

# 《外国电影史》部分

## 外国电影史

- 第一章 电影的诞生
- 第二章 电影叙事形式的发展
- 第三章 欧洲先锋派电影运动
- 第四章 美国好莱坞“黄金时代”
- 第五章 法国诗意现实主义
- 第六章 前苏联社会主义现实主义
- 第七章 意大利新现实主义
- 第八章 民族电影兴起中的日本电影
- 第九章 法国“新浪潮”与“左岸派”
- 第十章 新好莱坞电影与新德国电影
- 第一章 电影的诞生

电影诞生于19世纪末，它是现代科学技术的产物，是人类文明史上的一次革命。“印刷术的发明对书写产生革命性的影响，但是并没有改变散文与诗歌的性质。新的乐器对音乐的影响比较复杂，但工艺方面的变化并没有产生关于音乐艺术的全新概念。留声机让千百万听众听到了录制下来的声音，但演奏还是老样子”。

透视法影向了绘画使画家有可能创造出三维空间的幻像，但仍旧不能表现运动。然而，电影的诞生，作为“自然造物的补充，而不是替代”，最终，使物质现实的空间形式得以复原。从而，使人类又一次获得了一种全新的感知世界的经验，获得了一种全新的影像思维的方式。

正如人们意识到的那样“19世纪和20世纪的交接点是一条巨大断裂带。在这条断裂带前面，历史是一种充满神奇的迷雾，不可捉摸的、令人困惑的、无以名状的东西；而在这条断裂带的后面，历史却是亲切而透明的、切实可见的、无可争辩的存在。”

## 第一节 电影的起源

“电影的史前史几乎和它的历史一样长”，作为现代科学技术的产物，电影的诞生，确实经历了欧洲国家中许多的科学家、发明家，甚至模仿者的漫长的实验过程。他们在对运动的光学幻觉所进行的科学探索与实验，在时间上，可以追溯到19世纪初。但人类对于“光影理论”的认识与应用，便可以从2000多年前的中国讲起。据文字记载公元前5世纪，墨子关于“光至景(影)亡”的学说，则是人类对“光学理论”的最早、最科学的贡献。而产生于汉武帝时期，并在唐宋以后广为流传的“灯影戏”，则是对“光学理论”的最初、最朴素的应用与实践。13世纪“灯影戏”传入中东、欧洲、东南亚等地，这便产生了以后的“幻灯”、“走马灯”等形象的、运动的视觉游戏。电影正是起源于这些视觉娱乐游戏之中。至于电影的发明所依据的科学技术、物理学原理，则主要有以下三个方面。

### 一、视觉滞留

“使一块燃烧着的木炭在被挥动时变成一条火带，这种现象曾被古时的人们发现过”<sup>①</sup>。但是，将这种视觉现象同电影的发明联系起来，却是19世纪的事情。1829年，比利时著名的物理学家约瑟夫·普拉托为了进一步考察人眼耐光的限度，以及对物象滞留的时间，他曾一次长时间对着强烈的日光凝目而视，结果双目失明。但他发现太阳的影子却深深地印在了他的眼睛里。他终于发现了“视觉滞留”的原理。即：当人们眼前的物体被移走之后，该物体反映在视网膜上的物象不会立即消失，会继续短暂滞留一段时间。实验证明，物象滞留的时间一般为0.1—0.4秒。与此同时，在欧洲的物理学教科书和物理实验室中，也开始采用“法拉第轮”的原理和图画“幻盘”旋转的视觉研究。它们向人类表明，人眼视觉的生理功能可

以将一系列独立的画面组合起来，成为连续运动的视象。19 世纪 30 年代，诡盘、走马盘、轮车盘、活动视镜和频闪观察器等视觉玩具相继出现。其基本原理大同小异，即在能够转动的活动视盘上画上一连串的图象，而当视盘转动起来时那些呆滞的、无生命的图象便运动起来，活灵活现。此后，奥地利人又将幻灯和活动视盘相结合，使绘制的静止的图画投影在银幕上，制作出活动幻灯，形成了早期动画。然而，到了本世纪 60 年代，电影理论家和教育家对“视觉滞留”的问题提出了新的疑义，他们发现银幕上的全部运动现象实际上是跳跃的、不连贯的，但观众却意识到那是一个统一、完整的动作连续。由此证明，真正起作用的不是“视觉滞留”，而是“心理认同”。

## 二、摄影术

摄影术同样产生于 19 世纪的欧洲。1839 年，法国人达盖尔根据文艺复兴以后在绘画上的小孔成像的原理，并使用化学方法，将形象永久的固定下来，“达盖尔照相法”产生。然而，人们在活动视盘的机械原理和光学幻觉的意识面前，已经不可能满足于静止的、精美的、单幅照片了，而是幻想着有一天能够将它们相互联系起来，忠实地复制形象动作和自然空间的物质现实。1872 年，最先将“照相法”运用于连续拍摄的，是摄影师爱德华·幕布里奇。他曾在 5 年的时间里，多次运用多架照相机给一匹正在奔跑的马进行连续拍摄的实验，并于 1878 年获得成功。这位天才的摄影师将 24 架照相机排成一行，当马跑过的时候，照相机的快门就被打开，马蹄、腾空的瞬间姿态便被依次地拍摄下来。为此，爱德华·幕布里奇获得了“拍摄活动物体的方法及装置”的专利权。1882 年，法国人马莱利用左轮手枪的间歇原理，研制了一种可以进行连续拍摄的“摄影枪”。此后他又发明了“软片式连续摄影机”。终于以一架摄影机开始取代了幕布里奇用一组照相机拍摄活动物体的方法。在欧洲，这…时期许多国家中的科学家、发明家们都研制了不同类型的摄影机。其中，美国的托马斯·爱迪生和他的机械师狄克逊为了使胶片在摄影机中以同样间隔进行移动，而发明了“在胶片两边打上孔洞的牵引方法”，解决了机械传动的技术问题。“活动照相”的“摄影术”得以完成。

## 三、放映术

1888 年，法国人爱米尔·雷诺发明了“光学影戏机”，人们开始可以在幕布上看到几分钟的活动影戏，比如：《可怜的比埃洛》、《更衣室旁》等等。但是，投影在幕布上的图象，完全是由雷诺一个人亲手一张张绘制而成的，那不过是早期的动画放映，距离真正的电影相去甚远。1894 年，爱迪生实验室的“电影视镜”问世，这是一种长方形立柜式箱子，里面有可以连续放映 50 英尺胶片的影片，外面有个 2.5 毫米的透镜。这个“电影视镜”的特点是仅能供一个人观赏。爱迪生认为：只有每个好奇的顾客单独通过看片机来看电影，才有可能挣到更多的钱。因此，他拒绝以投影方式放映电影。这显然是个错误。一年之后，“1895 年是放映技术方面取得惊人进步的一年。同年 9 月，托马斯·阿马特在乔治亚州亚特兰大的产棉博览会上放映了活动图片。11 月，迈克思·斯科拉达诺夫斯基在德国柏林的温特加登放映电影。”①。“放映术”成为人们这一时期相互竞争的目标。然而，在所有的放映技术中，唯有卢米埃尔兄弟所发明的“活动电影机”获得成功。其一，那是一架既可以拍摄又可以放映赛璐璐软胶片的机器；其二，机器的成本和重量，也都要远远低于爱迪生和其他发明家们的那些设备；其三，在速度上，爱迪生的“电影视镜”是 1 / 48 秒的画格，而卢米埃尔兄弟的“活动电影机”则是 1 / 16 秒的画格，更为接近于 1 / 24 秒画格的正常速度。就在 1895 年的最后两天，12 月 28 日，卢米埃尔兄弟在巴黎卡布辛大街 14 号大咖啡馆中，用他的“活动电影机”首次售票公映了他的影片。这一天不仅仅标志着“放映术”的完成，同时也标志着电影的真正诞生。

电影诞生于 19 世纪末并非偶然，它与现代科学新观念的发展息息相关。当“相对论和量子力学构成了现代物理学的基础，产生了人们对于时间、空间和物质、运动相互作用的新观念”的时代，电影史前时期的科学家、发明家们执著的追求，创造出了符合这一新的科学观

念的形象的媒介语言，“运动的光学幻觉”。科学作用于艺术，体现了现代人类对于形象思维的全新观念。这一观念从一开始，便决定了电影这门艺术无论是媒介属性，还是语言方式，都与传统艺术形式形成了根本上的区别。与此同时，就艺术发展史而言，电影也最终以它的科学性实现了人类艺术对于木乃伊“情节”队的美学追求，实现了现代艺术对于现实幻象真实的追求。

## 第二节 卢米埃尔兄弟的“活动电影”

卢米埃尔兄弟在他们的父亲老卢米埃尔所经营的照相馆中，学会了照相技术，并在后来帮助他们的父亲掌管照相器材厂的同时，研制出了“活动电影机”。作为摄影师出身的卢米埃尔兄弟，对待电影从一开始就显示出与爱迪生全然不同的思维观念。这种不同不仅表现在对于“放映术”的发明、对于电影机器设备的改进，而是更突出地表现在他们的电影作品中，所存在的根本的时空观念的差别，根本的美学差异上。

作为发明家的爱迪生曾为电影做出过很大的贡献。他对于电影机器、装置的研制，为新技术的诞生奠定了基础。而他更大的荣耀，则是为这门新技术起了一个富有魅力、富有诗意、富有幻觉意识的名字——电影。然而，爱迪生对待电影、这门新技术的观念上，却存在着很大的局限。首先，爱迪生提供给他的“电影视镜”所放映的影片，大都是在他所设置的一个被称作“黑囚车”的装置中拍摄出来的。而事实上，他的创造本身并没有脱离“照相馆”的原有模式。在那个只能供一个人观赏的“窥视镜”前面，观赏者的“窥视”不过是一次次地重复着摄影师的“窥视”。其次，由狄克逊最先完成的50部左右的作品：《酒吧间景象》、《安娜贝拉的舞蹈》、《拔牙》、《理发师》、《布发罗·皮尔》等等，其内容大都是简单地表现跳舞、拳击、变戏法、作游戏等等娱乐性场景。影片中的人物则是由爱迪生请来的演员为摄影机表演的，如同一张张“活动的照片”。这不过是套用了舞台剧的模式虚构的一些小节目而已。与此相反，卢米埃尔兄弟采取的是更为现实主义的态度。他们首先摆脱了：照相馆”摄影师所具有的封闭的人为空间的束缚，迈向了广阔、开放的自然空间。作品的内容，也是更为努力的去表现和复制现实生活中实际存在的事情和生活，而不是专门去为摄影机安排和搬演实际不存在的事情和生活。比如，由路易·卢米埃尔最初拍摄的短片：《工厂大门》、《火车进站》、《烧草的妇女们》、《出港的船》、《代表们登陆》、《警察游行》等等，就直接地表现了那些下班工人、上下火车的旅客、劳动中的妇女、划船出海的渔民、登岸的摄影师和街头行进的警察等等。在这些作品中，卢米埃尔兄弟真实地捕捉和记录了现实生活的即景，使人们看到了自己身边的那些真切的生活和熟悉的人群。正如，乔治·萨杜尔所说：从路易·卢米埃尔的影片中人们了解到，电影可以是“一种重现生活的机器”，而不是像爱迪生的“电影视镜”那样，仅仅是一种制造动作的机器①。

在路易·卢米埃尔所拍摄的作品中，就题材和内容大致可以分为四个方面：

### 一、劳动和工作的生活场景

被称作世界电影史上的第一部影片的《工厂大门》，是以设在里昂的卢米埃尔兄弟自己家的工厂作为背景，拍摄下来的工人下班的景象。当工厂的大门打开，系着围裙的女工们和骑着自行车的男工们有说有笑地从工厂里出来，随后，厂主乘坐着一辆由两匹马拉着的马车驶进工厂，大门又重新关上。平凡的形象，活动的人群初次出现在银幕上，令人们感到万分惊奇。而那自然、朴实的工人们的日常生活的景象，即使是今天的人们看上去，也会被其朴素的艺术魅力所感染。在以后的作品中，卢米埃尔更是以那些普通的劳动者作为拍摄对象，热情地表现了他们的生活。比如：《木匠》、《铁匠》、《拆墙》、《烧草的妇女们》、《照相师》、《水浇园丁》以及《消防员》（四部）等等。

### 二、家庭生活情趣的记录

以自己最为熟悉的家庭生活为题材拍摄出来的影片，无疑是电影早期制作的最好的选择。



在这一类的影片中：《婴儿的午餐》、《玩纸牌》、《下棋》、《钓鱼》、《金鱼缸》、《猫的午餐》、《儿童吵架》、《家庭聚餐》、《恬静的家庭生活》等等，是最具有代表意义的作品。

萨杜尔曾对这些影片做出过这样的评价：“这些影片既象一本家庭的照相册，同时又象无意中拍摄下来的——部描写上世纪末一个法国富裕家庭的社会记录片。卢米埃尔拍下了一些很成功的情景，使观众在银幕上能够看到同自己一样的生活，或者他们所向往的生活”②。这些富有情调和诗意的影片，洋溢着家庭生活的情趣，同时充满了资产阶级的闲情逸致。

### 三、政治、文化、新闻实录

卢米埃尔和他所培养的摄影师们，还将摄影机镜头对准了那些具有社会政治、宗教文化、实事新闻等方面的内容和状态进行拍摄，表现出了他们开阔视野和广泛兴趣。比如：《耶路撒冷教堂》、《沙皇尼古拉二世的加冕礼》、《日本内宅》、《代表们登陆》、《一艘新的船下水》等等。这些影片以不同的景别、角度，准确地拍摄出那个时代异国政治、文化的色彩与特征。同时，就今天而言，这些作品也是我们了解、认识上世纪末的最直观、最真实可信的例作。

### 四、自然风光和街头实景的拍摄

户外实景拍摄是卢米埃尔作品的主要特征。在这一部分作品中，卢米埃尔更出色地表现出了一个摄影师的才华和他对电影的思考。作品：《出港的船》、《火车进站》、《警察游行》、《街景》、《骑兵表演》，以及由卢米埃尔的两个摄影师分别拍摄的两部影片《在美国拍摄的39个景象》和《威尼斯景象》等等，真实、自然地“抓住了生活实景”①，记录了人类所生存的富有魅力的自然空间和人们日常生活的行为状态。在影片《出港的船》中，出海的人迎着冲向岸来的一次次波浪，艰难地把船划出去。画面右上角，站在堤坝上的卢米埃尔夫人和孩子，迎着海风向划船人挥动着手帕，衣裙也随风飘动。卢米埃尔使用逆光拍摄，使整个画面诗意盎然。在这一部分影片中，摄影机位的安排和画面构图的处理上都十分的考究，卢米埃尔更多的运用景深、移动摄影等方式进行表现，使他不愧为赢得早期电影最出色的摄影师的美誉。

在卢米埃尔所拍摄的不足50部的短片中，他还为我们显示出电影所具有的创造不同的表现手段、不同的叙事形式的可能性。其中，A、《代表们登陆》被称作是“新闻片”：1895年6月，法国摄影协会议在维多利河上的维多利市召开一次照相会议，卢米埃尔便将与代表离船上岸的瞬间拍了下来，并在24小时之后，影片和代表们见了面。为此，卢米埃尔被称作是新闻片的先驱。B、《消防员》被称作是“记录片”：这部由《水龙出动》、《水龙救火》、《扑灭火灾》、《拯救遭难者》（每部一分钟）4个片段组成。受当时的放映设备、胶片长度的限制，只得将作品分切开来。而后再将作品重新连接起来，结果从不同角度、不同地点拍摄下来的里昂街头消防队员救火、救人的动人情景，却形成了一种“蒙太奇”形式，产生了富有戏剧性的变化。C、“有名的《水浇园丁》是一部蕴含着噱头的、萌芽状态的喜剧片”影片取材于一套连环画，规模很小但包含着许多的喜剧因素，是“后来出现的一切喜剧片的胚胎和原型”。在卢米埃尔的影片中，还可以发现其它不同样式的表现，比如：《假膝行人》就可以被看作是最早的“追逐片”的雏形；而由卢米埃尔的摄影师梅斯吉希拍摄的《在美国拍摄的39个景象》（纽约、波士顿、芝加哥、华盛顿、尼亚加拉瀑布），又可以被看作是最早的“旅行片”的先声，等等。

在形式上，卢米埃尔的影片，大都是由一个固定视点的单镜头拍摄而成的。当然，这里不包括以后的几部由卢米埃尔的摄影师们借助于交通工具拍摄的、具有“移运效果”的影片。在卢米埃尔的“固定视点的单镜头”的表现形式中，《火车进站》是最为典型的一部作品：摄影机架在站台上，朝着远处延伸的火车轨道。站台上空无一人，景深处一列火车迎面驶来，火车头驶出画面左沿站台停下，旅客们上下火车，其中有一位少女在摄影机前迟疑地经过，并露出自然、羞涩的表情。火车离开站台驶出画面左，影片结束。在这部影片中，物体与人物时远时近，不同景别的视觉变化，形成了纵深的场面调度。这恰恰是我们今天通常使用的“长镜

头”的拍摄方法，即固定视点的单镜头拍摄下来的一个时间和空间的连续体。有意思的是，让一吕克·戈达尔在他的影片《卡宾枪手》(1962年)中，对《火车进站》做了又一次幽默的模仿。在卢米埃尔的影片中，在景深镜头的运用上《代表们登陆》和《假膝行人》等，同样是极其富有特点的作品。

卢米埃尔的绝大多数影片都是在记录着周围世界的运动，他无意让“活动电影”成为一种叙事艺术。梅斯吉希曾谈到：“卢米埃尔兄弟已经很恰当地规定了影片的真正领域。小说、戏剧主要是表达人类的心灵。至于电影，它所表现的乃是生活的动态、自然界和它的现象、人群和人们的变动。凡是运动的东西都在电影机的拍摄范围之内。电影机的镜头是向世界开放的”。这段话既准确地概括了卢米埃尔的电影观念，同时也体现了电影与生俱来的记录的本性。可是，对于这一点电影理论界和电影史学界开始给予应有的重视，却是50年代以后的事情。法国电影理论家巴赞和德国电影理论家克拉考尔，主张从“电影本体论”出发，深入探索电影美学，并将卢米埃尔“活动电影”所具有的“当场抓住的自然”的“照相性”，视为电影的本性。从此，人们对于卢米埃尔的影片才有了更为恰当的评价。尽管电影艺术的历史深受传统艺术的影响，不断地向着探索“人类的心灵”的方向发展。然而，卢米埃尔的“电影机的镜头是向世界开放的”这一点，却为我们研究电影美学奠定了更为广阔的、更为科学的基础。

“虽然，卢米埃尔兄弟依然认为自己是制造家、科学家，而不是艺术家”。他们使用“活动电影机”拍摄和放映影片，更多的是为了向世人展示自己的科学发明及其机器的性能。他们始终没有改变“风吹树叶，自成波浪”的记录景致的方法和目的。但是，在卢米埃尔的影片中却无可否认的存在着一种潜能，即电影可以运用于叙事，可以变为一种讲故事的工具。因此，电影便很快地被艺术家们所利用。正如高尔基第一次看了卢米埃尔的影片就曾预感到：

“这些镜头的现实主义即将被抛弃，代之以自然主义比较少的方法”，将被“其他流派的影片所代替”。从这个意义上讲，或许也体现了电影艺术媒介本身与其他传统艺术之间的区别。它是那样的容易唤起人们的注意，是那样的被传统文化的艺术家长们视为有利可图的东西。继而使其他的艺术媒介形式在电影中获得延伸，使古老的艺术媒介本身再次获得新的生命。面对宏大的传统文化，处于襁褓中的电影不禁望而却步。甚至，无法对于电影本体，作为新兴艺术形式的抽象体系本身去进行探索。

### 第三节 乔治·梅里爱的“银幕戏剧”

乔治·梅里爱曾是卢米埃尔影片的第一批惊奇的观众。这位巴黎制造商的儿子，擅长绘画、喜欢魔术，有很好的文化艺术修养。

成年以后，他买下了罗培·乌坦剧院，专门上演“魔术剧”。他一个人可以编剧、导演、绘景和制作木偶，还可以做魔术演员。是个天才的艺术家。当他第一次接触到卢米埃尔的“活动电影”时，便对此产生了浓厚的兴趣，当即向安东尼·卢米埃尔提出要购买他儿子发明的这个机器，但没能如愿以偿。梅里爱并没放弃这一愿望，几个月之后他从英国人手里买到了一台放映机。从此，梅里爱开始了他的电影创作生涯。然而，最初他所拍摄的一些影片并没有什么新意、独创之处，大多是对卢米埃尔的模仿，甚至连片名都是一模一样：《玩纸牌》、《火车进站》、《街头风光》等等。以至于，卢米埃尔至死都在谴责梅里爱的“盗窃”行为。1896年，一次偶然的机遇改变了这一状况，启发了这位魔术师的聪明才智。梅里爱在放映自己所拍摄的街头实景时，画面上一辆行驶着的公共马车，突然变成了一辆拉灵柩的车，这使得梅里爱感到万分惊奇。他便寻找原因，发现在拍摄那辆行驶着的公共马车时，机器曾出现故障，而当机器修好后重新转动起来时，一辆拉灵柩的车行驶到摄影机前，刚好被拍了下来。梅里爱由此发现了“停机再拍”的电影技术手段。萨杜尔称这一发现对于梅里爱来说，如同“牛

顿的苹果”一样，使他意识到手中的摄影机可以成为变戏法的工具，可以把他所熟悉的舞台魔术经验运用到电影当中去。而且，用电影来变魔术，显然要比他在舞台上容易得多、逼真得多。作为一个艺术家，自身的文化背景无疑决定着他在创作上的选择。此后，梅里爱发表了一份与卢米埃尔针锋相对的创业计划书，声称自己所要拍摄的是富有幻想的艺术场景，或是复制舞台演出的场面，它与“活动电影机”所放映的普通街景和日常生活情景等完全不同。梅里爱终于走上了一条与卢米埃尔截然不同的创作道路。

《贵妇人的失踪》是梅里爱运用“停机再拍”的技术手段拍摄的第一部影片。一位坐在椅子上的贵妇人，突然不见了。这在拍摄时只需中断一分钟便可以做到。梅里爱用这种方法拍摄了许多富有想象力的影片。这时，霍布金斯的《魔术》一书在美国出版，梅里爱受这部有关幻术和特技照相的百科全书的影响，将“二次曝光”、“多次曝光”、“合成照相”、“画托”等等技巧借用到电影当中来，并发明了“叠印”、“模型”以及溶人、溶出和淡入、淡出等组接方法。作为“移动摄影”手法的使用，曾在卢米埃尔的影片中出现过，但那不过是为了记录，使不动的东西产生运动的效果。而在梅里爱的影片《橡皮头人》中，“移动摄影”却成为一种电影特技形式的表现手段。

不仅如此，在梅里爱看来“电影是一个可以按照创作者的意志来观察、解释，以至歪曲现实的新方法”，具有突破时空束缚的无限的可能性。他几乎把发现和利用电影特技的本身当成了目的。从一个舞台特技专家变成了一个电影特技专家。他对于电影特技的发明与创造，为电影独特的表现形式做出了一定的贡献，给予后人以极大的启示。

在梅里爱的创造中，有着更为宏伟的计划，他成立了“明星制片公司”，并在巴黎附近的蒙特路伊，按照罗培·乌坦剧院的大小建造了一个玻璃屋顶的“摄影棚”。这是世界电影史上的第一个“摄影棚”，也是以后全世界电影制片厂效仿的模式。然而，这个“摄影棚”就像个大照相馆，“摄影棚”的一端是摄影机，而另一端是一个设有机布景装置的舞台空间。用梅里爱自己的话说，这是摄影师的工作室和剧院舞台的结合。此后他的创作再也没有离开过这个虚假、封闭的制作空间，似乎是爱迪生表现模式的复现。所不同的是梅里爱运用的是自然光效“将电影引向壮观的戏剧道路，第一个拍摄了有华丽服装和宏大场面的戏剧、重现的历史以及悲剧、喜剧、歌剧等等”。他“系统地将绝大部分戏剧上的方法如剧本、演员、服装、化妆、布景、机关装置以及景或幕的划分等等，应用到电影上来”。形成了他“银幕即舞台”的美学观念。

在梅里爱所拍摄的400多部影片中，最富有创造性、与众不同的样式，大致可分为以下四种：

### 一、魔术片

这类影片如同舞台上的“独幕剧”，一般都是些短片，主要是用于尝试特技的表现方式。如《贵妇人的失踪》（停机再拍）、《橡皮头人》（移动摄影）、《魔窟》（迭印法）、《多头人》（遮盖法）、《音乐狂》（多次曝光）、《乔治·梅里爱的魔术》（变形法）等等。这些影片以出人意外的机智，反理性的幽默吸引了当时的观众。甚至，我们今天的人看上去，也同样会为他在世纪初所创造出来奇异绝技感到惊叹不已。

### 二、排演的新闻片

这位银幕特技专家在创作中并没有完全脱离社会现实。相反，他却十分严肃地注视着现实生活。1898年，就在美西战争爆发的同一天，梅里爱在罗培·乌坦剧院上映了他的《哈瓦那湾战舰梅茵号的爆炸》，这是他根据土希战争排演的几个片断。就是在这些影片中，他也没有忘记对于电影特技的尝试与应用，其中海底景致、鱼群和海藻就是透过鱼缸拍出来的。当时上映这部影片表现了作者对于现实的思考。1899年，梅里爱又拍摄了《德莱罕斯案件》，这是当时轰动法国的真实事件。这一次梅里爱在摄影风格的表现上，例外地参照真实照片，运用新闻片的拍摄方法进行制作。摄影机置身于演员、以及被搬演的事件之中，那些混乱的人



群在镜头周围不时地出现着景别的变化，梅里爱极为努力地再现着事件的真实。虽然这是经过搬演的现实，但它却以独特的表现形式，倾注了作者对这一事件的立场和态度。在这一部分影片中，梅里爱对于现实主义的追求，使他开创了电影“再现历史”的先河。

### 三、神话故事片

这些影片大多是根据欧洲古老的童话故事改编而成的。比如：

《小红帽》、《蓝胡子》、《仙女国》、《灰姑娘》等等。其中《灰姑娘》一片共分 12 个镜头，每一个镜头相当于舞台上的一幕。

梅里爱借用戏剧舞台的叙事方式，创造了银幕上的“多幕剧”。

同时《灰姑娘》的情节发展也是按照舞台演出的方式进行的。比如，将灰姑娘从厨房里出来和灰姑娘走进舞厅的动作连接起来，梅里爱称它为“场面的转换”。而《灰姑娘》原作中：仙女的出现，老鼠变成马，南瓜变成马车，灰姑娘变换服装等等叙事方式，在梅里爱这里又以“调换的特技摄影”的形式出现。童话故事所具有的独特的叙事特征，的确最为适合梅里爱浪漫、恢谐的表现风格，适合与体现梅里爱的“银幕戏剧”的电影美学观念。

### 四、科幻探险片

根据凡尔纳和威尔斯的两部科幻小说改编的《月球旅行记》，是梅里爱艺术创作中登峰造极之作。影片描述了天文学家到月球探险的过程：自命不见的天文学家们开会决定到月球去旅行，他们钻进了一颗炮弹中，由天使般的少女们把他们发射到太空，炮弹在月球上着陆登月成功，月球上火山爆发，大雪飞舞气候无常，睡梦中身边出现了各种星座，月球人发现地球人愤然追赶，探险家们乘炮弹返回地球，手持着降落伞落入海中，最后大家又出现在一次聚会中。全片分 30 场，共 15 分钟。梅里爱几乎调动了他所有的艺术手段制作了这部影片，并亲手绘制了广告招贴画。此片在法国、美国和欧洲大陆获得了极大的成功。梅里爱在此之后又拍摄了《太空旅行记》和《极征服记》等一些科幻探险影片。人们常用萨杜尔的一段话来形容这些影片：梅里爱“代表着一个惊奇的孩子眼中所看到的一个充满科学奇迹的世界。……是以原始人的那种聪明、细致的天真眼光来观察一个新世界。”梅里爱就这样将科学与魔术、现实与幻觉结合起来，创造了一个充满魅力的光怪陆离的幻想世界。

在梅里爱的创作中，“电影能够把不可能做到的事变成可能的，但是他心目中的可能性却是有限度的，这个限度就是他把一部影片看成是一系列的舞台场面”<sup>①</sup>。在他的影片中最为突出的一个特征，就是人们所说的“乐队指挥的视点”。实际上，这是固定不变的最佳观众席的视点。梅里爱的摄影机始终静止地面对着舞台空间，摄影机的取景框就是舞台的画框，画面中自然缺乏运动感和景别的变化。演员在镜头前也如同在舞台上一样。还习惯地频频向观众鞠躬，保持着舞台表演的意识。虽然，梅里爱的影片在电影技巧方面同戏剧舞台演出存在着很大的区别，但是，观众所面对的银幕空间仍旧隶属于舞台的结构空间。梅里爱把银幕当成舞台，以电影的手段和技巧，作为他富于戏剧性创作的记录工具。在他企图证实电影不是一个“重现生活的机器”的同时，他却没有能够摆脱他的那个戏剧时代、他的自身文化背景和他的传统舞台观众对于他的束缚。甚至，“也在某种程度上束缚了他的后继者”。使得电影不得不一次又一次地冲破戏剧美学观念的束缚，寻求更符合电影自身的美学发展。

在电影的初创期，卢米埃尔和梅里爱便截然不同地代表着两种倾向、两种风格。在卢米埃尔看来，电影无非是一种“科学珍品”，运用于艺术并不是目的，他的口号是“再现生活”；而梅里爱则认为，电影能够创造艺术，“银幕即舞台”可以“改变生活”。“卢米埃尔力求引起旁观者的感觉，引起对‘当场抓住的自然’的好奇心；梅里爱则出于艺术家的偏爱而沉湎于幻想，全然不顾自然界的实际活动”。卢米埃尔表现现实生活完全是写实的、记录性的；梅里爱表现“银幕戏剧”却是幻想的、浪漫主义的。卢米埃尔倾向自然、模拟现实，是再现主义的；梅里爱倾向技术、改变现实，是表现主义的。

卢米埃尔可称之为电影纪录片的先驱；梅里爱则可称之为电影故事片的先驱。

#### 第四节 欧洲两种倾向

##### 一、“布赖顿学派”的美学探索

在英国的海滨城市布赖顿，曾出现了世界电影史上最早的一个电影流派。一批具有创新精神的摄影师们，在爱迪生“电影视镜”的基础上加以改造，并于世纪初相继步入影坛。他们使用自己的机器，凭借过去拍摄静物照片的工作经验，开始了电影的创作实践。他们主张像卢米埃尔那样，在“露天场景：中创造“真实的生活片断”，而不是像梅里爱那样，局限于传统的艺术观念，纪录戏剧舞台的表现形式，从而拍摄出世纪初最富有想象力的一批影片。他们在艺术创作中，在“我把世界摆在你的眼前”口号下，逐渐形成了创作倾向较为一致的创作群体，即被称之为“布赖顿学派”。

这一学派具有影响的主要的代表人物：乔治·阿尔培特·斯密斯、詹姆士·威廉逊、埃斯美·柯林斯、希赛尔·海普华斯等。他们分别在自己的影片中，对于电影的表现形式、电影语言技巧的使用进行了一系列的实验。

乔治·阿尔培特·斯密斯原是一位杰出的人像摄影师，他在开始拍摄影片时，仍旧遵从于过去的习惯：将摄影机靠近物体，细致入微地表现局部，而形成特写镜头。实质上，特写镜头应该被看作是摄影术的传统在电影中的延伸。然而，斯密斯在电影创作中的贡献，却是超越了自己作为一个摄影师的原有的经验，他把特写镜头运用于电影语言的形式系统，发展了它的叙事因素。他在1900年拍摄的《祖母的放大镜》和《望远镜中所见的景象》中，先后在一个场景里交替地使用特写镜头和远景镜头，使得影片的视觉效果骤然产生变化，打破了传统艺术时空的固定模式。这一革新手段的运用，突出了斯密斯与卢米埃尔和梅里爱的不同，他不像前者作为视觉器具的发明家，简单地记录生活即景；也不像后者作为一个艺术家，使电影作为个人艺术创造的纪录。这位摄影师就如同剧院中手持望远镜的观赏者，创造性地运用了“蒙太奇”的手段，发现了电影独特的思维表达方式。而电影最早“分镜头”原则，也就此产生。

1902年，斯密斯又在《玛丽·珍妮的灾难》一片中，以更为复杂的电影语言方式表现了一个灾难性事件的因果关系。然而，遗憾的是，半个世纪之后，当人们问起他的发明创造时，他却不以为然地谈到，那些东西在皮影戏和幻灯片中早已有之，不足为奇。

詹姆士·威廉逊曾在卢米埃尔手下担任过摄影师。他在影片的拍摄中，仍旧保持着户外拍摄的自由，并使用追逐和救援的场面，以及富有节奏性的剪辑，发展了电影语言的表现力。他的影片大多取自于现实题材，因此具有“英国现实主义先声”的美称。然而，在表现现实生活时，他往往按照自己想象加以发挥，并非完全忠实于现实生活的真实。他的代表作品之一《中国教会被袭击》，就是一部歪曲了中国义和团反帝斗争的影片。那些义和团的拳师们在袭击教会时，被闻讯赶来的英国皇家军队打得七零八落。这部影片据说对格里菲斯产生过极大的影响，难怪在《一个国家的诞生》中，竟然出现了三K党进行自卫和报复的历史观的错误。《中国教会被袭击》在形式技巧上的贡献，如同他在内容上所犯的错误一样令人“惊奇”。在影片中，威廉逊以灵活的摄影机视野来进行表现：

在画面内部信息的处理上，他强调运用物体的强烈的运动感来造成景别上的奇特变化。在作品的叙事中，他又根据剧情发展的需要，使用蒙太奇手段将两个不同情境中的形象交替出现，从而使镜头与镜头之间相互呼应，随意流畅。威廉逊在影片的创作中，明显地使自己与梅里爱“银幕即舞台”的电影观念，与固定的视点的全景镜头形成了根本的对立。威廉逊独特表现形式，被称作是典型的“追逐片”的叙事特征，他为以后的惊险片、为美国的“西部片”开辟了道路。

埃斯美·柯林斯进一步发展了具有喜剧色彩的追逐片。他在《汽车中的婚礼》中，最初以摇拍的方法表现一个老人追赶一对青年男女的情形。而后又用“移动摄影”和“反角度”



镜头，以追逐者和被追逐者的相对视角，交替表现两辆汽车相互追赶的场面。在举行婚礼时，柯林斯巧妙地运用大特写镜头表现了一只手给另一只手戴戒指的情形，以象征的手段、省略的原则替代了教堂里的结婚仪式。柯林斯在《汽车中的婚礼》中的这些电影语言的最初使用，因受到当时广泛流行的梅里爱“银幕戏剧”的影响，和随后出现的“艺术电影运动”的影响，而没能引起人们应有的重视。但是，在以后电影的发展中我们大家都知道，这些电影语言技巧的使用却成为电影叙事的普遍的创作手段。特别是“反角度”镜头，被好莱坞充分加以利用，发展为经典情节剧的主要叙事语言。

希赛尔·海普华斯于1905年拍摄的《义犬救主记》，同样是一部紧张的追逐片。这部影片在形式技巧上的运用，可以称之为这一“学派的代表作品。影片描写了一个婴儿在被吉普赛人拐走之后又“被一只忠实的牧羊犬救了回来的故事。在这部较为复杂的情节剧中，海普华斯将他的同伴们所尝试的各种电影语言的表达方式，得到了更进一步的发挥。特别是在影片的剪接上，显得更为流畅和连贯。在海普华斯的创作中，还有一部分作品是以现实生活中的真实事件为主题来进行表现的，比如：《荣誉的和平》和《为国效劳》就被看作是宣传片。海普华斯对于社会问题的关注，和威廉逊后来拍摄的两部影片《士兵的归来》、《战争前后的一个后备兵》一样的敏感而尖锐。在这方面，海普华斯同样成为这一学派的突出代表人物。

“布赖顿学派”就此发展了社会文献性影片。柯林斯于1905年拍摄出的《衣衫褴褛》和《贫民窟的孩子们》，同属于这一类影片。

萨杜尔说：“英国影片的内容，和它的形式一样，令人感到新奇。如果说外景电影培养了英国电影的技术，那么，英国的观众是从主题方面对它提出了某种社会现实主义的要求”。同样仅仅是几分钟的短片，但是如果我们将“布赖顿学派”所拍摄的影片，同卢米埃尔影片中的小资产阶级情调相比；同梅里爱影片中沉溺于幻想的神话故事相比，“布赖顿学派”的影片中所表现出来的现实主义的萌芽，的确是极其可贵的。而在形式上，与卢米埃尔的固定视点的单镜头、户外生活片的纪录相比；与梅里爱乏味的“乐队指挥”的视点、封闭的戏剧舞台空间的纪录相比，“布赖顿学派”在多视点的时空观念上的突破，在采用户外拍摄与情节表现相结合的处理中，特别是通过“追逐片”的样式，所体现出来的美学追求，真正使影片朝着电影化的方面迈进了关键的一步。

法国“百代公司”的制片人兼摄影师费迪南·齐卡的电影创作事业，就如同最初梅里爱模仿卢米埃尔——一样，他是在模仿“布赖顿学派”的影片中培养出来的。他的影片创作沿袭并发展了英国电影所具有的现实主义的风格与倾向。1902年，他拍摄的《一个犯罪的故事》一片，大胆地触及了法国政府的时弊，被法国的内务部长明令禁映。1904年，他又在《罢工》中，描写工人进行罢工，资本家作出让步，罢工最终取得胜利的动人场面。1905年《黑暗的地下》一片，再次表现了矿井中瓦斯爆炸的悲惨情景，揭示了工人劳动的恶劣环境。齐卡以真实的巴黎郊区作为背景，把社会底层人民的生活搬上了银幕。他的这些影片，被“百代公司”列为“现实主义的戏剧”的影片之中。齐卡的功绩在于，他把法国电影从梅里爱的“玻璃监牢”中解放出来，以英国人进步的电影观念、摄影技巧来拍摄影片，突出了电影作为独立艺术的表现手段。然而，他在电影形式技巧的创造性上，并没有超越于他的被模仿者、英国的“布赖顿学派”。特别是当齐卡成为万森电影企业的总领导人之后，他便更多的是从商业的角度上去考虑电影的制作和发展，进而为“艺术电影运动”的兴起积累了经验，创造了条件。

## 二、艺术电影运动

在法国，电影诞生约十余年之后形势发展很快，电影院取代了集市木棚，高人雅士取代了一般观众。这时，一个自称为“艺术影片”的制片公司，决定拍摄符合于这一形势变化的影片。他们要把更为严肃的艺术性带到电影当中来，要把那些伟大的文学家、音乐家、戏剧舞台艺术家介绍给电影观众。这样一种创作倾向，出现在一个具有古老文化传统的国家不足

为怪，特别是梅里爱的“银幕戏剧”所获得的成功，使得他们有理由相信，将传统艺术带入电影不仅是可能的，而且会获得意想不到的新的生命力。1908年，由“艺术影片公司”拍摄的《吉斯公爵的被刺》，就是最成功的范例。在这部影片的创作中，公司改变了以往“电影剧本由默默无闻的文人、失业的新闻记者、落后的演员，或者不出名的政治家编写的局面，邀请了法国著名的剧作家亨利·拉夫担当编剧，聘请了具有戏剧舞台经验的勒·巴尔吉和卡尔梅特作为该片导演，雇用了法兰西剧院的著名演员扮演角色，还选择了优秀的音乐家和布景师共同合作。《吉斯公爵的被刺》的成功，是当时电影工作者们所公认的，也曾在今后得到过格里菲斯和卡尔·德莱叶的赞誉。但是，这部影片的更大的成功几乎在于作品之外，它的出现，竟然成为国际上具有重大影响的事件，《吉斯公爵的被刺》所使用的制作方法不仅在法国得到继续发展，在意大利、丹麦、英国和美国都先后采用了这一方法制作影片，这就是所谓的“艺术电影运动”。

在当时的法国戏剧中，盛行上演由文学名著改编的剧目。电影一此时效仿戏剧，便从古典文学和戏剧中去寻找所谓高尚的题材来进行表现。在“艺术电影运动”中，欧洲一些国家拍摄出来的一些所谓“优秀的艺术影片”，大多是根据大仲马、巴尔扎克、维克多·雨果、尤金·斯特林堡以及莎士比亚的情节剧改编后，搬上银幕的。这些影片注重精心地安排富有戏剧性的场面，而缺少摄影技法的使用和场景转换的手段，缺乏视觉的表现力和电影语言的应用。受《吉斯公爵的被刺》的影响，在电影银幕上，舞台明星也开始取代了默片时期无名演员的位置。来自法国大剧团的麦克斯·林戴就是一例，他在为电影带来了“喜剧精神”的同时，也从一个舞台演员成了世界电影史上的第一个喜剧明星。此后，美国人楚柯尔也采取了选用著名演员拍摄影片的作法。其结果，为好莱坞称霸于世界影坛奠定了基础。

法国人是最先把电影当作一门艺术来看待的。然而，“艺术电影运动”的创作倾向与原则，不过是在梅里爱的“银幕戏剧”电影观念上的更加完善、更加精致、更加壮观的发展，是传统的戏剧观念在电影中通过纪录的手段得到的更进一步的延伸。十分明显，“艺术电影运动”不是对于电影艺术的探索与发展，而是将“旧瓶与新酒”的关系颠倒过来，沉醉于传统美学的审美意识状态之中，是对于电影作为一门独立的艺术形式，在美学观念上所作出的根本否定。值得深思的是，“艺术电影运动”的倾向影响之久远，至今在我们的电影观念中没有得到真正的解决，在我们的创作实践中得以不同程度的延用。在电影发展近百年的历史中，电影艺术这双巨人的鞋子，常常却伸进一双双保儒的脚，令人哀叹不已。

## 第二章 电影叙事形式的发展

电影，是美国文化处于上升时期的产物。作为缺乏传统文化积淀的美国人，恰恰在电影默片时期的视觉形式的表现中，作出了具有独特的、创造性的贡献。他们紧紧抓住了这一新的艺术表现形式，在发展他们的本土文化的同时丰富了电影的视觉语言，确立了电影的叙事形式。

然而，美国电影在爱迪生发明了“电影视镜”之后的10年中，艺术和商业的发展进程都较为缓慢。这是因为美国电影的先驱者们大都埋头于抄袭欧洲影片的构思，相互间或盗窃机器或为争夺“专利权”而进行争斗。在世纪初，唯有爱迪生公司的一位摄影师、制作者埃德温·鲍特在进行着富有想象力的、有价值的影片创作。

从而，为美国叙事性电影开辟了道路。

### 第一节 鲍特及影片《火车大劫案》

埃德温·鲍特在爱迪生公司曾拍摄过一些类似卢米埃尔作品的短片和新闻报道片，又曾在实验室中仔细地研究过梅里爱影片的处理手段和技巧。他确信自己可以拍摄出与前者所不同的、具有故事情节的影片。1902年，他拍摄了《一个美国消防队员的生活》。

在这部影片中，他以一个消防队员的梦境，以一个从失火的楼房中救出妇女和儿童的虚

构故事，同大量的纪录消防队员扑灭火灾的真实场面的新闻片组接在一起，形成了一部以时空转换的运动关系进行叙事的电影作品。尽管影片在叙事时空的处理上还很幼稚，还不能以时空交错的方式进行叙事。但是，鲍特将卢米埃尔式的富有生机的户外实景和梅里爱式的“人工布景”的室内场景结合起来。这一方式体现出他与他的前人在风格和手法上、在电影的结构观念上的明显不同。虽然，也曾有人怀疑《一个美国消防队员的生活》是否受到英国“布赖顿学派”的影响，是否抄袭了威廉逊的《火警》(1902年)，但因实据不足而未敢断言。

1903年，鲍特以更为独特的电影叙事方式，拍摄出他最著名的影片《火车大劫案》。进一步发展了他在《一个美国消防队员的生活》一片中对于电影叙事风格和结构观念的尝试。从而确立了他在美国电影中，以及世界电影中的重要地位。《火车大劫案》是一部以真实的自然环境作为叙事背景，以强盗抢劫火车上的旅客的钱财最终被警察追击而受到惩罚的故事作为依托，突出地表现了一个具有强烈而紧张的外部动作和冲突的作品。影片共分13段，每一段都是由一个镜头拍摄下来的完整事件中的一部分。这其中有几个镜头极富有效果地表现出影片的叙事特征。

第一个镜头：火车站电报室内景。两名强盗闯进来，逼迫电报员给火车发信号，窗外景深处火车速度渐渐放慢，强盗又将电报员捆绑起来。鲍特在这个镜头中以景深镜头的视觉线索交代出——

强盗与电报员、电报员与火车以及强盗与火车之间的多种层面上的相互关系，使画面内部的信息量和视觉空间表层结构的叙事形式均得以递增和强化。

第二个镜头：火车从画右至画左位于画面中央，而强盗从画左走向画右悄悄地溜上火车。在画面中，一个由木条形成的“×”字图形，极为醒目地吸引了观众的视线。“这个镜头把动作同情节联在一起，把紧张同画幅结构联在一起”。以微妙的运动方式、以抽象的视觉暗示，展开了有秩序地叙事。”

第八个镜头，摄影机固定在一个极为巧妙的位置上，在表现强盗冲下斜坡逃跑的时候，出现了摇拍、俯拍和仰拍等不同视角的变化。突出了户外拍摄的运动效果和环境特征。在电影史上被誉为“山谷中的美丽场面”。

第九、十、十一个镜头，分别表现了逃跑中的强盗，企图挣脱捆绑的电报员和舞厅中跳舞取乐的不知情的人们。这种将发生在不同地点的平行动作交替切入的方法，在“同时性”的运动关系上的处理，摆脱了实际时间的束缚，打破了传统戏剧顺时叙事的原则，创造了真正符合电影艺术规律的叙事时空。其中作为叙事中被省略的那部分时空，则由观众自己凭借生活的经验去作出补充。

《火车大劫案》中的这些精彩镜头，在画面内部信息的组织上，在镜头与镜头之间时空交错的切换技巧的表现上，创造性地发展了电影叙事的流畅性和连贯性。同时，这种叙事方式不需要任何文字叙事语言的注释便可以使人一目了然。影片吸引了许多的观众，在商业上取得了巨大的成功，曾占据美国银幕达10年之久，为“西部片”在美国的统治地位打下了基础。然而，《火车大劫案》中的局限性也是显而易见的，鲍特在创作上的视觉经验，是他那处于早期电影的原始状态上的表现，其中每一段都是一个位于远景中的长镜头就是一例，鲍特还不懂得将段分为若干个镜头来进行表现。在影片的第六个镜头中，为表现一位旅客企图逃跑躲避强盗的枪杀时，他便以人物不停的晃动来突出他的心理动机。但是，这个放在远景人群中的表现方式，其效果微乎其微。显然，鲍特对于如何应用近景或特写镜头进行叙事，如何发展电影语言形式技巧的表现上，与英国“布赖顿学派”相比，还有所差距。当然，在他的作品中并不是要强调在情节上的戏剧性效果、在人物刻画上的情感表述、在细节上的主观视觉的选择，而是表现他对于一个具有强烈外部动作的事件本身的兴趣。并且以革新的剪接技巧作为基础，对于电影独特的时空结构的叙事特征进行了实践。尽管鲍特的《火车大劫案》还具有很大的局限，但他却发展了卢米埃尔的户外真实的表现方法，改变了梅里爱的戏



剧叙事的创作方式，揭示了那令人情服的剪辑技巧的潜能。他为叙事性电影开辟了道路，以至于直接影响了格里菲斯的电影叙事观念的形成。

## 第二节 格里菲斯的电影叙事观念

1908年，在欧洲出现“艺术电影运动”的同时，在美国围绕着“专利权”的斗争，最终以爱迪生公司和比沃格拉夫公司各自形成托拉斯系统而宣告结束。就在这一年，曾在鲍特影片中做过演员的大卫·格里菲斯，进入了比沃格拉夫公司，开始了他电影导演的创作生涯。有意思的是，格里菲斯与“艺术电影运动”之间不仅是简单的时间上的重叠，而且他们有着共同的目的，即发展电影的叙事功能；他们有着共同的兴趣，即如何对待文学的叙事形式。然而，出自不同的文化背景，不同的美学观念，使他们在电影叙事形式的探索中，在叙事语言和叙事形式的表现上，最终产生了截然不同的两种结果。格里菲斯在电影叙事观念上的发展，使“艺术电影运动”望尘莫及。他将早期电影先驱者们有益的发明与创造融汇贯通于自己的作品之中，真正的走上了一条与“艺术电影”相反的通向电影艺术的道路。格里菲斯对于电影美学所作出的贡献，在世界电影史的发展中无疑占据了空前首要和显著的地位。

格里菲斯生于美国的肯塔基州，父亲原是南方军队的上校，因南北战争而遭破产。家境贫困的格里菲斯有着奔波求生的艰难经历。他富有同情心，是一个人道主义者。在日后的创作中，他突出地表现了一种温情与和平主义的理想。他愿人类真诚相待、没有贫困、没有邪恶、没有铁窗、没有战争。从他的短片到他的长片，在严肃地揭示历史与社会现实的同时，使作品充满了“伤感主义和浪漫精神的天真”。

格里菲斯的早期创作(1908年—1912年)，以平均每星期两部影片的速度，为比沃格拉夫公司共拍摄了近450部10分钟以内的短片。拍摄短片虽然限制着格里菲斯才能的发挥，但却培养了他在很短的篇幅内进行叙事的能力。格里菲斯喜爱文学、擅长情节剧。

他的大部分短片取自于小说、诗歌及戏剧作品，其中最具代表性的题材、样式大致可以分为以下几个方面：1、社会的善与恶：1909年的《孤独的别墅》和1911年的《隆台尔报务员》等影片中，都是以追逐片的形式，描写了非理性的邪恶势力在向善良天真的人们进攻时，如何得到闻讯赶来的拯救者的英勇回击。2、家庭喜剧：1908年的《琼斯先生有个脾局》和1910年的《酒鬼的改造》等影片中，丈夫总是些酗酒、玩牌、追求女人，而妻子又总是富有道德精神、有节制的等待浪子回头。影片以喜剧的形式嘲笑了夫妻之间的冲突。3、社会贫富悬殊的冲突：1909年的《小麦囤积商》和《猪巷火枪手》等一影片，又是以社会剧的形式，表现了贫民窟和腐化阶层不同的社会道德以及不合理的阶级关系。当然，还有《穷巷剑客》那样的警匪片，还有《大屠杀》那样的战争片等等。

在这些短片中，格里菲斯与鲍特形成了很大的区别。早在1912年，就曾有一份统计资料表明，当时的短片(单本)镜头总数通常为11—46个，而格里菲斯竟用多达60—100个镜头来进行表现。格里菲斯较鲍特更为成熟地意识到：在电影中“一个‘场面’的实质不仅涉及到表演者和物体在空间中的安排，而且也涉及到各个镜头在时间上的安排。鲍特是在不同的场面之间交叉剪辑，而格里菲斯却开始在场面之内进行大量的切换，直接把戏剧性空间解构，然后重新加以组合以适应观众的思维与情感的参与”。在鲍特那里，场面、段落、镜头是一回事，起着推进叙事的作用。而在格里菲斯这里，场面或段落分别由若干个镜头组成，场面或段落不仅是剧情的连接，而且是作为一种视觉观念在起作用，o格里菲斯与鲍特的另一个不同也是极为重要的方面，则是鲍特注重情节的发展，注重外部动作的形式表现。而格里菲斯十分注重动作的情感因素，强调影片情感价值的表现，因此，使影片的叙事显得更为复杂。这是格里菲斯被称之为艺术家，其影片被称之为艺术作品的关键。

在格里菲斯从事短片创作的几年里，美国电影企业中又展开了一场独立制片反托拉斯专利公司的斗争。这场斗争就象警匪片一样，相互竟以暴力进行攻击和破坏。而斗争的结果导致了“好莱坞”的诞生，独立制片商们纷纷来到美国西部洛杉矶这个小村庄。

这其中包括卡尔·莱默尔和威廉·福斯。他们又以绑架玛丽·壁克福的方式，将托拉斯公司的明星抢过来，充满刺激和充满信心地开创他们的事业，最终使“好莱坞”成为美国电影的同义语。1913年，格里菲斯曾在纽约受到了意大利巨片的影响，并拍摄了长4本的《贝斯利亚女皇》。为此，公司以浪费为由撤消了他的导演资格。

格里菲斯便毅然离开了比沃格拉夫公司，告别了这个既垄断经济又垄断思想的托拉斯公司。带着他的摄影师皮莱·皮采尔，明星丽莲·吉许、罗伯特·哈隆、梅·马许等全套人马也转向了“好莱坞”，投向了独立制片商。他与独立制片商签署的头一个合同就是拍摄一部长片《一个国家的诞生》。《一个国家的诞生》于1915年拍摄完成。长12本，耗资10万美元。格里菲斯将他在拍摄短片时所获得的经验汇集起来，在这部以美国南北战争为背景进行表现的影片中，出色地发挥了电影艺术的分镜头和剪辑的独特表现力，并运用不同景别、多变的角度、机位和移动摄影等方法，运用“化”、“圈人圈出”、“淡人淡出”、“闪回”等技巧，最后以1500个镜头精心构制而成。在长达3小时的影片中，银幕上既有壮观的场面、历史伟人，又有细腻的温情、平凡百姓；既有残酷的战争、节奏紧张的营救，又有安逸的生活、美妙情趣的抒发。格里菲斯为了追求银幕上的真实，他参照马修·布拉迪在南北战争时期所拍摄的真实照片，极富想象力地在银幕上加以发挥和创造，构成了一些精彩的段落，如彼德堡战役、林肯总统被刺等等。然而，影片当中又有一些令人难以接受的虚构，如黑人向白人施虐，三K党人“以暴抗暴”的胜利等等。霍华德·劳逊在谈到该片时说“从未有过一部影片会在技巧的革命性和内容的反动性之间存在着这样触目的矛盾”。

