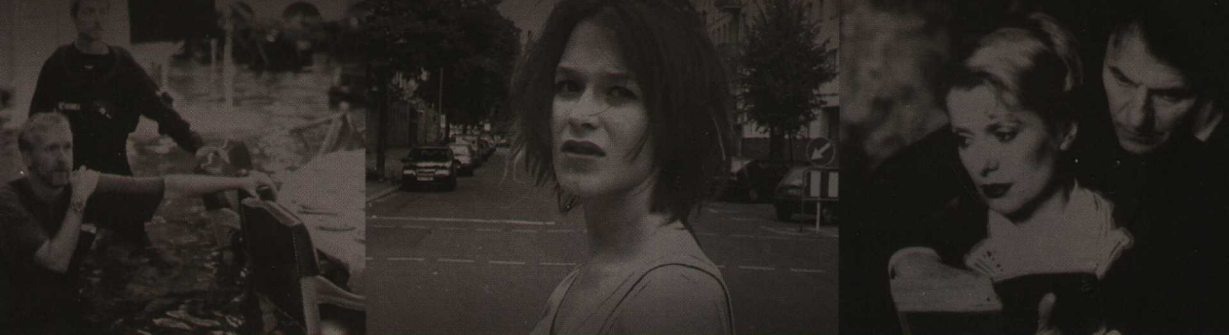




北京电影学院教学参考丛书

电影创作及理论译丛

多维视野： 当代欧美电影研究

杨远婴 主编

北京影视艺术研究基地资助项目



北京电影学院教学参考丛书

电影创作及理论译丛

多维视野： 当代欧美电影研究

杨远婴 主编



中国电影出版社

2007 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

多维视野:当代欧美电影研究 / 杨远婴主编. —北京:
中国电影出版社, 2007. 6

(电影创作及理论译丛)

ISBN 978-7-106-02655-4

I. 多… II. 杨… III. ①电影—研究—欧洲—现代—文集 ②电影—研究—美洲—现代—文集 IV.
J905.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 024919 号

多维视野:当代欧美电影研究

杨远婴/主编

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路 22 号)邮编 100013

电话:64296657(总编室) 64216278(发行部)

64296742(邮购部)

E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2007 年 6 月第 1 版 2007 年 6 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787×1000 毫米 1/16

印张/27.75 插页/2 字数/464 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978-7-106-02655-4/J·0977

定 价 60.00 元



责任编辑：希 隅

装帧设计：羽 航

责任校对：紫 薇

责任印制：刘继海

目 录

第一章 法国电影

第一节 创作综论	3
一 电影工业概况	3
二 七八十年代独立的作者电影	14
三 新一代电影艺术家	21
四 80年代电影大事记	26
五 80年代主要导演	33
六 法国电影名家三人谈	45
七 戛纳国际电影节	61
第二节 个案分析	66
一 埃里克·侯麦	66
二 让-雅克·阿诺	73
三 贝尔唐·布里耶	76
四 让-雅克·贝奈克斯	80
五 克洛德·米勒	84

第二章 苏联和东欧电影

第一节 创作综论	89
一 银幕上的苏联电影	89
二 1989年以后的东欧和苏联电影	94



三 迈向 90 年代的苏联新电影	97
四 关于当代苏联电影状况的思考	100
五 关于波兰的“道德焦虑电影”	107
六 美国喜剧和苏联今天的讽刺	111
七 电影家协会与我们有什么相干	114
八 我的生活就是我的影片	117
九 “解冻”、“改革”，第三条道路	125
第二节 个案分析	156
一 奥加洛德尼科夫	156
二 卡涅夫斯基	166
三 索库洛夫	172
四 杰普措夫	178
五 潘菲洛夫	183
六 穆拉托娃	208
七 格瓦鲁欣	216

第三章 美国电影

第一节 创作综论	223
一 好莱坞与美国	223
二 好莱坞与“好烂污”	265
三 好莱坞电影的今天和未来	271
四 当马丁·斯科塞斯遇到斯派克·李……	289
第二节 个案分析	294
一 马丁·斯科塞斯的《出租汽车司机》	294
二 塞吉奥·莱昂尼的《美国往事》	315
三 克林特·伊斯特伍德的《不可饶恕》	331
四 斯蒂文·斯皮尔伯格的《侏罗纪公园》	354
五 詹姆斯·卡梅隆的《泰坦尼克》	373
六 斯坦利·库布里克的《紧闭双眼》(《大开眼戒》)	390
七 彼得·杰克逊的《指环王》	398



