



FILM

THE CRITICS' CHOICE

电影之书

——世界电影史上的 150 部经典之作

〔英〕吉奥夫·安德鲁 (Geoff Andrew) 主编

贾磊尹 美译 杨玉好 校



山东画报出版社

FILM

THE CRITICS' CHOICE

电影之书

——世界电影史上的 150 部经典之作

[英] 吉奥夫·安德鲁 (Geoff Andrew) 主编
贾磊尹美译 杨玉好校

山东画报出版社

山东省版权局

著作权合同登记章 图字: 15-2005-037 号

图书在版编目(CIP)数据

电影之书: 世界电影史上的150部经典之作 / (英) 吉奥夫主编; 贾磊等译; 杨玉好校. — 济南: 山东画报出版社, 2011.4

ISBN 978-7-80713-897-6

I. ①电… II. ①吉… ②贾… III. ①电影评论—世界 IV. ①J905.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第191242号

This translation of Film: A Critics Choice originally published in English in 1998 is published by arrangement with THE IVY PRESS Limited.

copyright © The Ivy Press 2000

策 划 于建成

责任编辑 傅光中

特邀编辑 刘 雯

装帧设计 李海峰

主管部门 山东出版集团

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476 (传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 浙江港乾印刷有限公司

版 次 2011年4月第1版

印 次 2011年4月第1次印刷

规 格 201×253毫米

22.25印张 167幅图 250千字

印 数 1-5000

定 价 65.00元

如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换。





目 录

序

贝纳多·贝托鲁奇 6

引言

吉奥夫·安德鲁 12

第一章 默片时代 16

大卫·鲍德威尔

第二章 美国：制片厂时代 48

大卫·汤姆森

第三章 美国：变革年代 80

菲利普·弗伦奇

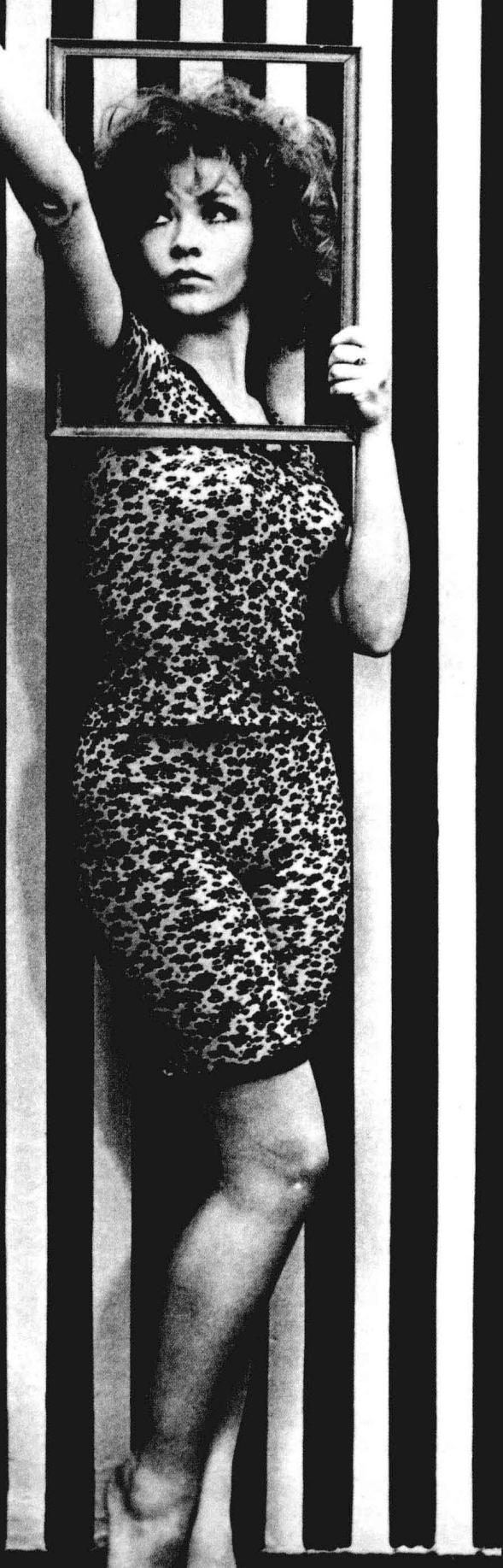
第四章 美国：现代 112

艾米·托宾和肯特·琼斯

第五章 欧洲：黄金时代 144

吉尔伯特·阿代尔





第六章 欧洲：新浪潮运动 176

乔纳森·罗森鲍姆

第七章 欧洲：世纪末新潮 208

乔纳森·罗姆尼

第八章 英国电影 240

彼得·沃伦

第九章 国际影坛 272

托尼·雷恩斯

第十章 不可能的艺术 304

保罗·威尔斯

术语表 336

索引 342

序

贝纳多·贝托鲁奇

