司的攻击,相继把公司迁往古巴、佛罗里达等地。洛杉矶小镇好莱坞因四季气候宜人、劳动力低廉、地形复杂奇特等优势很快吸引他们纷纷涌入。好莱坞另一优势在于远离纽约和芝加哥,又临近墨西哥边境,一旦专利公司提出诉讼便可逃离。

电影专利公司从1912年起就完全丧失在美国电影市场上的优势,1917年终于消失。其失败的原因在于:影片制作上,虽然电影专利公司为了降低成本,尽量将影片的生产标准化,但是并未将生产流程推向规模化、工业化。电影的生产基本上仍是一种手工作坊生产,资金要靠自己筹集,生产成本较低的单本影片,放映地点主要是当街面铺、杂耍场和镍币剧院,观众主要是下层民众和移民,等等。更重要的策略上的失误,是专利公司企图通过垄断制片业的方式来垄断整个电影业。到1915年的实际情况证明,垄断发行业 and 放映业才是最有效的途径。特别是随着豪华影院的兴起,放映业的繁荣,整个电影产业链条集中在发行领域和首轮放映。好莱坞八大电影公司的创立者最初都是从放映业逐渐扩大原有企业的规模和控制范围的,他们熟悉观众的需要以及市场的变化。

17.2 好莱坞八大电影公司的纵向垄断与相互联合

1913年,卡尔·莱默尔在好莱坞建立环球影城,标志着电影生产方式由手工作坊向工业化生产的转变。1916年,名角-拉斯基影片公司与派拉蒙电影发行公司合并,阿道夫·楚柯尔就任新公司的总经理,好莱坞大型的集制片、发行、放映于一体的电影企业开始形成。

第一次世界大战的爆发造成欧洲电影生产停滞,却为好莱坞提供了一个快速发展的契机。各制片公司通过购买规模巨大的连锁影院以求得市场的保障;规模巨大的连锁影院则以原本拥有的制片厂而获得稳定的片源。经过一系列的合并、收购浪潮,到20世纪20年代,先是三家,然后四家纵向垄断的电影公司取得了支配地位:派拉蒙公司及旗下的名角-拉斯基影片公司;华纳兄弟公司收购了第一家影片公司;米高梅公司与洛伊公司



环球影城标志

合并；福克斯公司（1935年更名为20世纪福克斯公司）。

这一时期垄断组织形成的特点是通过购买股权的方式来合并公司。^①为筹集资金，电影公司都求助于纽约的华尔街，金融界开始介入电影业，大兼并、大垄断的时代开始。1926年有声电影的问世使得美国两大财团——摩根和洛克菲勒初步实现对好莱坞的控制。1928年，为了同摩根财团旗下的美国电话电报公司争夺市场，洛克菲勒财团下属的美国无线电公司成立了雷电华公司。^②至此，从20世纪20年代末期到50年代中期，派拉蒙、华纳兄弟、洛伊（米高梅）、20世纪福克斯以及雷电华，被称“五大”的电影公司不仅控制了制片业，而且还拥有最具吸引力和高票房的影院。除了在美国大城市中争夺观众外，“五大”划分了各自的影院势力范围。好莱坞八大电影公司的另外三家——哥伦比亚、环球和联艺（又译联美），通常被叫作“三小”，只拥有规模上比“五大”略小的制片和发行机构。哥伦比亚和环球出品的绝大多数是中等或低预算的影片，联艺则是由道格拉斯·范朋克、查理·卓别林、D. W. 格里菲斯和玛丽·璧克馥等电影艺术家为发行自己的影片在1919年组建的，后来也为独立制片公司发行影片。好莱坞“八大”之外的共和、摩诺格兰姆公司和塔菲利等独立制片公司，制作了大多数的独立影片，他们生产B级片以满足电影院双片放映机制中第二部加映的需要。

20世纪30年代好莱坞陷入经济危机，两个财团一步步加强对电影企业的控制。新一轮的破产、合并、改组后，八大影片公司中，只有华纳逃脱了大财团的严密控制。以下是两大财团控制好莱坞电影企业的一个图表：^③

电影公司名称	控制电影公司的集团名称
派拉蒙	阿尔泰斯公司、通用电气公司、莱曼兄弟银行（都属于摩根财团）
20世纪福克斯	通用电气公司（摩根财团）、阿尔泰斯公司（摩根财团）、大通银行（洛克菲勒财团）
联艺	大通银行（摩根财团）、基亚尼尼银行
哥伦比亚	基亚尼尼银行、标准投资公司
华纳	通用电气公司（摩根财团）

① “当一个企业公司直接掌握了另一个或几个独立的企业公司的股票时，尤其是它用发行新股票来代替旧股票时‘合并公司’便产生了。”见泰勒与巴格合著《美国经济实况》，第286页。转引自[法]亨利·梅尔西戎：《电影与垄断组织：从经济上对美国电影的研究》，第18页。

② 关于好莱坞五大电影公司垄断形成的确切时间，各位电影学者给出了不同意见。法国电影经济学家亨利·梅尔西戎在《电影与垄断组织》一书中认为，这一时期基本截止到1929年前后。美国电影学家刘易斯·雅各布斯则认为到1927年，“美国46个枢纽城市之中，有将近600个影片交换站和两万家影院，放映事业几乎整个被影院网（连锁影院网）所垄断，而连锁影院网完全掌握在制片—发行—放映混合企业的手中。”（见[美]刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》，第309页）美国电影学家托马斯·沙兹在《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》中则认为这一过程持续到20世纪30年代后期。

③ [法]亨利·梅尔西戎：《电影与垄断组织：从经济上对美国电影的研究》，第171页。

电影公司名称	控制电影公司的集团名称
米高梅	帝雄丽特银行、大通银行（洛克菲勒财团）
环球	标准投资公司
雷电华	美国广播公司（洛克菲勒财团）、美国无线电公司（洛克菲勒财团）、阿尔泰斯公司（摩根财团）

可见，由于两大财团的介入，好莱坞八大电影公司之间的关系盘根错节，根本不可能展开真正意义上的竞争，也不可能彻底垄断市场。况且，无论是在制片、发行还是放映领域，彼此都存在着自身难以解决的问题和共同利益。因此，基于互惠互利的原则，八大电影公司必然走向联合，使电影企业的三个环节从横的方面走向集中。

好莱坞建立起的严密的纵向垄断和横向联合的产业结构和市场结构，不仅在 20 世纪 30、40 年代包揽了美国影片总数 90% 的生产，而且排挤了独立制片和外国电影公司的实力，好莱坞经典时期的影片总产量占据全世界影片总量的 60%。

17.3 好莱坞工业化体制：大制片厂制度

从 20 世纪 20 年代到 50 年代，制片厂制度这一好莱坞最重要的生产模式，不仅为好莱坞提供了日益繁荣的经济基础，还保证了生产的稳定性。法国电影学家巴赞甚至称它为“体系的天才”。

17.3.1 制 片

好莱坞制片体制的主要构成要素有：流水线式的生产方式、制片人中心制、明星制度、学徒式的人才培养机制、高额的投资机制、以海斯法典为依归的审查机制。这些共同促成了好莱坞类型电影的产生。

流水线式的生产方式

1908 年，福特开创性地利用流水线方式，通过配件的组装进行汽车生产，不仅降低成本，还实现批量生产，因此被誉为“现代大机器生产的代表”。1913 年，独立制片人兼导演托马斯·哈伯·英斯“意识到标准化操作和为一个确立的市场系统化生产影片的需要”，建立类似的流水线模式。事实证明，这一模式后来成为美国电影工业的标志之一。好莱坞鼎盛时期，流水线生产方式的发展成熟，不仅为电影院提供了丰富的片源，而且还催生了经典类型电影。

好莱坞流水线式生产的主要特点是高度精细的组织分工。制片厂按照“劳动分工”的原则，设置了创作部、演员部、技术部、机器维修部和推销产品的宣传部等。每个部门为影片生产一个“零件”。各类部门和各种专业人员，相互制约，各司其职。各部门的分工中还有具体的划分，比如：编剧，有分管情节的、分管噱头的、分管对话的等等。精细分工的目的就是

要使“一个完美的故事在摄影机前面建立起来”。除了这些拍摄影片必需的部门以外，制片厂甚至还有自己的警察局、消防队和医院，几乎是一个不折不扣的电影移民区。^① 这些部门的主要员工几乎都实行合同聘用制，合同期都在三年以上，有的甚至长达15年，由此，可以确保一个时期内制片厂人员构成的相对稳定。

同时，好莱坞流水线式的生产形成了严密的、以剧本为核心的流程。剧本是确定影片成本、拍摄进度、人员安排的唯一蓝本。影片前期准备阶段中，由制片人选择故事，由剧本部遵循极其严格的定式编写出文学剧本，导演们改成分镜头台本，并送制片人审查，审查通过后，进入第二阶段——拍摄阶段。这一阶段，导演在制片人监督下，同演员、摄影、美术、录音、剪辑等部门人员合作完成拍摄。第三阶段，后期制作由剪辑师完成，大多数导演已经不能再参与，主要是制片人主导影片的最后完成。可见，导演对影片的整体控制权被剥夺了，相反却强化了制片人对影片的监控权力。

制片人中心制

大制片厂体制中，制片人拥有至高无上的权力，对影片的控制权凌驾于导演之上。制片人控制了整个生产程序：从决定影片投产方案、购买剧本的文学素材版权、组织撰写电影剧本、筹集资金，到安排资金的预算、与主创人员谈判及签订合同，批准制作预算，一直到监督影片制作完成，销售以后的最后利润分配。制片人可以是一部影片的决策和管理者，也可以同时担任多部影片的制片人。

制片人也是好莱坞大制片厂董事会的主要构成者。好莱坞大制片厂的董事会人员主要包括：（1）制片厂的董事长，影片公司的总经理或董事会主席，掌管公司的业务、财政及政策，一般控制着公司的一部分股票，如洛伊公司的尼古拉斯·申克；（2）制片厂董事，每年监制40~60部影片，他们是董事长的总参谋，每年分取公司的一部分利润，如米高梅的路易·梅耶、欧文·塔尔伯格；（3）A级影片制片人，每人负责监制20~30部成本巨大的A级影片；（4）B级影片制片人，监制成本较低的影片；（5）制片人或“副制片人”，每人每年摄制1~6部影片。这些制片人不仅负责影片的各种预算，而且还对他所监制的影片有最后决定权，而导演却成了按照剧本进行工作的匠人而已。^② 无论是A级影片制片人，还是B级影片制片人，他们都是影片制作的管理者。

可见，制片人成为实现影片商业价值的关键，是连接资金势力和影片制作过程的枢纽。因此，他根据影片的市场规则，可任意更换人选，甚至改变剧情。最典型的例子就是《乱世佳人》的拍摄，制片人塞尔兹尼克曾在这部影片中先后撤换了三四名导演。演员也一样，制片人可以发现和占有明星，可以为自己的明星大做广告宣传，使之成为社会崇拜的偶像，但他同时也可以毁掉明星，使明星一夜之间“坠落下来”。吹捧明星其实是制片人工作的一部分，目的是使公司赚得票房、获得盈利。

① C. M. 沙特尼科娃：《市场创造电影》，蔡小松译，载《世界电影》1995年第2期。

② 何建平：《好莱坞电影机制研究》，第53页，上海三联书店2006年版。

明星制度

明星制度有两个方面的含义：一是明星签约制，也就是通过合约的形式使明星隶属于制片公司，当时签约年限一般在七年以上，明星成为公司的财产；二是指大制片公司重要影片的生产、宣传都围绕明星进行，从而使明星成为一部影片或一系列影片的品牌。明星制成为电影产品标准化的核心。

明星制度是由环球公司的老板卡尔·莱默尔发明的，他曾留意到一位名叫范兰·梯的演员在死后有很多的人前去为他送葬。于是，当1910年他自己开始独立拍片时，卡尔决定以许诺高报酬并允许使用个人真名为代价，从比沃格拉夫公司挖来了正当红的女演员弗洛伦斯·劳伦斯。接下来，卡尔散布谣言说，劳伦斯在拍完电影后意外被杀害了，利用大家对演员的惋惜把大批观众拉进影院。最后，电影首映时，再让劳伦斯神奇般地出现在大家眼前，引起轰动，票价骤涨，票房大升，劳伦斯的名字迅速地出现在各大报章头条的位置。各大制片公司纷纷效仿，相互挖墙脚，制造明星，争夺明星。明星制度由此产生。而长故事片的到来更使“明星”真正作为一种机制得以确立。到20世纪第二个十年中期，明星制开始成为各制片公司普遍采用的制胜法宝。

好莱坞工业化体制中，明星制的确立，使制片业有了属于自己的“预定市场”，明星的形象和名字成了影片的商标，从而建立起了观众（消费者）对影片的消费吁请结构，因而影片销售量、票房收入便可以相对稳定。然而，对于明星而言类型则意味着艺术的僵化，在好莱坞只有极少数的才华横溢的大明星才能够冲破类型模式，使自己的才能得以发挥。

学徒式人才培养

好莱坞摄影棚内的拍摄方式为许多新手提供了反复观看、临摹的机会。好莱坞营造的梦幻生活吸引了一批又一批年轻漂亮、怀抱梦想的女孩、男孩来到这里，他们模仿明星们的神态、举止和扮相，在为数众多的影片中扮演着无名的角色，兴许某部影片产生了轰动，他们也就成了明星。那些从未当过导演的新手，阅读了一些讲述编剧技巧、导演技巧的书籍后，在好莱坞片场又获得了很多的练手机会。他们既可以模仿有才华有名气的大导演的手法，又可以通过给许多导演当副手、助理导演等方式来学习导演技巧。大制片公司非常鼓励这种模仿。因为他们可以通过纵向垄断机制、用“成批订片”的方法将二流演员或者新手们的影片出租给电影院，而付给演员和新手的报酬却相当低廉。



世界第一位电影明星玛丽·璧克馥

学徒制是好莱坞培养电影人才的主要方式，它确实与好莱坞的其他电影制片机制相辅相成。因为从新演员、新手们接触电影的一刹那起，电影作为商品的观念已印入他们内心深处。况且，好莱坞远离文化中心，没有一种与好莱坞商业文化相对抗的异质文化来对抗他们文化结构，对其进行矫正，他们很难有一种清醒的文化和艺术自觉，而更多的，是快速融进好莱坞大制片公司这个旋转的魔盘之中的渴望。这种学徒制的培养方式其实也是好莱坞类型电影产生的一个重要原因。

另一方面，这种师徒传授的培养方式很容易造成创造力的枯竭，因此，好莱坞总是想方设法从欧洲等其他地方挖掘成名的导演、演员等创作人才，来弥补好莱坞本身人才培养上的缺陷，当然也包括从戏剧界、小说界挖掘人才。欧洲电影的艺术传统一直在为好莱坞输送一批又一批创造性人才，而好莱坞又用自己完善的体制对他们的创造性加以借用和改造，从而既保证了好莱坞电影商业传统的延续，又使好莱坞自己的影片获得了新的元素，在商业与文化、独特性与大众性之间获得了新的平衡。

类型电影

类型电影是按照不同的题材或技巧所形成的不同的影片范式。20世纪20年代末，好莱坞大部分类型电影已经初具规模。20世纪30、40年代，类型电影在好莱坞占据了统治地位。

作为一种影片的制作方式，类型电影规范了影片的叙事时空和形式技巧，凡是不适应类型要求的题材和处理手法，均被视为有可能导致失败的风险。类型和票房也变为衡量创作者能力的尺度，创作者必须抑制个性的发挥，就范于制片人为创作者制订的基本规则：（1）公式化的情节；（2）定型化的人物；（3）图解式的视觉形象。类型电影的制作需要根据观众的心理特点，在一定时期内以某一类型作为制作重点，即采取所谓“热潮更替”方式。也就是说在人们厌烦了西部片之后，换上恐怖片，再继之以其他类型影片，如此周转不息，反复轮换。在诸多的影片类型中，最有典型性的是四个类型，即喜剧片、西部片、犯罪片、幻想片。

对于类型电影观念，电影史上存在着不同的看法。20世纪60年代前，电影史学家和艺术家们把好莱坞“类型电影”看作是在电影工厂里按照固定的模式、批量生产出来的、相互雷同的娱乐品而不是艺术品。20世纪60年代以后，“作者理论”则认为，在一部好的作品的背后，必然隐藏着一个“作者”，并声称如果你没有看过某位导演的全部作品，你便不可能真正地看懂他的某部影片。这种极端的观点不过是对前一种理论的否定，是要显示好莱坞电影类型观念的重要性。因为，在他们看来，一部影片的成功往往得益于某种类型的传统，而不是导演的独特贡献。这与30、40年代的美国电影不是去追求艺术流派，而是为确立类型电影的观念之间，并没有什么本质的区别。

海斯法典

明星制度的鼎盛时期，有些明星的行为不端、丑闻不断，造成了恶劣的社会影响，从而引起一些宗教团体的攻击。1909年，由教堂联合会、公共教育协会、妇女市政联盟和防止犯罪学会等，组成了纽约市电影检查委员会（后改称为“全国评审委员会”）。但是，评审委

员会的工作并没有得到各种社会势力的认可。宾夕法尼亚州首先于1911年建立了州电检制度,其他州也相继效仿,到1915年,有电检法的州已占多数。据不完全统计,1920年前后全美各地有200多个电影审查机构或组织,其中一些是全国性的,但多数属于州郡或市级。^①他们以自身的影响力、号召力在一定范围内封杀那些被认定为“有伤风化的影片”,构成电影的“后审查”。

为保证影片票房收入、“纯洁”电影画面及内容,好莱坞电影业在1922年1月成立了“美国电影制片人和



20世纪30年代引起争议的《蓝天使》剧照

和发行人协会”(MPPDA),霍西尔·威廉、哈里森·海斯担任协会主席,总部设在纽约。在海斯主持下组织制订了“伦理法典”,以便在审查影片时剔除其中不合乎美国公众道德观念和生活方式的情节、对话和场面。该法典正式公布于1930年3月31日,对好莱坞电影的控制和约束一直延续到1966年。这就是著名的《海斯法典》。

表面看上去,《海斯法典》起着限制低级、色情影片的作用,实际上“对于海斯来说,与其说是一种目的倒不如说是一种手段,用来把电影变成一种颂扬美国生活方式及其主要工业产品的工具”,成为为美国政治服务的工具。海斯也被人们看成是好莱坞“电影界沙皇”。

观众学研究的引入

20世纪40年代,好莱坞受到许多因素的干扰,例如海外市场的大量丧失,独立制片商和放映商的力量加强,广播等新媒体的出现等等,影片数量开始下降。为了继续保持对市场的控制优势,好莱坞大制片公司将观众学研究引入到电影运作机制。

最早把观众研究方法引入电影业的关键性人物是乔治·盖洛普。1938年12月和1939年1月,大卫·塞尔兹尼克雇用盖洛普去测定观众对《乱世佳人》的观看兴趣。盖洛普通过全民性的调查发现,虽然有1400万人曾读过小说,却有30%的人不打算去观看影片,而且有三分之二的受调查者不知道扮演郝思嘉的演员是费雯丽。盖洛普的民意测验支持了塞尔兹尼克把影片拍成彩色片的决定,并促使他把影片的宣传重点放在费雯丽的中选上,由此《乱世佳人》创造了电影史上的票房奇迹和艺术奇迹。

盖洛普的调查方法的核心是截面取样法,他运用人口统计学的原理,以职业、年龄、种族、性别、收入、地理位置、文化程度等作为取样的依据,按照一个相对合适的比例在总人口中

^① Stephen Farber, *The Movie Rating Game*, Public Affairs Press, 1972, p.5.

进行取样,然后再把需要进行民意调查的项目也按照不同的参照系数进行划分。盖洛普把电影业划分为片名、故事情节、演员阵容、预映、广告宣传等参照系数,通过考察这些被抽样出来的人群对这些参照系数的认知情况来计算出社会舆论的整体分布情况。企业或项目的决策层可以根据盖洛普的调查结果做出相对科学的应对策略。比起好莱坞在40年代以前采用的见谁问谁的方法,盖洛普的研究方法却力求分离出影响观众反应的每一个元素,并对每一个元素做出相对准确的估量。^①

(1) 片名测试

为雷电华进行观众调查的过程中,盖洛普发现大约有1/4的观众买票是因为片名。这意味着一个响当当的名字对于影片的成功是十分重要的。按照盖洛普自己的说法,一个好的片名能为影院增加30万美元的票房收入,而一个差劲的名字却会给票房带来巨大损失。为了给一部影片选择最佳的名字,有时一部影片可供测试的片名多达40个,调研员把这些片名当众念出或写在答卷上由被测试者进行打分,分数越高则说明片名越有效。

(2) 故事测试

经过多次试验,盖洛普最终采用60字的故事提要测定观众的反应。虽然60字的提要很难说明一部影片的题材到底是如何被处理的,但盖洛普却认为它能够反映出观众对故事选择的取向。盖洛普在进行故事测试时,总会把当时已有的各种影片类型或其他影片供答卷人参考。

对于制片商而言,故事测试能够在影片筹划阶段就提供一个相对明确的、具有消费特点的故事叙述方式和情节元素,也为编剧提供了一个可以参照的标准。但是,对于编剧等创作人员来说,故事测试扼杀了他们的独创能力,使他们失去了多种选择的可能。最为严重的是,这种测试方式其实强化了对某些极具商业性的故事模式的重复运用,而导致对某些具有创新性的故事模式的排斥,从而进一步强化了好莱坞类型电影的特征。

(3) 演员测试

对演员的测试,其实就是指对演员或演员组合的卖座力的测试。对于实行明星制的制片厂来说,演员的卖座力可以说是一部影片能否成功的关键。因此,当时的大制片公司都把自己的签约演员或临时借用的演员名单送交盖洛普,以期望盖洛普能对它们即将投拍的影片在演员阵容的安排上有所帮助。特别是对于那些没有自己的长期签约演员,主要是靠临时租借演员的制片厂来说,进行演员测试更是必不可少。原因在于临时借用的演员费用很高,也不可能实行长期“造星计划”,演员已有的卖座力比潜在的卖座力更为重要。因此,像雷电华这种缺少长期签约演员的制片厂更依赖于盖洛普提供的测试信息。

盖洛普进行的是一种名叫“天棚价值连续审查”的季度调查(美国影剧院入口处都有用强烈灯光照射的天棚,上面标出剧目和主要演员的名字)。他要求答卷人回答是否一看到剧院天棚上明星的名字就会买票,由此通过调查问卷的结果来标示演员卖座力的变化情况。

盖洛普通过测试发现,观众更乐意选择那些在年龄、气质、出身背景等方面与自己相近

^① 苏·奥默尔:《测定愿望:盖洛普和好莱坞的观众研究》,苏纹译,载《世界电影》1992年第4期。

的演员,“小伙子喜欢看年轻男演员,老年妇女喜欢看老年女明星,有修养的人喜欢看凯瑟琳·赫本和劳伦斯·奥利弗”。这种自我认同理论在一定程度上成为大制片公司安排演员阵容的理论依据。为了尽可能扩大影片的观众覆盖面,盖洛普建议制片商不要在影片中使用追随群体容易重合的明星,而



凯瑟琳·赫本 (Katharine Hepburn) 和劳伦斯·奥利弗 (Laurence Olivier)

应该使用有不同追随群体的明星,进行合理的明星组合,使它产生最大的吸引力。当然,对于制片商来说,进行明星组合并不等于随意拼凑,而是必须找到各方之间的共同点才可能最大限度地增加收益。

演员测试一定程度上会给制片商在演员的选择和组合上提供帮助,却有着相当大的负面影响。首先,不利于新人的培养。尤其是那些经过测试缺乏卖座力的演员将丧失更多的机会,甚至也失去了与签约公司讨价还价的能力。其次,经过测试有卖座力的演员也将承受巨大的压力,因为他们时常担心自己的卖座力下降,而制片商也同样想利用他们的所谓的卖座力,胁迫他们出演他们并不喜欢的角色,这同样不利于影片质量的提高。因此,到了40年代后期,演员测试法遭到了猛烈的批评,许多演员也极力挣脱制片厂的控制,转向独立制片。

(4) 预映测试

对于预映的观众,盖洛普严格按照人口统计学的方法进行挑选,不遗漏任何的观众群落,而且还使用了“遥控投票机”来收集观众的反应。^① 遥控投票机的记录装置与放映机直接相连,可以同步且逐秒记录不同观众在每段时间里的累计反应。再由分析人员标出各场戏的起讫点,使遥控机所产生的图表上的升降与影片的具体部分相对应。这些“预映情况表”为大制片公司影片的最后剪接或修改提供了依据,凡是没有达到反应水准的场面都将删去或者重拍。

虽然遥控投票机确实较为准确地记录了观众的情绪反应,而且结果看起来也仿佛是科学的;但是,其记录与观众真实的现场反应有很大差距。因此,为了弥补遥控机可能造成的反应误差,在影片结束后,盖洛普的学生和助手还会向被测者发一份调查问卷。然后,将遥控机上的记录与问卷结果进行比较,来确定影片最终的预映结果。通过这种方式还能寻找出影

^① 遥控投票机收集观众反应的方法:首先,遥控投票机上设置一个发亮的转盘,可供受测试的人做出选择,转盘可以拨到标有“非常沉闷、沉闷、无所谓、喜欢、非常喜欢”等字样;其次,遥控投票机不记录被测试者的个人反应,而是把不同观众的反应合在一起,提供出每段时间里累计的反应,每一个电表发出的电脉冲被记录在一台中央控制机里,它以条形图的方式打印出综合反应的统计表。

片中到底是哪些特点激起了观众的兴趣,也为影片宣传策略的制订提供了论据支持。

(5) 广告宣传测试

盖洛普的片名测试、故事测试、演员测试以及预映测试都为影片的发行、宣传的方式和规模提供了可靠的依据。测试结果及相应的处理办法大致分三种情况:第一,一部影片的预映效果不佳,而且其片名、故事和演员测试得分都很低,那么制片商将不会在宣传上投入多大本钱,而且还会迅速下片,以免影片的负面口碑影响后来的上座率。第二,影片既有突出的卖点,也有难以弥补的缺点,也就是说,影片可能在短时间内吸引住观众,但后继力不足。制片商可能会加大宣传的力度,并极力吊起观众胃口,一旦公映则采取“遍地开花”的战术,争取在公映的前两周内获得票房丰收,在负面口碑出现前就立马下片。第三,一部影片的预映效果和其他方面的测试都令人满意,那么,制片商有可能放慢发行速度,加大影片宣传力度来培养公众的兴趣,并可以根据实际情况提高票价实行特约放映。

盖洛普建议制片商在影片发行前六个月就开始宣传,并且应充分利用报纸的闲话专栏、背景文章、广播电台等其他新闻渠道展开。1948年米高梅公司在宣传《布鲁克林来的小伙子》用了60篇报纸和杂志报道,在电台上做广告及销售麦片、肥皂、雪茄和床垫等产品,来为影片展开立体化的宣传攻势。当电视等新传媒出现以后,制片商还可以通过做电视访谈节目、专题片等方式来进行宣传。

