

图书在版编目(CIP)数据

外国电影简史 /赵学勇,阮青编著. —兰州:兰州大学出版社, 2007.6

(高等院校戏剧影视文学系列教材 /赵建新主编)

ISBN 978-7-311-02671-4

I.外... II.①赵... ②阮... III.电影史—外国—高等学校—教材 IV.J909.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 081230 号

出版人 陶炳海
策划编辑 施援平
责任编辑 施援平
封面设计 张稳移

书 名 外国电影简史
作 者 赵学勇 阮青 编著
出版发行 兰州大学出版社 (地址:兰州市天水南路 222 号 730000)
电 话 0931-8912613(总编办公室) 0931-8617156(营销中心)
0931-8914298(读者服务部)
网 址 <http://www.onbook.com.cn>
电子信箱 press@onbook.com.cn
印 刷 兰州人民印刷厂
开 本 880×1230 1/32
印 张 9.125
字 数 267 千字
印 数 1~3000 册
版 次 2007 年 6 月第 1 版
印 次 2007 年 6 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-311-02671-4
定 价 180.00 元(全十册)

(图书若有破损、缺页、掉页可随时与本社联系)

目 录

绪论	1
第一章 电影的诞生	17
第二章 卢米埃尔的写实主义影片	24
第三章 乔治·梅里爱电影的戏剧美学追求	30
第四章 欧洲两种倾向	38
第一节 “通俗化”电影美学传统	38
第二节 艺术电影运动	47
第五章 美国电影叙事形式的发展	49
第一节 鲍特和影片《火车大劫案》	49
第二节 格里菲斯及其叙事电影观念的发展	52
第三节 美国默片时代的叙事喜剧	56
第四节 查尔斯·卓别林的喜剧观念	59
第六章 欧洲先锋派电影运动	66
第一节 法国超现实主义倾向的各种流派	67
第二节 德国表现主义和现实主义倾向的电影美学思潮	73
第三节 前苏联蒙太奇学派的美学探索	83
第四节 20 世纪 20 年代纪录主义电影的发展	93
第七章 美国好莱坞商业电影的鼎盛时期	100
第一节 有声电影的出现	100

第二节	好莱坞的电影企业及制片制度	104
第三节	好莱坞的类型电影	108
第四节	奥逊·威尔斯的《公民凯恩》	126
第八章	20世纪30年代法国现实主义电影的“诗意”	131
第一节	法国诗意现实主义电影的美学特征	132
第二节	法国诗意现实主义电影的两大先驱	134
第三节	法国诗意现实主义电影的创作高峰	138
第四节	法国诗意现实主义电影大师——让·雷诺阿	142
第九章	前苏联社会主义现实主义电影的发展	148
第一节	社会主义现实主义的提出和声音进入前苏联电影 ...	149
第二节	转向社会主义现实主义的电影创作	152
第三节	社会主义现实主义电影创作高潮期	156
第四节	社会主义现实主义电影的新发展	160
第五节	卡拉托佐夫及其战争影片《雁南飞》	165
第十章	意大利新现实主义电影	178
第一节	意大利新现实主义电影诞生的背景	178
第二节	意大利新现实主义电影代表人物及作品	181
第三节	德·西卡及其代表作《偷自行车的人》	186
第四节	意大利新现实主义电影的美学特征	202
第五节	意大利新现实主义电影的发展	206
第十一章	日本民族电影的兴起	209
第一节	战后日本民族电影崛起的背景	209
第二节	日本民族电影的主题和风格	215
第三节	20世纪50年代日本民族电影的鼎盛时期	220
第四节	黑泽明代表作《七武士》	226

第五节	日本当代电影的发展	238
第十二章	“新浪潮”与“左岸派”	241
第一节	“新浪潮”——划时代的作者电影	242
第二节	“左岸派”——现实主义的革新派	245
第十三章	新好莱坞电影与新德国电影	250
第一节	新好莱坞电影产生的背景	250
第二节	新好莱坞时期的电影创作概况	253
第三节	新德国电影的初期	258
第四节	新德国电影的四大导演	260
第五节	新德国电影运动的衰落	264
附章	电视剧艺术发展概况	266
第一节	电视的孕育和诞生	266
第二节	电视剧艺术在国外	269
主要参考影片	277
主要参考文献	278
后记	283

