



# 美国电影的形式与观念

美学和影片制作条件之间的关系  
当代美国电影工业的美学特征  
可以通过细节来改变电影的性质  
在影片拍摄手法中处于什么地位  
好莱坞的“新古典主义”

[法]樊尚·阿米埃尔 帕斯卡尔·库泰 | 著

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

电影丛书·丁亚平主编

# 美国电影的形式与观念

[法]樊尚·阿米埃尔 著  
帕斯卡尔·库泰 著  
徐晓媛 译

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

## 图书在版编目 (CIP) 数据

美国电影的形式与观念 / (法) 阿米埃尔, (法) 库泰著; 徐晓媛译.  
—北京: 文化艺术出版社, 2005. 1

(电影丛书)

ISBN 7-5039-2641-4

I. 美… II. ①阿… ②库… ③徐… III. 电影-研究-美国  
IV. J905.712

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 002645 号

版权合同登记号 图字: 01-2005-1222

Formes et Obsessions du cinéma

Américain contemporain

KLINCKSIECK & Cie

文化艺术出版社拥有本书中文简体字版权

## 美国电影的形式与观念

著 者 [法] 樊尚·阿米埃尔 帕斯卡尔·库泰

译 者 徐晓媛

责任编辑 周 岩

责任校对 崔建文

封面设计 彩多设计

版式设计 刘宝华 廖安亚

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whyschs.com

电子邮件 whysbooks@263.net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 北京振兴华印刷有限公司

版 次 2005 年 6 月第 1 版

2005 年 6 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 毫米 1/16

印 张 16

字 数 156 千字

书 号 ISBN 7-5039-2641-4/G·459

定 价 28.00 元

---

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

## 导 言

虽然大多数国家的电影是缺乏活力的，但面对当今大量不同风格的影片公司、多样化的制作方式、相互交叉和融合的艺术标准，给美国电影下一个准确的定义还是很难的。很明显，我们能够从整体上来谈论电影，以便区分工业化电影和独立电影、好莱坞电影和东海岸电影、影片公司电影和个人电影之间的区别。但这些电影没有一种界限是很明确的。这些类别是如此抽象，我们只能从相互联系的观点出发，给它们下一个大概的定义。与一些大众化的观点不同，构成这种影片的丰富特征的是：结构的灵活性、形式的超强感染力、影片主题、演员、戏剧结构在理论上对立等等，影片模式则是不断变换。因此，好莱坞电影圈中诞生了个人电影，而独立电影也越来越多地受到大影片公司雄厚资本的支持等等。但这并不意味着经济上和结构上的区分是毫无作用的，相反正是这些区分让我们理解到了影片创作条件的真实性和

它们独特的推广运作的形式。但他们自己的标准也在不断地变化，而且经常很不确定。今天，好莱坞电影更像是退回到了一种感情层次，而不再是地理上、经济上、财政上的一种实践。克劳南贝尔（Cronenberg）、伍迪·艾伦（Woody Allen）、索德伯格（Soderbergh），他们有充分的理由来证明他们并非钟情于这种形式。他们致力于影片的发行、角色分配与影片资本的融合，而较少关注电影产品的结构、对电影不连贯性的定位。我们反复地去审视这些例子，就会发现一个比一个难以理解的问题。

我们并不是不重视这一点，而是觉得这些东西实在是太难分类了：美国电影是多样性的，形式尤其混杂。如果存在一种只有商业目的的工业化电影（在本书的前几个问题中我们会提及这一点的），那么也就存在另一种同样也是商业化的、高质量电影（接下来的问题中我们会主要论述）。简而言之，如果工业电影越来越格式化，多产而且平庸，那么就会限制高质量影片的制作。这种推断不是危言耸听，我们原本在两次世界大战之间就可以做出这个推断的。但这二十多年来改变的只是激进的态势，即形式的更强制性和边缘的更不稳定性。即使它在某些领域让人厌烦了（比如在赢利的时限或期限的终结方面），无论是有意识还是无意识，这种交流依然存在，并且永远是最令人感兴趣的。我们并不是把自己定位在单纯的思想者的角度来写这本书的，而是认为在电影素材方面，“经典”的作品不总是最出色的，大众化的作品也不总是最平庸的。

在本书中，我们从集体制作的影片到独立制作的影片两个领域，尝试着去了解真正意义上的美国电影。但这里的“理解”，并不是要去彻底详尽地研究，构成这部作品的那些问题是本书写作的线索，希望通过它们来加深思想的内涵。就像某些人所认为的那样，美学是个美妙而有些粗糙的分析领域。形式的变化适应

