

# THE STORY OF FILM

MARK COUSINS

[英] 马克·卡曾斯 著

杨松铎 译

# 电影的故事

新星出版社 NEW STAR PRESS

---

## 图书在版编目(CIP)数据

电影的故事 / (英) 马克·卡曾斯著; 杨松锋译.

—北京: 新星出版社, 2006.9

ISBN 7-80148-993-4

I. 电... II. ①卡... ②杨... III. 电影史—世界—通俗读物

IV. J909.1-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 028068 号

---

## 电影的故事

(英) 马克·卡曾斯 / 著 杨松锋 / 译

责任编辑: 刘刚

装帧设计: 林涛

---

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

邮政信箱: 北京市东四邮局 7 号信箱 100010

电话: 010-65270477

传真: 010-65270449

销售热线: 010-65512133

E-mail: [newstar\\_publisher@163.com](mailto:newstar_publisher@163.com)

印刷: 山东新华印刷厂临沂厂

开本: 787 × 1 092 1/18

印张: 28 字数: 500 千

版次: 2006 年 9 月第一版 2006 年 9 月第一次印刷

印数: 0 001~5 000

定价: 148.00 元

---

版权专有 侵权必究·如有质量问题,请与印刷厂联系调换

电话: 0539-2925659

# THE STORY OF FILM

MARK COUSINS

[英] 马克·卡曾斯 著

杨松锋 译

# 电影的故事

新星出版社 NEW STAR PRESS

# 目 录

## 序 论 无声电影



1. 动人心弦的新技术(1895—1903) 18  
萌芽时期的电影  
初期的电影工作者如何发展出镜头、剪辑、特写镜头、移动摄影



2. 早期电影的叙事功能(1903—1918) 32  
从惊悚刺激到故事叙述  
好莱坞的崛起、明星制度和早期伟大的导演



3. 电影风格的世界扩张(1918—1928) 58  
电影工厂和个人风格  
个人化电影的异军崛起于德法美苏

## 有声电影



4. 日本古典主义和好莱坞的浪漫爱情电影  
(1928—1945) 114  
电影进入黄金时代  
电影类型、日本电影大师和电影画面的舞台景深



5. 战争的摧残和新的电影语言(1945—1952) 182  
现实主义电影在世界的扩张  
意大利领军、世界电影跟进好莱坞的黑色电影



6. 雍容浮华的故事(1953—1959) 212  
1950年代电影中的愤怒和象征主义  
宽银幕、国际剧情片和现代主义早期的新锐导演



7. 爆炸性的故事(1959—1969) 262  
浪漫爱情电影的末路和现代主义电影的崛起  
新浪潮电影的转型和世界电影的推陈出新



8. 自由和“看”的想望(1969—1979) 324  
国际政治电影和美国卖座巨片的兴起  
德国电影的复兴和澳大利亚电影以及中东和非洲电影萌芽  
《大白鲨》和《星球大战》



9. 超级娱乐和哲学性电影(1979—1990) 382  
世界电影的两极发展  
家庭录像带和MTV的影响；非西方国家制作的挑战性电影

## 数字化电影



10. 能见度 (1990—现在) 428  
计算机化电影  
全球性艺术形式的发展

## 结 论

- 电影译名对照表 484  
人物译名对照表 496



图 0-1

上：史蒂文·斯皮尔伯格(右二)执导美军登陆奥马哈海滩的镜头（《拯救大兵雷恩》，美国，1998）。

# 序 论

衡量一个艺术家的独创性，简单地说，必须看他在创作时能否摆脱成规的束缚，开创出新而独特的典范。真正的创新，必然能骤然地，将过往被漠视的经验加以转化，创造出新的纪元、新的运动、新的学派，建立起新的经验体系。在艺术发展过程中，每一种表现形式决定性的转折点，必然都能在既存的形式中推陈出新；这是一种深具“革命性”的发现，不仅具有毁灭性又带着建设性，也迫使我们旧有的价值进行重估，在永恒的游戏建立起新的规范。

——阿瑟·凯斯特勒 (Arthur Koestler) <sup>[1]</sup>

电影工业都是狗屁，只有媒体才是伟大的。

——劳伦·巴考尔 (Lauren Bacall) <sup>[2]</sup>

《电影的故事》是一本以故事体裁来探讨电影艺术的图书，内容论及电影的历史与演变：首先从电影媒体的发明谈起，谈到电影如何从初创时期黑白、无声的影片，逐步发展成为一种全球化的、数字式的、涉及数十亿美元的商业性大制作。