第七章 美国好莱坞商业电影的 鼎盛时期

在我们对于外国电影历史进行梳理、研究的时候,自然而然地是根据美学观念的差异和美学观念的演变来作为辨认和分析的依据。但是,值得注意的是,电影的发展同样也是由重大的经济发展来作为界定的。我们现在将要探论的美国好莱坞商业电影的鼎盛时期这一章,事实上就是针对 20 世纪三四十年代好莱坞摄制的六七千部的影片和所获得的巨额利润,并因此称霸于世界影坛的事实而言的。尽管好莱坞这一时期有很多重要的电影制作者,有一些令电影艺术家、电影理论家、评论家和电影观众所喜欢的成功作品,但是美国电影却没有真正的美学流派。电影在美国发展成为一种商业化商品、一种娱乐手段,同时也作为一种意识形态的经验被体现出来。

第一节 有声电影的出现

有声电影的出现,使好莱坞电影美学发生了质的变化。在无声电影时期,好莱坞电影主要运用的是美学原理和表现手段,强调比拟,依靠隐喻、象征和视觉性细节、短镜头对列等手段去体现主题。有声电影却以言语为主要手段,以戏剧美学为基础,使编、导、演等领域发生了重大变化:①首先把无声电影中简单粗糙的镜头记录本,改成有复杂情节和详细对话的电影剧本,大批舞台剧改编电影的做法使电影日益加强舞台假定性;②作为对话主体的演员在影片中的作用大大加强,进一步巩固“明星制度”,各种艺术手段主要围绕着演员而起作用;③导演的作用从处理短镜头蒙太奇转到处理长镜头中的演员表演,而且着重进行有关声音(音乐、音响、对白)艺术功能的创作探索。

电影史上最初把声音带入电影的是美国人。1927年10月6日,由华纳兄弟公司拍摄并上映的一部音乐故事片《爵士歌手》,标志了有声电影的诞生。然而,就其观念而言,声音进入电影如同电影的发明一样,指出一个具体的日子来是很难令人信服的。电影是科学技术的产物,它经历了几个世纪、几代人的科学发明、不懈追求,最终获得了“活动照相”的成功。声音也是一样。19世纪各种形式的声音传播工具已经出现,在爱迪生的“实验室”中,狄克逊在发明“电影视镜”的同时,就具有了声画同步的意识。他设计出了“留声视镜”。与此同时,美国、前苏联和欧洲的一些国家的发明家们也一直在从事着这方面的研究。因此,可以说声画同步的观念几乎与电影艺术同时诞生,同电影艺术的历史一样长,甚至有人曾认为电影根本就不存在无声时期。持这种观点的人有他们自己的根据:在默片放映时,人们往往要在银幕的一旁为影片进行伴奏,开始用巴赫、贝多芬等一些现成的音乐,后来还有专门为影片创作的乐曲。不过,若以此为根据认为电影根本就不存在默片时期,也未免过于牵强了。但是,我们却可以从中看到默片时期的电影艺术家们对于声画同步观念的追求。在电影艺术中所谓的声音的出现,指的则是自然音响和对白的出现。而《爵士歌手》在这方面并非是一部真正的有声片,它只有几句话和几段歌词。然而,它却受到观众们热情欢迎,影片在发行上的成功不仅使得当时濒于破产的华纳兄弟公司赚得了起死回生的利润,而且促使美国所有的电影制片厂在两年之内都改为拍摄有声片,美国电影观众也从1927年的6000万,猛增到1929年的11000万。电影无声时代就此宣告结束。

声音进入美国电影的最初阶段曾造成了电影技术、艺术和商业上的混乱。默片时代的拍摄方法已不再适合有声片的制作,笨重的摄影机发出的噪音影响着同期录音,而隔音玻璃屋的使用又限制了摄影机的移动,剪辑的视觉节奏因声音的使用而遭到破坏,无声时期的电影艺术家们所作出的种种努力被搁置一边,人们把注意力完全放在了“有声”两个字上。剧作为适应声音的表现而突出对话,默片明星因发声的障碍而被淘汰。百老汇的戏剧也因此乘虚而入,迅速为电影业输送了大量新的剧作家和新的明星。同时,传统戏剧的美学观念随着声音再一次侵入

