



大
学
生
通
识
教
育

Contemporary cinematic thoughts

当代电影思潮

■ 范志忠 著




ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

GENERAL
EDUCATION
大学生 通识教育

C contemporary cinematic thoughts

当代电影思潮

■ 范志忠 著

 ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

当代电影思潮 / 范志忠著. —杭州: 浙江大学出版社,
2008. 8

ISBN 978-7-308-05986-2

I. 当… II. 范… III. 电影评论—世界—现代
IV. J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 073490 号

当代电影思潮

范志忠 著

责任编辑 李海燕 俞亚彤

封面设计 刘依群

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310028)

(E-mail: zupress@mail. hz. zj. cn)

(网址: <http://www.zjupress.com>

<http://www.press.zju.edu.cn>)

电话: 0571-88925592, 88273066(传真)

经 销 浙江省新华书店

排 版 杭州中大图文设计有限公司

印 刷 杭州浙大同济教育彩印有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 16.75

字 数 218 千

版 印 次 2008 年 8 月第 1 版 2008 年 8 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-05986-2

定 价 29.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88925591

目 录

上编 世界电影的叙述范式

| | |
|-----------------------|----|
| 第一章 西部的百年传奇 | 3 |
| 第一节 集体理想的仪式化 | 5 |
| 第二节 旧秩序的反叛与亵渎 | 8 |
| 第三节 不可饶恕的十字架 | 12 |
| 第二章 暴力的恐怖与疯狂(上) | 15 |
| 第一节 硬汉的光荣与梦想 | 15 |
| 第二节 冷漠凄凉的死亡舞蹈 | 19 |
| 第三节 浪漫传奇的沦落破灭 | 22 |
| 第三章 暴力的恐怖与疯狂(下) | 29 |
| 第一节 文化集体的病理学 | 29 |
| 第二节 写满血腥的书本 | 32 |
| 第三节 泛暴力时代的镜语风格 | 36 |
| 第四章 战争的硝烟风云 | 43 |
| 第一节 自由的向往与追求 | 43 |
| 第二节 人性的呼唤与回归 | 47 |
| 第三节 走向疯狂的杀人机器 | 50 |
| 第四节 革命战争的叙事嬗变 | 56 |

| | |
|------------------------|-----|
| 第五章 武侠的江湖梦想 | 62 |
| 第一节 除暴安良的侠客理想 | 62 |
| 第二节 技术时代的英雄神话 | 64 |
| 第三节 民族传奇的影像建构 | 68 |
| 第六章 幻想的影像奇观 | 74 |
| 第一节 超越时空的星际探险 | 74 |
| 第二节 世界末日的灾难救赎 | 78 |
| 第三节 惩恶扬善的魔幻志怪 | 82 |
| 第七章 性爱的迷幻天空(上) | 86 |
| 第一节 窥视的禁忌与诱惑 | 86 |
| 第二节 感官的放纵与狂欢 | 91 |
| 第三节 欲望中的幻觉之花 | 95 |
| 第八章 性爱的迷幻天空(下) | 103 |
| 第一节 “无性时代”的叙事话语 | 103 |
| 第二节 性爱的政治伦理学 | 107 |
| 第三节 “无父一代”的焦虑 | 112 |
| 第九章 家庭的伦理世界 | 118 |
| 第一节 传统道德的避难所 | 118 |
| 第二节 “美国梦”的质疑与重构 | 121 |
| 第三节 多元混杂的生活图画 | 125 |
| 第四节 东方伦理的家国寓言 | 128 |
| 第十章 歌舞的乌托邦 | 134 |
| 第一节 流光溢彩的梦幻世界 | 134 |
| 第二节 艺术化的日常生活 | 136 |
| 第三节 黑暗中的舞蹈精灵 | 139 |

