

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

金钥匙丛书梦幻的乐园：

世界电影史话



出版者的话

生长在世纪之交的一代青少年，肩负着光荣的历史使命，21世纪中国的命运将掌握在他们手里。未来的政治家、军事家、哲学家、科学家、文学家、艺术家、探险家……将在他们当中产生。因而，时代需要他们拥有广博的知识与无穷的智慧。然而，一方面，目前的应试压力使绝大多数青少年被沉重的课业负担所困扰；另一方面，出版界一窝蜂地出版学习辅导材料，却很少组织出版适合青少年口味的能够陶冶情操、培养兴趣、增长知识的书籍。不久前《文汇报》曾在青少年中进行过一次读书普查，结果表明，铺天盖地的辅导材料与考试习题令他们感到窒息与厌倦，他们渴望打开窗子，呼吸新鲜的空气，开拓自己的视野，滋养干渴的心灵。虽然他们认识到博览群书的必要性，却又寻找不到为他们喜闻乐见的书籍，这不仅仅是他们的悲哀，更是出版界的悲哀。面对这种局面，我们在不长的时间里策划并推出这一套《金钥匙丛书》，就是试图填补这一出版空白，为培养跨世纪接班人尽一份绵薄之力。

《金钥匙丛书》以丰富翔实的资料，深入浅出的笔触，生动活泼的语言，引领广大青少年走入各学科的神奇领地。从某种意义上说，这套丛书只是“入门”书，如果能引发青少年的兴趣，使他们对于各学科的基本知识有所了解，我们的目的也就达到了。或者说，这套丛书只是赋予他们一把打开知识宝库的金钥匙，如果他们认定了道路，相信他们会不畏艰辛，勇敢地探索下去的。

《金钥匙丛书》首批推出7种，它们是：《难灭的硝烟——世界战争史话》、《智慧的闪电——世界发明史话》、《缪斯的琴弦——世界音乐史话》、《梦幻的乐园——世界电影史话》、《名著的诞生——世界文学史话》、《不败的破冰船——世界探险史话》和《彩色的传奇——世界美术史话》。这套丛书今后还要继续出版下去，希望得到社会各界及青少年朋友们支持，同时也希望广大读者，尤其是青少年读者多提宝贵意见。

时事出版社
1996年7月

前 言

朋友，你知道吗？被称为第七艺术的电影已经度过了它 100 岁的生日。回顾 100 年来的历程，它就像呱呱坠地的婴儿那样迅猛地一天天成长壮大起来，而每一个阶段又都包含了多少奇妙的风云变幻呀！它经历了从萌芽到成熟乃至繁荣的发展道路，也历经了挫折与挑战……时至今日，它早已成为我们生活之必需，并为我们创造出了一个奇幻的世界。

为了纪念电影 100 岁的生日，为了纪念被誉为“电影之父”的卢米埃尔兄弟，全世界范围内 16 个国家的 40 位杰出导演共同完成了一部黑白影片——《卢米埃尔》并于 1995 年 12 月 28 日在全世界公映。我国著名导演张艺谋有幸参加并使用了人类历史上第一台摄影机——卢米埃尔的摄影机，拍摄下以古老长城为背景的片段，为影片《卢米埃尔》完成别具特色的四十分之一。张艺谋兴奋地告诉人们：“100 年以后的电影将会如何发展，我们无法预料，但电影永远不会死亡。”

是的，电影永远不会死亡！它将永远富于活力，像其他艺术一样，但它又不同于其他艺术，它是现代艺术与科学技术的完美结合，它吮吮着最新鲜的乳汁，不断创造出最新的电影语言，激发我们，使我们超越时间与空间。

当你了解了电影的历史和它丰富的内部世界，当你知晓了有多少优秀的科学家、艺术家为之倾尽心血，当你理解了它特有的艺术语言，当你置身于那声影的奇幻世界，相信你一定能够联想起许许多多……

愿这本小册子能够给你以启发和帮助。

电影工业百年史

视觉暂留现象

如果在夜晚，一束火把在飞快地舞动，它会在我们眼前形成一条连续不断的“火链”，这是为什么？

如果注视灰色背景上的黄色方块，持续半分钟，再去注视一面白墙，你感觉到的将是一小块蓝色的方块，这又是为什么？同样，晚上注视电灯丝或烛光久了，闭上眼睛或关掉电灯、吹熄烛火，你的脑中就会呈现出灯丝、烛火的影像，这些又都是为什么？

这许多视觉现象，古人早就发现了并加以研究。11世纪时科学家们还认识到：将一束光透过小孔可以使一个外部的形象在内部显现出来，这就是所谓“小孔成像”。

据史书记载，17世纪的伟大科学家牛顿对人眼、脑的一些成像感觉也做过研究，而正式将之定名为“视觉暂留原理”的，是在1824年。这一年，英国人彼得·马克·罗热向伦敦皇家协会提交了名为《关于活动物体的视觉留影原理》的报告。他的研究证明，人的眼睛在接受到光刺激之后，视网膜的视觉细胞已经将光刺激转变为神经冲动，沿视神经传入大脑，构成视觉，即称之为“视后像”。视后像又区分为“正后像”和“负后像”，比如，注视黄色方形再注视白墙形成蓝色方形感觉的是“负后像”，这是由于黄色感觉向其补色（蓝色）转化而形成的。那种感觉不转化的视后像就被称为“正后像”了。

在此期间，英国人法拉第也对视觉暂留原理进行了研究，提出了视觉转换频率的问题，他认为“外在物体映入视网膜的形象，在未消失前瞬间是和以后的映像相连”的，他还制造出了“法拉第轮”。请不要小看我们眼睛的这一特性——影像在人眼里未消失的瞬间是和以后的映像相连的，它恰恰解释了本文开始提到的问题，即舞动的一束火把为什么在我们眼前不是一个一个单个的火把影像，而是连成完整的一条“火链”。它也启发了后人利用这一原理制造出许多奇妙有趣的玩具，直至发明出划时代的神奇“玩具”——活动的画面——电影。

1829年，优秀的比利时年轻人约瑟夫·普拉多在视觉暂留原理的基础上，使这一研究更深一步，他为了证实眼睛的耐光限度，让自己的眼睛对着炽烈的太阳直视了25秒钟，然后走进暗室，他眼前竟呈现了残留的太阳影像，他惊喜之余又做了反复多次的科学试验，最后把视觉残留的时间确定为十分之一秒至四分之一秒。我们不禁要问，在十分之一秒到四分之一秒的视觉暂留里，最清晰、最佳的视留时间究竟是多少呢？普拉多之后的电影发明人则把它确定为七分之一秒，即把一幅幅静止的画面或一张张静止的照片快速旋转起来，在七分之一秒内连贯起来，使我们的眼睛看去就成为最佳的活动画面——电影画面了，这是后话。

在视觉暂留现象被发现和认识、证实的过程中，活动画面的研究也在断断续续地进行，蹒跚地前进着。1826年，约翰·艾尔顿·帕里斯博士声称，他制造出了一种“幻影转盘”，但那不过是在一个圆盘上一面画有鸟笼，另一面画有一只鸟，把圆盘飞快旋转就会产生“鸟在笼中”的感觉。这个“幻影转盘”正是利用了视觉暂留原理制造的。这种“盘”和早在千年以前中国人制

成的走马灯，欧洲孩子们喜爱的玩具“飞鸟入笼”很相似。在“幻盘”以后，1832年已成为著名物理学家的约瑟夫·普拉多，与奥地利教授西蒙·里特玛·斯普弗尔几乎是同时发明了活动影像机——“诡盘”和“圆筒动画镜”。它们是利用“法拉第轮”的原理和“幻盘”的图画形式制造的。人们可以通过镜子看到一些图画在连续地活动，就像火把形成“火链”那样的视觉效果。普拉多发明的“诡盘”是一只画有一系列动作分解图形的圆盘，圆盘的边缘有许多齿孔，操纵者必须面对镜子把眼睛对准任何一个齿孔，转动圆盘，就会在镜中看到许多活动影像了。到了1834年，威廉姆·乔治·霍尔纳又发明了“活动连环画转盘”，又叫“走马盘”或“旋盘”。它对“幻影转盘”、“飞鸟入笼”、“诡盘”和“圆筒动画镜”进行了一些改革：在一只圆筒状的内环里贴上画有一系列分解动作的纸片，用机械带动一个旋盘，旋转起圆筒时你就可以连续不断地看到活动的人和动作。“走马盘”发明在19世纪初，它比中国人发明的“走马灯”要晚一个世纪，却前进了一大步。

“走马盘”或称“旋盘”的这个机器，已经被认为是近代动画影片的先声了。

照相术、电影摄影机和电影视镜

我们不会忘记约瑟夫·普拉多这个名字的，他曾经在 1845 年预言：“要想创造出真正的电影，需要利用照相。”在那个时代，创造出电影是许多科学家梦寐以求的事。

“电影”究竟是什么？用简练的语言，可以这样阐述：它是运用照相术以及录音手段，把人像和物像以及声音摄录在胶片上，通过放映和还音，在银幕上表现一定内容的技术。因此，电影的诞生首先依赖于电能的发明，发电机、电灯、留声机、录音机的问世和普及，同时也依赖于照相术的研制和发明。

早在 19 世纪初，法国人就开始研究照相术，1822 年，约瑟夫·尼埃浦斯曝光 14 个小时，终于拍成第一张照片。19 世纪 30 年代初，威廉姆·亨利·福克斯·塔尔博特在纸板上制成了正片。1839 年，尼埃浦斯又与路易·达盖尔合作发展了照相制版工艺和洗印方法，使被拍下来的影像可以保留在金属板上。接着，他们在世界科学技术的中心之一法国巴黎展示了银板照相技术。

银板照相毕竟太昂贵，10 年后，朗根海姆兄弟在美国费城试验成功了玻璃板照相。

1851 年，一位佚名者发明出了湿性珂罗淀制成的底片……照相术就是这样在一批又一批科学家的探索中走向成熟和完美。

在 1840 年，一张底片的曝光时间终于从 14 个小时缩短到了 20 分钟，第一批有幸被拍照的几位美丽模特儿身着泳装站在阳光下，一动不动地摆了整整 20 分钟姿势，听见“咔嚓”一声快门响后，才敢活动一下各自早已发麻的手臂。这时的摄影师和模特儿们都已是大汗淋漓了。看来，照相机摄影镜头的改进，摄影灯镜头的改进也迫在眉睫了。

1872 年，美国加州有一位富翁利兰德·斯坦福以一笔巨款打赌要拍下马跑的过程。他雇佣照相师埃德沃德·慕布里奇来实现这一愿望。慕布里奇试验了 5 年，他沿着马的跑道设下了 24 个小暗室，里面有 24 位摄影师，他们一听到马开始跑的信号（笛声），立即安装好湿性珂罗淀底片。每一台照相机的快门线都连着一根横挡在跑道上的细绳，当马跑过来每碰断一根细绳，就使一台照相机拍下一张马跑瞬间的照片。他们不知吃了多少苦头，闹了多少笑话，终于在 1877 年成功地拍下了一匹马奔跑时的分解动作。

慕布里奇的著名试验取得了照相史上的一次辉煌成功，他用照片证实了马在奔跑的某一瞬间四蹄是完全离开地面的。这一成功还启发了法国著名生物学家艾蒂安·朱尔·马莱。他从 1868 年开始，一直采用针尖在烟灰上划线的方法来记录动物的动作和速度。慕布里奇使他改变了以往的思路。他开始研制用一架单镜头摄影机来代替一组摄影机，既能解决连续摄影问题，又可以为自己的研究服务。4 年之后马莱的设想实现了，创造出了轻便式“固定底片连续摄影机”。因为借用了左轮手枪的原理，所以又被称为“摄影枪”。它可以在一秒钟内拍摄出若干张底片。马莱用它在那不勒斯海岸拍出了一批飞翔的海鸥，行走的驴、狗和自行车来。这批照片在当时是很惊人的。无巧不成书，乔治·伊斯曼于 1884 年把柯达胶卷投放市场，大受欢迎。接着，第一批快速感觉伊斯曼胶卷也于 1888 年问世了。马莱立即用摄影枪和伊斯曼软片拍出了他的第一卷作品，并于同年 10 月为“摄影枪”申请到专利，他还把拍出的那些珍贵作品献给法国科学院。

马莱的成果推动了英国人勒普朗斯和弗里斯格林的研究工作，两年后，他们使胶片能够投映在银幕之上。

1877—1879年，美国发明家、企业家托马斯·爱迪生发明了留声机、照明系统和大功率发电机。“走马盘”也引起了他的兴趣和联想。他广泛借鉴了前人的研究成果，特别是柯达公司刚刚研制出50英尺长的35毫米软胶片，他就在胶片两边每格打上了4组小孔，终于在1889年发明了他的活动电影摄影机。他还准备利用留声机的原理制造出“一只生金蛋的母鸡”——有声电影，却未能成功。1891年他又发明了活动电影放映机——电影视镜，1893年爱迪生拍摄的“无声电影”就以电影视镜的面貌面世。在美国芝加哥举办了纪念哥伦布发现美洲大陆400周年博览会，爱迪生和助手狄克逊为此赶拍了一个杂技演员奥特打喷嚏的特写镜头。这是在新泽西他的“黑玛丽亚”制片厂里拍下的，但并不是从银幕上看这个镜头，而只能通过电影视镜的一个小孔来窥视，那是一只类似大钱柜的家伙，上面装有放大镜，里面可容纳50英尺的影片，绕在一组小滑轮上，开动马达后便以每秒钟46个画格的速度循环放映，一次只能供一个人享用，市民们都叫它为“魔柜”。

透过那“魔柜”的放大镜，到底能看见些什么呢？

在乌黑的背景下，有一些白色的影子在活动，它们与其说像人，不如说更近似木偶。由于能看到的形象很小很小，所以无法容纳较多的人物，只能以一两个角色为主，演员就好似困在“走马盘”大小的地方上表演。

爱迪生拍的节目很多，有舞女、卖艺人、体操教员、拳击手、酒鬼、牙医、理发师等50余部，这些都是在“黑玛丽亚”制片厂里摄制的。他习惯于请一些演员到专供拍片用的房子里进行表演，因为他的摄影机十分笨重，只能固定在摄影棚里操作。

至此，自19世纪初以来绵延不绝的关于照相、摄影、摄影机、放映的实验，终由爱迪生推向了高潮。

神秘失踪的电影发明人

路易·艾梅·奥古斯坦·勒潘斯是一位对电影诞生有着重要贡献的人物，却不幸于 1890 年突然地失踪了。他 1842 年出生在法国的麦茨市，毕生从事研制和发明电影机和放映机。为了证明勒潘斯对电影发明做出过杰出贡献，英国作家克里斯托弗·罗伦斯写过一本书，名为《鲜为人知的故事——失踪的活动画面发明家》，来纪念和介绍这位科学家。在世界电影诞生 100 周年的时候，有不少国家的电影工作者也都撰文介绍勒潘斯，向他致敬。

奥古斯坦·勒潘斯是因何失踪的呢？

勒潘斯的研究基地设在英国和美国，他一直奔赴于两地，从事这一专题的研究。1886 年，他首先在美国为自己的 16 毫米立体电影摄影和放映机申请了专利，这一时间比法国人马莱研制的“摄影枪”的问世（1882 年）晚了几年，但又比马莱正式申请到专利的时间（1888 年）早了 2 年；紧接着他又在英国为改进后的摄影机申请了专利，并增加了一项条款：指定他的摄影机只可以有一个镜头。1888 年 10 月，勒潘斯使用他的单镜头摄影机拍摄了电影史上已知的最早的 3 部影片：《阿道夫拉手风琴，惠特莱一家在奥克伍德庄园跳舞》、《北利兹》、《约克郡》，不久又拍了《穿越利兹桥的车辆》的片段。

当时的目击者，勒潘斯的技师詹姆斯·朗莱曾介绍说，勒潘斯在 1890 年非公开地多次放映了《穿越利兹桥的车辆》，结果非常令人满意。勒潘斯的电影发明时间显然比卢米埃尔兄弟早了 5 年。所以世界上有一种假设——电影的 100 年诞辰应该是在 1990 年。

关于电影的诞生日期，美、德、法三国一直进行着无休止的争论。三国都声称这个 20 世纪的重大发明出自本国，他们也都掌握着支持自己论断的有价值、有学术权威性的证据。比如，美国人认为 1891 年威廉·迪克林和汤姆斯·爱迪生发明了活动电影视镜，1894 年吉恩·艾卡姆·莱罗伊和乔治·德米尼发明了奇异摄影机；而德国人提出：1894 年奥托玛·安舒兹发明了快速视镜，1895 年斯克拉达诺夫斯基兄弟发明了活动放映机；当然，法国人也提出今天被公认的 1895 年卢米埃尔兄弟发明了活动电影机。

然而三国都没有勒潘斯的名字和发明。事实是：1890 年 9 月 16 日，奥古斯坦·勒潘斯在做了多次非公开放映之后，在第戎乘上了开往巴黎的火车，准备由巴黎转道纽约公开展示他的发明成果。不幸，他竟在这辆火车上永远地失踪了。尽管他的家人通过各种线索进行寻找，但活不见人，死不见尸，他就这样连同他的发明神秘地消失在历史烟云中。据推测，48 岁的勒潘斯是在当时白热化的专利竞争中被无情地暗杀了。因此这个原本该震动世界的名字也就鲜为人知了。

为了还勒潘斯以电影发明者的历史地位，英国作家克里斯托弗·罗伦斯还拍摄了一部 74 分钟的专题短片《勒潘斯之谜——活动画面史短缺的篇章》。影片再现了电影诞生初期的种种事件，展示了勒潘斯发明电影技术的艰辛历程，穿插了对其后裔的采访，并用虚构的形式表现了那次神秘的失踪。1995 年，这部影片在第 23 届蒙特利尔国际电影和录像节上公映，人们终于了解了这位电影发明人的庐山真面目。

卢米埃尔兄弟

1860年约翰·赫歇尔爵士在预言了电影摄影机的基本特点之后，还给了电影一个至今也摆脱不掉的使命：“生动而逼真地再现生活中的某些事件——一次战争，一个公共集会，一场拳击，以俾永世相传，代代可见。”

1895年12月30日的巴黎《彻底报》关于卢米埃尔兄弟影片的报导说：“电影机，摄影的奇宝……无论在何处拍摄，无论人数多少……您都会看到他们同真人一样大小，还带着色调和风景，远处的天空、房屋、街道让人产生一种同真实生活一样的感受。”报导的真实性是毋庸置疑的。俄国著名文学家高尔基的观感也证实了这一点，高尔基在看了卢米埃尔兄弟的《水浇园丁》之后曾这样赞叹：“水正在向你喷来，你本能地闪避不迭。”卢米埃尔兄弟的影片确是“生动而逼真”，“已经有了同真实生活一样的感受。”

把电影发明的荣誉归之于法国的路易·卢米埃尔和奥古斯特·卢米埃尔兄弟是由于他们接力跑下了最后一棒——研制成功了电影放映机，使“电影银幕”这个名词出现在人类文明史的词典上。

路易·卢米埃尔是一位化学家和大企业主，同时也是一位优秀的摄影师。1895年2月13日他们兄弟俩获得了电影专利证书。这包括了电影摄影机、放映机和电影银幕。

在研制放映机时，卢米埃尔兄弟从缝纫机得到启示，采用抓片爪抓胶片，以两个扇形瓣组成圆盘遮片装置，巧妙地解决了胶片间歇通过片门的问题；他们还设计了每秒钟16个画格的放映速度，解决了放映画面的清晰度问题。这样，“活动电影机”就宣告诞生了。

1895年3月19日，卢米埃尔兄弟在里昂拍摄了他们的第一部影片《卢米埃尔的工厂大门》。同年又拍摄了《婴儿午餐》、《儿童吵架》、《海水浴》等许多影片。

12月28日上午，兄弟俩划时代的放映活动在他们父亲的帮助下实现了。老卢米埃尔是位画家、摄影师兼商人，他有极好的商业眼光，在与巴黎卡普辛路“大咖啡馆”老板谈妥承租地下“印度厅”的条件后，便用活动放映机做了首次公开售票放映，票价是每人1法郎，一部影片约17米长，10部影片只需放映10多分钟。他们就每隔30分钟重新放映一遍。

这样，1895年12月28日就被确定为世界电影的生日了。

卢米埃尔兄弟还用电影摄影机拍摄了法国纳维尔市摄影师大会代表离船登岸的场面——《代表们的登陆》，并在大会上放映，影片中有天文学家强逊和省长罗纳的发言，卢氏兄弟就请两位当事人亲自为他们的银幕形象配音，被称为是“有声电影的第一次天真的尝试。”

卢米埃尔兄弟亲自编导的影片有600部，而监制的则有2000部，主要是纪实性影片，多数完成于1895年。路易·卢米埃尔的摄影技术很精湛，他用那“人类第一台”摄影机拍摄了许多很有魅力的短片。比如在《卢米埃尔的工厂大门》中出现的头戴羽毛帽、腰系围裙的女工、推自行车的男工，两匹马拉着的马车，司閤把工厂的大门关上等等场景和人物，都拍得很生动、朴素。据电影史家考证，这是兄弟俩让百余名工人排练了4个多月才开拍的。拍摄时他们又把摄影机安放在大门对面的房间里偷拍，整部影片才如此的生动自然。卢米埃尔兄弟最有名的作品是《水浇园丁》和《火车到站》。在《火车到站》中，他先让人们看到空无一人的车站，然后一个搬运工人推着行李

车出现在月台上，紧接着在地平线上有一个黑点在飞速变大，原来是火车头，只见火车头迅速向着观众冲来。这样的电影手法让当时的观众惊恐不已，纷纷吓得离开座位。《水浇园丁》则被称为是早期的喜剧短片。影片中一个儿童用脚踩住了一条胶皮水管，而浇水的园丁以为是龙头出了毛病，当园丁正在仔细查看水龙头时，儿童脚抬起来，水突然从龙头中喷射出来，将园丁浇成落汤鸡。这也是最早用影片来讲故事的成功作品。由奥古斯特和克萊芒·莫斯主演的名为《摄影师》短片，描写了一个莽撞的人把摄影机碰倒的情景，而《膝行人》描写了一个假装用膝盖行走的人，当警察抓他时却站起来飞快地逃跑了。这便成为以后追逐片、警匪片的先河。

卢米埃尔兄弟用来拍摄影片的那第一台摄影机在今天看来“跟照相机差不多”（张艺谋语）。在拍摄时，摄影师要用手摇把柄，每秒钟摇两圈，每圈胶片走8格；拍摄节奏要根据一个特定的曲子走；拍前要先选好场景，测准焦距，定好演员、物体的位置，然后就拍。一旦开拍，摄影机就不能移动了。而且从摄影机上看景全是倒像。但就是利用这样的工具，卢米埃尔兄弟献给了人类一份厚礼！

后来卢米埃尔兄弟雇佣了许多照相师并对他们进行培训，充当电影摄影师、放映员和洗印师。为了招徕观众，他们常常把摄影机架到街头闹市去纪实拍摄，过往的市民以为自己被拍进了电影，晚上都涌进影院去观看。

卢米埃尔兄弟在3年之后又转入新的研究工作。1903年他们发明了第一代彩色胶片，1937年他们又研制出了立体电影。有人评价他们的功绩，是把爱迪生关在“魔柜”里的影像解放出来，投射在银幕上，让成百上千的人们同时观看。也有人说，他们制造成功了动的幻觉。总之，电影之父的桂冠落在了卢米埃尔兄弟的头上，让法兰西人骄傲不已。

乔治·梅里爱

在电影发展的历史长河中，有一个时期是属于乔治·梅里爱的。是他让电影走上了戏剧化、情节化的道路；也是他开创了电影工业化的道路。

乔治·梅里爱 1861 年出生于法国巴黎，父亲是制造商。他从小就显露出绘画和表演方面的才华，17 岁时就在家穿着戏装表演各种戏剧。后来，他果然成了一名魔术师和木偶戏演员。与妻子的结合给 27 岁的梅里爱带来一大笔财产，加上父亲的遗产使他能够在 1888 年买下罗培·乌坦剧院。从此他便沉醉于把神话剧和滑稽剧相结合的戏剧艺术事业中。

1895 年，卢米埃尔的电影首映时，梅里爱也花了 1 法郎走进了“印度厅”，他马上就被这些“活动的画面”深深吸引，忍不住要拿出两万法郎购买“电影机”，但遭到了婉言回绝。34 岁的梅里爱年轻气盛，立志经营电影，就从伦敦的光学家那儿买来放映机并开始拍摄电影。他先是模仿卢氏兄弟和爱迪生，所拍的 80 多部短片都无新意可言。1897 年，他在自己美丽的庄园用 8 万法郎建筑了摄影场之后，才开始注意到特技摄影，并逐渐发挥出自己的创造性。

一次，梅里爱放映拍成的影片时发现一辆行驶的公共马车忽然变成了运棺材的马车，感到惊惑不解，原来那天拍摄时，胶卷因机器故障被挂住了，再拍时，一辆运棺材的马车恰好行驶在原来马车的位置上。这次偶然的故事使身为魔术师的梅里爱茅塞顿开，明白了“停机再拍”的奥妙，并立即博采“魔术照相”的手法，创造了慢动作、快动作、倒拍、多次曝光、叠化等一系列特技手法，他还首次透过玻璃鱼缸拍摄水下的情景。梅里爱是对当时各种电影表现手法予以创造性应用的人。他拍摄的大量短片中既有仙境般的镜头又有令人恐怖的场景。他因此被誉为是魔幻大师。他在 1902 年拍摄的世界第一部神化片《月球旅行记》是根据儒勒·凡尔纳和威尔斯的两部小说改编的。梅里爱让一群身穿星相家服装的天文学家去月球旅行，他们坐在美丽女海员搬来的炮弹里，被发射到浩渺的太空，在明亮的月球上幸会了金星、火星、土星和月亮诸神，并且目睹了许多梅里爱自己想象中的奇异景象。这部只放映 15 分钟的影片投资了 1500 金路易，被电影发行商视若珍宝。

梅里爱之所以被誉为戏剧电影之父，是因为他的一大突出贡献，就是把许多优秀戏剧搬上了银幕，并且把戏剧艺术的诸般法则系统地用之于电影。他指导演员们用一种重夸张的动作、手势，不重表情的表演来扮演无声片里的角色，用他喜欢的自然光线构图。他把摄影机架在舞台对面的套间里，然后津律有味、不知疲倦地拍下整部戏剧。

在著名的《德莱孚斯事件》（1899 年）一片里，他采用细致的现实主义手法导演，模仿一些照片资料，运用新闻片的风格，让演员即时表演，拍成长达 15 分钟的长剧。其中有演员的大特写和中景镜头，也有人群四散奔逃的场面，开创了“真实搬演”艺术的先河。

梅里爱为自己建立的蒙特路易摄影场比爱迪生所建的“黑玛丽亚”虽然晚了几年，却比之规模更大，设计更精巧，并出现了电影摄影棚和厂房式的作业。

蒙特路易的摄影棚顶部全是玻璃的，以便拍摄时能充分利用自然光线，让人工光源的使用降到最低限度，并且利用幕布来调节光的强弱。梅里爱还亲自设计了一整套复杂的机械装置，可以随时拍摄那些复杂的调度场面。

梅里爱在他的罗培·乌坦剧院放映影片并在隔壁设立了洗印车间和售片所，以 550 法郎的价格销售拷贝。当时法国的电影发行还没有形成规模，总共只有 50 人左右。梅里爱根据自己事业发展的需要，及时创立了“明星电影公司”，集制片和发行于一身，定期举办影片发行首映式，还召集发行商们观看。他还为之设计电影海报，可算是最早的电影宣传了。

由罗培·乌坦剧院、蒙特路伊制片厂、洗印厂和售片所组成的一条龙“明星电影公司”，使电影一下子从市俗的集市游戏、杂耍场地跻身于上流社会高雅的艺术场所了。明星公司所在地歌剧院街也被时人称方“世界电影中心”。与此同时，明星公司在美国也获得很大发展，而身兼制片人、编剧、导演、布景家、特技专家、服装设计家和演员的梅里爱也随着他拍摄的许多优秀影片享誉世界各国。

梅里爱一生拍摄的影片有 430 部之多，宗教题材占有一定比例，如《水上行走的基督》、《圣女贞德》、《圣母的奇迹》、《圣诞节的天使》、《贞女升天》等等；另一类是将世界名著改编的戏剧拍成电影，如《浮士德与玛格丽特》、《浮士德》、《浮士德在地狱》、《克莱奥帕特拉》、《鲁滨逊漂流记》、《格列佛游记》、《海底两万里》、《哈姆莱特》等等。他青年时渴望把戏剧从舞台推向银幕的梦想终于成真。

梅里爱对电影的贡献是多方面的，他曾这样谈到自己：“乔治·梅里爱将电影引向壮观的戏剧道路，第一个拍摄了服饰华丽和场面宏大的戏剧……电影这一发明之所以取得了商业成功，首先是由于有这样一批把电影作为记录他们个人创作工具的人。我的作用正是为电影工作打开这条道路，并为电影创立了大部分技术手法。”

命运有时是残酷的，梅里爱的明星公司由于经营不利陷入困境，终为法国新崛起的百代公司兼并和挤垮。梅里爱也因为固步自封，陷于戏剧化程式而失去了广大的观众，最后竟沧落为火车站的露天玩具商贩。以后，到巴黎郊区养老院去度此残生。

1938 年，乔治·梅里爱在巴黎 16 区一家医院里与世长辞。

电影工业兴起与早期电影公司

早期的电影工业要想发展也是举步维艰的。身为电影发明人的卢米埃尔就曾对他的摄影师说过：

“我并没能给你一个职业，而只是一个临时饭碗。目前大家都在兴头上，也许能持续几星期或几个月，但最多不过半年，我们要加紧工作。”

法国的电影工业在当时发展是最快的。不过最初处于手工作坊式的生产阶段，十分脆弱。梅里爱的明星电影公司就是一例。它建立于 18 世纪末，只兴旺了一段时间，就因为经营方式陈旧和用人不当很快地呈现衰败之势，1906 年梅里爱的影片拍得太多又卖不出去，加重了经济困难，继而因欠债不得不把罗培·乌坦剧院和蒙特路伊摄影场作为抵押交给了百代公司，而设在美国的分公司的破产最终加速了明星公司的垮台，一代大家梅里爱在一次大战后，只好放弃他的电影，沦为街头玩具商。

查尔·百代工业时期，情形就迥然不同了。查尔·百代原来只是经营留声机的商贩，经过一番奋斗，很快使他的百代公司初具规模，5 年之后就建立起百代大型企业，进而发展成为一个享有巨额利润的百代工业王国。1900 年，百代的年赢利为 34.5 万法郎，到了 1907 年已猛增到 2400 万法郎；百代为早期投资他事业的内瑞财团带来了至少 10 倍于当年数额的高额利润；百代生产的影片拷贝已充斥世界电影市场，财源滚滚而来；百代在美的影片发行总量达到美国本土影片的两倍之多。百代由衷地感慨道：“我认为除了军火工业，法国没有任何一种能像我们这样快发展的工业，能给股东以这样的利润。”

对比卢米埃尔的草创时期，法国的电影工业已是相当强大。百代的电影工业实力使法国在第一次大战前夕，一直占据着不可动摇的电影输出国地位。

百代采取的托拉斯式的经营方式在今天看来也不算落伍。它取得了金融资本的紧密联合，并很快垄断了包括摄影机、柯达胶片、剧本和电影院在内的生产资料，建立起万森电影王国。百代并且研究观众欣赏情趣，制作了一批如《芳托马斯》系列片那样深受观众喜爱的影片。百代认为把古典戏剧和文学作品拍成电影，一定一本万利，就与法国文学家协会谈判，成立了“作家及文学家电影协会”，使之获得了将大部分法国戏剧拍成电影的独占权。百代公司还十分注意吸收著名编剧、导演、演员来为之服务，使制片业的分工日趋清晰、完善，也使他们有了较高的社会地位。百代在包装电影明星领域开了先河，鼎鼎大名的喜剧明星马克斯·林戴，就是百代的财富之一。这位从巴黎大剧院走出来的演员，给银幕以全新的概念，他的优美动作、丰富的面部表情和独具特色的扮相使当年的影迷们曾狂热地簇拥他，向他欢呼，卸下他乘坐马车的马匹，抬着他回旅馆。百代当年支付给他的年薪已是 20 万金法郎。继林戴之后登上星座的卓别林，也是在向他学习借鉴后才取而代之登上喜剧皇帝宝座的。

19 世纪，美国的爱迪生在摩根银行支持下成立了“爱迪生通用电器公司”，其中包括生产电影摄影机和拍摄电影。他把制作的短片卖给杂耍场组成的联营体。联营体经营一种镍币电影（即 5 分钱电影）。镍币电影很盈利，于是联营体就每月再建一两家新影院，如此滚雪球一般，10 年以后全美已经拥有了 1 万家电影院。当时世界各国的电影院总和也才 2 万至 3 万家，可见

美国影院发展的速度是惊人的。经营电影可以带来巨额利润，促使爱迪生决心发动“专利权的战争”。经过几起几落，爱迪生终于取得了长期垄断（大约十几年）影片生产的权力。他在纽约建立了制片厂，聘请了专业人员来拍电影，1907年，又进一步组织了垄断托拉斯——“卡特尔”。有8家公司进入这个组织，即比沃格拉夫公司、爱迪生公司、维太格拉夫公司、爱赛耐公司、兼营影片输入和发行的乔治·克莱恩公司、刘宾公司、山立格公司和卡勒姆公司。法国的百代公司和梅里爱的明星公司也被吸引进来。参加的成员要向其交纳一定的管理经费，并相应受到专利权的保护。这时电影胶片的生产垄断在查尔斯·伊斯曼即伊斯曼·柯达公司之手。

美国这种巩固的经营组织和制片形式，带来相对稳定的导演、摄影、演员阶层。他们按时到公司来领取拍片酬金，每星期拍出三四部短片，大多在一本之内，成本也很低廉（数百美元）。然而在此时期（1897—1914年），美国电影制作还墨守成规，形成封闭式的创作环境，所以也没有生产出什么很有特色的作品。

市场不断渴求新鲜电影问世，一些独立制片商应运而生，他们在反垄断的旗帜下干得很出色，用高薪吸引大公司的名导演、技术人才以及电影明星来为他们工作。大公司内部也有一些才华出众的电影导演如大卫·格里菲斯、卓别林等在羽翼丰满之时冲杀出来，独资拍摄一些富有艺术个性的影片。

格里菲斯1913年拉出自己的创作班底，独立制作了一系列名作。如1914年的《原始人》、《两性斗争》、《良心的报复》，1915年的《一个国家的诞生》，给导演制片权威带来很好的声誉。然而1916年他摄制的《党同伐异》，虽然成为电影艺术史上的经典之作，却同时又是票房的弃儿，把导演制片一下子浸入冰冷的水中。

1910年之后，美国反托拉斯法斗争日趋白热化。1912年独立制片商莱默尔的摄制组几次企图袭击凯赛尔和包曼的摄影场，有一次遭遇了大导演莫斯为拍摄南北战争场面而组织的军队，险些大打出手。莱默尔的队伍面临如此强大的枪炮和正规武装，只好逃遁。但是反托拉斯法的胜利已经在望，1913年美国放映业迅速发展，需要巨额贷款拍片，华尔街的大银行家们开始对独立制片商钟情，借助于1890年就通过的美国反托拉斯法案，终于在1915年宣布了爱迪生托拉斯帝国的崩溃：美国最高法院宣布解散“电影专利”公司。这时除及时采取了明星制度的维太格拉夫公司以外，其他公司先后陷入困境。

专利权威、导演权威、制片人权威，这三种美国早期的电影生产模式在第一次世界大战前就几度交锋。在战后，最终以制片人的大获全胜告一段落。当法国百代公司在战后业已没落的时候，美国揭开了好莱坞各大电影公司并驾齐驱、美国影片称霸全球的一页。

编电影的文学家 ——编剧

戏剧、歌舞、交响音乐，都要有人做“编”的工作。编电影的人，叫电影编剧。早期拍摄电影，摄影师就是“编剧”，同时又兼任导演、剪辑等等。身兼数职是当时的一大特色，卢米埃尔、梅里爱、格里菲斯等都是如此。

有一次，卢米埃尔的10岁小弟弟在花园里故意踩住了胶皮水管，又忽然抬起脚来使园丁被喷了满身满脸的水。这个恶作剧被卢米埃尔知道后，就把它编成剧本并拍成了著名的《水浇园丁》一片。这也许是最早期的电影剧本了吧。

1896年电影传入澳大利亚。诗人亨利·劳森所写的剧本《澳大利亚的电影》被认为是世界上第一个电影剧本。但这个不走运的电影剧本整整被耽搁了77年后，才正式拍成电影。

电影剧本是什么呢？剧本之于影片“犹如一块跳板，电影的艺术即由此产生。如果作家能清楚地‘看见’剧本，它就能变成创造一部影片的起点，成为营建的基础”。一个剧本，首先要有一个主题，可以是对社会的评论，可以是对一种现实的叙述，也可以是对人与人之间关系的看法……对主题的选择是没有限制的，但剧本必须表达一个主题。电影剧本的创作是电影创作全过程中的第一个环节，它的成功等于影片成功了一半。按照传统，一个电影剧本是由镜头、场面和段落组成，或者说是按照它们设计的。编剧根据自己的构思设计和写出镜头的内容，然后把它们集合起来形成各个连贯的场面，几个场面又构成一个段落。

早期无声片时期的剧本没有音响这个元素。在有声片剧本里，音响对于剧本就至关重要了。编剧还要通过充分地描述对白、旁白、音乐或寂静（有时也是影片音响的一种主要元素）来构建作品。

在卢米埃尔和梅里爱时期，真正的电影编剧还没有诞生。随着电影自身的发展、提高，摄影师、导演的任务已相当繁重，谁也不是全能的，分工成为必然。百代电影工业时期，编剧已经单独分离出来，常常是由一些没落文人、失业记者、落伍的演员或不出名的政论家出任，报酬很低。用这种廉价剧本自然拍不出上乘影片。百代于是组织了“作家及文学家电影协会”，投拍经典名著。

法国的艺术影片公司也邀请了当时最有名气的作家来创作新剧本。如拉夫当编剧的《吉斯公爵的被刺》一片获得了首映极大成功后，查尔·百代一时冲动，跑到了艺术影片公司的创办人面前说：“你们比我们要强得多！”马上买下了这家公司出品影片的专映权。

百代的制片人之一齐卡在1910年还采取了与多产剧作家罗利尼签约的办法，获得了《黄金迷》、《黑衣伯爵夫人》、《战胜仇恨》、《深渊的教训》、《秋千的悲剧》、《美丽的布列塔尼姑娘》等剧本。这些成功剧本的写作与今天的剧本有什么异同，我们已无法得知了。

在美国，当影片长度从一二本发展到七八本之多时，专门编故事的也出现了。默片时代，剧本通常由“主题提供人”、“情节提供人”、“说明字幕撰写人”和“总编辑”共同完成。总编辑再汇编成最后的拍摄台本。有声片出现后，为了适应转型的急需，吸引了大批戏剧导演、演员、直至编剧来编写电影剧本。这也是电影在相当长的时间里戏剧化倾向和舞台腔严重的一

个原因。

美国早期影片多数重剧情，忽略人物性格塑造；欧洲影片常常是更注重人物性格和内心活动，剧情则没有美国片复杂。

好的编剧应具有丰富的想象力，善于使剧本的开端巧妙，中间引人入胜，结尾又出人意料，还应该深刻而广博的阅历，有维尔多夫的“电影眼睛”，熟谙希区柯克的悬念设置，会使用格里菲斯的“最后一分钟营救”，要懂得电影表现语言和如何用音乐和音响来营造气氛，打动观众。也许可以这样说，好的编剧应该懂得导演专业，事实上，电影史里从编剧而当了导演的不乏其人。

三军统帅 ——导演

导演一词在英文中为 director，有全面负责的意思。1922年，中国的电影事业家陆洁首次将 director 译定为“导演”。

导演究竟是什么样的人呢？他即是一部电影的作家，又是独立创作的艺术家；他是一位总管，又是一位三军统帅。从影片的筹备拍摄到后期制作，他一直处在中心地位。昨天的格里菲斯、爱森斯坦、贝尔托卢奇如此，今天的斯皮尔伯格以至明天的导演们也都如此。

电影是综合艺术，完成它需要一个庞大的创作群体，这一支队伍就是由导演来统领，按照他自己写出的分镜头剧本，以场景为单元进行拍摄。由于镜头的拍摄顺序不同于剧本的顺序，所以需要场记帮助记录镜头的完成情况并在开拍时打板，给镜头做标记。

导演要调动声、光、色、演员、化妆、服装、道具诸多视听因素来表现自己的创作意图，把剧本实现为胶片，再洗印为工作样片，导演便进入第二阶段工作——剪辑，此时摄制组也基本上可以解散了。剪辑常由导演和剪辑师共同完成。导演必须通晓剪接术，否则无法精确体现自己的创作意图。剪辑好的工作片和混合录音好的磁性声带片是两条胶片，简称“双片”。导演就将双片送交有关方面或人士审看，听取意见，进行再修改后，还要监督画面套底，将混录磁带转制成光学声带，最后就可以印制出正式拷贝。导演的使命便宣告完成。一部影片从筹备到完成，一般需要半年至一年左右。

每一位导演都有不同的艺术风格，他们各自不同的气质、修养、艺术品位使世界银幕五彩缤纷。究竟是导演的风格化倾向带来影片的类型化、多样化，还是影片的类型化、多样化造就了导演们的风格化倾向，随着历史的演进已经水乳交融不可分辨，难以划定了。

导演作为艺术家是孤傲不群的。卢米埃尔拒绝使用舞台手法，梅里爱拒绝走出他的摄影场拍片，希区柯克只用电影明星，罗西里尼以自己的作品给好莱坞的传统模式以坚决打击；优秀的法斯宾德，依靠烟、酒甚至毒品完成他的惊世之作，杰出的科波拉为创作《心上人》赔进了他的电影科研所，而著名导演伯格曼曾这样自白：“艺术家视自己的主观、孤独和个性为神圣。于是我们最后都聚集到一个牢笼里，站在一起为自己的孤独哀鸣，既不互相倾听，也意识不到我们正互相窒息。每个人都盯着对方的眼睛，却否认对方的存在。我们在原地打转，如此陷入自己的愁苦之中，以致不再能分辨真与伪、分辨暴徒的狂想和纯洁的理念。因此，如果让我回答我拍片的总目的，我要说，我希望成为建造那矗立在广阔平原上的教堂的艺术家中的一员……我愿在建筑教堂的集体劳动中贡献自己的一份力量。”

改变恩赐 ——电影摄影师

摄影师斯文·尼克维斯特是一位黑白电影艺术大师，他不但善于运用柔和、感伤的画面和富于想象力的影调，尤其能通过粗犷的黑白对比、轮廓分明的剪影来传达思想。在与著名导演伯格曼合作时，他们配合默契，有极好的沟通。比如《犹在镜中》一片，伯格曼要求表现一个患有精神分裂症的女人卡琳在一个冷漠、无望、没有爱的环境里所受到的危害以及亲人们对她的漠视。为此，尼克维斯特与导演率先登上了波罗的海的岛屿进行拍摄前的考察和采访。事后他写道：

“我记得我们在波罗的海哥特兰岛拍摄《犹在镜中》时的情景。我们总是在灰色的晨曦中外出，留心观察着各种色调和这些色调的变化，等到太阳出来，就可以创造出新奇的光的图形和效果。我们需要一种暗黑的调子，一种没有强烈反差的调子，我们确定了可以自然地获得这种情调的准确时间。”

尼克维斯特在拍摄这部影片时，始终以一种不给人温暖和舒适的阳光配合表现伯格曼的影片主题，十分成功。

的确，影片的成功在很大程度上取决于导演是否选择到符合他要求的摄影师。

摄影师不但要充分明了导演的意图，还要熟练驾驭手中的摄影机，懂得电影的拍摄语言。

在电影发明之初，摄影师都是从固定的位置来拍摄，拍出的画面相当呆板。1896年法国摄影师尤金·普罗米奥在拍摄风光片时首先采用摇镜头的手法拍全景，从此产生了运动镜头，以后又产生了推、拉、跟、移等多种运动摄影形式。这使电影能不通过剪接就变化画面内容而成为真正动的艺术了。