了电影，对白泛滥和百分之百的音乐片的出现，造成了电影美学上的倒退。然而，所有的这些困难和障碍却没能阻挡有声电影向着自身的新形式的方向发展。

电影理论伴随着声音的出现也反映出了不同的态度，主要有以下几个方面：

(1)认为电影是视觉艺术，声音破坏了电影作为一门独立艺术的完整性；

(2)不是一概地反对声音的出现，但是要以“视觉为主，声音为辅”；

(3)主要反对声音中的对话，认为对白会使电影导向戏剧，会使可见的动作陷于瘫痪；

(4)提出录音是“复制”，录音室的工作不是创作，贝拉·巴拉兹就认为“声音没有形象”；

(5)声音不应重复画面，而应作异步处理，如声画对位，画内画外，画面为实、声音为虚等；

(6)强调声音的空间感，如空间声音、声音透视、距离幻觉等；

(7)对声音持全面欢迎态度。

在有声电影初期，有关电影声音的探索是十分活跃的，而好莱坞在声音工艺和创作上的初步成功，的确是提高了美国电影的声望。此后，声音进入电影被越来越多的电影制作者和电影理论家们清楚地意识到，这的确是电影发展史中的一次革命，是人们掌握电影这门艺术沿着“真实性”的电影美学向前迈进的关键的一步。

首先，由于声音诉诸于人的另外一种感官模式，视觉伴随有听觉的因素，使得观赏者的注意力大为增强，这实际上是心理层次上的增强。作为一种大众媒介艺术形式，它变得更加完整，观赏者可以更加充分地发挥他们对于艺术欣赏的视听感官的全部功能。有声电影不仅使人们不会对近 100 分钟的影片感到乏味和冗长，它还使得人们体验到自身不再是面对着一个单向的、平面的视觉效果空间，而是似乎身临其境，被声音所控制，置身于一个更为实际的环境和更为真实的艺术空间之中，使电影艺术的真实度得以增强。

其次，由于电影声音本身的持续具有一定的节奏感和造型感，这便

影响了电影节奏与剪辑。我们可以就音乐片和歌舞片为例，如《雨中曲》、《音乐之声》等影片，片中的人物运动节奏以及影片的节奏，往往是与音乐的节奏表现结合在一起。而在剪辑上，音乐也使不同空间的镜头得以任意连接，并产生新的含义的例子就更多了。同时，没有对话的场面还可以用默片的方式进行表现，而声音的客观存在又给予默片和场面作用带来了新的意义，或产生新的戏剧性效果，特别是恐怖片或惊险片，无声的再处理可以更为有效地增强影片的神秘感和紧张气氛。

再者，声音丰富了电影的语言和类型，产生了创造不同叙事形式的可能性。音乐、舞蹈片是在声音进入电影以后发展起来的，而惊险片、恐怖片虽然产生于默片时期，但声音的出现无疑使之如虎添翼。而华特·迪斯尼的那个不需要考虑忠实于现实和自然问题的动画片，更是极为巧妙地将声音运用到他的《米老鼠和唐老鸭》之中。对于声音的可能性的动用和发现，引起了全世界的注意。声音往往是一个具体的形象或是幻觉形象，即便是通常的故事片也要利用不同的情绪声音、环境声音来营造空间气氛，利用不同的语音、语调来塑造不同的人物形象。

总之，声音进入电影带来了电影美学形式的变化，带来了电影时空结构的突破，特别是电影叙事时空和非叙事时空在电影声画观念上的演变，使电影真正成为一门具有独特表现形式的视听艺术。在声音进入电影的最初阶段，虽然存在着种种问题，但富有探索精神的杰出电影艺术家们也的确拍摄出了一些适应于这一电影美学革命的优秀作品，如恩斯特·刘别谦的《爱情的检阅》（1929年）、鲁本·玛摩里安的《喝彩》（1929年）、金·维多的《哈利路亚》（1929年）、路易斯·迈尔斯东的《西线无战事》（1930年），以及那部著名的由约瑟夫·冯·斯登堡导演的《兰天使》（1930年）等。当然，更多的电影制片人还是把精力集中在如何讲述一个完整的故事上，放在声音和对白的表现上，视觉形象被声音所控制，如同电影诞生初期那样，重蹈戏剧和文学的老路，成为“戏剧化电影”的典型，电影院也因而变成某种冒牌的剧院。有声电影也同样带来了投资商和经营者们的变化，他们开始对于这项新技术革命是十分谨慎的，因为这意味着他们要加大影片的开支，如机器设备的更新、影院设施的改造等，但当他们发现有声片可以谋取更大的利益的时候，好莱