《一个国家的诞生》是根据狄克逊牧师的一部赞扬种族主义的小说《三K党人》改编而成。在表现南北战争时，格里菲斯以南方庄园主长子班恩(亨·毕·瓦尔特豪尔饰)和北方姑娘埃尔茵(丽莲·吉许饰)的爱情故事为象征，以混血儿的蛮横、歹毒作为政治上的隐喻，表现了一个在战争灰烬中诞生的新民族。这部影片暴露了自幼生长在美国南方的格里菲斯所具有的思想感情的局限和种族主义的社会偏见。他在形象地反映林肯总统解放黑奴的重大历史事件中，歪曲了共和党人在南北战争中的作用，把黑人描写成为一群盲目的奴隶和缺乏理智的罪犯。相反，三K党却成为“诚实的美国人所组成的一支英勇军队”。这种对于历史的阐释引起强烈的社会反响，人们纷纷表态、写文章，对影片的政治内容予以否定。特别是黑人极为不满。有的地方出现游行和骚乱，有的城市宣布禁映此片。面对社会各阶层人士的严厉谴责。格里菲斯深感震惊，他认为自己在影片中既有同情白人的真正的“汤姆叔叔”，又不过是构画了几个“真实的灵魂”。已经是将《三K党人》的种族矛盾加以缓和了。为此，他写了一篇短文“银幕的自由”，指出那些批评他的人是侵犯了电影的自由，同时表明了他的人道主义的立场。对此，劳逊的批评是十分尖锐的“格里菲斯的失败在于他一方面重视具体事实，而另一方面又完全不顾真正的历史力量。”然而，争议的本身所造成的结果，正如我们许多经验所证明的那样，使得影片在商业上变得有利可图并获得了极大的成功，仅在一年之内盈利就达100万美元，创造了电影史上闻所未闻的票房记录。这一事实，极大地刺激了美国的电影企业在经营、发行方面的改革，为好莱坞从此摄制大规模豪华故事片开辟了道路。萨杜尔称：如果很好的回顾、下历史“1915年2月8日《一个国家的诞生》首次在美国上映的日子乃是好莱坞统治世界的开始，同时也是至少在以后几年间好莱坞艺术称霸世界的发端”。

《党同伐异》是格里菲斯1916年摄制完成的另一部重要作品。

作为一个艺术家，艺术作品的产生必然与其所创作的那个时代的历史背景密切相关。《一个国家的诞生》和《党同伐异》同是创作于第一次世界大战当中。两部影片在思想上有着内在的联系，它体现了格里菲斯对于第一次世界大战、对于美国有可能卷入这场战争的社会现实的某种关注。当人们在对《一个国家的诞生》进行强烈的抨击时，格里菲斯却构思了规模更为宏大的《党同伐异》。他将在《一个国家的诞生》中没有表达清楚的观点和信息，在这部影片中做了进一步的延伸和发挥。突出了一个共同主题：从古至今，各民族之间所以出现流

血、杀戮和战争，都是由于仇恨和偏见。为了使自已免于成为党同伐异的牺牲品，格里菲斯选择了以他的作品为自已进行辩护的最好方式，而《党同伐异》也的确成了格里菲斯的一篇极为精彩的辩护词。

《党同伐异》由4个相对独立的故事情节组成：1、“母与法”：以斯泰罗夫罢工惨案为基础，表现了资本家的伪善和失业工人的遭遇。2、“基督受难”：描写耶稣被钉上十字架。3、“圣巴特罗缪节大屠杀”：描写1572年皇太后喀德林和天主教徒阴谋屠杀胡格诺教徒的事件。4、“巴比伦的陷落”：描写公元前大祭司如何勾结波斯王居鲁士攻打巴比伦王贝尔沙撒的大阴谋。其中，“母与法”作为影片的基础，其它的3个故事都是悲剧性的结局。而“母与法”虽然在结尾的处理上给资产阶级法律蒙上了一层温情的面纱，但在客观上它却揭示了资本主义社会的阶级矛盾及阶级冲突。格里菲斯将这4个发生在不同时代的，但却都含有人类自相残杀的情节交织在一起，并以视觉具像的形式，将著名诗人惠特曼的“摇篮不定的摇摆，把历史和将来连成一线”的诗句，抽象地表现为一个母亲摇摇篮的镜头，不时地插入在影片的段落当中，作为“时代传递”周而复始的隐喻。从而，把《党同伐异》“排斥异己与仁爱斗争”的主题统一起来。当然，对于《党同伐异》叙事结构与思想内涵的表现，在历史上是有争议的。苏联电影评论家们就曾认为，影片将宗教狂热和罢工斗争等显然不相溶合的情节硬凑在一起，是一种形而上学概念的理解，是不可能构成一个统一的概括性的电影形象的。

而在另一些西方电影评论家们看来，影片极为连贯地表现了格里菲斯的观念，党同伐异是一切时代和各种社会所共有的现实，影片跨越了各个时代，那些历史的事实、生动的形象、宏大的场面，其象征意义明确无误地适用于整个人类，等等。进而认为，格里菲斯在《党同伐异》中所进行的空前的探索与实验，出色地体现了一位真正的电影艺术家对于人的价值的理解和对于社会现象的阐释能力。

的确，作为格里菲斯电影艺术高峰的《党同伐异》，所揭示的思想主题是具体的、鲜明的和尖锐的，是我们人类至今无可回避和为之奋斗的社会现实。与此同时，格里菲斯在《党同伐异》中，对于电影时空结构的敏锐的感受能力和卓越的创造能力，对于电影叙事形式的确立，也作为他的观念体系的一部分被充分地体现出来。

### 一、电影的叙事形式

格里菲斯的电影的叙事形式明显地受到了狄更斯小说的影响，强调以情节结构作为影片叙事的基础。这一点在斯坦利·梭罗的《电影的观念》一书中曾作过深入的分析，他将荷马史诗、莎士比亚的戏剧、狄更斯小说和格里菲斯的影片进行了比较，认为虽然他们都是以情节作为作品的重要元素，但是在叙事形式上却又各有不同。在格里菲斯的《党同伐异》中，镜头或段落的确是沿着特定的情节走向，是遵循着情节发展的因果关系来进行表现的。但是格里菲斯却是以电影分解时空的方式，以交替蒙太奇的剪辑技巧，而使电影与传统艺术的叙事形式明显地区别开来。特别是影片将四个故事的叙事时空随意自如地加以组接的有胆识的实验，创造性地发展了电影结构的叙事形式。格里菲斯曾形象地描绘了4个故事交替出现的情形：4个故事开始颇像从山顶俯瞰的四条河流，各自分别、平静地流着。随着河水的不断奔流，四条河流也就愈来愈“靠近、愈流愈快，最后终于汇合成一条激情的巨流。格里菲斯在电影叙事中，以情节段落作为叙事的基础，将不同冲突的元素加以并列、积累，逐渐地形成了他的电影叙事形式。作为创作者的心理，格里菲斯与电影的先驱者们也存在着明显的差异，他不是只考虑如何纪录运动对象，也不是仅仅做一些技巧上的实验，而是把创作的着眼点放在认识与发现电影时空结构的形式特征上面，真正把电影视为一门新的叙事艺术。

### 二、电影的叙事时间

《党同伐异》在电影的叙事时间上的表现是令人惊叹的。他那交替叙述的4个故事之间“在主题上是有关系的，在时间上相距很远，在情节发展上则毫无联系”。而每一个故事情节本身又是极其复杂的。格里菲斯的叙事方式创造了世界电影史上空前的记录。



他以雄心和魄力的段落所构成的巨幅画卷，以细腻、柔情的镜头所创造的“视觉交响乐”突出了党同伐异的残暴与仁爱之间的冲突，以及人类文明史上的善与恶的冲突。格里菲斯在影片宏大的叙事时间的表现中，以具体的视觉画面与抽象的思维概念相结合，使电影情节的构筑进入到电影寓意的阐释范畴，这就大大超越了影片实际叙事时间，扩大了影片叙事的心理时间，给人以感染力和震撼力。看过由加布里尔·邓南遮编剧、乔万尼·帕斯特隆纳导演的《卡比里亚》的人，往往误认为这部意大利影片肯定对格里菲斯产生了极大的影响，甚至有人说格里菲斯的《党同伐异》有抄袭之嫌。

我们暂且不去考证格里菲斯是否看过《卡比里亚》，就这种议论的实质便表明了对于格里菲斯的叙事观念的某种程度上的忽视。在《卡比里亚》中仅表现了罗马和迎太基的战争，而在《党同伐异》中也只有其中的一个“巴比伦陷落”的故事，在表现历史壮观的场面上与前者存在着某些联系。事实上，《党同伐异》在更为宏大的叙事时间上的表现正说明了与前者的根本区别。诚然，《党同伐异》在叙事时间上的探索既是影片成功的一面，又有影片失败的一面。我们现在所能看到的《党同伐异》最完整的版本是两个小时的长度，而在当时，即使是经过压缩也要超过3个多小时。作为默片叙事的时间长度，影片的确令当时的观众失去忍耐力。同时，影片在4个互不相关故事情节之间的那种强制性的切换，在叙事时间上所造成的分割也使观众们感到茫然不知所措。巴里小姐在《格里菲斯：美国电影大师》中，谈到当时人们看了《党同伐异》感受：影片过于庞大，内容太多，使人困惑和疲劳。当然，在论述了观众的感受之后，她仍旧认为这只是一部宏大的作品在所难免的缺点。

### 三、电影的叙事空间

格里菲斯在与他那独特的叙事时间相联系着的叙事空间的探索中，同样是极其富有创造性的。《党同伐异》中4个故事在分别完善各自的叙事任务的同时，相互间在叙事空间的表现上既有鲜明的区别，又有巧妙的联系。影片用于区别4个故事的主要方式则是那些来自画面内部的人物、服装和布景等，叙事空间的造型效果和视觉信息，而不是依靠字幕或是字幕衬底。其中，最具有代表意义的是“巴比伦的陷落”的叙事空间的表现。格里菲斯遵循卢米埃尔户外真实空间的拍摄原则，并将梅里爱在摄影棚内搭置布景的方式运用于户外，创造了世界电影史上规模最大的雄伟、壮观的巴比伦城堡的布景。为了赋予布景以生气，格里菲斯还以不同的照明效果、不同的摄影角度和不同的情绪场面，丰富了布景的质感与立体感。格里菲斯的摄影机真正从“一个单纯的记录工具”变为了“一个能动的造型工具”，增强了银幕叙事空间的视觉效果和真实魅力。

而格里菲斯对于电影的叙事空间的更大的贡献，则是他那冲破故事空间的束缚和冲破画框的束缚的空间观念。观看《党同伐异》影片本身就是在上一堂电影叙事空间的课，我们在经过了影片将近：

两个小时的培养、训练之后，到了影片的结尾部分，段落、镜头的缩短，节奏骤然地加快和不需要字幕注释的情况下，仅凭视觉画面的空间对比（如：“母与法”中现代交通工具和“巴比伦的陷落”中古代交通工具等等），便可以将理智与情感同时投入和参与到影片的叙事中去。格里菲斯跨越故事时间的空间形式的表现，是独特的电影叙事空间的表现。《党同伐异》的银幕画框对于格里菲斯同样也不存在着黄金分割律的限制，他曾以垂直、圆形或画面的一角等等不同的形式去表现处于整体运动状态下的局部或细节，丰富了电影在默片时代的叙事空间的构想。

### 四、电影的叙事语言

格里菲斯天才地意识到：一幅图画是普遍的象征，而一幅动的图画（指电影）则是普遍的语言。在格里菲斯的影片中，每一个段落通常是由若干个镜头组成。而每一个镜头虽然只表现了其中的某一个部分，但同时也构成了格里菲斯所创造的那个世界的整体视觉印象。格里菲斯在电影叙事语言上的独特表现，最突出的往往被人们认为是特写镜头和远景镜头的运用。

我们知道特写镜头并不是格里菲斯的发明，但他却是最早地意识到这一镜头的特征是必不可少的电影化的叙事语言。他曾在短片《多年之后》中第一次使用了特写镜头，表现等待丈夫归来的妻子独自陷入沉思的面部表情。而在《党同伐异》中特写镜头得到了更充分的运用，其中最著名的是妻子(梅·马许饰)在法庭上紧握痉挛的双手的特写镜头，用于表现她的紧张的心理状态，“加深了我们对她整个存在状态中多形体元素的了解”<sup>①</sup>。格里菲斯以更为具体、准确、形象的视觉手段突出了他在叙事语言上的风格、特征及其观念。对于这一点，在电影史的发展中曾引起过不同的电影美学观念的制作者和理论家们的重视与争论。然而，不容否认的是它的存在也为后人建立各自的理论体系提出了值得分析的依据。格里菲斯的全景镜头的使用同样是非常富有效果的视觉表现。在《党同伐异》中远景镜头并不是局限于早期电影中的记录手段的单一功能，而是作为叙事语言中的一种环境、气氛、情绪、状态阐释。特别是在“巴比伦的陷落”中，格里菲斯以大量的远景镜头表现攻守城堡和欢庆胜利的场面，使我们第一次对远景镜头的电影价值有了更为深刻、更清楚的认识与理解。然而，特别需要说明的是在格里菲斯的电影叙事语言的贡献中，不仅表现在他如何全面、系统、熟练地使用了从特写到远景、或是摇镜头和移动镜头等一系列的视觉镜头语言，更重要的则是他“确立了以镜头作为电影时空结构的基本构成单位”的原则。这一原则事实上成为我们现代电影分镜头和剪辑的基础。正象人们通常所说的那样：在格里菲斯以前电影只是一些拼凑的字母，而从格里菲斯这里，电影开始有了银幕的句法。

在格里菲斯的电影叙事形式中，还有许多非常重要的贡献。比如他十分注重电影叙事节奏的表现，那个被称作“最后一分钟营救”的节奏性剪辑就是其中最好的范例。这在他的短片和《一个国家的诞生》中都曾使用过，而在《党同伐异》中表现的更为精彩，成为他的作品在节奏形式上的一大特征。格里菲斯在这一节奏技巧的使用中，还发现了不同节奏剪辑所产生的不同的以及更为复杂的情绪上的变化，诸如：缓慢的切换能够造成安静和悠闲，快速的切换能够造成紧张和急迫，主观上的切换能够揭示人物的思想和意图，等等。影片通过剪辑所造成的节奏和速度，可以产生悬念和戏剧性，可以富有含义和理性。格里菲斯还特别强调演员的作用。

他曾在《我对电影明星的要求》一文中，明确提出了电影演员与戏剧舞台演员之间的区别。他认为电影演员不是靠夸张的动作来展示自己的感情，而是要在明察秋毫的摄影机镜头前，以全部内心的热情表现出他的灵魂来。他也十分注重情感的表现并常常以物体作为象征手段，作为美好情绪的表现。比如，用动物来传达人的感情状态，用花来传达美和高尚的情操，等等。格里菲斯对于电影叙：

事形式的诸多方面的贡献，使他最终成为电影艺术史上的第一个知识分子和诗人。

然而，史诗般的《党同伐异》既成为格里菲斯艺术创作的高峰，同时也成为他的艺术创作的终结。耗资数百万美元的巨片，经济遭到惨败以至使他负债累累，他在影片叙事形式上的探索与实验，没有被当时的美国电影业和美国电影观众所接受。这并不奇怪，这部影片就是在今天也不能算作是通俗的作品。格里菲斯在《党同伐异》之后几乎是在以毕生的精力偿还着这笔债务。然而，他为电影艺术的这种献身精神却激励了20年代欧洲先锋主义的电影艺术家们。《党同伐异》虽然在商业上遭到了失败，但却被后来的人们称之为是一部“先锋派的电影”，成为世界电影史上有口皆碑的“辉煌的失败”。

### 第三节 美国默片“喜剧片”叙事

在格里菲斯开创电影叙事形式的同时，美国电影的喜剧叙事形式也应运面生。然而，最初发明电影喜剧片样式的是法国人，而不是美国人。正如众所周知的那样，早在卢米埃尔的影片中就已经具备了喜剧因素。机智、聪慧的麦克斯·林戴则以一个舞台滑稽演员特有的天赋，以他的姿势和动作去表现人物复杂的感觉和思想，创作出了轻松愉快的喜剧片，成为世界电影史上的第一个喜剧明星。此后高蒙公司的路易·费雅德和让·杜朗又以一种异想天开

的荒谬的逻辑推理，发展了电影喜剧。但是，真正赋予电影以喜剧片叙事观念的，并使喜剧片占据了默片时期的统治地位的却是创造了美国“喜剧片”的杰出艺术家们。

麦克·赛纳特作为美国喜剧片的创始人，曾于1908年—1912年间在比沃格拉夫公司为格里菲斯担当演员和助手，1913年与格里菲斯几乎同时离开了比沃格拉夫公司。赛纳特投向了“启斯东”独立制片公司，作为导演开始了他别开生面的喜剧片创作，并为美国电影喜剧的第一个时期“棍棒喜剧”的形式开辟了道路。虽然在他的影片中喜剧冲突仍是一些古老的、原始状态的表现，但在那一时期正像法国先锋派的电影大师雷内·克莱尔所评价的那样：“在这些充满幻想的诗篇中，小丑、浴装少女、一辆汽车、一只小狗、一罐牛奶、天空、海洋和若干炸药，都成了永恒的和可以互换的喜剧元素，它们之间每一次新的结合都引得我们哈哈大笑，神往不已。

麦克·赛纳特急速、新鲜的抒情风格为我们开辟了一个轻松的世界，在这个世界中，万有引力定律似乎已被运动的欢乐所打破了。

他的许多喜剧短片向我们宣告了抒情的幻想的统治地位，而这种抒情的幻想毫无疑问将是电影的胜利”<sup>①</sup>。赛纳特擅长即兴方法的创作，喜欢轻松的情节，他把从格里菲斯那里学来的剪辑技术，运用到对强烈的追逐形式的运动中。他还进一步发展了梅里爱的特技手段，制造出一些非理性的意外事件，使那些熟悉的素材变得生动而娱人。虽然在他的影片中不涉及复杂的道德问题的表现，但他从中下层人民的生活视角出发，以荒谬的虚伪作为讽刺的乐趣而风靡于世，同时也吸引了他的学生和他的追随者。‘赛纳特的喜剧精神整整影响了一代人，其中包括默片时期的四大喜剧明星：查尔斯·卓别林、巴斯特·基顿、哈罗德·劳埃德、哈莱，朗东。也包括查利·鲍沃斯以及劳莱和哈台。虽然这些人在各自成熟的作品中，都显示出了不同的喜剧默片的独创性。但是他们同属于一个传统，即赛纳特所创造的美国电影喜剧片的传统。

巴斯特·基顿身材短小但气度非凡。他像赛纳特一样习惯于在自然环境中表现强烈的外部动作，但又不同于赛纳特去描写某种个人心灵。他并不打算使自己成为某一部分社会势力的代表，而是要以——种错综复杂的意外情境去突出他那有形的、外在的喜剧表果、以高超的形体控制、以明快的节奏剪辑和奇特的画面构图所形；

成的冲突感，丰富了影片的视觉表现力，并产生了叙事的动力。

1966年在基顿去世以后，人们重新给他以很高的评价：在默片“棒棍喜剧”时代，作为一个喜剧演员和喜剧片的制作人，他的卓越的喜剧片观念使他成为唯一可以和卓别林相媲美的人。

哈罗德·劳埃德作为赛纳特的学生和基顿相比较，他更富于乐观精神。他在影片中情愿使自己成为一个“肤浅的人”，然而却创造出一种与众不同的喜剧形象。1925年的《大学新生》是他杰出的代表作品。影片中的那个“颠倒性格的喜剧人物时常把别人的嘲笑当作夸奖，把别人的作弄当作指教。他以人物的热情和雄心去创造喜剧高潮。在他的影片中“虽然不像卓别林那样令人回味和复杂细腻，不像基顿那样富于想象力和出入意外”<sup>②</sup>，但是他却以喜剧片的叙事结构，以擅长在情节中展示自己的幽默和各种噱头，并以复；

杂的视觉语言，生动活泼地塑造了一个别出新裁的喜剧形象。劳埃德那戴着圆框眼镜的滑稽形象和他那主动、发奋的执著精神所形成的喜剧冲突，赢得了美国人的喜爱。《大学新生》曾与《一个国家的诞生》、《淘金记》和《大阅兵》一起被列为美国电影默片时期最卖座的4部影片之一。

从某种意义上讲，默片时代是喜剧片的时代，更是美国喜剧片的黄金时代。早期电影喜剧作为纯视觉的表现形式，其效果更多的依靠演员的表演，而不是情节；更多的依靠形象的动作，而不是字幕；更多的依靠强烈的运动，而不是呆照。尽管喜剧片的表演最初来自于舞台哑剧的表演形式，但是喜剧片极富于情趣的渲染和情感的表达，以及那种滑稽动人的形式



本身就是一种视觉媒介的独特语言，因此也就最适合于默片形式的表现。这里并非过高的估价了喜剧片的美学价值，作为电影观众所普遍接受的形象的世界性语言，特别是卓别林的喜剧观念所体现出来的有目共睹的事实，早已给予默片时期的喜剧片以恰当、公允的评价。正如雷内·克莱尔早在1923年就曾指出过的那样：“喜剧片是电影依靠其本身特点而取得最辉煌成就的一个领域”。事实上，在我们研究电影发展史的过程中不难看出，我们在对于电影观念的演变和对于电影本体的探索中，往往忽略了对于喜剧片的独特叙事功能的深入研究。

因此在有声电影出现以来，无论何时何地当我们看到默片喜剧时，仍旧被其青春常驻的艺术魅力所感染。而那亲切、成熟的艺术表现又不禁使人产生“祖传秘方”被遗失的伤感。

#### 第四节 查尔斯·卓别林的喜剧观念

举世闻名的查尔斯·卓别林是为默片喜剧作出最大贡献的喜剧大师。他曾以鲜明的银幕形象、深刻的社会批判价值和独特的电影喜剧观念，战胜了他的所有对手，成为全世界人们所爱戴的喜剧明星。

卓别林于1889年出生，他的童年有着狄更斯小说中的人物遭遇，饱经磨难。为了谋生，这位出生于贫苦演员家庭中的孩子，最终仍旧选择了演艺生涯。17岁时卓别林进入英国卡尔诺剧团成为一名哑剧演员。23岁时卡尔诺剧团赴美国巡回演出，卓别林喜剧表演的才华随即被启斯东的老板凯塞尔和赛纳特所发现，从此卓别林步入了美国电影业。

1914年当格里菲斯准备拍摄他的《一个国家的诞生》的时候，卓别林在赛纳特导演的《谋生》中开始了他的第一部影片的拍摄。

然而，这位在卡尔诺剧团中有着6年表演经验和训练有素的哑剧演员，很快便对赛纳特影片中的扔蛋糕、踢屁股以及靠夸张的表情和动作在银幕上来去匆匆的老套子感到不自在和厌倦。他说服了赛纳特，允许他按照自己的想法进行拍摄。他以英国式的含蓄和幽默来处理人物，在外形上他选择了麦克斯·林戴的礼帽、手杖和小胡子，并以瘦小的上装、肥长的裤子和一双过大的鞋子，构成了一、个富有喜剧效果的“绅士流浪汉”的形象。他自编自导了《阵雨之间》。萨杜尔曾在《查利·卓别林》一书中说到，“1914年2月28日第一批看到《阵雨之间》这部滑稽片的观众们，可以说一句：我看到了夏尔洛的诞生。”卓别林在赛纳特那里初步尝试了电影这一新的表现形式，并在一年中为启斯东公司拍摄了35部喜剧短片。他同格里菲斯一样，在短片中培养了自己运用电影手段和技巧进行叙事的能力，所不同的是他们却表现和发展了不同的电影叙事观念。

1915年卓别林开始转向爱赛耐公司，主演了14部影片，之后又转向了缪区尔公司，制作了12部影片。在这个过程中，卓别林在不断地寻找着自己的主题和探索着人物形象的表现，同时在形式技巧上也日趋成熟。然而，在这些影片中卓别林并没有摆脱那属于“国王身边的丑角”的形象。1917年《安乐街》的问世，则是卓别林创作上的突破和转折。所谓“安乐街”实际上是个贫民窟，影片以滑稽的方式将贫困、饥饿等等严峻的社会现实问题揭示出来，并对执法的警察和教化行善的牧师作了具有讽刺意味的描写。卓别林在这部影片中所表现出来的成熟和严肃、尖刻和讽刺，使他改变了自己的创作道路。他在以后的《移民》、《狗的生涯》、《田园诗》、《寻子遇仙记》以及后来的《淘金记》、《城市之光》、《摩登时代》、《大独裁者》等大批优秀影片中，深刻地表现了个人与未卜命运的冲突、与社会现实的冲突、与强权政治的冲突、与现代文明的冲突以及与工业化文化之间的冲突。卓别林在影片中对于倍受欺凌的“失业者”典型形象的塑造和对于资本主义社会价值观念的质疑与抨击，既明显地使他与同时期的基顿、劳埃德等喜剧片明星们的作品形成了严格的区别，又与同时期的好莱坞制作的影片形成了鲜明的对比。为此，卓别林曾遭到过种种中伤和迫害：甚至被美国政府称作“不受欢迎的人”而驱逐出境。然而，全世界人民喜爱卓别林的影片，喜爱他所塑造的夏尔洛这一流浪汉的银幕形象。

在许多电影史学家和电影理论家看来，卓别林是一个令人难堪和头痛的人物。他们往往

承认他的影片的社会价值，承认他是一个伟大的表演艺术家。然而，如果把他作为一个电影制作者，在评价他对于电影叙事观念的贡献时却又有所保留。比如：正统派电影理论虽然认为电影是描写人物性格的最强有力的手段，但是由于他们强调电影的创造性而否认电影的再现性，因此把卓别林的影片也视为非电影的表现。爱因汉姆就是其中之一，他推崇卓别林但却认为他的影片“不是真正的电影”。梭罗门在《电影的观念》中曾这样谈到“人们一般都认为他(指卓别林)技术是极简单的：他的摄影角度是明显易见的，他的拍摄工作从来不是惊人或特别的，他的剪辑只是颇为幼稚地把突出表现他的喜剧才能的少数镜头连在一起。”②。因而便不把卓别林的电影观念放在电影艺术发展主流中进行考察并作出评价。现代电影理论对于卓别林的评价开始有所转变，但更多的分析是把他的影片作为阐述自己理解的实证而并不具体。实际上，卓别林对于电影所作出的贡献正如霍华德·劳逊所指出的那样：卓别林和格里菲斯一样“他们着手解决的是类似的技术问题和美学问题，他们在方法上和题材上相互影响，彼此得益。格里菲斯梦想创造宏伟的群众性艺术，而卓别林出色地而又朴实无华地铸造了一种为群众服务的艺术”。为此，我们这里便把卓别林的电影喜剧观念和特色，以及他对于电影的贡献放在电影艺术观念演变的发展中来作一具体地分析和概括。

### 一、人物形象的塑造

格里菲斯的影片特点是以电影的形式创造史诗般规模的人类社会活动，而在卓别林的影片中是突出了以电影的形式来创造富有人性的人物形象。事实上对于我们来说这个被卓别林所扮演的人物形象，比较卓别林本人更深刻、更真实、更具有社会价值。卓别林在表现这个失业的流浪汉注定的悲剧性命运和“在混乱中谋求安全”生存的过程中，极其善于把握和处理喜剧和悲剧的辩证关系。无论是《马戏团》中失恋的夏尔洛，还是《城市之光》中赢得了复明姑娘的感恩之情的夏尔洛；无论是《寻子遇仙记》中不畏艰辛寻求幸福的夏尔洛，还是《摩登时代》中作为机器的奴隶精神失常的夏尔洛，人物都是包含着心酸、喜悦和忧郁、快慰。卓别林从夏尔洛的笑容中所感染给观众的酸楚，是比泪水更沉痛得多的微笑，而他从夏尔洛的忧郁中所传达给观众的深思，又是比生存本身更艰辛得多的悲哀。卓别林并不消极，他以夏尔洛的机智和幽默、以人物乐观和倔强的精神，表现了一个弱小的身躯与强大的恶势之间所进行的斗争。使观众在观赏他的作品时，在获得喜剧愉悦的同时获得一种正义感。卓别林以富有个性化的人物形象作为影片创作的基础，以现实主义的创作态度和杰出的电影喜剧观念，创造了世界电影史上第一个有血有肉的银幕形象。

### 二、影片的结构观念

在格里菲斯的影片中尽管他在叙事结构上企图冲破画框的束缚，运用不同情节运动的对比方式来扩大视觉的表现力，但是他的叙事形式仍旧是继承了狄更斯和19世纪小说的传统，把情节作为最重要的元素来加以表现。而在卓别林的影片中，特别是他那许多成功的长片创作中，情节只是作为一个编造的框架，影片动作的结构基础是那些寓意隽永，甚至可以独立存在的一个个插曲。比如：

《淘金记》在表现一个淘金狂的故事和一个爱情故事中，一个是在饥饿中拿刀叉吃着破皮鞋，一个是在梦境中用叉子叉着面包跳舞。

在《大独裁者》中又是一个小理发师的形象和一个××党领袖兴格尔的形象，一个是按照匈牙利舞曲的节奏磨着剃须刀，一个是声嘶力竭地演讲着任何民族也听不懂的语言。在这样一些影片的处理上，卓别林往往将两个不同的主题、两个不相关的事件交织在一起进行表现，这里显然违背了情节；人物的统一性的原则。然而这却是卓别林不依赖于文学、戏剧的传统方式，而创造性地发展了电影的结构观念的表现。卓别林强调画面内部的表演、节奏、情调和气氛的视觉因素所形成的概念，所达成的视觉结构的统一。因此，在卓别林的影片中时常出现主题上的变奏和情节上的松散、淡化的表现。对于卓别林的视觉结构观念的表现，对于电影独特叙事形式的探索与贡献，霍华德·劳逊曾作出这样的评价：“这些影片的魔力在

于，它们的结构赋予它们最高级艺术所特有的统一性。这种结构是简单的，但却难以用语言来形容。”

### 三、影片的空间观念

由于卓别林的结构观念是以动作的视觉结构的方式来掩盖情节结构的存在，因此，他与格里菲斯在电影空间观念的表现上也形成了根本的区别。格里菲斯是以分解时空的方式，运用镜头与镜头连贯性的组接去形成一个具体的动作或构成一个抽象的概念。而卓别林却是强调着单镜头的空间表现力，强调画面内部的场面调度的作用。卓别林善于使用全景镜头，这是他的镜头特点之一，卓别林曾说：“全景对于我来说是完全不可缺少的，因为我演戏的时候，我的腿、我的脚、我的脸、一切都在表演。因为我的演技与一般不同，所以没有必要再用不同于一般的摄影角度来拍摄。”卓别林的镜头特点之二，是借助全景镜头交代不同的与人物动作相适应的空间环境，无论环境之间相距多么遥远，观众都可以从镜头的空间环境中，从人物与环境的冲突中获得视觉效果。比如：在《淘金记》中我们曾看到，夏尔洛与乔治亚在舞厅跳舞错把拴着狗的绳子系在了自己要掉的裤子上，我们还曾看到夏尔洛和大个子吉姆在悬崖边的小木屋中的那段有趣的挣扎，等等。镜头特点之三，是以长镜头的形式表现动作本身喜剧冲突的视觉效果和连贯性。那个在《当铺》中最为驰名的拆闹钟的镜头是最好的例子：一位可怜的主顾要以一只闹钟作为抵押，夏尔洛接过闹钟翻来覆去地看，用耳朵听又用听诊器去听，然后他把闹钟当作糖果盒一样打开，取出发条，卸下齿轮……。在卓别林营造的修闹钟的幻觉中，实际上把闹钟完全拆散了。镜头特点之四，画面内部的多信息的表现，在《城市之光》影片开始的段落中，夏尔洛来到了一家商店的橱窗里，被橱窗里面的假人型裸体模特所吸引，这时镜头切进了商店里边，透过：

玻璃橱窗我们看到夏尔洛正在装画家模样忽而前忽而后的端详着那个裸体模特，这本身就具备了喜剧冲突；而此时他的身后阴沟盖也在忽而上忽而下的移动着，与他的动作又形成了一种喜剧冲突；景深处街道上来往的车辆和街对面行走的人群等等，则是作为喜剧冲突的空间环境的表现。卓别林在喜剧片的空间形式的探索中，形成了喜剧叙事空间的一个重要特征，即人物、环境和动作所造成的喜剧冲突往往在一个镜头画面中来完成。

### 四、电影的时间观念

与格里菲斯的叙事时间相比，卓别林的叙事时间更注重具体动作的实际时间的表现，换言之，更注重叙事时间的瞬间效果的表现。这种时间观念上的特点无疑是由于特定的喜剧形式迅速而又短促的噱头时间所决定的。夏尔洛在生活中处处面临着威胁，“他只能靠直接反应、随机应变”<sup>①</sup>。在《马戏团》中，夏尔洛被当作小偷在遭到警察和失主的追捕时，他在多棱镜前的躲闪和装作木偶人的表演，就是最精彩的一个时间段落的表现。卓别林的时间形式即有靠持续动作的单镜头进行表现的特点，比如：《当铺》中修闹钟的一段；也有靠瞬间镜头组接的表现特点，比如：《移民》中在船上的一段，从背景看上去夏尔洛作为旅客显然是晕船了，然而，这时摄影机突然跳到他的正面，我们却发现他正在忙着钓鱼。卓别林的喜剧冲突在某程度上实际是时间冲突的表现。因此，卓别林在时间观念上的表现也是他的作品成功的一个重要方面。

卓别林的影片虽然是以喜剧片独特的美学形式来进行表现的，但是他的喜剧精神却是以模拟动作的绝妙演技、以不加修饰的技术手段、以现实生活的空间真实作为影片创作的基础。安德烈·巴赞曾指出：“卓别林的最优秀的影片可以反复地看而乐趣丝毫不减——这同一般情况正好相反。毫无疑问，其中某些；头能给人以无穷无尽的满足，功力竟是如此深厚，但更重要的一条真理是喜剧形式与美学价值决不是靠惊奇完成的，惊奇只有一一次性效果，转瞬即逝，而这更微妙的乐趣是期待和发现完美事物的喜悦心情”。

霍华德·劳逊也曾指出“他之所以不平凡就在于他的平凡”。从50年代开始电影理论给予卓别林的影片以新的重视。他们不再把卓别林仅仅当作一个丑角来对待。如果没有电影的



存在,那么卓别林肯定是一个天才的丑角,而电影却给他带来‘了机会,使他摆脱了丑角的局限走向了喜剧艺术更高的美学形式的表现,创造了与舞台或马戏团完全不同的表现时空。有意思的是当人们在对卓别林及其他作品做进一步深入研究的时候,竟发现他的电影喜剧观念在许多方面恰恰与现代电影的结构观念和空间观念极为相似。

卓别林共拍摄了 80 余部影片,他的一生、全部献给了电影艺术。晚年曾接受了来自全世界的,特别是英、法、美等国家给予他的各种荣誉。1962 年英国牛津大学授予他荣誉学位。1971 年在第二十五届戛纳电影节上法国政府授予他荣誉军切高级缓带。1972 年卓别林重返好莱坞并接受了奥斯卡荣誉金像奖。1975 年伊丽莎白女王授予他“爵士”称号。1977 年圣诞夜,当卓别林溘然长逝之后,世界各国的报刊都以显著的位置刊登了这 d—f 消息,各个不同的民族以不同的语言都给予了这位电影喜剧大师以极高的赞美和评价。卓别林在全世界是拥有最多观众的电影艺术家,同时他对于电影美学观念的发展所进行的探索与实验,也正如美国电影艺术科学院所称赞的那样:卓别林“在本世纪为电影艺术作出了无可估量的贡献。”

### 第三章 欧洲先锋派电影运动

第一次世界大战之后欧洲电影业开始恢复。对于富有创新精神的欧洲的电影艺术家们,电影艺术既没有传统也没有任何陈规旧套可循。他们的探索与实践继续了格里菲斯时代的美国电影的实验性,并逐渐地形成了实验电影的概念,一些电影实验室和电影俱乐部相继诞生。从而使本世纪 20 年代世界电影艺术的中心从美国转回到欧洲。法国、德国和苏联相继涌现出一批优秀的电影艺术家及其作品,同时也产生了世界电影史上的第一批重要的电影理论家及其著作。从 1917—1928 年的 10 年间,在电影美学的探索中出现了众多的电影流派和学派,构成了一个极为复杂的电影文化现象,汇集成一个空前的电影美学运动。这一运动本身并不以叙事故事和商业营利为目的,而主要是对默片纯视觉形式的美学形态和表现功能进行各具风格的实验和探索。

欧洲先锋派电影运动崛起的原因主要来自两个方面:其一,电影作为大众传播媒介的艺术形式已经成为 20 世纪不可忽视的文化现象,而好莱坞电影叙事形式的出现,以强大的竞争力占领了欧洲的电影市场,使欧洲电影在艺术上停滞不前,商业化倾向却愈加严重。欧洲电影艺术家们意识到好莱坞不仅要垄断世界电影的物质市场,而且还将垄断世界电影的思想意识。为此他们产生了振兴自己民族电影艺术的强烈愿望,并掀起了一场电影美学运动。其二,第一次世界大战带来了西方社会传统观念和精神文明的危机,从而加速了上世纪末现代主义文艺思潮的发展,先锋派电影便应运而生。不同的艺术主张和手法先后在电影艺术中得到了发展,比如:印象主义、立体主义、抽象主义、达达主义、表现主义、未来主义、构成主义以及超现实主义等等。特别是一些先锋主义文艺运动的中坚分子也转而投身到电影艺术的美学探索中来。他们敏锐地意识到电影艺术的得天独厚的科学性和现代性,意识到电影比较其他艺术形式对于时间、空间、物质、运动的表现是最完美的,而对于艺术家的思想、幻觉的体现也是最直观的一种艺术形式。因此一个令人眼花缭乱的欧洲先锋派电影的繁杂的艺术状态便呈现出来。为了便于大家理解和识别这一时期不同民族的电影文化的形态与发展,这里分别以不同的国家进行分析、概括。

#### 第一节 法国印象主义心理叙事和超现实倾向的各种流派

法国先锋派电影以风格各异的美学实验和创新精神突出了自己在 20 年代电影探索中的重要意义。早在第一次世界大战之前,一位未来主义的左翼作家、移居法国的意大利人卡努杜就曾发表了《第七艺术宣言》(1911 年),他首先倡导把电影视为一门新艺术形式,即“第七艺术”。卡努杜并要求从美学的高度来认识电影。他反对让文学和戏剧的古老传统统治电影,认为电影因总括了时间艺术和空间艺术而成为一种“动态的造型艺术”。卡努杜还组织了“第

七艺术之友社”，使一批先锋主义的艺术家的团结在他的周围，他的理论直接而又深刻地影响了20年代法国先锋派电影的美学探索。

### 一、印象主义心理叙事

法国印象主义学派从1917—1928年贯穿于整个先锋派电影运动的始终。由于这一学派最先在电影艺术中体现了先锋主义的创作意图，因此也被人们称为是“第一个先锋派”。作为这一学派中心人物的路易·德吕克倾慕于美国电影中的格里菲斯影片的磅礴气势，卓别林影片的细腻情感，以及瑞典电影对大自然的抒怀，并从中激发了他振兴法国电影的热情。他曾在自己创办的《电影》杂志首页上以标语形式呼吁“法国电影必须是真正的电影，法国电影必须是法国的电影”。他时常在论述中运用“印象主义”一词，并于1918年创作了《西班牙的节日》（由谢尔曼·杜拉克拍成影片），成为印象主义学派最初的代表作品。德吕克从电影理论和创作两方面对电影美学进行探索。他在《上镜头性》（1920年）一文中恳摄影制作者们要在作品的题材和技巧上下功夫，创作要寻找真正适合电影的题材和电影的表现手段。电影必须摆脱戏剧以及文学的梗桔，使自己真正成为独立的第七艺术”。

印象主义心理叙事的代表人物及其代表作品：谢尔曼·杜拉克的《西班牙的节日》（1919年），在异国情调的背景中两个男人被一个女人弄得神魂颠倒、争风吃醋最后相互残杀致死。杜拉克的另这些作品在叙事上的共同特征都是以简单的故事框架作为依托，以视觉结构的表現手段突出描写人物的心理状态，传达特定的情感和情绪，即表现出所谓作品的诗意状态。印象主义学派的主要特征及贡献大致可以分为以下几个方面：

1、开掘题材拓展电影心理叙事的表现：印象主义学派首先从作品的题材入手选择那些适合描写人物心理活动的故事情节，尽可能充分地揭示人物的意识状态，比如：联想、幻想、梦境等等。这在电影史的发展中是没有先例的，正如我们所知道的那样，卢米埃尔曾沉醉和局限于最初的电影发明之中，确认对于心理叙事则是小说和戏剧的事情，而电影只是表现“当场抓住的自然”。格里菲斯虽然改变了电影简单的记录运动的形式，发展了较为复杂的电影叙事并偶尔以闪回镜头的方式表现某种心理活动，或者更确切地说是表现着某种心理逻辑，然而，那只是出自于本能地表现着叙事结构上的因果关系。印象主义学派则不同，他们突出地以视象空间的形式表现作品的情节空间，以人物的内心活动作为影片主要的叙事核心，通常一部作品就是一次闪回，一个梦境的纪录。对于印象主义学派这一题材，内容表现特征上的首创性，在当时是不可能不产生争议的。比如在这些影片中存在的共同倾向是表现个人或少数人的情感纠葛，而不是表现重大的社会事件或社会问题。因此有人认为作品未能与时代的脉搏合拍，是一种脱离现实和脱离时代的倾向。同时遭到更强烈反对的则是影片脱离了传统文学和戏剧的叙事观念，以纯电影的手段“从运动和容积中寻找情绪和激情”的表现。对此谢尔曼·杜拉克曾在《“先锋派”的电影》（1932年）一文中这样写到“先锋派”的活动开始了，可是当时的观众和多数电影企业家却拥护现实主义，他们反对广泛地孤立地卖弄感性的和情绪的因素。按照他们的理论，电影只应当列入由情节和事件构成的戏剧中，而不应当列入这些由心灵或头脑冲击所引起的现象中。他们反对印象主义——表现主义，但却没有考虑到，现代革新者所进行的一切探索和实验，毕竟扩大了纯粹的动作和情绪”的领域”。更有趣的是雷内·克莱尔曾于1923年对印象主义学派的影片主题提出过尖刻的批评，但到了1950年他却讥笑了自己当时看法的错误，并同时又以未可厚非的态度宽容了自己。印象主义学派的影片在电影心理叙事上的发展，无疑扩大和丰富了默片电影艺术的表现领域，为现代电影艺术对意识状态的表现开辟了道路。

2、追求自然物象与人物心理和精神的对应：印象主义电影学派的美学主张受其印象主义

绘画的影响,强调依据自然景物的瞬息变化的客观现实所给予艺术家的视觉印象和主观感受。印象主义杰出的画家莫奈曾声称自己“只有直接描写自然的功绩”。德吕克在《上镜头性》一文中也曾指出:艺术作品的美“实际上是最朴实无华”、“是存在于日常生活之中的艺术气氛”。他强调电影作品中的自然环境的衬托,提倡景深镜头的使用,他激呼“让电影的一切都表现得更自然些吧!”从德吕克的这些观念中我们还同时感受到法国文学中的自然主义倾向,左拉就曾主张“生理学研究的是人体结构,而作家研究的则是人的感情和他们所处的社会环境”。在印象主义学派的电影作品中,人物的情感和命运,以及影片的情绪和气氛,始终与生活的自然环境和社会环境交织在一起,《微笑的布德夫人》中的光线昏暗、气氛阴郁的家庭环境;《黄金国》中舞女的遭遇暴露在西班牙灼热的阳光下,而耸立的高墙又象征着她那无法逃避的命运,衬托出她的无奈和绝望;《流浪女》在荒原乱石中流浪的女性和《在码头上》处于男性冷酷目光中的女性,等等,影片中人物、环境和剧情有机地联系起来,自然物象与人物的心理和精神的对应,以多含义的视象形式传达出不同的情绪气氛和潜在的思—想活动。正如德吕克指出的那样“布景、照明、节奏和演员是电影的基本视觉表现的形式因素,电影艺术主要是依靠这些形式因素而能够显示人的精神状态和真实情绪的。”印象主义学派崇尚自然和追求现实生活真实的感受,使电影真正摆脱了戏剧舞台以演员为中心,游离背景和场面调度的种种局限。摄影机投向自然,人物置身于立体真实的空间当中,不是以表情动作去交代情节而仅仅是作为视觉表现的形式因素的一部分在起作用。他们的探索摆脱了戏剧和文学叙事中对于情节、人物表现的传统模式和观念,造了电影艺术独特的视觉语言。

### 3、确立新的摄影技巧以求适应人物心理和精神的视觉表现:

印象主义学派在摄影技巧上的新的突破主要表现在主观摄影、移动摄影和特技摄影三个方面。主观摄影:在影片《黄金国》中,莱皮埃为了突出剧中人物的主观感受,以固定的视点表现了阳光闪烁下的阿尔汉勃拉宫的形象,被人们称作是电影中“画家的视点”的主观摄影,并为印象主义学派的影片广为使用。影片《在码头上》,同样为了表现女主人公的主观感受而运用了反角度镜头,以视点剪辑的方法描绘了她所处的环境以及所造成的恐怖的心理状态及主观感受。移动摄影:在法国,为了适应电影表现形式的要求,一种“轻便式”摄影机被研制出来,这更有利于印象主义学派对于运动中的人物主观视点的移动表现。冈斯在《拿破仑传》中,将“轻便式”摄影机绑在一匹奔跑的马上,拍摄了在科西嘉岛上追赶拿破仑逃跑的场面,而后又将摄影机放在潜水箱中从悬崖上抛入海中,以获得拿破仑跳海时的视点。冈斯还创造了发射出去的“炮弹的视点”和投掷空中的“雪球的视点”。让·爱浦斯坦在《忠诚的心》一片中也使用了“轻便式”摄影机,他在旋转的游戏车上以移动摄影的方式表现两个年轻人的情感冲突,即男主角的喜悦和女主角的恍惚,形式赋予影片更为复杂的心理展示和更为饱满的情绪展现。特技摄影:印象主义学派开始在影片中使用了软焦摄影和焦距发虚等特技手段,创造出类似印象主义绘画中那种表现画家主观感受的视点模糊的效果,人物或客观事物在光影变化的状态中被自然、真实地展现出来,正如人们把《黄金国》中的阿尔汉勃拉宫的视觉印象与莫奈的名画《卢昂寺院》相媲美一样。印象主义电影还采用了叠印的效果,如《车轮》中女孩儿的面孔与火车的水蒸汽叠在一起,《忠诚的心》中姑娘的面孔又与污浊的水叠在一起等等。叠印无疑是一种蒙太奇的表现手段,曾在普多夫金的电影中大量使用,在印象主义学派的作品中叠印则更加突出了人物的精神状态和心理描写。电影中高速摄影和低速摄影在这里也得到了初次应用,在《微笑的布德夫人》中,表现布德夫人幻想着一个年轻人向她走来时运用的慢镜头:在《小丽丽》中,小丽丽被人追赶的原地跑动所使用的快速摄影等等,都创造出一种电影时空表现上的奇特的运动效果和情绪体验。印象主义学派的美学追求,对电影工艺学不断提出新的要求,冈斯则是这方面最具有创新精神的,他除了我们在上面谈到的以摄影机来代替人物或物体的运动感受之外,还在《拿破仑》中,对新光学镜头(比如75毫米望远镜头等)、多画框的画面,以及宽银幕的制式(三画幅银幕)等进行



了有益的试验。

4、强调视觉节奏的表现与节奏性剪辑的重要性：印象主义学派受到格里菲斯电影节奏观念的启发，特别是受到《党同伐异》中交替叙述的四个故事所形成的富有情绪效果的视觉交响乐的影响，从而在他们自己的作品中十分注重画面视觉节奏的表现和节奏性剪辑的运用。德吕克在《上镜头性》一文中指出：电影“与其他艺术不同，它是借偶然性来表现生活的，……可以说它是掠过的生活”，电影正是“由许多分解动作组成我们所熟悉的节奏运动”。

的确，在印象主义学派的作品中，对于以视点剪接所形成的意识片段的表现，对于富有光影变化的情绪镜头的运用，以及对于改变运动速度的特技手段的处理等等，都成为独特的电影节奏运动的形式表现。同时，作为电影理论家、评论家的莱翁·幕西纳克在电影节奏理论方面则作出了更进一步的探索，他在《论电影节奏》一文中把节奏分为内部节奏和外部节奏，即内部节奏——镜头内部的节奏：外部节奏——镜头组接的节奏。他还指出：“各种节奏的结合不仅对于激起情绪是最基本的要素，而且作者还可以通过节奏来分解情绪的各种构成因素，并把它们具体化，即根据音乐节拍的单位时间绘成曲线圈，这样，节拍就真正成了记下节奏的空间范围了。”幕西纳克的理论对于印象主义学派的创作产生了深刻的影响，冈斯在作品中发现“光的音乐”，并在《车轮》中，当一辆车撞毁时，他从13个画格减到用两个画格的加速度的镜头来表现。杜拉克在作品中强调“用画面的协调、明暗、节奏和面部表情的和谐来产生情感”，以节奏暗示每一时刻所“感觉到的”节奏的体验。他们对于视觉节奏的追求，最终使他们的影片在排斥文学性和戏剧性的同时而获得了造型性和音乐性，为电影默片的表现形式创造了更为诗意的视觉效果。关于电影节奏的问题，在下面将要分析超现实倾向的各种电影流派的实验中，作为电影的中心课题则进行了更为深入的探索。

印象主义学派受到印象主义绘画的启发，在电影美学形式上的探索是积极而富有成效的，他们开拓和扩展电影艺术的表现领域。这一学派的实践直到电影的声音的出现，才宣告结束。

## 二、超现实倾向的各种流派

印象主义学派的影片，由于还具有一定的情节性和叙事性，因此在某种程度上仍旧能够在商业系统中制作和发行。而超现实倾向的各种流派则不同，他们的作品大都是仅供少数知识分子或专业人员进行观赏的一些极富有个性的实验影片。这些充满热情的年轻的先锋派电影艺术家们，受到塞尚后印象主义的影响，否定电影的叙事性，主张“无主题”的影片创作，他们迷恋于电影的技术和手段的研究，甚至把电影企业当做电影艺术的替身而加以反抗，宣告与商业电影决裂。作为“纯电影”超现实电影美学的这些主张，在20年代的德国、法国和英国等欧洲国家的电影工作者中间曾产生了共鸣。比如：德国抽象主义电影制作者们试图创作出光学运动的视觉交响乐，他们确信最有意义的经验是非客观的经验，一批非写实的“活动图画”，如：汉斯·里希特的《韵律第二十一号》，华尔特·罗特曼的《第一号作品》、《第二号作品》等等，维金·艾格林的《对角线交响乐》、《地平线交响乐》等等电影作品相继出现。然而，对于超现实电影美学的实验的中心仍旧在法国，各种流派以不同的形式对电影默片的视觉表现进行了有意义的探索。

1、“纯电影”的美学实验：法国立体主义画家费尔南·莱谢尔最初从事电影创作的意图是要以电影的手段来进行他在绘画方面的研究，他在创作中自然地意识到电影为什么就不能摆脱叙事和演出的桎梏呢？他在《机器的舞蹈》（1923年）的拍摄中，便进行了这方面的探索。他将日常生活中自然运动的物象，如：钟摆、女孩儿荡秋千、上楼梯的妇女和活动的木马等等，同以电影手段使之运动起来的机器零件、橱窗模特儿的腿、商店里的日用品，以及招贴画和报纸的标题等等一些立体派画家所喜爱的造型物体加以并列，形成了一幕的确富有电影化运动效果的——机器的舞蹈。由于莱谢尔十分强调纯构图形状的匹配和节奏性剪辑的对位

处理，因此，影片中一切活动的物像都如同钟摆的节奏运动起来。那些自然物体成为富有生命力、感染力很强的活动影像，而人物的运动在失去了她的现实性的同时，却造成了一种特殊运动的感受方式。莱谢尔曾谈到他拍摄这部影片的目的，他是想“创造出常见的物体在时间和空间中的节奏，表现出它们的造型的美。”然而，事实上正如齐格弗里德·克拉考尔所指出的那样“他在影片中表现出来的这种‘造型的美’是属于节奏的，而不是属于为节奏所掩盖的物体本身的”。对于电影视觉节奏的实验，莱谢尔的《机器的舞蹈》无疑是在探索着电影艺术表现的新的领域。

抽象主义电影同立体电影一样，是一种纯形式的电影美学探索。法国抽象主义电影，在20年代初德国抽象主义电影的启发下，尤其接受了抽象主义画家康定斯基的影响，即否定作品认识社会和表现社会的功能，主张为形式而形式，为艺术而艺术，从而走上了一条更为极端的“纯电影”的美学道路。法国“纯电影”的倡导者亨利·希美特拍摄了《纯电影的5分钟》（1926年），他认为：电影可以创造一种节奏，这种节奏使电影能够从自身获得一种新的力量，以摆脱叙事逻辑和物理现实，创造出超越现实和难以想象的视觉幻象。谢尔曼·杜拉克为实现“纯电影”的美学主张，也从印象主义转向抽象主义，投身到实验短片的创作中去。她曾被肖邦的音乐所启发创作了《57号唱片》（1928年），也曾被德彪西音乐所启发创作了《阿拉伯花市》（1929年）。杜拉克认为电影和音乐是有共同点的：即运动只凭它的节奏和发展就能创造情绪，节奏是由一个物质因素和一种感情因素组成的运动的发展。她在影片中便以富有视觉节奏的画面与音乐作品节奏之间的相互对应，创造出了她理想中的“投射在银幕上的视觉交响乐”。抽象主义的电影制作者们，虽然存在着某些局限和荒谬的地方，但他们的探索精神是值得钦佩的，特别是对后来人如何分析和考察电影艺术的科学性和现代性是具有一定的启迪作用的。

