

电影艺术资料专集之二

美、英、法、意、西德、日、印

七个资本主义国家电影动向

内部参考 注意保存

内部读物

中国电影艺术研究所編

1960·5

电影艺术资料专集之二

美、英、法、意、西德、日、印
七个资本主义国家电影动向

(内部参考·注意保存)

中国申

前 言

現在，全國文學藝術界正在開展一個學習毛澤東思想，批判現代修正主義及其他各種資產階級文藝思想的運動。為了配合電影界的学习，我們編了這本美、英、法、意、西德、日本、印度七個資本主義國家電影動向的集子。當然，在資本主義國家中，所謂的电影大國并不止這七個，還有墨西哥、阿聯等。由於我們掌握的材料和語言所限，還不能馬上把它們也整理出來，這是頗為遺憾的。

不過，就我們所整理出來的七個國家的電影動向來說，基本上是代表了整個資本主義國家的。

在這裡，還有必要說明一下，這七個國家的動向材料只是根據我們手頭所有的報刊整理出來的，同時由於我們人力和能力所限，它也還不一定全面。因此，它只能作為同志們的一種參考資料。

為了使這種資料的編輯工作得到改進，我們熱烈地希望同志能對我們提出意見和批評。

編 者

1960年4月。

目 录

五十年代美国电影创作动向.....	1
五十年代英国电影创作动向.....	27
近年来法国电影动向概述.....	46
近年来意大利电影动态.....	60
西德电影动向.....	70
近年来日本电影动向.....	88
印度电影简述.....	107

五十年代美国电影创作动向

美国拥有资本主义世界规模最庞大的电影企业。这个企业被直接操纵在华尔街手里，并被充分地利用来配合它的征服世界的战争计划。好莱坞——美国电影的中心——每年摄制的大量影片中，“匪徒、杀人犯、虐待狂者、诱人堕落者、顽固分子以及伪君子等等永远是主角。这样的艺术，毒害并麻醉了观众”^①。

正如V·J·季洛姆在《好莱坞电影中的黑人》一书中所指出的，“由于美国在电影企业开始出现的时候已经进入了垄断阶段，所以美国电影从它诞生的第一天起就是垄断资本主义的思想意识的忠实反映者^②”。但是在第二次世界大战结束后的年代里，特别是在最近的十年里，随着社会主义阵营的日益壮大，和资本主义总危机的日益加深，好莱坞作为思想战线上的头等重要角色，在忠实奉行它的肮脏任务的同时，曾在某些方面给人以“发生了重大变化”的印象。这些“重大变化”在西方人士中间引起了种种的猜测和议论，成为近年来关于好莱坞的中心话题。

因此，我们在综述五十年代美国电影创作的动向时，有必要先谈到这些“变化”。

在1953年的时候，美国的进步作家J·劳逊就曾经指出说，好莱坞的每一次变化都“反映了美国各种力量之间的一般关系。

① 见苏斯洛夫在1949年11月举行的共产党情报局会议上的报告。

② 见该书中译本第75页。

这种变化始終不会越出金融資本家的整个战略范围”。他指出，这种变化只是好萊塢为应付观众的压力在战术上作的某种让步，“这种让步并不会使华尔街减少它追求利潤的欲望或制造人类苦难的野心”；因此，“如果过高地估計这些让步，或者忽視了促使他們让步的階級利益动机，結果将一无所得。”^①这无疑是我們在看待好萊塢的“重大变化”时必须考虑的重要前提。

五十年代好萊塢的“重大变化”大致可以归納为如下三个方面：

1. 在制片方針上采取了減縮产量、增加每部影片成本的巨片政策、而在企业经营上則出現了“分散”的局面，大量“独立”制片人的存在使垄断公司仿佛不再是美国电影企业的唯一統治者了；

2. 在政治态度上出現了某种“緩和”現象。在五十年代初期猖獗一时的政治迫害活动已逐漸有所收斂。反苏反共和宣传战争的影片也逐漸换上了一种新的、足以迷惑一部分人的調子；