莱坞的决策人便更加确信电影是一种完美的工业化的娱乐商品。

第二节 好莱坞的电影企业及制片制度

位于美国西海岸加利福尼亚州洛杉矶郊外的好莱坞，这片依山傍水、景色宜人的地方，最先是由摄影师们在寻找外景地时发现的。大约在 20 世纪初，这里便吸引了许多的摄影者，而后一些逃避专利公司控制的小公司和独立制片商们纷纷涌来，逐渐形成了一个电影中心。在第一次世界大战期间以及以后的一段时间，由于格里菲斯和卓别林等一些电影艺术大师们为美国电影赢得了世界声誉，又由于华尔街的大财团插手电影业，好莱坞电影城得以迅速兴起，这恰恰适应了美国在这一时期经济飞速发展的需要，电影则进一步纳入了经济机制，成为谋取利润的一部分。资本的雄厚、影片产量的增多，保证了美国电影在世界市场上的倾销，洛杉矶郊外的小村庄最终成为一个庞大的电影城，好莱坞也无形中成为美国电影的代名词。

20 世纪三四十年代的好莱坞电影企业形成了 8 大制片公司，他们分别为 5 个大公司和 3 个小公司，而 5 大公司的割据称雄，各有特色。派拉蒙公司，在阿尔道夫·楚克的领导下，于 20 世纪 10 年代即建立了“一揽子租片”的方法，并在 20 世纪 20 年代控制了全国 1000 多家电影院。从某种意义上说，这是个导演和作家的公司，它拥有像刘别谦、冯·斯登堡、比莱·怀尔德、西席·地密尔和里奥·哈莱等众多著名的电影制作者。由于该公司雇用了大量的欧洲导演，因此影片也稍具一定的欧洲味道。米高梅公司，在路易斯·梅育和欧文·萨尔堡的控制下，虽然它的年产量和首轮影院等相对低于派拉蒙公司，但它却以明星公司而著称，格列塔·嘉宝、裘蒂·嘉伦、克拉克·盖博、李昂耐尔·巴里摩和米奇·尼龙等大明星都在这家公司。米高梅公司的影片讲究浪漫、热情和表面的光彩，耗资巨大、气派华丽，《乱世佳人》便是这家公司突出的标志。华纳兄弟公司，比较前两个公司显得有些财力不足，但他们却习惯在户外拍摄，不自觉地获得了“真实”的好名声，而那个有声电影的“发明”也为他们赢得了声誉。这家公司最拿手的是强盗片和音乐片。20 世纪福克斯

公司,由于有著名的导演约翰·福特、亨利·金等,有著名的明星亨利·方达、约翰·韦恩,以及小童星秀兰·邓波尔等,因此他们最具特色的是西部片、喜剧片和音乐歌舞片。雷电华公司,具有一定的冒险精神,霍华德·霍克斯和威廉·惠勒等在这个公司,而他们最重要和最令人难忘的影片则是由奥逊·威尔斯拍摄的《公民凯恩》。以上是5大公司。而环球公司、哥伦比亚公司和联艺公司这3个小公司,虽然年产量并不算少,也有一些成功的影片,但相对而言就不那么风格化了。大小公司之间的区别还在于大公司各自拥有自己的发行权和放映网络,是一个垂直的系统,而小公司则不同于它们,完全需要依附于大公司。8家公司每年有生产500部左右的影片,所谓来自好莱坞这个小村庄的电影帝国,就是由这8个电影公司所组成和控制的电影帝国。

美国人“很早就意识到标准化操作和为一个确立的市场系统化生产影片的需要”^①。托马斯·哈伯·英斯,这个独立制片人兼导演,曾于1913年就把自己的注意力集中在电影的生产管理上,并建立了类似于工厂流水线的制片生产模式。事实证明,这一模式后来成为美国好莱坞电影工业的制片厂体系的原型。在好莱坞的鼎盛时期,制片厂体系和制片厂制度得到了进一步的完善和发展,主要有以下三方面。