2、达达主义无理性的电影实验：达达主义的艺术主张，被看作是荒谬的第一次世界大战的产物。达达主义的艺术家们以无政府主义者巴枯宁的“破坏就是创造”的政治口号作为自己的美学信条，以文艺复兴时期的绘画杰作作为讽刺的对象，向传统艺术观进行挑战。最具有代表意义的是杜桑的《带胡须的蒙娜丽莎》。这一反艺术的艺术流派与20年代超现实倾向的电影美学相吻合，并在实验电影中找到了自己的位置。曼·雷伊的《回到理性》（1923年），是达达主义的第一部作品。制作者将钉子、钮扣、照片和带子绞在胶片上感光，创造出画面上杂乱物品的轮廓。影片放映时，先锋派电影艺术家们的狂热，几乎捅坏了天花板，人们把这一次看作是非常成功的晚会。达达主义者就是寻求这种所谓“机器和阳伞在手术台上突然相遇的美”。而翌年，由雷内·克莱尔拍摄的《幕间休息》，则成为达达主义最为杰出的一部代表作品。

雷内·克莱尔将卓别林的喜剧精神与《机器的舞蹈》中的幽默感溶入到他的作品中，创造出《幕间休息》这部“荒唐的杰作”。那些恰似达达主义艺术家的梦境——在巴黎屋海上空飘荡的纸船，香烟变成了希腊庙宇的柱子，和几个达达主义艺术家们的游戏场面——曼·萨蒂在搬运一尊大炮、舞蹈家让·布尔林滑稽地穿着猎装出现在香榭里舍剧场的房顶上，以及用高速摄影和低速摄影造成的失去庄严感的送葬队伍和最后从棺材里站立起来的布尔林等等，在富有节奏感的剪辑中，构成了一部既充满想象力，而又荒诞无稽的达达主义的影片。值得注意的是，与曼·雷伊的《回到理性》相比较，雷内·克莱尔的《幕间休息》并不是利用了抽象的形式，而是利用了现实生活的素材。然而，形成其同一风格的关键，则是他们所共有反理性的艺术主张。《幕间休息》中的视觉素材的现实时空，被克莱尔有意识地剪乱，并以一种反逻辑的形式出现。同时，那些次序颠倒的视觉片段本身也没有什么故事结构可言，而是达达主义绘画的“换位法”，在电影剪辑技巧上的新的发现。特别是那个著名镜头：开始从下面仰拍的穿着裙子跳着轻盈舞步的芭蕾舞演员，在镜头升上来之后，却使人意外地发现那是一个长着落腮胡子戴着夹鼻眼镜的男人。克莱尔在这里创造出“相互不同质的要素在平

面上接触会产生诗意的燃烧”的奇异的视觉效果。目的就是要引起观众的哄堂大笑。在雷内·克莱尔的达达主义美学追求中现实素材失去了它的现实性，而成为了超现实性的。

3、超现实主义电影的绝对现实：达达主义电影中的超现实性的美学追求，最终导致超现实主义电影的诞生。正如文学和绘画从达达主义演进到超现实主义一样。超现实主义的电影制作者们，在达达主义电影的无逻辑无理性的美学基础上“试图把梦境、心理变饱、无意识或潜意识过程(主要是受弗洛伊德的影响，小部分是受马克思主义的影响)搬上银幕”。创造出一种存在于艺术家内心的、超越梦幻与现实的绝对现实的电影作品。

超现实主义成为许多先锋派电影艺术的最终归宿。谢尔曼·杜拉克拍摄的《贝壳与僧侣》(1927年)，刘易士·布努艾尔拍摄的《一条安达鲁狗》(1928年)，加斯东·拉韦尔拍摄的《珍珠项链》(1929年)，以及曼·雷伊拍摄的《海之星》(1929年)等等，都成为这一时期超现实主义的代表作品。在这些具有戏剧因素，但缺少戏剧动作的影片中，爱情成为他们描写梦幻与现实相离异的主要对象。其中杜拉克的《贝壳与僧侣》被看作是超现实主义的第一部电影作品。影片描写了一个禁欲而性无能的牧师幻想着和一个先后扮作传教士、将军和监狱看守的情敌之间为争夺一个女孩儿的故事，然而，影片在以一系列的畫面去揭示人物的心理状态时，却更多地突出了牧师的痛苦和悲哀，而缺少那个时代应有的幽默感，因此并没有引起人们的多大兴趣。此后，布努艾尔的《一条安达鲁狗》(萨尔瓦多·达利参加了剧本的创作)，以描写一个精神困顿的流浪汉那一连串的梦境，从而进入人类潜意识状态的探索，并试图激起观众的内心冲动的影片，才真正引起人们注意，被视为是一部超现实主义的典型的代表作品。

在影片《一条安达鲁狗》中，人物的梦境和潜意识状态，则是由一个个令人惊怖的恐怖事件和镜头连接起来：男人用剃刀将女人的眼球割开、街道上的一起车祸、半阴阳人凝视着砍断的手、钢琴上堆放的烂驴肉、企图一次强奸、掌心中的一窝蚂蚁等等。整部影片充满了暴力、性欲和古怪的幽默，突出了超现实主义作品不受理性和逻辑支配的特点。在《一条安达鲁狗》的表现形式中，与印象主义心理叙事和雷内·克莱尔《幕间休息》相比较存在着共同之处，即影片中的景物和人物都是现实的，他们似乎对那些非现实的几何图形、线条等在胶片上作画的方式不感兴趣。自然他们也存在不同之处：与印象主义心理叙事相比较，影片的剧情没有任何叙事逻辑可言，剧中人物的行为和动机也没有任何的心理依据，一切都是出自于一种原始的无理性的冲动。与克莱尔的《幕间休息》相比较，影片则失去了那种无忧无虑的轻松感，布努艾尔称“《一条安达鲁狗》是一种杀戮的绝望而激烈的呼吁”，它象征着20年代末青年知识分子对于社会现实充满矛盾情绪的反抗精神。同时，影片还明显地从先锋派电影对于纯节奏形式的探索转向了对于内容的探索。而“这种富于含义的内容显然是属于幻想领域的。说得更精确一些，那就是要求使幻想不知不觉地变得比我们的感觉世界更真实和更重要”<sup>①</sup>。内心现实成为超现实主义者“唯一关心的现实”，正如克拉考尔所指出的那样：超现实主义者“深信内心的现实是远远高出外部的现实的。因此，它们的首要目标是通过本能活动、梦境、幻想等等，具体地表现出内心的生活流和它的全部内容，而毫不借助于故事或任何其他理性的方法。”

活跃于法国‘20年代的超现实倾向的各种流派，在对于电影美学充满热情、积极的探索中，尽管那些年轻的电影制作者们思想上还存在着某些局限，尽管他们的某些理论和主张还过于偏激，但是，他们对于“动态的造型艺术”的理解，对于电影形象结构的开掘，对于电影视觉语言的贡献都是无可估量的。仅就超现实主义而言，它在电影中真正地实现了超现实主义作家布鲁东的愿望：“(时间)被分割、被打乱、被消灭了。现在和将来不再互相抵触。生活在昨天或者明天，和生活在今天一样容易，甚至可以同时生活在昨天和明天”。这无疑成为50年代末再度兴起的现代主义电影的创作基础。同时，法国先锋派电影的实验精神也不断地激励着不同时期、不同民族的电影艺术家们对于电影艺术更具想象力、更新颖、更奇特、更



深入的美学探索。

## 第二节 德国表现主义和现实主义倾向的美学追求

德国电影曾一度辉煌的时期——从1918年到有声电影的诞生。德国电影有着强大财力支持的乌发电影公司，有着最佳设备的电影制片厂，有着众多的才思敏捷的电影制作者。他们在这时期的创作中，以独特的审美方式和独特的视觉形式，吸引了人们的视线，成为世界电影史值得重视的美学范畴。从1919年，恩斯特·刘别谦的《杜巴莱夫人》一片打开了德国电影通向国际电影市场的大门之后（1923年，刘别谦成为好莱坞第一个雇用的德国导演），到20年代中期，德国电影便赢得了世界一流电影的荣誉。德国先锋派电影艺术家们在第一次世界大战战败的现实面前，在创作思想、路线、风格与形式上都明显地有别于法国先锋派电影的美学探索，他们更加密切地关注着德国的社会现实。虽然，在20年代初曾有一批抽象主义的电影制作者，如：维金·艾格林、汉斯·里希特、华尔特·罗特曼等，拍摄出了一批被人们称之为“学究气”十足的电影作品。但是，无论是具有超现实倾向的表现主义，还是现实主义倾向中的——室内剧、街头电影，他们在创作上的总倾向、总趋势仍旧是非常注重作品的社会性和严肃性，注重作品的现实意义。

### 一、德国表现主义电影的精神世界

以影片《卡里加里博士》为标志的德国表现主义电影的诞生，从1919年—1924年大致经历了5年的时间。这一电影美学流派同上述法国先锋派电影中的各种美学流派一样，受到先锋主义文艺运动的影响。德国表现主义开始于1910年的慕尼黑，它首先在绘画中，而后在文学、戏剧、音乐及建筑艺术中相继出现，形成了一场文艺运动。表现主义受后印象主义的影响，反对印象主义中残存的中心透视的传统空间法则，他们尤其受到高更“野人画派”的影响，强调作品的直觉感受和主观创造，不求复制现实、对理性不感兴趣，他们崇尚原始艺术的非实在的、装饰性的美，并以浓重的色彩、强烈的明暗对比创造出一种极端的纯精神世界，致使超现实倾向得到了更进一步的发展。表现主义的美学追求，在德国战败后的那个动荡不安的社会中迅速地发展起来，在柏林的街道、商店、剧场和咖啡馆中，招贴画、广告画和装潢设计都被蒙上了一层表现主义的色彩。德国艺术家仍对于社会现实愤然不满，并采用表现主义变形、夸张和奇特的艺术语言，作为他们内心恐惧、焦虑的外部精神的流露。在这样一种社会政治、文化的背景下面，表现主义的电影诞生了。

表现主义电影的代表人物及其代表作品：罗伯特·维内的《卡里加里博士》（1919年），以剧中人物弗朗西斯的叙述，揭示了卡里加里博士的邪恶和他对社会所施加的暴力和恐怖，创造出那个纯属于精神病患者的幻想世界。保罗·威格纳的《泥人哥连》（1920年），描写了一个由社会政治所造就的专制暴君的残酷性，并借此转喻为威玛共和国初期德国的命运。弗立茨·朗格的《三生记》（1921年，又译《疲倦的死》），在命运之神囚禁着千万条生命的高垒坚壁的城堡中，一次爱情与死亡的冲突，终于征服了命运之神。

弗莱德立希·茂瑙的《吸血鬼诺斯费拉特》（1922年），是关于布拉姆·斯托克的吸血鬼的故事，而影片中成群结队的老鼠，则预示着那令人可怖的鼠疫。保罗·莱尼的《蜡像陈列馆》（1924年），蜡像馆中3个蜡人起死复生，各自讲述了他们以残酷的刑罚残暴地统治人类的故事。在这些表现主义的代表作品中，题材的特征是显而易见的，表现主义电影艺术家们往往从那个被扭曲的、阴暗的世界中寻找素材，在那似乎与现实隔绝的、封闭的世界中，去挖掘人物内心深处的孤独、残暴、恐怖、狂乱的精神状态。然而，这恰恰映现了战败后的德意志民族的社会心理状态。而以象征表现内心现实，以主观化反证社会现实，正是表现主

义电影以美学化、风格化的形式，所创造出来的艺术作品的实际的社会意义和社会价值。

影片《卡里加里博士》曾被当时的人们以“卡里加里主义”作为表现主义的代名词，将二者等同起来。这便突出了这部影片作为代表作品的重要地位。编剧是卡尔·梅育和汉斯·雅诺维奇为这部影片提供了一个反常规的叙事方式，影片一开始由弗朗西斯向另一个人讲述他所经历和参与过的一段事。接下去，影片便进入了事件本身：几起谋杀引起了弗朗西斯对游戏场上施催眠术的性情怪僻的卡里加里的怀疑，但警方以查无根据否认了弗朗西斯的猜测。

又一起杀人未遂，弗朗西斯跟踪卡里加里来到了精神病院，结果发现他竟是这家医院的院长。一次趁卡里加里睡觉的机会，弗朗西斯和医生们翻看了他的日记，发现了他以催眠术控制和指使他的病人进行谋杀的真相(这里运用了幻想画面)。在被揭露为凶手的时候，卡里加里歇斯底里的如同一个精神病患者。影片又回到了开始，弗朗西斯以战胜了对手结束了他的叙述。但影片并没有完，弗朗西斯再次来到精神病院，在他与卡里加里的冲突中，却向我们证实了弗朗西斯实际上是精神病院的一个病人，而卡里加里则完全是一个善良的医生，在他分析弗朗西斯的病情时，确认他的病可以治愈，全片结束。影片的剧作结构非常富有特点，出现了多层面的叙事，特别是最后一笔(当然，在克拉考尔论《从卡里加里到希特勒》一书中，认为这一笔是导演罗伯特·维内的绝妙处理。)使得本来就是戏中有戏的叙事形式又增添了一层暧昧性叙事，使影片结构更加复杂。最终关于谋杀的幻想主题也得以形成，从而使观众进入到一种对于真实的相对性的思维状态之中，人们不仅要问谁是真正的病人？谁究竟失去了理性？这种没有答案的处理，恰恰是作品的独具匠心之处，它是创作者对当时的社会真理与谬误、理性与非理性之间界限不清的状态的表现。而对于资产阶级权威人物的象征——卡里加里所进行的描写与揭露，则实现了创作者对于资本主义的道德、伦理以及社会秩序等所进行的曲折批判。《卡里加里博士》在叙事上富有创造性的主观表现，被克拉考尔评价为：

“即使在今天，电影叙事也没有能够普遍地取得这样出色的成就”。

《卡里加里博士》的另一个不同寻常的风格化的特征，是影片表现主义造型风格的处理。那个由“狂飙社”助三位表现主义画家：

赫尔曼·伐尔姆、华尔特·罗里希和雷曼所绘制的布景：

建筑物是倾斜的，地面是失去水平线的，远近透视也是相互颠倒的。表现主义的画家们以一种超现实的扭曲形式创造了影片模糊的“出了问题”的幻觉世界。这个布景不仅有效地体现了作品的叙事背景和情调的要求，同时，还在影片中起到了视觉主导作用，创造了世界电影史上由美工师决定影片视觉风格的先例(在德国，这时的美工师薪水已相当高，著名的美工师可以拿到比主角还要多的钱，这与其他国家有很大的区别)。影片中人物造型的处理也与布景相一致，演员以奇形怪状的服装、戏剧脸谱式的化妆和动作夸张的表演，创造出卡里加里(维纳·克劳斯)等一系列人物形象。这些人物特别是卡里加里，在乔治·萨杜尔的评价中被称作“悲剧的典型”，同时，他还指出：“这个典型所代表的与其说是个人物，倒不如说是一种心理状态，即一种残忍和急躁、幻想和疯狂的混合心理状态”<sup>①</sup>。人物造型和背景造型和谐地在风格上统一起来。《卡里加里博士》造型特征的另一个方面，是影片光和阴影的处理。在布景的绘制中，画家们就十分注重明暗的对比。而在拍摄的过程中，影片没有使用自然光效，完全靠人工照明，创造出投射在自墙上的人物黑影的视觉效果，更加突出了影片的神秘感和恐怖感。创造性地动用光的阴影效果，最终成为表现主义影片视觉造型的一大特征，向表现主义戏剧学习，他们利用脚灯造成使人物变形的巨大投影。

在保罗·威格纳的《泥人哥连》中，还精心设计了手提灯光、煤油灯光、火炬等一系列光源效果，用于表现人物的心理状态，营造影片的环境气氛。在表现主义电影之后，具有表现力地运用灯光效果的方法，最终发展为所有德国电影形式表现的一大特征，同时也为电影恐怖片的造型的表现手段提供了经验；表现主义的电影制作者们就是这样，接受了表现主义造型艺术的影响，对于他们眼中的那个荒诞的社会，在《卡里加里博士》一片中，寻找一

种怪诞的造型视觉语言来进行表现。

当然，应该指出的是，在赫尔曼·伐尔姆的“电影应当成为活动的图画”的观念的影响下，影片《卡里加里博士》的确成为一部活动起来的表现主义绘画，被完全剥夺了电影的物质性，而成为梅里爱式的“银幕即舞台”的观念的再现。然而，《卡里加里博士》并非是简单地重复前者的形式，而是从梅里爱的取悦于观众的魔术表演，到这部影片神秘、复杂而深刻的叙事；从梅里爱的作为戏剧背景的布景的使用，到这部影片作为环境和气氛的视觉造型的创造；从梅里爱的固定视点的表面状态的形式表现，到这部影片深入人物内心和精神状态的探索，等等。虽然，同样是客观地记录舞台，同样是属于戏剧舞台的场面调度，但《卡里加里博士》中的人物不是简单的横向运动，而是出现了奇特的纵深运动（比如，影片开始的游戏场和夜间追逐凶手的段落的处理等），使人物与布景相互作用，造成了一种立体效果。并给人以启示，说明在摄影机前面的画面构图和场面调度的重要性。

表现主义电影在《卡里加里博士》之后，作为一种风格化的形式被人们所接受，电影制作者不再把表现主义仅当作是疯人的叙事视点来看待，而是让它在创造恐惧与幻想故事中起到风格化的作用。正如克拉考尔指出过的那样，《卡里加里博士》成为以后一系列描写专制暴君的影片的前驱。在他之后，《吸血鬼诺斯费拉杜》、《三生记》、《泥人哥连》等一系列影片出现，他们同是关于谋杀、死亡和暴力的主题的表现，同样突出了表现主义影片的恐怖、幻想和犯罪的特色，都是以主观的手段创造出来充满神秘主义的作品。然而，所不同的是这些影片不拘泥于《卡里加里博士》的舞台布景的表现形式，而是部分地具有法国超现实主义影片中的实景拍摄的特点，但在这自然背景前面活动着的人，仍旧是属于表现主义戏剧舞台式的浓重化妆和夸张的表演。表现主义电影美学的实验，是对电影超现实倾向的发展，特别是从内容到形式的表现，是建立在当时的德意志民族的特殊的心理状态上的，因此，正象霍华德·劳逊分析的那样：“这些影片所反映的社会环境一般都是混乱的。有的影片表现狂人征服社会；有的表现生性残暴的人强行进行极权统治；有的表现男男女女听任超自然的摆布；有的把犯罪和堕落表现为人类社会必然具有的属性。大部分影片对资本主义社会进行了含蓄的批评。但有些批评只是低声表示不满，有些则冷嘲热讽地接受现状。更多的影片是表现痛苦、失望和无可奈何的愤怒，偶尔也流露出一线希望”。

## 二、室内剧、街头电影的客观精神

在表现主义电影中所蕴含的社会性，既而在室内剧和街头电影中得到了发展，并使德国电影开始走向与自然主义相结合的、通向现实主义美学追求的道路。这里十分有意思的是，摆脱和超越表现主义电影美学流派的，正是那些表现主义电影艺术家们自己。

《卡里加里博士》的编剧之一卡尔·梅育，就是其中最突出的一个，他为室内剧的几部代表作品，特别是《最卑贱的人》创作了电影剧本，从而成为德国20年代先锋主义电影美学探索的中心人物，幕西纳克曾称他为：是创造了两种完全相反的德国电影学派的作家。

在他的笔下开始“抛弃了鬼怪或专制者的主题，而以社会上的小人物，如铁路工人、店员和女仆为对象，描写他们的日常生活和他们所处的环境”<sup>②</sup>。卡尔·梅育不仅是剧作家，还是理论家，他对于这一时期的德国电影产生了深刻的影响。在他的身上我们便可以看到德国20年代电影美学的探索精神，他就如同法国的电影制作者谢尔曼，杖拉克一样，行进在整个先锋主义电影美学的道路上。

1、室内剧电影美学的贡献：德国室内剧电影也被称作“小剧场”电影，受到先锋主义戏剧大师马克斯·莱因哈特的影响，正象表现主义电影的直接背景是表现主义的戏剧舞台一样，室内剧后面则是德国戏剧自然主义舞台的“小剧场”。室内剧的故事情节、社会环境和拍摄场景比较简单，而作品更多地集中在那个被卡尔·梅育称作为“寓言式的人物”的心理刻



画上,以及那个说明剧情动作的中心事件上。这些作品采取了古典悲剧“三一律”表现形式,同时,也包含了德国中产阶级的悲观思想。代表作品有:罗布·辟克和吉斯纳的《后楼梯》(1923年),罗布·辟克的《圣苏尔维斯特之夜》(1923年),和弗莱德立希·茂瑙《最卑贱的人》(1924年),被称作室内剧的三部曲,而后一部把室内剧推向了最高峰,成为世界电影史上的经典之作。

卡尔·梅育在《卡里加里博士》的编剧中,就已经显示出对于视觉艺术的叙事形式的出色表现才能,在《最卑贱的人》的创作中,他又一次以简单的故事框架、特定的情节范围和别具特色的人物心理刻画,使该影片成为一部真正的电影叙事作品。影片甚至不需要字幕,仅凭视觉画面的处理就可以看懂。梅育具体地描写了一个年迈的旅馆看门人(强宁斯饰),由于有一身体面的制服而受到人们的尊重,而当他被降职为洗漱间的侍役之后,自尊心受到挫伤;

他极力地掩盖事实真相,唯恐失去人们尊重,但最终还是真相败露,精神濒于崩溃。此后作品又以悲剧转为喜剧,看门人意外地获得了一笔遗产,似乎恢复了心理平衡。虽然对这最后的处理,评论界存在着争议,但它却突出了作为特定人物的虚荣、卑贱的内心冲突。

茂瑙对于《最卑贱的人》的贡献,更为突出的表现在他对于电影默片视觉观念的思考上,而这一点又和摄影师卡尔·弗洛恩德的杰出的摄影技巧密不可分。他们共同创造了运用移动摄影和主观镜头进行叙事,并深入人物内心探索的形式表现。影片在移动摄影上极为精彩的是一头一尾的处理:片头,摄影机乘电梯从旅馆的顶端下来,再经过旅馆的大厅,来到了旅馆的门口,看到了那身穿制服的看门人。在这段摄影机的运动中,交待出旅馆的环境和人物与剧情的背景。片尾,摄影机向后退,拍出了一张张餐桌前人们议论着报上消息的情景,最后摄影机在一张围满侍役的餐桌前停下,当侍役走开,是一盘堆满珍馐美味的托盘,而当托盘撤走后,正在品美酒的强宁斯出现了,他似乎已经改变了自己卑贱的地位,成为了一个富有的老人。影片中还有一个经典的段落也是在摄所看到的变形、扭曲、失去常态的面孔。这一段摄影机就象是绑在弗洛恩德的身上,模仿着醉汉的动作,极富有视觉效果的表现。同时,这段也具有主观镜头的特点,它在表现了强宁斯与环境的冲突,与其他人情绪的对比中,突出了人物主观的心理状态。另一个主观镜头的运用更加富有效果,就在这之前,当强宁斯偷出制服走在回家的路上,他的主观视线竟精神错乱地感到那些建筑物正在向他倾斜,要压倒他这个畏缩的人——一样,似乎全城都注意到了他的那个真相被揭露、自我被毁灭的关键一刻视觉表现,以及此后的那个心不在焉的擦皮鞋的特写镜头描写等等,都体现了茂瑙和弗洛恩德以视觉结构进行心理叙事的电影观念。他们使视觉形象占据了影片的主导地位,创造了主观镜头的视觉语言,及发展移动摄影的技术手段。因此被誉为革新者,而《最卑贱的人》也被作为电影史上的里程碑的杰作,对世界电影产生了深刻的影响。

但是,室内剧影片通常仍旧象《卡里加里博士》一样,依靠摄影棚内搭置的具有社会意义的布景来进行拍摄,以便加以有效地控制。尽管电影的主题和环境发生了变化,但无情的命运依然支配着影片中的人物,残忍也达到了疯狂的程度。只不过他们不是用表现主义的方式,而是用现实主义的方式进行表现罢了,包括以下要谈到的德国更富有现实主义色彩的电影学派——街头电影,也没有完全摆脱摄影棚,摆脱那种悲剧式的人物命运。

2、街头电影的现实性和社会性:在德国室内剧电影产生的同时,街头电影也已处于萌芽状态。1925年,安德列·枚邦的《杂耍场》、盖尔哈德·兰普莱希特的《柏林的贫民窟》和源勃斯特的《没有欢乐的街》先后拍摄成功,这三部影片被看作是街头电影的真正代表作品。影片以现实主义的创作态度和方法,从不同的角度反映了柏林平民和工人的生活。其中《柏林的贫民窟》在德国电影中的重要意义,就是第一次在影片中表现工人阶级和贫民窟的生活。街头电影的制作者们,在形式上同样作了进一步的探索,特别是《杂耍场》的成功,事实上很大程度应归功于弗洛恩德的摄影,他在这部影片中继续运用移动摄影,并轮流地从剧中人

物的视角进行拍摄，摄影机几乎成为剧中人物的眼睛，使得视觉叙事更具特点。

派勃斯特的《没有欢乐的街》则是这三部影片中最杰出的一部，他并没有超越《卡里加里博士》和《最卑贱的人》的室内拍摄的创作原则，影片中找不到任何在自然外景中拍摄的场面。但是，却象克拉考尔在《从卡里加里到希特勒》中指出的那样：这部影片和表现主义以及室内剧所表现的狭小世界相反，一开始就表现了社会的现实，使人们从那些受表现主义影响的摄影棚布景中，第一次看到了在那个年代对于整个欧洲都十分熟悉的景象，衣衫褴褛的家庭主妇们在肉铺前面排着长队，通货膨胀使很多人陷于贫困。影片还以一个贫困的议员的女儿沦为娼妓，从而反映出战后欧洲的一个社会阶层的破产和没落。派勃斯特真正地使影片中的人物和情节与社会政治和道德的背景紧密地联系起来。他的影片被当时的人们评价为：派勃斯特并不希望观众看了他的影片之后说“这部影片有多好看”，而是希望他们看过之后说“这部影片有多真实”。

街头电影所感兴趣的是社会环境，而不是心理状态；他们使用摄影棚，是趋向社会现实，而不是趋向人物内心；他们使用移动摄影，是作为表现社会的客观手段，而不是人为的主观经验。因此，在电影史上，曾不止克拉考尔——人把街头电影，特别是源勃斯特的影片称其为“新客观派”。从《卡里加里博士》到街头电影，20年代德国电影的美学探索，越来越趋于现实性和社会性。

### 第三节 前苏联蒙太奇学派的理论与实践的美学探索

苏联蒙太奇学派，是20年代欧洲先锋主义电影运动中涌现出来的一个最为重要的电影学派。首先，这一学派的产生与当时的法国、德国有着明显的不同，苏联的电影艺术家们所面临的不是什么经济危机、不是失业、不是人生的惨剧和毁灭，他们面临的是一次推翻沙皇的国内革命的成功，这便决定了他们的创作方向和创作激情。其次，这一学派所面临的也不是人道主义的问题、不是宗教的问题等等，而是与共产主义集团的建立、与社会主义的诞生、与一个阶级的成功相并行。因此，在他们的作品中，没有法国人的悠闲和晦涩，也没有德国人的恐怖和神秘，他们在马克思主义的政治哲学的影响下，把经济和社会环境看作是人际关系中首要的驱动力，并以饱满的热情，积极地投身到宣传苏联十月社会主义革命的胜利，宣传马克思、列宁主义的斗争任务中去。同时，这些优秀的苏联电影艺术家们，也在欧洲先锋主义的文艺革命精神的赶超下，富有创造性地将革命的思想内容，将宣传和规劝形式美学化了。使得他们的电影与欧洲先锋主义电影的其他的美学流派明显地区别开来，并使得世界电影在他们的蒙太奇理论和实践的创作发展中产生了一种新的媒介作用，一种新的信息系统，一种新的修辞学，产生了一种新的力量。作为一个独立、完整的电影实践理论的体系，被人们所公认，以至于影响了世界电影的面貌，影响了世界电影的理论。甚至，由于蒙太奇至上的理论的绝对化，而给电影带来了某种程度的危害。

#### 一、不同的实验场所

旧俄时期的电影没有发展出什么规模，真正的苏联电影应该从1919年8月27日列宁签署的一项法令，将旧俄电影企业收为国有化开始。这是一种投资方式的变化，在当时战后的苏联物质条件极差的情况下，国家出面保证支持电影事业的发展，无疑对一个新兴的民族电影是有益处的、是积极的。特别是列宁在1922年又发出了大力发展电影事业的号召，他指出：“在所有的艺术中，电影对于我们是最重要的”。这成为了苏联电影的行动纲领，它激励着青年的电影艺术家们去进行大胆的创作。不几年的功夫，苏联电影蒙太奇学派形成，而国有化的体制的确为苏联电影的飞速发展奠定了基础。同时，这样一种投资方式也将宣传、规劝的

范围,规定为社会主义国家电影作品的主要的表现内容。

苏联年轻的电影艺术家几乎都是一些激进的先锋主义者,他们在对电影艺术进行探索的时候也必然受到现代主义文艺运动的影响。我们在前两节的分析中也已经清楚地看到,电影艺术诞生的年代,正是现代主义文艺的发展时期,而一切现代主义运动中的美学追求都几乎在电影中寻找到了相应的位置。蒙太奇学派的产生则主要是受到了先锋主义运动中的未来主义和构成主义的影响。

未来主义是从立体主义中派生出来的,他们共同反对传统艺术只能表现空间,而不能表现时间的局限,他们提倡把不同时空的东西放在一起,构造出一种“同时性”的形象结构。未来主义在发展中,对机械和速度更感兴趣,强调人类对动力学的体验。这种对于运动、时空新观念的认识与思考,恰好体现了电影艺术的潜能和本质。而构成主义的主要代表人物之一,苏联著名的摄影艺术家罗德钦柯曾创造了一种新型的艺术形式,即“照片剪贴”式,他将许多的照片集中起来加以创作,并借用法国建筑学的术语,称自己的创作过程为照像蒙太奇(而蒙太奇一词再一次得到应用是爱森斯坦)。

构成主义者的创作目的是要建立一种科学的艺术观,他们重视技术和科学,强调理性,反对个人主义和神秘主义,他们拒绝把自己作为一名艺术家来看待,而是要把自己当成一名艺术工程师。他们提倡“制作群”和“实验研究室”,提出以集体的力量进行创作。建立“实验工作室”的列夫·库里肖夫,就是一个构成主义者。吉加·维尔托夫则是一个未来主义的音乐家,他从“听觉实验室”转到“电影眼睛派”的电影实验中来。柯静采夫、塔拉乌别尔格、尤特凯维奇和格拉西莫夫组成了“电影演员养成所”。他们接受先锋主义美学思想的影响,为电影艺术的美学探索作出了贡献。

1、库里肖夫的“实验工作室”:在库里肖夫的实验中,最著名的是所谓“库里肖夫效应”,这实际上是由普多夫金具体操作的,他从许多废片中找出了莫兹尤辛的3个没有任何表情的特写镜头,并把它们与另外3个镜头:桌上的一盘汤、棺材里的女尸、小女孩玩着玩具狗熊相互组接起来。结果在观看中却似乎发现了莫兹尤辛的情绪变化,产生了对于莫兹尤辛的表演的评价。从这个现象中,库里肖夫看到了蒙太奇构成的可能性、合理性和心理基础,并创立了“电影模特儿”等理论,他认为:电影演员和画家前面的模特差不多,只不过是按照规定好的动作活动起来而已。电影艺术并不始于演员的表演和各个不同场面的拍摄,单个镜头只不过是素材,而不成其为艺术,只有蒙太奇的创作才能成为电影艺术。他提出了积极的创作纲领:影片结构的基础不是来自现实素材,而是来自空间结构和蒙太奇。

2、维尔托夫的“电影眼睛派”:维尔托夫曾是一位未来主义的音乐家,他于1916年创立了“听觉实验室”,他把录制下来的声响加以剪辑,创造出一种无乐谱的“具体音乐”。1918年,他开始转向电影创作后,仍在进行着先锋主义的实验和探索,他曾为苏联早期新闻、纪录片作编辑师。此后,他又创办了不定期发行的杂志片《电影真理报》,“电影眼睛派”的理论也从中产生。维尔托夫提出:电影机应该象人的眼睛一样去客观地纪录生活实景。为此,他始终拒绝拍摄故事片,他反对传统叙事的方式,反对使用剧本、演员表演、摄影棚拍摄等等。但是在他从事的新闻片、纪录片的拍摄中,又并非以现实主义的态度对待电影摄影。在他的理论中,崇尚技术、迷信机械运动,他更感兴趣的是改变运动速度和找出奇特的拍摄角度。

他说:“我是电影的眼睛,我是机械的眼睛,……我这个机器,把那个只有我才能够看到的世界展示给你们看”。维尔托夫认为,电影的实质在于拍摄角度和蒙太奇,电影有可能以自己那种异乎寻常的,别人想不到的独特眼光去观察现实生活,或者把经过选择的镜头,以新颖的蒙太奇手法加以并列和配合,重新创造出一个现实生活来。有关维尔托夫对于纪录片艺术的形成和发展所作出的贡献,我们将放在下一节中去具体介绍。

3、柯静采夫和塔拉乌别尔格等人的“奇异演员养成所”:这是稍后一些发展起来的更为



激进的电影学派，他们受到当时的苏联：“无产阶级文化派”、的影响，发表了自己的宣言，认为：文学、戏剧、音乐和绘画等都是资产阶级的艺术，只有电影才是无产阶级的艺术。“奇异演员养成所”的涵义，关键在于“奇异”两个字，他们提倡建立一种“奇异化”的电影观念，即在作品的拍摄中竭力地获得一些惊人的视觉效果，使用一些正常视线所捕捉不到的仰拍、俯拍等视觉角度，以及蒙太奇的奇突变化的组接。他们与维尔托夫“电影眼睛派”不同，他们不仅使用布景，还采用夸张的演技，并将一些特技摄影运用到作品中去。这是一个纯形式主义的学派，也有人把他们的探索同库里肖夫和爱森斯坦相提并论，但是，他们的作品远没有爱森斯坦的作品所具有的思想及艺术的高度。“奇异演员养成所”的另一个贡献，则是为苏联电影培养了大量的创作人才。

以上是活跃在这时期的苏联电影中的不同的实验场所的情况，他们当中虽然有些过于偏激的理论和美学追求，但他们却成为20年代苏联先锋主义电影美学探索中的一部分中间力量，同时也为苏联蒙太奇学派的发展和形成作出了不同程度的贡献。

## 二、关于爱森斯坦的理论与创作

爱森斯坦在十月革命中参加了红军，中断了彼得格勒建筑工程学院的学习，后在构成主义戏剧大师梅耶荷德的剧院中从事戏剧创作。他在导演了根据奥斯特洛夫斯基《智者千虑，必有一失》而改编的戏剧之后，在马雅可夫斯基创办的《左翼艺术阵线》上，发表一篇关于“杂耍蒙太奇”的文章，这篇著名的新戏剧理论的提出，最终使他走向了电影艺术的创作，他在创作的第一部影片《罢工》(1924年)中，成功地运用了“杂耍蒙太奇”的理论，创造出在帝俄统治下屠杀工人的镜头和屠宰场屠杀牲畜的镜头交替剪辑，隐喻工人正在象牲畜一样任人宰割的这样一个蒙太奇的典型段落。此后，爱森斯坦拍摄了一系列描写俄国革命工人阶级斗争历史的影片，并同时在电影中进一步发展和完善了他的蒙太奇观念。

1、关于影片《战舰波将金号》(1925年)：这部影片是爱森斯坦最出色的一部影片，也是世界电影史上的一部经典之作。影片为纪念1905年俄国革命20周年而摄制。由尼娜·阿卡疆诺娃编写的这个剧本，原是一部较全面地表现1905年的那一场流产革命斗争的作品，而波将金号起义只不过是全剧中的八个插曲之一。爱森斯坦在接受了这个创作任务之后亲临敖德萨，他被那里的环境气氛所感染，特别是被“敖德萨台阶”唤起了创作灵感，他便重新构思，发展了颂扬1905年水兵起义的部分，这就是我们所看到的《战舰波将金号》。影片剧作结构是通过五部分来完成的，即：人与蛆虫、船上的戏剧、死者激发人们、敖德萨阶梯、同舰队相遇。结构形式本身是按照希腊悲剧的“黄金分割律”的格式组织进行的，即2:3的比例。爱森斯坦认为，这样安排是符合观众情绪起伏的节奏要求的，影片的每一段都有完整的起承转合，都注意到比例的精确。而每一部分又都贯彻着强烈的矛盾冲突，有着巨大的感情冲击力。爱森斯坦在将真实的历史事件与经典的叙事形式相结合的过程中，创造出一种能吸引各种不同意识形态和不同观众水平的电影观念。

“敖德萨阶梯”屠杀的经典段落，充分显示出年轻的苏联电影导演的精湛技艺。爱森斯坦将老百姓的奔跑、沙皇军队的逼近、婴儿车的滑动和那怀抱死去孩子的母亲迎沙皇军队而去等等，一系列动作镜头分解、错位进行节奏性的剪辑，形成了这个段落中几点突出的特征：其一，以视觉节奏的造型因素突出影片的主题，创造影片的情绪，形成影片视觉感官的冲击力。其二，以蒙太奇视觉结构的形式强化影片的视觉形象，扩大影片的空间效果。其三，以多角度反复重复的延续动作使得影片的时间抽象化，造成影片的延时表现。爱森斯坦在这一段落中，对于电影叙事时空观念的独特思考和富有创造性的表现力，把客观存在的现象和主体意识状态结合起来，充分地表现出物象的生命力和深刻地反映出各种现象的内部进程。而作为这一段落的结束，由摄影师基赛拍摄的三个石狮子的镜头，被爱森斯坦所作出的富有诗

意地剪辑处理,和富有想象力地运用,作为思想和感情的隐喻在这里是非常成功的。但是,在这一段落的表现中,同时也体现出爱森斯坦的蒙太奇观念的片面性,由于他的蒙太奇理论的核心是强调“冲突”二字,强调两个镜头相接不是两个数字的和,而是两个数字的积,因此,为了达到这一目的,他不借忽视单镜头内部的空间表现力,而使得他的单镜头内部的画面处理成为一种平面的、信息单一的,以及两个镜头之间的关系是一种强制性的。然而《战舰波将金号》无疑是默片的一部杰作,在世界电影史的发展中留下了不朽的和光辉的业绩。

2、爱森斯坦的理论建树:他从20年代初开始发表论文,后又在苏联国立电影学校任教期间,对蒙太奇电影理论进行了深入的探索和研究,为形成较为完整的蒙太奇理论作出了极大的贡献。

关于“杂耍蒙太奇”,正如我们在前面谈到的那样,“杂耍蒙太奇”是在爱森斯坦从事戏剧创作时首先提出来的,但是,作为这一理论的实践却是在他的电影创作中具体地体现出来。他曾在《杂耍蒙太奇》的文章中谈到:“杂耍是戏剧中每一个特别刺激人的瞬间、,即戏剧中能够促使观众足以影响其感官上或心理上的感受的那些因素,也就是能够保证和精确地预计到如果安排在整体’的恰当次序中就会引起某种感情上震动的每一因素,它们是能够用来使最终的思想结论显示出来的唯一手段。”他进一步指出“不是静止地‘反映’一个事件,不是使活动的一切可能性处于这一事情曲合乎逻辑的表现的限度以内,而是跃进到一个新的阶段:把任意选择的(在既定结构和把起作用的表演联结在一起的主题环节的范围内的)、那些独立的杂耍表演自由地组成蒙太奇,也就是说,一切都从某些最后的主题效果的立场出发来进行合成,这就是杂耍蒙太奇。”而在他的影片创作中,爱森斯坦认为,电影可以通过富于感染力的镜头对列,直接把思想传达给观众,他认为不必先有完整的文学剧本作为基础,也否定专业演员的表演。他在创作中运用“杂耍蒙太奇”的理论,但实际上,只有《战舰波将金号》是成功的,其它作品都不同程度遭到失败。

关于“理性蒙太奇”(也称“理性电影”),是爱森斯坦在20年代末期提出来的。他主张在电影中通过画面内部的造型安排,使观众将一定的视觉形象变成一种理性的认识。比如:，《战舰波将金号》的3个石狮子,和《十月》中亚历山大三世的雕像从基座上倒落下来。

象征着沙皇专制的覆灭;而当临时政府走上沙皇制度的老路时,亚历山大三世的雕像又重新竖立回基座上(运用倒放的方法)以表现反动势力的反扑等,都是作为“理性蒙太奇”的运用的典型例子。镜头在这里成为某种符号或象形文字,而当它们组合起来时便产生某种概念,从而代替艺术形象。爱森斯坦主张,电影艺术的目的不在于形象地表现现实,而在于表现概念。在理论上,爱森斯坦是在用于扩大电影作为认识现实的手段的可能性的增强。但在创作上,他却脱离了真实的生活素材。爱森斯坦这种夸大了蒙太奇作用的理论,既使得他与自己趋向现实主义的作品风格极不统一,也曾受到同时期的电影理论家和同行们的否定。贝拉·巴拉兹就直率地批评爱森斯坦竟天真地“认为电影艺术也能征服纯观念的思维世界。”30年代末期,爱森斯坦也否定了自己的这类观点。

爱森斯坦还为蒙太奇学说建立了一个完整的理论体系,他从这一时期蒙太奇大师们的理论中,和自己的创作中总结出一系列关于蒙太奇理论的精辟论述。他说:“任何种类的两段影片放在一起,就会从那种并列的状态中不可避免地产生一种新的概念,一种新的性质”。他还提出这就是蒙太奇——就是“将描绘性的、含义单一的、内容中性的各个镜头组合成思想的前后联系的系列”。他在否定了自己的形式主义论点之后,认为镜头内容起决定作用的,并不以矛盾统一规律去解释蒙太奇的各个层次,把它们组成一个体系。他认为:蒙太奇——就是镜头内部的冲突,是由两个并列的镜头冲突所产生的某一概念而造成有目的的主题效果。他说:“蒙太奇单位——细胞就这样分散为一连串的分裂体,然后重新组合为新的统一体——组合为体现出我们对现象的具体概念的蒙太奇句子”。爱森斯坦还把蒙太奇从一般艺术水平上升到思想方法的高度:“蒙太奇的思维是与整个思维的一般思想基础分不开的。”他把蒙太奇

与辩证思维联系在一起，逐渐使自己的思想趋于成熟。

### 三、普多夫金的蒙太奇叙事

普多夫金曾在莫斯科大学主修自然科学，还没有毕业就上了前线。战争结束后，1920年，他进入了国立第一电影学院(这是世界上的第一座电影学院)学习，1922年，转入库里肖夫的“实验工作室”，进行了大量的电影实验。普多夫金在从事电影导演创作之前，曾当过演员、做过场记、搭过布景、写过剧本和进行过胶片剪辑的工作，是一个比较全面的艺术家。20年代，他在进行电影创作同时，还和爱森斯坦一道创立了蒙太奇电影理论。普多夫金在这一时期发表了重要的电影理论著作《电影导演和电影素材》，《论电影编剧、导演和演员》以及《电影剧本》等，对于当时的电影美学发展作出了显著贡献。

普多夫金在世界上赢得声誉的主要影片是《母亲》(1926年)、《圣彼得堡的末日》(1927年)和《成吉思汗的后代》(1928年)。这三部影片与爱森斯坦影片创作的相同之处，在于偏重现代历史题材的表现。普多夫金曾谈到：“在年轻的苏维埃国家体制创立的初期，我们大家都特别激动地感受着这个国家的博大的、富于概括意义的思想”因此，他充满激情地投身到富有革命的内容与形式的电影艺术创作中去；人曾评价他是：最具有思想性、人民性的现实主义的电影工作者。在以上三部创作于20年代的电影作品中，在创作思想、路线和方法上有许多共同点，比如：都是关于“思想觉悟”中心主题的表现、都是对于饱经磨难的政治意识觉醒式的普通人物的描写、都是同样的剧作线索的叙事方式等等。普多夫金自己也常把三部影片放在一起来谈，他曾在自传中写到：“因为它们在我对于自己的创作生活，对于自己那些在颇大程度上保持到今天的艺术趣味和意向的回忆中，构成了一个完整的阶段”②。

普多夫金在创作与理论上的主要特征：

1、普多夫金强调剧本创作的重要作用，他曾指出：“有人认为，编剧只要写出剧情的一般的简单的梗概就可以了，至于细致地赋予‘电影’形式的全部工作则应当由导演来做。这种见解是十分错误的。不要忘记，没有一种艺术的创作过程能够分割为彼此无关的各个阶段”②。这种观点与爱森斯坦有着明显的不同，正像萨杜尔进一步分析的那样：“《母亲》和《圣彼得堡的末日》的剧本是普多夫金和扎尔赫依合写的极其细致的作品；剧情发展曾经过详尽的思考，和爱森斯坦的无声片故事情节的松散缺乏连贯性(只有《战舰波将金号》是例外)恰成鲜明的对比”④。普多夫金在《电影剧本》一书中，为自己的影片确立了一种叙事模式，即：“整个电影剧本分成若干部分，每个部分分成若干段落，每个段落又分成若干场面，最后，每个场面则由一系列从不同角度拍摄的镜头构成。这实际上同格里菲斯的叙事形式之间没有本质上的差别，都是属于再现美学的传统形式。所不同的是，普多夫金在构成主义思想的促使下更为迷恋于创造和表现，并在剧本的创作阶段就明确地规定了影片的“场面蒙太奇”、“段落蒙太奇”、“对列蒙太奇”等蒙太奇的结构形式。这一结构形式应该说是严格地按照故事情节加以思考和组织的。

2、普多夫金注重演员工作的基础作用，他的影片一般都依靠杰出的演员来扮演剧中人物。比如扮演母亲的尼洛芙娜和扮演巴维尔的巴塔洛夫等。这些著名的戏剧演员以斯坦尼斯拉夫斯基的体验理论为指导，注重人物的感情和心理分析。这在普多夫金看来是十分恰当的，他曾分析说：“斯坦尼斯拉夫斯基学派最接近于电影演员，这个学派特别强调演员深刻‘掌握’形象的最初过程，甚至不惜损害形象处理的‘剧场性’，斯坦尼斯拉夫斯基的演员表演力求亲切细腻，有时甚至使舞台演出充满了许多不易看清楚细节，使这种表演失去了‘剧场性’的光彩，但是这种细腻亲切的表演在电影中却能够得到必要的显著的发展”。普多夫金还从蒙太奇理论立场出发提出了“电影演员工作的非连续性”和“蒙太奇形象”的理论，他在电影创作中依靠演员的表演，强调在电影中保留演员表现的性质，这一点使普多夫金与库里肖夫



的“电影模特儿”的理论，与爱森斯坦启用“类型演员”的观念等，明显的区别开来。

3、普多夫金同爱森斯坦和维尔托夫等人一样，把蒙太奇视为电影艺术创作的基础。他从一般意义上为蒙太奇所下的定义是：蒙太奇就是要揭示出现实生活中的内在联系、是一种辩证思维的过程。基于这种思考他还创立了“联想蒙太奇”等电影语言的形式技巧，这使得他的影片具有诗意和抒情因素。“联想蒙太奇”把没有物质联系但却具有十分密切主题联系的视象并列起来。这是一种与诗的隐喻相类似的方法，但它的效果要比诗的隐喻更强烈得多。在《母亲》中，母亲和巴维尔围绕着放在一块地板下的枪支的那几次“联想蒙太奇”形式的运用，便有效地表现出人物瞬间的思维状态。

然而，这种手法一般只能在影片的局部使用，而不能用它来统一全部镜头。普多夫金经常将这样一些具有诗意的“联想蒙太奇”穿插到他的类似情节剧的影片中去，取得理想的效果。我们从这里可以看出普多夫金用构成主义的电影表现手段和技巧，丰富并发展了传统电影的形式。“联想蒙太奇”的方法是重要的具有表现力的，所以，后来用此方法的人比较多，直到现在也还有人在使用。

普多夫金的观念在电影的发展中曾产生过极大影响，特别是他的理论突出地强调电影的叙事性，这便在一定程度上支持了三、四十年代苏联和美国的情节剧模式。因此，他的观念在历史上也曾存在过很大争议，尤其是同爱森斯坦之间所存在的分歧，爱森斯坦指出：“普多夫金的主张是，蒙太奇只是镜头的组合，是为了阐明一个主题，把一个一个片断安排成序。我主张，蒙太奇是冲突，是两个元素的冲突迸发出的概念。我认为组合仅仅是一种可能，是一种特殊情况”。普多夫金的“分镜头”目的是为了突出细节的重要性，是通过对情节和事件的分解和组合，再现情节和事件，使蒙太奇成为剧情片断的连续；加强电影的叙事力量。在爱森斯坦看来普多夫金的观念是把蒙太奇这一新的电影造型手段纳入到传统的再现美学范畴中，是现代主义美学道路上的倒退。普多夫金的创作道路也被20年代的先锋主义艺术家们看作是格里菲斯电影叙事结构的继续。

#### 第四节 20年代纪录主义电影的发展

20年代，一种倾向于表现社会现实的、非叙事性的纪录主义的美学追求，在整个欧洲和美国几乎处于完全没有民族边界的状态下蓬勃发展起来。它们以反艺术的艺术形式出现，否定电影的叙事性，否定把电影作为传统艺术的延伸，他们以更加符合电影手段的精神面对可见的现实世界。在他们的作品中，无论是偏重于形式的或是偏重于精神的，无论是偏重于自然状态的还是偏重于人文科学的等等，统统都是“通过特定的物质材料来传达主题”，从而突出了电影默片视觉形式的实质意义。他们不仅为我们留下了一部分纪录片精品，同时，还为历史留下了一批十分珍贵的“活的资料”。

在欧洲，纪录片的影片制作者们更多地接受了以“电影剪辑学派”著称的“蒙太奇学派”的影响，而最直接的是受到了吉加·维尔托夫的“电影眼睛派”的影响，人们开始把目光从纯形式的表现转向物质现实的表现。

1. 维尔托夫的“电影眼睛派”的美学主张，是从机械主义的纪录本性出发，以纪录主义的美学来反叛传统的再现主义的美学。为此，维尔托夫始终坚持拍摄纪录片而不去拍摄故事片，从而推动了纪录片艺术的发展，并为电影新样式的创造作出了杰出的贡献。在内容上，维尔托夫的影片和蒙太奇学派的其他的电影大师们一样，都是充满激情地去宣传和歌颂十月革命的胜利及其社会主义的建设热情。他的第一号《电影真理报》，即是为纪念列宁逝世一周年而拍摄的电影特辑，影片由三部分组成，分别表现了列宁的活动、新经济政策的成功、人民哀悼列宁、新党员宣誓等，通过镜头的剪辑形象地表现了“列宁死了，但是他的事业永远存在”的主题。在他以后的《电影真理报》中，既有描写列宁的革命斗争生活的内容，又有

纪念十月革命胜利的场景。同时,《电影真理报》也具有新闻报道片的特点,成为不定期地向苏联人民报道苏维埃革命和建设的影片。

维尔托夫的另一部著名的作品《带摄影机的人》,同样是以饱满情感突出地表现了莫斯科人的工作热情。同属于这一方面内容的还有一些重要的代表作品:《前进吧,苏维埃》、《在世界六分之一的土地上》和《关于列宁的三支歌》等等。在形式上,维尔托夫富于创造性地主张“实景拍摄”、偷拍、强拍等方法,竭力排斥传统的场面调度、电影剧本、演员和摄影棚的使用方法。他以一种高昂的进取精神,以一种特有的美学化的形式,使作品失去了令人厌恶的说教色彩,而形成了富有魅力的情感色彩。因而,被20年代欧洲的许多崇尚纪录主义的电影制作者们所追随和效仿。甚至,到了60年代法国新浪潮运动中“真理电影”,也曾受到了维尔托夫“电影眼睛”理论的影响,创造出一种将纪录片和故事片相结合的,更加具有现实感和真实感的影片来。

2. 在德国,曾是抽象派电影制作者的华尔特·鲁特曼在摄影师卡尔·弗洛恩德的协助下拍摄了《柏林交响曲》(1927年),从此,鲁特曼转向纪录片的创作。《柏林交响曲》是一部非常引人注目的影片,“它象看万花筒似地看到这个城市在春天里某一天的生活”。影片开始,行进在柏林郊外的午夜快车进站,沉寂的城市逐渐苏醒,门窗打开,人们走上街头,咖啡馆的平台,不同的交通工具,走向各自岗位的人群,动物园里的野兽,一个女人企图自杀,资产者的消遣,机器在运转,人们在劳动,不同的午餐,街头游戏及社会活动,女性落水自杀,各种体育竞赛,夜幕降临后的霓虹灯,疯狂的夜总会,车技表演,卓别林的脚步走过银幕,等等。影片将这些处于混乱状态中的人与物,通过摄影机的眼睛,以平行对比、运动对位和节奏剪辑等方法,获得了视觉上的新的秩序,将“各种主题象管弦乐似的结合在一起”。《柏林交响曲》在制作技巧上,明显地受到了维尔托夫的影响,正象霍华德·劳逊指出的那样:鲁特曼“致力于用蒙太奇把真实的细节连接起来,这主要应归功于维尔托夫”。然而,对于技巧的使用也正如克拉考尔所评论的那样:鲁特曼和维尔托夫“运用相似的美学原则来表现并不相似的世界”。虽然,影片中那个女人的自杀,被看作是忙碌的一天中的一个插曲的前后两次出现,作为这部作品的主观视角,揭示了普通百姓对生活的绝望,某种程度上体现了影片的社会观。但那只是片断的真理,他们两人的作品在题材和观点上是截然不同的。