3. 在社会态度上注意重心从成年人的生活轉移到了少年的問題上面。好萊塢对成年人的社会生活題材采取尽量迴避的态度，而对少年人則表示了特殊的关心。

*

*

*

促使好萊塢发生上述变化的根本原因是資本主义总危机的加深。美国的经济和政治所特有的某些危机因素，則是促成这些变化的直接原因。好萊塢的变化实际上是美国統治階級在电影領域內力图适应当前世界階級力量对比形势的結果。为了說明这一点，我們將試圖順次分析上述三个方面的变化，闡明它們的政治和经济背景，它們的相互关系和影响，以及它們在具体影片中的反映。同时并引用西方报刊上的有关材料来佐证这些論点。

① 均見勞遜：《思想戰綫上的电影》。

工 制片方針和驗營方式上的变化:

“美国电影企业轉向巨片政策是在五十年代中期逐漸形成的。好萊塢当时面对的经济形势是：由于持续不断的经济危机使人民的购买力普遍降低和恶化，粗制濫造的低劣影片愈来愈引不起观众的兴趣，以及电视的剧烈竞争，好萊塢影片的国内市場日見萎縮，观众人数剧烈下降，大批影院紛紛倒閉。为了挽回危局，好萊塢想出了用一味卖弄富丽的服装和大場面的高成本影片来吸引观众。这种影片被称为“重磅炸弹”。英国資產階級影評家G·兰倍特替这种炸弹作过一番很好的描述。他說：“重磅炸弹并不只是一部在体积上又长又大的影片，它必須在观众面前炫耀某种新穎的拍摄技术；它必須是根据一出在百老汇的走红戏或一本暢銷小說改編的；它必須有一个或若干个最卖錢的明星。它放映2小时到2个半小时，通常是彩色寬銀幕；它让极其富丽的背景成为注意的中心；它有经过广泛宣传的战斗場面、性爱場面、恶斗和群象乱奔等等。你不必在乎一部重磅炸弹的导演是誰，因为它根本沒有个人风格。你也不必在乎它的編剧是誰，因为其中的對話是跟无声片的字幕差不多的，而人物只是些动画而已。……在这类影片中，沒有一部是象电影的。”^①

巨片蠶涌問世后，美国影片主要分成三种类型：“重磅炸弹”、“担风险的影片”（兰倍特解释說，“这是指某种既非重磅炸弹，也不是刺激性的廉价影片的作品。換句話說，即介乎两者之中的影片，成本每部百万美元左右，黑白片，普通銀幕，沒有什么最卖錢的明星。”^②）和“廉价片”（拍得又快又坏的低成本影片）。正因为介乎中間的那一种要“担风险”，所以“在今天，好萊塢的全部注意力都集中在……化錢很少的、只要很小的发行量就能

① 見《好萊塢札記》，載英国《画面与音响》杂志1959年春季号。

② 同上

保证一定利潤的‘廉价片’……和‘重磅炸弹’这两类影片上”^①

巨片政策的結果是：好萊塢暂时赚到了一些錢，但却彻底葬送了电影艺术。

关于后一点，除了大量质量低劣的影片足資证明以外，还应该提到好萊塢某些有过一定成就的导演在五十年代的悲惨处境。

吉萊特在《幸存者》^②一文中这样写道：“回顾过去的十年（指五十年代），人們感到好萊塢是经历了它历史上变动最大、同时也是损失最大的时期，非美活动委员会在它开始传訊后的几年中，逐走了有才能的創作者，败坏了艺术的空气。1950年而后，经济的压力和政治上的得失成为人們的中心話題。电视这个独眼的恶魔开始攫走了历来被好萊塢視為最保险的一部分观众。同时，欧洲和亚洲各国的电影也以一种新型的影片吸走了一批新型的观众，駁倒了好萊塢长期以来认为美国影片理当独霸世界銀幕的观点。