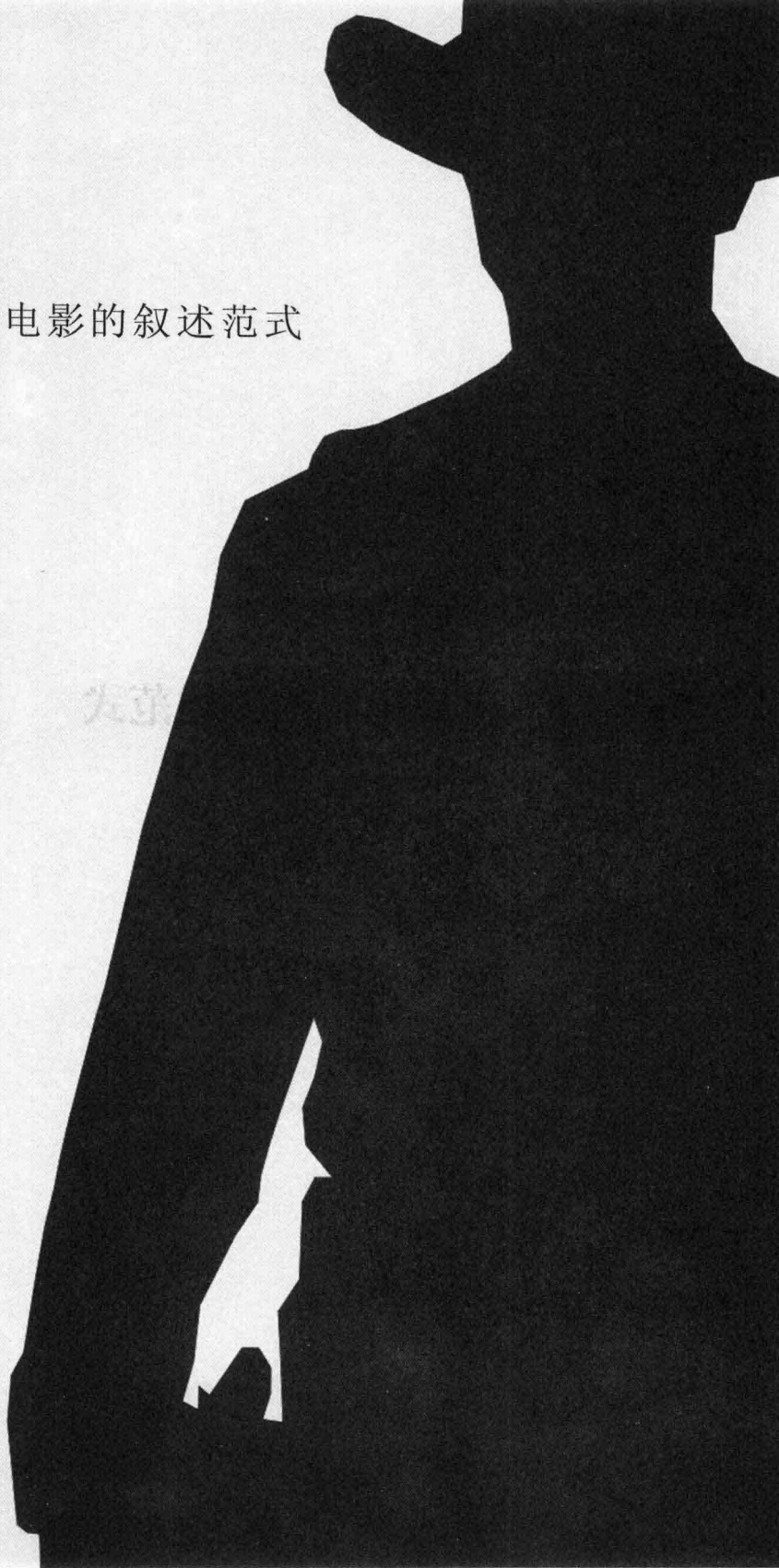
下编:世界电影的美学流派

| | |
|--------------------------|-----|
| 第十一章 默片时代的艺术探索 | 147 |
| 第一节 “影子”的王国 | 147 |
| 第二节 蒙太奇与长镜头 | 151 |
| 第三节 影像语言的实验与探索 | 154 |
| 第十二章 好莱坞/新好莱坞的审美流变 | 158 |
| 第一节 标准化的电影制作 | 158 |
| 第二节 好莱坞经典叙事 | 162 |
| 第三节 新好莱坞的崛起 | 166 |
| 第十三章 新浪潮与欧洲现代电影 | 172 |
| 第一节 镜头的暧昧性和多义性 | 172 |
| 第二节 冷战一代的作家电影 | 175 |
| 第三节 个人化的电影话语 | 182 |
| 第十四章 风起云涌的新电影 | 188 |
| 第一节 德国新电影运动 | 188 |
| 第二节 俄罗斯诗性电影 | 193 |
| 第三节 韩国新电影运动 | 200 |
| 第四节 伊朗新电影运动 | 204 |
| 第十五章 新历史主义电影 | 210 |
| 第一节 匮乏的历史 | 210 |
| 第二节 叙述的游戏 | 215 |
| 第三节 在话语的隐秘处 | 219 |
| 第十六章 女性电影 | 224 |
| 第一节 躯体化写作 | 224 |

