

国 家
九 五 规 划
重 点 图 书

典 雅 艺 术

余秋雨 主编

P u j i c o n g s h u

审美的

银幕

中外电影赏览

徐牲民 著
电影分册

普 及 丛 书



DIANYANYISHU

百家出版社

前 言

徐牲民

百年电影，构成了世界文化史上的最大奇迹。在它绚丽无比的长卷中，即使只是撷取“经典”，也会是难以胜数。我们曾经力图以尽可能超前的角度和直接的经验，来归纳电影的各种类型，以及“阅读”它们的代表作品。然而书面文化与影视文化的某种区别再一次显示出来——在书稿完成而又尚未刊印的阶段，又一批电影杰作问世了。《辛德勒名单》展示的宏大历史感及其人类悲剧，形成了一种世界性的人心震撼；《阿甘正传》以一种大智若愚的人生风格，贯穿社会国家多事之秋的故事，赢得了1994年三亿美元的世界票房之最；而《真实的谎言》中的电脑特技，则将娱乐片推到了一个新的境界。

然而另一方面，这些影片没有例外的鲜明的美国印迹，也再一次向人们提出了一个有趣的话题。目前，美国电影正以它的强势，主宰着世界电影市场。作为一个例证：法国电影曾经对此做出过长期的努力，以抵抗美国的电影霸权。可是到了1994年，法国电影在本国的市场份额却下降到了历史的最低点，不到30%。而好莱坞的电影巨头们，现在正在世界贸易组织以及知识产权的背景下，对中国这个“新兴地区”的电影市场，瞩目有加。

那么，中国电影又如何呢？

应该说，在最近的几年里，中国电影取得了长足的进步。就是在此书的撰稿与成书之间，《二嫖》、《红樱桃》、《黑骏马》等等，均以令人刮目以待的姿态，接踵推出。它们既能受到国内观众的喝彩，又能频频在国际上获奖；既能赢得国内的市场，也能拿到国外去赚钱。

但是，如果真的要放开市场，参与同外国电影特别是美国电影的竞争，那么中国电影所面临的局面显然会是十分严峻的。

那么怎么办？以保护的名义封闭市场吗？我认为我们既不能否认世界电影历史与现状的客观事实，也不能全然剥夺中国民众在文化交流前提下观赏外国电影包括美国电影的权利。同时，在当今世界上，绝对的长久的市场保护也已经很难办到了。

于是，在这种情形下，“读”电影就成为了“看”电影的一种有机的辅助手段，它既可能在有所介绍叙述、有所归类集中、有所评述读解的情况下，帮助我们认识外国电影和中国电影，又可能在现实的条件下，较多较快地借鉴外国电影的长处，从而促进中国电影的变革与发展。

此书只是形形色色的“读”电影中的一种，甚至也表达了一种学习外国电影、振兴中国电影的希望和努力。至于它究竟如何，就要请读者“读”了再说了。本书中的部分电影故事记述，参照了《大众电影》、《电影故事人》、《世界电影》、《文汇电影时报》、《电影一百年名作精选丛书》，并得到了上海电影资料馆的大力协助，在此一并表示感谢。

1996年于上海

总 序

余秋雨

在人类历史上有一个有趣的历史现象：时间的筛选总会使原本重要的人和事渐渐变得不重要，相反，又会使原本不重要的反而显得重要起来。一层层筛选，一次次过滤，最终凸现于历史的那批人中，居然有很大一部分是艺术家。想当初，满朝权贵豪强哪里看得起这些乐师、画匠、诗人、文士呢？但在千百年后人们的心目中，那个时代往往以艺术家的名字命名的，权贵豪强们只是艺术家大名下的“同时代人”罢了。

为什么时间会省略掉那么多粗重的历史笔墨，特别垂青于艺术呢？我想这里透露了人类的一些终极性追求。

美国一位早期政治家曾留下这样一段话：我们这辈人骑在马背上征战，为的是我们儿子一代能从事科学和哲学，为的是我们孙子一代能从事音乐和舞蹈。

他的传代概念当然是一种比拟，传达出他内心的人性目标。

当第二次世界大战刚刚结束，欧洲很多地方还是一片废墟的时候，还没有很好修复的音乐厅开始演出了，大量衣衫不整、家破人亡的幸存者聚集在一起，让音乐把自己从灾难中提升。从这些废墟音乐会中，人们已可看到欧洲的今天和人类的前景。

显而易见，把艺术仅仅看成是社会上少部分人谋生的职业是不对的，看成是让千百万观众偶尔轻松愉悦一下的机遇也是不对的。艺术，是人之为人的一种素质，是人与人在误会与烦躁中进行美好沟通的一种可能，是人类为使自身免于陷入浅薄功利而发出的一次次永久性的响亮提醒。在远古，艺术使祖先在骇人的苦难中进入游戏，在游戏中溶入群体、溶入造型、溶入宗教；在现代，艺术使我们从熙攘纷扰中超拔出来，领略宇宙、开掘生命、回归本真。艺术是贯通人类始终的缆索，是维系人类不在黑暗和邪恶中迷失的缰绳。

人类也一再地经历过漠视甚至糟践艺术的时代，好不容易到了今天。今天，终于有越来越多的人开始明白：艺术与人人有关，艺术素质的高低，是判别一个人人格水平的要素之一。对于一个城市，一个国家，也同样如此。于是，呼唤更多的人进入艺术领域，在艺术中获得陶冶，是一切文化人义不容辞的道义责任。

历来总有人在不断编写艺术普及书籍，我们这些人也对此作一个试验。

我们给自己设定的问题是：身为一个现代中国人，有哪些艺术知识是应该知道的？这个问题着眼于普及性的标准，而实际上也是重要性的标准，因为只有最重要的才最值得普及。

要为大量非专业的读者说清楚古今中外最重要、最值得普及的艺术课题，当然又要以粗线条提炼出其间一系列根本性的逻辑关系，这种逻辑关系在专业性的著作中是可以洋洋洒洒展开的，而这套丛书则不允许。在这套丛书中，连逻辑关系也必须显现其足够的重要性和普及性。

表达方式力求通俗流畅。这本是一切有志于传播的文化著作都要有的秉赋，却常常被文化界所鄙视。其实一切文化问题要抵达能轻松谈论的状态是最难的，这就像对一个人，如果比较陌生只能生搬他的履历档案，如果非常熟悉就可随意描绘。这是至高境界，本丛书显然还达不到，但作者们都曾为此作过努力。

艺术范围太大，本丛书把几个主要门类都包罗了，却在艺术格调上划了一条

大致的界线，没有把当代新兴的世俗流行艺术包括在内，因而加了一个限定：“典雅艺术”。其实典雅作为一个风格用词不可能有绝对意义，许多在今天被看成是典雅的东西，当初也是流行艺术，只不过时间和年龄给了它们一种安详神貌。但是我们写作时总要有一个区划，而在社会启蒙教育上需要花力气推广普及的自然也是典雅艺术，因为流行艺术既然流行于现代，在普及上不必另外花力气了。为了免使青年人把流行艺术看成是艺术的全部，而漠然于人类自古以来对美的追索历程，我认为对他们多谈一点典雅艺术是有必要的。以此为基础，流行艺术也会更加大气，更加深厚。

如前所述，这一切都是试验。今后也许会有修订的机会，希望广大读者能给我们提出宝贵意见。

一九九六年盛夏，于上海

在一部电影中长大

电影在这个世纪初发明并且迅速发达。但是到了这个世纪末，它却显得有些尴尬。在莎士比亚、汤显祖，在《战争与和平》、《红楼梦》面前，它完全没有高寿到可以高雅；但是在今天强大的电视传媒面前，它给人的印象却又有点儿像是迟暮的贵族。然而有一个事实我们不能视而不见，就是那些电影的经典之作，为这个世界带来了一份最美丽最重要的欢愉。当我们浏览这些经典作品的时候，我们发现，电影的尴尬其实是一种错觉。

电影的经典还有一个特点，就是在我们谈论它们的时候，我们不必非要去与长满胡须的历史对话，不必非要在浩繁卷帙中去翻拾业已发黄的典籍予以考据。电影的经典可以是十分新鲜的。我们甚至不想从那些摄于 40 年代的、绅士淑女气派的黑白明星照开始；仅仅涉猎近几年我们大家都曾经有机会照面的经典影片，我们就有了说不完的甚至也是更有说服力的话题。

经典影片是一个世界性的概念。我想坦率地说，中国电影不像中国文学，一经说起，便可如数家珍，不遑他让。中国电影离世界级的标准尚有整体距离。因此我们在这里将主要介绍国外电影。

“一部电影让人长大”，这当然是一种夸张的说法，可是在这一章里，我们的确是想专门谈谈有关“成长”的话题。

在西方青少年题材的出色影片中，有相当一批是表现迷茫和反抗的。二次大战后，以美国而言，尽管它崛起而为世界资本主义的中心，物质生产高度发展，但人民的精神生活则日趋贫乏和空虚，传统的道德标准和价值观念也日趋虚弱和落伍。年轻一代不能忍受父辈的庸俗和世道的虚伪。50 年代初轰动一时的小说《麦田的守望者》中一个教师竟这样教导他的学生：“一个不成熟男子的标志是他愿意为了某个事业英勇地死去；一个成熟男子的标志是他愿意为某个事业卑贱地活着。”年轻一代再也不愿把上一代奉为楷模，他们开始不满和反抗，可是他们又缺乏正面的理想和目标，他们只是用消极的形式来发泄内心的苦闷和不满，却带来了悲剧性的结果。1955 年美国电影《无因的反抗》在美国乃至西欧引起了强烈的反响，它体现的正是年轻一代由于传统价值观的破灭而引致的精神世界的彷徨迷茫和行为上的反抗

影片表现的是一批“问题少年”的日常生活：一伙以一个叫做布兹的少年为首的中学生在深夜抢劫行人后逃之夭夭；而在警察局里，一个 16 岁的少女朱迪因离家出走深夜 1 点还在街上流浪而被收留，“我恨自己的生活”，她父亲骂她“婊子”，不准她抹口红穿新衣和同学一起过复活节；而腼腆的 15 岁少年普拉托的父母则早就不管他了，他们有时会想到寄一张支票来，但却连一封短信也从来没有过。他缺乏亲情、无所事事，射杀了邻居的小狗。警察告诉他射杀小狗的后果是将被电椅处死。普拉托打着颤，另一个少年吉姆脱下自己的外衣给他披上。

吉姆是影片的主人公，醉醺醺的他因为在被劫现场玩一只玩具猴而被拘留。他告诉警察弗拉米他们一家是刚刚搬到本城的，吉姆同人打架，父母便以搬家解决问题。他诉说着对父母的不满甚至“仇恨”。

吉姆进了当地的中学，发现朱迪、普拉托和布兹都在这所学校。布兹最爱惹事生非，他刺破吉姆汽车的轮胎，用刀挑衅着要和吉姆决斗，最后他约吉姆当天晚上到当地的米勒顿悬崖上作“胆小鬼汽车比赛”。

吉姆并不想惹麻烦，他心事重重地回到家里。在昏暗的灯光下，他看见

一个系着蝴蝶结围裙的人跪在地毯上擦着什么，他叫着“妈妈”却发现原来是爸爸。西装革履的父亲套着漂亮的围裙显得十分滑稽。他在给母亲准备晚餐时不小心把食物掉到了地毯上：“我得赶紧把地上弄干净，不然她会看见的。”看着父亲紧张地小心翼翼地擦地板，吉姆跑进卧室扑在床上，他又一次感到钻心的痛苦和绝望。

这时，住在隔壁房子里的朱迪也因为亲了一下父亲而被父亲打了一记耳光，她不明白为什么她不能像小时候那样爱她的父亲。

吉姆还是寄希望并求助于父亲，他希望父亲告诉他：“如果你不得不做一件非常危险的事，而这事又关系到你的名誉，该怎么办？”可父亲却不着边际地尽说废话。吉姆忍无可忍，终于冲出了家门。

阴冷的月光下，风声嗖嗖。崖悬顶上，十几辆汽车分列两旁，中间留一条通道，20多个少年压低着声音，一片紧张神秘的气氛。

布兹告诉吉姆比赛规则：两人各驾一车向悬崖边高速冲去，谁先跳车谁输。在这生死关头，吉姆不禁问布兹：“这么干究竟为什么？”布兹回答说：“我们总得干点什么，是吧？”比赛开始，所有的车灯刷地全亮了。朱迪挥动手臂发令，两辆汽车发疯般地向悬崖冲去。

崖边越来越近，在车逼近悬崖的一刹那间，吉姆跳出了车门；而布兹却恐怖地发现袖管的扣带勾住了车把门……两辆车从悬崖坠下……吉姆边从地上爬起来，边疯狂地喊叫着“布兹”。

警车呼啸而来，人群四散奔突。吉姆拉着朱迪和普拉托赶快逃走。

吉姆再次求助于父亲，希望父亲告诉他该怎么办。可父亲关心的第一件事就是吉姆的车牌是否被人记下来了，而母亲则又嚷嚷着“赶快搬家”。吉姆又一次恳求父亲“站在我的一边”，可得到的仍是沉默。吉姆终于绝望，他向父亲扑去，使劲扼住他的喉咙，但终于他松了手，义无反顾地冲出了家门。

吉姆去警察局自首，可弗拉米不在，却被布兹的伙伴布隆奇一伙看见，他们害怕吉姆讲出真相，一面恐吓他，一面赶到普拉托家，抢走他的通讯录。普拉托为保护吉姆，拿了他妈妈留下的手枪，在他和吉姆常常说起的那幢无人居住的大房子里找到了吉姆和朱迪。

三个小伙伴在这里得到了暂时的宁静。他们点亮烛台，穿堂入室，长长的影子投射在大理石地板上。普拉托无意中说出了自己可怜的身世，他从小便是被关在这幢房子的育儿室里长大的。他说着说着便睡着了，吉姆和朱迪为他轻轻盖上毯子。到了隔壁一个房间，他俩终于热烈地相拥接吻。

三个孩子沉浸在自己短暂而难得的温情中，殊不知布隆奇一伙已潜入了房子，而他们背后则悄悄地跟着警察们。

被惊醒的普拉托在布隆奇等人的追逐下，开枪误伤了布隆奇，他惊恐万分地对吉姆大声喊叫：“你为什么离开我！我再也不要你作我父亲了！”在吉姆的耐心抚慰下，普拉托才安静下来，吉姆悄悄地卸下了他手枪中的子弹。他们三人一起向大门口走去。

晨曦渐露，又一个黎明来到了。门外，警察和家长站了一大片。三个小小的身影终于出现了，聚光灯倏地投向他们。“警察！”普拉托恐惧地叫喊起来，提着枪想逃跑。一个警察不问青红皂白地开了火。吉姆发狂地大叫：“枪是空的！”但普拉托却已应声倒下。

吉姆扑倒在普拉托身上，欲哭无泪。他再一次脱下自己的外衣，轻轻地

替普拉托盖上。天亮了……

普拉托的被杀是偶然的，但这偶然中却包蕴着必然的因素：两代人的矛盾和误解在那个特殊的时代竟就发展到了这样不可弥合的地步！而其中缘由，就绝不仅仅是一般意义上的“代沟”和“缺乏家庭温暖”。吉姆们反抗的，是陈旧、落伍、虚伪的价值观、道德观；而在他们苦苦寻觅的“亲情”、“父爱”后面，我们看到的则是他们对新的理想和价值观以及人生前途的苦苦追寻和寻找不得的绝望。这就更增加了吉姆们结局的悲剧意义。

这种反抗、绝望和愤怒，到了60年代风靡西方的反传统的激进主义思潮中，进一步发展到了暴力和犯罪。1967年出品的美国影片《邦妮和克莱德》便是这类影片中一部杰作和经典作品。一对青年男女，在冷漠的毫无人性的资本主义制度下，为反抗社会而走上抢劫国家银行之路。影片第一次塑造了两个活生生的、逗人喜爱、值得同情的反英雄的“强盗”，当该片最终如希腊悲剧般走向不可避免的血腥高潮时，观众为他们的死感到由衷的难过，因为他们本可能不成为现在这样的人。这两个“强盗”，不再是以往“强盗片”中不可战胜的恶势力的象征，而是最终成了那个特定社会牺牲品的两个普普的凡人。

英国电影《假如》则是表现了一群不堪压抑的住宿学生，终于与蛮横专制的校方爆发冲突的影片，学校最后成了一个真正持刀动枪的战场。在青少年暴力片中作为经典而时常出现的还有两个片名：表现美国街头少年流氓的《发条橘子》和根据真人真事改编的中国台湾电影《牯岭街杀人案》。而《小罪犯》则因为真实地反映了当今法国的社会问题，而成为1990年法国影坛上不可多得的佳作，并且获得了“德吕克奖”和“凯撒奖”的提名。影片中的主角是一个被父母遗弃而流落街头的男孩，他持枪行劫的唯一目的，是为了得到一笔钱去救助同样是命运悲惨困厄街头的“姐姐”。男孩的手枪偏偏对准了一个警察。让人感动的是，这位警察虽然经验丰富、训练有素，却同时也极富同情心和道德感，他可以轻而易举地缴下男孩的枪并且置他于死地，但是他没有这样做。他说：“当孩子感到这个世界缺乏爱时，它意味着是成年人的罪过。”这句话可以成为所有这类电影的主题概括。由这样的视角来揭示社会肌体的病毒是十分有力的。但是我们不想再进一步介绍这一类让人心清沉重，触目惊心的青少年电影，因为它们实际上已经是一种社会问题片。同时我们也不打算在诸如《初吻》之类的青少年情爱片上展开，而想对真正具有实际借鉴和比照意义的、围绕“学道”和“师道”关系的一些优秀影片，做一些介绍。

我们首先要介绍的是《小学英雄传》。

战后的布拉格，虽然满目疮痍，一片废墟，但是一个聪明的民族的一个最聪明的做法，就是首先恢复学校，让孩子们读书上课。校长是一位维持纪律，克守职责的“夫子”，他无时无刻地将广播传到各个教室，以强化管教。可是，全世界的孩子都一个样，在他们十来岁的时候，既不考虑民族大义，也不考虑自己将来的出息。他们一点儿也不想好好读书，他们心里涌动着的是英雄崇拜；他们忙于做的，就是把学校课堂变成他们的捣蛋场。而这个学校的一帮“小混蛋”则更是专门调皮捣蛋。他们向老师掷粉笔，偷看女教师的内裤……简直就是“无恶不作”。孩子的顽劣之性，被影片照单全收，表现得淋漓尽致。而伊达便是捣蛋鬼中十分出色的一名。伊达有一个沉默寡言

的父亲，他整日在发电厂工作，对孩子从来没有什么主动的教诲，可以说父子之间有点儿“格格不入”、冷漠隔阂。

有一天，学校里来了一位新老师；他从战场上退下来，直接穿着军装就走进了这个班级。小捣蛋们被“军管”了。可是对于伊达们来说，这一点儿也不是坏事。新老师一身戎装，并且仪表堂堂，这太带劲了。大战以后，只有这样的形象，才能恰如其分地与孩子们心目中的英雄崇拜联结在一起。孩子们自觉地服从或者简直就是自觉地构筑了新老师的无比威慑力。这对于伊达来说，就更有意义了。在他眼里，父亲只是整天忙碌，不苟言笑的人，现在，一个男子汉、一个英雄就活生生地站在他面前了。

新老师上任伊始，不断地板起面孔。然而时间一长，机灵的捣蛋鬼们发现，新老师的骨子里其实颇为浪漫温柔，而且对女性比如说对那位女教师更是情有独钟。他安定、摆布学生的主要伎俩又只是音乐。于是孩子们认定，原来他并不是一个真正的“战场英雄”。而老师为了某种需要人为地摆出的道貌岸然的模样，终于也在与孩子们的互相理解中慢慢卸去。

这部电影虽然没有明言，至此却已说明了一个真理，即教育的真谛是熏陶而不是“统治”。新老师去而复返，受到孩子们由衷地欢呼拥戴，便是一个明证。

然而，这部电影如果仅仅因为完成了这样一个价值定位而告结束，那么它也可能不错，但是却肯定不值得我们这样费诸笔墨。而伊达的父亲除了不知所以之外，在影片的人物结构上也显得多余。伊达的“英雄观”则还是没有着落。

这时候电厂里发现了一枚战争中遗留的炸弹。在事关电厂工人的安全、事关市民正常生活的关键时候，是伊达的父亲坦然沉着地接受了拆除炸弹的工作。这个生死关头，激发了儿子对父亲的关怀，并且从这一件事情开始，伊达渐渐认清了父亲的品格和能力。父亲仍然是那么沉默寡言，貌不惊人。可是父亲这时显然已成为儿子心目中的英雄。此中情形无言而让人感动。

由教育的从“统治”到熏陶，由“英雄”的从父亲到老师再到父亲，《小学英雄传》抓住了孩子成长中的一个敏感的年龄段，以相当戏剧性而又真实可信的些许事件，相辅相成、并行不悖地阐释了两种价值观念。

在这样一个艺术价值的等量级上，值得介绍的第二部影片，是《死亡诗社》。这是一部1990年的影片，表现的却是1959年的事情。

1959年秋天，一群新生进入了威尔顿公学，这是一所传统的男子寄宿学校。他们中间有托德·安德森，一个性格腼腆的小伙子；还有尼尔·佩里，他有一个专制的父亲，父亲发誓要培养儿子将来当医生。

开学的时候，校长诺兰把新来的文学教师约翰·基汀介绍给大家，基汀是一位具有自由派思想的年轻教师，在第一节文学课上，他就以华美、生动的语言谈了他对生活、对诗歌的看法。他直率地说，要培养新鲜、活泼的学风，抛开死板的课文约束。他的话使同学们感到惊奇而有趣。

到后来，他更是鼓励同学们特别是鼓励怕羞的托德坦率地说出自己真实的感受和见解，他要求学生将教科书上一篇他认为迂腐不堪的课文撕掉，他甚至站到课桌上，以一个浅显易明的行为来说明改变了视角也就发现了新的世界这么一个充满挑战的命题。基汀的一切在威尔顿公学里实在太新鲜太少见了！他对学生的认识形成了冲击，对传统形成了威胁。

可是基汀原来也毕业于威尔顿公学。从学校的旧年鉴上，学生们了解到

基汀在学生时代曾经主持过一个秘密社团——“死亡诗社”。它的成员不但爱好诗歌，而且热爱生活。

于是，尼尔、托德等七名同学决定重建“死亡诗社”。

“死亡诗社”的成员现在常常去郊外远足，他们还把一个岩洞作为聚会的场所，他们常常在那里点着蜡烛，高谈阔论。有时候，小伙子也把女孩子带到岩洞里，从而发生了一些恋情风波。查利还搞了一次恶作剧，要求学院招收女生，结果给自己和诗社招来了麻烦。

家长们发现了孩子的变化，他们担心孩子变坏，纷纷指责基汀。

这时候，基汀正在组织学生们扮演话剧《仲夏夜之梦》，这唤起了尼尔对戏剧的热爱。尼尔伪造了父亲同意他参加排练演出的来信。《仲夏夜之梦》的演出获得了成功。尼尔的行为使父亲大怒，他把尼尔拉回家中严加痛斥，并且决定让尼尔转学。当晚，尼尔就自杀了。

为了掩盖事情的真相，校方和学生家长都把基汀当做替罪羊，他们强迫“死亡诗社”的全体成员签署了一份证明他们的“坏行为”是受基汀腐蚀教唆的声明。基汀辞职了。¹⁰

在基汀离开学校之前，学生们最后一次表明了对他的热爱以及“死亡诗社”的团结，他们不顾校长的严厉喝斥，全部站到了课桌上……

基汀走了。“死亡诗社”也解散了。但是发生在美国五、六十年代教育体制中一场保守主义与自由主义的冲突却并没有因此而结束，更没有因此而预示出成败定论。

《死亡诗社》是美国一家小电影公司“试金石影片公司”出品的，但是却因为它出色地抓住问题及其出色的艺术表现，而知名于世界影坛。

这部影片所提出的价值评判是十分明确的，但是它对于我们来说，却仍不免有所困惑。当威尔顿公学的校长诺兰以及其他一些教职员工包括不少学生家长的一些具体的死板观念和做法，与他们卑劣的人格品质结为一体的时候，他们当然就要成为人们反叛的对象。然而威尔顿公学，这所传统悠久、曾经以它既定的规章管理而培育了许多精英的学校，是不是因此就成了一种“反动堡垒”的代名词呢？我以为回答时必须十分审慎。

这就像我们现行的教育体制与现状，其中有一些内容，必须予以改革。但是有一些传统的“学道”和“师道”，在千百年之后仍在沿用，其中也一定有它的道理。从某种似是而非的理论出发，一概予以反对，可能就会是一种冒失。

当然，《死亡诗社》中的基汀和诗社的成员们基本上没有错，并且基本上代表了时代精神对于保守主义的合理挑战。

接下来要介绍的是一部任何一个对电影稍有了解的人都知道的影片，它叫做《女人的香味》，你也可以把它叫做《闻香识女人》或者《女人香》。但是，如果因为这样一个片名而使你顿生狐疑，那么你就有可能错过这部极优秀的电影；如果因为这样一个片名而使你特别感到兴趣，那么它又会让你感到失望。在我看来，这仅仅是一部十分成功的关于青少年人格教育的影片。这部影片一举囊括了第五十届“金球奖”最佳影片、最佳男主角和最佳编剧三项大奖。接着，它的男主角艾尔·帕西诺获得第六十五届奥斯卡金像奖的最佳男主角奖。在具体介绍这部电影之前，先谈谈艾尔·帕西诺是值得的。

“我三岁就喜欢在家里的屋顶上演戏，我一辈子和戏剧结下了不解之缘。”这是帕西诺对五十年前的情景的回忆。少年时他就显示出一种模仿和

感悟的艺术天赋。十七岁那年他从曼哈顿中学退学，到纽约的一个导演工作室当实习生，以后便在百老汇舞台上演出。科波拉请他主演《教父》的时候，他才二十二岁，但他的才华已超过了很多资深演员。《疤脸大盗》是帕西诺事业上的又一巅峰。在影片中，帕西诺那张瘦削黝黑、疤痕累累的脸和一双灼灼闪光的黑眼睛使人心惊胆颤，他的狂傲不羁、玩世不恭又令人厌恶，女明星米雪儿·菲佛和他搭档感到极有启发。八年后他俩又合拍一部《性、爱情、汉堡包》的诙谐爱情闹剧，菲佛说：“想下到从前那个又冷又狠的疤面大盗，现在变成了又热又俏的情郎。”这也正道出帕西诺作为性格演员的出色演技。帕西诺扮演过许多恶人，也扮演过许多英雄。他曾几度获得奥斯卡最佳男主角、男配角提名，但几次都失之交臂，但他从不把这些名誉纷争放在心上。他是个乐观大度的汉子，对生、死、婚恋、儿女情都看得很开，至今没有成家。自从《教父》第三集为艾尔·帕西诺带来殊荣之后，他曾有过一度迷惑和忧虑。“成功带来最大的危险，是它使你不敢再冒险。好莱坞不想让你从事任何导致失败的题材，但不冒险怎么能突破？即使你一时避开灭顶之灾，但久而久之还是要沉下去的”。然而现在，他又一次成功了！在《女人的香味》中，他扮演一位脾气暴戾、性格怪僻的退伍陆军中校法兰·斯拉特。他嗜酒成性，对一切都言辞尖利地予以指摘，和周围的人格格不入。他是一个盲人，带着一只导盲狗隐居在乡间别墅里。当然，一部影片之所以具有经典性质，是因为它具备了多项审美功能。帕西诺的成就与导演、编剧所提供的影片本身的成就是相辅相成的。

《女人的香味》中并没有真正的女主角，担纲主演的是两个男人，艾尔·帕西诺扮演法兰中校，基斯·奥多尼扮演中学生查理。

查理出身贫寒，好不容易在这所名牌中学读书。在富家子弟恃财放浪的时候，查理则以品学见长。假期来临了，同学们纷纷报出游玩度假处，查理却按报上提供的线索去应聘打工。这个工作就是在法兰的外甥女一家出外度假时，陪伴照顾法兰。

几名同学忽发奇想，要捉弄那个可恶的校长，他们将一个颜料袋吊在旗杆上，结果颜料果然泼了校长一头一脸。同学的恶作剧行径，那晚正巧被查理撞见，应同学的恳求，查理答应绝不出卖同学。

但是校长岂肯就此罢休？

就在这种情况下，查理便忧心忡忡地去陪伴法兰了。而法兰开始之时的苛刻刁难，咄咄逼人，又几乎使查理无所适从，尴尬难堪。但是法兰除了因为抑郁而形成的乖戾脾气外，其实是一个内心坚强正直的男子汉。虽然他看不见，但他很快就察觉了查理的心思和他善良的品质。当查理把事情告诉法兰时，法兰当即叫他不要自欺欺人，并且认为他会被朋友出卖。但是查理仍然一厢情愿地为同学守密。

学生们毕竟不是工于心计老谋深算的校长的对手。校长以开除退学的威胁，以助学金之类的利诱，发动攻势。查理面临极大的压力，痛苦不堪，但是他仍不肯违背自己的良心。

查理陪伴法兰去到纽约。他们先去拜访法兰的兄长，可兄长一家并不喜欢法兰，结果是不欢而散。法兰那桀骜不驯又极端孤独的形象卓然而显。查理由衷地同情法兰。

两人在交往中以相互的理解而结下了友情。法兰告诉查理，人生的竞争并不平等，依靠父荫，仗势欺人的事情，一定会存在。要在这社会上立身，

必须依靠自己的实力。而查理则要法兰相信，这世界上仍有许多美好的事物存在。我们可以发现，这两种价值观念并不相悖而是可以融合的，而它们的融合，恰为我们、特别是为查理这样的年轻人，建立了一种入世的信念。

在酒店里，法兰衣着笔挺，风度翩翩，他与美女搭讪，并凭着灵敏的嗅觉和感觉，邀美女跳起奔放优美的探戈，令在座的客人击掌赞叹。

回到房间之后，法兰支使查理去买香烟。查理离去未几，旋又返回，发现法兰正欲自杀。法兰用手枪指着查理，令其退去。但是谦和的中学生查理，此时却勇敢地坚不退让。他绝不让法兰自杀。他要让法兰相信这个世界值得留恋。此时的查理，因为恳切诚挚，而使其情感力量变得如此强大，法兰终于垂下了举枪的手臂。

再说学校里，几个恶作剧的学生，已在校方和家长的胁迫下投降，并且他们有背景的家庭为他们的孩子做了担保。可恶的是，他们却使查理相信，继续守口如瓶将不会有事。结果，事态竟转移到了“知恶不报，态度恶劣”的老实善良的查理身上。在查理和法兰握别之后，等待着查理的是一场灭顶的全校“审判”。

正在查理面对全校师生而束手无策、听任宰割的时候，法兰忽然出现了！

法兰走上台去，慷慨陈词——查理知情不报，固有过失，但决不至于受到“公审”开除的处分。校方既欲树立权威又慑于某些学生家长的权势，故而将脏水泼在了没有家庭背景的查理身上，这将告诉所有的人，价值评判就可以这样子扭曲地建立在不公正上。同时，这个结果将鼓励什么呢？它将鼓励年轻人学会背叛，学会告密，学会出卖。这是一所培养精英的学校，但是在这种价值尺度下，它将教育年轻人去做怎样的人呢？！——法兰的讲话先是震慑了全场，最后全场报以热烈的掌声，“陪审团”当即宣布查理“无罪”。

然而最有意思的是，一位年轻教师拉住了法兰，她感谢法兰就年青人的人格教育，做了一次生动的演讲。

法兰的即兴演讲构成了整部影片的高潮，虽然他不是一位教师，但是他面对一礼堂的年轻人而阐述的“师道”内涵，却是具有冲击力的。从某种“社会公理”来说，查理在那个晚上“应该”阻止恶作剧的同学，事后“应该”向校方汇报。不然的话，如果他撞见的是杀人放火，他也应该为罪犯守密吗？但是我觉得这里没有什么“如果”，这毕竟只是一次同学们的捣蛋。正是在这样的前提下，查理才会做出守密的承诺。而一旦承诺之后，能不能信守诺言，实在是牵扯到了人格问题。因此，在“社会公理”与“个人私理”之间，很难简单地给出一个绝对的律令。良心、感情将在这里起着复杂微妙的是非衡定的作用。所以在这么一件十分具体的事件中，法兰其实是赞赏了查理的“沉默的权力”的，而这种“个人私理”可能一时有悖于“社会公理”，可是从长远来看，这种品质对于社会关系的良性机制，决不是没有好处的。

从以上的比较中我想我们已经可以看出，在直接表现有关“成长”题材的影片里，我国影片的创作与国外一些经典影片的创作，在选材和视角上，是各有千秋、各有所长的。我们惯于道德煽情，他们惯于捕捉生动贴切的事理；我们长于表现师道的崇高品质，他们长于把握师道学道的有机联系。但是正所谓“他山之石，可以攻玉”，国外的这一类优秀影片仍然有值得我们借鉴之处。

精神的火炬与十字架

世界很大。各个国家各个民族的人民，他们的生活方式、情感方式、思维方式乃至审美方式千姿百态，形形色色，不尽相同。但是在更多的时候，人们会在一件事物、一部作品面前同样欢笑或者同样垂泪。人们以文化艺术包括以电影表现的爱与恨，表现的追求和愿望，以及表现的主旋律，基本上是可以做到人类相通和一致的。从这个意义上来说，优秀的文艺作品、经典的电影，都是人类的共同财富。

意在树立积极的精神形象和精神品质的主旋律影片，大致可以分为两种类型。第一类是以重要历史事件、历史人物为主要载体的重大题材片。第二类则是以人物精神品质为载体的日常题材片。

十月革命胜利以后的前苏联电影，为世界影坛提供了太多的这样的影片。例如表现伟大的卫国战争的《列宁在一九一八》、《列宁在十月》、《斯大林格勒保卫战》等等，这些优秀电影在中国几乎是家喻户晓、耳熟能详的。前苏联电影诞生于1919年，那一年列宁签署了一项法令，将旧俄的电影企业收归国有。1922年，列宁又说：“在一切艺术中，电影对我们是最重要的。”从此，前苏联电影开始了讴歌革命、讴歌无产阶级和劳动人民、讴歌社会主义的主旋律电影的创作。在这里我们必须提到的是一部早期的无声电影，那就是世界电影艺术大师爱森斯坦1925年的杰作《战舰波将金号》，这是一部“重现实况”的纪录式影片，但它却震撼了全世界，成为电影艺术史上的不朽经典。爱森斯坦在这部影片里，按照十月革命后所创始的“群众哑剧”的方法，使广大人民群众参加了这一伟大历史剧的演出，人数达一万人之多。在这部影片里只有群众是唯一的主人公，领袖也只得有一些简短的侧面形象。波将金战舰队和敖德萨城是影片创造的两个贯穿全剧的集体人物，剧情就从这两个集体人物的不断对话和联系中展开。

这部影片最紧张也最经典的镜头是在敖德萨台阶上射击的有名插曲。敌人开始了射击。无辜的婴孩被击毙了，母亲抱着孩子的尸体，空着的婴孩车孤零零地从石阶上滚动下来、滚动下来，撞击着人们的心灵。一些富有表现力和寓意的镜头如马靴、石阶、铁窗、指挥刀、石狮子等反复交替出现，还有铁边夹鼻眼镜下面裂开着的流着鲜血的眼睛等，有些镜头虽然显得有些残酷，但人们却一致地被俄国人民的革命高潮以及爱森斯坦的真诚、激动、怜悯和他对人类的热爱对压迫者的愤怒所深深感动，影片高奏着一曲十月革命的主旋律。影片当时除了在苏联外，在别的国家都被当局禁止上演。但在一些秘密放映会上，各国观众都对它表示热烈的赞许。禁映的结果，反倒使各国的电影资料馆争先恐后地收藏这部杰作。在当时，除了卓别林的电影以外，没有一部影片能赶得上这部“革命影片”的声誉。甚至反布尔什维克的头子戈培尔，在几年之后也不得不对这部作品表示钦佩，命令被他希特勒化的德国电影界给他拍摄一部类似《战舰波将金号》的影片。

前苏联电影藉其深厚悠长的俄罗斯文化底蕴以及人道主义精神所创作出的这类表现重大题材的主旋律电影毫无说教、概念化和矫揉造作之弊病，而以其真实、生动、感人和人性的光芒震撼人心，为世人瞩目。

值得一提的是前苏联1972年出品的彩色宽银幕电影《这里的黎明静悄悄》。它在我国的“文革”中曾被作为“人性论”的活靶子进行批判，而实际上，这实在是一部感人肺腑、动人心弦的高扬为爱祖国、爱人民、爱和平

和爱人类而不惜牺牲自己生命的优秀主旋律影片。

影片故事情节实际上很简单，就是一个成熟的坚强的准尉和五个年轻的女战士的战斗经历和他们间的相互关系。影片所表现的内容只有一个：战争的残酷；所反映的主题也只有一个：反战。但是这部影片采用了一种非常独特的相对复杂又十分妥贴的时空结构。影片共表现了四种时空关系：它以战争结束 20 年后的和平生活为基础，这部分用彩色表现；而故事的主体发生在过去的战争年代，这是用黑白表现的；在故事的主体中又有对和平时期的回忆以及人物的畅想、遐想，这些也都是用彩色来表现的。过去战争的时空紧紧地嵌在战后的和平生活这一框架中，同时在严酷的战争年代与宁静的和平生活之间、在壮烈牺牲的女战士们与无忧无虑在野餐的青年人之间形成了鲜明的对比。而即使是对于故事主体的过去战争的内容，影片也分成上、下两集，两集之间蕴含着一种情绪上和气氛上的强烈对比。即使是爱情，也有姑娘们回忆中的、憧憬中的浪漫的爱、现实中女战士对准尉含蓄的爱、房东太太对准尉朴实的爱等等。

正是这种强烈的对比，产生了强大的震撼力。正在树林中监视敌情的准尉根据远处被惊动的鸟噪声断定，德寇正在接近。一个、二个、三个……此时正在轻轻数数的女战士的声音紧张了起来……四个、五个、六个……七个……越来越多的德寇出现了，九个……十二个……一直数到十六个。这时我们只听得鸟噪声，稍隔了一阵，远处传来一声布谷鸟叫，然后远处一声，近处又一声。影片至此陡然镜头一切，现在时态和平生活中正在野餐的红衣姑娘转过身来，面对镜头，静静地听着布谷鸟又叫了三声。然后她对着森林说：“布谷鸟，布谷鸟，你让我能活多久。”她一直数到八，这时上集完，再次响起那激越悲壮的号角声。

这一巧妙的切换，产生了强烈的对比效应，红衣少女蓦然回头，她显然听到了战争年代的布谷鸟叫声。于是，卫国战争中那五名女战士在点数着数量三倍于她们的武装德寇时所出现的布谷鸟叫声，仿佛被现在这个过着幸福的和平日子的姑娘听到了。她回首聆听。不同的是五个女战士面对死神，数着数量日益增多的德寇；而这红衣姑娘却是嘻笑着在数算命的布谷鸟叫声。而这深刻强烈的对比，又是通过彩色与黑白的对比、不同时代的同龄人的对比、数数这一动作的对比，也即命运的对比等诸种因素来实现的。最后的号角声总结了这一强烈的对比。

战争与和平、光明与黑暗、严酷与稚嫩、怯懦与勇敢、卑微与崇高、爱与恨、生与死，正是在这一系列时代与环境的对比、人性与人格的对比中，一个个普通而崇高的、可亲可敬、历历在目的苏联战士的伟大形象巍然挺立，深深打动了每个观众的心。

需要指出的是，主旋律电影并不就是社会主义国家的专利品，“主旋律”也只是“时代精神”在我国的一种形象化的、约定俗成的说法。这类电影相对来说，其意识形态的属性可能更鲜明强烈些，但是作为艺术的电影，除了其政治的意识形态的属性外，它能吸引和打动更多人的是它的一些全人类共通的价值观、道德观、人生观，是一些令人肃然起敬的高贵的人情人性 and 人的品格。这里我们想介绍一部著名的美国电影《光荣》。

几年前，一位美国作家在波士顿街头无意中发现了一座纪念碑，碑文上记载着一支美国南北战争时由白人军官率领的、成员多为南方逃奴的黑人兵团——北军马萨诸塞州第 54 兵团，在加州南部的查尔斯顿战役中，官兵们前仆后继，壮烈牺牲。但他们的业绩一百多年来却被人遗忘。作家决定将这段史实再现出来，导演爱德华·茨威克呕心沥血，终于拍成了这部影片，本片获奥斯卡奖五项提名，得奖三项。

赋予南北战争以全新风貌的影片《光荣》同样也是气势磅礴，浩歌正气的史诗性作品。但是这部作品之所以感人至深，能给人留下深刻的印象，关键在于它把这场改变了世界历史的战争真正与人的命运和人格魅力联结在了一起。

十九世纪 60 年代，南北战争进入到白热化阶段。出身于波士顿上流社会的白人青年军官罗伯特·肖在亚特兰大战役中负伤，被遣送回故乡疗养。他的父亲是位进步人士，主张废除黑奴制度。他还特地雇佣黑人托马斯当管家。

正在这时，林肯总统发布了禁止种族歧视，解放黑奴的命令。长期受着非人待遇的黑人终于可以自强自立了。就在肖家的舞会上，北军首脑和当地长官通知肖组建有史以来的第一个黑人步兵团，并委任肖为团长，军衔上校。

摆在肖面前的第一个问题是黑人能不能组织起来。其次，黑人能不能经受住严格的军训。当然，对于 25 岁的肖来说，最棘手的还是要让黑人明白，国家正处于危亡之秋，必须要有为之而战的危机感。

与罗伯特·肖兄弟相待的托马斯首先报了名。这时从南方逃来的黑人越来越多，饱尝压迫的黑人纷纷报名参军。终于，一支主要由黑人组成的第 54 团成立了。肖对千名苦大仇深的黑人志愿兵说：“勇敢和荣耀使我们大家凝结成一体。”

这上千名士兵各有不同的经历。稳重的罗林斯是从南方逃过来的；屈立普只字不识，但从心眼里憎恨白人；舍特枪打得很准；还有就是像托马斯那样谦卑恭顺的黑人。

在这部影片中，为了正义而战，为了祖国独立而战，并没有被赋予空洞的说教和理念。影片首先只是围绕着白人与黑人，以及由奴隶而成为军人的错综复杂的关系去做文章。而人物关系的转变以及军人信念的确立也没有建立于任何和风细雨的思想工作。肖作为上校显得年轻了一些，并且他比较矮小，看起来还文弱得像一个中学生，然而他是一个真正的男子汉。在极为复杂的关系堆里，他单刀直入，紧紧抓住一条：军纪比友情更为重要，战场的铁律必须压倒一切龃龉是非！于是，影片把握人物关系转化的契机铿然作响，是一种“置之死地而后生”的形态。

在临时兵营中，白人下级军官开始全面训练黑人士兵。这种训练是严厉的，有时甚至是野蛮的。另一方面，在打着解放黑奴旗号的北方军内部，种族歧视仍根深蒂固，以至 54 步兵团没有枪支，没有军服，不满情绪在增长。

这时南方军召开联合会议，并发布一项声明：凡抵抗南方军的黑人一律处死，凡协助黑人造反的白人军官也判死刑。肖连夜将睡梦中的官兵们叫起，向他们宣读了上述声明。接着他严峻地望着大家说：“谁要离队请出来。”在晨曦中，黑人士兵们的炯炯目光中射出怒火，没有一个人出列。

从那以后，黑人士兵经受住了强化训练。经肖一再要求，北军司令部终于同意向黑人士兵发枪。欢呼声响彻兵营。

肖亲自教大家射击，舍将自恃枪法娴熟，没有认真训练，受到肖的厉声

喝斥。在白刃战的特别训练中，托马斯被弄得狼狈不堪。这时连肖的朋友福布斯少校都来向肖进言，“这样是不是有些过分了？”肖拒绝听取意见，“这是为了实战，你不要有不满情绪！”

不满情绪再次扩散，“肖这小子全靠父母的权势才出道的，他不把我们黑人当作人！”屈立普准备逃跑。

第二天，肖与军需官愤然争吵起来，首先他不允许军需官污辱他手下的黑人士兵，其次他要求为他的士兵发军靴，但遭到拒绝。

正在这时，屈立普逃跑时被抓住。肖下了命令：“在全团士兵面前施以笞刑。”烈日下，全团士兵列队，屈立普被押到操场中央。令人惊心动魄的是，剥去屈立普上衣时，他身上早已鞭痕累累——那是他做奴隶时留下的永久印记。黑人士兵全部黯然神伤，罗伯特·肖却不为所动。白人军官执行刑法了，“啪！啪！……”鞭鞭见血。屈立普咬紧牙关，不吭一声，仇恨的眼睛，怒视着肖。

笞刑执行后，罗林斯向肖报告，屈立普逃出兵营只是为了向一家农民要双鞋子穿。肖闻之大惊。连日的训练已使士兵的鞋子都踏破了，每个人脚上都是血泡。肖心一横，率领士兵去了给养库，他推开门就说：“给我们鞋子和袜子；马上就要！”他再也不能容忍白人和黑人在军需待遇上的差别了。

一波未平，又起一波。没过几天，司令部又削减了黑人士兵的军饷，原来每人每月13美元，现在忽然扣了1美元，士兵们气得咬牙切齿：“我们是有自尊心的。在枪林弹雨里，黑人和白人都一样要死的。我们不是奴隶！”屈立普与舍特带头拒绝在饷金单上签字。这时肖上校来了。面对这样的冲突，肖没有喝斥处分士兵，他做的是——把自己的饷金单撕得粉碎。

纪律加上公正，终于把肖与黑人连成一体。这支装备很差、衣衫不整但军纪严明、威严不辱的54步兵团，至此已让人刮目相看！而其中人格的光辉、尊严的价值，通过影片十分生动形象的具体叙述，已震撼人心。我以为《光荣》的这种精神教化的主旋律内涵，达到了很高的境界。然而故事到此并没有结束，在做了所有这些铺垫之后，《光荣》要把它的精神形象推向极致了。

1863年7月，54步兵团第一次出征，就打了一个漂亮的硬仗，攻克了南方军兵力占优势的詹姆斯岛。

不久，北军召开军事会议。在会上决定攻打南方军的战略据点——瓦格纳城堡。该城堡耸立在陡峭的海岸上，动用兵舰难以奏效，只有派一支先遣部队从正面攻击，打乱敌人的阵线。但这样硬拚，有可能全军覆没。深知这一切的肖仍向将军请战。显然，他是希望用这样的死亡来证实什么。

总攻击的前夜，黑人士兵们围着一堆堆篝火，齐声哼着歌。他们意识到自己都要战死，但每个人的眼睛却碧空般清澈，洋溢着视死如归、光荣献身的的光芒。

罗林斯站了起来，激昂地说：“主啊，你赐给我圣经和步枪。我是从南方逃跑出来的，我的妻儿还被囚禁在南方。主明天要召我们升天国的话，我们一定要为那许多受虐待的黑人英勇作战……请转告我们的妻子和子女，阿门。”士兵们一个接一个地祈祷。最后，屈立普站了起来：“我不祈祷。我妈妈已经死了，也没有兄弟……所以在这里的人都是我的亲人。我爱第54团。明天我打仗愿受到人们的称赞。”而肖此刻却给父母写了一封信：“当我战死时，请将此信交给我在波士顿的父母。你们的儿子毫不后悔和黑人士兵在一起，为美利坚合众国的统一和自由而战斗……”。

总攻击终于开始了。士兵们端起上了刺刀的枪，无畏地朝着敌人阵地冲锋。“前进！”肖上校一声命令，两千名黑人排山倒海地向敌人冲去。城堡内打出的一排排炮弹，在黑人队伍中爆炸。但54团前赴后继，直逼敌阵。

肖再次下令，他高举军刀，勇往直前，带领士兵越过伏尸遍野，血流成河的阵地，向城堡冲去……

夕阳如血，在极端惨烈的厮杀中，肖、罗林斯、托马斯、屈立普……所有的人都献出了生命。54团名存实亡了。正在这时，这支黑人部队的编制被正式承认了。

在54团覆灭之时，战斗胜利了吗？没有。瓦格纳城堡沉寂下来，虽然北军将最后取得胜利，但是此刻，瓦格纳城堡却仍在敌军手中！看起来，54团是失败了，但是他们为整个战役的胜利奠定了基础！其悲壮、对人心的震撼，都是难以言喻的。

现在回过来看，当时肖代表54团誓死请战，为了证实什么呢？从大处讲，可以说是为了证实自己为统一、自由而战的决心；从具体来讲，我认为不是为了证实黑人的品质和尊严。54团的黑人殉职了，他们的光荣与悲剧却永远铭刻在美国的史册上，他们的死，加速了全美国黑人悲惨命运的改变。

《光荣》所表现的思想内涵及精神形象如何呢？我想任何人都会取肯定的回答。影片在——排斥了人心的种种杂质、误解之后，将每个人心中最宝贵闪亮的东西聚集到了一起。它对我们的精神光照是十分深刻久远的。