八 《女巫布莱尔》

410

第四章 其他国家电影

第一节 比利时

415

一 洛塞塔：勇敢的拓荒者

415

二 “必须触及事物的要害”

420

第二节 德国

434

《罗拉，快跑》

434

多维视野：

当代欧美电影研究

第一章 法国电影



第一节 创作综论

一 电影工业概况

1 第七艺术——电影

“我们盲目地进入了一个没有传统的世纪。它以自己的粗野,以自己新的黎民艺术与以往的世纪割裂开来。它是我们野蛮的先兆。这一艺术在盗贼栖身的山洞里诞生,达官贵人把它划入集市游戏之行列,成为妇孺之娱乐,其卑俗使正人君子蹙额……当我们意识到它的存在时,它却早已成为我们生活之必需了。”

——让-保尔·萨特《词》

法兰西是电影的故乡,是两次波及全球、影响至今的电影艺术运动的中心。法国电影在国际银幕上以其悠久的历史传统,丰富的理论基础,五光十色的艺术创新独树一帜,在西方电影,尤其在欧洲电影中有举足轻重的地位和影响。因此,有必要对于法国电影的现状,其制作、发行、放映等工业体制及存在的问题做一番巡视。本节将以法国对外关系部近年来陆续发表的一些数据、表格、资料为主要依据,力图描绘出法国电影现状的主脉络,以供有识之士与专业人员参考。

(1) 作者电影

作者是指何人而言呢?

法语中“作者”与“作家”同属一词,法国电影评论员们引用带有丰富文学涵义的“作家”来确定著名的“作者政策”,掀动了法国电影的新浪潮运动。今天,“作者电影”已成为七八十年代占主导倾向的主流电影,这是毋庸置疑的。



实际上,“作者”一词囊括了所有被“导演”、“执导”、“制片人”等这些名词区别开的人,他们之间的界线在“作者”一词下变得难以辨认了。

如果说 1968 年之后的电影发生危机的话,那是指另一种电影,即大众和商业电影及守旧的制片人的危机。人们常常忘记,这些制片人中的许多人恰恰是新浪潮初起时的弄潮儿。面临取消制作与创作之间的界线,他们不得不变成自己影片的“万金油”。他们精明认真、坚韧不拔,一切从自己的立场出发;他们的作为,不过是使自己的影片得以存在,并尽可能地被人观赏。为达此目的,他们无所不能:拍摄时跑前跟后,既当制片,又做导演,既做宣传鼓动员,又兼街头艺人、会计……多少人拖垮了自己的身体,消耗了自己的才能,多少“有意思”的处女作一经问世,杳无下文。也有人则每况愈下,直至偃旗息鼓!电影圈是一座原始森林,立足其中的只剩下强者和疯子。

(2) “正确的只有画面”

画面是什么?它是印在胶片上,映在银幕上的图形,它又像一个滚动的骰子,是一种无法触摸的、奇特的、连绵不断的联想。

1954 年,当时还是一位青年的特吕弗曾为希区柯克影片的一个段落衷心倾倒。在《摩羯星之下》一片中,迈克尔·威尔丁力图让老态龙钟的英格丽·褒曼重放光彩,向她讲述故乡爱尔兰之美,然后脱下外衣,放在一块玻璃后面,迫使哈列达(褒曼)盯着玻璃,像照镜子一般,打量自己不减当年的风姿。特吕弗对这一在空白中展现一切的威力的导演手法大为震撼,它是如此出奇,如此简捷,含有无比丰富的诗韵。

那时,强调导演第一、画面优于话语的观念并不为人所公认。“没有正确的画面,正确的只有画面。”今天,戈达尔这一简练又深奥的口号对我们说来已明白无误。它同特吕弗 20 年前的话如出一辙:“让思想在画面之后消散,让画面变为纯真的佐证。不是正确的画面,正确的只是画面。”这就是新浪潮运动的核心宗旨。戈达尔的另一句口号:“电影就是每秒钟 24 格的真理”,与“正确的只有画面”异曲同工。这里提及的真理不是对事物大放厥词,而是真理以更高频率出现,这是瞬间的真理。画面并不讲话,有的只是画面;无人懂,甚至包括作者在内,但大家都为之感动。这样,就形成了一种并非建筑在以展现故事为唯一基础的电影打击力量与牵动力量。“创作”的内涵扩大了,形成今日电影的主导思想。