厄恩斯特·贡布里希爵士 (Sir Ernst Gombrich) 在其巨著《艺术的故事》(*The Story of Art*) 一书中有句关于艺术的名言: 世间其实并没有所谓电影艺术, 有的只是电影摄制者而已。我怀疑这句话是否真的适用于电影界。

其实, 我本人的观点恰恰相反: 电影艺术自然而生并独立存在。电影诞生之前的其他艺术形式——诗歌、绘画、音乐、文学、礼拜仪式、建筑、戏剧、雕塑、新闻、时装以及它诞生之后所产生的电视艺术——都深深地滋养了电影艺术, 而电影摄制者正是从电影艺术那多产而又充满贪欲的母体内降生出来的。

《电影之书》能够让影迷们从这种观点出发, 认识到尽管电影摄制者在理念上相隔万里, 他们依然能够并行不悖, 这个看似矛盾的事实会令人感到欣慰。该书还可能会使读者在诸如雷诺阿 (Renoir) 与吴宇森 (John Woo)、杜辅仁科 (Dovzhenko) 与汉默电影公司 (Hammer Films)、小津安二郎 (Ozu) 与露西欧·富尔西 (Lucio Fulci)、奥菲尔 (Ophüls) 与迈克·利 (Mike Leigh)、约翰·福特 (John Ford) 与杰里·刘易斯 (Jerry Lewis)、王家卫 (Wong Kar-Wai) 与“加油”系列片 (Carry On films) 之间构想出奇怪而又看似不可能的联系来。读者还会清楚地了解到, 电影导演的工作是一个不断交换、借用和归还的过程, 实现这个过程的途径是颇有些神秘的。

和每个新生儿一样, 电影艺术诞生之初还不能言语。它没有声带, 通过虚幻的影像来表现自己, 就像一位醉酒的神使。后来, 它找到了自己的声音, 这些声音不只是人声 (*la voix humaine*) 的抑扬, 而是包括世界上所有的声音: 风声、波浪声、警笛声和火车的声音。随后, 它又披上了色彩, 这是一剂让电影更加贴近生活的灵药, 由此电影艺术接受了残酷、直白的现实语言。现实也选择了电影来表现自己。这一刻电影艺术开始洞察自己的内心。这一切都发生在 60 年代初期, 我记忆开始的地方。

对 20 岁的我来说, 戈达尔 (Godard) 的早期影片为上帝的死去以及传统“老爸电影” (*cinema de papa*) 的消亡做了终极证明。我当时觉得自己几乎有一种释放罪恶的快感: 电影艺术终于认识了自己。60 年代似乎是永恒的, 整个 60 年代的电影都沉溺于风格与政治激情的融合中, 我们为之感到可喜可贺。(在此我想到的是我们这一代那些富于创新、拥有独具风格的导演, 如格劳贝·罗沙 [Glauber Rocha]、斯特劳布-于耶 [Straub-Huillet]、罗伯特·克雷默 [Robert Kramer]、吉亚尼·阿米科 [Gianni Amico] 以及让·厄斯塔什 [Jean Eustache] 等) 我们这些左翼同僚告诉自己, 虽然

《酣歌畅戏》(*Topsy Turvy*, 迈克·利, 1999)





上图：《于洛先生的假日》（*Les Vacances de Monsieur Hulot*，雅克·塔蒂 [Jacques Tati]，1953）

右图：《黄房子的回忆》（*Reconleccións of the Yellow House*，乔奥·凯撒·蒙特罗 [Joao Cesar Monteiro]，1989）