了思想的发展，而当代美国电影发展的局限性和美感则向人们展示了一幅前进中的美国文化和社会的画卷。

# 目录

## 导言 / 1

### 第一章 作为主导形式的电影工业 / 1

- 一、美学和影片制作条件之间的关系 / 3
- 二、当代美国电影工业的美学特征 / 8
- 三、影片公司首先考虑的是投资人的利益 / 11
- 四、类型片导演个人风格之间的关系 / 14
- 五、动作片是否是类型片 / 19
- 六、电影类型与经济转化是相适应的 / 22
- 七、不同类型的电影之间存在审美决裂 / 27
- 八、大制作《侏罗纪公园》 / 32
- 九、大成本电影在小成本电影里找到了根源 / 36

### 第二章 虚拟王国，速度主宰 / 43

- 一、真正意义上的大众作家 / 45
- 二、解读《完美的世界》 / 49
- 三、可以通过细节来改变电影的性质 / 52

- 四、认识通过类比产生的收尾画页 / 56
- 五、画面因何而成功 / 59
- 六、影片与实物之间的关系 / 64
- 七、在成功的后面是否还有别的 / 69
- 八、美国经典电影的张弛度 / 72
- 九、今天的情况是怎样的 / 77

### 第三章 美感的扩散 / 83

- 一、“缓慢”在影片拍摄手法中处于什么地位 / 85
- 二、暴力问题比其他问题更为严重 / 90
- 三、好莱坞的“新古典主义” / 97
- 四、新古典主义电影上演什么 / 103
- 五、一种虚构的电影 / 107
- 六、如何成为新表现主义艺术家 / 111
- 七、无价值的影片内容在何种情况下能成为  
有价值的 / 114
- 八、电影的结构是否改变了 / 120
- 九、现今蒙太奇的运用 / 123

### 第四章 个人，世界 / 127

- 一、电影剧本的理解力更强了 / 129
- 二、影片场景区域的限制性 / 132
- 三、拍摄《解构爱情狂》 / 138
- 四、使空洞的影片丰富起来 / 141
- 五、我们能够鉴别出影片人物的依赖性 / 148
- 六、哪些是吸毒者 / 153
- 七、电影业中的自由 / 158



八、是否人道 / 164

九、黑暗的对比 / 169

**第五章 美国社会与美国电影 / 173**

一、人性或非人性 / 175

二、关于主体 / 181

三、是否应该救狗 / 184

四、《红色警戒》 / 188

五、如今的好莱坞影片为何少有体现美国特色的  
作品 / 191

六、何处寻求美国的平凡 / 195

七、青少年，一个世界 / 201

八、如何联合 / 204

**附录 20 世纪 70 年代以来的美国著名电影导演 / 207**

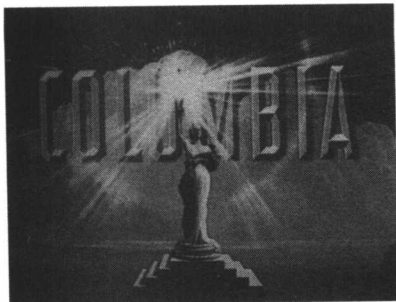
第一章

作为主导形式  
的电影工业

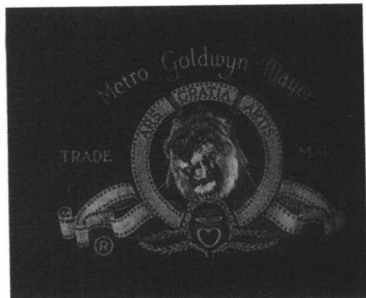


## 一、美学和影片制作条件 之间的关系

尽管在 40、50 年代发生了不同的危机，但到 60 年代，好莱坞电影仍掌握在以下五大影片公司手里：派拉蒙（Paramount）、米高梅（Metro Goldwyn Mayer）、20 世纪福克斯（Twentieth Century - Fox）、华纳兄弟（Warner bros）和凯特·奥菲昂广播公司（Radio Keith Orpheum Corporation）（50 年代末破产），它们控制了主要的制片和影片的发行。到 40 年代末，它们仍控制着百分之七十五的剧院专营权。此外还有一些相对“次要的”影片公司，例如哥伦比亚（Columbia）、环球（Universal），艺术家联合会（United Artists）也制作了一些影响较大的 B 级影片，在电影领域内作为 A 级大制作电影的补充。这种体系的存在保证了八家影片公司（五家主流，三家非主流）的利润，同时也限制了 B 级电影制作中独立制片人的发展，并迫使他们在影片发行领域服从