3. 萨杜尔曾指出,20年代末的法国先锋派几乎变成了纪录学派。阿尔倍托·卡瓦尔康蒂拍摄了《只有时间》(1929年),他同样受到维尔托夫的“电影眼睛派”的影响,并采取鲁特曼的题材和观点,对巴黎生活作了类似的表现。其中,反复切入的那个年迈病妇走过阴暗街道的镜头,如同《柏林交响曲》中的“女人自杀”的意义一样,是对于物质世界混乱状态的悲剧性的描写。另一部纪录片杰作,是由让·维果拍摄的《尼斯的景象》(1930),这部由维尔托夫的弟弟和门徒鲍里斯·考夫曼摄影的作品,仍具有维尔托夫的影响,而同时又具有布努艾尔的超现实主义的影响。在这部影片里,让·维果“一方面以无情的眼光显示狂欢节的疯狂胡闹,意大利式的墓地里可笑情景,大旅馆里那些富丽堂皇的雕像石柱,衣饰时髦的女人,讨钱的乞丐,高级的小哈叭狗;另一方面,和这些画面形成鲜明对比的则是古老的尼斯的狭巷里窗口上晾着的衣服,将要倒塌的墙壁,贫民窟里生病的孩子们,由于这些形象本身就有直接和深刻的意义,因此这种对比就显得更为感人”,并具有尖锐、辛辣的社会讽刺。在法国,另一个突出的人物是让·班勒维,这位曾作过医生的电影制作者,拍摄了大量的纪录片和科教片,比如:《章鱼》、《海蛰》和《水甲虫》(1926年至1927年间)等等。班勒维受抽象派电影的影响,在这些影片中,运用几何图形的形式将水生物拍摄得如同康定斯基和毕加索所绘制的水族画一样的艺术品,揭示了海底世界的种种奇迹。他为自己开辟一条崭新的道路,并拥有“描写水中生物的弗拉哈迪”的美称。

4. 尤里斯·伊文思,这位荷兰人出生于一个两代摄影师的家庭,这使他与电影结下了不解之缘。1928年,伊文思开始了他的纪录片导演的艺术生涯,而在最初的作品中,特别是著

名的《雨》(1928年)我们便已经可以看到这位纪录片大师的杰出的才华,娴熟的技艺,以及对于大自然的敏于感受的能力。在《雨》一片中,伊文思以阿姆斯特丹的街道为背景,从第一滴雨落在地面,而后形成倾盆大雨,到雨过天晴,影片表现了这一自然界变化的完整过程。

那一连串富于造型美的精彩的画面:雨在风中的飘动,充满画面的湿雨伞,被雨水冲刷的建筑物,马路上雨水的反光,等等,被巧妙地剪辑而成一部大自然的视觉交响乐。伊文思和他的《雨》显示出了他的与众不同,他并不是象维尔托夫那样用“摄影机的眼睛”去观察苏联的社会现实,去体现激荡的革命热情;也不是象鲁特曼和卡瓦尔康蒂等人那样把:“城市看成苦难的漩涡”,他在《雨》中,“还不准备以人类问题作为题材”,而是运用电影的形式来传达富有诗意”的美的情调。然而,在此后的创作中,伊文思更多的作品则转向了具有社会性内容的纪录片。

5. 英国,这个具有纪录影像传统的国家,早在本世纪初的“布赖顿学派”中就对电影艺术的发展作出了重要贡献。20年代末到40年代初,在英国电影大事记中,最突出的又要说是纪录片学派的形成。约翰·格里尔逊则是这一学派的开创者和核心人物。他的第一部纪录片《漂网鱼船》(1929年),以反映北海渔民捕鱼的劳动生活为题材,突出了“人类劳动的韵律和意义”。同时,影片中所具有的那种异国情调的美,不仅成为这部影片的一大特点,也是以后英国纪录片的极为显著特点。人们在进行评价时,曾认为这部影片明显地受到了弗拉哈迪的影响,但在摄影和剪辑以及影片的主题表现上,却是接受了苏联蒙太奇学派的理论,并与维尔托夫和鲁特曼等人的作品有着直接的关系。由于格里尔逊的《漂网鱼船》的成功,在他身边便团结了一批热衷于电影的青人,他们组成了一个创作团体,“格里尔逊成了他们的制片人,获得英国政府几个部(如邮政部、卫生部和殖民部等等)和若干开明的资本家(如瓦斯公司、航空公司、铁路公司、海运公司和茶叶进口商等等)的支持。这位艺术倡导人在此后的10年中一直为很多纪录片筹集资金”,并在应邀来英国的弗拉哈迪的帮助下,在30年代拍摄了大量的文献片、写实片,而这些影片的特点,正象格里尔逊所讲的那样:是把注意力“放在主题上,不再侧重于美学形式的结合,而是对现象进行有意识的和直接的观察了”。

在这些欧洲纪录片中,起主导作用的技巧是剪辑。镜头的连接不是对于时空统一的表现,而是对于状态、运动和题材雷同比较。

其中每一个镜头都是一个分立的单位,强调的是五光十色的效果。

这同我们现在通常具有一个连贯性动作的纪录是不同的。

6. 在欧洲之外,还有一个众所周知的人物,这就是原籍爱尔兰人罗伯特·弗拉哈迪。他投身于纪录片创作在时间上,比维尔托夫要稍晚些,但比欧洲其他国家的纪录片的发展又要早得多。在制作方法上,弗拉哈迪由于在《北方的纳努克》(1922年)一片中,使用了编写的剧本,并请纳努克一家充当演员,因此,同我们上面所谈到的维尔托夫等人形成了明显的区别。在拍摄技巧和风格上,弗拉哈迪为了达到影片的真实效果,采用了长镜头的处理手法,这甚至同欧洲的形式相对立起来。《北方的纳努克》在对爱斯基摩人——

纳努克一家的生活方式进行表现的过程中,为了将这个迅速接近消失的土著文化记录下来,弗拉哈迪不惜牺牲那“谨小慎微的忠实性”,在摄影机前面重新搬演了属于原始文化的种种情节(据说,这时的爱斯基摩人早已穿上牛仔装了),对于弗拉哈迪的这种作法,曾有人批评说:弗拉哈迪不诚实。然而,这种过于尖刻的批评,在这部由弗拉哈迪、摄影师和纳努克一家人充满创作热情的,富于生命力和艺术魅力的作品面前,实在是显得十分幼稚和可笑的。它的荒谬之处1:正是弗拉哈迪通过《北方的纳努克》所传达出来的对于人类,“特别是刚刚在欧洲造成灾难的那种现代文明的反映”。而纳努克一家人为了生存在与大自然搏斗的过程中所显示出的那种人类之爱、“尊严和力量”,恰好是我们现在自称“诚实”的现代人所缺少的“纯洁的信仰”。对于弗拉哈迪批评的分歧,还在于他的纪录片具有一般纪录片所没有的故事情节,克拉考尔称其为“简略的叙事”,并在《电影的本性》一书中,就这一点上为弗拉哈迪进行了



辩护，说明了弗拉哈迪的公式事实上是具有普遍意义的。弗拉哈迪的诚实，还表现在当他观察到好莱坞与他所要“创造的独特生活经验的目的是相对立”的时候，他离开了美国去了英国，并帮助格里尔逊领导了那里的 30 年代的纪录片运动。

这一时期的纪录片主要是“依靠个人对他周围世界的兴趣”，对于人类所生存的物质世界的状态的表现。同时，强调一种拍摄方法，强调媒介与真实世界的关系。这是默片纯视觉的表现形式进一步的深入与完善，同时，由于纪录片倾向于真实的、现实主义的外观，这便使它成为通往有声电影之后趋向于现实主义表现形式的桥梁。

在默片时代即将结束的时候，不仅是纪录片的发展跨越了国界，而且，由于欧洲的电影工作者们的高尚的进取精神，各种风格、流派之间相互影响和渗透，诸如：德国的场面调度、法国的摄影技巧和苏联的蒙太奇剪辑等等，一种国际性的电影文化为人们所认识，并逐渐地成长起来。著名的法国影片《圣女贞德的受难》(1928 年)就是其中最突出的范例，导演卡尔·德莱叶是丹麦人，美工师是《卡里加里博士》的美工设计赫尔曼·伐尔姆，摄影师是法国人鲁道夫·马戴，他们的共同创作使影片所形成的实际的视觉效果，正象大卫·波德维尔和克里斯丁·汤姆逊在《电影艺术：引论》中所谈到的那样：“德莱叶使用了法国风格的设计细致的摇摆的摄影机运动，并在某种程度上是按苏联蒙太奇的方式，用动作的局部的近景镜头组成自己的场面。”因此，这部影片在美学和风格上成为空前的“独一无二”的作品。影片的剧本直接采用了历史文件中关于法官在审讯贞德(法尔康纳蒂饰)时的真实的对话记录，并为了强化剧情的紧张和戏剧性效果，将原话作了一定的压缩和删节。而载影片以视觉形象来表现这些对话场面时，则选择了特写镜头的叙事语言方式。影片中最精彩的段落正是贞德与以高雄主教为首的宗教裁判所的法官们之间的那场舌战。“贞德总是脸朝上望着控诉人，而他们总是脸朝下望着她。……德莱叶集中注意人物的面貌和内心生活”以及“人与人之间的意志冲突”<sup>①</sup>。因此，使得这部作品“超越了 15 世纪和贞德这位爱国的姑娘的界限，达到了普遍性和人道主义的高度”。影片以适合主题表现的富有宗教色彩的呆板的布景、以沉默静态的或缓慢的移动动作和以拒绝面部化妆与修饰的朴实无华的追求，形成了风格统一的类似于弥撒曲的精美的节奏。然而，影片不尽人意的地方，就是受题材特征的限制而不得不大量地使用字幕来表现对话，这便在一定程度上破坏了影片的节奏和气氛。事实上，德莱叶在拍摄这部影片时也很愿意使它成为对白片，但在当时由于引起新技术的反对者的强烈愤慨而没有能够实现。《圣女贞德的受难》最终为默片时代的结束几乎划上了一个精彩的句号。同时，《圣女贞德的受难》也以它的牺牲精神，提出了声音对于电影艺术发展的重要性和无可抗拒的必然性。

#### 第四章 美国好莱坞“黄金时代”

在我们对于外国电影发展史进行深入研究的时候，自然而然的是依照美学观念的差异和美学观念的演变来作为辨认和分析的依据。但是，值得注意的是，电影的发展同样也是由重大的经济发展来作为界定的。我们现在将要探讨的美国好莱坞“黄金时代”这一章，实际上，就是针对三、四十年代好莱坞所摄制的六、七千部的影片和所获得的巨额利润，并因此称霸于世界影坛的事实而言的。

尽管好莱坞这一时期有很多重要的电影制作者，有一些令电影艺术家、电影理论家、评论家和电影观众所喜爱的成功的作品，但是，美国电影却没有真正的美学流派。电影在美国发展成为一种工业化商业，一种娱乐的手段。同时，也作为一种意识形态的经验被体现出来。

##### 第一节 声音进入电影

电影史上最初把声音带进电影的是美国人。1927 年 10 月 6 日，由华纳兄弟公司拍摄并上映的一部音乐故事片《爵士歌手》，便标志了有声电影的诞生。然而，就其观念而言，声音进入电影如同电影的发明一样，指出一个具体的日子来是很难令人情服的。电影是科学技术的

产物，它经历了几个世纪、几代人的科学发明、不懈追求，最终获得了“活动照像”的成功。声音也是一样，19世纪各种形式的声音传播工具已经出现，在爱迪生的“实验室”中，狄克逊在发明“电影视镜”的同时，就具有了声画同步的意识，他设计出了“留声视镜”。与此同时，美国、苏联和欧洲的一些国家的发明家们也一直在从事着这方面的研究。因此，可以说声画同步的观念几乎与电影艺术同时诞生，同电影艺术的历史一样长，甚至有人曾认为，电影根本就不存在着无声时期。持这种观点的人有他们自己的根据，在默片放映时，人们往往要在银幕的一旁为影片进行伴奏，开始用巴赫、贝多芬等一些现成的音乐，后来还有专门为影片创作的乐曲。不过，若以此为依据认为电影根本就不存在默片时期，也未免过于牵强了。但是，我们却可以从中看到默片时期的电影艺术家们对于声画同步观念的追求。在电影艺术中所谓声音的出现，指的则是自然音响和对白的出现(除胶片光学声带和还放扬声器等工艺学方面的问题之外)。而《爵士歌手》在这方面并非是一部真正有声片，它只有几句话和几段歌词。然而，它却受到观众们的热情欢迎，影片在发行上的成功不仅使得当时濒于破产的华纳兄弟公司赚得了起死回生的利润，而且，促使美国所有的电影制片厂在两年之内都改为拍摄有声片，美国的电影观众也从1927年的6000万，猛增到1929年的11000万。电影的无声时代就此宣告结束。

声音进入美国电影的最初阶段曾造成了电影技术、艺术和商业上的混乱。默片的拍摄方法已不适合有声片的制作，笨重的摄影机发出的噪音影响着同期录音，而隔音玻璃屋的使用又限制了摄影机的移动，剪辑的视觉节奏因声音的使用而遭到破坏，无声时期的电影艺术家们所作出的种种努力被搁置一边，人们把注意力完全放在了“有声”两个字上。剧作为适应声音的表现而突出对话，默片明星因发声的障碍而被淘汰。百老汇的戏剧业因此便乘虚而入，迅速为电影业输送了大量新的剧作家和新的明星。同时，传统戏剧的美学观念随着声音再一次侵入了电影，对白泛滥和百分之百的音乐片的出现，造成了电影美学上的倒退。然而，所有这些困难和障碍却没有能够阻挡住有声电影向着自身的新形式的方向发展。

电影理论伴随着声音的出现也反映出了不同态度，主要有以下几个方面：

其一、认为电影是视觉艺术，声音破坏了电影作为一门独立艺术的完整性；

其二、不是一概地反对声音的出现，但是要以“视觉为主，声音为辅”；

其三、主要反对声音中的对话，认为对白会使电影导向戏剧，会使可见的动作陷于瘫痪；

其四、提出录音是“复制”，录音师的工作不是创作，贝拉·巴拉兹就认为“声音没有形象”；

其五、声音不应重复画面，而应作非同步处理，比如：声画对位，画内画外，画面为实，声音为虚等；

其六、强调声音的空间感，比如：空间声音、声音透视、距离幻觉等等；

其七、对声音持全面欢迎的态度。

在有声电影初期，有关电影声音的探索是十分活跃的，而好莱坞在声音工艺上和创作实践上的初步成功，的确提高了美国电影的声望。此后，声音进入电影被越来越多的电影制作者和电影理论家们清楚地意识到，这的确是电影发展史中的一大革命，是人们掌握电影这门艺术沿着“真实性”的电影美学向前迈进了关键的一步。

首先，由于声音诉诸于人的另外一种感官模式，视觉伴随有听觉的因素，使得观赏者的注意力大为增强，这实际上是心理层次上的增强。作为一种大众媒介的艺术形式，它变得更加完整，观赏者可以更加充分地发挥他们对于艺术欣赏的视听感官的全部功能。

有声电影不仅使人们不会对近100分钟的影片感到乏味和冗长，它还使得人们体验到自身不再是面对着一个单向的、平面的视觉空间，而是似乎身临其境，被声音所控制、置身于一个更为实际的环境和更为真实的艺术空间之中，使电影艺术的真实度得以增强。

其次，由于声音本身的持续，具有一定的节奏感和造型感，这便影响了电影的节奏与剪

辑。我们可以就音乐片和歌舞片为例，比如《雨中曲》、《音乐之声》等影片，片中的人物运动节奏以及影片的节奏，往往是与音乐的节奏表现结合在一起。而在剪辑上，音乐也使不同空间的镜头得以任意连接，并产生新的含义的例子就更多了。

同时，没有对话的场面还可以用默片的方式进行表现，而声音的客观存在又给予默片和场面作用带来了新的意义，或产生新的戏剧性效果。特别是恐怖片或惊险片，一无声的再处理可以更为有效地增强影片的神秘感和紧张气氛。再者，声音丰富了电影的语言和类型，产生了创造不同的叙事形式的可能性。音乐、歌舞片是在声音进入电影之后发展起来的不必絮联。惊险、恐怖片虽然产生于默片时代，但声音的出现无疑使之如虎添翼，如臂使指。而华特·狄斯尼的那个不需要考虑忠实于现实和自然问题的动画片，更是极为巧妙地将声音运用到他的《米老鼠和唐老鸭》之中，对于声音的可能性的动用与发现，引起了全世界的注意，声音往往是一个具体的形象或是幻觉形象，即便是通常的故事片也要利用不同的情绪声音、环境声音来营造空间气氛，利用不同的语音、语调来塑造不同的人物形象。

总之，声音进入电影带来了电影美学形式的变化，带来了电影时空结构的突破，特别是电影的叙事时空和非叙事时空在电影声画观念上的演变，使电影真正成为一门具有独特表现形式的视听艺术。在声音进入电影的最初阶段，虽然存在着种种问题，但富有探索精神的杰出的电影艺术家们也的确拍摄出了一些适应于这一电影美学革命的优秀作品，比如：恩斯特·刘别谦的《爱情的检阅》（1929年）、鲁本·玛摩里安的《喝彩》（1929年）、金·维多的《哈利路亚》（1929年）、路易斯·迈尔斯东的《西线无战事》（1930年），以及那部著名的由约瑟夫·冯·斯登堡导演的《兰天使》（1930年）等等。当然，更多的电影制作者还把精力集中在如何讲述一个完整的故事上，放在声音和对白表现上，视觉形象被声音所控制，如同电影诞生初期那样，重蹈戏剧和文学的老路，使“电影院也因而变成某种冒牌的剧院”。有声电影也同样带来了投资商和经营者们的变化，他们开始对于这项新技术革命是十分谨慎的，因为这意味着他们要加大影片的开支，如机器设备的更新、影院设施的改造等等。但当他们发现有声片可以谋取更大利润的时候，好莱坞的决策人便更加确信电影是一种完美的工业化的娱乐商品。

## 第二节 好莱坞的电影企业及制片政策

位于美国西海岸加利福尼亚州洛杉矶郊外的好莱坞，这片依山傍水，景色宜人的地方，最先是由摄影师们在寻找外景地时所发现的。大约在世纪初，这里便吸引了许多的拍摄者，而后一些为逃避专利公司控制的小公司和独立制片商们纷纷涌来，逐渐形成了一个电影中心。在第一次世界大战期间及以后的一段时间，由于格里菲斯和卓别林等一些电影艺术大师们为美国电影赢得了世界声誉，又由于华尔街的大财团插手电影业，好莱坞电影城的迅速兴起，这恰恰适应了美国在这一时期经济飞速发展的需要，电影则进一步纳入了经济机制，成为谋取利润的一部分。资本的雄厚，影片产量的增多，保证了美国电影在世界市场上的倾销，洛杉矶郊外的小村庄最终成为一个庞大的电影城，好莱坞也无形中成为美国电影的代名词。

三、四十年代的好莱坞电影企业共有5个大公司和3个小公司，而五大公司确实割据称雄，各有特色：派拉蒙公司，在阿尔道夫·楚克曲领导下，于本世纪10年代就建立了“一揽子租片”的方法，并在20年代控制了全国1000多家影院。从某种意义上说，这是个导演和作家的公司，它拥有象恩斯特·刘别谦、冯·斯登堡、比莱·怀尔德、西席·地密尔和里奥·哈莱等众多著名的电影制作者。由于该公司雇用了大量的欧洲导演，因此影片也稍具一定的欧洲味道。米高梅公司，在路易斯·梅育和欧文·萨尔堡的控制下，虽然它的年产量和首轮影院等相对低于派拉蒙公司，但它却以明星公司而著称；格列塔·嘉宝、裘蒂·嘉伦、克拉克·盖博、李昂耐尔·巴里摩和米奇·尼龙等等大明星都在这家公司。米高梅公司的影片讲究浪



漫、热闹和表面的光彩，耗资巨大、气派豪华，《飘》便是这家公司的突出标志。华纳兄弟公司，比较前两个公司显得有些财力不足，但却不自觉地获得了“真实”的好名声(时常在户外拍摄)。还有那个有声电影的“发明”，也为他们赢得了声誉。这家公司最拿手的是强盗片和音乐片。20世纪福斯公司，由于有著名的导演约翰·福特、亨利·金等；有著名的明星亨利·方达、约翰。

韦思，以及小童星秀兰·邓波尔等，因此，他们最具特色的是西部片、喜剧片和音乐歌舞片。雷电华公司，具有一定的冒险精神，霍华德·霍克斯和威廉·惠勒等在这个公司，而他们最重要和最令人难忘的影片则是由奥逊·威尔斯拍摄的《公民凯恩》。以上是五大公司。而环球公司、哥伦比亚公司和联艺公司3个小公司，虽然年产量并不算少，也有一些成功的影片，但是相对而言就不那么具有风格化了。大、小公司之间的区别还在于大公司各自拥有自己发行权和放映网络，是一个垂直系统，而小公司则不同于他们，完全需要依附于大公司。8个公司每年要生产五百部左右的影片，所谓来自好莱坞这个小村庄的电影帝国，就是由这八个电影公司所组成和控制的电影帝国。

美国人“很早就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”。托马斯·哈伯·英斯，这个独立制片人兼导演，曾于1913年就把自己的注意力集中在电影的生产管理上，并建立了类似工厂流水线的制片生产模式；事实证明，这一模式后来成为美国电影工业的制片厂体系的原型。在好莱坞的鼎盛时期，制片厂体系和制片厂制度得到了进一步的完善和发展，主要有以下三个方面：

### 一、高度精细的组织分工

在英斯的方法中，制片分三个阶段：准备阶段(前期制作)首先由编剧部门按照制片人选择的故事情节写出文学剧本，导演们写分镜头本，并送英斯审查后盖上“按写下来的拍”。然后进入第二个阶段，即拍摄阶段，在制片人的监督下由导演执行制作。第三个阶段，组合阶段(后期制作)由剪辑师去完成，这种集成体系在三、四十年代的分工变得更加精细，制片厂设有编剧、导演、演员、摄影、美术、洗印、录音和剪辑等，各类部门和各种专业人员，他们相互制约，各司其职。甚至，在各部门的分工中还有具体地划分，比如：编剧，有分管情节的、分管镜头的、分管对话的等等。精细分工的目的就是要使‘个完美的故事在摄影机前面竖立起来。

### 二、制片人制度

如此之细的分工，就需要有一个人来管理，而制片人就充当了这个总管家，他把制作影片的所有权集中在自己的手中。从题材的选择、摄制人员的确定，以至于拍摄的角度和剪辑的取舍等，整个生产程序全部控制起来。好莱坞的制片人是制片厂政策的执行人员，是组织和监督影片生产的管理人员，他对上向公司负责，对下控制着一切，他决定着影片的摄制人员的命运，如若哪一个人工作不合他的意，便随时有可能遭到解雇，《飘》就是其中最典型的例子，制片人塞兹尼克曾在这一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作广告宣传，使之成为一种社会崇拜的偶像，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，目的是为了使公司赚得票房、获得盈利。这就是人们通常所说的制片人制度。

### 三、明星制度

最早是由环球公司的老板卡尔·莱默尔发明的，他在默片时曾发现一位名叫范兰·梯的演员在死后却有很多人前去为他送葬。此后，莱默尔便以高薪聘请演员，并让他们改变过去使用艺名的作法，在影片上开始用自己的真名。各公司发现其中的奥妙，即观众对某一明星的喜爱可以创造更高的票房价值，便相互挖墙角，争夺明星，明星的身价越来越高。明星制度也由此产生。影片的制作也开始一切围绕着明星转，编剧为明星写剧本；导演以类型化人物树立明星。摄影、灯光服从和塑造明星；制片人通过各种宣传手段捧红明星、制造明星。最终，观众到影院为的是去看明星。在明星的周围形成了一个固定的影迷群，明星决定了影片的价值，决定了票房价值。然而，对于明星本身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。

导演在好莱坞是没有地位的，他夹在制片人和明星中间，不过是制片厂的一个雇员。他们当中的很多人结果成为高效率的，但却是缺乏想象力的技师。他们严格地、按照剧本所规定的情节和台词去拍摄影片，之后把胶片交给剪辑去完成最后的制作。据说也只有几个导演有幸证实了自己的独特才能，才可以在开拍前修改剧本和在后期参与剪辑工作。

当制片人在幕后指挥，明星们出头露面地统治着好莱坞的时候，一些宗教团体对明星们的行为和所造成的社会影响，出于特有的责任心而感到不安，并加以攻击。为了维护好莱坞的声誉，一个名叫“美国制片人与发行人协会”的立法和执法机构被组织起来。

这个机构由共和党的领袖和虔诚的清教徒威廉·海斯来领导。

1931年，海斯与耶稣会神父埃尔·劳·德草拟了《伦理法典》，也就是后来人们所说的“海斯法典”。“法典”严格地规定了电影不准表现床上镜头、残废等十二大类的内容。表面上看，所谓“伦理法典”起着限制低级、色情影片的作用，但实际上“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。而海斯则也被人们看成是好莱坞“电影界沙皇”。“法典”与我们前面所谈到的好莱坞的制片厂制度，以及与我们下面将要分析的类型电影观念结合起来，所生产出的标准化商品，就形成了人们所给予好莱坞的那个绰号“梦幻工厂”。

好莱坞在政策方面另一点与众不同的地方，便是在大量地向外输出影片的同时而向内输入人才。刘别谦第一个到达了好莱坞，各制片厂纷纷注意扩大他们对新的有才能的人的寻求。德国的弗立茨·朗格，茂瑙和保罗·兰尼等，瑞典的史蒂勒和斯约斯特洛姆都先后移民美国。从欧洲来的还有雷内·克莱尔、冯·斯登堡和希区柯克等。这些导演们还带来了一些演员，后来这些人成为好莱坞的大明星，像玛琳·黛德丽、英格丽·褒曼、嘉宝和费雯丽等等。这种政策本身并没有错，但值得思考的是，这些在默片时代曾为电影艺术作出过杰出贡献的电影作者们，来到好莱坞之后却很少有人能够按照自己的个性、风格继续发展下去，他们几乎患上了水土不服的不治之症，完全被纳入到了好莱坞的商业化的类型电影的模式中去。好莱坞虽然拥有了众多优秀的人才，拥有雄厚的财力、物力，然而，却没有形成美学上有影响的电影流派或学派。甚至，当电影史学家和理论家们在对好莱坞三、四十年代的影片进行分析的时候，针对它那受制于标准化生产的商业化的类型电影，而不得不称好莱坞影片为“零度风格。尽管在好莱坞也出现过一些优秀的作品，然而，正如雷内·克莱尔所指出的那样：“只有傻瓜才会相信这样的偶然现象”。

### 第三节 类型电影观念及其模式

所谓的“类型电影”，是由不同的题材或技巧所形成的不同的影片范式。在20年代末，美国类型电影：西部片、喜剧片、强盗片、恐怖片、歌舞片和战争片等，已经初具规模。三、四十年代好莱坞的制片商们在稳固的制片厂制度下，为适应于工业化生产的需要，为迎合观

众的欣赏趣味，为攫取票房的高额利润，愈加强化了类型电影观念。类型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，就范于一定的类型模式。对于类型电影观念，在电影发展史上曾有过不同的看法和分歧，60年代前，电影史学家和艺术家们把好莱坞的“类型电影”看作是在电影工厂里按照固定的模式，成批量地生产出来的相互雷同的娱乐品而不是艺术品。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，是要显示美国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。这与三、四十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。

在好莱坞三、四十年代，最突出的类型电影：喜剧片、西部片、强盗片和音乐歌舞片。

喜剧片：我们这里所要谈到的喜剧片亦被称作为“疯颠喜剧”或“爱情喜剧”。由弗兰克·卡普拉拍摄的《一夜风流》(1934年)，是这一时期这类影片的最初范本。影片描写的两个主要人物，一个是工业大亨的女儿(克劳迪·考尔伯饰)一个是玩世不恭的新闻记者(克拉克·盖宝饰)。两个人在经济萧条时期，一起经历了一次横跨大陆的长途旅行。由于他们之间不同的经济地位和社会态度，使得他们在不得已同宿于一间农舍时，在两床之间挂起了一张具有象征意义的毛毯。然而，当他们的差别在不断发生着的矛盾中逐渐崩溃的时候，那张毛毯也最终瘫塌了。两个不同经济、文化环境的代表，在影片最后的高潮中大团圆。这种喜剧往往具有一个不确定的虚构的空间，作为叙事空间在起作用。其中突出表现的是那种特有的美国人的求爱方式，剧情和人物开始以对抗性的叙事布局出现，将滑稽戏和社会讽刺结合起来，最终达到主题的效果的目的。

这类作品更多关心的是人物性格的完整性。萨杜尔曾注意到“《一夜风流》确立了一种新的风格，它的主题已成为30年代的上百部爱情喜剧片的样板”。的确，在《一夜风流》之后，出现了大量的这类影片，如：乔治·库克的《假日》(1938年)、《费城的故事》(1940年)；霍华德·霍克斯的《抚养婴儿》(1938年)、《他的姑娘星期五》(1940年)等等。托马斯·沙兹在《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》中曾指出：虽然他们的喜剧各有不同“卡普拉的是疯颠喜剧，库克的是爱情喜剧，而霍克斯的是疯狂的喜剧——但是所有这些影片对人物性格、社会态度和叙事格局的处理都是公式化的描写，这成为一种明显的类型”。这种类型虽然缺少相类似的图像符号——场景、服装和确定的空间，但他们仍旧有自己“最基本的成规化要素：在任何社会情境中的那对喜剧人物。”

西部片：也被称作牛仔片，它与喜剧片相比较符号特征十分明显：那个可以看得到地平线的茫荒的原野，那个具有传奇色彩的牛仔形象和那个跃马驰骋持枪格斗的激烈场面等等。西部片作为好莱坞电影特殊的类型片，其深层的符号和象征：是关于美国人开发西部的史诗般的神化，影片多取树干西部文学和民间传说，并将文学语言的想象的幅度与电影画面的幻觉幅度结合起来。西部片的神化，并不是再现历史的真实写照，而是创造着一种理想的道德规范，去反映美国人的民族性格和精神倾向。任何一种神化都是通过特定的戏剧性程式表现出来的。在西部片的神化中，我们看到的大多是善良的白人移民受到暴力的威胁，英勇的牛仔以及执法者除暴安良，结果几乎总是群敌尽歼。而那个牛仔大多是外省人，他见义勇为，并在做完好事之后就走掉，常常是使人感到不知道他从什么地方来，也不知道他将到什么地方去，像游牧民一样。在此之中，影片还要用一定的长度去表现，牛仔的邂逅，对纯洁的姑娘或女人一见钟情等等。而在暴力的冲突中去尽可能地表现牛仔的风度。由约翰·福特的《关山飞渡》又名《驿车》(1938年)，是最具有代表意义的西部片之一，这部影片既表现了个人的风度、道德规范，又充分地表现了一种社团的价值。影片的全部冲突在动作中表现



出来。而开阔的荒野、封闭的驿车和黑暗的小镇，都为冲突提供了不同的环境。西部片的神化，也是关于马的神化。可以说没有马就没有西部片，马为西部片带来了强烈的运动形式和节奏效果。西部片有着极易辨认的图像符号，情节和人物的处理也是完全模式化、公式化的，托马斯·沙兹曾这样描述到：“一个孤独的西部人骑：

马来到一个田园般的河谷，并被一名焦虑不安的农民指控为受雇于无政府的牧场主的枪手（《原野奇侠》，导演乔治·史蒂文斯，1953年）；孤独的骑者在山腰上停下来观看铁路工人在他上面炸隧道，在他下面则是一批匪徒在抢劫一辆驿车（《强尼·吉塔》，导演尼柯拉斯·雷伊，1954年）；远处传来一声火车汽笛声，一条黑蛇般的火车在平原的广阔空间里蜿蜒而行《打死自由勇士的人》，导演约翰·福特，1962年”。西部片的开头段落便会明显地看到它那将要展开的叙事冲突和基本叙事特征。这也代表着标准化生产的形式特征。

强盗片：一是关于强盗的、二是关于犯罪的影片。强盗片与西部片似乎有些相同之处：片中同样具有强烈的追逐和持枪格斗的场面，而剧中人物也同样是一个类似西部牛仔那样的具有复仇心理的、强悍而又孤独的男人，他一样是用“硬汉”类型明星来塑造的，从而显示着一种力量。所不同的是，在西部片中起着明显作用的是大自然与文化的矛盾，而强盗片则突出了社会秩序的冲突。在强盗片中，那个被水泥墙包围的、看不到地平线的现代城市，那个雨渍湿绿的柏油马路，以及那个摆来摆去的黑色汽车，既构成了这类影片的符号特征，又作为对抗、竞技的叙事空间体现出来。托马斯·沙兹在对强盗片与西部片的基本矛盾进行分析时指出：它们同是“有关社会秩序的势力和无政府的势力。但是西部片描写的是赢得社会秩序的斗争，而强盗片则是关于社会为了维持社会秩序所做出的努力。社会秩序正如在那异化的、具体有形地不可抗拒的现代城市所表明的那样，在这一类型中起着远比西部片中更为暧昧的作用：它那城市的环境和基本的社会态度的价值系统既制造了强盗，又最终消灭了他”。人物形象的塑造也是如此，强盗片在创造着类似牛仔的神化般人物形象的同时，使人物更富有令人同情的悲剧色彩。约翰·加尔比曾指出：“电影中的强盗是一个自相矛盾的人物：一方面他体现着难以置信的邪恶；另一方面，他实现了移民通过献身与辛勤劳动所造成的美国梦想。”托马斯·沙兹称“强盗人物是经典的孤独的狼和唯利是图的美国男性的缩影”。强盗被那个社会所造就，而又被那个社会所消灭。强盗片在当时最突出的代表作品：茂文·洛埃导演的《小凯撒》（1930年）、威廉·威尔曼导演的《人民公敌》（1931年）和霍华德·霍克斯导演的《疤脸大盗》（1932年）等。美国人曾认为：强盗片的历史，也正是美国社会的犯罪史。因为，这类影片的人物原型大都是来自当时报纸的头条新闻。当然，影片绝非是真人真事的表现。但是，由于强盗片普遍地采用了半记录式的风格来加以表现，因此使人产生了一种幻觉，联想到它的头条新闻的来源，从而具有了现实与超现实之间的两部分冲突。

音乐片：与电影声音同时诞生的音乐片，在有声电影初期十分盛行，最初是把百老汇的东西搬上银幕，后来则发展为具有特殊形式的类型片，并在四、五十年代走向了“最受欢迎的顶峰年代”。用沙兹的话来说，音乐片的类型的典型特征，只需要提出一个形式特征，便可以辨认得十分清楚。“音乐片不是那些把音乐作为外部的手段从情感上来支持情节的影片，相反的，它是把音乐结合在叙事的关联之中，并且实际上是由叙事内的人物具体演出或直接反映的”。音乐片将音乐与叙事结合起来，以一种特殊的演出形式去体现。这类影片往往是在大型的交响乐队的伴奏下进行。然而，人们却不会注意这个音响的背景是否真实可信，而是把它当作一种特有的美学形式接受下来。“有音乐的地方就有爱情”，这是出现在勃斯贝·勃克莱导演的《为我和我的姑娘》（1942年）中的一句话。

在好莱坞三、四十年代的音乐片中，影片的基本矛盾是两性关系之间的矛盾，而影片对于那两个相爱的主要人物的突出描写，使得叙事和主题的处理降为了陪衬。音乐片中千篇一律的爱情故事不过是些花样翻新的爱情纠葛的重复。当然在这类影片中、有些还涉及到美国人对于功名成就和个人幸福等观念的理解。在当时，音乐片将它所颂扬的东西和大众电影的

叙事要求结合起来，迎合了众多观众的趣味。

好莱坞的类型电影，事实上，是在主题和题材、图像和符号、人物和情节以及形式和技巧等方面所进行的雷同的比较。而特别是那些明星，当他们所塑造的人物形象，被作为影片叙事欣赏的主体，吸引着观众视线，并因此而夸大了他们的才能的时候，人们的确是把他们理想化了。而他们不过是“静态的叙事媒介”，作为图像符号和类型姿态的体现者，作为类型形式的一部分在起着作用。如若让西部牛仔——约翰·韦思、侦探——亨弗莱·鲍嘉、强盗——

凯格尼去演音乐片，他们肯定不会具有弗莱德·阿斯泰尔的那种特有的类型本质。然而，好莱坞类型片的规范也并不是没有它的积极意义，它对于一些有才能的、好的制作者，在一定的叙事形式和叙事语言的表现上，是一种积累、提高、精益求精的过程。约翰·福特和希区柯克等就是这样。这也是好莱坞能够创作出一些精品的原因。对于观众就范那些容易辨认的、熟悉的惯例的类型片，这本身对于他们就是一种快感。从某种意义上说，好莱坞把电影视为大众化艺术的一种传统，而类型电影在这方面则强调了艺术家与他的素材的关系，以及素材与观众的关系。

好莱坞类型电影的制作和类型电影观念的发展，尽管在某种程度上丰富了电影的叙事形式和叙事语言，但从整体上看，好莱坞类型电影的叙事模式，仍旧隶属于戏剧性的叙事模式。类型片强调影片故事情节取胜，人物关系也从属于情节关系。“电影叙事的发展是人为的、形式主义的，并且像它的人物——样是定型的”。好莱坞强调连贯性的剪辑和流畅性的时空组合，以利于一环扣一环的封闭的因果关系的线性发展。影片的情节和镜头也遵循着逻辑的发展，竭力造成时空的连贯性，便于得到观众的认同。封闭的结构模式造成了影片大团圆的结局，也决定了影片人物和环境的假定性和不真实性。这一叙事模式还带来了一系列技巧和手段的封闭性：画面构图的全部信息集中在银幕主人公的中心位置上；灯光照明造成通堂亮的效果，使人物与真实环境隔绝开来等等。而“三镜头”法作为好莱坞分镜头的程式化手法，谁说话镜头就给谁，代替观众的思维，让观众跟着故事走，诱使观众简单地认同影片及人物的观点和态度。剪辑方法则不过是完成分镜头的任务，并使影片顺畅、连贯和光滑地让人看不到剪辑的痕迹。这种顺畅往往是台词接台词，因此声音也是封闭空间的表现。

所有这一切都是为一定的内容服务的，是为了褒扬那神圣不可侵犯的文化属性。景和物、人物和动作是稳定的，是不可改变的文化属性的一种概念。正是这种封闭的态度创造出了一个自满自足的好莱坞类型电影的世界。使电影成为某种仪式，在观众的心目中造成一个具有真实表象的幻觉世界。无论是在战争时期、还是经济大萧条时期，好莱坞一直为人们勾勒着那个神话般的、理想的，或者说是完全不存在的“现实空间”。

#### 第四节 奥逊·威尔斯的《公民凯恩》

奥逊·威尔斯似乎是一个好莱坞的陌生人，他以不寻常的电影观念，以纯电影化的角度，形成了他的《公民凯恩》的影片叙事，形成了好莱坞的叛逆者的艺术家形象。

《公民凯恩》在影片的叙事结构上是较复杂的。甚至就是在今天，影片也不能算是一部通俗的作品。影片巧妙地从那部由汤姆逊制作的有关报业大王凯恩的纪录片“前进中的新闻”，开始进入了影片本文的叙事。在将近10分钟长度的纪录片中，威尔斯几乎为我们明确了影片将要采取的叙事方式。此后，影片通过汤姆逊寻找凯恩的临终遗物——玫瑰花蕾，以及通过赛切尔、伯恩施坦、李兰、苏珊以及雷蒙分别对凯恩的回忆和叙述，最终形成了凯恩这个剧中人物形象，同时也完成了电影本文的叙事。这里显得更为复杂的是，每个人所分别进行的叙述之间都是相互矛盾的，都是从不同的阶段来看凯恩的不同侧面。而每个人又都认为自己所讲述的是正确的、是肯定无疑的。这与《罗生门》的叙述方式有所相似，但所不同是，《公

《公民凯恩》不是关于道德的“相对论”的探讨，而是以一个人在一生中主要的生活经历作为不同的叙事线索，从而揭示凯恩的性格、命运的发展、变化的过程。影片表面上是在寻找着“玫瑰花蕾”的答案，而深层却是展示了凯恩这个人物形象。

《公民凯恩》与三、四十年代的好莱坞影片最重要的不同之处在于它不属于任何一种类型模式。影片虽然具有侦探片、纪录片、传记片、新闻片、歌舞片等诸多类型片的特点，但它却不属于任何一种类型。在它面前没有任何模式可寻。但影片却能与历史产生共鸣，并表现出了30年代的某种情调。影片既有纪实主义的真实表现，又有表现主义的抽象隐喻。奥逊·威尔斯将客观的现实和主观的视象，这两种不同传统倾向揉合在一起，在忠实于外面世界的整体表现的同时，又极富有想象力地表现了幻觉的过程。比如：在“前进中的新闻”中那种纪实片风格的运用，以及那个梦幻般城堡的形式主义的设计等等，威尔斯几乎开辟了电影的一个崭新的领域。它不仅表现了我们所能看到的东西，而且把我们的观察方法象征化了。影片通过强调事实的客观性，从而又突出了观点的主观性。因此，给予我们一个暧昧的现实。从这一点上看，《公民凯恩》称得上是美国第一部现代主义的杰出的电影作品。

在影片风格的表现方面，摄影的创新是十分突出的。奥逊·威尔斯运用大景深、仰拍和阴影逆光等许多的摄影技巧，其效果是成功的。

### 一、关于景深镜头

巴赞曾认为景深镜头是场面调度手法上至关重要的一项收获，是电影语言发展中具有辩证意义的一大进步，而不是简单的形式上的进步。景深镜头不仅影响着电影语言的各种结构，同时影响着观众和画面之间的思想联系，使画面空间的张力得以增强。巴赞在对《公民凯恩》等影片的分析中，发展了电影美学的观念，在他看来：A、景深镜头使观众与画面的关系比他们与现实的关系更贴近，视觉结构更具有真实性。换句话说，画面空间与实际空间更接近，从而减少了人为的痕迹。B、景深镜头的表现，画面多信息的处理，要求观众更积极地投入思考，甚至参与到场面调度中去。C、景深镜头的观念影响着对影片的构思，摒弃了蒙太奇的分割空间的形式因素，冲突在一个镜头内产生。这里我们对巴赞的景深镜头的理论加以认识，有助于我们理解威尔斯的电影观念。

### 二、关于仰拍

在这部影片中，仰拍镜头的运用，使画面中出现了天花板的表现，这是空间形式的变化：A、改变了以往影片在摄影棚里拍室内戏时，房间不表现天花板的模式，这一形式的变化，首先是作为空间真实的观念被体现出来。B、天花板的出现增强了影片画面构图的造型感，特别是投射在天花板上街头霓虹灯等，画面中的光影的变换，既丰富了画面内部的造型空间，又扩大了画面外部的环境空间。C、天花板的设计衬托了人物形象的刻画。那个以极低的视角大仰拍而形成的所谓的“高大的形象”，以一种辩证的形式，塑造了凯恩这个失败的巨人的形象。

### 三、阴影逆光的表现

在《公民凯恩》中，光的运用与通常好莱坞影片的通常亮布光方式也形成了十分强烈的区别。阴影逆光在影片中所起到的作用：

A、光的使用不是为了表现明星的光彩，而是为了突出人物所处的空间环境的真实感。B、参与影片的叙事发展，特别是在表现凯恩写他的头版“原则宣言”时的那场戏，凯恩几乎是



在半阴影的光线下完成了那份后来由他自己所背叛的“宣言”‘光在这里做了具有象征意义的表现。‘C、光同样作为人物心理和人物命运表现，这在凯恩和苏珊两个人物身上的运用是十分突出的。

#### 四、移动摄影

影片中摄影机的运动始终像一个人一样跟随着凯恩，从而更为有效地展开了叙事，揭示了人物及人物的命运。A、摄影机在影片一头一尾的移动表现：片头摄影机向前推，跃进了有巨大“K”字标记的上都庄园的铁栅栏；片尾摄影机又向后拉，跳出了铁栅栏，在写有“禁止入内”的牌子前停下来。这里移动摄影的运用，如同《最卑贱的人》一头一尾的摄影机运动一样，从视觉结构上为影片的完整叙事做了非常清楚的、富有视觉化地交待。B、在摄影机跟随着凯恩第一次来到苏珊的住所时，当凯恩随苏珊进入房间后，他却把一直跟随在他后面的摄影机关在了门外，之后，苏珊把门打开：“我的房东是个正派人……”，这时摄影机又慢慢地运动起来，像一个好奇的窥视者进入了苏珊的房间。同时也使观众的感受如同摄影机一样，深入到叙事的发展中去。C、苏珊的第一次演出，摄影机不断地向上升，声音也随之出现着变化，最后摄影机看到了两个工人在做怪脸，这一视觉表现突出了人们对于苏珊声乐才能的评价。

《公民凯恩》的摄影师是美国著名摄影师托兰特·托莱思(他也是那部由威廉·惠勒于1946年导演的非常重要的影片《我们生活在美好的年代》的摄影师)。托莱思与威尔斯的合作，使得影片的叙事方式、场面调度获得了一种真实感，一种失去导演控制痕迹的未经加工的真实感。

《公民凯恩》的剪辑师是罗伯特·怀斯，他后来成为好莱坞的著名导演(即1967年的《音乐之声》的导演)。怀斯在这部影片上的剪辑处理，同样给我们留下了深刻的印象。突出表现在两个方面：

一是，在描写凯恩的第一次婚姻的破裂时所创造的那段“快速蒙太奇”的处理。据怀斯自己讲，这在剧本中已经有所暗示，但他仍旧用了近一周的时间剪辑出了这个段落。二是，镜头在移动中所产生的叙事空间的变化。这在影片中有许多精彩段落的剪辑，仅举一例，在接收《记实报》的全套人马时，镜头从一个厨房窗里的一张照片开始，在摄影机向前推进的过程中，人物化人为活动的状态，等等。剪辑形成的绝妙风格，对影片创作的成功起到了极为重要的作用。影片富有创造性的、成功的方面还有许多，比如：声音在空间音响的表现上就很典型，那个博物馆的门声和在上都庄园中凯恩与苏珊的对话，都创造出了一种空旷的声音空间感，前者用于表现环境空间的真实，后者则描绘出剧中人物在上都的孤独生活。而那个在剧院中表现凯恩处于孤单境遇的掌声；苏珊颤抖的歌声和灯光熄灭的对位，等等，又都以声音的造型感为环境、状态和人物的心理表现做了十分巧妙的处理。

关于影片的主题，由于结构方式和风格手法的表现，也使得影片的主题变得丰富和复杂。就是现在看，那个巨大的矛盾仍不亚于五十年前。影片既深刻、严肃地进行了社会性地批判，又具有超现实的风趣和机警。影片最初的片名叫《美国人》，凯恩宣称：我现在、过去和将来也永远是一件东西——美国人。《公民凯恩》一片中的矛盾，就是整个美国社会的矛盾的回响，象这个国家——样，影片的主人公在一个漂移不定的、令人神魂颠倒的悬念中保持着矛盾。凯恩的人物形象可以说是影片原形，他是一个拥有神话般的财富的人，然而，他却缺少样东西，那就是真正的爱。因此也可以说《公民凯恩》是关于物质与精神之间的冲突。在美国电影的梦幻世界中，往往是既要物质成就，又要爱情的成功。但是，这在《公民凯恩》中，二者是相互排斥的，影片表现了一个人当他致力于物的时候，他本身也就成了一种物。这是一个十分尖刻的主题，是一种不知道什么是真正价值的结果，凯恩在死之前就已经死了。

奥逊·威尔斯的《公民凯恩》，在影片叙事结构、主题、镜头运用、灯光照明、剪辑和声音等方面，几乎都与好莱坞的类型电影观念形成了极为明显的区别。这就是人们称他为好莱坞的叛逆者的原因。威尔斯在影片中所体现出的实验和探索精神，以及对于电影美学所作出的杰出贡献，使他在世界电影史中留下了辉煌的足迹。

## 第五章 法国诗意现实主义

30年代的法国诗意现实主义，继承了20年代先锋主义电影运动中的创新精神和实验精神。优秀的法国电影艺术家们，以充沛的精力，接受了电影声音的挑战。他们并没有完全背离视觉的表现力，而是有意地避免默片那种只能在画面上作戏的方式，并富于想象力地去创造着一种新的艺术形式。他们在影片中，往往以诗意的对话，引人入胜的视觉影象，透彻的社会分析，复杂的虚构结构，丰富多彩的哲理暗示，以及机智与魅力构成了一个复杂的、细腻的混合体，表现出法国电影在思想上的成熟。诗意现实主义的出现与社会现实有着一定的联系。20年代被称作“疯狂的年代”，人们刚从每一次世界大战中苏醒过来，在生活企表现出一种放纵，在艺术上则是大解放，其中电影是最为明显的：放纵的终点是经济大萧条的出现。而法国比较欧洲的其他国家，经济萧条和危机的时间都要更长一些(1929年—1935年)。人们开始注意到如何活下去，并不得不在日常生活中去寻找一点点乐趣，一点点诗意。但是，法国电影的投资方式既不是国家的，也不是资本家的。因此，他们的现实主义既不是：好莱坞式”的，也不是“夏伯阳式”的。法国的电影艺术家们，在他们的作品中，表现出了作为独立个人的特性(个性)，使影片真正成为了艺术品，而同时也具有一定的商业性。因此，他们的影片在这段时期，不仅只是在他们的“电影俱乐部”中为少数艺术家观赏，而且也能够法国普遍的影院网络中，被更广泛的人们所接受。在当时的法国，一些投资商或制片人，常常认为是具有一定文化修养的人，他们有时为艺术敢于冒风险。同时，由于与国外电影业的竞争，也出现了商业上的竞争。竞争促使了艺术上的成熟，这的确是非常有意思的事情。一些导演由此出了名，而被国外请去拍片子，比如：雷内·克莱尔去了英国、杜维威尔去了美国，等等。

30年代，最突出地活跃在法国影坛上的有：富有幽默喜剧精神的雷内·克莱尔；使普通人的题材复活的让·维果；描写罪犯心理的马塞尔·卡尔内；以及擅长贵族题材的让·雷诺阿，等等。他们的作品兴趣各有不同，法国的老百姓与美国人相比更喜爱悠阔、轻松的生活，特别是法国人的感情丰富是出了名的。这一切都是形成诗意现实主义的市场。作为当时的法国主流电影的制作者们，一批杰出的知识分子，他们所共同创造、形成的法国诗意现实主义的电影流派，至今仍被人们认为是最具有法国特色的电影流派。

### 第一节 法国诗意现实主义的先驱

在有声电影初期，由于美国的大公司制片商们从有声电影中捞到了巨额利润，因此，他们自然把目光转向更大的国际市场。而法国为了在影院、制片厂装置音响设备，因此，向美国以及德国都曾支付了大量的租金。美国在巴黎建立了制片机构，派拉蒙公司在法国制作西、德、意和法语版的影片，试图占领欧洲市场。德国人则不仅在巴黎、还在柏林拍摄了法语版的影片。这种“配音译制”的影片艺术上是极为平庸的，然而，却代替了法语原版的影片。迄今我们虽然不知道法国的第一部有声片是在什么时候出现的，但在1930年法国到处流传着的由皮埃尔·哥伦比埃导演的《骗子大王》中的那段“我有我的妙法”的插曲，无疑证明了法国的有声片电影已经出现。30年代初，法国电影年产量从50部增加至100部，后来增至150部。电影事业控制在“百代—纳当”和“高蒙—法兰哥—奥培尔”两大公司手中，制片商

们发了财，而艺术却极为平庸，萨杜尔认为：“‘先锋派的电影工作者也同样没有进步，法国的电影似乎只有雷内，克莱尔一人还在创作’”。

雷内·克莱尔作为法国电影的编剧、导演和理论家，曾在20年代就以他那娴熟的技巧给我们留下了深刻的印象。进入30年代，他在强调视觉表现的同时，又敏感地注意了听觉的表现，成为法国电影从无声到有声转折时期的重要的导演，成为“诗意现实主义的先驱人物之一”。他的影片富有深厚的法兰西文化的传统，他以幽默、讽刺的法国韵味和对电影美学、电影语言独特的探讨和实践，充当了30年代法国诗意现实主义的开路先锋。

有声电影初期他导演的影片：《巴黎屋檐下》（1930年）、《百万法郎》（1931年）、《自由属于我们》（1932年）和《七月十四日》（1933年），被称作他在这一时期的“四部曲”。克莱尔最初的《巴黎屋檐下》，作品内容十分简单，叙述了一个街头歌手的恋爱故事。影片的视觉表现仍旧极为精彩。克莱尔几乎是一个电影特技的创造者，他在这部影片中，使用电影特技把现实主义和理性的世界变成为一个幻想和歌唱的场所。克莱尔影片的最为清晰的特征，是他对形体运动以及对滑稽幻想的热爱。这在他的《幕间休息》中就曾体现出来，而在30年代又在《巴黎屋檐下》、《自由属于我们》等影片中表现得更是令人钦佩。他的兴趣和喜爱，可以把两个截然不同的东西变成极其相似的东西。他经常化异为同“既是异想天开，又具有讥讽的意味；既是用来造成疯狂的逗趣儿，又具有社会性的评论”。然而，他的作品也往往由于过于表现法国巴黎的本土色彩，而并没有完全引起法国国内老百姓的兴趣。相反，在国外却深受欢迎，比如：

《巴黎屋檐下》，在德国、美国、日本，甚至在整个欧洲都受到欢迎。

这部影片在国外流行的重要原因，就是作品尽可能地少使用对白，一切思想和含义都在人物的动作、眼神和歌曲中完成。这并不意味着他还停留在默片的视觉观念中，看过《巴黎屋檐下》的人，绝对不会否认那是一部真正的有声片。他只是就对白的使用采取了极为慎重的态度。就在他翌年拍摄的《百万法郎》中，对白和影片中的声音、音乐及运动等方面的表现中，便自然地结合起来。这部影片从一个贫困的法国艺术家“发现他在国家彩票中赢得了100万法郎开始，叙述了一段紧张而又风趣的故事，影片在努力地探索声音表现的同时，突出了克莱尔最感兴趣的题材——金钱和追逐的表现。

那件装有彩票的外套被小偷偷走后，接着就是一场疯狂的追逐，而后在众人的帮助下获得了成功，人们欢快地跳起舞来。视觉形象在最后通向欢庆的道路上，与惊人的想像力结合起来。

