

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

# 世界电影史

 **E-BOOK**  
网络资源 电子图书

## 序言

那是 1937 年，在当时还附设在人类博物馆里的电影资料馆举行的一次电影放映会散场时，乔治·萨杜尔向我吐露了他打算写一本电影史的想法。老实说，我当时对此事并未予以重视，根本不曾预料到他这一决定将在我们对电影的了解上产生重要的作用。

乔治·萨杜尔当时在影评界还是个新来的人。同他此时对超现实主义和共产主义这两大抉择相比，上一行将成为他终身事业的决定，在当时看来，似乎出于偶然，无关重要。

人们当时甚至没有把他列入那些对《电影评论》有贡献的超现实主义者中间。

因此我当时怎能企待他来实现我在奥里奥尔与布鲁纽斯身上，或在皮埃尔·亨利与让·米特里身上未能实现的希望呢？后二人可说是活的百科全书，他们看过许多库存的影片，阅读过许多宝贵的资料，并曾慷慨地将这些资料供我使用过。

以上四人都是法国著名的影评家，奥里奥尔曾于 1928 年创办《电影评论》，让·米特里曾于 1936 年同本序作者朗格卢瓦创立法国电影资料馆。——译者。

再从另一方面来说，人们当时也会这样想：乔治·萨杜尔怎能比从 1915 年起就参与电影工作的路易·德吕克或是莱昂·穆西纳克的著作带来更多的东西呢？除了那些醉心于《芳托马斯》的年轻一代人所固有的不同意见和不同偏好之外，还能有什么呢？

《芳托马斯》(FantoMas) 法国早年的惊险片(详见本书正文)影响一直至今，60 年代仍有以此为内容的彩色宽银幕影片出现。——译者。

当时，假如有人告诉我即将出版一部由皮埃尔·亨利写作的电影史的话，那我将怎样兴高采烈、热情满怀地来欢迎它，因为我相信，这位作者在这样的书里，为了我们大家的利益，一定会向读者提供他从年轻时起作为最早有见识的电影爱好者之一累积下来的知识。他是路易·德吕克的好友，是《大众电影》的主编、《电影》杂志的撰稿人、《我的电影》的负责人、《电影杂志》的评论家，同时也是“法国电影俱乐部”的创办人之一。就是到今天，这位通晓电影的人写的见证性的文章仍然非常重要，因为他对影片的论述可以弥补我们今天对那些再也无法看到的优秀影片的了解不足。

因为在 1937 年，电影史基本上是一种从作者直接经验和亲身经历的知产生出来的见解与判断。

电影初期的情况也是如此，1909—1912 年间出版了一些最早论述电影起源的小册子，然后是在这些小册子启发下写出来的一些著作，这些著作既真实而又有片面性，旁征博引而又零星不成系统，其中最后一本著作曾在 1926—1931 年间引起一场关于电影发明的争论，因此出版了许多重要的原始资料。如果没有这场争论，这类资料可能早已散失；这件事一方面说明，“差不多”思想的危险，同时也显示出版一部著作的好处，即便出版一部错误的著作，也会因此引起批评，从而可以发现一些新的情况，而这也正是萨杜尔从中获得的教益。

因此，所有当时已经出版的或者正在编纂的电影史，都是对多年来观摩的影片和经历过的争论与看法的一个鸟瞰，或者更明确点说，是一个批判性的概述，旨在使人对电影艺术及其进步有所认识。一句话，电影史在 1937 年只不过是电影评论的一个派生物而已。

只要浏览一下 1935 年出版的巴尔台希和布拉西拉什合著的《电影史》的最早版本（这是 1937 年前最后出版的一部电影史），就可以发现，它的价值不在于显示过去，而在于布拉西拉什对他看过的影片及其制作者加以描述、说明、确定其地位高低，由此表示其判断的可靠性。但是，这种写法只适用于他个人了解的、亲眼看到的影片，也就是说，只限于他所知道的，并当时在大家心目中认为是唯一重要的无声电影和有声电影的一个很短的时期。

正是由于这种判断的可靠性，才使该书引人注目，并具有历史的价值。只要把此书 1935 年的版本与其他版本相比，就可明了以后他们作为历史增添的一切，只是歪曲了它的原来面貌，并且由于淹没了只在原先简明叙述中存在的基本特点，从而损害了它的原有价值。

影评家只有在他的判断预言到未来时才涉及历史。正是由于这点，所以路易·德吕克的著作属于历史的范畴；也正是由于这点，他的著作多年来成为许多电影史的唯一参考资料。

反之，电影史家的优越性在于回顾过去，他的判断的可靠性不是超过现在去预言未来，而是相反地，穿过那些使他看不清的阴影和虚假的前景去追踪过去，以便显示过去的面貌；而要做到这点，不深入过去，不了解过去的复杂现象和它的全面情况，那是根本不可能的。而要深入了解过去，只有大量搜集资料，使用一些必不可少的鉴别、判断与考证的原则，才能办到。

因此，象摩西纳克、夏伦索尔、德吕克这样只能朝着与过去相反的方向、从论述现状来影响未来的人，是电影的见证人，而不是电影史家，尽管他们的著作在历史上很重要——到今天也极重要，尽管他们在观察现状时，也试图与他们的时代保持若干距离。

乔治·萨杜尔和他们正相反。他的力量和他作为史家的特点恰恰来自他对电影的一无所知：他已经出版的主要著作，不是论述电影的起源到 1917 年这个对他来说完全是陌生的时期吗？正是这种萨杜尔自己也完全意识到的无知，迫使他把电影史当作中古史那样来写作，迫使他多年来孜孜不倦地从事研究，追本溯源，广泛搜集原始资料，使用一种卓有成效的资料考证方法。

而且也正是由于这种无知，使我们今天可以这样说：正如电影有戈达尔之前的电影与戈达尔之后的电影一样，电影史也有萨杜尔之前的电影史与萨杜尔之后的电影史。

读者倘若不信我这番话，不妨去翻阅一下巴尔台希与布拉西拉什新近出版的两卷电影史，同他们在 1935 年写的电影史作一比较。

戈达尔（Jean - Luc Godard）：1930 年生，法国当代导演，新浪潮的代表人物之一，在电影表现方法上打破过去电影的常规，有不少创新。——译者。

而萨杜尔令人钦佩之处正在于他的自觉意识；他在将电影史那段不为人所知的部分（从卢米埃尔到格里菲斯这个范围广阔的时期）理出头绪，恢复其历史原貌之后，再写 20 年代这段当时似为人所熟知的历史，对他来说，就容易得多了。

萨杜尔每当感到史实不足，无法判断之时，宁可中途搁笔。对他来说，他也需要以历史家的眼光，而不是以日常影评家的眼光来重新观看影片，重新思考他对作品的看法。

这种一丝不苟的作法他一直信守不渝，直到他生命的最后一天，他还不断要求我给他放映影片。

一个艺术史家既然有实在的作品可资研究，当然不会满足于史料的叙述。显而易见，电影史家也不会满足于一些年表、传记性的、经济的与技术性的文献资料，如果有影片可供他观摩，从而可以用今天的眼光来观察这些影片的话。

乔治·萨杜尔的这部《世界电影史》是从他必须重新考察现存的作品中、从不丢失他所熟悉的大量文献资料的价值这一需要中产生出来的。

这部电影史并非萨杜尔积累与掌握的资料的全局总结，而是他对这些资料的初步叙述与阐明，在他的巨著《电影通史》尚未完成之前，他想通过此书，把这些资料提供给我们了解。

亨利·朗格卢瓦

## 绪论：电影史的资料、方法与问题

B 本文是乔治·萨杜尔于 1964 年在威尼斯举行的电影史学圆桌会议上的报告，曾发表在《新评论》杂志第 47 期上。

我们可以将电影史家据有的资料归为三大类：一、书面的原始资料和参考材料，包括手抄稿或印件；二、口述的原始资料；三、胶片上的原始资料，亦即影片本身。

一、书面的原始资料电影史家视为最珍贵的原始资料乃是同影片的摄制或某项发明同时代的资料，这样的资料有助于断定日期，编出有关的年表，确定艺术的或技术的发明时序。

因此，各种期刊——日报、周刊、月报、年鉴——对于研究者来说，都有特殊的重要性，虽然查阅这些期刊很费时间，而且颇为困难，但收获往往很大。

(1) 电影的发明时期 (1896 年之前)：此时期最丰富的期刊资料是科学杂志与摄影公报，在这些杂志、公报中，除了摄影机的说明和发明家取得的专利权之外，还可以找到有关活动形象的节目的报道，这些报道可以称之为电影评论的最初雏形。

(2) 先驱者的时期 (1896—1908 年)：这时还没有专门的电影杂志，但记述影片或电影放映的专栏和电影广告却可在专门报道演出的期刊上，特别是在报道杂耍场、音乐咖啡馆和游艺戏院演出的期刊上找到。另外，在巡回演出商主办的同业刊物上也有关于电影的专栏，这些巡回商人当时是影片的主要买主。

在影片出售成为通例的时期，从为影片所作的广告中可以相当准确地断定影片的发行日期。在影片的生产国，发行的日期一般同拍成的日期相近；而在国外，则可能相距颇远，因为影片的出售可以因种种原因推迟到数月或

数年之后。

影片发行商出版的目录也是这个时期的另一主要原始资料。这些目录总的说来大多标有日期，或者很容易根据各种材料的综合来判定其具体的日期。有些发行商兼制片商，例如百代公司，还出版一些增刊，后来又变为月刊，这些刊物可作为编制影片年表的基础。

这些目录所列的影片普遍都有顺序号，可以依此来编制影片年表，但对编号采用的方法加以认真的研究。

以人们所熟知的最早的影片目录，即卢米埃尔公司在 1897—1905 年间出版的目录为例来说，它在 1897 年出版的头五本目录就列有标号的 785 部影片。这些影片起初是按类别排列，而不是依时间先后次序排列。人们可能认为，开头的两本目录（共列有 487 部影片）是一个整体，而从第三本目录起标号是以时间先后为序的，因为这本目录一开头便是《英国女王维多利亚即位五十周年纪念》的一些图片，而这部影片是在 1897 年拍摄的。

然而，1897 年出版的第四本目录却在第 653 号上列出了那部著名的《火车到站》，该片却是路易·卢米埃尔于 1895 年夏摄成的，与《出港的船》是同时期的影片，而后一影片却列在第一本目录上，标号为第 6 号。因此我们认为，在 1897 年的第四本目录中列有几部摄于 1895 年或 1896 年而在前三本目录中被遗漏掉的影片。反之，第六本目录倒可当作概略的年表，同 1900 年的目录及作为其附录的 1901 年补遗的四页名单一样。如果要确定发行的月份，那还须从时事杂志、官方的旅行日期以及国家葬礼、各种揭幕典礼、展览会等方面的记录上寻找精确的依据，当然也容易从新闻报纸和历史著作中发现这些材料。

（3）1908—1920 年之间：1908 年之后，电影企业的发展引起同业刊物（周刊或月报）的出版。在法、英、德、美等国，许多同业刊物每期都按周刊登发行的影片，这样，人们就可以依照这些影片在生产国最初发行的周次，为主要国家编制影片年表。在这些刊物上，人们也可以找到影片的故事梗概，有时还有主要演员的姓名，制片商或发行商的大名总是会有的，然而直到 1915—1916 年间，还几乎从未看到导演的姓名，因此很难为无声艺术时代的许多先驱者编出他们的影片目录。

1908 年之后，日报上广告越登越多，有些日报还介绍一些主要电影院的上映节目，这就能使人们得以确定各国首都或大城市上映首批影片的日期。

（4）1920—1930 年间：这个时期在各主要国家相继产生了独立的电影评论，同时，那些同业周刊也继续发展，其读者主要是“影迷”或电影创作者们。自此，导演的名字方被列出，他们的名字成了编制影片年表的主要关键，并且由此能够轻而易举地列出他们导演的影片目录。

尽管这些同业刊物旨在大做广告，招揽生意，可是它们提供的情况却比早期专供电影爱好者们阅读的杂志更为准确、更为详细，后者除了对几个大导演之外，对当时错误地被认为是不重要的影片漫不注意，时常不提这些影片的导演姓名，也不提共同制作者的姓名。

关于“无声艺术”时期的情况，电影史家更应认真地查考同业的报刊及其年鉴。在这方面，特别要重视 1920 年以来纽约出版的《影片年鉴》，这是由《电影日报》社出版的，从中人们可以找到 1918 年至今美国发行的全部影片的细目和每三年编出的索引，列出这些影片的导演、摄影指导、编剧、

主要演员等等的名字……(5) 1930—1945 年间：这一时期出现了最早的电影史，在法国，莱昂·穆西纳克和路易·德吕克是这方面的先驱者，在供专业人员、电影爱好者及“影迷”阅读的出版物上，提供的情况也比以前更为准确。

关于有声影片开始后的时期，可以根据当时的出版物，很容易地列出各国摄制的全部影片目录，包括长片摄制的准确日期及其摄制合作者的全部名单。

丹麦的奥佛·勃鲁森道夫在 1940 年后出版了一部电影创作者人名词典和一部影片片名词典。同样，在大战期间，英国电影学会的刊物《画面与音响》也开始出版《影片索引》。

虽说关于一个导演的作品专述早在 1920 年就有一些先驱者从事此项工作——在法国最突出的是路易·德吕克——可是这些出版物却给电影创作者的影片目录规定了形式。

以前，一个影迷，甚至一个电影史家要知道那些重要的日期真是困难重重。《画面与音响》出版的第一期影片目录是专记述查尔斯·卓别林的作品，标明他第一部影片的制作日期为 1914 年 1 月。而外国研究“夏尔洛”的专家，如法国的皮埃尔·勒普洛翁等人前此曾把卓别林开始拍片的日期定为 1912 年，这是因为他们未能研究美国的同业杂志所致。

(6) 1945 年以来：这时关于电影创作者的影片目录大大增加，它们是由各种杂志或出版商刊印的。

五花八门的影片说明书（它们的不同样式直到战后才统一起来）也大大增多，尤其在近十年更是如此，电影学会、电影俱乐部以至各种文化组织都发行这种说明书。它们不是用来记述影片创作者，而是记述影片而印行的。仅以用法语印行的来说，这类说明书在 1946 年至 1962 年间就出了 1500 种（根据让·朗博特收集的资料），有的说明书只是打印的一页纸，但很多说明书却是铅印的，长达十页或更多。

我们可以把意大利人首先印行的出版物（《多角丛书》）称之为“影片分析”，这些小册子按镜头号码次序分析影片的蒙太奇，它们刊登一些从影片的拷贝翻印出来的照片，描述每一个镜头长多少米，合多少秒，等等……这类出版物由于公众的冷淡不能继续出版。然而，自 1955 年以来，电影爱好者的增多又促进了影片分析的出版（法国在这方面尤为引人注目的是《前台》杂志社发行的这类出版物），它依据正片拷贝在放大机下进行分镜头的研究。这类出版物的科学价值也许不如 1946—1947 年间意大利的出版物，但仍不失为一种参考材料，而且比起 1920 年以来专为“影迷”刊行的《影片故事》那种编辑极其草率的商业性出版物来，要严肃得多。

在许多国家，电影研究者、史学家、影评家、电影爱好者以及电影俱乐部的领导人等都出版了影片目录、影片说明以及影片分析，相形之下本国影片的目录却为数不多，这类目录主要是靠电影公司来出版的。

手稿资料要深入研究一部影片，一个重要资料是它的原始电影剧本。一部长片的电影剧本可以采取“技术性分镜头剧本”的形式，付印几十份，分发给技术人员和演员，1920 年以来——那时这种剧本显然还未十分流行——有些电影剧本以原稿或文学剧本的形式由作者交给书店出版。

不论手稿是打印还是付印成书，这些电影剧本都是拍摄前的工作计划，在拍摄或剪辑过程中都会作出重大的修改。举早期这类出版物中的一个例子

来说,《流浪女》的剧本是路易·德吕克于1923年付梓的,里面就没有影片本身含有的这样一个动人的画面:一个孩子玩的气球,向着观众迎面飞来,愈来愈大,最后变成大特写。这个画面是在拍摄时临时加进去的。

因此,我们不能把一个电影剧本或一个分镜头剧本看作是“一部纸上的影片”,而只能把它看作一部影片的拍摄计划,最初草图或草稿,影片本身才是主要的文献,它使人们能够按镜头、按场景一米一米地进行分析。不过这种分析也要格外小心,要有若干保留,其道理将在下文说明。

至于其他手稿,诸如导演、演员、制片人、技师等留下的档案材料对史学家来说,当然也是极为重要的。这类材料常常在电影创作者还活着时就遭到毁坏,更多的散失于他们死后。例如,路易·卢米埃尔的档案材料除了那份1895—1896年间的信件抄件之外,似乎早在他初期拍摄影片时就丢失了。百代公司有关1910后十年间电影生产的档案材料在这次大战结束时还存在,可是不久就散失和毁坏掉了。

最后,还要谈一下图片资料:如广告、剧照、节目单等等,这些资料即使刊行的数量很大,也仍然很快地被散失掉,而且在各国的档案里也很少将它们当作保存的对象。

然而我们要特别指出:1904年后,美国为了实行版权法,许多印在纸带上的影片一直到1910年还保留在华盛顿的国会图书馆里,梅里爱、鲍特等人的许多早期影片也就因此而被保存下来。

二、口述的原始资料从某种意义上来说,新闻记者收集与刊登在报上的访问记可以看作是口述的原始资料,虽然它们多少都经过它们作者的转述。

在这类新闻资料之外,近年来还出版了许多电影创作者的访问谈话,谈论他们的作品以及他们长期完成的工作。这些访问谈话因此成为真正历史性的调查材料。

1950年以来,这种访问谈话在抄录成文之前常通过录音机录制下来,这大大增加了材料的可靠性。从前,史学家们和电影界人士只可通过速记或按音记录的材料来调查电影先驱者的情况,现在则最经常地采用录音机,这样,在书面资料之外又增加了磁带录音这样的声音资料,它的好处是把那些电影大师们的声音保存下来。

关于这些口述的证明,要注意到它们大多是即兴谈话,其可靠性是令人怀疑的,尤其是谈到久远以前的事情更是如此。十年、二十年、三十年以至四十年过去之后,一个电影创作者的记忆与想象会互相混同,把一些传闻或一些毫无根据的说法当作真有其事。

例如,乔治·梅里爱就多次声称,甚至还这样写过,说他导演了4000部影片,这个数字比实际情况,也就是比他的目录上记录的影片数夸大了五倍到十倍。

对于任何一份口述的证明材料,不论它是调查的记录,还是速记材料或是录音带上的资料,都应把它和同时代的书写资料与印行材料相比较,仔细鉴别。

这不是说那些文字材料都应永远看作是“货真价实”,毫无差错。在雷内·克莱尔于美国拍摄的那部影片《明天发生的事情》中,主人公每天晚上都收到一份次日早上出版的报纸,他获悉自己在数小时内即将毙命,然而他却幸存下来了。事实证明这是一个伪造的消息。电影界伪造的消息为数很多,

绝不比普通的新闻报道要少，所以我们要备加小心。

对书写材料、印刷品、手稿以及口述资料的评论，判断它们的作证价值，长期以来已成为史学家们研究的对象。因此对这种评论在这里无须再作深入研究，在这方面，无论是电影史或是一般历史，都运用同样的方法。

但我们对胶片上原始资料，对影片的画面与音响，却需要作一番深入的研究分析。

三、胶片上的原始资料对于电影史家来说，影片是一个基本的要素，其重要犹如绘画对于美术史家一样。

任何一个美术专家都深知，博物馆储存的一幅作品同它刚从画家工作室送出来时是不一样的。它会老化、会退色、会破损（象伦勃朗的那幅《夜之圆舞曲》那样），也会受到修补以至复制。

伦勃朗（1606—1669）：荷兰著名的画家和雕刻家。——译者。

一个电影史家更不应该忽视这样一个事实：影片在它们上映期间会遭到删剪和改动，这种删剪与改动常常比文学作品在手稿或付印时的删改更大，有时几乎到了面目全非的地步。因此人们要问：胶片上的原始资料是否真正保存下来呢？影片的寿命是否比纸张、羊皮纸或画布更短，尚未得到证明，但影片的保存确是更为困难。倘若条件不好（温度、湿度等方面），胶片就会产生化学变化而致完全毁坏。

更多的情况是胶片毁于疏忽、事故或因贪利放映太多。

图书与期刊，至少从一百五十年以来在所有的大国由于法定存档的结果，一直被保存下来，可是直到1964年，系统地保存长片与短片的国家却非常之少。当然，制片商常将他们的影片底片库存若干时期，但是一旦当这些影片被认为失去其商业或放映价值时，它们也会遭到销毁的下场，以便“腾出地盘”和回收生产胶片的原料（赛璐珞和银）。

企业的倒闭在这方面也起到作用。大家都知道，1920年左右，乔治·梅里爱面临破产，只好将他全部底片论重量拍卖出去。安全法规有时也起到推波助澜的作用，例如从1950年起就规定，必须完全使用不燃性的胶片拍片，结果导致了大批数量可观的赛璐珞正片与底片完全被销毁。

1945年后电视业的发展表明，一些被人们认为永远“失去放映价值”的老影片居然在荧光屏上重新得到它们在大银幕上失去的地位。这种情况促使人们对老影片更为重视。

但是，在这些影片底片被卖给电视业的专门部门之后也会引起对影片的删剪。例如，为了重新剪辑，以便放映时间由100分钟减到45分钟，必然要毁损原来的影片。在上述因素之外，再加上事故和战争，影片的毁坏在有些国家在某些时期中可能达到产量的百分之九十五以至百分之九十九。

这些损失是无可弥补的。如果人们知道1895年至1900年间摄制的卢米埃尔的影片是代表一个宝藏的话，那么不妨设想一部在凯撒、孔夫子、亨利八世、梅迪西斯、德川家族、路易十四或加里波弟时代演出的影片即便是低级商业性的作品，它100米的价值该有多大！毫无疑问它会推翻我们对过去几个世纪的社会风俗、人的姿态、服饰、语言和表达方式的概念。

我们能否确信我们在艺术问题上对于当代的或比较久远的影片能够作出正确的判断呢？我们能否把握自己不象17—18世纪的教会机构或行政机构那样行事呢？这些机构把罗马式或哥特式的壁画、建筑与雕塑视为野蛮的东西，下令加以摧毁。1921年倘若有一批第七艺术的卫道士们受命筹办一



个电影博物馆的话，他们就一定会把路易·费雅德的影片一笔勾销，因为他们把这位当时曾是电影艺术主要大师之一的人物看成是一个“杂货商”。

各种各样的电影资料馆尽管资金短缺，为了尽快装饰门面，只注意收集一些有名的杰作，但是正如亨利·朗格卢瓦经常一再说过的那样，它们在原则上应该保存所有的影片，不仅要着眼于它们的文献价值，也要考虑它们的艺术价值，因为这些影片的同时代人并不总是判断得那样公允的，这就需要未来的史学家与评论家在 21 世纪来发掘第七艺术中的格列柯、保罗·乌切洛、凡·高和杜阿尼埃·卢梭。

格列柯 (1540—1614)：生于希腊，先到意大利、后定居西班牙的画家；保罗·乌切洛 (1397—1475)：佛罗伦萨的雕刻家、画家；凡·高 (1853—1890)：荷兰画家；杜阿尼埃·卢梭 (1844—1910)：法国画家。——译者。

那些幸免于当时破坏的影片也会受到重大的改变。为了说明这一点，让我们回想一下，一部电影作品要经历多少个连续的阶段。首先它是拍成片段的底片，然后集中起来进行画面与音响的剪辑，形成影片的最后底片，最后按照不同国家印出几十部或几千部的正片拷贝。如果这些拷贝大多散失的话，甚至连原始底片也丢失的话，还可以通过翻印的办法从一部正片拷贝中翻印出“复底片”，由此再洗印出别的正片拷贝。

关于影片的声音部分，可以分为所谓的国际声带与对话声带两部分，前者专录一般声音与音乐，后者在配音译制中代之以另一条声带，由另外的演员配上与原版片不同的语言。

现在我们来研究一下默片时代的各种不同情况，看看各影片资料馆保存这类影片的情况如何，史学家们是怎样观看这类影片的？这可以从三方面来谈：(一) 无声片时期的拷贝；(二) 根据这些原来的拷贝翻印出来的影片；(三) 根据原来底片重印的拷贝。

(一) 无声时期的拷贝这类拷贝常常是无价之宝，堪称为电影方面的古籍，但如果放映次数太多，就会使它们迅速毁损。所以需要翻印之后方可在电影博物馆里向观众放映。

但是，这些原来的无声片拷贝最好能供研究人员与史学家们观看和研究，当然要有极其严格的条件，就象图书馆里借阅手稿那样严加控制。依我们之见，观看这种影片应该不用放映机，而用看片机(人工的要比电动的好)。

为研究人员准备的这种设备可使他们象读一本书那样来考察一部原来的拷贝，而不再需要在黑暗的放映厅里观看。这种看片机能够在画面上停下，可以倒退重看，也可以多次从头开始来看一场戏或一个镜头，而不受每秒钟 16 格那种机械节奏的限制。在这种看片机上还可以附加一个计米器，这样就能够精确地对影片的剪辑作出分析。

凡是专门研究原来拷贝的人绝不要忘记，这种拷贝由于事故，或者出于故意，内容可能有改动。

(1) 事故造成的改动一部影片在放映期间会断裂或者变质，这样就要剪去一米或数米。这些删剪在原来的拷贝上可以从粘接线上看出，除非象常见的情况那样，损坏的部分是在一本影片的末尾。

这些删剪常常造成场景的前后倒置。有个巡回放映商放映百代公司的《基督受难》一片达二十多年之久，他跟我讲起这样一件事：他这部影片的拷贝损坏太多，常常断片，粘接的工作是由他的孩子们去做的。因此，有一

天放映时，基督在十字架上死去的场面竟出现在他受审于罗马总督庞斯·比拉特和登上喀尔维山之前。

喀尔维山：传说为基督受难之地。——译者。

如果影片所表现的是一个象上面那样众所周知的“剧情”的话，恢复原来蒙太奇是容易做到的，但在旧拷贝的再剪辑中，类似的错误还是会发生。

(2) 故意作出的改动无声片时代，一部影片由两个因素构成：画面以及中间插入的作为对话与解释词之用的字幕。为了在国际市场上流通，影片字幕当然要译成上映国使用的语言。

但是，这些字幕往往成为真正的改编，由于多方面的原因，这种改编改动了原来影片的蒙太奇甚至剧本。姑举数例如下：保罗·齐恩纳的《尼鸠》(1925年摄制)有两种外文版，一种是法文版，一种是丹麦文版，从两版本中各取相同部分的一本，作一对照，就会看出两种叙事方式大不相同，甚至动作中少了一个人物，两种版本都和原来的德文版很少相同之处。

D. W. 格里菲斯的《两孤女》在美国的原版片共有12本，到了法文版只剩下10本，而且被改编者雅克·卢莱改得面目全非，尤其那些涉及法国大革命的场景更是如此。该片上映之后，由于保皇党人的示威反对，内容又重新作了修改。

爱森斯坦在《论电影的形式》一文中谈到一个颇有意义的例子，说明改编可以改变一部影片的原意。在那部德国影片《丹东》(1921年摄制，布科维茨基导演)中，当卡米尔·德穆兰被宣判死刑时，丹东向罗伯斯庇尔脸上吐唾沫，罗伯斯庇尔用手帕擦脸。

在鲍埃特勒为苏联改编的版本中，这两个革命首领的冲突被略去了，但是罗伯斯庇尔擦脸的镜头却保存下来，为使观众感到他在哭泣，影片中加上这样“解释性”的字幕：“为了争取自由，我只好牺牲我友卡米尔·德穆兰。”

原名《暴风雨中的孤儿们》。——译者。

爱森斯坦本人想必也从这种“蒙太奇的创造性作用”中得到启示，在他早期从事电影工作时，他把《马布斯博士》(弗里茨·朗格导演，1922年摄制)这部影片搞成苏联版，他和他的合作者爱斯特尔·舒勃商定，使片中某些场景带有与德语原版片不同的含义。这部由富有才华的人改编的《马布斯博士》如果还存在的话，把它同弗里茨·朗格的原版片相比较一定是饶有趣味而且富有启发的。

爱森斯坦的那些杰作在国外也同样遭到很大的改动。我曾多次看过他的影片《十月》的英、美版(被改名为《震撼世界的十天》)，1948年我在我的《一种艺术——电影的历史》一书的第一版中写道：“即使对那些熟悉事件本身并自称可以重予描写的人来说，影片故事也是难以看懂的。”我的这番责难绝非针对爱森斯坦，而是针对他的改编者，因为到1959年，当我看到《十月》的原版片时，发现它的叙事非常清晰、连贯，同这部影片的其他语版截然不同。

对于《战舰波将金号》(1925年摄制)中最有名的那个段落，即台阶上战斗的场景，德国检查机关于1926年3月该片公映时，强令剪去近15个镜头共20余米，因为这些镜头被认为过于残忍、过于暴烈。这些删剪不仅是对影片拷贝，而且也行之于翻印的底片。1941年夏，《战舰波将金号》的原

版底片连同一列疏散苏联电影资料馆部分影片档案的火车在莫斯科郊外一起被炸毁。德国翻印的底片于 1945 年在柏林被缴获，就是这部底片于 1951 年被用来制成《战舰波将金号》的有声版，但 1926 年被德国检查机关强令剪去的部分却无法弥补，所以我们在影片中再也看不到爱森斯坦最有名的那些画面了。然而，这些画面在国外的一些无声片拷贝中倒还保存着。

这些由于事故造成的或故意作出的改动可以引起争议颇大的不同看法。在他那部很有声誉的著作《论电影艺术》中，欧纳斯特·林格伦曾指出，普多夫金在那部论述蒙太奇的有名专著中曾经以他的影片《母亲》（1926 年摄制）中的一个场景为例，列举了许多画面，但是这位英国史学家在普多夫金的这部影片中却没找见这些画面。事情可能是，普多夫金并不是以他的影片为依据，而是只相信自己的回忆，所以他谈到的镜头只是他构思期间的设想，根本没有拍摄，或者在剪辑时被删去了。

一个创作者的回忆很可能是不确切的，哪怕是影片摄成两三年之后也会如此。关于这一点，有段轶事颇有兴味。德国的电影剧作家与戏剧家弗雷德里希·沃尔夫 1933 年后避难到苏联，曾写了《马门教授》的剧本，这部在 1938 年摄成的反法西斯影片曾获得极大成功。1941 年，弗雷德里希·沃尔夫当了战地记者，这时战事在莫斯科周围进行。他和自己的部队失去了联系，受到苏联巡逻队的盘问，因为他这个记者显然是德国人，行迹可疑。他自称是《马门教授》的编剧，于是巡逻队要他讲述影片的内容。很有意思，他的叙述居然同盘问他的人的回忆不相符合，何况这部影片的作者又添加了一些影片中根本没有的情节，因而必须要以别的证据来证明弗雷德里希·沃尔夫不是希特勒的空降特务。

我们早先也曾经同意欧纳斯特·林格伦的说法，直到我们看到《母亲》的俄语原版片（它和英语或法语版很有差异）的那天，才相信普多夫金叙述的那些镜头确实存在，这些镜头可能是在后来的一些外语版中才不见的。很自然，只要对这部影片的俄语版与英语版中那个涉及到的场景细加分析，这样的争执是不难解决的。

一部原版拷贝发生改动的原因是随技术发展的阶段而不同的。我们有必要回溯一下这些技术的发展阶段，因为一部影片的外形也可以使人们对一部毫无所知的作品推断出它的产生年代。

（3）无声片技术的发展最初，在路易·卢米埃尔时代，影片只是普通的活动照片。它们的长度很少超过 20 米，放映的时间不超过一分钟。它们一次拍成，还没有真正的蒙太奇可言。然而，有时摄影师在拍摄一个官方检阅游行时，为了避免冷场，会停止拍摄一段时间，然后再接下去拍。这样，就产生了拍摄过程的中断，但还没有蒙太奇。直到 1900 年前夕，由于放映机片盒的改进，才使人们为了放映目的，能把描写同一题材的几部影片集合在一起，由此组成了最早的、比较详细地讲述一个故事的文献纪录片，例如《基督受难》就是这样一部影片。

在 1900—1908 年间，影片的长度日趋增加，到这个时期结束时，一本影片的标准长度规定为 300 米左右（1000 英尺），这样的规定同当时使用的放映机片盒容量是一致的。

这个标准先在美国确立，然后在 1914 年左近扩展到全世界。

影片开始是黑白片。但是，到 1900 年前夕，有人想为影片上色，一张画面一张画面地由专门的工人着色。不论这些人手艺多巧，也无法使颜色总

是准确无误地着在同一部位上。

1908年之后，这种缺点由于采用镂空模版的方法而被避免了。但这种着色法只存在到1914年的大战，此后就被1900年后与之竞争的“染色与调色法”所替代。这样，表现失火时画面就染上红色，表现黑夜时则染上蓝色，等等。把染色与调色相结合的方法能够产生一定的艺术效果，例如可以用绿色与金黄色相结合的方法来表现逆光下的森林内景。

这些不同染色方法曾被广泛使用，直到无声片时代的结束，随着印片的工业化而被淘汰。这些染色方法对早期先驱者和第七艺术的早期大师们，都是一种有力的表现方法。

例如，乔治·梅里爱的影片，只有从彩色版中才能看到它们的价值。

嗣后，无声艺术的大师们极普遍地和极细致地采用了染色与调色法，尤其是D.W.格里菲斯更为如此，在他的《走向东方》一片的某些场景中甚至还采用镂空模版的上色法。要对1920年前后法国“印象派”摄制的影片细加研究的话，最好看一下这类影片调色与染色后当时留下的拷贝。但是，这常常又是不可能的事，因为有些颜色已经产生化学反应，有的甚至连影片的乳剂都毁坏了。

谈到影片的化学结构，我们可以指出：对它作国际性的系统研究，无疑可以确定那些缺乏说明材料的拷贝的产地和日期。赛璐珞片基的组成同乳剂的成分一样，在各个国家、各个年份是有极大变化的。根据已经鉴定其制作日期的影片，我们就可以制定各国的影片年表，这些年表向电影史家提供的资料，其准确性甚至比放射能探测对史前历史学家和地质学家提供的数据更大。

此外，这种资料还可以通过影片的外形材料来加以补充，例如可以根据拷贝两边孔眼的数目、形状以及在片底时常印上的胶片工厂的商标来研究，就象通过水印来辨认古代的纸张一样。

最后，对影片画面本身的研究也能得出极多的资料，例如时装的样式，尤其是妇女时装的样式，植物生长的状态等等。关于这方面的问题我们下面还要谈到，因为它们不仅与原来的无声片拷贝有关，也和从底片或翻印底片洗印出来的影片有关。

（二）根据原来无声片底片重印出来的拷贝根据无声片底片重印的影片乍看起来似乎最确实可靠。因为，如果一幅旧的版画破损不全，而原来的铜版还保存着，那么从铜版复印岂不是可以恢复破损版面的原貌吗？可是，一部底片的内容结构要比铜版画远为复杂，一部影片的原底片很可能不全，从而恢复影片原貌成了一种揣测，尤其是在染色调色法和字幕被广泛地使用的无声片时期，更是如此。

这个时期，人们保存影片底片的方式不是卷成一卷，而是分类散放在不同的片盒里，因为各个镜头或段落是照洗印出来应染红还是染蓝等分类放在一起的……当时为了节省胶卷，只在洗印影片时才把印在纸板的字幕拍下来。当然，在影片库里存有印片的指南手册，但是，这些手册几乎全部同印有字幕的纸板一起丢失了。

在这样条件下，必须把底片重加联接，而这种联接必然是带有揣测性的，即使按照散见在当时杂志上的剧本梗概来联接也只能是这样，因为这些剧本梗概可能不准确，而且总是极不完全的。一个考古学者完全能够依据一块碎片来恢复一只古代坛子的原样，而不会发生多大差错。然而，一个剪辑

师却永远无法准确无误地依据一些散乱的、缺乏字幕的底片来恢复一部无声片的原貌。

这里需要谈一下字幕，它们在无声片中常占着极其重要的地位，并且常常是撇开影片作者来写的。卓别林的短片在法国发行时，总是要比在美国上映时长 30—40 米，这是因为巴黎的发行商们出于增加收入的目的，用一些俏皮话或愚蠢的笑话来使影片变长。

但是如果影片没有字幕，那就会使一部影片意义不明，或者会改变它的美学效果。

例如，D. W. 格里菲斯的影片《小麦的囤积》，我们看到的只是从原底片重印的、而几乎没有字幕的一部拷贝。这部影片最扣人心弦的那段戏就是，当那个发财的粮食投机商在家里大开宴会的时候，镜头突然中断，插进一个极短暂的镜头，展示饥饿的人们正在面包铺前排成长队。这可能就是这位伟大的美国导演发明的平行蒙太奇的最早例子。

如果换上这样的字幕：“史密斯家大设盛宴之时，穷人们被他弄得几乎饿死”，那么，效果就会显得不那么惊人，而这样的字幕在原来拷贝中可能是存在的。

我们所以坚持认为染色时期的底片中已有推测中的蒙太奇，那是因为这个时期也是确立蒙太奇原则的时期，后世的史学家们在列举这方面例子时，如果不是出自原来的无声片拷贝，而是从后来根据底片洗印出来的影片，那他就应该格外审慎。

这些洗印片的画面时常不佳。无声片的底片在 1927 年之前全都是用单色胶卷拍摄的，而今天人们一般是用全色胶卷来洗印拷贝，与过去的条件是不同的。

（三）从无声片拷贝翻印出来的影片这种翻印出来的影片画面质量更不好，常常出现深黑的斑点。以无声片的拷贝为底翻印出复底片，然后从复底片再印出正片，这样的翻印，尤其重复翻印几次之后，必然使影片的质量变坏。接连的翻印并不是罕见的事。卓别林早期的影片，有些被翻印得把夏尔洛弄成了一个模糊的影子，至今还在放映。

着色或染色的影片一般都翻印成黑白片，很容易看出原先彩色的痕迹。手工着色的影片翻印之后，在人物周围会有一团活动的模糊影子。

所以，从一部着色影片翻印出来的影片与原先的画面相比，多少有点象一幅版面，或象一幅从原来油画拍下来的质量不好的照片。

不过人们也可以把原片翻印成彩色片。战后在布拉格就进行过这方面的尝试，把百代公司的《基督受难》翻印成彩色，但质量很差。到了 1962 年，为庆祝夏乐宫的电影博物馆的落成，法国电影资料馆展出了一部从乔治·梅里爱的《李普·范·温克》翻印过来的很成功的彩色片。这样的成绩是可以做到的，但要用很昂贵的手工艺方法，而且有使电影史家只知道数量极有限的着色片的危险，至少通过放映会造成这样的危险。

（四）有声片的改动上述关于无声片的话，许多也适用于有声片，后者也可以原始拷贝、重印的拷贝或翻印的拷贝的方式，保存下来。

但在有声片时期，根据原来底片翻印出来的影片已经和原来的影片一致，因为早在有声片的初期，所有的底片已经按照原来影片的次序一本一本地存放起来，当然，这并不排除检查机关的删剪或出于商业考虑所作的删改。

举例来说，让·维果那部名片《驳船阿塔兰特号》（1933 年摄制）上映

时被改名为《驶去的驳船》，并且在莫里斯·约倍特作的曲子上加上当时流行的一首庸俗的歌曲，同时有许多段落被删去或者被改动。有一部非商业性的拷贝还保留着，但由于检查机关或由于害怕检查而被大加删剪。蒙太奇的痕迹尚可看出，使人们能够恢复作品的原样，但其中某些段落至今仍然是个假设。

外国的影片为了在许多国家发行，常采用配音译制的方式，改动总是很大，常常被人指责。设想一下，如果除译制片之外别无他片，如果嘉宝或玛琳·黛德丽的台词由其他女演员代为说出，那么，未来一代的人将怎样来评价这两位女星呢？可是，也应指出，原版片配上字幕也会带来不便。如果想翻印刷照时，画面上常常带有几行字体，而且这些字体有时会印在主要角色的脸上。

影片的改编作法随着有声电影的出现而继续存在。例如，有人采用配音复制的方法把一些“反对赤色”的宣传片改编成为毫无政治内容的强盗片。或者，也有人出于商业考虑把影片的长度缩短。例如，有个发行商就把爱森斯坦的《亚历山大·涅夫斯基》一片中的冰上战斗一段加以删节，因为他认为这个段落太长、太不吸引“观众”。这样，影片的蒙太奇就发生了改变。但习惯上人们总喜欢把整个段落剪去，因为这样做比较省事。

（五）纪录片和新闻片的情况上面我们对无声片与有声片的演变和改动的回顾，主要是就演出的故事片而言，对纪录片和新闻片的情况没有多谈。如果人们要考察它们对人类历史的文献价值，那就需要进行专门的研究，而我们在这里关心的只限于电影史。但是，应该指出，这些影片在为其他新闻片与纪录片提供原始材料上，远超过演出的故事片。它们可以称为“电影上的引文”，就象有些古文里的引文，可为一个已故世的大作家保存某些文章的片断一样。

当然，在写一篇文章时，被括在引号里的引文总是同对它的评论分得很清楚的。

然而，电影的情形就不一样，尤其是有声电影更是如此。例如，弗兰克·卡普拉和他的合作者曾摄制了两部反希特勒的宣传片，收入到《我们为何战斗》（1941年摄制）的分集片中，采用的素材主要来自希特勒的新闻片与纪录片。只是把这些影片的蒙太奇与声带改动一番，就使影片变为矛头指向原作者了。

同样，人们也可以根据一些真实的新闻片创造一些“演出的画面”。希特勒在大败法国之后手舞足蹈的镜头在追溯上次大战的影片中常被引用，其实这个镜头是英国动画片制作者伦·赖埃凭想象制作出来的，他用逐格拍摄的特技，把这个镜头安排在他的讽刺片《兰姆佩斯人行道》（1940年摄制）中去。当时他没有把这个镜头当作是真实的镜头，但是由于在许多影片中经常被引用，因而就被人认为是真的了。

所以一部新闻片或纪录片，由于故意，或者由于事故，会遭到很大的改动，这种改动可与文章的改动相比拟，有时甚至更大。它也可能包含真正伪造的镜头，同时它的画面与声带也可能完全损坏走样。

为了查明影片的这种改动情况，一个想要追根寻源“根据原文评论”的电影史家就决不能满足于看一次公映的影片，而不作仔细的考察记录。尤其是无声片时代的拷贝，应该一米一米地细加观察，以便发现哪些地方经过剪接，哪些地方经过改动……另外，将某些画面放大成照片也可发现某些重

要的因素。

一个依据原文和影片的历史研究的例子为了具体说明研究的方法及其工具，我觉得有必要举一个研究的实例。下面我以早期第一部在法国放映的影片，即卢米埃尔拍摄的《工厂大门》为例。

这部影片是在上世纪末在里昂的圣—维克多大街拍摄的，所以三十年来这条街被重新命名为“1894年第一部影片大街”。这个日期是该片的导演路易·卢米埃尔从1920年到他临终一直肯定的，有些人士甚至认定这部影片摄于1894年8月。

无论如何，这个日期应在盛夏时节。这部在许多纪录片中被翻印的影片，表现女工们穿着很单薄的衣裙，男工们头戴草帽，身穿衬衣，烈日当空，给人的印象是天气酷热。

那么，究竟是否一定在1894年夏天拍摄的呢？为弄清楚这个问题，我们查阅了1898年出版的由路易·卢米埃尔编辑的一本关于“活动电影机”（Cinématographe）的小册子，在这本小册子里，我们发现提到爱迪生的“电影视镜”（Kinétoscope），说由于爱迪生“电影视镜”里的影片使卢米埃尔开始他的制片工作。我们发现这个日期是“1893年左右，在法国看到从美国运来的、由爱迪生发明的机器”。

只要查阅一下上世纪末法国的科学杂志或出版物，就可以发现上述日期是错误的。

第一批“电影视镜”在法国公众面前展出绝非在1893年，而是在1894年9月，而在美国初次展出是在1894年4月14日。

对“活动电影机”的最早研究是在“电影视镜”运到法国之后，这点看来已被证实，卢米埃尔兄弟的父亲安东尼给他俩介绍了爱迪生的一部影片，并要求他们如法炮制。先是奥古斯特·卢米埃尔进行研究，未获得良好成果，又交给他的弟弟路易·卢米埃尔研究。据一些说法一致的见证者说：“1894年年底”，路易·卢米埃尔“在一个夜晚”，找到了一种令人满意的传动系统，“因此发明了活动电影机”，在这之后他提出申请，于1895年2月27日获得专利权。可是，路易·卢米埃尔却在1920年写道：“这种机器不是一下子经由我手诞生的，它需要经历好多个月的研究与劳动。”如果我们根据不同的文字材料制定一个大致的年表，对上述这些日期加以仔细研究的话，那么这部人所共知的《工厂大门》显然不能摄于1894年8月，即使是老卢米埃尔（安东尼）收到“电影视镜”的一部影片是在9月里“电影视镜”向法国公众展出之前，也就是在“1894年的夏天”，那也不可能，这是后来（1930年），由一个名叫夏尔·姆瓦松的机器匠所证实的，他曾经为卢米埃尔制造“活动电影机”的实验模型。

然而，无可争辩的证据以及当时的杂志都表明，《工厂大门》由路易·卢米埃尔于1895年3月22日在巴黎首次放映，同年6月10日又在里昂放映。

首次放映后的报道很少，它们只提到影片的名称。第二次上映之后，描写比较精确，在1895年7月30日的一份材料上这样写道：“女人、男人和孩子们急急忙忙走出来去吃午饭，有的步行，有的骑车。当工人们消失后，老板们也坐马车出来就餐。”这段文字表明至少有两种《工厂大门》的版本，因为在人们所共知的那部影片里，根本看不到“老板们的马车”出来。这部影片从开门起到关门结束，直到最后一批工人走完为止。我们姑且把这部影片称为第二版本，而在1895年被描述的那部为第一版本（有马车的那部）。

这样，我们可以提出假设，路易·卢米埃尔在他研究的初期由于还没有赛璐珞的胶片，所以用了纸底片来拍摄。两种版本的影片都是这时期拍摄的，它们摄影质量所以不好是由于赛璐珞正片是从透明度很大的纸底片翻印出来的缘故。在这样的情况下，路易·卢米埃尔很可能出于需要在 1894 年 8 月拍了第二版本的影片，即工人们穿着夏季衣服的那部影片，而第一版本的影片，即有马车的那部影片，则是在 1895 年春天才拍摄的。

直到从我的资料中发现下列情况之前，我还是倾向上述假设的：(1) 1946 年路易·卢米埃尔送我一部第二版本的拷贝，这部拷贝显然是从赛璐珞的原始底片上翻印出来的，这可以从它的摄影质量来断定，因为摄影质量很好，完全可与卢米埃尔在 1895 年拍的其他影片相比拟；(2) 在卢米埃尔工厂工作过的杜勃里埃先生在 1945 年送我几张第一版本影片的照片，是卢米埃尔工厂的场景，直接从底片上翻印过来的。照片上可以看到老板们的马车，由一匹黑马和一匹白马拉着从工厂里出来。另一幅选自第一版本影片的照片曾被登在培西与罗·杜加合著的那本书（《发明家路易·卢米埃尔》）的第 110 页上。因为照片曾被放大，而且又经制版复印，所以有些模糊不清，但是，直接从原先照片上翻印过来的照片能有这样的质量已足可排除纸底片存在的可能性了。

现在，我们又可进一步假设，第一版本影片（有马车的影片）是路易·卢米埃尔在 1895 年 3 月 22 日首次公映《工厂大门》前不久摄制的。这一假设可能与片中许多工人头戴草帽这一事实相矛盾。但是，如果查阅一下 1895 年的气象资料就可知道，这年冬天，整个二月奇寒，可是在 3 月 8 日之后，天气突然回春。同时，还需要了解里昂 1895 年 3 月 15 日前后每天的气温与日照情况，才可弄清第一版本的影片是否能在这些日子里拍摄，另外还要查明 1895 年 3 月 22 日在巴黎放映的影片是否比第一版本更早拍摄而现已散失的影片。

总而言之，广为流行的第二版本影片，在我们看来不可能在 1894 年 8 月摄制。这个日期之所以搞错，路易·卢米埃尔当然有其责任，因为他在 1898 年由于口误，把“电影视镜”在法国出现说是“在将近 1893 年”，而不是在 1894 年年中。不论人们是否同意我的结论，我这样论证的目的在于说明，人们可以将当时的印刷资料同影片本身及其画面作一对照研究，从中得出某些推断。

结论与希望应该庆贺的是，近十五年来电影史的研究已取得了长足的进步。专门的科学论著越来越多，它们或者专论某个电影创作者，或者专论某部影片或某个国家的电影。

所以就电影创作者的情况来说，电影史家已拥有数量可观的参考资料。影片目录，或一二百名导演的传记性的影片目录已在科学基础上制定并付印出版问世。就影片而言，全世界发行的索引估计有几千种，但是这些索引还是不能代替那些仿照 1946 年由《多角丛书》规定的格式编写的影片分析，这种影片分析现在为数还太少。它们当然起不到象一部影片那样的视觉作用，但是正如一本书查考起来要比影片简易得多，所以，将来总有一天必然会把编写与出版这类影片分析作为必要的工作，至少对上百部的杰出作品会这样。

一份理想的影片索引或分析应当在开头部分包括影片所有合作者的名字、各种有关日期——剧本的开始写作的日期、影片开拍与结束的日期、剪



辑的最后完成的日期、首次私下放映、首次在国内公映以及首次在国外公映的日期等等。这些日期前后有时相差很大。下面的情况不是没有可能：一部影片剧本写于 1950 年，到 1952 年才找到制片人，到 1953 年方得到摄制的许可，1954 年开拍，1955 年才拍完，然后等到 1957 年才首次公映。

在这种情况下，一个要编出不是一个影片制作者而是整个国家的影片生产的年表的电影史家，从 1950、1952、1954、1955 或 1957 等年份中选出哪年作为该片的年份呢？不同的作者在这方面还没达成一致的意见。法国人菲利普·埃斯诺尔在他编写的那部不可多得的《世界电影年表》中是以影片拍完的日期为准，这也就是技术人员称为“零号拷贝”的日期。就我来说，我主张年表中应以“上映的日期”，也就是公映的开始日期为准。我的主要理由是，文学史家在他们的年表中是以一部书的出版日期为准，作者最后完成手稿的日期只在仔细研究作品时方才列出。此外，电影史也是叙述相互影响的历史，一部影片只有向观众公映之后才能真正起到影响。

我知道，这样的选择也会产生许多不便。例如，在不加任何解释的情况下，读到下列的演员影片目录表是很令人大惑不解的：“萨维兰·马尔斯，1921 年去世，1923 年演出《车轮》”，这是因为阿贝尔·冈斯导演的这部影片是在摄制完成和它主要演员去世两年后才开始公映的。

看来，编写演员、编剧、摄影师等人的影片目录表，选择他们合作拍片的日期要比选择影片上映的日期更好些。在我看来，此问题还要继续争论，重要的是，一个史学家在发表自己的著作时要对自己选取的日期作出具体的说明。

还应指出，就国际影片目录来说，刊登各国长片的拍摄数目可能是很有用处的。然而根据官方的或同业的资料来源，这个总数可以是准许拍摄的数目（有的也许尚未拍摄）也可以是开拍的影片数目（不论完成与否）或者是检查机关发给的上映签证的数目，最后，还有银幕上实际“上映”的场次。我们认为最后的这个数目最好，可是往往不易得到，这就会使国际统计资料发生差错，——从而也使历史研究的基础之一发生差错。

此外，电影院的数目也是按照各国极不同的数据被统计出来的，包括或者不包括放映 16 毫米影片的电影院、流动放映队、露天影院、属于私人团体的放映厅等等。所以对统计资料，同样需要有历史的判断。

作为结束语，我只表达一个希望。影片的年表是所有历史著作的基础。我们现在掌握的主要是 1945 年以来欧洲几个国家和美国的一些可信的材料，有历史的著作，或商业性的出版物，别的有关材料都淹没在浩如烟海的著作中，很难得到，从而也不易查考。

还有，有人估计，1960 年左右，全世界生产的长片大约有 3000 部，但是很难列出一个完整的年表，至少对半数的影片是这样，这是因为无法获得非洲或亚洲的出版物，尤其那些用日文、中文、阿拉伯文、印地文、土耳其文、僧加罗文、朝鲜文、越南文编撰的出版物。

要把当代生产的全部长片列出年表，这不是一个研究者个人所能完成的事，但是，能否希望，这项工作由联合国教科文组织来完成呢？这样一个国际机构，要编撰出一年间全世界发行的全部长片的完整资料，哪怕是迟二三年完成，也是不太困难，花费不多的。这种年鉴当然要说明所列影片的长度、放映时间、完整的“片头字幕”、首次公映的日期等等，同时也应包括影片的故事梗概。这样的年鉴将成为今天的或今后的电影史家基本的工作依

据，同时，对于影片学家、社会学家、“大众传播媒介”专家等人来说也是一种基本的工作依据。

如果人们从当前回溯到不久的过去，那无疑地会发现，要编写 1946—1960 的年鉴困难并不大，就是编写 1930—1945 的年鉴也不难办到。但要编写 1918—1930 年间的年鉴，那就是件很艰难的工作。

最后，倘要准确地编出先驱者时期（1895—1918）的年表，特别是对影片的作者要详作说明，那就要有国际间的广泛合作与系统地交流情况的组织。然而，此项工作在有些国家已经全部或部分地完成，如在丹麦有勃鲁森道夫、在意大利有安娜·玛丽亚·普罗洛、在苏联有维希涅夫斯基、在英国有拉歇尔·劳乌等等。只要利用现代化的技术，此项工作就可以国际化。抄录那些每星期发表在同业刊物上的影片目录当然是一件繁重的工作，而且又需要到处奔波寻找，因为这类旧目录的收集为数极少。但是，如果采用照相复印，组织这类材料的国际传播，那就方便多了，尤其象 1910 年之前的影片目录现存只有寥寥数份。

在这样的基础上，也许可以最终搞出一个 1895—1918 年这个十分陌生的时期的完整的国际年表。这项工作当然不可能几年之内就大功告成，但只要有了联合国教科文组织这样的国际支援，就能相当迅速地出版近二十年来长片的世界年表。这将对电影史的一个不可估量的贡献，我们衷心期望此举早日实现。

## 前言

B 原书无标题，此系译者。所加。

在我们眼前诞生了一种艺术。绘画或音乐很久以来即已存在，但关于电影的诞生，我们所熟悉的是路易·卢米埃尔和梅里爱，而对于爱迪生或雷诺，则尚有待我们去了解。

在我们眼前诞生了一种艺术。这种艺术的前驱者和发明人虽然很多现在还活在人间，但研究这一艺术的最早情况却异常困难，因为当时人们对这些先驱者和发明人所作的少数活动很少保有资料，而当人们开始了解到电影已成为一种新的表现方法时，有关这一新兴艺术的档卷却已散失殆尽。因此，本书作者只能象古生物学家那样，从遗留下来的几根骨骸来考证一只动物的全貌，并希望这种考证不致被将来的发现所推翻。

皮影戏和幻灯这些早期用形象表现故事的幼稚方法，它们的历史还有待编写。但一般说来，这两种视觉上的娱乐对电影叙事的影响，并不大于文学、戏剧、绘画以及其他高尚的艺术，同时，也并不大于宗教画、日历画、木偶戏、漫画以及其他被人轻视的通俗性的艺术。

一种艺术决不能在未开垦的处女地上产生出来，而突如其来地在我们眼前出现。它必须吸取人类知识中的各种养料，并且很快地就把它们消化。电影的伟大就在于它是很多其他艺术的综合。

“电影也是一种企业，并且带有许多别的东西。”（路易·德吕克语）凡·高

一生不曾卖掉一张画就与世长辞，韩波留下了他唯一的诗稿而离开了人间，但他们的作品在他们故世以后却永垂不朽。这些作品在创作时物质上的花费很少，只要买些纸张和墨水或者画布和颜色，就可产生出来。可是拍成一部现代大型影片，事先却需要花费几百万法郎。而且我们很难想象，一个电影导演会拍摄几部不拟公之于世的大型影片。由于摄制一部影片需要花费很多的资金，所以要求电影创作者必须确实具备完成自己作品的各种条件。因此，把电影作为一种艺术来研究它的历史（这是本书的目的），如果不涉及它的企业方面，那是不可能的，而这种企业又是与整个社会、社会的经济和技术状况分不开的。

因此，我们的计划是把电影作为一种受企业、经济、社会和技术严格制约着的艺术来加以研究的。

我们把这本电影史划分为以下三大部分：无声电影（1895—1930）、有声电影的开端（1930—1945）、当前时代（1945—1962），最后有四章分别研究拉丁美洲、亚洲和非洲的电影，动画片，新的技术和新的浪潮。

这种分法在以袖珍本形式出版的简史（读书出版社出版）中业已采用，我们认为它比以前的版本更为清晰。但它并不排斥把电影史分为如下六个时期：电影的发明（1832—1895）、先驱者时期（1895—1908）、电影成为一种艺术（1908—1918）、无声艺术（1918—1930）、有声电影的开端（1928—1945）、当前时代。后一分法也就是《电影通史》各卷的分法。

另一方面，我们还增加了附录中影片创作者的人数，改名为“二百个电影艺术家”。

晚近的电影发展，特别是非洲的电影发展，使我们大大扩充了这本《世界电影史》初稿的范围。

## 第一章 电影的发明

在我们眼前每秒钟以 24 格画面（从前是 16 格画面）的速度转动的影片，所以能给我们以运动的幻觉，是因为反映在我们眼膜上的形象不会立即消失的缘故。我们眼睛的这一特点——或者说这一缺点——即形象在眼膜上的滞留性，可以使一块燃烧着的木炭在被挥动时变成一条火带。这种现象曾被古时的人们发现过。在 17 世纪和 18 世纪，牛顿和达赛爵士曾进行过这方面的研究。但由此打开通向电影的道路，则还有待于在瑞士出生的英国人彼德·马克·罗杰特的研究。1830 年，一位英国著名的物理学家根据他的研究，制成了物理教科书上所说的“法拉第轮”，同时约翰·赫歇尔在设计一种新的有趣的物理实验时，也做成了第一个利用画片制成的视觉玩具。1825 年由费东和派里斯博士发明的“幻盘”（Thaumatrope）是一个两面画着图画硬纸盘，当硬纸盘很快地旋转起来时，我们就看到这两个画片仿佛结合在一起了。

比利时年轻的物理学家约瑟夫·普拉托和奥地利大学教授斯丹普弗尔在 1832 年同时发明的“诡盘”（Phénakistiscope，在镜子里观看的一种锯齿形的圆盘），即是利用“法拉第轮”的原理和“幻盘”的图画制成的。

这两位研究家的发明是在同一时期出现的，他们之间并没有相互的影响。这一前进的发展在英国物理学家们以前的研究工作中，已经可见端倪。但普拉托从制造“诡盘”所得出的理论似超过他的竞争者。他确立了这样一种理论，即他的锯齿形（或有隙缝的）的硬纸盘，不但能使一系列活动画片产生运动，而且还能使视觉上所产生的运动分解为各个不动的形象。因此从1833年以后，电影的原理，无论在放映或摄制方面都已产生出来了。

在维也纳、巴黎、伦敦等地，这些小机器开始脱离了物理实验室的范围而成为儿童们的玩具。波特莱尔在1851年对此曾作过详细叙述，并认为这种玩具价钱太贵，只有阔人才买得起，而引以为憾。英国人霍尔纳在1834年发明的“走马盘”（Zootrope）给予了上述玩具以新的发展。这种“走马盘”在硬纸上画有一连串的形象，预示着未来影片的雏形。

这些小玩意产生了近代动画片，特别是奥地利的冯·乌却梯奥斯将军，他在1853年结合了17世纪以来由耶稣教徒基尔谢所创造的幻灯，在银幕上放映了动画。但是，要想创造真正的电影，还必须利用照相。普拉托在1845年曾经这样说过，可是他却无法从事这一研究，因为他由于工作过度，当时已经双目失明了。而事实上，当时人们即使遵循普拉托的建议，在技术方面无疑还是有不能解决的困难的。

电影实际上意味着“快速摄影”。照相这一概念，在今天已经十分普及，可是当法国政府在1839年为了把这一最珍贵的近代发明贡献给世界而向芒戴·达盖尔和尼塞福尔·尼埃普斯的继承人收买照相专利权时，这个概念还远未为当时的人们所理解。

1823年，尼埃普斯的第一张照片“餐桌”，拍摄时需要十四小时的曝光时间。初期的银版照相法只能拍摄静物和风景，而曝光时间直到1839年还需要三十分钟以上。但人们对需要这样长的时间并不感到奇怪，因为照相对当时的人们来说，还是当作一种新的绘画方法，即一种根据文艺复兴开始以来画家所用的暗室把形象固定下来的化学方法。

1840年以后，曝光时间减到二十分钟，并且第一次把化妆的模特儿的姿态拍摄下来，这些模特儿一动也不动地站在阳光下面，汗流浹背，眼睛被阳光照射得睁不开来。过了不久，摄影时间只要一两分钟就够了。但要使照片通过玻璃底版印出很多张，还需要用湿珂珞，而这种湿珂珞直到1851年才普遍应用。这时，曝光时间缩短到只要几秒钟，照相这门新的手工艺很快就成为了几万人的职业。

1851年以来，第一次的“活动照片”在摄影师（克罗代、杜波斯克、阿切尔、惠特斯东、凡哈姆和斯甘等人）的工作室里拍摄成功，了。湿珂珞的复杂性，使得这些摄影师和研究家不能在一秒钟时，间内把一个动作的十几种姿势拍摄下来，结果他们只好采取连续拍摄的方法。例如，在表现一个人放下手臂时，首先拍摄这个人举起手的姿势，然后把胶片重新装进照相机，再来拍摄这个人的手稍微放下一点的姿势，象这样逐次地拍摄，一直拍摄到这个人把手完全放下为止。这种方法虽然很不完善，但它却使杜蒙、科克，特别是杜柯·杜·奥隆等人早在1870年以前已预示了电影的未来用途及一些技术方法（如“慢速摄影”、“快速摄影”、“天文电影摄影”等等）。

1872年以后，英国人幕布里奇在旧金山第一次做了关于摄影的实验。加利福尼亚州一个靠商业和铁路起家的富翁——利兰德·斯坦福曾和人打赌，要按照法国学者马莱在1868年所描写的那样，把马跑的速度和动作姿

态拍摄下来。这个怪人不惜拿出一笔财产让慕布里奇去设计象下面所说的那种特殊的设备。

沿着马跑的道路设置了 24 个小暗室，在这些暗室内有 24 位摄影师，他们只要听到一声笛响，就得赶快把 24 张湿珂 琰底版立即准备妥当，因为这些底版如果干了的话，几分钟以后就会失去感光作用。在 24 架摄影机都装好了底版以后，就让马在跑道上奔驰，利用马蹄踢断跑道上的绳子的一刹那工夫，把马跑的姿态摄入镜头。这一试验整整费去好几年工夫（从 1872 年至 1878 年），而且中间还因为绳子太牢，马踢不断，而发生过连暗室、摄影机、底版、摄影师都被拖倒的可笑事情。

从 1878 年以后，加利福尼亚拍摄的照片在各地公布。它们引起了科学工作者的热烈欢迎和守旧的艺术家们的愤怒，后者认为照片是不能正确地反映出事物的真相的。

生理学家马莱二十年来一直用针尖在黑烟灰上划线的方法，来研究动物的动作速度。

到 1882 年慕布里奇旅行欧洲以后，马莱才决定利用照片来进行实验。他的实验工作因当时市上已有一种涂胶质溴素的照相底版出售而得到了很多便利。从此以后，可以用配好的药品很容易地把快摄的底版冲洗出来，并且能够把底版保存好多年。

马莱创造了“摄影枪”——一种根据 1876 年天文学家强森制造的“轮转摄影机”（*revolverphotographique*）加以改进的器械，其后他又对“固定底片连续摄影机”（*chronophotographeà plaquefixe*，1882 年发明）继续进行研究，这种摄影机以后由于采用了市上新近出售的柯达胶卷而成为“活动底片连续摄影机”（*chronophotographeà plaque mobile*）。1888 年 10 月，马莱第一次把利用这种胶卷拍摄出来的照片献给法国科学院。事实上，就在那时他已发明现代的摄影机和摄影术了。

马莱的成功推动了法国的隆德和德国的安许兹等人的努力。在这位生理学家将他最初的照片献给法国科学院以后不久，英国的勒普朗斯和弗里斯·格林也获得了同样的成果（1888—1890 年）。他们将摄成的胶卷在实验室（有时在公开场合）成功地在银幕上映出，一如以后马莱本人和他的合作者第米尼所作的那样。勒普朗斯和弗里斯·格林的胶卷都钻有孔眼，这是一种使放映时形象固定而不跳动的不可缺少的装置。在同一时期，动画片的创始人雷诺也采取了这种凿孔的办法。

雷诺是一个天才的自学技术家，他的父亲是雕刻徽章的专家，母亲是教员。他在 1877 年改进了霍尔纳的“走马盘”。制造了一架用几面镜子拼成圆鼓形的“活动视镜”（*PraxCinoscope*）。当这种很简陋的机器逐渐变得完善以后，雷诺就在 1888 年创造了他的“光学影戏机”（*Théâtreoptique*，使用凿孔的画片带），从 1892 年起，在将近十年的时间里，他常在巴黎葛莱凡蜡人馆放映世界上最早的动画片。放映的节目是由每卷能继续放映约十分钟到十五分钟的一些画片构成。在制作这些影片时，雷诺已利用了近代动画片的主要技术（例如，活动形象与布景的分离、画在透明纸上的连环图画、特技摄影、循环运动等等）。

在同一时期，爱迪生创造了一格凿有 4 组小孔的 35 毫米的近代影片，使电影达到了近于完成的阶段。这位著名的发明家在从事“白炽灯”的工业制造成功以后，开始实现了第一次的大规模的送电。由此，他终于使一个世

界电气托拉斯在摩根银行的支持下，通过“通用电气公司”这一机构而建立起来了。

1887年，完成了上项工作的爱迪生又想把活动照片联系在一起改进他的留声机（这种留声机是过去在他研究电话时附带制造过的）。经过两次无结果的试验以后，他转而采用了马莱的“连续摄影机”的方法。在爱迪生指导下进行研究的英国人狄克逊，在这方面作了一些改进，主要是在影片上凿孔和使用了柯达公司特制的长达50英尺的胶质软片。

爱迪生拒绝公开在银幕上放映他的影片，他认为这样做无异于“杀死一只会生金蛋的母鸡”，因为照他的意见，人们对无声片决不会产生兴趣的。由于他在研究有声电影上遭到了失败，不能把和真人一样大小的人物放映出来，所以在1894年，他决心把他的“电影视镜”公诸于世。这种“电影视镜”形状象一只大钱柜，上面装有放大镜，可以容纳50英尺的凿孔影片。

不久以后，世界各国即有几十位发明家想在银幕上放映电影了。为此，他们不得不去解决一个在理论上非常简单的问题，即使用旧式的机件（如麦穗形十字轮、偏心盘、传动轮等等）使影片在幻灯中转动起来。在放映上，他们或者使用市上买来的爱迪生影片拷贝，或者用他们仿效马莱的“连续摄影机，拍摄下来的爱迪生型的影片。

在这一发明竞赛中，获得胜利的人一定是在公开售票放映上获得成功的人。因为自从1888年以来，在实验室里的放映或者无结果的公开试映已经举行过不知多少次了。

1895年，早期电影的放映非常盛行。放映者之间常常毫无联系，因而后来在发明电影这一问题上引起了许多争论。在最先发售“电影视镜”的美国，首先进行试映的有：阿克梅·勒·洛埃、欧仁·劳斯特（他们两人从这一年2月起已开始作单独的公开展映，但未引起观众注意）、狄克逊、拉泰姆父子（同年5月在纽约曾经放映过一个时期的电影，后因不受观众欢迎而停止）、阿尔玛特和坚金斯（9月在亚特兰大州放映过电影，收获也很少）等人。过了不久，在德国也有安许兹的放映（10月在柏林举行了数次单独的放映）和马克斯·斯科拉达诺夫斯基的放映（10月在一家很大的游艺场连续放映过多次，尽管放映的影片质量不好而且很短，却能够继续好几个星期之久）。

但是所有这些放映，都不能和卢米埃尔的“活动电影机”所获的成功相比拟。那次放映是从1895年12月28日起，在巴黎嘉布遣路的“大咖啡馆”里举行的。

路易·卢米埃尔原和他的父兄一起在里昂经营一个制造照相器材的大工厂。爱迪生的“电影视镜”刚刚输入法国的时候（1894年），他已经开始了电影机的研究工作。他在实验中曾制成过一架应用“杭勃罗欧偏心轮”和里昂制造的爱迪生型胶片的“连续摄影机”。从1895年3月经过多次公开表演之后，卢米埃尔请卡尔邦蒂埃经营的工厂制造他的“活动电影机”——一种既是摄影机同时又是放映机和洗印机的机器，这样，他终于发明了一种超越其他一切竞争者的机器。这一机器技术上的完善和它所摄制的影片主题的新颖，使卢米埃尔获得了世界性的胜利。

卢米埃尔培养出来的几十个摄影师，极力向全世界推广这种机器，结果使“活动电影机”这个名词以及由此转化来的Cinéma、Ciné、Kino等名词普及到地球上的大部分地区，成为代表这一新的玩意的名词。俄国的沙皇、

英国的国王、奥地利的皇室，以及其他国家的元首，都想看到这种新的机器，从而为这种机器作了宣传。

“活动电影机”在美国最初表演，是在爱迪生的“维太放映机”(Vitacopes)刚刚公开不久之后，但法国机器的成功却远远超过了爱迪生所制造的机器。可是六个月之后，这一成功却先后在美洲和欧洲遇到劳斯特和狄克逊设计而有麦金利总统的兄弟参加的一家大财阀公司所经营的“比沃格拉夫放映机”(Biograph)的竞争。在英国，威廉·保罗的最初几次放映成绩仅稍次于卢米埃尔，但以后他却成了电影机的制造商，此后又做了电影导演。在法国，梅里爱在开始时曾应用过威廉·保罗的电影机，莱翁·高蒙曾发售“第米尼连续放映机”；查尔，百代则请亨利·约利制造最初的电影机。

到了1896年底，电影已经完全脱离了实验阶段而与观众见面了。享有专利权的电影机器，为数达百余种之多。法国的卢米埃尔、梅里爱、百代、高蒙，美国的爱迪生和比沃格拉夫公司，伦敦的威廉·保罗，都已在电影企业中奠定了基础，每天晚上都有好几千观众拥挤在漆黑的电影院里了。

以上我们只简单地叙述了电影机器发明的经过，因为本书主要目的是要叙述一种艺术的历史，即“电影艺术的历史”。我们先要研究一下活动形象，因为这是电影最早的祖先，就如一种新语言的最初发音一样。

1825年发明的“幻盘”，它的最早的形状是一张硬纸板的圆盘，一面画着小鸟，一面画着鸟笼，当圆盘转动时，小鸟就好象关在鸟笼里了。其实这里并没有一件东西在运动，只不过利用重叠在一起的印象，使人看去似乎很合理。它的主题也非常简单。这种玩具曾经盛行一时，人们并把简单的主题印成很漂亮的带色的石版画。于是，在伦敦、巴黎和维也纳的市场上出现了这样一些主题的“幻盘”：骑师和他的马、砍了头的男子和他的头、一个家庭里的一对夫妇、一句话的两个部分、舞女和她的舞伴、猎人和他的猎物等等。这样的主题经过旋转以后，就会结合成为一个画面了。

维也纳的斯丹普弗尔是一位几何学教授，他从“法拉第轮”发现了“牛顿的圆盘”所产生的带有颜色的扇形形象。这位奥地利教授在他制造的“频闪观察器”(Stroboscope)里首先使一些蔷薇形的、齿轮形的和各种圆形的物体活动起来。这一发明可以说是科学教育电影的最初萌芽。

以后，斯丹普弗尔和普拉托，又分别在维也纳和列日从事使人物形象能够活动的研究。他们使人物在立体面上运动，由此给予人物以一种浮雕的感觉，这是在发明“立体镜”(Stéréoscope)前几年的事情。普拉托请他的朋友马杜画的第一张画是一个象行吟诗人似的用脚跟打转的侍从。斯丹普弗尔请人画的一张画则是一个翻跟斗的卖艺人。

当玩具制造商对最初的技术发展的兴趣消失之后，主题的选择便成为他们注意的对象。这种玩具的发展范围原很有限，它只要使画片简单运动，充其量只需做到象今天动画片专家所说的作循环不断的转动而已。

当时常用的一些主题有：跳跃的马、伶俐的狗、体操教师、跳绳女郎、芭蕾舞女、一对跳华尔兹的舞伴、走绳索的人、拳斗家、摔跤者、决斗者、酒鬼、两个拿着唧筒的救火队员、一个患牙疼病人的滑稽面孔、锯木头的木匠、宪兵和小偷、打铁的铁匠、理发师、母鸡啄食、滑稽小丑等等。

1877年，雷诺在他的“活动视镜”中采取了大部分“走马盘”的传统题材，并在他未发明新的题材以前，把这些主题加以改进，使之更为完善。

他和斯丹普弗尔及普拉托一样，也都利用“深景”。但斯丹普弗尔和普拉托只能做到使一个人物或者是两个人物在一个地方转动，而雷诺则能使得几组跳华尔兹舞的舞伴、滑冰者、小学生、丑角演员等，时近时远地运动。他还模仿了他的前辈，应用“特写”。最后，他还从慕布里奇和马莱的摄影中间，发现了正确地表现马跑的方法。

利用“深景”是一种使人物由前向后或者由后向前移动，而不局限于一个景上的导演手法。“景”是指摄影机拍摄的幅度而言。

雷诺为了他的“影戏机”而制造的第一部动画片《丑角和他的狗》，再次采用了普拉托以来的旧式“走马盘”的主题。在这部画片里，他以更复杂的运动来代替迅速、循环不断的转动。但他这种最初的试验还只是真正的放映的一种“前驱”而已。

他的第二部动画片《一杯可口的啤酒》，也是根据走马盘的主题《酒鬼》制作出来的，但动作却复杂得多。显然，他很受当时流行的马戏丑角入场式或哑剧的影响，以一出笑剧——我们也可以把它叫做“速写”——的方式来表现这一简单的主题。

《可怜的比埃罗》这部动画片，已经从原始状态中解脱了出来。它的情节是：比埃罗向科隆宾娜求爱，却遭到了阿尔甘的嘲笑和打击。这部画片可以演出十二分钟，里面并有歌词。这是一出漫画剧，或者象葛莱凡蜡人馆的广告上所说的那样，是一出“明亮的哑剧”。

《更衣室旁》这部动画片是雷诺最丰富、最复杂的一部作品。在这部可以连续演十五分钟的画片里，出现的场景和画面，几乎象“镜头组合”。

画片开始是用海水浴者的笑剧来表达海边的气氛，而这种气氛又由于海鸥不断地来回飞翔而变得更为浓厚。鸟的飞翔是一个很新颖的场面，在戏剧里从未见过，因而成为吸引观众的原因之一。接着是一个简单的但却安排得很生动而幽默的情节：一对巴黎的夫妇来到海边；一个“风流客”对巴黎太太大献殷勤；因为偷看她在更衣室里脱衣服，结果屁股上被踢了一脚；巴黎夫妇在海里游泳；“风流客”被关在更衣室里。经过一段打架的场面以后，出现了一艘张帆的船，帆上写着“剧终”二字，故事由此而告结束。

《更衣室旁》这部动画片，已经具备了现代动画片的一切特点，诸如：一定的放映时间、巧妙的剧情、典型的人物、噱头、特技摄影、紧凑生动的故事情节、同步的音乐、美丽的布景，以及动人的色彩等等。

除以上特点以外，雷诺还在这部动画片里完成了一件他的许多后继者所不能实现的事情，那就是他创造的人物完全和真人一样，而不是一些漫画里的人物或时装展览上的那些毫无人气的木偶。他赋予他所创造的人物以讽刺和幽默感，同时又不使之过分夸张。

他的“巴黎太太”和“风流客”都具有真正的人性，它们和后来的奇形怪状的“米老鼠”、“唐老鸭”或迪斯尼所绘制的全无生气的“白雪公主”、“美貌王子”完全不同。

《炉边偶梦》表现回忆、梦和追溯。据我们所知，这部动画片远不如《更衣室旁》完美。雷诺利用摄影机拍摄的影片，是没有什么值得提到的。但他在迦里波主演的影片《最早的雪茄》时，为了更清楚地表达演员的面部表情起见，大概利用过中近景。

追溯是切断事件在时间上的次序的一种叙事的方式。

在雷诺的“影戏”公演以后不久，第米尼的“留声放映机”(Phonoscope)



——一种把马莱在试验室里的实验通俗化的机器——第一次表现了一个能说“法国万岁”和“我爱你”的人的半身活动形象。这种生动的大特写镜头(历时约一秒钟)乃是一种新的创造,连爱迪生也曾予以重视。

这种大特写镜头在狄克逊摄制的初期影片之一《弗雷德·奥托打喷嚏》里,又再一次被采用过。

狄克逊摄制的影片可以说是最早的影片,片长都不超过 30 秒;它们能象“走马盘”的画片那样,可以循环重复表现。观众是通过“电影视镜”上的一个放大镜来观看这种比明信片还要小的影戏的。

爱迪生曾经这样说过:“我发明‘电影视镜’的念头是从一个小的名叫‘走马盘’的机器得到的……我的机器只不过是一个用来表示我现阶段的研究成果的小小模型而已。”爱迪生早期用于“电影视镜”的 50 部影片都套用了“活动视盘”上的节目。舞女、卖艺者、体操教员、走绳索者、跳跃的狗、伶俐的猫、拳斗家、摔跤者、酒鬼、牙医生、理发师等等“走马盘”常用的主题,都被狄克逊重新采用。他只不过是把“走马盘”上原来的 24 张画片改成 500 多张照片而已。“走马盘”的画片里只画一些小道具,没有布景。

在爱迪生的影片里(这些影片差不多全部是在绰号“囚车”的世界上第一个摄影场里摄制出来的),也是这样。在乌黑的背景上只能看到一些白的影子在活动,它们的形象与其说象人,倒不如说象木偶,这种影片很可与黑白恰恰相反的中国皮影戏相比拟。

但狄克逊有几部作品却是例外,并且为未来的影片作了先驱。在这些影片里,“走马盘”的主题是被他用不同的风格来处理的。大特写的使用,已足使我们看到的形象不是木偶而是真的人物。如用中近景拍摄的《桑陀教授》。当他表现身上的肌肉时,由于他的面部和身体占了画面很大的面积,以致黑暗的背景完全消失,于是我们看到的乃是一张真正活动的照片。

“大特写”是只拍一个人的面部;“前景”是拍到胸部以上;“中近景”拍到半身;“中景”拍一个人的全身;“远景”则把场面里所有的人都拍进去。

在《消防员救火》这部影片里,出现在黑暗背景上的梯子和掩盖了画面的浓烟,是创造活动布景的很好办法。同样,在《拔牙》(这是一部最早的写实影片)中,以及在那些用观众把背景掩盖起来的拳赛影片中,增加道具或临时演员也是一种创造活动背景的办法。在影片《理发店》和《新酒吧间》中,还有真的室内场面,而且可以说已带有布景了。这些影片是“电影视镜”影片中最成功的影片。

狄克逊应用爱迪生的留声机纪录声音的方法,请一些游艺场的演员在他的影片里演出。这些演员的声名对于宣传“电影视镜”起了很大的作用。同时,这种作法又为明星制度的出现开辟了道路。这种影片绝大部分纪录了游艺场演员经常演出的节目,因此狄克逊可以说是第一个拍摄舞台纪录片的人,为后来的梅里爱的影片作了先驱。

狄克逊常常集合许多群众演员在他的摄影棚里的舞台上演出。例如,他拍摄的时事讽刺剧《贺依特的乳白色旗子》的最后一个场面上,就有 34 个穿着盛装的群众演员出现。

但由于“电影视镜”中的形象很小,所以这些群众场面反使人感到混乱,因而这种利用人数众多的群众演员的尝试,没有获得多大成功。

狄克逊在离开“囚车”摄影场到纽约另一家摄影场工作以后,他的技

术更有长足的进步。他此时摄制的《吸鸦片烟的人》和《中国洗衣店的吵架》就具有梅里爱在几个月以后创造的初期故事片中的一切特征：如布景、演员、服装、化妆和电影剧本等等。但狄克逊的电影剧本当时还非常简单。

接替狄克逊在爱迪生处工作的爱德蒙·库恩是一个职业摄影家，他抛弃了“走马盘”的一切习惯作法，而致力于活动照片。但由于爱迪生的摄影机非常笨重、复杂，使库恩只能在摄影棚里拍摄影片。一直到卢米埃尔的初期影片获得成功以后，库恩才开始从摄影棚里摆脱出来。

库恩导演了两部有名的影片。一部是《玛丽·斯图亚特之死》，描写刽子手在群众面前砍下女王玛丽的头，拿给群众观看；另一部影片是《梅·欧文与约翰·赖斯的接吻》，利用大特写的手法，拍摄了一出很受欢迎的话剧中的一个插曲。《接吻》虽然不是第一部利用大特写手法的影片，却是利用大特写第一次获得成功的影片。这种幼稚的色情表现为后来很多用大团圆来收场的影片作了开端。

《接吻》一片由于“电影视镜”只能一个人单独观看而获得了很大成功。人们又替“电影视镜”拍摄了一些扭动下身的跳舞、只穿着一条裤衩的舞女以及淫荡的舞蹈等影片，吸引了很多男性顾客。这种只能一个人单独观看的电影，直到现在，还由于这些“特殊的主题”被继续保留着。

以上这些影片是在“维太放映机”出现前几个月制作的。后一电影机之所以轰动一时，是由于它最早放映了库恩的妻子用手工染色的影片。在这部影片里，可以看到舞女安娜蓓拉戴着劳伊·孚勒式的长面纱在舞蹈。这是一部最早的彩色影片。

可以看出狄克逊和库恩导演的初期作品（即“电影视镜”所用的影片）开始都是原封不动地采用了“走马盘”的主题，但演变到后来却创造了各种“内景场面”和排演的方法。这些由演员演出、在摄影棚里摄制的电影，先是只用一些道具，以后则应用布景，它们拍摄了游艺场的节目和戏剧。这些影片还缺乏有趣的内容。它们的质量由于初期感光乳剂的粗糙，也不很好。许多用“电影视镜”的主题还被早期在银幕上放映的影片所采用，但它们的成功始终不能和卢米埃尔的活动电影机的影片相匹敌。

## 第二章 卢米埃尔和梅里爱的影片

路易·卢米埃尔原是一位摄影师，因此，他没有为完成自己的电影机而去长期研究“走马盘”的必要。他的影片具有一种特别的风格，即它们是一种有系统的“活动照片”。

1895年摄制了将近12部影片的路易·卢米埃尔是以业余摄影家（这些业余摄影家曾使他所经营的照相器材厂发了财）的方式来选择他的影片题材的。但他的摄影技术却很精湛。他是当时杰出的摄影师之一，擅长快速摄影，对于主题的组织 and 构图都具有杰出的见识。

路易·卢米埃尔的第一部影片《工厂大门》可以说是一部宣传片，曾在讨论法国照相企业发展问题的讲演会上公开放映过。片中那些头戴羽帽、腰系围裙的女工们和推着自行车走的男工们，至今还使人感到一种朴素的魅

力。影片在表现工人以后，接着表现一辆由两匹骏马拉着的马车载着厂主们驰进工厂，然后司閤把工厂大门关闭起来。

卢米埃尔这位里昂的工业家还把他的工厂中一些别的题材摄成影片，如：《木匠》、《铁匠》、《拆墙》等等。此外他还非常喜欢摄制一些业余摄影家的主题，即表现家庭生活的安静乐趣。属于这类主题的影片有：《婴儿的午餐》、《金鱼缸》、《儿童吵架》、《海水浴》、《玩纸牌》、《下棋》、《钓虾》等等。

这些影片既象一本家庭的照相册，同时又象无意中拍下来的一部描写上世纪末一个法国富裕家庭的社会纪录片。卢米埃尔拍下了一些很成功的情景，使观众在银幕上能够看到象自己一样的生活，或者他们所向往的生活。

这些家庭场面，有一部分是在萧塔镇上卢米埃尔的父亲的一所漂亮房子里拍摄的。

奥古斯特·卢米埃尔 在萧塔曾拍过《烧草的妇女们》，很成功地利用浓烟的效果使放映出来的活动形象产生一种纵深感。路易·卢米埃尔在那里拍摄的《出港的船》，是一部在摄影方面很成功的作品，背光的反射作用，赋予海浪以一种立体感，独出心裁、非常巧妙地设计的构图把两位卢米埃尔夫人和他们的婴儿安排在画面的上角，使画面带有浓厚的诗意。

路易·卢米埃尔之兄。——译者。

影片《婴儿的午餐》充满着亲切的情调。它表现穿衬衣的父亲（奥古斯特·卢米埃尔）和穿条纹绸短衫的母亲用温柔的眼光瞧着一边喝粥一边手里玩弄一块饼干的小宝宝。

在画面前景有一只盘子，里面放着银制的咖啡壶和酒瓶。为了使观众能够很好地欣赏这三个扮演者的简单而自然的表情，画面是用“中近景”来拍摄的。

路易·卢米埃尔最有名的和最被人仿效的两部作品是《火车到站》和《水浇园丁》，在这两部影片里可以看到卢米埃尔此后在某些方面发展的端倪。

在影片《火车到站》中，火车好象从银幕里面驶出，奔向观众似的，使观众看了大吃一惊，以为真会被火车轧死。这就是说，观众看到的東西已經和摄影机看到的東西融为一体，摄影机第一次变成故事里的一个角色了。

在这部影片里，路易·卢米埃尔充分利用了一个具有很大“景深”的镜头。人们首先看到一个空无一人的车站（远景），然后一个搬运工人推着行李车在月台上出现。接着从地平线上出现了一个黑点，很快地越来越大，不一会儿工夫火车头便占满了整个银幕，向着观众冲来。列车沿着月台停下，许多旅客走近车厢。围着苏格兰式披肩的奥古斯特·卢米埃尔夫大带着两个孩子夹杂在旅客中间。车门打开了，旅客在那里上下。这时可以看到一对青年，他们并没有意识到自己已成为这部影片里的“情侣角色”：男的是一个外省的年轻农民，手里拿着一根木杖；女的是一个非常漂亮的少女，穿着一身雪白的衣服。这位天真少女看见了摄影机，露出很自然的害羞模样，迟疑了一会儿，就从摄影机旁边走过，登上火车。农民和少女这两个形象都是用特写镜头拍摄的，所以看得非常清楚。

在《火车到站》这部影片里，实际已经使用了今天电影里所用的镜头连接方法。从火车在地平线出现的远景起直到最近的近景为止，就是采用的这种方法。而且这些镜头不是分开的或切断的，而是利用一种相反的“移动

摄影”把它们连接起来的，即摄影机不动，而让物体和人物有时离摄影机近些，有时又离得远些。这种“视点”的不断变化，使影片产生一连串不同的形象，正象现代的蒙太奇所表现的连续镜头一样。

影片《水浇园丁》没有《火车到站》在技术上的优点，然而它的剧情却很成功。故事很简单：一个儿童用脚踩住了一条胶皮水管，园丁以为水龙头出了毛病，打开唧筒的水龙头来检查，这时，突然水从龙头里喷射出来，溅了他一脸。这种题材以前已被画家画成漫画，年仅 10 岁的卢米埃尔的小弟弟大概仿效了这种漫画，作为恶作剧的游戏，然后由他的哥哥把它写成剧本。影片拍摄的技术并不高明：光线很暗，构图也很平淡，自然背景被过多的树叶所遮盖，因而显得特别杂乱。爱迪生有两部影片，里面描写一个孩子在弗雷德·奥托的鼻子底下摇动着胡椒瓶子，《水浇园丁》采用了类似的噱头，所以获得成功。这一最早用影片叙述故事的成功为以后的电影艺术开辟了道路。

《水浇园丁》对路易·卢米埃尔来说，还不是唯一的喜剧电影。由奥古斯特·卢米埃尔和克莱芒·莫里斯演出的影片《摄影师》，描写一个鲁莽汉把摄影机碰倒。《膝行人》则描写一个假装的膝行者为了不让警察抓住，竟站了起来飞也似的跑掉，这是以后的“追逐片”的先声。影片《机器肉店》表现一头猪被送进一架机器里去，出来的时候竟变成了一串串的香肠。……诸如此类的题材都是在滑稽画报，尤其在连环画《无言的故事》里用过了的；米尼曾指出这种连环画同“连续摄影机”拍摄下来的连续形象，颇相类似。

1895 年 6 月，当路易·卢米埃尔在梭昂河上的纳维尔市，把参加照相会议的代表们下船的情形拍摄下来时，他已开始成为第一个新闻片的摄制家了。代表们在二十四小时以后，看到了影片《代表们的登陆》，片里有天文学家强逊和罗讷省议长拉格兰奇会谈的情形。当影片上映的时候，拉格兰奇站在银幕后面，把自己在会谈时所说的话重复了一遍。这可以说是有声电影第一次天真的尝试。

爱迪生的“电影视镜”限于表现一些“走马盘”式的影片，而卢米埃尔的“活动电影机”则是一部“重现生活的机器”。这时在银幕上活动的已不再是一些木偶，而是一些很清楚的和真人一样大小的人物，他们的面部表情和姿态比在舞台上看得更为清楚。

而且有些奇迹在舞台上是不看到的，例如：树叶被风吹动，风把烟吹散，海浪冲击岸边，火车头好象向观众座位上冲来，人物的脸向观众渐渐接近等等。早期的影评家对这些画面曾经这样惊讶地赞许说：“这和现实中我们看到的自然情景完全一样！”路易·卢米埃尔作品中的现实主义就是决定他成功的关键。

和狄克逊相反，这位电影机的发明者拒绝使用舞台的手法，也就是说，既不用场面调度，也不用演员，他的剧本是由自己的亲戚、雇工或者朋友来演出的。

1896 年初，由于巴黎“大咖啡馆”的放映获得了极大的成功，路易·卢米埃尔从此就雇用了许多摄影师，并由他加以培养和训练，其中有普洛米奥、梅斯几奇、弗兰西斯·杜勃利埃等人。

卢米埃尔的摄影师，同时也是电影放映师，都能洗印影片。他们最早拍摄的影片是一些模仿在巴黎“大咖啡馆”上映获得成功的作品，如《里昂戈德里埃广场》等街景影片。这些影片使观众认识到，电影能够很好地把周

围的现实纪录下来。摄影机在户外的活动可以引起人们的好奇心，同时也是一种很好的宣传。因此，卢米埃尔的摄影师往往在热闹的十字路口站上好几个钟点，装模作样地空摇着摄影机的摇柄。到了晚上，那些认为自己已被摄入镜头的看热闹的人们，为了想在银幕上看到自己，都纷纷涌进了电影院。

卢米埃尔的摄影师们创造了新闻片、纪录片和报道片，并且开始运用了最早的蒙太奇。在最后这一非常重要的领域里，他们的老板已为他们开辟了一条新的道路：他摄制了 4 本每本能放映一分钟的描写消防队员生活的影片，即《水龙出动》、《水龙救火》、《扑灭火灾》和《拯救遭难者》。这四本在 1895 年摄制的影片，由于当时放映机的改善，已经可以连接成为一套影片，由此遂形成了最早的蒙太奇，这种蒙太奇由于从火焰中救出一个遭难者这一“精彩演出”而达到了戏剧性的高潮。

随着大型报道片的需要，蒙太奇更加发展起来。最早的消息片是 1896 年春天由弗兰西斯·杜勃利埃和夏尔·姆瓦松摄制的《沙皇尼古拉二世的加冕》。这部由十来部影片卓越地结合在一起的作品，通过一些主要的插曲来叙述事件，正和当时刚开始拍摄新闻的摄影记者用主要照片来报道事件一样。这种叙事方式并不是从戏剧中学来的；如果说它从别的艺术借用了一些手法，那就只能是来自很早以前就以主要插曲来描绘官方典礼的版画。例如版画《罗兰公爵的葬礼》（1608 年）就和这部影片很有类似的地方。

卢米埃尔的另一个摄影师，1897 年从索术尔地方带回了将近 30 部描写该地有名的骑兵学校马术表演的影片。这已是一部能够连续放映 30 分钟左右的纪录片。反之，我们在卢米埃尔的作品目录里找不到科教片。这种影片样式不是在里昂工厂而是从马莱的实验室里产生出来的，在那里，这一工作是由最早摄制显微电影的一位美国教授和向伦敦皇家协会提出最早 X 光影片的麦克·英梯尔博士担任的。

户外场面、室内场面、新闻片、报道片、旅行片等，是卢米埃尔和他的门徒创造的主要影片样式。但到 1897 年，由于克莱芒·莫里斯的要求，乔治·亚托和布雷托曾在户外搭起一些布景，由一些演员化妆并穿上服装来演出一些故事。这些演员所演出的喜剧片都是一些极简单的笑剧，剧情和《水浇园丁》十分近似。但它们那些戏剧性的场面却具有较多独创性：他们扮演了一系列死去的名人如罗伯斯庇尔、马拉、查理十二、吉斯公爵等，使历史故事第一次在电影中出现。在《护卫国旗》、《最后的子弹》等影片里还有战争场面。这些为以后的发展开辟了道路影片，主要是采取活动画片、幻灯片或者“立体镜”所用的照片中的题材而摄制出来的。

以上这些影片是在卢米埃尔公司决定专门经营摄影机和大量影片拷贝业务而几乎完全放弃制片工作以前的一些时候摄制的。自此以后，卢米埃尔所有的摄影师几乎都被解雇。1898 年以后，在卢米埃尔的新片目录里就只有一些新闻片和旅行片；同一般照相企业距离极远的导演工作也被放弃，让给别的一些竞争者如乔治·梅里爱等人去干。

从技术方面来说，卢米埃尔的摄影师在最初的特技摄影和移动摄影上都作了重大的贡献。

1896 年 1 月，他们在巴黎“大咖啡馆”将影片《拆墙》倒过来放映。他们用了“走马盘”里已经用过的一种方法，使墙好象突然修好似的，从一片灰尘中竖立起来。以后普洛米奥在他用同样的特技方法摄制的影片《迪安娜在米兰的沐浴》中，也表现了跳水者先把脚从水里面伸出来，然后很快地

跳上了跳板。这种技巧虽很有发展前途，但还是赶不上 1896 年春季普洛米奥在威尼斯发明的“移动摄影”的重要。

普洛米奥曾经这样说明促使他发明“移动摄影”的经过：“当我乘游艇回到旅馆的途中，我看到河岸好象从船面前溜走似的，越离越远了。于是我就设想：电影既然能使不动的形象产生运动，那么我们也许可以改变这种办法，用移动的电影摄影机来使不动的东西发生运动。”于是电影摄影机第一次开始活动起来了。这种手法获得了很大成果，它可以把人们在火车上、爬山电车上、轻气球上以及巴黎铁塔的升降梯上所看到的风景拍摄下来。但是卢米埃尔的摄影师们的“移动摄影”只应用于纪录片方面，1896 年狄克逊所用的“摇拍”，情形也是一样。

路易·卢米埃尔和他的摄影师们对电影的贡献虽然很大，可是停留在某种技术水平上的卢米埃尔的现实主义却未能给予电影以它所应当具备的主要艺术手法。

经过 18 个月以后，观众对于卢米埃尔的“活动电影机”已经不感兴趣了。这种一次只能放映一分钟，而在艺术手法上又仅仅限于题材选择、构图和照明的活动照片，由于它的表现方法只是纯粹的平铺直叙，结果把电影导向了死胡同。

要想从这种情况下摆脱出来，电影必须应用与其相似的另一种艺术，即戏剧的艺术来叙述故事。乔治·梅里爱所做的就正是这一方面的工作。

乔治·梅里爱的天才的主要标志，按他自己的说法，是他首先把电影引向了戏剧的道路。但实际上，在他之前已经有些先驱人物这样做过了。

据我们所知，狄克逊和库恩曾经在摄影棚里导演过影片。在巴黎“大咖啡馆”放映电影以前，亨利·约利已经模仿爱迪生的色情影片，为他替百代公司制造的“电影视镜”拍摄过一部名叫《交际花脱衣》的影片。在百代公司的影片目录里，同时还有一些表现犯罪和色情的简单故事片。美国的比沃格拉夫公司此时也摄制过一些简短的喜剧片，如《剧场的帽子》、《枕头战》和《黑孩子洗澡》等等。但比沃格拉夫公司的影片和卢米埃尔、高蒙、斯科拉达诺夫斯基以及威廉·保罗的影片一样，仍以户外片和新闻片占绝大多数。

新兴的电影艺术也和以前的戏剧艺术一样，选择了《基督受难》的故事作为最早的重要题材。我们认为最早拍摄《基督受难》的是卢米埃尔公司。这部表现耶稣基督生活与受难的影片（从方士膜拜婴儿基督起，到基督复活止），可能是布雷托和乔治·亚托于 1897 年在巴黎导演的。但影片在美国上映时，广告却宣称它是在波希米亚的霍里茨根据捷克农民演出的一出堪与奥贝拉美高相比美的《基督受难》剧拍摄的。事实上，这第一部在电影中表现戏剧的重要影片是和留存到现代的中古戏剧和宗教神话剧确有关联的。

德国巴伐利亚省的一个城市，以通俗戏剧著名，《基督受难》一剧曾在该城演出十年之久。——译者。

从美学观点来说，这部影片的成就实很有限。剧中人物在大幅画布做成的布景中演出，小得简直使人看不清楚，拍下来的画面更加重了这种单调。可是这一长 250 米分为 13 部分的影片却能放映一刻钟，这对于观众来说已是一个奇迹。在电影中以“十字架之路”的油画形式，以动画片及用于幻灯及“立体镜”的图片形式来叙述一个长篇的故事，这还是第一次。

美国某剧院的老板曾用一万美元的代价收买了卢米埃尔的这部《基督受难》。另一位没有买到这部影片的竞争人，蜡人馆经理霍尔曼，则想用较

少的资金来摄制一部更好的影片。他在纽约某大饭店的屋顶上排演了一出《基督受难》剧。这部影片的导演据说是一位“立体镜”的专家，他曾要求演员拍戏时站着不动，但人们并没有照他的办法去做。这部至今未保留一张剧照的影片，似乎超过了它所模仿的卢米埃尔的《基督受难》剧，所获得的成功也更大。它在长时期内被传教士所利用，带到各地放映。以抄袭和翻印为能事的费城人西格蒙德·刘宾也摄制了一部《基督受难》片。在这部影片里，从搭在院子里的背景上面可以看到邻近房屋的窗口挤着一些好奇的观众。

翻印是从“正片”制成“复制的底片”，由此再印出许多新的拷贝。

在法国，基尔希纳（别名里尔）摄制的《基督受难》一片，比卢米埃尔似乎还要更早。他在“国王照相师”比鲁的资助下曾摄制《沙皇游历巴黎》一片，接着又摄制过一部名叫《新娘就寝》的影片，后一影片是根据女演员路易丝·米莱在巴黎奥林匹亚剧院演出的哑剧摄制的。

和卢米埃尔的影片以及两三部爱迪生的影片一起保存到现在的《新娘就寝》，是稀有的初期作品之一。女演员米莱的身材略嫌肥胖，面部表情也有些庸俗，但她的舞姿却极优美。由于连续拍摄的技巧使那些因服装演变而丧失的女性风姿得以重现出来。她的舞蹈动作具有典礼舞那样的优美感，而这种舞蹈的轻快和动作的迅速并未因此排斥掉它的庄严性。色情的表现只限于显露一下白色丝袜绷得紧紧的膝盖。从她飞翔得象蝴蝶的裙子旁边，人们几乎看不见那位笨拙可笑的丈夫的黑色衣边。

里尔的《基督受难》剧，是由一些在残废军人节上表演宗教剧的演员们来演出的。

我们对于这部已经遗失的影片，只知道里尔曾经用一件白色紧身的长袍，在基督身上形成各种曲线。里尔除了摄制色情的影片以外，还替资金雄厚的天主教出版机关“波纳出版社”摄制了一些用于传教或娱乐的影片。他死于1900年前，在他死前，他已不再从事导演工作了。

但电影戏剧的真正诞生，直到乔治·梅里爱手中方始实现。

乔治·梅里爱这位35岁的巴黎人，十几年来一直经营着罗培·乌坦剧院，它是由这位著名的魔术师为了表演戏法而设立的小剧场。乔治·梅里爱很富有，过着优裕的生活。

他的妻子和他结婚时，给他带来了二万五千金路易的财产。梅里爱的父亲是一个经营鞋子工厂的厂主，留给他一笔很大的遗产。罗培·乌坦剧院的营业当时非常兴旺，也给梅里爱这位剧院老板带来了许多收入。

法国路易十三时代铸造的金币，每一路易值20金法郎。——译者。

以魔术师及制造木偶和演出木偶戏为职业的乔治·梅里爱，是对巴黎“大咖啡馆”的第一次电影放映深感惊奇的观众之一。曾经有过这样一段传闻：梅里爱曾要求安东尼·卢米埃尔把他儿子发明的机器卖给他，但安东尼回答说：“活动电影机”不会流行很久（卢米埃尔的机器实际只流行了十八个月），因此他要自己取得这一发明所能得到的利益。安东尼这种想法很对，因为当时曾有人向他出过一千金路易的高价，他都不肯出卖，而不出一年，“活动电影机”却给安东尼带来百倍于此的收入。

几周以后，乔治·梅里爱从伦敦的光学家威廉·保罗那里买到了一部放映机，并向柯达公司购买了价值一千四百金路易的胶卷。梅里爱拍摄的初期影片全无一点独创性。

《玩纸牌》、《街头风光》、《水浇园丁》、《火车到站》、《工厂大门》、

《铁匠》、《海水浴》、《儿童玩耍》等这些影片，都是模仿卢米埃尔的，而《蛇的舞蹈》和《杰出的画家》，则是模仿爱迪生的。梅里爱在 1896 年摄制的 80 部初期作品全无独创之处。

魔术表演的影片也同样没有创造性。在他之前，卢米埃尔拍摄过特莱威的戏法，第米尼拍摄过雷那利的魔术，他们都没有利用特技摄影。

梅里爱的创造性，是在他注意到特技摄影以后，即 1897 年他在巴黎附近的蒙特洛伊他的美丽的庄园里用 8 万金法郎建筑了一个摄影场以后，才开始表现出来的。

他对于特技摄影的运用，是在偶然的情况下领会到的。某次他在放映从巴黎歌剧院广场摄来的影片时，发现一辆行驶于马德兰—巴斯底间的公共马车忽然变成了运灵柩的马车，他感到非常奇怪。但稍经思索以后，他就找到了发生这种变化的原因：原来在摄影时胶卷被挂住了，而摄影机仍在继续运动。当然巴黎的交通是不会因为摄影机顷刻之间的故障而停止的，就在胶片挂住这样短短的刹那间，运灵柩的马车恰好来到了公共马车的地方。这件事情对梅里爱来说，实和“牛顿的苹果”一样，使他由舞台的特技专家一变而为银幕上的特技专家了。

1896 年 10 月拍成的《贵妇失踪》，就是用这种技术摄制的第一部影片。在罗培·乌坦剧院这种将贵妇人从有变无的戏法，原需借助于机器装置和地板活门。但在舞台上却不可能拍摄这种戏法；在第二帝国末期照相师所用的人工灯光对于电影还很难应用。梅里爱在 1906 年以前只在不得已的情况下，即在 1897 年为拍摄歌手波留斯的四个节目时，曾应用过一次人工灯光。

在拍摄《贵妇失踪》的时候，蒙特洛伊的影片还是在露天拍摄的。一张布景挂在花园的墙上，因为没有地板活门，梅里爱就用停拍一分钟的方法，使贵妇人离开镜头，这样，在放映影片时，就可以看到她所坐的椅子上忽然空无所有，使梅里爱这位魔术师（他在很短一段曝光时间里一直站在原地不动）无须再去翻弄他那块传统的黑布了。

但这种使形象消失的方法，还不能把贵妇人变成魔鬼、花瓶或者花束。后一特技，是在一年以后，在影片《浮士德与玛格丽特》中才开始应用的。这一题材在卢米埃尔的影片里早已用过，但在梅里爱的影片中，却成了一种新的主题。

1897 年是梅里爱收获最多的一年。无疑地，他从霍布金斯在美国出版的《魔术》这本书里得到了很多知识。这是一本真正关于幻术和特技照相的百科全书，里面叙述了在照相术非常发达的时代——第二帝国时代——发明的种种技巧。

“魔术照相”在梅里爱手中变成了“迭印”。同时他还利用了“合成照相”、“二次或多次曝光”、“画托”或“黑魔术”等技巧（这些都是当时摄影场里惯用的术语）。

这些特技摄影被用来代替由于没有机械装置因而不能在蒙特洛伊摄影场实现的某些戏剧手法。

梅里爱还是第一个将模型（在剧院和马戏团里当时已经应用）和透过玻璃鱼缸的摄影（在魔术中也有同样的做法）应用于电影的人。他的多次曝光，次数最多时到过 7 次（如《管弦乐队队员》、《音乐狂》两片就是这样拍摄的）。最后他还将移动摄影作为一种特技摄影法来应用（如 1901 年拍摄的《橡皮头的人》就应用了这一方法）。



这类特技摄影，在梅里爱之后变成了电影技术的要素。但梅里爱利用特技，经常是为了使人感到惊奇。它本身成了一个目的，而不是一种表现的手段。梅里爱发明的是未来电影语言的音节，但他应用的却是莫名其妙的咒语而非表达意思的语句。人们在他的作品中可以看到他的魔术方法和电影语言应用之间有很大的距离。更特别的是梅里爱对蒙太奇的概念。卢米埃尔的摄影师们是从摄制报道片的体验中体会到蒙太奇的，他们把在不同场所拍摄的各个场面，根据事实联系的自然逻辑互相连接起来：而梅里爱，却把从厨房里走出来的灰姑娘和走进舞厅的灰姑娘连接在一起，而把它称作“场面的转换”。

梅里爱天才的特征，在于有系统地将绝大部分戏剧上的方法如剧本、演员、服装、化妆、布景、机关装置，以及景或幕的划分等等，应用到电影上来。他在这方面所获得的成绩，直到今天还以各种形式保留在电影中。但他这种应用也并不永远是机械的，例如他以照相的特技代替了舞台上的机械装置。同时，由于无声电影的需要，梅里爱也特为演员们发明了一种新的演技，这种演技虽和哑剧的演技有所不同，但着重夸张和手势，因为它非常注意动作，而对面部表情则极不重视。

无声电影的需要，也使梅里爱不得不把舞台装置和照相馆里幕景的特别技巧结合起来。由于他从不应用人工灯光，因此为了塑造人物和表现某种感情或情景，他就必须加强幕景的作用。

在蒙特洛伊的摄影场里，道具和房屋是用锯木板制成侧面景片，或者是画在背景的布幕上的，因此看起来很象真的一样。为了使背景调和，梅里爱又用水彩颜色画出影子和光，把一切描绘得真假很难分辨，这种真假的混淆对于构成这位导演特色的幻想性创造，有很大的帮助。

乔治·梅里爱在他的玻璃摄影场刚刚建成和布置妥当以后，就决定把自己关在里面工作。实际上，从1900年以后，他就从未走出他的摄影场一步。

梅里爱当时曾这样写道：“我这一摄影场是摄影师的工作室（他在那里装置了各种设备）和剧院的舞台（他在那里采用了各种机械装置）的结合。”成为梅里爱唯一光源的日光，是透过玻璃的屋顶或墙壁射进摄影棚去的，这种照明可以利用遮阳光的幕来进行调节。

在摄影场的一头有一间套间，里面放着摄影机。它是一个实验室，梅里爱在那里利用红色的光线来实现特技摄影的微妙魔术手法。另一头是舞台，原来台面很窄，后来建了很宽敞的后台。1900年前后，当梅里爱的公司——明星影片公司——生意鼎盛，使他能够导演一些场面宏伟的影片时，他便在蒙特洛伊摄影场里安装了各种精巧的舞台机械装置，如各种形状的陷阱门、吊桥、活动的门窗等等。他还利用铁索使剧中神仙在空中飞行，他又采用了神话剧中的那种分列式、芭蕾舞和崇神的场面。当时的夏特莱剧院乃是梅里爱模仿的理想对象。

舞台在蒙特洛伊摄影场里占着相当重要的地位，时常要把它全部拍摄下来。摄影机经常被放在这一小摄影场的最后面，它象坐在安乐椅上的观众一样，一点也不移动。梅里爱拍摄的每部影片，总是从同一视角，象乐队总指挥那样能够看到所有的幕景——从顶棚一直到脚灯，他从摄影机这位想象的观察者所在的角度出发，将由近及远的一切景象，统统都拍摄进去。

梅里爱由于拘泥于戏剧的美学，所以从未利用景的变换和视角变化的

蒙太奇。他的影片不是按情节段落而是按画面排列的，每一画面都和戏剧的场面完全相同，全无视角的变化。梅里爱在他的一些短片里（片中视角也从未发生变化），为了表现主人公的雄伟起见，也偶尔把特写镜头作为一种特技来使用（在《格利佛游记》和《橡皮头人》这两部影片里就有这种情形）。

梅里爱还指导演员仿效舞台剧的作法。在他拍摄的魔术影片里，当片头字幕升起之后（片头字幕时常和幕一样向上升起），魔术师就从舞台后面走出来，对想象的观众们行礼，然后开始表演。表演完了以后，他又面带微笑地行礼，接着好象因为受到鼓掌又行礼致谢，一直到影片告终之前才离开舞台。

在梅里爱的神话剧里，情节发展的顺序不是按照实际生活情况而是根据演剧的习惯编排的。例如《太空旅行记》这部影片，第一个场面表现一节车厢的内部。火车停止，旅客们从火车上下来，车厢里空了。接着的场面是表现车站。人们在空荡荡的月台上等待着火车的到达。火车头开进车站，火车又停下来了。这次是从客车外面来表现以前见过的旅客又在那里第二次下车。这完全是神话剧里的习惯，这种习惯在 1908 年以后已为电影所摒弃了。

从 1900 年一直到他结束电影事业为止（1912 年前后），梅里爱在影片艺术上没有什么显著的进步。他一直死守他的一套美学，即戏剧纪录片的美学。他采取的风格使他创造了一个光怪陆离的史诗式的、充满魅力与幻想的世界。他的影片，特别是手工染色的影片，在电影尚未成熟的时期里，代表着一个惊奇的孩子眼中所看到的一个充满科学奇迹的世界。梅里爱是以原始人的那种聪明、细致的天真眼光来观察一个新的世界的。在他的影片里，他把荷蒙库卢斯和普罗迭，彼洛特和儒勒·凡尔纳，卡拉波斯和芒戴·达盖尔结合在一起，把科学和魔术，把具有非常尖锐现实感的幻想和机械师那种准确的作风结合在一起。这位怪人当他以为只创造了特技摄影时，却发明了各式各样的东西。

荷蒙库卢斯是歌德《浮士德》中的矮鬼。普罗迭是希腊神话中的海神。彼洛特是 17 世纪德国文学家，自然科学家和有名的美术建筑家。儒勒·凡尔纳是 19 世纪的法国科学幻想小说家。卡拉波斯，希腊神话中的驼背的恶巫婆。达盖尔，19 世纪照相机发明家。

——译者。

格里菲斯（他对梅里爱并不十分熟悉）有一天说过这样一句话：“我的一切应当归功于梅里爱。”这句话所包含的真实意义，远远超过他自己所理解到的范围。其实格里菲斯应该更正确地这样说：“我的一切应归功于卢米埃尔和梅里爱二人”，因为从这两个人开始才展开了一场对立性的竞赛，在这场竞赛中，格里菲斯由于他的天才，做了评判员之一。

当梅里爱意识到自己使命的那年——1897 年，全世界的电影正开始面临着严重的危机。在美国，爱迪生宣布了一个“专利权的战争”，他聘请了许多律师起诉，目的是要独占电影的发明权。爱迪生的竞争者一个接着一个消失不见了。

只有“比沃格拉夫”和“维太格拉夫”两家公司还能存在。前者专门拍摄新闻片；斯图亚特·勃拉克顿创办的“维太格拉夫”公司则是以拍摄两部成功的故事片而开始制片工作的。这两部故事片一部名叫《屋顶上的窃贼》，另一部是在美西战争刚开始时拍摄的爱国影片《扯下西班牙旗》。但爱迪生的控诉却使这一缺乏资本的公司出品大为减少。1898 年以后，美国的

故事片只有爱迪生公司摄制的一些影片和“比沃格拉夫”公司为自己的电影机（即名为“缪托斯柯甫”的电影机）摄制的色情短片。由于缺乏竞争，所以这些影片（我们对于这些影片了解很少）在质量上一直很差。

在法国和其他欧洲国家，观众对电影的厌恶是从巴黎“义卖市场”的火灾开始的。

那次火灾是由于一个放映电影的技师不慎将放映机用的酒精灯翻倒，烧着了一间堆木柴的小屋，结果引起了大火，这场火灾烧死将近二百个上层社会人士，因此，人们把电影看成危险的娱乐。很显然，如果当时电影已经成为有利可图的企业，那么，这种恐怖心理也自然会消失的，正象瓦斯的爆炸并不会影响煤炭的开采一样。可是当时观众对于那些火车进站、小孩吃饭、工人从工厂出来、园丁被水浇了这老一套的影片，已经看得厌烦了。而产生这些老一套影片的原因则是因为人们认为模仿成功的作品是保证成功的最好办法，所以竞相仿效卢米埃尔的作品。活动照片以前曾当作一种科学的奇迹来展览，而现在这种展览似乎已经到了结束的时候了。

人们对电影的厌倦，引起电影院无人光顾的现象。原来专门在大都市放映的影片现在只得到各地去做流动放映。原先经营留声机和“电影视镜”的巡回商人，这时只好对乡下人夸耀他们还没有看过的这种科学的奇迹。电影在节日市场上和X光、无线电报、有胡子的美女、飞艇模型等这些东西放在一起，供人们前来欣赏。

和别人一样遭到危机影响的梅里爱，无法把自己的罗培·乌坦剧院改为每天放映几次的电影院。照他宣传的广告说，在他的电影院里放映的影片，是一些“与众不同的……真正的小型神话剧和小型喜剧”。梅里爱第一种与众不同的影片样式乃是他排演的新闻片。

这种曾被爱迪生和卢米埃尔排演过的新闻片，在今天看来，似乎非常幼稚。但在上世纪末期，照片还未在报纸上出现，人们只能从画片上看到沙皇的加冕典礼、德莱孚斯的褫职、麦金利总统的选举，以及蒙特帕纳斯车站发生的事故等等，因而对摄影场把这类事情排演出来的影片很感兴趣。不弄虚作假的梅里爱，在他这种影片里并未把真正的事实表现出来。后来查尔·百代也同样没有在这种影片上采取真实的作法。

德莱孚斯，犹太人，法国军官，1899年被诬叛国，冤屈地被叛徒刑，当时曾引起法国舆论的抨击，历史上称为德莱孚斯案。——译者。

罗培·乌坦剧院曾上映过4部关于《哈瓦那湾战舰梅茵号的爆炸》（1898年摄制）的影片，放映的那一天正是这一事件促使美西战争爆发的同一天。在放映此片一年以前，梅里爱已经排演过有关土希战争的几个插曲了。

表现梅茵号战舰的影片放映时间不到5分钟。其中最吸引人的一幕是通过玻璃鱼缸摄下来的鱼群游动、海藻浮动的海底景致。不久以后，梅里爱又拍摄了一部排演的新闻片《德莱孚斯案件》（1899年摄制），这是他导演的第一部长片，能够放映15分钟之久。

当时，德莱孚斯事件正值炽热时期。曾经反对布朗热的梅里爱，本身就是一个德莱孚斯的左袒者。他这部在雷恩审判期间所拍的影片，故意用了能够引起对这个被冤枉的人表示同情的一些插曲，如：德莱孚斯的褫职、德莱孚斯和他妻子在狱中的会面、德莱孚斯的律师受到了袭击等等。这部影片是用细致的现实主义手法来导演的，在某些插曲里梅里爱并模仿了原来的照片。此外，他又运用了新闻片里的那种特殊的风格；他暂时放弃了“乐队

指挥”那种视角，允许他的演员接近摄影机表演（如片中“新闻记者在中学校的争吵”这一场面就是这样拍摄的）。

布朗热，19世纪法国军人，1886年任法国陆军部长，在任期间企图发动政变，建立独裁政权，1891年阴谋失败，逃至比利时自杀。——译者。

梅里爱在导演了《德莱孚斯案件》之后，不久又导演了《灰姑娘》。这部影片是根据不久以前他在剧院里上演的神话剧，利用原来的演员、服装和幕景摄制的。影片在放映了七八分钟以后，最后出现了有36个群众演员参加的游行、芭蕾舞和崇神的场面。

在这部影片里由于使用了“调换的特技摄影”，所以无需用地板活门就使南瓜变成了马车。但除了这个细节之外，根据保存到现在的两三张照片来判断，可以看出《灰姑娘》一片是一部拍摄下来的哑剧，它不过把舞台上演员们的表演，原封不动地照样搬到银幕上来而已。

这种美学方法在梅里爱以后导演的神话片或大场面的影片里，也同样被应用。这些影片有：《圣女贞德》（可以放映15分钟，有500人出场）、《圣诞节之梦》、《小红帽》、《蓝胡子》、《鲁滨逊漂流记》、《格利佛游记》等。在影片《格利佛游记》里还利用了特写镜头，但它只是一种用以表现高大的身材的特技摄影。在《蓝胡子》一片里，一把小小的钥匙成了一件不可缺少的道具。在舞台上，它可以利用演员的一句话或者一个动作表现出来或者暗示出来。但摄影却不可能给人同样清楚的感觉，因此，梅里爱在他的戏里必须制造一把和炒勺一样大的钥匙，这是因为他没有利用“特写镜头”的缘故。

这位蒙特洛伊摄影场的主人在他著名的《月球旅行记》中达到了他艺术的最高峰。

这一艺术上和商业上的巨大成功使他的公司闻名于世，这部影片到处被仿制或抄袭。

剧本是根据儒勒·凡尔纳和H.G.威尔斯的两部有名的小说改编的。但梅里爱在改编时却加进了他自己的一些东西，即最能够吸引人的幽默和虽然很幼稚然而却很动人的幻想。影片的主题是描写一群穿着星相家服装的天文学家决定到月球上去旅行。他们来到一个制造复杂而奇怪的机器的工厂。他们从屋顶上看铸造一尊炮。一些美貌动人的女海员们搬来了一个大炮弹，在探险的天文学家们坐进去以后就被送进炮筒里向天空发射出去。

接着出现了《月球旅行记》里唯一可称为真正的镜头组合。人们看到一个用移动摄影拍下来的石膏做的月亮。随后整个月亮被炮弹遮住了（这里所用的是模型调换方法）。

最后，画面改变了，炮弹落在火山口的平原上，探险家们从炮弹上走下来，欣赏美丽而明亮的大地。

接下去的场面是梅里爱一再常用的主题：即行星和星座的展览，北斗星由六个手里擎着星形东西的美貌女郎来代表，金星神、火星神、土星神则在星球的窗子旁边出现。……当这些星星用迭印的方法在舞台黑暗的背景上连续出现时，探险家们则躺在地上大做其梦。后来他们被冷风吹醒了，钻到洞窟里去避寒。在洞里他们看见了巨大的蘑菇、月亮神和象贝壳之类的动物，如H.G.威尔斯的小说里所描写的那样。被俘的探险家们从洞里逃了出来，找到了炮弹，飞离了月球，然后乘着降落伞降落到地球上。经过一小段海底旅行以后，影片在一个奇特塑像的揭幕典礼中宣告结束。

梅里爱宣称，这部能放映15分钟的影片，共花去摄制费1500金路易。

放映一分钟的影片摄制费约需 100 金路易，这与今天的影片摄制成本相差不多。梅里爱在写他的回忆录时似乎把摄制这部影片的费用增加了三倍到四倍之多。

《月球旅行记》取得的成功，标志着舞台导演对卢米埃尔式的“户外摄影”的胜利。

为了收回摄制所花费的成本，电影已有成为国际商品的必要。当时影片是不出租的，而是把它卖掉。《月球旅行记》一片共长 280 米，它的拷贝按每米两个法郎的价格出卖。这里面需要扣除胶片和洗印费 50 个生丁。假如人们把这部影片按照它的实际成本评为一万法郎的话，那么，要想收回这部影片的成本，只需卖出 30 部左右的拷贝就够了。

1900 年以后，梅里爱在英国游艺场里找到了主顾。这些游艺场将梅里爱的影片作为吸引观众的一个“精彩节目”来上映。同时，欧洲各地和美国也向他购买了一些影片。

在法国，当《月球旅行记》上映的时期，两家大游艺场仍在放映新闻片。当时城市里的电影主要目的是为了做广告，所以常在大建筑物的屋顶上或咖啡馆的露天花园里放映。杜发叶尔百华公司曾经为了兜揽顾客来购买它的“几千种家具”，曾设立一个放映厅。但由于人们对电影缺乏兴趣，结果不得不将入场券免费散发到各住户家里去，并且还答应散发者如果有人前去观看的话，可以按座位数得到奖金。

1902 年，无论在法国、美国或欧洲大陆，只有巡回电影院才是唯一的真正“收费”的电影院。

因此，梅里爱把那些巡回放映商人召集到歌剧院所在的那条街上来，放映《月球旅行记》给他们看。他在自己剧场的隔壁，设立了洗印间和售片所。影片放映完毕以后，商人们争着问价钱，可是当他们听到一部影片要 550 法郎之后，一致认为太贵，结果梅里爱一部影片也没有卖掉。这就使得梅里爱决定将自己的影片毫无代价地借给一个设在“王座市集”的临时影棚去放映。为了这次上映，他还特别画了一张宣传画。这次上映获得了很大的成功，这个消息马上在巡回放映商人中间传开了。梅里爱仅在法国国内就把摄制这部故事片的费用全部收回。

在美国获得的成绩更大，几十部以至几百部的拷贝被销售一空，梅里爱对这点感到非常奇怪，因为他送往美国的拷贝事实上只有五六部。美国在这一时期对于艺术作品的权利是不尊重的。“爱迪生”、“比沃格拉夫”、“维太格拉夫”、“刘宾”这几家公司，把《月球旅行记》翻成底片，然后印上几十部拷贝将这一不费他们分文拍摄的影片售卖出去。爱迪生对于这种翻印行为毫不感到羞耻，他认为这是收回自己的财产，因为梅里爱的影片曾利用了爱迪生发明的凿孔办法。《月球旅行记》一片使第一个经常性的影院在洛杉矶城设立，在这个边远城市的郊外，当时已有“好莱坞”这一地名了。

为了保护他在美国的权利，乔治·梅里爱在纽约设立了分公司，并派自己的弟弟加斯东当经理。不久以后，这个分公司就成为他收入的主要来源。1903 年梅里爱在英文本影片目录的第一页上写了这样一篇警告性的序言：“乔治·梅里爱是用人工布景摄制电影的创始人，而这一创造曾给予将要死亡的电影事业以新的生命。他还创造了幻想的和魔术的景象。近来，各处都在仿效他的作品，但都没有获得成功。

“但是，许多缺乏想象力而仍想追求新颖的法国、美国和英国的电影制

片商，认为最容易而且最经济的办法，就是去翻印梅里爱独自创造出来的影片。我们为了保护自己的权利，现在在此地设立了分公司。我们相信，法律对我们是会给予保障的。”梅里爱除了摄制长篇影片以外，也摄过一些 100 米以内的短片。这些影片大都是利用简单或复杂的特技摄影来表现魔术，在这些影片中最有名的和最成功的作品里有：《摩菲斯特的实验室》、《魔鬼庄园》、《乔治·梅里爱的魔术》（用变形法摄制）、《皮格马利翁和葛拉迭》、《魔窟》（用迭印法摄制）、《四个捣乱的人头》（用迭印的方法表现被割下来的头颅在黑色背景上活动）、《水上行走的基督》、《多变的人》、《管弦乐队队员》、《神奇的书》、《婆罗门僧与蝴蝶》、《橡皮头的人》、《显微镜里的舞女》、《音乐狂》、《地狱的土风舞》等等。这些影片有的比长片更为成功，后者虽然在导演技术上象机械一般的准确，但动作和节奏却往往松弛无力。

皮格马利翁，古代的名雕像家，传说他塑造了葛拉迭女像，栩栩如生，女神维纳斯使之变成活人，嫁与皮格马利翁为妻。——译者。

梅里爱并未不屑为广告工作，他曾摄制过《波尔尼布斯的芥菜》和《神秘的女胸衣》等广告片，还替其他公司如查尔斯·欧本所领导的英国伐尔威克公司摄制影片。梅里爱曾经替欧本摄制了一部《爱德华七世的加冕》（1902 年摄制），这是在加冕典礼举行前几个星期摄制的。这部影片是在特地由伦敦请来的典礼专家指导之下，在蒙特洛伊摄制的。爱德华七世由一个肉铺的年轻小伙计扮演，女王则由一个洗衣服的女人扮演。威斯敏斯特教堂、服装和仪式，都是参照实际的画片或者照片来拍的。巴黎一位新闻记者指责这部加冕典礼的影片，说它是一种“可恶的伪造”。这种说法显然是错误的。因为欧本和梅里爱是在举行典礼的前几个星期，就在伦敦一家大游艺场里上映了这部影片，他们根本并没有想以这部“纪录片”当作真实情况来放映。

1902 年梅里爱还摄制了一部用小模型构成的有名的影片《普累火山的爆发》。这一年标志着他的美学和企业已经达到了顶峰。当时，英国人在他们的广告上把明星影片公司所在的歌剧院街叫做世界电影中心。这位身兼制片人、影院经理、编剧、导演、布景家、特技专家、服装设计家和演员的艺匠（或更正确一点说，艺术家）的前途当时正属不可限量。这种成功推动了梅里爱前进，他无需依靠银行或后台老板，而成为独立支配自己艺术的主人。可是，在电影方面幸运是很短暂的。《月球旅行记》出现后仅仅五年，梅里爱的命运就已经注定了。人们已可预料到，他将和埃米尔·雷诺一样，终将在贫困之中死去。

在 20 世纪开始时，乔治·梅里爱以他发明的导演技术挽救了电影的命运，因为那时除英国以外，电影这一新的娱乐到处都处于濒危的境地，资产阶级已离开了电影，而一般平民则还没有光顾影院。

影片《月球旅行记》标志着梅里爱的全盛时代，这一时代继续了相当长的时期。

《仙女国》和《太空旅行记》无疑是此时期内梅里爱两部杰出的作品。仿效夏特莱剧院的古神话剧《森林中的麋鹿》拍摄的《仙女国》，剧情主要是在海底布景中展示出来。

根据留存在现在的剧照看来，梅里爱在这部影片里的丰富想象力，确实惊人。《太空旅行记》的缺点是它简直象《月球旅行记》的翻版，几乎所有精彩的场面都被重新采用，例如：星群间的飞行、那个奇特的工厂、一群疯癫的天文学家、行星和星座的展览等等。

在另一部影片《魔鬼的恶作剧》中也同样有这种毛病，这部影片大部分仿自夏特莱剧院上演的神话剧，而穿插了一个较好的插曲，即星车在天空飞驰的场面。梅里爱在他电影事业的末期（1912年）摄制的那部著名的影片《北极征服记》，也仍是以往成功作品和蒙特洛伊摄影场最有名的效果的重版，不过片中加上了一个所谓“白雪巨人”的巨大的机器木偶而已。

乔治·梅里爱在他全盛时代，更多地应用了“戏剧电影化”的公式。他把《浮士德》、《浮士德在地狱》、《塞维尔的理发师》和《里普》等歌剧或喜歌剧拍成电影。在《浮士德》里面，他模仿戏剧中典型的演出方法，从布景、登场人物一直到姿态和服装都和戏剧相同。

梅里爱的《天方夜谭》这部影片虽然因肤浅的东方色彩显得有些减色，但他的《巴黎到蒙特卡洛二小时的汽车竞赛》、《英吉利海峡下的隧道》、《巴黎到纽约的汽车竞赛》以及《罗培·马盖尔与贝尔特朗》这些影片却具有丰富的想象和灵感，而那部充满哲学气息、天真热情而富有社会意义的影片《历代的文明》，同样也具有这些特色。

但以上这些影片，都比不上那部专为英国儿童们拍的《仙女卡拉波斯》。在这部影片里，有头戴尖帽的巫师、闹鬼的凶宅、妖艳而残忍的贵妇、中世纪的诗人、怪兽的雕像、令人哀怜的女俘虏、深夜出现的幽灵……这一切浪漫主义的产物，越出了19世纪的时代，而与罗伯逊在法国大革命时期，即灰色小说最盛行的时期，在幻灯中用过的那些鬼怪形象结合了起来。

梅里爱的现实主义，即《德莱孚斯案件》和《鲁滨逊漂流记》中的那种现实主义，并未消失；在某些神话剧里，如在《烟囱打扫人贾克》、《海底两万里》、《圣诞节的天使》等影片里，它和幻想结合在一起。在《放火犯》（梅里爱也把它叫做《一个犯罪的故事》，因为它是取材于齐卡的同名影片摄制的）里，现实主义更占着支配的地位。

梅里爱在这个被很多人拍成电影的故事中，曾经插入了一个在自然背景中拍摄的场面。

这在梅里爱实是一个唯一的例外，因为梅里爱在十年之中没有走出他的摄影场一步，但梅里爱在吹嘘克劳台尔按照他的设计而做出来的布景时，也时常称这种布景为“现实主义的”布景。

1906年以后，梅里爱想和百代进行竞争。他拍了很多喜剧片，结果落入庸俗的老套。

由于影片拍得太多，卖不出去，因而加重了他经济上的困难。

但梅里爱在纽约的分店却做出了很好的成绩。1908年10月底，分店经理加斯东·梅里爱和他的儿子保罗，在芝加哥着手拍摄一部由美国人L.J.卡特导演的西部片。这个公司在初期很顺利，但它只能给予乔治·梅里爱一部分的帮助。这个自尊心很强、“从不和人合伙”的个人主义者，结果只好向查尔·百代告贷，而把自己的剧院和摄影场交给百代作为债务的抵押品。

这样，梅里爱才能继续摄制了他的平凡的《闵希豪生男爵的幻觉》、出名的《北极征服记》以及新的《灰姑娘》和《布利琼家的旅行》等影片。这些影片完全由百代垄断发行，应得的租片费则用来偿还百代的垫款。但这些影片在放映上仍然失败。梅里爱责备齐卡删除了他的影片。对百代公司而言，这一商业上的失败并不是一件不愉快的事情，因为他们借此可以挤垮一个已经失势的竞争者。

但这样巨大的失败并不单纯是由于敌对者的策略所造成的。在今天看

来,《北极征服记》这部影片所以仍有它的一定价值,因为它原封不动地保留着电影萌芽时代那种原始的艺术特点。但这部影片和意大利的《卡比利亚》、麦克斯·林戴的优秀作品、卓别林的初期影片、格里菲斯初期的伟大作品原是同时期的产物,而内容却好象相隔好几个世纪似的。1912 年代的人们(除了儿童们以外)都认为梅里爱的作品远远落在时代的后面,几乎无法使他们理解。

纽约分公司突发的危机使梅里爱的困难更为严重。加斯东·梅里爱受当时流行影片的影响,和摄影师及演员们一道乘船出发到太平洋上拍摄电影。经过一年愉快的航海回来以后,打开装着影片的盒子,结果却发现因为没有用蜡封好,大部分影片已经发霉不能使用。那次远征就这样以经济上的破产告终。在巴黎,法警威胁着梅里爱的剧院和摄影场,使他不得不就此永远停止影片的摄制工作。1914 年,由于第一次世界大战的爆发,欠款可以暂缓偿还,所以蒙特洛伊摄影场在大战期间还保留在梅里爱手里,他把这个摄影场改为小剧院,和自己的孩子们一道在那里演出歌剧给郊区的居民观看。战争结束之后,就连这个最后安身之地也被夺去了。梅里爱被迫论斤出卖他的影片;人们把他的杰作改制为梳子和牙刷。这位曾经是百万富翁的人在年逾六旬时竟沦为蒙巴纳斯车站的露天玩具商,有很多年月在那里贩卖玩具。1928 年,他被新闻记者们发现,巴黎的报纸尊他为电影前辈和诗人。人们为这位老人举行了一次华宴,赠给他勋章,最后把他送往奥利一家养老院里,1938 年他在那里与世长辞。

### 第三章 布赖顿学派和百代的创业

1900 年左右的电影危机在英国要比欧洲大陆来得轻微一些。电影在很多游艺场里放映,而市集放映也由于有威廉·保罗这位先驱人物而迅速发达起来。保罗很快成了年轻的美国人查尔斯·欧本仿效的对象,后者是在“专利权的战争”中被驱离纽约,开始独立地经营“活动放映机”生意的。

威廉·保罗是从拍摄新闻片与外景影片开始电影工作的,他导演的第一部故事片名叫《大兵求婚记》,这部影片是由一些群众演员在简单的布景前演出的。1899 年,他设计了一种柜形的摄影棚,到 1903 年为止,他在那里导演过很多重要的影片,如《匹克威克先生历险记》、《神奇的利剑》(中世纪的宗教剧)、《为我们祈祷》(有名的歌曲)、《庞贝城的末日》,以及被认为是他的杰作的《北极旅行记》等。后一影片为十年后梅里爱摄制的影片《北极征服记》作了先驱。但罗贝尔·乌丹剧场的继承人具有很好的修养,而保罗则与此相反,他既无经验,又乏声望,因此,他和具有很多共同特点的齐卡一样,很容易陷入笨拙与庸俗的泥坑。

威廉·保罗的功绩之一是在 1900 年剪辑了(不是导演)一部影片,名叫《比卡狄利马戏团的摩托车表演》。这是第一部有意识地用移动摄影法拍摄的富于戏剧性的外景影片。它给观众一种好象坐在开足马力的汽车里向前飞驰、险些要发生撞车事件的印象。

但是,外景直到威廉逊和 G.A.斯密士手中才被更完善地加以利用。



这两人都出生在发明家弗赖斯·格林的故乡布赖顿地方。他们最初是海滨照相师，后来才成为拍摄新闻片的摄影师。史密斯比保罗更早，在第一次试拍外景影片之后就采用了特技摄影。他在还没有看到梅里爱的影片之时已经应用迭印方法，在根据大仲马的一部闹剧拍摄的影片《科西嘉弟兄》（1898年摄制）里，为了将剧中人物分成两人，应用了这一方法。

斯密士对这种旧照相方法的新的应用很感得意，他把这一方法注册，变成自己的专利，并大量摄制了象《幽灵的照片》、《催眠术者》、《圣诞老人》、《灰姑娘》、《浮士德》、《神灯》、《女理发师》等等的魔术影片。这些摄制费用不大的影片，很能卖座。

斯密士因有充分的收入，在两年中间没有摄制影片。

迭印是使两个形象合置在同一张底片上的摄影方法。

在卢米埃尔公司担任摄影师而获得经验的威廉逊，在他的报道片中，对于画面的构图，不象梅里爱那样一定要使摄影机的视野和剧院舞台的框子趋于一致。1899年，他把亨莱的赛船情形拍成了七八个景，连续表现聚集在一起的人群、船只出发、竞赛中的划船队、在移动的船只上摄下来的观众等等景象；他这种简单的蒙太奇在获胜的船只到达终点中结束。1900年，他再次用这种手法拍摄了义和团战争中的一个插曲，名叫《在华教会被袭记》。

蒙太奇是一种将分开拍摄的片断（景）接合在一起的技术。

这是一部污蔑义和团反帝斗争、为1900年帝国主义联军入侵我国张目的影片。——译者。

这部影片，严格地说，并不是一部重现的“新闻片”。威廉逊虽然从当前时事取材，但他却根据自己的想象，随意加以渲染。这部影片与其说为以后的《铁路的战斗》作了先驱，不如说是为《空中堡垒》或《轰炸东京记》这类战争故事片作了先驱。

《在华教会被袭记》可放映5分钟，分为4个场景。先是义和团拳师在教会门前出现，撞开大门。接着，在教会的花园里发生战斗，牧师被杀死。牧师的妻子站在高楼的阳台上挥动一块手帕。由于这一求救的信号（这里用的已不是魔术的手法，而是一种电影的语言），场景随之改变。英国皇家海军陆战队望见求救信号后，在一个骑马的军官率领下向教会奔来。正当义和团纵火焚烧房屋、从屋里把牧师的女儿拖出来时，那位漂亮的军官骑马冲进花园，救了牧师的女儿，把她放在马背上，然后象萧塔车站的火车头那样，面向观众驰来。接着陆战队的士兵们也从背景远处向摄影机奔来，刺死了几个中国人，清扫战场。三个杂技演员攀登高楼，从大火中救出牧师的妻子。

这种描写方法和梅里爱的影片完全不同，它给大型惊险片，特别是美国“西部片”开辟了道路。追逐和救援的场面（用蒙太奇的手法使形象交替出现），成了电影中一种很重要的戏剧性手段，而这种手段就在这部影片里首次出现。《在华教会被袭记》在这点上，成了汤姆·麦克斯的“西部片”和格里菲斯的一些杰作（包括影片《党同伐异》在内）的先驱。这种典型的电影叙事方式，在1900年，似乎除了英国以外，其他国家还没有用过。

由于巡回电影日趋普及的结果，英国小制片商的人数大大增多了。20世纪初期，“伐尔威克影片公司”的职员海普华斯独立创办了一家制片公司，专门摄制喜剧片和外景影片。保罗的前合作者克利克斯，也和夏尔浦联合组织了一家制片公司，这家公司在《玛丽·马汀》（又名《红谷仓凶杀案》）这

部闹剧片上，获得首次的成功。威尔斯的巡回放映商哈格尔兄弟，则专门摄制一些有名的法院案件，以及象描写女人喝醉酒的《快活的玛丽》这类喜剧片。其他的巡回放映商，如莫特肖兄弟，也创办了“雪菲尔德影片公司”。但在1900年，G. A. 史密斯和威廉森在电影艺术上仍占着先锋的地位。

习惯于使用特写镜头的史密斯，不久感到特写镜头不能把一切东西都表现出来；因此他开始想在同一个场面里交错使用远景镜头和特写镜头的手法。1900年摄制的《祖母的放大镜》和《望远镜中所见的景象》就是他采用了这种革新手法而摄制的两部影片。

在前一部影片里，首先用中近景来表现祖母和她的孙儿。孩子抓住放大镜，这时观众看到在银幕上的圆圈里面出现了钟、金丝雀、祖母的眼睛和猫的头等形象。在后一部影片里，一个上年纪的轻薄汉用望远镜眺望远方一对年轻夫妇。银幕上出现了一只正在系鞋带的女人的脚。接下去是女人的丈夫殴打那个好奇的轻薄汉的场面。

这种在同一个场面里交错使用特写镜头和远景的方法乃是“分镜头”的原则，史密斯就通过这一手法创造了最初的真正蒙太奇。而梅里爱却为了要使地点统一，致使视点也不得不趋于统一。因此，G. A. 史密斯的发现是具有重大意义的。但这位直到1958年还活在布赖顿的发明人，当1946年人们问到他这种技术上的手法时，他却一点也不感兴趣，反而很详细地谈论了一些关于自己事业中其他方面的琐事。

这位发明人对自己的发明漠然置之，原是很自然的。因为他不理解人们怎么会电影里第一次使用别的艺术已经用过的手法感到惊奇。象木偶戏那样遵循着戏剧美学的皮影戏虽然还不懂视点的变化，但模仿埃比纳尔 的有名画册而制成的连环画，却在20世纪之初已经采用这些变化了。这些连环画在几乎很少差异的形式下被用于幻灯方面。G. A. 史密斯（他曾经放映过几次幻灯）可能是从幻灯片中找到了《祖母的放大镜》和《望远镜中所见的景象》的拍摄方法和故事情节的。

法国南部地名，以印制宗教画出名。——译者。

在史密斯这两部最初的影片里，蒙太奇是通过一个视觉的器具来形成的，因此，从某种意义上来说，这还只是一种“特技”而已。但过了不久，在《小医生》（1901年摄制）这部影片里，史密斯在拍了远景以后，接着就用大特写镜头把正在喝牛奶的猫的头部分表现了出来，而不再借助于任何物件或特技了。在《美术学校的老鼠》、《肮脏的牙齿》，特别是《玛丽·珍妮的灾祸》这些影片里，他也采用了同样的方法。最后一部影片表现汽油倾倒在炉灶里，引起了爆炸。粗心的女仆从炉灶烟囱前走过，结果手脚被炸得飞落在屋顶上。史密斯的摄影机紧紧跟着这个女主人公移动，根据剧情发展的必要而改变着视点。

从《玛丽·珍妮的灾祸》一片起，史密斯就在一小摄影场内拍片，在那里他拍摄了一部以英国神话故事为内容的影片《桃乐珊之梦》。但是，习惯于户外摄影的英国导演们，甚至在摄制特技电影时，还是时常遵循着外景影片里的手法；这种现实的环境造成他们一种风格，这种风格接近于喜剧格式，而不接近于罗贝尔·乌丹剧院的演出节目。

例如，威廉逊摄制的《惊险的海水浴》这部影片，在剪辑的时候，忽而正接，忽而倒接，把影片《迪安娜在米兰的沐浴》中卢米埃尔的效果变得更多样化和更复杂化。

户外拍摄电影，可以无需新的画幕而使场面增多，这是梅里爱在摄影棚里所做不到的。在这方面，英国可称为一种新的影片样式、即“追逐片”的创始国家，这种追逐镜头在威廉逊的《在华教会被袭记》这部影片里已经出现过。摄影机已经不仅是跟在剧中主人公的后面，而是赶上前去把他捉住。这种追逐使蒙太奇变得更为灵活，更为完善。

摄影机已不再钉死在“乐队指挥”的位置上，而是恢复了卢米埃尔所给予的自由，坐在一条飞毡上，飞起来追赶哑剧中的盗贼和逃亡者了。

在追逐片中，悲剧是先于喜剧出现的。《邮车被劫记》是追逐片最初的成功作品，主题是由巡回放映商莫特肖从叙事歌和通俗画来找来的。这部《邮车被袭记》后来在美国被鲍特在他的名片《火车大劫案》中所模仿，通过这一媒介，它成了美国西部片的开端，在那些西部片里，印第安人和盗匪还是遵循《邮车被袭记》中布法罗·比尔马戏团的传统以邮车为抢劫对象的。莫特肖的另一部追逐片《光天化日下的大胆抢劫》和前一部影片很相近似，也被很多同时代的人所模仿。

被“英国高蒙公司”雇用的阿尔弗莱德·柯林斯发展了喜剧的追逐片。这位出身于游艺场的喜剧演员抛弃了一切戏剧的成规，自由地运用了电影的一切手法。

他的那部《汽车中的结婚》，开头描写一对青年男女被一个老年人追赶而逃跑的情形。摄影机先用摇拍的方法，表现两部飞驰的汽车，接着表现这两部汽车逐渐离远。在下一个段落，柯林斯同时用了“移动摄影”和“反拍”的手法，交替地表现一部汽车追赶另一部汽车的情景，显示出这是从追赶者的视点和被追赶者的视点来交替拍摄的。

在结婚的段落中，这位导演把大特写和省略法结合起来，用一只手把一个结婚戒指套在另一只手的指头上的镜头来代替教堂的结婚仪式。

“摇拍”是把摄影机固定在三脚架上转动拍摄；“移动摄影”是把摄影机放在移动的车上拍摄；“段落”是一系列“镜头”的组合；“反拍”是从和前一个视点几乎完全相反的视点出发拍摄的景象。

这部影片摄制于1903年，柯林斯在这部影片里所用的电影语言，虽不及格里菲斯的电影语言那样丰富多彩，然而却同样复杂。这位英国人的手法，需要很多年后才能被人所理解，这大概是因为在喜剧式的追逐片很发达的法国，梅里爱那种已经陈旧过时的手法仍然很流行的缘故。

英国影片的内容，和它的形式一样，也令人感到新奇。如果说外景电影培养了英国电影的技术，那么，英国的观众则是从主题方面对它提出了某种社会现实主义的要求。

柯林斯在摄制了《扒手》和《猎人们的绝望斗争》两片以后，又摄制了一部揭示水手们牺牲的影片《海上暴行》，一部对残暴地主表示愤怒的影片《驱逐》，并在描写矿工日常生活的《矿工一天的生活》一片以后，还摄制了一部名叫《煤矿爆炸惨案》的影片。

另一方面，哈格尔摄制了《囚犯越狱》，海普华斯则摄制了一部叫做《采啤酒花的人》的纪录片。威廉·保罗也对矿工和囚犯发生了兴趣，威廉森并公开宣称，他的影片是“真正生活的片断”。

这种描写片断生活的主题，在当时很为流行。此时，英国刚结束了南非战争。威廉·保罗拍了一部影片，借丑化克留格尔来颂扬这次战争。海普华斯也成了宣传家，他的《荣誉的和平》是一部用剪辑技术把新闻片和故

事片结合起来的影片；至于《为国效劳》则是一部“在胡桃壳里演出的戏剧”，它在3分钟以内描写出一个青年碰到了一位美丽的少女，男的向女的求婚，他俩订婚了，战争获得胜利，他夺得了南非荷兰人的旗帜，凯旋回到伦敦和未婚妻结了婚。

克留格尔：南非独立战争（1899—1902年）中南非联邦的总统，领导南非人民反抗英国统治，失败后死于瑞士。——译者。

描写前线士兵从这一长期艰苦的战争中回来的影片给劳动观众指出了许多社会问题。

威廉逊的两部影片《士兵的归来》及《战争前后的一个后备兵》，就是为这种重大的主题而拍摄的。这些影片的欢乐收场同影片《我们生活中最美好的时代》的结尾一样天真，但影片作者并未因此不提出一个尖锐的社会问题。

这种对现实生活的浓厚兴趣，对先进技术的追求以及描写社会问题的倾向（这一倾向当然只限于某种社会准则所许可的范围），是1902年英国电影的特征。1930年以后的英国电影，由于纪录片作家们在促进本国电影复兴上的努力，也具有相似的特征。格里尔逊或罗沙，大卫·里恩或卡洛尔·里德虽然都没有受到久已被人忘怀了的威廉逊、莫特肖和柯林斯的影响，但是人们只要看看20世纪初期的英国影片里那种描写平民和工人的生活、并选择罪犯或盗匪作为主人公的自然主义现实主义的成长，就可以证实某些民族传统在英国的持久性了。

英国电影界的元老威廉·保罗，和梅里爱一样，始终牢守着一种已经过时的表现方法，因此当巡回电影趋于衰落时他也就无法存在下去。威廉·保罗对于他那部《摩托车手》中的特技常引以为豪。在《被迫走向无政府主义》这部影片里，他曾一度倾向于社会问题的描写。在这部影片里，我们可以看到1905年俄国革命的影响；在阿尔弗莱德·柯林斯导演的另一部颂扬波将金号水兵们的高蒙公司影片《俄罗斯战舰的暴动》中，这种影响也可以看到。

在英国，描写社会问题的倾向与其说是重现，倒不如说是第一次出现。首先由巡回放映商哈格尔拍摄、以后又由他们的竞争者莫特肖导演的《查理·皮斯的一生》这部影片，虽然有些地方表现得很幼稚，但由于它那种灵活的技巧和狂热的表演，在当时所摄的社会新闻电影当中仍然是一部杰出的作品。狂热的表现同样也是克莱兰顿的喜剧片的特色。他的《发薪的一天》和《讨厌的婴儿》这两部影片，乃是卓别林影片的先驱。后一影片叙述一个青年无意中捡到一个被遗弃的婴儿，以后他又把婴儿抛弃，最后把他溺毙，装进火药桶里炸掉。这种不能当真的虐待婴儿的暴行乃是仿照木偶剧《摇篮曲》或《庞奇与朱迪》里的表演拍摄的。

海普华斯的影片《义犬救主记》，是一部紧张的追逐片，表现一只狗把一个小姑娘从女骗子手里救了出来。这部影片销售了好几百部拷贝。这样庞大的销售数字，在百代公司是很普通的，但在英国却是少有的事情。海普华斯是度过1908年危机时代的极少数手工业式的制片人之一。这时哈格尔和莫特肖已被淘汰；斯密士和威廉逊变成了摄影师。

伐尔都陶公司、克利克斯与马汀公司和高蒙公司，与其说是制片商，不如说已成为外国影片的发行商了。除此之外，只有查尔斯·欧本还继续拍摄影片。他在1903年离开了伐尔威克公司，自行创立了“欧本影片贸易公司”。

这个移住到伦敦来的美国人是在卢米埃尔时代培养出来的，他从不相信排演的影片。

他把“我把世界摆在你的眼前”这句话，作为一种商业口号，集中力量于摄制新闻片和大型报道片。他的新闻摄影师，如奥米斯东·斯密士、罗森塔尔、乔治·罗杰斯、利德·诺布尔、H.M.托马斯及法国人梅斯几奇等，走遍各海洋和大陆，到处拍摄新闻影片。

梅斯几奇在计划周游世界之前，拍摄过一些关于1905年俄国革命的最早影片。最后，欧本影片贸易公司又在伦敦的游艺场上映了马汀·邓肯教授拍摄的《看不见的世界》，这是第一部成套的科学影片。

伐尔威克公司的巴克是查尔斯·欧本的劲敌，他以“哪里有事情发生，哪里就有巴克在场”，作为他的宣传口号。这位勇敢的摄影师具有一种别人所不及的本领。例如有一次他在回到伦敦的那节专车里，就能把刚在利物浦的赛马会上拍来的影片洗印出来。

百代不让精明强干的欧本占据上风。他聘请康曼东博士来摄制一些使马汀·邓肯教授的科学片相形见绌的影片。他把派往世界各地的摄影记者寄回来的影片，来代替齐卡和农居埃在巴黎郊外排演的简陋新闻片。为了上映这种影片，百代不久就在巴黎创办了一家特别影院，称为“百代新闻影院”。从1908年以后，百代新闻片发行遍及全世界。

最早的新闻电影就这样产生出来了。欧本被百代挤垮后，转向其他方面另找出路。他和发明彩色影片的斯密士以及曾经替他制造摄影机及各种附件的威廉逊一起合作，从事新的尝试，《德里加冕》就是他摄制的轰动一时的天然彩色影片。

为了这一新的事业，欧本将设在伦敦、巴黎、德国和美国的分公司转让给“幽光”(Eclipse)公司经营；在这家公司里，法国人占绝对优势，但它在营业上却不及欧本影片贸易公司那样活跃。

当影片生产在英国还停留在手工业阶段时，它在法国已被查尔·百代所工业化。查尔·百代的父亲是法国樊尚城一个猪肉铺的老板，曾经当过拿破仑三世的卫兵，他和一位原籍阿尔萨斯的法国女人结婚后，生了四个儿子，在勤劳和俭朴的生活中把他们抚养成人。回忆起父亲肉铺里那种又脏又乱的情形就感到不快的查尔·百代，幼年时期常穿不上鞋，经常只有当礼拜天去做弥撒的时候才能穿上一双鞋，而且穿的还是他母亲的鞋。

年轻的查尔，在叔父的肉铺里工作了一段时期以后，袋里装了一张一千法郎的钞票，离开家乡，前往南美洲，梦想征服新大陆。他在阿根廷布宜诺斯艾利斯当过筑路工人、雇工和洗衣工人，后来因为得了黄疸病，结果一文不名地被送回欧洲。结婚以后，查尔当了小店员，他企图再经营肉铺这行生意，就在这个时候，即1894年夏末，他的一位朋友给这个年已30岁的店员看了一架能在节日市集上表演的爱迪生留声机。查尔·百代毫不犹豫地买了一架这种能说话的机器，所付的价钱等于他六个月的薪金。1894年9月初旬，他坐着一辆有长凳子的马车，离开樊尚城到塞纳—马恩河上的蒙台第城去赶集。他的妻子手里紧紧抱着一个纸盒子，里面装着一些蜡管，这些蜡管如果打破了的话，他的新家庭就会马上破产。

查尔·百代走了红运。塞纳—马恩州的人们争着来听这个会说话的机器。他们夫妇回到樊尚的时候，口袋里已经装了十块金路易。也就是说，他在一天之内就挣了相当于一个月的薪金。

百代一家经常到本城东郊去赶市集。积蓄了一小笔钱的查尔，听说伦敦正在发卖一种模仿爱迪生制品的留声机，仿制得很好，价钱也非常便宜。他于是横渡英法海峡去买了这种机器回来，然后把它卖给市集演出商，这些商人都是对他利用声音来发财的方法很感惊奇的人。他在经营了留声机的生意之后，又从英国输入威廉·保罗的电影放映机，不久约利就开始为百代制造电影机器了。

他的三个哥哥，看到这个一向没出息的弟弟忽然有了成就，于是就凑了两万法郎的小额资本交给查尔。可是，当电影危机刚一发生，他的两个哥哥又把资本抽回去了，结果只剩下爱米尔和查尔两人继续合作。当时有一个不满意的债主在法院提出诉讼，这场官司几乎使他们的企业濒于破产。

幸而贩卖留声机蜡管的生意很兴旺，年轻的百代兄弟公司才颇引起大企业家的注意。

1898年的某日，有一个名叫格里伏拉斯的企业家向百代公司投资了一百万法郎。

格里伏拉斯是一个电气机械工程师、发明家兼制造商，同时他又代表里昂的一个企业联合组织。这个组织是由杜菲纳的手套制造商、圣埃坦尼的煤矿主和菲尔朱尼的铁工厂老板内瑞发起的。由于格里伏拉斯的投资，百代兄弟公司从此就得到了银行和大企业的支持。巡回演出商的百代，由此一变而为企业家了。

百代公司在沙托设立了一个很大的工厂，专门经营蜡管的录音和翻版，接着又在樊尚摄制了一些在露天舞台上演出的影片。

在父亲行业中长大的费迪南·齐卡是音乐咖啡馆一个演员的儿子，当他还没有被查尔·百代提拔出名之时，一直在沙托从事蜡管的录音工作（偶尔拍过一部有声片）。查尔·百代委托他来主持樊尚的制片工作；在百代的事业日趋兴旺以后，一个比梅里爱的摄影场规模更大的制片厂便建立起来了。

齐卡时常被人认为是梅里爱的模仿者，这大概是由于百代公司在开始时采取了当时这位最大的制片人的方法之故。百代公司把齐卡变成一个万能的人，叫他担任布景、导演、编剧和演员的工作，委托他摄制一些题材与梅里爱的“明星影片公司”的成功作品相近似的影片。但他的第一部大神话片《七魔鬼城》虽和蒙特勒伊摄影场摄制的影片一样，模仿了夏特莱剧院演出的节目（齐卡曾雇用夏特莱剧院的设计师吕西恩·农居埃来协助摄制这部影片），但他却比梅里爱更进一步，仿效了英国学派的作风，即仿效斯密士和保罗的作法。如果说梅里爱最初的10部影片是模仿卢米埃尔的作法，那么，齐卡最初的10部影片则可说是完全效法布赖顿学派的。

齐卡和罗培·乌坦剧院的继承人完全相反，并不想长期在电影上做一个万能的人。

他把工作划分开来，请了許多人一起合作，由此而形成了一个学派。

齐卡最大的优点，就是能够体会群众的兴趣，能了解巡回放映商和他们的顾客喜欢的是什么。电影虽被“上流社会”所遗弃，但却成为儿童和群众所喜爱的娱乐。梅里爱赢得了儿童，百代则赢得了群众，并为群众生产了大量的影片。

齐卡在樊尚继续摄制了一些模仿1900年前无名前辈的作品。这个制片人总想仿效和他竞争者的作品，但也喜欢翻来覆去制作他自己成功的影片。

在百代公司里工作过的齐卡的前辈曾试拍过一些色情影片。他们还拍摄了一些杀人或死刑的场面，一些短的喜剧和一些最早的“现实主义的”影片。在影片《醉汉梦》中，他们采用了左拉在《小酒店》这部小说里的一些插曲。他们还仿效梅里爱，导演了几部神话片（如《神灯》、《美女与野兽》、《小布舍》、《撒旦的笑剧》），并用六个场面重摄了一部《德莱孚斯案件》。

百代公司的影片目录显示了齐卡所遵循的道路，它包括一些仅具雏形的、由齐卡后来加以发展的主要样式。因为齐卡的特性是在仿效了别人的作品之后还要试制各种各样的影片。

他的特技影片虽然采取了和梅里爱很相近似的主题或手法，但在风格上却完全不同。

在模仿英国电影中培养出来的齐卡，从不死守“乐队指挥”那种视点。他的魔术影片一般都是用中景拍摄的。他还把特技运用于户外摄影方面，例如他最初的一部特技影片《困难的沐浴》，就是由他自己在小船上演出的。但是，当时观众却认为用布景拍摄影片才是豪华和优质的保证，因此，在樊尚曾有一个时期停拍外景影片。

在简短的魔术影片里，齐卡显示了一种奇特的、被他那种现实主义的布景所加强的幻想。在《腾云驾雾》这部影片里，出现了齐卡骑在铁做的吕宋烟上从樊尚的屋顶上飞过。在影片《卧室暴风雨》中，出现了演员里齐尔蹲在一只破船上，在他的背后是一间墙上挂着画并糊着花纸的房间，从半开着的门缝里可以看到大海和地平线。

齐卡和梅里爱不同，他把特技变为一种艺术上的技巧，把摄影方法变为一种表现的手段。在《隧道中的情史》一片中，可以看到他向扮演保姆的里齐尔求爱的镜头。通过一节三等车厢（画布布景）的车窗，可以看到窗外的风景，这些风景原来是从行驶的火车上拍下来然后再迭印在画面黑色空白处的。这样就得到一个和今天的“背景放映法”很相似的效果。特技在这里已经不是莫名其妙的咒语，而成为电影语言的一个元素了。