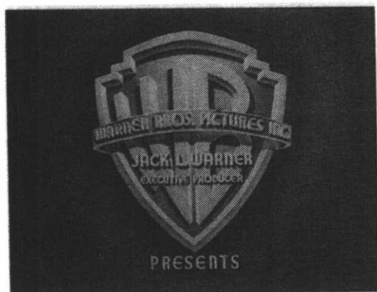
哥伦比亚公司标志



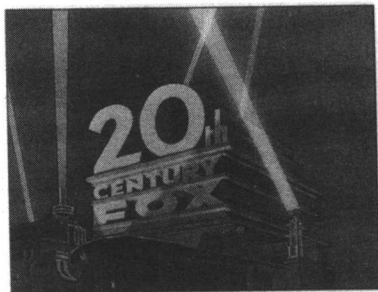
米高梅公司标志

于大影片公司。这些组织的存在与发展很好地符合了资本主义社会的规则，即几家大公司为了实现利润最大化而垄断了某个行业。但在电影领域，这些基本问题都与特殊的大公司有关。当然，制片成本也迫使影片公司努力与东岸的资本去建立资金联系链，例如凯特·奥菲昂广播公司的壮大就与大通国民银行（Chase National Bank）的强力支持有关。然而，好莱坞懂得与事实的出资人保持相对的独立，以保证自身的特征。制片人在这种体系中扮演的角色就揭示了这种重要性，他几乎介入了影片制作的所有层面：剧本、导演和演员的选择、影片的发行等等。同时他也承担了多重的责任，实际上制片人才是真正的电影生产者。米高梅的塔尔伯格家族（Les Thalberg）和20世纪福克斯的扎努克（Zanuck）更是电影人而非商人，他们的努力使电影工业保持了真实的一面。换句话说，老式的好莱坞模式更像是一个工业部门，只不过他们生产的是电影，也就是说可接受的单一制作有他们自己的真实性，或者说他们内在的一贯性。

从70年代初开始，好莱坞经济结构的重组导致了一些影片公司被其他的公司收购或互相联合，这顺应了经济和资本的流通规律，与电影没有任何关系。哥伦比亚公司率先被可口可乐（Coca-Cola）收购，后来又被索尼（Sony）买进；环球公司先是被马叙西塔（Matsushita）收购，后来则被转卖到维旺迪（Vivendi）；华纳公

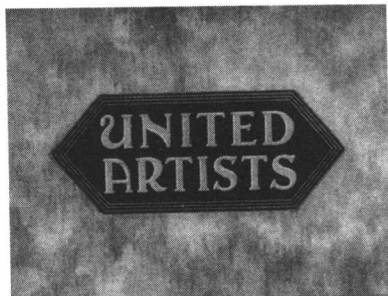


“华纳兄弟”公司标志



20 世纪福克斯公司标志

司（Warner）则与时代公司（Time）联合组建了“美国在线”（America On Line）等，这些收购和联合随着交易的变更而随之变化，于是整个电影界变得很难形成一个稳定的框架。总的来说，今天那些影片



“艺术家联合会”公司标志

公司不再是电影领域的特殊公司，这个领域的投资人也变得多样化，如法国的淡水运送公司（L'eau en France，维旺迪）、网络公司（美国在线），从事电视机、收录机、立体电视生产的索尼公司等就曾先后介入到了这个领域，这其中还没包括从事光盘生产、音像出版、娱乐产业领域的多重子公司。这种变化直接影响了电影的生产，使得制片人完全失去了为不同投资人谋利的权利，而事实上正是这些专家严格按照经济需求研究和设计那些计划，才导致电影生产不再属于电影人；而属于那些市场专家和资本注入者。更有甚者，在美国和世界其他的一些地方，那些大的影片公司为了保障其基本的利润，继续控制着发行渠道，并限制独立制片人为了赢利而进行电影生产的发展。独立制片人生产出影片，只有交给主流影片公司去发行才能取得巨大成功。比如巴里·索南菲尔德（Barry Sonnenfeld）的《黑超特警Ⅱ》（Men In