《自由属于我们》仍然是克莱尔这时期最为优秀的作品，影片表现了两个越狱犯，一个因一笔不义之财而成为了工厂主，而另一个则成为了这家工厂的一名工人。新的生活并没有使他们两人真正地获得自由，反而却陷入了新的类似监狱的生活之中。这部影片始终不渝地探讨着片名的“自由”两个字。富有喜剧精神的克莱尔，在视觉造型的表现上，把两个中心人物处理得一高一低，一胖一瘦。令人想起胖子查利·劳莱和哈台。这部影片的喜剧风格，最终影响了卓别林，《摩登时代》中的传送带的那场戏，就是受到了这部影片的启发。克莱尔的喜剧形式同样具有讽刺意义，他那工厂象监狱，监狱象工厂的讽喻，无疑涉及了社会问题。

“在影片《七月十四日》中，克莱尔又回到他熟悉的主题，即民间歌曲、舞蹈、郊区风光、巴黎人的诙谐和不出恶语的争吵等等。”此后，他拍摄了两部不太成功和不太重要的作品，克莱尔把原因归结为经费的紧张。

克莱尔在1935年后，离开了法国到英国工作。他通常自编、自导影片，是个才华横溢的电影艺术家。他的艺术灵魂不是学校和书本所赋予他的，而是来源于他那勒阿尔区的小市民生活和一个18岁半的中学生的参战生活。阿芒达尔称他是“最法国化和迪卡尔式的法国导演”。米特里称他是“罕见的带着一个世界的电影创作者，不是世界观，而是一个属于他自己的天地”。1960年以后，他被接纳为法兰西院士，这是第一个以电影家资格进入这一组织的人。法



兰西学院在接受他为院士时说：“他不缺少任何荣誉，而我、们的荣誉中却缺少他”。

让·维果同克莱尔一样是诗意现实主义的前驱人物，他曾在 20 年代先锋派电影美学的探索中，开始涉足电影界。他曾导演的那部社会纪录片《尼斯景象》(1929 年—1930 年)，被称作是“先锋派末期强有力的作品”。影片中“尼斯那些懒洋洋地晒着太阳的大大小的食利者，上流社会那种穷奢极侈的生活，狂欢节华丽花车的游行，同那些衣不蔽体的穷人、尼斯旧城的贫民窟形成了强烈的对照”。进入 30 年代，他的作品并不多，但却成为这一时期非常值得重视的作品。他中断了电影艺术的创作，是以生命为代价的。他在 29 岁时就过早地离开了人世，这几乎成为法国电影的一大憾事。他同克莱尔一样被看作是最早把诗意带进法国电影中的主要人物之一。在法国人的眼中，让·维果无论从何种意义上讲，都是一个最典型的法国知识分子、艺术家和电影工作者。

他在 30 年代初只拍摄了两部作品：《零分操行》(1932 年)和《驳船阿塔郎特号》(1934 年)。其中《零分操行》是他导演的自传体影片，作品表现的是孩子们在寄宿学校里的一段生活。它甚至不是现实的，但体现了诗意的思想。表面上看那是一群不好管教的孩子们的胡闹，但其深刻的背景则是寄宿学校对人性的压抑。这部影片中，以佛儒教务长象征着那个应该被否定的、不合理、不正常的教育制度。影片以经济萧条的生活现实作为动作、情节的基础，使孩子们漠视和嘲笑成年人的耻辱。抑郁寡欢的孩子们在阴暗的宿舍里怨恨自己的童年。最后，他们造反了，他们要去战胜大人——穿着白衬衫的小学生，把枕头抛向空中，羽毛飞舞。这段淋漓尽致地宣泄，把孩子们内心的积怨释放出来。这一“枕头大战”以高速摄影的绝妙处理，突出孩子们的心理和强烈的动作，造成了一种罕见的形式美和一种诗意的美，将影片的情绪推向了高潮。由于这一段落创造出的极为强烈的艺术感染力，因而使之成为世界电影史上的经典段落。然而，这部影片固嘲笑了教员和教育 90 度等，而曾被遭到禁映。另一部影片《驳船阿塔郎特号》，比较《零分操行》更具有诗意，也更现实主义得多。影片讲述了一对新婚夫妇在驳船上的生活，那个年轻的妻子曾因很快地厌倦了那种陪伴着丈夫的驳船生活，而途中上岸去了巴黎之后，又在半自觉、半寻找的状态中回到驳船上，两人重归于好。影片的诗意就来自这都市的热闹和神秘。

同时，作品还具有双重含义：一方面是实实在在的世界，不仅一切可以触摸，甚至使人们对日常生活感到乏味；另一方面则是脱离现实的东西，即暂时的欢乐。影片浸入了一种对于现实的失望，一种没有尽头的、没有解决办法的失望。此片中同样有一段高速摄影的处理，那个驳船的男主人在运河的波纹中，似乎看到了他那失踪的妻子的面容，他跳下水去寻找，这时一段水下的高速摄影，的确是一段极富有诗意的抒情镜头“是一种浪漫、狂热的爱情表现。萨杜尔在评价这部影片时说：“维果在这部影片中最使我们感动的地方，乃是他脱离了 1933 年的文学方式，真实地描写了现实的景象：

如那个奇特动人的婚礼队伍在河岸上经过，郊区荒凉的风光，驳船上的生活，郊区一家出卖留声机的商店等等，维果在这些镜头里面，显示出他是一个天才的诗人，一个电影界的韩波”。

## 第二节 诗意现实主义的发展

诗意现实主义创作的高峰时期，大致从 1934 年—1939 年将近 6 年的时间。由于这一期间大量影片的主题揭示了社会的黑暗，描写了小人物在社会重压下的悲惨境遇，故而又得名“黑色现实主义”。

巴赞于 1957 年 11 月，在华沙做“法国电影 15 年”的讲座中说道：“这些影片虽然各具特色，却都无可争辩地具有一些共同点，它们在剧作与风格上的相似是显见的，所以人们往往把它称为战前法国电影的‘黑色现实主义’。这些作品的来源无疑是 20 世纪初法国小说中

的‘自然主义美学’。”巴赞还进一步指出：“实际上，当时的法国电影的‘黑色现实主义’是一种悲观的浪漫主义，它的充满社会幻想的‘现实主义’主要来自雅克·普莱卫或让·奥朗土，而不是左拉和莫伯桑”（这一观点与萨杜尔有所区别）。巴赞在诗意现实主义成就的鼓舞下豪迈地宣称：“我想，我在此断言，当时我们的电影已经向世界展示出同战后意大利新现实主义一样的独特风貌，恐怕是不会错的。”

在这一时期，诗意现实主义的代表人物：让·雷诺阿、雅克·费戴尔、马赛尔·卡尔内和叙利恩·杜威维尔，这四大导演在“诗意现实主义学派”的共同纽带下联结在一起。在这一节中我们主要介绍后三位代表人物，让·雷诺阿则集中放在下一节中去谈。

雅克·费戴尔涉足电影界比较早，他曾在默片时期做过演员，并于1915年开始独立执导影片（兼编剧）。他拍摄过一些成功的默片，比如：《亚特兰梯德》（1921年）、《克兰格比尔》（1923年）和《梯丽沙·拉更》（1928年）等等。有声电影出现后，他于1928年离开法国去了好莱坞，“梦想在那里能够找到大量的技术和资金”，他一去就是5年。然而，费戴尔在美国的这段时间“就象米达斯国王的魔手那样，一经黄金的接触他全部的艺术都枯萎了。这位欧洲人的强烈性格在被斯特劳亨称之为的‘制作腊肠的机器’的好莱坞中，磨得荡然无存”。1934年，费戴尔回到法国。他与查尔·斯派克合作改编完成了《大赌博》的电影剧本，并开始了自己的新的创作。在这部作品中，费戴尔“赋予故事以一种心理背景”，使得那个发生在法国外籍军团里的平凡故事，变得富有感染力。这部影片是在北非拍摄的，他曾在那里拍摄过影片《亚特兰梯德》。《大赌博》虽然在某些表现闹剧的场面中显得有些过火，但影片中仍具有创造性的贡献，他出色地运用一个演员扮演两个角色的方式，并配上不同的声音来加以表现，创造出一种剧中人物的幻觉状态。在以后的两年中，费戴尔又拍摄了《米摩沙公寓》（1935年）和《英勇和狂欢节》（1936年）。其中《米摩沙公寓》在萨杜尔看来“比《大赌博》更胜一筹”影片中的平凡“公寓”、“轮盘赌大厅”和“下流酒吧”似乎成为故事的主角。而这一表现几乎成为“法国电影新潮流的源泉”<sup>①</sup>。费戴尔和他的作品带动了诗意现实主义的发展，使马赛尔·卡尔内等人不久也投入到这个潮流中来。

叙利恩·杜威维尔曾做过舞台监督和编剧，并执导拍摄过十五部无声片。30年代他拍摄的影片有：《大卫·高尔德》（1930年）、《西班牙殖民地军团》（1935年）、《同心协力》（1936年）和《逃犯贝贝》（1937年），等等。其中《同心协力》，由于影片将失业工人的生活和法国社会不景气的状况联系了起来，因而成为这一时期的重要作品。这部影片虽然有着严肃的主题和严酷的现实，但却不失有乐观主义的精神。作品在表现几个失业工人在偶然中中彩后，如何想为大家办一个乡村酒店的过程中，体现出了团结合作的“人民阵线”的精神。而那些对于富有人情和正义感的乡民和那浸浴在阳光下的灌木林的描写等，使这部影片别具风格。杜威维尔于1938年去了好莱坞，并导演了那部著名的音乐片《翠堤春晓》（1938年）他在创作上与雷诺阿一样，一般都担任自己导演的影片的编剧。

马赛尔·卡尔内曾做过克莱尔和费戴尔的助手，他的发展比较晚，但在30年代的作品却比较多。他曾于1936年独立导演拍摄了“专门试试身手的风格练习”《珍妮》；此后又导演了诗意现实主义的代表作品：《雾码头》（1938年）、《北方旅店》（1938年）、《太阳升起》（1939年），以及稍后一些的《夜间来客》（1942年）、《天国的子女们》（1945年）和《夜之门》（1964年等）。卡尔内的创作与超现实主义诗人、对自作家雅克·普莱卫密不可分，普莱卫几乎成为卡尔内导演的全部影片的编剧。萨杜尔曾指出：“除德吕克之外，法国以前一直忽视电影编剧的重要性。我们甚至可以认为：印象派之所以未能对国际电影艺术发生什么影响，在某种程度上也许是在他们中间缺少一个有才干的剧作家，缺少一个法国的卡尔·梅育所致”。30年代，法国电影编剧开始在法国取得了重要地位，而普莱卫如同是这一时期的一位法国的“卡尔·梅育”。巴赞也曾注意到这一点，并由此还发现：“仿佛为了更好地体现剧作上的这种相关性，同一位演员在不同的影片中体现着平民主人公的同样悲惨的命运——他就是出现在《西班牙

步兵连》、《逃犯贝贝》、《衣冠禽兽》和《太阳升起》中的让·迦本”。

卡尔内的影片基本上是对罪犯“自罪心理”的描写，那些剧中人物常常是因为贫困、饥饿的现实生活所逼迫而不由自主地走向“犯罪”的普通人。他们向往纯洁的爱情生活，但他们却失去了享受爱情生活的权力。他们的遭遇和悲哀，始终使他们的心理倾向于自我惩罚的状态之中。人们在把卡尔内与诗意现实主义的代表人物进行比较时往往认为：克莱尔是梦幻的；维果是唯美的；雷诺阿是写实的；而卡尔内却是悲观主义的。然而，卡尔内的作品从某种意义上讲却是更准确地体现了世纪初情绪，并代表了大都市人们对于生活的厌恶和恐怖。与其他人相比较，卡尔内的作品也更为成熟地能够使人们看得出剧中人物的心理特征。在卡尔内影片中的那些普通的罪犯，时时刻刻经受着心理的考验，《雾码头》中，无意犯罪而造成的心不安的心理折磨；《太阳升起》中，罪犯经过一夜痛苦地思考之后，在太阳升起时以自杀寻求了最后的解脱，等等。这些无力的“反叛者”形象永远是以最终的失败，以至于死亡来结束自己，而那个爱着他的女性也便就此消失。在卡尔内的影片中，同时还具有侦探片、警匪片的特征，然而，他的表现与美国“好莱坞”的类型片不同，他不是趋向于外部形成和行为的表演，而是更多地趋向于人物内部的悲观心理的描写。

1939年以后，法国诗意现实进入了后期阶段，这一时期有两位重要的人物——让·格里米庸和雅克·贝盖尔。

让·格里米庸曾先后是法国、德国等不同国籍的导演。他参加过先锋派电影运动，拍摄过纪录片。同时他也是一个优秀的作家和音乐家。由于他曾遭受到制片人的抵制，而最终无法实现自己的远大的抱负，反而被人们视为“被诅咒的电影家”。他曾拍摄的作品有：《为了一分钱的爱情》（1932年）、《皇家华尔兹》（1935年）、《奇怪的维尔多先生》（1938年）、《驳船》（1941年）和《天空属于你们》（1944年），等等。格雷米庸在战争时期参加过抵抗运动，这一经历锻炼了他毫不妥协的斗争性格，并影响着创作。他的影片的主题往往离不开血腥的战争和道德沦丧的表现。格雷米庸还和雅克·贝盖尔一道，摆脱了前期导演们的那种悲观和阴郁的格调，把诗意现实主义引向更为真实的现实主义。格雷米庸指出：“现实主义，即在人与物之间建立和谐和未知关系的同时，发觉人类肉眼未能直接发现的东西。”

雅克·贝盖尔出身于大资产阶级知识分子家庭，在塞尚家结识了让·雷诺阿，他们以后成了好朋友。贝盖尔做过雷诺阿的副导演，从《布杜落水遇救记》到《马赛曲》，他们合作多年，友谊深厚，他还参加了影片《托尼》的剧本写作工作。战争时期，贝盖尔曾遭被捕，是死里逃生的幸存者。他的影片主题着重描写人类爱情，代表作品有：曾被米特里誉为“最佳影片”的《古比红手》（1943年）、获得奥斯卡奖的《安东和安东奈特》（1947年），以后在五、六十年代还有，描写黑社会的杰作《金盔》（1952年）、《阿里巴巴和四十大盗》（1955年）、《亚瑟·吕班传奇》（1957年）、《蒙巴纳斯十九号》（1958年）和《洞》（1960年），等等。贝盖尔一直渴望能够把电影从商业中拯救出来，他的这一愿望只是部分地得到了实现。戈达尔曾评价贝盖尔说：“他忠于自己，从雷诺阿、甚至从更早的电影家那里学到艺术家的精神与使命感。唯有贝盖尔是最法国化的法国人”。

### 第三节 写实主义大师让·雷诺阿

让·雷诺阿是法国诗意现实主义的象征。巴赞曾称他为——

诗意现实主义的真正首领，并在《法国电影十五年》中指出：“在战前有声片的决定性的年代里，雷内·克莱尔不在法国，而让·雷诺阿的作品以其构思的独特性和丰富的美学价值，无可置疑地占据了‘黑色现实主义’之行列，但是它们是电影的先锋，从诸多方面预示着后来电影风格在形式和内容上的演进”。

这位著名的印象派画家奥古斯特·雷诺阿的儿子，曾做过电影编剧、导演和演员。他投



身于电影事业，是从一个业余爱好者的兴趣，而逐渐走向电影专业制作者的行列中来的。雷诺阿最初的创作并不成功。然而，他却从中吸取了经验，培养了自己的创作激情和灵感，并逐渐形成了独特的“游戏性”的影片风格。

1928年，雷诺阿导演的反映失业边缘人物的《古城比武记》尚是一部默片。自从有电影开始，他导演了使他获得偶然成功、并成为他电影生涯转折点的《坠胎》(1931年)和《猎妇》(又名《母狗》，1931年)。其中《母狗》一片的创作，使雷诺阿清醒地意识到这是一个新阶段的开始，即现实主义创作方法、道路的开始。《母狗》表现的是一个年愈半百的诚实职员由于爱上了一个娼妓，而那娼妓既和他相好，又与城市里的流氓保持着关系，最终使者职员身败名裂的故事。这是根据一部平庸的小说改编而成的。然而，雷诺阿却是以现实主义的手法超越了小说的表现。影片以巴黎街头和男女主人公的家庭为主要场景，叙事空间影调黑暗、气氛浓重。这种对于故事地点、环境所进行的描写，以及与流氓、歹徒杂处的巴黎小市民米歇尔·西蒙的杰出表演，均使影片纳入了诗意现实主义的兴趣和范畴之中。1932年，雷诺阿的杰作《布杜落水遇救记》(又名《被救出水的布杜》)问世，这是一部描写巴黎流浪汉，多少带有无政府主义思想的作品。影片在表现环境时开始多次地使用景深镜头。1934年，雷诺阿导演了“对意大利电影有过重大影响并预示了新现实主义”的《托尼》。这部影片他与爱因斯坦合作编剧。“从1934年(《托尼》)起，雷诺阿便系统地运用了使整个电影文法得到革新的‘景深镜头’，而美国电影只是到了1941年《公民凯恩》的问世后，才开始突破了传统电影剪辑的方式。正是在此意义上，罗贝托·罗西里尼、德·西卡尊他为先驱。《托尼》一片同时标志着雷诺阿独立制片的开始。他为经济和具有美学价值的电影开辟了道路，实现了电影生产制度所不允许的，然而，却是观众所期待的影片。

1935年，雷诺阿在《朗基先生的犯罪》(由普莱卫编剧)中，刻画了恶毒的企业家，以及小人物团结组织“合作社”的故事，这是一部充满胜利和乐观的影片。“影片表现出来的温情、魅力、亲切感和丰富的幽默感弥补了它在技术方面的某种不足”。1936年，他又改编了莫伯桑的原作《乡村郊游》。这部同样由普莱卫改编的“辛酸而短暂的田园情史”下集却没有拍成，已拍成的素材，后由雷诺阿的学生完成剪辑。影片拖到1945年才开始放映，片中因采用了印象派的表现方法，在展现自然风光中给人们留下了深刻的印象。

在雷诺阿的作品中，最为重要的两部影片：《大幻灭》(1938年)和《游戏规则》(1939年)。

《大幻灭》是一部充满和平主义精神的伟大作品，是对于世纪初欧洲历史所进行的微观的研究。尽管战争使“国与国之间存在着冲突，但同阶级的人是会互相谅解的”。麦斯特在他的《电影简史》中谈到：影片的“表面动作第一次世界大战期间，两名法国士兵终于从战俘营里逃出来的故事。它的真正的动作是一个隐喻：欧洲贵族的旧的统治阶级的灭亡，以及工人和资产阶级新统治阶级的成长。战俘是雷诺阿对欧洲社会的一张缩图。战俘中有法国人、俄国人和英国人，有教授、演员、技师和银行家，有贵族、资本家和劳工”。

《大幻灭》在情节结构上的特征是非常值得研究的。影片的情节吸引佳人们的注意力的目的，是为了表现主题的含义。而雷诺阿却是通过以主题戏剧化的方式最终淡化或推翻了影片的情节。他以一种反常规的方法，把我们投入到影片对话的具体内容的形式中，造成了淡化情节的作用。这种作法在影片中多处可见，比如：雷诺阿为了削弱越狱的情节，他表现了战俘们更多地关心的不是想如何跑掉，而是希望能够饱餐一顿和渴望女人。但他们所能够实现的却只是男扮女装。再如：逃跑的计划则是偶然地促成的，这个场面本身对情节并不重要，但对现代历史的评价是极其重要的。沙皇给俄国战俘们的礼物是一批书籍，引起了战俘们的不满，他们烧书为的是反抗贵族的昏庸和傲慢，他们准备越狱是为了摆脱贵族的沉重压迫。在雷诺阿看来，社会性和纪实性，比情节更为重要，另一段淡化情节的处理，则是围绕着用于越狱的那根绳子的那场戏：

德国人要来房间搜查绳子，大家忙把绳藏起来。而当德国人进入房间之后，按照情节的

发展接下来应该是搜查绳子，然而，却展开了一场关于贵族荣誉的议论，德国贵族军官要法国贵族军官以贵族的荣誉向他保证“在这个房间中没有企图越狱的行为”。从而似乎让观众去品味着一个贵族出身的人的教养，雷诺阿在影片中淡化情节的处理，使他的作品趋于纪录，形成了写实主义的风格。

《大幻灭》的另一个重要的特征，是影片中声音的处理。首先在语言的运用上，这一点影片是从两个方面体现出来：一是，德、法、英、俄的四种语言在影片中的混用，它丰富了电影声音的表现，同时，语言本身的冲突又造成了叙事的戏剧性和复杂性。在一次突然的调防中，法国战俘离开了他们那即将挖好的越狱通道，而当他们与俄国战俘擦肩而过时，他们设法告诉俄国人，但却因为语言的障碍而相互未能沟通便离开。二是，影片中的语言和对话同时表明着人物的不同身份和阶层，说明着人的隔阂状态。不过，影片中的很多语言也应该说是带有很强的人工雕琢的痕迹的。其次是音乐的处理，它几乎起到主导影片动机的作用。那个用笛子吹出的小调，在影片中曾若干次地出现：在策划越狱时，笛声曾第一次出现；在越狱时，法国贵族军官用笛声吸引佐了德国军官的注意力，结果造成了他的死亡；在越狱后，笛声又使两个相互争吵的人重归于好，等等。在影片的重要时刻音乐都起到了关键的作用，起到了主导叙事的作用。雷诺阿对于声音的运用的确是独具匠心的。

麦斯特在分析《大幻灭》时谈到：“在这部充满着灾难性的政治幻灭的影片中，很难决定哪一个‘大的’。是战争可以解决政治争端吗？是国界存在还是国界不存在？是阶级差别不存在吗？是民族的区别强于阶级的差别？还是阶级的差别强于民族的差别？不论这些有意搞得自相矛盾的幻觉之中哪一个更大些，《大幻灭》鲜明地谴责了那个造成这场大战，并将被这场大战所消灭的统治阶级的堕落和多余的人物。欧洲的贵族随着第一次世界大战，做了姿态优雅的自杀。把生命变成冷酷无情的谋杀的游戏，并附有一套人造的规则，最终就是把生命变成死亡”。在这部影片中，雷诺阿所做出的以上种种暗示，在他的下一部影片《游戏规则》中，则以一个专门的主题进行了表现。

在《游戏规则》中，雷诺阿“描绘的是一个死亡社会的死亡的价值——实际上是两个死亡的社会——富有的主人的社会和那个模仿他们主人的假绅士派的寄生的仆人的社会。主人和仆人都是重仪表轻真诚和人情的坦率表露，其必然结果就是死亡”。而在走向死亡中，影片揭示了说谎就是上流社会的准则，谁违背谁就遭殃的逻辑。这部影片在叙事上按照小说的特点，以强调平行的事件、平行的结构、平行的人物、平行的反应、平行的细节等，精心结构而成。麦斯特称：“这些在视觉上平行和理智上平行赋予雷诺阿的影片以小说的丰富性和复杂性。但是影片的文学结构得到了雷诺阿的敏锐的视觉感的支持，自然、面孔和社会群体的镜头，在视觉上产生了影片的含义，以及对作品情调的控制”。然而这种作品也同时给人以一种大幕拉开的感觉，是真实与虚构的结合。当然，雷诺阿的布景是以现实真实为基础的，并创造着适合制作者主观选择的视觉空间的表现。而这又恰恰符合了他那贵族化的主题的需要。

《游戏规则》中有两段重场戏：一是打猎，这里表现的是小动物的死亡，枪声响起之后，小动物在翻滚和坠落中死去，这是一种死亡的舞蹈，是一种令人厌恶的美。在这段落的表现中，雷诺阿几乎完全是用纪录片的方法拍摄下来的。二是晚会，这里又是一种死亡，是关于游戏人生的死亡。台上骷髅跳舞，台下真枪实弹的射击，最终导致了飞行员像小动物一样死去，这又是一种令人恐怖的美。

这两段重场戏构成了影片的含义和情调的核心。“影片中所有的痛苦和悲哀都是作为人生快乐的副产品”。同时，也都是由那个上流社会的中庸的处世哲学所造成的。比如：让偷猎的人到别墅中来；

留下丈夫的情人；把飞行员带到妹妹家，等等。都可以说是一种中庸的错误。影片本身就是一场大的游戏，大家在游戏中遵守着各自的规则。“游戏中仍有意外，而那只不过是个意外，谁也不会把它认真地对待，那不过是游戏的一部分”。影片从某种意义上体现雷诺阿本人

的深深地悲哀，他从他父亲那里继承了对人生的真挚的爱，但另一方面又忍受着参加到“游戏”中去。影片的深刻之处，在于它本身并没有指责什么，剧中人物都是温存的，他们每个人都是按照自己的人性和社会的制约真诚地行事。这里更深的悲哀是人生的悲哀。影片中同时也体现了雷诺阿自身的中庸的意识，在《游戏规则》中，他通过具体的人物和情节体现出这一中庸态度。然而，在《大幻灭》中，中庸却造成了另一种结果，由于雷诺阿在影片中，对于发生在第一次世界大战期间，德国战俘营里的关于政治、国界、民族、阶级和友谊等问题，所作出的模棱两可的、暧昧的处理，因此在第二次世界大战时期，戈培尔曾让人把这部影片剪辑成了一部为德国人服务的、美化德国人的影片。这件事据说雷诺阿极为恼怒，然而，却是他的作品本身的“中庸”思想所带来的不可避免的结果。

《游戏规则》和雷诺阿所拍摄的其它影片一样，在摄影风格的处理上都是由他自己来决定的。他在这部影片中，继续了他从《母狗》时向着景深镜头努力风格，他十分重视动作在画面内部的场面调度的重要性。他在大量地使用移动摄影的过程中，将复杂而又富于戏剧性的人物关系一一揭示出来。从而突出了法国人特有的风趣和幽默感，以及那自然主义，写实主义的艺术态度。人们对于这部影片摄影机的运动，以及远近皆清的深焦距镜头的使用赞不绝口。因为，这在当时是很少有的一种摄影方法。这也正是这部影片为什么时常被排列榜首，被推崇为最优秀影片的重要原因。巴赞在《法国电影十五年》中也曾指出：“如此看来，《游戏规则》是一部导演风格达到了高超水准的影片，至今仍能从其技术方面汲取教益”。他还说到：“特别是《朗基先生的犯罪》或《游戏规则》一类的影片表明剧作的成熟，构思的复杂，感情表现和人物刻画的细腻。可以说，从雷诺阿开始，电影已经是能够与小说相匹敌的成熟的艺术了”。

雷诺阿在创作中从不重复自己，他不仅能够拍摄具有探索性的影片，同时也能够拍摄政府订货的影片；他能够拍摄现实题材的影片，也能够拍摄古装片；他能够在法国拍片，一也能够在美国拍片。

这并不说明雷诺阿的不严肃，而事实上，他的影片往往却具有他的沉思，有着他那极强的社会内容。

#### 第四节 诗意现实主义的贡献及误识

30年代的法国诗意现实主义，这个被人们认为：是介乎于诗和自然之间的一种概念的现实的诗意和诗意的现实的电影美学流派，随着战争的来临而逐渐走向消失。

诗意现实主义的主要贡献：

##### 一、更新“现实”观念

让·米特里曾对待意现实主义的“现实”观念，作出了极为准确的评价，他在《电影史》中指出：“实际上，这一风格中，电影家并非重复或复制现实，那伯仅从形式的表层上看，他们在模仿生活创造的活动，它的情感迸发、它的内在运动，依据此点进行创作，仅仅只保留其最奇特、最具特色的那些方面。对真实的把握仅在于表达‘本质意义的’真理”。

##### 二、景深镜头的确立与使用

坚持独立制片的雷诺阿，在他的作品中大量地使用景深镜头，并形成了一整套系统的电影语法。他的创作实践为巴赞的“场面调度”的理论提供了实证，并在很大程度上影响了现代电影银幕的创作。景深镜头的确立与使用，对于“电影本体论”的发展作出了极大的贡献。

##### 三、发挥电影中的文学力量

电影编剧使法国“诗意现实主义”的影片在银幕上大放光彩，它再一次显示了生活自身的活力和电影文学的功力，在电影创作中的重要位置。这一时期的著名导演：克莱尔、费戴尔、贝盖尔都是自己所导演的影片的编剧，雷诺阿、杜威维尔也均参与自己影片的编剧工作。以



新闻记者生涯起步的卡尔内的成功，一方面来自他自己的艺术观察力、鉴赏力与导演的功力，而另一方面则主要得力于来自超现实主义小组的诗人普莱卫文学力量的优势。普莱卫在拉丁区“双烟头”咖啡馆超现实主义的氛围中，培育了他那诗人的气质和才华，形成了他的创作灵魂，并成为支撑他全部作品的脊梁。

这一灵魂远不是“悲观”二字所能完全概括的。皮埃尔·马优曾中肯地指出：“这种从《兰基先生的犯罪》到《夜之门》的黑色和绝望，并不足以体现他的某种独特性，甚至统一性。普莱卫的创作是从悲观主义的印证‘之后’开始的。既然恶战胜了一切，腐化了一切，那么如果不返归本源，回到童年，人们又能到哪里寻到解救呢？从深层意义上讲，普莱卫的主题是一个：生活的信心只有在超越种种磨难之外，在与儿童目光的相接中获得。这目光就是诗，就是语言的魔力。但他使用的是生活的和惯用的语言，即最通俗的语言”。

在诗意现实主义的创作中，突出的误识有以下两个方面：

其一，忽视电影艺术的视听性。这表现在一些影片中，由于过于强调对白和编剧的作用，强调文学的作用，却往往忽视了电影首先是一门视觉性和听觉性的艺术，这是十分令人遗憾的，这样的误识在帕涅尔的影片中极为突出。

其二，艺术群体对个体的冲击。由于诗意现实主义时期的电影剧本通常出自于普莱卫、斯派克和让松等几位大编剧之手，因此，作品往往显现出某种近似性。他们都是依据同样的戏剧模式而构筑的，即一种搬到当代平民社会现实中的悲剧的模式。普莱卫、帕涅尔的门徒们一拥而起，这些平庸的模仿者匠气十足，抹平了电影艺术创作的独特性与个性。这一状况一直持续了多年，直到“新浪潮”电影运动的出现，才宣告结束。

## 第六章 前苏联社会主义现实主义

三、四十年代的苏联电影，曾是苏联电影发展史上的一个重要时期。同时，由于社会主义现实主义的创作方法的提出，以及苏联电影艺术家们在这一方法的指导下所进行的创作实践，也曾在世界电影史的发展中产生过极大的影响。它不仅对于社会主义国家的电影创作起到了一种推动的作用，而且，对于一些资本主义国家中的进步的电影工作者也同样是一种鼓舞。意大利新现实主义的发展受到了它的影响，日本战后独立制片运动受到它的影响，我们新中国的电影创作的思想和方法，同样接受了社会主义现实主义的影响，还有许多民族电影的发展都在不同程度上受到了它的影响。因此，社会主义现实主义的创作方法，是一种不容忽视的电影思想和电影文化现象。它成为有声电影以后，世界电影趋向于现实主义美学追求的极为突出的一部分。

### 第一节 社会主义现实主义的提出和声音进入苏联电影

1929年4月，苏共中央通过了第一个社会主义经济建设的五年计划，这曾是苏联历史发展中的重要时刻。从1930年—1934年，苏共党在农村的政策，消灭了最后一个为数众多的剥削阶级——富农，并在“农村生活的各个方面爆发一场革命，走上了一条集体化运动的道路。社会主义的工业化也在铁路、工厂、发电站等方面迅速地发展起来。经济体制的变革，带来了一系列的社会变革和文化变革。

1931年，苏联文学界在对自身的发展经验进行总结的过程中，首先由高尔基倡导并与文艺界人士和党政领导同志一起，探讨和确定了苏联文学的创作方法，这就是：社会主义现实主义的创作方法（第一次“社会主义现实主义”的提出）。1932年，苏共中央通过了“关于改组文学艺术团体”的决议，开展了对于所谓的激进派“拉普”的错误倾向的批判，解散了“俄罗斯无产阶级作家联合会”等组织，其中包括受“拉普派”思想影响的“革命电影工作者联

合会”。这便导致了一场使文艺作品从题材、样式到创作方法上全面的变革。在这一时期，苏联第一次发表了马克思和恩格斯致拉萨尔的关于悲剧《弗朗茨·封·济金根》的一封信，以及恩格斯写给朋娜·考茨基和哈克纳斯的有关论述“典型环境中的典型性格”的那封信。从而加强了马克思主义文艺理论的引导，使苏联的文艺工作者得以沿着现实主义的创作方法和道路向前迈进。1933年，高尔基发表了“论社会主义现实主义”的文章。1934年4月，在经历了第一个五年计划之后的苏联文学界，召开了第一次全苏作家代表大会，社会主义现实主义的创作原则，从此被明确在作家协会章程中。在章程中曾这样写到：“社会主义现实主义，作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史具体地去描写现实。同时，艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义的精神，从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。社会主义现实主义保证艺术创作有特殊的可能性，击发挥创造的主动性，去选择各种各样的形式、风格和体裁”。这个首先由文学界提出的社会主义现实主义创作方法，此后，便成为苏联其它艺术创作的普遍的指导原则。

苏联电影在这一经济、社会、文化的变革中，自身也经历着一场美学形式的革命。社会主义现实主义的创作方法的提出与声音进入苏联电影几乎同时到来。而苏联人最初对待声音发明的态度，仍然和他们所采取的其它的经济策略一样，他们宁愿等待着自己工艺的完成，而不情愿花钱去购买别人的专利。实际上，据有关资料证明，苏联人对于电影声音工艺的研制，比美国人要早得多。但是，这种器械制造完成并开始投入影片的创作中，却是1931年的事了。在苏联电影中，首先运用声音的是“电影眼睛派”的吉加·维尔托夫，他在一些纪录片中开始了对于苏联有声电影的最初尝试。

然而，在有声电影理论研究方面，苏联人却并不落后。1928年，由爱森斯坦、普多夫金和亚历山大洛夫这三位蒙太奇大师所发表的那篇著名的《有声电影声明》，则是对于电影声音理论作出最早贡献的一篇文章。我们在前面“声音进入电影”的那一节中，曾有意避开了这篇《声明》，其目的就是要放在这一章中，进行更为具体的分析和研究。

应该给予肯定的是，三位大师仅在声音出现的第二年，便能够在《声明》中，以极大的热情欢迎声音出现，并同时又能够以不同寻常的思考表明了他们对于电影声音的艺术主张和美学观念，这的确是十分难能可贵的。对此，劳逊曾深刻地指出：“俄罗斯艺术家比许多其它国家的电影工作者更加意识到声音的潜力，因为他们对于安排银幕形象的指导原则进行过更系统的研究”。在《声明》中，三位大师认识到：声音“会给电影带来强大的新的表现手段，会有助于阐明和解决复杂的问题，而这在过去只依靠视觉形象的无声电影的不完善的手段，是不可能解决的问题”。这里如此正视和欢迎声音的出现，的确表现出了作为电影艺术家的敏于感受的能力。然而，对于这些在默片时代有过系统的理论研究和创作实践的美学流派的代表人物们来说，要他们完全超越自己的默片体系和美学观念，的确又是一件极为艰难的事了。正如他们在《声明》中，同时表露出的那种茫然一样。而那茫然正是来自于他们对默片“蒙太奇”形式的表现手段所作出的判断。他们肯定地说：蒙太奇“是电影文化所依据的一个不容争辩的原理”。他们所创建的“蒙太奇理论，创造出一种完全不同于好莱坞电影的剪辑方法。这种剪辑方法的目的是为了讲故事，而是要把更为深层的含义通过一种隐喻的方式表达出来。他们强调单镜头的表现力，强调镜头与镜头之间所产生的对比和冲突的效果。然而，声音的出现，对话的出现，特别是最初同期录音的使用等，却十分明显地构成了对于蒙太奇理论的极大威胁。大师们由茫然变得担忧，他们担心这样拍下去的电影很可能会成为“戏剧演出”，会被语言所控制而去讲故事。从而改变“不连贯性”的剪辑，成为“连贯性”的剪辑。这在当时虽然有其默片蒙太奇理论的局限，但同时也非常富有预见性，三、四十年代的电影发展就充分证实了这一点。声音的出现几乎改变了默片时期的蒙太奇理论和风格。甚至，电影再次被戏剧、文学的观念所控制。

大师们的担忧是有他们的道理的。因此，他们在《声明》中便开始提出了“声画对位”

的主张,《声明》中这样写到:“只有按照对位去运用声音来配合蒙太奇镜头,才能有助于进一步发展和改进蒙太奇”。也就是说,要设法使“声音和视觉形象显著地不相吻合”,形成一种类似交响乐的效果,不同的乐器在一个整体上统一起来。“对位法”在当时被明确地提出来是很了不起的。但事物还需要辩证地看,“对位法”的实质目的是要将声音掣为大师们的默片蒙太奇理论的一部分,是要在画面冲突之外增强另一个冲突因素,使声音仍旧服从于视觉画面,服从于默片时期的蒙太奇观念。就“声画对位”这一观念本身是无可置疑的,而且它对于有声电影的声音系统理论的研究是一个极大的贡献。如果说,“对位法”是塑造声画形象的结构手段之一,那是正确的。相反,把“声画对位”看成是普遍的原则,并以此来反对同期声画的配合和声画同步的处理,那便错了。《声明》中我们是不难看出三位大师的鲜明的立场和态度的。

当蒙太奇学派的大师们,还沉浸在用思维进行电影声音的创作时,苏联《真理报》发表了一篇题为“走上布尔什维克的轨道”的社论,社论指出:“苏联电影不论在数量上,还是在质量上都曾获得了巨大的成就,但它的发展仍然大大地落后于广大的工人和集体农庄群众的日益增长的需要,落后于社会主义建设的速度”<sup>①</sup>。社论向苏联的电影工作者提出了新的要求,要求他们跟上社会主义建设的步伐,要求他们转向社会主义现实主义的创作方向。

## 第二节 转向社会主义现实主义的创作

苏联电影转向社会主义现实主义的创作方向的首要问题,是蒙太奇学派的大师们的转向问题。社会主义现实主义的创作方法,要求苏联电影工作者,特别是蒙太奇学派的大师们,更真实、更具体地去描写苏联的社会现实。要去创造一种列宁在《党的组织和党的文学》中所主张的“为大众的艺术”,而不是具有抽象意念的知识分子的艺术;要去表现富有社会内容的内在冲突,而不是强调形式主义的外在冲突;要去具体地刻画人物形象,而不是仅限于即兴的人物速写等等。这些要求恰恰与声音进入电影所提出来的关键问题,即真实性的问题相互吻合。而有声电影的新形式的确更有益于“思想的直接再现”。这一切都迫使蒙太奇学派的大师们去重新思考。在当时,坚持社会主义现实主义的创作方法,被提到艺术家所持的立场的高度来认识,高尔基所说的:“社会主义现实主义的艺术就是人民的眼睛、耳朵和声音,是人民情感的表达者”的这段名言,就说明了这个问题。而在爱森斯坦的作品中也确实存在这样的问题,比如:早在《罢工》中的那段,将屠杀工人的镜头与屠杀牲畜的镜头相组接所造成的结果,竟把农民吓跑了,而资产阶级知识分子则从反面加以理解连看几遍,拍手叫好。爱森斯坦为所服务的那个阶级拍摄的影片,而他们却理解不了。的确,蒙太奇学派的大师们在社会主义现实主义创作方法下,面临着如何拍出为人民大众所能够接受的影片问题。而在这一时期的最初阶段,爱森斯坦和普多夫金都不在国内。爱森斯坦经由法国去了美国,在好莱坞他曾做过许多努力,比如:他想把威尔斯的小说《宇宙间的战争队桑德拉尔斯的小说《黄金》,以及德莱塞的小说《美国的悲剧》等,一些作品搬上银幕。他甚至还想找一些材料,以马克思的《资本论》为主题体现在银幕上。但是,均由于题材的选择不合乎好莱坞制片商的口味,而最终一部也没能拍成。爱森斯坦毅然撇开了好莱坞,他同亚历山大洛夫和基赛一起去了墨西哥,拍摄了那部著名的影片《墨西哥万岁》(1931年)。然而,当爱森斯坦准备回好莱坞制作后期的时候,却由于美国人禁止他再次入境,而胶片则控制在一家好莱坞公司的手中,爱森斯坦只得听命于别人的宰割。普多夫金此时曾以一个演员的身份去了德国。而在回国后,他为尝试“声画对位”的方法,前后拍摄了《普通事件》(1932年)和《逃兵》(1933年),但两部影片都不成功。杜甫仁科拍摄的《伊凡》(1932年),也遭到了失败,他本想做到“简单明了”,结果却很难使人看懂。只有维尔托夫的纪录片《顿巴斯交响乐》(1931年)和《关于列宁的三支歌》(1934年)等作品,在当时获得了成功。



在30年代初,一直被四位大师的名声所埋没下的一些电影制作者们,却经过他们的努力,拍摄出了一些优秀的影片:柯静采夫和塔拉乌别尔格拍摄的,描写一个城市女教师在农村与富农进行斗争的《一个女性》(1930年);尤特凯维奇拍摄的,以彼得为代表的农民的觉醒和最终参加到与剥削阶级进行斗争的行列中来的《金山》(1931年);莱兹曼拍摄的,表现共青团员在修建水渠的过程中,如何同富农的破坏进行斗争的《大地在渴望》(1931年);尼古拉斯·艾克拍摄的,叙述了一群流浪儿如何被教育成长为真正的公民的《生路》(1931年);马契列夫拍摄的,反映在工业生产中努力学习先进技术的《事业与人们》(1933年)以及艾尔蒙列尔与尤特凯维奇合作拍摄的,在列宁格勒金属工厂开展劳动竞赛的《迎展计划》(1932年)等等。这些影片,配合社会主义经济建设的第一个五年计划,突出反映社会现实,表现农民、工人、小资产阶级、知识分子的幻想和小人物的变化,生动地刻画了人物形象。从而,将苏联电影创作带入了一个新的高潮。电影作品中的主人公形象的变化,也形成了观众层次的变化。过去的电影观众,大都是一些城市文化界人士,而这时各行各业的广大群众都加入到电影观众的行列中来。为满足这一需求,促进电影事业的发展,在苏维埃政府的支持下,苏联电影院的数量也得到了迅速地增长,在第一个五年计划结束的时候,已从原有的9800家(1928年)增至到29,200家。苏联电影院的这个数字,在当时竟超过了美国。

1934年,苏联社会主义现实主义电影创作的里程碑之作《夏伯阳》问世。这部由瓦西里耶夫兄弟导演的影片,在苏联十月革命的第十七个纪念日上映,它在国内引起了极大轰动,影片吸引了不同年龄、不同职业和不同文化程度的观众,获得了空前的成功。

苏联《真理报》为此发表了一篇题为“全国在看《夏伯阳》”的社论。

社论称赞《夏伯阳》是“高超的艺术品”,“是苏联艺术史中的一件大事”。《夏伯阳》的成功,标志着苏联电影创作,以及文艺创作进入了一个新的阶段——真正地走向社会主义现实主义创作的新阶段。

影片《夏伯阳》,根据富尔曼诺夫于1923年发表的同名小说改编。小说曾获得读者的广泛好评,卢那察尔斯基也曾给予小说以很高的评价。小说为影片的主题思想和人物塑造提供了良好的基础。

而影片在此基础上的“再创造”,在改编上也是一个成功的范例。瓦西里耶夫兄弟,这两个经由列宁格勒电影学院培养、训练出来的,具有理论素养和创作经验的电影导演,在接受了由已故富尔曼诺夫的妻子富尔曼诺娃和特里凡诺夫合作改编的剧本之后,又根据自己对于原著的理解和对于电影艺术特性的思考,亲自动手重新编剧。他们决定在影片中抛弃原作中的史诗性,也就是那种具有马雅可夫斯基的诗歌般的风格。实际上,小说在风格、样式上是不够明确的;在富尔曼诺夫的一篇札记中曾谈到,这篇小说可以举出七种样式的名称,即中篇小说、回忆录、历史记事、艺术历史记事、历史传说、历史画幅、历史速写等等。作品的结构比较松散,对人物的描写(如夏伯阳师的政委富尔曼诺夫)也不够突出。而在瓦西里耶夫兄弟的改编中,重新组织了情节,增添了一些人物,并加强了人物刻画,着重揭示人物内在的性格冲突。这便使影片明显地区别于原作,而同时也明显地区别于蒙太奇学派大师们的前作。从那种具有史诗般的、富于激情的表现,转向了具体的、细腻的人物刻画,使影片具有了现实意义。

《夏伯阳》一片塑造了内战时期的英雄形象。夏伯阳这个具有传奇色彩的英雄人物,在影片中从一个土生土长的军事天才,一个英勇善战指挥官,一个勇于克服缺点的人,最终成长为一个忠于革命事业的自觉的红军将领。而富尔曼诺夫的政委形象,则是从一个具有冷静的思考、果敢的判断、坚强的性格和高度原则性的一面,突出了党的工作者的形象。这两个人物形象在影片特定的环境中,经过多次的作战成败、思想交锋、性格冲突等,鲜明地被展示出来。影片还塑造了一些象女机枪手、卫兵、通讯员等红军战士的形象,以及农民、白军军官等人物形象,这些人物也同样各具不同的性格特征,各具不同的典型意义,他们从

不同的侧面再现了苏维埃政权初期的真实的社会状况。

影片在突出这一系列富有鲜明个性特征的人物形象时，对于情节的表现，往往是进行了具有象征意义的处理，影片不一定去顾及情节的严谨性和完整性。那个表现夏伯阳用土豆布置作战方案的段落，人们在看到那些土豆被挪来挪去时，似乎谁也不会去追究夏伯阳和他的部下，以及我们观众是否弄清夏伯阳在讲什么，而是令人更多地去享受着夏伯阳的那种指挥官的风度和富有腿力的人物性格。同样，在影片动作的表现上也是夸张的，具有典型意义的。

夏伯阳骑着白色的战马从土丘后面冲杀过来，他那黑色的披篷在摄影机前如同飞翼一闪而过。用杜甫仁科的话来说：就“连爱森斯坦也来不及去注意夏伯阳到底是在全景中，还是在中景或特写镜头中砍杀敌人的。人们根本不管马蹄究竟是否同期录音，也不去理会那些可憎的白匪军究竟是消灭在画面深处，还是在半路上就被消灭了”<sup>①</sup>。银幕造型赋予夏伯阳以超人的气概，从而感染着观众。

为了丰富人物的性格特征，影片对语言的设计，也有其独到之处。

当一bA个狡滑的农民问夏伯阳“你是相信共产党。还是相信布尔什维克？”的时候，夏伯阳愣了一下，然后肯定地回答说“我信共产国际”，老百姓接着一阵欢呼。幽默、准确的语言使人物具有典型的时代特征。作为有声片初期的作品，在声音的处理上，影片注意了声音的造型感、距离感等，尽管工艺和技术还不够完善，但影片在声音上所做的努力还是比较成功的。当时苏联人民称《夏伯阳》是民族的、俄罗斯的影片。他们认为：影片中有俄罗斯的勇敢，讥讽、痛苦、安宁、理想和热情。

《夏伯阳》的成功，成为“苏联电影史两个时期的重大分界线，它既是最初15年即苏联革命形成时期的总结和顶峰，同时又为新的时期即社会主义现实主义电影艺术的确立和繁荣时期奠定了基础”。

### 第三节 社会主义现实主义电影创作的高潮期

在《夏伯阳》影片成功的鼓舞下，30年代后半期，苏联社会主义现实主义的电影创作进入了一个新曲高峰时期。这一时期的代表作品有：柯静采夫和塔拉乌别尔格用了6年时间拍摄的，描写马克辛怎样从一个乐观幼稚、孤陋寡闻的年轻人，成长为布尔什维克“的组织者和宣传者的《马克辛三部曲》（1935年、1937年、1940年）；吉甘根据维什涅夫斯基改编的剧本拍摄的，反映1919年在波罗的海舰队，以阿尔青为代表的苏联海军英勇地保卫彼得格勒的《我们来自喀琅施塔得》（1936年）；扎尔赫依和赫依费茨以知识分子生活为背景拍摄的，表现他们忠于科学、正直无私和为人民事业献身的《波罗的海代表》（1937年）<sup>1</sup>爱森斯坦面对法西斯希特勒的猖獗和对苏联日益增长的威胁而拍摄的，描写13世纪俄罗斯民族英雄亚历山大·涅夫斯基如何战胜日耳曼人的入侵，保卫祖国的英雄业绩的《亚历山大，涅夫斯基》（1938年）；敏肯和拉巴波尔特采用了德国作家弗里德里希·沃尔夫的杰出剧本拍摄的，在希特勒统治下的德国恐怖生活的《马门教授》（1938年）；格拉西莫夫被火热的现实生活所吸引拍摄的，真实地再现30年代年轻的拓荒者们，在渺无人烟的阿穆尔河流原始森林建造一座城市的《共青城》（1938年）；尤特凯维奇拍摄的表现夏特林成长过程的，有着复杂的思想斗争的《带枪的人》（1938年）；杜甫仁科拍摄的，以乌克兰内战为背景，刻画青年游击队长形象的《肖尔斯》（1939年）；以及顿斯阔依根据高尔基的文学作品《童年》、《在人间》和《我的大学》改编而拍摄的《高尔基三部曲》（1938年、1939年、1940年），等等。

在此期间，还有罗姆拍摄的，以列宁的革命斗争生活为背景，塑造了列宁的伟人形象的《列宁在十月》（1937年）和《列宁在1918》（1919年）。这两部影片的创作，对于罗姆来说是一项非常艰巨的任务，但影片拍摄完成，并获得了极大的成功。然而，一这两部影片作为当时苏联政治斗争所需要的代表作品，其中却部分地歪曲了党的历史，比如：《列宁在1918》中，

影片把1918年社会革命左派企图在莫斯科暴动，攻占克里姆林宫，杀害列宁等事件，统统描述成是布哈林在帝国主义外交使团的命令下直接指挥的阴谋活动‘随着布哈林问题的平反昭雪，1988年6月，苏联文化部便明确禁止《列宁在十月》和《列宁在1918》等十几部歪曲苏联历史的影片继续公开上映。

这一时期的苏联电影，突出了现代题材、历史题材、革命历史题材等方面的创作。其中，反映现代题材影片，占据了30年代后半期，苏联艺术影片的大约百分之七十，有着更为显著的地位。苏联电影艺术家们在社会主义现实主义的创作方法的指引下，深入现实生活，以革命的乐观主义精神，讴歌新事物、新思想、新生活和新的人物形象。另一部分作为这一时期重要标志的是革命历史题材影片的创作。这之中有一些描写普通小人物的作品，但更为成功的则是对人民所敬仰的列宁(史楚金饰)形象的塑造和一些英雄人物塑造。特别是有关列宁的影片，在刻画列宁如何在艰苦的条件下从事着紧张的革命斗争的伟人形象的同时，还更为生动和细腻地塑造了一个风趣和富有人情味的，深为人民群众所喜爱的艺术形象。

这一时期苏联电影的繁荣在创作上还有一个十分显著的特征，就是将大量的古典和现代文学名著搬上了银幕，普希金、车尔尼雪夫斯基、列夫·托尔斯泰、契诃夫，以及以高尔基为代表的苏维埃作家的作品等，大量地被改编为电影作品。与此同时，奠定和确立了苏联电影的电影剧作的地位。高尔基就曾指出：作家比导演视野更为广泛，也更富有经验，如果作家和导演力量汇集起来，‘那将必然更有利于电影事业的发展。

在影片形式技巧的表现上，30年代后半期的作品，也曾有一些非常杰出的探索。爱森斯坦的《亚历山大·涅夫斯基》一片，就曾体现了这位大师在创作上的又一个飞跃。影片精心设计的画面构图，以及对于听觉与视觉的结构观念，在“对位法”上的体现，使影片独具风格，创作出了一幅庄严雄伟的历史画卷。杜甫仁科则在《肖尔斯》中，继续了他的“银幕的待”的进一步探索，赋予影片浓郁的风土人情和心理特征。吉甘的《我们来自喀琅施塔得》，从编剧到导演对于声音的重视，对于自然音响的充分运用等等，这些都为苏联电影的美学发展作出了贡献。然而，这一时期的苏联电影创作，更多的作品则是不过于追求形式技巧的表现，正像《夏伯阳》中的人物完全压倒了蒙太奇和画面构图的表现力一样。大多数电影制作者的目的，是要使观众能够看懂，能够接受他们的作品。他们往往用一些简单的表现手段去拍摄影片。这与我们在前面讲到的好莱坞的梦幻的现实不同，与我们讲到的法国的诗意的现实也不同，苏联电影艺术家们不是追求华美的形式，而是寻求着一种最为朴实的现实主义的风格。然而，这也并不简单地意味着艺术上的倒退，普多夫金曾说：‘这种目的是要使社会主义现实主义的创作方法与艺术家和现实密切地结合起来。而且，使艺术家直接参加到整个国家的建设工作中去”。比较同时代的世界电影，比较其他的创作方法，苏联电影无论在叙事内容，还是人物形象等方面，都是更为贴近社会现实，更为吸引观众的，因而也就更具审美价值和更具社会意义。

但是，在30年代后半期的苏联电影中，存在着一个极为明显的问题也是必须要指出来的，这就是从《夏伯阳》影片开始的那种突出英雄人物的描写，其结果导致了苏联电影出现了一种致力于歌颂“历史上的丰功伟绩”、歌颂“伟大的事件”、歌颂“伟大的人物”的倾向。伴随着斯大林的“个人迷信”的泛滥，这种倾向便成为40年代末、50年代初，苏联电影社会主义现实主义的创作方法走向公式化、概念化的根源。当然，苏联电影在30年代后半期，仍旧是处于蓬勃发展的高期。这时期共拍摄了近300部影片，观众达9亿人次。

1941年—1945年间，处于卫国战争时期的苏联，电影业遭到了严重的破坏，制片厂、胶片库被炮火炸毁。苏联电影不得不改变了原来正常的生产秩序，一部分电影制片厂迁到后方，而一大批优秀的电影工作者则投身于卫国战争的洪流中，普多夫金、杜甫仁科、尤特凯维奇、格拉西莫夫、莱兹曼和柯静采夫等等，分别组成了战地摄影队，定期出品专集片和杂志片，被统称为《战时影片集》。



