

Storytelling in the New Hollywood

好莱坞怎样讲故事

Understanding Classical Narrative Technique
新好莱坞叙事技巧探索

(美) 克利丝汀·汤普森(Kristin Thompson)/著
李燕 李慧 / 译

新星出版社 NEW STAR PRESS

*Storytelling
in the New Hollywood
Understanding
Classical
Narrative Technique*

好莱坞怎样讲故事

新好莱坞叙事技巧探索

(美)克莉丝汀·汤普森(Kristin Thompson)/著
李燕 李慧/译

图书在版编目 (CIP) 数据

好莱坞怎样讲故事/(美) 汤普森著; 李燕, 李慧译.

—北京: 新星出版社, 2009.3

ISBN 978-7-80225-611-8

I. 好… II. ①汤…②李…③李… III. 电影评论-美国 IV. J905.712

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 196021 号

好莱坞怎样讲故事: 新好莱坞叙事技巧探索

(美) 克莉丝汀·汤普森 著 李燕 李慧 译

责任编辑: 吕 林

装帧设计: 王 梓

出版发行: 新星出版社

出版人: 谢 刚

社 址: 北京市东城区金宝街 67 号隆基大厦 100005

网 址: www.newstarpress.com

电 话: 010-65270477

传 真: 010-65270449

法律顾问: 北京建元律师事务所

读者服务: 010-65267400 service@newstarpress.com

邮购地址: 北京市东城区金宝街 67 号隆基大厦 100005

印 刷: 山东新华印刷厂临沂厂

开 本: 787×1092 1/18

印 张: 26.5

字 数: 450 千字

版 次: 2009 年 3 月第一版 2009 年 3 月第一次印刷

印 数: 0 001~6 000

书 号: ISBN 978-7-80225-611-8

定 价: 49.00 元

版权所有, 侵权必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

前 言

1985年，大卫·波德维尔、珍妮特·斯黛戈（Janet Staiger）以及本人合作出版了《古典好莱坞电影：1960年以前的电影风格和产品模式》一书，该书对好莱坞电影制作的一贯风格和叙事策略，以及它们与电影工业体制和技术发展变化的关系进行了历史性的考察。因为二战以后开始的传统摄影棚体系的分崩离析是于1960年大体完成的，因而我们的研究也结束于那个时期，所得出的结论是“古典电影制作的法则仍占据着统治地位”。

从某种意义上说，本书——《好莱坞怎样讲故事：新好莱坞叙事技巧探索》是对我们早期研究工作的继续。《古典好莱坞电影》是一部对几十年间的好莱坞作品加以概貌性描述的电影史，在书中，我们描述了摄影棚时代的多种面貌，并通过对所有这些年拍摄的一大堆影片的概览从中选取了一些简单例证。鉴于这一工作的庞大艰难，我们没有机会对个别影片进行细节性分析。本书则进行了更加细致、更为深入的研究，致力于勾勒出当代好莱坞电影最重要、最典型的叙事策略（这些叙事策略和早期摄影棚时代所使用的有很多相同之处），并进一步仔细分析了十部近作，以展现这些叙事策略是怎样被实际运用的。尤其是我将展示出影片是如何被典型地分解成若干大的段落的，又是如何精心地均衡控制各个部分的篇幅比重以帮助勾画影片叙事的轨迹。我还要分析“拥有明确目标的主人公”这一古典叙事的标志性观念，并阐释剧中人物是如何转换行动目标，以此帮助建构故事情节的，而且事实上它们也常常成为各大叙事段落之间的过渡的标识。

近年来，不少史学家声称在美国电影中产生了一些新机制——“后经典主义”电影。这一说法意味着好莱坞讲故事的基本体系发生了根本性转移。然而，如我此前所述，我依旧认为现代好莱坞叙事在很多方面是和摄影棚时代一以贯之的。