在1996年的奥斯卡评奖中，在各种题材各种风格影片的激烈角逐中，一部大气磅礴的史诗影片《勇敢的心》有幸荣登榜首。

《勇敢的心》取材于英国历史上的真人真事，描写苏格兰民众反抗英王暴政的史事。公元1267年，在苏格兰一个中产庄园主家中，诞生了威廉·华莱士。华莱士早年一直随叔父生活在异乡，无拘无束惯了，直至30岁才回到阔别的故乡，同儿时的女友莫罗结了婚。此时，年迈的苏格兰王驾崩，英格兰爱德华一世混水摸鱼，趁机把刚登基的年轻新王约翰废黜并囚禁了他，同时宣布自己是苏格兰的统治者。此举激起了苏格兰人的强烈愤懑和反抗。

血气方刚的威廉·华莱士揭竿而起，他聚集率领了一大批民众抗击英军。在和英军的对抗中，他的妻子莫罗惨遭敌军杀害。华莱士全身心地投入反抗英格兰统治的斗争中，他建立起一支由平民和小庄园主组成的军队，所向披靡、日渐壮大。1297年，华莱士的义军和英格兰一支精锐部队相遇，华军靠勇力和智谋大获全胜，不久，整个苏格兰解放了。华莱士乘胜南下，攻入了英格兰的北部，重创英军、连连获胜。

在伦敦面临攻陷的情势下，爱德华一世惊恐万分，无奈儿子无能，只能派精明能干的儿媳妇伊莎贝拉公主代表自己去同华莱士谈判。伊莎贝拉姿色绝伦、手腕过人。在她的柔情进攻之下，头脑简单的华莱士很快坠入爱河。接着，公主又以官位相诱，华莱士终于接受了议和。

被册封为爵士、出任苏格兰护国公的华莱士率军返回了苏格兰，以原来国王约翰的名义进行统治。但是贵族们却不支持他，苏格兰只是维持着表面上的独立和统一。

老谋深算的爱德华一世平息了事态后出尔反尔，加紧备战。一年后，他亲自率领大军再度入侵苏格兰，重创了华军。苏格兰举国上下人心惶惶、束手无策。英王又施招降纳叛伎俩，许多苏格兰贵族纷纷投靠英王，接受了他赏赐的土地与官衔。

一个人的可贵并不在于始终不受诱惑不犯错误，而在于有其坚定不移的人格坚定不移的毅力和目标。华莱士愤而辞去护国公官职，带领为数不多而忠贞不渝的追随者，在苏格兰各地进行游击战，坚持不懈地为苏格兰的独立和自由而同英军抗争，越来越多不愿受奴役的人加入了他的队伍。

英勇善战的华莱士成了爱德华恨之入骨的眼中钉、肉中刺，他下决心要除掉华莱士。1305年8月，在苏格兰的中枢之地，华莱士遭遇来围剿他的大军，终于寡不敌众、落入魔掌。他被解往伦敦后，爱德华一世下了绞刑令。这个暴君为解心头之恨，还将尸体肢解为四，切腹取肠并割下头颅。

然而华莱士就刑前那响彻云霄、惊天地泣鬼神的无畏呐喊却永远回荡在天宇间，那颗争取民族自由、独立、解放的勇敢的心，依然有力地跳动。直到今天，仍有无数苏格兰人在华莱士英勇就义之日捧着鲜花来到他的墓前。浩然正气永世长存。

以上我们探讨的是主旋律电影的第一种类型：重大题材片。而这样的影片还有许许多多。

现在让我们来谈谈这类影片的第二种类型：日常题材片。

这类电影同样是我们的传统品种，并且举不胜举。这类影片创作的一个关键课题恐怕是：既于影片中树立起宏大的信念理想之火炬，同时又让人觉得真实亲切生动。在这里，我们想谈谈一部叫做《火的战车》的影片。这部影片根据几十年前发生在英国的真人真事改编。剧本完成后，英国几家大制片公司都不愿投资，最后还是美国二十世纪福斯公司和埃及一家公司拿出600万美元拍摄了该片。该片完成后一举夺取了第五十四届奥斯卡最佳影片、最佳剧本等四项大奖。

故事发生在20年代，在英国剑桥大学有个犹太籍学生亚伯拉罕，他是个优秀的短跑选手，由于饱受排犹之苦，他刻苦训练，怀抱壮志，想在下届奥运会上以惊人的成绩为犹太人争口气。该校另有一个优秀的短跑选手叫利德尔，他是个虔诚的基督教徒，他练习赛跑是抱着强烈的宗教信仰。到此刻为止，两人的“动机”似乎还都不太“崇高”。结果亚伯拉罕与利德尔都被作为选手代表国家参加奥运会。这时，在两人拼搏竞争的个人原因上，又真实生动地加入了为国争光的信念。至此，影片对于这两个人的友谊与竞争，对他们的心理状态，对他们积极向上、坚韧不拔的进取精神，均做了十分成功的刻划！并且其中还恰到好处地贯穿了各种社会背景以及爱情悲喜剧。

奥运会开始了，没想到短跑比赛规定的日期却是基督教的安息日。虔诚的利德尔为此放弃了比赛，在种种压力面前，利德尔始终认为，宗教信仰更为重要。结果亚伯拉罕取得了短跑冠军，而利德尔去参加了不在安息日举行、而自己并没有训练过的400米赛，结果也夺取了冠军，为英国赢得了荣誉。

经过层层叠叠的渲染铺垫，最后的场面真正是激动人心的。它给予人们的，是一种按捺不住的冲动。它的获取奥斯卡多项大奖，并且作为世界经典名片而经久流传，不是偶然的。

我们还很愿意在同一类型的两个很有意思的角度上，分别介绍两部影片，《冰峰抢险队》和《让我们活着回去》。

《冰峰抢险队》是一部典型的取材小而开掘极深的电影，它探讨了人类的终极道德观的问题。

在美国的一处冰峰旅游区，几个勇敢好事的大学生，偏偏不去既定的路线，而去攀登人迹难至的奇峰险岭。大学生的这种精神自然也是无可非议，

但是问题是，勇敢并不就是一切，人类并不总是能够战胜自然的，再说这几个大学生对这里的山势地形情况并不了解。果然，他们被阻隔在山崖上，进退不得，要么被摔死，要么冻饿而死。

终于，人们发现了这件事，拯救行动开始了。一架直升飞机在悬崖峭壁中向他们接近，可是，气候与山势实在险恶，直升飞机稍稍不慎，撞在了山上，人机皆毁！拯救失败了。

这时，人们想到了早已退役却极富经验的冰峰抢险队的原队长，虽然他已鬓发斑白，人们还是希望他能够出山。老队长拥有昔日的业绩与勋章，此刻正该享受天伦之乐了。但是这个请求摆到了他的面前。老队长闻讯不由地发火，他发火不是因为人们在他这把年纪了还来打扰他，而是因为这帮大学生在拿自己的性命开玩笑。然而同时，他不顾劝阻，立即行动起来。

老队长和抢险队都明白，这样的抢险太危险了！但是此刻他们只有一个信念：快去救这几个年轻人。然而这个时候，一个严峻的道德问题却在观众心头展开了。为了这两三个自作自受的小青年，一架直升飞机和一个驾驶员的生命已经完了，现在再要以他人的生命扑进去冒险，这值得吗？而反过来问题又是，就该看着这些年轻人活活死去？

这样的道德难题，常常使人类陷于困窘。不久以前，西方世界就开展了这么一个讨论：假如爱因斯坦遇到一位溺水落难的“毫无价值”的老妪，他该不该予以援手？而这个救援会是十分危险的。

同样的道德难题，其实也同样地发生在我们周围。如果一个孩子不幸患了绝症，家长是该理智地留下积蓄呢？还是该不惜倾家荡产为他医治呢？而这种医治又是没有什么希望的。

当然，在这种情况下，我并不认为只有一个绝对真理，否则它们也就不会构成道德的难题。但是我个人又认为，在这里，“价值”的定位不同于“价格”的定位。情感与心灵有时是不能用冰冷的理智尺度去衡量的！在这个时候，我们看见满头华发的老队长带着抢险队出发了！

影片的特技拍摄让人叹为观止，整个抢险过程惊心动魄，让人紧张得透不过气来。最后，那位富于人格力量，富于抢险经验的老队长终于在无选择的境地中，用自己的生命换取了一位年轻人的生还！

老队长死了，而他的这种精神形象却是令人难忘的。这样一个主题，加之十分出色的艺术表现，你认为它是不是一部主旋律的经典性作品呢？

如果说《冰峰抢险队》是以自己的死换取别人的活，那么《我们要活着回去》则是以别人的死换取自己的活，那么这部电影怎么也能称之为“主旋律”呢？

《我们要活着回去》是美国1993年出品的电影。它同样是根据真人真事改编的。1972年10月13日是一个星期天。这天下午，一队年轻的橄榄球队员和他们的亲人共四十五人，乘飞机自乌拉圭飞往智利。在飞越安第斯山脉时，因为风雪交加，视线受阻，飞机擦着了山岩，坠毁于安第斯山顶，机舱断裂，当时就有多人死亡，其中包括飞机驾驶员。在长年冰封、人迹罕至的冰山里度过七十二天后，十六名劫后余生者从海拔3500米的雪地获救生还。事隔二十年，当影片的创作者找到当年的生还者采访时，他们的心情仍然极其沉重，又极其庄严。为了拍摄这部影片，演员们节食四个月，以使自己消瘦下来。而真正令演员消瘦的是艰苦的拍摄生活。整个电影拍完以后，有的演员瘦了二十磅。

虽然选择了比较温暖的春季拍摄，并且拍摄点选择在海拔 3000 米以下，影片仍相当真实地展现了当时遇难后的情形。在经历了最初的撞击之后，活着并且清醒过来的人们发现，他们所处的是一个多么严酷的环境。救援飞机几次掠过，都没有发现他们，于是停止了搜寻。他们企图修复无线电以和外界联系，结果也失败了。仅有的食物吃完了，酷寒和暴风雪却日复一日。他们完全陷入了绝境。

和《冰峰抢险队》一样的是，《我们要活着回去》也把人物推到了绝境，而在这种剥离了人的所有表象之后的绝境中，来凸现人物的精神品质。在遇难之后的非常时刻，人群中自然出现了新的领袖，他不是原来的球队队长，而是意志最为坚强、最拿得定主意的人。往往在生死攸关的时刻，意志坚强者能够把握住生还机会，而意志薄弱者却会放弃生存的努力。同时，在这种时候，人们所有的伪装全部剥去，全都赤裸裸坦诚以见。影片于此十分出色地表现了人们、说到底也是人类的珍贵的精神品质。他们团结互助，不折不挠，与严酷的环境搏斗，与死神争夺自己的生命。

但是等待毫无希望，出路又在哪里？人们仍然在伤病与冻馁中一个一个地死去。于是摆在活着的人面前的首要问题是——食物。

最后，问题汇集到了一个焦点上：能不能去吃死去同伴身上的肉？！经过心灵与情感的反复权衡，活着的人走出了第一步……另一方面，他们组成了小分队，翻山越岭，寻找生还的希望，但是他们失败了，气馁了。

但是最后的胜利必定属于永不气馁、永不绝望的人！在最后一趟探询问路行将失败之际，只有一个人，他在同伴无奈无望的目光中，以最后的余力拖着疲惫的脚步翻过一座冰峦，正在这个时候，他看到了草地！他看到了流水……

在这部影片中也涉及到了这样的事：活着的人相约对吃死人的事缄口不言，因为这毕竟给他们造成了极大的心理压力。但是事情最终被披露以后，人类社会没有对他们进行任何责备。重要的是，这些活下来的人们，向整个人类证明了人的精神力量和人的生命能量。

影片结束的时候，人们用石块在山巅上垒起了一个十字架。庄严神圣的“圣玛丽亚”歌声在雪山冰峰间回荡起来，席中的观众却仍然一片静寂，他们被一种实实在在的精神力量以及一种和谐地升华了的精神形象所深深感动。

在情感和伦理中展示道德空间

任何人，不管他是平平常常还是功成名就，不管他是温和还是冷峻，也不管他是开朗还是性格保护色彩很重乃至用一层硬壳将自己包裹，他们都会在伦理亲情之中回复一种人心人性的温暖与柔软，都会需要在诚挚的情感抚慰中得到温馨与安宁。对纯洁的亲情与情感的渴求，使人变得本分，同时也使人变得脆弱。因为这个世界并非总是恒温，所以人们在这里特别容易受伤。于是这也就成了艺术表现的一个重要母题，一切划时代的大作品乃至许许多多的千古绝唱，想起来，莫不与此相关。电影的历史虽短，然而这也成了电影艺术的一个醒目的规律。如果我们说得近一点的话，在 70 年代前苏联的电影创作中，最引人注目的现象便是情感道德题材影片的盛行。《白比姆黑耳朵》、《辩护词》、《湖畔奏鸣曲》、《秋天的马拉松》、《红莓》等是其中的代表作。拿《湖畔奏鸣曲》来说，当年曾经激起过我们很大的感叹和激动——劳拉的丈夫进监狱了，劳拉与婆婆和小姑住在一起，村里来了个医生罗道夫，他同情劳拉，帮助她和她的孩子，渐渐地爱上了劳拉。劳拉是一个含蓄内向的女性，虽然孤独促使她向往罗道夫的爱，可是她仍然一直压抑克制着自己。在她身后，是婆婆冷冷的监视的目光和小姑热切的鼓励和支持。影片表现了人到中年时对自己过去的婚姻情感的反思。在他（她）们自以为是在爱的时候，他们常常实际上还不懂得爱；而当他们真正懂得爱又遭遇了真正的爱时，他们却已经不能去爱了。尽管时隔二十载，影片的内容和艺术表现在今天看来都已经显得单薄乏力了，但它在细腻地表现人的情感在无形的传统道德的约束面前的那种无奈那种哀怨，还是十分地真切动人。

在进入 80 年代后的美国影坛，也出现了一批感人至深的家庭伦理片，如《克莱默夫妇》、《普通人》、《金色的池塘》、《母女情深》和《雨人》等。这些影片并没有复杂曲折的情节和故意设置的悬念，只是把夫妇之间、母女之间、兄弟之间的日常生活的细节和举手投足之间的芥蒂、误解以及亲情真实展现出来。由于它们充满了浓郁的人情和震撼人心的道德力量而深深地打动了世界上各个不同国家的观众。正是在这个意义上，当我们在结束了“文革”对人性的压抑对情感的禁锢以后，真正开始接触世界优秀电影并且引起巨大反响的，正是从一部情感伦理片《克莱默夫妇》开始的。这部产生于 70 年代与 80 年代之交的影片一举获得第五十二届奥斯卡最佳影片、最佳剧本、最佳导演、最佳男主角、最佳女主角五项大奖。

影片中，泰德整天忙于公司事务，妻子乔安娜本来也颇有事业心，可是为了丈夫和孩子，她只好放弃工作，专事家务。几年后，乔安娜对此感到十分厌倦。一天她告诉泰德，她决定离家出走，去寻求自己的事业和独立的生活。泰德此时才感到事情严重，劝阻也无效。

从此，泰德一个人承担起家庭责任，他要天天给儿子比利做饭，送他上学，陪他玩耍。可是比利很淘气，弄得泰德常常发火，而且影响了工作。公司因此多次对泰德提出警告，进而辞退了他。可是此时泰德已变得更像一个父亲了。比利不小心弄伤了眼睛，泰德立即抱着他去医院、守候通宵。渐渐地，父子俩亲密无间，难以分离了。

转眼之间，一年半过去了，乔安娜从加利福尼亚赶来纽约，想把儿子带走。不料，比利对她疏远起来，而泰德也不愿把孩子交给她。乔安娜只好诉诸法庭，她叙述了过去如何从一个有理想有事业心的姑娘，变成了一个屈从

于丈夫意志而不自由的妻子。现在自己已成为一个有独立生活能力的人，她要求抚养孩子。说着说着，乔安娜流下了眼泪。这番话感动了法官和旁听的群众，她终于获得了比利的抚养权。再说泰德这么一个不成功的男人，又怎么能带好孩子呢？

走出法院，父子俩痛苦地道别。这时候乔安娜忽然明白了，孩子与他父亲已经难以分离，她这样做不会给孩子带来幸福而只会伤害孩子。乔安娜撒开了手，比利欢呼雀跃地跑过去，扑在了爸爸的怀里。

影片的成功，首先是因霍夫曼和斯特里普这两位世界级大明星名不虚传，他们将男女主人公微妙复杂的心态、将各自的性格，都惟妙惟肖地表现了出来，从而让观众完全忘记了这是电影。其次，这部影片敏感而真实地涉及到了夫妇分离、争夺孩子这个在当代社会相当普遍的问题，从而吸引了人们的由衷投入和关注。而最为重要的是，它在表现事业与家庭、工作与生活、男人的家庭观念、女人的自立精神等等问题时，袒露了一种真正的无奈与苦涩。这也许正是这一类影片的一个根本性的标志，它们没有明确的是非结论和倾向，你说是泰德错了吗？当然不是。那么是乔安娜错了吗？也不是。但是生活的悲剧却发生了。也许生活本来就经常显现为这种混沌的形态，而把这种形态表现出来，我以为正是艺术的一种高级追求。

这类伦理情感片可以使人想到以前的《魂断蓝桥》，一对恋人在桥畔分手，相约在战后再见。可是一场战争下来，两人不期而遇时，女的已经成了妓女，面对这种辛酸的悲剧，两人只能是“相顾无言，唯有泪千行”了。除此之外，这样的影片，著名的还有《乱世佳人》、《雨人》、《法国中尉的女人》、《远山的呼唤》、《幸福的黄手帕》、《玛丽亚·布劳恩的婚姻》等等。其中颇值得一提的是“新德国电影运动”后期的代表作《玛丽亚·布劳恩的婚姻》（1979年），它的主要美学特征是能够把个人命运、个人情感悲剧同整个社会、历史紧密结合，并把影片的思想价值和观赏价值结合起来，因之耐使这部德国影片成为电影史上的经典之作。

第二次世界大战期间，一名德国普通妇女玛丽亚在英国飞机的轰炸之中同赫尔曼登记结婚，但婚后两天丈夫便被应征入伍，从此杳无音信，玛丽亚一家过着异常艰难的生活。1945年战争结束后，赫尔曼迟迟没有回家。迫于生计，玛丽亚来到一家专为美军服务的酒吧工作，一名美国黑人军官比尔爱上了玛丽亚，玛丽亚也渐渐喜欢上他并且有了身孕。正当他们设计着未来的生活和孩子的时候，赫尔曼突然间推开了房门。他怒不可遏地把比尔从床上拖起来，两人扭打在一起。情急之中的玛丽亚，不知出于什么动机，竟用一个酒瓶将比尔打死了。在军事法庭上，赫尔曼主动替玛丽亚受过，于是被判入狱。玛丽亚发誓要等待赫尔曼出狱后重建他们被战争破坏了的新生活。

玛丽亚又结识了一个富有的法国工厂主奥斯瓦尔德，很快成了他的秘书和情妇。可是她依然念念不忘赫尔曼，每个星期都去探望他。奥斯瓦尔德知道了玛丽亚的秘密后，便瞒着她到监狱去找赫尔曼，他答应出钱保释赫尔曼，条件是他出狱后必须马上远离这个国家。

玛丽亚知道此事后非常生气，对奥斯瓦尔德十分冷淡。奥斯瓦尔德深爱玛丽亚，受到刺激后突发心脏病去世。这时赫尔曼终于回来了，玛丽亚欣喜万分，一切还能重新开始。可是律师宣读的奥斯瓦尔德的遗嘱却给她当头一棒，遗嘱交代把财产的一半给玛丽亚，另一半则给赫尔曼，作为赫尔曼把妻子让给他的代价。玛丽亚心灰意冷，顿时头痛欲裂。她转身到厨房去点烟，

不知是有意还是无意，她点燃了没有关上的煤气，在一声爆炸声中一切的恩怨全都彻底结束了。

由于玛丽亚的婚姻和情感悲剧始终是和纳粹战争的历史创伤交织在一起来表现的，因而这类情感片便具有了深重的历史感和时代感。

然而电影艺术毕竟是一种“一次过”的艺术，它很难像经典文学著作那样可以反复阅读。因此电影评述在某种意义上也是稍纵即逝的。十年二十年对于别的艺术可能不算什么，可是对于电影已经相当漫长，十岁的电影也就相当老了。既然电影的评述永远要求新鲜，那么我们就把那些累积的资料放到一边，不再多谈那些老了的电影，而来看看在一些新的情感伦理电影中发生了什么。

应该说，不论何种民族、肤色、语言，情感的世界都是沟通的。尽管如此，我们却仍然在一些十分出色的影片中发现了相当“陌生”的情感世界。这类影片的显著特点，就是它们把情感伦理与公开展露的性，以及以荒诞形态出现的意念搅和在一起。1990年美国的一部著名电影《情陷撒哈拉》就是如此。

二次大战结束以后，作曲家波特和他美丽的妻子基特发现，他们之间那令人着迷的热情以及优裕的生活都随着战争的结束而告结束了。于是，这两个知识分子和他们的一个朋友离开纽约，来到了北非——一个陌生神秘的环境之中，试图在蛮荒之地找出一点新的东西，找到重新理解和弥合感情裂痕的可能。这是一次艰难的旅行，他们相爱但他们又都各寻另欢。在途中，波特身染重病，不治而死，留下了柔弱无助的妻子基特，在荒凉的沙漠中沦为当地土人的情妇，精神几乎崩溃。但是在友人几经周折找到她要带她回美国时，她却自行隐没，永远消失在人群之中。

影片美轮美奂的画面和波澜不惊又极其优美的叙事，却给人以心烦意乱、继而又是幽深莫测的心理感觉。在神秘怪诞的气氛笼罩下，影片表现了一种精神情感的非常规轨迹，也表达了编导对精神情感的某种终极性思考。有趣的是，该片导演兼编剧贝尔托卢奇在十八年前拍摄的《巴黎最后的探戈》，也是一部同样大胆，同样具有离奇怪诞的精神情感形态的影片。这部表现“人类心中魔念”的影片当时轰动了世界影坛，并且已经成为电影史上的一部里程碑式的电影。

另一部非常值得注意的影片叫《激情蔷薇》。这是多年以前的事了——稳健自信，颇具魅力的中年男主人海利尔从阿拉巴马州附近的农场雇来了一位名叫罗丝的姑娘，为的也是将她从堕落的边缘拯救出来。罗丝有着比较悲惨和不幸的身世，她从小在男女关系混杂的环境里长大，所以在性的问题上随心所欲，很少有自制力。而这个姑娘本质又非常善良，她太渴望得到真正的爱，而对于她来说，性似乎又是得到爱的唯一可能途径。可是她屡试屡败，名声不好。

到了海利尔家以后，海利尔一家对她很好，罗丝终于克制不住，在一天晚上紧紧地抱住了男主人海利尔……然而男主人却克制了自己，并且开始鄙夷罗丝。罗丝于是只能出门去镇上寻找性爱，从而惹出了不少风波，她俨然成了一个坏女人。

然而女主人海利尔夫人和十四岁的长子巴蒂却始终理解罗丝，保护着罗丝——这个情感伦理的角度是极其独特的。一般来说，海利尔夫人“应当”

对罗丝更其愤怒和忌恨，但是不。女主人从一种真正善良宽厚的情怀出发，从特殊的身世、生理、情感角度，去认识这个单纯善良而又不幸的姑娘，如果没有了海利尔夫人的竭力保护，罗丝很快就会毁了，毁在了下流邪恶和正统伪善的男人的两极世界里。

当然，这个角度在西方电影中也是少见的，对于我们的创作和认知来讲，自然就更有距离了。

1992年出品的法国电影《情人》一举成名，它成功地表现了一段异国情恋。简出身于一个破败潦倒的法国人家庭，而东尼则是一个中国大地主的儿子，因此简对于巴黎的了解甚至还不如东尼。在20年代的越南西贡，两人相遇相识，并很快进入了炽热的性爱阶段。可是简认为自己是个白人，她不能爱一个中国人；简的家庭虽已贫困不堪，却也固执地持着这样的观念。简也坦率地把这一点告诉了东尼：两人只是逢场作戏，他们互相都不需要爱。同时按照中国的传统观念，东尼的父亲也严禁东尼与一个白种女人结婚。于是两人的恋情被自欺欺人地以性交易而扭曲。然而蕴积在两人心底的爱，终于在永远的分别时，无声地泄露了出来。

以上这几部影片虽然在情感表现上各有特色，并且成就斐然，可是更能为我们接受和借鉴的，可能还是《克莱默夫妇》这种比较常规的模式，而这种模式的情感伦理片，一般也就更注重让人参与、让人思考。这里将有意介绍三部影片：《贾利·古柏在天堂》、《桃色交易》和《似是故人来》。《贾利·古柏在天堂》是一部西班牙电影。30多岁的安德莱阿是一个有才华更有志向的女导演，她将全部精力投入到她的事业之中，她的作品屡屡得奖。可是另一方面，她又是践踏着常人所有的亲情，一路冲杀过来的。她的目标是，要成为全世界最杰出的导演，她的功名心是如此强烈，以至别的一切，都不在话下了。

忽然她发现自己怀孕了，可是她仍然拼命工作，直到实在不能支撑，才去了医院。医生告诉她，她怀的是葡萄胎，这是一种恶性肿瘤，很可能病变的细胞已经转移到其他部位，她必须在三天后入院动手术。她不仅不再能生育，而且还可能有生命危险。安德莱阿惊呆了。

安德莱阿找到了她的情人马里奥，因为忙于事业，安德莱阿一向疏于与马里奥的情感联络，并且总是拒绝他。此时，他正忙于公事，因为失望，他对安德莱阿的到来显得冷淡。话不投机，安德莱阿只好把话缩了回去。

安德莱阿又去找她母亲，母亲觉得十分惊奇，因为这个女儿忙于功名，从来不来看她。现在母亲也有了自己的生活，她全然不了解女儿的情况。安德莱阿只好又走了。

她又与马里奥会面了，话一开头，马里奥就指责她一向不通人情，只顾自己的功名而不顾别人的感情，即使见了面也是经常吵架。马里奥甚至觉得没必要再同她深谈下去了。事实上，马里奥已经另外找到了女朋友。

安德莱阿又去找到了过去被她抛弃的她的第一个男人，男人十分吃惊，这个女人怎么还会想到来看自己……

最后，安德莱阿拿出了她所欣赏的美国明星贾利·古柏的照片，他已安然去了天堂。参悟了生与死的意义之后，安德莱阿平静地走上了手术台。

这部苦涩的影片要说明什么呢？一个人不管他是男人还是女人，要事业要功名这都没有错，但是如果这就是生活的本身，家庭、亲情反而成了它的附庸和调剂品，就有点走火入魔了。从某种意义讲，安德莱阿的情形与泰德·克

莱默曾经犯的错误一样，但是泰德醒悟得早一点，终于赢得了儿子比利的爱。

遗憾的是，安德莱阿似的人生偏执总是具有相当的市场。大禹治水，事属紧急，三过家门而不入，值得世代传颂，百世流芳。然而这却被歪曲成一种误证，似乎要事业就必须牺牲家庭情感；反过来，能够置伦理亲情于不顾者，其事业精神必然可嘉。于是，现代职业妇女一旦成为社会性角色，那么经常性的话题，就是她们是如何在日常生活的“压迫”之下拳打脚踏踢杀出重围，从而保持着对“事业”的忠贞不贰的。到了一些评论家、思想家的嘴巴里，这就成了一种“现代意识”。

安德莱阿诚然是一个女强人、“女劳模”，正是在她一往无前要成为世界第一的整个过程中，自觉不自觉地舍弃甚至是伤害了与她相联系的各种情感。忽然她得了重病，这时候她想到了要去找情人，找母亲，找她的第一个男人了。可是伦理亲情，温暖关怀并不是冰箱里的汽水，挥之即冷处理，需之即取出来。于是所有的人对她的来访都感到了惊奇：“你怎么会想到来看我？”“生活”仿佛一下子转不过神来，因而一时竟不能接纳她了。我以为这一切这世界是公平的。

当然，以上的情形对于具体的人生来说，就像生活中许许多多其他问题一样，没有是非可论，而只是展示了人生的困境和选择的困境。而当《贾利·古柏在天堂》把这种意蕴自然平静而又意味深长地表现出来的时候，它就由衷地受到了人们的赞赏。

如果说《贾利·古柏在天堂》只是对人生的情感问题提出反省与思考，那么一部新近的美国影片《似是故人来》，则更是在伦理与道德，以及活着与死去的交叉点上，就如何选择如何评判，对观众竭尽“折磨”之能事。在这个意义上，《似是故人来》因为更优美更崇高的人性展现，而成为一部很优秀和极具经典意味的影片。

十九世纪60年代后叶，在田纳西州，一个叫做杰克·索玛斯比的南军军士，在南北战争中整个南军失败以后，突然回到了故里……原野上，一个男子默默地但一个劲地往前走，身上穿着破旧的军衣。

当杰克被一片绿茵茵的田地包围，到一幢幢松木屋掩映的村庄口时，村民发现了他们，他们的表情十分惊诧：“是索玛斯比？你还活着！”杰克·索玛斯比离开家乡足足有七年了。仗早已打完，可他迟迟未归，大家以为他已经死了。杰克的妻子格蕾尔也惊诧不已。其实，她心底里并不盼望他的丈夫。早先他在家的时候，暴戾无道，对她经常是粗言喝斥，拳脚相加。

格蕾尔看着自己的丈夫，心中已存疑窦，两人久别重逢，拥吻时，村民们不由鼓起掌来。这时，站在不远处的奥林却痛苦地看着这一幕。早先，他就很同情格蕾尔，索玛斯比走后，他一直帮助着格蕾尔，两人讲好，一旦证实索玛斯比阵亡，两人就结婚。就在美梦即将成真的时候，这个索玛斯比回来了。

当屋里只剩下索玛斯比和格蕾尔两人时，格蕾尔对索玛斯比说，他的房间已经收拾好了，然后就去自己的房间。看来，七年前两人就已经分居了。格蕾尔穿着内衣正欲上床，索玛斯比进来了，他递给她一把剃刀，“请帮我刮刮胡子好吗？”当锋利的剃刀凑到杰克的喉咙口时，格蕾尔审视着他。脸刮好后，格蕾尔心中也恍然明白了。因为他这么信任她，让她拥有随时割破他喉咙的权利，她怎么能拒绝他呢？格蕾尔存起疑窦、接受现实。皎洁的月光下，两人拥抱在一起。

村民们也发现，索玛斯比大大变了。战前，他拥有一大片土地，雇佣佃农和黑奴耕种。他凶狠残酷，无情地剥削他们。可现在，他为了更好地利用土地，提出种植烟叶：“大家耕作，烟叶大家分，因为土地属于大家。”

“土地真的属于自己？”佃农和黑人简直不敢相信，索玛斯比说话算数，与大家签订了土地契约。为了筹集资金买烟叶种子，人们拿出了自己仅有的积蓄与细软。格蕾尔也捧出了自己珍藏的首饰盒。

索玛斯比一时未回。奥林趁机在村民中散布流言：“他不是索玛斯比！他是个骗子！”村民们嘴上不说，心里在动。因为大家觉得，只要他能给全村带来幸福欢笑，至于他是真是假，那已无关紧要。只有格蕾尔坚信，他会回来的。等到索玛斯比回来，土地种上了烟叶，丰收在望时，他们的女儿也呱呱坠地了。

正在这时，几个遣散回乡的南军士兵途经这里，他们发现了这个叫索玛斯比的人。不久，警察忽然逮捕了索玛斯比，因为多年前在一次赌博时，索玛斯比曾经杀死了一个人，目击者尚在。根据当时的法律，他将被判绞刑。

这时候奥林找到格蕾尔，告诉她这不是真的索玛斯比，只要格蕾尔出来证实这一点，这个人就可以活命，而奥林这样献计献策，为的是再与格蕾尔恢复爱情关系。其实，格蕾尔当时从第一眼就知道这个人不是索玛斯比，有谁能比妻子更了解自己的丈夫呢？

原来，此人与索玛斯比是战友，长时期在一起，此人了解了索玛斯比的一切。索玛斯比在负伤临死时，对自己过去的一切表示忏悔，并拜托此人去他的家乡照料一切。好在两人十分相像，再说经过七年战争风云的洗刷，稍有点“走样”也说得过去。于是此人在掩埋了索玛斯比以后，“索玛斯比”又回到了家乡。

法庭上，格蕾尔含着泪当众说到：“这个人不是索玛斯比，因为妻子最了解自己的丈夫！”休庭时，“索玛斯比”对格蕾尔陈述想法，自己的确不是索玛斯比，但是真相一旦确认，自己将带着污名苟且偷生，格蕾尔也将背起通奸的黑锅，孩子也将成为非法的私生子而受到歧视——这一切在十九世纪的美国南方，是十分严峻的社会现实。而更重要的是，他以“索玛斯比”的名义与村民签订的土地契约将会因此而作废，他们又将变得一无所有……

但是为了拯救他的生命，格蕾尔不顾一切，在法庭上，格蕾尔再次否认此人是真的索玛斯比。索玛斯比问：“你凭什么认为我不是呢？”格蕾尔道：“因为我对丈夫不会像对你这样地爱！”闻此，奥林黯然退出法庭。

然而，既然“索玛斯比”自己已经承认，格蕾尔的陈词自然被看作是为救丈夫的不确证词。“索玛斯比”最终被送上了绞架……

影片引起人们久久的感慨和议论。“索玛斯比”的选择在今天看来，实在是太不可思议了。许多人觉得，即使是在当时，这也是不明智的，留得青山在，不怕没柴烧嘛，来日方长嘛……而《似是故人来》则是做了现在这样的选择。不管人们的议论如何，这部影片以及由理查·基尔扮演的索玛斯比给人们留下的深刻印象，令人难以忘怀。

以人生选择的两难境地为题旨的另一部出色影片，就是近年推出的《桃色交易》（或译《肮脏的交易》）了。

《桃色交易》是一部假定性很强的影片，同时又是一部可以激起情感与道德讨论的影片。戴维和戴安娜原是一对中产阶级夫妇。戴维是学建筑设计

的，戴安娜则从事地产工作。夫妇俩将全部家当投入到了兴建自我设计、具有自我特色的房子里。可是突如其来的经济萧条，使他们破了产，银行又催着他们还款，弄得他们焦头烂额。为了还款，他们向家人借了五千元。五千元当然也不济事，基于搏一出了约翰的大楼。接下来的这段时间对于戴维来说是一场折磨与煎熬。夜幕降临时，戴维幡然而悔，他发疯似地冲进大楼，追上楼顶，可是约翰已用私家直升机载着戴安娜从楼顶起飞了。

即使是到了海上的豪华游艇，在真正进行交易之前，约翰仍君子风度地问戴安娜有无后悔，如果后悔，他马上把她再送回去，但是戴安娜并没有像戴维那样“朝令夕改”……

问题是这果然如他们所说的“反正是一场交易”吗？实际上，这对情感对自尊对人格都已然形成了深深的伤害。这伤痕无法掩盖，它率先由戴维处无法克制无法掩饰地发作出来……以后的情况越来越糟，戴维与戴安娜日益隔阂日益疏远，而约翰却以他的豪富气派与潇洒风度吸引着戴安娜，一推一拉，事情至少在表象上发生了根本性的变化。但是心中的情结，却没有变。

在一次捐助性的动物保护投标集会上，戴维斗气似地用那个一百万“打败”了约翰；当然约翰毕竟也算个君子，他当然不是在钱上斗不过戴维，只是他感到，戴安娜从未用看她丈夫的那种眼光看过自己，戴安娜爱的是他丈夫戴维，于是约翰洒脱地退出了。戴维重新一无所有，但是这却微妙地挽救了他自己，也挽救了他与戴安娜的爱情，他俩不约而同地到了他们初次约会的地点……

当然，这个主题即使是在相当开放的美国社会里，也是充分假设的。但是《桃色交易》所营造的真实感，又使人们忘却了它的假定性。几名演员特别是黛米·摩尔扮演的戴安娜，也让人称道信服。于是，这个假设的问题，就会或多或少地引发人们的思考：假设来进行这么一场交易……一百万，怎么样……且慢且慢，让我们像约翰那样来告诫：这可是真实的一百万美元，先不要忙着拒绝，好好想一想……

这部影片因此而特别有意思，这也就是我们在前面已经说过的，它在情感、道德、伦理上，拓出了一个可参与的思考空间，并且都能激起讨论的话题。

相比之下，有些情感片比如前几年出品的《幽灵》、《绿卡》等等，也都角度新奇、引人入胜。但是它们的内涵相对来说就比较一般了。而近年的一部《布拉格之恋》则是值得关注的。托马斯是布拉格的著名脑外科医生，风流倜傥，独身未婚。他与许多女子都有性关系。但是他的哲学是，绝不轻率地讲什么爱情，他只崇尚一种“性友谊”。而许多女子也愿意在这种前提下和他保持关系，其中就有出色的女画家萨比娜，两人当然也是情趣相投，能够互相理解。一天，托马斯下乡行医时认识的一个酒吧女招待特蕾莎独自来到布拉格找托马斯，希望能找一份工作。两人开始同居，托马斯请萨比娜帮忙，萨比娜虽然感到意外，但仍帮特蕾莎找到了工作。特蕾莎聪颖清纯，摄影工作干得十分出色，在萨比娜的帮助下，甚至举办了个人摄影展“布拉格之春”。面对特蕾莎，托马斯情不自禁地改变了自己不谈爱情的习惯，他们终于相爱而结婚了。结婚以后特蕾莎发现托马斯仍然经常去找别的女人，特别是与萨比娜的关系非同一般。痛苦煎熬着她。在一次争吵后，她跑出了家门，正逢苏军坦克开进了布拉格，大街上一片混乱，特蕾莎拍摄了许多照片。局势变化后，萨比娜去了瑞士，托马斯和特蕾莎随后也去了瑞士。托马

斯在医院找到了工作，而特蕾莎的摄影照片却因为已经“缺少新闻性”而遭拒绝，加上托马斯又频繁与萨比娜来往，特蕾莎愤而返回捷克，托马斯急忙收拾行装也紧跟着返回捷克时，护照立刻就被没收了。托马斯完全是一个非政治性人物，却不愿屈从压力，署名发表批判“布拉格之春”的声明，“有政治问题的人”不能当医生，于是托马斯失业了。为了谋生他去给人家擦窗。特蕾莎又去做酒吧招待时，受到一个“工程师”的诱惑，可这个“工程师”可能是个秘密警察，这给了特蕾莎极其痛苦的记忆。最后两人不得已到了乡下，在一次车祸中死去。已经到了美国的萨比娜得到讯息时，泪如泉涌。影片在友谊、情感、爱情的交织中，在托马斯真正爱着而又不能放弃性友谊的作法中，在特蕾莎、萨比娜的情感世界与情感旅程里，都为我们展示了丰富而有价值的思考品味空间。

如果说上面我们只是较为散漫地介绍了一部分近些年来较为知名的所谓“情感”片并在其中看到了折射出来的伦理道德倾向的话，那么，当我们平日里说起“伦理道德片”的时候，它的一个约定俗成的概念其实往往是指向“家庭伦理道德”的，而其间一个最为敏感的焦点仅是：如何看待婚姻中出现的“第三者”。这类影片在西方可说是多如牛毛，但如果你仔细探寻一下的话，会发现它的一个非常有趣和耐人寻味的轨迹。

英国作家D·H·劳伦斯的长篇小说《查太莱夫人的情人》出版后，曾在西方引起轰动，流传极广。60年代被好几个国家改编成好几种版本的电影后，更是盛极一时，被奉为西方的“圣经”。它所宣扬的“性就是一切”、“性爱高于一切”其实正是西方那个时代特殊的思想意识形态的映照和折射。60年代末，整个世界处于一个激进的批判现存制度的“狂飙运动”的高峰中，它的特征便是批判现存社会、反抗既定秩序，反映在婚姻领域，便是挣脱一切的羁绊和束缚，性爱高于一切，《查太莱夫人的情人》正是在这样的社会思潮中应运而生。然而潮涨潮落，到了70年代末特别是进入了80年代后，这股整整影响了一二代人的“风雷激荡”的社会思潮终于悄然退隐。从西方到东方，时代变迁的代表性迹象便是当年激越街头的奇装异服者如今则西装革履、嬉皮士变成了雅皮士，一个被称作“新保守主义”的时代来到了，对于传统和秩序的回归被视为其主要特征。而反映在婚姻领域，便是对于家庭的回归、对于家庭责任的思索和强调，电影对此变异了的社会思潮再一次迅速作出了反应。80年代，西方出现了一大批代表保守主义思潮的、维护家庭“安定团结”的影片，例如《致命的诱惑》、《有人监视我》、《关于亨利》、《潮流王子》等等。

拿《致命的诱惑》（美国）来说，它的故事十分普通，在我们身边随时随地都可能发生。由理查·吉尔扮演的丈夫和莎朗·斯通扮演的妻子在十多年的婚姻中渐渐产生了危机。妻子对性生活冷淡，丈夫感到自己正在失去生活的热情而变成一架工作机器。此时，一位并不比妻子漂亮却富有激情的“第三者”出现了并很快地成了丈夫的情人。丈夫是个正派的富有责任感的男人，他必须在家庭和爱情之间作出慎重的选择。在一次外出途中经过反复的矛盾痛苦，他终于给妻子写了一封信，表达了他对家庭的依恋和责任，表示要和妻子、女儿好好生活，可是信刚寄走，一个偶然的契机，又使他百般思念给了他真正的爱的情人，他觉得不该违背自己情感的召唤，于是又激动地给情人通话留了言，告诉她自己正驱车赶来看她。然而这个“诱惑”是必须付出代价的：在途中，他突遭车祸而丧命。参加了葬礼后，两个女人在大门口

见了面：妻子手中攥着丈夫求和的信，但她没有拿出来；情人留有电话记录的录音，但她也没有说，她们都带着对那个共同爱着的男人的感激离去了。

如果说这部影片还表现出了创作者的一种对于选择的无奈的话（只能以死了之），那么另一部《潮流王子》的结局或回答则是明确的“回归家庭”。剧情讲的是美国南方一个橄榄球队教练，结婚多年却对妻子和家庭不满。他的妹妹自杀未遂，他去纽约探望，发现自己也有精神问题，便求心理医生帮助。他本是很内向的有心理障碍的人，但在求医过程中，他将自己的心理症结渐渐的都向那位女医生和盘托出并爱上了她。女医生也热情回应他。但最终，他还是回到了家乡回到了自己的家庭。

西方“新保守主义”思潮在这类伦理道德中的突出标志便是“回归家庭”、“回归婚姻”，这类影片至今热度未减的一个新的佐证便是根据英国女作家奥斯汀的名著《理智与情感》改编的同名影片在最近一届奥斯卡电影节上获得了最佳编剧的殊荣。

社会揭露与现实批判

影片的经典性就像是一把剑的双刃，它一面的锋刃是画面语言及其整个造型，必须在艺术上十分精湛，从而营造出一种恍如真实而又极具审美的氛围；它另一面的锋刃即价值，就是通过它的叙述，揭示深刻的情感内涵与社会内涵。两者的结合，形成一种经典的审美形象和经久的心灵震撼。

我们首先在这里介绍的，是一部杰出的暴露现实的作品，所谓的“政治黑幕片”《在江边》（1954年）。它是美国著名导演埃利亚·卡赞的经典之作，曾得到当年度奥斯卡八项奖及纽约影评协会、好莱坞外国记者俱乐部颁发的最佳影片奖和威尼斯的“银狮奖”，在1987年为纪念好莱坞100周年评选出的“美国电影十佳”中，《在江边》名列第五。

影片中的男主角特里由国际级影星马龙·白兰度饰演，他的精湛表演使“特里”永远留在了电影史册上。特里是一个不到三十岁的码头工人。他的哥哥查利律师受雇于码头工会头子弗兰德里。一次，查利让特里去把另一码头工人乔易引到屋顶上，让弗兰德里手下的两个人教训他一番，因为他想到特别罪行委员会去告发弗兰德里借工会之名在码头横行霸道的劣迹。特里遵嘱把乔易巧妙地引到了屋顶上。可是他万万没有想到，乔易一到屋顶上，便被埋伏在那里的两个男人扔下了楼。在乔易的尸体旁，他的老父亲和妹妹艾迪悲痛欲绝。

特里跑去责问哥哥查利，为什么弗兰德里不守信用要卑鄙地杀害乔易，现在他在这件事中无疑成了帮凶。

弗兰德里在酒吧后面的密室里饮酒作乐，布置爪牙出去敲诈勒索。他掏出50块钱给特里作为奖励，还让手下人给特里安排一个轻松的工作。

贫困的工人们聚集在码头上等待着派活儿，大家议论着乔易的死，说他是好样的。特里听着心中很不是滋味，而他的朋友杰基等人也对他冷嘲热讽，说他有后台，自会找到好差使。这时，“特别罪行调查委员会”来人找特里调查乔易的死因，被他粗暴地拒绝了。

狐假虎威的工头在发派工签条，工人们苦苦哀求，甚至为抢一根签条而撕打起来，特里从一个老头手中抢了签条要给好友杰基，但当他知道老人就是死去的乔易的父亲时，他便转而把签条给了乔易的妹妹艾迪。

在这混战的当儿，巴里神父向一些工人问道：“难道你们就这样甘愿忍受吗？”工人们说现在连个说话的安全地方都没有，巴里鼓动人们到教堂去。

特里的哥哥又要特里去刺探巴里神父在教堂的活动和去教堂的人的名单。特里虽不情愿，但还是去了。

巴里神父在教堂鼓励人们不要害怕恐吓，而应该站出来作证，把事情的真相公之于众。这时窗外飞来一块大石头，玻璃被砸得粉碎。混乱之中，特里护送艾迪回家。

他俩躲进一条小胡同，特里深深被艾迪吸引。艾迪曾怀疑特里和哥哥的死有什么瓜葛，但很快消除疑虑，看着特里心事重重、满脸虔诚的样子，艾迪问他在想什么心事，特里回答说：“心里在做祷告。”

艾迪不愿听从父亲的话去外地读书，她决心要把哥哥的死因搞个水落石出。他恳请特里帮助她调查，特里十分尴尬。这时，有人来叫他到“老板”弗兰德里那儿去，而两个调查员也来到他面前，要他去接受传讯。艾迪看出事情的蹊跷，追问特里是不是弗兰德里和他哥哥查利害死了乔易，特里劝她

远远离开这儿，艾迪气愤地离去。

有一个叫诺兰的工人准备到调查委员会去作证。特里发现弗兰德里手下的人要谋害诺兰，他想法提醒他却受到一阵抢白。不一会儿，诺兰因为“事故”被货箱压死了。

巴里神父悲愤万分，他指着袖手旁观的人说你们这也是在犯罪！特里受到震动，站在巴里一边呵斥扔香蕉皮的歹徒。艾迪用一种特别的眼光看着他。

夜晚，在特里家，艾迪接受了特里的求爱，他俩热烈地接吻。

特里终于鼓起勇气向巴里神父坦白了乔易之死的经过，巴里希望他去调查委员会作证，特里还在犹疑之中。

这时弗兰德里已经怀疑特里，派查利去“解决”。兄弟俩在一辆汽车中，查利软硬兼施，特里对哥哥诉说着往事、诉说着自己深深的屈辱和痛苦。查利把特里放下汽车，但查利却被弗兰德里派人杀死了。

狂暴的特里拿了手枪要去替哥哥报仇，巴里神父制止了他的蛮干，告诉他揭露真相才是最有力量的。

特里终于走上了法庭，作为证人揭露了弗兰德里谋害乔易的真相。弗兰德里被揭露了，但特里却发现许多好朋友都一下子远离了他。

特里找到弗兰德里，当众大声揭露他的罪行，宣布自己为在法庭作证而自豪。两人在甲板上撕打起来，脸上流着鲜血。工人们紧张地看着，却无人上前帮助特里。弗兰德里的爪牙也上阵了，工人们非常不安，却无人仗义上前。特里终于被打倒在地、身受重伤。

这时巴里神父和艾迪扶起了几乎失去知觉的特里。特里顽强地站了起来，满身淌着鲜血，蹒跚地移动着步子。工头吆喝工人们干活，一个工人终于鼓足勇气说：“特里不干，我们大家都不干。”特里的身后，是一大群满怀敬意的工人。

影片揭露了触目惊心的社会现实，批判了弗兰德里等人依仗权势、弱肉强食的法西斯霸权行径。当然，这部“好莱坞”的“政治黑幕片”也是以不触动美国社会制度的根本利益为前提的，作为官方代表的“调查委员会”是代表着正义和正面形象的，但毕竟影片还是让我们看到了当时美国社会的真实的一面。

在这类社会政治电影中、美国的《飞越疯人院》和《回首当年》是好莱坞影片中少有的佳作。前者在影片中虽然并没有任何涉及美国社会、政治的内容，只是描绘了一所精神病院，但是观众却十分清楚，这所精神病院正是真正病态的、压抑的、疯狂的美国乃至西方社会的缩影。这是一部具有相当力度和深度的影片，1975年面世后，连获奥斯卡包括最佳影片、最佳导演和最佳编剧的五项大奖。《回首当年》初看像是一部怀旧的电影，实际上却是美国少有的反法西斯主义、反麦卡锡主义、宣传社会主义思想的影片。还有一部十分著名的反映美国社会与政治黑暗 的影片，是1972年获奥斯卡最佳影片等三项大奖的《教父》。虽然我们把它放在下面有关黑帮片的章节中介绍，但它通过描绘纽约五大帮派的争斗复仇，全面地淋漓尽致地揭露了资本主义社会的黑暗和腐朽。这类影片在日本也有很多佳作。我国观众比较熟悉的有《金环蚀》和《华丽的家族》。前者是根据日本政界和财界的真实事件写成的，它不仅把日本上层社会乃至党政最高层人物作为表现对象，而且深刻地揭露了他们卑鄙、肮脏、丑恶的政治行径，具有很高的认识价值。另一部《华丽的家族》则把一个“华丽”的望族家庭内部的冷酷、虚伪与腐败和财政、