另外，景别的变化也十分重要。它一般分为远景、全景、中景和特写。现在的电影几乎都使用了景别这一重要的创作手段。此外，还有摄影角度的变化、空镜头、多机拍摄、主观镜头和客观镜头等许多手法。

所谓主观镜头就是以剧中人的视点出发的镜头，使观众同剧中人的视角合而为一，从而使观众如同亲身感受；客观镜头则是以导演（或观众）的视点出发的镜头，影片主要是通过它来介绍环境与内容的。

正是无数的导演、摄影师在电影发展的历史中创造了非常丰富的语言、手法，才使得电影摄影艺术的交响曲如此绚丽多采。

说来，电影摄影大体经过了5个重要发展阶段。第一阶段，19世纪末叶，电影摄影还仅仅是“记录”生活现象，或“复制”舞台演出的“活动照片”。第二阶段，20世纪初，摄影机功能得到发挥，受绘画等姊妹艺术的影响，手法有所丰富和发展。第三阶段，三四十年代，摄影机装配上了不同焦距的多种镜头，接着又出现了“全景深”镜头的运用，展现了不同的风格和流派，开始强调视觉造型形象的象征性和寓意性，追求气氛和意境。第四阶段，五六十年代，电影观念发生极大变化，“照相本性”重新被重视和开掘。在技术方面，感光材料的性能不断提高，灯具改进，摄影机轻型化；彩色胶片质量有了提高，彩色影片大量生产，移动摄影被广泛应用。这一切为丰富电影摄影造型、表现手段，展示更强烈的风格特色，提供了便利条件。第五阶段，七八十年代，彩色胶片的色彩还原问题解决，影像更加清晰，对摄影造型、技巧的要求更高，摄影的文化品质和个性化倾向，以及追求新意成为普遍可

能。

1899年出生于广东，1904年随家人移居美国华盛顿的黄宗沾，是位电影摄影大师。他的一生恰恰经历了摄影艺术发展的后3个阶段。美国电影理论家总结好莱坞30年代的摄影艺术创作时，总是把他和《公民凯恩》的摄影师葛里格·托义作为该时期的两位重要革新人物，给以高度评价。1931年他在《大西洋彼岸的人》里首次运用了25毫米广角镜头；1938年在《自由万岁》里，使用长焦距镜头拍摄了群众战斗的场面，同年又拍摄了彩色故事影片《汤姆·莎耶历险记》，显示出在大自然风光彩色摄影方面的卓越才华。他的人像特写摄影也备受女明星的青睐。黄宗沾一生拍摄了100余部影片，16部获奥斯卡提名，1955年的《玫瑰纹身》、1963年的《赫特》使他两度荣登奥斯卡金像奖最佳摄影的宝座。

今天的电影摄影早已不再拘泥于对物象的简单映照，高超的技术手段，使大自然成为摄影师手中的玩偶，他们可以在银幕上改变甚至创造任何自然现象，他们不再是被恩赐者，而是可以创造出任何画面效果的主人。

从哑剧表演到电影表演 ——电影演员

电影演员在观众看来是最具有魅力的了。

早期的纪录影片中出现的都是群众演员，导演们反对用舞台剧的手法，使用演员拍摄，而酷爱舞台剧的导演则专门使用话剧、哑剧等舞台剧演员。无声片的限制，使这些演员注重表演动作的夸张，对面部表情却极不重视。

随着时代的发展，导演给演员表演也提出了新要求、新课题，特别是由于悲剧片和喜剧片受到观众的青睐，喜剧明星和悲剧明星最先被制造出来。林戴、卓别林以及范朋克·璧克馥、哈特、范伦铁诺等主演的影片被当作最有商业价值影片而广为传播，名声也远远超过导演和摄影师。但是，他们那时的表演还没有超越哑剧表演的范畴。评论界认为：他们只能传达角色最基本的情绪。

有声片的出现，使电影表演逐渐有了成为一门独立艺术的可能。在本世纪三四十年代，电影表演开始向生动、自然、注重细节、表演细腻化方面发展，但也不是无可挑剔的。以好莱坞涌现出的明星为例，个性表演的魅力也无法掩盖他们对不同角色处理雷同化的弊病。如克拉克·盖博的不变的微笑，斯宾塞·屈赛贯用的头部低垂，黛维丝的令人亲切的手势，不管他们扮演什么角色，都一概如是。在《巴斯德传》和《左拉传》里，影星保罗·茂尼也是用完全相同的方法来饰演不同的主人公的。这或许是戏剧表演带给这些演员的负作用。然而，无情的特写镜头，先进的摄影机、透镜和录音设备，要求电影演员应该采取非舞台化、非戏剧式的新观念进行表演了。

50年代，许多杰出的影星如劳伦斯·奥立弗、拉尔夫·理查森、迈克·雷德格莱夫、亚历克·吉尼斯、特雷弗·霍华德、詹姆斯·梅森等等在这方面做了尝试。奥立弗在《蝴蝶梦》里，梅森在《虎口余生》里，理查森在《坍塌的偶像》里的表演都有相当的变化，其艺术表现力大大地丰富了。

我们知道电影演员一般来源于舞台（此乃戏剧化表演的需求）和普通人（真实化表演的需求）。导演对演员的不同要求，形成两种截然不同的电影观念。法国和意大利等国的电影工作者一直在寻求更具真实性的表演，带给世界影坛不少活力。正是电影观念的不断更新发展，促成电影表演从戏剧表演的美学范畴划分出来，成为一门独立的艺术了。

在表演艺术上众望所归的梅丽尔·斯特里普，是《克莱默夫妇》、《走出非洲》、《索菲的选择》、《西尔克伍德》、《廊桥遗梦》等一系列名片的女主角。她在英国名片《法国中尉的女人》中饰演两个角色：其一，女主人公莎拉，维多利亚时代的女性；其二，扮演莎拉的女演员。斯特里普的表演很好地诠释了演员在生活中的自我和在角色中的自我的双重属性。他实际上还用自身的形体、情感和智慧，说明了一个电影表演艺术家应当具备的更深内涵。这位优秀的当代女明星，因在《克莱默夫妇》中的出色表演荣获了奥斯卡金像奖最佳女配角奖，又因主演《索菲的选择》荣获了奥斯卡最佳女主角奖。

曾与斯特里普联袂演出《克莱默夫妇》的达斯廷·霍夫曼，也是当今的优秀表演艺术家。他在《毕业生》、《雨人》里，都有上乘的表演。斯特里普、霍夫曼、施奈德、马龙·白兰度等一批电影表演艺术家开创了生活化表演的时代。

电影演员的队伍里，有些利用自身具有的特殊外型条件来饰演角色的，被称为特型演员。如美国的劳莱、哈台、古德曼等。另外还有一些专门代替某些演员来完成具有特殊技能或危险高难动作的替身演员。如代替表演杂技、马术、跳车，代替完成角色的舞蹈、弹奏、绘画的片断等等。替身演员也分职业的和非职业的。

斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特是世界表演艺术理论的鼻祖。俄罗斯的斯坦尼斯拉夫斯基，一生导演和担任艺术指导的话剧、歌剧有 120 部，自己也扮演过许多角色，在继承和发展俄罗斯和欧洲体验派艺术基础上，形成了著名的斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系，著有《我的艺术生活》、《演员自我修养》等书。身为德国戏剧家、诗人的布莱希特，以“史诗戏剧”理论和“间离效果”的表演方法来指导舞台实践，对世界各国的电影导演和演员也有着极大的影响。他著有《戏剧小工具篇》和《表演艺术新技巧》。今天，无论是戏剧演员，还是电影、电视演员全都是在他们的表演理论基础上，总结自我和突破局限的。此外，每个极具个性的电影导演，也会与他们常常合作的演员，形成默契，并指导和影响着演员表演风格的形成。

剪裁有术 ——剪辑师

在电影里，画面是最小的单位，它指摄影机的马达从开始到停止，不间断地拍摄下的一段画面。有时这个画面就是一个镜头，但有时多个画面才组成一个镜头，这也是运动摄影的结果。一系列在时空上相对统一的远景、全景、中景、近景和特写镜头组成一个场景或场面，再由若干场景组成影片的一个段落。

像文章一样，影片是靠段落和段落有机组合而成的。而电影的“标点符号”，就是“切”、“淡”、“化”、“划”等组接技巧。

“切”的手法简单明了，由最原始的胶片粘接技法发展而来，如拍一个球员参加足球赛，先拍他系紧鞋带，马上接他脚点足球准备起脚攻球。以他系鞋带的动作作为剪接点，迅速转换成比赛的时空关系，一个镜头的切出接以另一个镜头的切入，表达了一个较为完整的意念。

若说“切”显得很急促，“淡”则显得从容。“淡”这种效果，最早是在拍摄时把摄影机上的遮光器逐渐打开或关上造成的，后来有所改变，在洗印时制成。它的特点是画面缓慢地出现或隐退，呈现出一种慢节奏，传达出抒情意味。

“化”又叫“溶”，是由一个镜头的末尾“化出”，接另一个镜头的开端“化入”造成的。这种剪接手法，特别适合表现幻觉、想象和回忆。如一个球员正在解开鞋带，化入他用脚点足球，准备攻门的场面，就使观众感觉他是在回忆一场足球比赛的情境。

“划”给观众的感觉又有不同。它有点像翻阅画册，一页画面慢慢揭起（即“划”出），下一页画面同时出现（即“划”入），并且越来越大，直至完全替代上一页画面。“划”的形式还有许许多多，它适用于表现一种快节奏的紧张气氛。

上面叙述的一切电影表现手法，最终都要统一归纳入蒙太奇——即电影的组接规则之中。

谁是“蒙太奇”的执牛耳者呢？毋庸讳言，是电影剪辑师。剪辑，也是编辑的意思，它借自法文建筑学上的名词，意即装配、组合。中文直译为“蒙太奇”。早期的电影导演是亲自做镜头剪辑工作的。有声电影出现后，由于电影摄制技术和艺术创作上的进步，剪辑才从导演工作中完全分离出来。剪辑蒙太奇对导演蒙太奇理论和语言的建立、成熟、发展有不可磨灭的功勋。

电影艺术创作过程包含了3个阶段。第一阶段是文学剧本创作阶段，用文字写出视觉、听觉的形象。第二阶段是导演拍摄阶段，将文学形象分解成一系列不同景别、不同角度的镜头，用摄影机、录音机将影像和声音分别摄、录在胶片上。第三阶段，导演和剪辑师将拍摄出来的一系列镜头创造性地重新组接成完整的影片，即剪辑阶段，又叫“影片制作后期”。美国电影之父格里菲斯，是首次把他以前的蒙太奇剪接术加以综合利用和再创造的人。如用近景、特写来突出细节，用全景、远景来介绍环境，有选择地变换镜头角度以及利用短镜头的快切来加强节奏、制造气氛等等。导演通晓剪辑术，就会在拍摄时考虑到剪辑时的要求，使之有利于后期制作的分切、交叉，也就会指导和帮助剪辑师选择出恰当、准确表现时空和视听关系的剪接点，寻找出这一部影片独特的内在、外在节奏。

自然万物，大如四季交替，小至人的呼吸，无不有自己的运动节奏。一部影片的内在节奏是指由故事情节结构决定的，外在节奏则是依靠镜头和镜头之间的连接（将不同的内容、角度、景别、构图的镜头连接在一起）而产生的。剪辑师可以通过剪接技巧人为地加快或放慢节奏，他可以使图像和对话交错有致地、按照音乐所提供的线索和速度，展现给观众，使银幕产生强大的感染力、冲击力。

剪辑师坐在剪辑台前，面对的常常是几千尺胶片，他需要从事大量、具体的画面剪辑和声带剪辑工作。画面剪辑即按照最富有银幕效果的顺序组接起来，要根据剧情的发展逻辑和总体节奏要求，与导演商量着进行镜头、场次的组接和调整，甚至建议进行一些必要的删除。

声带剪辑，因声带胶片的录音方式分先期、同期、后期 3 种，而在工艺上有所不同。一部影片如采用先期录音，其声带大都是完整的段落，剪辑必须严格遵循声音的节奏进行。如果采用同期录音，剪辑则要保证声画在形象和情绪上的绝对吻合，要求声音的完全真实性。后期配音剪辑，在制片上用得较多，它要求配合初剪好的电影画面分别录制语言（对白、旁白、独白、内心独白、解说）、音乐、音响效果，然后将这些声音素材和画面互相对照，进行细剪。上述这些，都要求剪辑师对影片的剧本、导演的创作意图有比较充分的了解。要求他事先提出自己的剪辑构想。像编剧、导演和摄影师一样，剪辑师也是影片的主要创作者。

移天缩地在君怀 ——美工师

简要地讲，美工师是一部影片在美术方面的总设计师。

1939年，有一部优秀影片风靡影坛，这就是由玛格丽特·米契尔的小说《飘》改编拍摄的《乱世佳人》。此片拥有空前阵容，场面豪华，摄制精美。著名制片人塞茨尼克为之四易导演、数易编剧和剪接师，但影片的美工设计师赖尔·惠瑞却一直不可动摇，始终受到塞茨尼克的器重。惠瑞在拍摄前精心绘制的上千张美工草图，得到几任导演一致首肯。最后影片荣获了第13届奥斯卡最佳女主角奖、最佳女配角奖、最佳导演奖、最佳改编剧本奖、最佳彩色片摄影奖、最佳剪辑奖等，而赖尔·惠瑞也登上了领奖台摘取了该届的最佳美术设计金像奖桂冠。他使这部影片的美术设计达到了国际水准。

有幸走上奥斯卡金像奖领奖台的，还有《樱花恋》的美工师秦德·海华斯和兴劳勃·普里斯莱，以及《愚人船》、《教父续集》、《上错天堂投错胎》等著名影片的美工师们。美工师这个行当，曾经孕育出大名鼎鼎的苏联导演库里肖夫，声名显赫的美国导演希区柯克，而许多影坛巨擘都对电影美术情有独钟，如日本导演黑泽明……

电影美工师也称美术师、布景师，亦有称之为影片的艺术导演，艺术总设计师、美术指导的。一般由有绘画艺术专业水准的人担任。在影片开拍前的案头工作阶段，他们要主持和完成场景设计、人物造型设计、陈设道具设计和镜头画面设计，还要将实景搭建完成；开拍以后，他们要负责组织、指导服装、化妆、道具、置景、绘景、特技美术、字幕等等技术人员和工人，实现影片的艺术设想。

例如，有部影片要表现一个花园般的新兴城市被地震破坏，在一场大火中变为废墟。美工师当然不可能真把一座城市烧毁，他就要先在某地搭建一条长200多米的有商厦、影剧院、宾馆、邮电大楼的街市废墟，以此表现城市大轮廓上的震后惨状，再来用立体景、半立体景和绘画景做前后景来增加景物的空间层次，一个“地震实景”就出现在银幕上了。

但有些时候，导演出于对影片真实感的追求，要求美工师搭建实景。好莱坞在拍《罗马帝国的灭亡》时，就不惜提前两年在西班牙建了一个占地9.2万平方米的广场，其中最高的建筑——朱比特神像就高达79米。这个被称为世界影坛最宏伟的布景，是美工师和1000多名工人7个月心血和智慧的产品。

黑泽明为了拍《乱》，也搭建过一座货真价实的城堡，建筑城堡的木料有严格的重量要求，全部从美国运来。在实拍烧城时，城堡真被烧毁，火光直冲天际，经月方熄。

中国影片《红楼梦》，修建了具有一定规模的荣宁二府，香港影片《火烧圆明园》也修建了“大水法”和“远瀛观”，这些建筑都是气势不凡，似可乱真，寄托着美工师的良苦用心。

美工师不仅要有建景的大手笔，还应有借景和改景的本事。众所周知，北京电影制片厂有个“西四一条街”，是导演凌子风拍摄《骆驼祥子》时所建，包括牌楼、街道、胡同等几个部分。李翰祥拍《垂帘听政》需要搭建“菜市口刑场”，美工师就利用了“西四一条街”，他们改换了全部招牌、广告，增建了一面街道的铺面和观斩台，民国时的街景就变成清朝同治初年的场景

了。后来，贝尔托卢奇在中国拍摄《末代皇帝》，又在北影厂建了一系列仿清式建筑。《戏说乾隆》电视剧在北影厂拍摄，又改景一用。这些都是美工师的拿手好戏。

在布景方面，上面讲的都属于立体的“构筑式”布景，是二三十年代以来随着摄影机、胶片和照明手段的改进才广泛采用的。在此之前，美工师一直局限于在平面上设计景物。当年梅里爱把画好的一张布景挂在花园的墙上，用它拍出了《贵妇人的失踪》。

导演何群曾经是《黄土地》的美工师。他当年的《美术设计的设想》，令我们读来很亲切：

“对于翠巧、老汉、憨憨、顾青的化妆，要认真观察，发现演员自己本身具有跟角色接近的地方……脸部尽量少使用油彩，在发型上多做文章。

“破旧的土窑，用碗底蘸墨印的红对联，炕桌上的土油灯发出微弱的光亮，灶内的火光，锅里开水的蒸气，窑内的缸缸罐罐……对这些道具一定要严格要求，做到细致入微。”

或许，美工师对一部影片的贡献，正凝聚在不可忽视的每一个细微之处吧！

神奇的特技·迷人的动画

前面曾提到乔治·梅里爱发现了“停机再拍”。“停机再拍”就是最简单的电影特技。之后，他又发明了叠影、叠化地特技，可以使画面里的人或物突然显现或消失。后人尊他为电影特技的祖师爷。以后一代代的特技师又不断开拓电影特技的表现领域，今天的电影特技已达到空前的规模和水准。

在拍摄影片时，搭造实景往往耗资巨大。比如黑泽明拍《乱》，要有烧毁城堡的场面，于是耗资4亿日元，建起3座城堡并放火烧毁。这样的场面，如果请来特技美术师，特技摄影师、烟火技师和模型工人共同合作，用特技的方法，未尝不能完成。事实上特技的本领，可以说是神通广大、无所不能。影片里的火车相撞、飞机坠毁、汽车滚入山涧、地裂山崩、飞沙走石、大雪飘飘、大雨滂沱、进入宇宙太空等等镜头，基本上都可以由特技来实现。

聪明的特技师可以利用飞机模型拍摄飞机相撞的惊险场面，用精致的大桥模型替代真桥，拍摄出炸桥的场面。为了再现已为陈迹的有轨电车往来行驶于埃菲尔铁塔下，他们能制造出逼真的铁塔、电车模型并结合实景进行拍摄。为了使观众看到豪华宏伟的异国宫殿，他们能按照图片资料把宫殿顶部、壁饰、宫灯等等局部细致入微地描绘在木版或玻璃上，再结合搭建的实景摄入镜头，让你真假难辨。他们还能利用一张清晰和反差适度的照片进行景像处理，表现万里之遥的全景，遥远的美国西部风光就会生动地呈现在你的面前。他们的“魔法”，真是令人瞠目。

美国影片《摩天大楼失火记》要表现高达130层的大厦发生火灾，有200多起险情，这样的假景不好造吧？特技师和美工会先搭建最下面的五层楼，而另外的120多层全是模型。这就是接景拍摄法。

有部叫《木屋》的影片，要表现水淹木屋的场面，特技美术师先在玻璃上画出远山、木屋和树木等等，然后把拍好的天空和大水的场面放映在透镜上，紧接着把玻璃上木屋、树木的下部分轮廓根据水淹没的速度逐步去掉，同时逐格拍摄，再经过特技剪辑，放映时就出现了水淹木屋的真实效果了。这是透镜合成拍摄。

制造烟雾的是烟火技师不仅通晓物理、化学、机械等各方面知识，还具备一定的艺术修养和品味。他们常常把仙境中的雾霭和战地的硝烟施放得各具特色。

至于用盐和白糖制作雪景，用聚氯乙烯泡沫塑料加工成迎风飞舞的雪花，用消防水龙制造瓢泼大雨，用鼓风机甚至开动飞机的螺旋桨制造强风等等，不过是特技师略施小技而已。

据记载，电影特技师获奖始自1938年第11届奥斯卡奖。那时还未正式设立最佳特技奖，而派拉蒙公司的特技师高登·詹宁斯对《北方的小鬼》一片贡献巨大，特技效果异常出色，开了奥斯卡特技奖的先河，也是特技师第一次大出风头。

现在因为科技电脑特技的应用，从《星球大战》到《侏罗纪公园》，乔治·卢卡斯的“工业光魔公司”已经14次因特技效果获得了奥斯卡金像奖。特技专家汤姆·威廉和他的伙伴曾这样回答一位好奇的记者：“将实拍的画面，例如《面目》中吉姆·凯利的头用数字形式输进监视器，转换成电脑语言。随后当画面变成相应的PC机数据时，它就可以随意操作了。不管明暗、色彩、密度等种种变化，还是透视感，可能性是不可穷尽的……”最后的工

作步骤是再将数字画面与真实画面合成在一起。“摄影机不会骗人的旧说法早已过时。”“用我们的特技效果，我们可以扮演上帝，并且按照我们喜欢的样子来描绘世界。”

“我们的特技效果”，是通过在《侏罗纪公园》和《真实的谎言》等影片中大显身手的三维专业软件 Alias 实现的，它具有完备的造型功能，能绘制任何复杂的形状；数字光学特技，提供各种光效应，可以直接用光生成云、雾、爆炸等自然现象；它能使骨骼、肌肉与皮肤产生连动效果，《侏罗纪公园》中恐龙的皮肤与肌肉运动效果即如此产生；它还可以塑造活生生的人物面部表情，从而表达各种情感……Alias 真正使电影特技变得神奇和妙不可言。

动画片是我们所熟悉的，但动画的制作却与普通电影有着很大差别。它是将人工绘制的连续画稿，用动画摄影机或特技摄影机拍摄而成的。比如要表现《白雪公主》里 7 个小矮人的跑跳动作，就需要美术人员绘制出“原画”、“一动画”、“二动画”等一套动作画片来供拍摄使用。动画特技人员不仅要研究了解各种动作，还要不断发现动画片的动作节奏、动作幅度、动作力度、动作速度以及动画加速、减速、匀速的规律，还要研究如何表现动作的夸张、变形。一部动画片的趣味和幽默效果往往由此产生。美国优秀动画片《猫和老鼠》正是这样的成功范例。

动画技术除了用于美术片之外，科教片、广告片也离不开它。如表现原子核的内在结构，表现地球的横纵剖面，表现人体构造、血液流程，表现四季的转换……都离不开动画和特技手法。而“特技”和“动画”常常是联袂作战，各显神通。

现代科学技术的发展，也使动画片进入新的天地，动画片也可以利用电脑完成，这就是电脑动画。

改头换面的魔术师 ——电影化妆师

在意大利的罗马，有两个历史悠久的化妆世家——罗凯蒂家族和卡尔博尼家族。这两个家族都拥有一批技艺超群的发型师和化妆师。其中罗凯蒂家族更为古老，19世纪王公费迪南多的发型师就出自这个家族。

电影自诞生以来，历尽风雨坎坷，而这两个化妆世家却一直以超群技艺和一丝不苟的精神兴隆不衰。意大利导演费里尼在拍摄《阿马科尔德》时，曾得到过他们极好的帮助。著名影星穆蒂在《的里雅斯特的姑娘》中扮演一位光头姑娘，多亏里诺·卡尔博尼为她特制了精致逼真的秃头发套，才免除她剃光秀发之苦。他们还许多名倾一时的电影明星化妆美容，如索菲亚·罗兰、芭芭拉·史坦妮、英格丽·褒曼、理查·波顿、伊丽莎白·泰勒等等。

尽管一个演员的表演千变万化，但他天生的面容是无法改变的，要想改变，只有依靠化妆师。号称“千面人”的当代著名演员达斯廷·霍夫曼，在西部片《小巨人》里扮演年逾百岁的老翁，在喜剧《宝贝儿》里饰演男扮女装的电视节目“女”主持人，在《稻草狗》里扮演一个乡巴佬，在《午夜牛郎》里又扮演与社会格格不入的边缘人，在《霍克船长》里扮演有着勾形铁手的船长……而这一切，离开化妆师，简直是不可想像的。

苏联高尔基电影制片厂拍摄《列夫·托尔斯泰》时，请来了著名表演艺术家谢尔盖·格拉西莫夫饰演俄罗斯文学巨匠托尔斯泰。格拉西莫夫对自己的演技很自信，但对于形象的差异很担心。然而他一坐在化妆师鲍里斯·特利布欣和瓦莲京娜·普斯托瓦洛芙的化妆镜前，心就踏实了，这是两位化妆圣手啊！果然，化妆结束时，他本人也惊呆了——一切都变了，简直是托翁本人重返了人间。这就是肖像妆造型。时至今日，搬上银幕的名人形象很多，如丘吉尔、罗斯福、拿破仑、伦勃朗、凡·高等等都在电影化妆师的妙手下——复生。

《侏罗纪公园》是根据同名畅销书拍成的，影片描写一位亿万富翁通过科学途径研究出使恐龙复生的方法。他根据遗传工程学理论，将遗留在史前蚊子血液中的恐龙遗传因子提取出来，加以培育繁殖，竟然复生出了6500万年前的恐龙。拍摄影片所用的“恐龙”是60多位画家、化妆师、工程师、木偶家用了两年零1个月时间制造的，这些“恐龙”被制作得栩栩如生。它们是由玻璃纤维制成骨骼、漆土塑出身体，再由计算机控制动作。最大的身高20英尺，行动灵便，栩栩如生。这就是化妆术里的模拟妆造型。这一类型妆，是专为民间传说、神话、童话、科幻故事中的妖魔鬼怪、飞禽走兽设计的，譬如《西游记》里孙悟空、猪八戒的造型等等。美国影片《人猿行星》中人猿的造型是很成功的。影片为此用了78位化妆师做面具，面部可以活动自如，五官有喜怒哀乐的表情变化。影片也因此得到了奥斯卡最佳化妆奖的殊荣。

特型化妆也需要化妆师具备特殊技艺。熟为人知的《巴黎圣母院》敲钟人卡西摩多的造型，《纹身的人》里主角纹身的造型，《钟楼怪人》里的怪人造型等都属此例。

造型越复杂，就越耗费化妆师的精力、体力。如纹身人的造型是9位化妆师先用了10个小时描绘出上身躯干，又另花了一整天时间再描绘出四肢的花纹。查尔斯·劳顿饰演钟楼怪人，每一次化妆要用去5个多小时。一部影

片拍摄周期平均要几个月，所以，卸妆、上妆，在拍摄现场为演员补妆是化妆师的家常活计。

导演和演员们赞誉他们是“魔法无边的魔术师”。

让它们也有生命 ——道具和服装

在一部影片里，除去人物和布景，其他一切陈设、用品、演员携带的物件等都属于道具。根据道具的性质和用途，又划分为大道具、小道具、机械道具（车、船、飞机等）、活道具（猫、狗、鱼等）、陈设道具、市招道具、贯串道具等等。

所谓“市招道具”是指出现在市井店铺前的幌子。如蜡烛店门前摆放的大蜡烛，灯笼店门前悬挂的一串红灯笼、理发店门口的红白两色转灯以至招牌、酒幌、串铃等等都属于“市招道具”。

所谓“贯串道具”即指在影片中贯穿于剧情发展中的道具。美国影片《生死搭档》里，编导设计了一个重要的“贯串道具”——项圈。剧中，监狱的每两名犯人分到一副项圈，两人之间的距离不得超过100米，超过了就会引发爆炸，双双毙命。就在这个项圈道具的限制下，产生了惊险的追逐故事：狱长为了得到一笔钻石财富，故意将藏钻石的犯人弗兰克与女犯人特蕾茜分为一组，配带一副项圈，并公开他们的名字。在狱中斗殴的混乱中，又将他俩偷偷放跑，自己在暗中跟踪。两个犯人之间的距离被死死限止在100米之内，他们在奔逃躲藏、上下电梯、楼梯的过程中产生了无数次惊险，给观众带来悬念。这副决定他们生命的项圈就是运用得很成功的“贯穿道具”。

道具一定要制作得真实，即便是陈设道具也不是随便的点缀杂物。因为道具也是“演员”，也有生命。比如影片里老夫妻使用了一辈子的几件旧家具，被擦拭得一尘不染；高高升起的黄手帕，让男主角一下子见到了女主角的一片忠心；一方滴满宝黛情泪的手绢，被剪刀剪破……道具在讲述故事和刻画人物性格方面的作用显而易见。伊莉莎白·泰勒在1963年的《埃及艳后》里，因剧情所需前后更换65套服装，你能说它的不重要？正如著名导演普多夫金所说：“一个无生命的物体，在它和一个演员发生了联系以后，可以把演员情绪状态的一些微妙变化表现出来，而且表现得那样巧妙、深刻，这是手势或表情在一定条件下所不能做到的。”

19世纪初，德国人埃立克·冯·斯特劳亨来到好莱坞谋生，他做导演时，对道具的选择十分苛刻。在很多影片里，他身兼编剧、演员、布景、服装设计多职，而且重视道具成癖。在1921年的杰作《愚蠢的妻子》里，他在加利福尼亚海边搭起极真实的蒙特卡罗赌窟、广场和宏伟的宫殿，还要求好莱坞老板在一座大旅馆的布景里安上电铃设备。这在当时并不贵的电铃，竟被制片人指责为“斯特劳亨的浪费”。斯特劳亨听后不在意地付之一笑，继续他对道具的严格选择，哪怕是只在一个镜头中出现的小道具，也从不马虎对待。

随着电影摄制的日趋复杂，道具作为电影制作的一个环节独立出来。他们在美工师的授意之下，负责设计和组织影片道具，由道具员保管道具和提供拍摄使用。如果是十分需要又找不到、买不到的道具，均由道具师查找资料画出设计图，并按图仔细复制出来。使用过的道具，并不扔掉，常常是收回制片公司或制片厂的道具仓库，以备其他影片使用之需。假如你有幸参观好莱坞或法国、意大利的大影片公司，参观他们那儿的道具博物馆，你一定会大饱眼福。

电影服装师的工作十分辛苦。1951年，美国拍摄《向何处去》一共动用了3.2万套服装；1970年，苏联和意大利合拍《滑铁卢之战》全片需要2.9

万套服装；1963年，美国拍《埃及艳后》也使用了2.6万套服装。这许多服装，不要说设计、制做，光是整理和搬运，也要倾尽心力，做服装设计最怕遇上大型战争片，如《桂河大桥》、《雷马根之桥》、《最长的一日》等等，为了达到交战双方军服的逼真效果，他们要对军装进行艺术处理，要“作旧”，让它们表面的色泽消褪，出现磨损，像旧军装。还要“作血渍”，即用大量红颜色在军装上点染涂画，作出鲜血滴淌过的痕迹。这些工作都是由美工师、服装师和其他有关人员一齐动手，才加工成那成千上万的衣服、裤子和鞋帽。

与昂贵的影片时装相比较，生活装有时也造价惊人，如《某夫人》中女主角的黑貂皮大衣，价值达5万美元；《乱》中一件服装的租借费也高达五六千万日元。当然有很多演员就穿自己平时的衣服上镜，但无论是高价特制的服装，还是日常服装，都须服从影片情节的需要，都要为影片的真实服务，其中起决定作用的是服装师的才能和智慧。

声“影”并茂 ——音乐和录音

当电影还处于“无声艺术”阶段时，观众也并非是在闷葫芦里观赏那些“活动画面”。据说，从1896年到1927年漫长的33年岁月里，“无声的”电影始终是“有声地”展现于观众面前的。

这是怎么回事呢？据史料记载，当年卢氏兄弟在英国放映第一场电影时（1896年2月），就请钢琴师现场伴奏流行乐曲。那时所演奏的音乐与影片的内容没有什么关系。渐渐地，伴奏师开始注意有选择地为不同的影片配乐。后来，有些影院和剧院除了聘请钢琴师之外，还增添了提琴师，甚至组织了小型的管弦乐队来配乐。这样，为每部影片选择乐曲的工作就落在乐队指挥或队长身上。担任这个职务的人往往需要拥有许多曲谱，其次才是选择能力。乐队指挥在影片公映前先看影片，并临场选择乐曲，或者，他们利用现成的材料和熟悉的乐曲来编制配乐，即兴发挥。

库特·伦敦博士曾经这样描述当时的电影音乐和乐谱：“一般的戏院没有装备完善的乐队。音乐出版商除了选印几支乐曲供音乐会或轻松场合演出外，不会印刷这种乐谱，印这种乐谱成本太高，不能赚钱，因为必须根据乐队情况的不同印出几种版本。电影公司根本不会想到参与或负责出版这种乐谱。在电影公司看来，专为影片谱写的音乐，如果不是无用的奢侈品，顶多也只是一种宣传途径，可以在影片首次上映时给报刊和其他有关方面加深印象……”所以，整个无声片时代的电影音乐问题，主要由电影院、戏院和影片的编导们在考虑。更确切些说，一直是由钢琴师和指挥们在编纂着。

以后，作曲家和出版商发现情调音乐有利可图。所谓情调音乐，即表现各种凡可想到的情调、情感和音响印象（如骏马奔驰、失望、激动、悲哀、温柔、胜利进军等等）的短曲。这些情调音乐都很短，配合影片场景和镜头迅速转换不失为理想的电影配乐。从这时候开始，作曲家也罢，电影导演也罢，都从实践中认识到：为电影配音的实质是为电影的节奏再作注释。

这种认识驱使电影艺术家在有声片诞生后，做进一步探索。他们有意于音乐、音响和画面的完善配合，追求着声音元素为电影画面作诗意的延伸。特别是音乐，30年代先是把它当作非常精致的音响形式，之后就成为影视作品结构的主要组成部分了。

前面提到，影片的编导也在考虑为影片配乐。他们请来一些著名作曲家，如1908年圣·赛恩为《谋杀居伊兹公爵》在巴黎的上映创作了他的第128号乐曲，1911年美国的W.C.西蒙为影片《阿拉·纳·普》谱写了乐曲。1913年德国G.拜赛为影片《理查·华格纳》欣然作曲……其中尤以J.C.布里尔为格里菲斯的著名影片《一个国家的诞生》谱写和编写的乐曲最有影响力。电影能吸引知名的作曲家为之谱曲，标志着电影艺术品味的升华，也表明音乐家想凭借电影来展示自己的才华了。30年代以后，苏联作曲家普罗柯菲耶夫、肖斯塔科维奇，法国作曲家米约·昂乃格，美国作曲家柯普兰、列奥纳德·伯恩斯坦，中国作曲家聂耳、冼星海等也纷纷入围。大音乐家给电影银幕输入了一股股富有生命力的华彩乐章和乡土亲情，令人荡气回肠。

电影音乐分为说明性音乐（也称情绪性音乐）和戏剧性音乐（也称情节性音乐）两大类型，因不同片种而各有差异。即便同是在故事影片里，也还

分成主题音乐、背景音乐、环境音乐、生活音乐、转场音乐……这些电影音乐和它们的前身——情调音乐的产生不无关系。在声音的王国里，语言、音乐、音响都属声音元素。音响效果的被发现是和录音技术的成熟完善分不开的。负责电影录音的专业人员是录音师和录音工程师，前者负责实现导演关于影片声音的艺术构想和技术质量，后者负责录音设备的规划、安装、调测、维修以及技术更新。在制片厂的音响录音室里，他们面对的是浩如烟海的音响素材磁带，上面标着：打枪放炮、母鸡下蛋、婴儿啼哭等等，这一切可都是音响技师的宝贝。

音响技师常常为了影片的特殊需要，要去野外录下小鸟的啼叫声，山涧飞湍的激流、瀑布声……有时也模拟制作音响效果，比如用皮鞭狠狠抽打破椅子模拟施刑声音，用擀面棍压碎粗盐粒儿制造坦克履带的滚动声。大地震动声、子弹横飞声、剧中人坐在藤椅里发出的“吱嘎、吱嘎”声……凡电影画面所需要表现的一切音响效果，都是音响技师的创作范围。正是电影作曲家、演奏家和音响师、录音师们，用他们的智慧和力量令有声电影光彩夺目、声“影”并茂。

影片的录音有先期录音（音乐片、歌舞片常采用），后期录音（也称“后期配音”）和同期录音。随着电影艺术日趋注重生活化、真实化和自然化，同期录音被电影音乐大师们认可为影片创作值得坚持的手段。

摄制组的无冕之王 ——制片人与监制

电影制片人，也称“出品人”，指影片的投资人。爱迪生、卢米埃尔、梅里爱以及百代公司、高蒙电影公司等都曾经是鼎鼎大名的制片人。所以，制片人可能是某个制片厂、某个财团，也可能是一个独立的制片个人。影片的商业属性，决定了制片人是一部片子的主宰，有权决定拍摄影片的一切事务，包括投拍什么样的剧本，聘请导演、摄影师、演员和派出影片监制（也称制片）代表它管理摄制资金，审核拍摄经费并控制拍片的全过程。影片完成后，制片人还要进行影片的洗印，向市场进行宣传和推销。总之，一部投资巨大的影片的所有经济风险，一般都由制片人承担。

早期的电影制片人比较信任导演，他们给他们比较大的拍摄权力和创作自由。比如1909年至1914年，百代生产的影片不计其数，因此，控制不可能很严。附属于百代公司的“作家及文学家电影协会”实质是制片机构，由居根汉姆和作家皮埃尔·德库塞勒二人领导，后者写过很多闹剧，连载小说和通俗小说。他指导着导演阿尔倍·卡普拉尼每星期拍摄一部影片，如《灰姑娘》、《神灯》、《戴白手套的人》、《小酒店》、《铁匠的罢工》……德库塞勒作为被授权的制片人之一，是以300个“第一流的”作家为后盾的。百代的“作家及文学家电影协会”在拍出4集9本的《悲惨世界》一片时，进入最辉煌的时代。这一部影片的成本虽然高达20万法郎，但很快地就成倍地挣回到自家口袋。这第一版电影《悲惨世界》就是卡普拉尼执导的。在他的周围还凝聚了一批较优秀的导演，成为制片人雇佣的创作班底。不过，从《悲惨世界》以后，百代公司制片的年产量就被高蒙公司超越了。

身为大制片人的雷翁·高蒙，16岁辍学就业，31岁那年，他靠筹措的资金盘下一家照相器材商行，开始经营光学仪器和照相器材，紧接着就转而经营电影企业。他的高蒙公司占据了巴黎歌剧院旁的一隅，并投靠了瑞法银行（现在的法国工商信用银行），获得了巨大的投资本钱。他投建了当时一流的大型摄影棚、制片厂、洗印厂，并把手伸向全国乃至全世界的电影市场，在国外成立了几十个分支机构，改造、改建和扩建了许多豪华影院。

据说当年的雷翁·高蒙，时常头戴一顶黑色巴拿马草帽，手捻一只怀表，准8点钟站在制片厂的大门口，等待他的雇员，特别是那些迟到的雇员，导演也不例外。凡是超过8点来上班的人，都要被他“瞪上一眼”。如果他对该导演的影片不满意，便会冷冷的、毫不留情地对他说：“你实在应该另找一种工作，请你现在就到会计科去吧！”

严格计算影片成本，监视自己雇员的工作效率和工作态度等一整套企业管理办法，使高蒙公司和百代公司在一次大战之前，一直以他们建立的电影帝国称雄法国。

在美国，汤马斯·英斯被认为是一位很有能力和惟利是图的制片人。他出身于演员世家，曾经在格里菲斯的影片里担任一般角色。从1911年开始，他替凯赛尔及包曼接管了一个巡回马戏团，成立了“皮松101公司”，自己成为制片人并兼剧作家、导演和演员。他很有组织才干。这位常常在人前自诩平生未读过一本书的商人，在美国竟是第一位编写分镜头剧本的人。他把要拍片子写出周密的分镜头本（他的剧本，大多由默默无闻而又创作力旺盛的加德纳·沙利文提供），并附有详细的指示和说明性文字，之后就把导

演的任务交给助手去执行拍摄了。这些助手就按照分镜头剧本把影片拍完，英斯再亲自监督影片剪辑合成。除了巨片《文明》以外，他的公司出品的影片，大多数是由一批年轻人导演，最后署上英斯的名字罢了。著名的电影史学家萨杜尔曾这样评价这位电影老板：“英斯的任务比起当时的许多导演来要繁重得多。他虽未直接从事画面的摄制工作，但在组织画面上却发挥了指导的作用……可以称为美国最早的一位制片人

在美国，早期制片人的权力往往很大，导演的任务只限于指导演员，剩下的关于电影艺术创作的一切事务全由制片人掌握。大卫·塞茨尼克就是精于此道，发财于此道的又一位天才。他自1926年开始，先在米高梅、雷电华和派拉蒙几家大公司当办事员。他身高6英尺，头发乌黑，对电影制作了如指掌，且有很高的艺术造诣，很快就扶摇直上，10年后成立了独家经营的“塞茨尼克联美电影公司”，跻身于赫赫有名的影业巨擘之列。

塞茨尼克一生摄制了很多优秀影片，像《插曲》、《化身博士》、《战地钟声》、《卡萨布兰卡》、《蝴蝶梦》、《乱世佳人》、《圣女贞德》等等，这些影片曾经风靡世界，名垂青史。塞茨尼克十分重视影片创作人才。他与很多大导演有着良好的合作关系，如希区柯克、惠勒、刘别谦等。他手下有一批优秀的对外联络专家、广告宣传专家、电影剧情编辑和市场行情视察员，另外还有遍布世界的被渲染上神秘色彩的星探，因此发现了诸如费雯丽、英格丽·褒曼、贾利·古柏等一批优秀的明星。据英格丽·褒曼回忆，她被星探发现介绍给塞茨尼克的时候，好莱坞众多影星议论纷纷，认为她不过是塞茨尼克找来的一头外形美观、体格强健的瑞典大母牛！塞茨尼克不以为然，他一再预言：褒曼有潜在希望成为葛丽泰·嘉宝第二！褒曼果然光芒耀目，多次荣登奥斯卡最佳女主角的领奖台。塞茨尼克本人也因为1939年拍摄出杰出的《乱世佳人》，荣获了奥斯卡金像奖的伊尔文泰堡纪念奖。

制片人要想生产出好影片，获得声望和财富，塞茨尼克的确是一位出色的榜样。

监制，即制片。前面提到的汤马斯·英斯，也做过许多影片的监制。监制通常受命于制片人或制片公司法人，由他负责摄制组的支出总预算和编制影片的具体拍摄日程计划，代表制片人监督导演的艺术创作（特别是在好莱坞）和经费支出，同时也协助导演安排具体的日常事务。

拍一部影片，好像十月怀胎一样艰难，从投产到问世，一般需要经过四十几道工序，动用大量款项，监制的担子着实不轻。在摄制组里，监制和导演往往又是一对矛盾，他们常常是针锋相对，各执己见，互不相让，只有到了拍完影片，他们才握手言和。

明星制的诞生

许多明星在升上灿烂星空之前，都是地位卑微的角色。电影产生于市井，备受上流社会的轻蔑，所以一般演员走上银幕，也不愿意以真实姓名面世，他们也没有想到日后做电影演员要比做其他演员成名快，挣钱多。他们通常是起个艺名。但也有例外者，比如法国喜剧明星——麦克斯·林戴，这位杰出的喜剧天才从1907年起，就正式成为百代公司的男演员。他乌黑的头发、明亮的眼睛、美丽的小胡子、雪白的牙齿，黝黑的脸膛，十分迷人。他塑造的绅士派头十足的“公子哥”形象，让欧洲观众为之倾倒。凡有林戴主演的影片，观众趋之若鹜，百代为留住这棵摇钱树，不得不付给他年薪15万金法郎，之后又增加到20万金法郎。

苏珊娜·葛朗台则是高蒙公司的女明星。她年方16岁就登上银幕，容貌标致、身材矫健，心地善良、性格活泼，表演自如而不失纯朴自然，成为当时法国少女的青春偶像。

精明的美国制片人起初不允许他的雇佣演员使用真名，害怕他们一旦出名难以控制和索取高价。然而观众的追星心理，又让制片商人认为有文章可做。制造明星的构想始自卡尔·兰姆利，1910年，他通过别人散布与他新签约的女演员法伦丝·罗兰丝“死亡”的消息，接着又在《电影世界》杂志上刊登一则公告，说罗兰丝的死亡纯属公司的敌人散布的谎言，并宣布已安排罗兰丝小姐与她的经理人金白葛特在圣路易火车站与观众见面。当罗兰丝出现在火车站时，人群汹涌向前，向她欢呼祝贺，声势比一星期前的总统欢送典礼还热烈感人得多。也许，“包装”明星便由此诞生。