这是一种把活动的景象放映在银幕上，让演员在前面表演的拍摄方法。

这种方法自 1932 年以后才开始应用。

齐卡的喜剧片很多，多半都是一些质量比较低劣的作品。但他却发展了一种新的影片样式，这种样式是梅里爱缺乏天才而且从未摄制过的。

在神话剧方面，齐卡所获得的成功较少。他所塑造的人物可说全是一些木偶，既缺乏舞蹈演员的优美的姿态，也没有芭蕾舞中那种活泼的神气，而这种优美的姿态和活泼的神气恰恰正是梅里爱的神话剧中令人神往而掩盖了它的缺点和糟粕的地方。齐卡在他所创造的样式上比较具有独到之处，这些样式在百代产品目录中是列入“戏剧性或现实性影片”栏内的。

齐卡第一部成功的影片是《一个犯罪的故事》（1901 年摄制）。它的题材采自 1889 年葛莱凡蜡人馆所陈列的用蜡人表现的故事。百代影片的场面，除了“死刑犯最后之夜”这一场面以外，都和蜡人馆的场面相同。蜡人馆中的最后一夜的场面表现犯人在无精打采地打纸牌。而齐卡则把它改为犯人在做梦，犯罪的情节在罪犯睡觉的床上角重现出来。

这部影片最紧张的地方，是执行死刑的一幕。直到 1910 年法国内务部长禁映这部影片为止，它在巡回放映上的叫座能力始终不衰。

继《一个犯罪的故事》之后，是《酗酒的牺牲者》。这部影片采取了百

代公司在 1900 年以前拍摄的《醉汉梦》的题材。齐卡在这里采用了左拉的小说《小酒店》里最有名的几个插曲，即快乐的工人家庭、沉溺的酒店里的父亲、角楼上发生的惨剧和中酒毒的父亲在癫狂中死去的疯人病房等等。

齐卡在樊尚摄影场的开头几年，曾自行设计布景；由于他不会绘画远景，于是他把道路改成乱石堆，在石头上插上一个“禁止通行”的牌子。但这种幼稚布景方法他并未继续下去，在他成名以后，他就委托专家来做这种工作。在《酗酒的牺牲者》一片里，布景全无一丝虚构，显得非常优美。这些布景造成了人们把齐卡当作一个写实主义者、和“魔术师”梅里爱完全相反的看法。但如果因此就认为齐卡的作品全无一点诗意，那就错了，因为实际上，齐卡的想象不仅非常丰富、非常天真、巧妙，而且还很通俗易懂。

齐卡最有名的作品是一部《基督受难》影片。在这部影片之前，他还摄制了一部名叫《你往何处去》的影片，表现一个罗马的皇帝高踞看台上，周围簇拥着 23 名头戴玫瑰花冠的侍从，他将大拇指朝下一指，宣布一个斗剑者已被击败。齐卡在拍这部影片时，大概和拍《浪子》一片一样，曾得吕西恩·农居埃的协助，后者不仅指导樊尚摄影场的群众演员，而且还指导着安毕居剧院、夏特莱剧院、圣玛尔丹门剧院的群众演员。

吕西恩·农居埃以路易·加斯尼埃为助手，用黑奴贩子那种“慈悲心肠”，从事他的职业。他很少将老板给他每人 5 法郎的工资照数付给他所招募的群众演员。他的竞争者乔治·阿托从前是卢米埃尔某些影片的导演，曾替“跑马场”剧院演出的大哑剧招募过很多群众演员。以上三人与齐卡合作，时常参与一些重要影片的导演工作，因为他们的职业使他们学会了怎样来指挥群众演出。在影片《基督受难》中，农居埃担任的职务尤其重要。

这部《基督受难》影片开始于 1902 年，直到 1905 年才完成。影片预定要有四十多个场景，根据当时摄影场的设备能力来拍摄。这部影片的美学特点和圣苏尔皮斯教堂旁出售的基督在马厩诞生的石膏像的美学特点可说没有什么分别。但电影的特技却把那些色彩不鲜明的石膏像改变了形状，赋予它们一种早期油画中的生动魅力。这部故事片具有相当伟大的场面。为了使人能够看到整个大布景，片中用了摇拍的方法。在“牧羊人的崇拜”这一场面中，人们首先看到马厩，接着天边出现一颗明星，接着一个婴儿忽然降生在一堆稻草上，就象一只兔子应魔术师的召唤忽然从大礼帽里跳出来一样。然后摄影机笨拙地在布景上移动，找到了牧羊的人群。摄影机随后转向基督的家庭，镜头里这时已没有行进的牧羊人了。这部影片尽管在导演技术上非常笨拙，但齐卡毕竟利用了移动摄影的方法。在这方面，他比拘泥于戏剧形式和特技的梅里爱要高明得多。

排演的新闻片最后也成为百代公司的专长产品。齐卡曾导演或监制了《麦金利总统的被刺》、《教皇逝世》、《吉斯公爵的被刺》（在樊尚摄影场，历史和新闻常常混淆在一起）等影片。齐卡最成功的影片之一是《马提尼克岛上的灾难》，可与梅里爱的《普累火山的爆发》一片相媲美。这部影片的布景很巧妙，可是由于火山的烟雾后面出现了布景师的面孔，结果弄得全无一点真实感。在剪去这个糟糕的画面以后，这部影片卖出了好几千部拷贝。

1903 年到 1909 年期间，在电影史上是一个“百代时期”。查尔·百代那种非凡的企业精神，在五年之内把梅里爱手工业式的企业变成了一个庞大的工业，樊尚——这个电影的首都，由此支配了整个世界。

百代的影片和梅里爱的影片一样，每部只要能卖出 20 部拷贝，就可



以把摄制成本收回。但樊尚摄制的影片这时已经可以销售几百部，有时甚至还销到几千部之多。因此，每年在一月末以前的售片收入已足够补偿全年摄制影片的费用，其余十一个月的收入就都是纯利了。不久以后，影片每天的销售量达到了一万、两万、四万乃至八万米，用在摄制方面的一张一千法郎的纸币，不到一年工夫就可变成十张了。

当时，查尔·百代曾经假手于他雇用的一位名叫杜索的职员写了这样一句话：“电影是明天的报纸、学校和戏剧。”这是一句非常明确的预言。但是，当时樊尚的电影主要还是为了供给巡回放映商而摄制的。

在千百个木板搭成的棚子里面，那些每天需要喂养的野兽以及绝技表演者、喜剧演员、走绳索的和斗拳的，现在都被影片所代替了。电影从前所以吸引梅里爱的原因，是因为他由此可以实现沃康松、德罗兹、罗培·乌坦等人所梦想的机器人，现在这个机器人经过百代加以工业化以后，已成为一种既可节省工资而又不影响收入的代替人的工具。

巡回放映开始成为一个庞大的系统化的企业，巡回放映商固然分沾了一些利润，但绝大部分的利润则是集中到樊尚摄影场的钱柜里去了。

查尔·百代有一天曾骄傲地这样写道：“除了军火工业以外，我认为法国没有任何一种工业能象我们的工业发展得这样快，能够给予股东以这样大的利润。”在百代电影的全盛时期，百代兄弟的确获得了巨额的利润。1900年收入34.5万法郎，1902年91万法郎，1904年137万法郎，1906年650万法郎，1907年2400万法郎（包括折旧费在内），而公司的资本额，由于对董事们无偿地分给股票，也由最初的200万法郎增到500万法郎。

这一估计数还未将董事们的巨额分红和会计上的暗账计算进去。

1907年，电影给百代——特别是给内瑞财团——带来了至少十倍于1907年公司资金的利润。开始于塞纳—马恩州市集的生意，这时胜利地向五大洲发展了。不辞劳苦的经纪人波佩尔，从1902年以后，足迹走遍了全球。在伦敦、纽约、柏林、莫斯科、布鲁塞尔、圣彼得堡、阿姆斯特丹、巴塞罗那、米兰、罗斯托夫、加尔各答、华沙、新加坡等地开设了代理店。这些代理店很快就变成了百代的分公司。1908年，百代公司在美国有价值200万法郎的不动产，在纽约附近有它的洗印厂，在纽约市内以后设立了一个制片厂。

这一年百代公司卖给美国的影片尺数超过美国各大制片商的影片总数两倍以上。

百代影片的雄鸡商标到处吸引观众涌向电影院。于是，百代公司决定实行一个庞大的计划，这个计划是由查尔·百代发起，在他的朋友、某大银行的亲信勒里埃弗尔的参谋下制订的。

在此以前，百代公司的扩展主要是向横的方面发展，即从樊尚这一地点开始，逐渐伸展到全世界去。而现在查尔·百代则想到主要的力量放在纵的扩展方面，自此以后，他就想独占一切，从制造胶片和电影机械起一直到电影院和放映他的影片的木棚止，都归他来掌握。

1907年7月，百代完成了一项被法国电影界称为“苦迭打”的事业。百代公司通告停止发售影片。影片的放映交给五家大垄断公司来经营。这五家公司将法国、比利时、荷兰、北非分为五个势力范围。受百代直接控制的几家垄断公司统治了在巴黎刚开设的电影院，其余垄断公司则以律师伯诺瓦·莱维为代表的财团为中心，通过影片供应合同和百代联系起来。

“苦迭打”(Coup d'Etat)意为政变。——译者。

这些垄断公司原来是建立在影院网上面的。而这种影院网当时尚未十分发达，因为开设固定性的影院还刚刚开始。因此它们要寻找别的地盘，变成影片发行商，按放映时间出租影片。

百代的“苦迭打”使1902年以后在电影企业中开始的专业化更为加速。随着电影放映事业的发达，旧影片的交易开始建立起来，这种交易逐渐变成影片的出租。当时，电影业已象今天一样，分为三个部门，即：成为一种工业的制片业，相当于批发商业的影片发行或出租业，以及相当于零售商业的直接以观众为对象的电影放映业。

工业家的百代又企图成为影片的批发商兼零售商。他仿效柯达公司制造胶片和摄影机、储藏和分配制成的产品的办法，开设属于他自己的门市部，同时又以颇为苛刻的条件将影片销售权让给某些零售商人。

“百代专利股份公司”的资本，从1907年以后，已经超过了1500万金法郎。查尔·百代一方面扶助电影联合企业的建立，另一方面，又将摄影机和原材料的制造统一在他的工业之下。

电影放映机当时是在贝勒维尔由百代出资组成并归其支配的巩坦苏扎公司来制造的。

这家公司的工厂，当时可称世界第一流的工厂。截至1914年为止，许多国家的影院，80%使用百代出产的放映机。巩坦苏扎公司除制造放映机以外，还制造摄影机和照相材料。

为了从事制造胶片，百代必须打破从爱迪生的“囚车”摄影棚成立以来就由柯达公司所掌握的几乎绝对的独占权。这家每年获利极大的公司，当时只有两个无足轻重的竞争者。一个是在法国制造极少量胶片的卢米埃尔，另一个是利用简陋的设备在英国制造质量很差的胶片的布莱尔。全世界所用的胶片，95%以上均由柯达生产。百代公司每年需要消费100万米，它向柯达公司购买的胶片几乎占后一公司产量的半数。

百代经过调查研究以后，发现买一米的胶片需要支付50生丁，而由自己来制造，则一米胶片的成本只需两三个生丁。而且制造胶片风险性比较小，获得的利润却比摄制影片还大得多。可是美国工厂对于制造胶片的方法，极端保密。化学的配方比起机器要更难模仿。在制造胶片乳剂方面，欧洲的照相工业当时已拥有一些有能力的技师。但制造透明胶片的技术，则除了美国以外，还都很幼稚。正当这一问题无法解决之时，德国的化学托拉斯忽然公布他们发明了一种不燃性的醋酸纤维质的胶片。查尔·百代立即抓住了这个和罗切斯特的柯达公司竞争的机会。他暗地里把设在英国佛兹克雷的布莱尔的工厂收买下来，予以现代化的装备，并在那里培养技术人员。这个实验工厂替百代以后在樊尚设文的庞大胶片工厂做了准备。

查尔·百代在实现了电影物质上的独占以后，进一步想要实现电影思想上的独占。

1906年以后，影片一般都在300米以上，故事情节比较复杂，剧本比以前更为重要。百代认为如果将古典戏剧和古典文学作品拍成电影，一定能够牟利。在百代之前，代表一个不隶属于樊尚的独立制片团体的伯诺瓦·莱维已经有这种想法。百代设法使莱维和文学家协会之间的谈判归于失败，一年以后，使文学家协会来和他谈判，并获得成功。皮埃尔·德库塞勒所领导的“作家及文学家电影协会”的成立，使百代公司获得了将大部分法国戏剧拍成电影的独占权利。

从作家的头脑到城市的电影院，从制造胶片到市集上的临时影棚，百代都想加以控制和统一。在六年之中，产生了一个巨大的托拉斯，它的势力遍及全球，控制了大部分新的电影工业。这种无限的力量使百代感到任何敌手都无足畏惧。在樊尚、蒙特洛伊和约安维尔，五个制片厂每天不间断地生产着影片，它们都有电气设备，即使没有阳光也可以照常进行生产。

百代公司还支配国际的电影交易。它的分支机构遍及各个国家，压倒这些国家里与其竞争的电影企业。每天在樊尚制造出来的几千米的影片支配着全世界流行的电影样式。

在百代公司全盛时期，它统治的电影工业要比今天好莱坞的巨大工业还要全面，当然，那时的电影工业比今天的电影工业规模要小得多。

为了创造和维持这样一个巨大的企业，监工出身的齐卡这时成为制片的总领导人，监督那些时常由他培养出来的导演拍摄影片。这些导演创造了各种影片的样式和风格。

梅里爱所创造的神话片，在百代公司被发展到另一条道路上去。在影片《威廉·退尔》和《穿靴的猫》（1903年，吕西恩·农居埃导演）里面，布景被扩大了。梅里爱及其合作者克劳台尔在神话片中一直沉溺于琐碎的描写，弄了很多道具，甚至在道具的颜色上面也要做到黑白的强烈对比。而樊尚摄影场拍摄的以上两部神话片则把情节简化，予以生动的气氛，并且描绘出和真的一样的远景，给予人们一种在戏剧中很难做到的豪华景象。如片中格斯拉的小舟在上面浮荡、喀拉巴斯侯爵在里面游泳、一面向四匹马拉的皇家马车敬礼的那个庞大的游泳池，就是一个例子。

梅里爱把自己关在玻璃的摄影场里，沉溺于幻想的深海，而百代的导演们却从未忽视外间的世界。他们仿效英国的例子，交替地使用了户外场景和摄影场里的场景。

莱宾纳的《魔鬼之子》就是一个把幻想的布景和自然背景相结合的很好例子。魔鬼的儿子从蒙特洛伊的跑马场上的地道中钻出来，走出用画布画成的地狱，然后他把手里的糖果分给樊尚城门口看热闹的群众。布景和街道之间衔接得全无一丝破绽。而梅里爱却拒绝用这种他认为足以破坏他的技术统一性的衔接方法。

加斯东·威尔有三年时间在樊尚杰出地导演特技影片。他在这种和神话剧很相近似的影片里，充分运用了幻想。《月亮的情人》是威尔导演的一部杰作，这部影片由齐卡主演并监制。齐卡所扮演的那个有些庸俗的、在天空飞行的醉汉形象，和梅里爱的手法很少相同之处。

齐卡监制的《罢工》和《黑暗的地下》，使“现实性的戏剧”更向前发展而带有社会的意义。《罢工》在资本家和工人和解、工人胜利中结束。《黑暗的地下》中最精彩的场景是煤矿瓦斯的爆炸。除了历史片以外，百代影片里的主人公，和当时的观众一样，都是一些平民。描写上层社会的浮华剧，当时还只限于舞台戏剧的范围以内。

随着爱迪生的“电影视镜”而产生的色情影片，在百代的作品目录中是被列为特别的一类，称为：“含有刺激性的轻佻题材，禁止儿童观看。”路易丝·米莱曾为齐卡重演了一部《新娘就寝》，这是一部只供成年男子们观看的影片。

除了色情以外，百代还把一些比较高尚的爱情灌注到影片里去。布景师洛朗·艾尔伯隆制作的《恋爱的故事》一片的成功，使电影在摄制方面产

生了一种新的倾向。从此以后，樊尚常用“电影故事”一词来指叙述爱情的影片。这类影片由安德烈·欧泽进一步加以发展。例如《逃兵》这部影片的画面，就给人一种亲切的现实主义和现代色彩的感觉，和同时代的梅里爱的幼稚形式形成了鲜明的对照。我们今天如果重拍这部影片中那个下级军官和一个歌女在驻军所在地的小城一家音乐咖啡馆里遇见的场面，一定会用更复杂的布景、更多的群众演员和更准确的照明。可是，我们对整个故事的导演概念，显然仍将一样。

1906年是百代在艺术上转变的一年。从此以后，电影无论就其内容或样式来说，都达到独创性的阶段。外国的和法国的范例，从此被人忘记，变成落伍的东西。那些以前专门仿效别人的人，现在自己也变成创造者了。英国某些影片所描述的电影故事，成为一时最先进的样式，并给丹麦和美国电影开辟了道路。

喜剧片同样也有了显著的进步。在齐卡的粗野和卑俗的喜剧基础上，创造了新的“即兴喜剧”的各种典型人物，即创造了象滑稽画报和年画上所描写的那种人物，如醉汉波瓦桑沙夫、丈夫杜柯纳尔、房东伏杜尔、看门人皮普雷、蹩脚画家、警察、傻子、盗贼、妓女、宪兵等等。

即兴喜剧是一种不规定台词的喜剧，由演员在舞台上随机应变地讲说台词。这种喜剧最初在16世纪时流行于意大利，后来传到整个欧洲。——译者。

许多喜剧演员就是在这种自然趋势中被培养出来的，他们几乎每天都练习他们的演技，看影片中自己的表演和效果来检查其演技是否正确。

1905年，在樊尚拍摄了《十美争夫》（模仿美国的影片）、《追寻假发》、《你的执照……》、《请来寻找》等影片，这些影片采用了喜剧中的追逐形式。扮演追赶的人是来自游艺场或者音乐咖啡馆的杂技演员，或游泳跳水的专家与擅长跳高和跳远的运动员。在这些中间，有罗米欧·波塞蒂和安德烈·第特。

第特在梅里爱那里主演过几部影片。以前他是巴黎各剧院的杂技演员和歌手。从1906年起，成为百代公司的喜剧明星。人们都知道这个化名为布阿罗的喜剧演员。

第特的噱头表演比追逐表演要用得多。1905年，他去意大利以后，代替他的位置的麦克斯·林戴放弃了噱头，采用了心理刻画和表现可笑的情境的方法。这位得过波尔多音乐学院奖金的年轻人，以前曾在巴黎一家名叫“杂耍场”的大剧院里担任过各式各样的配角。

噱头是一种喜剧上的表现效果，如影片《水浇园丁》里面的喷水，以及美国影片里的大扔奶油蛋糕等等。

麦克斯身材矮小、驼背，样子很象病人。1905年左右，他开始在樊尚工作。他在影片《初出茅庐》和《第一支雪茄》里扮演过学生。此外还在闹剧和神话剧（例如《丑角生涯》）影片中扮演过丑角。

从1902年到1908年这段时间，百代公司的影片在数量上有着显著的增加。1902年百代公司只有一家制片厂，拍摄的影片不过3000米。到了1909年，则有5个制片厂经常生产，每周计划供给百代的电影院一部长达1000米以上的影片。1906年前后影片产量的这种急剧增加又引起影片质量的改进和改变。影片分为许多样式。神话剧衰退了，喜剧变成著名的艺术，爱情剧也名列前茅。《基督受难》获得长期的成功，拷贝的发行数字增加到好几

千部，1907 年又摄制新版，这一成功导使百代及其竞争者走向一条新的道路，即“艺术影片”的道路。

原来用布幕搭起来的临时影院现在都变成正式剧院。新的电影剧院由此开始产生出来了。

高蒙公司对百代来说，是一个和梅里爱完全不同的竞争者。经营照相器材公司的莱翁·高蒙，长期以贩卖摄影机作为他主要的企业，附带也贩卖一些影片。他的女秘书爱丽丝·居伊长期担任影片导演工作。1898 年摄制的《糊涂虫的灾难》，就是她的第一部作品。此后她试拍了各种样式的影片，包括小型神话剧、芭蕾舞剧、喜剧（如《第一支雪茄》）或取材于社会新闻的悲剧（如《庙街凶杀案》）。1905 年，百代的成功促使高蒙公司决心大规模摄制影片。它在布特休蒙建筑了一个世界上最大的电影制片厂，它那个玻璃的大摄影场要比梅里爱的摄影场大过 20 倍。

曾经充任“跑马场”剧院大型哑剧导演的维克多兰·雅塞，在高蒙制片厂拍了《吸鸦片者之梦》一片以后，接着又和爱丽丝·居伊合制了一部旨在和百代的《基督受难》片竞争的《我主耶稣基督的一生》。雅塞在拍此片时把摄影场和枫丹白露区的自然背景结合在一起，根据他从美术展览会得奖人詹姆士·梯索的古典水彩画中所获得的启发，摄制了这部富丽然而缺乏活泼生气的影片。

雅塞以后因和莱翁·高蒙意见不投，转而和乔治·阿托合作，在马赛拍了很多影片，但都以失败告终。他离开高蒙后，路易·费雅德便成了高蒙制片厂的艺术指导。

路易·费雅德这位学识丰富、办事周密的法国南方人，原是基督教报纸《十字报》的一个记者，曾偶尔写过一些电影剧本。当他从事导演工作以后，除了拍摄过一些在 1906 年已经过时的神话片以外，还摄制了各种样式的影片。特技影片是他初期获得成功的作品，这种成功是因为他模仿了英国的作法，在户外系统地拍摄影片。他把特技融合在喜剧之内，使特技电影这一样式不再存在。同时，他还发展了来自滑稽歌舞剧的心理喜剧，在这些影片里，社会讽刺占着主要的地位，仆人和罢工的工人时常被他作为讽刺的对象。

高蒙以出租影片的办法来代替影片的销售，要比他的主要竞争者百代为时更长，他是百代“苦迭打”下的一个主要获利者，他雇用了埃蒂安·阿尔诺、爱米尔·科尔、让·杜朗等人，来加紧影片的生产。

高蒙制片厂在经营上厉行节约。但公司的资金并不缺乏。它有当时投资于瑞士、亚尔萨斯大工业及阿柴利亚电气托拉斯的强大的瑞法银行（现在称为工商信用银行）的支持，这种支持使它虽略亏本而仍能度过 1907—1908 年的危机，并且仿照樊尚制片厂的办法，继续向国外发展。

另一个财团则支持百代公司的另一竞争者“闪电”（ECclair）公司，这家公司是从欧本贸易公司的法国分公司改组的。它的资金远不及“闪电”公司来得雄厚，后者是由一些不出名的实业家所组织的，但却有雅塞这样一个能干的导演参加制片工作。三年来摄制影片的经验使雅塞这位学识丰富、风度文雅、身体比较孱弱的导演获得了他对这一新行业的充分知识。他在法国似乎是第一个有系统地按年雇用演员、并不断地改进他们演技的人。由此他为后来的电影明星制度奠定了基础。

雅塞在“闪电”公司以《尼克·卡特》一片开始一鸣惊人，这是第一

部分集的侦探片，为后来很发达的一种样式作了开端。雅塞从美国的通俗小说中找到了影片的主人公，但故事则是在拍摄过程中临时编成，在巴黎的近郊露天演出的。这部由一系列长度都在 100 米左右的短片构成的影片，在国际上曾获得极大的成功。演员里阿贝尔在尼克·卡特这一名字下出了名，他不断收到从世界各个角落寄来的对他表示爱慕的信件。一个新的电影时代从此开始了……百代公司在法国还有别的一些竞争者，如太阳公司、英狮公司、勒克斯公司、拉雷与罗伯特公司等等，但这些公司没有一个能使百代公司感到不安。可是百代除了“闪电”和高蒙两大劲敌以外，还必需对付那些在欧洲各国及美国各地势力逐渐增长的竞争者。

但英国电影不久即告衰落。这是因为英国的影片生产始终停滞在手工业的阶段，所以一旦当电影工业化以后，它就很快趋于没落了。

## 第四章 美国电影的初兴

1902 年，全世界固定影院的座位总数，大概要比今天世界上最大的一家影院——高蒙大剧院的座位还少。但在各地的节日市集上，这种新的戏剧却极其兴盛。

19 世纪末期，只有在小城市里甚至要到乡村里才可以找到这种“奇妙戏剧”的爱好者的困难年代已经过去了，群众对电影开始有了兴趣。1900 年，纽约的音乐咖啡馆为了破坏演员们的罢工，在几个星期里，都改成了电影院。它们的营业非常兴盛，甚至感到影片太少，赶不上放映的需要。

临时性的巡回放映不曾有过这样大的需求。那些原来以电影作为宣传和招徕顾客手段的魔术师、马戏团、蜡人馆、电器馆和拳术家，在群众对电影的喜好之下，不得不把他们的木棚改为电影院。这一运动开始于英国，很快就普及到美国、法国和整个欧洲大陆。

在一些用木板搭成的棚子里，拥挤着成千成百的观众，有的站着，有的坐在铺有红色天鹅绒长椅子的“头等席”上，留声机代替了管弦乐队，一位解说者在旁叙述着影片的故事情节。

巡回放映商只要拥有 1000 米乃至 2000 米的影片，就可以很好地安排他的上映节目。

他的营业纯粹是一种手工业的方式或家庭工业的方式，甚至大的电影院，当时也是如此。

在英国，每一工业城市都有和法国的音乐咖啡馆或美国的杂耍场或音乐厅性质相近的游艺场。这些游艺场很早以前就上映电影。大部分游艺场组成联营公司（如莫斯联营公司），归一些大财团所有。这些游艺场继市集木棚之后，也逐渐改为电影院。英国是一个最早拥有大量电影院的 国家，但不久以后，就被美国迎头赶上了。

1905 年，戏院老板兼房产经纪人哈莱·戴维斯和约翰·P·哈利斯，在宾夕法尼亚州的矿业中心匹兹堡一条热闹街道上租了一所小屋，在那里放映影片《火车大劫案》。这一小小的影院很快挤满了工人观众，以致不得不做连续的放映，从早上 8 点钟起，一直到午夜，不停地放映 30 分钟一场的电

影。

匹兹堡的这家小影院对美国电影来说，实和 1847 年约翰·塞特在旧金山附近发现金砂具有同样重要的意义。它所掀起的虽不是淘金的浪潮，却是一个争夺镍币的浪潮。

镍币在美国是一种 5 分钱的钱币，等于当时美国电影院一张入场券最低的售价。匹兹堡的小影院成功以后，这种营业在美国就迅速发展起来，人们当时对这些影院称之为“镍币戏院”。这些影院票价一致，非常低廉，投资很少，而所得的赢利却极巨大。很多这种电影院每周获得的赢利，就足够开办一所新的电影院。

“镍币戏院”从社会最贫苦的阶层中招徕它们的顾客，特别是以当时每年都超过百万之众来到美国的移民，为它们的重要主顾。这些移民，大部分来自中欧，因为不谙英语，看不懂美国的戏剧，所以只好到杂耍场、音乐馆和“一分钱游戏场”来消遣。“一分钱游戏场”和法国的市集游戏场很相似，在那里有各种一分钱玩一次的机器，如留声机、电摩托、自动算卦器等等。

当时这些“一分钱游戏场”和杂耍场已经组成联营，大部由新入境的移民们来经营。

它们后来改为了“镍币戏院”，仿照有名的伍尔华斯“连环商店”（一种专门贩卖价值五分钱或一角钱商品的市场）的办法，组成联营公司。巨大的赢利使有些经营人每月增开一家或两家新的电影院。由于这种“滚雪球”的方法，1908 年以后，有些电影联营公司已掌握了将近 100 家的影院。它们的老板——福斯、莱默尔、楚柯尔和马卡斯·劳乌——组成了一些势力强大的集团。

支配这些电影院的巨头，他们的经历有很多相同之点。例如卡尔·莱默尔原是德国来的移民。他在威斯康星州的奥什科什城一家很小的服装店里工作了 20 年，到他 40 岁的时候，手里的积蓄还只有几千美元。在他独立经营商业以前，曾经在芝加哥住过几个星期，寻找一种最能牟利的生意。芝加哥“镍币戏院”门前买票的长队触动了他的灵机。

这位考虑周到的生意人对“镍币戏院”的地点、观众人数、上映影片的节目、收入和利润等各方面做了一番周密的调查之后，就决定要做一个“镍币戏院”方面的伍尔华斯。

四年之后，他确实实现了这一愿望。

另外一些人虽然不象莱默尔那样谨慎地选择自己的出路，但结果也都是用类似的方法发了财。例如：开洗染店破产后去做滑稽演员的福斯，“一分钱游戏场”的经营者马卡斯·劳乌，以前贩卖兔皮后来成为毛皮商人的匈牙利人楚柯尔，以及离开自己的故乡波兰来到宾夕法尼亚州纽加索城修理自行车的华纳兄弟，都是依靠这种电影院起家的。

美国在 1905 年年初，还只有 10 家电影院，但到了 1909 年年底，电影院已增加到将近一万家。而我们知道，现在美国电影院，也不过 1.5 万家左右。当时，法国的电影院数目只有两三百家，在世界其他国家总共也不会超过两三千家。因此，在电影放映事业方面，美国此时已具有压倒一切的优势。一个巴黎制片人，如果在法国只能够销出 10 部拷贝，而在美国却可以销掉 200 部，在世界其他各地一共也只能销掉 50 部。这说明法国当时在电影上的优势乃是建立在很薄弱的基础上的。

百代公司也想极力发展电影放映事业。过去经营音乐咖啡馆的布莱齐

永，曾为百代将很多剧院和夜总会改为电影院。如果我们认为法国社会因大部系农民构成，从而限制了它的电影放映的发展可能性，那么我们确实难以解释，为什么象德国这个当时欧洲最大的工业国，它的电影放映到 1914 年还未发达起来？而象俄国和意大利这些当时还很贫穷的国家，它们的电影院数目却反而能不断地增加。

1908 年，全世界的电影观众人数大大地增加了，这就使得很多国家在摄制影片方面能够由手工业转变为工业生产。金融界对电影也感到了兴趣，一些规模宏大的联合公司开始成立。为了和百代对抗，美国和欧洲的大影片联合组织不久开始形成，并成为强大的势力。

长期垄断影片生产的爱迪生，曾大量复制欧洲竞争者的一些作品。当版权法禁止这种复制的时候，他又用齐卡式的抄袭办法来代替复制。过去是新闻片摄影师的埃德温·S·鲍特，此时成了爱迪生摄影场的导演。

这个在美国唯一摄制过一些有价值的影片的导演，既没有发明过梅里爱所创造的“叙事影片”，也没有发明过英国人所发现的蒙太奇；更没有发明过所谓“平行动作”和“社会电影”。他的那部有名的影片《一个美国消防员的生活》，实际上是一部很幼稚的拙劣作品，很可能是抄袭威廉逊的一部影片，而威廉逊本人则又模仿了很久以前路易·卢米埃尔的一部作品。

鲍特采取莫特肖的一个题材而加以改变的《火车大劫案》，剧情较有独创之处。这部影片的剪辑技术虽然比不上 G·A·斯密斯和阿尔弗莱德·柯林斯的作品，但这部作品却给美国电影带来一种新的气氛，即美国西部的氣氛。鲍特把这一社会新闻摄成一部象排演的新闻片，这种作法打破了梅里爱的戏剧式的规则（最低限度在摄取外景方面是如此）。鲍特遵循着英国人所开辟而已被齐卡走过的道路，把某些特技当作一种技术来使用。例如他用“遮挡法”代替我们今日的“背景放映法”，用“摇拍”来表现一群戏剧性的形象（如盗匪即将骑跑的马群）。但在影片《圣诞节之夜》或《汤姆叔叔的小屋》里，他又显露出那种忠实于梅里爱美学的戏剧手法的束缚。

他的《嗜食奶酪者之梦》，有一部分仿效了齐卡的《梦游月球》一片中的故事和特技，而《盗窃狂》这部影片，则又模仿了英国的所谓“社会电影”。由此可以看出鲍特的个性是极易受人影响的。

比沃格拉夫公司初期摄制的影片，虽然没有鲍特的影片那样受美国电影史家的重视，但最低限度却具有和鲍特的影片同等重要性。麦卡琼在梅里爱之前就拍了一部叫做《海底两万里》的影片；他并导演了以后为鲍特所模仿的《犯过罪的人》，摄制过几部关于大西部的影片，同时还以他那部受英国电影影响而为法国影片《十美争夫》所模仿的《征婚广告》，使喜剧式的追逐片得到了进一步的发展。

在美国电影初期，维太格拉夫公司所作的研究最具独创性。这个公司当时由斯图亚特·勃拉克顿主持，他长期以来是该公司唯一的导演。1905 年勃拉克顿的《绅士强盗拉弗尔斯》一片获得成功以后，维太格拉夫公司修建了一个很大的制片厂，在那里不久就有了好几个导演同时工作。勃拉克顿他们象办事员那样雇用，自己则做他们的艺术指导。

由于他的建议，维太格拉夫公司开始和意大利影片公司同时摄制了几部莎士比亚的名剧。

但结果似乎没有获得多大成功。1908 年，勃拉克顿开始从事一项独创性的工作，摄制了一系列有名的描写现实生活的影片，美国的电影艺术由此



才开始走上真正发展的道路。

在这一系列影片出现后四年，维克多兰·雅塞在一篇文章中这样写道：“在此以前，美国影片只是一些不成熟的作品，摄影技术很坏，表演不好，人物没有神气，剧本莫名其妙或者令人可笑。莎士比亚的戏剧被美国佬糟蹋得不成模样，只有西部片因为带有真实的地方色彩，所以获得了成功。但自从描写现实生活的影片开始以后，美国就产生了很多杰出的影片，这些影片不仅使艺术家惊异，而且也使广大的观众惊异。在技术方面，这些杰作也使法国的摄影场中开始有系统地使用中近景来摄制影片，法国人给中近景取名为‘美国景’。同时一般观众对这些影片中的演员们（他们第一次组成剧团）严肃的演技，以及那种不用戏剧式的线索和变化而力求接近现实生活并以大团圆来收场的剧情，也大加赞赏。”维太格拉夫公司就是这样替格里菲斯的成功准备了条件，并为合理地应用英国人所发明的蒙太奇开辟了道路。

与维太格拉夫公司同时，爱迪生公司和比沃格拉夫公司分别在纽约修建了制片厂。

山立格公司也模仿他们在芝加哥设立了制片厂，而爱赛耐公司此时则专门从事摄制一些表现大西部的影片。

很多演员开始前往各地，在天然背景中拍摄影片，他们起初是利用纽约和芝加哥的郊外，不久就远达佛罗里达州、大盐湖、落基山脉、加利福尼亚州等地。

“争夺镍币的浪潮”把美国电影制片商从“专利权的战争”的绝境中解脱了出来。

然而这一战争这时仍未停止，爱迪生的律师仍在继续进行诉讼，到了1907年10月，终于在芝加哥得到了这样一种判决：连未侵犯爱迪生专利权的影片实际上也被禁止上映。

感到惶惶不安的制片商们，只好接受爱迪生公司那位严厉的营业主任基尔莫提出的条件，在他的监督之下，组成了一个真正可称之为“卡特尔”的企业联合组织。

爱迪生的宿敌比沃格拉夫公司，不久也迫使它的敌人让它加入这个联合组织。当时美国参加这一组织的有8家大公司，即“比沃格拉夫”、“爱迪生”、“维太格拉夫”、“爱赛耐”、兼营影片输入和发行的“乔治·克莱恩”、“刘宾”、“山立格”和“卡勒姆”。此外，美国唯一的两家外国制片商，即百代公司和梅里爱公司，也加入了这个由精明强干的比沃格拉夫公司经理J.P.肯尼第领导的企业联合组织。

百代答应给爱迪生一笔佣金，作为百代的影片在美国销售的酬劳。他认为这种办法，除了梅里爱这一无足轻重的竞争者以外，可以排除美国之外的一切竞争。

由于爱迪生的律师弗兰克·L·戴叶尔的游说而成立的这个被爱迪生的敌人称之为“托拉斯”的企业联合组织，实际上是给美国电影界加上了一个严格的控制，参加的制片商每洗印一英尺的拷贝须交付半分钱给托拉斯；发行商每年须缴纳5000美元的执照费；一个放映商每星期要交付5美元。这些收入给托拉斯每年带来了将近100万美元的利益，而这种贡金的根据不过是因为爱迪生的实验室在1889年到1894年这段时间发明了所费总共不到两万美元的东西而已。

制片商在交付了这些贡金之后就可以得到独占权和一定的利益。发行

商和放映商则在一旦发生诉讼案件时可以有人替他们辩护。由戴叶尔所建成的这一联合组织，它的基础不是建立在对影片生产和供应的独占上，而是建立在一种虚构的法权上面。因此这一组织的基础是很脆弱的。

在另一方面，胶片大王查尔斯·伊斯曼，答应只把胶片卖给参加爱迪生托拉斯的公司。可是这种停止胶片自由贩卖的办法，却给敌对的安斯戈胶片公司带来了竞争的机会。

因此伊斯曼为自己的利益打算，反希望垄断组织所要消灭的自由竞争能够在电影业中发达起来。例如，爱迪生想使影片出租商的数目减少，以便将权力集中到自己手里，而伊斯曼则正相反，他所希望的是影片出租商的人数增多，这样就能够使拷贝的发行量和胶片的销售量增加。

伊斯曼同时又把发展方向转到欧洲，因为当时欧洲是影片生产的中心，制片工业比美国还要发达。但旧大陆的情况也正象新大陆一样，电影正在受着日益增长的危机的威胁。时间虽然很短但却相当严重的经济危机（1907—1908），使得小市民的收入大为减少，失业者充满街头，因此，对一般人民来说是一种奢侈品的电影，也呈现了萧条的景象。大制片商想用严格限制拷贝使用期限的办法来减少市场上影片过多的现象，另一些制片商则宣称要把租片成为强制的制度，这一办法对巡回放映无异是宣布了死刑。

美国爱迪生托拉斯的组成使欧洲大为震动。英国制片商联合会首先发出呼吁，在一年当中，在当时电影工业的中心巴黎，召开了几次筹备会议。以后，美国托拉斯事件逐渐变成次要，人们转而主张尽速销毁市上放映的影片。这种提议和伊斯曼的利益正相符合，因此，他表示愿意出席 1909 年 2 月 2 日在巴黎召开的会议。这个会议由八面玲珑的乔治·梅里爱担任主席。查尔·百代直到会议末期，才和英国、德国、意大利、俄国、丹麦等欧洲的制片商坐在一起开会。美国人在这次会议中只处于观察员的地位。

出席会议的 50 个公司代表着各个不同程度经济危机的国家。上一补救方案对放映企业很发达而制片方面却很落后的英国来说很有利益，可是对情况恰恰相反的丹麦则很不利，因而遭到了反对。伊斯曼答应，如同业联盟能够组织成功，他将给予这个联合组织以独占他所生产的全部胶卷的权利。这一允诺，由于它所含的威胁，终于战胜某些人的犹豫不决。代表们通过了一个意义含糊的联合协定，其中唯一清楚规定的，是取消影片的销售。

巡回放映商对这个消息纷纷提出抗议，声言要召开放映商国际会议加以抵制。他们募集了一万法郎的国际基金来对这个“托拉斯”进行斗争。但在他们采取行动以前，百代给梅里爱写了一封很不礼貌的短信，声明退出同业联盟组织，这个联合组织因此就随之垮台了。

在这次会议的幕后，实际上在进行着一种真正的企业活动。伊斯曼原是为了调查德国化学卡特尔刚发明的不燃性胶卷而来欧洲的。报纸的宣传经过警察局的命令，足以使这种不燃性的胶卷畅销欧洲各国，而使不相信这种胶卷前途的伊斯曼·柯达公司被排斥于市场之外。当时德国化工卡特尔已和柯达公司的宿敌安斯戈公司联合在一起，取得了胶片原料的垄断权。

在巴黎，伊斯曼获悉他的主要主顾查尔·百代即将建立一个制造不燃性胶卷的工厂。

伊斯曼立即把樊尚的董事们召集在一起，对他们发出最严厉的恐吓。内瑞财团大感恐慌，准备让步。但查尔·百代却用他要设立一个和柯达相敌对的企业的办法，来恢复这些董事们的勇气。他给威胁要停止供应胶片的伊

斯曼一个胜利的回击。百代既不动摇亦不屈服，结果使伊斯曼在巴黎会议上所得到的一切利益，都变成了泡影。独家供应胶片的垄断权利，对柯达公司来说，已不再是一种利益，反而自此以后对它含有严重的危险。

于是，伊斯曼转而向巴黎最有权威的律师雷蒙·普安卡雷讨教，后者则给他指明，垄断权利的条文违反了法国民法中取缔独占的规定。乔治·伊斯曼于是决定退出了这个确可称为“受骗者会议”的会议。欧洲的电影生产再度陷入了无政府的状态，换言之，即陷入了自由竞争的状态。各个企业千方百计想逃出危机，很多人想在征服新的观众上找出路，于是他们开始组织“艺术影片公司”。

## 第五章 法国与艺术影片

(1908—1914) 1907 年到 1908 年这段时期，很多人都认为电影将趋向灭亡。许多电影院因为没有顾客，都陆续倒闭了。这种不景气一部分是由于影片“题材危机”所引起的。

当电影开始描写心理、复杂的情节或一些来自历史和戏剧中的题材时，它还不知道怎样叙述故事。全部故事情节在 10 分钟内用拙劣的方法和原始的电影语言潦草地表现出来。当时曾经有人这样写道：“模仿的风尚加深了观众对影片的厌倦。他们对那些把乳母、跛子以及宪兵混杂在一起的追逐片，对那些表现伯爵夫人结婚、丢失孩子、投河自杀、被满脸胡子的萨瓦人救起、十八年后又从衣服的标记上认出了自己的女儿诸如此类的闹剧，已不感兴趣了。”当时的电影缺乏想象力。电影剧本是由默默无闻的文人、失业的新闻记者、落伍的演员、或者不出名的政论家编写的，报酬极其菲薄。这些人在模仿有名的题材时，当然免不了要极力求助于舞台上的戏剧。为了从不景气的情况中摆脱出来，为了把那些比光顾市集木棚的观众更有钱的人吸引到电影院里来，电影就必须在戏剧和文学方面去寻找高尚的题材。

这一从 1906 年以后开始兴起的运动，因受百代《基督受难》剧成功的刺激而更加蓬勃。意大利拍了《庞贝城的末日》，美国拍了莎士比亚的戏剧和《尼禄火烧罗马》，丹麦拍了《茶花女》。而百代则组织了“作家及文学家电影协会”。

但最值得注意的是“艺术影片公司”的设立。这是一个由拉菲特兄弟创办的小制片公司，和一个放映业的大联合组织，即不久失败的“赫尔斯电影公司”有联系。

拉菲特兄弟约请法国最有名的作家阿纳托尔·法朗士、朱尔·勒梅特尔、拉夫当、里什潘、萨尔杜、罗斯当等创作新的剧本。并且雇用了有名的法兰西喜剧院著名的演员慕内—苏里、勒·巴尔吉、阿尔贝·朗贝尔、巴尔戴、萨拉·贝恩哈特等人充当演员。

他们还获得了最优秀的布景师和音乐家的合作。

用无名的演员来拍摄电影，这是初期电影所墨守的成规。但随着“艺术影片公司”的兴起，一种为争取高尚戏剧的观众所不可少的明星制度就此开始了。

1908年12月，在夏拉斯影院举行的“艺术影片公司”第一部影片放映会吸引了全巴黎的文艺界。在休息的时候，查尔·百代跑到拉菲特兄弟面前对他们说：“你们比我们要强得多。”在情绪激动下，百代把“艺术影片公司”出品的专映权买了下来。那天晚上放映的成功作品是《吉斯公爵的被刺》，由勒·巴尔吉和卡尔梅特导演，拉夫当编剧，圣·桑担任音乐指导，演员有勒·巴尔吉、阿尔贝·朗贝尔、迦勃里埃尔·罗宾纳和贝尔特·鲍威等人。

拉夫当编写的剧本非常巧妙，整个剧情是一个新的《犯罪的故事》。血腥的暴行通过人们所最熟悉的故事来激动观众，即使不用语言，观众也能够完全了解。

这部有名的影片，在1928年的观众看来，也许会感到可笑。这原不足为怪，因为我们今天如果看1928年的某些杰作，同样也会感到可笑的。但是聪明的喜剧演员勒·巴尔吉在这部影片里对“无声艺术”的问题却作了一番苦心思考。他想用姿势来代替语言，而不落入哑剧或舞台姿态的俗套。他要求演员做出动作缓慢但又恰到好处的具有表现力的姿势。他时常采取的那种几乎不动的姿势，这正好和梅里爱的人物的激烈动作形成鲜明的对比。勒·巴尔吉对于表现那位狡猾奸诈的国王曾下过很大工夫，他对人物推敲的认真，真可和强宁斯及查尔斯·劳顿相比拟。人们可以从雅塞所写的文章中了解到这种对人物性格的研究对当时的电影来说，实在是一种伟大的新创造。正由于这一点，所以勒·巴尔吉的作法使外国，特别是美国电影获益不浅。也由于这点，所以《吉斯公爵的被刺》这部影片，首先被格里菲斯，以后又被卡尔·德莱叶誉为一部杰出的作品。

但“艺术影片公司”的这一最初的成功并没有继续下去。根据朱尔·勒梅特尔的原作拍摄的《尤利西斯的归来》是一部浮夸的作品。拉夫当的新作《犹太的忏悔》也遭到失败。

百代购买“艺术影片公司”的影片专映权，目的原在于把它挤垮。艺术影片公司在成立后六个月已经资金完全耗尽。勒·巴尔吉只好退出电影界，把地位让给滑稽歌舞剧的导演迦伏尔。“艺术影片公司只剩下一个空名，成为一个背着有名的招牌而从事一般营利事业的公司了。”（雅塞语）但《吉斯公爵的被刺》这部影片所引起的演变仍在法国继续发展。百代、高蒙、“闪电”等影片公司都开始摄制它们的艺术影片。它们的导演与演员如普克塔尔、卡普拉尼、阿尔芒·布尔、肖塔尔、莫里斯·都纳尔、梅维斯托、费尔曼·热米埃、亨利·克劳斯等人，大部分是由安德烈·安托瓦直接或间接培养出来的。他的“自由戏剧”由于应用了左拉在《戏剧中的自然主义》一书中提出来的理论，在1890年间给戏剧演出带来了一个新的潮流。

在国际上具有巨大影响的安托瓦在1916—1924年间导演了几部影片（《科西嘉兄弟》，1916年；《罪人》，1917年；《海上劳工》，1918年；《塞格利埃家的小姐》，1919年；《土地》，1921年；《阿莱城的姑娘》，1922年）。这些影片都是采用名作家（大仲马、弗朗索瓦·科佩、维克多·雨果、朱尔·桑陀、爱弥尔·左拉、阿尔封斯·都德）的作品，请著名的戏剧演员演出的，但安托瓦由于想在银幕上应用他的戏剧理论。所以也求助于非职业性的演员，并极有系统地使用自然背景作为内景和外景。他的理论和他的制片实践如果发展下去的话，很可能把法国电影引向一种象新现实主义的道路上，引向一种与“艺术影片公司”相反对的流派，尽管他还是从戏剧剧目中吸取题材。这从他时常爱说的“明星可使戏剧死亡”这句话中便可看出。但他的门徒们

早在安托瓦寻求电影独有的法则之前十年，已经开始戏剧工作，他们只记得他的舞台教导。在他们看来，他主要是“自由戏剧”的创立者、奥狄翁剧院的指导者，他们的作法和“艺术影片公司”的商业性作法完全一样。

无论如何，《吉斯公爵的被刺》一片的出现是一件在国际上具有重大影响的大事。

在它获得成功之后，意大利、丹麦和英国先后采取了它的作法。1912年后美国也应用了它的作法，楚柯尔从巴黎吸取了“在著名的戏剧中用著名的演员”这一公式，从而为以后好莱坞的霸权奠定了基础。

在卢米埃尔时代，影片一般只能放映一分钟。《月球旅行记》在当时被作为“一本”，以后“镍币戏院”规定一本影片的标准长度为300米，这一标准虽被欧洲采用，但并不十分严格遵守。自此以后，影片都是在15分钟以上的时间里用形象来叙述故事。为了使故事更容易理解，片中时常还穿插了一些文字画面和字幕。过去影片放映时有专人担任解说，但到1908年前后，这一习惯已被淘汰了。这种和经济状况相适应的进步是靠技术的发展而获得实现的。卢米埃尔时代的电影，光线非常强烈，所以看上两分钟之后，眼睛就会感到吃力。到了1900年以后，由于放映机上用了三瓣光圈的装置和穿孔器的改善，使影片放映大为改进，而且只需要在每隔15分钟，即一本影片放完以后才休息一次。在欧洲，这种长度的影片就构成一个节目，而当时电影的全部节目时间已从半小时延长到整个晚上。这样，影片放映的时间已和上演一出戏剧的时间大致相等。

文字画面是指影片中利用一封书信或一张报纸的标题和记事来代替字幕，以期达到说明事件的目的。——译者。

影片出租制度的出现使得节目的延长成为可能。1910年以后，随着这一制度的普及，电影院的数目急剧增加起来；同时百代公司则发行1000米乃至2000米的每周上映节目，这种办法很快被人所仿效。为了大量供应影片起见，百代公司把很多外国影片，以及它设在德国、美国、意大利、英国和瑞典等国家的分公司所拍的影片，运到法国来发行。

从1909年到1914年这段时期内摄制的影片真是浩如烟海，甚至多到这样的程度：即使只就百代分公司的出品来说，连电影史家也无从晓得它们的名称、照片和剧本究竟有多少。

当时百代公司的“作家和艺术家电影协会”是由居根汉姆和皮埃尔·德库塞勒二人领导的。德库塞勒是一个写过很多闹剧、连载小说和通俗小说的作家。在他指导之下，导演阿尔倍·卡普拉尼采用了文学家的作品，每星期摄制一部影片。卡普拉尼从1905年以来，一直在樊尚工作，曾用豪华富丽的场面，拍摄过几部古典的神话剧，如：《羊脚》、《穿靴的猫》（新版）、《灰姑娘》、《神灯》、《驴皮公主》、《唐璜》等等影片。

此外卡普拉尼还参加了《布阿罗》这套喜剧片的导演工作。

卡普拉尼在“作家和艺术家电影协会”一开始就导演了一部杰出的、由戏剧演员格雷提雅及戴封丹共同主演的《戴白手套的人》。这部把强盗和社交绅士穿插在一起的悲剧片，在剧作上存在着过于简单的缺点，但由于演员的演技和导演的认真，至今还有它吸引人的地方。

卡普拉尼以后专门采用戏剧题材来拍摄电影。如《阿莱城的姑娘》、《国王作乐》、《小酒店》、《里昂邮车》、《阿泰莉》、《铁匠的罢工》、《枪击》等都是属于这一类的影片。朱尔·桑陀、维克多·雨果、让·拉辛、左拉、欧仁·苏、

皮埃尔·德库塞勒、乔治·克雷孟梭、巴尔扎克等的著作，都被杂乱无章地摄成电影。人们也许会嘲笑这种作法，但不要忘记，直到今天，好莱坞和巴黎还一直沿用着这种作法。

德库塞勒在“作家和艺术家电影协会”开始工作时，是以300个“第一流的、最有名的”作家作为后盾的。他并且按照版税的办法，根据洗印出来的每一米正片来计算对原著者的报酬。他还雇用了一个由一些不甚出名的演员所组成的剧团。当时戏剧对人们的吸引力很大，投入的资金也很多，因此象萨拉·贝恩哈特、雷雅娜这样的戏剧演员，只偶尔在摄影场中露面，她们对拍摄电影并不重视。

倒是不太有名的戏剧演员能够专心拍摄电影。如战前电影中最善于扮演情侣角色的罗宾纳和亚力山大，以及王家剧院的喜剧演员普兰斯，就是这方面的例子。

除了这些戏剧演员以外，阿尔倍·卡普拉尼还用了一些在电影方面已有训练的演员，例如：他的兄弟保尔·卡普拉尼、乔治·蒙卡、戴封丹、雷内·勒普兰斯、让·盖姆等等。在“作家和艺术家电影协会”的制片工作发达以后，这些人中间有的成了导演。

《小酒店》一片是1909年卡普拉尼初期成功作品之一。这部影片长达800米，将近3本，象这样长度的影片当时还算空前，但不久它就被《巴黎的秘密》一片的长度（1500米）所超过。1912年6月前后，随着4集9本的《悲惨世界》一片的摄成，卡普拉尼和“作家及文学家电影协会”达到了他们的全盛时代，这部影片全长超过5000米，可以放映5个小时，据影片的广告宣称，它的摄制成本高达20万法郎左右。影片获得了很大的成功。

百代从1912年以后，曾不断把维克多·雨果的这部小说拍成新片。美国也仿制这一影片，同样获得了很大的成功。

《悲惨世界》的各个插曲是被分开来放映的。但也有些电影院在一个晚上全部映完。

卡普拉尼在获得这一成功以后，又拍了一部长达2800米的影片《萌芽》，和一部根据里什潘的原著摄制、能够放映两小时以上的影片《诱惑》。

但影片故事的延长并不足以使卡普拉尼具有独创的风格。1914年他根据雨果的原著用戏剧照相的美学拍摄了影片《九三年》，可是这部影片仍然象一长串的“活动图画”。

在“作家和艺术家电影协会”里，以卡普拉尼为中心形成了一批新的导演：诚实而严肃的乔治·蒙卡，过去曾任齐卡的编剧和演员的雷内·勒普兰斯，不久以后转到“闪电”影片公司工作的戴封丹，和1907年拍摄哑剧《浪子》失败后、又导演了很多精巧的影片的米歇尔·卡雷。

百代用每1米底片5法郎到10法郎的价钱从制片商那里收买影片。齐卡从前就是替百代承揽这种生意而成为管理各摄影场的经理人的。

但他那种把演员和导演置于从属地位而随意加以支配的时代，此时已经过去。1910年，齐卡只是百代公司的制片人之一。他和勒普兰斯及其兄弟，即多产的剧作家罗利尼签订合同，摄制了很多悲剧和浮华剧的影片，如《黄金迷》（一部很有道德意义的影片）、《黑衣伯爵夫人》、《战胜仇恨》、

《深渊的教训》、《秋千的悲剧》和《美丽的布列塔尼姑娘》等。这些影片都是由一些优秀的法国戏剧演员来扮演角色，他们多半来自法兰西喜剧院。罗宾纳夫人、亚力山大、西涅莱三人在齐卡和百代公司的其他制片人看来，乃

是理想的“三台柱”。齐卡过去的秘书、性情急躁的安德烈阿尼此时则导演了一些圣经故事片（这些影片以后被称为“安德烈阿尼的影片”）。这是一种聪明的取材办法，因为圣经刊行最广，而且没有所谓著作权的问题。第一次世界大战爆发前夕，当这位缺乏艺术天才的导演正在埃及拍摄一部由亚力山大和罗宾纳夫人共同主演的《萨巴女王》的时候，百代宣布将以 50 万法郎来拍摄《我主耶稣基督的一生》一片，这是一部第四次甚至第五次重摄的《基督受难》剧。当时卡米叶·德·莫尔隆、蒙卡、马善、勒格朗和卡斯尼埃也担任百代公司的主要制片人兼导演。

卡米叶·德·莫尔隆是瓦莱塔影片公司的导演，1913 年以摄制一部 2000 米的影片《人面兽心》而获得极大成功，这部影片共卖出了 200 部拷贝。乔治·蒙卡曾为“作家及文学家电影协会”拍摄《两孤儿》、《布布罗修》、《小东西》、《小雅克》、《卧车查票员》等影片，并将很多古典戏剧拍成电影。

阿尔弗莱·马向曾长期在百代公司担任摄影师，他在非洲拍了一些打猎的影片，以后在百代的一个分公司——比利时影片公司担任影片导演和制片指导，摄制了《燃烧的黄金》、《风车的歌泣》、《赛依达盗走曼尼根·匹斯像》和喜剧系列片《巴比拉斯人》。

最后在 1913 年，又拍摄了一部场面浩大的影片《万恶的战争》。马向还在荷兰导演了很多影片，最后成为动物片的专家。他是 1914 年以前倾向于进步的少数法国导演之一。

百代公司的许多导演们经常在外国拍摄影片。如卡斯尼埃原是吕西恩·农居埃的副导演，后来在百代的分公司——意大利艺术影片公司担任导演。以后又到美国，拍了《纽约的秘密》这部在他的事业中最成功的作品。

百代公司许多导演的丰富作品，今天已很少被人知道，也很少被人研究过。他们摄制的影片大致在 1912 年以前为数最多，到 1912 年，由《悲惨世界》一片而达到最高峰。

自此以后，百代公司的产量就被高蒙公司所压倒。

费雅德是促成高蒙公司营业飞跃发展的主要艺人。他在看到特技电影已经不合时宜的时候，就立即把它撇开，而用自己的“美学影片”来和艺术影片公司相竞争。他为这种电影做过以下的宣传：“我们已能创造出一种纯美的形象，在观众眼前展示出他们从未见过的雄伟的场面和四旬斋节日游行的盛况，这些场面给他们留下难以忘怀的印象，堪称为伟大的艺术而无愧色。”费雅德在拍摄了《安德烈·谢尼耶》、《爱斯苔尔》和《米达斯王》之后，又动员了整个动物园，拍了《基督徒喂狮》。

费雅德为了和维太格拉夫公司的所谓“现实生活景象”的组片相竞争，给高蒙公司摄制了一套长片，总称《真实的生活》。这时是他最得意的时代。

他在广告上这样写道：“这些影片是第一次把现实主义表现在银幕上的一种试验，就象前几年在文学、戏剧、美术中表现现实主义的试验一样。这些影片想表现的和实际表现的乃是生活的各个片断。……它们绝不允许带有丝毫空想，它们所反映的乃是人和事物确系如此的情况，而不是应该怎样的情况。”但费雅德所谓的“现实主义”实际上只是一种极相对的现实主义。他的剧本几乎千篇一律，适合当时社会的风尚，近似浮华剧。

这位导演，承认他从美国电影中学到它的“优秀职业演员那种自然、简练、既不夸张也没有可笑的哑剧动作的演技”，但他批评“美国电影剧情贫乏，完全缺乏思想，老是表现年轻姑娘经过种种曲折后找到了自己的对象

那种陈旧的恋爱故事”。

费雅德试图在这套影片中表现一些社会风俗的喜剧。《阴险的人》描写那些说坏话的人，《小白鼠》描写伪善者，《毛袜》描写贪得无厌的人，《正直的人们》描写诚实的人，《污点》则是描写一个堕落的少女在身败名裂之后又想重归正路，《托拉斯》一片可以说是一部仿效左拉笔法的作品。当时费雅德已经拥有一批优秀演员，如：雷内·卡尔、布莱翁、雷内·纳瓦尔、莫里斯·吕盖、伊韦特·安德烈约尔、玛丽·洛朗、刘易兹·莫拉以及年轻的安德烈·吕盖、西尔维特·菲拉西埃等，这些人后来都长期在他指导下从事工作。

在高蒙制片厂或者是在巴黎郊外，费雅德和他的演员常常只用两天到三天的工夫，就把八九百米长的巨片拍了出来。至于拍滑稽剧，则只需一个上午的时间。这种喜剧片是让·杜朗的专长。杜朗在卡马尔格地方曾演过一部法国西部片。在影片《活项圈》里，他的夫人、名演员贝尔特·达格马尔表演被一条大蛇缠住。和杜朗经常一起拍戏的人除了福歇和达底尼以外，还有乔·赫曼和因《一百元决定生死》一片而出名的年轻健美的演员加斯东·莫笃。但杜朗这位聪明优秀的艺人、杰出的编剧家和浪漫的牧童，为了在《卡利诺》这样的滑稽片里扮演一个角色，不惜用假面具把自己化妆起来。在《真实的生活》这套影片里先后扮演过富家寡妇、受迫害的贵妇和在一部“美学影片”中担任过悲剧女王的女演员雷内·卡尔，在《婴儿》这部粗俗的喜剧片中也扮演过母亲的角色。

在当时，谁也不能拒绝扮演任何角色。演员的月薪只有 1000 法郎，雇用期为 3 年，他们和美工师、木工匠、导演、摄影师同样是被雇用的职工。编剧家的报酬是按每部作品支付的，当他们的剧本被试用时，只能领到 50 个法郎，他们一心希望的就是能够象导演那样被固定雇用。

莱翁·高蒙经常戴着一顶黑色的草帽，站在肖蒙岗制片厂的门口，手里拿着一只表，等待着他的雇员。导演如果过了 8 点钟来上班，哪怕只是过了 5 分钟，也要被他瞪上一眼。

这位老板每星期要参加一次影片的试映，在试映当中时常转过身来用他冷淡而枯燥的声调向某一个导演说：“你实在应该另找一种工作，请你现在就到会计科去吧。”在这样严格的监视之下，普通影片每一米的摄制费，平均不超过 10 个法郎，滑稽剧片则不过 100 个苏。一米要花上 50 个法郎的超级产品，可以说绝无仅有。当时法国所有的制片厂几乎都是用同样的方法、同样的成本来摄制影片，而当时法国的影片还被认作是全世界的模范。

法国铜币名，等于一个法郎的二十分之一。——译者。

在高蒙公司的演员中有奥狄翁剧院的演员莱翁斯·彼雷，曾在以《莱昂斯》为名的系列影片中先后扮演过各种角色。他亲自导演这些带有心理倾向的、具有所谓高蒙派“优雅”趣味的风俗小喜剧。在这些今天看来已经没有什么趣味的小型笑剧中，莱昂斯·彼雷有一个在克鲁尼剧院和在“闪电”公司及勒克斯制片厂工作过的年方 16 岁的女演员苏珊娜·葛朗台做搭档。葛朗台在 18 个月里，由于演了 45 部大部分由莱昂斯·彼雷导演的影片，因而出名。这位女明星虽然在《龙虾》和《一团云》两部影片里演得很成功，但笑剧对她来说，仍不是她的专长。她所擅长的乃是正剧和喜剧。苏珊娜·葛朗台具有美丽的容貌，矫健的身段，善良的心地，活泼和幽默的表情，自然而朴素的性格，她很快成了象征法国少女的典型。在她演出的许多影片中，



她一直保持着这种典型。

如彼雷导演的《幸福的代价》、《卡德尔岩石的秘密》、《铁掌》、《花饰边女工》、《白色的上衣》、《吉卜赛女郎》、《红菊花》等影片，以及由别的导演摄制的《邮局女郎》、《亿万富翁的幻想》和《深渊上的桥梁》等片。

莱昂斯·彼雷在 1914 年以前，似乎比费雅德更关心电影艺术。他非常注意摄影技巧，例如使用背光摄影，戏剧性地应用人工照明，系统地采用特写镜头等等。他的一部闹剧《巴黎的孩子》，直到现在还以它的现代气氛和叙事的灵活，令人惊奇，但我们还是比较喜欢费雅德，而不喜欢稍嫌呆板的彼雷，因为费雅德象一个忠实的簿记员那样，正确地记录了真实情况，对每一米胶卷的使用都非常认真。他并不排斥高蒙公司所擅长的“美术摄影”。在高蒙公司里，他培养了很多优秀的摄影师，这些摄影师拍过一些非常成功的镜头，例如他们曾在行驶着的餐车中，不用人工照明拍摄了一整段的影片。

1911 年费雅德和高蒙曾经这样宣称：“我们要把法国电影从《蒙面大侠》一片的影响下拯救出来，让它们朝着更高的水平发展。”可是，以后当《蒙面大侠》这部影片显示出能够获得很大利润时，高蒙就着手摄制一套名叫《芳托马斯》的影片。

1911 年初，在法国到处可以看到这样一种招贴画：上面画着一个一只脚踏着巴黎、手里挥舞着一把短剑、身穿黑色晚礼服的蒙面男子。皮埃尔·苏维斯特和马赛尔·阿兰，在 3 年之中，每个月写作和发表了一部 382 页的分集小说，叙述他们所塑造的一些剑侠人物的故事。这些小说发行了 60 万册，被译成 20 种文字，流传极广，使“恐怖剑客”这一人物获得这样大的声名，以致有些人认为“波诺惨案”是由它引起的，而要求政府对这些败坏风俗的小说加以取缔。

费雅德从《芳托马斯》这部小说的最初几集中，摄制了 5 部影片。在这些影片中，雷内·纳瓦尔扮演芳托马斯，布莱翁扮演侦探朱夫，乔治·梅尔希奥扮演年轻的新闻记者芳多尔，雷内·卡尔扮演贝尔达姆夫人。影片很忠实地按照小说中的主要插曲拍摄。

报章连载小说家蓬松·杜·泰拉依写《蒙面大侠》这部小说时，是模仿巴尔扎克的《人间喜剧》来写的。而皮埃尔·苏维斯特和马赛尔·阿兰在创作《芳托马斯》这部长篇小说时，则用了左拉那种笔法和调查的方法。费雅德采用了他们的自然主义，虽然他未强调环境，但却很注意描写背景，使巴黎与巴黎的郊区在他的影片里占着极突出的地位。饰演妓女的伊韦特·安德烈约尔在高架铁道的铁柱下面等待顾客的镜头，和卡尔内以后在影片《夜之门》里想复现巴尔贝斯——罗舍肖尔车站真实气氛的布景具有同样的诗意。“创造恰当的气氛，赋予真实的情调，取得最大效果而不抛弃用简单的形式给予作品以最明确的意义”，这是费雅德从摄制《真实的生活》以来一直追求的方针。这种方针体现在影片《芳托马斯》的某些画面上，使人们因此看不出那些匆促撮成的场面的平庸和简陋。这部影片必须在很短的时间内拍成，任何一个插曲的摄制费用都不能超过两万法郎，因此拍摄的场面往往长达 80 米。

当《恐怖的国王》一片摄成时，《芳托马斯》这套影片的声誉仍在方兴未艾。演员雷内·纳瓦尔每天都要接到三四百封信，当他出现在街头或酒馆时，人们就象掀起骚动那样热烈地欢迎他。

这部著名的、不久就被美国系列影片所仿效的连载小说电影，是由雅

塞的那部成功的影片《尼克·卡特》替它打下基础的。雅塞这位维太格拉夫学派的崇拜者，曾改进分镜头和特写的手法，并将内景和外景系统地结合在一起。他在拍摄系列影片《生活的战斗》时，能使他的摄影师拍出一些优美的镜头。在《尼克·卡特》一片获得成功以后，“闪电”公司就专门摄制报章小说。富有想象力的雅塞，在摄制过程中随时编排剧情。

他根据巴黎《晨报》上登载的列奥·萨齐所写的小说，采用那个蒙面大盗“齐哥马尔”的名字，但在摄制过程中，他自己创造剧情，拍摄了几部长达 1000 米的影片（即《齐哥马尔》、《神出鬼没的齐哥马尔》、《齐哥马尔对尼克·卡特的斗争》等）。继这些影片以后，雅塞又着手摄制一部新的系列影片，名叫《普洛戴亚》。

雅塞虽然擅长将报章小说拍成电影，但我们不应忘记他还拍过许多象《黑暗的地下》这样一些属于左拉传统的写实主义的影片。雅塞这部作品今天已经几乎完全毁损。但人们从遗留下来的一些剧照里，还可以看出它具有一种强烈的诗意，一种极明显的现代气氛。在这些剧照里，正如在费雅德的优秀作品里一样，我们可以看出从冈斯和爱浦斯坦、普克塔尔和费戴尔一直到雷诺阿和卡尔内的法国电影的连贯性。

1913 年 6 月 22 日，雅塞在导演影片《普洛戴亚》中一个插曲时死去，享年才 51 岁。但此时在他的周围已形成了一个根基巩固的摄制团体。费佛尔和杰拉尔·布尔热瓦二人继续完成了雅塞这部未拍完的影片。曾经和蒙卡一起工作过的德尼佐则通过他的《梯格利斯》一片将系列影片这一样式引进意大利。演员亨利·克劳斯此时也和演员莫里斯·都纳尔一样成了导演。都纳尔在雅塞还活着的时候，就将安德烈·德·洛德的戏剧搬上了银幕，如《儿童监狱》、《古德隆教授》等等），1913 年，他前往美国，到“闪电”的分公司工作。不久，因导演一部反酗酒的悲惨闹剧《人类的毒药》而获得成功的爱米尔·肖塔尔也到了美国，和都纳尔在一起工作。

当雅塞故世时，法国电影已经开始衰落。意大利和丹麦的电影已经压倒了因节目陈旧、演员缺乏、尤其是由于资金不足而陷于绝境的法国电影。1914 年世界大战爆发，更使法国电影走向几乎破产的道路。在此以前，它在艺术上除了系列影片和喜剧片以外，早已没有什么成绩可言了。

但在 1914 年以前，法国喜剧片一直称霸全世界。我们前已讲过齐卡及其竞争者试摄的初期粗俗的喜剧片。1905 年以后，法国喜剧片由于模仿英国榜样，经过追逐片专家安德烈·欧泽与罗米欧·波塞蒂及路易·加斯尼埃、吕西恩·农居埃、乔治·蒙卡等人的努力，又由于来自马戏团和游艺场的演员的丰富经验，方始从幼稚状态中摆脱出来。

安德烈·第特原是杂技团的青年演员，他在百代公司的影片中因创造了“布阿罗”这个典型人物，因此成名。“布阿罗”是一个取自滑稽画报的诨名，它所代表的乃是一个直接从意大利的哑剧丑角比埃洛或马戏团丑角奥古斯特演变而来的愚蠢、昏愤而笨拙的人物。

在安德烈·欧泽当时为第特编写和导演的影片中，《一打鲜鸡蛋》是一部模仿古典喜剧的拙劣作品，而《布阿罗的学徒生活》则是一部大扔浆糊和奶油蛋糕的喜剧片。它的格调完全和马戏一样，演员脸上的化妆也和马戏丑角毫无区别。

1910 年，第特在都灵每周替“意塔拉影片公司”拍摄一部影片。他是这些由他主演的影片的剧作家和导演。他在法国被称为“格里布叶”，在意

大利被称为“克莱梯纳蒂”，在南美被称为“托里彼奥”，在西班牙则被称为“桑切斯”。他的声名遍及全世界。由于每天拍摄电影，使他熟谙一种艺术，即建立在噱头、大量道具的应用、奇特的情境和滑稽的服装上面的“机械的喜剧”的艺术。从马戏团和游艺场借用这种手法的第特，因此为一种电影传统开辟了道路，使以后的麦克·塞纳特、哈罗德·劳埃德、马克斯兄弟等人因此成名。

许多“布阿罗”的影片都是在露天用特技手法拍摄的，内容单调，专门表现一些笨拙粗俗的故事和大扔奶油蛋糕的动作。但第特偶尔也摄成几部杰出的影片。

旧译陆克。——译者。

费雅德在高蒙公司把喜剧引向了两个不同的方向，即荒唐的喜剧和心理的喜剧。荒唐的喜剧系建立在一种不近情理的情况的逻辑发展上。它那些荒唐的想法和孩子们想“把巴黎装在一个瓶子里”而由此推想出一切可能想象的结果，完全一样。例如它表现肖蒙山岗上停着一辆婴儿车，里面躺着的女孩忽然站了起来，婴儿车从山坡上滑下来，滑到街上，穿过巴黎城门，沿着到勒阿弗尔港的公路上飞跑，然后冲进英吉利海峡，在大海上飘荡，最后抵达一个无名的岛屿，岛上土著人把她抱起来当作他们的女王。又如表现一位穿铁甲的绅士一不小心把自己变成了一块吸铁石，将那些煤气灯栓、水管、招牌、烟筒、下水道盖板都吸到自己身上。……又如一位钢琴师弹着一曲吸引人的圆舞曲，他的妻子随曲起舞，接着女仆们和看门的也都跳起舞来，然后卖菜的、开杂货铺的、扫烟囱的、街上的警察、所有的小商人、手工匠，最后以至全条街、整个城里的居民都被卷入，形成了一个如醉如狂的跳舞高潮。

费雅德培养出来的让·杜朗曾以他所导演而由梅谢主演的《卡利诺》，尤其是他那套由布尔旁主演的《奥内西姆》，在荒唐或疯狂的喜剧片样式上独树一帜。在这些影片中，演员的作用远不如剧情的怪诞重要。如影片《战争路上的奥内西姆》表现奥内西姆被扔在草原上喂野蜗牛；当他做了瓦拉西王之后，他把古老后宫里的宫女们统统送往宰马场杀掉。又如在影片《吉卜赛人的心》里，奥内西姆大跳华尔兹舞，从艾格莫特港的屋顶上一直跳到凡·高所描绘的海滩上。最后在《钟表匠奥内西姆》一片里，巴黎的生活以飞快的速度被表现出来，在40秒的时间里，一对夫妻结了婚，生了儿子，而且孩子变成了大人。杜朗想象力的新颖，他那简练的手法，以及完全合乎逻辑的疯狂情节，主要是从儿童画报和滑稽画报中得来的。但他的影片的节奏感，讽刺和象时钟般准确的动作，都给以后雷内·克莱尔的影片作了先驱。

另一方面，费雅德又试摄了一些以心理描写和观察占主要地位的短喜剧片。这种式样以后被彼雷加以发展，成为轻松的喜剧片。主演费雅德这类影片的第一个演员是一个绰号“笨蛋”的马车夫的儿子，名叫阿贝拉特。这位银幕上的第一位童星，就是现在的电影演员雷内·达利。这位“娃娃”（当时人们就是这样称呼他）曾陆续扮演过希腊神话中的大力神、神经病人、近视眼者、暴徒、梦游病人、社会主义者、女权主义者、法官、集邮家、射击手和园丁等角色。……直到1912年，费雅德才替他找了一位小弟弟，一个有着黑眼睛和直头发的活泼的巴黎少年。自此以后，雷内·达利方始不再扮演神童的角色；在高蒙公司的出品中，分集影片《娃娃》自此也开始被风行很久的《布德占》这套影片所代替了。

今天使我们更感兴趣的并不是这些秀兰·邓波儿的先驱者的影片，而是战前盛行的传统的追逐片，如爱米尔·科尔的《南瓜赛跑》，表现几个南瓜从山坡上滚下来，穿过窗户滚进屋里；还有安德烈·欧泽的《警察赛跑》，表现一些满脸络腮胡子的警察手里拿着白短棒奔跑，这种形象以后被麦克·塞纳特所仿效，变成了他的“启斯东警察”。

追逐片也是罗米欧·波塞蒂的专长，他在尼斯的百代制片厂里，有两个明星演员：即身材矮小、面貌滑稽的德国丑角小莫利兹，以及永远扮演小莫利兹的老婆的胖罗莎丽。

他们的影片主要表现狗套在裤裆里挣扎，罗莎丽的裙子膨胀得象一只气球，淘气的儿童在七层高楼上往下浇水，在安梯普的马路上，一辆四轮马车驶过，车尾巴后面不住向下掉干酪。和这种影片相类似的还有尼克·温特的滑稽地模仿尼克·卡特骗走《蒙娜丽莎》因而解决了疑案的《吊袜带案件》和《舍莱勃里克饭店》。但在1914年以前，任何一个电影演员的声誉都不能和麦克斯·林戴相比拟。我们前已讲过这位生长在波尔多的喜剧演员曾在百代制片厂担任过各种角色，直到1907年，安德烈·第特离开百代公司之后，他才成为喜剧明星。

林戴的演技，在他最初的成功作品《初学溜冰》（1907年摄制）里，并不比他的竞争者高明多少，那种初学溜冰者跌跌撞撞的笨拙姿态，安德烈·第特也能表演。这部影片还是一部丑角的笑剧，可是林戴根据马克·纳普原作改编的《上吊者》以及《飞行师麦克斯》，就完全不是这样。在后两部影片里，麦克斯·林戴已经找到自己应该扮演的角色，即扮演一个十足绅士型的“公子”。他的身材很矮，为了要让人看起来很高，特别用橡皮把鞋后跟垫高。但他有乌黑的头发，黑色的脸蛋，一对发亮的眼睛，在美丽的胡子下面露出一排雪白的牙齿。他的体格具有南部法国人、也就是外国舞台上时常描写的那种法国人的优美姿态。这些独具的特点在他那套和埃德蒙·罗斯当或保尔·德夏纳尔一样漂亮的服装的衬托下，更显得突出。他手里拿着一根藤手杖，上身穿一件黑色的大礼服和别出心裁的背心，下身穿着一条有条纹的长裤，手上戴着雪白的手套，头上戴一顶高礼帽，脚上穿着一双长统的漆皮靴，这一切都增加了这位矮胖绅士那副可怜的尊严相，尤其在他挨了一巴掌的时候，他那种狼狈模样更显得滑稽可笑。

林戴的喜剧，很少用追赶或扔奶油蛋糕的老一套方法。这位从巴黎大剧院培养出来的演员以他的优美的动作，给银幕带来了一种新的喜剧概念。他虽不轻视夸张的效果，但他首先利用的则是处境的离奇、细致的心理观察和流行的风俗特点。麦克斯所扮演的是一个出身名门的好心眼大少爷，有点放荡不羁，喜欢吹牛，一掷千金毫无吝啬，整天忙于追求漂亮的女人。这位风流骑士很象朗斯洛，时常上无情妇女的当。但这位喜欢说大话的少年尤其象年纪很轻、有点愚蠢、骑着一匹黄色牡马新到巴黎的达塔尼昂。

中古欧洲民间诗歌中的骑士。——译者。

大仲马小说《三个火枪手》（旧译《三剑客》）中所描写的主人公之一。——译者。

林戴和他的竞争者不同之处就在于他不是个出色的杂技演员。但他具有正确动作的技巧和一副极富于表情的面孔。他需要大特写镜头来获得声誉和显示他的一切才能，因为只有通过大特写才能够把他细致的面部表情充分地表现出来。他的演技时常要求突然中断；这是因为假如没有这些节奏性

的中断，他那股活跃的力量就会变得过于兴奋和狂热，所以在每一次动作效果迅速过去以后，必须有一段停歇的时间。林戴喜欢简单明了的剧情，使人看了片名之后就可以理解到大致是怎样一种内容。例如：《麦克斯受勋》、《摄影师麦克斯》、《音乐大师麦克斯》、《麦克斯与铜像揭幕典礼》、《农场艳史》等等片名，就是这样。剧情简单，演技明快，而且人物具有深刻的本国特性，这一切都是使这位演员迅速驰名世界的原因。

1910年以后，林戴到国外从事巡回演出。在巴塞罗那正象在圣彼得堡一样，狂热的群众卸下了他所乘坐的马车的马匹，抬着他走，几千个影迷簇拥着他回旅馆，争先恐后地向他欢呼。林戴面临着如此热烈的、象过去拉·巴梯或萨拉·贝恩哈特所受到的那样欢迎，开始体会到自己在商业上的价值。百代不得不保证每年支付他15万金法郎，不久又增到20万金法郎。虽然他的薪金比一般法国演员都高，但仍然不能阻止他到欧洲各地从事每晚可获100个路易或200个路易的演出。除了他纤弱的身体有病或者因到国外旅行使他离开摄影场过远以外，这位能够自由支配剧本和演出的喜剧演员通常是每星期拍摄一部影片。

严格地选择题材，并不是林戴的主要特点。我们对他的丰富的作品所知道的还属有限。

为了要对他的作品下一个正确的判断，那就需要从百代公司的仓库里把那些堆藏的旧片翻出来统统看过。但从几部影片观察的结果，已可看出在他的作品中，有些很平庸，有些却是真正的杰作。

就现在我们所知道的几部影片来说，林戴最完善的一部影片要算是《麦克斯和金鸡纳酒》。这是一部以认错人为主题的影片，正象拉比什和费杜的戏剧一样。片中有一个插曲非常有名。喝得酩酊大醉的麦克斯，被裹在床单里扔到街上，让一个好心肠的警察救了起来。麦克斯夺了警察手中的木棍，挑起被单，当作大斗篷似的乱舞一阵，顿时变成了一个斗牛勇士。优美的动作，突然的效果，简练的表现方法和细心正确的演技，把这一意味深长的场面表现得淋漓尽致。在这种场面里，林戴和卓别林实不相上下，而全部影片则都具有这种简练准确的特点。《斗牛勇士麦克斯》一片第一部分也具有同样的优点，但第二部分就有些逊色。林戴是按影片长度计酬的，因而不免有“拉长线”的毛病。他的影片一般都在一个早晨里即兴演出；他的才能尽管很大，但要达到完美的地步，还应该有更多的思考。麦克斯·林戴虽然有这些疏忽或美中不足的地方，但他仍能 and 梅里爱并列，成为法国电影界名人之一。

林戴的竞争者里加丹，就远不能和林戴相比。这位王家剧院的演员，在进入电影界以后就放弃了夏尔·普兰斯这个剧院中的用名，而改用里加丹这个别名，他在德国被人称为莫里茨，在意大利被称为塔杜菲诺，在俄国被称为普连兹，在西班牙被称为萨留斯蒂诺，在英国被称为菲夫尔斯，在东方则被称为里加丹王子。他在乔治·蒙卡不甚高明的导演下，每星期拍摄一部影片，象例行公事。他很象安德烈·第特，但用另一种闹剧的风格来扮演傻子和笨蛋，这种角色同他那个塌鼻子和特大牙齿的脸型很相配。他在影片里曾经扮演过未婚夫、丈夫、管家人、父亲、离婚的男子、黑人、贞女、剑客、厨师、窃贼、大总统、善良的法官、拿破仑、灰姑娘、失恋者、蒙面大盗、国会议员等等角色。

这些影片在今天看来与其说是喜剧，倒莫如说象悲剧，它们给人的感

觉只是一些老一套而全无独创性的作品而已。

但里加丹仍和麦克斯·林戴竞争，后者此时正和纳比埃科夫斯卡、雅娜·雷奴阿尔（即现今的费尔南·格拉威夫人）及嘉贝·莫莱等美丽的女演员合作，继续他的光辉的演出事业。他和嘉贝·莫莱合拍了一部名为《1914年8月2日》的爱国影片。但是这个日子同时也标志着这位名演员全盛时代与法国喜剧霸权的结束，因为此时林戴被征调作战。

等他负了重伤返回摄影场时，新来的夏尔洛已经在世界银幕上夺取了麦克斯·林戴的宝座。此时爱迪生托拉斯的最后四个公司，正因卓别林脱离了爱赛耐公司（四个公司中的一个公司）而大为愤怒，所以特地把麦克斯·林戴请到美国来，以便和卓别林对抗。但麦克斯拍了两部影片以后，就患重病，一直到大战结束为止没有再上过银幕。在以后的几年里，他只是苟延残喘，生活在过去的声誉之中。但他在好莱坞拍摄的影片（《不幸的七年》、《穷火枪手》），以及在维也纳拍摄的影片（《马戏大王》），都显示出他仍未失去他的才能。然而病魔和神经衰弱始终侵蚀着他，1925年，他在疯狂的嫉妒支配下，终于和他年轻的妻子一起悲惨地结束了生命。

## 第六章 北欧电影和意大利电影

（1906—1924）丹麦 1906年，有一个名叫奥尔·奥尔森、做过巡回放映商的人创办了一家小制片公司——“北欧公司”。它最初摄制的一部影片是一部排演的新闻纪录片，名叫《猎狮记》。

一只从动物园里弄来的真狮子，在用人造的椰子树装饰起来的海滩上被猎人们打死。接着观众看的是一个很残忍同时又很真实的解剖狮子尸体的镜头。这部影片是由戏剧演员维果·拉尔森导演并演出的，他在拍了此片之后就转向历史剧和浮华剧，导演了一部名叫《白人妇女贩卖记》的影片。这是第一部在国外获得成功的丹麦影片，使这家丹麦制片公司在北欧、德国以及意大利影片占相当势力的中欧取得广大的市场。

阿斯泰·尼尔森是最初博得国际声誉的电影明星之一。人们称她为“北国的杜丝”，或者是“斯堪的纳维亚半岛的萨拉·贝恩哈特”。柏林、圣彼得堡、巴黎和纽约的人们争先恐后地去看她的影片。阿斯泰·尼尔森主演的影片大都是根据波尔托—里希或德国剧作家所写的一些浮华剧，描写通奸、过失、犯罪、宽恕和良心谴责等情节。在这些影片中占主导地位的内心痛苦在这位女悲剧演员憔悴、抑郁而表情强烈的脸上充分体现了出来。

杜丝（1859—1924）：意大利著名女悲剧演员；萨拉·贝恩哈特（1844—1922）：法国著名女悲剧演员。——译者。

随着阿斯泰·尼尔森、奥拉夫·封斯、蓓蒂·南森、莉莱·贝克、爱尔塞·弗勒里希、普西兰德、克拉拉·邦托彼丹、卡洛尔·维特和奥古斯泰·布拉德这些演员的演出，使丹麦电影中出现了一个和中欧当时流行的小说和戏剧不无关联的光怪陆离的世界。在这个世界中，穿绣金军服的军官们为了一个走绳索的女郎争风吃醋，互相决斗，而一个丧失记忆力的百万富翁则变成了卖艺人；丑角们在他们女东家的别墅被大火焚烧的时候，尽管心中悲伤，

仍强作笑容；吉卜赛人拐走了公爵夫人，钢铁大王的女儿变成了钢丝皇后。在这些爱情故事中，经常有一些不测的灾祸：驾驶汽车的人把车子撞在一棵大树上，撞死了他们不贞的妻子；闪电打死了别墅大厅里的伯爵和他的情妇；磨坊起火；枪弹把擅长骑术的伯爵从马鞍上打下来；猝不及防的情夫被击倒地，倒在电锯正在锯着的树干上，失去知觉；银行老板的别墅被炸药炸飞，而继承他产业的盲女儿却侥幸独存；伯爵诱奸了灯塔看守人的姑娘以后，被流沙活埋；年轻的男爵夫人成了女跳水家，在一次危险的跳水中获得成功，但她的老父却因此受惊而一命呜呼。……奥古斯特·布洛姆是第一个摄制这些浮华剧的专家。但不久欧本·盖特在这种影片样式上超过了他，而斯纳德勒·索伦森和阿尔封斯·林德则成为摄制马戏团悲剧的专家。

但是，几年来一直拍摄《白人妇女贩卖记》的霍尔格·麦德森，却以他的智慧、技巧、他的美学和优美的摄影压倒了一切和他竞争的人。他成为一个北欧的亨利·巴塔叶，经常摄制一些惊险和奇特的主题，如：《吸吗啡的人》、《招魂者》和《神秘的友谊》等。他的《鸦片梦》被丹麦当局禁止上映，但在美国却大受欢迎。1914年麦德森又使用了移动摄影，并在同一个背景中变换不同的摄影角度。因此，在电影表现方式的进步上，他比格里菲斯要早十年。

法国戏剧作家（1872—1922）。——译者。

这样，在丹麦电影里就出现了一个有闲阶级、仆役和卖艺人的世界，这是一个在现实世界以外的世界，不断受巨大灾祸的威胁。这种丹麦电影给未来的好莱坞电影描绘了一个轮廓，并给它提供了两个不可缺少的附带物，即荡妇和接吻。从浪漫主义时代以来，荡妇一直是高级和低级文学中时常出现的角色。意大利人从1908年起，有时偶然在银幕上表现了这种女性，而丹麦人却把她塑造成一种电影上的典型人物，给她取了“妖妇”这个名称。这种人物在1914年完全是地道的丹麦产物，女演员黛奥陀西亚·古德曼为了使这一新人物适合美国的口味，特地给自己起了一个丹麦语的艺名，叫做“黛达·巴拉”。

北欧妖妇接吻的镜头，被认为伤风败俗。法国在很长一段时期里，因丹麦电影有接吻的镜头而把它认为是一种色情、淫荡、令人作呕的影片。但到了第一次世界大战爆发前夕，这种接吻镜头基本上已为一般人所接受，德国的一位新闻记者为此这样写道：“接吻在电影里已发生了变化。人们对以前那种只是很快地拥抱一下的镜头已经感到不满足了。现在的接吻要把嘴唇长时间地、贪婪地接合在一起，而女的总是头向后仰，表现出一种心荡神怡的表情。”但是，“快乐的结局”并不是丹麦人的发明。在哈姆莱特的祖国，人们更喜欢用积尸遍野的悲剧作为影片的结局。大部分影片都是沉浸在一种暗淡的悲观气氛之中。

丹麦电影的光辉声誉吸引了德国的导演们来到哥本哈根。格鲁克斯塔特在拍了几部丹麦风味的影片（如《康费梯斯》、《吉卜赛人的乐队》）以后，又根据伯克林的有名油画拍了《死人岛》。同样，冯·德尔·亚库勒也从这位瑞士画家的低级趣味中觅取题材，导演了一部情节荒诞的《金喇叭》，把《尼伯龙根》中的古老英雄搬上了银幕，并以它奇特的形式为后来弗里茨·朗格的成功作品做了开路先锋。

《尼伯龙根》为德有名的叙事诗，作于12世纪末。——译者。

第一次世界大战以前，丹麦的电影多少发生了一些改变。观众对描写

贵族或卖艺人的影片已感到厌倦，而描写灾祸的影片则极为流行。奥古斯特·布洛姆根据德国名作家格哈特·霍普特曼所写的小说，拍了一部名叫《大西洋》的影片。在摄影场里演出狄坦尼克号遇难沉没的故事（这一题材以后被人采用过好多次）。

在法国的影响下，情节复杂离奇的侦探故事片日益增多，这些影片大都由奥拉夫·封斯主演。卡尔·德莱叶当时把保罗·林德豪斯的报章连载小说《印度的坟墓》编成电影剧本，由奥古斯特·布洛姆在大战结束时摄成影片。布洛姆在结束了导演生活以后，有下列一些人继承了他的事业：乔治·肖纳沃伊特曾于1915年拍过《骷髅的手》，至今还在挪威摄制影片；A.W.桑德堡，1918年以后把狄更斯的一部分作品拍成电影，直到1938年他故世以前，曾在欧洲各地摄制过各种影片；劳·劳里岑在一段时期内撇弃了情节离奇的侦探片，改拍喜剧，成为喜剧演员森斯特洛姆和麦德森主演的风行一时的影片导演。后二演员在1921年以《双趾人和公共马车夫》一片出名，直到有声电影产生以后，他们的历久不衰的声誉才为斯坦·劳莱和奥利弗·哈迪二人所替代。

第一次大战爆发使丹麦电影的发展更为加速。中欧各国争映北欧公司的影片，因此大大地弥补了该公司因协约国的抵制所遭到的损失。当时德国电影院如果没有哥本哈根的出品，很可能关门大吉。丹麦影片产量增加很快，1915年似乎是它产量最多的一年。

霍尔格·麦德森、奥古斯特·布洛姆、桑德堡、罗伯特·狄尼森、欧本·盖特、雅尔马尔·达维德森、斯纳德勒·索伦森、劳·劳里岑、马梯努斯·尼尔森、爱麦虞埃尔·格莱格斯、弗立茨·麦格努森、亚力山大·克利斯兴等人竞相拍摄影片，他们之中有的每月可摄制两三部。布洛姆导演了影片《为了祖国》，霍尔格·麦德森则拍摄了《永久的和平》，表现一个佩红十字袖章的女护士对军官和外交家宣传博爱。但这一时期幻想片的流行却预示着德国表现主义在哥本哈根的先兆。由演员成为导演的本杰明·克利斯登森战前开始电影工作时拍了一部侦探故事片《神秘的无名氏》，1916年摄制了他的第一部杰出的作品《复仇之夜》。

但此时丹麦电影的兴盛，已接近尾声。阿斯泰·尼尔森和欧本·盖特两位名演员，早已前往柏林。奥拉夫·封斯1915年也在柏林摄制了他那部著名的分集影片《精灵》，同年伐尔德玛·普西兰德在丹麦故世，而德国的大工业则已于慕尼黑和柏林两地建立了规模庞大的制片厂。

1918年以后，丹麦的电影工作者都星散了。只有桑德堡和劳·劳里岑还在继续摄制影片。乔治·肖纳沃伊特移居挪威，卡尔·德莱叶在开始导演了《审判长》和《撒旦的日记》以后就迁往瑞典，和早已到了那里的本杰明·克利斯登森相会。

瑞典丹麦电影在开始时曾对新兴的瑞典电影有很大的影响。

斯德哥尔摩的主要影片公司斯温司卡公司是1909年查尔斯·麦格努森为了实施一种影片的配音方法而成立起来的。这家公司在摄制小型歌剧《瓦姆兰人》以后，第一部成功的作品是由缪克·林登、伊凡·海德奎斯特主演的无声片《移民女》。1912年，麦格努森请斯约史特洛姆和斯蒂勒这两位演员来担任该公司的导演。

斯蒂勒导演的第一部影片是侦探片《黑色的面具》，由演《吸吗啡的人》一片成名的丹麦女演员莉莱·贝克主演。维克多·斯约史特洛姆在这部影片



里扮演一个银行家，为了就任某一国际托拉斯的总经理，离开他的情妇——一个名叫罗拉的走绳索的女郎。

他的敌人派遣荡妇丽迪亚来对他进行引诱。丽迪亚用计策使他陷进罗网，把他关在第六层高楼上。罗拉闻讯赶来营救，背着她的情人在一根悬空的结实绳索上跨过街道上空，把银行家救离险境。

瑞典人在仿效了这种丹麦电影的题材以后，不久就转而摄制本国题材的影片，斯蒂勒和斯约史特洛姆培养了一批电影演员，如：卡林·莫兰德尔、埃迪特·艾拉斯托夫、拉尔斯·汉松、哥斯泰·艾克曼、吉达·阿尔姆罗斯、理查德·隆德等人，这些人以后都成了有名的电影明星。

瑞典电影的创造性早在 1914 年以前就已在斯蒂勒导演的《边界争执》和斯约史特洛姆导演的攻击慈善制度的《英格保·贺姆》两部影片中出现。斯约史特洛姆在同一时期摄制的影片《罢工》，可以说同样具有描写社会问题的特点，但这种对社会问题的重视，在他以后的作品中却不十分显著了。

影片《工程师勒贝尔的奇遇》（1916 年摄制）是斯约史特洛姆饰演双重角色的一部影片。直到 1945 年为止，人们对这部侦探片的叙事手法还会感到十分惊讶。因为这种手法和流行的某些剧作家的作法恰相符合。影片用连续“追叙”的手法，通过勒贝尔案件的不同见证人的叙述，将同一事件从几个角度表现出来。

但《工程师勒贝尔的奇遇》一片仍不能和根据易卜生原作改编的影片《巨浪的日子》相提并论，也不能和根据西尔玛·拉格洛夫原作摄制的《煤矿女》相匹敌；尤其是和以后根据冰岛作家西古尔永松原作摄制的《生死恋》一片比较起来，尤其显得相形见绌。

此时美国三角影片公司的影片方在欧洲放映，它们对斯约史特洛姆显然也有很大的影响。对于托马斯·英斯及其门徒来说，他们当初采取西部荒凉的风光、酒店或金矿区，原是出于偶然，以后由于实践的经验，才把它们变成了“戏剧的角色”。斯约史特洛姆则是一开始就有条不紊地应用同样的描写手法，并且怀有一个达到伟大艺术的计划，而这个计划事实上他确已完全实现。所以摩西纳克曾经这样说过：“瑞典人和兴盛时期——1916 年——的美国人在电影中同样具有创造性，所不同的是前者是有意识地这样做，而后者是无意识地这样做的。”影片《生死恋》的表现方式乃是一种风格的典范。画面一开始就出现了冰岛的山脉，这些山脉无丝毫过分的渲染，予人以一种真实的感觉。而斯约史特洛姆所扮演的那个流浪汉，就仿佛真是从这些山脉里产生出来似的。影片在表现那个被流浪汉爱上的女主人（埃迪特·埃拉斯托夫饰）的庄园时，背景和出场人物的地位都安排得非常出色。天然外景和摄影棚布景之间全无一点破绽。当时的美国电影，除了西部片以外，还不能做到这种协调，以《一个国家的诞生》这部具有历史意义的作品而论，除了某些例外，拙劣的内景就和壮丽的外景很不相称。斯约史特洛姆在表现冰岛原始宗法社会里的庄园时，能用背景和服装来说明剧中女主人和仆役的特点、庄园的富有、宗法制度和家庭手工业，但这种继自然环境描写之后的社会的描写并未妨碍剧情的进展和人物心理的刻画。

影片随后描写了女主人和流浪汉相偕逃奔山中的情景，这时山脉不断出现，自然景象在剧情中仍占主要的地位。到故事结尾时，男女爱情的描写则掩盖了一切。至此，自然风景便从镜头里消失，接替的背景是一间简陋的茅屋，人物在此便成为唯一重要的角色。这种综合表现方法在过去的影片里

从没有应用得如此巧妙。

这位导演以后又将西尔玛·拉格洛夫的长篇小说《达莱卡利地区的耶路撒冷》拍成电影，他为了达到艺术的目的，采取了“分集”影片的形式。他用这种方法完成了3部长片，即：《祖先的声音》（分为两个时代）和《破碎的表》。在这以后，分集影片就告中断。直到五年以后，才由古斯塔夫·莫兰德继续拍了《该死的人们》一片，但他的才能远不能和斯约史特洛姆相比。

斯约史特洛姆继《圣多弥僧院》（根据格里尔帕策的原作改编）和《萨姆埃尔师傅》两片之后摄制的《鬼车魅影》虽是他最著名的一部影片，却不是他最完美的作品，因为这部影片的题材显然非常陈腐。实际上，《鬼车魅影》一片成功的主要因素是由于摄影师尤利乌斯·强逊采用了迭印的方法。梅里爱过去所用的“幽灵照相”方法，在这部影片里第一次被广泛地采用。不可捉摸地疯狂地在大雾弥漫的道路上和海浪上奔驰的鬼车，始终是片中一个吸引人的主题。可是，当迭印方法被用于表现带有摄影棚气味的墓地时，就显得令人讨厌了。

影片里出现了这样一些镜头：鬼车夫寻找一个在圣西尔维斯特节晚上犯罪而被处死的人，来接替他的工作；一个虔诚而患肺结核病的处女不自觉地爱上了一个中年的酒鬼；救世军吹吹打打来吸引人们听它讲述解除人类痛苦的大道理，以及作者对酒店和经常光顾酒店的人们的谴责，这些杂乱地堆积在一起的镜头，使人很难忍受。可是斯约史特洛姆却巧妙地利用剧情，运用了连续叙述的方法，使他能在《工程师勒贝尔的奇遇》一片中那样，脱离时间的顺序，通过三四个不同见证人的叙述来描写同一故事。

《鬼车魅影》一片由于被检查机关剪去一些镜头，因而使人看了感到有些地方不大协调，但最优美的片断还是保留了下来。例如：在夏天河滨上举行的那个野餐会的欢乐景象；贫民窟的狭巷和低矮的房屋；被虐待的妻子带着悲戚的神情缓步走下那个木制的楼梯；喝醉酒的丈夫狂暴地把门打坏等等。尽管有这些优美的片断，情节沉闷的《鬼车魅影》仍不能称为一部杰作，而只能说它是一部反映某一时代的趣味和缺点的作品。

在影片《火的考验》里，斯约史特洛姆以更浓厚的神秘气氛，长篇地描写一个巫妖的故事，这部影片和二十年后德莱叶摄制的《愤怒的日子》有颇多相同之点。斯约史特洛姆在摄制此片以后，又醉心于低级趣味的外国文学，根据皮埃尔·弗隆台的原作拍了一部《被包围的房子》。在这部影片失败以后，他就离开了瑞典。

斯约史特洛姆以他稍嫌呆板的才能、雄伟的魄力和男子气概，给予观众以深刻的印象。这些特征在他的导演技术上，要比在他的稍带舞台气味的演技上，表现得更为显著。

斯蒂勒是一个感情丰富、修养很高、同时又易受别人影响、几乎带有女性那样温柔的人。但他常以完美的造型方法，使他的作品带上一种高度浓厚的诗意。

他最初导演的影片受丹麦电影的影响很大，例如在他导演的闹剧《黑色面具》里，表现一个妖妇的《一个女人的魔力》里，及《现代女权运动者》和充满幻想的《迭普斯夫人》等影片里，都可看到这种影响。在斯蒂勒第一部杰作、以某大歌剧院后台为背景的影片《伏罗》里，也看到这种影响。斯蒂勒在试拍了两部由斯约史特洛姆主演的描写心理的轻松喜剧片（即《托马

斯·格拉尔最好的影片》和《他第一个婴儿》)以后,又根据西尔玛·拉格洛夫的原作,拍了一部对他来说是已达到最高峰的影片《阿尔纳的宝藏》。在这部影片里,风雪、冬景和冻结在冰块里的船只占着主要的地位。斯蒂勒比他的老师斯约史特洛姆更善于利用背景,使其成为“叙述故事的积极因素之一,在整个剧情中占着主要的地位”。穆西纳克对这部影片还作了下面的评语,这种评语对其他几部瑞典杰出的作品也同样适用:“我们看到这种背景的使用,怎样以它奇特的力量,表现了场面的特性,说明并补充了动作和表情,而且显示了剧中人物的心理。意大利电影由于用了过多而无用的优美风景,以致我们的眼睛反而感到疲倦。可是后起的瑞典人却比美国人更确切地纠正了这一偏差,恰如其分地使用了背景。”平稳和简洁的表现手法确是斯蒂勒最突出的特点。他和格里菲斯相反,尽量避免铺张和夸大。但这并不等于说他放弃了利用电影艺术的效果。《阿尔纳的宝藏》的最后场面是很有名的,送葬的行列在冰上行进,冰上冻结着的那艘不能转动的船是这部影片的主题之一。6个穿白色衣服的人象塑像般地抬着一张担架,上面躺着死者,面孔露在外面。

跟在他们后面的是穿着黑色衣服的弯弯曲曲的送葬行列。这一场面是由摄影机从上面俯拍的,这种感人的造型艺术美以后也启发了弗里茨·朗格,成了他的影片《尼伯龙根》中悲壮送葬行列的蓝本。爱森斯坦在影片《伊凡雷帝》的最后场面中显然也受到了斯蒂勒的感染。从《阿尔纳的宝藏》这部剧情安排得非常恰当影片中,我们可以看到斯蒂勒怎样将戏剧的手法巧妙地移用于电影的经验。

继《阿尔纳的宝藏》之后拍的《横渡激流》这部影片,比起在《阿尔纳的宝藏》以前拍的《在逆流中》远为逊色,后者系由李莱比尔·易卜生和拉尔斯·汉松主演,是一部富有田园气息的影片。另一部影片《走向幸福》则过分受丹麦大场面浮华剧和好莱坞变本加厉的豪华场面的影响。这部由4个人物组成的沙龙喜剧获得极大成功,对后来的刘别谦和西席·地密尔起了一定的影响。

斯蒂勒在根据西尔玛·拉格洛夫原作拍摄的《古庄园》一片中,又正确地回到本国的题材。影片描写一个没落家庭的最后继承人因爱上了一个马戏团的女郎,想从经营北极麋鹿的生意中发财致富。故事情节虽很平淡,格调虽不一致,但斯蒂勒却把它拍摄得非常真实。

例如,马戏团卖艺人来到庄园院子里的那个镜头,就具有童年记忆那种美丽而天真的气氛,但两个老卖艺人的面部光线过于阴暗,致使这一镜头稍为减色。在描写北极麋鹿的那段插曲里,画面洋溢着诗意。这个段落开始时用了一种象纪录片那样简洁而细腻、令人信服的描写手法。以后故事情节就随着蒙太奇和动作的加快,非常完善地逐渐展开。

接着斯蒂勒以罕见的熟练手法使故事由现实境界转向充满诗意的神秘境界(这是瑞典电影两个极端的作法)。剧中男主人公被丢弃在冰天雪地里,等候死亡;他由绝望而变成疯狂。躺在地上的北极麋鹿缓慢地移动着它的头颈,将剧情引入一个幻境。银幕上的字幕把观众又带回到古庄园里的一间卧房里,年轻的卖艺女郎正在那里熟睡。这时墙壁突然裂开,露出外面一片大雪厚厚地压着枞树的田野,一辆由几只棕熊拖着雪橇驰来,雪橇上坐着一个面貌丑陋、狡猾的老妖婆,身上披着一件好象被水浸过的全是皱纹的黑色斗篷。她走进房间掀开被单,显露出她那个被绳索捆绑着的俘虏——那个疯

狂的男主人公——然后从床边走过，消失在夜和梦的世界中。

斯蒂勒的另一影片《哥斯塔·伯尔林的故事》，就不象前一部作品那样达到高度的水平。这是一部情节稍嫌冗长而乏味的影片，但却是瑞典电影艺术上最后的一部杰作，片中除有名演员拉尔斯·汉松以外，还有新进电影界的极年轻的葛丽泰·嘉宝演出，因此更能号召观众。

斯约史特洛姆和斯蒂勒在瑞典电影界虽然占了最高的地位，但他们并不是唯一使瑞典电影驰名的人物。演员吕纳·卡尔斯登由于那部以挪威峡谷作为背景影片《情之所钟》曾经获得短暂的盛名。伊凡·海德奎斯特也是一个演员，在他演出具有高度诗意的《喀弗拉朝圣记》一片以前，已经以他动人的风俗喜剧片《大学生们的女儿》和《婚姻》闻名。J.W.布鲁纽斯的个性比海德奎斯特更为突出。他那部最有名的影片《燃烧的磨坊》，是根据卡尔·格列尔普的剧本采取丹麦电影已经用过几次的题材重新摄制的。布鲁纽斯在拍了《穿靴的猫》（根据派尔·罗森克朗茨的原作改编）、《索尔巴堪的小仙女》（根据布琼斯谦·布琼逊的原作改编）和《铁石心肠》（根据亨利克·邦托彼丹的原作改编）以后，又开始摄制场面伟大的历史片《查理十二世》。在他以后不久，古斯塔夫·莫兰德也开始导演影片，在根据一部小说改编的《马拉尔湖的海盗》上，获得极大的成功。接着他又拍了《可恶的人》，完成了斯约史特洛姆未拍完的三部曲《达莱卡利地区的耶路撒冷》。

1920年，瑞典电影如此兴盛，以致吸引了丹麦两位优秀的导演本杰明·克利斯登森和卡尔·德莱叶来到斯德哥尔摩工作。关于后一导演在4个国家所摄制的作品，我们留待以后再予叙述。

克利斯登森在斯德哥尔摩完成了他的杰作《历代的巫术》。这位演员曾经和格鲁克斯塔特及亚库勒二人长期合作过，他最初导演的影片是恐怖片《神秘的无名氏》和《复仇之夜》。他到瑞典后，由于受16、17世纪丰富的法庭审判材料启发，着手摄制一部真实地纪录巫妖故事的影片。他大胆地表现了各种可怕的镜头：如将婴儿丢进翻滚的油锅里；宗教裁判所用烧红的铁钳烧炙老巫婆萎缩的乳房；苦修行的僧侣受色欲的诱惑；年轻的巫女和丑陋的恶魔的幽会；他甚至把巫师礼拜时象吻圣餐盘那样亲撒旦屁股的情形都表现出来。这些性虐狂和猥亵的镜头本来应该使这部影片只能在特殊的电影院上映，而且禁止16岁以下儿童观看，但正如勃吕盖尔和卡洛的绘画一样（克利斯登森从这些绘画曾得到很多启发），艺术手法使这些细微描写多少改变了原形，否则，如果没有这种艺术手法，它们一定会令人看了感到庸俗恶心的。影片通过照明的技术给予过分夸大的化妆和纸做的假面具一种真实的幻觉。这部比《英雄的狂欢节》早十五年摄制的影片，在构图的严谨上，完全接受了荷兰画派手法的影响，画面的衔接具有以后《圣女贞德》一片中那种严密的格局。由于这些原因，这部流行很短的巫妖片，虽然在多年以后，它的强烈的力量至今仍未稍减。克利斯登森在拍了这部影片以后，就离开瑞典，到柏林制片厂充当演员，以后又到好莱坞导演了几部平庸的影片。

由于以上这些杰出的作品，使瑞典这个人口比纽约一地还少、影院数目比美国匹兹堡或辛辛那提还少的国家在电影上享有全世界的盛名。丹麦电影的迅速崩溃虽为瑞典麦格努森建立的斯温司卡影片公司创造了有利的条件，使它能够顺利地并吞了一些竞争的公司，可是它的兴盛还不能和好莱坞或德国分庭抗礼。尽管英法两国的评论家把《生死恋》和《阿尔纳的宝藏》誉为杰作，瑞典的影片仍未获得广大的观众。在法国，瑞典电影只限于在巴

黎几家特殊的电影院上映。当时，法国观众正热衷于道格拉斯·范朋克和早川雪洲的影片，对斯约史特洛姆这一名字可以说全未予以注意。

麦格努森当时认为，斯温司卡公司的影片，因本国色彩过浓，不能得到观众的欢迎。

因此他改变方向，摄制了一些国际性的影片，但在这一方面也只有斯蒂勒的《走向幸福》获得成功。这种新方向不但没有能够取得观众的欢心，反而使评论家和知识分子大感失望。在美国和德国的电影竞争加剧以后，严重的危机便使瑞典电影的生产几乎完全陷于停顿状态。克利斯登森和德莱叶离开瑞典前往柏林；大批导演和演员则被美国用重金聘去。

到 1923 年，好莱坞实际上已不再是洛杉矶郊外的一个无名小村，而是成为世界电影帝国的首都了。它的垄断势力使它对衰落不堪的法国电影、无足轻重的英国电影、破产了的丹麦电影和受了致命打击的意大利电影，已无所恐惧。只有瑞典和德国的电影还是它危险的劲敌。

因此斯温司卡公司的破产，立即被好莱坞所利用。斯约史特洛姆首先被优厚的合同聘往大西洋彼岸，不久，斯蒂勒、葛丽泰·嘉宝、拉尔斯·汉松、克利斯登森等人也随后前往。

瑞典电影事业在失去了这些享有国际声誉的导演和演员以后，经济困难更加增长。

布鲁纽斯、海德奎斯特、卡尔斯登或莫兰德这些人才能，毕竟距离天才还远。在瑞典电影四大台柱投奔好莱坞以后，斯温司卡公司这一名称也就不再为世人所道及。好莱坞用巧妙的手段很快打倒了一个劲敌，而且在这战役中获得了葛丽泰·嘉宝这张主要的王牌。瑞典电影在以后十五年期间，完全陷于一蹶不振的境地。到 1952 年，它还没有完全从 1920 年美国资本家给予的致命打击中恢复过来。

意大利费洛梯奥·阿尔伯里尼是第一个意大利人在 1895 年获得他所制造的摄影机的专利权。

1905 年他导演了第一部有许多群众演员的故事片《攻陷罗马》，重现了 1870 年的事件。

他创办的小制片公司在上映《梅西纳的地震》上获得巨大的利润，从此取名为“西纳斯公司”。

缺乏电影传统的意大利利用优厚的合同吸引了一些法国的专家来工作，如在百代公司行为放荡的加斯东·威尔和一个由布景师与摄影师组成的制片组，后者在罗马重拍了八天前在樊尚摄制而尚未发行的一些影片。

意大利拉公司从百代公司夺走了喜剧演员安德烈·第特；安勃罗西奥公司聘去了罗宾纳。

意大利电影的发展过程，是在突然之间成长起来，然后交上几乎令人难以相信的好运，接着又迅速地衰退了下去。它的发展并不是从《罗马的陷落》一片开始，而是从《庞贝城的末日》一片开始的。这部由吕基·麦几导演、由罗培托·奥梅纳替安勃罗西奥公司拍摄的影片，曾被法国人雅塞推崇备至，称之为是一部杰出的作品。

这部影片在国际上大获成功之后，安勃罗西奥公司的竞争者西纳斯公司、意大利拉公司和派斯加利公司还未能立即摄制这类场面宏大的罗马故事片。意大利初期的成功作品主要还是一些由法国的电影演员马赛尔·法伯尔、费迪南·吉约姆、安德烈·第特等人演出的喜剧片。

意大利摄制大型故事片的风尚是由许多条件造成的：它有美丽的自然背景，有很多可供利用的古迹，而且，在这个人口过多的国家里可以雇到比法国便宜三倍乃至四倍的群众演员。但意大利并不只限于摄制一些古代罗马的豪华影片。它除了采用布尔卫·莱顿或显克微支的作品以外，同时还向荷马、但丁、大仲马、小仲马、塔索、莎士比亚、席勒、曼佐尼、维克托里安·萨尔杜、蓬松·杜·泰拉依等人的作品和圣经采取题材。

从古代希腊一直到意大利解放战争，很多历史上的史实都被摄制过。

意大利电影艺术的飞跃发展，早在 1912 年雅塞对它做悲观的预测时就已开始了。格佐尼拍了第一部《你往何处去》，派斯加利导演了《斯巴达克斯》，朱舍普·德·里果罗替米兰影片公司导演了《奥德赛》和《地狱》。这位在《地狱》一片里扮演乌高林伯爵的演员模仿古斯泰夫·多雷的一些浪漫派绘画，以烟雾笼罩的山谷为背景，在强烈耀目的阳光下表现数百个裸体的人们互相扭打在一起。由于色调的巧妙配合，因此突出地体现了这部作品的伟大艺术价值。

在同一时期，西纳斯公司的技师帕斯特隆纳用比埃罗·福斯各的别名为意大利公司监制了许多悲剧片和喜剧片之后，又导演了一部场面极为庞大的影片《特洛伊的陷落》。

他为了拍摄这部影片，特地制造了城墙和巨大的木马，并动员了几百名群众演员，用以陪衬当时被认为最理想的情侣角色玛丽—克里奥·塔拉利尼和卡波齐的演出。

《特洛伊的陷落》在国际上所获得的巨大成功掀起了一个在格佐尼的《凯撒大帝》和阿里戈·弗鲁斯泰的《迦太基的奴隶》上已露端倪的摄制古罗马故事片的热潮。

但现代的题材或 19 世纪的题材并未因此而被忽视。吕基·麦几在拍摄北美独立战争的故事片《金婚纪念》上获得了极大成功。两年以后，他又根据同一题材，拍了《祖母的油灯》一片。麦几的制片人安勃罗西奥在摄制《一个贫穷青年的故事》的同时，又取材于邓南遮的作品，摄制了一系列的影片，如《乔利欧的女儿》、《帆船》、《佐贡多》、《隐蔽的真理》等等。安勃罗西奥的一位导演——马利奥·卡塞利尼在摄制那部能够放映 3 小时以上的巨片《庞贝城的末日》以前，也连续导演了《尼都许小姐》、《齐格菲尔德》和《巴西法尔》。

布尔卫·莱顿所著的《庞贝城的末日》很早以前就已拍成电影，但安勃罗西奥却根据以往成功的信心把这一有名的小说加以重拍，并在尚未摄成以前，就以 25 万美元的代价预售芝加哥的戏剧影片公司，因此使他能够破天荒地用超过 100 万金法郎的费用来摄制这部影片。

这一巨额费用，不久就被西纳斯公司摄制的、由格佐尼重新导演的那部富丽壮观的影片《你往何处去》所超过。这部影片不惜巨资，摄制了各种豪华的场面：如罗马的大火、基督徒被喂狮、御花园里的人灯、罗马皇帝的大宴等等。片中暴虐的国王尼禄，和在浴盆里被割开血管、头戴玫瑰花冠的贝特隆 深为观众所欣赏，这部影片到处被看作是一部伟大的艺术作品。它和显克微支的原著堪相媲美。

贝特隆为罗马帝国时期的拉丁作家，公元 66 年为暴君尼禄割开血管处死。——译者。

此后不久由帕斯特罗纳导演的影片《卡比利亚》比上一影片具有更大

的价值，并在电影史上成为一部划时代的作品。

这部影片的剧本原由诗人邓南遮起草，但以后又经帕斯特罗纳全部改写。影片故事非常复杂，镜头剪辑极为巧妙。它那种使观众超过时间、空间，恍如置身片中的电影自由表现方法，对以后的格里菲斯也不无影响。

为了拍摄《卡比利亚》，曾建造了一些巨大的布景。这些布景，按照当时流行于意大利的习惯，已不象梅里爱的布景那样只是一些悬挂在木框上的简单的幕景，而是用木板制成、上面涂石膏的相当庞大的建筑物。用发亮的石膏板模仿镶嵌的地板，这一方法后来成为了好莱坞大肆模仿的对象。布景的庞大和群众演员人数的众多使拍摄方法起了变化。来自百代公司的摄影师、西班牙人塞贡多·德·乔蒙。在摄影场中应用了一种当时尚未为人所知的方法。他把摄影机放在一辆车上，对着布景平行地移动摄影，这种摄影方法以它所产生的浮雕感，使人更感到布景的突出。有时在表现一个全景以后，摄影机又转向主人公，用极接近的距离，隔离其他景物来拍摄，或者把摄影机远移来拍摄主人公。帕斯特罗纳把他这一发明或至少是他在摄影场中第一次应用的方法，登记为自己的专利权。在应用这种今日称为“移动摄影”的艺术方法上，意大利早过任何国家，特别是早过美国。

在拍《卡比利亚》这部影片时，为了达到美学的目的，还用了人工灯光。以前一直用以代替阳光的电灯光，现在被用于背光摄影和黑白对比的摄影。烧毁罗马舰队的阿基米德的形象是用特写来拍的。灯光从下面照射出来，把阿基米德那张络腮胡子的面孔，突出地表现了出来（帕斯特罗纳拒绝应用假胡子）。对真实性的注意在这部摄影场布景和天然外景协调地交替出现的影片中，非常显著。自然背景在汉尼巴率军翻越阿尔卑斯山的镜头里利用得极其优美，在白雪覆盖的山坡上展示出马队和象群的漫长队伍。

古代物理学家、数学家，他曾用聚光镜，借太阳光烧毁罗马船只。城破被杀。——译者。

《卡比利亚》这部影片当然带有很多动人心魄的精彩镜头，如：战争、大火、罗马舰队的覆没，特别是在拜尔神庙中用婴孩祭神的场面。为了这一场面，作曲家伊德白兰杜·比萨蒂专门写了一部名为《火的交响乐》的乐曲。

邓南遮编写了这部影片的说明字幕。他所用的夸张的词句，在今天看来，还令人觉得可笑。可是这种夸张在演员的表演中却并不经常存在。这部影片里的演员如伊塔利亚·阿尔米兰泰·曼齐尼、丽迪亚·夸兰塔和温别尔托·莫扎托，当时都是有名的演员，常用动作来表达剧情。但《卡比利亚》的一切成功尤应归功于曾经在热那亚港做过码头搬运工人、有着强壮的体格和超人腕力的巴托洛米奥·帕格诺，他在片中严肃地扮演了马西斯特这一角色，大受观众的欢迎，使以后半个多世纪中一直主演一系列的马西斯特的影片。

《卡比利亚》一片获得广大的声誉，淹没了另一部更重要而没有出过意大利国境的影片，这就是尼诺·马尔托格里奥在1914年替存在时间很短的莫甘诺公司拍摄的《迷失在黑暗中》。这部影片虽然同样有古罗马故事片中的夸张作风，可是却显示出意大利电影所常见的那种现实主义的传统。法国影片的现实主义对意大利电影也许发生了影响，如德尼佐在米兰拍摄的、模仿齐卡和欧泽的平民剧《残废人》，就是一个例子。但是，《迷失在黑暗中》受那不勒斯文学的影响要比受外国电影的影响大得多，因为它本身就是根据罗伯托·布拉乔写的一部杰作摄成的。

《迷失在黑暗中》为了同时描写社会上的两个阶级，充分运用了以后被格里菲斯大量使用的对比蒙太奇。故事是在华伦扎公爵的富丽堂皇的府第和乞丐与穷人所聚居的那不勒斯贫民窟里同时展开的。对于贫民窟的描写，尤其着眼于当时那不勒斯地方的特点，如迷信、抽彩赌博、穷街陋巷、酒店、家族间的仇杀和对贵族的盲目尊敬等等。

这部影片是由一些意大利的第一流演员演出的。高尔基的朋友、著名的演员基奥凡尼·格拉索扮演瞎子，美丽的弗吉尼亚·巴莱丝德里埃里扮演被诱骗的女郎，德罗·隆巴底扮演华伦扎公爵，玛丽亚·卡尔米扮演公爵的情妇。

《迷失在黑暗中》这部保存在意大利电影博物馆，直到1944年以前还时常被爱慕者——影评家温别尔托·巴巴罗放映的影片，对意大利新现实主义的诞生，很有影响。直到今天，它在摄影上的现代性仍令人感到非常惊奇。这部影片不仅是格里菲斯的先驱，同时也是苏联电影大师们，特别是普多夫金的先驱。

现实主义，或者更明确地说真实主义，也是尼诺·马尔托格里奥根据左拉的原作摄成的另一部伟大影片《梯丽莎·拉更》的特点。这种特点，同样也存在于巴尔达柴尔·尼格洛尼的《一只麻雀的故事》里。

但在一些导演继续制作罗马帝国的豪华影片时（如尼诺·奥克西里亚的《你标志着胜利》，格佐尼的《安东尼与克莱奥帕特拉》、《凯撒的阴谋》和《克利斯塔斯》，马利奥·卡塞利尼的《菲多拉》、《尼禄和阿格利宾》和《迦太基的毁灭》），另一些新的倾向已在意大利电影中产生。丹麦浮华剧的影响开始在尼诺·奥克西里亚的作品（《最后的拥抱》、《铁矿》、《死亡的行程》）里出现。奥克西里亚的《心灵的风暴》（1912年摄制）对以后西席·地密尔的名片《欺骗》的剧本可能有很大启发。浮华剧的风格同样在派斯加利的影片《在悬崖之下》、《在宝座的台阶上》、《吗啡》、《过去的影子》、《吉卜赛人的苦难》（由狄安娜·卡伦主演）里也极其明显。

从1914年起，浮华剧在意大利的发展超过了大型历史片。电影女明星时代也由此开始了。这时期的电影剧本很多采自邓南遮的浮夸小说和亨利·巴塔叶的戏剧。比埃罗·福斯各拍了《卡比利亚》之后有意识地用邓南遮原作的名称，导演了一部描写两个人物的影片《火》，由费波·玛利和打扮得象猫头鹰那样的比娜·梅尼却里演出。这部影片剧情的夸张、动作的过火，以及它的心理描写的幼稚，在今天看来，与其说是象一部悲剧，还不如说是象一部喜剧。这时，电影明星已统治意大利电影。在1914年以前，他们演一部影片的报酬已超过一万金法郎，制作一部影片花费200万或300万法郎，已不是一件罕见的事情了。

大规模的宣传使意大利电影明星的声名广泛传播。伊塔利亚·阿尔米兰泰·曼齐尼、丽达·波莱丽、夸兰塔姊妹（丽迪亚与雷蒂齐亚）、玛丽亚·雅格比尼、乔凡娜·迭利比里·冈萨雷斯、玛丽—克里奥·塔拉利尼、弗兰契斯卡·贝尔梯尼、海斯彼莉娅、李娜·卡伐利埃里、卡丽·山布契尼这些容貌端庄挥舞着象雕像的手臂的美丽女演员已为很多人所熟悉。而马利奥·鲍那德、阿尔倍托·卡普齐、埃托莱·贝尔蒂、爱米里奥·吉奥内、费波·玛利、温别尔托·莫扎托、阿姆莱托·诺佛利等这些男演员们的声誉也和她们不相上下。自此以后，有名的女明星的演出比影片剧本或精彩的镜头更为重要。



这些身价很高的女明星们一般只在一家制片公司里拍戏，她们有自己的编剧和导演，正象左拉小说中娜娜的时代那样，银行老板往往为她们倾家荡产，成年的男子会在她们的门口自杀。这种如醉如狂的情形又被幻想渲染，反映在一些夸大而幼稚的电影剧本中。

这些粗制滥造的影片加速了意大利电影的衰退。从 1915 年起，衰退迹象已开始出现，尽管意大利电影因当时大量采用了流行的法国戏剧和小说而获得了一部分英国观众，但终于无法挽回这一颓势。

在这种衰落的过程中，描写历险的分集影片仍在一时期内保持着它的声誉。继德尼佐的《梯格利斯》之后，马利奥·卡塞利尼导演了一部名叫《幽灵列车》的影片，片中描写印度王子那迪尔利用一个秘密组织从一列飞快行驶的火车中把安梯莫昂王的公主抢走。摄制这类影片的专家，是过去经营钟表业后来成为电影明星和导演的爱米里奥·吉奥内。他那部名叫《灰鼠》的影片（1918 年摄制）虽然仿自费雅德的《吸血鬼》，但具有很大的独创性，片中都灵郊区的风光拍摄得极其优美。吉奥内另外还导演并主演了《别特罗·卡鲁索先生》，组片《为了死》、《穿蓝衣的伯爵夫人》和《金钟面》等等。

但他的特出的才干仍然不能将意大利电影从颓势中挽救出来。

意大利卷入一场艰难战争使它的电影事业愈加陷于困境。在停战条约签定以后，意大利已不能重新取得被新兴的好莱坞电影所垄断的国外市场。它描写通奸的浮华剧在英美国家不被人所了解或遭到道德上的反对。而德国电影此时由于有强大的工商业的支持，在摄制场面宏大的故事片方面成了对意大利电影极有威胁性的竞争者。

但此时罗马和隆巴第的企业家仍认为意大利影片将能恢复它战前的霸权，他们把当时所有的 22 个制片公司组织成一个托拉斯，胶片大王比塔鲁加收买了很多大影院。有些制片公司在影片尚未开拍以前，就预售出去；有些公司则企图组织国际垄断机构或用巨额的报酬来争取演员；有些公司在没有资金摄制影片时，大开空头支票。他们强迫放映商在租得一部有名的影片时，必须接受 10 部粗制滥造的影片，同时又把过去一些成功的作品改头换面，大量加以复制。

在这种情况下，无论象《梅萨林》、《波尔基亚家族》、《戴奥陀拉》或《你往何处去》这样的影片，也无论象玛丽亚·雅柯比尼和弗兰契斯卡·贝尔梯尼这样的女明星，都不能挽回意大利电影过去的光荣。法西斯进军罗马更给予处在临危境地的意大利电影以致命的打击。在此后 25 年中，全世界的银幕上几乎再看不到意大利的影片。意大利电影黄金时代硕果仅存的人物只剩下奥古斯托·杰尼那和卡米纳·迦洛纳两人。当颧骨突出的墨索里尼一心想做马西斯特的时候，他所统治的意大利的银幕已经把地盘让给了美国和德国的电影。留在摄影场里的一些有才干的导演们长时期不能获得拍片的机会，更谈不上要去复兴过去几年来曾占世界首位的电影了。

## 第七章 美国电影的兴盛

(1908—1918) 1908 年以后，爱迪生和比沃格拉夫的电影托拉斯似乎已取得胜利。性情急躁的肯尼迪此时除了一些无足轻重的旧货商、马戏团丑角、假宝石商、鱼贩或兔皮商以及一些无业游民所经营的电影业以外，已没有什么敌手。这些人几乎都是新来美国的移民，其中包括：威廉·福斯、卡尔·莱默尔、L. B. 梅育、巴拉本、卡兹、凯赛尔、包曼、华纳兄弟、阿道尔夫·楚柯尔、塞缪尔·高德费许等人。

当时肯尼迪所担心的是欧洲方面的竞赛。经营音乐咖啡馆的巨商茂笃克，曾把旧大陆上被百代和梅里爱所排挤的几个大制片公司联合起来，组成了一个“国际制片与放映公司”，自己担任这个公司的经理。但是，巴黎“受骗者会议”的失败，使茂笃克丧失了勇气，他转而对史密斯—欧本的天然彩色胶片很感兴趣，而听任这个昙花一现的联合企业趋于瓦解。

肯尼迪一方面极力促成欧洲方面竞争者的失败，另一方面，用威胁的方法将电影企业中的三个部门加速集中在自己手里。到 1910 年，他在这方面已经获得胜利。“电影专利公司”的一个分支机构——通用影片公司，用 200 万美元把 57 家主要的发行公司收买过来。从此以后，美国 9480 家影院中，受这一托拉斯支配的有 5281 家，占全部影院的 57%。

即被一般独立制片商称为“爱迪生托拉斯”的影片公司。

如果竞争的对象是汽车工业或者是罐头工业，那么上一胜利可说已经是一个决定性的胜利。可是电影的技术日新月异，1908 年认为很好的摄制方式，到 1911 年就成为不流行的方式，而爱迪生托拉斯却始终固步自封，使用老一套的方式。

凡是属于爱迪生托拉斯系统的每一大制片公司当时都有它自己的按年付酬的演员和导演。他们每星期要拍三四部影片。这些影片都不准超过一本，所花的费用也不得超过数百美元。

商人出身的肯尼迪一定记得他从前经营的洋钉托拉斯虽享有专利权的独占，但由于这一行业，别人只要一万美元的资本就可和他竞争的缘故，结果归于失败。而摄制一些一本长的影片，投资人只要雇用一些失业的演员，在露天或者在简陋的布景中扮演他们自己不会扮演的角色，所费成本比制造洋钉还更少。

以赌马为业的凯赛尔和包曼只用了 3000 美元就创立了他们的影片公司。他们摄制的影片，每部成本不过 200 美元，而获得的收入却超过 10 倍。因此他们大量摄制影片，把这些影片推销给他们所控制的租片商。他们发迹的经过，和贩卖留声机的商人威廉·鲍威斯、戏剧商爱德温·丹霍塞、经营“镍币戏院”的卡尔·莱默尔、福斯、楚柯尔等人的发迹经过，实际上大致相同。

这些颇为自负地自称为“独立的”新制片商，用增加几块钱津贴的方法，吸引托拉斯的技术人员到他们那里工作。威廉·雷努斯和保罗·潘采尔就是这样脱离了维太格拉夫公司，爱德温·鲍特也同样离开了爱迪生公司。这些以前做过巡回演出商的独立制片商比托拉斯的老板们更熟悉群众的爱好。潘采尔到鲍威斯那里以后，第一次就拍了一部《双枪将》，在六个月里就获得 5 万美元的纯利。

这些新成立的影片公司的生意日趋兴旺，因为托拉斯不能满足“镍币戏院”日益增长的需要，每星期最多只能供给两个到三个节目。有些地区的“镍币戏院”，虽然和托拉斯订有合同，但为了自己的利益，往往又和独立

制片商发生联系，企图从他们那里获得一些新出的影片。

肯尼迪利用报纸对“镍币戏院”这种背信行为大肆攻击，运动政府设立检查上映影片的机关，并勾结警察借口所谓安全条例，查封独立的影院。可是他这些措施对分散在象欧洲那样广大地区上的几千个放映商来说，却没有什麼效果。于是他又唆使艾尔·麦考埃指挥下的流氓来攻击人数较少、易于击破的独立制片商。他们把硫酸倒在显影药水里，使底片全部毁掉，摄影机被砸烂，真的子弹从演牛仔的演员耳边掠过，在群众演员中间引起斗殴，造成伤亡事件。肯尼迪的这种办法，完全承袭了他的旧东家洛克菲勒的故技，后者曾经派遣武装匪徒，用炸药炸毁美孚公司的竞争者的输油管。

石油托拉斯可以用垄断输油管和炼油厂的办法来建立它的独占，可是这种办法在影片的流通和发行方面却很难想象。但伊斯特曼给予电影专利公司的胶卷独占权却有可能使它在打垮独立制片商方面取得胜利。

然而由伯吕拉都尔经理的卢米埃尔工厂在美国的分厂，不久就出售了好几百万英尺的胶片，而里昂老厂的产量却没有任何增加。事实上，所有印有卢米埃尔兄弟公司商标的胶片都是在美国罗切斯特制造的。到了1911年，伊斯特曼放弃了这种诡计，公开宣布废弃和托拉斯签定的合同；而伯吕拉都尔本人则成了伊斯特曼的胶片销售总经理。但另一方面，在爱迪生这方面还有“山立格”、“维太格拉夫”、“卡勒姆”、“比沃格拉夫”等这些营业显然很兴旺的影片公司，继续和独立制片商进行斗争。

以前经营地毯业的芝加哥人山立格“上校”，此时已成为规模庞大的摄影场、服装车间和样片洗印厂的老板了。他的影片公司专门摄制西部片。他的演员们走遍全美国，寻找风光明媚的地点。1908年初，摄影师托马斯·伯森斯和导演弗兰西斯·鲍格斯为了拍摄一部由一个失业的魔术师来演出的影片《基督山伯爵》，到了洛杉矶市的郊外。为了拍摄这部影片，他们在一个荒凉的小村建立了一所小小的摄影棚，这个小村被卖主起名为好莱坞，意即长青的橡树林，虽然这种树木在加利福尼亚州根本不能生长。

山立格曾在他芝加哥的摄影场里排演过罗斯福总统在非洲打猎的影片。摄制此类影片是他的擅长。他以一个曾当过骑兵、参加过古巴战争的退伍军人、绰号汤姆·密克斯的演员为主角拍了几部故事片。这一角色受到观众极大欢迎，变成了妇孺皆知的英雄人物，直到今天，法国的孩子们都还记得他的名字。

在维太格拉夫公司方面，斯图亚特·勃拉克顿的目标要比一般观众更高些。他在拍摄了莎士比亚的作品之后，又摄制了历史上的伟大人物如摩西、拿破仑、林肯等的传记片。《拿破仑》一片花去了好几千美元的摄制费，维太格拉夫公司大肆宣传，说曾派专人到欧洲搜集过拿破仑的史料和他用过的物品。这些影片在美国是最早超过一本标准的影片。但影院上映时仍把它们分为几个插曲来放映。同时维太格拉夫公司又在斯图亚特·勃拉克顿的监督下，由G. D. 培克、拉莱·特林伯尔、D. 史密斯、詹姆士·杨格等人担任导演，继续摄制了它那部有名的系列影片《真实生活景象》。

到1914年前夕，维太格拉夫公司自夸雇有39位导演和几百名演员，在这些演员里面，肥胖的约翰·布尼和他活泼的配角弗洛拉·芬奇已闻名于世了。

卡勒姆影片公司在以前做过演员的西德尼·奥尔柯特的指导下，拍了它第一部名叫《宾虚传》的影片，但由于影片的编剧事前没有获得原作者的

许可，结果公司不得不付给原作者两万美元的赔偿费。奥尔柯特在佛罗里达州导演过一些以印第安人和美国南北战争为题材的影片，同时又从那里的贫苦白人身上找到一些社会的题材。后来，他被派到爱尔兰，拍了一部描写 1890 年爱尔兰起义的影片，由于英国人的抗议，以后他转而拍摄一些较富于民间故事性的影片。此后他又按照当时的风气，周游世界，在耶路撒冷拍了一部他最负盛名的影片，即描写基督一生的《从马槽到十字架》（1913 年摄制）。

萨尔·陶莱曾在爱迪生公司充任鲍特的助手及其继承者，他试拍的影片被在比沃格拉夫公司担任五年艺术指导的格里菲斯的天才光彩所掩蔽，以致默默无闻。

D. W. 格里菲斯于 1875 年出生在美国肯塔基州的拉格兰基，父亲是一个因南北战争而破产的南军上校。格里菲斯由他的姊姊抚育成人，后者是一个小学教师，用菲薄的收入来养活人口众多的家庭。格里菲斯曾当过新闻记者、消防员、诗人、流浪汉和冶金工人。他在成为一个普通演员、扮演一些配角以后，和巡回剧团的女演员林达·阿维特孙结了婚。

1907 年夏天，这一对年轻夫妇因在纽约失业，接受了爱迪生公司配角的工作。格里菲斯写了两三本电影剧本，以后和他的妻子以每周 15 美元的报酬被比沃格拉夫公司雇用，加入该公司的摄制组。

不久比沃格拉夫公司的名导演麦克·寇琼因年老退休，格里菲斯就接替了他的工作，成为导演。1908 年 6 月，他导演了第 1 部影片《陶丽历险记》，描写一个女孩子被吉卜赛人拐走的故事。

格里菲斯写过戏剧，也写过小说和诗。他从自学中获得相当广泛的文艺修养，使他能够采取一些比较高尚的题材。他东鳞西爪地从托尔斯泰、莫泊桑、杰克·伦敦的小说，丁尼生、勃朗宁的诗，安德烈·德·洛德、弗朗索瓦·科佩的戏剧中吸取题材。在三年当中，他每星期摄制两部影片。这些最初的作品至今尚不大为人所知。有些电影史家常把格里菲斯写成一个神，好象他能够从虚无缥缈中发掘电影语言似的。

但他从 1908 年到 1912 年间所导演的将近 400 部的影片，并不是完全都有独创性的。例如《冷落的别墅》这部影片，因为它的剧情是从描写被匪徒追赶的妻子转到她的丈夫赶去救援的场面，所以常被人们当做一种全新发明的表现手法，即“平行动作”来看待。但实际上威廉森早在 1900 年就已采用过这种手法了。而且《冷落的别墅》在很大程度上是抄袭了 1906 年百代公司的一部影片，即根据安德烈·德·洛德的一部名剧摄制的《在电话机旁》。

格里菲斯在比沃格拉夫公司工作时期，他的巨大功绩在于他吸取了各派或各个导演点滴的分散的发明，加以融汇贯通，组成一个系统。可是截至 1911 年前为止，不论人们怎样说法，格里菲斯在处理他所有的场面上一直只知应用和梅里爱差不多一样的远景。

他的独创表现在他对“交替蒙太奇”的研究上，而不是表现在把同一个场面切割成一系列的“景”上（例如《小麦的囤积》一片就是这样）。有人说他在《黄金迷》一片中已应用特写，这是不对的。他在试用人工照明方面也比他的竞争者要晚，而且一直很简劣。

但到 1911 年，他的作风却发生了变化。在影片《隆台尔的报务员》中，他把“交替蒙太奇”和危急关头的拯救镜头，同紧张而节奏很快的场景剪接在一起，同时还应用了中近景和例外地插进几个道具的特写镜头。

截至 1912 年底为止，在他的才能逐渐发展的时期中，格里菲斯一方面进行他的技术实验，一方面又发现了许多有才能的演员。他从维太格拉夫公司夺得了佛洛伦斯·劳伦斯以后，又陆续聘用了下列这些演员：别名麦克·塞纳特、仿效麦克斯·林戴作风的米歇尔·辛诺特，专演喜剧的奥文·摩尔，以及长卷发、年纪很轻、从 5 岁起就当演员、艺名玛丽·璧克馥的格迪丝·史密斯。她专门扮演少女，而马丽昂·利奥那德和林达·阿维特孙（即格里菲斯的夫人）则扮演母亲或者饱经忧患的妇女。格里菲斯又把他的听差罗伯特·哈隆、杰出的群众演员梅·马许、毫无舞台经验的玛丽·璧克馥的女友桃乐赛和丽莲·吉许，变成电影明星。他又把玛蓓尔·瑙曼、佛洛伦斯·拉巴提、伯兰基·斯维特、利奥纳尔·巴里摩尔和托马斯·英斯这些以后成为好莱坞知名人物的人引上电影之路。

美国电影的重心原来分散在纽约和芝加哥，到格里菲斯才把它移到加利福尼亚州沿海一带。1910 年冬，他的摄制组搬到洛杉矶，只在每年淡季的时候，才重回原地。许多公司都模仿比沃格拉夫公司的这种做法。但是，好莱坞的建立，还是独立制片商的功劳，而不是托拉斯的功劳。

电影明星和好莱坞今天已成了同义的名词，独立制片商就是由“争夺明星的斗争”而获得胜利的。卡尔·莱默尔是第一个开始这一斗争的人，他设立了一个名叫 I.M.P. 的公司，这个名称既含有“小魔鬼”的意思，同时又有“独立影片”的意思。I.M.P. 公司向格里菲斯的摄制组进攻，首先把号称“比沃格拉夫女郎”的佛洛伦斯·劳伦斯抢过去，以后又把玛丽·璧克馥，连同她的弟弟、妹妹、她的情人奥文·摩尔以及她的导演托马斯·英斯一起都拉过去。璧克馥的母亲深怕自己的女儿会遭到象佛洛伦斯·劳伦斯同样的命运，因为劳伦斯曾经被列入托拉斯的黑名单中，自被莱默尔解雇后，一直找不到事做。因此当 I.M.P. 公司的摄制组乘船去古巴度冬的途中，璧克馥的母亲带着警察乘一艘小汽船跟踪追来，准备以拐骗未成年人的罪名控诉莱默尔、奥文·摩尔和托马斯·英斯。这一事件最后是用一张支票了结的。自此以后，托拉斯的优秀演员接二连三地脱离了托拉斯，被独立制片商收买过去。

英文 Imp 意为“小魔鬼”。——译者。

按 I.M.P. 是 Independent Motion Picture（独立影片）的缩写。  
——译者。

独立制片商联合组织了一个名叫“销售公司”的影片发行公司，这个公司不久分裂为两个互相竞争的集团，一个叫做“环球公司”，另一个叫做“互助公司”。

每星期发行 35 部影片的“环球公司”，由于鲍威斯和莱默尔之间的内部竞争，本身又发生分裂，最后是莱默尔获得了胜利。在这个公司的附属公司中，鲍特和史璜逊的公司因有楚柯尔的支持，发展最快。

“互助公司”包括两个主要的集团，一个是艾特肯和弗洛伊勒的集团（即“信托影片公司”和“皇家影片公司”），另一个是凯赛尔及包曼的集团。后二人很有预见，他们把制片工作分为好几个独立的公司，其中有托马斯·英斯的“皮松第 101 号公司”和麦克·塞纳特的“启斯东公司”。

独立制片商除了对托拉斯的斗争以外，还有他们内部的斗争。影星们就利用这一斗争，从中获取利益。玛丽·璧克馥脱离 I.M.P. 公司（环球公司系统），加入皇家影片公司（互助公司系统），后来又回到比沃格拉夫公

司（托拉斯系统），最后和楚柯尔（名演员公司）签订了合同。这种斗争有时甚至造成武装的冲突。1912年，莱默尔的摄制组在马克·丁登法斯的指挥下，几次企图袭击凯赛尔和包曼的摄影场。经过几次激烈的前哨战之后，莱默尔的队伍遇上了托马斯·英斯为了拍摄南北战争影片而组织的军队。

在英斯强大的备有数门古炮的武装面前，莱默尔的队伍只好偃旗息鼓退却。

独立制片商这时仍为他们的影院继续输入欧洲的影片。1912年，楚柯尔购进一部由萨拉·贝恩哈特主演、梅尔康东导演的法国艺术片《伊丽莎白女王》。他为这部影片付出了两万美元的高价，但另一方面却获得了三倍的收入，因为这部影片不仅在“镍币戏院”上映，而且还在大剧院上映，并且通过巧妙的广告，使人误信将由萨拉·贝恩哈特本人亲自登台与观众见面。

这个成功使得美国电影摆脱了当时尚处于半巡回放映的状态。楚柯尔利用他的收获和经验，借用法国艺术影片公司“有名的演员，有名的戏剧”的口号，成立了一个新的公司，名叫“名演员公司”。他计划每星期对日益增多的高级影院供给一部大型影片。

楚柯尔雇用了导演萨尔·陶莱和E.S.鲍特，同时还雇用了许多著名的戏剧演员和优秀的电影演员（包括玛丽·璧克馥在内）。他把影片分为三级，即由戏剧演员演出的为甲级，由优秀电影演员演出的为乙级，由普通演员演出的为丙级。但是出乎他意料之外，获得最大成功的却是乙级影片。因此，在“镍币戏院”即将结束的时候，电影明星的时代已经开始了。

1913年美国电影企业在建筑影院方面投资1.25亿美元，在制片方面投资5000万美元。

为了获得这笔资金，那就必须向银行借款。华尔街开始对独立制片商感到兴趣。托拉斯的命运，从此就被决定。最初第一流的影院网，即马卡斯·劳乌的影院网以及由楚柯尔供给影片的“派拉蒙公司”，都是在托拉斯之外组成的。

肯尼迪以雇用百老汇演员的方法来谋对抗，但已经太迟了。所有托拉斯的公司，除了及时采取了“明星制度”的维太格拉夫公司以外，不久都陷于困难的境地。1915年，美国最高法院根据反托拉斯法，宣布解散“电影专利”公司。实际上，最高法院只是把托拉斯已经失败、已被消灭的事实，加以批准和承认而已。

肯尼迪的过时方法，长期束缚了格里菲斯的才能。格里菲斯的抱负在他描写南北战争的影片（如《战斗》，1911年摄制）描写社会的影片（如《猪巷火枪手》、《纽约的帽子》）和壮丽的历史片（如《人类的创始》、《原始人》）中已可看出。但除了重新摄制的《爱诺克·阿登》（2本，1911年摄制）及其他两三部影片以外，他直到1913年才能够导演放映15分钟以上的影片，反之，欧洲老早以前就已生产放映2小时到3小时的影片了。

格里菲斯的影片受内容过分压缩的损害很大。他那部饶有趣味的《猪巷火枪手》，由于故事情节不能超过一本，在1913年几乎无人能够了解。但格里菲斯在缩减他的题材、使之变成一个简短的故事上，已充分显示出他的才能。例如由安尼泰·鲁斯编剧、玛丽·璧克馥和巴里摩尔演出的《纽约的帽子》一片，对美国小城市那种冒充风雅的习气给予了尖锐和恰当的抨击。这部影片，由于制作完美，成了以后查尔斯·卓别林《朝圣者》一片的先导。

格里菲斯在拍了那部直接模仿意大利电影的豪华影片《贝斯利亚女王》

(共4本)以后,就投到独立制片商方面工作,随同他来的有他的优秀摄影师皮莱·皮采尔以及他的摄制组全班人马,如丽莲·吉许及桃乐赛·吉许、罗伯特·哈隆、唐纳德·克利斯浦、伯兰基·斯维特、梅·马许等人。格里菲斯在互助公司又与托马斯·英斯及麦克·塞纳特碰到一起。由于这三名著名的导演,美国电影自此遂进入它的鼎盛时期。

麦克·塞纳特的奇特才能,使喜剧学派的中心从塞纳河畔移到了太平洋沿岸。1912年9月23日,他发行了第一部“启斯东的喜剧”,名叫《柯亨收回一笔欠款》,这是一个在电影史上划时代的日子。

这位年仅30岁而两鬓已斑的加拿大人,曾经在格里菲斯的培养下当过三年演员和助手。他是一个模仿麦克斯·林戴的演员,同时又是一个法国派的导演。格里菲斯虽然也拍过喜剧,但这种影片并不是他的专长。维太格拉夫公司的两大名角——约翰·布尼和弗洛拉·芬奇——在喜剧方面并没有超过莱昂斯·彼雷和苏姗娜·葛朗台之上。因此美国的喜剧除了追逐片以外,实需从头做起。

塞纳特和格里菲斯一样,是一个最能发现有才干演员的人。从维太格拉夫公司脱离出来的玛蓓尔·瑙曼,留山羊胡子的福特·斯特林,绰号“花花公子”的麦克·斯温,绰号“胖子”的罗斯各·阿勃克尔,绰号“旋球”的汉克·曼,斜眼睛的平·特尔宾,绰号“毕克拉特”的艾尔·圣约翰以及却斯特·康克令和路易丝·法占达等等演员,都是塞纳特一手提拔起来的。塞纳特以后又使华莱士·皮莱、格洛丽亚·史璜逊、哈洛德·劳埃德、哈莱·朗东、W.C.菲尔兹、平·克劳斯贝等人从默默无闻中变成了有名的电影明星。电影史家对于塞纳特这位生产过许多杰作的伟大电影创作者长期忽视,最后才给这位举世无双的喜剧先驱人物以应有的注意。在欧洲的电影资料馆或旧货市场上,我们今天还可偶尔发现塞纳特非常成功的作品。和托马斯·英斯一样,塞纳特主要是摄影场的主持人,一个杰出的组织者。他自己虽然也导演影片,但更多的时间是处于监制者的地位。

塞纳特有他独创的风格,这种风格是建立在噱头和特技摄影的应用、群众演员的增多和他们滑稽的服装上的。他按照意大利即兴喜剧的手法培养出来的演员们,时常按照临时想出的剧情(这种剧情往往出自某一竞争的影片),在露天即兴演出。塞纳特的风格,具有流畅、准确而活泼的特点,他善于掌握剧情的进度,并且以他从格里菲斯那里学来的那种准确方式,使用蒙太奇。疯狂和自由不羁是他作品的特征,在他的作品里,特技摄影使那些最不真实的事实也变为可能。例如:摩托车在电线上行驶;汽车从电车上面越过;臂力过人的大力士把被他打倒的敌人举起来,象扔石头那样抛掷;两只脚并在一起跳过一堵墙,等等,这些都和从七层楼上跳下来同样成为电影的特技。这种不真实情况的表现,在今日已从喜剧片中消失了,但在动画片中仍然存在着。

滑稽的模仿是塞纳特喜用的手法之一。他仿效尼克·温特,在摄制历史剧以前,拍摄了一些滑稽侦探片。在他的影片里常有一群服装整齐的警察,即所谓“启斯东警察”的出现,后来为了迎合战争中士兵的口味,又代以一群富有诱惑力的海水浴女郎。她们身上穿着游泳衣或睡衣,十足表现出滑稽可笑的低级趣味。麦克·塞纳特的演员们,在十五年之中,一直不停地在炸弹爆炸、手枪不住射击、枢车飞奔、脚踢屁股、幽灵、阴谋家、卧车、郊区、救火车、狂欢的婚礼中间竞事演出一些喜剧片。这些影片只用了十五个月的

时间就风靡了整个美国。

为了争取新的有才干的演员，启斯东公司的大老板凯塞尔不得不以每周 150 美元的报酬，替塞纳特聘请了一位哑剧演员，即一位当时在美国各地作巡回演出的英国年轻演员查尔斯·卓别林。

卓别林于 1889 年出生于伦敦的一个贫民窟，由母亲抚育成人。他的母亲是一个舞蹈演员，具有善于模仿的才能和惊人的观察天才。卓别林在很小的时候就要自谋生活，当人们给他扮演一些小角色时，他还是一个小孩子。在 20 岁那年，他加入了卡尔诺剧团，这是一个培养英国优良哑剧传统的剧团。卓别林在剧团学习跳舞、翻跟斗、练习杂技；他除了学得无声艺术的一般手法之外，还学得一种使他所有的动作具有一种非常优美的感觉的技术。他为了巡回演出，曾经到过巴黎，周游过全欧洲，两次到过美国。在被启斯东公司雇去充当喜剧演员的时候，他正梦想着做一个情侣演员，扮演罗米欧这一角色。

他的第一部影片摄于 1914 年 2 月 2 日，名叫《谋生》。这部影片是在塞纳特的助手莱尔曼导演下拍摄的，后者为了对法国喜剧表示敬意起见，特将自己的名字叫作亨利·百代·莱尔曼。在这部影片里，卓别林打扮成一个英国绅士的模样：头戴一顶灰色丝绒礼帽，身穿燕尾服，嘴上留着浓浓的八字胡，鼻架单眼镜，脚上穿着一双漆皮鞋。他扮演一个狡猾凶恶的骗子。恶作剧几乎一直是他在启斯东公司时代的特色。

卓别林在选择他那套破旧衣服上曾犹豫过一段时间。他抛弃了八字浓胡，而改用尖角的山羊胡。不久以后，他替自己规定了下面的打扮：一顶圆顶帽、一撮小胡子、一双特大的鞋子、扭屁股的走路姿势、一根细而短的手杖、一条肥大无比的裤子、一件小得可怜的上衣，里面穿着一件破旧不堪别出心裁的背心。

所有这些服装式样几乎都是从麦克斯·林戴那里学来的。夏尔洛的形象很象麦克斯扮演的那个可笑的想保持其尊严的穷光蛋。亨利·莱尔曼、麦克·塞纳特和玛蓓尔·瑙曼导演了最初的夏尔洛的影片。当时启斯东喜剧片的明星是福特·斯特林。他饰演的角色是一个留着山羊胡子、凶狠、粗暴的美国佬。卓别林在他第四部影片《夏尔洛和雨伞》(原名《阵雨之间》)中，开始和斯特林搭配演戏。这时卓别林已有他自己独特的服装，但手里还没有那根手杖，因此就不知如何处理手的动作，结果他抓了一把雨伞，当作手杖来使用，并且第一次做出使他成名的那种走路姿势。人们如果今天重看这部影片，就会看到夏尔洛这一有名的人物是从这部影片起开始诞生的。

他导演的第一部影片《在酒馆中逮捕》(与玛蓓尔·瑙曼共同演出)，已预示了后来一些有名的主题。这部影片描写夏尔洛在一家下流的小酒馆里当侍者，在那里他爱上了姿色出众而不受骗的明泰·窦菲。他穿了一身漂亮的衣服，到一家大饭店里，冒充格陵兰的大使。他一面向玛蓓尔·瑙曼调情，一面暗底下在他的情敌屁股上踢上几脚，或者在小酒杯里吹口哨。可是当这个大出风头的侍者回到小酒馆之后，他腰上系着的一条围裙暴露了他的身份，他的情敌当场加以揭穿，于是引起了一场大扔奶油蛋糕的战斗。

在启斯东公司工作的一年期间，卓别林共拍了 35 部影片，这些影片都是一本或两本的影片。《蒂丽情史》是由塞纳特根据有名的小型歌剧拍成的一部电影，由卓别林和玛丽·德雷斯勒共同主演。

在塞纳特那里，卓别林经历了必需的即兴喜剧的教育。在他周围，每



个演员都有他固定的角色。罗斯各·阿勃克尔扮演一团和气的胖子、鲁莽汉和笨蛋；玛蓓尔·瑙曼专扮演一个美丽而任性、容易激动又爱无理吵闹的女人；麦克·斯温扮演凶狠的歹徒；福特·斯特林扮演暴躁的鲁莽汉；却斯特·康克令扮演昏愤胆小的糊涂虫。每个角色都有一定的服装和打扮来表示他的特征，就如过去波利契内尔、阿勒甘、比埃罗那些人物那样。

即兴演出，自由表演，轻松活泼，富有生气，所有这一切都成为支配这些演员们的特点，这种特点即使在今天也还使启斯东的旧片具有一种不易模仿的迷人力量。这些影片的艺术和诗意，并非从长时间的反复思考中得来，而是从临时的发现，从噱头和经常不断的锻炼中产生出来的。

正是这些手法，使得 26 岁的卓别林在几个月之内就成为有名的喜剧演员。全美国的人争着要看这位留小胡子、予人好感的查理的影片。大战推迟了西欧对卓别林的发现，但是美国的资本家们此时已经了解启斯东公司从卓别林身上发了一笔大财。

托拉斯的崩溃，使这位明星离开启斯东公司，到独立制片商那里工作。安德生（即有名的牛仔布朗柯·比利）把卓别林每星期的薪金提高十倍，而每月只需拍摄一部影片。

1915 年，这位伟大的喜剧演员参加了爱赛耐公司，成为该公司的演员、编剧和导演。他受聘于爱赛耐公司之时，美国电影正在发生极大的转变。格里菲斯的《一个国家的诞生》就是在这时期摄成的。

1914 年的大战标志着欧洲电影的衰落和美国电影霸权的建立。在电影方面，正象在工业及财政金融方面的情形一样，大战加速了远见的人士所早已预料到的变化。

电影是一种工业，同时也是一种被文化和公众注意所决定的艺术。光靠大量地制造管弦乐器、纸张和印刷机、画布和油彩，是不足以产生优美的音乐、文学或绘画的。当然，这些表现文化的技术基础，它们的功能决不应予以忽视，但它们却不象经济与社会的因素那样，具有决定性的作用。

例如，我们可以看到，在一个城市发达、人民有相当闲暇和财富的工业国家，影院网的发展必然要比在一个人口分散、人民终日从事长时间的劳动而收入很少的农业国家里迅速得多。

一个人口众多、人民勤劳的国家，迟早会有商业上和艺术上占重要地位的电影出现。

当然，这个规律如果机械地搬用，是会发生错误的。例如丹麦与瑞典此时摄制了一些质量很好的影片，而同时在那些高度工业化的国家，如英国和德国，影片生产无论在量的方面或质的方面却仍然都很平凡。

在一个人口不多的国家，电影工业由于没有广大的放映网做它的基础，必然会很快衰落下去。1911 年以来，欧洲电影衰退的情形可以从影片生产的曲线图中看出。意大利电影呈现了急剧下降的情况，法国电影则从 1912 年以来一直停滞不前。相反地，美国的生产指标却一直惊人地上升，不过美国电影此时在质方面，还是很差的。这是由于在最初十年中间美国电影一直进步很慢，而且在电影界内部又发生了斗争的缘故。美国放映业在数量上有很大发展，但在结构形式上仍然非常落后，具体表现在那些很象市集戏院的“镍币影院”上。这种放映业的情况对影片的生产很有影响；因此要使影片生产成为一种艺术，首先必须将“镍币影院”改变为豪华的电影院，而这种改变在美国却比欧洲晚开始了六年。但它的改变的速度却打破了其他国家的

纪录，而且给那些与影院放映网有联系的独立制片商提供了极大的便利。另一方面，欧洲的制片商也依靠着美国。《你往何处去》这部影片就是由芝加哥一家影片发行商的投资拍摄的；百代卖给美国的影片，就比卖给世界其他国家的影片数量要大 20 倍。

“镍币影院”和大电影院在若干年内并存的情况，对成套影片的产生有很大的作用。

在平民化的影院中，当时已有把长片分为几次上映，每次只放映一本的习惯。

美国系列影片（Serial）和法国的分集影片（Film à épisodes，如雅塞的《尼克·卡特》以及费雅德的《芳托马斯》）不同之处，在于它和报章连载小说有密切的关系。