(3) 作家电影与真理电影

除上述电影外,还有一种电影也在试图寻求更多的美学思想,这就是向文



学靠拢的作家电影。这些电影工作者不仅是名副其实的作家(如杜拉斯和罗伯-格里叶),还寻求以细腻手法来表达人物情感(如侯麦),或以形式追求赋予电影一种同小说一样宽阔的笔法(如雷乃)。

还有另外一些人,为了追求更多的真实性,用实景代替摄影棚的纸板,他们纷纷走上街头;戈达尔的摄影师谷达尔的摄影机离开了三脚架,开始搜索短暂而有意义的生活细节;演员合乎成规的表演被打破,即席表演取代了剧本(如戈达尔)。1960年,终于出现了完全摆脱剧本,直接探询人生真谛的真理电影。

(4) 七八十年代名片明星表

1970—1974 最受欢迎的五大影片

片 名	导 演	年代	国别	上座率
贵族猫	沃夫根·雷兹曼	1971	美国	10391000
艾玛努埃尔	朱斯特·扎爱京	1974	法国	8889000
疯狂大兵	克罗德·吉帝	1971	法国	7471000
拉比·雅各布的历险	吉拉尔·乌里	1973	法国	7355000
侠盗罗宾汉	沃夫根·雷兹曼	1974	美国	6470000

1975—1979 最受欢迎的五大影片

片 名	导 演	年代	国别	上座率
贝尔纳与布良卡的历险	沃夫根·雷兹曼	1977	美国	7218000
大白鲨	斯蒂文·斯皮尔伯格	1976	美国	6245000
宪兵与外星人	让·吉罗	1979	法国	6238000
午夜快车	艾伦·帕克	1978	英国	5886000
翅膀或大腿	克罗德·吉帝	1976	法国	5840000

1970—1974 最受欢迎的五大明星和五大导演

演 员	片数	观众人次	导 演	片数	观众人次
卓别林	6	27631000	克罗德·吉帝	5	24980000
路易·德·菲奈斯	5	22385000	沃夫根·雷兹曼	2	16861000
让-保罗·贝尔蒙多	6	18867000	让·吉罗	4	13802000
伊夫·蒙当	5	17421000	吉拉尔·乌里	2	12918000



贝尔纳·布里耶 6 16852000 朱斯特·扎爱京 1 8889000

1975—1979 最受欢迎的五大明星、五大导演

演 员	片数	观众人次	导 演	片数	观众人次
让-保罗·贝尔蒙多	5	15951000	克罗德·吉帝	4	14752000
路易·德·菲奈斯	3	14877000	斯蒂文·斯皮尔伯格	2	9352000
米歇尔·加拉布吕	2	11590000	约翰·吉耶曼	2	8513000
约翰·特拉沃尔塔	2	9686000	米歇尔·朗格	2	8473000
理查德·德莱菲斯	2	9352000	沃夫根·雷兹曼	1	7218000

1980—1984 最受欢迎的五大影片

片 名	导 演	年代	国别	上座率
外星人	斯皮尔伯格	1982	美国	8905000
母羊	弗朗西斯·威伯	1981	法国	6972000
罗克斯与卢基	阿特·斯蒂文	1981	美国	6685000
印第安纳·琼斯和魔殿	斯皮尔伯格	1981	美国	6312000
走在阴影中	米歇尔·布朗	1984	法国	6082000

1985—1989 最受欢迎的五大影片

片 名	导 演	年代	国别	上座率
三个男人和一个摇篮	柯丽娜·赛罗	1985	法国	10174000
熊	让-雅克·阿诺	1988	法国	9111000
碧海情	吕克·贝松	1988	法国	9007000
让·德·弗洛雷特	克罗德·贝里	1986	法国	7182000
甘泉玛依	克罗德·贝里	1986	法国	6604000

1980—1984 最受欢迎的五大明星、五大导演

演 员	片数	观众人次	导 演	片数	观众人次
让-保罗·贝尔蒙多	6	25330000	克罗德·吉帝	5	20874000
高吕什	6	21644000	斯皮尔伯格	3	20870000
杰拉尔·德帕迪厄	5	21039000	吉拉尔·乌里	3	11819000
米歇尔·加拉布吕	5	18655000	弗朗西斯·威伯	2	11461000
哈里森·福特	4	18096000	乔治·娄特奈	3	11461000