本书的读者定位是学生和其他对现代电影叙事法感兴趣的人。对学习编剧的人来说它亦大有裨益，因为与那些剧本写作指南相比，本书提供了对影片实际操作的更加细致入微的分析解读。

本书的研究起源于我受邀参加1988年在北京召开的、由中国电影家协会主办的夏季国际电影研究会时所做的一系列演讲，我非常感谢邀请我参会的陈梅和程季华先生，我也要感谢珍妮特·斯黛戈（她是北京夏季研讨会的一张老面孔），是她建议说近年来好莱坞电影中的某些东西会引发观众的兴趣，值得进行研究。

以下我要提及曾给了我很大帮助的朋友们，正是他们的帮助让我把那些演讲变成了一本著作。在我的演讲中，我在提问环节收到了许多有益的评论和建议。尽管无法在这里一一提及所有人的名字，我还是要向参加我的讲座的听众们还有那些不辞辛苦安排这些讲座的工作人员致谢。我尤其要把我的感激之情奉给以下人员：

布鲁塞尔自由大学的多明尼克·纳斯塔；柏林艺术学院电影研究所的卡洛斯·巴斯特蒙特；苏黎世大学的诺尔·布瑞克曼；科隆媒体艺术学院的约内·斯比尔曼；芝加哥电影研讨会的米利姆·汉森；英国瓦维克大学的吉内特·文森图（Ginette Vincendeau）；牛津大学的伊恩·克里斯蒂（Ian Christie）；法兰克福柏林电影博物馆的凯蒂·维基；慕尼黑电影博物馆的安德里斯·罗斯特。我也要感谢约翰·富勒尔顿的友好帮助；我还要特别感谢威斯康星-麦迪逊大学传媒艺术系电影研讨会的参与者们，尤其是莎莉·劳斯，他们耐心地听完了从这本书中选录的三章内容；还有大卫·鲍德维尔的“电影批评分析”课上的同学们，他们中的一位为我做了精彩的《侏罗纪公园》的分析，找出了里面的中心转折点；还有托尔金研究协会讨论小组的汉克·露特瑞尔、德波拉·达莫里奇和理查德·怀斯特，他们对《偷天情缘》一章给出了许多宝贵意见。

比利时皇家剧院的嘎布利尔·克拉斯和其他工作人员为我的研究工作提供了便利。威斯康星-麦迪逊大学传媒艺术系提供了观看影片的便利，并特别感谢黑第亚基·富基克提供了技术帮助。最重要的是，我要感谢我在大学的同事们，他们和我一起讨论研究课题，其中一些还对草稿提出修正意见：

里·雅科布、本·布瑞斯特、万斯·开普利、唐纳德·克拉弗顿、朱莉·达西（《沉默的羔羊》）；诺尔·卡罗尔（《异形》）；J. J. 穆菲一直坚持“三幕架构”，使得我一直小心地处理自己的不同意见。大卫·鲍德维尔一直都给予了我极大的帮助和支持，在我准备对好莱坞经典的几个大的时间比例分配做出分析时，还让我去看了徐克的影片，我对此不胜感激。

克莉丝汀·汤普森
于威斯康星州麦迪逊学府
1999年1月

我想，在这方面我是一个落伍者。对线性发展的电影而言。对充满刺激性的汽车追击场面的电影而言。我想知道接下来会发生什么，而不是在马里昂巴德的去年发生了什么 [参见影片《去年在马里昂巴德》(*Last year at Marienbad*)]。要是那是去年，要是那是马里昂巴德，要是事情的确那样发生，倒也好了。那种类型的影片你可以在阴雨的午后懒洋洋地观看。而批评家们倾向性地认为，一部影片隐藏的东西越多，就必定愈加深刻。

——著名编剧 戴蒙德 (I. A. L. DIAMOND)

