



电影馆·Movie
焦雄屏 主编

The Cinema Of
Stanley Kubrick

库布里克的电影

[美] 诺曼·卡根 著

郝娟娣 译



世纪出版集团 上海人民出版社

The Cinema Of
Stanley Kubrick

库布里克的电影

图书在版编目 (CIP) 数据

库布里克的电影 / (美) 卡根 (Kagan, N.) 著; 郝娟
娣译. —上海: 上海人民出版社, 2009
书名原文: The Cinema of Stanley Kubrick
ISBN 978-7-208-08316-5

I. 库… II. ①卡…②郝… III. 库布里克 (1928~1999) —
电影影片 — 电影评论 IV. J905.712

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 196523 号

策 划 席云舒
责任编辑 陈学晶 张 铎
装帧设计 丁威静



世纪文景

库布里克的电影

[美] 诺曼·卡根 著

郝娟娣 译

出 版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)
出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限公司
(100027 北京朝阳区幸福一村甲 55 号 4 层)
发 行 世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 三河市汇鑫印务有限公司
开 本 635×965 毫米 1/16
印 张 18.75
插 页 2
字 数 223,000
版 次 2009 年 1 月第 1 版
印 次 2009 年 1 月第 1 次印刷
I S B N 978-7-208-08316-5/J·136
定 价 29.00 元

前言

对于电影批评史和电影研究史，我们都可以从电影的“作者”或导演的地位变化及所受到的关注的角度来探讨。从历史上来看，美国评论家一直以来所重视的是那些被确认为某个导演的独立作品（films），通常是欧洲导演的影片。他们独立于商业电影制作公司之外拍摄电影，如德莱叶、让·雷诺阿、伯格曼、费里尼、特吕弗、雷奈等。只要一部电影被认为是某个艺术家的自我表达，它就会受到严肃对待，而一般只有文学和艺术才能享受到这种严肃对待。大众电影（movies）被认为是工业化机器大规模生产的一种节目，而不是个人感受的独特创作。在社会学的层面上，大众电影曾受到批评。现在，许多大众/商业电影都利用导演的名字进行宣传推广，如库布里克、斯科塞斯、伍迪·艾伦、科波拉、斯皮尔伯格，甚至包括奥利弗·斯通，他们的名字都突出地显示在电影院的宣传牌上或者海报上。一批精通电影的评论家和观众发现，根据某一导演电影事业的发展情况，探索其在风格和主题方面的细微差别，也有很多乐趣，正如那些音乐电影、恐怖电影或者科幻电影的爱好者喜欢评价每一部电影对某一类别的电影传统所进行的改写一样。

第二次世界大战以后，美国经济发展不稳定，此时欧洲电影和欧洲电

影理论（“作者的策略”，la politique des auteurs）传入美国，促进了美国“作者”（auteur）的产生。美国较大的电影制片厂不仅流失了大量观众，而且也在失去上映渠道，而欧洲各国政府却为电影制作业出口到美国市场提供补贴。欧洲的“艺术电影”主要特点是表现严肃主题（感情疏远，缺少沟通）和成人主题（性），具有开放式结局的叙述结构、非传统的视觉风格（空间和时间连续性的间断），总是宣称是某一特定导演的作品。实际上，“作者”的存在是电影一致性的一个标志。与好莱坞电影对现实的虚幻不同，艺术电影表现的是个人对现实的表达或在现实中的遭遇。它不是从故事中人物的目标出发，来揭示情节中的悬念或实现主人公的愿望。与此相反，艺术电影是从故事的讲述者——导演出发的。视觉风格是此类电影的特点，是彰显叙述者存在的标志。

美国探索欧洲电影之时，法国的评论家也在发掘美国电影。戈达尔、特吕弗、里维特、夏布罗尔和侯麦成为1950年代末至1960年代初新浪潮电影的主要导演。他们都酷爱美国导演的艺术技巧：称赞霍华德的天才，分析阿尔弗雷德·希区柯克的道德哲学，在约翰·福特的西部片中发现诗意。在片厂制作的电影中，他们发现了个人表达的标记，而之前这些电影只是被看做是大量非个人的、以赢利为导向的娱乐节目，千篇一律，没有特色。对于大众电影来说，“作者的策略”是个有激烈争论的议题，因为大众电影利用“高雅”艺术的艺术语言，如引用某个人独特的创作天赋为实例等，来证实其价值。