在本书中，也谈到电影的制作费用、企业组织及其营销策略。虽然商业因素对电影的制作非常重要，但本书探讨的重点，主要还是放在对电影媒体本身的介绍上，其他种种反而是次要的。读者在书中可能会遇到一些陌生的作品，其中有些电影过去可能无缘目睹，或许以后也不会去观赏。我将主要重心放在介绍一些最深得我心、最具创发性的电影上，不管这些电影是在什么时代、什么地方制作的。当然，书中也会论及一些商业性的主流电影，但对电影被市场扭曲的过程则避而不谈。

或许，有人认为，这样做未免陈义过高，只会落个曲高和寡的下场。对此，我深不以为然。世界电影在今天已经发展成最广为流传的艺术形式，过去一些晦涩难懂的作品，只要稍加诠释，都会变得晶莹剔透。在尚未观赏奥逊·威尔斯 (Orson Welles) 与弗朗索瓦·特吕弗 (François Truffaut) 的电影之前，我就是通过电影书籍的介绍与之邂逅，而体验

到一种发现的喜悦。在《电影的故事》中我并未对个别影片的情节细加解说，只盼读者在阅读之后能亲自走访，实地去发现电影的缤纷与奥妙。

或许你会发现自己深爱的电影并未包括在书中。我深爱的许多电影亦然。比利·怀尔德 (Billy Wilder) 的《桃色公寓》(*The Apartment*, 美国, 1960) 是我观看过次数最多的一部电影，片尾雪莉·麦克琳 (Shirley Maclaine) 奔向街头的那一幕，是我心目中最完美的镜头。然而，我并未将这个画面纳入书中。尽管它精致完美，但是导演对于影像风格的处理，相较于当时或之前的美国电影来说，并没有更为独特或创新的表现。在《桃色公寓》中，比利·怀尔德通过熟练的嘲讽手法，描绘市井小民的男欢女爱，而营造出一种特殊的喜剧风味，这种特殊的喜剧风格是由他心目中的英雄——伟大的导演恩斯特·刘别谦 (Ernst Lubitsch) 首先开创的。至于对枯燥乏味的办公室生活的描绘，则是受到金·维多 (King Vidor) 的《群众》(*The Crowd* 美国, 1928) 中的影像很大的启发。此外，比利·怀尔德对查理·卓别林 (Charles Chaplin) 的电影也了如指掌，因此，卓别林惯用的混杂着戏弄与迷恋的喜剧风格，也被充分用来刻画片中人物空虚荒芜的心境。我试图在本书中揭示电影史上的一些关键时刻，将重心放在介绍一些具有艺术创意的电影上，并且深入探讨导演的创造性根源。原创性是驱策艺术精益求精的原动力。没有勇于创新的思考，没有勇于突破的艺术家，没有勇于求变的电影工作者，电影艺术将无从不断地推陈出新，也无从不断地往前推进——而如果未经刘别谦、金·维多、卓别林等人的熏陶与启发，比利·怀尔德也将无从指导雪莉·麦克琳在《桃色公寓》的片尾奔向街头。

从上面所引阿瑟·凯斯特勒的话中，就可知本书主要是探讨电影媒体的伟大艺术性及其创造性的骤然转化。以史蒂文·斯皮尔伯格 (Steven Spielberg) 的《拯救大兵雷恩》(*Saving Private Ryan*, 美国, 1998) 为例，这部片子上映时深受各地观众欢迎，在全世界总共卖了八千多万张票，至于在电视、录像带以及DVD上，则又吸引了数以亿计的观众。然而，这种风靡世界的现象并不表示，这部电影，如阿瑟·凯斯特勒所说的，已超脱了传统的规范，或如劳伦·巴考尔所说的，已向“狗屁”的电影工业磕头屈服。这部电影之所以值得一提，主要是因为，导演在电影一开场，就以惊心动魄的镜头刻画第二次世界大战一个最重要的战役——美军登陆奥马哈海滩与德军激战的场面 (图 0-1)。类似这种战争场面，在以前电影中可说屡见不鲜，但是，在这里，其冲击力主要是来自电影语言本身的转变。摄影师为了让镜头产生振荡的效果，特别在摄影机上加装摇钻，另



外，毛片在冲印时也刻意采用新的曝光技术。在音效的处理上，子弹的呼啸声也显得更为逼真。可想而知，当本片的导演史蒂文·斯皮尔伯格在家枯坐静思时，午夜未眠时，或驱车穿越沙漠古原时，心中必然不时浮现一些问题：怎样才能拍出一部与众不同的电影？最优秀的导演，当他清晨置身于片场时，当他午夜梦回时，当他与友人在酒吧相聚时，或在影展现身之时，心中必然不时会浮现类似这种有关电影艺术的重要问题，而本书要谈的也正是：他们如何回答这些问题。