关于影片时间的一个提示：除非特别做出提示，整部影片的放映时间一般包括演职员表在内。当故事的行动在开头或结尾处的演职员表下发生时，这里的演职员表将被计入影片的开端或结局的时长之中。考虑到影片在最后的半分钟才圆满结束，因此，影片的总时长并不总是计算得十分精确的。

目 录

前 言	1
第一章 现代经典主义	1
第二章 《窈窕淑男》	51
第三章 《回到未来》	83
第四章 《沉默的羔羊》	111
第五章 《偷天情缘》	143
第六章 《寻找苏珊》	171
第七章 《莫扎特传》	197
第八章 《猎杀“红色十月”》	239
第九章 《温馨家庭》	277
第十章 《异形》	317
第十一章 《汉娜姐妹》	347
第十二章 好莱坞未来展望	377
附录 A: 经典影片一览	397
附录 B: 地雷埋在哪儿? ——对差的影片原因分析	407
附录 C: 注释	413
附录 D: 索引	441
译后记	457

第一章

现代经典主义



首先，必须理解故事。

——尤金·维尔，《影视编剧技巧》

很难找到任何叙事者着实无法连接起来的两个故事。

——托尔金，《概念俱乐部报告》

什么是“新好莱坞”？

“旧好莱坞”崛起于20世纪10到20年代，它作为一个生产和销售连为一体的集团，在洛杉矶地区形成了一个重要的带有生产指挥部的新产业。从1916年开始，美国成为世界市场上头号电影供应商，而且此后一直保持此地位。好莱坞的成功建立在对故事清晰、生动以及颇富娱乐性的讲述上。连续剪接、舞台设计和灯光的技术在这个时代发展起来，这些不仅是为了提供具有吸引力的形象，而且引导观众每时每刻都注意突出的叙事事件。

随着这个大制片厂产量的增加，每一个制片厂每年都生产出几十部片子，所以他们和大部分员工签订了长期合同。有一套电影制作的明确准则可

以有助于协调所有参与计划、拍摄和后期制作的人们的工作。从相当大的程度来说，默片时代的后期发展起来的经典好莱坞电影已经被标准化了——尽管它的“工厂”体系从来不是一个生产相同产品的装配线。此后虽然故事各有不同，但在1930到1940年代电影制造的“黄金时代”繁荣起来的叙事经典体系至关重要，给予制片商实现自己目标的灵活性。

从1940年代末，电影制片厂体系发生了巨大变化。战后的反垄断决议迫使他们放弃了自己的连锁电影院，较大的公司逐渐地关注发行，获取电影越来越依靠大的独立的电影制作商。从1960年代开始，电影制片厂已经变成日益增大的、横向综合性公司的一部分。这些变化是否足够深刻以至于使好莱坞故事叙述的方式产生了剧烈变化？

自从1960年代末到1970年代初电影工业出现财政危机开始，“新好莱坞”这个术语如今广泛地应用于美国的电影制造业。在这些变化中，美国的电影制造商是否已经摆脱了叙事的清晰以及核心价值观的一致性？如果有的话，新好莱坞让观众在剧场里看到了哪些新元素？

根据电影史学家所说，开始于1969年、由《逍遥骑士》的意外成功带来的短暂的“青年运动风潮”是好莱坞发生显著变化的第一个标志。随后，一批主流影片“电影小子”获得成功，最主要的人物有弗朗西斯·福特·科波拉、史蒂芬·斯皮尔伯格、乔治·卢卡斯、布莱恩·狄帕玛、马丁·斯科塞斯、彼得·博格达诺维奇等。此外，经验丰富的电视导演罗伯特·奥特曼也转向了电影，并在以后的变化中证明了自己的重要地位。这一代的许多电影导演都在电影学校接受过教育，都充分了解电影作者论和电影史。他们自己也渴望成为电影作者，在制片厂里工作但同时又有意识地创造与众不同的艺术人物。同样熟悉电影作者论的年轻批评家们也帮助支持这些导演和其他电影学校的校友们。