安德鲁·萨里斯根据美国的情况对“作者的策略”进行了改良，于1962年形成了“作者论”（auteur theory）。“作者论”是评价电影的一种方法，它对一位伟大导演的评价，是基于导演的技术能力、独特的视觉风格和通过导演与其工作条件（通常是片厂）之间的紧张关系所产生的内在意义。萨里斯对好莱坞的大众电影重新进行评价，认为它们要优于欧洲的艺术电影。后来，他确定了一批伟大的导演，认为他们创造了电影艺术史。萨里斯彻底摒除了历史、经济和意识形态等影响电影制作的因素，将其理

论构筑在个人才华的观念之上。

随着结构理论和符号理论被引入电影研究,“作者”研究的有效性受到了质疑。结构理论和符号理论对很多学科都产生了深远影响,如语言学、文学、艺术、音乐、人类学、心理分析、哲学和政治学等,将这些理论吸收进电影研究也引起了争议。这些理论不仅消除了“高雅”艺术与“通俗”艺术的区别,还取消了艺术本身的概念,抛弃了关于“作者”的观念。以“作者”的存在标记为特点的艺术电影,不再是现在以理论为导向的研究学会的关注重点。结构效果、意识形态和历史方面的问题成为大家持续关注的话题。然而,“作者”这一观念却很难消除。尽管认为个人才华在历史真空中创造出独特表达的看法已经站不住脚了,导演对于意识形态和经济方面的压力所作出的反应也需要考虑,但某些电影实践要求我们要注意到导演的存在,斯坦利·库布里克就是一个绝佳的例子。如果一位导演对于一系列不同类别的电影的主题和风格进行探讨,并能在这些主题和风格上保持一致,便可以称得上是一位真正的“作者”的话,那么库布里克肯定是一位真正的“作者”。

库布里克于1950年代开始拍摄电影。彼时,正值美国的独立电影制作兴起之际,美国导演得以通过类似于欧洲电影制作模式的方式,实现其对所制作电影的控制。库布里克根深蒂固的观念众所周知,这些观念促使他和许多导演在1960年代远离美国电影制作业的纷扰局面,奔向了电影制作环境更加适意的英国。与其他导演制作的独立故事片一样,他拍摄的电影同艺术电影很相似,都有着与众不同的视觉风格和开放式结尾的叙述结构。然而,库布里克的电影并不是那么艰涩,让普通观众看不懂。相反,库布里克的隐居生活并没有削减他激发大众想像的能力。

诺曼·卡根所著的这本书分析了库布里克的全部作品,对于电影爱好者和电影学习者来说是必不可少的指导书。这本书包含了最新的全面资料,包括那些已经不能从商业渠道获得的早期影片的信息、从对库布里克及其合作者的采访中获取的背景制作信息、对库布里克个性的认识以及有

关他的工作方法的详细情况。通过收录一部电影发行时的评论和反应，卡根把对电影的理解放到历史中去考察，从而为每一部电影都提供了一系列可能的含义，让读者能够形成自己对电影的理解。卡根在每一章的结尾对库布里克电影中一再出现的主题进行了分析，为理解电影内容提供了一个框架，这也是本书第三版很受欢迎的特点之一。

安德烈·斯塔斯科夫斯基

致谢

我要感谢那些帮助我编著这本书和观看某些电影的人。

要感谢的个人包括：迈克尔·科贝尔、唐纳德·斯达普勒斯教授、阿尔弗雷德·罗曼博士、鲁思·卡根、玛丽·柯立斯、梅林达·沃德、瑞吉娜·康沃尔、詹尼斯·西格尔、克里斯·雷斯纳斯、约翰·艾克斯特、爱德文·D. 戈德瓦瑟、莫特·恩格利伯格、雷·艾托瑞、琳达·艾格纳、拉翰德拉、扎伊斯里、黛安·所罗门，以及我的编辑西格·莫格伦和伊万德·劳姆科。