盖洛普的立体宣传策略已经顾及观众群中各个不同的群体,他们通过不同的方式获得有关电影的信息。但到底有多少信息被他们接收并产生了期待效应,盖洛普用“宣传穿透”这个词来进行表述:如果被测试的观众能够正确说出关于电影明星阵容和电影的一些故事,则说明宣传穿透了;如果只有点模糊的印象或者根本没有印象,则说明宣传效果没有达到。其实,通过盖洛普的舆论所对宣传效果的测试,制片商也由此可以知晓哪些媒体的穿透力强,哪些媒体传播面广,这也为制片商在制订宣传计划、选定宣传媒体时提供了依据。

17.3.2 发 行

国内发行

作为垄断机制,好莱坞国内发行的打击目标主要是独立制片商和外国电影的势力。好莱坞八大电影公司操纵放映业的三种方式:“成批订片”(block-booking)、“盲目订片”(blind-booking,又称盲订)和签订有利于发行商的租片合同。

成批订片制最早起源于1916年的派拉蒙公司,后来演变为发行惯例,成为大制片公司利用明星们的魅力强迫搭售影片的方法。放映商如果要租借由大明星们主演的影片,则必须同时租借若干部由一般演员主演的影片。即使放映商明知这些影片会亏本,可他们为了得到明星们主演的影片,也不得不按照制片公司的要求全部租借。有时一批影片的数量高达50部,多数情况下是五六部。

“盲目订片制”是与“成批订片制”相似的另一种租片方式。放映商在没有看到影片

以前就租订影片，甚至在影片尚未开拍前，只根据剧本、演员名单、导演姓名等就得签订租片合同，后来发展到只根据影片号码进行租片。比如1939年“州际商业委员会的报告”中曾提到：“……第一国家影片公司本年内将摄制27部影片，在租片合同上只写明影片的号码和摄制的情况。如果你向第一国家影片公司租订影片，你将得到951到977的号码；如果你向华纳影片公司租订影片，你将得到901到927的号码，但发行商却保有改变四部影片的租价及出租条件的权利，只要临时通知放映商，就可以了。”^①

无论是“成批订片”还是“盲目订片”都使发行商（制片公司）获得了巨大好处。通过这种一揽子的交易，制片公司不仅可以获得相对稳定的收入，降低影片的平均生产成本，节约甚至省去了发行费用（据统计，影片发行费在整个流通过程中的比例还不到30%），而且还为自己的影片占领了更多的放映市场，从而排挤了竞争对手，特别是那些没有明星参与主演的独立制片商的影片以及来自国外的影片。另外，它也反过来刺激大制片公司进一步扩大影片的生产规模，购买更多的具有票房号召力的明星或导演，以便占领更多的市场份额。

另外，发行商还凭借自己所处的支配地位，在租片合同上指定影片的放映日期，因为发行商们很清楚，不同日期的观众人数是有很大差别的。发行商通过指定放映日期的发行惯例为自己影片保留最好的放映日期，而留给小影片公司的只是收入最少的几天。

成批订片制和盲目订片制是好莱坞工业化体制的必然产物，它保证了制片业这个最不稳定、风险最大的行业能获得相对稳定的收入，刺激制片厂把更多的精力用于制片而不是发行和放映。正是有了这种发行方式，大制片公司的各种制片机制才可能形成，好莱坞的类型电影才得以产生。另一方面，它无疑直接损害了独立放映商的利益，限制了外国影片进入美国市场。更重要的，它直接限制了电影业之间的竞争。因此，美国政府通过打破垄断的方式以进一步激活美国电影业。

海外发行

第一次世界大战期间，好莱坞电影采取低价销售的策略轻易占领了其他国家的海外市场。低价销售策略是指好莱坞大制片公司通过海外的代理机构，以低于海外竞争对手的价格把影片出租给当地的放映商，从而控制所在国的电影发行、放映业的销售策略。总体上说，好莱坞的影片制作成本远远高于其他国家影片的制作成本，但是，绝大部分好莱坞影片在国内市场已经可以收回全部投资，它们在海外的收入几乎就是纯利润。环球影业公司老板卡尔·莱默尔曾得意忘形地说，曾有一段时间，美国片仅在国内市场就赚了不少钱，因而他们根本不在乎在海外市场要到的价格。他们出口生意赚的任何钱……都像在街上捡的意外之财。

为了保护本国的电影市场，20世纪20年代，欧洲发动了一场声势浩大的“电影欧洲”运动，坚决抵抗好莱坞电影的“入侵”。法国、英国、德国、意大利等欧洲国家还相继实施了电影配额制度，这些电影运动和贸易保护措施无疑给美国电影的扩大出口造成了很大限制。

① [法]亨利·梅尔西戎：《电影与垄断组织：从经济上对美国电影的研究》，第120页。

为继续保持好莱坞在世界电影市场的强势地位,带动和巩固美国的商品和文化出口,从八大电影公司到美国政府都在不遗余力地撕开外国的电影保护政策:

第一,美国政府对好莱坞的支持,表现在不仅直接参与信息收集、协助电影业制订合理的出口战略,而且还通过贸易谈判为好莱坞的电影出口进行辩护。1918年,美国政府颁布了《韦布-波莫润出口贸易法》(*Webb-Pomerene Act of 1918*),该法明确规定特准出口商为出口销售而组成的出口协会,不受反托拉斯法的限定。1926年7月,美国政府在海外及国内商业局内部建立了一个独立的电影分部,其主要任务就是收集与各国市场的规模、性质以及美国电影在那些市场的竞争地位相关的信息。“二战”后,刚刚更名为美国电影协会(MPAA)的原美国制片人和发行人协会(MPPDA)成立了电影出口协会(MPEA)作为美国电影协会的海外分部,由于该协会不受反托拉斯法的限制,于是成立了专门从事海外贸易的组织,该组织的成立极大地推动了美国电影业的对外出口。据资料统计,到1946年,制片厂每年的对外销售额已达到1亿7500万美元,而战前平均销售额仅为1亿3500百万美元。

第二,好莱坞八大电影公司通过设立办事处来控制外国电影的放映业。早在1916年,卡尔·莱默尔等人就在海外开设子公司,阿道夫·楚柯尔还成立了全欧办事处。到20年代初,福克斯、环球和派拉蒙-名角-拉斯基公司都拥有遍布全世界的办事处组成的完善网络。

第三,通过投资的方式控制其他国家的电影企业,最典型的是对英国的控制。英国是当时好莱坞最重要的海外市场,拥有4776家影院,每周大约有2700万人光顾影院,由于语言和文化上的缘故,它是唯一能与好莱坞在全球进行竞争的国家。20世纪30年代,好莱坞大电影公司还相继在英国建立了制片子公司,左右了英国本土的制片业。这些公司每年炮制几百部低成本的电影短片,作为加片放映。这些影片不仅填满了英国政府所规定的本国影片的银幕时间,使得英国的配额制度形同虚设,而且还借助英国等其他国家的资金补贴法案,获取了一部分拍片资金。

第四,挖走优秀的电影人才,最典型的是针对“一战”后的德国。好莱坞本来想利用“一战”给德国电影业造成的资金匮乏,以贷款方式侵入,但德国政府采取了强硬措施,防止外国势力对本国电影业的控制。政府还通过秘密控股,建立了诸如乌发这样集制片、发行、放映于一体的大型垄断组织。乌发不仅控制了德国本土的电影业,而且还制作了许多在美国和其他国家引起轰动的影片。1922年洛杉矶举行的《卡里加里博士的小屋》首映式上,美国民众举行了强烈的抗议活动,他们担心美国电影市场将落入德国人手中。但德国电影好景不长,20世纪20年代中期,一大批优秀的德国电影人,包括厄内斯特·刘别谦、弗里茨·朗、埃立克·庞茂、F. W. 茂瑙等德国最著名的导演,康拉德·拜特、埃米尔·詹宁斯等电影明星都相继离开德国,去了好莱坞。20世纪30年代,为躲避法西斯的迫害,另一批欧洲电影人也来到好莱坞,为好莱坞带来全新的艺术观念和创造才能,却使本国电影业人才凋零,不再可能与好莱坞展开竞争。

第五,聘用外国人做顾问应对外国的电影检查。好莱坞电影有意无意地对外国人形象进行丑化,甚至触犯某些民族的宗教信仰,或者进行美国化的改造,而遭到这些国家的抗议甚

至禁映。例如,20 世纪 20 年代,德国、英国、法国、意大利和西班牙政府,以本国文化市场遭到伤害为由,对好莱坞电影的引进提出抗议。为了应对这些国家的挑剔和审查,避免损害自身海外利益,好莱坞总是聘请外国人做顾问。

17.3.3 放 映

映轮—映区—轮空

“映轮—映区—轮空”放映机制是指一部影片完成后先是以较高的票价在地段、设施都较好的首轮影院放映,收入也较多;相隔一段时间后,进行第二轮放映,放映的地点、影院的豪华程度、票价以及收入都较首轮放映低,第一轮和第二轮放映的间隔期被称为轮空。当然,影片还可能进行第三、第四轮放映,那么其票价则更低。这个放映机制的核心就是“轮”,发行商根据影院获取影片的能力把影院分为首轮、二轮、三轮等级别,然后给予影院一些“专映执照”用以保护首轮影院,使首轮到二轮中间有一个最少的期限,而且每一轮的票价有很大差别。

好莱坞大制片公司之间的联合垄断,使得它们拥有了部分影院以后,就利用“专映执照”来强化自己所属影院网的地位,并创立“分区制”,即利用“专映执照”划定各大影片公司所享有的势力范围。^①据美国政府所做的调查,大制片公司控制了近 80% 的首轮影院,攫取了将近 80% 的票房收入。大制片公司利用“轮”“专映执照”和“分区制”严密控制了电影放映业。当然,放映商们对独立制片商的偏见,不仅使独立制片商市场生存空间狭小,同时也加强了大制片公司控制首轮影院的势力。

像哥伦比亚、环球、联艺以及许多独立制片公司这样没有自己的院线的公司,只能租借其他公司的首轮影院来发行影片,或者只能在二、三流电影院放映。这样就可能形成三种放映方式:(1)公司自己拥有首轮影院,影片在自己的首轮影院里放映;(2)通过协议方式,租借其他公司的首轮影院进行放映;(3)在二、三流影院进行放映。

虽然好莱坞大制片公司控制了电



首轮电影宫豪华的内部格局

^① 派拉蒙拥有美国南部的 600 家影院,还有北达科他州、明尼苏达州、艾奥瓦州等地;20 世纪福克斯的控制区域在太平洋沿岸及洛杉矶;华纳兄弟的影院集中在美国中部及大西洋沿岸;雷电华的势力主要在纽约州和新泽西州;米高梅控制着纽约全市的放映业。

影放映业，但在放映业内部，还是存在一些竞争。部分是由影片本身的差异性所引起的，因为各大影院总是希望获取有票房潜力的影片，但这样的影片毕竟是少数，这必然会在一定程度上导致放映商之间展开竞争。发行商们最通常的做法是采取“影片分配”制，也就是在一个特定的市场上的电影院之间分配节目，比如 A 影院获得圣诞节影片的首映权，那么 B 影院将获得复活节影片的首映权。^①

好莱坞大制片公司凭借“映轮—映区—轮空”的放映机制控制了放映业，成功地排斥了独立制片业、外国电影业以及新竞争者的势力。同时，也损害了观众的利益。各大制片公司凭借首轮影院，尽力提高影院的票价，硬塞给观众他们不喜欢的影片，而观众却失去了选择的自由。因此，好莱坞大制片公司遭到了联邦政府的反托拉斯诉讼。

双片放映

“双片放映”机制，是说每一场放映两部影片，第一部是正片，也被称为 A 级片，第二部是加片，也被称为 B 级片。加片在影片成本、制作质量方面都无法和正片相比，一般还多是成套影片或速成片。B 级片既有大制片公司自己生产的影片，也包括许多独立制片人制作的影片。

采用“双片放映”机制的目的无非有两个：一是招揽观众；二是加快大制片公司的资金周转。由于双片放映成倍地增加了影院所需的影片数量，制片公司可以充分利用自己的固定资本，包括演员、导演和摄影棚，生产更多影片，从而使固定资本转换为流动资本，获取更多的利益；同时，双片放映还在一定程度上使大制片公司避免影片过剩的危机，为许多电影新人提供了机会，也为艺术创新留下了一定空间。由于 B 级片的拍摄没有 A 级片那样严格要求，因此，许多在 A 级片难以获得任用的新人可以在 B 级片中得到机会，而且导演也获得了更多的控制权，从而可以使影片在艺术观念上有所创新。实际上，新好莱坞得以出现和一大批 B 级片导演的努力密不可分。

17.3.4 利益分配

好莱坞利益分配的两大特点：一是压低制片业的利润率，提高放映业的利润率；二是好莱坞电影老板的报酬比率远远超过企业的利润比率。

好莱坞制片业与放映业之间的利润率有很大的差距。一般情况下，每 1 美元的票价收入中，放映商支付给发行商 32 美分以后，再除去缴纳所得税以及必需的开支外，可获纯利 11 美分，利润率为 11%；发行商所得的 32 美分，除去印制拷贝、运费、广告费等支出以外，能够返回给制片商 20 美分，制片商除去制片成本并缴纳所得税后其利润大约为 2 美分，利润率为 2%。可见，制片部门的利润率仅为放映部门的 18%，而担负的风险却远远高于放映部门。但是，由于好莱坞采用了纵向整合的垄断方式，可以通过放映部门的收入来弥补制片部门的不足。

^① 黄群飞编译：《美国的电影放映业》，载《中国电影市场》2001 年第 9 期。

因此,拥有自己影院的“五大”并不试图扭转这两者之间的利润率差距,而仅仅计算企业的总利润。但是,对于“三小”以及许多独立制片公司来说,这种利润率的巨大差额严重影响着公司的财政状况。从 1935 年到 1938 年,环球公司一直亏本,哥伦比亚也是在“二战”期间才收支平衡,像共和、摩诺格兰姆这样的独立制片公司则很少赢利。

虽然好莱坞电影企业的利润率并不突出,但其薪金却非常高,除了像导演、演员、编剧等这些电影人才有着丰厚的报酬外,好莱坞大电影公司管理人员的收入更是令人吃惊。好莱坞大电影公司一般可分为两类,一类是以哥伦比亚和环球为代表的企业,财产权和领导权都属于管理层。这两家公司几乎所有的普通股都为董事会的“理事”们所掌握,原因在于这两家公司都不拥有电影院线,它们的财政结构比较单一,没有经过较大的兼并与合并过程,因此,能够保持领导权和财产权的统一。一般来说,它们的利益主要来源于公司的股息,因而纯利润的数额相对容易客观地反映出来。另一类就是拥有电影院线的米高梅、派拉蒙等“五大”,企业的所有权和领导权不统一的企业,它们都经历过兼并、合并以及融资等过程,因此其所有权就比较分散,更像一个合股企业。比如米高梅有五千个股东,在二十个大股东中,有四个股东是领导人,但他们一共只拥有 5% 的普通股票,但米高梅领导人却以薪金之高而闻名(见下表)。

1941 年好莱坞各大公司管理阶层所获报酬与公司纯利润之间的对比^①

公司名称	董事的报酬(万美元)	公司纯利(万美元)	报酬占纯利的百分比(%)
米高梅	230.2	1113.4	20.6
派拉蒙	103.2	920.6	11.2
华纳	95.9	542.9	17.7
20 世纪福克斯	85.6	492.2	17.4
雷电华	43	52.8	81.4
环球	90.2	267.3	33.7
哥伦比亚	62.6	55.2	113.4
总计	710.7	3444.4	20.6

上表说明,好莱坞管理人员的报酬在公司的纯利中占据了相当大的比重,像哥伦比亚董事会的报酬甚至超过了公司纯利。这说明公司的一般股东很难从公司的收益中获取好处,公司的利润被管理人员的薪金或以其他方式抽走了。事实上像华纳、雷电华、环球三大公司从 1932 年以来就没有支付过股息,而米高梅和派拉蒙仅仅支付过很少的股息。当然,由于好莱坞各大公司本身的财政结构并不一致,因此,其领导层的报酬制度也各不相同。上表实际上能说明的只是一个问题:董事会的报酬在公司的财政支出中占据了相当大的比例,董事会握有相当大的权力,他们总是选择最适合于自己的方式去获取利益。

好莱坞大制片公司的领导人确实握有很大的特权,而且也确实获取了最大限度的利益,

① [法]亨利·梅尔西戎:《电影与垄断组织:从经济上对美国电影的研究》,第 143 页。

最主要的原因还在于他们几乎都是好莱坞电影工业的创始人。无论是路易·梅耶、杰克·华纳，还是哈莱·科亨、达里尔·扎努克，他们都和新好莱坞时代那些专门从事金融或管理的经理阶层不一样，虽然公司采用的是控股形式，但他们仍然把企业当成了自己的私有财产，他们本质上不是企业家，不是按完全科学的方式在经营和管理公司，这导致领导层的收入和企业利润之间的关系是畸形的，而不是良性的；另一方面，电影业高额的报酬也与电影业本身便是一个投机性很强的企业有关，它不像其他企业，在投入与产出间有相对稳定的比例关系，而电影的票房收入难以估料，这也同样导致电影业利益分配畸形发展。

17.3.5 大制片厂制度的缺陷

第一，好莱坞对利润无限制的追求造成电影的单极化发展，导演、演员等创作人员的创造性遭到了扼杀。

第二，好莱坞利用自己的垄断地位提高影院票价、减少产品生产，甚至是通过大量的广告宣传，向观众强行推销它们的产品，不仅损害了观众利益，而且导致影片和观众之间的严重错位。

第三，好莱坞是以排斥独立制片及外国电影同行来建立自己的垄断地位的，因此，好莱坞大制片公司与独立制片公司的关系缺乏必要的互动性和建设性，使好莱坞的电影机制趋于僵化，难以解决其文化保守和艺术创新之间的矛盾，也不可能适应变化中的社会形势。^①

17.4 派拉蒙判决与好莱坞的新发展

好莱坞八大电影公司的垄断力量来自对发行和放映业中的首轮影院的控制。1948年，美国法律史上闻名的“派拉蒙判决”要求以派拉蒙为首的八大片场将影院分割出去。派拉蒙判决使好莱坞大公司丧失了对影院网的控制权，催生了独立制片和经纪公司的繁荣，使好莱坞的权力重心发生位移，并直接导致好莱坞工业化体制的解体。不久之后，电视业的兴起让好莱坞面对一次新的挑战。20世纪50年代，好莱坞票房观众下降50%。在欧洲这个好莱坞电影最大的国外市场，好莱坞也遇到约束性的贸易障碍。

好莱坞对这种状况做出了灵敏的反应。八大电影公司生产少量的影片并解雇多余的劳动力，注重单部影片的质量，并开始减少制片厂日常开支以便摄制出有别于电视片的耗资巨大的宽银幕彩色巨片。同时，利用政府的津贴在国外拍片，并与电视行业合作，投入这种正在成长的新传播媒介。这一举措为好莱坞恢复生机及迎接20世纪70年代新好莱坞的发展铺平了道路。

^① 何建平：《好莱坞电影机制研究》，第11页，上海三联书店2006年版。

思考题

(1) 大制片厂时代, 好莱坞电影产业最显著的特征及其形成过程。

及其研究方法。

(3) 好莱坞发行与放映机制对好莱坞电影工业体制的影响。

参考书目

[法] 亨利·梅尔西戎:《电影与垄断组织:从经济上对美国电影的研究》, 徐昭译, 中国电影出版社 1957 年版。

书店 2006 年版。

[美] 刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》, 刘宗铨等译, 中国电影出版社 1991 年版。

[澳] 理查德·麦特白:《好莱坞电影:美国电影工业发展史》, 吴菁、何建平、刘辉译, 华夏出版社 2011 年版。

[美] 托马斯·沙茨:《好莱坞类型电影》, 冯欣译, 上海人民出版社 2009 年版。

[美] 托马斯·沙茨:《旧好莱坞·新好莱坞:仪式、艺术与工业》; 周传基、周欢译, 北京大学出版社 2013 年版。

何建平:《好莱坞电影机制研究》, 上海三联

第 18 章

意大利新现实主义

意大利新现实主义作为一个电影现象仅仅存在了从 1945 年至 50 年代初短短几年时间，其中 1947 年和 1948 年这两年集中出现了新现实主义几乎最重要的作品。如果单将意大利新现实主义置于一种电影流派的范畴之内，那么它所指涉的仅仅是一种电影宣言，几个人名，为数甚少的几部片名，政治意义，以及电影史上流星般的一瞬。然而，作为“西方世界战后最重要的现象”（乔治·萨杜尔语）的意大利新现实主义，却是一个多层次、多维度所构成的电影现象和文化现象。不仅表现为宣言、创作原则等一些外部的特征和呈现，更是在一种美学特征和观念的层面上对后世产生了深刻影响。我们需将新现实主义伸展至意大利电影乃至西方电影发展的纵横维度中去理解和考量，并且应考虑到新现实主义生发和勃兴的社会政治背景。

18.1 新现实主义的土壤

法西斯政权时期的电影工业与电影创作状况是酝酿新现实主义的土壤。为了与抢占本土电影市场份额的好莱坞电影及其机制抗衡，建立民族电影工业以及电影作为政治宣传手段的需要，墨索里尼政府大力扶持意大利电影工业的发展。1932 年创办威尼斯电影节，使之成为展示意大利电影及电影工业的平台。1935 年，在原有民间电影制片公司皮特鲁格电影公司（Pittaluga Cines）的基础上建立国家电影工业机构（Ente Nazionale Industrie Cinematografiche，缩写为 ENIC），其制作出品的电影占了意大利电影 90% 的份额。同年成立了中央电影实验所（Centro Sperimentale di Cinema），意大利最重要的电影专业杂志《白与黑》（*Bianco e Nero*）创刊。1937 年，在墨索里尼政府创建“意大利的好莱坞”梦想的驱策下，罗马电影城（Cinecittà）成立，成为世界上最大的制片厂之一，并且直至今日还在当代意大利电影发展中担纲重要角色。1938 年，ENIC 垄断电影发行，使好莱坞福克斯、派拉蒙、米高梅和华纳兄弟四大公司影片进口量大幅

缩水,同时增加意大利电影产量。在法西斯政权一系列的积极干预与措施下,意大利电影建立起了强大的工业体系并跻身“一战”后欧洲卓越电影大国行列。^①

尽管法西斯希望将其主张渗透入意大利社会各领域,然而电影工业却是较少被侵害的。在此期间所拍摄的700多部电影中,只有很小一部分可以真正称为法西斯的,或者“政治传声筒”电影。墨索里尼并不像希特勒那样对电影进行严格的控制与审查,使得电影呈现多样化的局面。这期间既有宣扬法西斯形象与政绩的宏大纪录风格电影,也有传统的意大利喜剧电影,以及从历史和旧小说中获取题材的“书法派”电影等。

在政治宣传片方面,亚历山大·勃拉塞蒂(Alessandro Blasetti)的创作中对于真实场景的运用和结构,使《太阳》(*Sole*, 1929)、《1860》(1934)、《老卫兵》(*Vecchia guardia*, 1934)等这些宣扬法西斯政绩和意大利民族自豪感的影片实现了出色的效果。勃拉塞蒂1942年的作品《云中漫步》(*4 passi fra le nuvole*)转向更为简洁的故事线,关注日常生活琐事,这也预示着德西卡与他的编剧柴伐蒂尼(Cesare Zavattini)的风格。而弗朗西斯科·德罗勃蒂斯(Francesco De Robertis)于1941年拍摄的海军政治宣传片《底下的人们》(*Uomini sul fondo*)由于其鲜明的纪录风格,非职业演员的运用而对当时年轻的罗西里尼影响甚大。

在喜剧电影方面,马里奥·卡梅里尼(Mario Camerini)的《我给一百万》(*Darò un milione*)、《马克思先生》(*Il signor Max*, 1937)等片不仅延续了意大利喜剧电影(*commedia all'italiana*)的传统,并且出色地运用真实街景和平民生活场景。在《马克思先生》中,德西卡的精彩表演塑造了一名城市卖报员的质朴形象。《我给一百万》一片更是促成了主演德西卡与编剧柴伐蒂尼的初次合作。

虽然评论界历来以带有贬义色彩的“书法派”来命名1940—1943年期间出现的改编小说电影流派,但“书法派”电影也是促进意大利新现实主义形成的土壤之一。首先,“书法派”改编的大多是优秀的现实主义小说,如路易吉·柴里尼(Luigi Chiarini)的《五月亮街》(*Via delle cinque lune*, 1942)改编自那不勒斯现实主义作家马蒂尔德·塞劳(Matilde Serao)的小说。马里奥·索达蒂(Mario Soldati)的《昔日小世界》(*Piccolo mondo antico*)和《玛隆布拉》(*Malombra*, 1942)均改编自意大利现实主义小说家安东尼奥·福甘扎罗(Antonio Fogazzaro)的小说。电影从杰出的意大利及欧洲现实主义小说中汲取了优秀的手法和现实主义的深度。其次,“书法派”为新现实主义培养了一批编剧、技术人员、演员和助理导演,如塞吉奥·阿米德(Sergio Amidei)、维塔利亚诺·布朗卡迪(Vitaliano Brancati)、贾科莫·德宾尼德蒂(Giacomo Debenedetti)、尼诺·洛塔(Nino Rota)、迪诺·德劳伦蒂斯(Dino De Laurentiis)等,他们在战后为意大利电影做出值得瞩目的贡献。^②而维斯康蒂在1943年拍摄了被誉为新现实主义先驱之作的《沉沦》(*Obsession*),在这部改编自美国作家詹姆斯·凯恩的

① Maria Grazia Mazzocchi, “Il Cinema, Grancassa del Regime Fascista”, <http://cronologia.leonardo.it/storia/a1922f.htm>.

② Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York: Continuum, 1990, p.21.

