

美國電影卷



李亦中 呂曉明 主編
華東師範大學出版社

电影一百年名作精选丛书

美国电影卷

主 编
李亦中 吕晓明

华东师范大学出版社

(沪)新登字第 201 号

电影一百年名作精选丛书

美国电影卷

李亦中 吕晓明 主编

华东师范大学出版社出版发行

(上海中山北路 3663 号)

新华书店上海发行所经销 江苏如东印刷厂印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: 11.25 字数: 280 千字

1993 年 3 月第一版 1993 年 3 月第一次印刷

印数: 1-10,000 本

ISBN 7-5617-0977-3/J·019 定价: 5.10 元

· 电影一百年名作精选丛书 ·

主	编	李亦中	吕晓明	
本卷	撰稿人	王稼钧	方克强	边善基
		吕晓明	李元	李亦中
		张松林	张荣	苏萍
		宋继高	陈卫平	陈晓云
		郑向虹	赵小华	

编者的话

与其他古老艺术相比,电影显得很年轻,但毕竟也走过了一百个年头。这样,保存与传播电影历史遗产的任务就提上了议事日程。在一定意义上,电影遗产是由一部部电影名作累积而成的,后人对电影历史的感性认识也是从接触一部部具体作品开始的。基于这样的出发点,本丛书的编写宗旨是精选各国各时期的经典名作(故事片为主),以兼具可读性、学术性、资料性的鉴赏读物形式向广大电影爱好者推出。如果读者有机会观摩过这些名片,兴许本书能唤起您的回味;如果读者尚无机会在银幕前一睹这些名片的风采,兴许本书可聊作“纸上看片”,开阔您的眼界。

本丛书的编写体例依据如下三个构想:

其一,按主要电影大国分册编撰,计分八册即中国卷、美国卷、法国卷、前苏联卷、意大利卷、英国卷、日本卷,第八卷则将其他国家与地区的电影名作并列一册。在每卷的卷首有一篇综述该国电影历史概况的前言,期望点、面结合,使全书包容更多的信息量。

其二,本着精品精选的原则,每一卷入选名片20—25部左右。选片时统筹兼顾,以世所公认的经典影片、重要国际电影节获奖影片、主要电影流派与电影大师的代表作、以及编者认为值得推荐的

优秀影片为标准。入选片目统一按摄制年份顺序排列，下限为 20 世纪 90 年代初期的出品。须要强调的是，本丛书入选的名作均经作者过目（或影片、或录像带），对若干理应入选但作者尚无缘得见的名作，本着对原作、对读者负责的态度，暂时只能留下遗珠的空缺。

其三，对每部名片的介绍由故事梗概与鉴赏文字两部分组成。故事梗概力求不失原作风范，尽可能包涵影片的重场戏及精彩细节录以备查；鉴赏文字则侧重于对该片艺术特色的剖析，对影像表意的读解，对相关创作背景以及主创人员（首先是导演）的介绍。

全套丛书共八本，既独立成册，又蔚为大观，构成相当完整的世界电影鉴赏系列。“诗无达诂”，我们在有限篇幅内亦不可能对每部名片作面面俱到的评价，各篇所论仅是作者一家之言提供读者参考。说到底，电影名作的永恒魅力不正是体现在你、我、他一代又一代观众见仁见智的鉴赏流程中吗？

1992年10月

总序

吴贻弓

华东师范大学中文系影视专业的李亦中和上海电影艺术研究所的吕晓明两位同志邀集一班朋友，志在电影诞生一百周年，亦即一九九五年前后，编写一套精选世界各国电影名作的大型丛书，约我写几句序言。丛书计划出八卷，每卷二十余万字，大致以国别划分，例如《中国卷》、《美国卷》、《法国卷》……等等。从今年开始，五年内出齐。

全部书稿我尚未看到，就要写序，这的确有点为难。但我被这班朋友对电影艺术事业的挚着精神所感动，想到在出版学术书籍十分困难，而社会上又盛喧一片“炒股风”的今天，还有对摇摇欲坠的电影事业如此痴迷的仁人志士以及大力支持这个项目的华东师大出版社在奋斗着实干着，这实在是难能可贵的。我不大会写序，记得大约还在1986年时，曾勉强为某本电影通俗小册子写过一篇序之类的文字；我记得那里面大约写了些希望中国电影界应该有人出来做一点踏踏实实的建设工作，而且我自己也当自勉之类的话。现在，的确有人在做着这种踏踏实实，甚至大有“背时”之嫌的建设工作了，我自然也不应该忘记以前曾说过的应当自勉的话。