1913 年，农业机器大王麦考密克的历史悠久的《芝加哥论坛报》，和另一家作风泼辣造谣生事拥有很大势力的日报，即报业大王 W. R. 赫斯特（影片《公民凯恩》取材的人物）所创办的《芝加哥美洲报》，为了争夺报章连载小说的生意，掀起了一场你死我活的战斗。在芝加哥市上赫斯特和麦考密克两家敌对的打手们，时常互相开枪射击，以致他们需要组织经常性的救护队来搬运伤员。虽然如此，他们并未忽视报章小说的技术革新，麦考密克根据科尼斯堡的建议，把每周末能够拍成电影在当地影院上映的报章小说每天连载出来。

这样，他们终于使五年以前曾被他们看作下流的“镍币影院”的观众，变成了他们的读者。

1913 年 12 月 29 日，芝加哥 100 家电影院同时上映了根据《芝加哥论坛报》连载的小说拍成的第一集《卡斯林奇遇记》。《芝加哥论坛报》的销路，在一星期之间就增加了 15%。

赫斯特在 33 天以后，也以爱迪生公司摄制的《洋娃娃的故事》来和山立格公司摄制的影片《卡斯林奇遇记》相对抗。此后所有的美国报纸竟起仿效他们的办法，把连载小说纷纷摄成系列影片。

在这种新影片样式中，不久也有一些杰出的作品。《百万美国的秘密》这部有名的影片是麦考密克和丹霍塞联合摄制的，共分 33 集，摄制费用虽然花去了 12.5 万美元，但却获得了十倍的利润。这部由佛洛伦斯·拉巴提及未来的导演詹姆士·克鲁兹共同演出的影片，不久又被赫斯特和百代合作的系列影片，即法国人路易·卡斯尼埃导演、美丽的白珍珠主演的《宝莲历险记》所压倒。后一影片获得如此大的成功，使赫斯特和百代以后又拍了几部系列影片，如《捏紧的手》、《笑面虎》等。

百代把这些成功的作品运到欧洲放映。1915 年，法国人皮埃尔·德库塞勒在《晨报》上发表长篇小说《纽约的秘密》，把《宝莲历险记》及《捏紧的手》穿插在一起写成 12 个插曲，获得了读者极大欢迎。那些达到征兵年龄被召入伍的法国青年男子把《宝莲历险记》中的女主角白珍珠当作他们的女神来崇拜。她不仅带给他们异国风味的魔力，而且还带给他们一种强烈的新诗意。法国先锋派的文学家，除了阿波利内尔及麦克斯·雅各布以外，过去对电影都抱着一种鄙视的态度。但在 1916 年，年轻的诗人，如雅克·瓦歇、安德烈·布勒东和路易·阿拉贡等，却对系列影片感到极大的兴趣。

路易·阿拉贡在《鸟瞰》一文中曾经这样写道：“在电影里，生活是在一种迅速的动作中发展着，白珍珠不是遵照自己的意识来动作，而是为了运

动而动作。她是为了动作而动作。……一个匪徒千方百计盗得了一粒钻石，白珍珠用她的手枪威胁匪徒，又夺回了那粒钻石。她跳上一辆马车，哪知这辆马车却是匪徒们所安排的圈套，结果她被关进了地窖。在这时候，窃贼企图潜入她的家里，不巧被一位新闻记者发觉，窃贼跳上屋顶逃走。记者在后面追赶，不久他就找不到窃贼的踪迹。在一条唐人街上，记者遇到了一个在以前几次盗案中犯有嫌疑的‘独眼龙’。

他尾随着‘独眼龙’，到了白珍珠被关的那个地窖。他正想救出白珍珠，但这时却发现刚逃脱的那个窃贼跟在他后面，于是他又转身追赶窃贼。等到他用新发明的炸药将房子炸开以后，却发现白珍珠双手被捆绑着，昏迷不省人事，而那粒钻石则已被匪徒们抢去了。

“在这部影片里我们所看到的只是一些动作。这些动作以它们敏捷有力的姿势，使我们看了非常激动。对于这一点谁也不会加以否认。这确是一部适合本世纪口味的戏剧。”当达达主义者把《纽约的秘密》这套影片看作一种自由体的叙事诗来歌颂时，路易·德吕克却对白珍珠的矫健演技大加赞扬。他说：“这位行动飞快的女主人公有显著的矫健姿态、焕发的神采、优美的动作和成功的表演。白珍珠知道怎样表演，并且表演得非常出色，能使观众为之神往。人们看了她的影片以后，会不自禁地想去驾驶汽车、飞机、骑马、射击、跳舞、滑冰、游泳和做各种运动，而且这种愿望不久便会付诸实行。……”因此，这个时常被法国人称为“快珍珠”的女电影演员在古老的欧洲看来，体现了美丽、活泼、健康、动作和青春，而且和在她之后不久出现的道格拉斯·范朋克一样，成了这些特点的象征。

达达主义是 20 世纪 10 年代发源于法国的一种资产阶级的艺术派别，鼓吹原始的感觉和抽象的概念，彻底抹煞思想与艺术表现之间的联系。——译者。

按白珍珠英文名 Pearl White 与法文 Parlevite（快珍珠）谐音。——译者。

系列影片在美国曾以“牛仔”故事或一些复杂的情节为题材，继续流行相当长久的时间。《拐骗妇女的人》、《深山之虎》以及被机器人追逐的《魔术师胡底尼》，就是这类影片的例子。

系列影片有时离开了它们幻想的蒙面大侠、亿万富翁或中国阴谋家，而采取了一些涉及社会问题的题材。例如环球公司在 1915 年摄制的剧情离奇的影片《魔爪》就是这样一类系列影片。在这类影片里，当时和爱迪生仍在激烈竞争的卡尔·莱默尔顺序地表现了野鸡旅馆的罪恶、航运的垄断、牛奶业的竞争、经营军火的商人、保险公司的骗局、金融巨头的掠夺以及骗人的药品等等故事。在这些幼稚而夸张的剧情中，可以又看到格里菲斯某些影片中那种堂吉诃德式的侠义行为。

分集影片的样式来自法国。而乔治·洛恩·特克尔导演的《灵魂的交易》，则把丹麦电影中的色情和淫荡表现带到了美国，掀起美国摄制这类影片的热潮。这部共计 6 本、模仿北欧公司的名片《白人妇女贩卖记》的影片，摄制费用只有 5700 美元，而放映收入在 28 个星期内却达到 50 万美元之巨。类似这种模仿性的作品数目很多（例如模仿白里欧作品的《堕落的人们》就是一个例子），而美国的电影自从发现色情题材以后，也自此由幼年时代进入到成年时代。聪明的威廉·福斯，特地派了艺术导演爱德华兹到哥本哈根去拉拢北欧公司的演员。但由于大战的爆发，使爱德华兹的计划未能实现。

他回到纽约以后，只好用美国演员拍了一部名叫《从前有一个笨伯》的影片，该片由曾在比沃格拉夫公司和百代公司工作过的弗兰克·鲍威尔导演，蒂达·巴拉主演，放映后获得了极大的成功。

法国戏剧作家（1858—1932）。——译者。

由于蒂达·巴拉的演出，妖艳、邪恶、泼辣和令人倾倒的荡妇，现代的娜娜化身，一句话，即丹麦的“妖妇”这一人物开始在美国电影里盛行起来，许多仿效这一角色的女演员都把丹麦电影里的淫荡世界移植到好莱坞来。意大利、法国和丹麦的电影影响在一位多产、商业性的、但很有才干的导演西席·地密尔的作品中被结合起来。

从喇叭手一变而为酒馆老板的杰西·拉斯基，和他的内弟赛缪尔·高德费许（后来人们称他为高德温）组织了一家制片公司。他们把 2.5 万美元的资本，全部花在购买有名的喜剧《异种婚姻》的版权和雇用有名的戏剧演员邓斯丁·法努姆的聘金上面。由于片名和演员非常引人，因此他们获得了超过本钱一倍的利润。在影片还没有开拍时，他们已经把这部影片的专映权卖掉了。

拉斯基花了 200 美元在好莱坞租到一间不用的堆栈，把它改成摄影棚，并委托他的一位股东的兄弟，即西席·地密尔来担任影片的导演工作。在《异种婚姻》一片获得成功以后，公司的营业日趋兴盛。西席·地密尔利用他编剧的经验，每月摄制一部长片。他采用戏剧的题材和演员，使用格里菲斯的特写和细致的分镜头的技巧。他并能以富于表现力和精细的方式，尽量利用人工照明的可能性。这种电影语言的应用使西席·地密尔在摄制艺术影片的新尝试上和勒·巴尔吉大不相同。他的《欺骗》一片（1915 年摄制）在美国虽未引起多大反响，但在法国却被认为是一部杰出的作品。莱昂·穆西纳克在 1925 年曾认为《欺骗》在电影史上是自从 1894 年卢米埃尔的《工厂大门》一片以来唯一划时代的作品。

对戏剧久已没有福气享受的巴黎平民观众，非常欢迎在这部影片里看到和贝恩斯坦或基斯特马克所写的剧本堪相媲美的剧情。它描写的是一个社交广泛的女子，在收受了一个日本人的巨额金钱以后，因不肯嫁给他，结果被赤红烙铁烫伤。德吕克把《欺骗》称作电影中的《托斯卡》。而欧洲影评家们则对西席·地密尔这部作品中特写镜头的系统应用、明暗对比的照明方法、剪辑技巧，以及演技的严肃，特别予以赞扬。可是在三十年后的今天看来，《欺骗》这部影片中的日本人那种转动眼珠、紧皱眉头的表情，已成了过火的动作，几乎近于滑稽。演技严肃原是相对的，今天看来，早川雪洲似乎是硬把那种已经过时的意大利姿态用于自己的面部表情上面。

《托斯卡》为 19 世纪法国剧作家维克托里安·萨尔杜所写的五幕戏剧，1903 年由音乐家普西尼编成歌剧，在法国极负盛名。——译者。

影片《你往何处去》和《卡比利亚》引起了美国人对场面豪华的故事片的爱好。西席·地密尔很快就成为摄制这种影片的专家。这种意大利的影响也促使格里菲斯拍摄《贝斯利亚的朱蒂丝》和那部关键性的影片《一个国家的诞生》。

《一个国家的诞生》这一以南北战争时代为背景的影片，是弗兰克·伍德和格里菲斯根据托马斯·狄克逊牧师为赞扬有名的种族主义组织——三 K 党而写的一部很坏的小说《同族人》改编而成的。这部影片从开拍到完成费时 9 个星期，花去摄制费 10 万美元以上。

在好莱坞附近选择的外景在片中占据很大的比重。比沃格拉夫公司原有的演员班底，如梅·马许、丽莲·吉许、亨利·华尔泰尔、罗伯特·哈隆等，都参加演出。担任配角的有贝西·勒夫、尤金·派莱特、唐纳德·克利斯浦、萨姆·德·格拉斯、拉奥尔·华尔许等人，他们后来都成为有名的演员。摄影师是由工作中不知疲倦的皮莱·皮采尔担任。

为了排演故事中的高潮一幕，即原小说只用半页来描写的彼得斯堡的战役，曾动员了大批群众演员。在格里菲斯导演之下，经过仔细剪辑以后完成的影片，共有 1500 个镜头，分为 12 本，可以放映 3 小时左右。影片中的音乐是由作曲家 J·C·布拉尔依照欧洲格调编写的。这部影片除了彼得斯堡战役的场面以外，还逼真地描写了林肯总统的被刺、黑人议会的开会、白人少女被一个残暴的黑人杀害，以及无辜的卡梅隆一家在最危急的时刻被三 K 党所救出等动人的场面。

这部影片的上映曾造成一系列激烈的事件。查尔斯·爱略特在哈佛大学，O·G·维拉德和弗兰西斯·哈克特在自由主义者所办的《民族》和《新共和》杂志上对这部影片提出了抗议；另一方面，“有色人种促进协会”则号召人们起来反对这一“有计划地将一千万美国人描写成野兽”的影片。在许多城市，这部影片第一次上映时曾引起激烈的武斗，造成受伤甚至死亡……。

《一个国家的诞生》比有名的小说《飘》具有更强烈的种族主义色彩。这部影片把黑人描写成盲目的奴隶或者愚昧的罪犯，专门从事抢劫、强奸、杀人这类的勾当；对黑人的朋友共和党则描写为可恨的同谋者；而对于三 K 党这个血腥的秘密警察的祖先却描写成为由诚实的美国人所组成的一支英勇军队。……但人们如果在看了这部影片以后就把生长在一个因南北战争而破产的家庭里的格里菲斯看作是一个法西斯分子，那未免把问题看得过于简单了。他这种美国南方人的种族主义——一种将散布在美国各地的种族歧视特别强化的偏见——对于人种偏见已被法国大革命部分打破的拉丁民族国家而言，实在很难令人容忍。可是格里菲斯却憎恨白种人压迫白种人。除了黑人问题以外，他是一个人道主义者，热望进步，抱有真诚的理想。我们从他申斥工业文明及其剥削制度而宁愿回到父权时代及奴隶社会的那种孤立生活上，可以看到以后由罗斯福及杜鲁门所轮流体现出来的美国民主党的一些矛盾。

《一个国家的诞生》所引起的激烈论战，使这部影片在商业上的成功更为扩大。观众达到一亿人次，上映时间延续 15 年之久，仅在纽约的“自由剧场”就上映了 44 个星期，在芝加哥上映了 35 个星期，在洛杉矶上映了 22 个星期。在纽约市，9 个月之内共上映了 6266 场次。影片所得的赢利极其巨大。格里菲斯的秘书 J·D·巴里最初在十分犹豫的情况下投资了 700 美元，结果却获得了 20 倍的收入。互助公司的艾特肯投资了 2.5 万美元，不久就获得了 10 倍的收入。而将赢利及自己的薪金全部投入拍片的格里菲斯，所得收入在一年当中就超过了 100 万美元，但这一巨额收入不久就被他在摄制《党同伐异》一片上耗用净尽。有人估计《一个国家的诞生》这部影片所产生的纯利总共有 2000 万美元之多，这在电影方面是一个破天荒的纪录，因为另一部描写南方种族主义的影片《飘》的纯利虽达 3400 万美元，但这时的美元已经贬值，所以实际上并没有打破《一个国家的诞生》的纪录。

格里菲斯的作品能在票价卖到两块美元的剧场上映，这充分证明美国

拥有一批有能力偿付很高摄制费的顾客。通过这部影片，美国电影在企业经营方面起了极大变革，使好莱坞自此以后得以摄制一些比意大利影片规模更大、更豪华的故事片，由此开辟了走向超级影片和巨额酬金的道路。

从艺术方面来说，《一个国家的诞生》也同样具有极大的重要性（虽然有人认为还赶不上那部充满天才与狂热的影片《党同伐异》）。

影片的剧情条理非常清楚，故事的叙述充满节奏感，具有一种美妙的戏剧性的发展。

片中最美的段落有彼得斯堡的战役、佛罗拉·卡梅隆的自杀和最后的结局。

彼得斯堡战役的场面是处理群众场面和伟大场面的一个典范。它开始是用圈入的手法来表现一个家庭在山上避难的情景。格里菲斯为了打破和舞台框相似的长方形银幕的单调感，广泛地利用了圈入的手法，这种手法在今天看起来虽已过时，但在当时却很流行。当圆圈转向一个山谷的时候，观众就可以从那里看到步伐整齐的军队正在走向战场。

以后的情节则是按照格里菲斯的平行叙述的规则，从三个不同的地点——大火焚烧中的大西洋城，卡梅隆一家在那里焦急不安地倾听外面战斗的那间房间及那位“小上校”（亨利·华尔泰尔饰）在那里拼命战斗的战场——来展开的。

格里菲斯以一种新的卓越的手法，交错地使用远景（如军队的行进）和大特写（如表现一只手吝啬地分配南军最后的粮食——烧焦了的麦粒）。片中有些画面很有史诗的情调，例如，“小上校”将旗帜插到敌军的大炮炮口里，或在炮火弥漫的原野上展示出双方作战的阵势。即使是在战斗激烈进行中间，影片对于主人公们的个人命运也从未遗忘。这种叙事方法与其说是令人联想到司汤达（他卓绝的技巧通过法布利斯来描写的滑铁卢战役），毋宁说是令人联想到托尔斯泰的《战争与和平》，或者维克多·雨果的《悲惨世界》。但是，格里菲斯对影片主人公心理的描写仍有过于简单的缺点。

斯丹达尔（一译司汤达）小说《巴马修道院》中的男主人公。——译者。

在描写佛罗拉·卡梅隆自杀的场面里，影片一共描绘了三个人物，即黑人、小姑娘（梅·马许饰）和想救她而未果的她的哥哥“小上校”。影片在表现天真的小姑娘漫不经心地走出自己的家进入森林的时候，皮莱·皮采尔卓越的摄影技术使人们预感到即将发生的惨剧：暗淡的阳光浸浴着一片枯枝败叶的树林。黑人一步步逼近，小姑娘惊慌逃走，接着是黑人追赶，这时背景表现得更加荒凉。观众面前出现了层层的山岩和万丈的深谷。树枝挡住了梅·马许的去路，她孱弱的身体坠落万丈深谷之下。影片接着表现“小上校”站在他妹妹的尸体面前发誓：一定要组织三K党给她报仇。

观众对格里菲斯的种族主义虽然很反感，但对片中那些优美的画面和卓绝的剪辑技巧却大为惊异。这些画面在影片结尾部分交替表现疾驰的三K党的白色马队和卡梅隆全家被黑人军队围困而焦急不安的情景上，尤其杰出。影片在进入这一结尾时，画面接替的顺序在以后的电影中成了典型的手法：先用远景显示一所孤零零屹立在原野上的房屋；然后用中景表现从窗户外面看出去的外面景象；再用中近景表现影片中各个主人公的面貌，最后用特写表现室内的物品。这种不断增大形象表现方法，使人想起19世纪某些小说家的手法。格里菲斯有一次答复那些被他那种违背戏剧传统的大胆手法所

吓坏了的比沃格拉夫公司领导人说：“狄更斯的写作方法就是我现在所用的手法，唯一不同之处只是我的故事是用形象来叙述的而已。”《一个国家的诞生》中的戏剧性动作，始终和自然背景及摄影场里比较简单的布景完全协调一致。这种人物与风景、人工与自然的辩证关系，给予人们以很多启发与教育，特别是瑞典人比其他国人从中吸取了更丰富的经验。可惜这些完美的画面被影片结尾时描写吃人的战神的丑恶镜头所糟蹋掉了。从这个镜头里可以看到格里菲斯最幼稚的低级趣味。这位自学力很强的导演有一些幼稚的手法时常使欧洲人看了感到讨厌，特别是当这种手法不用来表现某种高尚的思想时，象在这部影片里所显示的那样，尤其令人厌恶。

《一个国家的诞生》在美国虽很快引起反响，但在其他国家，它的反响却不很大。

法国电影检查机关认为：当殖民地军队还在战场作战的时候，上映这部种族主义色彩很浓厚的影片是不合时宜的。因此法国人在过了七年以后，直到很多影片普遍地仿效它的作法的时候，才看到了这部杰出的作品。

欧洲需要把历史回顾一下，才能了解到 1915 年 2 月 8 日《一个国家的诞生》首次在美国上映的日子乃是好莱坞统治世界的开始，同时也是至少在以后几年间好莱坞艺术称霸世界的发端。

自从影片《一个国家的诞生》问世以后，美国工业中最年轻的电影工业开始觉察到本身的力量了。那些出身于估衣商、巡回演出商或者古董商的人，此时在华尔街都有了他们的地位。银行老板们不再对这些“生财有道”的企业家们的外国腔或蹩脚的英语贸然加以讥笑了。电影托拉斯解散以后，代之而起的是一些规模宏大的联合组织。“派拉蒙公司”联合了五千家影院，“第一国家影片公司”也拥有同等数量的影院。

除“互助公司”以外，又有一个实力雄厚的制片公司，即“三角影片公司”，在库恩—洛埃伯银行的支持下产生，这家公司据说背后还有洛克菲勒的“美孚石油公司”作为后盾。

“三角影片公司”计划专门摄制一些供给票价达两元美金的剧场上映的超级影片。

它的主持人艾特肯把这一计划交给他的导演们去执行。

D. W. 格里菲斯、托马斯·英斯和麦克·塞纳特形成了三角影片公司的三个基角。

公司用尝试的方式，聘请了一些著名演员，其中有路易丝·格洛姆、贝西·巴利斯加尔、邓斯丁·法努姆、W. S. 哈特和道格拉斯·范朋克等人。道格拉斯·范朋克，此时年龄虽未滿 30 岁，但已经以他熟谙各种运动技巧的才能和永远是笑容可掬的乐观主义征服了观众。人们把他当作年轻的美国那种勇往直前的精神的象征。他已不是一个普通的演员，而是和卓别林所饰的人物同样富于生气和为大众所知的典型。这种典型在第二次大战时期又被他的仿效者小范朋克（埃洛·弗林）继续反映出来。用莱昂·穆西纳克的话来说，老范朋克这个现代英雄典型是一个体格健壮、思想敏捷、动作迅速的人物，他的演技充分表现出沉着和健康、快乐和勇敢、本能和力量以及不受拘束的自由。

范朋克主演的影片，如果没有他那种滑稽的讽刺感的话，便将变成一幅令人厌倦的广告画。他最早的编剧——约翰·爱默生和他的妻子安尼泰·鲁斯——曾在剧本里讥嘲美国生活的缺点和可笑的地方。范朋克在开始时，是

以一个新的克拉克男爵 的姿态出现在的观众面前的。后来他虽然也演过一些比较稳重的角色，但吹牛的习惯始终保存着。

格里菲斯在创造这种角色上曾贡献了不少力量；他曾监制范朋克初期的几十部影片，并编写过一部名叫《小绵羊》的剧本，由克利斯蒂·卡本纳导演成影片。格里菲斯还和阿兰·德凡合导了范朋克最早获得巨大成功的影片，使这位演员在 1918 年后享有世界的声誉。

18 世纪法国喜剧作家柯兰·哈尔维（1755—1806）的喜剧里的一个喜欢吹牛的人物。——译者。

玛丽·璧克馥（以后成为范朋克的妻子）当时扮演美国人理想的女性。这位部分由格里菲斯培养出来的有光亮棕色卷发、雅致朴素的装饰、一张洋娃娃似的脸蛋的女演员，同时又是一个精明的女企业家。1909 年，她到比沃格拉夫公司拍戏时，每周薪金只有 20 美元，以后她转到楚柯尔处，待遇就增加到每周 1000 美元，过了不久，楚柯尔又把她的待遇增加一倍，这样就保证她在两年内可以得到 10.4 万美元。可是璧克馥仍然不感到心满意足，她又和互助公司洽商聘约条件，楚柯尔为了保有这棵摇钱树起见，只好答应在两年以内保证她能够最少获得 100 万美元的收入。这样高的薪金在好莱坞还是破天荒的纪录，就是今天好莱坞电影明星的收入也没有达到这样大的数目。

另一方面，在影片摄制方面，也投入了巨额资金。托马斯·英斯，为了支持威尔逊总统的竞选，1916 年夏天摄制了一部和平主义的名叫《文明》的影片。威廉·福斯则拍摄了一部由蒂达·巴拉主演的豪华片《卡门》。西席·地密尔为了和福斯竞争，也拍了一部由裘拉亭·法拉尔主演的《卡门》。在这以后，他还拍了一部替协约国宣传的影片《圣女贞德》。继和平主义的影片之后，接着出现一些战争片，如赫伯特·布莱农的《战时的新娘》，念念不忘自己是英国人的斯图亚特·勃拉克顿和华纳兄弟摄制的《和平的战斗呐喊》以及其他 10 部宣传参战的影片。格里菲斯在拍了《党同伐异》以后，也拍了一些宣传性的影片（如《世界的心》等），这些影片有一部分是在法国战线上拍摄的。《废墟之花》一片使扮演那位卑鄙的德国军官的埃立克·冯·斯特劳亨由此成为世界驰名的电影明星。

但对于战争宣传深感厌倦的战时欧洲人民，却对具有异国风味的美国西部片很感兴趣。他们对托马斯·英斯深表欢迎，把他当作一个杰出的天才来看待。

托马斯·英斯这位唯利是图的影片商人，这位把他部下导演的影片归功于他自己的制片人，却出乎一般人意料之外，把电影艺术显示给当时还不知格里菲斯的欧洲美学家。

他不仅对瑞典和法国的电影学派影响很大，而且对苏联的初期电影导演们也有很大的影响。在今天，即使从电影资料馆里把他的作品拿出来再看一遍，也很难体会当时人们对他所表示的热烈欢迎，这里我们只需引用路易·德吕克在看了《黄金的征服》这部影片后所写的一段文章，就可以看到这种热烈的欢迎：“这部影片代表了电影艺术所表现的最惊人的成绩。这一形象化的壮丽诗篇……是一个永垂不朽的奇迹，它不仅在画面上非常自然恰当，而且在光线和人物形象上也决不是徒然模仿伦勃朗的手法的。

“试看那些仿自哥雅、贝尔拿或其他画家的近景。……它们一个接着一个飞快地过去，使我们宛如身临其境，胆战心惊。疯狂的马队在阳光耀目、



尘土飞扬的大道上，在荒凉炽热、风吹日晒的莽野上飞奔，使人看了不禁叫绝。

“托马斯·英斯所有的影片都使我们看到他的手法和才能。……凡是看过《黄金的征服》这部影片的观众，都会被他那种诗人的、思想家的和人的强烈真诚所感动。……他堪称为真正的创造者，他的影片——就象一支交响曲、一幅绘画、一本小说、一尊塑像那样——不是单纯的故事叙述，而是一部创作，一部个人的创作。……托马斯·英斯是世界的诗人，电影的大师。”德吕克所谓“世界的诗人”，指的可能是荷马，而不是埃斯库罗斯，因为英斯的作品是集体性的，是民间传统的综合。

古希腊诗人，希腊悲剧的创始者。——译者。

托马斯·英斯于1880年生于一个演员的家庭，从少年时代起就当演员，曾经在一个很长的时期里做过默默无闻的巡回喜剧演员，有时为生活所迫又做过饭馆里的侍者。以后，他的妻子爱丽丝·寇肖参加了比沃格拉夫公司的摄制组，因此英斯在导演玛丽·璧克馥主演的影片以前，有时就在格里菲斯的影片中担任角色。后来他接受了凯赛尔和包曼的邀请，离开了莱默尔。他替凯赛尔及包曼接管了一个巡回马戏团的班底，成立了“皮松101公司”，作为互助公司的一个分支机构。

英斯在开始时，是他早期影片的演员兼剧作家和导演。他自己剪辑影片，这些影片大都是在露天拍摄的，长度在300米左右。他专门拍摄以南北战争为主题的影片和西部片。

他不仅取材于汤姆·密克斯和布朗柯·皮莱，而且也从分篇出卖的廉价小说、马戏、彩色画以及描写美洲开拓者事迹的戏剧里汲取题材。除这种民间故事以外，他还采用了美国新开辟地区过去或当时的民间生活。

这位演员出身的导演同时又是一个有才干的组织家。他知道怎样导演马队、配角、群众、殴斗、拳打这类的场面。在保存到现在的，比《一个国家的诞生》早两年拍成的一部影片（《李将军的投降》）中，可以看出他在表现战争场面上要比当时的格里菲斯更为高明，但在指导演员和发现演员这方面他却远不如格里菲斯。皮松101公司，不象比沃格拉夫公司那样是一个演员培养所。可是由于英斯的努力，也出现了几个优秀的演员。

例如，W.S.哈特就是由于英斯的帮助而获得了声誉的。这位演员在影片《眼睛明亮的人》里扮演主角，他所表现的悲剧和道德，和那种稍带加尔文教徒气息的严肃神情，较之他在西部影片里扮演有名的牛仔时所表现的庸俗趣味，要成功得多。此外早川雪洲也是在英斯导演的影片《台风》（1914年摄制）中开始他的演员生涯的。

英斯的影片比格里菲斯更富于美国色彩，因为在格里菲斯的影片中可以看到法国、英国、意大利、北欧各国电影的因素，后来还带有德国电影的因素。英斯这位歌颂西部的诗人，早在三角影片公司的成立使他出名的时候，实际上就已不再担任导演工作了。

当时，除了《文明》这部巨片是由他亲自导演的以外，其他一些影片都是由他分配给他培养出来的一批年轻人去导演的。雷其纳尔德·巴克就是这批导演中最优秀的一个。三角影片公司摄制的很多名片，如《克隆太克的卡门》、《为了拯救他的种族》（又名《雅利安人》）、《她的代价》、《眼睛明亮的人》等这些用法文片名风行一时的著名影片，实际上都不是英斯导演的，而在电影广告上则宣称是他导演的。

但我们不应由此遽作结论，认为英斯只是一个被德吕克在无意中吹捧出来的、以后又被一些道听途说的电影史家加以渲染的神秘人物。他的确参与了很多作品的摄制，而这些作品之所以具有统一性，也并不仅仅由于它们是西部片和采取的是一些通俗性的题材，如富于正义感的牛仔、一群人马驰过后的尘土飞扬的木屋城镇、受迫害的天真少女、酒馆和赌场里枪弹横飞的战斗、以及滚到泥潭、土堆里撕碎衣服的扭打等等。

这许多影片的剧本，大部分是由一个新闻记者出身、具有无穷创作力、现在仍是好莱坞编剧的加德纳·沙利文供给的。但英斯在编写分镜头剧本(这种分镜头剧本在当时还是一种新颖的作法)上，却经常和沙利文合作。

这位常以平生未读一本书而自豪的人，可以说是第一个在美国编写分镜头剧本的人，这种分镜头剧本对每个镜头都一一作出详细的规定，并附以周密的指示。这项工作完成以后，他才把导演的任务交给自己的助手去执行，但规定助手们必须严格遵照他所写的指示行事。摄影工作全部终了以后，英斯又成为作品的主人，在他亲自监视下完成影片的剪辑。当时的电影界还很少有可以分工合作的人，因此，英斯的任务比起当时的许多导演来要繁重得多。他虽未直接从事画面的摄制工作，但在组织画面上却发挥了指导的作用。这位在电影语言上另辟蹊径的人，就其在制片的组织方面某些特点来说，可以称为美国最早的一位制片人；同时出乎他意愿之外，他又是一个伟大的抒情诗人，因为在他的作品中，最突出的是悲剧的气氛、描绘斗争与征服的史诗般的风格、及表现大自然与暴风雨的迷人景象。

但这位缺乏文化的人，一旦离开西部的题材时，就完全陷于失败。当他叫 W. S. 哈特脱去花格子衬衫，改扮身穿晚礼服之后，动作就立即显得奄奄缺乏生气(如《人与人之间》就是如此)。特别是在他采用国际题材的时候(如《文明》、《三个火枪手》、《法兰西万岁!》等片)，这种失败几乎已经注定。只有生动地描写纽约移民生活的《意大利人》，是一个例外。在托马斯·英斯的极盛时期，三角影片公司由于英斯的功劳，发现了一个年轻、敏感、表情热烈而勇敢的演员，即查尔斯·雷伊。在这以后，好莱坞所摄制的影片无论在资金上、手法上和导演才能上，都远远超过这位制片人。1918年后，他成为独立制片人，同几个优秀的导演(其中有莫里斯·都纳尔)一起创立了“联合制片人公司”，这家影片公司在艺术上和营业上都没有获得成功。1924年，他因食物中毒过早地死去。

不管德吕克的想法如何，“格里菲斯要比托马斯·英斯前进得更远”(莱昂·穆西纳克语)，他的确可称为“在电影界中占第一把交椅的人”。《党同伐异》这部影片是格里菲斯艺术达到最高峰的标志，同时也是美国电影艺术达到最高点的标志。

为了拍摄这部影片，格里菲斯用去了他从《一个国家的诞生》这部影片所获得的全部收入。他雇用了很多群众演员和正式演员，制作了规模巨大的布景。在这些布景中，最雄伟的是巴比伦的宫殿，纵深达 1600 米，周围有高达 70 米的尖塔。仅拍摄“巴尔泰撒尔盛宴”这一场面，就动员了 4000 名群众演员，摄影师比莱·皮采尔为了摄下这一壮观的场面，不得不坐在一只固定的气球上摄影。格里菲斯宣称他在拍摄波斯军队的一个镜头时，就用了 1.6 万人。组织这样一支大军，每天常常要支出 1.2 万美元的工资，为了这支队伍的运输、粮食供应和指挥等工作，还必须在制片厂里架起电话线和铁道。那堵有四层楼高的巴比伦城墙和真的一样，上面可以容纳两辆由四

匹马拉的古代战车同时交错驰过。在另外的空地上，格里菲斯又重建了中世纪的巴黎和基督时代的耶路撒冷城。

摄制时间共费去 22 个月零 12 天，在这期间雇用的人员不下 6 万人，其中包括群众演员、工人、正式演员、木匠以及技师等等。

不难理解，这部影片在支出方面是非常庞大的。仅“巴尔泰撒尔盛宴”这一场戏的费用就达 25 万美元，而整部影片的摄制费则达 200 万美元之巨。今天美国电影的摄制费虽然时常超过了这个数字，但美元今天已比过去贬值很多。如果 1936 年再来拍《党同伐异》这部影片，恐怕需要 1200 万美元才能拍成。比莱·皮采尔及其合作者卡尔·勃朗所摄成的胶片约有 10 万米，可以放映 76 小时之久。但经过两个月的剪辑工作，这部影片最后缩成 14 本，在 3 小时略多一些时间内可以放完，并没有超过《一个国家的诞生》的放映时间。

这部不惜巨资拍摄、事先大肆宣传的影片，于 1916 年 9 月 5 日正式在纽约“自由剧场”上映。影片招贴画在这家剧场门前贴了 23 个星期。但是，这部影片在美国和国外的观众面前，可以说是以完全失败告终。影片亏本达 100 万美元以上，这项债务由投资一部分的格里菲斯来负责偿付。据说他以后毕生精力都用在偿还这笔债务上。他甚至没有钱把那座用木料和石膏搭建起来的庞大巴比伦城拆掉，在十年中间，这座废城一直屹立在好莱坞，成了历史上的古迹。

这部庞大的作品，正如人们在十年以后所说的那样，是一部“先锋派的电影”，而这点也正是它失败的原因所在。甚至今天，一个对电影比较内行的观众看了这部影片以后，也会感到莫名其妙。这部被格里菲斯称之为“照耀人类各时代的太阳剧”，包括四个部分，即：“巴比伦的陷落”、“基督的受难”、“圣巴泰勒米节的屠杀”和现代剧“母与法”。这四部插曲之间，除了“排斥异己和仁爱之间的斗争”这一模糊的主题以及根据 W·惠特曼的诗句摄制的一个画面中丽莲·吉许摇动一个摇篮所表现的中心思想以外，实在看不出它们中间还有什么联系存在。

这四个插曲不是分开表现，而是同时展开的。影片主要的美学的和戏剧的手法是“交替蒙太奇”。在《一个国家的诞生》一片中，格里菲斯已交替表现了卡梅隆的家庭、黑人的围攻和三 K 党马队的驰救。在影片《党同伐异》中，他把摄影机这种无所不在的表现能力扩展到时间上。和古典悲剧的三一律相反，他创造了一种地点、时间和动作的“三多样律”。

格里菲斯当时曾经这样说过：“我的四部分故事是交替着出现的。在开始时，它们象四道分开的、流得很慢很平静的流水，以后渐渐接近，愈流愈快，最后则汇合而成为一支情感奔腾的急流。”在影片最初几本中，情节简单的各个插曲是以较长的片断表现出来的。但随后剧情逐渐复杂起来，段落也缩短了，交替加快了。“基督的受难”只表现在大教堂墙上的 14 幅图画上。但到结尾时，其他三个达到最高潮的插曲每个都带有复杂的多样性。在“圣巴泰勒米节的屠杀”这个插曲里，我们接连地看到天主教徒们在路上奔跑，胡格诺教徒聚集在一间屋子里惶惶不安，以及查理九世华丽的王宫。在“巴比伦”这个插曲里，首先表现的是巴尔泰撒尔的宫殿，然后转到波斯王居鲁士乘坐的四匹马拉的战车，巴比伦的城墙，以及前来报告敌人犯境的骑兵。在现代插曲“母与法”里，剧情动作是以下面各镜头同时展开的：一个冤屈的囚犯被关在监狱里等待死刑的执行；一具绞架竖立在监狱的天井里；操赦

免权的州长乘坐专车出巡；一部汽车追赶火车，为了要把审判错误的证据提供给州长。把以上这些动作联系起来形成一个紧张高潮的蒙太奇又把每一动作的各个片断剪接在一起：如波斯王的战车的车轮和火车头的车轮交替着出现；胡格诺教徒的鲜血和被砍掉头颅的巴比伦人的血流在一起；现代公路上飞扬的灰尘和基督临死前最后几句话所产生的漫天乌云混合在一起；而另一方面则又表现丽莲·吉许在不停地摇晃着摇篮。这些画面的杂乱混合，由于格里菲斯表现得如此有力，以致不仅未使观众感到可笑，反而引起他们的钦佩。

可是每一个插曲却是以极不相同的风格表现出来的。

“基督的受难”这个插曲是由一些不出名的演员（除初上银幕的埃立克·冯·斯特劳亨和贝西·勒夫二人以外）演出的，它由一连串简单而生动的画面组成，这些象圣苏尔皮斯教堂壁画画面，其表现手法和百代公司摄制的《基督受难》颇有类似之处。

在“圣巴泰勒米节的屠杀”这个插曲里，尤金·派莱特扮演马格利·威尔逊的年轻情人，而约瑟芬·克罗威尔则表现卡特琳·德·梅第西斯那副充满残酷表情的面孔。这一插曲在剧情发展上比上一插曲更为广泛，时常应用远景来表现；它的风格所以类似《吉斯公爵的被刺》，并不是仅仅由于所用古代服装的相同。

“巴比伦的陷落”由康斯坦斯·泰尔麦奇、阿尔弗莱德·帕盖特、爱尔兰·克立夫登和茜娜·奥文这些明星主演，但在配角中有一些已经出名或即将出名的演员，如：道格拉斯·范朋克、唐纳德·克利斯浦、奥文·摩尔、卡洛尔·登普斯特、娜塔丽·泰尔麦奇、密尔德莱德·哈里斯（当时是卓别林的夫人）、何利恩·摩尔等。这个插曲在演出场面和剧情发展上相当浩大，它的风格和影片《卡比利亚》很相接近。它是从意大利电影学来的，因此它具有意大利电影的那种强烈的效果，但同时也不免带有意大利电影中那种荒唐滑稽的景象。

“母与法”这个插曲由罗伯特·哈隆和梅·马许主演，配角中有蒙特·伯鲁和托德·勃朗宁。这个插曲以它的长度和表演的完美，在整部影片中占有首要地位；它的简明而极其现实主义的风格具有独创性和强烈的效果。这个插曲比其他插曲摄制得都早，在1914年当《一个国家的诞生》刚刚拍成以后，它就开始拍摄。这一现代的故事是《党同伐异》的核心，其他插曲则围绕着这个核心，作为三个巨大的隐喻。

“母与法”的主题思想是由美国一次罢工惨案，即斯泰罗夫惨案提示给格里菲斯的，这一惨案曾引起美国国会的调查，被报章描写为一个犯罪的事件。罢工的工人们被士兵开枪屠杀的段落构成了《党同伐异》第一部分的主要情节。但这个现代的插曲中，还包括两个同样有名的段落，即法院审判及营救被判处绞刑的被告的段落。

在“罢工”这一段中——这个段落对《战舰波将金号》和《母亲》两部影片都有某些影响——交替出现了下列这些镜头：工厂董事长和厂长在办公室里互通电话、工人住宅区的工人家属焦虑不安、警卫队构筑路障、工厂的景象、罢工工人被打死的街道、惊恐的妇女和步枪的射击。格里菲斯用巧妙的形象对位法使全景和大特写镜头交替着出现，把长度在3米以上的片断和仅仅包括9个画面、只能继续半秒钟的片断交错在一起。

在审判的场面中，表现了一些捏紧的手的优美形象，很象玛西雅·格

吕内瓦尔德在《十字架上》一画中所描绘的手一样。格里菲斯在 1914 年所摄制的一部不出色的影片《良心的报复》中，已经在—个非常优美的段落里面广泛使用了手和脚的特写镜头。在营救被判处死刑的被告这场戏中，他借助—种使绞架运动起来的奇特机械的重复出现，来形成—种节奏感。在这里，蒙太奇的技术可说已达到炉火纯青的地步。

在摄制《党同伐异》这部影片的过程中，格里菲斯担任了各方面的工作。他指挥群众和演员（有 W.S. 范·戴克、托德·勃朗宁、埃立克·冯·斯特劳亨等人给他做参谋），指导布景、服装、摄影和音乐的设计，规定影片的蒙太奇，最后编写了—部作为影片内容提纲的剧本；影片事先并未规定分镜头剧本，因此有—部分情节系临时规定，在现场中几乎完全用太阳光拍摄出来的。

这种由导演总揽—切的制片方法（在电影界中非常少见），显然有很多好处，但并不因此就没有缺点。这位大导演模糊不清的思想意图，他对可笑事物的完全缺乏感觉，他对自修得来的学问的炫耀和对自己才能的过分深信——所有这些缺点，从片头字幕上出现那些被命名为“最亲爱的女人”、“穷巷火枪手”、“被宠爱的公主”、“最无情的女人”、“黑眼珠姑娘”、“拿撒勒人”、“山中姑娘”，“卖唱诗人”等等人物的名称起，就开始无保留地暴露出来。影片的解说字幕比作为蓝本的《卡比利亚》—片的字幕更属可笑，在抒情诗体式的语句中掺杂着对摄制所耗的美元费用、历史时日以及群众演员人数的叙述。这些可笑的缺点，象污泥—般，被—股有力的激流挟带着前进。它们在影片概括的结论中，即在描写未来的战争，纽约的大轰炸，专制政治的崩溃以及“在绝对友爱的基础上建立起普遍的和平”这些镜头中，表现得最为明显。

《党同伐异》这部影片的卖座成绩，除美国之外，在别的国家都不很好。它虽然得到英国国王的赞赏，但英国电影检查机关却把它删剪得不成模样。战时的欧洲禁止上映这部和平主义的影片，法国绝不允许“圣巴泰勒米节的屠杀”—这—插曲上映。这种失败，使负债累累的格里菲斯大为沮丧；他在不得已的情况下，只好将整部影片剪开，把每个插曲单独放映，可是结果仍然得不到观众的欢迎，欧洲的影评家故意对这部影片不表示态度。

十月革命以前，有—个俄国放映商买了这部影片的拷贝，可是未能在俄国上映，直到后来苏联电影局偶然发现了这部影片以后，它才获得了上映的机会。它受到库里肖夫、爱森斯坦、普多夫金这几位年轻导演的热烈欣赏，他们首先认识到格里菲斯影片的重要性，并给予这部影片以正确的评价。

发行这部影片的三角影片公司，经过两年营业以后终于宣告倒闭。这个以三位导演作为台柱的公司解散以后，—个名叫联美公司的制片公司又告成立。这个背后有杜邦·德·奈莫尔财团支持的公司是由玛丽·璧克馥、道格拉斯·范朋克和查尔斯·卓别林三个电影演员组成的。格里菲斯也参加了这—新公司。

联美公司摄制了格里菲斯的最后—部杰作，名叫《被摧残的花朵》。从《党同伐异》—片以后，这位导演除拍了—些不出色的战争片以外，又摄制了几部伤感的影片，在这类影片中扮演受虐待的少女的丽莲·吉许，模仿玛丽·璧克馥的演技，并有所超过。她是《被摧残的花朵》—片的主角，扮演—个受苦的女孩子，由于和—个多情的中国人（理查德·巴斯勒美斯饰）相爱，受到她父亲———个残暴的拳术家（唐纳德·克利斯浦饰）——的虐待，

最后终于被他杀死。影片中全部情节动作都集中在这三个演员身上。

格里菲斯在这部影片里好象要纠正他过去在“巴尔泰撒尔盛宴”这个场面中的豪华作风，只采用了一个唯一重要的背景，即伦敦赖姆豪斯区一条贫穷的唐人街。由于他放弃了大规模的场面，因而在表现方法上也有改变。他集中力量于人物性格的刻画，致力于简洁而极细腻的情感表现。片中的贫民窟、雾气弥漫的街道、破旧的商店，这种气氛变成了剧中的“一个角色”。虽然这时还不能说国际之间有什么相互影响，但格里菲斯却走着和瑞典电影同样的道路，而且可以这样说，他这部影片对德国的“室内剧”的崛兴起了极大的作用。

《被摧残的花朵》一片是一出表现丽莲·吉许的青春和才能的赞歌。这个瘦弱的女演员在一个镜头里扮演那个少女被她残忍的父亲追得走投无路，躲进一个狭窄的壁橱里，吓得弯着背，紧捏着一双纤细的手，那种恐怖的表情，使人看了永难忘怀。严密的蒙太奇手法，使这个带有清教徒虐待狂色彩的有名插曲更为增色。构图严谨、光线柔和迷人的摄影给影片带来了浓厚的艺术气氛。虽然英国小说家托马斯·巴克提供的这个主题，在表现情感上过于夸张，同时在描写“恶汉”的性格上也有些过火的地方，格里菲斯在这部影片中却始终避免了在他别的一些影片中所常见到的那些缺乏风趣的镜头。

只在几个月之内就获得了比格里菲斯或者其他任何一个美国电影演员更大声誉的查尔斯·卓别林，在1915年替爱赛耐公司导演了将近15部影片，使他的艺术达到成熟的阶段。他的第一部杰作《流浪汉》，在表现夏尔洛晓得他所爱的那个农民的女儿已有未婚夫时，颇有悲剧的色彩；在那部不出色的影片《卡门》里，这种悲剧色彩在堂·何塞死去的镜头中也可以看到。

卓别林在爱赛耐公司拍的早期影片还和启斯东喜剧片很少区别，但它们不久就带有更多的人道的色彩，并在《夏尔洛当学徒》、《夏尔洛当水手》、《夏尔洛在银行》或《夏尔洛做贼》（原名《警察》）这些影片中出现了对社会的讽刺。从这一系列影片开始，直到1923年为止，卓别林有美丽动人的爱德娜·柏维安丝做他的搭档。后者原来是一个年轻的女秘书，卓别林使之成为一个著名的演员。1958年，她在被人遗忘中故世。

括弧内的片名均为英文原片名，与法译片名不同。——译者。

1916年，卓别林同互助公司签订了一个报酬为67万美元的合同，来拍摄12部影片，即《百货店巡视员》、《救火员》、《夏尔洛当提琴手》（《流浪汉》）、《夜游者》、《骗子手》（《伯爵》）、《高利贷者》（《当铺》）、《夏尔洛拍电影》（《在银幕之后》）、《夏尔洛溜冰》（《溜冰场》）、《安乐街》、《治疗》、《移民》、《夏尔洛越狱》（《冒险家》）。这些影片几乎都可以说是带有他的天才标志的杰出作品。德吕克在看了这些影片之后，说卓别林已超过他的老师麦克斯·林戴，可以和莫里哀相提并论。当时爱里·福尔在谈到夏尔洛这个角色时，说卓别林使人想起卢莎士比亚。他的话在二十五年后的《舞台生涯》上得到了完全的证实。这些只有两本长的影片展示了这位无与伦比的哑剧演员的优美动作。但这种天赋在他只是一种手段，不是目的，正如技术一样。

卓别林影片的蒙太奇是很原始的，和麦克斯·林戴所用的没有两样。大部分场面都是用全景拍摄，卓别林一生非常忠实于这个技术。在罗伯特·弗劳莱导演《凡尔杜先生》一片时，卓别林曾经对他这样说过：“全景对我来

说，是完全不可缺少的。因为我演戏的时候，我的腿、我的脚和我的脸，一样都在表演。”他又说：“正因为我的演技与一般不同，所以没有必要再用不同于一般的摄影角度来拍。”因此，他对特写镜头，只有当面部表情比起身体动作具有更重要的戏剧性时，才予以应用。人工照明和移动摄影，在卓别林的影片中几乎未发生作用。一切技术对于这位演员来说，只是处于从属地位。

可是卓别林在决定一个场面时，往往要经过多次的试验方始采用。为了拍一部 500 米长的影片《移民》，他叫他的摄影师罗利·托德罗（另有 W.C. 福斯特做他的助手）拍了 1.2 万米的胶片。他费去四天四夜的时间，从几十个试拍的画面中挑选出最好的画面，然后亲手把它们剪辑起来。

互助公司所摄的卓别林影片，有些仍保有麦克·塞纳特大扔奶油蛋糕的传统作法，但这已不占主要的地位。这些影片几乎都有芭蕾舞那样的准确动作和优美感。但影片中对社会的讽刺和批评，却远比它们的娱乐意义更为重要。在这些影片中最有名的《安乐街》，一开始就出现嘲笑传教士劝流浪汉悔改的镜头。夏尔洛受了爱德娜·柏维安丝美丽眼睛的感化，决心改过自新。他当了警察，被派到一条街上去站岗，那里有一个横行霸道的恶霸。夏尔洛靠着他的天真的妙计、机灵和智慧，制服了这个恶霸，使这条街成为一条受人尊敬而有道德的地方。

影片《安乐街》的主要格调——尖锐的讽刺，是随着描写伦敦贫民窟（这位伟大喜剧演员的诞生地）的凄惨生活而展开的。夏尔洛这个人物，从这部影片起，便被固定为一个瘦弱但很机灵而又幸运的人物。短小的身材、瘦弱的外形使这一人物的胜利更能引起人们的同情。夏尔洛是一个善良的、软心肠的和富于慈悲心的人。但除了这样的性格以外，同时也还具有另外一些相反的个性。他有时表现得很不光明磊落。在影片《夏尔洛拍电影》中，他假装宣告停战，乘机用奶油蛋糕把他的敌手打得落花流水。夏尔洛有时也表现得非常残酷：在影片《高利贷者》的一个镜头里，当他受了一个老骗子手的欺骗以后，他把穷人拿来抵押的闹钟象打开一个罐头那样拆开来，卸下齿轮，然后将乱七八糟的零件用一条手绢包起来，还给那个穷人，而拒绝贷给他一文钱。

卓别林常将尊严作为喜剧的主题。他扮演的夏尔洛和麦克斯·林戴所扮演的角色相反，是一个极力想装作绅士模样的流浪者。他那种可笑的装腔作势和他要求人的尊严的权利并不矛盾，而这种权利的取得对于那些卑鄙的尊贵人物——警察、狱吏、伯爵、银行家、高利贷者、恶霸等——恰恰正是一种嘲讽。

在拍摄影片《夏尔洛越狱》的时候，卓别林曾经这样写道：“我在凉台上和一位年轻的姑娘一道吃冰淇淋。在我下面的楼下，我安置了一位身躯肥胖、面貌庄严、服装华丽的贵夫人。我吃冰淇淋时，一不留神将一匙冰淇淋掉了下来，它顺着我的裤子，沿凉台滑到贵夫人的脖子上。第一个笑料，是我自己那种发窘的表情引起的，而第二个笑料，也是最可笑的一个笑料，则产生于冰淇淋落到贵夫人的脖子上、她跳起来大叫这个镜头。……这种噱头看起来似乎很简单，但这里却含有两个心理的因素：一个因素是观众看到有钱人那种狼狈不堪时的高兴；另一个因素是观众对演员情绪所起的共鸣。在戏剧方面最早被人理解到的一个手法就是一般观众对有钱人的幸灾乐祸的心理。因此，假如我让冰淇淋落在一个贫苦的女佣人的脖子上，那不但不会由

此引起哄笑，相反地，却会使人对女佣人表示同情。这是因为女佣人不会因此而损伤了任何尊严，所以没有什么值得可笑的地方。可是让冰淇淋落在贵夫人的脖子上，则正是使她显得可笑的事情。”为了达到这样一种效果，卓别林经常采取了最经济的办法。在这里，他曾两次利用冰淇淋来引起哄笑。而且这种效果事先都经过细心的选择，以便在任何地方任何人看了都可以理解。卓别林所想出来的噱头，都是经过长期试验的。他在选择噱头的时候有一个原则，那就是必须使每个观众都能理解。

正因为他考虑得这样周密，因此获得了观众极热烈的欢迎。卓别林的影片是唯一既能为最贫苦阶级和最幼稚的群众所欣赏，同时又能为水平最高的观众和学识最博的知识分子所欣赏的影片。他的影片是从 1914 年以来唯一能够不间断地吸引观众兴趣的影片。

无论格里菲斯、托马斯·英斯或者麦克·塞纳特，他们的声誉都比不上卓别林，而且他们的影片从来也没有流行如此长久。

1917 年，卓别林和支配着美国绝大部分电影院的“第一国家影片公司”签定了 100 万美元的合同。自此时起，这位艺术家的制片速度就缓慢下来。从 1918 年到 1920 年这段期间，他只拍了 4 部 3 本长的影片，即：《狗的生涯》、《夏尔洛从军记》、《田园诗》和《一天的欢乐》。前三部影片都可以说是完美无缺的作品。《狗的生涯》的主题，还是表现贫民窟、酒店和被警察追得东跑西奔的流浪汉。在《田园诗》里，卓别林扮演一个受清教徒地主残酷虐待的青年雇农，他借做梦来逃避痛苦，梦见自己参加了一个盛大的芭蕾舞剧，变成一个被一群仙女包围的牧神。《夏尔洛从军记》是一部无情讽刺 1914 年大战的影片，借一个荒谬的情节表现出来。这部影片是《大独裁者》一片的先声，卓别林通过扮演协约国的小兵，来讽刺德军的将领：兴登堡、德皇和皇太子。在这部影片被电影检查机关剪掉的一个片断里，有他撕下法国总理普安卡雷和英皇礼服上的纽扣作为纪念的镜头。

卓别林的艺术，在这些短小精悍、有如钻石那样完美纯洁的作品里，可说已经登峰造极。但 1920 年以后，他的作品依然不断地向前发展。然而《党同伐异》的失败，使导演们失去了过去的地位。电影艺术的支配权，从此以后便掌握在大银行支配下的制片人手里。美国电影的高潮自此宣告结束，而好莱坞的统治则自此开始了。

## 第八章 德国电影的新发现

1910 年以前，在电影上从属于哥本哈根和巴黎的德国，只有一些小影片公司，散处在从海德堡到施特劳宾，从慕尼黑到科伦的各个地区。

发明家马克斯·斯科拉达诺夫斯基创立了一家制片公司，由他自己担任演员兼导演。

这家公司并不经常生产影片，制作的影片内容也很平庸（如 1905 年左右摄制的喜剧片《奥尔良的圣女》）。另一个先驱者奥斯卡·梅斯特，却摄制了数量较多、质量较好的影片。这些影片模仿百代公司的产品，但在艺术和商业成就上却远远赶不上百代（如 1902 年摄制的《莎乐美》，1906 年摄制



的《梅逊的磁器》等影片)。可是这家公司却首先在德国电影上培养了一个女明星,即亨尼·鲍登,她从18岁起就在一些小型的有声片里和她父亲弗朗兹·鲍登所导演的舞蹈片里,开始担任演员了。

电影企业在卡特尔发源地的德国发展比较迟缓,但也出现过几个联合组织或集团。

1912年,有一家维也纳银行支持的“派古影片公司”(又称“联合影片公司”) 在制作影片上很活跃,“德意志影片公司”也是如此,影片生产因此发展起来。奥托·里卜特模仿雅塞的分集影片《尼克·卡特》,马克斯·麦克成为摄制惊险片的专家,理查德·埃克堡、理查德·奥斯瓦尔德(《无声的磨坊》一片的导演)和古特·斯塔克开始他们的制片工作。但他们的影片,质量仍不高,从今天保存在电影资料馆里的几部影片来看,它们都枯燥乏味,沉闷而令人生厌。

但到第一次世界大战前夕,德国电影开始出现向艺术方面发展的迹象。

然而派古影片公司将戏剧和文学上的名著拍成电影的尝试并未取得成功;用60万马克聘来的名舞台导演马克斯·莱因哈特只给派古公司拍了几部虽有趣味但在商业上未获得成功的影片(如《威尼斯之夜》、《幸福岛》)。丹麦人斯特伦·赖伊在柏林导演了几部影片(如《一切罪恶都在地上》)之后,给德国电影制作了他的第一部重要作品《布拉格的大学生》。这部摄制费达两万马克的影片是根据小说家汉斯·埃弗斯所写的剧本、由摄影师基杜·齐佩尔在波希米亚拍摄的。它的主要演员是保罗·威格纳和丽第亚·沙尔莫诺瓦。保罗·威格纳当时是马克斯·莱因哈特手下最有名的一位演员。

斯特伦·赖伊在拍了《没有门窗的房子》(1914)之后,在战争中阵亡。但他所参加的流派由保罗·威格纳继续下去。后者和剧作家亨利克·卡莱恩合作,在古老美丽的布拉格自然背景中拍了一部名叫《泥人哥连》的影片,片中的幻想题材是用现实主义手法来处理的。战争结束以后,威格纳和卡莱恩又用表现主义的手法重新拍摄这种来自中古浪漫主义传统的题材。因此这两人可以说是德国电影艺术的主要开创者。

第一次世界大战把欧洲划分为三个地区。在西部,法国、英国和拉丁国家被美国电影直接征服。在东部,领土广阔的俄国只能从海参崴或斯堪的纳维亚半岛输入一些外国影片。而被以上两个集团所孤立、与世界其他地区隔绝的中欧,则被德国所统治,放映节目极为缺乏。

德国的工业界此时已了解到,电影在美国已成为一种获利极厚、华尔街对之发生兴趣的大工业。因此,对中欧地区供应影片,就如生产食粮代用品那样,很快地成为一种“国家的责任”,德国参谋本部也了解到这一点的重要性。1914年7月4日——这时正是处于提高军队和人民中的战争情绪至关重要的时期——德国鲁登道夫将军建议陆军部,在合理化的基础上立即将德国电影在精神和物质上的力量联合起来。这一建议获得了兴登堡的支持。接着一些经营银行、化学工业、电气工业和军需工业的大资本家联合起来创办了一个强大的公司,这就是“宇宙电影股份有限公司”,也就是以它的缩写名称U.F.A.为一般人所知的“乌发公司”。

“乌发公司”是一个将各大制片商联合在一起的卡特尔组织,正如爱迪生的托拉斯一样。德国卡特尔的组织方法和美国的托拉斯没有什么差别,它们的目的同样是为了争取企业的独占,只不过在美国,这种联合在表面上好象是被谢尔曼法案所禁止,而在德国,这种联合却受到政府的奖励和保护。

当时德国已具备了建设强大电影工业的全部条件。在战争爆发后的头几个月内，德国电影院观众的人数也和欧洲其他国家一样，增加极大。落后的德国放映事业此时也急起直追，迅速发展起来。从 1908 年起，强大的化学工业开始注意胶卷的生产，新生产的“阿克发”胶卷在某些方面，要比“柯达克”胶卷还要优良。由于光学仪器和电气机械的制造也非常发达，使电影院和制片厂能够获得所需的装备。但电影艺术人员还远远赶不上需要。

德国的孤立刺激了影片的生产。柏林方面从中欧各地聘请了大批的技术家和演员。

除了来自丹麦的演员以外，还有来自维也纳、布拉格、华沙、布达佩斯的优秀演员。如继丹麦女演员阿斯泰·尼尔森以后，接踵而来的还有艺名波拉·尼格丽的波兰演员阿波罗尼亚·夏路配兹和曾经在那部富于幻想的分集影片《精灵》(由阿尔伯特·纽斯和奥托·里卜特合导)中扮演主角的丹麦人奥拉夫·封斯，以及后来成为导演的罗马尼亚籍演员鲁普·皮克等人。

鲁普·皮克是在 1916 年由阿瑟·鲁滨逊导演的《恐怖之夜》一片中和强宁斯共同演出时，获得首次声誉的。艾米尔·强宁斯也在同一时期开始主演《两兄弟》一片，这部影片是由捷克人罗伯特·维内博士根据阿尔封斯·都德的原作改编的。此时维纳·克劳斯和康拉德·伐伊德已在摄影场出现，而亨尼·鲍登则在卡尔·弗拉立希导演的影片中，继续她的明星生涯。保罗·莱尼导演了他的初期作品。专门导演侦探片和幻想片的乔·梅伊则正在计划将维也纳青年剧作家弗里茨·朗格的剧本拍成电影。由乔·梅伊开始拍摄的分集影片《乔·迭伯斯》，此时由埃瓦尔德·安德烈·杜邦继续摄制。……所有这些以后使德国电影走上兴盛之途的人，在 1915 到 1916 年间，都汇集在柏林的制片厂里。

但德国电影真正的兴盛高潮则在大战结束以后方才开始，当时“乌发公司”有克虏伯、未来的法本化学公司及德意志银行的支持，已将过去“北欧公司”所拥有的电影院全部控制在自己的手里。

被战败气氛所笼罩着的德国，这时已建立了一些设备优良、在欧洲没有一个国家堪与匹敌的制片厂。意大利的场面豪华的影片获得极大的成功还是新近的事。因此“乌发公司”的股东们向他们的导演们建议，以意大利电影作为蓝本来摄制影片。乔·梅伊为了拍摄《威利塔斯·汶西特》一片，特地建筑了一个罗马式的竞技场，让狮子和基督教徒同时在里面出现。欧内斯特·刘别谦在拍摄一系列的喜剧片里已经显示出他的才能，此时则被委托去摄制规模浩大的《卡门》。这部影片的剧本是由刘别谦所喜爱的剧作家汉斯·克拉利编写，题材主要是根据梅里美的小说，而不是根据比才的歌剧。这部影片和好莱坞拍摄的《卡门》恰好相反，无论是波拉·尼格丽扮演的吉卜赛女人也好，或者是哈莱·里德克扮演的堂·何塞也好，都带有自然主义的色彩。

《卡门》的上演，正值德国战败、社会秩序动荡不安之时。在德皇逃跑后成立的共和国将先前“乌发公司”的官股全部抽回。从此“乌发公司”成为一个私营的公司，它所属的从事战争宣传工作的机构也宣告撤销。但成为“乌发公司”唯一股东的大财团，对于公司的业务方针并没有加以变更。刘别谦摄制的影片就证明了这点。他以极豪华的场面接连拍了一部反法的影片《杜巴莱夫人》和一部反美的影片《牡蛎公主》。1919 年，“乌发公司”的影院“动物园电影宫”开幕，放映《杜巴莱夫人》一片，这是德国电影争霸时代的开始。“乌发公司”把丹麦电影的势力从德国境内驱逐出去以后，

接着就收买了瑞士、北欧、荷兰、西班牙等国内的电影院。在协约国家，它遇到了抵制。但波拉·尼格丽和艾米尔·强宁斯所主演的豪华影片《杜巴莱夫人》仍突破了这种抵制，因为人们认为这部影片的本质，只不过是指责1789年革命的过激，而且认为在战后社会骚动不安的世界中，这部影片的出现正合乎时宜。

杜巴莱夫人是法国路易十五的情妇。1789年法国资产阶级革命成功后，被送上断头台处死。——译者。

在摄制场面伟大的故事片方面，德国成了衰落的意大利的继承者。这些影片把改革战前戏剧的莱因哈特所用的巨大场面调度应用于银幕上面。莱因哈特的门徒刘别谦，将莱因哈特最成功的一部作品，即具有东方风格的哑剧《爱妃苏姆隆》，摄成了影片。刘别谦当时对凡是场面伟大的影片，都加以摄制，如神话剧《木偶新娘》、具有现代布景的小歌剧《野猫》、豪华的历史片《女后安娜传》和《法老之妻》。迁居德国的波兰人布科维茨基，此时拍摄了《丹东》一片，描写这位革命法庭的法官怎样被一个女人的爱情所累，葬送了他的生命。他的声望曾一度超过刘别谦。布科维茨基接着又拍了《奥赛罗》、《萨福》和《彼得大帝》，后来被好莱坞聘去。除这些影片以外还有奥托·里卜特根据弗里茨·朗格的剧本摄制的《佛罗伦萨的鼠疫》，理查德·奥斯瓦尔德摄制的《汉密尔顿夫人》和《吕克莱丝·波尔基亚》，亚逊·冯·柴雷皮的《卡德琳女王》和宣传国家主义的作品《腓特烈大帝》（奥托·盖布尔主演）。

为了避免意大利电影中的严肃性，人们有时采取了野史的形式，有时则用闺房秘事来说明战争和法国的大革命。刚到达柏林不久的年轻匈牙利人亚历山大·柯尔达，当时就是利用这种方法摄制了一部《亨利八世秘史》，而获得了一笔很大的收入。

刘别谦对莱因哈特处理群众场面的方法颇有研究，同时他也知道怎样将德国传统的喜歌剧搬上银幕。他的想象虽然很庸俗，可是却很动人，并且很有力量。他的《牡蛎公主》一片，尽管人们对它有各种不同的看法，但毕竟不象影片《杜巴莱夫人》那样粗野。

在这部作品里，正象他那部巴伐利亚的露天喜剧《黑白姊妹》的情形一样，不论是色情的隐语，或者是用手大拍屁股的动作，也含有对社会习俗的讽刺，而这种讽刺当然对美国亿万富翁是没有危险的。

和刘别谦影片的成功所产生出来的倾向处于对立状态的是表现主义派，这一派具有更多的独创性和典型的民族性。

象阿巴贡或唐璜 同样成为一般人所熟知的卡里加里博士，乃是电影所独创的第一个悲剧的典型。这个典型所代表的与其说是一个人物，倒不如说是一种心理状态，即一种残忍和急躁、幻想和疯狂的混合心理状态。《卡里加里博士》这部有名的影片，今日已成为了解德国精神的关键作品之一。

和捷克人汉斯·雅诺维支共同编写《卡里加里博士》剧本的奥地利人卡尔·梅育，可以说是德国无声电影中一个最富于个性的人。他出生在一个因赌博而破产的商人家庭，做过商贩、流浪画家，并且据说还当过演员；在大战期间，他当了兵。由于他的行动反常，曾经被送进精神病院去治疗。他的朋友雅诺维支在复员后，曾有一段时期搞过文学，后来又改行当油商。这两个青年在他们的剧本中掺杂了他们个人的经历，例如，精神病院、性犯罪、节日市集上表演的玩艺。他们剧本的中心思想，按照齐格弗里德·克拉考尔

的说法，是对战争的残酷性和对卡里加里博士（此名出自斯丹达尔的书信集）为象征的权威的反抗。影片里的精神病院院长卡里加里博士对青年舍扎尔施行催眠术，把他作为市集上供人观看的玩艺，并且驱使他在夜里去做可怕的杀人勾当。舍扎尔终于因为精力耗尽而死，而卡里加里的假面具被戳穿以后，也被当作疯子，送进疯人院拘禁起来。

同为莫里哀所著喜剧中的人物，阿巴贡为《吝啬鬼》中的主角；唐璜为《石像的宴会》中一个放荡不羁的贵族公子。——译者。

这部影片的剧情和按照表现派的风格来表现故事的方法，使曾经摄制过很多成功作品的制片人埃立克·庞茂非常感兴趣。庞茂从大战爆发以来一直主持着“德意志闪电影片公司”（简称“德克拉公司”DECLA），这个公司拥有大批的导演，其中有年轻的维也纳人弗里茨·朗格。庞茂最初曾请他担任《卡里加里博士》的导演，后因弗里茨·朗格拒绝担任，改由他的另一位多产的商业性影片导演罗伯特·维内来担任该片导演。但这部名片真正的导演却不是维内，而是三个“狂飙社”表现派的画家，即布景师赫尔曼·伐尔姆、华尔特·罗里希和华尔特·雷曼。

先锋派的表现主义运动于1910年前后开始于慕尼黑，它是一种反对印象主义及自然主义的流派，表现在音乐、文学、建筑各方面，特别是在绘画方面。在德国战败后社会动荡不安的时期，表现主义侵入柏林的街道上，广告画，剧场、咖啡馆的装饰，商店招牌和窗饰上都蒙上了表现主义的色彩，正象几年以后立体派泛滥于巴黎的情形一样。

当时赫尔曼·伐尔姆曾经这样宣称：“电影应当成为活的图画。”这句话也就是《卡里加里博士》这部影片的美学基础。在这部影片里，一切远近距离、光线照明、物体形态和建筑物都被改变，而形成了一个变态的世界。在这个变态的世界里，人物很容易显得不协调。因此，为了和奇异的画景保持和谐起见，演员必须穿上奇形怪状的服装，脸上必须有夸张的化妆，而且要装出故意做作的姿态，一动不动地站在那里拍。由此遂出现了下面一些惊人的镜头：囚犯蹲在一根尖三角形的木桩顶端；强盗站在烟囱林立的屋顶上面彷徨；梦游病人黑而瘦长的影子停留在一堵阴暗的高墙构成的变形而模糊的远景中的白色圆圈中间。

这些成功的镜头从影片呆照上尤其可以看出。但影片的运动很可能破坏画家所苦心构思的布景结构，因此这种布景观念就要求演员在处于控制线以外时，动作必须快些，但当布景的位置和演员所处的位置很谐调的时候，那就需要一动不动地站在那里拍。这种演技的方式和先锋派在舞台剧的研究中所修改的哑剧演技很相近似。《卡里加里博士》的画布布景上绘有光与阴影，画景非常生动，人物动作很有节奏，这些特点使它就象过去梅里爱所拍摄的影片一样，成为一种“戏剧照相”的影片。影片的场面剪辑只是将摄影师哈迈斯特随便拍下来的画面连接在一起。可是这部影片却具有梅里爱的影片所没有的优点，即它有康拉德·法伊德（饰舍扎尔）、维纳·克劳斯（饰卡里加里）、里尔·达谷弗、弗利特里希·费埃尔等著名演员参加演出。

为了便于观众了解这部别开生面的作品起见，维内曾按照弗里茨·朗格向庞茂提出的建议，对原来的剧本作了以下的修改，即用一个序幕和一个结尾来说明：片内出现的奇异景象，乃是被卡里加里博士送到精神病房关起来的疯子眼中所看到的世界。这样，故事的原意就被改变了。在原来的剧本里，权威原被当作一种犯罪的疯狂来看待，而现在却变成理智的保护者了。

因此，当这部影片在柏林上映的时候，社会民主党的机关报《前进报》，对这种“向精神病专家的大公无私、值得赞扬的努力”所致的敬意，深表满意。这种对传统思想的妥协，结果使这部影片能够风行一时，在它因路易·德吕克之力冲破法国当时对德国影片的封锁以前，已经风靡了整个纽约的观众。

《卡里加里博士》一片上映以后，人们迫切地期待着罗伯特·维内摄制新的影片。

但他那部表现主义的影片《盖努茵》，虽然有卡尔·梅育的剧本和西柴尔·克伦的布景设计，但结果还是遭到几乎全盘的失败。他的《拉斯科尔尼科夫》和情节曲折惊险的《奥拉克之手》，以及以现代主题与基督生平混杂在一起的《基督的一生》等影片所获得的部分成功，并未因此使这位导演放弃拍摄迎合时尚的商业性影片。但卡尔·梅育、维纳·克劳斯、康拉德·法伊德、弗利特里希·费埃尔及布景设计师伐尔姆和罗里希等人，却和维内这种作法背道而驰，他们对德国电影后来的发展起了极大的作用。

继《卡里加里博士》一片以后，表现派最重要的作品有弗立茨·朗格的《三生记》、威格纳的《泥人哥连》和鲁滨逊的《演皮影戏的人》，到1924年，保罗·莱尼的《蜡人馆》，则是这些称为表现派影片的最后—部作品。

德文原片名为《疲倦的死》(Der Müd Tod)。——译者。

恐怖、幻想和犯罪，固然是表现派影片最显著的特色，但我们如果认为这种影片是从惊险的情节剧到以《科学怪人》一片为代表的美国恐怖片之间的过渡产物，那就错了。

因为正如齐格弗里德·克拉考尔所指出的那样，《卡里加里博士》一片实为后来一系列描写专制暴君的影片作了前驱。

这些影片有意或无意地描写战后德国的混乱情况，似乎在召唤一个致人死命的妖魔。

《吸血鬼诺斯费拉杜》一片里面成群结队的老鼠，成了以后可怕的鼠疫的预告；以黑夜为背景的《演皮影戏的人》表现一些导向犯罪的黑暗幻影；《三生记》则显示命运之神将千万生命囚禁在一个高垒坚壁的城堡里，强迫西西弗斯永远去搬运沉重的巨石；《蜡人馆》、《伊凡雷帝》或《杀人魔王杰克》表现一些亡命徒在地球上建立了残暴的统治和萨德侯爵笔下所描写的那种残酷的刑罚；最后，威格纳的《泥人哥连》不仅未把犹太人从暴君的统治下解放出来，反而使自己变成了一个专制暴君，转而攻击他的创造者法师罗夫……在这些影片中表现主义的手法正如一种变相的比喻，为威玛共和国初期的德国命运作了写照。

在技术方面，表现主义的发展始终没有离开它那从主观出发来观察世界的原则。在《三生记》这部影片里，赫尔曼·伐尔姆、赫尔特和罗里希用灯光投射在石膏浮雕面上的精巧布景代替了影片《卡里加里博士》中所用的画幕。在《演皮影戏的人》一片中，摄影师弗立兹·阿尔诺·华格纳通过照明的技术使舞台布景产生变化，并用巨大黑影的运动技巧来代替《卡里加里博士》中那种画幕的幻景。有表现力地应用灯光已成了所有德国影片，无论是表现主义或非表现主义的影片的特点。为使摄影师能够充分表现一切摄影的艺术起见，所有的影片都是在布置华丽、规模庞大的柏林制片厂里摄制的，外景全被摈弃。正如梅里爱时代的蒙特勒伊摄影场一样，摄影棚又变成了摄制影片的唯一场所。

西西弗斯是哥林斯王，为人贪婪残暴，生前做了许多坏事，死后被罚入地狱，日夜不停地把一块不断滚下来的石头搬到山顶，永远不得休息。事见希腊神话。——译者。

法国小说家，以写作性虐狂的小说著名，1740年生于巴黎，死于1814年。——译者。

表现派中曾有一些出类拔萃的人物摆脱并超越了这一流派的公式。卡尔·梅育、弗里茨·朗格和茂瑙就是其中最主要的人物。

剧作家卡尔·梅育在他的影片《盖努茵》失败以后，继续为表现主义的影片提供过一些题材。例如根据斯丹达尔原作改编的、由玛·格尔拉赫导演的《瓦尼娜》就是其中的一部。可是到最后他终于脱离了这个曾在自己赞助之下而创立起来的学派。穆西纳克很确切地称《卡里加里博士》和《圣苏尔维斯特之夜》是德国电影的两个极端。而卡尔·梅育就是创造这两种相反的德国电影学派的作家。

这位大剧作家成了“室内剧”电影的理论家。这一学派表面上看来，好象是回到了现实主义的道路，因为它抛弃了鬼怪或专制者的主题，而以社会上的小人物如铁路工人、店员和女仆为对象，描写他们的日常生活和他们所处的环境。卡尔·梅育在摆脱了表现主义以后，似和文学上的自然主义结合在一起。他的影片故事象社会新闻那样简单，但动作则完全是按照古典悲剧的样式来集中表现的，并从古典悲剧中采用了时间、地点、动作的“三一律”。

在时间的一致方面，“室内剧”影片并不局限于24小时以内。反之，动作的一致则始终循直线叙述的方式，以致字幕解说可以完全免去。地点的一致因同样的细节或同样道具的经常出现而显得非常沉闷。“室内剧”的这个最后的特征显然是受了瑞典电影的影响。但卡尔·梅育喜欢的并不是斯约史特洛姆影片中占主要地位的自然界，而是他在摄影棚内建立的具有社会意义的布景。例如：影片《后楼梯》中女佣人住的厨房，《铁道》一片中扳道工人的家，《圣苏尔维斯特之夜》中小商店的后房，《最卑贱的人》中的豪华的旅馆等等。由于动作情节被压缩在这样狭小的地点里面，所以它所爆发出来的力量就会使人感到增大十倍。但这种关在室内的作法也并不是没有例外，有时也和外面世界发生接触。在《铁道》一片里面就有铁路两旁的野外雪景，《圣苏尔维斯特之夜》里面也拍了狂欢节的场面，《最卑贱的人》里面也同样描写了街景。

由于故事情节和社会环境的简单，这就决定了卡尔·梅育要求演员的演技严肃，避免夸张做作和惊人的表演。这些影片虽然已超越了表现主义，可是仍带有表现主义的气味。

“室内剧”演员的演技常在表面很简单的情节中犯表现过多的错误；说明剧情的动作一再重复，剧情进展中过多的起伏，和表现主义的作法一样，使人看了同样感到厌倦。

这种故意细心刻画而完全排斥偶然性的艺术，主要是在人物和事件上面大做文章，而现实主义则只是它的一种外表而已。

对卡尔·梅育而言，他那些象社会新闻的影片中的主人公，只是一种寓言式的人物，而某些小道具则成了具有重要意义的象征。“静物”好象也在演戏，而且比演员还要重要。影片《后楼梯》中那只决定女佣人每日生活的闹钟，《圣苏尔维斯特之夜》中那只显示夜半的挂钟，《铁道》一片中工程

师脚上擦得光亮的长统靴和铁路员工手中的信号灯，《最卑贱的人》中那扇许多人进进出出的旅馆的转门——象征着命运的转轮，都是这方面的例子。

象表现主义的电影一样，“室内剧”主要是描写命运的冷酷，而且在这种影片中，残忍也同样带有疯狂的性质。在《铁道》一片中，描写诱奸以后母亲死去，父亲变成了杀人犯，女儿发狂，她的情人被杀。这些悲剧的激烈情调，又被一些相反地显示自然与人们对个人遭遇冷漠无情的象征性镜头——如《圣苏尔维斯特之夜》中的短裙舞和海上的浪涛，《铁道》中的雪景和泰然自若的旅客——更突出地表现出来。但这些镜头有时不免显得幼稚可笑。例如在《铁道》（德文原名《碎片》）这部影片里，打碎酒杯的镜头用来表示人的脆弱；在影片结尾时，当银幕上即将出现“我是一个杀人犯”这一唯一的字幕之前，那个铁路工人的脸孔被他手里摇晃着想叫火车停下来的那盏信号灯渲染得通红。

《后楼梯》这部被卡尔·梅育称为“室内剧”的第一部影片，是由一个名叫吉斯纳的戏剧工作者在保罗·莱尼的协助下导演的，导演手法颇为笨拙。《铁道》和《圣苏尔维斯特之夜》则系鲁普·皮克所导演。这两部接连成功的作品充分证明这位出生在罗马尼亚由演员成为导演的鲁普·皮克的才能。但在他以后导演的几部没有卡尔·梅育合作的影片中，这种才能就看不到了，可是鲁普·皮克却能利用他在业务方面的经验和对社会现实的敏感，来摄制影片。在这一点上，他在《圣苏尔维斯特之夜》里插入几个真的乞丐的形象，实具有很大的意义。这些形象所产生的强烈印象，对以后普多夫金或爱森斯坦影片中的某些细节的描写，起了先导的作用。

以上由鲁普·皮克所导演的两部影片，是三部曲中的前两部。第三部作品《最卑贱的人》，是由弗里德里希·茂瑙导演的，这部影片把“室内剧”带到它最高的顶峰。

在这一时期，卡尔·梅育的风格已被很多人所仿效。这些仿效者摄制的影片最成功的一部是卡尔·格吕内尔导演的《街道》。格吕内尔原从事戏剧工作，是莱因哈特的门徒，后来转到电影方面，没有获得什么成功。但“室内剧”的影响并不只限于与卡尔·梅育初期作品同时的那些影片。

“室内剧”的影响，在引导一部分德国电影走上现实主义的道路以后，在好莱坞又成为约瑟夫·冯·斯登堡的作品的主要格调，在法国则决定了马赛尔·卡尔内一派的电影形式。以茂瑙作为著名的弗里德里希·威尔汉姆·布隆浦曾研究过哲学和美术。他早期有名的作品是他在复员以后根据汉斯·雅诺维支的剧本《杰基尔博士》摄制的《雅努斯的头颅》和根据卡尔·梅育与维埃特尔合写的剧本拍成的《驼背人与舞女》。这两个曾经共同写过《卡里加里博士》剧本的作家，导使茂瑙走向表现主义一途，使他摄成了一部十分杰出的作品，即由亨利克·加伦根据勃拉姆·斯笃克的小说改编成电影剧本的《吸血鬼诺斯费拉杜》。

指汉斯·雅诺维支和卡尔·梅育。——译者。

在这部影片里茂瑙用了很多外景的镜头。女演员麦克斯·许勒克所扮演的妖妇德拉古拉的头饰，有时显得十分可笑。但这部影片却具有一种奇特的诗意。例如“过桥以后，幽灵就和他相遇”这段字幕，和《卡里加里博士》中那段对话“我能活到什么时候呢？活到天亮以前……”同样出名；影片中成群结队的老鼠、陷在泥土里的棺木、喀尔巴阡山上的别墅、汉萨城里的三所古屋，这些镜头在观众中间所引起的反应，远远超过影片中那对浪

漫的情人所作的不自然的对白，因为片中那对情人的愚蠢并没有使“爱情和阳光可以驱散幽灵与恐怖”这一寓意表现得令人信服。

与《吸血鬼诺斯费拉杜》同时拍摄的《燃烧的大地》，是一部受了瑞典电影和“室内剧”影响的描写农民影片。茂瑙在处理这部影片上，用了脸部的大特写。但穆西纳克认为，这部影片“在画面构成方面下了过多功夫，以致趣味超过了情绪”。这种丰富然而缺乏情感的技巧在以后茂瑙的影片中占了支配的地位，使他的喜剧片《大公爵的财政》以及根据卡尔·梅育的剧本拍摄的《驱逐》，比起那部被艾米尔·强宁斯没有表情的面孔和夸张、生硬的演技姿势所毁坏了的《最卑贱的人》，还要逊色。

在《最卑贱的人》这部影片里，“室内剧”开始接触到喜剧方面。影片描写一个大旅馆里的司厨，因得罪老板，被降为打扫厕所的人，他因为被剥夺了绣金边的制服，心中悲痛得几乎想自杀。影片在表现这个主人公时，始终没有离开旅馆的背景，直到他回到了自己的家里，背景方才改变。这种和直线叙述的剧情相结合的地点的一致，如果不是连续运用移动的摄影——这在技术上说来，是一个巨大的革新——很可能产生单调的感觉。

卡尔·梅育早在拍摄《铁道》这部影片时，就已应用了人们不常使用的摇拍方法。

在拍《圣苏尔维斯特之夜》时，他联合使用了不断改变摄影角度和移动摄影机的方法。

摄影师鲁普·皮克和基杜·齐佩尔还在摄影棚里重新引用把摄影机放在车上的拍摄方法，这种方法自从帕斯特隆纳和乔蒙在影片《卡比利亚》里用过以后，几乎已经被人忘记了。

在过去的意大利电影里面，移动摄影是作为一种特别强调布景的方法来使用的。在卡尔·梅育手中它成了一种表现心理的手段，例如在表现强宁斯喝醉酒时，他不动地站在左右转动的摄影机的前面。

年轻的新闻记者马赛尔·卡尔内是当时热衷于这些影片的观众之一，他曾经这样说过：“安置在车上的摄影机，能够按照电影情节的要求，随时移动，忽而仰拍，忽而俯拍，有时又近拍。摄影机已经不再象过去惯用的方式那样，固定在脚架上，而是变成戏里的角色了。”这样，卡尔·梅育、茂瑙和卡尔·弗洛恩德就改变了电影语言，使他们的影片带上一种作者所特有的色调，这种演变在技术手法上的重要性实可和有声电影的普及相比拟。

《最卑贱的人》到处都被誉为一部杰作；这部影片是“室内剧”发展的最高峰，同时也是它的终点。卡尔·梅育此后就放弃了这种表现方法。

“室内剧”影片因为没有字幕说明，所以不得不采取冗长的描写和直线发展的剧情。

可是这种简单的表现方法并不见得能够产生普遍的了解。《最卑贱的人》一片在美国就遭到了困难，因为每一个美国人都只晓得一个旅馆司厨的收入比厕所厨要少，因此对影片的主人公的悲观绝望，和那种采自果戈理的小说《外套》中的情境，不能理解。

《伪君子》一片，正如茂瑙后来根据汉斯·基撒的剧本摄制的《浮士德》一样，具有主人公是一个众所周知的人物的特点，因此对他的性格和经历不需要加以冗长的说明。

这部影片的洛可可式的布景，是由赫尔特和罗里希设计的，通过卡尔·弗洛恩德的照明技术而带有表现主义的风格。艾米尔·强宁斯在这种布景中，



把主人公扮演成眼睛斜睨、口流涎水、头发蓬乱、衣冠不整的角色，不断打呃，表情夸张，在淫荡好色的本能掩盖下，把莫里哀原来所塑造的人物的主要特色完全抹煞。后来他在《浮士德》中扮演的魔鬼靡菲斯特，也具有和伪君子同样的性格，而他和伊维特·吉尔贝特所扮演的那个肥胖而饶舌的老妇谈情说爱的情景，几乎可以说是一幅色情狂的漫画。茂瑙专门喜欢作这种令人作呕的讽刺，对正常的爱情反而不会描写。在《浮士德》这部影片里，他把葛丽琼和懦弱的浮士德怪诞地结合在一起。茂瑙在其他作品中所具有的那种精练严格的造型美，即那种追求先锋派的新颖风格的造型美，在描写浮士德的恋爱时，竟变成一种象彩色明信片上所描绘的俗不可耐的图画一样。不能对普通爱情作真实的描写，也许是决定这部豪华的影片趋于失败的关键。

《浮士德》第一部分是一个在技巧方面非常突出的协奏曲。在兼有伯克林和古斯塔夫·多雷的绘画情调的序幕过去以后，接着就出现了浮士德和梅费斯特飞走的场面。

卡尔·霍夫曼的摄影机从上面俯拍模型制成的城市和山谷，这些模型是由罗里希和赫尔特共同在摄影棚内搭盖起来的。准确的移动摄影和照明技术很巧妙地掩蔽了用石膏做成的模型的真面目，而获得了一种在造型方面非常协调的气氛，就象歌剧的伟大场面那样动人。但是，这一片段的抒情情调，与其说是接近于古诺的音乐，倒不如说是更接近于歌德的《浮士德》第二部。由于这一序曲的强大力量，所以影片中那种按照游艺场格式表现的帕尔姆公主家中节日盛况的庸俗乏味，就几乎不为观众所感觉。可是到了浮士德和葛丽琼相会的镜头，影片的趣味就完全消失。一直到浮士德为了和他的牺牲者葛丽琼共生死，为了洗净自己诱奸的污行走上火刑台时，影片情调才又再度高涨，可是这一高涨始终没有能够达到史诗的高度。

伯克林是 19 世纪瑞士画家；考斯道夫·多雷是 19 世纪法国画家。  
——译者。

查尔·古诺（1818—1893）：法国作曲家，歌剧《浮士德》的作者。  
——译者。

茂瑙在拍了《浮士德》以后就离开了德国。留在德国的弗立茨·朗格也和茂瑙一样，是当时杰出的电影创作者之一。

这个维也纳人，本来应该承袭他父亲的职业，做一个建筑师，可是他却中途抛弃了这一行业，周游世界，成了一个旅行画家和流浪者。在战争期间，他是一名军官，后来因病退伍，但在卧病期间写了好几个电影剧本。埃立克·庞茂的德克拉影片公司邀请这位年轻的作家专门从事编写侦探片或恐怖片的剧本，由乔·梅伊或者由《精灵》一片的一位作者奥托·里卜特来导演。弗立茨·朗格写了《希尔德·瓦伦与死神》和《佛罗伦萨的鼠疫》后，试拍了一部老式的分集侦探片《蜘蛛》。他在导演《三生记》一片时（这部作品标志着他真正导演工作的开始）曾得到他的妻子娣娅·冯·哈布的合作，他们两人的相识开始于共同编写《印度的坟墓》一片的剧本，这是一部巨型的分集影片，由乔·梅伊担任导演。

《三生记》一片我们今天称之为速写式的影片。它描写死神准许一对情人在中世纪的中国、哈伦阿尔拉契德时代的巴格达、总督时代的威尼斯，复活三次。这部影片虽然有摄影师弗立兹·阿尔诺·华格纳巧妙的特技摄影，它的三个插曲还是带有从前游艺场演出的风格。但在那对浪漫情人和死神（贝那德·戈兹喀饰）出场的部分，却具有意义深刻的格调。这些镜头很得力于

它们的布景，《卡里加里博士》一片的造型美工师们在这部影片里用雄伟的建筑代替画布。这种建筑成为弗里茨·朗格影片的一个特征：墙壁、楼梯和大烛台，比演员更清楚地表示了这一影片的含义：人是自己命运的奴隶。

公元 765—809 年统治巴格达的回教君主。——译者。

弗立茨·朗格在拍《马布斯博士》时，将具有表现主义风格的布景和他所擅长的侦探故事结合了起来。这部影片的主人公具有芳托马斯的某些特点，他所经营的赌场反映了德国在通货膨胀时期的腐败生活；强盗和警察战斗的镜头，也使人想起当时社会党人的内务部长诺斯克镇压街头暴动的情形。

在弗立茨·朗格从事摄制影片《尼伯龙根》的七个月期间，德国的经济危机正日益加剧。10 亿马克票面的纸币已成为市上的通货；汉堡的共产党构筑了防御工事；希特勒由于掀起了慕尼黑暴动而被关进监狱，在狱中写了《我的奋斗》；30%的选民投了国家主义者的票，第三帝国已有即将出现的趋势。

《尼伯龙根》是一首歌颂德国传奇英雄的庄严赞美诗，是即将到来的复仇和胜利的预示。造型和建筑艺术在这部影片里表现得非常突出。乌发公司当时刚获得弗立茨·朗格、庞茂这两位名导演并且合并了“德克拉影片公司”，对这部本国的史诗，不惜投下巨资来拍摄。宏伟的台阶、混凝土的大教堂、点缀着假花草的苍茫草原、用石膏做成树干的巨大森林、有模型做成的城堡、纸板做的石窟、会活动的蛟龙，这许多具有中世纪风味而又有立体派风格的庞大仿造物，所以非常生动，是由于弗立茨·朗格的美工师奥托·洪特、艾立克·凯特尔胡特和卡尔·福尔伯莱希特的才能，服装设计师古德利安的博学，摄影师根特·里陶和卡尔·霍夫曼的技巧，尤其是由于弗立茨·朗格优美而富有造型感的导演手法所致。这位伟大的电影建筑师，把演员和群众演员作为壮观布景中的活的装饰品来使用；人物完全从属于造型的布局。赫尔曼·伐尔姆在摄制《卡里加里博士》时所建议的计划，在某种程度上已被弗立茨·朗格实现；影片成为一幅绘画，更恰当些说，成为活动的雕像和建筑物了。

《尼伯龙根》第一部分最突出的是象雕像那样的齐格菲尔德的形象，这位赤裸着上身的雅利安族的美男子（保罗·里希特饰）是一个所向无敌的征服者，被一个梳着长辫子的女子克利姆希尔德所爱，她是穿甲冑的日耳曼尼亚（她的形象曾长期印在德意志帝国的邮票上）的妹妹。这位日耳曼民族的英雄，骑着一匹骏马，腰旁斜挂着那柄所向无敌的宝剑，在仿照亚诺尔特·伯克林的油画建造起来的摄影场布景中驰骋，歼灭了那个面貌丑恶、拥有巨大财富的地藏王，后者长着一脸胡须，鼻子象钩一样，下嘴唇突出，似乎用来体现非雅利安族的野蛮人的邪恶。

影片从对“齐格菲尔德之死”的光荣歌颂转到“克利姆希尔德的复仇”的狂怒和混乱。后一场面也是取材于日耳曼的古代传说，而不是根据华格纳的歌剧摄制的。和她丈夫一起编写这个剧本的娣娅·冯·哈布，当时曾说过，他们想在这一场面里显示出“由于最初过失引起最后报应的严酷性”。在几乎所有的弗立茨·朗格的作品里，对犯罪情绪的描写都占着显著的地位。这种情绪的描写在当时一部分德国影片中已经相当普遍。

在《尼伯龙根》中，和强烈优越感相结合着的犯罪情绪表现得尤其明显。“齐格菲尔德之死”反映了德意志第二帝国的兴亡，同时也预示了后来

纽伦堡国社党的盛大游行；而充满了火和血的“克利姆希尔德的复仇”，又好象预言了希特勒所建造的象“乌发公司”的布景那样庞大的总理府的毁灭。

弗立茨·朗格在完成了这部取材于古代传说的影片后，又计划拍摄一部歌颂未来德国的影片。《大都市》一片的题材出自娣娅·冯·哈布所写的一本小说，但剧本则由弗立茨·朗格和她共同编写。

《大都市》描写 21 世纪的一个到处都是摩天大楼的都市。世界的主人在极乐园中过着穷奢极侈的生活，而在地窖下面却呻吟着低等民族的痛苦呼声，这些弯着背的人活象一些机器人，他们从事着极其沉重的劳动。在这种天堂与地狱之间，一个疯狂的科学家制造了一个“未来的夏娃”。这个机器人具有象摩西那样的救世者的面貌，他劝人忍让，后来却煽动奴隶们起来反抗。奴隶们捣毁了机器，引起了一场使他们和他们的妻子儿女首先遭殃的大灾难。

影片在一个象征性的场面中结束，表现劳资双方象老齐卡导演的《罢工》一片中那样在一个教堂门前的广场上和解。尽管这部影片有很多幼稚夸张的地方（其实格里菲斯在这方面有过之无不及），但它对于第二次大战期间生活在德军占领下的欧洲人而言，恰象是一种预言。因为德国占领军曾企图在欧洲造成象《大都市》里的那种情况。但这种预言只是一种表面上的类似。正如影片《尼伯龙根》被用来暗示德意志第二帝国，冯·哈布这本小说乃是用 H. G. 威尔斯和儒勒·凡尔纳的笔调，来转述希弗亭在 1914 年以前所发表的超帝国主义的理论，这种理论也是鼓吹敌对阶级的调和的。科学幻想小说在这部影片中不过是用来表现一个大政治企图而已。

H. G. 威尔斯是英国作家（1866—1946），儒勒·凡尔纳是法国作家（1828—1905），两人均以擅长写作科学幻想小说著名。——译者。

这部雄心勃勃的作品，是由经济基础已发生动摇的乌发公司摄制的。乌发公司为了避免倒闭，不得不向摩天大楼的国家——美国乞援。《大都市》是结束战后德国电影的一部杰作，同时也是弗立茨·朗格最后一部无声电影作品。他以后摄制的《间谍》又回到了他最初所拍摄的侦探片的水平。至于《月中女人》一片，他的原意是想使它和《大都市》并驾齐驱的，可是结果并不精彩，因为这部影片里的幼稚布景和梅里爱的陈旧影片的布景很相近似。1925 年以后，他和其他的德国电影创作者一样（只有派伯斯特例外），在电影艺术方面迄无进展。

在 1920 年到 1925 年这段时期，德国电影带有浓厚的本国色彩，它象一面巨大的哈哈镜那样反映了德国社会动荡不安的情况；它拥有一群杰出的编剧、导演、美工师、演员和摄影师，把电影艺术发展到最高峰。这时期的德国电影具有很大的重要性。它的影响直到今天仍然存在。我们可以从好莱坞摄制的若干艺术影片中，特别是在奥逊·威尔斯的作品中，看到表现主义的重现；另一方面在约翰·福特以及马赛尔·卡尔内的最近作品中，我们也可以看到“室内剧”的显著影响。

1920 年至 1925 年间德国的这两大流派此后仍将长期给电影创作者以启发，正如乌发公司大场面故事片的作法一直统治着巨资拍摄的商业性影片一样。

无声电影的最后几年对于德国电影来说，乃是一个没落的时期。乔治·夏仑索尔当时曾经这样说过：“由于德国电影向商业低级趣味的方向发展，结果除了一两部有价值的作品以外，我们所看到的都是一些极其平庸的作品。

德国导演向美国的迁移也就是在这个时候开始的。”这种发展乃是通货膨胀和道斯计划的一个结果，由于后一计划，美国金融资本家才能直接插手德国的大企业。陷于极度窘境的乌发公司同派拉蒙公司及米高梅公司签订了一个“派乌米协定”，根据这个协定，美国出资 1700 万美元，成立了一个管理机构，同时，德国应将它的优秀的电影创作者送往好莱坞去工作。这个协定签订之后，接着就开始改组机构，弗利兹·梯孙和奥托·沃尔夫等德国重工业的主要代表参加了乌发公司的理事会。后者通过它最信任的顾问，即五年以后使希特勒取得政权的胡根堡，来管理乌发公司。这个“国家主义的”政客当时已经控制了广播、出版事业、报纸以及几种定期刊物。据雅克·费戴尔所说，当时乌发公司的职员大部分是美国人，这个公司和它的分支机构开始向摄制战争歌剧、宣传“国家主义”的影片以及荒谬喜剧和自称具有国际性的浮华剧方向发展。

在 1925 年以前有名的导演中，此时只有弗立茨·朗格还留在德国。但他最后几部无声影片远不及他以前《三生记》或者《大都市》那样精彩。因此人们对这时的德国电影，和对法国电影一样，拒绝予以“学派”这一名称，认为此时的德国电影只不过偶尔有几部孤立的成功作品而已。但实际上，一个比过去更富于现实主义色彩的新德国电影学派已经萌芽，并且开始在 1925 年后的三部影片里——《杂耍场》、《柏林的贫民窟》和《没有欢乐的街》——表现出来。但这一发展，由于胡根堡和好莱坞合作而受到了阻挠。

《杂耍场》这部影片和以前的“室内剧”有很多联系。这部影片的导演 E. A. 杜邦在战争结束时方到电影界工作。他在拍摄第一部真实而感人的成功作品《巴鲁希》之前，曾经导演过很多商业性的侦探片。他在《巴鲁希》里很巧妙地使用了省略的手法。例如，在描写一个年轻的歌手大受听众欢迎的场面中，歌手的成功不是从他的脸上表情来表现，而是从听他歌唱的剧场老板的脸上表情来表现的。

《杂耍场》是一部获得非常成功的影片，但不是一部杰作，它所以能获得极大的成功，似乎应归功于它的制片人埃立克·庞茂，尤其是应该归功于摄影师卡尔·弗洛恩德的力量。刚刚拍完《最卑贱的人》的弗洛恩德，似乎在这部富有丹麦风味，描写杂技演员的平凡故事片的分镜头上起了极大的作用。他除了利用移动摄影手法以外，还加进了一些杰出的蒙太奇镜头。当时莱昂·穆西纳克曾经对它作了这样的评论：“不断移动的摄影机，从最适当的角度把场面、细节和表情摄入镜头。……我们绝对看不见演员们的脸朝着摄影机演戏。……强宁斯用他的背演戏，和用他的脸演戏同样成功。”全部影片采用了这样一种拍摄方法，即轮流地从各个演员的视角来拍摄，也就是说，摄影机变成了演员的眼睛。这样，今天称为“景对景的变换”的摄影法，就在这部影片里第一次被应用了。

除了在摄影方法上有这些优点以外，故事的叙述还具有简洁、真实的优点和表现具体细节的风趣。片中摇晃婴儿的摇篮和在酒精炉上煮咖啡的这类镜头，构成了人物心理和剧情发展的因素，而它们那种自然的风格恰和表现主义的那种美学与“室内剧”的沉闷的象征，形成显著的对照。自从这部影片上映以后，人们对杜邦曾寄予很大期望。但结果他却辜负了人们的期待。

《杂耍场》只可以说是一个没有真正个性的导演偶尔成功的一部作品，正和罗伯特·维内导演的影片《卡里加里博士》一样。

格哈德·兰普莱希特摄制的《柏林的贫民窟》，在国外的声誉不如《杂

耍场》，它是受当时善于表现柏林平民生活的艺术家齐勒所绘制的一些非常流行的素描的启示而摄制的。影片描写一个工程师由于法庭对他审判的错误，降为一个工人，生活在贫民窟里，后来一个老板大发慈悲，才把他引上幸运的道路。这部在摄影棚里拍摄得影片，它的重要性是在德国电影中第一次表现了工人阶级，因为德国电影——正如别的一些国家的电影一样——对于工人阶级是从未加以注意的。例如卡尔·格吕内在《街道》这部影片里所描写的并不是工人，而是“下流社会”，一个小职员和一个妓女的惊险遭遇。

《没有欢乐的街》是三部影片中最杰出的一部。影片的导演 G. W. 派伯斯特生于维也纳，是因此片而闻名的。他这部影片是对通货膨胀所作的一个悲惨感人的描写。影片以一个漂亮的美国男子拯救了一个陷于贫困而变成娼妓的某议员的女儿，作为收场。这种大团圆的庸俗结局很象某些闹剧的作法，使这部作品的价值大为贬低。但是，正如齐格弗里德·克拉考尔所指出的那样，《没有欢乐的街》这部影片和表现主义以及“室内剧”所表现的狭小世界相反，一开始就表现了社会的现实。人们第一次从那些受表现主义影响的摄影棚布景中，看到十年来对整个中欧都很熟悉的一个景象，即衣服褴褛的家庭妇女们鹄立在肉铺门前的长长行列。片中有很多著名演员，如阿斯泰·尼尔森，后起的葛丽泰·嘉宝、维纳·克劳斯、伐尔斯卡·盖尔特等，他们不再象过去那样，表演一些吸血鬼的故事或爱情的悲剧，而是表演战后欧洲历史上一件重要的大事，即一个社会阶层的破产和没落。

见他所著的《从卡里加里到希特勒》一书，本书这几章所用的资料很多来自该书。

当杜邦在英国的摄影棚里导演《红磨坊》，格哈德·兰普莱希特在他根据齐勒的绘画摄制的影片过时之后改而导演历史片的期间，派伯斯特已显示他是德国最伟大的电影导演中间的一个。可是他以后并未继续沿着他第一部影片所开辟的道路前进。有一个时期他似乎倾向于细致的心理描写。在影片《一个灵魂的秘密》中（根据弗洛伊德一个亲近的助手所编写的一部很幼稚的剧本摄制），他比好莱坞要早二十年从事于心理的分析。

此外他在另一部很平凡的影片《危机》中，又试图通过某些大胆的描述来革新浮华剧。

在他的作品中，性的描写经常比社会的描写占更重要位置。他根据惠台金德的两本戏剧离奇地改编的影片《潘朵拉的魔盒》比他的心理分析片《一个灵魂的秘密》更明显地显示了这点。这部影片和他描写一个女子堕落的《弃妇日记》，情节很相类似。派伯斯特虽然对闹剧很感兴趣，但他在这些影片里却表现了一种直接的、不虚饰的和客观的风格，而没有表现派那种幻想和“室内剧”的象征作法。他在《没有欢乐的街》之后摄制的一部优秀无声片《珍妮情史》，是根据爱伦堡的一本小说摄制的。伊利丝·巴里在看过这部影片后曾作了这样的评论：“派伯斯特并不希望观众看了这部影片以后说：‘这影片多么好看！’而是希望他们看了以后说：‘这影片多么真实！’”这种现实主义使派伯斯特当时倾向于布景、摄影和演技的极度简练。由于这一考虑，所以他避而不用强宁斯或其同类的喜剧演员，即那些专门喜欢用夸张的台词和动作的演员，而宁愿用美丽的女演员路易丝·布鲁克斯这个热情洋溢而令人难忘的“活的模特儿”来演出。在他看来，一切应该服从于故事叙述的清晰。因此当时有些人根据克拉考尔的说法不甚恰当地把派伯斯特列入“新客观派”（这个名词是 1924 年艺术史家 G. 哈德劳伯创造的）。

无声电影末期，表现平民的潮流更为明显。在这一趋向中，有老导演乔·梅伊的一些手法巧妙的作品（如《囚徒之歌》、《沥青路》）和里奥·米特勒的《街的对面》，后一影片描写一个大海港的贫民区凄惨的生活情景。

还有更接近于真正现实主义的影片，那就是摄影师菲尔·尤齐在西莱西亚拍摄的《我们每天的面包》和在柏林拍摄的《穷人的地狱》，这两部影片虽是演出的，但却是在现场而不再是在摄影棚里拍摄的。

某些导演用逃避现实和描写英雄主义的影片来和“新客观派”相对抗。国家主义者歌颂腓特烈大帝。保罗·齐恩纳企图复兴浮华喜剧和爱情剧（如《尼鸠》或《谁的过错》）。

另一种“英雄主义的尝试”即登山影片，乃是阿诺德·范克博士和他的摄制人员——摄影师许内贝格，男演员路易·特伦克，以及前女舞蹈家莱尼·里芬斯塔尔——专长的影片样式。登山者的沉着大胆，凶猛的暴风雪和雪崩，优美的滑雪姿态，雄伟的山峰，经年不化的积雪，飘浮天空的片片云朵，这些在范克的许多影片里（如《滑雪乐》、《雪崩》、《命运山》），都被熟练地用来作为主题或题材。他的最后一部无声影片《帕吕峰的白色地狱》是由派伯斯特协助摄制的，后者只在这部影片里对登山片作了一次尝试。

德国对“文化片”很重视，由乌发公司来鼓励这种影片的生产。例如该公司曾拍了《力与美》一片（1925年摄制），由威廉·普拉葛和考夫曼博士导演，这是一部歌颂体育和裸体主义的大型纪录片，片中有仿古代风格的演出。继这部稍带浮夸、但具有真实性的纪录片之后又陆续出现了几部同类的影片。另一方面，范克博士摄制的表现登山运动的纪录片如《滑雪乐》等（1923—1925年）也使登山片纷纷出现，并且如前所述，导使范克制作了一些演出的故事片。希特勒的上台几乎中断了纪录片的兴盛发展，使纪录片变成了宣传片。在第三帝国统治时期，只生产了寥寥几部令人感兴趣的科教片。

有声电影的出现，给德国电影带来了一些幸运的后果。首先是那些移往美国的导演和演员，由于不懂英语或者发音不正确，为好莱坞所撇弃，因此他们大多数又回到了柏林。其次，美国除了在本国摄制欧洲语版的影片以外，同时又在柏林摄制德语、英语和法语的影片。这种拍片方法虽然比配音译制花费较多，但由于有著名明星的演出，可以号召观众，获得更多的票房收入。人们用这些明星拍摄了一些各种语言版都通用的主要场面、情节、布景和有大批群众演员演出的某些插曲。和好莱坞的出品相反，柏林摄制的这些外语影片非常逼真。自1933年后到纳粹垮台为止，戈培尔利用这些影片夹在他输出国外的影片中，使观众分辨不出究竟是哪国的出品。

无论在德国也好，或者在美国也好，有声电影总是首先被用来拍摄一些场面豪华的歌剧。埃立克·庞茂就是德国摄制这种影片的专家。由于德国在这种商业性的影片样式中承袭了维也纳的传统，所以能够和好莱坞相竞争。维也纳人威廉·梯尔摄制的《加油站的三个人》，把歌曲和舞蹈引入日常生活当中。在艾立克·夏莱尔导演的《议会在娱乐》这部影片里，除了再现的“历史性”场景和维也纳的民间歌曲之外，还加上了一些色情的表演。这两部影片以它们牵强附会的情节、程式化的效果和时常是庸俗的逗乐形成了乌发音乐喜剧片的风格。《加油站的三个人》表现三个小伙子只要在一家汽油站里被雇做加油工人，就能重新找到他们的幸运和爱情。但德国此时的经济危机情况却没有影片所表现的那样轻松乐观。从1928年以来，在

这个好容易从通货膨胀下恢复过来的国家里，爆发了经济危机。当《加油站的三个人》在柏林的银幕上大获成功的时候，德国全国有 300 万人失业。随着经济危机而来的是政治上的长期危机。在国会选举上，纳粹党当时获得 600 万以上的选票，共产党也获得了 450 万选票。这意味着德国在这时期是徘徊于法西斯主义与革命之间的。

人们可以看到，此时有些电影创作者也在一个极端和另一个极端之间摇摆不定。

《蓝色的光》这部由许内贝格杰出地拍摄的登山片，是一部集范克博士所创造的样式之大成、由左派影评家贝拉·巴拉兹创作的作品，由一位抱负不凡的聪明女演员莱尼·里芬斯塔特担任演出，这位后来成为希特勒宠儿的女演员，在此时还没有决定应走哪条道路。

社会上不断发生的事变，使人们无法躲在高高的象牙塔里。无声电影的末期就已显示出电影导演有选择自己应走的道路的必要性，而这种必要，到了此时就显得更为明确了。

派伯斯特的第一部有声电影《1918 年的西部战线》，是一部猛烈抨击纳粹党人称之为英勇的献身的那场战争的影片。影片以强烈的笔调描绘出战死的士兵和未来牺牲者脚上的长靴，战壕里的泥泞，医院里的紧张情景，痛苦和恐怖的呼喊，屠杀和疯狂的行为。

这些描写所强调的不是战争的原因，而是战争的愚蠢和它的矛盾。派伯斯特在这一恐怖的呐喊中保持着描写他的立场，即他成为以前作品的特征的“新客观性”。也许由于他这种表面上不偏不倚的态度，所以这部影片当时能够幸免纳粹党徒的猛烈攻击，这种攻击曾使《西线无战事》这部根据作家雷马克的著名战争小说改编、由刘易斯·迈尔斯通导演的美国影片，在德国遭到禁映。

影片《三分钱的歌剧》是派伯斯特替美国一家影片公司拍摄的、有德法两种语言版的影片，它是派伯斯特根据德国战前一部著名的戏剧摄制的（原剧系由共产党诗人 B·布莱希特取材于一个英国古剧而改编的）。这部影片使布莱希特所写的歌词和古特·伐埃尔的悠美的音乐，变成大众化的歌曲。片中轻松而带有讽刺性的故事情节是以 1900 年的伦敦为假设的背景，描写“下流社会”与警察的和谐相处。影片象一出滑稽的木偶戏那样讽刺地表现出警察和小偷的狼狈为奸，国王加冕典礼的豪华队伍碰上了失业者凄惨的行列。这个插曲对于当时一个有近一千万彷徨街头的失业工人的国家来说，尤其具有特别的意义。派伯斯特在这部影片里似乎放弃了他的“客观性”，在一种象芭蕾舞剧那样精细而有条理的娱乐的讽刺下，在明暗相衬的精美摄影技巧中，显示了他的观点。

《同志之谊》这部影片对形式的注意较少，它和《1918 年的西部战线》一样，突出地表现了和平主义的思想。影片描写法国一个煤矿发生了爆炸，德国的矿工们突破了那个象征 1918 年国境的铁栅栏，跑来救助他们法国的伙伴。这种对工人阶级国际团结的号召，远远超过了当时在洛迦诺开始的德法和好的政策。

描写无产阶级的生活环境，对于派伯斯特来说，虽然已经是一种进步，可是他的结论却仍然非常暧昧不明。例如片中那个具有象征意义的铁栅栏，既可以理解为废除工人阶级之间的国境障碍的希望，也可以理解为对国家主义者要求亚尔萨斯—洛林省某些权利的支持。派伯斯特在他以后拍摄的影片

里，就不再表示自己的立场，到希特勒的威胁日益明显的时候，他就根本放弃了对现实问题的描写，改而导演一部复制的影片，即根据皮埃尔·伯诺瓦的畅销小说改编的《亚特兰梯德》。

追求细致表现、爱好精美摄影和豪华布景的唯美主义者弗立茨·朗格，在他拍了一些描写过去和未来事情的影片以后，却和派伯斯特相反，在他第一部有声影片《M》（《可诅咒的人》）中，又回到了现代的主题。这部影片是以轰动一时的“杀人恶魔杜塞尔道夫”的犯罪事件为题材而摄制的。

弗立茨·朗格本想把影片题名为《杀人犯就在我们中间》。但据说他的制片人从纳粹党那里获悉希特勒在大选中可能有获得 1100 万票的希望，因此，这位制片人通知弗立茨·朗格说，如果用这一侮辱德国人的片名上映，就有被禁的危险。因此弗立茨·朗格放弃了这一片名。实际上这部影片丝毫未牵涉到政治问题，而是把杀人犯表现为一种个别的患性变态心理的病人。但这部影片却具有完美的艺术手法，弗立茨·朗格通过这一手法，以对比法的方式，把形象、音响和象征的细节，如绝望的母亲在一间空仓库里的喊叫、凶犯口中轻轻吹着的葬礼进行曲、象征死去的孩子的那个气球不断出现等，密切结合在一起。弗立茨·朗格在这部有声片里的基本主题是要表现犯罪。影片中的杀人犯最后被那个他给玷污了名声的匪帮所杀死，但这个被追捕的孤独的杀人犯被彼特·劳尔表演得如此惶恐可怜，结果与其说象一个杀人犯，还不如说象一个牺牲者。

影片《M》（《可诅咒的人》）中作为审判者的匪帮，到了影片《马布斯博士的遗嘱》中又变成了罪犯。在这部影片中，那些侦探的插曲和对前一影片情节的追述，在某种程度上乃是一种假借。弗立茨·朗格在第二次世界大战时期曾在美国作过这样的声明，说这部影片的故事描写一个疯狂的强盗贿赂疯人院院长收容他，然后躲在病房里指挥着一批强盗行劫，用意乃是谴责“希特勒的恐怖主义，第三帝国的口号和教条，纳粹党企图毁灭一切对人民有益的事物的理论”。事实上，戈培尔确曾禁止《马布斯博士的遗嘱》一片的上映。但是弗立茨·朗格这种事后的解释却很难使人相信是真实的，因为这部影片的剧本是由他的妻子冯·哈布编写的，而冯·哈布那时已经加入了纳粹党。不久她宣布和被斥为非雅利安人的弗立茨·朗格离婚，而成为第三帝国的显赫的电影导演之一。

有声电影初期，冯·斯登堡回来同派伯斯特和朗格一起，支持德国电影的复兴。他的影片《蓝天使》是根据亨利希·曼的一部小说改编的，描写一个大学教授（强宁斯饰）因娶了一个下流游艺场的歌女（玛琳·黛德丽饰）以致身败名裂。在这部作品中，人们可以看到后来为纳粹党提供一部分党徒的德国某些资产阶级的没落景象。影片所采取的故事发生在 1905 年前后，这时正是专制而见识浅薄的德皇威廉当权时期。由于斯登堡把自己关闭在“室内剧”那样狭小的天地里，结果使这部影片变成了一部“室内剧”，并且用了“室内剧”的那些象征手法，例如影片中两位主人公第一次见面时，那位碍事的小丑在场，就预示教授以后将堕落成为一个老朽糊涂的小丑。强宁斯在《蓝天使》这部影片里一忽儿打呃，一忽儿吐口水，一忽儿唉声叹气，而且用滑稽小丑的逗乐方式，把一些鸡蛋打碎，涂了一脸蛋黄，口里学着喔喔的鸡叫。他的这种拙劣的表演，以及象亨利希·乔治这些模仿者的演技，可说是德国电影上的一个污点。但斯登堡在这部影片里却能够利用玛琳·黛德丽这位突然发现的女演员的才能，部分掩盖了强宁斯那种夸张恶心的滑稽表



演。黛德丽在拍摄这部影片以前原是一个无名的女演员，十年来一直湮没无闻。

冯·斯登堡在美国时曾用一个“超人式的”大盗手中的手枪，作为向社会丑恶挑战的工具。他在德国则用了一个使男人们倾倒的“超乎寻常的女性”来反映乌恩拉德教授这类小资产阶级的堕落。他用隐藏在吊袜带与黑色花边下面的大腿的扭动来突出她的淫荡，并且把她嘶哑迷人的歌声灌输给观众。他以后又把把这个新型的妖妇加以改进，拍了一部精巧的影片，片中的妖妇形象和影片《大都市》里那位疯科学家制造出来的活动机器人极相仿佛。

这种使人神魂颠倒的色情，在另一部与《蓝天使》几乎同时出现的成功作品《穿军服的姑娘们》里也可以看到。这部影片的故事是在一种狭小的环境中，即在一所纪律森严的兵营里展开的。但这部由李翁梯纳·萨冈导演的影片，叙事简明真实，大大地超出了个人心理描写的范围。在某种程度上，它可以说是妇女和青年对纳粹所要求的军国主义的不人道的严酷约束的一种反抗。这部影片由于它具有有一种新颖的感觉，丰富的情感和类似自传体的风格，因此获得特殊的成功。

格哈德·兰普莱希特导演的影片《少年侦探队》，虽然片中孩子们的演技都很自然，可是却没有上一影片的真实性和价值。孩子们在柏林街上追赶一个小偷的镜头虽很动人，但他们却始终没有进入肮脏的贫民窟。

我们对杜多夫根据布莱希特与欧纳斯特·奥特瓦尔德合写的剧本和汉斯·艾斯勒的音乐导演的影片《库勒·汪贝》（《冰冷的肚子》），应该给予特别的评价。这部影片是德国唯一的一部公开宣称反法西斯主义的影片，由于它侮辱宗教，因此被禁止上映。

影片描写住在柏林贫民窟里的一群青年失业工人的生活和他们尝试在柏林郊外建立一个合作村的尝试。工人运动会是片中剧情发展的最高潮。影片最后是以此时期德国人民的各种不同倾向——纳粹主义者、社会主义者、国家主义者和共产主义者——间的争论中宣告结束。

当冯·巴本 禁映影片《库勒·汪贝》（《冰冷的肚子》）时，德国电影在有声电影初期那种灿烂的光辉，已随着国会每次选举中纳粹阴影的加深，而变得日益黯淡无光。

纳粹党焚毁国会大厦以后，很多德国电影工作者开始向国外逃亡。派伯斯特、弗立茨·朗格、庞茂流亡到法国。后二人在法国摄制了一部名叫《利里奥姆》的影片，这部影片是根据匈牙利人莫尔纳的有名的神话剧改编的，但它并不是弗立茨·朗格的一部重要作品。在拍摄了这部影片以后，弗立茨·朗格和庞茂就离开法国，去好莱坞工作。

希特勒上台前支持纳粹党的德国总理。——译者。

派伯斯特在美国只住了一个极短时期，他把布隆姆菲尔德的小说《现代英雄》摄成影片，但结果完全失败。1939年，他接受了希特勒要他回到德国的命令。在这以前，他在法国摄制了好几部影片。这些影片除了他避难到法国头一年所拍的《堂吉诃德》以外，其余都是一些平庸的作品（如《女大夫》、《上海的惨剧》等）。在《堂吉诃德》这部影片里，由夏里亚宾扮演的主人公全无一点社会性格，甚至缺乏人的性格。但这部影片可以说是法尔卡斯拍摄的一本优美的照片册，带有派伯斯特过去从未如此感到兴趣的唯美主义的色彩。……除了弗立茨·朗格以外，流亡国外的德国导演没有摄制出一部杰出的影片。但在第三帝国国内，电影退化的情况却还要更加严重。

希特勒上台以后，戈培尔立即成为德国电影的大老板。国社党过去曾标榜反对独占企业，可是一旦当权以后，它的第一个措施就是给德国重工业资本家所控制的乌发公司以绝对的独占权利。同时，国社党人还有计划地清除犹太人和马克思主义者。只有极少数有才能的电影工作者得以幸免，而他们都是些象格哈德·兰普莱希特这样的二流人材。正在欣欣向荣的德国电影复兴就此横遭摧残而夭折，代之而起的是一个衰落时期，这种衰落的程度，我们只要回想一下法国沦陷时垄断着整个法国银幕的德国影片，就可以领会到。

希特勒的电影在国会大厦被焚毁以前就已经出现。当时它招募了很多才能平凡的电影导演，这些导演排斥“室内剧”和表现主义的作法，把它们看作是一种“堕落后的艺术”。他们替胡根堡拍摄了一些象《无忧横笛音乐会》这样豪华的历史片。同时，那些专拍登山片的电影工作者，如阿诺德·范克、莱尼·里芬斯塔尔、路易·特伦克等人，也都集合在纳粹主义的旗帜之下。

特伦克在纳粹上台的前夕曾为美国环球公司导演过《叛乱》，这部宣传片描写拿破仑统治时代提罗尔这个地方的农民在安德雷·霍弗的指挥下，把正在唱着马赛曲的法国军队消灭在山底下的故事。继这部影片以后，特伦克还在《加利福尼亚州的皇帝》一片中重弹西部片的老调，随后他前往罗马，拍摄了《意大利的佣兵》一片。另一方面，阿诺德·范克则到了日本，和早川雪洲共同摄制了那部名叫《武士的未婚妻》的故事片。

纳粹上台以后，戈培尔就要求德国的电影界拍出一部象《战舰波将金号》那样的影片。这种要求与其说是一种口号，毋宁说是一种愚蠢的赌注。描写霍斯特·威塞尔这位希特勒的英雄的影片遭到了完全的失败，以致弗兰茨·惠斯勒所导演的这部影片先则被禁止上映，以后则改编为《汉斯·威斯特玛》一片。在《希特勒的青年盖斯》这部影片里，给人们的感觉不是强烈有力，而是夸张和粗俗。人们把这部影片的导演斯坦霍夫奉为大导演，其实他的才能远不如聪明而细致的莱尼·里芬斯塔尔，后者在《意志的胜利》这部影片里，能够利用华尔特·罗特曼的研究和经验。

这部影片是为国社党第一次在纽伦堡举行的胜利大会拍摄的，因此片中大事渲染了第三帝国的壮观艺术，表现了象士兵那样排列成行的群众队伍，和类似弗立茨·朗格的影片《尼伯龙根》中那种整齐的建筑形式。

影片开始以浓云密布的天空衬托出德国的动乱景象，显示一个正在等待新创世主前来开天辟地的混沌世界。然后天空逐渐开朗，第三帝国的形象逐渐清楚起来，涌现在人们的眼前。一架载着新救世主的飞机降落在纽伦堡。在欢迎“元首”的群众中，有妇女、儿童和士兵们，眼睛里含着泪水，手里举着小旗，高呼口号。一座具有中世纪情调的都市挤满了欢迎的人群，国旗随风飘扬，汽车在人群中慢慢地向前驶进。

最后是阅兵场的情景，大批装甲战车整齐地隆隆驶过。

在这部浮夸的、狂妄地把希特勒奉为神明的影片中，即使那些夸张而低级趣味的镜头也含有它们的用意，象党卫军寻欢作乐的镜头，虽是片中一个轻松而平常的插曲，也同样带有这种用意。在一个描写兵营的镜头中，里芬斯塔尔以她那种女性的欣赏眼光，描绘出赤裸上身的男性美形象。但是，士兵们的竞技游戏，甚至他们的喧闹取乐，都带有一种狰狞凶恶的气氛，这种气氛给人极不快的感觉，而这位女导演自己却全不觉得。

观众好象是处在关野兽的栅栏里，看到了那种即将向欧洲袭来的野蛮景象。

《意志的胜利》是一部粗糙而非常夸张的影片，大部分由描写仪式和讲演的镜头构成，因此它在无意之中成了一个很有意义的资料，暴露了它所歌颂的政权的两面性，即表面上的彬彬有礼和骨子里的野蛮。

《民族的节日》这部驰名国外的影片，它的价值更不如《意志的胜利》。里芬斯塔尔这个女导演的低级趣味——同时也是纳粹政权下的低级趣味——在影片一开始用“迭化”方法交替表现一些赤裸身体的运动员和油光光的人体像时，就十足显示出来。为了摄制这部影片，曾运用了大量器材资金，并且花了两年时间，把几十个摄影师拍摄的好几公里长的胶片加以剪辑，因此在某些插曲里，尚能传达出雅利安或非雅利安族运动员的健康美和造型美。这部描写奥林匹克运动大会的巨型纪录片，虽然在商业上获得了很大的成功，但它在艺术上的严重缺点，在今天看来尤其明显。

除了以上这些夸张的纪录片以外，德国制片厂庞大的物质力量只显示了希特勒的导演们的贫乏无能。例如汉斯·斯坦霍夫在描写柯克博士科学试验的影片《对死亡的斗争》中，竟穿插了维也纳式的华尔兹舞；在他那部《克鲁格总统》的影片中，当约瑟夫·张伯伦和维多利亚女王谈话时，则不由自主地采取了那种象木偶戏的美学手法。法依特·哈尔伦也是一样，他在强宁斯和冯·哈布的协助下拍了《黄昏》一片，歌颂国社党实业家们的公正无私；而在另一部夸张得令人讨厌的影片《犹太人休斯》中，则表现了他激烈的反犹太主义；以后他又小心翼翼地转向一些较少政治性的题材（如彩色片《金色的城》）。但不久他又回到激烈的反法题材，摄制了《柯尔倍克》一片，描写 1806 年战争中的一个插曲。这部影片曾于 1945 年 1 月“大西洋电影节”期间，在当时已被包围的法国罗舍尔港上映过。

1943 年，在占领下的欧洲，戈培尔以一部极平庸的、场面极为豪华的彩色片《闵希豪森男爵》来隆重庆祝国社党电影创立十周年纪念。他为了展示希特勒电影的成就，曾煞费苦心摄制了 12 部影片，企图在艺术价值上堪与过去德国一些成功的作品相媲美。可是，戈培尔这一企图显然失败了，因为他所宣传的只是要人们支持他的党，结果给观众制造了大批和他的前辈胡根堡的作品同样恶劣的产品。一切有才能的导演此时都被逐出德国，只有一些平凡的导演享有摄制影片的一切便利，除了海尔摩特·考特纳（连他也被纳粹怀疑过）以外，德国此时期内没有出现过一个新的人才。

国社党焚毁国会的火焰，比意大利的法西斯党徒进军罗马更进一步，毁灭了一个伟大的民族电影。这说明了艺术在完全没有自由的空气中是不能存在的。德国电影被纳粹主义所扼杀、毒化，它的消失在中欧留下了一片空虚。

## 第九章 法国的印象派

B“印象派”一词系指 20 年代德吕克及其友人所创立的一个电影学派而

言。这一名词是亨利·朗格卢瓦首先倡议的，用来表示这一学派和德国表现主义派的异同。我们发现德吕克在他初期所写的电影著作中已经几次用过这一名词，因此予以采用。我们认为这一名词无论如何要比“先锋派”一词恰当些，后一名词我们将用来称呼 1925 年以后的法国电影学派。

占的优势曾使我们在 1906 年到 1914 年这段期间，可以分到 40%、65%、70%、甚至 90% 的红利。这种优势（在 1918 年）已不再存在了……我们国内萎靡不振的市场被美国电影所吞没，摄制的影片已不能收回所投的全部资本……我之所以要放弃影片生产和发行，只不过服从经验的教训。……可是人们却指责我，说我毁灭了法国电影。……” 1914 年以前，法国电影在工业上所处的优势并未为多数金融资本家所了解，而它在艺术上的优势也没有被一般艺术家们所注意。当欧战胜利凯旋的行列（莱翁·高蒙曾把它拍成一部天然彩色片）在巴黎爱丽舍田园大街上行进之时，法国电影在工业上的优势已经让位给美国了。当时法国电影虽在放映事业上已经衰落，但在艺术上仍能保持优势。

不过法国的大影片公司，由于十年的世界垄断，已变得麻木不仁，它们宁愿牺牲电影，也不愿牺牲它们的超额利润。

查尔·百代曾经很坦白地这样写道：“大战以前我们所见《从百代兄弟到百代电影》一书（1940 年）。

百代公司在战争时期曾发生过困难。摄制工作因总动员而中断，到了 1915 年才慢慢地恢复起来，然而这一年公司的借贷对照表上却首次显示出亏空的数字。查尔·百代在战争爆发后的头一个冬天就到纽约，他召集了他的公司的债权人开会，以公司倒闭相威胁，迫使他们接受只偿还投资 50% 的条件。伊斯特曼·柯达公司忘记了以往的竞争，答应供给百代胶片。赫斯特对于百代公司的系列影片和每周新闻片的摄制，也给予援助。

这位身材瘦长、脸色红润、留着棕色浓胡子的法国人很快地获得了成功。由于他的努力，1916 年，公司的借贷对照表上开始出现了盈余。

百代公司把美国的“百代交易公司”及“三角影片公司”的影片大量输入法国。法国观众开始对美国影片发生了兴趣，而当时法国的影片则由于资金缺乏，质量很平凡。

大战结束以后，百代毫不顾惜公司的过去和将来，将所属的制片机构，包括“作家及文学家电影协会”、“意大利艺术电影公司”、柏林的“文学社”、伦敦的“百代有限公司”以及纽约的“百代交易公司”，宣告全部清理。以后他又把掌握法国主要影院网的“百代联营公司”卖掉，而且还把在美国的胶片工厂让给杜邦·德·奈莫尔。最后，伊斯特曼用两亿法郎的代价收买了和他竞争的设在樊尚的大胶卷工厂，把它改为一个制造柯达胶卷的工厂。感到衰老日益迫近的查尔·百代，采取了蒙特卡洛赌徒们的那种“决不贪多，赢了就走”的办法，来结束自己的事业。他解散了使法国电影取得世界优势的庞大工商机构，而从中获取利益。他暂时还保留“百代农村影片公司”和“百代小型影片公司”两个摄制小型影片的机构，由年迈的齐卡经营。1929 年，这位企业家将他自己的权利全部卖给鲍埃尔和马歇尔财团所支持的实业家纳当。从此以后，他就从电影界引退。百代的清理政策被法国其他大制片公司所仿效。影片的生产完全靠一些很小的公司来经营，这些公司事实上只是“百代”及“高蒙”两大发行网的附属机构。1921 年的影片产量曾经达到 150 部，而到 1929 年却减到只有 52 部，这就是清理政策的结果。以前在

国际影片贸易上曾占 80%比重的法国，在几年之中影片输出几乎降到了零。

“如果我们之中没有一个人具有勇气，来恢复法国电影过去历史的话，它的读者必将引为笑谈。”1917 年写这句话的路易·德吕克，还是一个年轻的小说家兼剧作家，曾经当过新闻记者，后来转到电影界工作。他对电影这一新艺术的企业内幕情况知道得很清楚。当时呈现在他面前的法国电影的命运，促使他写了下面这段辛酸的话：“过去曾经发明、创造并推动电影的法兰西，现在已经成了最落后于时代的国家了！……我虽相信我们仍将有好的影片出现，但是这一希望恐将成为泡影，因为电影现在在我们这个民族里已经不存在了。……我要告诉读者——将来的事实也会证明这点——法国对电影已经失去感觉，正象它对音乐失去感觉一样。”人们时常引用这些词句，而忘记了当时法国电影企业所经历的道路，并且断章取义，忘了这篇文章是在“法国电影仍将复兴”这样一个信念下写出来的。德吕克在他办的《电影》杂志封面，曾以标语的形式一再表示这一希望：“愿法国电影成为真正的电影，成为真正法国的电影。”他一生就是为了实现这一希望而努力。

“外国成功的影片带来的巨大威胁，曾经刺激我们的艺术家去创作，可是结果却没有多大成就。”当德吕克写这句话的时期，费雅德和彼雷正在重复拍摄已经拍过的作品，都纳尔和卡普拉尼已经移居美国，米歇尔·卡雷和普克塔尔还远未超过好艺匠的水平。

但阿贝尔·冈斯、谢尔曼·杜拉克或莱皮埃的才能，这时却已开始显露出来。德吕克已经知道他们，曾经把他们列在可能复兴法国电影六七个导演之中。同时，他还把两位资格较老的导演——雅克·德·巴隆塞利及莱昂·波瓦里埃和他们并列在一起。

波瓦里埃是倍特·莫利索的外甥，曾做过香榭丽舍剧院的秘书长。他带给电影一种在当时尚未流行的风尚和艺术。他根据《法兰西新评论》杂志的一位作家——埃德蒙·弗莱格所写的剧本摄制的《思想家》，是用含蓄而感人的画面来表现一个在今天看来与其说象幻想倒毋宁说象喜剧的故事。这部影片因为是法国先锋派文学的第一部创作，所以被视为一件“大事”。波瓦里埃不久又制作了几部精美的东方彩墨画式的影片（如《翡翠匣》、《东方魂》、《纳拉亚娜》、《三个土耳其王妃》），以后就专门摄制一些根据小说改编的影片（如《乔斯兰》、《珍妮维耶弗》）。他最出色的一部影片《布利耶尔盆地》，巧妙地吸取了瑞典影片的经验，将湖沼地带的风景变成一个剧中的角色。

他从《横越黑非洲》这部影片起，开始转向纪录电影，并且把摄制这部影片所得的经验和他的夸张的手法混合在一起，产生了他那部最成功的作品《凡尔登——历史的幻影》。

有声电影出现褫夺了他的声望，但直到 1950 年，他们继续拍摄了很多影片。

19 世纪法国印象派画家（1841—1895）。——译者。

和波瓦里埃同时的雅克·德·巴隆塞利杰出地导演了一些根据名著改编的影片，如《冰岛渔夫》、《内娜》、《拉孟乔》，以及由西涅莱主演的《高老头》。1924 年左右，当他的声誉正在登峰造极之时，穆西纳克曾称誉他具有“一种魄力，一种形象感，和一些人们只希望他更加坚持下去的才能”。他对商业性的影片虽很少拒绝拍摄，但在他的整个生涯中（他于 1950 年故世），却始终是一个忠实的艺术家，并且培养了曾担任他两年助手的雷内·克

莱尔。

雷蒙·贝尔纳是从导演他父亲特里斯当·贝尔纳写的戏剧和电影剧本开始电影工作的。他摄制过一些供人开心的或紧张动人的通俗喜剧，以后转向大型历史故事片方面，导演了《狼的奇迹》一片。这部影片获得巨大的成就，使他以前所拍的《下棋的人》一片黯然失色。

德吕克曾寄予相当希望的亨利·罗塞尔，只在《皇家紫罗兰》一片上，获得了商业上的成功；而经常和赫维尔合作的梅尔康东却继续发扬艺术影片公司的传统，在《熊姑娘米奥卡》一片中，请雷雅娜担任她最后的一次角色。

这个以德吕克为理论家和中心人物的学派，除了上述这些不大显著的人物以外，还包括阿贝尔·冈斯、谢尔曼·杜拉克、马赛尔·莱皮埃，以及较晚参加的让·爱浦斯坦等人。

阿贝尔·冈斯自称他的学问是从阅读斯宾诺莎、赫拉克利特、毕达哥拉斯、叔本华、孔子、培根、柏拉图和尼采等人的著作中得来的。1911年左右，他选择了电影作为谋生之道，成为电影编剧和演员。大战时期他成为电影导演。他的初期作品之一《杜普博士的疯狂》，虽然使用了形象变形的办法，但这部特技影片与其说是近似后来的先锋派电影，倒不如说更近似战前的电影。这部影片由于没有公开放映，所以并没有产生什么影响。冈斯的真正导演工作是从拍摄宣传片开始，这些宣传片当时是在 J. L. 克劳兹所创办的陆军电影局的鼓励下摄制的。德吕克谈到这些影片曾称之为一种“浪费的愚蠢”。

他对这种电影，原则上并不表示反对，但对于按照旧的闹剧公式来表现的战争影片，却极力加以指责。在二十年以后，只要一提到这些观众不愿观看的影片的片名，就会被人们引为笑柄。

冈斯是从《帕迪的英雄气概》一片开始试拍这种具有危险性的影片的。他在《司特拉斯公司》、《毒瓦斯》两片以后摄制的《死亡地带》曾引起德吕克对他的注意，因此促使他继续摄制了《第十交响乐》、近似闹剧的《哀痛的母亲》等影片，特别是最后摄制的《我控诉》一片。在这部使他成名的影片中，他将格里菲斯和巴比塞、雨果和圣经的描写手法结合在一起。他表现战死的士兵从坟墓里站起来，同时还用迭印的手法，表现穿条纹裤的维尔桑谢多里在战壕里出现，引导士兵走向胜利。“但是这种天真的描写在这部影片里是有它的价值的。……我们对冈斯的手法必须全部予以接受或者全部予以拒绝。”（莱昂·穆西纳克语）事实上这种稍嫌幼稚的夸张手法，这些为纪念阵亡士兵所塑造的形象，正是使这部影片具有魅力和真诚感的保证。这种魅力和真诚感，是其他任何一个法国电影导演所望尘莫及的。急躁的性格和对金融情况的敏感结合在一起，使《我控诉》的作者能够找到 300 万法郎的资金，用两年时间，以铁路为背景，摄制了另外一部影片《铁路的玫瑰》。

他的摄制组曾有几个月的时间生活在山上和尼斯车站铁路旁临时搭成的摄影棚里。冈斯在选择和剪辑几万米的底片上面也费去了好几个月的时间。

维尔桑谢多里为公元前一世纪高卢名将，曾集合高卢人民反抗凯撒，战败被俘，绞死于罗马。——译者。

《铁路的玫瑰》一片在上映前夕改名为《车轮》。起这样简单的片名是想模仿雨果，而片中的主人公被称为西西夫，也具有同样简洁明了的意义。萨维兰·马尔斯所扮演的那位眼珠转来转去的火车司机，不仅重现了希腊神

话中推岩石的西西法斯，而且还重现了性格极其复杂的俄狄浦斯；他为了爱他的女儿，以致双目失明，失去理智。他的女儿是一个象玛丽·璧克馥那样淘气而浮躁的少女，爱上了自己的哥哥——一个寻求斯特拉迪瓦里的秘诀和冒充诗人的青年。影片中出现很多诗意的画面，如用盛开的牵牛花装饰的秋千架，扳道工人的住屋变成了一座玻璃的宫殿，在那里，一个提琴家穿着中世纪行吟诗人的服装，向头戴圆锥形高帽的少女求爱。

但人们如果把这部作品单纯看作是这些幼稚情节的表现，那就错了，因为“这部影片的突出特征就在于它的丰富性，既含有许多新的珍贵的东西，又含有许多庸俗的贫乏和低级趣味。……这种特征只有在它使剧情激动、创造情绪、而不将精华从糟粕中分开时，才充分表现出它的吸引力。冈斯是当时法国唯一的一个具有强烈表现力、并能将鲜花和泥沙一起带到一种富于抒情味的气氛中去的电影家”（莱昂·穆西纳克语）。秋千架上的牵牛花朵虽使1923年有才智的人看了觉得好笑，但这一镜头在今天看来，却具有古老明信片或农家家具的那种朴素气息。泥沙已被时代的浪潮冲走，强烈的表现力和真实感却依然存在，而成为这部影片中的主要特色。

影片《车轮》中最有名的片断，乃是一些形式上很成功的、系统地应用格里菲斯的加速蒙太奇手法所构成的片断。在这些片断里，风景和人物的面孔、机车制动杆和水蒸气，交替出现，节奏愈来愈快，随着火车向着悬崖的疾驶，观众的神经也愈来愈感紧张，最后则发生了覆车的惨剧。这种别开生面的表现方法并不是凭空创造出来的。冈斯长期在车站和铁路员工当中的生活使他找到了表现铁路诗意的秘诀，而法国人对于这种诗意义是最敏感的。在不大需要效果趣味和新奇技术的片断中，例如在描写铁路员工的酒吧间时，冈斯就简洁而有力地采取了从影片《火车到站》和《酗酒的牺牲者》起、一直到《天色破晓》和《铁路的战斗》为止的法国自然主义的表现方法。

俄狄浦斯是希腊底比斯王之子，幼被遗弃，长大后误杀其父，并娶其母为妻，发觉后受良心谴责挖去眼珠。事见希腊神话。——译者。

18世纪意大利有名的提琴制造者。——译者。

对人物的环境采取了一种直觉多于设计的描写方法，使《车轮》一片具有一切伟大作品所不可缺少的背景。我们还应特别指出：在冈斯的作品中，这种背景都是有社会性的，而在此时期英斯或者斯约史特洛姆的作法却使电影倾向于描写自然而不注重描写社会。

马赛尔·莱皮埃的性格在很多方面和冈斯的性格恰恰相反。战争的爆发使这位王尔德的得意门生、喜欢讲究词藻的象征派诗人参加了陆军电影局的编剧工作。这位青年剧作家写了《激流》和《布克莱特》两部剧本，由梅尔康东和埃维尔分别拍成电影。以后他导演了《法兰西的玫瑰》、《真理的狂欢节》和《命运山庄》。这些影片是在很年轻的克劳德·奥当—拉哈根据俄国芭蕾舞场面设计出来的极现代化的布景中摄制的。

《命运山庄》是一部用若干插曲构成的讽刺片。可是讥嘲和幽默却不是这位摄制了《普罗米修斯当了银行家》（这部影片被人们称作是一部“电影上的快照”）和《法兰西的玫瑰》（它被称为一首“搬上银幕的莱皮埃创作的情歌”）的导演的风格。

《海上的人》这部被人称为“海洋电影”的影片，是根据巴尔扎克的小说改编的。

莱皮埃在这部影片中，一方面想按照斯约史特洛姆的经验，使海洋的

气氛在整部影片中占主导地位；另一方面，还企图使影片产生象奏鸣曲那样具有轻快、活泼、平和、轻松与行缓的各种变化。这种细致的刻画和描写却被罗吉·卡尔和约克·卡特莱恩扮演得很不真实的布列塔尼人所破坏。《海上的人》这部影片的优美风格，比阿贝尔·冈斯用牵牛花装饰秋千架的镜头更难被人接受。但这部作品还是有很多精彩的片断，特别是在表现一个贫民窟的场面里，唯美主义的莱皮埃却意外地用了《车轮》一片里的“平民主义”的风格。

莱皮埃的杰出作品是《黄金国》。这部影片在字幕上特别注明是“闹剧”。这一具有意义的声明乃是表示他对托马斯·英斯那种平凡的轶事式的题材的轻视。影片描写一个为孩子而牺牲自己的西班牙舞女西比拉（艾芙·弗朗西饰），暗地爱上了一个漂亮的北欧画家（约克·卡特莱恩饰），而这个画家却已和一个有钱的西班牙姑娘（玛赛尔·普拉陀饰）订了婚。西比拉被一个头脑简单的男子（菲利浦·埃利阿饰）强奸后，把自己的孩子托付给一对年轻的夫妇，然后自杀而死。这个象“室内剧”的故事，并没有使观众看了感到厌倦，但首先被德吕克组织的“电影协会”和李西奥托·卡努陀组织的“第七艺术之友协会”的一些艺术爱好者所欣赏的，却是它的风格。

主观主义在《黄金国》的表现方式上占据着主要的地位，其根源不是来自德国的表现主义（当时法国还不知道这一学派），而是来自法国的印象派画家和格里菲斯及斯约史特洛姆的研究成果。特技在这部影片里被用来作为一种达到表现目的的手段。例如：当画家看到片中格拉那达城的阿尔汉勃拉宫时，就宛如看到一幅模糊不清的、稍微变样的莫奈的油画；再如在表现舞女们演出的场面里，那位“茫然若失”想着自己孩子的女主人公的面貌是用模糊的镜头在她的伙伴中间表现出来的；在表现喝醉酒的那个场面里，喝醉的人的面孔是在一面哈哈镜里反映出来的。这些手法，在当时来说，还是一种很引人趣味的发明。这部影片从头到尾都用了完美而几乎过于精练的摄影技巧。这种摄影技巧使片中西班牙的风景对剧情发生重要的作用。这些户外风景和现代的华美的酒馆布景并不显得不调和。从整部影片来说，《黄金国》主要是一部缺乏热情的影片。但是表现西比拉靠在那幅映出舞女们巨大阴影的幕景上死去的镜头中，激动的感情和杰出的艺术技巧结合在一起。这种新发明的手法，在时间上要早于德国人类类似的表现方法，后者很可能是从这一镜头得到启示的。

对莱皮埃来说，表现主义的手法所起的作用不是成功而是失败。在他的《唐璜与浮士德》这部影片中，由于奥当—拉哈设计的服装过于夸张，和摄影师的故弄技巧，使演员在拍戏时，比在《卡里加里博士》一片中更需要采取不动的姿势。正因为他过分希望达到表现的目的，其结果反而使这部影片失去谐调。莱皮埃就如他的老演员约克·卡特莱恩在扮演唐璜一样，在表现抒情的史诗方面，同样缺乏天才。

中古摩尔人建于西班牙格拉那达的著名王宫。——译者。

法国印象派画家（1840—1927）。——译者。

影片《无情的女人》的摄制曾动员了所有先锋派的文学家和艺术家，包括：约克·卡特莱恩、乔治特·勒勃朗（她是梅特林克所崇拜的文艺女神）、现代建筑家马莱·斯蒂文斯、立体派画家费尔南·莱谢尔、年轻的美工师阿尔倍托·卡瓦尔康蒂。影片剧本是由皮埃尔·麦克奥伦编写，作曲是由达刘斯·米约担任的。这部摄于1923年的艺术影片，遭到比1910年摄制



的艺术影片更大的失败，倾心于影片《黄金国》的观众，在看了这部影片以后感到极大的失望。

比利时象征派作家（1862—1949）。——译者。

这一失败使莱皮埃又回到摄制商业性作品的路上去。他摄制了夏尔·梅莱的小说《晕头转向》，德拉鲁—马尔德鲁的小说《魔鬼附体》，盖赛尔的小说《王子之夜》。

但《复活节之火》这部影片将罗马和圣基米格那诺的风景和卡瓦尔康蒂在梅尔孙协助下制作的美丽布景结合起来。这部由当时声名鼎盛的莫兹尤辛和新进电影界的米歇尔·西蒙演出的影片，是一部成功的作品，片中精练的技巧与皮兰德娄的小说提供的描写意大利风俗的动人画面有机地结合在一起。这些优点在《金钱》一片中就不再看到，这部根据左拉的小说改编的影片，我们将在以后再予分析。

当大战还在进行之际，谢尔曼·杜拉克接受了导演《西班牙的节日》一片的工作，这是一部根据路易·德吕克的剧本摄制的影片。杜拉克原是一位女记者，1916年进电影界工作，曾经拍过很多影片（如《敌对的姊妹》、《神秘的杰奥》、《维克特利克斯女神》、《疯人魂》等）。她当时已把电影当作一种表现的手段，而不是作为谋生的工具，这在当时还是很少见的。

《西班牙的节日》片的剧情很平淡，主要描写两个男子（加斯东·莫笃和让·都鲁分饰）为了一个薄情的女子（艾芙·弗朗西饰）而互相敌视和斗争的故事。这种题材以西班牙为背景，被德吕克和杜拉克用来表现和他们过去醉心的美国西部片相似的那种异国情调。在影片《黑烟》（这是德吕克自己导演的一部富有戏剧性事件的影片）失败以后，《沉默》一片对于德吕克乃是一种新的风格的尝试，片中对内心独白的刻画为二十五年后好莱坞某些作家所特别重视。德吕克在摄制《雷声》这部笑片以后，几乎在同一时间内导演了《流浪女》和《狂热》这两部最杰出的影片。

《流浪女》一片，也是一种创立风格的尝试。影片叙述一个女子经过长期流浪生活以后，又回到了她因追求一个男子而毅然离开的家庭；她希望重温旧梦，结果发现破镜难以重圆，因此又离家出走。片中对回想过去的描写是一个很优美的场面，它在银幕上第一次恢复了那些已过时的手法；一个到处是石头的荒原，象瑞典影片那样成了剧情的一个主动因素。此外，影片开始时还有一个原剧本所没有的、临时加进去的细节，表现一个儿童玩的皮球在石子路上滚转，用以象征女主人公的流浪生活。

在《狂热》这部影片里，平民社会的描写代替了对心理和社交生活的描写。影片叙述马赛一家小旅店的女主人，在上陆投宿的水手们中间发现了自己从前的情人；一场争吵由此爆发，结果造成凶杀。这部影片在展示人物及剧情上可说是一种新的风格的范例，这种风格并不是一种专门注重华美形式的毫无意义的风格，而是一种既具体而又直接、真实、符合于内容、并由内容来决定的风格。德吕克所以属于法国电影的伟大自然主义传统，就是因为他具有这种风格，而不是由于他所选择的剧情环境。他的这种倾向，从他始终想在画面里把人物同背景和剧情结合起来一点上，也可以看出。在《狂热》这部影片里，德吕克虽然没有采用卢米埃尔的摄影方法，但却发明了一种使远景与近景同样清楚的方法，这种方法有人常认为是奥逊·威尔斯、格里格·托朗或威廉·惠勒所发明，实际却应该归功于德吕克。

影片《狂热》赋予各种人物以恰如其分的性格，使海港景色具有丰富

的诗意，并且还利用了追叙的笔法。德吕克的这种表现方法有一部分是从英斯学来的，但他把英斯的经验融会改进，使其达到更完美的地步。另一方面，格里菲斯的影片《被摧残的花朵》给予德吕克的影响却没有产生良好的效果，那些泥塑的佛像、银白色的玫瑰花，以及那个化妆得很坏的东方妇女，使这部影片第二部分的优美感大为减色。

《狂热》一片摄制费用虽然很少，却是一部成功的作品。可是它的作者以后却未能实践他的诺言。他和穆西纳克曾创办了一个独立而富于斗争性的影评期刊，名叫《电影杂志》，后因资金困难不得不停止出版。他在拍摄了最后一部作品《洪水》以后，就溘然长逝，享年才 32 岁。他留给后世很多有关影评方面的著作，但在电影作品方面，可以说他还没有完成序言，就告死去，这对电影界来说，实是一莫大的损失。

德吕克过去的合作者谢尔曼·杜拉克，是在发展“电影俱乐部”的运动中开始她的工作的，她很久没有产生人们期望于她的重要作用。她对一切新的倾向都非常敏感，往往将一些刚获得的东西又立刻放弃掉，这种动摇不定的个性，时常和她导演的一些影片不相适合。《纸烟》、《无情的美人》和《太阳的死亡》这几部影片含有一些很优美的片段，这在她为生活而不得不摄制的一些影片中是很少见的。她最杰出的作品是《微笑的伯戴夫人》。这部影片系杜拉克根据安德烈·奥佩的戏剧改编，叙述一个女人不被她那位讨厌的丈夫所了解，因此想谋杀他的故事。在舞台上，这出戏并不是在用来作为一种对位法的对话中展开的，而是在无声中展开的。谢尔曼·杜拉克在这出戏中找到了一个和她的性格与感觉相适合的主题。这部作品和影片《圣苏尔维斯特之夜》虽没有相互的影响，但两者的主题确有相同之处。谢尔曼·杜拉克在这部影片里用了不同于“室内剧”的一些手法。她不喜欢用象征的东西，而喜欢用比喻的手法。例如当她表现那个妻子弹奏德彪西的曲子时，影片就出现了水面波动的镜头。这部作品更重要的是它表现了作者那种独有的朴素和不落俗套的风格。谢尔曼·杜拉克在开辟了电影方面对心理的和内心的描写的道路以后，就不再使用这种手法，不久便转到先锋派的新方向上去了。

让·爱浦斯坦原是一位散文作家和哲学家，他曾在德吕克主办的《电影杂志》上发表他最早的电影论文，在这些论文中，他用一种抒情的笔调对“第七艺术”大事颂扬。

他第一次导演的影片是与让·伯诺瓦·勒维合制的纪录片《巴斯德传》。这部由官方出资摄制的影片虽使这两位作者受到很多限制，但仍具有不少的优点，某些片段并具有抽象电影的那种造型精确性。

让·伯诺瓦·勒维是我们以前谈到的律师伯诺瓦·勒维的侄子，他以后主要从事摄制教育片的工作。

爱浦斯坦在摄制了在蒙太奇方面很杰出的《红色的旅店》以后，又导演了《忠诚的心》。在这部影片里，唯美主义的手法和自然主义的古典主题紧密地结合在一起。影片的主题表现一个流氓少年（范·达埃尔饰）和一个诚实的工人（马笃饰）争夺一个女子（琪娜·马纳斯饰）。描写节日市场的镜头是这部影片最精彩的段落，也可以说是象一首诗篇。爱浦斯坦把冈斯的快速蒙太奇应用于其他造型元素上，他在表现旋转木马、铜管乐器的协奏和教堂大风琴朴素动人的音乐上，使观众为之神往。

这一首次的成功使人们对爱浦斯坦寄予很大的希望，然而这一希望以

后却并未实现。

《美丽的尼维尔内斯河》虽然被称为一部自然主义的影片，可是这种自然主义却是属于阿尔封斯·都德的自然主义。但爱浦斯坦至少在这部影片里找到了一个美丽的主题，即模仿瑞典电影表现运河和驳船的主题。《招贴广告》这部具有文学气味的闹剧片，却遭到了失败；但它的失败比他以后的影片《双重恋爱》、根据报章小说摄制的《罗培·马盖尔》，以及由于莫兹龙辛的演出而使集市浪漫主义色彩过浓的《莫哥尔的狮子》要轻些。

有人认为爱浦斯坦已放弃他的探索，落入生意经的俗套。但在他以后为某些特殊影院的观众所摄制的一些影片里，又回到了某种先锋派的作风。

《六与十一之半》、《三面镜》、特别是《厄舍古厦的倒塌》，就是这种性质的影片。但他的美学，到了 1925 年已经落后于时代。当时主观主义与表现主义已被撇弃，代之而起的是抽象主义、达达主义或超现实主义。爱浦斯坦在感到这种落后以后就转向纪录片一途，在布列塔尼省摄制了《莫尔旺山脉》和《最后的土地》两部纪录片。

在德吕克死后几年，莱皮埃在《金钱》这部影片上所犯的错误的地方，也就是 1920 年许多很有希望的导演所犯的错误的地方。在这部影片里，由于他轻视主题，结果造成了对左拉和法国电影中经常存在的自然主义传统的轻视。他把原来用当时服装来表现的故事情节弄成现代的情节，把原来小说中最精彩的部分，即对金融市场的描写，完全改变了面貌。在他这部影片里，证券交易所不是各种有价证券（包括影片公司的股票在内）进行交易的场所，而成为一种单纯供造型娱乐的工具。《最卑贱的人》曾用移动摄影机的方法来代替快速蒙太奇、卡里加里主义和形象变形等方法。莱皮埃则利用法国技术上的一个新发明，即以—种无需摄影师手摇就能自动摄影的“轻便式”摄影机来代替茂瑙装在轨道上的摄影车。这种摄影机能仰拍证券交易所的台阶，也可以在圆周形的大厅内旋转摄影，还可以悬挂在一根缆索上，俯拍聚集在标价台周围的证券投机商人。观众虽能从这种摄影方法获得科学影片中那种细胞的造型美或是抽象影片中各种活动体的造型美，但是这样的镜头却丧失了它们社会的或人的意义。被轻视的主题被简化到象一部浮华剧，它的庸俗平凡终于使这部没有中心思想的作品归于失败。

指《卡里加里博士》—片的表现方式。——译者。

—种描写上层社会社交生活的戏剧。——译者。

在莱皮埃之前，阿贝尔·冈斯在他导演的影片《拿破仑传》中，也受到“轻便式”摄影机技术的诱惑。正象莱皮埃过去在影片《黄金国》里所表现的从“画家的视点”看—幅模糊的画那样，冈斯为了要获得“正在奔驰中的马的视点”，把摄影机放在—匹没有人骑的马背上来拍摄；他还把摄影机绑在—个高音歌手的胸前，以便把歌手所看到的国民会议议员们倾听马赛曲的情景纪录下来。此外，在表现 13 岁的拿破仑在打雪仗的游戏中的军事天才时，冈斯为了要获得“雪球的视点”，据说曾经命令将“轻便式”摄影机抛过摄影场上空来拍摄。公司老板们对于这种拍摄办法颇为担心，曾在空中挂起—面网，以免摄影机掉在地上摔碎。但阿贝尔·冈斯却提出了抗议，他说：“诸位先生，雪球本身就是要被摔碎的。……”结果摄影机果然摔碎了。……经常被引用的这段趣闻，很难令人相信是事实。但冈斯在拍摄围攻土伦的场面时，的确曾用过这样的方法：他把小型摄影机装在足球里，让它象—颗炮弹似的抛射出去。在拍科西嘉岛的景象时，他曾经将海底摄影用的

摄影机从断崖上投进海里去。

摄制《拿破仑传》所需的费用非常庞大。1500 万法郎的资金是从法国、德国和美国筹措来的。摄影工作足足进行了四年。拍好的胶片长达 1.5 万米，因放映时间的限制，结果被压缩到 0.5 万米。但这部影片只拍到拿破仑出征意大利为止。换句话说，影片所表现出来的只不过是一部未完成的巨大作品的序幕而已。故事的结尾部分——“圣赫勒拿岛”——以后由鲁普·皮克根据阿贝尔·冈斯的剧本在柏林摄成。

《拿破仑传》这部影片很零乱地堆集着一些预示性和象征性的镜头。例如，张着翅膀在天空飞翔和被关在笼里的兀鹰；小学生的笔记本封面上写着“圣赫勒拿岛”这样的字样；三色旗被当作船帆在暴风雨中飘扬，达米亚扮演路德所雕刻的马赛女人等等。

影片把革命的士兵描绘成为野蛮人或者傻子；而还是一个孩子或未成年的拿破仑却被表现为一个超人，一个神。这位导演被他的英雄所同化，曾对他的演员作了下面这样夸张的指示：“这部影片将把你们从历史的巨门带进艺术之宫。……因此，必须从你们身上体现出共和国第二年的革命士兵们的狂热和力量来。”

法国拿破仑时代的雕刻家。——译者。

这种夸张的说法也许使人觉得可笑，可是它说得极其诚恳，因此给人以极大的信心。

即使最有名的演员们也愿意扮演最普通的角色，优秀的美工师和摄影师都赶来听从这位导演的召唤，他的所有助手都是一些老练的导演。在必要时，人们变革了技术，制造了一些从未见过的摄影机和镜头。为了将《拿破仑传》这部影片中某些部分扩大到象壁画那样大小来放映，他还在宽银幕电影出现之前的三十年，就用了一种三面银幕来打破白色长方形银幕的单调感。

这些丰富的技巧增进了这部影片的价值。但这种巨大的努力却没有得到很多收获。

革新的方法事实上不能广泛应用，有时还因过分滥用，结果反而起了破坏的作用。影片《拿破仑传》有些象巴塞罗那的大教堂被一位疯疯癫癫的建筑师安上了一个现代式的拱门一样。冈斯企图建立的大教堂，由于他的奢望过大，尤其是因为缺乏正确的历史观点，结果遭到失败。他虽然读了很多书，但没有能够很好地加以消化，以致把拿破仑表现得象一个先知，使人感到这位英雄是在极其错综复杂的时代环境中，按照自己的预见来办事似的。这部影片可以说是热情地实现了格里菲斯在 1915 年及法国印象派在 1920 年的梦想。它为电影表现开辟了新的至今未被人探索过的道路。