1985—1989 最受欢迎的五大明星、五大导演

演 员	片数	观众人次	导 演	片数	观众人次
杰拉尔·德帕迪厄	5	19537000	让-雅克·阿诺	2	14051000
西恩·科奈瑞	4	17744000	克罗德·贝里	2	13786000
西尔维斯特·斯塔隆	4	15560000	罗伯特·泽麦基	3	12118000
			斯		
达尼埃尔·奥托依	2	13786000	吕克·贝松	2	11890000
伊夫·蒙当	2	13786000	柯丽娜·赛罗	1	10174000

2 电影危机

战前,法国电影工业的景况不坏:每年观众人次达 2.5 亿,盈利 15 亿法郎。据统计,1938 年以前,每个法国人每年看六场电影。那一时期法国电影年产量达 130—140 部长片,平均每部影片制作费用为 280 万法郎。

战时与解放初期,法国观众观看影片的要求奇异般地增长起来:

1942—1943 年 3 亿观众

1945 年 4 亿观众

1947 年 4.27 亿

直到 1957 年,法国电影观众仍保持在 3.8 亿人次,可谓“电影的黄金时代”。

可是,自 1958 年以来,观众人次持续下降,到了 70 年代,仅维持在 1.7 亿人次左右。近 12 年来,观众人次大约下降了 50%。

这种现象绝非法国特有。大多数工业国都经历了类似的演变,欧洲只有意大利的电影观众超过 3 亿人次。

观众人次的下降,波及到电影工业的各个部门。从制作影片到放映影片,出现了一系列令人瞩目的倒退。

1973—1977 年平均年产 203 部,观众人次为 1.7 亿~1.8 亿,市场相对稳定。

1978—1982 年平均年产 183 部,观众人次为 2 亿人次左右。

1983—1987 年平均年产 142 部,制片业出现了大幅度下降;观众人次明显下跌三分之一。法国影片在本国市场上所占的比重从 43%下降到 35% (1986—1987 年)。

与此同时,法国电影放映业也出现了重重危机。法国电影越来越难以抗



衡咄咄逼人的美国电影,一批批电影院关门倒闭,或改弦易辙,从事其他活动。1982年巴黎地区的影院数目为286家,至1988年仅剩下187家,三分之一的影院业已消失,甚至位于香榭丽舍大街上的豪华影院“高蒙—科力赛”也挂出“停业”的牌子。一些“艺术与实验影院”则愈加风雨飘摇,从强撑门面渐渐滑向彻底关张。

长期以来,电影界曾把电影危机的责任推给电视。大量出现在家庭的小荧屏,从50年代的45万台到今天的2千万台,的确在相当大的程度上造成了第七艺术的不景气。但是电影界在采取对策、战胜危机方面表现得软弱无力,不堪一击。录像业、镭射盘的市场繁荣,恰似火上浇油,人们期望电影能面对这重重打击,振作起来。

的确,70年代,电视是颗原子弹,是个破坏电影的敌人,必须予以打击,整整十年,在播映价格、播放片数、首映时间、民族电影比例,播映前的主权期等一系列问题上,电影与电视展开了一场针锋相对,寸土不让的全线搏斗。至今威胁虽除,险情尚存。电视播放影片的饱和状态虽被打破,但仍需加以限制。

步入80年代后,人们越来越感到:电影在电视台播放的诸多节目中最受欢迎。对于电影制片人来说:通过电视播映,既可扩大电影的影响,拥有更多的观众,又能从电视播映中获取一定利益;对于电视台来说,要保证拥有大量电视观众,就必须关注电影业的生产和发展。于是电影制片人开口道:“你们必须以公道的价格购买我的影片,我才能继续拍片。”电视台负责人搭腔说:“我们可没有那么多钱,不过我们可以通过合作制片来帮助你们。”这样,一个新的前景渐渐展现在我们的面前;电影与电视将化敌为友,成为伙伴。随着这一关系的改观,法国电影将出现一个别开生面,摆脱危机的转折。

几年来,公众机构为使电影、电视联手长期合作,采取了一系列措施:

①根据协议与法国各电影台的承包议定书确定电视播映影片条件:

1980年4月2日通过;

限定年播映影片数额为500部(其中半数法国影片);

影片播映的日期,时间确定;