是的，自一八九五年以来，人类在通过艺术手段认识世界的道路上，乘着“电影”这艘航船，已经整整扬帆一百年了。在这一百年里，人们在世界的各个角落和电影息息相处，从事电影的和不从事电影的，都从电影中获取着认识或在认识中获取着电影。于是，随着人类社会的发展和进步，也有了电影的发展和进步。一百年已不能算短暂，从卢米埃尔兄弟到现在，已经有了多少先驱者的足迹？已经有了多少部堪称经典的电影？已经有了多少理论、风格、流派及其实践？成功的，失败的；传下来的，湮灭了的；沉沉浮浮，林林总总，电影自身已经演释成了一部浩瀚的历史，而且还在继续着。人们对电影作为意识形态的一种存在方式的认识，虽然仍处在一个无尽的艰难的过程当中，但无论如何到了今天是已经有了许多宝贵的经验和教训的了。所以，我以为我们这一代人是有理由、有责任为着我们的当代和后世去做一点什么的。编写出版这套丛书，或许就是这责任感的体现吧？所以，我又以为，按照责任，当作使命，踏踏实实勤勤恳恳去做的人，是黄沙、水泥和石子，虽不华贵，但却实实在在地能成为我们事业大厦的基础！

当然，这部丛书是辑录着我们的过去的——中国电影的和世界电影的过去，以此来纪念电影的一百周年。过去是否就意味着传统？我看未必。所以，我预见这部书未必是为了传统的；但传统毕竟对于我们以至后世是有用的，传统中有情力，但传统中也必然有动力，所以，我又预见这部书未必也不是为了传统的。不管怎样，我想聪明的读者都会悟到：我们纪念过去，为的是着力于现在；我们着力于现在，其实仍还是为了放眼于未来。但愿——

仅以此为不是序的“序”。

1992.6.24

美国电影概观

李 亦 中

—

美国人未必乐意接受“法国是电影故乡”这种说法。事实上，美国大发明家爱迪生及其得力助手狄克逊早在 1889 年左右便已试制成功初具现代摄影机雏形的设备，至迟于 1893 年芝加哥万国博览会上就向世人展示了一套名为“电影视镜”的放映装置。但这种“电影视镜”仅能供个别观众单独观看，与法国卢米埃尔兄弟在 1895 年 12 月 28 日献映的经银幕投射、供一批观众集体观看的电影有质的不同。再说爱迪生讲究尽善尽美，原指望一步到位试制有声电影，因而在申请电影发明专利权方面被卢氏兄弟捷足先登。受法国同行的启发，爱迪生公司很快研制出经过改良的“维太放映机”，于 1896 年 4 月 23 日假纽约一家杂耍剧场举行首映，由此揭开了美国电影史的第一页。

匈牙利电影学者巴拉兹曾高屋建瓴地指出：“资产阶级把其他社会制度和思想意识的产物——古老艺术——奉为一切艺术的绝对标准和唯一典范。这种艺术观使文明的欧洲成为不利于电影这门全新的 20 世纪艺术发展的环境，而既没有什么传统、也没有什

么偏见的美国人则很容易接受这门艺术的突进现象。”美国是移民人口众多的国度，本世纪初这一潜在的观众市场大大刺激了美国电影业的兴盛。由于无声电影具有廉价、通俗易懂等特点，与移民、劳工阶层十分亲近，在美国社会里很快成为民众喜闻乐见的大宗娱乐消费品。1905年匹茨堡市出现了由杂货铺改建的第一家“镍币影院”，一张门票仅需五分钱镍币，故而从早到晚观众川流不息，场场爆满，业主一星期收入即高达千元以上。这一新兴娱乐行业在短时间内犹如星火燎原蔓延到美国各地，据1908年统计，在各大、中城市贫民区开业的“镍币影院”已猛增到一万家以上。此时期美国主流电影贯彻的制片方针是：“在观众不知不觉而又有兴趣、可理解的限度之内，向他们灌输一些有好处和有教育意义的东西。”银幕上充斥着诸如“贫穷和善良比为富不仁要好”、“不管你如何穷，总还有人比你更苦”、“机会面前人人平等”、“善有善报，恶有恶报”等等带有抚慰性质的说教。影片通常以大团圆结尾，且凡属可能的话，均插入星条旗高高飘扬的镜头来赢得满场掌声。因而，“镍币影院”被视作“穷人散心的地方，文盲受教育的场所，普及宗教信仰的厅堂”。