小说《邮差总按两次铃》(The Postman Always Rings Twice)的电影中,不难看出“书法派”电影影响的明显痕迹。

虽然法西斯及“二战”时期的意大利电影本身并没有取得显著的成绩和声誉,并且大多乏善可陈,但这一时期的创作环境及作品作为战后意大利新现实主义形成的土壤,在两点上值得关注。第一是纪录风格的盛行。无论是政治宣传片还是喜剧电影,都可以看到摆脱摄影棚的鲜明生动的真实场景。第二是电影叙事、拍摄等技巧的成熟。这当中包涵了老一辈导演如勃拉塞蒂、卡梅里尼、德罗勃蒂斯等对于电影技巧的探索,而即将登场的新现实主义创作者如德西卡、柴伐蒂尼、罗西里尼等人则在与老一辈导演的合作中进行各方面的学习,为日后的独立创作打下基础。

除了意大利本土电影的土壤之外,法国诗意现实主义对意大利电影也产生了重大的影响。让·雷诺阿、马塞尔·卡尔内、雷内·克莱尔的影片在法西斯时期好莱坞影片的进口受到严格控制时,引起了意大利电影界的特别注意。一批意大利电影人与法国导演合作,学习和模仿他们的作品。德西卡推崇雷内·克莱尔,模仿他超现实主义的喜剧风格。安东尼奥尼当过马塞尔·卡尔内拍摄《夜间来客》(1942)的助手。维斯康蒂与雷诺阿合作拍了《乡村一角》(1936)、《底层》(1936)、《托斯卡》(1941)。在蒙太奇与长镜头两种电影观念之间,新现实主义创作者们选择了以雷诺阿、雷内·克莱尔为代表的法国诗意现实主义的长镜头及镜头内调度的技巧,而不是苏联蒙太奇学派尖锐主观阐释的镜头剪接。这也在一定程度上修正了苏联蒙太奇学派,尤其是爱森斯坦“蒙太奇至上”的观念,推动了电影观念的革新。

18.2 新现实主义的含义和代表作

意大利新现实主义的定义往往会被归纳为几个极为表面化的特征,比如:非职业演员的运用,实景拍摄,纪实风格,淡化戏剧性,使用方言,避免在剪辑、摄影机运动、布光等方面的人工痕迹等。应当说,这种理解最初是来自新现实主义运动萌发之初一批倡导者们的宣言。意大利电影实验中心的影评家温别尔托·巴巴罗教授(Umberto Barbaro)在看了维斯康蒂的《沉沦》及其他一些影片之后,将这一新出现的电影创作倾向称为“新现实主义”,并于1943年在《电影》杂志上发表了新现实主义最初的四点纲要,即“清除在意大利影片中占有很大比重的那些幼稚和公式化的老调;取消不谈人类问题和人道观点的那些荒诞可笑和生编硬造的东西;不要听腻了的故事,也不要小说改编的电影剧本;扬弃硬说所有意大利人都为‘同样崇高的感情’所鼓舞的高调”。1943年,在法西斯政权行将崩解的前夕,一位建筑官员马切罗·皮亚切蒂尼(Marcello Piacentini)为《电影》(Cinema)杂志所撰名为《一名建筑师的幻想》(Fantasie di un architetto)一文中呼吁:“如今电影创作所应学习和研究的紧迫课题是城市新生活的步伐、形式和主题”;“我想,是否存在着这样一种可能性,电影影像成为城市新生活的开拓者与风向标,而不是已死之物的纪念碑。”^①皮亚切蒂尼激情而带有革命色彩的呼声随之引发了包

^① Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano: 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma: Editori Laterza, 1991, p. 236.

括德桑蒂斯(De Santis)、强尼·普契尼(Gianni Puccini)、安东尼奥·皮耶特朗杰里(Antonio Pietrangeli)、卡罗·里赞尼(Carlo Lizzani)等电影人一系列探讨明日电影形态的文章。在整个30年代至40年代初的时间里,阿尔贝托·拉都达(Alberto Lattuada)、路易吉·科门奇尼(Luigi Comencini)、切萨里·柴伐蒂尼和弗拉亚诺(Flaiano)等人都相继主张,电影应将对于现实的不懈学习和研究作为首要任务。科门奇尼在1938年的一篇文章中写道:

真实存在于我们身边的意大利,应从意大利的生活,而非书本和理念中去重新发现……那些意大利人说的并不是标准意大利语,而是各种各样的方言。这些方言所承载着的纷繁生活却无人去记录。真正的电影编剧应是一个站在那些使用方言的人们的立场上,像一名伟大作家那样去反思,并无所畏惧地记录下来的人。优秀的意大利电影应该存在于广场上,大街上,咖啡馆,工厂里,餐桌上,人们的劳作和交谈之中。^①

文化界与电影界对于未来意大利电影形态面貌的一系列讨论和呼声,寄托了重建战后意大利电影乃至整个社会的迫切愿望。并且,这种带有鲜明革命性的宣言,将关注的视角明确地引领向普通意大利大众及其生活,也成了新现实主义运动与创作在主题、手法及美学观念上的纲领。

罗伯托·罗西里尼(Roberto Rossellini)1945年的《罗马,不设防的城市》(*Rome, Open City*)通常被认为是意大利新现实主义的开山之作,也有一些研究者将卢奇诺·维斯康蒂(Lucino Visconti)的《沉沦》视为意大利新现实主义的起点。

《沉沦》将《邮差总按两次铃》的故事搬到了意大利小镇上。荒僻的小镇,风沙四起的街道,简陋的民居和生活现场,维斯康蒂用出色的镜头语言和配乐为影片营造了一个荒凉、粗粝、死气沉沉的情境,与活动在其中的人激烈而疯狂的内心情欲形成诗意性的对比。影片中充斥着精妙的镜头内场面调度。尤其是男女主角在厨房初次相会的那场戏,镜头移动配合门框的间隔作用,以及演员身体的移动,使得老板娘的身影在年轻流浪汉焦急的视线中不断被阻挡,又被暴露,从而烘托出男女主角间情欲关系的张力。维斯康蒂在这部影片中使人的情感深深嵌入生活实景中,人与环境形成一种富有生命力的互动关系,显露出他



《沉沦》剧照

^① Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano: I. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, p.237.



《罗马，不设防的城市》剧照

处理镜头素材、营造电影环境及表现情感世界的卓越能力。对于现实世界的关注，对于生活实景的偏好，以及卓越的组织镜头与素材的电影技巧，使得《沉沦》这部影片焕发现实主义风格的光芒。

虽然《沉沦》从风格、技术上已经为新现实主义奠定了美学上的基础，然而其主题与立场从严格的意义上来说并不是属于“新现实主义”的。因此，在主题上更为大众化、神话化，又与社会时态贴合更紧密的《罗马，不设防的城市》在狭义上更能被称为是新现实主义的开篇之作。

《罗马，不设防的城市》讲述的是“二战”结束前夕意大利地下反抗组织与法西斯残余做斗争的故事。这是一部典型的塑造英雄的电影。从叙事上来看，影片遵循的是典型的神话叙事模式：即英雄/主人公为了保护/挽救自己所在的社团而与敌人抗争，最终以自我的牺牲维护了整个社团的安全和信念。无论是被纳粹逮捕入狱的工程师曼法蒂，还是严刑拷打之下决不招供的皮德罗神父，或是为了掩护曼法蒂而被捕的弗朗西斯科，都符合传统叙事中对于英雄角色的设置。从人物设置上来看，表现为正邪分明，道德界限清晰。曼法蒂、皮德罗、弗朗西斯科这些人所组成的英雄群像代替了个人形象而成为影片的主角。对纳粹军官的设置符合概念化的纳粹形象，如冷酷、残忍、有种族优越感等。而影片中的“好”女人如皮娜则是无辜受辱与牺牲的被观看对象，她们的无辜、善良及牺牲坚定了主人公的行动意愿，激起了主人公及观众对敌人的憎恨与复仇心理，推动以英雄为主角的叙事的发展。

有效的叙事机制和神话模式令英雄的形象高大，令英雄的自我牺牲和坚定信念感人肺腑，激励人心。而生活实景、穷街陋巷的运用则令观众感受到，这些英雄并非高耸于云端之上的诸神，而是自己身边触手可及的平民百姓，或者，甚至有可能就是自己。这便是现实主义纪实风格、精妙的电影技巧和神话叙事结合运作而产生的效果。

吉安·皮耶罗·布鲁内塔（Gian Piero Brunetta）在他的意大利电影史中写道：“1945年以后的意大利电影是在追寻一个重建家园的梦想，是坚持将碎石乱瓦拼合起来的努力，寻求一切在混乱中重建秩序的可能性。”^①战后的意大利可谓一片废墟。民族危机及失业、贫困、动荡等一系列的社会危机使得意大利人遭受巨大的苦难。我们在新现实主义电影、意大利喜剧电影及现实主义风格的影片中均可窥见意大利战后的困境。在这样一个困苦的时代里，电影作为当时影响力最大的传媒工具，无疑担当了重要的精神抚慰作用。意大利著名导演帕索

① Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano: 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma: Editori Laterza, 1991, p.40.

里尼作为看新现实主义影片长大的一代人中的一员说：“在战后的罗马，男孩女孩唯一安全的约会地点就是电影院。电影院成为人性复苏的摇篮与创伤性情感的释放所。”另一位名叫里奥纳多·西雅斯加（Leonardo Sciascia）的西西里人描述当时他们看电影的情景时说：“放电影的地方是个很古老的剧场。我们在里面长久地注视着银幕；接着，那些在战争中受难的人忍不住痛哭出声……当爱情场面开始的时候，我们所有人都开始喘粗气，好像电影释放了压抑已久的欲望；连老人们也不例外。”^①

与当时的喜剧电影及其他商业片不同的是，新现实主义电影不仅是情感抚慰剂，更是在战后的意大利起到了重建精神和信念的作用。后者也是新现实主义电影能够在世界影坛获得至高殊荣的原因之一。新现实主义通过一种纪实美学建立起新的大众神话。在意大利新现实主义创作者们的手中，电影镜头语言和叙事机制有效地转化为对时代与集体的重要影响力，使得电影作为一种大众传媒的意义开始受到瞩目。

这一点，我们可以从新现实主义三位主要创作者的作品中得到验证。

罗伯托·罗西里尼在法西斯时期为政府拍摄了被称为“法西斯三部曲”的政治宣传片，分别为与德·罗勃蒂斯合作的《白船》（*La Nave Bianca*, 1941）、《归航》（*Un Pilota Ritorna*, 1942）和《十字架上的人》（*L'uomo dalla Croce*, 1943）。他深受德罗勃蒂斯的纪录风格和电影技巧的影响。不难看到，罗西里尼的新现实主义代表作品《罗马，不设防的城市》、《游击队》（*Paisà*, 1946）、《德意志零年》（*Germany Year Zero*, 1948）里所显示出来的对宏大主题与悲剧的偏好，也是来自法西斯时期拍摄宣传片的经历。《罗马，不设防的城市》讲述英雄为了城邦与信念而自我献祭的主题；《德意志零年》则通过一名纯洁孩童令人扼腕的毁灭展示了法西斯主义对人和整个民族的精神毒害，以及战后民族性的精神创伤；《游击队》则是一部纪录风格的集锦片，以美军登陆后由南向北的战线为线索，串起了一幅战争背景下感人至深的民间画卷。

罗西里尼在《德意志零年》中抨击法西斯主义和希特勒种种非人性的，不重视个人存在及情感的理念，以及这种理念给一个民族所带来的精神灾难。他在《罗马，不设防



《游击队》海报

^① Pierre Sorlin, *Italian National Cinema: 1896-1996*, Routledge, 1996, p. 76.

的城市》中通过弗朗西斯科和皮娜这一对患难情侣真挚的爱情和对未来美好的憧憬，去感染和激励刚刚经历过战争及法西斯创伤的人们；又在《游击队》中让美好的人性在战火中闪光。罗西里尼的作品让我们看到了他试图通过真实生动的影像来修复民族创伤的努力，并将对人的关注和人性的光辉注入民族和国家的重建之中。

维托里奥·德西卡（Vittorio De Sica）从影之初是一名演员，在卡梅里尼的《我给一百万》和《马克思先生》及其他一些意大利喜剧电影中均有出色的表现。德西卡有表演经验，并且深受意大利喜剧电影的影响，因此在他的《孩子们注视着我们》（*I Bambini Ci Guardano*, 1944）和新现实主义代表作品如《擦鞋童》（*Shoeshine*, 1946）、《偷自行车的人》（*Bicycle Thieves*, 1948）、《温别尔托·D》（*Umberto D.*, 1952）等影片中，可以明显看到一种关注普通个体情感世界的细腻而微观的视角。在谈到德西卡的新现实主义时期创作时，不能不提及切萨里·柴伐蒂尼。柴伐蒂尼在从影之前是一名记者，1935年开始撰写电影剧本。40年代之后开始与德西卡合作，为他撰写了《孩子们注视着我们》《擦鞋童》《偷自行车的人》《温别尔托·D》等剧本，成为新现实主义运动的核心人物之一。

与罗西里尼关注英雄及宏大主题的倾向不同，德西卡与他的编剧柴伐蒂尼的电影创作则更像一个温情脉脉的心灵观察者。在《偷自行车的人》里，德西卡将一名卑微小人物的内心世界和情感波澜在他的镜头下放大。我们看到失业工人里奇正直、不屈不挠的性格，宁愿自己承受委屈和痛苦也不肯向人乞求同情的倔强。影片中里奇几次在人群里无辜受辱的场面令观众揪心，但即便如此，口呐的他也从未为自己辩解过一句，只是默默忍受。倔强、自尊心强烈的里奇在走投无路陷入绝望的时候，沉默着徘徊在大街上，被拥挤的人群推搡，遭到围攻、谩骂、驱逐。镜头不断逼近里奇紧张、绷紧的脸部。观众很容易为这个倔强、笨拙、不幸，却又自尊心强烈的行动者而心痛。

里奇表面上在找自行车，实际上所做的只有一件事：保持尊严，在妻子、儿子以及所有人面前。这使得里奇在熙攘拥挤的大街上神情严肃，挺直腰板行走时显得格外孤独，他是从普通的人群中走向银幕的高贵的人。真实街景的拍摄，朴素的摄影机运动，里奇这个人物的

形象，与起到突出作用的特写和贯穿始终的音乐烘托一样，都是营造现实感的手段。生存—尊严的强烈冲突更增加了这个人物在我们心中激起的痛感，这种痛感来自人类最本质的情感和体验。《温别尔托·D》也达到了相同的观影效果：使观众完全融入主人公的内心世界，体验尊严的无辜受辱。而这种受辱与痛苦的情感体验正意味着人性在战后的复苏，能够帮助普通人修复个体的存在感及尊严。



《偷自行车的人》剧照

卢奇诺·维斯康蒂出身于米兰古老的贵族世家，有很高的艺术修养和审美趣味，在新现实主义时期的创作中将现实主义与唯美主义的风格结合在一起。他的作品中往往有神秘而非理性的情绪色彩，他善于运用视听语言营造环境，仿佛那些场景都被赋予了生命和情绪。如《沉沦》中荒僻粗粝的小镇与人的情欲的对比，《大地在波动》（*La Terra Trema*, 1948）中汹涌的波涛与渔民情绪的互相推动。



《罗马十一时》剧照

虽然维斯康蒂在新现实主义中扮演着举足轻重的角色，也有人因《沉沦》一片而将维斯康蒂誉为“新现实主义之父”，但他在这一时期的创作，或多或少已经超出新现实主义的狭义范畴。他的作品不像罗西里尼或是德西卡那样有着清晰简洁的叙事线和神话模式，维斯康蒂往往会把关注的目光投向人性中阴暗、模糊、非理性的那一面，赋予他的影片一种复杂的格调。而维斯康蒂对人性与现实的关注，以及处理素材与镜头的电影技巧，使得他与新现实主义其他创作者拥有了共同的特征。

除了以上三位主要创作者以外，还有一批创作者关注现实与人性，并以不同的个人风格拓宽了新现实主义的边界，创作出经典的作品。这当中有：柴伐蒂尼编剧，路易吉·藏巴（Luigi Zampa）导演的《和平生活》（*Vivere in Pace*, 1947），阿尔贝托·拉都达的《无憾》（*Senza Pietà*, 1948），朱塞佩·德桑蒂斯（Giuseppe De Santis）的《艰辛的米》（*Bitterer Reis*, 1949），《罗马十一时》（*Rome 11:00*, 1952），彼得罗·杰尔米（Pietro Germi）的《希望之路》（*Il Cammino della Speranza*, 1950）等。

18.3 新现实主义的遗产

也正是在新现实主义的边界被不断拓宽的同时，新现实主义作为一种流派及电影运动，走向了它的尾声。

意大利新现实主义的存在是建立在两大基石之上的，即时代的任务和美学的特征。正如前文所提及的，新现实主义在战后的崛起恰好担纲了重塑平民英雄，重建精神与信念的作用。而一旦意大利社会逐渐从战争中恢复并步入正轨，这一时代的任务也随之自行消解。事实上，意大利电影的传统并不是新现实主义的朴素和严肃风格，而是深受意大利即兴喜剧和歌剧影响的喜剧电影、宏大浮夸的巨片或庸俗的情节剧。诚如洛朗斯·斯基法诺所说，“我们不能把新现实主义电影同意大利电影混为一谈。首先，1945—1948年间拍摄的影片中，新现实主

义电影只占少数；此外，备受欢迎的新现实主义影片也不多”^①。新现实主义电影即便是在它的顶峰时期，也从来没有成为过本土票房的宠儿，反而是在意大利之外获得了更多的重视与好评。在经历了非常短暂的辉煌之后，新现实主义逐渐被所谓的“玫瑰色的新现实主义”带入下坡路。而“玫瑰色的新现实主义”实际上是在意大利电影传统中一直占有主导地位的喜剧电影的复苏。

通常将新现实主义的衰落归因于政府的禁令这种说法其实并不确切。诚然，新现实主义后期一味机械复制成功作品的表面特征，甚至拿简陋贫苦的场景当作招牌，从而导致影片本身质量的下降并引发政府的禁令是新现实主义衰落的重要原因，但这绝非政治干预那么简单。更重要的是新现实主义的内部所发生的变化，其神话功能已经完成了时代的任务，继而最终被意大利电影的常规与传统形态所取代。要知道，意大利这个国度从古罗马以降，从来都是盛产喜剧，而非悲剧的。

而另一方面，新现实主义的美学基石却被留存了下来，深远地影响后世的电影观念与创作。生活实景的运用、非职业演员、使用方言、淡化情节等这些特征并非意味着美学上的倒退，恰恰相反的是一种极具匠心的雕琢，是不露痕迹的高超技术。在1946年的所有意大利电影中，罗西里尼的《游击队》恰恰是花费最多的一部影片。巴赞在评价意大利新现实主义的朴素风格时说道：“意大利影片正是付出了这种（对准确精细的反复琢磨）代价，才获得这种纪实风格，这种朴实自然的特点，它近似口述，而不是写作，近似素描，而不是工笔画。这就需要像罗西里尼、拉都达和德桑蒂斯那样，具有娴熟的功力和准确的眼力。他们手中的摄影机具有相当灵敏的触感……能够在刹那间准确捕捉到所需的物像。”^②

巴赞及法国电影手册派对于新现实主义电影的总结研究和大力推崇，使得新现实主义的价值和意义引起人们的重新认识。他不仅推崇新现实主义诸位大师的杰出电影手法，也以缅怀式的口吻赞扬他们将关注的镜头投向战后的穷街陋巷和普通人群。巴赞感慨道：“在一个已然经受过、现在仍然经受过恐怖和仇恨困扰的世界中，几乎再也看不到对现实本身的热爱之情，现实只是作为政治的象征，或者被否定，或者得到维护，在这个世界中，唯有意大利电影在它所描写的时代中，拯救着一种革命人道主义。”^③

在他的推崇之下，新现实主义的纪实风格、对现实及人的关注成为影响法国新浪潮电影运动的精神源泉。

应该说，巴赞笔下所描绘及推崇的意大利新现实主义，已经超出了新现实主义本身所能企及的范畴。正如前文所述，新现实主义存在的一大基石是其时代背景及使命。新现实主义像其他的银幕产物一样，仍然是制造幻觉和梦境的机器。并且新现实主义作为意大利的“父辈”电影，走的仍是情节剧及神话叙事模式。在我们关注新现实主义一些基本特征诸如非职

① [法] 洛朗斯·斯基法诺：《1945年以来的意大利电影》，第27页，江苏教育出版社2006年版。

② [法] 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，第283页，江苏教育出版社2005年版。

③ [法] 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，第270页。

业演员的运用、实景拍摄、淡化剧本、方言对话等的同时,也须注意,这些特征并不代表着政治主张和立场,而是一种更有效的制造“真实感”的电影技巧。很多新现实主义导演宁愿用非职业演员是因为他们更朴素自然,在新现实主义的影片中,非职业演员是比职业演员“更好”的演员。而简化情节和不用剧本绝非意味着不重视情节,而是使影片叙事线更为清晰有力的做法。如果去仔细研究一下新现实主义影片中音乐的运用,如《罗马,不设防的城市》《偷自行车的人》《大地在波动》等,就会发现音乐是如何严丝合缝地贴合、烘托剧情及氛围的,其中饱含着创作者精雕细琢的匠心。

因此,今天我们要去重新学习和审视意大利新现实主义电影,不应过多地纠缠于其政治意义以及与社会背景的关联。毕竟,作为时代神话的新现实主义流派是短暂的并且已然消逝。我们似乎更应该去关注新现实主义电影高超的叙事手法及拍摄技巧,它们是如何将人与环境的关系生动地展现在银幕上,如何将人细腻丰富的内心情感活动进行有效的传达,如何成功地使自己的主人公形象屹立在银幕上成为英雄,又如何使得电影语言作为一种传递理念与影响力的大众传媒工具而发挥功用的。

意大利新现实主义为电影观念的发展提供了一个成功的纪实美学的范本。可以说,通过新现实主义的大师及杰作,巴赞以及后世的电影人更加看清了电影这种媒介载体的使命和意义:电影与人,与现实的关联;电影与观众的关联;电影叙事与视听手法的重要性,等等。

意大利新现实主义作为意大利的“父辈”电影深深影响了意大利本国乃至世界的电影创作。而几位主要创作者在新现实主义衰落之后,将对于人与现实的关注以及对于电影技巧的探索与自身的风格相结合,继续走上了各自的创作之路。

在新现实主义之后,罗西里尼拍摄了《圣弗朗西斯的花束》(*Francesco, Giullare di Dio*, 1950)、《火山边缘之爱》(*Stromboli*, 1950)、《意大利的旅行》(*Viaggio in Italia*, 1954)、《路易十四的崛起》(*La Prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966)等杰作。从这些作品中我们不难读出罗西里尼在他的新现实主义创作中已然透露出的个人气质和风格。

德西卡则作为演员和导演又回归到了他所擅长的喜剧电影领域。重要的作品有作为导演的喜剧电影《昨天,今天,明天》(*Ieri, Oggi, Domani*, 1963)、《意大利式结婚》(*Matrimonio all'italiana*, 1964)等,以及他所参演的《我们曾如此相爱》(*C'eravamo Tanto Amati*, 1974)等片。

维斯康蒂在新现实主义之后关注他所熟悉的贵族题材,探索人的欲望和非理性情绪,并且在视听语言和影片风格上遵循他的唯美主义风格,拍摄了一批精美的电影杰作,如《战国妖姬》(*Senso*, 1954)、《白夜》(*Le Notti Bianche*, 1957)、《豹》(*Il Gattopardo*, 1963)、《魂断威尼斯》(*Morte A Venezia*, 1971)、《诸神的黄昏》(*Ludwig*, 1972)等。

而被称为新现实主义后继者的费德里科·费里尼(Federico Fellini)和米开朗基罗·安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)都曾经是新现实主义大师们的助手。费里尼因1945年辅助罗西里尼导演了《罗马,不设防的城市》而被罗西里尼信任和器重。在1950年之前,费里尼基本上是以编剧和副导的身份出现。他早期的创作如《杂技之光》(*Luci del Varietà*,

1951),《大路》(*La Strada*, 1954),《卡比利亚之夜》(*Le Notti di Cabiria*, 1957)等片,无不是现实主义风格的杰作。安东尼奥尼为罗西里尼和德桑蒂斯做过编剧,在1947—1950年期间他制作了五个纪录短片。这两位从新现实主义走出来的导演在日后的电影创作中分别以个人独特的风格对现实及人性进行探索和表现,成为世界级的电影大师。

无论是“父辈”大师还是其后继者们,都在新现实主义之后各自走上了迥异的创作之路,并且其作品乍看与新现实主义电影无甚关联;但是新现实主义时期聚集与培养起来的电影观念及日臻成熟的电影技巧,使他们在超越了新现实主义的贫困主题之后,在展现人与现实、人与环境关联的同时,继续去探讨更加复杂和微妙的人性。正是在这一点上,意大利新现实主义超越了一个时代,在无形中得以延续和发展,影响了后辈电影人的观念和创作,也是今日我们再去学习和审视意大利新现实主义的意义所在。

思考题

- (1) 如何看待新现实主义电影中的“真实”与“真实感”?
- (2) 如何看待意大利新现实主义与法国新浪潮电影的关系?