优秀的作曲家、演员、作家、设计师、制片人、剪辑师、摄影师，也莫不如是地在扪心自问。但是，在《电影的故事》中我将焦点集中在对电影导演的探讨，主要是因为导演是电影制作中最重要的灵魂人物。当然，这样说并不表示一部成功的电影完全都是导演个人一手造成的——许多电影之所以成功，主要是因为它有好的演员、编剧、制片或剪辑——但是，导演是将这些成功因素统合为一的主要人物，通过导演的监督与调度，才得以将剧本中静态的语言，栩栩如生地呈现在银幕上。在法文中，是以realisateur这个词来称呼导演的，在我看来，这个词已将电影制作的过程很传神地表现出来。在字面上，realisateur指的是一个“实现者”(realizer)：也就是说，一个能将电影构想“实现”的人，而本书叙述的也是电影导演如何将个人的构思加以实现的故事。

我相信，“实现的过程”(realizing)，就是造就电影之所以伟大的最主要因素。一个镜头，在功能上不仅能呈现出摄影机前的客观事物，同时也能表现出制作者本身的主观意识，而这一点也明白地显现出，电影本身具有一种令人魅惑的双重性。音乐由于不具再现的功能，因此比电影显得更纯粹，更易于激发人的想象力；对于描写人类的心理过程，小说的表现则比电影更加细腻，也更为有力；至于绘画则是更为直截了当；诗歌则是更为灵巧轻盈。然而，这些表现方式都不像电影那样带着感人的双重性。意大利导演皮埃尔·保罗·帕索里尼(Pier Paolo Pasolini)曾以“自由间接的主观性”<sup>[3]</sup>来描绘这种“个人实现”的艺术的双重性质。另外，在法国哲学中有一种说法——第三人称单数<sup>[4]</sup>——即捕捉到导演艺术这种神秘的创作特征：虽然是个人的，却是客观的，又没有意识。

在本书中提到的伟大的导演就是受到这种神秘的创作特征所吸引，但创思以及制作过程，则是因人而异的。费德里科·费里尼(Federico Fellini)曾说过，他的电影是由一个他所不认识的人给拍出来的，那人会在他的梦中出现，在他的梦中放声高歌。大卫·林奇(David Lynch)则说，他的创作概念会“突然从天上掉下来”。当然，这些说法不尽然都是正确的，但是，在本书结论中我会举个例子（如果你想先睹为快的话，

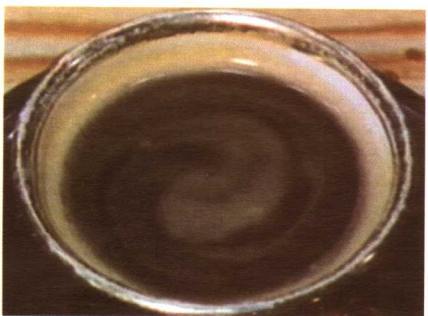
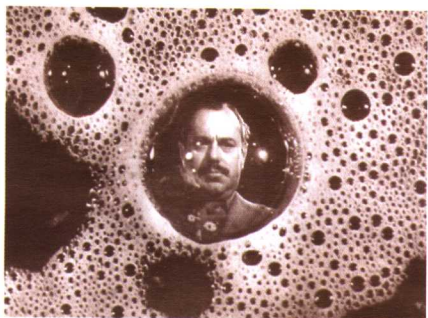


图 0-2

上：导演创作手法的传承与变异：卡洛尔·里德开创的镜头（上），让-吕克·戈达尔加以改编（中），马丁·斯科西斯再加以改弦更张（下）。

我就先在此透露，这与大猩猩有关）以之说明：事实上，有些最好的构想是来自“乌有之乡”。

除此之外，导演创造力的来源也可用较为传统的方式来描述。例如，塞内加尔的导演迪吉布利尔·狄奥普·曼贝提（Djibril Diop Mambety）就曾说过：虽然他对法国的殖民主义深恶痛绝，却从法国电影中获得了莫大的启示；意裔美籍导演马丁·斯科西斯（Martin Scorsese）是从自己丰富的童年生活中，开发出无限的想象力；贝纳尔多·贝托鲁奇（Bernardo Bertolucci）则是从他的诗人父亲、作曲家威尔第和伟大的文学作品以及伟大的电影中得到创作的灵感；日本导演今村昌平（Shohei Imamura）是个无政府主义者，他对日本文化和日本电影那种“温文尔雅”的表现极端厌恶；美国导演比利·怀尔德每天清晨的例行公事是：从思考与写作中，找出一种更具创意的表现方式，例如，在《桃色公寓》这部电影中，表现一对年轻人邂逅、相恋等的过程；波兰导演罗曼·波兰斯基（Roman Polanski）则将自己早年幽闭恐慌的内心世界，一一复制到自己的作品中；至于史蒂文·斯皮尔伯格则是一心一意地想要拍出与众不同的电影，不仅是因为他个人具有丰富的想象力，也不仅是因为观众喜欢新奇，或因为他对电影制作的传统规范感到不耐烦，其他的因素，或许还包括：他比其他人看得更远，他想尽力开拓新的表现技术，他想让年轻的观影者看到他们的父祖之辈是如何地英勇等等，不一而足。