电视向电影工业贷款委员会捐款。

②电影—电视合作政策:

增加电视投资制作影片;

增加电视播映影片版权费。



3 国家干预与专业人员的培养

(1) 国家干预

国家对电影事业的干预是从战后开始的。原因是国家不仅有必要参与资助电影事业,也有必要裁决电影界的法律与经济问题。

50年代,“电影法”得以通过,国家干预的行政机构随之确立。主要是指“国立电影中心”和“电影注册处”。

国立电影中心属文化部,成立于1946年。它负责制订电影工业的法规;检查投资与盈利;管理经济援助与贷款;批准电影部门的成立、制片、放映、检查等等。同时还负责确立试验影院;开展电影教育;电影输出;保存拷贝;与电视台联系和统计工作。

电影注册处属国立电影中心,建立于1944年。其主要任务是对在法国公映的法国及外国影片注册登记。

国家对电影工业的资助表现在以下四个方面:

①对长片提供资助:对经批准的影片预付附加税;向参与投资的发行商转让补偿。

②对放映提供资助:制订门票放映附加特别税;向放映商转让特别税。

③其他资助:电影杂志;技术、工业环节;短片;发行困难的影片;电影节活动及电影教育机构;电影院不足的地区;为电影工作者提供银行借贷保证金。

④盈利贷款:确定具备盈利贷款资格的影片;向制片人提供盈利贷款。

以1980年为例,获得盈利贷款的影片数目与金额分别为:

拍摄前:	29部	25,111,000 法郎
拍摄后:	6部	763,000 法郎
合计:	35部	25,874,000 法郎

(2) 专业人员的培养

在法国,电影职业长期以来依靠的是“现场培养”。尽管如此,40年来,在社会公众与名流各方的共同努力下,一些职业性的专业教育培训机构建立起来:

巴黎高等电影学院(现名欧洲视听职业基金会)是最有名望的电影高等学府,属文化部和国立电影中心领导,是官办学校,学制为三年。该院设剧作、导演、摄影、剪辑、录像、影片分析等系。学生通过高考后,以专业考试录取入学。

国立路易·卢米埃尔学校又名“沃吉拉尔学校”,是全国性的中等技术学校,学制两年。该校主要培养专职高级电影摄影师、电影录音师、高级摄像师。



还有一些大学,近年来纷纷设置了电影系或视听系,如巴黎三大、七大、八大、十三大和一些省级大学。他们从事的高等教育常以社会学或媒介科学为中心,培养学士、硕士、博士,它们对技术也给予同等重视。

“国立视听学院”和“娱乐业培训基金会”两个组织在教育与培训专业人才方面也有举足轻重的作用,它们均担负组织定期的专业培训班的任务。前者为国外(发展中国家)培养人才,后者主要组织国内技术人员、职工与艺术家的学习培训。

除了上述机构外,一些私立院校也在电影教育事业中发挥重要作用。

4 电影工业

法国的电影工业主要由四个部门组成:

制片部门,影片的投资与制作;发行部门,影片的购买与投放;放映部门,影片的放映与管理;技术部门,影片的洗印与混录。

以下,我们将就前三个部门的情况做一番巡视。

(1) 制片部门

谈到制片,首先涉及的是制片人。这种把人与事紧紧相连的工作尚不多见。在靠卖影子来吃饭的人当中,制片人名列前茅。在人们想象中,他们脑满肠肥,口叼雪茄烟,一个个都是大富翁,这都是些错误的印象。实际上,制片人所做的事,主要是把别人的资金汇集起来,而不是只掏自己的腰包。尽管法律规定制片人的投资应占预算的10—15%,而实际上这部分个人的投资正在日趋下降。

同欧洲大多数国家一样,法国电影的经费主要靠公共事业的赞助和税收。这样,制片人便得以自多种形式获取资金来源。

制片部门体制性的缺陷是开工不足,企业平均开工率难逾33%。大的公司(如高蒙)及小的公司(60年代末诞生的编、导、制三位一体)之间存有巨大差异。

制片部门的资金来源如下:

电影资助金:该资金来源于电影票中的附加税,由国立电影中心掌管,按制片人以前制作影片的票房,成比例地提供;

发行商赞助:该资金为源于发行商,或由国立电影中心根据影片未来的票房预测拨款,或向银行及金融机构提供保证金;

银行贷款:此贷款多由电影筹资机构,而非私人银行办理;