这一年，美国环球影片公司破例给了一位已走红的女演员使用真名的权利和更高的片酬。明星产生以后，制片人为了影片的宣传和票房收入，开始挖空心思制造明星。人们很少把戏剧舞台的优秀演员称为明星。原因是这一方面的演员必须经过长期的培养、训练和舞台实践，才能担当重任，伟大的戏剧演员虽然才华出众，如劳伦斯·奥立弗，如梅兰芳，但他们绝非一夜之间名满天下。

电影演员则完全可能。葛丽泰·嘉宝是优秀的女明星，当她刚踏上好莱坞的土地时，仅拍过几部影片，瑞典电影大师莫利兹·斯蒂勒十分器重她，带她远渡重洋来到美国，结果斯蒂勒大败而归，嘉宝却在美国一下走红。1926年，她主演的影片《激流》在纽约上映后，连连打破上座记录，被影评家评论为“有闭月羞花之貌，演技超群，人品出众”，她还被誉为无声片中“安详的女神”、“梦中公主”、“被烟雾笼罩的白衣少女”、“爱的象征”等等。电影明星成名于一夜的秘密，或许因为电影的本质是真实反映生活，要求演员只要保持原来的面目为最好，这也是小孩最能演得逼真，而老演员最怕与他们演对手戏的缘故吧。一批童星如秀兰·邓波儿、米奇·龙尼、裘莘·嘉伦，在30年代的好莱坞都获得了莫大的成功。

应该承认，明星也是天才，他们具有独特的气质、神秘感（可以制造），磁石般的魅力和风范。20世纪初，世界各地的观众还生活在19世纪的氛围里，黑白默片时代的明星却带给人们自由无忌的遐想和上个世纪的梦境。意大利裔的范伦铁诺凭他英俊的长相，成为影坛第一位白马王子。他饰演的多是虚构的浪漫人物，引起的却是一番真实的情愫和恋情。范伦铁诺不幸于31岁早夭，死讯传开，影迷们痛哭失声，甚至有两位年轻的小姐在他的葬礼上

自杀了。几十年后的 1977 年，英国大导演肯罗素拍了《范伦铁诺传》，饰演者是新一代的白马王子——俄国芭蕾舞舞蹈家努瑞耶夫，可想而知，这再一次掀起了影迷们的情梦。

到了 30 年代，在好莱坞渐渐形成一整套以“制片人中心制”为后台，以“明星中心制（简称明星制）”为前台的制片体制，电影明星的名字成了一种价值体现，“明星制”也使明星成为制片商向广大观众推销的“系列化标准商品”。制片商之间还经常为争夺明星明争暗斗，这无形中又抬高了明星的身价。

30 年代以来的男影星，如卡莱·葛伦、贾利·古柏、克拉克·盖博、亨利·方达等等，到老年仍然很有魅力，被认为是男子汉的楷模。西部牛仔形象的化身约翰·韦恩，浪子型的道格拉斯·寇克和他的儿子——当代浪子巨星小道格拉斯，反英雄叛逆形象的詹姆斯·迪恩、马龙·白兰度、阿兰·德龙、贝尔·蒙多等等，更是叱咤银幕、豪气逼人。

女影星的类型也很多，且娇娆多变，丽泰·海华丝和玛丽莲·梦露，以娇艳、性感闻名影坛；嘉宝和黛德丽出生在德国，异国情调和个人气质，再加上电影导演和摄影师的精心塑造，使她们成为著名的好莱坞影后和神秘女星。有声片诞生后，推出了天生丽质的奥黛丽·赫本，端庄典雅的英格丽·褒曼和以演技著称的凯瑟琳·赫本，还有具有现代情调的女星简·方达，以及当代影后梅丽尔·斯特里普等等。

这些闪耀在银幕上和影迷心中的明星，以他们卓越的才能征服着一代又一代的观众。

影星与片酬

担任过美国电影演员工会主席的丹尼斯·韦伯曾说：“一般人听说理查·波顿或春林·伊斯威特片酬高达百万美金，往往就以为好莱坞的演员都是有钱人。这种想法真是天大的错误。高片酬的明星在职业中只占极少数。只有百分之四的演员，年薪超过 2.5 万美金，而却有百分之二十五的演员一年赚不到 2500 美元。”

从这位先生略带抱怨的话中，可以想见明星制带来的高片酬，是多么令人心驰神往。据说美国影星的高片酬始自玛丽·璧克馥，她以扮演美国人眼中的理想女性著称，同时她还是个精明能干的企业家。早在 19 世纪初，她拍片的周薪也只是 20 美元。几年后，她投在楚柯尔门下，待遇飞升到每周 1000 美元，以后又加至 2000 美元。她仍不满足，又转而同互助公司洽商条件。楚柯尔为了保住这棵摇钱树，只好同意两年之内使她的收入至少达到 100 万美元。于是明星高片酬应运而生。

在老一辈明星里，伊里莎白·泰勒的片酬相当高，她主演《埃及艳后》片酬高达 100 万美元，加上其他各种收入，实数已不可估量。她和理查·波顿把积蓄用于投资钻石业。这两位明星的片酬纪录，后来又被《真善美》的女主角莱丽·安德鲁斯打破，而她则把钱转化为不动产，其中大半是座落在夏威夷的巨型农场。她说，这样可以不必担心没有片子拍时的生计。日后不可一世的百万巨星克林·伊斯威特在此时却陷于一文不名、走投无路的窘况，直到在意大利主演了《荒野大镖客》、《黄昏双镖客》也才赚到 1 万美金。可见影星片酬高低变化之大！

鲍伯·霍伯靠在银幕上不定期的出现，一年有 200 万美金收入。约翰·韦恩则经常吹嘘他是美国首屈一指的富翁演员，据说拥有 7 亿美元的财产。他在一家石油公司占有相当的股份，还买下了几家夜总会和大饭店。

马龙·白兰度在《教父》一部影片里的片酬就达 160 万美元，在《巴黎最后的探戈》里，身价又高升了许多，片酬达到 300 万美元以上。在《现代启示录》里，他只有几个镜头，酬金也有 300 万美元。史提夫·麦昆的片酬也很说明问题，他在《恶魔岛》里的片酬是 200 万美元，到了《现代启示录》，他饰演男主角，价码就升到了 300 多万美元了。《恶魔岛》里的另一位男演员达斯汀·霍夫曼，那时还不出名，片酬只有 100 万美元。等到他主演《总统班底》、《克莱默夫妇》和《雨人》等一系列名片时，片酬都高出十几倍以上。据说查理士·布朗逊的片酬，高的要以工作日来计算，每一天要付他 2—3 万美元，外加 2500 万美元的零花钱，以及一部 24 小时听候差遣的豪华轿车（附带司机），另外还需要有一架直升飞机供他的夫人和数名商业顾问们长期使用。

当今新影星的片酬也高得难以估计。阿诺德·施瓦辛格，年仅 49 岁，是当代美国影坛乃至全球崇拜的硬汉明星，也是全世界收入最高的一位演员了。《终极者》一片，他的收入是 1100 美元万，《英雄的最后行动》是 1500 万美元，现在他的片酬已高过 2000 万美元的纪录。史泰龙的片酬一般也都在 2000 万美元上下。《与狼共舞》的男主角饰演者凯文·科斯特纳，自从该片获得 7 项奥斯卡奖后，片酬也总在 1200 万美元以上。人称“小公鸡”的青春偶像汤姆·克鲁斯，年方 34 岁，在《好人寥寥》一片中挣得了 1250 万美元。

《拜访吸血鬼》他又收获颇丰，得到 1500 万美元。40 岁刚出头的布鲁斯·威

利斯因《蓝色月光》一片走红，片酬一直保持在 1000 万美元上下。

在欧美等国，女演员、女歌唱家和女导演的收入一般为男性同业者的一半到三分之一。比如，影星兼歌星芭芭拉·斯特赖桑德与日本索尼公司签订了有关电影和唱片的长期合同，并负责计划的实施，她的每部影片收入是 200 万美元，如果她担任导演，收入则超过 300 万美元，再担任角色，则超过 500 万美元。她的唱片酬金又是 500 万美元。据说，她是身价保持在 500 万美元至 1000 万美元的好莱坞明星中惟一的女性。另一位女星莎朗·斯通的片酬为 800 万美元，她主演的《本能》创下惊人的票房收入。连获两次奥斯卡奖的女星朱迪·福斯特，不仅片酬看好，事业也样样都好，她导演的影片《神童泰德》深获好评。13 岁的小童星麦考利·卡尔金一直星运高照，他 1991 年主演的《独自在家》连续 12 周蝉联票房冠军，在《与父亲扯平》、《妈妈，我误了飞机》等影片里，他的收入已达到 800 万美元。

电视明星比电影明星毫不逊色，美国的露西·鲍儿的一亿财富大部分来自电视片酬。彼德·福克每拍一集电视片，进款就是 13 万美元，丹尼斯·韦伯拍《麦克芬》，片酬 4.5 万美元，伊丽莎白·蒙哥玛丽因《神仙家庭》而致富，威廉·康瑞德则由于《霹雳神探》身价百倍。

票房收入和影星片酬，当然并非衡量演员价值的惟一标准。以法国当年的首席明星，片酬名列榜首的阿兰·德龙为例，他主要以演动作片、警匪片见长，虽然饰演人物趋于类型化而缺乏深层次开掘，但票房一直看好，以致成为片酬最贵的男星之一。由于欧洲的生活费用低，欧洲影星的片酬相对也比美国演员低很多，德龙的片酬最高只在 50 万美元，但他在总收入里还有分红，并经常担任自己影片的制片，因此也常常有巨额收入。贝尔蒙多，杰拉尔·德帕迪约，路易士·芬斯等当红男星的身价也在最高之列，甚至更高一些。女影星安妮·吉拉多的片酬常在 25 万美元，凯瑟琳·丹妮芙略逊一筹，约为 20 万美元，最有票房魅力的伊莎贝尔·阿佳妮被凯撒奖评委会誉为法国“80 年代最具代表性的女演员”，她不仅才华横溢，而且美丽动人，三次摘取了凯撒奖最佳女主角奖的桂冠，她的片酬已接近法国男星。

英国演员的片酬也高得惊人，演吸血鬼成名的克利斯多夫·李，每日片酬达到 2000 美元。但演员在未出名时的收入，就与出名后有天壤之别了。如前面韦伯曾说的，美国电影演员年薪超过 2.5 万美元的只占百分之四。演员多是吃青春饭的，随着年龄的增长，演技的变化，片酬浮动也很惊人。曾经是法国片酬最高的女影星碧姬·芭铎，现在的片酬已低落了不知多少个百分点，大约是过去的一半，甚至更少一些。

赚钱最多、最卖座的影片中，有一类是低成本的色情片，出演这类影片的演员往往被认为是不入流的角色，片酬也给得很低。例如，当年的春宫女星琳达·拉芙蕾丝因《深喉》一片只得到 1250 美元收入。而这部影片单在美国就赚取了 1800 万美元，这类演员的命运实在可悲！法国色情片演员的片酬更少，《性感电影》的女主角每天才有 100 美元收入，其他角色平均也就是 50—60 美元。毫无疑问，片商靠这类影片赚钱，一些演技平平的演员又靠它生活。舆论界一直在对这一文化现象进行激烈抨击。美国“公共广播公司电视网”节目主持人、《纽约邮报》影评栏目主笔麦德伍德即发出呼吁：“在这样一个能够要企业为其污染空气和水质作出赔偿的时代；在这样一个大声疾呼吸烟有害公众健康的时代，我们完全有理由要求娱乐产业对其污染我们的文化空气承担责任。”

明星的收入，常常取决于影片上座与否，但他们终极的价值，还应是个人的演技和艺术魅力。

影片也有级别

影片也有级别吗？最初是没有的。卢米埃尔兄弟把电影投放到银幕上时，根本没有想到过给电影定上级别。这也许是因为最初的影片内容都非常简单，甚至是非常“单纯”的。比如有个小短片，讲一对巴黎夫妇来海滨游泳。一个坏小子对巴黎太太大献殷勤，并偷看她在更衣室换泳装，结果屁股挨了巴黎先生一脚，经过一番拳脚，海上出现一艘张帆的船，帆上写着“剧终”二字。这样简略的电影，有如十来分钟的闹剧，不能表现更多内容，只是引发观众一笑而已。

渐渐地，影片的长度变了，变成了一个半小时，甚至更长，影响也日趋广泛，影片的内容开始引起社会的关注。像前面那个偷窥更衣室的镜头就受到抨击。最终给电影打上级别的烙印，就是因为它不断出现性和暴力的主题。

这两大主题因与社会道德、宗教教义等相违背，各国都先后根据本国国情制定出相应的审片尺度，让一部分影片得以发行，又让另一部分超越尺度的影片进行修改、限制上映或禁止上映。除美、英、德、日四国由电影人自行建立影片检查机构和制度，大多数国家都是由政府出面审查和定级。

这里以美国为例，谈谈影片的分级制度。电影问世不到10年，该国舆论就开始攻击它诱发了人们潜在的观淫癖，是亵渎灵魂的魔鬼；1909年，作为社会舆论代言人的纽约市市长，下令关闭全市电影院，理由是上映的影片不利于儿童形成良好的道德准则。从此以后，影片制作者开始注意为每一部影片安排上一个合乎道义的尾巴：歹徒、荡妇最终全不得好死！

随着时间的推移，美国社会对这方面的反对舆论日甚，清教徒也频繁抗议，甚至罗马教廷也对好莱坞影片深为不满，于是制片人只好采取自我约束的策略。如1922年建立了电影法典——“海斯法典”，明确写出了影片“应维护婚姻家庭制度的尊严”等字句。8年后，又迫于罗马教会“正风会”带头抵制美国影片所带来的票房损失，不得不重修法典。法典中一一列明影片不可以有犯罪方法、毒品买卖、过多的接吻、性变态、拐骗妇女、人种杂交、诽谤政府，甚至诽谤官吏的题材。“正风会”则向表示屈服的电影业推出了最初的A、B、C三级影片制。当时所谓A级片，是完全健康片，B级片可有一定的危险性，C级片不允许公开放映。新法典虽与“正风会”的三级影片制暂时取得一致，但执行起来也是矛盾百出。50年代以后，影业界联合起来与法典抗衡，并取得法律支持：1952年，美国最高法院裁决，电影有权享受和新闻界完全相同的自由，之后，又同意“银幕上可以描绘人类的一切行为”。60年代以来，电视进入家庭，娱乐也从电影院转移到私人起居室内。现代社会观念也继而发生巨大变化，电影面对泛滥无忌的电视节目，再也不顾虑什么社会公众的强烈抵制，纷纷拿出“性与暴力”的“王牌”，力图吸引观众重新回到电影院。

在这难以对付的势头下，美国电影协会提出了与其控制银幕，不如控制观众的观点，大受影人赞同。1966年，一部名为《谁害怕弗吉尼亚·沃尔夫》的影片上映之前，广告词中明确出现了“只适合成年观众观看”的词句。从那时起，影片就被明确打上了等级的烙印，从审查影片内容变成限制观众年龄范围，尺度也日趋放宽。

在美国，行使审片职权的，最初是“美国电影制片人和发行人”组织，由内阁成员威尔·海斯先生组织实施。以后由“正风会”的约瑟夫·布林办

公室执行。以后又演变为电影制作准则局和分级委员会，甚至由制片厂来执行。可以设想，自己监督自己是多么荒唐和困难！所以分级法则很快就在各行其事中变得含糊不清。当电影制作准则局从审查影片变成为电影分类和定级的机构，具体执行权便落在影剧院老板的手中。但是，仍有许多方面对影片分等级放映不以为然：制片公司和创作人员指责分级制度执行不当，损害了他们的经济利益；社会团体则继续认为影片分级放映执行得并不认真，以致没有成效。

1995年，一部名为《夜总会舞娘》的影片在美国1300多家影院首映，第一周即获得800多万美元收入，女主角伊丽莎白·碧克莉也因其中有多场性感演出而一夜走红。这部影片，被定为NC—17级，是17岁以下未成年人不得观看的影片。当即引起全美社会舆论的极大关注：这部影片的走红，是否会带动一批同类影片的投拍及投放市场呢？

	1970年前	1970年后
G级	适于一般观众	适于所有观众
M级	适于成年观众	改为GP级：适于一般观众
		又改为PG级：有父母引导者
R级	适于18岁以上观众	改为：向17岁以上青年开放
X级	适于21岁以上观众	改为：向17岁以上青年开放
		又改为NC—17级：不许17岁以下青少年观看

在一些电影界人士认识中，NC—17级影片是不应该多制作的，因为这样将失去大批青少年观众。美国有的影片公司甚至对影片进行剪辑，使之降为R级。如派拉蒙公司即删去了《翠玉》中的暴露场景，影片《TOTALDIPSE》在描写19世纪两位同性恋诗人时也作了一些类似改动，使之降为R级。当然，也有一些制片商一意孤行，不顾社会责难，强行拍摄NC—17级影片，如《毁灭的一代》和《天使与魔鬼》等。

在世界各国中，只有比利时政府从未制定过影片检查制度。丹麦和乌拉圭最近也撤消了映前检查。据说最淫秽的电影来自瑞典，《爱的语言》、《我好奇，黄色》等片输入美国，竟让纽约人排起购票长龙，以满足好奇心理。瑞典是性开放的国度，提倡性自由，性教育也非常发达。瑞典生产的大量影片主要外销欧美等国，自己境内只有性电影院才放映纯粹的性电影，而那里面的观众也几乎都是外国的观光客。

色情风潮何时了？娱乐与道德、欲望与理性、金钱与责任，孰轻孰重？正邪之战，何时分出胜负？善良的人们期望着黄毒从世界电影中彻底清除出去。

黑白默片三十年

在百年电影史中，各种电影流派、各大电影产业集团，大约是各领风骚十余年。1903—1909年被普遍认为是法国“百代”的时代，百代公司的大老板查尔·百代曾骄傲地说：“除了军火工业以外，我认为法国没有任何一种工业能像我们的工业发展得这样快，能够给予股东这样大的利润。”1908—1916年间，电影艺术的支配权曾掌握在格里菲斯这样的著名电影家之手，影片《党同伐异》在艺术上的成功和商业上的失败，导致大银行家支配下的制片人制——明星时代的开始。1914—1926年，在有声电影产生以前，美国喜剧片一统天下，因为它拥有伟大的卓别林。1895年电影诞生到1995年百岁诞辰，仅有10个10年，而默片时代（1895—1926年）就占据了30年。

初期的默片（路易·卢米埃尔时代），只是普通的活动照片，长度也只有20米，放映时间不超过一分钟。所以查阅最早期导演的作品，往往会有几百部之多，而当代的电影导演，一生能制作几十部影片就很了不起了。

在1908年，影片的标准长度增至一本，为300米左右（约1000英尺）。这个标准先在美国确立，1914年前后扩展到全世界。

黑白默片只有影像，没有声音。但那时的观众已经很满足了，他们虽然听不到声音，却可以在银幕上见到提示的字幕，电影院为了吸引观众，还请来乐师伴奏。法国梅里爱的戏剧电影让观众乐此不疲，美国的格里菲斯、希区柯克等人制作的故事影片，把黑白默片的艺术品位和观赏性大大升格；卢米埃尔兄弟以及纪录片大师伊文思等人的纪录电影，让·雷诺阿的诗意写实主义电影，卓别林等人的喜剧电影，迪斯尼等人的卡通动画片电影等等，都在银幕发出声音之前，把黑白默片的世界装点得丰富迷人，令观众目不暇接、心仪不已。

在这30年里，第一次世界大战给电影以重大影响。从1914年宣战到1918年停战，以法、英、俄等协约国为一方，以奥匈帝国、德国等同盟国为另一方的30多个国家卷入这场血腥战争。战争使曾号称世界电影帝国的法国电影业在战后几乎陷入绝境，它的霸主地位则被美国取而代之。战前的英国电影一直处于手工作坊阶段，虽曾产生过布赖顿学派和一些知名导演，毕竟只是法国电影的回声，战后也趋于没落了；沙皇俄国在1917年爆发了列宁领导的十月革命，电影事业在百废待兴中，一度无暇顾及。

意大利的电影艺术在一次大战前蓬勃发展，曾经拍出了《特洛依的陷落》、《凯撒大帝》、《庞贝城的末日》、《你往何处去》等出色故事影片，尤其是帕斯特隆纳导演的《卡比利亚》一片，场面宏大，布景豪华，它还先于美国使用了移动摄影的艺术方法。尼诺·马尔托格奥在1914年拍摄的《迷失在黑暗中》则充分运用了以后被格里菲斯大量使用的对比蒙太奇手法，展示了那不勒斯的贫民窟与抽彩赌博、穷街陋巷与家族仇杀等场景，对以后的意大利新现实主义诞生有举足轻重的影响。1914年，意大利的电影明星也曾统治影坛，他们拥有自己的编剧和导演，编制了一些幼稚的影片，令电影开始走下坡路。由于意大利卷入战争，电影更遭受了灭顶之灾。直到二战过后，意大利电影才渐渐涤去尘垢，再度辉煌。

瑞典民族是十分敏感和具有超前意识的民族，在默片兴盛的1916年前后，他们在电影摄制和艺术创作领域已经遥遥领先，并且产生出两位世界级的著名导演——斯约史特洛姆和斯帝勒。

斯帝勒是“一个感情丰富、修养很高、同时又易受别人影响、几乎带有女性般温柔的人”，他拍的影片简洁而优美，简直像一首首浓郁的诗。他的影片风格最初受到丹麦电影影响，之后又得到他的老师斯约史特洛姆善讲故事善用背景的真传，使他的精典名作《阿尔纳的宝藏》得到影评家的赞誉。影片中最有名的在冰上行进的送丧场面，采取了俯拍角度，使爱森斯坦也加以仿效（在《伊凡雷帝》中）。他还拍出了《横渡激流》、《古庄园》和《哥斯塔·伯尔林的故事》。在《哥斯塔·伯尔林的故事》里，他慧眼识金，使用美丽的葛丽泰·嘉宝出演，之后，便推荐嘉宝进入好莱坞。在好莱坞，嘉宝迅速走红，而这位大导演却败北而归。

据说，斯帝勒回国后不久便去世了，神秘女星嘉宝也因此终身未嫁。

维克多·斯约史特洛姆是一位优秀的演员和导演，常常在一部影片里既导且演。在著名影片《生死恋》中，他的表演达到了非凡的水平。他导演的另一部名片《鬼车魅影》讲述了一个鬼魂车夫要在圣西尔维斯特节的夜晚寻找一个因犯罪而被处死的人来替换他工作的故事。影片完美地使用了叠印镜头，神奇地表现了死去车夫的灵魂（斯约史特洛姆饰）出现于正在祈祷的虔诚女基督徒面前的场面。以后他又拍摄了《火的考验》、《被包围的房子》，就被好莱坞聘往大西洋彼岸。

在好莱坞，他拍出了《此人是谁》、《丑角的眼泪》、《女王忏悔录》、《红字》、《圣洁女》（嘉宝主演）、《风》、《地狱船》、《恶魔的假面目》、《可爱的女人》等影片。1931年，斯约史特洛姆因在好莱坞不得志而离去，这时他已52岁。后来他又导演了一些影片，1959年80岁的斯约史特洛姆与英格玛·伯格曼合作，主演了伯格曼的传世名片《野草莓》，次年，他便离开人间。

瑞典人长久地怀念斯约史特洛姆、斯帝勒和嘉宝。关于他们的动人故事一直为后人传说。

“到1923年，好莱坞实际上已不再是洛杉矶郊外的一个无名小村，而是成为世界电影帝国的首都了。它的垄断势力使它对衰落不堪的法国电影，无足轻重的英国电影、破产的丹麦电影和受到致命打击的意大利电影，已无所恐惧。只有瑞典和德国的电影还是它危险的劲敌。”可想而知，瑞典电影在20年代失去了斯约史特洛姆这样一些享有国际声誉的电影大师后，突然一蹶不振是毫不奇怪的。直到1952年，还没有完全从那釜底抽薪的打击中恢复过来。

就在欧洲电影陷入困境之际，好莱坞大举招兵买马，把一次大战期间毫无用武之地的欧洲著名电影导演、演员等统统收罗进来，为其所用。1916年前后，它已经拥有了格里菲斯、约翰·福特、金·维多等一批著名导演，拍摄出了一系列优秀影片，把美国电影推向高峰。大量前往好莱坞朝圣的电影人中，有英国的卓别林，法国的莱昂斯·彼雷、加斯尼埃、著名的莫里斯·都纳尔，瑞典的斯约史特洛姆、斯帝勒和嘉宝，德国的斯特劳享、刘别廉、冯·斯登堡等，他们都为美国电影艺术贡献了极大的智慧。但要永远记住，好莱坞毕竟是银行家的好莱坞，它对美国电影的先驱者和来自欧洲各国的最伟大的电影艺术家，不过是先利用而后排斥。它不会允许在他们的电影帝国里，有违逆经商铁律的人存在。票房是一切影片成功与否的第一准绳。所以，移民艺术家在创造好莱坞的繁荣的同时，基本上都被帝国回击得头破血流，他们原本渴望在这遍地黄金的国度实现他们的艺术追求和梦想，结果却带着破碎

的心黯然离去。

1926年，美国华纳电影公司拍出了只有一些简单地交响乐和少量音响效果的有声片《唐璜》，紧接着又拍出只有几句台词的有声片《爵士歌王》，1929年，百分之百的有声片《纽约之光》终于上映并获得极大成功。由此结束了电影30年缄口不言的历史。

影院的变迁

电影诞生之初，只是和街头杂耍差不多的小把戏，或者说，只是其他休闲项目的一个新奇的配角。那时，一部片子两三分钟，主要被游艺场、咖啡馆、百货公司的经营者当做广告片来为其生意招揽顾客。巴黎的游艺场就曾经采用免费送电影票的方式，为杂耍演出拉客。

1901年，电影放映开始兴隆起来，英国60家大型游艺场有13家常年放电影。次年，世界上许多地方兴起了巡回收费电影院，这种现在看来古老的放映方式至今还在一些不发达的地区沿袭着。巡回商人有利可图，影片便越拍越长（1906年已有一个半小时的影片了），也越拍越好看，自然就有人办了定点电影院。虽说叫它“电影院”，实质只是一个放映棚而已，有人在出入口售票，银幕就挂在棚里。据说，有个叫普若尔的法国人，1895年曾是诺伊市集一个专门表演放屁的“艺人”，后来他放弃此行当，搭设了“电光宫”电影大棚，表演魔术和放电影。他被公众认为是法国巡回放电影的先驱。1900年，普若尔彻底放弃了表演工作，做了首家巡回电影院的经理。

巡回电影院日益普遍，形成一个庞大的系统化企业，巡回放映商虽然把大部分利润奉献给了制片商，所剩仍很可观，便向大、中城市发展，修建起比较像样的电影院了。在法国“百代时代”，制片厂每周可以向影院提供一本半的新片。电影被宣传为“明天的报纸、学校和戏剧”。时至1908年前后，巴黎的电影院已从最初的五六家发展到100余家。摄影师比鲁·赖封于1897年在巴黎平民居住的圣马丹地区开设的卢米埃尔电影院，应该算是为数较早的几家正规影院之一，与梅里爱的罗培·乌坦剧院（1897年开始放映电影）相比毫不逊色。卢米埃尔影院经营了60年才倒闭，而罗培·乌坦剧院在1908年就被百代公司兼并了。

前面提到，欧洲的上层人士不爱看电影，一是认为放映场所气味不佳，不像欣赏戏剧那般高雅；二是由于1898年，一个电影放映员不慎将放映机用的醇精灯打翻，烧着了一间堆木柴的小屋，致使近200位上流社会人士罹难于此次大火，所以看电影一度被视作危险的娱乐，遭到抵制。但是电影却依然继续发展，到一次大战爆发前夕，法国的电影工业已盛极一时，并辐射到整个欧洲。这时的电影院重新吸引来上流社会人士登堂入室。

19世纪初，美国电影放映业由一种游乐场式的“镍币戏院”飞快发展成放映电影短片的联营公司。有的公司可以掌握几百家镍币影院。时至1908年前后，美国的镍币影院已发展到1万家左右，相当于当时全球其他地区影院数量总和的4倍还多，其中大多数被“第一国家影片公司”垄断。

从1900年到1914年间，世界各地涌向美洲大陆的三次移民潮，赋予美国电影业一次难得的发展机遇。很多不谙英语的外国人，在银幕上寻找到很多乐趣，消磨漫长的夜晚。镍币是一种面值5分钱的硬币，人们在镍币影院里，只要投放一枚镍币就可以看到一部60分钟左右的影片，物有所值。

第一次世界大战后，称霸世界的法国电影业渐渐衰落，好莱坞时代开始。美国的电影院已激增到两万多个。外国影片在这儿基本上没有立锥之地，反之好莱坞的电影却打入世界电影市场，占据了那些国家电影院放映节目的60—90%。

第二次世界大战爆发，美国制片商退出欧洲市场，于是出现了战后英国人阿瑟·兰克对当时全英60%的影院和半数制片厂的控制和把持，他在1945

年甚至成为“阿瑟大王”，把手伸到意大利、荷兰、法国及本土的几千家电影院，还一度控股美国八大公司之一的环球影片公司。

1946年，一种露天的季节性电影院——汽车电影院崭露头角。观众可以开着自己的汽车来到银幕前看电影，他们把车排成扇形，围绕着中心的银幕，汽车排道呈曲线，车位呈阶梯状，放映室也设在一排排汽车之上。这种电影院显然是私人汽车大发展的产物，到了1953年，全美已有4000多家汽车电影院了。

正当电影大王们极力争夺电影市场的时候，50年代，电视诞生了，它的出现使电影观众呈现急剧锐减之势，据统计，1950—1953年，美国平均每三天有一家电影院关闭，三年关张了5000家电影院。一向所向无敌的好莱坞遇到了从未遇到的劲敌——电视，从此一筹莫展。

从50年代初开始，作为电影帝国的好莱坞年产量也很不景气了，从过去的年均300部不断下跌到了1960年的约160部。在这艰难的10年里，好莱坞几乎丧失了国内外电影院的上亿电影观众。

早期的黑白电影胶片是一种可燃性物质，超过规定就会自燃起火，很危险。直到德国的化学托拉斯发明了一种燃点很高的醋酸纤维质胶皮，才让电影院和电影观众远离危险，也使早期电影胶片能够安然保存至今，使我们能欣赏到一个世纪前的电影艺术，当然是在各国的电影资料馆或博物馆里。

电影院从兴盛到衰落，进而再度复苏，是逐渐适应了电影、电视、录像、镭射电影（激光视盘）诸强争雄的结果。目前，各国电影院经营者早将单纯的电影院引导向小型、多厅、立体、豪华的多样化新格局。比如一种组合式电影院，拥有四个或更多的放映厅、可以同时放映若干部影片；还有一种完全自动化的电影院，它有直线定时装置来控制空气调节、照明、发电机直到影片的放映，到这种电影院中看电影，你看不见一个管理人员。

千呼万唤始出来 ——有声片

有声电影的发明，是电影工作者几十年不懈追求的结果。有声电影的兴起是与爱迪生的名字紧紧联系在一起的。爱迪生发明留声机比他发明电影摄影机和电影视镜还要早 8 年。早在 1887 年，他就在试验一种可以“声画结合”的设备，使动作和音响同时录制下来并同时加以复制，他提出的“声画结合”概念，是人类第一次对有声片的呼唤。

1889 年 10 月 6 日，爱迪生的助手劳里·迪克森请爱迪生看他关于有声电影的实验：当机器开动，小小的银幕上出现了迪克森举着帽子说话的声音：“早安，爱迪生先生，……我可以举起手来数到十，以显示它是同时发生的。”但由于他们没能解决机械录音的问题，所以这个实验一直停留在实验的阶段。

接着便是卢米埃尔在 1895 年所做的请人在银幕旁边为画面配音的尝试，梅里爱也有过这方面的幻想，百代公司也举办过几次歌唱片配音的试验，高蒙也尝试了如何使声画同步……在漫长的默片时代里，一直有留声机为影片放音乐，有乐师为影片奏乐，还有作曲家专门为影片作曲配乐。

人们终于有了新的形式来为电影配音：把剧中人的对白、音乐和其他声响效果灌制成唱片，放映电影时，胶片和唱片在电动机的带动下以同速运转，于是银幕的影像和唱片就有了声画同步的效果。但是，只要机器发生一点儿故障，尤其是胶片拉断在一英尺以上，声画马上就错位了，这被当时的观众讥讽为“驴唇不对马嘴”，常常惹得观众愤怒抗议。

光阴飞逝，转眼之间就到了 1925 年，有声电影系统终于被研制成功并为美国“通用电气公司—西方电气公司”集团和德国“AEG—托比斯—克兰影片公司”所垄断。他们向美各大电影公司提议，希望联合投拍有声片。1926 年 8 月 6 日，他们与华纳公司联合完成了用留声机加扩音器进行的电影录音，终于使声画同步拷贝成的歌剧片《唐璜》在全美公映，引起轰动，收入达 350 万美元，使生意很不景气的华纳公司如饮甘露，有了生机。他们接着又拍了有声片《歌痴》，上映收入竟达到 500 万美元！公众争睹有声片的盛况，导致华纳公司于 1927 年再度推出更大型的音乐片《爵士歌王》。这部影片被 1929 年的首届奥斯卡奖授与特别奖。《爵士歌王》的制片人达里尔·柴纳克不无遗憾地向公众表明：这一殊荣，实应属于有声片的奠基人，在影片上映前一天去世的萨姆·华纳先生。

萨姆·华纳先生以巨资投拍有声影片的魄力是令人尊敬的，这真好比第一次大胆吃下螃蟹的人。在《爵士歌王》这部有声片里，虽然只插入几段道白和歌唱，却为百分之百的有声片《纽约之光》登上银幕做了极好的铺垫。1929 年，全世界的观众都在电影院里看到了用标准的美语录制的人物对话片，并且有音响和插曲。由此揭开了有声电影的灿烂一章。

电影的发声步骤可以这样记叙：一、声音进入话筒，变为电脉冲；二、强度不同的电脉冲被转录在胶片上，形成可见的图形——音迹，并在完成片的边上配上这种音迹；三、由放映机的“声眼”来识别这些音迹，“声眼”是一个小灯泡，在影片通过放映机扫描这个音迹区时，还原为声音；四、声音被传入扩音器，通过喇叭播出。

令人不解的是，美国各大公司一度拒绝投拍有声片。原来，他们认为有

声片的出现会在一段时间内冲击已拍成的默片出口。另外，语种的不同也必然带来译制的麻烦。例如，巴黎人在第一次看美国对白片时，竟有人高呼：“用法国话讲！”而英国人则对美国音调的英语时时报以嘘声。此外，拍摄有声片还给电影人增添了许多新的麻烦：要求演员记忆台词，要求导演能驾驭声画对位、音响效果，要求制片人准备更多的钞票等等。据说有些明星因为语音语调贻笑大方，只好改行，但导演却没有因此而主动辞职的。

令人深思的是，有声片的诞生竟遭到卓别林、金·维多、雷内·克莱尔、爱森斯坦等电影大师们的排斥。

他们认为，有声片的诞生决不意味着把对白和声音生硬地装配在画面上，他们认为，成熟和完美的无声片（此阶段的无声片确已日臻完美，令人有不忍割舍之感）无需那些累赘的声响……声音啊，声音，就这样在众说纷纭中来到了电影艺术的殿堂。当然，有声电影的生命力是毋庸置疑的，它毕竟是电影艺术家和观众久久渴望的。我们的大千世界本身就充满着声音，我们的电影怎么能永远没有声音呢？

声音的出现，使电影的面貌马上发生了变化，电影的制作面临转型，电影艺术在向声画对位方面不断地进展着。

1930年，德国导演约瑟夫·冯·斯登堡在有声电影方面做了可喜的尝试，他导演的有声片《蓝天使》使他一举成名。影片描写了名叫劳拉的歌女使一位大学教授身败名裂的故事。女主角由玛琳·黛德丽饰演，光彩夺目。影片因注重声音与画面、光影的配合，有出人意料的效果。如画面传来酒吧的歌声，使老教授循着歌声去找歌女劳拉，劳拉面对极度屈辱、痛苦的教授依然在歌唱着；又如在火车汽笛声里，老教授向铁轨走去……等等，声音在此把影片的悲剧色彩推向高潮，声音演进为参与叙事的因素。

《蓝天使》之后，有声片便迅速发展起来。斯登堡此后又一口气与黛德丽合作拍摄了6部优秀影片《摩洛哥》、《上海快车》、《金发维纳斯》、《红色女星》、《耻辱》、《魔鬼女人》。悬念大师希区柯克也开始在英国拍摄了有声探索片《讹诈》、《39级台阶》，他赴美后拍出了成名作《蝴蝶梦》。法国导演雷内·克莱尔在1930年的《巴黎屋檐下》和1931年的《百万法郎》等，也在电影声音美学方面有独到建树。卓别林也于1931年拍摄了他的首部有声片《城市之光》。

中国的电影在默片时期已有名作问世，如吴永刚自编自导、由阮玲玉主演的《神女》，1934年他又拍出了中国第一部有声片《桃李劫》。袁牧之在1937年拍出了《马路天使》，在声音、画面、时空的运用上已十分娴熟。

有声电影就这样永远地取代了默片，使音乐、对白、音响永远在银幕上回荡。

七彩电影之光

雨后的空中现出彩虹，那绚丽的七彩颜色是多么令人欣喜和神往。伟大的诗人赞叹道：“赤橙黄绿青蓝紫，谁持彩练当空舞……”山川、草木、江河、鸟兽以至于小小的昆虫，世间一切事物无不呈现出各自的色彩，装点着这奇妙的世界，而力求反映真实世界的电影却在一个相当长的时期里是没有色彩的。这该多么令人沮丧啊！

人类永远在完善自己，也在完善自己创造的一切。一批电影工作者和科学家早就开始了彩色电影的研制。众所周知，最早的彩色照片是靠手工上色，而最早出现的彩色电影，同样也是在黑白电影胶片上用手一个画格一个画格地染上颜色。动画大师迪斯尼这样做过，蒙太奇理论的创始人爱森斯坦在他的影片《战舰波将金号》里把胶片上起义的旗帜一一染上红色，意大利导演卡塞利尼则在他的影片《庞贝的末日》里，把维苏威火山爆发时的火焰染成红色和桔黄色，把天空染为深蓝色。格里菲斯更是如此，他在影片《走向东方》中，曾对整场戏做着着色处理，把服装染上红色，把夜景染成蓝色，把灯光染成橙黄色，又用绿色和金黄色相结合来表现逆光下的原始森林……当时世界各国关于彩色影片的尝试可谓大同小异。观众每看到一部有些色彩的影片，就会惊呼一次：电影有彩色了，但马上又失望了！这毕竟不是真正的彩色电影，而且逐个画格的上色法耗时费力，效果不佳，仅仅是满足一时的创作冲动罢了。好像是艺术家向观众抛出了虚幻的七彩花束，短暂而无力。

1919年，英国一家特艺色公司的科学家们开始研究彩色电影胶片，经过近20年百折不挠的努力，终于在1932年获得成功。彩色胶片的原理是：用三条黑白底片同时曝光，再用三条彩色分离底片分别制成三条浮雕片，将黄、绿、红三色分别染成它们的补色黄、青、品红，之后叠印于一条空白的正片上，就成了一条可供放映的彩色胶片。用这种方法制成的第一部彩色影片是1935年罗本·马莫里安的《浮华世界》。影片是根据英国作家威·麦·萨克雷的名著《名利场》改编的，拍得相当成功，有丰富的电影语言、有明快的节奏和色彩，演员的表演也维妙维肖，一问世就博得满堂彩。马莫里安一生仅拍了17部电影，每部都有令人瞩目的创造。1962年，福斯特请他导演超级巨片《埃及艳后》，后因意见不合，他拂袖而去。马莫里安的个性由此可见一斑。

又经过很长时间的改进，现代的彩色胶片已是一条负片分为5层，曝光时三层乳剂从上至下分别感受原始景色中的蓝、绿、红光，显影时三种成色剂和彩色显影剂分别进行氧化反应，生化成黄、品红、青染料和金属银，再经定影、印片，把负片洗印在正片上，成为一条放映样片。彩色电影负片的性能也越来越向微粒、高感光度、高清晰度、色彩真实等诸多方面完善。在这一时期，仅感光速度一项就提高了16倍之多。

不过，拍摄彩色故事片的投资要大大高于黑白片，如1962年摄制的彩色片《埃及艳后》（又译《一代妖后》）竟投资1.63亿美元。

彩色影片虽然降临了电影艺术王国，却经历了漫长的20年，方渐渐受到导演们“信任”。这主要是经济因素所致，另外它的技术因素，如感光速度、色彩还原、洗印和放映光源技术质量等等问题，都让有成就的导演和摄影师不肯轻易染指。此外还有一个原因，就是优秀的黑白片艺术所产生的银幕张力和震撼力，也长久为一些知名导演所刻意追求，比如希区柯克的《昏眩》、

《精神病患者》，马莫里安的《化身博士》，费里尼的《她在黑暗中》，伊文思所擅长和酷爱的黑白新闻纪录影片，这些作品本身即证明了黑白影片所特有的魅力，是永远有它的价值的。

当然，彩色影片这朵绚丽的花朵已经在银幕世界上放出了奇异的光彩。在 19 世纪下半叶已经是佳品纷呈了。如《伦勃朗》、《苔丝》、《红色沙漠》、《巴里·林登》……真是不胜枚举。从某种意义上讲，优秀的彩色影片与优秀的黑白影片在美学追求上有相同的取向，即从历史悠久的绘画艺术中汲取营养和乳汁。古典绘画典雅、均衡的构图，深沉美丽的色调等等无一不是彩色影片学习和追求的。而 19 世纪产生于法国的印象派绘画，刚刚完成了一次美术史上的革命，把大自然美妙的光和色真实地搬上了画布，照亮了人们的眼睛。法国著名电影导演让·雷诺阿的父亲奥古斯特·雷诺阿恰恰就是印象画派的鼻祖之一。很自然，这无疑也为彩色电影提供了最好的借鉴。

有了彩色影片，电影就又多了一种表现能力，多了一种语言。黑白影片所传达不了的东西，被彩色影片传达了。彩色影片的产生似乎是让“色盲”的观众一下子看见了五彩缤纷的世界。

画布和窗口 ——电影银幕

电影在草创之时，流动放映商使用的银幕仅仅是一块白布，实在乏善可陈。很久以后，人们才开始在这块白布上大做文章。它的质地变得越来越适宜电影光源的投映和反射，它的形式也变得越来越多样化。为了保护银幕和去掉影像边缘的失真部分，还在银幕四周镶上一圈深色的边框。银幕无疑成了电影人和观众关注的所在，成为电影艺术大师们表现艺术才能的画布。坐在影院的观众席上，仿佛天地万物都与你同在、同行、同悲、同乐。银幕也成了艺术家与观众交流和交谈的窗口。

在电影诞生之初，银幕就具备了最常规的样子。普通电影银幕在从小变大，从简单变复杂的过程中，只有它的长宽比例是不变，因为它是按“黄金率”设计的。“黄金率”又称“黄金分割”，古希腊的艺术家以至19世纪的费赫纳尔等，都认为采用这种比例的画面极富美感。求取“黄金率”的最简单方法是按照数列1, 2, 3, 5, 8, 13, 21……即自第三级数(3)以后的各个级数，都是前两个级数之和。然后将相邻两个级数相比，得出 $2/3, 3/5, 5/8, 8/13$ 等比值作为近似值。

1893年，爱迪生发明的供单人观看的电影视镜，画面宽约24毫米，高约18毫米，比例为1.33:1，合于“黄金率”。1895年，卢米埃尔兄弟发明的普通银幕放映电影，所采用的画面长宽比例与爱迪生的相同。1925年，这种尺寸和比例在巴黎召开的国际电影与摄影工作大会上，被定为无声电影的标准。

可能正是因此，普通银幕电影就被称为“标准银幕电影”了。

19世纪20年代末，有声电影问世，由于要在35毫米电影胶片的齿孔内侧留出记录声音的位置——声带位置，只好压缩画面的面积，把长宽尺寸分别改为22毫米和16毫米，银幕上的画面长宽高之比也就改为1.375:1。但大致上仍与“黄金率”相差不多。