然而，不管他们是如何地发挥自己的创意，导演很少孤立而行。他们也从观看其他的电影中吸取创意，或从前人的电影中学习如何处理镜头，从其他的导演那里获取创作的灵感。例如，在本页侧图（图0-2）中，第一张图片取自1947年出品的英国电影《孤单的人》（*Odd Man Out*）。片中的主角正经历着一种空前的生活危机，他从一杯冒泡的饮料中，看到自己近日的的生活写照，自己的影子正在杯中神出鬼没。导演卡洛尔·里德（Carol Reed）和他的工作伙伴想找出一种新鲜又具有创意的表现方式，来描绘主角内心的心理危机，最后决定以这种方式来实现。第二个影像取自于一部20年后出品的法国电影《我所知道的关于她的二三事》（*Deux ou trois choses que je sais d'elle/Two or Three Things*

*I Know about Her*, 1967)。其中也是通过一杯冒泡的饮料的特写镜头，表现片中女主角的主观意识。导演让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）对卡洛尔·里德极为仰慕，因此，在拍片的过程中自然地想起《孤单的人》中的叙事手法，尽管电影从卡洛尔·里德的时代到1967年已经发生了很大的改变，让-吕克·戈达尔对于这个影像的处理比卡洛尔·里德更具知性的逸趣。第三个影像取自于美国导演马丁·斯科西斯所拍摄的《出租车司机》（*Taxi Driver*, 1976）。同样也通过一杯冒泡的饮料，反映片中主角的主观念头。马丁·斯科西斯就是从戈达尔的电影中获得灵感，并将之移植到自己的作品中，表现剧中人物的主观意识及其扭曲的心理状态。而这也就是电影本身所能具有的影响力：它将前一代电影工作者的独特创意与叙事风格，传递给下一代。

然而，过程事实上远比上面所举的例子要复杂，过去的思想家和艺术史学者也曾对此提出各种不同的见解。例如，美国文学批评家哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）在1973年出版的《影响的焦虑》（*The Anxiety of Influence*）一书中就曾谈到，艺术家在创作过程中，可能会对来自于前辈的影响，带着忧患意识，而心生焦虑。德国的哲学家黑格尔则认为，艺术是一种语言的表现，艺术家通过艺术创作与读者进行对话。后来的沃尔夫林（Heinrich Wofflin）则依循黑格尔的主张，认为艺术语言是从创作者所处的时代的思想与技术中所开出来的花果。拉斯金（John Ruskin）则将焦点转移，强调艺术对社会必须负起道德责任。最近，生物学家理查德·道金斯（Richard Dawkins）在其著名的《自私的基因》（*The Selfish Gene*）中，提出了一番全新的见解，他认为，艺术既不是通过艺术家之间的相互影响而发展出来的，也不是语言，更不是什么道德体系，反之，艺术的演变与遗传学有关。如果说生物的遗传单位是基因，那么艺术和文化的单位就是“memes”（思想模仿病毒），就如同基因会复制和演化一样，memes也会复制和演化。例如，卡洛尔·里德那杯冒泡饮料的特写镜头就是属于一种 meme，它会藉由让-吕克·戈达尔和马丁·斯科西斯等人的如法炮制而传播出去：由拷贝复制而演变进化。有时候，memes 也会展翅高飞，就像每个人心花怒放时，都会高歌一曲，或者如1990年代中期拍摄的西方电影，看起来好像都是从美国导演昆汀·塔伦蒂诺（Quentin Tarantino）的《落水狗》（*Reservoir Dogs*, 1992）或《低俗小说》（*Pulp Fiction*, 1994）翻拍出来的一样。

将电影的演变比喻为语言的转变或基因的复制，说明了电影也有自己的语法，本身也会成长变化。然而，在将黑格尔、沃尔夫林、拉斯金、道金斯以及其他理论运用到电影研究时，也会出现某些问题。首先，这