参考书目

- | | |
|--|---|
| [法]洛朗斯·斯基法诺:《1945年以来的意大利电影》,王竹雅译,江苏教育出版社2006年版。 | Routledge, 1996. |
| [法]安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,江苏教育出版社2005年版。 | Gian Piero Brunetta, <i>Cent'anni di cinema italiano: 2. Dal 1945 ai giorni nostri</i> , Roma: Editori Laterza, 1991. |
| Pierre Sorlin, <i>Italian National Cinema: 1896-1996</i> , | Peter Bondanella, <i>Italian Cinema: From Neorealism to The Present</i> , New York: Continuum, 1990. |

第 19 章

法国新浪潮电影运动

法国新浪潮电影运动，是指 20 世纪 50 年代末至 60 年代初法国突然涌现的由不知名的年轻人竞相拍摄电影的现象，人们将这种现象称作“新浪潮”。学界对新浪潮的历史分期尚未达成一致，目前的主流观点是发端于 1958 年，终止于 1962 年。也有一种意见认为新浪潮分为 1958—1962 年和 1966—1968 年两个阶段（持这种观点的学者认为第一阶段是一种无政府状态的对中产阶级电影的颠覆，第二阶段则完全是政治的产物）^①。法国新浪潮电影运动是世界电影史上继 20 世纪 20 年代欧洲先锋派电影运动、40 年代意大利新现实主义电影运动之后的第三次大规模电影运动。

作为第二次世界大战后全世界规模最广、影响最深、作用最大的电影运动，新浪潮在短几年的时间中，在思潮崛起的法国文化界掀起了汹涌的波涛，并形成了三个影响深远的创作团体，分别是以《电影手册》杂志为阵地、由资深影评人领衔的《电影手册》派，居住在巴黎塞纳河左岸的职业电影导演或其他领域的文艺工作者转而拍摄电影的左岸派，以及以直接纪录手法为基本创作特征的真实电影^②。但在传统观念上，谈到法国新浪潮电影运动一般主要是指以“作者电影”为基本指导思想的《电影手册》派，由于左岸派和真实电影与《电影手册》派关系笃深，文中也会有所涉及。

19.1 新浪潮的历史与文化背景

新浪潮一词源自法语 La Nouvelle Vague，意为“新的浪潮”。这个词最早出自法国女记者弗朗索瓦兹·吉鲁于 1957 年 10 月 3 日发表在法国《快报》上的一篇题为《关于青春的报告》

^① 参见 [英] 苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，第 208～213 页，北京大学出版社 2013 年版。

^② 关于左岸派和真实电影是否可以归属于新浪潮仍存在商榷，有些学者将以让·鲁什为代表的纪录片流派称为真理电影，笔者在此处取主流译法。

的文章,作者将“二战”后的法国青年统称为“新浪潮”的一代。1958年6月,作者又在伽里玛出版社出版了《新浪潮,青春的肖像》一书,内容虽与电影并无直接联系,却表达了法国社会内部寻求变化的需要。不久,法国影评人皮埃尔·比亚尔在题为《法国电影的青年学院》的文章里将“新浪潮”这个概念引入电影批评,后这一概念逐渐流传开来。

法国新浪潮电影运动的兴起,深受当时法国电影业经济困境的影响。当“二战”的硝烟从欧洲大陆散尽之后,法国电影业因受战争的影响以及好莱坞影片大量倾销而陷入重重危机,法国政府迫于压力在1948年废止了“布鲁姆—伯恩斯”协定。该协定始定于1946年,以放弃每年对好莱坞120部影片的配额制来换取本国奢侈品的出口。为了与美国电影对抗,此时的法国电影业试图大力发展彩色电影,通过与周边国家合作提高本国电影制作水准和关注度。其中最有影响力的是提出以“优质电影传统”为口号,将大量法国文学名著改编成电影,并特别重视华丽的布景和精美的陈设,讲究高成本和推崇明星制,这便是后来为弗朗索瓦·特吕弗大肆攻击的“优质电影”或“爸爸电影”。

战后的法国人并不十分喜爱反映现实的影片,沦陷区的惨痛经历在这一代法国人心中留下了挥之不去的痛楚,他们无法面对因政府投降而引发的羞辱心和沦陷区法奸通敌招致的罪恶感。古装历史剧成为他们逃避现实和慰藉心灵的一剂良药,大批宫廷历史巨片开始充斥法国银幕,如让·德拉努瓦的《田园交响曲》、奥当-拉哈的《红与黑》等。这类影片虽然一度取得了辉煌的票房佳绩,并在一定程度上挽救了濒于崩溃的本国电影产业,但僵化的创作模式丧失了法国诗意现实主义惯有的清新写实传统和原创性。法国影坛彻底陷入了历史题材的再次搬演和文学改编的泥潭之中,雅克·塔蒂和罗贝尔·布莱松这样具有个人风格的导演越来越少^①。这一时期,西方的各种思潮开始在法兰西第五共和国的土地上滋生蔓延,大批具有深厚的历史文化积淀和文学修养的年轻人开始步入社会,要求改革的声音在空气中呼之欲出。

值得指出的是,法国电影资料馆对新浪潮电影运动的产生也起到了推波助澜作用。早期的法国电影界崇尚学徒制,怀揣导演梦想的年轻人必须从最基础的工种做起,制作过程具有相对的封闭性。1936年亨利·朗格卢瓦、让·米特里和乔治·弗朗叙联手创办的法国电影资料馆,是一个以抢救和保存世界电影优秀遗产为己任的公益组织,在沦陷时期便开始定期向公众放映影片。电影资料馆放映的影片多为反法国精英社会主流文化的作品,意在将世界各地的优秀导演的优秀影片介绍给慕名而来的年轻人。意大利导演维托里奥·德西卡的新现实主义作品《偷自行车的人》、日本导演黑泽明的《罗生门》等深深启发了年轻的电影爱好者。弗朗索瓦·特吕弗、埃里克·侯麦、克劳德·夏布罗尔、雅克·里维特、让-吕克·戈达尔等,都是经过在电影资料馆的熏陶和学习积累掌握了丰富的电影知识,为新浪潮的产生打下了坚实基础。

1948年,亚历山大·阿斯特吕克在《法国银幕》第144期撰文《摄影机—自来水笔:新先锋派的诞生》,提出“摄影机—自来水笔”的观点,主张电影已成为一种具有独特的语言、

^① Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema*, The University of Wisconsin Press, 2002, forword.

可以自由表达思想和感情的工具,正如作家用笔写作一样,电影导演可以用摄影机“写作”,充分表达个人意念。^①“摄影机—自来水笔”理论的提出成为新浪潮电影发源的理论先驱。1951年,法国电影评论家安德烈·巴赞、约瑟夫-玛丽·罗杜卡和雅克·多尼奥尔-瓦尔克罗兹联手创办《电影手册》杂志。虽然巴赞从第2期才正式加入电影手册,但他很快就成了该杂志的核心人物,并被誉为新浪潮电影的精神之父。巴赞主张“电影是现实的渐近线”,倡导场面调度和作者电影,坚持杂志社以挖掘和扶持“电影作者”为己任,使得这份杂志很快便声名鹊起。一大批持相同理论观点的优秀年轻人迅速聚集到了这份刊物周围,并以此为理论阵地,以“作者论”方法大肆抨击愈加腐朽的“优质电影”。

1954年,时任《电影手册》编辑的特吕弗发表了《法国电影的某种倾向》^②,文章大肆批判和抨击当时的法国电影制度。特吕弗掀起的惊涛骇浪冲击着高耸陡峭的悬崖峭壁,他们的名字叫德拉努瓦、杜威维尔、克雷芒、克鲁佐、奥当-拉哈,以及一些其他人。在战后的法国,这些导演的共同点,一是传统的电影思维方式,二是某种幻想破灭的世界观^③。为了宣扬自己的观点,特吕弗首倡“作者论”,提出影片的真正作者应该是导演而非编剧,是在一系列作品中坚持题材和风格的一贯特征的导演,即自己的作品的作者^④。除了特吕弗的著名檄文《法国电影的某种倾向》,《电影手册》杂志还发表了雅克·里维特的《导演的年代》、安德烈·巴赞的《星涅马斯科甫(Cinemascope)》、蒙太奇的终结》《论作者策略》和《“作者论”六人谈》等文章。

1955年,以摄影记者的身份投身电影创作的女导演阿涅斯·瓦尔达拍出了影片《短岬村》,这部在阿伦·雷乃支持下拍摄的影片开创了法国独立制片的先河,低成本和非职业化的制片方式为日后新浪潮导演纷纷效仿,被后来的史学家视作新浪潮电影的先声之作。这部影片的背景发生在瓦尔达从小生长的短岬村,一对情侣在即将分手之际回首往事,同时小渔村的村民也在经历各式各样的困难,两条主线相互糅合又彼此独立,共同推动情节发展。阿涅斯·瓦尔达因为对新浪潮的特殊贡献而被尊称为“新浪潮之母”^⑤。同年,阿伦·雷乃拍出了短纪录片《夜与雾》,这是一部反映“二战”大屠杀的纪录片,也是一部关于“遗忘与记忆”的影片,与历史形成了一种辩证关系,在无情地讲述过去恐怖经历的同时,产生了真正的救疗作用和社会意识。

1956年,罗杰·瓦迪姆的处女作《上帝创造女人》于11月28日在巴黎首映,这部描写一男三女情欲纠葛的故事片在叙事技巧上比较平淡,但是碧姬·芭铎的性感造型使影片成为那一时期最受追捧的对象。影片清新、大胆、热情的风格受到青年人的热烈欢迎,同样被认为是预示着“新浪潮”即将到来的先声作品。碧姬·芭铎因在影片中塑造了一个自由妇女的

① 参见许南明、富澜、崔君衍主编:《电影艺术词典》(修订版),第36~37页,中国电影出版社2005年版。

② 原文载法国《电影手册》第31期(1954年1月),中文见《世界电影》1987年第6期。

③ 参见[法]塞尔日·达内:《新浪潮在继续》,中文见《当代电影》1999年第6期。

④ 参见许南明、富澜、崔君衍主编:《电影艺术词典》(修订版),第37页。

⑤ 详见单万里:《DV时代的新浪潮之母》,载《当代电影》2004年第3期。



碧姬·芭铎成为法国青年人崇拜的偶像

形象而成为法国青年人崇拜的偶像，此外该片还是一部驾驭自如的采用星涅马斯科甫宽银幕拍摄的电影。影片《上帝创造女人》的成功还意味着到 50 年代后期制片人已经开始倾向于让青年一代领导电影生产，包括前期拍摄和后期制作。^①第二年的法国《快报》以《“新浪潮”到来了！》为口号，经过调研后认为《上帝创造女人》是最能代表“新生代”价值观的影片。

1958 年，又有一批重要影片陆续问世，最有影响的是特吕弗的短片《顽童》、路易·马勒的《通往绞刑架的电梯》和《情人们》、雅克·塔蒂的《我的舅舅》以及克劳德·夏布罗尔的《漂亮的塞尔日》（这部深刻反映法国当时落后的村镇生活和社会性问题的影片是《电影手册》派的第一部作品）。有人认为这一年是“新浪潮”电影的诞生年，也有人认为本年度出现的影片只是“新浪潮”电影的先声之作。

但毋庸置疑的是，1958 年是新浪潮运动具有转折性意义的一年，当年 10 月法国公民投票通过了夏尔·戴高乐提出的以加强总统权力为核心内容的新宪法，替代并废除 1946 年的宪法，至此法兰西第五共和国宣告成立。在政府的改组过程中，著名作家安德烈·马尔罗受命担任法国文化部长，肩负起了“发扬光大法国文化”的使命，1959 年的戛纳国际电影节就是在他领导下举办的第一个电影节。^②

19.2 新浪潮的代表人物与代表作品

20 世纪 50 年代中后期迎来了法国影坛的更新换代，“优质电影”高投入、高风险的弊端日益凸显，一些法国电影制片厂和电视台开始对以弗朗索瓦·特吕弗为代表的青年影评人产生兴趣并愿意资助他们拍摄影片，因为他们鼓吹“不用大明星也可以拍出赚大钱的影片”。1959 年，特吕弗的《四百下》和马塞尔·加缪的《黑人奥菲尔》取代夏布罗尔的《漂亮的塞尔日》和《表兄弟》进军戛纳国际电影节，最终特吕弗的第一部长片《四百下》获得最佳导演奖桂冠，为法国电影重新赢得了荣誉。“四百下”一词缘自法国谚语，意谓“不顾一切地胡作非为”，影片描写了一个 12 岁少年因得不到家庭和老师的爱而流落街头，经历偷窃等行为后最终奔向大海的故事。此片被喻为导演少年时代的真实写照，在男主角让-皮埃尔·莱

① 参见 [英] 苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，第 209 页。

② 单万里：《“新浪潮”大事记》，载《当代电影》1999 年第 6 期。

奥身上处处折射出特吕弗当年的身影。

推选《四百下》代表法国参加戛纳电影节的过程十分艰难，主要因为特吕弗曾经猛烈攻击当时法国的电影工业体制。虽然安德烈·马尔罗没能以自己的影响使《广岛之恋》入选戛纳电影节的参赛片，但他鼓励制片人争取将它作为参展片在电影节放映。虽然《四百下》只获得最佳导演奖，《广岛之恋》只是作为参展片放映，但它们的成功超过了获得大奖的《黑人奥菲尔》。杜拉斯编剧的《广岛之恋》虽然通常被认为是“左岸派”的作品，是“作家电影”的代表作，但因其出现在“新浪潮”时期，或者说对“新浪潮”的诞生做出了贡献，所以同时也被看作是“新浪潮”电影。

戛纳电影节上取得的成功确立了特吕弗等一批新人的导演身份，为新浪潮作品的大量涌现打下了基础。随着《四百下》在电影节上的放映，新浪潮成为当时最受关注的现象，外国电影刊

物和出版业亦纷纷开始看好并试图加以阐释。这一时期，制片人资助青年人拍片之风盛行，1959年共有24名法国青年人拍出了自己的第一部长片。除了《四百下》之外，《广岛之恋》也成为该年度另外一部新浪潮最具代表作，并在戛纳电影节获得成功。在这部影片中，导演完全摒弃传统的线性叙事结构，使用拍摄反映广岛生灵涂炭的纪录片与故事情节本身交叉剪辑的方法，通过闪回和画外音打破时空界限，将历史与现实交织在一起。

此后两年，新浪潮电影无论在质量还是数量上均达到巅峰，1960年又有43名青年人完成了处女作，新片数量多达124部，1961年的产量虽然有所减少但是仍然不乏诸多优秀作品。这一时期的重要影片包括戈达尔的《筋疲力尽》、阿伦·雷乃的《去年在马里昂巴德》、让·鲁什的《夏日纪事》、雅克·里维特的《巴黎属于我们》、特吕弗的第二部剧情长片《枪击钢琴师》、亨利·柯尔比的《长别离》、雅克·德米的《劳拉》、夏布罗尔的《双重诡计》和《好妻子》、乔治·弗朗叙的《没有面孔的眼睛》、路易·马勒的《扎齐在地铁》等，其中最有力量的导演为戈达尔、阿伦·雷乃和让·鲁什。

富裕家庭出身的戈达尔并不推崇影片的商业性，而是更加关注影片拍摄形式的创新和结构与风格的重组。1960年，他利用特吕弗的一个原始创意拍摄出了石破天惊的《筋疲力尽》，这部从40年代美国黑帮片中吸取灵感的作品为电影制作开启了更为自由、更加个人化的空间：其从内容到形式都毫无规律可循，随意的拍摄方式完全无视好莱坞电影的经典模式。戈达尔的美学观念为“场面调度”与蒙太奇学派的对立关系找到了一条新的出路，以至于法国电影资料馆馆长亨利·朗格卢瓦都曾心悦诚服地认为“电影史可分成为戈达尔之前和戈达尔之后”。



《四百下》为法国电影重新赢得了荣誉



新浪潮运动的三个代表人物：弗朗索瓦·特吕弗（左）、让-皮埃尔·戈达尔（左）在《筋疲力尽》的拍摄现场
埃尔·莱奥（中）、亨利·朗格卢瓦（右）

自《筋疲力尽》荣获戛纳电影节最佳导演奖伊始，戈达尔的一系列影片都在从事破坏美学的探索。1960年，他还拍摄了《小士兵》，这部以法国与阿尔及利亚战争为背景进而戏谑政治与电影意义的作品由于审查方面的缘故直到1963年才获准发行。其他几部影片，《随心所欲》正如其名，影片充斥着大量字幕和明暗对比；《女人就是女人》开始玩弄彩色电影与声音处理之间的关系，在向好莱坞音乐歌舞片致敬的同时完成了他的第一部彩色宽银幕电影；《轻蔑》尝试戏中戏结构，矛头指向腐朽的西方现代文明，片中处处渗透着批判和嘲弄的意味。

阿伦·雷乃在《广岛之恋》后继续尝试着以无连贯性的情节和意识流的时空跳跃作为自我表达方式，《去年在马里昂巴德》这部充满文学味的作品依旧通过拼贴的电影语言执着地探求真实与虚幻的关系，试图从潜意识出发来表现主人公的行为举止，通过电影中情节的时空交错实现自我对电影叙事的挑战。影片将真实与虚幻的关系引入到了更加扑朔迷离的境地，时间和记忆的界定以及对人类精神领域的探索是这部影片探讨的主旨，晦涩的电影语言使得这部现代主义影片成为后人不断读解的文本典范。1961年，《去年在马里昂巴德》赢得第26届威尼斯电影节最佳影片金狮奖。

作为人种学研究工作者的让·鲁什，因工作需要而拍摄了大量记录非洲原住民生活的短片作为研究资料，逐步走上了纪录片之路。1961年，鲁什在拍摄影片《夏日记事》时插入了他自己对片中人物的采访画面——在巴黎街头向工人、学生、服务员等形形色色的人提出一系列相同的问题并深入到他们的家庭，这种突发性的提问方式因为没有彩排的经历而变得愈发真诚动人。《夏日记事》纪录片和故事片因素相结合的做法打破了自格里尔逊以来的传统纪录片创作模式，荣获戛纳电影节和威尼斯电影节的诸多奖项，成为真实电影的奠基之作。

新浪潮在经过短暂的辉煌后便迅速地衰落下去，自1961到1962年产量到达顶峰之后就开始逐渐消退。由于新浪潮宣扬的“新道德观”是一种无视传统的反道德观，影片中一些耸人听闻的内容容易引起观众的反感和不适，同时粗糙的拍摄手法和千篇一律的剧情也已无法

满足观众的新鲜感,新浪潮影片的上座率开始急剧下滑,投资人也开始对投资新浪潮影片望而生畏,除个别出色的导演因取得丰硕的票房回报而能够继续吸引资金支持之外,大多数年轻人失去了执导影片的机会。^①到1962年,除了戈达尔的《随心所欲》和特吕弗的《朱尔与吉姆》,新浪潮几乎没有什么重要的作品问世。该年年末,《电影手册》出版了“新浪潮专号”,对新浪潮运动进行总结。

在随后的日子里,新浪潮的主将大多成立了自己的公司,特吕弗和夏布罗尔陆续进入商业片体制,前者开始替美国环球公司拍摄《华氏451度》,后者则转而拍摄悬疑惊悚片。戈达尔和里维特转向实验电影,戈达尔在瑞士建立了一个专门拍摄实验电影的工作室,里维特在新浪潮末期的实验性作品《修女》因对天主教徒不敬而变得离经叛道。作为与戈达尔一样强调电影的实验性的导演,里维特推崇反常规的叙事和即兴创作。侯麦继续拍摄他一贯的表现主题,即关于上流社会虚假爱情的讽刺影片,这一阶段他开始了其《六个道德故事》的拍摄,在影片中仍旧延续着自己的影像风格和执着地对男女之间暧昧情感纠葛的探索。随着主创团体的分崩离析,新浪潮电影运动不复存在。

19.3 新浪潮的国际影响与遗产

谈到新浪潮的影响与遗产问题,首先应区别新浪潮(特指《电影手册》派)与左岸派以及真实电影的关系,由此确定新浪潮的影响和遗产范畴;其次是新浪潮承前启后的性质,即探讨该运动对早期流派的借鉴以及对后来的亚欧拉美等一批国家新浪潮运动产生的国际作用;最后是法国新浪潮电影运动本身产生的积极影响,这个影响应该分为国内影响和国际影响两部分。

左岸派因其成员居住在巴黎塞纳河左岸而得名,成员主要包括阿涅斯·瓦尔达、阿伦·雷乃、亨利·柯尔比、乔治·弗朗叙、阿兰·罗布-格里耶、玛格丽特·杜拉斯、克里斯·马克等。左岸派基本是以长期从事电影创作的导演和与文学有密切关系的艺术家为主,他们不属于任何组织,也没有《电影手册》这样的杂志为理论阵地。与对电影的迷恋相比,左岸派成员更加偏重文学修养,为了与《电影手册》派推崇的“作者电影”相区分,左岸派的影片往往被称为“作家电影”。

与《电影手册》派代表的新浪潮不同,左岸派创作者在选择影片题材时不主张改编文学作品,而是更愿意拍摄专门为电影撰写的剧本。由于文学作者的身份使然,这些导演在处理影片风格时着重强化对人物内心世界的揣摩,而往往轻视对外部环境的描写,同时他们的影片也不同于《电影手册》派蔑视拍摄技巧的半即兴式作风,其作品十分讲究电影手法和技巧的运用。^②

真实电影秉承20世纪20年代前苏联导演吉加·维尔托夫的“电影眼睛”理论(该理论主张摄影机是反映生活的眼睛,应该摒弃拍摄者的主观思考来表现现实世界的本质),并在

① 参见许南明、富澜、崔君衍主编:《电影艺术词典》(修订版),第90页。

② 参见许南明、富澜、崔君衍主编:《电影艺术词典》(修订版),第92页。

此基础上更加强调表现事物的完整性和统一性。真实电影是一种制片方式相对简单的拍摄模式,团队成员基本上由导演、摄影师和录音师三人组成,操作台上的剪辑工作则往往是导演独立完成的。因为反对虚构性地反映生活,真实电影排斥事先编写完整的剧本,更不会采用职业演员,他们主张表现客体情感的自然流露,整个创作团队中只有导演会偶尔客串访问者而介入到拍摄过程之中。^①

与新浪潮相比,真实电影继承了即兴创作,周期短投入低,使用非职业演员的特点,不同的是真实电影在表现现实主义题材时表现得比新浪潮影片更为彻底。与左岸派相比,真实电影同样强调影片需要如文学艺术般传递生动细腻的形象,如同小说那样扩展题材的表现领域,不同的是真实电影的导演期望达到影片的相对真实性,试图调整真实与虚构二者之间的比重,尽可能限制电影的虚构成分。真实电影为故事片的创作提供了最大限度保持真实性的借鉴,对新浪潮导演的影片创作影响颇深。特吕弗在《四百下》中对大量街景方面的处理可以充分体现出对真实电影模仿的倾向性,戈达尔更是在他的政治影片中直接照搬真实电影的技巧。真实电影比新浪潮和左岸派的作品更加贴近生活,成为艺术家表达对人生和世界反省与自省的有效工具。

新浪潮是一场承前启后性质的电影运动,我们不应仅仅局限于考察其对后来亚欧拉美等一系列国家的电影革命起到的促进作用,同时也应该关注到新浪潮借鉴前人的意义。20世纪50年代的法国电影陷入了好莱坞大制片厂的危机之中,法国青年一代开始从邻国的创作成果中汲取经验,这一时期欧洲有许多青年导演已经逐步摆脱本国的教条束缚,开始关注对电影解放美学的思考,比如波兰的安杰伊·瓦伊达、瑞典的英格玛·伯格曼等,但最终对新浪潮起决定性作用的还是意大利新现实主义和英国自由电影运动这样的创作流派。

意大利新现实主义和英国自由电影运动对法国新浪潮的最大启发在于,创作者可以通过对现实题材的提炼和简洁化的拍摄手段颠覆本国愈加腐朽的制作模式。意大利新现实主义推崇通过对真实生活的描写来反映当代社会问题,注重描写普通人的生活,强调实景拍摄,使用非职业演员,反对明星制度。英国自由电影运动以强调创作者的自由为中心内容,创作上必须向社会上和电影界内部的保守观念挑战,电影制作者重视日常生活题材并且有能力通过自己的作品表达自我,同时还要摆脱电影制片业的商业桎梏。法国新浪潮电影运动在汲取上述成功经验的同时也有所保留,譬如他们并不反对电影商业性,而是主张把商业性同艺术性结合起来;同时也并不排斥明星制度,通过他们的影片反而培养出了如让娜·莫罗、让-保罗·贝尔蒙多等一批深受法国青年人喜爱的电影明星。

法国新浪潮电影运动产生的影响应该分为国内影响与国际影响两部分。从国内看,新浪潮运动前后法国的电影是不一样的。由于新浪潮的起因是本国电影萎缩,电影从业人员及其思想老化,电影经济在恶性循环中面临崩溃。他们要改变这种局面,自然会采取完全不同的工作方式,拍摄完全不同的电影。他们经常包揽以前必须由不同人员担负的摄制组中的主要

① 参见许南明、富澜、崔君衍主编:《电影艺术词典》(修订版),第91页。

工作，特别是编剧和导演。而以前的电影更多地改编自19世纪的经典小说。他们多拍外景，很少在摄影棚内拍摄，而且外景也很少搭景，多为实景。这样，首先他们的影片的真实感和真实效果比以前增强了许多，其次他们的摄制组人员少，拍摄周期短，不用名演员，因此也节约了大量经费。

新浪潮的电影作品在摄影和剪辑方面都做出了重大革新。在摄影上，新浪潮推崇巴赞的摄影机本体论，侧重电影的照相功能，在实景拍摄的过程中往往会利用自然光进行肩扛跟拍这种类似新闻片的拍摄风格，这一特点在《四百下》中体现得尤为明显，影片中甚至在街头出现了摄影师的身影。除此之外，新浪潮的电影作品还善于用大量的长镜头和景深镜头表现时空的完整性。在剪辑上，新浪潮的主要贡献在于淡化了蒙太奇的时空切换功能，经常采用镜头直接切换和跳接的方法取代原本复杂的快速剪辑技巧，从而有效地控制了影片的长度和节奏。

相比较制作模式的更新，新浪潮更大的意义在于对本国传统道德观念电影的否定。新浪潮的影片有别于“优质电影”中对道德主题的阿谀逢迎，摆脱了只反映真善美的虚伪描绘。新浪潮的导演们在处理友谊和爱情的问题时表现得更加专注和真诚，并开始触及一些被禁锢的题材，如特吕弗的《朱尔与吉姆》是对法国根深蒂固的道德电影做出的一次彻底的反叛。影片描述了朱尔与吉姆亲密无间的友情以及同姑娘卡特琳娜的爱情纠葛，同时又涉及对战争的反思。全片洋溢着天真烂漫的色彩，友谊的理想和爱情的憧憬在一部影片中相互交织，从而实现三个人共同的观念。

从国际上看，法国新浪潮电影运动对当时以及后来许多国家的电影发展都产生了举足轻重的影响。这股浪潮首先波及欧洲，新现实主义的诞生地意大利在法国电影的鼓舞下催生了一批青年导演的迅速崛起。贝尔纳多·贝托鲁奇的《革命前夕》和《伙伴》、马尔科·贝洛基奥的《口袋里的拳头》、皮埃尔·保罗·帕索里尼的《乞丐》和《罗马妈妈》等，都可以说铭刻着新浪潮的烙印，特别是对戈达尔的模仿痕迹尤为显著。其次直接受到新浪潮影响的还有波兰、捷克斯洛伐克、匈牙利等东欧国家的导演，他们在这时期拍摄的影片更注重电影形式探索，制作风格相较于国内早期作品更加简洁化。法国电影的振兴同样刺激到了联邦德国，20世纪50年代的德国电影正处于“二战”废墟下的重建阶段，这一时期的德国电影工业同样面临着回避现实的问题，在法国新浪潮影响下，1962年德国一批青年电影导演发表了《奥伯豪森宣言》，标志着德国新电影运动的正式开始。

在拉美，法国电影的繁荣为巴西电影新浪潮的兴起指明了方向。作为殖民文化附属地的巴西，其电影一直是在北美电影的主导形式下，缺乏具有民族色彩的地域文化。当法国电影的改革在欧洲大陆上取得成功之后，来自巴西电影俱乐部和学生运动的一代人开始试图夺取摄影机，拍摄某种以反殖民地文化为标记的影片。格劳贝尔·罗恰是巴西新电影的代表，他在1961年拍摄了一部风格相当混杂的影片《变幻的风》之后，接着完成了热情洋溢的巴洛克式的政治三部曲：《太阳土地上的上帝与魔鬼》《痛苦的大地》和《安东尼奥之死》。除此之外，格劳贝尔·罗恰与特吕弗一样是一名优秀的影评人，1963年发表了《巴西电影评述》

一文^①。

法国新浪潮同样波及了亚洲诸国,首先受到冲击的是日本。在法国新浪潮风起云涌之际,以大岛渚和吉田喜重为代表的日本电影人首先在松竹公司内部掀起了一场电影革命,随即扩展到全日本的电影业。大岛渚从1959年起连续拍摄了《爱与希望之街》《青春残酷物语》《太阳的墓场》等影片,特别是直接套用法国电影《夜与雾》名称的《日本的夜与雾》,足见法国新浪潮的影响。而吉田喜重的代表作《不务正业的人》完全借鉴戈达尔在《筋疲力尽》中使用的电影语言以表现迷失中日本年轻一代。除了日本之外,中国第五代导演的创作在一定程度上也受到了法国新浪潮电影运动的影响。

新浪潮标志着一代电影人对创造力处于某种僵化状态的电影工业进行的革新,对电影技术的革新和产业格局的重组也起到了不可忽视的作用。^②在电影技术方面,新浪潮利用日光照明和天然外景拍摄,推崇巴赞的长镜头美学来代替蒙太奇规则,强调长镜头和景深镜头的使用以避免限制观众的感知过程。在产业格局方面,新浪潮摆脱了“优质电影”的桎梏,致力于推动导演中心制观点的形成,促进了新一代电影人的崛起。它的可贵之处在于“浪潮”二字,在电影艺术王国中,从未见过如此之多的人,以如此之大的声势,奋起推翻和打碎旧有的制片秩序,以艺术趣味替代商业趣味,这是对商业电影最强烈的一次冲击,其影响深入世界各国,波及至今。^③

思考题

- (1) 法国新浪潮电影运动的历史与文化背景是哪些?
- (2) 法国新浪潮电影运动的代表人物与作品有什么?
- (3) 法国新浪潮电影运动对法国以及其他国家的电影产生了怎样的影响?