本世纪初叶，美国电影业主要被爱迪生公司、比沃格拉夫公司、维太格拉夫公司这三家所垄断。除此之外，有好些来自欧洲的移民也对“一本万利”的电影跃跃欲试，他们原多是精明过人的犹太小商人，涉足影市之后偷印、盗版无所不干，成为一伙咄咄逼人的独立制片商。于是，以“垄断经营之父”著称的爱迪生针锋相对，在1909年发起组建“电影专利公司”，纠集十家正牌公司推行制片、发行、放映一条龙体制，并同从事胶片生产的柯达公司订立协议，彻底断绝独立制片商获得胶片的来源，甚至还雇佣私家侦探四处缉查、捣毁独立制片商的制片设备与放映网点。这样，在“电影专利公司”与独立制片商之间爆发了一场旷日持久的激烈冲突，客

观上则给美国电影造成了一种充满活力的竞争格局。在这一竞争格局中，有三件事对日后美国电影的发展产生了深远影响。

首先是形成了以好莱坞(Hollywood)为中心的制片基地。由于爱迪生控制的“电影专利公司”大本营设在纽约，独立制片商们便采取了向西部迁移的对策，以便摆脱前者的势力范围及严密监视。好莱坞本是加州洛杉矶郊区一个宁静小镇，因地处阳光地带，为早期电影依赖日光拍摄提供了极大便利，且该地傍山面海，拥有多种多样的自然景观，亦使电影外景选择左右逢源。到1913年时，众多独立制片商蜂拥而至，镇上片场林立，好莱坞这个地名就此成为全球闻名的美国电影代名词。

其次是“明星制”应运而生。起初电影演员的社会地位相当低下，囿于习惯偏见及老板的控制，他(她)们大都以匿名状态投身银幕生涯。“明星制”的始作俑者是一位独立制片商莱姆尔，他为了打开影片销路，不惜以高薪挖来比沃格拉夫公司属下一名女演员劳伦丝。莱姆尔在1910年3月推出劳伦丝主演的新片之前，精心策划“劳伦丝车祸丧生”假新闻，然后以“辟谣”方式将劳伦丝置于公众前亮相大出风头，成功地捧出了一位供影迷崇拜的明星偶像。这一招引起同行纷纷仿效，从此有票房号召力的演员不仅以本人真名在片头字幕上出现，还获得了行情日益看涨的高额片酬。聪明的制片商已意识到，在拍电影这一风险投资中，只要拥有明星便拥有卖座的法宝，使风险投资的保险系数大为增加。伴随“明星制”的风行，美国出版了十多种专门刊载明星花絮新闻的电影杂志，总发行数高达数百万份，每年在影迷与明星之间通信的邮资亦有25万美元之多，结果便促成了广大观众对明星主演的影片争睹为快的轰动效应。

第三件事是长故事片的投产。由于爱迪生们目光短浅，长期来只愿投拍长度仅为十分钟的单本短片，使美国电影的叙事容量

与艺术探索大受束缚。比起这些保守僵化的垄断大亨，独立制片商似乎开通得多，前者严苛的垄断措施也逼迫他们转向从欧洲国家输入高质量的艺术影片，其中就有意大利、法国导演拍摄的长度超过两本的故事片。这种长故事片在美国上映后受到观众的欢迎，于是单本短片渐遭淘汰，更多的长故事片被列入了摄制计划。总之，这场由独立制片商与“电影专利公司”展开的竞争无形中促进了美国电影的繁荣与成熟。1915年10月，美国最高法院依据“反托拉斯法案”宣告解散“电影专利公司”，独立制片商们终于扬眉吐气。但这一诉讼结果实际上“换汤不换药”，因为颇具讽刺意味的是，这伙独立制片商迅即接过爱迪生的衣钵大行垄断之道。他们所创办的一家家小公司日后几经兼并改组，终于发展为左右好莱坞局面的“派拉蒙”等八大公司，在三十年过后亦如爱迪生公司一样，成为“反垄断法”的起诉对象。