冈斯在拍了《拿破仑传》以后，又拍了一部叫作《世界的末日》的影片。他并在这部影片里扮演主角。从当时拍下来的一张很滑稽的工作照片里可以看到这位扮演基督的导演，头上戴着荆棘冠，肋下带着血迹和创伤，眯着眼睛正在瞄准摄影机。这部计划庞大的影片曾经用了好几年工夫和很大的一笔资金来拍摄，但由于中途出现了有声电影，结果停拍。后来上映的这部影片是一部未完成的、许多地方被剪掉的影片。从此以后，冈斯又回到拍摄小型影片的老路，而且所摄的几乎全是商业性的影片。

《拿破仑传》一片的明显过火作法和《金钱》一片的失败结束了从 1920 年以来法国电影界所进行的尝试。尽管在这方面使了很大力气，费了很多脑

筋，但成绩却很微小。

美国、瑞典、德国各电影派别在这一时期内都曾真实地创造过一些人物。无论当时的观众也好，或者今天的观众也好，都会感到：舞女西比拉、司机西西夫、《流浪女》里的女主人公、《忠诚的心》里或《微笑的伯戴夫人》里的三个主角，所有这些人物的赶不上影片《生死恋》里的逃亡者、《卡里加里博士》里的医生、《最卑贱的人》里的司阍、《被摧残的花朵》里的小姑娘以及里奥·杰姆、查禄这些人物的来得生动，甚至还赶不上不夸张的小丑辟克拉特、博西特隆那样富有生命力。反之，铁路、火车头、破屋、节日的市集，这些布景倒比人物更为生动。印象派抛弃了人面追求造型；他们过分崇拜外国成功的名片而忽略了本国的电影传统。因此，他们不能给广大观众提供和梅里爱的魔术世界，穿黑色紧身衣的芳托马斯或麦克斯·林戴演出的带有讽刺性的温文尔雅的绅士相媲美的人物。

看出这些错误并与之进行斗争的德吕克如果多活几年的话，也许能够防止这一学派最后走上拍摄商业性电影的道路。但他的努力还是需要有一些制片人支持的，而事实上当时除了高蒙曾在很短时期内予以支持以外，德吕克这种努力都不曾得到援助。当时导演们之不重视主题，也是由于环境逼迫的缘故；他们只能在老板们为商业打算而摄制的影片中暗地加入一些革新。而瑞典派和德国派却没有遇到如此坚强的障碍与束缚。

表现主义派的那面歪曲形象的镜子曾反映过德国的现实生活。而法国的“印象派”则好象是在摇动一个很美丽的万花筒。除了几个群众生活的镜头——也只限于表现破屋或节日市集——以外，我很难从这一学派所拍的一些较好的影片中看到当时法国的情况，甚至连比喻式的反映也看不到。

人们如果要想从这些影片中看出这个战胜然而力量被削弱的国家（那里比欧洲任何地方都容易生活，而艺术家们的个人主义色彩也极显明），那的确是要花一番很大的脑筋的。

1920年的法国学派，在国际上影响很少。我们的电影主要是因《狼的奇迹》、《亚特兰梯德》、《皇家的紫罗兰》、《拿破仑传》这些场面浩大的影片而在国外为人所知的。但此时法国电影似乎又退回到一些寓言或过去光荣的历史回忆当中。因此随着我们电影工业的迅速衰落，电影艺术也呈现出萎靡不振的现象。

作为一种学派来说，法国电影此时已经不再有什么发展前途，顶多只不过是偶然出现几部比较成功的作品和几个极个别的人物而已。尤其是继承德吕克之后的新一代，整天关在实验室里从事新电影的试验，这样就越发脱离了观众。可是此时法国一些年轻的电影工作者却通过先锋派的奇特作法，走上了一条以后使法国电影获得复兴的道路。

1925年以后，法国电影在印象派之外，还拥有两个极富于个性的导演，那就是雅克·费戴尔和雷内·克莱尔。

雅克·费戴尔在1914年以前是从做演员开始他的电影生涯的。他在导演商业性的影片以前，已经是一个剧作家和副导演。但他的声誉却是从摄制皮埃尔·伯诺瓦的小说《亚特兰梯德》获得成功而开始的。这部影片由路易·奥培尔出资摄制，他当时在报纸上曾经发表过这样一段话：“电影事业很简单，只要一个抽屉收钱，另一个抽屉支出就可以了。”这位制片人想得制一部比意大利影片《你往何处去》更好的影片，因为他曾从这部自意大利输入的影片上面赚了一大笔钱。这样，《亚特兰梯德》就在庞大的布景和富有魅力的

战前女明星斯塔夏·纳比埃科夫斯卡的演出下摄制出来了。先锋派的观众对这部结构很平凡的作品很表轻视，但德吕克却从片中撒哈拉沙漠所扮演的“角色”上，看到瑞典电影经验的聪明应用。他曾经这样写道：“在影片《亚特兰梯德》中有一个伟大的演员，那就是撒哈拉沙漠。”但德吕克并不因此就认为费戴尔是属于他所创立的学派。人们从费戴尔以后导演的影片《克兰格比尔》中可以看到某些美学特技摄影，从《孩儿面》中可以看到拍摄得很美丽的画面，而从《幻象》中则可看到他的结构巧妙的剧情。但是，这位谦虚而拒绝空洞的理论的导演，他的价值一直要到《梯丽莎·拉更》一片出现以后，才被人们所承认。

费戴尔在 1922—1926 年间导演的影片所表现出来的现实主义，在当时专门追求风格的年代里，并没有引起人们的注意。从表面上来看，他好象是在模仿那些被人忽视了的战前电影大师们的作法，实际上，他的成就却远超过这些大师的理论。他根据阿纳托尔·法朗士的小说改编的影片《克兰格比尔》，真正可取之处并不是法庭开审的那场戏中把某些见证人表现得很伟大，而把另一些见证人表现得很卑小这一处理手法上。人们经常引用这场戏来赞美这部影片，可是对于他杰出地描写巴黎的贫民区，以及法国喜剧院演员摩里思·德·费洛第所扮演的具有鲜明性格的那个菜贩，却从来没有提到过。这部影片的主题和演员使人们认为费戴尔是继承了艺术影片公司的遗风。其实在这部影片中，他所着重的乃是表现主人公的心理和社会的真实情况，及对主人公所处环境的描写和叙述。这些特点，在这部被格里菲斯推崇为杰作的影片里，表现得非常突出。

费戴尔自己所喜欢的却不是这部影片，而是《幻象》一片，原因无疑是因为后一部影片中激情占着主导地位。他从这部影片开始，第一次采用了剧本的作者朱尔·罗曼从意大利人皮兰德娄那里借用来一个主题，即“人们所爱的是幻想的女人，而不是实际的女人”，更广泛地说，即“人们不知不觉地歪曲他们所见的景象”。这部影片的剧本，虽然具有这种对人物个性进行巧妙分析的特点，可是却带着矫揉造作、过多文学韵味和夸张的缺点。这些缺点，在今天看起来，与其说对这部影片的真实性起着促进的作用，倒不如说起了破坏的作用。

《格里毕希》一片也被过多的伤感所充塞，《卡门》一片则被拉盖尔·梅莱尔这位徒有其名的电影明星弄成了一部浮夸而毫无热情的作品，但《孩儿面》一片却至今仍予人以激动的感觉。

在《黛莱丝·拉甘》一片中，费戴尔又回到他以前的艺术来源，也就是回到法国电影的传统，即左拉的自然主义。这部影片是在柏林由德国的几个布景设计师、一个摄影师和一些演员参加下摄成的。由于这些原因，有人认为这部影片应属于德国的电影传统，而不属于法国的电影传统。布景在这部作品中占着很突出的地位，例如，巴黎一条十字路上的那座大玻璃钟；店铺的后间，那里住着两个犯罪的情人，受一个瘫痪的母亲的沉默的谴责——这些都象德国“室内剧”中用过的手法。但左拉在利用一个经常出现的背景，使其成为故事的主导动机方面，要比“室内剧”高明得多。《亚特兰梯德》里面的沙漠、《克兰格比尔》里的街道，都是利用瑞典或美国电影的经验拍摄的，在时间上早于德国“室内剧”的手法。此外，德国“室内剧”所注意的是一些象征性的道具，而不是《黛莱丝·拉甘》里那种表示社会情况的布景。费戴尔从德国获得的帮助，主要是他能够在设备优良的摄影棚里建

立起布景，而这些景致以前他却只能在户外拍摄。

左拉这部小说很适于改编成一部无声影片（尼诺·马尔托格里奥前此已把它拍成一部杰出影片），因为故事情节主要是在沉默的气氛中表现出来的，例如那个对丈夫不满意的妻子的沉默，怀着复仇心情的母亲的沉默，变成仇敌的同谋者的沉默……等等。费戴尔在摄制这部小说时，发现了 he 后来在总结自己经验和创作方法的法则中所提到的头两个要素，这法则就是“首先是造成一种气氛和环境，其次是力求接近于报章小说的比较粗糙的故事情节，最后才是细致而准确的演出”。

琪娜·马纳斯淫荡的面孔，在这部——按照左拉说法——“被情欲的命运所左右”的故事中，占着极突出的地位。雅娜—玛丽·洛朗扮演的老母可称惟妙惟肖，反之，扮演丈夫和情人的两个德国主要演员，却表演得过于夸张。

费戴尔以后在巴黎导演了一部根据弗莱尔和克鲁瓦塞共同创作的通俗笑剧改编的影片，名叫《新的老爷们》，描写一个工会的书记当上了部长，结果变成了资产阶级。极左派在这部富于正义感的影片里看到了对他们所欲谴责的背叛行为的讽刺。可是检查机关却在这部影片中发现了一种对议会制度的危险攻击，因为影片在描写一个议员做梦的情节中，曾表现波旁宫中挤满了大批穿着短裤衩的舞女的场面。这部影片被禁止放映，几个月以后，当检查机关终于批准上映时，费戴尔已经离开法国到好莱坞去了。这部影片含有一些成功的镜头，例如，对巴黎歌剧院的尖锐讽刺，以及表现头戴大礼帽迈着正步走的官员们替落成的工人宿舍揭幕的滑稽场面等等。

我们如果把这些片断的镜头看作是受到雷内·克莱尔的影响，这就忘记了一个事实，即《新的老爷们》这部影片摄制的时间是在克莱尔的《百万法郎》和《自由属于我们》之前（他的《意大利草帽》一片却是在《新的老爷们》之前拍摄的）。费戴尔和克莱尔两人作品的类似，并不是由于彼此相互的影响，而是因为有一个共同的来源，即通俗笑剧。这种通俗笑剧通过拉比什的创作，使克莱尔摄制了两部最初的极成功的影片，即《意大利草帽》和《两个胆小鬼》。这两部影片虽是无声电影，可是因为和作者的初期有声影片很接近，所以我们将留待以后来叙述。

如果把费戴尔、雷内·克莱尔的影片以及阿贝尔·冈斯的影片《拿破仑传》撇开不谈，那么，在法国无声电影的末期，除了先锋派的影片以外，几乎可说没有别的作品。

除了先锋派以外，具有独特个性的导演还有基尔沙诺夫。他的杰作《梅尼尔蒙当》，是在费戴尔以后、雷诺阿和克莱尔以前拍摄的，它是描写巴黎贫民区生活的优秀影片之一。娜梯亚·西比尔斯卡亚在这部平民剧里表演得非常出色。

亨利·费斯古尔的成就至今尚不大为人所知。这位谦虚的导演在他改编的影片《悲惨世界》和《基督山伯爵》里显示了他丰富的艺术才能和智慧，如布景的现实感，不歪曲原作的忠实精神，都是他的突出优点……。

当一些大电影院已经开始放映有声片的时候，法国一个杂志上有位专栏作家曾对无声电影作了总结，并表示了如下的希望：“1929年上映的影片只有52部……法国电影已经呈现出颇堪忧虑的衰退征兆。它在一星期中只有几天为小电影院摄制一些小影片。

生产分散和缺乏果断成了我们的特征……但是新的人物却已经出现，

他们把分散的力量又重新集拢到一起。根据两种不同的方法建立起来的两个托拉斯，很值得我们今后的注意，这就是‘百代—纳当故事片公司’和‘高蒙—奥培尔—法兰柯影片公司’。它们将掌握整个市场……”

见约舍·盖尔曼发表于1930年1月号《电影世界》上的论文。——译者。

实际上法国影片生产的分散，只是一种表面的现象。垄断组织的衰落才是法国影片生产衰退的主要原因。但这些垄断组织的过去却保证了它们以后的发展。

## 第十章 苏联电影的勃兴

俄国制片人商德朗科夫自1908年开始生产影片，他根据冈察洛夫写的电影剧本拍了一部由洛马斯可夫导演的影片《斯捷潘·拉辛》。以后他又摄制了一系列的影片，这些影片开始时是从历史和人民生活中吸取题材，后来则从俄罗斯文学作品中吸取题材。当时法国在俄国的金融地位非常牢固，所以百代对这个年轻的新生意争者并不放在心上。

丹麦电影对俄国影片的生产有明显的影响。在俄国，人们直接采用了北欧影片公司的题材（如《九个手指》、《四个魔鬼》等），同时又满足于拍摄一些阴森可怕的虚无主义的影片，如《死神的钉子》、《雪橇》、《悲惨的赌注》及《厌世者俱乐部》等。

伊万·莫兹尤辛和维拉·柯洛德娜娅不久就成为主演这类影片的一对理想的角色。

俄国电影的另一趋向是表现本国的传统和文化。这些影片大都取材于俄国的历史和普希金、果戈理、托尔斯泰、陀思妥也夫斯基、莱蒙托夫等人最著名的作品。恰尔迪宁、库茨涅佐夫和汉森是制作这种文艺片的先驱者，同时自1912年开始电影导演工作的布景师基奥·鲍艾尔则趋向于摄制浮华剧和侦探故事片，在影片中表现出一种浓厚的独创个性。另一方面，普洛塔占诺夫也通过一些文学杰作的改编，使俄国电影获得长足的进步。

1914年的大战使法国对俄国的控制放松，外国影片输入俄国中断，俄国影片产量大为增加，并产生了象伊万·莫兹尤辛那样有名的演员。艺术水平在符合商业要求的条件下不断提高。当时人们对影片的形式极其注意，特别爱好浮华剧和侦探故事，悲观主义的、阴森可怕的和颓废的题材，这时期最杰出的电影导演是作品很多而具有优美风格的基奥·鲍艾尔（曾摄制《为他人而生活》一片），他曾给俄国电影带来了希望，不幸这一希望由于他的突然故世而未获实现。

1917年二月革命以后，莫兹尤辛在普洛塔占诺夫导演的影片《检查官安德烈·柯楚科夫》中曾扮演一个反对沙皇制度的角色。但到十月，布尔什维克党取得政权以后，电影事业曾一度衰落。国内战争使阶级斗争更加尖锐。大电影院的老板们关闭掉他们的影院，宣布罢业。有些制片人投靠了白卫军，以后又和他们的导演、演员及技师一起，流亡到国外去。

流亡国外者的主要集团是在巴黎，以制片人叶尔莫里埃夫为中心，聚



集了伏尔柯夫、托尔扬斯基、斯达列维奇、普洛塔占诺夫、娜塔丽·李森科、柯林以及伊万·莫兹尤辛等人。这个集团给巴黎带来了一种激烈夸张的风格，表现在伏尔柯夫导演的几部影片（如《神秘之家》、《烈火》、《喀安》或《混乱与天才》等片）中，这些影片都是由动作强烈而过火的莫兹尤辛主演的。由于失去了本国土壤，这些流亡者所经营的电影事业很快就告枯萎。普洛塔占诺夫又回到了苏联。托尔扬斯基和伏尔柯夫则转而拍摄一些豪华浮夸的国际性故事片（如《卡萨诺瓦》、《天方夜谭》），另一方面，原来的叶尔莫里埃夫影片公司则改组为阿尔巴特罗斯公司，由亚历山大·卡曼卡领导，成为一个专门摄制费戴尔及雷内·克莱尔的优秀无声影片的机构。至于那些单独流亡到柏林或好莱坞的导演和演员则被德国或美国的电影所同化，没有带给他们的影片什么特性。

苏联电影诞生于 1919 年 8 月 27 日，这一天列宁签署了一项法令，将旧俄的电影企业收归国有。

苏联电影在开始时曾遭遇到严重的物质困难。有外国支持的白卫军曾得到暂时的胜利，他们每天都在宣称：“布尔什维克已面临末日”。战争破坏了国民经济，使苏维埃电影工作者缺乏电力和胶卷，甚至缺乏足够的粮食。电影导演人数大为减少，只剩下加尔金、查尔迪宁、比列斯基阿尼、柴可夫斯基等人，从事制片工作。在前线则有库里肖夫、吉加·维尔托夫和基赛拍摄新闻纪录片。

但就在内战极端困难的情况下，苏联的导演也曾摄制了几部故事片。库里肖夫首先拍摄了《普雷特工程师的计划》一片；诗人马雅可夫斯基编写和演出了影片《不是为金钱而生》和《小姐与无赖》。而热里雅布日斯基所导演、由演员莫斯科文主演的《包里库什卡》一片则是此时期第一部获得显著成功的作品。

1922 年和平恢复以后，国民经济开始重建。列宁发出了这样的号召：“在所有的艺术中电影对于我们是最重要的。”这一号召立即成为行动的纲领。制片厂开始恢复生产。

战前的技术家和艺术家又重新聚集在一起。在他们的共同努力之下，完成了一部巨大的作品《阿艾里塔》，这部影片由普洛塔占诺夫导演，在“构成主义”式的奇特布景中拍成。但未来的苏联电影已在一些由政府支持的、青年人组成的先锋派团体中逐渐形成，其中有库里肖夫的“实验工作室”，柯静采夫、特拉乌别尔格、尤特凯维奇、格拉西莫夫组织的“奇异演员养成所”和吉加·维尔托夫组织的、最早出现的“电影眼睛派”。

吉加·维尔托夫在 1916 年作为未来派的音乐家时曾创立了一个“听觉实验室”，把留声机录下来的声响加以剪辑，创作出一种无乐谱的“具体音乐”。1918 年，维尔托夫成为苏维埃最早新闻纪录片《电影新闻周报》的编辑和剪辑师。随后他通过新闻片的剪辑，制作了最早的历史长片《内战史》，还导演了几部纪录片，创办了一种不定期发行的杂志片，采用《真理报》的报名，起名为《电影真理报》。

从 1920 年起，这位理论家就宣传“电影眼睛”的优越性。他把场面调度、电影剧本、演员、摄影棚等称之为资产阶级的发明物，统统加以排斥，而主张只用“实况拍摄”的方法，即拍摄纪录片或新闻片的方法。1923 年后，维尔托夫和他的兄弟——摄影师米哈依·考夫曼一起鼓吹用不为被摄者所觉察的方法拍摄“生活即景”。在“电影眼睛派”看来，电影艺术只存在

于解说词（通过片内字幕）与蒙太奇之中。电影创作者的个性表现在纪录资料的选择、并列、新的时间空间的创造，以及作为理论家的维尔托夫想从中建立科学法则的一切创作方法。

这种显然过偏的理论，首先在苏联、以后在全世界产生了很大的影响。它促使人们注意蒙太奇的重要性，必须把人在其社会环境和他的生活中拍下来；它给予纪录电影以极大的推动，并为电影创造了一些新的样式。

但这种理论在实践上却遇到一些不能克服的困难。人们的眼睛可以经常没有多大困难地“抓住生活的即景”，可是摄影机却是一种笨拙的机器，需要严格的照明条件，因此拍下来的景物很可能使人失望。维尔托夫和他的兄弟考夫曼，固然能够不很困难地拍摄一些常见的实况，如各种典礼、演说、集会、游行示威、运动会等等；或者某些个别的情况，如一些儿童们聚精会神地看戏而不注意摄影师的情景。可是当他们想表现情感甚或劳动时，摄影机就不可能发挥人的眼睛的作用。例如，为了要把一家人在墓前哭泣的情形拍成影片，那就需要躲在树林里用拍摄野兽片所用的那种望远镜镜头来拍摄。而这种技术的运用范围却必然有限。要想真正实现所谓“电影的眼睛”，势必需要发明一种和人的眼睛一样敏感、灵活的摄影机的眼睛（和耳朵）。这种预想到1960年在人们称为“真实电影”中才变成现实。但“真实电影”这个名词在1940年前并未被维尔托夫用来表示一种理论的意义。

尽管有这样一些限制和过偏的情形，维尔托夫仍摄制了一些具有重要意义影片，如《一片面包的故事》、《列宁逝世一周年》、《前进吧，苏维埃！》、《在世界六分之一的土地上》、《带摄影机的人》、《顿巴斯交响曲》等影片。他在有声电影初期还完成了一部杰作《关于列宁的三支歌曲》。

维尔托夫的直接的门生并不多，但在另一方面，旧的新闻片自此却成为一种新的影片样式的资料。女剪辑家爱斯特尔·舒伯从浩瀚的电影资料馆中找出旧俄时代或革命时代的新闻片，根据这些材料制成了几部最早的蒙太奇影片，如《尼古拉二世的俄罗斯与列夫·托尔斯泰》、《罗曼诺夫王朝的灭亡》、《伟大的前程》、《今天》、《苏维埃国家》等。她用这种办法，把过去100个摄影师偶然拍摄下来的纪录实况的影片变成了一种艺术和历史。维尔托夫的工作，给1940年后试图根据“活的资料”编写历史的新影片样式，开辟了道路。

“奇异演员养成所”和“电影眼睛派”恰恰相反，它不仅不排斥舞台上的手法，而且还采用了市集表演、马戏团和游艺场中最强烈、最夸张的演技。同时它还将各种特技摄影运用到电影方面。柯静采夫和特拉乌别尔格曾以丑角登场的方式，导演了《十月党事件》——这是一部直接受先锋派戏剧影响的影片。

如《在苏联的二十四小时战斗》、英国影片《沙漠的胜利》、美国系列影片《我们为何而战》、美英合拍的影片《真正的光荣》等。

库里肖夫在他的“实验工作室”里特别为银幕培养了一些“活的模特儿”，即那些能以最富于表现力的方法为故事片服务的演员。库里肖夫同他的对立者维尔托夫一样，也强调蒙太奇的创造作用，并用一个著名的实验（过去被认为是他的门生普多夫金所作）来显示这种作用。

他从一部旧片中特意选出莫兹尤辛的一个毫无表情的特写镜头，把这一镜头和另外一些影片中表现一只汤碗、一口棺材以及一个孩子的镜头联结在一起。当这些镜头在不知底细的观众面前放映时，正如普多夫金所说的那

样，他们对莫兹尤辛所表演出来的饥饿、悲痛或父爱的艺术，不禁为之神往。

库里肖夫在拍摄第一部苏联新学派的影片《西方先生在布尔什维克国家里的奇遇》里，运用了他这一理论。他在《遵守法律》中给予物体一种几乎和演员同样重要的地位。

这种作法虽很可能是从“室内剧”得到的启发，但他和“室内剧”不同，很少给予各种物体以象征的意义。他的演员不是象物体那样保持着静的姿态，而是做出夸张的、省略的、做作的动作，和表现主义派的演技很相接近。

库里肖夫的朋友马雅可夫斯基，曾在他主编的先锋派杂志《列夫》上发表年轻的戏剧导演爱森斯坦的一篇文章，这位导演在文中宣布了一个新的方法，即“杂耍蒙太奇”。

爱森斯坦原来是学习技术的，以后想当一名画家。他参加红军后，在军队里担任绘制宣传画的工作，以后又从事布景的设计，最后成为一个戏剧导演。他为“无产阶级文化剧院”导演的奥斯特洛夫斯基的一部戏剧中，在梅耶荷德的影响下，产生了他的“杂耍蒙太奇”的概念。采用“杂耍”这个名词是含有一种哲学的意义的，即指给予观众的一种强烈感觉而言。而“蒙太奇”则是把在时间和空间里随意摄下来的一些“杂耍”结合在一起。例如在奥斯特洛夫斯基那部极具古典风味的风俗喜剧《一个聪明人》中，原有表现小丑、卖艺人和走绳索者的场面，爱森斯坦在这些场面中插进了一部短片，名叫《格鲁莫夫的日记》。这部短片原应由维尔托夫来导演，但他迟迟未实践他的诺言，因此临时由爱森斯坦来担任导演。此后不久，爱森斯坦导演了他第一部长片《罢工》，在这部影片里他运用了杂耍蒙太奇的理论，把帝俄统治下屠杀工人的镜头和从屠宰场拍来的屠宰动物的镜头联系在一起，使之交替出现。

按“杂耍”(Attractions)在原文含有吸引力的意义。——译者。

《罢工》一片虽然故事情节很混乱，可是它却很引人注目。苏联政府想纪念1905年的革命，将摄制影片的工作交给这位年仅25岁的新起的导演来担任，把他和当时老练的导演拉佐姆尼、维斯考夫斯基、柴可夫斯基等人一样看待。

《战舰波将金号》一片，是在敖德萨用几个星期的时间、由几个演员及敖德萨的市民和红海军的参加下摄成的。爱森斯坦在这部影片里，按照十月革命后“无产阶级文化剧院”所创始的表现“群众哑剧”的方法，使广大人民参加了这一伟大历史剧的演出，人数达一万人之多。

《战舰波将金号》在某种程度上，可以说是一部“重现实况”的影片，和阿尔弗莱德·柯林斯、齐卡、农居埃在二十年前拍摄影片的方法很相近似。爱森斯坦在这部影片中放弃使用他的“杂耍蒙太奇”。但在维尔托夫和先锋派文学的理论的影响下，他拒绝使用摄影场、化妆、布景，甚至演员。在这部影片里只有群众是唯一的主人公，演员只不过是一种“能干的临时角色”，对革命的领袖也只表现一些简短的侧面形象。

把群众作为主人公的作法原易造成剧情的混乱，但严格地根据历史的时间顺序、叙述故事非常清楚的剧本，却创造了两个很有连贯性的集体人物，即波将金号战舰和敖德萨城。

剧情是从这两个集体人物的对话和联系中展开的。

《战舰波将金号》最紧张的镜头是那个在石阶上射击的有名插曲。这

个插曲的成功颇得力于严密紧张的画面剪辑，这些画面是由在当时堪称最杰出的摄影师基赛巧妙地设计和拍摄下来的。这一精美的片断可以说是代表爱森斯坦风格的最好例子，因为他把先锋派文学与戏剧的理论和维尔托夫及库里肖夫的理论结合在一起，并且又以他独有的天才改变了这些理论。群众的个性是通过面部的大特写以及对姿态和服装的细节描写表现出来的，而这些细节又是根据一种无与伦比的性格化意识来选定的。“电影的眼睛”摄取了一些即景；“活的模特儿”和马靴、石阶、铁窗、指挥刀、石狮子这些富于表现力的物体交替出现。此外，这个插曲又被一些激烈而悲痛的杂耍镜头，如母亲抱着孩子的尸体、空着的婴儿车孤零零地从石阶上滑下来、铁边夹鼻眼镜下面裂开的流着鲜血的眼睛等，加强了它的气氛。根据上述理论表现出来的这些镜头虽然有些过分和残酷，但它们却被片中俄国人民的革命高潮及爱森斯坦的真诚、激动、怜悯和他对人类的热爱以及对压迫者的愤怒所冲淡，因此显得并不十分刺眼。

《战舰波将金号》一片除在苏联以外，在别的国家，都被检查当局禁止上映；但在一些秘密放映会上，观众对它都表示热烈的赞许。禁映的结果，越发增加了这部被各国电影资料馆争先恐后地加以收藏的杰作的威望。除了卓别林的作品以外，没有一部影片能赶得上这部影片的声音。甚至反布尔什维克的头子戈培尔，在几年以后也不得不对这部作品表示钦佩，命令他所希特勒化的德国电影界给他拍摄一部类似《战舰波将金号》的影片。

《战舰波将金号》的成功，使爱森斯坦从此成为名列前茅的导演。苏联政府供给他一切资金、便利和自由来拍摄《旧与新》一片。他用了四年的时间来摄制这部作品，几次把差不多已经拍好的影片作废，重新再拍，他把拍下的10万米胶卷，剪辑到只剩下2500米。到1927年，他中止了这部影片的制作工作，导演了另一部影片，即描写1917年革命情况的《十月》。

《十月》这部影片的成绩并不十分美满。但片中却有很多优美的镜头，如冬宫的占领、沙皇酒窖的破坏、吊桥的插曲、克伦斯基的逃走等等。爱森斯坦以前的副导演亚力山大洛夫曾参与这部影片的编剧和导演工作，在他的影响下，片中出现了一些出人意料的、有时颇为牵强的幽默。影片故事在原版片中还清楚，但在英语版片中却使人很难看懂，这是因为被发行商重新加以剪辑的缘故。但爱森斯坦“巧妙的蒙太奇”所暗示的隐喻，在这部强有力的作品中有时做得过分勉强。

影片《旧与新》在法国上映时，改名为《总路线》，有很多地方被剪掉。爱森斯坦企图通过这部影片来歌颂当时尚未大规模实现的农业集体化。预测农村生活对于生活在城市里的爱森斯坦说来，原是一件困难的事。在美学上，他所表现的“和谐的蒙太奇”变成了一种纯粹的隐喻，这种隐喻如果不是令人难以理解（例如在乳脂分离器的段落里插进喷泉的镜头），就是显得很幼稚可笑（例如用信管的爆炸来象征公牛的跳跃）。

但这些欠缺并没有妨碍影片《总路线》成为无声电影艺术末期的伟大成功作品之一（因为《战舰波将金号》所具有的那种完美性，在一般杰出的作品中是极少见的）。片中为了分房而被隔成两间的木屋、农民徒劳无益的求雨行列、拖拉机打破了个人的地界、农民看到乳脂分离器而感到惊奇的段落，以及讽刺富农生活的画面，所有这些都是伟大的电影片断。

在这部影片里，群众已让位于几个主人公。爱森斯坦在片中以一个对电影和戏剧毫无经验的农村姑娘玛丽亚·拉普吉娜充当主角。他几乎完全不

用摄影棚或布景。他用不同的方式，继承了路易·卢米埃尔的（和维尔托夫的）作法，即“拍摄真实的自然的景象”。他曾这样规定他的目的：“把生活真实地、赤裸裸地重现出来，并由此揭示生活的社会意义和哲学意义。”影片《总路线》是在《战舰波将金号》纪录式的描写基础上向前发展的一个标志。

从这部影片开始，除了完美的蒙太奇和构图及强烈的“杂耍”镜头之外，爱森斯坦又显示出他比以前更加注重造型，如对主题的反复表现、形式的变化、形象的对位法及广泛隐喻的对位法等等。此外，这部影片也开始着意描写主人公的个性。

爱森斯坦在 30 岁正当声名鼎盛时期，离开本国，前往好莱坞，在那里他遭到了严峻的考验。

爱森斯坦留下普多夫金在苏联，后者当时的名望已几乎和他并驾齐驱。这位做过技师、业余喜剧演员的新兴电影导演，是由库里肖夫培养出来的，他在库里肖夫的指导下，曾做过副导演、剪辑师、编剧和演员。在开始拍了一部喜剧片《棋迷》和一部阐明巴甫洛夫的生理学理论的纪录片《脑的机能》以后，普多夫金导演了他第一部大型影片《母亲》，这部影片是和他的老师库里肖夫的优秀作品《遵守法律》同一年拍摄的，后一影片系根据杰克·伦敦的小说改编，给人一种有力、严峻、粗犷的感觉，使人看了想起格里菲斯和“三角公司”所摄制的那些影片。但普多夫金根据高尔基小说拍摄的影片《母亲》，在改编技巧上却远远超过库里肖夫这部有名的作品。继这部影片以后，普多夫金又接连拍了《圣彼得堡的末日》和《成吉思汗的后代》。后一部影片的剧本是马雅可夫斯基的友人布里克编写的。

这三部杰出影片的剧本都以“思想觉悟”作为共同的主题。《母亲》一片中的母亲、《圣彼得堡的末日》一片中的青年农民、《成吉思汗的后代》一片中的蒙克，都是一些饱受生活折磨、逐渐认识到他们所属阶级的责任的人。普多夫金的影片在内容上是表现社会的影片，但在形式上则是属于心理学的作品，因为它是以一个主人公为中心来描写的。普多夫金和爱森斯坦相反，特别是维尔托夫相反，他必须靠一些杰出的演员来摄制影片。母亲就是由巴拉诺夫斯卡娅扮演的，巴塔洛夫扮演她的儿子，丘维洛夫扮演过农民、士兵，以后在《圣彼得堡的末日》中扮演革命者，英士基诺夫在《成吉思汗的后代》中扮演那个动人的主角。普多夫金自己也具有优秀的演技，他是一位指导演员演技的极伟大的导演，从不允许夸张的演技。

《母亲》和《圣彼得堡的末日》的剧本是普多夫金和扎尔赫依合写的极其细致的作品。剧情发展曾经过详细的思考，和爱森斯坦的无声片故事情节的松散缺乏连贯性（只有《战舰波将金号》是例外）恰成鲜明的对照。普多夫金的剧本还规定了影片的蒙太奇，这种蒙太奇由于它的精密的准确性而格外显得完美。这部用数学似的准确的对位法把两三个主题穿插进去使其交错发展的作品，假如没有对人的爱作为主导思想的话，就很可能变得非常生硬。在这一点上，我们可以引用一下穆西纳克所作的比较，他认为爱森斯坦的影片好象是一种呐喊，而普多夫金的影片则恰如一首很吸引人的抑扬顿挫的歌曲。

在普多夫金作品里，物体在人物旁边，起着重要的作用。在《母亲》一片中，毁坏了的挂钟、宪兵的马靴、建筑物的一角、铁的桥梁、从墙上面望见的梯子、拣来的一堆石子，这些物体都具有超出道具本身范围的作用。

它们的使用有时是模仿库里肖夫的手法。例如，使搜查场面带有节奏感的雨点不断下滴的镜头，就和影片《遵守法律》中用沸腾的水来强调愤怒和谋杀的镜头很相似。正和“室内剧”中的情形相仿，物体具有一种象征的意义。但两者的用法却不一样，德国学派是用物体来象征不可避免的命运，而普多夫金的物体则恰如被政治犯拣来的石子，是作为武器用的。

“室内剧”对心理的描写始终局限在唯一的一个地点，这个地点也是被用来象征不可避免的命运。普多夫金的作品则与此相反，他和格里菲斯一样，几乎经常应用多数地点。他用这种方法将一个典型的（非个别的）情况扩大而成为群众的情况，正如他使用这种方法使一些主题互相交错、并将它们隐喻地结合起来一样。

《母亲》这部影片的结尾部分就是这一风格的最典型的例子。母亲所参加的那个示威运动，使得她的儿子能够从监狱里逃了出来。除了剧情所要求的两个地点——街头和监狱以外，普多夫金还加进了第三个地点，即融化的冰河。春天的来临，象征着囚人将得到解放，冰河的融化，则含有群众开始行动起来的意义。这些比喻虽然用得有些过分，但和爱森斯坦的“杂耍蒙太奇”却完全不同，因为作为比喻的形象既不是和它们所处的时代背离，也不是和它们参与的剧情脱节的。例如影片表现儿子在浮动的冰块上奔跑，就表示他逃脱了警察的追捕。又如那座铁桥一再出现，象征强大武力就要用来镇压游行，它本身就意味着游行的结局，因为这座桥就是通往监狱的；在这里，它已经不只是一种比喻，而是象那城墙的一角或囚人在那里被屠杀的铁栅栏一样，成为剧情发展中的一个要素了。

心理的分析是和影片中的环境——如《母亲》中的郊区、《圣彼得堡的末日》中的交易所和工人区、《成吉思汗的后代》中东方蒙古的奇特风景——密切地结合在一起的。

普多夫金和爱森斯坦一样，也喜好装饰性的形象。例如，圣彼得堡的壮丽或丑陋的铜像和建筑物，在蒙古隆重的佛教仪式中，平行地表现偶像的服装和帝国主义士兵的服装等等。

爱森斯坦和普多夫金之间虽然有某些类似的地方，但这两位伟大的导演根本各不相同，在所有的观点上，他们几乎是完全对立的。

出现在无声电影艺术末期的杜甫仁科，也和他的先辈维尔托夫、爱森斯坦、普多夫金有根本的不同。这位后起的导演生长在乌克兰。这一细节有它的重要性。因为苏维埃联盟是由许多与大俄罗斯民族性格极不相同的共和国组成的。在这些共和国——乌克兰共和国即是其中之一——当时已经有了独立而活跃的电影学派。生长在农民家庭里的杜甫仁科，在成为电影剧作家以前，曾当过小学教员、领事馆职员、报章漫画家和画家。

他最早试拍的影片是一部喜剧片和一部侦探故事片（即《爱的果实》和《外交信差的提包》）。他正式导演的作品《兹文尼郭拉》被爱森斯坦和普多夫金认为是一种“新生力量”的显现。在这部影片里，他以一个秘密的宝藏作为楔子，在壮丽的历史背景中，展示出从古代到现代的几个乌克兰的故事。

《兵工厂》具有更大的统一性。这部影片的故事是由杜甫仁科自己构思出来的（他一直是自己影片的编剧），描写被德军占领的乌克兰情况。影片三个特殊的插曲即铁路覆车的惨剧、罢工的爆发和暴动的失败，为一种新的风格作了开端。

覆车的惨剧是从表现一列满载着兴高采烈的复员士兵的火车开始的。火车失去司机的驾御，速度愈来愈快，惊惶失措的士兵跳车，被轧死在轨道上。列车脱轨的镜头被一个富有感染力的形象，即滚落在坡道上的一架手风琴，表现得触目惊心。影片的主人公在覆车后从地上爬起来说：“我将来要做一个司机。”这句话似乎天真可笑，但因为说得那么泰然，和这一段落结尾时那种愈来愈快的节奏对比之下，就显得特别有力。字幕解说在杜甫仁科这部影片里占着很重要的地位，并且具有一种诗意。他的影片如果没有这种字幕解说，就很难使人看懂，结果必然使影片丧失其一部分价值。在无声电影末期，这种用文字来解说情节的方法，显示了有声电影在美学上的必要性。

罢工的爆发这一插曲是以一种“不动的形象”作为表现剧情的主要方法。因兵工厂工人罢工而停止转动的机器，是和“奸细们”在他们房间里侧着耳朵倾听外面动静的不动形象交替地出现的，这种不动的形象表现得既紧张而又自然，比起“活的模特儿”的夸张动作，更富于感染力。

影片以一个比喻的手法结束。掀起暴动的工人被枪杀。但被子弹打穿的主人公虽然快要死去，却仍继续向前迈进。在这一充满文学气息和诗意的画面里，杜甫仁科的简洁手法获得成功的地方，正是冈斯夸张的手法遭到失败的地方。抒情的表现手法显然是这位乌克兰大导演最突出的特点。

杜甫仁科在他的那部杰出的无声片《土地》中，采取了抒情诗中三个伟大的“永恒”的主题，即：爱情、死亡和取之不尽的富饶的大自然。影片主题完全是现代的，它和《总路线》的主题一样，描写土地集体化的斗争和它所遭到的困难。

爱森斯坦所不善于处理的农村环境，在农民出身的杜甫仁科的手里却处理得非常成功。在影片《土地》里，他表现了伟大画家的那种热烈的情感和几个由于真实而极感人的造型主题，如阴云密布的天空下的农田、阳光照耀下波动着的麦穗、秋雨飘打下的累累苹果、乌克兰的国花向日葵等等。

影片的一个中心插曲最足以显示杜甫仁科手法的特征。银幕上映出田野、夜晚、农家和他们的菜园，以及低垂的向日葵。在炎热的夏夜里到处有一对对的情侣偎依在一起，小伙子的手搂着姑娘们的腰，嘴唇相接，呼吸相通，一对对的情侣象塑像般的静止不动，只有他们的呼吸是唯一的动作。这种表现狂热爱情的画面，在过去银幕上从未出现过。

在这些情侣当中，出现了影片的主人公——集体农庄的主席，和他的未婚妻拥抱着。随后，他离开了她，沿着一条两边有篱笆的道路，漫步向前走去，一面闭着眼睛回想他所爱的那个少女的形象。接着他忽然在夜间一个人跳起舞来。步子越跳越快，越跳越大，然后突然跌倒在地上，一动也不动了。原来他被躲在篱笆后面的富农开枪打死了。在这一从爱的不动形象到死的不动形象的情节之后，紧跟着就出现了送葬的场面。牺牲者躺在棺材里，面孔露在外面，由一些边走边唱挽歌的青年男女引导着前进。沿着篱笆夹道，树叶和结着累累果实的树枝轻轻地在死者的脸上掠过。当送葬的行列通过时，一个怀孕的女人用手在脸上划着十字，面孔上露出那种产前痛苦的神情。

人们很难在维尔托夫的“电影眼睛”里，在爱森斯坦敲打饶钹的“杂耍镜头”里，或者在普多夫金用对位法造成的巧妙的格调变化里，找到这种抒情的诗意和热烈爱情的镜头。这种镜头即使是最天真的类比，也能给人一种深刻的共鸣和真实感。有声电影的出现虽然妨碍了《土地》一片在外国获得成功——这部影片直到1931年方始输出国外，但杜甫仁科这部影片对法

国和英国的年轻电影创作者说来，显然起了极大的影响。它的抒情风格对纪录电影学派也修正了他们那种严格而有些拘谨的“电影眼睛”的作法。

以上四位苏联电影大师以他们相反的风格、性格和故事主题各树一帜。但是这四位大师还不能将一个丰富而多采的时代的全部趋向表现出来。

除以上他们的杰出作品以外，苏联还有很多重要的影片；我们在这里只能概略地提一提这些影片的片名和摄制者的姓名。

旧俄时代的导演，在新时代里已经显得落后，可以说他们没有产生过一部真正重要的作品；但加尔金的《十字架与毛瑟枪》却给人一种粗犷的雄伟感觉；普洛塔占诺夫的讽刺片（如《圣约尔根节》、《三百万卢布的诉讼案》），也具有稍嫌粗俗的想象力；热里雅布日斯基的《邮政局长》则显示了一位极有名的演员、即斯坦尼斯拉夫斯基培养出来的莫斯科文的才能；最后，维斯考夫斯基的《暗淡的礼拜天》则含有一些极优美的群众运动的镜头。

在年轻的导演中，“奇异演员养成所”以它对演技独创性的极端注重和在题材中突出杂技的形式，而自成一派。在这方面，柯静采夫及特拉乌别尔格的作品我们留待以后再叙。特拉乌别尔格之弟伊利亚·特拉乌别尔格曾在《蓝色快车》（又名《蒙古列车》）中，表现了一种杰出的轻松活泼的情调和一种可与美国影片相媲美的运动感。尤特凯维奇在《花边》一片中显示了他那修养有素的精细入微的描写。艾尔姆列尔则以一种很近似于“奇异演员养成所”的风格，导演了《帝国的废墟》（又名《失去记忆的人》）一片。另一方面奥赫洛普科夫（曾从事于先锋派戏剧，他那种奇特的“新现实主义的”试验曾给先锋派戏剧很大影响）则在他的《被出卖的欲望》一片里应用了他的理论。费多尔·奥齐普由于摄制《黄皮护照》一片获得成功，以后在柏林又导演了一部由普多夫金主演的影片《活尸》，此后他流亡国外，堕落到专门拍摄一些商业性的电影。莱兹曼的《苦役场》、顿斯阔伊的《异乡河岸》、吉甘的《战神》和瓦西里耶夫兄弟的《冰河上的探险》，这些技巧还不大高明的影片只是一种风格的练习，通过这些练习，他们以后终于产生了优良的作品。

罗姆的《地下室中的三个男女》（又名《床和沙发》）一片在国外颇获好评，它是一部表现三角恋爱在苏维埃新的社会道德中变成怎样一种情形的影片。旧俄时代的电影演员欧尔加·普列奥布拉金斯卡娅所拍的《罪恶的村庄》（又名《梁赞的婆娘们》）是一部充满新鲜气息和丰富的民间传说色彩的影片，其中有些镜头——虽然是很小的一部分——可以说是为杜甫仁科开辟了先路。

在五年期间，苏联影片的生产不仅数量上非常丰富，而且包括各种各样的样式。和别的国家相比较，瑞典电影此时只限于表现真实；1920年的法国电影大师们则迷失于造型上的琐碎形式之中；而1925年以前的德国也只出现了三个人物和两种流派。

苏联电影的勃兴，只有1915年美国电影的突然兴起堪与比较。但是美国电影学派的发明和人物虽有助于爱森斯坦和普多夫金找到他们的道路，可是这些发明与人物与其说是出于有意识的创造，倒莫如说是在无意中发现的，而且很快地堕落到为商业性的电影服务。在苏联，个人的创造则可以有无限制的发展。各种不同的、甚至对立的风格都获得发展的便利。这种情况乍一看来好象和电影国有化政策相矛盾似的，实际上国有化并不排斥按照制片厂或各加盟共和国来设立独立的制片公司。这些公司都有各自不同的特



点，如“全俄照相电影股份公司”、“国际工人救济委员会影片公司”和“全乌克兰照相电影管理局”等，就都各有它们自己的特征。而另一方面，从前那种只注意营利的商业作风，在苏联电影事业上则已完全消灭了。

除了天才的维尔托夫之外，苏联纪录电影在 1925 年至 1935 年间也产生了一些重要的作品，如布里奥赫和斯捷潘诺夫的《上海纪事》(1928 年)，是一幅触目惊心的社会画，显示童工在工厂里的劳动和悲惨情景；图林与阿隆的《土西铁路》(1929 年)是一部描写中央亚细亚建设铁路的史诗；莱兹曼的《大地在渴望》(1931 年)虽然也象《土西铁路》那样，过于注重形式，但却能显示出一种征服自然、使不毛之地成为良田的诗意。

波谢里斯基的《车留斯金探险船工作者》(1934 年)和特罗雅诺夫斯基的《巴巴宁探险记》(1937 年)是两部继承《斯科特南极探险记》的传统的优美的北极探险片。世界最优秀的新闻片摄影师之一的卡尔曼拍了两部激动人心的纪录片，报道西班牙的内战(1937 年)和中国的战争(1938 年)；此外还有几部关于青年节的优美纪录片，在 1940 年之前，这类影片中最杰出的一部是卡拉托卓夫拍摄的《青春进行曲》。

由于电影事业在苏联是建立在前所未有的基础之上，所以新的学派能够获得迅速的成功。从 1919 年电影事业国有化的法令颁布以后，电影在苏联已不再是一种金融投机的工具，生产影片的目的也不再是为投下的资金增殖利润了。电影由此在本质上成为一种文化的工具、一种“真正民主的极大众化的艺术”(普多夫金语)，为千百万观众表达出他们的思想、感情、愿望和意志。苏联电影创作者从最初时期起就认识到他们是“灵魂的工程师”(正如斯大林以后所说的那样)，正是由于这个缘故，所以他们的作品能产生很大的反应，影响到本国国境以外的国家。

## 第十一章 法国和世界的先锋派电影

先锋派出现于电影方面大约在 1925 年前后，比它出现于绘画或诗歌方面晚了一二十年。1914 年以前，阿波利内尔、毕加索和麦克斯·雅各布曾以当时他们对于酒店的窗饰和苏维斯特与亚兰合著的小说《芳托马斯》那种出于兴趣的注意，关心过某几部影片。

纪约姆·阿波利内尔(1880—1918)，法国象征派诗人；毕加索(1881—1973)，侨居法国的西班牙画家；麦克斯·雅各布(1874—1944)，法国作家。——译者。

此后不久，未来派的热烈倡导者马利内蒂(后来成为意大利科学院院士，死于墨索里尼统治时期)把电影也列入了他们新的表现方法之内。大战爆发使瓦伦蒂纳·德·圣波温的第一部未来派影片未获实现，但马利内蒂的门徒、戏剧家勃拉盖格利亚，却拍摄了一部由丽达·波莱丽主演、具有未来派风格的布景的影片，名叫《邪恶的诱惑》。可是这部影片与其说是先锋派电影的先声，倒不如说是一部预示卡里加里主义的作品……。

德吕克和他的友人，是从象征主义、俄罗斯的芭蕾舞或保罗·克劳台尔的戏剧中培养出来的。他们对于后来产生先锋派的达达主义及立体主

义，并不很感兴趣。但由于他们团结了那些将电影置于其他各种艺术同等地位的人，因此替后来的先锋派开辟了道路。在这方面，卡努陀的努力起了积极的作用，他曾创立一个很活跃的团体，名叫“第七艺术之友俱乐部”，德吕克本人也组织了一个“电影俱乐部”，使文艺作家和电影创作者经常在那里会面。

法国作家、戏剧家、诗人（1868—1955）。——译者。

这些“电影俱乐部”不久就发生了变化。它们分布各地，变成了一种对电影有鉴赏能力和热情的观众的团体，经常不公开地放映新片，并展开热烈的讨论。无声电影末期，在法国巴黎和外省城市约有20多个这样的组织，它们在谢尔曼·杜拉克领导下，联合组成一个全国性的团体。在其他国家也有着类似的组织，如比利时的“影片俱乐部”、荷兰的“电影联盟”、德国的“电影之友社”、伦敦的“电影协会”，以及纽约的“电影艺术协会”等等。

从1920年开始萌芽的先锋派运动也在另一种形式下，即在较倾向于商业化和较广泛地和一般观众接触的形式下发展起来的。在很多大城市里出现了一些“专门性的影院”，这种影院因和先锋派的剧院很相近似，因此被称作“先锋影场”或“先锋影院”。例如，在巴黎有让·梯德斯哥在著名的约克·柯布刚停业的剧院旧址创办的“老鸽笼影院”；此外，还有“乌苏林影场”、“巴黎之眼”和“第二十八号影场”等名称的电影院。在有名的“乌苏林影场”开幕典礼上，演员泰里埃和米尔迦曾这样说明他们的宗旨：“我们要从巴黎拉丁区的优秀作家、艺术家、知识分子中间来寻找我们的观众……凡是足以代表一种独创性、一种价值、一种努力的作品，在我们的银幕上都将有它们的地位……”先锋派的观众只限于一些“优秀的知识分子”，这一点是它和苏联的“实验工作室”不同的地方；虽然两者在文学上和美学上的观点颇相类似，但“实验工作室”的企图，从它创立之日起，却在获得广大的观众。

达达主义是先锋派初期影片的来源。这个文学上的派别，这个具有破坏性而激烈否定传统的运动，是由罗马尼亚的年轻诗人特利斯坦·柴拉于1916年在瑞士苏黎世创立的。

瑞典画家维金·艾格林在1917年开始创造一种“造型对位法”的连环绘画，这种绘画不久即采取长达几米的卷画形式（如1919年所绘的《横直线群》，1920年所绘的《对角线交响乐》）。1921年在“乌发公司”的支持下，他在德国摄制了一部名叫《对角线交响乐》的影片，这是一种由螺旋形和梳齿形的线条组成的抽象动画片。艾格林在他故世前的1924年，还完成了《平行线交响乐》和《地平线交响乐》两部动画片。

另一个德国画家汉斯·里希特绘制了一部由黑、灰、白色的正方形及长方形的跳动形象构成的影片，名叫《第二十一号节奏》。第三位画家华尔特·罗特曼最初绘制了一部由一些模糊不清、很象爱克斯光检查器中所看到的形体构成的影片，名叫《第一号作品》。罗特曼是第一个获得广大观众的人，他在摄制了另一些编号的“作品”以后，应弗立茨·朗格的要求，在《尼伯龙根》一片中插进一段《鹰之梦》的插曲，表现一些抽象的、象徽章形的物体的无声舞蹈。

从《对角线交响乐》、《第二十三号节奏》、《第四号作品》这样一些片名可以看出德国抽象派的意图是用一些活动的几何图形，象管弦乐队中的各种声调那样，来创造他们所谓的“沉默的旋律”和真正“视觉的交响乐”。

1921年维金·艾格林曾这样规定他的计划：“我要在纯艺术领域内造成一种重大的变革，即一种抽象的形态，就象通过听觉传达给我们的音乐感觉一样。”德国先锋派内容严肃的作品，同充满快乐讥讽情调的法国先锋派的初期影片——如达达派美国籍摄影师曼·雷伊所摄制的《回到理性》，立体派画家费尔南·莱谢尔的《机器舞蹈》及雷内·克莱尔为弗兰西斯·皮卡比亚摄制的《幕间节目》等影片——适成强烈的对照。

《机器舞蹈》一片，正如片名所显示的那样，是一部表现物体和齿轮舞蹈的影片，这些物体和齿轮，是用动作的节奏或形状的类型联结在一起的。它不是一部抽象的影片，片中物体几乎都是一些我们日常生活中常见的东西，例如：游戏场的气枪、活动的木马、市场上的商品、摇彩的轮盘、银色玻璃球等。人物在这部影片里并没有完全被排斥，幽默感在它最后的主题上，表现得非常突出。在这部影片里，费尔南·莱谢尔在杜德莱·茂费的协助下，把他绘画上的特点，即故意加以简化的景象，搬上了银幕。

《幕间节目》是一部娱乐性质的影片，它是穿插在鲁尔夫·德·马雷请弗兰西斯·皮卡比亚编写的一出芭蕾舞剧演出中间休息时放映的。鲁尔夫·德·马雷当时和一些先锋派的画家和诗人合作，在巴黎领导着一个瑞典的芭蕾舞剧团。

弗兰西斯·皮卡比亚是一位画家和诗人，他和特利斯坦·柴拉及安德烈·布列顿同样是达达主义运动的领导人物。他所表现的幽默有时很近似故弄玄虚，如他所编写的芭蕾舞剧名称就采取巴黎香谢丽舍剧院的通告《今晚休息》。因此剧院有时虽贴出“休息”的通知，而不明底细的赶时髦的人仍会拥挤在真正休息的剧院门前。因此皮卡比亚请雷内·克莱尔摄制在幕间放映的影片，就自然被称为《幕间节目》了。

雷内·克莱尔的本名叫做雷内·修梅特，是巴黎一个商人的儿子。他拒绝继承父业，曾当过新闻记者，在费雅德的系列影片中担任过不重要的角色。在充当约克·德·巴隆塞里的助手以后，他导演了第一部影片《沉睡的巴黎》，从此遂成为一位电影导演。这部影片的剧本是克莱尔自己编写的，具有和费雅德或雅塞的影片相类似的出发点：描写一个疯癫的科学家，用一种魔光使巴黎陷于沉睡状态。这部以有限的资金在露天拍成的影片，所以具有艺术价值，是因为片中克莱尔用轻松的讽刺，描绘了八个人物生活在死寂的巴黎的情况。他叫摄影师德发西奥和吉夏尔拍摄的美丽画面，使他继他的老师费雅德之后成为巴黎一个诗人；艾菲尔铁塔可说是他这部影片里一个真正的演员。

弗兰西斯·皮卡比亚为《幕间节目》所写的剧本只是两页极简单的说明书。雷内·克莱尔却从中发掘各种主题，把这些主题编成一个总体，加以剪辑，使其产生节奏感，而且将内容大大加以扩充。

某些自称博学的人曾故作聪明来解释影片《幕间节目》，他们认为这部影片是一个男子在节日市场作了通宵夜游以后，昏昏沉沉地睡去后所做的恶梦。这种同样可应用于影片《机器舞蹈》的解释，正如有人因埃立克·萨蒂写了《梨形交响乐》而遂认他是一个园艺家的说法一样，同是一种愚蠢的无知。片中皮卡比亚和克莱尔用来装扮瑞典芭蕾舞剧团女主角的黑色假胡子和铁边眼镜，对于那些企图为这部影片构造一个完整故事情节的人们无异是一个警告。实际上《幕间节目》这部影片的真正主旨不过是达达主义的诗意

和它对令人惊奇的或神秘的比喻的爱好而已。

《幕间节目》第一部分把三四个主题巧妙地 and 很有节奏地糅合在一起，它是在巴黎香榭丽舍剧院临时布置的一个小摄影场里，利用一幅巴黎的全景画，一些圆柱形的烟囱和一位舞女优美动人的缓慢舞蹈来演出的。片中短暂地出现几个达达主义者的娱乐镜头，如曼·雷伊和画家杜向在下棋，皮卡比亚和音乐家埃立克·萨蒂在搬运一尊大炮。然后是瑞典舞蹈团的明星让·布尔林滑稽地穿着蒂罗尔地方猎人的服装，出现在剧场的屋顶上面。皮卡比亚在开枪把他的人物打死以后，就把剧情引到出殡和追逐场面。

出殡的葬礼是在吕那杂耍场的奇特布景中，以一种庄严的节奏开始的。一匹骆驼拖着的灵车，一位打扮得象银行出纳员的牧师，象圆奶油面包似的花圈，所有这些都是达达主义的典型细节，在当时特利斯坦·柴拉或路易·阿拉贡的戏剧中，曾经出现过。但这些“噱头”也来自达达主义曾受其影响的战前喜剧电影。先锋派手法支配着《幕间节目》的第一部分，而战前喜剧的手法则显现在第二部分，即从送葬行列出发，开始表现出来。在这行列中有作者的朋友（如马赛尔·阿夏尔、乔治·夏仑索尔、皮埃尔·西兹等）和那些在费雅德或让·杜朗的影片中出现过的傀儡人物（如伪装的膝行者、丈母娘、瞥脚的画家、肥胖的绅士等等）。影片除了应用叠印、形象的变形和快速的蒙太奇等形式上的技巧以外，还按照百代公司或麦克·塞纳特的“追逐片”的常规使剧情不断地向前发展。灵车以不断加快的速度沿着吕那杂耍场的布景铁道驰去，越过圣克罗德山岗，又穿过毕迦迪海岸，载着棺木在大自然界中奔驰。在影片结尾时，让·布尔林穿着象魔术师梅里爱那样的服装，用一种魔术使追赶他的人们形象消失，然后又使自己的形象也从银幕上消失。

埃立克·萨蒂为这部娱乐性的影片写了一个很有讽刺性和节奏感的伴奏曲，很紧密地和画面结合在一起。

在拍了《幕间节目》之后，雷内·克莱尔在《红磨坊的幽灵》一片中，又一次采用《沉睡的巴黎》这部影片的方式，用巧妙的叠印特技把巴黎某一地区的风景表现得极富于诗意。但是这部影片结果却和《幻想的旅行》一片同样没有什么出色的地方。在后一部影片中，克莱尔原想重现《幕间节目》那种新颖和即兴式的笑料，但结果也没有成功。

《红磨坊的幽灵》的错误也许在于它把故事情节放在一种不相称的布景中来演出，这种布景很象巴黎的“迷宫”和葛莱凡蜡人馆。由于克莱尔过于追求诗意，结果反而使诗意完全丧失。克莱尔以后又取材于一本平庸的小说，拍了一部闹剧式的影片，名叫《风的俘虏》，从这部影片起，可以说先锋派已走上使德吕克的一些朋友们遭到失败的商业性的道路。

在《机器舞蹈》及《幕间节目》获得成功以后，法国先锋派漫无目的地摸索着自己的道路。贵族出身的埃梯安·德·波蒙伯爵，想以他经营的“巴黎夜总会”来和瑞典芭蕾舞剧团竞争，因此委托雷内·克莱尔的哥哥亨利·修梅特来摄制几部影片。但后者摄制出来的《光和速度的反射》一片，只不过是聚光灯下一些结晶形物体的堆积和从汽车中拍摄下来的一些森林画面的拙劣剪辑而已。倒是《艾马克·巴基亚》一片里的几何形与棋盘形的物象，或《海星》一片里那些系统地加以夸大的晕化画面，比它要好些，但这些由曼·雷伊根据诗人劳伯特·第诺斯所写的剧本拍摄的影片，由于过于追求“抽象的”照相，因此完全缺少电影中所不可缺少的节奏和运动。克劳德·奥当—拉哈

的影片《社会新闻》以及让·格莱米永的影片《机械照相术》也都远不能和《幕间节目》相比。

至于让·雷诺阿的第一部作品《水上姑娘》是否可以列入先锋派的电影，还很有疑问，因为在这部影片中，自然风光、剧本、演员和近似印象主义的画面，占了很重要的地位。

继抽象艺术和达达主义之后，法国电影走向了超现实主义的道路。谢尔曼·杜拉克根据诗人安东南·阿尔都所写的剧本摄制的《贝壳与僧侣》，可说是第一部超现实主义的作品。阿尔都因为没有能够在这部影片里充任主角，颇感不满，曾纠集了他的朋友们到乌苏林影场大闹一场。这部影片并非没有缺点，这些缺点主要是由于剧本过于天真地追求“诗意”和心理分析，导演的生硬倒还在其次。谢尔曼·杜拉克比较擅长于摄制《第957号唱片》、《阿拉伯花饰》和《节奏与变调》这类的影片。在这些影片中，她用不同的方式模仿里希特和罗特曼的某些手法，使形象的活动与肖邦或德彪西的音乐相适应。她在这些影片中能够把她深刻的感觉和音乐的修养充分发挥出来，反之阿尔都剧本中那种夸张的激烈情节，却和她的性格不甚适合。

继上一超现实主义的最初作品以后拍摄的《一条安达鲁狗》，和影片《幕间节目》同样是先锋派的杰出作品。劳特雷阿蒙说它“象手术台上一把雨伞和一架缝纫机碰在一起那样的美”，这句话在当时成了超现实主义的金科玉律，而我们对于《一条安达鲁狗》一片的意义也应该从这句话来理解。

本杰明·彼雷的诗或麦克斯·爱恩斯特的绘画，当时都是建立在一些语句或形象的奇特而不谐调的接合上面的。这种奇特的接合，可以出于潜意识（即所谓“自动的书写”）或纯粹的偶合（即所谓“优美的骸体”），也可以出于一种对无缘故、对荒诞不经和对富于诗意的新比喻形式的共同要求。布努艾尔正是在画家萨尔瓦多·达利的协助下写出《一条安达鲁狗》的剧本的。

法国作家（1846—1870），超现实主义派尊之为该派先驱人物之一。  
——译者。

随后，有人以为这部影片整个剧情可以用心理分析来解释。例如影片中有这样一个插曲：主人公想要拥抱他所渴望的女人，结果却被两根系着南瓜的长绳和两个修道士及一架堆满烂驴肉的大钢琴所阻挠，未能达到他的欲望。按照这些注释家的解释，这些比喻可以用一句话来说明，即“恋爱”（由主人公的冲动来表示）和性欲（由南瓜来表示）受到宗教的偏见（由修道士来表示）和资产阶级的教育（由大钢琴来表示）的束缚（由长绳索表示）。

其实布努艾尔和达利写这个剧本时，他们故意追求一些令人惊奇的怪诞的道具，并没有想使这些道具具有什么象征的意义。这种对惊人的、激烈的、使人难以忍受的效果的追求，和爱森斯坦的“杂耍镜头”的原始观念很相近似。因此，这两种手法，虽然出于不同的先锋派别，但在理论方面却有共同的来源。

《一条安达鲁狗》虽并不含有什么暗示的意义，但却经常地应用超现实主义的、甚或古典的比喻法。例如被一片浮云分成两半的月亮，用来比喻被割破的眼睛，由此引出那个眼睛被剃刀一下子划开的有名画面。

影片《幕间节目》最突出的是轻松愉快的即兴式的描写，作者对死亡的蔑视是通过滑稽的葬礼和追逐场面来表达的。但成为超现实主义者的达达主义者却不是这样，他们提出了下面这样一个问题，即：自杀是不是一条出

路？他们对这问题如此急于求得解答，以至有一个达达主义者竟吞服了安眠药。在《幕间节目》中，皮卡比亚开玩笑似的向布尔林瞄准的假卡宾枪，到了《一条安达鲁狗》中就变成了演员皮埃尔·巴契夫手中用来残酷地打死自己的魔术手枪。前一影片是一出轻松愉快的滑稽剧，很象学生的起哄；而后一影片则是一种令人不安的发疯似的绝望，一种无政府主义的骚乱，它同时向列宁和达赖喇嘛求救，对金钱与劳动、宗教与理智、西方世界与文化，不分青红皂白地一律加以诅咒。

所有这种超现实主义的“世纪病”，在《一条安达鲁狗》里表现得淋漓尽致，它成了盲目反抗的青年知识分子的写照。这种无力的愤怒呼声所表现的真实情感，使这部影片具有一种人间悲剧的气氛。

以上这些特点在《诗人之血》一片里是找不到的。在这部影片中，让·谷克多在造型方面虽受到某些超现实主义的电影或诗的影响，但人们却不能把它称之为超现实主义的影片，因为作者只是利用了技巧的多样化来表现他所惯用的主题。作者对那些穿短披肩的小学生的热爱，对天使或青年英雄的崇拜，对特技摄影以及技巧效果（包括焰火）的极度偏好，所有这一切构成了这部矫揉做作、炫耀技巧的影片的特征。女性在这部影片里也占有相当地位，但它所特别刻画的乃是一个戴夹鼻眼镜、心理变态的老女教师。

让·谷克多的手法给人的印象乃是一个对自己、对社会都感到满意的玩弄艺术的人的那种虚饰做作。这部影片是由诺阿叶子爵在摄制曼·雷伊的《赌城的秘密》一片以后出资摄制的，在此片以后，他还资助布努艾尔摄制了《黄金时代》一片。

《黄金时代》这部新片进一步加强了《一条安达鲁狗》中对先锋派初期那种无故炫耀技术的作法。影片在格调平凡而近乎庸俗的画面中间，协调地穿插了一些从新闻片和从一部描写蝎子生活的纪录片中剪下来的片断。这种“客观的”展览就象大百货公司的商品陈列，超现实主义者把这些平庸的形象剪接在一起，用来表现他们所谓的“优美的骸体”的奇特蒙太奇。

影片《一条安达鲁狗》，使人感到好象走进一个竞技场，到处都是马、枪、剑、喊叫声以及一些莫名其妙的道具。但到《黄金时代》一片摄成时，超现实主义的理论家安德烈·布列顿却声言今后应该用精神分析来解释劳特雷阿蒙的那句名言。照他的解释，手术台象征着床，缝纫机象征着女人，而雨伞则象征着男人……布努艾尔和达利所写的《黄金时代》的剧本，是试图用弗洛伊德、劳特雷阿蒙、萨特和卡尔·马克思这些人的学说来说明世界。导演甚至想借用《共产党宣言》中的一句话“利己主义计较的冰水”来作为他这部作品的名称。但加斯东·莫笃所饰的影片主人公，却和马尔多罗尔或芳托马斯同一类型。他用鞭打一个瞎子来表示反对慈善，伪装为社会服务来攻击社会，而且沉溺于肉欲的、兽性的和近乎神秘的爱情而不能自拔。

愤怒和泛性欲主义在这部影片里表现得非常突出，它并且有意识地应用暗示的手法。

例如那些幼稚得象中学生的戏谑而不象心理分析的性的象征；或那种所谓“革命”的比喻，表现一个高贵的社交场所，忽然冲进一辆垃圾车，车上坐着几个喝得满面通红的抬土工人。《黄金时代》虽因内容极度混乱而令人看了感到不快，但它却标志着一种思想觉悟的开始。布努艾尔一直要到他抛弃了形式主义的技巧和超现实主义的比喻以后，方才在他那部具有社会意义的纪录片《无粮的土地》里为无政府主义的反抗与绝望找到了一条正确

的出路。

这部由爱利·洛泰尔和皮埃尔·于尼克协助拍成的影片，描写西班牙一个最穷困的名叫犹尔德的地方。它在动物片和旅游片那样客观的形式下隐藏着作者对社会严厉的控诉。在今天看来，《无粮的土地》正说明并预示了西班牙的内战。那次内战期间，长枪党人枪杀了布努艾尔的友人——胡安·维森斯和迦尔西雅·洛尔加，而萨尔瓦多·达利则在纽约替佛朗哥的大使画像。

1933年10月佛朗哥组织的法西斯政党。——译者。

这种演进和分化，乃是所有先锋派和年轻一代的知识分子所共有的特点。在电影界，使先锋派转向纪录电影的这股潮流，并不是在《无粮的土地》出现时才开始的。早在产生先锋派的时候，纪录主义的潮流就已经和德国的抽象派，“纯粹电影”或法国的超现实主义一起涌现出来了。

这个趋势不久就代替了其他各种趋势。抽象电影当时所以还能存在，是因为它把彩色的几何图形和古典音乐结合在一起。华尔特·罗特曼的门徒奥斯卡·费辛格在德国把《第七、第八练习曲》、《绿色乐章》和杜卡斯的《魔术师的徒弟》、勃拉姆斯的《第五号舞曲》拍成影片以后，又在美国应用上一方法，杰出地摄制了李斯特的《匈牙利狂想曲》和葛许温的《蓝色狂想曲》。费辛格这种独创性的尝试，以后被沃尔特·迪斯尼在他的《幻想曲》第一集（即巴赫的《赋格曲》和《托卡泰曲》）中，加以抄袭和庸俗化。这种影片样式当时却颇有发展的希望。

与此相反，达达主义的电影或超现实主义的电影，则以《黄金时代》这部影片而告结束。今天只有美国某些落后于时代的人们，才会对这种电影感到新奇。先锋派运动到达好莱坞很晚，它是随法国人罗伯特·弗劳莱试拍的卡里加里式作品（即《好莱坞号外》、《零度的爱情》）而传入好莱坞的。抽象电影曾因摄影师拉尔夫·斯坦纳和玛丽·爱伦·布特、刘易斯·约可布、约瑟夫·希林格等人试拍的作品而在纽约流行过一时。

玛耶·德连晚近摄制的影片，也就是旧日超现实主义陈腐的遗迹。汉斯·里希特在曼·雷伊、杜向、卡尔德、麦克斯·爱恩斯特、费尔南·莱谢尔共同合作下摄制的《钱能买到的梦》，也颇有价值，但这部彩色片实际上也仅限于采用一些二十年前甚至更早以前用过的主题或造型的题材。它在1945年只是综合了过去的一些经验，而不是复活一种已经消失的影片样式。

阿尔倍托·卡瓦尔康蒂摄制的《只有几小时》一片，可被认为是先锋派中纪录主义潮流的首次表现。这部影片用一个相当灵活的情节来显示一个大都市从早到晚的情况。

卡瓦尔康蒂摄制的另一部根据一个民间歌谣改编的影片《小莉丽》，则已预示了他第一部大型片《在码头上》中的那种“平民主义”，后一影片乃是一部继承德吕克的《狂热》和让·爱浦斯坦的《忠诚的心》的传统作品。卡瓦尔康蒂在开始时与其说是一个纯先锋派的人物，倒不如说他更接近于让·雷诺阿，后者当时在电影中致力于表现一些适合于他的妻子、即女演员凯塞琳·海斯林（曾主演雷诺阿第一部长片《水上姑娘》）的演技的传奇、幻想和怪诞的故事。

根据左拉的原作摄制的《娜娜》，是雷诺阿在德国制片厂能够按照自己的兴趣来导演的一部长片。但是这部有他一部分投资的作品在上映收入上并不成功，因此，他以后不得不改而摄制一些商业性的影片（如《穷乡僻壤》

和《古城比武记》等)。这种情况正和他的朋友卡瓦尔康蒂摄制《弗拉卡斯上尉》一样。但雷诺阿曾替“老鸽笼”摄影场摄制了一部根据安徒生童话改编的《卖火柴的小姑娘》，在这部影片中，他企图用摄影场的布景、模型和巧妙的摄影手法，来创造一个梦幻的世界。可是雷诺阿在模仿梅里爱和表现主义者的技巧上却赶不上他模仿左拉或斯特劳亨的技巧那样成功。

让·格莱米永在无声电影末期导演了两部长故事片。他的《灯塔看守人》一片并不是一出闹剧，而是一部得益于苏联和德国的纪录片经验的作品，片中两个人物几乎只在灯塔和它的楼梯的布景中活动。但此片同《马尔东纳》一样，没有获得广大的观众。

苏联电影的兴起，加速了先锋派趋向于纪录电影一途。它给予先锋派的电影以人物和物体应同样重要的观念。代表先锋派末期的两部影片，就是以具有社会性的人作为主题的：拉贡布（曾任雷内·克莱尔的副导演）摄制的《郊区》，几乎完全以纪录片形式来描写巴黎的贫民生活；让·维果摄制的《尼斯的景象》，则是一部激烈抨击社会的作品。

在德国，先锋派电影受维尔托夫的影响很大。另一方面汉斯·里希特又把影片《幕间节目》中的一些手法，应用到他的一部以兴德密斯的音乐为基础、具有讽刺性幻想的杰出影片《帽子的游戏》（德文原名《午前的幽灵》）中。但他在影片《赛跑交响乐》中，却采取了“电影眼睛派”的手法，用动作的类比把一些从群众中拍摄下来的镜头讽刺地联结在一起。他从1926年宣布“我们要有政治性的影片”以后，就开始在先锋派电影中采取一些社会性的题材（例如影片《通货膨胀》）。以后，他还在苏联拍了一部反纳粹的半纪录式的影片《金属》。但人们如果因此认为唯美主义的先锋派电影必然会走向政治性的先锋派电影，那就错了。因为华尔特·罗特曼受苏联电影的影响比里希特更深，可是他在放弃摄制《作品》这类抽象化的影片以后，却按照“电影眼睛派”的原理，用所谓“客观的现实”的片断，制成了《柏林——一个大都会的交响乐》和《世界的旋律》这两部影片。

德国现代作曲家。——译者。

对“室内剧”和摄影场技巧感到厌倦的卡尔·梅育曾计划摄制一部既没有演员也没有故事情节的影片《柏林》，想用一些户外拍来的镜头剪辑起来，表现德国首都的一天的生活。罗特曼在摄影师卡尔·弗洛恩德的协助之下，实现了这个计划。他在《柏林——一个大都会的交响乐》中，特别致力于创造一种运动对位法，并且把视觉上的各种主题象管弦乐似的结合在一起。

这位擅长表现抽象概念的导演，在他只表现一些物象或者把高架电车的运动按照对角线和平行线的形式结合起来时，常能得到很优美的效果。可是他把工人进入工厂的镜头和一群羔羊驯顺地被牵进屠宰场的镜头剪辑在一起时，这种比喻就带有一种侮辱工人的意味，而使动作的类比作用反不甚显著。罗特曼并没有想到把工人比成羊群，这和他使豪华的酒馆和饥饿的孩子们的镜头交错出现而并无攻击社会的意义，正属相同。他不过是依照一种机械的结合，把这些东西联结在一起，就象他把交响乐队、游艺场的音乐、舞女的大腿、卓别林的和飞驰的自行车竞赛者等镜头结合在一起，也是出于这种机械的结合一样。

这种致力于细致描写主题的作法，和德国大学教授喜欢作详细分类的癖好，实属同出一辙。在《世界的旋律》一片中，这种作法表现得几乎使人



不能忍受，影片被分为各种章节，从睡醒、起床、洗澡、梳洗打扮一直到吃早饭、做深呼吸运动等，都一一详细地加以描写。有些镜头是在世界各地摄制的纪录影片中挑选出来，然后再按照构图类似、主题和动作类似而剪辑起来的，可是人们却很难从这种剪辑技术中发现有什么艺术气味，因为这种技术上的巧妙不能掩盖影片主导思想的幼稚和贫乏。他把整个人类处理得和动物一样，在一定的时间里做着吃食、游泳、行走、爱抚和哺乳等等相同的动作。

罗特曼如果不把人类主要的活动处理得象军队生活那样刻板的话，则这部影片也许能成为一部带有一些人情味的作品。

罗特曼虽然采取了“电影眼睛派”的客观性，但他却以动物性的人来代替社会性的人，并以此作为客观性的内容。另一方面，在《世界的旋律》一片的伴奏中，他对于语言和杂音、呼喊和音乐、人和机器，一概都赋予一种相同的情绪作用，就象他在那部称为“没有形象”的影片《周末》里把各种声带结合在一起一样。后一部影片可以说是无线电广播剧的前驱。

罗特曼在暂时回到音乐抽象化的老路和他导演的《钢铁》一片遭到失败以后，给戈培尔拍摄了各种纪录片，并协助莱尼·里芬斯塔尔摄制了《民族的节日》。他在拍了一部歌颂希特勒的坦克部队进攻法国的影片《德意志机械化部队》以后，就死在俄国战线上。

《柏林——一个大都会的交响乐》是一部最值得注意的作品，它和维尔弗利德·巴斯的《柏林的市场》，尤其是和描写小职员休假生活、稍带辛酸味的杰出半纪录性影片《星期天的人们》一起组成一个学派。后一部影片缺乏社会意义，沉闷的剧情和对风俗的精细观察联结在一起，有德国一些有希望的演员，如劳勃特·西奥德麦克、弗莱德·齐纳曼、比利·怀尔德、爱德迦·乌尔梅等人参加演出，并且还有优秀的摄影师肖弗坦担任拍摄工作。另一部属于同一类型的影片《一张十马克纸币的故事》是由作家贝托尔德·菲特尔根据贝拉·巴拉兹的剧本导演的，它充分利用了原来故事的情节和舞台演员的演技。此外，布景设计师埃尔诺·梅兹纳也成功地拍摄了一部动人的影片《袭击》，保加利亚人杜多夫拍摄一部名叫《肥皂泡》的影片，这部影片直到他流亡到巴黎时才拍完。

纳粹党把这些导演——除罗特曼和巴斯以外，全都驱出德国，结果使一个有某些制片公司所支持的很有希望的运动就此被消灭了。在法国，先锋派运动既没有得到制片商的支持，也没有得到国家的援助，在无声电影末期，卡尔内还能用几千法郎的资金来摄制《诺让——星期天的乐园》，乔治·卢吉埃也只能用同样数目的资金来摄制他的《葡萄的收获》。可是有声电影的出现，却使这两个导演离开了电影界，一个投身于新闻界，另一个则改营印刷业。由于制片成本高涨，影片的摄制无论是纪录片或其他种类的影片，都非个人财力所能胜任，同时专业化的影院也拒绝放映实验性的无声影片，只放映德国的一些有名作品（如《蓝天使》、《三分钱的歌剧》）或美国的有名作品（如马克斯兄弟的及W.C.菲尔兹的影片）。

法国先锋派的“实验室”最初似乎是由一些为崇尚时髦者工作的美学家所开创的。

它产生的成果比德吕克和他的友人们所实现的成果，更为丰富。但它缺乏一个理论家和一个组织者，以致不能创立一个在国外有广泛声誉的学派。

但法国先锋派至少在科教片方面提供了让·班勒维这样一个突出的人物。这位曾经作过医生的导演，能从拍摄细菌或微生物中获得一种真正的艺术。他所摄制的影片，除了美学上的价值以外，还具有教育或科学方面的意义。他的种类繁多、内容丰富的作品，最初是从摄制一些短片开始的，如1926年至1927年这一期间摄制的《章鱼》、《水甲虫》、《海獭》、《棘鱼的卵》和《海蜇》。当时，他通过放大和照明技巧发现了一个象康定斯基的抽象画那样奇特而富于诗意的世界。他以后摄制的影片有：《蟹与虾》（1930）、《寄生蟹》（1930）、《海马》（1932）。最后这部影片尤其精美。班勒维在这些影片中撇弃了他初期作品中那种过于注重形式的表现手法，而使这部影片成为非常吸引人的描写海底生物生活的图画。班勒维接着又以一些很精巧的特技电影，如《天空旅行》和《第四次元》（1938年摄制），使科学“通俗化”。1939年摄制的《法兰西的发明家》是对法国知识界生活的某几方面一个简练动人的写照，片中按照名声的大小，出现了郎之万、保罗·贝兰、路易·卢米埃尔、保罗·瓦莱利、布罗利亲王和弗雷德里克·约利奥—居里等这些名人。

瓦西利·康定斯基（1866—1944）：法国抽象派画家，原籍俄国。——译者。

尤里斯·伊文思和班勒维一样，也是一个先锋派出身的卓越的纪录片导演。这位年轻的荷兰人曾得到当时荷兰一些电影俱乐部组织——“荷兰电影同盟”——的支持。他和H.K.弗兰肯合作，于1928年拍了他的第二部影片《雨》。这部由一连串极其优美的画面很巧妙地剪辑而成的影片表现一场暴雨中的各种富于造型美的景象，如落在洼地积水上的雨珠，马路上的反光，闪闪发亮的湿雨伞等等。在这部纪录片里，很少看到人，而在另一部名叫《桥》的影片里，人完全被排斥了。后一部影片是一部形象化了的交响乐，以一座横跨河上的铁桥桥梁作为它描写的主题。这种主题和雷内·克莱尔的影片《塔》很相近似，但比《塔》的主题表现得更要有力和突出。以上两部纪录片使伊文思获得了极高的国际声誉。于是他试拍故事性的电影，和弗兰肯一起导演了一部由非职业演员演出的故事片《暗礁》。

伊文思在导演了一部带有抒情诗色彩的宣传纪录片《菲利浦无线电厂》以后，又拍摄了一部名叫《须德海》（又名《新地》）的影片，表现在荷兰政府支持下完成的须德海排水造地工程。影片头两本显示了人们如何征服自然，凶猛的大海在人们辛勤地构筑起来的海堤前如何逐渐后退。当堤坝两部分合龙时，那种完美的蒙太奇手法，画面节奏的抒情感，汹涌的波涛和从挖泥机上落下来的泥土的交替出现，达到一种令人难忘的美感。然后影片表现被征服的土地上种上了庄稼，农场建立起来了，小麦成熟了……可是，就在荷兰完成了这项和平征服工作的这一年，经济恐慌已经达到了最高潮，大量的咖啡被投进海里，小麦被用来作为机车的燃料烧掉。影片的最后部分描写财富被破坏，失业工人生活悲惨，把人对自然的斗争和人类受压迫形成明显的对照。审查机关对于这种强烈而带有斗争色彩的镜头是不会予以通过的，因此这部影片在上映的时候，最后一本被剪掉了。

尤里斯·伊文思在苏联摄制了一部以建设马格尼托戈尔斯克巨大的钢铁工厂为主题的大型纪录片《共青团》（又名《英雄之歌》，1932年摄制）。此后，他在比利时拍了一部专门描写煤矿工人的影片《博利纳奇矿区》（1935年摄制）。这部影片是伊文思和比利时人亨利·斯笃克合作摄制的，后者在

1930 年以《奥斯当》和《捕鱼》两部影片开始他的电影事业。《博利纳奇矿区》这部影片和同时期由路易斯·布努艾尔摄制的影片《无粮的土地》一样，是在苏联以外摄制的第一部真正具有社会意义的纪录片。在这部影片里，技巧虽然仍很严密，但已经不占据十分明显的地位。一切都是用来表现下面这一主题：即经过长期而紧张的罢工以后比利时矿工的生活情况。这部影片的显著的人道精神使它除了电影俱乐部以外到处被禁映，它和让·雷诺阿的《托尼》一片一样，为法国富于诗意的现实主义的杰出作品和意大利新现实主义的杰出作品，开辟了道路。

尤里斯·伊文思接着又拍了一部以西班牙内战为主题的动人心弦的纪录片《西班牙的土地》（1937 年摄制）。在这以后，又拍了一部表现中国人民抗击日本侵略的影片《四万万人民》（1939 年摄制）。

1930 年至 1940 年间，先锋派的纪录电影制作者在许多国家里普遍存在，但在英国组织得最好，这得归功于格里尔逊，归功于他的智慧和组织。

## 第十二章 好莱坞的建立

第一次世界大战结束以后十年中间，对于美国电影而言，乃是一个征服全世界的兴盛时期。外国影片在美国两万家电影院的上映节目中已经完全消灭。在各国，美国影片占着上映节目 60~90% 的优势，每年约有两亿美元被用来生产 800 多部影片。电影方面的投资超过 15 亿美元，这样大的资金使电影事业在美国成了一种大规模的工业，在资本上可以与制造汽车、罐头、钢铁、石油、纸烟这些美国最大的工业相比拟。

派拉蒙、劳乌、福斯、米高梅、环球这些大制片公司，支配着影片的生产以及全世界影片的上映和发行。它们和华尔街的金融巨头如柯恩·洛埃伯银行、通用汽车公司、杜邦·德·奈莫尔、摩根、洛克菲勒等密切地结合在一起。

自从格里菲斯失势之后，金融资本家所重视的已不是导演，而是电影明星。后者成了制片公司的一种工具或者商标。从这时起，影片的真正主人是制片人，也就是那些被华尔街的银行家所赏识与选定的企业家。电影导演和照明技师、摄影师、布景设计师一样，只不过是每周领取一定报酬的受雇者而已。制片人利用解除合同这种暗中威胁的办法，把导演过去所掌握的大部分实权，如对主题、明星和技师的选择、剧本和蒙太奇的仔细推敲、布景和服装的监督等等，全部夺取过去。

这样一来，制片人便成了决定艺术成败的一切因素的主人。他最关切的乃是怎样多赚钱，他的董事会也只根据影片的利润率来估量他的价值。因此摄制影片完全以票房收入为指导原则。他们对独立的影评家的评论，满不放在眼中，而事实上，这种影评在美国当时可说几乎全未存在。

但制片人自己只在幕后指挥一切。在好莱坞露面的乃是电影明星，而“明星制度”也成为好莱坞征服世界的基础。观众对电影明星的崇拜是用几百万张签名的照片来维持的，广告和宣传在这些偶像周围创造一种传奇的气氛。明星的恋爱、离婚以及他们所使用的化妆品、住宅、他们所喜爱的动物，

在某些国家成了一般人关心和津津乐道的题材。

“明星制度”甚至使鲁道夫·范伦铁诺、玛丽·璧克馥、道格拉斯·范朋克、格洛丽亚·史璜逊、华莱士·雷德、约翰·基尔伯特、梅·茂莱、瑙尔玛·塔尔麦琦、克拉拉·鲍、朗·钱尼等人变成了真正被崇拜的偶像。

一些有名的宗教团体对这种竞争深感不安。清教徒对好莱坞展开了一起起攻击，这些攻击又因一些明星丑事的传播（如：华莱士·雷德因吸毒和酗酒而身死，某一舞女在有胖明星亚布克尔参加的一次宴会上遭到了谋杀，以及某些明星曾犯谋杀或因恋爱犯罪等等），而变得更加猛烈。

此时资本家成立了一个名叫“美国制片人与发行人协会”的机构，这个机构是由一个虔诚的清教徒、共和党领袖威廉·海斯负责组织起来的。协会每年付与他 10 万美元的薪金，使他不惜辞掉哈定总统给他的邮政部长的职位。这个被人称作“电影界沙皇”的海斯，在以后二十年中间一直主持“海斯办事处”的工作，并将他的名字和耶稣会神父达尼埃尔·劳德草拟的《伦理法典》联结在一起。但所谓“伦理”对海斯来说，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。按照海斯的说法，电影变成了旅行商人，“商品跟在影片后面，凡是美国影片深入的地方，我们一定能够销售更多的美国货物”。

当好莱坞了解到这种国际使命时，美国某些明星扮演的人物也发生了变化。道格拉斯·范朋克在“三角影片公司”时曾幽默地扮演一个强壮、天真、乐观、为女人所喜爱的美国英雄，但到后来却在墨西哥的《佐罗的标记》、法国的《三个火枪手》、英国的《罗宾汉》、东方的《巴格达窃贼》及《黑海盗》中变成一个不可战胜的大力士，一个无所畏惧和无可指责的骑士和保卫正义而且总是获得胜利的人。随着年岁的增长，范朋克日益喜好巨大的布景、极端的豪华和神秘的力量。这位达塔尼昂 如果没有他那张快乐和微笑的面孔使他不致陷于过分可笑的话，那就很可能变成一个真正的孟希豪森子爵。

在以上这些影片中，范朋克所表现的人物性格要比导演弗莱德·尼勃罗、拉奥尔·华尔许、维克多·弗莱明、唐纳德·克利斯浦或阿兰·德凡所规定的性格，更加充沛得多。同样，阿尔弗莱德·格林、马歇尔·尼伦、威廉·鲍丁和山姆·泰勒这些导演也只为玛丽·璧克馥服务；而西德尼·奥尔柯特、雷克斯·英格兰姆和金·维多等导演，很早以前就附属于演员约翰·基尔伯特、范伦铁诺、格洛丽亚·史璜逊或玛丽昂·台维斯；约翰·福特则服务于牛仔哈莱·卡雷；弗兰克·卡普拉先服务于一个名叫“我们的团体”的儿童剧团，后来则服务于喜剧演员哈莱·朗东。

大仲马名著《三个火枪手》中的主人公。——译者。

德国军官（1720—1797），以惯于吹牛著名。——译者。

拒绝把自己附属于明星的导演为数可说极少。随着好莱坞的建立，电影先驱人物不是日趋没落就是销声匿迹。托马斯·英斯已经故世；麦克·塞纳特虽然还在继续摄制一些优良的作品，但他的声誉却并未因此增长；至于格里菲斯此时则正在逐渐走下坡路。

标志格里菲斯登峰造极的作品，在美国乃是他的《一个国家的诞生》，在欧洲乃是他的《被摧残的花朵》，在电影艺术方面则是《党同伐异》。在根据美国一个闹剧改编的《走向东方》中，他再次显示出一种惊人的力量。在这部影片中，他用染色或着色的方法，使色彩起着很大的作用。他的蒙太奇技巧在表现冰河融化的那个场面上，充分显示出来，这一精彩的段落使人

想起普多夫金在《母亲》一片中的作法。从格里菲斯这种对自然现象的重视，可以看出瑞典电影对他的影响，同样，德国影片《杜巴莱夫人》对格里菲斯的《暴风雨中的孤儿》也起了一定的影响。后一部影片讥讽法国革命，描写丹敦骑着马在巴黎街上奔驰，把冤屈的丽莲·吉许在最危急的关头从断头台上救了下来。

《恐怖之夜》则是一部侦探故事，它的情节与其说是令人恐怖，毋宁说是更类似喜剧。

《生活不是很美好吗》生动地描绘了通货膨胀时期的德国悲惨生活，可说是格里菲斯最后的一部伟大作品。

旧译《赖婚》。——译者。

格里菲斯以后摄制的《阿美利加》、《马戏团女郎》、《爱情的胜利》、《街头女郎》这些影片显示出这位伟大的导演正在逐渐走向衰落的道路。他为了挽回过去的声誉，曾重新拍了《两性的斗争》一片。以后他又采取了《一个国家的诞生》中的一些题材，拍了他的有声片《林肯传》。但是，商业上的失败终于注定了格里菲斯的悲惨命运。

这位被列入制片厂黑名单的伟大艺术家，在他以后残余的二十几年生命中，再也没有机会导演一部影片了。好莱坞的拜金主义把它的创始人毁灭了。

旧译《血溅鸳鸯》。——译者。

格里菲斯的没落，正好和西席·地密尔的兴隆形成鲜明的对照。后者那种庸俗、商人气息和浮夸的作风，成了好莱坞影片四十年以来的特征。他拍了各种样式的影片，从浮华喜剧《男性和女性》和其他由格洛丽亚·史璜逊主演的影片，一直到场面豪华的反苏宣传片《伏尔加的船夫》和反对无神论的闹剧片《不信上帝的少女》（片中有对儿童监狱的杰出描写），凡是能够赚钱的影片，他都加以摄制。地密尔最成功的作品是一些带有浓厚游艺场气氛的大型片，在这些大型片中，地密尔除了取材于圣经上的故事以外，还加进了一些色情的描写。好莱坞给他一笔格里菲斯所得不到的资金来摄制场面浩大的影片《十诫》和《万王之王》。地密尔由于承袭了意大利电影的老传统，结果成了最能卖座的商业性影片的导演之一。弗莱德·尼勃罗模仿他的例子，替高德温和梅育拍了一部叫做《宾虚传》的巨片，这部影片花去了600万美元的摄制费，虽然风行一时，可是收入却不过400万美元。

好莱坞这个骤然之间交了红运的城市，具有暴发户们的那种低级趣味，他们建造的豪华的别墅，硬把罗马的露天剧场和洛可可式的堡垒，天主教的大教堂和摩天大楼结合在一起。这种建筑上东拼西凑的夸张趣味连同那种说教式的象征趣味，在根据勃拉斯哥·伊巴涅兹的原作改编的影片《启示录四骑士》里表现得最为突出。这部由雷克斯·英格兰姆导演、使范伦铁诺因此成为明星的超级影片在上映收入上打破了纪录。英格兰姆在其他影片中——例如在无声电影末期他将结束电影生涯时在尼斯摄制的那些影片中——也显示出这种讲究形式的作法。

《启示录四骑士》的战争主题也使金·维多导演的《大检阅》获得成功。金·维多在该片中虽然未拒绝重现那些可怀疑的历史情节，却显示了他的才能和真挚的感情，尤其是在表现士兵们被大卡车装载运往前线的情景上更是如此。

我国上映时译名《战地之花》。——译者。

好莱坞在成为国际上的强大势力以后，它摄制的题材也变成国际化了。在它最卖座的无声片中，以美国为背景的为数很少。在这些影片中，只有詹姆斯·克鲁兹导演的那部极著名的《篷车》直接取材于美国历史，是一部歌颂开拓西部地区者的史诗。

西部片由于托马斯·英斯和 W.S. 哈特的功劳，曾提高到艺术的水平，但此时的西部片，除了象约翰·福特的《铁骑》这样极例外的影片以外，又变成了一种廉价影片的同义语，由一些专门迎合平民观众的导演和无名的演员粗制滥造地摄制出来。美国电影这种“失去本国特性”的倾向成了极其普遍的趋势。亨利·金虽然还能按照托马斯·英斯和格里菲斯的传统，导演了一部完美的、描写美国地方生活的影片《孝子大卫》，可是人们不但不鼓励他沿着这一方向前进，反而导使他去摄制一些流行的言情小说（如《史泰拉恨史》），或者象他以后在罗马摄制的那些影片那样，向着意大利那种场面巨大的影片方向去发展（如《罗莫拉》、《白修女》等）。

由于金融资本的国际联合、审查制度的严格、流行小说被有系统地搬上银幕、明星制度、专为卖座的打算和制片人的拜金主义这些原因，使得美国电影艺术日趋贫乏，这种贫乏和物质的丰富相形之下，显得更为突出。但美国电影中至少还存在着一个作品丰富的喜剧学派和几部例外的作品，这些影片几乎都是由外国籍的导演摄制出来的。

旧译《孝子复仇记》。——译者。

麦克·塞纳特和查理·卓别林的经验继续产生了丰富的成果。在整个无声艺术时期，美国的喜剧学派一直是世界上独一无二的学派。卓别林的天才首先给这学派创造了光辉的成绩。

《寻子遇仙记》是卓别林拍摄的第一部长片，对一个喜剧演员来说，这是一种颇不易拍好的影片。影片叙述玻璃安装匠夏尔洛收养了一个被未婚而生子的姑娘（爱德娜·潘维安丝饰）所遗弃的儿童。但一个讨厌的慈善机关又把儿童从夏尔洛手中抢去，最后由于偶然的机，儿童终于回到他母亲的怀抱。故事有些类似闹剧，某些表现手法显得有些天真（如照耀在年轻母亲背后的圆光，或象征她的痛苦的基督形象的倏忽出现）。

这部影片由于有杰出的童星贾克·柯根的演出，使卓别林得以充分发挥他的悲剧演员的才能。他在描写贫民区和他们的悲剧上，是一个现实主义者，而在描写天堂的美梦上，则是一个抒情诗人，因为在那场戏里，他让顽童、警察甚至街上的野狗都戴上用鹅毛做的翅膀飞上了天。

卓别林在这部影片以后，又回到拍摄短片的道路，摄制了《有闲阶级》、《发工资的日子》和《朝圣者》三部短片。最后这部影片具有伟大杰作所具有的那种典型的完美性，而且含有一个令人难忘的哑剧，即大卫和柯利阿斯传道的情景。但这部象莫里哀喜剧《伪君子》新版的影片，在美国却遭到恶意的攻击。

卓别林为了忠实地拍摄戏剧性的喜剧起见——这是他发展途中的一个阶段——在《巴黎一妇人》中不再自己担任角色。这部影片的剧本是卓别林为他的搭档爱德娜·潘维安丝编写的，并由他担任导演。影片描写一个最初被一个艺术家爱上、以后又被遗弃掉的少女，变成了某富翁的情妇。这个少女后来又遇到了她以前的那个情人，但一个误会又把他们拆散，艺术家因此自杀身死。

这部影片在无声电影对心理描写还很幼稚的时代，对环境和人物性格

作了深刻的分析。卓别林通过这部影片，证明电影具有和小说、戏剧一样丰富的表现能力。他这种作法以后迄未为普多夫金和德莱叶所忘记。同“室内剧”侧重演技、极端简化情节和系统地应用一些幼稚的符号的作法相反，卓别林只在不妨碍一般人能够理解的情况下，才展示他的艺术，应用暗示或省略的手法。例如影片在表现女主角被遗弃时，用了车窗玻璃上掠过的闪闪灯光，来表示列车已经开走，而人们在片中始终没有看到列车。以后在描写女主人公和以前的情人又重叙旧好时，影片只表现女主人公在她房里拉开一个抽屉，从抽屉里掉出一条男人用的衬衣领子，就足以说明了女主人公的新生活情况。

这些省略的手法，是瑞典或德国的导演、甚至是路易·费雅德早已用过的。但在《巴黎一妇人》中，这种朴素的省略手法，却成了以后的一种典型。

费雅德在他的分集片《巴拉巴斯》中表现执行死刑的场面时，片中并未出现断头台，观众是通过看到这一情景的人们的面部表情来领会死刑的执行的。

卓别林以夏尔洛的姿态又在《淘金记》中出现。这部影片是一部具有隐喻意义的经典作品，是卓别林在无声电影时代摄制的许多杰作中最完美的一部。片中有两个精彩的段落。一个段落是描写夏尔洛在圣诞节夜晚，坐在摆满酒菜的餐桌前面，痴情地等待着他的情人光临，为了排遣他的郁闷，他拿起一对叉子叉上两块面包，表演了那个有名的“面包舞”。另一个段落描写饿得没有办法的夏尔洛被他的朋友看做是一只母鸡。他啃着他的皮鞋，把鞋带当作面条一样吃进去，把鞋钉象骨头那样来吮吸。任何一部夏尔洛影片都没有《淘金记》这部影片那样赚钱。但是清教徒的宗教团体却借口片中离婚诉讼有伤风化，对这位伟大的人物立即展开了一个声势浩大的攻击。卓别林险些因此象胖明星罗斯柯·亚布克尔那样被赶出好莱坞。幸而他过去的成功替他积累了一些钱，使他能够顶住这种攻击，继续摄制影片。他自己投资摄制每一部新片，都把自己的命运放在这种赌注上。继《淘金记》后三年拍成的《马戏团》，还不是他最好的一部影片；片中给人印象最深的那个场景是一个隐喻，表现夏尔洛在一条拉紧的绳索上行走，受到一群凶恶的小猴子的围攻。在这部影片里，除了滑稽、悲哀和伤感之外，在卓别林身上又出现了苦涩这个新的因素。这种苦涩此后成了卓别林永有的特色。

这时和卓别林进行竞争但演技远不及卓别林的喜剧演员还有：哈洛德·劳埃德、勃斯特·基顿、哈莱·朗东等人。

哈洛德·劳埃德是和美丽的女演员贝贝·达尼尔、喜剧演员哈莱·波拉德一起，开始拍片的；他当时极力模仿卓别林，过于狭小的衣服来代替夏尔洛所穿的那身过于肥大的破衣服。以后他抛弃了他的胡子，戴上一顶平顶草帽和一副玳瑁眼镜，变成了一个正常的、象店员那样彬彬有礼的人物。这位被法国一般观众叫做“吕易”的角色，风流多情，但缺乏对人的同情心，怯弱胆小而又具有鲁莽的固执性格。他同时又是一个道地的美国人，整天和摩天大楼、运动竞赛、生意经、江湖郎中的骗人药品打交道。在他身上特别具有一种象蚂蚁那样孜孜不倦、笨拙但时常获得成功的工作毅力。他所创造出来的典型要比卓别林的典型在美国更为流行，因此，《淘金记》上映的收入纪录，到了1925年，就被劳埃德的《大学新生》一片所打破。哈洛德·劳埃德所表演的人物性格——一种矛盾地建立在缺乏个性上面的性格——

——在弗莱德·纽梅耶、山姆·泰勒、克拉德·布鲁克曼等人导演的影片中表现得非常突出。

我国旧译陆克。——译者。

Lui 意即“他”，法国人把劳埃德（Lloyd）读成“吕易”。——译者。

比哈洛德·劳埃德更富于独创性的勃斯特·基顿，原是一个歌剧演员，最初是作为胖演员亚布克尔的搭档在银幕上出现的。他的喜剧演技是建筑在漠然的表情上面。这位被称为“冷面笑匠”的演员，在和影片公司订立的合同中，规定无论在演出的影片中或在任何公共场所都不得面露笑容。他那种不动声色的镇静和噱头设计者们替他所创造的荒诞可笑的情景适成鲜明的对照。他所表现的人物也象夏尔洛那样，身体瘦弱但却时常走运，聪明、狡猾、而又抑郁寡欢，深信世界和人生的荒谬，但又准备接受一切和克服一切。在《我们的好客之道》中，他从门这边走到门那边或从门那边走到门这边以后，情况就会完全改观，本来受人敬爱的主人，会突然变成一个就是把他杀掉也不足惜的人。

但与其说他时常是荒诞情景的牺牲品，倒莫如说他是大量喜剧道具的奴隶。例如在影片《将军号》中他和火车、大炮打交道，在影片《航海者》中则致力于表现一艘横越大西洋而只有他一个水手的轮船，而在影片《摄影师》中，则和电影、摄影棚以及电影所用的一切特技搞在一起。噱头在他手里被扩大而成为一种怪诞的表现。例如在《小歇洛克》里，由于他弄乱了一部影片的各本次序，结果使撒哈拉沙漠的狮子一下子变成北极冰山的白熊。

基顿的演技比较含蓄，哈莱·朗东的表演则直截了当。这位喜剧演员有一张发肿的脸，脸上带着一种永远没有睡醒的样子。他那种年轻人的举动和服装，和他的那张充满皱纹的脸孔适成奇怪的对照。他所表演的乃是美国生活中一种典型人物，即那些呆头呆脑和十分幼稚的人。女人能把这一人物吓到这种程度，以致在他结婚的时候，竟把蒙着白纱的新娘拖到森林里去，想开枪打死她。这位具有独创风格的喜剧演员所表现的怪僻虐待狂给人一种不愉快的感觉，因而使他不能获得广大观众的欢迎。有声电影的出现，结束了朗东的银幕生涯。他的噱头设计者及导演、年轻的弗兰克·卡普拉，曾摄制过他的较好影片《漂泊者》、《健壮的人》、《长裤子》，对他的成名也许有很大的关系。

以上三位著名的滑稽明星，连同另外几个富有天才而时运较差的喜剧演员，创造了一些典型的喜剧人物，并赋予这种人物以一种各自不同的性格。在法国，人们对这些演员所创造的人物，都用一些绰号来称呼，如勃斯特·基顿绰号“冻肉”或“马利克”，哈洛德·劳埃德绰号“吕易”，哈莱·波拉德绰号“美丽的柠檬”，阿尔·圣约翰绰号“毕克拉特”，汉克·曼绰号“旋球”，斜眼睛的克莱德·科克绰号“都都儿”，拉利·西蒙绰号“鲁莽汉”等等。

直到无声电影结束以前，美国的喜剧学派还呈现出无穷的希望。喜剧在美国遭到上层人士的轻视，但在欧洲却由于“毕克拉特”或“马利克”等人物的大享盛名，而获得了补偿。

除了喜剧片以外，较好的美国影片大都是外国籍导演的作品，这些导演在好莱坞主要是表现了他们原来的风格。

在先驱者时期，除了英国人卓别林以外，只有法国人在美国电影中占有地位。在第一次世界大战期间，莱昂斯·彼雷给美国人培植了对浮华喜剧的爱好，加斯尼埃则是系列影片的创造者之一。除这两人以外，还可以举出



肖塔尔、阿尔倍·卡普拉尼，以及协助卓别林导演《巴黎一妇人》的阿巴迪·达拉斯特。

在移居美国的法国电影导演中间，最著名的要算莫里斯·都纳尔。他在 20 年代初期，已经被认为是好莱坞的优秀导演之一。他给好莱坞带来了一种当时很少见的文雅和精练的作风。这位在安东尼手下做过舞台监督的电影导演，是在“闪电”公司由雅塞和肖塔尔培养出来的。他在第一次世界大战期间在美国导演过一部玛丽·壁克馥主演的最成功的影片，名叫《可怜的小姑娘》，同时他还根据易卜生、康拉德、斯蒂文生、梅特林克的原著替派拉蒙公司摄制过一些文艺片。他吸取高登·克雷格、斯坦尼斯拉夫斯基和科布的经验，在使用独特风格的布景上，比德国影片还要早些，特别是在《青鸟》一片中是这样。他导演的《女人》是一部布景豪华、表现各时代妖妇的影片。在《最后一个莫希干人》这部影片中，他给观众带来了一个新的电影明星，即过去训练大象的华莱士·皮莱。1928 年以后，都纳尔为了摄制《船员》一片又回到法国。留在好莱坞的还有过去给他当助手的克拉伦斯·勃朗继续着他的传统。

1920 年以后，好莱坞为了打倒它的竞争者起见，大量吸收外国籍的优秀导演和演员前往美国。最初到好莱坞来的乃是瑞典人。

莫里茨·斯蒂勒带着葛丽泰·嘉宝来到美国。但他在好莱坞专门为从德国来的演员波拉·尼格丽和强宁斯导演影片。他导演的《帝国旅馆》和《罪恶之街》这两部影片，无论在艺术上或商业上来说，都不是很成功的作品。在导演了一部由波拉·尼格丽扮演一个法国女人爱上一个德国俘虏的影片《铁丝网》以后，不得意的斯蒂勒就离开美国，回到自己的祖国，不久就在瑞典故世。

与斯蒂勒相反，嘉宝在美国却大走红运。这位著名的女悲剧演员，确实是好莱坞一棵摇钱树，同时也给好莱坞的摄影棚带来了艺术。

广告宣传使嘉宝成了传奇式的人物。她所主演的影片片名本身就具有一种宣传性质，如：《诱惑的女人》、《肉与魔》、《仙女下凡》、《神秘夫人》、《野兰花》、《接吻》等等。她在传奇式的故事中表现了历史上最著名的多情女子。她在和拉尔斯·汉松以及约翰·吉尔伯特合演的影片《肉与魔》里给人以难忘的印象。由克拉伦斯·勃朗导演的这部影片是根据德国作家苏德曼的一本小说改编的，描写一个痴情的女子在教堂受洗时，眼睛注视着神父手中的圣杯，想从杯上找出她的情人的嘴唇曾经碰过的地方……。

斯约史特洛姆在美国开始工作时颇为困难。好莱坞要他担任伦·强内的长期导演，但伦·强内这位以奇异的打扮和夸张的表情而驰名的演员，只有在和受德国学派显著影响的导演托德·勃朗宁的奇特想象力结合起来，才能更好地表现出他的才能（如他主演的《三人俱乐部》、《黑色鸟》、《到曼达莱的道路》就是勃朗宁导演的）。

斯约史特洛姆因有伦·强内和新来的瑙玛·希勒做他的演员，得以在美国导演了他第一部值得提到的影片，即根据西尔玛·拉格洛夫的小说《葡萄牙的皇帝》改编的《谎语之塔》。以后他把纳撒尼尔·霍桑的小说《红字》改编成影片，在片中再次表现了他在瑞典摄制的《火的考验》中描写过的那种强烈的痛苦情绪和被压制的情欲所毁灭的清教徒。这是一部伟大的作品，但由于古装的庸俗而显得美中不足。

由拉尔斯·汉松和丽莲·吉许主演的另一部影片《风》，是以现代美国

为背景的。

这部影片从各方面来说，都具有斯约史特洛姆在瑞典摄制的那些成功作品的优点。它和这些成功的作品一样，突出地表现了一个引起幻觉的、经常出现的自然因素，即美国西部某些象沙漠的地区上不断呼啸着的狂风。影片一开始就表现狂风向着天真的少女丽莲·吉许迎面吹来，她来自南部富饶的草原地带，到西部来投靠她的父亲生活，可是她的继母却是一个凶狠的女人。为了挣脱他们的压迫，她嫁给了第一个向她求婚的粗鲁汉为妻。她在杀死了另一个追求她的男人之后，终于对自己的丈夫有了爱情。拉尔斯·汉松扮演粗鲁汉，演技比丽莲·吉许还要高超；故事情节激烈、紧张而狂热。虽然这部影片是一部无声片，人们却好象不断听到风的呼啸和砂土打在玻璃窗上的声音。故事描写的淋漓尽致、登场人物的性格的明显刻画，使《风》这部影片成为一部完美的杰作，但在放映收入上却没有获得多大成功。

由于这个缘故，此后斯约史特洛姆又被迫回到摄制一些商业性的作品的老路，一直到他离开美国回到瑞典时为止。1931年以后，他一直住在瑞典。从他重作演员以后（特别是在古斯塔夫·莫兰德及英格玛·柏格曼导演的影片中），就不再导演影片。1937年左右，他虽在伦敦替亚力山大·柯尔达拍过一部名叫《在红袍下》的影片，但这部影片可说并不是他的作品。

除了嘉宝以外，斯堪的纳维亚半岛的移民，对好莱坞几乎没有带来什么贡献。但从德国来的移民，特别是斯特劳亨、刘别谦、冯·斯登堡，却对美国电影有很大的贡献。

埃克·冯·斯特劳亨在1910年离开出生地维也纳前往美国寻找幸运时，对电影还没有什么兴趣。他在美国原想做一个剧作家或新闻记者，可是后来却成了格里菲斯摄制《党同伐异》一片的助手。格里菲斯看中了他那魁伟的体格，请他在《世界的心》里扮演一个性虐狂的、残暴的德国军官。在这部影片里斯特劳亨显示了他具有伟大演员的天才，并且因“恨你所要爱的人”这句广泛传播的话而获得了声誉。这部影片的成功使他从此能够导演一些影片，这些影片从编剧、演出到布景和服装设计都由他一人兼任。

斯特劳亨在《盲目的丈夫》里扮演一个自私、卑鄙、勾引女性的男子，背景是他所喜用的1914年以前的奥地利。在继《魔鬼的钥匙》之后摄制的第一部杰作《愚蠢的妻子》中，他也是扮演一个和《盲目的丈夫》中同一类型的人物。这部花了11个月时间才摄制成功的巨片，是《党同伐异》之后第一部摄制费用超过了100万美元的影片。故事情节以1919年的蒙特卡罗为背景。斯特劳亨特地在加利福尼亚海边搭起蒙特卡罗的赌窟、广场和雄伟宫殿的布景。他有一种把最细小的地方都弄得逼真的癖好。据说他曾经要求在一座大旅馆的布景中安上电铃设备。这种只用去几十块美元的开销，却受到好莱坞的指责，这种指责比后来对《宾虚传》这部影片在豪华布景上花掉几百万美元，还要严厉。电铃虽未产生什么效果，但也不能算是一种豪华，可是人们却把它叫做“斯特劳亨的浪费”。

但后来由于《愚蠢的妻子》在放映上获得意外的成功，因此好莱坞暂时饶恕了他这一过失。

这部影片原来的拷贝可以放映5小时之久，在公开上映时曾被压缩到3小时半映完。

斯特劳亨在这部影片里扮演一个欺骗美国外交官的女儿的白俄亲王，靠着剥削他的情妇——一个面貌丑陋的女仆——生活，由于性虐狂的驱使，

他强奸了一个不幸的白痴女子。

最后，他被人杀死，他的尸首很有象征意义地被扔在臭水沟里。

斯特劳亨对于自然主义十分癖好，总想把一切情况都表现出来。美国电影检查机关把他在这部影片中用特写镜头表现一个疮破裂的画面和别的一些画面一起剪掉，而另一方面，对于他被女仆接吻后厌恶地用手巾擦去嘴上吐沫的镜头，却仍予保留。

斯特劳亨用一种辛酸的悲观主义眼光来观察人类。他对社会的上层阶级、腐朽的封建制度和富有的实业家的激烈抨击，流露出一种愤怒而不是蔑视的情绪。这种抨击带有一种近乎伤感的怜悯色彩。在斯特劳亨描写的地狱里，残废者、病人、纯洁的爱情、被诱骗上当的女子，甚至丑恶，都表现得令人感动。而这一点也就是“斯特劳亨的人道主义”(引乌谷·卡西拉琪语)和冯·斯登堡在不久以后所宣传的消极的无政府主义不同之处。

斯特劳亨在表现 1910 年至 1918 年的维也纳生活情景的《旋转木马》(未拍完，以后由罗帕特·约里安继续完成)以后，就离开了环球公司，转到高德温公司工作，在那里他根据弗兰克·诺里斯的自然主义小说《麦克·梯格》，拍了一部名叫《贪婪》的影片。

影片绝大部分是在构成这部小说背景的旧金山住宅区的三栋房子里拍摄的。故事发生在 1905 年前后，为了反映当时的情景，斯特劳亨特地在古董店里细心地选购了一些符合当时式样的家具，来装饰一些连天花板都照原样仿造的房间。

在 9 个月的时间中，斯特劳亨脚穿破鞋，身着补钉的旧衣，不分昼夜、废寝忘餐地为这部影片工作。摄成的影片可以放映 4 个半小时，而不是象有些人所传说的那样，可以上映 15 小时到 20 小时。因此在上映时分为上下两集。斯特劳亨按照原著的次序，将每一个情节都拍摄出来。他要使观众相信：“他们所看到的一切完全是真实的”，并且宣称他是以狄更斯、左拉、莫泊桑为师的。

但这部影片却激怒了制片人萨尔堡，他要求剧作家琼·马蒂斯把它压缩到两个半小时放完。斯特劳亨为了避免影片被删剪得一塌糊涂，亲自参加了剪辑工作，但拒绝承认这部影片是他的作品。这部被删剪得支离破碎的影片，在电影艺术上仍不失为登峰造极的作品之一。

贪婪和粗暴是这部影片里人物的显明特点，这些人物随着时间和剧情的发展不断发生变化。影片开始时，由著名女演员柴苏·璧斯杰出地扮演的女主人公是一个纯洁而年轻的姑娘，和当时丽莲·吉许所饰的一些女主人公很相近似。但这位女主人公在结婚以后就变得非常贪婪，并且由于家务操劳，使她逐渐憔悴。她使劲地用梳子梳着一头蓬乱的浓发，咬着手指甲，粗暴的性情使她的嘴都扭歪了。她的丈夫(吉布逊·古兰德饰)原来是一个善良的胖牙科医生，当事业遭到失败和破产之后，也变成了一个残暴的酒徒，时常殴打他的妻子，最后终于把她杀死。

这种在当时还很罕见、使电影第一次具有小说某些表现方法的心理刻画，在斯特劳亨这部作品里，要比大量琐碎的细节描写更有价值，因为这些细节描写虽很真实，可是在斯特劳亨的作品中可说是一种怪癖的表现。在牙科医生和他未来的妻子(他的顾客)遇见的那场戏里，影片所表现的吐唾液和拔牙出血的情景乃是一种已嫌陈旧的自然主义表现方法。这种僻嗜的作法在让·赫舒尔特(以后任好莱坞电影艺术与科学学院的院长)所饰演的那

个人物身上表现得更为明显。

电影艺术与科学学院，自从 1928 年以来，每年都对最优秀的导演、演员、摄影师、音乐家、布景设计师等颁发奖品。这种奖品即一般所谓的奥斯卡奖，很被人所重视。1952 年该学院由查尔斯·布拉喀特担任院长，1960 年由乔治·西顿任该院院长。

当斯特劳亨撇开自然主义的夸张手法，用真正的现实主义手法来描写三个小市民由于贪财而造成灾祸时，他的表现显得更为出色。在影片结尾的场面里，被手铐铐在一起的两个竞争者相继死去，而另外一个活着的人则拖着他那疲惫得要死的躯壳在一个名叫“死谷”的沙漠上挣扎着。为了深入体验这种沙漠荒凉情景，斯特劳亨和他的摄制组曾在那里生活了一个月之久。

庞杂、冗长和夸张乃是《贪婪》一片中美中不足的地方。这部壮丽而有力的影片，标志着一个转折点，或更确切地说，标志着一种传统的开端。因为这部影片现在已成为一部经典性的作品了。

在影片《风流寡妇》上映时期，斯特劳亨曾经对观众作了这样的声明：“我之所以要导演这部下流的作品，唯一的理由，乃是因为我有一个妻子和几个孩子要靠我来养活。”但这部为了收回摄制《贪婪》一片所支出的成本、只费 11 个星期就摄制出来的 12 本影片，却比原来勒哈尔的有名小歌剧要好些。斯特劳亨利用片中的华尔兹舞，对哈布斯堡王朝时代的维也纳作了讽刺的描写。这部被迫摄制的作品，比起后来他利用这部影片在商业上取得极大的成功而细心制作的另一部影片《婚礼进行曲》来，并无逊色。

《婚礼进行曲》是一部分为上下两集可以上映 6 小时的影片。它虽然是一部巨作，但由于带有过多的伤感情调和象征手法，显得有些庞杂。斯特劳亨此后又开拍《女皇凯莱》一片，但这部影片他没有能够拍成，只拍了那个充满尖锐讥讽和激烈愤怒的杰出序幕。

自此以后，斯特劳亨就不能再导演任何新片了，好莱坞把他的名字列入了黑名单。影片公司的老板们始终不能饶恕他在拍《贪婪》一片时花了一笔很大的费用来描写穷人，而不描写豪华；他们也不能饶恕他曾主张导演对自己的作品享有权利。这位年仅 40 岁、具有杰出才能的导演，发现自己除了当演员以外，制片厂的大门已永远对他关闭了。

斯特劳亨的命运是有象征意义的，它说明好莱坞开始破坏和抹杀艺术家的个性和人格。象斯特劳亨这样一类的导演——或者是象格里菲斯这样一类的导演——从此以后就成了制片人任意宰割的牺牲品。雷内·克莱尔认为：从斯特劳亨在摄制《女皇凯莱》一片中间被欧文·萨尔堡赶出制片厂那天起，就意味着一个新的时代的开始，也就是说好莱坞从此真正建立起来了。

这种排斥斯特劳亨的制度，对于另一个德国导演刘别谦却大开方便之门。刘别谦在德国所享有的盛名使他到美国以后就被重用，叫他在—部豪华的影片《罗西泰》中充任玛丽·璧克馥的导演。但卓别林《巴黎—妇人》—片的出现，却把刘别谦引向另一种新的影片样式。他把卓别林的这部杰作应用到浮华喜剧上面。战后美国的社会风气虽然已经败坏，可是美国电影在描写通奸之类的剧情时，还不得不穿插一些悲剧和谋杀的故事。

而刘别谦这位欧洲导演却居然敢按照巴黎通俗喜剧和中欧小剧院的传统作法，对婚姻大开玩笑，从 1924 年到 1926 年，接连拍了《三个女人》、《结婚集团》、《禁入的乐园》、《无线电警报》，居然得到美国人稍有非议的欢迎。

刘别谦这时的杰出作品乃是《温德米尔太太的扇子》，一部根据奥斯

卡·王尔德的有名戏剧改编的、很华丽巧妙的影片。刘别谦在这部影片里运用纯熟的技巧表现细致的心理，而无须用很多字幕说明。可是这部影片还没有超过一般成功作品的水平。在有声电影即将出现的前夕，刘别谦这位比西席·地密尔更富于知识、更为聪明、但较少魄力的导演又回到大场面影片的老路，摄制了两部著名的戏剧，即《王子学生》和《爱国男儿》（在后一部影片中，强宁斯使用了一些音响效果）。

好莱坞的生意兴隆很得力于刘别谦，他给好莱坞带来了一种取悦暴发户的精巧技术。

但他的技巧，对电影艺术并没有起很大的影响。

约瑟夫·冯·斯登堡是一个介于斯特劳亨的一丝不苟和刘别谦的那种买卖人似的技巧之间的人物，对欧美电影有很大的影响。冯·斯登堡在美国和欧洲度过了童年和青年时代。他最初原想成为一个作家，但由于生活所迫，不得不在一家制片厂的洗印车间里做一个小职工。他在英国住了一个时期以后，成了一个电影剧作家，并在英国演员乔治·K·阿瑟的经济支援下，第一次导演了一部名叫《求救的人们》的影片。这部类似试验性质的作品（这在美国可说是一个极少有的例子），乃是了解斯登堡的美学和他的道德观念的一部关键作品。

影片叙述一个妓女和她的情人寻求拯救他们灵魂的道路，使他们从“污泥中的儿女”变成“太阳下的儿女”。当剧中的男主人公鼓足勇气在象征邪恶的坏蛋脸上打了一个耳光以后，他们两人终于获得了他们所寻求的目的。斯登堡当时受“室内剧”的直接影响，这种影响使他固执地使用一些象征性的道具和细节。作品的前半部拍摄得很成功，浮在海港港口的那艘挖泥船，给影片带来一种节奏感。虽然字幕说明过于夸张，可是由于摄影的造型美，演员演技的简练，以及蒙太奇的完美，却使观众对片中用海港污泥来比喻灵魂污浊的象征意义，并不觉得牵强附会。但在影片后半部，在贫民窟展开的剧情中，那种过分夸张的象征手法，却使人感到可笑。例如：影片重复地表现那位流氓用手抓着大腿，表示他心中的邪念；又如影片在揭露他的邪恶企图之前，表现他将头靠在挂着他那顶湿帽子的衣架上，旁边突出两个象恶魔头上犄角似的挂钩，这些镜头使人看了感到滑稽好笑。

《求救的人们》一片的明显优点，引起了查尔斯·卓别林的注意。这部影片的主角乔治亚·海尔以后被卓别林聘去在《淘金记》中演出，卓别林还请斯登堡在《海鸥》一片中指导爱德娜·潘维安丝的演出。后一部影片在叙事简洁上，可说是具有卓别林的那种朴素简明的风格。但斯登堡在这部影片里却过于强调“海的象征性，以致忽略了渔夫和鱼”（引约翰·格里尔逊语，他还说：“一个导演除非死亡，才会变成摄影师。”他这句话几乎和德吕克的说法完全相同）。卓别林对这部象本美丽画集的影片很不满意，拒绝发行，因此这部影片一直没有上映。

斯登堡在《下层社会》一片上获得巨大的成功。这部影片的剧本系由好莱坞的一位优秀作家本·海区特编写，它给银幕上带来了一种新的典型人物，即当时在美国猖獗一时的走私酒精的匪徒。斯登堡把匪徒看作是现代社会中的英雄人物。他的无政府主义的英雄们，用开枪和“绑票”的手段来回答社会的不公。这些英雄们靠着他们的暴力，在向一个缺乏正义感的社会挑战上，变成了出类拔萃的超人。在影片结尾时，乔治·本克洛夫特所饰的主人公单枪匹马和派遣大批军警前来逮捕他的社会恶斗，他被围困在他的房

间里，顽强地抵抗，直到最后方才投降。

《下层社会》这部影片虽然起了很大的影响，但斯登堡最完美的作品还是《纽约的码头》一片，它描写两个社会小人物，即一个码头工人和一个妓女恋爱的悲惨结局。这部作品最显著的特点是浓厚的悲剧气氛，命运的严酷性，对下层社会的同情，以及摄影技术的精美和细微心理刻画的确切。但我们很难知道斯登堡是否已体会到这部完美的作品和他大量摄制的商业性作品（例如那部迁就强宁斯拙劣演技的影片《最后命令》）之间的差异。

强宁斯是和德国的优秀导演、演员和技术家一起来到好莱坞的。美国对于德国电影的蓬勃发展曾深感不安。1924年的德国通货膨胀发生以后，作为“拯救”威玛共和政府的道威斯计划的主管人，就是主宰好莱坞的银行家摩根。根据这个计划和以后我们将要述及的条件，德国电影界获得了美国资金的支援，可是却被迫接受它的主要名人沿着刘别谦、布科维茨基、波拉·尼格丽和剧作家克拉利在1923年走过的道路，前往美国工作。

因此，导演茂瑙、莱尼、亚力山大·柯尔达、路德维希·贝尔格、杜邦，演员康拉德·伐伊德、丽亚·德·普蒂、尼格丽，制片人庞茂以及一批著名的剧作家、摄影师和美术设计师，都陆续到了好莱坞。但是美国电影并没有从这大批移居到美国来的德国电影工作者身上获得很大的好处。柯尔达继续制作一些商业性的影片，杜邦摄制的影片完全失败。只有莱尼和茂瑙是特殊的例外。

莱尼在好莱坞是“恐怖片”的创始人，这种新的类型片至今还在好莱坞流行着。

《猫和金丝雀》和《最后的警告》两片远逊于他以前摄制的《蜡人馆》，但故事情节很紧凑，并科学地利用了摄影机的移动和照明方法。莱尼死于有声电影出现的初期。

茂瑙的影片《日出》和斯约史特洛姆的影片《风》一样，乃是从欧洲迁到好莱坞的电影导演们所摄制的稀有的杰作之一。这部影片是由卡尔·梅育根据苏德曼的小说《狄尔西特的旅行》改编成剧本的。布景设计师是德国人。虽然演员珍纳·盖诺和乔治·奥勃伦是美国人，可是这部影片几乎毫无好莱坞的色彩。茂瑙以他冷静的果断和精练的美学，把照明、布景和演员的演技组织在他所想表现的构图中间，这种构图与1900年的艺术照片颇相近似。移动摄影的熟练很令人惊奇，尤其在影片开始时，摄影机毫不费力地移动着，表现主人公在大雾和泥沼里奔跑。以后影片在表现主人公乘电车从乡间前往城里的镜头上，也是一个技术上的杰作。影片的主题描写一个丈夫企图杀死他的妻子，但最后两人又言归于好。

这部影片中也含有一些茂瑙始终不能缺少的人性邪恶的思想。尽管这部豪华的用形象来表现的歌剧很有艺术性，有时也表现了激情，可是它常缺乏人的热情。

继《日出》之后摄制的《四恶魔》和《都市女郎》，乃是完全迎合商业要求的影片。

茂瑙为了逃脱好莱坞的控制起见，开始和弗拉哈迪合作，制作并导演了《禁忌》一片，这部伟大美丽的作品，我们将在以后再讨论。在这部影片还未上映之时，茂瑙不幸在一次撞车事故中丧失了性命。

欧洲电影的这些示范作用，使几个美国导演倾向于摄制一些艺术性超过商业性的影片。他们之中有几个确实达到了艺术的水平。有声电影兴起的

前夕，美国出现了一批有才能的新电影导演，这些导演在某种程度上开始接替了先驱者的地位。

影片《大检阅》获得的声誉，使多产的导演金·维多能够自行选择影片《群众》的题材，并且能够不受拘束地导演了他和J.V.维弗、哈莱·平所共同编写的剧本。这部影片的主人公是一个小职员，梦想摆脱他平凡的生活，极力往上爬，结果跌下来，成了群众中象一粒砂子那样微小的平凡人物。

在这部影片里，德国学派的影响要比斯特劳亨的影响更为明显，它表现在展示摩天大楼和标准化的办公室镜头上；表现在那个试图煽动群众的人倒退着走路的象征性姿势上。在最后一个镜头里，维多让人们象从一面镜子里看到的那样看见一个马戏场里几百个观众为一幕愚蠢夸张的喜剧所倾倒的景象。这部作品的风格完全是自然主义的风格，它是唯一一部在表现浴室的镜头中可以看见某些私人享受设备的影片。

但这种自然主义并没有使这部作品不时陷于夸张的象征主义。这部不高明的影片表现出一种浓厚的悲观主义，对社会和被表现得懦弱庸俗平凡的个人都表示绝望。它和别的灰色影片一样，反映了作者的人生观。

在《群众》这部影片遭到商业上的失败以后，维多退而在《公民凯恩》一片中扮演教苏珊·阿历山大唱歌的教师。他成了女演员玛丽昂·台维斯的忠实导演，这位女演员并没有什么才能，可是她的情人、报界大王赫斯特（《公民凯恩》即是以他为原型），却硬要把她变成一个出色的明星。自视不凡的维多在这方面缺乏斯特劳亨那样勇敢的不可调和的精神。

生长在斯堪的纳维亚半岛的弗兰克·鲍沙其，没有维多在摄制《群众》一片时的那样高的雄心。但他在当时号称“理想的一对情人”——珍纳·盖诺和查尔斯·法莱尔所主演的一些影片中，却是一个善于表现柔情蜜意和内在感情的诗人。法国人对于他在《七重天》一片中所表现的这些稀有的优点很难领会，原因是因为这部影片把巴黎描写得过于幻想了。相反地，《河》这部在美国默默无闻的影片，在法国却大受欢迎。在同一时期，《每个港口都有一个女人》这部影片在法国也受到欢迎。这是一部描写水兵粗野生活的影片，饰演女主角的路易丝·布鲁克斯由此崭露头角，成了一个国际明星，后来做了派伯斯特的影片中的基本演员。这部影片是一部很成功的作品，它的导演霍华德·霍克斯当时还是一个新手，从这部影片起，他开始了使他置身于美国优秀电影导演的事业。

柔情和幽默使保罗·费乔斯的《孤独》一片获得成功。这位年轻的匈牙利导演在欧洲开始他默默无闻的事业，到美国后因试拍《最后时刻》这部影片而成名。《孤独》一片从某些快速蒙太奇和迭印的效果上来说，很近似先锋派的作法。但这部影片主要是对美国一些小职员在科尼岛上的杂耍场中消磨一个假日下午的情景，作了生动而有趣的描写。这种描写的动人和自然，使这部作品大大地超过那些粗制滥造或庸俗地描写风俗的影片。但费乔斯却不能进一步发展这种好莱坞少见的优点。他在摄制了一些平淡无味的商业性影片以后，就到法国、德国、荷兰和英国担任导演，以后在瑞典成了一个纪录片制作者。他最好的一部有声影片《匈牙利女英雄玛丽》，是在国际资本的协助下，在匈牙利拍摄的。这部影片是由安娜蓓拉主演，后来译成四国语言。1938年，他又在泰国为一家瑞典影片公司摄制了一部名叫《一把米》的影片，片中他应用了弗拉哈迪的手法，但人们却看不到《孤独》一片中那种丰富的人情味；这部影片可说是象一个全无热情的学生所作的作业。

好莱坞在它历史上最繁荣时期，对它的电影先驱者和欧洲最伟大的电影艺术家，与其说是加以利用，毋宁说是加以排斥。随着好莱坞的世界霸权的建立，它大部分生产就陷于毫无意义和追求豪华场面的停滞局面。当然，主要导源于麦克·塞纳特的光彩夺目的喜剧学派自当别论。除了卓别林因他的天才已超出这个学派之外，战后美国最伟大的喜剧演员无庸争议地是勃斯特·基顿，他是自己的长片的创作者。不动声色的表情，非常准确的模拟动作，使他能够以极少的工具创造他的喜剧天地，在他最后总是利用其不真实的动作的人物之间建立一种对话。经过三十年的时间，基顿成为一个著名的典型喜剧演员，而他的竞争者如哈洛德·劳埃德则不象他那样经得住时间的考验。

两件接着发生的大事结束了这个时期：一是有声电影的兴起，另一是从华尔街金融恐慌开始的大经济危机。这两件大事结果造成电影创作者和演员的大更动，以及华尔街势力对电影艺术和电影企业的进一步控制。

事实上，1927年10月23日阿兰·克劳斯兰德摄制的有声响、对白和歌唱的《爵士歌王》的第一次上映，标志着电影已进入了它的历史的一个新时代了。

### 第十三章 有声电影的兴起

有声影片并不是一种新鲜的事物。远在1899年，电影在爱迪生的实验室里已经能够发出一些声音。卢米埃尔、梅里爱以及其他一些人曾经天真地利用在银幕后面说话的办法，使得电影带有声音。1900年以前，百代曾经举行过几次歌唱片的放映会，同时，巴隆和劳斯特则设计了一种巧妙的声画同步方法。

在20世纪开始的第10年代里，法国亨利·约利和高蒙的努力已经有了成就。同时爱迪生和阿克托封在美国，海普华斯、劳斯特和威廉森在英国，麦格努森和保尔生在斯堪的纳维亚半岛各国，也获得同样的成果。

但是，此时电影还始终停留在无声艺术的阶段。人们已知道如何将动作和台词同步起来，利用压缩空气来扩大声音，使集聚在高蒙大剧院的6000观众都能够听见，可是，发出的声音却带有浓重的鼻音，而且同步方法仍不完善。演员必须将他们嘴唇的动作同留声机唱片“重现”的声音设法配合起来。到1914年，有声电影几乎已被放弃了。

留声机是从电话机产生的，而电话机本身则又是从电报机发展出来的。无线电报——和电影几乎同时发明——和以后无线电广播的发展，使有声电影中存在的一些问题，能通过“扩音器”的电气录音和“三级真空管”（李·德·福尔斯特发明）的音响放大办法而获得解决。制造无线电器材的大电气公司于是成了有声电影机专利权的占有者。

这些专利权当时被两大集团，即美国的“通用电气公司——西方电气公司”集团和德国的“A.E.G.——托比斯公司——克兰影片公司”所垄断。

“西方电气公司”曾向一些同样受摩根银行控制的美国大电影公司提议



用它的录音方法。但这些公司对这种危及好莱坞霸权的有声电影不愿接受。

“西方电气公司”在失望之下，转而向华纳兄弟接洽。后二人创立的小影片公司当时方收买了“维太格拉夫”这家古老的公司和一个由 15 家影院组成的小放映网。

这两位制片人对于在电影院里用扩音器来代替管弦乐队的方法很感兴趣。在他们初期摄制的有声片中，用“维他风”有声电影机发出的音响还只限于一些音乐和一些喧闹的声音。

“华纳公司”虽然和它的两个明星——男演员约翰·巴里摩尔及狗明星林丁丁——订了合同，当时仍处于将要破产的状态。在不得已的情况下，这家公司决定冒险摄制一部由巴里摩尔主演的歌剧片《唐璜》。这部有声片的成功，对继续制作这类影片起了很大的鼓舞作用。华纳兄弟当时用最后的资本来拍摄这部影片，它聘请了游艺场的著名歌手阿尔·乔生，由没有什么名望的阿兰·克劳斯兰德来指导他的演出。影片剧本和杜邦的影片《巴鲁希》有些类似，叙述一个贫穷的犹太歌手成名的经过，借这个主题，片中穿插了许多著名的歌曲和小调。

这部影片获得了很大成功。它在美国的上映收入达 350 万美元，几乎接近于《宾虚》一片所创造的纪录。但后一纪录，不久就被华纳公司另一部由阿尔·乔生主演的新片《歌痴》所打破，这部影片的上映收入达到了 500 万美元之巨。好莱坞其他公司看到这种辉煌的成就，也开始寻求有声电影的专利权。威廉·福斯已经有了一种根据德国的发明转化出来的“摩维通”。其他一些公司也不得不接受“通用电气西方公司”所提出的苛刻条件。不久洛克菲勒所控制的无线电公司也研究出一种“福托风”有声电影机，但受到其他公司的抵制。洛克菲勒财团为了利用这种有声电影机，特地好莱坞设立了一家新的电影公司——“雷电华影片公司”，这是把“百代影片贸易公司”、“互助影片公司”、“三角影片公司”这些旧公司和一个很大的过去经营游艺场的联营公司——“凯斯—奥芬公司”合并在一起、并由各无线电公司（如“C.B.S.”、“马可尼”等）予以支持的一家公司。

美国观众争先恐后地来观看这些音乐片，他们对于唱词和歌手嘴唇动作的完全一致，感到十分惊奇，但另一方面，这种新的技术却受到卓别林、金·维多、雷内·克莱尔、茂瑙、普多夫金、爱森斯坦等无声艺术大师们的贬斥。普多夫金与爱森斯坦还和亚力山大洛夫一起发表了一篇有名的反对对白片的宣言。他们承认无声艺术已经接近尾声，利用声音是人们所希望的，音响能够使电影从字幕和迂回曲折的表现方法中摆脱出来。可是他们断定：“仿照戏剧的形式，把一个拍成的场景加上台词的作法，将毁灭导演艺术，因为这种台词的增添必然要和主要由各分离的场面结合在一起而组成的整个剧情，发生抵触。”这段话说明蒙太奇乃是电影艺术最本质的东西。这一原则使他们认为音响的作用只是与“可看见的画面”形成一种“管弦乐式的对位法”，并把它当作一种“独立于形象之外的因素”。这种理论，和维尔托夫的理论一样，如果呆板地按字面来理解的话，那就会发生错误。但是它却含有丰富的意义。形象和音响的“对位法”虽然不能代表有声电影的全部意义，但它却是有声电影的一个重要的表现手段。

当上一宣言发表时，真正的有声影片实际上还未产生。《爵士歌王》这部影片还是一部无声影片，只在片中插入了几段道白和歌唱而已。

第一部“百分之百的有声”（借用当时的说法）影片《纽约之光》，直

到 1929 年方才产生。美国之所以迟迟不拍有声片，与其说因为技术上有原因，倒莫如说是由于经济上的原因。因为全部有对白的影片将妨碍好莱坞影片在国外的销路。巴黎在第一次上映美国对白片时，观众就喊叫道：“用法国话讲吧！”在伦敦，观众对这种影片中的可笑而几乎为广大英国公众听不懂的美国佬腔调，也报之以嘘声。可是从此以后，无论是企业家、艺术家、或某些观众的反应，都阻止不了有声电影的日趋普遍。

在电影中应用语言，无论从美学上或者从商业上来说，在当时都成为一种必要。无声艺术的精益求精使它自身的毁灭，这正象第二次大战后黑白摄影的精益求精结果招致了彩色的出现一样。许多最完美的无声影片，如《母亲》、《土地》、《意大利草帽》、《风》和《圣女贞德》，对音响和语言的出现，都起了促进的作用。

在这一面，卡尔·德莱叶的艺术发展比任何别的导演更有重要的意义。

丹麦电影的衰落，使得德莱叶不得时常到国外去拍摄影片。他在瑞典导演了《马格利特夫人的第四次结婚》一片以后，又在德国导演了《米卡叶尔》，在挪威导演了《空中旅行》。以后他又回到丹麦，完成了他的杰作《一家之主》。

在这部影片中，可以很清楚地看到德国“室内剧”的影响。影片剧情很简单，可以从它的片名《一家之主》或《一个专制暴君的垮台》表达出来。当然，这里所说的“暴君”是指家庭里的暴君而言。故事几乎在唯一的布景中开展，达几小时之久，布景中象征性的道具，如挂钟、关在笼里的小鸟等等，曾不惮烦地一再重复出现。

和卡尔·梅育不同，德莱叶认为这种象征性的道具不足以表现片中三个主要人物——丈夫（约翰尼斯·梅育饰）、妻子（阿斯特丽德·霍尔姆饰）和老奶奶（玛蒂尔德·尼尔森饰）——的心理。他不赞成取消字幕，或者把字幕限于一种充当标点或对位法的作用；相反地，他用了很多字幕，使其起戏剧中的对话作用。这种作法使他避免了“室内剧”在演技上造成的那种重复和呆板的动作。

支配着这部影片的细致的现实主义——和德莱叶其他作品中的神秘主义及抒情主义适成鲜明的对照——为德莱叶以后在巴黎用法国演员和技师摄制的杰作《圣女贞德的受难》开了先路。后一影片的题材与其说是取自约瑟夫·德泰尔所写的剧本，倒莫如说是从审讯圣女的原始纪录中找到的。这些审讯被压缩在一天中来表现，借使时间的统一和地点（牢狱和火刑场）的统一结合在一起，给这部悲剧以充分的紧张性。德莱叶在片中除了充分利用冷场和不动的形象以及一些象征性的道具以外，还特别用精选的对白作为影片的基础，这种对白由他教给演员，在拍戏时把它说出来。影片绝大部分表现法官的审问和圣女的回答。人们的注意力完全集中在法官考匈（西尔万饰）无精打采的问话和圣女（法尔康纳蒂饰）的惨戚的供词上面。如果问题是“是”或者“不是”的时候，则用动作表示出来。但在表现一句话时，则字幕就成了必要。由于片中这些字幕的不断插入，结果破坏了鲁道尔夫·马戴用优美的构图拍摄下来的大特写所造成的节奏感。德莱叶把他的现实主义建立在不化妆的脸谱上，他借口当时新发明的全色胶片感光特快，拒绝使用化妆、伪装和假发。当剧本要求剪掉圣女的头发时，在摄影棚里就真的将女演员法尔康纳蒂的头发剪了下来，而站在一旁观看的人们，就按照银幕上所要求的情节那样，真的大为感动，落下了眼泪。德莱叶不仅要求真的头发，而且希望

能够有真的对白，而不是字幕。他当时曾明确地宣称他不能用有声电影的方法来达到这点，很感遗憾。

苏联学派不仅使德莱叶学会了怎样突出地表现不化妆的面孔的紧张表情，而且使他学会了尽量使用摄影角度、构图和分镜头的技巧。在描写法庭、法官、火刑场和群众时，他把摄影机的移动只用于拍摄群众演员和布景上面，就象他过去拍《卡比利亚》时那样。

但是，当剧情发展到高潮时，他又完全利用大特写来表现面部或身体的各个部分。人在这时成为最重要的形象，同时由于语言对人来说是不可缺少的要素，于是“字幕的感人作用和形象的造型作用，遂同样重要”（这是当时莱昂·穆西纳克有保留地说过的话）。

和上一影片显然相反，此后德莱叶摄制的有声片《女吸血鬼》对摄影机的移动比语言更为重视。当时这位导演受到某些条件的限制，只能以少数资金来拍摄这部有三种语言版，即英语、德语和法语版的影片，可是任何一个演员都不可能精通这三国语言，因此，他只好将对白限于几句简单的话，这样，就造成了他对技术的偏重。《女吸血鬼》是一部描写鬼怪、神秘而幼稚的故事片，和《诺斯费拉杜》一片很相近似。尽管这部影片有一个优美的段落，即“死者”通过他棺材上的一个孔穴看到的埋葬情景，但它并不是一部成功的作品。而它在商业上的完全失败使德莱叶在以后十年中间只好回到丹麦，重度记者生涯，一直没有机会应用有声电影带给他的艺术的新表现方法。

雷内·克莱尔的演进和德莱叶的演进同样具有重要的意义。戏剧——拉比什的戏剧——使这位电影导演发现有些问题只有通过有声电影才能获得解决。这位曾经拍过《幕间节目》的导演在接受导演《意大利草帽》一片时，主要是想把它拍成和他战前喜爱的影片相似的一种疯狂追逐片。他按照这些战前影片的方式，摈弃了当时极流行的绚丽的鲸骨裙，而采用了 1900 年的服装，结果使时代后退了约 25 年。这是一种大胆的作法，正象一个现代的导演在 1952 年还使用已经过时的圆顶帽和男人的假头发一样。

克莱尔在影片《意大利草帽》里，不得不用别的方式来代替拉比什和米歇尔的喜剧中作为主要手段的对白和唱词。和德莱叶相反，这位导演极力避免应用字幕，改而采取了拉比什与法国滑稽轻松喜剧导演们所用的一系列的噱头或模拟动作来代替语言，例如：影片里那位聋子叔叔用的助听器，那位父亲脚上所穿的一双过狭的短靴，那个老婆与人通奸的男人机械地把刚刚擦干的脚又放到洗脚盆里去等等。由于喜剧的情景表现得一目了然，所以无需再用什么语言来加以说明。但他把追赶一顶草帽的小市民们表现成一些带有各种小道具或各有特征的木偶似的人物，宛如芭蕾舞里的人物那样，在这一点上他并没有背离拉比什的作法。

舞蹈场面，即“四组舞”的场面，在这部影片里占据着中心的地位。它的严格的蒙太奇和一支古老有名的歌曲很好地配合在一起。这部影片即使去掉音乐来放映，观众也会情不自禁地低声哼出这支歌曲的，而且事实上这一场面也是不可能用乐曲《拉克梅》或《瓦尔科雷》来伴奏的。雷内·克莱尔在他的影片里可以不用语言，但不能不用音乐。

可是他在这部成功的作品以后（虽然他以后还继续根据拉比什的另一喜剧拍摄了《两个胆小鬼》，但这部影片远不如《意大利草帽》那样成功）拍摄的第一部有声片《巴黎屋檐下》，却被人们认为是一篇反对对白片的宣

言。

在有声电影初期，所谓“百分之百的有声片”经常是一些舞台剧片。百老汇的戏剧导演们常被好莱坞请去摄制一些戏剧影片。观众对影片中的对话和演员非常感兴趣，但技师们对于这种按幕、按场来表现的笨拙方法却大表反对。由于摄制这些有声片需要向专利权所有者支付一笔庞大的租金（即所谓“专利权使用费”），因此人们把拍摄时间尽量缩减，开始时常把音响和形象录在同一影片上，以致蒙太奇的效果受到了限制。另一方面，最早的录音机器必须固定地安装在有隔音设备的沉闷小房间里；结果移动摄影全然消失，使得技术退后了20年。《巴黎屋檐下》就是一部反对这些错误的影片，也许有些地方做过了头。

为了反对摄影机的固定不动，这部影片一开始就在拉扎尔·梅尔孙（他是一个经常与费戴尔和克莱尔合作的杰出布景师）设计的大布景内进行长距离的移动摄影。在摄影机进行拍摄时，还同时配上一首歌曲的迭句合唱，这种合唱声音时远时近，形成一种显示“托比斯录音法”敏感性的“音响移动”。

在这里，扩音器和摄影机是结合着的。但在其他部分，克莱尔为了反对同期录音的作法，却把两者分开。当片中主人公离开观众或被酒馆的一扇玻璃门隔开时，台词就被中断，主人公的嘴就变得没有声音了。而在描写殴斗时，则采取了下面的办法：即故意将瓦斯灯打坏，使银幕上形成一片漆黑，这时只听到物品的破坏声和人的喊叫声。克莱尔又将《巴黎一妇人》中有名的“省略法”用于音响方面，他用机车的汽笛声和车轮的轧轹声，而不用煤烟的飘动，来表示火车的驶过。

在此后对“音响对位法”最有研究的法国影片中，应该提到基尔沙诺夫的《拐骗》一片（1933年摄制），这部影片在音响对位法上具有独特的研究，但却没有获得它应有的巨大成功。

这些新颖的方法当时颇耸动一时，大受人们的推崇，但是随着时间的推移，今天已变成了平庸的手法，而它们所表示的意义在今天看来也显得有些幼稚，正如那些写得很草率、平铺直叙、而又被演员说得很坏的对话一样。这部影片今天所以还能够使人感到新鲜动人，乃是因为片中对贫民区、小贩、小职业者和那些带家具出租的小客店作了生动的描写，而这种具有讽刺感而令人可爱的“民众主义”，却正是使这部影片获得世界性声誉的原因。

《巴黎屋檐下》在它所叙述的巴黎并未受到重视，可是在柏林——根据当时的宣传材料来看——却获得了好评，被认为是“世界上最美的一部影片”。连日本都对这部影片发生极大兴趣。由于故事很简单，所以不懂对话也可以看懂。而片中所表现的巴黎的小市民，对外国观众来说，比起他们看腻了的“牛仔”，更具有吸引人的异国风味。由莫勒蒂所作的影片主题歌，也象风笛舞的曲子那样动听，到处被人传唱。

人们认为这部影片是一种反对对白片的宣言，这是错误的，因为雷内·克莱尔在他的下一部作品《百万法郎》（这部影片我们以后将再述及）中，又采用了一个和《意大利草帽》几乎相同的主题，为的是能够使用他第一部根据拉比什戏剧改编的影片中所缺乏的某些戏剧表现方式，如开玩笑的话、数量不多然而很有意义的即兴对话，直到那些歌舞剧中的简短唱词。由于他把这些方式利用得很巧妙，所以人们并没有责备克莱尔是在拍摄“舞台纪录片”，这正和人们没有把《巴黎屋檐下》称为一部“唱歌的电影”一样。

但是《百万法郎》这部影片却属于由《爵士歌王》一片的成功而产生

的样式，这些新样式在国外造成了一种对某些歌调的疯狂爱好，而无须懂得它们的歌词。好莱坞自此便转向拍摄轻松歌剧和游艺场节目的道路。哈莱·波蒙巧妙地导演的《百老汇之歌》，就是这种新样式中初期成功作品之一。在这部影片里，当一个女演员听到汽车开走的声音（画面并没有出现汽车）而脸上露出悲戚的表情时，人们常认为这是第一次运用了对位法。其实这种手法只不过是重复舞台上早已用过的从后台发出声音的老办法而已。

狡黠的刘别谦很快地了解到有声影片可以使好莱坞再度摄制一些欧洲有名的轻松歌剧。他以莫里斯·许伐利埃和珍妮·麦克唐纳作为一对理想的情人角色，在《璇宫艳史》一片中把克赞洛夫和桑舍尔的法国轻松歌剧搬上了银幕。这部影片曾经轰动一时，据说罗马尼亚国王卡罗尔曾采用这部影片主题歌的调子作为军歌。这一成功使得刘别谦不久又在《赌城艳史》、《微笑的中尉》（根据戏剧《圆舞曲之梦》拍摄）、《与君相处一小时》、《风流寡妇》等影片中，重复这种取巧而容易的作法。这些时髦的作品被大量仿制，好莱坞由此赚了很多钱。但这些影片对电影艺术却没有贡献可言。

在影片《爵士歌王》中，阿尔·乔生常化装成黑人。金·维多也许正利用这一点说动了一位制片人，拍摄了一部有真正黑人歌手演出的影片。在美国电影中，黑人一直只能扮演仆人或者乐师的角色。

其实金·维多始终没有离开好莱坞的传统概念。有色人种在他的这部有名的影片《哈利路亚》中，都被描写为一些幼稚、愚蠢、迷信、贪婪、喜欢犯罪和心胸偏狭的人。在这部象游艺场那样表现黑人采摘棉桃时边歌边舞的影片里，对于种族歧视和黑人近似半奴隶地位的问题，根本没有提到。金·维多远没有描写“整个黑人的灵魂”，而是在他的剧本里采取了百老汇戏剧中的那种偏见。但他在这种偏见的界限以内，却能够充分利用黑人优秀演员的才能和性格，在这些演员当中，有肉感的尼娜·麦克凯内和身材魁梧的坦尼尔·海恩斯。

在这部影片里，优美悦耳的“圣歌”，非洲式舞蹈的节奏感，和在其他影片中常被贬低到哑角地位的一个种族的完美造型，对欧洲来说，可说是一种前所未有的景象，这种景象特别突出地表现在许多户外场面上。金·维多在这方面充分利用了美国南部的景色。如那个动人的、表现两个黑人在泥沼地里互相追逐想杀死对方的插曲，就利用了南部的风景。在寂静的环境中不时有一两声鸟叫，树叶的窸窣声和脚陷在泥沼里的喘气声，使这一插曲更增强了它的紧张性。

旧译《感谢上苍》。——译者。

“圣歌”是在美国南部黑人中间流行的一种宗教歌曲。——译者。

技术的进步使人们不久就能更好地使用声音的效果，给予摄影机以活动的能力，并使影片具有复杂的蒙太奇。

在摄制《爵士歌王》时，声音是被记录在唱片上的。以后根据欧仁·劳斯特早已发明的原理把声音制成声带之后，声音和画面就能印在同一卷胶片上面，不论是在复制或者拍摄时，都可以这样做。但在拍摄影片时，我们已经说过，这种方法不便之处远过于它的长处，因此，为了摄制方便起见，结果便想出了一种办法，即把音乐和画面分别印在不同的胶片上。以后，“录音带”本身又被分为三条，即台词、伴奏的音乐和音响效果。然后通过剪辑和迭印的办法，把这三条录音带再合并印在影片的声带上去。

由于声音和画面不是同时摄制，而是后来配上去的，所以摄影机又恢

复了它的活动能力。来自百老汇的戏剧工作者鲁本·马穆里安在他的《喝彩》一片中第一次用了这种技术。以后，刘易斯·迈尔斯通在改编本·海区特的一部著名话剧《头版新闻》时，更有效地利用了这种技术。这部话剧的故事情节是在唯一一个布景中展开的，迈尔斯通在拍摄时发现自己不由自主地处在过去“室内剧”所追求的情况之中，于是他采用了类似“室内剧”的解决办法，并为了打破那种令人厌烦的、滔滔不绝的对话所产生的造型单调感起见，他用了摄影机环绕演员不断移动的拍摄方法。这种革新和另一种类似的方法，即有系统地将一个场景分割为各个镜头，并使它具有钟摆那样交替节奏感的“正反镜头的变换”，同样在对白片中创造了一种典型。

有声电影又使摄影棚和创作方法发生了变化，加速推动了一种在几年以前即已开始了的发展。很久以来，摄影棚只是梅里爱在蒙特勒伊所用的玻璃摄影室的扩大，直到电影工业化全部使用人工照明时，还是如此。但到了1915年以后，人们开始建造一些没有玻璃窗和玻璃屋顶的摄影棚。而有声影片则把最后的一块玻璃也消灭了，因为摄影棚这时要求象一个箱子一样，有严密隔音设备。同时更由于移动摄影的增多，需要有复杂的装置（如移动车、升降机、起重机），由很多技师来操纵。快速感光胶片的使用，也使摄影、化妆的技术，特别是照明的技术发生变化。主任摄影师的任务现在主要是去指导光线的使用。声音的出现使技术上帮助导演的助理人员更为增多。在一部细心地摄制的影片中，一个只放映一分钟的场面往往要花上半天的时间来拍摄。为了避免拍片过程中的时间浪费，事前一定要很细致地将影片的剧本准备妥当。

在好莱坞，选择影片主题过去是导演的事，现在则成为制片公司的一个科室，要雇用几十人来工作。至于把选出的主题变成电影语言的工作，则交给许多在改编、剪辑和对白等方面有经验的专家去担任。为了能够正确地估计成本和摄制时间，这些专家用很长时间仔细编写出来的分镜头剧本，必须对画面和音响的各项细节都有通盘的规划。这样一来，有声电影就把成为电影先驱者时代的特征的即兴式演出，几乎完全消灭。企业家极力（虽然时常是徒然的）要把偶然的因素减少到最小的限度。

有声电影在影片的产量上也引起了反应。1929年，华尔街曾以两亿美元投资于好莱坞的影片。四年以后，投资数目减少到1.2亿美元。这样，影片的摄制部数也不得不随之减少，也就是说，无声电影时代年产900部乃至1000部的影片产量，随着有声电影的出现减少到了500部至600部。同时，一部影片的平均摄制成本也减低了。那些每周发行一个上映节目的大制片公司此时增加了B级影片的产量，这种影片是在较短的时间内用少量资金摄制出来的。为了使买主易于接受起见，这些影片被夹杂在“一批影片”中出卖，在这“一批影片”中夹带着一部摄制成本被宣传为100万美元以上的权威影片。其实这种推销方法从先驱者时期起在法国、德国、意大利或美国，就早已存在，有声影片只是将这种方法更加强化而已。借用法国电影发行商的一句行话来说，这种美国人称之为“大宗定货”（Block—Booking）的推销方法不过是一个“火车头”拖着许多节装着“蹩脚货”的列车。

在美国影片产量减少的同时，那些在无声电影时代被好莱坞影片所侵入的国家又恢复了影片的生产，这是由于这些国家的观众要求在银幕看到讲本国话的演员的缘故。好莱坞为了扼杀各国民族电影的复兴（这点我们将在后面叙述），开始利用外国演员来摄制外语版的影片，而在限制影片进口或

实行影片定额输入制的国家（如德、英、法等国）里，则采取就地摄制影片的办法。随着技术的进步，美国掌握了一张最大的王牌，那就是一个不懂外国语言的演员可以用别人的声音来代替他说话。“配音译制”使美国又收回那些已经失去了的市场。输入美国配音译制的影片，在华盛顿签订的通商条约中成了一项正式的条款。

在摩根和洛克菲勒分别支持的两大政党——民主党和共和党——轮流占领白宫的这样一个国家里，电影已经成为一种国家的事务。这两个大财阀在各方面控制着好莱坞的八大影片公司。“华纳”和“福斯”两家影片公司在有声电影初期曾试图对这种控制进行反抗。他们不惜花费很多的时间和金钱来提起诉讼，但这一斗争结果是以垄断资本家获胜而告终。

好莱坞侥幸暂时逃脱了经济危机，因为有声电影非常吸引观众，失业的人们时常到电影院里去寻找精神上的麻醉。可是当他们的经济力量随着危机的延续而告涸竭时，电影院的营业状况就一落千丈。许多大影片公司不得不求助于洛克菲勒的“大通银行”或者摩根的“阿特拉斯公司”。结果这些大影片公司被迫实行严格的“改组”，使摄制权直接落在一小撮金融资本家手里。我们以后将会看到好莱坞成为华尔街的一个属地之后在电影艺术领域内产生的后果。

## 第十四章 美国电影十五年

（1930—1945）对白、歌曲和音乐使电影不得不求助于舞台戏剧。对舞台剧的模仿曾引起不少错误，但就象梅里爱时代的情形一样，这却是一种必然的过程。而且从这种模仿中也曾产生了一些新的影片样式。刘别谦所创始的轻松歌剧对电影艺术并没有多大贡献；而另一种相近似的样式，即游艺场的时事讽刺剧，却相当地丰富了艺术，这主要是由于华纳公司所招聘的芭蕾舞导演巴斯比·伯克莱的功劳。伯克莱在茂文·勒洛埃导演的影片《掘金女郎》和劳合·培根导演的影片《第四十二号街》里面曾担任过芭蕾舞的导演。在这些影片里，伯克莱突破了狭小舞台的限制，变换了摄影的角度，并且利用了旋转的舞台和舞池，以他那些训练有素的美丽女舞蹈演员来造成一种象发电机的齿轮和滚轴那样迅速回旋的奇特几何图案。

游艺场更新了喜剧演员。爱第·康托尔用一些美丽的裸体女郎来陪衬他的滑稽演技，使人感到有些肉麻，可是马克斯三兄弟在银幕上的出现，却是一件值得注意的大事。

这三位老练的喜剧演员，继麦克·塞纳特之后，继承了英美疯狂喜剧的传统，并且超过了胡闹的范围。格鲁乔所表现的人物是滑稽画报上的商人；齐科则表现一个典型的意大利移民；吓人的哈布则是一个头戴金色假发的哑巴，具有疯狂的破坏性和饕餮好色的性格。这三位丑角都广泛使用小道具和荒诞的特技，如从口袋里掏出一盏点着火的瓦斯灯、大怒之下被咬碎的电话机、一间挤满了人转不过身来的小房间等等。