许多人认为，“青年运动风潮”和第一代作者导演的出现从根本上改变了好莱坞电影制作。最近几年，一些电影专家呼吁让“后经典”、“后好莱坞”和“后现代”纳入到主流的通俗美国电影制作中。这些学者们声称旧好莱坞在1960年代末就已经衰落了，在青年运动风潮或作者论阶段后产生了一种新的电影制作类型，这种类型今天依然存在。早在1975年，批评家托马斯·艾尔萨塞分析了一些作者电影（包括《没有明天的人》、《美国风情

画》、《五支歌》），从中发现了一种“新现实主义”，他希望这种“新现实主义”能够表明好莱坞政治的自由化：“我认为人们能够觉察到的变化是肯定——重大的叙述模式正在逐渐被另一种其精确性质还有待解释的模式取代。这就是为什么我所感兴趣的电影有一个过渡形态。”¹然而我认为，可以很肯定地说，这种特殊趋向在好莱坞体系之外甚至正在被过滤，因为这些电影导演要么更加边缘化（比如罗伯特·奥特曼），要么越来越趋向主流（比如卢卡斯）。

我们应该怎样概括 1970 年代中期以来在好莱坞电影生产中占主导地位的那些电影的特性？在《高概念电影》这本书中，历史学家贾斯汀·怀特颇具建设性地探讨了电影制作的“后经典”概念，他是这样界定这一概念的：

在电影史上，“经典好莱坞”时代的标志是成熟的电影制片厂体系和以连贯性为中心的电影制作类型。然而“后经典”时代（即战后制片厂体系的崩溃和电视的同时兴起）的特点只是被提出，还没有定形。“后经典”时代经常与 20 世纪六七十年代的“新好莱坞”结合在一起，这个时代是以电影作者和电影业的媒体集团为标志的。“高概念”被认为是“后经典”电影的一个主要发展进程——而且很可能是最关键的发展进程，这种电影制作类型是受经济和制度力量影响的。²

该书的其余部分讨论了这样一些元素对电影的影响，像是要把多数影片建立在这样简单构建的精辟的概念（“高概念”）上的必要性，协同作用的压力（比如说，影片中得用上主打歌以及其他可出售的成分）等等。怀特声称这些发展改变了好莱坞电影制作的基本方法，包括它的风格特点。

我认为怀特描述的这些现象更应该被看做是好莱坞传统习俗的强化。首先，所有时代的大多数好莱坞电影都建立在一个容易被概括的观念上。弗兰克·卡普拉的《风云人物》（1946）的故事来源于一张贺卡（我会在第五章重申这个观点）。至于协同作用，大的好莱坞公司经常受市场因素驱使，其市场和宣传品的结合可以追溯到 1910 年代，其结合的重要性也在稳步增长。³

在二战后的几十年里，电影业的很多方面无疑都发生了改变。1948年，联邦政府在反垄断行动中战胜了派拉蒙公司，由此发布了一个权力分离法令，这个法令迫使电影业的展映分支从生产/发行公司中分离出来。对那些影片来说，不再有每周销路的保障，而且由于其他休闲娱乐形式的竞争，电影的观众也随之减少。因此，每个电影制片厂都缩减了自身的产量。早期把电影分成A和B的不同级别，现在情形已经不同了：高成本、以明星为召唤力的“大场面”影片与低预算影片混在一起，毫无目的地乱碰运气，其中自然不乏偶尔成为票房王者的“冷门(sleeper)”影片。

同样，1968年美国电影协会由建立在旧的电影拍摄指南基础上的自我调节转变为等级体系，这在处理主流好莱坞电影的主题方面引起了明显的变化。动作电影的增长使得暴力和色情内容变得日益重要，这些电影在国外的流行扩大了好莱坞对国际市场的控制力。