要感谢的机构包括：联艺影片公司、现代艺术馆、纽约市立图书馆、米高梅公司、环球教育与视觉艺术电影公司。

目录

001	前言	
005	致谢	
001	第一章	开篇
010	第二章	恐惧和欲望
024	第三章	杀手之吻
037	第四章	谋杀
053	第五章	光荣之路
076	第六章	斯巴达克斯
090	第七章	洛丽塔
121	第八章	奇爱博士，或我如何学会停止担忧并爱上炸弹
157	第九章	2001：太空漫游
181	第十章	发条橙
206	第十一章	巴里·林登
220	第十二章	闪灵
236	第十三章	全金属外壳
252	第十四章	大开眼戒
269	第十五章	结语
275	库布里克电影作品年表	

开篇

我认为作家、画家或者导演进行工作，不是因为他们有一些特别想说的东西，而是因为他们有一些自己感受到的东西。他们喜欢艺术形式，喜欢文字、颜料的味道，或者喜欢赛璐珞胶卷和摄影图像，喜欢和演员一起工作。我认为任何一个真正的艺术家都从来没有定位于一些说教性的观点，即使他曾经以为是这样。

——斯坦利·库布里克，1960 年^[1]

导演斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick）说过：“如果你有机会制作一部电影，那么你的风格实际上就是你的思维方式的结果。你的思维方式从一开始就影响着那些半可控制因素，不管是时间、布景的方式，还是那天演员的状态如何。”事实上，库布里克并不喜欢电影美学。然而，我要说明电影审美家会很喜欢库布里克。

斯坦利·库布里克于 1928 年 7 月出生于纽约市布朗克斯区的一个中

[1] Kubrick, Stanley. Interview in *The Observer* (London), December 4, 1960.

产阶级家庭。他 13 岁时得到了自己的第一架照相机，是做医生的父亲送给他的礼物。他的父亲于是带他进入了静态摄影的世界。库布里克在塔夫特高中时是班上的摄影师，但是他的英语只得了 F，平均分只有 68 分，没有竞争过一个退伍军人，失去了上大学的机会。他回忆说，“出于同情”，《展望》(Look) 杂志在购买了他的一幅静物摄影快照以后，聘用了这位 16 岁的摄影师。

库布里克在《展望》杂志社一直工作到 21 岁。他描述当时的自己是一个“瘦小而整洁的孩子，把自己的照相机装在纸袋里带着，这样就不会被别人误认为是游客了”。^[1] 这份工作为他提供了很好的机会学习和体验有关电影摄影的方方面面：构图、灯光、外景和动态拍摄，但是库布里克对电影制作的了解就只有摄影和苏联电影导演普多夫金 (Pudovkin) 的《电影技巧》(Film Technique) 一书而已。他现在仍然同意普多夫金的看法，认为剪辑是电影艺术的基础。“剪辑可以把一个简单的情节表现得像一个人在很简短的时间里从各种不同的角度割麦子，让我们能够而且只能通过电影这个特殊的方式来看情节，除了电影以外其他方式都不可能——这就是剪辑的全部内容和意义。”^[2]

库布里克一直以来对电影都很感兴趣。他从 19 岁起开始迷恋上电影，每周有五个晚上在现代艺术馆观看著名的老电影，周末时观看所有的新电影。库布里克回忆说，纽约很久以前的《PM 日报》会用“四点式”把纽约市要放映的每一部电影的材料列出来，周末的时候他甚至可能会乘坐渡轮去史顿岛观看自己错过的电影。

现在，库布里克认为那些看电影的旅程，尤其是在现代艺术馆观影的那段很长的时间，是他所接受到的关于电影导演的最好的培训。对于其中少数几部优秀电影投注特别的注意力是非常有价值的。即使是那些很糟糕

[1] Kubrick, Stanley. "Words and Movies." *Sight and Sound* (London), Winter 1961, p. 14.

[2] Gelmis, Joseph. *Film Director as Superstar*. New York: Doubleday, 1970.