“这场爭夺市場的战斗至今仍在继续进行。电影企业疯狂地、而且常常是很恶劣地试图用粗俗的題材来吸引观众，并把信心寄托在成本高得出奇、放映在愈来愈寬的銀幕上的重磅炸弹上。在这种情况下，个人风格的影片当然就愈来愈沒有拍摄的可能了。象哈沙惠（拍摄过《瑪德琳街13号》、《死吻》等片）、狄特尔（拍摄过《巴斯特传》、《左拉传》《封鎖》等片）、威尔曼（拍过《国民公敌》、《黃牛惨案》、《大兵的故事》等片）等人，都由于（至少部分是由于）缺乏合适的題材而漸漸不拍片子了。在老一輩的导演中，肯为好萊塢拍摄那些以青少年为对象的乱七八糟的影片的只是极少数。另有一些則因为再也找不到象30年代的嘉宝之类的明星，迟迟不願拍片。……再如寇蒂斯——好萊塢

① 見勞遜：《好萊塢在變換方向》，載蘇聯《外國文學》雜誌1959年11期。

② J·吉萊特是英國資產階級影評家，該文發表在英國《畫面與音響》雜誌1959年夏、秋合刊號上。

最純熟的巨匠之一（拍过《黑色的怒火》、《卡薩布蘭加》等片），素称能处理任何题材的全才，最近以来却显得几乎对什么都不感兴趣。来自欧洲的朗格（拍过《狂怒》、《大都市》、《綠窗艳影》等30余部影片）在战后拍了很少几部成功的影片之后，便消声匿迹地拍起老一套的刺激性影片来了；他現在已返回西德。有长期导演经验的金·維多（拍过《哈利路亚》、《太阳浴血記》等片）最近轉向拍摄时髦的大場面影片（拍了《战争与和平》），結果并不成功。”

吉萊特的文章在另一处还提到了維尔特。这个曾拍出过《失去的周末》等比較优秀的影片的导演，在1959年拍出了《有人喜欢热》这样一部“在他的全部喜剧作品中最最粗俗不堪的影片”。

因此，我們完全可以說，好萊塢的巨片政策是继麦卡錫主义而来的对好萊塢仅存的一些有才能的影片創作者的严重摧残。

其次是好萊塢在企业经营方式上的变化：

好萊塢在企业经营方面的分散趋向和大量“独立”制片人的出現，曾使某些人产生一种錯觉，以为美国电影企业正在从垄断退回到自由竞争的局面。这正如劳逊所指出的，“某些人断定說，这些变化证明了电影企业和其他資本主义企业不同。当其他部門中的資本集中已经成为我們今天的一种确定不移的規律时，却出現着一种表面現象，好象电影企业的方向正是相反。一些批評家根据这个观点，对‘独立’制片人給予好萊塢的創作生活的影响作了乐观的結論。”^①

因此，有必要研究一下这个“独立”的概念。

美国电影企业界“独立”制片人的兴起是在1947年左右，并在1948年达到了高潮。那一年共有160名“独立”制片人拍了285部影片，占到美国影片总产量的半数左右^②。促使“独立”制片

① 見《好萊塢在变换方向》。

② 見F·馬羅：《好萊塢独立制片人的兴起》，載英国《电影評論》杂志1947年第3期。

人大量出现的原因在于这些人企图逃避过于沉重的所得税负担。在1947年时，美国个人所得税额已占到个人收入的90%，但如果把个人收入投资于企业，就可以作为资本而只负担25%的税务。这也说明为什么美国的“独立”制片人绝大部分是高额收入的明星、导演和编剧^①。

但是，“独立”制片人在一开始便没有摆脱垄断资本的控制。这是因为他们不仅在制片设备方面必须求助于各大公司，而更重要的是他们的影片在发行放映方面是完全由垄断资本控制的。如果一部分影片不合垄断资本的口味，即使拍成了也只是废品而已。而到五十年代随着电影危机的加深，拍一部影片的成本愈来愈高，更促使这些人（以及后起的“独立”制片人）从各大银行借贷，并且更加仰赖于大企业的发行放映系统。