不管是由于市场的不确定带来的底线混乱还是主题自身的改变，都不意味着基于好莱坞叙事的基本经济体系已发生改变。更确切地说，这些区别本质上都是表面和缺乏体系的。在1983年，电影工业史学家道格拉斯·戈梅里总结说：“尽管所有的专家呼吁‘新好莱坞’，但在1970年代，美国的电影业几乎没有任何改变。”他指出，除了雷电华电影公司，在1970年代末大的好莱坞电影公司依然在掌权，并且自1920年代就开始存在的同样稳固的寡头仍然很有势力，他把这归结于各大公司遍布世界的发行网络、规模经济以及产品差异等因素。⁴1998年初，戈梅里使我确信同样的情况依然存在，米高梅/联美的衰落和大公司转变成集团只是巩固了一小群旧好莱坞公司的统治。在此，我的目的不是调查电影业最近几十年的变化。但吉姆·黑勒在《新好莱坞》一书中提供了一个有用而详细的调查，并得出同样的结论：“尽管已经发生了很多变化，好莱坞在1980年代末和1990年代初看起来与它的前四十年没有什么不同。”⁵

出于同样的原因，我认为从1969年到1977年这一时期的“青年运动风潮”以及作者电影并不是好莱坞电影叙事发生深刻变化的前兆，而是对电影业产生挥之不去的影响的一段弯路。尽管受到很多批评，像《再见爱丽丝》、《花村》、《横冲直撞大逃亡》和《五部轻松的戏剧》这样的影片只是占好莱坞大公司发行电影的一小部分，当然，这显示了《逍遥骑士》成功后好

莱坞在雇用年轻、没有经验的导演与剧作者方面更加自由，但这无疑是它比例平衡而非绝对总额的结果。《逍遥骑士》投资了不到50万就赚了720万，但在《万能金龟车》以1700万取得票房首位的那一年，该片在票房排行榜上仅占第11位。任何认为好莱坞主流电影在这一阶段走向衰落的人都应该仔细精读艾迪·德曼·凯的《票房冠军》⁶，该书按年代顺序列出数字，揭示了在这个时代其他获得票房冠军的影片的正常模式：《巴顿将军》（1970）、《爱情故事》（1971）、《教父》（1972）、《海神号遇险记》（1973）、《骗中骗》（1974）、《大白鲨》（1975）、《飞越疯人院》（1976）、《星球大战》（1977）。这些电影中，只有《飞越疯人院》被认为是明显偏离了经典叙事模式。《风流医生俏护士》是其他作者论电影中最成功的一部，取得了1970年的票房第三位。

毫无疑问，在1970年代早期，作者论导演开始故意地以至少他们中的一些人认为的颠覆性方式改变好莱坞。在《“电影小子”：电影一代如何接掌好莱坞》（1979年出版，但在1977年已流行）这本具有讽刺性标题的书中，迈克尔·普伊和琳达·米尔斯的话有助于对新生代加以界定。他们引用了弗朗西斯·福特·科波拉描述个人目标的一番话：“他曾经说：‘通向权力并不仅仅是向公司发出挑战，而是先在其中占有一席之地，然后向它挑战、再背叛它。’”⁷与科波拉同时代的一些导演确实把他视作这次挑战的领袖，他在1969年成立的美国西洋镜电影公司走向了非主流电影的生产，其中包括他自己的《对话》和维姆·文德斯的《哈姆雷特》。

在采访派普和米尔斯时，一些年轻导演流露出他们正在从制片商老板手中夺取权力的自大感：

“我们是那些松露猪，”乔治·卢卡斯说，“正是我们找到了埋藏在泥土中的珍贵的松露。你可以束缚我们、控制我们，但我们是挖出金矿的人。那些坐在行政大楼里的人是做不到这些的。现在的制片厂是集团公司，经营它们的人都是官僚主义者。对制作电影，他们和银行家知道的一样多。他们只知道像真正的房地产经纪人那样处理问题。他们服从公司的法令；每个人问他自己每个决定将会怎样影响他的工作。他们参加聚会，雇用那些识人的人。但是权力