参考书目

- [英]苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,邹赞、孙柏、李玥阳译,北京大学出版社2013年版。
Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema*, The University of Wisconsin Press, 2002.
- 许南明、富澜、崔君衍主编:《电影艺术词典》(修订版),中国电影出版社2005年版。
David Parkinson, *History of Film*, Thames & Hudson, 1995.

① 见[法]米歇尔·马利:《“新浪潮”的国际影响和遗产》,中译文见《当代电影》1999年第6期。

② 同上。

③ 胡滨:《当代法国电影》,见荒煤主编:《外国电影近况》,北岳文艺出版社1986年版。

第20章

英国电影新浪潮

1999年初,英国电影学会(BFI)编辑了一本小册子并送给全英影视界,包括制片人、导演、编剧、演员、技师、研究人员、发行商、评论家等在内的各个行当的1000名人员,要求这些人选出20世纪内在影院上映并给他们带来强烈而持久印象的100部“英国文化电影”^①,最后收到25700张选票,涉及820部电影。英国电影学会这个相当有吸引力的百部影片榜单中,没有无声电影,仅有一部纪录片。大卫·里恩成为最受欢迎的导演,有7部作品名列其中。鲍威尔与普雷斯伯格组合与约翰·施莱辛格,在100部的排行榜上各占据了4部,并列居第二位。托尼·理查森也有3部。30年代的3部,40年代的16部,50年代的10部,60年代的26部,70年代的10部,80年代的18部,90年代的17部。其中20世纪60年代的影片占到了最多数,100部占了26部,相当于四分之一还多。对发挥主体影响,并成为建构英国电影文化的重要组成部分的60年代电影的认识,也将成为精准把握英国电影必不可少的一部分。

“二战”以后,世界电影进入到了现代电影的转型期,意大利出现了新现实主义,后面又发展成以安东尼奥尼、费里尼为代表的心理现实主义,法国兴起了以特吕弗、戈达尔和夏布罗尔为代表的新浪潮,美国商业体制下的类型电影更趋完善。英国处于这样一个交界点,受到自身传统的影响,尤其是20世纪30年代以来纪录片运动的影响,兴起了“自由电影”开始的纪录片创作和英国新浪潮运动,代表人物有林赛·安德森,托尼·理查森、卡雷尔·赖兹、约翰·施莱辛格、约瑟夫·洛塞。英国新浪潮也培养起来一群演员明星,如阿尔伯特·芬尼、理查德·伯顿、迈克尔·凯恩、艾伦·贝茨、劳伦斯·哈维、朱丽叶·克里斯蒂等。1959年至1963年这一时期出现了一批关注英国现实的作品,如《愤怒的回顾》(*Look Back in Anger*, 1959)、《上流社会》(*Room at the Top*, 1959)、《蜜的滋味》(*A Taste of Honey*,

^① 参见网站 http://en.wikipedia.org/wiki/BFI_Top_100_British_films。本章后附录中列出了英国电影学会世纪百部最佳电影名单。

1961)、《星期六晚上和星期天早晨》(Saturday Night and Sunday Morning, 1960)、《长跑运动员的孤独》(The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962)、《如此体育生涯》(This Sporting Life, 1963)、《骗子比利》(Billy Liar, 1963)、《仆人》(The Servant, 1963)等,这些电影表现了年轻人的理想、爱情态度、物质享受、精神追求与当下的社会秩序、等级区分、体制制度产生的矛盾与冲突。

20世纪50年代末60年代初社会意识形态和社会文化发生了巨大变化,特别是20世纪60年代的英国经历了诸多社会变革^①:1960年随着赌博合法化,英国出现了许多以各种赌博花招开设的赌场、店铺以及俱乐部;1965年废除了死刑;1967年堕胎开始合法化,同性恋开始非罪化;1968年废除了戏剧审查法;1969年通过的《离婚改革法案》使得离婚更加容易;社会上广泛实施公众福利和社会服务性制度,开设了更多的大学,并拓宽了教育扶助金发放范围;女性的权利也随着1970年的《同酬法》的实行和“公平机会委员会”的成立而得到保障。社会上广泛而深入地开展了以自由主义和平等主义为基本原则的运动。这个时期的许多电影都着眼于表现具有工人阶级背景的年轻人情感经历,他们在社会上的处境,以及接受教育和发展机遇等问题。1968年全世界范围内开始的一场无产阶级运动和浪潮,也给英国电影带来了影响。这些巨大的变革带来了“英国电影最富有动力,而且也是最精彩的时期,特别是从社会性别和生理性别呈现的角度来说”^②。

事实上,无论在英国国内,还是国际范围,60年代的英国电影在评论界和商业上的成功都是和“新浪潮”和“摇摆伦敦”这样的标签电影相联系在一起的。与此前40年代和50年代强调文学影响和战争叙事的影响不同,这一时期出现的英国新电影更多反映一种青年文化,反映愤怒青年和疏离异化的战后青年工人阶级的幻灭。理查德·戴尔从性别呈现的角度出发,总结概括出这样一种比较有说服力的酷儿俗套刻板化呈现,名为“忧伤青年”^③。而另一位英国学者罗宾·格里菲斯结合这一时期颇有影响的英国新浪潮电影的几位主将所创作的电影故事片分析,将之概括为“愤怒忧伤青年”^④形象。

20.1 愤怒青年的反叛

“愤怒青年”原本是指20世纪中期出现在英国的一批文学新秀,他们来自下层中产阶级和工人阶级家庭,大多靠“福利国家”的奖学金完成系统学业。他们的共同特征是,关注同样的社会问题,满怀相似的厌倦情绪,表现彼此相似的主人公角色,并且使用如出一辙的表

①《从“愤怒的1950年代”到“摇摆的1960年代”》,见[英]安东尼·阿尔吉特、詹姆斯·C·罗伯逊:《戏剧和电影审查》,第129~155页,爱丁堡大学出版社2005年版。

②[英]萨拉·斯特里特:《英国民族电影》,第81页,路特里奇出版社1997年版。

③[英]理查德·戴尔:《出柜表明身份是为了进入:作为忧伤青年的同性恋形象》,见《酷儿文化》(The Culture of Queers),第116~136页,路特里奇出版社2002年版。

④[英]罗宾·格里菲斯:《忧伤和愤怒:英国1960年代的酷儿们》,见他本人编选的《英国酷儿电影》,第71~90页,路特里奇出版社2006年版。

现手法,形成了战后英国文学中的一个颇有影响力的文学运动。这个运动与美国“迷惘的一代”和“垮掉的一代”遥相呼应。在此后的年代中,这些称谓成为冲动怨愤的青年人的标志性口号和旗帜,以此来宣泄他们的青春冲动和对社会现状的不满。

“愤怒青年”作为一次文学运动,同时出现在小说和戏剧的创作中。它们的主人公都是心怀不满的愤怒青年人,他们总是满腹怨言和牢骚。这类愤怒青年的最早雏形,是威廉·库珀《外省生活花絮》中反抗传统习俗的主人公,而约翰·韦恩的《大学以后的漂泊》(1953)和金斯利·艾米斯的《幸运儿吉姆》(1954)则成了愤怒青年的典型模式。1956年5月8日,约翰·奥斯本的戏剧《愤怒的回顾》在伦敦皇家宫廷剧院上演,从而成为英国“愤怒青年”直面现实生活、抨击社会不平等现象的第一篇重要宣言,并且被誉为“50年代最生动的一出英国戏剧”。剧中出现的熨衣板和厨房水槽,成为英国新戏剧的象征。英国新戏剧革新了戏剧创作、表演、导演和舞台设计的陈旧方法,戏剧评论界开始出现了两个专门的新名词:“厨房水槽剧”和“愤怒青年”。前者以描绘工人阶级和中下层人士的日常生活为主,强调家庭生活的琐碎现实,反对以考沃德和拉第根为代表的客厅喜剧和中产阶级戏剧。以奥斯本、金斯利·艾米斯、C.威尔逊等剧作家和小说家为代表的创作,以犀利、激进和无政府主义的政治观点描写这个冷漠的社会,他们笔下的主人公则被称为“愤怒青年”。这两个当时频频见诸报端、在新闻界引起广泛关注的新名词,同样影响到了50年代中后期到60年代初英国电影的创作。“厨房水槽派”和“自由电影”运动创作的代表人物和优秀电影作品应运而生。

这个时期英国电影的许多成功之作,都改编自奥斯本、艾米斯、布莱恩和西利托的成功原创戏剧和小说,如1959至1962年之间出现的电影《愤怒的回顾》《上流社会》《优伶》《蜜的滋味》《星期六晚上和星期天早晨》《长跑运动员的孤独》等,都是改编自1956年5月到1959年9月间出版并获得声誉和影响同名戏剧和小说。《愤怒的回顾》是伍德福尔(Woodfall)电影制片厂出品的第一部影片,该制片厂出产的电影会经过这样的工序:先是让戏剧的作者和职业电影剧作家就电影剧本协商、讨论,然后再完整地写出电影剧本。奥斯本、西利托、迪兰尼都曾根据自己的文学作品改编出电影剧本。后来的一批电影创作基本上都采取了这样的方法。《如此体育生涯》剧本由原小说作者戴卫·斯托雷写出,约翰·施莱辛格的《骗子比利》由凯斯·沃特豪斯和威利斯·霍尔根据他们自己的戏剧作品改编,而戏剧版本又是基于沃特豪斯的小说改编的。因为这种英国电影深受文学影响,很多都是改编,甚至是经过多重改编的再改编,才形成最终的电影剧本,所以英国著名的电影理论家和学者彼得·沃伦认为,英国电影缺乏从剧本到制作都全盘掌控的真正“电影作者”,然而正是这一独特性,恰恰成就了“英国的新浪潮”。这与同时代源于法国而波及欧洲众多国家,甚至还广泛出现在第三世界的巴西、非洲和中国的“新浪潮”现象有一定距离,而同特吕弗提倡的“导演是影片创作核心”的作者论更是相去甚远^①。由此,众多理论批评界人士对特吕弗曾经在采访希区柯克

① [英]彼得·沃伦:《最后的新浪潮:撒切尔时代英国电影中的现代主义》,李二仕译,载《世界电影》2000年第4期,第5~31页。

时所表露的“英国”和“电影”两个词截然对立，英国电影因为缺乏视觉效果、缺乏艺术性和缺乏电影性而名声不佳的观点，纷纷做出不同的回应。

无论如何最为重要的是，英国这时期具有主导影响力的，还是电影批评界。他们在政治上是左派激进的，在美学上倾向于现实主义，由此也牢固构筑了英国电影的这种现实主义传统和民族特色。这一点完全不同于美国好莱坞制造梦幻的浮华浪漫和迎合商业类型的特征。这种现实主义激发了英国的自豪感和集体认同感，也就是说，英国人在影片中呈现真实自我，而不是沉浸在别人对自己的猎奇并带有欺骗性的幻想之中。这一点也正好符合了英国知识界和精英分子抵制美国商业电影的民族主义情绪。这个时期的电影作品顺应众多小说和剧作者的笔锋，把镜头对准了伦敦卧室兼起居室的租赁公寓，以及遍布伦敦肮脏工业区的工人居住点：煤气灶台、水槽、简陋的家具和厨房餐桌，摒弃了英国早期戏剧和美国电影中的时尚华丽的家居布置，以及舒适优雅的上等人的生活场景。正是由于关注了本民族的现实，这个时期的英国电影也就将个人的情感生活经历与民族命运连为一体，形成了民族特色的内核，而出现在电影当中的真实生活、工作环境、民风习俗、方言俚语也就成了演绎民族手法的最佳依托和极易辨识的背景底色。

具体来说，自由电影运动的主要成员，是以林赛·安德森、卡雷尔·赖兹、托尼·理查森为骨干的导演群体。而它作为一个文化现象，其发端应归功于牛津大学创办的《场景》和《画面与音响》（又译《视与听》）等电影杂志的积极倡导。1956至1959年，英国国家影剧院上映了6组影片，其中分别以“英国一瞥”“波兰之声”和“法国的创新”以及“最后的自由电影”为单元题目，把来自欧洲其他国家的电影导演波兰斯基、特吕弗、夏布罗尔等人的影片推荐给英国电影界，同时也放映英国导演自己的作品。这样有组织、有选择地放映实际上是英国活跃的电影人对他们推崇影片价值的宣扬，尤其在选择当代年轻电影人的作品时。其次，这些影片放映，也鼓励了新电影的创作。从他们散发的宣传材料以及安德森在杂志上发表的文章，我们可以总结出如下思想观点：（1）强调电影制作者的自由；（2）电影人应成为当代社会的评论家；（3）电影制作者和评论工作者应“承担义务”。

这里所谈到的核心词“自由”，即使对现今的创作也有积极指导意义：电影人有能力通过自己的影片表达个人独立的见解，另外电影人应该摆脱商业电影制作系统强加给他们的种种限制，尤其是要通过作品发表对当下社会的认识和看法，随时为捍卫自己的价值观而斗争。自由电影运动的成员最初从事纪录片创作，其作品都发表了自己对社会的看法，比如安德森的《梦幻世界》对都市社会的懒散感到不安，理查森和赖兹的《妈妈不让》对青年人参与爵士乐俱乐部所流露的热情肯定，赖兹的《我们是兰佩斯的小伙子》对青年流行娱乐文化的强烈认同。然后，他们把这些创作理念拓展到了故事片的创作当中，其中重要的代表作品有托尼·理查森的《愤怒的回顾》、卡雷尔·赖兹的《星期六晚上和星期天早晨》，林赛·安德森的《如此体育生涯》等。

自由电影运动强烈反对好莱坞的流水线生产机制，并倡导参照正在进行的现实生活做出个人的评价。由此而生的一批个人化电影，反映了主人公社会性别和生理性别的错位建构构

成,叙事上往往表现他们的挫折和失败。在异性恋正常的传统社会观念及建制里,只有婚姻家庭才是个人价值的核心,而在这些影片中,我们更多看到主人公身处传统社会激荡残酷的泥潭中挣扎、愤怒和忧伤等失意情绪和状态。面对社会生存的艰难和情感遭遇疏离异化,这些工人阶级男性,总是力图在一种狂躁的物质主义世界里寻找适合自己的角色和位置,他们往往处在体面的异性恋或者厌女症的关系里,却找不到对应的精神情感寄托和物质经济保障。因此,影片的主人公往往以一种非传统的生活方式和面目,甚至直面禁忌的主题(比如男女混交、堕胎、跨越种族的性爱,特别是扭转隐抑的同性恋情欲)来尝试建构一种新的生活状态,寻找反对传统社会建制的可能。

《愤怒的回顾》被誉为“自由电影”故事片的开山之作。1991年导演托尼·理查森因艾滋病感染引发的病症去世,他的女儿娜塔莎在1993年公开出版了其回忆录《长跑运动员》,他的双性恋身份才得以公开。他的作品被称为“在再现阶级、社会性别和民族身份方面代表了一种文化建制的抵制立场”,也是这股势力的中坚推动力量。^①影片根据同名戏剧改编,内容公然挑衅英国社会及阶层的建制,特别坦然地引介了一种对“异化”了的英国社会身份的边缘位置的描述。故事讲述了工人阶级出身的杰米·波特靠经营糖果生意摊维持生计。他和出身富裕、中产阶级的妻子艾丽森,以及同性好友克利夫一起,居住在租来的一套顶层阁楼公寓中。单调琐碎的生活让杰米很压抑,性格也因此变得暴躁,经常与妻子发生争执。艾丽森则表现出良好的教养,极力迁就克制,甚至采取不理不睬的态度。难以协调的婚姻生活简直是一场歇斯底里的斗争,反倒是杰米和克利夫之间的友谊,以及艾丽森和演员好友海伦娜的彼此关爱流淌着生机,呈现出欢愉的气氛。艾丽森回到父母家,这时杰米和海伦娜之间的感情也滋生出同样莫名的暴怒和怨愤。影片深刻地揭示了即使残余的爱情也无法调剂的现实状态的压抑,以及难以打破的阶层隔阂。影片中男演员理查德·伯顿的狂叫怒吼,女演员的满面愁容,都让人印象深刻。过去很多的英国评论者认为该戏剧和电影文本都不是对“男性阳刚危机”的表现,而只是从社会物质残酷现实的角度来理解其中的厌女症和同性恋恐惧症情绪。然而考虑到原戏剧作者奥斯本也是双性恋,也就不能排除将理查德·伯顿扮演的波特与克利夫的关系理解为同性关系的可能。而其中歇斯底里的愤怒,如果从性别身份的角度出发,就不难理解为一种乔装的同性恋欲望,以及男主人公因害怕男性阴柔气质而在面对现实困境时所产生的男性身份危机感。可以明确指出一点,波特在影片流露真情和最为伤心的时刻是,最好的朋友克利夫决定离开他开始一种全新的生活时,情绪激动的波特明确表示“半打和他交往的女人才能抵得上克利夫”。这种“愤怒而带点阴郁忧伤的青年”的定型刻板化形象,恰恰隐喻了一种同性恋酷儿身份遭遇现实尴尬的策略性合法化显性呈现。这样一个具有象征意味的形象出现在一系列的影片当中,包括托尼后来的《长跑运动员的孤独》,约翰·施莱辛格的《一种爱恋》(*A Kind of Loving*, 1962)和林赛·安德森的《如此体育生涯》中。

① [英] P. 哈金斯:《新浪潮之外:英国电影中的现实主义(1959—1963)》,见罗伯特·墨菲编选的《英国电影书》,第146~152页,2001年第2版。

在英国电影的这股新浪潮创作中，“异性恋正常”的观念里所强调的婚姻和家庭在具体的影片叙事进程中一再遭遇挫折。在杰克·克莱顿的《上流社会》中，外省来的有志青年，企图超越底层出身和工人阶级身份的现实，而进入上层社会。主人公力图通过与一个富家女子的婚姻关系，来突破英国现实等级的界限，最终也是一场徒劳。卡雷尔·赖兹的《星期六晚上和星期天早晨》当中，男主人公亚瑟·西顿是一家自行车厂的车工，他享受着国家福利带来的安定，却仍过着拮据的生活，对现实也充满了敌视和怨言。由于对自己的处境并无深刻认识，对他人和社会也没有什么责任感，他身上表现出来的反叛充其量也只是狂喝滥饮，胡闹打斗，与已婚女人偷情，恣意放浪。亚瑟身上集中体现了当时英国青年人普遍的怨愤心理和对立情绪，而其行为，充其量只是一个无政府主义者在自己局限的生活范围内的胆大妄为而已。主人公在社会现实中所遭遇的挫折，以及作品对英国陈腐社会现实的批判意义，恰恰可以清晰地通过男主人公异性恋爱情、婚姻关系的受挫与失败，以及男性的社会身份危机及其徒劳的努力来理解。

施莱辛格的《一种爱恋》中，文字秘书维克·布朗和打字员英格丽·罗丝威尔的纯情约会很快演变成一种没有爱情的婚姻关系，两人双双一时冲动陷入尴尬的家庭生活。特别有意思的是，他们第一次约会去影院看的电影竟然是英国导演巴兹尔·迪尔登（Basil Dearden）的第一部正式触及同性恋主题的影片《受害者》（*Victim*, 1961）。电影所建构的社会含义的文本又通过电影再次影响到现实当中主人公的生活场景。男女关系中这种不言而喻的酷儿身份自然成为男性身份的真实注解，而影片中的厌女情绪的真实原因也在此得到了确切说明。这种性别身份的困惑与现实主义的纠缠相结合的思路，后来发展为一种传统，建立起对过去的价值观念清醒的批判意识。施莱辛格后来去美国发展，1969年拍摄出第一部获得奥斯卡最佳影片的X级影片《午夜牛郎》（*Midnight Cowboy*），该片直面了两位美国男妓的现实处境。

2015年英国导演安德鲁·黑格执导的《45年》（*45 Years*）获得了65届柏林电影节最佳男女演员奖，因细腻微妙地把握主人公激烈的内心冲突而声誉鹊起。他在2011年编剧并导演的《周末》（*Weekend*）就是延续了托尼·理查森的传统，只不过是更为直接大胆地表现了一对男同性恋者48小时的浪漫邂逅。

20.2 《蜜的滋味》的情感代理

就在迪尔登的《受害者》发行引起强烈社会反响的同一年——1961年，托尼·理查森根据谢拉夫·迪兰尼的戏剧改编了另外一部关注社会现实的电影《蜜的滋味》。影片一改这一时期众多电影以男性为主人公的特点，创造性地探求了一位未婚怀孕的青春少女与缺乏责任感的、以自我为中心的母亲之间的关系。更为关键的是，影片以同情的视点描述了工人阶级出身的同性恋形象。《受害者》当中德克·伯加德饰演的中产阶级法官阳刚的男子气概，是一种被乔装的愤怒青年形象所分担的男性危机下的同性恋形象；莫雷·梅尔文饰演的吉奥弗雷则代表另外一种气质的同性恋形象，其中更多融合了女性阴柔的气质和体格纤瘦的外在面

貌。这种略显忧伤和女子气的气概恰恰突破了同性恋运动所要批驳的俗套化负面娘娘腔男人。影片在一种非凡的关系建构中，真实地直面了同性恋的另外形象。这也是一种英国电影文化的突破性建构。影片开始讲述了无家可归的艺术专业学生吉奥弗雷找到了他“男孩子气”的心灵密友，怀孕的体格粗大的乔（丽塔·塔辛汉姆饰演）。她也被自己漠不关心的母亲海伦和黑人情人吉米所抛弃。这里，人物关系形成了一次有趣的性别身份的换位。在心理认同为女性的男子吉奥弗雷看来，因为怀孕而变得体格饱满的乔成了他的情感寄托。他甚至想知道乔所经历的一切，以及为什么要选择这么做。参照世俗的家庭爱情关系，这样一份隐秘的怪异情感奇怪地平衡了一种缺失——来自现实社会对个人制度化身份的要求。虽然吉奥弗雷没有按照乔的要求坦言自己的真实身份，但他还是保留了自己那份“不敢说出名字的爱情”。于是，两个社会的遗弃者，也是边缘人，走在了一起，成立了一个“家庭”。吉奥弗雷布置着孩子出生后的家居，准备承担下来家庭中“丈夫”和“爸爸”的角色。

显然这样的温柔、被动的男性气质，与特别强调男性雄壮阳刚的“愤怒青年”相距甚远。但是在英国当局《沃尔芬登报告》所敞开的对同性恋社会问题的同情和正视这一层面上，他们都体现了英国新浪潮电影的男性身份的代表和象征。吉奥弗雷更多的是强调男性阴柔气的某种特征，他身上的编码只是围绕异性恋所倡导的家庭婚姻为核心的男性俗套刻板化形象。它以一种“可见的”天真孩子气的男人来传达同性恋的颠倒转化，这一点完全区别于“异性恋的表演”和隐藏身份不做显示的密柜状态的同性恋气质，因为他们身上附着了男子气概的自我迷恋和同性恋情欲的某种暗自彰显。《蜜的滋味》当中的内敛羞怯的母性化、女子化的男性身份，转变成一种按照传统价值观念来获得“合法”表演的男性同性恋身份，吉奥弗雷以一种情感“代理”或者说“替补”的身份，暂时弥补了社会变动下，传统价值观念中理想男性化模式的缺失，从而实现对社会现实的某种批判式关注。

影片最后，吉奥弗雷这样一种借来的身份和位置，很快被打算回来照顾孩子的乔的母亲——孩子的外婆海伦所替代。他又成了独自哀伤的青年。这种“孤独忧伤青年”的形象恰恰是社会对同性恋排斥的婉转呈现。但是难能可贵的是，他在社会表现出对他的拒绝时，也对命运呈现了自己的责任和独立性。这比始终在母女身边扮演未曾出现的社会理想化男性身份和形象（其实际也是包含不敢登台的表演而已）要有意义得多，而且这也一改过去电影中女子气男人沦为笑柄的俗套，修正了同性恋酷儿形象要么自杀、要么谋杀、要么封闭绝望的单一负面形象。从这个角度来说，这番男性酷儿的再现要进步许多。

这种异性恋女子和同性恋男人的关系，在后来的电影中有所拓展。20世纪90年代末期，好莱坞在表现酷儿题材的时候开始出现短暂的新气象：第一就是出现了表现同性情谊的类型片“哥们电影”（buddy film）的变体——表现异性恋女主人公和她最好的同性恋男性朋友的友谊故事。结果是潜在地吸收了包括同性恋和异性恋的观众群体，拓展了商业票房的领域，也建制出情感新关系。比如《我最好朋友的婚礼》（*My Best Friend's Wedding*, 1997）、《我钟情的人》（*The Object of My Affection*, 1998）和《近乎完美》（*The Next Best Thing*, 2000），这三部电影讲述的都是存在于异性恋女人和同性恋男人之间的友情。但是，这样的故事还是遵

循好莱坞的异性恋幸福团圆的大结局惯例。只有在电视界才出现完全新的气象，比如《威尔和格蕾丝》（*Will and Grace*）的成功就是一个特例。这部电视剧由美国 NBC 电视台 1998 年开始推出，这种转变成家庭情景剧的模式似乎拉近了不同欲望和身份的人们之间的距离。酷儿人物因为具备恋家的特质，也赢得了相当多的异性恋观众的好感。这也为日后针对商业市场的设计和发展提供了新思路。