促使“独立”制片人在五十年代继续存在的另一原因还在于：由于电影危机的加深，好莱坞各大公司感到长年雇用大批制片人员浪费太大，不如改用资助“独立”制片人的办法，把制片厂随时出租，将人员的开支转嫁到租用人头上。例如《联美》公司就是最先采用这种作法，并且经营得相当成功的一个。

这些事实说明，“美国影片生产的行政上和地点上的分散，并没有在主要之点上引起任何进展——最后发言权仍然属于经济资本”，而“独立”制片人“只是大企业手中的工具”^②而已。

“独立”制片人的真相说明了美国影片制作上的分散趋向只是电影垄断资本为适应新的经济条件而采取的一种手段。它不可能给予美国电影创作什么良好的影响。相反的，由于“每一个小公司都要和其他‘独立’公司进行绝望的、残酷的竞争，常常一次失利就已经足够这样的公司停止存在”^③，所以“独立”制片人倒在增加影片的色情场面和暴力描写这方面起了“积极的”作用。

*

*

*

① 同第5页注2。

②③ 均见劳逊：《好莱坞在变换方向》。

II 政治态度上的变化：

在五十年代，特别是在最近的一、两年里，好萊塢在政治迫害活动和反动宣传的方式上与規模上，确实出现了某些“緩和”和“縮小”的現象。但是，这些变化的阶级利益动机是什么呢？

首先談談政治迫害方面的“緩和”現象。

美国反动派在电影界的政治迫害活动主要就是所謂“黑名单”活动，凡是拒絕向反动派告密的人就变成了“黑名单”人物，然后便是丧失在电影界就业的任何机会。

“黑名单”活动开始于1947年，在1951和1955年两次达到了高潮。这种活动的“主要对象（即那些拒絕服从非美委员会要求的人）并不是黑名单的主要进攻目标。非美委员会注意的是那些願意接受雇用条件的自由主义者；它的最終目的是从銀幕上消灭自由主义思想”^①。

“黑名单”活动的第一次“緩和”現象出现在1957年。当时发生了轰传一时的李奇事件后，“好萊塢十人”之一的屈倫波第一次在报刊上公开了“黑名单”作家几年来一直在黑市上出售他們的电影剧本給好萊塢各大制片厂的事实。美国进步作家高尔德也在1957年的一篇文章中透露，“不久前一家大制片厂也大胆地再次雇用了一位因反抗一个肮髒的委员会而成为‘不法分子’的作者，”并肯定指出，“好萊塢的气候是在起着变化”^②。

1959年，“黑名单”作家N·楊格的电影剧本“掙脫鎖鏈”的巨大成功迫使美国电影艺术学院改变了它的拒絕发給“黑名单”人物以金象奖的决定。1960年1月20日，美国制片人普萊明格更进一步公开宣布，他决定雇用“黑名单”作家屈倫波。这一系列現象确实說明，反动派在好萊塢的政治迫害活动已有所緩和了。

① 見A·斯各特（好萊塢十人之一）：《好萊塢与黑名单》。

② 見高尔德：《好萊塢观感》，載苏联《外国文学》杂志1958年第1期。

从“黑名单”活动开始出现“緩和”現象的时候起，有人就把它解释成好萊塢不願为政治而丧失人才的結果^①。这是不正确的。好萊塢的电影企业雇主事实上是“黑名单”的主要策划者，而从来也不是反动政治活动的受害者。基于同样的錯誤观点，所以当“黑名单”活动在1959年出現进一步的“緩和”現象时，“某些观察家便得出結論說，‘黑名单’从此根本結束了”^②。

事实当然不是这样。“黑名单”活动的緩和，（正如劳逊所分析的）“完全可能的是，那些监督电影企业的经济势力要造成一种对自己有利的印象，好象政治上的不平等待遇現在已经不再是象从前那样聳人听闻、丑恶不堪了。”^③从这个意义上来说，我們可以认为，这是美国反动派对美国以及全世界人民多年来强烈譴責和反对麦卡錫主义的巨大压力所作的让步。对这个让步应作充分的然而不能是过高的估計。因为一方面，“‘黑名单’仍然照旧在起作用”，（劳逊語）几百位1947年以来上了“黑名单”的艺术家仍然被排斥于电影企业之外，而在另一方面，从美国的整个情况来看，法西斯主义的傾向显然还在日益加强。