政界的黑暗与阴谋结合起来，进行了全面的暴露，如果没有惊人的批判现实主义的勇气是不可能创作出这样的作品的。

社会揭露和现实批判的题材，并不仅仅局限在以上这类所谓“政治片”中，它同样可以在道德和情感的领域中展开它锐利的锋刃。

记得改革开放的历史帷幕刚刚拉开之时，两部率先进入中国的日本影片《望乡》、《砂器》曾经引起极大的反响，过来人几乎都看过这两部影片，并且难以忘记。《望乡》叙述了资本原始积累时期，一群被卖到南洋当妓女的日本女子血泪斑斑的生涯。这些具体的小人物的遭际，生动地折射出了那段历史。妓女们最后客死他乡时，嘱其墓碑方向不要面朝故国日本，这种对故国的刻骨铭心的伤心与绝望，在艺术审美上，诚有惊心动魄之感。另一部影片《砂器》则一下子跨进了当代日本。贺和英良这位在钢琴艺术上造诣很深，在事业和婚姻上一帆风顺而进入上层社会的年青人，在心底深处却有着浓重的阴霾。原来贺和英良出身于最“卑贱”的流浪家庭，身为鳏夫的父亲用了自己生命中可能的一一点一滴，为儿子的出息做了铺垫。今天儿子长大了，这段身世以及身患麻疯病的父亲成了他名誉与事业的障碍，儿子终于决定要以消灭父亲的生命来掩盖过去的一切。于是，荒原中一具老人的尸体所引发的刑事侦察，就作为情节主线贯穿全片。那么，是什么扭曲了贺和英良这位才华出众的钢琴家的心灵呢？是这个社会！

即使到了我们“见多识广”的今天，这两部影片也是优秀的。因此可想而知，在当时阻隔多年的封闭刚被打破时，这两部影片在审美意识上给予我们的冲击是多么巨大。

《望乡》和《砂器》都涉及到了“被污辱和被损害的”这样一个主题。而这在有了人类社会以后，又始终是文艺创作经常为人代言的社会性母题，这样的作品，它的历史可以说是极为漫长的。而在电影创作方面，这些年脱颖而出的经典性作品就有《被告》、《沉默的羔羊》、《末路狂花》等等，它们都在国内公开上映过。

《被告》取材于1983年发生在美国马萨诸塞州的新贝德福德市一家酒吧的真实故事。主人公萨拉·托比亚斯家境贫寒，没有受过什么教育。二十岁的少女是美丽的，然而她没有保护，缺乏知识，无力与命运抗争。

萨拉离开家庭以后，与男友也闹翻了，她感到痛苦、孤独和烦恼，便去一家酒吧找一个当女招待的朋友。她穿着十分性感的衣服，在这个主要是男性的天地里，她显得很随便，对他们的下流言词报以微笑，而且混在男人中玩电子台球。当一个男人请她跳舞并紧紧贴着她时，萨拉也并不反抗。但是在她想挣脱的时候，那男人却把她按在台球桌上强奸了她，几个在场的男人也先后轮奸了她。在事发现场，不少人竟然袖手旁观，无人过问；事后，也没有人愿意去听萨拉的控诉。轮奸案发后，社会舆论反而指责萨拉的放荡行为是激起酒吧间男人的性欲的起因。

女律师卡特莉娜·莫尔菲虽然同意为她辩护，但因缺乏证人，对案子并不热情。但是随着对案情的深入调查，莫尔菲小姐开始同情萨拉，她雄辩地确证了那几个男人强暴轮奸的罪行以及萨拉受害的事实。犯罪者被定罪，社会正义终于最后取胜。

然而这部影片的成功还不在于就这样展现了这个事件的过程。它之所以引人思索、激起好评是因为，第一，影片力图告诉人们，那些当时在场的和

以后乱发议论的没有同情心的人，都应该是被告，他们应该受到社会舆论的谴责！第二，萨拉这个人物，在经历了这场强暴事件后，本人也发生了变化，她开始有了一种以前未曾拥有或是被忽略了的女性尊严。第三，朱迪·福斯特演活了萨拉这个特定的人物，她的表演因而赢得了应有的荣誉——第六十一届奥斯卡奖最佳女主角。顺便说一下，一个名叫欣克利的小伙子曾向朱迪·福斯特求爱而遭拒绝，小伙子要以惊人之举取悦于朱迪，竟举枪向里根总统射击，制造了一起震惊全球的刺杀案，朱迪也为此闻名于世。

而欣克利的这种扭曲变态的行为，其实也不鲜见，它们的极致表现，可能就要算是那些可怖的“杀人狂”和“食人者”了。《沉默的羔羊》便是以此为题材的一部影片。这部影片恰巧又是由朱迪·福斯特主演的。《沉默的羔羊》一举获得第六十四届奥斯卡金像奖的最佳影片、最佳导演、最佳女主角和男主角、最佳编剧五项大奖。

在影片中，福斯特扮演一位女特工克拉丽斯·斯塔林。她从特工学校毕业不久，就遇到一宗十分棘手的案子：一个外号叫“野牛比尔”的人杀死了一连串的年轻女孩子，并且将她们断肢、碎尸、剥皮。这看起来有点危言耸听，可是它确实真实地反映了一种社会现实，变态的杀人狂和食人者频频出现，它是这个社会心脏里的毒症。美国的社会学家因此称赞《沉默的羔羊》在探索这一重大社会问题上做出了贡献。

然而这部影片的不同凡响之处恰恰在于，它并非像一般警匪片或恐怖片那样，依循简单的正反两极对立的冲突模式，而是加入了“被囚的天才疯子”汉尼巴尔这个中介角色。一个逍遥法外的变态杀手，一个被囚的天才疯子，要捕获前者，就必须借助后者。

对于克拉丽斯来说，汉尼巴尔是一个扑朔迷离的对象。他学识渊博，精通古今，还是一个出色的心理医生。在他研究医学时，变为一个食人者并成为一个杀人狂，判刑之后目前正在保外就医。汉尼巴尔是一个精神上、肉体上均拥有莫大杀伤力的“怪人”，与他接触，既可能有所收获，也可能被他伤害。为了营造气氛，影片成功地做了铺垫。先是上司告诉克拉丽斯，汉尼巴尔是个极优秀的心理专家，她可能会有精神被支配的危险。接着，精神病院院长又告诫，她有被轻易伤残肉体的危险。然后，克拉丽斯钻入地下室那条幽暗通道，几个被囚困于铁栏后的囚徒所表现出来的凶恶和猥琐，又再为她与观众添加了几分紧张和不安。然而，男主角却以完全意想不到的情形出现：牢固的玻璃墙里是一个身穿整洁囚服，很具风度的中年男子。应该说，克拉丽斯与观众的心理设防被打了个措手不及。就是在这种防不胜防的情况下，汉尼巴尔三言两语就支配了克拉丽斯，使对话在不知不觉间循着他的思路进行。这场戏简洁有力，堪称好莱坞电影的典范。除了男、女主角性格、关系的鲜明显性，这种“武戏文拍”所造成的悬念及戏剧张力，还出奇地超过了常见的刀光剑影所产生的效果。

汉尼巴尔似乎对克拉丽斯颇有好感，于是给了她一些提示。循着这些提示，人们又发现了被割下的人头和被肢解的女尸。同时，从警察局传来一个惊人的消息，参议员的女儿被绑架了。“野牛比尔”实在罪大恶极。

这时候汉尼巴尔已经被关在一个特制的铁笼子里，他的嘴巴套上了金属套子，手脚给捆绑起来，因为他的食人瘾不断发作，几次向看守猛扑过去，咬他们的喉咙。

侦破工作有了突破。这天克拉丽斯独自追寻到一幢阴森森的风房子里，比

尔逃到了大楼地下室。在地下室里，克拉丽斯找到了参议员的女儿凯瑟琳，可怜的姑娘被五花大绑，像只待宰的羔羊，瑟瑟发抖，一句话也说不出来。克拉丽斯提着手枪，在黑暗潮湿的地下室里搜寻凶手。狡猾的凶手这时躲入了一间隐蔽的小屋。这里是他多次作案的场所，地下各种凶器散乱，上面还沾有人血。周围乱糟糟地堆着垃圾，可以清楚地看到人的头发、骨头和内脏。屋里还堆放着盛药水的桶，各种不知什么用途的药瓶和针筒……在这个见不到阳光的邪恶之地，有多少无辜的女孩子像羔羊一样被任意宰割，连喊叫和哭泣都没有人听见。她们正是“沉默的羔羊”！

克拉丽斯紧握手枪，在黑暗中慢慢搜索，一步步逼近杀人魔王。这时罪犯正用一台摄像扫描器监视着克拉丽斯。在仅有的一扇小窗所透进的微弱光线中，克拉丽斯慢慢挪步，然后她紧靠一堵墙，墙上是一大块手枪标靶，上面布满了弹洞，周围贴满淫秽的照片。罪犯迫不及待地开枪，但子弹偏了。克拉丽斯判断出罪犯所在的位置，毫不犹豫地朝那里连发几枪，凶犯“野牛比尔”终于倒地。

就在庆贺成功的时候，克拉丽斯收到了一个从海地打来的长途电话，竟是汉尼巴尔！原来汉尼巴尔设计残忍地杀害了看守，逃跑了。这意味着，罪恶还会继续，“沉默的羔羊”现象还会继续……

前面已经说过，“杀人狂”、“食人者”这种极其邪恶极其变态的犯罪，反映了某种社会现实。但是如果我们仍然觉得它不无离奇怪诞的话，那么更具真实性、在揭露社会病症上也更具意义的，我以为是《末路狂花》。并且这部影片一反常态，改变了女性在暴力面前的弱小惊恐形象，而是以暴力对付暴力。

影片主角是两位女性：一位是在家俯首贴耳却还经常受到丈夫呵斥的家庭少妇塞尔玛，另一位是性格开朗爽朗的女招待露意丝。她们结伴旅行，开始时，塞尔玛还忧心忡忡，担心这担心那，丈夫也在家里大发雷霆。然而整个旅行过程，也是一个使这两位女性愈益认识到自我解放的过程。

在一个停车场，塞尔玛被人劫持并面临被强奸的危险。正在这时，露意丝感觉有异，冲出酒吧，持枪对准那男人。但这男人并不认为露意丝真会开枪，继续以猥亵的语言污辱她们。露意丝气冲斗牛，忍无可忍，开枪将他击毙。如此一来，两人便在警察的追捕中开始逃亡。

一路上，她们开枪引爆了无端挑衅的货车司机的油罐车；在被骗去了所有钞票之后，她们又抢劫了一家小商店……祸越闯越大，然而她们却在一种个性甚至是野性的张扬中，尝到了一种从未有过的快活。最后，在大量警车的围追堵截中，她们驾车来到一处悬崖峭壁处，稍稍对峙以后，塞尔玛和露意丝没有太多的犹豫，驾车飞速跃下了万丈悬崖。

这部电影显然是一部“女性电影”。事实上本片中的几个男人，全是令人讨厌的浑蛋。比如毫无生活情趣并且大男人主义膨胀的丈夫，小侠式徒有其表并无内容的男友，色胆包天的邪恶男人，污糟而狂妄自大的货车司机，甜言蜜语骗财骗色的假释犯，神经质的警察……看起来十分“凑巧”，可是在感觉中却一点也不过分。影片本身并无贬低男性、抬高女性的意图，而实际上整个社会都存在着性别的歧视和性别的压迫。即使是号称“自由平等”的美国社会，女性在很大程度上也只是男性的附属品，性侵犯更是达到了惊

人的程度。这种男性压迫女性的局面，甚至连身在其中的男人、女人，也不自觉地扮演了压迫与被压迫的角色。影片中的塞尔玛和露意丝本来都是平凡的城市女性，两人想稍稍打破一下常规，解放一下自己，便遭到了种种阻难。从枪杀强奸犯开始，她们的逃亡与暴力行为，正反映了女性在以男性为中心的社会中，所受的种种有形和无形的压力，这正是迫使她们走上末路的巨大黑手。与此同时，这也是她们拿起枪，狂轰男性社会的根本原因。这部影片在美国上映时，观众中女性占了七成。

在艺术形态上，《末路狂花》使美国的“公路电影”面貌一新。美国的“公路电影”一向只是描写男人之间如何患难见真情，这部电影却将这种公式用在了两个女人身上。在人物塑造方面，影片无可置疑地将牛仔的那种不羁性格灌注在两个女主角身上，表现了她们在传统、法则面前的桀骜不驯与强烈反抗。影片在画面色彩的运用上，也别具匠心，它将蓝、黄、红三种色彩，交替使用，表现着不同的心绪与环境，加上诸多的面部特写，使得影片的画面色彩除了营造气氛之外，还能将人物的心理变化表达出来，这种电影语言的成功运用，有时甚至使对白反而成了表现人物的辅助手段。

另一方面，在《末路狂花》中，美国西部的城镇令人感到冷漠、阴森和不安，人不能在其中感到温暖和安全，这正反映了一个主题——城市是冷血的。而温暖只能是来自人与人的情感。两位女主角原本是孤单无援的，可是当两人互相了解并成为朋友之后，尽管在逃亡，她们却感觉到比以往任何时候都快乐，她们最后甚至是义无反顾、神采飞扬地驾车跃入死亡的，这就给了人们以极大的心灵震撼。

“我要控诉”，控诉的显然是社会。而在这一类影片中，以“冤、假、错”案的形式直接与社会刑法形成对抗的故事，有许多也是脍炙人口的，因为这类电影在创作中常常具有十分严肃的态度和十分认真的艺术追求。

早些年的一部日本电影《追捕》，就是这样一部优秀的作品。这些影片一般都是主人公受到陷害而成为“罪犯”，刑警则出于职业道德拼命追捕这个“罪犯”，“罪犯”在逃跑过程中还要竭力寻找真凶……以这样一个模式拍成的最新的影片，是美国的《亡命天涯》（或译《逃亡者》）。这部影片在美国上映时大受欢迎，三个星期的票房收入就超过了一亿美元。

理查德·坎勃医生原是芝加哥一位有名的主治大夫，是一个典型的中产阶级。他拥有美满的生活，住在高级住宅区，与美丽的妻子相亲相爱。他医学成就不凡，事业如日中天。一天晚上，他接到电话去医院处理一个急症病例。在他离家以后，一个独臂的陌生人闯进他家里，意欲搜寻什么，不意被他妻子撞见。在搏斗中，妻子身受重伤。理查德·坎勃回家时，与独臂人相遇，独臂人夺门而去。等他找到妻子，妻子已经伤重难治，最后死在坎勃怀里。

更惨的是，遭受这样的不幸，坎勃却受怀疑并被指控为谋杀疑犯，所有的证据均对他不利，没有人相信他所说的独臂真凶的“故事”，坎勃有口难辩，最后被判罪名成立，处以死刑。一个天大的冤案就此产生。

然而，押解坎勃的囚车出了意外，与火车相撞，被撞得稀烂，坎勃侥幸逃生。在是非公正无可指望的情况下，坎勃决心依靠自己，追查凶手，将事情搞个水落石出。

与此同时，忠于职守、精明强干的警长谢利展开了对坎勃的追捕。于是坎勃追查真相真凶，谢利追捕坎勃，就构成了这部戏的主线。最后，一个医

药界的大黑幕终于被揭穿，坎勃当然也冤情大白。

这部影片的主题是要指出“严密”的法治社会的疏漏，以及好人蒙冤，坏蛋逍遥法外的事实。在完成这个主题的过程中，《亡命天涯》还充分注意了作为电影的“可看性”。而电影的“可看性”，就是符合观众生活体验的叙事真实感和观众没有体验过的人生故事完美和谐地统一。

第一，《亡命天涯》具备了十分扎实的基本功——真实。这表现在叙事、细节、表演等各个方面，特别是扮演坎勃医生和谢利警长的两个著名演员，将角色演得入木三分，淋漓尽致。

第二，影片围绕着扑朔迷离的凶杀和阴谋，围绕着三角追捕追寻，情节跌宕，悬念陡起，那种戏剧张力，始终能紧紧地将观众抓住。

第三，影片的特技场面惊心动魄，令人叹为观止。为了取得火车与囚车相撞的真实效果，他们以实物代替了模型，同时又聘请了许多专门调查火车出轨事故的保险调查员，以他们的经验为参照，从而营造了囚车与时速 45 公里的火车相撞之一刹那的真实情状。而坎勃在被追到走投无路时，从百丈高的水库涵洞中跃身跳下的令人心悸的场面，显然也是杰出而成功地运用了特技。

电影创作就是如此，只有在具体的艺术造型中，一点一滴一撇一捺极其认真，它的严肃的特别是“控诉性”的主题，才能得到彰扬。

在这一类型的电影中，我们不能不提到《密西西比在燃烧》这部影片。同时，在我们已经就社会公德与正义的滑坡、变态的邪恶、女性歧视、法律疏漏等等介绍了一些影片之后，现在也应该谈谈美国影片就种族歧视问题的反省与批判了。影片是这样开始的：夜晚，三位民权活动家在密西西比州一条公路上神秘失踪，州当局却拒绝对这个事件进行调查。几天以后，联邦调查局的两名特工沃德和安德森便踏上了这条布满荆棘的道路。沃德毕业于哈佛法学院，年青有为，这次行动由他负责。人到中年的安德森出生于南方的农家，长期的底层生活使他对南方白人与黑人之间的矛盾有着直接而深刻的了解。

到达奈苏巴镇，镇长提尔蒙，副镇长皮尔，镇司法官斯塔基对特派员沃德和安德森表现出明显的抵触和敌意。但是特派员还是了解到，三位民权活动家来这里，是准备设立一个选举登记处。可三 K 党徒把一所黑人教堂纵火烧了，显然，他们不想让黑人有选举权。接着，副镇长皮尔以“开车超速”为理由把三位民权活动家逮捕了，接着就把他们押解出境。然后他们连人带车都不见了。

到了吃饭的时候，沃德和安德森走近一家餐厅。沃德刚要过去，安德森阻止他：“那是黑人的座位，我们去了，黑人就会走掉的。”沃德不以为然，在黑人对面坐了下来，餐厅里的气氛顿时凝固起来，黑人们果然惊恐不安地离去。

找不到破案线索，沃德有些焦躁不安。安德森则给他讲述美国南方根深蒂固的种族歧视情况。话音未落，一颗子弹破窗而入，门前还竖立着一具燃烧的十字架。特派员受到了三 K 党徒的威胁。凡是与特派员有过接触的黑人，都受到了威胁或残害。

影片中种族歧视的原因，首先是那些大肆作恶、奴隶主阴魂不散的恶棍；然而它所揭示的更深层次，又超乎于几个具体的人物，而在于一种社会观念。同时，这部摄成于 80 年代末的电影，是以 60 年代中期的美国南部的某种社

会现实作为依据的。已经到了当代，种族歧视还是如此猖獗，这不能不让人吃惊。甚至在影片中，三位民权活动家的尸体被找到以后，因为其中有一名黑人，州政府竟下令不准将他们同葬于一个公墓。因此，《燃烧的密西西比》所揭示的社会问题，可谓严峻深刻。

这部影片引人入胜的地方，除了案情悬念之外，在于它把正义与邪恶的对抗归结为人物的意志较量。特别是安德森，在险恶的环境中，显示出男子汉的智勇与性格魅力。有一次在酒吧里，几个三K党徒在饮酒作乐，安德森面带微笑参加了进去。皮尔提醒安德森，不要在追查案子问题上逼人太甚，另一个家伙更是口出狂言，要安德森趁早卷铺盖回家。安德森冷不防捏住他的下体：“如果你有头脑，就不会到我这里来找死。”然后他把咄咄逼人的目光转向皮尔：“你怎么样，副镇长？你以为你们想杀人就能随便杀人？谢谢你的啤酒。”

最后，案情真相大白时，皮尔还舒适地躺在理发店的椅子上修面。忽然，不知何时理发师变成了安德森：“听说谋杀的那个晚上，在埋尸体时你发表了一段精彩的演讲。你说密西西比州会为你们骄傲。”皮尔只觉得脸颊上一阵割痛。安德森手中的剃刀忽轻忽重，上下挥动，“对不起，这活儿我不在行。”皮尔每个毛孔都充满了恐惧，不知这个看似和善，实则很不好惹的家伙会干出什么来，他只好求安德森手下留情。安德森一把把他拖起来：“是你主张把尸体埋在土堤下的，对吗？副镇长，我可以把你的狗头割下来，然后随便找个理由汇报上去。”他狠狠揪住皮尔的头发，把他的脸按进水盆，又把他撞到镜子上，然后扔回椅子。这是为了三个死者，为了无辜的黑人，也为了长期受到虐待的可怜的皮尔太太。扔下瘫倒的副镇长，安德森扬长而去。

《密西西比在燃烧》的引人入胜之处还在于，随着案情的逐步推进，从在恶魔当道、万马齐暗到各个击破、形势转变的过程，令观众感到了一种情绪上的快感。尤其是黑人们由压抑沉默、退避三舍，到挺身而出、勇敢作证，以及群起反抗，以牙还牙，燃起熊熊之火，变化过程有理有节，层次分明，令人感慨，拍手叫好。绑架镇长提尔蒙的戏，尤为精彩。

镇长提尔蒙做梦也没有想到自己会遭到黑人的绑架。在郊外的一间破屋里，绑架者告诉他这样一个故事：有个叫霍莫的黑人青年在送恋人回家后，被三个开车的白人绑架到一个木棚里，可怜的小伙子没做过任何坏事，仅仅因为是个黑人，就被惨无人道的暴徒用锋利的剃刀割去了睾丸。人们发现他时，霍莫奄奄一息地躺在血泊里，至今行步艰难。黑人们问提尔蒙：“如果割掉你的那个玩意儿，你知道会流多少血？”绑架者充满敌意地逼视着为虎作伥的镇长，要他说出究竟是谁害死了那三个民权活动家，不然他会有和霍莫一样的遭遇。当然，他是罪有应得。绑架者边说边拿刀片在煤油灯上威胁性地烘烤着。吓得魂不附体的提尔蒙被迫供出了开枪的皮尔等人。尽管沃德认为如此取得供词不符合规定，但他也不得不承认，只有用这样的非常手段，才能使久悬未决的案情水落石出。

“我要控诉”——以上所有的这些影片，都表达了对社会中存在的邪恶和不公的强烈抨击和谴责。但是在人类社会，正义总是能够最终战胜，总是会最终地驻留在人们心中。

叙述世纪的恶梦——越战片

电影艺术从它的直观型态出发，历来有一种“嗜好铁血”的倾向。历史上所有重要的战争，都被电影竭力以影像画面重新展现出来。而与电影艺术同时代发生的战争，则更是电影创作的好题材。

在本世纪中，除了第二次世界大战，最为重要的战争，从时间、规模以及残烈程度上来看，就要算是“越南战争”了。同时，对于美国这个电影大国来说，直接卷入这场战争达十年之久，人员财产的损失难以计数，而更为重要的是，这场大战除了第一次未能给美国人带来某种荣耀感，还给美国社会带来了持久的精神创伤。于是，从电影艺术的角度来看，它除了可以以那些富于动作感的刺激场面，让观众进入一种未曾体验却又能够感受的情景中，它还有反思战争、讨论人性的思考空间，从而赋予了影片双重的效果。因此，在越战结束以后，与它在美国社会造成的精神后遗症一脉相承，反映越战的影片绵延了更长的时间，迄今尚未结束，形成了美国电影也是世界电影中的一个新的类型——“越战片”。饶有意味的是，如前所说，自从美国1973年在“巴黎停战协定”上签字，从越南撤兵以后，反映越南战争的影片逐渐成为一个新的热门题材。然而有一部在战争进行期间拍摄的直接表现越战的“真正的”越战片却不能跻入我们约定俗成的“越战片”之列。这是声名显赫的“西部牛仔”约翰·韦恩在1968年自任制片、导演和主演的影片《绿色贝雷帽》。这是一部支持侵越战争的影片，它大力宣传战争和鼓舞士气，得到五角大楼的大力支持，试图以此影片来激发美国青年的“爱国”之心。但在好莱坞，这部反映正在进行的越战的越战片，却遭到了冷遇。由此可见，我们所说的“越战片”，对这次战争而言实质为“反战片”、“反思片”。越战片从一开始就因不同于过去的战争片而显露锋芒。70年代中期以来，美国电影开始通过一些从战场上退伍回来的士兵的经历来反映越南战争。而这些从恶梦般的境地大难不死侥幸归来的主人公，常常不是英雄。他们要么是罪恶社会的赎罪者，要么是这个社会的牺牲品和替罪羊。《天生的失败者》塑造了一个以救世者自居的越战老兵，这类老兵或者颓废后加入摩托车匪帮一同作恶，或者反过来与之英勇斗争。这类影片中比较典型的如马丁·斯科西斯导演的《出租汽车司机》（1976年），影片通过一名特种部队士兵回国后的遭遇，来表现退伍军人在战后的美国社会寻找自身的社会地位、社会价值这样一个基本主题。

70年代后期，出现了一部和《绿色贝雷帽》的价值取向迥然相异的影片《归来》。它由美国著名女演员简·方达筹资并亲自出任女主角。简·方达在越战期间就积极投入反战运动，并一直试图通过电影来表现反战主题。影片中三位主要人物都是越战的牺牲品：路克在战争中受伤而终生致残；鲍勃心灰意冷心理变态成为战争的精神牺牲品；而莎莉则痛苦地在情人路克和丈夫鲍勃之间进行选择。最后，鲍勃不堪忍受精神重负而跳海一死了之，路克则以坚强的毅力顽强地活下去。影片以越战为背景，通过主人公的不同的经历、遭遇和命运，表达了自己对于越战的不同看法，而被《新闻周刊》评论为“第一部描写越南战争的重要影片。”

如果说《归来》首次触及了那些从越南战场归来的退役士兵因战争而遗留的精神创伤和暴力倾向的话，那么，在这类片子中，《猎鹿人》则尤其值得关注。

1968年的一天，迈克尔、尼克和斯蒂文下班离开烈火灼人的钢铁厂高炉车间到澡堂去。这是他们服役报到前上班的最后一天，其他工人向他们道别。然后他们穿过宾夕法尼亚州丘陵地带来到附近的聚会点——克莱尔敦小镇的威尔士酒吧，饮几瓶啤酒轻松一下。这一天他们所做的每一件事似乎都有一种仪式意味。盛大的婚礼将在夜里进行，史蒂文与他的新娘就在当晚成婚；然后美国退伍军人协会为他们举行告别宴会——一切都拍得很细致，长镜头和急速移动的摇镜头似乎是德国古典音乐在视觉上的对等物，气势宏伟而感觉压抑。由于这个序幕部分相当长，也因为没有一个戏剧性的焦点，使我们感到了一种不祥之兆。而这种感觉又进一步被具体地突现出来：牧师在用一只双盏酒杯为斯蒂文和他的新娘斟酒时对他们说，如果他们喝下这杯酒而点滴不漏，那他们两人就会交一辈子好运，随后我们看到在新娘洁白的花边胸衣上出现了一点酒污。男傧相尼克要求迈克尔保证无论发生什么事，都要把他送回这个地方，送回到这些树旁，如此突现这一点，已让观众隐隐感到，尼克可能永远回不来了。一个脸色阴沉的绿色贝雷队员走进了退伍军人协会的酒吧间。他刚从越南回来。人们问他“那边怎么样”，他用一句恶狠狠的脏话作答，等等等等。

宴会之后，新娘新郎去度他们的新婚周末。迈克尔、尼克和其他几个人去山间狩猎。迈克尔攀上一座无人登过的山峰，他身后是白雪覆盖的峰顶，空中响起男声合唱，那是一支俄罗斯东正教的祈祷赞美诗；迈克尔四周云雾缭绕，一头雄鹿潜近，他利落地一枪把它打倒。朋友向他祝贺，可是他却神情忧郁，因为他知道，与雄鹿遭遇决斗，就意味着拿生命打赌，这对他的未来有什么隐喻意义呢？

猎人们回到酒吧间，有人在弹奏肖邦的夜曲，人们在静静地聆听……然而就在这个时候，画面忽然切入到了痉挛的、地狱般的越南战场，我们看到一个越共士兵，他打开一所避难室的门，思索片刻，随后扔进了一颗手榴弹。戴着绿色贝雷帽的突击队员迈克尔看到这个士兵又对着逃脱的一名妇女和她的孩子开枪扫射时，他大叫了一声，然后朝那越共士兵发射了火焰喷射器。

战场上，一切都比想象的更为残酷。迈克尔很快当了俘虏，他和尼克·斯蒂文相遇在水牢里。这些俘虏营里折磨俘虏的镜头是我们见过的剪辑得最好的动作镜头：如此快速、如此有力，如此残暴，有些观众甚至会因为难以承受而中途退场。然而影片中的“猎鹿人”迈克尔却不屈服，他有援救他们三个人的意志和勇气。更为残忍的是，越南士兵竟用迈克尔他们的生命来赌钱，他们在左轮手枪里放一颗子弹，转膛一周后，将枪口对准太阳穴扣扳机。迈克尔镇定自若，幸免一死，尼克却被这俄罗斯轮盘赌式的鬼把戏吓得半死。迈克尔趁越南士兵放松戒备之机，夺去越南士兵的步枪，率同伴逃出虎口，三人各自流落一方。

斯蒂文在直升飞机抢救时不幸摔伤，不得已截掉双腿。迈克尔独自回到故乡，与尼克的女友琳达同居，但始终情绪消沉，闷闷不乐。斯蒂文自惭形秽，长期住在残废军人疗养院，不愿回家。迈克尔从斯蒂文口中得知尼克还活着，还在越南西贡，于是就赶到了那里。然而尼克经历了长期的残暴与恐惧之后，已完全心理变态了。他吸毒嗜赌，常进行俄罗斯轮盘赌。迈克尔大为震惊，苦口婆心地劝他，想唤醒他的良知，但无济于事。尼克终于当着迈克尔的面，扣动扳机，饮弹而亡。

战争的悲伤笼罩着幸存的朋友们，他们在万分悲痛之余，齐声高唱《上

帝赐福美国》。迈克尔又一次独自登上了当年狩猎的山顶，天宇间又响起了俄罗斯东正教祈祷赞美诗，这时，一头鹿出现在他面前，然而迈克尔没有再去打死它……影片弥漫着苍凉深邃的情韵。

影片成功地塑造了人物形象，塑造了甚至超过男女情爱的男人之间的深挚的友谊，同时深刻地揭示了战争与人这个主题，因此作为“一部自《教父》以来最受欢迎、最值得探讨的影片”，而夺得1978年第51届奥斯卡最佳影片、最佳导演等五项大奖。

在这类表现从越南战场上带着心灵伤痕和灵魂恶梦回归的士兵的影片中，有一部很为中国观众熟悉，它就是《第一滴血》。虽然这是一部主题内容与越战无关，以动作性娱乐性见长的影片，但是我们不能不把主人公的那种激烈反应的部分原因，视之为是越战造成的心理积郁的结果。兰博在越战中担任特种兵的种种遭际，在影片中全被省略，回到祖国后，因为孤独使他踏上异乡之路去寻找当年的战友，以寻找某种心理的慰藉，但是他受到了无端的刁难与欺凌。他的愤怒一旦被引发便一发不可收拾，他要在一场带回美国的战争中得到发泄。有趣的是，在这部影片的结尾，作为上司的一种合乎情理的处理，是让兰博重返越南，完成侦察营救入质的特殊任务，以戴罪立功，于是就又有了《第一滴血》的续集。而影片《猎鹿人》中，也有过迈克尔重返越南寻找尼克的情形。这说明，虽然越战结束了，但是在许多方面，美国人并没有与东南亚的那片丛林沼泽隔断联系。于是在越战片中就有了一种专以重返越南为主要内容的影片，比如《不寻常的勇士》、《红色黎明》等等。这些影片多以传奇性的孤胆英雄为主人公，出生入死，战无不胜，神乎其神以至有时不免落入异想天开。一般来说，这些影片艺术成就不是很高，但对越战的挫折感带有某种心理补偿的倾向。

70年代末，也是一部越战片震动了美国影坛和世界影坛，它就是由弗朗西斯·科波拉制片和导演的《现代启示录》。它不仅第一次波澜壮阔地表现了越战的战争与杀戮场面，还深刻地揭示了在暴力与恐惧之下的人性失控与放逐。它以极富表现力的电影语言阐述了导演对越战的看法。获得1979年戛纳国际电影节金棕榈奖。

特种兵上尉威拉德接受了一项特殊任务，他要溯湄公河北上，进入柬埔寨的原始丛林，去找到一个叫库尔茨的原特种兵上校。库尔茨及其父亲和祖父三代，都是西点军校的毕业生，库尔茨更是一个名列第一的优等生，在朝鲜战争之中，获得几十次嘉奖，一切都证明这是一个杰出的人材和将军的料子。然而就在越战中，他失去了控制，现在正领导着一群原始部落人，大肆杀戮，自立为王。威拉德的任務就是要找到他并除掉他。

威拉德乘坐着巡逻艇出发了，就在他溯河北上的过程中，他的精神与心理也发生了库尔茨式的转变。

B52的炸弹闪光划过湄公河上空，河岸上硝烟弥漫，空中骑兵中队在对越共村庄发动突袭，直升飞机在空中盘旋。威拉德以为这是为他护航开路的。上了岸进入村庄，战斗还在进行，中校基戈尔潇洒地指挥着战斗，并在每个死去的越共身上发下一张扑克牌。中校发现威拉德的一名随行船员兰斯是个冲浪运动员，便用直升飞机载着威拉德和巡逻艇的全体成员，甚至用直升飞机吊起它们的巡逻艇到一处海滩去冲浪。为了冲浪安全，中校基戈尔又对一个村庄发动了攻击，妇孺伤亡在所难免。威拉德觉得，说库尔茨疯狂失态，眼前的基戈尔不是一样么？鬼怪式飞机机群出现了，它们排列成美丽的队形

在天空中盘旋，然后须臾之间，海滩边的一大片椰林顿时化为火海。基戈尔说：“这是凝固汽油弹的气味，早上能闻到这个气味真不错……。”

巡逻艇继续北上，经过了一个乱糟糟的美军驻地。河上出现了一艘越南舢板，大家警觉起来，巡逻艇靠上去仔细检查，没有发现什么，在搜查到一个铁桶时，舢板上的女人忽然神经质地扑过来，士兵立即开枪，威拉德扑向巡逻艇的机关枪，舢板上另两名越南人立即中弹身亡。在一通狂扫之后，再打开铁桶，里面只是一只小狗。那个女人受了伤却没死，船员蔡夫要救她，却被威拉德阻止，威拉德又用手枪打死了女人。蔡夫哭了。

巡逻艇来到了美军在湄公河上的最后一个据点。守卫的美军都处于精神失态的麻木之中，靠吸食大麻支持着，一切都乱糟糟的，哪里有响动，他们就对哪里扫射一通。

巡逻艇终于进入了柬埔寨，进入了库尔茨的地盘，轮机长和另一个船员很快就被子弹与标枪击中。威尔德终于在土著人的包围下进入了库尔茨的驻地，到处是血淋淋的尸体和被割下的人头。土著士兵捉住威拉德，把他倒悬起来，不断地把他的头插进泥土里。威拉德向随行的兰斯呼救，然而兰斯此时已与土著站在一起，对威拉德的呼喊无动于衷。

在与阴暗中的库尔茨进行了初次交谈后，威拉德又被关进一个狭窄的铁宠里。由于酷热和干渴，他已经处于半昏迷状态。虽然库尔茨知道威拉德此行的任务，但是库尔茨却没有下令杀他。天上下起大雨，库尔茨来到铁笼前，将一颗刚刚割下的头颅丢到威拉德身上，那是奉命守在巡逻艇上的蔡夫的头，威拉德不由惊叫痛哭起来，而库尔茨却已不知去向。

库尔茨终于放出了威拉德，然后在一所庙宇的卧室里，库尔茨与威拉德进行了一场玄奥莫测的关于战争与人，关于暴力与恐惧的对话，库尔茨特别强调了对于自由的见解。同时，他已不再防范威拉德，尽管他知道威拉德会杀掉他，他似乎是十分安详十分自信地接受命运的安排。然而威拉德的整个身心，却发生了极大的变化。最后威拉德还是刺死了库尔茨，当威拉德一手拿着短剑，一手拿着几本库尔茨常念的书走出庙门的时候，土著们全部跪倒在地奉迎新 的神明。

科波拉当年是挟着刚拍完《教父》一、二集的余威和一千两百万美元的资金进入菲律宾丛林拍摄《现代启示录》的。没想到拍摄过程旷日持久，磨难重重，预算超过了两倍半，科波拉患了疟疾，男主角发了心脏病……科波拉说：“这部影片不是在说越南，它就是越南，它真的像越南那样疯狂。我们置身丛林里……我们就一点点疯狂起来”。然而事实证明，对于《现代启示录》来说，所有的代价都是值得的。

到了 80 年代末，越战片出现了一种新的面貌与格局。它们以相当纪实甚至是日趋自然主义的风格，来重现当年的越南战争，表现参战士兵的真实经历。由于创作的崭新视角与深刻洞察，加上日益发达的拍片技术，使这些越战片当仁不让地成为战争影片中的佼佼者，同时也把战争影片推向了一个新的高峰，然而，它们的主要思想倾向，仍然延续着越战造成了人的精神扭曲和灵魂分裂这样的轨迹。

在《现代启示录》仍然印在人们脑际的时候，又一部越战片《野战排》在 1986 年再次震动了世界影坛。导演奥立弗·斯通曾亲历越战，退伍后在纽约大学攻读电影专业，是著名导演马丁·斯科西斯的学生。《野战排》获 59 届奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳剪辑、最佳音响 4 项金像奖。

银幕上展现出来的，是发生在 1967 年的故事。美国在越南越陷越深，美国运输机载着一批批新兵飞到越南战场，其中有刚从大学应征入伍的克里斯·泰勒。泰勒所在的野战排的长官是伊莱亚斯和巴恩斯。这两人已在越南作战多年，但对战争的态度截然不同。巴恩斯认为战争是同死亡打交道，没有人道可言。伊莱亚斯则反对杀害无辜平民。观点的不同同时也是人格的不同。巴恩斯为人冷酷跋扈。泰勒初到野战排，就受到过他的刁难和侮辱。伊莱亚斯则为人温和，并未泯灭人性，在艰苦的丛林行军和征战中，给了泰勒以帮助。

泰勒来到野战排以后，首先是被残酷的战斗和艰苦的环境折磨垮了。他第一次巡逻，就遇到了越共军队的偷袭，吓得全身瘫软，在交火中受了伤。在他逐渐适应了这一切以后，又在如何对待战争，如何杀人的问题上，徘徊在伊莱亚斯和巴恩斯之间。这时候，他对这场战争的想法已经同刚来时发生了变化，正因为已有了疑惑，所以他竭力想弄清楚这场战争是怎么回事。

有一天，野战排穿过丛林，开进了一个村庄。他们看见树上挂着美国士兵的尸体，报复的欲望一下子使野战排的士兵们变得疯狂。他们见人就杀，连泰勒也胡乱射杀越南村民。巴恩斯更是欲将疯狂的兽性尽数发泄，他下令把村子烧光。只有伊莱亚斯保持了冷静，虽然他未能阻止所有的屠杀，但却及时从两个士兵手里救出了一个差点被强奸的女孩。正是在这时，巴恩斯与伊莱亚斯爆发了冲突，两人差点动武。巴恩斯凶狠，伊莱亚斯坚定，结果还是伊莱亚斯占了上风，由此巴恩斯对他更是怀恨在心。

丛林中，野战排与越共军队发生了一次遭遇战。野战排当然是骁勇善战的，但是越军也是出奇的顽强并且越来越多。美军出动了直升飞机来帮助野战排撤退，伊莱亚斯担任后卫掩护。可是巴恩斯率人登上飞机后，即令飞机起飞。伊莱亚斯在大量越军的追赶下，扑向飞机，然而狠毒的巴恩斯却从机舱门口用自动步枪对准奔跑呼救的伊莱亚斯一个点射，伊莱亚斯倒在了自己人的枪口之下。但这却被泰勒看在眼里，可是在巴恩斯凶狠的威胁目光下，泰勒缄默了。

影片于此竭力表现的是，在这场恶梦般的战争中，正直与理性被扼杀了，这既体现在伊莱亚斯的被杀，也体现在泰勒的转变，他也变成了一个杀人不见眼的恶魔，似乎残暴就是勇敢。泰勒逐渐接受了巴恩斯的观点：要取得胜利，唯有把越南人杀光。在一次战斗中，他们不顾一切地摧毁了越军的一个据点。但是因为泰勒知道伊莱亚斯的死因，巴恩斯终究不放心，他要杀人灭口。当他把枪口对准泰勒正要动手时，一颗炸弹落下，两人都失去了知觉。泰勒苏醒过来，对着巴恩斯开了一枪。战斗结束，双方伤亡惨重，尸横遍野。泰勒负了伤，乘直升飞机离开战场。这时，他也像伊莱亚斯那样冷静了，他要好好考虑这一切，考虑今后的去向。

《野战排》是根据导演奥立弗·斯通的亲身经历创作的，通过一个毫无作战经验的新兵的视角来观察和表现越战，十分真实地以战争的野蛮和残酷，探讨了战争中的人性和道德问题。影片首映即引起轰动，影院门口排起购票长龙，各报纷纷发表评论。上映后更是引起强烈反响。《时代周刊》评论说：“他把这场恶梦变成一部影片，像颗炸弹，在美国人的良心里炸开了花。”

在这一时期的越战片中，另一部值得关注的影片是《全金属外壳》。这

部影片没有将全部篇幅都放到越南以及都去表现越战。它的前半部分是描写一群二十来岁的美国青年被送到南加州帕里斯岛的海军陆战队新兵训练营受训的情况。尽管如此，以“子弹”喻意为片名的《全金属外壳》贯彻的主题仍是“被战争所分裂的灵魂”。

一群美国青年到了训练营，负责训练的教官哈特曼中士要在八周的严酷训练中将他们变成铁石心肠的杀人机器。不知是受理性驱使还是受变态的心理支配，哈特曼的训练方法“太过分了”。除了各种艰苦的课程必须一丝不苟地完成，哈特曼竭力以打击他们的自尊心，摧毁他们的人性，来使他们变成“机器”。这八个星期的地狱生活对这些学员来说，实在是太难熬太奇特了。“傻子比尔”由于掌握格斗技巧慢，哈特曼就对他竭尽折磨和侮辱，他让比尔走步时提着裤子，歪戴帽子，把手指含在嘴里，等等等等。在这种折磨和侮辱之后，又让全体学员因为比尔而整体受罚。学员们气愤不过，半夜里蒙上比尔的嘴巴，狠狠揍了他一顿。比尔终于精神分裂了。一天晚上，他拿着步枪到了厕所里。主人公“百搭”闻讯前去探望，比尔怪诞地笑着，用枪指着“百搭”，却没有扣动扳机。没等“百搭”劝解，哈特曼跑来了，比尔一枪将他击毙，然后将枪口伸进口里自杀了，一排整齐洁净的坐便器溅满了鲜血。接着，这批学员毕业上了前线。

“百搭”在越南战场当一名战地记者，因为常与上级意见不同而受到惩罚，被派到最前线。在前线，他与同班学员“牛仔”相遇。“百搭”在自己的钢盔上写下“天命杀人”几个字，同时又在胸前佩着一个争取和平的徽章。他认为，人本来就有两重性。但是在战场，理性似乎是不存在的，在这里只有野蛮，粗暴和麻木。

攻打顺化的战斗打响了，小分队奉命搜索前进。在一片残垣断壁间，小分队遭到了越南游击队的顽强阻击，班长和“牛仔”被打死，小分队以强大的火力几经猛冲猛打，终于冲进了一所破楼里。当“百搭”逼近目标时，那狙击手倏然举枪转身，可是美军的机枪先响了。令小分队意外的是，这是一个女人，并且这里仅仅只有一个女人。她受了重伤，在痛苦地挣扎，她要求他们补她一枪。面对一个女子，这伙杀人机器顿时手足无措。最后，是“百搭”补了她一枪。小分队转移了，他们齐声唱着，穿过废墟，继续前进。然而，他们的精神和灵魂，是不是能够承受一切，是不是已经畸变？

以较大甚至是全部的篇幅，来逼真地展现越南战争，就影片表现来说，似乎已经相当饱和。但是在1989年奥立弗·斯通继《野战排》之后，推出了第二部反映越南战争的影片《生逢7月4日》。与《野战排》不同的是，它把表现的重心从越南移到了美国，着重表现主人公曲折的人生经历和变化有致的心路历程。影片以其对战争与人性的深刻反思和极具震撼力的影像风格再次一举轰动世界影坛，获得1990年第62届奥斯卡金像奖8项提名，获最佳导演、最佳剪辑两项奖；并在第40届西柏林电影节上荣获特别金熊奖。笔者认为，这是一部构成了越战片阶段性高潮，或者说具有阶段性“句号”意义的影片。所以这样说，是因为我认为，构成“越战片”既定内涵的第一主题的标志——“反战”，在《生逢7月4日》中最是题旨明确、旗帜高举的。然而同时，我个人也就觉得这部影片多少有点“意念化”的倾向，尽管它是一部世界公认的经典性影片。

这部影片取材于一位参加过越南战争的残废军人的自传，它主要表现一

个美国士兵在误杀战友、自己又身残之后的艰难生活和痛苦的心灵，从一个典型身上折射出一代美国青年的曲折心路，表现了整整一代人的对于战争的反思以及战争在他们心灵上留下的永久的烙印。

影片的构思是直接与主题紧密相联的。它设计了一个出生于美国国庆——独立纪念日7月4日的普通青年为主人公，并基本上以他参与的三次国庆游行来贯穿全片，从而通过每次“游行”的不同氛围、人物的不同心愿来鲜明地表达出“反战”的主题。当然，这一切均是通过各种强烈的声画造型元素有机地表达出来的。

主人公朗·科维克有着欢快的童年，有着自己最要好的小伙伴。他从小就仰慕军人和英雄，憧憬着驰骋战场、争取真正的男子汉的荣誉的一天。1956年7月4日，美国独立纪念日马萨佩克市正举行庆祝游行，那天是朗10岁生日。他骑在父亲肩上在人群中挤来挤去，观看游行。人们摇着星条旗，沉浸在节日的欢乐气氛中。朗满脑子的英雄梦想，期待着自己有朝一日能成为一名真正的男子汉。对于10岁的他来说，上帝和祖国意味着生命、意味着一切：“在这个世界上，我爱上帝胜过这世上的任何东西，我向她，圣母玛丽亚、耶稣和所有的圣者祈祷，让我成为一个好孩子和好美国人。”在这金色的梦想中，朗甚至对早熟的小女友唐娜给他的初吻都不在意。影片中这第一次的游行段落，被表现得不仅欢乐而且“我们追求高于现实的反映。我们选择了梦幻的境界，犹如美国《生活》杂志的摄影图片。周围环境占了优势，氛围形成了。大量地放烟、下雨、撒粉面，阴影反差小了，神话般的色彩展现在我们眼前。有一种金色的辉煌，象征着那个年代和他们的天真无邪。”（罗伯特·理查森语）。

朗逐渐长大成人，他非常钦佩和向往肯尼迪总统那番满含战争狂热的演说：“……在世界漫长的历史上，几乎没有多少代人被赋予冒着极大危险去捍卫自由的使命。我对此不会退缩，我喜欢挑战。我不相信我们当中会有人向其他的人或民族投降……我在此时此地宣布，火炬已经传给了美国年轻一代……我年轻的美国同胞们，不要要求你的国家为你付出些什么，而要问问你自己能为你的国家付出什么！”朗愈发的喜欢角力、羡慕军人、渴望参军。终于，在一次海军陆战队军官的充满鼓动性的演说后，朗下定决心参军参战。为此，他甚至连中学毕业的盛大舞会也没有心思参加。他在矛盾痛苦之中，拒绝了同唐娜的幽会。他告诉唐娜，等他服役完毕，成为一个真正的男子汉时，再接受她的爱情。

朗终于如愿以偿。1967年，他来到了越南战场。一次在越河附近的战斗中，他亲眼目睹美国士兵枪杀越南平民，当他不顾一切地冲进屋内欲抢救受伤的越南农妇和婴儿时，却被中尉一把推出屋外。这时，几名越军荷枪实弹地跑过来。朗边跑边寻找自己的战友，不想竟在混战之中一枪打死了自己的好友威尔逊。面对着战友血肉模糊的尸体，朗惊恐不安、痛苦万状，在落日的余晖中低头抽泣。可中校却轻描淡写地告诉他“人各有天命。”

1968年，英勇奋战的朗终于身受重伤，被送回国内。他还没有来得及成为一个真正的男子汉，便被告知他腰部以下全部瘫痪，余生将在轮椅上度过。

1969年，他回到了自己的故乡。一方面，他被当作“英雄”欢迎，被作为“爱国主义”的宣传工具；另一方面，市民又视他为异己，对越战、对他们洒在战场上的鲜血和生命十分漠然，这令朗十分伤感和心酸。在这一年7月4日的游行中，在挂着“欢迎我们的越战退伍军人朗·柯维克归来”的横