影片《椰子》和《动物的叫声》是把一些疯狂的幻想用恶作剧动作演出的作品。这两部影片大部分只是把过去几年来不断演出的两部同名戏剧搬

上了银幕。在这两部影片以后不久，这三位喜剧演员在《野鸭汤》一片里达到了他们艺术的最高峰。格鲁乔在该片中扮演一个在某些方面颇类似影片《最后的亿万富翁》里那个独裁者。国会通过宣战案，议员老爷们在用黑人的调子高唱“我们要战争”中，大跳其舞。这场戏和另外一场戏——格鲁乔向自己的军队开枪，然后又用一块美金向见证人行贿，请他不要声张——同样精彩。在影片《歌剧院之夜》里，马克斯三兄弟的演技已令人感到厌倦，这种情形不久更加明显。他们的噱头变成了一种牵强附会的动作。

至于模仿马克斯三兄弟的里兹兄弟，他们只是一些缺乏创造性和没有什么才能的丑角而已。

在无声电影末期出现的劳莱和哈台，只是沿袭麦克·塞纳特的传统，并无多大的创新可言。他们扮演的一对角色，一胖一瘦，一个性情粗暴，一个胆小如鼠，都不出传统的范围。他们和马克斯兄弟的疯狂表演不同的地方在于他们在胡闹和破坏性的动作之中，时常有沉静休息的时间，表现一些轻松的滑稽动作。可是他们的影片仍缺少灵感，因此不能成为伟大的作品。他们此时虽已衰老，失势，演技老套，令人生厌，可是却还没有堕落到象他们的后继者——亚博和考斯特罗那种低的水平。后两个“蠢汉”在1940年到1950年间一直是名列前茅的美国“赚钱明显”。

随着有声电影的出现，勃斯特·基顿和哈洛德·劳埃德在观众中的声望很快地消失了。W.C.菲尔兹动人的喜剧（《百万元的腿》、《家庭之乐》），也只风行了短短的几年。他饰演的人物是一个大个子的老好人，被威士忌酒灌得烂醉，饱受人们的欺侮，在最荒谬的处境中象煞有介事地高视阔步。在两三部影片中，他和丰腴的金发女郎梅·魏斯特搭档演出，后者扮演一个性情凶悍、外貌粗野而内心却很狡猾的女人。

美国喜剧不久遭到严重的危机，原因大概是因为它放弃了麦克·塞纳特的表演方法即意大利即兴喜剧的表演方法，放弃了用一系列短片和以姿势动作为基础的表现手段来培养喜剧演员。

只有查尔斯·卓别林没有衰落。他的第一部有声影片《城市之光》并不是一部对白片。这位靠动作就能传达一切意思的天才哑剧演员，担心在他的作品中用了对白以后，反而会使得全世界的观众不易理解。在《城市之光》里，他叙述了一个流浪汉、一个年轻的盲女郎和一个百万富翁的故事。富翁平时很残忍暴躁，但喝醉酒以后却变得很仁慈慷慨。影片开始时描写流浪汉从河里把富翁救了出来，可是因为他脖子上拴了一块石头，结果自己又掉到水里去了。这段情节和卓别林遭受好莱坞迫害的命运，很相类似。天才的夏尔洛在影片结局中达到了悲剧的最高潮：流浪汉刚从监狱里出来，就受一群顽童的戏弄，他所有的尊严随同他那根小手杖一起丢失了，最后迎面遇到了盲女郎，后者由于他的帮助，终于重见光明。

《摩登时代》在卓别林的作品中是一个转折点。他超越了从《寻子遇仙记》一片以来一直是他的特点的个人悲剧的范围，改而采取了现代社会中一些重要的问题作为主题。

这是一部美学家不太喜欢而政治家又认为有危险性的作品。

从表面看来，《摩登时代》的主题和弗立茨·朗格的《大都市》以及雷内·克莱尔的《自由属于我们》一样，描写的也是人和机器的冲突。但是这部影片主要是表现具有普遍性的夏尔洛同一个建立在利润基础上的冷酷社会相斗争。影片在统一性方面稍嫌不足。有些场面采用了《夏尔洛滑冰》和《夏



尔洛当侍者》等影片的旧题材。这些芭蕾舞式的娱人表演可能是出于作者的谨慎，因为审查机构是不会允许中心问题在片中占太大篇幅的。但是影片中最优秀的场面却正是处理这一中心问题的场面：如夏尔洛被传送带式的作业弄得神志失常；夏尔洛无意中领导了示威运动的群众；出了毛病的吃饭机器不住打在夏尔洛悲戚惊恐的脸上，这一形象正象征着当时的美国以及全世界所遭到的经济危机的打击。

在这种经济危机尚未结束以前，大战爆发了。而这种战争的迫近，在卓别林放弃一切隐喻方式而从正面攻击希特勒和希特勒主义的影片《大独裁者》中，已突出地显示了出来。这部影片是在德国军队侵入巴黎时拍成，不久就在美国这个孤立主义者势力很强大的非交战国家上映。卓别林受到敌意的攻击，被人认为是宣传参战，人们甚至把他当作犹太人或非美国人来看待。可是这部影片戏剧性的现实意义却征服了观众。卓别林在这部影片里扮演两个蓄着小胡子的人物：一个是传统的夏尔洛（贫苦的犹太理发匠），另一个是嚣张乖戾的阿道夫·希特勒。当理发匠和他的未婚妻两人在行人绝迹的街上被独裁者兴格尔（即希特勒）叫嚣屠杀犹太人的广播声音追迫得东藏西躲的时候，那种恐怖气氛可说已经达到了极点。而在德国独裁者和墨索里尼互掷奶油点心大打出手的那场戏中，滑稽的笑料又占了它主导地位，因为笑本身就是对专制暴君进行斗争的一个合法手段。

美国的清教徒们以一些个人的私事为借口，对好莱坞这个硕果仅存的艺术大师，这个早期先驱者的继承人，展开了一个新的攻势。

《凡尔杜先生》就是在这种迫害气氛中产生出来的。这部影片在这位伟大喜剧演员的作品中占有《愤世嫉俗》在莫里哀的作品中同样的地位。为了叙述谨慎起见，影片借发生在法国的兰德鲁杀妻事件，对美国生活的某几方面痛加抨击。片中卓别林抛弃了夏尔洛这一形象，改换为一个风度翩翩、愤世嫉俗、性情残忍的老美男子，和他在麦克·塞纳特导演的影片中所创造的早期人物很相近似。爱森斯坦曾经认为残忍性格是卓别林作品中一个一贯的特征。这个特征在凡尔杜这个无政府主义者的犯罪者身上，在这个被开革而仍然继续他的犯罪勾当的银行出纳员身上，乃是最本质的东西。这部作品残酷地否定一切，充满一种辛酸和绝望的气氛。凡尔杜是一个有智慧，却没有品德的人物。卓别林通过这个人物来讽刺整个社会制度并谴责这种制度。在这部悲痛辛酸的作品中，激动的感情和富于戏剧性的情节占着突出地位。

《凡尔杜先生》这部影片的出现，使得反对卓别林的浪潮更加激烈起来。这位在一个敌对的世界中孤军奋战的天才演员，他本身的命运就具有悲剧的性质。人们担心他所遭到的种种迫害是否还允许他继续工作。但他的天才从他初期的不出名的喜剧开始，一直到最近的伟大的悲剧影片为止，始终存在，这和有声电影初期好莱坞某些演员的短暂光辉相比，正好形成强烈的对照。

好莱坞这个美国电影的首都，除了向戏剧中寻求新的样式以外，同时还继续走这一时期它的一些能够卖座的作品的老路。有声电影给强盗片一个新的风行的机会，由此产生了《牢狱》、《小凯撒》、《疤脸大盗》等影片。

《牢狱》是一部描写囚犯暴动的影片。囚犯行进时的脚镣声，饭盒的碰撞声，以及暴动前的呼喊声，在有声电影初期都是一种稀奇的事情。同时，有些影片还趋向于对社会的批判。这是戏剧家出身的茂文·勒洛埃所采取的道路。他在继《小凯撒》之后摄制的影片《我是一个越狱犯》中，揭露了美

国某些州的监狱中惨无人道的情况。这部影片具有报道片的格调，它所描写的是一个真实的故事。保罗·茂尼在片中扮演一个因法庭审判错误而悲惨牺牲的人。这部向社会提出激烈控诉的影片，通过它对监狱的可怖描写，揭露了真正的美国社会；在这个社会里，几乎全无一丝好莱坞所渲染的那种豪华的景象。

在 1933 年茂文·勒洛埃和巴斯比·伯克莱一起导演的大场面时事剧《掘金女郎》里，也有两个描写战争威胁和失业的歌唱场面，把现实生活插入于音乐歌舞和美女如云的幻想世界中。这位有才能的导演以后成了制片人，他所监制的影片，除了那部描写美国私刑处死黑人的故事片《怨声满城》以外，都是一些二等的或者平凡的影片。

霍华德·霍克斯过去是一个飞行家，他在有声电影初期把本·海区特根据大盗阿尔·卡彭的事迹编写的剧本，拍成一部杰出的强盗片《疤脸大盗》。这部影片叙事的简明、紧凑和激烈，显示出有声电影初期一种很少见到的优美风格。但是这部颂扬机关枪威力的影片只可说是一部成功的作品，不能说是一部真正的杰作。霍克斯以后因摄制轻松喜剧片（《养育婴儿》）、战争片（《拂晓侦察》、《空中堡垒》）和航空片（《只有天使才有翅膀》）而出名。在这些不同样式的影片中，他显示出一种通过几个细节来表现一个典型人物的罕见天才，对粗暴场面的强烈兴趣和叙述故事的杰出才能。这位具有独特风格的导演由于经常摄制一些平庸的商业性作品，因而玷污了他这些优点。也正是因为这些商业性作品，结果使影评家和电影史家轻视了这位才能远比金·维多高超的导演。

如果霍克斯能把他的故事描写同更多的人的热情相结合的话，他也许会有更大的成功。

但大丈夫气概的霍克斯虽然有时显得很粗暴，却能表现出男人们的性格。

刘易斯·迈尔斯东也以霍克斯擅长的战争片和航空片，作为他光辉事业的起点。这位生长在俄罗斯的导演，是在替亿万富翁的航空家霍华德·休士拍摄《地狱天使》一片时开始电影工作的。这部成功的作品以后又被他那部《西线无战事》所超过，后一部影片虽没有派伯斯特的《1918 年的西部战线》那样的真实性，可是却很富有人情。至于迈尔斯通的影片《头版新闻》的优点，我们在前面已经谈到，不再重述。他的另一部根据索茂塞特·莫汉的原作编导的影片《雨》有它独特的格调，正如影片《将军死在黎明》某些段落一样。他拍的影片虽然不多，但是几乎每部影片都有很精彩的片断。

战争片流行并不很久。强盗片的兴隆也很快受到挫折。1930 年公布的威廉·海斯的《伦理法典》，曾有一段时期几乎成为纸上具文。但到 1935 年以后，美国财阀对电影企业的控制更进一步加强，而美国天主教主教根据教皇的号召成立的“道德协会”，则掀起了一个旨在严格实施《伦理法典》的激烈运动。至此，影片中的匪盗变成了用来劝善惩恶的人物，圣经经常和机关枪的扫射同时在影片上出现。美女的展览也受到了限制，正象限制她们裸体或者接吻时间不得过长的情形一样。“性感的表现”被“美女照片”所代替，人们的兴趣也由此从色情转变为对明星的崇拜。

审查制度和《伦理法典》虽然没有禁止《科学怪人》或《千岁怪人》之类的恐怖影片，但这种样式也和相近似的特技影片（如《金刚》、《隐身人》）一样，成了千篇一律的东西。

好莱坞利用对白的方便，开始向戏剧片一途发展。

百老汇的成功作品以及所有过去和现在最能“叫座的戏剧”，都被有计划地拍成影片。在这方面也曾产生一些有相当价值的作品。在欧洲，人们过于把这些影片的成功归之于导演的个性，而事实上美国的导演和大西洋此岸的导演完全不同，他们的职务只限于指导演员的演出，对于电影艺术方面的一切事务从不掌握，只听凭制片人去决定。影片的题材、改编的原作、演员的演技、制片人的才能或一些偶然的时运经常是这些影片获得成功的真正原因。

例如在根据芬尼·赫斯特的小说改编的影片《芳华虚度》里，原作缠绵悱恻的情节和爱琳邓的动人演技对这部影片的作用，远超过 J·M·斯塔尔的编导作用；《绿色的牧场》这部号称古典的黑人影片，它的成功更多地是由于原作者康纳利，而不是由平庸的威廉·凯莱的导演；泰伊·迦尔内特导演的影片《单行道》则是根据劳勃特·劳德的神秘爱情小说巧妙地改编的，人们称它是一部杰作，其实不过是叨原作之光而成名的；哈沙惠特别成功的影片《彼得·易培生》，乃是他根据乔治·杜·莫里埃所写的一个古老的狂热恋爱故事拍摄出来的；桑戴尔的《穷巷之冬》则是用大量资金摄制的一部有名的舞台剧。有时，成功的剧本往往比导演还要重要。例如影片《比利亚万岁》就是由于本·海区特的剧本，而不是由于贾克·康威的导演而成为了一部描写墨西哥的杰出作品，并且还很可能是利用霍华德·霍克斯的影片中的某些片断而制成的。再如弗兰克·劳埃德导演的《乱世英雄》在成为一部豪华细致的作品之前，已由剧作家诺埃尔·考华德把它写成一部颂扬英国帝国主义的剧本。在很多影片中，剧作家的作用超过了导演。但是剧作家当中最优秀的本·海区特和麦克·阿瑟在纽约所组织的一个以剧作家为主和好莱坞竞争的制片团体，存在时间很短，虽然他们费去不少心机拍摄出来的两部影片（克劳德·雷恩斯及马尔戈主演的《不激动的犯罪》和诺埃尔·考华德主演的《无赖汉》），都很有价值。

斯塔尔、凯莱、桑戴尔、康威，甚至弗兰克·劳埃德或泰伊·迦尔内特都是一些不被重视的导演，连哈沙惠（他曾导演过一部很获成功的商业性影片《一个孟加拉骑兵的故事》）也是如此。但乔治·顾柯却是一个重要人物，他出身于百老汇，能够将他戏剧导演的经验运用到电影上来，拍了一系列杰出地改编的作品，例如以描写经济危机为主题的喜剧片《八时餐会》；根据平淡乏味的小说《马区大夫的四个女儿》改编的动人影片《小妇人》；很忠实于原作的《大卫·科波菲尔》，由嘉宝扮演的很成功的《茶花女》以及优美的风俗喜剧片《假日》等。顾柯原可算是一个高超的导演，假如他不是犯了一些不可原谅的错误的话。他那部极度夸张的《罗密欧与朱丽叶》，就是最明显的一个例子。

1930年至1935年间，鲁本·马摩里安使人对他颇抱希望。这位来自百老汇和罗切斯特的伊斯特曼·柯达歌剧院的戏剧导演，在《喝彩》一片之后，拍了一部很成功的作品，名叫《十字街头》。这部影片很感人，很得力于达希尔·哈默特的剧本和李·迦姆斯的极优美的摄影，片中可以看到当时尚未出名的女演员西尔维亚·西德尼在一间监狱的接待室里脸紧贴着铁栏杆和年轻的贾利·古柏倾诉衷曲的一幕。冯·斯登堡或霍克斯所表现的凶恶慥悍的强盗在这部影片里却成为一种令人感动与同情的人物。马摩里安以后摄制的一部作品是《杰古尔博士与海德先生》（《化身博士》）。这部影片虽然用了使

观众感觉处在片中主人公的地位的杰出移动摄影，并且还利用玻璃制造厂里的叮当声来造成一种奇特的“音响背景”，可是结果还是令人感到失望。从此时起马摩里安开始转向于导演一些有时带有歌舞的商业性影片。在这些退步的作品中，只有根据萨克雷的小说《名利场》改编的影片《浮华世界》，由于用了颜色（虽然有些幼稚）来表现一些戏剧性的场面（例如用红色来表现滑铁卢战役前夕的军中舞会），因此显得有些不落俗套。

金·维多和马摩里安一样，也很快地掉在商业性影片的泥坑里。《街头惨剧》是一部根据埃尔茂·赖斯的戏剧编导得相当巧妙的影片。在摄制《我们每天的面包》这部影片时，金·维多花了很多精力与心血。这部由演员和金·维多共同出资摄制的影片，是以失业问题为主题，主张用回到农村、合作和祷告的办法来解决失业问题。这部带有天真说教气味的影片尽管已经摆脱了摄影棚的束缚，而且有几个剪辑得很成功的片段，可是在艺术上并没有获得很大的成功。在商业上遭到失败以后，金·维多就不再从事摄制这类影片。以后他所摄的影片无论是西部片（《得克萨斯州的骑警队》）也好，或者是悲剧（《史泰拉恨史》）也好，都没有什么可取的地方。然而他在英国根据克洛宁的小说拍摄的《要塞》一片，又显示出他过去的天才的痕迹，可是他表现残酷斗争的彩色片《西北通道》和《太阳浴血记》却仍然不免于失败。

弗兰克·鲍沙其的才能虽不及金·维多，但对艺术却坚持得更久一些。这位以前在初期西部片里扮演牛仔的演员，虽然没有什么天资可言，但他并不满足于描绘狭小的恋爱故事，而是经常把这种故事放在时代和社会的背景当中。他在根据海明威的小说拍摄了《战地情天》一片以后，又根据法拉达的小说拍成《小人物现在如何？》。这是一部对20年代的德国作了极有价值的描写的影片。但鲍沙其的杰出作品，无疑应该是《青空天国》，这部由洛丽泰·杨和斯宾塞·屈塞主演的影片，充满诗意，也充满真实，几乎是从正面来揭露美国的失业问题。鲍沙其以后忽然对电影失去兴趣。在第二次世界大战前夕，他曾经辛酸地这样宣称：“某些导演的重大错误，就是他们把工作看得太认真了。”自此以后，这位作家就从电影界引退，变成一个默默无闻的制造商，直到故世。

1930年至1940年间，冯·斯登堡在好莱坞经历了一个缓慢的戏剧性的很显明的衰退过程。他在拍了《蓝天使》一片以后，带着玛琳·黛德丽从德国来到好莱坞。他叫这位性感的女演员专门扮演一个双颊瘦削的、十分神秘的新型妖妇。这个怪物正如影片《科学怪人》中的情形那样，最后终于毁灭了她的创造者。无论是《摩洛哥》和《上海快车》也好，或者是《耻辱》和《红色女皇》也好，冯·斯登堡的注意力完全倾注在他视作天仙的玛琳的衣着服饰上面。后来，他又导演了两部没有这位偶像式的演员演出的影片，即根据德莱塞的原著摄制的《美国的悲剧》和根据陀思妥耶夫斯基的小说改编的《罪与罚》，这两部影片都同样平庸，毫无出色之处。在他最后的两部艺术作品《上海的手势》和《安娜塔汉的故事》里，已死去的那个妖妇的幽灵仍然继续纠缠着他不放。

在有声电影兴起后开头几年里，某些原有的或新起影片样式随着那些真正的或者徒有虚名的伟大人物的没落而消失了。继各种发明和试验所引起的动荡时期之后，出现了一个比较稳定的时期，这个时期出现在1934年后经济危机已达到它最低点之时。好莱坞一直企待着一个新的繁荣（这一新的繁荣以后终于从战争中获得），此时又稍恢复了它过去的乐观主义。

美国战前最流行的影片样式是轻松喜剧。这种样式是法国通俗笑剧和伦敦或中欧的同类喜剧的新变种。善于投机取巧的刘别谦在美国首先开始这种影片样式，他在拍摄《微笑的中尉》和《风流寡妇》这两部影片的中间，把奥匈帝国时代拉兹洛·阿拉达尔描写国际骗子们失败的著名通俗笑剧《天堂的纠纷》拍成了影片。这部现代马利伏式的戏剧把机智的语言和猥琐的情景混合在一起，并表现了宫廷豪华的气氛，它在欧洲和美国获得了同样的成功（虽然在美国，曾被人认为有伤风化）。刘别谦利用他所开创的样式，又把诺埃尔·考华德的戏剧《生活的计划》拍成电影，同样也获得成功。但是他根据阿尔弗莱德·萨伏阿的原作摄制的《蓝胡子的第八位夫人》，由葛丽泰·嘉宝主演的反苏片《妮诺基卡》，以及根据维克托里安·萨尔杜的粗俗作品《不稳的感情》拍成的同名影片，都未获得成功。由于他的表现手法庸俗而又沉闷，使他不能象在通俗歌剧片上那样，成为轻松喜剧上的权威。

马利伏（1688—1763），法国剧作家，写过很多喜剧，以细致的心理分析和过分矫饰的词句见称。——译者。

小说家达希尔·哈默特是连载恐怖小说的杰出作家和创造者，他在《风流侦探》这个剧本中，改正了《天堂的纠纷》中的不道德的色彩，把偷钻石的贼换成一对喜剧性的侦探夫妻（米尔娜·劳埃和威廉·鲍威尔饰）。这部获得巨大成功的影片是范戴克导演的。哈默特和范戴克利用这一成功，继续摄制了几部影片，在这些影片中，劳埃和鲍威尔这对演员在类似的情境中仍然扮演同样的角色。影片《风流侦探》的声誉不久就被卡普拉导演的《一夜风流》所压倒，后一部作品以后成了轻松喜剧片的一个典型。

原名《瘦子》（The Thin Man）。——译者。

弗兰克·卡普拉拍摄过各种样式的影片。他在有声电影初期摄制的《奇迹的女人》，是一部对某些宗教派别痛加讽刺的影片。在他那部充满幻想的影片《一日贵妇》里，他把盗匪变成了通俗笑剧中的慈善家，这一成功使他在以后导演工作最出色的时期中经常和剧作家罗伯特·里斯金合作。

《一夜风流》（1933年出品）是一部把陈旧的神话《灰姑娘》翻新的影片。它表现一个经济不太充裕的新闻记者和一位年轻美貌、脾气暴躁的富家女郎，经过80分钟的争吵后，终于结了婚，使她那位脾气古怪、拥有巨资的父亲大为高兴。这些木偶式的人物原是好莱坞影片中所常见到的，但由于里斯金生动的对白，对可笑情境的创造以及他在传统思想的界限内所表现的讽刺趣味，却使这些人物带上了一种新的性格。这部喜剧片摄制费用很少，却获得了巨大的收入。里斯金和卡普拉以后在另一部叫做《第兹先生进城》

的影片中再次利用了同样的主题，把年轻的女继承人改成了脾气暴躁的富翁，把新闻记者改成造谣生事的女记者。这部影片比《一夜风流》获得了更大的成功。

旧译《富贵浮云》。——译者。

在战前整个时期，好莱坞一直在各种改头换面的形式下，使用这些木偶式的人物，有时把一对未婚夫妻的争吵改成一对有钱夫妻的争吵。

霍华德·霍克斯的《养育婴儿》、里奥·麦卡雷的《为明日开路》、乔治·顾柯的《假日》、米契尔·莱孙的《安逸的生活》，都是轻松喜剧中一些成功的作品，这种喜剧也被人称为“矫揉做作的喜剧”。好莱坞大量摄制这类影片，但由于故事老是重复，结果使观众感到厌烦。所谓“矫揉做作的喜剧”实际上乃是一种宣传片。这些轻松的喜剧把观众带到一个除了向女人献

殷勤之外不知其他心事的安乐世界里，力图使他们相信每个美国人都有资格当合众国的总统，而且可以和有钱的人结婚。它们证明亿万富豪都是一些天真可爱的疯子，他们放荡的生活并不妨碍他们从事善行或有益于人类的事情。

卡普拉和里斯金的喜剧对好莱坞的老板洛克菲勒家族或摩根家族所表示的尊敬，和过去宫廷弄臣对君主的尊敬，实没有什么不同。

在影片《第兹先生进城》里，一个反抗的失业者企图杀害一个百万家产的继承人。

后者为失业者的苦况感动得下泪，决意把他的财产拿出来救济失业工人。但歹徒们却千方百计想夺取他的生命和财产。他们把他拖上了法庭。结果由于他纯朴、善良的心肠而被无罪释放，使他以后能以毕生精力贡献给救济穷人的事业。

在影片《你不能夺去别人的幸福》（一部根据百老汇的通俗喜歌剧拍摄的影片）里，一个凶恶的富翁迫害一家有精神病遗传的家庭，原因是因为他的儿子要和这家的姑娘结婚。经过一位有德的祖父谆谆教诲以后，终于平息了两家的纠纷，而凶恶的富翁由于学会了吹意大利土笛，结果变成了一位善良的慈善家。

旧译《浮生若梦》。——译者。

伏尔泰在写《老实人》或《米克罗梅加斯》的时候，为了隐蔽他的大胆思想，使检查机关看不出来起见，曾利用了一些诙谐的寓言；而卡普拉和里斯金之所以采取一些陈旧的故事（如《灰姑娘》、《堂吉诃德》等），目的则是为了服从检查机关同时也是为了把某些观念灌输给观众。如果他们不用笑剧的形式和一种与其说是勇敢毋宁说是一种烟幕的“对社会的批评”的话，那么他们的宣传必然很难为观众所接受。他们通过笑来宣传美国民主政体中一切都是尽善尽美，议会能够防止托拉斯的专横，例如《斯密士先生到华盛顿》就是这样一部影片。这部影片的剧本是西德尼·布克曼编写的，里斯金未参加合作。影片含有一些极美的镜头，可以说是卡普拉的一部杰作。里斯金和卡普拉两人有一个共同的缺点，就是都喜欢采取说教的方式，这种说教方式使得那部根据詹姆士·希尔顿的小说摄制的《消失的地平线》成了一种令人厌烦的和可笑的寓言。另一部说教的影片《这是约翰陀》是一种叫人们相信一种离真正民主政治颇远的“善意”。然而他们的全部影片都带有罗斯福时期的自由主义思想。

旧译《民主万岁》。——译者。

卡普拉是一个学派的领袖，一个轻松喜剧的大师，而约翰·福特和威廉·惠勒则是具有独立性格的人物。

约翰·福特出生在爱尔兰，长期以来是西部片的专家，他在十五年当中经历了成功与失败，摄制过很多缺乏创造性而样式又不新颖的影片，但后来由于拍了两部成功作品，即《失踪的巡逻兵》和《满城风雨》，人们才开始注意他的名字。《满城风雨》是一部描写强盗的通俗喜剧片，由罗伯特·里斯金编写剧本。这种影片本来最适合于卡普拉来导演，但这一点并未妨碍福特把这部影片导演成一出动人的喜剧。演员爱德华·罗宾逊在片中扮演了双重角色：强盗和外貌很象强盗的另一个男子。《失踪的巡逻兵》是一部很优秀的影片，描写12个巡逻兵被阿拉伯人围困在沙漠里，一个个都被杀掉。这部影片的剧本是由杜德莱·尼古拉斯编写的，他原是一个新闻记者和短篇

小说家，有声电影开始以后才到好莱坞工作。雷电华公司的制片人最初对摄制这样一部既没有恋爱情节又没有女人出场的影片，很没有信心。可是福特却被剧本的主题所吸引，宁愿在资金缺少的条件下来摄制这部影片，而且同意在摄制期间不要薪金，只按照假定利润的百分比，领取报酬。这部对白稍嫌罗嗦的影片应用了“室内剧”和瑞典人的经验。它除了利用三一律以外，还把一个自然因素——即充满无形的敌人的沙漠——当作剧中的主要角色。

死亡和灾祸，以及人们为挣脱死亡和灾祸所作的绝望的努力，是这部影片基本的主题，这也正是以前由同一导演摄制、描写一艘潜水艇沉没的故事的影片《没有女人的男人》已经用过的主题。

《失踪的巡逻兵》在上映收入上获得了极大成功。福特和尼古拉斯说服雷电华公司的老板，以两万美元的微少资金，让他们摄制一部根据李阿姆·奥弗拉哈迪的小说改编的、名叫《告密者》的影片，这部影片的主题他们构思了好几年。观众对这部影片开始并不十分欢迎，但后来由于这部影片获得多次“奥斯卡奖”，于是突然出了名。影片描写 1916 年都柏林地方一个愚蠢的粗鲁汉因为想离开爱尔兰前往美国，向英国警察当局告发了一位爱尔兰的革命者，告密者的背叛行为被揭露出来以后，他被带到革命党人的秘密法庭上去受审，在那里他承认了自己的罪行，受到了应得的惩罚。

旧译《孤军魂》。——译者。

旧译《铁与血》。——译者。

旧译《革命叛徒》。——译者。

《告密者》比《失踪的巡逻兵》受“室内剧”的影响更大。杜德莱·尼古拉斯是一个深受欧洲文明熏陶的人，他在编写这部影片的剧本时，严守三一律的法则，地点的统一是以浓雾笼罩下的沉闷的都柏林来形成的，这一背景是全部在摄影棚里拍摄的，就如过去德国的旧影片那样。约瑟夫·奥古斯特运用背光和明暗对衬的摄影方法，继承了德国的伟大传统，也就是继承了约翰·福特从前的摄影师卡尔·弗洛恩德的传统。象征在这部影片中占了相当大的位置。按尼古拉斯的解释，告密者吉波在领取那笔以后使他良心负疚的告发赏金时，有一位瞎子在场，用意就在把他的盲目行动更加强出来。这种细节和影片《蓝天使》中用那位目击两位主人公相会的丑角来预示那位教授将来堕落的手法，很相近似。

《告密者》被很多美国电影史家和批评家认为是一部战前的杰作，但实际上，这部影片在很大程度上是重复采用了一些早已有过的经验。影片的各个部分并不是都经得住时间的考验的，特别是它夸张的效果和摄影棚中的布景，更是这样。麦克斯·斯戴纳根据动画片的技巧为这部影片专门编了一套配合动作的音乐，例如当酒倒在玻璃杯中时，音乐就发出咕噜咕噜的声音。这种效果显得非常庸俗，有时令人感到非常可笑。但在这部影片里，福特却忠实地描写了一个发生在爱尔兰的类似犹太出卖耶稣的故事。福特对爱尔兰的情形就如格里菲斯对美国南部的情形一样熟悉。

在这部影片获得成功以后，福特和尼古拉斯又接连拍了三部在艺术上和商业上都很失败的影片，即《鲨鱼岛的囚犯》、《苏格兰女王》和《北斗星》。约翰·福特原想把最后这部影片拍得和《告密者》一样成功，然而却失败了，这使他很为灰心，从此他就放弃了美学和摄影方面的追求，转而去拍摄一部完全商业性的影片，即由秀兰·邓波儿主演的《当维利凯旋的时候》。这部影片和他以后拍摄的《飓风》、《四人复仇记》以及《海底侦察》等影片，

完全属于同一类型。他竟堕落到被委派去拍摄一些被人轻视的“西部片”，又回到他艰难创业时期的老路。但杜德莱·尼古拉斯却根据一件邮车被劫的平凡故事编写了一个很精彩的电影剧本。根据这个剧本拍成的影片《驿车》

却是福特的杰作之一。这是一部和他喜用的主题略有变化的影片，在片中他依照悲剧中的三一律格式，描写一群人（在别的影片里他只描写一个人）走向死亡的命运。地点始终没有离开那辆马车，影片杰出地表现了车上载着的各种各样不同个性的人：赌徒、旅行商、嗜酒的医生、妓女、马车夫、行迹可疑的银行家，还有年轻的姑娘。新墨西哥州雄伟的风景、荒凉的山岩和巨大的仙人掌，这些背景突出地表现了马车在风沙中飞驰和印第安人紧紧追赶的紧张气氛。

旧译《少爷兵荣归记》。——译者。

旧译《四杰传》。——译者。

一译《关山飞渡》。——译者。

严肃的《青年林肯》和五光十色的《莫霍克人的鼓声》这两部影片都是不重要的作品。但是，根据斯坦倍克的小说《愤怒的葡萄》改编的《怒火之花》，就不是这样。

如果不是因为斯坦倍克所写的这部小说当时打破了销售纪录的话，好莱坞恐怕是不会把它拍成电影的。

旧译《战鼓情花》。——译者。

福特从这部美国文学名著中找到了类似《驿车》的主题，即描写一群人（被银行家从土地上赶走的一个农民家庭）背井离乡，坐着一辆破旧的双轮马车，横越难行的沙漠（象征着美国的各种制度、地主和警察），去寻求自己的前途（失业和穷困）。片中有几个令人难忘的人物，特别是那个母亲（珍妮·达威尔饰）和她的儿子（亨利·方达饰）给人的印象尤深。福特对这都小说所描写的特殊的社会性主题，远没有他对“永恒性”的主题那样感兴趣。影片某些部分离开了主题，追求技巧，而格里格·托兰德那种明暗对衬的摄影方法也过于精巧，结果和显明清楚的主题反而很不协调。

托兰德和福特在另一部由杜德莱·尼古拉斯根据欧仁·奥尼尔的四出话剧压缩编成的影片《漫长的归程》中，把他们这种美学的追求更向前推进了一步。在这部影片里，他们专门注意阴暗画面的格调，排斥移动摄影，利用景深，以致反而忘记给予那些由于表演呆板而缺乏人性的人物以生气，甚至在某些细节中他们陷于极庸俗的地步，例如影片第一个画面就把那个女人表现得像热带女人那样的“肉感”。……在珍珠港事件前夕，约翰·福特因为把勒威林描写威尔斯煤矿工人的那部英国小说《青出翠谷》搬上了银幕，而获得了他的导演生涯中最大的商业上的成功。这部说教式的幼稚可笑的影片，描写一个煤矿资本家恭恭敬敬地替他的儿子向一个工人的女儿求婚。

它在技术上虽有某些成功的地方，并获得多项的“奥斯卡奖”，可是在艺术上仍然是一部庸俗而平凡的作品。

威廉·惠勒是从战前到战后时期美国一个优秀的导演。他出生于法国，20岁时为寻求幸运，离开了法国，到美国去投靠他的伯父卡尔·莱默尔。他和莱默尔虽有这种亲族关系，可是并没有因此沾光，而仍需在默默无闻的职务中去熟悉他的行业技能。他在无声电影末期才开始导演影片，最后在文学作品的改编中找到了自己的道路。他导演的这类影片有：根据丽莲·海耳曼的话剧改编的《他们三个人》，根据爱德娜·弗勃的小说改编的《来而



取之》(由惠勒和霍华德·霍克斯共同导演),以及根据辛克莱·刘易斯的原著改编的《孔雀夫人》。惠勒对这些影片题材的选择,非常认真,对人物的描写特别注意心理分析,甚至还突出他们的社会背景。惠勒的演员(惠勒导演他们很成功)和他优秀的摄影师(马戴和托兰德)都能服从于整个作品的要求。这位导演和福特不同,对技巧不甚注意。因此使他在很长一段时间里被认为平凡,没有独创性,尽管他很有才能和自信。

旧译《学校风云》。——译者。

《死巷》是他在战前拍摄的一部最好的影片(1937年摄制),根据丽莲·海尔曼的话剧改编,描写一些穷孩子在豪华的摩天大楼下过着悲惨的生活。《吉萨蓓尔》(1938年摄制)这部影片有蓓蒂·戴维丝完美的演出,重现了1860年前后美国南部瘟疫流行的惨况。《呼啸山庄》(1939年摄制)则是根据艾米莉·勃朗特那部充满热情的小说摄制的影片,改编得非常仔细,但原作的热情还嫌表达得不够。在这部影片之后,惠勒又拍了两部影片,一部是很杰出的《西部人》(1940年摄制),另一部则是根据索茂塞特·莫汉原作改编得非常平凡的《书信》(1941年摄制)。在这以后,惠勒在《小狐狸》(1941年摄制)中达到了冷酷无情的高度,这是根据丽莲·海尔曼的另一出带有悲剧色彩的话剧改编的影片。由于惠勒的导演才能和蓓蒂·戴维丝的杰出的演技,便这部影片带有一种人和社会的冷酷性。但惠勒也许受了约翰·福特和奥逊·威尔斯的影响(惠勒曾请他们的摄影师格里格·托兰德来拍摄这部影片),因此,他第一次在这部作品中显示出他对摄影技巧的关心超过对主题的关注。

旧译《红衫泪痕》。——译者。

旧译《草莽英雄》。——译者。

惠勒的作品也许因为更多地侧重内容面不太注意形式,所以和福特不同,只是偶尔陷于平庸。然而单凭真实和忠诚是不能造成天才的。惠勒虽很有才能,但他因袭成法,缺乏独创性。他的作品缺乏根本的统一性、主题思想或展示社会全貌的意图,结果使人们很难看出《死巷》和《呼啸山庄》是同一个作者摄制出来的影片。

惠勒和具有极浓厚的德国气味的冯·斯登堡或斯特劳亨不同,他虽是个法国人,但已变成了一个道地的美国人,就像西西里人的卡普拉或者爱尔兰人的福特(有几部影片除外)已经美国化一样。好莱坞在战前时期已不像无声电影时期那样受到外国的影响。

它所用的外国导演,此时几乎只限于几个被希特勒驱逐的德国人:派伯斯特,他在美国所拍的唯一一部影片(即1934年的《现代英雄》)完全失败;威廉·狄特尔虽然选择了一些高尚而内容丰富的主题(如《巴斯德传》、《左拉传》、《大陆封锁》、《华莱士传》),但拍出来的影片却没有达到和主题相称的水平;只有弗里茨·朗格倒是拍了两部较好的影片,可以和他在欧洲所拍的影片相媲美。

这位来自法国的名导演在好莱坞摄制了一部名叫《狂怒》的影片(1936年摄制),对美国社会的一个污点,即虐杀黑人的私刑展开了攻击。在该片中,弗里茨·朗格所致力表现的与其说是他的新祖国的某一典型的现象,不如说是他以前那些基本的主题,即真正的或假设的犯罪、被群众的盲目性所迫害的人、人与人之间互不了解、命运的冷酷等等。因此,这部影片可以说是和影片《M》,或者更远些说,是和《尼伯龙根》一片同类的作品。影片情

节激烈，甚至给人一种残忍的感觉。……无辜者遭受迫害也是《你只活一次》一片的主题。这部影片虽有弗立茨·朗格纯熟的导演技巧，莱昂·夏姆洛伊的精美摄影，以及亨利·方达和西尔维亚·西德尼这一对演员真挚感人的演技，可是这些优点仍未能减少这一新的“好人恶报”故事的不真实性，片中那种把不幸的巧遇堆积在一起的镜头，使人看了不禁想起浪漫主义文学诞生时期那些“黑色小说”的情节。这部作品虽然已经到幼稚可笑的边缘，但由于主题所表现的思想，正如它的技巧一样，使它仍不失为一部高尚的作品。在这种情形下，只要稍不谨慎，就有落入平庸的危险。弗立茨·朗格以后拍摄的那部充满说教气味的《你与我》，不幸就是如此。在此片之后，他终于接受了摄制商业性影片的工作（如 1940 年摄制的彩色片《弗兰克·詹姆斯的归来》和 1941 年摄制的《西方联盟》）。

在战前有声电影十年期间，好莱坞以它摄制的影片质量和大量的利润，称霸于全世界。在这一时期，好莱坞一共摄制了六七千部有声片；但和无声电影兴盛时期的情形一样，此时仍没有什么真正的美国电影学派可言。尽管好莱坞此时拥有四大名导演——卡普拉、福特、惠勒和弗立茨·朗格，而且摄制了二三十部杰出的或值得重视的影片，但这一切并未能使此一时期成为一个伟大的时代。有声电影初期，人们对好莱坞所寄予的期望并未实现。1935 年以后，好莱坞就显得疲惫不振，陷于故步自封的境地。自此以后美国电影就不再关心它所处的时代和生活在这一时代的人；发生在 30 年代的许多重大事件，如经济危机、失业现象、法西斯主义以及战争威胁的增长这类的主题，在美国影片中只是偶尔出现一下，或者隐约地表现一下而已。

1935 年，由于经济危机和有声电影的新“专利权斗争”的结果，使美国大财阀进一步控制了好莱坞这个电影城。从此以后，好莱坞就完全掌握在八大公司的手里，即掌握在派拉蒙、华纳、米高梅、福斯和雷电华这五家大影片公司和环球、哥伦比亚和联美三家较小公司的手里。五家大公司占有整个美国电影营业额的 88%（其中派拉蒙、华纳和米高梅三家公司，就占有 65%），它们拥有 4000 家大电影院，摄制的大型影片占美国全部大型片的 80%。它们和其他三家较小的公司控制着美国全部影片发行额的 95%。这八家大公司都是“美国制片人协会”的会员，而且时常经过两三重的领导，受洛克菲勒和摩根财阀的控制。其中有的公司还和威廉·仑道夫·赫斯特、杜邦·德·奈姆尔、通用汽车公司、通用电气公司以及其他几家大银行有着密切的关系。这些直接控制着好莱坞的美国大财阀通过他们亲信的人来选择影片的题材，这些题材必须先使一小撮金融资本家感到满意，然后导演才能把它们拍成影片。

这种组织依靠《伦理法典》作为它的支柱，该法典所禁止摄制的影片并不是描写犯罪或性生活之类的影片，而是禁止摄制接触到社会问题的影片。由美国一些清教徒团体（其中最重要的是“道德协会”）所领导的运动更加强了这一禁令的严格执行。在珍珠港事件以前，好莱坞已经出现了下面这个尖锐的矛盾：它虽然把一些最著名的演员和最优秀的导演吸收在它庞大的机构之内，而且还收集了全世界大部分的文学名著（从桃色小说一直到莎士比亚的戏剧），可是从这些杰出的材料和它所花费的巨额资金中产生出来的却是一些千篇一律的商品。

艺术分工的极端化，对企业家和统计家的盲目信赖，尤其是金融资本家对于涉及人和社会的主题的禁止，——这些似乎是好莱坞制度最根本的缺

陷。

在第一次大战期间和有声电影出现后的几年中，洛杉矶的郊外犹如一座沸腾的熔铁炉，从那里不断倾泻出大批影片。可是这种时代很快就过去了。在金融巨头们的命令下，好莱坞变成了一架庞大的“制造腊肠的机器”（这句话原是斯特劳亨创造的，以后被英国人所采用，用以形容美国某些电影工业）。这一机器无论是对杰出的题材或者对最突出的个性，一概都无情地加以扼杀。雷内·克莱尔对这一点曾经说过这样的话：“穿长统皮靴的开路先锋们，他们的地位已经被戴眼镜的金融家所代替了。……好莱坞二十年来没有出现过一个像格里菲斯或卓别林那样的新人才，只有傻子才会相信这是偶然的现象。美国影片上虽然还有导演和编剧的名字，但他们已成了一种应景的点缀品。除了几个极个别的例外，他们的签名简直是像纸币上的签名一样，成了一种例行的公事。……人们在影片上所看到的名字只不过是一个万能而又不露面的管理机关所雇用的一批职员的名字而已。……”（见克莱尔为罗伯特·费洛莱的《好莱坞今昔》一书所写的序文）这几句辛酸而一针见血的话，是雷内·克莱尔经历了好莱坞的长期生活以后所写的，它可以说是很好地描绘出好莱坞生产的大部分影片的特点。

纪录片与纽约学派另一方面，从 1920 年起，美国国内兴起了一个杰出的纪录片学派，它的创始人是罗伯特·弗拉哈迪。

这位原籍爱尔兰的电影界伟人在摄制影片以前，曾在加拿大北部从事狩猎、探险和地质勘探的工作。他的第一部探险影片虽然毁于偶然事故，但这一初次的尝试却使他对电影这行职业感到了兴趣。他鼓动法国毛皮商雷维永出资摄制一部广告片。为了摄制这部影片他曾在哈得孙湾住了 15 个月（自 1920 年至 1922 年）。

《纳努克》一片的片名原是弗拉哈迪用以表现北极生活的那个爱斯基摩人的名字。

弗拉哈迪不满足于拍摄原始生活中的一些优美的景象或人民的风俗习惯，如服装、舞蹈和各种仪式等等，而且还让他的摄影机参与纳努克及其家庭的全部生活，把他们吃饭、打猎、捕鱼和建设“冰屋”的情形一一拍摄下来。这样，这个不出名的异国男子便成了这部叙事诗中的真正主人公了。弗拉哈迪为了重现北极生活，特地写了一个剧本，并要求纳努克、他的妻子妮娜以及他的孩子们充当这部影片的演员。这种拍摄纪录片的新方法——它在某些方面很像百代或梅里爱那种天真的“排演的新闻片”的方法——是和维尔托夫的“电影的眼睛”方法完全对立的，后一方法把摄影机当作“时代的显微镜与望远镜”，被拍摄的人应该不知道有摄影机在场。……由于这部最初的影片，弗拉哈迪成了电影方面的卢梭。他所描写的纳努克乃是一个未受“文明”沾染与腐化的“纯洁的野蛮人”。他和文明毫不发生关系（甚至和雷维永的代理店也没有来往），除了凶恶的大自然以外，他没有别的敌人。这位土人虽然带些乌托邦的色彩，可是他仍然是一个生动和真实存在的形象。弗拉哈迪是一个很有才能的摄影师，他用了比最后完成的影片多过四倍的胶片来拍摄这部影片，然后又以他杰出的蒙太奇手法，予以剪辑。……这部影片获得这样巨大的成功，以致在很多的国家里，人们把电影院在休息时间售卖的巧克力冰激凌，叫作“爱斯基摩”或者“纳努克”。

弗拉哈迪获得派拉蒙公司的允许，在太平洋一些世外桃源的岛屿上过两年来拍摄《摩阿拿》一片。这部影片所拍摄的不是两极地方的那种尚未

开化的生活，而是毛利族土人的和谐快乐的生活，在那里他们几乎无需劳动就享受大自然的丰盛的恩赐。采摘可可、椰子的镜头，棕榈蟹的生活习惯，土人节日的盛会，祭神的舞蹈，以及为集体大聚餐在石头砌成的地灶上烹调盛饌，这些都是影片的主要插曲。而那个残酷而复杂的文身场面则构成这部影片最动人的部分。但是，美国的观众却嫌这部影片没有表现吉他的弹奏和性感的魅力，因而上映的成绩并不很好。

弗拉哈迪因此退而参加制作一部故事片《南海白影》。这部影片的片名来自派拉蒙公司收买过来的一部旅行纪事，但影片剧本则是由弗拉哈迪自己编写的。《摩阿拿》所描写的是那些与文明隔绝、过着纯朴快乐生活的“纯洁的野蛮人”，而《南海白影》要表现的则是白人的“文明”怎样剥削并腐蚀了毛利族的采珠人。弗拉哈迪和影片导演范达克在大海地岛工作了一年，后来由于制片人的过事苛求，他退出了这一工作。《南海白影》是第一部在欧洲放映的有声影片，在欧洲获得很大成功。虽然影片的剧本有些地方写得很庸俗，美国演员的参与演出很成问题，但有些片断还是很动人的，甚至使人看了很为激动。

在这以后，很多商业性的影片滥用了这种毛利人的优美形象。范达克拍了一部质量很平凡的《古巴情歌》，可是他和弗拉哈迪的合作使他出了名，能够继续摄制了一部和《纳努克》相类似的饶有趣味的影片《爱斯基摩》，在这部影片里，他使爱斯基摩人表演剧本所描写的那些日常生活，并且用了爱斯基摩人的语言。

1931年弗拉哈迪和茂瑙合作，摄制了他的毛利族三部曲的最后一部作品——《禁忌》。

这部影片的剧本由弗拉哈迪编写，但在进行摄制的一年半中间，曾作了修改。影片的主题是描写毛利人反对迷信和等级制度的斗争。一个毛利族青年被强迫和被宣布为“禁忌”的未婚妻诀别，他为了想和她在一起，结果丧失了性命。影片的结尾描写青年泅水去追赶那只载走他的未婚妻的船只，他抓住了船上的绳索，可是船上的巫师却把绳子割断，结果泅水的青年被巨浪卷走。这个场面可以说是这部影片中最紧张的一幕。弗拉哈迪由于意见不合没有等影片拍完就离开了茂瑙，让茂瑙一人单独完成这部作品。如果不是弗拉哈迪自己承认茂瑙在这部从很多方面看来应属于故事片而不属于纪录片的影片上有更多贡献的话，那么人们实无从判断他们两人究竟谁是主要的作者。

弗拉哈迪在拍摄《禁忌》一片之后，曾答应到苏联——那里拥有很多敬慕他的观众——去拍摄一部影片，可是最后他却接受了格里尔逊和纪录片作家们的邀请，以一个被尊敬的电影大师身份，到了英国。

他在苏格兰拍了一部《亚兰岛人》（该片将在英国纪录学派中叙述），然后在大战即将爆发前夕又回到美国。他以一些过去肥沃的地区变成沙漠为题材，拍了《土地》一片。这部影片完成于大战时期，美国农业部认为内容过于沮丧，禁止它在电影资料馆外放映。弗拉哈迪在这部影片中展示了一幅贫穷美洲的悲惨图画，它的悲惨景象使人想起了《无粮的土地》中的同样情景。弗拉哈迪对他目击的这个悲剧，很少分析其原因，或者分析得很不好，但他表现的真挚和令人震惊，却使《土地》一片和《纳努克》一起成为这位纪录片大师的杰作。

弗拉哈迪虽极负盛名，但他一个人的作品还不能概括从1914年到1930

年的纪录电影。

在美国，纪录电影过去曾出现过一些有趣的尝试，但始终不能称之为学派。除了弗拉哈迪的影片以外，我们还应提到《草原》（1926年摄制）这部大获成功的美国影片。茂里安·古柏和欧内斯特·萧德沙克这两位青年电影创作家，为了拍摄这部影片，曾和游牧民族在一起生活了几个月。他们在伊朗东南部和巴克都阿利部落一起走了好几百公里。

几千个男女老幼为了替他们的大群牲畜寻找草原，穿过一些荒凉不毛的地区。影片中所表现的乘皮筏渡河的镜头，人群和牲畜攀登一个冰雪封锁的山峡的景象，确实非常雄伟壮丽。

以泰国的森林为描写对象的那部名叫《象》的影片（1926年摄制），含有一些很优美的插曲，特别是描写象群破坏村庄的那个插曲，尤其动人。古柏和萧德沙克在这部影片里采用了小说与绘画中的那种虚构手法。除了在苏门答腊摄制的《兰哥》以外，他们从此走上一条逐渐用摄影棚里的特技摄影来代替纪录片的客观性的道路。他们在1933年摄制的《金刚》一片，描写一个使纽约全城陷于恐怖的巨大猩猩爬上了摩天大楼。这部幼稚夸张的“科学幻想故事片”在摄制技术上是一个新纪元，因为它第一次使用了一种新的特技，即“背景放映法”。这两位导演以后又采取了意大利的恶劣传统，拍摄了《庞贝城的末日》一片（1935年摄制）。

旧译《兽国春秋》。——译者。

旧译《古城末日记》。——译者。

1935年前后，好莱坞摄制的《时间的前进》却给纪录片创造了一种新的样式。这套作为《时代周刊》（摩根财阀主办）副刊的影片，是由路易·德·罗希蒙担任制片人。

《时间的前进》——以及同时拍摄的系列影片《犯罪的恶果》——主要是利用一些档案文献和一些专门报道作为题材，但另一方面，也按照梅里爱及齐卡的老办法，通过事件的主人公或通过演员在摄影棚里的演出，把某一事件重现出来。《时间的前进》这种直接取材于新闻报道的影片，在技术方面曾产生一些很优良的结果，在战争期间，曾被用于宣传和鼓舞被动员的士兵的士气。

这类影片中最杰出的作品乃是弗兰克·卡普拉所监制的有名的系列影片《我们为何而战》。影片第一集《战争前奏曲》由卡普拉亲自指导，从旧新闻片中选取了一些希特勒、墨索里尼和他们军队的引人注意的镜头。在新闻片材料欠缺时，则按照《时间的前进》的作法，用排演的场面来补充。完美的蒙太奇使这集影片成为一部很获成功的作品，但在内容上稍嫌有些肤浅。在同一系列影片中，《苏联战役》和《英国战役》这两集充满真挚的感情。《分裂统治》这一集叙述法国战败的原因，则显得很幼稚，甚至令人讨厌。《我们为何而战》这套影片始终没有完全拍完。

在其他获得成功的美国纪录片中，特别应该提一下几部美军登陆太平洋各地区时拍摄的彩色片，如加尔孙·卡宁与英国人卡洛尔·里德合作拍摄的《真正的光荣》，威廉·惠勒导演的描写当时轰炸德国的美国空军人员生活的《孟菲斯美女号》。

纽约纪录学派没有伦敦纪录学派那样兴盛，这是因为美国电影企业阻挠它的发展的缘故。但以保罗·斯特兰德为中心的纽约学派，就其作品的完美性和勇敢精神而言，却大大超过被人过分吹嘘的英国学派。

在纽约学派摄制的影片中，应该提到保罗·斯特兰德和查尔斯·谢勒合拍的《曼纳哈塔》，杰·莱达用来表现纽约平民区生活的《布隆克斯区的一个早晨》，30年代由拉尔夫·斯坦纳、舍尔林和维拉德·范达克合拍的《城市》，尤其是帕尔·劳伦斯导演的两部拍得极美的影片：《河》与《破坏平原的犁》，后一影片的主题是表现美国中部的平原怎样被缓慢而巨大的灾祸变成了一片沙漠。

“边疆影片公司”在1941年拍了一部惊人的影片《祖国》。这部由保罗·斯特兰德与里奥·赫尔维兹合导的影片对私刑、三K党、美国的一些法西斯组织和反工会的挑衅，提出了控诉。影片崇高的人道思想与一种比同时摄制的《公民凯恩》的成就更高出一筹的完美技术结合在一起。人们尤其不能忘怀这部影片中的一场戏：一个被列入屠杀的黑人被紧紧追踪，跑得喘不过气的情景。

稍后，由“边疆影片公司”培养出来的赫伯特·克林在墨西哥同小说家斯坦倍克合作，拍了一部扣人心弦的影片《被遗忘的乡村》。当战争结束时，里奥·赫尔维兹在《奇怪的胜利》中发出了这样一个焦虑不安的呼声：在这场反对排斥异己与种族歧视的战争之后是否还会有一种新的排斥异己与种族歧视出现？片中那个带有象征性的“特技”镜头表现在灰尘弥漫的废墟上涌现出一个完整无损的标着D字的纪念碑，使人看后久久不能忘怀。“追捕异端分子”的运动不久即将驱散纽约纪录学派，然而由于这一学派的功劳，1948年出现了《沉默的人》这样一部影片，在该片中，西德尼·梅育以凄惨感人的画面描写了纽约黑人聚居的哈莱姆区。对那个矮小黑人的精神病的叙述，在作者心目中与其说是一种目的，不如说是一种假借。

在这个艰难时期，三个从好莱坞被驱逐出来的人——毕伯尔曼、贾利柯和米歇尔·威尔逊——一起合作，编写、导演、制作了《社会中坚》一片。这部影片通过它的崇高纯朴的表现风格，在艺术上和格里菲斯的或托马斯·英斯的优秀作品为代表的美国古典主义联系在一起，也和纽约学派联系在一起。这部独立性的影片靠工会的支持拍成，它描写美国银城的矿工们为反对锌矿托拉斯而举行长达15个月之久的罢工。影片女主人公（罗索拉·利维尔泰斯饰）以她美丽的像印第安人的面貌体现了美国优秀的传统——工人们的斗争和为种族平等与男女平等所做的斗争。这部作品足以说明：人们虽可在某些时期对好莱坞感到绝望，但对美国电影却绝无理由失去信心。

1939年，美国电影突出的大事是根据一部畅销小说改编的影片《飘》在商业上大获成功。这部豪华的彩色片从美国南方人的观点来叙述南北战争，与其说是电影界的老手维克多·弗莱明所导演，不如说是制片人塞尔兹尼克所导演。有的成功主要得力于它的演员克拉克·盖博、费雯·丽和奥利维亚·德·哈维兰德。片中最好的场面是那些显示战争的可怕和破坏的情景。

《乱世佳人》。——译者。

在慕尼黑协定刚签订以后，几百万美国人上了一个极巧妙的广播节目的当，以为地球已和火星人发生了战争。这个广播节目使它的作者奥逊·威尔斯由此出了名。威尔斯自幼就以智慧的早熟引起一些心理学家的注意，他在20岁时就担任“水星剧院”的戏剧导演。雷电华公司和这位才能出众的人订立了聘约，同意给他以制片人兼导演的特殊权力。这位年轻的才子在欧洲战争爆发之际到了好莱坞，当他看到那所归他支配的摄影棚时，高兴得欢

呼说：“这是人们能给予一个孩子的最好的机械玩具！”他导演的第一部影片《公民凯恩》（1941年摄制）上映以后，曾惹起一场纠纷。大富豪和美国一百家报纸及几家公司的大老板伦道夫·赫斯特企图禁止它上映，因为他认为影片所描写的主人公乃是他本人。赫斯特发动的攻击反而替这部影片做了宣传。

年方25岁的奥逊·威尔斯非常醉心于摄影棚这个“机械玩具”提供给他可能性。

他的影片《公民凯恩》的主题确是描写一个类似赫斯特的报界巨头的生平经历，但作者由于受文学技巧和他自己的广播剧的影响，在通过几个见证人来叙述故事中常脱离了年代的顺序。同时这位导演还在片中堆积了一些革新的技术，如明暗对比的摄影、装天花板的布景、长焦距镜头的系统应用、过度的移动摄影和对音响的研究等等。这些效果大部分脱胎于经典作品中一些老的式样和手法，加以融会贯通而成。这些丰富而有长远影响的研究成果是由一个秉赋比1920年左右的阿倍尔·冈斯较少独创性但同样能干的青年人完成的。强烈的造型感，形式上的大胆尝试，色调上的浓厚个性（虽然在风格上带有过多的表现主义色彩），这些特点部分地掩盖了片中描写心理和社会的段落。威尔斯从各方面加以描写的、自古巴战争以迄1940年为止的公民凯恩，与其说是一个报界巨头，不如说是一个极端的利己主义者。尽管故事情节极其曲折复杂，这个人物的心理状态仍然表现得有些简单。片中所提供的那个所谓心理分析的关键物，即那个童年时期的纪念物“玫瑰花蕾”，如果不是作为陈列馆的一件珍品来展览的话，那就显得幼稚可笑。实际上影片所影射的那个主人公乃是一个与世隔绝的人，他在晚年隐居在上都一所空虚而豪华的大别墅里，在这所宫殿式的房子里，像影片里所表现的那样，摆满着很多各种美术纪念品。伦道夫·赫斯特其实没有必要担心，因为在影片《公民凯恩》里，根本没有提到他垄断黄色报纸这个主要问题。

急性子的威尔斯随后又导演了《安倍逊大族》一片（1942年摄制）。影片的中心人物也是一个利己主义者，但同时却又是一个陷于腐化堕落而不能自拔的人。从剧本情节来看，影片所根据的小说和乔治·奥内所著的小说《铁工厂的老板》很相近似：它把土地贵族的衰败和新工业资产阶级的兴起形成显著的对比。这部影片曾被制片人删剪。它那种过分应用心理上或摄影上明暗对比的作法，同《公民凯恩》的作法不大相似，而是更为精细。片中有些段落，如年老的叔父（阿格尼斯·摩尔海德饰）歇斯底里地承认自己破产，颇带有巴尔扎克悲剧的气氛。这部影片拍得很杰出，但稍嫌冗长，它和《公民凯恩》在商业上都遭到失败。

但是威尔斯在作为《恐怖国的旅行》这部平凡的影片的制片人以后，又在拉丁美洲拍摄了十万英尺的彩色片。这时雷电华公司已经重新改组，受摩根银行的控制比以前更紧。威尔斯被召返好莱坞。他被遣往电台和剧院工作。在美国参战期间，他未能拍摄一部影片。经过一个长期的处罚以后，好莱坞才允许他导演《陌生人》和《上海小姐》两片。这些别人强迫他拍摄的影片远不能和《公民凯恩》或《安倍逊大族》相比。但在《上海小姐》一片中有时可看到作者前此从未表现得如此出色的强烈哀痛和真挚。美国人却奇怪地称这部影片“有伤风化”。威尔斯在《上海小姐》上映以前离开了美国，到了他打算久居的欧洲。在那里，这位昔日的神童又获得了那种在美国已成陈迹的声誉。

他的命运和伟大的斯特劳亨不无相似之处，后者在导演了他的杰出作品以后同样也被列入好莱坞的黑名单之中。……但威尔斯比斯特劳亨较少独创性和魄力，而且过分受舞台剧的影响，例如在影片《麦克白》中就证明了这点。在这部影片中，他原想造成一种史前时代的气氛，可是他那些用纸板做成的岩石看起来却活像一个动物园。以后他在天然背景中拍摄的《奥赛罗》（1952年摄制）比上一影片要好得多，成为改编莎士比亚原作的优秀影片之一。

奥逊·威尔斯短暂的显赫并没有替好莱坞解决日益增长的题材恐慌。当时轻松的喜剧已濒于死亡，好莱坞既未能在名人传记片上（如《华莱士传》、《林肯传》、《爱迪生传》、《葛拉翰·贝尔》、《爱利克博士》及以后拍摄的《居里夫人》或《威尔逊》等片）找到出路，也未能在重拍西部片或用彩色摄制的歌舞片上找到出路。

欧洲战争的爆发成了共和党人戴斯为首的参院委员会发动的一个激烈攻势的开端。

某些因支持罗斯福或西班牙共和政府和在莱尼·里芬斯塔尔或维多里奥·墨索里尼访问美国时表示过抵制而被怀疑有颠覆行为的电影演员，这时都争先恐后地证明他们“对美国的忠诚”，例如此时可以看到弗兰楚特·通纳主演、金·维多导演的《某同志》，茂文·道格拉斯主演、刘别谦导演的《妮诺基卡》及一些反苏的喜剧片等。

戴斯委员会中孤立主义者的攻击使美国电影无法公开描写欧洲战争，而当时美国电影剧作家对于交给他们编写的战争题材，不仅未视之为一种额外的工作，而是当作一种解禁的工作来接受的。但他们在这种题材上不久也遇到了那些使他们远离现实的严格规定。他们最早奉命摄制的影片乃是一些供士兵开心娱乐的轻松喜剧与活报剧。这些影片使老牌导演欧文·克明斯（《美国阔少》一片导演）、弗兰克·鲍沙其（《舞台酒家》一片导演）、迈克尔·柯蒂兹（《从军乐》一片导演），以及新来的喜剧演员如坦尼·凯（《傻子从军记》一片主角）和做过剧作家的比利·怀尔德（《红粉军人》一片导演），因此获得商业上的巨大成功。美国电影在这些影片中找到了法国军中轻松喜剧中的庸俗老套，如动不动就发脾气の上校、狂怒的副官、傻头傻脑的小兵、扮作炮兵的漂亮姑娘等等。

太平洋战线提供了一些比较系统的主题，在这些主题中，空军的战绩一般占主要的地位。霍华德·霍克斯的《空中堡垒》一片似乎是这类影片中最好的一部，这部紧凑有力的影片巧妙地利用了特技摄影，而未十分损害到“美国兵不可战胜”这一神话。德尔茂·台夫斯的《直捣东京》、迈尔斯通的《赤胆忠心》、茂文·勒洛埃的《轰炸东京记》，也是相当成功的影片。

好莱坞很少表现其他战线上的活动。东战场长时期以来是欧洲开辟的唯一战线，可是关于苏联的题材在美国电影中却只有迈尔斯通的《北极星》和迈克尔·寇蒂芝叙述往事的《出使莫斯科记》这两部影片。此外就只有描写撒哈拉战场与被占领国家内反抵抗运动的影片了。

如果人们按照当时以法国为主题的美国影片所叙述的情况那样，来写法国的历史，那么法国将被描写为一个充满呆子和深信德国胜利的维希分子的国家。法国女人可能变成爱国者，但原因却是因为爱上了一个秘密工作人员，她们因此被卷入到一些有愚蠢的德国人和玩曼陀铃的意大利人参加的离奇古怪的冒险行动之中。这种奇怪的历史观念产生了奥地利人比利·怀尔德



的《开罗五军火库》和迈克尔·寇蒂芝的《卡萨布兰卡》，后一影片情节曲折离奇，但亨弗莱·鲍嘉演得很出色，该片在 1942 年曾获得七八个奥斯卡奖。其他描写欧洲被占领国家的影片，情形也是如此。

有几位美国导演想在战争中表现一种亲切的人道精神，来代替一般的英雄主义。这种作法使威廉·惠勒的《忠勇之家》一片获得极大成功，美国人把这部影片誉之为是一部杰作。但在电影事业开始重建的英国却不十分欣赏这部影片。在法国，则因这部影片到达时它的宣传已经过时，也未引起重视。人们反而喜欢劳合·培根导演的那部诚挚而朴素的《苏里万一家》，因为这部影片很好地描写了美国中层阶级。英国人阿尔弗莱德·希区柯克根据斯坦倍克小说编导的《救生船》（1943 年摄制），以一艘被海浪所包围的小艇作为他整个作品的中心，也获得成功。此外爱德华·狄米屈利克则以《希特勒的子孙》一片取得商业上的巨大成就。

旧译《一门五虎》。——译者。

威尔曼所导演的《一个美国兵的故事》在美国非常成功。这位老导演曾以他的《黄牛惨案》（1943 年摄制）一片，而名噪一时，因为这部影片所处理的题材是在美国几乎被视为禁忌的虐杀黑人的私刑问题。他的战争片《一个美国兵的故事》是从一个美国士兵的角度，真实地表现了意大利的战役。但片中那些搭盖起来的村落布景和过多的群众演员，与罗西里尼的《游击队》一片的真实性比较起来，就显得很幼稚可笑。威尔曼所追求的目标，被迈尔斯通在他的《在阳光中前进》（1945 年摄制）一片中熟练地实现出来，这是盟军在意大利登陆时的一个简单的故事，和他此前导演的《西线无战事》具有同样真实的色调。

另一方面，美国在战争时期又出现了很多宣传宗教的影片。战争的苦闷无疑使信教的人数增加，但这种增加主要还是由天主教的组织“道德协会”活动的结果。这一协会在它取得防护性的胜利——即 1935 年到 1940 年间《海斯法典》的加强实施——以后，就转而采取攻势，使一些表现道德说教和基督教的作品在商业上获得成功。例如继约翰·福特的《青山翠谷》（1941 年摄制）一片以后，亨利·金根据魏尔佛尔小说摄制的《白衣天使》（1943 年摄制）、J. M. 斯塔尔根据克洛宁的小说摄制的《天国之路》、里奥·麦卡雷摄制的名片《与我同行》（1944 年摄制）。在后一部影片里，名歌唱演员平·克劳斯贝所穿的那件教士黑袍，在以后《圣玛丽亚的钟声》一片中又被再次使用。

另一种极新的类型——“黑色片”开始于约翰·赫斯顿的《马耳他之鹰》（1941 年摄制）。电影故事的原作者是达希尔·哈默特，他和詹姆士·凯因是这类小说的创始人。

凯因的作品曾被比利·怀特成功地摄成《双重赔偿》（1944 年摄制）。在“黑色片”中都有一种近似陀思妥耶夫斯基小说里的颓废气味。片中的侦探、凶犯、被杀的贵族、被盗的巨富、美貌的女人或嗜酒的老妇，同样都是一些卑鄙无耻的人物；非法的恋爱产生了犯罪，结果遭到惩罚。沉溺酒色是逃避苦闷或错综复杂的人生、忘记残酷拷打和严刑呻吟情景的唯一道路。这一类影片又因爱德华·狄米屈利克的《情杀记》（1944 年摄制）、迈克尔·寇蒂芝的《欲海情魔》（1945 年摄制）、霍华德·霍克斯的《长眠》（1946 年摄制）和比利·怀尔德的描写心理的《失去的周末》（1946 年摄制），而更为流行。

好莱坞虽然拍摄了这些凄惨的故事片，但并未因此放弃喜剧片的摄制。从《这是约翰·陀》(1941年摄制)一片起明显暴露出来的卡普拉的欠缺，一部分被显赫而肤浅的加尔孙·卡宁(1941年摄制《汤姆狄克与哈莱》)，善于观察风俗的乔治·斯蒂文斯(1942年摄制《快乐无疆》)，和在滑稽轻松喜剧中出现的超自然的因素(如1941年亚力山大·赫尔摄制的《顽强的死者》)所弥补。但在摄制喜剧片的导演中只有普莱斯顿·史都尔奇斯一人尚能和卡普拉相提并论。

这位剧作家从1932年到好莱坞工作后，一直默默无闻。1940年，他的一部剧本被摄成《伟大的麦金迪》，使他获得了奥斯卡奖，由此做了电影导演。在他摄制的大多数影片(如1941年摄制的《七月的圣诞节》、《棕榈海滨的故事》、《夏娃夫人》)中，史都奇斯承袭了轻松喜剧的老手法，表现古怪而仁慈的大富豪、长期误会的情人、因突然发财而造成生活纷扰的穷人等。但他也时常应用麦克·塞纳特的夸张效果，这种效果被他引用在滑稽的情景上，的确很令人发噱。但他不象卡普拉那样坚决相信美国民主制度的优越性。他的喜剧具有苦涩、清晰和怀疑这些特点。

史都尔奇斯最特出的作品是具有18世纪风味的寓言性影片《沙利文游记》，这部影片乃是他的信仰的自供和宣言。它叙述一个名叫苏利文的名导演想摄制一部社会片，假扮作一个流浪汉，跑到下层社会去搜集材料。结果被人误认为是一个无业游民，关进了监狱。他由此得到教训，放弃摄制社会片，改拍了一部喜剧，表现贫无立锥之地的人们也有发笑的权利。

这种结论如果像卓别林那样，是通过一种富于人情味和批判性的喜剧表现出来，那必然会有很大的意义。可是这部格调象“米老鼠”而只使囚犯和黑人发笑的寓言片表现的却是一些大扔奶油蛋糕和脚踢屁股的噱头。史都尔奇斯故意选择这种没有人或社会价值的机械喜剧，把它变成一种“麻醉人民的鸦片”。在这点上，他和售卖麻醉药品的商人实没有两样。……但史都奇斯一直是孤零零一个人，既没有门徒，也没有模仿者。

在战争时期到好莱坞工作的英国人希区柯克不久在那里占有了显赫的地位。他在好莱坞的事业是从改编达夫尼·杜·莫里哀的一部乏味的小说《蝴蝶梦》(1940年摄制)开始的。继此片以后，他又摄制了一部质量不佳的滑稽轻松喜剧《史密斯夫妇》和一部乌烟瘴气的间谍故事片《外国记者》。在《春闺疑云》一片中，希区柯克却表现得不同寻常。这部影片的故事叙述一个年轻的妻子怀疑她的丈夫是一个杀人犯，因而认为自己也将死在他的手里。这个题材出自一部英文侦探小说，以后又被好莱坞以大同小异的形式，重复地拍成影片。

希区柯克在美国的杰作乃是《疑影》，这是一部具有完美风格的作品，和它比较之下，影片《公民凯恩》中那种描写笔法就显得有些夸张。这部影片也是以中间色调描绘了一幅美国小城市的风土画。故事和《春闺疑云》相近似，内容也颇平淡，不出俗套。

希区柯克主要的错误是他满足于故事情节的巧妙安排，而不注意这些情节所蕴含的人情味。

当希区柯克在好莱坞大走鸿运的时候，弗里茨·朗格的声望正日趋没落。战争使弗里茨·朗格在他的反纳粹影片(如根据布莱希特的剧本拍摄的《刽子手之死》)中重新采取了他所喜用的犯罪主题，这种主题也正是他在战时所摄制的一部最好的影片《绿窗艳影》中的主题。但在这些影片中，他

又不自觉地犯了过去的毛病，喜欢表现一些不真实的故事情节。这些影片失败以后，美国似乎抛弃了这位伟大的德国导演。可是他在他最坏的影片中仍然信守自己的作法。例如在影片《门后的秘密》中那句尖锐的话“难道我们每个人不都是该隐的后代吗？”就是他这部作品的基本概念。

该隐为亚当与夏娃的长子，妒嫉其弟亚培尔，将其谋害，上帝罚其终身流浪。事见《旧约》。——译者。

在所有到好莱坞工作的法国人中，雷内·克莱尔是一个最能抵挡住美国压力的人。

他所导演的第一部美国片《新奥尔良的情妇》是一部细致、紧凑、柔和动人的作品。

《我娶了一个女巫》内容丰富，具有这位导演的丰富想象和女演员浮隆尼加·莱克的动人演技，即使不能和他的最好的法国片较量，至少也能和他的《鬼魂西行》一片相比拟。

《明日发生的事情》是一部按照让·杜朗的传统，杰出地表现一个荒谬不近情理的故事。

让·雷诺阿到好莱坞后拍摄的第一部影片是根据一个平淡的西部故事改编的《沼泽地》。在这部影片中，他描绘出美国沼泽地区的奇特气氛。但在《女仆日记》中，他想重现上一世纪的法国情景的企图却完全失败。他最好的影片乃是描写美国南部农民生活的《南方人》（1945年摄制），这部影片具有一种简洁紧凑的风格，很近似他以前所拍的《托尼》。但这部影片只是一个例外，因为这位最有法国性的导演在好莱坞度过的十年时间，可说几乎是白白浪费掉的。

## 第十五章 法国的诗意现实主义

（1930—1945）1930年，法国全国到处都流唱“我有我的妙法”这句歌词，这是由绰号“布布尔”的乔治·密尔顿主演、雷内·皮乔尔和皮埃尔·哥伦比埃导演的那部庸俗但吸引人的有声影片《骗子大王》中一首歌曲的迭句。泰第欧、拉伐尔、白里安、保罗·雷诺等各位部长大人在他们传教式的演说中，也时常以更文雅的言词，重复着这句歌词的意思。据他们看来，法国靠自己的智慧，是能够避免经济危机和失业的。

法国电影界也抱着这种官方的乐观主义。当时有声影片的产量，从每年平均50部一跃增加到100部，以后又达到150部。电影市场虽然控制在“百代—纳当”和“高蒙—法兰哥—奥培尔”两大制片公司手里，但很多独立制片商还是乘机发了财。可是这种情况并不是一帆风顺的，因为法国还没有可供商业上利用的音响方法。为了要在电影院和制片厂里装置音响设备，法国不得不首先对美国、其次是对德国支付大量的租金。这笔庞大的支出，在影片“配音译制”的方法尚未为人所知的几年间，恰恰抵消了由外国影片输入减少而节省下来的支出。

除了上面这种情况以外，此时美国还在巴黎建立制片机构。资金雄厚的派拉蒙公司成了叙昂维尔几家制片厂的主人，在那里摄制了很多西班牙语

版、德语版、意大利语版和法语版的影片，来供应整个欧洲市场。

另一方面，从 1925 年以来就与我国电影进行合作的德国人，此时也加紧活动，他们不但在巴黎出资拍摄法国电影，而且还在柏林摄制一些法语版的影片。

尽管投入了大量资金，这种工业的制片方法在艺术上和商业上只产生了一些很可怜的结果。马赛尔·阿夏尔、阿尔弗莱德·萨伏阿、帕尼奥尔、卡瓦尔康蒂和特里斯当·贝尔纳等人人都已经被聘去。派拉蒙公司在巴黎摄制的影片在欧洲各地受到观众的嘘声，以致不得不停止生产，把它的技术人员召回好莱坞。但人们如果因此认为法国已经获得胜利，那就完全错了，因为“配音译制”的影片此后就代替了法语原版的影片，在法国大肆泛滥起来。

危机不久就到了巴黎，街头出现了大批衣衫褴褛的失业人群，有些人还把希望寄托在一些“妙法”上面。在“百代—纳当”公司 1932 年摄制的一部名叫《赤身裸体》的影片中，密尔顿发誓要“白手起家”，成为一个百万富翁，结果，他用骗取抵押贷款的方法达到了他的目的。……当时有些法国实业家也照样仿效。继乌斯特利克的金融破产之后，又出现了一桩骗取贷款的丑闻，即斯他维斯基案件。纳当本人也成了他过于巧妙的“妙法”的牺牲品，被控犯了斯诈罪而关进监狱。继“百代—纳当”公司之后，“高蒙—法兰哥—奥培尔”公司也宣告破产倒闭。

影片产量的增加并未同时使我国影片的质量有所改进。即使是好莱坞培养出来的导演如罗伯特·弗洛莱，经验丰富的加斯尼埃或保罗·费乔斯等人，他们摄制出来的影片质量也一样平凡。而那些从 1921 年以来还继续工作的导演，则似乎都放弃了改进影片质量的要求。莱皮埃把加斯东·勒鲁的小说搬上银幕，巴隆塞里重拍了《阿莱城的姑娘》，雷蒙·贝尔纳拍了《塔拉斯贡城的达达兰》，让·爱浦斯坦则把皮埃尔·弗隆台和皮埃尔·伯诺瓦的小说改编为电影。先锋派的电影工作者也同样没有进步。法国的电影似乎只有雷内·克莱尔一人还在创作。

1931 年摄制的《百万法郎》，是雷内·克莱尔根据乔治·贝尔和吉依莫的一出不出名的通俗笑剧改编的。这部影片是继《巴黎屋檐下》一片以后拍摄的，但比《巴黎屋檐下》更为精彩。表现手法和《意大利草帽》一片很相似。影片主人公追寻一张中奖的彩票，在他后面跟着一大群傻头傻脑或者存心不良的朋友和前来要帐的各种小商人：肉店老板、牛奶铺伙计、面包房老板等等，这些商人象拉比什的通俗笑剧里的人物那样，都用一些小道具标志出他们的身份。

那件放彩票的上衣被一位唱男高音歌曲的演员买去，于是追寻的人群赶到歌剧院。

影片在表现了后台一场混战，人们拳打脚踢，几个被吓昏过去的胖女人，被认错而挨揍的人以及一些打扮得奇形怪状的强盗之后，又转到前台，表现一个唱歌的场面，演员正在高唱《只有我们两人》这首情歌。这里克莱尔象费戴尔以前用过的手法那样，讽刺地把戏剧和电影形成对照。接着，银幕上又出现了混战的场面，克莱尔利用音响对位法，以一场橄榄球赛的喧闹声，来加强这场争夺战的激烈气氛。最后彩票终于找到了，故事在手拉手的集体跳舞中宣告结束。

《百万法郎》这部影片由于它的节奏、对白、主题、讽刺和柔情，使它永远具有一种新颖的气氛和魅力。它可以说是克莱尔剪辑得最完美、同时

在剧情安排上又最注意对称的一部作品。

1931年摄制《自由属于我们》是一部抱负更大的影片。克莱尔在这部影片里描写一个越狱犯靠经营留声机生意变成了一个百万富翁。这个故事显然是影射查尔·百代本人的。但这种影射并不是出于有意，而且也不是影片的关键。克莱尔所要表现的乃是借用喜剧的讽刺手法来抨击一些重大的问题，如生产合理化制度、机械主义以及他比作牢狱苦工的传送带的生产方法等等。

这种对社会的批判可说超过了克莱尔的能力范围。《自由属于我们》这部受卓别林启发同时也给予《摩登时代》以启发的影片，缺乏深入的观察，而它想深入描写的部分也显得有些陈腐。在影片结尾部分，他把资本家描写成一个正直、喜欢过游荡和野营生活的人，把自己的工厂让给了工人，而工人则悠闲地钓鱼或跳舞，让机器自动地去工作。这种幼稚的乌托邦思想，在今天看来，实与《你不能夺去别人的幸福》的某些镜头如出一辙，因为后一部影片也企图以教富翁吹意大利土笛的办法来解决社会问题。

我们知道摄制《自由属于我们》这部影片的“托比斯”公司，曾通过它在美国的分公司控告卓别林，说卓别林的《摩登时代》抄袭了它的出品。

但这些缺点并未排斥《自由属于我们》这部影片的吸引力和优美感。梅尔孙的美丽布景，贝里那尔——他从有声电影出现以后一直是克莱尔的合作者——的明朗的外景摄影，镜头剪辑的节奏感，奥立克编写的优美音乐，这些都给这部影片在造型上增添了不少价值；同时片中那种活泼轻松的描写也使这部影片没有落入说教的俗套。

在影片《七月十四日》中，克莱尔又回到他所熟悉的主题，即民间舞蹈、郊区风光、民歌、巴黎人的诙谐和不出恶言的争吵等等。这部影片的缺点是有些描写超出了主题的范围。克莱尔在动人地和巧妙地描写了法国国庆节的情景以后，剧情可说已经结束，可是他错误地又加了一段枯燥无味的描写流氓少年的故事。

克莱尔本人却拒绝为这家由戈培尔的一个属员经营的公司作证。他只说这部影片曾为卓别林这部杰出的作品提供了一个来源而已。

《最后的亿万富翁》也象《自由属于我们》一样，接触到通货膨胀、经济危机和独裁政治等重大问题。影片描写资本家为了解决生产过剩而把咖啡投到海里，把草帽沉到海底，这种讽刺实可与卓别林的讽刺手法相比拟。但这部影片始终停留在《巴黎屋檐下》和《七月十四日》的水平上，既没有什么节奏感，也没有什么新的创造。

这部影片在商业上遭到了重大失败。雷内·克莱尔认为，要使自己的影片够得上国际水平，就必须有庞大的资金，但他在法国寻找不到这样大的制片资金。因此他接受了亚力山大·柯尔达的邀请，前往英国工作，一直到十二年以后才重回法国。

克莱尔离开法国的那年也就是让·维果去世的一年。法国有声电影的最初五年，在这两位人物的影响之下，曾出现了几部成功的作品，那就是让·舒的《月球上的让》、让·雷诺阿的《母犬》、让·格莱米永的《小丽丝》等等。

《月球上的让》是根据一出戏剧改编的，拍摄和演技都很成功。假如我国的电影导演能吸取这部影片成功的经验的话，那他们就很有可能在轻松喜剧上超过刘别谦和卡普拉。但是遗憾的是，法国除了克莱尔一人以外，似乎已丧失了表现滑稽戏和喜剧的秘诀。

通俗笑剧的革新，首先需要对现代社会的人物典型有很好的观察。但在经济危机时期一般人没有发笑的兴致，因此在这个时期里，当然没有一个有才能的剧作家愿意在这方面去下功夫了。

让·格莱米永根据查尔·斯派克的剧本摄制的《小丽丝》，以阴暗的色调，描绘出一个黑暗的世界：即对一个囚犯、一个卖笑女郎和一些犯罪事件作了描写。这部回到自然主义的作品显然超越了它的时代，因此尽管它有很多优点，结果并未获得观众的欢迎。

影片《母犬》的命运也是以失败告终的。自有声电影开始以来，一直赋闲的让·雷诺阿在不得已中把费杜的短篇通俗笑剧《堕胎》拍成了影片。当时在音响方面一般都模仿自然的声音，而雷诺阿却在《堕胎》这部影片中直接将水流的声音记录下来，这样就给摄影场带来了一种变革。这部速成的影片获得了很大的成功，因此制片公司决定把摄制《母犬》的工作委托给雷诺阿来担任。这部影片是根据拉弗夏尔迪埃这位喜剧作家写的一部作品改编的，但它叙述的却是一个阴郁的自然主义的故事，描写一个银行出纳员怎样成了一个娼妇和她的情夫手中的牺牲品。他当了窃贼，最后变成一个杀人犯。

《蓝天使》的成功，对这部影片选择的主题不无影响，但米歇尔·西蒙在《母犬》这部影片中饰演类似的角色上却比强宁斯要好得多。雷诺阿在导演这部影片时，由于确切地描绘了某些典型人物，因此和文学上的自然主义结合在一起，而他的气质和修养也使他倾向于自然主义。

这位导演用了大量词藻过于华美的对白，并且用小市民弹奏的蹩脚的钢琴声或娼妇被杀时街头的歌声，来造成一种卓越的声响气氛。影评家对这部影片表示了热烈的赞扬。

但是影片上映收入却并不很好。因此雷诺阿不得不去摄制一些商业性的影片（例如平凡的通俗笑剧片《肖塔尔公司》），但根据西梅农的小说改编的《十字街头之夜》却创造了一种迷人的雨中气氛，《包法利夫人》如果没有删剪的话，也是一部改编得很杰出的作品。在描写无政府主义者的笑剧《被救出水的布杜》里，这位导演把米歇尔·西蒙那种过分粗野的激情完全表现了出来。但以上这些影片没有一部获得商业上的成功。

在法国电影极感荒凉的年月里，一部影片只要描写得略为真实，出现几个儿童的面孔，或是接触到一些日常生活，就足以成为一部杰作。可是人们时常做不到这点。但我们应当在这里提到杜维威尔那部感人而质量不均匀的影片《胡萝卜须》，伯诺瓦·莱维和玛丽·爱浦斯坦共同摄制的那部富于感染力的《幼儿园》（这部影片是这一时期优秀作品之一），还有拉贡布摄制的《青春时代》，是一部新颖、简练、真实感人的影片，虽然它的剧情带有浓厚的悲观主义气息。在皮埃尔·歇纳尔的《无名街》里，也可看到同样的悲观主义，但没有上一影片那些优点。这种灰色的调子在让·维果的作品中，则具有另一种完全不同的格调。

截至 1940 年为止，皮埃尔·歇纳尔在法国摄制了一些好坏不一的影片，如《艾尔西纳造船厂的暴动》、《最后的转折》、《托词》等。他那部最著名的影片《罪与罚》（1934 年摄制）是一部直接受德国表现主义影响的影片。

维果的影片《尼斯的景象》是先锋派末期一部极强烈有力的作品。这部影片直接受吉加·维尔托夫的影响（维尔托夫的兄弟鲍利斯·考夫曼是此片的摄影师），它带有超现实主义的一些隐喻（时常是关于性的隐喻）。这部法国社会的纪录片，不仅是一种单纯的见证，而且是一种强烈的讽刺，尼斯

那些懒洋洋地晒着太阳的大大小的食利者，上流社会那种穷奢极侈的生活，狂欢节华丽花车的游行，同那些衣不蔽体的穷人、尼斯旧城的贫民窟，形成了强烈的对照。

让·维果在《操行零分》一片中表现了他童年时代痛苦的回忆。他在12岁时是一个抑郁寡欢的孩子，住在阴暗的寄宿舍里。他的父亲阿尔茂莱达是一个无政府主义者，在第一次大战期间，以从事“失败主义的阴谋活动”的罪名被捕入狱，被警察绞死在狱中。

这种悲惨的童年时代说明了《操行零分》这部影片为什么具有那样强烈的怨恨气息。它的主题大致表现在片中小学生所唱的那首歌曲里：“把书本扔进火里，把老师围在中间……”这部影片在一种无政府主义的号召下，鼓动孩子们去战胜大人，但是，它的主要目的却是要表现一个受迫害的孩子的梦想和他的惨痛的回忆。儿童们在寝室里造反的那场戏，表现那些穿白衬衫的小学生们把枕头抛向空中，羽毛满室飞舞，具有一种罕见的诗意。

电影检查机关对这部讥嘲教员和学校当局的影片拒绝予以签证，因此，《操行零分》只能被电影俱乐部的观众看到，从而这部受卓别林和布努艾尔影响的作品在战前时期不能产生广泛的影响。

维果对于《驳船阿塔朗特号》的电影剧本并不喜欢，但他终于接受了摄制这部影片的工作，显然是因为这个文学色彩很浓的故事描写了平民生活的缘故。影片描写一个船员的年轻妻子对整天陪着她那位半疯的年老丈夫过驳船上的生活感到厌烦，因此离开驳船前往巴黎。以后夫妻俩又遇见，重归于好。

影片有些插曲表现得有些过火，例如小丑马加利蒂斯在风笛舞中表演的“节目”，米歇尔·西蒙在一个超现实的贫民窟内展出那些活动的傀儡和切断的手臂，但那个船员在运河里看到他失踪的妻子的面容，跳下水去寻找，却是一个极美的抒情镜头，是一种狂热爱情的表现。

维果在这部影片中最使我们感动的地方，乃是他脱离了1933年的文学方式，真实地描绘了现实的景象：如那个奇特动人的婚礼队伍在河岸上经过，郊区荒凉的风光，驳船上的生活，郊区一家出卖留声机的商店等等；维果在这些镜头里显示出他是一个天才的诗人，一个电影界的兰波。

当人们看了以上这些导源于先锋派和纪录电影的杰出作品之后，不禁为维果的早死感到惋惜，他只活到29岁就与世长辞，结果使他原可制作一些超过同时代最伟大导演的影片的希望未能实现。

维果死后，法国电影似乎陷于完全衰落的状态。仅在两年之内，影片的产量就降低了30%。那些暂时住在法国的外国电影导演纷纷离开了法国：柯尔达离法赴英；弗里茨·朗格、庞茂和派伯斯特则前往美国。随着他们的离开，法国电影失去了一些世界主义的色彩，这种世界主义曾被靠它发财的保罗·莫朗在一本文笔粗俗的名叫《美好的法国》的小册子里描写过。继法国本国的垄断组织和国际的联合组织之后，法国电影界出现了一批既没有信誉也没有远谋的小制片人，他们签发空头支票，借一些带家具出租的房子，开设他们的“影子公司”，在没有资金或信用保证的条件下摄制影片，结果有的遭到破产，有的甚至还干了诈骗骗钱的勾当。

但这些“不道德的商人”事实上要比那些名存实亡的大制片公司，害处还要少些。

电影市场终究因此出现了一种新的、最少可以说是比较自由的竞争。

由于这种自由竞争，使得一些新参加电影工作的人（如马赛尔·卡尔内），或者被放逐的电影导演（如让·雷诺阿）能够获得摄制新作品的机会。正如罗歇·曼维尔所写的那样：“1935年以后，一些大制片公司的破产是一件很幸运的事情。因为这种破产使得独立的制片人和导演们有机会去摄制一些影片，这些影片虽然在数量上并不太多，但它们却构成了法国一个新的学派：即人们称之为诗意现实主义学派。”（见1945年出版的《影片》一书）诗意现实主义是1930至1945年间把克莱尔、维果、雷诺阿、卡尔内、贝盖尔、费戴尔等人联结在一起的一条共同纽带。

费戴尔这位大导演在好莱坞虚度了五年时光，在这五年当中，他只拍了一些商业性的影片（如1930年摄制的《如果皇帝知道此事》和《绿色的鬼魂》）。他在回到大陆以后，在1934年年初，拍了一部名叫《大赌博》的影片。

由斯派克和费戴尔共同编写的这部影片剧本，内容很陈旧。影片所表现的殖民地驻军士兵们的生活、他们的恋爱和吵架，只是一些适合于闹剧的情节，但片中根据一个错误的侦察巧妙地安排的剧情却把殖民地生活的现实景象，如酒吧间、茴香酒、油污的扑克牌、炎热的天气、成群的苍蝇、卖唱的吉卜赛人、廉价的卖淫、土人的愚昧无知等等充分描绘了出来。影片还描写了一些经营事业失败和失去社会地位的人物，这些人物后来成为法国电影中最常见的主人公。

《米摩莎公寓》远胜过《大赌博》。这部到今天看来还不嫌陈旧的完美作品，描写某些依靠赌博为生的社会阶层，即蒙特卡罗赌场的管事人和巴黎的“流氓集团”，同时也描写了一个类似菲德尔的女人（弗朗索瓦丝·罗珊饰）对她的养子（保尔·贝尔纳饰）的恋爱纠纷。所有这些社会的典型人物在影片中被一种完美确切的手法表现了出来；这种手法也同样应用于成为剧中真正角色的背景上，例如，专供匪徒们寄宿的家庭公寓，赌场的华丽大厅，培养赌场管事人的学校和郊区的野鸡酒馆。影片结束得不怎么好，女主人公为了挽救误入歧途的养子，在轮盘赌上赢来的那些钞票仍然阻止不了他的自杀。

这种以自杀赎罪的方式仍不脱老的一套的作法。费戴尔除了表现恋爱的热情以外，对于类似维果在《尼斯的景象》一片中生动地丑化过的那些吝啬而愚蠢可笑的人物，却未能予以充分的刻画。

拉辛所著悲剧中的女主人公，因恋爱其继子而自杀。——译者。

费戴尔本来打算在这部影片里不描写米摩莎公寓里那些人物，而描写“工人与老板之间的冲突”，可是当他提出这种计划时，却到处碰壁，没有一家影片公司肯接受他的计划。结果他只好把这部影片拍成一出环境美丽动人的但内容却很平凡的闹剧。如果费戴尔不被悲观主义所浸染，而能以清晰的方式写人间悲苦的话，那么他这部影片也许能有惊人的成功。

……由于拍摄了这样两部影片，约克·费戴尔成了一个法国新学派的重要人物。这一学派，从1935年起，集合了让·雷诺阿、马赛尔·卡尔内、叙利恩·杜维威尔等人。在这个可称为诗意的现实主义的倾向中，我们可以看出除了自然主义的文学和左拉的自然主义的影响之外，还有齐卡、费雅德或德吕克的一些传统，以及雷内·克莱尔和让·维果的某些经验在内。但不论人们怎样看法，法国“诗意的现实主义”的兴起，多少也得归功于一个戏剧界人士，这就是当时法国电影界所极力攻击的马赛尔·帕尼奥尔。



这位有声望的戏剧作家，把有声电影看作是一个工具，可以用它来“把舞台剧装在罐头里”，带给广大的观众。他在离开“派拉蒙”这家腐朽的公司以后，就在《马利尤斯》和《法妮》这两部影片中把这一理论付诸实践，这两部影片由于忽视电影技术，遭到影评界的猛烈抨击。《马利尤斯》由柯尔达导演，《法妮》由马尔克·阿莱格雷导演，但人们攻击的并不是这两位导演，而是影片的剧作者。阿莱格雷是一个虽乏魄力但却很有风格的导演，当时他刚拍完一部富于轻松感和魅力的影片——《尼托许小姐》。

这两部影片在卖座上的成功使帕尼奥尔一跃而成为制片人。不久，他就放弃了把埃米尔·奥杰和欧仁·拉比什的戏剧拍成影片的计划，而开始根据他特为银幕编写的一些剧本，亲自导演影片。在这些影片中，《凯撒传》一片比较平凡，但《梅尔吕斯》却有独特的风格，而类似 12 世纪法国民间故事的《乔弗罗阿》，则以它对风俗描写的确切胜过它叙事方式的生动和粗犷有力。最后他所导演的《昂吉尔》（1934 年摄制）可说是法国有声电影开始以来优秀的作品之一。帕尼奥尔在这部影片中对技术仍不大注意，但由于对白写得很美，笔调恰如其分，背景（主要是大自然）真实，人物具有丰富的人情味，对优秀演员台尔蒙、奥兰·德马齐斯和费南台尔（一个被法国电影导演时常贬为丑角的杰出喜剧演员）的演技指导得很出色，结果使这个缺点在很大程度上被抵消了。

《昂吉尔》这部影片使人们对帕尼奥尔寄予很大的期望，但他对这一期望却没有很好地予以实现。他在极短的时间里拍摄了很多粗制滥造的作品，其中只有几部值得我们注意。1937 年摄制的《再生草》，系根据乔诺的小说改编，和影片《乔弗罗阿》及《昂吉尔》一样，也是一种“回到田间去”的说教，内容冗长而且演出得很不好。《面包师之妻》是一部粗俗但颇有趣味的喜剧片，虽然有雷姆的优秀演技，而且在美国大受欢迎，可是，它仍然停留在开玩笑的水平。

帕尼奥尔的缺点并不是他缺乏摄制电影的热忱，而是他始终不愿离开犯罪的女人或一个未出嫁而生子的母亲这样的故事，他还喜欢表现一些马赛商人和乡下富农的生活情景。在这类影片中，1940 年摄制的《掘井人的女儿》，是以贝当要求停战的那篇演说作为主题的。到 1945 年，为了在纽约上映能够叫座起见，又改用戴高乐将军的号召来代替这篇演说。

帕尼奥尔虽然有这些错误和缺点，但是通过他的工作却证明了一部影片只有保持本国特色，才能获得国际的成功。他的许多作品（有的很优秀，有的很平凡）在外国获得的胜利，正好和当时在法国摄制的一些世界主义的作品所遭到的失败，形成了鲜明的对比。例如，侨居法国的俄国人格拉诺夫斯基摄制的《波索尔王历险记》，法尔卡斯导演、安娜蓓拉和查尔斯·鲍育主演的法捷合拍片《战场》，甚至派伯斯特摄制的《堂吉诃德》，都是以失败告终的。

让·雷诺阿以他在别的制片人那里从来未得到过的自由，替帕尼奥尔导演了《托尼》一片。这部影片的故事很平凡：一个仇视外国人的法国农民，由于爱情上的犯罪和司法审判上的错误，杀死了一个外国工人。影片的剧本来自一件真事，是根据一个案件审判记录和证人的陈述编写出来的。雷诺阿借助于这个剧本，通过当时法国工人中间的一个重要问题，即侨居法国的外国工人问题，描写了工人的生活，这种生活在美国或法国电影里几乎都是被忽视的。雷诺阿由于把帕尼奥尔习用的描写方法和苏联电影中有意识地使用

的描写方法应用于一个明显划分的社会阶层，因此使这部作品具有一种含蓄的崇高意义和简洁的格调，而这些都是他在拍摄《娜娜》和《母犬》时所缺乏的。因此，《托尼》这部影片遂成为法国电影中自然主义（实际也就是现实主义）流派的罕见作品之一。

犯罪在这部影片中只是作为一种偶然事件，而不是主要的描写对象。这部影片最重要的特点乃是它以真实的笔调，以直接来自雷诺阿的父亲的那种完美的造型手法，描绘了法国社会。

尽管《托尼》的上映成绩很平常，它仍是一部关键性的作品；对于作者本人和整个法国电影来说，这部影片都可以说是一个转折点。它的影响直到今天还可在意大利电影中看到。随着《托尼》和《米摩莎公寓》这两部影片的出现，十五年前路易·德吕克所盼望的法国电影的复兴终于自此开始了。

1935年这一年，不仅是产生以上两部影片的一年。法国先是因为经济繁荣而陷于麻木不仁，以后又出于经济危机而变得衰弱无力，但1934年2月的打击却使法国觉醒了。

这个国家终于奋起自救，团结起来了。高涨的人民运动带动了很多知识分子，希望的呼声——被人轻蔑地视为一种“口号”——也侵入了制片厂隔音的录音室里来了。

指萨尔区投票结果脱离法国并入德国。——译者。

让·雷诺阿的《朗基先生的犯罪》和杜维威尔的《同心协力》是反映胜利和乐观的1935—1936年的两部影片。从此法国电影终于跟上了它所处的时代。根据普莱卫和雷诺阿合写的剧本摄制的《朗基先生的罪行》描写巴黎郊区的贫民、洗衣房的女工、小印刷厂的工人、一个贫苦的作家和一对看门的夫妇等人物。影片表现了一个恶毒的企业家企图欺压这些正直的人，但他们由于组织了一个合作社，终于取得了胜利。影片最主要的思想是团结和斗争，犯罪只是作为一种象征。影片表现出来的温情、魅力、亲切感和丰富的幽默弥补了它在技术方面的某些不足。

雷诺阿在拍了《朗基先生的罪行》之后，很想导演查尔·斯派克所写的新剧本《同心协力》。但杜维威尔却先买下了这个剧本，然后把它拍成一部优秀的影片。杜维威尔在1919年开始他的电影事业，他的第一部影片是在科雷兹摄制的牛仔片《血的代价》，此后他又继续摄制了很多商业性的影片。这些影片是根据亨利·波尔多的小说改编的，都是一些拍得很坏的情节剧。

有声电影使杜维威尔获得了他在无声电影中所缺乏的表现方法。继《红萝卜须》一片的成就之后，他又获得了一连串新的成就，如拍得很粗糙但剧情却很巧妙的《大卫·哥尔台》，根据一些巧妙的侦探小说改编的《五恶绅》和《一个人头》，故事平淡的《玛丽亚·夏普特莲》和场面豪华的《哥尔柯达》等等。《西班牙殖民地军团》是一部很优秀的作品，超过以上这些影片。这部影片的编剧查尔·斯派克，从麦克奥伦的一部小说里，又找到了他以前在影片《大赌博》中描写过的殖民地驻军的一些故事情节。影片剧情是在西班牙属地摩洛哥一个佛朗哥部队里展开的。场面调度很巧妙而且很紧张，尤其是那些打鬥和战争的场面，比那些描写爱情的插曲更为动人。

影片《同心协力》描写几个失业工人中了彩票，想在巴黎郊区建立一个合作社性质的乡村酒店，当他们的努力即将达到目的时，一个支持他们的警察忽然把他们当中一个受本国政府迫害的外国人驱逐出境。这场风波引起

了另一场风波，结果使他们的企业遭到失败。

杜维威尔和雷诺阿一样，在这部影片里也表现了一些工人，并且找到了艾莫斯、让·迦本、伐乃尔等善于表演工人角色的演员。影片的结局，即合作企业的失败，意义却很模糊。它所表示的结论究竟是一群劳动人民不能在社会之外建立他们的幸福和繁荣呢，还是说命运注定一切真诚的集体努力最终将归于失败？我们实难从这两个结论中确定哪一个才是真正的结论。特别是由于杜维威尔把这一劳动者失败的结局保留给爱丽舍田园大街的观众去观看，而另外又为平民化的影院拍了一个乐观的结局，表现合作商店的两个合伙人（由迦本和伐乃尔扮演），最后不仅没有为了一个妓女（维维安·罗曼斯饰）而互相残杀，反而把妓女赶走，继续合作，结果成了生意兴隆受人尊敬的商人。

爱丽舍田园大街是巴黎的一条大街，豪华的影院都在那里，观众多半是一些富有的人。——译者。

影片《同心协力》虽有这种离奇费解的结局，但它却具有一种人民性，这种人民性和金·维多在影片《我们每天的面包》里表现同样失业现象时所采用说教方式完全不同。

后一位美国导演把失业当作一种自然现象，而在杜维威尔则把它和法国社会的不景气联系在一起。

《同心协力》有几个很优美的场面，例如，巴黎人对酒店前那片沐浴在阳光中的灌木林的欣赏，合作的伙伴卧在瓦片上以免他们的屋顶被大风刮走，失业的工人在他们的电源被切断后的愤怒表情，他们站在一张写着“为了健康去做冬季运动吧！”的招贴画下面所说的辛酸的对白等。《同心协力》正象《朗基先生的犯罪》一样，可以说是一部要求工人权利的电影。而更有意义的是杜维威尔当时在布拉格拍摄的那部平凡的影片《泥人哥连》，和威格纳过去所拍的同名影片完全不同，它不是把机器描写为反抗发明者的怪物，而是把它描写为解放被压迫人民的一种力量。

雷诺阿的作品一般比杜维威尔的作品更具有统一的风格。在他的影片中，他用一种设计周密而很类似左拉在《卢贡·马加尔家族史》这套小说中的描写方法，来展示出一幅现代法国的图画。他在导演了共产党竞选的宣传片《生活是我们的》之后，于1936年摄制的《底层》，却不属于上一范畴，而是一部不出色的作品。但《大梦幻》却是一部极伟大的作品。这部影片的编剧查尔·斯派克是比利时一位政治家的兄弟，曾参与第二次大战前法国许多成功的影片的摄制工作，对这些影片的导演有很大的影响。他在编写这部影片的剧本时，曾尽量利用了让·雷诺阿1916—1918年间在奥弗拉格被德军俘虏时的回忆。

影片《大梦幻》一方面表现了作战士兵们的幻想，他们曾相信这次战争是最后一次战争，并且以为不管社会阶层如何不同，军队中的那种友爱精神在和平时期是可以保持下去的。另一方面，影片还表现了这样一个主题：尽管国与国之间存在着冲突，但同阶级的人是会互相谅解的。例如，片中法国鲍华尔迪侯爵（由皮埃尔·弗莱内饰演）对德国容克贵族冯·劳芬斯坦（由埃立克·冯·斯特劳亨饰演）的感情，远比他对他对机枪手马雷夏尔（由让·迦本饰演）的感情要密切。反之，平民阶级出身的马雷夏尔对一个言语隔膜的德国农妇（由狄泰·帕尔洛饰演）的好感，则超过了他对那位和他一起逃走的银行家（由达里奥饰演）的感情。1946年，当这部影片重新发行的时候，

它那种类似《同志之谊》中所表现的和平主义，似乎已变成了一种真正的（和非本愿的）“大梦幻”，即同德国容克贵族友好的可能性的梦幻。无论如何这部影片当时决没有宣传与敌人“合作”。戈培尔并没有被片中情节所迷惑，他禁止这部影片在第三帝国、意大利以及后来由纳粹占领的法国上映。

雷诺阿在这部影片里再次采用了《托尼》一片中用过的近似纪录片的朴素风格，可是却未使这部影片缺乏造型感。他没有忘记对形式的注意，但他总把这种注意置于服从主题的地位。为了更好地反映人物在他们环境中所处的地位，他把人物和自然结合在一起，这种自然背景从影片《包法利夫人》到《游戏规则》，都常用长焦距镜头来拍摄，使近景和远景都同样清楚。……这种回到旧技术的作法——当时曾不公允地被人谴责过——为以后的技术发展提供了巨大的可能性，这种可能性雷诺阿后来又在他的《衣冠禽兽》中系统地加以发展，在时间上比奥逊·威尔斯的《公民凯恩》要早得多。

但是，雷诺阿与其说关心远景的清晰，毋宁说更关心于社会典型人物的确切。而人们今天谈到 1940 年以前的法国电影学派时，他们着重点也是它的影片的主题而不是它的技术。这种和过去德国电影学派完全相反的对主题的重视，使《大梦幻》一片在国际上获得了很大的成功。这部影片真实地刻画出了机枪手、银行家和贵族的性格，特别是那个德国容克贵族的性格。影片把他用手枪打死一个爱讽刺的吹笛者那种残忍冷酷，和他对一朵折断的天竺葵花的那种伤感结合在一起。这种对人物社会性格的着意渲染一部分是从苏联电影中学来的，一部分则从斯特劳亨过去的作品中，和从更早的自然主义的文学作品和印象派的绘画中得来的。

印象派的表现方法在影片《乡村一角》中特别显著。这部根据莫泊桑小说摄制的辛酸而短暂的田园情史，直到 1945 年才开始上映。其间雷诺阿为要摄制他那部巨片《马赛曲》，曾放弃了这部影片摄制工作。

影片《马赛曲》所以受人攻击，与其说是由于艺术上的原因，毋宁说是由于政治上的原因。这部影片并不是一个完全成功的作品，虽然片中有几个很优美的片断，如凡尔赛宫中的卫士在华丽的国王接见室的厚地毯上来回踱步的那种森严景象；路易十六未做国王时那种聪明甚至神经过敏的形象；对亡命科布伦士的贵族们那种斯特劳亨式的尖刻描写；马赛人民逃往“游击区”的情景；以及那个朴素而感人的平民妇女在革命俱乐部集会上的讲话。……最后，土伊勒里宫的攻陷更是片中最精彩的段落。影片最失败的地方是在剧情的结构方面。8 月 10 日原是法国历史上一个重要的日子，因为这一天外国干涉军和亡命贵族所组成的军队在华尔梅一战中被彻底击溃。正是这一战役给予《马赛曲》以重要的意义。但是影片对这一神圣的战役却表现为几个士兵在浓雾中杂乱地前进。……这是否是因为作者在 1937 年已预见到另一个华尔梅即将来临呢？然而，此时法国电影学派本身也起了重大的变化。西班牙内战的扩大使某些文化人深感不安，他们从原来对西班牙所寄托的很大希望一变而为消极失望，甚至抱着怀疑的态度。悲观和失望成了 1937 年以后大部分法国电影的特征。但这种悲观和失望情绪却和费戴尔战前在法国最后摄制的影片《英雄的狂欢节》所表现的那种苦涩，不能混为一谈。

这部影片的剧本是费戴尔和贝尔纳·齐茂根据 1929 年查尔·斯派克所写的一本小说改编的，当时的情况和 1937 年开始的新的战前时期的情况根本不同。费戴尔对过去那些佛兰德派的大画家如勃吕盖尔、约尔坦斯、弗兰

兹·哈尔斯等人的杰出造型手法，特别感到兴趣，他把这种造型手法，极力用在《英雄的狂欢节》中。这部粗犷生动的喜剧描写佛兰德被西班牙占领时期，一队占领军开到一个小镇，镇上的绅士害怕士兵们的暴行，躲着不敢出来。但他们的妻子却很沉着，她们安排了一个盛大的宴会来款待占领者，结果这队士兵秋毫无犯地离去，使全镇得以免去一场灾难。

这部影片在巴黎或柏林上演都没有发生什么纠纷。但是在佛兰德上演时，一些民族主义者却对这部影片提出了强烈的抗议，指责这部由“托比斯”公司摄制的影片是在替德国作宣传。实际上这种指责是和导演摄制这部影片的意图完全不符的。费戴尔的意图是想表现一种旧式的和平主义，并没有宣传与敌人合作，而那些反对《英雄的狂欢节》的佛兰德人在五年以后却反而投身于这种合作……戈培尔在 1939 年曾禁止这部影片在德国上映，在第二次世界大战期间又禁止它在德国和德国占领下的欧洲放映。

这部影片主要是一部场面豪华的娱乐性影片。拉扎尔·梅尔孙惊人的布景技巧，亨利·斯特拉德林的优美摄影，本达的华丽的服装设计，弗朗索瓦丝·罗珊、阿莱尔姆和路易·叙卫完美的演技，使这部影片成了一部杰出的作品。费戴尔通过这部影片革新了历史片的样式，但这种样式虽到处受到人们的赞扬，却没有人加以模仿，原因是在法国摄制这种影片的财力非常缺乏，而在美国则没有摄制这种影片的传统。

费戴尔在摄制这部影片以后，受亚力山大·柯尔达之聘，到英国去导演了一部很糟的影片，名叫《无甲的骑士》。他以后在德国导演的《旅行的人们》是一部很生动地描写马戏团生活的影片，但由于角色搭配不当，并且因为剧本具有过多的闹剧色彩，结果使这部作品大为减色。费戴尔在法国学派即将胜利的时候，已从法国电影界引退。他的门徒中有些人把他那种明白易解的痛苦描写变成了一种本能的绝望的悲观主义。

属于这种悲观主义的影片有：杜维威尔的优秀作品《逃犯贝贝》、《舞会手册》、《穷途末路》以及标志着马赛尔·卡尔内的辉煌的开端的《珍妮》、《雾码头》、《北方旅馆》和《天色破晓》等。在这些影片里，费戴尔的影响和“室内剧”、表现主义派、茂瑙、冯·斯登堡等等影响结合在一起。法国电影中的这种悲观主义，在很大程度上是从美国电影模仿来的。

《逃犯贝贝》这部在杜维威尔的作品中最激动人的影片，忠实地沿用了霍克斯那部著名的影片《疤脸大盗》中的某些手法。贝贝是一个法国的强盗，他和茂尼在《疤脸大盗》中扮演的主人公可以说是同胞兄弟，甚至他的同谋犯的姿态动作都和霍克斯的《疤脸大盗》中的配角人物一模一样。但这种直接从美国电影借用某些手法，并未妨碍杜维威尔的独创性。他革新了故事和人物，把他们从纽约的下层社会搬到一个阿尔及尔城郊的美丽环境中。因此，这两部影片主人公只是表面上相似，实际上并不相同。

疤脸大盗快活地拨弄他那挺机关枪，他所代表的是一种野蛮的征服的力量。而逃犯贝贝则从开始就是一个失败的人物。他的失败并不是由于他在郊区的巢穴遭到警察的包围，而是由于他自己的过失，即由于他不能忘怀于巴黎的繁华区，由于他沉溺于恋爱，由于他的忧郁厌倦，由于他糜烂的生活，一句话，是由于注定的命运使他遭到了失败。……影片结束时表现贝贝在铁栅栏门前被命运击败，使他不能和他的情人会合，一同搭上那艘富于象征意义的轮船，逃往“另一个世界”。在 20 年代里，法国某些影片和一部分文学作品，特别喜欢表现逃亡和分离。例如，帕尼奥尔的《马利尤斯》——一部

把起源于阿瑟·兰波的传统思想加以通俗化的影片——就是以分离来结束剧情的。贝贝则不能坐船逃脱，结果只好以自杀作为解决的方法和剧情的收场。

1937年摄制的《舞会手册》，在商业上获得比《逃犯贝贝》更大的成功。这是一部插曲式的影片，描写一个寡妇根据二十年前一本舞会手册上记录的人名去找过去向她求过婚的人，她找到七八个这样的人。这些人已经变得庸俗腐化，忘记了过去的爱情和理想。他们有的变成了江湖医生（皮埃尔·布朗夏尔饰）、有的变成粗俗的小市民（雷姆饰）、愚蠢的理发匠（费南台尔饰）、骗子手（路易·叙卫饰）和阿尔卑斯山的向导（皮埃尔·理查·威尔姆饰），如果片中那位僧侣（哈莱·包尔饰）的说教能更生动些，更具有说服力的话，那么，宗教也许可以为这部影片提供一个解决问题的方法。在这部质量好坏不齐的影片中，最坏的地方是包尔和威尔姆大谈自己理想的片断，而最好的地方则是对影片主人公——江湖医生这个最堕落的人的描写。

1936年摄制的《风云人物》，1939年摄制的《鬼车魅影》，以及1938年在好莱坞导演的那部豪华的娱乐性影片《翠堤春晓》，在杜维威尔的作品中都不占重要的地位。但是，1939年摄制的《穷途末路》却具有一种独特的风格。在斯派克和杜维威尔共同编写的剧本中，用逃亡来结束剧情已经办不到，因为影片的主人公们都是一些年老退休的演员，不断受死亡和病魔的威胁。这些老年人疯狂的挣扎宛如中毒的老鼠。……整部作品突出地给人一种沉重忧郁的不舒服的感觉。

马赛尔·卡尔内所导演的一系列影片，除极少的例外，其对白几乎全部都是由雅克·普莱卫写作的，这些影片和杜维威尔的影片在思想上有很多不同。卡尔内曾当过影评记者和纪录片制作者，还做过克莱尔和费戴尔的副导演。1936年，他第一次独立导演了一部名叫《珍妮》的影片。弗朗索瓦丝·罗珊在该片里饰演一个同自己的女儿争风吃醋的母亲——一个现代的特德，颇象《米摩莎公寓》里的女主人公。这部阴郁的自然主义的悲剧，情节非常平凡，但有优美的对白、真实的人物和卡尔内这位年轻导演的艺术这些优点。罗珊还在另一部影片《怪事》（1937年摄制）中担任主角，这是一部冷冰冰的巧妙而费解的幻想片，片中那种所谓诗意的镜头使人看了禁不住发笑。继这部半失败的影片之后，卡尔内又拍了一部很获成功的影片《雾码头》（1938年摄制）。

这部影片的剧本是由普莱卫根据皮埃尔·麦克奥伦的小说改编的，和原著很有出入。

原来小说的情节是以1910年巴黎蒙马特区一家名叫“逸兔”的酒吧间为背景，在一些歹徒和蹩脚的画家中间展开的，而影片却模仿了冯·斯登堡的影片《纽约的码头》，把剧情搬到现在，地点改为法国的大海港勒阿弗尔。影片的主人公包括一个逃犯、一个酒店的老板、一个误入歧途的姑娘和一个百货店的老板。他们在这部影片里仍保留着巴黎蒙马特区流浪文人的那种说话口气，或者更正确地说，仍保留着圣日耳曼—普雷区知识分子的说话口气。

影片描写一个偶然犯了罪的逃犯逃到勒阿弗尔港，想乘船离开法国。他在码头上遇到一位姑娘，便爱上了她。他们的恋爱遭到一群歹徒的阻挠。他杀死其中一个歹徒，当他将要搭上那只象征到“另一个世界”去的轮船时，却被另一个歹徒开枪打死了。

杜维威尔的主人公们是一些命运的牺牲者，或者是命运的工具。而在《雾码头》这部影片里，卡尔内和普莱卫则把人们分为好坏两种。好人即使

成为罪犯也是由于反抗或恋爱而偶然犯罪的人；至于坏人——和他们最早的模型即美国的盗匪不同——则是具有一切邪恶品质——首先是卑鄙、欺诈和贪婪的歹徒。在生活中，歹徒经常占着优势，而失败的却总是那些正直的人们。在《雾码头》中，命运有时以人的形态出现，如那个饶舌的画家，尤其是那个流浪汉，他们的形象就是为引导影片主人公走向恋爱和死亡而创造的。

普莱卫写的华美而富于诗意的对白，莫里斯·约倍特的配乐，特罗内设计的布景，肖弗坦的摄影技术，让·迦本和米契尔·摩根这对情人角色以及演员米歇尔·西蒙、皮埃尔·伯拉塞尔的优秀演技，使《雾码头》这部影片成为法国电影中登峰造极的作品之一。卡尔内以后在摄制《北方旅馆》一片时，曾企图使它和《雾码头》获得同样的成功，但由于演员搭配不当，尤其是普莱卫没有参加制片工作，亨利·让逊写的对白又非常随便，很象戏剧里的台词，结果使他的希望未能实现。虽然如此，影片里某些场面却充满使卡尔内深为触动的巴黎郊区的悲惨气氛。

1939年摄制的《天色破晓》比《雾码头》更为高超，在这部影片里，卡尔内从第一个镜头起就明确地展示出影片的意义。影片主人公因为犯了罪被警察重重包围，他无法逃脱他的命运，困守在一间狭小的阁楼上，只能借回忆来逃避现实，最后以自杀来表示他对社会的反抗。这种被追缉的反抗者的自杀结局显然使人想起了冯·斯登堡的《下层社会》。但卡尔内和普莱卫比斯登堡更高出一筹，他们在这部影片中采用了“室内剧”的表现方法，例如表现主人公所在的那间小阁楼里各种带有象征意义的物件，如铁铲、绒布做的狗熊、墙上的累累弹痕等等。同样，影片结尾时的闹钟声也好像讽刺地告诉倒在地上的主人公尸体说：“太阳出来了。”最后，影片在表现主人公因气愤而犯罪时，那个直接仿自影片《告密者》的瞎子摸着楼梯一步步地走上来的镜头，也具有象征的意义。

《天色破晓》这部影片，比《雾码头》更进一步，它通过对片中那些流氓的批判，劝人不要做流氓。那个堕落的流浪汉（朱尔·贝里饰）乃是造成忠厚的钳工（让·迦本饰）一切不幸的根源。但是这个无产者的思想和说话的口气，却活象一个经常到文艺咖啡馆去的人。例如他对他所爱的那个姑娘说：“你美丽得象一棵小树。”又说：“所有的人都睡着了……世界好象死了一般。假如世界上所有的人都死光，只剩我们两个人相亲相爱，那该多么好。……”他认为他人的出现弄坏了一切好事，妨碍了他们的恋爱。

当这些“人”——他的工作上的伙伴——劝告这位已变成杀人犯而被警察追踪的工人说，他是一个诚实的青年，一切情形会好转时，他却狂怒得象发疯似的，把他们撵走了。他已经知道不免一死，因此选择了自杀的道路。

战前几年中的法国电影虽然试图把它的主人公置于“下流社会”之外，可是它所表现的主人公仍然是一些丧失社会地位的人。这种情形，除了上一影片以外，在别的影片中也可见到。迦本在影片《情欲》里扮演的角色是一个英俊的被妇女们所喜爱的军人，但是一旦脱下他的军服后，就丧失了他的尊严，变成了一个堕落的人。在让·格莱米永的另一部影片《怪僻的维克多先生》（1938年摄制）中，由雷姆杰出地饰演的维克多先生是一行迹可疑的百货店老板，和《雾码头》那位商店老板兼强盗的主人公很相仿。

克利斯兴·雅克在长时期摄制商业性的影片以后，开始摄制了一些颇有趣味的艺术作品。他摄制的《圣亚吉尔学校的失踪者》有皮埃尔·维利和

雅克·普莱卫参加合作，它杰出地描写了儿童的梦幻世界，以及那些与社会隔绝的寄宿学生的生活。在这部美丽动人的影片里几乎没有社会的现实景象，这和伯诺瓦·莱维的影片《幼儿园》恰恰成为显明的对照。

但在这个学校里却有一个疯子，因为整天喊着“我们将有战争”，而被人当作嘲笑的对象。在影片结尾时我们知道故事发生于1914年夏初，实际上此时战争即将爆发。正象片中那些孩子们沉醉在一个半真半假的侦探故事的幻梦中一样，这时的法国电影也极力要人忘掉战争的威胁，绝不提到战争。甚至各种警报——首先是慕尼黑的警报——纷至沓来，局部动员已经使制片厂的工作陷于停顿时，还是如此。但战争的不可避免性，以及战争将带来的灾祸的阴暗感觉，却更进一步加强了法国一些较好影片中忧郁不安的气氛。

让·雷诺阿根据爱米尔·左拉的小说改编的影片《衣冠禽兽》，就是这种情形。这部影片极真实地描写了法国铁路员工的生活，而影片的开始部分——从机车上看到的从巴黎到勒阿弗尔港之间的沿途情景——很象一部纪录片中的情景。影片的主题思想和左拉小说的主题思想颇为近似，即描写主人公朗基埃由于酗酒的遗传走上犯罪的道路，就如古代悲剧表现命中注定那样无法避免。雷诺阿虽然曾冲淡了这种冒充科学的思想，但他并未能减少这部影片的“灰色”情调。结果迦本所扮演的朗基埃，有些地方就和他在《逃犯贝贝》、《雾码头》和《天色破晓》里所扮演的那些被放荡生活推向犯罪之途的人物完全一样。

《游戏规则》是雷诺阿最杰出的一部作品，同时也是战前法国电影中最好的一部作品。这部影片是雷诺阿发展的顶点，但由于商业上的失败，它也是雷诺阿在法国电影生涯的一个结束。

让·雷诺阿在慕尼黑事件发生后不久开始摄制这部影片，当时他也曾这样宣称：“我们将要摄制一部‘愉快的’戏剧；这是我毕生的一个愿望。”这部影片把缪塞的喜剧《玛丽安娜的幻想》搬到了现代资产阶级上层社会的背景里来。雷诺阿在这部影片里既是编剧，又是对白作家，导演，制片人甚至兼任演员。

影片描写一个女人讨厌她的丈夫，然而又没有决心离开他，同时更没有决心在几个男人中间作一选择……《游戏规则》所表示的乃是：说谎就是“上流社会”的法则，谁要违反这一法则谁就要遭殃。同时他又表示社会各阶级不得混同。影片的喜剧和悲剧就是由于那些闲着无事到处游玩的大资产阶级中出现了一个流浪汉奥克泰夫（由雷诺阿本人饰演）、一个违法的打猎者（由卡勒特饰演）和一个所谓“超阶级的”飞行家（罗朗·杜坦饰演）而产生的。为了使一切恢复到正常秩序，在故事结束时这些人就统统被清除了。

《游戏规则》还表示争风吃醋是所有的男人共有的东西。例如，那个丈夫和他的情敌在互相殴斗之后，一面整理他的礼服，一面说：“当我在报纸上读到一个西班牙的石匠因为争风吃醋而把一个波兰的矿工打死时，我曾认为在我们的社会里决不会有这样的事情。可是没想到竟会有这样的事情，真会有这样的事情……”这种作法显然来自影片《托尼》，尽管在这两部影片里，争风吃醋故事情节所占的地位不及社会描写那样重要。然而这一点并没有妨碍《游戏规则》成为一部组织得很好的喜剧片，一部象追逐片的影片。但在它华丽的词藻下面贯穿着一种讽刺：我们从影片序幕上引用博马舍的话，可以看出这部影片作者的抱负。在世界大战即将爆发的前夕，他想重拍一部新的《费加罗的婚礼》，在这部戏剧中，厨房要占有和客厅同等



重要的地位，佣人要教育他的主人，忠告他的主人，甚至最后由于疏忽还杀死了他的主人。

导演一部“愉快的戏剧”很不容易。雷诺阿在《游戏规则》里没有做到这点。片中某些喜剧性的段落是按追逐片的节奏来处理的；另一方面，在索罗纽打猎的情景则好象为纪录片提供了一个残酷悲惨的主题。这位导演虽能把这两种因素结合起来，但在故事结尾中却未能使剧情从戏谑转到悲剧。

这部不同寻常的作品在角色分配和演出方面颇不均匀，它的无连贯性也许含有深意。

例如在表现节日娱乐那场戏中，那些大资本家穿着提罗尔人的服装，唱着面包师的歌曲，管弦乐队乐师利蒙纳制作的那些傀儡随着一场枪战作出有节奏的动作，以及那个令人看了很不安的群魔舞蹈，就是含有深意在内的。

博马舍（1732—1799）：法国戏剧作家，《费加罗的婚礼》的作者。  
——译者。

在奇怪的和平时期，《游戏规则》预示了以后“奇怪的战争”的可笑而悲惨结局。

影片在上映时受到了一些人的攻击，因此不久就停止公开放映。几个星期以后，战争终于爆发了，军事检查机关下令禁止上映这部影片，理由是：这部影片会“使士气趋于涣散”。

指英法在1939年9月至1940年5月期间对德宣而不战的“战争”。  
——译者。

“奇怪的战争”使得已经因慕尼黑事件而受影响的法国影片生产完全陷于停顿（1939年前每年平均生产125部影片，到1939年下降到75部）。美国一家影片公司此时让杜维威尔导演一部名叫《如此父子》的影片，杜维威尔在拍这部影片时原想把它拍成一部和《乱世英雄》相类似的影片，叙述法国一个家庭在1870年到1940年这段期间经历三次战争的情形。但在这部平凡而缺乏说服力的影片里，正如影片《舞会手册》里的情形一样，每个插曲都以失败告终。这部影片在拍最后几个场面时，正值法军溃败，德军已经攻到了巴黎城下。杜维威尔把它带往美国，在纳粹占领法国期间，将片名改为《不朽的法国》，在美国上映。

杜维威尔此后便在美国好莱坞定居下来。不久让·雷诺阿、雷内·克莱尔，以及查尔斯·鲍育、让·迦本和米契尔·摩根这三位法国最著名的演员也到了好莱坞。费戴尔则移住于瑞士。可以设想，法国电影在失去了它这些最杰出的著名人物以后，从此就要走向衰落，陷于一蹶不振的境地了。

但是，在摄制棚制作出来的故事片并不是电影的唯一样式。在两次大战中间，法国和其他制片业发达的国家，曾大大发展两种特殊样式的影片，即纪录片和动画片。

1940年6月德军进入巴黎后，在爱丽舍田园大街的一家旅馆中设立了一个“宣传总部”，专门管理报纸、广播电台和电影。大批德国影片侵占了法国的银幕，可是它们的成就却很平凡。因此纳粹党人又采取了1940年的方法，组织了一家“大陆影片公司”来生产一些由法国人导演的影片，并以一个广大的影院网、几家制片厂和影片发行公司与洗印厂，来支持这家影片公司。

对德国影片的抵制，使我们银幕上放映的纯粹外国影片的比重减低到10%到15%（1940年前外国影片占25%）。因此当1941年各制片厂重新开门

时，法国的影片生产反而相当兴旺。在此后四年中摄制的影片共有 220 部，其中 30 部由乌发公司的分公司“大陆影片公司”摄制。

乌发公司的大老板——戈培尔博士曾在一本私人的日记上清楚地规定这家影片公司的方针，这本日记是在他自杀后找到、在希特勒被打垮后出版的。这位纳粹宣传部长在 1942 年 5 月 19 日正当纳粹政权达到它军事胜利的高峰时这样写道：“我们在电影方面的政策应该和美国对南北美洲所采取的电影政策一样。我们应成为统治欧洲大陆的电影强国。如果我们需要在别国生产一些影片，那么这些影片就应该保有一种纯粹本地的性质。我们的目标是尽量阻止一切民族电影企业的建立。”根据法国作曲家埃克托尔·柏辽兹的生平和作品、由大陆公司在巴黎摄制的《幻想交响乐》，在这方面颇有典型性。

这部由克利斯兴·雅克导演的影片是一部很获成功的作品。大陆公司的经理以为此片会受到夸奖，特地送给这位宣传部长一部拷贝。戈培尔亲自观看了《幻想交响乐》。

他看后在 1942 年 5 月 15 日的日记上这样愤怒地写道：“我很生气，我们在巴黎的机关竟然指示法国人如何在他们影片里表现民族主义。

我曾发出极清楚的指令，要法国人只生产一些轻松的空洞的或愚蠢的影片。我认为他们会满足于这样的影片。没有必要去发展他们的民族主义。”在这位第三帝国的理论家看来，“劣等种族”和“下等人”在不需要纳粹的电影时，就需要一种与一切艺术相对立的鸦片烟，即一种“空洞的和愚蠢的”娱乐。可是尽管有逮捕、酷刑、集体处死这些强制手段，盖世太保却无力来阻止一种民族艺术的发展。也许在他们本国不是如此，因为戈培尔也曾写下这样的话：“法西斯主义对意大利人民的创造可能性起了一种消灭生机的效果。”质量平庸的影片虽然为数很多，可是明显地带着“通敌”色彩的影片却不过十来部。

法国电影界绝大部分人对纳粹党抱着敌对的态度，在他们中间不久就组成了“抵抗运动”。

在“宣传总部”的控制下，涉及时事甚至当代的主题都有很大的危险。因此法国导演们回避了这些主题，转而趋向于神话、梦想、侦探故事以及真实的或假借的历史情节剧。

战前四大电影导演唯一留在法国的是马赛尔·卡尔内，他先是用预想将来的方式，设计了他的《4000 年的越狱犯》一片，以后又转向中世纪的题材，拍摄了他那有名的《夜间来客》（1942 年摄制）。这部幻想故事片的主人公是一个魔鬼，它在原作者雅克·普莱卫和皮埃尔·拉罗希的笔下原带有一些希特勒的特点，读者还可在原作故事结尾中描写那些外形漠然而内心却在跳动的石像上，找到一种象征的意义。但在拍成的影片中，这些暗示却很不明显，即使对最内行的人看来，也是如此。这部影片给予法国电影事业的裨益主要在于它的优秀的质量和高雅的风格。但它并非没有缺点。影片开始部分所表现的那所白色的大庄园、行吟诗人的到来、宴会的场面、卖艺人的演技、奇形怪状的侏儒歌唱，以及在舞会进行中间对舞者忽然停止不动的形象，都非常出色。可是其余部分却显得过于严肃和缺乏热情。

《夜间来客》一片所开辟的道路，以后被让·谷克多这位诗人、设计师、戏剧演员、小说家和以前《诗人之血》一片的导演继续予以发展。他和让·德拉诺瓦合拍了《永恒的轮回》一片。德拉诺瓦在拍摄了一些商业性的

影片以后，曾导演过《帝国上校邦卡拉》（1942年摄制）。后一影片的故事采自阿倍利克·卡于埃的小说，它的艺术性颇可商榷，但编剧贝尔纳·齐茂在这个描写波旁王朝复辟时一个拿破仑的上校反抗外国所扶植的政府的故事中，却加入了大量的暗示。当时维希政府正在到处建立“贝当元帅广场”，德国“宣传总部”对于影片开始的场面，即波旁军队和僧侣们参加一个路易十八广场的建成典礼，并没有看出其中的暗示意义。可是法国观众却明白这个场面的含义，并对片中皮埃尔·布朗夏尔向审判官所说的那句话：先生在这种政权下，被判处死刑是一种“光荣”，报以热烈的掌声。

《永恒的轮回》一片却没有这种现实的意义。在这部影片中，谷克多把《特里斯坦与伊索尔》这古老的传说搬到现代来演出，并在中间放进了许多他自己创造的奇怪神话。但旧的主题仍保有它原来的魅力，在几个美丽的画面上出现；千万观众的心被玛德兰·索洛涅和让·马莱这对理想的情人角色所深深感动。

欧洲中古时期的有名史诗，叙述康瓦尔王国之侄特里斯坦被派往爱尔兰，代其叔父向美女伊索尔求婚，结果与伊索尔发生爱情的故事。瓦格纳曾将此谱成歌剧。——译者。

当时，马赛尔·莱皮埃以他诗意的幻想，导演了他十五年来制作的影片中一部最好的影片——《幻想之夜》（1942年摄制），克利斯兴·雅克则在一些大型故事片（《幻想交响乐》、《圣诞老人凶杀案》、《卡门》）中，展示他的豪华场面和智慧。这时，出身于以前先锋派的克劳德·奥当—拉哈却在过时的上世纪戏剧中找到了讽刺的假托（如他所摄制的《西逢的结婚》、《情书》）。在他摄制的一系列影片中，《杜斯》一片不仅拍得非常优美动人，而且还表现了一种狂暴而强烈的怨恨，从而使它成为此一黑暗时期法国优秀影片之一。

罗贝尔·布莱松的《罪恶的天使》（1943年摄制）中的主人公乃是一些被关在修道院里与世隔绝的修女。这部影片在某些细节上虽然表现得不够充分，但整部影片却具有强烈的感人力量和个性。在《布罗涅森林中的妇人》（1945年摄制）中，这位导演虽摈弃了他那种剥夺人物典型而使之普遍化的简单作法，但在原来简明而充满热情的故事结构中却仍然犯了使人物过于抽象化、脱离时代背景的错误，因为这个出自狄德罗原著的故事，主要关键乃在于贫富悬殊的婚姻这一社会事实，可是这一关键在影片中却失去了它原来的紧张性和人情味。

在所有或多或少注重美学形式的影片中，最杰出的一部作品乃是马赛尔·卡尔内的《天堂儿女》（1943—1945年摄制）。这部影片的浪漫剧情发生于《巴黎的秘密》所描写的时代，它描写哑剧演员德布罗（让·路易·巴罗尔饰）和一个近似巴尔扎克笔下的妓女（阿尔莱蒂饰）的恋爱，一个忠实的妻子（玛丽亚·卡莎蕾斯饰）的苦难，一个著名演员（皮埃尔·伯拉塞尔饰）的放荡生活，一个杀了人的文人（马赛尔·埃朗饰）的无政府主义，以及民间的戏剧、罪恶的林荫大道、土耳其浴室、下流的酒店。这一切构成了这部豪华的娱乐性影片的主要因素，其完美性可说没有一部影片可与它相比。它象一篇关于艺术与现实的伟大演说，将各种不同的戏剧，如闹剧、悲剧、哑剧、电影，甚至生活本身，作了比较。这部影片由于它高雅的风格、均衡的结构、杰出的质量和精美的形式，在战后国际间获得了极大的成功。

法国电影另一种潮流趋向于战前的自然主义。它有时采取一些侦探故

事情节，作为一种假托，或者象 H. G. 克鲁佐那样，作为一种真正的题材。

乔治·拉贡布的影片《六个人中最后一个》的成功，促使克鲁佐首次摄制了一部在剧情安排和导演手法上都很出色的影片——《杀人犯住在二十一号》。《乌鸦》的剧本叙述一个小城市里的每一居民都犯有写匿名恐吓信的嫌疑，情节非常巧妙，因此很可能一开始就吸引这位导演把它拍成影片。在这部表现主义的作品中，显示出多方面的影响——斯特劳亨、斯登堡、雷内·克莱尔的影响，尤其是 1940 年前的自然主义的影响。在卡尔内所描写的世界中，人被分成善恶两种；而《乌鸦》一片则描写“正直人士”亦能做出最卑鄙的事情，显示每人身上都有善恶的成分。这部影片系由“大陆公司”摄制。

在此以前，克鲁佐已为这家公司编写过一部电影剧本，名叫《家里的陌生人》，由德古安拍成影片，它叙述一个“非雅利安人”怎样腐蚀了几个纯朴的家庭，一个律师怎样为工作、家庭、祖国进行辩护。大陆公司在公告中宣称要把《乌鸦》改名为《法国一小城》，输往国外放映，法国地下报纸对这部影片展开了激烈的攻击。以后大陆公司放弃了这一和原作者初意不符的片名，但影片在德军占领时期在瑞士和中欧各国上映过，可是德国“宣传总部”的希望并没有实现，特别是在日内瓦，观众对这部影片所感兴趣的乃是一种同希特勒影片的腐朽恰成对照的法国影片的优秀质量。

《乌鸦》一片的技巧确实比它的主题好得多。克鲁佐在这部影片里虽然露出他易受别人的影响，但同时又表现他是一个出色的“气氛”创造家和印象派绘画的某些传统的继承者。这些优点比它的“污点”更能历时长久，经得起时间的考验。

为了在德军占领时期不致引起纠纷或不被禁止起见，战前的自然主义必然需要加以改变；雅克·贝盖尔，尤其是让·格莱米永懂得这点，他们给诗意现实主义指出了一个新的方向。曾长期充任让·雷诺阿助手的雅克·贝盖尔，第一次导演的影片是一部没有完成的试验性作品，名叫《克利斯托巴尔的黄金》，此后他又拍摄了一部情节紧张、导演得很好的侦探片《最后的王牌》。在《红手古比》（1943 年摄制）一片中，他借皮埃尔·维利写的故事情节，加上一些臆造的插曲，对一个富有的农民家庭作了详细而确切的描写。片中表现的乡村客店、猎人之家、田野景色、农村生活方式以及大部分人物，都具有很大的真实性，因此这部影片在它的独特风格上，可说继续了 1940 年前让·雷诺阿所从事的“自然的和社会的故事”这一传统。

影片《花边》（1943—1945 年摄制）的故事是在一种确切的环境中，即在巴黎一家高级服装店里展开的。筹备时装展览的场面和一个大家庭里豪富的实业家们打乒乓球的情景，是这部影片中极优美的片断。但这部影片由于它描写爱情的情节带有以前通俗笑剧的气味，因此大为减色。

让·格莱米永同雷诺阿、卡尔内和奥当—拉哈一样，也出身于以前的先锋派，他在拍摄被战争所中断的影片《拖船》以前，已经导演过《情欲》和《怪僻的维克多先生》（1938 年摄制）两部影片。《拖船》这部作品迟延了两年之后方始上映，它可说是先锋派最后的作品。

在影片《夏日时光》中，格莱米永把两种环境，即一所别墅和一个山间小旅馆的邪恶气氛同一所正在建造中的水坝的雄壮朴素的景象，作成对比。玛德兰·罗宾松忠实地扮演了一个显然为米契尔·摩根而写的角色，她离开了那个堕落的画家，投奔一个忠厚健康的工人。扮演工人的乔治·马夏尔却美中不足，表演得不怎么真实可信。

《夏日时光》中的水坝一直是一种皮拉内西式 的布景。但影片对社会的批判和《游戏规则》同样尖锐。在故事结尾部分，假面舞会的华丽服装把那些堕落的主人公——即那位可笑的象哈姆莱特的画家（皮埃尔·伯拉塞尔饰），象《危险的关系》 中曾经描写过的那个荡妇（玛德兰·雷诺饰），以及仿佛出于萨德侯爵 手笔的那位腐化的庄园主（保罗·贝尔纳饰）——和水坝工地上的工人作成鲜明的对比。在影片最后画面中，庄园主的尸体象垃圾那样被建造水坝的工人抛下了深渊。这个隐喻“丹麦王国的腐化”的镜头表现得如此明显，以致希特勒和维希的检查机关曾企图禁止这部影片的上映。

皮拉内西为 18 世纪意大利建筑家、雕刻家，善于复制古代罗马的建筑。——译者。

《危险的关系》为法国文学家拉克罗 1738 年所写的一部猥亵小说。——译者。

法国拿破仑时代的作家，所作小说专门描写性虐狂。——译者。

格莱米永最好的一部影片《天空属于你们》（1943 年摄制）也是法国沦陷时期中一部优秀的影片。从表面上看来，它是一个简单真实的故事，叙述一对从事小工艺的法国夫妇怎样成为飞行比赛中的冠军。格莱米永在片中并不掩饰他们的怪癖或可笑的地方（如亨利二世式的碗柜、大挂灯、钢琴等等），但他们那种纯朴的勇敢热忱却使他们不惜牺牲一切。这部影片在沦陷末期上映，当时法国到处都有一些类似《天空属于你们》中的勇敢志士，为了正义的目标而英勇地牺牲他们的财产和生命。这部影片嘲笑“宣传总部”，因此带有深刻的爱国思想。近似新闻片的摄影格式和这部作品的谨慎含蓄的格调很相适应。这种作法预示了战后新现实主义的趋向。但这部影片却很不公平地没有受到象《夜间来客》、《永恒的轮回》或《乌鸦》这些在形式上有名声的影片那样的重视。

格莱米永和贝盖尔一起维护了现实主义的真正传统，反对自然主义的泛滥或神话片的逃避现实。这一趋向在法国沦陷之初，已由《我们的孩子们》（1941 年摄制）显示出来。这部影片对贫民窟儿童作了真实的描写。该片导演路易·达更（曾担任过格莱米永的助手）在另一部抱负更大的影片《攀登高岱峰的第一人》（1944 年摄制）上却没有获得成功。

格莱米永、达更、皮埃尔·布朗夏尔、贝盖尔、让·班勒维以及其他十位导演是“电影解放委员会”的发起人，这个委员会所属的摄影师在巴黎巷战时曾在街垒上拍摄一部激动人心的纪录片。法国在解放以后，交通运输工具、煤炭、粮食和胶卷都很缺乏。

因此解放后六个月中间，影片生产几乎停顿。在那些冰冷的电影院中，上映的只是一些沦陷末期拍摄的影片以及几部战前未发行的影片。安德烈·马尔罗的《希望》一片便是一部战前拍摄而未发行的影片。

这位小说家早于西班牙内战末期已在巴塞罗那拍摄了这部影片。可是观众直到 1945 年方才看到，此时马尔罗已经成为戴高乐将军的主要助手之一。影片的精彩部分表现西班牙人民的英勇斗争，直接受苏联典型作品的启发，具有近似新闻片的风格，但由一些不出色的演员演出的描写心理的部分却颇有问题。例如在飞行员说明他们为什么来西班牙作战的场面中，有一个飞行员这样说：“因为我对生活感到厌倦了。”莫里斯·舒曼在他介绍马尔罗这部作品的解说字幕上，曾这样写道：“请你们看看特鲁埃尔，然后再认

识巴黎。”实际上，从这些大谈活着无聊的冒险家身上是无法认识刚撤除街垒的巴黎的。

西班牙城名，1936—1939年西班牙内战时共和国军曾在该城和佛朗哥军作激烈的巷战。——译者。

雷内·克雷芒的《铁路的战斗》是一部富于人情味、紧张有力而不浮夸的作品。这部没有故事情节而由一连串插曲组成的影片最早只是一部简单的纪录片，很近似这位年轻的导演前此摄制的一些影片（如《伟大田园诗》或《铁路员工》）。但在摄制过程中，千万无名战士可歌可泣的事迹使这部纪录片逐渐提高到具有史诗的情调和规模。这部在原来战场上重现的新闻片变成了一部由“抵抗运动”的群众指示、编剧柯莱特·奥特利、导演克雷芒和杰出的天才摄影师阿勒康摄制的作品。影片中枪毙人质、颠覆德军军车的镜头达到了一种罕见的艺术高度。恰如其分的幽默，典型人物特点的突出和色调的真实，使这部记事的影片成为一部杰出的作品。

抵抗运动和战争还启发了另外一些影片。演员兼作家的诺埃尔—诺埃尔在雷内·克雷芒的协助下拍了《安静的父亲》一片，描写一个心地善良而好开玩笑的人。亨利·卡勒夫则在《杰利柯》一片中歌颂英国皇家空军的战绩。让·格莱米永在纪录片《六月六日拂晓》（又名《诺曼底登陆》）中，则以一种挽歌的格调，描写他的故乡诺曼底那些为国捐躯的英雄。雷内·克雷芒又在一部不幸不大为人所知的影片中证明他是一个伟大的导演，这部影片名叫《该死的人们》，描写几个纳粹战犯在搭一艘潜水艇逃亡中间互相残杀的情景。

但某些人主张艺术家应该“退向历史”，认为现代题材的影片很快会被观众厌倦。

有些导演相信这种说法，他们满足于摄制一些颇似隐喻的故事：如克利斯兴·雅克根据莫泊桑小说摄制的《羊脂球》，路易·达更改编维克托里安·萨尔杜写的一部古老戏剧、赋予新的意义的《祖国》等等……。总的来说，法国此时把许多从战争和地下斗争产生出来的生动题材让给意大利、苏联和中欧各国去摄制。

## 第十六章 苏联电影的新高涨

（1930—1945）苏联有声电影的历史比欧洲其他国家开始得要晚一些，因为苏联电影制作者宁可等待本国发明有声电影的摄制方法，而不欲向外国支付专利权的使用费。

最早实验有声影片的是技师塔格尔，时间比《爵士歌王》的成功还要更早。这位研究家以后和他的竞争者——技师科林同时作了一些示范性的放映。1929年，《罪人的村庄》被配上声音，人们还用语言来解说一些纪录片。但这时有声电影的器械制造还没有开始。大型有声片从1931年起方才开始摄制。到了1934年，在全国2.6万家电影院中，只有772家是放映有声片的影院，这点说明苏联此时为什么还需要摄制一些无声片，例如罗姆此时导演的《羊脂球》就是一部根据莫泊桑的有名小说改编的无声片。

这部无声片也是第一部完全用苏联自己生产的胶片洗印正片和负片的影片。苏联从 1925 年以来就计划生产胶片，但建立这种工业却需要很长的准备时间和庞大的资金。如果我们回想百代在照相工业非常发达的法国建立他的樊尚工厂仍需经过很长时间的话，我们就不会对苏联在 1931 年还几乎完全用外国胶片摄制和洗印影片一事感到奇怪了。

1929 年开始的第一个五年计划使电影院在数量上大大增加。1925 年苏联只有 2000 家电影院，但到了 1928 年就增加到了 9800 家了。到第一个五年计划完成的时候，苏联电影院和流动影院的数目已达到 2.92 万家，超过了美国。电影院的有声化以破纪录的速度发展起来。这种广泛的发展在以后几年中仍然不断继续下去。现在苏联全国已拥有 4 万家以上的电影院，为了供应放映，每部影片的拷贝发行量达到 1000 到 2000 部之多，而此时法国每部影片的拷贝发行量不过 50 部左右。

苏联电影的任务随着观众的急剧增加而发生改变。1925 年，电影事实上只供大城市中最有文化的人观看（当时各大城市有 2600 家电影院，而乡村只有 460 家），因此影片常用一种过于讲究的语言，有时甚至牺牲故事的清楚性。这种情况直到要使千百万观众都能了解影片时，才发生改变，这些观众里边不仅有莫斯科的大学教授和顿巴斯的矿工，而且还有第一次看到电影的阿塞拜疆集体农庄的庄员和塔吉克斯坦的牧民。由于这种缘故，所以苏联电影的导演不得不牺牲某些过于讲究的手法，而采取一种能够使广大观众都能看懂的方法。

为了利用电影来反映建设时期各种新的复杂问题，使用简练的语言和表现方法实有必要。影片《战舰波将金号》的巧妙表现方法，在某种程度上是以剧情本身的简明为条件的。而在情节复杂的影片——如影片《十月》中，表现手法的精美反而使观众看不懂事件的面貌，甚至在这些事件大致为观众所知的情况下也是如此。

因此，为了使广大的一般观众都能理解，苏联的导演们采用了极其简单的表现方法。

他们这种不追求形式技巧的做法，正好和后来法国及美国某些影片极度追求华美形式的倾向，形成鲜明的对比。但是，苏联这种明显的对形式追求的轻视，并不意味着在艺术方面的退化。只要举出一个例子就可以说明这点。如托尔斯泰曾用一种大家都能理解的笔调来表达他的思想，难道我们能说托尔斯泰的作品因此减少了它的伟大性吗？在电影方面，形式的简化是和影片内容的丰富并行不悖的。苏联电影追求的目标是“社会主义现实主义”，这种创作方法是“一种使艺术家和现实密切结合起来，而且（这是最要紧的一点）使他直接参加整个国家建设工作的方法。”（普多夫金语）当无声电影的全盛时期已告结束的时候，普多夫金和爱森斯坦都不在苏联国内。前者是以演员的身份在德国参加《活尸》一片的演出，而后者则在美国逗留。

先回苏联的普多夫金，试图在《普通事件》（1931 年摄制）一片中运用音响对位法的理论。例如他在这部影片里表现了一个妻子到车站去送别她的丈夫，她生怕火车开走。

观众听到机车的汽笛声和列车转动的声音，但画面上的火车并没有开动。这一对位法表示的是妻子的担心，而不是现实。我们引用的这个在鲁道夫·爱因汉姆最近的著作中曾经提到的例子，显示出普多夫金的意图是多么细密，同时又多么天真。但这种表现却不为观众所理解。这部影片（它是一

部有声片，但没有对白）因遭到这一失败，最后被改成了无声片。

影片《逃兵》有一部分是在汉堡拍摄的，是一部描写德国工人的影片。普多夫金的初期无声片，在观众的脑海里曾留下深刻的印象。但是《逃兵》这部影片，即使看过几次的人，也很难在回忆中记得片中某些场景，甚至它的主题。《逃兵》的主人公，没有象《母亲》或《成吉思汗的后代》那样鲜明动人的心理特点。普多夫金以处理画面的那种方式来处理声带，可是声带和画面却几乎互不相关。结果情节非常混乱，使《逃兵》终于成为一部失败的作品。自此以后，普多夫金在苏联国立电影技术学院担任培养青年导演的工作，有好几年没有导演影片。

爱森斯坦遭到了另一种不同的更具有戏剧性的失败。1928年，他离开苏联，和他经常合作的亚力山大洛夫及基赛在法国住了一个时期。亚力山大洛夫在爱森斯坦的监制下，在巴黎导演了一部名叫《感伤曲》的影片，这是一部短篇的试验性作品，运用极其简单的音响对位法，以画面来说明一部歌曲。他们三人此后离法前往好莱坞。爱森斯坦当时曾计划将威尔斯的小说《宇宙间的战争》和桑德拉尔斯的小说《黄金》拍成影片，并且想和歌唱家保罗·罗伯逊合作拍摄托桑·罗威都的传记《黑色的拿破仑》，以及根据西奥多·德莱塞的小说改编的《美国的悲剧》等等，可是结果一部都没有拍成。

1792—1802年间领导大海地黑人起义的首领，1803年为法军所俘，死于狱中。——译者。

这种无法施展才能的情况，使爱森斯坦感到非常苦闷。于是他离开美国，由小说家欧普顿·辛克莱和他的朋友供给资金，到墨西哥去拍摄影片。他在那里住了很久，拍了将近五万米的胶片，寄给好莱坞。影片出资人感到不耐烦，将爱森斯坦召回美国，想叫他从拍摄的大量底片中剪辑出一部影片。可是美国的警察禁止这位苏联导演进入美国。

因此，一位名叫索尔·雷塞尔的出资人——以前是贾克·柯根的影片的制片人，后来又是系列影片《泰山》的制片人——只好请一些没有才能的导演，剪辑出一部商业性的影片，名叫《墨西哥风暴》。这部影片含有一些很美的画面，但是它和爱森斯坦原来规定的剧本和蒙太奇却很少关系，而且有很多底片没有用上。以后人们又从这些底片中剪辑了两部纪录片：一部名叫《悲惨的狂欢节》，另一部名叫《爱森斯坦在墨西哥》。此后又有爱森斯坦的两个门徒从这些底片中剪辑了两部向他们的老师表示不同程度敬意的影片，即玛丽·斯迪的《在太阳下》（1939年）和杰·莱达的《爱森斯坦的墨西哥影片——供研究用的几个插曲》（1955年）。1945年以后，剩下的底片被一家摄制短片的电影公司买去，他们在一些商业性影片中利用了基赛拍摄的画面。

爱森斯坦想摄制的这部影片名叫《墨西哥万岁》，是一部未完成的伟大纪念碑，今天我们所看到的只是某些已经被歪曲的或拼凑起来的片断。但即使从这些残余的片断里，我们也可以看出这部影片应该是爱森斯坦在美学上登峰造极的一部作品。动人心弦的人物脸谱和基赛的完美的摄影技巧，具有电影上很少见到的一种抒情情调。片中对造型的注意似乎超过了《战舰波将金号》中的那种“纪录主义”。显然这部被割裂的杰作曾广泛运用了隐喻的手法。庄严而古老的纪念碑以及民间的风俗和服装，在这部影片里占着相当大的位置。但只靠我们所看到的一些画面，还很难对整个影片作出正确的评语。



爱森斯坦在墨西哥之行以后，回到了莫斯科，从事摄制《白静草原》一片。在摄制过程中，他曾多次修改重拍，但这部作品最终未能完成，原因可能是由于受到不公正的攻击。这位无声电影的艺术大师，正如和他一同在国立电影技术学院教课的普多夫金一样，此时对有声电影似乎还缺乏信心。

维尔托夫老早就希望影片有声。他根据他的“电影眼睛”的理论摄制的抒情的纪录片，已变成了一种视觉化的音乐。在这种影片中，他经常加上一种交响乐式的解说词，或一种嘈杂声与音响的蒙太奇。这种画面和语言分开的作法，直到今天，在纪录片中还几乎是一般的规则。

维尔托夫在拍了那部为卓别林非常欣赏的《顿巴斯交响乐》（1931年）以后，又拍了一部杰出的作品——《关于列宁的三支歌曲》（1934年）。为了摄制这部影片，他搜集了所有关于纪录这位已经逝世的伟大政治家的影片和唱片，在第二支歌曲里用杰出的蒙太奇手法把它们剪辑在一起。第三支歌曲描写社会主义的建设，充满优美的抒情情调。

第一部分以中亚细亚一支民歌为内容，是最成功的一个插曲。它通过非常鲜明的形象和节奏感，描写原来殖民地的人民获得了解放，而且明显地表现了作者所规定的整部影片的主题，即“从过去到将来、从奴隶生活到自由生活的全部过程”。

有声电影的出现使维尔托夫能把他从1922年来倡导的“电影眼睛”和“无线电耳朵”结合起来，形成音画对位的蒙太奇。他虽拒绝表现个人英雄，在各种主题上却能把群众转化为个性化的英雄。但在《摇篮曲》一片（1937年摄制）以后，他的理论受到猛烈的攻击，以致到他故世之前只拍了几部作为任务的影片。

最后我们要提到杜甫仁科，他在1932年摄制的影片《伊凡》也遭到了失败。他原想做到“简单明了”，可是结果这部影片却很难使人看懂，人们记得的只是一些拍得很美的乌克兰的平原和天空。

但此时由于一些新进的电影工作者或过去被“四大师”的声誉所淹没的一些人物所作的努力，使苏联电影进入了一个新的黄金时代。

在这一新的黄金时代尚未开始之时，已出现了一些优秀的作品。第一部优秀的影片，同时也是最光辉的一部影片，名叫《生路》。它的导演尼古拉斯·艾克是一个还不到30岁的青年，过去是一个戏剧工作者。他毕业于库里肖夫、爱森斯坦和普多夫金担任教授的国立电影技术学院。他的影片反映内战时期发生在苏联国内的一个严重的问题，即一群无人照顾的儿童变成了流氓，结帮于偷盗抢劫的勾当。他们的人数当时达数十万之多，苏联政府对这些扰乱社会的儿童，不是用惩罚的方法，而是通过儿童们自己的教育、互助，使他们逐渐改造过来。在摄制这部影片时，这种无人照顾的儿童人数已只剩下几千人，因此影片所表现的只是一个历史上的问题而已。

这种由马卡连科创造的教育方法是影片在国外获得成功的因素之一。影片台词很少，故事叙述得非常清楚。它的剧本是拍摄前经过充分调查以后写出来的。尼古拉斯·艾克和他的合作者在儿童教养院里生活了几个月，并在那里找到了主演这部影片的一些儿童。

影片序曲用一种类似纪录片的格式表现那些无人照顾的儿童们的盗窃行为，就在莫斯科街头拍摄，一些来往的过路人也在不知不觉中参与了演出。影片接着表现这些儿童被交给一个青年教育家（由优秀的演员巴塔洛夫扮演）去进行教育。而破坏分子——过去流氓集团的首领——则组织了一个酒

吧间，企图破坏这种教育。他们的阴谋被那些从前做过流氓的儿童所摧毁。儿童们建设了一条铁路。影片结尾部分虽然表现了通车典礼时一辆机车带来一个被破坏分子杀死的儿童尸体，但它却是一个快乐的结尾，显示儿童的改造已经获得成功。

继《生路》一片之后，苏联初期有声电影中的优秀作品还有柯静采夫和特拉乌别尔格合拍的《一个女性》、尤特凯维奇的《金山》、尤特凯维奇和艾尔姆列尔合拍的《迎展计划》，以及巴尔涅特的《乌克兰》。

柯静采夫和特拉乌别尔格曾同尤特凯维奇一起创办“奇异演员养成所”，他们第一部作品《十月党事件》是一部活泼、愉快的政治讽刺片。此后他们成了制作历史片的专家。1926年导演的《外套》是一部以近似表现主义的手法、根据果戈理的小说改编的影片。《大事业同盟》则是一部革命者的浪漫曲，有些地方和《芳托马斯》或旧丹麦影片很相近似。《新巴比伦》这部以巴黎公社作为背景的影片很受爱森斯坦的影响；蒙太奇的多样化和节奏感，以及画面的优美，是这部影片突出特点。但由于有些镜头拍得不真实，以及过于追求美学形式，以致这部影片不能成为一部杰作，但它仍不失为无声艺术末期一部重要的作品。

《一个女性》原来是作为一部无声影片来拍摄的，以后由于配上肖斯塔科维奇的优美音乐而成为一部有声片。柯静采夫和特拉乌别尔格由于有了成熟的导演技巧，在这部影片里部分放弃了他们以前的“奇异派作风”，而更多地着重于主题的描写，使主题具有丰富的人情味。这部影片描写列宁格勒一个年轻的女教员被派到亚细亚中部的阿尔泰山区教书，她在那里逐渐了解到封建势力的影响，由于她站在穷人方面，反对一个思想迟钝、官僚主义的官员，结果险遭毒手。这部影片仿效普多夫金的心理描写方法，但并未使用那些毫无根据的夸张手法而这种手法正是当时追随维尔托夫或爱森斯坦的人经常滥用的。影片主要是对几个人物的性格和一场激烈的斗争，作了深入的分析。它出色地运用了亚洲的风景，但绝未因此陷入异国情调。