有关男性身份和气质的两种处理，一是女子阴柔气概，一是同性社会的拜物主义，这两方面的张力构成了英国新浪潮电影中酷儿动力呈现的最有特点的两极化分野。这一点在西德尼·J·弗雷导演的《皮革男孩》（*The Leather Boys*, 1963）中表现得更为明晰。影片根据吉利安·弗雷曼的同名小说改编，表现了两位年轻的摩托车手瑞格和彼得之间逐步建立并发展起来的“非传统”友谊。尽管日渐疏远且心怀嫉妒的妻子多特（丽塔·塔辛汉姆饰演）一开始就诅咒这种酷儿关系，但是瑞格在同彼得——这个狂热的“可笑的家伙”之间的亲密友好关系中，找到了莫大的安慰，这种友谊的关系竟然促使他们搬到一起住，分享同张床。直到影片快要结束的时刻，彼得的同性恋身份才得以表露，却是通过在一个同性恋酒吧由两个做模仿秀表演的易装女皇来传达的。就在这个时候，这段一直贯穿影片发展进程的激起同性欲望的情感关系必须终结。瑞格不得不解除现在可以清楚被视为“酷儿”情感的关系，回到妻子身边，以期回归到异性恋常态的生活轨道中去。

20.3 运动员的孤独与慰藉

林赛·安德森的第一部故事片《如此体育生涯》和此时期的同类作品一样，都探讨了底层工人阶级在个人情感和前途事业上的出路问题。但是，诚如他自己在影片发行前做的导演阐释所言：“《如此体育生涯》不是一部关于体育的电影也不像被人框定的分类归为‘英国北部乡村工人阶级的故事’……这是一部讲述男人的故事的影片。一个在精神情感和肉体上都有着非凡力量和侵略性的男人，也带有强烈的对爱情的先天敏感，却几乎对爱一无所知。”^①

主人公弗兰克·梅钦是个无产者，当过煤矿矿工，他被选拔为橄榄球运动员，准备在体育方面干出一番自己的事业。其根本目的又是为了改变自己的经济处境，进而提升自己的社会身份和阶层等级。影片再次把一个底层起来的、具有同性恋压抑情绪的、体能充沛的“愤怒青年”的无谓消耗转化为一个结局毫无希望的异性恋情爱故事。梅钦毫无理由地爱上一个孀居的女人，他的房东汉莫德夫人。也许一个安稳的家、两个孩子，和自己丰厚的收入，便构成了英国传统社会最大人生价值的实现。而一个男人的社会身份势必要求他依靠个人的努力，负责任地撑起家庭的天空。影片多处强调了橄榄球比赛的激烈和残酷。而另一方面，梅钦之所以能够获得一千英镑的高价签约合同，首先靠的是他的义务经纪人——上了年纪的约翰逊，一个伪装成“愤怒老者”的同性恋。汉莫德夫人尖刻地提醒梅钦，说约翰逊“看他像

① [英] 林赛·安德森：《体育、生命和艺术》，载《看电影和拍电影》1963年2月刊，第16页。

看一个女孩的眼神”，而且他有一双令人生疑的“柔软的手”。而约翰逊为梅钦的奔波推介，也不是为了钱。在一个完全依靠商业消费来推动并维持的社会关系里，这样的作为只有最强大的私心情感作推动力了。梅钦获得高薪的另一个原因是城市橄榄球俱乐部的后台老板们，包括威弗和斯洛莫尔先生，他们都把梅钦以及他们中意的球员看成是自己拥有的私有财产，像是世俗关系里，男人对女人的占有有一样。影片中让梅钦动心的汉莫德夫人，由瑞秋·罗伯茨扮演。她在《星期六晚上和星期天早晨》中扮演的布兰达，是神采飞扬，令男主角亚瑟·西顿神魂颠倒的魅力女人，但是在《如此体育生涯》中她始终是冷漠、封闭、难以接近的障碍。反倒是梅钦和他在俱乐部的队员们个个精神昂扬，显得颇有情趣；男性之间在浴室中的裸露场景和镜头，更是传达了一种难言的暧昧情绪。

如果联系导演安德森无法遏制地单方面爱上了自己电影中的异性恋男演员的事实来看^①，理查德·哈里斯扮演的弗兰克·梅钦很明确成为欲望视线的关注焦点，而且银幕内和银幕外都呈现出酷儿的情欲。这份没结果的同性单恋关系，深刻体现出了这样一个事实：再雄赳赳有男子气概的底层男人，想要摆脱自己在现实中的低等身份，融入一种高贵的生活，也只能是奢望。影片中，尽管梅钦买了豪华车，为自己心爱的女人买了貂皮大衣，带她去威弗和他妻子及朋友们去的上等餐厅吃饭，但是无论如何，在实际的关系和社会交往处境里，他依然跨越不了这重障碍。即使他友善地向威弗们打招呼，他们在那样的场合下也还是不会应承——永远把他当作“私有财产”，当作在橄榄球场上为俱乐部挣得更多荣耀和资本的工具。最后，汉莫德夫人经受不了精神上一再的摧残和打击，死在医院。梅钦就在圣诞节这一天的比赛中被打掉象征他男性阳刚气质的一排门牙。在身体的疼痛和精神的挣扎中，他把自己之前的生活回忆和这一天的一些经历联系起来，终认识到一切只落得一场空。

正如英国电影历史学者约翰·希尔总结的那样：“这部电影揭示出了一种焦虑，即在面临消费主义、大众文化和市郊化这些社会现象时，那些联系着工作、社区和对某个空间的依赖的‘传统’工人阶级的牺牲让位。差不多到目前为止，这样的改变总是联系着某种让工人阶级‘女性阴柔弱化’的表现，所以这些电影在一定程度上也表达了对那些精力旺盛的工人阶级男性在抵制将他们纳入资产阶级资本化和社会统一一体化的过程中的压力时的同情。”^②影片里出现了以理查德·哈里斯饰演的弗兰克·梅钦为代表的男性身份的双重形象和象征：一是作为酷儿欲望目标的引人入胜的工人阶级运动场上的冠军英雄形象；二是在资产阶级资本主义化的过程中，他的雄武男性气质形象被作为激发欲望的商品，成为传统社会男权至上的牺牲品，其自身的男性身份也被腐蚀，作为一种阴柔的社会女性性别被消费了。

① 林赛·安德森终生好友、同性恋挚友盖文·兰伯特出版了他的信件和自传，公开发表在《主要关于林赛·安德森：一种回忆录》，法布尔和法布尔出版社2000年版。书中表明了真实的安德森如何被他压抑的同性恋身份所折磨，以及他毫无回报地爱上了那些自己电影中的已婚的男主演，包括理查德·哈里斯、阿尔伯特·芬尼和《如果》（1968）中的马尔科姆·麦克道威尔。

② [英]约翰·希尔：《从新浪潮到‘英式勇气’：工人阶级现实主义的延续和差异》，见贾斯汀·阿什比和安德鲁·希金森编选的《英国电影，过去和现在》，第249～260页，路特里奇出版社2000年版。

同样的,托尼·理查森根据艾伦·西利托的同名中短篇小说改编的《长跑运动员的孤独》中,家庭和社会的变动也是巨大的:父亲去世,一家人依靠父亲的死亡保险赔偿金开始新的家庭生活。少年史密斯把父亲用生命换来的钱烧成纸灰,却在缺钱的时候和同伴去社区邻里行窃,最后获罪入狱,进行劳动改造。好在他擅长于长跑,唯有在监狱外面的森林和田野里奔跑,他才感觉到自己与自然同呼吸,与鸟树共欢乐的自由快意。只有在这样的孤独奔跑中,他才会忘却自己贫穷的阶级归属感和罪犯的身份。他在家中生活的压抑,母亲挥霍父亲死去钱财的虚荣,继父对他的排斥,电视上所反映的当权政客鼓吹民众价值和理想的虚伪,这些都令他无法承受。只有在用偷来的车、窃来的钱和自己的好伙伴一起接上两个陌生女孩,去海边和野外疯玩时才能得到恣意的放松。家庭环境的压抑,个人情感的虚妄和摇摆不定,对应了世俗社会生活的扭曲。而在监狱中集体男性的嬉戏和反叛,才体现出某种怪异的精彩和活力。由于他有长跑的天赋,所以监狱长给了他机会参加比赛。他的获奖,就意味着监狱系统的奖章、荣誉和上级的表扬;对于史密斯来说,这意味着对他许诺的优良待遇和光明未来。但是,顺从了监狱长的旨意也意味着归顺当权者和屈服于体制,意味着放弃个人的独立和叛逆。于是,史密斯在最后的冲刺过程中,出人意料地刻意放慢了速度,甚至停下来,纵使千人呼万人唤,也不挪动一步去争取已经唾手可得的胜利。他故意输掉比赛,来体现个人意志,实现自己的价值。运动员的安慰竟然来自对世俗常规所赋价值的直接反抗。这种成长过程中的男性身份也以一种忧伤和愤怒的气质来传达。有的场景和段落,比如森林旷野中的奔跑,旭光初现,身影在自然界酣畅飞动的样子,呈现出充满欲望的视线凝视的效果。

20.4 《仆人》:英国现代电影的某种开端

《仆人》是哈罗德·品特的处女作剧本,它取材于英国著名的文学家萨姆塞特·毛姆的侄儿罗宾·毛姆写于1948年的中篇小说。这次改编也展示了品特对于小说主题的深刻洞悉力,他在忠实于原著的基础上,深入挖掘,精妙地提炼原材料的元素,不断加以充实和完善。小说不是很成功,但改编拍成的电影却广获好评。这也是品特和为逃避美国麦卡锡主义对共产主义的迫害而迁徙到英国的导演约瑟夫·洛塞的首度合作。影片主题也是品特自《房间》就开始关注的主导控制与顺从屈服的关系,故事描述了仆人巴雷特(德克·伯加德饰演)如何一步一步摧毁并颠覆自己主人托尼(詹姆斯·福克斯饰演)的权贵意识,最终易仆为主的过程。

英国一直以来就是有着皇室贵族传统,即使后来的工业革命中,新兴资产阶级掌权,建立了君主立宪制,这种严格的社会等级制度仍然延续了下来,这也一直是英国电影关注现实所不能回避的问题。正如品特在接受记者采访时所说的,小说吸引他去创作电影剧本的根本动因就在于对位置的争夺之战。

第一个剧本就显示了品特超凡脱俗的能力,在这么一个简单的故事里,他一方面强化了没落贵族托尼和家仆巴雷特的直接对立和冲突,让巴雷特不断培养托尼懒惰和耽于享乐的弱

点,同时一步步引导他醉酒、吸毒及至滥交的萎靡不振的状态,让他在精神上产生完全的依赖,最终无法自拔。虽然在场面的表现上比较委婉,但是约瑟夫·洛塞通过娴熟的调度、精心场景设置和黑白摄影的精到捕捉——比如屋内凸镜的视点设置,人物在狭窄空间的彼此挤压与注视,外面吃饭的几组演员的调度——很好地阐释了人物内心世界的锁闭和无法与外界沟通的状态。人物想走出来的时候,每每都被挡回来。最有名的楼梯上俩人扔球的游戏,很好地传达了主仆关系的微妙位移。当然,原小说所暗示甚至强调出来的主仆相互吸引、彼此依存的同性恋关系在电影中得到了极大的遏制,只是间接地被法国的批评者重新读解出来。但两个男性暧昧相处和发展的关系,却是微妙而最具有意味的关系,颠覆了传统的设置,成就了后现代主义对家庭男女情人关系解构后的某种酷儿身份和处境。巴雷特这个角色在小说中差不多进行到了六分之一的篇幅之后才出现,但是品特从电影一开始,就让他出现,应聘这个仆人的职位,而且去掉了原来一个朋友画外音的叙述立场,直接让人物行动说话,从而突出了俩人冲突的对立,使其成为电影的中心。

另外一方面,品特增加了副线——巴雷特的女朋友维拉和托尼未婚妻苏珊的戏份,以此构成人物关系的复式矛盾。巴雷特指使维拉去勾引托尼,以排斥托尼可能从苏珊那里获得的开导与帮助。其中有一段戏,就是维拉在厨房的桌子上,撩拨起托尼的欲望,最后通过一个水龙头的不间断流水和关上后滴滴答答所对应的急迫欲望,来反映人物内心的自我控制和自我放纵的纠葛,最后是“土崩瓦解”。巴雷特在他控制了托尼仅有可能获得的安慰来源之后,又把苏珊驱逐出了托尼的生活,房间的装饰和布置都恢复成巴雷特设计的样子。影片最后是一场形形色色男女的大狂欢,托尼的迷醉、苏珊的沉沦宣告了主人的失败,巴雷特实现了一次主导控制权力的地位提升,所有这些更多是心理和精神层面的刻画与表现,但全都通过品特的设计,自然渐变地呈现出来。

该片的主演德克·伯加德素有“英国的亨弗莱·鲍嘉”之称,此前一直是偶像派演员,1950年主演他的成名作《蓝灯》——英国“社会现实主义”的经典代表作,而在1961年他又主演过同一位导演巴兹尔·迪尔登的第一部正面关注同性恋议题的《受害者》,此时伯加德已经转变成为一位实力演技派演员。这次与品特合作,他更是展现了人物精妙的内心世界。他出色的表演延续到了品特和约瑟夫四年后的第二次携手之作——《车祸》中。该片既展现了约瑟夫·洛塞对美国类型片的掌控力,也借鉴了意大利安东尼奥尼式的深入内心精神的描写,成为英国现代电影开端的标志性作品之一。

20.5 《亲爱的》和《表演》：提前定义酷儿电影

西方社会进入20世纪60年代以后发生了巨大的变革,其中最有影响的就是所谓的“性革命”运动^①。而这一风起云涌的运动又和西方倡导的“对抗性文化”相交织,性以及性相

^① 参见[美]哈里·M·本肖夫、西恩·格里菲思:《性革命以来电影中的性》,见《影像中的美国:电影再现种族、阶级、社会性别和生理性别》,第318~338页,美国黑井出版社2004年版。

关的表达成为对抗性文化针对社会所发出的不满和抗争的基本出发点。年轻人和嬉皮士拒绝中产阶级的价值观念，他们鄙视上几代人在性方面的伪善。他们提倡一种说法：“只要感觉不错，就去做吧。”同样的，妇女权益活动家们认识到性方面的独立和自由是同男人平等相处的关键点，所以她们普遍致力于生育控制，并力推堕胎合法化。另外，维护公民权利的活动人士意识到在性别及身份方面，白人父权制使得种族保持隔离。而一些越南反战人士也喊出了反战口号“要做爱，不要作战”。很多情况下，性与性别身份可看成是回应美国诸多社会问题的最佳角度。于是各种不同身份和不同利益群体开始联合一起，呼吁“自由之爱”，以此形成一种对抗主流白种男人父权霸制中心下面的以生殖为目的的性爱关系，谴责并反对一切压抑、伪善和不平等，积极争取在此之外的女性、黑人、同性恋、爱好和平团体的权益。

社会的风潮达成了一种性开放自由的普遍共识：任何人，无论什么时候，什么情况下，只要彼此感觉合适，就可以自由做爱。于是人们争论说，这个世界由此从一个充满了怨恨暴力转化成洋溢着爱意的乌托邦、世外桃源。另外一些文化、科学以及工业建制的发展也如春天里的东风，催生了整个 60 年代的性浪潮。避孕药的发明使得女性大大降低了性生活之后怀孕的风险。《花花公子》杂志的创立和大量发行从根本上开启了一种新式自由的性生活方式，而且该杂志的核心是倡导社会风潮要认清只有过上轻松自由的性生活，人们的幸福值和成就感才会更强烈。联邦及州政府的法律也在放松法律的管制，允许性方面的书籍、杂志和电影更为普遍地流行。50 年代的脱衣舞及偶尔卖弄风情的电影让位于全面性放任的电影——一些剧情片也可以展示女性裸体和性爱游戏。这一时期的性与电影的关系得到空前释放。性，尤其是婚外的性行为在银幕上的表达逐渐增加，这一方面是被看作个人的权利，另一方面也是作为一种政治手段，以表示对此前教条和压抑的性观念的反抗。

同性恋也开始作为一种看得见的新现象在大众通俗文化中展现。也许更为重要的是，同性恋在众多的平权运动中也争取到一席之地，被看作是公民的权利议题，而不只是被认作是疾病或者犯罪。英国电影开启的《007》系列中，詹姆斯·邦德可以无限制地和各种漂亮女人上床。一方面他是《花花公子》推荐的男性偶像，另一方面他的魅力似乎也使他“多情”的行为从此和道德的沦丧毫无瓜葛，反而被渲染为一种个人的英雄主义和风花雪月的浪漫。巴兹·迪尔登导演的《受害者》（1961）也开始从法律和情感以及家庭伦理方面直面同性恋的话题。

20 世纪 60 年代有着酷儿身份的三位英国新浪潮电影导演当中，约翰·施莱辛格在主题表达和酷儿呈现方面最有突进性。《一种爱恋》和《骗子比利》延续了托尼·理查森和林赛·安德森等人所标举的北方城镇工业化过程中对男性身份的异化和腐蚀，开创了一种男性社会性别身份的突变式呈现所反映出的作者对社会现实的批判立场和态度。同样的，约翰·施莱辛格的这两部电影，也是描述进入社会的青年男子陷入了没有爱情的异性恋常规社会关系里，他们要么表现出绝望，要么是通过不断的欺骗来迎合传统社会对男性立足社会的身份及气概需求。

正是在这样一种时代背景下，约翰·施莱辛格以《亲爱的》（*Darling*, 1965）开始进一

步涉足身份的建构问题。影片探索现代化进程中,作为国际大都市的“摇摆伦敦”所涌现的生机和活力,以及城市青年拓展位置和空间的期许。该片摆脱了工人阶级男性的视点和身份,女主人公黛安娜·斯科特(朱丽叶·克里斯蒂饰演)以画外音强化的方式,呈现了自己作为一个广告、电影和海报上的“理想女人”是怎么样一步一步被建构起来的。影片开场回顾了她小时候通过舞台戏剧表演确立自己最初感受的过程,随后展开她二十岁以后遭遇的生活和感情经历。野心勃勃的模特黛安娜来到“新”伦敦热切地寻求自己的解放,寻求这个文化和道德上自由开放的冒险都市可能存在的机遇。她分别通过英国广播电视公司记者罗伯特、中产阶级的快乐主义追求者米勒斯,以及广告摄影师同性恋者马尔科姆来拓展自己的社交圈子和生活范围。代表性开放和青年自由探险的“摇摆伦敦”提供了这个舞台,而代表异域风情的法国巴黎和意大利卡普里^①,也呈现出整个欧洲繁荣开放的象征。黛安娜与罗伯特的异性恋婚恋和家庭关系枯燥而单调,充满束缚。于是,黛安娜开始与花花公子米勒斯交往,并且经他介绍,来到巴黎参加了一个“交换性别”的性爱游戏。一大群男男女女,在打开的放映机灯光的照耀下,纷纷登场。他们前后簇拥,交换头套、装饰与衣着。这段场景生动地通过一种游戏,暴露出“角色扮演”的规则,从而揭示出中产阶级职场和上流社会在他们追求快乐主义的生活目标时所经历的来自身份和欲望跨界的快感秘密。但那毕竟是一次私人的秘密聚会,人们还是得迅速回到现实生活的身份规则中去。有意思的是,两位扮演者德克·伯加德和劳伦斯·哈维在现实生活中都是隐秘身份的同性恋者。而他们在电影中,不断通过变换的女人,角色的扮演来强化一种异性恋的形象和身份。反倒是影片中同性恋者摄影师马尔科姆,他带着黛安娜来到风景优美的卡普里海边,实现了自己的酷儿欲望之旅,与当地的一位咖啡馆的侍应生发生了关系。1965年,同性恋在英国还是非法的,施莱辛格却让这样的欲望和形象在电影中直接彰显。尽管它更多还是作为一种性开放的象征元素,甚至一个社会问题来呈现。比如通过罗伯特的街头采访,让路旁群众说出了让他“今天在英国应该感到羞愧”的问题,以及巴黎私人派对的某种“娱乐表演”。但是这时候直接作为同性恋形象出现的马尔科姆,却并不像此前英国自由电影中所塑造的青年形象那般“愤怒”“压抑”和“忧伤”,而是阳光自信,充满了朝气和活力。这恐怕是战后英国电影中最直接的正面的积极的形象。相对而言,《受害者》和《蜜的滋味》当中的突破形象,却都是孤独、自困的,有些伪装,也有些游移。

施莱辛格这份勇气在今后的创作中得以延续。1969年他到达美国后推出了达斯汀·霍夫曼主演的、聚焦底层男妓、部分涉及同性恋欲望的X级电影《午夜牛郎》。而《血腥星期天》(Sunday Bloody Sunday, 1971)中,导演直接展示年龄悬殊的两个男人银幕上的性爱生活。他们直接的亲吻一度让同性恋评论家赞叹其非凡的勇气和魄力。更有突破意义的是,影片探讨了年轻男子在一位中年男子和中年女人的家庭背景、社会关系和情感上的种种危机中如何

① 卡普里,意大利南部一岛屿,位于那不勒斯湾的南部边界。自古罗马时代以来就是一个度假胜地,以其蓝色洞穴——该岛陡峭的海岸上的一处风景优美的洞穴——而闻名。影片充分利用了海岛、海边及游艇所建构的意大利风情作为欲望和身份的理想栖息地来表现。

起到一种勾连和平衡的作用。当他短暂离开，只身前往美国之后，两位处于危机中的中年男女才开始真正领悟到生活的意义。尤其是影片最后，同性恋中年男子丹尼尔·赫什医生对着摄影机所感叹的对生活中个人角色和位置的思考，冲破了常规的社会传统与法则。

在与积极的同性恋形象的对照中，施莱辛格在《亲爱的》中最终描绘了黛安娜作为一个女性，在经历各种身份和与身边男性的情感后，依然会面临的孤独。这种情感上遭遇的冷漠才是最大的危险。而同性恋的爱恋关系第一次成了理想身份和理想情感的象征。

酷儿欲望和形象作为新时代的理论话语总结，是在20世纪90年代初才由朱迪斯·巴特勒在她划时代的标志性著作——《社会性别的问题：女权运动和身份的颠覆》和《起决定意义的身体：有关“性”的话语表述界限》——中提出的。其中的核心理论话语是：社会性别和被强迫的异性恋仅仅只是某种分类，而这种标签式的归类会依照个人主体性——他们是如何“表演”他们的生理性别和社会性别的身份来进行规范性制约，并且同时完成建构。他们不依靠有自然依据的分类，而是通过他们的表演性行为的清晰揭示来分类。由此一来，性别就不再是天然混成的生物学的现象和特征，而是社会和文化的建构性产物。1968年，在这个有着特别意义的革命之年，英国出产了一部电影《表演》（*Performance*），恰恰在酷儿理论诞生之前，提前给有关人的性别及身份问题下了实践学上的初步定义。

《表演》拍摄的时间是在1967年，英国同性恋非罪化之后的一年。1966年英国通过一项法案，将21岁以上的成年人的同性恋相互自愿选择的行为视为合法。但是因为投资方美国华纳兄弟公司的执行制片人担心影片的“性”表达会遭遇抵制，所以影片一直延期到1970年才上映发行。尼古拉斯·罗格和唐纳德·坎梅尔联合导演的该片是对身份“自然属性”的超现实主义思考，成为英国电影在性别表达上的经典文本，甚至被评论家誉为英国第一部“酷儿”电影^①。影片探讨了一种性别与身份的游移、流动的状态，从一种自恋式的同性恋压抑的自我迷恋，到双性恋的性自由和开放，再到男性对自己女性意识的某种苏醒、抵抗和自觉，女性对自己潜在男性身份的某种怀疑和确认，以及对同性恋欲望的某种认同，再到个人对流行文化媒体塑造形象的同质欲望投射与认同。

影片表现了查斯·德弗林（詹姆斯·福克斯饰演，曾主演过《仆人》中的贵族），因为参与城市帮伙组织的打斗，而沦为在逃罪犯。他因为在餐馆偶然听到另外一个城市有着一个地下室出租，而决定避难于此。结果，他发现这是摇滚歌星特纳（滚石乐队的主唱米克·贾格尔饰演）的隐居地。这样一个世外桃源的境界体现在生活于其中的主人性的性解放和身份的游移。开头就是一段性爱的“表演”与飞机和汽车等通工具的对切式“表演”，被视为英国学院派的艺术性探索的快速交替剪辑表现了性爱的火热。查斯却在做爱时拿着镜子，折射出自己身影和头像，仿佛是一种自我迷恋式的、自己同自己做爱的场景。随后他实施抢劫，折磨人质，都呈现出一种怪异的性欲冲动；一直到他自己遭受陷害，被上司派来的混混修理而遭受屈辱，都是同性强暴的隐喻和幻想的场景；等逃遁到特纳的避难所，又变成一种三人

^① 参见[英]科林·迈克凯伯：《表演》，第83页，伦敦英国电影学会出版社1998年版。

行的乱交；贾格尔银幕内外自身性别身份的模糊，则转变成另外一种雌雄同体的状态。即使查斯不断强调自己的男性欲望和身份，但是在实际的精神层面，我们通过影片的布景、调度 and 表演时所用的镜片的遮挡和折射，看到了一种多重身份和欲望交织的现象。查斯为了逃生，需获得一张不被认出来的护照照片，因而接受了各种乔装改扮的试验，染头发，弄上胡子，戴上帽子，甚至穿戴女性袍子和饰品来改换身份，这更展现了一系列身份扮装和表演的游戏。影片甚至通过幻影和叠印的技术，让查斯和特纳进行头脸互换，彼此交换了身份和感受体验，从而成为一种先期的朱迪斯·巴特勒式的“酷儿”文本。同理，特纳用一段摇滚音乐影像诠释出了贾格尔是如何被媒体渲染成一个代表通俗流行文化的摇滚歌手，从而建构出歌迷崇拜的偶像形象的。但他的人生座右铭宣言却挑战式地说明了身份的变动不居：没有什么是本质真实的，一切都是可以允许的。

标志英国新浪潮走向末势的事件，是托尼·理查森 1963 年打算拍投资较大的古装片《汤姆·琼斯》，而支撑新浪潮创作的伍德福尔公司濒于破产。美国经典好莱坞大制片厂制度此时走向衰落，资本得以流向英国，联艺公司接手了该项目的拍摄制作。结果该片获得了包括最佳影片在内的四项奥斯卡奖。英国新崛起的编剧约翰·奥斯本的改编，英国作家亨利·菲尔丁 1749 年的小说，英式新派明星阿尔伯特·芬尼的参与，题材的传承，突破出身阶层与身份的社会性限制的内容，导演的喜剧手法，间离效果，演员对镜头的自觉意识，美国环球资本的鼎力支持，这些融合起来形成了某种复杂的英国电影新品质。这种成功甚至促成了 1966 年 75% 的英国电影由美国投资；到了 1967 年，这个数字提高到了 90%。这种相互融合的趋势循环往复。而当美国涌现出新好莱坞一代时，热钱资本又流向美国本土。英国电影业对美国资本的依赖可见一斑。当然英国风格的特质影片在约瑟夫·洛塞 1970 年执导的《送信人》中得以延续发展，该片是编剧哈罗德·品特根据 L·P·哈特利小说改编，由朱丽叶·克里斯蒂和艾伦·贝茨主演。该片获得了 1971 年第 24 届戛纳国际电影节金棕榈奖。