幅的主席台上，坐在轮椅中的朗依然坚持对美国对战争的忠诚信仰：“……你们应该有信心——我们一定会赢得这场战争。我为国尽忠，你们不要为我悲伤，为我流泪……”然而他讲着讲着，明显的显出底蕴不足，不仅是因为部分市民的讥讽和不以为然，更在于他自己感到战争使他丧失了一切——他的健全男人的身体，他的纯真、他与父母的沟通、他与唐娜的恋情，以及他对某些人的信任和尊敬——那些人至今仍侈谈那欺骗了朗的谎言。

朗和唐娜的再次会面，是在掀起反战运动的大学校园里。青梅竹马的恋人，此时已显出了生分。唐娜对朗的遭遇十分震惊和痛心。她爱朗和朗的战友们，却痛恨朗参与的这场战争；朗在内心深爱着唐娜，但他已无法履行自己参战前的诺言，因为他已经丧失了爱的能力。

朗拖着自已行尸走肉般的身体，越来越消极厌世。脾气也越来越乖戾暴躁，动不动就和家人或者陌生人发生冲突。他终于看清了谎言、看清了一代纯真美国青年的受骗，什么上帝、国家、理想、信仰，这以往对他而言最为崇高的精神支柱，一瞬间全然倒塌。谎言背后的残酷现实、梦醒之后的无路可走，使得朗日益颓唐，精神处于崩溃的边缘。

1970年，在家人的安排下，朗又去了墨西哥一个专为荣誉军人开设的疗养院。但是即使在同为残废的军人之间也缺少相互的同情和理解，在目光交流和精神空间弥漫着的只是颓废和绝望。绝望中的朗，来到了昏暗的妓院，妓女埃莱娜的善解人意、温柔体贴使得朗铁石般冷硬的心渐渐温软，他百感交集、泪流满面，一个残废了的铮铮铁汉的复杂情感震慑人心。他开始振作和反省自己。战争的噩梦始终纠缠着他，一切虽然已经过去，但必须正视这过去了一切。为了赎罪，他去凭吊威尔逊的墓碑、他去向被误杀的战友的家属认错……

对朗这么一个曾经有过坚定信仰的人来说，只要生活能够重新获得意义，他愿意付出任何的代价。但是这还可能吗？可能的！朗从他自己的亲身经历和长期思考反省出发，他选择了反战运动。为了被误杀的战友，为了还在继续进行的残酷无谓的屠杀，也为了自己已经永远失去的美好一切，他觉得自已必须也最有资格站出来反对战争。

到了1972年的美国独立纪念日，朗的精神已完全获得了新生。这一天，在迈阿密海滩召开共和党大会时，朗和一些退伍军人进入了会场，朗发表了自己激烈的反战演说。他公开宣称：“这场战争是罪恶的！”公开指责美国政府：“我爱美国！我爱美国人民！可是不爱美国政府，政府是一群腐败的人，是小偷、淫棍、强盗，我们来这里是不想再让他们主政，我们是来说真话，他们将同胞送到越南去送死，要让人们知道真相……”然而朗被特工人员推下了轮椅，摄影记者拍下了朗的镜头，秘密警察也出动了……正当朗在地上挣扎不起时，一名高大的黑人退伍兵把他扛在肩上，挤出重围。朗的轮椅，行进在游行队伍的最前列，在他的后面，人群高喊着：“停止轰炸！”“停止战争！”

此后，朗一发而不可收地投入了美国的反战运动……

奥立弗·斯通的这部影片使他再此获得殊荣。片长143分钟的《生逢7月4日》，其中表现越南战场的镜头虽然只占17分钟，但是这场发生在一代美国人心中的“越战”却如此强烈地震撼人心，具有一种令人心悸的激情效果。正是由于它，“越战片”登上了一个新的高峰，也划上了一个阶段性的句号。自此以后，斯通也从“越战”中醒过神来，拍摄了《天与地》、《生

天杀人狂》、《尼克松》等令人瞩目的影片，继续开拓和超越着自己。

此片的成功，也和当今好莱坞一流红星、英俊小生汤姆·克鲁斯的主演分不开。他丝丝入扣、栩栩如生地把人物反差极大的心路历程表现得细腻逼真。斯通对此赞叹有加：“我认为拍了这部影片之后，克鲁斯已经变成一个中年人。他将自己的青春倾注在这部影片中，……他将永不会是以前的克鲁斯了。”

人格意志的极端性展示——枭雄黑帮片

暴力片、警匪片，从来都是以它们外在与内在的紧张刺激的动感，以它们喋血的悬念和紧张的情节，而备受观众欢迎。而在这一类型的影片中，在血腥暴力上并不大肆铺陈、但却表现得峻刻有力，同时又十分注重人物性格心理刻画，以及着意展示意志品格较量和社会终极原因追寻的，正是所谓的“黑帮片”。正因为如此，黑帮片或称歹徒片、枭雄片、黑色电影就超越了其表层的“通俗”和“娱乐”而经常地具有了经典的意味。

有人认为，黑帮片的兴起与发展，与既定的社会存在关系密切。比如黑帮片的开山之作 1929 年的《疤面大盗》和 1930 年的《小凯撒》以及后些年的《怒吼的时代》、《劳拉》，《大车队》、《死吻》就是在美国经济大萧条的背景下产生的，强烈的反映了美国人对“美国神话”信念的动摇，它在主题上更多地是关于“坚强、觉醒、好胜、愤怒、恐怖、贪婪、粗暴或暴力”（影评家 L·S·彼得森）的混合体；而 40 年代的歹徒片则曲折地反映了美国人怀着悔疚想拯救自己国家，并力图摆脱德意日轴心国主宰世界的噩梦，这个时期的代表作有《杀人狂》（1946 年）；而战后的这类影片则表现了人们在痛苦的自我觉醒和反省中的种种心态；在 60 年代冷战和 70 年代暴力白热化时期，歹徒黑帮片开始深化，大量影片运用曲折的手段对社会弊端采取了破坏性的进攻，如 1967 年的《邦尼和克莱德》。而科波拉的《教父》（1972 年）则开创了黑帮片的一个全新时期。在此后十多年间，涌现大量的黑手党和黑社会问题片。而到了 90 年代，和当前海湾紧张局势、石油价格浮动和金融危机有关，又在最近几年涌现了《比利·巴思盖特》、《霍法》、《纽约之王》、《体面的尊严》等等黑色片。

我觉得，这种联系或许自有它的道理，但它有时候又不免有点牵强附会。黑帮片以黑社会、黑手党以及匪徒流氓的种种轶闻、内幕为表述对象，描写他们奋斗崛起、堕落毁灭的经历和人生，同时贯之以动感与悬念，因此每每能够引人入胜，并给人以娱乐性很强的感觉。但是它们与一般娱乐片不同的是，它们常常能够在激烈的冲突对抗中，状写人的精神与灵魂，把人性放到一种非常规情景中加以锻炼，因此也就常常能够熠熠生辉。如当年《小凯撒》及其一系列影片中表现一个禁运私酒的大流氓阿尔·卡彭的发迹与堕落，就十分深入人心。另一方面，黑帮人物及其黑社会，固然不值得效仿，但是黑帮片之“描述个人在实现自身价值和愿望时对社会现存秩序所做的犯规和反抗”，也时时能够满足人们的某种潜意识欲望，这也为黑帮片的长盛不衰提供了某种“社会心理基础”，或者说是黑帮片为某种社会情绪提供了宣泄的可能。

在近半个世纪的时光中，黑帮片可谓是佳作迭出。如前所述，到了 70 年代，《教父》一片以集大成、划时代的姿态，开创了黑帮片的全新时期。在《教父》第一、第二集连续夺得两届奥斯卡最佳影片等九项大奖，票房赢利达八亿美元之后，导演弗朗西斯·科波拉曾经认为这个故事已经结束了。然而十多年后，好莱坞的大制片公司继续看好这个题材，他们不惜投资五千万美金，力聘科波拉再度出山，拍摄了《教父》第三集。果然，《教父》第三集在频频获奖声中，又引起了公众的极大兴趣。

《教父》的故事从 1945 年开始。黑手党科列奥家族的“教父”维托·唐·科列奥为小女儿康妮举行盛大婚礼，所有的人物及重要关系同时出场：长子逊

尼凶狠好色，是父亲的助手；次子弗雷德生性懦弱，不受重用；小儿子迈克刚从军队退役，“教父”希望他上完大学。突然，教父的军师也是教父的长婿哈根来报，毒梟索洛佐求见。索洛佐精明强悍，心黑手毒，他已同其他两个黑手党家族联合，还想拉“教父”一起参与贩毒。教父不想介入毒品买卖，谈判不欢而散。

不久，哈根被绑架，教父也在一次暗杀中险些丧命。哈根带回索洛佐的口信，他要逊尼明白，“这只是一场生意。”迈克去医院探望父亲，发现保镖已被收买，警长亦寻衅揍了迈克一顿。危急之中，迈克临时转移了教父的床位，让教父又一次躲过杀机。逊尼、迈克同意与索洛佐在一家小餐馆谈判，但迈克用事先藏在厕所水箱内的手枪将索洛佐和警长击毙。

迈克亡命意大利西西里，娶了当地姑娘阿波罗尼亚为妻。此时美国各黑手党家族间的仇杀越演越烈。逊尼遭到枪手伏击，被打得千疮百孔。迈克急返美国，动身前，他忽然发现保镖法布里奇神色有异，他正欲阻止妻子发动汽车，可是已经来不及了，爱妻被汽车炸弹炸死，法布里奇也失踪了。伤愈复出的教父收拾残局，他安排与五大家族和解，申明决不再为逊尼复仇，但是他也绝不容许迈克再受到伤害。教父病故以后，颇具雄心和谋略的迈克继承了家族首领的地位。秉承了乃父天性的迈克上任伊始，便开始实施他酝酿已久的复仇计划，他以迅雷不及掩耳之势派人刺杀了另外两个家族的首领；亲手杀掉了谋害他前妻的法布里奇。迈克无情地揭露了妹夫卡洛告密致使逊尼遇害的事实，卡洛认罪告饶，迈克同意他永远离开美国，可是卡洛在去机场的路上，还是被人勒死了。妹妹康妮冲进家门，疯狂撕打迈克，为丈夫的被杀痛不欲生，迈克却冷峻地命人将康妮送进精神病院。

仇敌悉数剪除，迈克将家族大本营迁往拉斯维加斯。在家族要人拥戴他们的新教父时，迈克的妻子凯却陷入了迷惘，难道她所热爱的迈克竟是如此冷酷无情吗？而迈克在完成家族事业，功成名就的同时，也陷入了深深的孤独。

《教父》塑造刻画了两代教父，他们的雄心谋略以及凛烈的手段都是相似的，但是在风格上又迥然不同，老教父曾经沧海，懂得让步与共处的谋略，有着更多一些家族亲情感。迈克则更其心狠手辣，动辄赶尽杀绝，极大地封闭了感情与人性。两代教父分别由当今最具魅力的马龙·白兰度和阿尔·帕巴诺扮演，形象塑造栩栩如生，给人们留下了深刻的印象。

隔了一年，《教父》续集又一次问鼎奥斯卡奖，并获得了胜利，这简直是创造了一个奇迹。在这一集里、叙事的空间向着迈克的现在时和迈克父辈的过去时双向伸展，互相交叉，以寻找两代教父的某种内在联系。

在对往事的追寻中，影片表现了当年迈克的祖父因为得罪了西西里的黑手党头子奇乔，因此连同伯父一起被杀。祖母苦苦乞求奇乔饶过迈克的父亲维托·科列奥的性命，奇乔坚决不允，在祖母的生命掩护下，维托亡命美国。到了纽约以后，维托在一个小作坊里做工，一心爱着自己的妻子和儿子，然而遭到当地黑手党头目的欺凌。维托不动声色，然后果断利落地干掉了这个家伙。从此，维托渐渐在纽约的意大利区成了一霸，有了自己的地盘。而后，维托携妻儿衣锦还乡，回到西西里亲手杀死了仇人奇乔。

如今，父亲的风格和业绩时时激励着迈克，只是他更加心狠手辣，毫不留情。在一座豪华的别墅里，迈克在为儿子举行盛大的圣餐和庆祝，就在这个时候，迈克还在不停地召见手下，商谈要事。这天晚上，戒备森严的迈克

卧室忽然受到了枪击，迈克和妻子凯幸免于难。然后不久，迈克就干掉了对手罗斯。二哥弗雷德轻信了别人的话，做出了背叛他的事情。事后弗雷德再三忏悔，康妮也竭力求情，但是迈克仍然派人杀死了弗雷德。

迈克的非法生意越做越大，他的一系列不法行为终于招来了麻烦，政府成立了针对科列奥家族的调查委员会，然而迈克翻云覆雨，手法通天，竟然赢得了这场诉讼。可是胜利后的迈克抚今追昔时，却已众叛亲离。

到了《教父》第三集，时空已跨越到1979年。年过六旬的迈克终于为自己过往的罪孽感到悔疚。为了把家族的财产转向欧洲，迈克极力与神职人员和罗马教庭拉关系。儿子安东尼已长大成人，立志从事艺术的儿子与执意要儿子学法律的父亲发生口角，两人互相谴责各不相让。眼见科列奥家族后继无人，迈克十分焦虑。

迈克的长兄逊尼有个私生子叫文森特，倒具有家族遗风，他因为向迈克告发了家族中某人的背叛行为而在家中受到袭击，然而文森特动作敏捷，身手不凡，反而反败为胜。继而，教父迈克又受到叛徒们武装直升飞机的攻击，文森特保护迈克逃离了现场。迈克病倒在床，文森特受到了信任和重用。一天，在意大利区举行祭祀活动，如流的人潮中，文森特扮成骑警，并趁混乱之际杀死了叛徒。像当年的迈克一样，心狠手毒的文森特表现出了真正的科列奥气质。在制服了西西里黑手党头领以后。迈克正式将家族继承人的位置交给了文森特。在对手派来的杀手刺杀教父的枪战中，为了保护迈克，女儿玛丽用自己的身体挡住了子弹，教父迈克凄厉的哭喊声划破了夜空。迈克终于垂垂老矣，他如第一集中他的父亲一样坐在轮椅上回首往昔，荣耀与罪孽交织的一生使他精疲力竭，他的头慢慢垂下，这位曾叱咤风云的人物终于悄悄地、疲惫地死去。

在黑帮片里，以人物的性格行为及其“事业”“生意”以及必不可少的喋血做为背景，而着重刻画人物独特的情感经历的作品，其出类拔萃者，当推《巴格西》和《美国往事》。

《巴格西》是以美国黑社会人物本杰明·西格尔的真人真事为原型的，“巴格西”意谓“疯子”，是他的绰号。影片并未以巴格西在黑社会的犯罪活动为重点，而是着重表现了他与女明星弗吉尼亚·希尔的疯狂爱情以及他最后被人杀死的悲惨结局。巴格西从十四岁开始杀人越货，涉足赌场毒品，在黑社会里可谓蒸蒸日上，前途无量。然而，作为一个英俊而又富有魅力的男人，巴格西又很喜欢与好莱坞的明星合流。有一次在好莱坞，他遇上了美丽的红发女明星弗吉尼亚·希尔，绰号“弗莱明戈”，并且立刻迷上了她。对朋友和同伴的劝告他置之不理，而与希尔疯狂相爱。他梦想着要在沙漠中建起一座大厦，他和希尔将成为这座大厦的国王和王后。他顽强地追寻自己的梦，冒险挪用同伙的钱，克服了种种艰难，一座以“弗莱明戈”命名的豪华宾馆终于建成，当时距美国赌城拉斯维加斯约十英里远，如今已经成了该赌城的娱乐中心。因为巴格西违反了“游戏规则”，走入了“歧途”，因此在他造好宾馆后不久，就被他过去的黑手党朋友们开枪击毙了。

这部影片完成于1991年，并获得当年奥斯卡奖的十项提名，但是我却认为这部电影的四五十年代的好莱坞味儿稍浓重了一点。比如它的传奇感很强，电影表现语言以及色彩都十分浓烈，以至产生了一种幻梦之感而稍稍偏离了真实的感觉。因此，它虽然十分精致漂亮，却未能真正地撼动观众的心

弦。而在另一方面，另一部影片《美国往事》却是极其成功的。它表现的是黑社会人员中的“兄弟关系”。

1920年，五个无家可归、胆大妄为的流浪少年成了好朋友，他们一起偷盗、欺诈甚至抢劫。当地的流氓头子以为他们不敬而找他们的碴，逃跑时，最小的伙伴被他开枪打死。“面条”为伙伴报仇，持刀杀了那流氓，被判入狱十二年。十二年以后，四个人又聚在一起，他们形同一人，不分彼此，把赚到的一笔巨款存放在火车站的一个储物柜里。这时候，几个人中的年长者麦克斯要策划抢劫银行，“面条”怕弟兄们因此丧命，不同意这样做，可是拗不过大家。于是“面条”抢先向警察局密告他们贩卖私酒，希望他们以较轻的罪名被拘捕，以使极端危险的抢劫银行的计划不能实施。不知是那里出了差错，他的一番苦心反倒铸成了一番枪战，三个兄弟全都断送了性命。“面条”悲痛欲绝，却又发现自己在被人跟踪追杀，只得出逃。临行前匆匆去火车站的储物箱里取他们的存款，没想到那笔存款早已不翼而飞。

“面条”从此隐姓埋名、浪迹天涯三十五年。忽然有一天，他接到一封匿名信，信中让他回纽约参加三位死者的迁葬。在纽约，他发现三座坟前都立了墓碑，而立碑人却是他本人。更奇怪的是，火车站储物柜里的那笔巨款竟又物归原处了。

在一次聚会上，“面条”意外地看到了活着的麦克斯。原来，当年的一切都是麦克斯的阴谋。他买通了警察，又竭力煽动同伙去抢劫银行，从而借警察之手除去同伙，独吞四人的共同财产，然后伪装死去，改名换姓，“重新做人”。当他发现“面条”侥幸逃脱后，又派人予以追杀，结果“面条”却消声匿迹了。麦克斯利用那笔巨款爬到了参议员的地位并夺去了“面条”当年的心上人黛布拉。如今他的非法活动败露，自知难逃惩罚，同时心理的重负难以解脱，才找到“面条”并请他回来，向他忏悔，要求他杀了自己。面对这个毁了自己一生的“兄弟”，“面条”百感交集。他迈着沉重的脚步转身离去，麦克斯则投入垃圾搅拌机自杀了。

这部影片出色地将黑帮生涯与抒情格调糅为一体。男人之间的兄弟情谊，在江湖上是被视为神圣纯洁的，然而在《美国往事》中，它被逐步推到了一个令人感动的境地，然后又让它在忽然之间变质了，其中的况味难以言喻。“面条”这个角色，由当今最有才华的罗伯特·德尼罗扮演，人物形象深刻感人，特别是他在了解了一切之后，让神情茫然沉溺于毒品的麻醉中，脸上浮出神经质的怪诞的笑容，这一幕真让人刻骨铭心。

在另一部著名的黑帮片《好家伙》中，罗伯特·德尼罗扮演的“康韦”，同样令人叫绝。同时，《好家伙》把黑手党的生涯与个人的生活方式、性格特点十分成功地结合在一起，从而使它成为迄今为止最为优秀的黑帮片之一，这也使得这部影片在各种国际影坛大奖上连连获奖。

影片也是根据30年代一位传奇式的黑道人物亨利·希尔的真人真事改编的。亨利从小在纽约的一个贫民窟里长大，年幼时他就经常目睹发生在这里的凶杀抢劫。做一个腰缠万贯，出生入死的歹徒，成了他童年时的梦。中学毕业后，亨利流落到社会上，到吉米经营的一家公司帮忙修汽车。吉米是一个名气很大的爱尔兰强盗，也是黑手党的职业杀手，他杀人不眨眼，傲慢又残忍，亨利却对他佩服得五体投地。由于亨利经常给他们望风报信，跟警察捣蛋以做掩护，所以渐渐赢得了黑帮歹徒的赏识和器重。“大人物”波林将他收为养子。

1963年，亨利参加了以吉米为首的机场大抢劫。这次他们干得很顺手，一下子发了大财。然而亨利在爱情与婚姻上却始终不太平。先是卡伦不同意他的求婚，结了婚生了孩子以后，卡伦对亨利的黑帮行径极为反感，横加指责与阻挠，弄得亨利十分恼火。其后亨利与情妇勾搭的事又被卡伦知道，家里闹得天翻地覆。最后还是教父波林出面调停，平息了事端。

事后，亨利与吉米等人走私毒品的事情败露，与吉米一起入狱。这时，没有一个同伙出来帮忙，过去的朋友也纷纷远避。只有教父波林四处奔走，凑齐资金办理亨利等人的假释，同时又出资接济陷于困窘的亨利家小。亨利入狱四年后终获假释，1974年与吉米一起出狱。出狱后不久，亨利与吉米、汤姆等人又干起原先的抢劫行凶勾当了。他们发展了组织，除掉了一些有告密嫌疑的、发生动摇的人，组成了一支别动队。这时，亨利与卡伦的关系越来越恶化了。1980年，他们在一次机场大抢劫中得手六百万美金。就在他们欣喜若狂时，他们的内部发生了分裂。先是帮派与帮派之间开始杀戮，吉米、汤姆和亨利绑架了比利并予以残忍地杀害，草草掩埋了。在警方的追查下，帮派内部也开始了血腥清洗。在他们连连干掉了好几个软弱动摇的家伙以后，亨利偶然得知，自己也被列入了暗杀名单之中，而决定者就是教父波林，执行者又是自己视为兄长和密友的吉米。这时，汤姆已经因为“大人物”们意欲谋求帮派间的平衡而被干掉了。在亨利危在旦夕，走投无路之际，妻子卡伦出现在他身边，鼓励他反戈一击，重新做人……

由当今美国影坛最受瞩目的大导演之一马丁·斯科西斯导演的《好家伙》显然与以往的黑帮片有所不同。它既不像《教父》那样把重点放在家族亲情、家族利益和关系上，也没有《巴格西》那样把主人公处理为具有浪漫色彩的悲剧英雄。在《好家伙》中，黑社会被处理成为一种个人性的性格方式和生活方式。有些人天生就是干这一行的，特别是像吉米和汤姆，他们只有在这种黑帮生涯中，其嗜杀、凶狠、追求赌命刺激的“天分”或者说偏执狂，才能得到发挥。如果说在许多黑帮片之后，人们多少会对其中的人物有些崇敬有些向往的话，《好家伙》则完全以更其“生活化”的表现方式，推翻了这种价值评判。影片中，除了德尼罗扮演的吉米非常出色以外，更值得称道的是乔尔·佩西扮演的汤姆这个角色，他那种乖戾暴躁的性格和神经质的嗜杀，简直在银幕上呼之欲出。影片主人公的原型，当年的黑手党人物亨利·希尔在看了这部影片以后说：“它所描写的百分之九十九准确。我们过去的生活情况、对待老婆的态度以及非法赚钱的方式就是这样的。”

斯科西斯继推出黑帮片《陋巷》（1973年）、《好家伙》后，于1995年又推出了引起轰动的另一部黑帮片《赌场》，从而构成了著名的“黑帮三部曲”。《赌场》以70年代的赌城拉斯维加斯为舞台，主要人物有三个：旅馆警卫兼保镖尼基、绰号叫“爱司”的赌徒及其应召女郎出身的情妇琴吉。编导演基本上是《好家伙》的原班人马。从剧情和人物性格来看，它同《陋巷》、《好家伙》一脉相承故成“三部曲”，只是在《陋巷》中纽约与意大利区街头的恶少只是求生存，在《好家伙》中势力开始逐渐膨胀，而到了《赌场》则更向纽约以外地区发展。“它讲的是关于权势和金钱的故事”。有权威评论说“在今后10年至15年内，人们将一直议论着斯科西斯这伟大的三部曲，尽管其内容人人皆知。该片编剧说斯科西斯“从不同角度描写了黑帮分子的生活方式，一部比一部范围更广泛。”可见，这“三部曲”具有很强

的认知意义。同时，斯科西斯善于加强影片的戏剧张力和惊栗效果，在镜头构图、色调渲染及服装、道具、布景设计等造型处理上都精心设计，具有独特风格，赋予了黑帮片这一特殊样式一种美学效果。

另有一部 80 年代后期出品的黑帮片《原罪》，它与同类题材影片不同的是具有很强的伦理色彩。它强调，对那些想过普通人生活的黑手党的后代来说，黑手党家族的阴影会像原罪一样烙在他们的身心上，而要摆脱和洗净这种“原罪”则必须付出极大的代价。

约翰和他的美貌的妻子莎伦以及活泼可爱的儿子马修，是个幸福美满的三口之家。突然有一天，马修被人绑架走了。警长从六神无主的莎伦口中没有得到任何有价值的线索，他认为这是一起有预谋的绑架案。警长问约翰家中还有什么亲属比如“父母亲”时，约翰犹疑着回答“他们都过世了。”

两天过去了，罪犯始终没有出现，而按常规，绑匪是总会向被害人家属提出勒索要求的。警方的调查陷入了死胡同，而一筹莫展的约翰却似乎想到了什么。他告诉莎伦，他要出门两天，去外地请一位很有能耐的朋友帮助调查此事。约翰乘飞机来到另一城市，在郊外一座戒备森严的大房子门口见到了来迎候他的精明强干的文森特。文森特把他引进一间豪华阴森的办公室，约翰打量着四周，神情十分复杂。这时，进来一位苍老却魁梧强健的老人，约翰激动地望着他：“爸爸，我的儿子被人绑架了！”这位老人就是六大黑手党家族之一的“曼西尼家族”的老教父：路易斯·曼西尼。约翰是他的长子，因为不愿追随父亲去干杀人越货的罪恶勾当而早就离家出走，隐姓埋名过着普通人的生活。

路易斯答应救出孙子，但条件是约翰和他妻子重新回到家族中来。莎伦知道约翰身世的真相后十分震惊和气愤，但是为了救儿子，她还是随约翰来到曼西尼家，见到了约翰的亲弟弟克里斯蒂和老曼西尼，但莎伦却拒绝和亲自迎候她的“公公”握手。路易斯告诉约翰，他已约好六大家族的巨头聚会，当众摊牌，使各家族对他即将采取的行动予以谅解。

莎伦想方设法地避开众人，展开调查，最终在她的跟踪下，发现绑架马修时的那个司机，竟是六大家族之一摩根的助手。路易斯起初不信，最后表示要亲自去会会摩根。

一场生死未卜的杀戮行动开始了。约翰救了老曼西尼，而当他受伤时，父亲又救了他，看着大开杀戒的约翰，莎伦痛苦地尖叫起来。摩根逃走了，但受了伤的路易斯和文森特继续去追杀他，“必须杀掉摩根”，这是路易斯对文森特的命令。摩根终于被击毙了，马修被救了出来，当马修叫出“爷爷”时，老曼西尼激动地转过头去，老泪纵横，约翰也动情地抱住父亲。

血腥的杀戮换来了家族的团圆，趁约翰留在曼西尼家养伤之际，路易斯和莎伦谈话，希望他们全家留下来，他需要约翰继承家业。莎伦拒绝了。这时克利斯蒂出现在门口。“父亲，摩根已除，应该放约翰回去了，他的生活不在这儿，当初母亲就是无法忍受这样的生活而自杀的……”他说着用枪逼住父亲，让约翰一家赶快离开。但这时管家文森特持枪出现在他身后，他俩在枪战中惨死在地，老曼西尼抱着儿子的尸体失声痛哭。

约翰只得留下来帮助父亲处理家族事务，但莎伦却从克利斯蒂临终时所说的话中，对绑架内幕产生了怀疑，最终她在文森特的房间里找到了罪证。

原来真相是这样的：绑架马修的是摩根，而幕后指使者则是老曼西尼！约翰震惊地问父亲为何要这样做，这对马修是何等的危险！父亲无可奈何地

辩解：我当初考虑更多的是家族的危险……我需要你回到我身边。

莎伦拉着丈夫抱起儿子，不顾老曼西尼的苦苦哀求，准备登车离去。被彻底击垮的路易斯堵住车，恳求约翰的原谅。

车驶远了，教父老曼西尼痛苦地瘫倒在地，孤独、阴影和罪恶将伴随他走到生命的尽头。

黑社会、黑手党的存在，可以说是一个世界性的现象，在今日的亚洲和东欧及俄罗斯，甚至有一种后来居上的势头。然而，因为美国电影势力的强大，优秀的黑帮片就长期归美国“一家独有”。不过近年来，这种情况开始稍有改变。比如香港的一些黑帮片，在人物刻画上，是令人刮目以待的。特别是最近日、美合拍的一部黑帮片《黑雨》，它在反映当代日本黑社会以及在电影表现上，具有很高的价值。

“黑雨”是现代工业无节制地发展从而破坏了自然的一种现象，自然令人忧郁沉重。而这部影片以“黑雨”为名，就是为了说明，黑社会这个行当发展到现代工业阶段，出现了一代更其冷酷而嗜血的新人。他们不甘在黑社会里屈居下属幕僚，他们向他们的父辈夺权与进攻，表现得极其凌厉和残忍。如果说，过去一代的黑道人物还有一个“盗亦有道”的规则，那么崛起的新一代则就是要向这种新规则进行挑战。权势利益是他们的一切，谁挡在面前谁就是障碍，他们将毫不犹豫地予以击杀扫荡。这就是人类社会甚至是黑社会中的“黑雨”，而在这一点上具有典型意义的，就是影片《黑雨》中的佐藤。

佐藤原是日本黑社会中的小人物，年轻干练，冷酷嗜杀。在他罗织了一批同样的年青人以后，开始行动了。在纽约的一家餐馆里，一个日本老人正在用餐，老头携带的手提箱里，是一块制作假美钞的钢板，现在正要着人带回日本。

身材瘦长，神情冷峻的佐藤踏进了餐馆。他穿着黑西装，戴着墨镜。忽然他敏捷地从老人手里抢去了那只薄型手提箱。旋即，一道寒光闪过，老人喉管已被割断，当即倒地。一把一尺多长、锋利无比的钢刀，就是佐藤喜欢使用的武器。

然而佐藤没有料到，此刻正有两个身手不凡的美国刑警正在这家餐馆用餐，他们当即扑上前去，佐藤猝不及防，被两人制服。

佐藤在审讯室里不动声色，拒不“交待”，于是他被两名美国刑警押解回日本。飞机抵达大阪机场，舱门刚打开，两名日本警察就登上了飞机，美国警官将佐藤引渡给了日本警方，松下了一口气。可是当佐藤刚被带走，又来了一名日本警察。原来，佐藤是被他的同伙机智地营救走了。

因为受骗而愤怒的美国警官与日本警方合作，竭力追捕佐藤。这时佐藤的做法与以往黑道人物在这种时候往往策略地采取回避躲藏的做法截然不同，他是迎着警方主动出击，因为他要报那被美国警官制服拘捕之仇。晚上，美国警官尼克和查利从夜总会出来，步行回旅馆，忽然一辆摩托车窜上来，骑手顺手抢走了查利披在肩上的大衣。两人拔腿就追。在地下停车场，查利被一群事先埋伏好的摩托车“暴击族”团团包围，引擎轰鸣，震耳欲聋，查利被一辆辆摩托车撞得晕头转向。正在这时，一个“暴击族”突然摘下头盔，朝查利急驰过来，他就是佐藤。只见佐藤手握那柄钢刀，嗖地一挥，竟然砍掉了查利的脑袋！随后赶到的尼克见状，犹如五雷轰顶。

另一方面，佐藤又以咄咄逼人之势，在黑社会内部频频发动攻势，在黑

道中炙手可热，令人畏惧。在逃脱了警方的大力追捕之后，佐藤参与了黑社会帮派之间的谈判。在一片葱绿的田野中，有一幢精致的别墅。铮亮的豪华轿车一辆辆开到别墅跟前，众黑道头目走入别墅。佐藤又是不同，在一帮摩托车手的簇拥下，来到别墅，又在森严的警卫下步入别墅。谈判开始，黑社会头目们显然对这位新崛起的佐藤做出了重大的让步，把大阪及关西地区的黑社会划归他的势力范围，使他成了新一代的最厉害的“教父”。协议签署了，大家举杯祝贺。按说，佐藤是大功告成，可以志得意满了。可是不，佐藤的杀手已经在户外悄悄对其他头目的保镖动手了。佐藤要借今天大开杀戒，并且亲自动手。在众人毫无防备的情况下，嗜杀的佐藤蓦然拔出了那把钢刀……

《黑雨》虽然是一种艺术表现形式，但是它显然是相当真实客观地反映了黑社会黑手党的时代特征、以及暴力犯罪的新趋向。有价值的是，《黑雨》对这伙新一代歹徒扭曲疯狂的心理，做了生动真实的反映。当然，世界不会因为它的种种病毒而走向末路，同样也不会因为“黑雨”而陷于束手无措。魔高一尺，道高一丈，也是一种客观的规律。在影片中，这就表现了在以道格拉斯扮演的尼克和高仓健扮演的松本这两位警察身上。他们一个性格外露，刚强勇猛；一个稳健沉着，有勇有谋。做为刑警，他们虽然性格迥异，却又全都出类拔萃。在这样的警察和整个社会面前，歹徒再凶狠，也只能是猖獗一时，最终要归于覆灭。

影片题材的认识价值以及艺术表现的力度，加上几位世界级大明星的参演，诚使《黑雨》这部影片很具声色，不同凡响。

艺术而真实地“还原”历史

“传记片”的历史是这样长，并且在任何时候又都是这样丰富，以至于我们在说到传记片的时候，脑海里会涌现出那么多的印象和记忆。然而在稍加梳理以后，一些经典性的因而也就我们印象较深的传记片，便如岛礁一样从传记片的“汪洋大海”中浮现出来。所有的优秀传记片，都有一个共同的三位一体的特征：展示一个曲折而富于戏剧性的人生；映照一段过往的历史；在人事已逝之际抓住或留下永远活着的灵魂。即使是在现在听起来已十分遥远的默片时代，也依然不乏这样的优秀传记片。

20年代末期的无声电影，已被格里菲斯、卓别林、爱森斯坦、普多夫金等巨匠塑造到了登峰造极的地步。其中丹麦导演卡尔·德莱叶编导的《圣女贞德》就被称为是“最完美的无声影片之一。”贞德是在法国和英国“百年战争”的末期涌现出来的民族女英雄。1428年，当英国占领了法国北部领土后，又大举围攻法国南方的门户奥尔良城。次年，贞德奉命率领援兵前往，重创英军，终于使奥尔良解脱了兵临城下的重围。但在1430年的一次战斗中她却不幸被捕。英国人操纵了教会法庭，最终以“女巫”之名将贞德判处死刑。这一历史人物和历史题材曾被广泛地在文艺作品中表现。而影片与众不同之处在于它并不主要地去表现贞德在战场上的英勇善战，而是着重描绘她在法庭上的斗争和渲染去刑场上的悲壮。影片掌握了教会法庭审讯贞德的原始资料，细致生动地描写了这场特殊的斗争。尽管《圣女贞德》被誉为“最完美的无声电影”之一，然而导演德莱叶曾不止一次地对他在影片中不能用有声电影的方法来表现贞德在法庭上对法官的答辩而感到极大的遗憾。一个银幕形象的塑造，除了他的行动以外，不可或缺的便是他的语言，无声电影的这一重大缺憾是无可弥补的。

好在有声电影很快便历史地诞生了。在众多的人物传记片中，伊然成为电影史上一座丰碑的是《公民凯恩》（1941年）。报业大王凯恩在弥留之际，喃喃道出“玫瑰花蕾”，人们为此寻辨它的来历与踪迹，而通过追寻，从五个侧面构筑了一个独特而又立体的人生及其复杂的人格。人们称凯恩是这个世纪的杰出人物，“但在许多大人物中，没有一个人像他那样被人憎恨，也没有人像他那样受人欢迎；没有人像他那样令人生畏并遭人议论。”影片描写了凯恩曲折的一生，他是一个普通人，又不是一个普通人。他有着一个非常贫穷艰难的童年，但在这童年中却不乏真诚的爱。由于一笔意外的财产，他从此改变了命运。他来到大都市，在那儿长大、发迹致富，又涉足政界，成为社会举足轻重的风云人物。他与总统的侄女联姻而青云直上，却又因为与歌女的桃色事件而断送了自己的政治生涯。到了晚年，他隐居在自己豪华的庄园内，又因第二个妻子的离家出走而在精神上变得孤苦伶仃、最终在寂寞中结束了自己显赫而又孤寂的一生。他的命运遭际跌宕起伏，但影片却在这不同寻常的命运中突现他那更不同寻常的性格和精神内涵，从而表现了导演对人的理解：人是复杂的、矛盾的、多侧面的，你只能从各个角度去了解他、理解他，却不能作出简单的结论。因为人有着自己的内心世界，而这个内心世界又常常是秘密的、不对人开放的。影片最后有一个饶有意味的镜头：凯恩的庄园门口竖着一块告示牌“私人产业，禁止入内”，或许正隐喻着这样的意义。凯恩已随那段时事而成为了历史，而影片所抓住的那个不灭的灵魂却依然熠熠生辉，让人感慨良久，这就是影片的题旨——伟人孤独。他成

功的旅程，也正是他逐渐远离凡人亲情的过程，正是所谓“高处不胜寒”，人的一生到底该如何度过呢？

《公民凯恩》是第一部真正的现代电影，虽然当年仅获奥斯卡最佳剧本奖，但以后人们却愈发认识到它的历史性贡献。在 1952 年以来历次国际性评选电影史上最佳影片时，它都列在前 10 名之内。1987 年美国在为纪念好莱坞 100 周年而举办的“美国十大佳片”评选中它荣获第一。

当然，《公民凯恩》虽然优秀，但毕竟已是半个世纪前的影片了。当我们将视线截停在更为晚近的时期，优秀的传记片仍然纷至沓来。在此我们只能以类型与风格的划分，介绍其中的一部分。于是我们首先就发现了一个有趣的现象：同样的题材往往有同样的风格类型——

以比较久远的历史人物为创作对象的传记片，往往具有一种浪漫风格，这不是指影片的内容，而是说它们的创作不再强调考据和信史，而是在传说的基础上，大胆想像，对历史事件与人物再做演义。近期在这方面走得最远的，要算是 1988 年的那部《基督最后的诱惑》了。

影片中，耶稣基督是个木匠，胆怯而多虑。他被迫为罗马征服者制造用于处死反抗暴政的犹太人的十字架，因而受到族人唾弃。青梅竹马的女友、现已沦为妓女的马利亚责备他软弱；好友犹大也谴责他勾结罗马人。

这部影片最为离经叛道的想象和发挥，就是表现了耶稣在神喻与俗念中的徘徊以及对于俗欲的沉湎。在修道院，耶稣被告知：他的灵魂将得到净化，他将向人们传达上帝的声音。备受精神折磨的耶稣遵照旨意，到旷野中风餐露宿四十个昼夜，倾听上帝的声音。从旷野返回后，他竟身怀绝技，能变水为酒，使盲人复明，令死者复活……他还向魔鬼宣战。然而耶稣内心仍然充满矛盾：上帝的旨意使他意识到应尽一种济世之责，而人的本性又使他渴望凡人的生活。一天，耶稣路遇族人用石块投掷马利亚，辱骂她淫荡败坏，耶稣激烈地出面干预，宣示教义，人群散去，同时人们也开始追随这个来自旷野的圣者。耶稣率众进入了耶路撒冷神殿，他得到神示：他应以牺牲来换取神的拯救。他大声发问：“父亲，你要我做的就是这个吗……”罗马驻犹太总督彼拉多深知耶稣的危险，因为耶稣想改变人们的思想和信仰。耶稣从容地接受酷刑，最后被钉上十字架。

然而问题没有到此为止。耶稣虽然被钉上十字架，但并未成为完全意义上的圣者，因为他没有了断俗念俗欲。影片借他做梦表现他受到诱惑而走下十字架，同马利亚结婚生子，婚后又有一段婚外恋。马利亚死后，他又很快找了别的女人……最后耶稣终于觉醒，他仰望苍天，恳求上帝的宽恕，面带沉静的微笑，决心为不朽的复活而献身。

这部耶稣的传记片的又一“自行演绎”处，是对犹大的描写。犹大的名字历来已经成为叛徒告密者的代名词，并受到人们的鄙弃和唾骂。在这部影片中，犹大却成了耶稣最好的朋友和最忠实的追随者。当耶稣终于明白了自己的使命——为人类而死以后，请犹大合作，让犹大去向罗马人告发他。犹大本非所愿，但出于对耶稣的爱终于同意了。他甘愿永世受人误解和斥骂，而要成全耶稣的伟业。当晚，耶稣与众门徒举行了那著名的“最后的晚餐”，然后独自来到橄榄园中祈祷，借以驱除内心的恐惧与绝望。犹大带着罗马士兵来了，耶稣接受了犹大告别的一吻……当耶稣被俗念俗欲缠住以后，犹大赶来仗义执言，他谴责耶稣不该忘掉自己的使命，促使了耶稣的觉醒。

这部影片上映后引起轩然大波是可想而知的。然而影片导演和制片人则认为，他们有权力也有理由根据自己的理解与认识来表现耶稣而不一定非得根据《圣经》原本。对于诱惑，上帝当然很容易拒绝，而耶稣是个人，具有人的一切本性，也同我们一样难以抵制诱惑。耶稣具有人和神的双重属性。

当然，传记片想象与演绎的可能性，也是由历史的久远程度提供的。在这样的前提下，主题、视角的选择取舍，显然就有了主观定夺的很大幅度。1989年出品的英国影片《亨利五世》，不要说它与历史真实有多少异同，它首先与1944年由劳伦斯·奥立佛执导并主演的《亨利五世》就有很大的区别。奥立佛拍摄《亨利五世》时，二次世界大战正在进行，人们对敦刻尔克的大败退记忆犹新，当时的那部影片鼓舞英国军民士气的动机是十分明显的，因此它以英雄史诗的风格，表现了对大英帝国称霸时期的缅怀与回忆。而在1989年的新片中，却没有了壮观的场面和情怀。亨利五世荒谬的好战则被突现出来，作战双方界限模糊，然而厮杀却又十分激烈、混乱，战场肮脏泥泞。在一个精心设计的长达四分钟的场面里，疲乏不堪的英王肩负尸体，步履蹒跚地穿过尸横遍野、血流成河的战场。这已不是一首高亢的凯旋曲，而像是一首悲怆的安魂曲。显然，这是一部反战影片。它描写了野心勃勃的年轻国王的复杂性格和对异国王位的觊觎之心，并且他比“以前”残忍得多。

传记片的“浪漫风格”，除了体现为对传主的基本评价和认识长于调节、发挥之外，另一种倾向则是体现为对影片结构、叙事赋予较多的主观色彩。比如，在《拿破仑》与《末代皇帝》中，编导就时时增添了许多戏剧性的细节以及经常采用了夸张的表现。《末代皇帝》的编剧与导演贝尔托卢奇从小便向往中国，对于他来说，中国是个梦幻，神秘而富有魅力。现在，他的“中国梦”终于在《末代皇帝》中实现了。他把溥仪那富于传奇和神秘色彩的一生搬上银幕，向人们叙说了个动人的故事：一个三岁的孩子如何成了一个“神”；解放后，中国共产党的改造政策又如何将这个“神”变成了一个人。影片中，场面竭尽铺陈，色彩浓郁而夸张，叙事富于很强的情节性。我们可能都还记得影片中那个数十年不老的蟋蟀——溥仪在三岁登基后曾用竹筒藏一蟋蟀于龙庭，在他成为老态龙钟的平民重返大殿时，竟然又找出了那只活着的蟋蟀，它似乎成了“龙庭”几十年沧桑巨变的见证者。大家也一定还记得那场戏：慈禧的卧房里摆了许多佛像，在烟雾缭绕中，小溥仪时而望着那一尊尊神态各异的佛像，时而又望望伫立一边呆若木鸡的太监，然后向慈禧的床前跑去。当然，在现实生活里，慈禧的宫里是没有佛像的。然而有“诗派导演”、“心理派导演”之称的贝尔托卢奇要用这些佛像来表现慈禧的心理——希望死后成佛。这种艺术虚构同时也象征着，溥仪从此便进入了一个由人和神所控制的金色牢笼。

有趣的是，以艺术大师为传主的影片，经常会具有特别艺术的风格——这是指它们所具的“诗电影”、“散文电影”的风格。因为，这些影片不可能在大波大澜的事件中，以及在充满悬念的动作场面中展开，所以它们也就常常是在既定的叙事风格下，对传主的思想情感及其独特的性格与天赋，精雕细刻，从而令人咏叹再三。在这里，我们首先介绍的就是1989年在凯撒电影奖中一举夺魁、连获五项大奖、成为影坛一时新闻的法国电影《卡米尔·克劳黛尔》。

卡米尔是一位倔强、任性、甚至带有几分野气的姑娘，她从小就喜欢拿粘土捏出各种模型。卡米尔全家迁往巴黎后，她很快结识了雕塑大师奥古斯

特·罗丹，并拜罗丹为师。卡米尔的桀骜不驯、落拓不羁强烈地吸引了罗丹，她那丰满美丽、充溢着生命活力的躯体更使雕塑家着迷。罗丹的激情也吸引着卡米尔，难以遏制的冲动使两人很快坠入爱河。雕塑是卡米尔的生命，她爱雕塑、爱罗丹，因此离开了自己的家，住进了罗丹的工作室。两人形影不离，终日切磋技艺。才华横溢的卡米尔很快就拿出了自己的作品，它们的风格刚健、遒劲，表现出一种粗犷的男性魅力，这一切竟使罗丹本人也不由地产生了几分妒意。

然而，好景不长。在两人的爱情问题上，激情如火的卡米尔忍受不了罗丹在热恋自己的同时还要回到妻子露丝的身旁，而罗丹又是无论如何不会同露丝离婚的。在雕塑事业上，两人之间也不再只是纯洁的师生关系了，罗丹除了妒意之外，还每每从卡米尔处汲取了创作的灵感。在孤寂的日子里，卡米尔倾注全部热情创作了《成年》，那扭曲的身形、挣扎的姿态强烈表达出灵魂备受煎熬的痛苦。

两人不断争吵，和好；又争吵……终于分手了。贫穷孤寂的生活，加上外界对其作品的冷漠，卡米尔几乎绝望。她打碎了自己心爱的作品，最后被送进了疯人院。漫漫长夜、形影相吊，卡米尔只能在以往岁月的追忆中度过她的余生

这是一个女人的故事，她为我们展示的是生命的激情和灵魂的燃烧。本片的男女主角分别由当代法国首席女演员伊莎贝尔·阿佳妮和法国最优秀的男演员杰拉尔·德帕迪约扮演，于此亦可知道该片不同一般的实力了。

在这一类型里，另一部不可不说的影片，就是大名鼎鼎的《莫扎特》了。虽然故事不一样，人物性情也迥异，但是在天才艺术家的悲剧命运上，这两部影片诚有异曲同工之妙。影片是以倒叙方式进行的。1823年，维也纳的音乐家萨利埃里在精神病院向神父忏悔，说出了一件使他的良心备受折磨的往事：

三十二年前，萨利埃里是罗马帝国的宫廷乐师、维也纳负有盛名的音乐家。当时，神童莫扎特的大名已传遍欧洲，但是萨利埃里发现，莫扎特竟是一个放荡不羁的轻狂青年。

不过，经莫扎特漫不经心地指挥的曲子却是萨利埃里一生中听到的最美妙的音乐。国王很欣赏莫扎特的天才。在莫扎特面前，萨利埃里显得很平庸。上帝似乎太不公平了，把天才赐给了一个狂妄的毛孩子，却使虔诚勤奋的萨利埃里成为平庸之辈。他发誓要对上天报复。

莫扎特是一个真正的艺术家，只顾埋头创作，不会玩弄权术。萨利埃里略施小计，莫扎特就失宠于国王，作品也不能上演了。当莫扎特陷于贫困，又因父亲去世极度伤心时，萨利埃里扮成黑衣人去逼他写作，使他的身心健康受到摧残。但是，不谙世事的莫扎特却把萨利埃里看作爱护他的前辈。直到弥留之际，还让萨利埃里在病榻前记录他口授的《安魂曲》。莫扎特死后，萨利埃里并没有因此得逞，他变得愈加平庸，人们也渐渐忘掉了他。

在这部影片中，天才的悲剧看似是因为一个偶然的萨利埃里，其实却揭示出悲剧的根源在于天才与市侩社会的根本性的隔阂与冲突。天才正因为他的出奇、他的不同，而始终面临为市侩环境扼杀的危险。莫扎特终于没有能够闯过这一关。影片《莫扎特》虽然没有知名明星参演，但是它的艺术品味，它对人性的细腻刻画，使它获得了1984年奥斯卡电影奖包括最佳影片在内的

八项大奖。

无独有偶。在时隔 10 多年的 1996 年，我们又看到了另一部表现音乐大师贝多芬的传记片《流芳百世的情人》。在无与伦比的绝妙的音乐旋律中，影片把我们带入了大师那丰富隐秘幽深的情感世界。在那至情至圣却又不无乖戾和扭曲，失之交臂却又刻骨铭心、至死不渝，给人带来无比欢乐热情激动却又坠入深渊般地苦痛、无望、压抑的爱中，我们感悟了乐圣贝多芬的激情和灵感来自何处，我们看到了那使一个人的精神和灵魂永生的超人的力量。这是一种能创造一切，又能毁灭一切的伟力，一个人不管是伟人还是凡人，如果没有经由这种力量的驱动和燃烧，那么他的一生将是多么的苍白和可悲。这是一部令人动情的能留下深刻印象的别具一格的优秀传记片。