尤特凯维奇——他也出身于“奇异演员养成所”——的影片《金山》同样也富有人情味。影片叙述一个发生在沙皇时代末期的故事，以肖斯塔科维奇的一支优美歌曲为主题，描写一个无知识的刚到城市做工的农民被人利用，变成了一个罢工的破坏者，后来他认识到工人团结的意义，终于和他的伙伴联合起来参加罢工斗争。我们在这部集体创作、感人而切合时宜的影片剧本中，可以再次看到普多夫金描写“思想觉悟”的主题。

当时第一个五年计划正在进行，工厂中各种文化俱乐部和工人自己创办的报纸极为发达，尤特凯维奇就是在编辑工人报纸《红色普梯洛夫报》的冶金工人的协助下，找到剧本的最初构思的。经过几个星期的工作，他写出了电影剧本初稿。他把初稿交给工人们讨论，要求工人们协助创造人物与典型，因此剧本不得经过多次重写。这种作法对这部影片的制作者很有好处，但我们不能说一部作品经过无数次重写之后就一定会成为杰作。

《迎展计划》的剧本，也是用类似的方法细致地写作出来的。它的现代主题和《金山》的主题很相近似，描写一个好喝酒的对五年计划抱有反感的车间主任，终于觉悟过来，参加了五年计划工作。在这部影片里，艾尔姆列尔担任了尤特凯维奇的副导演。艾尔姆列尔来自一个类似“奇异演员养成所”的团体，在试拍了一些初期的作品（如《雪里的房子》）以后，接着摄制了《巴黎一鞋匠》和《帝国的废墟》两部影片。后一影片由于有极新颖的

和极生动的社会心理描写而成为一部重要的作品。

1933年摄制的《乌克兰》用一种简洁生动的手法，叙述一个郊区的家庭在战争和革命中的生活。直接的叙事方式和细腻的心理描写使这部影片成为一部属于人道化潮流的影片，而这正是当时苏联优秀影片共同的特征。但这部作品似过于倾向于“内心化。”影片的导演巴尔涅特和普多夫金一样，也是库里肖夫的学生。他导演过几部纪录片和大型影片，其中有两部喜剧片，一部叫《带帽盒的女郎》，另一部叫《特鲁布纳亚路的房子》，两部喜剧片都是描写1930年前莫斯科人的风俗习惯的。

苏联学派的光辉成就吸引了某些外国导演来到苏联。例如，里希特、贝拉·巴拉兹、尤里斯·伊文思——他在苏联导演了一部描写马格尼托哥尔斯克城建设情况的影片《共青团》——以及受希特勒主义的迫害而被驱逐出德国的著名戏剧家皮斯卡托尔。后者在列宁格勒摄制了《渔夫的反抗》，这是一部根据安娜·西格斯的小说改编的奇特作品。

影片剧情为了使人易于了解起见，用了很多细致的描写，其中含有一些很优美的场面。

特别是那个被杀害的罢工渔民出殡的场面，表现渔民们从各个方向到来，集合而成一支庞大的送葬队伍。这个优美的段落使马尔罗很受启发，在他的《希望》一片的结尾中加以仿效。

苏联有声电影在头几年，虽然有上述这些成功的影片，但却远没有无声电影时期那样丰富多彩。新一代的导演还在探索他们的道路。瓦西里耶夫兄弟摄制的《夏伯阳》就是他们努力的一个结晶品，同时标志着一个可与苏联电影第一个黄金时代相比拟的新兴盛时代的开端。

瓦西里耶夫兄弟的这部杰作由于稍为超出了他们的个人风格，所以显得更为突出。

他们最初导演的影片，如《睡美人》（1930年）和《一件私事》（1931年），都未获得成功。他们在《夏伯阳》这部杰作之后摄制的《沃洛恰叶夫的日子》（1938年），也没有什么价值。从某种意义上来说，《夏伯阳》可以说是一个集体创造的作品。

夏伯阳是历史上一个英雄人物，苏联国内战争时期游击队的首领，他的英勇事迹曾由他过去的战友富尔曼诺夫写成小说。瓦西里耶夫兄弟根据这部小说（当时作者刚刚故世）来编写电影剧本。经过好几个月和夏伯阳旧时的士兵一起生活，方才写成。瓦西里耶夫兄弟自己在国内战争时期也参加过战斗。他们在摄制纪录片和剪辑影片上的经验，显然对重现这一伟大事迹有很大的帮助。他们的分镜头剧本写得非常细致，按照一种以后被爱森斯坦采用的方法，事先把影片中820个画面一一设计出来。

但是，在他们这部影片中，蒙太奇和构图并没有人物那样重要。这些人物有：伟大的天才军事家、但性情急躁、以致不能避免某些错误的夏伯阳（鲍里斯·巴保其金饰），他的政委富尔曼诺夫（布里诺夫饰），英勇热情的女游击队员（米亚斯尼郭娃饰），以及狡猾而凶恶的敌人——白匪上校（彼夫佐夫饰）。演员们也 and 导演一样，很细心地研究他们所扮演的角色，同夏伯阳的士兵长期在一起生活，而这些士兵则在大战斗场面中充任临时演员。这种情况大大便利了演员们的工作。

这部影片获得巨大的声誉，它创造了一个活生生的现代英雄的典型。过去电影所创造的很多喜剧的典型人物和一些罕见的戏剧性的典型人物，如

果离开了他们的扮演者，就无法想象。例如威颇·S·哈特一旦离开电影界后，里奥·杰姆这一典型人物就不复存在。但是，夏伯阳这个人物，则是在巴保其金扮演以前就已存在的历史英雄。这位头戴皮帽、站在一辆疾驶的马车上一挺机关枪之旁的游击队长，已经成为一个极普遍的形象。

在苏联，连儿童们在游戏中也时常扮演夏伯阳。

这部影片由于它的直接和有力地表现了人性，获得了罕见的声誉。从它的那些主人公身上散发出一种真实的人的热情。在那个女游击队员向一个男游击队员学习操纵机关枪的那场戏里，虽然没有一句台词或者一个姿势来作说明，可是观众却可以感到他们之间的愿望和爱情。但这部影片主要是一部叙述战争的史诗。它最有名的场面是白匪军对游击队员展开的那场“心理战”。

由一些狂热的受过严格纪律训练的白匪士官生组成的一支队伍开始向夏伯阳防守的阵地进攻。他们不放一枪，排成整齐的队伍，以阅兵典礼那样整齐的步伐，缓慢地向前推进，当队伍里有人被打死时，后面的人立即填补他的空缺。这种机械似的前进对游击队员们产生了很大的威胁效果，以致他们几乎想要逃跑。就在这一危急之际，一架四无遮掩的机关枪突然怒吼起来，集中火力向前射击，结果赢得了这次战斗的胜利。

士官生们以四方形的队伍走上在弹穴累累的平原的情景，具有无可比拟的造型上的艺术价值。但这个插曲还有一种更大的意义：这一详细地重现的历史插曲带有一种连影片作者可能也没有想到的隐喻意义。这种机械式的几何形的进攻队伍，实际也就是莱尼·里芬斯塔在同年（1934年）拍摄的纽伦堡国社党大检阅影片中用同样抒情手法加以描写的士兵行进的形象。一个巨大的“心理战”此时正严重地威胁着欧洲。《夏伯阳》中的这个插曲同时显示了这种危险和这种大检阅，把有意识的人同机械的人加以鲜明的对比。这部影片在第二次世界大战中成了全欧洲游击队员一个学习的榜样。

《夏伯阳》的成功，促使苏联电影创作者致力于“歌颂历史上的丰功伟绩”（斯大林语），把历史上的伟大事件作为典范来表现，同时还去创造各种历史或非历史性的英雄人物。

柯静采夫和特拉乌别尔格花费了六年时间完成了《马克辛》三部曲，他们创造了一个在苏联深受欢迎、可与“夏伯阳”相媲美的典型人物。影片摄制工作规模极为庞大。

这三部可放映近六小时的影片，描写苏联一个工人在三个多事的历史时期所经历的生活，即战前时期（《马克辛的青年时代》）、1914年7月（《马克辛的归来》）和1918年（《革命摇篮维堡区》）。

第一部影片开始部分也表现“思想的觉悟”。但在普多夫金的影片中，这种思想演进的结果是用几个富于抒情味的画面来表示的；而在柯静采夫和特拉乌别尔格的作品中，促使一个人变成英雄的环境只是作为一种引子。他们摄制的三部曲的真正主题是要描写一个战斗中的英雄，一个在战斗中受到锻炼而成长起来的英雄。他们的作法实际乃是伟大的小说家托尔斯泰和巴尔扎克的作法，即通过对几个人物的描写来表现一个社会及其演变。演员鲍里斯·契尔柯夫在剧本还未写成之时就潜心研究“马克辛”这个角色。他在列宁格勒的维堡区一个工厂里做了几个月的工人，以便和他将来扮演的角色相一致。

为了写出片中的人物和他们的事迹，曾费去两年时光，查考各种记录

文件、进行调查、阅读和个别谈话等等工作。

所有这些仔细的工作和辛勤劳动，都给予《马克辛》这部影片以电影中罕见的丰富内容。这三部影片形成一个整体，每部影片只有在了解了其他两部影片之后才能充分领会到它的价值。当时，美国电影正日益用“缩写”和“省略”的方法来表现影片故事，而柯静采夫和特拉乌别尔格在影片中则用很长的篇幅详尽地说明一切。尽管如此，他们却能避免沉闷、累赘和庸俗。健康的幽默缓和了主题的严肃性，这种幽默在一些插曲里非常突出。例如，被革命党人经过所扰乱的 1900 年的野餐会，马克辛和那位挑衅者打台球的场面，以及 1918 年马克辛被任命为银行总经理时所处的那种棘手的局面。此外在各部影片之间还出现了一些前后呼应的插曲，如沙皇杜马的召开（在《马克辛的归来》中）和立宪会议的召开（在《革命摇篮维堡区》中）。影片对每一次会议都用一种细密和熟练的手法作了分析、描写，这些手法后来被卡普拉应用到他那部也以议会为背景的影片《斯密斯先生到华盛顿》中。

苏联观众通过这三部影片，看到一个英雄人物怎样在他们面前逐渐形成。马克辛这个形象受到人们如此热烈的欢迎，以致它在别的导演摄制的一些影片中，如艾尔姆列尔的《伟大的公民》中，也经常出现。1941 年，在德军开始侵入苏联的时期，马克辛还在一系列短片中出现过。

艾尔姆列尔的影片《伟大的公民》是一部对“心理电影”这一新样式有极系统研究的作品。影片上集——仅这一集就可放映两小时左右——几乎只限于表现三四个人物在唯一的布景即一间办公室内的争论。影片的主题正好和普多夫金所描写的“思想觉悟”相反，它表现一个野心的政客怎样变成了“第五纵队”的一员。在这场戏里，一切都是用对话来表达的，但这些对话本身也就是动作，对话所表现的心理也不是个人的心理，而是具有一种社会的意义。这无论对哪个敌人或哪个“伟大的公民”——历史人物基洛夫的化身——都是如此。《伟大的公民》这部影片证实艾尔姆列尔是一个富有独创性和魄力的导演，显示出他以前那部优秀的影片《农民们》中所未显示过的才能。

苏联这时出现了大量优秀的影片，这些影片都企图创造一个象“马克辛”那样传奇性的典型人物。在这些优秀作品中——一般比它们所模仿的“马克辛”要差一些——应该提到下面几部影片：敏肯和拉巴波尔特导演的《马门教授》（1938 年），根据德国作家弗里德里希·沃尔夫的一个杰出的剧本拍摄，是一部描写希特勒统治下德国生活的影片；扎尔赫依和赫依费茨导演的《政府委员》（1939 年）和《波罗的海代表》（1937 年），在后一影片中，演员契尔卡索夫出色地扮演了一个在 1918 年站在列宁一边的老教授；1939 年摄制的《小学教师》，导演格拉西莫夫过去是“奇异演员养成所”的演员，1937 年曾导演过一部描写北极探险的影片《七勇士》；最后，1937 年由列高申导演的《雾海孤帆》可说是一部第一流的成功作品。

这部根据卡达耶夫的小说改编、描写敖德萨革命运动的影片，是在《战舰波将金号》出现后不久摄制的。影片对那些历史性的插曲是用旁叙的方式，即通过两个孩子——渔夫的儿子和医生的儿子——眼中所看到的情景来表现的。在这部影片里，新颖的气息与幽默同强烈的诗意结合在一起。

其他的导演则更直接地循着《夏伯阳》一片所开辟的描写历史人物和英雄人物的道路前进。吉甘导演的《我们来自喀琅施塔得》（1936 年），是国内战争的一个插曲，片中有一个恐怖残酷的溺死段落，以后被罗西里尼所

模仿，应用到他的《游击队》一片的最后场面中。另一部杰出的影片是莱兹曼导演的《最后一夜》（1937年），它通过几个人物的遭遇来显示十月革命末期的情况。一列分不清是敌人还是自己人的火车开进一个冷清清的四面包围着士兵的车站，是这部影片中一个紧张动人的插曲。人们在这个现代罗马欧与朱丽叶的爱情故事中可以看到悱恻动人的感情，这种感情也使阿伦什坦导演的《三个朋友》成为一部有价值的作品。

杜甫仁科在拍了《伊凡》一片表现一个大水坝的建设和它的建设者的思想变化之后，又导演了《航空城》。该片以西伯利亚为背景描写边防军对日本间谍的斗争。片中那个卖国贼在泥泞的西伯利亚大森林里被老猎人处死的一幕，充分体现了杜甫仁科的抒情手法。但他的才能一旦脱离了他出生地的乌克兰，就显不出什么成就。因此，他以后又回到乌克兰的主题，把“乌克兰的夏伯阳”、出身于护士、以后成为红军将领、于1918年击溃德国占领军的肖尔斯的事迹，摄成了影片。

《肖尔斯》这部影片是杜甫仁科杰出作品之一。这位导演在这部影片里再次象一个抒情诗人，把他对死亡、对英雄行为、对爱情和大自然的敏锐感觉糅合在一起。画面的造型美非常惊人，例如，白雪掩盖的原野，硝烟弥漫象暴风雨时的天空，骑兵在盛开着葵花的辽阔田野上的奔驰等等。最后，这部影片的剧情还渗透着一种有力的幽默，但它的主人公有些过于自信，总认为自己是正确的。

另一些苏联导演则热衷于摄制俄罗斯历史上伟大人物的传记片。瓦西里·彼得罗夫根据阿列克赛·托尔斯泰的著名小说摄制了《彼得大帝》上下集。彼得罗夫长时期以来专门摄制儿童片，1934年由于根据奥斯特洛夫斯基的古典戏剧摄制了《大雷雨》而开始引起人们的注意。他的影片《彼得大帝》，如果没有丰富的想象力，就很可能落于表现官场豪华的老套。这种想象力虽然有些浅薄，近于庸俗，但一直很强烈有力。优秀的演员塔尔哈诺夫、雅洛夫、契尔卡索夫（扮演皇太子）和塔拉索娃在这部影片里生动地体现了人物的性格。

米哈伊尔·罗姆在拍摄《十三人》一片以后，接受了一个非常艰巨的任务，来表现一个几乎是当代的英雄人物。他杰出地拍成了《列宁在十月》和随后的《列宁在一九一八》这两部非常成功的影片。

普多夫金和爱森斯坦此时也摄制了一些以俄罗斯英雄人物为题材的影片。普多夫金常说：“我不喜欢历史片。”他和多列尔共同导演的《米宁与波托尔斯基》是一幅壮丽的壁画，但有些枯燥乏味。他们在1941年拍摄的《苏沃洛夫大元帅》在表现这位将军同沙皇斗争的段落中，刻画人物心理非常杰出，但在表现阿尔卑斯山的战役上有时缺乏均匀和生气。

《亚历山大·涅夫斯基》（1938年摄制）是爱森斯坦运用对位法以来第一次获得灿烂成果的一部作品。这种对位法从爱森斯坦摄制第一部影片起就成为他的特征。他在这部影片里企图创造出一种可以和大歌剧相比拟的新样式，把故事、音乐、歌唱、群众演员、主要演员、布景和机械设备等一切舞台手法发挥到顶点，以求造成一种豪华、高贵和庄严的景象。

爱森斯坦在摄制这部影片时有大量的资金和优秀的演员供他支配。严密的蒙太奇、细致的构图同普罗柯菲耶夫杰出的音乐结合起来，形成了一种“音画对位”。这部优秀的作品很象一部长音阶的交响乐。它的高潮部分，即条顿武士在冰湖的惨败，是电影史上最完美的段落之一。但这部影片因极

端讲究技巧上的精练和过分想造成一种紧张有力的气氛，结果有时反而遗忘了人物和剧情。可是对祖国的热爱却在影片很多地方突出地反映出来，条顿武士的被歼灭在片中更具有一种预言的意义。

最后还有一些根据有名的文学作品改编的影片。尤特凯维奇根据包哥廷的原作导演了《带枪的人》，后来又导演了一部系列影片《好兵帅克历险记》。莱兹曼把肖洛霍夫著名小说《被开垦的处女地》拍成了电影。顿斯阔伊则根据奥斯特洛夫斯基的著名小说摄制成了《钢铁是怎样炼成的》，并拍摄了高尔基的三部自传式的小说：《童年》、《在人间》、《我的大学》（1938年至1940年摄制）。《童年》一片（1938年摄制）尤其杰出。这部非常忠实于原著的影片交替地使观众感到慈爱、激情、伤感、恐怖和残酷。

这三部曲使顿斯阔伊从此列身于世界电影名人的前茅。

在另一方面，为了满足观众的需要，过去和爱森斯坦一起工作的亚历山大洛夫以他那部非常成功的影片《快乐的人们》（1934年摄制），给苏联电影创造了一种音乐喜剧片的样式。这部影片有丰富的想象和活泼的气氛，很近似那些优秀的动画片或喜剧片。

健康而乐观的情调也成为亚历山大洛夫另一些影片的特点，特别是在《大马戏团》和《伏尔加，伏尔加》中表现得最为明显。苏联新生活的快乐也被培利耶夫成功地表现在他的一些影片中（如《富裕的未婚妻》、《养猪女与牧羊郎》）。

尼古拉斯·艾克摄制的影片《夜莺，小夜莺》（又名《格鲁尼亚·科尔纳柯娃》，1936年摄制），由于受不完善的彩色方法之累，还赶不上他的《生路》一片的水平。艾克在拍了这部影片之后，就专门从事彩色片的摄制工作（1939年根据果戈理的原作摄制了《索罗钦斯基市集》）。

伊里亚·特拉乌别尔格是柯静采夫的合作者特拉乌别尔格之弟，《蓝色快车》一片的导演，他于1936年摄制了《蒙古的儿子》，这部影片全部由蒙古演员演出，虽然是一个现代的故事，但在描写主人公获得光荣和爱情以前所受到的种种考验中，都具有民间传说的情调和风格。

苏联电影从诞生以来，就具有民族电影的多样性这一特色。除了俄罗斯电影以外，苏联还有十几个其他民族的学派。乌克兰电影——杜甫仁科就是这一学派最杰出的代表——拥有很多有才能的导演，例如萨夫钦科（1941年摄制《波格丹·赫米尔尼茨基》）就以善于使用群众演员而著称。白俄罗斯电影的著名导演有吉甘、斯皮士、密尔曼和考尔希等人。亚美尼亚电影的代表人物则有伯克·纳扎罗夫（1933年摄制《带勋章的人》）。

格鲁吉亚电影尤其充满生命力，从它开始时就出现了一系列优秀的类似以后新现实主义那样的作品，拍摄了一些中世纪的东方民间故事，并且以齐阿乌列里的《阿尔申》一片（1937年摄制）广泛而有力地再现了山区人民的斗争。此外，阿塞拜疆、乌兹别克、土库曼、塔吉克等共和国也都有自己的电影。苏维埃联盟的各个大加盟共和国，在1930年以后都有自己的制片厂和制片公司。

苏联电影也根据客观需要或观众对象而分成各种片种和样式。在第二次大战以前，苏联科教片的发展是别的国家无法比拟的。儿童片则二十年以来一直是苏联独有的一种影片样式。

第二次大战前是苏联电影产量丰富而又多样化的时期。艺术上有价值的影片数目很多，而且都很重要，影片样式不断增加，并且各不相同。此时

苏联电影已超过法国，成为世界上第一流的电影。但是这点在苏联以外的国家里却很少为人所知，尤其是在法国，自 1937 年后检查机关就禁止一切苏联影片输入。而这种禁止都正值苏联电影因它的社会主义现实主义和几个五年计划而达到一个新的高峰的时期。电影创作者不同的个性、不同的愿望和趣味，都被结合在对人民的共同责任感之中。这个时期一直延续到 1941 年希特勒发动对苏的侵略战争。

当新的俄罗斯战役开始时，明斯克、基辅、哈尔科夫的电影制片厂都被德军占领，莫斯科和列宁格勒的制片厂不是遭到破坏，就是变得不能使用。到 1941 年 10 月，撤退的电影工作人员又开始聚集在遥远的中亚细亚的撒马尔干和阿拉木图二地。在那里，从 1930 年起已经建立了一些电影制片厂。

但这些新建的制片厂设备都很简单。在一个集中全部力量于作战的国家里，原料和人力都非常缺乏，尤其资金更感奇绌，因此复杂的布景或不同于日常穿着的服装都无法置办。大规模的战役影响了影片的生产。此时远离战场的美国虽然因供应欧洲粮食和物资而获得了新的经济繁荣，可是它的影片的年产量却从战前的 500 多部降到 400 部。苏联影片的产量减少更多。1942 年摄制的影片，数目不过两打，而且这一数目还包括制片厂以外摄制的大型纪录片在内。

苏联电影此时乃是一种战斗性的电影。战役的纪录片是战时摄制的最出色的一种影片。在这类影片中，《在苏联的二十四小时战斗》这部独创性的集体巨作也许应该列居首位。

这部影片的最初的启发来自高尔基。这位伟大的作家，在他去世不久以前曾号召全世界的作家从事创作一种新型的文艺，即集中表现 1935 年 9 月 25 日这一天发生的各种真实的故事。这种“世界的一日”启发了一部影片的摄制。这部影片的极为“维尔托夫式”的“剧本”把有限的时间同无限的空间结合在一起：1940 年 8 月 24 日这一天，几百个摄影师分布在苏联广大的领土上，拍摄了苏联生活的各个方面的情景。有杰出摄影师卡尔曼参加的一个摄制组，根据这一巨大的集体报道，制成了一部名叫《新世界的一日》的影片。

这一经验以后在战争最困难时期又再次被采用，当时全世界预期德国将有新的攻势，而忧惧它将获得决定性的胜利。

1942 年 6 月 13 日，有 240 个摄影师奔赴各辽阔的战场、各大都市和各军火工厂，拍摄了一部成为以后斯大林格勒大战前奏曲的《在苏联的二十四小时战斗》。在这部影片里，人们可以看到冰天雪地里的战斗，莫斯科的早晨，列宁格勒在被围两年之久中的最艰苦情景，从一架飞机里拖出来的一个流血的受伤者，演员为前线士兵的演出。在紫丁香花盛开的道路上士兵们向塞瓦斯托波尔的挺进和长时期在众寡悬殊的战斗中坚守阵地的部队。后一出色的画面并未掩盖战争的恐怖，它所显示的不是一些不可战胜的神兵天将，而是一些决意打垮敌人的平凡士兵。这部范围广泛、实地拍摄的影片，由于它在表现维尔托夫的那种“集体感情”上取得的成功，超越了一般纪录片的界限。

苏联的摄影师一直在最前线工作，所以在一个大战役结束后不久，银幕上就能放映这些大战役的纪录片。这种影片中最初的一部《在莫斯科城下大败德军》乃是在激烈战斗正在进行、结局尚未分晓之时拍摄的，因此它不可能遵照事先编写的剧本来进行拍摄。



但这部影片却具有这一大战役的真实气氛：如雪地中的冲锋、从一辆作战中的坦克车拍下来的战斗景象，以及使人触目惊心的那些被寒风吹得来回摇摆的被德军绞死的冻僵的妇女尸体。

和科巴林共同指导摄制这部影片的瓦尔拉莫夫在 1940 年曾经摄制过《攻克曼纳汉防线》一片。他在 1942 到 1943 年间还拍摄了《斯大林格勒大血战》，以后在德军被驱出乌克兰时又拍了《南方的胜利》。

在受围困、轰炸、饥饿而仍坚守两年之久的列宁格勒，卡尔曼、科玛列茨和索伏尔采夫指导拍摄了一部动人心弦的作品。他们在摄制这部作品时，能够比大战役正在进行中拍摄的影片予以更周密的注意。同时杜甫仁科监制了一部由波迪克和朱丽亚·索伦采娃拍摄的影片《乌克兰保卫战》，片中突出地表现了乌克兰茂盛的与荒凉的大平原，和阳光下低垂的向日葵，及大火燃烧下的浓烟等主导主题。

当苏联开始反攻时，新的纪录片又按照一个规定的计划，即按照最高统帅部规定的反攻计划，陆续摄制出来。攻势的展开用一些很明晰的地图来作说明，而战斗则用可怕的大炮轰击来加强气氛。这些影片如基科夫和斯切潘诺娃合制的《奥廖尔之战》，别里亚也夫的《攻克塞瓦斯托波尔》、波谢里斯基的《维也纳》，以及莱兹曼的《攻陷柏林》，表现断壁残垣的废墟，近郊的前哨战，几个老人在那里剥割战马尸体的荒凉街道，被烧成灰烬的戈培尔分子的尸体，从地窖中推出来的纳粹俘虏，以及最后插在柏林国会大厦上的红旗。

战时环境的困难使故事片无法从纪录片中吸取广大的宝藏。在战事开始时期，苏联只放映或完成了一些战前拍摄的故事片。

此时顿斯阔伊完成了《钢铁是怎样炼成的》一片，瓦西里耶夫兄弟则拍了《保卫察里津》（这一城市后被命名为斯大林格勒）。后一影片是在同一地区发生另一次规模更巨大的战役之前几星期上映的。

此后，战争给撒马尔干或阿拉木图制片厂的导演们提供了很多题材。培利耶夫的《游击队员》一片显示了在敌人后方的斗争。这部影片正如艾尔姆列尔的《她在保护祖国》一样，由于它所表现的信念和热情，弥补了此一时期技术上的一些不足。斯托尔堡和伊凡诺夫的《等着我》表现了那些被战争拆散的情人的感人哀怨；罗姆的《第 217 号人》则控诉德军劫运苏联妇女前往德国的暴行；艾依斯蒙德的《有一个小姑娘》是一部列宁格勒围城的故事，表现母亲们饿死在冰冻的室内，孩子们在涅瓦河上的冰块中凿孔取水的情景。阿伦什坦的《丹娘》则叙述一个少女英勇死去的事迹，并通过她短暂的生命，表现战前苏联十五年中的生活情景。

斯大林格勒战役胜利以后，中亚细亚的制片厂获得了较好的设备，影片摄制技术大有改进。顿斯阔伊在那里完成了一部激动人心的、比以前他摄制的高尔基的《童年》更出色的影片《虹》。这部叙述一个沦陷的乡村的故事片并不掩饰恐怖甚至卑鄙的情景。

片中两个孩子用脚踏实一个秘密坟墓泥土时，他们脸上的表情给人以难忘的印象。影片用一种借死者说话的比喻法结束，这种手法和普多夫金过去无声片的结尾方法颇有相同之处。后者此时和瓦西里耶夫合导了一部名叫《为了祖国》的影片（1943 年）。

在此时期，战争已不再是摄制影片的直接主题。齐阿乌列里在格鲁吉亚导演了一部巨大的史诗《格奥尔基·萨阿卡捷》，分为上下两集。爱森斯

坦在阿拉木图于 1943 年开始摄制《伊凡雷帝》一片，这是一部场面极为浩大的故事片，爱森斯坦很早以来就开始周密筹划。1944 年初，制片厂迁回莫斯科后，爱森斯坦才能在那里完成这部影片的摄制工作。这部成为他最后作品的影片比他的《亚历山大·涅夫斯基》一片在美学上的成就更大。这种美学在他的后期事业中已成为他固有的特色。他想把这部作品用一种悲剧色调来处理，将他的人物置于古典悲剧人物相似的地位，叫他们象念赞美诗那样朗诵一些高雅古老的对白。影片大部分段落建立在一些和普罗柯菲耶夫的乐曲主题相适应的造型主题上。例如在皇后故世的段落中给人压抑感的对角线占着支配的地位，宴会的场面则用一些象大写 S 形的装饰物来加强气氛；影片结局的镜头则被一些类似表现主义的“之”字形的线条所分割。人们如想了解这部“电影歌剧”的伟大和重要性，那就必须从它的整体来认识它。影片下集在 1946 年已经拍成，可是直到十年之后，即斯大林故世以后才为人所知，到那时成为一个整体的剧情结构才显示出它的全部力量。这出悲剧的结局部分被处理得非常巧妙，它用彩色表现那场奇特的芭蕾舞，而在由此引向大教堂里的暗杀场面则用黑白色来处理。

所有这种“音画对位法”，这些形式上的精雕细作，使影片的主题反而有些被忽视。

这部作品在它的风格的高雅上，造型的完美上和设计制作的精密上，可称无与伦比。但尽管有优秀的演员演出（其中以契尔卡索夫的演技最为杰出），然而在那些悲剧主人公身上却缺乏一些人情味。爱森斯坦曾调动大量军队来展示战斗的场景，用沙皇宫中的真正珠宝来装饰他的演员。但这部伟大的经典作品一直要等到它全部为人所知之后，才获得它应有的成功。

战争将结束时最好的一部影片是艾尔姆列尔导演的《伟大的转折》。它的主题是斯大林格勒大战，但战斗场面在这部影片中所占篇幅极少，影片故事几乎全部是在统帅部的狭小房间内将军们围着一张地图的讨论中展示出来的。从心理方面来描写战争，艾尔姆列尔在这方面表现得非常巧妙：他用军事首长们的商讨、考虑和决策，使观众恍如置身其间，参与他们的思考。影片对于敌人——片中曾出现一些被俘的真正德国军官——并未加以藐视或讽刺；剧情因此更增强其紧张性。艾尔姆列尔在这部影片里创造了一种描写新的社会主义的心理电影，并达到了一种罕见的既非戏剧手法亦非小说手法的描写深度。

## 第十七章 英国和欧洲的电影新发展

（1920—1945）好莱坞认为各国语言分歧是它称霸世界的一种阻碍，因此对影片中对话，开始时很踌躇不决。事实上，对话的使用确使各国电影获得了复兴的机会。但这些国家电影的发展，却因它们的影片超出国境以外不易使人看懂这一困难，而受到了限制。除了苏联——它很少购买外国影片——以外，世界最大的电影市场是那些讲英语的地区。在征服世界市场中，这一地区具有决定性的作用。德国影片的输出，由于它的希特勒主义色彩而一落千丈，因此英国电影便成了好莱坞的主要劲敌。

1914—1918 年的战争对英国电影事业是一个极大的打击。影片生产经过 1912 年短暂的繁荣以后，到 1916 年后，又因战争而告下降。英国高蒙公司、海普华斯公司以及设立不久的伦敦制片公司和百老汇公司，当时专门摄制一些战争片（如维奥莱特·霍布孙主演的《一个小兵工厂的故事》、西席尔·海普华斯导演的《逃亡者》等），或者把著名的文学作品搬上银幕（如马修逊·朗主演的《威尼斯商人》、伯兰布尔导演的《呼啸山庄》等）。但一般观众对这些不大自然的作品的兴趣，远不如他们对生动活泼的美国片的兴趣浓厚。好莱坞用“成批定货”的办法强迫那些希望获得叫座影片的放映商接受另一些往往极其平庸的影片，它用这种商业手段，在长达一年以上的时期中控制了许多英国电影院。

1918 年以后，英国制片业曾企图恢复它过去的繁荣。当时英国最好的导演是摩里斯·艾尔维（1920 年摄制《福尔摩斯》、1922 年摄制《流浪的犹太人》）。西席尔·海普华斯经过长期的导演工作以后，于 1920 年拍成一部颇受欢迎的影片，名叫《半个纽扣》；托马斯·本特莱摄制了《贼史》和其他根据狄更斯著名小说改编的影片；E. A. 考尔比在 1920 年摄制了《路上的呼声》，使演员维克多·麦克拉格伦从此崭露头角；哈罗尔德·肖在《命运的变迁》、《基普斯》等影片中显示了演员乔治·K. 阿瑟的才能；阿德里安·伯鲁纳尔开始导演工作，摄制了一些喜剧片；赫伯特·维尔柯克斯导演了他第一部影片《朱金昭》（1922 年摄制）；在美国维太格拉夫公司工作的斯图亚特·勃拉克顿此时也回到英国，导演了一部由狄亚娜·曼纳斯和维克多·麦克拉格伦主演的豪华彩色片《光荣的历险》（1922 年摄制）。此外，英国还聘请了一些外国导演，如法国人梅尔康东和雷内·普莱萨蒂。后者于 1920 年导演了第一部影片《四根羽毛》。至于百代公司和高蒙公司在英国则自从美国在英国开始摄制影片（如唐纳德·克利斯浦主演的一些影片）时起便已经停止生产影片了……但是，英国的努力却碰到好莱坞“成批定货”这堵墙壁的阻挡。由于美国影片在英国上映节目中占据了 90% 的比例，结果使有些英国影片需要等待很长的时间才能在国外影片所控制的银幕上获得上映机会，以致影片中女演员所穿的服装到时已经过时，成了观众嘲笑的对象。英国影片的生产速度因之减低甚至停顿，它在国外（法国、意大利和英国自治领）的地位也丧失了。维克多·麦克拉格伦、乔治·阿瑟和其他几十位优秀的演员都应聘去好莱坞工作。1924 年英国只生产了 34 部故事片；到 1925 年则降到 23 部，而这些在缺乏资金又缺乏有才能的导演与演员的情况下摄制出来的影片，在内容上完全抄袭外国的成功作品。

英国电影衰落到这样一蹶不振的境地，以致连维护它的人们也只能要求英国各电影院每年上映一个英国节目，作为法律上应负的义务……议会和产业界对这种情况不能再坐视不问。1927 年终于公布了“电影法”。根据这个法律，英国的电影院必须上映 5% 的英国影片，即每年平均必须有两个半节目用于上映英国的影片；另外规定英国影片的产量最低限度每年应达到 50 部。

上映英国影片的定额以后又逐渐提高，到 1936 年达到 20% 的比例。

这一法律给英国电影带来了繁荣。影片的产量由 1927 年的 26 部提高到 1929 年的 128 部。

但大部分影片是一些草率拍成的平庸作品（被称为“定额速成品”），其中有很多作品，是以每米 3 英镑的成本由美国公司摄制的。但这并不等于

说所有的产品都毫无价值。外国导演摄制的影片，如德国人杜邦 1928 年摄制的《红磨坊》，卡莱恩 1928 年根据 L·奥弗拉哈迪的小说《间谍》摄制的《判决》，虽然没有得到原来所希望的那种反响，但赫伯特·维尔柯克斯的《破晓》（又名《卡维尔小姐》，1927 年摄制），摩里斯·艾尔维的《海军上尉》（1927 年摄制），却获得了国际上的极大成功。事实上这时期已经出现了一些很有希望的作品，如英国首相的儿子安东尼·阿斯奎斯于 1928 年与老练的导演伯兰布尔合制的《流星》（一部悲剧性的喜剧片），阿尔弗莱德·希区柯克 1926 年摄制的一部内容精彩的无声侦探片《房客》。

英国第一部有声片《讹诈》（1929 年摄制）是由希区柯克导演的。他在这部影片里表现了一个设计得很巧妙的侦探故事和在摄影角度、蒙太奇及音响对位法等方面的精湛技术。类似的技巧在安东尼·阿斯奎斯的侦探片《达特摩尔山庄》（1929 年摄制）中也可以看到；但他摄制的那部以达达尼尔海峡战争为主题的影片《告英格兰》（1931 年摄制），有些地方却具有纪录片的写实格调，虽然我们不能说他这部影片曾受到当时刚刚诞生的以格里尔逊为首的纪录片学派的影响。

英国电影经过几年困难和曲折的时期以后，终于因亚力山大·柯尔达导演的《亨利八世》而获得了一个突然的巨大成功。柯尔达出生于布达佩斯，曾在匈牙利、以后又在柏林和好莱坞摄制过许多商业性的影片，他的妻子玛丽·柯尔达是主演这些影片的演员。

他们在美国摄制的一部大型影片《海伦情史》，并没有获得多大的成功。有声电影初期，这位精明能干的匈牙利人在巴黎摄制了一部豪华但却平庸的影片《马克西姆家的妇人》以后，来到伦敦。他在伦敦摄制的由李思廉·霍华德主演的第一部影片《妇女专座》（1932 年摄制）也没有获得多大成功。

影片《亨利八世》是受一部风行柏林一时的老片，即那部由刘别谦导演的《女后安娜传》的启发摄制的。亨利八世这个吸引人的人物由新进的演员查尔斯·劳顿生动地演出，在他周围有茂尔·奥勃隆、埃尔莎·兰却斯特、罗伯特·杜那特这些配角。罗伯特·阿姆斯特朗设计的华丽服装，由当时第一流的摄影师——法国人乔治·贝里那尔杰出地拍摄下来。这些优越的条件使柯尔达能够创造出这部虽然不能算做杰作、至少也是一部优美作品的影片，而赢得国际上的巨大成功。英国电影十五年以来一直不能进入美国的市场，而柯尔达这位精明的企业家却能使他这部影片风行于美国。

《亨利八世》对英国电影来说乃是一个真正“繁荣时代”的开端。1937 年，英国影片的产量达到了 225 部，已占世界第二位；英国电影工业拥有 23 个制片厂和 75 个摄影棚。

柯尔达成为一位众望所归的导演，获得了大量的资金和美国某些资本家的支持。他成为一个制片人，继续摄制出一些场面非常庞大的国际性的影片，如《唐璜秘史》（1934 年摄制）这部由道格拉斯·范朋克最后主演的影片。

美国人卡茂隆·孟席斯导演的《未来世界》（1936 年摄制），虽然布景宏大，用了很多巧妙的特技，同时还有贝里那尔优美的摄影技巧和 H·G·威尔斯原来的剧本，结果却并不十分成功。这部预言未来的影片描写一个连绵不断的战争把世界带回到洞处穴居时代，直到一些掌握能源和科学知识的聪明航空家到来以后，才建立一个新的黄金时代。……英国当时因为缺乏有才能的电影创作人员，所以招聘了许多外国导演。雷内·克莱尔在伦敦摄制的

影片《鬼魂西行》(1936年摄制),获得了极大成功。他把细致的表现手法和英国的幽默风趣结合在一起,对一个美国富豪把一座古堡连同它的鬼魂搬运到大西洋彼岸的故事,作了极为有趣的诙谐描写。但是,他在英国摄制的第二部影片《泄漏消息》(1938年摄制),却和费戴尔导演的《无甲的骑士》一样,遭到了全盘的失败。

齐恩纳、贝托尔德·菲特尔、罗泰尔·孟第斯等这些德国籍的导演在英国摄制的作品都没有什么价值可言,只有在《卡里加里博士》里担任过演员的弗利特里希·费埃尔导演的那部新颖的、兼有表现派手法和《三分钱的歌剧》一片风格的影片《盗匪交响乐》(1936年摄制)是一个例外。

另一方面,几家美国影片公司此时也决定在英国摄制一些质量较好、由来自好莱坞的电影创作者导演的影片。但它们摄制出来的影片从《乱世英雄》到《大卫·科波菲尔》,同一些在好莱坞摄制的英国题材片没有多大区别,例如哈洛德·许斯德在英国摄制的第一部彩色片《清晨的翅膀》(1937年)或山姆·伍德摄制的富于技巧和悱恻感人的《万世师表》,就是如此。

柯尔达那种国际性的豪华巨片,并不是英国此时期的优秀作品,而且这种影片对英国电影界在第二次世界大战前夕发生的尖锐危机,反起了促成的作用。但此时某些导演却时常在资金匮乏的情况下创造了一个真正的英国流派。例如,安东尼·阿斯奎斯在试拍了几种样式的影片以后,曾根据萧伯纳的戏剧摄制了《卖花女》。影片主要演员李思利·霍华德曾参与导演这部典型英国式的、可以列入老式戏剧片的作品。这部影片在摄影和分镜头上的卓越技巧为后来劳伦斯·奥立弗改编莎士比亚的戏剧开辟了道路。

阿尔弗莱德·希区柯克是战前英国电影界最优秀的导演。他的杰作《三十九级台阶》(1935年摄制)是一部由玛德兰·卡洛尔和罗伯特·杜那特精彩演出的侦探片。希区柯克在这部影片里最大的优点是他以十个有特征性的或最生动的景象,即从游艺场到政治集会与救世军,从苏格兰的田野到雄伟的铁桥等等,来显示英国的现实生活。片中有不少动人的技巧,但它们从没有陷于毫无意义的表现。这部影片对日常现实生活的描绘,与其说是显示了刚刚形成的纪录片学派的作法,毋宁说是体现了英国文学的优秀传统。

希区柯克的作品数量很多,多种多样,好坏不一。他最有特点的影片是侦探故事片。

这些影片手法巧妙,摄影杰出,具有和《三十九级台阶》一片同样的风趣(如《谋杀案》、《知情太多的人》、《怠工》等)。希区柯克还导演了一些广播剧片(如《爱尔斯特里的呼声》)与舞台剧片(如《裘诺与孔雀》),并且还导演过一些颇令人生厌的古装片,如他那部最后在英国拍摄的由查尔斯·劳顿主演的《牙买加旅店》。

当这位具有特殊才能和丰富幽默感的导演以他的模范和影响有力地促成一个新流派的建立时,有些青年导演却徘徊于两条极端相反的道路,即徘徊于纪录主义和柯尔达式的影片之间。例如,迈克尔·鲍威尔在摄制了那部很象弗拉哈迪的《亚兰岛人》的《世界的边缘》以后,又转而摄制了一部大型彩色片《月宫宝盒》(1939年摄制),成了导演场面豪华的影片的专家。

演员出身的卡洛尔·里德导演过各种影片,他那些好坏不一的社会题材片很受纪录片学派的影响(如1938年摄制的《银行假日》,1939年摄制的《众星睽视》)。

英国电影界在1930—1940年间最为突出的大事就是纪录片学派的形

成。

约翰·格里尔逊原是一个苏格兰的优秀的评论家和论文作家，到 1929 年才开始从事电影工作，摄制了《飘网渔船》这部以捕鱼为题材的影片。这部具有“交响乐式的”蒙太奇并给英国银幕带来一种异国情调的纪录片，是格里尔逊亲自导演的唯一作品。这部影片的成功使一些和格里尔逊一样出身于著名大学的热衷于电影的青年，以格里尔逊为核心，组成了一个团体。格里尔逊成了他们的制片人，获得英国政府几个部（如邮政部、卫生部和殖民部等等）和若干开明的资本家（如瓦斯公司、航空公司、铁路公司、海运公司和茶叶进口商等等）的支持。这位艺术倡导人在此后十几年中一直为很多纪录片筹集资金。这些纪录片中尽管有些明显地是为宣传的需要而摄制的，但它们却继承了在欧洲大陆已经衰落的先锋派所开创的研究，加以发扬光大。

英国纪录片学派一开始就采取了 1930 年各种先进的倾向，如华尔特·罗特曼的“交响乐式的”蒙太奇手法，法国先锋派的各种倾向，维尔托夫、爱森斯坦、普多夫金、杜甫仁科等人的理论，尤里斯·伊文思最近的作品以及弗拉哈迪的经验等等。

英国这一学派，从它开始起，就在纪录片中使用了一种象影片《世界的旋律》那样，将主题和变调很好地配合起来的方法。他们对于构图、蒙太奇和摄影的兴趣超过了对主题的兴趣；对于那些缺少异国情调，没有新颖造型的主题，都不屑摄制。自 1930 年至 1934 年在第一批倾向于这种作风的纪录片作家当中，有擅长分析的阿瑟·艾尔顿（曾摄制《世界的呼声》和《飞机引擎》），批评家兼论文作家保罗·罗沙（曾摄制《交接点》），斯图亚特·莱格（曾摄制《架设海底电缆的船》），特别是那位表现手法稍嫌软弱但却很巧妙、精练而尖锐的巴锡尔·瑞特（曾摄制《翻山越谷》、《巴尔贝德的磨坊》、《来自牙买加的货船》等等）。

弗拉哈迪在英国曾促成这一学派向着更富于人性的方向发展。他拍的那部显示英国工厂概况的影片《工业的英国》，据格里尔逊说，是“从印象主义方法的专制下”，把纪录片作者解放了出来，“从此以后，我们的注意力就不再贯注在那些交响乐式的效果上，而是放在主题上了，不再侧重于美学形式的结合，而是对现象进行有意识的和直接的观察了”。

但弗拉哈迪在爱尔兰西部一个边远的岛上用两年时间拍摄的《亚兰岛人》，比起这位《北极人纳努克》的导演所摄制的任何一部作品都更多地注意于“美学形式的结合”。

在这部影片里，人物的出现远少于风景。它所表现的主要是亚兰岛上的风景，描写暴风雨时的天空，怒浪的冲击，和用浪漫主义的手法表现出来的亚兰岛上的悬崖绝壁。这种从一个杰出的山水画家的眼光中看到的自然风景，常常忘记了渔夫和他们的劳动。这部不朽的影片，由于在影象结构上过于完美，反而显得冰冷，缺乏生气。当然影片在表现一个年轻小伙子在悬崖上钓鱼的那个镜头中曾显示出一种人的热情，但可惜这样的镜头极少。

弗拉哈迪在拍了《亚兰岛人》以后，由于商业上的需要不得不和佐尔坦·柯尔达到印度拍了一部名叫《象童》的影片。这部影片远逊于《南海白影》，片中几乎看不出弗拉哈迪的风格。但这位不重视演员的导演，在这部作品里却发现了一位名叫萨菩的年轻演员。

影片《在码头上》的作者卡瓦尔康蒂自迁居英国以后，他的影响和弗

拉哈迪的影响结合在一起，使英国学派具有丰富的人情味。这种新倾向在巴锡尔·瑞特于1935年到1936年间摄制的两部优秀作品中可以清楚地看到。这两部影片一部是以制茶工业为结局的《锡兰之歌》（1935年摄制），另一部是与哈莱·瓦特合作的《夜邮》，后一部影片有节奏地描写了开往苏格兰的邮车上那些邮务员沿途收发邮件的辛苦工作情况。此时，纯“交响乐式的”倾向仅在伦·赖埃的那部优美动人的彩色动画片《虹的舞蹈》（1937年摄制）中还可以看到；而对人的注意则在卡瓦尔康蒂摄制的一些描写伦敦小市民的影片（如《彼特与鲍特》）和矿工们的影片（如1936年摄制的《煤矿工人》）中，更被加强了。在这方面我们还可以举出埃德加·安斯梯的《丰富的粮食》和《住房问题》、唐纳德·亚历山大的《国民的健康》、约翰·泰勒的《伦敦人》、保罗·罗沙的《英国风貌》、《船坞》等。

在那一时期，“社会”这个名词时常被那些自称“征服客观”的纪录片作者所引用。

但这些作者的影片只是描写社会，而不是分析社会。例如这一学派的杰出作品《夜邮》虽是一首赞美劳动的抒情诗，可是和影片所表现的社会环境毫不相关。人的动作、机车联系杆的运动、说明画面的朗诵诗句、迎面而来的轨道、车窗外出现的傍晚风景，这一切都只是用来造成一幅音响与运动交织的图画元素。这一学派有他们不敢逾越的界限——一部分是被出资摄制影片者所决定——这在他们处理一般社会问题时更可以清楚地看到。他们的功绩主要是在英国电影中证明人们从日常生活中可以发现一个意想不到的世界，这个世界美丽动人或带有异国情调，比好莱坞的世界更有吸引力。

当第二次世界大战即将爆发时，英国电影正陷于生产的危机，这种危机以后又因战事的扩大而更加深（如1940年仅摄制了56部影片）。

但在战争开始的头几年里，纪录片却非常发达，并给予故事片以很大的影响。纪录片学派团结一致，为战争宣传服务，向两个主要的趋向发展。保罗·罗沙所擅长的“纪事片”，乃是一种具有解说词和强烈节奏的教育影片（如1943年摄制的《富饶的世界》、1946年摄制的《世界的财富》）。这些近似洛埃·布尔丁的《沙漠大捷》（1943年摄）的剪辑片，应用了维尔托夫或爱斯特尔·苏伯的一些老手法。

另一种趋向来自弗拉哈迪，目的在造成主题的人情化。它以一种几乎和使用职业演员相同的方式，来使用街上的行人。在这点上，这种影片和某种风格的故事片颇有混同的趋势。

这一趋向中最好的一个代表人物是汉弗莱·詹宁斯，他的影片具有强烈的人情味和在他之前的纪录片作者所缺乏的幽默感。他在拍了尖锐讽刺的《闲暇的时光》（1940年摄制）一片以后，从伦敦消防员同大火搏斗的事迹中找到了一个动人心魄的主题，即1942年摄制的《伦敦大火记》。他在《丽莉·玛莲》一片中叙述一首歌曲从德军阵地传到英美军队里的故事。在战争结束时他拍摄的《给梯摩西的日记》（1945年）则是一部辛酸的见证性影片。詹宁斯后来在希腊一次事故中死去。

哈莱·瓦特在一种类似的路线上继续着他过去光辉的成就（如1941年摄制的《伦敦能坚持下去》、1942年摄制的《今夜轰炸的目标》）。他在摄制了《九勇士》（1943年摄制）以后，又在澳洲导演了一部半纪录性的影片，名叫《横越大陆的人》，这部影片中有一些插曲可与肖德沙克和古柏的《草原》一片相媲美。

另一方面，哈莱·瓦特的合作者派特·杰克逊导演了一部半纪录半故事性的彩色片《西航历险记》（1944年摄制）。它的航海主题同卡瓦尔康蒂的门徒查尔斯·弗兰德导演的《油船圣德米特里奥—伦敦号》（1944年摄制）描写一艘被鱼雷击中的运输舰历险的故事，很相接近。前一部影片在海上拍摄，由普通演员演出；后一部影片则用职业演员完全在摄影棚里演出，可是拍摄结果却几乎一样成功。当时的趋势是纪录片倾向于故事片，而故事片则又受纪录片的影响。

格里尔逊（当时在加拿大）所创立的学派改变了一些老导演的风格。卡洛尔·里德在用1900年服装摄制了一部美丽的影片《基普斯》以后，又拍了一部表现战时英国的纪录性影片《前进的道路》（1943年摄制）；迈克尔·鲍威尔在他摄制两部大型故事片期间，又在《失踪的一架飞机》（1942年摄制）中，回复到《世界的边缘》一片中的客观主义。安东尼·阿斯奎斯摄制了一部杰出的作品《通往星球之路》（1945年摄制），描写轰炸机组成员的生活。有丰富舞台经验的诺埃尔·考华德也受纪录片的影响，和《卖花女》一片的剪辑师大卫·里恩合作，拍了《我们服务的海洋》（1942年摄制）。大卫·里恩以后又根据这位有名的剧作家兼演员写的剧本，摄制了一部和《乱世英雄》同样亲切感人的《天伦之乐》（1944年摄制），以及《幽灵自娱》（1945年摄制）和《短暂的相遇》（《相见恨晚》，1945年摄制）。最后这部影片以道地的英国外省和它的小资产阶级为背景，描写一个家庭的父母在爱情上的冲突。片中所用的天然外景或室内布景，一个铁路交叉站的不断出现，以及人物描写的清晰，都显示出纪录片的影响，并促成这部影片的成功，但人们似乎夸大了它们的重要性。

这种纪录片的扩张，一部分是因代表相反趋向的亚力山大·柯尔达和在英国的美国制片人战时离开了英国所促成的。可是当战争最艰难的年代过去以后，类似好莱坞豪华巨片的超级影片又开始恢复摄制。

在战争时期，英国所以能摄制一些成本超过100万英镑的影片，完全是由于阿瑟·兰克的资助，当时他垄断着全国60%的影院和半数的制片厂。

这位由经营粮食而发迹的亿万富翁，在1930年以后对电影发生了兴趣，因为他发现电影是一个可供美以美教会宣传的工具。在战事发生之初，他收买了“奥狄翁”和“高蒙”两大影片经理公司，使他控制了一个极兴旺的放映业，这些放映业的营业收入仅次于美国电影的收入。他所经营的影院和磨粉工厂的利润，使这位“阿瑟大王”在几年之内创办了一个“兰克影片公司”，这家公司伸展到电影业各个部门，比起美国任何个别的大电影公司都要强大。1945年以后，兰克的势力扩展到意、荷、法及英国各自治领的几千家电影院，甚至还远及美国，有一时期甚至控制了好莱坞八大制片公司中的环球影片公司。

结果，在这位年轻的英国征服者和古老的美国电影独占企业之间，展开了一场争夺战。争夺的目标是世界市场。为了征服这一市场，必须有豪华的巨型影片。因此在战争终了之前，兰克致力于两个雄图：一个是加勃里尔·帕斯卡尔导演的、花费极大而却没有价值的影片《女王殉国记》；另一个是由于劳伦斯·奥立弗导演而获得很大成功的影片《亨利五世》。奥立弗这位名演员和导演在这部根据莎士比亚原作改编的影片中，善于使用电影上的各种方法来为这部戏剧服务，并且借鉴法国细密画和15世纪的意大利名画，使美国彩色法的应用带有艺术性。



因此，英国虽然经历了战争的困难，但它仍能保持并且发展了它在 1940 年前获得的地位。欧洲大陆各国在解放以后，都知道有一个英国学派，这个学派虽然失去了希区柯克，可是仍有阿斯奎斯、劳伦斯·奥立弗、大卫·里恩、卡洛尔·里德、迈克尔·鲍威尔、哈莱·瓦特、汉弗莱·詹宁斯等这些台柱人物。

爱尔兰关于这个国家，我们在这里只能讲到它的最初几部纪录片是在独立战争期间拍摄的（如戈登·刘易士在 1916 年拍摄的《自治党人奥杜那温·罗沙的葬礼》），自 1920 年以来它似乎生产了一二十部的长故事片，不包括在其国土上摄制的美国片（如约翰·福特的《沉静的人》）。

提克斯洛伐克布拉格是中欧最活跃的制片中心。从 1912 年以来，建筑师麦克斯·欧本在那里拍摄了几部由他妻子安娜·舍德拉柯娃主演的文艺片。1918 年这个国家独立以后，卡勒尔·拉马克和古斯塔夫·马哈蒂这两位青年导演，以他们当时发现的优秀女演员安妮·盎特拉为主角，开始摄制一系列的影片。他们特别导演了几部专门表现“好兵帅克历险”的影片（1925—1927 年间摄制）。

马哈蒂拍过很多影片。他由于导演了两部“大胆的”影片，即《热恋》（1929 年摄制）和显示出演员海蒂·拉马尔才能的《心醉神迷》（1933 年摄制），而获得国际声誉。

这两部影片所描写的都是一些通奸的简单故事（讽刺性或悲剧性的）。这些从第一次接吻起一直以情侣为中心的故事，是和主人公所处的环境（如《热恋》中的车站，《心醉神迷》中的农村）密切结合在一起来描写的。影片对性爱的描写虽然很大胆，然而未使人感到恶心，而且它还杰出地应用了分镜头和摄影上的技巧。《心醉神迷》一片由于诗人纳兹伐尔所写的剧本简洁明了，特别获得成功。这部受苏联学派的影响比受德国学派的影响更大的作品，给人一种情诗的感觉。

苏联影片的影响在德捷合制的影片《如此生活》中也可以看到。这部影片是由瑞典导演容汉斯在布拉格的平民区里拍摄的。影片的女主人公——一个被洗衣机的开水烫伤致死的女佣人——是由主演过《母亲》一片而给人很深印象的女演员巴拉诺夫斯卡娅扮演的。影片的内容已由片名概括表示出来：穷人的悲欢在这部影片里是用半同情半讽刺和稍带辛辣的笔法描写出来的。卡莱尔·安东的影片（1926 年摄制的《五月的故事》，1930 年根据欧文·吉许的剧本摄制的《加尔让托尼》）和以后米洛斯拉夫·齐坎的影片（1936 年摄制的《步兵营》、1938 年摄制的《乞丐世界》）也是以布拉格的平民区和贫民窟为背景的。由英纳曼导演的《十八岁时的生活》（1932 年摄制）和约瑟夫·洛文斯基（死于 1936 年）导演的《青年情人》（1932 年摄制）都是受马哈蒂影片成功的影响而摄制的，它们都在国外上演过。多产的导演马丁·弗里茨也拍摄了他最好的影片《雅诺西克》，描写一个斯洛伐克英雄的故事，有佩岑卡极优美的摄影。拉第斯拉夫·布洛姆以《口琴》一片（1936 年摄制），开始接触到社会的主题。奥塔卡·瓦夫拉在他的历史片中很受《英雄的狂欢节》一片的影响，这在 1938 年摄制的《库特纳·霍拉的处女们》中可以看出。

早在希特勒还没有占领赫拉特辛之时，在捷克斯洛伐克确实无疑地已有本国电影学派存在，人们可以从这个学派看到几个特点：优美的摄影，确切的格调，慷慨宽宏的思想，一种不排斥大胆描写的自然风格（至少在表现

风俗习惯上是这样)和表现大自然、农民生活与城市平民生活的真实感。

波兰在华沙,1910年后,亚历山大·海尔茨和亨里克·芬凯尔斯坦使波兰电影开始诞生,同时还发现了波拉·尼格丽这位女明星。

从1920年到1939年,波兰每年生产10部至25部影片。在无声电影时期,应该指出下面这些导演的努力:普恰尔斯基(1923年得制《征服者巴尔台克》,1928年摄制《现代人》),莫德舍夫斯基(1923年摄制《农民们》,根据拉狄斯拉斯·雷蒙的原作改编),理查德·奥尔丁斯基(《塔杜施先生》,根据密茨凯维奇原作改编)。1930年之后,由于新一代导演的兴起,影片质量大有改进;这些新导演深受先锋派和苏联电影的影响,其中有亚历山大·福特、万达·雅库博夫斯卡、布奇柯夫斯基、波赫杰维奇、采卡尔斯基、扎尔齐茨基等人。这些年青的导演大部分只拍摄一些纪录片或实验性影片。然而,亚历山大·福特却导演了好几部重要而又大胆的故事片,如1932年的《街头伙伴》,描写华沙的卖报小贩,1937年同扎尔齐茨基合作拍摄的《维斯杜拉河畔的人》,以及那部故事性的纪录片《我们到达终点》(1936年摄制)。后一部影片由让·班勒维在巴黎介绍上映时,大获成功;然而福特本人却同皮尔劳德斯基及其后继的上校部长们的电影检查发生了争执。这种检查根本不允许有任何进步的倾向,当然不限于对电影是这样。在30年代,波兰最走运的导演约瑟夫·莱伊台斯和理查德·奥尔丁斯基由于同外国合作制片,或由于官方的订货,有时能获得巨额的资金来摄制影片。

奥地利在奥匈帝国时代,1918年以前已有小规模的制作业存在,其中最重要的是萨夏影片公司,它是由萨夏·科劳拉特伯爵创建的,他还指定剧作家莫尔纳编写电影剧本。一些小型的制作公司在布达佩斯、兰堡、布加勒斯特等地成立起来,而维也纳则成为一个重要活动的中心。这个哈布斯堡王朝的京城一向只在生产爱情片方面同巴黎竞争。但是,到萨拉热窝事件前夕,维也纳也已制作各种样式的影片。在那里制作各种影片最突出的是法国“闪电”影片公司的分公司——“德意志闪电影片公司”(D.F.C.L.A.),这家公司有一时期由年轻的刚从巴黎高蒙公司实习完毕的埃立克·庞茂来领导。

奥地利在有声电影出现之后,成为一个专门摄制音乐片的国家。维利·福斯特就是导演这种影片的权威。他在1933年和1934年分别摄制了《未完成的交响曲》和《假面舞会》两部影片,前者是由玛莎·艾格特主演,很成功地描写了舒伯特的一生;后者则由保拉·威斯莱主演,描写哈布斯堡王朝时代的维也纳的舞会盛况。维利·福斯特还导演了《马祖卡舞曲》(1935年摄制)、《小夜曲》(1937年摄制)以及在德奥合并的第二天完成的那部《俊友》(1939年摄制)。在维也纳摄制的影片,一般说来都具有轻松、华美、令人喜爱的优点,但另一方面,这些影片好象某些糖果那样给人过于甜蜜的感觉。

它们一般都以历史上鼎盛的时代,即维也纳成为中欧首都的时代,作为描写的题材。

匈牙利拥有580家影院的匈牙利,影片产量相当多,但质量却很平庸。制片人柯尔达,导演费乔斯,在美国改名为寇蒂芝的迈克尔·凯尔迭斯,剧作家兼理论家贝拉·巴拉兹,这些人在有了声名以后,就离开了布达佩斯,正如那些到法、德、美、英等国的制片厂里工作的匈牙利优秀的摄影师一样。

伊比利亚半岛国家西班牙西班牙的电影发祥于巴塞罗那,那里生产的最初几部故事片是由塞贡多·德·乔蒙(1905年曾摄制《公园里的纨绔少

年》)和弗鲁克托索·赫拉贝特导演的。前者是一个极闻名的摄影师与技师,他主要是在巴黎和都灵从事电影这门行业。

后者在 1911 年至 1918 年是许多获得成功的长片的导演或制片人(如《安娜·卡多娃》、《劣等种族》、由蒂娜·塞尔古主演的《肖邦的小夜曲》)。西班牙电影业在此时颇为兴盛,里卡多·德·巴尼奥斯就是在这时期开始电影工作的。

第一次世界大战后,西班牙电影曾经历过一次危机,以后又趋复兴,影片产量在 1926 年超过 30 部。1920 年前西班牙曾聘请了几位法国导演和演员前往拍片。此后涌现了一批本国导演,如世界性的、有才干的贝尼托·佩罗霍(曾导演《男孩子》、《超脱死亡》、《伯爵夫人玛丽》),认真而平凡的何塞·布赫斯(曾导演《巴罗马村的节日》,1921 年)以及后来拍过各类影片的弗劳利安·雷伊(曾导演《女叛乱者》、《汤姆河上的盲人向导》、《圣—苏尔比斯修道院的修女》等片),他还为西班牙拍摄了他最杰出的无声片《邪恶的村庄》(1929 年摄制)。这部真实的作品同那些在巴塞罗那或马德里制作的“西班牙国产片”完全相反,它曾由胡安·皮盖拉斯(被称为西班牙的德吕克,后来和他的友人加西亚·洛尔迦一样也被枪杀)带到巴黎放映。

虽然独裁者普里莫·德·里维拉下令对电影实行有效的“保护”,但在有声电影兴起和共和国建立时 西班牙的电影却处于严重的危机之中。后来,由于在南美西班牙语国家开辟了市场,1935 年影片生产达到了 40 部左右(其中有弗劳利安·雷伊的《乡村贵族》和贝尼托·佩罗霍重拍的《巴罗马村的节日》)。内战使电影生产几乎完全中断,直到 1939 年才在这个财力枯竭的国家缓慢地恢复过来。

西班牙共和国建立于 1931 年。——译者。

葡萄牙葡萄牙的第一部故事片是 1909 年摄制的《狄亚哥·阿尔弗斯的罪行》(小巴尔波沙导演)。影片生产在 1916 年后开始发展,到 1923—1924 年间,由于聘请了一些意大利导演(如杰那罗·狄尼、埃诺·吕波)和法国导演(如罗杰尔·里翁、莫里斯·马里奥等)前来拍片,获得进一步的发展。在无声电影时期,莱托·德·巴罗斯的独创性才能就已显露出来,这位导演是从拍摄纪录片开始电影工作的。1929 年,他以十分精细的摄影技巧拍摄了《海上的玛丽亚》,这部影片由纳扎雷 农村的渔民们担任演员。《牧师先生的学生》(1935 年摄制)是他在商业上最获成功的一部影片。他的个人风格曾长期支配着葡萄牙的电影。纪录片《杜罗河上的苦工》显示了曼努埃尔·德·奥利维罗的敏锐观察力,他的艺术风格可以归入欧洲先锋派。但在有声电影兴起后的十年间,葡萄牙最多不过生产了 15 部左右的影片。

葡萄牙西海岸的小港。——译者。

## 第十八章 意大利新现实主义和法国电影

(附西班牙、葡萄牙、希腊)(1945—1960)意大利意大利新现实主义的勃兴是西方世界战后最重要的现象。在《罗马,不设防城市》(1945 年摄制)中,安娜·玛格那尼塑造了一个新型的悲剧角色,她杰出地扮演了一个

上街游行参加斗争的平民妇女。

1930年之后，有价值的影片为数很少，这些影片主要是勃拉塞蒂和马里奥·卡美里尼导演的。勃拉塞蒂是一个易受影响、很有教养的人，曾摄制过各类影片，包括重现历史的影片（1930年摄制的《尼禄》和1938年摄制的《爱托烈·费拉摩斯卡》）、颂扬罗马进军的影片（1935年摄制的《老卫兵》）、以加里波第为题材的史诗（1933年摄制的《1860年》）、描写海洋的影片（1936年摄制的《阿伯德巴兰》）和以武侠小说为题材的影片（1939年摄制的《萨尔瓦特·罗莎情史》）等等。他所摄制的《钢盔》一片（1940—1941年摄制）是一部仿照《尼伯龙根》的极度夸张的最典型的法西斯影片。这部影片在战争期间曾在法国电影院上映，博得了观众的哄堂大笑。勃拉塞蒂以前摄制的几部影片比这部夸张的影片还好得多。

1860年意大利统一运动中的人民领袖。——译者。

他的那部历史片《1860年》，可说是此时他最好的一部作品。这部影片不但继承了《投弹手罗兰》或《祖母的油灯》的那种意大利的传统，而且还继承了格里菲斯的《一个国家的诞生》的传统。自然背景和非职业演员的大量使用，音乐的巧妙利用，以及优美的摄影技巧使这部影片带有突出的特色，尽管影片有一个当时法西斯政府强迫加入的结尾，但它却反映了伟大的加里波第时代的民间呼声。

马里奥·卡美里尼专门摄制一些轻松喜剧和描写小市民的影片，他的手法和雷内·克莱尔很相近似。在根据马里奥·索尔达蒂一部引人入胜的剧本摄制的《男人们多么愚蠢！》（1932年摄制）以后，卡美里尼的杰出作品是一部18世纪豪华服装的喜剧片，名叫《三角帽》（1934年摄制）。

卡美里尼与勃拉塞蒂的个别的成就虽不应予以忽视，但这些成就却不能和1914年或1945年出现的意大利学派所获得的成功相提并论。尽管如此，法西斯政府还是试图建立一种意大利的学派。1935年，继设立电影管理机构之后，法西斯政府又在罗马建立了包括几家庞大的制片厂的“电影城”。墨索里尼派遣他的儿子维多利奥到那里工作，后者在1938年摄制了一部实际上是由吉奥弗莱杜·阿列森德利尼导演的影片《飞行员鲁西阿诺·塞拉》，由此成为大名鼎鼎的导演。由于法西斯政权和意大利一些托拉斯的支持，意大利故事片产量从1930年的7部增加到1939年的84部，但艺术方面却没有多大成就。在摄制这些影片时，曾聘请了很多外国导演（如华尔特·罗特曼于1933年导演《钢铁》，麦克斯·奥弗尔斯1937年与路易·特伦克合导《意大利的雇佣兵》，比埃·谢纳尔于1937年摄制《复活节之火》）。法西斯政权的野心表现得最明显的是卡米纳·迦洛纳于埃塞俄比亚战争后导演的那部影片，名叫《阿非利加西庇翁》（1937年摄制）。这部影片摄制时曾动员了大批象群，并用去几千万里拉的费用，可是结果比那种叫人看了无法发笑的滑稽片还糟。

与此同时，奥古斯托·杰尼那采取法国表现殖民地影片的传统样式，摄制了《白色骑兵队》一片（1936年），获得国际上的成功，而阿姆托利·派勒尔米则利用一些古代的动人故事，先在1937年摄制《古代的那不勒斯城》一片，然后在1939年拍了一部从小说改编的《乡村骑士》。

在世界大战刚开始时，轴心国的暂时胜利曾使罗马企图称霸欧洲影坛。影片产量大量增加（1940年70部，1941年90部，1942年119部）。法西斯宣传充斥在杰尼那的《阿尔卡扎尔的士官生》和《宾加西》、迦洛纳的《敖

德萨在燃烧中》、阿列森德利尼的《德加拉布》等影片里，而勃拉塞蒂则想以他那部冗长的《铁花冠》献给意大利一部类似《尼伯龙根》的影片。但在“白色电话片”（这类影片来自好莱坞、乌发公司和匈牙利的通俗戏剧）中，戏剧片或喜剧片数量也是很多的。

一种专事描写资产阶级生活方式，主人公不外是富家小姐、公子的影片。因富有家庭使用白色的电话机，故以此为名。——译者。

意大利电影的真正朋友，即准备使意大利电影走向复兴的那些人，几乎都是和法西斯政权敌对的，他们都被摈斥于制片厂之外。这些人在以影评家巴巴罗和历史学家巴西纳蒂为中心的“电影实验所”里和事实上并不象机构名称那样拥护墨索里尼的G.U.F.（“大学法西斯青年团”）里都可找到。青年学生们在那里可以看到被禁止上映的苏联影片和法国影片。

自从促使法西斯政权最后崩溃的战争一开始，在这个政权日益穷途末路的时期中，这些有识之士就团结起来，为意大利电影的复兴建立起法西斯主义二十年来所不能建立的基础……为了拒拍庸俗的商业性影片与宣传片，“书法派”（如拉都达、索尔达蒂、卡斯戴拉尼、契亚里尼）转向改编旧的文学作品，更多的是改编上一世纪的作品，拍摄了一些理智的、细致的、冰冷的故意与现实无关的影片（如《空想家贾柯莫》、《古代的小世界》、《枪击》、《五个月亮的街》等）。

另一些人在格里尔逊的影响下，追求“纪录片的客观性”。例如海军上尉德·罗勃蒂斯就是这样，他拍摄的那部《海底的人们》在自然背景中，用非职业演员再现了抢救一艘潜水艇的情景，接着，他督制罗西里尼的《白轮船》。之后，德·罗勃蒂斯开始为一个宣传机关服务，罗西里尼也不得不为这个宣传机关效劳，拍了《航空员的归来》，尤其是《带十字架的人》这样的影片；在战时，官方的“客观性”也就是“英雄主义”。

和“书法派”以及“纪录派”同时发展的就是温别尔托·巴巴罗在1942年称之为“新现实主义”的流派。这一流派的理论是由《电影》杂志的反法西斯影评家们提出来的。这批评论家中最有战斗性的是德·桑蒂斯，他和抵抗运动暗中来往，要求创建一种现实主义的、大众的和民族的意大利电影。

鲁西诺·维斯康蒂在德·桑蒂斯的协助下摄制了《沉沦》，这部影片是根据詹姆士·凯因的小说《荡妇怨》自由改编而成，在此之前检查机关曾禁止他改编现实主义大师维尔加的作品。维斯康蒂是让·雷诺阿培养成导演的。在《沉沦》一片中，黑衬衣与白色电话机已从银幕上被驱逐出去，代之以意大利的现实——它的街道、它的人民、它的节日、它的悲剧、它的日常生活。一种新的风格出现了，它象战前法国的成功作品，但又超过后者。这部影片虽然反映一件犯罪的案件，却没有直接接触及社会问题，但是由于它含有反社会习俗的思想，使它在上映几场之后就被禁映。尽管如此，这第一部新现实主义的杰作仍对意大利电影有着举足轻重的影响。

一译《邮差总揪两次铃》。——译者。

季奥瓦尼·维尔加（1840—1922）：意大利小说家，生于西西里岛上的卡秦纳城，是“现实主义派”的创始人之一。——译者。

青年情侣演员维多里奥·德·西卡此时已做了导演。经过几次尝试之后，他选择了新闻记者西柴尼·柴伐梯尼作为他的助手。他们的第一部影片《孩子们注视我们》大胆地抨击流行的婚姻观念，也大大冒犯了日薄西山的法西斯政权。墨索里尼垮台后，在罗马成为“不设防城市”的日子里，他们

拍摄了《天国之门》一片，这部影片中有几个素描镜头同—个宗教朝圣场面结合在一起，隐喻地表现意大利在战争最艰难时期的景象。

柴伐梯尼曾是勃拉塞蒂《云中四步曲》的编剧，这部影片描写在一辆长途汽车上，一个推销员与—名少妇邂逅相识，这个少妇已经怀孕，推销员同意冒充她的丈夫。这部张冠李戴的喜剧采用了美国轻松喜剧的手法，但在题材的处理上却表现了墨索里尼政权摇摇欲坠时代的气氛。有许多场戏，人民群众占据着画面，他们挤在一辆古色古香的、吱吱作响的长途汽车里，这和法西斯政权宣传的“火车准点到达”的神话是何等的—不协调。

倘若轴心国得胜的话，这些新现实主义者必定很快就会被—迫就范。但是，决定这个流派诞生的人民浪潮终于击败了法西斯主义，从而抵抗运动的战斗为解放了的意大利电影提供了最早的题材。

《罗马，不设防城市》的剧本是罗西里尼和阿米台依根据—个抵抗运动的领导人的口述几乎是逐字逐句记录下来的，后者向他们逐日讲述那些为准备解放而进行的秘密斗争。罗西里尼在解放之后，立即着手拍摄这部影片，他在一—无拍片许可、—无资金的条件下，在事件发生的地点，拍了这部重现当时情景的影片。影片的真实性、现代性和“当代感”突破了银幕的老框框。

《罗马，不设防城市》在国际上赢得的巨大成功使新现实主义与意大利电影在全世界确立了地位。

罗西里尼在摄制《游击队》时，拒绝应用摄制棚、服装、化妆、演员，甚至连剧本也几乎不用。罗西里尼、阿米台依和年轻的记者费德里科·费里尼—起作了一次调查，结果拍出—部包括六个电影短篇故事的影片。片中的游击队员、修道士、美国兵、平民妇女、擦鞋童等等，都是从兵营、女修道院里或街头拍下来的，这些人在摄影机前重现了他们过去的—生活插曲。

这种拍片方法并不排除优美的形式和细致的加工。《游击队》—片是1946年意大利影片中花费最贵—部，它的贫乏只不过是表面现象。有人把新现实主义的诞生归因于意大利当时普遍的—贫困，这种解释是荒谬的。这部影片对“美术摄影”的蔑视实际上正是一种高超的技巧，创造—了—种新颖的风格，这种新的风格很快在全世界各地被仿效。

《游击队》在表现盟军进展的六个阶段上—是—篇悲痛感人的抗议书，—种对战争苦难的控诉，对那些听凭他们的士兵和游击队员在沼泽地里被屠杀的将军们—种谴责。

由于影片表达了人民的—内心呼声，它超越了纪事的范围，而达到—史诗的高度。

在《德意志零年》中，这种抒情的报道手法却显出它的—局限性，因为罗西里尼离开了自己的故土，光靠—次单纯的访问根本无法充分表达出柏林在1946年的—混乱情况。这部影片虽然诚挚感人，但仍然—是—个外国人对—个城市和—个时期的所作的—见证。

曾经作为他的人民的—代言人的罗西里尼，这时又寻找新的途径。他摄制的《爱情》是安娜·玛格那尼的—出独脚戏。《圣·芳济的—十个故事》

也未能重现当年弗拉·安杰利科的热情与高超的手法。这部崇尚宗教信仰的影片并未使好莱坞停止对《爱情》的—谴责，说这部影片有—亵渎圣主，并对罗西里尼大肆攻击，当时罗西里尼正为他新近结婚的—妻子——英格丽·褒曼导演《斯特隆波里火山》这部在商业上并未取得成功的影片。

意大利原片名《圣弗兰西斯哥》。此片系根据意大利阿西斯镇的—圣·芳

济僧院的壁画故事摄制。——译者。

意大利古画家，原名乔瓦尼·达·菲埃索勒（Giovanni da Fiesole 1337—1455）。——译者。

解放后，重要的影片不断涌现。阿尔陀·维加诺的《太阳仍将升起》采用浪漫主义的手法，在描写抵抗者的英勇斗争、有产者的腐朽生活和希特勒的残暴方面也许胜过《罗马，不设防城市》（但还赶不上《游击队》）。在《匪徒》一片的第一部分，拉都达描写了被俘的士兵回到破残而动乱不安的意大利的情景。勃拉塞蒂在《生活中的一天》里表现出他丰富的情感。德·桑蒂斯以情节曲折的《悲惨的追逐》一片开始他的导演生涯，这部影片展示了战争刚停止后的情景：强盗与法西斯党徒同渴望分得土地的农民之间的冲突。在《生活在和平的日子里》一片中，吕奇·藏巴用粗犷的笔调描绘那些被迫卷入战争的农民的悲惨遭遇。

维多里奥·德·西卡和柴伐梯尼拍摄的那部《擦鞋童》（描述罗马街头擦鞋儿童的戏剧性遭遇）粗看好象是《生路》的新翻版，它的重要性与真正反应只有在《偷自行车的人》、《温别尔托·D》和《米兰的奇迹》这三部影片完成后才显现出来，《擦鞋童》是这四部曲中的第一部。

在《偷自行车的人》一片中，一个罗马失业者找到一个必须有辆自行车的工作，当他正在张贴影片《吉尔达》的海报时，他的自行车被人偷走了。为找回他糊口的工具，他和自己的孩子在罗马街头奔波了足足二十四个小时，仍是一无结果。这则极其普通的社会新闻却在影片中变成一场悲剧，成了对某种生活方式、某一政权与失业现象（当时就有数以百万计的意大利人常年失业）的控诉。这部作品也是对人类孤独状态的自我独白，卡夫卡对这一独白的解释是不对的：影片的主人公不是遇到抽象的不可理解的阻碍，而是直接面对意大利的社会现实，这种社会现实自然会引起他（也会引起观众）的思想觉悟。

这种思想的觉悟在《米兰的奇迹》一片中表现得十分明显，在这部影片中，孤独已经让位于正在出现的团结。这个主题早在柴伐梯尼心中孕育，1940年他在《电影》杂志上发表了这个剧本，那时他喊出“打倒战争”的口号是采用神话故事的小心口气来表达的。十年过去了，他采用了一种更深入当时现实的手法。这部影片很受卓别林和克莱尔的影片的启发，它象一则寓言，含有社会要求的呼声，描写米兰的失业者对控制他们贫民区的“垄断大亨”所作的斗争。但是，虚幻的迂回表现手法使广大观众对《米兰的奇迹》一片中诗一般的隐喻不能完全理解。

《温别尔托·D》一片是以一些退休的小公务员的孤苦伶仃生活为题材，它描写一个品行高尚的老人被生活穷困所迫，企图自杀以了残生。但影片的结论不是表现在他的自杀未遂，而是表现在影片的第一个段落（退休的公务员在议会前面示威游行）上……柴伐梯尼和德·西卡合作的这四部影片组成了意大利社会的一幅画面，成为战后新现实主义最重要的作品。

新现实主义的第三位“大师”——鲁西诺·维斯康蒂此时重返电影界，着手拍摄关于西西里的三部曲《大地在波动》。但他只完成了《海洋的插曲》，该片上映时被剪得七零八落（在法国尤其如此）。它叙述一个渔民家庭想挣脱鱼商的剥削，结果反而因此失去房屋与船只。生活使他们流离失所，然而他们的一个儿子终于领悟到基本的真理。

维斯康蒂以一种奇妙的造型意识从现实生活里选择了一些演员，叫他

们在类似非洲那样贫困的西西里背景中演出，例如那个在一间狭小的房间里从事家务劳动的少妇，其动作就表现得非常生动。

维斯康蒂由于未能完成上述三部曲，有一时期投身于戏剧工作。然而，那些认为一旦观众对抵抗运动与战争的兴趣消失之后新现实主义就将寿终正寝的人，事实证明是蹩脚的预言家。人民的潮流继续推动着意大利新现实主义向前发展，它的源泉是取之不尽的。

维斯康蒂原来计划拍摄的《大地在波动》包括三个插曲，分别描写西西里的渔民、矿工和农民的贫困生活，结果只拍了描写渔民生活的《海洋的插曲》。——译者。

除了这“三位大师”之外，藏巴的影片时好时坏，在《生活在和平的日子里》之后，他摄制的《升平年代》用粗犷的真实手法再现了墨索里尼政权下十五年间西西里的小资产阶级的生活。在那些昔日的“书法派”中，索尔达蒂拍摄的《逃亡到法国》表现出他强烈的反法西斯情绪；拉都达以一种深受卡尔内影响的风格，在《铁石心肠》一片中热情讴歌了一个意大利女人同一名美国黑人士兵的爱情。在《波河上的磨坊》中，他表现了1900年左右工人的斗争，更出色地显示出他的个性。卡斯戴拉尼最终也抛弃了矫揉造作的手法，在《在罗马的阳光下》和《春天》的影片中也以歹徒小说的那种生动和悲天悯人的笔法来叙述故事情节。

来自“实验中心”的新的一代，随着德·桑蒂斯、谢尔米和艾姆尔的出现而宣告诞生。桑蒂斯以其《艰辛的米》取得了巨大的国际声誉（尤其在美洲），该片描述农业临时雇工的生活，笔法热烈真挚，尽管有些场面过火或采用了一些戏剧的俗套。他的《橄榄树下无和平》在形式上更为细致，却未能赢得《艰辛的米》那样广泛的观众。

谢尔米因摄制《在法律的名义下》这部描述西西里岛及其黑手党的影片而出名。他那部《希望之路》如果在结尾时不是那样情节离奇以致不真实的话，很可能成为一部描写流浪意大利各地的失业者的出色史诗。鲁西诺·艾姆尔原来是搞艺术纪录片的，他在《八月的星期天》中，用感人的细致描写，表现一些罗马的家庭在海滩上度过星期天的各种喜怒哀乐的情景。

仅仅五年时间，新现实主义就为意大利电影打开了重要的国外市场，这是那些采用《卡比利亚》一片的风格制作的大场面罗马故事片（最好的一部是勃拉塞蒂的《法比奥拉》）所未能办到的。无论人们怎样说，意大利的公众喜爱这个新流派是确凿无疑的。

意大利的影片产量猛增到年产100部左右，同时好莱坞已不能再垄断意大利百分之九十的放映节目。新现实主义充满活力，能够不断更新，日益多样化，并且使那些伪充为新现实主义的作品（如杰尼那的《沼泽地的姑娘》）相形见绌。到了1950年左右，这股浪潮越过国界，为许多国家提供了一种新的导演手法，也因此而涌现出一些国际知名的明星。

由于明星制的到处泛滥，好莱坞控制着一部分的影片生产，严格的检查制度造成创作的贫乏，某些制片方式的僵化和商业化——这一切都造成了1955—1958年间的电影危机，使许多企业破产，艺术的进步停顿。

1950年后，新现实主义又产生了新一代，它以安东尼奥尼、费里尼、利萨尼、马西里等人为代表，而老一代的导演们则各有不同的机遇。

罗西里尼孤芳自赏。尽管他的《欧洲51年》情节颇为感人、他的《意大利游记》描写极为详细，但是这两部影片比起《游击队》或《罗马，不设



防城市》来要逊色得多。

此后他从远东带回《印度》一片，又以《德拉罗弗尔将军》一片回到战争年代的题材。

维斯康蒂又回到电影界，拍了《情欲》一片，这部影片根据作家波阿托的小说改编，描写一个发生在意大利统一时期的爱情悲剧，是一部令人想起 1860 年间“点彩派”画家（tachistes）和裘舍普·维尔迪 的音乐的影片。片中死亡与爱情，情欲与背叛的合唱就象是一出因其现代性而与新现实主义有联系的歌剧那样被发展到最高潮。维斯康蒂在拍了那部颇有争议的《白夜》之后，又以《罗科和他的兄弟们》（1960 年）这部新现实主义的悲剧达到他的新的艺术高峰。此后他又拍了内容极为丰富的《豹》和描写一个类似厄勒克特拉 那样女子的《桑德拉》。

意大利歌剧作曲家（1813—1901）。——译者。

古希腊悲剧作家欧里庇得斯和索福克勒斯分别创作的同名悲剧中女主人公，她与其兄一起，为报父仇而殉身。——译者。

一条社会新闻启发了柴伐梯尼和德·桑蒂斯来拍摄《罗马 11 时》：为了应征一个雇员的位置，二百名妇女挤在一个楼梯上，楼梯因经受不住重量倒塌，好几个妇女遇难死去。老导演杰尼那曾以此事件为出发点，拍了一部很庸俗的影片《三个被禁止的故事》。

柴伐梯尼和德·桑蒂斯在年轻的记者艾里奥·贝特里的帮助下，对此事作了细致的社会调查，然后写出剧本，描写十个妇女受命运的驱使汇集到事件发生的地点，然后又分散到各个不同的方向。《罗马 11 时》这部影片百分之九十是在摄影棚里拍摄的，由意大利优秀的演员演出，它由于表现失业妇女的不幸遭遇，使新现实主义达到又一高峰。

这次大胆的尝试成功之后，德·桑蒂斯要等待好几年之后才能在南斯拉夫拍摄一个他久已萦绕心头的动人题材：《一年长的道路》。在此之前，他在《安娜·赛契奥的丈夫》一片中，描述了那不勒斯城的生活和一个红颜薄命的妇女。此后他回到他的故乡丰迪，拍摄了《在恋爱的日子里》这部充满热情的田园情史，在《人与狼》一片中他描写山地人民的贫苦生活。但是，由于拍摄时受到种种限制，上述影片没有一部比得上《罗马 11 时》或《悲惨的追逐》。

柴伐梯尼由于他倡议的《城市里的爱情》这部集锦片把新现实主义提高到一定高度，这部影片是他要求五个新兴的导演（安东尼奥尼、利萨尼、马西里、蒂诺·里西和费里尼）在拉都达的指导下不用布景、不用专业演员来重现真实的事件。蒂诺·里西尖锐地显示了一次民间舞蹈中发生的悲剧与喜剧；利萨尼描写了妓女们的生活；费里尼讲述一场粗暴撮合的婚姻产生的恶果；马西里通过影片中的女主人公再现了一则社会新闻（一个妇女迫不得已抛弃了自己的孩子）；安东尼奥尼则走得更远，要求几个人物“再来”一次自杀未遂的情景。这种集锦片很可能推动新现实主义走向法国人称之为“真实电影”的道路。

作为影评家、电影史家、理论家、客串演员、编剧、卓越的纪录片作家（如《南方游记》）的卡洛·利萨尼是在 29 岁才开始导演生涯的，他导演了《注意匪徒！》一片，由当时还未出名的年轻女演员季娜·罗洛勃丽季达主演，片中有描述热那亚地区抵抗运动的一个插曲。此后，利萨尼根据普拉托里尼的小说拍了他的杰作《苦难情侣》。这部情节复杂、手法巧妙、内容

感人的影片以一种受理性节制的热情重现了法西斯主义猖獗之时佛罗伦萨一条小巷的生活。《世界末日之夜》一片表现黑衫党徒在荒凉的街道上捕人的情景，这部影片是一部杰出的电影作品。

马西尼在集锦片《城市里的爱情》中开始导演工作时年仅 23 岁，他的第一部成功之作为《放逐犯》，叙述 1943 年 9 月意大利政局剧变中一桩恋爱的和社会的激烈冲突事件。

这部作品充满真挚的感情和激情，显示这位年轻导演的才华，但他还要等待五年之后，在《海豚》一片中才再次获得表现自己的机会。

弗德里科·费里尼原先是漫画家和新闻记者，1943 年后是罗西里尼、谢尔米和拉都达的大部分影片的编剧。拉都达邀他参加《杂技之光》的导演工作，这部影片在伤感、苦涩的幽默上已带有浓厚的“费里尼色彩”，费里尼以这种幽默描绘一些在意大利城镇中巡回演出的杂耍艺人的悲惨生活。

之后，费里尼利用他当年绘制连环画的经验，拍了那部不同寻常的《白酋长》，描写一个连环故事画的女读者遇上了自己梦想中的白酋长，又发现一个胆小如鼠的人（由阿尔培托·索尔蒂以罕见才能扮演）。《浪荡儿》（ViteLLoni）这部影片记述一些青少年的生活。在费里尼的家乡里米尼，一帮年轻人手头上有些零钱，成天在街头游荡，吃喝玩乐，消磨时光。这部影片很有些契诃夫某些短篇小说的气息，它塑造的社会典型与当时的社会现实如此吻合，而“ViteLLoni”这个意大利词在法语中就被用来专指资产阶级中的那些“无业游民”。

《道路》一片的成功为费里尼赢得的国际声誉，使他与前辈的最杰出大师们不相上下。这部影片的风格与前有些不同。片中的社会背景不大明显，这是因为影片的主人公们是些在大路上流浪的艺人（杰尔索米娜由季奥丽爱塔·玛茜娜扮演，藏巴诺由安东尼·奎恩扮演，伊尔·玛托由理查·巴塞合尔脱扮演）。按照意大利蒙面喜剧的传统手法，人物的特色得到加强。最后，在这部影片中，某种“超现实主义”的倾向（这在《浪荡儿》一片中已可看到）连同某种神秘主义的倾向一起被加强了。

尽管这部影片在某些方面令人感到不舒服，充满着“理智主义”的气味，它却能震撼为数最多的观众。虽然，伊尔·玛托这个人物显得太做作、太脱凡俗，藏巴诺与杰尔索米娜这两个人物却远超出他之上，各自形成两个（不幸）普遍存在的社会典型：一对夫妇，女的被当作商品，由她的丈夫买去，象一个动物似的受虐待……《骗子》一片在商业上成就不大，它以那些棚户居民，即一些象狼那样生活和死去的小拐骗手，作为悲惨的主人公。这部影片同果戈理的《死魂灵》构思相仿，故事带有苦涩味，但迄未达到绝望的地步。在《卡比利亚的夜》一片中，季奥丽爱塔·玛茜娜扮演一个满怀希望的富于战斗性的妇女，影片结束时，这位“女堂吉诃德”虽然受尽欺凌，一无所有，但依然对生活与人们充满信念。

获得巨大成功的《甜蜜的生活》表现上流社会无法摆脱死神的恐吓威胁，一直被现代生活中的忧虑不安所左右、所纠缠。继此之后拍摄的《八部半》是一部象吐露内心隐秘的作品，很似虚构的自传，情节繁多，表面上看来似乎很混乱，却安排得颇具匠心。

费里尼此后又回到对妇女生活情况的研究上，和他的妻子玛茜娜拍摄了《朱丽叶与精灵》，描写一个资产阶级的女人遭到丈夫的欺骗，精神迷惘，陷于离奇古怪的象“圣·安东尼的诱惑”那样的梦境中，最后才觉醒过来。

米开朗基罗·安东尼奥尼是由《电影》杂志和“实验中心”培育成导演的。他曾做过编剧，当过马塞尔·卡尔内的助手，拍过纪录片（《清洁的都市》、《甜蜜的谎言》），他最初摄制的故事片《一个爱情的故事》是在米兰资产阶级的背景展开的。在《被征服的人》（描述青年人悲惨经历的三个故事）和《女友们》（根据巴威塞的一篇小说改编得很美的影片）中安东尼奥尼始终停留在中产阶级的立场上。他的笔调与风格很富个人特色，他那不受拘束的尖锐描写，紧张的节奏，他那种带同情的“间离效果”，加上他更多地研究平民之外的其他阶级，这一切都丰富了新现实主义。后来，他在《呐喊》一片中转向平民阶层，通过一个走投无路的流浪汉的遭遇描绘了现代意大利的一幅悲惨图画。

“圣·安东尼的诱惑”，意指受到魔鬼的诱惑。法国作家福楼拜曾以此为题写过长篇小说（1874）。——译者。

《奇遇》一片表现一个发生在利帕里群岛和西西里岛上的奇特的探索。一对男女寻找他们失踪的女友，结果却发现了另外的事情。笔调忽冷忽热，若即若离，惟妙惟肖地再现现代人的焦虑状态。安东尼奥尼继续用这种笔调在《夜》一片中描写米兰一对富裕的资产者夫妇互不了解，终于分离。《蚀》这部影片和前两部构成一种三部曲，它的主题是一个妇女（莫妮卡·维蒂扮演）幻想的破灭，她最初以为自己爱上了一个年轻而自私的金融家（阿兰·德隆扮演），后来她孤苦伶仃地独居在令人窒息、荒凉的罗马。

《红色沙漠》一片色彩华丽，有些画面几近抽象，由《蚀》片同一女演员扮演一个由于内心苦恼，更因腊万纳郊区的工业萧条而患歇斯底里的女人。

由于他们的辉煌成绩，费里尼和安东尼奥尼在1955—1965年间跻身于当时世界名导演的前列。

拉都达靠他那部平淡无奇的影片《安娜》在商业上大获厚利之后，也拍了一部他最佳的影片《外套》，该片把果戈理的一篇小说里的故事情节移植到今天的意大利。柴伐梯尼是这部给新现实主义引进一种抒情风格（这在《米兰的奇迹》和费里尼的影片中也都看到）的作品的编剧。拉都达此后又满怀热情改编了季奥瓦尼·维尔加的作品，摄成《卡拉伯尔的牝狼》，又在《康达里娜》一片中描绘一个过于富有的青年女子的可悲结局。

在前“书法派”的其他成员中，马里奥·索尔达蒂满足于拍摄大量商业性的产品，只有那部根据莫拉维亚原作改编的杰出影片《外省女郎》是例外。

莫拉维亚（1907—）：意大利著名作家。——译者。

雷纳托·卡斯戴拉尼拍了他最佳的影片《两文钱的希望》。这部影片的剧本是他从维苏威火山边上的一个穷苦山庄的居民口述中直接记录下来的。这部真实、激烈而带有揭露性的作品蕴含着人的热情，这种热情正是他那部具有“书法派”那种豪华而冰冷的特点的《罗密欧与朱丽叶》以及他后来导演的那些平庸影片所缺乏的。

在藏巴导演的大量影片中，应该提到的是他那部描述天主教民主党统治时期情景的《升平年代》。谢尔米先在他的《铁路员工》一片中担任主角，后来又在《稻草人》中，稍为改头换面，也扮演了这类角色，之后，他摄制的《意大利式的离婚》和《被诱骗与遗弃的女人》两部影片在商业上获得极大的成功。

爱德华多·德·菲利波原是那不勒斯著名的戏剧作家（他是名噪一时的斯卡尔贝塔的儿子），长期以来曾作为电影演员，把一部分戏剧传统带到意大利电影中，后来，他成为导演。他最成功的影片是《那不勒斯的百万富翁》和《那不勒斯人在米兰》。

自从《终点站》一片失败之后，德·西卡拍了一部由六个故事组成的集锦片《那不勒斯的黄金》，其中应该提到妓女的故事和一个孩子的埋葬，通过该片还发现了一位新的女明星——索菲娅·罗兰。《屋顶》一片是德·西卡根据柴伐梯尼的一个题材拍成的，这部影片真诚而勇敢地提出房荒问题，可是在形式上却刻板地模仿了《偷自行车的人》的程式。继这一新的努力之后，这位导演又拍了几部在商业上获得成功或失败的影片，但自1955年以后，他未能拍出一部接近于他战后成功之作的影片。

在1955—1958年不景气时期里，因循守旧、闹剧式的现实主义、新书法主义、由“白色电话片”改头换面的民粹主义作品（如《面包、爱情与幻想》），到处泛滥，另一方面严厉压制知识分子的检查机关对影片的大事删剪，又消灭和糟蹋了许多人才与题材。

为了继续成长，新现实主义这棵大树就必须向四面八方伸出枝杈，使它的样式与风格多样化。这个学派在1959—1960年间已由维斯康蒂、费里尼、罗西里尼、安东尼奥尼等人的成功证明其蓬勃的生命力。另一方面，许多新的人才（朱尔里尼、弗兰塞斯科·罗西、艾尔玛诺·奥尔米、V·德·塞塔、艾里奥·贝特里等人）又形成了一个新现实主义的“新浪潮”。

法国在战争结束后头几年中，法国电影扩大了它的声望，并在各国际电影节上获得了胜利。1947年对法国电影来说是伟大的一年，因为它带来了《沉默是黄金》、《安东尼夫妇》、《法勒比克村》、《情魔》、《该死的人们》和《夜之门》这些影片。

通过《夜之门》这部最引起争论的影片，马塞尔·卡尔内给法国电影徘徊于十字路口的这一年提供了一部最有特征的作品。影片以简明的笔法，勾画出通敌分子、保安队、战争暴发户、民兵和从伦敦归来的令人厌恶的投机商的面孔。尽管片中那种诗篇式的“开端”与“插叙”手法已嫌陈旧过时，但它却十分有力地描绘出巴黎的平民区和那些狭窄的、令人不断想起当年惨遭枪杀的人质的牢房。这种现实性不为那些首轮影院所喜欢，从而使这部摄制费巨大的影片在收入上遭到失败，以致有人以此为借口，要求法国电影减少它的“阔绰排场”。

事实上，《夜之门》这部影片的主要角色，与其说是那个流浪汉所体现的“命运之神”，不如说是解放后严冬的巴黎。《情魔》以1918年的巴黎郊区为背景。比埃·博斯特和让·奥朗什根据年轻的雷蒙·拉狄盖写的一部自传体小说改编成剧本，由奥当·拉哈导演成影片。法国十年来最杰出的男演员杰拉·菲利普和女演员米歇尔·普莱斯勒在片中扮演一对可怜的情侣，他们的毁灭不是由于“命运之神”作出的一个难以理解的判决，而是由于一场作者猛烈加以抨击的战争带来的后果。

法国作家（1903—1923）：著有《情魔》和《奥雷尔公爵的舞会》两部长篇小说。——译者。

雅克·贝盖尔以另一种完全不同的风格，导演了他最佳的影片《安东尼夫妇》，表现一对年轻夫妻的私生活，热情歌颂法国工人的健壮、愉快的可爱形象。片中那张失而复得的中奖彩票是被用来作为表现人物个性的引

子，室内情景的描写在片中虽很显著，但它更多地是被典型人物的创造所超过，因此那间狭小的房间实际上是同外部世界相通的。

雅克·贝盖尔这部影片虽是一部故事片，可是它比乔治·卢吉埃的那部美丽的半纪录性影片《法勒比克村》却更接近于一个有显著特征的现实。后一部影片是一部按照四季更迭的节奏描写牧场诗意生活的影片，它所描绘的卢埃格的农民形象可与勒南兄弟所绘的古画相媲美，这是因为这些农民都被表现得很真实朴素，并且因为他们都属于另一个世纪的缘故。但片中那个小庄园却过分显得同整个时代相隔离，使这个牧场故事好象是发生在父权时代，尽管细节表现得很确切，却没有因此使整部影片脱去乌托邦的色彩。

法国 17 世纪三个有名的画家，勒南·安东尼善于绘一般人物；勒南·路易擅长乡村风景画；勒南·马太专绘神话人物。——译者。

雷内·克莱尔所导演的《沉默是黄金》是他离开巴黎十五年来所摄影片中最为杰出的一部。这部新的《太太学堂》，这个唐璜（莫里斯·许伐利埃饰）对他晚年到来的独白，超出向 1908 年电影致敬的范围，显示出很多的激清和人的热情。

尼古拉·威特莱为了表现 1900—1914 年的升平年代，用一种灵活而有力的蒙太奇手法把一些旧的新闻片剪接在一起，揭示此一时期的一些内幕情况。人们看到在裙带花边的缤纷飘舞下，阴暗的战争风云正在法国参谋总部酝酿着；撒在枪枝上的花瓣以一种明显的寓意，结束了他的影片《1900 年的巴黎》。

莫里哀创作的喜剧。——译者。

法国电影中描写室内情景的潮流也表现在《最后的假期》里，这是纪录片导演罗歇·莱昂阿特拍摄的第一部故事片，片中他极为真实地描写朗格陀省一个大庄园的末日情况。

在让·谷克多最好的一部影片——同时也是他最好的戏剧——《可畏的父母》中，室内描写变成了与世隔绝；情欲和邪恶在一间资产阶级的令人窒息的房间里愈来愈激化地展开；片中的主人公们象在一出通俗悲剧中那样，在激动的感情支配下，走向不可避免的自杀结局。

然而，此时的法国电影正经历着一场严重的危机。由于 1946 年在华盛顿莱昂·勃鲁姆和美国外交部长贝尔纳斯签署了一项协定，作为援助欧洲的马歇尔计划的前奏，法国的电影企业因此一蹶不振。在这项协定签署之后，法国影片的收入下跌到只占影院总收入的 38%（而在 1938 年占 65%，1943 年则为 85%，好莱坞的收入却超过 50%；同时，政府的征税率高达票价的 45%。于是，出现了一个公共舆论的运动，由于“保卫法国电影委员会”的努力，迫使议会通过一项“援助法案”，这才使得电影生产恢复元气，迅速达到年产近百部的水准（战前平均年产 120 部）。

物质上的困难迫使一些制片人重拍过去一些获得成功的题材或者抄袭好莱坞的式样。

象《逃犯贝贝》和《雾码头》这类苦涩的、脱离时代的题材成了仿制的对象。特别是伊夫·阿莱格雷和他的编剧西居也是捡起这种破烂，摄制了《昂维斯的黛黛》和《如此美丽的小海滨》，片中文艺娼妓和杀人的哲学家大谈生活的丑恶；在另一部《驯悍记》中，他们对妇女的堕落提出了控诉，可是却把使她们堕落的人轻轻放过。

在《铁窗之外》（又名《马拉巴监狱》）这部法意合制片里，雷内·克

雷芒也采用了《雾码头》里的题材，把它移植到意大利热那亚贫民窟的凄惨背景中来演出。马赛尔·派格里埃洛从一片瓦砾的勒阿佛尔港中选择了唯一风光绮丽的地方，作为背景，拍了《城中一行人》一片，不自觉地替那种污蔑工人是醉鬼或杀人犯的谎话作了宣传。尽管这些“黑色片”在形式上不同，它们的创作者都有真诚的愿望，它们却都不脱俗套的作法，都是在那些深信悲惨结局可以赚钱的制片商的鼓励下制作出来的。

H.G. 克鲁佐是当时“黑色片”最杰出的作家。在他的《巴黎警察局》中，平庸的侦探片“悬念”因音乐咖啡馆的生动描写和细致的摄影技术而得到充实。他企图把《曼侬》一片成为一幅描写当前青年一代、表现一种相反的道德观念的巨大图画。这部影片系根据 18 世纪的一部著名的小说，自由改编为一个现代化的故事。片中的戴·格里厄是法国国内武装部队的一个志愿兵，以后变成了逃兵、商人、妓院老板，最后成了一个杀人犯和奸尸者。片中的主要效果更多地是建立在耸人听闻的社会新闻上，而不是建立在法国现实生活上。《曼侬》这部影片曾被人们寄予很大希望，但上映后并不怎样卖座，这时“黑色片”由于它们的矫揉做作已为观众所厌倦，很快不流行了。

有些导演寻找别的出路。谷克多以《美人与野兽》一片，几乎单枪匹马地继续 1942 年的神怪片浪潮，这是一部豪华的芭蕾舞剧片，画面模仿荷兰的绘画。但他以后编导的《双头鹰》、《鲁依·布拉斯》、或采取二十年前《诗人之血》一片里的魔术手法摄制的《奥尔菲》，都没有获得同样的成功。

不论是出于本意，或者由于被迫，有些导演被本世纪的太平盛世所吸引。克鲁佐编导的喜剧片《米盖特和她的母亲》没有获得成功。雅克林·奥特利取材于柯莱特的笑剧拍了他那部情节猥琐的《琪琪》和《米朱》。克劳德·奥当—拉哈在《请你照料阿梅丽》中把费杜创造的 1900 年木偶的动作更加强表现出来，并且把原来一出通俗喜歌剧变成了对法里叶总统统治下的法国社会的一种激烈抨击。

法国电影此时颇有形成一个新的喜剧学派的希望。1933 年皮埃尔·普列维和雅克·普列维以他们的《胜利在望》一片中那种颇有诗意的疯狂动作，似乎已为这一学派作了先驱，但在《再见，莱奥纳尔！》（1943 年摄制）和《惊险的旅行》（1946 年摄制）中，由于种种阻碍使他们无法重现前一影片中那种奇妙的轻松愉快的气氛。

巴黎蒙马特区的歌曲作家诺埃尔—诺埃尔曾于战前拍过一部新的“士兵喜剧”，名叫《阿特玛伊》，上映后获得不同程度的成功。他在那部巧妙的、由若干滑稽场景组成的《讨厌的人》里，杰出地表现了他的戏谑和吸引人的老好人的性格。然而要形成一个可与 1910 年的学派相比拟的喜剧学派，需要的不是几个分散的人物，而是数目很多的影片。在这方面，幸而不久出现了演员兼作家的雅克·塔蒂。

1950 年左右，当战后时期结束、朝鲜战事刚开始之时，法国电影还在十字路口徘徊。

许多杰出的电影工作者处境十分困难。卢吉埃被迫缄默，布莱松一言不发，无论格莱米永在《白色的爪》中，还是卡尔内在《海港的玛丽》中，都未能在被迫接受而非自己选择的题材中充分表达出他们的思想。

路易·达更的《曙光》一片，如果其含义为人们更好地所理解，它的导演此后能正常地继续他的事业的话，很可能在 1949 年成为法国新的现实主义的一件划时代的大事。

在此之前他拍了《布更冈兄弟》这部带有被改编的原小说中浓厚民间气息的影片，到《曙光》一片，人民才成为真正的主人公，这部影片描写煤矿工人在矿工宿舍里、地下坑道里和在黑黝黝的矿碴堆积成山的工业平原上生活和劳动的情景。对工人信念在这部作品中表现得极为突出。

同样的信念也以不同的形式表现在《魔鬼的美》一片中。在这部新的《浮士德》里，雷内·克莱尔以一种隐喻的方式（也许过于隐晦），提出了1950年一个至关重要的问题：在未来原子战争的大屠杀中人类的命运问题。杰拉·菲利普在饰演骑士亨利这个角色上很有个人特色，他战胜了魔鬼靡菲斯特（米歇尔·西蒙饰演），战胜了他的专制、残杀和诡计多端的骗局。

这些影片的作者最后都断言，人类能够成为自己的主人，能够掌握自己的命运，正如可以掌握宇宙一样……在意大利，优秀的影片是以新现实主义这个流派为中心，而在法国，杰出的影片各树一帜，再也不象1935—1945年间那样阵线分明。尽管面临题材上与物质上的困难，巴黎学派还是继续发出光彩，它的声望，由于它的创作家们被一种人道主义联系在一起而更增大，即便是那些“黑色片”，悲戚怨恨并不排斥内心的宽宏大量。

虽然法国没有象意大利那样生产一些充满激情、带有战斗气息的影片，可是它却摄制了数目众多、种类不同、手法巧妙、精雕细琢的影片，这些影片共同特点是都有人道主义思想，形式上力求完美。

1950年之后，“黑色片”的潮流又卷土重来。派格里埃洛在《死水湾的情侣》一片中表现了社会的冲突之后，同年轻的夏尔·布拉邦合作，大胆而真实地改编了萨特的反种族主义的话剧《可尊敬的妓女》。在《奇迹只发生一次》这部影片里，伊夫·阿列格莱谴责战争使情人分离，而在《社会中坚》一片中则描写那些建造一个大水坝的人。这部影片虽然手法不大高明，但在表现感情的真实上还是比那些称为“精制”的影片如《疯女郎》或《骄傲的人们》，要高一筹。

H.G. 克鲁佐根据乔治·阿尔诺的小说和他在拉丁美洲居留的经验拍了他最好的一部影片《恐惧的代价》，描述一辆满载炸药的卡车由两个歹徒（伊夫·蒙当与夏尔·伐乃尔饰演）驾驶，一路经历种种惊险的故事。这部情节紧张激烈的影片没有令人难受的“悬念”片的俗套，而是对“社会黑帮”和石油垄断寡头作了批判。克鲁佐后来摄制的三部影片：《邪恶的人》、《间谍》和《真相》标志着他又回到他侦探片的老路，其中《间谍》一片充满令人不安的情调，《真相》一片则使碧姬·芭铎这位金发女郎第一次饰演一个戏剧性（闹剧式）的主要角色。

安德烈·卡叶特在拍了一系列不重要的影片之后，和编剧夏尔·斯派克合作，拍了一套“司法片”，他们通过法院的一些“著名案件”，为当代法国描绘了一幅颇为广泛的图画（《洪水之前》、《审判完毕》、《我们都是杀人犯》、《黑色档案》）。这四部影片中的最好的一部是《洪水之前》，它不仅触及青年人的犯罪问题，而且描写了朝鲜战争期间有产阶级个人主义达到疯狂的地步。安德烈·卡叶特后来转到描写“内心反省”的平庸影片（《以眼还眼》、《双面镜》）。在《横渡莱茵河》一片中，他虽然又回到“社会片”，但并未获得多大成功。

《四海之内皆兄弟》一片是以克鲁佐的剧本为基础的，克里斯兴·雅克在这部影片中热情颂扬了超越国界之上的人类大团结。在此片之前雅克曾拍了他的杰出影片《郁金香方方》，创造了一个达塔尼昂式的人物（杰

拉·菲利普饰)，描写他拔剑而起，反对那些拥护贵族战争的人们（也反对那些拥护按电钮的战争和“奇怪的战争”的人）。

此片在我国上映时译为《勇士的奇遇》。——译者。

大仲马小说《三个火枪手》中的主人公。——译者。

指第二次世界大战初英法对德宣而不战的战争。——译者。

勒·夏诺阿编导的影片为数极多，他曾在《逃学》一片中塑造一个很有典型意义的小学教员形象，在《没有留下地址》这部影片里（它在国外比在法国国内更得好评），他出色地描绘了巴黎的社会面貌。后来他继续拍了《逃亡者》、《劳伦大夫的病例》等分析现代社会问题的影片和那部获得巨大成功的喜剧片《爸爸、妈妈、女仆和我》（与罗培·拉姆欧合作），之后，他又拍了一部重新改编的《悲惨世界》。

雅克·贝盖尔在《七月的约会》里的描写仍然很肤浅，但是《金盔》一片却以它的结构严谨、造型优美而颇有价值。这位导演后来摄制的影片不是出于自己的选择，而是被迫接受的，如侦探故事片《不准碰这笔钱财》、《亚森罗苹》或轻松喜剧片《吊架街》。

甚至连他那部雄心勃勃的《蒙巴那斯街十九号》也非自愿。直到他过早故世的前夕，拍摄的《洞穴》才再次显出他的才华与气魄，他的逝世使法国失去一位优秀的电影艺术家。

《蒙巴那斯街十九号》一片本该由麦克斯·奥弗尔斯导演，可是他却于1957年在许多国家从事导演工作之后去世。

奥弗尔斯是在德国培养成电影导演的（1932年摄制《黎伯莱》），此后他的作品总是带有表现主义的色彩和过多的奇特形式。在1930—1950年间他摄制的质量差异很大的影片中，显示出这位导演具有丰富的感情（如1934年在意大利摄制的《众人之妻》；1936年在法国摄制的《软心肠的敌人》；1948年在美国摄制的《陌生女人的来信》）。为了导演根据莫泊桑原作改编的《快乐》，他又定居巴黎。在这部影片里，他把法国印象派画家的手法同富丽堂皇的德国装饰艺术糅合在一起，在感情上要比《轮舞曲》里那种忧郁而颇令人难受的放肆表现真实得多。在麦克斯·奥弗尔斯故世前拍摄的那部风格泼辣的影片《洛拉·蒙戴斯》中，尽管存在着明显的缺点（有些是由于高成本合作制片造成的），他还是表现了他的才华。这部超乎常规的影片并不拘泥于历史真实，而是富于探索与发现的精神，而这也正是过去先锋派追求的目标。

法国电影的繁荣也使让·雷诺阿回到巴黎。他在孟加拉拍摄的《河》色彩十分和谐完美，但是对印度的观察仍停留于表面。他在意大利拍摄的《金马车》色彩更为壮观，至今但是电影与戏剧相结合的一个杰出的试验，它更多地采取了意大利蒙面喜剧的形式，而不是靠自己的构思（或者梅里美的原作精神）。在巴黎拍摄的《法兰西康康舞》画面具有印象派的风格，这部影片大大超过约翰·休斯顿的《红磨坊》。影片在分析蒙马特尔作为国际游乐地点上独出心裁，但在这种表面上是善意的分析中，却透露出作者的轻蔑和某种尖锐的批判。这部影片在质量上超过了他后来摄制的《艾伦娜和男人们》、《草地上的午餐》或《高德里埃博士的遗嘱》，但不如《被捉住的土士》。

雷内·克莱尔在《夜来香》一片中力图再现《党同伐异》那样的喜剧气氛，但没有成功。在他那部怀旧之作《大演习》中，克莱尔通过一些表面看来琐碎的事情，尖锐显明地抨击了所谓“太平盛世”的神话，之后，他又



把热烈的人道主义紧密地融合于《百合门》一片中。

马赛尔·卡尔内在《朱丽叶特或梦的解答》这部童话剧中表现了一种痛苦的沮丧，但在那部根据左拉原著自由改编的影片《黛莱丝·拉甘》中却表现出某种勇气。他的《巴黎的空气》堪称他作品中的转折点，然而直到他选择了自己喜爱的题材，拍摄《弄虚作假的人》之前他一直无所作为。后一部影片描绘了一些年轻人的友谊，是一部杰出的作品，也是一部商业上获得成功的作品。

由于制片业荒谬的“经营规则”，使格莱米永一直无所事事，在他临死前十年中间除了那部杰出的《一个女人的爱情》之外，迄未能再导演另一部长片。路易·达更不得不去奥地利导演《漂亮的朋友》，这部影片在完全忠实于莫泊桑原作的情况下，充分表现了它的时代感。此后，他在罗马尼亚拍了《草原烈火》，又到德国拍摄根据巴尔扎克原著《搅水女人》改编的《女野心家》。

克劳德·奥当—拉哈因《红色旅店》一片大获成功，这是一部带有伏尔泰式的强烈讽刺性、嘲笑闹剧与“黑色片”式样的影片。这种大胆的作法使他在致力于改编柯莱特的《青苗》时招来攻击。在奥朗基和波斯特的协助下，他导演的《红与黑》勾勒出查理十世复辟时期一幅广阔而朴素的社会画面，当然，影片并未完全照搬司汤达的原作，只是以真挚的热情再现了原作的爱情悲剧。奥当—拉哈接着拍了他最为成功的影片《穿越巴黎》，这是一部激烈而充满愤怒的影片，由迦本和布尔维尔主演，描绘了德军占领时期巴黎的情景。

雷内·克雷芒试图每部影片都有所革新，在《禁止的游戏》中他达到了这一目的，这部影片系根据法朗索瓦·布瓦叶的一篇短篇小说由波斯特和奥朗基改编成剧本，它强烈地谴责战争的恐怖和在两个儿童身上造成的创伤。这部影片获得全球的声誉，使克雷芒列名于法国电影大师之中。《里波阿先生》是一部杰出影片，对复杂的心理作了巧妙的描写，菲利普的演技极为出色。根据《小酒店》改编的《谢尔蕙斯》，由于波斯特和奥朗基的协助是一部忠实于原作经过仔细推敲改编得很巧妙的影片，使人想起左拉和他的《鲁贡玛卡家族》。由于克雷芒追求形式的尽善尽美，就象用电脑精确推算出来一样，使他几乎陷于学院派的泥坑而不能自拔。这种对形式的追求使他的影片《太平洋堤坝》、《阳光普照》或《活着多么快乐》的质量大受损害。

柯莱特 (Gabrielle Colette 1873—1954)：法国女小说家，曾获龚古尔兄弟文学奖。——译者。

左拉写作的由二十部小说组成的长篇巨作，类似巴尔扎克的《人间喜剧》，以研究一个家族的历史为名暴露法国社会的黑暗，对法兰西第二帝国时代作了激烈的抨击。

《小酒店》是其中的一部小说。——译者。

罗贝尔·布莱松显示他是法国电影大师之一。由于他不再同意他初期拍片时的那些“妥协”(雇用戏剧演员与采用文学对白)，使他在很长一个时期内远离制片厂。他的严格道德标准和酷爱古典主义的完美手法，使他采用倍尔那诺斯的作品，摄成《乡村牧师日记》，这部影片使人感到象灰烬中的火炭一样灼热。经过长时期的思索之后，布莱松终于拍出了他的杰作《死刑犯越狱》。在这部影片里，布莱松充分发挥了他的艺术才能，他把整个故事表现为一个人被单独囚禁在只有几件物品的白色牢房里，这位导演不仅没有

因此走到抽象化的死胡同去，反而通过声音以及一些简单的背景，再现了里昂在 1943 年的气氛、纳粹占领下的暴行、抵抗运动的英勇气概、人质的殉难以及法国人的团结一致。布莱松在《扒手》一片中又表现他的风格和一丝不苟的精神，片中那位误入歧途、最后醒悟过来的孤独的主人公有时同《拉斯科尔尼科夫》中主人公的思想经历颇相类似。继那部崇高朴素的《圣女贞德的审判》之后，布莱松接着拍了《巴尔塔扎尔的机遇》一片，展示了众多的典型人物和戏剧性的情景，描写一头驴和几个人的故事。

罗伯特·维内 1923 年导演的影片。——译者。

出身于游艺场演员的雅克·塔蒂是一个集编导演于一身的作者，他第一部影片是《节日》，片中他扮演一个乡村邮递员，想在诗意的环境中模仿美国人的侠义行为，在一个典型的法国乡村中的主保瞻礼节日上大显身手。在《于洛先生的假日》中塔蒂塑造了一种新的典型：一个瘦长笨拙而又多愁善感的傻小子，把他的岁月时光和迟钝的注意力消磨在小资者常去的海滩上，沉溺在海水浴的乐趣之中。塔蒂在该片中把他的洞察力同哑剧的艺术和一种巧妙的声响组合结合在一起，故意含混不清的对话被用来作为声响组合的一个构成因素。

塔蒂的沉着达到了“不动声色”的深度，这在《我的舅舅》一片中可以看到，该片批评了那种爱机器胜过人的生活方式，阿尔贝勒一家就是过着这样的生活，他们居然心满意足地住在一个到处装有电子管和空气调节设备的地狱里。

在难演的喜剧片中，罗培·第利和诺贝尔·卡尔博诺都未能实现他们的诺言，但到 1960 年之后，出现了演员兼作家皮埃尔·埃泰克斯以一类似的演技承继了马克斯·林戴的传统（如《求爱者》、《约戈》）。

尽管影片数量和种类繁多，法国电影在 1957—1958 年间却表现得明显地贫乏无力。

它的锋芒似乎已被长时期对知识界的压制和电影企业本身的陈规陋习所磨平了。

从 1945 年到 1955 年，在制片业中只有那些年逾四十的电影工作者被提升为导演，这种规定也有极少例外：如伊夫·向毕（他的最佳影片为《大老板》和《英雄们累了》），安德烈·米歇尔（作品有《三妇人》，根据莫泊桑原作改编，和《女巫》），特别是亚历山大·阿斯特吕克。这位年轻的影评家在 20 岁时因提出“摄影机自来水笔”的理论而出名。他导演的第一部影片是一部以细致、饱含热情的笔法改编巴尔贝·都尔维利原作的影片，名叫《绛色帷幕》。

“摄影机——自来水笔”，意谓电影工作者应和作家一样，用摄影机来描写生活。——译者。

巴尔贝·都尔维利（Barbeyd'Aurevilly 1808—1889）：法国小说家。主要作品为《群魔》，《绛色帷幕》为《群魔》中的第一篇短篇小说。——译者。

《狭路相逢》一片由于题材贫瘠，损害了它的优点。接着阿斯特吕克导演了根据莫泊桑原作改编的《她的一生》，由他自己编剧的《捕风捉影》，和移植到现代的《情感教育》，上述四部影片都不为大家所重视。

《情感教育》为法国作家福楼拜的作品。——译者。

在 1958 年之后组成“新浪潮”的那批人中，有一部分是从拍摄短片中

成为导演的。

以“三十人小组”为中心的法国纪录学派是战后世界上最优秀的一个学派。不论在影片数量与种类上，这个学派都超过英国纪录片当年取得的成绩。

美术片是大战期间意大利人鲁西诺·艾姆尔创造的新片种（他拍摄了《杰罗姆·波希》、《基奥多》等片），在法国也得到发展。其最有影响的人物为阿仑·雷乃。他先拍了《凡高》一片，依照凡高的绘画，有些呆板地叙述了这位大师的一生。然后他又根据毕加索的一幅绘画，在艾吕雅的帮助下，拍了《格尔尼卡》这部表现西班牙内战的卓越抒情诗篇。在这之后，《雕像也在死亡》（与克利斯·马尔凯合作）一片因为涉及殖民地化和黑人艺术的毁坏而被检查机关禁映。《夜与雾》是一篇对纳粹集中营灭绝人性的暴行感人而含蓄的控诉书。

杰罗姆·波希（Jerome Bosch 1450—1516）：荷兰画家。基奥多（Giotto 1266—1337）：佛罗伦萨画家。——译者。

艾吕雅（Eluard 1895—1952）：法国诗人。——译者。

雷乃的合作者、技师阿尔加蒂在使艺术片与文献片日益增多上，曾起过协助的作用，在这些影片中应该提到维克多利亞·梅尔康东导演的《1848年》，罗培·门纳戈兹导演的《巴黎公社》，格莱米永导演《生命的美》，皮埃尔·卡斯特导演的《战争的灾难》（或称《哥雅》）等影片。在另一类相近的影片中，有些表现了艺术家与作家的生活与工作，诸如让·洛兹和克劳德·路瓦导演的《马约尔》，弗朗索瓦·冈波导演的《马蒂斯》，莱昂阿特（杰出的影片《电影的诞生》的作者）导演的《莫里亚克》，尤其是克鲁佐导演的《毕加索的秘密》，片中他向观众展现那些绘画的创作过程，把观众带入到画家构思的天地之中。至于那些记述活着的或逝去的人物的传记性影片，有亚尼克·贝隆的《柯莱特》，保罗·巴维奥的《路易·卢米埃尔》，吕戈的《痛苦的外科医师勒利希》，莱昂阿特的《维克多·雨果》以及让·维达尔的《巴尔扎克》和《左拉》等等。

在“旅行与发现”这类影片中，应该名列前茅的有马赛尔·伊夏克拍摄的登山片《攀登阿那布尔那峰的胜利》等）和纪录库斯托少校潜海探险辉煌事迹的影片。库斯托拍摄的短片（如《潜水笔记》、《在一艘沉船的周围》等）促使他摄制那部令人难忘的《寂静的世界》（与路易·马勒合作）。

战斗性纪录片（其开端可以追溯到让·雷诺阿拍摄的《生活属于我们》）在占领时期继续在游击区里拍摄（如勒·夏诺阿的《在暴风雨的中心》）。这类影片在法国纪录片中起到一种必不可少的催化作用，尤其是路易·达更的《矿工大罢工》和《生活的战斗》，梅纳戈兹的《码头工人万岁》更是如此。我们还应提到那些涉及社会研究的影片，如爱利·洛泰尔的《奥伯维利耶市》、亨利·艾斯内的《大地将盛开鲜花》、亚尼克·贝隆的《海洋植物》和法比亚尼的《远洋捕鱼》等等。

哥雅（Goya 1746—1828）：西班牙画家，《战争的灾难》是他的名画，描写西班牙反对拿破仑之战。——译者。

马约尔（Maillol 1861—1944）：法国雕塑家。——译者。

马蒂斯（Matisse 1869—1954）：法国画家。——译者。

莫里亚克（Mauriac 1885—1970）：法国作家。——译者。

勒利希（Leriche 1879—1955）：法国著名外科医师。——译者。

喜马拉雅山的一个高峰，海拔 8078 米，1950 年被一个法国登山队所攀登。——译者。

还有一些影片作诗意的或造型的尝试：让·米特里把德彪西的一些乐曲和豪纳格的《太平洋 231》用影像再现出来。拉摩里斯在《比姆》中叙述一头非洲小驴的故事，继此之后，他摄制的《白鬃野马》获得很大成功，因为他在摄制该片时采取了弗拉哈迪一些手法。《红气球》一片又使他获得一个真正的胜利，气球吸引着一个孩子，使他惊奇地发现巴黎的奇景。乔治·弗朗叙有讽刺诗人的特别天赋，在《禽兽之血》一片中充分体现了出来，在《残废军人宫》这部尖锐嘲讽战争的影片中，表现得更加突出。

德彪西 (Debussy 1862—1918)：法国作曲家。——译者。

豪纳格 (Honegger 1892—1955)：瑞士作曲家，《太平洋 231》为他创作的交响乐。

——译者。

最后，纪录片大师尤里斯·伊文思，也是在法国摄成他那部深刻动人的抒情纪录片《塞纳河与巴黎相逢》的。

西班牙“今天的西班牙电影在政治上是虚假的，在反映社会方面是不真实的，在知识上是贫乏的，在美学上是毫无价值的，在企业上是萎缩不振的。”这段带有论战性的话出自 1955 年 5 月在萨拉曼卡举行的讨论会，如果我们把它应用于 1939—1952 年这个时期的话，它可以说是含有颇大的真理。

随着佛朗哥政权的建立，马德里的影片生产有所恢复。

1942 年生产的影片超过 50 部。此后每年生产的长片数为 40 到 50 部之间。

宣传片数量很多，名列前茅的有《种族》一片，它的剧本是由佛朗哥将军编写的（署假名），导演为路易斯·萨恩斯·德埃雷迪亚。后者是一个聪明能干的人，早在 30 年代就开始拍摄各类影片：喜剧片、幻想片、宗教片、幽默片，表现唐璜生活的影片，“社会”题材的影片（如《玛丽翁·雷布尔》）等等。在他指导下开始拍片的安东尼奥尼·罗曼和拉斐尔·希尔也都同样具有题材多样化和手法巧妙的特色（如安东尼奥尼·罗曼的《舰队》、《地狱中的婚礼》、《最后的菲律宾人》，以及根据洛佩·德维加原著改编的《跃马》等片和拉斐尔·希尔的《卢斯的足迹》、《没有太阳的街》、《堂吉诃德》、《上帝的战争》等）。在老一代导演中，佛罗安·雷伊、何塞·布赫斯、阿尔达文、贝尼托·佩罗霍也继续他们的工作，连通俗戏剧作家埃德加·内维尔也把他的戏搬上了银幕。拉迪斯劳·巴赫达原籍匈牙利，从 1943 年起在西班牙导演了许多影片，尤以《玛赛利诺的酒和面包》一片卖座最为成功。该片叙述一个穷孩子在圣母的恩惠下得到一个奇迹般的“善终”。在最多产的导演中，老演员出身的胡安·德奥尔杜纳尤其擅长导演历史故事片，还有小说家曼努埃尔·穆尔·奥蒂也在 1949 年参加电影界，他的影片摄影技巧独具匠心，因此，掩盖了题材的平庸（如《路上一行人》、《一个真实的荡妇菲德拉》）。

1950 年之后，由于新一代的涌现，西班牙电影界（以及全国知识分子的生活）又有了新的发展。内战年代的孩子已经长大成人，给西班牙电影带来一种热情奔放的新精神。他们也汲取了意大利新现实主义者的经验，这是因为 1940 年前后产生意大利新现实主义的条件同西班牙 50 年代的状况颇为相近。

《马歇尔，欢迎你》是新的一代表现其才能的最早作品。该片由胡安·安东尼奥·巴尔台姆编剧，导演为路易斯·加西亚·贝朗加，他俩都毕业于马德里电影学校，曾一起导演轻松喜剧片《快乐夫妻》，由此开始电影工作。他们第一部成功作品《马歇尔，欢迎你》是对马歇尔计划与美国“圣诞老人”的期望的一种嘲讽，另外它还把卡斯提亚破落乡村的社会现实同西班牙“国粹”（头巾、谢吉第亚舞、响板等）组成的幻想世界作成对比。

巴尔台姆后来在《喜剧演员》中表现出他的才华，这部影片描写一群巡回演出的喜剧演员们怀念故乡，他们横越一个茫无边际的国家，犹如落入茫茫黑夜之中。

在《骑车人之死》一片中，精致的摄影技术与对位的蒙太奇技巧同一个大胆的题材结合在一起，反映出马德里上流社会的损人利己和平民区的一贫如洗。影片也描写了西班牙三代人（内战前、后和内战期间）之间的关系。影片的主人公是个优柔寡断的教授，最后终于被大学生们的信念所征服。

在《大街》一片中，巴尔台姆不再追求形式的华美，而是用一种简洁的笔调描述了外省生活的可怕空虚。《复仇》一片标志着他的犹豫徘徊，此后，他就迷失在一些虚假的题材之中（如《一个女人死了》、《机器钢琴》等）。

在拍了《马歇尔，欢迎你》之后，贝朗加导演的《卡拉布依》很令人失望，此后他长期无法继续他的工作，因为检查机关对他百般迫害，把他那部《不同寻常的星期四》删剪得面目全非，无法辨认。后来他又以杰出的《顺从的人》重返影坛，这部影片表现一个穷人往常受债主的追逼，却又时常遇到一些有恻隐之心的“好人”。《刽子手》是一部非常成功、具有论战性和讽刺性的作品，突出地表现令人毛骨悚然的“绞刑”，描写人们用项链来绞死那些被判处死刑的囚犯，就象哥雅所处的时代那样。

扮演《刽子手》的演员何塞·伊斯贝特在《轮椅车》一片中也曾担任主角，该片在马德里拍成，导演为米兰人费雷里，后者还导演了《住宅》一片。在这两部影片中，这位导演以尖锐的讽刺手法描绘了当前西班牙的悲惨面貌，显示它的社会组织的可怕的利己主义本质。

在其他电影工作者（即那些不属于新一代的电影工作者）中，值得一提的有安东尼奥·德尔阿莫（《被诅咒的山》一片的导演）、加泰隆尼亚的多产导演伊格纳契奥·伊基尼奥，尤其是 J. A. 尼埃维斯·孔岱，虽然他宣传“回到田地里去”，却在《犁沟》一片中描写农民离开贫穷的乡村来到马德里，生活比以前更为贫困。

1960 年以后，出现了与巴尔台姆和贝朗加不同的一代，这些人组成了西班牙的“新的电影”。

葡萄牙葡萄牙的电影业在 1940 至 1958 年间每年只生产 3 至 8 部故事片，它的放映业在欧洲属于最差之列。根据联合国教科文组织的材料，这个拥有 433 个电影院的国家在 1954 年一年中平均每人只购电影票三张，在全国居民中竟有一半是文盲。

葡萄牙电影创作者中最为驰名的是莱托·德·巴罗斯，他在 1942 年摄制的《阿拉·阿里巴》为他的杰出影片之一，由一个小港的渔民们演出，只用了一个职业演员。之后，他专门导演一些过于严肃的历史片，如《诗人卡莫安斯》和《奇异的风暴》（描写诗人卡斯特罗·阿尔维斯的生活，在巴西拍摄）。还有布鲁姆·德·孔托，尽管他那部平庸的《法蒂玛》颇为卖座，但他拍的影片都一直没有当初他那部重要的处女作《大地之歌》那样成功。

费尔南多·加尔西亚导演了一部优秀的名叫《吊死者的山谷》的影片，它是取材于作家埃沙·德盖尔罗兹的一篇短篇小说创作的一部浪漫的戏剧。

曼努埃尔·德雷奥利维罗不属于正式的制片业，他在 1942 年导演了他的卓越的《街头少年》，由波尔托的大街上一群孩子演出。这部叙事简洁、直接、生动的影片，尽管含有一些感伤的情调，仍然是一部非常成功的作品，尤其我们不应忘记它是出现在意大利新现实主义之前。这个具有杰出才华的独立制片人在 1955—1958 年间还摄制了几部半纪录性的影片（如《画家与城市》、《爱情的秘密》、《狩猎》、《面包》等）。

希腊希腊电影在 1927—1932 年间出现了第一次的兴旺景象，这主要是由于三个人的努力：德米特里奥斯·加基亚代斯拍摄了《被缚的普罗米修斯》、《乞丐王子》、《牧羊女阿斯西萝》；马德拉斯在《玛丽亚·潘台尤西塔》中再现了 1821 年独立战争的场面；奥莱斯特·拉斯科斯以富于新颖的手法改编了隆古斯 的小说《达孚尼斯和克洛埃》。随着梅塔萨斯将军残暴独裁的建立，希腊全国的影片生产只限于几部商业片，电影院全被外国影片所垄断。

隆古斯 (Longus)：公元 3—4 世纪间的希腊小说家。——译者。

希特勒的占领使这个国家陷于屠杀和饥饿之中，但由于胶片大量输入，影片生产又恢复起来。出现了一些年轻的导演，例如乔治·扎维拉斯成了希腊杰出的电影创作家之一（作品有《喝采》）；来自戏剧界的演员亚尼科普洛斯曾导演了《心中的声音》这部优秀的作品。

解放后，虽然国内爆发了内战，仍出现了许多取材于抵抗运动的影片，但质量都不高（如《烈焰中的克里特》）、《德国人又来了》、《雅典的子女》等）。和扎维拉斯（这时他拍了《玛利诺斯·康塔拉斯》）齐名的有年轻的格里哥里乌，他初次导演的影片《艰苦的面包》很引人入胜。

1950 年之后，新一代给希腊电影业带来颇为灿烂的光彩，放映业的发展（1955 年有 550 家影院，1945 年时只有 180 家）起了很大的作用，同时也由于观众对国产片颇为喜爱（1946 年只有 2% 的观众看国产片，1951 年则达 15%）。这一复兴很受新现实主义的影响，也得力于 1920 年以来文学与现代戏剧的兴旺，尤其是现代戏剧为电影业输送了许多优秀演员（如梅里纳·梅尔古利、E·兰贝蒂、乔治·巴巴斯、封达斯等）。

曾在英国受纪录片学派熏陶的米歇尔·卡柯亚尼斯，是在国外最为人所知的希腊电影艺术家。1953 年他第一次导演了一部轻松喜剧片《星期一觉醒来》，这部影片后来被他的正剧片《史泰拉》所超过。后一影片真实地叙述一个酒吧间的女侍的爱情经历。

作为背景的郊区风光给这部技巧上很突出的影片增添了魅力。《黑衣女郎》的头几本拍得很出色，描写两名雅典旅行家来到伊德腊岛，与当地居民的初次接触。但影片的结尾带有某些闹剧的味道。《贷款到期》一片虽然不为评论界欢迎，却以一种显明的批判态度表现一个破产的家庭为了维持它的“生活方式”将女儿卖掉。继这部在卖座上不怎么成功的影片之后，卡柯亚尼斯又由于《厄勒克特拉》的巨大成功而得到补偿。在后一影片中，他把欧里庇得斯的悲剧重放到他的本土上，在希腊岛屿的美丽景色中来演出，故事改编得恰如其分，瓦尔特·拉沙利卓越的摄影技术使人如身临其境。

伊德腊岛：希腊东南部的一个小岛。——译者。

古希腊悲剧作家（公元前 480—406）。——译者。

卡柯亚尼斯并非希腊当代唯一最佳的导演，尼科斯·孔杜洛斯以《魔

城》这部杰出的影片开始他的导演生涯，该片的剧情受《偷自行车的人》的启发，通过赊购一辆小卡车的故事，描写雅典的贫民区。孔杜洛斯的讽刺故事片《雅典的吃人恶魔》（1956年摄制）在威尼斯电影节上极受人注意，这部影片由于它的笔调简洁，细节丰富，较《魔城》一片更高出一筹，以后，孔杜洛斯又拍了《亡命徒》和《雅歌》。

希腊电影界的第三位“大师”乔治·扎维拉斯由于《醉汉》这部描写平民阶层的故事片而获得巨大的成功。这位戏剧作家在《伪金币》这部由四个速写组成的影片里显示出他丰富的想象力，他还改编古典悲剧，拍了《安提戈涅》一片。

《安提戈涅》：为古希腊悲剧家索福克勒斯的名作之一。——译者。

另一方面，早先在美国学习做过剪辑师的格雷戈·泰拉斯，在他的《赤脚者的队伍》一片中描写占领时期失去家庭的儿童流落街头的生活。我们还应该提到刚开始导演工作的达诺普洛斯（《牧羊女的情郎》）、泽法斯（《梦和美元》）、贝特洛布拉基、乔治·A·捷尔伏斯（《欲望之海》）等人的早期作品。老导演奥莱斯特·拉斯科斯（曾拍过《达孚尼斯和克洛埃》）又重回电影界，拍了象《某妇人》（根据比松原作改编）之类的闹剧片。叙尔斯·达辛最后在希腊导演了他那部吸引人的喜剧片《从不是星期天》。

在1950年之前，由于雅典没有制片厂，有些导演不得不到开罗拍片，但是，1960年之后，希腊长故事片的年产量已经超过百部。

## 第十九章 1945年至1962年的好莱坞

战后好莱坞面临着极好的前景，罗斯福的自由主义在恢复时期（1945—1947）风行于好莱坞的一些制片厂内，这个时期社会纠纷很多，在这个电影的首都也不例外。

那些战前的电影大师，如约翰·福特、卡普拉、惠勒，似乎准备重显身手，大干一场，尤其是卡普拉和惠勒，他俩同乔治·史蒂文斯联合创办了“自由影片公司”，企图成为独立制片人。对弗里茨·朗格、希区柯克、普莱斯顿·史都尔奇斯，人们也寄予很大希望。最后以叙尔斯·达辛、爱利亚·卡赞、约翰·赫斯顿、约瑟夫·洛塞、爱德华·狄米屈利克、罗伯特·罗森和弗莱德·齐纳曼为代表的新的有才华的一代出现了。电影业呈现出前所未有的繁荣景象，卖座打破了纪录（1946年售出50亿张影票），盟军的胜利又为好莱坞打开新的市场（日本、意大利、西德等）。

威廉·惠勒以很大的热诚和心血拍了《我们生活中最美好的年代》这部具有“恢复时期”特点影片。在著名的摄影师托兰德（不久故世）的协助下，这位作风细致的杰出艺匠用很长的篇幅描述三个复员军人——一个银行家，一个飞行员，一个失去双臂的残废者——归来的情景。故事结局虽然不脱“大团圆”的老套，片中却有不少场面给人以真实和尖锐的感觉。例如那个飞行员当了酒吧间侍者的插曲，表现飞行员把一个顾客打倒在地，因为后者对他说：“你打错了仗，不久还要再打另一次仗，那就是反对共产党人的仗。”正当《我们生活中最美好的年代》获得奥斯卡奖并打破上映纪录的

时候，在美国，首先是在好莱坞开始了“驱逐异端”的运动。惠勒有一时期离开了制片厂，然后被迫就范，把亨利·詹姆士的长篇小说《女继承人》搬上银幕。接着他又回到现代，拍了《侦探故事》，片中唯一的布景是一间令人窒息的警察局长办公室。惠勒后来继续导演了一些影片，都没有什么真正价值可言。

这些影片中最卖座的是《罗马假日》，这是一部轻松喜剧片，很有弗兰克·卡普拉的风格。卡普拉这位“大师”由于在艺术上与商业上遭到一连串的失败（如《美妙的生活》和《赌注》等片），完全被时代所淘汰。至于约翰·福特则幸而在《我亲爱的克莱门汀》一片中重现了《关山飞渡》中那种气氛。但在冰冷的《烈士魂》一片中他又陷于表现混乱的泥坑，此后他在《宁静的人》一片上又获得商业上巨大的成功。另一方面，他又成为西部片的专家，这一片种在1950年之后获得真正的复兴。

正当克莱尔和雷诺阿重返欧洲、奥逊·威尔斯亦在欧洲定居之时，弗里茨·朗格和希区柯克仍在好莱坞继续他们的导演生涯。前者（也是更著名的导演）很不适于拍摄侦探故事片（这点我们在上面已经述及），而后者则因拍摄此类影片而获得盛名。希区柯克善于巧妙地跟随风尚，关心影片的卖座成功。他拍的惊险片大多取材于小说或话剧，涉及心理分析（如《螺旋梯》）、原子恐怖（如《声名狼藉》）、司法纠纷（如《帕拉定的诉讼》）、犯罪学（《绳索》）等方面。《绳索》一片是根据百老汇上演的一出话剧改编的，叙述两个同性恋的知识分子为了满足他们想完成一个辉煌的“无理由的行动”的欲望而杀死了一个朋友。聪明能干的希区柯克为了在唯一的布景中拍摄这出话剧，使用了一种移动很方便的摄影机来拍摄，镜头常常逾300米。这一技术上的杰出手法给制片厂带来很大的节约，但对“问题剧”讨好观众的陈述方式却没有改进。

又译《美人计》。——译者。

新一代——由于“驱逐异端”运动而即将成为“迷惘的一代”——部分受到百老汇先锋派戏剧的薰染，同时也受到意大利新现实主义和纽约纪录片学派的影响。

在“迷惘的一代”中，叙尔斯·达辛在1940年因拍摄一部先锋派影片《泄露的心事》而开始导演工作。他在战后问世的《暴力》是一部具有风格的作品，稍带戏剧味，它同卡尔内的影响不无关系，可以说是一篇矛头指向法西斯主义的有力的控诉状。《城市贫民区》一片则以纽约城及其贫民区、街上行人作为主要描写对象，通过一个侦探案件的平庸情节，一再表现这些对象。达辛那种苦涩伤感的笔调在《盗贼的公路》中更加突出，这是一部风格奇特、剧情激烈有力、布景细致华丽的影片。

爱利亚·卡赞早在兴起“戏剧小组”时就已名噪一时，他为了到好莱坞工作离开了百老汇，先导演了《长春树》，这是根据一部畅销小说改编的很平庸的影片，之后，他公开信奉一种不可调和的新现实主义，在他的影片中，批判的矛头指向美国的司法制度（《飞镖》）、排犹主义（《君子协定》）和种族歧视（《萍姬》）。然而，在他的作品中，服从真实情况并不排除接受某些妥协。在他早期导演的最佳影片《君子协定》中，卡赞远未深入到所探讨的问题——排犹主义——的本质。

约翰·赫斯顿早先在部队里拍摄纪录片，战后重返好莱坞，导演了《宝石岭》一片，完全采用天然背景，描写一个冒险家（亨弗莱·鲍嘉饰）亲眼



看着自己历尽千辛万苦得来的金沙，被大风吹得无影无踪。约翰·赫斯顿雄心勃勃，一开始似乎把他的影片建立在一种失败主义的基础上（如《起义者》、《缓慢调》）。他最杰出的作品《红色勇敢章》被制片商乱加删剪，充斥着对恐惧的恐惧……。在这一部影片中，真正的激情第一次超过对流行样式的过分注意。

约瑟夫·洛塞来自戏剧界的先锋派，他导演的第一部影片是一部奇特的反种族主义的寓言片《绿头发的儿童》，然后在《亡命徒》、《游荡者》，甚至在重拍弗里茨·朗格的影片《M》中都显露出他的杰出才华，后一部影片虽说他是勉强接受的，却有独特的风格。

爱德华·狄米屈利克导演的影片，质量参差不齐，好坏均有，但他无可争议地很有天才，《狙击手》使他名列前茅：该片根据理查德·布鲁克斯的一部长篇小说改编，在狄米屈利克手下着力描写士兵复员时的压抑气氛，谴责种族主义和排斥异己。后来，他为英国人兰克摄制了《给我们这一天》，这部影片虽颇沉闷，但却很著名，它是根据 30 年代的一部小说改编的，把原来故事的地点移到侨居纽约的意大利泥水匠中间。

弗莱德·齐纳曼是由边疆影片公司和保罗·斯特兰德培养成为导演的，他在《搜索》一片上获得极大的成功。这部影片是在德国的断墙残壁中拍摄的，表现一个深受战争打击的儿童的苦境。在这部影片里，齐纳曼没有卡赞那样显明的个性，但却比卡赞表现得更为诚挚。他在《士兵们》一片则再次表达他对战争的憎恨。这部影片使演员马龙·白兰度崭露头角，他在片中扮演一个完全残废的伤兵；后来，他又在《戴丽莎》中扮演主角，该片叙述一个美国兵同一个意大利姑娘结婚的故事，很确切而感人。罗伯特·罗森也可归入“迷惘的一代”，他为迈尔斯东的《在阳光下前进》编写剧本，导演了一部颇引人兴味的《国王的弄臣》。

几乎所有上述人士都和进步阶层有关联，许多人因此遭到“非美活动委员会”传讯。

该委员会在 1947 年开始它的“驱逐异端”运动。这场运动持续好些年，最终形成麦卡锡主义。报纸、广播电台和电视台对最后使“好莱坞十君子”被判罪入狱的诉讼，作了大量的报道。大批导演、制片人、演员、编剧都和这十个人一齐被列上黑名单而沦于失业。

“迷惘的一代”由此瓦解星散。有的流亡欧洲（如达辛、洛塞），有的制定了或实行了一种战略的退却（如赫斯顿、罗森、齐纳曼）。最后还有一些人（如狄米屈利克、卡赞）则因向驱逐异端者“招出”他们的好友而又重交好运。

恐惧、失望和思想败坏使美国的“黑色片”达到登峰造极的地步。最足以说明这点的是 1950 年有三部这样的影片由“迷惘的一代”中最杰出的人导演同时“出笼”。在《柏油丛林》中，约翰·赫斯顿用一种苦涩的娱乐心情分析了那个可悲的主人公的心灵和失败；在《城市之夜》一片中，达辛用厌恶的心情描写了伦敦体育交易中的黑帮；卡赞在《街头骚动》中表现一些传播鼠疫的强盗被追踪，故事发生的地点新奥尔良州竟然简化到了连一个有色人都没有出现。

在“美国黑色片”中，既有最佳的影片，也有最坏的影片，它是一种影片的样式，并非单纯是“惊险悬念片”或“侦探故事”的新翻版。这类影片中最成功之一是 1945 年查尔斯·维多导演的《荡妇姬黛》。这部侦探片的

剧本是根据当时对时髦服饰的盲目崇拜、腐败的道德风尚和原子间谍的秘密活动写成的。影片上映后大受欢迎，连比基尼岛的原子弹上也贴上该片女主人公（丽泰·海华丝饰演）两肩袒露、手戴光滑的羊皮长手套的相片。

心理分析也应用于“黑色片”。在它们曲折离奇的情节中，变态心理替代了过去影片中母亲心里的隐痛，儿童时期受到的心理打击被用来解释强盗的行为，就象失业被用来解释社会运动一样。编剧们力求用前所未见的方法来侮辱他们剧中的主人公。亨弗莱·鲍嘉在黑暗角落里发出被鞭子抽打的哀叫声，然后突然口流鲜血、双眼红肿地出现在光亮之中，以此来吸引观众。

比利·怀尔德给这些黑色片带来了一种带有表现主义色彩的炫耀技巧的浮夸风格，表现在一些商业上很获成功的影片中，如《失去的周末》一片描写酗酒导致堕落的悲惨情景；《日落大道》在剧情的夸张方面很象一出丹麦旧戏，抄袭过去好莱坞大师们（格洛丽亚·史璜逊、冯·斯特劳亨、勃斯特·基顿等）的故技。

美国轻松喜剧在卡普拉失败和普莱斯顿·史都尔奇斯的昙花一现的成功（如《你的不忠实的妻子》与《拿冲锋枪的小姐》）后艰难地继续着它的道路。自从马克斯兄弟故世之后喜剧演技没有多大的进步，无论是被称为“两个活宝”的亚博与考斯特罗，或擅长模仿的博布·霍普都是如此。但尼·凯较好，他是从不断堆积一些机械式的噱头中来强使观众发笑的。随着“冷战”和以后“温战”的出现，战争片竞相出笼，根据畅销小说改编的影片（如《剃刀边缘》、《琥珀》、《凯旋门》）或那些场面豪华的影片（如《参孙与达利拉》、《圣女贞德》），由于它们摄制费用或票房收入的巨大，而成为压倒一切的电影片。《战场》一片由于颂扬美国空军的威力，打破了票房纪录。在《登陆琉璜岛》一片中，一个副官（约翰·韦恩扮演）向下属训话，要他们“胡里胡涂地”死去，并且为用喷火器烧死黄种人而大唱赞歌。

威廉·威尔曼的《铁幕》一片开了“反共”影片的先例，但是这些影片未在商业上获得很大成功。

然而，对美国电影业来说，继过去繁荣发展之后而来的是严峻的不景气时期。有人归罪于电视业的竞争（1950年有500万台电视机）。但是，正当美国制片人协会以“影片之好，前所未有”作为口号大肆宣传的时候，埃里克·约翰斯顿的这个组织却暗示地承认影片质量低劣。这种宣传无法赢得观众，售出影票数在1950年下降到不及30亿张（1946年为50亿张），从1950年到1953年共有5000家影院关闭（平均每天三家），这些影院关闭又从“汽车影院”的发展中收到补偿，这是一种露天的季节性电影院，汽车在银幕前排成半圆形，观众坐在汽车里观看电影（1946年这种电影院有100家，到1953年底已是4000家了）。影片的产量直至1953年依然保持在年产350—400部的水平上。

当本世纪下半叶开始时，罗伯特·弗拉哈迪合上双眼，不再以他那善良而具有锐利洞察力的蓝色眼睛来观察他的美国了。这位伟大的电影艺术家至少要比格里菲斯幸运些，他毕竟得以在自己的祖国拍了他最后的一部影片《路易斯安那州的故事》。这部影片是由美孚石油公司出资摄制的。公司老板不准影片涉及石油工业上的问题。但是，在一个残忍、支离破碎的世界之外，观众还可以看到南方湖泊的明澈澄清，几乎未经开发的原始森林的神秘气氛，象征大工业的油矿井架的雄伟高大，一个在林中狩猎十二载的猎人表现出来的蓬勃朝气，还有热带动植物的优美可爱，这一切都构成了一首象牧

歌时代的古希腊的抒情史诗。之后，这位大师有一时期到欧洲各地，为拍摄一部新片筹集必需的资金，结果没有成功。他感到暮年已经到来，回到美国，不久病故。他是在好莱坞之外的美国电影的荣誉与光荣，就象查尔斯·卓别林一样。

当美国的“驱逐异端”运动喧嚣尘上之时，卓别林经过七年沉默之后，拍了他的《凡尔杜先生》。他这部影片在美国遭到蔑视和抵制，上映的机会还不如一部末流的西部片。这部根据朗德鲁杀妻事件拍摄的影片，出于谨慎的原因，把故事背景放在法国，但其矛头却是指向美国生活中的某些方面。卓别林在片中放弃了夏尔洛的打扮，变成一个残忍的“老风流绅士”。爱森斯坦（和另外十人）曾就此指出：在这个性格如同生活那样复杂的天才家身上，残忍是一个永久的特征。它突出表现在凡尔杜这个被解雇的银行小职员、靠犯罪这个另一谋生方法来度日的人物身上。这个非常有智慧的人物以他的反面行为（同他的正面行为一样重要）讽刺了社会制度。这部否定性的充满苦涩味但不是绝望的作品，当时几乎到处不为人所理解，随着时日的推移，到今天才显示出它的感人深度。

卓别林拍了《凡尔杜先生》之后，同他年轻的妻子和孩子们深居在他的大别墅里闭户不出。然后他突然从那里出来用了几周时间拍摄《舞台生涯》一片。该片的主人公——受迫害的喜剧演员卡伐罗（在某些方面）是卓别林这位大师的自我写照。这出悲剧发生在 1913—1915 年间的伦敦，它表现两个表面上似乎与世隔绝的人物。一个受侮辱、排斥、迫害以致“走投无路”的老人，最终把他身上剥夺掉的一切东西：健康、才能、爱情和光荣，传给一位女舞蹈演员（克莱尔·勃鲁姆扮演）。他自己却在最后的一次翻筋斗的表演中丧生，临终前看到女舞蹈演员以完全不同于他的方式继续走向艺术和人道主义的道路。

在这部表现“死而复生”（歌德语）的作品里，查尔斯·卓别林以一种天才艺术家所具有的极度谦虚的态度，把自己比作一片秋叶，同其他千万片落叶一样，用来肥沃未来的田地。卓别林关于人的尊严的重大题材，从没有在这部影片里表现得如此强烈有力。

这位天才从来没有如此接近莎士比亚。

卓别林借口去欧洲公映《舞台生涯》，永远离开了好莱坞到欧洲定居。他在伦敦导演了《一个国王在纽约》，该片主题是以当代美国为背景。

如同《凡尔杜先生》一样，这部影片更为莫里哀化，而非莎士比亚化。卓别林表面上抛弃了悲剧而转向戏谑，他用笑料引来一切，甚至引来悲凄苦涩。他所表演的那位小国王实际上是麦卡锡主义的受害者，而且比堂吉诃德更进一步，是一个属于另一时代而同现代社会的最大弊害作斗争的人。卓别林在片中一度停止寻找笑料，达到悲剧的高潮，——甚至达到比悲剧更悲的恐怖高潮——，表现一个孩子由于欺骗和告密而堕落变坏……1952 年之后，尽管“星涅马斯科甫”宽银幕电影盛行，美国电影业的危机依然不断加深，产量下跌，在 1954 至 1955 年间连 250 部都不到（其中还包括在国外摄制的影片，国外市场为各大公司赚进几近半数的收入）。

在好莱坞，人们从来没有为电影工作得这样少过。一些大制片厂被转让给电视业，或者干脆拆掉，建造新住宅。除掉派拉蒙公司之外，几乎所有大公司都濒临绝境。有的公司消失了，连福斯公司最后也被冻结资产。别家公司（如百代公司在 1920 年那样）开始解散它们的电影帝国，把它们的资

金投放到石油、航空、电子或电视等企业。

这场危机使美国 1959 年的影片产量跌到 166 部，虽然如此，在影片质量上却带来某些值得庆幸的后果。

大公司把几百万美元的资金用来拍摄几部权威性的影片，愈来愈放弃一般的影片，把这些影片的制作留给独立制片商去经营。独立制片商摄制的影片（其数目很快超过美国制片人协会控制下的生产数）往往给予导演以更大的自由。麦卡锡主义已经退潮，可是它已驱散了或破坏了“迷惘的一代”。

爱利亚·卡赞曾在《萨巴达万岁》一片中以他华丽的表现形式，支持“革命因胜利而使其领袖腐化堕落”这一论点。他此时又以《被绳索紧缚着的人》一片为反共片助长声势。

卡赞在《在江边》这部影片里又转向工人群众，但是他却把工会运动同盗匪抢动等同起来。《欲望号街车》是他根据田纳西·威廉斯的原作改编的，改编很笨拙；威廉斯以后给他写了《玩偶女郎》这个剧本，分析一个南方庄园主的堕落经过，由于剧本具有独创性使卡赞得以拍出他较好的一部影片，在他那部公式化的《人群中的脸》（由布德·舒尔贝格编剧）中，卡赞实际上是用群众的愚昧无知来为法西斯主义的宣传辩护。此后，他导演的《草原光辉》颇象一幅传统的图画，描绘美国各州在 1930 年前后的情景，这部影片很得力于波利斯·考夫曼拍摄的彩色画面，这位摄影师此时已成为卡赞经常的合作者。

约翰·赫斯顿在欧洲为好莱坞拍了几部影片。卖座很高的《红磨坊》概括表现了土鲁斯·劳特累克的一生，片中优美的活动画面是根据这位画家最著名的油画制作的。

在《非洲皇后》一片中，赫斯顿的手法显得有些拘谨，《战胜魔鬼》比较轻快，《莫比·迪克》和《天知道阿利松先生》则注重表现庄严的气氛。人们很难相信，这位大师也会接受拍摄象《野蛮人与艺妓》或象《天堂之根》这样平庸的影片。然而，《不合时宜的人》却充分显示出他的才能。该片由阿瑟·米勒自己编剧，两名主要演员克拉克·盖博和玛丽莲·梦露在片中表达了他们爱情的失败。此后不久，这两位明星就双双悲惨地离开了尘世。

土鲁斯·劳特累克（1864—1901）：法国画家。——译者。

阿瑟·米勒（1915—）：美国著名剧作家，也写小说。《不合时宜的人》为其重要短篇小说之一。——译者。

狄米屈利克竞拍商业性影片，只有那部《恶棍们的舞会》不属此例，此片之成功，部分应归功于欧文·肖的小说原作。

欧文·肖（1913—）：美国当代著名小说家。——译者。

约瑟夫·洛塞的大胆勇敢给他带来了艰苦的流亡生活，他不得不改用意大利人的假名来隐蔽自己，直到在伦敦导演《无情的时代》时才用真名，片中他利用一个侦探案件的情节来表达他内心的辛酸、他强烈反抗的情绪和他独特的坚强气质。后来，他终于得到他勇敢精神的酬报——随着《罪犯们》和《不明的日期》两部影片无可争议的成功，他在欧洲获得了名列前茅的地位。在《不明的日期》之后，他又拍了《夏娃》这部奇特而引起争议的影片。

原籍匈牙利的拉茨罗·贝纳代克也可以归到“迷惘的一代”。他真正开始导演生涯是成功地改编了米勒写的一部话剧《推销员之死》，影片描述一个普通美国人在老年将至时的绝望、混乱的心情。接着他拍了《野蛮人》，由马龙·白兰度主演一个年轻的土匪帮头子，为了显示个人具有无穷威力，

使整个小城感到恐怖，不得安宁。贝纳戴克此后离开好莱坞，移居德意志联邦共和国。

弗莱德·齐纳曼以《正午》一片获得应有的成功，这是一部有些生硬地应用三一律的西部片，它显示出在麦卡锡主义嚣张的时代里，一个人怎样由恐惧而变得离群索居。

他那部商业上大获成功的《走向永生》是建立在一种艺术的和道德的妥协上面的作品，从《俄克拉荷马》一片起，齐纳曼干脆地转向生意经的道路。他再次以纽约平民区为背景的、描写一个毒物学家的《一帽子的雨水》中，已再看不到他以前的真实性。