的电影也有它们的用处，可以激励库布里克：“我会看着这些令人恶心的电影，对自己说：‘我对电影制作一无所知，但是我决不能制作出比这还糟糕的电影。’”^[1]

马克斯·欧弗斯（Max Ophuls）流畅的摄影技巧是吸引库布里克的一个重要因素：“在《欢愉》（*Le Plaisir*）和《伯爵夫人的耳环》（*The Earrings of Madam De*）这样的电影中，摄影机检视了每一面墙，每一块地板。”同样流畅，或者说无惯性的摄影在他后期的电影作品中有所体现，尤其是在科幻片《2001：太空漫游》（*2001: A Space Odyssey*）中发挥得淋漓尽致。

库布里克的第一部电影是在跟一位高中的老朋友亚历克斯·西尔格（Alex Silger）谈话时受到鼓舞而制作的。西尔格当时是《时代步伐》（*The March of Time*）杂志办公室的一名勤杂工，他告诉库布里克，电影公司花费4万美元拍摄一部纪录短片。库布里克计算了一下，自己只要用1500美元就能拍摄出同样的作品。

于是，1950年，库布里克在他21岁时，以他为《展望》杂志拍摄的一组题为“拳击手”的照片为基础，用自己节省下来的3800美元工资拍摄了《搏斗的日子》（*Day of the Fight*）。他使用的是一台亮式装片显影的35毫米简易携带式电视摄像机，并在摄影器材公司花了一上午学习如何装片和操作。摄影器材公司的员工伯特·查克（Burt Zucker）还教会他如何胶接和剪接，在他租赁声片剪接器和同步闪光装置的时候，还教他如何使用这些设备。库布里克发现电影制作的技术并不难。

《搏斗的日子》是一部关于拳击手沃尔特·卡蒂亚（Walter Cartier）的纪录片，以明快的摄影和直白的情节而见长。乐观的预算和已经证明了的摄影天赋让库布里克有信心把拍摄工作进行下去，或许也是以后能把纪录片卖出去的动力：“尽管早期的几部作品并不理想，但是其中的摄影部分

[1] Gelmis, Joseph. *Film Director as Superstar*. New York: Doubleday, 1970.

都很好，看起来很不错，让人印象深刻。”^[1]

《搏斗的日子》制作成本是3900美元，雷电华百代（RKO-Pathe）电影公司以4000美元的价格购买了库布里克这部纪录片，并告诉他，这是他们购买一部短片所给出的最高价格。《时代步伐》杂志就要倒闭了，但是库布里克继续为雷电华百代公司拍摄了一部纪录短片《飞行的牧师》（*The Flying Padre*）。他很准确地描述这部纪录片是“一部愚蠢的作品，讲述西南地区的一位牧师乘坐飞机到自己偏僻的教区的故事”。^[2]由于外景拍摄成本很高，《飞行的牧师》只勉强达到收支平衡。

在这两部纪录片中，库布里克一个人做了所有的工作——他身兼编剧、导演、摄影师、音效师和剪辑师等。有了关于电影制作各个方面的全面知识以及两次小的成功，库布里克正式辞去了《展望》杂志的工作，将自己的全部时间投入到了电影制作当中。他说服了自己的一位诗人朋友霍华德·萨克勒（Howard Sackler）来写作一个戏剧性的电影剧本《恐惧和欲望》（*Fear and Desire*），并开始筹措资金。

尽管有人持否定意见，但是库布里克对电影美学和电影理论已经形成了自己的看法和理念，并形成了自己的工作方法。如前所述，他仔细考虑了普多夫金的观点，即剪辑中对胶片的处理是电影艺术的基础。现在他仍然向每一个对电影感兴趣的人推荐《电影技巧》这本书。

库布里克在开始自己的导演事业时阅读了苏联导演爱森斯坦（Eisenstein）的著作，但是他认为自己过去和现在都没有真正理解爱森斯坦。对于爱森斯坦的电影，库布里克喜欢的是其剪辑和镜头的视觉结构。但是就内容而言：“他的电影很无聊，演员很呆板，像在表演歌剧一样。”^[3]库布里克认为，爱森斯坦的表演风格源于他想把人物控制在每个精心构图的框架中，这样他们看起来就像游离或漂浮过每个镜头。库布里克把爱森斯

[1] Kubrick, Stanley. Interview in *Eye*, August 1968, pp. 84-86.

[2] Gelmis, Joseph. *Film Director as Superstar*, New York: Doubleday, 1970.

[3] Ibid.