在早些年，最为中国观众熟悉并且也的确值得一提的人物传记片就是前苏联的《列宁在十月》和《列宁在一九一八》。这两部影片虽然也强化着教义，但是它们塑造的艺术形象仍然十分生动，于是它们也就为民众提供了一个真实可感的领袖人物。中国的大多数观众，恐怕就是从那两部电影中了解了伟大的十月革命的创始人列宁的。

以崇敬缅怀的态度，去为历史的伟人或者著名人物树碑立传，这正是传记片中的一个重要种类。在这一种类中，可以作为经典影片予以介绍的，我以为是《巴顿将军》和《甘地传》。

巴顿将军作为历史上的一个真实的人物，素有“战神”、“暴戾的军神”、“美国历来的军事将领中最有个性的人物”之称。影片从几个方面塑造了这个人物。其一，描写了他的军事天才。巴顿是现代机械化部队及机械化作战的竭力倡导者和鼓吹者。他的作战风格就是风驰电掣，以锐不可当的攻击力和迅雷不及掩耳之势，打得敌军措手不及，无招架之力。1943 年的北非，德军的“沙漠之狐”隆美尔元帅陷英美盟军于重围之中。为扭转战局，美军重新改编第二装甲兵团，任命巴顿中将为该兵团司令。巴顿非常清楚，不论是对于一支机械化部队还是面对强敌，严整的军纪和昂扬的士气都是绝对重要的。巴顿和他的副手雷厉风行，作风硬朗，迅速将兵团整顿为一支骁勇善战的部队，并且一举击败了隆美尔。影片中的坦克大战，雷霆万钧，场面如真，撼人心魄。

其二，影片在战争之上，突现了巴顿的个性及其与战争的关系。巴顿在二次大战战场上的一些重要的“独断专行”都得到了表现，并且以此映衬了巴顿栩栩如生的形象。在盟军决定登陆西西里的时候，巴顿提出采取强攻，遭到盟军总司令蒙哥马利的反对。可是他不予理会，率军一举攻克西西里首府巴勒摩，全歼敌军，为全局胜利赢得了极大的主动。在一场暴风雪中，友军被德军围困，巴顿不顾既定的进军路线，忽然九十度拐弯，迅速为友军解围。然后又挥师直逼柏林，攻无不克，所向披靡。据战史学家分析，如果当时在汽油燃料上能够及时供应巴顿而不是去“卡”他的脖子，那么二次大战很可能会提早结束。

其三，真实地反映了巴顿暴戾的性格和“信口开河”的禀性。一次巴顿在视察医院时发现了一名并未负伤的伤员，他一怒之下，不问青红皂白，殴打了这个伤员，其实这个伤员是得了“弹震症”。此事形成了一场轩然大波。为此，巴顿被撤职。巴顿独特的演说口才及其鼓动性，在影片中被表现得活龙活现，同时也表现了他因言招祸的事件——在一次演说中，他激烈攻击苏联，扬言在希特勒之后，就应该打击苏联了。

1945 年底，他在一次车祸中身亡。

影片因为全面而逼真地刻划了巴顿独特的个性、复杂矛盾的心理以及富于争议的一生而当之无愧地荣获了奥斯卡最佳影片及多种大奖。

继而，又以同一类型的传记片而获此殊荣的是一部英国影片，它就是表现伟大的印度政治家，提倡非暴力、自制、宽宏、容忍的甘地的《甘地传》。

影片也是用倒叙开始的。1948 年印度德里，78 岁的甘地披着白布参加祈祷会，一个陌生人走近身边，拔枪向他射击，印度历史上一位最伟大最富人道精神的大政治家圣雄甘地就这样结束了他的一生。影片中，真实表现的送葬场面之浩大，参加人数之多，人们悲痛欲绝的程度之强烈，都属罕见。导演理查德·阿顿伯罗在影片中创造的这个激动人心的纪实性场面，将永久地载入电影史册。

影片回溯到 1893 年，在英国完成高等教育，身为律师的青年甘地去南非处理案件。在火车的头等车厢里，他受到了白人的粗暴凌辱。他们命令他滚到三等车厢去，否则就要把他扔出去。这件事使甘地认识到，在南非的 80 万印度移民只有进行反对种族歧视的斗争，才能争取到做人的权利。自此，他开始了民族解放的政治斗争。他的政治主张是与统治者不合作，同时又采取非暴力的斗争手段。甘地在同胞中宣传他的政治主张，组织铁路工人大罢工，发动募捐以安置被捕工人家属，并在南非成立了国大党。他的活动使南非殖民当局既恼火又无可奈何。甘地曾多次被捕入狱，但都因他的不屈不挠、他所得到的民众支持以及他的雄辩而获释。

1914 年，甘地做为一个留学西方的绅士和政治活动家，穿着传统的民族服装回到故国，受到了印度人民的热烈欢迎。回国后，甘地继续宣传他的主张，为争取印度独立而进行着非暴力的斗争。他首先开展了反对英国殖民统治者垄断印度盐业的无理法规，抗议活动进行得有条不紊。甘地率领群众徒步行走 200 英里，一路进行抗议示威。英国当局恼羞成怒，大打出手，在全世界面前暴露了他们的无理和暴行。就是这样，甘地领导的群众解放民族独立运动，前赴后继，不折不挠，终于迫使英国当局做出了让步。

在反对殖民主义斗争取得初步胜利以后，加尔各答却发生了伊斯兰教徒和印度教徒之间的纷争，并迅速演变成动乱，充满了血腥的仇杀。为了制止民族内部的暴力，甘地不得不再次用绝食的办法来求得民族的团结。他静卧在那里，连水也不喝一滴，尽管他的信徒们流泪恳求他进食，他还是等到纷争平息下来后才喝了第一口水。

1948 年 1 月，印度终于赢得了独立。但是九天以后，这位为印度人民的民族事业斗争了一生的苦行者却被那些狂热的宗教徒杀害了。

导演兼制片阿顿伯罗为这部影片筹划奋斗了二十年。收集材料、寻求支持、筹集资金的过程，几经曲折，困难重重。功夫不负有心人，他们终于以三年的时间，以及以八十名英国演员和一百名印度演员，完成了这部巨片。影片选择了印英混血种的皇家莎士比亚剧团的金斯利担任主演。金斯利的父亲是甘地的同乡，金斯利本人有着十五年的舞台经验。为了演好圣雄甘地，金斯利长年劳心劳力以进入角色，因而从表演效果看，正如人们所说的，“他的气质简直就是为《甘地》一片而准备的”。

传记片的特点，都是在对人物盖棺论定的基础上进行的，并且很多时候都是树碑立传式的。因此，传记片尽管可能会非常精彩，但是它们往往欠缺思想上的张力。即便是《基督最后的诱惑》，也是在对先圣形象不可能大有

影响的情况下的一种标新立异的“想象”，它在艺术上十分出色，想象也很大胆，但是它同样也没有为观众提供多少思考的空间。而具备对现实社会政治进行思考与责问的电影，一般来说是“政治片”的职能，比如《华尔街》、《萨尔瓦多》、《生逢七月四日》、《刺杀肯尼迪》等等。然而，既属传记片样式而又具有政治片功能的，是1992年引起轰动和争议的一部影片《马尔科姆·X》。这部影片仅仅开头的一组镜头，就令舆论大哗——

一面特大的星条旗占满整个银幕，十分耀眼。忽然画面插入1991年3月洛杉矶警察殴打无助的理查德·金的录像片断，接着画外响起美国60年代黑人领袖、黑豹党创始人马尔科姆怒斥白人暴行的呐喊声。然后，黑人愤怒的烈火燃着了那面星条旗，很快将它烧成了一个硕大的英文字母“X”。同样的一面星条旗，在同样的传记片《巴顿将军》和《马尔科姆·X》片头都占据了整个银幕，然而它却得到了截然不同的待遇。在烧掉了星条旗的情景下，《马尔科姆·X》的片头就以“X”的形象要观众做好了思考的准备。这个“X”既意味着始终“神秘不可知”的马尔科姆，也指示着马尔科姆从事的政治活动以至指示着整个的美国现实社会。

影片跨越了四十余年，展示了马尔科姆的一生。童年时代，马尔科姆和他的父母饱受三K党的威吓骚扰，可以说是在惊恐忧惧中长大，并且从小就蕴积了仇恨与反抗的心理基因。读小学的时候，小马尔科姆在白人堆里生活和读书，他虽被认可接受，但自己却倍感孤独。到了青年时期，马尔科姆开始“堕落”，他像个花花公子，放浪形骸，以至向白人妇女求爱。为了永远除去自己黑人的一个标志——细卷的头发，他使用了一种危险的药剂；他开始犯罪以至贩毒，于是进了监狱。

监狱是马尔科姆人生的转折点。在监狱中，开始，他仍是那样桀骜不驯，玩世不恭。这时他结识了一个“革命者”，在他的启发下，马尔科姆开始“觉悟”。“革命者”发现马尔科姆是个可造之才，就把他介绍给了黑人穆斯林的一个教派领袖艾里雅。艾里雅成了马尔科姆的恩师与慈父，在艾里雅的栽培下，马尔科姆成了一名黑人穆斯林的牧师，正式专事“革命活动”。

然而，在政治活动生涯中以及在自己不断成熟的情况下，逐渐暴露了马尔科姆和艾里雅之间的分歧。这种分歧又随着马尔科姆声望日隆和艾里雅的深深忌恨而加剧。马尔科姆开始退让，并且一让再让。但是，分裂与歧见是不可避免的。到了60年代，马尔科姆在妻子贝蒂的鼓励下，与艾里雅的教派决裂，全心致力于黑人解放和社会启蒙……然而，他终于被艾里雅手下的杀手暗杀了。

马尔科姆的一生是充满戏剧性，在他完全像是一个职业政治家并且显示政治家天赋的时候，我们简直不相信他曾经拥有的过去。而在他以自己的识见与性格走自己的道路时，影片在人物性格与心理上既做了展现，也留下了许多空白。

影片同时也让人们感性地看着所谓“政治”的含义，它们都是那么道貌岸然，然而又都是那么卑鄙龌龊……于是，马尔科姆的“政治”以及许多别的“政治”，对他们自己和对于我们，到底有没有意义？

这部在时间上跨度很长的影片，自然也对近四十年的美国社会，做了一个全景似的展示。尤其令人感兴趣的是，美国社会对政治异己力量的态度，它对它进行监视，一般又听之任之，只要你不违反法律。这样的“自然处理”，使许多事物自生自灭。那么在这种过程中，人们应该清醒、学会选择了？但

是不，历史并不总是在经验的基础上演进，倒经常是在循环往复。新的马尔科姆，新的教派，以及新的悲剧又正在生成和发展。

在这一章里我们可以发现，我们主要要介绍的影片如《致命的恋人》、《危情十日》、《海角惊魂》、《大玩家》等等，和上面一章中已经介绍过的《被告》、《末路狂花》、《沉默的羔羊》、《密西西比在燃烧》等等，似乎相似。却又有着很大的区别。它们的相似之处，是这些影片都是以案例事件为贯穿动作；它们的不同之处，是后一类影片的社会意义相对收缩，影片的主要魅力产生于具体事件与人物本身。当然不是说，这些影片就没有了社会意义，而只是说，这类影片更注重在“悬疑”、“惊悚”上做文章，因此电影创作中也就有了“悬疑片”“惊悚片”的类型概念。这个类型在世界影坛中举足轻重，因为很显然，它们极容易赢得观众效应。

说起这类影片，必然地要提及它的鼻祖希区柯克。在二战时期到好莱坞工作的英国人希区柯克不久即在那儿占有了显赫的地位。他在好莱坞的事业是从电影《蝴蝶梦》的成功拍摄开始的。他把一部乏味的小说改编成一部可看性极强的、观众始终被强烈的悬念和惊悚紧紧攫住的“悬疑片”。从此，他一发而不可收，《春闺疑云》、《疑影》等均为他的杰作。希区柯克式的类型片也日臻完善。这里我们介绍一部他在50年代中期拍摄的《后窗》。一个人闲来无聊，从窗子眺望外面大楼后窗里发生的事，竟然看出了一件谋杀案。这说起来像是天方夜谭，但希区柯克却把它拍成了一部经典的惊悚片。他的这一简单的构想中，就几乎包括了希区柯克类型片的最重要元素：视觉特征、空间张力和心理悬念，然后是希区柯克式的构思：窥视、追捕与被追捕。

杰弗里是位久经沙场的摄影记者，因为抢拍赛车的惊险镜头而被撞断了一条腿。在百无聊赖的日子里，他就从后窗观看对面大楼左邻右舍的私生活来打发时光：潦倒的音乐家、善良的老夫妇、漂亮的舞蹈演员、老处女“孤心小姐”以及一对老爱吵架的推销员夫妇……

有一天半夜，保险公司替他雇的护士斯特朗和他的漂亮的女友、时装设计师丽莎都早已走了。杰弗里一个人迷迷糊糊地躺在轮椅上。这时，一声凄厉的叫声划过半空，迅即地被一阵呼呼的风声吞没。窗外正下着大雨。杰弗里被惊醒后，下意识地向后窗望去：只见对面二楼的推销员提着大箱子匆匆地冒雨而去，一会儿又返回到屋里，反反复复地如是多次。杰弗里实在不明白他在干什么。

早晨，他正和护士斯特朗讨论推销员雨中的奇怪举动时，他又看见推销员神色慌张地回到了房间里，用抹布细细地擦着那只大箱子。当推销员走到窗口，发现老夫妇的那只小狗正在后园一角扒土时，他又匆忙闪进里屋。杰弗里拿过身旁的照相机和长焦距镜头，从取景框中看到推销员手上拿着的竟是一把长刀和一把锯子，他用报纸把它们包好。

杰弗里又把这件奇怪的事告诉丽莎，他怀疑推销员杀了他的卧病在床的妻子。丽莎却不以为然，她认为杰弗里是无所事事、想入非非，故意胡诌一个血腥的故事来吓她。可这时她亲眼目睹推销员又提着一个大包回来了。丽莎被好奇心和同情心驱使，代替杰弗里到对楼推销员信箱上抄下了他的名字：拉尔弗·索瓦尔。

杰弗里全身心地投入了这件“怪事”中，他又把它告诉了他过去的战友多伊尔，多伊尔现在的职业是侦探。他劝杰弗里不要异想天开，神经过敏，

杀人犯怎么会开着窗大动干戈呢？但看在老朋友的面上，他还是答应杰弗里去调查一番。

结果却毫不令人兴奋：索瓦尔好静爱喝酒，目前他的妻子安娜已到乡下去静养，她是早晨六点走的，这时正好杰弗里在睡觉。多伊尔还拿出一张明信片，上面写着：“我已平安到达，勿念。爱你的安娜”。这是在索瓦尔的信箱里找到的。

但杰弗里并不就此死心。他继续“窥视”。他发现推销员拿出一只他妻子的手提包，而里面竟是她的手表以及项链等首饰。丽莎推论说：一个女人是不会把自己的心爱之物随便乱扔的，即使不随身带走，也不会放在手提包里听任它们磨损变形的。但侦探坚持说：“索瓦尔是清白的，他确实到过火车站，七分钟后送走了他的太太。在行李房，他看到了他的箱子，里面全是他太太的衣服，而且她已经提走了那个箱子。”

可就在这天夜里，对面楼里又发生了一件“怪事”：老夫妇的小狗被人拧断了脖子。老妇人悲愤的哭诉惊动了整座大楼。

杰弗里突然想起那条小狗几天前在花园里又嗅又刨，被推销员轰走。他又把不同时期拍摄的花园照片进行比较，发现被小狗刨过土的花越长越低了！他决定调虎离山！他在纸条上写道：“拉尔弗·索瓦尔：你对她干了什么？”丽莎把纸条塞进索瓦尔的门下，然后接了几下门铃。索瓦尔吃惊地看着纸条。

他把衣服、手提包放进箱子，准备要溜了。杰弗里又查到他的电话。听到铃声，索瓦尔大吃一惊，迟迟不敢去接，当他终于一把抓过电话时，听到的是：“收到信了吗？……我在文博特酒店，你立刻来见我，我等你。”索瓦尔战战兢兢放下电话，穿衣下楼。

于是，丽莎和斯特朗来到院子，女护士拿着铁锹在小狗刨过土的地方猛翻，却什么也没有。身手敏捷的丽莎竟顺着墙外消防梯往上爬，纵身跳入了索瓦尔的内屋。但床上的手提包内是空的。

杰弗里从后窗一眼瞥见老处女“孤心小姐”正准备服超量安眠药，他灵机一动，马上拨通警察局的电话，报了地址门牌后说这里有人正在殴打。当他重新再去看丽莎时，发现大事不妙，原来索瓦尔又返回了，正用钥匙开门。他进了门便发现手提包被动过了。丽莎终于被他发现，那气势汹汹的样子似乎要把她杀了。丽莎惊恐之中大呼“杰弗里！救我！”幸亏警察及时赶到，聪明的丽莎在被警察带走前，背对着窗口，让杰弗里看到她手上戴着的是推销员与他妻子的订婚戒指，表明她已拿到了确凿证据。但她的这一动作却被索瓦尔发现。

晚上，杰弗里向多伊尔求助。夜，静悄悄的，一会儿电话铃声大作。杰弗里拿过话筒说话，话筒里却全无声息。杰弗里有些不安。底楼门“砰”的一响，然后是低沉的脚步声。杰弗里赶紧关掉灯，把轮椅推到屋角，手上唯一的武器只有闪光灯。门被推开了，一个背光的人影出现了，一个可怕的声音响起了：“你究竟想要什么？……把戒指还我！”说着，黑影扑了上来，杰弗里情急之中按亮闪光灯，一扑一闪的几个回合后，杰弗里的脖子已被黑影死死地扼住了。当多伊尔带着警察冲进屋时，杰弗里已被索尔瓦摔下楼去了。

一切又充满了生机。不幸的杰弗里现在两条腿都被打上了石膏，他的轮椅生涯看来还长着哪！好在漂亮的丽莎正陪伴在他身边看着摄影杂志呢。

这便是一部标准、经典的希区柯克式的悬疑片，它的核心便是利用各种电影手段来制造“悬念”，并且总是同主人公的身份不明联系在一起。在他1960年以后的后期作品中，仍然保留着自己的创作特点。1960年的影片《精神病患者》和1962年的《鸟》都表现了一种强烈的、几乎是超自然的恐怖感。

《精神病患者》描写一个女秘书在侵吞了大笔款项后突然在一家阴森的小旅馆里被人暗杀了。起初，人们怀疑凶手是旅馆老板的母亲，后来才知道老板母亲早已成了僵尸放在地下室里。而《鸟》的故事大意是：在旧金山附近一个早已开发了的地方，各种各样鸟儿不知什么原因都突然惊恐不安起来，并且开始向居民袭击，成为当地一种神秘莫测的灾难。影片主人公最终乘坐一辆“壁垒森严”的汽车才得以脱身，但也已身受重伤，两部影片中恐怖气氛的渲染和安排十分巧妙和令人叫绝。希区柯克创造了一种好莱坞电影类型，作为一代电影大师，他的名字永远和悬疑片、惊悚片联系在一起。

当这种类型的影片发展到八九十年代时，激烈的竞争使之构思更为奇特，制作更为精良，同时也更为自然真实而不似《鸟》片一开始就给人一种虚拟的不真实、夸张和不自然的感觉。我们从大量的该类影片中挑选了具有经典意义的几部，同时也考虑到了它们的当代流行性以及我国观众得以观赏的可能性。

这类影片的第一个特点，就是既曲折离奇、扑朔迷离，又逻辑严密、逼真撼人。在这方面堪称佳作的，当推新片《致命的恋人》。这部影片由世界级明星理查·基尔和金·贝辛格联袂主演。

美丽文雅、富于古典韵味的戴安娜到著名精神科医生艾萨克处求诊，述说了她的恍惚、焦虑与失神。并且进而介绍了她的姐姐海特与艾萨克相识。海特的出现，给大家留下了两个深刻的印象。第一是海特有一种“精神性酒精过敏症”，只要饮了酒，便会在短时间内精神失常，做出反常行为，并且自己对此无意识无记忆。第二是海特的丈夫吉米形象可憎，他是一个黑道人物，做着非法的房地产生意，赚了大钱，政府虽然对他十分怀疑，但一时还没有抓住他的把柄。吉米满脸凶相，语言凶狠，并且是个性虐待狂，海特在家里似乎像是一只随时都会被狼爪撕扯的羔羊。

海特的境遇显然引起了观众莫大的同情，而她在和艾萨克相识后，很快堕入情网，两人“好上了”。在一次出游时，海特的手提包忽然滑落，掉出一根哑铃柄，艾萨克帮她捡起来，海特说这是她防身用的。晚上分手的时候，海特说要在药房停一下，她下车买了两瓶咳嗽药水。

回到家里，海特仰着脖子把一瓶咳嗽药水灌了下去，吉米出来阴狠地责问海特，并且又要开始对她进行性虐待。海特猛然抽出一根哑铃柄朝吉米脑门砸去，吉米跌入浴缸，一命呜呼。

在案件调查与庭审中，尽管有医学专家指出，所谓的“精神性酒精过敏”是不存在的，是一种伪科学，但是艾萨克却请了另外的医学界朋友帮忙，出面证明，这种病理是存在的。同时，据说吉米现在已经把钱输光，而他的人寿保险也是给他弟弟的，这就排除了海特谋财害命的企图。

陪审团作出裁决，海特对她的行为不负法律责任，但是她必须进入国立精神医院观察治疗。看起来事情到此应该圆满结束，但是这件事实际上只是揭开了它的表层。

在一次精神分析研讨会上，一个演讲者旁证博引的一段话，使艾萨克猛

然想起戴安娜求诊时的一段自述。他急忙奔到图书馆，从一本书里找到了一模一样的这段话。这说明了什么呢？这说明戴安娜的精神性疾病的症状及其所谓的梦境，是从书上背下来的。这说明她根本没有病。她装病的目的，是为了给海特搭桥。这时，艾萨克又于偶然中得知，许多次艾萨克去法庭为精神性病人辩解作证时，海特都悄悄地到场旁听。艾萨克此时一下子明白了，海特早就掌握了自己可资利用的“漏洞”，为她自己后来的谋杀并得到开脱，做了精心的安排和准备。于是，艾萨克再次调查吉米的遗产受益人。原来，吉米的弟弟在一个月前已生骨癌死去，这样，海特如果无罪，就可以得到 4 百万美元的保险金。

艾萨克赶到医院，冲着海特喊道：“你欺骗我，捉弄我，为什么？！不管为了什么，我希望你不是为了那笔钱！”

被揭穿的海特立刻反戈一击，倒打一耙。她提醒艾萨克是否还记得那次出游时为她捡过一次哑铃柄，上面留下了他的指纹。现在，那只哑铃正是凶器。如果他决定作对，她会一口咬定他是凶手！原来，一切都已在海特的精心策划中。离奇曲折的案情开始揭开了第二层。

中国人有句老话，叫做“最毒不过妇人心”，这似乎在海特身上可以得到证实。海特的确美丽，并且充满诱人的性格色彩，难怪艾萨克那么快就上了钩，不知不觉地为虎作伥。有趣的是，在《被告》、《沉默的羔羊》、《末路狂花》这些表现女性受害，女性反抗的题材之后，《致命的恋人》恰恰表现出了一个相反的主题。海特有意制造了这么一种让人同情的境况，来为自己的阴谋铺平道路。如果说这部影片要告诉我们的只是“不要相信女人”，似乎有点不恰当，它真正可以告诉我们的是，社会是复杂的，人也是复杂的，简单的是非判断往往容易出错。

同时，这部影片的出人意料的构思以及人物关系的突然转换，正是吸引观众的主要力量；它扑朔迷离，陡然转变，却又真实合理，严丝密缝。担纲的两位大明星也不负众望。理查·基尔扮演的艾萨克，先由情感与善良驱使，兴冲冲进入一个圈套，并且不遗余力。等到明白真相以后，怒不可遏，不顾私情，不怕恐吓，以维护自己的良心。最后，在狂风暴雨中，面对紧握手枪必欲将他置之死地而后快的海特，他进一步分析了整个事情及海特的内心真相，希望她回心转意，不料这反而更加激怒了海特……“艾萨克”从各个侧面各个层次塑造了一个正直善良、具有良好职业道德和心理素质的男子汉形象。

而金·贝辛格扮演的海特，前面部分的楚楚动人，令人爱怜，表现得十分到位。而在事情败露后，先是伤心地呜咽着哭诉，是艾萨克杀人，自己也是受害者。一计不成，又歇斯底里，凶狠毕露，其翻云覆雨令人吃惊，却也可信服人。此后又设计逃脱，一路追杀知情证人，决不手下留情，表现出高度的智商与变态心理的相互作用，十分精彩。最后，在高高的灯塔上，她的手枪坠落了。在这个时候，她仍不罢手，疯狂地以为她能够将一个大男人推下灯塔，结果是恶有恶报，她自己坠落了下去。

影片的结尾也极有兴味：戴安娜搭上了一位希腊大亨，他们出现在一家高级酒店，戴安娜像她姐姐海特一样，娇柔迷人地道：“我只是个孩子，我不能喝酒……”姐姐坠落了，是不是妹妹已经学成，要出来接班了呢？

常规的“悬疑片”经常是情节跌宕，人物关系错综复杂，真相在层层剥离中渐次显露，整个影片的演进过程就像是一个案件的侦破过程。但是优秀

的电影创作恰恰又是善于别出心裁、独树一帜的。记得前些年公映的一部名叫《两个人的车站》的俄罗斯电影，它仅以两个人就敷衍了整整一段情趣盎然的情感戏，令人赞赏不已。最近，一部同样格式的影片《危情十日》引起了很大的轰动，而这同时也正是一部典型的“悬疑片”。

作家保罗在科罗拉多山脉的僻静旅馆里完成了他的一部新作，驾车离开了那里。漫天的风雪使汽车失控颠覆，保罗昏死过去。直到第二天有人用钢钎破开冰凌把他从死亡边缘救回来时，他才苏醒。映入眼帘的是一张陌生女人胖胖的脸，她告诉他这是在银溪附近，“我叫安妮，是你最忠实的读者。我是护士，不必担心，我会好好照顾你”。她告诉他风雪太大，没法去医院，电话线也断了。但她相信任何医生都不可能做得比她更好。脱臼的肩骨已替他复位，他的腿骨严重骨折，得卧床休息。在她家中休养是她的荣幸。安妮真挚的笑容和诚恳的话语，使保罗感到欣慰。

虽然外界的搜寻营救全无结果，但是现在的情况毕竟也使观众感到欣慰。人们想不出会有什么意外和不安，安妮是保罗的“最忠实的读者”这一点，是确切无疑的。

然而安妮却是一个心理严重变态、孤身独居的女人。

“你能找到我简直是个奇迹。”保罗躺在床上说。

安妮在给他刮脸，“不，应该说是我在跟踪你。”保罗在银溪写作很多人都知道。作为他最忠实的读者，安妮常常在晚上来到旅馆，仰望他窗口的灯光，想象着这个伟大的作家房里正在发生的事情。“能够救出你，不仅是你的幸运，也是我的幸运，因为你活着可以写更多的书。你写的书我全都看过。有几本还背得滚瓜烂熟。你真了不起。”

然而问题开始露头了。因为安妮看过了保罗新作的手稿，于是在一次喂保罗喝汤时不满意地说，“其他一切都好，可骂人的话过于粗鲁，有失身份。”保罗解释说那是贫民区的孩子，说话不可能文质彬彬。不料这话激怒了安妮，她勃然大怒，碗里的汤也被打翻了。此刻，保罗无言地凝视着窗外渐停的风雪，陷入莫名的迷惘中。

午睡时，保罗被一头肥硕的黑猪拱醒，安妮笑眯眯进来告诉他，这是她的宠物。随后安妮讲述了她迷上保罗的系列小说《米塞莉》的原因：丈夫在她毫无准备的情况下离她而去，这使她苦闷至极，几乎发疯。为了摆脱，她白天扑在医院里，回家便看《米塞莉》。

半夜，保罗又被一阵意想不到的疯狂和愤怒惊醒。安妮大喝道：“你真卑鄙！她（米塞莉）怎么可以死？你杀了她！我以为你是个好人的，可你只是另一种卑鄙小人。别梦想会有人来找你，医生、女儿、经纪人，我什么电话也没打过，没人知道你在这里。你最好希望我平安无事，否则你就得死！”

于是，这个怪诞危险的“精神病”的面目渐渐显现了。经历了这阵狂风暴雨似的惊骇，保罗在伤痛之外又增添了恐惧。他试图用手撑着下床，却重重摔了下来；他挣扎着向门口爬去，想逃离这个可怕的地方和这个喜怒无常的女人，然而他无奈地失败了。

过了许久，安妮回来，她逼迫保罗烧掉完成的手稿。万般无奈之下，保罗划亮了火柴。多少个不眠之夜的心血结晶在腾然升起的火焰中灰飞烟灭。

到此为止，两人世界的紧张的对抗关系已经十分明确。对抗的态势是，安妮占尽优势，却在明处；保罗因为伤残之躯只能迁就忍让，却又处在暗处。

在这样一种既定的环境中，虽然安妮的喜怒无常更加厉害，日益成为一个疯狂的魔女，但是毕竟不能营造幅度很大的动作戏。于是，影片在一个屋顶之下的两个人之间，极其成功地营造了一种心理悬念与心理节奏。

安妮逼迫保罗按照她的心愿重写《米塞莉》续集。保罗则暗运心机，以伺机反击。他先是不容易摸到了电话间，可是电话线早被安妮割断，而这方圆数里又无人烟。保罗好不容易将积攒下来的止痛片碾成粉末设计倒入了安妮的酒杯，可在干杯时，安妮因为激动，打翻了酒杯。所有这些戏，都让人紧张得喘不过气来。

在保罗一系列行动终于被安妮发现后，安妮强行给他注射了麻醉药，又把他五花大绑在床上，然后举起大铁锤，打断了他的踝关节。这样，保罗将无法逃走，却又继续写作。

外界的搜寻终于逼近了安妮的住所。地区警长巴斯特在地下室发现保罗时，被安妮从背后开枪打死。然后安妮决定与保罗同归于尽。但是保罗说“米塞莉”不能死，天亮之前他可以把书写完，以此说服这个完全失去理性的女人再给他一些时间。

影片最后的高潮形成和结局设计，仍然借助了形体动作。十分有趣的是，最后竟是保罗以焚烧新的作品手稿向安妮报复，安妮发疯般地扑向燃烧的火焰，因为“她的米塞莉”不能被焚毁。经过激烈的搏斗，保罗终于抓到了枪，安妮被击毙了。

几个月后，拄着拐杖的保罗遇到了一个女服务员，她说：“请问您是保罗先生吗？我是你最忠实的读者。”如雷贯耳的一句话，使保罗又想起了安妮……

著名演员凯茜·贝茨因在《危情十日》中的极为出色的表演，当仁不让地同时赢得了奥斯卡金像奖和金球奖的“最佳女主角”。

悬疑片是一个很有传统性的电影片种，在并不太长的发展历史中，它时时跟随时代节拍，在选材和表现方式上，显示出它们的时代性。但是有一点却始终不变，就是它们以“悬疑”所产生的“娱乐效果”与群众保持了长久的“亲善”关系。

以一种精彩纷呈的娱乐而不是优雅深邃的鉴赏取胜，这与传统或流行的“经典”概念似乎有些距离。但是第一，我以为电影艺术的特性，就在于它的经典性很少受到类型风格的限定；对于这样一种以直观语言为表现型态的艺术来说，一个很大的课题恰恰是把它审美造诣与诸如“悬疑片”这类很富心理动作和外部动作的题材结合起来。再说在这方面也有先例，一些显然是娱乐为用的表形说唱艺术，因为历史的原因，现在已成“高雅”无疑。第二，电影能否臻于经典性的一个标志，就是看它能否在一切的事件之中，有理有力地表现出人性与人的心智的对抗与角逐。这也就是我们通常所讲的电影的“文学性”。有了这层内涵，就容易打破银幕故事与座中观众的隔膜，而使人们暂时忘我地进入一种特殊的体验。较差的所谓悬疑片，就始终是让观众置身事外，“冷静”地不耐地看着银幕上的闹剧。

以惊心动魄的效果刺激人们心理的张弛之道，从而让人们获得一种心理快感——这也正是《海角惊魂》这部影片受到人们欢迎和好评的原因。

影片一开始就挑明了悬念，凯迪获释出狱时，胳膊上刺着字：“我要复仇，时机到了”。而小有名气的律师山姆则是一个典型的中产阶级，收入颇丰，生活优裕，家有娇妻爱女，还不失时机地拥有一位情人。十四年前，

山姆在为凯迪当辩护律师时，因十分反感凯迪的强奸兽行，遂隐瞒了一则对凯迪有利的情况，凯迪因此入狱十四年。现在，凯迪觉得是让山姆为此付出代价的时候了。影片中，著名演员罗伯特·德尼罗将凯迪这个恶棍演得出神入化，入木三分，令人击节赞赏。

凯迪在电影院对山姆一家公开骚扰，又在冷饮店为他们付账，山姆产生了一种不祥之感。这时候，凯迪才让山姆想起了当年的那件事。

夜晚，妻子丽透过卧室的百叶窗，看见有个人正坐在外面的院墙上。山姆猜到一定是那个凯迪，这家伙像幽灵般缠上了他，他愤然冲出去，可墙头上已不见人影。山姆一面让妻子女儿小心，一面去找警长汤姆，可是在目前情况下，汤姆无能为力。

身穿花衬衫，戴着墨镜的凯迪又狞笑着跟上了山姆。山姆做了让步，准备用钱来解决问题。可是凯迪拒绝了，金钱不能平息仇恨。那么这个恶棍到底要干什么呢？山姆忽然接到丽的电话，她泣不成声、惊恐万状，她心爱的狗被人毒死了。汤姆对凯迪和他的住室进行了搜查，可是一无所获。山姆的愤怒也无济于事。

接着凯迪勾引了山姆的情人洛丽，又对她进行了暴力侵扰和伤害。本来这下凯迪应该倒霉了，可是洛丽因为顾虑重重不肯作证，而警方也只把这件事看成争风吃醋。而这一切又似乎都在凯迪的掐算之中。

富有讽刺意味的是，一个从事法律工作的律师，却在危险侵害时失去了法律的保护，山姆此刻焦灼、愤怒的心情是可以理解和体验的。于是山姆决定自我拯救，也得到了观众出自内心的赞同和支持。影片自此进入到了一个更为紧张的对抗阶段。

鉴于凯迪可以神不知鬼不觉地随时自由出入他们家园并发生恶性袭击的情况，山姆与丽紧闭门户，严加防范，同时雇佣了私人侦探柯塞克。想不到凯迪却主动搭上了柯塞克的茬。柯塞克道：“凯迪，你最好卷起铺盖离开这个城市，我不想看见你。”凯迪毫不示弱，“你是我朋友吗？既然不是，你有什么权利干涉我的去留？我可不是好惹的，小心事情变得不可收拾……”。柯塞克一时语塞，无从还击。这个凯迪真正是来者不善，不好对付。观众不由得更其忧心忡忡。

在凯迪把山姆的女儿丹妮诱骗出去，并邪恶地对她进行了性勾引以后，山姆决定雇用打手对付凯迪。在夜晚的一次殴斗中，三个打手竟不是凯迪的对手，凯迪虽然鼻青脸肿，可是三人中却有一人死于凯迪之手。法律判决凯迪属于正当防卫，无罪释放；山姆却处于十分不利的位置。人们不由地由衷担忧起来：事情怎么会弄到这个地步。

在忍耐失败之后，山姆的防范也彻底失败了，而凯迪的杀气腾腾的报复行动却在有条不紊地步步紧逼。因为这一切虽然蒙住了法律，却是在观众的“明眼”中一步步进行，于是影片所营造的悬念张力及心理紧张，也在一步步加强。这就像一场撕扯我们情感的罪恶，在我们眼皮底下一点点进行，我们知道结果将十分可怕，可我们又无能为力。至此，影片已经成功地让我们进入了一种角色替代。

柯塞克设计“引狼入室”，然后可以正当地将凯迪击毙而不承担法律责任。是晚，住宅中风声鹤唳、草木皆兵，紧张的气氛让人窒息。埋伏着的柯塞克发现了动静，可这时女仆霍拉走了过来。“睡不着吗，霍拉？”柯塞克话音未落，已被一根钢丝琴弦勒住了脖子，原来女仆是化了装的凯迪。柯塞

克临死前扣响了扳机，却未打中凯迪。山姆冲下楼来，滑倒在霍拉和柯塞克的血里。

山姆一边报了警，一边带着全家前往恐怖角的水上住宅躲避。可是人们知道，事情并没有完。

风雨交加之中，山姆一家登上了游艇。山姆到甲板上去看铁锚，却被吊在他们车下尾随而至的凯迪拖上顶篷捆绑起来，然后割断船锚，游艇在暴风雨中剧烈晃动起来。现在，山姆一家全捏在了这个恶魔手心当中，凯迪拷打山姆并对丽及其女儿丹妮竭尽心理折磨。丹妮曾经机智地用喷火罐对准凯迪喷射，身上着了火的凯迪纵身跃入海里。正在人们松了口气的时候，凯迪又抓住缆绳爬回船上。在凯迪要母女俩脱光衣服“尝尝做畜牲的滋味”时，母女俩跳进了海里，这时山姆终于挣脱绳索和凯迪搏斗起来。船撞上了礁石，搁浅在石滩上，山姆举起石块，狠狠地将凯迪砸下水去。风雨仍疾，丽和丹妮相继被冲上泥滩，母女俩相拥而泣，山姆正呆呆地在滂沱大雨中洗涤着手上的污血……

同样属于“悬疑”类型，而又风格迥异、不尚剑拔弩张，全然走着“文戏”路子的是1992年美国出品的《大玩家》。这种“文戏”风格及其内中的情感纠葛，会使人陡然想起希区柯克当年的《蝴蝶梦》（《丽贝卡》）。但是不同的是，《大玩家》十分写实，全没有《蝴蝶梦》那种神秘写意的色彩。《大玩家》一经问世，便受到了世界影坛的瞩目。

这部影片中的“悬疑”构成了两条并行不悖的线索。首先是格里芬接二连三地收到了恶意中伤他的匿名信和恐吓信。身材魁梧、精明能干的格里芬是好莱坞一家大制片公司的经理，因此也是在好莱坞电影制作上一言九鼎的人物。他每天都很忙，其中包括他以倨傲冰冷的态度接见那些殷切的求见者，他们当中的许多人都是编剧。格里芬的原则是：五分钟之内讲清你的故事。如果他对这个故事点了头，那么一夜之间你就成了富翁，你的剧本将可卖到1百万美元。然而绝大多数时候，格里芬都是冷静而斩钉截铁地拒绝来者。在他看来，这是竞争。可是格里芬显然也深深地得罪了很多人。在眼下的这些匿名信中，有几封就是画着手枪和毒蛇以示威胁的。

格里芬搜寻记忆，翻查资料记录，他发现编导戴维最有嫌疑。格里芬去戴维家，没碰到戴维，却为戴维女友琼的气质所吸引。格里芬终于找到了戴维，可戴维情绪抵触，语言冲撞，格里芬气急败坏，动起手来，不料戴维竟因窒息而一命呜呼。格里芬心中发怵，一看四下没人，便索性找了块石头砸碎戴维的汽车玻璃，伪造了抢劫现场。

可是第二天，格里芬又收到了匿名信。显然，匿名信并非出自戴维之手。直至最后，这个疑团也未解开——格里芬接到了一个意味深长的电话，对方提供了一个构思：一个制片人谋杀了一位编剧，却逃脱了惩罚……对方说，如果格里芬同意拍摄，将给这部影片一个大团圆的结尾。格里芬一口答应了，因为他感到，这个电话后面很可能又包含着一个威胁。

《大玩家》的第二层悬疑是对于警方而言的。警方很快就搞清楚了戴维并非死于抢劫，他们敏锐的鼻子很快嗅到了格里芬。女警官苏姗机智含蓄的盘问，差点儿让格里芬招架不住。但是格里芬不愧为“大玩家”，苏姗因其狡诈圆滑而终未抓到破绽。于是派人跟踪监视，又被格里芬摆脱。格里芬杀害了戴维，又很快与戴维的女友琼热恋上了。正当格里芬春风得意时，警方找到了那天夜晚戴维被害的目击者。这回他该遭殃了吧。可是当格里芬和其

他人站在一起让那位老妇人辨认时，老人毕竟老眼昏花，她犹豫了半天，指着一名警官说他像凶手，弄得大家啼笑皆非。最后苏珊等人心有不甘地看着格里芬走出警察局，从他们的感觉来说，格里芬是凶手，可是因为举证不够，这事就成了一件悬案。

显然，在《大玩家》中，“悬疑”本身并不是主要的魅力所在，它只是借了“悬疑”的包装，表现了一个处于美国文化的上流社会的“大玩家”的种种心机与手段，并且把好莱坞电影背后的种种一切，展露无遗。而许多在好莱坞的当今大明星，都在这部影片中纷纷出场，充当配角，他们都在电影中，表现的又恰是“电影外”的情形。这样的格局，为悬疑片提供了一个崭新的范例。

“到西部去”

“西部片”是好莱坞特有的一种影片类型，又可称之为“牛仔片”。它对于美国电影来说，就像开发西部对于美国国家利益那样重要。开发西部具有2百多年的历史，而“西部片”历史也有九十多年了。在所有的美国类型片中，它可能是最为独特、最富有程式性特征的片种了。它在世界电影史上，以及在电影艺术的发展上，都是举足轻重的。80年代初期，我们在时隔多年后引进的《原野奇侠》，就是一部典型的西部片。影片中游侠肖恩来到一户农舍，并帮助农户打退恶霸进犯的故事，曾给我们留下了深刻的印象。

西部片以十九世纪美国开发西部时期为背景，表现拓荒者的生活、西部开发过程中各种势力之间的斗争，以及白人驱赶并屠杀土著印第安人的血腥行动。影片中的主人公大部分是一些头戴宽沿帽、身着牛仔服、腰挎左轮枪的富有传奇色彩的西部牛仔。他们或策马鸣枪与匪徒恶棍追逐搏斗，或乘着驿马车，赶着牛群，冒着危险横越西部边陲。他们所到之处，主持正义、解人之危。由于他们所表现的英勇果敢、临危不惧、不达目的誓不罢休的精神，使他们长期以来成为许多人的偶像。西部片的故事结局往往是好人必得好报、坏人终遭惩治。这种影片充满打斗、枪战、追逐等动作性极强的场面，穿插一些英雄美人的故事，加上荒凉壮阔的美国西部景观，始终拥有着大量的观众。

最早的西部片可以追溯到1903年鲍特导演的《火车大劫案》，它是根据真实的社会新闻报导改编拍摄的。故事叙述美国西部地区一群盗匪打劫一列火车的事件，情节波澜起伏、扣人心弦。它的追逐与救援场面，以及美国西部环境气氛的渲染，使它成了一种开创性的电影艺术的展示。当时在美国著名的煤矿区匹兹堡放映此片时，盛况空前，矿工们蜂拥而至，从早上直到午夜，场场爆满。至此，西部片正式走上了世界影坛。

30年代以后，西部片在艺术上渐趋成熟，出现了一些较为严肃深刻的西部片。著名的导演有福特、惠尔曼、霍克斯、津纳曼、斯蒂文斯等，以扮演西部“牛仔”而闻名的演员有约翰·韦恩、贾利·古柏、阿兰·莱德等，其间标志性的作品，当推福特导演、韦恩扮演主角的《关山飞渡》了。它被誉为“里程碑式的作品”，当年曾获七项奥斯卡奖提名，如今又备受电影史学家推崇，成为世界电影艺术的经典作品。十分苛刻的著名电影理论家巴赞十分赞赏《关山飞渡》，他认为：“《关山飞渡》是达到了经典性的、风格臻至成熟的、相当完美的代表作。约翰·福特把西部片中的社会传奇、历史再现、心理真实和传统的场面调度格局糅合在一起，做到了完美的均衡……它犹如一个造工优美的圆轮，转到任何位置上轴的运动都是均匀平稳的。”可以说，《关山飞渡》是对传统西部片的一次完美总结和整体超越。而这超越，首先和最主要的表现在打破了以往西部片人物概念化、平面化的设置定式，而以细致的心理描写和性格刻画奠定了影片“超越”的基础。

1885年，在美国西部的蛮荒地区，一辆驿车在广阔的沙漠和山区行驶，在这既不通汽车又没有铁路的地方，驿车可说是唯一的交通工具了。

车里坐着几个不同身份的乘客：军官太太露茜怀着身孕去军队寻找自己的丈夫；一个绅士模样的赌徒不断向她献着殷勤；一名推销威士忌的酒商和爱酒如命的医生；偷盗巨款潜逃的银行职员和追捕越狱犯的绰号叫“鬃毛”

的警官；还有一个被当地妇女会驱赶出境的年轻舞女达拉丝。

在这条通道上，常常有印第安人出没，他们袭击驿车，誓与进入他们领地的白人抵抗到底。

驿车行至中途，又上来一个年轻人，他就是“鬃毛”要抓捕的越狱犯林戈，他正要到前方去寻找仇人路克兄弟，因为他是受诬陷而入狱的。

一连几天，驿车晓行夜驻。露茜经不起路途劳顿，在路上分娩了。她和婴儿都得到了达拉丝的细心照料。又一天，驿车正在行进时，前方升起白色的烟柱，这是印第安人进行攻击的信号。于是马匹狂奔，驿车急驰，车内的乘客有的惊慌失措，有的互相埋怨。当四十多个印第安人骑马冲上来时，原来几个以英雄自居的绅士们一个个吓得瘫倒车内。只有林戈勇敢地爬上车顶，把行李杂物扔掉，然后卧倒，向穷追不舍的土著开枪射击。土著纷纷落马，情景惊心动魄。经过一场硝烟弥漫、流弹呼啸的枪战以后，马车夫右臂受伤，抓不住缰绳了。林戈又奋不顾身地沿着车辕爬到辕马中间，跃身跨上头马，一手驾驭，催马快跑，一手握枪，又将一个逼近马头的土著击落马下，终于使驿车安全到达目的地。

经过这场患难，林戈同警官“鬃毛”取得了理解，同达拉丝建立了爱情。在同凶残的仇人路克兄弟决斗时，得到了医生的帮助。最后，在决斗中受伤的林戈带着达拉丝坐上“鬃毛”提供的马车，越过边境去建立自己的新生活。

《关山飞渡》是西部片的成年代表作。如前所述，由于好人好到顶点、坏人坏事做绝的人物塑造僵化模式被打破了，所以影片编织的矛盾冲突也就显得多姿多彩、跌宕起伏了，观众能够饶有兴味地去咀嚼人物之间的微妙关系和复杂的戏剧冲突了。时隔五十多年，当1989年中央电视台播出这部影片时，它仍然倾倒了大量的中国观众。

二次世界大战的爆发，中止了西部片的进一步发展。而战后，好莱坞比战前更着力地抓西部片的拍摄。从1946年至1960年的十多年，是西部片发展的黄金时期。先是城镇西部片，如《我亲爱的克莱门汀》、《正午》；然后出现枪手电影热，如《原野奇侠》；而《蓝箭》则把印第安人描写成不公正的牺牲品和值得同情的人物；福特宝刀不老，他拍摄的“骑兵三部曲”折射出了美国冷战政治的黑暗面。在这里，我们主要介绍一下《正午》，因为它被视为是对标准西部片的一次“变奏”。同样有我们司空见惯的“除暴安良”和“英雄救美人”，但却都作了“变奏”处理；主人公多恩同样不失英雄本色，但却不再热烈昂扬神奇，却笼罩上了浓烈的孤独和悲怆的色彩。《正午》曾被评论界视为“首开心理西部片之先河”，而巴赞则以其敏锐的学术嗅觉提出了“超西部片”的概念，并直言“与《原野奇侠》相比，我更喜爱《正午》。”

1870年盛夏一个星期天的上午，在美国西部一个小镇的教堂里正在举行婚礼。新郎多恩是本地治安有术的警长，新娘艾米信奉教友派，已说服丈夫不再从事以暴抗暴的职业，他们明天即赴远方经商。镇上的头面人物和居民们都来祝福新人并为他们送行。

正在这时，小镇的火车站站长惊慌地来报告一个凶险的消息：五年前由多恩亲手逮捕的匪首盖伊已逃出死囚牢，此刻正搭乘正午12点钟的那班客车赶来向多恩报仇，而盖伊的弟弟米尔特及其爪牙已公开在镇上活动以里应外合，此时已是10时40分，众人大惊，便劝多恩好汉不吃眼前亏，赶紧离开此地。

正在荒原上一路狂奔的多恩突然勒住了缰绳，掉头返回镇上。作为一名维护地方治安的警长，他不愿临阵怯敌。艾米劝说无效，赌气只身去了火车站。

多恩自以为市民们一定会齐心合力支持自己抗击盖伊匪徒的。他先去找当年判处盖伊绞刑的法官梅特里克商量对策，不想他正在打点行李，准备一走了之。他忠告多恩：“公元前五世纪，雅典公民饱受暴君蹂躏，罢黜了他。可是，几年过后当暴君复辟时，大开城门欢迎他的也是那帮公民。”多恩深感震惊和沮丧。