其次应该提到的是反动宣传的方式与規模上发生的重要变化。这种变化主要反映在好萊塢的反共影片和战争影片的制作情况上。

斯各特在1955年追述非美委员会的第一次传訊过程时这样写道：“1947年，非美委员会干脆要求負实际責任的制片人以友好的证人的身份回答，他們为什么沒有摄制反对共产主义的影片。他們的回答是：他們即将摄制、并且已经摄制这类影片了。

“这类反共影片大部分都是以警察和强盜的故事或曲折离奇的間諜案为內容的。在这类影片里，老一套的公式已经被废弃了，

① 英国的J·略茲和P·霍斯顿就持有这种看法，参看《好萊塢黑名单活动十周年》，载《电影艺术譯丛》1958年第1期。

②③ 均見《好萊塢在变换方向》。

共產黨員干脆變成了珠寶盜竊犯、強盜、綁匪和謀殺者。至于把共產主義當成政治哲學或者經濟綱領來表現的影片則從來沒有出現過。”^①

1952年派拉蒙拍攝的反共影片《我的兒子約翰》是一個突出的例子。這部影片“是美國銀幕上曾經發出過的走向法西斯的號召中最公開的一次表現。”（勞遜語）但它仍然愚蠢到這樣的地步，“暗示說如果一個美國青年愛讀書，不愛參加運動比賽，他就容易接受共產主義思想。”（斯各特語）

反共影片的猖獗一時是麥卡錫主義的直接產物。但是，這類影片由於內容惡劣，“賣座一般都很壞。在商業性雜誌《名聲》每年開列的二十多部最賣座的影片中，就沒有它們。”甚至資產階級影評家“也從沒有給過一部反共影片以好評。他常常贊美影片的政治目的，但對它們的沉悶、古怪或不合情理的內容却深表遺憾。”（斯各特語）例如《我的兒子約翰》一片，“觀眾對它是這樣的冷淡，使它承受了一次異常突出的榮耀：它在電影史上最賠本的影片名單中占了一個可敬的位置”。（勞遜語）

商業上的因素（這裡反映了觀眾對這類影片的鄙棄態度）使好萊塢重新考慮如何拍攝反蘇反共影片的問題。從1956年以後拍攝的這類影片中，我們就可以覺察到，好萊塢在稍稍減少這類影片的數量的同時，開始採取了一種更為毒辣的手法。它越來越少用過去那種叫人一眼看穿的、把共產黨員描寫成匪徒等等的愚蠢手法，而開始處心積慮地表現所謂“共產黨員由於對共產主義制度的厭惡和對自由世界的羨慕而產生的內心矛盾”，企圖用“更深刻、更合理的刻劃”來進行反蘇反共的骯髒勾當。特別是在匈牙利事件發生以後，好萊塢便更在這類影片上大下功夫了。

例如1957年拍攝的《絲襪》一片，主角是一個負責到法國去召回一個想跟美國人合作的蘇聯音樂家的蘇聯女官員。但她到巴

① 見《好萊塢與黑名單》。

黎后，渐渐对“自由世界”的“文明”发生兴趣，改变了原先对一个美国舞剧团代表的冷竣态度。最后她便决定永远留居巴黎，并跟那个美国人结了婚。

1957年拍摄的《克里姆林宫的姑娘》则企图用“真人真事”的幌子来欺骗观众。这部极端恶劣的影片竟胆大包天地捏造了这样一段情节，说斯大林实际上并没有死，停放在列宁旁边的遗体是他的替身的尸体，而斯大林本人则在克里姆林宫的一个窗后观察着来瞻仰他的遗容的人们。这桩神秘事件的发生原因是：斯大林事先知道了某领导人物（隐射赫鲁赫夫）要谋害他，以便能卷走国库的半数钱财逃往他处……