电影银幕的长宽比例是与胶片完全相适应的。1923年，16毫米(指胶片的宽度)电影产生，也是应用最广的电影；1932年，8毫米电影问世；1965年，超8毫米电影问世，深受欢迎；中国还独有一种8.75毫米电影，也产生于1965年。

50年代以后，又出现了各种宽银幕电影，把放映画面展宽，使观众扩大视野，增强真实感。其种类主要有70毫米宽胶片宽银幕电影，变形画面宽银幕电影，遮幅电影(又称“假宽银幕电影”)等。后来又出现了环幕电影(银幕呈360°环形)、立体电影，球幕电影(又称“穹幕电影”)，直到用全息摄影法制作、显示的全息电影。这一切发展、变化无不体现了人类求新、求异和进取的精神。

电影在应用先进的科技成果方面，一直是走在前列的，这一方面因为它本身就是现代科技的宠儿，另一个重要的因素是社会经济规律的制约及其他行业对电影的冲击和鞭策。例如1930年，电视的研制已引起影剧院老板的关注，深怕影响了影院的票房；又如1933年的经济不景气，使许多影院关闭而带来电影业的恐慌；再如二战后的大萧条以及行业之间的生存竞争等等，使电影银幕不断变异，不断进化，在高强度的竞争中生存并发展。

1935年，在银幕的发展史上有一件大事，这年柯达公司发明了透孔银

幕，使放映效果大为改进，因此获得了该年度奥斯卡技术奖。1953年，福斯公司研制成功了立体声宽银幕电影，又爆冷门，获得了这一年的奥斯卡特别奖，同时，千万观众期待已久的第一部立体声宽银幕影片《圣袍千秋》带给文明社会一种前所未有的视听享受，并且再次因电影本身的革命带来导演手法和摄影技术的重大改变，对日后电影的表达方式产生了深远影响。《圣袍千秋》描写了耶稣受难的经过，导演是亨利·柯士达，该片获得了奥斯卡彩色片最佳美术设计奖，彩色片最佳陈设奖，彩色片最佳服装设计奖。

小银幕电影可以看作是电影走进家庭、走进课堂或科研领域的一种现象，尤其是超8电影，放映质量十分优异，使用也很方便，在没有电视的年代里，能使旅客在远洋轮船或者航空班机上，感受到现代文明赐予的超凡享受。

环幕电影的发明其实很早，早在1900年的巴黎博览会上，法国人拉乌尔·格里莫安就展出了他的全景电影，可惜没能流行起来。直到1958年，迪斯尼先生在布鲁塞尔的世界博览会上再次推出这种电影形式，才为观众交口称赞，被新闻界称为“世界奇迹”、“今古奇观”。这种电影由多台摄影机同步摄制，多台放映机同步放映，银幕呈360°环形。环幕电影院最先在美、日建成，反响颇佳。1989年中国也落成第一座环幕影院，并且摄制了《中国奇观》一片，欣赏这部只有40分钟的影片，宛如长龙般的山海关长城环绕在你周围，清彻流淌的漓江之水就在你的脚下，浩瀚无垠的大草原平展于你的面前……观看环幕电影必须站着，才能有身临其境之感。

立体电影是电视屏幕所不能企及的，这种电影拍摄时，用两台摄影机同步拍，使两台机器的镜头轴距等同于人的两眼之间的距离。放映时，也是使用两台放映机同步放映。这时，银幕上势必出现两个重叠的影像，观众要戴上特制的偏光眼镜（切忌歪着头、侧着头看银幕）就可以看见完全立体的影像。你会感觉到老鼠顺着一只枪杆爬上自己的帽子，子弹一发发向自己眼前射来，你情不自禁伸手去挡，马上会哑然失笑——什么也没有，不过是一场光学游戏，一切影像依然在平平的银幕上。

超大宽银幕电影，它的画面宽高之比为1:2，通常采用六路磁性声带立体声，有广阔的画面，深远的景深，逼真的音响，尤其适宜表现大自然的优美景观和群众场面足以诱使观众重回电影院，感受电影的无穷魅力。

假宽银幕电影，是将画面的宽高之比由标准的1.33:1遮挡成1.66:1或1.85:1，放映时用短焦距镜头直接放映，效果和宽银幕电影相仿佛，因而得了个“假宽”的名字，但毕竟不如“真宽”的震撼力大。

随着科技的发展，激光电影应运而生。它的拍摄方法与普通银幕电影相同，只是它利用电子仪器来放映，使观众产生神奇的感觉。还有所谓白昼电影，顾名思义，可以在明亮的环境里放映，它的特点是在银幕前装置有遮檐或暗框，放映时，可以从银幕正面进行投映，也可以使用透射银幕，短焦距镜头以及反光镜头等设备从银幕背面来投映。此外还有诸如多银幕电影、香味电影、球幕电影、动感电影、变形银幕电影等等。它们足以使观众赞叹人类在电影领域表现出的超凡智慧。

从影视合流到多媒体

相对于电视，电影的优势在于它有无可比拟的清晰度、宽大的画面以及绝佳的声光效果。理论上早已论定，电影银幕一开始就采用的黄金分割率，使银幕比电视屏幕更适合人眼的自然视角。这些优势使电影具有大场面、更多的细节和更为恢宏的叙事功能。然而，HDTV 的出现，对电影提出的挑战，多媒体时代的来临，让电影不可能孤芳自赏地在 21 世纪独行。影视艺术谋求从制作到播放的一体化合作，已是积极可为的一道课题。

例如，好莱坞的哥伦比亚公司就创立了“银幕珍品”电视片公司，把拍摄的电视剧片以最低售价 15 万美元的价格，提供给电视台而得很大利润。华纳公司从 50 年代起就开始为电视拍片，直至专门开办了自己的电视频道。该公司生产的电视节目数量，大约占到该公司生产业务总量的一半还多，他们每拍一集电视剧，投资约在 50—100 万美元，大制作的电视剧已达到每集 150 万美元，因质量上乘而为电视台所欢迎。

须知各国电视业，制作和播出一般相对各成系统。拥有播出渠道的电视台，除自制少量节目之外，大量收购或出售时段来完成节目。如美国 CNN 公司，除新闻节目和部分体育节目自制外，大部分节目是靠收购和转播得到。所以，大量的独立电影制作公司积极和行之有效地为之拍电视剧、系列幽默剧、动画片和电视电影等。所谓“电视电影”，就是适应家庭看的卖给各地电视台播放的小制作影片。电视台为了最大限度地吸引观众和有效利用播出时段，也非常乐于引入电影业实力为之工作。事实证明，像美国这样电视业高度发达的国家，也并没有使电影没落。相反，长时间的竞争反而促成了影视的互补、互助、互用关系。

许多电影公司增设电视制作部。他们经验丰富，人才济济，拍出的电视片很有竞争力。例如米高梅公司拍的《谍海双龙》，20 世纪福克斯公司拍的《苦雨恋春风》，华纳公司拍的《77 落日大道》，都很有收视率。派拉蒙环球公司被承揽电视节目制作业务的美国音乐公司接管之后，开了在摄影棚内同时摄制相同题材的电影与电视片的先河。所拍电影在剧本的中心事件上大做文章，所拍电视片则侧重在布景、道具、演员的铺排渲染上极尽功力，既节约了开支，又多排出了节目，可谓一石双鸟，已被其他影视片公司争相效仿。

进入 21 世纪，电影和电视必然成为最大众化的媒体，随着高科技的不断介入，影视合流也是势在必然。计算机在影视制作中就起着一种“粘合剂”的作用：影片制作者可以将转换成数字信号的（胶片）素材输入计算机，从而利用后者进行剪辑、编辑，最后复制到磁带、光盘或胶片上。电影、电视和电脑的这次非常出色的融合，正在许多国家成为现实，它最突出的一点，当然是表现出新的特技手段和动画形式。《狮子王》这部空前的动画片里，电脑动画所显示的，无论是雄伟壮丽的峡谷瀑布，阴森可怖的森林洞穴，还是色彩的纯度、饱和度给视觉带来的享受，都是摄像镜头所难以达到的。加之电影院里宽大的银幕、壮美的画面，逼真的空间效果，使电视动画片根本无法与之抗衡。

电影如果进入多媒体时代，它因此大大改变以往的许多经验，改变拍摄和制作技术，甚至改变原来公开卖票，在电影院的银幕上放映的模式，而可能代之以家庭影院方式或由电视和 VCD 家族把影片播放出来的方式，电影有

可能因此失去自己所特有的某些属性，而与激烈较量了半个世纪的孪生兄弟——电视握手言和。说来，这已不是未来的课题了，20 世纪末叶，著名导演斯蒂芬·斯皮尔伯格以一部关于史前生物奇迹般复活的影片《侏罗纪公园》已向人们做了最明确的昭示。

斯皮尔伯格被称为是多媒体人、电脑人，他对于当今信息技术的掌握和运用如同他拍摄电影一样精通和娴熟，美国著名电脑软件厂商、微软公司总裁比尔·盖茨说：“今天斯皮尔伯格导演的最大一部戏，是构建全球多媒体世界里的梦幻空间。”

构建这样的梦幻空间，选择电影事业真是再适宜不过了，电影一直就被称为制造梦幻的工厂。斯皮尔伯格从小就对未知的世界充满好奇心，有关 UFO（不明飞行物）的神奇故事曾令他心驰神往，孩提时他曾经在半夜 3 点被父亲从梦中唤醒，去观察天际流星雨的陨落。他最大的憧憬是接近那些外星人，揭开宇宙时空的奥秘。13 岁时，他拥有了一台全新 8 毫米小型摄影机。16 岁时，斯皮尔伯格拍的第一部科幻片《火光》在他家附近的电影院里公映了一天，500 美元成本的《火光》竟收回了 600 美元，斯皮尔伯格从影之志大大坚定了。

他 20 岁进入好莱坞时正值年富力强，很快便以出众的才华和创造力受到环球影业公司的聘用，担任电视公司电视片和电影片的导演，他拍摄的头一部影片《休格兰快车》，就在 1974 年的戛纳国际电影节上获了奖。1975 年，《大白鲨》的成功使他享誉全球，获得 3 项奥斯卡大奖。许多国家的青年导演都对他羡慕不已，认为他得天独厚，是好莱坞的技术和金钱成就了这位名不见经传的科幻大师。其实反过来讲才是中肯的——是斯皮尔伯格超众的想像力和非凡掌握电脑制作的天分给好莱坞的影片注入了新鲜活力。在拍摄《大白鲨》时，他把一条价值 200 万美元的自动控制巨型道具鲨鱼拍得活灵活现，那庞然怪物的血盆大口和掀起的滔天巨浪，让观众如临其境，惊心动魄！

接着，斯皮尔伯格执导了《外星人》、《第三类接触》，又执导了冒险三部曲《抢劫约柜的人们》、《印第安纳的琼斯与魔殿》、《印第安纳的琼斯与圣杯》，执导了著名的被誉为是 80 年代《乱世佳人》的《紫色》，这部影片在竞争奥斯卡大奖时，虽然败给《走出非洲》，但斯皮尔伯格的导演才华已不容置疑。以后，他又拍摄了《太阳帝国》，拍出了关于遗传工程的科幻片《侏罗纪公园》和震撼人心的《辛德勒的名单》。他被影评界称为最有实力的和不可多得电影艺术大师。

当他在波兰拍摄《辛德勒的名单》的外景镜头时，《侏罗纪公园》的后期制作正在波兰和美国加州两地，通过电脑通讯技术和通信卫星，由斯皮尔伯格在电脑屏幕上指挥操作完成。远在加州的特技人员对斯氏心悦诚服，他们说：“我们两地可以看到完全相同的电影画面，还可以看到两边现场的人的表情。”斯皮尔伯格就是这样，用一台电脑鼠标器直接在波兰的屏幕上完成了《侏罗纪公园》特技画面的修正。

《侏罗纪公园》的男主角——公园园主哈蒙德的扮演者是《甘地传》导演、大名鼎鼎的理查德·阿顿巴罗爵士，作为名导演在一位年轻人手下干活，他不无紧张地表示：斯氏“是一个非常不凡的人，是他这一代人中的天才”，“我有好多的台词要背，我十分害怕，很怕到 4 点钟的时候，那些蠢家伙（指恐龙）动起来了，而我却记不起台词了。”

斯皮尔伯格让人们终于明白了，在电脑的新纪元里，电影作为一种传播、

娱乐媒体，单独靠以往的经验 and 手段生存的时代已告结束，斯皮尔伯格和他的作品如此大受青睐正说明了电影必然要跨入多媒体时代。

今天，人们已经能在电脑上读书读报，看电影，听音乐。脱胎于电脑的VCD家族，究竟算电脑软件，还是算声像制品，那是电脑界和音像界的官司，作为一个混血儿，它是活泼可爱极具魅力的。它成功地使电脑迷和音像迷们殊途同归，共同沉醉于视听综合的享受里。

冷战的结束，全球电脑网络的开放，已经在大大推动无国界多媒体传播产业的兴起。处在这种发展趋势前卫的斯皮尔伯格，就在参与经营这种产业了。据悉，他与好莱坞电影音乐大师大卫·格芬、迪斯尼电影公司前总裁卡曾伯格曾宣布合组“梦之旅”制片公司，并已涉足电影、电视、互动式娱乐软件（有线电视与电脑网络使用）、动画出版、电子游戏、大型游乐场与幻境游戏园种种方面，成为一种多媒体大型娱乐休闲企业。

斯皮尔伯格等人开创的多媒体娱乐新纪元无疑比电视与个人电脑联网提前了一步，他们的身法之快捷，令人咋舌。为了防备十几年后全球的电影院将要大量关闭，为了及早避开电影业的又一个“小冰河期”，好莱坞的老板们也聪明地从20世纪90年代开始，即在联合研制开发新概念电影院了。这些老板们在其智囊们建议下进入高科技的领地，向电脑大师们躬身求教，以取得使电影业起死回生的法宝。另一方面，他们也在投入巨资营造起崭新的高科技电影城——向全息化、立体化和综合化演变的多媒体娱乐形式。

影视合流现象，并不会导致它们的相互取代，相反，有利于它们取彼之长，补己之短，有利于自身的进一步发展。

20世纪福克斯公司的发言人艾伦·安曼在回答影迷们对公司未来前途的提问时，对这家在1935年由威廉姆·福克斯缔造、以时代命名的电影公司的再度辉煌充满信心。他们表示“仍将从事电影业，仍将投资拍摄巨片”。

拍摄巨片，正是电影从自身发展角度做出的正确选择。

巨片意识与巨片效应

最早最好的巨片，当然是格里菲斯的《一个国家的诞生》，这部影片首创了巨片意识并产生了深远的影响。

西席·地密尔是紧接其后的一位巨片大导演。地密尔早年接受母亲的安排，和哥哥威廉（剧作家）一起组织了代理戏剧事务的地密尔娱乐公司，西席·地密尔由此开始了导演生涯。他于1916年导演的《圣女贞德》制作费用就高达30万美元，开拓了古装大场面电影的先河。第一次世界大战以后，美国社会风气日趋奢靡，地密尔也拍了一些迎合之作，如《白首偕老》、《男人和女人》等，成为那个时期大红大紫的人物。他拍摄的影片，无论服装、道具、内景、外景都极尽豪华堂皇之能事。地密尔还身兼派拉蒙公司的董事、银行董事以及几家大公司的股东，拥有一处华丽住宅，被称为地密尔王国。1923年他设立了制片公司，以自主独立的形式为派拉蒙公司拍片。恰在此时，他结识了新担任美国电影制片发行协会的会长、前邮政长官威尔海斯，两人成为知己，因此决定不再导演非道德的情节片，而全力拍摄巨片。他投入资金达100万美元，于1923年拍摄的《十诫》，倾尽了自己的全部精力，影片的序幕是摩西出埃及，他采用特技手法拍出了红海一分为二的壮阔场面，使影坛为之赞叹。自这部影片之后，地密尔也成为大场面电影的权威。他从此重质量、不求数量，力求每部影片都是大片。1926年他又导演了大片《船夫曲》，1927年又导演了超级巨片《万王之王》，1934年又拍出了《一代艳后》（又译《倾国倾城》），1956年又重拍了巨片《十诫》，这些都能代表他的巨制水平和追求。

1939年，塞茨尼克制片、维克多·弗莱明导演的《乱世佳人》是大投资、大制作，大手笔的历史巨片。这部伟大的影片的成功，主要也得力于著名影星克拉克·盖博、费雯丽和奥利维亚·德·哈维兰德的精湛演技。影片描写了一位生不逢时的庄园主女儿郝思佳为了夺回在南北战争中失去的家园和地位拼命地挣扎、奋斗，最终仍然又失去了女儿和恋人的人生历程。影片中拍摄的亚特兰大城起火的场面和郝思佳在广场寻找医生的大场景都久为后人称道。该片荣获了1939年度奥斯卡最佳影片奖、最佳女主角奖、最佳女配角奖、最佳导演奖、最佳改编剧本奖、最佳美术设计奖和最佳彩色影片摄影奖，导演大卫·塞茨尼克因此片获伊尔文泰堡纪念奖，威廉·凯密伦也因此片运用色彩有独到之处，获得一座特别奖。于是这集10座金像奖于一片的空前荣耀，使拍摄巨片的意识和效应紧紧结合在一起，深入人心。《乱世佳人》得到了空前的票房收入。

从此以后，拍巨片渐渐成为导演们的乐事，只要能筹到相当的资金，就马上有人跃跃欲试。《圣袍千秋》是第一部宽银幕立体声影片，1953年荣获奥斯卡最佳彩色片美术设计奖、最佳布景奖、最佳服装设计奖。迈克·陶德1956年制作的《环游世界80天》，以大制作获得奥斯卡最佳影片奖。威廉·惠勒1959年拍摄的大投资、大制作的巨片《宾虚传》，仅赛马场的跑道就用了4万吨沙土铺成；著名的赛马一场戏，仅20分钟镜头，却足足拍了3个月。为了展现古代王子宾虚与罗马统治者较量的惊心动魄的场景，聘用了8000个临时演员。影片表明正义必将击溃任何极权和暴力。《宾虚传》是世界公认的1959年度的扛鼎巨作，因此毫不奇怪地获得了该年度奥斯卡奖的12项提名，除编剧奖落选外，共获得了11座金像奖。这也是对巨片制作者的创

造力和献身精神的最大褒奖。

传记巨片《甘地》，是 60 岁的英国导演兼制片人理查德·阿顿巴罗的杰作，他为了筹划此片用了 20 年的心血，多次与印度总理尼赫鲁会晤，翻阅了大量关于甘地的资料，并写出 10 万余字的笔记。在他筹集到足够的资金之后，又从 3 个甘地剧本中选用了约翰·布里利的本子，于 1980 年开拍。影片以 3 个小时的长度，从圣雄甘地被印度极右分子暗杀开始，倒叙了他伟大而坎坷的一生。饰演甘地的 38 岁演员本·金斯利兼有西方人和印度人的不同气质，他的身高、体重乃至头颅和鼻梁的线条都与甘地酷似，当金斯利剃光头发、腰缠白布出现在银幕上，真如甘地再现，不禁使观众为之神往和感动。影片以甘地的政治信念“不合作和非暴力政策，最终会为印度赢得地方自治”贯穿始终，表现出一个伟大政治家屡遭挫折，不屈不挠地带领人民获得解放和自由的历程。全片有 100 多个人物，许多配角均由名演员担任，摄影十分出色，终以第 55 届奥斯卡独占鳌头的胜利回报了阿顿巴罗 20 年的苦心经营。影片获得了包括最佳影片、最佳导演、最佳男主角、最佳原作剧本、最佳摄影、最佳艺术指导、最佳服装设计和最佳剪接 8 项大奖。甘地的非暴力、自制、戒躁、宽宏、容忍等一系列伟人性格，也通过影片得以昭示。

《埃及艳后》、《巴里林登》、《阿拉伯的劳伦斯》、《战争与和平》、《玛尔戈王后》、《乱》、《保镖》、《侏罗纪公园》、《辛德勒的名单》、《阿甘正传》等也都将作为不朽的巨片彪炳电影史册。

当我们回顾世界电影史的时候，你也许会忘却许许多多的爱情片、打斗片、滑稽片、但是你永远不会忘记那些如山峰一样高耸入云的一部部巨片和拍摄巨片的人们。在电视事业飞速发展的今天，也许只有巨片才能真正地显示出电影的绝对魅力。

走进电影的艺术世界

好莱坞电影派

跨跃时空的格里菲斯

格里菲斯以前的电影，还称不上是艺术。它不具备什么技巧，表现方式既原始又粗俗，世人们也只把它看作变化的魔术工具。但自卢米埃尔兄弟发明电影以来，它就渴求着跻身于艺术之林。它不断地向其他艺术学习和借鉴，然而这过程是多么的艰难而漫长。一种艺术必须具备自我独特的表现形式、艺术语言和理论基础。但刚刚诞生不久的电影，却有如婴孩儿，什么也不具有。直到美国的格里菲斯出现，电影才渐而展示出自己蕴藏的力量，绽放出全新的艺术花蕾。

大卫·华克·格里菲斯，1875年6月25日出生在美国南方一个名门望族，父亲是内战时期的英雄，在他10岁时去世，家道由此中落。格里菲斯从小就对文学、诗歌非常感兴趣，希望自己能成为一个作家。他写过戏剧和电影剧本，也写过小说和诗。他当过新闻记者、消防员、诗人、流浪汉和冶金工人，也当过演员，饰演过一些小配角，直到比沃格拉夫公司的名导演麦克·寇琼退休后，他才有幸当上电影导演。他的才华和艺术天分，使他一跃而成为著名的电影艺术家，他的作品《一个国家的诞生》、《党同伐异》、《偏见的故事》等也对后世产生了无以伦比的影响。

1908年，格里菲斯拍出了第一部10分钟的短片《红娘劫》。影片拍得简练、明快，一度很有票房。故事描述一位良家姑娘被吉普赛男人诱拐，被关在桶里。不料桶掉进河里，正在万般危急之时，姑娘被人营救。在此后的5年时间里，格里菲斯共拍了457部这样的短片。所谓“格里菲斯的最后一刻营救”——即平行蒙太奇技法，就产生于此时并逐步发展完善。这一技法给影片带来紧张效果和悬念。

是格里菲斯大胆推进电影的演出技巧和摄影、剪辑，把拍电影以场景为单位分割为以镜头为单位，创立了多镜头剪辑组成一个场景的手法。格里菲斯的电影艺术原则可概括为：

一、在同一场景中变化摄影机和目标的距离（即摄影机的移动），进而变化场景架构的大小，使之适合画面运作的需要。

二、以不同的几个镜头交叉呈现同一个场景。

三、在同一场景中变化摄影的角度、远近以及焦点。

四、蒙太奇的运用，把镜头依顺序加以组合，不仅一幕接着一幕（不论镜头的长短），而且也表现事物最细微的部分（特写镜头的运用）。

20世纪初叶的美国电影院，大多放映的是法国和意大利影片，意大利的历史长片《暴君焚城录》、《加比莉亚》一度在全美独占鳌头，这使格里菲斯也想拍摄本国的故事长片。1915年，他终于导演了美国第一部有1500个镜头、12本长、可以放映3个小时的杰作《一个国家的诞生》（原名《三K党》）。在这部描写南北战争的巨片里，格里菲斯的艺术观念得到全面的展现，获得了空前的成功，观众竟达1亿人次；该片放映时间长达15年之久，纯利润超过了几十年后另一部描写南北战争的巨片《乱世佳人》；它的成功也推动了美国长故事片的生产和发展。

紧接着在 1916 年，格里菲斯抵押了所有个人财产和《一个国家的诞生》的全部收入，再加上借贷，以总计近 1200 万美元的投资，拍摄了电影史上的名片《党同伐异》。这可称是一部先锋派电影，格氏自称它是“照耀人类各时代的太阳剧”。影片包括四个部分：《巴比伦的陷落》、《基督的受难》、《圣巴泰勒米节的屠杀》和现代剧《母与法》。这四个故事在影片中同时展开，使用戏剧手法和“交替蒙太奇”来表现，产生了极强烈的表现力。格里菲斯在《一个国家的诞生》里已经成功地运用过交替蒙太奇手法，在《党同伐异》中他再次施展，并又一次运用了摄影机无所不在的多视点表现法，创造了一种地点、时间和动作的“三多样律”。如马队在飞驰，汽车在追赶火车，绞架高耸在监狱的天井上，母亲在不停地摇晃着婴儿的小床等等。在“母与法”、“罢工”的一些著名段落，他更是巧妙地用形象对位法，使全景和大特写镜头交替出现，形成画面内在的节奏感。此时，他的蒙太奇运用已达到炉火纯青的境界。难怪 80 年代的电影评论家、理论家们认为：电影还没有超越格里菲斯时代！

格里菲斯对电影节奏感的酷爱和研究，源于他自小对诗和文学作品的迷恋。他一生对杰克·伦敦、但丁、莎士比亚、托尔斯泰、爱伦坡、莫泊桑的作品非常喜爱，曾拍过一部叫《爱伦坡传》的短片，又拍了一部《复仇的心》，取材于爱伦坡的三个短篇和一首诗。爱伦坡在文学创作上对节奏加速度的运用十分独到，如故事开始时节拍很缓慢，然后叙述逐渐加快，焦点慢慢缩小，动作也逐渐变快，直到整个推向高潮，最后戛然而止。格里菲斯的许多影片在节奏方面的运用，就大受爱伦坡的启示。

美国诗人惠特曼的诗篇也给格里菲斯一定的影响。格里菲斯的名作《偏见的故事》，便运用了惠特曼的写诗技巧。影片也由四段故事组成，虽然各不相干，却因为格氏善于以一个主题和意象予以穿插而显得和谐统一；惠特曼的诗歌是围绕一个中心意象或几个意象加以发展，格里菲斯则事先构想为零散的素材，围绕一个中心意象反复铺排、吟咏，但不再发展，使影片拥有散文诗般的结构的隽永的美感。

格里菲斯在电影拍摄过程中的毅力也是惊人的。为了使《党同伐异》达到预想的艺术效果，他倾尽全力。我们且听听电影史学家萨杜尔对此的记叙：“他……制作了规模巨大的布景……最雄伟的是巴比伦的宫殿，纵深达 1600 公尺，周围有高达 70 公尺的尖塔。仅拍摄‘巴尔泰撒尔盛宴’这一场面，就动员了 4000 名群众演员，摄影师比茸·皮采尔为了摄下这一壮观的场面，不得不坐在一只固定的气球上摄影。”

格里菲斯盖的有四层楼高的巴比伦城墙上，可以容纳两辆由四匹马拉的古代战车同时相向驰过。更让人惊叹的是，他竟重建了中世纪的巴黎和基督时代的耶路撒冷城的巨大实景。然而该片在票房上的惨败，使他最后穷困得连拆掉它们的钱都没有了。在以后的 10 年里，它们都成为好莱坞著名的“古迹”。

《党同伐异》是格里菲斯本人以至美国电影的骄傲，是电影艺术史的第一个高峰，也是蒙太奇语言运用的传世佳作。任何一位导演和想成为导演的人都会十分渴望一睹它的恢宏。《党同伐异》在艺术上的超前却导致了格里菲斯在经济、商业上的巨大亏损，因为观众称它是“一个看不懂的电影”。正如 10 年以后评论家们认为的那样——这是一部“先锋派的电影”啊！格里菲斯为了这部投资 1200 万的巨片终身负债，在好莱坞再也抬不起头来。

1948年7月23日，一代宗师格里菲斯在好莱坞一家小旅馆里不无凄凉地逝世，没有一个人为他送葬。格里菲斯在1924年就明确预言，电影将“消弥人与人之间的争端，国与国之间的冲突，电影可以带来一个美好的大同世界”。他的境界将超越时空，永驻人间。

蒙太奇理论的缔造者 ——爱森斯坦

国界和意识形态的不同并不能阻隔艺术的融汇贯通。比格里菲斯年轻 23 岁，有着宽阔前额和深邃目光的苏联电影艺术大师爱森斯坦本出身于舞台导演，1917 年十月革命成功后的一天，他和普多夫金等人欣喜若狂地看到了格里菲斯的杰作《党同伐异》，显得异常兴奋。6 年之后的 1923 年，爱森斯坦发表了电影蒙太奇理论的宣言——《杂耍蒙太奇》，之后，又出版了系统、全面的蒙太奇理论专著《电影感》。

在爱森斯坦当话剧导演时，有这样一个小故事：一次，他自己编导了一出关于煤气工厂的戏剧，为了使场景富有真实感，他就请观众到工厂里看他的戏剧，还把观众从一个角落带到另一个角落，这种从未有过的新奇表演形式，遭到很多人的反对，以为是爱森斯坦在标新立异。其实不然，这正是爱森斯坦对舞台剧剧场形式乏味、呆板的反叛。他当然地离开了舞台剧转向电影银幕，去追寻适合于自己的艺术道路。

爱森斯坦提出，任何艺术，无论是文学、诗歌、戏剧，还是音乐、舞蹈、绘画都有自己的表现语言和表现技巧，而电影的表现技巧是什么呢？他认为就是蒙太奇。蒙太奇是一种组织镜头的方法，即“一种并置原理的运用，把不同性质的两个电影底片连接在一起，很自然地使之成为一种新的概念，一种新的总体（爱森斯坦《电影感》）。他还认为，蒙太奇这种方法在其他艺术形式里早有利用。他在认真研究了很多文学、戏剧、诗歌作品后，做了非常详实的阐述。如他举出英国诗人弥尔顿的《失乐园》里关于天帝惩罚一群叛逆天使，把他们逐出天堂投向地狱的篇章为证明：

他（天帝）引起一阵旋转；他们（天使）像一群
山羊，像胆怯的兽群猬集在一起
在他面前遭遇雷击，
带着恐惧和惊惶奔窜到边界，
天堂的水晶大墙裂了开来，
往里翻转，分出一条鸿沟，
变成一荒寒深渊；这惊人景象
把他们吓得往后退缩，但更糟者
一股力量在他们背后推动，迫使他们自己
抛出天堂的边缘，这连绵不绝的愤怒
使他们跌入无底的深坑燃烧。

这 11 行的诗句，每一句诗代表一幅图画，爱森斯坦把这一段诗用他的蒙太奇方法进行注解，于是演绎出了一个拍摄的分镜头脚本：

- 一、他（天帝）引起了一阵旋转。
- 二、他们（天使）像一群山羊，像胆怯的兽群猬集在一起。
- 三、在他面前遭遇雷击。
- 四、带着恐惧和惊惶奔窜到边界。
- 五、天堂的水晶大墙裂了开来，往里翻转。
- 六、分出一条鸿沟。

- 七、变成一荒寒深渊。
- 八、这惊人景象把他们吓得往后退缩。
- 九、一股力在他们背后推动。
- 十、他们抛出天堂的边缘。
- 十一、他们跌入无底的深坑中燃烧。

蒙太奇 (motagt) 本是法语的译音,原指建筑学上的“构成、装配”之意,后为爱森斯坦借代表示电影镜头的组织与安排。我们通过下面的例子就可以简单地了解它。有这样三个镜头:一列火车开过、一棵枯树、一位母亲的背影,如果把它们剪接在一起放映,观众就会得出这样的联想:母亲送走了亲人,她感到伤心和孤独。但如果换成:孩子毫无表情的脸、一双高级运动鞋、一位母亲的背影这样三个镜头的组接,观众则会理解是孩子和母亲因为运动鞋发生了一些不愉快。假如是东山日出、南海落日、明月升上中天这样三个镜头组接起来,就会给观众“白天过去,夜晚来临”的时空交替之感,如果后面再接拍平静如银的开阔江面,沉沉的江水,并配之以洞箫之声,唐代大诗人张若虚的“不知江月照何人,但见长江送流水”的历史感怀,就被用电影艺术语言——蒙太奇表现出来了。这些都是简单的蒙太奇句式。而整部电影文学剧本,都要经过由我们习惯的文学语言表达方式转化为声画对位的电影镜头。

爱森斯坦对电影表现形式的理论与格里菲斯在创作上向文学、诗歌的创作借用方法的实践是不谋而合的。电影对文学等艺术形式的学习和倚重,恰恰推动了自身艺术形态的完成。

在提出这种电影理论的同时,他积极参与了拍片实践,有《罢工》、《战舰波将金号》、《十月》、《墨西哥万岁》、《伊凡雷帝》等不朽名作问世。

在《罢工》里,他首次借用文学的比喻手法,把沙俄屠杀工人的镜头和屠宰场宰杀动物的镜头交错剪辑在一起,让画面产生强烈的对比效果以引起观众的联想。1925年,他在敖德萨用几周时间完成了《战舰波将金号》,充分发挥了纪实摄影和蒙太奇技法相结合所产生的共效应,他自称之为“牵引蒙太奇”。剧中的“敖德萨阶梯”片段,被电影史称之为最具影响力的11分钟。

爱森斯坦的另一些作品,如《十月》、《墨西哥万岁》、《伊凡雷帝》等都为后世立下了几乎无需超越的准则。他还开班授课,传授电影理论知识,造就了不少人才,影响十分深远。后期,爱森斯坦已经透彻认清了电影是一切艺术的真正综合,他的作品继续在电影蒙太奇与音乐、绘画、文学诸多艺术门类融合方向上进行种种探索。

除爱森斯坦之外,还有两位在苏联电影史上占有重要位置,同时对蒙太奇理论的丰富和发展起过特殊作用,他们是库里肖夫和普多夫金。他们和爱森斯坦一起被通常称为苏联早期电影缺一不可的三位巨匠。他们在蒙太奇理论方面都有建树,又都表现出自成一派,的电影叙事风格。

库里肖夫曾经在1922年建立了先锋派“电影实验室”,专门研究有关电影剪接、拍摄方面的课题,总结出有名的“库里肖夫效应”。重要作品有《遵守法律》、《蔷薇色的墨水》、《西伯利亚人》等等。

普多夫金年长爱森斯坦6岁,他们两人在一些基本观点上常常是完全对立的,常为之争论得面红耳赤。普多夫金做过化学技师、音乐师、喜剧演员,1922年进入库里肖夫的实验室,担任编剧和演员,成为库里肖夫的得意弟

子。1926年，他拍摄了处女作《母亲》，为人们称道，之后创作力不衰，导演了诸如《圣彼得堡的末日》、《成吉思汗的后代》、《俄罗斯航空之父茹柯夫斯基》、《瓦西里·波尔特尼科夫的归来》等等。普多夫金的电影偏重人物心理刻画，所以要借重优秀演员的表演，如在《母亲》一片中，巴拉诺夫斯卡娅扮演的母亲，巴塔洛夫扮演的儿子等；更因为他本人也是一位优秀演员，所以从不允许有夸张的表演出现在影片里。他导演的影片结构非常严谨，与爱森斯坦的松散式结构形成鲜明对照。他一般在剧本阶段就设计出精密、准确的蒙太奇语言（与希区柯克很相似），注重使用对位营造法，以巧妙的格调变化达到银幕的声画感染力。例如，《母亲》的结尾，他在剧情要求的两个环境点——街头和监狱以外再加入第三个环境点——春融之冰河，以冰河开冻，象征被囚禁的人们即将被解放出来！

最后，让我们的话题回到爱森斯坦和蒙太奇电影理论。把电影推向艺术殿堂的大师们，将永远不会被忘记。第一位是格里菲斯，他为电影首先确定了叙事手段——平行蒙太奇和交叉蒙太奇；第二位，是意大利作家和诗人、第一位电影理论家乔托·卡努多，是他在1911年发表了著名的《第七艺术宣言》，证实了作为艺术品类之一的电影的觉悟；第三位，即是蒙太奇理论和苏联蒙太奇学派的缔造者爱森斯坦！正是苏联蒙太奇学派和美国蒙太奇派的结合，把电影艺术世界的大门彻底打开，使世人迈进了这奇幻的艺术殿堂！

与个性电影为敌—— 好莱坞的类型电影

蒙太奇理论的确立，使电影艺术有了自己的表达语言，也促使电影从真实记录的初级阶段(卢米埃尔兄弟时期)发展到了故事片阶段(梅里爱时期)，并逐渐发展成好莱坞制造类型片的“梦幻工厂”。

半个多世纪以来，这个“工厂”进一步“装配”出了诸如西部片、强盗片、歌舞片、喜剧片、恐怖片、科幻片、灾难片、战争片、体育片等75种故事片和非故事片种类。所谓非故事片即指广告片、新闻片、纪录片、科教片、风景片等等。

制作类型片一般以观众的心理特点为依据，在一定的时期以某一种类型为制作重点，即采取“热潮更替”的方式进行，比如西部片被人们厌烦了，就换上恐怖片，恐怖片被冷落了，再换上警匪片，如此反复周转轮换，永无休止。类型片还有一套制作规矩，常常是公式化的情节(西部片中的铁骑劫持、英雄救美女，如《关山飞渡》；强盗片中的抢劫成功，终落法网，如《魔鬼司令》；科幻片中的怪物出世，为害一时，如《科学怪人》；歌舞片里的小人物终于成名，如《窈窕淑女》等等)，定型化的人物(除暴安良的西部牛仔或警长、至死不屈的硬汉、仇视人类的科学家、能歌善舞的贫穷姑娘)，图解式的视觉形象(代表邪恶的古堡或塔楼、预示凶险的森林、象征灾难的实验室里冒泡的液体等等)。

电影导演们像摆弄七巧板似的，把电影蒙太奇玩出了水平。格里菲斯创造了紧张蒙太奇，或称平行蒙太奇，它的再发展，即交叉蒙太奇。其他还有表现蒙太奇、心理蒙太奇、隐喻蒙太奇、对比蒙太奇、叙事蒙太奇、重复蒙太奇、连续蒙太奇、镜头内部蒙太奇等等。它们既是手法，也是思维，又是时间、空间的奇妙交合，或者说是一种电影美学的追求和体现吧。

类型电影的风靡，导致“梦幻工厂”像生产统一的机器零件一样成批生产大同小异的影片，它不能容忍那些富于艺术个性的，有创造力的电影天才。1940年，一名叫奥逊·威尔斯的年轻人所拍摄的影片《公民凯恩》(即《大国民》)却让好莱坞为之骄傲了半个世纪。奥逊·威尔斯投身影坛时就宣称，他所奉献的影片，决不仅仅是一部好电影，而且是要总结以往电影的一切经验又与之截然不同的电影。著名的电影导演、《最后一班地铁》的拍摄者弗朗索瓦·特吕弗曾这样谈论他：“我们不可忘记，无声电影为我们造就了伟大的视觉形象的天才，如茂、爱森斯坦、德莱叶、希区柯克，有声电影却只造就出一个人，只造就了一个在影片开映3分钟后就能立即看出风格特点的电影导演，他的名字就是奥逊·威尔斯。”

奥逊·威尔斯1915年出生于美国威斯康辛州的肯诺萨，父亲是发明家，母亲是钢琴家。他6岁时父母离婚，他由母亲抚养，两年后母亲不幸病故，他又改由父亲抚养。父亲曾带他两次环游世界，这对他的成长影响很大。《公民凯恩》是他与雷电华公司签约后的第一部大制作。影片再现了美国最大报阀威廉·赫斯特，描写他内心的空虚和社会的黑暗。因为题材和手法都相当大胆，导演又是个26岁的小伙子，马上就成为好莱坞的头号新闻。但社会各界对该片压力很大。赫斯特系统的报纸一律加以攻击并拒登有关的电影广告，影院也在赫斯特报纸的威胁下拒映，所以此片在国外市场如欧洲比在美国反响更高。《公民凯恩》虽然获得第14届奥斯卡9项提名，威尔斯却只得

到一个最佳剧本奖，还是与著名剧作家哈曼麦金维区平分的。紧接着，威尔斯又拍摄了一部可与《公民凯恩》匹敌的巨片《伟大的安柏森》，描写了产业市民的兴隆与地主阶级的没落。片长 130 分钟，雷电华公司却命令副导演将它压缩到 86 分钟方能上映。可见好莱坞已不见容于他了。以后他只好屈服雷电华，拍摄了类型片《恐怖的旅程》，中途竟撤换了他，改由别人执导。二战后，威尔斯发觉好莱坞已无用武之地，终于离开。

法国著名导演让·雷诺说：“奥逊·威尔斯是把生命交给电影与戏剧的人，只要他站在摄影机前，这个世界的静寂就遽然消失，因为他是银幕市民。”阿·奈特在《美国电影简史》中写道：“《公民凯恩》总结了一切人在有声电影问世十年所学到的全部技巧，同时，它也是指导未来发展方向的指路明灯。”

也许因为好莱坞的缘故吧，蒙太奇学派也被称为幻觉主义、表现主义、形式主义、叙事派。

好莱坞其实是扼杀真正艺术影片的城堡，它只信奉为它带来票房价值的影片及其模式。模式则带来类型片，制作这样的类型片正是好莱坞的拿手戏。

全世界人跟着他笑 ——喜剧大师卓别林

你一定曾在有关电影的书刊报纸上，看到过一个头戴黑色礼帽，身穿一条宽大的裤子，脚蹬一双大皮鞋，手执一根拐杖的喜剧小丑形象吧！对，这就是伟大的喜剧天才卓别林在银幕上塑造的“绅士流浪汉”，这一电影形象自诞生之日起就家喻户晓，产生了永久的魅力。

1914年，卓别林主演他第一部无声片《谋生》时的扮相，只是穿一身礼服，戴一顶礼帽。从第二部影片《威尼斯赛车记》开始，他改变了扮相。他说：“当我要去服装室时，忽然想起穿一条宽裤子，一双大鞋，手拿一根杖，头戴一顶高帽子的扮相。”从此这个叫夏尔洛的人物就诞生在银幕上了。由于他关于夏尔洛的第12部影片《大闹酒场》成绩不凡，从第13部影片起，卓别林当上了喜剧片导演，开始自编自导自演电影了。他一生导演的这类作品共计82部，光看看长长的作品目录，就足以让人瞠目结舌，不能不佩服他旺盛而惊人的创造力了。

若从导演的角度来评价这位喜剧天才，不难看出，他确实是位有预见性的人。他有异常的敏感性，又能运用他天赋的分析能力来分析直觉和加以系统化。所以他才能产生一系列的杰作，如《淘金记》、《城市之光》、《摩登时代》、《大独裁者》、《凡尔杜先生》、《舞台生涯》、《一个国王在纽约》、《滑稽列传》、《香港女伯爵》……

为了要使宝莲黛歌达尽情发挥“调皮女郎的情态”，他编导了著名影片《摩登时代》。其中优秀的段落如夏尔洛被紧张、机械的流水化操作弄得精神失常，灵感来自纽约《世界日报》的一位记者；夏尔洛无意中带领了示威游行的群众，以及出了故障的吃饭机器不住地打在夏尔洛悲哀和恐慌的脸上，恰恰隐喻了美国和世界当时所遭受的经济大萧条打击。《大独裁者》的创作过程也是同样：1937年英国制片人亚历山大·柯达向他建议拍一部有关希特勒的电影。卓别林后来回忆：“如果用希特勒作主题，正可以把滑稽与哑剧容纳在一部片中。我像着了魔似地回到好莱坞，立即开始写剧本。花了两年时光，才完成整个故事。”作为一个正直、善良的艺术家的愤怒地谴责希特勒是世上最大的恶魔。在不断发展变化的社会生活中，思想最敏锐并最先觉悟的往往是艺术家。

表现派画家诺尔德的版画《预言者》中那神色恐惧的目光，就预示了不祥之兆的来临，敏感的蒙克也同样在作品中体现了对于社会动乱的不安。饱经战争离乱之苦的电影大师们，也自然以冷峻、现实以至超现实手法去反映和抨击黑暗现实。卓别林通过《大独裁者》对希特勒法西斯主义的抨击，就是出自艺术家的良心和敏锐的洞察力。这部影片在德国军队入侵巴黎时拍成，在全世界引起极大反响，却遭到来自美国麦卡锡主义者和新闻界的压力，甚至连非美活动委员会也召他去质询，认为他是在宣传参战，有人甚至把卓别林当作犹太人或非美国人进行人身攻击。影片中，卓别林成功地扮演了两个人物，其一是贫苦的犹太理发匠夏尔洛，其二是嚣张不可一世的兴格尔（即希特勒）。影片风格辛辣，节奏张弛有度。理发匠和未婚妻二人在行人绝迹的街上被独裁者兴格尔叫嚣屠杀犹太人的广播演说吓得到处躲藏的情景，赋予影片一层紧张气氛。而两位独裁者互掷奶油蛋糕大打出手的场面，又表现出卓别林嘲讽专制暴君的高超手法。