一、高度精细的组织分工

在英斯的方法中,制片分为3个阶段。准备阶段(前期制作),首先由编剧部门按照制片人所选择的故事写出文学剧本,导演们写分镜头本,并送英斯审查后盖上“按写下来的拍”。然后进入第二个阶段,即拍摄阶段,在制片人的监督下由导演执行制作。第三个阶段,组合阶段(后期制作)由剪辑师去完成。这种集成体系使20世纪三四十年代的分工变得更加精细,制片厂设有编剧、导演、演员、摄影、美术、洗印、录音和剪辑等部门,各类部门的分工中还有具体的划分,如编剧,有分管情节的、分管噱头的、分管对话的等等。精细分工的目的就是要使一个完美

^①托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,中国广播电视出版社1999年版,第28页。

的故事在摄影机面前树立起来。

二、制片人制度

如此之细的分工,就需要一个人来管理,而制片人就充当了这个总管家,他把制作影片的所有权集中在自己的手中。从题材的选择、摄影人员的确定以至于拍摄角度和剪辑的取舍等,整个生产过程全部被控制起来。好莱坞的制片人是制片厂制度的执行人员,是组织和监督影片生产的管理人员,他对上向公司负责,对下控制着一切,他决定着影片的摄制人员和命运,如若哪一个人工作不合他的意,便随时有可能遭到解雇,《乱世佳人》就是其中最典型的例子,制片人塞兹尼克曾在这一部影片中先后撤换了三四名导演。演员也一样,制片人可以发现和占有明星,可以为自己的明星大做广告宣传,使之成为一种社会崇拜的偶像,但他同时也可以毁掉明星,使明星一夜之间坠落下来。吹捧明星其实是制片人工作的一部分,目的是使公司赚得票房、获得盈利。这就是人们通常说的制片人制度。

三、明星制度

明星制度最早是由环球公司的卡尔·莱默尔发明的,他在默片时代曾发现一位名叫范兰·梯的演员在死后却有很多人为他送葬。此后,莱默尔便以高薪聘请演员,并让他们改变过去使用艺名的做法,在影片上开始使用自己的真名。各公司发现其中的奥妙,即观众对某一明星的喜爱可以创造出更高的票房价值,便相互挖墙脚、争夺明星,明星的身价也越来越高,明星制度由此产生。影片的制作遂开始一切围绕着明星转:编剧为明星写剧本,导演以类型化人物塑造明星,摄影、灯光服从和突出明星,制片人以各种宣传手段捧红明星、制造明星。最终,观众到影院为的是去看明星。在明星的周围形成了一个固定的影迷群,明星决定了影片的价值,决定了票房价值。然而,对于明星本身的类型化则意味着艺术的僵化,在好莱坞只有极少数才华横溢的大明星才能够冲破类型模式,使自己的才能得以发挥。

导演在好莱坞是没有地位的,他被夹在制片人和明星中间,不过是制片厂的一个雇员。他们当中的很多人结果成为高效率的,但却是缺乏

想像力的技师。他们严格地按剧本所规定的情节和台词去拍摄影片,之后把胶片交给剪辑师去完成后期制作。只有很少的几个导演有幸能证实自己的独特才能,在拍摄期间修改剧本和在后期参与剪辑工作。当制片人在幕后指挥,明星们出头露面地统治好莱坞的时候,一些宗教团体对明星们的行为和造成的社会影响,出于特有的责任心而感到不安,并加以攻击。为了维护好莱坞的声誉,一个名叫“美国制片人与发行人协会”的立法和执法机构被组织起来。这个机构由共和党的领袖和虔诚的清教徒威廉·海斯来领导。1931年,海斯与耶稣会神父埃尔·劳德草拟了《伦理法典》,也就是后来人们所说的“海斯法典”。“法典”严格地规定了电影不准表现床上镜头、残废等12大类的内容。表面看上去,所谓“伦理法典”起着限制低级、色情影片的作用,而实际上“对于海斯来说,与其说是一种目的,倒不如说是一种手段,用来把电影变成一种颂扬美国生活方式及其主要工业产品的工具”^①,成为为美国政治服务的工具。而海斯则也被人们看作是好莱坞“电影界沙皇”。“法典”与我们前面所谈到的好莱坞的制片厂制度,以及我们下面将要分析的类型电影观念结合起来,所产生出的标准化商品,就形成了人们所给予好莱坞的那个绰号——“梦幻工厂”。