摄制的影片并不多，但是为了补偿这一损失，我们在电影艺术的发展上付出了很多。我们深信，我们是那些与反主流文化并驾齐驱的代表。

下面是我所了解的有关电影艺术的二三事：每场电影运动都是一个道德宣言，为了不让影片学究气太浓，我从未在片场看剧本——我会用我记住的剧本来执导，就像一个盲人在自家的家具旁摸索一样。还有，摄影机对我来说就像是一件乐器——即使没有音乐，仅凭移动摄影机时带来的乐感，我们也可以拍摄出一部歌舞片来，这听起来的确有些匪夷所思吧。换句话说，我们的电影严于理论但宽于交流。

到了 70 年代我才第一次与大众有了互动。罗兰·巴特 (Roland Barthes) 的《文本的乐趣》(*Le Plaisir du Texte*) 深深地启发了我的思维。在当时，人们并不认为乐趣是时髦的东西；我们左翼人士将它视作一种模糊的右翼的情感。然而，我却将巴特的梦想变成了自己的。





我想让我拍的片子对每一位观众说：“我爱你，我想要你，我想拥有你，也想被你拥有。”这种电影与观众之间的关系一步一步地建立起来，亿万遍之后，摄影机的位置就如同性爱艺术中的体位一样了，我将其称之为“摄影机之欲经”（*Kamerasutra*，〔根据印度古典名著《欲经》（*Kamasutra*）〕书名创造的新词——译注）我发现了交流的重要，交流成为一种令人不能自己的满足。这个轮回因此又重新回到了起点。

在世界电影之林中，这个千年的末尾又催生了新的变化，这个突变比我上述提到的任何变化都要引人关注。很快库存的电影胶片就会消失，取而代之的是一种革命性的东西；这种东西或许是数字格式，也许我们曾经称作胶片的東西会存储在一个比大头针针头还要小的微型芯片上。电影这种我们曾经奉若神明并被推向神坛的艺术，将会再次成为一系列艺术形式的一个普通部分。面向这种未来，我可以开诚布公地说，尽管近年来我对这种媒体有着难以启齿的不悦，但希冀在我心中又一次油然而生。



贝纳多·贝托鲁奇 2000 年 11 月 于罗马

《玩具总动员》（*Toy Story*，约翰·拉萨特 [John Lasseter]，1995）





引言

吉奥夫·安德鲁 (Geoff Andrew)

人们说电影是属于 20 世纪的艺术形式。但是这句话究竟何意呢？它的意思是，电影是这一时期最重要、最有影响力、成长最快的艺术形式，此外，电影的历史几乎是与这个世纪的历史并行的。19 世纪 90 年代中期，人们通过将照片串在一起快速移动来讲述故事，这最早是一种付费放映的娱乐形式。现在，仅仅过了一百多年，数字技术不但开始影响影片的制作，而且也开始影响影片的销售、世界范围内的发行、放映和（从广义上讲）观赏，电影因此而面临着天翻地覆的变化。目前还无人能够准确地预言今后电影会有什么样的变化，但是，对于影片的摄制及观赏，我们现在正处在一个裂变的边缘，这也几乎无人否认。

电影的历史虽然简短，但不掩辉煌，现在是回顾这段历史的时候了。当然，市面上这种类型图书不计其数，每种图书都有自己的观点、思想或兴趣点：有按照时间顺序编写的，有按照国别、政治观点、人物、科技、类别、导演编写的，有按照女权主义、社会学、心理学观点编写的，还有的是凭着对电影的一腔热情来编写的。的确，现在市面上有关电影的书似乎实在是太多了——但优秀之作仍是凤毛麟角。本书就是为了解决这个问题而编写的。《电影之书》选取了电影史上最优秀的 150 部作品。从各个角度来看，它或多或少都包括了上述的编写方式，但其文笔之简洁令人叫绝。本书还将许多知名电影评论家汇聚一堂，这些影评家不仅对电影艺术有着全面的了解，而且每人对自己所评论的方面都倾注着一种别样的热情。此外，他们人人都有一手好文笔（遗憾的是，如同对电影史的了解一样，精于此道者真是越来越少了）。

这本精心编辑的集子中囊括了电影史上的诸多优秀作品，有的是一些众所周知的经典，有的则是一些湮没无闻的杰作——为了阐释这些作品，作者们明达善解，毫不掩饰个人主张。对这 150 部影片的挑选，我们只有如下要求，那就是每位作者应当专注于自己的研究领域，对于某位导