1915年前后，美国影坛升起了熠熠生辉的“双子星座”，即“导演之父”D·W·格里菲斯（1875——1948）与“喜剧巨匠”卓别林（1889——1977）。这两位大师各自为电影史留下了一系列传世之作，在电影成为独立艺术的进程中作出了不可磨灭的贡献。格里菲斯自学成才，在兼收并蓄的基础上勇于探索，创造性地完善了一整套叙事蒙太奇技巧，为后世积累了以导演为中心综合表演、摄影、美工、剪辑诸元素的创作经验，使电影艺术的潜力得到了前所未有的开拓。格里菲斯的代表作《一个国家的诞生》（1915）与《党同伐异》（1916）公映后均引起舆论震动，前者被视为“从未有过一部影片在技巧的革命性和内容的反动性之间存在如此触目的矛盾”，后者因“超前”探索造成票房失利债台高筑。尽管社会各界人士对这两部巨片及格里菲斯本人毁誉交织，却也足证电影在此时已跨越“杂耍”阶段成为兼具审美功能、娱乐功能、意识形态功能的艺术品，而电影导演个人的重要作用亦开始受到人们的关注。卓别林

原是一位名不见经传的英国哑剧艺人，自 1913 年抵达美国签约启斯东公司之后，好莱坞得天独厚的喜剧领域为他提供了用武之地。卓别林所塑造的不朽典型“流浪汉夏尔洛”很快征服了千百万平民观众，敏感的新闻记者在 1915 年春惊呼“卓别林引起的狂热已替代了玛丽·璧克馥！”短短几年间，卓别林接连“跳槽”三家公司，到 1919 年时他与格里菲斯、范朋克、璧克馥等四名艺术家联手创办“联美影片公司”，以摆脱制片商的束缚与盘剥，争取更多的创作自由。此后，这两位电影大师走上了不同的创作道路。格里菲斯孤芳自赏，他的人生观、艺术观日益脱离时代与大众，未再有什么新的作为，终于在 1931 年左右退出影坛。卓别林从人道主义立场出发，始终关注资本主义制度下小人物的生存状态，运用批判现实主义手法自编自导自演了《淘金记》等力作，以“含泪的笑”这一美学风格极大地提高了喜剧片的品位，成为世界电影宝库中不可多得的雅俗共赏的精品。

第一次世界大战为美国电影走向世界提供了重要契机。由于西欧各国的电影生产因战事影响陷于瘫痪，使美国电影大大受益，出现了“影片流出去，人才流进来”的盛况。好莱坞一方面乘机开拓海外市场，奠定了日后把持世界电影市场的霸主地位，一方面又以开放姿态接纳来自西欧各国的一流导演、表演、摄影等专业人才，壮大了好莱坞的创作阵容。当 1917 年美国对德宣战之后，好莱坞制片方针出现新的转折。过去中产阶级观众很少光顾穷人聚集的“镍币影院”，美国参战后电影院一下子成了爱国集会的中心，附加“战时税”的门票大幅度涨价，看电影被视作高等公民的义务与时髦。再则，美国各大城市此时兴起一股新建豪华电影院的风气，尤其首轮影院的选址均位于闹市中心地段，设在贫民区的“镍币影院”纷纷倒闭或沦为末轮影院，大批中产阶级观众开始成为首轮影院的常客。由于一部新片在首轮影院的发行所得要占总收入的

50%以上,好莱坞出品的影片开始自觉揣摩、迎合中产阶级观众的风尚趣味,使这一时期的美国主流电影充满纸醉金迷、声色犬马的感官刺激。首轮影院的设施精美舒适,很容易诱使观众产生一种远离现实的梦幻情调,诚如派拉蒙公司1918年在广告上大吹大擂的那样:“白日梦、白日梦,每人都有权偶尔做做白日梦!”这大概就是好莱坞“梦幻工厂”的滥觞。