米尔特及其爪牙在车站迎候盖伊，摩拳擦掌、耀武扬威，艾米又怕又恨，只得返回镇上呆在一家旅馆里候车。

多恩准备招集一支自卫队伍。他找到自己的副官哈维。谁知哈维因多恩没有举荐自己继任警长而耿耿于怀，他说只有晋升了警长，才肯协助多恩，多恩断然拒绝，哈维恼羞成怒，当场扔下警徽和武装带扬长而去。

这时来了一个叫倍克尔的居民，他感谢多恩把小镇搞得太平无事，并勇敢地向多恩请战，多恩从他身上感到了几分安慰，信心倍增，继续去找帮手。此时时针已经指向 11 时 07 分。

多恩估计新任警长托比即将到任，便在办公桌上压了张留言。他来到街上，发现不少市民有意回避他，一副隔岸观火、事不关己的模样，多恩心中很不是滋味。

他来到旅馆遇到艾米，当知道她并没有回心转意后大失所望，他转身去柜台询问妓女海伦的房间，掌柜却爱理不理，海伦原是盖伊的情妇，盖伊被捕后一度和多恩有来往。后来她发现多恩爱的是艾米，便与哈维私通以报复多恩。她没想到多恩此时登门拜访，百感交集，口中却说：“你想请我去求盖伊吗？我可不干，我一点也帮不了你。”多恩却温和地说：“我是来告诉你盖伊回来了，你应当马上离开。”海伦看着这位置自己生死于度外的铁汉，心中涌动着万般柔情。

多恩回到警所，托比尚未到任，这时已经 11 时 16 分，再也不能拖延了！他来到男人集中的酒店，只所到酒店老板高声在说：“我敢打赌，盖伊下火车不出五分钟，多恩就得送命！”多恩当众呼吁帮手，却无一人响应。多恩实在想不通，在小镇生死存亡之际，这些平日里饱受盖伊欺凌的市民怎么如此幸灾乐祸、为虎作帐？

多恩愤然离去，来到他素来敬重的退休警官马丁处，马丁看破红尘，奉劝他早日脱身，不要白搭一条性命。多恩又去市政官员富勒处求援，富勒竟然闭门谢客。

火辣辣的太阳当空挂着，时光已近正午。

等着看好戏的哈维无所事事又来到海伦处，海伦冷然地说：“你是个漂亮小伙子，多恩是个男人，你比他差远了！你们都不敢出来帮多恩，他一死，这个镇也就完蛋了。”哈维还想动手去抓她，被她狠狠抽了一个耳光。

多恩心存一丝希望来到教堂求助，可牧师对他的请求不置可否、教徒们七嘴八舌，不得要领。最后在镇上享有声望的亨德森出的“点子”竟然是要求多恩赶快离开，这样小镇就不会发生流血事件，对大家都有利。多恩终于心灰意冷，拔脚走出了教堂。

在一片死寂的街上，多恩形单影只，又和哈维狭路相逢，两人大打出手，哈维被击倒了。此时是 11 时 44 分。

艾米去见海伦，出于对多恩共同的爱，两人坦诚相见。海伦直言不讳：“如果多恩是我丈夫，我决不离开他。我会拿起枪和他并肩战斗。”但艾米一时又难以违背教友派的宗旨，犹豫不决。此时是 11 时 50 分。

11 时 55 分，多恩走进警所，发现全副武装的倍克尔已准时待命，深受感动。但当倍克尔发现多恩除他之外再无帮手，立刻动摇了。劝走了倍克尔，他伏案写下遗嘱后惨然一笑，充满着孤独和悲壮。

汽笛尖叫了起来，火车正点到达了。

多恩视死如归，推弹上膛、孤胆迎敌。

一场激烈的枪战。多恩被盖伊一伙逼进了堆满草料的马厩。盖伊发起火攻，多恩被浓烟烈火包围，但他依然沉着应战，击倒一个又一个匪徒。

艾米冲入警所，读到多恩的遗嘱，泪流满面，不顾一切地拿起哈维扔下的枪扣响了扳机。但她不慎落入盖伊的魔掌。

多恩怒火中烧又沉着冷静，他略施小计，在艾米的配合下，终于击毙盖伊。多恩与扑上前来的艾米紧紧拥抱。围观的市民愈来愈多，他们默默无言，脸上的表情难以言说。

心力交瘁的多恩扔下警徽，和艾米头也不回地驶离了小镇。

50 年代初，正是麦卡锡主义甚嚣尘上的年代，影片着力塑造了一个孤独的英雄，在整个社会的胆怯与不理解之下，依然恪守独立人格和英雄价值观，它被认为是一部“政治西部片”。但无论人们的评价见仁见智，这部影片对传统西部片的“超越”是有目共睹的，而它对传统西部片精粹的“继承”更是显而易见的：它的故事情节自始至终跌宕起伏，扣人心弦，具有极强的可视性。

称雄三十载的西部片经历了 50 年代鼎盛的黄金时代后，在进入六七十年代以后，由于观众视点和趣味的变化而偃旗息鼓、渐趋衰弱。其他的一些类型片例如城市警匪片、太空科幻片等，取而代之，在城市与天际开拓电影艺术的新疆域。直到 80 年代，西部片才再一次重振雄风，而这一次的西部片复苏，则较少具有怀旧意味，更多具备了自我意识，为西部片这一传统的样式注入了新的历史内涵和精神内涵。

美国 1991 年出品的《城市乡巴佬》，将几个都市“白领”投入到西部牛仔的生活环境与状态中，完成了一种精神的洗涤，从而为西部片提供了一个全新的现代范例。

米奇和他的朋友菲尔、埃德均已人到中年，各自的处境却都不妙。食品店老板菲尔工作繁忙、妻子霸道，当她得知丈夫与女收款员有染时，一怒之下离开了他。埃德拥有一家体育用品商店，他娶了一位年轻、漂亮的模特儿为妻，却时刻担心她是否忠实于他。米奇的情况更糟，他是纽约城电台的广告商，与上司不和正想辞职，但软弱的禀性又使他下不了决心，因此十分痛苦；可米奇的妻子得知丈夫的烦恼后却说，真正的不幸是他俩的婚姻已出现了危机。米奇深感自己各方面都在走下坡路，生活无甚乐趣。为了摆脱困境，米奇和埃德、菲尔商定，暂时离家去度一个冒险的假期——到新墨西哥州参加“骑马放牧两周”的活动，当一回西部牛仔散散心。

在牧场，这些城里人见识了不少新鲜事。年迈的柯利似乎是最后一个真正的和传统意义上的西部牛仔。他戴着宽沿帽，气质硬朗，性格刚直，嫉恶如仇，他是米奇崇拜的英雄。一次米奇失误引起牛惊，愤怒的柯利指挥米奇和他一道集拢四散的牛群。这时，他们发现了一头怀孕待产的母牛。米奇负

责接生下一头小牛，可那头可怜的母牛却没有保住。生与死在同一时刻发生，这对米奇来说实在是个神奇的体验。在与柯利相处的短暂时光里，米奇了解到外表粗鲁的硬汉柯利是个快乐的、似乎永不衰老的单身汉，并从他身上学到了许多宝贵的东西。但不久柯利便在平静中安然去世。接替柯利的两个牛仔却是酗酒闹事、十分可恶。但是米奇他们在经受了锻炼之后，已不再是软弱可欺的了。在发生了冲突以后，两个牛仔索性将牛群和这几个城里人扔在荒野里不管了。这些城里人将面临真正的挑战。在将牛群赶往最后目的地的放牧中他们又遇到了狂风暴雨的袭击。然而，在严峻的环境中，米奇他们在体能与意志上都经受住了考验，完成了规定的任务。而更重要的，是他们在一种精神的洗礼中，在一个新的起点上重新找到了自己。

显然，《城市乡巴佬》将现代都市病，以及中年白领的危机感等等内涵，纳入了既定的西部环境与内容中，从而使传统的西部片至此忽然面貌一新。

然而这些年来，真正能够代表西部片崛起的，是另外三部影片，《杀无赦》、《与狼共舞》和《最后一个莫希干人》。

《杀无赦》在赢得了1992年奥斯卡最佳影片和最佳导演奖以后，引起世人瞩目。在所有的评述中，几乎都谈到了《杀无赦》的某种人物内涵和转变。在过去的西部片中，主人公都是正直善良，侠肠义胆的。但是《杀无赦》中的威廉，过去却是一个冷血杀手、江洋大盗。成家以后，他退出江湖，洗手不干。这次重新出山，也不是为了是非善恶，而只是为了几百块钱的赏金……以这些交待来为人物涂抹一些污点，似乎是为了改变传统的人物造型，也可为人物增添些许传奇色彩。但是我以为，在以直观形态为主体语言的电影叙述中，这些简略的画外交代，并没有给观众造成什么印象；相反，威廉在宽沿帽下那种刚毅坚韧的性格，那种果敢决杀的作风，使他更接近于传统意义上的形象……当然，在这里，观念改变也好，继承传统也好，都不是成功的绝对先决条件。影片的成功，在于它本身的叙事与造型。

影片的故事是这样的，一百多年前西部乡村的一个阴冷的雨夜，两个喝醉了失去理智的牛仔，挥刀刺瞎了妓女达莉拉的眼睛，割去了她的双耳和一个乳房。警长比尔逮住了两个牛仔，然后迅速做出了“判决”：一个牛仔赔五匹马给妓院老板，因为他原先的财产受到了损失；另一个牛仔赔给达莉拉两匹马，然后就把人放了。当另一位妓女责问比尔，说这不公平时，比尔对她说：“我罚他们款，就这样。妈的，艾丽，他们不是坏蛋、恶棍，他们只是愚蠢的乡巴佬。他们是惯犯，像妓女一样。”

如此荒谬的处理，令妓女们义愤填膺，“我们虽然是妓女，可老天，我们不是马！”于是她们决定凑钱雇杀手报仇。

大草原上的一所破败的农舍里，威廉正在竭力将病猪分开，但是他毕竟有一把年纪了，一不小心他一跤跌倒在臭气熏天的污泥里。这时，传来一个陌生的声音：“你并不像个冷血杀手。你是威廉吗？”不远处，一个立马横枪的年轻人正注视着自己。威廉大吃一惊，以为是一个为宿仇寻来的复仇者。来者叫斯考菲德，他怂恿威廉与他一起去杀掉那两个牛仔，然后平分妓女们的赏金。威廉告诉他，自己早已洗手，改邪归正，并且年纪也老了。斯考菲德见说不动他，便独自上马西行，临走时他说，如果威廉改变了主意，可以追上来。当威廉再次赶猎摔倒在地时，他望着一贫如洗的家和衣衫褴褛的儿女，下了决心。威廉上路后，又找到了十多年前的老搭档、黑人尼德。他们很快赶上了斯考菲德。

至此，所有的主要人物都已出场。开始时，雄赳赳气昂昂一副英豪气概的斯考菲德与年老不中用一副“熊相”的老猪农威廉形成了鲜明的反衬。于是真正的英雄本色就成了一种悬念，它最终又通过这种反衬的整个儿颠倒，让人释疑。

但是构成影片“戏核”的是威廉与比尔的对抗。为了最终塑造威廉，先要塑造好比尔。比尔是一个干练辣手、说一不二的警长。在妓女悬赏杀人后，一位身手不凡、名气也很大的英国杀手出现了。一路上，英国人鲍尔虽然几次以攻击美国国法来对美国人进行挑衅，但是无人敢动弹，大伙都被鲍尔的枪法与手段镇慑住了。然而，强中还有强中手，强龙难斗地头蛇，鲍尔被比尔击败，在受到一顿教训之后，灰溜溜地走了。接着，威廉在小镇上也遭到了比尔的毒打，他甚至威逼威廉爬出门去。

比尔果然厉害，然而影片恰恰是以他为铺垫，因为谁笑到最后，谁才是真正的英雄。受到这样的殴打和侮辱以后，威廉并没有耿耿于怀，他的目标仍然是那两个牛仔和那笔赏金。等他养好伤后，果然机敏干练地干掉了那两个牛仔。然而尼德却落到比尔手里，被比尔拷打至死，并且悬尸示众。

到了这个时候，威廉的愤怒被激起并且一发不可收了；也正是到了此刻，勃然焕发的英雄豪气以及对那些妓女的深深同情，使原来的主要目标——赏金，已经变得不重要了，在他向斯考菲德做了必要的交代以后，独自上路，他与比尔生死决斗不可避免了。

镇上的桌球室里，比尔正在布置追捕威廉的计划，门口传来了威廉威严的断喝。众人未及回过神来，随着一声枪响，那个殴打尼德的首恶“胖子”应声倒地。比尔道：“这就是那个杀手！”威廉道：“对，我就是来找你的。”人群闻声四散逃走。比尔冷笑道：“各位，他只有一颗子弹，他开枪时，用你们的手枪，打他个稀巴烂！”威廉的长枪对准了比尔，可是扣动扳机时，子弹走火了。比尔狞笑着，“杀了这狗杂种！”话音未落，只听得五声枪响，五具尸体横陈于地。威廉喝道：“不想死的就走后门！”屋里只剩下他与比尔了。这时威廉反而不急于动手，而是先去酒柜处喝酒。就在比尔开枪之前的一刹那，威廉击中了他，随后再次开枪，结果了比尔的性命。出门时他大声对着黑暗中的枪手道：“现在我出来了，出来时会见一个杀一个。谁向我开枪，我不止杀他，还有他的妻子和朋友。所以最好别开枪。”雨夜中不见人影，无人敢开枪。威廉慢慢地出门，上马，“你们最好厚葬尼德，别伤害任何妓女！否则我会回来杀得一个不留。”妓女们出来，只见威廉已消失在寒雨纷纷的夜色之中。

克林特·伊斯特伍德在《杀无赦》中，一人身兼制片、导演和主演。克林特在西部片这崎岖而又辉煌的道路上攀登了三十多年，无论是伸张正义、除暴安良的警探，还是单枪匹马、独闯天下的枪手，在他演来都是那样得心应手，令人信服。银幕上，他常常穿着宽大毡袍，头戴平顶黑帽，叼着雪茄……一副沉默寡言、冷面无情的形象，使许多影迷为之神往，甚至一些黑社会人物也将他塑造的形象奉为偶像。他扮演的西部英雄，粗扩、豪侠、充满野心、粗中有细、刚中带柔。忧郁、感伤往往是他角色性格的另一面。克林特认定象征美国神话的西部片会重新崛起，他终于以手持两座金像的姿态，证明了这一点。

《杀无赦》获得成功的意义，恰恰在于它是一部传统的和类型化的西部片。如果要说到西部片创作观念及风格的巨大变化，那还是要讲到《与狼共

舞》。首先，这不再是一部豪侠类型的个人传奇式的西部英雄片，它的叙事以及传奇色彩全然融入了历史事件与西部地域的广泛而深刻的展示中。它是一部史诗风格的影片。其次，在美国历史上和西部片中，当地土著印第安人总是被描写成威胁和破坏白人安全的凶狠野蛮部族。他们外貌丑陋、愚昧无知，对白人持敌对态度。这种种族矛盾和冲突不仅以政治、军事形式表现出来，而且也以文化形式表现出来。然而《与狼共舞》却是第一次没有以傲慢与偏见来描写美国西部的印第安人，也是第一次正面表现他们并且运用印第安语的影片。这部三个小时的影片重新观照了历史，从而对过去的许多西部片形成了一种反拨。在这部影片中，种族矛盾的责任与起因不再是印第安人，而在冲突以后，他们之间也仍然可以得到缓解、建立友谊。影片在人物及其关系的处理塑造上，真实细腻，画面又极尽宏伟瑰丽，气势壮观。《与狼共舞》是1990年七项奥斯卡大奖的获奖片，在此之前，好莱坞一直拒绝这部影片的构想。等到欧文·科斯纳竭尽全力将它推到世人面前时，人们不能不为之叹服。与《杀无赦》的克林特·伊斯特伍德一样，它也是欧文·科斯纳自制自导自演的影片。

影片故事发生在1863年。在南北战争中立了功，被授英雄勋章的中尉约翰·邓巴尔已经厌倦了战争，他甚至萌发了自杀的念头。他养伤治疗后，几次请求上校让他去边疆戍守，最后终于得到了同意。

邓巴尔独自一人向西跋涉。一路上他躲过南方军向他射来的冷枪，越过湍急的河流，踏着碎砾来到竖立在山腰间的神秘旧哨所，附近一片荒芜，没有人影。邓巴尔将古堡整顿了一番就驻守下来。他和一头每天晚上出现在古堡附近的古怪的狼交起朋友来。邓巴尔的出现，给世代生息在这里的印第安人带来了不安，苏族部落首领“脚踢鸟”说：“白人都不诚实，他们骑马不行，射击不行，他们很卑劣。我们无法与白人沟通。”苏族人一直警戒地防备着邓巴尔，暗中观察监视他的行动。一天，几个苏人策马来到哨所，对邓巴尔说：“我们根本不怕白人。”然后又策马回去。不久，另一个叫“风吹发”的苏族人夜里盗走了邓巴尔的马。在对面山上出没的波尼族人也早已发现了邓巴尔的行踪，因此常有暗箭射过来。一次当他被苏族人围困时，一个叫“拳斗士”的苏族女人给他解了围。他们开始平静友好地对话。原来这女人是白人，在孩童时被印第安人捕获并收养。现在她刚刚失去丈夫，沉浸在哀痛当中。邓巴尔觉得还是主动接近印第安土著为好，他和这位女人一起来到了苏族人部落。

这一地区山青水秀，森林茂密，土肥草沃，野牛大群大群聚来嚼草。苏族人邀请邓巴尔一起去狩猎，他们先埋伏在山岗上，观察野牛动静，然后分成几队人，风驰电掣地冲进野牛群里，用弓箭射，用绳索套，一下子捕捉到几百头野牛。苏族人见邓巴尔非常勇敢，又会动脑筋，不由地消除了隔阂。而邓巴尔也发现他们非常朴实善良，他说：“我要说的唯一一句话，就是和睦。”经过长期相处，邓巴尔终于和苏族人生活在一起了。

但是另一个部落的波尼族人经常要来骚扰苏人，有一次邓巴尔和“拳斗士”一起带领老人和妇女，在大部分苏族男人不在的情况下，在残酷的战斗中击败了波尼族人的偷袭。此时，部落首领“脚踢鸟”亲自做主，同意邓巴尔与苏族妇女“拳斗士”结婚。而苏族人也早已按照印第安风俗给邓巴尔起了名字，他们曾经见他每晚都与一只孤独的狼逗乐，就称他为“与狼共舞”。

从此他在印第安人圈子里就再也没有邓巴尔这个名字了。

北方军在战胜了南方军以后，便向西部大举进军。这时邓巴尔得知北方军将来找他并带走他的消息，他告诉苏族人，真正的危险不是波尼族人而是白人，因为他们是要斩尽杀绝苏族人的。他劝说苏族人到越冬的帐篷去，准备防御白人。他自己则匆匆来到哨所古堡整理行李，并把日记收藏好。

这时，白人军团已经来到这个地区，他们人数众多，装备精良。苏族人虽然拼力奋战，但毕竟兵力单薄，被白人杀的杀，捉的捉。

正当邓巴尔来到哨所时，也被一队北军骑兵团团围住，苏族人殊死搏斗以保卫邓巴尔，但终因寡不敌众，邓巴尔还是被白人捕获，在严刑拷打后当作叛徒押走。白人军官劝他放弃和印第安人同化的立场回归军队，遭到邓巴尔的严辞拒绝。邓巴尔始终不讲英语而只讲印第安语。在押解途中，白人军队受到苏族人的伏击，邓巴尔被苏族人救了出去。然而苏族人遭到了白人的残酷镇压，邓巴尔亲眼目睹了这场大屠杀。他带着妻子，离开了这块曾使他获得真正幸福的土地，踏上了漫漫征途，身后是那头狼凄厉的长嚎。

《与狼共舞》这部影片取得成功以后，欧文·科斯纳说：“我认为，导演与电影的关系好比一种婚姻关系。只有导演，才会对自己的影片寄予满腔的热情，并尽一切可能达到忠实的境界。所以，有时候导演像一位父亲，有时候导演又像一位母亲。他必须像爱自己的孩子一样爱自己的影片，并且努力培育它。这次拍《与狼共舞》，整整一年半时间里，我一直与影片同甘共苦，全部思想感情都倾注给它了。”科斯纳的这番感想，应当说是很有价值的“创作谈”。

在西部片重新热闹起来的情况下，制片商与创作者纷纷将目光转移于此。在这当中，最值得注意的《最后一个莫希干人》，它表现的历史时期更早，是在英军占据北美大陆时期。影片表现了白人与印第安人，以及白人之间与印第安不同部族之间的种种关系，通过各个人物形象，将正义与邪恶，善良与丑陋，崇高与卑鄙呈现在人们面前。影片值得关注，一方面它极富诗意的优美，影片开始是一片广袤无际的原始森林，松林发出阵阵沙沙声，画外响起了富于激情的诗句……影片结束时，则是男女主角眺望西边雾霭笼罩的山麓……全片以如此庄严而神秘的景色为背景，着意讲述了一个叫霍凯的英勇的美国人崇高又悲剧性的命运；另一方面，影片很富于悬念和运动感，同时又始终弥漫着一种神秘怪异的气氛，观赏性很强。但是，可能它的史诗风格与《与狼共舞》在感觉上过于相近了一些，所以这一年的奥斯卡大奖就被另一种个人英雄传奇风格的《杀无赦》夺去了。但是无论如何，《最后一个莫希干人》是一部当代西部片的标志性作品。

霍凯是一个英俊的白人小伙子，可是在他呱呱坠地时，因为父母被杀，就被一个莫希干人钦加奇古克收养。1757年的一天，钦加奇古克和养子霍凯以及自己的私生子昂卡斯，在山林中追捕一只鹿。

这时，当地城堡中的英军司令官埃德蒙上校残酷地屠杀了印第安人另一部落的休伦人。为了复仇，休伦人在首领马瓜率领下，向城堡进攻并包围了它。英国驻军要求移民及其友好的莫杀干人同心协力，抵抗法国军队及其盟友休伦人的进攻。埃德蒙上校的助手海沃德少校带着一队英国士兵，在莫霍克族向导的指引下，护送埃德蒙的两个女儿——科拉和艾丽丝姐妹前往要塞。路上，向导叛变，和早已串通的休伦人对他们发动了可怕的进攻。此时，霍凯和父亲、兄弟从天而降，杀退了休伦人，救出了海沃德少校和科拉、艾

丽丝。

要塞里，许多从军助战的莫希干人得知自己的家人处境危险得不到保护时，纷纷要求返回家园。但埃德蒙上校执意不准。夜晚，霍凯帮助印第安人逃去。他与科拉不期而遇，两人紧紧拥抱在一起。翌日，埃德蒙上校愤怒异常，不顾旁人的劝阻求情，将霍凯监禁起来，准备以叛乱罪将他绞死。

在法军的强攻之下，埃德蒙只得弃城投降。两军签约，法军网开一面，英军撤出该地。但是休伦族人及马瓜当然不同意这样的交易，他们一心想的就是复仇。于是他们在英军撤退途中设下埋伏，马瓜亲手杀掉了埃德蒙。

霍凯此刻早已挣脱了锁链，在危急之中，他冒死救出了科拉、艾丽丝和海沃德少校，然后与父兄钦加奇古克、昂卡斯会合，乘独木舟逃走，躲藏在山洞里。但是他们还是被休伦人发现了，霍凯父子三人逃出，科拉、艾丽丝姐妹及海沃德落入休伦人之手。

在休伦人的大本营，科拉、艾丽丝将被处死。霍凯只身闯入虎穴，与马瓜展开激烈争论后，由休伦大酋长作出判决。海沃德少校一直深深地爱着科拉，这时他情愿以自己的生命换取科拉的自由。艾丽丝则被酋长判给了马瓜。但是在患难之中爱上了艾丽丝的昂卡斯紧紧跟随在上了路的马瓜与艾丽丝身后，在格斗中，马瓜重创了昂卡斯并把他扔下了山崖，艾丽丝也紧随着昂卡斯跳了下去。钦加奇古克赶到，杀了马瓜。霍凯、科拉和钦加奇古克站在山上，眺望远山，为这场杀戮，为死去亲人的亡灵默默祈祷。著名演员丹尼尔·刘易斯出演主角，演来十分出色。这部影片曾在1992年名列世界票房榜首。虽然它没能获奖，但这绝不妨碍它成为一部经典影片，更是一部经典的西部片。

西部片何去何从，众说纷坛、见仁见智，但有一点是可以肯定的，那就是西部片将重新掀起热潮。这些新的西部片将不仅有插科打诨的喜剧型的，还有讲究声光刺激的枪战型的，一些美女们也要一改在西部片中女人拖累男人的传统的柔弱形象，而驰骋战马，一展西部片中“伟大的新女性”的形象，著名女星萨拉·斯通就在《致命快感》这部新西部片中以崭新的持枪跃马的牛仔形象使观众耳目一新。连专演喜剧的男人巨星埃迪·墨菲也大练马术，准备腾跃大西部。他的制片人说：“《与狼共舞》等片的成功证明了新型西部片不一定要皈依旧公式。”观众将拭目以待、大饱眼福。

语言、风格、流派的创新与探索

我们已经说过，以流行的观点来看，电影是十分“大众化”的，具有很大的“娱乐”属性。但是我们也已经看到，电影实际上有着它自己的经典与典雅模式。一方面，这个模式的主体构成仍是立足于“具体的审美表现”，也就是说，电影不像交响乐及古典绘画与雕塑之类，某一种类型天生就具有典雅的色彩，经典典雅与否，需要拍出来看。但是另一方面，在经典典雅与否的概念上，电影也还是有它的标志性类型的，一般来说，人们较宽泛地把电影分为艺术电影与商业电影（或曰娱乐电影）两大类，尽管目前世界电影的整合化趋势已使艺术性与商业性尽可能地融为一体，但从狭义上说，这两大类电影还是有它们的水分岭的。关于这一点，英国电影理论家彼得·沃伦曾以法国“新浪潮”电影运动代表性导演之一的戈达尔为例，对艺术电影与商业电影作了如下区别：叙事上缺乏过渡/叙事注意过渡；用“奇特化”产生间离效果/使观众认同人物和故事；暴露电影再现的受人控制性和不透明性/掩盖电影再现的人为性，使观众误认为这种再现是机械的、透明的；多种叙境/单一叙境；开放性（思维、情节、结构）/封闭性；不令人愉悦/令人愉悦；把观众引向（思考）现实/使观众沉迷于虚构。也就是说，所谓艺术电影，也就是说在艺术的品性上，它们首先就有了一种形式意义。然而与其它艺术门类相比，电影的经典典雅并不倚重于传说，艺术电影恰恰是反传统的产物，它更多地植根于艺术观念的与风格、形式的“先锋”与“前卫”。大约在二三十年代期间，法国、德国的一些知识分子先锋派人士从绘画、哲学等领域尝试了现代派的达达主义、超现实主义、表现主义的电影实践，从此，“艺术片”便相对固定地意指那种不以商业赢利为唯一目标、不迎合市俗口味、更多从知识分子人文立场出发并关注对人生哲理的探讨、艺术形式的创新的艺术品位较高的影片。这一个含义一直体现在二战后比较重要的几个艺术电影创作的流派中：如意大利新现实主义，它的代表作主要有《罗马，不设防的城市》、《偷自行车的人》和《罗马十一点钟》；法国的“新浪潮”和“左岸派”，他们的代表作有《四百下》、《精疲力竭》、《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》；德国的“新德国电影”运动，其标志性的作品有《玛丽亚·布劳恩的婚姻》和《锡鼓》，还有日本的“新现实主义”电影，其间诞生的《罗生门》不仅是日本电影史上的一座纪念碑，而且成为日本第一部登上世界影坛的优秀影片。

下面，我们择要向大家介绍一下其中的几部，它们是《偷自行车的人》、《四百下》、《广岛之恋》、《锡鼓》和《罗生门》。

由德·西卡导演的《偷自行车的人》（1948年）是意大利“新现实主义”最重要的代表性作品之一，在这部影片中，特别注重内容的社会针对性和形式的纪实性的意大利“新现实主义”，对战后意大利社会和人民的痛苦生活作了真实的描绘。为了加强影片的真实性，该片全部由“非职业演员”进行演出，男主角的扮演者本身就是有过失业经历的工厂工人，影片中的社会环境和各种场景全部实景拍摄从而凸现出影片的真实性和现实批判性。

安东失业了很久以后，终于找到了一份沿街粘贴广告的工作。一家人喜气洋洋，企盼着生活能从此有了新的转机。第二天，安东骑着一辆擦洗得簇新的自行车去上班，正当他全神贯注工作的时候，他的自行车被偷去了。安

东这一急非同小可，因为自行车是他维持这份工作必不可少的交通工具。安东带着十来岁的儿子穿街走巷寻找失窃的自行车。他们终于找到了小偷，可是自行车已被卖掉，安东又没有证据，只能眼看着小偷逃之夭夭。安东和儿子走到体育场附近，场外一排排各式自行车突然使他产生了一个可怕的念头。他把儿子打发开以后，终于鼓足勇气扑向了一辆自行车。可是他却被车主当场抓获，遭到了一顿毒打。安东的儿子在远处目睹了这幕惨剧，孩子的心灵受到了很大的伤害，他不顾一切冲进人群，用自己小小的身体死命地护卫着父亲。体育场散场了，在自行车的铃声和路人的辱骂声中，安东和他儿子含着眼泪默默地无望地走了开去。

这部影片第二年被评为好莱坞外国记者全球奖的最佳外国片奖，1958年又被列为十二部世界名片中的第三名。

法国“新浪潮”电影在拍摄中也采用实景拍摄，也大多具有纪实的特征，但和意大利“新现实主义”不同，“新浪潮”的导演们大多是战后成长起来的“新生代”，他们对战后西方社会的冷酷、伪善和邪恶表现了自己的憎恶、疑惑和迷惘，因而他们的影片更具个人风格和强调主观意识的表现。“新浪潮”尽管潮起潮落不过四五年时间，但它在世界电影史特别是艺术片的发展史上留下的影响却是深刻久远的。

《四百下》是“新浪潮”代表人物特吕弗的第一部影片。

一个叫安东尼的13岁男孩不喜欢法文老师的上课，他给一张画片上的漂亮女人添上胡子而被老师罚站，下课后又被锁在教室里“思过”。

有一次上课要迟到了，他就索性和同学鲁丝去游戏场玩“转椅”，突然他发现他的母亲正在林荫树下和一个陌生男人接吻。安东又惊又气，当老师追究他旷课原因时，他竟说是因为母亲死了。谎言被揭穿了，父亲来到学校，当着同学的面狠狠揍了他两个耳光。安东尼不愿再回家，他到叔叔的印刷厂去过夜。妈妈责骂丈夫下手太狠，到学校又搂又抱地把安东尼接回家，说要给他上千法朗的零花钱，并关照他不能告诉爸爸上次他看到的事。安东尼很喜欢巴尔扎克的小说，有一次他模仿他的笔调写了一篇自己很得意的作文，可是老师硬说他是抄来的，给他批了“零分”，还要把他带到训导室，安东尼半路上逃走了，他下决心不再读书。鲁丝把他带到自己家，把自己的面包省给他吃，还拿了母亲的一点私房钱。但这点干粮和钱远远不够，安东尼到父亲的办公室里去偷了打字机，因为太重他又回去还掉，结果却被门警发现。安东尼的爸爸这次不饶他，把他送交了警察局。在警察要妈妈说明情况时，安东尼才知道他是个私生子，爸爸不是他的亲生父亲。安东尼又被送到少教所，那儿全是少年犯，看守随意殴打孩子。有一天妈妈来看他，告诉他她和爸爸实际上已分手，她很想把安东尼带回家，但又无法忍受邻居知道真相后的闲话。她要安东尼明白，往后的日子只能全靠他自己了。安东尼什么都明白了。一次，所里的少年犯正在踢足球，安东尼突然冲出球场，从铁丝网下的一个口子钻了出去。看守紧追不舍，他朝着大海的方向拼命奔跑，脑子里只有一个念头：远远地离开这里！离开这一切！大海出现在面前，他一阵惊喜冲入海里，海浪已经淹没了他的膝盖，突然他又回到了惊涛拍击的岸边，他茫然若失地凝视着观众，背后是无边无际的大海……

这部自传体的作品朴实而细腻地表现了一个法国少年走向犯罪的心路历程，运用了大量的主观镜头来展现人物的心灵世界，和这一个少年的灵魂是如何被扭曲的，从中透露出特吕弗对社会不公正的愤恨之情。影片第二年

(1959年)在戛纳电影节一炮打响,获最佳导演奖,从而“新浪潮”和特吕弗在世界影坛名声大震。

正当巴黎涌动着汹涌的“新浪潮”之际,赛纳河左岸出现了另一批年轻的电影艺术家,他们被称为“左岸派”。“左岸派”宣称自己是坚持现实主义的,但实际上他们那种“深入内心的戏剧性的现实主义”应该称为“主观现实主义”。他们常采用一些手法把观众从剧情中“拉”出来(“间离”效果)进行冷眼旁观的理性思考。这类电影极讲究电影手法的推敲和形式的精致,但也往往令人费解、难以捉摸、过分离琢。“左岸派”的光辉旗手、最杰出的人物是阿仑·雷乃。他执导的《广岛之恋》和《去年在马里昂巴德》在欧美各国引起轰动,分别在戛纳和威尼斯电影节上荣获大奖。

1957年8月的一个盛夏,在广岛一家旅馆的幽暗房间里,一对萍水相逢的异国男女正热烈忘情地拥抱着,享受着热烈幸福而又短暂的爱情。法国女人是来日本拍摄一部宣传和平的影片的,她漂亮妩媚却又充满着忧郁伤感的情绪,而那个日本男人则是个看上去率真刚烈的建筑师。

影片的表层线索是这个法国女人和日本男人在“现在时”状态中的情爱,而深层线索则是“她”在二战时曾经爱过的一个敌对国的德国士兵,他曾和现在这个两臂分开成十字躺在床上的男人的姿势一样,躺在阳光灿烂的河边。

那是她的初恋。那时她才18岁,那个德国士兵比她稍大一二岁,他们不顾一切地热恋上了,他们相约战后举行婚礼。当德国士兵即将出发去巴黎时,两人商量好了出逃计划,并约定第二天中午在河边码头见面。然而当她次日中午来到河边时,他已被法国人开枪击中,奄奄一息地躺在地上,她疯狂地扑在他身上,呼唤着他拥抱着他,整整一天一夜,他的身体一点一点变冷,已经分不清自己的身体和他的尸体……

她神志不清地叙述着,好像回到了那个年代,日本男人颤抖着打了她一个耳光,或许是出于真爱的疯狂和忌妒,她却清醒过来,理解地温和地向他笑着。

她继续叙说着:她如何被人耻笑和屏骂,被剃光了头关进地下室,后来如何出逃至巴黎,当广岛遭到美国原子弹轰炸时,她的头发刚刚长到可以见人的长度。

这心灵的创痛她连丈夫都没告诉。日本男人激动心疼地紧紧抱住了她。

她要忘掉德国士兵,忘掉过去的痛苦;然而她越幸福越爱日本男人,就越忘不掉过去忘不掉德国恋人。

她从他身边逃开。回到旅馆后却又来到咖啡馆门前。夜很深了,她独自在这儿回忆家乡内韦儿、回忆初恋的爱情。他又来到她的身边,互相默默地注视着。他恳求她留下。她爱他,但不能留下。她思恋故乡内韦儿,那是她唯一真正活过的地方。“每当我思念他时,我也看到了你”。他俩的爱情从一开始就注定要结束,因为她忘不过去。

分手的时刻终于来到了,两人都处于一种可怕的、不能自主的茫然忧伤之中。

“广岛!广岛,这就是你的名字!”她叫着。

他呼应着她的呼唤:“是的,广岛是我的名字。你叫内韦儿,法国的内韦儿。”日本男子同样叫起来。

他们彼此凝视,彼此呼唤,却彼此相隔那么遥远,就像那两座城市。

值得一提的是，雷乃《广岛之恋》的成功，作为编剧的玛格丽特·杜拉（小说《情人》的作者、电影《情人》的编剧）是功不可没的。同为“左岸派”成员的她，在她的作品中总能将人类的情欲推向一个至深至新的境界，那种淡化情节却又揪人心肺的如音乐般迷人的文学感染力，使影片如泣如诉、似真似幻，充满独特的魅力。当然，雷乃那种将两个时空合二为一的“两层现实的对位”手法，也是此片和“左岸派”艺术家的一个特别贡献和标志。

现在我们再来看看“新德国电影”运动，使之成为具有国际影响的电影流派的影片是《玛丽娅·布劳恩的婚姻》和《锡鼓》。如果说前者是以写实为显著特色的话（前面已对该片作过介绍），那么《锡鼓》则在写实中多了一份神秘和怪诞。

《锡鼓》也叫做《铁皮鼓》，它以一个小孩子的眼光向我们展示了“第三帝国”时期一个德国家庭几十年来的变迁。奥斯卡的外祖母曾经掩护过一个纵火犯，以后和他结婚生下了奥斯卡的母亲。母亲年轻时和表哥相爱，可是却和奥斯卡的父亲结了婚。奥斯卡3岁生日那天，在宴会上发现了母亲和表舅的暧昧关系，大人的虚伪使他发誓再也不愿长大。他得到了一只铁皮鼓，使他果然成了侏儒，同时他还带有一种“特异功能”：他的尖叫声可以粉碎任何玻璃器皿，父亲要夺走他的铁皮鼓，他一声尖叫，落地钟的玻璃自动破碎；医生试图骗走他的鼓时，医院的玻璃药柜和各种药瓶全在他的叫声中震碎。

他的父亲成了狂热的纳粹分子。在一次纳粹集会时，躲在讲台下的奥斯卡敲起了铁皮鼓，一时会场大乱，检阅场变成了舞场。当他14岁时，表舅被纳粹分子杀害，母亲也自杀了。

又过了几年，奥斯卡爱上了玛丽娅，可是玛丽娅怀上了他的孩子后却同他的父亲结了婚，奥斯卡悲愤交加，随侏儒马戏团去了前线。

战争即将结束，奥斯卡回到了家乡。苏军终于来了，他们在地窖里找到了奥斯卡一家，父亲被枪决了。这个家最后只剩下孤儿寡母。父亲下葬了，奥斯卡也埋藏起铁皮鼓，决定重新长大重新生活。

《锡鼓》以荒诞的形式展现了一段极其真实的历史，由于其特别的思想意蕴和美学追求，影片1975年在戛纳电影节上与美国的《现代启示录》同获金棕榈大奖，成为“新德国电影”的里程碑。

说起日本电影，就不会不说到黑泽明、不会不说到他的《罗生门》。《罗生门》在威尼斯国际电影节上获金狮大奖，在奥斯卡电影节上获最佳外语片金像奖。它是登上世界影坛的第一部日本优秀艺术片。

影片的情节看似十分简单，可是观众却如坠五里雾中，影片看完还不知所云。在大雨倾盆的罗生门下，樵夫、行脚僧和打杂的都在那里避雨。为打发时间，樵夫讲了一个奸杀案：一个武士带着妻子远行，途中遇上了一个强盗。强盗把武士骗进树林绑在树上，然后当着他的面奸污了他的妻子，最后武士也被杀。偶然在场的目击者樵夫和行脚僧立即向警署举报，强盗很快被捕。看似简单的案情，在审理时却变得扑朔迷离、众说纷纭。强盗、女人、武士的魂魄、目击者樵夫等都各执一词并都合乎情理自圆其说。每个当事人和目击者陈述时，影片都把他们眼中的“林中奸杀”情节再映一遍，由于各人的立场、视点不同，情节各显纷呈，从而构成了该片多视角多重复的结构特点和存在主义哲学的思想内蕴。影片内容和形式的现代性，使之在当时成为一部颇受西方观众青睐的“前卫”、“先锋”的影片。

以上我们介绍了不少电影史上公认的经典艺术电影。这些电影虽然至今不过四十多年，有些才二十来年，但是它们在日新月异如万花筒般呈现的电影现象面前，便显得已经有点“老”了。我们之所以化较大篇幅介绍它们，是因为从战后到六七十年代，正是这类狭义的“艺术片”（实验片）的鼎盛时期，各种电影流派和风格争奇斗艳，为后人留下了宝贵的艺术财富。当然，所幸的是，这种实验与新潮的艺术努力，在整个电影发展流程中始终没有停止过（即使只是以散兵游勇的形式出现），这使我们还可以进一步“就近”介绍与评述。如果说上面的介绍基本是按国别和流派划分的，那么下面我们则根据七八十年代以后这类新潮艺术片实验片的创作很少再以流派、浪潮形式出现的实际情况，而大致分为几种电影类型向大家介绍。

一、散文电影

如果说大量的常规电影，就像文学中的通俗小说，那么电影中也有一种散文化甚至是诗化的电影。在这类电影中，故事、情节、悬念并不是主要的，而情感的优雅型态以及“散文”式、“诗”式的抒情形式，则成为它们的主要特征。《法国中尉的女人》就是这样一部影片。

这部电影采用了“戏中戏”的结构，它叙述了一个美国维多利亚时代的动人故事。影片中，两位演员安娜和迈克尔被聘来扮演十九世纪的莎拉和查尔斯——80年代初，一个电影摄制组来到一个海滨小镇拍摄《法国中尉的女人》。镜头开拍时，天色微明，海风怒号，安娜扮演的莎拉身着黑色服装，沿着伸向海中的防波堤朝前走去。她忽然停下脚步，凝神眺望着波涛汹涌的大海……画面骤然叠化，故事追溯到了一百多年前。

在英国南部的一个小镇，贵族出身的地质学家查尔斯刚与一个富商的女儿订了婚。查尔斯在与未婚妻外出散步时，看到防波堤尽头有一个女子独自伫立在怒吼的狂风之中，浪涛拍击着防波堤，激起了高高飞溅的浪花。查尔斯从未婚妻那里得知这个女子名叫莎拉，当地人轻蔑地称她为“法国中尉的女人”。她以前是一个家庭教师，被她的法国情人遗弃后，就经常呆呆地来到这里，凝视大海，伫立良久，盼望情人归来。

这件事引起了查尔斯对莎拉的极大同情。一次他不顾狂风和飞溅的浪花，疾步沿着防波堤走去，走到莎拉身边，告诉她站在这里有危险。一天，查尔斯在采集矿石时遇到莎拉，莎拉告诉他，她对引诱自己的那个法国人其实已不抱任何幻想，但又不愿离开这个小镇。因为她虽然受过很好的教育，可是社会地位却仍然很低，一旦离开这个小镇，就只能沦落为娼。这番话使查尔斯慨叹不已。

影片以极美的画面构图，以充满美感的忧郁感伤，以一种恰到好处的古典主义的情怀，舒缓优雅地表现着这一切，从而充分展示了散文电影的特色。

当查尔斯发现自己对莎拉产生了感情之后，他去征求一位朋友格罗根博士的意见。据格罗根分析，莎拉是患了一种“隐性忧郁症”。格罗根试图说服查尔斯不要迷恋名声不好的莎拉，并建议把莎拉送到一家精神病院去治疗。然而查尔斯却资助莎拉离开小镇去了另一个地方。

到了这时，演员安娜和迈克尔假戏成真，互相迷恋上了。安娜趁拍片间隙回伦敦看她的丈夫，她答应回来再与迈克尔相会。

故事又回到1867年，查尔斯终于去外地寻找莎拉，两人相见，不能自持，莎拉自愿委身于查尔斯，而查尔斯却惊奇地发现她原来是个处女。查尔斯顶着身败名裂的压力，与未婚妻解除了婚约，而当他不顾一切地再去寻找莎拉

时，莎拉已不知去向。

影片又回到“现在时”，迈克尔因为与安娜“分手”而十分痛苦，他安排了一次机会，恳求与安娜认真谈一谈，而安娜却只喃喃地说了一声“温德米尔”，而这正是影片最后一场戏的外景地名。

故事又回到“过去时”。几年以后，查尔斯终于在温德米尔找到了莎拉。此时莎拉已经成了一个艺术家。在湖岸一座白色楼房的楼梯口，这一对久别的情人又重逢了。在金色的阳光下，两人相互走近，紧紧拥抱……以后，人们常常可以看到那对熟悉的身影在宁静的湖中泛舟，黄昏时分，小舟载着男女主人公渐渐消失在苍茫的暮霭中……

“过去时”中角色的结局是美满的，然而“现在时”的这对男女演员又如何呢？在庆祝拍片完成的宴会结束后，安娜和丈夫一同离去，把迈克尔孤单地留在那里。

以这种散文式的情感美和形式美为特色并且出类拔萃的另一部影片，是《我的左脚》。和《法国中尉的女人》一样，这也是一部英国影片。它是一部描写与残疾作斗争的激动人心的影片，在躯体的病疾折磨中，我们看到了主人公坚强的人生信念，在极端的生存困难中，我们看到了生命的火花在闪烁，在他以及他的周围，我们看到了美丽灿烂的情感。著名演员丹尼尔·路易斯因为成功地塑造了主人公“克里斯蒂”顽强不屈的形象，而获得第62届奥斯卡最佳男主角奖。

克里斯蒂出生在爱尔兰都柏林的一个穷苦家庭，父亲是泥瓦匠，家里有十三个子女，克里斯蒂排行第九，全家生活十分艰难。克里斯蒂患有先天性大脑麻痹症，几乎全身瘫痪，全身唯一能够活动的只有左脚。小克里斯蒂发誓要靠这只左脚开创自己的生活道路，母亲也鼓励儿子克服残疾，学习讲话。七岁那年，克里斯蒂用他的左脚趾夹着一支粉笔写出了字母“A”，不久又写出了一个完整的单词。影片于此，充满情感又分寸得当地渲染了这一时刻给全家带来的极度欣喜，以及掀起的情感涟漪，此情此景虽无大波大澜，却拨动了观众的心弦。

长大以后，举止文静、心地善良的女医生艾琳经常来帮助克里斯蒂练习讲话和进行肌体活动，介绍他阅读莎士比亚名著，帮他安排个人画展。克里斯蒂很快堕入情网。可是在得知艾琳早已订婚以后，克里斯蒂感情上受到了严重挫折，他曾经试图自杀，然而他终于战胜了自己。此时，他已学会和人交谈、表达思想，并且成了一个特殊的画家，后来又成了作家。

1957年，父亲布朗先生突然去世，克里斯蒂精神上又一次受到打击。悲痛中，他似乎获得了灵感，继而用打字机写成了自传《我的左脚》。十五年以后，克里斯蒂和护士玛丽结为伉俪。

近年来作为散文电影类型而又十分出色的，还有《紫色》、《走出非洲》、《看得见风景的房间》、《黑袍》等等。虽然这类电影可能会由于适度的冗长和优美的舒缓，而失去许多观众，不能成为主流电影，但是它们在电影风格及语言上的比较纯粹的审美追求，则无疑是有价值的。

二、哲理电影

对于审美的不懈探寻与追求，不是因为功名利益，而是出自内心对于艺术的热情，这是十分可贵而令人赞佩的。如果电影没有了这种艺术精神的推动，就难以保持它那种永不满足的内在动力。在这方面做出杰出贡献的人物有许多，其中尤其出色并在国际影坛最负盛名的一位是瑞典的电影艺术家伯

格曼。

伯格曼出身于牧师家庭，神秘的宗教氛围，典型的中产阶级家庭教育，对伯格曼的心灵有着深刻而复杂的影响。以后，他的“自我抒发”及“内省电影”情结和灵感源泉，都追溯到了他的童年。他第一个把哲理开宗明义、不作掩盖地带进电影，第一个以电影的形式关注后工业社会中人的异化以及现代人的孤独、痛苦。他一生的电影创作很多，在几乎所有的重要世界级电影节中都曾获奖。这里我们就介绍他获戛纳“金棕榈奖”的《第七封印》和获西柏林电影节“金熊奖”的《野草莓》。

《第七封印》这个极具隐喻和象征意味的故事发生在14世纪，整个影片用黑白胶片拍摄。黎明的海滩上，远征归来的十字军骑士布洛克在做晨祷。他双眼布满血丝，目光忧郁而悲痛。一个身披黑色斗篷、面容苍白的人出现在布洛克身后，布洛克颤抖了，他知道这是跟踪了他很久的死神。黑衣死神宽大的斗篷已搭上了骑士的肩膀，骑士忽然提议同死神对弈一局，在漫长的回乡途中，只要棋局未完，死神就该宽延他的死期；如果他战胜了死神，那么死神就该放过他的灵魂。死神迟疑了一会，接受了他的建议。

骑士与侍从在荒野中踽踽而行，路边到处是死于瘟疫的尸体；雾霭中的灰色教堂，一个画匠在墙上涂抹；骑士跪在圣坛前，凝视着圣徒的“冷漠”和基督的“痛苦”；教堂外，枷着一个犯了通奸罪而受尽折磨的女人，人们指责她带来了瘟疫，很快就要处于火刑……这种怪诞、混乱和恐怖的景象显然是一种象征，是伯格曼对于世界的一种看法。同时影片中布洛克对上帝存在的疑问，也显然隐喻着人类迷茫失落的精神世界。

棋局时断时续，死神虽然终将来临，但是布洛克仍在竭力抗拒死神，这正是人类的某种印证。可是这个人类世界又是多么邪恶罪孽呀！神学博士沦为盗贼；流浪艺人勾引铁匠的妻子；忏悔的自戕者成群结队地抬着圣像和十字架，彼此鞭挞呼号；蔓延的瘟疫使人们预感到末日审判的来临。