| | |
|--------------------------------------|------------|
| 第二节 询唤与缺席 | 229 |
| 第三节 自赎与拯救 | 235 |
| 第十七章 后结构主义电影 | 243 |
| 第一节 完整的碎片 | 243 |
| 第二节 叙述的解构 | 246 |
| 第三节 影像的狂欢 | 252 |
| | |
| 附录 1: 奥斯卡电影节 2005—2007 年主要获奖名单 | 258 |
| 附录 2: 戛纳电影节 2005—2007 年主要获奖名单 | 258 |
| 附录 3: 威尼斯电影节 2005—2007 年主要获奖名单 | 259 |
| | |
| 后 记 | 260 |

上编 世界电影的叙述范式

九章



上 编

世界电影的叙述范式

第一章 西部的百年传奇

在世界电影发展史上,一般把电影的叙述分为以好莱坞为代表的类型片和以欧洲“作家”电影为代表的艺术片两种样式。其中类型片作为好莱坞电影的创作方法,基本上认为存在着某种叙述规范。如莫纳科就指出:“好莱坞全盛时代的巨头们经常关心的是他们所生产的影片的商品价值,他们宁愿生产互相相似的而不是互相不同的影片。结果,那些年代里生产的影片很少给人以独特之感。研究好莱坞,更多是从大量影片中归纳出类型、模式、惯例和类别。”好莱坞的制片人体制,决定了电影在好莱坞首先是一种商品,也就是说,在电影制作过程中,经济的因素成为了制片人首先考虑的因素。从经济学的角度上看,模仿,特别是对成功样式的模仿,无疑比独创具有更低的经营风险,也更容易取得获利的空间。在这个意义上,类型片是制片商对某种成功的电影叙述样式竞相模仿的结果,它具有以下三个基本元素:一是公式化的情节,如西部片里的铁骑劫掠、英雄解围;强盗片里的抢劫成功、终落法网;科幻片里的怪物出世,为害一时等。二是定型化的人物,如除暴安良的西部牛仔或警长,至死不屈的硬汉,仇视人类的科学家等。三是图解式的视觉形象,如代表邪恶凶险的森林,预示危险的官堡或塔楼,象征灾害的实验室里冒泡的液体等。^①

欧洲的“作家”电影,是法国新浪潮运动中团结在《电影手册》杂志周围的一批青年影评家对好莱坞电影作品研读之后提出的理论,但这明显是一种“误读”。因为与好莱坞电影以制片人为中心不同,“作家”理论强调在电影创作中,其核心为导演,于是,犹如文学作品所体现的是文学作家的风格一样,电影所体现的应该是导演的个人艺术风格,导演成为电影的“作家”。很明显,如果说好莱

^①参见那牧君:《西方电影史概论》,中国电影出版社1982年版,第33页。

莱坞类型影片侧重的是电影的商业品质,那么欧洲“作家”电影所侧重的则是电影的艺术品质。许多电影人也就由此而断定,与好莱坞类型片强调叙述的类型化不同,欧洲“作家”电影所叙述的是一种展现导演艺术风格的个人话语。