二

二十年代后期,好莱坞率先进入有声电影时代。从技术角度来说,电影录音在1920年左右便已基本成功,但在默片依然有利可图的前提下,制片公司老板不会贸然将资金投入有声片试制,这种惰性与当年爱迪生们顽固坚持拍摄单本短片极为相似。直到一家“华纳兄弟公司”因濒于破产孤注一掷,决定开发有声片新品种以抢占日趋饱和的电影市场。1926年8月26日华纳公司首先推出一部试验性质的《唐璜》,接着又在1927年10月6日推出有歌唱与音响效果的《爵士歌王》,然后在1929年7月6日推出号称“百分之百有声片”的《纽约之夜》。华纳公司的成功之举促使好莱坞其他公司争相投产有声片,1929年成为有声片最狂热的年头,当年美国观众每周进电影院的人次激增至一亿以上,使电影业在百业凋弊的经济大萧条时期一枝独秀。这一现象引起华尔街金融巨头的高度重视,他们的投资意向开始对电影业倾斜。而好莱坞制片商此时恰面临着巨额资金缺口,如电影院改建、录音器材添置、制片预算提高等等,迫使他们投入金融巨头的怀抱。从此,好莱坞就为金融垄断势力侵入打开了方便之门。据统计,“至1936年时,所有好莱坞公司的大额股票持有者都可追溯到摩根和洛克菲勒两大金融财团。”

本世纪30—40年代堪称美国电影的黄金时期。著名的八大公

司雄踞好莱坞，控制了美国影片发行量的 95%，其中尤以派拉蒙、华纳、米高梅、二十世纪福克斯、雷电华五家公司处于举足轻重的地位，直接掌握 70% 以上的首轮影院。“制片人专权”成为八大公司最显著的经营标志。在制片人统治之下，各制片厂像工厂流水线一样高速运转，适合各类观众口味的类型影片被源源不断地成批制造出来。在制片人专权的体制内，电影艺术家的创作自主权大受侵害，有名的多产导演约翰·福特曾在 1936 年公开抱怨：他只是受命拍摄一部影片，对整个故事情节，他所知道的也不见得比演员知道的多。在这种被动状态下，导演创作已无个人风格可言。美国影评界有识之士指出：好莱坞黄金时期的大亨只关心影片的商业价值，总喜欢拍摄与其他卖座影片相似、没有太大差别的影片，在极大程度上显示出“智力一致性”，很少有出于个人构想的、有意义的艺术影片。此时期仅有两位艺术家的作品不同凡响，独立于好莱坞商业片主潮之外。第一位是卓别林，由于他自组公司自任制片人，因而在创作中不易受旁人干涉，陆续拍出《摩登时代》(1936)、《大独裁者》(1940)、《凡尔杜先生》(1946)等一系列批判资本主义制度、嘲讽法西斯魁首、体现民主进步思想的佳作，个人艺术风格非常鲜明。另一位是奥逊·威尔斯(1915—1985)，他才华横溢，最初在广播界崭露头角，雷电华公司慕名聘请这位新秀执导影片，并赋予他一定的自主权。威尔斯出手不凡，他的处女作《公民凯恩》(1941)虽未成为卖座影片，使雷电华公司大失所望，却在世界电影史上享有“现代电影里程碑”的盛誉。然而，象威尔斯这样有独立见解、不随波逐流的艺术家的终究同好莱坞体制格格不入，最后他无法立足美国影坛，于四十年代末移居欧洲拍片。

这一时期好莱坞出品的类型片主要有西部片、喜剧片、歌舞片、强盗片、恐怖片、传记片以及由男女大明星领衔主演的浪漫爱情片等几大种类。类型片在本质上属于一种虚构的“银幕神话”，