在 50 年代中间，出现了一些与“迷惘的一代”同时代的导演（有时也包括一些合作者），其中有：尼古拉斯·雷伊、理查德·布鲁克斯、罗伯特·阿尔德里奇、约苏阿·洛甘。

尼古拉斯·雷伊是由广播电台培养出来的（也受到艾利亚·卡赞的影响），他第一部影片是 1948 年摄制的《他们在夜间生活》，描写一对真挚的走投无路的情人的悲惨经历。

虽然他也接受导演过一些质量平庸的影片，如《沿街敲门》或《飞行的海军陆战队员》，但他在西部片《约翰尼·基塔尔》中却显示出他驾驭一切的能力，尤其是他的名作《无因的反叛》更为如此，这部影片杰出地描写了美国青年的思想混乱状态，通过詹姆斯·迪恩扮演的形象，塑造出一个“野性的一代”的典型人物，他的衣着（黑夹克衫与蓝工装裤）在许多国家成为青年人理想的制服。当这位演员后来因车祸死去时，许多年轻人就象他们的母亲当年听到范伦铁诺的死讯那样万分悲痛。

为了表现这种“无因的反叛”，影片用大量篇幅描写美国一个富裕的家庭，扣人心弦地表现一场拼命飞驰的车赛，还有一组在天文馆的镜头，描写对原子弹的恐惧是人们纵情作乐的一个理由。尼古拉斯·雷伊以后在《苦涩的胜利》（该片摄于北非）和《粗野的无辜者》中再次表达了他的人道主义。但他犯了一个重大的过错，即同意拍摄《万王之王》这部摄制费巨大的宣传基督教的超级影片。

理查德·布鲁克斯早先是小说家，为达辛、狄米屈利克和赫斯顿编过剧本。他早期写的作品质量很参差不齐，正如他导演的影片一样，他最佳的影片《暴力的种子》（原名《学校风潮》）分析了纽约平民区的青少年犯罪问题，这部影片可说是批判种族主义最杰出的作品。他还在肯尼亚摄制了《某些有价值的东西》（我们将在另一章中谈到它）。

他根据小说改编的两部影片《吉姆爵士》与《卡拉马佐夫兄弟》较为一般，而根据辛克莱·刘易斯原作改编的《艾尔茂·居特里》（法译《江湖郎中》）却很出色。

罗伯特·阿尔德里奇先前当过雷诺阿、齐纳曼、迈尔斯通、约瑟夫·洛塞等人的助手，受到他们的熏陶，他从电视转到电影界。他导演第一部重要影片是一部反法西斯主义的西部片。阿尔德里奇在《大刀记》（根据克利福特·奥德茨的话剧改编）一片中反对好莱坞的习俗，在《攻击》中则反对战争。他滞重的个性使他喜好大量的对白、夸张的效果和过多的场面调度，以致他的影片颇似舞台剧。在他数量众多而无多大独创性的作品中，《死命地吻我》应该另作别论。这部黑色片就讽刺的激烈程度来说可与 1820 年的“黑色小说”相比，它表现由于可怕的钚的分裂扩散，导致人类闪电般的自我毁

灭。

但在 1960 年之后拍摄的《愤怒的群山》、《最后的夕阳》和《婴儿珍妮的遭遇》这些影片表明罗伯特·阿尔德里奇仍在原地踏步不前。

在《公共汽车站》(有玛丽莲·梦露参加演出)一片中,尤其是在《野餐会》一片中,对美国外省生活描写得非常真实、新颖,并蕴含着一种忧虑不安的心情,这些特点与其说是由于戏剧工作者乔苏阿·洛甘的得人好感的导演手法,不如说更多地是得力于丹尼尔·塔拉达什和威廉·英基所写的剧本。洛甘根据一部畅销小说改编的影片《再见》是在日本花费巨大资金拍摄的,但结果很令人失望,不过比他那部用托德—A·O·法拍摄的情节荒谬的轻歌剧片《南太平洋》,或根据帕尼奥尔原作改编的剧情怪诞的《范妮》来要好一些。

—译《樱花泪》。——译者。

老一代的导演们以一种显然漠不关心的态度,继续摄制影片,其中有的极坏,有的平庸,或者尚佳。例如克拉伦斯·勃朗、乔治·顾柯、米哈依尔·寇蒂芝、哈沙惠、亨利·金、J·L·曼凯维茨、安东尼·曼、文森特·米纳利、奥托·普雷明格、麦克·罗伯逊、罗伯特·西奥德麦克、金·维多、比利·怀尔德、罗伯特·怀斯、威廉·惠勒等,就是如此。

这帮老导演虽然在美国电影界曾显赫过一时,但是现在只是偶尔拍出一部与他们当年名声相称(或者与今日名望相符)的作品。个别资格最老的导演有时还会发出灿烂的光辉,例如克拉伦斯·勃朗就曾改编福克纳的小说拍成《掘墓人》这部高雅优美的影片。

有的还能表现他们的行业专长,如金·维多改编托尔斯泰的《战争与和平》,其中有意大利人马里奥·索尔达蒂指导的雄伟的战争场景。

乔治·顾柯在改编加尔孙·卡宁的作品上颇为得心应手,他还继续拍摄他在战前的拿手好戏——喜剧片。这类影片中,《姑娘们》、《生于昨天》、《此事应发生在你身上》等片很获得成功。另一方面他的《穿粉红紧身衣的女魔》和《窈窕淑女》也颇受观众欢迎。

J·L·曼凯维茨导演的《穆伊尔夫人遇鬼记》、《五个指头》、《裘力斯尔·凯撒》、《白鸽子和流氓绅士》等都甚一般,但他在《夏娃》或《给三个妻子的信》这两部影片中却不失为抨击时俗的一个能手。《赤脚的伯爵夫人》一片恰到好处的夸张为他赢得不少赞美者,但他那部耗费巨大的《埃及妖后》却不是如此。

普雷明格先是改编平凡的畅销小说(如《琥珀》一片),以后转到复制欧洲影片(如他那部《第十三封信》就是《乌鸦》一片的重拍),拍摄愉快的轻松喜剧(如《蓝色的月亮》),刘别谦式的维也纳轻歌剧(如《宫廷丑闻》),和一些平凡的舞台剧片(如根据萧伯纳原作改编的《贞德传》)。但他终于成功地拍出了一部巧妙的西部片(《不迂回的河流》),并在《金臂人》一片中突然显示出他真实、诚挚、感人的风格,这部描写一个音乐家中毒的惨剧是由演技杰出的弗兰克·西纳特拉和金姆·诺瓦克主演的。在普雷明格根据畅销小说改编的影片中,虽然《早安,忧愁》、《红衣主教》、《首次胜利》等片都遭到失败,可是,《出埃及记》和《劝告与同意》却有一些很好的镜头。普雷明格还能以巧妙而活泼的手法导演了几部音乐片(如《卡门·琼斯》、《褒姬和蓓斯》)。

直到 1959 年为止,著名的西席·地密尔象好莱坞的一块纪念碑屹立在

上述主要导演之上，他从他的《十诫》最后版获得的奖超过以前任何版的同名影片。这一商业上的巨大成功使当时同电视斗争的好莱坞转向拍摄成本达数百万美元的大场面影片。威廉·惠勒的《宾虚传》，就是这类影片的样板。但其他以圣经或历史为题材的影片却在商业上遭到惨败。

1960年去世的麦克·塞纳特和独特天才的勃斯特·基顿是50年代好莱坞硕果仅存的两位喜剧大师，在他们那里还能见到喜剧片的某种复兴。弗兰克·塔什林曾担任过雷德·斯凯尔顿与博布·霍普的编剧，写过《喜剧演员》的剧本，此时开始为喜剧演员刘易士和马丁（他们此时已取代亚博和考斯特罗的地位）导演影片。他赋予他们的笑剧比平常更好的质量（如《艺术家与模特儿》、《一个真正的电影迷》、《好莱坞肖像》）。

塔什林在《身不由己的姑娘》和《哦，为了一个男人》里进一步表现了他的个性，这两部影片均由珍妮·曼斯菲尔德主演，她因仿效红极一时的玛丽莲·梦露而成为明星。这两部影片对好莱坞及其恶习讽刺得非常尖锐，但没有成为真正的危险。

吉恩·凯利、米纳利、斯坦利·多南三人在另一种相近的样式——音乐喜剧片或芭蕾舞剧——片中享有显赫的声誉（有时他们合作制片）。凯利是个才能出众的舞蹈家和舞剧作者，他在摄制最杰出的影片时，有时同米纳利搭伙（如《一个美国人在巴黎》、《勃利加顿》），时而与多南合作（如《纽约的一天》、《雨中曲》）。他作为独立创作者时，成绩就不那么良好（如《舞会请柬》等）。斯坦利·多南在没有吉恩·凯利合作时，作品质量也好坏不一。他的《滑稽的面孔》与《七兄弟的七个新娘》倒是不乏生动活泼的热情与动力。

——译《花都艳舞》。——译者。

文森特·米纳利在表现手法的细腻上要比斯坦利·多南高出一筹，然而他的影片有时极为出色，有时糟糕透顶，吸引观众的猥琐场面（如《启示录的四骑士》中的第一组镜头），同色彩鲜艳、细腻精美的画面常常交替出现。他的专长是音乐喜剧片，但他在改编各种各样著名的作家的作品时却很不成功（如福楼拜的《包法利夫人》，柯莱特的《姬姬》以及描写凡高的《生命的欲望》等）。

1960年后，由吉恩·凯利、米纳利、多南三人继巴斯比·伯克莱之后创造的芭蕾舞电影已经有些过时，因为这一样式已被《西区的故事》的巨大成功所革新，在这部影片中，罗伯特·怀斯和杰罗姆·罗宾斯把罗米欧与朱丽叶挪到纽约最为贫寒的居民区来演出。

西部片在50年代又有所发展。继约翰·福特之后，其主要大师就是安东尼·曼。他喜好壮观的战争场面，有强烈的造型意识，这使他在《熙德》这部耗费巨大的超级影片中很获成功，但在《罗马帝国的崩溃》中未获成功。

《原野奇侠》一片属于革新的知识分子化的西部片，这部影片引起人们对乔治·史蒂文斯的注意。后者长期以来局限于庸俗的作品里。1951年，他满怀信心地采用了西奥多·德莱赛的小说《美国的悲剧》，按照迈克尔·威尔逊改编的剧本，巧妙地拍了《显赫的地位》。

乔治·史蒂文斯在得克萨斯州拍摄的他的最佳影片《巨人》也是一部西部片。这部影片尽管多少受原来畅销小说的拘束，却不失为对美国生活真实的回顾，从牛仔描写到那些因战争和石油而发家致富的人。但在《安娜·弗兰克的日记》一片上史蒂文斯却遭到惨重的失败。

奥逊·威尔斯在欧洲拍了《阿卡汀先生》(这部影片可说是一部新的《公民凯恩》,但质量远不及后一部影片),以后他重返好莱坞导演了《邪恶的接触》一片,在该片中他辛酸真挚的感情超越了原来侦探小说的平庸性。后来,他又在欧洲拍了一部不同寻常的感人心肺的影片《审判》(根据卡夫卡原著改编),这是他自《公民凯恩》以来最好的影片。

阿尔弗莱德·希区柯克以他带有幽默的职业意识,不管年景好坏,继续每年制作与导演一两部影片。在这些影片中应该特别指出《哈利的纠纷》,因为它以冷漠的讥讽和在希区柯克的作品中很少见的一种轻快情调而别具一格。它是一部速写片,是在秋天的三个星期内在新英格兰 壮丽的森林秋色中拍摄的。此外,《西北偏北》一片由于它的生动诙谐,《群鸟》一片由于它的奇特幻想,可能比那些闹剧片如《眩晕》、《精神病人》或《玛尔尼》等更为观众所喜欢。

新英格兰:指美国东北部六个州。——译者。

以上是 1950—1960 年间生产 3000 多部影片的好莱坞的一个概貌——当然是一个不完全的概貌,在结束这一概貌时,我们要指出:1960 年之后,危机已有所缓和,但是,在国内外市场上亿万观众的丧失表明好莱坞陈旧的商业方法已失去效力。

加拿大加拿大电影的观众人次长期以来一直在增长。1953 年平均每人购票超过 20 张(1935 年每人购票 11 张)。它比美国较少受到电视业竞争的影响,在 1960 年它依然是世界上观众人次较高的一个国家。

但是,加拿大摄制的长片却一直没有超过智利、委内瑞拉或古巴,虽然它早在 1896 年 6 月就摄制了第一部影片,由魔术师约翰·C·格林特导演,表现因靠一根绳索越过尼加拉河而著名的吉米·哈代的演技。

加拿大的电影放映业在 1906 年开始蓬勃发展,蒙特利尔省的欧内斯特·伍依梅特以他制造的“伍依梅特放映机”获得如此大的成功,以致他不久建立了一个强大的放映网。

但是,正如加拿大电影史家海依·博辛所指出的那样:(加拿大的)“影片生产从未能够得到真正的发展,因为它邻近美国的大制片厂。”从玛丽·璧克馥、麦克·塞纳特、路易·B·梅育直到华尔特·休斯登、格莱恩·福特以至华尔特·辟琼,不论是加拿大的明星还是导演都投奔到好莱坞从事电影工作。

加拿大的影片产量在 1912—1918 年间较多,由霍兰德上尉摄制的那部《福音书》在第一次世界大战前夕可能是一部表现典型的加拿大精神的成功作品。但 1920—1940 年间生产的大部分影片,不论是在大西洋地区或温哥华还是在太平洋沿岸摄制的,都是受好莱坞之命,为好莱坞制作的。

1925 年,法裔加拿大人保尔·卡兹纳夫导演了《为什么要结婚》一片,由安德烈·拉法耶特主演,后者不久去好莱坞工作。1927 年,英国人 W.F.克拉克建立“加拿大国际公司”,在安大略省政府的资助下摄制了《干下去,警长》,该片由勃鲁斯·贝恩法瑟监制,共花费了 50 万美元的摄制费,结果完全失败,因为它是部无声片,而当时的电影已经是有了。在 1930—1940 年间,没有一部不属于好莱坞的影片能在加拿大摄制。

哥伦比亚影片公司于 1938 年在维克多利亞(英属哥伦比亚州)拍摄了一套 14 部的 B 级影片,雇用的演员都是无名之辈,其中就有丽泰·海华丝这个刚开始踏进电影界的演员。



1939年，加拿大议会投票通过设立一个国家电影局的法令，加拿大政府请格里尔逊来组织这个机构。在五年中间，国家电影局一直未能达到它的一个目标：即在好莱坞资金的协助下，每年摄制五六部典型的加拿大影片。但格里尔逊的努力却很有所成效，纪录片的产量大大增加（每年生产三四百部短纪录片），在动画片方面则首先由于马克赖伦之力，质量大大提高（详见另章）。

加拿大资本家财富的大量增加，使得他们之中的一些人在战后1945—1948年间出资建立了三个制片厂，设在魁北克省或多伦多附近。这些企业不久衰落破产，到1950年后，不得不改为专拍电视片或广告片的机构。

在1945年和1955年间，加拿大一共生产了21部影片（平均每年两部），其中14部为法语片。这些影片专为魁北克地区放映，在这个地区专放映英语片的电影院数目不断减少。

有一家公司在1945年之后试图拍摄两种语言版的影片——法语版与英语版，专供国际市场，其中最重要的影片是《堡垒》（英片名《窃窃私语的城市》），由奥采普导演）。

这个企业曾得到兰克公司的支持，但结果也失败了，正如此后英国人保尔（他摄制了《一个人和他的罪状》）和雷内·德拉克罗瓦（他摄制了《路易斯医生》一片，由法国演员贝纳尔·朗克莱和玛德兰·罗宾松主演）的同样企图没有获得成功一样。

从这以后，加拿大的影片生产似乎向地方性的影片发展，只供国内市场需要（如格拉蒂安·盖尔纳斯温和地嘲笑得克萨斯州一个美国人的《小山鸡》，梅尔本·特尔纳导演的《小加拿大人》等片）。

只要加拿大的主要电影院依然是美国大公司的财产（派拉蒙就控制390家电影院）或者是英国大公司的财产（兰克公司在美国股份的参加下掌握100家电影院），这个国家的影片生产看来就很难发展。最能说明问题的是，1940年格里尔逊提出一个不大的计划（准备发行一种加拿大的电影新闻周报），可是直到1963年还未能付诸实现，因为这个部门控制在美国和兰克公司的手里。

使电影艺术得不到发展的一个障碍还在于眼光偏狭的检查机关：一大批法国影片不能在加拿大上映，如果这些影片的发行商不同意在片中插进由其他替角拍摄的场面的话——这些场面把法国原来影片中的情人关系一定要改为夫妇关系。

但1960年后，加拿大的电影检查机关放松了它的控制，一种“新电影”在加拿大，尤其在魁北克地区兴起了。

澳大利亚和新西兰，这两个国家的上映节目和放映网更多地是依靠好莱坞，而不是伦敦。

澳大利亚的影片生产起初很兴旺，最早几部故事片是基督教救世军拍的（如1901年的《早期的基督教殉难者》、1902年的《十字架的战士》）。1909年共摄制了11部影片，其中有一部科学幻想片《来自火星的信息》和一部航空片《澳大利亚在召唤》。第一次世界大战和此后有声片的兴起都刺激澳大利亚的影片生产，每年有时超过15部。同时，查尔斯·卓威尔从1926年《蒙比的蠢虫》一片起开始摄制了许多影片，时间持续逾三十年之久。到1922年，全国组成放映网的电影院近1000家，观众人次比欧洲还高（每年每人平均购票13—14张）。

在第二次大战期间，查尔斯·卓威尔仍然是澳大利亚的主要电影导演，他导演的影片中杰出的是《四十万骑兵》和《托勃鲁克的老鼠》，分别表现澳大利亚军队 1917 年在西奈和 1942 年左近在利比亚的辉煌战绩。

纪录片运动在加拿大的格里尔逊的鼓励与帮助下也发展起来。1944—1945 年间，尤里斯·伊文思用简劣的器材，依靠各工会的支持，以澳大利亚的码头工人同为独立而战斗的印度尼西亚人民的团结一致为题材，和马里翁·米歇尔合拍了《印度尼西亚在呼唤》这部纪录片。

由伊林制片厂培养出来的纪录片导演哈莱·瓦特用一些澳大利亚演员为兰克公司导演了一部《横越大陆的人》，叙述在第二次大战期间，牧人赶着成群牛羊横穿这块辽阔国土的经历。它是战争刚结束后一部杰出的影片。可是，哈莱·瓦特后来拍摄的《最后的街垒》却未能获得同样的成功，因此兰克公司不久就放弃了在澳大利亚的制片工作。

第二次大战以来，澳大利亚年产二三部影片。电影界的元老查尔斯·卓威尔继续导演了一些情节颇为简单的影片，不过选择的题材却是真正澳大利亚的。在《杰达》这部影片中，他由于处理种族问题不当，遭到了失败。

1950 年之后，随着塞西尔·霍尔姆斯的出现，产生了新一代，霍尔姆斯导演的第一部影片是一部没有多大意义的“西部片”《亨勃劳弗上尉》；接着在 1955 年，他根据澳大利亚作家亨利·劳森、弗兰克·哈代和拉尔弗·彼特森的小说，拍成一部三个故事组成的影片，名叫《三合一》。这三个故事不论是描绘 1900 年、1920 年还是当代的人民生活，都采用新现实主义的手法，情景真实感人，尤其是最后一部更为如此，它描述在嘈杂喧嚣的悉尼市，一对年轻情侣由于没有钱和住房，遭到种种挫折。

很可惜，这部成功的作品只是昙花一现，没有成为一种潮流，澳大利亚的电影业从 1950 年以来似乎并无进步，在某些年份，它的长片产量甚至下降到零。

新西兰这块英国属地在电影放映业方面和澳大利亚情况相同，电影院密度很高，观众人次空前（每年每人平均购票 20 张），重要的放映网都控制在美国和兰克公司的手里。

地方喜剧和毛利人的传说为 1920—1940 年间摄制的 20—30 部影片提供了题材。其中最好的一部是《雷威的最后防线》，描写一场对毛利人的战争，由新西兰电影的创始者兰达尔·海华德导演。

新西兰政府在 1936 年创立了一家纪录片制片厂，后来格里尔逊在那里组织了一个“国家制片小组”，这个小组于 1950 年摄制了一部长片《三人行程》，由于它的移民宣传，使它不能成为一部优秀的影片。

这时有价值的影片是 1952 年摄制的《冲破障碍》，这是以一个毛利族女子同个欧洲人结婚为题材的影片，由罗杰·米拉姆斯和约翰·奥西亚导演，带有一种诚挚的信念和某种真实性。

## 第二十章 英国、瑞典和北欧国家

（1945—1962）英国 1946 年对英国电影来说是个大有希望的年头。战

后它出现了一个因安东尼·阿斯奎斯、阿尔倍托·卡瓦尔康蒂、索洛尔德·狄肯逊、大卫·里恩、鲍威尔和普莱斯勃格、卡洛尔·里德、劳伦斯·奥立弗等电影创作者而闻名的流派。纪录学派的影响（特别是迈克尔·巴尔康的伊林制片厂的影响）左右着年轻的一代（如汉弗莱·詹宁斯、哈莱·瓦特、巴西尔·狄尔登、查尔斯·弗兰德、罗伯特·哈茂、查尔斯·克里希顿等），使他们趋向于一种明显地带有本国性的不排斥社会问题的电影。

由于观众人次比美国更高，电影企业生意兴旺。兰克公司强大的实力使英国电影能够在世界市场上，甚至在美国本土上，同好莱坞竞争。当时英国影片在本国上映的比例（“上映率”）被提高到全部上映节目的40%，而在伦敦的美商影片公司获得的利润则被课以重税。但对兰克公司来说，它的主要目的是征服美国，为此，它用一些“美国味”的豪华影片来一步步施加它的影响。这些影片的商业化的作法和保守的倾向很快蔓延到英国整个制片业。

安东尼·阿斯奎斯在战后没有拍出一部象他的《通往星球之路》那样有价值的影片。

他根据一部有名的戏剧改编的影片《威斯洛的儿童》，仍然带有过多的岛国色彩。《勃朗宁的版本》在心理描写上相当真实，但仍没有摆脱英国传统思想的束缚。

阿尔倍托·卡瓦尔康蒂战后由于在他那部《深夜》中把现实与幻想、幽默与诗意糅合在一起而一举成名。这部影片里的一些速写场面是他同他在伊林制片厂培养出来的一些年轻人——罗伯特·哈茂、克里希顿和巴西尔·狄尔登一起导演的。英国观众对他根据狄更斯原作精心改编的《尼古拉斯·尼克尔贝》和他那部尖锐深刻的《亡命者》都（错误地）不加欣赏。因此，他只好回到他的出生地巴西继续他的电影事业。

索洛尔德·狄肯逊在肯尼亚十分困难的条件下拍摄的《两个世界的人》完全失败，《黑桃皇后》一片虽然结构严谨，也未能获得商业上的成功。大卫·里恩在《相见恨晚》一片之后，用一种浪漫派版画的笔法，致力于图解狄更斯的两部著名小说——《孤星血泪》和《雾都孤儿》。此后他又回到当代题材，拍了那部平淡的现代惊险故事片《热情的朋友》，这部影片使人担心他已经陷于毫无生气的经院主义之中。

迈克尔·鲍威尔始终和普莱斯勃格密切合作，制作专供出口的兰克公司的豪华超级影片。在《我知道我走向何处》一片中，这两位导演似乎倾向于一种近似民间故事的地方主义。他们在拍摄了那部浮夸的《生死问题》之后，又摄制了一系列色彩过浓的彩色片。他们摄制芭蕾舞剧片的尝试却使《红菱艳》一片很引人入胜，但是这些芭蕾舞剧片由于低级趣味而大为损色，这种低级趣味在《赫夫曼的故事》一片中，变得叫人无法忍受。

能干的卡洛尔·里德善于吸取各派之长，把德国的表现主义、美国的摄影技巧、法国战前的诗意的现实主义用于商业化的目的。他在那部含义模糊、运用《逃犯贝贝》中一些手法的影片《虎胆忠魂》中显示了他全部才能。在那部题材单薄但很动人心弦的《倒下的偶像》里却表现出更多的个性。

卡洛尔·里德在《第三个人》上获得巨大成功，这部影片是兰克和大卫·塞尔兹尼克共同出资摄制的（当时在伦敦摄制的影片，30—40%的资金来自美国公司）。影片剧本是葛拉汉·格林写作的，它以战后的维也纳为背景，用了侦探小说的手法来作一种颇为露骨的政治宣传。这部有英、美、德、

奥、意、匈等国的演员会同演出的影片为冷战发出了一片刺耳的鼓噪。

奥逊·威尔斯在这部影片中创造了他最出名的人物哈里·莱姆，这个人物在这部作品中得出这样的教训，认为象波尔基亚时代那样的血腥压迫也胜过只能产生大批应声虫的民主政治。

劳伦斯·奥立弗因《哈姆莱特》一片在欧洲和美国获得了巨大的成功。英国人对这部影片评论比较严厉。事实上，这部悲剧所蕴含的丰富意义确因影片布景的局限、人物或重要场景的删减和心理分析的肤浅而大为减色。但由于原著丰富的内容和劳伦斯·奥立弗的演技，结果使这部作品仍具有一种伟大的气魄，另外它还合理地利用摄影机的一切功能来取得戏剧的美学效果。

波尔基亚：15世纪教皇亚历山大第六的儿子，以专横残暴著名，亚历山大第六在位时曾骄横一时，反对他的人都被他逮捕处死。——译者。

在年轻的一代中，纪录片导演汉弗莱·詹宁斯在未曾转向故事片之时就在一次事故中死去。巴西尔·狄尔登深陷在假纪录片的冰冷泥坑中不能自拔（如《我曾经是一个囚犯》、《被俘虏的心》、《弗立达》、《蓝色的灯》），查尔斯·弗兰德则在《斯科特南极探险记》一片遭到沉重失败之后一直止步不前。罗伯特·哈茂在新一代导演中最有天才，他是从剪辑影片开始电影工作的（许多英国导演都是这样），他导演的第一部影片名叫《粉红色的缎带和蜡印》，以后拍了一部表现伦敦贫民区悲惨景象、同卡尔内过去一些影片可以并驾齐驱的《星期天总是下雨》。哈茂在《善心与贵人》这部影片上达到了他艺术的最高峰，这是一部尖锐讽刺了爱德华王族的光辉作品，以一种辛辣的幽默描写六次无结果的谋杀。这部影片使演员阿列克·基尼斯从此成为国际闻名的明星。

查尔斯·克里希顿和他的编剧亨利·科奈留斯都是从剪辑影片与拍摄纪录片开始电影工作的，他们由于制作一部名叫《呼喊》的儿童片，找到了幽默这条共同的道路，这部影片基本上是沿用了《少年侦探队》中的情景。克里希顿因《金条》（原名《拉凡德山的暴徒》，阿列克·基尼斯主演）赢得喜剧片方面的巨大成功，而亨利·科奈留斯则对远在柏林的特殊情况发生兴趣，拍了他那部粗野的而无恶意的《到辟姆里柯的护照》，描写伦敦的一个郊区变为一个独立的王国。在《吉尼维也弗》或是《奔跑的少校》这种过于呆板的影片中，科奈留斯的创作灵感已经干涸。但英格兰人麦肯德里克接过了他的接力棒，在他导演的《丰盛的威士忌酒》中表现出吸引人的幻想，在《穿白衣服的人》中则描写一个巧妙的富有哲理性的故事。

然而，寄予纪录学派的希望并没有实现。稍为大胆点的尝试不是被官方检查机关扼杀，就是被兰克公司的独断专行与英国传统的保守势力所排斥。

生产美国式超级影片的策略未能使英国取得垄断的地位。耗费昂贵的彩色片、心理分析的闹剧片（如《七重面纱》）、侦探故事片既不能为英国片真正开辟美国的市场，也不能在其他地方与好莱坞相抗衡，就连在英联邦内部也是如此。老牌的日不落帝国终于在这场斗争中很快地输给它的美洲的远房弟兄。本国影片上映率降低了。兰克不得不放弃他对美国采取的立场，当他的公司收支决算上出现大量亏损时，就不得不向好莱坞让步，把他在英国或在英联邦的一部分放映网让给好莱坞。在三十年中，美国获得第四次胜利，则英国的电影则因国内观众人次下降而更加剧它的危机。这方面具有象征性

的一个例子是，1955年当40年代大场面故事片制片人亚历山大·柯尔达死去时，40年代“纪录学派”复兴的鼓动者迈克尔·巴尔康把他的伊林制片厂卖给了电视业，自己则当了好莱坞的制片人。

英国的电影业日趋衰落。在十五年中，全国的观众人次减少一半以上（1946年全国电影院售出的票数为16.35亿张，到了1960年只有6亿张），在五年中间，十家电影院就有一家永久停业。兰克遭受连年亏损之后，不得不卖掉他的糖果店、拆散他电影帝国的一部分机构和发行美国影片来维持收支平衡。好莱坞——它在伦敦制片业中取得愈来愈重要的地位，——在获得深受观众欢迎的英国电影明星的同时，又获得英国主要的电影导演，如大卫·里恩、卡洛尔·里德、麦肯德里克等。检查机关的严厉和强大的发行业的极端保守主义使英国电影片又回到一种和德意志联邦共和国相似的商业标准。

卡洛尔·里德完全堕落，他献身于异国情调（如《海岛亡命徒》），将《第三个人》翻版重拍为阴暗的反共闹剧片《中间的人》，为好莱坞重新制作象《杂耍场》那样的影片《高空秋千》。鲍威尔和普莱斯勃格在《普拉泰河之战》一片中也堕落到采取假纪录主义的作法。

安东尼·阿斯奎斯以一种讽刺的手法把奥斯卡·王尔德早年所写的一书、上流社会喜剧《有恒的重要性》搬上银幕之后，在《年轻的情侣》或《枪决令》中，又以一种确切然而过时的手法小心翼翼地触及到一些重大的社会问题。

奥斯卡·王尔德（1856—1900）：英国作家与剧作家。——译者。

大卫·里恩以吉普林的笔调在《声音的障碍》一片中站在官方的立场热情讴歌英国皇家空军的力量。他在《夏天的疯狂》一片中则试图把感伤情调融于轻松喜剧之中。

最后，他为好莱坞摄制的《桂河大桥》（由阿列克·基尼斯主演）获得国际的成功。这部影片所以取得广泛的声誉主要是由于比埃尔·布尔的原作。影片描写一个英国上校，由于爱好纪律和“做好工作”，成了日本兵的“合作者”，他镇守大桥，不让自己的同胞通过，这个人物是当时的一种典型，他的象征性远超出战争或军队之外。大卫·里恩以后又以他那部新殖民主义的《阿拉伯的劳伦斯》，再一次获得商业上的巨大成功，在那部很有欺骗性的《日瓦戈医生》中则歪曲了帕斯捷尔纳克小说的原意。

劳伦斯·奥立弗继续改编莎士比亚的作品，拍了《理查三世》，该片结构严密，表演杰出，但没有《亨利五世》或《哈姆莱特》那样的新颖。

吉普林（1865—1936）：英国诗人与小说家。——译者。

纪录片学派的传统最后成了一种借托或固定的格式。但我们可以把查尔斯·弗兰德根据N·蒙萨拉原著改编的《无情的海洋》一片中的真实性，视为一个例外。

幽默派重复他们老一套的作法，拍出来的影片同法国的通俗喜剧或是美国轻松喜剧一样矫揉造作。罗伯特·哈茂自从拍了那部卓绝的激烈的《善心与贵人》之后就下降到平庸的水平（如根据切斯特顿的《勃朗神父》改编的《上帝的侦探》）。查尔斯·克里希顿的《通往梯特非尔德的小铁路》和他平素引人入胜的手法很不相称。亨利·科奈留斯继《拉凡德山的暴徒》之后，不论在《吉尼维也弗》，还是在《我是一架摄影机》中都缺乏《到辟姆里柯的护照》那种辛辣讽刺的力量。亚历山大·麦肯德里克能与他那部《丰盛的

威士忌酒》相媲美的影片不是那部呆板的《勾引妇女的人》，而是《玛奇号货船》这部讽刺一位美国百万富翁的绝妙影片。后来，他到好莱坞继续导演工作，摄制的影片最好的是《成功的引诱》，它无情地嘲讽了纽约市的野心家，这部影片是由著名的美籍华人摄影师黄宗霑拍摄的。

英国电影要等到“自由电影”出现后才有革新。

瑞典在 1930 年至 1940 年间，瑞典电影产量不多，质量也不高。我们只能提到老导演莫兰德通过《午夜琴声》（1936 年摄制）显示了英格丽·褒曼的丰富天才。这位女演员后来投奔好莱坞，在格里哥里·拉托夫的导演下重新主演《午夜琴声》一片。

瑞典电影的早期繁荣是由于 1914 年的大战期间某些国家的衰落和与外界隔绝所促成。

第二次世界大战也产生了同样的效果。从 1940 年起，电影事业在这个只有 700 万人口的小国开始复兴起来，在它的影片艺术上能同世界各大国相媲美。这种兴旺依靠电影放映业的发达（1950 年全国有 2500 家电影院，平均每一居民每年购票 10 张），也依靠灿烂的文化传统和戏剧界的卓绝成就，后者为电影界输送了导演、演员与编剧。

瑞典电影复兴的最初标志是在 1940 年摄制的《一桩犯罪案》，由演员安德斯·埃里克逊导演，在此之前他还拍了一部关于捕鲸的半纪录性影片《捕鲸船》（1939 年摄制）。

他的作品中值得注意的还有根据斯特林堡原作改编的《两夫妻》和两部描写农村生活的影片《阿莎·汉娜》和《山村姑娘》。

和葛丽泰·嘉宝同时代的、1930 年后一直任皇家剧院主要导演的阿尔夫·斯约堡在 1929 年曾同阿克赛尔·林德伯罗姆合作拍过一部无声片《最强的人》，但他直到 1940 年才重返影坛，拍了《花开时节》和《冒生命的危险》。他第一部重要的作品是《天国之路》，此片直接继承了瑞典的伟大传统，首先是继承了斯约史特洛姆的传统：影片中的基督教的神话故事是从达莱卡里山区的纯朴农民画和由吕纳·林德斯特洛姆所写的一个“神秘”故事中设想出来的。林德斯特洛姆是这部影片的编剧和主要演员，场面是由戈斯塔·罗斯林精心设计的。

《折磨》则是一部完全另一格调的影片，它标志一位年仅 26 岁的编剧——英格玛·伯格曼导演生涯的开始，这时他已和斯约堡一起在皇家剧院担任舞台导演。这部影片表面上好象是对一个卑鄙而有性虐狂的教授的行为进行心理分析，实际上是对纳粹的攻击，其激烈程度达到一个中立国的审查机关所能允许的限度：演员阿尔夫·克杰林给他扮演的“卡里古拉教授”带上一些希姆莱的特征。

斯特林堡（1849—1912）：瑞典著名剧作家与小说作家。——译者。

这种直接或间接反法西斯的影射当时很多。它曾导致老导演古斯塔夫·莫兰德摄制了《今晚的行程》一片，使人们回忆起瑞典人民反抗德国占领者的斗争。接着，他拍了他最佳的影片《诺言》，这部影片是根据不久前被盖世太保处决的丹麦作家卡琪·孟克的一部话剧改编的。

对于当时的瑞典观众来说，片中一位妇女的复活意味着丹麦即将解放。从象征意义上来说，这部影片同德莱叶以后根据同一话剧改编的同名影片完全不一样。

德莱叶：丹麦导演，他在 1955 年也将卡琪·孟克的这个剧本改编为

同名影片（详见下文）。——译者。

瑞典电影此时出现了一个极好的喜剧演员——尼尔斯·普布，专扮演一个胆小、惊慌不安的小人物，年轻的拉尔斯·埃里克·克杰尔格伦天才地导演了他最好的影片《金钱》，最后还出现了两位卓绝的纪录片制作者：戈斯塔·威尔纳（摄有《血的牺牲》、《列车》）和更为杰出的阿尔纳·苏克斯多夫（摄有《夏天的故事》、《海鸥》、《雪上人影》等）。

随着战争的结束，影片产量下降（从 45 部降到 30 部左右），但影片质量并没有降低，瑞典电影继续发展，尽管汉力克森、荷斯堡和奥赫堡这些导演衰老，退出影坛，优秀的著名电影演员离开了瑞典。英美的制片商记得葛丽泰·嘉宝和英格丽·褒曼出自瑞典，所以对该国女演员尤为注意。梅伊·扎特琳被兰克公司聘去，而西涅·哈索和维韦卡·林德福尔斯则前往好莱坞，在那里扮演次要的角色。不过，另一批有才能的女演员接替了离去者的位置。

新一代的导演随着汉普·福斯特曼，阿尔纳·马特森和英格玛·伯格曼而出现；另一方面，斯约堡则因改编斯特林堡那部脍炙人口的戏剧《朱丽小姐》而赢得国际声誉。

这部影片叙述 1900 年左右，在圣—约翰节日之夜的狂热气氛中，一个名门闺秀（阿妮塔·伯乔克饰）失身于一个粗野的仆人（乌尔夫·派尔姆饰），以后自杀而死。观众很欣赏这部影片中戈格兰·斯特林德堡的优美摄影和演员的杰出表演，认为该片在“回溯过去”时极为细腻，那些过去的人物出现在现代的背景中，由此引出新的镜头组合。在《朱丽小姐》之前，斯约堡导演的影片中重要的有描写心理的悲剧片《伊丽斯和上尉的心》以及一部自然主义色彩极浓的《只有一个母亲》。

汉普·福斯特曼在停战前夕继承斯约史特洛姆的传统，拍了《女巫》，之后他又在他根据陀思妥也夫斯基原作改编的《罪与罚》中演出。他导演的最杰出的作品似乎是三部分分析社会问题的影片：《拉尔斯·汉德》，《草原花开之时》和根据乌拉·伊沙克逊原作改编的《供单身妇女居住的房子》。

阿尔纳·马特森也是在 1944 年左右开始电影工作的，他在《臭鸡蛋》和《铺设路轨的人》两片显示其才华之前，曾导演过几部平凡的影片。这两部影片的主要角色之一都由维克多·斯约史特洛姆扮演，后者此时已放弃导演工作，但仍是一位优秀的演员。

英格玛·伯格曼曾担任过斯约堡与古斯塔夫·莫兰德尔的编剧，以后，自己导演了《危机》和《雨中情侣》。这两部影片虽然都是根据瑞典的戏剧改编，但仍渗透着法国电影很深的影响，尤其是卡尔内的影响。这位新导演在五年之内导演了 10 部影片，他的多产可与本国的哈斯·艾克曼相比，但是后者远不如他。

英格玛·伯格曼当时除了编写电影剧本外，还写小说与戏剧剧本，所以早期他一直是一个改编者，他的影片质量好坏不一，似乎并未超出新一代的导演很多。但在这些影片中却显示出一种独特的新风格。然而《永恒的幻影》、《地狱中的音乐》、《港口城市》都和他早期的影片有着老一套的思想作法：即对家庭、宗教与偏见的激烈反抗、对环境气氛的着意渲染（更多的是城市的环境）和想把一切都说出来而不理会假道德的意志。

伯格曼在《港口城市》一片中显示其才华之后，又以《监狱》一片跻身于名导演的行列。这部影片的最早剧本是他自己写作的。在《渴望》这部影片中，他一方面强烈地完全否认上帝与魔鬼的存在，另一方面又表现出某

种空虚的不安，片中那对夫妇的悲剧是以一个饱受战争蹂躏的世界作为背景的。他在那部引人入胜和带有浓厚怀旧的《夏日游戏》里表现了一种放荡不羁的轻松和一种懒散的优美神态，这在他此前的作品中从未占过突出的地位。在这部影片中，充满哲理的错综复杂的心理分析同无懈可击的造型艺术按照最伟大的瑞典传统作法结合在一起。

戈斯塔·威尔纳走上导演的道路是为了要摄制一些很平庸的关于妓女的影片（如《街道》），但是苏克斯道夫却以那部不同寻常的《城市的节奏》展示了他的才华，这是一部很有个人特色的斯德哥尔摩交响曲，它和以前罗特曼制作的那些旧片毫无渊源关系。苏克斯道夫在去印度摄制《风与河》一片之前又回到描写动物的题材，拍了《被分割的世界》一片。他被公认为世界上第一流的纪录片导演之一。

因此，在进入 20 世纪下半个世纪时，瑞典的电影曾显示出它蓬勃的生气与活力。它又获得堪与斯约史特洛姆和斯蒂勒的光荣年代相比的声誉。

阿尔纳·马特森因《她只在一个夏天跳过舞》一片而获得国际上极大的成功，这部影片很得力于乌拉·雅各布森矫健美丽的风姿和一个北欧的达孚尼斯与克洛埃式的纯洁恋爱的故事。导演因这部影片的成功固步自封，错误地想在《献给我青年时代的热恋》中重弹旧调，而他那部令人厌烦的《生命中的春天》，为适应合作制片的需要，又把这对年轻情人搬到阿根廷的背景中去。马特森前此导演的《来自赫姆索的人》、尤其是《萨尔卡·瓦尔卡》比较成功，后一影片是由吕纳·林德斯特洛姆（瑞典最优秀的编剧之一）根据冰岛大作家哈尔多尔·拉克斯奈斯的一部小说改编的。

达孚尼斯与克洛埃是古希腊小说家隆古斯写的同名小说中的男女主人公。——译者。

哈尔多尔·拉克斯奈斯（1902—）：冰岛著名小说家、散文家和诗人，曾获 1955 年诺贝尔文学奖。——译者。

阿尔夫·斯约堡摄制的那部《芭拉芭斯》在艺术上与商业上均遭惨败，该片在巴勒斯坦拍摄，主要演员为乌尔夫·派尔姆。但是他后来拍摄的《野鸟》与《最后一对奔跑的男女》（根据英格玛·伯格曼的剧本摄制）却又大获成功。

阿尔纳·苏克斯道夫花费了两年时间拍成《森林探险》，这是一部描写瑞典森林的抒情纪录片，随着四季的交替，一只小狐狸、几个孩子、一头水獭和几只松鸡，在森林中来往、生活。这部影片在人情味的注意上，在蒙太奇的完善上，都超过苏克斯道夫以后在印度中部一个原始部落里拍摄的《彩虹与笛》。

英格玛·伯格曼由于他的影片多样化和创造的世界的深刻化终于被公认为 50 年代最伟大的导演之一。《妇女们的梦》，甚至连那部剧情激烈、充满矛盾与讽刺的《莫尼卡》还都是对社会习俗的研究。在《市集商人之夜》一片中出现了一种与超现实主义相近的幻想，作者在这部影片中以抒情的笔法描写了那些年老失意的主人公们生活污秽、得过且过、无依无靠的痛苦状况。这种痛苦在影片《夏夜的微笑》里表现得比较含蓄，它表面上是一出 1900 年的歌舞剧，充满幻想，肉感动人，实际上却是对当代社会的一种讽刺。

观众对这部辉煌成功的作品的喜爱，超过庄严神圣的《第七封印》。英格玛·伯格曼在中世纪壁画（中间有死神同一个骑士对弈的场面）的启示下，想创造他的《浮士德》。



在这部“神话剧”中，画面的美和演员（首先是尼尔斯·普布和碧比·安德松）的杰出表演并未能使伯格曼想传达的哲学思想不显得有些简单粗浅。

当伯格曼在《生命的开始》一片中重新涉及生与死、人与动物这些题材时，更前进了一步，影片表现三名年轻的妇女在唯一的背景——一家医院里的分娩情况。在《野草莓》一片中，伯格曼终于达到他艺术的最高峰，这部影片通过一个既令人喜欢、又令人讨厌的老人对人生的探求，把爱情与死亡、过去与现在、梦想与生活联合在一起，老人由伯格曼的导师、电影界的泰斗维克多·斯约史特洛姆出色地扮演，他在演完这个最后的角色之后不久就去世了。

到40岁时，英格玛·伯格曼已编导了25部影片，这时他在《面孔》、《处女泉》与质量平庸的《魔鬼之眼》中显得有些退步。此后他在描写人的孤独和一个也许不存在的上帝的沉默无言的三部曲中，又显示出他那强烈感人的力量。《犹在镜中》表现一个半疯的女子离家出走，跑到一个几乎漠无人烟的岛上隐居的故事。《领圣体者》描写一个对宗教与爱情完全失去信念与希望的牧师的一天生活。《沉默》表现两个妇女流落到一个陌生而又无法理解的国家里离群索居的情景。

丹麦1920年之后，除去卡尔·德莱叶导演的《一家之主》外，生产数目很少的影片根本没有国际的观众。自然，喜剧片《双肢人和公共马车夫》又另当别论……肖纳沃伊特又回到丹麦，摄制了一些1850年代的古装片，看来都不很出色（如1932年拍摄的《教堂与风琴》，1938年的《加罗班的香槟酒》）。他在丹麦又遇上重度新闻记者生涯的德莱叶以及桑德堡。桑德堡这位很有才干的导演，拍过很多影片。他在哥本哈根改编了几部狄更斯的小说（如1922年的《大卫·科波菲尔》、《远大前程》、1924年的《小陶丽特》），以后他又在意、法、英导演了几部影片（如《人民广场》，1925年在意大利导演，《黄色的船长》，1931年在法国导演）。他在丹麦拍完《百万富翁》（1936年）之后就在他的祖国逝世。在丹麦这个连四百座电影院都不到的国家里，电影事业被重税压得无法抬头，因此很难摄制出合乎国际水准的影片来。

很快组织起来的反对德国占领的强大抵抗运动刺激了丹麦电影事业的发展，产量增加了一倍。战前不久，本杰明·克利斯登森回到自己的祖国，把许多丹麦作家的作品改编成电影，这些影片涉及到各种家庭问题，如《离婚者的子女》、《儿童》等。但是，当他那部侦探片《戴浅色手套的女人》失败后，他离开了制片厂，去当电影院的经理。

女演员鲍蒂尔·易普森在无声片时期已是个明星，此时她导演了一部有趣的影片《迷途的姑娘》（法文片名为《郊区的公主》），这部影片是她和小劳里春（丹麦主要导演之一劳·劳里春的儿子）合作拍摄的，后者前此已和艾丽丝·O·弗莱德里克斯合作导演过不少片子。约翰·雅各布森在剪辑得很出色的速写片《八个协定》中显示了他的才华。纪录片由于得到政府的补贴，又受到英国纪录片学派的影响，通过戴奥多尔·克利斯登森与勃加纳·汉宁—强生的努力，有颇大的发展，勃加纳·汉宁—强生是从摄制《青春消逝》一片开始导演故事片的。

最后，尤其引人注意的是卡尔·德莱叶，他放弃电影事业达十年之久，此时，重返影坛，导演了《愤怒的日子》，这部影片是根据维尔斯·强森的一部长篇小说改编而成，叙述17世纪发生的一宗有关妖术的案件。影片格调高雅、情节奇特、紧张而又庄严，造型尤为优美，由年轻的丽蓓丝·莫温

与老年的安娜·斯维埃堪纳尔杰出地合作演出。停战之前，德莱叶到瑞典导演了《两个人》。他企图用一种独特的手法来拍摄这部影片：在唯一的与外界隔绝的一个布景中表现一对夫妇的生活，结果似乎失败了。

随着解放，丹麦电影得到大有希望的发展。抵抗运动启发鲍蒂尔·易普森和劳·小劳里春拍了那部严肃感人的影片《大地将变成红色》，由丽蓓丝·莫温与保尔·赖希哈德主演。接着，他们又导演了《丹麦海军坚持战斗》。抵抗运动也启发约翰·雅各布森摄制了《看不见的军队》，还使杰出的纪录片导演戴奥多尔·克利斯登森制作了一部尖锐深刻的蒙太奇片，也就是他的杰作《你的自由受到威胁》。

至于汉宁一强生夫妇这时也导演了他们最为优秀的影片《人民的女儿狄蒂》，这部影片根据丹麦大作家马丁·安德森·尼克索写的一部小说改编，以简洁感人的手法叙述一个年轻农村姑娘的故事。他们还拍摄了一部杰出的儿童片《可恶的孩子们》，不过，这部影片不如他们根据阿瑟·奥默尔的一部小说改编的《克利斯蒂纳斯·贝格曼》那样获得成功。

一个名叫奥勒·帕尔斯博的新导演在《取你所欲》一片中表现出丰富的喜剧天才，在《对不公正的斗争》中则显示一种崇高的思想，后一影片是一部记述 1914 年以前的进步政治家彼得·萨布罗埃的传记片。

阿瑟·奥默尔（1887—）：挪威作家。——译者。

艾丽丝·O·弗莱德里克斯在二十年里导演了近 60 部影片，她经常致力于拍摄一些具有道德感化倾向的问题片，如《紧急问题》反映堕胎；《一个孩子的苦难》则是以大战中受害的儿童为题。她在《我们要一个孩子》一片中，表现分娩的情景，很轰动一时。

约翰·雅各布森通过改编索亚的一出话剧拍出了他最好的一部影片，即充满幽默和真实性的《兵士们和珍妮》。

纪录片学派由于有卡尔·德莱叶等人的参加，继续得到发展，德莱叶此时拍了《古老的丹麦教堂》和根据诺贝尔奖金获得者 J.V. 扬森的一篇短篇小说改编的《他们赶上了渡船》这部极为优美的影片；戴奥多尔·克利斯登森拍了《绿色的金子》；还有两名年轻的先锋派导演参加，他们是索伦·尼尔森（摄有《眼泪、爱情与灵魂》一片）和约尔根·卢斯，后者的最成功的作品是《被吞没的地平线》。

扬森（1873—1950）：丹麦小说家，曾获 1944 年诺贝尔文学奖金。——译者。

然而，丹麦电影很快就遇到重重困难，这主要是由于好莱坞影片侵入丹麦的银幕，也由于制片商们极端保守，他们至多也只能采用一些道德感化的主题。丹麦电影业很快就面临危机：1950 年后，故事片年产量降到 10 部以下。纪录片和故事片一样，大部分也是商业性产品（最典型的是艾丽丝·弗莱德里克斯的《赭红的头发》）或一些含义模糊的道德说教片。

不受电影业重视的奥勒·帕尔斯博在导演了讽刺喜剧片《施米特一家》之后于 1952 年过早离开了人间，他这部影片以其风格的独特和内容的非公式化而著称。汉宁一强生夫妇摄制了一部精美的中型影片《世界只有巴尔一人》，表现一个小男孩子做梦成为一个居民全都离去的城市的主人，在这之后，人们不再把真正适合于这两位导演的题材交给他们去拍摄，于是他们转而摄制纪录片。埃里克·巴林在把奥勒·帕尔斯博生前中断的影片拍完之后，又导演了一部半纪录性影片《冰天雪地》，这部影片的故事（颇为庸俗）被

用来展示一些美丽的彩色镜头，这些镜头是在格陵兰的冰川中摄制的。汉宁—强生夫妇在他们那部感人的《处在两个世界之间的巴夫》获得成功之前也在那里拍了他们的影片《在冰山飘浮的地方》。

最后，特别要指出的是，卡尔·德莱叶在他的祖国拍了他的最后一部影片《诺言》。

这部根据卡琪·孟克的一出神话剧改编的影片，有强烈的说服力和德莱叶擅长的严密造型，它以死者可以复生这个信仰为主题对一个富有农民的家庭的封建生活作了现实主义的描写。它的外景是在卡琪·孟克的故乡拍摄的。这部有些过时的影片今天已成为一部伟大的经典作品，正如德莱叶此后根据H·索德尔堡在1900年写的一部话剧改编的《日特鲁德》一样。

挪威这个北欧国家的电影业从1915年以来不是国有化，而是“市有化”。各个城市占有151家最大的影院（全国共有577家影院），它们招徕全国观众的十分之九（出售票数共计3000万张）。最重要的制片厂和最主要的发行机构均由城市电影业联合会控制着。

挪威第一部影片诞生于1912年。第一次世界大战后的影片生产开始正常，年产二至三部故事片。（1920年至1946年间共生产长片76部）。它和丹麦这个同文国家建立了合作拍片的关系。卡尔·德莱叶在挪威根据雅可布·B·布尔的一部长篇小说导演了《格隆斯达尔的未婚妻》（1925年），导演乔治·肖纳沃伊特则拍摄了《莱拉》这部无声片。

1920年前后，克努特·哈姆生的几部长篇小说被搬上银幕，其中较好的影片是丹麦人肖纳沃伊特导演的影片，如1930年摄制的《耶卡鲁克》（又名《白神》），特别是《莱拉》这部很近似纪录片的故事片，十分感人，它描写了北部拉朋人中发生瘟疫的惨状。

战前最主要的导演是丹克莱德·易卜生，他就是挪威名作家汉立克·易卜生的儿子。

1931年之后，他把挪威许多作家的作品搬上银幕。在德国占领时期，挪威仍继续生产影片，尤其是赫尔基·林德的《带鹰女郎艾丹加》一片，很出名，这部影片在北极地带拍摄，摄影技术非常杰出。

抵抗运动在挪威的影响很大，战后生产的许多优秀影片都是以此为题材。这些影片大部分为半纪录性影片，有很大的真实感，如奥洛·德格尔的《我们要活下去》、托拉尔夫·桑多根据一个被盖世太保处死的小组中唯一幸存者的叙述拍成的《安格兰兹法伦纳》，特别是《重水之战》，蒂脱斯·维伯·姆勒尔在该片中再现了抵抗战士们将一个重要的原子能储藏库炸毁的经过。阿尔纳·斯库恩的《幸存者》一片也应该在这里提一下，导演在该片中描述一名抵抗战士在雪地里迷途好几个星期，最后由于人民群众的团结而得救的经历。

我们还可以举出手法颇为笨拙的《神奇的瀑布》（斯科特·汉森导演）和一部反映青年犯罪问题的质量相当好的影片《街头少年》（阿尔纳·斯库恩与乌夫·格雷贝尔导演）。1954年以来，政府制定的一项保护电影业的法令促进电影的生产，每年可达产量8至10部，但是挪威的影片依然落后于北欧各国，不论从质量上还是从数量上都是如此。

芬兰从1952年到1955年，芬兰每年平均生产30部影片。芬兰语是一门很难的语言，除了这个只有400万居民的国家之外就没有人听得懂。这个国家有550家影院，每一居民平均每年看电影九次。

最早的芬兰故事片摄于 1908 年左右。到 1920 年前后，芬兰的影片生产蓬勃发展起来，这时建立了苏奥米影片公司，由善于经营的埃基·卡吕创建，他叫杜沃·普罗导演的影片有《一报还一报》和根据米那·坎特原著改编的《安娜·利莎》等。1930 年之后，芬兰的制片业更为兴旺，而新一代导演也涌现了，其中有瓦伦汀·华拉（摄有《捡破烂者的未婚妻》），特别是尼尔基·塔比奥瓦拉这位独创性很强的电影创作者。他的《朱哈》曾获得国际上的成功，接着他导演了《被偷走的死人》和《一个人的道路》，后一影片是由摄影师布隆贝格杰出地拍摄的。但这位优秀的导演在 1940 年就逝世了。

战争结束之后（战争期间，芬兰平均年产 15 至 20 部影片），出现了以马蒂·卡西拉、阿尔纳·塔尔卡斯、约克·E·维蒂卡和维柯·伊特科宁组成的新一代导演。维蒂卡是其中最有才华的一个，他深受英格玛·伯格曼的影响，拍了一些风俗喜剧片、轻松喜剧片与情节喜剧片。他最好的影片为《收获的季节》和《西尔雅》，都是根据 F·E·西兰斯帕亚的小说改编而成的。两片都把人物性格的细致分析同对大自然的深刻感受结合在一起。

西兰斯帕亚（1888—1964）：芬兰小说家，曾获 1939 年诺贝尔文学奖。——译者。

在老一辈导演中，埃德温·莱恩以细致的手法拍了许多影片，例如《无名的士兵》就是一部出色地改编瓦依诺·兰那的战争小说的影片。

埃里克·布隆贝格这位杰出的摄影师也成了导演，他的许多影片均由他的妻子、女明星米丽亚姆·郭莎蒙主演，他的那部《白色的鹿》曾获得国际声誉，该片画面极美，表现一个稍为矫作的传奇故事。

布隆贝格最优秀的影片是不久后摄制的《姻缘》。老导演罗兰德·阿夫·哈尔斯特洛姆在逝世前还在他众多的影片上加上一部最优秀的作品，名叫《海峡中的约塞比》，是一部由海默·莱比斯托杰出地主演的描写农民遭遇的影片。

芬兰的电影，战后水平在一般之上，到 60 年代更由于评论家与电影爱好者艾特科·马基南的推动而有革新，马基南曾和艾斯柯·艾斯特拉合作导演了他第一部长片《快乐的游戏》。

比利时在 1935 到 1955 年间，比利时在生产荷兰语（更准确地说是弗兰德语，它同荷兰语的差别只在于重音的不同）的影片上数量反而超过荷兰。让·温德尔海登是 1934 年在安特卫普生产弗兰德语影片的创始者，他的《德·维特传》和《乌伦斯比格》不乏价值。这位制片人兼导演在大战期间因与占领军合作，所以解放后被从电影界清洗出去。

从 1945 年至 1958 年生产的 20 多部佛兰德语影片似乎是一些质量平庸的地方性作品，但那部引人兴趣的与富有希望的《海鸥在港口死去》是例外，在这部影片中，两位年轻的电影工作者——伊沃·米契尔斯与朗朗德·卫尔哈维特——能用他们的观点表现安特卫普周围的面貌。该片是由摄影师勃布·森特鲁尔拍摄的。

法语影片的生产却受到下一事实的阻挠：从雅克·费戴尔到夏尔·斯派克，从艾芙·弗朗西到费尔南·格拉威，这些比利时最杰出的演员、剧作者或导演无不是在法国从事他们的电影工作的，对法国电影的贡献甚大。1945 年之后，德·梅斯特是比利时最活跃的导演，他摄制的影片有《宽宏大量的本夫》（同 J·L·巴罗尔合作）和两三部关于抵抗运动的影片（如《第一号

牢房》，《光荣的囚犯》，都是艺术水平不高的作品。

同荷兰一样，比利时也有一个很好的纪录片学派，其创建人为亨利·斯笃克和夏尔·德科克莱尔。前者在 30 年代最为成功的作品是《海滨情史》与《无名士兵的故事》。

大战期间他摄制了《农民交响曲》，或称《四季曲》。斯笃克后来对美术家传记片发生了兴趣，拍了《保尔·德尔伏笔下的世界》与《鲁本斯》，这两部影片是他和保尔·哈扎尔茨共同导演的，后者曾自资拍过一部关于弗兰德派绘画的彩色长片《黄金世纪》。

斯笃克也试拍过故事片，如《走私者的宴会》这部“欧洲的”合制片。

保尔·德尔伏（1897—）：比利时超现实主义画家。鲁本斯（1577—1640）：比利时 16—17 世纪弗兰德派著名画家。——译者。

德科克莱尔极其细致地拍摄了一系列的纪录片，但这些影片都是为别人制作的“定制品”。安德烈·高凡多少继续他的同国人华弗兰侯爵的老路（华弗兰在 1930—1939 年间曾经从南美洲拍了一些颇引人注意的旅途见闻片，如《在以头皮作为战利品的部落里》等），专门在刚果拍摄纪录片，有时也包括一些故事片（如《赤道万象》、《邦戈洛》等）。在年轻的纪录片导演中，可以列举爱弥尔·德基兰、德路瓦西、爱德蒙·贝恩哈德、让·德里尔、特别是很有天才的吕克·德·欧希，他曾在那部画面优美、表现粗犷有力的《吃饭的姿态》一片上获得显著的成功。保罗·梅育将佛兰德作家贝特·范·亚肯的短篇小说《克琳卡尔》搬上银幕，描写一名少女在第一天到一个象中世纪那样落后的砖窑里工作时受到的严酷考验。后来，他在博里纳日又拍了一部名叫《残花飞落》的长片，在故事情节和表现手法上都十分引人入胜。

1946 年比利时每个居民平均购票 16 张，电影业很兴旺。但从 1957 年到 1964 年，电影丧失了一半以上的观众（由 1.07 亿人次降到 4400 万人次），不过，尽管比利时只有 1100 家影院，它的放映业力量仍然很强。

荷兰 1930—1940 年间，荷兰只生产了几部影片。须德海的干涸激发了杰拉尔·鲁登的灵感，使他摄制了两部影片（1934 年的《死水》与 1933 年的《新地》）。《死水》一片几乎没有什么故事情节，它只描写沃伦丹的渔民们被迫改种庄稼。这部影片的价值在于它广泛采用天然背景和安多尔·范·巴尔西的出色摄影技巧。范·登·林登和 H.M. 约瑟夫逊也采取这种近似纪录片的手法拍摄了《年轻人的心》（1936 年），同时，政府也出资叫人拍摄了几部历史题材片（如范·透尼森 1930 年导演的《威廉·奥伦治》）。

威廉·奥伦治：16 世纪荷兰为争取民族独立而举行的起义中的英雄，有“荷兰的华盛顿”之称。——译者。

在 1940—1945 年间，生产都中断了，除了在阿姆斯特丹由占领军摄制的两三部影片之外，所有荷兰的影片生产都停止了。战后十年间，在荷兰唯一的制片厂里只生产了 9 部长故事片。其中给人留下印象的只有那部反映抵抗运动的画面很美的半纪录片《在共同的道路上》（由奥托·范·内英豪夫导演）和《鼠面人》这部十年后由德国电影创作者沃尔夫冈·斯陶特导演的讽刺有力的作品。

但荷兰却有一个优秀的纪录片学派，这是 1930 年前后由于尤里斯·伊文思与马努斯·弗兰肯的努力而形成的传统。它的影片是由政府设立的波利贡公司出资摄制的，最杰出的纪录片导演为贝尔特·汉斯特拉和海尔曼·范·德

尔·豪斯特。

哈恩斯特拉深受以前先锋派的影响，最初摄制的影片为《荷兰之镜》和《皇家之豹》，这两部影片都显示了强烈的个性。他在壳牌石油公司的资助下拍了一些不同的影片（如《碰运气的钻探》，《无尽的斗争》），以后，制作了几部艺术传记片，其中最杰出的是《伦勃朗传》，通过伦勃朗的作品追溯这位画家的一生经历。

赫尔曼·范·德尔·豪斯特从约里斯·伊文思与英国纪录学派的影片中中学到了很多经验，他是一位摄影师与剪辑师，能够熟练地应用声带。他摄制的影片专门表现他的国家的陆地景象，尤其是海洋的景象（如《未开垦的沙丘地》、《撒网》、《坚持下去！》、《列科》等）。

观众人数相对地少（每人每年平均购票七张）和外国影片垄断影院的上映节目，阻碍了荷兰电影业的发展。但 1955 年以后，它有不大的进展（每年生产 3 部影片），尽管有几部长片，如贝尔特·汉斯特拉的《军乐队》和冯斯·拉德马克尔的《两滴水》（又名《无名间谍》）在国内获得成功，但在艺术上却没有明显的进步。

瑞士在这个人口不足 500 万、而有 4 种不同语言（包括拉丁罗马语在内）的国家里，生产影片是很困难的事。无论战前或战后，影片产量都超过不过两三部，但是在战争期间，制片业却获得相对可观的发展，1941 年与 1942 年的影片产量都在 12 部以上。就在此时期，雅克·费戴尔带着他的妻子弗朗索瓦丝·罗珊在这期间亡命到瑞士，在那里导演了《一个失踪的女人》，这部影片由于缺乏资金与技术，结果不怎么成功。

制片业最为活跃的地区是在瑞士的德语区，主要的制片公司为苏黎世的普拉厄森斯公司，1945 年以来特别注重同美国合作制片（如弗莱德·齐纳曼导演的《搜索》）。

奥地利人列奥波尔·林德堡曾在戏剧方面受业于辟斯卡托尔，他在 1934 年前后定居瑞士，1938 年在瑞士同哈勒尔合作摄制《机枪手维普夫》，这部影片被瑞士人视为具有本国特色的第一部有声片。林德堡此后在 1941 年和 1942 年的威尼斯电影节上因他的古装片《使用不当的情书》（根据戈特弗雷德·凯勒原作改编）和历史题材的故事片《州长斯杜法休尔》两次获奖。在摄制那部过于伤感的《玛丽—路易丝》（描写一个流亡瑞士的法国少女的遭遇）之后，林德堡受形势的感染，导演了《最后的时机》这部杰作。

爱弥尔·贝尔纳的摄影技巧和罗培·勃吕姆的音乐助成了这部惊险片的成功，它描写来自意大利的各种族与国家的难民如何越过边境逃到瑞士。林德堡此后只拍了一些质量平庸的迎合美国观众口味的影片（如《环游瑞士》、《吉普车中的四个人》、《我们的村庄》）。

第二次大战期间瑞士电影中大获成功的作品是瓦尔里安·施米德莱与汉斯·特洛梅尔根据戈特弗雷德·凯勒的一部小说改编的《罗米欧与朱丽叶在农村》，这部作品充满新鲜气息和真实感。然而施米德莱是个纪录片导演，此后没有再继续拍摄故事片。

凯勒（1819—1890）：用德语写作的瑞士作家。——译者。

1945 年以来瑞士摄制的影片，或者是为出口而制作的“国际性”影片（如《皇宫饭店》、《蛮女海蒂》），或者是用瑞士化的德语方言摄制的地方性影片。

在后一类影片中，弗立茨·施尼德尔导演的《农场工人乌利》似乎因

其真实性而成为一部真正的杰出作品，比这位导演摄制的另一部影片《奶酪工》要好得多。

德意志联邦共和国西德电影业的恢复是从那部极其有趣的《在以往的日子里》开始的，在这部影片里，海尔摩特·考特纳通过一辆汽车的经历，叙述了他的国家从 1932 年到 1945 年间历史中的几个插曲。这部影片有几个场景获得无可争辩的成功，这种成功原可使德国电影趋向新现实主义。

但是，随着影片生产的发展，尤其是在联邦共和国的建立后影片生产的加强（1950 年生产的影片超过 80 部），从乌发公司被盟军“非卡特尔化”以来变得极其分散的制片业，主要是招请过去那些老导演来摄制一些消遣性与商业化的影片。冯·巴基、冯·波尔伐利、卡尔·伯斯、艾默、李本艾纳、拉伯纳尔特、维尔赫芬等人大量制造了一系列浮华的或侦探的悲剧片、轻松的或音乐的喜剧片，正如希特勒上台前和希特勒统治时期大部分德国导演所作那样。伐依特·哈尔伦尽管拍过《犹太人休斯》这样的影片，此时也非纳粹化了，重新出现，导演了一些闹剧式的侦探片。

考特纳的《苹果熟了》一片故事情节矫揉做作，《结局》一片含有浓厚感伤的情调，这两部影片的失败使考特纳陷于几乎停止工作的境地。在德意志联邦共和国，电影企业在 1950 年的兴旺繁荣同艺术上的可悲衰落适成显明的对照。

德意志联邦共和国有 6500 家电影院、250 万个座位，1957 年售出 8 亿张门票（平均每人 15 张），毛收入超过 10 亿马克（相当一千亿法郎），1954 年到 1960 年影片产量超过 100 部，它的电影企业在西欧实力最为雄厚。

它在物质方面的兴旺（1950—1960 年间）未能导致艺术方面的相应发展，造成这种局面的原因主要在于电影企业的“自愿控制”（影片检查是宪法所禁止的），这种控制，对那些具有社会批判色彩的影片要比宣扬犯罪、色情或怀念纳粹的影片严厉得多。

《第 08A15 号》一片的意外成功，似乎帮助一些导演走出乌发式的“梦幻工厂”，这部影片在三个月内吸引了 1200 万观众。它是根据汉斯·克斯特的小说改编的，叙述一名年轻的士兵在 1939 年夏季的惊险遭遇，故事很感人，而且相当幽默。影片导演保尔·梅伊最初在奥地利摄制过《与死神决斗》和几部喜剧片。但是，他后来根据上一小说改编的《08A15 号上前线》与《08A15 号回家》都没有达到同样的水平。

战争片的流行使海尔摩特·考特纳重返影坛，拍了《最后的桥》，这是一部奥地利—南斯拉夫合制的影片，导演以一种受新现实主义影响的手法，描写一个德国女护士（玛丽亚·谢尔饰演）被带到南斯拉夫游击队那边，最后终于和游击队合作。这部影片尽管带有一些闹剧的情节，但导演得很出色，它的价值在于对战争表现了它真正的憎恶。

考特纳此后又导演了《魔鬼将军》一片，杰出地再现德国在大战时的情景，表现军政上层人物的看法。这部影片是根据楚克迈尔的一部话剧改编的，带有少量戏剧特色，很适合演员库尔德·尤尔根斯的演技，后者也因此而成为国际大明星。考特纳后来导演的影片都未能取得这样的成功，不论是夸张与怪诞的《巴伐利亚的路易第二》，还是讽刺性的《科本尼克上尉》，尤其是虚假而令人生厌的《无星的天空》，都是如此。考特纳以前的合作者伯恩哈德·维基却因摄制《桥》这部真诚地反战的论战性影片，而获得成功。

楚克迈尔（1896—）：德国戏剧家。——译者。

派伯斯特也以《七月二十日发生的事件》(描写反希特勒的密谋)和《希特勒的末日》(奥地利影片)加入到战争片的行列中来。这两部着力于再现历史的影片,使人想起蜡像馆的蜡像,都不如美国电影创作者拉兹罗·贝纳戴克在慕尼黑摄制的《孩子们、母亲们和一个将军》那样使人信服。

演员奥托·哈斯的出色演技在很大程度上使得影片《海军上将卡纳利斯》风行一时,这部影片(同联邦德国的其他许多影片一样)为一个善良的反对纳粹恶棍的高级军官辩解。西奥德麦克从美国回到西德,先是导演了《群鼠》(反映青年犯罪问题),接着导演了那部饶有趣味的《党卫军深夜敲门》,叙述在希特勒授意下发生的一系列骇人听闻的罪行(破坏公共法律)。沃尔夫冈·斯陶特把盖尔哈特·霍普特曼的小说《罗斯·贝尔恩特》搬上银幕,改编得不怎么高明,而他那部《献给检察官的玫瑰花》则又恢复了他原有水平。

对以往岁月的怀念表现为重拍许多旧片(有时在维也纳摄制)。已经重拍的有《穿军服的姑娘们》、《杂耍场》、《议会在娱乐》、《蓝天使》、《蝙蝠》、《加油站的三个人》、《带鹰的女郎》,以及1920—1940年间获得成功的另外10部影片。那些老导演在此时继续制作了一些毫无个性的产品。

在那些未脱商业性但较为成功的影片中,可以举出乔尔格·特雷斯勒那部迷人的《最后的爱》以及制片人兼导演罗尔夫·狄勒那部激动人心的《罗丝·玛丽姑娘》。但人们可以期望从那些极为活跃的电影俱乐部所形成的下一代人中将诞生一个新浪潮。赫伯特·威斯莱导演的受阿仑·雷乃《去年在马里安巴德》一片直接影响的《青年时代的粮食》可以被视为这一浪潮的先声。

流行影片在艺术上质量的平庸助成了电影的严重危机。1954年重建的乌发公司五年后又倒闭了,而各影院则从1958年到1965年失去了它们60%以上的观众。

奥地利第二次大战之后,维也纳因为比柏林遭到的破坏要小得多,所以颇有可能成为德语国家电影市场的一个重要供应者,影片年产量不久增至25部。派伯斯特回到他的祖国导演了《审判》一片,这部影片是对方斯华—约瑟夫时代的反犹太主义一种夸张的控诉。

派伯斯特当年的才华已经消失,正如维利·福斯特丧失了他活泼的热情。维也纳继续怀念它的过去,表现哈布斯堡时代的生活、皇宫里的盛大舞会、大音乐家的逸闻轶事(如科尔姆—维尔岱的《埃洛伊卡》)。奥地利的制片业主要是为输往汉堡、慕尼黑或西柏林而生产,所以大部分由乌发公司的那帮老行家(冯·齐弗拉、艾默、雅各比、利本艾勒、马里许卡兄弟、马克斯·纽菲尔德、拉伯纳尔德、乌西基等)来成批制造这类产品。

方斯华—约瑟夫(1830—1916):奥地利皇帝。——译者。

1953年以来,奥地利年产影片25至30部,主要供应西德。它的制片业因埃内斯特·马里舒卡导演的系列影片《茜茜公主》而在国际上大获成功,这套影片把专制君主方斯华—约瑟夫的统治描写成太平盛世。

还是在维也纳,阿尔倍托·卡瓦尔康蒂摄制了《彭蒂拉先生及其仆人马蒂》,这部根据布莱希特的话剧改编的影片,在色彩的巧妙配合和演员库尔特·博伊斯的演技上尤其引人注目。最后,我们还要提一下那些根据歌剧名著改编的影片,如瓦尔特·费尔森斯坦改编贝多芬的《费德里奥》,瓦尔特·维尔岱改编莫扎特的《唐璜》。



## 第二十一章 苏联和人民民主国家

(1945—1962) 苏联很快从战争创伤中康复过来，虽然这场战争使原有的 2.8 万家影院中有 8000 万家毁于炮火。到 1950 年，苏联的影院总数达到 4.2 万家，每年前往地点固定的影院和流动放映站（1950 年有这类放映站 1.9 万个）的观众超过 10 亿人次。莫斯科、列宁格勒、雅尔塔、敖德萨、基辅、塔林、维尔诺、第比里斯、巴库、埃里温、塔什干、阿拉木图、斯维尔德洛夫斯克、阿什哈巴德、里加、明斯克等地的制片厂或者重建、或者重新装备。

同时，影片的摄制技术也有极大的进步。“苏维埃彩色”法是积累了从 1930 年以来苏联科学家的研究成果和矮克发彩色的某些发明制造出来的。苏联彩色片在 1950 年的故事片产量中占到 90%，其成就高过其他彩色方法。好几家影院从 1946 年起专门放映象《鲁滨逊漂流记》那类长片的立体电影。由工程师伊凡诺夫设计的立体电影在放映时用一种特制的银幕，使观众不需戴眼镜。

在 1945—1946 年间，苏联摄制了很多轻松愉快的影片，如萨夫钦科的《爱情的波尔卡舞》和《绣字的衬衣》、亚力山大洛夫的《春天》、莱兹曼的轻松喜剧片《远东号快车》、普图什科的西伯利亚传奇片《宝石花》。

但是，苏联共产党中央委员会认为，影片生产出现某种松懈现象，就如同其他文化领域的情况一样。《真理报》在 1946 年 9 月发表了一项决议，对爱森斯坦、普多夫金、柯静采夫和塔拉乌别尔格新近导演的一些影片，尤其是对列昂尼德·鲁柯夫那部描写乌克兰矿工的影片《伟大的生活》的第二集，作了严厉的批评。苏共中央随后作出了一些决定，这些决定使影片生产中出现一种新的趋向。

格拉西莫夫、弗拉基米尔·彼得洛夫、萨夫钦科、齐阿乌列里都以摄制第二次大战的最近胜利及各次战役的影片而驰名。格拉西莫夫把法捷耶夫的小说《青年近卫军》搬上银幕，他在表现那些年轻的抵抗战士在乌克兰占领区英勇战斗时能够巧妙地把幽默、人情味和英雄气概结合在一起。这部影片显示了那些刚从电影学院毕业的新演员的才能，他们因此很快成名。摄影师拉巴波尔特在表现敌人入侵的场面中，非常熟悉地运用了摄影机的能动性。这部分为上下两集的影片具有浓厚的生活气息和宏大的场面。

彼得罗夫在他的影片《斯大林格勒大血战》中又表现了他在《彼得大帝》一片里某些优点，尤其是在强渡伏尔加河和冯·保拉斯的投降这两个插曲中表现得更为突出。萨夫钦科在他那部《波格丹·赫米尔尼茨基》中，已经表明他是拍摄战争场面的能手，在拍摄《第三次打击》时，真正的军队听他调配来重现解放克里米亚的战役。人力资金的雄厚并未妨碍这位导演在他以后导演的《乌克兰诗人舍甫琴柯》的一些插曲中表现人情，这部影片的故事是在亚细亚一个军事监狱里展开的。萨夫钦科过早故世，使他未能完成这部献给他的故乡——乌克兰的民族英雄影片。

齐阿乌列里由于摄制《宣誓》和《攻克柏林》而成为拍摄“纪念碑式”

影片的冠军。

前一部影片回溯了从列宁逝世到大战胜利这二十年的苏联历史，以斯大林和一个俄罗斯家庭作为故事的中心。

《攻克柏林》则除去这两个中心之外，还以希特勒的高级军政要人为陪衬。雄厚的制片资金使这位导演拍出一部也许是战后最大的巨片。这位来自格鲁吉亚的导演，早先是个雕刻家，他在影片中既表现了古代歌颂英雄与战争勋迹的吟唱诗人那种奔放的热情，也表现了中古民间艺匠那种与原始时代画家相类似的惊人简洁手法。影片下集最激动人心，它表现向柏林进军、大炮轰鸣、巷战、希特勒的死亡（故意加以丑化），最后攻占国会大厦和苏联人民欢庆胜利（欢呼斯大林）的盛大集会。

与这些优点同时存在的缺点无疑是对其主人公进行过度的颂扬。以后，《攻克柏林》这部影片被视为斯大林故世前持续好多年的个人崇拜的过火行为的一个例子。苏联人民的艰苦努力、英勇斗争与巨大的牺牲都被一个生来就是天才的领袖的不可超越的智慧所冲淡了。在《难忘的1919年》中，齐阿乌列里更加强了这方面的缺点，而没有重现他前一作品所具有的优点。

这里指斯大林。——译者。

有几部传记片描述过去时代的伟人，这类影片中最为成功的有罗沙里的《巴甫洛夫》和杜甫仁科的《米丘林》。巴甫洛夫以发现“条件反射”而闻名全球，在影片中展示生理学的理论可能令人生厌。可是由于编剧巴巴瓦的丰富想象力和演员鲍里索夫的杰出演技，终于创造出一个热情的、具有斗争精神和充满生命力的科学家的形象。普多夫金摄制的那部《海军上将纳西莫夫》重现了1854—1855年发生的克里米亚战役，该片结构巧妙而紧凑，演员迪基的表演很为出色。普多夫金在《茹科夫斯基》这部表现气体动力学创始人之一的影片上却部分失败，因为它在令人激动的抒情镜头之后常接上几乎象数学分项式那样的平铺直叙。罗沙里在《巴甫洛夫》之后，致力于表现大作家的影片，拍了饶有兴味的《作曲家莫索尔斯基》和那部不太成功的《里姆斯基·柯萨科夫》。

《米丘林》一片有时把米丘林在农业和生物学方面的成就放在第二位，伟大的抒情诗人杜甫仁科把它变成了四个交响乐式的，有肖斯塔科维奇强烈有力的乐曲来加强的大乐章。音乐同和谐的彩色结合在一起表现爱情、死亡、人类改造自然、科学与创造性的革命这些伟大的题材。在战后初期，还没有一部影片在运用彩色方面比这部影片更具有艺术性。

有些影片专事研究国际问题，特别是苏联同美国的关系，例如《易北河会师》这部亚力山大洛夫的战后最成功的影片和M·罗姆根据康斯坦丁·西蒙诺夫的舞台剧改编的《俄罗斯问题》。培利耶夫（和亚力山大洛夫一样）被认为是制作音乐喜剧片的优秀专家。他摄制的第一部彩色片《西伯利亚史诗》在手法上又有革新。此后，他那部《库班哥萨克》以一个富裕的集体农庄为背景。悦耳的歌声、复获和平的快乐、因机械化而变得轻松的劳动、福利事业的发展，这一切构成了一幅动人的图画。但是，这部影片和1950年的现实相距甚远，它表现的与其说是一个到处都已达到的目标，不如说是一个理想。

反映工人和集体农庄农民当时生活状况的影片为数很有限。巴尔涅特在《不平凡的夏天》中表现出丰富的想象力与深厚的人情味，但是对一个集体农庄的生活和它的问题没有深入表现。《金星英雄》由于出自大摄影师乌

鲁塞夫斯基之手，所以色彩极为优美，而导演莱兹曼则为影片带来一种浓厚的传奇情调，一种爱情的和人与人之间的亲密感；但是，正如巴巴耶夫斯基的小说原作一样，影片中的“英雄”（一个复员的士兵）恰象一个对他万事皆可办到的能力深感满意的超人，而不是一个真实的当代英雄。格拉西莫夫的《乡村医生》在日常生活的真实性上要胜过鲁柯夫的《顿巴斯矿工》，在最后一影片中，导演以过于粉红的色彩来描绘乌克兰煤矿的劳动。

在《乡村女教师》这部由著名女演员玛列茨卡娅主演的影片中，M·顿斯阔伊描写一个西伯利亚女教师四十年的生活，笔调含蓄，但没有排斥隐藏在心灵深处的英雄主义。

斯托尔堡在《真正的人》一片中，巧妙地把一个降落在敌军阵地的飞行员的真实经历搬上银幕，他虽然两腿折断，却凭着惊人的毅力重返部队，再次学习飞行。但是这位导演在改编令人激动的小说《远离莫斯科的地方》（阿扎耶夫著）时却未能表现出原作的精神。

五年内（1947—1951），苏联各制片厂摄制的影片总数最多只达到 80 部，尽管生产能力可以达到此数的两三倍。但“大型影片”的平均产量每年超过 20 部，因为长纪录片数量很多。

艺术性影片产量不多的原因，主要在于对剧本要求尽善尽美，过于注重。无休止的讨论与修改使得剧作家与导演才思枯竭，同时使一些错误理论应运而生，如“无冲突论”，强调矛盾已为善恶之间的竞争所代替等等。电影部过分强调集中，连锁碎事情也要过问，由它决定。连最经常拍片的导演许多年来也变得闲散无事。年轻人不再能从事电影导演工作，各加盟共和国的影片产量降得很低。和个人崇拜联系在一起“壮观主义”使得电影生产停顿不前，1951 年故事片的产量不到 10 部。

故事片的生产不足部分被那些在纪录片厂与科学普及制片厂里生产出来的各种不同样式所补偿，这些样式都利用影片作为文化的手段。例如，仅仅一年时间，莫斯科中央纪录片厂就生产了 15 部长片，25 部短片，90 部新闻片，12 部儿童片，等等。在这些影片中，值得注意的有一套百科全书式的彩色长片，专门记述苏联各个地区或加盟共和国的实况（如《繁荣的乌克兰》、《帕米尔》、《立陶宛》、《苏维埃哈萨克斯坦》），都在 1951 年的戛纳电影节上获奖）。这方面的杰出专家，有擅长拍历史与地理片的科巴林和瓦尔拉莫夫，有专门研究动物学的兹古里吉（摄有《白铁钩》、《三只小海狸》）和道林（摄有《同野兽在一起》、《一只戒指的故事》）。电影被广泛用于教学、城市规划、人物传记、政治史、军事史、艺术史、地理等等，同时也被用来作为其他种类的艺术的纪录工具。

1953 年以后，苏联电影走上新的发展道路。影片产量在 1952 年曾下降到年产 8 部，到 1959 年增加到 120 部。电影部被文化部下设后一个管理局所代替。影片生产多样化，更加注重当代的生活（在 1956 年生产的 80 部影片中这类影片有 45 部）。许多年轻人开始他们导演工作时拍摄影片都直接和生活密切有关。电影的放映场所总数超过 5 万，观众在 1955 年达到 25 亿人次，到 1965 年则为 40 亿人次（几乎为美国的两倍）。

普多夫金在逝世前（他死于 1953 年）曾拍了《瓦西里·波尔特尼科夫的归来》（根据加里娜·尼古拉耶芙娜的小说《收获》改编），这是他最好的一部对白片，在处理人物感情、社会分析和心理描写上，某些方面使人想起《母亲》一片。影片叙述一个被人以为已经战死的士兵，复员归来，发现他

的妻子已经同别人结婚。影片通过他们的纠纷，展示了一个集体农庄和苏联乡村的生活。

杜甫仁科即将拍摄他编写的剧本《海之歌》时就溘然长逝，在他去世后由朱丽亚·索伦采娃以很大的勇气和时常很成功的手法把它导演成影片。接着她又继续将她亡夫的遗作拍成影片；有史诗般的《烽火年代》，尤其是那部《杰斯纳河》宛如一首抒情诗，它是根据杜甫仁科的回忆改编的，叙述他在乌克兰一条河流岸畔的童年生活。

杜甫仁科的妻子。——译者。

在很久未曾拍片的苏联电影大师中，艾尔姆列尔此时摄制了《未说完的故事》。这部影片虽然不能同《伟大的公民》或《伟大的转折》相提并论，但它描写的发生于列宁格勒的恋爱故事却很为感人。这位导演此后选择了一个更直接有关政治的题材，拍了《第一天》。

顿斯阔伊改编的《母亲》较之普多夫金更忠实于高尔基的原作，它的上集拍得尤其精采。这部影片并未使人忘记那部默片杰作，虽然差别很大。顿斯阔伊此后继续改编高尔基的作品，拍了《福玛·高尔捷耶夫》，这部影片特别使人想起尼日尼诺夫戈罗德 的往昔情景。以后他又在《落泪的马》（又名《以他的生命为代价》）里以一种近似传奇的格调叙述一个古代的故事。

指普多夫金 1926 年导演的无声片《母亲》。——译者。

高尔基的诞生地。——译者。

谢尔盖·尤特凯维奇在中亚细亚拍了一部纪录俄罗斯探险家普热杰瓦尔斯基的传记片之后，又以雄伟高雅的格调导演了一部以阿尔巴尼亚中世纪的一个英雄的业绩为题材的《斯坎德培》，和一部描写那个正直而轻信别人的威尼斯的摩尔人（邦达尔丘克饰演）为奸贼伊阿古所骗的《奥赛罗》。同这两部杰出的故事片形成强烈对照的是《列宁的故事》，后一部影片笔法含蓄简洁，故事深刻感人，但不如他后来拍摄的《列宁在波兰》这部格调亲切，富于诗意和哲学意味的影片。

柯静采夫重返影坛，拍了《堂吉诃德》这部既忠实原作又有个人特色的影片，片中那个狂热的人物由契尔卡索夫扮演，背景有搭盖的布景，也有自然的真景，都带有一种极大的造型美。这种优点在他那部《哈姆莱特》中也再次体现出来，该片表现了导演的个人特色，又十分尊重莎士比亚的原意，把一出永恒的悲剧同当代的现实生活加以对照。

瓦西里耶夫在保加利亚导演了《石普卡的英雄们》，片中有一些壮观的战争场面；在他去世前摄制的《十月的日子》表现了 1917 年的革命情景。此外，他还致力于列宁格勒电影制片厂的艺术领导工作，如同培利耶夫领导莫斯科制片厂的艺术工作那样。对电影事业实行非集中化的管理，使苏联各制片厂获得一种证明有益的独立自主。扎尔赫伊和赫依费茨在战后共同拍摄了他们那部引人注意的《以生活的名义》后，于 1952 年后分道扬镳，各自拍了一些以现实生活为题材的影片。扎尔赫伊的《高空》是在社会主义大工程的工地上拍摄的。赫依费茨根据《茹尔宾一家》这部小说改编的《大家庭》一片在描写工人生活的确切上超过了柯切托夫的原作。他还把契诃夫的小说《带吧儿狗的女人》完美地改编为电影，而在《鲁勉采夫案件》中，他利用侦探故事的情节反映了苏联的日常生活，同时批判了某些习俗。

这种倾向在莱兹曼的杰出影片《生活的一课》中也可见到。影片的主

人公是一个大工地的工程师，他自高自大，自以为了不起，以致几乎和全家都闹翻，这和费里尼那部《道路》中粗暴的藏巴诺没法同可怜的杰尔索米娜相处一样。莱兹曼在苏联境外很不为人所知，他是苏联最优秀导演之一，最善于描写年轻夫妇之间的关系。《如果这是爱情》一片叙述莫斯科一个新住宅区里青年人之间的爱情故事，他借这个故事揭露了社会上某种形式的伪善。格拉西莫夫很久以来就致力于制作一部场面浩大的三部曲，以饶有风趣同时又尊重原作的手法改编了肖洛霍夫的《静静的顿河》，然后，他又回到现代主题，拍了《人与兽》一片。卡拉托卓夫从前是一个摄影师，1930年开始导演了一部画面很美的《斯瓦涅其的精华》。他由于忙于其他职务（大战期间他曾任驻洛杉矶好莱坞的领事），所以在此后二十年间只摄制了二三部影片（其中有《飞行员瓦莱里·契卡洛夫》）。后来他又回到导演工作，拍了一部质量不高的影片《阴谋》，但是，后来他摄制的《木筏上的三个人》对苏联电影的复兴却颇有贡献，因为他在片中激烈地抨击了某些妄自尊大的达官要人。这种批判的倾向后来在《垦荒先锋》（描写处女地垦荒的生活）中也再次表现出来。继这部影片之后便是他的杰出作品《雁南飞》。这部表现被战争与死亡拆散的情人的悲剧充满浪漫主义的激情。它在表现士兵出发与归来的镜头中、在主人公的阵亡和伤员们发出的反战呼喊中达到了最高潮。虽然有些场面值得商榷，例如飞机轰炸时发生的强奸，但是人物对话的真诚，如同塔基亚娜·萨莫伊洛娃感人的演技一样，使得这种影片获得它应有的国际成功。卡拉托卓夫此后导演的《一封未寄出的信》尽管造型上十分成功，却也没能象《雁南飞》那样成功，这部影片的优美画面也应归功于乌鲁谢夫斯基，他是顿斯阔伊和普多夫金培养出来的摄影师。

米哈依尔·罗姆在1945—1955年间境况很坏，只拍摄了一部场面过于宏伟的《海军上将乌沙阔夫》以及一些以外国为背景的影片（如《俄罗斯问题》《但丁街凶杀案》）。他以《一年中的九天》一片开始他第一部伟大的作品，这部影片对那些研究原子的科学家中间产生的现代忧虑不安作了深入的描写。在这部重要影片之后，他又拍了一部独特的蒙太奇片《普通法西斯》。米哈依尔·罗姆在电影学院任教，培养了许多年轻的电影工作者，这些人在1950—1960年间形成了苏联的两个“新浪潮”。

原名《第五纵队》。——译者。

民主德国德国的电影艺术在希特勒上台前甚为繁荣，战后在这个备受蹂躏的国度里复兴得很慢，因为已故的戈培尔早已把最优秀的电影工作者排挤掉了。盟军的占领把德国瓜分为四个区域，区域之间几乎不存在电影方面的交流。

电影生产首先在柏林的苏联占领区内由德发公司恢复起来，这家公司以后成了由德意志民主共和国政府控制的国家公司。早先曾经拍过一两部商业影片的沃尔夫冈·斯陶特以《凶手在我们中间》一片显示出他强烈的个性。后来，他以一种稍嫌夸张但运用自如的手法导演了德国悲剧中的两幕：在《轮班》一片中通过劳动者的生活表现纳粹的统治，在《臣仆》（根据亨利希·曼的原作改编）中表现威廉二世时代小资产者的民族主义狂热。

亨利希·曼（1871—1950）：德国小说家。——译者。

德发公司最初获得成功的一部影片是《黑暗中结婚》，它揭露了希特勒的排犹主义把一对演员夫妇逼上自杀的绝路。该片导演古尔特·梅切克接着又在《彩色格子布》一片中通过一个女仆的生活表现德国三十年间的生活状

况，之后，他根据弗雷德里希·沃尔夫写的一个很有意义的剧本拍摄了《群神会》，揭露了化学大托拉斯“法本”公司在战争中的罪行及其使用的手段。

斯拉丹·杜多夫这位 1930 年年轻一代中最有天资的导演，经历长期流浪失业之后，重返影坛，拍摄了《每日的粮食》，叙述柏林陷落后几年里，一个家庭的生活逐日发生变化的情景。这部故事紧凑、表达有力、说服力强的影片获得的成功，超过后来他那部雄心更大的《妇女的命运》。在战后德发公司的产品中，还应该指出乔治·克拉仑那部情节奇特的《霍柴克》，还有埃里希·恩格尔的《布卢姆事件》以及由托尔恩狄克导演的几部剪辑纪录片。

1950 年之后，德发公司每年继续生产 15 至 20 部高质量的影片。其中特别应该提到场面宏伟的《台尔曼传》，分为上、下两集，由古尔特·梅切克导演，他用大量的资金追溯两次大战之间这位革命者及其祖国的历史。

斯拉丹·杜多夫拍摄了他最佳的影片《战胜黑夜》，这是一部叙述一个被德军处死的反法西斯战士的传记片，根据古尔特·斯特恩夫妇编写的一个杰出剧本拍摄（斯特恩夫妇也是马丁·赫尔贝格导演的《受难的村庄》一片的编剧）。在他不幸意外身亡之前，还拍了一部讽刺喜剧片《科伦上尉》。

在年轻的导演中，应该提到康拉德·沃尔夫，他是戏剧家弗雷德里希·沃尔夫之子，在《莉西》这部以纳粹上台后最初几年为背景的影片中表现出他个人的风格；后来他又在保加利亚拍摄了《群星》。

托尔恩狄克继续制作了一系列杰出的剪辑纪录片，这些纪录片涉及历史题材或是政治问题（如《通向顶峰的道路》、《条顿剑在行动》）。

德发公司还采取一项聪明的措施，与各国合作制片（如《悲惨世界》、《萨勒姆驱巫案》等）。尤里斯·伊文思也为德发公司导演了《友谊一定在全世界胜利》（与培利耶夫合作），接着又拍了《激流之歌》。

这位纪录片大师以尼罗河、亚马孙河、长江、刚果河、密苏里河以及伏尔加河为题材，将来自全世界的资料片收集在一起（许多资料片都是专门为这部影片拍摄的），成功地创作了一首格调完全统一的真正现代交响曲。影片的最初段落有肖斯塔科维奇的音乐伴奏，达到了和《须德海》中最著名的片断同样典型性的完美程度。

捷克斯洛伐克这个人民民主国家的电影业从 1945 年就被国有化，它以《罢工》一片荣获战后首届威尼斯电影节的金狮奖。在这部影片中，斯捷克利以感人的简明手法描述了 1900 年左近发生在波希米亚的工人斗争。大战期间受英国纪录学派熏陶的杰利·韦斯以拍摄《被强占的边界》一片而出名，这部影片表现苏台德区人民在慕尼黑协定之后的悲惨命运；韦斯导演的《新战士站起来》尤其著名，该片是根据扎波托斯基总统的童年回忆拍摄的。

擅长拍摄古装片的奥塔卡·瓦夫拉，此时在《黎明前的战斗》中生动有力地描写了布拉格的解放。阿尔夫·拉多克在《泰雷津集中营》一片中描写希特勒死亡营中的惨状，这是一部与众不同的感人影片。其他使人感兴趣的影片是由马丁·弗里茨（《卡贝克的故事》）、米洛斯拉夫·齐坎、克雷希克（《良心》）、斯洛伐克人巴维尔·比埃利克等人导演的。

奥塔卡·瓦夫拉摄制了一部雄伟庞大的历史三部曲《胡斯传》，描写约翰·胡斯的一生。马丁·弗里茨在演员维利希的出色配合下拍了一部有趣的历史喜剧片《皇帝的面包师》。斯捷克利则把小说《女无产者安娜》搬上了银幕。杰利·韦斯在《我的朋友法比安》、《捕狼陷阱》，尤其是《罗米

欧、朱丽叶和黑暗》一片中充分发挥他的艺术才华，最后这部影片描写在纳粹屠杀时期一个悲惨的爱情故事，同克雷希克那部充满激情的《最高原则先生》相似。

约翰·胡斯(1369—1415):捷克著名的宗教改革领袖。——译者。

捷克斯洛伐克的电影在战后动画片方面占世界第一位，但是它的事影片未能达到高水平，直到60年代初期，在捷克斯洛伐克出现了一种在欧洲“新电影”中也许是最具有独创的电影。

波兰波兰在1945年之后电影业的恢复开始很为困难。在1938年的789家影院中，到了1944年只剩下5家还可放映影片。许多电影创作者不是死于战场就是惨死在纳粹的屠刀之下。

在华沙这个比任何一个大城市破坏得更大的地方(甚至比广岛的破坏都大)，没有一个制片厂还能幸存。波兰电影制片厂这家国营企业几乎要从零开始，它只有亚历山大·福特在苏联反攻时重建的波兰军队中培养的几个制片小组。

在一个相当重要的放映网建立起来之前(到1950年已有1200家电影院和1000个流动放映队)，在罗兹建立了两三个摄影棚。1950年之前在那里摄制的影片超不过9部。《最后阶段》一片是女导演万达·雅库博芙斯卡亲身经历的、奥斯威辛死亡营里俘虏们所受酷刑与英雄斗争的纪录。这部具有罕见的质朴和最高尚风格的作品，除了超越见证的范围，成为战后最成功的影片之一。《华沙一条街》也是如此，亚历山大·福特在该片中叙述华沙犹太区组织起来反抗纳粹党徒的英雄事迹。福特后来还摄制了《肖邦的青年时代》，这是一部浪漫主义的拍得很精美的影片；同时列奥纳德在《宝藏》(又名《一间茅屋与一颗心》)一片中表现出丰富的喜剧天才，而博赫杰维奇则在反映抵抗运动一个插曲《我们自有后来人》中也表现出细致的风格。

1950年之后，波兰电影业有些停滞不前，到1954年又蓬勃发展，这时有亚历山大·福特描写犯罪青年的《巴斯卡街的五个人》和耶尔齐·卡瓦莱罗维奇第一部成功的影片。

后者是新兴的电影导演，通过《纸浆厂》一片证明他对下层社会很熟悉，就象他对描写的人物与背景很熟悉一样，这部影片根据尼惠莱的一部杰出的小说改编，分成两集(《一夜的回忆》与《在弗利治亚的星光下》)，描写1928—1936年间一个青年工人经历的“情感教育”(同时也是政治教育)。

《影子》是部速写式的侦探片，它更多地是与其蒙太奇的节奏与导演手法的活泼而不是过于晦涩的剧情，显示出这位导演的强烈的个性。继《战争的真正结束》一片的错误之后，卡瓦莱罗维奇又在《夜间列车》和《修女约安娜》中恢复他原来尖锐泼辣的风格，后一影片曾在1961年戛纳电影节上获奖。

亚历山大·福特在他那部场面宏伟的故事片《条顿骑士》里还表现出很高的艺术性。

福特、卡瓦莱罗维奇、万达·雅库博芙斯卡等人在1956年成立了独立制片小组，这是一些真正的“工场”，它们为形成一个“新浪潮”起到很大的作用，在这个“新浪潮”中，居首要地位的是安杰伊·蒙克和安杰伊·瓦伊达。

匈牙利影片生产在1947年在半私营的基础上开始恢复。1935年至1942年间，布达佩斯的影片产量颇为可观，有几年故事片的产量超过30部。但是，生产的影片多为“柠檬水影片”：表现吉卜赛人和王公贵族们生活的小

歌剧、荒唐的世俗情节剧、空洞的轻松喜剧。霍尔蒂政权把电影用于种族主义的宣传。在检查机关与商业要求的摆布下，电影创作者很少能够创造出有价值的作品。然而，应当指出《山区居民》一片，尽管照搬了吉奥诺的一个情节，年轻的电影工作者伊斯特凡·佐斯特通过优美的景色，表达了对农民悲惨生活的同情。

吉奥诺（1895—1970）：法国作家。——译者。

曾导演过许多“柠檬水影片”的盖扎·拉德冯伊，由于《在欧洲某地》一片而获得他意想不到的声誉，这部影片是对战争的残酷发出的真诚的愤怒呐喊，指出孩子们是战争的首先受害者。影片在全世界赢得它应有的成功。拉德冯伊后来来到法国、德国和意大利继续从事他的导演职业，但远未能再拍出一部有价值的影片。

匈牙利电影业在 1948 年实行国有化，它的影片产量在 1951 年之前每年不超过 5 部，但其中却有不少成功的作品。首先是《一寸土》，在这部影片中，弗立叶·班（他从 1940 年开始担任导演）描写霍尔蒂政权下一个青年农民（亚当·吉尔蒂斯饰）反抗大封建主的斗争。该片杰出之处在于它的现实主义与诗意，可惜导演在这部影片的续集《解放了的土地》中达不到同样的水平。伊姆尔·吉内在《一个女人走向生活》中表现解放后的布达佩斯时用了一种近似新现实主义的手法。卡勒玛尔·纳达斯蒂和拉兹罗·拉诺迪把一个民间英雄的事迹拍成《牧鹅少年马季》一片，获得很大成功。费利克斯和朱蒂斯·马利亚西夫妇（丈夫是导演，妻子为编剧），在他们的影片中富有生活气息地描绘了人民的生活（如《萨宝太太》、《卡泰琳的婚姻》）。另一方面，马尔顿·克莱蒂则在各种样式的影片中显示他稍嫌滞重的想象力，如《奇怪的婚姻》。最后，还有纪录片导演霍摩基·纳吉显示他是拍摄动物片的杰出导演（如《巴拉顿湖的鸟》、《大池塘里的生命》）。

1950 年之后，布达佩斯的电影界转向一些颇有争议的历史题材（如弗立叶·班的《拉科斯基中尉》、卡勒玛尔·纳达斯蒂的《海潮》，马尔顿·克莱蒂那部令人生厌的《作曲家艾克尔》），但他很快又回到现代题材。佐尔坦·法布里 1953 年开始导演工作，他摄制第一部影片《暴风雨》是一出发生在一个集体农庄中的社会爱情悲剧；他因《十四条生命》一片而成名，这是一部描写抢救埋在井下的矿工们的情节紧张的影片。他最好的影片是《旋转木马》，它的独具个性与怀念过去的格调吸引了许多观众。《汉尼拔教授》是一部引起激烈争论并具有浓厚现实性的影片。以后他导演的《二十小时》对 1945—1955 年代的匈牙利作了一个批判性的总结。

卡罗利·马克在《里里奥姆菲》里表现出他在讽刺喜剧方面的天才，《悬崖下的房子》是他最好的影片。在《星期天的爱情》中，伊姆尔·费埃尔献给观众的是一部深刻感人的电影小说。朱蒂斯和费利克斯·马利亚西夫妇的《一杯可口的啤酒》充分发挥出他们刻画内心的才能。在 1956 年的风波之后，新一代逐渐登上影坛，每年生产 15 部到 20 部长故事片。

指 1956 年匈牙利事件。——译者。

南斯拉夫南斯拉夫在 1918 年建国之后，全国共有 150 家影院，也有人试图摄制几部影片：如 1921 年拍摄的《吉卜赛人的敌手》和《海上复仇记》，以及此后斯特洛基在达尔马提亚沿岸拍摄的《孤独的城堡》。

但是沉重的赋税压得电影企业喘不过气来，从 1920 年到 1940 年南斯拉夫生产的影片似乎不过一二十部。但在此时期，应该提到奥卡夫扬·米勒



蒂奇所作的努力，他擅长拍摄 16 毫米的影片，1935 年后转到导演工作。到 1939 年，南斯拉夫的电影观众人次按人口平均，每人顶多只有一次。

在大战期间，血腥统治的安特·巴维利契大谈要建立克罗地亚的电影（实际上只拍了几部宣传性的短片）。但是，南斯拉夫的电影业却在游击队里建立起来了。解放军部队各有它们的电影摄制组，参加摄制组的人中有卢蒂·瓦夫波蒂契和乔治·斯克里津（后者是国际知名的摄影家）。

1945 年 9 月电影业实行国有化。南斯拉夫摄制的第一部故事片是以游击队的战斗为题材的《斯拉维卡》，该片由维科斯拉夫·阿弗里奇导演，斯克里津摄影。

南斯拉夫在 1945—1955 年间生产了 38 部长片和近 1500 部短片。照 F 汉泽科维奇的说法，此时是“先驱者时期”。在电影艺术方面，一切或几乎一切都有待创造。电影业起初归一个电影部领导，1952 年之后从发行业到制片业都实行集中化。制片业由各联邦共和国自己组织，各自建立制片公司，如贝尔格莱德的阿瓦拉公司，萨拉热窝的波斯纳公司，萨格勒布的亚德兰公司，布德瓦（门的内哥罗）的洛夫森公司，卢布尔雅那的特里格拉夫公司，斯科普里的瓦尔达尔公司；此外还有各种制片合作社，如贝尔格莱德的乌孚斯合作制片社。这些制片机构从 1950 年起增加同外国的合制片，成绩有时很好（如《最后的桥》和德·桑蒂斯导演的《一年长的道路》），但也有质量极差的影片（如《古比亚》等）。

到 1955 年，南斯拉夫拥有五家制片厂，年产 10 多部影片。它的电影曾在 1952—1953 年间经历一次危机，表现在影院观众人次的大量减少上。但此后电影业已趋兴旺，到了 1954 年，全国共有 1300 家电影院。

弗拉基米尔·波卡奇契是萨格勒布的戏剧演员与导演，他从 1948 年 30 岁时成为电影导演，他导演的第一部影片是《工厂的故事》。他在《新仇旧恨》中把 19 世纪一出悲剧搬上银幕，接着他拍了一部反映抵抗运动的影片《大与小》，把他对演员们的杰出指导同扣人心弦的“悬念”结合在一起。他在 1958 年还摄制了《星期六晚上》一片，以新现实主义的手法把三篇短篇小说巧妙地汇编在一起。

拉多斯·诺瓦科维奇以《索夫卡》一片开始导演工作，以后又同挪威导演贝格斯特洛姆合作拍了《血腥的道路》，叙述一个纳粹死亡营的故事，充满真诚和激情。斯拉夫科·伏卡比契从美国回来后（他在美国曾同罗伯特·弗劳莱合作于 1923 年拍了一部先锋派影片《一个临时雇工的故事》），拍了一部壮观然而颇为肤浅的《汉卡》。摄影师斯克里津此时也转到导演工作，拍了《两个农民》一片。

斯洛凡·斯蒂格里奇制作了两部激动人心的作品：描写童年生活和战争的《和平的山谷》以及反映希特勒排犹主义的《第九个圈》。门的内哥罗的导演布拉伊奇在《不定时的列车》中显示了他浓厚的个性，这部影片同《最初的火焰》、《柯扎拉》（又名《面对纳粹党卫军的红小鬼们》）构成一个三部曲。在新涌现的导演中，我们还可指出赫拉德尼克（摄有《雨中舞蹈》）和亚历山大·彼特洛维奇（摄有《她与他》、《在过去的日子里》）。

阿尔巴尼亚这个有 100 万人口的小国在 1954 年拥有 123 家电影院，然而却只摄制过几部短片（如恩德里·克科导演的《第九个春天》），并曾同苏联合作拍摄了《斯坎德培》，该片由尤特凯维奇导演，阿尔巴尼亚人维克多·斯特拉托贝尔达担任副导演。

在地拉那曾建成了几家制片厂，1958—1960 年间摄制了几部故事片，如克里斯陶·达莫导演的《雅娜》就是其中的一部。

苏片名《伟大的战士》。——译者。

保加利亚先驱者瓦西里·根多夫约在 1910 年拍摄了这个国家的第一部影片《一个风流的保加利亚男子》，这部喜剧片很受马克斯·林戴的影响。1917 年之后，影片生产稍有发展，根多夫的最佳影片是 1922 年摄制的《索菲亚的魔鬼》，这是一部讽刺那些新发迹的富人和投机商们的影片。

1923 年，白色恐怖笼罩全国。有一些揭露性的影片被一位演员运往国外，他因此被宣判死刑。当时最好的导演是鲍里斯·格列科夫（摄有《少女岩》，1923 年，《快乐的保加利亚》，1929 年）。

第一部有声片是 1933 年由根多夫导演的一部闹剧片。在时断时续、数量少得可怜的影片生产中，应该提到《没有十字架的坟墓》一片，它对当时笼罩全国的白色恐怖提出间接的抗议。

大战期间曾生产了几部为柏林——罗马轴心宣传的影片。然而，就在保加利亚国家电影局内部也形成了电影工作者的抵抗组织，这个组织在 1944 年 9 月全国解放时掌握了整个电影企业。

当保加利亚电影业在 1948 年实行国有化时，生产的影片大约有十几部，其中值得注意的有《卡林·奥莱尔》，导演波里斯·波罗扎诺夫在片中叙述一个在 1900 年前的革命者的经历，影片含有天真的信念，其价值也在于此。

国家电影业大力发展影片放映，每年开设近 100 家的电影院。

保加利亚在 1944 年有影院 243 家，到了 1953 年增加为 1200 家，其中 800 家设在农村（大多数放映 16 毫米的影片）。

观众人次由平均每年每人一次增加到八至十次。

查卡里·扬托夫从拍摄纪录片方面转到拍摄故事片，他导演的第一部故事片《警钟》，以一种真正象小说那样的叙事方式叙述大战与解放期间一个家庭的命运。他那部《九月起义的英雄们》有瓦西里·肖里什切夫极美的摄影，表现 1923 年由季米特洛夫领导的反法西斯起义。但是，扬托夫在《大地》一片中并不十分成功。在新兴的导演中，我们可以提到伊凡·芬切夫（摄有《姐卡》，与波罗扎诺夫、伊林切夫合导）和鲍里斯·查拉里耶夫（摄有《人之歌》，描写 1942 年被处决的诗人瓦普扎洛夫的一生）。

罗马尼亚罗马尼亚的电影约在 1904 年开始发展，由法国人勃莱里奥和罗马尼亚人扎卡洛维奇组织了一些拍摄工作。扎卡洛维奇在 1912 年参加了雄心勃勃的历史片摄制工作（动用了一万名群众演员），这部题为《1877—1878 年罗马尼亚的独立运动》的历史片是由勃列齐阿诺父子导演的。

在 1920—1930 年间，有 25 或 30 部无声片被摄制出来或正在摄制，这些影片时常是由外国人导演的，例如齐奇西导演了《幸福的浪潮》，由丽亚·德·普蒂和阿尔弗雷德·哈尔姆主演；《卧室里的吉卜赛小姑娘》，由艾尔维尔·波贝斯科主演。可惜这两位杰出的女演员都在 1921 年离开了本国，一个去柏林，另一个到了巴黎。同她俩一样，许多罗马尼亚演员都到国外工作。在无声片时代的导演中，让·米哈依在犹太人区域中摄制了《马那塞》，沙希基安同奥地利同行合作完成了《一个爱情的悲剧》。

在有声片初期，罗马尼亚生产的影片很少。全国 250 家影院在 1938 年只售出 600 万张票，平均三个人一张。在大战期间，德国与意大利竞相争夺这个小小的市场。在少数几部法西斯主义倾向的影片之外，法国培养出来的

让·乔尔杰斯库根据著名作家卡拉吉阿勒 的原作，拍了他那部杰出的讽刺片《暴风雨之夜》。

卡拉吉阿勒 (1852—1912): 罗马尼亚戏剧家、小说家。——译者。

罗马尼亚电影业在 1948 年 9 月实行国有化。1955 年以来，它每年生产七八部影片，由布加勒斯特新建的现代化制片厂生产。罗马尼亚第一部优秀影片是 1951 年拍摄的《在我们的村子里》，由让·乔尔杰斯库和维克多·依尔优合导，它十分真实地描写一个农业合作社的创立初期的状况。依尔优后来又导演了根据米夏埃尔·萨多维亚努的小说改编的影片《理想实现了》(玛丽亚·沙多娃主演)，影片改编很为出色，描写 1935—1945 年间一个农民的生活。兵营里的情景、部队出发开赴前线、战争失败、旧贵族家的生活，在片中都有杰出的描写。另一方面，让·乔尔杰斯库为纪念卡拉吉阿勒诞生一百周年，拍摄了《卡拉吉阿勒的三个素描》，其中最好的是《访问》。

正是在罗马尼亚，路易·达更拍了《草原烈火》，阿尔芒·加蒂拍了《柯狄纳》，这两部影片都是根据巴那伊特·伊斯特拉蒂 的小说改编的。1965 年，雷内·克莱尔由于罗马尼亚制片厂的优良设备，在那里导演了他那部场面宏大的《风流的节日》。

伊斯特拉蒂 (1884—1935): 罗马尼亚作家，用法语创作。——译者。

## 第二十二章 动画片

(1890—1962) 动画电影比纪录电影在电影艺术中更组成一个独立的部门。它可以使图画、雕塑、木刻、线条、立体、剪影以至木偶在银幕上活动起来。由于动画电影，各种造型艺术自此以后才具有运动的形态。

动画产生在电影之前。普拉托、斯丹普费尔、埃米尔·雷诺都是动画的创始人，尤其是埃米尔·雷诺，在艺术上、幽默感与人情味方面至今还无人能相匹敌。但是，动画片的普及还有待于动画和摄影技术相结合。这一点由于美国的一个发明终于做到了。

1907 年，在维太格拉夫公司的纽约制片厂里，有一个无名的技师发明了“逐格拍摄法”。根据这种方法，摄影机可以一格一格地把场面拍摄下来。斯图亚特·勃拉克顿在拍摄《闹鬼的旅馆》一片时就是利用了这种方法。在这部影片中，各种物件自己会动，而不借助于线的牵动。为了表现一把小刀“自动”切一根腊肠，在拍摄每一格画面之后把小刀的位置连续加以移动。勃拉克顿还用这种“逐格拍摄法”，来表现一支钢笔自动绘画（如 1907 年摄制的《奇妙的自来水笔》），或者使一些画像自行改变面貌（如 1907 年摄制的《一张滑稽面孔的幽默姿态》）。他们由此为动画电影的各种样式开辟了新的道路。这种电影在中欧各国叫做“特技片”，在苏联被称为“复合片”，它们用一些画在平面上的图画或立体的物品作为创作的材料。

这种拍摄方法在法国被称为“美国活动法”。它在欧洲当时尚未为人所了解，虽然西班牙人塞贡多·德·乔蒙在 1909 年左右曾经在他的影片《电气化旅馆》中预示过这种拍摄法。

“逐格拍摄法”的秘诀是被高蒙公司的爱米尔·科尔识破的。科尔在很

长时间是一个漫画家，以后由于一个偶然的机会有，成了一位专门摄制特技电影的导演（1907年导演《南瓜竞走》一片）。他把“美国活动法”应用到许多方面，首先应用于动画方面。

他的第一部动画片《幻灯戏》（1908年摄制），是一部变化形状的动画，表现一头象逐渐变成了一个舞女，然后又变成各式各样的人物。这种变形在他的大部分作品中发挥了极重要的作用，尤其是在他那套杰出的影片《傀儡戏》里，那些用线条勾画出来的人物显得特别富于生气和精神。他那些生动的剧情具有当时法国喜剧的那种创造性和自由发挥的特色。这些影片使用一种精细的技术，可以把各种各样的动画和拍摄下来的景象结合在一起。

科尔在法国无论在摄制动画片或摄制木偶片（如1910年摄制的《小浮士德》）的技巧上都是一个独一无二的人。在英国，阿姆斯特朗摄制了一些和皮影戏相类似的剪影。

在俄罗斯，斯达列维奇开始是表现一些死的昆虫的复活，以后则摄制了一些木偶片（1912年）。

斯图亚特·勃拉克顿在美国形成了一个学派。当科尔在第一次大战前夕住在美国的时期，曾经看到温德莎·麦克凯在一个游艺场的舞台上为他的《恐龙杰底》安排许多滑稽的情节。麦克凯花费了三年的工夫才制成这部动画片。他在1910年到1918年这段期间还拍了几部其他的动画片。

美国的动画片是在从各大报纸刊载的当时极为流行的“图画故事”中发展起来的。

科尔在美国曾把漫画家麦克·马努斯笔下的小淘气拍成了动画片《斯努卡斯》（又名《佐佐尔》）。但是这部系列影片远不如费休绘制的《麦特和杰夫》（又名《迪克和杰夫》）那样成功。费休很多年来在绘制漫画和动画片上很有声名。在同一时期（1915—1920年），《快乐的流氓》和《宿醉》两部动画片在美国很受观众欢迎，使作者贝特·格林成为了美国当时一位著名的动画画家。

美国动画片的广泛传播促进了第一次大战期间法国动画派的新发展。科尔根据福尔顿著名的绘画摄制了系列影片《懒汉奇遇》（1917年摄制）。动画片的风尚也波及到几位幽默画家，如本杰明·拉皮埃（1919年摄制《糖果》）、奥迦洛普（1919年摄制《小山鸡》），以及约瑟夫·海麦尔和罗尔塔克等人。罗尔塔克曾于1920年到1923年这段期间，与谢伐尔合作，每月摄制一部名叫《电影中的鸭子》的动画片。这套动画片的形象是用纸剪的侧影做成的，因此用很少的成本就能摄制出来。法国动画片到无声电影末期已经完全衰落了。

另一方面，侨居巴黎的俄国人斯达列维奇摄制了一些以寓言里的动物作为主人公的木偶片，如《青蛙的皇帝梦》、《家鼠与田鼠》、《黄莺》和《蝴蝶女王》等等，使木偶片大大向前推进了一步。斯达列维奇在这些影片里费了很多时间和精力，用丰富的幻想和巧妙的手法来表现他的人物，结果造成了不够简洁的缺点，使主人公和剧情淹没在过多的细节里，反而看不清故事的主要情节。

当苏联开始从事摄制一些初期的动画片时（1924年梅尔库罗夫摄制《星际旅行》），洛蒂·雷尼克也在德国以一种简练动人、但有些矫揉做作的手法摄制了一些皮影戏的影片（例如，1928年摄制的《阿哈梅德王子奇遇记》、1933年摄制的《卡门》、1930年摄制的《巴巴格诺》）。

在欧洲只有两三个人从事这种工作的时候，美国动画派已有很大的发展。麦克斯·弗莱休和达夫·弗莱休两兄弟长久以来是美国最富有创造性的动画创作家，他们摄制的系列影片《在墨水瓶之外》（自1920年开始摄制），将照片和绘画结合在一起。这一系列影片都是依照同一个剧本拍摄的。弗莱休兄弟所绘制的小丑《柯柯》，在他受到处罚而被关进那只他原从那里出来的墨水瓶以前，曾对他的创造者和片中别的一些人物，开了很多玩笑。这个主人公固执的、富有破坏性的、甚至有些愚蠢的恶作剧，为后来的影片《唐老鸭》里那只鸭子的恶作剧作了先驱。

弗莱休兄弟在有声电影初期放弃了小丑柯柯的形象，另创造了一些富于人情味的新型人物。他们创造的那个妖艳性感、象以后的“美女照片”的《少女蓓娣·普波》，可以说是他们最叫座的作品。这部系列影片因为受到《伦理法典》和“道德协会”的干涉而中断。他们的另一部作品《水手波贝》，风行很久，波贝这个力大无穷的水手原来是由E.C.西格尔所创造，用来替菠菜罐头做广告的。这套影片也是依照同一个剧本摄制的，正象以前制作《柯柯》时一样。波贝受一个满面胡须的流氓的欺负，这个流氓名叫“布鲁托”，要想霸占波贝的妻子“橄榄油”。波贝最初被打败了，可是当他把一罐菠菜吞下肚去以后，立刻就变成了一个无敌的大力士，象葛拉克男爵那样，把周围一切敌人打得落花流水。从此以后，波贝就成为美国人脑海中想象的英雄主义的化身了。

和弗莱休兄弟开始摄制动画片的同时，派特·沙利文通过他所绘制的《快乐的猫》一片，给动画片——同时也给连环图画——指出了一个新的方向。这只聪明然而时运不济的小猫在卖座上的成功，引起了很多以动物为主题的动画片，如本·哈利孙和曼尼·高尔德创作的《疯狂的猫》，欧布·伊威克斯创作的《青蛙弗利普》，华尔特·迪斯尼创作的《幸运的兔子奥斯瓦尔德》（以上各片摄于1926年至1928年间），最后还有欧布·伊威克斯创造，以后由华尔特·迪斯尼加以利用和改变的《米老鼠》。

华尔特·迪斯尼生于一个德国和爱尔兰血统的家庭，他第一次摄制的系列动画片《爱丽丝漫游仙境记》（摄于1923年至1926年）并不怎样出色，以后他又创造了他的兔子奥斯瓦尔德，内容更为粗俗平庸，比他所模仿的《快乐的猫》更少表现力。这套影片共拍了26部，直到它的制片人破产，兔子奥斯瓦尔德的形象方才不再流行。迪斯尼几乎是在不由自主的情况下，才采用了“米老鼠”这一形象的。

“米老鼠”的成功主要在于它制作时已经可以利用音乐和音响。当弗莱休还只知道利用绘画来表现英国民间歌曲的时候，迪斯尼已经懂得通过音响和绘画的结合可以产生一种新的喜剧。在他第一部“愚蠢交响乐”式的动画片《骷髅舞》（1929年摄制）中，迪斯尼使几个骷髅象在芭蕾舞里那样随着作曲家圣—桑的音乐跳舞。这些骷髅把自己的四肢脱下来，用胫骨敲着它们干瘦无肉的胸膛，发出一种木琴的声音。在此时期迪斯尼大量运用了英国和德国浪漫主义的陈旧手法，如鬼魂幽灵出没的古堡、链条的响声，以及时钟在十二点时敲打的声音等等，来产生模拟性的或非模拟性的恐怖效果。

“米老鼠”一开始就是一只聪明、快乐、天真、淘气、喜欢破坏、但是心地善良而勇敢的老鼠。它的敌人是一只凶恶的独脚猫，活象它的同类“快乐的猫”的讽刺画。早期“米老鼠”的笑剧时常建立在一些音乐噱头上，如配合动物动作的钢琴声，发出叮当钟声的锅，由众多人物演出的芭蕾舞，以

及当作木琴来敲打的牛的颞骨等等。

由于片中这种效果用得过多，结果使观众渐渐感到厌倦。彩色的应用给这一濒危的影片类型又及时地带来了复兴的机会。

随着彩色印片法（当时还只有两种颜色）的出现，“滑稽交响乐”式的动画片变成了一种具有英国版画风味的田园诗，有的模仿弗莱休的作法，借用民谣或寓言里的动物。

当罗斯福颁行“新政”的时候，迪斯尼根据一个古老的民间故事，拍摄了一部名叫《三只小猪》的动画片，描写懒惰的小猪被狼吃掉，而勤劳的小猪由于盖了一所砖石的房屋，得免于难。片中那首动人的歌曲：“谁怕那只大恶狼？不是我们！不是我们！”对美国来说，当时意味着对经济危机的挑战。

迪斯尼经常成功地创造出一些新的主人公，这些主人公一直是一些动物的形象。独脚猫流行时间不长，三只小猪和大恶狼也只在几部影片中出现。母牛“弗罗拉贝尔”则始终是处于一种临时演员的地位，如同那只骄傲饶舌的母鸡、喜欢打架的公鸡、贪吃的鸵鸟，以及耀武扬威而有些傻气的猎狗一样。但“普卢托”这只到处闻嗅、胃口很大、热心而傻笨的狗，却在全世界长期享受盛名；反之笨蛋“古飞”则一直没有超越美国国境以外。而那些带傻气和孩子气的传统“米老鼠”，也因为“唐老鸭”这位新出现的人物，而逐渐失去了它的声名。“唐老鸭”是一只暴躁、乖僻、运道不佳、对自己笨拙所遭致的不幸常大发脾气的鸭子。

华尔特·迪斯尼的艺术，在战前就已达到最高峰。他的影片的技巧、诗意和独创性，会使人联想到麦克·塞纳特早期的影片。这种类似决不是偶然的。迪斯尼曾雇用了好几百个工作人员，在这些人中间就有很多是善于设计笑料的，他们从藏书丰富的图书馆中，从美国喜剧的古典作品中寻找喜剧效果。由于动画片具有随意表现的灵活性，因此使过去某些受特技摄影可能性限制的效果得到了发展。在迪斯尼的优秀作品之一《唐老鸭和普卢托狗》中，描写一只鸭子吞食了一块吸铁石，结果受到各种金属物品的攻击。这部影片虽然抄袭了费雅德的《吸铁人》的作法，但表现得非常生动和富于想象力。

迪斯尼和他的摄制人员把“噱头”和古典音乐结合得非常出色。演奏罗西尼的《威廉·退尔》序曲的《米老鼠管弦乐队》一片就是这种影片样式中最成功的一部。片中当乐队在演奏到暴风雨部分的时候，天空突然刮起一阵旋风，把米老鼠音乐家刮到半空，但它们仍然抱着乐器，吹打不休。

“愚蠢交响乐”式的影片，并不是每部都很成功。它的优秀作品都是取材于寓言或民间传说（如《蝉与蚁》，《龟与兔》，《谁杀了雄鸡罗宾？》和《家鼠与田鼠》等影片，摄于1934—1936年）。但另一些所谓纯粹“诗意”的交响乐影片——如《古老的磨坊》——则一味表现夕阳、秋天的落叶、蜘蛛网、长着翅膀的仙女以及光亮如钻石的露珠等。当迪斯尼以《白雪公主》（摄于1938年）一片开始摄制大型动画片时，德国的彩色石版画、英国圣诞卡片上的荒唐图画，华丽的宗教画，以及学院派的绘画已侵入到他的工作室。

在《白雪公主》这部大型动画片尚未拍成之时，美国动画片的兴盛已激起欧洲的竞争。在这一复兴运动中，先锋派起了相当的作用。维金·艾格林试拍的一些动画片为费辛格在美国摄制的几何图形的交响乐影片开辟了道路，这点我们在前面已经叙述过了。

在法国，贝索尔德·巴尔都许以先锋派的作法，根据弗朗茨·马塞雷尔的一系列版画，摄制了一部名叫《形象》的影片（1934年摄制），有阿瑟·霍尼格编写的一支优美乐曲伴奏。另一方面，亚历谢耶夫根据莫索尔斯基的乐曲《荒山之夜》的主题，使用一种极细致的新技术，拍出一部卓越的活动的版画，他的“插针银幕”可使光和阴影在一些立体画上活动，这些立体画是用一些大头针深浅不一地插在一块白色厚画布上组成的。

最后，让·班勒维和雷内·贝特朗根据莫里斯·约倍特的音乐，用一些着色的活动石膏像，创造了一部惊人的影片《蓝胡子》（摄于1937年），这部影片比斯达列维奇的木偶片更为高明，它把照明效果和雕像或木偶结合起来，使它们在绘画所不能产生的立体环境中活动，由此开辟了雕像和木偶的广大用途。

在苏联，乔尔波使用了一种特殊的声带，这种声带不是用普通方法来录音，而是用“描绘的”方法来创造声音。这种声带能够发出迄今为止的任何乐器所无法产生的音响。

他在1933年摄制的那部《大都市交响乐》就是用这种方法摄制的。伊伏斯登三兄弟（伊凡诺夫、沃依诺夫和萨佐诺夫）于1934年在一部名叫《拉赫马尼诺夫的前奏曲》的动画片（1934年摄制）中试验了这些合成的声音。动画片在苏联以后发展成为专供儿童们欣赏的一种电影，具有一种近似民间故事的风格（如1935年摄制的《小沙皇杜朗台》）。

此外还有普图什科于1934年拍了一部非常优美的大型木偶片《新格利佛游记》。在意大利，明达·英德利摄制的《克利斯托夫·哥伦布》，质量很一般。但在捷克斯洛伐克，由于画家杜达尔夫妇的长期努力，终于产生了一些出色的动画片，如教育片《乌苏迪比尔历险记》、喜剧片《难忘的蒙娜丽莎》，以及几部抽象性的影片。

这些动画片为以后一个新的学派开辟了道路。

虽然欧洲在动画片方面有以上各种尝试，但直到动画片的制作在美国已经成为一种工业时，欧洲还停留在试验性的阶段。

1938年摄制的《白雪公主》，标志着迪斯尼在商业上的成功已经达到最高峰，同时也标志着他开始走下坡路。他最初用280美元创建的那个摄影棚，到了战争爆发前夕，已经成为一个名符其实的工厂了。两千个工人在那里使用复杂的设备和机械，每年要生产两部长片和48部短片。雷电华和摩根银行对《白雪公主》的摄制曾给予经济上的支持，这部长片的收入大大超过他们原来的期望，仅在国内上映就获得了800万美元的收入。

人们沿用了借米老鼠赚钱的经验，大量制造这部彩片的副产品。他们挖空心思，把白雪公主及七个矮人制成木偶、糖果、挂钟、玩具及巧克力糖，相册、画片、手绢、内衣、针织品的标志等等，借此推销这些商品。

但《白雪公主》在艺术上的成就远不及它商业上的成功。这部影片在格调上很不协调，可以说是迪斯尼及其助手们所想出的各种方法硬凑在一起的大杂烩。人们从影片里可看到“愚蠢交响乐”样式中那些幼稚的动物、《骷髅舞》中的恐怖效果、《米老鼠》的狡猾的天真和《古老的磨坊》中的虚假的田园风光。迪斯尼在描绘动物和滑稽的矮人形象上虽然很杰出，但并没有超出他用过的方法。另一方面，他那种庸俗的诗意或傀儡戏式的恐怖在艺术上也是大有问题的。尽管他想要在平淡乏味的白雪公主和那个奇怪的漂亮王子身上造成一种人情味，结果却完全失败。这部过时的影片，今天看来就象一

辆老旧的汽车，支离破碎。

继《白雪公主》之后摄制的《木偶奇遇记》(1941年摄制)，在商业上并没有获得成功。这部影片的格调虽然很不和谐，但在迪斯尼的作品中却是一部优秀的大型影片，比起1941年摄制的那部结构不平衡但很具匠心的影片《小飞象》和1942年摄制的平淡乏味、充满伤感气息的《小鹿班比》来，要好得多。《幻想曲》(1940年摄制)是迪斯尼雄心最大的一部作品。在这部影片最精采的部分，即采用作曲家保罗·杜斯卡的交响乐的部分，米老鼠又以影片《魔术师的徒弟》中那种抽象化的姿态出现。它被扫帚赶得东奔西跑，最后掉在水桶里，对它自招的恶运徒作无效的挣扎。这只老鼠的形象不啻是它的创造者的写照，因为迪斯尼也正象这只老鼠一样，沉溺在他有限的才能无法驾驭的艺术和技术的汪洋大海里，而不能自拔。

迪斯尼在摄制《幻想曲》时态度极为认真。他从前从事艺术创作时，并没有想到艺术本身，但自从受到各方面对他的恭维以后，他竟同时以米开朗基罗、贝多芬、柏拉图、达尔文和莎士比亚自居。在《幻想曲》里，人们可以看到他为了嘲弄邦基埃尼一首古老的意大利芭蕾舞曲，让一些臃肿而自命不凡的河马穿上舞女的衣裳，跳着笨拙的芭蕾舞，把这首乐曲糟蹋得不成模样。在表现柴可夫斯基的原作《核桃夹子组曲》上，虽然显得极为低级趣味，但还有一些巧妙可取之处。可是当那个葛莱凡蜡人馆的魔鬼和圣苏尔比斯教堂的天使在一种古神话剧的布景中决斗时，却交错地伴奏着莫索尔斯基的《荒山之夜》和舒伯特的《圣母颂》里的音乐，使人不知作何解释。同样，他用斯特拉文斯基原来描写大山和恐龙舞蹈的乐曲《火鸟》来牵强附会地表现天体运行的景象，也令人莫名其妙。更有甚者，他把贝多芬的《田园交响乐》变成一种芭蕾舞，表现一些长着翅膀的马和半人半马的怪兽在布置得象1910年法国外省游艺场那样的奥林匹克山上大跳其舞，使人感到啼笑皆非。欧纳斯特·林格伦在1948年伦敦出版的《论电影艺术》一书上，曾说过这样的话：“迪斯尼对《田园交响乐》的处理方式，对我的音乐感受有这样大的破坏作用，以致使我长期以来担心迪斯尼所创造的形象将无法从我心中抹去，同时我还担心以后听到贝多芬的音乐时，将永远不会再有喜悦的感觉。”这种对艺术的摧残，是不能用商业上的成功来抵消的。当然犯罪不一定总是受到惩罚的。

迪斯尼的自命不凡和荒诞作法，把动画片引向死路。他在动画片方面的成功，曾使过去和他竞争的人反成了他的模仿者。华尔特·兰兹、欧布·伊威克斯、莱昂·施莱辛格这些人组成了一个没有什么显赫成绩的摄制组，休士·哈尔曼和鲁道夫·伊辛二人在散伙以前，也没有实现他们开始时的诺言。只有塔克斯·阿弗利一人突破因迪斯尼的垄断而强加在美国动画片上的刻板公式。在他的短片中，既保留动画片的传统风格，又引进了疯狂、胡闹、荒谬不合理的否定等情节和一种表现追逐的特殊手法及很富个人特色的强烈节奏。但是，在40年代，塔克斯·阿弗利一直处于孤立的地位，对美国动画片没有产生多大影响。

按照1945年以来的艺术发展，尤其是从1910年起为人所知或预见到的各制作方法的发展，我们今天可以将动画片分为以下十种。

“古典的动画片”(迪斯尼、格里墨等人制作)，在一个平面上拍摄，把在鲜明的背景上活动的一些人物的动作分解为各个画面，逐格拍摄下来。

“剪纸片”(透恩卡、巴尔都许、柯林·洛等人制作)，是一些用纸片、



硬纸板或白铁皮剪成的傀儡放在摄影机前，使它们活动起来，它们的动作被逐格拍摄下来。

“皮影片”（洛蒂·雷尼格制作）是剪纸片的一个变种，在灰色单色画的背景中，使用一些白色的或黑色的傀儡人物。在东方，大藤延郎把真正的中国皮影戏（它在东方已流传了一千年）的技术都搬用过来，使用一些着色的塑料制的人物，通过透光背景的照明形成影像。

“多平面动画片”（巴尔都许、迪斯尼等人制作），是把图画、剪纸、皮影人物等不放在一个平面上，而是放在三个或更多的玻璃板上，这样就可以使人物具有纵深感，并造成某些灯光效果。

“木偶片”（科尔、斯达列维奇、普图什科、透恩卡等人制作）是在立体的布景中用逐格拍摄法使一些有活动关节的木偶活动起来。也可以用幕下操纵的木偶（象法国木偶戏那样）、牵线的木偶、带杆的木偶（象远东的木偶戏那样）或小布娃娃（套在人的手指上活动的木偶）这些常用的木偶戏方法来摄制，但严格地说这种木偶片已不属于真正的动画电影了。

“活动雕像片”是通过模型与照明装置造成雕塑人物的立体动作。

“直接动画片”是在用作负片的胶片上直接刻下画面或绘上图像（伦·赖埃、麦克拉伦等人制作），这种动画有时同一种合成的声音——依照同样的方法刻画或绘制的光学声带——结合在一起。

“实物活动片”（维太格拉夫公司、平希韦尔、亚历克赛耶夫、埃梯艾纳·拉依克制作）是把一些物体按照一种适合的音乐节拍组成芭蕾舞的动作。

“活动版画片”（亚历克赛耶夫制作），是借助光线使画面发生变化，它依照一种来自照相制版术的技术，用千百根小针深浅不一地插在一个造型面（即所谓“插针银幕”）上。

“特技动画片”（科尔、麦克拉伦等人制作），是用正常的摄影手法来拍摄一些人物，但在拍摄时或剪辑时用了各种“特技”（如快速摄影、慢速摄影、影片翻接、突然停拍等）。所有这些手法都可和“正常”拍摄的场景结合在一起。

上面列举的并不详尽的各种样式显示动画电影主要是（但不是唯一地）建立在逐格拍摄法的基础上。在美学方法上，这些样式主要是使用图像与造型，而且有排除用摄影与机械方法来重现人物及其动作的趋势，它们更多地属于造型艺术（绘画与雕刻），而不属于传统的电影。

还应指出：摄影机的各种移动以及某些电影手法（如叠化）本身就可使油画与雕塑活动起来，某些关于绘画的影片（如鲁西诺·艾姆尔、雷乃、阿尔卡蒂等人制作的影片）与其说是属于真正的纪录片，不如说是属于造型艺术。

因此，动画电影在不远的将来有演变成为一种“造型电影”的趋向，而这正是埃利·福尔在1922年预言的梦想。福尔在看过那些“干瘪、瘦小、僵化、真可称得上胡涂乱抹”的动画片之后，希望有一天会看到动画片“具有纵深感、造型高超、色彩有层次……，要有德拉克罗瓦的心灵，鲁本斯的魄力，哥雅的激情，米开朗基罗的活力”，以便创造出“一种视觉交响乐，较之最伟大的音乐家创作的有声的交响乐更为令人激动”。

在美国，1940年后，迪斯尼的无上霸权带来了艺术上的日益堕落，这种堕落不仅表现在短片方面（一再表现拟人化的动物，如米老鼠、唐老鸭、普卢托狗），也反映在耗费庞大的长片中，这些长片不是支离破碎的大杂烩

(如《音乐盒》、《鸡尾酒会旋律》等), 就是一些专门供儿童们观看的大活动画册(如《灰姑娘》、《爱丽丝漫游仙境记》、《彼得·潘》、《森林美人》等)。在摄制后一类动画片时, 迪斯尼干脆搬用了普通电影的手法(如《罗宾汉》、《金银岛》、《罗布·罗埃》、《海底两万哩》、《达维·克罗凯特》)。他不再是创作者, 而是成为一个连他的企业副产品也不放过的机灵制片商和发行商。通过抽取版税的办法, 他那部《达维·克罗凯特》曾被用来为销售价值三亿美元的儿童商品大做广告。迪斯尼公司也发行那些从自然学者那里买来而在他的洗印厂里重新加以剪辑的纪录片(如《海狸峡》、《活跃的沙漠》)。有些镜头用特技摄影使小鸟跳起勃拉姆斯的华尔兹舞, 蝎子随着拉威尔的波利乐曲翩翩起舞。这些都是在这类“纪录片”中插进去的(未预先通知原片作者)动画片镜头。

迪斯尼的风格从 1935 年到 1955 年在美国起了决定性的影响, 它也在英国、法国、意大利等国, 甚至在苏联和中国, 都有很大影响。

好莱坞的大部分动画片作者一直循着米老鼠与唐老鸭的老路, 采用一些拟人化的动物, 但是这些动物逗人喜爱的地方愈来愈少, 代之而起的是一种残酷无情(同时也是千篇一律)的凶猛。

保尔·泰利(又名泰利—通斯, 在福斯公司工作)的动画片是以喧嚣不休的乌鸦赫克尔、无所不能的大鼯鼠(超人的漫画形象)和臭气熏天的小鼯鼠等作为主人公。华尔特·兰兹在《安迪·潘达》中塑造了一只小熊的形象, 1941 年又在《林中啄木鸟》一片中创造了一只生性狂暴破坏森林的啄木鸟。莱翁·施莱辛格制作的动画片《疯狂的曲调》与《快乐的旋律》从 1944 年以来被华纳公司的动画片制作者(如弗里伦、查尔斯·琼斯、罗伯特·麦金松等)大拍续集; 凶恶而愚笨的猫汤姆和比它的追捕者更为凶猛、活跃的老鼠杰利, 是皮尔·汉纳与乔·巴巴拉的动画片《汤姆与杰利》中的主人公。

除上述诸人之外, 我们还应特别提一下杰出的塔克斯·阿弗利, 他所设计的噱头中那种疯狂、激烈、凶狠和近似超现实主义的喜剧情节启发了弗里伦、查尔斯·琼斯和罗伯特·麦金松, 使他们创造了小兔巴格斯, 金丝雀基基和小猫苏尔维斯特。

1950 年之后, 美国的动画片深受五年前由迪斯尼的前编剧人斯梯文·波苏斯托夫创建的“联合动画制片公司”的影片的影响。这时他当上了制片人, 动画片的艺术指导主要由罗伯特·卡农担任。卡农在 1950 年因摄制《哑童说话》一片而获得声誉, 该片描写了一个不会说话的小男孩, 当他张嘴时, 发出最为令人惊异的声音。

除了卡农, 还有约翰·哈布莱、亚特·巴皮特、威廉·赫茨、佩特·伯纳斯、卢·凯勒、戴德·帕尔梅利等人都革新了美国动画片的风格, 他们用一些尖锐讽刺的模拟动作或巧妙的疯狂动作, 仿效当时在《纽约客》或是《先生》这种内容丰富的滑稽画报上作画的优秀漫画家的笔法。“联合动画制片公司”还常常更新图样、色彩和影片的主角。

伯纳斯在系列影片《马古先生》中塑造了一个盲目行动的小老头的形象。他体弱多病、生性顽固, 使他经历了可怕的种种风险, 可是由于他的乐观知足, 对一切都满不在乎。

波苏斯托夫“联合动画制片公司”的风格对迪斯尼的影片以及英、法、南斯拉夫等国的动画片制作者都有影响。美国最近的动画片中获得成功的有: 恩斯特·平托夫的《弗莱布斯》和阿尔·库塞尔的《圣母院的小杂技演

员》，由索尔·巴斯为各种长片绘制的片头字幕动画，此外还有约翰·哈布莱的动画片，将在下面叙述。

在加拿大，成为当代动画片大师之一的是诺尔曼·麦克拉伦。这位年轻的苏格兰人是由卡瓦尔康蒂发现的，他和英国纪录学派的导演们工作了一段时间之后，被当时担任“国家电影局”局长的格里尔逊召到加拿大。麦克拉伦不断革新他的技术，他的富于诗意的幽默感和简明的笔法使他能够再现动画片先驱大师爱米尔·科尔和梅里爱的那种纯朴天真和生动活泼的精神。

麦克拉伦先是用手在胶片上绘画的方法制作了几部抽象性的动画片（依照他的老师李恩·拉伊的作法）和一些生动而滑稽的广告片（如《银元跳舞》、《标志胜利的V》），以后又用叠化与推拍所产生的效果使一系列固定的图画活动起来（如《划船》）。后来他用“自动绘画”的特技摄制了一部彩色粉笔画影片《在高山上》。此后，他又回到在胶片上直接绘画的方法，在《D调提琴》与《赶走忧愁》中表现一些线条简单的形象，还拍了一部杰出的立体动画片《圆圈是圆的》，这在当时是独一无二的试验，他还利用形象在视网膜上的延续性，拍了一部试验性的作品《瞬间的空白》。

麦克拉伦最后又采用1900年代的影片《困难的脱衣》中的方法，拍了特技影片《邻居们》和《一把椅子的故事》，在《节奏舞》一片中，他应用“颠倒字母”的老方法，使一些清楚的数字在黑暗的背景上跳动。麦克拉伦的影片除了表现手法十分现代化之外，总是充满人情味和高尚的思想。

麦克拉伦在加拿大电影局时，周围有不少有才能的动画片作家，其中突出的有：乔治·邓宁（摄有《士官生卢塞尔》，是用一些金属剪影拍成的动画片）；柯林·劳乌（他在《黄金的首都》一片中用蒙太奇与框入的手法使一些旧照片活动起来）；吉姆·麦凯（制作了一些剪纸片）；格兰特·门罗（制作了一些特技片与木偶片）和杰拉尔德·波特顿（摄有《发怒与喘气》）等人。

在捷克斯洛伐克，由于国家电影局的支持，从1945年以来在布拉格和哥特瓦尔德两地兴起了两个动画片学派。

“毛线衫兄弟”动画片厂1945年后在布拉格以画家和雕刻家吉里·透恩卡为中心组成，成员有爱德华·霍夫曼、J·布尔岱卡、约瑟夫·卡布尔特和瓦克拉夫·贝德利希等人。

他们起初制作了一些很有个人特色的动画片（如《祖父和甜菜》、《礼物》和《弹簧玩偶》）。1947年后，曾经表演过木偶戏（它在捷克斯洛伐克是一种很发达的艺术）的透恩卡专门摄制木偶片，拍了《捷克年》这部于1948年在威尼斯电影节上获得大奖的长片。虽然片中的木偶面部没有表情，四肢动作僵硬，但照明、彩色和建造得非常出色的布景却赋予它们强烈的生命力，瓦克拉夫·特洛詹创作的音乐与歌唱节奏感也很强。

在这部影片中人的声音只表现在音乐歌唱部分，那些出自捷克民间故事的人物始终是不出声的。《捷克年》描绘出民间生活的一系列场面：狂欢节、春天、夏季、节日集市圣诞节等。

在摄制了几部优秀的木偶短片（如滑稽模仿西部片的《草原之歌》，根据契诃夫原作改编的《大提琴的故事》）之后，透恩卡接连完成了两部长片：根据安徒生童话改编的《皇帝的夜莺》与根据中世纪一个传奇拍摄的《巴亚雅王子》。这两部巴罗克式的作品充满虚构的想象，过分追求形式的精美，剧情也显得有些拖沓。

透恩卡在《马戏团》一片中用彩纸剪影更新了剪纸片，继此之后，又根据瓦克拉夫·特洛詹的音乐，创作了《捷克的古老传说》，这部活动的雕像片具有史诗与歌剧那样高雅的风格，画面构图严谨，并通过光的作用给人以浮雕感。随后，为了把《好兵帅克》搬上银幕，透恩卡又将木偶同旧照片和约瑟夫·拉达的著名插图结合在一起。这部影片由于不敢背离贾洛斯拉夫·哈塞克的原作，不得不表现一个滔滔不绝、口若悬河的帅克，说一口无法翻译的布拉格音的土话。这种作法损害了这部作品在国外的成功。透恩卡此后自由地改编了莎士比亚的《仲夏夜之梦》，该片在某些方面近似《捷克的古老传说》，具有杰出的雕刻风格，象一出场面壮丽的歌剧。

“毛线衫兄弟”小组的动画片厂在爱德华·霍夫曼的领导下继续在布拉格发展。在它获得成功作品中，有布尔岱卡和K·洛塔克的《1900年幻想曲》和《飞艇与爱情》、L·洛塔克和杜巴的《十字路口的原子弹》、斯德内克·米勒的《偷盗阳光的百万富翁》，后一部动画片近似石印画，主要是用叠化的手法来产生活动的效果。霍夫曼本人也把约瑟夫·卡贝克为儿童绘制的连环画改编为动画电影《小狗与小猫》，接着又把法国人让·埃菲尔的连环画《创世纪》拍成分集动画片。

哥特瓦尔德小组是在1940年左右形成的，该城（当时还称为兹林）是拔佳的首都。

这位皮鞋大王想利用动画片为他的企业做广告，由此产生了这个制作动画片的小组。战后，海尔密纳·梯尔洛瓦专门为儿童摄制木偶片，这些木偶片很有新颖感，很获成功（如《木偶造反》、《失败的木偶》），与此同时，卡雷尔·齐曼也摄制了一组名为《普罗库克先生》的教育短片，片中的主人公普罗库克先生是个木制的傀儡，四肢安有弹簧。在那部有些矫揉造作的《启示》中，齐曼表现了使一些玻璃制的塑像活动起来的巧妙手法。他的第一部长动画片《拉弗拉王》描写一个斯拉夫式的迈德斯王，仍带有组片《普罗库克先生》的风格。他在《鸟岛的宝藏》中把木偶与动画结合使用，在《史前探险记》中则把真人和木偶结合在一起。

希腊神话传说中人物，有点金的法力。——译者。

齐曼还不断创新，摄制了他的杰作《毁灭的发明》，是根据儒勒·凡尔纳的原作的自由改编。他采用了多种技术把1880年的木刻版画变成动画，并在影片中用了机器与真人演员，这种做法并未造成不协调或引起观众的厌烦，因为他这部作品充满诙谐、天真、诗意、新颖感与想象，在这方面他的《克拉克男爵》又比上一影片更高出一筹，这部木偶片的精神与风格同梅里爱的影片很为相近。

至于布莱蒂斯拉夫·波亚尔，他曾长期与透恩卡合作，在他制作的动画片、剪纸片与木偶片中显现出一种讽刺的才能与丰富的想象力，如《多喝了一杯》、《狮子与歌曲》、《浪漫曲》和《演说者》等。

在法国，保罗·格里墨早先拍过广告动画片，战争使他未能完成长动画片《大熊星座的游客》，但在1940年后，他用一种和迪斯尼毫无共同之处的手法（这在当时是十分例外的），拍了几部精细而稍带文学气息的短片（《卖笔记本的商人》、《稻草人》、《偷避雷针的人》）。他的杰作是那部令人难以忘怀的《小兵士》，动作灵活、动人而优雅。这部动画片系根据雅克·普列维所写的剧本拍摄，是对战争的一个激烈而悲痛的谴责。

根据同一作者的剧本，格里墨花了五年功夫来制作《牧羊女和扫烟囱

的人》，这是一部高雅、充满雄心、时而也给人以崇高感觉的作品。但是格里墨未能完成这部长片，观众看到的是经过删剪、上色由别人完成的影片。此后，格里墨又回到制作广告片的老行业。

他在摄制广告片的工作中发现了当代最伟大的动画片家之一——亚历克赛耶夫，这位动画家以一种精益求精的艺术手法，变换画面的色调，使物体活动起来，还用几根来回摆动的线创造想象的立体感。这种种手法都是为了夸耀各种牌号的石油、妇女胸衣和香皂。埃基安·拉依克也善于此道，在他一些出色的实物活动片中也赋予打火机、纸烟、布匹等以生命。

在 30 年代时处于领先地位的法国动画片到 1955 年，作为一种“纯艺术”，几乎已经消失了。但动画片的艺术家至少创造了一种杰出的广告电影，其中成功的作品为数还是很多。在今天的动画片作家中（让·伊马奇、奥梅尔·布盖、让·米施莱等），名列前茅的应该是动画片技师阿卡蒂以及安德烈·马丹和亨利·格吕埃尔。格吕埃尔把儿童画册拍成动画片《茨冈人和蝴蝶》与《巴达布的旅行》，并在《佐贡多》这部特技摄影片中显示出他丰富的想象力。

在英国，有 400 个动画片专家为 25 家公司（几乎都是广告公司）所雇佣，约翰·哈拉斯和乔伊·巴切勒小姐合作，从 1940 年起制作了许多短片和两部长片（如 1946 年拍摄的《船舶交易》）。哈拉斯后来同乔治·邓宁合作，摄制了两部杰出的短动画片：《苹果》和《飞翔的人》。

这两部影片的笔法有些近似约翰·哈勃莱。这位美国动画片作家同鲍苏斯托夫分手，离开了“联合动画制片公司”后，到伦敦工作了一个时期，在那里他发挥了一种很有个人特色的笔法，他绘制的水彩动画片使人联想到博纳尔的艺术手法。这位杰出的动画片作家在 1955—1966 年间以一些动人心弦的极有感染力的作品称霸英伦，如《星号历险记》、《柔软体操》、《星星和人》、《洞孔》和《帽子》这些动画片都用一种新的技术很好地配上音响。上述这些动画家制作的影片大多具有教学与教育的性质。

皮埃尔·博纳尔（1867—1947）：法国装璜家、风景画家与肖像画家。——译者。

此外还应提到：描写动物的动画片作家戴维德·汉德，鲍伯·哥德弗雷雷摄制的剪影动画片，彼得·福尔德斯拍摄的反原子弹的短片《瞬间景象》，以及很年轻的加拿大籍动画片作家狄克·威廉斯摄制的那部极引人兴趣的宽银幕中型影片《小岛》。

苏联在 1940—1945 年间，动画片作家主要致力于制作一些供儿童们观看的美术片。

这些影片大多是动物寓言片，手法上很受迪斯尼的影响（迪斯尼的《小鹿班比》在苏联极受观众欢迎）。许多动画片作家致力于创造一些人物，既想避免平淡无味，又想摈弃漫画色彩，这当然很不容易做到。在这方面，柴克汉诺夫斯基颇有成就，人们很赞赏他的《七瓣花》、根据普希金诗作改编的《金鱼》，尤其欣赏他改编的契诃夫作品《卡钦卡》，这部动画片中有某些镜头以杰出的手法表现了 1900 年街头上行人熙熙攘攘的景象。

阿塔玛诺夫、巴比琴科、勃龙姆堡兄弟、戈洛莫夫、伊凡诺夫—凡诺、诺索夫和科达塔耶娃、巴希钦科等人都作了类似的努力。亚历山大·伊凡诺夫、阿克申楚克、阿马尔利克与波尔科夫尼科夫、布莱第斯、德吉金—菲里波夫都是以制作描写动物生活为主的动画片专家。

1954 年以来，苏联动画片趋向多样化，摄制了一些供成年人观看的讽刺片。过去曾使普图什科《格利佛游记》一片赢得全世界赞赏的木偶，此时又被尤特凯维奇和卡拉诺维奇广泛应用在他们的《矿泉浴场》这部根据马雅可夫斯基原作改编的非常尖锐的影片中。

在荷兰，约普·吉辛克和他创办的“陶莱坞”影片公司专门制作木偶片，他的木偶涂上油漆，这种作法沿袭乔治·帕尔的传统，后者此时在美国成了制作质量平庸的科教片的导演兼制片人。从 1947 年到 1957 年，吉辛克为荷兰、英国、德国、意大利、美国等国的影片公司制作了近百部的广告短片。马尔登·通德尔也和吉辛克一样靠拍广告片为生。

在意大利，《制造炸药的兄弟》和《巴格达的玫瑰花》这两部长动画片毫无独创性，但是布鲁诺·博泽托（摄有《城堡》）却以一种极其简洁的和独特的笔法而显得与众不同。

在挪威，伊沃·卡普利诺拍摄的木偶片（如 1956 年摄制的《卡里尤斯和巴克杜斯》）主要是借助于牵线与机械装置，而不是靠逐格拍摄法制作的。

在罗马尼亚，伊昂·波贝斯科—戈波善于在他线条简明的动画片中表现幽默和极富个性的独特风格，因此使他制作的《简短的故事》和《七种艺术》在戛纳电影节上获得金棕榈奖。

在波兰，约翰·莱尼卡和 W·鲍罗维茨克把动画片和先锋派电影中各种技术结合在一起，摄制了《房子》和《话说从前》，这两部动画片都很别致、杰出，就如同他们描写一个画家在星期天的艺术创作的《获得报答的感情》一样。莱尼卡还同法国人格吕埃尔合作，拍了他的杰作《首长先生》，并且摄制了《音乐家扬柯》和《迷宫》。鲍罗维茨克后来定居巴黎，拍了《复活》和剧情非常激烈的《天使们的游戏》。

在南斯拉夫，萨格勒布市有一个新的学派从 1955 年起推出了几位杰出的动画片作家，他们有的受“美国联合动画制片公司”的影响，有的受西方某些绘画风格的影响，但他们都有一种独特的和吸引人的想象力。在这些新涌现的天才作家中最杰出的是瓦特洛斯拉夫·米米卡（摄有《一个男人》、《快乐的结局》、《稻草人》、《照相师》）、尼科拉·科斯特拉克（摄有《首次演出》、《复仇者》）、杜桑·伏科维奇（摄有《驱病咒语》、《月里奶牛》和《代用品》），后一影片曾获 1962 年动画片奥斯卡奖。

在日本，金井吉郎、山本、大藤延郎和村田安次是 1925 年前后日本动画片的创始者。

大藤利用一种只有日本才出产的彩色透明纸拍了立体的皮影戏影片。他第一部成功作是 1927 年拍摄的《鲸鱼》。到 1952 年他用彩色玻璃纸代替日本特有的彩色透明纸，重新摄制了这部动画片。

1930 年以后，涌现了新一代的动画片作家，其中有苇田岩雄（拍有《蜜月历险记》）、荒井和五郎、正冈等人。安日田在 1958 年拍摄了他的第一部长动画片《白娘子的传说》（《白蛇传》），该片取材于中国一个古代传说，但用了一种过于西方化的表现手法，正如他的其他动画片很象迪斯尼的动画片一样。

在中国，头几部动画广告片是在 1925 年前后在上海摄制的。经过多年以后到 1940 年终于生产了一部重要的长动画片《铁扇公主》，这部由万籁鸣和万古蟾绘制的动画片取材于著名的民间故事《西游记》，片中主角是一只猴子和一头猪。以后我还要谈到：有几部动画片和木偶片是在“游击区制片

厂”里制作的。

1950年以后，上海有一家制片厂专门拍摄美术片。厂长靳夕是采用逐格拍摄法摄制木偶片的行家（如《神笔》），但他也直接拍摄用牵线或拉杆操作的木偶戏，这类木偶戏在中国流行很广，如同皮影戏一样。钱家骏等人的美术片（《乌鸦为什么是黑的》等片）受到苏联动画片的影响，不过《蝌蚪找妈妈》这部描写一些小蝌蚪的影片却表明1961年中国的动画片已经恢复了中国的传统造型艺术。

在巴西，阿纳利奥·小拉梯尼花费五年艰苦的劳动，终于在1953年完成了《亚马孙河交响曲》，在这部长动画片中，可以看到各种动物和印第安民间故事中的人物，它可以说是一部成功的作品，但表现手法有些过于迪斯尼化。

尽管动画片过分迁就广告与商业的要求（这在西方尤其这样），但是，人们还是可以说，动画电影正处在成为一种独立艺术的前夕，它和故事片显然有别，正如绘画和雕塑同歌剧显然不同一样。

## 第二十三章 拉丁美洲

（1900—1962）这个大陆的边界处在美国与墨西哥之间，而并非以巴拿马运河为界。

所有这些共和国，人口共有两亿，相互之间都有共同的特点。

在这个洲的大国里（墨西哥、阿根廷、巴西），电影早在本世纪初就已开始发展，可是不久就已受到美国的激烈竞争。

墨西哥在墨西哥，早在1897年，工程师萨尔瓦多·托斯卡诺·巴拉甘就买下了一架卢米埃尔的活动电影机，在以后二十年间拍摄了他的祖国所发生的历史事件与革命运动，这些长达五万米的激动人心的文献资料为1954年发行的那部剪辑片《一个墨西哥人的回忆》提供了素材。

从1916年至1923年间，无声电影在墨西哥蓬勃发展，人们制作了一些意大利式的悲剧片和象安利克·罗萨斯和华金·科斯导演的《灰色汽车》（1919年摄制）这样奇特的分集影片。这些影片都具有很强的民族特色，这主要归功于纪录片摄影师埃斯基耶尔·卡拉斯科（1925年左右拍过《石油的争夺》）和导演米格尔·孔特雷拉斯·托雷斯（1922年摄制了《下土》、《属于阿兹台克族》和《没有祖国的人》，1927年摄制了《鹰与蛇》），他们都从墨西哥的历史中发掘题材。1925年之后，影片生产下降到零，主宰电影市场的好莱坞把拉蒙·诺瓦罗、陶乐莱丝·德里奥和卢佩·贝莱斯等著名演员拉了过去。