好莱坞在制度方面另一点与众不同的地方,便是在大量地向外输出影片的同时向内加紧输送人才。刘别谦第一个到达了好莱坞,各制片商纷纷注意扩大他们对新的有才能的人的寻求。德国的朗格、茂瑙和保罗·兰尼等,瑞士的斯蒂勒和斯约史特洛姆都先后移民美国。从欧洲来的还有雷内·克莱尔、冯·斯登堡和希区柯克等。这些导演还带来了一些演员,后来这些人成为好莱坞的大明星,象玛琳·黛德丽、英格丽·褒曼、嘉宝和费雯丽等。这种策略本身并没有错,但值得思考的是,这些默片时代曾为电影艺术做出过杰出贡献的电影制作者们,来到好莱坞后却很少有人能够按照自己的风格、个性继续发展下去,他们几乎患上了水土不服的不治之症,完全被纳入到了好莱坞的商业化的类型电影的模

^①乔治·萨杜尔:《世界电影史》,中国电影出版社1986年版,第244页。

式中去。好莱坞虽然拥有了众多优秀的人才,拥有雄厚的财力,然而却没有形成美学上有影响电影流派或学派。甚至,当电影学家和理论家们在对好莱坞 20 世纪三四十年代的影片进行分析的时候,针对它那受制于标准化生产的商业化类型电影,而不得不称好莱坞影片为“零”度风格。尽管在好莱坞也出现过一些优秀的作品,然而那不过也是些凤毛麟角之作而已。

第三节 好莱坞的类型电影

所谓的“类型电影”,是由不同的题材或技巧所形成的不同的影片范式。在 20 世纪 20 年代末,美国类型电影——西部片、强盗片、喜剧片、恐怖片、歌舞片和战争片等已经初具规模。20 世纪三四十年代好莱坞的制片商们在稳固的制片厂制度下,为适应于工业化生产的需要,为迎合观众的欣赏趣味,为攫取票房的高额利润,愈加强化了类型电影观念。类型规范了影片的叙事时空和形式技巧,凡是不适应类型要求的题材和处理方法,均被视为有可能导致失败的风险。类型和票房也变为衡量创作者能力的尺度,创作者必须抑制个性的发挥,就范于一定的类型模式。对于类型电影观念,在电影发展史上曾有过不同的看法和分歧,20 世纪 60 年代前,电影史学家和艺术家们把好莱坞的“类型电影”看作是在电影工厂里按照固定的模式,成批量地生产出来的相互雷同的娱乐片而不是艺术片。20 世纪 60 年代以后,“作者理论”则认为,在一部好的作品的背后,必然隐藏着一个“作者”,并声称如果你没有看过某位导演的全部作品,你便不可能真正地看懂他的某部影片。这种极端的观点不过是对前一种理论的否定,是要显示美国电影类型观念的重要性。因为在他们看来,一部影片的成功往往得益于某种类型的传统,而不是导演的独特贡献。这与 20 世纪三四十年代的美国电影不是去追求艺术流派,而是为确立类型电影的观念之间,并没有什么本质的区别。

在好莱坞,20 世纪三四十年代最突出的类型电影是:喜剧片、西部片、强盗片和音乐歌舞片。

一、喜剧片

喜剧片也被称为“疯癫喜剧”、“爱情喜剧”或“乖僻喜剧”，其中最有名的是由弗兰克·卡普拉拍摄的《一夜风流》(1934年)，它是这一时期这类作品的最初范本。在此之后，出现了大量的这类影片，如乔治·库克的《假日》(1938年)、《费城故事》(1940年)、霍华德·霍克斯的《抚养婴儿》(1938年)、《他的姑娘星期五》(1940年)等。

下面我们来分析《一夜风流》这部代表影片。

1. “笑”和“乖僻喜剧”