坦和卓别林作对比：他认为爱森斯坦只有形式没有内容，而卓别林则全部是内容，没有形式。

在指导演员表演方面，库布里克阅读了斯坦尼斯拉夫斯基（Stanislavski）的著作以及尼古拉·高查考兹（Nikolai Gorchakoz）的《斯坦尼斯拉夫斯基导演》（*Stanislavski Directs*）一书，这本书中包含大量非常有价值的说明材料。在他早期的电影《恐惧和欲望》和《杀手之吻》（*Killer's Kiss*）中，表演并不是特别好，但是他在拍摄电影过程中学习了很多东西。

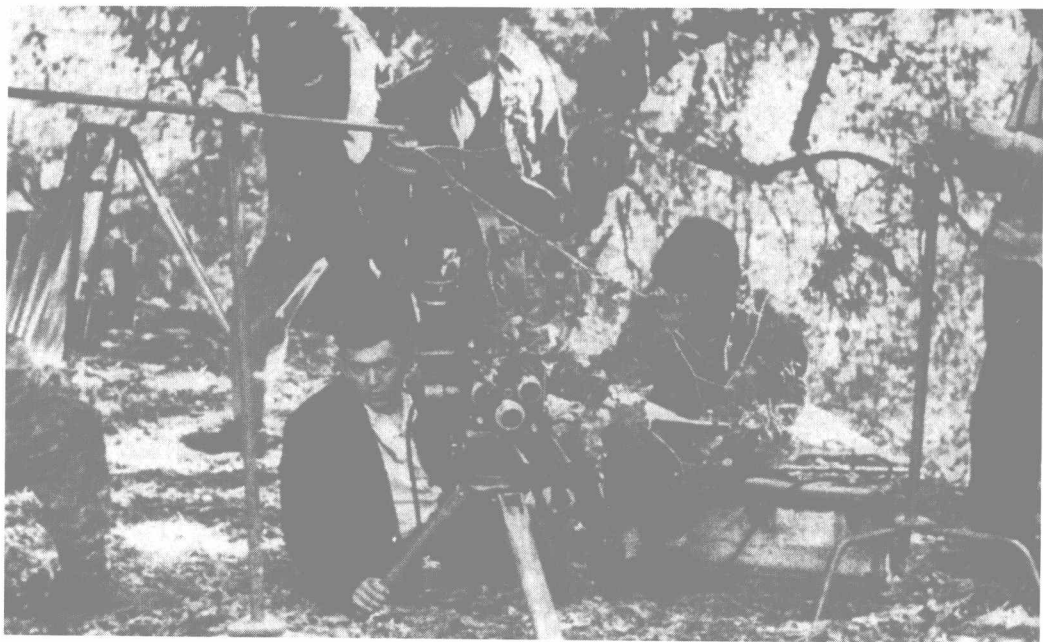
库布里克强调，“最好的学习方法就是动手去做。”然而，他确实已经形成了一些一般性的工作原则。

在完成电影《斯巴达克斯》（*Spartacus*）后接受伦敦《观察家报》（*The Observer*）的采访时，库布里克发表意见说，对他而言，最好的情节就是没有明显的情节：“我喜欢情节缓慢地展开，深入观众的肌肤，在观众的内心深处慢慢展开，让观众参与进来，这样他们就可以欣赏优雅的音符和温柔的声调，而不必绞尽脑汁去思考那些情节要点和悬念情节。”^[1]

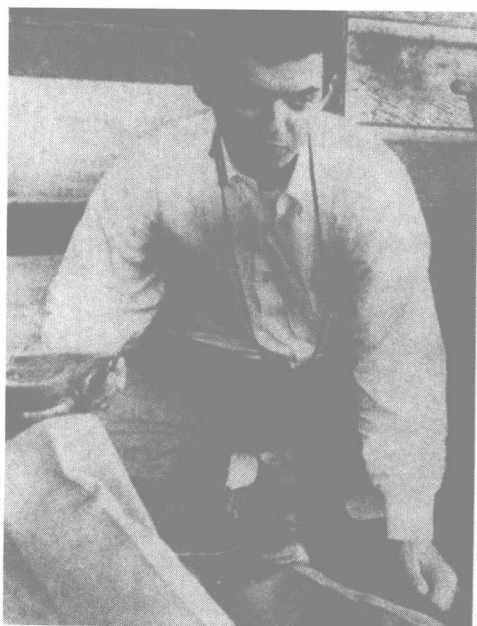
库布里克认为，一部真正的电影，一部讲述人物和生命的意义的电影，要想成功地结尾，尤其困难。大多数结尾看起来都像是假的，观众能够感觉到一个不幸的结尾是毫无理由的。或者，如果一个人物取得了胜利，库布里克感到这样的结尾有一种不完整性，因为这似乎应该是另一个故事的开始。他非常喜欢美国导演约翰·福特（John Ford）的反高潮式结局：“反高潮，接着反高潮，你就会有这样一种感觉，你看到的就是生活，你要接受这个事实。”