由此我们可以整理出英国电影新浪潮的发展脉络：时代的变化，观众趣旨的改变，电影新人的艺术探索与创新，商业资本的嫁接，民族地域的特质，国际电影节的荣誉指向，都在复杂中呈现出清晰的游离与交织的脉络纠缠。

思考题

- (1) 观看《小即是美：英国自由电影》的 DVD 套装碟，回答：英国自由电影纪录片代表人物和代表作品有哪些？体现出什么样的风格特点？
- (2) 通过维基百科英文版的资讯检索和具体作品的观看，谈谈你所认识的林赛·安德森的电影美学、理论主张与艺术创作的特点。
- (3) 结合具体电影明星，分析英国新浪潮电影的男性形象呈现和演员表演的特征。
- (4) 试找出一部你感兴趣的英国 60 年代的电影作品，从性别学、身份认同与现实主义表现之间关系的角度写一篇影片分析。

(5) 试比较法英美电影《操行零分》《如果……》《无因的反叛》与《发条橙》在表现青少年叛逆形象和主题之间的异同。

参考书目

[英]苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,邹赞、孙柏、李玥阳译,北京大学出版社2013年版。

[英]吉尔·内尔姆斯主编:《电影研究导论》,李小刚译,后浪出版公司策划出版,世界图书出版公司2013年版。

李二仕:《英国电影十面体》,生活·读书·新知三联书店2006年版。

[英]菲利普·肯普主编:《电影通史》,王扬译,中央编译出版社2013年版。

[英]马克·卡曾斯:《电影的故事》,杨松铎译,新星出版社2009年版。

[美]大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森:《世界电影史》(第二版),范倍译,北京大学出版社2014年版。

附录: 英国电影学会世纪百部最佳电影名单

1. The Third Man (1949) 第三个人
2. Brief Encounter (1946) 相见恨晚
3. Lawrence of Arabia (1962) 阿拉伯的劳伦斯
4. The 39 Steps (1935) 三十九级台阶
5. Great Expectations (1946) 孤星血泪, 又译远大前程
6. Kind Hearts and Coronets (1949) 仁心与冠冕
7. Kes (1969) 凯斯, 又译小孩与鹰
8. Don't Look Now (1973) 现在别看, 又译威尼斯疑魂
9. The Red Shoes (1948) 红菱艳
10. Trainspotting (1996) 迷幻列车, 又译猜火车
11. The Bridge on the River Kwai (1957) 桂河大桥
12. If... (1968) 如果
13. The Ladykillers (1955) 贼博士
14. Saturday Night and Sunday Morning (1960) 星期六晚上和星期天早晨, 又译浪子春潮
15. Brighton Rock (1947) 布赖顿硬糖
16. Get Carter (1971) 找到卡特
17. The Lavender Hill Mob (1951) 拉凡德山的暴徒
18. The Chronicle History of King Henry the Fifth with his Battell at Agincourt in France (1944) 亨利五世
19. Chariots of Fire (1981) 烈火战车
20. A Matter of Life and Death (1946) 平步青云
21. The Long Good Friday (1980) 漫长美好的星期五
22. The Servant (1963) 仆人
23. Four Weddings and a Funeral (1994) 四个婚礼和一个葬礼
24. Whisky Galore! (1949) 荒岛酒池
25. The Full Monty (1997) 一脱到底, 又译光猪六壮士
26. The Crying Game (1992) 哭泣的游戏, 又译乱世浮生

27. Doctor Zhivago (1965) 日瓦戈医生
28. Life of Brian (1979) 万世魔星
29. Withnail and I (1987) 我与长指甲
30. Gregory's Girl (1981) 葛莱哥里的女友
31. Zulu (1964) 祖鲁战争
32. Room at the Top (1959) 上流社会, 又译金屋泪
33. Alfie (1966) 阿尔菲
34. Gandhi (1982) 甘地传
35. The Lady Vanishes (1938) 贵妇失踪记
36. The Italian Job (1969) 意大利任务, 又译大淘金
37. Local Hero (1983) 地方英雄
38. The Commitments (1991) 追梦者
39. A Fish Called Wanda (1988) 一条叫旺达的鱼
40. Secrets & Lies (1996) 秘密与谎言
41. Dr. No (1962) 007之诺博士
42. The Madness of King George (1994) 疯狂的乔治王
43. A Man for All Seasons (1966) 日月精忠
44. Black Narcissus (1947) 黑水仙, 又译思凡
45. The Life and Death of Colonel Blimp (1943) 百战将军
46. Oliver Twist (1948) 雾都孤儿
47. I'm All Right Jack (1959) 杰克, 我一切都好
48. Performance (1970) 表演, 又译迷幻演出
49. Shakespeare in Love (1998) 恋爱中的莎士比亚
50. My Beautiful Laundrette (1985) 我美丽的洗衣店, 又译年少轻狂
51. Tom Jones (1963) 汤姆·琼斯
52. This Sporting Life (1963) 如此体育生涯
53. My Left Foot (1989) 我的左脚
54. Brazil (1985) 妙想天开
55. The English Patient (1996) 英国病人
56. A Taste of Honey (1961) 蜜的滋味
57. The Go-Between (1970) 送信人, 又译恋
58. The Man in the White Suit (1951) 白衣男子
59. The Ipcress File (1965) 伊普克雷斯档案
60. Blow-Up (1966) 放大, 又译春光乍泄
61. The Loneliness of the Long Distance Runner (1962) 长跑运动员的孤独
62. Sense and Sensibility (1995) 理智与情感
63. Passport to Pimlico (1949) 买路钱
64. The Remains of the Day (1993) 去日留痕, 又译告别有情天
65. Sunday Bloody Sunday (1971) 血腥星期天
66. The Railway Children (1970) 天下儿女心
67. Mona Lisa (1986) 蒙娜丽莎
68. The Dam Busters (1954) 轰炸鲁尔水坝记
69. Hamlet (1948) 哈姆雷特, 又译王子复仇记
70. Goldfinger (1964) 金手指
71. Elizabeth (1998) 伊莉莎白
72. Goodbye, Mr. Chips (1939) 万世师表
73. A Room with a View (1986) 看得见风景的房间
74. The Day of the Jackal (1973) 豺狼的日子
75. The Cruel Sea (1953) 沧海无情
76. Billy Liar (1963) 说谎者比利
77. Oliver! (1968) 雾都孤儿
78. Peeping Tom (1960) 偷窥狂
79. Far from the Madding Crowd (1967) 远离尘嚣, 又译疯狂佳人
80. The Draughtsman's Contract (1982) 画师合同, 又译绘图师的合约

81. A Clockwork Orange (1971) 发条橙, 又译发条橘子
82. Distant Voices, Still Lives (1988) 远方的声音
83. Darling (1965) 亲爱的, 又译春花秋月不了情
84. Educating Rita (1983) 凡夫俗女
85. Brassed Off! (1996) 奏出新希望
86. Genevieve (1953) 老爷车
87. Women in Love (1969) 恋爱中的女人
88. A Hard Day's Night (1964) 一夜狂欢
89. Fires Were Started (1943) 救火英雄, 又译战火已起
90. Hope and Glory (1987) 希望与荣耀
91. My Name Is Joe (1998) 我的名字是乔
92. In Which We Serve (1942) 效忠祖国, 又译与祖国同在
93. Caravaggio (1986) 卡拉瓦乔, 又译浮世绘
94. The Belles of St. Trinian's (1954) 乌龙女校
95. Life Is Sweet (1990) 生活是甜蜜的
96. The Wicker Man (1973) 异教徒
97. Nil by Mouth (1997) 空谈无效, 又译切勿吞食
98. Small Faces (1996) 小脸孔, 又译现代斗鱼
99. Carry On... Up the Khyber (1968) 百鸟嬉春
100. The Killing Fields (1984) 战火屠城

第 21 章

新好莱坞

以商业电影为主流的美国电影的发展进程中，一直都没有出现像欧洲先锋派、意大利新现实主义、法国新浪潮这样的艺术电影思潮，在世界艺术电影的版图中，好莱坞并不占据重要位置。和欧洲国家出现的艺术电影思潮最为接近的，是美国电影史上的一个特殊的历史时期，研究者称之为“新好莱坞”。

21.1 新好莱坞产生的社会背景

“二战”后的美国电影从黄金时代进入到前所未有的危机期，最直接的反映就是制片公司利润的下降和观众人数的流失。据统计，在战后的几年里，十家主要的电影生产公司合起来的利润从 12000 万美元跌到 3200 万美元——暴跌百分之七十三。40 年代美国平均每年进影院观众 40 亿人次，50 年代减少到 20 亿人次，60 年代又减少到四分之一。生产情况是：1944—1951 年故事片年产量在 350 到 450 部之间，1958 年下降到 258 部，到 1960 年只有 151 部。^①严酷的形势要求电影界迅速变革，新好莱坞正是应变革而生。目前史学界将美国电影史的 1967—1976 年称为新好莱坞时期，这十年的好莱坞在创作主体及影片特征方面都呈现出了明显区别于经典好莱坞的风格，这个特殊时代和环境下的历史阶段，为美国电影带来了新的发展契机。

21.1.1 社会政治局势：稳步发展——动荡不安

“二战”之前美国处于相对平稳的上升期，18 到 19 世纪来近百年的西进运动带来了领土的扩张和国力的强盛，成就了无数移民从一无所有到腰缠万贯的美国梦；工业革命的不断推

^① 郝建：《影视类型学》，第 388 页，北京大学出版社 2002 年版。

进使人掌控世界的能力不断增强,膨胀的自信心使社会进入到一个相对乐观的集体心理中,对自由民主的新世界充满期待;“一战”干扰了欧洲大国的发展步伐,却使美国从中获利从而超越传统欧洲强国,逐步成为世界政治经济的主宰力量,尽管30年代的经济危机暴露了前一阶段高速发展所积累的生产与消费间的矛盾,同时激化了各种社会问题,但随后罗斯福新政的缓和期以及“二战”的世界局势,使这一危机并未全面触及大众的精神领域。然而“二战”及之后的一系列社会、政治、文化事件改变了这种相对稳定的集体精神状态。

国际冷战环境带来的危机感,美国奴隶制历史遗留的种族问题,以及第三次科技革命带来的人与人、人与环境关系的变化都使这一时期的美国进入了前所未有的动荡期。令人震惊的刺杀事件层出不穷,黑人白人之间的冲突愈演愈烈。1955年,肯尼迪总统遇刺;1965、1968年黑人民权领袖马尔科姆·马丁·路德·金相继遇刺;1970年尼克松总统“水门事件”的被揭露等一系列事件使美国陷入极度的精神危机。而于1963年爆发的持续近二十年的越南战争使美国付出了死伤36.5万人的沉重代价,成了美国人最惨痛的战争记忆。对国家制度及生存环境深刻的怀疑促使国内开始掀起大规模的反战游行及民权运动,而文化领域中青年一代的反传统狂潮也以嬉皮士运动、吸毒、性解放、迷恋摇滚乐等表现形式一发不可收拾,这都是对现实的不满,对其父辈们所创造的“美国神话”的怀疑和愤懑的结果。在这样的情况下,经典好莱坞时期那种单一、闭合的表达方式已经不能够满足人们的需要了,可以说,新好莱坞产生于一个动乱与危机重重的时代。

21.1.2 娱乐形式:电影主宰——电视分流

1905年美国的第一家镍币影院在匹兹堡开张,之后电影就以其新奇性、通俗性、娱乐性、大众性迅速取代了在音乐厅、歌剧院、马戏团等场所开展的其他娱乐形式,成了美国最大的娱乐产业,但是这种霸主地位在60、70年代逐渐被电视取代了。其实美国的电视业在30年代的时候已经崭露头角,后来由于“二战”的爆发发展势头有所减缓。战后开始每天有正常的电视节目,电视机也开始大量销售。1949—1951年间,电视机的拥有量从100万台增长至1000多万台,到1960年的时候,电视机已经迅速普及87%的美国家庭,电视台的数量也增长了十多倍。^①

一方面,电视业的繁荣分流了电影观众,看电影不再是美国公众娱乐的主要途径,而被看电视取代,电影业面临着巨大的竞争压力;另一方面,电视业的繁荣也为电影提供了许多发展机遇和空间。首先,电影公司通过向电视台出售老电影获取了不菲的利润,如1955年雷电华将1948年之前的整个片库(约740部)卖出了1500万美元的价格,华纳则与联艺制片公司达成了2100万美元的交易,到了1958年,估计约有3700部故事片,大多数是1949年以前的,以2.2亿美元卖给或租给电视^②;其次,通过承包三大商业电影网(ABC、CBS、

① 以上数字均来自[美]托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,第179~181页,中国广播电视出版社1993年版。

② [美]托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,第180页。

NBC)的电视节目编排和制作,电影制片厂开始了与电视业合作的进程,华纳、哥伦比亚、环球、派拉蒙等都以电影和电视的集团公司的形式,制作了大量的电视网系列片,这种合作为电影业平稳度过危机时期储备了人才;再次,电视业的兴起改变了公众的休闲习惯,据统计1956年平均每个美国人每周花大约25个小时看电视,大约有2500万人每周免费看7至9部影片。

电视这一视听媒介逐渐取代了以书籍为代表的文字媒介,成了消费者休闲和娱乐的主要方式,“读图时代”的观众群会对电影有着不同于经典好莱坞时期的视听诉求。战后的生育高峰造就了平均年龄12到29岁新的观众群,他们被称为“经常性观众”,占到了电影观众人数的90%。这是在电视机前长大成人的一代,是“用眼睛思维的一代”,因此将他们作为受众主体之一,就必须在电影语言上加以创新。同时由于他们得到了更好的教育,也更加开阔的视野,因而在60年代复杂多变的社会潮流中,他们渴望在银幕上看到的是怀疑和批判传统及现实,直面人生,反映他们的梦想和期待的影片。因此,美国电影从价值观念到语言系统都将出现新的发展局面。最后,电视业为公众提供了便捷、低廉的“看电影”的机会,同时也刺激他们寻求通过电视难以获取的“新奇”的观影体验,为70年代之后好莱坞生产“重磅炸弹”式的电影提供了受众基础。

21.1.3 制片体制:制片厂体系——独立制片

1948年的派拉蒙诉讼案之后,大制片厂开始出售旗下电影院,到50年代末期,电影公司与影院的分离彻底完成。派拉蒙诉讼案打破了制片厂体系垂直经营的商业机制,大公司不太可能再从自己经营的影院获得稳定的收入,电影产业的终端不再由大制片公司控制。大制片公司丧失了放映环节之后,开始转向利润更大的发行环节,向发行公司转型。除了自己每年制作的十几到几十部数量不等的影片之外,制片厂开始资助和发行独立生产的影片,这些影片多是由独立制片人租赁制片厂的摄影棚和场地进行拍摄,在制作环节部分和制片厂没有什么具体的联系。这也标志着大制片厂时期的合同制度的死亡,即由制片厂以合同方式将制片人、剧本、导演、明星、发行商、放映商联合在一起的模式终结。这为独立制片的兴起,以及创作人员摆脱大制片厂流水线式生产的控制、获得创作自由提供了机遇。但是需要明确的是,大制片厂仍然可以通过发行环节影响独立制片公司,以保证其市场价值,因此新好莱坞并未完全脱离传统的制片厂制度。

21.1.4 文化转型:美国中心——欧洲旨趣

美国电影在经典好莱坞时代统治世界,也使美国电影人无论对影片本身还是制作模式都具有绝对的信心,虽然在那个时期好莱坞已经开始吸引一些欧洲导演到美国拍片并承认这些导演卓越的艺术才能,希望他们能够提升美国电影的艺术品质;但是在实际的操作过程中,他们不会允许这些导演对自己的工业制作体系有任何的冲击,这也导致除刘别谦等几位导演外的大多数人都未能在好莱坞开启自己事业的另一个高峰。而在当时美国电影蓬勃的发展态势下,其他国家的电影的确难以与其抗衡。“二战”之后欧洲电影开始了复兴之路,并开创

了与经典好莱坞迥异的风格特征。意大利新现实主义电影以朴实无华的影像和对普通人物的关注让观众一再被生活的“真实”冲击，随之而起的心理现实主义则让观众震撼于电影对人的复杂心理的开拓深度，而法国新浪潮对青年一代的爱情、社会、理想观念的刻画也吸引着和他们处于同一年龄层的新好莱坞导演及观众。这些影片 50 年代之后被引入数量不断增加的“艺术电影院”中，一些欧洲的电影导演被邀请到美国讲学，与他们交流创作经验成为许多美国年轻电影人的梦想。新好莱坞在主题、影像风格、情感表达各方面都受到了这些欧洲电影的影响。

好莱坞的商业传统和欧洲电影的艺术旨趣促使越来越多的人对电影产生了兴趣及系统学习的愿望。从 50 年代后期到 60 年代初期，美国许多大学都相继设置了电影学院、电影系或专业，并开设电影课程。著名的有南加利福尼亚的电影学院，加州大学洛杉矶分校的影剧系和纽约大学的电影制作、电影理论、影剧剧作系。严格的专业教育为新好莱坞培养了大批的电影人才。比如科波拉毕业于加州大学洛杉矶分校的电影系，斯科塞斯毕业于纽约大学，布莱恩·德帕尔玛毕业于哥伦比亚大学，斯皮尔伯格毕业于加州大学的电影及电子艺术专业。电影开始作为一种高级文化形式在大学里获得了正当的地位。而就电影理论机构和学会来说，各种电影学术性刊物如《美国电影》《广角》《电影杂志》等相继创刊，繁荣了电影的理论研究。1967 年，美国电影研究院在华盛顿和洛杉矶成立，电影资料馆也在全美的多个地方设立，其中最重要的有纽约现代艺术博物馆、罗切斯特的伊斯曼电影资料馆、华盛顿国会图书馆、伯克利艺术博物馆和太平洋电影资料馆等。这一切都为新好莱坞培养了新的创作和接受群体，促进了电影文化全面繁荣。

21.2 新好莱坞的发展格局

21.2.1 历史进程

研究者对于新好莱坞的历史界定有着不同的观点，有人将其精确地限定为 1967—1976 年，有人则将其扩展为从 60 年代初到 70 年代末。但比较一致的看法是，1967 年上映的《邦妮和克莱德》是新好莱坞标志性的影片，它与其后的《毕业生》、《逍遥骑士》（*Easy Rider*, 1969）等影片一起，以票房和口碑的双赢彰显了一个与经典好莱坞有巨大差异的电影时期的到来。

《邦妮和克莱德》出自舞台和电视出身的阿瑟·佩恩之手。这部影片取材于美国 30 年代一对银行劫犯的真实故事，就题材类型而言属于传统的“强盗片”，但是明显地受到了新浪潮尤其是戈达尔的影响，因此呈现出和传统强盗片截然不同的风格，这种风格突出体现在主人公邦妮和克莱德身上。美国学者爱德华·默里指出，这部影片所关注的“是在一个丧失了值得追求的目标和价值的社会里对人生意义的不断探索。象今天的许多人一样，邦妮和克莱德既不明白自己是什么样的人，也不明白自己是谁。从存在主义的角度来讲，暴力成了应付空虚感的一种手段：对于克莱德，开枪意味着显示自己的男性气概，对于邦妮则是表达她的

敌对情绪。”^①创作者在这一对雌雄大盗身上寄予了对社会的批判性反思，他们的犯罪行为被处理成个人对社会的反抗壮举。影片结尾两人被击毙的场面是极具震撼力的，升格镜头的表现方式延长和放大了两人的死亡过程，当无数的枪弹洞穿两人身体的之时，影片中弥漫了一种可以摧毁一切的极端暴力，突如其来的死亡、注视的眼睛和寂静的环境形成了一种独特的张力。这部混合了强盗、爱情的影片震惊了评论界和电影界。上映之初，影评界并不看好，但其在电影院受到的广泛欢迎使评论界不得不对其进行重新的评估。《时代》周刊刊载了有关这部影片的封面报道《新电影：暴力、性和艺术》，把它誉为美国新浪潮电影的化身。英国《女王》杂志写道：“1967年是《邦妮和克莱德》年。”该片最终赢得了十项奥斯卡奖提名，并获得最佳摄影奖和最佳女配角奖。

相较于颇具传奇色彩的《邦妮和克莱德》而言，迈克·尼科尔斯执导的《毕业生》更贴近于美国当代青年人面临的现实处境：教育、性、爱情、成长等。主人公本成长于美国典型的中产阶级家庭，他在大学毕业之后遵照父母的安排即将进入研究院继续深造，尽管他本人对此毫无兴趣。作为一个大学毕业生，他处于步入成人世界的入口，但从其父辈身上，他找寻不到这个世界的任何吸引人之处，相反他因为感到与周围的一切都格格不入而陷入焦虑之中。在与父亲朋友的妻子罗宾逊太太发展了一段冒险的偷情关系后，他发现自己真正的挚爱是罗宾逊太太的女儿珍妮，复杂的关系使他陷入了矛盾的漩涡。影片最终他冲破了罗宾逊太太和成人世界的阻碍，赢得了真爱。表面上看，这是一部以不伦的性关系作为噱头的影片，然而影片真正动人之处却在于创作者着力刻画的主人公面对整个成人社会的无力感。本虽然最后在教堂里面对着他的父辈疯狂地挥舞十字架，成功地捍卫了自己的爱情与自由，但当他与珍妮摆脱众人逃上汽车，兴奋和快乐从两人的脸上逐渐退去，伴随着忧伤的音乐他们的表情逐渐凝重严肃，因为前面还有更遥远未知的旅程。这部影片准确地把握住了青年人迈入成人社会时茫然无措的心理状态，赢得了青年观众的共鸣。

这两部影片之后，新好莱坞进入了繁荣的发展阶段。出现了丹尼斯·霍珀的《逍遥骑士》、罗伯特·奥尔特曼的《陆军野战医院》（*M.A.S.H.*, 1970）、迈克·尼科尔斯的《第二十二条军规》（*Catch-22*, 1970）、阿瑟·佩恩的《小巨人》（*Little Big Man*, 1970）、乔治·卢卡斯的《美国风情画》（*American Graffiti*, 1973）、马丁·斯科塞斯的《穷街陋巷》（*Mean Street*, 1973）及《出租车司机》（*Taxi Driver*, 1976）等影片。

21.2.2 青年导演群

如今的史蒂文·斯皮尔伯格已经成了好莱坞殿堂级的导演，马丁·斯科塞斯凭借《无间道风云》拿到了奥斯卡小金人之后，以《雨果》致敬电影艺术与电影人的同时，显示了老导演掌控电影新科技的能力；弗朗西斯·科波拉的女儿都已经拿到了威尼斯电影节金狮奖；乔治·卢卡斯制造的“星战系列”成了一种文化现象仍在世界范围内流行。然而这一个个在当

① [美] 爱德华·默里：《十部经典影片的回顾》，第127页，中国电影出版社1985年版。



今好莱坞被尊为大师的导演也曾被人们称为“好莱坞小鬼”（Hollywood brats），他们在六七十年代刚刚迈出大学校门不久，就有了独立执导影片的机会。有人统计过1970年的59部影片的116个制片人，其中只有18个人的工作年限超过四年。可以说好莱坞从管理层到创作层都发生了很大的变化。在这些创作者中，以下将要提到的四位导演尤为出色，他们都是在好莱姆时期崭露头角，凭借自己出众的才华和不懈的努力，在竞争激烈的好莱坞创出了自己的一片天地。

罗伯特·奥尔特曼

罗伯特·奥尔特曼是新好莱坞较为年长的电影导演中艺术生涯最长的，直到其2006年去世的那一年，81岁高龄的奥尔特曼还推出了新作《牧场之家好作伴》，可见其艺术生命力的旺盛。在奥尔特曼的电影成就中，最被人津津乐道的是他和意大利电影大师

米开朗基罗·安东尼奥尼一起，成为迄今为止电影史上囊括金棕榈奖、金狮奖、金熊奖这国际三大艺术电影节最高荣誉的导演，其电影生涯辉煌的起点，即其新好莱坞时期代表作品《陆军野战医院》。作为一部战争题材影片，《陆军野战医院》完全打破了观众对战争影片的观影期待。影片没有出现一个真正意义上的战争场面，不是通过展现残酷、暴力、非人性的惨烈场面来对战争进行反思，而是以幽默、反讽、荒诞的表现手法，展示了战场前线陆军野战医院中的医生、护士、军官群像。他们的玩世不恭与他们的身份，以及战争的严肃、伤痛形成一种对比，成就了影片的内在张力。这种冲突和碰撞从影片的海报设计就能窥见一二。头盔是战争中个体的代表，V字手势是战争的动力和目标，性感的双腿是性的符号，三者混搭在一起，以黑色幽默的方式成就了反战影片的另一面图景（见左上图）。同时奥尔特曼将其早期纪录片和电视业的某些创作方法和技巧与电影视听语言相结合，在声画结构上做出了独特的尝试和探索。

《陆军野战医院》给奥尔特曼带来了金棕榈奖，1975年的《纳什维尔》（*Nashville*）广受好评，被认为是其最重要的代表作之一。此后1976年的《西塞英雄谱》（*Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's Aistorg Lesson*）、1992年的《大玩家》（*The Player*）、1993年的《短片集》（*Short Cuts*）、2001年的《高斯福德庄园》（*Gosford Park*）相继在柏林电影节、英国学院奖、威尼斯电影节、金球奖等评奖中获得荣誉，使其成了美国电影历史中最具艺术个性和创造力的导演之一。

弗朗西斯·科波拉

人们提到科波拉的时候，往往会对其整个家族的艺术创造力表示惊叹。科波拉是意大利

裔美国人，他的父亲是音乐家，曾为他的影片《教父》作曲。科波拉的哥哥奥古斯丁从小就才华横溢并备受父母宠爱，好莱坞著名影星尼古拉斯·凯奇就是奥古斯丁的儿子。科波拉自己的女儿索菲亚·科波拉如今是好莱坞知名导演，其作品《迷失东京》《绝代艳后》都颇受好评。这是一个公认的艺术大家庭。

科波拉于1960年进入加州大学洛杉矶分校电影系攻读研究生课程，并很快进入被称为B级片教父的罗杰·科尔曼的团队担任导演，在这个系统内他很快掌握了基本的电影技巧和营销策略。1970年他与埃德蒙德·诺斯以影片《巴顿将军》同时获得奥斯卡“最佳原创编剧奖”，而对剧作的重视始终贯穿于他此后的艺术创作中。

《教父》系列无疑是科波拉最具影响力的作品，被视为传统类型的黑帮片和导演个人化的风格完美结合的典范之作。这部影片根据马里奥·普佐的小说改编，以西西里黑手党科莱昂家族的三代人的生活为故事主线，突破了传统黑帮片以强盗犯罪为核心的叙事典范，而深入到人物的内心深处，揭示了他们身处于多重人生角色的矛盾漩涡中的艰难抉择。整部影片具有深厚的历史感和悲剧感，又具备很强的可看性，个性鲜明的人物和严谨的叙事结构成就了其在美国电影史上的卓越地位。