些理论似乎都在主张艺术（因而也包括电影）是在不停地累积过去所得的成就，永远在往前发展，变得更为复杂。对于这种观点，有些优秀的电影史学家并不以为然，例如，在本书第一章谈到的前工业时期的电影所表现的“令人惊心动魄的技术”，并未因观众的喜新厌旧而销声匿迹，反之，它们在后来的电影中又死灰复燃。

第二种意见则更具有实用意义。它认为，电影艺术具有众多不同的可能性，具有丰富的多元性质，因此，无法将之化约成一种单一的本质，不管是拉斯金关于绘画的道德主张，或是黑格尔的艺术语言。在某些时期，电影也曾反映出当时所面临的重大的道德问题，如欧洲在第二次世界大战之后。但是，法国1920年代的电影，主要关注的则是技术的以及形式的特性；在1930年代，日本的某些导演关注的焦点则是影像空间上的处理；俄国的安德烈·塔尔科夫斯基（Andrei Tarkovsky）与亚历山大·苏古诺夫（Alexander Sokurov）则将重心放在精神与宗教的层面上。这些差异并非涉及内容——在镜头前面的是什么或情节是什么——而是电影究竟是什么，在人类的生命中它究竟扮演着哪一种角色。

有关电影的影响力问题，可以在贡布里希（E.H.Gombrich）所写的《艺术的故事》（*The Story of Art*）中找到一种有力的解释。《艺术的故事》谈的是绘画、建筑、雕塑的历史，贡布里希在序言中说：“世界上并没有所谓的艺术，有的只是艺术家。”除了这句有名的警句之外，书中还提出了诸如以下的问题：什么技法是当时的艺术家可资利用的？他们如何使用发展这些技法？由此发展出何种艺术？在本书中也想提出下列的问题：如果我们将贡布里希的论点，用来探讨电影的话，将会如何？我们是不是也可以说：世界上并没有所谓的“电影艺术”，有的只是“电影工作者”（filmmakers）？此外，我们也可将上面的问题改为：格里菲斯、亚历山大·杜甫仁科、巴斯特·基顿、小津安二郎、里芬斯塔尔、约翰·福特、葛利格·托兰、奥逊·威尔斯、伯格曼、特吕弗、索伊曼·西塞、杜拉克、尤素福·沙欣、今村昌平、法斯宾德、香托尔·阿克曼、马丁·斯科西斯、阿尔莫多瓦、马克马巴夫、史蒂文·斯皮尔伯格、贝拉·塔尔与亚历山大·苏古诺夫这些电影艺术家到底是何许人物？哪一种表现手法是他们可资利用的？他们又是如何在使用与发展这些技法的？进而又是如何改变电影媒体的？

贡布里希的主要论点是：艺术表现形式的发展，并不是艺术家将具有原创性的图像加以奴隶般地拷贝而进行的，而是对在他之前的“原创性的图面”加以“修改”而进行的。艺术家会根据现有的新技术，改变讲故事的方式，并对政治概念、感情走向等等进行调整，简单地说，艺

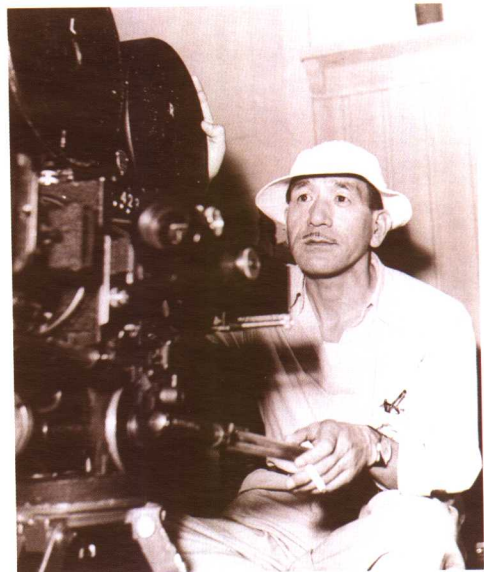


图 0-3

上：《艺术的故事》谈的并不是商人或者观众，而是导演，如马里导演索伊曼·西塞，日本导演小津安二郎（右页上）及法国的印象主义导演谢尔曼·杜拉克（右页下）。通过他们的成就，探讨电影发展的历史。