喜剧电影的编、导、演工作，有一套特殊的规律和要求，无声片时期和有声片之后均是如此。卓别林在这一方面恰恰有特殊的天分和才华。在《寻子遇仙记》中，他描写贫民区的悲惨生活，仿佛一位现实主义作家，而描写天堂之梦，他让贫苦儿童、警察甚至街上的野狗都插上鹅毛做的翅膀飞向天堂，则又宛若一位浪漫的抒情诗人。在《城市之光》之前，他的喜剧短片有如一颗颗耀眼的宝石，璀璨夺目。之后他又拍摄的一系列优秀的有声片。当《大独裁者》还在上映，卓别林还在遭受政治迫害时，他的《凡尔杜先生》又生产出来。这次他抛弃了夏尔洛形象，刻画了一个风度翩翩、愤世嫉俗、性情残忍的老美男子——凡尔杜，一个无政府主义的罪犯。凡尔杜身为某银行的出纳员，有智慧而无品德，被银行开除仍不思悔改继续犯罪。影片以此讽刺美国的社会制度，全片充满了一种辛酸和绝望的气氛。这部影片的问世，使美国反对卓别林的浪潮更无节制地发展起来，最后迫使 63 岁的卓别林在盛怒之下离开美国，几经周折最后定居瑞士的洛桑。1972 年因为要接受 1971 年的奥斯卡特别金像奖，卓别林才以 83 岁的高龄回到阔别了 19 年的美国。对于这位伟大的喜剧大师而言，美国毕竟是使他成功和发达的国度，他感动得老泪盈眶。1973 年，他又因 1952 年拍摄的《舞台生涯》（1972 年在美国洛杉矶首映）被授予奥斯卡最佳电影配乐奖（卓别林是三位作曲人之一）。

伟大的卓别林，他的名字、他的影片是和人类正义事业紧紧联系在一起。著名导演雷诺阿曾说：“对于我来讲，大师中的大师乃是查理·卓别林。”

1975 年，卓别林在轮椅上接受了英国女王伊丽莎白二世授予的爵位。1977 年 12 月 24 日，他在瑞士与世长辞。

谜底何时解 ——悬念大师希区柯克

希区柯克，这位秃顶、肥胖、目光犀利，被电影界称为“十三命怪猫”的人物，1899年8月13日生于英国伦敦，父亲是位家禽商人。也许是因为家里总养鸡，他不喜欢吃鸡蛋，但喜欢跟着父亲去船上拜访船长。这引起他对旅行和探险的兴趣。父亲对他管教很严厉，有一次父亲嘱他带一封信去给当警察的朋友，却在信中交待把希区柯克在警察局扣留一天。后来，父亲对他说，坏孩子就要受这样的惩罚。这一次经历激发了他对案件的兴趣。他少年时代常去旁听谋杀案开庭。

希区柯克17岁时进伦敦大学攻读美术，他擅长画漫画，20岁时又迷上电影，开始在一家制片厂做设计工作，并作了一次喜剧片导演，但遗憾的是资金中断，只好中途罢手。希区柯克在1925年正式当上了电演导演，拍了两部爱情片。1926年他拍摄了他自称是“第一部希区柯克电影”的《房客》。

影片是根据一件真实杀人案改编的，导演手法新颖大胆，引起了影界的注意。后来，他与女编剧亚尔玛罗维结了婚，在英国期间，拍摄了近30部作品。1939年夏天，二战爆发，他一拍完《牙买加客栈》，就出售了在伦敦和西利的房子，带着妻子、女儿和秘书来到美国好莱坞，在制片家塞兹尼克的公司任导演。同年他拍摄了享有盛名的《蝴蝶梦》，推出之后立刻引起轰动。《蝴蝶梦》获得了1940年度奥斯卡最佳影片奖。但不知怎的，希区柯克却没得到最佳导演奖。

在美国定居后，希区柯克善于拍摄类型片的特长得到极大的发挥，以拍间谍片、侦探片和爱情片著称于世被尊为悬念大师。间谍片如《外国记者》、《失踪的女人》、《破坏者》、《声名狼藉》等等，借用了德国间谍的回忆材料和美国情报局的反间谍资料，把悬疑（悬念）、恐怖和幽默巧妙地结合起来。侦探片如《深闺疑云》、《辣手摧花》、《意乱情迷》、《火车怪客》、《迷魂记》、《惊魂记》、《美人记》、《凄艳断肠花》、《夺魂索》、《电话情杀案》、《后窗》、《精神病患者》等等，都深得此类影片三昧，步步设疑，成为悬念片的佳作，令后人望其项背。他喜欢选用冷若冰霜型的女明星和身材瘦小的女明星，如《捉贼记》里的女主角葛丽丝凯莉，《西北偏北》里的爱娃玛莉圣，《鸟》和《艳贼》里的黛碧海伦等，目的是借用和发掘她们的特有魅力，促使影片的紧张、悬疑得到更大的发挥。

希区柯克常常是自编导影片，很注重保持和开拓自己作品的风格。借用一位影评人的话讲：他很注重遵循“坏蛋愈坏，电影愈好”，“心理障碍愈严重，电影愈迷人”的原则。他还善于操纵音乐，音响效果，喜欢把它们巧妙地揉入情节里，使影片产生极强的银幕效果。自他拍有声片以来，有半数是以音乐作为故事发展的基本要素，有8部影片的主人公是音乐家。1943年至1945年间，希区柯克还执著地探索在极度有限的空间范围内设置悬念、铺排故事、揭示和塑造人物的性格、心态，如《后窗》、《救生艇》、《夺魂索》和《电话情杀案》4部影片都各自只在一个场景里进行，获得如同独幕话剧一样简洁、凝练、紧凑而生动的效果。1963年，他又以一部《鸟》开启了灾难片的先河，这部影片生动的音响和逼真无二的特技场面使人看后感到异常恐惧和压抑，久久难忘。

希区柯克写剧本时，精心设计每组情节镜头。他认为，影片是许多片断

的连缀，处理每一段都要很小心。他每每写完一个段落，都要自言自语道：“接下来，我们还需要一段短小精悍的故事。”等到拍片之前，就由他妻子协助完成技术方面的连贯工作。他 18 部影片中有夫人的名字。很多他生前的老友回忆他的创作活动，都说听希区柯克讲述影片的构思，和完成时基本是一模一样。这不同于有些人拍片子，想的和拍成的差距很大，甚至面目全非。

关于什么是“惊奇”，什么是“悬念”，希区柯克与楚浮有过一段对话。他认为这二者是一点关系也没有的两种感受，不能弄混淆。他说：“我们现在正在很轻松地聊天，假定我们两人之间的这张桌子底下藏有炸弹，一切平静无波，突然之间，‘砰’的一声，炸弹爆炸了，观众觉得很惊讶，在此之前，却是一幕非常平淡无奇的场面。再来谈谈悬念，观众知道桌子下藏着炸弹，也许他们看见某个无政府主义者把炸弹放在那里，他们也晓得炸弹会在一点整引爆，而室内恰好摆设了一座时钟，观众可以看见现在还差一刻就是一点。在这种情况下，同样一段谈话场面会变得富有吸引力，因为观众的参与感被唤起了。观众渴望警告银幕上的人‘不要谈这些琐碎的事情，你们下面有一颗炸弹就要爆炸了’。”“在第一个情况下，炸弹爆炸，观众得到 15 秒钟的惊奇。可是在第二个情况里，他们却有 15 分钟的悬疑。听完上面这段详细的分析，你会明了，紧张片、悬念片在创造和发展之初，希区柯克是怎样认真做了观众心理调查和分析，才在自己的剧作里进行合理的运用和发掘，使这种观众参与意识得到了淋漓尽致的发挥。也就难怪我们欣赏阿尔弗莱德·希区柯克的影片时，会无法控制自己的情绪，心甘情愿地让他牵着鼻子走。当然，这还要归功于希区柯克的才华，还有好莱坞的技术优势，以及一批影星的出色演技，如琼·芳登、劳伦斯·奥立弗、英格丽·褒曼、加利·格兰特、查尔斯·鲍育等等。

希区柯克虽与众多的明星合作过，却持有“演员只是导演手中的骡子”的观点，他认为“一个不会把事情做到淋漓尽致的演员，就是最杰出的电影演员”。他的观点曾激怒过演员，据说有一次拍戏，演员们把 3 头骡子牵到了摄影棚，还分别挂上戏里男女主角的名牌。这一招可让大导演大大受了一次教育。

希区柯克是好莱坞的骄傲。1979 年 3 月 7 日，美国电影艺术科学院隆重授与 80 岁的他以奥斯卡终生成就奖，表彰他从影 55 年来的卓越功绩。与很多著名导演一样，他一生从未获得过奥斯卡最佳导演奖。这个终生成就奖算是对他的补偿和安慰吧。但是，无论经历多么长久的岁月，我们也不会忘记这位悬念大师，更不会忘记他的尊容，因为他有一个习惯——在他导演的每一部影片中，他都要露一回脸，让观众一睹他的庐山真面目。而他一生拍了 64 部电影，见面的机会多着呢！

苍凉情怀 ——西部片

西部片，又称牛仔片，以美国早期移民开发荒凉西部为背景，反映了牛仔与大自然、歹徒与警察、印第安人与白人之间的冲突和搏斗，再佐以动人的爱情故事，使之成为好莱坞一种风格化很强的类型片种。西部片实际上成为宣扬所谓美国精神的影片，是又一类以赞扬冒险和惩恶扬善为主旨的武侠片。

西部片自埃特温·S·鲍特的《火车大劫案》（1904年）始开先河。当时他是爱迪森摄影场的导演。影片是根据一则社会新闻拍摄的，给沉闷的美国电影带来一股新的气息，这正是美国西部的气息。从此之后，这类影片渐渐有了市场，又出现了以牛仔故事或一些简单的情节为题材的成套影片。1911年前后，法国开始流行剑侠片，那些手中挥舞一柄短剑，身着黑色晚礼服的蒙面侠客很受观众青睐，美国这边也竞相仿效，大大丰富发展了西部片的情节和风格样式。如美国的汤马斯·哈柏·英斯于1917年监制拍摄的西部片《黄金的征服》（又译《黄金的法律》），被法国人称赞为“一个永垂不朽的奇迹”，“试看那些仿自戈雅、贝尔拿或其他画家的近景……它们一个接着一个飞快地过去，使我们宛如身临其境，胆战心惊。疯狂的马队在尘土飞扬的大道上，在荒凉炽热的荒野上飞奔，使人看了不禁叫绝。”由此可见，荒凉大漠的西部美感，已经渐渐深入人们的心扉。

美国西部片的发展大致可分为三个阶段。西部片到了约翰·福特手里，算是真正步入正轨。所以福特被认为是第一阶段早期西部片之灵魂。西部片的特点是动作性强，节奏明快，最终必定奏响英雄主义的凯歌。福特所创作的西部片，基本全是如此模式，但却风格奇伟，令人荡气回肠。他从1914年起到1967年止共拍摄了140部影片（包括短片），西部片占多数。其中他个人最喜爱的是《众所瞩目的人》，1948年再度把它搬上银幕，改片名为《荒漠义侠》。而获得赞誉最高的是1939年拍摄的《关山飞渡》，影片描写了一群赌徒、旅行商、嗜酒的医生、妓女、马车夫、行迹可疑的银行家以及年轻的姑娘们逐渐走向死亡的大悲剧。此片荣获了纽约影评家协会奖。1940年，根据小说《愤怒的葡萄》改编的西部片《怒火之花》，又让他荣获了奥斯卡金像奖和纽约影评家协会奖。这是西部片的又一部代表作品，影片描写了一户被银行家从土地上赶走的农家，在母亲的带领下背井离乡，驾驶着破旧的双轮马车横越大漠，去寻求前途的故事。影片里的儿子是由亨利·方达饰演的，十分成功。正当福特沉浸在“永恒的西部”主题里时，他被应征入伍，参加了著名的中途岛战役。他在中途岛冒死拍摄了纪录片《血战中途岛》，又以日军偷袭珍珠港为题材拍摄了《12月7日》，都获得了奥斯卡最佳纪录片金像奖。二战胜利之后，福特又重操旧业，拍摄了著名影片《侠骨柔情》、《蓬门今始为君开》、《搜索者》和由动作片大明星约翰·韦恩主演的《要塞风云》、《黄巾骑兵团》、《一将功成万骨枯》、《安邦定国志》等。关于《安邦定国志》，福特说：“无论什么样的故事都有内在和外在的层面，要表现多深，这就要看‘时代’需要什么了。”此言出于经历过重大战役的福特导演之口，含意是多么深远呵！

从50年代开始，西部片进入第二阶段。这时的英雄形象通常以斗牛士的面貌出现。执牛耳者是拔德·波尔丁查。他与福特的拍摄方法和个人风格已

不相同。代表作品是《突围生死线》、《独骑客》、《柯曼契驿战》等。他描绘的英雄好汉虽然也都化险为夷、历经磨难而不失斗志，最终完成复仇使命，但却不能使自己从中得到快乐，总是以一副郁郁寡欢的面孔出现在观众的眼前。这恐怕是与导演个人的性格、偏爱联系在一起。在波尔丁查的影片里，背景常常会出现沙漠和荒野，隐喻了天下的事情总是自然而然地发生发展的，从来不以人的意志为转移。

进入六七十年代，西部片从低谷中再次崛起，开始它辉煌的第三个阶段。这时，有一批电影艺术家对以往的西部片模式进行了大胆改造并加以创新，迎合了现代观众的娱乐心理，山姆·毕京柏脱颖而出。毕京柏本人是开拓加利福尼亚移民的第三代子孙，这点与福特一样，福特出生于爱尔兰，15岁跟随父母移民美国。同样的移民血统使毕京柏酷爱西部题材，他本身就是西部片剧作家出身，又以拍西部片电视剧闻名，因此拍起西部片来驾轻就熟。他的影片一般都有一个明确的历史背景，如《午后枪声》（又译《正午》）、《日落黄沙》、《牛郎血泪美人恩》、《大丈夫》、《挑战》、《比利小子》、《铁十字勋章》等等。影片通常表现新旧交替时代的英雄沧桑、血泪情仇，并刻意追求一种细微的真实感受。在他的影片中，人性往往被扭曲，结局往往是大屠杀：几十人在慢镜头下纷纷倒下，身上弹痕累累、鲜血弥漫以至充斥了整个银幕。总之，描写暴力的场面在他的手里又达到一个高峰。70年代后，毕京柏导演的西部片和暴力片，每次上映都引起赞成和反对两派的激烈的争议。他的作品反映了美国新电影时代最独特的一面。但由于他不愿意卷入任何一派之中，就离开美国去墨西哥拍片了。

活跃在西部片上的著名影星，一向是影迷们崇拜的偶像，如比利·安德森、威廉·哈特、伦道夫·史考特、约翰·韦恩、亚伦·赖德、贾利·古柏等等都是光彩熠熠。西部片的影响遍及全球，连浪漫的法国人、热烈的意大利人和远在东方的中国人也纷纷拍起自己的“西部片”来。但是如果要享受最最纯正的“西部情怀”，就只有去观赏地道的美国货，去品味《无敌连环枪》、《远乡义侠》、《日落虎山行》和《蓬车浴血记》以及《铁背牛郎》、《猛虎下山》等片营造的苍凉世界。固定的模式，翻新的内容，感人的烈汉情怀，让西部片如陈年的老酒，令一代又一代渴望领略西部风情的观众倾倒、迷醉。

战神走上银幕 ——战争片

像其他领域的艺术家一样，力求艺术地再现战争的残酷，以及它带来的巨大创伤，也正是电影艺术家们的职责与使命。他们的共同努力，将波澜壮阔的战争片推向一个高峰。

反映两次世界大战的战争片尤为成功。曾经经历了“人类历史上无与伦比的空前苦战”（二次大战）的苏联，就在世界电影史上谱写出史诗般的篇章。他们所拍的反法西斯战争片大气磅礴，再现了历史并歌颂了人民。如：《伟大的转折》、《丹娘》、《斯大林格勒大血战》、《青年近卫军》、《这里黎明静悄悄》和巨片《莫斯科保卫战》等等，都是震撼人心的优秀影片。

战争片从一开始就带有两种创作倾向。或者以战争本身为对象，表现正义之师的伟大、勇猛、所向无敌的气概，如《桂河大桥》、《攻克柏林》、《遥远的桥》、《巴顿将军》等等，战争纪录片，更是通过对著名战役的追踪拍摄、报道，为历史留下弥足珍贵的见证，如历史文献片《在莫斯科城下大败德军》，再如由 240 名摄影师分赴辽阔的战场，拍摄的一部独创性杰作——《在苏联的 24 小时战斗》，以及脍炙人口的《中途岛之战》、《诺曼底登陆》和《12 月 7 日》等等，让人观后久久不能平静，不能忘却。

战争片的另一种倾向，则以战争为故事背景，以写人物命运为主，去揭示战争的无情、可憎以及人性的力量和光芒。如备受推崇的苏联电影大师格里高里·丘赫莱依的“战争三部曲”之一《士兵之歌》，就堪称是战争片的创新之作，美好心灵的赞歌；如苏联格鲁吉亚电影厂出品的《士兵的父亲》，日本出品的《缅甸竖琴》、《肉弹》和德国影片《莉莉·玛莲》等等，都是振聋发聩的战争片力作。

1964 年拍摄的《士兵的父亲》，是苏联电影艺术家在战争片领域的重要开拓，有着深刻的思想性与艺术魅力，在人性与战争的关系方面，做出了令人赞叹的探索。影片表现一个种植葡萄的老农民，去前线看望当坦克手的儿子，最后，儿子牺牲在自己的怀里，老人却亲身投入了这场反法西斯战争，使观众认识了一位纯朴的老农民、老战士的襟怀，见到了战争中许多普普通通又感人至深的场景，看到这位士兵之父在残酷的战争环境，仍然保持着善良的天性和崇高的精神品质。影片讲叙的是战争，却在深层次赞美了人性的崇高、伟大，人民的不可战胜。

日本影片《肉弹》则描写一名军国主义的炮灰的可悲可笑的命运。原本是憨厚、老实、可爱的主人公“那家伙”，在广岛落了原子弹之后当了“特攻队员”——坐在空汽油筒里带着两颗鱼雷去撞军舰。他爱上一个小姑娘，小姑娘在空袭时被炸死了，他也奉命来到太平洋上；他一心一意要为小姑娘报仇。日本战败了，“那家伙”还在等着敌舰出现，错向尿处理船放了鱼雷。最后，他被尿处理船救起，才知道二战已经结束。二十几年之后，在海上仍然飘浮着一只盛着白骨的汽油桶……这部以战争为背景的影片，深刻批判了日本军国主义，已经上升到哲学层次，富有哲理。影片还采用了滑稽的自嘲、痛楚的内心独白告诫世人，谴责了战争。

英国人大卫·里恩，被认为是著名的战争巨片导演，他把两部最优秀的战争片奉献给世人。其中之一是 1957 年拍摄的彩色宽银幕影片《桂河大桥》。此片被公认为是 50 年代最为雄伟的战争片，曾荣获 1957 年度的奥斯卡最佳影

片奖、最佳改编电影剧本奖（皮埃尔·布尔）、最佳导演奖（大卫·里恩）、最佳男主角奖（亚历克·吉尼斯）、最佳音乐配乐奖、最佳摄影奖、最佳剪辑奖 7 项金像奖，同时也有极好的票房收入。

故事描写了第二次世界大战期间，日军入侵东南亚，在占领了新加坡、泰国后，要在泰缅边境的桂河上建造一座通火车的战略大桥，作为进攻缅甸的阶梯，并利用一批英军战俘充当建桥的劳动力。

这批英军战俘是受驻新加坡的英军司令部命令才集体投降的。为首的英军上校尼柯尔森（亚历克·吉尼斯饰）自恃并非是战败被俘，坚持要根据日内瓦协议规定，反对军官同士兵一样从事体力劳动。这激怒了日军大佐，于是尼柯尔森和几个敢于反抗的英国军官受到残酷的折磨和拘禁。然而尼柯尔森刚毅不屈。

由于英军战俘不服从日军军官的领导，建桥工程进度十分缓慢，日方无奈，只好同意了尼柯尔森的要求，并将建桥工程交给他全权指挥。尼柯尔森于是“全力以赴”地投入工作，甚至动员伤病的战俘也参加劳动，使施工进度加快，以完成一座英国军人建筑的桥，显示英国军人的才干。

英情报部门发现了日军这一计划，决定炸毁那即将完工的桂河大桥。受命炸桥的爆破小组终于在大桥通车前赶到，并于黑夜装置好了炸药，但炸药的导线却被与日军大佐一起巡视大桥的尼柯尔森发现，并循线找到了隐蔽的爆破员。为了护住这辛苦建成的“英国军人”的桥，尼柯尔森不顾一切地与爆破员搏斗起来。不幸，爆破员被击毙了。看到年轻的英国爆破员倒在血泊中，尼柯尔森似乎突然觉醒，他带着重伤扑向爆破开关，亲自炸毁了桂河大桥。

影星亚历克·吉尼斯饰演的尼柯尔森上校极具军人气质和风度，令影片倍增光彩，非常感人。

大卫·里恩的另一部战争片是《阿拉伯的劳伦斯》，这部影片完成于 1962 年，以第一次世界大战为背景，细腻深刻地描写了阿拉伯人之间的血腥仇杀与战争，也刻画了英国的阿拉伯问题专家劳伦斯少校怎样致力于消除阿拉伯人之间的敌对情绪，但最后理想破灭而离去。男主角因本片获得奥斯卡奖提名而一举成名，摄影师在景色的描摹和战争气氛的渲染上很有功力。死寂的沙漠似乎被赋予了生命，令人赞叹，影片再次获得奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳摄影 3 项金像奖。

由于两次世界大战，英国都是参战国，所以拍摄战争片很多，很充分。有的拍得场景惨烈，令人战栗。《遥远的桥》就是 1977 年由英国导演理查·阿顿巴勒执导的这样一部战争巨片。这一次摄影机完全直面二战的阿纳姆战役，而且选择了一批著名影星如德克·博加德、詹姆斯·卡恩、劳伦斯·奥利弗、罗伯特·雷德福、莉芙·厄尔曼来饰演剧中的军人。故事描写了 1944 年 6 月 6 日，盟军在法国诺曼底登陆成功并一路挥师东进。9 月 4 日，蒙哥马利元帅统率英国第 21 集团军群已进抵比利时的安特卫普一线。为了夺取德国最重要的工业基地鲁尔区从而取得这场战争的决胜性胜利，盟军于 9 月 17 日发动了阿纳姆战役。阿纳姆战役最终由于盟军行动的迟缓，给敌方以喘息之机，导致了战役的全面失败：孤立无援的美军第一空降师进行了 4 天艰苦卓绝的战斗，坚守阿纳姆桥头的弗罗斯特部队在弹尽粮绝的情况下，被迫向德军投降；沿途准备抢占的 6 座桥梁，均在付出惨重代价后丧失；英国皇家空军在没有无线电联络的情况下把宝贵的补给品投向了德军阵地；9 天的浴

血奋战，盟军地面部队未能向阿纳姆地区挺进一步；第一空降部队所余 2000 余名将士在厄克特带领下只得退出了莱茵河……这部集中表现英美军人在二战中联合作战的可歌可泣的影片，让观众真切地感受到战神的威力和战争的残酷。

意大利 1959 年以第一次世界大战为背景拍摄的影片《大战》也很成功。影片导演马里奥·莫尼切里曾拍过著名影片《警察与小偷》；是意大利新现实主义喜剧片的奠基人与代表。在《大战》中，他没有去讴歌英雄主义，而只描写了两个士兵的命运。他认为，“在一个法西斯掌权前的民族主义的意大利，真正为祖国而战而死的，是那些可怜的小人物：苦力、小兵、微不足道的意大利人……”

在宣扬正义战争，反对非正义战争的电影园地里，还有许多优秀的战争题材影片值得提起，如让·雷诺阿的《吾土吾民》、雷内·克莱尔的《铁路英烈传》、反法西斯名片《卡萨布兰卡》、《忠勇之家》、《辛德勒的名单》等等。

历史，人类永远不会忘记，当战争之神的阴影随时有可能向我们袭来的时候，战争片就在教育、告诫着人类，使人民在反省中成熟和觉悟。

真实的谎言 ——科幻恐怖片

早期的科幻、恐怖电影，是以神话剧的形式在银幕上亮相的。戏剧电影之父乔治·梅里爱拍摄了世界电影史上第一部神话剧《灰姑娘》。接着，梅里爱在极大成功的鼓舞之下，又迅速拍出了诸如《小红帽》、《蓝胡子》、《月球旅行记》、《太空旅行记》等许多这一类的影片。

在《月球旅行记》里，梅里爱让6名手持星星标志的美貌女郎来代表北斗星，影片里还出现了人们想象中的金星神、火星神、土星神……这些星星用迭印的方法一一展现在黑暗的舞台上（他的摄影机就一直对着舞台拍摄），他还以天真和充满想象力的手法，最早表现了巨大的蘑菇、美丽的月亮神和海中奇异的动物，使之成了早期神话剧里的主角和常客。他还在《魔鬼的恶作剧》中穿插了星车在天空飞驰的场景；在《北极征服记》里表现了“白雪巨人”——一个巨大的机器木偶的种种行为，总之，在梅里爱的神话剧中，已经孕育着科幻片的雏形了。

梅里爱以后，神话片一直被各国的电影艺术家们所钟爱，因为它常常体现出人类对美好事物的憧憬和浪漫无际的遐想。于是，那时有些题材被一而再、再而三地反复搬上了银幕。如《灰姑娘》、《白雪公主》、《驴皮公主》、《七色花》、《羊脚》、《穿靴的猫》、《神灯》、《吸血鬼》等等。或许这说明了，比起残酷的战争片和紧张、激烈的西部牛仔片、侦探片，神话片就显得纯美、神秘得多，也充满了幻想和新奇感，因此，没有哪一位电影导演愿意拒它于门外。就连一些现实主义的电影导演，也常常在自己的影片里采用一些诗意化的镜头，去表达对天国、天使、爱神们的渴慕和赞美。

或许正因如此，30年代以来，此类影片的题材被大大丰富和开掘，恐怖片、科幻片也从中明确地分离出来，成为单独的类型电影。例如影片《化身博士》、《千岁怪人》、《金刚》、《隐身人》等等，都是这一时期的名片。1931年的《化身博士》，是一部可以代表当时电影水平的科幻恐怖片。影片根据史蒂文逊的著名小说改编而成，由鲁宾·马茂连导演。它表现一个名叫杰克的医生，发明了一种奇怪的药水——吃下去能让人性中的“恶”不断膨胀，最终完全取代“善”，杰克医生于是每当夜晚就吞服下这药水，面孔就由和善而变得异常恐怖可憎，做出很多奸淫、杀人的恶事。影片难得之处，是在心理学方面有深入探讨，最终，杰克的假象被人们识破，落得个可悲下场。影片在表现面目变形方面首次运用了特技效果，大大加强了观赏性和恐怖感。杰克的饰演者佛德烈·马启也因演技出色荣获奥斯卡最佳男主角奖。

1933年，美国导演古柏和萧德沙克拍摄的《金刚》，也是当时名噪一时的科幻恐怖片。影片描写了一个使整个纽约城都为之战栗的恐怖大猩猩，怎样把人像提小狗一样地捉来捉去，怎样如履平地攀上摩天大楼，它巨大狰狞，连枪炮都不能伤它性命，代表人类权威的警察局和军队也束手无策。影片上映后引起一片观影热潮，舆论界也为之哗然。《金刚》一片的拍摄，使用了全新的特技方法——“背景放映法”，如表现大猩猩站在纽约至高点上，就非常真实、骇人。从此，摄影棚里的特技摄影法逐渐在科幻片中取代了过去那种纪录式的拍法。《金刚》的导演之一萧德沙克，在此片之后又再接再厉，导演了《金刚之子》、《独眼博士》、《大力士乔欧》等片，在当时备受观众青睐。

六七十年代，迅速发展的高科技带给电影以高特技，电子制作和电脑遥控，加上大量的计算机程序控制的特技摄影，让银幕有可能展现出了更加神奇的艺术效果和新奇故事。80年代后，电脑动画又有重大突破，三维动画也应用到影视业，于是，才又有一批精彩有加的科幻恐怖片拍摄出来，迷倒了全球的影迷。

在美国影片《终极者》里，液态金属机器生化人被描绘得神奇无比：能从熔化的金属逐渐幻化为真人；它的手臂不断伸长，化为可怕的利剑；被炸烂的脸能迅速愈合、复好如初……这种种奇妙的幻化过程都是由电脑绘制，天衣无缝，逼真生动。而在《捍卫机密》中展现的21世纪未来世界和把电脑软件存储于人脑的情节则更令我们惊讶当今电影技术的高超。

美国是世界上科技领先的国家，他们所摄制的恐怖科幻影片也一直饮誉全球。从表现人与动物尖锐冲突的《金刚》、《猿人的星球》、《猩猩征服世界》，到描写人与外星生命、星际战争、探寻宇宙神秘的《火星入侵者》、《星球大战》、《超人》、《第三类接触》等等，都为这类影片开拓了新的天地。

在恐怖科幻片里，有关“吸血鬼”的故事，常为西方导演乐于表现，以此反映“吸血鬼”与人类的情感纠葛，或相爱、或相残，很像中国民间传说的鬼狐故事。例如1975年安妮·赖斯的小说《造访吸血鬼》，经过20年的修改完善，终于在1994年被尼尔·乔丹搬上银幕，他宣称“要拍一部伟大的恐怖片，既能令观众惊骇，又融合着暴力、野性和柔情”。著名导演弗朗西斯·科波拉也曾在1992年导演了《布拉姆·斯多克斯的吸血鬼》。影片描写了一位1462年罗马帝国的骑士在打败土耳其侵略军后，回到家园，却发现妻子以为他阵亡而自杀了，在绝望中他放弃了信仰变成了一个吸血鬼。影片生动地表现了这个吸血鬼在400多年的时空里怎样生活，怎样作恶以及在最后怎样被杀死和砍下头颅。此片获得了第65届奥斯卡最佳化妆奖，而男主角加里·奥尔德曼也因在影片中成功扮演了具有10多种不同面貌（永恒的恋人、堕落的天使、骑士、拜占庭王子等）的百年老吸血鬼而揭开自己艺术生涯的辉煌篇章。

提起科幻恐怖片，不能不谈谈注定与科幻片结缘的斯坦利·库布里克。他于1928年7月26日生于美国纽约市，13岁时，父亲送了他一台旧相机，16岁时，他以罗斯福总统之死为题的照片被畅销的《LOOK》杂志刊用，他于是决心做一名摄影家。在25岁那年，他向家人借了1万美元，编导拍摄了他的第一部电影《不安与欲望》。初试锋芒的结果是上座不佳，库布里克毫不灰心，继续奋斗，终以《突击》和《万夫莫敌》二片打响，又因独自兼任导演和制片，完成了不同凡响的科幻三部曲——《密码114》、《2001年的太空漫游》、《发条桔子》而享誉世界影坛，成为世界级大导演。他在银幕上展现的太空景观惊心动魄，他亲自设计、制作的特技效果很是离奇别致。

提起科幻片，更不能不谈谈当代的科幻片大师史蒂文·斯皮尔伯格。他与《星球大战》的著名导演乔治·卢卡斯并称影坛巨擘。斯皮尔伯格奉献给我们的《第三类接触》为科幻片写下了划时代的一页。影片描写外星人来到了地球，地球人终于与外星人“真实”接触，并在接触中产生了强烈的情感和认同意识，地球人终于迈出了决定性的一步——在小外星人的热情邀请下登上了飞船飞往浩瀚的宇宙，成为另一个星球的“外星人”。斯皮尔伯格素有70年代科幻神秘宝石之称，进入90年代，他又以《侏罗纪公园》而再领

风骚。

中国古代的神话里讲，天有九重，地有九重，九重天地的每一重都存在着生命和灵魂，天外天上的人被称为是神仙，而科幻电影则告诉观众，在外星人的眼中，我们也同样是神秘莫测、一如神仙的。随着高科技日新月异的发展和电影艺术家们想象力创造力的不断发挥，未来的科幻电影真不知会把地球人带入怎样的奇境。

他是米老鼠的爸爸 ——迪斯尼和卡通片

卡通片，又叫动画片，与剪纸片、木偶片、折纸片等一并归属在美术片门类里，好的卡通片不仅深受儿童喜爱，也为成年人所喜闻乐见。

一般提起卡通片，就会马上想到迪斯尼的名字，他为卡通片做出过卓越的贡献而闻名世界。但是卡通片的先驱却是法国人埃米尔·雷诺，他在1888年创造出光学影戏机，并于1892年开始在巴黎放映手绘的动画片达10年之久。

卡通片的原理是用逐格拍摄法把分解成若干环节的漫画依次拍下来，然后用放映机放映在银幕上。从这个意义上讲，卡通片的真正缔造者应该是美国人斯图亚特·勃拉克顿。因为他在1907年就发明了“逐格拍摄法”并摄制了第一批这种意义上的动画片。

但是要制作一部故事动画片，却是工程浩大，粗略计算一下，一部长90分钟的卡通片就需要绘制近13万张图。这样浩大的工程，是迪斯尼实现的，所以要了解动画片，就必须了解迪斯尼。

沃尔特·迪斯尼于1902年12月4日生于美国伊利诺州的芝加哥，父亲是营造商，但因经营农场失败，便在肯撒斯市设了一家卖报亭。排行老四的迪斯尼从8岁到15岁一直是边送报纸边读书。1917年迪斯尼开始半工半读高中课程，还在晚上去美术学校夜间部刻苦学习绘画和漫画，这些对他以后的事业成功很有裨益。后来，他开始做卡通广告工作，而且雄心勃勃地以15000美元为资本建立了拉夫奥格兰公司，还制作了6部卡通短片。但公司很快就倒闭了。1923年7月，年轻的迪斯尼手提一只皮箱，去好莱坞寻求发展。同年10月16日，他与哥哥罗伊·迪斯尼在好莱坞金士街共同创立了迪斯尼兄弟制片场。他们的第一批活儿是为一家公司绘制一套12本的卡通连续集Alice in Cartoonland。内容的三分之一是卡通，其余是真人实景的照片，一开始是迪斯尼自己画漫画、装置布景，他哥哥协助摄影，工作效率很低。于是又邀来老朋友昂·伊华克斯帮忙。他们共制作了57本，大获好评。后来他们增加了不少职员，又重建了新的片场。

迪斯尼继续为发行商们制作卡通连续集，却不幸上了发行商的当，受到损失。在失意中，迪斯尼突然想到把经常在片场角落出入的老鼠画成卡通角色。他们绞尽脑汁狂热地连续工作，终于使卡通史上的超级巨星“米老鼠”诞生了。米老鼠的形象正是老友昂·伊华克斯创造的，米老鼠的名字“米奇”则是迪斯尼夫人给起的。1928年，米老鼠的卡通短片拍成并上映，反响极好。迪斯尼又决心将第四部米老鼠卡通片拍成有声片。这部影片于1928年9月19日在纽约科罗民戏院上映，获空前好评，观众赞不绝口。迪斯尼再接再厉于1929年制作了配以圣桑交响乐的卡通片《骷髅之舞》；1932年又拍出了三色彩色方式的交响乐卡通片《森林之晨》，这比三色彩色方式的一般故事片要早了两年。

迪斯尼在这一年还创建了培养卡通作家的学校，美国至今百分之九十的卡通作家出自这里。拍摄卡通长片是迪斯尼的宿愿，1934年他不顾别人的反对，集资170万美元，历时数年，拍出了世界上第一部彩色卡通故事片《白雪公主》。白雪公主与7个小矮人的故事是家喻户晓的，迪斯尼为了创造卡通片的《白雪公主》却动用了当时最先进的制作技术：为了求得每一个神情、

形态的逼真，他用真人先将整个故事排演出来，再请世界上第一流的美术师们据此来创作。白雪公主的“真人演员”是位名叫玛吉·贝尔彻的影坛新星，她不但年轻美丽，而且举止非常优雅，塑造出的卡通片里的白雪公主十分可爱动人。1937年12月21日《白雪公主》在纽约市公映，盛况空前，获得极高的票房收入，在《乱世佳人》上映之前，它一直是全美卖座率的冠军。1937年，迪斯尼还因为卡通短片《丘上的风车》被赞为杰出的电影诗而获得奥斯卡金像奖。而《白雪公主》的成功使迪斯尼在1938年获得一座奥斯卡金像奖。

《白雪公主》的成功使迪斯尼还清了拍片时所欠的债务，并于1938年与哥哥欢欢喜喜地正式成立了沃尔特·迪斯尼影片公司，由哥哥担任总经理，主管业务。他自己任董事长，负责制片，并在巴班克地区购入一大片土地，兴建了新片场。他们的事业开始蒸蒸日上。

迪斯尼一生拍了26部卡通长片。40年代的《木偶奇遇记》、《小飞象》，50年代的《仙履奇缘》、《灰姑娘》、《睡美人》、《爱丽丝漫游仙境》，60年代的《101只忠义狗》、《热带丛林的故事》、《万兽之王》、《玛丽·波平斯》等等都是动画世界的不可磨灭之作。《玛丽·波平斯》是一部真人与动画相结合拍成的优秀影片，树立了永久的美国小保姆的造型，被授予5项奥斯卡金像奖。《热带丛林的故事》是迪斯尼参加制作的最后一部卡通片，影片描写弃儿莫利被狼群叼走，却在热带丛林中找到了好朋友棕熊和黑狗。影片里还演奏了著名的爵士乐曲《随便试试》和《我想成为像你那样的人》，被当时世界各国的儿童传唱。影片至今仍被看作是迪斯尼最优美的一部作品。90年代迪斯尼公司出品的大制作——优秀的卡通巨片《狮子王》仍带有《热带丛林的故事》的影子。

1966年秋天，65岁的沃尔特·迪斯尼被检查患了肺癌，手术后6星期便与世长辞。人们无法接受这个事实，在巨大的悲痛之中，好莱坞甚至有人谣传：伟大的迪斯尼已被冰冻起来，他还会在80年之后重新醒来！

迪斯尼虽然离开了，但他建立起来的庞大的迪斯尼王国仍然生机勃勃。从50年代到70年代，迪斯尼公司在加利福尼亚州和佛罗里达州分别建立了引人入胜的娱乐城——“迪斯尼乐园”；80年代，又在境外建立了第一个主题公园——东京迪斯尼乐园，开放的前5年里参观这里的人数就超过30年参观加州迪斯尼乐园人数的总和。

迪斯尼在世时，曾有过“9个老头”的说法，这是指在他创业之时对他十分忠诚的9位天才画师。唐·布卢斯是第二代画师中的一位，他试图以斯皮尔伯格式的影片来更新迪斯尼影片的风貌，很有成效。1977年“9个老头”制作的最后一部影片《伯纳德与比安卡》问世。在此之后，又有许多优秀的卡通作家加入迪斯尼的事业，拍出了如《高贵的猫》（电视系列片）、《唐老鸭的故事》、《米奇的圣诞节故事》、《提线木偶的圣诞节》、《小美人鱼》、《阿拉丁》、《手扶摇篮》、《美女与野兽》、《狮子王》等一系列优秀作品，赢得了持久的世界性声誉。

沃尔特·迪斯尼也是最早关注电视、并与之合作的电影企业家之一。他在50年代就与美国广播公司签订了7年的电视播映合同，并且亲自担任电视解说。这项事业到了80年代更是发展顺利。迪斯尼的动画系列片在电视台持续地占有一席之地，深受观众的喜爱。

沃尔特·迪斯尼的哥哥于1971年去世，迪斯尼的事业由他的女婿与侄子接任。1984年以后，又由一些才能卓著的人来经营管理。他们将迪斯尼王国

领入了高科技电脑时代，聘请了著名的达莉尔·汉纳和汤姆·汉克斯主演了迪斯尼公司拍摄的第一部故事影片《美人鱼》；制作了 80 年代具有轰动效应的故事影片《周末狂热》、《军官与绅士》、《抢劫约柜的人们》，请著名电影导演卢卡斯和科波拉合作拍摄了太空片《明星图尔斯和机长 E0》以及特别轰动的真人与动画相结合的影片《谁陷害了兔子罗杰》，该片投资 5000 万美元，赚回了两亿美元的利润。迪斯尼的现任总经理正在参与创造多媒体娱乐城的工程，似乎要将“迪斯尼”领入一个新的辉煌时代。然而，人们永远不会忘记沃尔特·迪斯尼与他哥哥、“9 个老头”们的最初创举，忘不了他们带给 20 世纪公民的快乐和梦想，他们所绘制的永远是迪斯尼王国最辉煌的一页。

长青橡树林 ——好莱坞

说好莱坞是交了好运的地方，一点儿都没错。当初，它只是美国加利福尼亚州洛杉矶市西北郊一个偏僻的村庄。1902年，这个小村庄集体投票改为城镇，其原因之一是只有这样才能通过法律阻止圣费南多山谷的羊群穿过它的街道，装上火车运往洛杉矶。

由于小村庄周围的自然景物不错，很适宜作拍摄电影的外景地，于是逐渐被电影制片人看中。1908年，有人要拍一部《基督山伯爵》，就在这里建起一所小小的摄影棚，取名为Hollywood（好莱坞），即长青橡树林的意思。谁能想到，20年之后，这里竟发展成为美国电影业的中心，“好莱坞”也成了它的代称。第一次世界大战后，法国电影业一度衰弱，好莱坞则乘势渐渐为国际电影中心，摄制的影片题材也大大国际化了。为此，好莱坞大量吸引外籍优秀导演、演员前往美国，世界各国的电影导演、编剧、摄影、演员等方方面面的人才也像美国人当年开发西部那样纷纷涌向这里，希冀一展才华。其中才华卓著的导演有爱森斯坦、让·雷诺阿、卓别林、希区柯克、罗西里尼、雷内·克莱尔等等，著名演员有嘉宝、褒曼、费雯丽、奥立弗等等。好莱坞则似乎是来者不拒，为所有人敞开了大门，以便取世界电影人才之精华共建好莱坞王国。然而，1932年英国女演员佩格·恩特威斯尔却从好莱坞的巨大标志“Hollywood”的“H”字母上纵身跳下，自杀身亡，令好莱坞声名狼藉。正如有人说的：“在水银灯照不到的地方，电影界充满黑暗。”

在资本主义的美国，好莱坞的真正概念不过是一个生产各种类型影片的“梦幻工厂”。1915年，制片家卡尔·兰姆利在这里建立起庞大的环球摄影城。1929年，华尔街巨头以两亿美元投资好莱坞拍摄电影。“在摩根和洛克菲勒分别支持的两大政党——民主党和共和党——轮流入主白宫的国家里，电影已经成为一种国家的事务。”30年代，摩根和洛克菲勒两大财阀在各个方面控制着好莱坞的8大电影公司——米高梅公司、派拉蒙公司、20世纪福克斯公司、华纳公司、雷电华公司、环球公司、联美公司和哥伦比亚公司。这8家公司都拥有各自的雇员和“商标”，向全世界范围行销影片，其中前5家还在国内建立起发行影片的网络和院线。在一次世界大战结束到二次大战爆发的十年里，好莱坞以出品影片的质量、数量和利润的优势称霸全球，共摄制了六七千部有声片，拥有了卡普拉（西西里人）、福特（爱尔兰人）、惠勒（法国人）、弗立茨·朗四大名导演。这一时期，华纳公司和福克斯公司也曾对摩根和洛克菲勒的控制进行过激烈反抗，他们花费了很多时间和金钱诉诸法律，结果以失败告终。当经济危机临头，电影公司难以承受时，许多大公司只得加倍依赖这两大财团所属的“大通银行”和“阿特拉斯公司”，被迫实行条件非常苛刻的“改组”，摄制权于是彻底落到一小撮金融寡头之手。电影艺术家在这种“金钱专权的”的土壤里，实在难以生存。这就是好莱坞不能容忍它的电影先驱者如格里菲斯和欧洲一批最伟大的电影艺术家的根本原因。

在好莱坞影城，有条宽阔的好莱坞大道。大道两旁是用红色水磨石铺设成的人行便道，便道之上镶嵌着2500颗金星。这些金星中已有1800多颗被凿刻上了历届荣获奥斯卡金像奖的导演、演员、摄影师等人的姓名。世界各国的游客们在这里可以寻找自己崇拜的影星和电影名人的星座，并拍照留