此后科波拉拍摄了《对话》（*The Conversation*, 1974）和《现代启示录》，这两部影片相对于《教父》而言，更加远离了好莱坞经典时期的类型原则，具有鲜明的个性化色彩，都是不可多得的佳作。

马丁·斯科塞斯

斯科塞斯和科波拉一样，都是美籍意大利后裔，他是纽约“小意大利区”出身的穷小子。高中毕业后，他曾经在培养神父的学校短暂就读，后来很快就进入了纽约大学电影系，获得了学士和硕士学位，并留校任职。斯科塞斯的家庭背景对他的创作影响极大，他的大多数作品都与之有某种程度的联系。

《穷街陋巷》可以说是他电影生涯的第一部重要影片，在这部影片中，他对意大利移民后裔的生活状态进行了细致的描绘。剧中人物没有明确的生存目标，整日闲逛，可以毫无来由地拔刀相向，为了一点点钱打得头破血流。这既是一个无序的社会中基本的生存需要，也是对生活无奈的反抗态度。《穷街陋巷》的个人风格在其后获得金棕榈大奖的《出租车司机》中得到了延续和进一步发展。这部影片的主人公也是意裔移民的后代，处于一个既希望被主流社会接纳同时又有激烈反抗情绪的独特群落中，又被60、70年代整个美国社会的迷茫、虚无的情绪感染，陷入了罪孽与救赎的矛盾中，最终他只能以近乎自杀式的毁灭来寻找答案。这部影片以强烈的悲剧气息和对美国生活的细致描绘将斯科塞斯推向了大师级导演的行列。

此后斯科塞斯不断有佳作问世，如：《愤怒的公牛》（*Raging Bull*, 1980）、《基督最后的诱惑》（*The Last Temptation of Christ*, 1988）、《好家伙》（*Goodfellas*, 1990）、《纯真年代》（*The Age of Innocence*, 1993）、《纽约黑帮》（*Gangs of New York*, 2002）和《无间道风云》（*The Departed*, 2006）等。

乔治·卢卡斯

与其他新好莱坞的重要导演相比,卢卡斯的身份更多重,但兴趣更为单一。作为导演,他拍出了科幻电影的杰作《星球大战》系列;作为制片人,他监制了由斯皮尔伯格执导的冒险电影极为成功的典范之作《印第安纳·琼斯》三部曲(*Indiana Jones Trilogy*);作为老板,他在1972年就成立了“卢卡斯电影有限公司”,并在1975年成立其子公司,也就是著名的特技公司“工业光魔”——一直是好莱坞数字技术的最重要的团队。而他所有的兴趣几乎都集中于将科技尤其是电脑特技的变革应用于电影领域。

到目前为止,卢卡斯制作的唯一一部非科幻类的电影《美国风情画》成了他新好莱坞时期的代表作。这部影片以1962年夏天美国的一个小镇为背景,讲述了四个高中生一夜游逛的生活,以及他们未来的人生选择,片中运用了许多50年代流行的摇滚乐,为影片赋予了一种浓郁的怀旧气息。这部影片在票房成功的同时,赢得了五项奥斯卡提名。

才华横溢的新好莱坞导演群

除了上述导演之外,新好莱坞的代表导演还包括阿瑟·佩恩、萨姆·帕金潘、丹尼斯·霍珀、彼得·博格丹诺维奇、迈克·尼科尔斯、布莱恩·德帕尔玛等。虽然一些史学著作并未将史蒂文·斯皮尔伯格列入新好莱坞的重要导演之列,但是毕竟他在新好莱坞时期拍出了其职业生涯的第一部成功影片《大白鲨》(*Jaws*, 1974)。这部恐怖片显示出了斯皮尔伯格对观众心理的卓越的把握能力和对电影节奏的准确控制,这种特点贯穿在其此后的电影创作之中,也使其成为将类型电影的商业元素和导演的个人风格结合得最为圆熟的导演之一。而风格独树一帜且始终保持较高艺术水准的伍迪·艾伦也在这一时期创作出了《爱与死》(*Love and Death*, 1975)、《安妮·霍尔》(*Annie Hall*, 1977)等早期代表作。

21.3 新好莱坞的艺术特征

与其说新好莱坞是好莱坞历史的断裂,是一场新旧之间的对抗,是对经典好莱坞的革命,不如说它是在尊重经典好莱坞传统的基础上不断对其进行丰富、重组和发展的一个过程,如同托马斯·沙兹在《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》一书中所认为的那样,是在新与旧之间寻找到一个合适的平衡点。所以说新好莱坞继承了经典好莱坞时期的制片方式和类型传统,并借鉴融合了同时期欧洲电影的风格特征,从而给美国电影带来了深远的变化。

21.3.1 政治、文化反思的凸显

有评论家对新好莱坞的创作者做出了如下分析:“他们一半是来自B级电影院的悠闲骑手叛逆者,另一半是电影学校严肃的大学生。肯定的,他们具有一种政治文化信念和分析性的智力,而这是旧好莱坞所欠缺的。”^①新好莱坞的创作者在作品中体现出了强烈的关注社会

① [美] 托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,第206~207页。

事件、反思历史、彰显文化追求的倾向,这一方面受到美国 60、70 年代的文化与社会氛围影响,另一方面也是新一代电影人文化自觉性的体现。他们以电影为媒介和手段,展现其精神成长和蜕变历程,质询美国的历史和现实,具有鲜明的时代印记。最突出的莫过于《逍遥骑士》一片,该片受到了战后“垮掉的一代”的代表人物杰克·凯鲁亚克的名作《在路上》的影响,运用公路片的模式,讲述了两个嬉皮士的漫游经历。他们留着长发,头戴星条旗头盔,身穿复古的带毛边的黑色夹克,骑着当时最时髦的“哈雷”摩托,从加利福尼亚到佛罗里达,寻找他们心中的自由与宽容之地。影片展现了多种文化之间的冲突,也展现了当时年轻人的生存状态,出现了随意的聚会、吸毒、痴迷于摇滚乐等场面。主人公最后在毫无理由的情况下被射杀,死于寻找自由的旅程中。从中可以窥出 60、70 年代美国光怪陆离的社会图景,以及生存于其中的青年一代的梦想、迷惑与反抗。

21.3.2 类型意识的突破

新好莱坞引领类型电影进入了一个新的时代。经典好莱坞时期的类型电影往往被称为狭义的类型电影,类型之间很少交叉,观众与每一个类型建立了默契的心理联系,这种联系影响着观影期待和观影效果。狭义的类型电影以其单纯的形态被观众接受,并在整个 30、40 年代繁荣发展。但是 60、70 年代美国充满着更为激烈的社会冲突和文化碰撞,以前代表主流文化形态的稳定闭合的结构与观众的观影期待之间出现了巨大的差距。新好莱坞从开始出现就体现了对类型传统的尊重,比如《邦妮和克莱德》对公路片、强盗片的借鉴,《教父》对黑帮片的借鉴,《出租车司机》中的黑色电影元素,以及斯皮尔伯格、卢卡斯对科幻片的继承和发展,等等。但是在新好莱坞的导演手中,类型不再作为一个完整的形态体系贯穿于一部影片的始终,任何一种类型都可以仅仅作为一种元素被导演使用,所以有类型融合、超类型、反类型的影片出现。他们或者通过对以往类型电影的经典元素进行嘲弄,或者通过将多种类型融合到一部影片之中,或者将类型元素提升到一个精神层面丰富着经典好莱坞时期所确立的类型传统,这种类型意识对今天的好莱坞仍然有着深刻的影响。

21.3.3 作者风格的确立

50、60 年代之交,法国《电影手册》评出了他们认为生存在好莱坞商业体制内却能够不随波逐流、具有鲜明个人风格的“电影作者”,其中奥逊·威尔斯、希区柯克、霍华德·霍克斯、约翰·福特被尊为典范。作者论认为一个电影人之所以能被称为一个“作者”就在于其作品有着鲜明且统一的个人风格。到了 60 年代早期,美国著名的电影批评家安德鲁·萨里斯将法国的“作者论”引入美国。在 1962/1963 年冬季号的《电影文化》上,萨里斯刊载了美国“作者理论”的开山之作《1962 年的作者理论笔记》。他接受了法国批评家强调风格作为创造性表达的观点,认为一种有意义的风格将“题材内容”和“表现手法”融入一种“个性表达”之中,导演以此来反抗标准化的电影制作模式。作者论将电影理论带入高等学府,作为电影的学术研究的一个重要组成部分。在这样的理论背景及新现实主义、新浪潮的影响下,新好莱坞的

电影导演有意识地建立自己的个人风格。如上文提到的四位新好莱坞的青年导演,几乎从第一部作品开始就确立了自己偏好的题材、人物、价值体系以及电影语言系统,并将此或隐或显地贯穿于创作历程中,避免了被“标准化”的危机。

27.3.4 镜语体系的革新

新好莱坞时期的电影给人以强烈的时代气息,这在很大程度上得益于其对真实空间的追求,创作者放弃了好莱坞时代搭景拍摄的习惯,采用实景拍摄的方式,这样各种环境都进入了画面之中。不稳定的构图、环境噪声增加了真实感和可信度,可以迅速将观众拉入那个时代,感受创作者描绘的社会图景。在叙事结构上,突破了线性因果关系的闭合结构,将情节做非戏剧化处理,更加注重用时代气息和人物情绪与观众沟通交流。创作者偏好将反抗意识强烈却找不到出路的成长中的青年作为主人公,着力刻画他们复杂的内心世界和面对现实的迷茫与无奈,加强对人物个性的发掘,以此来丰富影片内涵。

新好莱坞发展到70年代末期的时候,美国每年生产200部左右的电影,保持着10亿到12亿的观众,并逐渐建立了广阔的国际市场。制片公司通过向电视台出售自己早年影片的转播权以及帮电视台制作系列节目,从而与电视台一起获得了双赢局面。新好莱坞作为一个反抗、革新并挽救电影危机的创作时期完成了历史使命,很多知名的导演被吸纳到大型电影公司继续他们的电影生涯。而新好莱坞也给此后的美国电影提供了无穷的财富,尤其是创作者对电影的美学形式及社会观念表达的不断探索,始终在提醒着后来者要保持清醒态度。

思考题

- (1) 请评价新好莱坞在美国电影史上的地位。
- (2) 请比较新好莱坞与50年代至70年代欧洲电影变革的异同。
- (3) 你认为新好莱坞对类型电影的发展起到了什么样的作用?

参考书目

- | | |
|---|--|
| [美]爱德华·默里:《十部经典影片的回顾》,张婉晔译,中国电影出版社1985年版。 | 视出版社1995年版。 |
| [美]托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,周传基、周欢译,中国广播电视出版社1993年版。 | 黄文达:《世界电影史纲》,上海古籍出版社2003年版。 |
| 郝建:《影视类型学》,北京大学出版社2002年版。 | 王宜文:《世界电影艺术发展史教程》,北京师范大学出版社1998年版。 |
| 郑亚玲、胡滨:《外国电影史》,中国广播电 | 卢燕、李亦中主编:《隔洋观景:好莱坞镜像纵横》,北京大学出版社2004年版。 |

第 22 章

纪录电影

22.1 关于纪录片

纪录电影起于卢米埃尔兄弟，他们发明的携带方便、融放映和洗印为一体的摄影机是拍摄现实生活的理想工具。第一次世界大战期间，不少国家政府电影工作者利用有关战争的资料片和专门拍摄的素材剪辑成一些影片。20 世纪 20 年代开始，美国的罗伯特·弗拉哈迪（Robert J. Flaherty）和苏联的吉加·维尔托夫分别确立了纪录电影的位置，精确化了纪录电影的特性。英国的约翰·格里尔逊给纪录片做了一个非常有远见的界定，即纪录片是“对现实的创造性处理”（the creative treatment of actuality）。此后，欧洲的先锋运动则为纪录电影形式的探索和本体的发展做出了巨大的贡献。第二次世界大战使纪录电影获得了快速发展，战后，随着摄影和录音技术的发展，以及意大利新现实主义、英国自由电影、法国新浪潮的展开，出现了真实电影和直接电影运动。到 80 年代，直接电影被不拘一格的杂糅各种电影传统的新的纪录片推向边缘，纪录片进入一个多样化发展的时期。新世纪以来，网络交互技术、CGI 技术、3D 技术、VR 技术也纷纷应用于纪录片的制作中，促使动画纪录片快速发展，在线交互纪录片、资源开放纪录片等新形态纪录片产生。纪录片的内涵和外延、形态和美学总是随着时代和技术的发展发生着不同程度的变化。

22.2 纪录片的主要流派

22.2.1 “人与自然搏斗”的弗拉哈迪模式

在纪录电影史上，美国的罗伯特·弗拉哈迪以他的杰作确立了纪录电影的名称，并开创了真正意义上的纪录电影艺术。1922 年上映的弗拉哈迪的影片《北方的纳努克》一反从卢米埃尔兄弟以来风光旅游电影的拍摄手法，而是把镜头对准了遥远的异民族的人物和他们的生

活,展现他们在与自然搏斗中所体现的崇高人性。从《北方的纳努克》开始,弗拉哈迪确立了“人与自然搏斗”的主题模式,他此后的影片《摩阿拿》(1926)、《亚兰岛人》(1934)、《路易斯安纳州的故事》(1948)等作品中都坚持着这种模式。弗拉哈迪在他的影片中极力赞扬人作为大自然的一部分享有自由和尊严,同时也揭示了人与自然之间的冲突乃是一种本质,人不可能超越自然,也无法摆脱自然。影片中男性角色主要是猎人、斗士、渔夫等,他们具有强大的生存技能而成为大自然的主人。这些英雄构成了弗拉哈迪电影的理想世界。这些男人依赖着家庭给予的支持和鼓励与大自然搏斗。一个家族共同生活并共度难关,而儿童则在向父辈的学习中长大成人,并了解大自然的规律以及人在其中的位置。这就是弗拉哈迪以他的“纯真”之眼构建的远离工业文明社会侵染的崇高浪漫的人生图景,仿佛一个个关于人类的寓言故事。

弗拉哈迪在他的影片中偏爱用深焦镜头和长镜头,不断地改变构图跟拍,同时以景深配合长镜头保持空间与动作的完整性,创造出既有潜力又有丰富暧昧性的画面。在影片的叙事上,弗拉哈迪可谓是讲故事的天才,他把对人性的关注渗透在一个个生动有趣的故事中。巴尔诺在评《北方的纳努克》时指出:“弗拉哈迪完全吸收了故事片的手法,然而他却把它运用在既非作家和导演所创作的,也非演员所表演的题材上去了。这样,既保持了戏剧性场面感人的力量,又将其与真实的人结合起来了。”^①《纽约时报》评论说:“与这部影片相比,普通的故事片,即所谓的‘戏剧性的’影片则像印在赛璐珞上的东西一样,显得浅薄而空洞。”^②罗伯特·E·舍伍德在回顾全年摄制的影片时,对《北方的纳努克》做了这样的评述:“它是无与伦比的,是其他影片望尘莫及的。在当年或以后几年的电影中,在最优秀影片的总目录中,如果没有它就不能说是完整的。”^③甚至有人把该片比作古希腊悲剧。

“尽管没有围绕弗拉哈迪个人而形成流派或一场运动,但是他作为一个榜样,普遍地受到其他致力于大众人类学方向的美国人的追随。”^④如紧随其后的梅里安·C·库珀(Merian C. Cooper)和欧尼斯特·B·舍德萨克(Ernest B. Schoedsack)拍摄的《草原》(Grass, 1925)、《象》(Chang, 1927),还有30年代马丁·约翰逊夫妇(Martin Johnson & Osa Johnson)拍摄的《刚果利拉》(Wonders of the Congo, 1931),该影片被认为“为纪录电影家兼探险家这一传统,增添了一部花哨庸俗的作品”^⑤。此外,“对于弗拉哈迪的纪录片形式更有意义的影响是约翰·格里尔逊等英国纪录片人把弗拉哈迪的纪录片形式应用在完全不同的目的和拍摄对象上。”^⑥对此,也许正如1951年在弗拉哈迪去世后,格里尔逊在《纽约时报》发表的对他的这位老朋友兼思想上的对手的评价中所说:“他矢志不渝所追求的是永恒

① [美]埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,第36~37页,中国电影出版社1992年版。

② [美]埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,第39页。

③ 同上。

④ Ian Aitken edited, *The Documentary Film Movement: An Anthology*, Edinburgh University Press, 1998, p.24.

⑤ [美]埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,第37页。

⑥ Jack C. Ellis & Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, N.Y.:Continuum, 2005, p.37.

(timeless)的,而不是及时(timely)的”。实际上,弗拉哈迪的创作模式一直被纪录电影人所追随,至今仍余音不绝,《哭泣的骆驼》(*The Story of the Weeping Camel*, 2004)便是一个典型的代表。

22.2.2 维尔托夫倡导的“电影眼睛”

几乎与弗拉哈迪同时,苏联的吉加·维尔托夫以苏维埃革命者的豪情通过宣判到1919年为止的所有电影的死刑而开始他的事业。他认为电影具有捕捉“世界感觉”的特殊功能,摄影机是完美的眼睛,而人类的肉眼却是不完美的。电影的实质在于拍摄角度和蒙太奇,也就是电影有可能以自己那种异乎寻常的、别人意想不到的独特眼光去观看现实生活,或者以新颖的蒙太奇手法把各个镜头加以组接,重新创造出一个现实生活来。维尔托夫认为传统的基于罗曼史、戏剧和其他同类的电影都是“麻风病”,在戏剧的基础上发展电影是令人不能容忍的蠢事。他主张纪录电影工作者“到生活中去”,不要让视线避开平凡的生活,必须成为独具慧眼的观察生活的匠人,他高呼“打倒资产阶级的寓言剧,真实生活万岁!”这些宣言经常以神秘的“三人小组”的名义发表。神秘的“三人小组”成员其实是维尔托夫本人,他的妻子、亲密的合作者伊里莎维塔·斯维洛娃,以及他的弟弟米哈伊尔·考夫曼。电影史学家乔治·萨杜尔把1922年称为“三人小组”年代。

维尔托夫倡导的“电影眼睛”派全心服务于新生的苏维埃政权,他们创作了《电影真理报》(1922—1925)、《电影眼睛》(1924)、《持摄影机的人》(1929)等作品来宣传和阐释他们激进的“电影眼睛”的理论主张。其中《电影眼睛》表现了摄影师考夫曼四处拍摄的生活即景,维尔托夫则以不同的节奏和速度把这些镜头剪辑起来,力图在银幕上呈现各种生活现象的内部动因。影片中,他对画面的处理方法丰富多彩,高速运动镜头、慢动作、动画、负片等,剪辑方式新招迭出。影片没有剧本,维尔托夫宣称纪录片只能按生活的本相观察生活并从观察中得出结论。之后,维尔托夫相继创作了《前进吧,苏维埃》(1926)、《在世界六分之一的土地上》(1926)、《第十一年》(1928)、《持摄影机的人》(1929)等。《持摄影机的人》尤其符合维尔托夫成熟的“电影眼睛”理论宣言。影片以独特的拍摄角度和大量的特技处理,在银幕上呈现了日常生活的奇异和不凡。正如维尔托夫自己说的,“它是坦率的、革命的,是一部清理电影语言的电影,一部电影的看图识字”。

维尔托夫先进的电影主张和大胆的电影实验,使他的周围很快团结了一批包括爱森斯坦和科巴林在内的电影青年,创造出一些杰作。其中叶斯菲里·舒布是最引人注目的一个。她利用大量的“反革命影片”——尼古拉二世的家庭影片资料制作成纪录片《罗曼诺夫王朝的灭亡》(1926)、《伟大的前程》(1927)、《尼古拉二世与列夫·托尔斯泰时代的俄罗斯》(1928),这三部影片构成了从电影诞生到1927年俄国史的“叙事诗三部曲”。还有维克托·图林的《土

① Jack C. Ellis & Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, p.25.

② Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, 1985, p.46.

西铁路》(1929)、雅克夫·布里奥赫的《上海纪事》(1928)以及维尔托夫弟弟米哈伊尔的《莫斯科》(1927)和《春天》(1930)等。维尔托夫的另一个直接影响是激发了欧洲先锋派青年的创作灵感。第二次世界大战后的“真实电影”和“直接电影”运动也都是在向维尔托夫致敬。可以说,维尔托夫的纪录电影主张在艺术上的创新和推动力的影响远远超出了其社会政治目的,他的影片在当时“解决了美学上、心理学上,乃至哲学上所面临的当务之急”^①。

22.2.3 欧洲先锋实验电影

“当美国的电影工作者正以对生命的浪漫视野塑造一种电影的传统,而苏联电影工作者也正积极整编电影的动力使它合乎政治的需要时,法国、德国及荷兰的实验电影工作者却在一片不受情感和政治局限的天地中创作。”^② 20世纪20年代的欧洲实验先锋电影运动是由一批不“安分守己”的艺术家加入了电影俱乐部开启的,最早的代表作品是法国画家费尔南·莱热和美国画家达德利·墨菲创作的《机械芭蕾》(1924)。真正改变影片在俱乐部放映仅供内部观摩状况的是德国招贴画设计师,兼学建筑和音乐的瓦尔特·鲁特曼。他摄制的《柏林:一个大都市的交响乐》(1927)描写了柏林城市的一天生活,从拂晓到傍晚。影片中鲁特曼关心的是节奏和表现形式。埃德蒙·迈泽尔为影片谱写了很有诱惑力和感染力的交响曲。《柏林:一个大都市的交响乐》掀起了拍摄“大都市交响曲”的热潮,并且确立了纪录片在剧场放映的地位。

同一时期,旅居法国的巴西美术家阿尔贝托·卡瓦尔康蒂创作了展现巴黎从黎明到黄昏的影片《只有时间》(1927)。才华横溢的让·维果邀请鲍里斯·考夫曼担任摄影拍摄了具有尖锐讽刺意味的《尼斯印象》(1930)。维果说影片所描述的是“一个令你作呕,迫使你成为革命的同谋者的一个不负责任的社会的末日。”^③ 巴尔诺评价《尼斯印象》成为纪录片的一个里程碑。^④ 荷兰导演尤里斯·伊文思摄制的两部短片《桥》(1928)和《雨》(1929)为他赢得了“电影诗人”的美誉。尤其是《雨》犹如阿姆斯特丹城市一曲优美的城市奏鸣曲。这些先锋派实验青年们痴迷于以摄影机的力量捕捉城市生活的韵律动感及万花筒般的城市景象,对城市大唱赞歌,歌颂机器,歌颂运动,崇尚形式表达,但他们也看到了城市迷人景致中丑陋的一面。这种纯粹的“为艺术而艺术”的欧洲的先锋艺术实验运动,探索了纪录电影的各种拍摄技巧和方法。虽然它在纪录电影长河中只是昙花一现,但它以乐观的精神最大限度地进行了纪录片影像的实验。他们技术性的艺术贡献不受任何意识形态约束而影响深远,“二战”后美国的先锋实验电影就是根源于此。

随着20世纪30年代电影有声时代到来,世界经济大萧条开始,战争的狼烟再起,欧洲先

① Ian Aitken edited, *The Documentary Film Movement: An Anthology*, p.34.

② [美] Richard M. Barsam: 《纪录与真实:世界非剧情片批评史》,第92页,台湾远流出版有限责任公司1996年版。

③ [美] 埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,第74页。

④ 同上。

锋艺术实验运动的主将们各自选择了不同的艺术道路。让·维果在摄制了两部出色的故事片《操行零分》和《驳船亚特兰大号》后英年早逝；伊文思成为“哪里燃烧就到哪里去的”以摄影机为武器的国际革命战士；鲁特曼则以他的才华效忠和殉职于纳粹的宣传事业；卡瓦康蒂响应了大英帝国纪录片教父约翰·格里尔逊的号召投身于英国的纪录片运动，开启了新的艺术道路。

22.2.4 英国纪录电影运动

如果说弗拉哈迪确定了纪录电影的地位而令人敬仰，那么，把纪录电影作为一场运动、一项政治发扬光大的人物当属英国的约翰·格里尔逊。“纪录片”（documentary）一词首次公开用于电影上就是格里尔逊在评论弗拉哈迪的影片《摩阿拿》时使用的。格里尔逊对纪录电影的兴趣首先不是把它看作一种艺术形式，而是当作一种影响公众舆论的媒介手段。他从来不掩饰这个观点：“我视电影为讲坛。”^① 格里尔逊亲自执导的《漂网渔船》（1929）为他建立和领导帝国商品推销局电影部开辟了道路。他招纳了一批热衷于电影的年轻人：巴锡尔·瑞特、阿瑟·艾尔顿、保罗·罗沙、哈莱·瓦特、阿尔贝托·卡瓦尔康蒂、汉弗莱·詹宁斯等，创作出了一批优秀的影片，如《住房问题》（1935）、《锡兰之歌》（1935）、《夜邮》（1936）、《煤矿工人》（1936）等。如巴锡尔·瑞特创作的《锡兰之歌》，评论家格雷厄姆·格林称其“或许是到1935年为止英国拍摄的最出色的电影，它恒久的美除了俄国电影是无与伦比的”^②。十年后《时代》杂志还称赞它“异常动人”。

格里尔逊在帝国推销局电影局工作阶段，形成了“纪录片”这一概念，赋予它教育理论与公共责任，让纪录片成为启蒙公众的工具，并推动了纪录片运动。他竭力避免弗拉哈迪的逃避现实，鲁特曼的视觉交响乐，苏联影片的戏剧效果；相反，他“把人们的眼睛从天涯海角拉到眼前正在发生的事情上，人们自己的事情上……门前石阶上的戏剧事件上来”^③。他创造了处理日常生活的简单实用的形式，坚持拍摄门前石阶上的戏剧事件，对现代社会的变化采取半新闻化半戏剧化的处理方式。从1930年1月到1933年6月，格里尔逊监制了一百多部影片。他把这些影片分为几类：一是在影院放映的纪录片，如“帝国六片”系列（包括格里尔逊与弗拉哈迪的《工业化英国》、瑞特的《从乡村到城市》和《山峦起伏》、艾尔顿的《逆流而上》和《山上阴影》等）；二是利用其他影片汇编而成的短片，在影院以外放映；三是为一些教学机构摄制的教学片；四是广告宣传片。格里尔逊对纪录电影的主要贡献始于这个时期：发展纪录电影的用途和形式；获取机构赞助，奠定纪录片经济基础；建立纪录片的非影院发行展映机制。格里尔逊还推动电影协会建立了一个电影院，以及附近的帝国电影图书馆。另外，格里尔逊还在全国巡回演讲，不断写作，内容包括影评、纪录片的政治、社会与教育意义以及英国电影业存在的问题。《纪录片的首要原则》发表于1932—1934年的《电影季刊》：“（1）我们相信

① [美] 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，第80页。

② John Grierson, *Life, Contributions, Influence*, Southern Illinois University Press, 2000, p.86.

③ F. Hardy, *Grierson on Documentary*, Faber & Faber, Abridged edition, 1979, p.64.