库布里克认为不幸的结局同样很难被人接受，因为一部优秀的电影如此吸引你，以致几乎无法忍受一个不幸的结局。“但是这取决于电影的故事，因为导演有多种方法可以引导观众去期待一个圆满的结局，也有很多

[1] Kubrick, Stanley. Interview in *The Observer* (London), December 4, 1960.



上：库布里克正在导演《恐惧和欲望》。他用一架35毫米米切尔摄影机进行外景拍摄，后期合成录音。（现代艺术馆的《电影剧照档案》）



左：库布里克正在导演《恐惧和欲望》。库布里克是剧组的技术人员，同时也是编剧和导演。（现代艺术馆的《电影剧照档案》）

右：库布里克在《光荣之路》中为演员柯克·道格拉斯（Kirk Douglas）说戏。在他而立之年，库布里克还没有通过电影赚到钱。（联艺影片公司）



上：库布里克查看《2001：太空漫游》中的一个镜头。这部电影探讨的是关于科技的最终极限问题。导演用了4个月来拍摄真人画面，用了18个月来拍摄特效。（米高梅电影公司，1968年）



下：库布里克准备拍摄亚历克斯（Alex）和他的流氓团伙攻击醉汉老人。《2001：太空漫游》的特点是充斥着夸张的特效，而《发条橙》（*A Clockwork Orange*）则充分利用了精心选择的现有建筑物。（电影《发条橙》，华纳兄弟公司，1972年）

方法巧妙地让观众意识到，电影中的人物没有任何希望，注定要失败，肯定不会有圆满的结局。”^[1] 其中一些方法会在以后的章节中有所论述。

就其性格而言，库布里克对弗洛伊德的理论并不感兴趣，他也不相信什么浪漫的英雄主义。比如说，亨伯特·亨伯特（Humbert Humbert）和杰克·D. 瑞普（Jack D. Ripper）将军的真实历史故事从来不曾讲述。库布里克这样说：“我认为了解一个好人在什么情景下是坏人，或者确定出一个强者什么时候比较软弱并且展现出来，这是非常有必要的。而且我认为，你必须永远不要试图解释他如何那样行事的，或者他为什么做了这些事情。”这些观点经常出现，尤其是在他早期那些不那么程式化的电影里。

在指导演员方面，库布里克认为，他的任务永远是了解他所需要的感情表述，然后用感受和判断来得到相应的表演。他的主要工作就是每天千百次不断地问自己这些问题：可信吗？有意义吗？有趣味吗？^[2]

最后一点，库布里克总是自己剪辑电影，为每一个镜头和片段标号，每一件事情都严格按照自己希望的方式来做。

库布里克的所有电影几乎都是根据小说改编的。它们的主题和特点大不相同：《谋杀》（*The Killing*）从头至尾都改编自一本平装本的关于抢劫的惊险恐怖小说；《光荣之路》（*Paths of Glory*）则很好地坚持了好莱坞的一个很“冒险”的特点，讲述的是第一次世界大战指挥系统中的腐败行为；《斯巴达克斯》则保留了霍华德·法斯特（Howard Fast）所著历史小说的情节和论述；《洛丽塔》（*Lolita*）经过了原著作者本人俄裔美国小说家纳博科夫的大量修改，也许是修改得更好了；《奇爱博士》（*Dr. Strangelove*）则改编自《故障安全防护装置》（*Fail-Safe*）的平装本前身小说《红色警戒》（*Red Alert*），比原作更加讽刺，更加程式化，也更加紧

[1] Kubrick, Stanley. Interview in *The Observer* (London), December 4, 1960.

[2] Gelmis, Joseph. *Film Director as Superstar*. New York: Doubleday, 1970.