属于我们，我们真正知道怎样制作电影。”⁸

约翰·米利厄斯表达了同样的信心：“如今在一个制片厂里没有人敢挑战电影的最终剪接。我想他们意识到电影制作者可能比制片厂的行政人员存在更久，权力属于电影制造者，我们正在逐步掌握权力。”⁹

在短时间里看，他们的这种态度可能含有一丝真理。但总的来说，作者论导演获得权力的原因和其他导演一样：每个导演早期都制作了至少一部成功的电影。罗伯特·奥特曼的《风流医生俏护士》就是一个很好的例子，该片没有明星演员，投资只有300万却取得了1220万的总收入，因此震惊了电影界。科波拉后来的成功建立在《教父》的基础上。布莱恩·狄帕玛事业的成功是由于《魔女嘉莉》。彼得·博格达诺维奇似乎在1972年到达了黄金期，他的《爱的大追踪》和《最后一场电影》在那一年都进了票房排行榜的前十位（分别占第四和第六位）。史蒂芬·斯皮尔伯格的成功是靠《大白鲨》，它的成功要远超出制片商的期望。卢卡斯的《美国风情画》是1973年第十大票房巨片，成功打破了环球公司某高管认为该片不可能上映的论断。¹⁰

他们这一代的这些导演和其他导演最终能够在好莱坞体系里工作，并不是依靠摇摇欲坠的美国西洋镜神话，而是依靠这些导演在盈利上的不断成功。那些努力费尽心血致力于创造与众不同的、个人化电影的导演变得边缘化了，罗伯特·奥特曼就是其中最著名的例子。实际上，罗伯特·奥特曼的事业在1970年代最令人惊奇之处并不是好莱坞对作者导演的不公正对待使他最终走向剧院、影像和小制作的独立制片，而是20世纪福克斯电影公司承诺给他的《三女性》（1977）和《五重奏》（1979）这样越发晦涩的“艺术”电影提供资金。保罗·施瑞德则是一个不那么极端的例子，他带着《三岛由纪夫传》（1985）和《邻家女孩》（1997）这样的作品盘旋在主流边缘。而博格达诺维奇在早期成功之后似乎基本上无所作为。

卢卡斯走上了相反的方向，他以《星球大战》三部曲向着大制作方向发展，并通过控制那些公司的大份额买办最终获取了行政地位和自己的公司。狄帕玛则取得了不那么惊人的成功，他一直遵循着经典传统，一直是相对成功的商业导演，他的《不可触犯》是1987年收入排行榜的第五位。就像科

波拉和其他一些作者导演一样，狄帕玛在大众类型的和更为个人的电影之间有策略地变换着。1998年，《新闻周刊》评论《蛇眼》一片说：“《谍中谍》（1996）的成功使狄帕玛有了重新做回他自己的自由——也就是说，重新回到让直升机停在火车隧道上空制造出的心理惊悚刺激之上。”¹¹

最成功的电影制作者都使用了经典的电影方法，在仍然被电影公司经理们经常称之为镜头的体系里工作着。当《约翰·葛里逊之造雨人》（1997）公映时，《娱乐周刊》上的一篇科波拉导演的生平报道证明了这位导演意识到1970年代那种一个劲儿向前冲的野心已经消退：

25年以前，在那场激动人心的青年梦想家作者导演运动（包括乔治·卢卡斯和约翰·米利厄斯）中，科波拉担任了先锋，他们曾想用自己的方式重新制造一个好莱坞。“最终，我们没有成功，”在提及他的那家制片工作室美国西洋镜公司时，他说，“但我们打开了一个缺口。我们想通过显示对剧作者和导演的偏爱改变这个体制。我们为自己所做的一切感到自豪，但要是我们能对这个体制产生一点点改变就再好不过了。”¹²