术是以“范型+修改”模式在发展的。在探讨电影艺术的源流与演变时，我依据的就是这种基本观点（不过我比较中意以“转化”来取代“修改”，将贡布里希的原本的模式改为“范型+转化”）。如果说电影A本身非常具有独创性，成功地将“原始范型”加以“转化”，如大卫·林奇在1986年创作的《蓝丝绒》（*Blue Velvet*，美国），而如果从电影C、D、E和F中，可以发现这种影响的标记，我便会从电影A开始谈起，再谈到其他的电影。而如果说电影E从电影A中吸收到一些新奇的创作构想，进而又将之发展成另一种新的创作模式，从而影响到电影G、H、I和J时，在这种情形下，我便会谈到电影A与E。



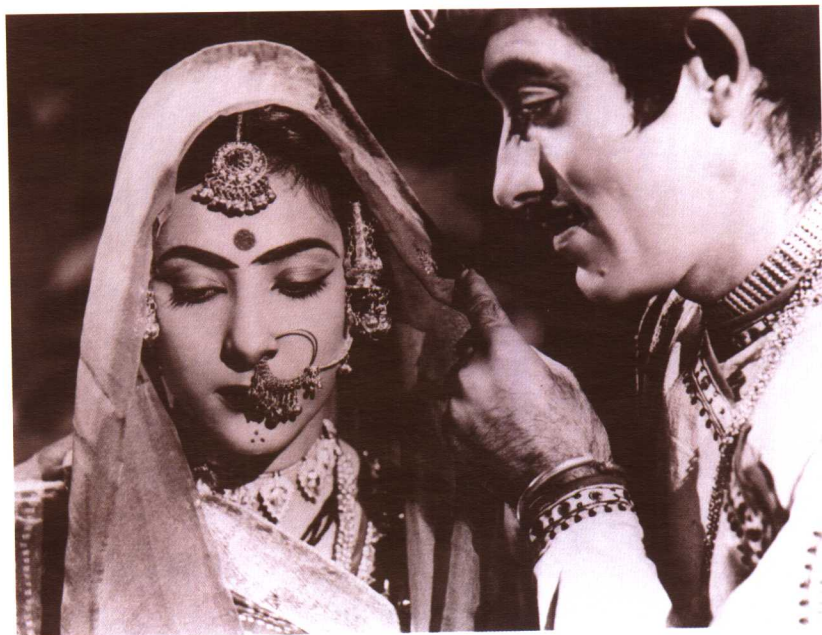
某些（碍于传统的）历史学者对我的做法无法认同，他们认为作为一种艺术形式，电影与绘画并不尽相同，因此，以“范型+转化”的模式来探讨，对了解电影并无帮助。在他们看来，电影基本上深受技术改变的影响，电影工作者通过声音、宽银幕、新的底片、摄影机、升降机拍摄法，以及数字化技术的采用，有规律地提高电影制作的质量。而导演通过创作构想的模仿和转化所得到的成果，如与之相较，可说是微不足道的。在我看来，这种看法是错误的。马丁·斯科西斯将1900年代的电影基本“范型”运用到1990年代，同时期的拉斯·冯·提尔（Lars Von Trier）则是回到1920年代与1940年代的电影中取经，从卡尔·西奥多·德莱叶（Carl Theodor Dreyer）的电影中吸取灵感，1950年代的“新艺综合体”（Cinema Scope）宽银幕电影所显现的“晾衣绳”式的画面，则与1910年代的电影那种如诗如画的取景方式具有雷同之处。在创造性的改变上，技术层面对影片的制作具有举足轻重的影响力，但是当导演在清晨步入摄影场，在面对演员的演出、观点、速度、悬宕、节拍和心理问题时，都能保持始终如一。这也是为什么“范型+转化”的模式自有其功能，因此某些最卓越的电影学者主张将之应用到电影史的研究中的原因。<sup>[5]</sup>



虽然如此，贡布里希的模式并非放之四海而皆准。本书论及的不仅是具有影响力的电影，而且也会谈到一些“实应具有影响力的”电影，著名的作品如美国的《公民凯恩》（*Citizen Kane*，1941）、日本的《七武士》（*The Seven Samurai*，1954）、印度的《印度母亲》（*Mother India*，1957，图0-4）、苏联的《战舰波将金号》（*Battleship Potemkin*，