将“笑”这一简单的生理心理现象作为哲学问题研究，米兰·昆德拉大概是比较有代表性的一个。他将笑分为“天使的笑”和“魔鬼的笑”。天使的笑是因为在他看来上帝创造的一切都具有意义，魔鬼的笑是因为在他看来上帝的世界其蠢无比。“笑”不仅是对外界事物的直觉感官反应，也是面对世界的一种哲学思考。昆德拉举过这样一个例子：在他的祖国，曾经有一次领导人与大众见面，领导的助手发现凉台上的风很大，就体贴地摘下自己的帽子为他戴上。不久，这位助手以政治的奇妙方式被消灭掉了，他留在世间的一切随风而逝，只留下他戴在领导头上的一顶帽子。昆德拉认为：当人们注视着这顶帽子的时候，魔鬼在发笑了。以怎样的方式看待世界，是哲学中的哲学。加缪将“自杀”作为最重要最基本的哲学问题研究，因为那是一个人对待世界最直接了当的反应方式。昆德拉将“笑”和“对待马桶的态度”作为现代人的基本哲学问题，因为，笑或者不笑，怎样笑，为什么笑，是人们在个体越来越渺小的时代中唯一能对世界采取的有效态度。至于“马桶”问题，昆德拉举了另外一个例子：斯大林的儿子在集中营中不及时冲洗马桶，招致同营的英国军官的愤怒，他一气之下，



《一夜风流》

撞上电网身亡。昆德拉在那一瞬间,同样看到了魔鬼酣畅淋漓的大笑。

政治和马桶同样是人们为生活——社会生活或自然生活所作的发明,当这些现代文明的象征为人们带来乐趣的时候,天使发笑;当它成为人们悲剧的荒诞根源的时候,魔鬼发笑。昆德拉的作品,总是围绕着现代生活中的悲喜剧,看人们为生存所作的努力或者人们的作茧自缚,冷冷地或者温情脉脉地发出魔鬼或者天使的笑声。

鲁迅对喜剧做过这样的概括:“喜剧是将无价值的撕破给人看。”他点出了魔鬼发笑的根源。两种笑声是喜剧的基本特征。喜剧的发展从古希腊的羊人喜剧开始,那是对日神阿波罗的献祭,日神的精神代表着喜剧早期的传统,那也是人们的发明创造并没有成为人们社会悲剧根源的时代,当然,争斗、战争、伤害都是有的,但那是为了生存而不是为了满足贪欲。个人英雄主义和牢不可破的宗教信仰使得人们的精神世界向上而且自足。因此,在那时的喜剧中,天使更多地展露笑靥。与信奉酒神狄克那索思的悲剧相比,喜剧更多的是在肯定人们的创造,羊人喜剧为庆丰收所设,从这一点就可以看出古希腊人是在借助喜剧“天使的笑”对世界表达他们的肯定。

天使的笑后继有人,意大利的即兴喜剧在 1000 多年以后风靡一时。表演即兴喜剧演员的形象与卓别林的大皮靴和短西服、手杖一样有名,他的名字甚至成为固定的词汇。即兴喜剧表现市井生活中的笑话。电影发明后,法国百代公司的著名喜剧演员麦克斯·林戴和美国启斯东公司的赛纳特继承了这种搞笑的传统:警察掉到阴沟里,奶油蛋糕满天飞等等,成为这种影片的标签。到了今天,还有《三个男人和一个摇篮》等喜剧影片继承着对生活中真、善、美的肯定,同时以喜剧性因素制造笑料。香港“无厘头”周星驰更将这种喜剧因素进一步格式化为粗糙、简陋但通常有效的噱头(在《一夜风流》的视听语言分析中,我们将总结整理这些喜剧性因素)。这种喜剧缺乏社会批判功能,更像是一种充满温馨和笑料的余兴节目。

法国喜剧大师莫里哀的戏应当是集中表现了“魔鬼笑靥”的开始,社会批判的精神通过扁平型人物(通常是某种恶劣人性的化身,如贪婪、吝啬、狡诈、恶毒等)的夸张表演和曲折情节表现出来,成为法国古

典主义戏剧的代表。莫里哀出现于文艺复兴时代之后,而文艺复兴本身就是对当时人类文明状况所作的批判性的总结,换句话说,就是一次魔鬼的一次无孔不入的、颠覆性的大笑。

电影诞生并得到发展以后,卓别林出现了,他除了继承莫里哀的批判精神以外还有所发展。因为发出了“魔鬼笑声”的喜剧是“撕破无价值”,“无价值”在人类文明进入现代社会以后变成了人类个体的共同遭遇:个体只有在与他人结合时才具有意义,具有“总体上微不可闻的一部分意义”,能使个体获得终极价值和形而上生命的英雄主义、理想主义、宗教信仰成为明日黄花。从这个角度讲,现代社会是一个“魔鬼笑靥”喜剧性的时代:人类建立了历史上最为强大的物质文明,同时在精神的自足上降到了最低点,以存在主义哲学为代表的怀疑论、虚无主义弥漫欧洲乃至全世界。中国一位文学批评家曾经略带讽刺地说:就是来自民风最纯朴的山区作家,也在作品中叫嚷孤独、隔膜和冷漠。从前莫里哀还要塑造扁平型的人物形象,在卓别林的时代和所谓的后现代,只要把人们的日常生活——人们身处其中却视若无睹的无价值拍下来,就已经可以使魔鬼发笑。