是制片者与观众之间长期双向交流、反馈的结果，每一种类型片均有基本的结构元素与叙事模式，万变不离其宗，将审美的陌生信息减到最低限度，使观众乐于接受。从意识形态角度考察，好莱坞鼎盛阶段的绝大多数影片具有回避现实的主导倾向，犹如米高梅公司老板梅耶所言：“正是在今天，我们比以往任何时候都更应该履行自己的职责，尽量做到让人们在电影院中坐着的两个小时，陶醉于幻想和错觉的世界中，从而减轻人世的痛苦。”这方面最为典型的事例莫过于30年代中期出现的“秀兰·邓波尔现象”。邓波尔（1928——）是一位能歌善舞的天才童星，也是一个由电影工业与社会舆论合力造成的人工制品。当五岁的邓波尔偶然在银幕亮相获得观众好感后，福斯公司老板立刻意识到她是一棵“摇钱树”。从1934—1936短短两年间，该公司一鼓作气投拍十一部以邓波尔为主角的轻松喜剧，在美国家喻户晓，人见人爱。剖析这十余部大同小异的影片，邓波尔所起的作用都是感化铁石心肠的人，她总是以孤儿身份被剧中人交换、收养，一旦富翁得到这个小尤物便会变得人情味十足，而穷人得到她则会奇迹般地脱贫致富，冷酷的现实与经济萧条的阴影似乎不复存在。“邓波尔现象”充分显示了好莱坞制片商对社会思潮、大众心理的及时把握与快速应变的经营能力，使“梦幻工厂”的产品发挥最大的市场效益，为千百万备受经济危机煎熬的美国观众提供片刻的愉悦，缓和人们对社会现实的不满情绪。

值得指出的是，此时期在好莱坞常年拍片的重要导演称得上是一支“外籍军团”。这些导演中有相当一部分原是祖籍欧洲的移民，在美国定居有年，另一些则是在两次世界大战期间先后从欧洲各国流亡到好莱坞的。导演来源的多元化带来了多种民族文化的交汇互补，这种人才优势使好莱坞出品避免“近亲繁殖”的弊端，更能适合全世界各国观众的口味。从欧洲来到好莱坞的导演中，德

国的刘别谦(1892—1947)最负盛名,他擅拍以两性生活为题材的“雅致喜剧”,赢得了美国中产阶级观众的青睐。“适者生存”的法则同样适用于这批外籍导演,如瑞典导演史约斯特洛姆、奥地利导演冯·斯登堡、德国导演茂瑙与朗格、法国导演让·雷诺阿等人在本国均有上乘佳作问世,来到好莱坞之后却因适应不了商业片“水土”而难有作为。30—40年代在好莱坞成名的外籍导演有祖籍意大利的卡普拉(代表作《一夜风流》),祖籍匈牙利的寇蒂芝(代表作《卡萨布兰卡》),祖籍俄国的马摩里安(执导第一部彩色影片《浮华世界》),祖籍法国的威廉·惠勒(代表作《黄金年华》),祖籍英国的希区柯克(代表作《蝴蝶梦》)等等。除此之外,另有两名美国导演在非故事片领域作出了卓越贡献。一位是纪录片大师弗拉哈迪(1884—1951),他的成名作《北方的纳努克》为世界影坛纪实主义的兴起开了先声。另一位是动画片大师华尔特·迪斯尼(1901—1966),他创造的卡通明星米老鼠与唐老鸭等蜚声全球,至今魅力不减。

考察美国电影的内部机制,此时有两种制衡、驱动因素同时在一起作用。首先是形成了以“海斯法典”著称的一套电影审查制度。早在20年代初期,鉴于银幕上充满声色犬马的诱惑以及若干电影明星闹出的性丑闻,好莱坞上层为平息来自清教徒势力的舆论指责,建立了一个由海斯主持的“美国电影制片人发行人联合会”。海斯其人曾担任美国共和党主席及邮政部长,与美国官方有着千丝万缕的关系,他以“审查样片的沙皇”出名,于1930年制订了一部电影制片法规在好莱坞推行。“海斯法典”的条款相当严苛,除严禁出现性与暴力镜头之外,还规定影片内容“要表现上等阶级生活”、“法律不应被嘲弄”、“必须维护婚姻与家庭制度的神圣不可侵犯”、“不可丑化任何宗教信仰”、“绝不能同情违法者”等等。如果有违反上述规定的新片投拍,将不可能进入受该协会管辖的院线放映。