匈牙利事件对好莱坞说来尤其是个了不起的好题材。1958年好莱坞拍摄的《布达佩斯的野兽》，便是描写一个名叫马里宁的苏联驻匈将领在匈牙利发生暴乱后，努力向匈牙利人表示和解，因为他从可靠方面得到情报，苏军都“不愿意向平民开枪”。但后来他“痛心”地发现，他一直是被另一个名叫伊凡·塞洛夫的将领利用为导使匈牙利人民遭到恐怖对待的诱饵。《好莱坞公报》的一位影评家在评论该片时就明白地招供说，好莱坞把故事安排成这样，是为了使影片显得更可信^①。

1959年拍摄的《旅行》一片更进一步使用了这种刻划“主人公内心矛盾”的手法。影片描写一群西方国家的旅行者由于匈牙利事件而被扣留在布达佩斯。后来，在苏军把这批旅客用汽车送往维也纳的路途上，出现了一个苏军军官，他是一个“内心有着矛盾的人”，而这种矛盾由于“匈牙利的起义和他的国家的干涉”而变得更为深刻了。他被一种“企图找出全部事实真相的巨大需要”弄得痛苦万分，不能自拔……

我国解放后，好莱坞的反共勾当中添加了污蔑中国共产党和中国人民的一项。好莱坞影片对中国人民的污蔑和侮辱不是近十

① 见《好莱坞公报》1958年2月5日。

年来才开始的，但这种肮脏活动在我国人民获得解放后跟反共濫調取得了結合，并且变得愈来愈恶毒。美国从有电影以来，就一直对辱华影片显得十分热心。据統計，从1896到1955年，美国共拍摄了246部以中国为題材的影片^①。在这些影片里出現的中国人不外乎是七类：一、有錢、神秘、凶残的中国恶棍，二、丑陋、凶残的中国盜匪，三、冷酷、嗜杀的中国軍人，四、机灵、斯文、阴险的中国密探，五、忍苦受难、甘受剝削的中国农民，六、忠于雇主、沉默寡言的中国侍者，七、愚鈍、肯干的中国佣人^②。整个中国被表現成一个冒险家的乐园、神秘的所在和充滿了走私、間諜、搶劫、凶杀……活动的罪恶淵藪。

我們現在缺乏确切的材料來說明五十年代中好萊塢反华辱华活动的全部內容。根据D·B·琼斯的統計，从1950—54年的五年中，好萊塢总共拍摄了18部中国題材的影片，而沒有一部“是以友好的态度来描繪中国人的”。^③在这些影片里，我們不妨举几个例子：1951年拍摄的《北京快車》是描写“一个共产党领导人把药品私卖给黑市的违法勾当”；而在1954年拍摄的《地獄和滿潮》，則描写“一个中国共产党員阴谋在朝鮮或滿洲扔下一个原子弹，然后嫁禍于美国。其中有两个重要的中国角色，——中国赤色分子何辛和一个中国血統的美国人，后者为了从中国共产党犯人那里获得这个重要的情报而終於献出了生命。在片中，所有的中国共产党恶棍都被称为‘赤色分子’，与之相对照的則是那个英勇的中国血統的美国人”^④。

从1955年而后，好萊塢拍摄的反华辱华影片的总數我們虽然不得而知，但从某些报刊材料中，我們了解到还有如下一些比較重要的影片：《幸福的战士》（1955年拍摄，描写中国人的走私活动），《中国娃娃》（1958年拍摄，以昆明为背景，描写一个陈納德

①②③④ 均見D·B·琼斯：《美国銀幕上对中国和印度的描繪》——美国麻省理工学院国际研究中心，1955年出版。

飞行大队的军官跟一个中国女人的恋爱故事，由李丽华主演）和《六福客栈》。

下面我们再介绍一下美国在战争片方面的一些情况：

在战争片方面，调子上的变化在五十年代中期开始逐渐变得显著起来：“战争片虽然想照旧制作，并没有减少，但是今年（指1956年）的作品已经不像过去那种，一味宣扬无人性的杀戮。当然，现在这些影片也并不是象《西线无战事》那样，具有反战的意义。不过好莱坞至少已经不怎么高兴用五光十色的募兵宣传画方式来赞美那些高级军官了。”^①

