



电影馆·Moive
焦雄屏 主编



寻找楚门

彼得·威尔的世界
the Films of PETER WEIR

[英] 乔纳森·雷纳 著 | 劳远欢 苏溯 译



世纪出版集团 上海人民出版社

寻找楚门

彼得·威尔的世界
the Films of PETER WEIR

[英] 乔纳森·雷纳 著 | 劳远欢 苏溯 译

世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

寻找楚门：彼得·威尔的世界 / (英) 雷纳 (Jonathan Rayner, J.) 著；劳远欢，苏溯译. —上海：上海人民出版社，2009

书名原文：The Films of Peter Weir

ISBN 978-7-208-08590-9

I. 寻… II. ①雷…②劳…③苏… III. 威尔, P. —电影
影片—电影评论 IV. J905.611

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 077527 号

策 划 席云舒
责任编辑 黄安乔
封面设计 Arphy



寻找楚门：彼得·威尔的世界

[英] 乔纳森·雷纳 著

劳远欢 苏溯 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 北京中科印刷有限公司
开 本 635×965 毫米 1/16
印 张 20
插 页 2
字 数 257,000
版 次 2009年11月第1版
印 次 2009年11月第1次印刷
I S B N 978-7-208-08590-9/J·144
定 价 35.00 元

献给莎拉

致 谢

我希望向以下诸位表示谢意，他们的帮助让本书成形并最终得以完成：布莱恩·伯恩斯博士、斯蒂芬·尼尔教授、汤姆·赖亚尔教授（他让我重新思考了希区柯克）、大卫·巴克（Continuum 出版社），以及我在谢菲尔大学的学生和同事。

序 言

五年前，本书出了第一版，那时它并不需要一篇序言来为其研究对象（彼得·威尔 [Peter Weir] 的电影）辩护，以及证明它的研究方法是否得当。第一版更多的内容是早在许多年前就开始的原创性的研究。以前，研究电影文本是以影片的作者身份为依据来分类的，如今人们对这种研究方法仍然具有强烈的争议。但如果说现在有什么区别的话，那就是在大众批评与学术研究中，对于电影制作者与他们的作品之间联系的关注一直在增长着。半个世纪以来，尽管争论不断，对于影迷、学者和学生来说，作者论（auteur theory）的研究方法一直是进行电影欣赏少有的几种较可靠、较有启发的组织原则之一。作者论不仅具有分类标准一致的优点，而且还是电影研究中最清晰、深入的方法，这种方法使得电影研究得到承认和尊重。

作为一个用作者论来研究的对象，彼得·威尔在本书新版中得到了比第一版更为中肯的评论。本书第一版出版时，正值导演最具批判性和商业上最成功的影片《楚门的世界》（*The Truman Show*, 1998）上映之时。同样不幸的是，这一新版也正准备在威尔的下一部电影发行前出版，而这部电影有可能代表着他创作的新方向。无论如何，本书的增订，与大众对于澳大利亚及澳大利亚电影的兴趣的增长是相辅相成的。我有着与大学生、研究生和大学同事们讨论澳大利亚电影的经历，这个经历向我强调着其重要性和多产的

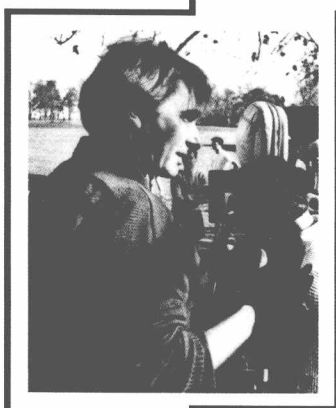
特征。

毋庸置疑，威尔的电影是澳大利亚电影复兴的重要部分。虽然它们现在具有应进入大学课程的重要性，但影片上映时得到的评论却是不可预知的。威尔的电影如《霍姆斯塔尔》（*Homesdale*, 1971）、《吞噬巴黎的汽车》（*The Cars That Ate Paris*, 1974）和《最后大浪》（*The Last Wave*, 1977）得到了评论界的好评，《悬崖上的野餐》（*Picnic at Hanging Rock*, 1975）和《加里波底》（*Gallipoli*, 1981）得到的赞扬更多，但1990年代《无畏》（*Fearless*, 1993）和《楚门的世界》的出现，改变了对他的早期长片的把握，如同诗人T. S. 艾略特（T. S. Eliot）对字词含义的改变一样。我希望在本书中，民族国家电影（national cinema）、类型电影制作（genre filmmaking）和作者论这三种独立的研究方法，在适当的前提下能互相融合，并得出中肯的结论。