左页图：《精神病患者》(Psycho, 阿尔弗雷德·希区柯克 [Alfred Hitchcock], 1960)

右页图：《春闺风月》(The Awful Truth, 里奥·麦凯里 [Leo McCary], 1937)







演，只许选择一部影片，而且每部影片只许出现在一个章节里。这就给他们留下了变通的余地：朗格和希区柯克出现在三个章节里，而戈达尔则在两个章节里出现，尽管这样一来就没有有关纪录片的文章了，但有些影评十分接近于纪录片范畴，因为这些影片并非纯属虚构。有些作者在文中坦率地指出，对于自己所评论的影片，他们的感想也是错综复杂的，几乎每位作者都选择了至少一部会令某些读者觉得“怪怪”的影片。

最后，如果说本书对欧美影片情有独钟的话，那仅仅是真实地反映了人们在西方所获得的片源结构而已。我们之所以设置那些有关非西方电影及动画片的章节，一是由于认识到这些影片在艺术价值和文化上的重要意义，二是认识到在这个好莱坞统辖下的世界里（即使不是艺术上的统辖，至少也是经济上的），我们看到这些影片有多困难。我们希望本书不但会给大家（再次）认识某些优秀影片的机会，而且还能引导我们进一步了解西班牙影片、台湾影片以及早期默片。我们只需睁大双眼、敞开心扉：电影艺术的财富正等着你来发掘。



吉奥夫·安德鲁 2001年1月 于伦敦

第一章 默片时代

大卫·鲍德威尔 (David Bordwell)

电影艺术是诞生于19世纪的，它是光学、化学和精密机械的结合促生的特殊产物。光学游戏和幻灯机 (magic lantern) 表演所带来的幻影迷住了许多观众。几十年后，到了19世纪80年代后期，埃米尔·雷诺 (Emile Reynaud) 将一条纸带上的卡通画在光源前快速移动，并使映像投射到屏幕上。而在此之前快速曝光摄影术已经出现，这为艾蒂安-朱尔·马雷 (Étienne-Jules Marey) 和埃德沃德·迈布里奇 (Eadweard Muybridge) 等摄影巧匠分解飞鸟或奔马的动作提供了技术便利。缝纫机的转动和机枪发射可以显示出成条状运行的材料经过一个固定的点时来回往返的方式，而马雷等人开始将赛璐珞片切割成片来进行试验，后来诸如伊士曼 (Eastman) 和卢米埃尔 (Lumière) 等摄影公司也开始生产标准化软胶片。到1895年，我们看到的现代电影就已在技术上初见端倪了。

19世纪的电影是家庭景象与城市景象、高雅艺术和通俗文化的仓促结合，这成为当时的另外一个典型特色。在影片中，摄影和绘画传统混杂在一起，戏剧和歌舞杂耍、情节剧以及连载小说的传统手法也混合在一起。人们用电影来记述日常生活和历史事件，记录令人难忘的表演，用这种新方式来讲述故事。

20世纪的前二十年是默片发展的黄金时代。这时正值电影技术迅猛发展的时期，对电影情有独钟的人们能够觉察到这种媒体正逐渐走向成熟。

他们认为，影片剪辑是将电影与其他所有媒体（特别是戏剧）区分开来的特征。早年的电影只是简单的动作拍摄，后来，威廉·S·波特等导演发现了通过拍摄一系列镜头来讲述故事的方法，波特遂将这一方法用于《火车大劫案》中。后来，格里菲斯 (Griffith) 异军突起，他改进并扩展了波特的发现，开始使用交叉剪接 (cross-cutting) 和特写镜头 (close-up) 的方法。20世纪20年代是阿贝尔·冈斯 (Abel Gance) 等实验者的天下，冈斯的《车轮》 (La Roue, 1923) 完善了节奏剪接 (rhythmic



左图：V·I·普多夫金 (V. I. Pudovkin) 的《母亲》 (Mother, 1926)

中图：威廉·S·波特 (William S. Porter) 的《火车大劫案》 (1903)

右图：阿贝尔·冈斯 (Abel Gance) 的《拿破仑》 (Napoléon, 1927)