科波拉没有说“打开的缺口”是什么，但我想作者论者这一代的确在至少两个方面对好莱坞工业产生了意义深远的影响——不过这两个方面都没有深刻改变古典主义叙事的基本法则。

第一个方面，这些影片中的一部分取得了相当大的成功，可能使公司管理者们相信“作者”的标签和基于导演个性的宣传提供了另一种不同于市场化的生产方式。随着电视上的电影娱乐报道节目的激增（包括有线电视台正常的“幕后花絮”的纪录片）和大众的以商业广告为定位的杂志如 *Premiere* 和《娱乐周刊》的广泛传播，出现了一个新的机会，不仅可以报道著名影星，而且可以报道导演。这种宣传授予了一些导演颇受瞩目的突出位置，而在摄影棚时代这样的位置只有阿尔福雷多·希区柯克才有资格得到（他的电视系列片和大众媒体宣传无疑说明了他的声誉）。当我在1998年1月开始起草本章时，收到了一份叫 *WIRED* 的新杂志，封面人物是詹姆斯·卡梅隆，标题是《吉姆·卡梅隆，目标如一》，这说明即使没有他后来赢得过亿票房

的巨作《泰坦尼克》，读者也都知道卡梅隆。¹³在同一周的信件中还有一份《新闻周刊》的杂志，里面刊登了一系列访谈，标题是“好莱坞最炙手可热的一些导演”，其中有：盖斯·万·森特（《心灵捕手》）、帕尔·汤姆斯·安德森（《不羁夜》）、寇迪斯·汉森（《洛城机密》）和柏瑞·圣尼菲尔德（《黑衣人》）。¹⁴

在大批量生产的电影时代，这种名声赞誉毫无疑问通过业绩档案提高了导演的权力。例如我们最近看到大牌演员降低报酬为著名导演工作这样的现象，正像布鲁斯·威利斯在《低俗小说》中的表演以及在《超级大玩家》扮演了一个至关重要的配角那样。罗伯特·奥特曼和伍迪·艾伦的名声使得他们能以很少的预算吸引全明星阵容。（艾伦的一个制片人曾估计，他的演员愿意以很少的报酬参加演出为他的每部电影节省了两千万美元。）¹⁵肯尼斯·布莱纳提出只有宝丽金雇用罗伯特·奥特曼导演《迷色布局》，他才同意主演这部影片。¹⁶

显然是无意识的，作者论的第二个影响是美国电影的“年轻化”，“电影小子”一代对好莱坞发展历史的了解使他们在电影中注入了“复古”的特性，事实证明这种策略对大众非常有吸引力。以前用来吸引年轻观众的那种老的、不起眼的类型片被提升为A级片：摇滚音乐片（《美国风情画》）、怪兽电影（《大白鲨》）、科幻故事（《星球大战》）、动作系列剧（《夺宝奇兵》）。这些是“电影小子”一代发展起来的电影类型，而且他们同样成功地向新老观众传递了他们对这些类型的热爱。现在那些婴儿潮时代出生的、已经上了年纪的人也和青少年一样去看流行的科幻电影了。沿着这同样的路线，那些老影片——被称为类型片或是专门针对某个年龄层人群的电影，都被证明是创作题材的宝贵资源，也因此从1970年代重拍和续集逐渐增多起来。

1970年代中期的变化并不是转向某种后经典电影制作类型，更确切地讲，是一些年轻导演通过大获成功的影片帮助经典电影得以复苏。其中最著名的三部电影是《教父》、《大白鲨》和《星球大战》，很难想象有比它们的叙事更经典的电影了。它们很好地证明了好莱坞如何通过讲述扣人心弦的故事的技巧继续获得成功，这种故事建立在快节奏的动作和清晰性格的角色基础上。理想的美国电影依然是以巧妙的结构、鲜明的动机和一系列观众容易