目 录

001	绪论
027	第一章 《三人行之迈克尔》·《霍姆斯塔尔》·《吞噬巴黎的汽车》
065	第二章 《悬崖上的野餐》
101	第三章 《最后大浪》·《水管匠》
133	第四章 《加里波底》·《危险年代》
171	第五章 《证人》·《蚊子海岸》
209	第六章 《死亡诗社》·《绿卡》
245	第七章 《无畏》·《楚门的世界》
279	结语：极地远征
292	附录：彼得·威尔作品年表
297	参考文献

绪 论



当我们分辨不出一部电影背后的作者特征时，不能简单地把原因推到影片的叙事本身去，从而编造出种种理由：它有时隐藏了很多信息，它经常限制我们的认知，它激发好奇心，它创造一种风格，等等。认定每部电影背后总有一个叙述者或潜在的作者，就是沉湎于人神同形说。^[1]

在电影研究的历史中习惯于为电影寻找一个作者，同时导演在电影创作中的角色和责任，在评论上经常被划分为商业性的（美国导演）和艺术的（欧洲导演）两种。对电影作者身份的鉴别，与争论某些电影是否与其他个人的艺术作品（如文学、绘画、音乐或戏剧）具有同等的艺术地位，紧紧地联系在一起。欧洲作者导演的作品总被假定拥有艺术自主权：它们能表达个人的想法，吸引少数见多识广的观众。这点与受束缚的合同技工式的好莱坞导演形成对比：

除了罕见的例外……好莱坞电影不能给予导演甚至制片人一个作者

[1] 大卫·波德维尔 (David Bordwell):《电影叙事》(*Narration in the Fiction Film*), 伦敦, Methuen, 1985 年, 第 62 页。

的地位。相形之下，欧洲艺术电影却已经形成了一整套的工序（评论、电影节、电影回顾展）来铸造诸如“伯格曼”（Bergman）或“费里尼”（Fellini）这些不比“毕加索”（Picasso）逊色的个人商标。^[1]

最终，在制作者和评论者的潜意识中，电影的分类变成了以制作电影时的诉求及目标观众为依据。在宣传和评论那些具有“个人特色”的电影导演时，着重他们的名声和过往的作品；反之，则将好莱坞电影与确定的类型（西部片 [western]、恐怖片 [horror]、科幻片 [science fiction]）或有类似明星阵容的影片相比较。在标准的线性叙事电影制作的模式下，好莱坞电影被分成多种常规的类型，其实艺术电影（以及所有非美国电影，特别是非英语电影，不考虑它们制作时的“艺术”和“商业”环境，都在它们制作国家之外被看成或指认为“类艺术电影”^[2]）也可以拥有与作者导演人数一样多的类型和叙事模式，而这些叙事模式与好莱坞的叙事模式相比可能相似，也可能不相似。正如波德维尔关于叙事与作者身份之间的等式的结论，认定一部电影是欧洲化（作者 [author]）的还是美国化（类型 [genre]）的，影片的观众或“读者”具有与作者意图同等重要的作用。对于作者身份的解读，也与影片所属的民族国家电影上的特征相关，特别是涉及那些包容了流行类型、文化特性和个人表达的电影作者，以及那些同时结合了民族国家性与作者性的导演时：

[1] 大卫·波德维尔，珍妮特·施泰格（Janet Staiger），克利丝汀·汤普森（Kristin Thompson）：《经典好莱坞电影：1960年代的电影风格与模式》（*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*），伦敦，Routledge，1985年，第78页。

[2] 伊丽莎白·杰卡（Elizabeth Jacka）：“批评立场”（“Critical Positions”），见苏珊·德莫蒂（Susan Dermody），伊丽莎白·杰卡主编《影像产业：80年代晚期的澳大利亚电影》（*The Imaginary Industry: Australian Film in the Late '80s*），新南威尔士州，AFTRS，1988年，第74页。

我们必须追本溯源，回到当黑泽明（Kurosawa）的作者身份还是一个值得商讨的问题的时刻中去。其实作者“黑泽明”是一个散漫的产品，其批判性的意义和社会学上的功能是由黑泽明本人、评论者和观众共同商讨的结果。对于他的电影的接受和解释，必然以一种特殊的建构影响着黑泽明作者身份的确立。同时，对于其电影的深入分析，形成了一个更为复杂的、矛盾的作者身份的模式。^[1]

在作者电影和民族国家电影的研究中，与之紧紧相连的是类型批评（genre criticism）——类型批评的方法绝不是可有可无的。类型批评为目前的交流提供了一个便利的框架，制片机构对于电影的分类，电影制作者对于叙事结构的把握，观众与电影的沟通，都因此有了可辨识的惯例。作者电影需要观众自己来创造意义，“无作者”类型电影（genre film）的解读也同样需要观众来参与，来辨识和解读电影叙事中类型的含义。如同与一部艺术电影的交流是与作者本人的交流，类型电影的观众在观影前的期待以及在观影过程中进行解读时，影片的类型标记也给予了一定的提示。对电影类型惯例、观众观影经验所形成的期望有多大程度的认知，会影响到电影的最终面貌和观众的反映，这是电影制作者关心的事情。与电影制作者一样，社会学科和电影学科的论述对此也有同样的认识：