图 0-4

右：本书论及导演如何相互影响：例如梅布伯汗在1957年推出的《印度母亲》不仅在印度家喻户晓，声名更远播国际。



1925) 都是属于前者的范畴。这些电影成为其他导演创作的“范型”，让后来的电影艺术家从中撷取精华，进一步地加以“转化”。这些都可以从探索中得到明证。但是，有些伟大又具有原创性的影片却并未能对后来的电影摄影师造成影响，因为它们是在非洲制作的，或没有好的营销渠道，或是票房的毒药，或由女性执导，或被误解，或被禁演等。例如，塞内加尔导演迪吉布利尔·狄奥普·曼贝提的《土狼之旅》(*Touki Bouki/Jourheg of the Hgenas*, 1973) 就是一部深具创新性的非洲电影，但该片甚至在非洲本地都未广泛发行。波兰导演桃乐达·凯兹尔拉斯卡(Dorota Kedzierzawaska) 所执导的《乌鸦》(*Wrony/Crows*, 1995) 是一部最美丽的儿童电影，但世人却无缘观赏。琪拉·慕拉托娃(Kira Muratova) 在1971年拍摄的《漫长的告别》(*Dolgie Provody/Long Goodbyes*, 苏联) 描写一个离婚的男人和他儿子的故事，但这部杰出又具原创性的作品直到1986年才在苏联公开放映。这些电影被忽略是否因为它们无法造成冲击？其实不然，所有成功的故事都带有反讽的意涵，这些电影为《电影的故事》增添了些许的辛酸。

除此之外，我们也不应将个别的艺术创造的观念应用在不属于它们的地方。譬如说，一个印度导演并不会与马丁·斯科西斯具有相同的想法，他们并无意运用清晰透彻的观点去说故事；适用于史蒂文·斯皮尔伯格的方法，可能无法适用于东南亚。再者，印度人讲故事的方式较诸

西方国家，在形态上更为自由，因此比较不受空间和时间的限制。同样地，非洲人并不将艺术家视为一个创造者或转化者，对他们而言，这种观念并不强烈。对他们来说，变化就是破坏。一个伟大的叙事者在讲故事时，必须在营造故事上用心，并将之传达给听众。艺术的独创性在日本也不是重要的目的，至少在20世纪的前半叶。如同非洲大部分地区一样，一个伟大的日本艺术家，必须致力于传统的重塑，在传统中投射出新的探测之光。

由于这些特质，作者在撰写本书时，主要是以一般大众和刚开始研究电影的学生作为基本阅读对象，因此，刻意避免使用艰深的电影术语，以便写出一本可读性强、不会让人望之却步的电影图书，一本我在16岁时梦寐以求的电影图书。从书名中就可看出，这是一本以说故事的方式谈论电影的书，既不是电影辞典，也不是包罗万象的电影百科全书。电影理论家对此种以说故事的方式探讨电影史的企图保持怀疑，认为这无疑是一种削足适履的做法。这种观点低估了说故事所具有的功能，在说故事时，我们不仅可以用动人流畅的方式叙说故事，也可从各种不同的层面切入，以作者本身想要的方式去阐释故事的主题。因此本书有意为读者打开一扇通往电影世界的大门，指出一条便捷可靠的道路。在通过这道基本门户之后，读者便可轻易地继续阅读一些博学之作，如汤普森(Thom Pson)、大卫·波德维尔(David Bordwell)等饱学之士所写的电影书籍。

在这些作品中可以找到一些本书中没有谈到的导演：乔纳森·德米(Jonathan Demme)、雅克·里维特(Jacques Rivette)、埃里希·侯麦(Eric Rohmer)、罗梅罗(George A. Romero)、汉斯·裘坚·西贝尔伯格(Hans Jurgen Syberberg)等。这些导演都创作了值得注意的作品，但本书在篇幅的限制之下，却只好割爱。有很多人或许会对我的遗珠之憾发出不平之鸣，说法国的侯麦远比埃塞俄比亚的海尔利·杰瑞玛(Haile Gerima)更值得介绍。我的答复是：东非导演对电影思想的贡献是值得重视的，至于法国电影，大体上已得到了应有的介绍与报道。

由此也浮现出两个问题：本书要表现的是何种类型的修正论提出了何种新的观点？关于第一个问题，我的答复是：我并不是一个修正论者，因为在我看来，修正论本身不仅无趣，而如果目的只在原始的探究提出挑战的话，则只会显现出其蛮横的面目，因此，本书创作的动机并不在于提出什么修正的主张。虽然如此，对某些广为流行的观念与意见提出不同的见解则是必要的。

首先，就以刚刚谈到的埃塞俄比亚电影为例，本书探讨的并不只是

右页：由路易·勒善莱斯制作的《利兹桥》。英国，1888年。一个电影前期的生动例子。

西方电影，而是世界电影，并不以西方挂帅，而是主张非西方电影也有其独特的表现，例如，在埃及导演尤素福·沙欣（Youssef Chahine）的作品中所涉及的本土观点与宗教思想，都不曾为西方导演所关注。然而，非西方电影一般都为电影书籍、影展、回顾展、电视节目、电影排行榜、娱乐新闻等等所忽略与低估——这种顾此失彼的偏颇报道与作风只会对电影媒体造成伤害。