其中,较著名的影片有:《战斗中的列宁格勒》(1941年)、《莫斯科城下大败德军》(1942年)和《战斗的一天》(1942年,由十几个摄影师在全国各战场分别拍下的6月13日同一天的战况组成)等。故事片的创作也配合卫国战争,拍摄了如:《区委书记》(1942年)、《玛申卡》(1942年)、《她在保卫祖国》(1943年)、《卓姬》(1943年)等一些优秀的影片。战时的苏联电影工作者克服了物资不足、设备奇缺的种种困难,面对严峻的现实,拍摄出了反映苏联人民奋起反抗德国法西斯入侵者的一部部影片。在这些影片中,英雄主义形象占据了作品的中心位置,这似乎是很自然的事。但同时另一方面,随着反法西斯战争的胜利,随着经济建设的恢复,电影创作本来应该预示着的光明前景,却因为斯大林的“个人崇拜”的加剧,以及他对苏联电影的直接干预,而使电影走向了创作低潮。

1946年—1948年,苏共中央作出了一系列有关思想问题的决议,苏联《真理报》还针对爱森斯坦拍摄的《伊万雷帝》(1945年)和普多夫金拍摄的《海军上将纳希莫夫》(1946年)等影片,特别是对于列昂尼德·鲁柯夫所描写的乌克兰矿工的《伟大的生活》(1946年)进行了严厉的批评。这一切对于苏联电影创作者的思想产生了极大的震动,苏联电影创作也因此而受到了影响。于是出现了这一时期电影创作上的两种倾向:一是,个人迷信在影片中逐渐地发展起来,颂扬斯大林,为突出其个人作用,把胜利归功于斯大林。这在《宣誓》(1946年)、《攻克柏林》(1949年)和《斯大林格勒大血战》(1949年)等影片中突出地反映出来。二是,为了避免挨批评,一些粉饰现实,美化生活,无冲突的作品出现。莱兹曼拍摄的《金星英雄》(1951年)和普多夫金拍摄的《收获》(1953年),就是其中的代表作品。电影创作者不敢面对现实问题,而是去表现一派歌舞升平。还有一些人则转向了人物传记的影片创作。甚至,有些人索性离开了电影界转向了其他的艺术创作。

50年代初,由于斯大林亲自审查影片,并时常提出具体意见,电影创作者的热情和积极性受到了极大地抑制和挫伤,苏联电影的年产量便急剧下降,以至于每年只剩下几部影片,这就是所谓的“影片歉收”时期。然而,这一时期的苏联电影在技术上却有了很大的发展,他们开始了彩色片的拍摄和立体电影(使用伊凡诺夫设计的特制银幕)的放映。在电影工艺和技术上,对世界电影产生极大的影响。1953年,斯大林去世。此后,苏联国内政治形势发生了重大的变化,苏联电影创作也开始出现了新的转机。

#### 第四节 社会主义现实主义的新发展

1954年,第二次全苏作家代表大会召开,时隔整整20年。会上总结了社会主义现实主义在这20年中的发展经验和教训,并结合苏共二十大对于文艺创作所进行的批评,提出了反对粉饰现实、落后现实;反对公式化、概念化;反对“个人迷信”的文艺创作。同时,苏联对内对外政策的变化,也逐渐放宽了与西方文化的交流,西方各种流派、思潮涌入苏联,文艺创作又开始出现了一个活跃时期。文学界以奥维奇金的特写集《区里的日常生活》和爱伦堡的《解冻》为标志,开始了“解冻”时期的创作。并就有关“写真实”(典型环境)和“正面人物”(典型人物)等问题,展开了讨论。电影界也迅速地作出了反映,在继承着革命电影优秀传统的前提下,一改过去银幕形象单一,正面人物完美无缺,反面人物脸谱化等弊病,创作出了符合这一时期苏联文化艺术表现特征的优秀影片,并在创作中同时涌现出了一批新的电影制作者,如:邦达尔丘克、丘赫拉依和塔尔柯夫斯基等等。他们在罗姆、格位西莫夫等老一辈电影艺术家的支持下,对于苏联电影社会主义现实主义的方法,从内容到形式进行了大胆的革新,产生了这一时期电影创作的新变化。

苏联电影在创作上的突出变化,首先反映在战争题材的影片中。卫国战争,苏联人民是用血的代价换来的反法西斯战争的胜利,他们牺牲了2000万人,约占全国人口的十分之一。这个数给战后苏联人民的生活留下深刻的精神创伤。文艺工作者也同样,他们从自身和对现

实生活的体验中，意识到“孤儿和寡母的眼泪没有干”，而冷战的状态又随时有可能爆发新的战争，他们极为自然地将视线集中在卫国战争的题材，并承担起谴责战争，呼吁和平的重任。一大批反映卫国战争的文艺作品，特别是电影作品就这样诞生了。卡拉托佐夫拍摄了《雁南飞》（1957年）；邦达尔丘克拍摄了《一个人的遭遇》（1950年）；丘赫拉依拍摄了《士兵之歌》（1959年）；塔尔柯夫斯基拍摄了《伊凡的童年》（1962年）。这是这一时期这类电影的最杰出的代表作品。这些影片与过去的《卓姬》和《青年近卫军》等那些表现真人真事、名垂史册的英雄人物的影片不同，虽然同是表现爱国主义和英雄主义的影片，但却是以饱经战争创伤的小人物、普通人为银幕主人公，并将作品与揭露“战争的真实”结合起来，试图全面地、真实地揭露战争对于个人生活所带来的灾难和深远影响，从而揭示战争的残酷和对于人性的践踏。他们的战争片，不是把战争作为“胜利”的过程来表现的，而是从不同的侧面揭露战争对于整个社会，对于所有人的冲击。影片中的人物不再是高喊口号，无所畏惧的英雄，他们是活生生的、实实在在的人。在敌人的炮火下他们也胆怯，在战争中他们也有个人的思考，也有情感的变化。他们尽管也建立了功勋，也保持了做人的尊严，但是，他们是普通人、是诚实的人。

战争题材的影片获得了空前的成功，并得到了世界的承认。

《雁南飞》获得了法国第十一届戛纳国际电影、节的“金棕搁奖”和“最佳女演员奖”；《士兵之歌》曾在戛纳电影节上获得了“最佳送选影片奖”和在国内获得了“列宁文艺奖金”等。继默片时期的蒙太奇学派之后，苏联电影又一次为自身的民族电影赢得了荣誉。这一时期的电影创作，特别是战争题材的影片创作，在追求拓展主题、内容的表现的同时，更加强了电影在形式、技巧上的革新。《雁南飞》中，那段表现鲍里斯临死时的主观镜头的运用，那场疯狂的空袭与狂乱的钢琴弹奏，在视听声画上的结合；《——一个人的遭遇》中，巴布洛夫从战俘营里逃跑和驾车冲破敌人的防线，回到苏军阵地等，大量的移动摄影的使用，那段德国民歌唱片与巴布洛夫的强烈的情绪冲突，以及从唱片到炸弹的剪辑手法运用，等等。这些在形式、技巧上，对于电影艺术的表现力和对于电影语言的探索，标志着苏联电影创作的成熟。同时，这一时期的创作特征和创作水平也与三、四十年代的社会主义现实主义的电影创作形成了明显的区别。五、六十年代的苏联电影出现了题材、样式的多样化。电影创作者们解放思想，冲破了多年清规戒律的束缚，他们从不同的侧面观察生活、认识生活和反映生活。作品充分地体现了艺术家们不同审美角度和创作个性。除了战争题材的影片之外，这时期的重要的影片还有：歌舞讽刺喜剧片《狂欢之夜》；反官僚主义的抒情喜剧片《忠实的朋友》；抒情正剧片《生活的一课》；刻画人物心理的革命历史题材的影片《第四十一》；此外，还有儿童片、惊险片和文学名著改编的影片，等等。形成了这一时期丰富多彩的电影创作的繁荣局面。同战争题材的表现一样，这些影片也是去描写普通人，表现他们在工作、生活中的喜怒哀乐，以及他们所遇到现实生活中的各种各样的问题。格拉西莫夫拍摄的《人与兽》（1962年）、《记者》（1977年）和《湖畔》（1970年），作为他在这一时期，现实生活题材的三部曲，更是以普通人的命运，生活中的矛盾冲突作为影片创作的中心，并将人物刻画与对环境、对社会的描写交织在一起，使作品令人深思、令人耳目一新。

总之，50年代以后的苏联电影的创作特点，突出了苏联电影工作者，对于认识苏联社会的发展规律、对于现实生活中的复杂问题和对于战争与和平的思考等方面的兴趣。并在作品的表现上，无论是内容的深度、题材的广泛、形式的革新，以及风格样式的多样化上，都有了极大的突破。对苏联电影的发展起到了积极的推动作用。然而，不可否认，在这一时期随着创作思想的空前活跃，在创作者的头脑中也出现了某种混乱，他们对一些基本的创作理论和创作实际的想法时有分歧，不同的观点相互交锋的情况也时有发生。

文艺创作的活跃和混乱，实际上是社会生活和社会思潮的反映，而这时期的政策本身也是很很不稳定的。

1962年,苏共中央发布了“关于改进对艺术电影发展的领导的措施”的决议,指出了电影创作“存在着严重的缺点”,并提出了“要对破坏社会主义准则与规范的行为展开不调和的斗争”。1963年,赫鲁晓夫接见文艺工作者,发表了“文学艺术要和人民生活保持紧密联系”的讲话,开始大抓创作自由他的苗头。一些原来受到过赞扬的作品,这时却遭到了批判。1964年,勃列日涅夫上台,在他那“建设发达的社会主义”的理论的指导下,国民经济进行着调整 and 改革,文艺政策再次发生变化,在强调促进文艺创作繁荣的同时,多种措施的实施,使电影进一步纳入了党的政策的轨道。1965年,苏联第一次电影代表大会召开,仍旧强调遵循“社会主义现实主义”的指导原则。这时苏联电影机构也有所改变,成立了苏联国家电影委员会,电影直属苏共中央领导。此后电影再次走入创作低潮。1972年,苏共中央重新思考了发展电影事业的政策,并颁布了“关于进一步发展苏联电影事业的措施”的决议。因而出现了70年代中期的电影四大题材的创作热潮。

四大题材:(一)、战争题材:伟大的卫国战争成为苏联电影工作者不尽的创作源泉。以罗斯托茨基拍摄的《这里的黎明静悄悄》(1972年)、培柯夫拍摄的《只有老兵去作战》(1973年)和邦达尔丘克拍摄的《他们为祖国而战》(1974年)等影片,标志着苏联电影理论界曾称之为的“第三代”战争题材影片的出现。这些战争片同40年代和50年代的创作又有所不同:有“既唱人道主义挽歌,又唱英雄主义赞曲”的《这里的黎明静悄悄》和《没有战争的二十天》等;有规模空前的“形象战争史”的《解放》和《围困》等;还有把“孩子和战争”联系起来的,揭示那幼小的心灵受到重创的《受伤的小鸟》等等。使战争片更具有深度和广度,更具有现代特征。(二)、政治题材:从70年代初开始,这类题材配合苏联对内对外政策,有表现拉美人民革命斗争的《黑暗笼罩着智利》、《谁也不想死》等;有宣传本国政策的《礼节性的访问》、《目标的选择》等;80年代以后,还有范围更加广泛的《四三年德黑兰》、《岸》、《列宁在巴黎》、《红钟》等;以及揭露我国文化大革命的《海上的人们》等影片。这些影片的特点常常是政治议论式的,追求纪实性风格的表现。尽管这类影片在形式上有所创新,如:真实的纪录镜头的插入和剪辑按真实事件时间顺序上的编排等等,但这类影片一般不受观众欢迎。(三)、生产题材:1971年,苏共二十四大宣布:苏联已经成为发达的社会主义社会,进入了科技革命的时代。因此,这一时期生产题材的影片较之四、五十年代又有所不同,突出了“实干的人”,“现代企业的领导”人的“科技时代的主人公形象。这类作品有《金奖》、《反馈》、《希望与支柱》、《干线》和《第二梯队开始行动》等。作为直接贯彻党的政策的作品,影片难免给人以枯燥无味的感觉。(四)、道德题材:这是四大题材中为数较多的,也是电影艺术家们深感兴趣的一类影片。这类影片的创作与当时苏联社会的现实问题密切相关,那些“市侩主义”、“物质病”在社会生活中日益增长,使得人们对于精神和道德因素对于社会所产生的影响日益关注。电影艺术家开始从各种角度探索有关道德主题的表现,这时有塑造正面形象的《莫斯科不相信眼泪》、《个人问题访问记》等;有揭露社会问题的《辩护词》、《审讯》和《没有证人》等;有通过剖析人来剖析社会的《红莓》和《白比姆黑耳朵》等;有对人物个性和行为进行思考的《古怪的女人》和《个人问题》等;还有反映青少年精神面貌的《恋人曲》和《野孩子》等等。事实上,对于道德主题的探索,不仅仅局限于道德题材的影片中,在其他三种题材的影片中也具有道德因素方面的表现。

在七、八十年代,四大题材的创作,在苏联电影发展史中仍是一个非常重要的阶段,也同样引起了世界电影的瞩目,它曾被西方人称之为是一个独特的“苏联电影学派”。

80年代末、90年代初,苏联国内政治形势发生了根本的变化,作为艺术创作的“社会主义现实主义”的方法也随之终结。在这一章中,我们改变了按照电影编年史的时间顺序,而集中地对于苏联“社会主义现实主义”的电影创作的全部过程。分别不同时期的发展进行了较为全面的论述。”



## 第七章 意大利新现实主义

意大利新现实主义电影在第二次世界大战之后的兴起,成为西方电影在这一时期最为重要的电影现象。意大利杰出的电影艺术家,从漫长的法西斯主义的统治下,从战后的碎砖瓦砾中站立起来,他们想尽办法筹措资金和胶片来拍摄影片。他们就象第一次世界大战之后的欧洲电影艺术家们一样,不顾忌传统,富有创造性和探索精神。一批批新现实主义电影作品相继推出,引起了世界电影的关注。他们以极为朴实、真挚和深刻的艺术影片,几乎打动了全世界任何一个国家、任何一个民族。事实上,影片中所表现出的战后特定的题材和内容,也几乎是全世界所共有的。然而,意大利电影艺术家们却是最直接、最迅速地在影片中反映出来。他们紧紧地抓住了这个机遇,发展了属于自己本民族的电影文化。同时,它也是属于全世界的电影文化。意大利新现实主义鲜明的美学特征,标志着有声电影以来电影趋向于现实主义美学追求的最突出的成就。同时,他们还改变了西方电影与美国电影之间的力量的比较,并向传统的戏剧电影挑战,创造出更为电影化的艺术作品。意大利新现实主义,是一次从内容到形式的彻底的美学革命,是继先锋主义电影运动之后的,在世界电影史上所出现的第二次电影美学运动,它对于世界电影的发展产生了极其深刻的影响。

### 第一节 新现实主义电影产生的背景

在本世纪10年代,在格里菲斯时代,我们已经注意到了意大利电影的发展,那时的意大利已经成为了一个电影大国,年产量仅次于美国。而由帕斯特隆纳导演的《卡比利亚》等影片,至今都是电影史上的极为重要的作品。但在以后的墨索里尼的法西斯主义的统治下,电影却听命于教条、宣传,或者拍摄一些逃跑主义的喜剧,使电影艺术停滞不前。尽管墨索里尼曾以财政援助扩展了电影企业的发展,建立了一个庞大的电影城(由墨索里尼的兄弟所经营)和一个电影学校(电影实验中心)。但是,意大利电影依旧是僵死的,没有生气的。在墨索里尼的统治时期,电影主要有以下几方面的创作:一是,为法西斯主义唱颂歌的宣传片;二是,庞大历史史诗和伤感的上层社会的情节剧“白色电话片”;三是,重形式不重内容,追求纯美学的“书法派”的实验片。在这后一种影片的制作中,有一些反法西斯主义的青年人,一些进步的电影工作者,他们当中的一些人后来成为战后意大利新现实主义的制作者。而另外一些,在法西斯统治时期被排斥于制片厂之外的电影工作者,伴随着墨索里尼的垮台,反法西斯战争的胜利,逐渐地团结起来,形成了一股力量,成为了意大利新现实主义的中间分子。

一个美学流派,一个美学运动的产生,有着许多方面的原因,有着很多的复杂的背景。有来自政治的、经济的、文化的,以及观众等诸多方面的因素。战争的结束,对于意大利人和对于一般的欧洲国家意义有所不同,它不仅意味着短时期的战争的结束,而且更突出的意味着长达20年的法西斯统治时期的终结。这便形成和激发了意大利电影艺术家们的创作热情。而美国人的援助和政府的津贴(1948年前的政府机构中,有许多新现实主义制作者们的朋友,这在一定程度上也免掉了对影片的审查)也维持了影片的创作。新现实主义的创作源泉一般被认为是来自于:“1910年—1920年间的少数几部现实主义的影片,如吉奥内的《大盗扎·拉莫》或马尔托里奥的《迷失在黑夜中》;爱德华·德·菲尔普的方言戏剧和维尔加的小说。特别是曾被法西斯当局当作禁书的,描写农民生活的维尔加的作品,那种在左拉的自然主义基础之上的,以“现实主义为模式”的文学创作的传统,这便是“形成新现实主义生活观的一个有力因素”。而从电影艺术发展的自身规律中去考察意大利新现实主义的产生,我们却又可以看到意大利新现实主义电影与有声电影之后的趋向于现实主义美学追求的各种风格、流派之间所存在的某种必然的联系。新现实主义的制作者,特别是一些进步的电影工作者们,他

们推崇苏联电影，同时，又受到了诗意现实主义的影响。他们的电影创作紧密地贴近当时的社会现实，突出普通人的银幕形象的表现，并以最为朴实无华的风格、形式，将电影现实主义的创作方法推向了这一时期的最高峰。一次电影运动的产生或兴起，决不是一种孤立的現象，它既有着纵向的继承关系，又有着横向的借鉴影响。而观众，作为这一美学运动形成的基础，同时又决定了这一美学运动的成功，在这里我们不妨可以借用格拉西莫夫的一段话来说明这个问题：“我们常常谈到艺术家对待现实生活的态度，谈到观众对待影片的态度，但是还有一个非常重要的衡量艺术力量的标准，这就是观众对艺术家所描绘的现实生活的态度。当银幕的情节与人民固有的现实主义思想方法相吻合时，作品就能够取得人民的信任。这种信任实际上就意味着影片在观众中获得了成功”。

“新现实主义”的艺术主张，最初“在废墟还冒着烟火的时候”，就已经在作品中被体现出来。1942年，由卢奇诺·维斯康蒂拍摄的《沉沦》、德·西卡拍摄的《孩子们注视着我們》和勃拉塞蒂拍摄的《云中四步曲》等，几部影片的出现，使人们看到了意大利电影的变化。电影制作者们开始迈出了那个豪华的电影城的大门，到真实的环境中去拍摄影片，部分地反映了现实生活。特别是在《沉沦》中，维斯康蒂有意把人物放到墨索里尼统治下的意大利，那种肮脏、混乱的小城镇和贫困的村庄中去展示。而在那实际的环境中生活着的又是一些小贩、妓女和侍者等普通的居民。影片中对于现实景象的真实描写，以及对于当时意大利人处于“一种内心苦闷，本能的肉欲和暴烈的感情”的表现。使得作品在某种意义上揭穿了墨索里尼所声称的“生活秩序良好，路不拾遗，火车准点”等谎言。维斯康蒂的《沉沦》，集中地反映出当时“一部分意大利知识分子的向往、抗议、讽刺和蔑视”<sup>①</sup>。维斯康蒂的剪辑师马里奥·赛朗德在为《沉沦》进行剪辑的过程中，被第一批样片所深深地吸引，他写信给维斯康蒂说：我是第一次看到了这样的影片，我称它为新现实主义的。这便是“新现实主义”这一术语的第一次出现。而《沉沦》也使得许多的电影工作者，看到了这部影片在意大利电影发展中的特殊意义和所占有的重要地位。人们后来称这部影片是“意大利新现实主义的先声”。

一意大利电影实验中心的温别尔托，‘巴巴罗教授看到了《沉沦》以及同一年几部影片中的现实主义的倾向，并于1943年执笔写了一项宣言，发表在《电影》杂志上，宣言中提出了四点纲领：1、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”；2、取消“不谈人类问题和人道观点的那些荒诞可笑的和生编硬造的东西”；3、不要听腻了的故事，也不要小说改编的电影剧本；4、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。这四点纲领，既是新现实主义创作主张的最早的提出，又同时为我们描述了当时意大利电影的状况，那种内容空虚，装腔作势，刻板的陈腔滥调等等。然而，无论是维斯康蒂的《沉沦》，还是巴巴罗教授的宣言，都没有真正的体现出意大利新现实主义创作的独特的美学特征。而作为意大利新现实主义的最初的创作宣言，则是从罗伯托。

罗西里尼的《罗马，不设防的城市》(1945年)开始的。由于这部影片的出现，根本地改变了意大利电影的创作道路和思想，人们便把罗西里尼称作为是意大利新现实主义的先驱人物，而《罗马，不设防的城市》则成为新现实主义的一部奠基之作。

## 第二节 作者与作品、风格与理论

卡洛·利萨尼在《意大利电影》中指出：“在意大利人中间，电影工作者对于法西斯统治的最后几年中所出现的危机是最敏感的。他们早就准备了自己的武器，他们是首先用最明显的方式反映意大利新社会环境的人，同时也是首先总结过去的经验并认识其历史意义的人”。在40年代中、后期，新现实主义作品一部部接踵而出，意大利电影工作者以电影所特有的表达方式，真实地反映出这一时期意大利的社会环境与人们的生存状况，以及准确地体现了人们对于历史与现实问题的思考。

意大利新现实主义最重要和最具有代表意义的作者与作品:

罗西里尼拍摄的《罗马,不设防的城市》、维斯康蒂拍摄的《大地在波动》(1947年);德·西卡拍摄的《偷自行车的人》(1948年);以及德·桑蒂斯的《罗马十一时》(1951年)等等。在新现实主义影片的创作中,还有一个非常重要的代表人物,他既是新现实主义的倡导者、理论家,同时又是杰出的剧作家——西柴烈·柴伐梯尼。他曾在1942年就参与了勃拉塞尼的影片《云中四步曲》和德·西卡的影片《孩子们注视着我们》的编剧。以后又在新现实主义创作的高峰期与德·西卡合作,编写了由德·西卡拍摄的《擦鞋童》(1946年);《偷自行车的人》、《米兰的奇迹》(1951年)和《温别尔托》等所有重要影片的剧本。另外还为德·桑蒂斯的《罗马十一时》,维斯康蒂的《小美人》(1952年)等等,许多的这一时期的重要作品进行了编剧。他作为意大利新现实主义创作的中间力量,为新现实主义电影运动做出了巨大的贡献。

罗伯托·罗西里尼的创作,表现出新现实主义电影创作者的最初的题材兴趣,即新现实主义与战争的直接关系。他几乎是在战争还没有结束的时候就着手了影片《罗马,不设防的城市》的构思。

这是一部根据一位抵抗运动领导人的口述而形成的作品。影片在描绘当时的环境时,突出了那种环境怎样使平民百姓、妇女儿童成为意大利历史中真正的主要人物。罗西里尼在影片中塑造了传教士、共产党人,以及那个平民妇女(安娜·玛格里尼饰)等真实感人的银幕形象,创造了一种新型的悲剧性角色。影片在通过刻画这些人物的同时,展示出整个罗马贫民区生活情况。而生活在这一环境中的每一个人的经历又恰恰是所有人的经历,“他们有着共同的痛苦、共同的欢乐和共同的希望”。罗西里尼,这位曾是纪录片的制作人,并由让·雷诺阿训练、培养出来的电影导演,在拍摄这部影片时条件是十分艰难的。然而,他却能够变不利为有利。正如,麦斯特在《电影简史》中所说的那样:“他宁可牺牲光滑而追求真实,用普通人来代替演员,用实景来代替布景,用即兴创作来代替编写好的场景,用生活来代替虚构”。他撇开了一切成见,站在摄影机的后面,以一种新颖、破例的表现方法进行了拍摄。罗西里尼的工作方法往往是从调查、采访、纪录出发,转而形成影片戏剧性主题的表现。他在谈到创作时说:“看到人的本来面目,不要硬把人表现为与众不同,只有经过调查才能发现与众不同”。他的创作也时常采取即兴的方式,他在写给英格丽·褒曼的信中提到:“我在拍摄影片的时候不使用台本,我觉得台本极大地束缚了我的工作范围。当然,我一开始就有很精确的构思和一些对话的设想,在拍摄过程中,我对之加以选择,加以改造”。罗西里尼以他的直觉和智慧同他那要如实表现的一切事物结合起来,便使影片保持在了一个真诚的领域当中。

罗西里尼在《罗马,不设防的城市》之后,拍摄的《游击队》一片,使他的方法得到进一步的发展。他几乎不使用剧本,并明确拒绝使用摄影棚、服装、化妆和演员。影片由6个短篇故事组成,在摄影机前重现了游击队员、平民百姓;兵营、修道院等,过去的那一段生活插曲。罗西里尼的这种反映战时反法西斯主义的影片,在某些方面与后来的美国这类影片有些相同之处。但是他们之间又有着根本的区别,正如劳逊所指出的那样:“美国影片是生编硬造的,而,罗西里尼的作品却是使我们感同身受”。罗西里尼以后还拍摄了有《德意志零年》(1948年)、《欧洲51年》(1951年)和《意大利万岁》(1953年)等,一些在电影工作者范围内得到重视,在美学上获得好评的影片,但大部分作品在商业上并不成功。

维斯康蒂由于《沉沦》一片脱颖而出,以一种新的观点、新的影片风格,冲击死气沉沉的意大利电影,并赢得了许多的新现实主义的追随者,因此获有“新现实主义之父”的美称。这一时期的《大地在波动》,又是他的一部极为成功的影片。影片几乎与战争无关,表现西西里岛的一个小渔村的渔民们,因无法忍受剥削、勒索而愤起反抗的故事。维斯康蒂在谈到《大地在波动》所受到的影响时说:

“我一直把意大利南部的问题看成是我的作品从中汲取主要灵感的源泉之一……这是我自己的发现,我完全是从文学,即从维尔加的小说得到的启发。”维斯康蒂谈到,早在1940



年,他就开始向当时的意大利共产党领导人葛兰西学习。他说:“在《大地在波动》中,我试图将整个戏剧主题表现为一次经济冲突的直接后果”②。劳逊评价维斯康蒂说,这是他与其它新现实主义制作者们不同,他接受阶级斗争作为动作的前提,在影片中突出了情感的奔放和爆炸性的力量。

维斯康蒂的《大地在波动》,完全使用真实的外景拍摄,影片中的渔民也选择了非职业演员的真正渔民。这些都符合意大利新现实主义的外形特征。然而,维斯康蒂还同时表现出一种独特的个性化追求,他以近似纪录式的写实主义,以长镜头和变焦镜头的手段处理,以画面景深镜头的浓郁诗意,将现实主义和唯美主义结合起来。巴赞在分析《大地在波动》的时候,特别将这部影片的拍摄方法与蒙太奇形式作了比较后认为,维斯康蒂首先不使用镜头并列的方法来创造诗意的效果,而是在单镜头内部包含和表现出全部的含义。其次,他不使用具有象征含义的镜头,而是将镜头的美学始终严格地限于实际真实的造型本身。维斯康蒂以异常朴实的风格,创造出影片的审美性的现实主义。《大地在波动》是一部在美学上极为有价值的新现实主义的优秀作品。然而,影片中所包含着的那种唯美主义的倾向,却导致了他在以后的作品《受苦的人们》,特别是《威尼斯之死》中,走向了使用豪华布景,长镜头运用表现人物静态等,完全追求唯美主义的创作道路。

德·西卡是一个诗人、评论家。他在这一时期的电影创作中,特别是与柴伐梯尼的成功合作,使他们的影片成为新现实主义电影创作中最为充分、最为动人和最为重要的一部分作品。他们那一部部真实感人的影片,组成了战后意大利社会生活的一幅画卷。利萨尼曾指出:“德·西卡因为在全国危机时期已经有了象《孩子们注视着我们》这样的成熟经验,所以他在转到表现战后社会情况这一点上,要比别的导演,特别是比罗西里尼要容易得多”。德·西卡不是回身去面向过去,而是面向眼前现实。他的《擦鞋童》继续了他在《孩子们注视着我们》一片中的视点和角度,继续了他的那种对于最无辜的受害者——儿童们的深切关注。影片大量地使用外景和非职业演员的表演,形成了一种自由、新颖的表现风格。此后,德·西卡便拍摄了他的那部最具有代表意义的新现实主义的杰作《偷自行车的人》。

影片《偷自行车的人》,故事来自于一个极其普通的新闻报道,那里描述了一个人和他的孩子,在罗马街头奔波了24小时,寻找他们那被丢失的自行车,结果却是一场空。这段在报纸上只有两行字的东西,在德·西卡的影片中,却形成了一幕极为感动人的悲剧。影片揭示了意大利社会——失业的困扰、道德的堕落及现实的混乱。并像萨杜尔所说的那样:影片几乎成为“对某种生活方式,某一政权与失业现象的控诉”。虽然,影片语调是温和的,但情感冲突却是强烈的;故事虽是简单的,但社会含义又是极其深刻的。影片的结构以现实为依托,以一组组“平民化”的剧情推进,展现了一个普通劳动者日常生活中的一件事。而那种不需要搭制的布景,完全在真实环境中所进行的拍摄;不需要任何演技经验的非职业演员,依靠他们对于自身生活的深切体验,再次的生活在自己所熟悉的实际空间之中;以及摄影机跟着人物的运动;传统的场面调度的消失等,种种的制作方法,使富有吸引力的严谨的结构和富有感染力的“平民化”的情节得到更充分地展现。德·西卡既遵循了新现实主义的创作原则,又将其风格提炼得更为完善。影片在揭示主题上的方式也是极其自然的,“事件和人物的描写从未直奔一个社会主题”。而那个关于“穷人们为了生存不得不相互偷窃”的主题含义,则是通过具体的剧情稍带出来的。巴赞曾为此做了精彩的比喻,他说:“德·西卡没有下赌注,他却……赢得了满贯”。德·西卡在影片中不想,也从不作说教。甚至,在剧情的处理上,还具有明确的反宗教的色彩。那段在房檐下避雨时令人烦躁的神学院学生们的对话,以及那段人们无心作忏悔不过是为了‘两勺汤面去教堂和最终扰乱了教堂秩序等方面的处理,生活而又含有寓意的设计,的确富有效果。

关于影片《偷自行车的人》的制作,德·西卡曾提到:一个美国制片商曾提供他数百万美元来拍摄《偷自行车的人》,还提出让卡莱,格兰特来扮演男主人公安东尼奥,但他拒绝了

那笔资金，也拒绝了那个明星。而是用低成本制作，用一个真正失业的炼钢工人扮演了那个绝望的父亲。德·西卡偏爱新现实主义的创作原则，如麦斯特所说：他“宁肯要现实而不是浪漫故事，要世俗而不是闪闪发光，要普通人而不是偶像”。德·西卡的《偷自行车的人》无论从哪方面讲，都是新现实主义电影创作最典型和最突出的代表作品。

德·桑蒂斯的《罗马十一时》，则将新现实主义的创作推向了又一个高峰。影片的素材来源同《偷自行车的人》一样，是取自于一个新闻报道，即根据罗马沙沃依大街的楼房倒塌的真实事件，编写而成的电影剧本。故事也同样是非常简单的，战后一家公司招聘一名打字员，结果却有上百人前来应聘，楼房倒塌酿成了一场悲剧。

《罗马十一时》以人物前来报考打字员，依次交待出影片中主要的十个人物各自不同的身份、经历和性格。整部影片每一个人物的笔墨并不算多，但人物的个性却极其鲜明。影片的结构也同人物出场一样，自然而又有秩序地按照事件发生的实际顺序结构起来。然而，却可以使人看得出作者的精心构思。

德·桑蒂斯的这部影片，同我们前面谈的新现实主义电影制作者的影片有所不同，他使用摄影棚，并采取职业演员和非职业演员的混用（这些与罗西里尼的《罗马，不设防的城市》部分相同），这应该被看作是由于作品的复杂背景和人物众多的银幕形象的特点所决定的。楼房倒塌的场面不可能在实际危险的环境中完成，这显然是出于安全的需要。而人物众多，性格各异，笔墨却很有限，也需要具有演技经验的演员。这些在制作上的考虑和安排，虽说和新现实主义的 대표作品有所区别，但是，影片在整体风格上却是与新现实主义的作品相统一。特别是影片的取材方式、主题内容的表现、视听声画的处理，以及人物的现实遭遇、内心痛苦的揭示等等，都与新现实主义的创作原则相一致。因此，《罗马十一时》同样是意大利新现实主义的美学风格十分突出的优秀的代表作品。

意大利新现实主义还有许多的代表人物和重要的作品，比如：

卡斯戴拉尼比索尔达蒂拍摄的《在罗马的太阳下》（1947年），便为新现实主义的新型喜剧开辟了道路，并将“外形特征”（如使用真实的外景和非职业演员等）建立在新现实主义电影创作的基础上。吕奇·藏巴则以一种讽刺的笔调，以一种“道德寓意”处理他的《艰难的年代》（1947年）等影片，以一种高尚的商业片，补充了新现实主义的不足。而由德·桑蒂斯倡议的，由五位导演：安东尼奥尼、利萨尼、马西里、蒂诺·里西和费里尼联合制作的集锦片《城市里的爱情》（1953年），遵循新现实主义的创作原则，以重现真实事件的表述，描写了妓女们种种不幸的遭遇。然而，这部影片已经开始转向人物内心的表现，具有了时代的新的特征。”通常人们认为，意大利新现实主义电影的真正历史只有6年，即从1945年罗西里尼拍摄出《罗马，不设防的城市》开始，到1950年这6年中。但笔者认为，这一期限的划分是很有局限的，它使得一些非常具有代表意义的优秀作品被排除在外，如：德西卡拍摄的《温别尔托·D》（1951年）、德·桑蒂斯拍摄的《罗马十一时》（1951年）等等。但是，在新现实主义电影创作的总的趋势上的确开始改变了航向，或许是由于意大利电影企业的兴旺繁荣，意大利电影制作者们注意的焦点，开始离开了那个乞的社会，和与卑鄙所进行的社会斗争。他们甚至偏离了新现实主义风格和主题。罗西里尼已经成为一名国际性的导演，在世界各地拍摄技术更加完善和制作更为精细的影片，并时常与他的新夫人英格丽·褒曼合作。当然，也有像德·西卡那样的很有限度的偏离，他的那部关于老年心理研究的《温别尔托·D》和以后的《屋顶》（1956年）、《两个女人》（1961年）等，仍旧表现出新现实主义所感兴趣的一些问题：与战争、饥饿和对家庭的侵犯等所进行的斗争。还有一些人继续着他们的工作，如费里尼和安东尼奥尼等，他们“构成了从新现实主义向现代意大利电影过渡的桥梁”。作为一次电影运动，它的产生和消失并非是一朝一夕的事情。利萨尼曾指出：“只有把‘新现实主义’理解为一些艺术家表现意大利人民生活与精神面貌的一个总的运动，才能真正明确‘新现实主义’这一词的含义。而我们今天所以称这个运动为‘新现实主义’，也正是因为这个运动总

的说来并不是今天才开始的，而是从百年来意大利文化界对于人们的生活问题感到兴趣的时期开始的”。而新现实主义的电影运动的发展，在整个世界电影史中，也都是持续时间最长和影响力极大的一次电影运动，它的产生、发展及演变，经过了一个较为漫长的时期。

### 第三节 新现实主义的美学特征

巴赞在《电影是什么？》一书中，曾给予了意大利新现实主义，以“真实美学”的高度评价。他首先从历史的角度分析了意大利电影中现实主义的产生及其形成。巴赞谈到：解放时期以及这一时期意大利的社会、道德、经济形态对电影起过决定性的作用。而在这之前，虽然有着墨索里尼的法西斯专制的统治，但仍旧有一些电影工作者“已经朝着为世界各国所承认的现实主义方向努力”。巴赞说：“形成年轻的意大利学派的许多因素在解放时期之前便已存在：人才、技术和美学倾向。而历史、社会和经济的条件急剧加速了这些因素的聚合，同时还掺入了一些独特的因素”。

抵抗运动和意大利解放为意大利新现实主义的电影创作，提供了最初的主要的题材。因为，解放对于意大利人“并非意味着恢复不久以前的自由，而是意味着政治革命、盟军占领、经济与社会、动荡。此外，解放的进程是缓慢的，经历着延绵无尽的岁月。它深刻地影响了意大利的经济、社会生活和道德面貌”。同时，也必然影响到文艺创作。意大利电影的创作，正如我们在前面曾经讲到的那样，是所有艺术中最为迅速地作出反映的一种艺术。因此，新现实主义的美学价值便首先表现在他们的题材、内容上。对于这一点《大英百科全书·电影艺术部分》也曾作了具体的分析，并提出了新现实主义电影运动，主要表现了人类对于生存的四个基本问题的思考：1、反对战争，以及侵入他们国家的那种致命的政治混乱；2、反对饥饿；3、反对贫困和失业所造成的困境；4、反对家庭解体和堕落。由于新现实主义是关于这样一些内容的表现和对于诸方面问题的思考，因而也就决定了它的影片的风格与形态。这便使得新现实主义电影与占据世界银幕的好莱坞电影形成了鲜明的比较：新现实主义强调贫困，而不是好莱坞影片的魅力；强调丑陋的贫民茅棚，而不是洁净的时髦公寓；强调表现普通人、世俗无礼的人，而不是理想、完美的绅士等等。新现实主义因此强调了那个不公正的社会结构，以及被那个社会所扭曲了的人的基本关系。新现实主义赋予影片以深刻的现实意义，并同时在与好莱坞电影市场的抗衡中，以一种艺术影片，赢得了那一时期具有审美能力和具有道德修养的人，以及更为广泛的观赏者们的兴趣。

柴伐梯尼曾为新现实主义创作原则确立了这样的定义：表现事物的真实面目，而不是表面看上去的样子；使用事实而不用虚构；描绘普通人而不是那些油头粉面的英雄，揭示每天的事件而不是例外的事件；表现人与他的真实社会关系而不是他的浪漫主义的梦幻。柴伐梯尼曾批评好莱坞电影是一种“经过过滤的现实”，是一种“虚构的假定性情境”。他说：“我更感兴趣的是自己在周围生活中亲眼看见的事物中所蕴含的戏剧性，而不是虚构的戏剧性”。

他认为，诗意应该到生活中去寻找。柴伐梯尼的这些主张，对于新现实主义的电影创作起到极其深刻影响。

巴赞指出：“意大利电影的突出特点就是对当前现实的密切关注”。他进一步说：“我的意思是，注入到观众意识中的似乎主要是贫困、黑市、行政管理、卖淫、失业一类具体的社会现实，而不是先验的政治价值。我们从意大利影片中几乎看不出导演属于哪一政党，也看不出导演打算迎合哪一派”。巴赞认为，新现实主义的作品，是世界电影中唯一的一个表现着“拯救着一种革命的人道主义”。当然，这在某种程度上与意大利政治局势和亚平宁半岛的共产党人的作风有关。而新现实主义电影作品更突出的是以写实主义的态度，面对那种混乱的社会现实。巴赞认为：这则是意大利电影的一大功劳，它再一次重申了艺术上的“写实主义”，不无首先具有深刻的“审美性”。新现实主义继承和发展了在它之前写实主义的电影传统，并为



随之而来较为完整的写实主义电影美学体系的理论建立了坚实的基础。

意大利新现实主义的形式特征：

### 一、纪录性

新现实主义的电影艺术家们，对于现实的密切关注，并在电影作品中忠实于真实事件与人物的再现，使文学故事性消失在如同新闻报道的实际生活的叙事状态之中。《偷自行车的人》和《罗马十一时》都是这方面最为突出的例子。而《罗马十一时》一片由于有了新闻记者叙事上的参与，而更像是一部新闻工作者的一次报道。

意大利电影工作者的摄影机也如同“新闻片摄影机的人性，它与手和眼密不可分，几乎与人体等同，随时配合摄影师的注意力”。客观的尽可能不侵蚀原有物质的全貌，在观众的脑海中，将银幕现实的表象与真实的现实合二为一。巴赞称新现实主义的影片的纪录性，具有极为特殊的美学价值。

### 二、实景拍摄

这是新现实主义“纪录性”的一部分体现。这样一种拍摄方法，将真实的社会环境与人物的命运在视象上紧密地结合起来。新现实主义电影工作者的口号是：将摄影机搬到大街小巷上去，在实际空间中进行拍摄。而在此之中，摄影机跟随着人物在实际空间中的运动，正是电影在空间观念上的突破，它自然使得传统的场面调度的观念随之消失，而使更为电影化的真实的空间形式得以表现出来。同时，实景拍摄也避免了隶属于舞台观念的戏剧性用光，意大利新现实主义的摄影师 f1、]更多地采用了自然光。

### 三、长镜头的运用

在新现实主义的代表作品中，长镜头的运用作为表现空间真实的手段，起到了突出影片形式与风格的独特作用。这种没有被分割得很碎的视觉处理，似乎使每一个镜头都成为完整的一段。这既体现了创作者忠实于自然的客观性，又使影片获得了现实真实的透明性，最终消失了自我的主观性。巴赞曾提出：“电影的特性，暂就其纯粹状态而言，仅仅在于摄影上严守空间的统一”。从这个意义上讲，新现实主义对于长镜头的运用，在空间观念上是符合巴赞所下的定义，是符合电影特性的。

### 四、关于非职业演员的运用

在新现实主义的许多代表作品中，的确都运用了非职业演员的表演。然而，巴赞在进行深入的分析中提出，非职业演员的运用，并非是新现实主义的贡献，早在《战舰波将金号》中，群众演员就代替了大明星。同时，巴赞还谈到：“从电影史上看，不用职业演员这种作法不能说明社会主义现实主义电影的特征，也不能说明当代意大利流派特征；对明星原则的否定，一视同仁地使用职业演员和临时演员，这才确实是他们的特点。这里重要的是避免职业演员的角色类型固定化：他与人物之间的关系不应当为观众造成先入为主的概念”。而新现实主义将职业演员与非职业演员的混用，使演员之间相互影响、相互渗透，这种结果才“必然能够获得意大利电影的绝妙的真实性”。

### 五、结构形式

劳逊曾谈到：“由于新现实主义的基本概念是简单的，因此最优秀的新现实主义的影片的结构也是简单和动人的”。新现实主义电影制作者，追求一种朴实无华的结构形式。他们不使用什么倒叙、闪回等，那样一些令人费解的结构形式，而是选择了一种最为简单、最为鲜明、最为直观的结构形式，其结果也是一种最为清晰、最为自然、最为充实的结构形式。这同样是影片的纪录风格所决定时，正如柴伐梯尼所倡导的那样：新现实主义的影片要从素材本身产生结构。

### 六、地方方言的运用

这一点在我们译制出来的影片当中是听不出来的。但这却是新现实主义追求纪录和写实主义的一部分，是受到了爱德华多·德·菲利浦的方言戏剧和维尔加的影响。同时，也是民

族电影追求声音效果表现的极为突出的一种手段。在这种方言的处理上，新现实主义制作者是更注重分寸的，他们既保持地方方言的特点，又尽可能地使人们听得懂。

巴赞从电影的照相本性出发，强调电影不能离开真实。他说：

“电影的完整性在于它是真实的艺术。”巴赞所指的真实，是一种可见的空间真实。从“空间真实”的观念看蒙太奇学派的理论及观念。

巴赞认为，那是一种反电影性的观念。因此，他推崇长镜头。同时，也是从这一观念出发，他给予意大利新现实主义的影片以很高的评价。他认为：新现实主义通过对于事物的整体性的认识，而对于现实作了整体性的描述，“绝没有导致美学的倒退，相反，它推动了表现手段的进步，促进了电影语言的发展，扩大了电影风格的范围”。特别是通过我们上面总结概括的那几点中可以看出，意大利新现实主义的确与其他的形形色色的现实主义相比较，对于现实真实的透明度更强，也更具有说服力。同时，也对于世界电影的发展产生了深刻的影响。

#### 第四节 新现实主义继承人们的演变

弗莱特里科·费里尼和米开朗基罗·安东尼奥尼，是从意大利新现实主义电影中学徒出来的。他们在新现实主义创作的高峰时期都曾分别做过罗西里尼、维斯康蒂和德·西卡的助手，并独立的编写过剧本或影片的制作。但是，在他们以后的创作和发展中却形成了与新现实主义所不同的自己的风格，甚至以新现实主义作为反命题而进行创作。新现实主义电影是可以同社会性划等号的，是以一种特有的外部环境来界定其人物的。而在费里尼和安东尼奥尼的作品中，却相反地往往是以个人的感情来界定外部环境。他们对待现实的表现，不是作为现实问题的写照，而是作为人物心理的反射。在他们的发展中，费里尼放弃了新现实主义而追求浪漫主义，安东尼奥尼则是模糊现实，强调主人公的主观感知，而脱离新现实主义。

费里尼拍摄的《道路》(1954年)的成功，为他赢得了国际声誉，这部影片和以后的《卡比利亚之夜》(1957年)，虽然，还具有一些新现实主义的视像感觉，然而，实际上正如巴赞所分析的，《卡比利亚之夜》已经表明了新现实主义的终结。尽管《道路》和《卡比利亚之夜》也表现了贫困的一面，但是费里尼不是去表现所谓的社会安全感的问题，而是去表现人物的某种追求，即对于幸福、爱情、意义等方面的追求。成熟的费里尼实际上是一个浪漫主义者，他的作品不是去表现穷人和贫民窟，而是对浪漫奇异的场所，比如，马戏团、杂技剧场、夜总会等更感兴趣。他的具有个性化的最主要的代表作品之一是《八部半》(1963年)。这是一部令人惊叹的作品，它在戏剧力量、个人视象和电影语言的掌握上都是非常成熟的一部杰作。

《八部半》诱使许多电影评论家对其大作文章，也使许多电影制作者对它产生极浓厚的兴趣和极为深入的研究。这部影片获得成功的主要原因在于作者用最质朴的方式谈论自己：孩提时代所萌发的性意识，导演自己与妻子、情人们之间的矛盾，等等。费里尼曾说道“我拍的一切都是自传式的，即使是描绘一个渔夫的生活，也是自传式的”。他在作品中将内心的矛盾和朦胧的意识，以一种随意、灵活的方式表现出来。《八部半》在剪辑上的时空跳跃形成了一种独特的风格，即被人们称作“意识流”的风格。这部现代派的经典之作，是费里尼创作的高峰和转折点。费里尼从不重复自己，他的每一部作品对于自己都是一次创新和一次突破。

安东尼奥尼影片的主题基本上是反映现代生活的烦恼，而他对于人的根本的研究，则是人同烦恼的妥协方式。他对“人际关系的破裂、人与人之间和人与周围世界的突然异化”更感兴趣。现代生活构成了他的影片的背景，而在这个背景前生活着的人，是一种孤独的、精神空虚的人。他注重人物的探索，并认为世界使它的人物获得色彩，而不是人物从世界中获得色彩。这便是他同新现实主义影片创造的根本区别。他对于人物的孤独的表现，以影片拒绝使用很多对白和语言的处理方式来加以体现。他认为讲的越多越清楚，也就越没有意味。他的影片对于孤独所生存的环境的设计，在视觉处理上也是不同寻常。他喜爱现代建筑的光

滑和坚硬,而那种冷冰冰的异化的表面,便构成人物在戏剧性时刻所感到的那种空虚的隐喻。

安东尼奥尼有许多非常重要的代表作品如《奇遇》(1960年)、《红色沙漠》(1964年)、《放大》(1966年)等。其中《红色沙漠》在世界电影史上是非常重要和突出的影片,他描写一位因车祸受刺激而失去心理平衡的人所意识到的社会。这个社会的自然色彩是人物的主观感受,它随人物的心理变化而变化,有着非现实、超现实的色彩。安东尼奥尼对于色彩的大胆、反现实的使用,令电影评论界赞叹不已,马赛尔·马尔丹则称《红色沙漠》是“电影史上的第一部彩色片。”

## 第八章 民族电影兴起中的日本电影

第二次世界大战之后,世界电影的新变化突出地反映在民族的蓬勃兴起之中。首先是意大利新现实主义的掘起和冲击,随后在其他的国家中又涌现出许多“新思想和新人才”,大大地削弱了美国电影的国际市场和威望。正如一位作家在《耶鲁评论》上指出的那样,好莱坞“长期以来影响世界,现在却反过来受世界其他地区的影响……”。在本世纪50年代民族电影的发展中,世界电影记录了走在最前列的日本电影。

### 第一节 日本电影的崛起与战前发展概况

1951年,黑泽明的《罗生门》问世,“——飞冲天”征服了西方,轰动了世界,使得日本电影在国际影坛上骤然提到了显著的地位。在以后的几年中,日本电影无论在何地方的国际电影节上都能够得以获奖:1952年,沟口健二拍摄的《西鹤一代女》在威尼斯电影节上获导演奖;1953年,沟口健二拍摄的《雨月物语》和五所孚之助拍摄的《烟囱林立的地方》,分别在威尼斯和柏林电影节上获奖;

1954年,衣笠贞之助拍摄的《地狱门》获戛纳电影节大奖;同年,黑泽明拍摄的《活着》获柏林电影大奖;黑泽明拍摄的《七武士》、沟口健二拍摄的《山极大夫》同时获威尼斯电影节大奖;1956年,市川崑拍摄的《缅甸的竖琴》在威尼斯电影节上获奖;1957年,今井正拍摄的《暗无天日》在莫斯科电影节上获奖;1958年,稻垣浩拍摄的《不守法的阿松的一生》在威尼斯电影节上获奖。这的确是一个惊人的纪录,世界电影便从此记载了走在民族电影最前列的日本电影。

无可争辩的是,战后日本电影无论在西方人或是在东方人面前,都独树一帜地展示出了它那奇特、神秘的艺术空间。日本电影大师们在他们的作品中,对于民族传统及文化特别的“关照”意识,给予了人们以全新的、强烈的视听感受。然而,纵观日本电影的发展我们却可以看到,它经历了一条极为曲折和艰难的道路。在我们对战后的日本电影产生浓厚的兴趣,并将进行深入探讨的时候,我们应该清楚地意识到,日本电影从爱迪生发明的“电影视镜”在神户与观众见面时起,到50年代日本电影取得的辉煌成就时止,它已经走过整整的半个世纪。

在过去人们一提起日本这个民族,一般会说这是一个富于抄袭的民族。然而,笔者却认为,这并非是日本民族的真正性格。他们固然有抄袭的一面,但同时也没有忘记使之变为自己本民族所能够接受的东西。而这后一点才是真正地体现了这个民族的性格特征。从历史上看,日本的第一位天皇——圣德太子,面对强大的中国文化所采取的就不是囫圇吞枣的态度。他建立了自己的所谓圣德太子的模式,实际上放弃了独裁的欲望。他提出了君主立宪制、民主制和官僚制。认为天皇应该在政治上保持中立,其结果使天皇免受了一切历史变革的危害,而把自己塑造成为一种人性化了的神。德川时代末期,曾展开的那场“开国”与“锁国”的争论,导致了明治维新的出现。而明治维新所提出的口号是:“和魂洋才”(即大和民族的精神和西方的科学技术),这个口号所体现的是保留自己的文化和拒绝西方的精神观念,而同时



还要建立一个可以和西方相匹敌的近代国家。从宗教上看,日本人把我们儒学中的“仁”(人道主义的),改变为他们的儒教中的“忠”(民族主义的);把我们强调尘世、安静、隐居和长寿的道教,改变为他们激励爱国主义相对天皇崇拜的神道教;把我们的佛教(虽是印度教,但从中国传人口本)变为一种慈善和福利事业。从文字上看更具特征,日本有汉字(中国象形文字的演变);平假名(日本本土文字);片假名(多译西方外来语)三种文字的结合。在生活上的例子就更多了,比如:日本人原来是在“榻榻米”上放个坐垫坐在上面,当他们发现了沙发,并想把它搬进低矮的鸽子笼式的房间时,他们将两个扶手和四条腿锯掉了,然而这个怪东西放在“榻榻米”上,看上去却是那样的协调和相称。正是这样,日本人对于外来的信息所采取的不仅是“拿来主义”,而是以接受、拒绝和改造过程接受过来。我们在这里所要说明的是电影也不例外,它同样采取了这样一种方式,同样经历了这样一个过程。

### 一、日本电影受国外电影的影响

日本民族电影发展的最初阶段,虽也有衣笠贞之助拜访苏联蒙太奇大师,也有沟口健二模仿德国表现主义,但日本电影还是更多地接受了美国电影的影响。10年代末,曾在托马斯·哈伯·英斯的指导下当过演员的栗原(改名为:栗原·托马斯)从美国带回来“分镜头剧本”的方式,从源拉蒙回来的小谷(改名为:小谷·亨利)又带来了摄影和剪辑技术等,这些使日本人逐渐地懂得了如何去制作好一部影片。20年代初,美国电影企业:联艺、派拉蒙、环球和福斯公司等,开始在日本设立了分公司,这便更加剧了他们对于日本电影的影响。

首先,日本的电影企业,是世界上唯一的一个按照美国的电影企业组织起来的另外一个电影企业,即围绕着制片厂系统的电影企业。在其他的国家,制片厂或私人公司,要么是所租用的建筑空间,要么是由国家所占有的制片公司。而日本的电影企业则是由几个相互竞争的公司组成,他们各自拥有在合同下工作的作家、导演和技术人员,以及自己的创作基地。我们较为熟悉的有这样几家公司:始建于无声时代“日活”、“松竹”两个最老的公司,“东宝”创建于30年代,“大映”创建于战争期间。这种制片公司的体系最明显的标志之一,就是成批量的生产。日本在20年代末和30年代初,每年固定生产400部以上的影片,仅次于好莱坞黄金时代。而且,在五、六十年代,当好莱坞的产品数量下降的时候,日本电影以每年五、六百部的数量居然成为世界的首位。然而,日本电影企业虽然模仿了好莱坞,但却形成了一套对自己有力的实践方法和传统。