作为一种阐明文化、观众、电影和电影制作者之间如何互相影响的方法，无论从多么严谨的社会学和心理学观点来看，类型的概念都是不可缺少的……类型的概念存在于任何特殊群体和社会的文化中；它不是一个评论家以方法论上的目的来分类电影的工具，而是一位观众分类电

[1] 吉本光宏（Mitsuhiro Yoshimoto）：《黑泽明：电影研究与日本电影》（*Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*），达勒姆，Duke University Press，2000年，第61页。

影最容易的方法。从这个意义上说,“艺术电影”(art movie)也是一种类型。^[1]

如果好莱坞式的无缝叙事式电影意味着电影作者的死亡,那么无情节的艺术电影也可以看成一种独特的类型,充满了标新立异的作者气质。当面对类型化的美国电影和个人的艺术电影时,解读类型电影需要观众来参与叙事,解读作者电影则需要观众全力投入。好莱坞电影的线性叙事和类型惯例看起来似乎妨碍解读的可能性,但不管是模式化创作的好莱坞电影,还是耐人寻味的、隐晦的无情节艺术电影,都由于类型概念包含作者电影这个方法的运用,为个人解读提供了开放的空间。

一部电影的主要贡献来自导演、制片人还是来自明星?用这样的标准来区分电影,则强调了所有的电影制作都是商业行为这个事实,不管其电影的质量是归因于一个人还是多个人。对电影的艺术品质的思考必须包含着对它的工业体系的了解,孤立地看待一个艺术家或技术人员的工作是非常困难的。好莱坞和欧洲电影自1960年代以来已经逐渐融合,这使得在一个多人共同创造出来的电影作品中,试图鉴定出个人的表达方式已经越来越困难。

相比在美国大工业体系下完成指派工作、领取薪水的工匠式的导演而言,一位独立的电影导演能够选择、拍摄甚至剪辑他自己的素材,这样的导演有着更大程度的创作控制权——这点不言而喻。基于类型考虑的好莱坞电影(比较一下1930年代的歌舞片[musical]、1940年代的黑色电影[film noir]、1950年代的科幻片)意味着公式化的电影制作(和电影解读),与此相反,艺术电影强调独特的灵感和个人的表达方式。

然而,作者论(politique des auteurs,由法国新浪潮[Nouvelle Vague]影评人特吕弗于1954年提出)虽然促进了电影作者身份的初步研究,但其

[1] 安德鲁·图德(Andrew Tudor):《电影理论》(Theories of Film),伦敦,Secker & Warburg,1973年,第145页。

基础竟是对制片厂培育出的众多导演的研究。由于发现他们的影片中重复出现着同样的主题和风格特征,使得类型电影制作具有独特个性,这些导演在制片厂制度中的个人作者身份才确立起来。这些早期作者的荣耀缘自在重复使用类型叙事时加入个人风格,而后来的艺术电影作者,如伯格曼、戈达尔(Godard)、安东尼奥尼(Antonioni),则有着不同的主题、统一的个人风格。早期好莱坞电影作者与后来的欧洲艺术电影作者的不同之处在于,后者认识到脱离商业压力和外干涉后所得到的自由。

不管外界的影响是怎样的,将一个导演与他们的电影相提并论时,通常总要谈及一个问题:他的个人视觉表达究竟是受到了阻碍还是得到了实现?由于商业利益的关系,制片公司控制着制作人员、影片主题和剪辑版本的选择,这就使得美国电影作者的创造性致力于类型惯例和个人视觉风格的形成与转换,并促进着这两者的演化。最初的电影作者由于为类型电影带来了个人的观念和独特的风格而得到赏识,但具有讽刺意味的是,伴随这种赏识而来的是将他们与某一特殊的美国类型的联系固定下来:约翰·福特(John Ford)与西部片,霍华德·霍克斯(Howard Hawks)与神经喜剧(screwball comedy),文森特·明奈利(Vincente Minnelli)与歌舞片。类型电影惯例代表着一个由批评、商业和艺术组成的固定模式,作者电影也可以在这种固定模式里被定义和赏识。好莱坞叙事电影提供了与艺术电影不同的剪辑方式、电影观念以及虚构的真实世界的模式。片场制下的导演最初使用的类型标准被后来的作品所修改,导演在确立了个人风格的同时也改良了类型惯例。艺术电影可以作为导演个人表达的类型,好莱坞电影制作者的类型惯例也在不断发展、变化,同时两者都存在着重复的叙事和暗含的结构,为有经验的观众解读电影提供了线索。