二战后一批黑色幽默作品如《第二十二条军规》等直接继承存在主义衣钵;20世纪90年代昆廷·塔伦蒂诺的影片《低俗小说》、电影大师奥立弗·斯通的影片《天生杀手》等表现出来的后现代特点——拼接、消解意义和终极关怀、非道德等更将现代社会中的非理性暴露无遗。当然,它们的表现形式和内容也呈现出非理性的和无价值的倾向。魔鬼不是在幕后笑,他跳上银幕,以暴力、色情为手段,直接打击观众,但是观众已经不像文艺复兴时代那样具有明确的是非观念了:他们不但以自己的非理性和无价值为警戒,反而向着魔鬼鼓掌欢呼。魔鬼尽管大笑,笑观众,观众却笑得更欢,使魔鬼相形见绌。因此,这一类戏剧已经不再是社会批判的有力工具了——它被强大的后现代游戏精神消解了,比其他影片更能鼓起观众的非理性,因此,见多识广的法国禁演《天生杀手》,这实在是观众是非观念的一大讥讽。

那么,《一夜风流》这部电影在喜剧两种不同倾向的发展过程中占有怎样的地位?它又为什么被称为“乖僻喜剧”?

在喜剧发展的简单过程中,《一夜风流》的地位是特殊的。“乖僻喜剧”在 20 世纪 30 年代风靡一时,《一夜风流》被视为乖僻喜剧的源头,导演卡普拉被称为乖僻喜剧之父。所谓“乖僻”,是指主人公的性格不符常理,有违“人之常情”,但这种人之常情往往是社会功利和世故的一面,是对自然人性和个性的扭曲,违背它,意味着向世俗、教条、媚俗、虚伪开战,反倒是文艺复兴精神的体现。从这个角度讲,《一夜风流》是“魔鬼的笑”,具有社会批判意义。但问题并不这样简单。20 世纪 30 年代是美国经济大萧条的年代,社会矛盾激化,就连克拉克·盖博出演这部低成本影片,都是他当时签约的制片公司为了向哥伦比亚公司抵债的结果。这部低成本影片所以大获成功,一举夺得当年的 5 项奥斯卡大奖,完全是因为这部影片所具有的典型的类型电影特性。

类型电影是好莱坞商业影片的主旋律,在当时经济不景气的条件下,塑造一个穷光蛋凭借勇气、头脑、个性获得千金小姐垂青,从而一举成名、飞黄腾达的美梦,自然为消解大众的不满铺平了道路。人们都记得彼得不要一万元的赏金,只要三十九元六角的投资,这一情景感动了女主人公,感动了百万富翁,也感动了千万观众。观众没有意识到,这样一种梦想已经不知不觉被植入头脑:三十九元六角的投资可以获得百万美金和千金小姐,只要你有好运气,说话乖僻有趣。“美国梦”的确是不同凡响。

类型电影要有大明星,本片就有。《乱世佳人》中白瑞德的扮演者盖博出手不凡,将一个“灰姑娘”式的理想人物塑造得极有魅力,英雄救美,亲切有趣。

类型电影要有一套拍摄模式,本片中的意外、幽默、忘形等喜剧性因素的运用十分成功。同时,本片的剪辑风格特现了剪辑观念的重要特征:早期好莱坞和《战舰波将金号》等前苏联影片所形成的累积法剪辑,它与其后逐渐形成的流畅剪辑和突然出现的跳接,形成剪辑风格的三种基本观念(在视听语言解读中我们将详细分析它的特点)。如果说卓别林将喜剧电影拍成艺术片,那么从《一夜风流》开始,喜剧片成为真正意义上的类型电影和主流影片。“乖僻”的招牌并不能掩盖它的主流性质,它不但不具有社会批判意义,反而以更高级的、隐秘的手段为人们