Black II, 2001) 就是由昂布林 (Amblin) 制作的, 由哥伦比亚发行的。

好莱坞经济状况的变化导致了电影不再像光盘、娱乐场所、收录机、因特网、有线电视、汽水饮料等产品一样, 成为其他产品的附属品。新旧体系的不同显然不是体现于对利润的追求, 而这种追求经常是作为美国大工业电影的特征; 也不是影片质量的问题, 而是电影的地位问题, 因为影片公司在旧体系下已经生产了大量的平庸电影, 甚至是垃圾电影。在过去, 电影公司控制着影片的生产, 为了实现影片利润的增值, 可以使得电影的生产能像别的东西一样可以多国化协作。换句话说, 直到 60 年代末期, 影片公司只生产电影, 而实质上那些电影只是艺术电影。在新体制下, 影片公司制作了那些成品或半成品电影, 但它们的本质在严格意义上是经济化的, 它们这种影片的生产完全是偶然的, 这一点与亚里士多德的观点相符。当代好莱坞电影艺术特征表现出来的这种偶然性使我们理解到了它们的不稳定性: 它们不再适应电影本身的要求, 因此就失去了继续存在的价值。如果电影没有其本质的东西, 如果它不再是出于电影的需要, 那么它就会从本身的真实性中被清理出来; 为了不再成为一种纯粹的支撑物, 于是它终止了影片的“存在世界”。

因此, 问题不在于减少大众化电影生产。正如沃尔特·本杰明 (Walter Benjamin) 在他的著作中提到的, 所有电影实质上都是为了满足大众需求的。根据本杰明的观点, “经典的”艺术著作是可以再造的, 但它以一种原始的、惟一的形式而存在, 并且是由某一或某些作者在某个时间、某个地点创作的。在这种形式下, 宗教本源赋予了它一个近乎神秘的光环, 使它远离公众且遥不可及。相反, 现代艺术的本质, 如摄影或电影, 就是要制作一些无本源的作品, 并且它们只存在于复制的形式中, 因此意味着

系列制作的可能性，并且越来越贴近大众。这种贴近和方便创造了现代作品，换句话说，对于关注它们的人来说，是一些既没有独特性，又没有激进性的作品。那些被本杰明当作是现代性艺术的典范电影，通过借助影片制作技术的条件，完美地存在于没有“气氛”的艺术环境中。因为人们只关注电影的发行量，因为它们意味着大众艺术的需要，为的是满足大众的消费需求。有些发行量较小的个人电影也深受大众的欢迎，因为它们以可再制作的形式而存在，并如那些大制作的影片一样，可以进行后续制作。电影，正如现代艺术一样，有必要使它们适应大众消费，在强调这个完全反动的、拒绝直接适应大众艺术的特征方面，本杰明没有提出任何批评，因为这就是电影的现状。

当代美国电影工业的问题不在于作为大众消费的电影，因为它与电影是不可分的，简单地说不再独有，不再贫乏，主要是本质上的中肯贴切。<sup>①</sup> 这也就是为什么它不再将观众定位在专家的立场上，不与专业的批评混同：鉴定书能很简单地带来一种评价、欣赏、观点并可能是争论。如果好莱坞电影的标准不再或不必要以这种鉴定书来衡量，那就是因为它把观众的标准定位为瞬间感觉，不受电影形式的制约。如果一部电影从艺术意义上讲不是电影形式，这并不是因为它是消费产品，而是因为它是瞬间感觉的产品，就像苏打水、冰淇淋和其他甜食一样。人们意识到在这种体制下的困难，但对于导演、演员、编剧，甚至制片人来说都倾向于绕过专业的批评来进行创作，也就是说这种影片只是“像”电影。

---

<sup>①</sup> “本质上的”一词从中世纪开始就存在于古典哲学意义范畴中：它与存在相联系，属于存在的范畴，而不是安德烈·巴赞（Andre Bazin）所解释的特属词义。



## 二、当代美国电影工业的美学特征

美国大制作影片的主导美学，表现为一种适应大众化的方式，这也是工业电影的主要特征。说起大众电影，也就是说电影是一种静止图像和运动影像的结合体，是由它内在稳定性构成的一个世界。尽管这个世界与我们身边的人所理解的有所不同，是不真实的，但从这点上谈论电影，就如音乐作品或小说一样，不能被简化为对现实的单纯反应。就此而言，电影不会脱离现实，而且从它那儿找到了世界和观众之间的联系，知道电影能够影响，甚至在变化中改变我们对现实的理解。由于自身的稳定性和确切性，电影变得更加国际化了，但二十多年来这样的作品却被主流的好莱坞人所拒绝。当今的工业电影制作了没有深度的纯净影像：这是没有任何自身稳定性的二维电影。通过影像它被虚假地单纯地展现出来，但没有魔幻色彩。幻觉能以假乱真并让我们受骗。然而当代好莱坞电影却是骗子，因为它远不是一些能乱真