艺术电影导演的作品中有着重复使用的结构、影像或隐喻,类型惯例中也有着类似的内容(如西部片中的景观、肖像、道德观,黑色电影中城市黑夜的环境和道德困境,后台歌舞片[backstage musical]中“排演”和“演出”之间真实性的转换),但两者的相似之处经常被忽略。其实,类型电影

代表着一个有利于个人表达的固定模式，而不仅仅是一次挣脱传统的实践。某些电影制作者与特定类型的紧密联系，正说明了他们在职业生涯中对于类型惯例的逐步修改。在约翰·福特的影片中对美国骑兵的不同态度就体现了这一点。军队一开始被视为保护者（《关山飞渡》[*Stagecoach*, 1939]），随后被视为一个被阶级对抗和种族矛盾所破坏的组织（《要塞风云》[*Fort Apache*, 1948]，《雷克军曹》[*Sergeant Rutledge*, 1960]），最后被视为政府政策的傀儡（《安邦定国志》[*Cheyenne Autumn*, 1964]）。对于美国印第安人的角色创造也同样存在引人注目的改变：从早期影片中面目不清的攻击者到后期影片中高贵的受害者。西部片是福特最成熟（但不是惟一）的类型，他在长期职业生涯中的成就表明：在固定的叙事结构中是可以发展个人风格和主题的。要辨别其早期电影中的特征和后期电影中的转变，需要综合叙事分析、作者身份和类型分析这三种方法。

一个比较新的例子是在史蒂文·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）的电影中，纳粹标志徽章的重复出现。它在《夺宝奇兵》（*Raiders of the Lost Ark*, 1982）里出现在一件老式的盖世太保的大衣上，随后在《圣战奇兵》（*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989）中，通过徽章与一名美国叛国者之间的联系，使其成为道德和精神灭亡的化身。在《辛德勒的名单》（*Schindler's List*, 1993）中，随着它作为护身符以及具有潜在的破坏价值，这个徽章标志的重要性达到了最高点。

类型批评和作者论致力于研究电影中主题和风格上的一致性元素，并将研究成果拓展到其他相关电影作品上。但是，那些关于作者意图和作者身份的证据，由于隐藏在电影结构中，是很难被证实的。将这些重复出现的元素归因于片场控制下的叙事，或电影制作者偶然的灵感，更容易令人信服。类型批评和作者论这两种理论都极度强调观众在电影解读中的作用，而不管电影本身是偏向于类型电影，还是偏向于作者电影。这样的强调超越了“封闭”文本（其编码只允许有限制的解读）和“开放”文本（允许无限制的主观阐释）的分类，从而考虑到各种元素（电影文本、电影制作者、观众、

制作者对于其他电影的了解、他们所反映和创造的文化)之间的联系:

对任何电影的解读应认识到:(a)它是一个人或一群人的创造品,反映出那个人或那群人的贡献;(b)电影不会存在于一个文化真空中——它必须从同期或早期的其他作品(及类型)中吸取养分。^[1]

彼得·威尔的电影需要深入的文本研究和彻底的结构分析,因为它们融合了类型电影和艺术电影的特征。他在1970年代拍摄的电影,类似于早期的欧洲电影,利用了多种其他艺术形式中的元素(一些元素来自于小说,另外从视觉艺术中吸取一些编剧和场面调度[mise-en-scène]的元素,以及几乎都是采用古典音乐作为电影配乐),而他后来的好莱坞电影则是较为传统和商业的叙事,使用常规的修辞。他的所有电影,不管是在澳大利亚拍摄的艺术电影,还是在好莱坞拍摄的类型电影,都表现出对于类型惯例的理解,并且经常对其进行修改和颠覆,在其中隐藏着艺术电影的类型。威尔的电影没有使用封闭的叙事,没有援用其他电影中的场面调度、剪辑和音乐,而是建立了自己的视觉风格和主题特征。威尔的电影还在好莱坞商业元素中包容个人风格,将欧洲电影的作者风格和美国电影作者对类型的修正融合起来。

波德维尔对叙事电影进行研究,得出了叙事比作者身份更有优势的结论,这说明了好莱坞类型电影(电影作者身份的由来)与欧洲作者电影(电影艺术的起源)之间的张力。威尔的电影和澳大利亚电影复兴运动中的其他电影,通过修改艺术电影的风格和改变类型电影的意识形态,融合了这些电影之间的矛盾,同时吸引了大众和精英分子。澳大利亚的评论者和制作者对电影复兴运动中电影工业的定位(或方向)存在着分歧,互相争论

[1] 斯图尔特·卡明斯基(Stuart Kaminsky):《美国电影类型》(*American Film Genres*),第二版,芝加哥, Nelson Hall, 1985年,第5—6页。