在第二次世界大战结束以后的最初几年里，战争题材在好莱坞曾一度遭到冷遇。当时在美国“出现了一种有限度的乐观主义情绪和太平主义思想。电影和群众一样，集中注意于逃避现实的娱乐和战后的整顿问题。四十年代流行的罗曼蒂克的战争片几乎已经完全销声敛迹。一直到1950年前后，战争的主题才又出现于电影作品，但这时却已变成一种更强烈地表现仇恨和恐惧的形式了。”^②

战争片在五十年代的第一个年头重新出场完全是出于华尔街战争政策的要求。在第一次世界大战结束后，战争题材是过了将近十年才重登上美国银幕的，但这次的间隔期却缩短了一半。这个事实说明，华尔街对和平局面的不耐烦心情是愈来愈强烈了。

美国政府在1950年发动了侵朝战争。必须使刚从战争灾祸中解脱出来的人民重新感到战争的需要，这就是好莱坞的战争片在当时所担负的任务。这个任务便决定了五十年代初期好莱坞战争片的基本思想内容：为了反苏反共的战争目的，鼓吹军队纪律的必要性和颂扬对上级的无条件服从。例如《十二时正》（1949年）

① 见M·威尔逊（美国进步电影剧作家）：《好莱坞在和平边缘上》。

② J·吉莱特：《1957年的西线》，载英国《画面与音向》1957年冬季号，以下引用的吉莱特的意见均见此文。

告訴我們說，“我們的最崇高的志願應該是參加那種按照‘上等’階級的意志進行的、由‘下等’階級無條件接受的軍事訓練”；《沙漠之狐》（1951年）則歌頌“那些把戰爭當作一種政治工具來制止共產主義和粉碎蘇聯的‘好’納粹們”；《鋼盔》（1951年）“讓強盜片里的‘瘋狂殺人者’在朝鮮前線找到了用武之地，他的瘋狂一變而為‘愛國主義’”；《插上刺刀》（1951年）着力地“描寫一個年青的士兵最初不願意殺人，但後來終於克服了恐懼心理而成為一個‘英雄’”；《撤退，他媽的》（1952年）則“把軍人道德貶低為一種骯髒的騙人玩意，甚至認為兵士只要閉着眼睛殺人或者被殺就行了”。總的來說，在朝鮮戰爭的头幾年當中，“好萊塢在描寫戰爭的時候，絕不涉及道德或理性的問題。而在一些描寫朝鮮戰爭的影片里，則更充分體現了絕對的服從乃是軍人的命運和光榮這一納粹理論”^①。

值得注意的是，儘管美國在侵朝戰爭中的慘敗在美國國內人民中間引起了嚴重的憂慮和震驚，但美國電影卻一點也沒有暴露這種心情。相反的，甚至到1958年時，美國的侵朝戰爭題材影片《豬排山》（L·邁爾斯東導演）還在大肆宣揚美國軍人在朝鮮戰場上的“英勇”。該片內容是描寫中國軍隊如何在板門店和平談判期間“侵占了”豬排山，而一個美軍中隊又如何把豬排山從中國軍隊手里“收復了回來”，並“堅守了幾個月”等等。該片制片人巴特萊特就公開宣稱，該片的拍攝目的是“為了向美國的敵人和美國的朋友提醒我們美國人是一種多么堅強無敵的人”。為了擴大這部污蔑我國、吹噓自己的影片的影響，美國國防部和陸軍部還下令全力支持這部影片在國內外廣泛上映。在上映前，影片中的主要演員和制片人以及豬排山戰鬥的“英雄”克拉蒙斯中尉曾到全國各地作了一番旅行宣傳；而配合影片的上映，美國政府居然選定九月二十日紀念南北戰爭休戰紀念日那一天，給豬排山戰役中

① 這一段文字中的引文均見勞遜：《思想戰綫上的電影》中譯本第36—39頁。