他们的不同之处,首先体现在制片公司的制度上。日本的制片厂系统是围绕着导演,而不是好莱坞围绕着制片人和明星。日本的制片人,也只相当于好莱坞的第一导演助理,他不做任何决定。日本电影用来招揽观众的也不是演员,而是靠导演。我们从日本的片头字幕上是可以清楚地看到这一点的,他们所突出的是“监督”两个字(即导演;有时他们也用“演出”两个字,同样是导演的意思,可以看作指导演员表演)。对于电影观众导演也比明星更具吸引力。在某种程度上,这也是日本社会的一面镜子。我们知道日本人有四怕:

火灾、台风、地震和家里的父亲。导演在一部影片中,就如同家长一样。在日本成为一个真正的导演是很不容易的,是要在制片公司中经过长期的学徒生涯的。制片公司并不从公司之外输入现成的人才。这便形成了一套以导演为核心的“家长制”制片制度。

其次,影片的题材和样式,同样受到了美国电影的影响。A、家庭剧,这一类型吸引了许多的日本电影制作者,而在这一类的影片中,小津安二郎是取得最突出成就的人。他拍摄的《大学是个好地方》(1929年)和《独生子》(1936年),就是他在早期创作中最具代表意义的影片。小津安二郎和其他的一些电影作者提倡小市民艺术,家庭剧便是其中的一部分。B、喜剧片,日本电影接受了美国喜剧片的影响,特别是牛原虚彦还曾于1926年去美国登门拜访了卓别林。在此以前,人们称牛原虚彦是“感伤的牛原”,而在这之后,他拍摄的《他和东京》

(1928年)、《他和人生》(1929年)等影片,以富于幽默感和明朗的风格,改变了自己也改变了人们对他的印象。

日本人还特别喜爱劳埃德的那种带着一副眼镜的滑稽的男人形象,并塑造了一个月薪阶层的职员,这个人无论在什么情况下都能够努力拼命地工作,从中创造了许多喜剧效果。喜剧片中还有少年喜剧,描写了孩子们在游戏中迎接成年等。C、剑朝片(也称:武打片),这类影片受到西部片的影响,强调运动和节奏,塑造武士或具有现实感的英雄人物。为了拍好这类影片,除导演外还出现了“武打教练”这种特殊技术的专家参与指导影片的制作。声音进入电影以后,模仿好莱坞的音乐歌舞片,还曾出现了“小调”电影,等等。

## 二、日本的传统美学对日本电影的影响

日本早期的无声影片,完全从属于舞台剧。当时的拍摄方法,是将摄影机放在一个固定的位置上,丝毫不差的按照舞台演出的空间和时间的形式拍摄下来。类似于梅里爱,但又缺少梅里爱的想象力。所反映在银幕上的基本上是歌舞伎和后来的新派剧的内容。

这种“罐头式戏剧”(片盒式戏剧)的无声影片,很长时间成为日本电影的主流。至少这样一种原始主义的早期状态在日本电影中的持续,使日本电影大致落后于西方10年之久。这种迟缓虽然有其日本电影企业组织较晚,以及商业方面的原因,或者机器、胶片的落后等等。但更主要的原因是受到了传统美学的制约。

日本人在接受电影这个外来艺术形式时,缺少一定的科学观念的基础。因此,在电影中出现了一些极为奇特的现象。比如:直到20年代中期,日本电影中还没有出现真正的女性。影片中所有的女性都由男性来扮演。这在日本被称为“女形”,原指在歌舞伎等舞台戏剧中男扮女装的人。日本的著名的电影导演衣笠贞之助的事业就是从“女形”开始的。“女形”在电影中沿袭了舞台戏剧的化妆和表演这是对于电影本身自然与真实性的极大牺牲,失去了电影对于面部的独特表现,影响着人物心理深度的展示。正当欧洲先锋派电影艺术家们,探索着如何运用电影艺术的视觉影像去揭示事物的本质和人物的心理,去努力创造着视觉语言的独特表现力的时候,日本电影却还没有解决电影最基本的观念问题——照相性、认同感,还没有意识到电影艺术与其他艺术的不同,使电影束缚在戏剧的根源上,这里表明了日本电影对于电影的再现主义的拒绝意识。

再如,日本无声时期出现的“弁士”(解说员)。这是个口才伶俐的人,他站在银幕的旁边,用舞台腔高声朗诵,有时还让几个人分别为银幕人物解说。无论情节;人物多么复杂,他们全能说出来。甚至使得影片离开了这些解说就根本无法看懂。这里既和日本的“能乐”形式(能乐——演员在舞台上表演,旁边是唱诗班为他伴唱和解说)相同,同时又保留了从江户时代到明治时代所流行的说书传统。日本观众对于这种“弁士”不仅习以为常,简直是喜闻乐见。他们有时去电影院不是去看电影,而是去听解说员的口才。日本无声时期的商业价值也似乎体现在这里,人们往往议论的是哪部影片的解说员好。“弁士”甚至在影片的制作中也有着很重要的发言权,他们看到样片不便于解说便要求剪辑师将片断加长或剪掉,其中他们最反感使用闪回镜头。对于这些非常有威望的“弁士”来说,他们从事电影艺术不是为了一种新艺术的发现和创造,而是为了谋生。因此,他们强烈地维护着属于他们的艺术意识形态,结果使一种保守主义势力在电影中得到延伸。“弁士”这种怪现象在日本电影中的出现是令人遗憾的,它不仅取消了字幕的需要,同时也取消了电影本身对于“语法”、“修辞学”的需要。这种拒绝电影剪辑的叙事编码,在某种意义上可以说是无声中最无声的影片。

而当这个在世界电影中独一无二的“弁士”,还在极大的程度上主导着日本电影的时候,大洋彼岸的《爵士歌手》轰动了美国。这时的日本电影无论在思想上、经济上、技术上都是一点准备也没有。相隔二、三年之后,当他们意识到有声电影是无法拒绝的时候,首先出来

迎接挑战的是沟口健二和五所平之助。然而，他们无法掌握麦克风的性能，录下来的翻书声象打雷，扫地声象火车在奔驰，一个关门的声音往往要录上一天。至于演员，以前在银幕上都是些哑巴，而这时正如大明星夏川静江所说的那样：“我不会演有声电影，一说话脸上的表情就没有了”。这时感到最不妙的还要说那些“奔士”们，他们雇来暴徒袭击制片厂，关掉有声片声带，进行了顽强的抵抗，甚至出现了流血的斗争。但随着有声片约不断出现，一无‘声片逐渐的消失，“奔士”也无能为力，直到30年代末他们才从日本电影中真正消失。

日本电影在声音出现以后，资本力量的加强使电影企业内部在管理上起了变化。比如：建立预算制度，试行制片人制度，等等。

应该说这给创作带来了一定的不利条件。然而，这时的日本电影艺术家们的成熟，以及他们对于表达自己见解的能力明显增强，而使他们战胜了这个不利的条件。日本电影从声音进入电影到战争爆发的短短几年中，似乎开始从一个不良少年逐渐变得成熟，并形成了日本电影史上的第一个创作高潮。这一时期主要的电影制作者及其作品有：岛津保次郎拍摄的《隔壁的八重妹》(1935年)和《浅草的灯》(1937年)、衣纹贞之助拍摄的《雪之丞的变化》(1935年)、成赖巳喜男拍摄的《愿妻如蔷薇》(1935年)、山中贞雄拍摄的《街上的前科犯》(1935年)、内田吐梦拍摄的《人生剧场》(1936年)、伊丹万作拍摄的《赤西蛎太》(1936年)、丰田四郎拍摄的《年轻人》(1937年)以及清水宏拍摄的《风中的孩子》(1937年)等等。而在这一时期占据最显著地位的是小津安二郎和沟口健二，他们在这时期的创作中已经开始具有较为独特的个人风格。

小津安二郎在日本电影史上被认为是日本无声电影走向最纯和最高形式的一位艺术家。他在熟悉和掌握了西方电影技巧之后，便在自己的影片中背离了那些体系，而发展了具有民族审美形态的个人风格。小津在这一时期的重要作品有：《浮草物语》(1934年)和《独生子》(1936年，小津的第一部有声片)等。这些影片从题材选择、导演手法到剪辑技巧，都已经确立了他自己的独特风格。

比如：日本家庭情节剧的表现；适合与日本建筑空间和审美心理的较低的视角运用；以及拒绝默片“淡入淡出”等一系列剪辑手法，而完全利用一把剪刀干净利索的“切”等等，都已成为他的鲜明的特征。小津安二郎在当时不仅得到了日本评论界的肯定，也赢得了日本观众们的喜爱。沟口健二在这一时期则以他的两部女性电影《浪华悲歌》(1936年)和《青楼姐妹》(1936年)而精彩亮相。这两部影片曾被誉为“在日本新出现的现实主义的影片”。紧接着他又拍摄了《爱怨峡》(1937年)。这部影片是由田中娟代主演的。她在回忆和沟口健二的合作时说：“沟口健二历来采用一个场面一个镜头到底的拍摄方法。在拍摄《爱怨峡》时更厉害了，一个镜头拍1000英尺胶片的情况常有”。沟口往往在开机前反复地进行排演，而在开机后对准镜头一气呵成。这便形成了他不同于别人的独特风格。

小津安二郎和沟口健二的创作标志着日本电影的成熟。然而，从时间上我们却可以看到战争已经爆发。

## 第二节 战时与战后日本电影的形势和主题

战争中断了日本电影高峰时期的趋于成熟的创作。1937年7月7日，芦沟桥事变；8月，内务大臣就要求电影公司进行战时“艺术动员”。所谓的“战时体制”、“国民精神总动员”成为了当时的口号。战时日本电影企业被收归国有。1938年，日本军国主义仿效德国约瑟夫·戈贝尔对电影实行的纳粹式统治而制定的那个“电影法”，开始了为策划日本的“电影法”而进行了大肆宣传。

1939年，帝国议会通过了“电影法”。其中共有26条，在岩崎超的《日本电影史》中，主要指出了以下几条：



- 1、影片摄制及发行须经批准。
- 2、对从事电影摄制工作的人员进行登记。
- 3、故事片剧本须事先送审。
- 4、强调上映文化片及新闻片。
- 5、限制外国影片的上映。
- 6、对影片的种类、数量和发行组织有命令权。
- 7、对违反法律规定的进行处罚。

他们严格控制电影，并提出了“电影是武器”的口号，使电影直接为战争宣传服务，为军国主义服务。而这时的日本电影工作者的情况也是比较复杂的，有的人喜出望外的鼓掌欢迎这项法令，去积极地拍摄迎合军国主义的影片；有的人的确还没有成熟到可以看出这项法令的伎俩，而为军国主义作了蛊惑宣传；但是，也有一些有良知的电影艺术家，由于不愿意听命于这项法令而被吊销了执照。

日本电影作为开路先锋的是新闻片，《朝日》、《每日》、《读卖》和《同盟》这四大报社和通讯社分别派记者、摄影师到前线去拍摄新闻片、纪录片。这些记者和摄影师争先恐后的抢新闻，作迅速报道。岩崎超说：“日本的新闻电影确实是在这种情况下发展起来的”。

故事片也不甘落后，但拍摄出来的却是些粗制滥造的影片。然而，有一部影片这里有必要一提的，就是由田坂具隆拍摄的《五个侦察兵》(1938年)。这是一部反映在我国进行的那场侵略战争的影片。此片曾在当年被日本《电影旬报》评为十部优秀影片的第一位，也曾在威尼斯电影节上获得了“群众文化部部长奖”。这个奖的颁发在当时有着日本和意大利作为法西斯主义轴心国的政治团结的体现，同时也是日本电影所谓的头一次在国际电影节上获奖。然而，这部影片在日本左翼电影评论家们看来，还是比较朴素地描绘了战争，而没有故意去美化战争和刺激所谓的爱国热情，导演的头脑还是比较清醒的。该片在商业上也获得了成功。法西斯政府利用了这部影片：“使各国了解帝国的真意”，为他们欺骗人的目的进行宣传。此后，故事片表现战争的影片多起来，东宝公司在这方面是最为积极的，他们拍摄了许多战争片和歌颂军国主义的影片。松竹公司则不同，这家公司本来就是一个较为民主和平的公司，面对战争骤然变化，他们仍旧采取了“保守”的态度，没有出什么迎合战争的有质量的影片。

战时日本电影的策略还有一项与战争的目的——一样，这就是向外扩张文化。他们同美国、苏联和法国等电影大国争夺电影市场，首先在亚洲设立发行系统，放映日本电影，后来还在国外建立制作公司，我国东北的“满映”就是其中之一，于1939年由日本人建立起来的日本战时的电影政策对于日本的电影工作者形成了很大的政治压力，日本从未制定过“文学法”、“戏剧法”，而电影工作者思想上的不成熟，对政治漠然处之，追求技术主义的倾向，又很容易地被法西斯军国主义所利用，《五个侦察兵》就是这样。日本电影工作者没有像日本文学界那样对战争进行抵抗和斗争。但如若把日本电影工作者统统说成迎合时局，是法西斯主义的帮凶也不符合实际。事实上，艺术家的心理动机是极其复杂和微妙的。比如：沟口健二曾迎合“战争文化”的口吻，讲了一些所谓维护民族精神和肯定战争影片的话。但作为一个艺术家，他并没有采取那样的行动，而是躲避到歌舞剧中，或是拍了一些平庸的作品。龟井文夫则更多地将摄影机对准了深受战争迫害的中国人民。吉村公三郎则在他拍摄的《坦克队长西佐传》(1940年)中，将摄影机放到了中国士兵的背后，表现了他面对日本军的坦克进攻英勇地抵抗，端枪射击的镜头，歌颂了中国士兵抗日的精神。而小津安二郎曾于1937年被征入伍，他当过兵打过仗。人们本来以为可以从他的影片中看到一个士兵眼里的真正战争。但是，小津却没有这样做。在他看来重要的座是表现平常人的心理。他写了一个叙述出征士兵的故事《粗茶淡饭》，描写一个平凡的人在出征前和自己的妻子平静地坐在一起，吃着茶泡饭的情景。这个剧本经军部审查受到指责。他们认为：

如果是真正的日本人，出征时应该是煮一锅红豆饭来庆祝。面对这样的指责，小津取消

了这部影片的拍摄计划，他没有拍摄‘部歌颂军国主义的影片。还有一些日本电影工作者尽管生活在战争当中，但是没有忘记作为一个艺术家的责任。他们同在法西斯统治下的意大利电影工作者一样，在不得不制作政府所要求的影片的同时，获得了技术与技巧。这一点为战后日本电影出现的新形势奠定了基础，积蓄了力量。

当日本人还没有从战败的消息中清醒过来的时候，那些被晒得黑黝黝的美国大兵已经出现在日本的大街小巷。美国占领军司令麦克阿瑟开始实行他的一系列政策，逮捕战犯，确立言论自由等等，大致是按波兹坦公告在日本推行的民主化。电影则首先废除了“电影法”，并作出了“制作电影的方针性指示”。其主要内容是要本电影工作者废除军国主义的影片，表现日本自由主义倾向的运动，以及创造各种条件保证日本不再威胁世界和平与安全。在主题上他们暗示，可以表现复员军人，体现尊重人权，促进自由讨论政治问题等。然而，日本人并不认为这就是民主化。他们感到这是一种含有惩罚性的肃清观念。“美国人无论怎样考虑日本的情况，也不可能理解当时日本人的心情……。”这时虽然有一些人对司令部的指示做了标准答卷，但那是按照别人的要求所拍摄表现的主题，是一种概念化的不成熟的主题，在日本电影史中几乎没有记载，也不值一提。

1946年，这是日本电影史上重要的一年。这一年出现了木下惠介拍摄的《大曾根家的早晨》和黑泽明拍摄的《无愧于我们的青春》。这两部影片标志着日本电影艺术家们摆脱了美国人所给予他们的指示和主题，没有直接去描写军阀和财阀这样一些制造战争的阴谋家，而是描写了一些普通人。因此，破除了概念化的宣传，使得日本人民在战后第一次看到了自己的影片。

《大曾根家的早晨》和《无愧于我们的青春》两部影片同出久板荣二郎一人的笔下，他是一位进步的日本作家和艺术家。在《大曾根家的早晨》中，作者描写了一个和日本几百万家庭有着相同的遭遇的家庭。影片中的母亲对政治毫无所知，只关心自己的家庭，希望孩子们幸福。然而，战争却使这位大曾根家的母亲吃尽了苦头，她最后愤怒地喊出：“让我的孩子们去送死的是你，是你们军国主义”，这一呼喊的力量实际代表了所有日本母亲的呼声，影片因此获得成功。导演木下惠介是个小个子，然而，在日本电影艺术家的行列中却可以称之为巨人。他在22年里拍了44部影片，是一位多产电影制作者。影片数量虽多但他从不重复自己。他的影片往往使人们感到惊讶。他从不受一种样式、技巧或教条的限制。他既擅长喜剧又擅长悲剧；既擅长脱离社会内容的家庭剧又擅长揭露社会不公正的历史剧。他进行各种各样的尝试，有全部外景拍摄(如：

《卡门回故乡》，1951年)，也有完全在一堂景中拍摄(如：《大曾根家的早晨》)的作品。他追求照相式的真实主义。他使用长镜头，也使用仰拍、俯拍、快速剪辑等等。他比较全面，懂艺术也懂技术。对于他说来每部影片都有一些主要方面的尝试。他喜欢自编自导，最出色的代表作品是《二十四只眼睛》。在他的影片中具有细腻浓郁的日本抒情风格，深受日本人民的喜爱。

由黑泽明导演的影片《无愧于我们的青春》描写了在战争中一个教授的女儿，她和一个革命者结了婚，并在她的丈夫遇害死后毅然抛弃安逸的城市生活，到了农村他丈夫的父母身边，在那里从事着艰苦的劳动。并在周围的人以冷眼和辱骂，把她视为“非国民”的时候，她仍旧坚定着自己的信念。片尾战争结束，女主人公幸枝(原节子饰)回首往事感到无愧于青春。这部影片在日本电影中是第一次表现了具有独立思考的不同一般传统女性形象。幸枝是一个理想化的人物，这也是吸引黑泽明去拍摄这部影片的主要原因。我们在黑泽明以后的一系列作品中曾反复地看到了他所描写的这类理想主义的人物。《无愧于我们的青春》在拍摄方法上，黑泽明开始使用移动摄影和节奏急促的连续闪回。为了反映幸枝艰辛的劳动，影片在四分钟里用了65个镜头来反复表现。应该说，在这部影片中黑泽明的观念已经基本形成。在日本国内，由于黑泽明的这部影片和当时已很有名望的木下惠介的影片《大曾根家的早晨》

并驾齐驱，而使得他的名声大振。

战后走在日本电影民主化最前面的也还是新闻电影和纪录电影。岩崎超制片拍摄了两部纪录片《原子弹的效果》和《日本的悲剧》，摄制人员赶到广岛和长崎，纪录了最真实的惨状。然而，占领军禁止上映这两部影片，并将底片和正片全部没收，他们大谈民主却绝不允许有损于他们的民主出现。面对日本真正的人民民主情绪的日益高涨，华盛顿对日政策开始向后转，麦克阿瑟也取消了他给予日本人民的那一个个民主自由的许诺。1948年，电影界终于出现了东宝大罢工。原因主要是因为出现了像《无愧于我们的青春》这类歌颂革命者的影片和今井正拍摄的《民众之敌》（1946年）攻击财阀之类的影片，东宝公司以解雇职员为名开始对进步的电影工作者进行清理，一次表面的“劳资纠纷”的斗争开始了。东宝的电影工作者以罢工来反抗和抵制公司。而结果罢工遭到了占领军和日本警察的武力镇压。山本萨夫在《我的电影生涯》的回忆录中描述了当时的情况：“1949年8月19日这一天，以六辆美军吉普车作前导蜂拥而来的，除警察厅的2000名武装警察之外，还有一个连的美国兵，七辆坦克，三架飞机，气势汹汹，好不威风，完全是‘没来的只有军舰’那句话的真实写照<sup>①</sup>。前后持续了200多天的罢工，最后以22名导演被开除或自愿退出公司而告终，其中包括：

龟井文夫、山本萨夫、黑泽明、成濑巳喜男和山本嘉次郎等。工会方面则要求公司把裁员降低到最少的限度。

此后，日本便出现了第一次独立制片运动。许多电影艺术家离开大公司，为争取民主而形成了新的创作集体。如吉村公三郎和新藤兼人组织了“近代电影协会”，今井正和山本萨夫等组织了“新星电影社”。这都成为独立制片运动的先驱人物。在我们所看到影片中，由独立制片公司制作的优秀影片有：山本萨夫拍摄的《真空地带》（19；2年）、吉村公三郎和新藤兼人拍摄的《原子弹下的孤儿》（19；2年）和今井正拍摄的《浊流》（1951年）等。大岛渚曾对独立制片运动做出过这样的评价：“战后独立制片运动的最大功劳，就在于无情地揭露了贫穷问题。把自己视为受害者的独立制片的导演们，同日本人民，同贫穷、战争和封建制度的受害者…起，发出了强烈的抗议”。然而，独立制片运动中虽然拍出了一些好作品，但是作为一次运动，从19；2年—1954年，仅仅二、三年时间就很快地衰退下去。其内部原因是他们盲目地接受苏联社会主义现实主义创造方法的影D向和限制，创造道路越来越狭窄；外部原因是六大公司（日活、松竹、东宝、新东宝、日映和大映）的经济垄断控制着整个电影市场，独立制片者不得不同大公司签订发行合同，不然就无法生存下去。这些都成为独立制片运动衰退的原因。

50年代，日本电影进入了重要的创作时期。这时西方电影已经稳定在技术完善的水平上，而日本电影却带着它那种从古老的传统中发展起来的艺术，以熟练的技巧，奇特的构图，异国情调的美，意想不到的打动了西方。同时，日本的电影工作者也迎来了日本电影有史以来的多产的创作黄金时期。

### 第三节 50年代日本电影的黄金时期

这一时期日本电影在创作上的特点主要有以下三个方面：其一，富有实力的创作队伍的变化。战前派的日本导演以他们娴熟的技艺继续着他们的创作；而战前曾拍摄过一、二部影片，战后迅速成熟起来的一批新人则带着时代赋予他们的新的使命、新的观念极大地丰富了这一时期的日本电影创作。其二，题材与样式的多样化。战前派导演仍1日关心他们那种富于传统的题材表现，而战后崛起的新人更关心现实生活中的冲突、思想观念和道德准则。因而在创作上形成了多姿多彩的审美氛围和局面。其三，产品数量上的增强。日本这时竟以每周两部影片的速度进行制作。数量上的积累也为日本能够制作出高质量的影片打下了基础。这——时期日本电影创作中的杰出人物和优秀作品有很多，我们这里仅就其最有代表意义的



三位电影大师及其重要作品、观念进行一下分析。

### 一、黑泽明的《罗生门》及其电影观念

最先被西方人发现，也是最为西方人所喜爱的日本电影导演就是黑泽明。西方人甚至给了他“黑泽天皇”的美称。人们在对日本的现代文化进行研究的时候，便清楚地看到它是由日本传统和西方传统的两种文化混合而成的。而在电影中，黑泽明的作品恰恰具有这两种文化混合的极为特殊意义。用岩崎超的话来说：“黑泽明这一代人经历了20年代和30年代这个马克思主义艺术论和国粹主义艺术论相继流行的时代，体会到这两种艺术论不是彼此孤立无缘的，肯定是同样的重要”。同时，黑泽明也并不将东、西方两种文化视为两个极端，或使之对立起来，他说：“西方和日本在我的思想中自然地并肩生活着的，毫无冲突之意”。影片《罗生门》在西方获得成功恰好说明了这一点。这便使得黑泽明明显地超越于所有的日本导演，为现代日本电影的发展作出了贡献，确立了他在日本电影的过去和现在之间的特殊地位。

黑泽明在《罗生门》一片中，明显地展示了他的主题兴趣和独特的电影观念。这部影片的名气在于，黑泽明完全运用纯电影化的手法揭示了真理的相对性和主观性。而每一个人物见证的相对真实性又都必须由观众来作出判断。这部根据芥川龙之介的两部小说改编而成的电影作品，其中主要故事和人物来源于《篾竹丛中》，导演在影片中保留了原作中的多种角度的叙事方式，即在古典式沙土地的法庭上向“判官”讲述着事件的经过。然而，仅是《被竹丛中》所反映出的怀疑主义、利己主义的主题思想，显然与黑泽明作品一贯主张道德观念和理想主义的色彩不相吻合，因此，他又从另一部抒发人道主义思想的作品《罗生门》中吸取了一个框架，用来体现导演的主体思想。结果形成了《罗生门》这部影片画框中的画框，括号中的括号的类似几何式的结构形成。罗生门废墟和古典式法庭作为弄清事件真相的两个画框，而对于事件本身的描述则通过相互矛盾、对立和冲突的四个不同的叙述版本组成。影片在展示事件的叙事时空中，曾用了多种摄影机的布局、多种视听风格，创造了一部绚丽多彩的电影艺术杰作。

在《罗生门》丰富的电影语言与技法的运用中，最引人注目的是移动摄影的表现。樵夫进入森林的经典段落，这是由16个运动镜头组成。摄影机的移动；被摄物体的移动；自然光线投射在移动物体上变化；以及人物在运动中不时出现的太远景、特写、中景等一系列视觉角度，在剪辑上形成的内在运动的效果，等等，使人眼花缭乱，目不暇接。在威尼斯电影节上人们都在议论着“摄影机第一次进入了森林”。黑泽明与摄影师富川一夫在《罗生门》一片中的合作，被人们称赞到：是“技术方面最惊人的成就”。这些技术上的突破，以及类似樵夫进入森林的移动摄影的运用，在强盗多襄丸所叙述的那个段落中，还有了更为强烈的运动效果的处理。这里实际上不只摄影机运动起来的问题，也不仅仅是技术的问题，而是一个真正的艺术家对于电影时空观念的理解和认识。

黑泽明在《罗生门》的叙事时空中，还以不同的风格形式去塑造人物，突出人物的心理状态。在多襄丸的叙述中，摄影风格强调运动效果，用于表现强盗夸张、浪漫和幼稚的心理；在真砂的叙述中，又以反角度镜头方式揭示了一个女性内心的虚弱和恐慌；在武弘的叙述中，则是在森林中的武弘和法庭上的巫女之间作了频繁的切换；并在声音上做对位的处理，使两者合为一体；而在樵夫的叙述中，由于他不是当事者，镜头便使用具有客观性的视角，即多用三人镜头和全景镜头等进行表现，同时为了体现叙述的客观真实性，声带上一个音符也没有。影片在罗生门前和在法庭上的处理也同样各具风格，罗生门前的摄影机位和角度是十分灵活的，而法庭则以固定的摄影机位进行拍摄，两个画框之间形成了鲜明的对比。同时，在画面的构图设计上也极为注重人物的心理状态；比如：

法庭上为突出真砂的内心痛苦，使人物几乎充满画面；罗生门前那个玩世不恭的庶民的

过肩镜头的使用，又极其准确地使人物始终处于画面构图的盘问者的位置，等等。这些不同风格和形式上的安排，有效地配合了作品的内容，使黑泽明的电影观念充分展现出来。黑泽明和他的《罗生门》的确是日本电影史，以至于世界电影史上的一个不朽的丰碑，

## 二、沟口健二的长镜头及其他

当黑泽明使过去的题材充满现代感的时候，沟口健二却发展了过去更为遥远的情调。沟口是日本电影艺术家中，最早也是最顽固地意识到日本传统文化的大师。他的作品“展示了一个更为一贯的和单一的视觉风格，一个更为一贯的主题和环境，以及一个更为狭窄的情绪和情调的范围”。他擅长“时代剧”和“女性电影”，作品已。他把自己的主要兴趣凝聚在艺术与自然的综合上，并以一种象征着中世纪的卷轴画的散点特征的长镜头的形式，形成了他那独具特色的电影观念。青年时代的沟口曾受到欧洲电影的影响，并花战前就以“一个镜头主义”（长镜头）的风格化，确立了自己在日本电影中的地位。50年代，他的影片又连续在欧洲国际电影节上获得成功，引起了人们对于他的电影观念的重视。沟口的影片之所以打动西方，关键在于对待长镜头形式的不同观念的体现。他的早期作品是如何运用长镜头的，我们没有看到，因而无法进行评价。然而，他最初赢得西方兴趣，也是他最重要的代表作品《雨月物语》，却使我们明显地看到了他与欧洲长镜头的表现力；而沟口的长镜头在联结这些画面时，却总是和人物同距离、同速度的横向或纵向移动，绝不会让特写镜头出现。其次，就长镜头的观念而言，巴赞的理论强调的是：长镜头严守叙事空间的统一；而沟口的长镜头却往往产生了空间形式的变化。在影片《雨月物语》中有一个极为突出的例子：烧瓷人最后回到家（这时摄影机固定在屋子里），烧瓷人出现在门口，他看着昏暗、空落落的屋子，他走进屋寻找着家人，之后又从另一个门走了出去，他在屋外转了一圈（摄影机透过窗子始终在跟着他摇拍），然后烧瓷人又出现在最初门口的位置上，屋子中间（此时我们早已知道她死了），炉火也使屋子变得亮堂了许多……。这是一个镜头拍摄下来的（实际上这个镜头还没有结束），这种在摄影机运动的状态中、在同一个现实中所产生的变化及幻觉，显然同欧洲的长镜头体系严格地区别开来。同样的机器性能、同样的技术手段，同样是长镜头的表现，然而，不同的电影观念便创造出完全不同的电影艺术风格，创造出完全不同的现实与幻觉叙事形式。而形成沟口长镜头观念的基础，有着这位大师对于电影思维的独特理解与认识，同时也离不开日本的传统文化对于他的影响。在日本的“能乐”中，有前仕手、后仕手、配角。首先出现的是配角，跟着出来因是前仕手，他们所谈论的人物就是当他们退到台后面将要出场的那个后仕手。这里有着一个内在流动的过程，而沟口的长镜头正是这样一种内在流动的美学观念在电影中的再现。

沟口的另一个特点，是他的“全景镜头”的观念。日本人把它称之为“全景主义”。这一镜头的运用同他的“长镜头”观念有着一定的联系。同时也是形成日本电影民族风格的标志之一。岩崎超在《日本电影史》中写道：“日本电影和外国电影风格上最明显的不同是，日本电影远景和全景这种远距离摄影位置的镜头多……”。并认为，对待这种镜头的运用正是体现了日本人和西方人在对待自然和人的态度上的不同。西方人注重人，景是附带的；相反日本人更注意把人放在自然环境里去观察，更注意景的表现。在日本的绘画中也有很多是以自然为主题的表现，其中南宗画就是如同“画在画上的全景镜头”。爱森斯坦曾对日本电影的全景镜头进行过深入的研究，他在《电影原理与象形文字》一书中，提出了日本学校绘画教育与苏联的区别，他发现俄国人教素描时不管画什么东西都用四方形的纸，在上面画上人体或石膏像，四角照例不用。而日本人则是教他们的学生去画樱花和帆船，学生是从对于全景的观察出发，并从中切出不同形状的构图单位来规定画框。这种来自传统艺术中的美学观念影响到日本电影，使得大自然同艺术更巧妙的融合。沟口的《雨月物语》的片头段落，就是从自

然风景的绘画开始，然后化入影片的自然景物之中，逐渐地展开他的叙事。而片尾的处理更为精彩，孩子的姑姑给了她一碗小杂鱼，孩子接过来却跑到母亲的坟前(同样是摄影机移动展示出来的)，之后摄影机仰起融入在自然景色之中，影片结束。沟口在这里表现出一种艺术与自然领域的混合。

### 三、小津安二郎影片的民族化

小津安二郎在日本民族电影的发展中，似乎占有比沟口健二更为重要的地位。其主要原因在于他同沟口一样在掌握了西方的电影手法之后，却又与沟口不同的形成了自己的一套区别与任何体系叙事系统，并突出了日本民族所特有的社会心理和审美观念。

而他那被称作“顽固的自信”的独特风格，使人感到似乎只有小津才能拍出真正的具有日本民族风格的电影作品。50年代小津虽然没有获得什么国际大奖，但是到了七、八十年代小津却风靡世界，特别是西方电影界纷纷收集小津的影片，把它作为一种独特的民族电影文化形式给予了充分的重视。

小津安二郎的作品，通常是以现代日本家庭生活作为题材，描写父母和子女之间的情爱和夫妻之间的摩擦与和解等等。呈现在表面的是一种现代社会的风俗习惯和人情味。然而，对于熟悉习俗的日本人却能够从中享受到一种特殊的品味，这种品味渗透着许多属于这个民族的宗教、文化和社会生活习俗的体验。日本人在接受不我们曲佛教：禅宗思想之后，曾把它作为民族的精神核心，符合了日本人的心理和审美要求。日本人强调这其中所具有的“静”(形)和“定”(神)，并在日本茶道中作了集中的体现。而在观看小津的影片时也同样具有这种安静、平和的体验。小津的影片没有过激的情感冲突，没有过于强烈的运动感，一些都是通过微妙的表情和语言，通过精心安排的富有含义和舒缓的情节表达出来。小津的影片对于日本生活习俗的表现也是非常准确和细腻的，其中关于人物对话、坐态的安排就很具有典型意义，他的影片中的人物在日常对话时，要么同坐在酒吧的柜台前，要么跪坐在榻榻米上，人物总是双方共同面向一个方向，而避免面对面的谈话。佐藤忠男曾分析认为：这样一种方式在某种程度上与“能乐”的演技相同，同时也与中国和日本的古代风景画中的人物的传统姿态相当。实际上，这种人物对话姿态的处理，也体现着一种民族心理习惯，西方人在对话时习惯于面对着面，注视着对方的眼睛，他们认为这是对人的尊重。然而，日本人则不这么看，他们认为对话时注视着对方的眼睛，简直是在窥视别人的内心世界，是一种不尊重人、不礼貌的表现。

小津影片中遵循民族文化、心理的处理方式，在画面构图的视觉形式上形成了极富民族性的特征。

在小津安二郎的影片中，还有许多具有民族特征的形式表现，比如：以既符合日本建筑的空间，又体现出对于人的尊重而稍稍仰起的视角；以稳定的幽雅、达观的画面构图；以摄影机处于一个聚精会神的倾听者位置拍摄的人物讲话的正面处理；以场景转换时展示叙事空间的过渡镜头；以富有连贯性和视觉节奏感的切换，等等。小津始终一贯的形式处理，形成了自己适合于民族审美要求的个人风格。因此，吸引了日本的电影观众。同时，这种区别于任何形式系统独特风格，也使得异邦民族感到新奇，并把它作为一种民族电影文化的特殊形式领域接受下来。小津在近40年的电影创作生涯中，共拍摄了约55部影片，为日本民族电影作出了卓越的贡献。

### 第四节 日本当代电影的发展

进入60年代，世界各国电影都面临着来自电影的故乡——法国“新浪潮”及“左岸派”



的冲击。欧洲 A 级国际电影节也都把目光集中在具有新观念、现代感的法国电影上。同时，在发达国家也同样面临着另一种新的媒介形式——电视的冲击。在日本，面对来自这两方面的冲击感受最深，压力也最大。他们的电影创作必须有所新的突破，不然就会失去原有的声望。而电视在日本也已经历了两次大规模的普及。第一次，1954 年皇太子结婚，黑白电视普及。第二次，1964 年东京奥运会，彩色电视普及。这两次电视进入家庭的普及，对于日本电影经济和制作等都逐渐地形成了深刻的冲击。虽然，在 60 年代的头两年，日本电影在产量和观众的数量上都达到了有史以来的最高纪录，战前派和战后派仍旧继续着他们的积极创作，但危机却已经摆在了他们的面前。这时一批年轻人开始出来迎接挑战，他们的创作明确把自己与老一辈电影艺术家区别开来，并与世界电影倾向和潮流产生共鸣。由于他们不满旧观念和旧体制的束缚，便出现了日本电影史上的第二次独立制片运动。他们的电影创作使得日本电影发生了深刻变化，并被国内外电影理论界称之为：日本电影“新浪潮”的出现。

日本电影传统手法的创作特点是：结构松散、节奏缓慢、注重风景、情调悲观，新一代电影导演一反传统的过去，赋予作品强烈的时代感，从自然风景的描绘深入到人物内心的剖析，简洁明快，标新立异。

60 年代日本反对“安保条约”的斗争深入社会生活中，这便使这一时期涌现出来的年轻导演们的作品大都表现出一种强烈的政治敏感性。大岛渚的影片《日本的夜与雾》、《青春残酷物语》中，都直接或间接地表现了关于“安保条约”的斗争。特别是《日本的夜与雾》这部影片对于大岛渚非常重要。他说：“我的导演生涯正是从反对日美安全条约的斗争开始的。”反对安保条约的斗争标志着战后日本艺术命运的一个转折。大岛渚亲身经历了这场斗争。然而他看到了令人可怕的另一面：这场斗争首先在反抗运动内部发生崩溃。他决心拍出这样一部影片，要在日本电影中记录下这一场斗争，他做到了。大岛渚因《日本的夜与雾》的成功被视为日本电影“新浪潮”的旗手。的确，这场斗争激励着艺术家们去思考，它“带来了艺术命运的转折”。《日本的夜与雾》全片大约 60 个镜头，大段大段的台词用来表现人的内心和思考。虽然镜头长而单调，但与传统的电影形成鲜明的对比。他借助一个政治题材，探讨了“时间、空间、现实和觉悟之间的顺序安排及其相互关系”。影片博得日本电影评论界的高度评价，NHK 授予大岛渚“新导演奖”。

大岛渚逐渐在国外也产生了影响，他的作品大都以日本战后的现实为题材，作品中的两大核心是性与暴力。其最为突出的是《官能的王国》、《爱的亡灵》等。他认为，自己不是从理性上，而是从感情上忠实于人的本能。《官能的王国》又被称作《爱情浪漫曲》，这是根据一个真实的报导，一件情杀案而拍摄的。影片描写了被爱情和性的力量所驱使而采取的破坏性行为。在当时以性和暴力作为主题的电影创作几乎要成为世界的普遍现象时，大岛渚的《官能的王国》的出现，在 1976 年的戛纳电影节上被认为是这一类影片中由“第一流导演制作的世界最早的最重要的杰作”。以后的重要作品还有像《少年》(1970 年)、《仪式》(1971 年)这样深刻地揭示日本战后社会现实的影片。

今村昌平是艺术家，同时也是教育家。他对日本民族的“劣根性”以及传统文化提出了明显的异议。他有意将自己的作品着眼于人的原始性。他在 1958 年拍摄的第一部作品《无止境的欲望》中，便为自己以后的影片奠定了创作基调。在这部影片中，他以几个人一起寻找埋藏在地下的吗啡为故事的基本框架，剧中人物在作者为他们设计的挖洞的动作中互相猜疑，相互残杀。因而有人用“挖洞”来形容今村昌平的风格。他正是以这种不断挖下去的劲头，一步步地深刻揭露了人的贪婪本性，并揭露了本民族的“劣根性”。他在另一部代表作品《日本昆虫记》中，又描写了一个女人从 1918 年—1962 年的经历。无论社会经济、政治如何动荡，不安定，她的生命总象昆虫一样本能、顽强地生存下来。在艺术的表现形式上，他认为，过去小津安二郎的影片中的情绪镜头是一种额外的故事空间。他反对那种社会是通过间接地或自然地来观察的观点。他在自己的作品中，以出乎意料的曲折的镜头内容带来的强烈艺术

感染力剖析了社会 and 人的价值。他时而运用纪录手法，时而运用超现实主义手法，时而画面出现定格，时而又出现字幕。特别是他的影片中近景较多，给人以身临其境之感。他的艺术力在于紧紧地抓住观众，让他们触摸到创作者的脉搏和体会到创作者的激情。在《诸神们的欲望》中，作者索性去表现那远离文明世界处于半原始状态的小岛。1984 年在戛纳电影节获大奖的《酋山节考》进一步对日本人的生与死观进行了探讨。

尽管有这些艺术家们的努力，日本电影在 70 年代后仍呈现出景气状态。有来自录像机的普及，有“日活”这样的大公司的破产。目前大制片公司已不再象过去那样拍摄影片，而把主要力量放在了发行、放映上面。现在日本的电影业主要靠一些独立制片、与国外合拍、或由大公司拍一、二部巨片。

## 第九章 法国“新浪潮”与“左岸派”

1958 年，当克罗德·夏布洛尔的影片《漂亮的塞尔其》和让·鲁什的影片《我这个黑人》等，一批较新颖的影片纷纷出现在法国银幕上的时候，法国《快报》周刊的专栏支记者法朗索瓦兹·吉鲁，第一次使用了“新浪潮”这个名词来谈论当时的法国电影。这些由不知名的年轻人制作的影片，打破了以导演资历为基础的制片方法，带给法国电影一种清新的气息。这时几乎所有第一次参加拍片的人都被戴上了“新浪潮”的帽子。就连阿仑·雷及拍摄的《广岛之恋》也被算作了“新浪潮”的影片。1959 年，特吕弗拍摄的《胡作非为》获得了戛纳电影节的最佳导演奖，从此确立了新人的地位。

从 1958 年—1962 年的 5 年间，大约有 200 多新人拍出了他们的处女作。真像是一股不可抗拒的汹涌潮流冲击面来，铺天盖地势不可挡。它创造了法国电影史、也是世界电影史上的奇迹。同时，不仅改变了法国电影的面貌。也改变了世界电影的面貌。1962 年《电影手册》杂志，在特刊上正式使用了“新浪潮”这一名词。“新浪潮”作为一次电影运动(世界电影史上的第三次电影运动)被载入史册。

然而，由这么多积极热心的人参与到这场运动中来，肯定会形成一种混杂的创新，即相异的追求，不同风格的创新。既然汇合成一股“浪潮”，就必须有其共同的东西，这共同的东西就是，他们一致地反对当时流行的所谓“优质电影”。这种“优质电影”实际上是一种被大众兴趣所左右的，按照陈规俗套制作的商业影片。而这一时期的电影新人们则是要以一种艺术趣味来替代商业趣味。他们声势浩大的奋起推翻和打碎旧存的制片秩序。这一次运动对商业电影的确形成了极强烈的冲击。所谓“新浪潮”，可贵之处关键在于“浪潮”二字。综观世界电影史，从未见过有像这样一次，有这么多的人共同参与到一场电影革新运动中来。然而，有着共同的敌人并不能说明有着共同的美学观念和美学追求。因此，这里大致分为两部分进行分析和研究。一是，作者电影，即“新浪潮”；二是，作家电影，即“左岸派”。

### 第一节 “新浪潮”——划时代的作者电影

“新浪潮”的产生有着特定的历史背景，这就是第二次世界大战之后，长期制度僵化的社会造成了青年一代的幻想破灭。首先，法西斯的垮台，历史性的审判，使得国际上的左派势力受到严重打击。其后，斯大林的去逝，对他的重新评价，又使得左派势力陷入茫然，而不光彩的阿尔及利亚战争和越南战争，再次使中间派开始感到失望。这时，整整一代青年人视政治为“滑稽的把戏”。当时的文艺作品开始注意这些年轻人，描写这些人。这成为这一时期文学艺术的特殊现象：在美国被称作“垮掉的一代”，在英国被称作“愤怒的青年”，在法国则被称作“世纪的痛苦”或“新浪潮”；因此，在“新浪潮”的影片中，从主题到情节，从风格到表现手法都带着这种时代的印痕。

“新浪潮”发展中的5年：1958年是诞生年，特吕弗拍摄了《淘气鬼》，夏布洛尔拍摄了《漂亮的塞尔其》，两部处女作问世；1959年是幸福年，特吕弗的《胡作非为》获戛纳电影节最佳导演奖，标志“新浪潮”把巴赞推崇为他们的精神之父。巴赞出生于1918年，逝世于1958年，即“新浪潮”电影诞生的那一年。他虽然没有亲眼看到这个新的电影运动，但他的理论却为“新浪潮”作了开路先锋；他写了许多的影评文章，奏响了“新浪潮”电影的先声；他创办的《电影手册》，集聚了后来成为“新浪潮”电影主将的年轻影评家（《电影手册》至今仍是法国电影重要的理论刊物）。巴赞的理论在50年代曾引起了西方的轰动，使得正统的“蒙太奇”理论受到冲击。巴赞的理论主要表现在两个方面：

### 一、“电影是现实的渐近线”

巴赞在《摄影影像的本体论》中，提出了“摄影的美学特征在于它能揭示真实”的美学原理。他说：“……摄影机镜头摆脱了陈旧偏见，清除了我们的感觉蒙在客体上的精神锈斑，唯有这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的面貌，吸引我的注意，从而激起我的眷恋”。巴赞的理论还从电影与文学、戏剧、绘画等方面的区别中看到了电影自身与生俱来的捕捉自然与生活的能力。比如，与戏剧相比较，电影冲破了观众与舞台的距离感，从而更接近生活；与绘画相比较，活动摄影（象）具有一种本质上的客观性和生动性；与小说、文学相比较，视觉与文学形象更为真切的直观感受等等。由此，巴赞得出了这样的结论：电影艺术所具有的原始的第一特征——纪实的特征。它和任何艺术相比都更接近生活，更贴近现实。巴赞的“电影是现实的渐近线”，被称作是“写实主义”的口号。而意大利新现实主义的影片则在他的理论提供了实证。

巴赞在评价新现实主义的影片中谈到：“它是生活中的各个具体时刻无主次轻重之分的串联：本体论的平等从根本上打破了戏剧性的范畴”。影片与环环相扣的戏剧情节反其道而行之，与戏剧实行了决裂。没有故事，从来不曾有过故事。只有无头无尾的情境，既无开始，又无中段，也无结尾。只有生活在银幕上流动。巴赞的写实主义理论会不会使艺术流于自然主义，会不会导致取消艺术呢？巴赞在反对戏剧化、故事化的同时，提醒人们不要误解写实主义的含义，他指出：电影“最终还是为了使生活本身变成有声有色的场景，为了使生活在电影这面明镜中看上去象一首诗”。这与我们所说的“艺术源于生活并高于生活”在本质上是一个意思。在“新浪潮”的作品中，特吕弗的《胡作非为》直接实践了巴赞的理论，是一个很能说明巴赞理论的影片。《胡作非为》描写了一个12岁男孩安托纳，由于得不到家长和老师们理解和关心，两次出逃，流落街头，后因行窃经受警察与心理学家的审问，被送进劳教营，后又逃跑出来奔向大海的过程。特吕弗打破了传统叙事手法，将影片的叙事语言始终保持在生活的渐近线上，形成了一种崭新的艺术风格。这部影片同时在国际影坛上产生了巨大的反响和欢迎，为“新浪潮”的崛起打下了基础。

### 二、场面调度的理论

电影形成艺术的历史，正是电影的本性被人们认识的历史。电影艺术的基本特征有两点：首先是画面（光、色、影、字幕）与音响（声、乐、画外音）和谐的融合，它以真实的时间与空间产生的视听效果，取代小说艺术的文字叙事元素；其次它享有时间与空间的切割、组接，以蒙太奇自由取代戏剧艺术中的时空限制。电影艺术汇合了小说艺术中享有的时空自由与戏剧艺术中的视觉和听觉形象，形成了一门独特的艺术。有人看到蒙太奇思维给电影带来的魅力，便把这种组接视觉形象与听觉效果的手段视为电影艺术的本性，将电影的基本叙事语法笼统归入蒙太奇中。蒙太奇理论这一理论的风行传播，在电影中“交叉镜头蒙太奇”、“平行



蒙太奇”、“杂耍蒙太奇”花样翻新。在 30 年代，蒙太奇表现手法达到了成熟的高峰。可是不久，它便随着滥用而陷入僵局，显露出它的片面性。

巴赞认为：“叙事的真实性是与感性的真实性针锋相对的，而感性的真实性是首先来自空间的真实”。蒙太奇理论的处理手法，是在“讲述事件”，这必然要对空间和时间进行大量的分割处理，从而破坏了感性的真实。相反，景深镜头永远是‘‘纪录事件’，它‘‘尊重感性的真实空间和时间”，要求“在一视同仁的空间同一性之中保存物体”。巴赞希望电影工作者认识到电影画面本身所固有的原始力量，他认为，解释和阐明含义固然需要艺术技巧，但是通过不加修饰的画面来显示含义也是需要艺术技巧的。所有这些，构成了巴赞“场面调度”的理论，也有人称其为“景深镜头”理论或“长镜头”理论。巴赞提出的“场面调度理论”，几乎在一切方面与蒙太奇理论相对立。蒙太奇出于讲故事的目的对时空进行分割处理，而场面调度追求的是不作人为解释的时空相对统一；蒙太奇的叙事性决定了导演在电影艺术中的自我表现，而场面调度的纪录性决定了导演的自我消除；蒙太奇理论强调画面之外的人工技巧，而场面调度强调画面固有的原始力量；蒙太奇表现的是事物的单含义，具有鲜明性和强制性，而场面调度表现的是事物的多含义，它有瞬间性与随意性；蒙太奇引导观众进行选择，而场面调度提示观众进行选择。这个理论带来的最有意义的变革是导演与观众的关系变化。那种斧迹累累的蒙太奇艺术只能加深这种地位的荒唐性与欺骗性，始终使观众处于一种被动的地位。而“场面调度”的理论出于对观众心理真实的顾及，则让观众“自由选择他们自己对事物和事件的解释”。这个理论影响了整整一代人。特吕弗是巴赞的忠实弟子，他说：“没有正确的画面，正确的只有画面”。戈达尔说：“电影就是每秒钟 24 画格的真理”。他们的电影观念，同巴赞的场面调度的理论一脉相承。

“新浪潮”的待吕弗等人没有上过专门的电影学校或受过专门的训练。他们对电影的认识和学习，是通过在法国电影资料馆里看片得来的。他们在还不懂得应该怎样拍片的时候，却从那些坏电影中懂得了不应该怎么拍片。特别是他们所反抗的那种“优质电影”，那种靠巨额投资，靠有把握的明星，靠以导演资历为主的制片制度，靠大量采用布景等人工手段，靠故事情节吸引人，以及影片制作周期长等等，在他们看来这与好莱坞在制作上毫无两样。“新浪潮”提出：“拍电影，重要的不是制作，而是要成为影片的制作者”。戈达尔大声疾呼：“拍电影，就是写作”。特吕弗宣称：“应当以另一种精神来拍另一种事物，应当抛开昂贵的摄影棚……，应当到街头甚至真正的住宅中去拍摄……”。当他们自己拿到了摄影机之后，他们采取了与“优质电影”完全不同的制作方法：靠很少的经费，靠选择非职业演员，靠以导演个人风格为主的制片方式，大量的采用实景拍摄，靠非情节化、非故事化、打破了以冲突律为基础的戏剧观念，影片制作周期短等等。所以人们说：“新浪潮首先是一次制片技术和制片方法的革命”。它沉重地打击了法国好莱坞式的“优质电影”。

## 第二节 “新浪潮”在创作上的主要特征

“新浪潮”（又称“电影手册派”、“作者电影”）作者电影的风格，在巴赞理论与意大利新现实主义电影的影响下，大都以专注的手法记录或表现一个事件、一些人物。因而有很强的纪实性，不少影片都有强烈的个人传记色彩。比如：特吕弗的处女作《胡作非为》及可视其为续集的《喻吻》、《二十岁的爱情》、《夫妻生活》等等。这些影片都以一种空前未有的真实与诚恳征服了观众。戈达尔说：“新浪潮的真诚之处在于它很好地表现了它所熟悉的生活、事情，而不是蹩脚地表现它不了解的事情”。作者电影往往集编剧、导演、对自、音乐，甚至制片于一身，形成了统一的制片方式。从电影观念上看，“新浪潮”同先锋派一样，向传统电影观念发出了挑战，这两次电影美学运动都是对商业电影的有力打击。从形式上看，“新浪潮”同意大利新现实主义电影有着不少共同之处，所不同的是“新浪潮”与“新现实主义”在影

片的主题与内容上却有所不同,“新现实主义”带有重大的社会性,而“新浪潮”却带有强烈的个人色彩。

主题:1、非政治性的电影。在新浪潮的作品中,人物似乎是随风来到人世,随风在世上漂泊,又随风而离开人世。《精疲力尽》是最说明这一点的。入否定传统的道德观念的电影。

“新浪潮”的功绩之一在于战胜了某种禁钢,力图真诚地描写男女和爱情,暴露虚伪。他们所感兴趣的是真实发生的事情,而不是受制于建筑在“善”与“邪恶”的传统观念。特吕弗拍摄的《朱尔和吉姆》(1962年)就是最具有代表意义的。

摄影方法:摄影风格侧重于电影的照相性,摄影师们侧重于画面新鲜感,拒绝功能主义或学究式的画面制作。他们以一种全新的自然主义的摄影风格出现。这一点紧紧和拉乌尔·谷达尔的名字联系在一起。谷达尔是戈达尔形影不离的摄影师,拍摄了从1959年—1968年间戈达尔的所有影片,还有一部分是和特吕弗合作的影片。由于“新浪潮”制作费用低、周期短,在实景中拍摄和即兴的导演、表演风格,便决定了谷达尔的摄影风格。他在摄影中更多地使用自然光和微弱光线的表现。他创造了肩扛摄影机、跟拍、抢拍等类似纪录片或新闻片的拍摄方法,形成一种极强的现实风格。谷达尔的这些风格赋予影片以自然、逼真、偶发的创作风格。在“新浪潮”的作品中,既顾及电影时空的完整性以及节奏的运动感,又出现大量的长镜头、景深镜头的摄影,特别是动用了一些十分灵活的移动摄影Q—戈达尔说:“摄影移动是个道德问题”。他把美学上的追求上升到理论的高度。从那时起,跟拍、长焦、变焦、定格、延续的全景摄影,成帧调节、摄影机的震颤相继作为艺术手段而动用。