念。正是这块土地孕育了“明星崇拜”与“明星制”。在好莱坞这块商业电影的繁华地，制片人完全掌握着导演和明星们的命运，他们把明星进行商业化的包装，让他们处处显得与众不同，并充满神秘色彩，去迎合世界观众的欣赏口味。因此，有些电影理论家认为，好莱坞一直没有形成美国电影学派。著名导演雷内·克莱尔是在好莱坞长期生活过的。他在《好莱坞的今昔》一书序文中这样写道：“穿长统皮靴的开路先锋们，他们的地位被戴眼镜的金融家所代替了……好莱坞 20 年来没有出现过一个像格里菲斯或卓别林那样的新人才，只有傻子才会相信这是偶然的现象。美国影片上虽然还有导演和编剧的名字，但他们已成了一种应景的点缀品。除了几个极个别的例外，他们的签名简直是像支票上的签名一样，成了一种例行的公事……人们在影片上所看到的名字只不过是一个万能而又不露面的管理机关所雇用的一批职员的名字而已。”

但是，好莱坞学派或称“好莱坞电影”恰恰就以这样一种复杂和不清晰的面目存在和成长起来。也有些电影理论家把三四十年代的美国电影称之为古典好莱坞电影。

进入六七十年代，好莱坞却衰败了。当年耀眼的“Holly-wood”几个巨型大字也由于年久失修变得支离破碎。为了重振好莱坞，美国政府于 1978 年拨款 9000 万美元重建好莱坞城。据说在这一年的 11 月 10 日晚上，整修一新的好莱坞举行了一次盛大的露天晚会，庆祝它诞生 51 岁“生日”。当夜幕降临时，探照灯突然划破寒冷的夜空，照耀在重筑在山顶的价值 25 万美元的“Hollywood”巨型标牌上，与此同时，露天晚会上香槟酒瓶开启之声砰砰响作一片，歌唱家安迪·威廉斯、《花花公子》杂志出版人休·赫夫纳、摇滚乐歌星艾丽斯·库珀等人纷纷举杯祝贺，他们每人掏出了 27777 美元来购买这 9 个字母中的一个，让好莱坞着上更浓重的黄金色彩。这 9 个金光闪闪的字母总长 140 米。

好莱坞——这个美丽而响亮的名字，简直就是美国电影的同义词。而新一代的美国电影艺术家们为了重振美国电影，也在营造着新好莱坞电影，形成新的艺术流派。60 年代，改革尝试者卡萨维斯特·佩恩和阿尔特曼等人，拍出了很有影响的《影子》、《邦尼和克莱德》、《纳什维尔》，终于使好莱坞电影出现新意。以霍佩尔·斯科尔西斯和科波拉为代表的电影导演，在六七十年代，拍出了如《逍遥骑士》、《出租汽车司机》、《教父》和预言“水门事件”的《对话》等杰作。70—90 年代，卢卡斯、斯皮尔伯格和弗里特金等人拍出了《星球大战》、《夺宝奇兵》、《大白鲨》、《外星人》、《紫色》、《太阳帝国》、《侏罗纪公园》、《辛德勒的名单》、《法国贩毒网》、《驱魔人》等一批巨制大片，确是重振了美国电影之雄风。

有人说好莱坞是“梦幻工厂”，有人说好莱坞好像一座沸腾的熔铁炉，有人说好莱坞是世界电影制作中心，也有人说好莱坞不过是金融巨头们“制造腊肠的机器”。

当人们漫步在好莱坞喧嚣繁华的明星大道，回溯当年结队穿行的圣费南多的羊群；当人们惊叹“Hollywood”金色字牌的宏大，而脑海中出现那美丽的“长青橡树林”时，又将会对好莱坞作怎样的评说呢？

奥斯卡奖的历史

说到奥斯卡金像奖，几乎是无人不知、无人不晓，而获得奥斯卡奖，甚至获得奥斯卡奖提名的影片和电影人也都身价百倍、声名显赫。每一年的奥斯卡评奖都是电影界的盛事，全世界的影迷都为之倾倒。

奥斯卡奖是由美国电影与艺术科学院颁发的，它的全称是“电影艺术与科学院年度奖”，简称“学院奖”，“奥斯卡奖”只是它的俗称。奥斯卡奖评选优秀影片的初衷是为了建立和发展“美国电影学派”，本属一个纯艺术的奖项。但由于美国电影深植于金钱的土壤中，所以奥斯卡奖也只能与好莱坞保持一致、相辅相成了。

美国电影与艺术科学院创立于1927年5月4日，由当时美国影坛36位有声望的导演、演员、制片人等从业人员发起，遵照加利福尼亚州政府的法规，组成这一学术交流机构，目的在于促进电影艺术与科学水平的提高，加强影界与文化、教育、技术等方面的经验交流，鼓励和奖赏优秀的从业人员。它的最具体行为即每年年初对上一年度的影片进行评选，并且在7月31日前颁发金像奖。学院的第一任院长是电影艺术家道格拉斯·范朋克。

奥斯卡金像是一尊优美的镀金青铜像，一位男性斗士手握长剑，站立在一盘电影胶片之上，高仅10.25英寸。它的设计者是米高梅公司的美工师塞德里克·吉本斯，由24岁的青年艺术家乔治·斯坦利塑造完成。斯坦利于1970年去世，这尊小小的青铜雕像是他一生最著名的作品之一，在好莱坞的露天剧场和格里菲斯公园天文台，也都有他的代表作品。

要问学院奖怎么会有一一个闻名世界的俗名“奥斯卡”，而且会以俗代雅地风行开来，其中有一个小故事。据说在1931年，学院图书馆来了一位名叫玛格丽特·赫丽克的管理员，这姑娘一见到这尊金像就立时惊叫道：“这多像我的奥斯卡叔叔呀！”她的那位奥斯卡叔叔也的确名气很大，就是美国著名的戏剧艺术家奥斯卡·沃尔德。这消息不胫而走，再加上传媒的鼓吹，金像奖就和奥斯卡联系在一起叫开了，以至很多人只知道奥斯卡奖而不知它的本名。

首届奥斯卡奖颁发于1928年，颁奖地点选在好莱坞的罗斯福饭店。因为是首次颁奖，评选范围放宽到1926年和1927年两年拍出的影片。最佳影片的得主是派拉蒙公司拍摄的《铁翼雄风》，硬派明星贾利·古柏在此剧中只担任一个配角。这部洋溢着无限罗曼蒂克情调的影片，由派拉蒙戏院的75人乐队伴奏，音乐美妙动听，给这部战争冒险片以有力的烘托。评选出的最佳男主角得主是艾默·詹宁士，他在《血肉之路》和《最后命令》里的上乘表演，使之荣登首届影帝宝座。最佳女主角得主是《七重天》、《马路天使》、《日出》的女主角珍妮·盖诺。盖诺在《七重天》里饰演一个任性的女孩，女孩爱上一位裁缝，与之难舍难分。在裁缝要上战场之前的一段日子里，两人同出同入在他的7层楼居室，过着多姿多彩的爱情生活。后来误传裁缝战死了，其实他是成为盲人而归来。《七重天》的导演鲍才奇获得了最佳导演奖。另有一部影片《两个阿拉伯武士》的导演路易·迈士亦获得最佳导演金像奖。

德国著名导演茂瑙执导的《日出》也是一部优秀的影片，影片摄影师卡尔·史特拉与查理士·洛舍因此片荣获最佳摄影奖。茂瑙不幸在不久之后死于车祸。第一次奥斯卡颁奖大会上，捧走金像的有15位电影界人士。如果

粗略地按此计算，到 20 世纪的 1998 年将是整整的 70 届，那应该会有千位以上的电影艺术家、科学技术人员高捧金像。

奥斯卡奖的盛名和权威地位，促使好莱坞各大电影公司间为获奖展开了十分激烈的竞争。有的甚至大肆进行影片的宣传攻势，企图以此引起学院会员的注意。真是一旦获奖，名利双收。

第一届奥斯卡奖颁奖地点比较窄小，出席仪式的也只有 250 余人。随着该奖的社会影响和国际声誉日隆，颁奖仪式也日趋隆重有加，颁奖地点迁至洛杉矶音乐中心的桃乐丝陈德勒大厅。届届座无虚席。1952 年的奥斯卡奖颁奖仪式，准许电视台进行现场转播，从 1966 年开始，又改为彩色电视实况转播，据说那年美国和加拿大共有 3013 万个家庭收看了颁奖典礼的盛况，尽睹明星风采，创下了电视台单一节目的收视率的新纪录。之后，奥斯卡又有了卫星向全球的实况转播和录相盒带的传播发行，奥斯卡金像早已是妇孺皆知的一个国际性大奖了。

奥斯卡奖的评选方法，经过半个多世纪的不断改进和完善，已经比较公正。到 1962 年，达到了任何一家公司或任何一个人都不能左右或影响会员们投票的程度。评奖的第一阶段是无记名提名，第二阶段是投票表决，在科学院的 3000 多名会员中进行，他们先从集体投票中选出最佳影片，然后按专业选举各个单项奖获得者。在它的评奖历史上，如果出现两强争王的局面又只能二者择一，则是最最令人遗憾和无奈的。比如，1965 年《日瓦戈医生》与《真善美》相争，《日》片落第；1986 年《走出非洲》与《紫色》争强，《走出非洲》得了 5 项大奖，《紫色》却一无所获，真是令人扼腕，激烈的竞争，使得荣获提名者也得到声誉和尊重。

奥斯卡颁奖历史上有两位拒绝领奖的人，一位是乔治·C 斯科特，另一位是马龙·白兰度。斯科特因在《巴顿将军》里饰演巴顿而于 1971 年获得最佳男主角奖。这位非常有个性的男演员获悉此事后，要求学院把他的名字删掉，他根本无意获取此奖。但学院并没有采纳他的意见仍然选中他为最佳男主角。像他饰演的角色巴顿一样卓尔不群的斯科特，没有去登台领奖，他的知名度却反而倍增。马龙·白兰度更是不同凡响，他因为成功饰演了《教父》里的“教父”，紧随“巴顿”之后于 1972 年获得奥斯卡最佳男主角奖。白兰度在影坛享有极高声誉，与费雯丽在《欲望号街车》里的对手戏，真令人叹为观止，这次又把教父从青年演到老年，无论动作、气质、性格都发挥得无可挑剔，中奖呼声自然甚高。在颁奖之夜的众目睽睽下，白兰度仅派遣了一个印第安土著小女孩“小羽毛”登上领奖台，她告诉主持人，白兰度拒绝领奖的原因是：电影界把印第安人塑造成了野蛮残暴的角色，除非等这些现象获得改善，他才会对此奖表示尊重。

荣获过奥斯卡奖的优秀男女演员，如贾利·古柏、史宾赛·屈赛、克拉克·盖博、劳伦斯·奥立弗、达斯廷·霍夫曼、汤姆·克鲁斯、凯赛琳·赫本、费雯丽、褒曼等等都是当之无愧的影坛巨星。其中，凯赛琳·赫本一生曾 3 次捧走最佳女主角金像奖，费雯丽、褒曼、简·方达、斯特里普也都有过两次夺魁的纪录。但是，诸如大明星查尔斯·鲍育、芭芭拉·史丹妮、加茸·葛伦等人却一直没有得到过应有的荣耀——没得过金像奖，这真是命运的嘲弄啊。因此，学院奖后来特别设立了“特别荣誉奖”和“终生成就奖”以资弥补。如一生拍了许多优秀影片，甚至影片也得了年度最佳影片奖的著名导演希区柯克（《蝴蝶梦》获 1940 年最佳影片奖），就是在谢世之前才被

授予了奥斯卡“终生成就奖”的。

奥斯卡奖还设有最佳外语片奖，获奖影片有费里尼的《 $8\frac{1}{2}$ 》、《大路》，路易·布努埃尔的《中产阶级》，楚浮的《日以继夜》等等，中国导演张艺谋的《菊豆》、陈凯歌的《霸王别姬》也曾被提名。

虽然是先有好莱坞，后有奥斯卡，但是，理论的引导毕竟是带有前瞻性的，奥斯卡已经走在了好莱坞前面。

真实派电影

真实派电影的源头 ——纪录电影学派

电影从一诞生，就带有两种明显不同的风格倾向，一种是卢米埃尔兄弟及其摄影师们开创的新闻片、纪录片、报道片所具有的写实主义倾向；另一种是梅里爱所开创的表现虚构情节的戏剧化倾向。这后一种风格倾向又因爱森斯坦、格里菲斯等人在理论上、实践上的贡献，走上了充满想象力的蒙太奇艺术之路，使电影在银幕上呈现了象征、夸张、梦幻和非现实色彩。

纪录片带来的写实风格，却在美国人罗伯特·J·弗拉哈迪、冯·斯特劳亨、荷兰人约里斯·伊文斯、英国人约翰·格里尔逊，以及苏联的维尔托夫等的推动下，形成以巴赞长镜头理论为核心的观察社会、表现人生、诠释生命的写实主义艺术风貌。电影银幕在他们的掌握中，最终形成为纪录真实、体现真实、再现真实的真实派电影。

弗拉哈迪是美国著名纪录片电影大师，他 1884 年 2 月 16 日生于美国密执安州铁山，1951 年 7 月 23 日在纽约逝世。弗拉哈迪从密执安矿山学校毕业后，曾先后在北美洲最北部从事勘探、狩猎和探险工作，并于 1913 年前后开始业余拍摄电影。正是那段令人难忘的日子，促使弗拉哈迪在 1920 年至 1922 年间用了 15 个月，拍摄了一部非常成功的影片《北极人纳努克》（又译《北方的纳努克》）。影片记录了爱斯基摩人的生活，拍摄过程十分艰苦。爱斯基摩人纳努克是影片的主角，影片详尽地记录了纳努克一家人的生活起居、狩猎捕鱼以及建造“冰屋”的情形。弗拉哈迪还用他的摄影机记录下爱斯基摩人的各种仪式、舞蹈、风俗习惯。这部由弗拉哈迪编剧、导演、摄影，由纳努克和他的妻子妮娜以及他们的孩子们“主演”的叙事诗般的影片，以 4 倍于完成片的胶片拍成，再用杰出的蒙太奇手法加以剪接，终于获得巨大的成功，致使欧美一度兴起爱斯基摩热，甚至把一种巧克力冰激凌都命名为“爱斯基摩”或“纳努克”，但是作为影片主角的纳努克一家人却为此片付出了惨痛的代价。诚实、善良的纳努克一家为了拍摄影片错过了捕猎的季节而未能储存够过冬的食物，在弗拉哈迪离开的那个冬天，当寒流袭来之时，他们全家冻饿而死。对于这种以命相许的友谊，弗拉哈迪终生不敢忘怀。

弗拉哈迪拍纪录片的方式因带有排演的性质而有别于维尔托夫的“电影眼睛”方式。以后，他又在 1926 年完成了另一力作《摩阿拿》（又译《蒙安娜》），被格里尔逊首次冠之“纪录片”这个词进行了评论。《摩阿拿》记录了生活在太平洋岛屿上的毛利族土人的生活情趣，其中有残酷、紧张的纹身场面，使影片在当时以至后来都因极富特色而屡被效仿。可是影片的上座率却不佳，据说因为美国观众只喜欢低俗热闹的镜头和吉他伴奏曲。

1931 年，弗拉哈迪在拍摄了《南海白影》后，与德国著名导演茂瑙合作拍摄了他的毛利族三部曲的最后一部《禁忌》。该片由弗拉哈迪编剧，描写一个毛利族青年反对迷信和等级制度，一心想和被宣布为“禁忌”的未婚妻在一起，巫师用船载走了他的未婚妻，青年奋力泅水追赶，最后被巨浪吞噬的悲剧故事。影片加入了很多茂瑙的故事片手法，已不属于弗拉哈迪的纪录片风格。后来弗拉哈迪终因意见不合退出了摄制，影片最后由茂瑙单独制作完成。

弗拉哈迪在 49 岁之时离开美国本土，以纪录电影大师之尊前往英国，那儿有他的一大批崇拜者。这次他受格里尔逊之邀，在爱尔兰西部一个很偏远的小岛上，用两年时光完成了《亚兰岛人》。影片用写实手法拍摄了岛上的风云变幻、惊涛骇浪，并以浪漫主义的手法表现悬崖与绝壁，被称赞是山水画卷一样的作品。也许是他太注意画面结构的完美和自然景色的野趣，很少把镜头对准人物，又被议论是“冰冷的摄影”。二战爆发前夕，弗拉哈迪从英国回到美国，受美农业部委托拍摄了《土地》，他真实地表现了肥沃的土地如何变成贫瘠、寸草不生的沙漠，这部影片是弗拉哈迪一生中最伟大的作品之一，当时被禁止公映。

1898 年生于荷兰伊梅根的先锋派纪录电影大师——约里斯·伊文思，一生足迹遍及全世界。他 30 岁时才拍摄了成名作《雨》，全片几乎没有人物，但极其优美，剪辑也十分巧妙。他的早期影片《桥》，更是完全排斥人物，像是一部形象化的交响乐。这两部作品都以强烈的抒情诗色彩闻名于世，这种记录风格也一直贯穿在他一生的近 50 部作品之中。后来他的视线逐渐转向社会问题，如财富的破坏、工厂的失业惨状。他在苏联拍摄了《英雄之歌》，在比利时拍摄了《布利纳其矿区》（与斯托尔克合作），在西班牙拍摄了反映其内战的优秀纪录影片《西班牙的土地》，在中国拍摄了反映中国人民抗击日本侵略者的《四万万人民》，在美国拍摄了《权力与土地》，在波兰拍摄了《和平一定在全世界胜利》。作为一个和平主义者和真实派艺术家，他一直坚持让摄影机对准现实和人民，认为纪录片是人类“突出的交流手段”。由于约里斯·伊文思和另一位纪录片大师共同的建树，也使荷兰形成了自己优秀的纪录片学派。这个学派拍出了如《伦勃朗传》、《未开垦的沙丘地》、《坚持下去！》、《两滴水》等传世佳作。

在两次世界大战期间，纪录电影获得极大的发展和繁荣。战争把社会矛盾推向极端，也为纪录片导演提供了丰富的拍摄题材和可供施展的创作环境与空间。在 1930 年至 1940 年的十年中，英国崛起了纪录电影学派和运动，其中的杰出人物就是苏格兰学者约翰·格里尔逊。格里尔逊原是一位优秀的评论家，虽然只执导过一部“交响乐式”的影片《飘网渔船》，却给沉闷的英国银幕以震撼，吸引了一批热衷于电影的，与他意气相投的大学生们，以他为中心组织了这支英国纪录片学派队伍。

英国纪录片学派有效地吸取了各种先进电影表现手段和手法，如华尔特·罗特曼的“交响乐式的”蒙太奇手法，法国先锋派的各种倾向，维尔托夫、爱森斯坦、普多夫金等人的理论，以及伊文思和弗拉哈迪的作品和经验等等。格里尔逊则成为这一学派青年导演的领袖和灵魂。他评论弗拉哈迪的影片《工业的美国》是“从印象主义方法的专制下”把纪录片解放出来，“从此以后，我们的注意力就不再是注意在那些交响乐式的效果上，而是放在主题上了，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。”他不断弄到资金，支持青年导演拍摄探索影片。1939—1945 年，格里尔逊担任了加拿大“电影专员”，领导加拿大国家电影局。这段时间，他支持了诺曼·麦克拉伦、约里斯·伊文思、斯坦莱·杰克逊、悉尼·纽曼、詹姆士·贝瓦利基、葛拉汉姆·麦金斯、洛拉·波尔东等人的纪录电影创作活动。

在格里尔逊麾下，一批有为的青年导演日渐成熟，有以分析见长的论文作家导演保罗·罗沙，代表作品为《交接点》，有风格精练、尖锐巧妙的巴

锡尔·瑞特，代表作品有《翻越山谷》、《来自牙买加的货船》等。

弗拉哈迪使纪录片主题趋于人性化、人情化，而年轻有为的汉弗莱·詹宁斯又让它罩上幽默的光环，其代表作品主要有《伦敦大火记》、《给梯摩西的日记》、《战败的人民》、《丽莉·玛莲的真实故事》。在《丽莉·玛莲的真实故事》这部影片里，他用摄影机生动地记述了二次大战时这首风靡德国的歌曲如何创作出来，又如何从德军阵地传到英美军队，影片拍得非常动人。这首歌的故事在 1980 年又被才华横溢的名导演法斯宾德拍摄成彩色故事片《丽莉·玛莲》，轰动影坛，遗憾的是法斯宾德的《丽莉·玛莲》詹宁斯没能看到。詹宁斯在 1950 年拍摄完《家庭照片》后，不幸在希腊死于车祸，年仅 43 岁，令影坛为之叹息不已。

纪录电影学派的形成和发展，使故事影片的拍摄也从方法到理论都产生了重大变革和突破，使电影艺术女神的另一种丰姿展现开来，真实而感人。

这才叫电影

——斯特劳亨与写实派虚构电影

写实派虚构电影，顾名思义，就是以写实主义的手法去表现虚构情节的电影。它的代表人物有美国导演埃立克·冯·斯特劳亨、法国导演让·雷诺阿、苏联导演维尔托夫、意大利导演罗西里尼等等。

如果与纪录片作比较，似乎可以这样表述，“纪录片”是以真人真事为表现对象，不受新闻时限的约束也不经过任何虚构，直接地反映生活，它不可以用演员表演，更不能任意改换地点环境。纪录片大师弗拉哈迪虽然遵循了这些规则，但是采取了“排演的新闻片”的方法，他有编剧、有演员，并且有时还不排斥用电演演员来表演，所以纪录片与真实的关系被界定在“揭示真实”的范畴内。而写实派虚构电影则是崇尚写实主义的表现手法和表现精神，在一个虚构的故事里，追求完全逼真的再现和排演。

写实派虚构电影的代表人物埃立克·冯·斯特劳亨与弗拉哈迪是同时代人。他受19世纪自然主义小说家们的影响很深，所以对揭露表现真实的电影很感兴趣，而对好莱坞拍摄无聊的商业影片相当反感。他的信条是：让观众“所看到的一切完全是真实的”，这才叫电影。他常说狄更斯、左拉和莫泊桑是自己的老师。这几位伟大的文学家对他的电影作品确实产生了潜移默化的影响。斯特劳亨1885年出生于奥地利维也纳，他自称是贵族，其实是犹太人的后代，他的至亲好友、作家托马斯·昆布提斯在《斯特劳亨传》中披露了他的身世之谜。斯特劳亨的父亲原是一名奥国第六骑兵团少校，后来做了商人，与一位捷克女子生下了斯特劳亨。斯特劳亨也读过士官候补学校，服过军役。退役后，他于1909年来到纽约，在百货公司当小工，后来又做过捕蝇纸的推销员。斯特劳亨在青少年时就迷上了戏剧和小说，并撰写短篇小说，向刊物投稿。一个偶然机会，他遇见了大导演格里菲斯，马上被看中了，在格里菲斯的影片《一个国家的诞生》里，他当上了临时演员和替身演员。接着又在《党同伐异》里扮演有台词的小角色并得到了副导演之职。从此，他成为格里菲斯的得意门生。1918年，他在《世界的心》里演了一个面目狰狞可怕的德国军人，受到影界称赞。1919年，他说服了环球公司的总经理卡尔瑞姆莱，导演了自己的处女作《阿尔卑斯山风云》，他的自然主义表现手法使影坛为之震惊。好莱坞认为他是一位很特异的导演。斯特劳亨的特异之处就在于他能够突破当时好莱坞的套式，运用好似作家左拉的自然主义描写手法，为电影艺术开拓了一个崭新境界。

1921年，斯特劳亨导演了他的第一部称得上是杰作的影片《愚蠢的妻子》，拍摄周期长达11个月，片长40大本，摄制费用超过了100万美元，是当时继《党同伐异》后的又一部巨片。斯特劳亨由于对表演的偏好，在影片里扮演了男主角，一个勾引女性的人。扮演这种角色他很有经验，比如他曾在自己执导的《盲目的丈夫》里，扮演一个奥地利男子，也是一个自私、卑鄙、勾引女性的家伙。在《魔鬼的钥匙》里，也扮演了这类角色。他对演员表演的要求，一直是追求真实、自然，对自己当然也不例外。斯特劳亨追求自然主义的倾向，还表现在这部影片的道具布景方面，连最细小的地方，都要求布置得十分逼真，我们在讲道具的篇章里曾经提到过这位导演，他因要求在布景中安置电铃，被电影公司指责为“斯特劳亨的浪费”，这种“浪费”对于艺术至上的斯特劳亨来讲，是比生命还重要的。公司对他的种种做

法和创作态度都非常恼火，将他的 40 大本的影片压缩到 10 本，还认为他的作品与经商之道格格不入。如果不是《愚蠢的妻子》获得了商业放映的成功，他就甭想再干导演这一行了。

1923 年，斯特劳亨终于被这家公司解聘，此事被看做是电影史上的笑话——优秀的导演在好莱坞也会被炒鱿鱼！他来到米高梅公司，于 1924 年拍成了长达 42 大本的《贪婪》，这部堪与爱森斯坦的《战舰波将金号》媲美的经典之作，被誉为 20 世纪 20 年代写实主义的代表作。《贪婪》是根据自然主义小说家弗兰克·诺利斯的《麦克·梯格》改编的，描写 1905 年前后，美国旧金山一位女子的命运。婚前，她纯洁、美丽，是一位惹人喜爱的姑娘；婚后，她变得越来越贪婪，性情也因而粗暴不堪，家务的操劳夺走了她的年轻美貌，贪婪却根本改变了她的本性。最后她从外形到精神都在贪婪的吞噬下完全被扭曲了。在这部影片中，斯特劳亨的最大贡献就是第一次使用了电影的相关语言去表现小说家对人物心理、情绪的刻画，并且以忠实于真实的态度去拍摄一系列场景和细节。

影片的道具是他一件件从古董商店精心挑选来的，房间的天花板是刻意让美工师仿制的，他不惜笔墨，用写实手法真实记录下女主人公扭曲变形的嘴和蓬乱的头发。影片结尾，他还设计了用手铐铐住两个犯人一齐扔在“死谷”沙漠的一幕：一个已经死去，另一个还在苟延残喘地挣扎，身体已经半僵。为了表现好沙漠之死的真实场面，他带领摄制组在那里生活了一个月。还穿着带补丁的衣衫，趿着破皮鞋，废寝忘食地完成后期制作，使一部可以放映 4 个小时的作品问世。令他自豪的是他完完整整地再现了原著的每一个情节。

影片虽然最后被愤怒的制片人删去了两个小时，却依然闪耀着动人的光辉。在此，他大量创造性地使用富有表现力的长镜头，是影片未能被戕害的因素。因为在每个长镜头里，都包容了大量的信息和细节，如牙医与姑娘举行婚礼的镜头里，透过窗户可以看见一队送葬的行列经过，这种手法在奥逊·威尔斯的《公民凯恩》里也被沿用；大量进行实景拍摄，以增强影片的真实感；要求演员用有力而原始的情感来塑造角色等等，这些创举都成为以后写实派电影所遵循的准则。而对真实的揭露，对真实的模仿，对真实的质疑，则是写实派虚构电影导演的艺术风范与真谛。

此后，斯特劳亨继续坚持以这种风格摄制了《风流寡妇》、《结婚进行曲》、《凯莉皇后》、《漫步百老汇》（有声片）。斯特劳亨的创作是不适合好莱坞老板们口味的，他无视商业影片所需要的套路，导致再也无人聘请他当导演了。好莱坞把他的名字列入黑名单，影片公司老板耿耿于怀他把大量的经费用在描写穷人而不是去表现富人们所需要的豪华淫逸上，他们更切齿痛恨这位 48 岁的导演竟狂妄地宣称要享有创作的权力！“那就让这个穷光蛋去享受没电影可拍的权力吧”。如同他的老师格里菲斯被好莱坞排挤一样，1933 年，极具才华的斯特劳亨也被永远关在美国制片厂大门的外面。

大卫·罗比逊以为：“好莱坞不能容纳这位充满野心的天才，是无法弥补的损失，同时又是电影艺术史上的一大悲剧。”

不再做导演的斯特劳亨，只好以表演为生，在《伟大的幻影》、《红楼金粉》等影片里，他都展现了精湛的演技——那也是他所要求的真实派的表演。

埃立克·冯·斯特劳亨是一位真正的艺术家，是令人尊敬的。

与蒙太奇说再见 ——巴赞长镜头理论

在一次性曝光、连续拍成的一个镜头里，导演通过调度演员、运动镜头（包括视线的角度、视距的变化）、变化镜头焦点等方法拍摄下一个场景内的画面，或表现多种景别的变化，使用胶片长度超过一般普通镜头的，被称为“长镜头”。一个长镜头内部常常就包含着各种蒙太奇运用。从30年代爱森斯坦提出蒙太奇理论以来，长镜头一直作为一般的摄影方法在应用着。弗拉哈迪曾在《北方的纳努克》一片里，真实表现了冰冻的海洋、风暴袭击着爱斯基摩人，及纳努克如何发现海豹并与之进行殊死搏斗等一系列场面，正是成功使用了长单镜头，他自始至终让纳努克与海豹同时出现在一个画面内，让银幕时间等同于现实时间，成为影坛公认的早期长镜头运用的经典，并受到巴赞的称道。

安德烈·巴赞，1920年生于法国，是四五十年代法国著名的电影评论家。40年代中期，他对前半个世纪的电影进行总体评判之后，提出了电影“照相本体论”，即长镜头理论，以4卷本论文集《什么是电影》公之于众，并且在1955年创办了《电影手册》杂志，围绕这一理论曾展开持久的探讨，影响非常深远。在《电影手册》周围，巴赞还团结了一批有为的青年影评作者，如弗朗索瓦·特吕弗、让·吕克·戈达尔、克劳德·夏布罗尔、雅克·里维特、埃立克·罗默尔等等，形成电影手册派。

巴赞被誉为继爱森斯坦之后又一位电影理论大师，建立了又一座理论的丰碑。他的照相本体论认为，电影的实质就是照相机的延伸和扩展，目的是把现实场景和事件真实地表现给观众，使用长镜头和纵深镜头拍摄，可以最佳地实现这一美学追求。他还极端地提出以上述两种镜头语言取代蒙太奇语言，明确反对蒙太奇理论和好莱坞剪辑术。他预言，电影的总体趋势是不断地向现实主义靠拢。

蒙太奇理论与长镜头理论的区别何在呢？不妨举个实际例子来讲。格里菲斯1920年所拍摄的《赖婚》一片里，丽琳·吉许扮演在风雪之夜被人赶出来的孤女，由于冻饿、疲劳而昏倒在冰河的巨大冰块上，当冰河开裂，孤女所在的冰块被河水冲向大瀑布，就在她将被瀑布吞噬的一刹那间，男主角营救了。整个段落被格里菲斯拍得非常生动、紧张和逼真，然而这一切是运用蒙太奇手法实现的。巴蕾女士在她的书中曾有这样的记述：“3月里，当一场风雪恰如人愿地降临时，就在马罗奈克拍摄了风雪的场面……至于冰河的场面，那是以后在佛蒙特州白河汇合点拍摄的……A·B·派尼在《生活与丽琳·吉许》一书中，引用了R·巴赛尔麦斯的话：‘两个星期以来，丽琳每天不是一次，而是20次地飘浮在一块冰上，而我也同样次数地从一块冰跳到一块冰上去拯救她’。至于瀑布跟前的场面，是年底在康涅狄格州法明顿城拍的，冰块是木头做的。银幕上出现的很短一段大瀑布的镜头是在尼亚加拉瀑布拍的。”巴蕾女士还明确写出浮冰漂近瀑布的镜头和孤女危在旦夕的惊险镜头是用特技的手法在一个小瀑布拍的，格里菲斯只是把若干尼加拉大瀑布的镜头插入其中，让观众以为孤女真的在向奔腾咆哮的大瀑布漂去。

以上这种使用蒙太奇方法拍成的一段戏，恰恰是巴赞的长镜头理论所反对的。按照巴赞的理论拍摄这一段戏，应该用真实、完整的几个长镜头如实记录下孤女被赶出后，在风雪之夜昏倒在冰河之上，冰河开裂，河水把她

和浮冰冲向奔腾咆哮的大瀑布，以及男主角如何在最紧张的一刻营救了她，最壮观的，还应该是使用纵深镜头拍下营救脱险的大全景，让观众真切地看见那未经剪辑的实在画面。

巴赞在《摄影影像的本体论》等一系列论文中，提出了“影像与客观现实中的被摄物同一”这一哲学命题。所谓“同一”的理论，即为电影艺术有可能在“没有人的创造性干预下自动形成”，“自然真实本身即是电影表现手段”。如爱森斯坦等人喜欢使用的对比、强调、暗示、象征等人为方法，给现实形象添加抽象意义的方法，认为观众或许不能理解而进行引导的诸如此类方法，都是长镜头理论所反对的。

以长镜头理论作为拍片指导的这批电影导演有这样一些特点，他们多拍外景，很少在摄影棚内拍摄；拍摄外景也很少搭景，多用实景，使他们的影片有一股真实之感和清新气息；他们拍片的摄制组小，拍摄周期短，不用知名演员，影片成本也仅是一般影片的三分之一。但这些导演拍的影片也相当卖座，如弗朗索瓦·特吕弗的《四百下》和阿兰·雷奈的《广岛之恋》。这两部影片双双在戛纳电影节和威尼斯电影节获得大奖。

巴赞之所以武断地认为“蒙太奇是文学性的和最反电影的手段”，是因为在某种情况下，“剪辑破坏了事件的时空的统一性，从而可能使真实的事件变成单纯的幻想的时候”。怎样才能影片里再现真实呢？只有摒弃蒙太奇，回归电影的照相本性——坚持长镜头理论。

巴赞的门徒很多，他们提出：事物有着自身的含义，而电影只要把它拍下来就够了。巴赞于1958年去世后，《电影手册》派的青年们纷纷转向拍片实践，形成法国“新浪潮”电影。

很多人在10年之后，各自形成自己的风格，成为现代派电影的主力。安东尼奥尼以擅长运用长镜头和场面调度著称于影坛。他在1967年导演的著名影片《放大》，描写一位无忧无虑的青年摄影师在野外偶然偷拍到一对情人的幽会情景，但当他回到暗室，将底片冲洗出来，并一一放大时，却竟然发现照片上有一具横卧在草坪上的男尸。青年摄影师在深夜又潜回现场想探查个究竟，然而月光下尸体已踪迹全无。紧接着，女谋杀者又三番五次向他索要照片。这一切使摄影师那欢快晴朗的心情一下子变得惊恐不安。安东尼奥尼并没有像希区柯克那样，把摄影机对准案件的侦破过程，而是反复表现了这一案件的偶然发现者的复杂心理活动。对男尸影像从显影液中浮现出来的过程，他以长镜头做了大量细致有效的描绘，让观众在看电影时完全进入了真实情况，产生强烈的震动与共鸣！

巴赞逝世后，《电影手册》仍然是法国的头号电影刊物。从1966年起，与结构主义或“后结构主义”的文学理论刊物《太凯尔》以及新小说派作家进行交流，它的电影批评方法也趋向多元化。进入70年代，美国的齐格弗里德·克拉考尔在《电影的本性》一书中，对长镜头理论又做了新的注释和发展。而场面调度派、写实派、功能主义、再现主义、纪录主义，都是这一学派的别称。

作为今天的电影艺术家们，已经从几十年的实践中体会到，蒙太奇理论和长镜头理论是相辅相成并行不悖的。因为蒙太奇理论创始人爱森斯坦并没有否定过场面调度，长镜头理论在实践中也不能绝对不使用蒙太奇。事实证明这两大电影学派已经在相互结合中将电影艺术推向新的浪潮。

电影镜头就是观众的眼睛 ——维尔托夫学派

20世纪五六十年代，在法国兴起了真实电影运动，核心人物把苏联的维尔托夫奉为鼻祖。著名的法国新浪潮电影导演戈达尔也在拍一系列政治电影时宣称，他是“维尔托夫派”。这一切都是吉加·维尔托夫生前所始料不及的。

1917年，俄国十月革命取得胜利。1919年8月27日，列宁签署了将沙皇俄国的电影企业收归国有的法令，苏俄电影宣告诞生。即使在内战中极端困难的情形下，导演们也未停止工作，他们拍摄了一些很优秀的故事影片。1922年，苏俄经济开始复苏，列宁对电影工作者指出：“在所有的艺术中，电影对于我们是最重要的。”这一号召无疑成为文艺部门行动的指导。艺术家们共同努力拍成了巨片《阿艾里塔》。同时，在政府支持下，一支由青年人组成的先锋派电影团体渐渐崭露头角，令人瞩目。其中有库里肖夫的“实验工作室”，也有维尔托夫组织的最早出现的“电影眼睛”派。

吉加·维尔托夫出生于1896年，最初从事音乐作曲，把留声机上录下的声响加以剪辑，创作了一种无乐谱的“具体音乐”——“听觉实验室”，被当时称为未来派作曲家。1918年，维尔托夫改行做了纪录片的剪辑和编辑工作，直至担任电影导演，终于成为苏联电影学派的风云人物之一。他曾制作过最早的历史长片《内战史》，创办过不定期的杂志片（新闻短片的一种样式），取名为《电影真理报》，一共发行了12期。法国在50年代所倡导的“真实电影”即从《电影真理报》脱化而来。

基于对摄影机的认识，维尔托夫在1922年发表“电影眼睛”理论宣言，他把摄影机比作人的眼睛，主张电影艺术家要手持摄影机“出其不意地捕捉生活”，反对人为编导故事，以为场面调度、电影剧本、演员、摄影棚所制造出来的影片都脱离真实，脱离社会实际，必须彻底地扭转。办法就是——“实况拍摄”，“生活即景”，他认为这种方法最能体现“电影眼睛”——摄影机的敏锐和特色。

维尔托夫和一些赞成“电影眼睛”观点的纪录片导演在一起工作，以他们的大量实践来推行这种电影理论。在无声片时期，维尔托夫拍出了《一片面包的故事》、《列宁逝世一周年》等。在后期拍摄长片时，他进一步实现“真实电影”的构想，如1926年摄制的《前进吧，苏维埃！》（又译《漫步苏维埃》）。这部影片由他亲自撰写剧本，片中大量运用隐蔽摄影方法来捕捉真情实景。1926年的《在世界六分之一的土地》中，他舍弃了直接记录手法，力图创造一种“诗电影”的氛围，并且交替使用画面和字幕。1929年，他又拍摄了一部十分精彩的影片《带电影摄影机的人》，这是一部纯粹探讨电影摄影机本身的影片，它研究了“电影眼睛”的功能和能力，探索了影片剪辑的节奏性、叠影、双重曝光，以及摄影机的灵活运动和变速问题，都达到尽善尽美的程度和效果，成为“电影眼睛”的无声绝唱和赞歌。

维尔托夫拍摄的《顿巴斯交响乐》，受到喜剧大师卓别林的高度赞赏。

维尔托夫的无声纪录片还只是追求一种视觉化的音乐效果，当时他需要在影片里配上交响乐曲，或一种嘈杂声与音响蒙太奇来烘托影片内容。有声片的诞生，无疑给了“电影眼睛”的声画对位以更广阔的创作天地。维尔托夫的杰作《关于列宁的三支歌曲》（1934年）运用了三支歌曲来贯穿表现政

治家列宁一生的功绩。他把搜集到的素材进行蒙太奇处理，这种做法在他以往的创作里也同样如此，即任意组合各种素材，有时甚至不顾时间的连续性，他认为只有这样才有助于让科学的方法和艺术更有意义地结合起来。这显然带有结构主义的倾向。不过，影片的第一部分显得格外出色，是以中亚细亚的一支民歌为内容，配合上非常明快、热烈的节奏和鲜明的人物形象，深刻表达出“从过去到未来，从奴隶生活到自由生活的全部过程”的主题。为“电影眼睛”派理论做了最好的诠释。

作为一名理论性很强的优秀导演，维尔托夫强调纪录电影的个性要表现在对资料的选择，新的时间、空间的创造性应用和处理等方面，他试图建立起一整套科学的创作方法。事实上，这种理论在实践上却有相当的困难。比如，人的眼睛可以随视线所及地“抓住生活的即景”，看到一些自然而又隐蔽的东西，摄影机却是一种很笨重的机器，当时如果有了现代的摄像机，维尔托夫的“眼睛”就会灵活可爱多了，但使用当时的摄影机拍摄有严格的条件限制，拍下来的景物往往不行。维尔托夫和他的兄弟摄影师米哈依·考夫曼为了克服这些难题，曾做了大量的实验。那些典礼、演说、集会、游行示威、运动会的新闻纪录片用即景拍摄是比较容易的，儿童们聚精会神地观看木偶戏也不会被摄影师们影响，但要快速捕捉一些人们的情感流露，或者要把人们在墓地前哀悼死亡亲友时伤心流泪的情景及时捕捉下来，是不好办的。维尔托夫和他兄弟采用了隐蔽在远处，或躲在森林里，用拍野兽片使用的望远镜头来调拍等办法，虽有一定成效，但想要求摄影机灵活得无所不在是完全不可能的。“电影眼睛”理论的彻底实现需要辅以像人的眼睛一样敏锐、像人的耳朵一样聪灵的摄影器械才行。这样的摄影机几十年后才发明问世。

法国50年代末出现的“真实电影”或“直接电影”，在电影理论上承继自维尔托夫的“电影眼睛”派，在政治上观点明显倾向于西方马克思主义理论，带有一定的战斗性。这是由于法国电影艺术家对阿尔及利亚战争表现了强烈的关注，同时，60年代中期燃烧于越南的战火硝烟更促使他们加入反战的行列。法国电影艺术家们认为，1968年的法国“五月风暴”已经改变了他们的“电影思考”，这“五月风暴”正是戴高乐政权下长期以来潜伏的各种政治、经济与意识形态矛盾的总爆发。在这种背景下，产生了戈达尔效法苏联早期电影革命艺术家们组织起了他自己的电影集体——“维尔托夫摄制组”，一度形成了法国红色先锋派电影的理论与实践。

深渊与巅峰 ——罗西里尼与意大利 新现实主义浪潮

第二次世界大战之后，战败国意大利兴起了写实主义电影的浪潮，为意大利新现实主义电影学派的形成和发展奠定了基础。它的代表人物首推罗伯特·罗西里尼，他以战后三部曲——《罗马，不设防的城市》（1945年）、《游击队》（又译《老乡》，1946年）、《德意志零年》（1948年），深刻揭示了法西斯统治下德意两国人民的反抗斗争，以及战争给普通人带来的痛苦和灾难。

罗西里尼出生于罗马一个机械设计师的家庭，有着无忧无虑的童年生活，自小酷爱摆弄各种机械，还为自己建了一个小型实验室。高中毕业后，罗西里尼突然萌发了拍电影的兴趣，开始学着做摄影师和剪辑。如同那个时代的很多电影爱好者一样，他从母亲那儿要了钱来拍摄电影，从1930年开始，他共导演了6部纪录短片，上座率还不错。拍《海底幻想曲》时，为了拍出海底的各种奇景，他特意建造了一座小小的水族馆，搜集来各式各样的鱼，并缚在长头发丝上来控制它们的游动。这一工作难度很大，但罗西里尼却十分耐心，坚持达到目的，这显示了他超人的才华和毅力。

当时，意大利正处于墨索里尼的法西斯政权统治下，电影界则完全掌握在墨索里尼的儿子维多利奥·墨索里尼的手中。罗西里尼1938年进入电影界之后，也拍摄了几部颂扬意大利法西斯的影片，如《白色的船》（1941年）、《飞行员的归来》（1942年）、《带十字架的人》（1943年）。然而，作为一个有良知的艺术家，他很快转向拍摄进步影片。1943年，二次大战进入末期，意大利被盟军和德军瓜分为二，罗马处于纳粹军队的占领中。逃亡途中的罗西里尼决心把一路的所见所闻拍成电影。《罗马，不设防的城市》就在这种环境里孕育出来。他和阿米台依根据一位抵抗运动领导人的口述，几乎是逐字逐句记录下为准备解放而进行的秘密斗争的情况。有意思的是，盟军解放罗马之日，也正是《罗》片开拍之时。当时摄影器材相当匮乏，交通也十分不便，意大利已是南北对峙……这些艰难的处境促使罗西里尼运用了既经济又富于再现力的纪录片手法，拍摄了罗马市民的艰苦生活，纳粹德军扫荡游击队，以及市民和儿童们面临的死亡灾难……他意欲以真实的画面向全世界人民展示法西斯的罪恶和反法西斯战士的无畏精神，以鲜明的写实主义风格震撼着每一位观众的心灵。