第二个有所校正的是，在第三章中，我认为好莱坞主流电影基本上是属于浪漫的而非古典的。然而，一般的电影书籍却一再使用“古典的美国电影”或者“古典时期的美国电影”来称呼好莱坞出品的电影，好像将“古典主义艺术时期”视为一种流行的全盛时期，或者有利可图的黄金时代，而不是用来强调电影的表现形式与其内容之间的和谐，作品风格与其所要表达的感情或概念之间的平衡。在这种意义上，美国电影大部分显现的是夸张而非平衡——其中角色表现极为滥情，故事情节甚为浪漫——在我看来，具有这种成规与风格的电影，可称之为“封闭性的浪漫现实电影”，虽然，用词显得有点长，却指明一种新的意涵。在第四章，我将日本大导演小津安二郎（Yasujiro Ozu）的电影归类为真正的古典主义电影。当然某些人或许会斥之为无稽之谈，但我相信，这种主张比之前的某些对“古典”的误用，更值得重视，也更具有价值。

第三，电影制作并未停滞不前，自1990年代开始电影已呈现出一股欣欣向荣的新气象。

本书在结构上，是以编年史的方式，依时间先后次序编写而成的，在时序上则分为三个时期：无声电影时期（1895—1928）、有声电影时期（1928—1990）以及数字化电影时期（1990—目前）。电影史曾经发生无数的变化，其中1928年与1990年所发生的对电影的发展造成的冲击最大。本书各章涉及各个时期所发生的各种创作趋势。美国电影在各章中都有探讨，因为它几乎从一开始就表现得非常活跃；相反地，非洲本地的电影直到1950年代才开始萌芽，因此要等到后面才会述及。某些国家或某些大陆的电影，若在某章中未被探讨，也并非为作者所忽略，原因可能是，这些国家在该时期并未制作出任何电影，或制作的仅是一些落于俗套的、不值一提的作品。

无声电影时期，我会探讨早期电影令人惊艳称奇的技术表现，接下来我会讨论到西方电影如何将这种令人惊艳称奇的技术表现转化为叙述性的创作媒介，另外也会谈到第一次世界大战之后电影工业对电影制作的控制。日本电影在这几年走的是另一种途径，在此我会对两者间的基本差异有所着墨。在有声电影时期，探讨的是东方电影的兴起、好莱坞



的浪漫电影，然后是现实主义电影的传承及其影响。接下来的篇幅，有两章探讨伟大的东方电影以及1950年代与1960年代西方电影的流行与扩张。另外有两章谈到1970年代与1980年代世界电影的巨大分歧。在数字化电影时期，谈到的则是目前的电影制作。

最后，我要在这里作一告白：在撰写本书的过程中，我几乎重看了书中提到的每一部电影。然而，有些并无法如愿，因此，书中有些内容是依据过去的记忆写成的。除此之外，书中约有40部电影是我无缘亲眼目睹的，其中有些电影的拷贝早已不复存在，有些则是遍寻而不可得。我将这些作品包含在书中，主要是因为，在电影摄影师或历史学家的眼中，它们在影史上具有举足轻重的地位。

\*\*\*\*\*

时间是1888年。地点是一个工业城市的一座桥梁——这里不是法国，也不是美国，而是英国的利兹，桥上有一个正在拍摄影片。这部影片至今依然留存（图0-5），当时也曾在放映机中播放，观者只能个别地通过机器观看，而这就是电影史上第一部可公开播放的影片，拍摄的日期，比起一般公认的电影诞生日期（1895年巴黎）还要早7年。右边这几个镜头就是他所拍摄的。

注释：

[1] 阿瑟·凯斯特勒：《创造的行动》（*The Act of Creation*, London, Hutchinson, 1969）。

[2] 见劳伦·巴考尔与本书作者在 *Scene by Scene* 中的访谈（英国BBC电视台，2000）。

[3] 见帕索里尼：《异端的经验主义》（*Heretical Empiricism*, Bloomington: IUP, 1988）。该书译者为 Ben Lawton 和 Louise Barnett。本文的英译“free indirect subjectivity”出自 Naomi Green 的手笔，收于《电影如异教》（*Cinema as Heresy*, Princeton, 1993）一书中，虽然不是照字面直释，却更精确地表达出了原文的意思。

[4] 吉尔·德勒兹：《意义的逻辑》（*The Logic of Sense*, London: Athlone, 1990）。译者：Mark Lester 与 Charles Stivale。

[5] 譬如，大卫·波德维尔的文章，见（*Iris* 1989年春第9期），第11-40页。