唯有流浪剧团的约夫、米娅夫妇才使布洛克疲惫的身心得到了少许的安宁……布洛克似乎渐渐醒悟了，真理就是尘世的幸福，孩子就是人类生命的延续，使人类获得拯救的不是神力，而是孕育生命和爱的永恒……

影片至此也终于使观众从怪诞阴郁的压抑中透过一口气来。影片融写实、虚拟、绘画风格、舞台场景于一体，各种单一元素构成了一个连续的思索过程，探求着存在与虚无、生命与死亡、青春与衰老的哲理。伯格曼曾称该片表现了他对核战争的恐惧不安和对人类前途的悲观失望，但也充分肯定了主人公“布洛克”的精神追求。经过了许多绝望、磨难，布洛克终于带着他的追随者走出了邪恶走出了死亡……影片深刻的哲理、独特的构思、奇异的风格和浪漫诗情，使人们公认它是伯格曼最具雄心的一部影片，是他用电影创造的《浮士德》。

然而这样的影片显然是沉重难读的。在这一点上，电影似乎也与其他艺术样式靠近，即“艰深”成了经典性的经常标志。在伯格曼的另一部代表作《野草莓》中，表述的“间离性”有所削弱而其哲理意念的风格却依旧。

76岁的医学教授埃萨克为人冷漠，性格孤僻，他妻子已去世多年，他们的婚姻是不幸的。他的儿子艾瓦尔德住在隆德，也是个医生。埃萨克在去隆德接受名誉博士学位的那天早晨做了个恶梦，梦见自己成了死人。他被惊醒后，决定不乘飞机，改为自己开车去隆德。与丈夫分居数月的儿媳妇玛丽安也搭车去看丈夫。路上，玛丽安批评埃萨克自私，艾瓦尔德为完成学业向父

亲借了一笔钱，埃萨克却要儿子以后每年偿还这笔钱。可埃萨克认为这样儿子才体面。玛丽安却说这将意味着丈夫得一直工作到死。

汽车拐入小路，停在一所别墅前，屋旁有一块野草莓地，这是埃萨克青少年时住过的地方。忽然，埃萨克恍惚进入了当年的情景，烟囱冒出了炊烟，门窗敞开了，传出了钢琴声与喧闹声，埃萨克蓦然看到了自己青年时的恋人莎拉，她依然是少女模样，美丽活泼。埃萨克不由激动地喊道：“莎拉！是我呀！”莎拉没有听见，一个十八九岁的小伙子——埃萨克的哥哥走过来，吻了莎拉……

一个少女的声音将埃萨克从往事梦幻中唤醒，一个姑娘和同时爱着她的两个小伙子请求搭车。姑娘名叫莎拉，当她摘下太阳镜时，竟与埃萨克青年时的恋人十分相似。大家上车走了没有多远，撞车的阿尔曼夫妇也挤上了这辆车，可是上车后这对夫妇不停地互相恶毒攻击，玛丽安要把他们撵下车去。

影片意欲表现什么，到此刻已是十分清楚，这就是要探讨夫妇，恋人，父子女之间的亲情关系。埃萨克是一个因为冷漠而得不到亲情的人，其他各种人物关系的呈现，也都因为没有爱而处于焦躁烦恼和扭曲之中。

汽车驶入了埃萨克的故乡，他带玛丽安去看自己的母亲。这位 95 岁的老太太高傲而冷冰冰，开口全是抱怨和指责。

这时那对小伙子由争风吃醋而动武。重新上路后，埃萨克又睡着了，他又回到了野草莓地。莎拉说他什么也不懂，和他说不到一块，她要嫁给埃萨克的哥哥……阿尔曼好像成了埃萨克的老师，而埃萨克的作业成绩很差，阿尔曼说他不及格，还说他自私、冷漠——而这又正是他妻子对他的指责……埃萨克来到一处林中空地，看见妻子与一男人做爱……莎拉出现，又消失了……

埃萨克醒了，他对玛丽安说了这些怪梦。玛丽安则告诉他几个月前与丈夫的争吵，原因是她怀孕了，而艾瓦尔德却不愿意让她生下孩子。他认为生活在这世界上是荒谬的，他本人就是不幸婚姻的产物，从小在冷漠、恐惧、猜疑中长大，他和他的父亲竟是如此相像。

一行人终于到了隆德。授衔仪式过后，玛丽安和艾瓦尔德去参加舞会。埃萨克累了，早早休息，他又梦见了野草莓地、莎拉和自己的双亲……

在影片中，伯格曼打破了时空界限，将各段时空互相套叠，现实与过去也互相对应，现实、梦境、回忆、想象，交错出现。在一天一夜的时间跨度中，影片回顾反省了埃萨克的一生，贯穿的则是对于情感性格的思考，内涵丰富而深刻。

三、新喜剧电影

假定性是艺术创作的共通规律。尽管电影是以直观语言去逼近生活、力求真实的，但它们毕竟仍是艺术地再现，而不是生活的本身。然而这也正说明，一般的叙事艺术特别是电影艺术的表现形态，是要尽可能地掩饰这种假定性，以给观众造成一种恍如真实的感觉。而在这一点上，稍有例外的是电影喜剧片。它们的夸张，它们的戏谑，与观众达成了一种接受的默契，也就是说观众一般不会用细致的生活真实去要求喜剧片。但是喜剧片的假定性“出格”可以达到什么程度呢？于是，一些喜剧片便以超现实的型态，进行了某种实验。《一条名叫旺达的鱼》就是这样一部影片。

乔治是居住在伦敦西部的一个专于抢劫和杀人越货勾当的黑帮分子。这天，只有他的保镖兼仆人凯恩在家。凯恩是个“结巴”，深爱各种小动物，

正当他盯着鱼缸内一条热带鱼轻声道：“你好，旺达”时，旺达恰好带着粗野的奥托进来。旺达诌称这是她的弟弟，实际却是她的美国情人。乔治回来了，他们策划并实施了抢劫珠宝行的行动。

乔治当着大家的面藏好了珠宝，却又悄悄地取走，以图独吞。而奥托也给警察打了匿名电话出卖了乔治，以便独吞财宝。接着乔治入狱，奥托与旺达去取珠宝，正当旺达准备在取出珠宝后即暗害奥托以便个人独占财宝时，他们发现保险箱里已是空空荡荡。

这时乔治的律师阿基出场了，他的任务当然是要使乔治无罪释放。可是旺达却认为，从阿基口里可以套出乔治藏宝的秘密，于是就去和阿基套近乎，弄得阿基神魂颠倒，可是这又使得奥托醋劲大发。其间笑话迭出，令人捧腹不已。

此后，凯恩受狱中乔治所命，要去除掉一个目击证人，整个过程也成为荒诞滑稽剧。凯恩回到家，经不住旺达的“抚爱”，将乔治要他严守的秘密和盘托出，可是关键的藏宝地点连凯恩也不知道。旺达又把目标对准了律师阿基。旺达一路纠缠勾引，奥托一路盯梢吃醋；旺达与阿基假戏成真，两人真爱上了，这又使得阿基几陷尴尬与困境之中，真是乱成了一锅粥。

最后，凯恩、奥托、旺达和阿基分头冲向财宝贮藏地，经过一番极其戏剧性的争斗，奥托完蛋，凯恩不知所终，旺达和阿基依偎在一起，带着财宝远走高飞。

当然，故事概述难以展现它喜剧的魅力，也难以描述它别出心裁的构思和各种不可思议的生活、情节及人物造型。然而它显然是一部独特而别有风味的艺术电影。同样的情形也在《神经近于崩溃的女人》一片中形成，它是那么别致有趣，然而我们也只能于此概述它的故事。

佩芭是一个女配音演员，不时还拍些广告片。正当她在事业上一帆风顺的时候，她的个人生活遇到了麻烦。佩芭与伊万相爱，并同居多年。但是忽然一天伊万告诉佩芭，他已经不爱她了，他还在录音电话中留言，让佩芭将他的衣物装在箱子里。佩芭知道，这意味着伊万将与她一刀两断。面对无情的遗弃，佩芭心情沉重，大感失落。这时，佩芭已经怀孕，而孩子就是伊万的。她急于要找到伊万。

卢西娅也是被伊万抛弃的女人，但她的遭遇更惨，当年她为伊万生下了卡洛斯，伊万就离开了她。由于悲愤过度、卢西娅精神失常被送进了医院。一年前，当她在电视中听到伊万的声音时，她恢复了记忆。虽然儿子已经长大成人，可是卢西娅仍然执意报复。

佩芭到处找伊万，变得神经质起来。这时，她的女友坎德拉跑到她家来，原来坎德拉盲目地爱上了一个小伙子，而这个小伙子却是个恐怖分子并已落入法网，坎德拉担心警方把她当成恐怖分子的同伙，于是就躲到了佩芭家里。佩芭曾想出租住房，而来看房子的却正是卡洛斯和他的女友玛丽莎。佩芭自己也正痛苦不堪，不知所措；而坎德拉却又觉得走投无路而欲跳楼自杀；玛丽莎又喝下了佩芭为伊万准备的加了大量安眠药的凉汤……家里乱成了一团。

影片在表现这一切的时候，生活情景及人物情感的外在型态都是相当变形的，它们怪诞离奇而又笑话百出。于是它就与众不同，值得玩味了。

伊万带着他的新欢来到飞机场，正排队准备领登机牌，卢西娅和佩芭先后闯进了候机大厅。卢西娅掏出手枪，瞄准了伊万。在千钧一发之际，佩芭

急中生智推了一辆小车撞向卢西娅，卢西娅的子弹射向了空中，佩芭却因紧张、疲劳而昏迷过去。

卢西娅万念俱灰，请求警察把她送回精神病院，她宁愿永远呆在那里。伊万扶起佩芭，为感激她的救命之恩，他表示愿意推迟旅行，与佩芭谈谈。佩芭此时已看清了伊万的面目，她认为自己与伊万已无话可说，她淡淡地道了声再见，便离开了这个负心的男人，去寻求新的生活。

四、一种新潮实验电影

在以“先锋”、“前卫”的姿态为标榜的新潮实验电影创作中，历来做出重要贡献并且始终对此具有兴趣的是欧洲的一些国家，美国这个电影大国对此恰恰是比较冷淡或者说是敬而远之的。然而“大卫·林奇”的名字，却陡然改变了人们的这种印象，并且成为世界影坛极为人们瞩目的现象。大卫·林奇的电影总是在叙事中形成强烈的奇异诡谲的意象，以及种种难以解释与认知的事理。看大卫·林奇的影片，总有一种晦涩而不可知的疑惑弥漫在我们的心头，挥之不去。大卫·林奇是80年代崛起的新潮派导演，由他编导或执导的《象人》、《蓝丝绒》、《双峰镇》、《野性难驯》都是很具魅力很具声名的影片。这里，我们先来谈谈《双峰镇》。

双峰镇位于美加边境，宁静美丽，人们过着怡然自得的田园生活。然而，自从女中学生劳拉的尸体出现在帕卡木材厂附近的湖中，紧接着另一个少女被人强奸、殴打，小镇就再也不能维持表面上的平静了。联邦调查局的特工人员库珀决定与小镇上的警长哈里携手合作，将这两起案件查个水落石出。

据劳拉的同学反映，劳拉的男朋友鲍比十分可疑，前不久他又和一个有夫之妇勾搭上了。于是库珀和哈里传讯了鲍比，但都又因为证据不足而不得不把他放了。

在以后的调查中，库珀发现劳拉性格怪异，喜怒无常，还干过一些见不得人的事情，她曾疯狂地吸过毒，并为一家色情杂志拍过裸体照。可是，到底是谁杀死了劳拉呢？库珀百思不得其解，调查的情况也越益扑朔迷离。

此时，哈里警长却与帕卡木材厂老板的遗孀乔斯琳双双坠入情网。库珀只好单枪匹马地继续调查。乔斯琳在丈夫去世后，接管了木材厂，可是她丈夫的姐姐凯瑟琳极其尖刻自私，千方百计地想侵吞弟媳的财产，制造了许多事端，乔斯琳虽然坚强果断，但是外来人的身份使她在双峰镇孤立无援……然而这一切，又与劳拉被杀案有什么关系呢？

一天深夜，哈里正在和乔斯琳幽会，忽然被库珀叫了出去。原来库珀接到了一个奇怪的电话，对方约他在医院见面。库珀和哈里驱车赶到医院，没想到在那里等候的是鲍比的朋友迈克。迈克告诉他们，两起案子的作案者就是鲍比。在迈克的指引下，警方在地下室抓到了鲍比，鲍比对两次作案供认不讳。气愤已极的迈克竟夺过警长的手枪将鲍比打死了。

影片揭示了双峰镇貌似平静的生活中的种种“谜”，在一些道貌岸然的人的灵魂深处，充斥着贪婪、自私、肮脏、嫉妒。在观众看来，这个案子到影片结束时仍然是个谜，除此之外，大卫·林奇特别善于运用各种手段，营造一种非常态的、怪异迷乱、诡谲绕人的意境。

在《双峰镇》之后，大卫·林奇的《野性难驯》获得了戛纳电影节“金棕榈”大奖。

影片开头，塞勒获释出狱，与他真心爱恋的萝拉团聚。塞勒是在四年前代人受过去服刑的。萝拉的母亲玛丽埃塔决意要拆散这对情人。塞勒与萝拉

动身南下后，玛丽埃塔执意要她的老情人、私人侦探约翰尼去追踪他们。旅途中，萝拉回想起她怎样在 13 岁的时候被叔叔普奇强奸，还有她父亲怎样自焚身亡。与此同时，塞勒则回想起了玛丽埃塔怎样勾引他，并在他拒绝她后怎样唆使别人对他下手的。当时，塞勒正在为玛丽埃塔的一个毒品同伙桑托斯处干活。

玛丽埃塔又叫来了桑托斯，请他也去找到萝拉和塞勒。桑托斯的条件是杀掉约翰尼，因为他害怕约翰尼会发现他们的非法生意。玛丽埃塔同意了。于是桑托斯与毒品大王赖因迪尔取得了联系，将这个买卖交给了赖因迪尔。很快，玛丽埃塔就为自己做下的事感到懊悔，她急忙去找约翰尼，但他已被赖因迪尔的人绑架并杀害了。

萝拉与塞勒继续南行，塞勒终于将萝拉父亲死去的真相告诉了她——当时，他是桑托斯的司机，在桑托斯将她父亲烧死的那个夜晚，他正在房子外面等候着。

两人来到了一个小镇，在这里，塞勒遇到了受命于赖因迪尔的佩罗，心怀叵测、阴狠邪恶的佩罗怂恿塞勒和他一起去抢劫商店，实际上，那是一个意欲杀害塞勒的圈套。但是，当警察来到时，丧命的却是佩罗，而塞勒则进了监狱，去服第二次刑期。

这部影片和大卫·林奇的其他影片一样，其事件逻辑似乎是合理的，但是大量的具体表现形态却又是非逻辑的。比如影片中的那些场景那些地方，阴森怪诞，冷僻败落，一种奇奇怪怪的感觉，始终笼罩着观众，又比如，这对“野性难驯”的恋人究竟意欲何往，他们为什么总要去往那些黑暗无序充满危险的所在？甚至影片中的色彩音响，也总是与人们的体验不同。影片总是充满了蹊跷与疑惑，它们经常能够在观众的心绪上形成一种恍惚无着然而又印象深刻的情形。

数年以后，塞勒再次获得释放，萝拉又一次公然反抗歇斯底里的母亲，带着当年她与塞勒生的孩子去接塞勒。塞勒虽然一时间对他们是否应该继续在一起有些怀疑，但终于受到了他们共同的梦想的鼓舞，两人拥抱在一起。

相近的参照——中国港台电影

一、香港电影

香港电影从本世纪初至 60 年代中，大致经历了初期的默片时期、30 年代的发展时期、沦陷后的停滞阶段、战后的重建时期及至五六十年代的初步繁荣。其间香港电影形成了现实主义的传统，着眼于反映香港的社会问题和人物心态。从 60 年代末开始，香港经济的迅速繁荣，带来了观念的巨变，现实主义电影的社会教育功能日见式微，而电影的娱乐功能则被日益强化，香港电影因此进入了转型期。其最鲜明的特点便是以娱乐、商业为本的新派武侠片、功夫喜剧、市民喜剧、社会奇案电影、黑社会暴力片等类型片蓬勃兴起，形成了港片的多元格局。而武侠（广义，含武打、功夫片等）片则是其中最主要的片种。如果说风靡世界的“西部片”是美国人的专利的话，那么“武侠片”便是中国人的独创了。这种具有鲜明民族特色的新片种起源于 1928 年张石川导演的《火烧红莲寺》。据史料记载，该片“一出之后，远近轰动”，红莲寺里的这把火，“放出了无数的剑影刀光”。从 1928 年至 1931 年日寇入侵，不到四年的时间里，仅上海拍摄的近四百部各类影片中，武侠片就占了 250 部。《火烧红莲寺》一直拍了 18 集之多。武侠片的出现和兴盛，自是有它的历史和文化的的原因，也有它先天的不足和局限，许多有识之士对之嗤之以鼻。战乱中，在社会舆论的抨击下它逐渐衰弱。新中国成立后，武侠片被认为没有教育意义而在大陆完全停拍。它的重新复活和人们对它的重新认识，是起因于六七十年代香港几部武打片的出现，特别是李小龙主演的表现海外华人不堪忍受异族压迫和奴役、奋起反抗的《唐山大兄》，反映华人和西方黑社会努力搏斗、替同胞报仇伸冤的《猛龙过江》等，重又引起了海外华人对这一片种的关注和热情。特别是李小龙主演的、1972 年香港出品的《精武门》更是表述了反对侵略、捍卫民族生存权和自尊心这一重要的主题。

津门大侠霍元甲突然神秘地去世了。医生说是由感冒引起的肺炎所致，但精武馆众弟子都心存疑窦，特别是弟子陈真（李小龙饰），一连几天不思饭食、极度悲痛。一天，馆内正举行追怀师父的仪式，突然撞进了两个日本武馆的武士和一个翻译，说是奉馆长铃木之命前来送礼的，说着举起一块匾额，上书“东亚病夫”四个大字。众人大哗，陈真更是怒火中烧，正要拔拳教训汉奸翻译，却被大师兄使劲按住了。陈真憋闷得眼中喷射出火焰，眼看着三人得意忘形扬长而去。

第二天陈真带着匾额出现在日本武馆要求“领教拳术”，结果他以寡敌众、愈战愈勇，镇定自若地舞着三节棍，日本武士个个头破血流，四散奔逃，最后他逼着昨天两个武士吞下了“东亚病夫”的条幅。

扬眉吐气的陈真正想顺路走进一家公园去散散心，却被“红头阿三”拦住，因为“华人与狗不得入内”。陈真愤怒责问，两个日本浪人要陈真趴在地上学狗叫就带他进去。陈真怒不可遏，大打出手，围观的中国人齐声叫好。警笛声中他在市民的掩护下离去了。

铃木派武士进行报复，精武馆内血迹斑斑一片狼藉。有人埋怨陈真惹事，但大师兄却爱护地要他出去躲避一下。陈真执拗地不肯。深夜他独自面对师父遗像，思绪万千，却在不意之中发现原来是冯管家和厨子两人在师父饭食里下的毒！第二天一早，人们在街头电线杆上发现了暴尸的两个凶手，陈真

则不知去向。深爱着陈真的师妹在师父的墓地找到了他，两人互诉衷肠、紧紧拥抱。陈真得知，厨子和那个汉奸翻译常有往来，他恍然大悟，原来师父被害是日本人策划的阴谋！

陈真化装成黄包车夫，结果了汉奸翻译；又装扮成修理工深入虎穴、探听虚实，最后他单枪匹马来到日本武馆内准备决一死战。他所向无敌，直冲进铃木的后院。日本教官被他几个回合便方寸大乱、倒地而死；西洋大力士被他的一拳打晕后又一掌“劈”死；他徒手和铃木进行殊死较量，最后使出“连环腿”的绝招置铃木于死地。

当陈真胜利返回精武馆时，馆内已被日本武士“扫荡”一空、尸横遍地。此时日本领事正带着巡捕缉拿陈真。为了保证精武馆的安全，陈真大义凛然地向外走去。大门外，一排黑洞洞的枪口正对着他。突然他大吼一声、凌空跃起，以自己的武功绝技进行最后的抗击。

这部影片无论在思想内涵还是在形式上，都较以前的武侠片有了很大的进步，特别是李小龙的真“功夫”，使影片魅力大增。虽然他一生只拍了四部半影片，却轰动东南亚、风靡全世界。他身着儒雅的对襟布衫的刚毅形象和令人瞠目结舌的功夫绝技，一时间成了“龙的传人”的标志。李小龙是第一个真正进入外国商业电影放映网的中国明星，这样的演员可遇不可求，当他突然去世后，替身演员根本无法再现李小龙的功夫和神韵，以后的《李小龙传奇》、《新精武门》等已不可能“再造”、“假造”李小龙的辉煌了。

70年代的新派武侠片还有《云海玉弓缘》、《独臂刀》，功夫片《双旗镇刀客》、《龙虎斗》等等，影响之大，甚至在西方也掀起了“功夫片”热潮。同时，功夫喜剧片《蛇形刁拳》、《醉拳》等也正式粉墨登场，在香港影坛掀起了功夫喜剧的热潮。这两部影片还进入了日本、东南亚等地的电影市场，好评如潮。主演成龙以武功扎实又间有杂技喜剧感的“精灵功夫小子”的崭新面貌，成为继李小龙之后的又一“龙的传人”、功夫片新偶像，被誉为“超级武打喜剧明星”。这类武打功夫片发展到了80年代中后期和90年代，在一批新导演的手中，真可谓达到了登峰造极的地步。其中较具代表性的是徐克的《黄飞鸿》（1）（1991年）和《新龙门客栈》（1992年）。

《黄飞鸿》（1）的故事大致是这样的：代表朝廷的李鸿章为了削弱黑旗军，把刘永福贬至安南。而黄飞鸿为了建立民团，成立了“宝芝林”，十三姨与梁宽相继来到佛山。黄飞鸿与为非作歹的沙河帮、洋人、官府、铁布衫之间发生了激烈冲突，同时又与十三姨、梁宽产生了感情纠葛。为了救出被抢的妇女，黄飞鸿与官府联手和洋人、沙河帮大战，最终正义战胜邪恶。影片结尾，黄飞鸿和提督望着珠江口外的外国兵舰和商船，发出了阵阵感慨。

《黄飞鸿》的故事并不复杂，主角又是个家喻户晓的人物，但由于导演徐克是香港电影新浪朝的代表人物，在新一代武打片热潮中无可置疑地兀立在霸主地位。一般来说，他的影片均能寻找到准确的文化定位，并且能首先触及到香港人最关注最敏感的问题。如在这部影片中，“黄飞鸿”确实成了90年代香港人的“英雄”，帮助排解香港人的中国情结和末世情怀的困扰。到了《东方不败》（徐克编剧、程小冬导演）中，“退出江湖”的连串反讽更是香港人欲去还留、欲留还去的心理投射。及至终于来到《新龙门客栈》（1992年）时，金镶玉一句“离开这无情无义的地方”，便追随周淮安而去，并宣布：“唯有先选择飘泊，才能在生活中重建真情，心灵再获安顿的机会”，这或许是这些武打影片之所以获得轰动的所谓“香港意象”吧。徐克还特别

善于利用和翻新以往的叙事模式，并在电影语言与特技手段的运用上全面创新。徐克的新武侠片不仅好看，而且能给观众留下移情和参与的空间，当然，《黄飞鸿》的成功和武林高手、影坛新人李连杰的出演是绝分不开的。该片恢复了功夫武侠片的卖座但却难有后继者，因为至少明星李连杰的因素难以替代。就像表哥表姐片离不了郑裕玲，喜剧片就得靠周星驰，这也可谓港片特有的“明星效应。”

《新龙门客栈》首先奉行的，仍然是香港古装功夫片的一贯思路：假托历史，放手虚构。只求精彩出众，不拘事理考据。明朝某代，党争激烈，最后宦官专权。宦官得手后，大开杀戒，迫杀众多官吏将校，以残酷血腥震慑众人，并且斩草务求除根。影片开篇的慑人气势，杀戮场面，极惊心动魄。接着，影片转入逃亡与追杀的正题。几位承担着东山再起、重振大业的志士仁人终于来到了沙漠边关的龙门客栈。而边关哨卡的长官士卒业已奉命前来巡查。长官显然与客栈老板娘金镶玉有染，彼此间放肆而随便。而老板娘又正是在此处干着杀人越货的营生：先用蒙汗药将客人麻倒，随后夺了包袱，客人也就入了肉包子的馅。未料周淮安等人深谙江湖之道，觉出有诈，于是佯装中计，遂而反客为主，一场恶斗中，金镶玉不敌退去。随后，镇关将士与京师追来的宦官鹰犬互相斗杀，反为周淮安等人赢得可趁之机。在反复的厮杀中，金镶玉识出其中的邪恶与良善，终于“转变立场”。故事本身似无什么特别之处，只是武打设计，叙事细节处的想象力，每常出人意料而令人赞叹不已。特别是最后一场，宦官首恶持长剑与周淮安、金镶玉等人恶斗沙漠中，潜伏于沙中行走的客栈小厮以及他那怪怪的削肉快刀，也算是构想奇妙，让人大开了眼界。

《新龙门客栈》作为一部新型武打片，令人叹为观止。它的高科技的特技运用、荒原大漠、诡奇神秘的气象以及大牌明星效应（张曼玉、林青霞、梁家辉主演），都发挥到了无以复加的地步，极大地满足和刺激了观众的感官；不由人不发出惊叹：原来武打片还可以这样拍！

过去人们一直有一个说法，就是认为香港的文化总是一味以娱乐而媚俗，艺术的品位很低。但是这个看法现在已经慢慢地有所改变。当然，香港的文艺创作包括电影创作，其商业利益，总是它们首要的考虑，这就避免不了地会形成媚俗的倾向。比如香港电影市场就经常会有一些以奇案噱头、三级色情暴力为题材的电影。但是另一方面，商业市场的另一个作用，是能够促使电影创作去遵循它自身的艺术规律，去充分发挥电影的魅力，去充分调动自己的想象力和创造力。比如《新龙门客栈》就能既赢得票房利润，又在功夫片的艺术创新与发展上，做出有意义的努力。

同时，在大陆、香港、台湾三地电影创作中，大陆、台湾影片中的人文精神与审美品位固有香港电影不及之处；然而香港电影在把握电影魅力、营造故事情节、营造情感张力等方面，又的确有着可以借鉴思考的地方。在整个世界电影并不景气，大陆、台湾电影均显窘迫的情况下，香港电影始终赚得大钱，这毕竟不是坏事，并且也的确应该引起我们的思考。

在这方面，香港影片除了一些优秀的功夫武打片外，某些警匪片、黑帮片、枭雄片，也是颇具实力的。而数年前由吴宇森导演、周润发主演的《英雄本色》，曾使这类影片达到了一个高潮。

《英雄本色》说的是黑帮中地位、利益的争夺与角逐，影片成功处就是能够在动作中有力地表现出人物的性格、人格与意志。“盗亦有道”，对于

帮中“英雄”来说，讲的既是胆识魄力，又是英雄义气，以及那种男人的友谊。争夺既是为了地位、利益，又是人格意志的较量。而且这部影片打破了黑帮片只有美国能行的神话。

在此之后，吴宇森与周润发合作的警匪枪战片《枪神》，火爆刺激却又严谨认真，值得一看。我很赞成这样的看法，就是在这种影片类型中，固然有许多拙劣不堪，乱七八糟的制作，但同时也会有优秀乃至经典之作。《枪神》的人物刻画与动作甚至令好莱坞叹服，于是他们特别邀请了吴宇森为他们导演了《终极标靶》，这也是一部相当精彩的影片。这类香港影片可能经常会显得“夸张”，但是为什么它们没有引起反感和抵触呢？我觉得这里的一个关键是，它们总是牢牢地守住了人物性格的真实和情感的真实。

90年代的香港黑帮片又有了一些改变，这主要表现在黑帮人物不再崇尚友情和义气，也不再作无谓的牺牲，他们信奉“无毒不丈夫”，讲究效率，心狠手辣，不择手段。从艺术上来看，这样的黑帮片的优点是，进一步重视剧情和情节，注重讲故事，特别是注重了写人物。为了这一点，它们打破了港片通常具有的快速精短的节奏，予以适当的延缓并延长了篇幅，从而使影片具备了更强的内涵容量。《跛豪》、《雷洛传》、《四大家族》便是新一代黑帮片中的佼佼者，特别是由麦当雄监制的《跛豪》成为其中的代表作。

“跛豪”也是“事出有因”，他的案例是香港历来最大的刑案之一，影片对他的一生当然做了必要的修改。“阿豪”因为打斗受伤，成了跛子，人称“跛豪”。60年代他从大陆偷渡香港，便参与黑道打天下。他的特点便是心狠胆大。开始的时候，他只不过是马路上的“烂仔”，一次两股黑势力为争地盘势在一斗，跛豪主动向一家请缨助战，并且开出了条件。“老大”瞧不起他，“你拿什么跟我赌？”跛豪的一句话成了他的名言，“我拿我这条烂命跟你赌！”在那次械斗中，跛豪有智有勇，先将对手诱入铁栏死胡同，又用石灰迷他们的双眼，再用火烧斧砍，从而大获全胜，杀戮中，跛豪“手下留情”，放过一人并把他救出，此人以后竟成了紧跟跛豪的亡命杀手。

跛豪在黑帮中站稳脚跟后，气势咄咄逼人，夺权杀主，不择手段。成为“老大”后，又收买警察与大小官吏为他所用。跛豪很快成了香港四大贩毒家族之一，并且颇令黑道同行生畏。演员吕良伟将跛豪演得绘声绘色。出神入化。影片中，跛豪这么一个六亲不认、不讲任何规矩的黑社会老大，却有一个深深的情结，就是他始终仰慕和爱着一个在他落魄时救济过他的寡妇。只有面对她时，跛豪才成为一个人，平时他只是恶魔的化身。但是这个开着卡车养活孩子的女性却坚决地拒绝了跛豪和他的黑帮生涯。跛豪可以搞定一切，却对这么一个平凡女子没有办法……香港廉政公署成立以后，跛豪成为第一个打击对象……

我觉得，这部影片将使所有看过它的人留下一个较深的印象，而这正是电影艺术的魅力。

香港的黑帮动作片的另一个鲜明特色，是编导们很喜欢将喜剧因素掺入其中；将他们所谓的“搞笑”和真正扣人心弦、紧张慑人的故事内容恰到好处地糅为一体，也是香港编导们的本事。于此十分出色的是《纵横四海》，两男一女三个大盗，偷盗了一幅在最新科学技术监控下的世界名画，在与警察及其他黑势力的几番拼搏后，三人携画远走高飞去到别国。影片既令人随时紧张得捏着把汗，又时时要为那些笑料及巧妙的插科打诨忍俊不禁，这种

感觉的确比较特别。

在《新龙门客栈》之类，以及《跛豪》之类这两种类型的影片之外，在以强烈的社会责任意识关注现实生活、以强烈的人文精神关注历史人生方面，香港电影同样也做出了不小的成绩。比如以越南华侨国家园飘摇，而不得不泛舟大海逃亡他国的悲剧为题材的《投奔怒海》，拍得认真严谨，影片充满了政治内涵与文化气息。《三个女人的故事》测以大陆、港、台三地的三个居留纽约的女子，谱出了一支民族失根的悲歌。她们三人的地域文化背景不同，性格、际遇也不同，但是她们又都是寓居飘泊他国的中华女子，她们的不期而遇以至友情发展，都令人感慨万端。《笼民》则是近年来一部影响很大的香港影片，它以香港“棚户区”居民的悲哀心境与窘迫的实际生活为对象，用优秀的成功的艺术手段，尖锐而深刻地揭示了一个现实社会问题。这些影片的选材都是现实主义的，在表现风格上，也都趋于纪实和朴素，从而形成了香港电影的另一个侧面。同时，像《阮玲玉》、《川岛芳子》之类的近代历史人物传记片，也表现出了香港电影创作人员严肃的创作态度和高扬的人文主义精神。特别是关锦鹏的《阮玲玉》（1991年），追求一种新的拍片方式，即让角色与演员的生活经历沟通，甚至直接从演员的现实生活中抽取素材，既透现出浓厚的怀旧感和历史沧桑感，又极富现代感。该片主演张曼玉获28届金马奖最佳女演员奖和第42届柏林电影节最佳女演员奖，开创了中国女演员在国际影赛中获最佳演员奖的纪录。

近一二年来的香港片又出现了值得令人关注的发展趋势。新近的年轻导演王家卫推出的《东邪西毒》和《重庆森林》十分引人注目，特别是赢得了新生代观众群的喜爱和推崇。《东邪西毒》是一部集港台各路明星的古装“武侠片”，却是有“侠”无“武”。且这些“侠客”全是披着古装的现代人，他们所演绎出的那些微妙的情感纠葛，对于生存和生命的困惑和诘问，具有浓烈的现代都市色彩和哲理意味，使当代人（特别是年轻人）深有同感、启人深思。而《重庆森林》则是一部十分“前卫”的都市青春片，前后两个互不相关的故事甚至没有什么情节，却向我们生动、准确地展示了现代都市青年对待爱情、对待生活、对待自己的独特而新鲜的心态和原则。也有行家认为该片曲折含蓄地表现了港人对于“九七”的各种茫然心态，极富认识意义。无论如何，这是一部内涵丰厚，富于底蕴同时又在影像风格上大胆创新的优秀影片，或者可说是港人的一部少见的“实验片”。王家卫值得关注！

另一方面，是一些香港导演在娱乐片领域成功进军好莱坞，在那所谓“外国影人的坟地”上一展才智，杀出血路。紧接着成龙《红番区》的票房成功，吴宇森又开拓动作电影新领域。他导演的新片《断箭》1996年2月在全美国2300家影院作周末首映，在周五到周日的3天里，票房收入高达1558万美元，打破了美国有史以来最高的周末票房纪录，跻身于美国叫座的大导演行列。《断箭》堪称1996年版的《生死时速》，但却是一部百分之百的吴宇森风格的电影。

香港电影向着艺术和通俗齐头并进。

二、台湾电影

1962年，台湾设立了旨在表彰支持优秀电影的一年一度的“金马奖”，翌年又明确提出了“健康写实”的制片路线，鼓励“本土电影”的创作，由此拉开了台湾电影黄金发展期的帷幕。同时，当时台湾经济的起飞也为台湾

电影的发达兴旺提供了有力的经济杠杆。

在六七十年代，台湾的主要电影创作倾向有：

1. 内容注重表现社会人生，艺术风格以朴实纪实见长。这类日常民生题材往往贯透着儒家文化的印迹，有时在思想意识上不无保守陈旧感。然而它们一般都具有浓郁的乡土民风气息。

2. “琼瑶式”的言情片。低吟浅唱，缠绵悱恻，情感表现相对封闭。这类电影一时也能受到某些观众层的欢迎。

3. 古装片、宫闱片。把表现的对象转向历史，然而它们一般又不从“信史”的角度出发，具有较多的想象与改变，因此经常是以平民情调做包装，而努力赢得现代观众的欢迎。

4. 功夫片和武打片。这类影片常受通俗文学、剑侠小说的影响，数量较多，质量参差不齐。有些较好的作品，也能糅和政治、历史，镜头语言成熟老到。

5. 近代历史题材影片。多以辛亥革命、抗日战争中的英雄人物、英勇史实为依托而创作。

真正代表了台湾电影崛起、并且引起世人瞩目的台湾电影，是八十年代“新电影”的产生。

当时正值中国大陆推进改革开放，大力促进两岸文化交流，因此很快就领略了台湾“新电影”的风采，并且我们接触的，一般都是他们的代表作品。

台湾“新电影”鲜明的纪实风格首先是对常规电影，特别是对琼瑶电影的反叛，同时也是对六七十年代以李行为代表的写实电影中愈益显得保守说教的倾向的反拨。“新电影”力求在作品的真实的场景中还原出生活的原汁原汤，从而达到对社会现实的干预和批判，同时凸现导演的个人风格。开台湾“新电影”新声的是《光阴的故事》，它在纪实风格上作了初步的尝试，影片显得清新自然。《老莫的第二个春天》为了进一步追求真实的效果，在当地实拍了不少退伍军人的生活场景，具有浓郁的乡土气息和人情味，但它在有些地方对于细节真实的追求又似乎太过于“琐屑”而反显拘泥雕琢。其间较为优秀的一部影片是《稻草人》、

《稻草人》所展现的，是40年代台湾处于日本殖民统治下的农村画卷。一户人家父亲去世后，兄弟两个都已成家，养了一大堆孩子，两家生活在一起，老大当家。要以贫瘠的薄田喂饱这么多嘴巴，这种生存的逼迫使得老大常处于焦躁烦恼之中，也使得老二媳妇想要一瓶雪花膏的念头成了非分之想。生活的艰难将人的最基本的要求“吃”的问题和“性”的问题坦率而赤裸裸地表现出来。除此之外，他们对日本人的统治以及田地屋舍以外的世界，就显得出奇的木讷和愚昧。战争的炮弹落到了田里，大人孩子往往在爆炸的危险还没过去，就奋不顾身地扑过去，为的是拾取弹片去换点吃的。有枚炸弹没有炸，大家隆重而兴高采烈地将它送到乡公所，希望得到奖赏，却不料被日本长官惊恐地轰赶出来。炸弹扔到海里时炸开了，大家捞起炸死的鱼，回到家里有滋有味地吃起来……影片以真实到惊人的叙事风格，展示了一段历史，也展示那段特定的生存状态与精神状态。

另一部享有盛名的台湾“新电影”是根据美籍华裔作家白先勇同名小说改编的《玉卿嫂》，该片的叙事也是极为真实的，但是它同时又成功地营造了一种过眼烟云和旧事沧桑感。可能是民国初年的时候，内地小镇的一户大户人家来了个女佣，人称“玉卿嫂”。而玉卿嫂的主要任务，便是服侍少东

家容哥。然而在容哥小小的心灵中，总觉得在玉卿嫂的忧戚背后，有着某种神秘。终于，容哥在一个山雾迷茫的日子里，悄悄地尾随着玉卿嫂，想去看看她家里的情景，然而少不谙事的容哥却目睹了玉卿嫂对于一个男子的炽烈的爱……这个被玉卿嫂称为“表哥”的人患上了在当时难以治愈的肺病，瘦弱无力地躺在床上，而玉卿嫂与他的恋情既热烈撩人却又显然是极为隐秘的。人们明白了，这是一段离经叛道的婚外恋。而现在的这种情形，诚使玉卿嫂的情感倍受煎熬……容哥对玉卿嫂抱着深深的同情，但是当时那种威严的封建礼教则绝不相容这种苟且偷情。玉卿嫂的命运牵动着人们的心。台湾著名演员杨惠姗的表演大胆而细腻，她扮演的玉卿嫂作为一个艺术形象而令人赞叹不已。1984年获台湾21届金马奖最佳女主角奖和同年亚太影展最佳女主角奖。

台湾80年代涌现的“新电影”与以往的“主流电影”型态不同的另一特点是，它们不强调完整的戏剧结构和逻辑严密以及引人入胜的故事情节。银幕也不再是现实生活之外的具有想象与假定的情形，而是采用散文方式结构剧情，关注平凡的生活，平凡的人物及其情感。这些散文化的影片在对现实苦难和忧患的揭示中，往往具有一种冷静而理性的神韵。

因此，这种影片的外部型态也力求平淡无奇，自然朴实，由此形成自己独特的审美取向。在这方面，侯孝贤表现得最为突出。他较早导演的《在那河畔青草青》已显露出追求情节淡化，注重生活实感的特点，而到了《风柜来的人》，则使这种风格趋于成熟。这部影片也是“新电影”的一部代表作品。“风柜”是澎湖岛一个村镇的名字，影片描写岛上三个未考上学校的普通青年，在等待服役期间所表现的彷徨和苦闷。为了排解苦闷，他们在外头滋事斗殴，在家里也不服管教地讨人嫌。影片中那种海岛小镇独特的风土人情，扑面而来，小伙子们在无聊之中的胡闹和惹事生非以及内心的空虚也真切可感。这部影片是台湾新电影代表人物侯孝贤取得突破性成就的作品，曾获得法国某电影节最佳影片奖。到了《冬冬的假期》，侯孝贤的风格特征臻于更高的境界；稍后的《童年往事》又使抒情和写实和谐统一于一体。

在台湾新电影中，给人留下较深印象的另一部影片是《嫁妆一牛车》。一个三口之家又多了一个前来借宿的做着些旧衣零布生意的男人。原来这一家，因为贫困而似乎已经将人的精神磨挫得非常粗糙，来了一个男人之后，同样是为着生计的目的，他们的关系发生了一些变化。这里所有的人都是本色而朴素的，客人给了这家人虽菲薄却又是极其重要的帮助，年青的女主人也以身体给了他回报，而男主人也只好认可了这种关系。人性在这里是质朴实在而又赤裸裸的。

除了以上介绍的之外，台湾“新电影”中的优秀作品还有《小毕的故事》、《搭错车》、《儿子的大玩偶》等等。

这些电影的风格特征十分鲜明、艺术成就也令世人瞩目。然而另一方面，这样类型的电影，显然难以构成电影整体中的主体类型和风格。他们比较“文静”、比较“优雅”，也比较“理性”。作为一个品种，这当然很好；但是因此而忽略乃至偏废了电影的本性“好动”，或者在这方面没有真正投诸艺术的关怀，则必然会给电影造成不利的影晌。事实上，台湾电影近年来逐步失去了原有的市场，况且，台湾新电影在题材上又相对狭窄，过分集中在两性情感、青少年问题、个人经历上，并且过多的人文主义的温情和感伤色彩，使之缺乏挑战性和批判性。同时，新电影本身水平也参差不齐，有些影片追

求噱头的喜闹成分也使新电影走向平庸。低成本、小制作又过分淡化的新电影，终于经不起港片的入侵和商业市场的冲击而在后期备受攻击，陷入了危机。

在这种情况下，人们一方面正在认真思考台湾电影的走向，并且准备以市场整顿和资金扶持的外部措施来重振台湾电影；另一方面，在 80 年代“新电影”的基础上，这些年台湾电影也时有佳作力作推出，诸如《悲情城市》、《牯岭街少年杀人事件》、《无言的山丘》、《喜宴》、《戏梦人生》、《推手》、《饮食男女》等等。

王童是台湾影坛另一位杰出导演，他在《看海的日子》和《稻草人》以后，于 1992 年拍摄了《无言的山丘》，该片在首届上海国际电影节中，力克群雄，令人信服地摘取了“最佳影片”的桂冠。

影片中的故事发生在 1927 年，大量贫苦农民涌向台湾九份山区金瓜石，圆他们的淘金梦。憨厚的佃农阿助、阿尾兄弟俩随着淘金人潮来到九份。然而他们并未完成在当地的佃农契约，遂被人追到九份，在九份镇上斗杀起来，当地矿工帮助阿助兄弟打垮了来人，但论理时终究是阿助兄弟俩理亏，阿助遂只能断指谢罪。

金矿是日本人所有，为了防止矿工偷盗金沙，日本人进行了严密的防范与搜查制度。不久，日本人又派了阴险毒辣的才俊柴田负责治理金矿。而矿工们包括阿助阿尾兄弟也千方百计地设法夹带金沙出矿。

两人投宿在寡妇阿柔的陋屋里，阿柔是个人称有克夫命的可怜女人，但却坚强地带着四个孩子度日，有时不得不出卖自己的身体以换取些钱物。久而久之，她与阿助产生了感情，从此她觉得人生有了新的希望。

金矿内充斥着非人的劳作与随时都会发生的死亡，金矿外的九份镇上，则充斥着走私与色情。矿工与妓院勾结，黄金交易日益猖獗。因为妓院老板虐待院内一个年轻侍工，侍工为了报复，遂将妓院走私黄金事报告了才俊柴田，才俊答应他在搜查妓院时，放过他爱着的一个侍女。然而届时，才俊为了搜查黄金，仍然残忍地破坏了侍工的处女身体。侍工遂又杀了才俊。

阿助与阿柔婚后不久就死于意外，阿柔欲哭无泪，只能带着孩子及亡夫的牌位，落寞地离开九份。阿尾也因为哥哥的死以及心上人不得不沦为妓女，而发了疯。

这个命运悲剧，充满了特定的历史氛围和情感的张力，令人不由地要为之感慨赞叹。

1991 年出品的《牯岭街少年杀人事件》是台湾电影史上一部里程碑式的作品，导演杨德昌与侯孝贤同为台湾新电影的两员主将，具有国际知名度的新锐导演。他在表现都市人特有的种种心态及生存境遇上更具现代主义色彩，艺术风格上也锐意创新敢于实验。1960 年 6 月 15 日晚上 11 点，台北牯岭街上发生了一起骇人听闻的少年情杀事件，一个 14 岁的男孩持刀杀死了一个同龄的女孩。影片即以这个真实的社会事件为蓝本，佐以杨德昌少年时代的切身体验和对这整整一代人的审视、认识，把这一桩看似孤立的事件表现得纵横捭阖，震撼人心，从而折射出特定的时代和历史氛围，发人深省。

故事发生在 1961 年的台北。影片开头，字幕打出了当时整个世界的大背景：肯尼迪当选美国总统，东、西德之间筑起柏林墙，苏联第一次发射载人飞船，中苏意识形态分歧公开化白热化，“猫王”的摇滚乐风靡美国……在这样的一个世界上，台北牯岭街的一个夜晚，一名 14 岁的少女被她的同龄男

友杀死了。

杀人犯小四原是个高才生，他到了台北后，那里黑势力盛行，甚至在中学生中也拉帮结派，各据一方，小四属于眷村的“小公园帮”。他在帮内认识了老大哈尼的女友小明，哈尼因为小明而杀了眷村的一个人正潜逃在外。小四血气方刚，不切实际，成天混迹于社区小公园、冷饮店、弹子房和学校校园内，他和小明的感情日渐加深。

小四的好友王茂（绰号小猫）长得又矮又小，却是个聪明机灵的少年，心中憧憬着一个出人头地的未来，对一切未知的世界都兴致勃勃，闹了不少笑话，也学到了许多知识。他生就一副好嗓子，他是“猫王”的“发烧友”，他演唱“猫王”的《阳光灿烂的夏日》博得一片掌声。他打算和哈尼的弟弟一起举办一场流行音乐演唱会。失踪多日的哈尼赶回来出席弟弟的演唱会，却被对手“271帮”的山东用计推死在车轮下，警方却判为交通事故。这在目睹这一切的少年心中留下了不可磨灭的印象。小四发誓要替哈尼报仇。“小公园帮”联合另一帮派在一个漆黑的雨夜“扫荡”“271帮”，“271帮”伤亡惨重，山东被活活砍死。小猫力阻小四不要逞强斗狠，小四渐有悔意，当他正想抽身而退时，女友小明移情于马司令的儿子小马，小四沉溺于年少无知的狂恋中不能自拔，最后在争风吃醋的激情中丧失理智，误杀了小明。

小猫到监狱探望小四被拒之门外，他留了一封信和他录唱的《阳光灿烂的夏日》给小四。误入歧途的小四为自己的失足深深痛悔。这个教训使王茂深感成长路途的艰辛，然而他坚信自己能够掌握自己的命运。

长达三个多小时的《牯岭街少年杀人事件》是一部思想内涵丰厚深奥、艺术水准超凡脱俗的佳作。它的问世，轰动了国际影坛，得奖不计其数，除获台湾金马奖最佳电影之外，还荣获亚太影展最佳电影、东京国际电影节评判团特别大奖、法国南特三大洲影展最佳导演奖等等。

作为献给90年代的见面礼，侯孝贤的《悲情城市》，以二战后日本人撤出台湾及国民党迁入台湾这段政权转移的历史为背景，触及了台湾当局避讳的“二·二八”历史事件。但它又不是一部政治电影，而只是历史的回瞻。侯孝贤说：“‘二·二八’并不是《悲情城市》的重心，这部电影要探讨的是1945到1949年间，整个社会在体制上的种种变迁，‘二·二八’事件只是电影里的一个历史事件。”他又说：“正如现在，我们也面临一种新的变局，新的改革时期，‘二·二八’事件在这部电影里的意义也是如此。”导演在影片中运用全新的艺术手法通过一个家庭反映了时代风云，展现了那个历史时期的种种社会矛盾和冲突，时代气氛浓郁，人物个性鲜明，尤如一卷史诗般的风土人情画卷，具有极大的认识价值和审美观赏价值。《悲情城市》问世后，一举夺得46届威尼斯电影节金狮奖，以及联合国教科文组织颁发的“富金龙尼奖”（人道主义奖）；同年第26届金马奖又获最佳导演、最佳男主角奖。这部影片可说是侯孝贤以及那几年台湾电影创作的一部顶峰之作。在此之后，侯孝贤又完成了他的新作《戏梦人生》。影片以传统风俗、戏班生涯，日本殖民统治下的演艺生活与精神状态等等为表现对象，逼真完整地又一次展示了一个具有普遍意义的人性故事。

李安是近年来在台湾乃至国际影坛大享盛名的一位导演，他的《喜宴》、《推手》、《饮食男女》表现的都是普通的家庭普通的小人物普通的日常生活，但却极其真切、尖锐地触及到了两代人思想价值观念的冲突、传统与现代文明的冲突以及东西方文化的尖锐冲突，具有鲜明的时代特征和民族文化