影片的魅力是不言而喻的。英格丽·褒曼在看过这部伟大作品后，就深深爱上了罗伯特·罗西里尼。

紧接着，罗西里尼拍摄了又一部杰作《游击队》。影片描述了盟军从南向北挺进，解放意大利的6段真实故事。他依然没有使用摄影棚、服装、化妆和演员，甚至连剧本也不用，而与阿米台依、年轻记者费里尼（费里尼日后成为新现实主义电影的精英）一道进行实地调查采访，并据此拍摄而成。影片镜头均为实地拍摄。他擅长从真实事件中获取素材，而且能娴熟运用长镜头方法，因此倍受巴赞的称赞。他的这些做法和观念，使银幕一洗意大利纳粹时期的陈腐，带给意大利电影以清新的风格，同行们也纷纷效法。电影史学家是怎样评价罗西里尼呢？萨杜尔说：“由于影片表达了人民的内心呼声，它超越了记事的范畴，而达到了史诗的高度。”

1948年，在满目废墟的柏林城堡，罗西里尼执导了《德意志零年》，他在影片片头打上字幕，将它献给他数月前在西班牙死去的年仅10岁的儿子马可洛马诺。这部描述德国青少年陷入精神的荒蛮之地，在徘徊、寻找新的精神寄托的影片，将罗西里尼的名字永久写在了史册上。

罗西里尼1952年导演了由英格丽·褒曼主演的影片《欧洲1951年》，并和这位美丽而演技卓越的女演员结了婚。他们的爱情充满了罗曼蒂克。但褒曼却受到来自美国，甚至美国国会议员的指责。过去她在银幕上一直成功饰演天真少女、贤妻良母、巾帼英雄……简直就是美国优秀女性的化身。自从她与前夫离异，与罗西里尼结婚，这形象几乎就在一夜之间化为乌有，她被攻击为“荡妇”、“娼妓”。她主演的影片也受到观众们的抵制。罗西里尼当然也受到同样的攻击，这些攻击则来自他的前妻和情人以及意大利的新闻界。婚后，他们生了3个孩子。1958年，他们又离异分手了。

罗西里尼与褒曼一起拍摄影片，如《斯特隆波里火山》、《欧洲1951年》、《意大利游记》、《胆战心惊》等都未引起什么注意。有评论家写道：“从《胆战心惊》这部影片，已经能够测量出褒曼和罗西里尼所掉进的深渊的深度了。这倒并非因为这部影片比他们最近拍摄的其他一部更加差劲，而是由于好多次不成功的尝试，证明这一对夫妇不能创造出能为群众或批评家所接受的任何东西。一度是世界上毫无疑问的第一位明星、格丽泰·嘉宝的继承者的英格丽·褒曼，在她最近的影片里只是她自己的影子而已。”

1959年，罗西里尼又导演了一部优秀影片《德拉·罗维莱尔将军》，由著名导演维多里奥·德·西卡担任男主角。罗西里尼一旦回到他拿手的战争题材影片就如鱼得水，影片不仅有深刻的主题思想，也有很强的观赏性。影片描写诈骗犯普莱托尼被德军拘捕，投入米兰监狱。恰在这时，党卫军秘密杀害了意大利反法西斯的德拉·罗维莱尔将军。德军就命普莱托尼冒充这位将军，以便骗取监狱秘密组织的信任。在狱中，假“将军”受到难友们的极大的尊敬和信任，普莱托尼也渐渐假戏真做，鼓励同胞们和德国人进行斗争。最后他不但没有告密，反而以“将军”的身份英勇就义。影片在当年的威尼斯电影节上获得了金狮奖。

1977年，罗西里尼荣任戛纳电影节评选委员会主席。但是在影展结束后的6月3日，他因心脏麻痹症而不幸逝世。这位伟大的意大利新现实主义导演，以他的作品给世界电影史留下了一笔宝贵的财富。

扮演诈骗犯普莱托尼的维多里奥·德·西卡，也是意大利新现实主义浪潮的主将。德·西卡1920年出生于意大利南部，父亲是银行职员，学生时代，他虽然攻读罗马商业学校，却热衷于演剧活动。他21岁时加入了一个名叫亚玛兹罗瓦的剧团，有了些名气，30岁又主演了一部电影，受到影界瞩目，接着成为几部影片的男主角。可是德·西卡并不满足于当个好演员，他很快就跻身于导演之列，兼任了3部影片的导演。这样，他成为意大利影坛的一位多面手。1942年，德·西卡结识了青年记者凯撒·柴伐梯尼，这位青年日后成为意大利新现实主义电影的著名剧作家。德·西卡请柴伐梯尼给自己当助手，两人合作十分默契。在德·西卡一生30余部电影作品中，有26部是柴伐梯尼编写的剧本，如《孩子们看着我们》、《偷自行车的人》、《温培尔托——D》、《米兰的奇迹》、《屋顶》、《意大利式的结婚》等等。

名片《偷自行车的人》，写一个罗马失业者找到一份必须骑自行车才能干的工作，当他正在张贴海报之时，自行车却被偷走了，为了找回这命根子，

他和儿子在罗马街头足足奔波了一天一夜，仍然一无所获。但当他也想去偷一辆自行车时，却被警察抓住了。在《温培尔托——D》里，德·西卡聘请了一位退休老教师来饰演主人公——一个在市政局干了几十年的小公务员，年老退休后，微薄的养老金使他难以为生，他去卖表、去乞讨，最后只好去自杀，然而被他扔掉的小狗又找回来了，他连死也不能了……影片中还表现了领取养老金的老人们在议会前示威游行和被警察驱散的场面。

德·西卡的作品有同罗西里尼相同之处，即重视表现意大利的社会现实生活，表现下层小人物的遭遇和卑微、麻木的心态。他坚持聘用非职业演员演出，不以情节取胜，而以情感真实、质朴、自然、细腻打动人心。这些影片上映后，均在欧美引起巨大反响。

德·西卡自身的演技洗练而富有人情味，深受人们称道。他兼擅正剧、悲剧和喜剧，最博好评的就是《德拉·罗维莱尔将军》了。电影理论家巴赞认为他的艺术特征可以归纳为“对人充满友爱和柔情”。作为一代大师，他确实是谦和友善对待别人，他一生饰演过100多个角色，也包括在一些平庸的新现实主义作品里出演小角色，小人物。德·西卡的才华是令人称颂的，德·西卡的为人是令人尊敬的。

在新现实主义的浪潮中，还有一位推波助澜的人物，他就是电影大师鲁基诺·维斯康蒂。他曾雄心勃勃地在1948年拍摄了代表作之一《地震》（又译《大地在波动》），影片也是一概不用职业演员，也是采用纪录片手法，写实地表现了西西里岛上一位渔民的贫困生活。他也是采用了非剧本方式，但全片结构十分周密细致。他原本打算拍成西西里岛的渔民、农村、矿山三部曲，只完成了第一部就终止了。

维斯康蒂的祖上是中世纪的封建地主，米兰最有权势的家族。他父亲是公爵，母亲是意大利大企业家埃巴的女儿。所以维斯康蒂自幼是在严格的贵族化教育下长大的，他对文学和历史都有很深的造诣。但是维斯康蒂对家庭有一种反叛的心理，竟4次离家出走。后来，他的反抗精神转向了新思潮，开始对艺术运动关心起来，特别是对法国自然主义文学和美国新文学尤为迷恋，进而又研究起戏剧艺术。维斯康蒂的父亲就是米兰剧坛的幕后支持者，所以他打入戏剧界毫不费力。后来，他认识了法国著名导演让·雷诺阿并结为密友，维斯康蒂顺理成章地向电影发展了。

维斯康蒂的代表作品，大部分是在二战结束后推出的。继《地震》之后，他的又一部重要作品是《罗科和他的兄弟们》（1960年）。故事是这样的：罗科兄弟5人随母亲从西西里迁入米兰打工生活。老大西蒙内当了职业拳击手，但也染上了酗酒赌博的恶习，还认识了一个叫纳迪娅的妓女。罗科（阿兰·德龙饰）也步老大的后尘当了拳击手，老三在一家工厂当工人，老四、老五还年幼。罗科渐渐爱上了纳迪娅，他鼓励她重新做人。老大发现后，一时性起杀死了纳迪娅。这部影片被认为是《地震》风格和题材的延续，探讨的仍旧是新意大利向何处去的问题。维斯康蒂说，他表现了一个近似陀斯妥耶夫斯基小说《白痴》中主人公的形象——罗科，他善良，可是面对现实却无能为力。他说：“15年前，我们把自己堵塞在某条道路上，这条道路就是新现实主义。有的喜欢逃避现实，有人则认为停留在原地去利用各种方便的条件更合适。至于我自己，我在经历了直接记事式的影片剧作（指《地震》），用直截了当的语言在表示各种事件（指他的影片《小美女》）后，我现在需要去叙述了。但是，如果不能做到与现实保持接触，那是不能认真、严肃地

去叙述的。”“《罗科和他的兄弟们》有希腊悲剧的影响。但是，它首先是一部具有现实主义传统的电影小说。”

1963年，维斯康蒂又在《豹》（又译《浩气盖山河》）里，以处于大动荡时代的西西里岛为背景，深入描画了一位老贵族留恋古老道德传统和古老秩序的心态和他的悲哀。冷静、客观的叙事风格和对人物的精心刻画令人击节赞叹。这部影片荣获了法国戛纳电影节最佳影片奖。他的作品有两种倾向，一是来自他的血统中的贵族气质，二是要反抗这种血统的革新意识和行动。如果说《地震》、《罗科和他的兄弟们》显示着后者，那么《豹》等影片则深深体现了前者。他的新现实主义思想与家族赋予他的烙印，恰恰在剪不断、理还乱的状态中表露于银幕之上，成为这个时代的缩影。

继3位电影大师之后，意大利新现实主义浪潮时起时落，一直对世界影坛起着不可估量的影响和作用。

在诗意与写实之间 ——让·雷诺阿与诗意写实主义

历史上父子齐名的文学家、艺术家不乏其例，如大仲马与小仲马，大施特劳斯与小施特劳斯以及中国的曹氏父子、苏氏父子等，而法国著名印象派画家奥古斯特·雷诺阿与其子让·雷诺阿也是同样举世闻名的。所不同的是，他们的艺术门类不同，一位是画家，一位是优秀的电影导演。让·雷诺阿没有去继承父亲的事业，而是完全继承和发扬了冯·斯特劳亨所信奉的拍摄电影的原则和传统，形成诗意写实主义风格，成为法国电影史上的丰碑。

让·雷诺阿是奥古斯特·雷诺阿的次子，1894年出生，1912年中学毕业，1913年服军役。第一次世界大战时从军，任骑兵少尉，后因腿部负重伤而入院治疗。在这段时间里，他对电影产生一定的兴趣。他退伍后来到法国南部的卡纽和郊外的玛洛特从事陶器制作。1923年，因受到电影《爱的火花》的感染，才决心投身于电影事业。起先，他只是为别人写作了一部电影剧本，接着才在1924年获得了拍摄《水上姑娘》的机会。影片以爱情为主线，讲述一位姑娘在做水手的父亲死去后遭遇了许多不幸，最后得到一位地主少爷的救护和爱情的故事。让·雷诺阿运用了印象派电影手法，所表现的如姑娘做梦时的场景，深获好评。

让·雷诺阿又在1926年改编了左拉的名著《娜娜》，并把它搬上银幕，这次他揉合了文学上的自然主义与绘画上的印象主义，把妓女娜娜悲惨放荡的一生以优美的笔法展现在银幕这块活动的画布之上，使之成为雷诺阿默片时期的代表作品。只是，影片发行不佳，使他接连拍了5部商业片才扭转了经济上的亏损局面。

从1930年到1939年，让·雷诺阿制作了15部题材各异的影片，全部深刻表现了法国民族的情感和愿望。1934年所拍的《汤尼》是一部极端写实主义影片，片中几乎没有内景，也没有用大明星，纯粹依据真实事件拍成，被评论家们认作是与维斯康蒂的《对头冤家》（1942年）一样没有时代局限的杰作。他描写了从意大利和西班牙来到法国南部的打工者们的爱情和经历，最后因颓丧、嫉妒而导致一场悲剧。一般评论家认为《汤尼》是电影史上新写实主义电影的先驱。

雷诺阿的写实主义手法虽然得到好评，但他慢工出细活儿的拍片速度却常让一般电影老板不满意。找他拍电影的，多是看重他擅长拍摄社会题材并欣赏他写实风格的制片人。1935年，让·雷诺阿拍了《朗基先生的犯罪》，影片描述一家印刷厂面临破产，老板逃跑了，工人们却团结起来组织了一个合作社继续进行生产，终于扭转局面取得胜利。这是一部表现工人要求权力的影片。另一部根据名著《下层社会》改编的影片《社会底层》，则刻画了一群社会落伍者的众生相。这些影片都显示着他广博和深远的认识，并且永远能忠实反映人间世态、表现人的本质。雷诺阿自幼喜爱艺术，具有高深的艺术修养。这使他一从影就很快跻身于名导演之列。他与法国影坛老将让·维果以及雷内·克莱尔、约克·费戴尔、马赛尔·卡尔内等人共同奋斗，谱写了法国二战前电影史上的不朽篇章。雷诺阿于1937年导演的《大幻灭》是众多影片里的一部伟大作品，此片荣获了威尼斯电影节最佳艺术电影奖。

《大幻灭》描写在第一次世界大战时，被俘虏的法国官兵在监狱中与德国军官之间的敌对情绪和情感纠葛。法国军官伯居是位侯爵，对监禁他们的

德国贵族军官劳芬斯坦（冯·斯特劳亨饰）颇有好感，而对同为难友的法国机枪手马雷夏尔很轻视；同样，平民出身的马雷夏尔也对虽然语言不通却同属一种阶级的德国农妇很有亲切感。雷诺阿为了表现出战争冲突中相同阶级、相同阶层的感情和立场，而使用了大量极有表现力的镜头和拍摄手法。在描绘法国战俘决定越狱时，军官伯居被雷诺阿赋予了深深的悲哀和同情——他英勇地掩护战友们逃走，自己最终却被他颇有好感的德国军官“朋友”打死了。战争的残酷使伯居的“和平主义”理想幻灭。雷诺阿本人在一次大战中也曾经被德军俘虏过，这些经历被他融入影片之中，使《大幻灭》更加透射出雷诺阿关于人性的思考和写实主义的光辉。

雷诺阿在《大幻灭》等影片里，非常注重把人物与自然环境及他们自身的地位结合在一起表现，采用了近似纪录片的朴素风格，使观众随着影片的发展去思索和联想。他喜欢用长焦距镜头来拍摄，使近景和远景同样清晰，雷诺阿对这种摄影方法的实践和系统发展，在时间上可比奥逊·威尔斯的《公民凯恩》要早得多了。

雷诺阿非常厌恶程式化的拍摄倾向，不能容许它出现在自己的作品中。为了摆脱这些，他向18世纪优秀的舞台剧目学习，坚持用写实手法传递一种如诗如歌的真实感受。在《大幻灭》、《游戏规则》、《衣冠禽兽》等影片里，他总是将一个个事件和细节很细致地表现出来。在《乡村一角》，他使用印象派表现手法摄制了一段辛酸的田园情史；在《野餐》中，又把莫泊桑的小说极有情致地再现出来。他注重依靠演员表演来形成摄影的特色，放任他们去即兴创造、发挥。由于雷诺阿有深厚的戏剧和文学功力，对社会有深邃的洞察力，驾驭角色“如提线木偶一样自如轻快”，所以他的影片风格始终界定在诗意与写实之间，形成细腻、自然、隽永的“雷诺阿格调”。

在第二次世界大战期间，雷诺阿去美国好莱坞导演了5部影片。战后的1953年他重返祖国，导演了《我爱巴黎》（又译《法国康康舞》）。他运用浮世绘的手法描述了艺人的生活，也许正是受了他的父亲一代印象派画家们的影响。他回国后，依然是以一种温情的视角来观察自己的民族，他的作品依然是那么光芒如初。1955年，他执导了幻想音乐剧《艾伦娜和男人们》（英格丽·褒曼主演）。背景是20世纪的巴黎，剧情是一位波兰公爵美丽的未亡人与将军和潇洒伯爵之间的三角爱情故事。1959年，他又运用幽默手法拍摄了表现一位提倡人工授精的伟大生物学家，竟然忘记了自己的言论，与一位可爱的乡下姑娘结婚的影片《草地上的午餐》。彩色影片的诞生，使作为绘画大师之子的让·雷诺阿有了更大的艺术创作自由。1954年和1955年，他分别导演了舞台剧《凯撒大帝》和《奥尔薇》，1959年又导演了电视剧《戈里博士的遗言》（类似《化身博士》）。1961年，导演了《班吉被捕》（又译《逃兵》）。1971年拍完了《雷诺小剧场》之后，让·雷诺阿的双足渐渐不能走动了，只好隐居在好莱坞养病。1979年2月12日，让·雷诺阿病逝，由法国政府迎灵柩回到巴黎举行了隆重的国葬。

让·雷诺阿一生导演了40余部电影，精品迭出，并且大多是他亲自撰写剧本。此外他还写了小说《佐治队长的笔记：1894—1945年爱情与战争回忆录》、关于他父亲的回忆录《雷诺阿》以及自传体回忆录《我的一生、我的电影》等等。这位伟大的艺术家于1975年被授予第47届奥斯卡特别金像奖。他拍摄的《大幻灭》和《游戏规则》则在纪念法国有声电影50年之际，被评选在十佳影片之列，《大幻灭》还被誉世界名片之一。

参与和旁观 ——真实电影派

真实电影派的出现与摄影机性能的改进、提高，机体重量的减轻有着绝对关系。“真实电影”最基本的观点是反对传统的35毫米摄影机，代之以轻巧灵便的16毫米摄影机。16毫米摄影机可以由1人携带操纵，配上轻便同步的录音装置，只需要有两个人便能组成一个精巧精干的摄制组了。

电影自从有了声音以后，所有写实主义的电影（包括纪录电影和冯·斯特劳亨的虚构写实主义电影）和新写实主义电影（如罗西里尼的将真实生活重新组织或重新编演的电影）基本都还是：

- 一、通过普通人的真实生活遭遇来反映当代社会问题；
- 二、在拍摄方法上注重真实感，尽量在实景中拍摄和运用自然光线；
- 三、反对好莱坞明星制度，尽量使用非职业演员。

真实电影却大大向前超越一步，它的特征是：

一、直接拍摄真实生活，排斥虚构。比如，常常二三人组成摄制组跟踪拍摄对象进入各种环境、空间，同时记录下影像和声响，不进行隐蔽拍摄，拍摄者就处在真实事件之中；

二、不编写剧本，不用职业演员；

三、只有导演、摄影师和录音师，由导演亲自剪辑素材。

从写实主义的排演电影到真实电影的直接从生活中发掘剧情，展开、完成影片，可谓是纪录电影学派发展演变的结果。

真实电影兴起于50年代末、60年代初的法国和美国，倡导者们声称：他们的灵感来自吉加·维尔托夫。前文已述，维尔托夫创造了“电影眼睛”理论，是一位提倡即景拍摄法的导演。他在20年代拍摄的一系列新闻片式的影片中，给后人很大的启迪和教益。他的影片的银幕冲击力主要来自抓拍实情实景。真实电影运动正是沿着维尔托夫的“电影眼睛”理论和实践继续前进的。

真实电影运动在法国的代表人物有让·卢什、法朗索瓦、莱辛·巴赫、马利奥·吕斯波利。让·卢什原是一位人类学家，生于1917年。为了进行人类学研究，他买下一架摄影机，记录和研究人的生活。渐渐，他拍出了一些带有普遍观赏性的长片，引起社会各界注意。当他的拍摄手法、剪辑手法和导演手法已经进入专业水准时，影片《我，一个黑人》诞生了。这是让·卢什1961年创作的一部纪录长片，影片是在尼日尔制作的。他因长期在黑非洲法语区从事考察工作，因此这部影片的拍摄时间相当充足，完全用纪录片手法，以采访形式贯穿其间，非常自然、生动、真实。评论家们说，“真实电影”始自《我，一个黑人》的诞生。

作为一个人类学家的电影导演，让·卢什的视角明显地与众不同。他更关心“人”的行为和心理、生理状态。在他最著名的影片《湖滨纪事》里，他带着摄影师和录音师走到大街上，逢人就提问：“您幸福吗？”然后他把各式各样的回答巧妙地剪辑在一起，成了一部关于“幸福”的“众生相”。他的作品还有《美丽的五月》、《远离越南》等等，共计120余部。卢什等人拍片的资金都很少，又都是以一个普通人的身份在拍片，所以带给电影以全新的视点。让·卢什等人的真实电影观念达到了比维尔托夫更真实的程度。由于让·卢什的努力，一个新片种、新职业出现了，使个体意义上的自由拍

片和制片风行起来。有人赞扬他比戈达尔走得还快、还远！

理查德·利科克是美国真实电影派的关键人物，1948年，他曾经作过费拉哈迪最后一部影片《路易士安娜的故事》的摄影师。电视的出现，为他这一代人开辟了影视艺术结合交流的广阔天地，也促成他们形成“真实电影”的理论与实践。《陶比》是利科克在1955年为电视台制作的第一部作品。它引起《生活杂志》专栏记者罗勃·米尔的强烈兴趣，于是主动帮助利科克购置起一套轻便摄影器材，并且聚合梅斯尔斯兄弟和唐·阿伦等一批志同道合的青年进行这方面的探索。米尔和利科克的第一部有影响的作品《初选》摄制于1966年，接着又创作了《艾迪·撒克斯在明尼亚普利斯》、《大卫》（按照自然过程拍下的青年吸毒者在戒毒中心的戒毒过程）和记述著名影星简·芳达的影片《简》以及《不要回顾》、《蒙地雷热的歌曲》等等。米尔的记者目光和利科克的“电影眼睛”让这一流派的作品从题材、主题到社会道德、伦理诸方面，均产生了迥异于一般性影片的新鲜感受。这也算是在好莱坞控制之外，美国写实主义电影的再度兴起。

真实电影的拍摄方法和规律，决定了这种类型影片不能预料事件的发展结果会如何，只能随着情势的起伏变化来反映其本身，形成反映就是目的和价值。例如《尼赫鲁》一片，本来是要拍摄他竞选胜利的经过，结果完全两样，变成了电影制作者与题材之间关系的研究了。有时为了将冗长的材料连贯起来，找到买主，他们也利用暗室技术做些人为的加工处理。

因此，美国真实电影导演说，他们和观众差不多，只有等影片拍完了才最后知晓事件的结果和意义。他们不要干预和参加进去。但法国的真实派导演却说：不，他们绝不是旁观者，一定要参与进去！这表现在让·卢什的作品里，经常插入自己对片中人物的一系列访问和争论场面，也表现在《惩罚》、《人性金字塔》里，他请业余演员与自己做即兴表演。这或许就是真实派电影在美国和法国两块不同的土地上，花开两地颜色各异吧。

真实电影派的原则宗旨如此，他们拍片子的局限性就在所难免了。这就要求导演能及时发现事件的变化和有一定的预见性，要求摄制组精悍、判断快、反应快、行动敏捷。作为一个电影流派，“真实电影”的意义和影响在于为一般故事影片创作提供了一类更真实的摄制手段。如约克·罗齐埃在《再见，菲律宾》（1962年）、特吕弗在《胡作非为》（1959年）、戈达尔在许多部影片里，都使用了这样一些手法，取得了相当高的艺术成就。

实验派电影

不真实的真实 ——表现主义电影的先驱维纳 与《卡里伽里博士的小屋》

自电影诞生起，电影艺术家就从未停止过探索与实验。无声片时期的实验派大师非格里菲斯和爱森斯坦莫属。他们从绘画中借来形象，从音乐中借来节奏，文学艺术又成了他们实验时借重的手杖！他们对电影各种叙事功能的发现和运用做出了卓越的贡献。

在无声片 30 多年的历程中，还有很多优秀电影艺术家的作品为实验派电影做出了贡献。如雷内·克莱尔的喜剧片《意大利的草帽》，阿倍尔·甘斯的史诗片《拿破仑》，卡尔·德莱叶的《圣女贞德的受难》以及穆诺的《最后的笑声》。1919 年，罗伯特·维纳导演的《卡里伽里博士的小屋》尤其值得一书，它被公认为是表现主义电影的初期名作。

表现主义盛行于 20 世纪初至 30 年代，在欧美一些国家形成文学艺术流派。1901 年，法国画家埃尔维在巴黎举办的马蒂斯画展上，首次使用了“表现主义”这一术语。随之，在德国由一批创新画家形成派别。表现主义从绘画开始波及音乐、文学、戏剧和电影各艺术领域。表现主义的艺术家们对社会和艺术既有的传统和形式充满反叛精神而意欲超越，又苦于无路可寻。他们要求艺术载体表现“本质的东西”、“深藏在内部的灵魂”等等。弗郎兹·卡夫卡的小说《变形记》、《考验》、《城堡》等，就对此有最好的诠释。

德国是当时表现主义的中心，从 1919 年至 1924 年在那里形成了电影表现主义流派。也许是因为第一次世界大战的爆发引起那里的艺术家们深入思考，战争给人民带来的灾难深刻反映在德国文学、绘画等艺术作品里，以“表现主义”形式呐喊出来，产生了强烈的震撼力量。电影自不例外。由卡尔·梅育和汉斯·雅诺维茨编剧，罗伯特·维纳导演的《卡里伽里博士的小屋》就是这样一部作品。编剧卡尔·梅育是位很有个性的人物，出身于因赌博而破产的商人家庭，他做过商贩、流浪画家、演员……，一战期间当了兵，因行为反常被送进精神病院治疗。这些经历是一般人所不具有的，所以当他 and 好朋友汉斯·雅诺维茨一起写作这部剧本时，加入了不少个人经历和感受。罗伯特·维纳将它搬上银幕，对原作做了一定的改动，把剧本中的真实外景一律取消而代之以画成的布景和黑色幕布。这些布景是由三位青年画家用表现主义方法完成的，因而使该片染上了重重的表现主义剧场气息。维纳的贡献还在于，他以一名疯子舍扎尔的主观视角来推进影片，表现了精神病院院长卡里伽里博士对舍扎尔施行残酷的催眠术，还把他放到集市上供人戏耍，甚至逼迫他在深夜去杀人作恶！最后舍扎尔终因精神耗尽死去，而卡里伽里博士（此名出自斯汤达的书信集，影片中的这一人物暗喻权威）的假面具也才被戳穿，他也被当作疯子送进了疯人院。罗伯特·维纳在德国表现主义绘画的影响下，完全没有采纳早期的摄影常规方法，而是以独特的画面来营造幻想中的怪异现象，用扭曲变形的透视法来表现阴影中的幽灵。影片结束了，妄想还在继续。……影片是在绘画营造的内景中拍摄却制造出一种本质上的真实性。影评家派克·泰勒认为，这部影片是性黑暗力量的狂妄探险，是当代地下电影的先驱。在《卡》片之后，罗伯特·维纳又拍摄了《真诚》（1920

年)等影片,不断重复着他那些手法,却都没有获得比《卡》片更大的成绩。

人们不该遗忘这部表现主义先驱影片的3位布景师。他们是德国“狂飙社”的画家——赫尔曼·伐尔姆、华尔特·罗里希和华尔特·雷曼。

表现主义的著名导演,还有德国犹太血统的弗烈茨·朗,他在1921年至1931年间拍出了一系列杰作,如《厌倦的死神》(1921年)、《马布塞博士遗嘱》(1922年)、《尼柏凯恩》(1924年)、《大都会》(1926年)、《M》(1931年)等等,对于表现死亡的恐惧与悲哀以及对光与影的运用诸方面,他都有独到之处,成为德国表现主义电影一代大家。第二次大战爆发后,弗烈茨·朗被迫逃往美国好莱坞,在商业势力压迫下他只好改变了自己的导演风格。1958年,弗烈茨·朗重返欧洲,又导演了《奇人马布塞博士遗嘱》和《大神秘》等影片。他86岁时在故土柏林去世。

广义地讲,所有为了艺术家自我象征性表现需要和注释写实主义的任何倾向性手法,都可以划入表现主义电影的范围。

奥逊·威尔斯26岁拍摄的《公民凯恩》故事构成不依时间顺序进行,一任自由展开,导演指挥摄影师随时从屋顶拍摄室内,画面拍得极其优美、生动。他导演的《伟大的安柏森》同样是杰出的。1946年他又导演了《上海小姐》,同样颇多大胆尝试和创新。

英国导演卡洛·李以悬念和纪录拍摄手法著称,表现出这个国家电影的传统特色。卡洛·李在导演了《堕落的偶像》后,在1950年拍摄的《黑狱亡魂》一片,也具有表现主义色彩,影片以战后混乱的维也纳为背景,悬疑技巧和手法使用得淋漓尽致。

30年代的美式警匪片也常采用表现主义的光影手法以形成棱角分明的画面构图和咄咄逼人的银幕形象,其出类拔萃的代表者就是悬念大师希区柯克了。在他的很多影片里,均对表现主义手法有新的探索和贡献。比如他的《意乱情迷》,表现主人公葛莱哥雷毕患了记忆丧失症,一看到带条纹的花样就心起杀机,他与护士(英格丽·褒曼饰演)之间的关系表现得极为紧张。希区柯克在营造真实和处理精神失常的场面时,可谓是笔笔生花。他的《火车怪客》、《迷魂记》、《惊魂记》(又译《触目惊心》)、《美人计》等,可以说都是《意乱情迷》的延续。在《夺魂索》里,他尝试一个镜头连续拍摄十分钟,让电影里的进行时间等同真实的时间速度。

表现主义电影尽管在风格上远离传统电影,却是基本上采用传统的影片情节结构。它的继承和发展者是著名的瑞典导演英格玛·伯格曼。

孤独的行路者 ——表现主义与现代主义的融合者伯格曼

英格玛·伯格曼的电影作品，承继了表现主义的电影传统，形成了他个人的现代主义艺术风格，对法国新浪潮电影，日本、印度的写实主义电影等，都产生过深远的影响。他是表现着电影本质与灵魂的一位大师。他的老板、至亲好友、瑞典有名的学者和文学评论家、瑞典史凡斯克电影公司总裁迪姆林是这样评说伯格曼的：

“他只是一个极出色的电影作家，具有令人着迷的特质，是深具眼光的艺术家，是一个两脚站在地上，站得很稳的人，如此而已，但，最重要的，伯格曼在瑞典的电影历史上，是一个承前启后的人物，好像一条铁链中的系结，连接着过去与现在。”

伯格曼又是怎样评价自己的呢？他说：“我的职业是制作电影，这种职业和其他的职业在本质上没有太大的不同。譬如，木匠制造桌子是要给人使用，我拍摄电影的道理也是一样，是要给人看的，目的是一样的。我所关心的是，我拍出来的电影是不是可以看，就像木匠造好了桌子一样，他关心的是他的桌子能不能使用，如此而已。”

酷爱制作电影的英格玛·伯格曼，1918年7月14日出生于瑞典的布隆拉，父亲埃里克是瑞典国教的一位高僧，母亲名叫嘉琳，家里还有很多兄弟姐妹。伯格曼1943年与舞蹈家茜菲雪结婚，生了一个女儿，两年后他们离异。此后，又先后与女导演爱伦、女记者葛思、女钢琴家卡碧结婚又离婚，还与《女人四十一枝花》的主演茱玛曼同居数年，后来又与一位女历史学家结婚。幼年时的小城生活，古老大学和教会所在地的优美风景，中世纪的遗物和装饰，海盗时期的种种痕迹，刻板的家庭宗教道德教育，他对僧侣、律师、医师等职业的潜在不信任感等等以及他与种种女性的亲近和离别，这一切都在敏锐、细腻、深刻、躁动不安、博学 and 冷静的伯格曼一生的电影作品中有性格化的表现和不同凡响的处理。有人这样表述：“在英格玛·伯格曼的身上，人们可以认出他在每一部新电影中所表现的忧愁和欢乐。”

人们都知道，瑞典地处北欧，是个寒冷的国度，夏天的时间很短暂，乏味的冬天却特别漫长。在这样的地理环境中长大起来的伯格曼，总是经常感受到一种孤独寂寞的气息和一股难耐的悲哀情绪。他家兄弟姐妹多，家中有一架玩具电影放映机和一些影片，所以他们时常沉迷在放电影玩的游戏里。1937年，伯格曼考入斯德哥尔摩高中（相当于大学水准），攻读文学和艺术史。他实际上成为了学校学生剧团的骨干分子，他自己编写小型舞台剧剧本，组织演出。他主张艺术至上，把一颗心都扑在了演剧上。1940年，史凡斯克电影公司总裁迪姆林刚好到这所学校来，看到伯格曼的一出戏，对这位24岁的艺术青年十分欣赏，当即问他愿不愿意到史凡斯克电影公司来搞创作。伯格曼不加思索一口应承。他的工作从重新改写别人的剧本开始，起初写得很差，但一年之后，他写出了一篇短篇小说《苦恼》，受到迪姆林的重视，并交给著名导演阿尔夫·修堡拍成电影。伯格曼则担任了该片的副导演。这部优秀的影片被认为是具有良好传统的瑞典电影复兴的标志。第二年，伯格曼升任正式导演，执导了《危机》。

默默无闻的伯格曼，高傲而有才华，高瘦、黑发、一双眼睛炯炯有神，注视人时一副很仔细的样子。成为世界级大师的伯格曼，依然是高瘦、但已

无黑发，秃顶而没有胡须，成年累月戴着帽子穿着夹克，踽踽独行……他始终是自己创作电影剧本，继《危机》之后，他创作拍摄了《雨中情》、《往印度的船》、《黑暗中的音乐》、《爱欲之港》、《牢狱》、《干渴》、《喜悦》、《不能在此发生》、《夏天插曲》、《女人的期待》。1952年他的《不良少女莫妮卡》（又译《裸夜》）一片，使伯格曼享誉全世界。此片对法国新浪潮电影也影响甚大。

伯格曼从38岁完成《夏夜的微笑》开始，简直成为瑞典电影界的获奖专业户。这部影片获得1956年戛纳电影节特别奖。之后，《第七封印》获1957年戛纳电影节审查员特别奖，《女人的期待》获1958年戛纳电影节特别国际奖、导演奖、女演员集体演技奖，《野草莓》获1958年西柏林电影节最佳影片奖，《魔术师》获1959年威尼斯电影节审查员特别奖，《处女泉》获1960年戛纳电影节国际影评家联盟特别奖，又获1960年度奥斯卡最佳外语片金像奖，《杯中黑影》获1962年西柏林国际电影节天主教电影事务局电影奖，纽约影评家协会最佳影片奖、最佳导演奖、最佳编剧奖、最佳女主角奖，以及1961年度美国奥斯卡最佳外语片金像奖。《呼喊与细语》获1972年度纽约影评家协会最佳影片奖、导演奖、编剧奖、女主角奖，1973年度美国奥斯卡最佳摄影金像奖。《面面相觑》获1977年金球奖最佳外国影片奖……

记得1966年，48岁的伯格曼拍摄了他的第26部影片《假脸》（又译《人》）。此前，他的影片所呈现的象征主义与现实主义手法总有某种隔膜，在这部影片中则已完全融为一体了。影片描述一位著名女演员伊丽莎白在演出时忘记了台词，之后她一连数月沉默无语，被送到精神病院也查不出任何病症，只好由护士阿尔玛陪伴到海滨别墅疗养。两个女人之间因而产生了同情之心，女护士经常对无言的伊丽莎白倾诉隐私。阿尔玛与伊丽莎白的相貌相像，她有时下意识地把自己同这位女演员进行比较。伊丽莎白依然沉默，令阿尔玛困惑难耐（伯格曼自幼感悟到的那种人的孤独和寂寞在此表露出来）。有一次，阿尔玛偷看了伊丽莎白写给女医生的信，发现对方竟以一种有趣的口吻谈论自己的隐私。阿尔玛责备伊丽莎白，试图迫使她开口讲话，还是失败了。在顽固、冷静的沉默面前，阿尔玛的言语也渐渐毫无条理，最后也精神失常了。《假脸》一片中只有4个人物，除了仅一人在讲话外，只有最简单的自然音响。演员的表演完全生活化。伯格曼以彻底的表现主义语言和叙事结构，通过人物塑造了一种清晰、逼真、孤寂的银幕氛围——即艺术家在怀疑和嘲讽周围的一切文字、图像和语言，在抗争包围着他的孤独和陌生，在对黑暗和沉默作一次灵魂的巡礼。例如他拍人体，好像在进行一次雕塑，当摄影机把人体的各个部分用镜头结构在一起时，那具像的人体被具像的心灵状态淹没的时候，你似乎是在读一首乐曲。伯格曼自己也是这样讲：“我写的不是一个剧本，而是一首乐谱。”

然而，伯格曼不喜欢将自己或自己的作品归入某某流派、某某主义。他解释说：“我制作电影的时候，我不会把自己和别人标立的派别，譬如新潮，或自己已经拍摄过的电影摆在一起，也不会学别人，譬如费里尼，也不和任何文化活动或电视潮流攀上关联，我只是拍摄自己想拍的电影。”他的电影风格的的确确多姿多彩，从自然主义的《爱欲之港》到纯粹风格化的电视片《仪式》；从《小丑之夜》的强光对比、快速切换镜头到《野草莓》连续不断的梦幻景象，似真似假的孤独场景；在《呐喊与细语》里，他用红、白、黑三种象征意义的色彩对人物做多棱镜似的透视；《芬妮和亚历山大》一片

则是他“作为导演一生的总结”。

《芬妮和亚历山大》里，既有伯格曼在 1955 年拍摄的《夏夜的微笑》中那个狡黠的外祖母的影子，又有他 1957 年制作的《野草莓》中的主人、佣人及家庭成员的影子；既有他自幼就产生并在经典之作《第七封印》等很多影片里所表述的对上帝和教会的置疑，又有通过主人公之口讲出的关于对唯物主义的理解和憧憬；另外还有他向往淡泊生活的内心独白。总之，这部影片又一次荣获了 1985 年度奥斯卡最佳外语片金像奖。

高瘦、秃顶、依然才华横溢的老头子英格玛·伯格曼，又一次举起了一尊金像。

是梦？是真？ ——超现实主义大师布努埃尔 与《一条安达鲁犬》

对电影表现领域的深层开拓，是由超现实主义的实验电影完成的。

现实就是现实，从哪儿来的超现实呢？在超现实主义的画家、文学家、艺术家、电影导演们看来，潜意识的存在是超乎现实世界的另一个实在世界。它的具像化，就是千百年来人们对梦境的解释和“翻译”。在这方面，精神分析学派的鼻祖弗洛伊德曾有科学翔实的论著《梦的解析》，超现实主义诗人亚拉冈在吟咏着：“梦和现实是分不开的，有时梦比现实更真切，我们非把握这层道理不可。那么，人生究竟是怎么回事？是梦，是真实？”超现实主义的电影大师路易斯·布努埃尔则用他的一系列影片告诉我们：“梦和现实都是实在的，抓住梦的人，可以实现梦；抓不住现实的人，现实即为梦。现实和梦没有一定的界限。”

超现实主义电影流派发起于20世纪20年代。法国女导演谢尔曼·杜拉克的《贝壳与僧侣》（1927年），被认为是第一部超现实主义电影。但这部电影毕竟还处于纯电影向超现实主义的过渡状态，只是沉湎于抽象图形和强调节奏感。只有当布努埃尔的《一条安达鲁犬》的问世，才真正标志着这一流派的确立并显示了它的生命力。

路易斯·布努埃尔1900年出生于西班牙东部德尔埃附近的卡兰达城，家庭富裕，从小就是虔诚的天主教徒，凡是教会举办的宗教活动，他都热心参加。16岁时他考入耶稣学校，成绩优异，17岁时又考入马德里大学。这时他已明确了对电影艺术的追求，又经朋友介绍，对傀儡戏和舞剧产生兴趣，最终醉心于超现实主义。1920年，布努埃尔创办了西班牙第一个电影俱乐部，大学时期，他还结识了画家萨尔瓦多·达利，两人成为艺术同道。他们经常在一起畅谈改造社会、革新旧文化的问题。1924年，布努埃尔获得历史学硕士学位。

1928年，才华横溢的布努埃尔与浑身散发着超现实主义激情的达利，躲进巴黎一家旅馆，一边海阔天空地大谈人生的伟大梦想，一边把他们连日来的梦境写成了一个电影剧本——《一条安达鲁犬》。他们想通过这部影片表现正常人在现实生活中无法实现的种种奇怪欲望，使梦成真。影片只有17分钟（是两位艺术家自费拍的黑白短片），仅仅用了贝多芬、瓦格纳等人的音乐和南美的探戈舞曲，没有对白，画面紧凑，格调怪异，扣人心弦。更由于布努埃尔表现梦境的电影手法极为接近人们做梦的真实感受，上映后引起巴黎人的广泛共鸣和艺术界的强烈反响，从而成为电影史上超现实主义的第一部杰作。

在《一条安达鲁犬》里，没有传统的叙事框架，而是由一连串不连贯的、梦魇般的事件组成，无法以逻辑来解释，却十分真实地为《梦的解析》做了“临床注释”。由于这部影片的成功，布努埃尔受到西班牙富豪诺洛亚子爵的欣赏。这位子爵以培养新艺术家为乐事，于是给了布努埃尔一万法郎，让他随心所欲地再拍一部影片。因而，1930年布努埃尔再度与达利合作编剧，自己执导了又一部超现实主义的杰作《黄金时代》。影片长60分钟，描述一个男子与侯爵之女疯狂的爱情故事，片中运用了许多象征和暗示，对宗教和社会礼仪等观念进行了鲜明的批判，被认为是对性欲和爱情的一次弗洛伊德

式的分析。它依然没有什么成形的叙事框架，只是用零乱的画面结构成对 20 世纪初西方精神的透视，赤裸裸地揭露了中产阶级的虚伪和基督精神的日益沦丧。由于触及时弊太多、也太深，《黄金时代》一度被卫道士们抗议而禁演。

布努埃尔从小就是虔诚的天主教徒，为什么会和伯格曼一样对教会、对人性做出这么强烈的反叛呢？人们分析这可能由于他小时在极严格的教规下长大，当他面对真实的社会和人的本性的时候，就产生了客观的批评和看法。我们不妨把这两位电影大师的作品特征稍做比较。

伯格曼的作品带有浓厚的北欧电影的神秘主义色彩；对人与神之间的交流表示怀疑；对人不信任，特别是对女人不信任。布努埃尔的作品里毫无保留地剥开借着宗教戒律和社会习惯而伪善生活的假面具，暴露这些假面具后面的人的肉欲和本能。他为了找到人生的谜底，不惜公开向神宣战。两位电影大师在人与神、人与人之间的关系上，都在做着一项艰苦、细致的“研究”，付出了一生的精力。

布努埃尔拍完《黄金时代》，名气大振，被美国好莱坞看中，请去拍片。但那地方的拍片方式与他格格不入，他很快就重返欧洲，拍了纪录片《没有粮食的土地》、《马德里，1936》等。布努埃尔认为：“一切传统的规则和形式并非一成不变，而且，也希望大家认清一项事实，即我们所生存的世界并不是一切可能存在的世界中最好的一个。”那怎么办？他就毫不客气地用电影做武器，解剖和暴露它的毛病，希望使这个世界变得好一点儿。1950 年，布努埃尔写了剧本《被遗忘的人》并拍成电影，影片以战后墨西哥为背景，以少年监狱的太保首领哈鲍和一个贫民窟的少年贝杜洛为中心。贝杜洛没有爱也没有工作，四处流浪，最后与一群少年走上了犯罪的道路。冷酷的写实手法，悲惨的少年人命运，使影片产生强烈的震撼力。此片荣获 1950 年法国戛纳电影节优秀导演奖。由此片发轫，他创作了一系列社会题材影片，创作了“宗教三部曲”。宗教三部曲的头一部是 1959 年拍摄的《纳萨林》，叙述了一位在穷困地区任职的神甫纳萨林的命运。影片获戛纳电影节评委会特别奖。第二部是 1961 年拍摄的《维里迪安那》，表现了包藏在天主教森严戒律下的罪恶意识和肉欲以及天主要拯救人类灵魂的观念之荒谬，影片获得 1961 年戛纳电影节金棕榈奖。这部在艺术上获得极大成功的影片，却在西班牙整整被禁映了 16 年，真是难以让人平衡。如此国度，布努埃尔无法拍片，他只好长期移居法国和墨西哥了。于 1965 年拍摄了三部曲的最后一部《沙漠中的西蒙》，是讲述苦行僧西蒙的故事，又获 1965 年威尼斯电影节大奖。他的另一部宗教题材影片《毁灭天使》，则获得戛纳电影节国际评论奖。此后，他又创作了“女性三部曲”《女仆日记》（又译《厨娘日记》，1964 年）、《白日美人》（又译《青楼怨妇》1967 年）和《特丽丝丹娜》（又译《红颜孽债》1970 年），都以细腻、感人的手法见长，表现了不同社会阶层的 3 位女性的悲惨命运。