其实,类型片作为一种公式化的创作,“作家”电影作为一种电影人的个人发现,在某种意义上都是电影创作的极端倾向,都不能代表电影创作的主流。诞生于现代工业社会的电影,客观上兼具商品性和艺术性两重特性。一方面,电影的发展与现代工业技术的发展密切相关,电影的制作、发行和接受都需要相当的资金投入,这客观上决定了电影首先应该被视为一种商品,电影的制作在最大限度上应该是一种类型化制作。另一方面,电影所表现的是人类的情感,这种情感要打动人,就必须具有审美功能。不具备审美功能的影片,是无法吸引观众观赏消费的,电影的商品价值自然也就无从体现。在这个意义上,类型化的影片,不但不可能拒绝有价值的个人创作,恰恰相反,战后好莱坞电影之所以能继续称霸世界,其中一个重要因素就在于成功地吸取“作家”电影的个人话语,甚至有意识地将反类型话语成功地转换为一种新的类型话语。与此同时,“作家”电影固然侧重于电影人的艺术感悟,但任何艺术的感悟都是在前人基础上的一种创新,都不可能只是电影人的个人发现。而且即使作为电影人的个人发现,在其个人创作生涯中也有一个积累和发展的过程。20世纪30年代法国电影大师让·雷诺阿曾经说过:“一个导演一辈子只拍一部影片,他的其他作品只不过是这部电影的注解和说明,至于主题则只是这部电影的延伸和扩展而已。”因此,电影艺术作为成熟的一种标志,必然存在着特定的叙述范式,它作为一种先在的叙述模式,规范着电影人本人乃至后来者的创作与制作;虽然杰出的电影艺术家确实能够打破或超越先前为人们所遵循的叙述范式,但是从世界电影的发展来看,这种打破与超越总是在对先前叙述范式的参照下进行的,而且,这种打破与超越在获得人们认可后,同样摆脱不了成为新的叙述范式的宿命。

第一节 集体理想的仪式化

在世界电影史上,提到美国好莱坞影片,首先就必须提到美国西部片。西部片表现的是19世纪后半叶的西部美国历史。牛仔、左轮枪、歹徒、警长、马匹、仙人掌、酒馆、小镇、荒漠、篷车、印地安人等,成为西部片不可或缺的叙事代码;东部与西部、文明与野蛮、自然与文化、集体与个人、警察与歹徒、牛仔与印地安人、男人与女人的矛盾,构成了西部片叙事的基本冲突;正义战胜邪恶,文明战胜野蛮,则是西部片叙事的最终结局。

西部的这种故事之所以在美国文化中具有举足轻重的地位,并作为一种叙述类型在近百年好莱坞影片中生成出无数限量的变奏,是因为“在美国神话源泉有一个致命的矛盾,两个世界、两个种族、两个思想和感情领域的敌对。”^①而西部片所揭示的,恰恰就是这种美国神话的矛盾格局。在好莱坞的所有类型片中,其实只有西部片算是美国的“土特产”,它以19世纪美国开拓西部边疆为背景,张扬一种美国人心目中的坚忍不拔、扶弱凌强的民族性格和英雄主义精神。众所周知,在美国200多年的历史中,西进运动是非常重要的。1776年美国独立后,在大规模的西部拓荒运动中,奉行自由移民政策,尽管移居西部的美国人来自社会的各个阶层,但能否在西部这片不毛之地实现自己的梦想,则主要取决于个人的创造力和奋斗精神,家庭背景、社会地位或者血统关系在那里都没有实质的意义,衡量一个人价值的尺度是他本人的奋斗业绩,而不是家族的“光荣史”。西部人强调个人作用,尊重个人尊严和自由,反对权威及其对个人的支配,因此,西进运动和边疆生活使美国的个人主义价值观得到重大发展,以至于有人认为个人主义实质是一种边疆文化遗产。“西部广阔富饶的土地使人们真正体会到了个人自由,也由此带来了影响到生活各个领域的个人主义。”“从价值观的意义上讲,西进拓荒的过程在相当程度上孕育了美国人的个人主义思想和平等主义观念”,无怪乎卡维尔梯认为:“西部

^①托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,中国广播电视出版社1992年版,第11页。



《火车大劫案》：
西部片的开山之作

片,及其历史场景,对法律与秩序的确立的主题重点,以及在边疆上文明与野蛮之间冲突的解决,是一种基本的仪式……换言之,西部片作为社会仪式是有效的,因为在它那结局与再肯定的基本结构之中,间接地面对着那始终存在于美国文化之中,并且到20世纪越发强烈的价值的不稳定性与冲突。”