音响处理:“新浪潮”大量采用自然音响环境,以增加作品的真实感。有时人物的对白都被淹没在音响中。那时,因为投资少,大都是同期录音、制作周期短,这是最省钱的办法。

剪辑:蒙太奇在这里不再表达思想和解释心理的手段,而只是作为时空切割时的手段。“新浪潮”的导演们对电影的长度、节奏很感兴趣。他们实现了一种快速剪辑的方法,增加了电影的镜头数目。取消遮挡、化出化人、淡出淡人等传统手法,采用镜头之间的直接衔接,并在时空关系上进行跳接。这种剪接无疑加快了观众的视觉节奏,减轻了叙事的繁琐冗长。长镜头的使用是增加影片的真实色彩。而快速剪辑法是增加视觉的节奏感。从“新浪潮”之后,特吕弗和夏布洛尔的长镜头,戈达尔的跳接与快速剪辑,成为当代法国电影的基本艺术手段,一直为人所延用至今。

表演:与传统明星制度相对立,他们启用了大批不知名的年轻人做演员。同时,他们还汲取了意大利新现实主义电影的非职业演员的方式,以及詹姆斯·迪思和马龙·白兰度的“不表演的表演”的风格。同时,“新浪潮”的导演还纷纷登场,出演他们影片中的角色。实际上,“新浪潮”也创造了自己的明星:贝尔纳戴特·拉风、让—保尔·贝尔蒙多。他们的表演完全摆脱了戏剧腔,真实、朴素、自然,总之,“新浪潮”对电影传统的语言、语法毫不在意。他们采用十分灵活的制片原则,导演不追求该怎么做,不该怎么做,而是追求个人风格,想怎么做就怎么做,形成了“作者电影”的观念。同时,这种观念影响了德国、日本、美国,甚至全世界。

### 第三节 “左岸派”——现实主义的革新派

“左岸派”(又称:作家电影‘)的导演算不上电影的新人,他们对于电影艺术的探索要早于“新浪潮”。同时,“左岸派”的导演们认为,他们与“新浪潮”有着共同的爱憎,但无法代替他们共同的美学思想和人生观。他们公开拒绝“新浪潮”。然而,由于1959年《广岛之恋》的出现正好赶上“新浪潮”的幸福之年,因此,人们便把它看作“新浪潮”的一部分,《广岛之恋》是爆炸了一颗精神原子弹。

“左岸派”的代表作品有：阿仑·雷乃的《广岛之恋》；亨利·高尔比的《长别离》（1961年）；阿兰·罗伯-格里叶编剧，阿仑·雷乃导演的《去年在马里昂巴德》（1961年），阿兰·罗伯-格里叶的《横跨欧洲的特别快车》（1967年）；玛格丽特·杜尔曾经是《广岛之恋》的编剧，此后导演了《音乐》（1966年），以及《黄太阳》（1970年）等影片。“左岸派”比较“新浪潮”在创作时间上几乎没有一定的界限。

“左岸派”的导演们由于对人和精神的发展过程感兴趣，从而走向了电影制作。因此，他们的影片有着明显的侧重人物内心描写的倾向。这似乎与20年代超现实主义先锋派电影的美学探索有着某种联系。然而，在20年代超现实主义的表现中，内心世界是他们唯一关心的现实。他们认为：内心的现实远远高于外部现实。而“左岸派”导演们却提出了“双重现实”的问题，即“头脑中的现实”和“眼前的现实”。他们认为，这是更高一层的现实。这样一个新的创作追求使“左岸派”电影一方面以探索人物丰富的内心世界有别于传统的现实主义电影，另一方面又将内心现实与外部现实，即头脑中的现实与眼前面对的现实结合起来，将原有的超现实主义改造为一种易为公众所理解与接受的高级现实主义。

20世纪以来，哲学、心理学、文学和戏剧等都发生了天翻地覆的变化。在电影中“左岸派”导演对于这些新的观念和新的创作理论的吸收量多。他们之中有人本身就是文学或戏剧的革新派。比如：杜拉、罗伯-格里叶都奉法国新小说派的主将，他们觉得摄影机的表现力能够加强手中笔的表现力，因此走向了电影艺术的创作。

由于有了这样一些背景，“左岸派”在电影创作上便显露得十分复杂。人们在分析“左岸派”的作品时竟发现，这一美学流派实际上是一个集现代主义思潮、流派之大成的美学流派，这主要受到了以下几个方面的影响：

其一，“左岸派”电影接受了弗洛伊德的性心理学和潜意识学说的影响，力图表现摆脱一切理性、法律、道德和习俗的约束的人的真实。在弗洛伊德的《(JL、理学概论》中，曾有两点断言触犯了全世界：一是肯定精神过程本身都是无意识的，二是性心理、性冲动的断言。他认为，这些性的冲动对于人类精神的最高文化、艺术和社会成就作出了其价值不可能被估计过高的贡献。他把文艺看作是下意识的象征表现，具有梦境的象征意义。文艺的功能在于使读者和作者所受的本能和欲望的压抑都得到一种“补偿”，或变相满足。

其二，“左岸派”电影接受了萨特的“存在主义”的影响，主要表现在人与物、人与社会、人与人之间的关系上。传统作品中的“良好的感情”在这里一扫而光，代之以人生恐惧、社会秩序之荒谬、人之渺小孤独、人性之虚伪和残暴等。突出了人的精神痛苦与丑陋。在表现荒诞的世界和战争给人类造成的精神扭曲、变态、异化上，没有任何一个流派能够超过“左岸派”。实际上，存在主义成为“左岸派”新的人道观。提出“存在先于本质”，主张“人应当去自我寻找”，应当认识到什么也不能拯救自己，哪怕是上帝的存在也不可靠。萨特说：“人不过是他自己的创造，这是存在主义的第一原则”。他主张“行动文学”、“介入文学”，也就是说艺术家必须积极地干预生活。

其三，“左岸派”电影接受了伯格森的“直觉主义”影响，强调在文艺作品中通过非理性感受而进入意识深处，强调“直觉”在认识世界、艺术创作与鉴赏中的位置，清除我们与“实在”之间的障碍，克服我们同“实在的距离”，使我们直接面对“实在”本身，使灵魂得到提高，超脱生活现状。“左岸派”影片接受伯格森的观点，从而赋予“现实”两字以全新的观念。

其四，受到布莱希特的影响，作品中力图对现实进行曲折的表现，以勾通内心的幻象。不是单纯的模仿自然，而是再造自然。布莱希特在戏剧作品中运用的间离技巧，被“左岸派”发挥到银幕上，他们主张艺术作品应当让观众时时处于静观的状态之中，让观众在这种“静”中认识世界。“左岸派”就是这样对现代主义新思想和新观念的继承，并把它们运用到自己的艺术实践与探索中去，创作出一部又一部五光十色的影片。



#### 第四节 “左岸派”在创作上的主要特征

主题：1、偏爱回忆、遗忘、记忆、杜撰、想象、潜意识活动，试图把人的这种精神过程、心智过程搬上银幕。2、描写人的责任心和自罪心，记忆总与历史事件相联系。比如《广岛之恋》中姑娘爱上了敌占军士兵，《长别离》中战争夺去那个军官的记忆，等等。影片大多都是描写中产阶级、二流演员、酒店老板等等。

导演：在表现“双重现实”时，并不对这不同的现实做人为的区别和加工。他们往往从“记录式的现实主义”中使观众一目了然。然后，再转向纯精神的现实主义中去。他们赋予某地、某种政治的历史事件、某一艺术以“见证人式的画面”，同时以个人的见解作为影片的基础，让那些见证人或画面自己说话。他们在表现“双重现实”的思维状态上显得复杂，但他们的手法并不因此而堕入抽象与僵化之中。阿兰·罗伯-格里叶曾说道：“如果世界确实是那样复杂，就需要重新找出它的复杂之处，这还得在现实主义上下功夫”。

剪辑：“作家电影”最重要的美学革命表现在剪辑上。比如《去年在马里昂巴德》这类影片的价值百分之七十来自剪辑的效果。格里叶称自己是“电影剪辑派”。“左岸派”导演们认为，电影剪辑所能表现的东西远无止境。他们在自己影片的剪辑处理上曾有过这样一些尝试：其一，取消传统电影中的间歇法，如化入化出等，取消过渡镜头，用跳接对时空、事件进行人为的压缩。其二，镜头位置的颠倒。比如《广岛之恋》中闪回的先后顺序倒置的安排。其三，镜头的并列出现，先后并不衔接，甚至是对立的，以突出现实的双重性和复杂性。其四，循环剪辑，以音乐上的十二音符式的剪辑，也就是指剪辑上有意识重复或重现。

音响：剪辑革命和音响紧密相连。雷乃说：“电影是视觉节奏与听觉节奏的联合，是联合而不只是画面”。在音乐的处理上，他们拒绝所谓“最好的音乐是不为人察觉的音乐”这一信条，而强调所创作的音乐是有意让人感知，同影片共成一体，形成一种纯音乐的杰作。在《广岛之恋》中就曾以七个主题曲而构成。“左岸派”导演比“新浪潮”导演文化修养更高，因此对音乐的思考与处理也就更细腻更复杂。同时，对台词的处理和自然音响的表现都给予了极大的重视。有些作品中反复重复的台词给人们留下了极深刻的印象。在“左岸派”的影片中，作曲家除了作曲外，还要进行音响和环境声音设计。在他们的某些作品中，他们称为“音乐的演出”。因此，有人以“沉思的视听艺术”来概括“左岸派”的作家电影。

表演：“作家电影”出于他们的美学追求，一般选用舞台演员充当他们的演员。与“新浪潮”自然主义手法相反，他们有意地拉开艺术与生活的距离，采用的是“间离效果”。演员与剧中人物之间，突出了演员的身份和“表演中还有表演”的观念，把银幕和观众的距离拉开。

摄影：采用十分灵活的摄影方法，有时侧重镜头的“静止状态”，有时强调画面的流动感。但他们从来不像“新浪潮”摄影师那样趋于“自然主义”的表现风格。他们虽然没有一个一致的风格形式，但他们也从来不采用类似谷达尔的肩扛摄影机的方式。他们在摄影机移动的过程中，讲究画面构图和布光等效果。同时，引人注目的雷乃的推镜头是别具特色的，摄影机向前推进，使人感到它是向着现实深入和捕捉。《去年在马里昂巴德》中使用这一手法，使主题更为贴近，似乎是要进入人的内心、回忆之中。

总之，对于“左岸派”的作家电影制作者们来说，现实世界之外还有一个彼岸世界，他们所深入探索的就是这样一部分。

“新浪潮”与“左岸派”的大致比较：

1. 从他们各自的成分看：“新浪潮”的制作者大都是巴赞创办的《电影手册》杂志的评论员，他们是些影迷，由到电影俱乐部中看影片、在杂志上写评论文章中逐步走上影坛的，如“新浪潮”的主要的干将们：特吕弗、戈达尔、夏布洛尔、里维特、卡斯特等人都是如此。而“左岸派”的制作者们则是聚集在塞纳河左岸“门阶出版社”这一左翼作家团体的周围的

一批文人。其中有作家杜拉、罗伯-格里叶等；有戏剧家雷乃、亨利·高尔比；有记者阿尔芒·卡蒂；有摄影师阿涅斯·瓦尔达等。而真正搞电影的只有克里斯·马克一人。

不同的经历决定了他们不同的文化水平。一般地讲，“左岸派”导演的文化修养要比“新浪潮”导演高。

2. 从时间上看：“‘新浪潮’运动始于 50 年代末期，以 1958 年为诞生的日期。而“左岸派”电影导演的探索要比“新浪潮”导演早。

雷乃在 1948 年就开始拍摄影片了，瓦尔达也于 1954 年就开始拍摄影片了。

3. 在年龄上着：1958 年“新浪潮”的几个代表人物还都是年轻的小伙子：特吕弗和路易，马勒是 26 岁，戈达尔和夏布洛尔是 28 岁。而“左岸派”的导演们在 1958 年大多数已经都是中年人了：雷乃和格里叶是 36 岁，高尔比和马克是 37 岁，杜拉是 44 岁。他们是第二次世界大战的过来人，有的当过游击队员，有的被捕过、流放过，死里逃生。仅这一条，便可以看出“左岸派”导演的经历与阅历比“新浪潮”导演要丰富、复杂，他们对生活有着更为深刻的感触和理解。

4. 从影片主题和手法上看：“新浪潮”作者电影有着强烈的个人传记色彩，而“左岸派”的作家电影反映的却是带有普遍意义的全人类性质的主题；作者电影较多采用“第一人称”的叙事手法，而作家电影则较多采用“第二人称”和“第三人称”甚至混乱地采用人称来叙事；作者电影有一种真实诚恳的风格。而作家电影却有着强烈的文学、戏剧色彩，艺术的假定性也远远超过了“新浪潮”电影。

5. 从拍摄地点的选择上看：由于“新浪潮”电影从来不去反映重大的历史事件，不具有社会性主题和政治性主题。因此，所选择的外景地一般都局限在巴黎，故事活动范围总在这个大城市中进行；同样基于影片主题的不同，“左岸派”导演们拍摄的地点也极为广泛，足迹遍及苏联、日本、朝鲜及欧洲各地。他们是些跨越国界的人，他们的目标不是巴黎，而是全世界。

6. 从美学追求上看：“新浪潮”追求的是向生活靠拢，向真实深入；而“左岸派”电影感兴趣的则是人的精神活动，人的思想，人的内心。在他们看来，一个人在头脑中创造的生活远远比生活本身要丰富。他们向内心生活靠拢，向着一种新的真实深入。

7. 从制作周期上看：“新浪潮”导演们以一种潦草的、半即兴方式拍摄电影，因此制作周期短，一年有时能够拍摄好几部影片；

而“左岸派”导演却是以仔细琢磨的方式拍摄电影，因此制作周期也比较长，常常是好几年才拍摄完成一部影片。

8. 从影片通过检查方面看：“新浪潮”电影由于内容简单，不涉及政治，因此一般都能顺利地通过放映(除戈达尔的《小兵士》之外)，而“左岸派”电影由于背景比较复杂，所以一般都要遇到麻烦。

比如：雷乃和马克拍摄的《雕像也会死去》(1952 年)就被禁演了长达 12 年之久。雷乃《广岛之恋》原定参加戛纳电影节正式比赛，结果中途被撤下来，只获得一个评论奖。马克拍摄的《假如古巴……》(1961 年)遭到禁演。他的另一部描写罢工的影片《希望早相见》(1967 年)也遭受到同样的命运。艺术家采取鲜明的立场直接干预生活，把赤裸裸的社会现状搬上银幕，触发观众的情感与选择，这在“左岸派”之前的法国电影中尚不多见。“左岸派”电影是对商业电影的一次强有力的冲击。从这个意义上讲，“左岸派”导演的作家电影是法国五、六十年代“先锋派”。

## 第十章 新好莱坞电影与新德国电影

在法国“新浪潮”电影运动的美学观念的冲击下，世界各国电影或迟或早地都在产生着

新的变化。而在这一变化中，最引人注目的是出现于六、七十年代的新好莱坞电影与新德国电影的变化。虽然，这一变化在今天已经在某种程度上由他们自己所颠覆，或以新的科技手段所取代，但它仍旧是世界电影发展中一个极为重要的时期和一个极为重要的现象。它使半个世纪以来旧的电影制片体制产生了动摇，使传统的美学观念又一次遭到了深刻的打击。它从更普遍的意义证实了法国“新浪潮”时期电影美学革命的真正意义；

## 第一节 新好莱坞电影所产生的背景

所谓“新好莱坞”指的是：从1967年—1976年，这样一段时间。好莱坞电影在经历了意大利新现实主义电影和民族电影兴起的影响之后；在经历了法国新浪潮的冲击之后，在经历了自身从50年代到60年代的商业影片制作的衰退与电视对电影制作的冲击之后，于60年代后半期和70年代，开始对近亲繁殖的类型电影从形式到主题进行了“反思”。而在另一方面，美国社会的动荡与政治的危机；电影旧体制与旧观念的危机，都成为这时期电影革命与演变的主要背景及因素。

60年代，美国社会处于一系列严酷的社会现实：谋杀丛起、越南战争、民权运动、经济衰退、政治危机等等。

1962年，约翰·肯尼迪当选为合众国的总统，他是第一个主张同劳工对话并被南北方美国共同认可的总统，也是第一个主张宗教自由的天主教总统。人民充满信心和希望，向往着社会和改革的进步。然而，1963年，约翰·肯尼迪遇刺。肯尼迪之死标志着“美利坚精神信念大厦”的坍塌。此后一系列政治谋杀出现：1965年4月，马尔科姆被刺；1965年5月，罗伯特·肯尼迪被刺；1968年，马丁·路德·金被刺；1970年，肯尼迪兄弟的母亲又惨遭遇难。这些造成了长期的社会动乱、人心浮动。

就在肯尼迪被刺的同一年，美国军事代表团进驻越南，从此拉开了这场发生在遥远的亚洲的战争序幕。1964年，美军轰炸越南；

1965年，地面参与战争；直到1973年，美军撤出越南，战争才宣告结束。这场旷日持久的战争使美国付出了高昂的代价，36.5万个年轻的生命被恶魔吞噬。这个数字几乎是第二次世界大战和朝鲜战争的总和（二战：20万人；朝鲜战争：10万人），成为美国历史上损失最惨重的一次战争。这使得曾经普遍坚信美国政治制度的优越的人们开始产生了疑问。好莱坞，这个曾以《一个国家的诞生》和《党同伐异》向世界电影挑战，并以《飘》等影片征服了世界银幕的电影之都，在此期间战争这一类型的影片几乎彻底遭到了破产，美国人民以他们青年人的热血和生命的代价，换来了对美国精神的思索和批判，同样是肯尼迪被刺的同一年，在美国爆发了由20万人参加的声势浩大的民权示威游行。这个由多民族组成的美利坚合众国的历史曾起源于贩卖黑奴，共和国的历史则起源于黑奴的解放<sup>①</sup>。虽然，曾于1954年又颁布了“反对种族歧视的法令”，但仍旧发生了10名黑人女大学生遇难的“小石城事件”。1962年，3个美国黑人考入大学，但市长和校长却站在门口阻拦他们入学，当时的肯尼迪总统下令，调动了3000联邦军护送这三个人入学。1963年，由上而下的艰难的社会变革，结果变成了一场自下而上的民权运动。

1965年，洛杉矶黑人住宅区暴动，而这一惨状空前的事件通过现代大众传播媒介——电视的形式得到了及时的转播，激起人民意识的觉醒，甚至待中间立场的白人也站到黑人一边。1967年，民权运动升级，黑人要求“种族隔离”，提出将路西安娜州变为“黑人州”，施行“黑人自治”。民权运动领袖马丁·路德·金还带头火烧兵役证，以示对越战的抗议。15万人向五角大楼走来，反对美国侵越战争。政府虽然在“内乱外患”惶惶不可终日 的情况下，仍坚持反动立场，镇压示威群众。1971年的一次规模浩大的游行示威中，仅被捕者就多达15000人。



1970年,“水门事件”发生,美国议会由史以来第一次弹劾了他们的总统。美国政府失去了人心民心,引起了强烈的愤懑。美国对外扩张的霸权政策也受到了阻隔。民主政治与暴力行为,战争政策与人民反抗、民权运动的高涨与压制,形成了美国社会政治运动的三大潮流。而这时在青年人当中“弗洛伊德”盛行,一种逆反心理通过德皮士、性自由等形式体现出来。新好莱坞电影运动便诞生在这样一个“社会动乱、民主危机的时代”,其社会和政治的原因是无法回避的。

新好莱坞电影产生的国内经济文化方面的原因;似乎主要归于电影与电视的竞争。进入50年代,电视就开始威胁着电影业,美国人与法国人采取的是不同的态度和方式,法国人所考虑的是在艺术美学上的革命,而美国人则更多考虑的是技术上的革命,他们将:宽银幕、立体电影、汽车影院、甚至嗅觉电影等,一系列新技术推向市场。这一措施在企图夺回电视观众的同时,实际上仍旧在维护着好莱坞的传统职能。然而,60年代中期,美国家庭90%以上都有了电视,人们坐在家里看电视的机会和时间越来越多,电视台与节目数量也与日剧增,不仅吞噬掉全部好莱坞的影片,还在电视上开始大量地播放欧洲影片。而这来自:意大利新现实主义、日本电影、瑞典的英格玛·伯格曼,特别是法国的“新浪潮”等一系列电影文化的冲击,开始从根本上动摇了好莱坞的制片体制,一场电影业的“独立革命”在酝酿之中。出现了一些不依附于大公司的“皮包公司”,他们确实解决了剧本、导演、演员等方面的问题,也拍摄出了几部影片,但最后还是要大公司来为他们发行。“独立革命”很快地烟消云散了。然而,它却预示着美国电影“新浪潮”的出现。就在这时一批电影学院的学生走上社会,开始了他们的电影创作。这些青年人崇拜和向往欧洲电影,接受了“作者观念”的影响,也试图象欧洲青年艺术家一样,用电影讲述自己的故事,用自己的方法讲述个人的、新的、非主流的故事。

1967年,阿瑟·佩恩拍摄的《邦尼和克莱德》影片公映,尽管影片中表现的仍是一个英俊潇洒的青年和一个美貌风流的姑娘的爱情故事,但是他们西装革履的外表掩饰不住他们的真实身份:两个手持枪弹、抢劫银行的“江洋大盗”。这是美国电影银幕上首次出现的与传统好莱坞电影人物形象迥然不同的新人物,他们同《四百下》中的安托纳、《精疲力尽》中的迈克尔一样,是个十足的无政府主义者,是社会秩序的破坏者和颠覆者。影片片头所采用的字幕形式资料照片强调了人物的历史传记色彩、强调了叙事的真实性和纪录性,这也同《四百下》中的安托纳被询问时的时空非同步的剪辑有着一样的精心设计。而现实社会的问题,越南战争的失败和阴暗的社会前景也在影片结尾的改写上体现出来,观众已经厌倦了“大团圆的结局”,这一程式再也行不通了。结尾时邦尼和克莱德被警察打得千洞百孔的身体与被击毙在巴黎街头的迈克尔何其相似。这部影片的成功在于人们接受了对“美国正面形象的巨大否定”,它颠覆了美国电影的强盗片和警匪片的类型模式。而类型模式的破产之日便是作者电影的生成之时,影片《邦尼和克莱德》标志着美国新好莱坞电影的诞生。

## 第二节 新好莱坞时期的电影创作

60年代末,美国电影制作者的观念在变化,观众的观念也在超越现实的精神状态,他们要利用“‘青年人与现存社会的矛盾’和‘现行社会的危机’”,就像一个好莱坞的制片人所说的那样“革命是容易脱手的完美商品”。他们企图以“革命”打入市场,就如同那一时期出现的德皮士资本家一样。这类的影片以后还有:波拉克拍摄的《杰里迈亚·约翰逊》(1969年)、波格丹诺维奇拍摄的《纸月亮》(1972年)和卢卡斯的《美国风情录》(1973年)等。《逍遥骑士》成为六、七十年代美国电影史上重要的分水岭,它引起了美国电影的深刻变化,并导致了某种“自由”浪漫、躁动的暴力情绪和风格”。这部多少带有试验性质的影片预示了1975年《出租汽车司机》的艺术方向。

影片《出租汽车司机》的导演是出生在纽约“小意大利区”的马丁·斯柯塞斯，他曾做过短片、剪辑、助理导演等职。斯柯塞斯从小就目睹了小意大利区生活中的种种青年人的精神苦闷与孤独的生活。他对街道上屡屡发生的暴力事件及行为有着深刻印象，本来做神职人员的理想渐渐被艺术情趣所取代。1968年，斯柯塞斯拍摄了处女作《谁在敲我的门》。此后，他遇到了约翰·卡萨维特斯，他的友谊与忠告一直伴随着他，这就是“小伙子，永远不要导演商业影片”斯柯塞斯后来以《出租汽车司机》和《基督的最后诱惑》实践了这一忠告。

弗朗西斯·福特·科波拉是新好莱坞电影创作的中间分子，曾被传统的人称之为是美国的新浪潮的旗手，是一个擅长表现人的孤独与暴力的伟大导演，又是一位多才多艺的艺术家。他曾于1962年拍摄了他的处女作，一部恐怖片《痴呆症》；1967年，拍摄了作为在加利福尼亚大学硕士论文的《他已是小伙子了》起了人们的注意；1970年他又因《巴顿》一片的编剧（获得奥斯卡最佳编剧奖）而成功，为自己确立了地位；1972年，描写黑手党领袖的强盗片《教父》（上），因创造了2亿美元的票房，而获得美国电影史上空前的记录；1974年，那部关于窃听专家哈里·考尔的《对话》，在声画对仗上精妙的处理，使人们看到了“美国新电影中最令人感兴趣的形象”；1979年，《现代启示录》出现，这部影片同前一年出现的迈克·西米诺的《猎鹿人》一起，对人们一直保持沉默的“越南战争”问题发了言……。科波拉的电影创作走过了一条辉煌的历程。他从独立制片开始，不仅自己制作影片，还资助别人拍摄影片，卢卡斯的《美国风情录》就是在科波拉的帮助下（科波拉的制片人）拍摄的。他雄心勃勃企图要改变旧好莱坞，他曾说“我要为电影艺术赔上一生”。然而，由于他所获得的巨大成功，使他逐渐地背离了自己，走向了“重磅炸弹”的高成本、重大题材的制作。在新好莱坞时期之后的好莱坞似乎什么也没有改变。

在这一时期独具特色的影片还有：罗伯特·阿尔特曼，这个称作“失魂落魄的梦幻者”，于1969年拍摄的《公园里最寒冷的一天》；西德尼·波拉克于1969年拍摄的《无力的马不是要射杀吗》；

哈尔·阿什比于1971年拍摄的《哈罗德和莫德》；以及米洛斯·福尔曼拍摄的《飞越疯人院》等等。新好莱坞电影在商业片领域里也取得了广泛的成就：在喜剧片类型中，出现了杰里·刘易斯、伍迪·艾伦和梅尔·布鲁斯。他们3个人都是喜剧的导演和演员，他们的“相声滑稽剧”妙语连珠地嘲讽了社会，既显示出美国强大的喜剧传统精神，又融入现代色彩。商业片卓越天才斯蒂芬·斯皮尔伯格于1975年拍摄的科幻片《大白鲨》，这部影片实际上预示了以后的《外星人》（1982年）、《侏罗纪公园》（1993年）等影片的出现与成功。他还在36岁的时候，就曾有4部影片被列入美国最上座的10部影片之中。斯皮尔伯格影片的巨大的票房收入为美国电影赢来席卷全球的声势。

从70年代到80年代的过渡时期，新好莱坞完成了自己的使命。近10年的时间，美国每年生产200部左右的影片，电影与电视争夺观众的竞争已达到平衡。电影保持着10—12亿的观众，并且有了自己的越来越广阔的海外市场。据1993年的统计证实，美国电影国内票房收入达52亿，发行收入26亿。视听产品的贸易顺差仅次于飞机制造出口业，为美国第二大行业。在全年世界银幕上上座率最高的100部影片中美国影片占88部。

### 第三节 新德国电影的初期

60年代初期，德国电影所出现的危机主要表现为：政府对电影停止实行经济保险。导致了大公司的倒闭或合并（如：新电影艺术公司、联盟电影公司和乌发—汉萨电影公司）；影片质量下降，但对娱乐片所缴纳的税却不降低；以及电视的发展和竞争等。在1961年中，“德国电影奖”评委会竟然找不到一部值得授予“最佳影片”和“最佳导演奖”的人选。德国电影在经济与艺术上处于了最低点，60年代中期，德国年产量仅为60部影片，观众人次也降

为 1 亿人左右。

### 一、“奥伯豪森宣言”

1962 年，来自慕尼黑的短片新导演们，带着一纸宣言来到了国际短片电影节所在地奥伯豪森，他们参加第八届国际电影节，宣称要“创立德国新电影”。他们对 60 年代的美国电影和德国商业片表示不满。由 26 个大都从拍摄短片开始走上影坛的电影导演、摄影师和制片人们提出了这项宣言，其主要内容是“因循守旧的德国电影的崩溃终于使我们所摒弃的思想立场丧失了经济基础”；“正如在其它国家那样，在德国短片也已成为故事片的学校和试验场所”；“德国电影的未来在于运用国际性的语言”；“我们现在要制作一种新的德国故事片，这种影片需要自由。我们必须打破常规，克服电影的商业性。我们要违背一些观众的爱好，创造从形式到思想都是新的电影。我们准备在经济上冒一些危险”；“旧的电影已经死亡，我们相信新的电影”。大致这样一些内容的宣言，标志着西德电影的转折点。此后，他们筹建“德国青年电影基金会”，计划以 500 万马克资助 10 部故事片的创作。然而，这项建议未受到认真地对待。经过长时间的筹集资金，1965 年“德国青年电影董事会”正式成立，并在以后的 3 年中资助了 20 部影片的创作，其中最多的一部投资达 30 万马克。德国青年电影创作者拍摄出了在国际上产生影响的、至今仍有意义的作品。这些影片从 1966 年起，开始进入了商业发行网。

### 二、德国青年电影

这是新德国电影发展的初期阶段，德国青年电影的先驱者之一是让-玛丽·斯特劳布。他于 1933 年出生在法国尼斯，1958 年来到德国，并在流亡德国期间拍摄了实验影片。他的全部作品都是与妻子达尼埃尔·西耶共同摄制的。她做过丈夫影片的编剧、制片、导演、剪辑等工作。斯特劳布的影片追求的是一种布莱希特式的启蒙戏剧风格，他坚持台词、原著、思想真实可情，要求演员“少做动作，多念台词”。他的作品往往严肃、庄重而又细腻。斯特劳布的代表作品是《没有和解》（1965 年），是根据海因利希·伯尔的小说《九点半钟的台球》改编而成的。影片通过三代人的生活将希特勒时代的德国与联邦德国在战后现实做了对比，演员口中是极具有文学化台词，影片演员的说话方式、场面调度和画面构成旨在让人们体验现实，而不是面对现实。这种风格，体现了导演试图按照布莱希特的戏剧理论所要达到某种间离效果的追求，同时它还使人们想起电影史上著名的德国表现主义流派。许多的影评家都注意到这是一部“用历史的闪回镜头直接回顾了纳粹时代”的影片，“是一部有政治现实意义、风格新颖的先锋派影片”。

亚力山大·克鲁格也是先驱人物之一。他出生于 1932 年，曾做过法学家、律师、作家等，他导演了代表作品《向昨天告别》（1966 年）。影片表现了一个从民主德国来到联邦德国的姑娘阿尼塔·G 的艰难生活，她处处受到人的打击，被人践踏利用。影片剧情大幅度跳跃，采用了不少纪录手法和漫画式的表演。“影片之所以产生好的效果，不仅由于影片的叙事手法，还由于影片对主要人物命运的同情，对社会的批判，发人深思的讽刺和它特定的内容”。这部展现“‘冷漠、落后、家长式作风，当权者的变态心理’”的影片曾获得了威尼斯电影节的银狮奖。

还有一些有影响力的人物和作品：福尔科·施隆多夫于 1966 年拍摄了《青年特特勒斯》，这部“对早期法西斯精神的探讨”的影片获得了戛纳电影节“国际批评家奖”；威尔格·赫尔措格于 1967 年拍摄的《生活的标志》影片描述的是士兵施特罗斯特策克在一个无所事事的小岛上如何因荒诞处境变疯的故事，赫尔措格希望表现“希腊风光中阴森可怕而在理智上又无法理解的力量”，这部影片已经可以看出该导演后来的一贯的风格和追求；约翰内斯·沙夫的



影片《纹身》讲述了一个16岁的小伙子如何枪杀了自己的养父，“简单的最后行动代表了青年人对传统社会的空谈和自满的抗议”。这部影片与法国新浪潮电影颇有共同之处，“它体现了新德国电影与新浪潮电影相结合的特征：导演们想要表达的是他们亲自目睹和经历过的事情”。以后还有：彼得·沙莫尼获得柏林电影节银熊奖的《狐狸禁猎期》；乌尔里西·沙莫尼拍摄的点画派风格的影片《它》和《年复一年》；哈罗·曾夫特拍摄的《慢跑》；克里斯蒂安·里舍尔特拍摄的《倒立吧，夫人》；汉斯—于尔斯，波兰德拍摄的《猫和鼠》；爱德加·赖茨拍摄《进餐》等等。

#### 第四节 新德国电影的四大导演

70年代中期，新德国电影进入创作高潮，这一时期代表人物是威尔格·赫尔措格、福尔科·施隆多夫、赖纳·威尔纳·法斯宾德和威姆·文德斯。

威尔格·赫尔措格(又名：W. H. 斯蒂佩蒂奇)

如果说艺术家是一个“离群索居者”的话，新德国电影中最能体现这一特点的人物是赫尔措格，正像他影片中那些“孤家寡人”的主人公一样，他自己就是这样一位孤独的艺术家的。赫尔措格说：

“就因为我是独自一人，而且还将独自工作下去，所以很难将我的影片归入这里的某个流派”。

1967年，他在希腊拍摄了《生活的标志》一部短片之后，又在萨哈拉拍摄了《法塔·莫尔加纳》(1968年)；拍摄了《诛儒也是从小长大》(1968年)；1973年，他到了秘鲁和巴西，拍摄了《阿吉尔——上帝的愤怒》，影片采用传说中纪实手法，描写了1590年到黄金国探险的僧侣阿吉尔的故事。表达了某种社会秩序的瓦解和狂想在现实面前的失败。这是一部“妄想和放纵的叙事诗”。1976年，他执导的影片《人人为自己，上帝反大家》记叙了上个世纪一个遭受社会偏见的弃儿卡斯伯·豪泽尔的故事，他心理愚钝和反常。这部半记录、半自传体的影片揭露了特权和教会制度为基础的社会的虚伪和利己主义。8毫米胶片拍摄的主人公梦境很有特色，成为赫尔措格“最有力量和风格最统一的影片”，荣获了戛纳国际电影节奖。1978年，他还曾重拍了茂瑙的《夜间幽灵诺斯费拉杜》。1982年，赫尔措格导演了《陆上行舟》，主人公梦想在亚马逊河上游的森林里建起一座歌剧院，让伟大的卡鲁素来唱歌，他开始了旅行并在土著人帮助下把行舟搬过山岭。影片在瑰丽壮观的大自然景色中和古朴纯真的民风中激荡着艺术家更加执迷、颠狂的心理状态。赫尔措格说到：“我的影片是由于某种强烈的迷恋产生的……”，这部影片获得戛纳国际电影节最佳导演奖。

孤独和疯狂、异域疆土的自然风光成为赫尔措格影片的一贯的主题。在赫尔措格的影片中，他热衷于刻画那种边缘与孤独的人物，探讨人物“疯狂的迷恋”的心智，在这一点上他与法国“左岸派”电影有近似之处。他的影片极富浪漫色彩，有强烈的造型意识和动人的古典音乐。他的电影剧作略欠一筹，一如《陆上行舟》河流中走船，放而不收，削弱了戏剧张力，令观众感到沉闷、拖沓，有时晦涩、难懂。

福尔曼·施隆多夫，

早年在巴黎攻读政治学，然后进入巴黎高等电影学院学习电影制作。他曾做过马勒、雷乃和梅尔维尔的副导演，也是从短片开始创作生涯的。1966年，他的处女作《青年特尔勒斯》“预示了新德国电影的觉醒”，影片编剧是他后来的妻子和主要合伙人特洛塔。

1967年《剧烈的争吵》的成功，使他同美国哥伦比亚公司签订了6年的合同，开始转向拍摄历史题材的影片。1971年的《科姆巴赫穷人的暴发》起源于民间传说，叙述了民工拦路抢劫一辆钱车的故事，表达了下层人民的感情，批判了社会，“对具有新特征的乡土电影的发展是个贡献”。1972年后，他从历史转向当代，拍摄对德国社会现状进行精辟分析的系列影片，并从1960年“作者电影”较窄的观念转到较大的观众层面。1975年《丧失名誉的卡塔琳娜·布鲁姆》描写一个收容无政府主义者的年轻妇女最终成了舆论界的牺牲品。1976年他拍摄了根据尤斯奈尔原著改编的《死刑》。在1978年《秋天的德国》中，他“技艺更加精湛”。1978年《锡鼓》影片通过一个不愿意长大的孩子的故事对德国历史及现实进行了强有力的批判。这部史诗般的巨幅画卷于1979年同《现代启示录》并列戛纳国际电影节金棕阁大奖，1980年又赢得美国奥斯卡最佳外国影片奖。

他的80年代仍然是丰厚的；《伪造》（1981年）、《斯万的爱情》（1983年）、《一个保姆的故事》（1989年）等等。施隆多夫擅长导演艺术片，是一个“在所有导演中最具现代电影语言表现手段的人”，也是一个注意市场和同观众交流的人。施隆多夫注重电影剧作，有浓厚的文学功底。他的代表作品《锡鼓》等，对处于社会重压下的人物变态心理的描写以及他对文学作品倚重使他同法国“左岸派”电影人士及作品十分接近。然而，他对电影基本技法的注重、对观众的顾及、与电影明星的多次合作，又使他同这些导演以及新德国电影的其他人明显不同。目前，他主要在美国拍片，而这些“超级制作削弱了他的艺术才华”。

#### 赖纳·威尔斯·法斯宾德

新德国电影多产的天才法斯宾德是多面手，他曾做过记者、戏剧编剧、戏剧导演。70年代他建立了自己的公司，并从舞台转向电影，在银幕上塑造了一系列的栩栩如生的人物形象。1969年—1976年，他总共导演了29部长故事片和一部5集电影系列片。

1969年，在柏林电影节轰动的《爱比死更冷酷》“表现了毫无用处的可怜人”，影片中的移动摄影不同反响，那是他的第一部作品。1970年《谨防神圣的妓女》把戏剧排演的喜怒哀乐搬上银幕。

1971年，法斯宾德在《四季商人》里讲述了一个无法满足母亲要求的菜商在饮酒后死亡的故事。影片仅用了11个拍摄工作日，充满风格化与舞台艺术痕迹，法斯宾德的创作风格达到高峰，在他的影片中第一次出现了关于同性恋的主题。1972年，‘法斯宾德仅用了10天拍摄完成了《佩特拉·冯·康德的辛酸泪》。1973年，他导演《恶梦吞噬灵魂》片中60岁的老妇嫁给了一个年轻的摩洛哥外籍工人，当她能够战胜社会的种族偏见时，却无法克服他们面对的种族差异。1975年的影片《自由的强权》又一次显示了法斯宾德偏爱的主题，一个同性恋青年被人利用后又被抛弃，惨死街头。1977年导演的《中国轮盘赌》、1978年推出反法西斯题材的《玛丽亚·布朗恩的婚姻》、1978年与施隆多夫联合导演的《秋天的德国》、1980年，另一部反法西斯主题的影片《莉莉·马莲》问世。1981年4月法斯宾德在“世界报”采访他说：“如生命允许，我希望拍摄12部反映德国各个不同时期的影片；第一个描写第三帝国的主题是《莉莉，马莲》。但不是最后一个……，我在寻找自己在祖国历史中的位置，我为什么是个德国人？”法斯宾德的声明体现了新德国电影艺术家的觉醒和责任。1982年，他在导演了《薇洛尼卡·弗斯的欲望》和高度风格化的影片《水手克莱尔》后离世，年仅36岁。

法斯宾德绝大部分影片的电影语言无大新意，采用的是他崇拜的美国“好莱坞”电影模式，是一种传统情节剧。其中最大特点是他对艺术的真诚和对社会的直言批判，他敢于把德意志沉重的罪孽意识摆上银幕，他也撕下自己的外衣，把种种非常态欲望和阴暗心理逐一解剖。法斯宾德的美学追求和创作倾向与法国新浪潮时期的“电影手册派”十分接近，他的影片中那种“乌托邦思想”和“悲观绝望”也同手册派一样消极。他的影片有时出现“简单

化”的倾向，他的社会分析有时也难免“主观”、浮浅”。然而，在新德国电影艺术家中，他的真诚是最令人难以忘怀的。

威姆，文德斯

这位曾攻读医气和哲学的大学生在投考巴黎高等电影学院时失败，他在巴黎电影资料馆通过观摩大量影片自学成才。

1971年文德斯导演的第一部长片《城市里的夏天》，这是“一个犯罪故事的历史”，影片中的囚犯因惧怕往昔而逃跑。他还拍摄了非情节化、不求表意的《守门员罚球时的焦虑》；这一风格同样反映在1974年的作品、爱丽丝漫游城市》中。1976年执导《时间的进程》，1977年美国演员德尼·霍普在他气氛神奇的影片《美国朋友》中担任主演。1980年，他把美国导演尼古拉·雷依的传记故事搬上银幕，影片记叙了在无尽的公路旅行中电影机械师与他的朋友卡米茨的友谊与烦恼，这是一部典型欧式风格的公路片。1984年，摘取戛纳电影节金棕榈的另一部欧式风格的公路片《德克萨斯州的巴黎》标志着文德斯“美国化倾向的高峰”，他表现了人的孤独、人与人之间的隔膜。1985年他拍摄了一部关于他的偶像导演小津安二郎的纪录片《东京之行》。1987年，《柏林上空》这部充满超现实主义气氛的作品问世。迁移、旅行是文德斯影片的惯常主题，他的电影语言修辞中基本排除蒙太奇，形成对运动和场景不加剪辑的“坦率、冷静”的风格。

新德国电影运动的衰落：

同新浪潮电影一样，新一代的德国电影人反对电影商业化，主张“作者电影”和“艺术电影”，新德国电影在美学追求和制作方式上有很多与新浪潮相似之处，几百名导演从60年代中期到70年代中期拍摄了近千部影片，形成持续不断的创作高潮和声势浩大、历时长久的电影运动。美国新好莱坞电影运动导演科波拉对旺盛时期德国电影作过安如下的评价：“过去的10年属于新德国电影，西德是现在唯一有所作为的电影国家”。

然而，70年代中、后期，经济危机已经表明德国电影有衰落，电影市场出现了萧条，德国影片在国内的放映收入几乎无法抵偿制版成本。据统计：其收入仅占全部影片收入的10%，1977年占4%。新电影对资助团体的依赖，使电影艺术受制于这些团体和电视台编辑部，同时也受制于主管这些部门的政治态度。“德国青年电影董事会”由于提供资金过少丧失了影响，已于1976年解散。

1977年，法斯宾德还曾发表了将来只在国外拍片的声明轰动一时，引起人们议论纷纷。一些评论家认为“虽然电影导演们对运转不灵的团体和对缺乏评论界的支持表示不满是可以理解的，但是否在别的欧洲国家或欧洲以外的国家拍摄电影的条件就比联邦德国优越却是使人怀疑的”。法斯宾德于80年代初业已故世，其他三大导演已到国外拍片。新德国电影运动的主将在国外创作上的滑坡现象，证明了评论家的担忧。90年代的德国电影市场完全被好莱坞占领，有着先锋运动表现主义、德国室内剧、批判现实主义传统的民族电影也已日渐消亡。

## 《中国电影史》部分

相关的概念和脉络

**左翼电影：**指1933年到1935年底中国共产党的电影小组在上海开展的左翼电影运动及拍摄的一批反帝反封建电影。早在1931年9月，左翼剧联就提出了电影要暴露帝国主义的侵略、资产阶级和地主阶级的剥削以及国民党政权的压迫，描写工农群众的反抗斗争并指出知识分



子的出路，1933年，由明星、联华、艺华等公司拍摄的约三十几部电影，都遵循了反帝反封建的制片路线，表现了工人、农民、妇女和知识分子的生活和斗争，代表作有：夏衍编剧、程步高导演的《狂流》、《春蚕》，沈西苓的《女性的呐喊》，孙瑜的《大路》，吴永刚的《神女》等等。

**国防电影：**指在“国防文学”号召下提出的在1936年提出的电影创作口号及摄制的电影，旨在发起“一个最大限度地动员文艺上的一切救亡力量的运动”，主张电影工作者在民族存亡的紧急关头以电影为武器，更好地为抗敌斗争服务。受当时条件的限制，未能很好地解决理论和实践问题，但对电影界抗日民族统一战线的形成起到一定的推动作用。代表作费穆的《狼山喋血记》，沈西苓的《十字街头》，吴永刚的《壮志凌云》，袁牧之的《马路天使》等等。

**十七年电影：**指1949到1966年，中国电影在继承三、四十年代进步电影和解放军革命文艺两方面传统的基础上，发挥各自的传统与优势，开辟了中国电影的新阶段。在风格上，十七年电影主要的样式是戏剧式的，主要以革命的正剧为主，喜剧电影（如吕班的《新局长到来之前》、《未完成的喜剧》）、散文电影（如水华的《林家铺子》、谢铁骊的《早春二月》等）也有所发展，它最主要的特点就是继承了我国优秀的民族文艺传统，体现了现实性和时代感，注重人物形象塑造，造就了一大批各具特色的电影艺术家，然而也存在不少的问题，比如电影直接为政治服务，导致作品缺乏艺术生命力，没有深入去挖掘人物的内心世界，也很少借鉴外国电影的艺术成就，对电影本体的研究基本上没有展开。

**新时期电影：**指1977年文化大革命结束以后的中国电影，经过十年劫难，中国电影进入了前所未有的发展时期，在最初两年多的时间里，最多表现的是揭露“四人帮”丑恶罪行的揭露，在艺术上却难以摆脱原有的创作原则和创作模式，一直到1979年，影坛上出现了冲破“三突出”原则和陈旧创作观念束缚、带有艺术创作个性的影片，如李俊的《归心似箭》、《小花》、《瞧这一家子》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》，这些影片在题材上大胆拓展，艺术手法大胆创新，在人物形象塑造、艺术结构、电影语言上都有了明显的深化和发展，构成了中国电影第一次创作的浪潮。而在80年代初，更加出现了老中青三代导演各放异彩的壮观局面，第三代导演作品有谢晋的《天云山传奇》、水华的《伤逝》、汤晓丹《南昌起义》、成荫的《西安事变》等，第四代导演作品有张暖忻的《沙鸥》、吴永刚的《巴山夜雨》、吴贻弓的《城南旧事》等，第五代导演作品有张军钊的《一个与八个》、陈凯歌的《黄土地》、田壮壮的《猎场扎撒》、吴子牛的《喋血黑谷》、黄建新的《黑炮事件》、张艺谋的《红高粱》等。

**文革电影：**文化大革命十年间，中国电影遭到了空前的浩劫，十七年电影取得的成就被全盘否定，整个电影事业几乎停滞不前，很多电影工作者遭到了迫害，甚至致死。对电影来说，文革意味着只剩下三部电影：《地道战》、《地雷战》、《南征北战》。文革电影最重要的特点是创作的“三突出”原则，即“在所有人物中突出正面人物，在正面人物突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物”，在美学方面，采用“敌远我近，敌小我大，敌暗我明，敌俯我仰”，色调对敌用冷，对我用暖，造成了极其虚假、公式化的套路，抹杀了电影作为艺术的个性美，用宏观的视角来掩盖艺术细节的不足，使影片空而无物，创作公式化，没有创新和原创性。出现了样板戏电影这种特殊的文化现象，从某种意义上来说，样板戏是一次成功地对京剧进行改造得的实践，它主要选取现代题材，在很多方面作了大胆的探索和创新，比如场次转化节奏明显加快，唱腔中加入了流行的短段，加入了西洋乐器和交响乐伴奏等等，一定程度上起到了普及京剧的作用，但是由于总的指导思想的错误和创作原则的单调，所以它的艺术成就不高。

**主旋律电影：**一种有着类型电影倾向的主要表达国家主流意识、体现民族精神、弘扬民族文化和主流文化秩序的电影类型，在90年代主要是主流电影，体现了转型期国家对于电影工业的扶植和对于体现意识形态国家意志的软性要求，是一种功能性较强而娱乐性稍弱的电影类型。目前有中心转化的趋势，教化兴趋向缓和，开始走向注重故事情节包装和商业化的叙事

策略。主要类型有：重大革命历史题材影片（《大决战》、《周恩来》、《重庆谈判》）、伦理道德片（《离开雷锋的日子》、《被告山杠爷》）、献礼片（《国歌》、《共和国之旗》）、商业化主旋律电影（《黄河绝恋》、《红河谷》）。

**“影戏观”**：19 世纪 20 年代中国电影在艺术上逐步形成了的创作方法和创作风格，对中国电影的发展产生了十分深远的影响，“影戏”反映了当时电影创作的特点和电影观念，也反映了中国早期电影和戏剧的直接关系和深厚渊源。中国的第一代导演如郑正秋、张石川的影片创作，很多都是取材于以往成功的文明戏，演员也有很多就是戏剧演员出身，所以，文明戏作为初期中国电影的主要艺术来源，很大程度影响着中国电影的创作面貌。早期的“影戏”理论不强调电影对现实的记录和复制功能，而强调教化功能，注重对情节和剧作水平的研究，认为“电影剧本是电影的灵魂”，以戏剧化冲突原则为基础，把情节的曲折生动作为衡量影片叙事成功标准，常常在善恶冲突和撞击中展开故事情节，大多以正义的胜利告终。

到 30 年代，电影创作在注重市民观众的欣赏趣味和剧作叙事经验方面，仍然继承、发展影戏电影的艺术传统，重视情节和戏剧冲突，但也有一定的发展，即在创作中更多地表现鲜明的进步倾向和时代精神。

40 年代，进步电影的主流在对待电影的基本原则和方法上都继承和发展“影戏”电影传统，进步的电影艺术家都把电影作为表达自己的社会政治思想、对世界的认识的工具，揭露和抨击丑恶的社会现实，“教会人们仇恨”，基于这种功能，叙事成为直接表现作品内涵的基本表意手段，是影片结构的核心，从政治社会的功能出发，以叙事尤其是戏剧性叙事为核心，是电影视听构成服从和服务于叙事，成为“影戏”传统的基本原则。所以各种大同小异的戏剧式叙事方式、结构和技巧被普遍采用，占据了统治地位。1941 年，陈鲤庭在《电影轨范》中，正式提出了“影戏”这一理论，是“影戏”在艺术上成熟的标志，确立了它的统治地位。

**两次电影大争论**：指文革之后的关于电影戏剧性问题和文学性问题的论争。1979 年，白景晟首先发表《丢掉戏剧拐杖》，向自 20 年代就开始确立的传统的戏剧电影观念提出了挑战，他认为在电影成长为一门独立的艺术之后，就不应该永远依靠戏剧这条“拐杖”走路，继后，张暖忻和李陀联合发表《论电影语言的现代化》，认为应该尽快革新中国的电影语言，钟惦珩也发表文章要求“电影和戏剧离婚”，而另外一些人如邵牧君、张骏祥发表了一些不同的意见，从而引发了一场关于电影戏剧性问题的争论。

稍后，随着对电影本体论的探索，针对那一时期创作时间过于追求新形式、新技巧的偏向，张骏祥提出了“文学价值说”，认为不应该忽视电影的文学价值，即作品的思想内容、典型形象的塑造、文学的表现手段等，与此相对，郑雪莱发表了《电影文学与电影特性问题》，对“文学价值说”提出了质疑，认为不可以脱离电影美学特性和特殊表现手段来谈电影的本质，从而又引发了一场关于电影文学性问题的争论。

中国第一部电影《定军山》，第一部故事片《难夫难妻》，第一部获国际奖影片《渔光曲》（莫斯科国际电影节），第一次提出系统提出影戏观侯濯，建国后第一部获奖影片吴贻弓《城南旧事》（马尼拉国际电影节）

### 第一次：

中国电影史上第一部电影：1905 年《定军山》 产生于北京，真正兴盛在上海

第一部故事片

第一部国际上获奖影片

第一部彩色电影

第一部有声电影

重要电影节获奖影片

第一代：明星公司 创作 郑正秋，张士川 文华公司 长城公司

第二代：30 年代末 40 年代初 达到成熟

第三代：跨新中国成立前后， 现代的导演与之相比 艺术热情不够 艺术成就不高

第四代：第一批专业导演 受到西方电影思想的影响相对比较大 不自觉地具有人文主义精神  
伤痕电影、反思电影

第五代：开始有意识地摆脱影戏观的影响（重点）

第六代：第一批习惯用影像讲故事而不是用语言来讲故事（重点）

六代电影人的主要作品、代表人物，重点是第五代和第六代

### 重要的创作现象：

主旋律电影——是唯一一种形成的电影类型倾向

第六代电影——缺乏现实关怀精神，虽然使用现实主义手法，集中体现了影戏观不再统治之后，走向了另外一个极端——失去了电影“叙事”艺术形式（陆川《寻枪》、孟京辉《像鸡毛一样飞》等）

谢晋现象：葛优现象：贺岁片现象：导演拍武侠片现象：冯小刚现象：英雄现象：

左翼电影：样板戏电影

### 重要的思潮：

影戏观及其变化、社会改良主义作品（社会电影——《乌鸦与麻雀》）、软性电影论、两次电影大争论、巴赞纪实美学、国防电影

### 演员：

阮玲玉、胡蝶、赵丹、石挥、葛优等

影戏观及其变化

### 另外：

香港电影新浪潮：徐克、吴宇森、唐季礼、王家卫、许鞍华

台湾新电影：侯孝贤、杨德昌、李行《静观默查写台湾》

### 中国电影理论发展史

电影锣鼓：1956 年，在党的“双百”方针鼓舞下，上海《文汇报》专栏讨论国产影片为什么这样少，并提出批评性建议。当时的党中央宣传部文艺处处长钟惦棐以评论员身份发表《电影的锣鼓》一文，综合性的总结了文汇报的内容，并提出症结所在。其目的是推动电影健康积极的发展，但结果却被作为反党信号。钟惦棐也因此被划为“右派”。

“创新独白”事件：瞿白音于 1962 年第 3 期《电影艺术》上发表了《关于电影创新问题的独白》一文，针对当时电影创作公式化、概念化等现象进行了尖锐抨击。他强调了一种艺术家的首创精神。1966 年，《文汇报》、《解放日报》等称之为“黑帮的反革命纲领”；瞿白音因此而蒙冤 10 年。1982 年出版的《创新独白与瞿白音》一书对这个事件进行了历史总结。