特征以及普遍的人性特征，受到东西方观众的共同瞩目与好评。李安最近受聘好莱坞，拍摄的《理性与感情》（根据简·奥斯汀同名小说改编）轰动奥斯卡，在国际影坛好评如潮。

显然，在进入了90年代的最近几年中，台湾优秀电影的努力方向仍然是相当明确而且一致的。这就是十分朴素的纪实风格和十分平凡的小老百姓的真实生活。这类电影业已形成了台湾电影中的一个强项。然而也正如前面已经提及的，台湾电影的全面发展，还必须有待于其风格、题材以及表现手段的再开拓。

中国大陆电影：发展与挑战

一、审美的接力

谈到中国电影，也就是具体概念中的大陆电影，我们的确感到有点儿困窘。在世界电影的格局中，中国电影还是一个发展中的状态，而不是一个发达的状态；在世界等级的经典电影的概念中，中国电影所占的份额不多，给予人们的印象也不深。但是另一方面，中国电影的确又有着许多优秀之作，并且中国电影日益加快了走向世界的步伐。同时，现在毕竟是我们自己在谈电影，有一些“主办人”的意识，自然也就有了额外的“参赛”资格。因此我们很愿意单辟一章来专门谈谈中国电影。

中国电影的历史并不短，当电影在欧洲诞生的第二年，就传入了中国，那时还是慈禧太后坐镇清庭的时候。数年以后，中国人自己也开始拍电影。到了二十世纪30年代，中国电影就有了一次惊人的表现，《马路天使》、《十字街头》、《渔光曲》这些电影的社会批判精神，以及它们强烈而成功的纪实风格，与意大利新现实主义电影如出一辙，然而它们却要比后者早了十多年。这是中国电影的一个世界级的亮相，然而令人遗憾的是，它们引起世界影坛的惊叹和震动，却是在数十年之后。

40年代的一些优秀影片《万家灯火》、《一江春水向东流》、《乌鸦与麻雀》等等，显然是延续了批判现实主义的传统，同时它们也有了更加明确的政治进步倾向。

当我们仍然以审美的角度及“电影艺术”的角度来评议50年代的电影时，我想指出的是《我这一辈子》、《武训传》、《祝福》、《林家铺子》、《林则徐》。同时我们也发现，这些优秀影片都把题材选择的眼光转向了历史。这说明，在面对社会政治的和时代的要求以及审美的要求、并要将它们统一在一起的时候，我们从一开始就有点儿束手无策。

而这种情况却因为《李双双》这部创作于60年代的影片而有所改观。这似乎特别耐人寻味，因为在整个60年代，我认为的优秀电影除了《李双双》之外，似乎只有《早春二月》和《甲午风云》了。然后我们就不得不一下子跨越到80年代，因为到了这时“优秀电影”这个概念才又重新出现。

在80年代，首先是《天云山传奇》、《小街》、《牧马人》、《T省的84、85》等等，激起了强烈的反响。因为在经历了整整一个扭曲的时代之后，这些影片表达了对过去时代的反思甚至是控诉，表达了对人性的重新呼唤和探寻，以及表达了对改革开放的欢呼和拥戴。当然它们所以能够产生很大的作用和影响，是与它们一定的艺术审美分不开的。但是现在看起来，当时这些影片在给予我们“优秀电影”的印象时，我们是掺入了一些感情因素的。它们当时获得的社会回应，也主要地是基于一种政治性心理的作用。当时全国形成了一股“电影热”，除了大家争相观看每一部新片以外，当时的电影刊物的订数，动辄就是几十万，上百万。

然而，思想的解放必然带来艺术的解放。从80年代初就开始的一场有关电影本体论和电影语言“现代化”的讨论，对电影的艺术观念带来了很大的促动。一些主要的西方电影流派以及世界优秀电影，也正是从那时开始引进。电影创作终于开始思考和实践着自身的审美特性。

在那个活力充沛的时期，涌现了一大批新的导演和影片。但是艺术有着

其自身的规律，并不是所有的新鲜努力都会赢得成功。在这个阶段，我以为优秀的影片有，《城南旧事》、《黄土地》、《芙蓉镇》、《一个和八个》、《绝响》、《野山》、《黑炮事件》、《良家妇女》、《老井》等等。

可是在这些年里，文化领域里最具有戏剧性变化的也正是电影。仅仅几年时间，它就从轰轰烈烈滑到了冷冷清清。其外部原因是，电视的迅速普及和社会大众话题的转移；而它的内部原因则是，在它重新崛起的过程中，从一开始就在审美上向往着“雅”的模式，而在内涵上则追求思想哲理的表达以至不惜图解释义。而注重电影观赏魅力以及商业效果的好莱坞模式，在当时是被轻视的。当电影面临困境的时候，我以为它可以总结的教训至少有这么两条。第一，艺术没有思想内涵是不成气的，但是艺术首先绝对地是它本身。艺术既与思想有距离，其表述的方式也就有自己的规律和特性。第二，各种新潮的风格和现代的语言，都只是一种实验而不是电影的主体，电影的观赏性与它的商业性是完全可以高度统一的，然而许多创作者始终对此不以为意。于是在他们终于也意识到电影需要自食其力，需要市场的时候，便使一些粗鄙浅陋的创作力量与创作意识集中到那里，以至引起了某种恶性循环。

当然，在这个阶段中，中国电影的艺术质量仍然在发展中登上了一个新的台阶，涌现的优秀乃至经典影片有《红高粱》、《血色清晨》、《菊豆》、《我的九月》、《大红灯笼高高挂》以及《大撒把》、《上一当》、《霸王别姬》、《秋菊打官司》等等。然而这时候的中国电影的成功已经带有某种审慎的神色，而不全然地是意气风发、踌躇满志的神情了。

二、现实主义风骨

对中国电影经典之路的探寻，使我们不能不首先正视它现实主义的创作精神及其风骨。在这里，我们的探寻将不是着力去研究现实主义的创作方法、表现手段以及其他艺术规定性。我们希望去把握和认识的，是现实主义内涵中“为人生”的胸怀和为时代的战斗精神。

现实主义风骨，在中国这块土地上可谓是源远流长，“文以载道”的理想在几千年的文人学士中一脉相传。同时，现实主义的创作精神，又始终呼应着现实时代的强力召唤。它在欢歌赞誉中发展，更是在挫折苦难中成长。中国电影中的现实主义精神，应该是从30年代开始。《姐妹花》、《神女》、《天涯歌女》、《马路天使》、《一江春水向东流》、《万家灯火》、《乌鸦与麻雀》等等，在以精湛的写实风格形成流派的同时，又以大众传播的形态，向人民群众强烈暗示了社会政治的善恶黑白。它们的现实批判精神，为中国电影留下了永久的纪念。

建国以来，“现实主义”的电影创作明确地走向两翼。其中占压倒优势的一翼，自然是抑古颂今以及是高扬主旋律的。其中代表的乃至是经典的作品，我以为有《武训传》、《我这一辈子》、《祝福》、《林家铺子》、《红色娘子军》以及新时期中的《升出地平线》、《沙鸥》、《高山下的花环》、《大决战》、《孔繁森》等等。然而无庸讳言的是，在“文革”期间以及在“极左”路线下，那种批判现实主义的作品几乎消失。然而即使是在这种情况下，许多艺术家和他们的电影作品仍然因为其现实主义的风骨而倍受磨难。

新时期以后，现实主义精神重新在电影创作中焕发生命。在这里，我们

不能不说到谢晋以及他的《天云山传奇》、《牧马人》和《芙蓉镇》。它们的经典性以及它们在中国电影史上当之无愧的地位，除了是因为它们完整而自成一派的艺术风格之外，更重要的还是作为电影，它们率先以人物故事的艺术描述，对历史和时代进行了深刻的反思和批判，从而成为一种标志。情形正如谢晋所说：“我的作品要力图在刻划民族的悲剧中，给人以反思、警世的作用。”

在这些影片中，反思和批判既是民间立场的，又是强烈而深刻的。罗群、冯晴岚；许灵均、李秀芝；秦书田、胡玉音，这些最善良最淳朴的人们，却因为无须有的“错误”——这可能是他们知识分子的印迹，可能是他们为人正直的品格，甚至可能只是因为他们的出身成份，而被遽然打入政治的深渊和人生的黑洞。那辆风雪交加中的板车，那种在唾骂和监管下的洒扫，那种艰难维持生存中相濡以沫的感情，实在是令人触目惊心。它们之所以催人泪下，让人认同，是因为这一切是那么真实，因而实实在在地诉诸了观众的体认。

“谢晋的印迹”自然很强烈地流露在这几部影片的人性描述中。一件毛衣，一句呵护，往往就会竭尽煽情之用心和努力；而对于人性开掘的另一功，是谢晋于这些影片中塑造的一些在政治立场和情感立场上陷于冲突的角色人物。《天云山传奇》中的宋薇原来和罗群是一对心心相印、情感交融的恋人，《芙蓉镇》中的黎满庚和胡玉音从小青梅竹马，相亲相爱，但是政治风云的变幻犹如利刃遽下，生生砍断了他们之间的情感联系，甚至使宋薇、黎满庚成为自己以前恋人的监管者和专政者。在这个过程中，宋薇和黎满庚内心的冲突，就使人物形象以丰富饱满的造型让人感慨系之。从某种程度上讲，这种形象的成功塑造，甚至比人格完整、道德完善的罗群等人更具人文和艺术价值。

“谢晋的印迹”又总是在影片的结局时显露于一种升华的境界中，诚如一位名人所说：“人们没有权利单单记住人的眼泪，而看不见眼泪化成彩虹。”《牧马人》中的许灵均是一个资产阶级的弃儿，父母的离异在他童年的心灵里投下了阴影。解放以后是国家哺育了他，给了他求学的机会。错划右派发配到边远牧场后，他在马棚里想到过自杀。是敕勒川的牧民们给了他人间的温暖。星转斗移，亿万富翁的父亲回国并再三要把他带走，但是这位牧马人说：“假使你五年前回来，我可能跟你走。现在，我们国家走在正路上，我愿意和祖国一道爬这个坡。”

这种升华的境界固然是谢晋影片的特色，同时这也还是比较准确地反映了80年代初的中国知识分子的心声和精神面貌的。

今天的谢晋，似乎仍然一如既往地以他的“惯性”，在承拍历史巨片《鸦片战争》。

当然，随着时代的急速发展，艺术观念和形势也在迅速变化。然而今天我们对于谢晋，重要的是研究商讨，而不是轻率的批评。他在中国现实主义电影的发展上，功不可没。特别是在今天，现实开放的情况又有变化，现实主义的精神又在式微，在这种情况下，我们又应该如何认识评介现实主义的创作精神以及它的重要传人谢晋呢。

三、文化电影

经过十多年的发展变化、探索波折，中国电影的走向显示了一些比较明期的态势。其中能够经常出现优秀作品乃至经典作品的一个重要类型，我以

为是“文化电影”的形成。

“文化电影”的概念是，在电影叙事的同时，即在它叙事的字里行间，着意透露民族、历史、地域背景下的风土人情、民间习俗、生存状态以及生活情感方式等等具像化感性化的文化信息。比如《黄土地》就在一个哀怨的命运悲剧的叙述之外，又透露出半个世纪前中国西部黄土高原上愚昧而淳朴的生命原色，以及贫困而坚韧的生存状态；《绝响》也在一个当代青年的几度人生颠簸与选择中，又让人感知着独特的南粤风情以及在此底色上的那种平静而幽深、恬淡而悠远的情感方式；《红高粱》则在浓烈亢奋的情节链里，洋溢着内陆文化底蕴的雄健粗犷、高蹈刚烈的生命气息；《童年在瑞金》则仅通过一段童年的回忆，从赣南乡村特有的生活方式中，着意渲染了那种温馨委婉、宁静感伤的情绪氛围。

由此可见，这些影片中的“文化意蕴”并不直接地诉诸电影叙事，甚至也不改变电影的故事主干；从某种意义说，它们是电影叙事的“副产品”；然而，它们又每每以和声共鸣的韵律，赋予影片以“复调”艺术，以及常常以独具匠心的“余笔”，使影片别具风采。能不能在电影的叙事过程中，集纳和释放文化意蕴，取决于影片的创作者在关注叙事及思想表达之外，能不能睁开“第三只眼睛”。

在我的认识和印象里，作为“文化电影”而又相当优秀者还有《孩子王》、《大红灯笼高高挂》、《边走边唱》、《菊豆》、《心香》、《南行记》、《找乐》、《风雨故园》、《猎场扎撒》、《盗马贼》、《香魂女》等等。

在文化电影的创作中，的确涌现了为数不少的优秀作品和一些经典作品。但是另一方面，我认为“文化电影”也产生了一些需要辨误的问题。

其一，“文化”既已成为一种“品味”，而电影的直观语言在文化信息的传递上，又具有某种先天优势，因此“文化”就常常成了对电影创作的一种诱惑，甚至被看作是一种时髦。当“文化”成为电影“艺术”的一种标榜、一种比附的时候，创作主体中就对之产生了一种群相效仿的情况，它们竭力去抓住某些民俗表象化的东西，诸如祭祀、婚嫁、节庆等等，不厌其烦地大做文章，既已不再是自然而然地“流露透露”，就干脆是刻意铺陈、大书特书了。而它们却又实在并未进入故事本身的需求之中，反倒常常阻遏割裂了影片的正常叙事流程。这种情形于影片创作其实是得不偿失的。《狂》这部影片叙述的故事发生在晚清时一个四川小镇上，由于影片过于钟情于即时即地的风土人情，钟情于那些石板巷路、店铺酒馆、灯市夜会，反倒使叙事变得虚飘而失衡。《山神》一开始将东北大山中的种种地域风光、民风乡情、风俗仪式与人物故事糅为一体时，倒也让人饶有趣味。然而演进未几，叙事的自在逻辑即被扭曲以适应“文化”的需求，影片中的人物忽然“刘三姐”一般地对起歌来；不管东北山区有无此等风俗，对于既定的叙事来说，它都来得太突兀了。影片的文化意蕴似乎很足，画面也很漂亮，形式感也很强，然而唯其如此，影片的叙事似乎就不在话下，可以随便予以割裂肢解了。然而“叙事的报复”便是釜底抽薪，使影片端足的架子倏然散落。最近的两部影片《炮打双灯》、《五魁》也都因为“文化迷恋”，而使得前者的叙事停滞盘旋，而后者则成为《红高粱》和《菊豆》的综合翻版，当然是“处理品”。

其二，“文化的诱惑”常常在电影创作者那里形成一种“创意情结”，而这种情结一旦得以实施，则往往就表现出两种取向，一是取材偏向于历史

或是离开了今日生活的旧时代内容；一是在题材选择上显露出疏远叙事、淡化情节的倾向，以便在具体表述中完成那种既定的恬淡悠远的风格。作为个体的作品，它们可能都不差，但是当它们形成“趋向”时，又显得有点“雷同”。影片《心香》的“散文化”倾向是明确的，其情感的深邃与温馨亦有可取之处，然而它在刻意渲染“文化”及其韵味时，终使影片在“无戏”之外，其情感也缺乏了递进。《风雨故园》中的许多镜头，无疑具有审美的经典性，整个影片也充满了“文化”的气息，然而同时，它们却又失去了许多直观中的动感与生活实感，它几乎是用了故事与情感的封闭状态，以迁就了“文化”的需要的。

文化电影实际上是极有可能成为优秀并且可能晋级为经典的，关键只在于，不要把“文化”作为主要目的，作为才华的炫耀标志，而应是坚决地将它作为叙事的底色，坚决地让它服从于叙事。在这个意义上，我以为拍一部有文化品味但是叙事苍白零乱因而没有观众的电影比较容易，而拍一部有文化品味又有很强的叙事因而赢得观众的电影则比较难。也就是说，攒足了劲罚一个静态的“文化点球”比较容易，而要在故事情节的跑动中射“文化之球”就比较难。

实践证明，这样做是可能的，也是能够取得成功的。关键要看创作者的意识与功力。在这里，我想首先谈谈张艺谋和他的一些影片。对于张艺谋来说，电影当然需要讲究语言，电影当然需要饱含文化意蕴，然而张艺谋没有到此为止，这一切只是铺垫，张艺谋的创作向着魅力横生的人物情节，向着大起大落的故事有力掘进了。《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》，首先给予人们的，是强烈的命运故事，是强烈的戏剧冲突，是强烈的生命意识。因为故事、人物及其叙事绝对是作为主逻辑、作为主要表现对象的，因此它们深深地吸引打动了观众，而观众也牢牢地记住了故事和人物，因为导演始终以一种严肃的艺术精神，来对待俗界的生命和事理，因此它们作为主体不遑他让，不容打断阻隔，总是比较流畅自然。或许张艺谋本来就觉得，电影就是电影，不是诗歌，何况诗歌也还有朦胧诗、抒情诗、叙事诗之分呢。与此同时，谁又能指责张艺谋说，你的语言不够艺术，你的电影缺乏文化呢？

接着我们想谈谈陈凯歌和他的作品。十年前，陈凯歌以他不同凡响的《黄土地》脱颖而出，令人刮目以待。然后，我觉得陈凯歌的“文化情结”和“意念情结”就此有了进一步的发展。在《孩子王》和《边走边唱》中，这种情结得到了充分的释放。当然，在风格化和实验化的意义上，它们是相当完整和透彻的，这就不是那些半生不熟的“文化电影”和“实验电影”可以比较的了。然而也正因为如此，这两部电影实在是令人难以入戏的。这时候就产生了这么一个令人困惑的问题：真的要进行哲理思考的话，人们为什么要选择电影呢？陈凯歌的创作数量不是很高，总是“数年磨一剑”。1993年，他的《霸王别姬》在中国影坛引起了一次震动，并且当仁不让地成为世界级的经典之作。

当影片中的“小豆子”、“小石头”、“小癞子”的少年戏班生涯，有机地融和着既定的文化气息，展现在人们面前时，一种感情的生命与情感，触动了每一个人的心扉；当“程蝶衣”、“段小楼”那种特殊的分离聚合以及各自苦涩难堪的命运一一诉诸银幕时，人们不能不随之沉浸在感伤与感慨之中。当然，《霸王别姬》也并不是完美无缺不可讨论的，事实上它也还存在一些缺憾。比如我觉得巩俐的表演就不能尽如人意，从以往的《红高粱》、

《菊豆》、《秋菊打官司》来看，巩俐较为适合那些较有心劲，含而不露，蓄势待发的角色。而《霸王别姬》中的“菊仙”却是一个性格率直爽朗、比较开放的角色，我以为巩俐之于“菊仙”，并未做好充分的角色转换的准备，因此演来气韵不足。又比如，影片在其后半部便渐渐显露出某种“释义”状态，一个情节一个场景，往往明确地对应着某个意念，意念的逻辑渐强以及时有压迫叙事逻辑的情形，画面语言有时也就显得支离急促，不再那么舒展流畅了。陈凯歌每好意念每好释义，于此又见一斑。然而这一切，均不能妨碍它成为中国电影的一个制高点，它在重大国际电影节上获奖，应是当之无愧的。

然而《霸王别姬》真正的麻烦焦点是“程蝶衣”的最后自杀。这几乎构成了这几年影坛上的一个突出事件，因此不能回避。一些人士认为，程蝶衣的自杀，使得“改革开放”、“民主新生”的历史新时期尴尬无着。而我觉得，特别遗憾的是，一些人士一旦认准了这个死理，也就剥夺了别人予以解释化解的机会。其实，经早年的磨难扭曲以后，程蝶衣已经渐次成为一个“戏神”而放逐了自己的肉身。唯此，他才在日寇时期、国民党时期甚至“文革”时期，心中的“神火”都不泯不灭。俟至“文革”结束，他重与段小楼上台，蓦然间感到，黄金搭档以及唱戏的神韵及文化氛围是再也找不回来了。心中的维系既已杳然无寻，个人的“唱戏”的历史也就结束。他纯粹是一个以戏为神灵为生命的独特的“个人主义者”，他的自戕，实与他事无关。程蝶衣的自刎与当年王国维的投湖十分相似，一代宗师的投湖自尽是为晚清王朝殉情么？当然不是。他只能是为了一种“他的”文化的失落而绝望，而走向末路的。

《霸王别姬》是近期中国电影的一个制高点，也为整个世界电影增添了光彩。

当然，在由“文化电影”而摆脱窠臼走向优秀以至走向经典的过程中，对创作者与作品的划分经常是交错而复杂的。拍摄《炮打双灯》的导演何平曾经拍摄的《双旗镇刀客》就是一部相当出色的文化电影，而年青女导演李少红的《血色清晨》也是一部足可令人看到中国电影艺术实力的杰作。

四、新市井电

在当代中国影坛上，从艺术审美的角度上，可以纳入“优秀电影”概念的另一个特别强劲的创作态势，是一些集聚了艺术智慧、表现了艺术才华的“新市井电影”，比如《顽主》、《大撒把》、《无人喝彩》、《我的九月》、《过年》、《站直啰，别趴下》、《上一当》、《本命年》、《背靠背，脸对脸》等等。新市井电影的特点是，第一，以市井小民的生态、心态为主要表现对象，并且以生动的语言和准确的形象予以表现，才情焕发，机趣横生，不事造作夸张；第二，题材小，投资小，不似影坛“大腕们”的大制作大气派；第三，它们与绝对市场功利的“娱乐片”不同，仍然孜孜于艺术追求与市场效应的契合，弱，可人品人格却还端正。到最后，他们算是明白了，再怎么样，在这个世道上，人格还是要“站直啰，别趴下”。冯巩在这个角色的扮演中，充分显示了他电影表演的才能。影片准确生动地表现了一段世态人情，在让人每每忍俊不禁之时，又耐人寻味，可属一部不可多得的好影片。

我把这种“新市井电影”归之于常规电影中的优秀群体。他们始终处在创作动态中，每每令人击节叫好，却未必大红大紫；每每引起观众的兴趣，

却未必总能赚得钵盈缸满。然而它们目前却构成了维持中国电影日常品种日常生存的主流形态，因为那些大投资大制作的“大作”“巨制”和那些纯商业性的中国式娱乐片，显然都不能构成主流。在这些“新市井电影”中，《上一当》和《脸对脸，背靠背》，也是特别值得介绍的。

《上一当》这部反映一位教师人格与精神的影片，却几乎是第一次没有安放在那种传统的“为人师表”的常规煽情的底座上。在它的视角内，倒是出现了一位比较散漫随便，正准备出国的“无业游民”。因为暂时无所事事，应了朋友帮忙的请求，到某中学代起课来。可能正因为这个“老师”全没有那种好为人师的思想意识，也没有一本正经的架子，他诚恳淳朴乃至随便到“极点”，于是很快与同学们有了真正平等的交流。可是为什么这部电影能够给人以那么多的感慨，那么多的牵挂呢？因为它在具体的人物性格色彩和生活方式之下，突现了坦诚真挚的人心与人情；它之所以还让人觉得意味深长，就在于它虽不剑拔弩张却是实实在在地对我们现在的教育，提出了某种思考和质询。影片以松弛自然的叙述，准确地把握了当代都市人的个性及感情形态，仍然孜孜于主体表现和观众接受的契合。关键是在于它们的内部仍然涌动着真正的艺术理想与艺术激情。

《大撒把》是这样一部电影，一对素昧平生的青年男女同时在机场分别将自己的爱人送上了去美国的国际航班。然而因为女子的忽然病倒以及两人共同的际遇，两人就这么认识了。送去亲人后的失落是明显的，在旁人忙碌热呼的日子里，在城市日常的运转中，他们的孤独顿时被突现出来。留守男士为了排解孤独，只得“侵入”他人的生活，弄得朋友们很不耐烦；留守女士当然要含蓄一些。孤独终于使两个人接近……可是他们又敏感地分开。在留守的等待中，留守男士妻子在美国与他解除了夫妻关系，他因此不再“留守”而真正“自由”，所幸这位男士豁达随便，对此早有准备，也就不怎么“痛苦”。葛优那种悠着劲儿，不紧不慢的神态，真将这个角色演得活灵活现。留守女士空守新房，日日等待去美国与丈夫团聚，可是去国无期，等得心灰意冷，两个孤独的人终于又凑到了一块……影片拍得松弛而自然，在感慨与幽默，悲凉与温馨中，成就了一种独具魅力的喜剧风格。

《站直啰，别趴下》表现了几对夫妇，一对是知识分子，写着点书什么的，一对是做“金龙鱼”买卖的个体户，一对是个科级左右的干部，当这几对夫妇凑到一块做了邻居，便由鸡毛蒜皮的邻里纠纷，进而演示出了人格脾气的区别与对立了。牛振华演的这个体户，粗鄙直率，自私得毫无掩饰，在时有可爱之处时，又端的是可气可恶；那个干部家，总是心机盘算重重，却又颇多阴暗小气，在那个体户的猖狂进攻下，既频频受气却也变着花样算计；那知识分子夫妇怯懦软影片于是就给人以熨贴到位的感觉。

在《背靠背，脸对脸》中，某县级文化馆副馆长王双立一直觊觎正馆长的位置。为了自己扶正，王双立费尽心机，暗中使劲终于把正馆长撬走了。好梦将成之际，没想到一个乡长来顶了缺。王双立立刻挤出一团笑，伸出热情的手，“欢迎！热烈欢迎！”转过脸，暗之又忙着给新馆长使绊设障，一方面又在上级跟前拼命表现自己，树立个人政绩。不久终于又把乡长给挤走了。这回王双立心中窃喜：这回正馆长的缺是非他莫属啦，还没等他高兴完，真是天不遂人愿，局长秘书又来报到了。王双立仍然伸手，“欢迎！热烈欢迎”！笑僵在脸上，王双立这回是心彻底凉了。机关算尽的结果是大病一场。躺在病床上，眼睛盯着天花板，王双立算是醒悟了：人啊，何必呢？正馆长

不就是个正科级吗？生不带来死不带去，图个啥呢……悟过来以后的王双立出院后便休战了，整天以练书法为乐，悬腕走笔。另外又忙着托人想办法搞个准生证，自己原来生了个丫头，老爷子想抱孙子的瘾太大，王双立便想再试一回，看能不能遂了老爷子的愿。正在他开始热衷于老婆孩子热炕头的时候，一日有人推门来报，“快去馆里，你当正馆长啦！”王双立愣怔住了，握笔的手悬在半空，然后他醒过神来，将笔掷入墨池，穿上外衣，朝着那座关帝庙飞奔而去。

脸对脸一个样，背靠背一个样，影片充满讽刺意味又生动准确地将大家都十分熟悉十分领教的人情世态、官场奥秘展示给了观众。影片在1994年的珠海“三地（大陆、港、台）电影节”上，当选为最佳作品。

五、电影仍应是人学

中国电影始终在做着自己不懈的努力。这既表现在它们于严峻的市场形势中顽强发展，也表现在执着地向着经典传世迈进。90年代中期，中国影坛一批最具实力的中年导演相继获得了大额投资，同时运作起中国电影的大制作。一种经典之作集束性涌现的景象几乎就要出现。

然而实际情况究竟如何呢？这将为我们带来长久的思考。同时它将告诉我们，中国电影经典之作的道路很长，其间会有挫折。

张艺谋，陈凯歌，周晓文，李少红，吴子牛等等，诚然都是中国影坛最让人刮目以待的人物。在他们相继进入中国电影大制作的时候，人们完全有理由对之寄予强烈的期待。这除了是因为对他们的艺术功力的基本信任之外，更是因为他们这代人既有着强劲的现代观念，又有着同样是十分强劲的艺术精神和人格理想。

但是，在依次看了他们每人的最新作品《摇啊摇，摇到外婆桥》、《红粉》、《南京大屠杀》、《风月》、《秦颂》等以后，却发现它们几乎无一例外地同时失落了，并且问题几乎也是共同的。与他们的以往作品相比，这是一种精神格局的萎缩倒退，是一种人性内容的弱势倾向。

（一）

对于《秦颂》来说，历史不历史可能的确并不重要。重要的是作为电影，它本身让我们看到了什么。

影片纯熟地把握了战国攻伐及政治与个别命运的有机勾联。当然，影片以自己的历史观所营造的古人故事，以及至少是营造的那些历史场面，也可能令人饶有兴味。同时影片也给出了某些诸如统治者与文化者之间的关系、嬴政的高台落泪之类可资读解的话题。

但是仅仅是这一切，对于《秦颂》来说还是不够的，因为它们都还没有抓住影片叙事的贯穿主核。因此周晓文说，他要讲的是一个“成功了的失败者，和失败了的胜利者”这么一个“人的故事”。应该说周晓文的意识是敏锐而准确的。因为影片如果真的能够揭示人物较量的人格角度，以及对“征服”做出人格的注解，这将会形成震撼的力量和深度。但是遗憾的是，我觉得影片没有能够让我们真正地看到这一切。这可以从嬴政不杀高渐离谈起。

影片为嬴政不杀高渐离，交代了情感的原因，这建立在两人少年时代的患难与共和生离死别；影片也为嬴政不杀高渐离交代了功利的的原因，因为他

需要高渐离为他作《秦颂》；但是，虽然影片于此做了一些铺垫交代，可它们显然不是事情的主要原因，也不是影片主要想表现的内容。为了影片的既定主旨，嬴政不杀高渐离必须被归结为政治的原因。因此影片便借嬴政之口“规定”：使高渐离臣服乃是统一天下人心的标志。然而恰恰是这样的对象要求，在影片中其实是不存在的。这至少是因为对高渐离这个人物的社会地位和社会影响，完全缺乏表现准备。这也就使事情失去了说服力。因此当嬴政为不杀高渐离强自说项时，实在不是李斯们乃至当今的观众不能“深明大义”，而是嬴政乃至“影片当局”显得有些一厢情愿。

当然，这种勉强还不至于对影片构成严重的损伤。它如此费力地建构成“征服的正方”，为的是能够在戏中展开人格意志的较量和对抗。但是这种对抗能不能成立，关键又在于高渐离有无可作等量对抗的人格力量，从而形成“势均力敌”的“征服的反方”。我以为这里恰恰正是问题的核心症结所在。

高渐离与嬴政的对抗看起来似乎是全方位的，然而其实又都是溃散而不成气的。其一，高渐离爱国且是一个天道即人道论者。然而从一开始，他就认清了在嬴政那里，天道只是嬴政的“棋局”。嬴政此后又让他明白，天道就是王道，天道就是胜利者的脸。然而，在残暴的虐杀面前，影片却是让高渐离跪伏在地，去闻嬴政的履面。本来，高渐离是在完全认清了嬴政的面目之后，才一意视死如归的。因此在虐杀于嬴政如小菜一碟的时候，高渐离如果能取相反的一种精神气度，则有可能与嬴政形成人格意义上的较量。而现在，这种对抗几乎还没有展开，就已经溃散了。其二，是高渐离艺术家自由的音乐与秦始皇王者御用的音乐之间的对抗，但是影片于此基本放弃，它没有对此做多少展开和描述，这倒也罢了。其三，是影片当局与高渐离试图在与栎阳公主的性爱情爱上，对嬴政实施某种“秦国在战场上把燕国打败了，咱们在床上把秦国打败了”的精神胜利。当这种“动机”在既定的表现方式和形态下，被直接诉诸于高渐离强奸栎阳，以及两人在秦室宗庙里做爱时，其境界效果本来就大可怀疑。而结果意又是嬴政很快以“高渐离被栎阳公主当药引子使用了一回”来自圆其说，高渐离却又径自刻骨铭心起来。这时候再来看所谓的人格较量、精神胜利之类，就只能剩下滑稽与可笑了。要命的又是，栎阳公主无论在外观形象（不是指她的瘫痪）还是秉性品质上，似乎从来没有让人觉得可爱过，这包括她的占有欲，她的当堂令人剥下小猪皮当堂烹饪蒸煮飞禽走兽，以及把肉渣一口一口吐在高渐离脸上等等。

碌碌委琐的外观形象以及散乱无为的人格形象，真是可惜了葛优这个演员。

对于嬴政这个角色，姜文尽了他自己的努力。但是因为失去真正的较劲对手甚至是根本找不到这个对手来真实生动地展现人物的性格魅力，因此嬴政有时候只能陷于一种徒有其表的虚张声势。我觉得就《秦颂》的姜文而言，比之《红高粱》中的张扬，比之《芙蓉镇》的戏谑，比之《本命年》的含蓄，是无进则退的。

而根本的问题以及是根本的损伤，是《秦颂》没有能建构起结实明白的内部精神骨架。

周晓文的《疯狂的代价》、《黑山路》、《二嫖》，都曾经是以准确生动的人物性格及其饱满熨贴的人性情感内容，而赢得人们由衷的赞许的。然而在运作《秦颂》这样一个更大的构架时，他在同样的人性人格的位置上面

对同样的表现问题时，却有失把握。于是，中国电影的这一大作为力的攻坚，终于也没有能够一蹴而就。

（二）

我觉得同样的问题也发生在李少红和她的《红粉》，以及吴子牛和他的《南京大屠杀》上。

在李少红以往的作品《银蛇谋杀案》、《血色清晨》、《四十不惑》中形成的风格或者说给予我们的印象，正是一种言表冷静下的人性深度和情感力量，以及由这种内涵在观众的心灵情感中造成的震荡与回响。因此在面对叙事的规模与方式更其保证、表现可能性更其开阔的《红粉》的时候，我们当然地寄予了再次被深深打动的期待。

但是一直等到秋仪“削发为尼”时，我们发现这种期待已经无可挽回地整体性失落了。

在此之前，秋仪一直是以一个“老到”的妓女形象出现的。她咬着烘山芋，吊儿郎当，对旧生活的轰毁和新社会的到来无动于衷；以后又在荷枪实弹的解放军的眼皮下翻窗踏瓦只身逃去；投奔老浦以后，她对浦太太的奚落和白眼报以不屑，成天和老浦唧唧我我、醉生梦死。到此为止，影片对这个形象仅仅是展示了她当下的游手好闲的生态及其略有个性的一面，却并没有以人物的情感命运勾联起观众的情感认同和投入。因此当秋仪撕碎老浦给她的“卖身钱”愤而出走，无处可去遁入空门以后，尽管影片为她的削发用足了力气，但这场关键的重头戏却因为失却应有的铺垫，遂使它更多的只能是令观众感到兴趣，而实在无从有力地激发人们的同情和拨动人们的心弦了。

此后，秋仪于庵中拒见老浦，流产后无家可归而盲目嫁人，老浦结婚时送伞，以至最后与老浦狱中相会，领养孩子等等，虽使人物造型渐趋立体，但毕竟大势已去。在影片的整体构思布局中，秋仪终究已落旁系，不足支撑起影片的半壁江山了。

影片从一部小说改编而来。可能是既定的意念内涵在艺术样式的转换中发生了承接上的困窘，因此它最终让我们觉得在其创作主体上，它是游移了对人物及其情感命运的价值评判和情感立场的。于是这似乎就构成了一种挑战：仅仅只对这样一种妓女及嫖客生涯作出平面的展示，它是否可能照样打动人心？结果是否定的。甚至与秋仪相比，小尊和老浦对于观众更是只具有一些观赏性，而难以让人牵挂了。

小萼好逸恶劳、贪图享乐、随遇而安，她生在妓院，长在妓院，“靠自己养活自己”；而无论是她改造时的因害怕艰苦而寻死，做工时和“烂麻皮”厂长的相骂相打，还是婚前与老浦相遇时的娇嗔任性以及婚后的烦恼吵骂，都只停留于完全的个别性展示而没有揭示其人心人情的社会联系，因此它们既不能感人动人，也毫无思想情感的张力可言。同样，老浦这个形象在其社会意义上也是一个完全封闭、完全个别性的形象。本来，这个心眼不坏的浪荡子弟，即使在新社会也不至于就会走上绝路，落得个被政府枪毙的下场。这应该是一个具有悲剧性的人物。但是在用了主要的篇幅去展现他与两个女人的纠葛时，却没有着意挖掘出这个人物的有价值的社会人文意味。因此在相当无聊的人物关系的拉扯中，老浦走向末路的必然性就没有了。当影片轻

描淡写地交代了老浦的死讯时，自然也就不会激起观众多少情感反应了。

在叙事向着精致、语言向着纯熟发展的时候，李少红的《红粉》在其人性内容及主题上失去把握，产生了由强势到弱勢的明显演化，这是让人由衷惋惜也是耐人寻味的。

如果说《红粉》整个陷入了青楼文学返古仿旧的格式因而失去现代观照和现代接受的意义的话，那么吴子牛的《南京大屠杀》则因为在叙事内容及主题意念上走得甚远而几乎“一脚踏空”。

吴子牛的早期作品《喋血黑谷》、《晚钟》曾经以流畅的笔触、有力的人物刻划和饱满的情感容量而给人印象尤深。到了《阴阳界》、《欢乐英雄》的时候，我觉得在突现意念和文化操练的诱惑下，影片的表述形式已经不再甘于服从和融汇于叙事之中，而是多少有了一点犟头倔脑每每要自作主张的样子。此后，吴子牛拍摄了大片《南京大屠杀》。

当然，要面对如此重大的题材，以及如此巨大的思想情感要求，首先自然需要谋划一个承载结构。在此之前，《辛德勒名单》就是在反法西斯题材作品已经层出不穷之后，又“反客为主”地以一个德国人的经历构成贯穿结构，别出心裁而又真实有力地承托起了巨大的题材容量，并且取得了极大的成功的。然而在具体运作上，《辛德勒名单》又是以有效的反衬对比来激发主题的，这种反衬——人性觉醒的辛德勒和嗜杀成性的德国军官；一小批劫后余生的犹太人和无数被屠杀的同胞——它对于主题的阐发，真是具有四两拨千斤的效用。因此影片既把握了具体直接的人性内容，又全面托出了法西斯种族灭绝的历史内容及其思想内涵。

而《南京大屠杀》似乎更加大胆。它非但营造了一个中、日人员的交叉结构，并且还让一个日本女子与中国人民共同来承受日本法西斯的罪愆。这似乎是一个别致的构想。这好像会以一个公正的世界性的视角来面对一个人类的共同命题。可是南京大屠杀，它的民族内容及民族情感太强大太纯粹了，它只有被集中、明白而强烈地激发和抒发，才能真正有力地达到人类命题的高度。而现在这样一个看起来宏大的构想，其实只适宜在一个较小的具体故事中得以展示。而在《南京大屠杀》里，它就象意识中一堵看不见的墙，阻挡和分解了人们的感性情感；它又像在专注地宣泄情感时的“窗外风景”，造成了几多恍惚和游移。于是这个结构从一开始就铸定了《南京大屠杀》在精神内涵上的尴尬困境。

（三）

可能在这种既定的倾向中最能够说明问题的，是张艺谋的《摇啊摇，摇到外婆桥》和陈凯歌的《风月》。

《摇啊摇，摇到外婆桥》虽然票房不菲，但却又是张艺谋从影以来遭受批评最普遍最严厉的一部作品。然而张艺谋毕竟与众不同，他没有为《摇》寻找辩解的口实，而是比较冷静和心平气和地面对着批评，自己也认为这的确是一部令人不甚满意的作品。

但是另一方面，在人们纷纷议论张艺谋不熟悉城市，《摇》预示了他城市片的末路的时候，张艺谋也终于有些忿忿不平。而我认为，批评与辩护似乎都在这里产生了一个错觉，因为对于张艺谋以往的成功，乃至这次《摇啊摇》的失误，其根本的问题从来都不在于对城市以及对农村的熟悉与否。

张艺谋过去的作品，《红高粱》、《大红灯笼高高挂》、《菊豆》、《秋菊打官司》，总是能给人一种东西，这大概就是一种超越于城市和农村的人性的深度和人格的力度。我觉得这就是一种“意义”。并不是一说到意义就要指思想教育和政治隐喻。经常能在一个好看的故事里结聚起结结实实的“人的意义”，并且又能够把它们明白而实在地交给观众，这就是张艺谋。可是到了《摇啊摇》，这样的张艺谋不见了。

影片通过一个叫水生的孩子的眼睛，展现了一场上海滩黑社会的内部倾轧，这场倾轧围绕着对一个歌女金宝的争宠夺爱而展开。然而在这个故事中，所有的主要人物，都被一种神秘秘、影影绰绰的阴谋和圈套所遮掩。对于观众来说，构成事件的主体人物“老大”、“老二”、“三叔”等等，经常都只是一些不可体认的角色类型和符号；甚至在水生和金宝身上唤起的人性，也缺乏立体过程而只是单薄的演绎，因此也趋于平面和概念。于是群众就无从获得强烈体认和投入的契机。当然，观众的体认和投入，并不仅仅是在作品可能昭示的道德意义上的善恶之类。《赌城风云》也是一个黑社会营生及哥们情谊整个“坏”在一个女人手里的故事，它的内容也并不意在善恶对抗，但是影片中的主要人物，不管他是黑帮还是平民，其作为活生生的人的情感、性格、欲望，都是一如既往地全盘交给了观众，并且努力令观众“心悦诚服”地接过去的。当所有这些“人的因素”和情节命运纠葛一体时，就真正产生了惊心动魄的叙事效果，以及实在而深刻的“人的意义”。

张艺谋在操作黑帮片的时候，当然没有必要去看别人怎么做。但是事实是，因为某种特殊风格的诱惑或者是由于其他原因，他在《摇》里疏忽了心灵情感对观众的对应和感召。而这种“人的失落”又恰恰发生在他的叙事题材由农村到城市的转换之机。于是，人们在感觉不对劲时，首先自然就是直觉地指责影片的假定性豁了边，上海滩不是这么回事。但是如果张艺谋仍然能像以往那样成功地镌刻人物以及把他们交给观众，或者就是与群众“共同”探寻和塑造人物，那么像不像上海滩之类可能就不会是个重要问题。当年的电视剧《上海滩》中的情形完全不是上海，但是人们在被它强烈吸引时，并没有过多地计较别的。至于《摇》原著中的唐老大是个杜月笙似的人物，具有开放社会中的交际风采，而现在影片中的唐老大却是个土财主化了的帮会袍哥头目等等，也就可能不至于成为影片的一个致命的问题了。

对于陈凯歌来说，我们至今仍然怀念他的《黄土地》。在这部影片中，一种全新的语言形式和既定的叙事内容曾经构成相当完美的和谐。在此后的《孩子王》、《边走边唱》中，陈凯歌在意念化的倾向和实验电影的兴趣上，走得更远，并且自成一格。到了《霸王别姬》，陈凯歌似乎又“走了回来”。虽然他在这部影片中仍对某种特殊的人性做了某种特殊的探寻，以及影片的后半部仍然流露了些许“释义”的痕迹，但是它基本上还是把叙事的要求放在了语言形式的前头，把电影的艺术本体放在了电影实验的兴趣前头。影片开头少年戏班的故事以及京戏通过强制的心灵扭曲而成为程蝶衣生命本体的过程等等，都是让人难忘的。我以为《霸王别姬》对于陈凯歌来说，意味着一种大家气象的转变。

然而陈凯歌最新的《风月》，则又再一次显示了一种耐人寻味的变化。影片固然在电影艺术的本体上继续强化了以叙事作为贯穿主逻辑的倾向，并且它的叙事也的确真切流畅，故事演绎诚属十分精致，但是那种在《霸王别姬》中曾经有过的开放的精神格局，以及一种比较大气的社会人性主题，却

在《风月》中顿然消失。

郁忠良从小寄居于姐姐的夫家，一所阴气重重的豪门大宅。一种病态的具有乱伦意指的姐弟关系，使忠良带着人格的和心理的扭曲来到上海，以“小白脸”的角色干着“拆白党”的勾当。郁忠良为着报复，曾经给姐夫下药遂使其成了废人，于是姐夫的妹妹如意就成了庞家的掌门人。而如意又在亲属中认了个“弟弟”——“端午”。当忠良奉黑社会“大大”之命重回庞府，以诱骗女子的长技对如意下手，以便最终赚得庞家家产时，影片就展开了忠良、如意和姐姐秀仪的三角关系，复又展开忠良、如意和端午的三角关系……最后忠良又次下药，使如意也成了废人。

当然这样的故事并不一定荒诞，也并非不能成为艺术表现的对象。然而我想说的是，影片既在一种全然封闭又阴沉晦涩的氛围中演绎，又是以扭曲错乱的人物关系，以阴暗扭曲的人物心理及行为作为主要叙述内容，这就使得《风月》在意欲令世人刮目相看的同时，对于生活和社会人生的联系，变得非常狭窄。虽然影片似乎有一个人性复苏的主题，但是它在影片中显然不够完整和强大，因此由它产生的体认意义在影片的整体信息释放中，就显得次要乃至暗淡；虽然影片的叙述语言几乎无懈可击，但这显然是一个在既定构思和封闭形态中精心编织的，人为痕迹很重的故事。如果说它的生活依据和联系，那么它就更像是在纯粹“考据意义”上的对过往传奇，对尘封古旧的一次发掘。

《风月》当然是别具一格的。但是对于一部大众传播中的人文作品，对于陈凯歌特别是拍摄了《霸王别姬》以后的陈凯歌来说，我为《风月》的“精神狭隘”感到遗憾。

（四）

电影本应是“人学”。而一些一向长于此道的实力派导演，却几乎是在前后不远的时间内，纷纷于此游移和失落，这是耐人寻味的。构成这种现象的直接原因，我以为是在市场的形势和压力下所产生的某种错位的市场意识。

正是在一种越益严峻的态势下，这些导演相继运作起中国的“大片”；于是他们在不同的场合以不同的方式表露了他们对市场的强烈关注，以及对于影片营销的重重考虑，这包括从赢得奖项再到赢得市场的策略。周晓文说他的导演阐述只有一句话，“最重要的就是好看”。“买票看电影的是观众，所以我还是要对观众负责”。我觉得这种意识是具有相当的代表性的。至于在这话语背后，到底有多少是由衷的明智和自信，又有多少是潜意识中的无奈和压迫，就只能诉诸各人的体会了。

在创作实践中，这些影片为了市场和观众的确下了很大的功夫。如果说“人的失落”于它们是一种事实的话，它们会怎么反应呢？我想它们首先就会表示，即便如此，那么这也是为了市场而做出的不得已的牺牲。这甚至是有点儿悲壮意味的。

但是就电影艺术而言，它直观形态的语言，它强化动感的叙事，它大众层面的传播，它置身事外又设身处地的体验情景，等等，似乎都意味着电影在本质上恰恰有着某种先天的市场属性。而太多太多的实践也无可辩驳地证明着，除了那些把人弄成了“神”或是“鬼”因而遭人鄙弃的做法之外，真

切的结实的人性内容，从来都是电影吸引观众的重要手段，因此也是电影的重要商业原素之一。甚至是最具商业化的警匪片黑帮片，它们成败与否乃至成色高低，也都是在于综合形态下的“人的深刻”的情况如何。正是在这样的意义上，我们曾经在张艺谋的《摇啊摇，摇到外婆桥》上寄予了强烈的期待。然而遗憾的是，恰恰是因为某种错位的市场意识下的“人的失落”，《摇》终于也没有能够实现国产商业黑帮片的某种突破。

耐人寻味的是，在很大程度上正是以往那些出色的人性文章，才奠定了这些导演的地位和声誉。而在他们赢得片商青睐并且再次审视市场的时候，他们的思路却好像不是要在自己的优势上发展兼容，倒似乎是要对自己的过往做一次似是而非的反拨。

当然，除了人性内容，电影的确有着别的更强烈更直接的商业要素，比如悬念情节，比如火爆的场面等等。一些进口大片，就是这种类型的纯商业娱乐片。虽然在这类影片的综合形态中，因为人性内容比较浅显而使它们经常缺乏艺术的品级，但是它们却仍然能够在全世界的票房中每每大有所获。如果我们的这些导演，在业已表明了彻底的市场意识以后，能够在这种类型中真正有所建树和突破，这必定也会引来人们由衷的喝彩。可惜的是，他们的影片同样也没有在这种向度上让人们看到明显有力的倾向。

当然，我们对以上影片做着“人的失落”的批评，是因为它们在创作实践中错失了实实在在的可能性。因此我们的批评，也是在“可能性”的范围内进行。同时我们已经意识到，把问题的全部原因归之于导演编剧，其实不太公平，至少也是过于简单的。比如张艺谋、陈凯歌，当他们的上一部作品都成为一次十分费劲和困难的经历和经验的时候，他们就不约而同地同时转向了。这种转向可能既表现在取材的年代岁月和历史背景更往远推上，也可能就是表现在对人性内容的边缘化封闭化的处理上。

此外，在创作主体方面正在自行失却“正剧精神”。当李少红对“主题思想”之类颇不以为然，当周晓文由着“我说历史”的性子说荆轲是个无赖、说屈原只是怀才不遇并不忧国忧民的时候，我们也就分明感觉到了这样的话与某种社会意识的内在联系。但是这里的悖论又在于，即使是在一个普遍消解信念、逃避崇高，甚至是漠视尊严的氛围里，人们其实又渴望着感动并且也的确能够被感动；同样，即使是在一味嘲弄人性主题，以及不屑于谈论精神格局的同时，导演们又毕竟希望自己的作品能够打动人心。

一个电影艺术家——哪怕这个称呼也遭到了嘲弄——他的不同凡响之处可能正是，在准确有力地把握人性内容及其表现上，不管什么时候，他始终能够做得最好。而在当下的社会氛围中，他也能够以清醒透彻的意识与信念，卓而不群。

中国电影的一次集束性的朝着经典之作的努力，遭受了重大的挫折。然而正是如此，对于中国电影大作力作的呼唤，也就更其强烈和响亮了。