1903年,美国人埃德温·S.鲍特导演了《火车大劫案》,被认为是西部片开山之作。影片叙述一群歹徒闯入电报室抢劫财物之后离去,电报员的女儿见状,立刻报警,这时歹徒正企图抢劫列车,遭到警方狙击,双方在小丛林中展开激烈交火,最后以一个歹徒持枪指向观众的特写镜头结束全片。影片虽然只有短短的十几分钟,但首次运用了分镜头,创造了剪辑技巧,通过7个内景镜头和7个外景镜头的交叉剪辑来叙述同时发生的平行动作,充满了电影特有的艺术张力和悬念,特别是最后歹徒面对银幕开枪的镜头,极具震撼力,从而使得该片不仅是美国第一部最卖座的影片,而且上映日被许多电影史学家推崇为“美国叙事性电影的诞生之日”^①。大卫·A.考克在《叙事性电影史》指出,埃德温·S.鲍特的这种叙事技巧,实质上重新界定了叙事性电影的最小单位:“这是一种真正电影叙事语言的开端,因为它指出,电影的基本表意单位——电影含义的基本单位——不是场面,像梅里埃的影片中那样……而是镜头。”^②众所周知,在梅里埃的早期影片中,每一场戏都只用一个单一“镜头”拍摄,不仅因袭了那种戏剧舞台的固定视点,而且因袭了戏剧那种以场面作为叙述的最小单位,电影基本上成了一种装在盒子里的戏剧形式。因此,鲍特这种从场景中再细分出不同景别的镜头,客观上意味着电影终于有了不同于戏剧的叙事语言,意味着电影最根本的特点在于通过镜头内或镜头间拍摄方位和距离的变化来体现出摄影机的运动性,以及这种运动所体现的时空转换的自由。

从20世纪30年代至60年代,可谓是西部片的全盛时期。1930年,根据畅销小说改编的《西马龙》,成为第一部获得奥斯卡最

①托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,中国广播电视出版社1992年版,第55页。

②大卫·A.考克:《叙事性电影史》,纽约:W.W.洛敦出版公司1981年版,第23页。

佳影片的西部片。1939年,名导演约翰·福特起用了当时还默默无闻的B级片演员约翰·韦恩主演了堪称西部片经典中的经典《驿车》,影片的开场镜头是一个骑者穿过一望无际的荒漠向摄影机走来,接着影片从广漠无垠的地平线切换至点缀着帐篷、旗杆的骑兵驻地,驻地中一群穿军装的士兵拥挤在电报机周围发电报。熟悉好莱坞西部片的人们,都会情不自禁地赞叹约翰·福特一开场就如此简练地演绎西部片的经典语法:把西部描绘成一片广阔的蛮荒之地,把荒漠中偶尔点缀的边疆小镇、骑兵、哨兵隐喻为现代文明的触角,而火车、电报和驿车则被视为与现代文明相联系的工具。

托马斯·沙兹指出:“类型片把集体理想仪式化的首要戏剧化工具就是类型的英雄人物——即为动作或主导文化态度提供一个聚焦点的中心人物或若干人物。”^①《驿车》叙述的是一辆满载着旅客的驿车穿过敌对的印第安人土地前往罗兹堡小镇的故事,乘坐驿车的旅客有一个贪脏的银行家、善良的妓女、酗酒的医生、胆小的威士忌推销商、嗜好赌博的绅士、怀孕的士兵妻子和一个被不公平判刑的逃犯。其中一心要寻找谋害他哥哥的人报仇的逃犯林戈,尽管最后一个出场,但却拯救了所有的旅客,并且把罪恶的罗兹堡小镇从他的仇人手中拯救出来。而影片也正是通过摄影机和剪辑确立了其主人公的位置,他占据了绝大部分的叙述时间,得到了大多数的视点镜头和特写镜头,从而成为戏剧性空间的组织者而有效地促使观众的强烈认同。此外,影片情节紧凑,场景集中,一场印地安人追逐驿站马车的戏惊心动魄,导演以快速的剪辑在传递叙事信息的同时,成功地营造出让人紧张得透不过气来的艺术张力,成为电影史上最佳动作场面之一。影片也因此被誉为“好莱坞叙事形式典范影片”,获得第12届奥斯卡最佳男配角、最佳音乐、最佳编剧3项大奖,从此约翰·福特和约翰·韦恩两个“约翰”携手共创了西部片30年的辉煌。约翰·福特《驿车》中“历险+社会反省”的模式,创造了标准的西部片叙述范式,并透出这样一个信念:在所有荒蛮地带,拯救都是可能的。而驿车的漫漫长路,也