成就辉煌的一代大师布努埃尔堪称一生佳作如云，他十几年来一直处于鼎盛状态，进入 70 岁高龄后仍以充沛精力拍摄了《中产阶级审慎的魅力》（1972 年）、《自由的幻影》（1974 年）、《欲望的隐晦目的》（1977 年），其中依然可见布努埃尔壮年时期那幽默、辛辣的风格及耿直不阿的个性魅力。

布努埃尔说：“一个人活到 70 几岁，要死是迟早的事了，只是不知道怎

样死而已。”布努埃尔生前荣华，死后荣耀。1983年西班牙国王向他颁发了西班牙最高勋章——伊萨贝尔天主教大十字勋章；是年7月29日，布努埃尔在墨西哥去世。墨西哥总统亲自为他主持葬礼。西班牙文化部长在悼词中说道：

“布努埃尔是世界上最伟大的电影工作者之一……他是20世纪的天才，和毕加索一样，他们为整个人类的文明事业做出了不可磨灭的贡献……”

布努埃尔没有听到这番话。他只是带着当年与达利共同创作《一条安达鲁犬》时的幸福回忆，慢慢走远了。

玩弄时间把戏 ——雷乃和他的影片

法国导演阿兰·雷乃的重要作品很多，如《凡·高》、《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》、《死之恋》、《天命》、《我的美国叔叔》、《情节剧》等等。雷乃在电影表现语言的创新上，也是一个大名鼎鼎的人物。

电影语言的种种创新活动，在表现主义、超现实主义等现代派电影的广阔领域里连贯或不连贯地进行着，实践者往往是一些不拘一格，有鲜明个性和极富创作力的人，他们实验使用的多是些正在探索、创造、不断改善的“句式”、“句法”和映像，结构也常常会有错综复杂，非情节化的组合。因此，每每使观众大不以为然，甚或因看不懂而认为枯燥无味。但请不要忘记，正是这些离奇古怪的和逆向性的实验，使得电影艺术不断地从陈旧的形式中惊醒过来，也使得她永远充满神秘的色彩和魅力，使得她的语言形式活泼、丰富、新奇，一如清新、美丽的少女。就以雷乃的《广岛之恋》和《去年在马里昂巴德》两部片子为例来谈谈这一点吧。

《广岛之恋》摄于1959年，是一部表现人物内心意识流的影片。雷乃在此片中首创了“闪切”——即极短的闪回手法。如片中女主人公“她”——法国女演员清晨醒来时看见“他”——日本建筑师的手在微微颤动，紧接着镜头切入一个仆倒在地德国士兵（“她”的情人）的手，两只手极其相似。这个镜头只持续了4秒钟，又马上切回到“她”的脸上。这种“闪切”手法成功地表现了人物内心的意识流。影片的故事其实很简单：法国女演员来到日本广岛并邂逅了日本建筑师，两人共度良宵后又互相道别而去。她曾向他讲述自己在二战时的恋情，她曾爱上一位入侵家乡纳韦尔的德国士兵，在家乡解放之日，她的恋人被打死了，她也因爱上敌人而被乡人羞辱，精神一度失常。后来，她去了巴黎。那一天恰是广岛被原子弹轰炸的日子。雷乃在此片里完全摒弃了传统叙事结构，打破时空界限，把过去与现在、记忆与追述交融在一起，而他对往事的追述也并不只是回忆，而是使之与现在的情景混合在一起，构成一种心理上的特殊结构。在雷乃的这部影片中，女主人公实际只是“过去”的一个代表，而男女主人公的广岛之恋则意味着“现在。”他要她留在广岛，隐喻着现在要保持对过去战争的记忆；她不能留下，则又表现了这种记忆是必然会被遗忘的。影片的表现手法是新奇的，但整体感又是非常流畅的。这部影片使他获得戛纳电影节国际影评家协会大奖、法国梅里爱奖，1961年又再获纽约评论家协会最佳外语片奖。

雷乃的另一部代表作《去年在马里昂巴德》（1961年），也获得过威尼斯电影节最佳影片金狮奖。影片的编剧是法国“新小说派”著名作家阿兰·罗伯-格里叶。如果说《广岛之恋》中雷乃试图证明记忆与追述记忆可能会带来某种失落、旧的记忆则既混乱又顽固，而这一部影片他表现的是无意识时的上百种思绪一掠而过。影片里没有连贯的情节，也没有身份明确的人物。大致内容是：X告诉A，去年曾在马里昂巴德约定将与他私奔，A则根本不记得也不承认这段往事，但在X的不断诉说下，A终于抛弃丈夫与X私奔了。影片中X述说的马里昂巴德的约定究竟是真实的，还是纯粹的幻想，一直不清楚（A始终未表明确有其事，而X所说的地点也不断地改换，一会儿是西烈德别马德，一会儿是卡尔斯，一会儿又说可能在这个客房里），A与“丈夫”M的关系也不明确，他也许是丈夫，也许是情人，甚至只是兄弟；影片

中出现的豪华建筑也被雷乃加上了象征的色彩，几乎是一座迷宫：画外音曾多次讲述它的内部结构，然而，建筑本身却在不断改换着，画外音的描述也就在不断地变化着……

雷乃想表达什么呢？他想表明：在幻想与现实、事物与事物、过去的记忆和现在的想象之间并没有什么界限——因为：X 最终说服了 A 与他一起走了。也就是幻想、现在、记忆、事实等等被完全统一化了。

时间和空间对于搞电影的人来说是极为重要的。格里菲斯、布努埃尔、伯格曼等人从空间的角度对时间的穿透力是无与伦比的。阿兰·雷乃则只选择“时间”作为他电影艺术的突破点。他的格言是：“电影是玩时间把戏的艺术。”

雷乃认为电影与小说很相似，可以自由地安排时间，在角色的一生中来回穿插，或倒叙，或提前。尤其是内心的潜意识活动，可以任意组合得有声有色、有起有伏、有滋有味，可以让银幕来表现梦境和幻想，将时间随意摆布；或重复、或逆转、或变得飞快、或使之缓慢。用剪辑术恰恰能表达这种任意组合和过渡，如“淡”、“溶”、“划”等等。但是，电影语言又不同于文学语言，它没有那样多的时态，画面一呈现在观众面前就是“现在进行时”，因此必须通过导演来注释清楚它所发生的时间或空间。这也正是雷乃喜欢摆弄时间的原因，他说：“因为它棘手，又因为它有这么一层奥妙。”

阿兰·雷乃是法国梵纳城人，26岁独立拍片前研习过戏剧表演、电影蒙太奇和摄影艺术，并从拍纪录短片起家。1948年他因导演了《凡·高》，获奥斯卡最佳短片奖。他制作的短片、《雕像之死》（又译《格尔尼卡》）是研究毕加索1937年的一幅巨型名画的成果。在影片里，他将这幅画的画面分割成许多细部逐一展现，构成一种时间的推移。1955年他拍摄的《夜与雾》揭露了纳粹集中营的残酷和非人道行径，他把档案里得到的素材（黑白照片与新闻片）和现实的彩色影像混合加工制作，让两个时代的不同层面产生强烈的对比效果。

奠定雷乃时间大师根基的作品，除了《广岛之恋》和《去年在马里昂巴德》之外，还有一些获得很高评价的影片，如《战争终了》，影片以一种前瞻性镜头展现了男主角在赴约前对未曾谋面的女孩的几种预想；《吾爱吾爱》则表现了一个男子在科学家对他进行时间试验时，重新生活逝去的一分钟生命，他在回到过去的同时，又竭力希望返回现实。双重影像代表双重时空混淆、交织在一起。在《死之恋》中，他走到探索的极致——影片描写一位与妻子感情甚笃但患有心脏病的考古专家，在住宅中昏死了一次，从此他陷入一种状态：希望再次品尝、体验死亡时肉体和精神坠入无底深渊、产生极度恐惧的感受。他终于如愿以偿，但也真正地死去了。雷乃所表达的，是深刻而很难理解的东西。他从《吾爱吾爱》的让观众体验“过去”一分钟生命，发展到《死之恋》让观众去体验死亡前的恐惧“欢愉”感。确实是走到了极端。

1979年，雷乃又拍了影片《天命》，第一次思考超自然的问题，影片表现一位78岁的英国著名作家在身患重病时，仍想以自己的亲人为主角，写一部作品。雷乃打破了病人的“想象”与现实的界限，从而大大发挥了他特有的艺术表现力，让观众跟着他的镜头去体会和理解这位老病人、作家在创作时的思维过程。

阿兰·雷乃还会拍出什么样风格的影片呢？凡是真正的艺术家，总是会

不断把他认为最好、最真实的东西全盘托出，让我们来看！雷乃也会这样。

以镜头为笔 ——银幕“现代小说家” 罗伯—格里叶和帕索里尼

把文学作品搬上银幕，在电影史上是屡见不鲜的。但是，利用银幕来进行小说创作活动，则始自 20 世纪 60 年代，更具体点儿，是始自阿兰·罗伯—格里叶和比尔·波罗·帕索里尼。

罗伯—格里叶是法国人，生于 1922 年 8 月。他起初着迷于农业研究，从国立农业学校一毕业，就从事研究热带水果的工作，曾经到过法属殖民地摩洛哥、肯尼亚、马提尼克等地，历时一年多。这时，他感觉自己有很多的情感、思想需要凭借一种媒介表达出来，于是弃农从文，开始了当作家的尝试。热烈的情感、忘我的笔耕，使罗伯—格里叶从 1953 年起连续发表了一系列“新小说”派作品。如《橡皮擦》、《偷看的人》、《嫉妒》等等，引起广泛的注意。法国文坛兴起的所谓“新小说”派（也称“反小说”派），竭力反对有人物、有故事情节、有社会意义的巴尔扎克式的传统小说的叙事结构，要求创作一种将形式和内容以现代观念统一融合的“新东西”。罗伯—格里叶当然成为这一流派的代表人物，他著有论文《未来小说的道路》、《自然、人道主义、悲剧》，直抒“新小说”派的论点、论据，成为他的“宣言”。由于罗伯—格里叶正是以“新小说”派作家的面目进入电影领域的，所以有必要扼要介绍一下“新小说”派的主要特点。其一，它提倡新的小说观念，反对现实主义文学传统，认为传统的那一套，只会让读者忘掉自我所处的“真实”，失去生活的主动性和创造性。当代小说家有必要反对那些虚构的人物、情节，代之以一个无个性人物——“反中心人物”；以一系列细节描写的罗列，表现高度概括的“人类一般历史”。他们的作品无政治倾向，只有“他自己的实际”、“自己的痛苦”。其二，作品因此强调揭示人物的内心世界，对外的物质世界只作些机械性描写，不赋予它任何思想意义。为了不让读者关注情节，而深入了解人物内心世界，小说无故事，即便有故事也极为模糊，而且晦涩难懂。其三，寻求新奇的、特异的格式和新颖的技巧，破除旧小说格式。罗伯—格里叶认为：“在现代小说中已经没有了时间了。所以，回忆变得特别重要，因为回忆是没有时间性的。”在新小说作家劳德·西蒙等人的作品中，往往运用一两页没有标点符号的句子，写出同时发生或相互交错的场面。这批作家常常任意颠倒过去、现在、将来的次序，常常把回忆、现实、梦境、潜意识、幻觉、想象等等彼此交织、重叠在一起，或者采用环形情节结构。下面，让我们再看看罗伯—格里叶的“新小说”派实验电影名片《横越欧洲的快车》。

影片的内容是这样：作家阿伦·罗伯—格里叶乘坐横越欧洲的快车，由巴黎到瑞典的斯德哥尔摩去。在车厢中，他同一位友人、一个姑娘交谈起来，想以横越欧洲的快车为背景拍部影片。他构思：主人公埃里阿斯可能是贩毒集团成员，他奉命将一箱毒品交给叫叶勒的人，一路之上，他碰到许多事情，甚至可能杀死了一个妓女，因为她偷走了钥匙……。埃里阿斯也可能是缉毒组织成员，头儿试图让他去找一个叫叶勒的人联络，以考验他的能力与忠诚……。罗伯—格里叶坐在火车车厢里继续他的小说创作：人物的身份应该是不明确的，整部影片都是一次次“假定”，所以他认为最后需要男女主角在车站月台上拥抱，表明一切均在构思之中。透过影片结尾时巨大的玻璃窗，

我们恍惚看到了这拥抱的一幕。

自从 1963 年他当上电影编导之后，连续拍了一系列实验电影，如 1962 年的《不死的女人》、1963 年的《众神》、1967 年的《说谎的男子》、1970 年的《伊甸园的后来》、1973 年的《快乐之游》和 1975 年的《危险的游戏》等等。他称自己的银幕表现欲望在于，用电影的方式讨论电影与文学、文学与电影的方法论等问题。由于他本人就是小说家，所以他来探讨两者表现方法的区别就更有意义。他说：“除了我的影片以外，当然应当指出让—吕克·戈达尔的影片，以及一些不知名的导演和雅克·雷维特的作品，他们力求重新赋予电影以冲击力。这种电影将会重新找到一种独特的电影语言，而绝不是对文学语言的摹仿。”

无独有偶，意大利的波罗尼亚贫民窟也诞生了一位小说派电影艺术家。他是比尔·波罗·帕索里尼。他生于 1922 年，大学读文学系，1946 年来在罗马，一面教书，一面以前卫诗人的面目出现于文坛，出版有《格伦姆西的遗骸》、《我们这时代的宗教》等诗集，引起相当的注目。转而写作了小说《生活的青年人》和《激动的生活》。这两部小说都是描写罗马贫民生活的，有很强的视觉和映像效果，大受电影制片人青睐。电影导演也纷纷叩门请他编写剧本，一时间被称为“抢手的帕索里尼”。他为马里奥劳狄特写作了《河娘泪》，为费里尼写作了《她在黑夜中》，为莫洛波罗尼尼写作了《疯狂之夜》，还为他的学生贝尔托卢奇写作了《死神》等等。这些作品一经搬上银幕，真是好评如潮。帕索里尼于是认识到：电影才是他要表现生活的最佳工具啊！

1961 年，帕索里尼编导了第一部影片《乞丐》（又译《迷惘的一代》），影片描写一个失业青年“阿卡通”（乞丐之意）。虽然已经结婚，有了两个孩子，但他仍整天与一批游手好闲的狐朋狗友在一起，出入咖啡馆，借玩纸牌来消磨时光。他的所做所为深受家人的嫌弃。只有一位妇女同情他、理解他的苦闷与迷惘，他却险些让她当上妓女。他虽生活在美丽的罗马，却住在破落、肮脏的贫民窟。他希望获得新生，却没人相信他。一次，他偷了一辆摩托车，终因骑得太快而死于车祸。他死时反而笑着喃喃道：“这很好！”这是指正在走向死亡的自己。帕索里尼的这部处女作全用罗马土语对白，音乐上也使用“音画对立”的法则，产生了强烈的扭曲感。影片获得了 1962 年卡罗维·发利电影节最佳影片奖。

1962 年，帕索里尼再接再厉，拍摄了《罗马妈妈》，再一次对罗马贫民窟生活，特别是私娼生活给以写实性分析。映像充满 15 世纪画家马沙斯奥绘画的光色效果，再配以巴赫、维华迪的乐曲，别有风味。女演员安娜·麦兰妮的优秀演技，也平添了影片的风采。这部影片参加了 1962 年威尼斯电影节，获得意大利电影俱乐部联盟奖。

帕索里尼的电影作品也很不重视结构元素和情节的有序性，他重视描写现实，掺入了作家的极强烈个性，以表现主义的形式反映出来。他偏好挖掘一些真实生活底层的神话元素，因此拍摄了宗教神话片《马太福音》，以新闻片和真实电影的手法进行处理。这是一部把耶稣人性化的作品。此片获得了威尼斯电影节审查委员会特别奖。他还改编了索福克勒斯的古典悲剧《奥狄浦斯王》、里庇底斯的《米迪王》以及《十日谈》、《坎城故事》（即《坎特伯雷故事集》）、《天方夜谭》等等。因为他具有浪漫诗人的高雅气质，所以作品中时常不自觉地流露着诗象征主义的形式美和古典美，浓浓的异

教气息和对性爱的礼赞也构成帕索里尼作品的特征。

1975年11月2日，帕索里尼的尸体在罗马以南20公里的海边树林里被发现。凶手是曾经在他的电影里演过小角色的少年乔柏贝洛西。

帕索里尼被谋杀的真正原因，至今仍是一个谜。就像他的《乞丐》所描写的一样，他内心深处也时常反映着无望的痛苦，他总是带着一种狂暴的、彻底否定的态度去看待意大利现代社会，正像他最后一部作品《萨罗和索杜姆的120天》里所表达的～法西斯党徒在墨索尼里垮台后、索杜姆另组政府的120天中，以“性变态行为”去肆意活动。影评人士以为这部作品是帕索里尼的“精神遗嘱”。而谋杀他的少年也声称是因不堪帕索里尼的同性恋要求而杀死他的。这样一位天才的诗人、作家和电影艺术家难道真是因此被杀害的吗？

走过红色沙漠 ——新写实主义向现代派的过渡者 费里尼与安东尼奥尼

当代意大利有两位并肩而立、蜚声国际影坛的现代派电影大师——米开朗基罗·安东尼奥尼和费德里科·费里尼。

安东尼奥尼生于1912年9月12日，家乡是风景优美的意大利古城菲尔奥拉，家境十分富裕。27岁那年，他决心投身电影艺术事业，来到首都罗马，先在一家权威电影杂志《电影》作编辑，发表过几篇论文，因为政治原因被解职。过了几个月的艰苦生活后，他来到罗马电影实验中心以求深造，可读了3个月，觉得无甚可学，就申请退学了。1942年，他开始了电影创作生涯，与著名导演罗西里尼合作编写了剧本《飞行员归来》，同年又被派到法国巴黎为法国著名导演马塞尔·卡尔内作助手。回到意大利后，他即以纪录片导演的身份开始拍电影。如《波河上的人们》、《联合国》、《甜蜜的谎言》等。1950年，他创作了第一部长故事片《爱情的故事》，此片被认为是安东尼奥尼由新现实主义向现代主义过渡的标志。以后他又拍了《失败者》、《不戴茶花的妇女》等。50年代末，他所执导的影片更偏重刻画人物细腻的心理状态，被公认为是“内心的新现实主义”电影代表人物。

费里尼，1920年1月20日生于意大利瑞米尼海港的一个中产阶级家庭。父母原本希望他成为一个律师，后来见他做了电影导演，也十分满意。费里尼从小喜爱美术，还特别喜欢看马戏团表演，曾3次逃学去看马戏，甚至加入马戏团演出，一个月杳无音信，家里报了警，他才被警察找回。费里尼在日后一部名叫《小丑》的电视片和名为《道路》的影片里表现了童年时代梦寐以求的马戏团生活。

费里尼是个很顽皮的学生，除了美术课，其他各科都不及格，老师们毫无办法。但他有美术天才，在上高中和大学时，就开始向罗马讽刺杂志《马克西里奥》投稿，还曾步著名漫画家后尘，为《冒险》月刊画漫画。在涉足电影圈之前，费里尼一直以画画为生。直到有一天，他结识了杂剧表演艺术家阿道法勃里兹，两人结为至交。费里尼开始为他写电影剧本，遂与电影结缘。他还为导演麦纳写过剧本，自称在这些作品中已经孕育着新写实主义电影的前奏了。二战后的罗马一派萧条，费里尼已娶妻生子，儿子却不幸夭折，夫妻俩悲痛不已。为了生活，他开了一家专营肖像画、唱片等的小店，生意很好，转而又开了4家店。正在这时，电影导演罗西里尼找上了他，请他写电影剧本，同时邀请阿道法勃里兹当演员。费里尼欣然弃商从影，成为罗西里尼的名作《罗马，不设防的城市》的编剧和副导演。罗西里尼那不拘陈规、努力探索崭新电影风格的精神令费里尼大开眼界。他“从罗西里尼的工作中发现，电影也可以像作家写作、画家画画那样，及时地直接表现最隐秘的东西。”

费里尼导演的第一部电影《杂技之光》（又译《卖艺春秋》，1950年），着重表现了杂技艺人的感伤和苦涩心理，很有艺术品位。之后拍的《白酋长》（1952年）、《流浪汉》（1953年）、《都市式爱情》（1953年）都一步一步奠定了费里尼的著名导演地位。他的新现实主义三部曲：《道路》（1954年）、《诈骗记》（1956年）、《她在黑夜中》（又译《加比莉亚之夜》，1957年）则为他赢得了国际电影导演的声誉。《道路》和《她在黑夜中》双

双荣获奥斯卡最佳外语片奖，同时也囊括了世界各个国际电影节 15 个奖项。他也被标定为“内心的新现实主义”的“费里尼色彩”。

安东尼奥尼和费里尼都是在与罗西里尼结识后成名的写实主义导演，此后，他们又共同踏入现代派电影的道路，一展各自的才华。

现代派电影的特点是什么呢？它在题材上标榜表现“现代人”，着重刻画“现代人”的内心世界——孤独、无法沟通和交流等等。特别对“现代人”的潜意识活动更感兴趣。安东尼奥尼的《奇遇》（1960年）、《夜》（1961年）、《蚀》（1962年）、《红色沙漠》（1964年）和《放大》（1967

年）；费里尼的《8 $\frac{1}{2}$ 》（1963年）、《乐队排练》（1979年）等都是这方面的经典之作。

现代派电影，最关注的是电影本身及表现技巧，而不是电影与现实的关系；最关注自我与客观世界的关系，而不是人们之间的关系；最关注意识与意识之间的关系，而不是意识与行动的关系；最关注影片作者和主题的关系，而不是主题和片中人物的关系。所以，这一派电影，技巧往往新奇得令人目眩，给人以非现实感，突出表现自我的孤独与客观世界不相适应，主人公常常是漫无目的、无缘无故地行动着，导演常常在影片中直接发表议论，甚至现身说法，不在意破坏影片故事的完整。总之，电影在这一派导演手中，已成为自我表现的工具。他们用事件的无逻辑组合即“生活流”手法，或非理性的意识活动即“意识流”手法来代替或干脆打乱情节结构，用跳接、自我介入或其他主观随意手法来破坏传统的表现技巧。

发端于 19 世纪末的现代主义，20 世纪 20 年代先后介入法国、意大利等国的先锋电影运动，50 年代中期又形成第二次高潮，一批前卫导演所拍摄的实验电影对故事片的生产和创作也产生强大影响力，英格玛·伯格曼、阿兰·雷乃、罗伯—格里叶、玛格丽特·杜拉和安东尼奥尼、费里尼、戈达尔等人都在这方面有名作传世。

安东尼奥尼的第一部现代派作品《奇遇》所表现的故事很简单：在一次郊游中，男主人公桑德罗的未婚妻安娜失踪了，桑德罗与安娜的女友在寻找安娜的途中发生了关系，但他们在感情上却不能相互理解。当桑德罗奇遇了另一位女孩时，又开始了一次“谈情说爱”。在这部影片中，安东尼奥尼主要想表现人与人之间关系的脆弱，表现道德和政治的不稳定，人们好像整天都生活在“奇遇”和“冒险”之中。他说：“我们的悲剧就是人与人之间难以沟通，而我这部影片《奇遇》中的人物，就是被这种情绪所左右着。”在此片中，安东尼奥尼摆脱了原有的蒙太奇手法，转而强调影片的背景和人物的思想感情关系，实际上已形成一种新的电影语言。又由于他更多是从感觉和直觉出发来处理影片内容，所以使之成为“现代派”的基本电影特征之一。

安东尼奥尼在《奇遇》后，又拍了《夜》、《蚀》，三部影片并称安氏“三部曲”。而 1964 年拍摄的《红色沙漠》则是他最具代表性的作品。影片女主人公朱莉娅娜的丈夫是大企业的经理，他们生活在意大利北方的工业都市，朱莉娅娜在一次车祸后出现一系列反常行为，她对笼罩在城市上空的烟雾很敏感，总是烦躁不安和精神悒郁；她虽然吃得很饱，却仍向人乞求食物，渐渐她难以同丈夫和儿子亲密相处，丈夫的同事科拉多对她百般爱怜，也难以温暖她如同沙漠一般孤寂的心灵。她就是红色沙漠。

费里尼的《甜蜜的生活》是标志着他走上现代派道路的第一部影片，他

的视点从 50 年代着意表现下层社会的小人物 转移到了揭露罗马上层社会的精神危机和道德败坏——来自外省的年轻记者马尔切诺四处奔忙，先是与富家女玛达莱娜幽会，回家后，发现女友爱玛服药自杀，便急忙送她去医院，之后赶往机场去迎接美国女明星，又与女明星“亲近”，结果挨了她丈夫的一顿老拳，接着又去采访了所谓圣母显灵的奇迹，很失望。当他来到一位老教授家中时，才被这个家庭的高雅、宁静所感动，决心静下来好好写文章，但却传来老教授亲手杀死自己的孩子又开枪自杀的噩耗。这下，马尔切诺彻底颓废了：他到贵族城堡去聚会，又和一伙青年喝得大醉、胡闹……然而影片中有一位代表着费里尼理想的天使人物如惊鸿般一闪即逝，那是一位来自乡村的白衣少女帕奥拉。在影片最后，她又出现了，隔着水向马尔切诺呼唤，马尔切诺却什么也听不见了。

费里尼的《8 $\frac{1}{2}$ 》拍摄于 1963 年。这一次他展现了另一幅图景：电影导演吉多在筹拍一部表现人类末日的影片，遇到很棘手的问题。为此他到疗养院，一边疗养、一边准备拍片。然而，他发现自己的创作陷入了不可自拔的泥潭，影片的布景都搭好了，他的构思还不成形；同时他的个人生活也是一团糟，与妻子无言可对，情人又纠缠不休。他幻想出来的理想女性——白衣少女克劳迪娅刚一出现，就显露出世俗心态，她追随他不过是想当影片女主角而已。他幻想中的理想女性又消灭得无影无踪了……最后，导演举行了一个毫无意义的记者招待会，大家跳起了伦巴舞。这部影片探索的现代人，就是费里尼自己，影片中的导演也即是费里尼自己。影片之所以定名为《8 $\frac{1}{2}$ 》，一说是费里尼在此前拍了 7 部半电影（半部指一短片）。费里尼此番让摄影机直接进入到了人的内心世界，去着重表现人物的回忆、幻觉、想象以及梦境与现实的交织穿插。影片结尾，导演吉多在记者招待会上钻到一张象征子宫的桌子底下，用手枪对准太阳穴扳动了枪机——表示他获得了再生。画面于是又出现了摄影机、照明设备和布景等等，这表示他又将开始拍一部全新的电影。

继《8 $\frac{1}{2}$ 》之后，费里尼又拍出了《费里尼的卡萨诺瓦》、《费里尼——罗马》、《我的回忆》等。混乱和一个又一个希望的破灭、双重自我人格的沦陷，以及永远走不出误区的迷惘，是他反复宣讲的主题。

费里尼和安东尼奥尼都是世界级的大导演，他们都对电影语言的创新起了不可估量的作用，他们的银幕构图是那样精美，色彩本身就起着抽象的戏剧性作用。他们反映人物内心的精神活动，已经从写实主义过渡到描绘人的潜意识活动层面。这两位大师的艺术手笔，在发掘人的灵魂的丑恶与迷茫方面，实在令人叹为观止。

《疯狂的比埃洛》·“疯狂”的戈达尔

法国导演戈达尔，是西方现代主义电影的重要代表人物，尽管有些人很不喜欢他的电影作品，如伯格曼就对他的影片很反感，以至说：“干电影这行业，讲的是真诚……可是戈达尔不是这样，他简直卖弄到了极点。”但仍然有大批的电影人士和观众强烈地崇拜他，对他大加赞赏，甚至有人提出应以戈达尔来划分电影史——“戈达尔前”和“戈达尔后”。如此这般，我们对戈达尔的情况自然要给以介绍了。

戈达尔 1930 年 12 月 3 日生于巴黎，幼时随父母移居瑞士尼昂，在那儿长大。后来又回到巴黎上高中，进而考入苏彭大学攻读人种学。他毕业后做过各种工作，如水坝工地工人，最后，在电影编辑研究组做编辑时，精神为之大振，狂热地每天到电影图书馆去研究电影，很快就跻身法国影评界，成为权威刊物《电影手册》和《R》的撰稿人之一。他和法国新浪潮派的特吕弗、楚浮、埃里克洛米等一批年轻人互相呼应，先后拍摄了 5 部短片。1959 年，这批青年导演纷纷找来资金拍摄长片，戈达尔也不例外。他受特吕弗讲的一个真实故事的启发，请楚浮写成剧本，拍摄了影片《断了气》。在这部影片的拍摄手法上，戈达尔秉承维尔托夫的“电影眼睛”理论，提着小型摄影机来到巴黎最热闹的香榭丽舍大道，以即兴手法导演了这部处女作，没有一点摄影棚内的戏，演员完全是即兴演出，贝尔蒙多扮演男主角——一个自我毁灭型的歹徒，口叼香烟，为非作歹，他任意掀起行路女孩的裙子，见车就偷，最后被人枪杀了。戈达尔导演这个人物，让贝尔蒙多完全凭内在冲动引发剧情变化，使这个“歹徒”从精神到行动都活灵活现于银幕。戈达尔和贝尔蒙多的成功合作，使这部影片一下子突破了以往电影的樊篱。影片获得西柏林电影节最佳导演奖。

戈达尔的第二部作品《小兵》，描写了阿尔及利亚战争，从这一影片开始，表现出他对政治问题的极大关注和热情，这也是戈达尔与其他新浪潮电影导演有差异之处。如 1966 年拍的《美国货》，1967 年拍的《中国女人》、《远离越南》、1969 年的《英国之声》、《真理》、《战斗在意大利》、1970 年的《弗拉基米尔和罗莎》等等。渐渐地他导演的影片越来越脱开“新浪潮”的轨迹，具有了现代派电影的色彩，戈达尔并且宣称：维尔托夫是他的老师。

现代派导演拍电影，随时会在自己的影片里提醒观众：你们只是在看电影！这是他们的特征和责任，戈达尔也不例外。他一般在开拍前写些影片构想，让演员去即兴创作对白。在拍《我所知道她的二三事》时，他把一个小麦克风藏在演员头发里，自己在摄影机后面提出问题，演员不许发声，只以表情来回答。如果说格里菲斯曾经对以前的幼稚电影语言给以综合利用、开掘和系统化，戈达尔则是对电影史的辉煌过去进行本能的审视和重新觉悟。

《疯狂的比埃洛》（1965 年）是他的又一部代表作品。影片是这样开始的：主人公费尔迪南（贝尔蒙多饰）与情人玛丽亚娜在一起看漫画，渐渐这一场景隐去了。费尔迪南既与妻子无法沟通，也与玛丽亚娜互不理解。在岳父家的晚会上，百般无聊的他看见妻子与别的男人十分亲热，也无动于衷。中途他借故溜走，去和玛丽亚娜幽会，他来到玛丽亚娜的家里，发现了一具男尸。他朋友找上门来，又莫名其妙地被玛丽亚娜杀死，费尔迪南也只好随玛丽亚娜仓皇出逃，一路上他们俩干了不少冒险的事——拒付加油费，打伤、杀害加油站工人，抢劫汽车、伪装车毁人亡现场……后来他被匪徒绑架，又逃出

了匪巢，却发现玛丽亚娜的“哥哥”原是她情夫，他们是一伙贩卖军火的歹徒。他一气之下，杀死了他们，并把自己的脸涂成蓝色，把炸药裹在头上，准备自杀。就在将引爆的时候，他又想活下去了……影片最后是远景有一片爆炸火光，费尔迪南不知是死是活。戈达尔在这部影片里，仍然表现了人与人之间的无法勾通，同时也表达了他对女人的极端不信任，这或许与他的两位妻子均离他远去有关。他被认为是“不讨女人喜欢的戈达尔”，所以，戈达尔也在银幕上极尽对女人世界的否定和反对。

特吕弗回忆，年轻时的戈达尔“在知识面前常表现出狂躁的不安”，他获取知识的方式常是匆忙、跳跃、拼贴式的，所以他的影视作品也常常以戈达尔式的简练、跳跃、拼贴、无序形成视觉冲击力。在《疯狂的比埃洛》里，也没有完整的叙事结构，只是呈现毫无秩序的“大杂烩”，看影片的开头，你会以为是费尔迪南与情人看漫画，在幻想着经历了种种可怕的冒险；看影片的结尾，你或许以为男主人公炸死了，但若联系开头，你或许又以为不过是主人公的一团混乱的思绪，理也理不清。戈达尔正是要表现世界的毫无理性，他指出，疯狂和混乱的世界是原来的电影形式所无法把握的，所以他要创作新的表现方法。在他的影片中，既有暴行，也有爱情，有难懂的隐喻，有风格化的造型，也有完全真实的人物，比如，他请一位美国导演自己演自己；影片的内容从商业广告一直涉及美国侵越战争，他还经常让人物离开情节，就政治、艺术、生活乃至诸如文学作品、箴言和故事来直接同观众对话、讲话。戈达尔说：“《疯狂的比埃洛》是一部完全凭本能拍摄的电影。直到开拍前两天，我还不知道自己打算拍些什么。”这部影片的成功，在于他对电影语言的全新探索。1972年，英国权威的电视杂志《视听》组织全球影评人评选世界十大名片，有二十几个国家的89位人士参加。评选出的10部名片中，《疯狂的比埃洛》名列第9位。

《轻蔑》（1963年）是戈达尔关于“爱”的主题的又一种探索。男主人公——剧作家，由皮克利扮演，剧作家美丽的妻子由碧姬·芭铎扮演，影片也获得很大成功。再如《女人就是女人》（1961年）、《一个已婚的女人》（1962年）、《放纵的生活》（1962年）、《我所知道的关于她的二三事》等等，都是反映妇女问题的影片。其中《女人就是女人》获得柏林电影节特别奖和最佳女主角奖，《女人与男人的街》获得威尼斯电影节特别奖，《男性、女性》获得柏林电影节最佳男女主角奖。这些都表明戈达尔在表现这一类主题时的独到之处和惊人手笔。

戈达尔狂热地拍摄各种各样的影片，如警匪片、科幻片、音乐歌舞片、反战片、社会问题片和个人剖白式的影片。1984年他在接受美国《电影季刊》访问时说：“在特吕弗、雷维特、我和其他人参与的大获成功的新浪潮电影中，我们给电影带回来了它失去的某种东西，即对电影本身的爱。我们爱电影尚在爱女人、爱钱财、爱战争之前。是电影使我发现了生命，它耗费了我30个年头……”

但他也讲过这样一段话：“如果你想写一本关于我的书，有一件事你必须写进去：钱。电影就是钱，但钱出现两次：首先你花了大量时间去筹款制片，然后钱通过影片中的形象又回来了。”作为一位第一流的电影导演，一位电影语言的革新者，在他的艺术天地里常常是豪爽地我行我素，才不管会不会让钱出现第二次。

预设未来 ——库布力克与《发条桔子》

斯坦利·库布力克说：“当今的音响、灯光、摄影等装备都非常进步，你可以自由自在地在任何外景地拍摄一部电影，其方便程度并不亚于在摄影棚里工作。这样，我们不仅可以有比较真实的背景，而且也可以节省很多开销。”用自由自主驰骋于电影王国来形容他，是再恰当不过了。

作为美国著名电影导演的库布力克，现在定居在英国伦敦郊外的农村，在这个宁静、充满乡间情调的环境里，他写剧本，也拍电影，拍片时就驾车去拍摄场地工作。从影初期，他在美国拍摄了《不安与欲望》（1952年）、《死之吻》（1955年）、《杀手》（1956年）、《突击》（1958年）、《万夫莫敌》（1960年）、《罗丽泰》（1961年）等；移居英国后，拍出了他的扛鼎之作《密码114》（又译《奇爱博士》、（1964年）、《2001年太空漫游》（1968年）和《发条桔子》（1974年）。这3部作品，在当今世界可谓无人不知、无人不晓。

《密码114》描写当年美苏之间限制核武器问题。库布力克为此订阅了许多军事杂志，甚至去拜访了英国这方面的军事首脑。他在朋友推荐下读了彼得·乔治的小说《红色警报》，在这本小说的基础上，他的影片《密码114》问世了。影片内容大致是这样的：在未来的某一天，美国的一次核子攻击实验意外使核弹落在苏联境内，为了避免引起对方的报复行为和减少毁灭性决战的可能，美国总统电告苏联领导人，提醒他那次攻击行为出于一次演习的失误，双方马上紧急接触，来限制核武器的发展。当会议还在缓慢地进行时，一位素来喜爱炸弹的美国高级将领竟下令再度偷袭苏联，以一枚核弹命中了苏联的最后防卫体系，引起了一连串连锁地毯式爆炸，这次地毯式爆炸整整席卷了地球表面93年——电影就在这震耳欲聋的爆炸声中结束了。库布力克以黑色幽默的电影手法、超然凌厉的影像风格，导演完成了这样一部喜剧样式的荒谬绝伦的战争恐怖片。

这部影片制造了一个爆炸持续93年的谎言，却告诫人们这样的事实：“限制”核武器带来的核子武器竞争和核能量储备，已经足够毁灭地球和人类了。影片以超现实主义手法处理题材，表现形式和表现手法新颖别致，令观者耳目一新。

库布力克是一位很严肃的导演，别看他以玩笑的口吻讲一个核武器问题，其实他是十分关注人类生存环境的。在《密》片之后，他继续着对这方面问题的探讨，直到拍出了《2001年太空漫游》，展现给我们一个浩渺无止境的境界和空间，一个令人无法想象而库布力克却想象到了的整个宇宙——这部关于“宇宙”太空的漫游影片，使我们深感地球，乃至人类的渺小，人类的一切妄自尊大、颐指气使的行为，完全是愚蠢的。

为拍摄《2001年太空漫游》，库布力克倾其心力和精力。他自己写剧本用了两年多时间，拍摄时间长达两年零6个月；准备工作用了6个月，拍摄有演员的部分用去4个半月，拍摄250个特技效果镜头用了一年半；影片动用了70个左右的部门和单位，这包括了工业组织、航空站、太空总署、观测站、大学团体、气象台、物理实验中心等。影片预算由最初的600万美金直线上升到1500万！库布力克也许早就料到了，他只是挥挥笔、动动手、跑跑路，就把一个世界都掀动起来为他服务；也可能是完全未知，这么一部大气

魄的电影的拍摄，只是对自己的气魄和艺术水准的自信。影片卖座相当惊人，因此使得许多导演纷纷仿效，推开了探索 21 世纪的科幻片大门。

库布力克的《2001 年太空漫游》于 1968 年上映，但他并不想稍事休息，而是很快宣布，要拍摄气魄更加宏大、预算更加惊人的《拿破仑传》。就在准备工作紧锣密鼓之时，60 年代末的经济萧条袭来，好莱坞许多大投资影片都收不回成本，对大名鼎鼎的库布力克，他们也不敢冒险投资。于是，库布力克只好忍痛舍弃了《拿破仑传》。但是，库布力克是一只手停止了《拿破仑传》，另一只手却开始了《发条桔子》拍摄，这是又一部惊世骇俗之作。

《发条桔子》是一部关于未来的影片，取材于柏吉斯的小说，以一个未来由恶棍所接管的龌龊世界来暗喻现今社会的黑暗一面，是一部寓言式的作品。影片讲了这样一个故事：在距今不远的未来，一个叫做亚力克斯的伦敦恶少由于杀人、作恶被捕入狱。在狱中，他被施以一种特殊的精神疗法，经过这种所谓的震撼疗法治疗后，亚力克斯成为了一种叫“发条桔子”的机械人，他元气大增，力量比以前增长百倍。出狱之后，他成为另一批恶少的头儿，在一次黑夜过后，他们开始四处横行霸道，蹂躏整个世界。寓言故事并未就此结束，当亚力克斯又一次被捕后，他被再度施以一种新的精神疗法——强迫他耳听各种优美动人的经典名曲，眼睛却看种种残酷的杀人、行凶、奸淫的录相片和电影……亚力克斯再度出狱时，他已变成一种非常柔顺、没有任何抵抗能力的“发条桔子”了。为了拍好这部寓言电影，摄影师出身的库布力克率领摄制人员大量运用外景拍摄，有一场戏是在伦敦桥下拍的，桥上车辆往来，声音嘈杂，他们就在演员的衣领下安置了小得像纸卡片似的微型麦克风，却可以录下演员们清楚的对话声。库布力克对电影的影调十分在行，他拍摄《发条桔子》，至少有百分之八十五的场合不用传统的灯光而直接用自然光，或用一种照相用的溢光灯，他的无可匹敌的摄影才华令人叫绝。《发条桔子》的超现实主义影像风格，将观众带进一种如梦如幻的境界，形成库布力克的独特风貌。

库布力克外表看似沉默寡言，实际上是极健谈的人。他 1928 年出生于纽约，父亲是当地医生，业余嗜好下棋。库布力克极像他的父亲，棋下得比父亲还好，同时，有相当的摄影天份。他 13 岁以后开始研究摄影，以摄影和下棋闻名纽约。17 岁时他高中毕业，即在《展望》杂志谋到摄影记者的职务，是当时最年轻的一名摄影师。摄影与电影有再直接不过的关系，下棋又有什么联系呢？库布力克说：“如果说下棋和拍电影有关系的话，那就是下棋会教你怎样训练你的耐心，教你怎样用脑筋去处理复杂事件的步骤和方法。拍电影贵在能够临乱而不乱，把凌乱的事件处理出一个头绪来，然后做最正确的取舍，下棋就能够教你这些方法，否则，你只能依赖你的直觉，但以直觉去处理事情，对一个导演而言往往是很危险的。”

在做了 4 年半的摄影记者之后，22 岁的他辞去了这个工作，一边去纽约的哥伦比亚大学旁听文学课程，一边大量阅读文学著作，开始了他人生的一次冒险——积累资金拍电影。他说，他宁可投入这一次冒险，也不愿意顺顺当地做一个美国第一流摄影师。他果然干得相当出色，他日后的成功给他带来了远比当摄影师多得多的快乐。

库布力克的优秀作品很多，除了以上介绍的几部以外，他还有一些风格迥异的优美作品，如 1975 年拍摄的《巴里·林登》（又译《乱世儿女》），1979 年拍摄的《阳光普照》等等。他是一位伟大的电影作家。

“导演是一种表现意念和风格的机器；电影则是一连串创造性与技术性的决定，电影导演的职务是尽其所能不断地在这方面做正确的决定。”库布力克说完这几句掷地有声的话，又埋头去下棋、去写剧本、去拍他的电影了。

后 记

写完有关导演的最后一章，全书也就结束了。

此时，不免联想到了导演与观众的关系。面对观众，有的导演真诚地说：“我把你们看成上帝！”有的导演友善地说：“我把你们看成朋友。”还有的导演严肃地说：“我把你们看成对手，我要用我的作品去征服你们。”

其实大多数电影艺术家都将电影当成自己认识世界、表现世界的武器。无论世界发生怎样巨大的变化，一切有良知的电影艺术家们，都在努力地再现人类历史的光辉旅程，或是苦难背后的希望和曙光……这本电影史话只是一个缩影，它是不能与这段充满艰辛与荣耀的历程相比拟的。

后记的最后，不免又要写到影业的前途。“高树晚蝉，说西风消息”，影业的前途，当然掌握在后来者手中，掌握在后来的艺术家们手中。这一个梦是要由电影艺术家们和观众们共同来实现了。