《驿车》:荒蛮地带的拯救

① 托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,中国广播电视出版社1992年版,第11页。

使得影片充满了这样一种悬念：前方还有什么危机？主角们又将如何度过？这实质上为后来的“公路片”提供了雏形。身高马大的约翰·韦恩，则生来就拥有一副硬汉的形象，在接下来的几十年间，约翰·韦恩总是身穿牛仔服，出现在不同的西部片中，饰演充满自信和力量的角色，1976年，约翰·韦恩拍摄了最后的一部影片《枪手》，扮演了一个身患癌症、回家处理后事的老枪手。没想到的是，约翰·韦恩自己的命运，竟与这老枪手如出一辙。1979年5月约翰·韦恩去世，为了表达对这位在银幕上被视为“美国精神”化身的演员的崇敬和哀思，美国国会追授予他“自由勋章”，洛杉矶下半旗致哀，洛杉矶体育场也点燃了奥林匹克火炬，直至葬礼结束。

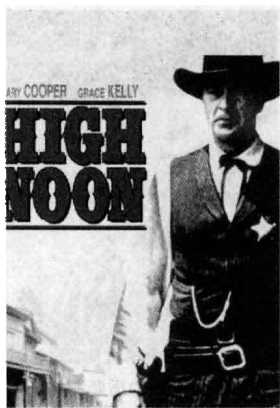
第二节 旧秩序的反叛与亵渎

1952年，弗莱德·齐纳曼导演的《正午》是一部备受西方影评界推崇的经典西部片。美国影评家菲利浦·哈尔东认为它是“一部第一流的西部片，可与《驿车》媲美。由于它的明晰的主题、重大的社会意义和高度的娱乐价值，它在任何方面都是出类拔萃的”。在《正午》中导演创造性地将叙事时间与故事时间相重叠，影片的时间长度是85分钟，而影片的故事开始于上午10点40分，结束于正午12点火车进站，影片的长度和故事情节发生的实际时间长度几乎一模一样，影片的叙述长度与故事的时间长度基本吻合。为了强化这种叙事的时间性，影片出现了17次片中人物看钟的镜头，而这些镜头所显示的时间，又与故事实际的时间进程完全一致，从而使叙述具有一种强烈的现场感。

不过，《正午》最引人注目的，却是影片突破了传统西部片以表现动作场面为主的叙述方式，开拓了以对人物心理的细心刻画的“心理西部片”的先河。在只有一条大街且刚通火车的西部小镇，业已卸任即将离开小镇的警长威尔·凯恩，出于责任心和荣誉感而毅然留下，接受五年前曾被自己惩处而现在将乘火车于正午到达本镇前来复仇的匪徒弗兰克·米勒的挑战。不料曾受惠于威尔·凯恩的小镇的市民们，却没有一个人愿意帮他共同对抗恶势力；镇上的法官怕米勒找他复仇，已在打点行李，准备逃命；凯恩的

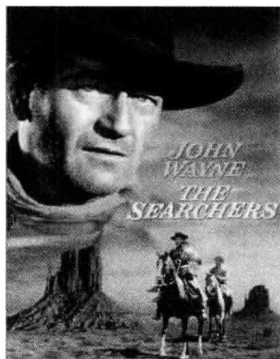
副手因为怨恨凯恩未举荐他继任警长也不愿插手；居民们让凯恩离开镇子，不要连累他们；唯一愿意帮他的人，也在最后一刻退却了……这个他曾兢兢业业效力的小镇，转眼之间拒他于千里之外。耐人寻味的是，《正午》片长 84 分钟，却用了长达 70 多分钟的时间来叙述凯恩在匪徒到达之前寻找帮手的努力和失落，从而深刻而又细腻地展示出在危机时刻公众的冷漠与抛弃给凯恩带来的冲击和震撼，已经远远超过了即将与匪徒作殊死搏斗，以至于凯恩最后立下遗嘱走上大街决斗时，他实际上已经心如死灰，正如后来电影批评界所谓的：“当他写好‘最后遗嘱’，神情疲惫地走出办公室时，这位‘西部英雄’的迎敌场面是完全违反西部片类型的神话传统的。”^①耐人寻味的是，在矛盾冲突中，虽然凯恩击毙了匪徒弗兰克，成功地解救了作为人质的妻子艾米；但是，恰恰是艾米拿枪出其不意地击毙了一名正在夹击凯恩的匪徒，在沦为弗兰克人质后又奋力挣扎，才给凯恩创造了制胜的机会。因此，可以说凯恩胜得十分侥幸，在某种意义上，甚至可以说“美人拯救了英雄”。西部片惯用的“英雄救美”的叙述模式，在《正午》竟以一种讽刺的形式而被挪用。更何况凯恩的这种胜利似乎拯救了小镇，但却无形中加深了在危机时刻背叛凯恩的全镇市民的羞耻与屈辱。于是，获胜之后的凯恩，并没有像传统西部片英雄那样神采飞扬地向他欢呼的市民们挥手告别，而是充满厌恶地扔掉了象征着维持地方秩序的警察的徽章。凯恩这一极具反叛与亵渎意义的行动，也就成为《正午》彻底摒弃了西部片神话式传统最根本的标志所在。它意味着“西部英雄”已经不可避免地带上了怀疑主义的色彩，曾经弥漫在“经典西部片”中的英雄主义色彩和乐观主义精神已渐渐消失。

约翰·福特 1956 年拍摄《搜索者》，可以说延续了《正午》这种对西部片的反思和重审的精神。伊桑从南方军队归来，带着来路不明的一袋金币。不料伊桑哥嫂一家被印第安人残酷屠杀，外甥女戴碧被劫掠。于是，伊桑和哥哥的养子马丁·波利义无反顾地踏上了长达五年的寻找之路。但是，当伊桑历经千辛万苦找到了自己最疼爱的外甥女时，已被印第安人同化了的外甥女竟然不愿



《正午》：心理西部片开山之作

^① 郑雷来主编：《世界电影鉴赏辞典》，福建教育出版社 1991 年版，第 186 页。



《搜索者》：自我的质疑和重审

回去，怒火中烧的伊桑对印第安人大开杀戒，他甚至割下印第安人头人“刀疤”的头皮以泄私愤。最后戴碧和马丁回到了镇上，伊桑又开始了他的流浪生活。很显然，在《搜索者》中，伊桑固然具有坚韧、英勇、果断、外表冷酷和充满仇恨等西部片的英雄元素，但已不是传统西部片中那类神话式的牛仔，而是一个矛盾的混合体。影片与其说是伊森在追寻戴碧，不如说伊森作为一个自大的种族主义者，被迫面对戴碧被印地安人“玷污”这一事实。因此，整个复仇搜索的过程，可以看成是伊森自我追寻自我认知的过程。约翰·福特通过这一故事的叙述，以一种前所未有的艺术勇气，重新质疑和审视了美国白人与印第安人之间传统的对立关系，这在美国西部片的创作历史上具有划时代的里程碑意义，它所传达出的精神直接影响了后来诸如《与狼共舞》等西部片的创作。《搜索者》也因此被乔治·卢卡斯、史蒂芬·斯皮尔伯格和马丁·斯科塞斯等新一代导演推崇为西部片历史上、同时也是约翰·福特个人最伟大的艺术作品。

从20世纪60年代开始，美国电影和电视竞争愈演愈烈，为了从电视机前抢回观众，好莱坞制片商们想尽办法，各种规格的宽银幕电影相继问世，大投入、大制作、大场面成为电影与电视抗衡的不二法宝，并深刻地影响了西部片的创作，其中最引人注目的，则是1963年米高梅公司拍摄的堪称西部巨片的《西部开拓史》。《西部开拓史》采用了三台摄影机拍摄的新艺拉马超级宽银幕系统，影像壮观无比，当时三位西部片巨匠约翰·福特、亨利·哈萨威和乔治·马歇尔在影片中破天荒地携手合作，并汇集了由吉米·史都华、约翰·韦恩、亨利·方达、格里高里·派克、史宾塞·屈塞等超级明星组成的豪华演员阵容，影片一举获得当年奥斯卡三项大奖。

但是，作为一种类型叙述，西部片在20世纪60年代却开始渐显颓势，这其中有着深刻的社会文化因素。积极推行“新开拓精神”的美国总统肯尼迪被刺、越战爆发、性解放的泛滥……都在无形中深刻影响了当时人们的道德观和价值观，人们逐渐对束缚思想的旧秩序产生逆反心理，传统西部片那种理想主义和英雄主义再也提不起人们的胃口，曾经风靡一时的西部片终于越来越缺乏市场。