由于两部唱歌片——《在浪涛上》（1932年M·萨查里亚斯和拉斐尔·塞维里亚摄制）和《在大牧场》（1936年费尔南多·德·孚安梯斯摄制）——在商业上大获成功，墨西哥打开了某些西班牙语国家的市场，使它能够年产三四十部影片。

1935—1945这个时期可以被视为墨西哥电影的黄金时代。

在墨西哥电影艺术兴盛中，爱森斯坦的《墨西哥万岁》起了相当的作

用，正如新纽约州的纪录片制作者保罗·斯特兰德拍摄的那部《雷迪斯》（又名《阿瓦拉陀的反叛者》）一样。后一部影片的剧本是美术部长贝拉斯克斯·查维斯写作的，影片在天然背景中拍摄，由德国人齐纳曼和墨西哥人戈麦斯·穆里耶尔合导。影片主要是由一些非职业演员——渔民及其家属——演出。节奏虽稍缓慢，却有强烈的感染力。保罗·斯特兰德把这部影片拍得非常壮丽、精美，他的摄影风格和基赛的摄影风格对摄影师加夫列尔·费格罗阿的技术形成起了直接的作用。其他摄影师（如奥古斯汀·希门尼斯、阿莱克斯·菲利普斯、雅克·德拉佩尔）也和他一样，很受哥伦布前的艺术及迭戈·里维拉、奥罗斯科和西凯罗斯等人所绘的宏伟壁画的影响，这些摄影师都是在30年代开始进入电影界的。

哥伦布前：指哥伦布发现美洲前。——译者。

迭戈·里维拉（1886—1957）：墨西哥画家、设计家与雕刻家；奥罗斯科（1883—1949）：墨西哥画家；西凯罗斯（1896—1974）：墨西哥画家及艺术理论家。——译者。

孔特雷拉斯·托雷斯继续摄制一系列的历史题材片，如1932年的《革命》（又名《潘丘·比利亚历险记》）和《墨西哥万岁》，1934年的《华莱士与马克西米利安》，1935年的《部落》，1937年的《鸽子》等。查诺·乌鲁埃塔也常常采用墨西哥的历史题材，导演了两部重要的作品，一部是革命的插曲《玛雅人之夜》（1939年摄制），另一部是根据马里亚诺·阿苏埃拉

马里亚诺·阿苏埃拉（1873—1952）：墨西哥作家。——译者。

一部社会小说改编的《下层社会》（1940年摄制）。墨西哥革命的风暴也使费尔南多·德·孚安梯斯拍了《跟随潘丘·比利亚前进》（1935年摄制）和他的杰作《门多萨同志》。

孚安梯斯曾和作品好坏不一的胡安·布斯蒂略·奥洛合作过，后者在那部奇特的《二修道士》（1934年摄制）中显示出他深受德国表现主义的影响，在《万邦戈》（1938年摄制）中，表现了一些略带“民间性”的农民。亚历山德罗·加林多以卓越的手法导演了他第一部影片《马德里的难民》（取材于西班牙战争），特别是在《当墨西哥沉睡的时候》（1938年摄制）一片中，费格罗阿的摄影艺术同歹徒小说的故事情节和巧妙的悬念结合在一起。

虽然此时商业片为数众多而且质量都很平凡，可是我们应注意到“墨西哥化”的民族独立运动却取得丰富的成果。这场运动是在卡德纳斯将军任总统期间（1936—1940）从电影到各个文化领域中展开的。影片《哈尼齐奥》（1935年摄制）就是标志这种倾向的一部成功作，尤其是它表现了印第安人的文化。该片由卡洛斯·纳瓦罗导演，爱米里奥·费南台兹（绰号印第安人）主演。后者不久成为编剧，后来当了导演。

1940年和以后十年间，墨西哥电影在企业上与艺术上都有很大的发展，使它到处为人所知。影片产量从27部（1940年）上升到121部（1951年），电影院由830家（1938年）发展到2459家（1953年），观众人次由6600万（1938年）增加到1.62亿（1954年），平均每人每年购票7张，接近于欧洲的平均数。造成这种发展趋势的原因主要由于卡德纳斯政府积极推行的保护措施，也由于观众爱看本国影片所致（1950年后观看墨西哥影片的观众占全部电影观众的60%）。最后，墨西哥通过输出影片在西班牙语的市场获得首席的地位。

绰号“印第安人”的爱米里奥·费南台兹是墨西哥最驰名的导演，他



从 1941 年摄制《热情岛》起开始导演生涯。两年后，他拍了《玛丽亚·康狄莱里亚》一片，以浓重的诗意，细致地描绘了印第安佣工的贫困和受压迫的生活。该片由莫里西奥·马格达莱诺编剧，加夫列尔·费格罗阿摄影，演员有彼特罗·阿缅达利兹和刚从好莱坞归来的陶乐莱丝·德里奥。这一阵容很有助于这部崇高、感人而有力的作品的成功。费南台兹一直和费格罗阿合作（他是世界上最优秀的摄影师之一），继续摄制了很多影片（每年有两三部），其中应该特别提到的有《一见钟情》（由玛丽亚·费利克斯主演），这部影片以墨西哥革命为背景，描述一个农村的爱情故事，很富于诗意；《隐藏的激流》叙述在一个边远的穷困地区一个小学女教师同一个封建地主斗争的故事。人们还可以看到费南台兹与费格罗阿在其他影片中的“可喜结合”，在这些影片中，他们依照一种庄严的节奏安排壮丽的画面和过分考究的灯光照明（如《野花》、根据斯坦倍克剧本改编的《珍珠》和《农村的妇女》），但是所有这些影片都具有一种崇高的格调，这是他导演的那些闹剧式的故事片（如《墨西哥女郎》、《被遗弃的人们》）所没有的。1952 年后，这位“印第安人”由于过于重复老一套的作法，开始走下坡路。他那部卖弄技巧的《渔网》被人称为“在强盗窝里的保罗与维尔基妮”，该片除了美丽的外景之外，毫无墨西哥的特色。费南台兹和费格罗阿在国外摄制的那些影片也没有获得成功。

墨西哥的佣工（Peón）是替大地主耕作的印第安农奴，他们主要是由于欠大地主的债，无力偿还，结果被迫以奴役性的劳动来偿还债务。——译者。

《保罗与维尔基妮》为法国作家贝尔拿丹·德·圣·皮埃尔（1737—1814）于 1787 年发表的一部著名小说，描写两个从小一起长大的男女青年的爱情悲剧。——译者。

先前导演过欧里庇底斯、希罗杜和尤金·奥尼尔的戏剧的胡利奥·布拉乔是《黎明》一片的创作者，这部影片由于布拉乔的叙事手法、他的剪辑技巧和费格罗阿的摄影而大获成功。可是，布拉乔后来拍摄的影片主要是一些制作精致的商业片，最典型的的就是《众人之妻》。然而，在他的《玛丽亚的声音》一片中，充满了生活的气息，《一个独裁者的垮台》一片则劝人弃恶从善。

加林多的努力时间更为久长。在《无奖的冠军》一片中，他真实地描写了一个拳击师的生活道路。在《法庭》一片中，他巧妙地运用移动摄影法来拍摄极长的镜头。1955 年，他在《偷渡的苦工》这部影片中深怀激情地描绘了侨居美国季节工人的生活状况。

罗贝托·加瓦尔顿于 1944 年开始导演影片，他拍了一部反映农民生活的好片子《茅屋》（根据布拉斯科·伊瓦涅斯原作改编）。他也同加林多与布拉乔一样，后来转而制作一些摄影极美的闹剧片，如《另一个》（又名《双重命运》），由陶乐莱丝·德里奥主演。不过，他那部《马卡里奥》却很有魅力。

西班牙共和主义者的移入给墨西哥电影带来了首屈一指的路易斯·布努艾尔，他在 1946 年从美国来到墨西哥，导演了喜剧片《大娱乐场》一片，由里维尔塔德·拉马克（阿根廷人）和豪尔赫·内格雷特两位明星主演，此后他依照自己的爱好，由他自己编剧，摄制了《被遗忘的人们》。这部影片是恐怖的呐喊，同时也是怜悯的呼声，在冷酷的外表下充满着温情，它是对

那些被遗弃的儿童们的遭遇的一个令人震惊的见证，同危地马拉作家阿斯图里亚斯或巴西作家亚马多的某几部小说颇有近似之处，因为它也是取材于拉丁美洲严酷的现实。

《升天》是一个爱情故事，同时又是一部以骗子歹徒为题材的讽刺作品；《她》或《一个罪犯的生活》则是描写对犯罪的故事，充满最辛辣最尖锐的嘲讽。在这两部影片中，更令人震惊的是《她》，该片表面上和墨西哥流行的影片一样，内容却含有对片中那个自私、富有、专断而又伪善的主人公的激烈批判。我们对他几部由于商业要求而摄制的影片可以忽略过去，但对他两部根据文学名著改编的影片却不应遗忘：一部是《鲁滨逊漂流记》，具有古代版画的绚丽色彩；另一部是《呼啸山庄》（原名《情欲的深渊》），尤其值得一提，在该片中布努艾尔通过他在二十年前与友人皮埃尔·于尼克合写的电影剧本，重现了艾米莉·勃朗特原作中那种粗犷的壮丽景象。布努艾尔的强烈个性使他多少处于墨西哥电影之外——正如他处于法国电影之外一样，虽然他也为法国导演过一部杰出的影片《这叫做黎明》（根据埃马努埃尔·罗伯莱斯原作改编）。他在墨西哥拍摄的全部影片都是对该国某些现实问题所作的一种深入的剖析。

布拉斯科·伊瓦涅斯（1867—1928）：西班牙小说家。——译者。

埃马努埃尔·罗伯莱斯（1914—）：法国剧作家、小说家。——译者。

他的杰作之一《纳萨林》，更多地同他的故国西班牙相联系，而不是同他定居的国家相联系，正如他以后拍摄的那部异乎寻常的《毁灭天使》一样。同样，《比利迪安娜》一片也是如此，该片尽管有激烈的讽刺，却能在马德里摄制。但是，梵蒂冈当局却把《纳萨林》片中的论战认为亵渎神灵，其实这场论战主要是针对一个阶级的腐化堕落，这种腐化堕落在《毁灭天使》一片中也遭到了谴责，不过采用了抒情的隐喻手法。

另一位西班牙侨民卡洛斯·贝洛是“戴莱制片组”的台柱，曾拍过一些纪录片与短片。他是《命根子》一片的剪辑师，该片由年轻的贝尼托·阿拉兹拉基导演，由一组短片组成，主人公都是印第安人。《奶牛》一片描写一名穷苦的印第安妇女冒着自己孩子饿死的危险去当人家的奶妈，是一部非常使人悲痛的短片。贝尼托·阿拉兹拉基后来委身于商业性影片（《黑牛》一片除外），而贝洛则摄制了一部极为壮观的影片《斗牛者》，这部纪录性的悲剧片内容超出斗牛场和斗牛士之外。

从1952年起，墨西哥电影的艺术水平开始下降。它的影片出口完全在美国人詹金斯的控制之下，这位前美国领事改行经营电影生意，直接或间接地控制着墨西哥电影生产的大部分。好莱坞掌握一部分设备最先进的制片厂。从1948年到1952年，在488部影片中有301部归美国大公司发行。墨西哥各银行最后通过它们对影片的投资来普遍提高全国影片生产率：在多数情况下，一部墨西哥片的拍摄只需三个星期（在好莱坞要十二个星期，法国与西德要八个星期，在意大利则需七个星期）。由于这些金融界的利益——同时也由于作家们的驯顺服从——使得1935—1950年间杂乱无章、质量好坏不均而产量颇多的墨西哥制片业变成一个有条不紊的工厂，一个专门为拉丁美洲观众生产一系列影片的好莱坞式的工厂。今天大部分墨西哥影片是一些小歌剧片、说教的宗教寓言片，和一些按照上世纪的传统表现母亲的隐痛和女儿的失足、最后由于爱而获得新生的闹剧片。这些影片或是追求服装的华丽，或是表现一个适合于旅游者口味的民间故事，男演员们手执吉他、头

戴阔边草帽，女演员们则浓妆淡抹，扮演艳丽的农妇，在牧场或庄园里演出一些荒唐轻浮的恋爱故事。

喜剧演员康丁弗拉斯（原名马里奥·莫兰诺）出身于民间巡回剧团。他以独特的方式显示在西班牙语的美洲国家中一种正在增长的力量。在影片《关键所在》初次获得成功之后，他饰演的印第雇佣工、歹徒小说中的人物、满口说俏皮土话的无赖汉，在拉丁美洲获得广大观众的欢迎。声誉之广堪与夏尔洛相比。

古巴这个有 700 万人口的大岛于 1897 年摄制第一部新闻片《扑灭火灾》，从 1908 年开始摄制故事片。但古巴电影的真正开端应该是 1913 年 8 月 6 日长故事片《马努埃尔·加尔西亚》的上映，这部影片，由恩里克·迪亚斯·克萨达导演，叙述独立战争期间一个民族英雄的光辉事迹。这部影片的制片人是巴布罗·桑托斯和杰苏斯·阿蒂加斯，他们是一个马戏团的老板。以上三人合作，一直到 1920 年，拍摄了一些社会题材与革命题材的影片（《血与糖》、《在丛林中》——又名《古巴女人》和《桑吉里队长》等等）。

在 20 年代，古巴摄制了 30 多部影片，其中有埃斯特万·拉米雷兹导演的影片（如《恶神》、《面向生活》、《阿罗亚托》等），尤其是拉蒙·贝翁导演的影片为数更多。

拉蒙·贝翁在离开本国前往墨西哥前拍了《慈悲的圣母》，这部影片尽管剧情幼稚可笑，可是导演却很杰出，演员的演技和民族典型人物的处理上都很成功。这是古巴最后一部有价值的无声片。

为纪念解放运动领袖何塞·马蒂诞辰一百周年，独裁者巴蒂斯塔组织了一次强制性的募捐活动。募捐所得的款项除去挥霍浪费之外，剩余的被用来摄制一部纪念性的影片《白玫瑰》，由墨西哥人费南台兹导演，他很不注意历史的真实性，结果使影片充满官样文章那样沉闷令人生厌的气氛。

闹剧片、哀情片、歌舞片、为美国旅游者摄制的“地方风俗片”、对西班牙后裔及黑人进行粗野挖苦的滑稽片，这些片种组成了从 1938 年起直到菲德尔·卡斯特罗的革命发生前在古巴生产的有声影片的大部分。

1959 年，电影协会（简称 I. C. A. I. C）成立，它被授权管理唯一的一家制片厂、几家电影院和一个放映网。它开始拍摄一些受新现实主义与纽约学派的影响的纪录片，其中应当指出的有托马斯·G·阿莱亚导演的《土地属于我们》和加尔西亚·埃斯皮诺萨导演的《住房》，后者就是当年曾被巴蒂斯塔禁映的那部《沙洲》的作者。电影协会向外国导演发出广泛的呼吁邀请他们到古巴工作，其中有法国人克利斯·马尔凯（拍了《要古巴！》一片）、阿涅斯·瓦尔达（拍了《向古巴人致敬》）、阿芒·迦蒂（拍了《另一个克利斯托巴尔港》）、苏联人卡拉托卓夫和叶甫图申科（拍了《我是古巴》）和荷兰人尤里斯·伊文思（拍了《古巴纪行》和《武装的人民》）。

在 1961—1965 年间，青年导演完成了近 20 部长片，其中值得提出的有加尔西亚·埃斯皮诺萨导演的《古巴在跳舞》和由柴伐梯尼编剧的《青年反叛者》、古蒂埃雷斯·阿莱亚导演的《革命的故事》、《十二把椅子》和《古姆比特》。

中美各国中美洲的小国（哥斯达黎加、危地马拉、洪都拉斯、尼加拉瓜、萨尔瓦多）一共只有 1000 万人口，有 350 家放映 35 毫米与 16 毫米影片的电影院，其中顶多有 100 家每天放映影片。

在巴拿马，第一部故事片似乎是在 1949 年摄制的，这就是卡洛·鲁伊

斯和胡利奥·埃斯皮诺索导演的《幻想破灭之时》。

在危地马拉，1950年摄制了《帽子》；1952年摄制了《加勒比海的女儿》；更值得注意的或1953年摄制的《黎明》，导演J.M.德莫拉在片中以欧洲殖民者虐待印第安人为题材。但在1954年发生的军人政变之后，一切影片的生产都中断了。

萨尔瓦多在1950年左右也许拍过一部彩色长故事片。

在洪都拉斯，许多电影院都是美国“联合水果”公司的财产，这家公司在中美各国有很大的势力。

在尼加拉瓜的某些城市里，电影院除去缴纳普通的捐税之外，还要支付一种“火山税”，用以救济火山爆发时的受难者。

在一些居民主要为印第安人与混血种的国家中，有65%—80%是文盲，每年每人平均看不上两次电影，电影艺术在这些国家还处于初步阶段。

在加勒比群岛，多米尼加共和国或是海地的电影观众人次一直停留在上述水平（320万居民中有95%是文盲，电影院总共有6000个座位）。在一些英国、荷兰或法国的殖民地，观众人次要高些。在这些岛屿上，各种各样的纪录片与故事片都是外国人摄制的，民族的电影艺术还有待诞生。

波多黎各在这个美国殖民地，观众人次相对而言要高些（每年每人平均购票九张）。1950年之后，由维拉德·范戴克创立的一个杰出的纪录学派在那里颇有发展，范戴克本人是个导演，分别于1939年与1948年在纽约拍了《城市》和《摄影师》两部影片。在波多黎各成功的影片中有：范戴克的《白蹄马》、阿米尔卡·蒂拉多的《桥》和《山里的声音》、奥斯卡·托莱斯的《桎梏》、B.多宁格的《谦虚的人》、路易斯·梅索内特的《我是莱翁的胡安·彭斯》。另一方面，为旅居美国的波多黎各人摄制的商业性影片也相当发达。

委内瑞拉战后十年，电影企业在这个国家有了令人瞩目的发展。放映35毫米影片的电影院数目几乎增加了三倍（1954年达到575家），观众人次平均每年每人购票7张（全国人口为550万人），达到了欧洲的水平。有两个重要的放映网（1951年合并）控制着全国近百家较大的电影院。

委内瑞拉制片业是在有声片初期，由各界人士（包括作家罗慕洛·加列戈斯）创建的“阿维拉影片公司”真正开始的。

这家公司在1930年至1944年间每年生产一二部影片，到大战将结束时，它被一家新公司——波立瓦尔影片公司所收买，后者建立了一家现代化的制片厂，正如另一制片公司——亚特拉斯影片公司一样。

罗慕洛·加列戈斯（1884—1969）：委内瑞拉小说家、政治家，曾在1948年担任过几个月的共和国总统。——译者。

波立瓦尔公司经历了大战期间连续性的危机之后恢复了影片生产，它从布宜诺斯艾利斯请来了C.H.克利斯登森，他拍摄的第一部影片《裸体天使》在商业上获得巨大成功。这位阿根廷人在委内瑞拉接着导演了《游艇伊莎贝尔今晚归航》，也获得十分可贵的成功。这部拍得很美的影片是根据吉列尔莫·梅内塞斯的一部情节曲折的小说改编的，以一个渔村为外景，地方色彩在片中发挥了很大作用。在这方面，我们还可以指出由墨西哥人维克多·乌鲁丘亚导演的《荒野灯光》（1953年摄制）。

波立瓦尔影片公司到1954年停止一切影片生产。它的竞争者，设在加拉加斯的梯乌纳影片公司也濒临破产的境地。但该公司的创办人马努埃尔·斯

科洛把它挽救过来，在 1956 年生产了三部影片。

然而，委内瑞拉第一部有国际水平的影片却是由独立制片人生产的。这部影片的女导演玛尔戈特·贝纳塞拉芙于 1953 年开始拍片，摄制了一部奇特而引人入胜的纪录片《雷维隆》，纪念委内瑞拉一位著名的画家。她在 1959 年又导演了《阿拉亚》这部长故事片，描写在一片闪闪发亮的可怕的盐田中工人们的艰辛劳动。我们还应该提到青年导演罗曼·查尔沃德的影片《少年杀人犯》。

从 1958 年开始，政府保证给予电影业以支持，因为电影业似乎并未从好莱坞的商业衰落中获得多大利益。而这种商业衰落在委内瑞拉，正如在整个拉丁美洲一样，是十分明显的。

秘鲁这个印加人的国家在 1954 年只有 243 家影院，人口为 900 万，而首都利马却有两三家制片厂，它那十分现代化的“电影城”是在 1948 年建立的。

秘鲁和智利一样，在二次大战期间电影业都得到长足的发展，每年影片产量曾达到 6 部。但是，影片生产到 1945 年就几乎中断，直到后来贝尔纳多·罗加·雷伊在一家临时搭建起来的制片厂里摄制《脸上有雀斑的女人》一片时，才开始恢复起来。

在拉丁美洲各国中，秘鲁是印第安风俗与文化在日常生活与民间艺术中得到最直接反映的一个国家，它不象墨西哥那样时常受到旅游业的影响。这种情况使得秘鲁在 1960 年前后产生一种印加电影，对这种电影我们将在后面另行叙述。

厄瓜多尔这个国家摄制的第一部有声片《他们在瓜亚基尔相识》于 1950 年获得空前的商业成功，似乎从这时开始，厄瓜多尔每年摄制一二部影片。电影放映业从 1950 年起发展很快，而在此以前，观众人次连平均每人每年购票三张都达不到（全国有人口 350 万）。

玻利维亚在 1954 年，该国只有 60 家电影院，总共 3 个座位，而全国人口是 300 万（其中 80% 为文盲），一半的居民操印第安语，不懂西班牙语。观众人次是否达到每年每人平均购票一张，还未能确定。我们不知道该国是否拍过长故事片，也不知道年轻的玻利维亚人豪尔赫·鲁伊斯是不是一个杰出的纪录片制作者。

哥伦比亚该国在 1920 年前后就拍摄最初的几部长片，而根据某些说法，有一个时期这个国家的影片生产在产量方面甚至超过墨西哥与阿根廷。从 1940 年到 1950 年哥伦比亚共摄制了 10 来部有声影片。

阿尔方索·罗贝兹总统的政府当时颁布过一项保护电影业的法令（在大部分西班牙语共和国家中都有此种法令），但是很快就应美国大使的要求而被撤消。观众人次在 1957 年还未达到平均每人购票 4 张，不过电影院的数目却由 250 家增至 641 家（1954 年），放映的节目多为墨西哥和阿根廷影片。1964 年，哥伦比亚可能生产了 10 来部长片，对这些影片，我们还没有任何资料。

乌拉圭乌拉圭由于电影观众人次与银幕密度都相当高，所以成为一个在电影艺术方面有许多爱好者的国家，每年在埃斯特角举办电影节，在蒙得维的亚举办纪录片与实验影片的电影节。该国在短片方面作了一些颇令人感兴趣的努力，如恩利柯·格拉斯拍摄的《阿蒂加斯》、《人民自由的捍卫者》和根据拉斐尔·阿尔维蒂和玛丽亚—戴莱萨·列翁写的剧本拍摄的先锋派影

片《被拍卖的孤儿》。

尽管在蒙得维的亚有一个制片厂，但由于全国人口太少（250 万人），使它不能经常生产影片。影片产量每年从未超过两部，质量都很一般，只有几部纪录片与实验性影片是例外。我们要指出的有 1947 年根据皮兰德娄原作改编的那部《听君摆布》（由一个阿根廷人导演）和 1952 年摄制的《偷梦的贼》，后一部影片是一部由库尔特·兰德导演的轻松喜剧片，故事情节是在乌拉圭种葡萄的农民中展开的。

巴拉圭在这个 150 万人口的小国里，只有 30 家电影院，其中近十家还是露天的。可是在 1957 年却完成了巴拉圭的第一部大型故事片《林中风暴》，描写一个森林企业中的罢工事件。

虽然有几个场景拍得很成功，但就整部影片来说，质量不高，而且影片的剧情抄袭了《血的河流》一片的情节。这部影片中只有群众演员和外景是巴拉圭的，实际上这是一部阿根廷影片，导演与主演均由演员阿尔曼多·博担任。

巴西巴西电影在 1925 年至 1935 年间曾在艺术上有引人注目的发展。电影企业早在 1900 年后就以十分分散的方式开始兴起。在这个南美洲大陆上幅员最大的国家里，制片中心散布各地，不仅在里约热内卢、圣保罗有制片厂，而且在累西腓、贝洛奥里藏特、阿雷格里港、巴西利亚，米纳斯吉拉斯州和南里奥格兰德州的各城市里也有制片厂。

弗兰塞斯科·桑托斯在 1913 年摄制了第一部重要的长片《巴尼奥斯的犯罪》，把发生在皮洛塔斯城这个大牲畜市场的一桩社会新闻搬上了银幕。在圣保罗州，富于企业心的弗兰塞斯科·西拉多尔从 1910 年起就一连建立了 150 家影院。拍摄故事片的先驱者有安东尼奥·莱亚尔（曾在 1903 年左右摄制第一部新闻片）、卡佩拉罗（1916 年摄制《瓜拉尼人》）、何塞·梅迪纳（1919 年摄制《上帝的惩罚》），尤其是那位演员、导演兼制片人的路易斯·德·巴罗斯（1915 年摄制《死或生》）。

第一个电影俱乐部于 1925 年在圣保罗创立，同时在里约热内卢，佩德罗·利马在《电影—艺术》杂志上提出“应该看所有的巴西影片”这句口号。此时出现了一位很有天才的人物，即温贝托·莫罗。这个热中于美国电影的自学者是从拍摄一部 7.5 毫米的西部片《瓦拉达奥火山口》（1926 年摄制，由他的亲属演出）开始他的导演生活的。他的一些好友邀他到离贝洛奥里藏特不远的卡塔加斯去定居，在那里，他和摄影师埃德加尔·布拉齐尔合作拍摄了两部影片：《灰下火》（1928 年）和《矿工血》（1929 年）。

在那些平庸的浮华剧里，莫罗表现出一种罕见的独创性和一种强烈的力量，这在他对自然景色与人物内心的敏感上、蒙太奇的手法上和塑造演员的性格上都可以看到。1933 年他摄制了他的杰作《凶恶的人》，这部影片可以和电影中那些大胆的尝试相提并论。

在后期的无声片中还可以举出 A·小马格斯摄制的《女奴伊索拉》（1929 年摄制），E·J·克里甘的《启示》（1929 年摄制）以及为电影明星卡门·桑托斯摄制的几部影片，如 1925 年的《肉体》，1924 年的《为爱而受苦》。

应该把《圣保罗，一个都市的交响乐》一片（1929 年摄制）同欧洲的先锋派联系起来，因为克梅尼和卢斯梯格在制作这部影片时深受罗特曼的影响。1930 年摄制的《限界》一片也是如此。在该片中，年仅 18 岁的马里奥·彼索托就显露出不同凡响的天资，这部很受爱森斯坦与普多夫金赞赏的影片是

由埃德加尔·布拉齐尔摄影、卡门·桑托斯主演的。

有声片的流行刺激着影片生产，可是每年产量从未超过 10 部，这是因为好莱坞控制着上映节目的 90% 的缘故。老导演路易斯·德·巴罗斯拍了几部影片，温贝托·莫罗则摄制了《妇女城》(1936 年)、《巴西的发现》(1936 年)、《我的情史》(1935 年由卡门·桑托斯主演)。此外还应该提到那些历时短暂的成功作品，它们是演员兼作家的梅斯基丁哈导演的《幸福在何处？》(1939 年)、尚卡·德·加尔西亚导演的《纯洁》(1940 年)、O. G. 门德斯导演的《女人》(1932 年)和奥德瓦尔多·维安导演的有很多优点的《绸娃娃》(1935 年)。

但到 1935 年之后，巴西的制片业又趋衰落，只依照美国人华莱士·唐奈的样式，拍摄一些专为里约热内卢的狂欢节提供歌曲的影片，如《哈罗，哈罗，巴西》或是《哈罗，哈罗，狂欢节》(两片摄于 1935—1936 年)。主演这类音乐片的明星卡门·米兰达不久就被好莱坞所雇用，后者的竞争使巴西的影片生产几乎降到了零。

1941 年巴西的影片产量跌到只有一部。路易斯·塞维里亚诺·小里贝罗垄断着巴西的电影院与发行网(圣保罗地区则由他和塞拉多尔共同把持)。在大战期间，他创立“亚特兰梯德制片公司”，莫阿西尔·费纳隆和何塞·卡洛斯·布勒为这家公司摄制了一系列狂欢节的影片。

在先驱者之中，象路易斯·德·巴罗斯、卡门·桑托斯，尤其是温贝托·莫罗这些人没有放弃钻研电影艺术的道路。德·巴罗斯拍了《庭院》一片(1946 年摄制)。影片根据阿卢伊索·阿泽维多的小说改编，描写一所平民住房的变迁。卡门·桑托斯经过十年的努力，在 1948 年完成了《不能信任的米内拉》，这部历史片描写巴西革命者梯拉登戴斯的一生。她还请温贝托·莫罗拍了他最好的影片之一《阿尔吉拉》。莫罗有一时期定居在他的故乡——米纳斯吉拉斯州的沃尔塔格朗德，在那里，他创作、导演并主演了《索达德之歌》(1952 年摄制)，该片由他全家演出，描写日常生活的景象，其中有些镜头颇为杰出。

莫罗还长期在国立教育电影研究所工作，培养了一批纪录片制作者。在热图利奥·瓦加斯颁布的一项法令的推动下，短片产量大量增加，不过质量都很一般(主要是一些宣传片，表现政治演说和官方典礼的影片)。然而一个纪录学派却由此形成。著名摄影师鲁依·桑托斯拍了一部关于里约热内卢的纪录片，片中把新住宅区同贫民窟的破屋陋室作了尖锐的对比。热尼尔·瓦斯康塞洛斯的长片《内地》和彼德罗·利马的纪录片《东北地区》都反映出巴西东北部贫瘠酷旱的土地。要求严格的利马·巴雷托在《彩画》一片中纪录了画家波蒂纳里所绘的壁画，在《神庙》中则歌颂伟大的阿莱亚丁荷在殖民地时代制作的巴洛克式的雕像。

热图利奥·瓦加斯(1883—1954)：战后曾任巴西总统，1954 年在军官政变中自杀。——译者。

阿莱亚丁荷(1738—1814)：巴西著名建筑师、雕刻家。——译者。

有些人想把著名小说家豪尔赫·亚马多的作品搬上银幕，但是贝尔努迪改编的《狂暴的大地》却很一般。亚马多这位作家自己写的电影剧本《晨星》由荷纳尔德导演拍成影片，但被瓦加斯总统的检查机关禁止上映。

同样应该提到的影片还有：阿尔贝托·皮埃拉里斯导演的喜剧片《庄园的买主》和何塞·卡洛斯·布勒摄制的《我们都是兄弟》，后一影片虽然

苍白无力，却揭示了白人与黑人之间的关系（巴西人口中有一部分黑人是非洲黑奴的后代）；该片由杰出的黑人演员格兰德·奥德罗和鲁特·德·苏萨主演。

但在 1950 年左右，以上这些努力还是分散的，正在此时，阿尔贝托·卡瓦尔康蒂回到了巴西，他是应巴西银行与圣保罗州立银行创办的贝拉克鲁兹公司的邀请回来的。圣保罗这个大城市当时正在扩张之中，它想在电影领域内和其他领域内都超过它的对手——首都里约热内卢。贝拉克鲁兹公司决定每年在圣保罗生产十部超级影片，由强大的美国哥伦比亚公司来发行。

“创立一个为巴西人服务的巴西电影”，卡瓦尔康蒂在他的祖国导演、监制的影片中，或在他启发影响下摄制的影片中，都实践了这一纲领。《强盗》一片最为有名，这部影片的成功，应归于利马·巴雷托有力的导演，也应归功于英国人基克·福尔（出身于纪录学派）出色的摄影技术、画家卡里布的服装设计和加布里埃尔·米格奥利创作的乐曲，而影片的剧本却没有乐曲那样典型的巴西特色，它是在一些“侠盗们”的事迹的启发下写成的，很受西部片的影响。《强盗》一片使巴西电影到处博得声誉。然而它并不是 1950 年左右唯一一部有价值的影片。

卡瓦尔康蒂为贝拉克鲁兹公司制作的第一部影片是《卡伊萨拉》，叙述一个村庄的真实历史，由阿多尔夫·塞利导演。他制作的第二部影片是《土地永远是土地》对咖啡种植园的生活作了大胆的艺术的描述，该片由汤姆·潘恩导演。阿尔贝托·卡瓦尔康蒂后来同贝拉克鲁兹公司发生了争执，离开了这家公司，为另一家公司导演了一部典型的巴西喜剧片《独眼龙西蒙》，由杰出的演员梅斯金希托主演。巴西还启发他导演了一部《海洋之歌》，这是他的最好的影片之一，影片以悲戚、真挚感人的笔调（它使人联想到亚马多写的小说）描绘了累西腓市周围贫民窟的生活。汤姆·潘恩则与奥斯瓦尔多·桑巴约合作，为贝拉克鲁兹公司导演了一部不匀称但很引人兴趣的影片《老爷的女儿》，描写 1888 年黑奴的斗争，这次斗争最后导致黑奴制的废除。

贝拉克鲁兹公司同美国哥伦比亚公司签署的发行合同对它不仅没有带来好处，反而使它走上绝路。贝拉克鲁兹公司的任何一部片（除去《强盗》一片之外）都不能为国外的广大观众所看到。这家雄心勃勃的圣保罗的影片公司最后不得不停止一切制片工作。

好莱坞继续垄断着巴西上映节目的 80%，使巴西成为它在世界上的第二位市场：1938 年巴西有电影院 1200 家，1952 年增加到 1800 家，售出电影票 1.5 亿张。1953 年电影院增加到 2580 家，售出电影票 2.51 亿张。1958 年，售出电影票数达到 3 亿张，其中 2.5 亿张是观看美国影片的。未来的发展可能性很大，观众人次现在已达到每人每年平均购票 5 张。

虽然卡瓦尔康蒂离开巴西前往欧洲，贝拉克鲁兹公司营业失败，但是巴西电影并没有因此回到摄制狂欢节影片的老路上去。年轻的一代兴起，他们在影片生产中日益发挥重要的作用（他们摄制的影片每年达到 20 多部）。在 1955—1960 年间，令人注目的成功作品有《北风》，这是由导演兼摄影师沙洛芒·斯科利亚尔摄制的一部半纪录性故事片；《里约四十度》由纳尔逊·彼雷斯·多斯·桑托斯导演，表现首都的一天生活，从景色秀丽的柯帕卡巴纳海滩到足球比赛，中间显示了聚居在贫民区里的黑人处境。他拍的《里约北区》没有取得上一部影片那样的成功，它也是一部描写贫穷的郊区生活的半纪录性故事片。



塞萨尔·梅莫罗在他导演的滑稽片《骨头、爱情和风筝》里显示出他丰富的想象力；利维奥·纳尼在儿童片《黑仆人》中则显示出一种细致的观察，奥斯瓦尔多·桑巴约在影片《路》中给人一种亲切的真实感；华尔特·乌戈·库利在《奇遇》中深受伯格曼的影响，在《魔鬼的深渊》中确立了他自己真正的个人风格，把一个稍嫌夸大的剧情同优美的自然景色结合在一起；而年轻的罗贝托·法里亚斯根据一个平庸的侦探剧本摄制的影片《受威胁的城市》里也表现出某些天才。

到 1960 年，好莱坞在巴西的控制放松，但巴西电影界里有才能的人还无法获得表现的机会，力量仍然分散，资金仍然短缺，政府对电影事业也漠不关心。然而，巴西电影却在 1962 年在戛纳电影节上以《诺言》一片夺得大奖，这部影片是安塞尔莫·杜亚尔特导演的，拍得很巧妙，但比起此后“新电影”带来的真正创新还相去甚远。

阿根廷的第一部故事片是 1908 年由意大利侨民马里奥·加罗导演的。他在《处决德莱戈》一片获得成功之后，成为阿根廷许多历史题材片的制片人兼导演，其中《剥夺公民权》一片是由西西里的著名演员吉奥凡尼·格拉索主演的。1915—1920 年间，布宜诺斯艾利斯电影业生意兴隆，在某几年中生产的长片达 30 余部，如 E·马丁内斯和埃尔恩·贡契在 1915 年摄制的《高乔贵族》、利比齐在 1916 年摄制的《回潮》、C·A·古铁雷斯在 1917 年摄制的由十二个插曲组成的侦探片《莱纳拉区的居民》、吉罗加和贝诺阿在 1919 年摄制的《没有衣服的胡安》，后一影片曾在整个拉丁美洲和欧洲上映过。

从 1920 年到 1927 年影片的产量维持在 12 部上下。这时的影片主要是由自学而成导演的内罗·科西米，特别是何塞·A·费雷拉摄制的。后者原来是画家兼装璜家，有些吉卜赛人的习性，他很快显示出一种不带戏剧或文学成分的电影意识。他以新颖而自然的手法描写阿根廷的首都及其平民区的生活（如 1922 年的《布宜诺斯艾利斯——梦幻的城市》、1925 年的《晚间的小风琴》、1926 年的《小女裁缝》、1930 年的《我的村庄里的歌手》）。

好莱坞垄断着拉丁美洲中这个最重要的影片市场。90% 的上映节目是它提供的（1923 年全国有 800 家电影院，其中 500 家在首都）。阿根廷电影业在 1927—1931 年间经历了深刻的危机；可是，随着有声片的兴起以及费雷拉那部很吸引观众的影片《住在海港的穆尼基塔斯》的成功，人们终于能在布宜诺斯艾利斯创建了两家制片厂，使阿根廷的首都成为西班牙语影片的最重要生产中心（1939 年生产 50 部影片）。阿根廷电影在独创性方面远不如墨西哥，它生产的商业性影片（喜剧片、闹剧片、音乐时事剧片等）为数很多。

马里奥·索菲西曾经是费雷拉导演的影片中的演员，他在《北风》（1937 年摄制）、《无名英雄》（1940 年摄制）和根据吉洛加两篇短篇小说改编的社会剧《土地的奴隶》（1939 年摄制）中，比其他演员更好地表达出阿根廷人民的思想感情。和他一起摄制影片的优秀导演有那位手法高超、风格细腻的萨斯拉夫斯基，他在 1935—1940 年间拍过《逃亡》、《紧闭的门》、《纪念馆》等片。另一方面，弗朗西斯科·慕杰加由于拍了一部生动地描写内心活动的影片《如此生活》（1939 年摄制）而一举成名。我们还应举出作家 E·拉雷塔导演的散文式的影片《流浪汉》（1933 年摄制）、埃利亚斯·阿利比导演的《死胡同》（1938 年摄制）和贝尔·西亚尼导演的半纪录性影片《从山岭

到峡谷》(1938年摄制)。

1940—1945年这个时期对阿根廷电影业来说不是一个走运的时期。由于战争期间缺少从美国进口的胶卷,使得布宜诺斯艾利斯失去了在西班牙语世界的优势地位,而墨西哥却因此获得好处。到1945年,影片产量从原来50部左右下跌到25部。

阿根廷电影界最后所作的重大努力之一是把洛普·德维加的原作《鬼妇》搬上银幕。

在这部豪华而细致的影片里,萨斯拉夫斯基同两个西班牙共和主义者合作:诗人阿尔维蒂改编剧本,美工师戈里·穆诺斯担任布景师。

卢卡斯·德玛雷趋向于拍摄一些阿根廷的历史题材,他的最佳影片是由独立制片商出资摄制的《高卓人的战争》,这是一部颇引人兴趣的成功作品。德玛雷的才干很不均匀,他总是不能达到他自己预定的目标。1945年,他和新进电影界的乌戈·弗雷戈内塞合作,摄制了《未开垦的草原》一片。弗雷戈内塞后来导演了不少很卖座的商业性影片,因此使他在1950年后被好莱坞聘去拍片。

随着大战的结束,阿根廷的影片生产逐渐恢复到年产五十部的水平,但是就全部产品而言,尽管在表演、摄影与导演手法上都无甚差错,可是却缺乏风味、独创性,甚至没有本国的特点。如果把这些影片配音译制成英语片,很可能被误认为好莱坞生产的B级影片。

当墨西哥转向闹剧片的时候,布宜诺斯艾利斯却摄制一些沙龙剧和屏风喜剧,有时中间穿插着一些戴大草帽的牧人、探戈舞和别的带有地方色彩的东西。庇隆将军的独裁统治对这种状况并不是没有关系。例如,马里奥·索菲西不得已只好导演象《马戏团的骑手》那样毫无意义的大场面影片。在拍摄该片时他叫一个漂亮的女人担任一个小角色,这个女人后来成了埃维塔·庇隆夫人。

在这期间,不属此类无聊影片之列的是《血的河流》,由《探戈舞的明星》一片中那位动人的歌手乌戈·德尔·卡里尔导演。影片的剧本是根据当时还关在庇隆监狱中的作家阿尔弗雷多·巴雷拉的一部小说改编的(片中没有标明这一点)。小说描写一个采摘马代茶的企业中被当作囚犯对待的工人们的一次起义。从这个动人的故事中,德尔·卡里尔拍出了一部主题思想与马里奥·索菲西的《土地的奴隶》颇相近似的杰出影片。

庇隆政权垮台以后,列奥波尔多·托雷·尼尔松(曾经在1937年拍过《回巢》一片的导演托雷斯·里奥斯的儿子)才开始拍片。他在试拍了几部影片(其中有《被保护者》一片)之后,由于导演了几部高水平的影片而成名,这些影片包括:富于诗意的《堕落》、残酷的《保管人》,尤其是根据贝亚特里斯·基多的两个主题拍摄的《天使之家》与《最后的节日》更为杰出,在这两部影片中,诗情和美好的爱情故事以已经过去的时代(1920年和1935年)为背景同拉丁美洲政治生活的真实描绘结合在一起。

托雷—尼尔松具有毋庸置疑的独特风格,他特别善于在狭窄的环境中表现一个破产堕落的资产阶级,例如他在1961年摄制的《被抓住的手》就是如此,在该片中他描写一个因孤独和隐蔽的邪恶而变得日益怪癖的男人。

卢卡斯·德玛雷以一种稍嫌呆板的粗犷手法继续拍摄民族的题材(如1958年摄制的《扎夫拉》)。另一方面,托雷·尼尔松的同时代人费尔南多·阿亚拉在《首领》一片中表现一帮“黑衫党徒”,中间穿插着一些对本国独裁

统治的影射。

在这个人民热爱电影的国家里，有前途和才能的人很多，因此到 1960 年左右终于出现一个“新浪潮”，把阿根廷电影引向先锋派和社会题材。

智利在二次大战开始时，智利为发展它的电影业曾作了很大努力。在政府的支持与资助下，智利影片公司建立了一个现代化的大制片厂。影片产量开始时年产只二三部，到 1944 年，1945 年和 1946 年，年产影片似乎达到了十多部。

智利电影业曾邀请在阿根廷工作的导演来智利拍片，其中最突出的是法国人雅克·雷米前来，他在智利拍了根据诗人雅克·苏倍尔维埃尔编剧的影片《安第斯山上的磨坊》。

人们这时开始摄制一些旨在获得国外市场的“国际性”影片，例如阿根廷人莫格利亚·巴尔特与博尔科斯克摄制的《半世纪的浪漫史》与《辛酸的真理》，卡洛斯·科雷斯根据斯蒂文森小说《自杀俱乐部》改编的影片《死神的夫人》。富家子米格尔·弗兰克自己出资拍摄了他第一部影片《希望的黎明》。

上一制片方针失败之后，人们采取相反的道路，拍摄一些典型智利风味的影片，而不同任何外国人合作。当时智利的导演有豪尔赫·德拉诺、何塞·博尔、欧亨尼奥·德·利格罗。演员卡洛斯·莫达卡因主演《与命运的约会》一片而名噪一时。

到了 1947 年，激烈的经济危机又接踵而至。“智利影片公司”破了产，它那现代化的制片厂在以后十年间似乎只拍了几部故事片，影片生产基本上只限于制作短片与新闻片。这个国家在 1954 年有 400 家电影院，每人每年平均购票 4 到 5 张（全国共有 600 万人口）。

1957 年布鲁诺·赫贝尔摄制了一部名叫《被遗忘的小海湾》的影片，内容是讲一个渔村的故事，描写一个过分精明能干的企业家想把这个渔村改造成旅游中心。这部影片拍得很真实，由渔村居民演出，而且就在他们自己的房子里拍摄。在纪录片方面，应当指出的有塞尔希奥·布拉沃，他在《拉手风琴者的一天》（1958 年摄制）、《几页日历》和《人民的旗帜》里以抒情的笔法，描写了人民的生活，最后一部影片是由诗人巴勃罗·聂鲁达解说的。

## 第二十四章 远东的电影

（日本、中国、印度尼西亚等国）（1902—1966）1940 年以前，欧美人士对东方电影的存在几乎完全无知。战后，由于各种新的发现，使西方逐渐认识到了日本、中国、印度、埃及等国影片生产的重要性，这些国家都有极古老的传统、伟大的文化和历时较长或较短的经验作为它们影片生产的基础。同时，这些民族电影虽都或多或少地受到外国的影响，但大部分曾经历过一种独特的和富有成果的发展。

日本电影在远东最为悠久，这个国家早在 1896—1897 年间就知道爱迪生的“电影视镜”和后来卢米埃尔的“活动电影机”，卢米埃尔的摄影师杜莱尔曾用这种电影机拍摄了日本的几个街景。在 1899—1900 年间，戏

剧演员井上和照相师柴田常吉曾拍过歌舞伎(一种古典戏剧)的几小段演出。在日俄战争期间,记者清水和藤原为日本摄制了第一批新闻片(如《旅顺口的投降》)。

不久以后,先驱者吉泽及“日本影片公司”先在东京后在京都创建了最早的制片厂和洗印厂。“日本影片公司”是百代公司在东京的分公司,法国人卡米尔·勒格朗为这家分公司导演了《艺妓》、《武士复仇记》等片,由帝国剧院的演员宇田川和金村主演。

本节所举日本影片片名,除有原片名可查者外,均按法文译名译出。——译者。

1912年前,人们拍了各种新闻片或舞台纪录片。到1912年,日活公司的建立标志着日本电影生产的真正开端。这家公司在东京专门摄制“现代剧”(现代题材)的影片,在旧都和文化古城京都则专门拍摄“时代剧”(古代题材),把歌舞伎演出的古典戏剧拍成影片。直到1950年,这两个城市仍然保持着这种分工,依然是日本生产影片的两个中心。

最初获得成功的是描写武士的影片《快刀记》(1915年摄制),现代题材片则有受好莱坞影响的归山教正摄制的《生命的光辉》、《隐居深山的少女》,和田中荣三根据托尔斯泰原作改编的《活尸》、《骷髅舞》及根据1900年一部小说拍摄的《金色夜叉》(此片以后曾被多次重拍)。

松竹公司在1920年开始摄制影片。这家实力雄厚的联营公司经营歌舞伎剧与现代剧、音乐厅、舞厅、木偶剧等等娱乐演出,它是由糕点摊贩、李生兄弟大谷两人在1900年创办的。这个演出业的托拉斯拥有一个出色的演员班子,由小山内薰担任导演,他曾经导演由村田实主演的《路上游魂》一片。其他有价值的影片有的出自编剧谷崎润一郎之手(《业余爱好者俱乐部》、《蛇性淫》)和导演伊藤大辅的作品(《一个醉汉的生活》和经常被重拍的歌舞伎剧《忠臣谱》)。

1920年之后,沟口健二、衣笠贞之助和内田吐梦组织了一个热爱电影的青年人的团体,极力主张日本电影的现代化。他们要求电影从舞台纪录片的状况中独立出来,要求取消男扮女装和影片的解说人。男扮女装是指那些依照歌舞伎的传统扮演女角色的男人而言,解说人则是那些信口雌黄讲解无声片剧情的人。解说人在日本——以及整个东方——很受群众的欢迎,直到对白片的兴起为止,而妇女则不久在制片厂里占有一席的地位。

在1923年9月1日的大地震发生前,日本已经每年生产几百部影片。这场大地震摧毁了80%的日本电影院和东京的全部制片厂,但恢复很为迅速,1924年在京都就摄制了875部影片(其中松竹公司就生产了372部)。现代剧的题材日益增多。地震的灾祸反而刺激了影片生产;年轻的电影工作者在影片生产中发挥了主要的作用。

早年当过男扮女装的演员的衣笠贞之助由于他摄制的影片具有杰出的艺术而占有首要的地位。他在西方以《十字路》一片(又名《吉原街的影子》)而出名。这部影片堪与默片时期最杰出的美国影片或欧洲影片相比拟。在这部典型的日本悲剧片中,除了歌舞伎的传统演技之外,还可以看出它在蒙太奇与照明技巧方面受表现主义和苏联影片的某些影响。《十字路》是一部现代题材片,但是衣笠前此导演的影片却是以历史题材为主:如1924—1927年间摄制的《恋爱》、《日轮》、《疯狂的一页》、《轿子》。这位导演后来移居欧洲(1928—1931),在那儿遇到了他极敬仰的爱森斯坦。

衣笠贞之助最主要的竞争者沟口健二以他数量众多的影片（如《大地在微笑》、《守财奴》、《尘境》等）而具有很大的影响。1926年以后，他改编了明治时代（1868—1912）的许多现代小说，接着在1929年以《不给钱不打仗》一片转向显明的社会批判。

当时日本电影界的第三位大师是村实田，他导演的主要影片有《清作之妻》、《街头魔术师》、《灰烬》等。

在产量很大的日本影片（每年达800部至900部）中，现代题材的潮流在1927年之后大大加强，这是由于进步的电影工作者的影响，他们组织了“普罗电影社”（无产阶级电影社），独立制作短片。到无声电影末期，“思想片”在日本为数众多，这些影片有时采用工人剧场演出的话剧或者“无产阶级”作家写的小说作为题材，根据“普罗电影”的一位理论家岩崎昶的记述，当时最优秀的导演都参加了这一运动：衣笠贞之助摄制了《黎明之前》（1931年），沟口健二摄制了《都市交响乐》（1929年），后一影片显然受到罗特曼的影响。他们早期的伙伴内田吐梦拍摄了许多社会题材的“思想片”（《鞋》、《世俗之风》、《活的玩偶》、《让·瓦尔让》、《复仇的胜利者》）。普罗电影的两位杰出代表是铃木重吉（摄有《她为什么这样做》）和伊藤大辅（摄有《杀人宰马的剑》和《日本的武士》）。

检查机关的严格控制使得“思想片”日见减少，而这时有声电影已经广为流行，使用的是日本或美国的发明专利。有声电影的头十年（1931—1941）恰好是日本从占领满洲里到袭击珍珠港一步步进入全面战争的时期。军国主义者掌管了政府，他们在侵略中国之后提出了“一切为了战争”的口号，这口号遭到日本优秀的电影创作者们的抵制。

在那些被迫放弃摄制“思想片”的电影导演中，衣笠贞之助转而摄制古代的题材，而内田吐梦和沟口健二则继续拍摄现代题材。衣笠贞之助在重拍的《忠臣谱》中引用了一种极独特的新蒙太奇手法，以后又以《大阪的夏季比赛》一片完全革新了武士片的风格。

尽管有种种限制，内田吐梦在影片《土地》中却杰出地描绘了农民的生活状况。风华正茂的沟口健二每年导演10来部影片，这些影片经常是由他自己编剧。他的作品总的说来都相当紧凑，但某些影片则是例外。他的影片最显明的特色是对强加于日本妇女——不论是大小资产阶级的妇女，还是劳动阶级的妇女或妓女——的社会地位提出批判。

沟口健二最为成功的作品是在大阪的妓院区“祇园”摄制的《祇园姊妹》和《浪花悲歌》，这两部影片有人称之为日本的“新现实主义”。这一倾向同法国1934—1939年间的电影倾向很相类似，我们可以把五所平之助、成濑巳喜男和清水宏等人也列入到此倾向中。

五所平之助于1926年开始导演影片。在他第一部有声片《太太和老婆》大获成功之后，他把人民的生活作为他的优秀影片中的题材（如《活着的和能活着的》、《生活的重担》、《无名的人们》）。清水宏的喜剧片（如《回到北方》似乎受到雷内·克莱尔的影响）。成濑巳喜男在他描写家庭生活的影片中表现出丰富的人情（如《被浪费的春天》、《和你分别后》、《愿妻如蔷薇》、《劳动的一家》）。改编现代的话剧与小说在当时艰难的环境下很有助于这种“新现实主义”的兴盛发展。

30年代的经济危机导致了许多电影企业的倒闭与改组。

日活公司自1935年以来就困难重重，到1941年就被大映公司所并吞。

大财阀们——日本的超级垄断组织——直接插手电影企业。例如东宝公司就是由小林一三创立起来的。

小林一三在神户电气铁道公司经营的铁路沿线建立了一个娱乐中心，因此复兴了这家公司的营业，以后就被控制日本资本 20% 的三井超级财阀当作心腹。1915 年后，这个娱乐中心的最大的吸引力主要是宝塚歌剧团的那些舞女。这些舞女剧团愈建愈多，使得小林一三得以兴办一系列豪华的音乐厅，然后又建立了电影院网，从而使东宝公司获得迅速的发展（东宝公司当时也靠照相化学工厂的支持）。

1940 年小林一三做了近卫内阁的大臣，他给予东宝公司的垄断地位堪与希特勒的乌发公司相比，这家公司超过了松竹公司，把“大映”、“日活”两家公司纳入它的控制之下。

东宝公司早期的影片是宝塚风格的芭蕾舞片与音乐片，以后，它专门拍摄“刀剑片”，吹嘘日本军国主义者在中国及太平洋地区的战绩（如熊谷久虎的《上海陆战队》、阿部丰的《燃烧的天空》、山本嘉次郎的《夏威夷与马来的近海之战》）。日活公司也转向这方面，摄制了《西住坦克队长》（吉村公三郎导演）和《海军》（田坂具隆导演）等影片。这类影片大部分由一些毫无个人风格、没有发展前途的人来导演。在这种战争片里，却有一部题为《五十侦察兵》的影片值得一提。在该片中，田坂具隆表现士兵们在中国进行侦察时的种种惶恐不安。象沟口健二、衣笠贞之助、内田吐梦、五所平之助、涩谷、伊藤大辅这些最优秀的导演们则自动放弃了制片工作。

军国主义者在东南亚的暂时胜利使得日本电影的王国越来越大，在长春（满洲）、北京、上海、香港、菲律宾、印度尼西亚、新加坡等地组织影片生产或合作制片。但是不久由于“战略退却”、美军轰炸的加强以及原材料的短缺使电影业急剧衰退（1944 年只生产了 44 部影片，而 1940 年的影片产量达 497 部）。

1945 年 8 月 15 日投降之后，只有近千家电影院还在营业（1941 年为 2500 家），制片厂也部分遭到摧毁，占领军当局取缔大部分日本影片的放映，代之以好莱坞的影片。

在民主化的真诚努力中，美国占领当局清除了那些牵连最深的制片人，包括小林一三在内，他的东宝制片公司由电影工会和从集中营释放出来的进步人士来掌管。

虽然由于战败、外国占领和原子弹的轰炸带来了混乱的局面，电影的复兴却从 1946 年就已开始。参加这一复兴的人有那些老一代的电影艺术家，如衣笠贞之助、沟口健二、五所平之助；也有一批新人，如黑泽明、今井正、山本萨夫、木下惠介等。他们的努力以东宝公司的制片厂为中心。

由于他们大胆的制片，使早在 1943—1945 年间就已开始拍摄一些不重要影片的黑泽明得以显示出他在处理当代题材上突出的个人风格，他拍了《无愧于我的青春》一片，再现了 1933 年大学教授们和军国主义者的一场冲突。此后，他致力于制作描述战后时期道德与社会的混乱状态的三部曲：《美妙的星期天》、《泥醉天使》和《野狗》，这三部手法细致而有力的影片，突出地表现了伟大的仁慈胸怀和深刻的人道主义精神。

今井正也是在大战期间开始电影事业的，他在《民众之敌》这部猛烈抨击日本军国主义的影片中显示出他丰富的天才。他后来拍摄的《地下生活二十四小时》和《蓝色的群山》也表现这种才能。山本萨夫和龟井文夫摄制

的《战争与和平》是一幅描写当代日本及其人民苦难的充满热情的画卷。山本萨夫在战前曾根据安德烈·纪德的作品拍过《田园交响乐》。龟井文夫先前是军队里的纪录片摄影师，由于《上海》一片的和平主义倾向而被捕入狱。他在 1946 年根据旧的新闻片剪辑了一部《日本的悲剧》。木下惠介几乎在刚进电影界时就以他的《大曾根家的早晨》一片而大获成功，他是一个很能吸引人的导演，喜爱表现一些琐碎的爱情悲剧或风俗喜剧，例如《卡门回故乡》就是一部风俗喜剧片，该片还是第一部日本彩色片。

老导演衣笠贞之助和沟口健二恢复并加强了他们对社会的批判，前者摄制了一部杰出的 1880 年的喜剧片（《一个武士的经历》），后者则继续制作他描写妇女生活的组片（《女人的胜利》、《夜间女人》）。五所平之助依靠他“新现实主义”的传统，在《再来一次》中谴责了毁坏人们幸福的战争。

检查制度几乎不复存在，这就为东宝公司拍摄进步题材的影片大开方便之门。“大映”和“松竹”也仿效“东宝”的作法，在“刀剑片”（表现武士或战争的影片）和“手枪片”（表现暗杀或强盗的影片）之外，又添加了商业性的影片，同时，色情的产品也与日俱增。

标志着民主化时期结束的事件之一是 1948 年夏季警察局突然袭击了为罢工者占据的东宝公司。小林一三又成为“自家的主人”，解雇了大批“赤色分子”，其中有杰出的导演、编剧和演员。这些人在各工会与团体的支持下组织起制片合作社。在 1948—1949 年间，随着清水宏的《蜂窝里的孩子们》和山本萨夫的《暴力的市街》这两部影片的出现，开始了独立的与进步的影片生产。

当时有人把这称为日本的“新现实主义”，但是这个运动受意大利的影响甚少。独立制片人的首次成功作品是那部《不，我们要活下去》，它叙述了失业者一家的生活，格调同《偷自行车的人》迥然不同。

1950 年之后，日本的新现实主义似乎在表现的强烈上与发展的速度上都超过了意大利。每年成功地制作 10 部或 12 部影片的独立制片人影响着同控制电影业各部分的五大公司（东宝、新东宝、松竹、东映、大映）订有合同电影创作者，这种影响在“时代剧”或“武士片”方面都很明显，例如《罗生门》一片就证实了这点。

在这部使西方对日本电影刮目相看的影片中，黑泽明虽然仍保留着原小说中的 1920 年代皮兰德娄的笔调，不过他利用这种风格，借一个贫苦伐木工人的控诉，谴责了那些为军国主义者们所钟爱的“刀剑片”中的传统英雄——封建主、贵妇人、强盗、军人等等。以后，他摄制的《七武士》则表现农民们团结起来对付盗匪。

在老导演们摄制的历史片中，对社会的批判也明显可见，例如衣笠贞之助的《大佛开眼》一片就超过他后来的《地狱门》，这部影片象一首具有色彩的交响乐，它据以改编的原作却是一部平庸的现代“武士道”小说。再如沟口健二在 1955 年去世之前摄制的影片，利用古代的题材来谴责封建旧习及其恶果：日本妇女的被奴役。这位作风细致、感觉敏锐的大师的最后两部杰作是《春子的一生》和那部极不寻常的《雨月物语》，后一影片把幻想与现实溶汇在一起，使人联想起中世纪时代的鬼戏，并象这些鬼戏一样，假托神鬼故事来谴责封建制度和战争。

不论“时代剧”在西方获得的成功有多大，我们不应忘记“现代剧”的现代题材片占到影片总产量的三分之二以上（在 1953 年生产的 302 部影

片中要占到 211 部)。在影片生产中那些成套制作的武侠片，数量不断减少，只有几部供出口的场面讲究而豪华的影片还在制作。

从 1950 年到 1955 年，独立制片人的最优秀影片是龟井文夫的《一个女矿工》，新藤兼人的《原子弹灾难下的孤儿》，山村聪的《蟹工船》，今井正的《百合塔》与《暗无天日》，以及山本萨夫的《真空地带》、《箱根风云录》和《没有太阳的街》。

在朝鲜战争正在进行中间，龟井文夫导演的这部影片通过一名女矿工漫长的生活与死亡历程，歌颂了日中两国劳动者的团结。影片在北海道煤矿中拍摄，得到工会工人们的支持，并有沟口健二喜爱的女演员山田五十铃参加演出。它的主题思想是两名矿工提供的，由编剧家新藤兼人将它写成剧本，新藤兼人不久导演了《原子弹灾难下的孤儿》。

这部影片的表现手法含蓄而紧张，人物情绪因受压制而显得更为激烈。它在描绘这场恐怖的惊心动魄的灾难上超过了另一部名叫《广岛》的影片。后者是在广岛全市人民的支持下再现了该市被原子弹轰炸的那天的情景，由另一个独立制片人关川秀雄摄制的（关川秀雄还导演了《混血儿》、《1945 年 8 月 15 日的早晨》、《颤栗》和《愚人节》）。

新藤兼人的谨慎作风同《蟹工船》表现出来的古怪离奇适成鲜明的对照。这部由演员山村聪导演的影片中，呜咽悲泣、歇斯底里的大笑或是嚎叫、咧嘴的姿态，占着突出的地位。影片是根据 20 年代的一部“无产阶级”小说改编的，描写那些象水上监狱那样漂流在海上专门捕捞、保存螃蟹的渔轮中的苦工们的生活。

在《百合塔》中，今井正再现了冲绳战役中不幸丧生的小学生们的悲惨情景。他最为杰出的影片《暗无天日》用各种不同的有力手法剖析了一桩一直未被纠正的轰动日本的冤案。

山本萨夫在他导演的影片中显示他是一位表现有力而泼辣的作家。他以使人屏息的激烈手法改编了《真空地带》这本因揭露残暴的军国主义者象驯兽那样训练士兵而出名的小说。另外一些独立生产的影片也控诉当时人们主张重建的旧日本军队，例如在《云中樱花》这部影片中，刚开始导演工作的家喜三男二揭示了为日本培养“自杀飞行员”或“神风飞机飞行员”所使用的各种神秘迷信的方法。

山本萨夫在《箱根风云录》中热烈而同情地描写了 17 世纪的农民斗争之后，接着导演了他的杰作《没有太阳的街》，这是根据 1930 年出版的一部“无产阶级”小说改编的，作者为排字工人德永直。山本萨夫用抒情的现实主义、浪漫的气息、独特的蒙太奇手法，表现发生在一家印刷厂里一次长期而残酷的罢工中的几个插曲。

独立制片人由于他们的成功，支持了影坛老将们重显身手。在东宝公司罢工后被列入黑名单的五所平之助重返电影界，导演了《远方的云》和《烟囱林立的地方》，后一影片象一部合唱的歌曲，叙述一个工人区的生活。同五所平之助一样，也是出身于 30 年代“新现实主义”的成濑巳喜男在《母亲》一片中表现了一种感人的真诚，此后他又拍了一系列描写出小人物生活的影片。另一方面还应指出，能干的木下惠介以他导演的《二十四只眼睛》一片获得巨大成功，这部影片描绘日本群岛中某小岛上一个小学女教师的生活，它那影射性的含蓄手法在日本要比在国外更能为观众所欣赏。

《罗生门》在国际上赢得的成功使黑泽明能在当代题材方面发挥他的



才华。他的《白痴》一片以日本北部某地的雪景为背景，是一部令人难忘的杰出作品，在忠于陀思妥也夫斯基的原作上要胜过俄国之外任何一部根据该小说改编的影片。但黑泽明的杰作却是一部名叫《活着》的影片，在该片中演员老村以杰出的演技饰演一个城市里的小职员，晓得自己已被医生宣布死刑，把他最后的时日用来为贫民区的孩子们修建一个游戏场。在这部超过两小时的影片里，画面的美和人物感情的真挚同样给人以深刻的印象。

1953年，这个国家终于和美国签订了一项和平条约，规定军事占领结束（理论上如此），电影业此时正处于蓬勃发展之中，全国有4000家电影院，8亿人次的观众，每年生产300部影片。五大公司用一二周的拍摄时间就炮制出刀剑片、枪战片、色情片、科学幻想故事片（如《怪兽柯吉拉》），这些影片都是好莱坞的摹拟品，歌颂军国主义者的货色。

幸而由于它的新现实主义的飞跃发展，日本电影才成为世界先进电影之一。

1950年之后，日本电影由于它的艺术价值和数量众多，继续保持着领先地位。它在1958年生产了504部故事片（其中上百部为放映历时不足一小时的中型影片）。影院数超过7400家，观众人次高达10亿（每人每年平均购票12张）。

尽管这些影片大部分都是在各大公司的制片厂用传送带的方式生产出来的，有价值的作品为数仍然很多。

沟口健二于1956年故世。黑泽明每年都有重要的作品问世。《七武士》虽然非常完美，花了很大的资金，在西欧各国却没有引起象《罗生门》那样的注意。西欧人也根本不理解《活人的记录》一片的深刻含义。它透过影片主人公——一个自私透顶、人人讨厌的老头，表现日本人极合情理的对原子弹的恐惧。如果说他改编高尔基的《底层》质量平平的话（相对而言），那么，他导演的那部《麦克白》（又名《蛛网宫堡》）却是一部杰作。麦克白夫人脸色白皙，冷漠无情，很象日本古典能剧里的角色，而麦克白这个主人公则在向前移动的伪装森林中射出来的飞啸乱箭下殒命。黑泽明那种悲天悯人的人道主义很自然地和世界知名作家的作品结合在一起。

法译名《我生活在恐惧中》。——译者。

50年代是小津安二郎艺术日臻成熟的时期，他是日本导演中最有日本特色的一位导演，在他的本国、美国和英国被认为比沟口健二和黑泽明更高出一筹。他生于1903年，1930年首次导演《小职员的生活》，该片在很多地方显示出精湛的技巧。此后他的电影语言的特色是简洁朴素。通过他在1948—1960年间摄制的影片（《风中的母鸡》、《晚春》、《东京暮色》、《早春》、《浮草》、《石蒜花》等），小津安二郎创造了一个非常紧凑的小社会，这个社会使用的简单语言和从事的日常行为都具有长远的影响。家庭生活、长幼关系以及各代人之间的关系是他喜爱的题材，在处理这些题材时，他对环境气氛与人物心理状态都采取独特而直接的表现手法。我们希望这位总是拒绝一切同他的世界观不相容的东西的正直作家，其作品很快能在欧洲大陆为人所了解。

1956年之后，独立制片由于势力日益增长的垄断组织的控制，不得不放慢速度。

山本萨夫在《山椒大夫》这部企图改良现代日本的讽刺作品中，没能赢得象《没有太阳的街》那样完全的成功。

菲律宾据 1936 年左右访问这个美国殖民地的罗伯特·弗劳莱说，菲律宾约在 1915—1920 年间就开始摄制故事片，但是影片生产真正得到蓬勃发展则是 1933 年的事，生产的有声片用的是泰加洛语，这是 7000 个大小岛屿上使用的共同语言——全国 2100 万人说的方言共有 50 多种。

当时在马尼拉有好几十个制片商，他们创办了一些简陋的制片厂，每年以低廉的成本摄制 30—40 部影片，供岛上 200 家电影院放映。在菲律宾电影创作者中，弗洛莱举出曼努埃尔·西洛斯，他是《马古兰的辛那格比斯》和《安丁·安蒂那》的导演，片中的主人公是“泰山、隐身人与金刚的混合物”。制片人何塞·尼波姆西诺为《海盗莫洛斯》（1932 年前后摄制）的拍摄不惜工本，据弗洛莱说，这是一部高质量的影片。

日本占领时期，电影生产依旧进行，但是制片厂在收复吕宋岛的战斗中却被美军炸毁了。然而，由于菲律宾人酷爱电影，影片生产在战争刚一结束就很快恢复起来（1946 年生产 10 部，1947 年生产 24 部）。根据联合国教科文组织的报告，马尼拉“电影院从清晨七点一直营业到午夜，场场满座，毫无间歇。光顾这些影院的人数估计每年达到一亿以上”。

到 1950 年，十四家公司摄制了 80 多部影片，同时，按照当时的限额规定，全国 750 家影院在上映节目中至少要有 10% 的菲律宾影片。好莱坞对某几家公司颇有影响，其中似乎有曼努埃尔·孔德公司，该公司在 1952 年摄制了一部《成吉思汗》（由卢·萨尔瓦多尔导演），这是在西方上映的唯一的一部菲律宾影片，由“联美公司”发行。影片叙事粗犷有力，演员也各有特色，但导演手法受好莱坞的影响，相当夸张。

有一些场面颇大的影片是根据西班牙的骑士小说改编的，由穿着古装的菲律宾人演出一些与锡德·冈恩亚多尔 同时代人的冒险经历，这些影片的风格和美国海盗片一样。

菲律宾的制片商从 1936 年就企图用这些影片（配音译制成西班牙语片）来征服拉丁美洲市场（就如他们想用配上中国官话的影片来和中国人竞争一样），虽然这项宏图未曾实现，但是，菲律宾影片却在印度尼西亚、马来西亚、夏威夷以及美国本土的侨民中颇为流行。1962 年，马尼拉的影片生产达到 150 部长片，在数量上超过法国和欧洲各国。

11 世纪西班牙骑士，因和入侵的摩尔人战斗而著名。——译者。

印度尼西亚这个文化悠久、美丽的大国（人口为 8000 万）在被正式称为“荷兰东印度”时，电影业的发展还微不足道。

直到无声片末期，在这个岛国还只有百十来家影院。最为豪华的影院归荷兰人所有，而最大众化的影院属于控制该国部分商业的华侨。电影院中央的椅子是留给殖民者坐的，当地“土著”只能坐在两侧的长凳子上。

1927 年，第一部故事片《忠心的猴子》由荷兰人克鲁格在万隆拍摄，这部影片系根据巽他群岛流传的一个民间故事改编，演员由欧亚混血儿担任。这位制片人的做法被一个中国影院网的老板所模仿，他出钱拍摄了由中国演员演出的影片《爪哇的茉莉花》。

荷兰影片和中国影片的产量，到 1929 年共达到 6 部，然而当第一部有声片《安佳·达西玛》（一个妇女的名字）由李德水和巴什蒂亚尔·埃芬第摄制完成后（该片由克鲁格担任音响技师），影片产量又下降到年产一至二部。直到 1938 年后影片生产才有显著的发展。

译音（LieTekSoi）。——译者。

1936 年商业上最获成功的影片是《月光曲》，这部歌唱片由阿尔弗莱德·巴林依照好莱坞的方式导演。中国制片人则专门拍摄侦探惊险片、特技摄影的神话片、亚洲式的“西部片”、恐怖片以及描写各种新的泰山的丰功伟绩的影片。

作出有意义而富于成果的努力的是马努斯·弗兰肯。他曾经在尤里斯·伊文思摄制《雨》一片时担任助手，他在 1935 年导演了《稻米之歌》，由他自己编剧，表现爪哇一个乡村里的日常生活。这部影片不仅在艺术上很成功，而且大受观众的欢迎，片中演员原来都非专业出身（如 R·莫什塔尔，塔西姆·埃芬第，索卡里什），却因此成为爪哇最受欢迎的明星。这部印尼语的有声片同时也是创立民族电影的第一块坚固的基石。1940—1941 年，影片产量已经超过 15 部，主要是中国人拍摄的，但都用印尼语，导演也是印尼人，如安德加尔·阿斯马拉和乔埃·豪克，都是摄制恐怖片（如《活骷髅》）的专家。

在日本占领时期（1942—1945 年），印尼只生产过四五部影片，主要的导演为贝尔巴塔·沙里（《胡基安》）和罗厄斯丹·S·巴林狄赫（《我的梦》）。

英荷联军和印度尼西亚共和国（成立于 1945 年）之间的战争使 1945—1948 年间的影片生产，几乎完全中断。但几家荷兰制片公司不久在巴塔维亚——雅加达恢复它们的制片活动。而在印度尼西亚的临时首都日惹，1948 年随着《铁吉泰隆河之泪》一片的摄制，影片生产也开始恢复。这部影片的导演巴林狄赫和安德佳尔·阿斯马拉受到中国导演蔡楚生的影片《一江春水向东流》的直接启发，后一影片当时在爪哇获得很大的成功。

1949 年，战争结束之后，影片生产完全恢复，到 1952 年影片产量达到 62 部。电影放映业虽然有所发展，但仍然薄弱，据联合国教科文组织的估计，1954 年的观众人次为 2000 万，也就是说，在总数为 350 家或 470 家的电影院中，平均每年每个印度尼西亚人购票不到一张。

中国商人继续控制着主要的影院网，并为这些电影院摄制了大部分的商业性影片，这些影片成本低廉，制片人员同时兼任各种电影工作。

1958 年以来，有两家公司作出有意义的努力：一家是国营的制片公司——贝尔菲尼公司，另一家是印度尼西亚艺术家联合会经营的贝尔沙里公司。这两家纯粹印度尼西亚的制片公司，在意大利新现实主义的影响下，致力于创造一种真正的民族电影。

乌斯玛·伊斯梅尔为贝尔菲尼公司摄制了印度尼西亚初期电影中最佳的影片《不可饶恕的罪行》。贝尔沙里公司由柯托特·苏卡迪领导。苏卡迪是从拍摄纪录片中培养出来的，1952 年他导演了一部完全是第一流的影片《残疾人》，叙述那些被遗弃的孩子们流落雅加达街头的故事。该片第一部分描写 1945—1949 年战争年代的恐怖，显示孩子们的苦难，拍得很出色。第二部分则是描写孩子们重新接受教育，比较平凡。

年轻的电影创作者巴斯基·埃芬第曾经部分地受苏卡迪的培养，他在导演由柯托特·苏卡迪编剧的影片《茜·蒙吉》（一个少女的名字）一片上表现出一种细微深入地描写人物的才能，这种才能也显示在《归来》一片中，后一影片描写一个被强迫征募到日本军队里当兵的印度尼西亚人复员以后的经历。在《露水》一片中，乌斯玛·伊斯梅尔描绘了爪哇的乡村风光，带有同某些墨西哥影片相近似的优美感和抒情的色彩。解放战争则成了他在 1961 年摄制的《战士》一片的主题。这场战争也为阿兰姆·苏拉维加亚感人心腑

的《无人地带》提供了主题，就如同巴赫蒂亚尔·夏甘的影片《杜朗》一样。后者还在《比索—苏里特》一片中，以批判社会的笔调描写了当代的生活。

至于 1955 年以来，印度尼西亚的新现实主义是否有很大影响，这还无法确定，因为这类影片在观众中间没有取得象受好莱坞、菲律宾、印度或马来西亚的影片影响的那些商业性歌舞片那样的成功。

在 1954 年生产 75 部影片之后，印度尼西亚电影经历了一场危机，危机起因主要是由于外汇短缺，无法从国外购买胶片与原料。1957 年，影片产量下降到 30 部，但影片生产此后仍保持在这一平均水平上。

中国 1903 年在上海的一个茶馆里，西班牙人雷玛斯放映了几部影片，生意如此兴隆，以至十年以后，这位外侨在上海、汉口、广州与天津拥有十来个电影院组成的放映网。

据《中国电影发展史》初稿（程季华主编），我国首次放映“西洋影戏”为 1896 年（清光绪二十二年）8 月 11 日在上海徐园（见该书第 8 页）；雷玛斯是在 1903 年接管他的朋友加伦白克（西班牙商人）的电影放映业，先在上海虹口乍浦路跑冰场内放映，后迁至大马路同安茶居内，最后迁到福州路青莲阁，而加伦白克的电影放映则在 1899 年已在上海进行。见该书第 10 页。——译者。

然而，到 1908 年慈禧太后去世标志着这个王朝迫近它的末日时，在世界上人口最多的这个国家里还只有 850 公里的铁路，封建王公根本不让“电影”（中国人是这样称呼 Cinéma 的）渗入中国，只有划归洋人的租界是例外。

在英国殖民地的香港，梁少坡摄制了《瓦盆伸冤》和《偷烧鸭》，但是，这一事业只是昙花一现，就象美国人依什尔与莱尔曼在上海创办的亚细亚影戏公司一样，这家公司也只拍了几部由张石川和郑正秋导演的影片（如《黑籍冤魂》等）。

第一次世界大战后，实力雄厚的商务印书馆被一个名叫鲍庆甲的人所说服，在印刷书籍之外，增添了摄制影片这一业务。它摄制的《阎瑞生》取得很大成功，这部影片以细致的手法重现了当时出名的一桩犯罪事件。这部历时两个半小时的影片，主角是由当时上海一个名妓担任的。

1923 年，在定居美国的富有侨民的支持下，张石川创办了明星影片公司。度过创业初期的艰难之后，他亲自导演了一部闹剧片《孤儿救祖记》，这部影片的成功，使上海开辟了东南亚地区的市场。这个地区的中国商人数众多，实力雄厚，在他们的支持下，形成了一个影片市场，使上海在 1925 年生产了 50 部影片，1926 年生产了 70 部影片，1927 年生产了约 80 部影片。当时，中国国内一共有 150 家电影院，而在印度尼西亚和马来西亚却有四十家华人经营的电影院，在南美洲各共和国，华人开设的电影院也有 10 余家，在美国，华人影院数目也大致相同，而且在纽约、芝加哥、旧金山的唐人街还有小规模的生产。

洪深是中国无声电影最杰出的先驱，他早年在美国就是有名的剧作家，后来住在上海，在那里创办了一所大量培养电影演员的学校，而且还导演了几部质量优秀的影片（如《冯大少爷》、《早生贵子》、《四月里的蔷薇处处开》）。明星影片公司当时最好的导演有卜万苍（摄有《玉洁冰清》、《忏悔》）、程步高（拍了《水火鸳鸯》、《沙场泪》），同时，商人张石川自己也在 1931 年导演了第一部歌剧片《歌女红牡丹》。

有声电影的出现使上海的影片生产获得新的兴旺。早在 1927—1931 年

间，由于好莱坞影片的竞争，上海的电影产量曾大为减少，而那些模仿好莱坞影片制作出来的片子又极少创造性可言。到 1935 年，影片产量达到百十来部，尽管大部分制片厂在 1932 年初毁于抗日战争（日本人占领满洲之后，曾试图占领上海。）一年之前，左翼作家联盟已经秘密成立，鲁迅是联盟的创办人之一。这位著名作家通过翻译岩崎昶的一篇文章，介绍了日本“无产阶级电影”的经验，同时为数众多的年轻的进步知识分子在电影界也开始发挥重要的作用，尤其是作为编剧，给明星影片公司和其他几家影片公司的影片写作剧本。尽管国民党实行白色恐怖，对书店、剧院与制片厂大肆搜查，1932—1937 年间优秀的中国影片却（多少直接地）起到了保护这些作者传播的进步思想的作用。

此时最杰出的导演为蔡楚生。他在 1930 年左右开始导演影片（《南国之夜》、《都会的早晨》），在 1935 年的莫斯科电影节上以《渔光曲》一片获得大奖。在《迷途的羔羊》中，他描写了那些被人遗弃的儿童在中国各地流浪的遭遇，手法生动，充满激情与幽默。《王老五》一片由两个酷似劳莱与哈台的滑稽演员演出，这部影片是一部喜剧性的史诗，片中兼有先锋派的探索和纪录片的段落，给上海描绘了一幅触目惊心的景象：巡捕穿着大马靴，趾高气扬地四下巡逻，后面是一幢幢高楼大厦。

《渔光曲》在 1935 年莫斯科电影节上获得荣誉奖，不是大奖。——译者。

进步的编剧（于伶、阳翰笙、夏衍、孙瑜等）把一些老导演引向新的道路，如卜万苍导演了《故都春梦》、《三个摩登女性》，程步高改编了茅盾的小说，拍成《春蚕》，同时根据夏衍的剧本，摄制了他的最佳作品《狂流》，表现因国民党官员玩忽职守而酿成大水灾的情景。

谁要是看过袁牧之的《马路天使》，如果不知道该片是在 1937 年出自一个对法国电影一无所知的年轻导演之手，他一定会以为这部影片直接受让·雷诺阿或是意大利新现实主义的影响。袁牧之的这部影片以充满愉快、激情和同情的笔调，通过一个流浪的音乐师、一个小理发匠、一个卖报人，以及几个年轻的女子和一个妓女的悲喜遭遇，描绘了上海郊区的平民生活。影片严厉地抨击了那些中国富商和实业家，风格极为独特，而且是典型中国式的，——但受当时日本“新现实主义”的影响不是不可能的。

和蔡楚生、袁牧之当时齐名的优秀的年轻电影导演还有沈西苓（摄有《盐潮》、《女性的呐喊》、《十字街头》——由沈西苓自编自导）；司徒慧敏在《自由神》一片中刻画了 1926—1928 年的革命战争；孙瑜在《大路》一片中间接地描写了反对日本侵略者的斗争。年轻的作曲家聂耳为《大路》谱写的歌曲风行一时，以后又在人民军队中广泛流传。聂耳 1934 年为《风云儿女》（许幸之导演）谱写的另一只歌曲在各游击根据地流唱了十五载，到 1950 年成为人民中国的国歌。

1937 年 8 月 15 日，日军重新在上海登陆，经过激烈的战斗，三个月后上海失陷，第二次世界大战就从此在远东开始了。

蔡楚生、司徒慧敏、于伶和另一些电影工作者从上海流亡到香港。在这个英国殖民地上，随着有声电影的出现，电影生产数量很多（1937 年生产了 150 部影片），尤其是粤语片。但是，除苏怡的影片（《兰谷萍踪》，1932 年摄制；《最后关头》，1937 年摄制）之外，大都是些质量平庸的戏曲片、神话片、传奇片、好莱坞 B 级侦探片与色情片的翻版。

新的电影工作者到来促进了香港电影艺术的发展。尽管英国当局的检查很严，仍有许多影片颂扬中国人民的抗日斗争，例如蔡楚生的杰作《孤岛天堂》，罗志雄的《小老虎》，李铁的《火窟出兰》。

这些影片在东南亚的华人电影院里很能卖座。观众对它们的欢迎也使真正中国的制片业能在上海的租界里继续存在，直到珍珠港事件发生为止。就在这样一个半被日军占领的城市里，电影工作者们大力歌颂中国人民的英雄抗敌，尤其是通过一些历史题材来表现这点。

早在大举侵略中国之前，日本军阀和企业界就已经在伪满洲国的首都长春建成一所现代化的大制片厂。该厂由一名宪兵上校主管，八年中间（1937—1945年）共生产了120部故事片，这些故事片质量低劣，多半是由日本人导演。

长春制片厂后来又在北京设立分厂（年产五六部影片）。在珍珠港事件发生和日本人占领上海的公共租界区以后，日本在上海的制片托拉斯“华影”在四年间摄制300部影片。这些影片也和沦陷区的其他影片一样，绝大多数为商业片（恐怖片、神怪片、色情片、侦探片），但是有些影片为了狡猾宣传的目的，谴责了欧洲殖民主义过去的罪恶勾当，导致了某些导演与日本人的合作。例如卜万苍就导演了《万世流芳》这部冗长呆板令人生厌的传记片，描写一位中国将军1839年在广州焚毁英国人输入的鸦片。但是，“华影”的影片大多是由日本人导演（甚至有时由日本人演出）。

“华影”，是日伪在1943年5月成立的“中华电影联合股份有限公司”的简称，该公司只有两年的历史，作者文中称“四年间……”应为“两年间”。——译者。

指林则徐。——译者。

1936年，国民党控制的“中央电影摄影场”在南京正式开张。到了1938年，由于蒋介石和毛泽东之间签订了合作协定，“中电”也在好几个月里成为进步人士公开合作制片的中心。南京失守之后，一些制片厂在临时首都重庆匆促成立。它们被用来作为制作《塞上风云》这部经过艰难的长途跋涉到内蒙古拍摄外景的影片的基地。应云卫导演的这部影片是由著名女演员黎莉莉主演、根据阳翰笙创作的剧本拍摄的，阳翰笙是许多进步影片的杰出剧作者之一（1932—1937年摄制的《中国海的怒潮》、《铁板红泪录》、《逃亡》等片的剧本都是他写的）。《塞上风云》是在景色非常优美的草原拍摄的一部极引人入胜的影片，歌颂汉族与蒙古族人民的团结一致。日本人则于1944年也在那里拍了一部《成吉思汗》以示对抗，该片是同内蒙古的资本家合作摄制的。

“中央电影摄影场”，简称“中电”，据查证，成立于1933年10月，此处有误。——译者。

蒋介石推翻了1937年的协定，在1941年命令他的军队进攻人民军队。但毛泽东仍然稳固地住在延安，在那里有许多来自上海的电影工作者开始拍摄了一些最早的纪录片，这要归功于尤里斯·伊文思，他在1939年拍摄《四万万人民》时送给解放区一台摄影机。

日本战败后，中国在1946年拥有的电影院和1930年一样，只有300家。制片业又在上海恢复，在急遽出现的通货膨胀的刺激下，1948年前后生产的影片可能达到300部之多。

接收日伪财产使得国民党拥有许多重要的放映网和制片厂（在上海、

北京、长春、南京等地)。然而，尽管有严厉的压制，国民党还是无法阻止进步人士重新掌握优秀影片的生产。由于腐化，检查机关对极左倾向熟视无睹，这种倾向当时无论在上海的私营制片厂里还是在国民党控制的制片厂里，都越来越趋明显。

蔡楚生的影片《一江春水向东流》在上海获得这样巨大的成功：整夜守候在电影院门外的观众为了早些进入放映厅，挤破了门。这部长篇传奇式的史诗分为上、下两集，描述从1934年到1946年中国一个家庭的经历，当中穿插着一些戏剧性的历史事件：日军进攻上海，国民党军队的败退，占领时期的痛苦生活，集中营，饥馑，充斥重庆的贪污腐败，光复后投机商人的穷奢极欲与人民群众的饥寒交迫形成鲜明对照。这部和郑君里共同导演的影片是对蒋介石统治的有力控诉。

在《希望在人间》一片中，沈浮表面上描写日本占领时期的生活，实际上揭露国民党统治下的上海，左翼的教授们面临的恐怖。根据阳翰笙的剧本，这位导演又摄制了《万家灯火》，描写一些小人物的生活，住房的恐慌，他们的困苦和希望，格调近似新现实主义，与战前的中国影片也相近。最后，在《乌鸦与麻雀》中，郑君里让一个贪婪的虐待房东的房东穿上国民党军官的制服，影片因此遭到检查机关的禁映。

黄佐临的开端很引人注目，他在自由地改编高尔基的《底层》上很获成功，尤其是那部描写被遗弃的儿童悲惨经历的《表》更是这样。这部影片的风格也和新现实主义相近，尽管这位作者当时连一部意大利影片也未看过。

黄佐临改编的影片名《夜店》，系文华影片公司出品。——译者。

另一方面，在中国东北蒋介石对之作战的人民军队里，影片生产日趋发展。人民军夺得长春电影制片厂的设备，在哈尔滨地区成立一个“游击区制片厂”(由一个摄影棚与洗印间组成)，他们得到日军战俘和进步技术人员的帮助，从1947年到1948年在那里摄制了几部纪录片和一部中型木偶片(《皇帝梦》)，同时，王滨开始导演一部长片《桥》，由解放军文工团培养出来的演员演出。

这部影片在长春拍成，当时该城的陷落标志着国民党溃败的开始。游击区制片厂培养出来的导演与摄影师们此时跟随毛泽东的部队经历胜利的进军，在每次战役中都拍下了重要的纪录片，其中最突出是《百万雄师下江南》，表现无数帆船组成的舰队越过长江天险。当蒋介石退守台湾时，有些上海的制片人也退到香港，但是几乎大部分的中国电影界的艺术骨干都满怀喜悦、热情地欢迎新政权。私营制片厂在此后好几年中继续在上海摄制影片。

在1949年10月1日宣告成立中华人民共和国之后的一年间，上海、北京、长春的制片厂共生产了50余部影片。

长春摄制了《中华女儿》，凌子风和翟强在这部影片里描述一个农家姑娘在她的村庄被日军烧毁后，参加了游击队。游击队员们秋天在森林里采食蘑菇，之后遇上大雪，农民用雪橇为他们运来大米。春回大地之时，在栎树和荒草丛中，响起了《国际歌》的歌声。经过几次胜利之后，最后的战斗展开了，年轻的女战士们被日本兵围困，壮烈地投身江中牺牲。

长春生产的最杰出的影片是《白毛女》，王滨和水华用现实主义的手法把一个来自国内战争时期民间传说的歌剧搬上了银幕。他们在影片中以真实感人的笔法，描写封建地主的受害者——一个年轻女仆的痛苦遭遇。在北京

生产的影片中，应该提到的有《我这一辈子》，该片由石挥根据老舍的一部小说改编，以丰富的幽默情调表现这座帝国京城从义和团战争到日本占领结束这个时期中的状况；还有《新儿女英雄传》，是吕班和史东山根据孔厥与袁静的小说原作改编的，它通过战争与革命的种种经历，描绘出一对年轻的农民夫妇的爱情与遭遇，影片的风格粗犷，使人同时想起《悲惨世界》与《一江春水向东流》。最后在上海，摄制的影片有剧情激烈、对比鲜明的《上饶集中营》（沙蒙和张客导演），《翠岗红旗》（张骏祥导演），尤其是《团结起来到明天》这部影片，赵明在该片中歌颂了国民党统治末期工人的英雄斗争。年轻的中国电影所表现出来的生命力使人回想起苏联初期影片那种蓬勃的生气。它受苏联影片的熏陶，也受游击区电影的经验以及同国民党半合法斗争的经验的影响，最后它还受最古老而仍有生命力的文化传统的影响。

继 1950 年的影片大量生产之后，人民中国力图提高它的电影的质量，着重于剧本的完美无缺。这种注意做过了头，对电影剧本的草稿进行无休止的讨论，最后却从不把它们拍成影片，这就妨碍了影片的生产，以至到 1952—1954 年间影片年产量下降到不足 20 部，而一般质量却无显著的提高。

在这个时期摄制的影片中，陈西禾在上海导演的《姐妹们站起来》有力地揭露了国民党统治下妓女的可怕命运。吕班在长春摄制的《六号门》可称为是一部杰作，它描写天津码头工人组织的一次反对国民党和那些在码头上作威作福欺压工人的恶霸的罢工。

石挥的《鸡毛信》在手法的新颖上与严恭的《结婚》不相上下。

林农和谢晋的《风波》激情地描述了农村中反对那些涉及妇女的宗法的与家庭的野蛮习俗的斗争。但是，汤晓丹的《渡江侦察记》和郭维的《智取华山》却太刻板地照搬了 1950 年摄制的战争片，而在手法上毫无改进。沈浮的《纺花曲》由于剧本太糟、十分概念化而失败，这部影片原来是打算作为《团结起来到明天》的续集的。

从 1955 年起，中国电影界的领导执行了一项新的政策。各制片中心比以前有更多的自治权，同时在广州、西安以及新疆、四川、云南直到拉萨这个过去的禁区也都成立了新的制片厂。到 1960 年，电影观众人次超过 50 亿，相当于美国的两倍（打破世界的纪录）。

这个数字只代表每人平均购票 6 张（全国共有 6.5 亿人），但在 1958 年的“大跃进”之后，电影放映场所的数目（包括固定的与流动的，放映 16 毫米或 35 毫米影片的影院与放映队）达到 1.8 万个。从此以后，全国共有 33 家制片厂，11 家摄制故事片，22 家拍摄纪录片与新闻片。每年生产长片 100 部左右。

影片的生产也变得多样化。人们继续拍摄以解放斗争为题材的影片（如苏里与武兆堤的《平原游击队》、白沉的《南岛风云》、丁里的《冲破黎明前的黑暗》），同时继续改编古典的或现代的民间戏曲（这些戏曲全国有好几十种），这种改编的道路是由越剧片（上海附近的绍兴剧种）《梁山伯与祝英台》（桑弧与黄沙导演）的极大成功所开创的，该片表现一个人们喜爱的抒情的民间故事，主人公象是罗密欧与朱丽叶的祖先。

这部优美戏曲片的导演之一桑弧后来又导演了《祝福》，这部影片是根据鲁迅的一篇短篇小说改编的，充满真挚细腻的感情，叙述本世纪初一个贫苦女仆的遭遇。

《中华女儿》的导演之一凌子风，摄制了《母亲》一片，这是一部很



引人兴趣，以战争与革命年代为背景的作品。

同蔡楚生合作导演过《一江春水向东流》的郑君里，在描写一位年轻的小提琴家（他创作了后来成为人民中国国歌的歌曲）一生的影片《聂耳》中，以幽默而有力的手法表现了 30 年代的上海面貌。郑君里还导演了传记片《林则徐》（鸦片战争的英雄）和《宋景诗》（一百年前反抗欧洲殖民军的一位将军）。此外还应提到沈浮导演的色彩和谐优美的《老兵新传》，虽然剧本过于简单化。

#### 香港地区 B

B 本节有些片名、人名无从查考，只好根据法文译出。——译者。

影片生产在日本占领时期几近中断，到 1946 年底才恢复起来，此后影片产量日益增多，到 1949 年已达到 200 部。许多进步的电影工作者这时正流亡到这块英国殖民地上，逃避政治的迫害，如史东山（日后《新儿女英雄传》的导演）和张骏祥（后来导演《翠岗红旗》），后者这时摄制了《小女婿》这部杰出的影片，在该片中他谴责了一种腐朽的封建恶习。

1950 年以后，香港每年生产 200 至 250 部影片，其中只有少量向人民中国进口。这些影片大多为商业性影片（戏曲片、神话片、舞剧片、探险片、言情片以及模仿好莱坞的影片）。

这些产品一直是专门供应东南亚各国的，在那里，华侨开设的电影院也是当地居民中不那么富裕的阶层光顾的影院。为了适应那些文盲和不懂华语的观众的需要，来自香港的影片不得不把故事变得非常简单，而这时进步导演在香港的地位已被那些自上海移居香港的制片商们所取代了。

这个英国殖民地在 1954 年共有 62 家电影院，观众人次也很高（平均每人每年购票 15 张）。但是，香港从 1950 年至 1958 年每年生产将近 200 部的影片不是只供其 225 万居民观看的，这些影片中有四分之三为粤语片，四分之一为中国“官话”片，另有几部闽语片。

它们之中有少数输入人民中国，而大部分是输往亚洲与美洲华人开设的电影院。

在商业性影片（1957 年达 311 部）之外，有些导演在摄制一些抨击现代恶习或封建旧习的影片上从事一种颇有意义的努力，如李萍倩的《春雷》，陶金的《再婚记》，顾而已描写农民命运的《鬼、神、人》，还有袁仰安在摄制了《孽海花》一片（1952 年）之后，很出色地改编了鲁迅那部脍炙人口的《阿 Q 正传》（1957 年）。除此之外，还应指出袁安和青年导演蔡泽在这方面的努力。

法译名《牺牲者》。——译者。

两人姓名均音译，原名不详。——译者。

朱石麟在摄制了各种类型的影片（如场面壮观的历史片《清宫秘史》，1950 年摄制）之后，从 1952 年开始，他拍摄了一系列着重描写这个飞快发展的城市中出现的严重的房荒问题（如《一板之隔》、《水火之间》）。他最杰出的影片是《乔迁之喜》，表现一对年轻的职员夫妻一步步落入贫困，住进贫民窟的遭遇。这部新现实主义的作品导演手法非常出色，堪与德·西卡描写同类题材的影片《屋顶》相媲美，而它似乎并未受到来自意大利的影响。香港电影在华人圈子以外不大为人所知，而在数量上多得惊人（1960 年达 240 部），其中有一小部分达到颇引人注意的水平。香港的超级影片多半是由邵氏兄弟影片公司投资的，该公司在东南亚（马来西亚、婆罗洲、泰国、南越

和中国台湾)控制着 130 家首轮影院、9 所娱乐场、一些发行公司和影院设备。它还为“影迷们”每周出版用英语、汉语、马来语和印地语印刷的杂志,总数达到 100 万份。它还拥有一家很大的印刷厂、一个掌握 1000 万美元的慈善基金会等等。

最后还应提一下,从无声电影时期起,旧金山的唐人街就有侨居美国的华人摄制影片。到 1950 年前后,摄制的有声片(数目不多)都是一些 16 毫米的彩色片。

中国台湾省台湾这个岛屿自从 1950 年以来成为蒋介石政权的所在地,它在 1954 年拥有 185 家电影院。观众人次在这个岛上平均为每人每年购票刚刚超过一张,70% 的上映节目来自好莱坞。

自 1960 年以来,影片生产很为发达。在三年内(1962—1964 年),台湾共拍摄了 434 部长片,其中绝大部分(近 400 部)是讲台湾方言的影片,不足 40 部讲中国国语的影片。

这一数字说明台湾每年平均生产 145 部影片,而它却只有 115 家电影院(在总共 201 家影院中)全部或部分地放映亚洲各国的节目。讲台湾方言的影片无法输往台湾以外,所以它们每年的产量(130 部)超过了能够上映这类影片的影院数,如果这些统计数字是准确的话。

台湾的大型故事片都是讲中国国语的影片,大多和香港联合摄制,邵氏兄弟公司也在台湾设立分公司。这些影片中有的被选送参加欧洲的电影节。它们的场面极为豪华,而艺术上却属于亚洲最平庸的作品之列。例如李翰祥导演的两部影片——《魔影》(1959 年)和《杨贵妃》(1962 年),不过是把沟口健二在《雨月物语》和《杨贵妃》里早已用过的中国古老的故事重新搬上银幕而已。

蒙古 1936 年,在这个人口为 100 万的人民共和国创建了一个制片洗印厂。这个国家在 1952 年有 50 家电影院和 200 个巡回放映队,后者随着牧民和他们的牛羊到各游牧地点放映影片。

最早的长片,如 1936 年的《蒙古之子》和 1940 年的《他叫苏赫巴托尔》,都是苏联人摄制的。前一部影片由伊里亚·特拉乌别尔格导演,是一部由蒙古演员杰出地演出的作品,具有古代传说的史诗格调。

《在边境上》(1937 年摄制)和《英雄贡戈尔》(1940 年摄制)这两部影片据我们所知是由蒙古人导演的。但从 1950 年到 1955 年,乌兰巴托的制片厂好象只限于生产一些纪录片,如彩色长纪录片《蒙古》(1951 年拍摄)是由苏联人特洛雅诺夫斯基在蒙古许多技师的帮助下摄制的。

到 1957 年,故事片恢复生产,尤其是那部《阻碍我们的东西》(R·多尔吉巴拉姆导演、乌尔坦桑编剧)更为成功。这是一部讽刺喜剧片,描写一个蒙古人为了买收割机的一个配件到处奔波,徒劳地想从一个繁文琐节的官僚主义机关取得一张必需的公文的经过。剧情非常生动,人物真实可笑,甘楚德尔的摄影技术具有新现实主义的优秀风格。

在 1960 年由上一导演摄制的《如果我有匹马》中和 1965 年由基西特导演的《友谊就是友谊》中也可看到同样优秀的风格。这两部风俗喜剧片比德吉格—基德的英雄色彩过浓的《人民使者》要感人得多。

越南直到 1935 年,在这个当时还称为“法属印度支那”(包括越南、柬埔寨和老挝)的地方,有若干影片是由巴黎的一些公司摄制的,而唯一一部越南人自己摄制的影片(张信司的《巴德》)却未能完成。

1939年，观众人次只有200万，或者说，平均每年每人购票十分之一张都不到。大电影院属于法国人所有，普通电影院则归中国人所有。

大概在1940年左右，中国人在香港摄制了一部《闹鬼的墓地》，由越南演员演出。

影片质量平平，但是在越南观众中却获得极大成功，因为他们听到影片中讲他们的语言十分高兴。大约也是在这个时期摄制了《金云翘传》这部越语片。在日本占领时期，越南没有生产一部影片。

从1945年到1954年，印度支那战争连续不断。在法国，有人把影片译制成越南语，还有10来部一半在巴黎、一半在越南摄制的影片。当时在越南既无制片厂，也无洗印厂。

这些影片多半是报章连载故事片，完全受西方影片的影响。如黎柯在巴黎导演的《几页日记》，彩色片《旧河岸》或《无水无稻》都是如此，后一影片是在卡马尔克拍摄外景的（那里的大片稻田是由越南劳工开垦出来的）。

卡马尔克：法国南部地区，处于罗纳河三角洲。——译者。

对于《昙花一现》一片应该提一下，该片约摄于1950年，是根据一个古老传说改编的，描写一位青年经过多年分离后，同他的未婚妻结了婚，结果发现他娶的是一个鬼妻。

这部影片完全是在越南乡村与山区里拍摄的，具有真实的当地色彩。

到1951年，整个越南只有80家电影院、3.5万个座位，观众人次下降到平均每人每年购票一张。

北越1948年以后，在胡志明政府控制的地区成立了一个电影处，使用从战争中缴获的16毫米摄影机来拍片。在游击区也设立了临时的洗印厂，洗印供50个左右的巡回放映队使用的新闻片与短片。其中有一部是1954年由阮俏利导演的《奠边府战役》。

1951年，中国与越南的电影工作者联合拍摄了一部长纪录片，名叫《战斗中的越南》（由张寥林和阮月眉合导）。影片对战争的描述不多，主要是反映一个生活在热带丛林中的民族的日常生活、文化发展、基本工业的诞生和各种工程建设。

自从在1958年在河内创建一家现代化制片厂之后，年轻的越南北方的电影事业第一部获得成功的故事片是《同一条江》（1959年摄制），在这部影片里，年轻的电影创作者阮洪义和范孝民细腻地刻画了一对对象罗米欧与朱丽叶那样的男女，以一条河为界，被分隔在两个国家里。我们还可以提到有农益达和武范秀的《小金童》以及海宁和德宁的《年青的战士》。尤里斯·伊文思1965年在被轰炸的越南拍了他最为成功的影片之一《天与地》。

南越在西贡，1954年以来拍摄了几部越南语的影片，其中有《宽宏大量》和同法国或美国合作摄制的各种影片（如曼凯维兹导演的《沉默的美国人》和马塞尔·卡缪的《假死》等等）。

朝鲜朝鲜大约在1908年开始摄制影片，它的影片产量也较多：从1921年到1940年间共摄制了200部故事片，到1930年左右，“朝鲜无产阶级艺术家同盟”对汉城的电影业很有影响，正如当时在上海或东京的同类组织对电影所起的作用那样。然而，从本世纪初就统治朝鲜的日本军阀，将“朝鲜无产阶级艺术家同盟”的成员拘捕入狱。电影导演与演员为了表示抗议，拒绝参加影片的拍摄。因此，从1930年到1940年，朝鲜只生产了25部长片。

大战期间，日本人在朝鲜拍过几部影片（如 1943 年的《炮塔上的志愿兵》）。本国影片生产直到解放后，1947 年在平壤创立一家现代化的制片厂后才得到恢复，姜弘植在这家制片厂拍摄了《我的故乡》。

北朝鲜 1950 年的轰炸摧毁了上述这家制片厂，然而金日成政府在战争期间仍拍摄了二三部长故事片（如《游击队的姑娘》，年轻的阎志久导演，杰出的女演员文艺峰主演），同时还摄制了几部纪录片和新闻片，由设在地下的洗印厂洗印出来。

平壤的制片厂后来在苏联技术人员的帮助下重新修复。

从 1947 年到 1956 年十年间，在那里共摄制了 18 部故事片，但在 1958 这一年里，却摄制了好几部大型影片：包括歌剧片、历史片以及反映不久前这场战争的影片（《南江村的妇女》与《渔郎川》）。

1958 年以来，朝鲜影片最成功的（据我们所知）是画面壮丽的彩色传奇片《春香传》（由洪弼善与金康勇导演）和《牡丹峰》，后面这部描写爱情与战争的动人影片由法国人博纳尔多导演。

南朝鲜影片生产数量极多，在 1964 年就达 164 部，主要是些现代戏剧片，也有些歌剧片与历史片。人们经常在汉城把好莱坞的影片加以重拍。影片成本很低（从 3 万到 5 万美元），而艺术水平似乎都很平庸。

柬埔寨 1951 年，柬埔寨还是电影最不发达国家之一（全国只有 15 家电影院，平均每人每年购票一张），本国影片一部都没有拍过。到 1960 年还只有 28 家电影院，有两部故事片在柬埔寨拍摄，一部名叫《你的影子是我的影子》，由安德烈·米歇尔根据韩素音的原作改编，另一部是马塞尔·卡缪导演的《天堂鸟》。

老挝更为落后，1950 年只有 10 家影院，1960 年有 16 家，观众人次连每人每二十年购票一张都达不到。

新加坡与马来西亚新加坡，特别是从第二次大战以后，影片生产颇有发展。有两家大公司垄断着大部分的电影企业（制片厂、电影院、发行网），即国泰公司和邵氏兄弟公司。这两家公司都是华侨资本家的产业，他们在香港也有企业。邵逸夫领导香港的邵氏公司，而他的弟弟邵仁枚则主持新加坡的邵氏公司。

1963 年后新加坡并入马来西亚联邦，同属这个联邦的还有马来亚、北婆罗洲和沙捞越，总共有 1000 万居民，其中华侨占的比例很大。

新加坡 1963 年并入马来西亚联邦，1965 年脱离该联邦，成立共和国。——译者。

国泰公司和邵氏公司的放映网控制着这个新联邦在 1964 年拥有的 481 家电影院中最好的影院。它们又各自在自己的制片厂里每年生产 10 来部长片，有的是汉语片，有的是马来语片。有些影片是同香港联合拍摄的，也有同印度尼西亚和菲律宾合拍的影片。

泰国泰国在 1948 年生产的影片 70% 是彩色片。但它们都是 16 毫米的影片，总数只有 10 部，都是在露天拍摄的，因为曼谷的两家制片厂在第二次世界大战时已被炸毁。这些彩色片是在新加坡、悉尼或是美国的殖民地檀香山洗印的。然而泰国的影片在观众面前却不是无声的，因为在放映时有一些善于模仿各种语调的广播员为影片同步配音。

全国此时除了 35 家放映 16 毫米影片的电影院（固定的或流动的）之外，还有近百家放映 35 毫米影片的影院。曼谷的大电影院都是国王的产业，

而电影院售出的影票平均每人每年还不到一张。

1953年，泰国的影片生产有很大发展：影片生产量达到48部（16毫米的影片），其中9部是对白片，30部是彩色片。拍好的影片仍然需要送往新加坡、悉尼或檀香山洗印，因为泰国没有制片厂。我们对1945年至1960年间每年生产四五十部影片的艺术质量缺乏资料，在这四五十部影片中只有二三部是35毫米的影片。全国放映35毫米影片的影院约有200家，放映16毫米影片的则有500家。

## 第二十五章 印度和亚洲的电影

除远东地区以外，电影事业在这个幅员最广、人口最多（有20亿人）的大陆上有很大发展。1960年，亚洲的影片产量居全球首位（在全世界生产的3000部长片中，亚洲约占2000部）。

印度在英国统治下，“印度帝国”（有3亿人口）包括今天的印度、缅甸、巴基斯坦与锡兰。

电影在印度出现约在1896年，是卢米埃尔兄弟的摄影师带去的。本世纪初，在印度摄制的几部影片都是由英国人（尤其是那些“神启会”）和在孟买的百代分公司的法国技师拍摄的。也许就是这几部影片使照相师与印刷师D.G.巴尔吉对电影产生了兴趣，在1912年离开印度到万森制片厂见习。

回到印度后，巴尔吉拍了《哈里什昌德拉国王》，大获成功，因而使他能够创办了“印度斯坦影片公司”。他在孟买地区的纳西克建立了一个制片厂，雇了一个有30名演员的剧团，女角色起初是由男演员扮演的。

巴尔吉从1913年到1923年导演了30来部影片，这些影片的艺术质量与技术水平在当时的印度影片中都是遥遥领先的，就连伦敦观众对这些影片的水平也深为赞赏。这位制片人兼导演专门摄制古代题材的影片：历史、宗教、神话（如《诃里什那传》）、古典戏剧的改编，尤其是把印度黄金时代（7世纪）的伟大作家迦梨陀娑的生平搬上银幕。

巴尔吉的故事片使用华丽的服装、搭盖的布景和巧妙的特技摄影。

诃里什那：根据印度神话传说，他是印度教三大神之一毗苾奴的第八化身。——译者。

印度斯坦影片公司的布景师——画家巴布劳·潘特于1919年在马哈拉斯特拉人居住的中心、孟买省的科尔哈普尔创建了马哈拉斯特拉影片公司。在这家公司里，他摄制了16部具有真正艺术价值的大型影片，其中古代题材占主要地位（如《萨兰德里》、《辛赫·迦尔》、《萨蒂·帕德米尼》等）。同一时期，富有的祆教徒J.F.马登在孟加拉省拥有包括三四十家影院的放映网，他请来了法国人卡米尔·勒格朗，给他导演了好些部宗教题材的影片（如《释迦牟尼传》、《毗苾奴传》等），演员由意大利人、英国人或法国人担任，化装成印度人的样子。

此后不久，大东影片公司请在印度拍摄人种学影片的德国导演弗兰茨·奥斯登来摄制《亚洲之光》一片。这部描写释迦牟尼（由担任导演助理的律师希曼苏·雷伊饰演）生平的影片是一部确有艺术价值的作品，在欧洲

大获成功。当时派拉蒙或英国一些公司摄制的影片也具有印度的异国情调，却远不如这部影片那样的成功。

然而，印度本国的影片生产日趋发达。在 1921—1922 年间，印度摄制了 63 部影片（其中在孟买摄制的有 43 部）。这个数字到了 1926—1927 年间增长为 108 部（其中在孟买摄制的为 96 部）。根据英国政府颁布的关于电影业的一项调查报告，印度在 1925 年只有 251 家电影院（其中 35 家是露天影院），这就是说，每 100 万人有一家电影院，而在美国则为 6000 人有一家影院，英国 1.3 万人有一家影院。可是，这个殖民地的影片产量却三四倍于英国……从 1928 年到 1931 年，印度电影遭到一次危机，但在艺术上仍然有显著的进步。从 1920 年开始，现代题材日益流行。莫汉·穆哈瓦尼既改编了象《泥塑马车》这样的古典戏剧，也把现代作家的作品，如获得诺贝尔奖的泰戈尔的《巴利丹》或孟加拉省小说家查特吉的《安德哈雷·阿洛》搬上银幕。画家巴布劳导演了他的最佳影片之一《斯瓦贾拉·陶兰》。他的助手之一 V·森达拉姆因为摄制《尼泰基·普拉卡尔》（1926 年）也成了导演，他还为不久以后在浦那创立的“普拉巴特公司”出过不少力。森达拉姆导演的早期影片之一《祭品》强烈谴责把动物作为典礼上祭品的作法。在此后摄制的一系列影片中，森达拉姆抨击了封建习惯与宗教迷信。要求民族独立的呼声在其他导演的影片中有所反映。如《愤怒》一片宣传伊斯兰教教徒和印度教信徒的友谊，但它的主人公太象甘地，以致严厉的英国检查机关不作什么删剪，干脆禁止该片上映。

萨拉特·钱德拉·查特吉（1876—1938）：印度的孟加拉语作家。——译者。

第一部有声片《阿拉姆·阿拉》是 A.M. 伊兰尼导演的，音乐与舞蹈在片中占了很大份量。《什林·法尔哈德》一片中也有 42 支歌曲，它居然获得这样大的成功，以致有一个旁遮普省的马车夫坐着快车从边远地区赶来连看 22 场（据迦尔加先生的报道，本节引用了他写的许多资料）。有声片和唱歌片发展很快。1931 年有声片的产量还只有 28 部，无声片产量达 300 部，到 1935 年有声片达到 233 部，无声片仅为 7 部。

为了普及印地语（同有文化的印度人之间交流的英语相对立），民族主义者主张在影片中只准使用印地语。但是，各种民族的电影日趋增多，使用的语言有十来种，在一个 90% 的人口为文盲的国家里，这样做使电影拥有更为广泛的观众。

三个大的制片中心在当时已经形成：西部是孟买、浦那和科尔哈普尔，摄制印地语、马哈拉施特拉语和古吉拉特语；东部是加尔各答，摄制孟加拉语影片；南部为马德拉斯、哥印拜陀和萨利姆等地，摄制泰米尔语、泰卢固语、马拉雅拉姆语等与北部梵语毫无相同之处的德拉维语系的影片。

孟买这个世界性商业都市生产的影片很受好莱坞的影响，主要是一些场面豪华的故事片，象《巴格达窃贼》那样取材于《天方夜谭》的影片，伤感的悲剧片，喜剧片，冒险经历片（如《孟买的野猫》、《手执鞭子的女人》、《皮制的脸》等）和舞台纪录片，这些影片的主要编剧是 A.H. 卡斯米里和潘迪特·贝塔普。

不过，导演兼制片人梅布勃却致力于社会题材的影片，例如他拍的《面包》或《单独的生活》，后者表现一个复员士兵的反战故事。出身于戏剧界的索拉勃·莫迪摄制了《亚历山大大帝》，并在《比卡尔》一片中，描述印

度人当年反击蒙古征服者的斗争，该片带有对现代有明显影射。

当画家巴布劳继续在科尔哈普尔导演故事片时，普拉巴特公司在浦那制作了一部主要是历史性的影片《圣土克哈拉姆》，该片由达姆勒和法思拉尔导演，继森达拉姆的《不灭的火焰》之后曾在威尼斯电影节上放映。在森达拉姆导演的最佳影片中，有《阿德米》一片，描写一个妓女由于爱情而上升到受人尊敬的地位，这是对等级制度的一种抗议，《意料之外》（《童婚》）一片谴责青少年或儿童间的早婚——这是东方的弊端之一。

在孟加拉省，出现一位大导演，他就是德巴基·库马尔·博斯，这位年轻的民族主义者在 1925 年编写了《欲火》一片的剧本，1929 年成为《潘查萨尔》一片的导演。后来他参加了由比·斯·巴鲁阿倡导的“新戏剧运动”。在后者的影响下，德巴基·博斯于 1933 年导演了《虔诚的布伦王子》这部在印度电影史上划时代的作品。歌曲在这部影片里已不再是外加的娱乐，而是一个与故事情节结合在一起的戏剧的与抒情的因素，而拉吉·波拉尔谱写的音乐也具有真正本国的特色。在《悉达》这部 1934 年曾在威尼斯电影节上获奖的影片中，德巴基·博斯受古诗《腊玛亚那》、古代壁画和古典戏剧的启发，对印度的神秘哲学作了独特的解释。他这种努力后来又表现在《维狄亚帕蒂》一片上。

《腊玛亚那》是创作于公元 5 世纪的一首印度长诗。——译者。

1935 年，在“新戏剧有限公司”创立以后，维·希·巴鲁阿自己也成了电影导演，在《德孚达斯》一片上获得巨大成功，该片根据查特吉的小说改编。影片的男主角由于等级的不同，使他和他所爱的情人隔离，不能结婚，陷于绝望，最后死去。这个十分感人的故事发生在当时时代里，社会环境与典型人物描写得十分生动真实。巴鲁阿的其他影片（如《超脱》、《权利》、《生活》）都具有同样好的质量，同样的现实性，就是偶尔涉及古代题材时也是如此。

尼金·博斯最初是一个新闻片记者，在作为德巴基·博斯的摄影师之后不久，就成为“新戏剧有限公司”的电影导演，据迦尔加先生的报道：“在他导演的社会和爱情故事片中，富人与穷人、剥削者与被剥削者互相从事你死我活的斗争，不论是善良的人还是邪恶的人都是如此，对斗争漠不关心的人是极其个别的。”（尼金·博斯导演的影片有《总统》、《敌人》、《大地》、《婚礼》等。）从 1934 年到 1939 年间，孟加拉省无论在印度艺术的进步上或社会的进步上都居于领先的地位，它拍了许多现代题材的影片，同时在南部的德干半岛，影片生产也有若干发展，但仍然以制作历史片和神话片为主。

战争给印度电影带来了新的危机。制片的原材料缺乏，电影院不准新建，在这个酝酿着革命风暴、甘地与尼赫鲁被投入监狱的国家里，英国检查机关变本加厉，对电影严加管制。

向缅甸推进的日本人轰炸了加尔各答，使这个城市的影片产量大为降低。印度影片的产量最后下跌到不足 100 部（第二次大战前为 175 部至 200 部）。在这些影片中特别应予指出的是《邻居们》一片，森达拉姆在该片中宣扬印度教信徒和伊斯兰教徒要友爱团结。

还有《女同路人》一片，标志着孟加拉人比麦尔·洛伊在故事片导演上的开端，他在“新戏剧有限公司”里长期担任尼金·博斯与维·希·巴鲁阿的摄影师。这是一部名列前茅的杰作，表现一个贫苦的工人与一个工业资本家之间的猛烈冲突。

直到大战结束之后，森达拉姆才得以拍摄《柯棣华医生》一片，它描写一个印度医生参加 1937 年为中国军队组织的国际医疗队在服务中死去的故事。该片是根据 K. A. 阿巴斯的小说《没有回来的人》改编的。这位作家作为电影编剧驰名已久，他以《大地之子》一片开始导演工作，这部影片以 1942 年孟加拉的大饥荒为主题，由人民剧院的喜剧演员们演出，虽然他们的演技有些笨拙，但是影片的摄影技术却非常卓越，有些镜头十分感人，例如当饥民们在垃圾堆里寻找食物时，一辆辆豪华的汽车从他们的身旁驰过。

1947 年 8 月 15 日，印度以伊斯兰教徒的分治、创立巴基斯坦国为代价最终获得了独立。

这种分治导致了成百万人的成群移居。许多电影院毁于骚乱之中，或者遭到难民们寄居时的糟蹋破坏。大批难民被迫迁徙的惨状在纳马伊·戈什导演的一部孟加拉影片《背井离乡的人们》中特有详细的描写，尤其是那个从故乡被赶走的老妇叙述她的悲惨经历时，使人心中感到非常激动。

印度电影业不久开始了一个新的飞跃。影片产量到 1955 年达到 285 部，一跃而居世界第二位，在好莱坞（产 241 部）之前、日本之后。全国当时有电影院 3500 家，包括巡回放映队与露天影院在内，后一种电影院在南部很为普遍。

1930 年代的导演们一蹶不振。尼金·博斯拍的那些节奏太慢的历史片或宗教片早已令人厌倦，但他在改编一些当代的小说上还获得一些成功，如根据塔拉尚·班纳尔吉的原作改编的《诗人》和根据普拉巴特·K·姆克尔吉原作改编的《珍珠灯》。尼金·博斯和维·希·巴鲁阿离开了加尔各答，到孟买工作，他们在那里没有再取得以前的成功（巴鲁阿 1951 年死于孟买）。

孟加拉语的电影由于新的一代的涌现依然保持着高水平。由“新戏剧有限公司”培养出来的卡尔蒂克·夏特尔吉在《小英雄》一片中以准确的笔法描绘了家庭生活。海门·古普塔以他的影片《四十二》来纪念加尔各答发生过的革命事件。有一些导演和摄影师组织了一个名为“阿格拉杜特”的团体，拍了《心愿》和《旅伴》两片之后，成功地摄制了一部风格高雅而极感人的作品《巴不拉》，描写一个男孩子为了养活他患病的母亲而劳动的故事。

在南部，影片产量相当多，但占压倒位置的是仙女片、宗教片、历史片或神话片。

在 1948 年，有一部泰米尔语的影片《桑德拉勒卡特》大获成功，它是 S. S. 瓦桑导演的，此人后来成了摄制豪华场面的专家。马拉雅拉姆语的影片生产也有增加，但是导演们都来自孟买，根本不了解当地的风土人情。1950 年以后，在泰米尔语与泰卢固语的影片中，革命题材（如 M. D. 维泰尔的《凯雷拉的狮子》）与社会题材的影片也都增多了。

在西部，古吉拉特语的影片（主要是供经商的居民观看）由于重复一些传奇的题材，变得毫无生气，而浦那与孟买摄制的马哈拉施特拉语影片（主要供那些以工资为生的居民观看）则偏于现代题材，内容直截了当，充满生动活泼的气息。这些影片中最杰出的都出自演员、制片人兼导演拉加·帕兰加普之手，他专门拍摄生动的家庭喜剧片，如《乡村野人》和《满城风雨》。印度人极为爱好喜剧，就连悲剧片也常常要有几个丑角上场。

森达拉姆继续摄制一些很细致考究但却毫无新意的影片。这时他的最佳影片是《不可接触的少女》，描写一个贱民阶级的少女的故事。



孟买被认为是印度的好莱坞。制片商有时以规模宏大的群众场面、华丽的布景和色彩绚丽的服装来赢得同西席·地密尔影片不相上下的成功，例如由索拉勃·莫迪制片、导演并且主演的《章西女王》就是这类影片之一，它毫无热情地叙述一个世纪前由一个印度的“圣女贞德”领导的反击英军的斗争。在这些超级影片中，梅布伯汗摄制的《印度姑娘曼加拉》在整个东方、埃及，甚至在伦敦都获得巨大的成功，这部历史闹剧片叙述动人，节奏明快，出色地使用了外景。它为当时还主要限于国内市场和某些印度人侨居地（特别是南非）的电影打开了新的市场。不久，这位导演的影片《印度母亲》也获得同样的成功。

著名舞蹈家乌代·香卡以稍带好莱坞的风格，制作并导演了他那部极为豪华的芭蕾舞剧片《幻想》，这部影片含有一些十分优美的段落，它将古代的印度与工业化的印度穿插在一起。

孟买流行的明星制使得许多著名电影演员成为自己影片的制片人，例如情侣演员拉吉·卡普尔就是其中的一个，他在《火》与《雨》两片上获得商业的巨大成功，又在《流浪者》一片上大获胜利，这部影片是根据阿巴斯的剧本、由卡普尔自己制片、主演并导演的。影片摄制费用达 100 万美元，有些歌舞场面很为壮观，它带有孟买那些超级影片的缺点，但剧情生动活泼，充满热情，时而令人激动，时而使人捧腹大笑，因此仍有它的价值。

除去好莱坞及一些英国影片之外，印度很少接触外国电影。1952 年在孟买和加尔各答举办的电影节使得印度电影工作者看到了一些法国与苏联的影片，和几部意大利新现实主义的主要作品。后一学派的作法同巴鲁阿、尼金·博斯（他此时已经一蹶不振）以及“新戏剧有限公司”过去的努力有不少共同之处，因此比麦尔·洛伊不难向前更进一步，完成了《两亩地》这部作品。

这部在戛纳电影节获奖的影片在国际上曾获得广泛的成功，特别是在中国有 8000 万观众对它大为赞赏。影片叙述（为了迎合西方的趣味，它有时用闹剧的方式）一个流落城市拉人力车的农民的遭遇。这部作品以它的真实感和显明的激情非常感人心弦。比麦尔·洛伊那种自然的慈悲心肠和抒情手法在《巴利尼塔》一片中也表现得非常出色，但《两亩地》始终是他最好的影片，它使印度终于跻身国际电影艺术之列，比它任何一部豪华的彩色片作用都大。这部影片虽然具有深刻的民族性，却能直接触动广大的国际观众。

其他的导演也采用了社会题材或民族题材。《阿马利查大屠杀》再现了 1919 年血腥惨案的一幕；《巴加特·辛格》则表现被英国人处死的一位年轻革命者的一生；《我们是人民》与《旅伴》以破产的小人物与失业者为主人公，但对社会的批判仍然带有闹剧的色彩。K. A. 阿巴斯又以孟加拉大饥荒为题材摄制了《蒙娜》一片，并且把作家姆尔克·拉基·阿南德的小说《两片叶子和一颗纽扣》搬上银幕，表现在德干的英国种茶园中的生活情景。

1956 年，印度生产了 300 部影片，名列世界影片生产第二位，超过了好莱坞。它的影片名扬海外。国家的独立大大有助于一个学派的发展，这个学派每年摄制的优秀影片达到 10 来部，此外还生产数目众多的商业性巨片。

全国在 1964 年有电影院 3300 多家，流动放映机构 1450 个，观众人次达 20 亿（1948 年只有 2 亿人次）。然而这个创纪录的数字还达不到每人每年购票 4 张。印度电影业的发展前途还是无限的……孟加拉经过十年的萧条之后又因萨蒂亚吉特·雷伊的《道路之歌》与《不可征服的人》而回到印度

电影的前列。

萨蒂亚吉特·雷伊原先当过画家和装璜师，在他看见让·雷诺阿和他的侄子摄影师克劳德·雷诺阿在加尔各答郊外拍摄《河》以后，便决心献身于电影事业。1952年他当上了编剧与导演，1954年摄制《道路之歌》，开始把浦山·班纳吉的自传体长篇小说搬上银幕，这部小说被孟加拉人视为与罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》相同的作品。

《道路之歌》叙述一个贫穷乡村孩子们的生活。有一家人家住在热带森林边缘的破屋里，有一天，一个男孩子和一个穷女孩子跑到平原上，透过芦苇丛看到远处驶过一个奇妙而陌生的东西——一列冒烟的小火车。影片的故事是以孟加拉农村生活的缓慢节奏来展开的，苏勃拉塔·米特拉拍摄的每个画面都很优美动人。在《不可征服的人》中，那个男孩子已经长大成人，同他全家来到圣城贝拿勒斯，以后又迁居加尔各答，进了大学求学。

对影片的导演来说，再现1930年前后殖民时代的印度城市似乎还需要更多的物质手段。

这部影片在威尼斯获得大奖，这一点证实一个极伟大的电影艺术家已经诞生，他使印度电影名列前茅，但这部影片又被这个三部曲的最后一部《阿普的世界》所超过，后一影片是当代电影的杰出作品之一。

同萨蒂亚吉特·雷伊截然不同，拉吉·卡普尔是以孟买电影而出名的，这种电影在许多方面与加尔各答正相反。《流浪者》获得巨大商业成功之后，这位制片人兼明星叫他的助手导演了《擦鞋童》，这部影片的故事有点矫揉造作，它叙述孟买一个擦鞋童的遭遇。

拉吉·卡普尔后来主演《四二 号先生》一片，在这部影片中，他塑造了一个小人物的角色（显然受了卓别林的影响），他到处流浪，经历了许多险遇。这部作品标志着他的创作道路上一个转折点，他后来主演的《夜幕之下》更能证明这点，该片在他监督下由刚开始导演工作的尚布·米特拉与阿米特·梅特拉导演，描写他饰演的那个小人物由于口渴偶然闯进孟买一家豪华的大厦，他在各套间里乱转，经历了一系列悲喜剧式的惊险遭遇。

从1952年到1958年，比麦尔·洛伊未能取得《两亩地》那样的成功。在《比拉姬·芭胡》（一个妇女的名字）中，他以一种热烈而细腻的手法，把孟加拉作家沙拉特·尚德拉的一部小说（描写一名妇女遭受封建主蹂躏的经历）改编成电影。之后，他又改编了S.C.查特吉的小说《德孚达斯》作为对他的老师巴鲁阿的同名影片的纪念（他早在二十年前就是巴鲁阿这部影片的摄影师）。由于影片的情节发生在19世纪，所以很难使西方人欣赏这部真诚而激动人心的作品。六十年代初，孟买更象印度的好莱坞，大明星们惊人的巨额收入同技术人员的菲薄薪金形成鲜明的对照，但是在长片的生产数量上，马德拉斯邦超过了孟买（1963年为142部对113部）。

在达罗毗荼语的各邦，由于对印地语的仇恨，导致1965年的骚乱中焚毁印地语影片。这种地方民族主义促成了马德拉斯影片生产的兴旺，那里摄制的巨型故事片几乎可以同西席·地密尔的影片相媲美（如S.瓦桑的影片《阿瓦雅尔》）。

虽说印回分治使孟加拉的影片生产大为下降，可是，加尔各答学派却在1960年前后制作了一系列以社会题材为主的影片，可以与同时期巴西或意大利的杰出影片相比拟。

在1960—1965年间，萨蒂亚吉特·雷伊根据泰戈尔的原作导演了《恰

鲁拉塔》，彩色紧张喜剧片《干城章嘉峰》，尤其是《大城市》这部研究一个已婚妇女劳动问题的影片，是所有这类影片中最为具有现代性的一部。

在其他孟加拉导演中，还应指出泰班·辛哈（摄有《尼尔桑·萨卡泰》）、阿格拉米（摄有《校长》）、巴林·沙哈（摄有《在十三条河的那边》），维杜夏克在《觉醒之歌》中描写一场流血的罢工斗争，R·塔拉夫德在《恒河》一片中描写水上渔民的生活，最后还有穆里纳尔·森和里特雅克·加塔克。前者特别注意观察家庭纠纷，摄制了他的杰作《周年纪念》。后者在《阿旗特里克》中以丰富的想象和歹徒小说的笔法描写一辆旧汽车和它的司机的惊险遭遇。他把一部三部曲献给由于“分治”而远离西孟加拉的同胞们，其中最为人赞赏的是那部激烈而又抒情的《金线》（1965年摄制）。

1950年以后，印地语的影片——有时是泰米尔语的影片——大量输出到第三世界，由于商业上取得极大成功，同埃及生产的影片在伊斯兰世界，甚至远到黑非洲，发生竞争。

缅甸缅甸在1947年获得独立，第二次大战前，它每年生产40来部影片，它最早的故事片是和印度同时在1915年至1920年间摄制的。第二次大战把仰光的5个制片厂炸毁了4个，然而到1946年，这个国家已经在6个制片厂里生产了27部影片。1953年，缅甸有16个小型制片厂，生产6部有声片和40部无声片供国内电影院放映，同时发行50部有声片与近百部无声片，这些影片有一部分是属于中国商人的，正如泰国的情形一样。

就我们来说，我们只看过一部缅甸影片，即《拉塔纳蓬之家》（1956年摄制），它是由蒙天依根据缅甸国内十分有名的作家希威·吴道那的小说改编的。这是一出“爱情和饶恕的悲剧”，描写一个妻子被人诱感受害之后，又因车祸毁掉了容貌，因此她能不被人认出，当了亲生儿子的家庭教师。影片的导演水平很一般，而且房间的布景搭在露天，时常有蝴蝶飞入。

1963年，缅甸拥有464家影院，为这些影院摄制了近百部长片。

锡兰锡兰第一部故事片《毁弃的诺言》上映于1947年，当时这个岛国还未独立，隶属于大英联邦范围之内。该片由大工业家S·M·纳亚加姆制作的，主角由喜剧演员埃迪·贾亚马纳担任。这位演员由于扮演这一角色而获得广泛声誉，使他因此而成为他自己主演的几部影片的制片人兼导演。

从1947年到1958年，锡兰摄制了30部影片。1958年后（这时在这个岛国已建立了3个小制片厂与洗印厂），影片是在马德拉斯的印度城市中拍摄的。这些影片都讲僧伽罗语，可是其服装、道具陈设、风俗习惯等却很少僧伽罗的风格特色。

1956年锡兰有175家固定的电影院和90个巡回的电影放映队。这些电影院的大部分以及影片的发行都掌握在三个企业巨头手中，其中西塔尔帕拉姆·A·加尔蒂纳爵士这位大资本家就占有85家影院。观众人次为1000万，平均每人每年购票一张略多些，影片产量达到9或10部。

尽管制片工业还处在萌芽阶段，锡兰在1957年仍拍出一部质量很高的影片《命运线》，这部影片是完全在锡兰制作和导演的，采用了天然外景，导演为雷斯特·詹姆斯·贝利斯。它描写一名男孩子被人当作能治百病的神医，一些江湖医生利用他的才能来骗钱，这个不幸的孩子被赶出村去，后来得到了宽恕。

这部充满真实性和诗意的影片，在摄影技术与演员演技（尤其是I·密德尼亚的演技）方面都很出色。贝利斯接着又导演了《使命》一片，这部影

片质量不如《命运线》，但《甘普拉利亚》一片又充分表现出他的才能，获得了新德里电影节的大奖。

在制片业尚处于萌芽阶段、只生产过 30 部质量平庸的商业片的情况下，突然出现了这样一部艺术作品，原因不单单是由于年轻的彼利斯具有非凡的才能，也是由于锡兰有伟大而优秀的艺术与文化传统。在亚洲各国，古老的文化基础并非是一种罕见的例外，而是普遍存在的事物。我们还应补充一点：锡兰的影片生产到 1964 年政府禁止外国影片进口时，已经达到年产长片 40 余部的高度。

巴基斯坦在印回分治和成立了这个拥有 7500 万人口的伊斯兰国家后的十年中间，巴基斯坦同印度的电影关系完全断绝。

影片生产在拉合尔建立的制片厂里有所发展。在 1949—1952 年间，影片年产量平均达到十部左右。1954 年之后产量达到 50 部。大部分影片讲乌尔都语（该国的官方语言），也有几部讲阿拉伯语与孟加拉语，后两种影片是专为与西巴基斯坦隔着 2000 公里的印度领土的东巴基斯坦（在加尔各答地区）的居民摄制的。

东巴基斯坦：现已独立为孟加拉国，现仍按原文译出。——译者。

在 1954 年，观众人次还达不到平均每人每年购票一张，但是制片业很兴旺。1956 年的电影院数目（260 家，其中 40 家为流动影院）几乎为 1950 年的两倍。好莱坞的影片大量输入，但是每周只吸引了 22.5 万名观众，其他 100 万观众却喜欢看巴基斯坦新近摄制的影片或是分治后仍在流通的印度老片。

在这个伊斯兰教国家，埃及电影开始找到了一些观众。

我们缺乏最著名的导演的情况材料，只知道 Z. 卢克曼在 1947 年摄制过《夏伊达》，大卫·尚德在 1954 年摄制过《萨辛》，特别是安瓦尔·卡马尔在 1952 年摄制过《根兰》，1954 年摄制过《加蒂尔》。不过，阿埃贾伊·卡达尔根据班哈倍亚的短篇小说改编、由菲兹·阿赫默德编剧的《黎明》是一部高质量的影片。他在该片中表现的“新现实主义”同孟加拉学派有联系，孟加拉比邻南巴基斯坦，影片就是在南巴基斯坦的一个渔村中拍摄的。

到 1964 年，巴基斯坦影片产量达到 69 部长片，电影院的数目约为 430 家。

纳齐尔·阿赫默德在东巴基斯坦摄制的《新地平线》是 1962 年获得相当成功的一部影片，这主要应归功于索赫尔·哈斯米拍摄的那些优美的画面。

阿富汗在这个人口为 1200 万（98% 为文盲）的国家里，电影业归国家控制，政府拥有仅有的四家电影院（共计有 2500 个座位）。到 1965 年为止，喀布尔还没有摄制过一部长片。

伊朗波斯国王摩扎法罗丁在大摆御驾参观 1900 年巴黎博览会之后，来到孔特雷格泽维尔疗养，宫廷照相师米尔扎·伊伯拉辛汗给他放映了几部长片，使他大为惊奇。这位国王叫伊伯拉辛汗买了一架电影摄影机。这位官员就用这架摄影机于 1901 年拍摄了德黑兰几个街景，供国王陛下观看。

孔特雷格泽维尔：法国小市镇，以矿泉水著称。——译者。

到 1906 年，先是沙哈夫·巴希，接着是卢西汗和阿加·伊奥夫这两位俄国后裔在德黑兰开设了最早的三家电影院。到 1920 年左右，莫塔柴迪用一架从瑞士旧货店买来的高蒙摄影机为这三家电影院拍摄了几部新闻片。莫塔柴迪在 1929 年成为第一部故事片的制片人，这部影片是由亚美尼亚人奥

瓦尼斯·奥哈尼安导演的，他在莫斯科电影学院学习过，曾在德黑兰创立了一个戏剧艺术学校。这第一部故事片名叫《阿比·拉比》，是部喜剧追逐片，是在当时在伊朗颇受观众欢迎的丹麦影片《双肢人和公共马车夫》的启发下拍摄的。

这部影片十分成功，于是奥哈尼安又摄制了另外两部喜剧片：《哈德吉·阿加》和《一个任性的姑娘》。

伊朗的第一部有声片是《洛尔部落的一个姑娘》，由伊朗人塞普内塔在孟买摄制，演员也是伊朗人。影片叙述萨桑王朝时期民族英雄加法尔的事迹。在德黑兰，这部影片放映了好几个月之久，观众为了涌进电影院，甚至互相打起架来。塞普内塔接着拍摄了《黑眼睛》、《莱莉与马德琼》（波斯的《罗米欧与朱丽叶》），还把11世纪伟大的民族诗人费尔杜西的事迹拍成《费尔杜西传》。

萨桑王朝：由公元226年至651年。——译者。

1936年之后，伊朗人不再在印度摄制影片。

波斯电影的沉睡状态被两部译制成伊朗语的影片的巨大成功所中断：一部是苏联人在巴库摄制的阿塞拜疆歌剧片《小货郎》，另一部是法国影片，由达尼埃尔·达利尤主演的《第一次约会》。

后一部影片的巨大利润使该片的发行人库尚博士得以创立“米特拉影片公司”，并在1947—1951年间摄制了4部影片，其中有他导演的第一部影片《生活中的风暴》和《羞愧的人》。

《羞愧的人》描写一个被引诱出走的农妇最后成为广播电台的一个有名的歌星。这部影片的成功和《热恋》（也是库尚导演的影片）的深受欢迎，引起了大量的模仿和竞争，在1953年有35家设在德黑兰的制片公司摄制了37部类似的影片。有的影片失败了，但是另一些影片却能连续放映十二三个星期之久。一种新电影由此诞生，使库尚博士这位电影工业的创始者能在德黑兰郊区建立一个占地二万平方米的比较现代化的制片厂。

在推动这一发展的人士中，应该指出Ch·卡斯米，他在1955年无意中拍了一部与众不同的影片《阿尔萨兰历险记》，描写一个民间英雄的惊险事迹。多产的卡蒂比和游牧部落的首领、业余导演巴克梯亚克曾摄制了许多影片，但质量都十分平庸。1952年伊朗电影中第一部成功作品（相对地说）是由巴迪拍摄的《流浪汉》。

从1955年到1965年，长片的每年产量由寥寥几部增至50余部，影院的数目增加四倍（1964年为213家）。观众变得愈加苛刻，开始对质量差的伊朗影片喝倒彩。人们寄希望于新来的导演，这些导演中有的热爱电影事业，但不得不去摄制一些闹剧片来满足放映商的要求和避免招致多疑的检查机关的麻烦。

在新的一代导演中有：马基德·莫希尼（摄有《田野上的黄莺》）、莫森尼（摄有《侠义的流浪汉》）、卡特利希安和沙尔瓦里（摄有《地狱里的一晚》），以及加法利和戈莱斯坦。加法利最初导演了《城南区》一片，以后根据《一千零一夜》改编了一部充满想象力的《驼背人之夜》。戈莱斯坦是通过拍摄许多出色的纪录片（如《火》、《马尔利克》）成为电影导演的，他导演的第一部长故事片是《砖头和镜子》（1964年摄制），描绘了发生在夜间一系列令人神魂颠倒的冒险场面。

## 第二十六章 阿拉伯世界和黑非洲

用“阿拉伯世界”来指数达九亿左右的穆斯林，不如用“阿拉伯语地区”一词更合适些，因为这些穆斯林的肤色与民族特性差别很大，从达喀尔到雅加达，他们是被一种出自可兰经的文化联结在一起。在这部伟大的宗教著作的基础上产生了一种交通的语言，这种语言所起的作用和拉丁文在中古基督教社会中所起的作用很相类似。

这种阿拉伯语，也叫做“阿拉伯文”，已经被现代化和简单化。它被广播电台所采用，而无线电广播在文盲通常占 80%—90% 的人口中是一个极为重要的文化工具。阿拉伯语的主要传播范围是北部非洲与中东地区。这些国家的文化中心——开罗在 1940 年之后已成为它们的电影首都。

埃及（阿联）卢米埃尔的摄影师们（其中有北非人梅斯吉希）从 1897 年起就在埃及拍摄并放映影片。1908 年埃及已有十几家影院，1917 年增至 80 家，这些电影院有的属百代和高蒙所有，有的归“布兰巧克力公司”或“马托西安烟草公司”所有，后两家公司把电影票作为奖券赠给他们的顾客。

有相当多的法国、英国、意大利、德国或美国的影片在埃及摄制，但是演员都是外国人。意大利人奥沙托（摄有《致命的花》、《走向深渊》）和拉利西（摄有《洛莱托夫人》、《美国的姑妈》）在 1917—1923 年间用一些阿拉伯演员拍了几部影片。此外，1924 年在开罗上映的《尼罗河之子》（1924 年摄制）也是由上埃及的一个农民主演的。

如果把 1920 年以后由国王富亚德一世的摄影师阿齐兹和多莱斯摄制的新闻片除外的话，真正可称为埃及的电影是从 1926 年开始的，当时戏剧作家韦达德·奥尔菲（原籍土耳其）为一家法国公司摄制了两部影片，由阿齐莎·阿密尔、法特玛·鲁什迪、阿西娅·达格尔和玛丽·奎尼这些妇女担任演员。这两部影片因缺乏资金曾一度停拍，后来由这些女演员自筹资金拍成，她们因此成为埃及电影工业的创始人，在电影业中占据显要的地位。

埃及人把 1927 年上映的《莱拉》作为他们电影业的开端，这部由特利奥·希阿里尼导演的影片是为阿齐莎·阿密尔专门摄制并由她主演的。继此片之后是《沙漠美人》，由阿西娅·达格尔和玛丽·奎尼主演，同时，极受观众欢迎的演员优素福·华赫比也请穆罕默德·卡里姆导演了他主演的影片《柴纳布》。

从 1929 年起，有声电影便开始以《月光下》一片在开罗出现，这部影片是由丘克利·马迪用歌曲与舞曲的唱片配音的。

直到 1931 年在巴黎才制成了第一批真正称得上有声的阿拉伯影片，如《相思曲》，由意大利人马里奥·沃尔浦导演；《做爸爸的儿子》，优素福·华赫比在该片中同法国女演员柯莱特·达尔弗依搭档，在穆罕默德·卡里姆导演下演出。在 1932 年，原籍匈牙利的摩赫孙·查博完成了一种埃及的录音法，使影片生产在开罗和亚历山大港发达起来。

影片生产在 1935 年以后大为兴旺，达到年产 20 部左右，当时米斯尔银行在开罗创立了一家现代化的制片厂，以《韦达德》一片（德国人弗里兹·克兰浦导演）在阿拉伯国家大获成功，该片是由著名女歌星奥姆·山尔苏姆主

演的。

在战前，埃及的主要电影导演有阿赫默德·加拉尔、托渥·米兹拉希、依勃拉希姆·拉马、斯特凡·罗斯梯、阿赫默德·巴德拉甘、福阿德·艾尔·加扎埃尔利等人。许多导演还是电影明星兼制片人，片中的角色由他们的妻子、兄弟或亲戚担任。歌唱是他们吸引观众的主要手段，通过唱片与电台的传播使某些明星成为家喻户晓的人物，如男明星巴德尔·拉玛、穆罕默德·阿伯特尔·华哈伯，女明星奥姆·卡尔苏姆、莱拉·慕拉德、阿斯玛罕和黎巴嫩女演员努尔·艾尔·何达等人。在战前埃及电影的先驱者中，穆罕默德·卡里姆常常把阿拉伯现代文学名著改编成电影（如《柴纳布》、《心里的一颗子弹》）；演员阿赫默德·加拉尔主要导演由他的妻子玛丽·奎尼主演的影片（如《临时妻子》、《帕夏的女儿》等）；演员兼编剧优素福·华赫比创作了65部话剧剧本，他把这些剧本搬上了银幕，由他主演，导演则是他自己或托渥·米兹拉希担任。

在大战期间，埃及电影扩展到阿拉伯各国，同时涌现了新一代（在法国、意大利或德国受过培养的），其中最主要的是卡马尔·塞列姆。他在《意志》一片上获得他初次的、也是最大的一次成功，胡森·塞德基在该片中扮演一个穷青年，他成功地进了大学，可是以后又陷于失业的境地。这部影片反映出埃及的真实生活，触及到一个危险的主题。尽管这位青年导演没有按照惯例在片中采用歌曲与舞蹈，却获得持久不衰的成功。

卡马尔·塞列姆接着导演了《重大案件》、《星期五晚上》，同时以阿拉伯风格改编了雨果的《悲惨世界》。他那部《殉爱记》显然同样受了《罗米欧与朱丽叶》和阿拉伯一个古老传说的启发。

随着战争的结束和新的阿拉伯市场的渗入，开罗的影片产量在1945—1946年达到64部，这是优秀影片为数甚多的时期。超现实主义画家艾尔·戴尔米萨尼以《黑市》一片开始导演工作，这部影片属于卡马尔·塞列姆的现实主义路线。尼亚齐·穆斯塔法在柏林学习电影制作之后，开始摄制一些喜剧片（其中有一部带有女权运动的倾向），以后他开创了在贝都因部落中拍摄探险故事片的先例，拍了《拉伯哈》，这种作法使这部在美丽的天然景色中拍得极好的影片大获得成功。不久，尼亚齐·穆斯塔法在爱情传奇片《安泰尔和阿伯拉》上获得更大的商业成功，在二三年间售票收入竟达到200万埃镑。还应指出的影片有《女人的玩物》（由杰出的女舞蹈家塔西娅·卡莉奥卡主演），该片导演为瓦里·艾尔·狄纳·萨梅赫，他是埃及最出色的布景师，曾在法国和德国学习过；《工人》由卡麦尔·姆尔西导演；《穷人的女儿莱拉》，由安瓦尔·华德齐导演；《未知的过去》，由阿赫默德·萨莱姆导演；《新一代》和《出租的马车》，均由阿赫默德·巴德拉克汗导演。

战后不久，影片产量骤然下降（1948年生产33部）。埃及最优秀的导演卡马尔·塞列姆故世，同时电影明星巴德尔·拉马和阿斯玛罕也相继逝世。顾客范围在许多国家的扩大，导致了一种“阿拉伯的世界主义”的产生，要求黎巴嫩、摩洛哥、苏丹等国的演员演出，有时还要求采用这些国家的题材。作为制片厂主人的银行老板们极力加快低成本影片的生产速度，大量复制好莱坞获得成功的影片（他们还购买好莱坞影片阿拉伯语版的发行权）。最后还有国王法鲁克的检查机关沿用英国人在1914年制定的“法规”，加强它对电影的严格检查。

开罗当时被称为中东的好莱坞，但是这种类比在很多方面带有贬义。

喜剧和悲剧在装饰极为豪华的沙龙里展开，人物是那些身穿晚会盛装的夫人和穿礼服（头戴土耳其帽）的先生们，中间穿插着歌唱、夜总会与肚皮舞。这种粗制滥造的电影完全脱离埃及十分贫困的现状，和成为法鲁克王朝（尤其是它最后几年）统治标志的穷奢极侈的腐化不无关系。

制片业后来又恢复兴旺，影片产量每年保持在 60 部左右。一个广阔的国际市场向埃及打开了，这就是从达喀尔到中国的伊斯兰教世界——同时，还不要忘记那些移居他国的侨民（美洲各国 200 万阿拉伯人，在法国的阿拉伯人超过 30 万）。1942 年左右，在某些阿拉伯国家里，一部美国片或欧洲影片顶多能放映一个星期，而埃及影片的专映却常常持续好几个月之久，尽管票价还要贵一二倍。而且人们看到，电影中的阿拉伯语（埃及语的一种特殊形式）影响着年轻的一代，他们采用这种语言的声调，措辞方式和它的方言。

到 1950 年左右，新一代登上影坛，接替那批只制作商业性影片的老导演。其中最杰出的代表是沙拉·阿布·塞夫和优素福·沙欣。与此同时，新现实主义的某种影响也出现了，尤其是通过定居于开罗的意大利人吉亚尼·韦尔努西奥的作品（《用我额上的汗》）表现出来，但是，这些影响只停留于表面，而且作用很小。到 1952 年 7 月法鲁克王朝被推翻，这才为埃及历史及其电影史开辟了新的阶段。

沙拉·阿布·塞夫和优素福·沙欣这两个气质不同的导演同时出现在一个从 1945 到 1958 年间经历相当动荡的国家里。两人中年龄较大的沙拉·阿布·塞夫从 16 岁（1932 年）就开始电影生涯，在很长一段时期内担任剪辑师，直到 1947 年才导演第一部影片《永记在心》。他最初获得成功的影片为《安泰尔与阿伯拉》，由库卡和赛拉格·慕尼尔主演，表现一个优美的阿拉伯民间故事，但他的气质使他转向现代题材，例如他的杰作《你的时运就将到来》或《工人哈桑》，后一部影片因法鲁克的检查机关强加的种种限制（只要导演想表现平民阶层就会立即招致这些限制），而很受损害。

在埃及宣布成立共和国后，阿布·塞夫摄制的《妖魔》一片中，最坏的人物是一个同拦路行劫的大盗狼狈为奸的督军。安瓦尔·华格迪的演技有些做作，但导演却用了引人入胜的叙事手法，善于描绘各社会阶层的面貌。阿布·塞夫的这种才能在《蚂蝗》一片中表现得更为出色。塔西娅·卡莉奥卡杰出的演技在该片中占着突出的地位，影片成功地描绘出开罗一条平民街上手工业者的生活情景。

优素福·沙欣是在好莱坞学习他这一行业的，他深受美国优秀影片的影响，例如他那部《地狱天堂》的结尾中硬加入一个从希区柯克影片中学来的紧张追逐的镜头，因此使影片大为逊色。沙欣在 1950 年 24 岁时开始导演他的第一部影片《阿明老爹》，在《伟大的小丑》这部由优素福·华赫比主演的影片中显示出他无可争议的天才。他的《尼罗河之子》虽然采用埃及的传统手法，内容却是美国影片《河上少年》的翻版，不过，他在片中表现了一种个人的风格，使得这部影片成为一部具有独创性的作品。我们在上面已经指出《地狱天堂》的最后部分大可批评，但它的开头部分却很引人入胜，尤其在描写那个讨厌的帕夏的豪华公馆上更为出色。优素福·沙欣的最佳影片是《中央车站》（1958 年摄制），这部影片充满悬念，有侦探片的情节和心理刻画，它以一个大火车站为背景，表现了车站上的旅客、职工和小商贩。影片由法里德·夏乌基、赫勒米·罗斯托姆以及优素福·沙欣本人杰出



地演出。现实生活也启发这位青年导演拍了《阿尔及利亚姑娘贾米拉》（1959年摄制），之后他又拍了《萨拉丁》一片。

帕夏：埃及封建时代的省督。——译者。

我国上映时译为《阿尔及利亚姑娘》。——译者。

在埃及，新电影的潮流（同时也是政治的潮流）是由革新题材的各种企图表现出来的，而这些企图在推翻法鲁克王朝的革命前就已存在。易卜拉欣·艾塞迪纳在《伊斯兰教的诞生》（1951年摄制）一片中以坚定的信念表现了穆罕默德的时代。阿赫默德·巴德拉克汗在《凯末尔传》一片（1952年摄制）中以阿拉伯民族主义的创始人之一作为影片的主人公。胡森·塞德基在《打倒殖民主义》一片中描写了反抗英国人的斗争。这些影片的价值，更多地在于它们的政治倾向，而不在于它的导演技巧。安瓦尔·华德齐的《达哈伯》，艾泽勒·丁纳·朱勒菲卡尔的《走向生活》，阿巴斯·卡梅尔的《一位可敬的先生》，法丁·阿伯台尔·华哈伯的《哈娜菲小姐》，这些影片的政治倾向不太明显，但有的却是艺术上很成功的作品。

《生或死》一片则是另外一种类型（影片叙述一个药剂师到处寻找一个小女孩，因为他错把一包毒药当作药品卖给了她），这部不出名的影片由卡麦尔·埃尔谢克和老导演优素福·华赫比导演与主演，故事情节发生在开罗的平民区里。

1950年以来，埃及电影有从它长期被禁闭的沙龙和夜总会中摆脱出来的趋势。由于同本国现实的接触，一些由杰出的演员、编导和技师们制作出来的影片一定会很快出现。

我们在以后将会看到1960年以来阿联电影发生了什么变化，因为在这一年之后，它的制片厂与电影院绝大部分都实行了国有化。

伊拉克1949年，伊拉克有71家影院（其中32家是露天影院），每一居民平均购票约为4或5张（共500万人次）——这些政府的统计数字至少还不过分乐观。伊拉克石油公司另外还拥有一些放映16毫米影片的电影厅，专供它的职工看片之用。

1945年后，在巴格达修建了一家小制片厂。1948年前，该制片厂只摄制了两部影片，即阿赫默德·巴德拉克汗导演的《开罗——巴格达》和伊拉克人伊伯拉辛·赫尔米导演的《东方之子》。

1950年之后，在这个国家似乎每年摄制三四部影片。侯赛尼导演的《赛德·埃芬迪》是一部新现实主义式的影片，尽管摄制费用很少，这位年轻的导演却很能在这部影片里表现巴格达人民的日常生活和一个小公务员的顾虑和他有限的娱乐。到1960年，伊拉克全国共有200家电影院。

沙特阿拉伯直到1963年，这个人口700万的国家也许是地球上唯一在电影上还未开发的国家。国王出于伊斯兰教的正统观念，禁止公开放映影片（在他的王宫里却不禁止），认为这是“与伦理及道德相悖的”，因为据他手下的神学家们的解释，可兰经禁止用画面复现人的形象。

但是到1965年，该国引进电视之后，除了专供美军士兵以及阿拉姆柯公司的职员们使用的电影院之外，人们还想在沙特阿拉伯开设一些另外的电影院。

也门尽管该国王储是个业余的电影制作者，电影同样被禁止。直到1962年，王储被一场革命赶下台以后，才第一次向公众放映一部埃及影片。

约旦这个哈希姆王国在1940年有4家影院，1951年有16家，到1960

年增加到 24 家（其中 6 家为露天电影院）。观众人次只有 200 万，平均每一居民购票不到一张。这个国家似乎从未拍摄过故事片。

叙利亚这个国家在 1962 年拥有 100 家左右的电影院，观众人次平均每一居民每年购票不到 2 张（居民总数为 350 万）。有一家小型制片厂于 1948 年在大马士革建成，它拍了几部影片，出口到约旦和美国，但未输入埃及。

叙利亚从 1928 年起就摄制了一些长片，如拉希德·加哈尔的《无辜的被告》（1928 年）和《在大马士革的天幕下》（1931 年）。在 1948—1949 年间，纳奇·萨尔班德尔拍了《光的阴影》，阿赫默德·阿拉凡拍了《过路人》。1950—1960 年间，应该指出纪录片中，萨拉赫·德黑尼摄制的《水与旱灾》。1961 年，随着朱埃尔·夏威导演的《绿色的山峪》一片的拍摄，长片又恢复生产。

黎巴嫩黎巴嫩在 1950 年左右共有 50 来家电影院，观众人次：平均每人每年购票 6 张（居民总数为 130 万），它拥有小亚细亚最发达的电影业（比较而言）。贝鲁特建有两家小制片厂，埃及导演侯赛因·法兹在那里曾拍了《唤醒黎巴嫩》一片。在这以后，又有一些埃及人在黎巴嫩拍了两三部影片。

到 1956 年，乔治·纳赛尔导演了一部颇有价值的影片《背井离乡》。这部影片采用新现实主义的手法，描写一个农民抛弃家庭到国外寻找财富，归来时，穷困潦倒，病魔缠身，死在亲人身旁。影片在美丽的天然背景中拍摄，演员演技简洁真实，使这部影片具有真正的艺术价值。1963 年后，贝鲁特的影片生产在数量上大有发展，到 1965 年达到生产长片 50 部左右，其中《卖戒指的人》是部轻歌剧片，由著名的女歌星菲鲁兹主演，优素福·沙欣导演。

土耳其由于地处阿拉伯世界的边缘，伊斯坦布尔生产的土耳其语影片，除了本国以及该国在小亚细亚和塞浦路斯的几个殖民地之外，就不为人所知。

从 1920 年到 1932 年，土耳其在无声电影时期总共只摄封了 14 部长片，最重要的几部是由戏剧演员兼导演厄尔杜格鲁尔·慕兴摄制的，他先前曾在维也纳和莫斯科留学，导演的影片中主要有《悲惨的伊斯坦布尔》、《博斯普鲁斯海峡的秘密》、《红衬衫》和《安卡拉来的信使》等。

他还在法国人的制片厂里摄制了第一部土耳其语的有声片（《在伊斯坦布尔的大街上》），仿制了《蓝天使》，并导演了一些闹剧片，如《父亲是杀人犯》、《池边房子上的姑娘》。从 1932 年到 1940 年，土耳其共摄制了 28 部故事片，同时有许多外国影片被配音译制，重加剪辑，有时被剪辑得与原片大不相同。例如，诗人纳齐姆·希克梅特就曾把路易·特伦克的《意大利的雇佣兵》（此片间接颂扬轴心国）改变为一部农民造封建地主反的影片。这位大作家还在 1932 年拍了一部描写傀儡卡拉盖兹的纪录片。他在狱中度过的二十年期间曾用匿名的方式参加几部电影剧本的创作。

配音译制片的兴盛促进了成本极低的故事片（四五百万法郎一部）的制作。1950 年之后，一项对电影的资助法又大大发展了影片的生产，尤其是埃及影片此时在土耳其被排斥，因而更加强了本国影片生产的发展。在伊斯坦布尔最著名的导演中，有巴哈·热朗白维（摄有《红胡子》、《魔笛》、《空摇篮》），吕夫图·阿卡德，阿迪夫·伊尔玛兹；在年轻导演中，则有诗人奥尔翁，喜剧片专家埃里布尔努，阿伊丁·阿拉孔（摄有《康斯坦丁堡的陷落》），尤其应该指出的是桑德拉·卡米尔（摄有《在两把刺刀之间》），这两类导演

都深受新现实主义的影响。

这些影片中有的摄影技术十分出色。

到 1960 年左右，影片的年产量超过 100 部，尽管胶片十分缺乏，长时期内只能从黑市购得。每部影片的平均成本从过去的 1 万至 2 万土耳其镑上升到 10 万至 20 万土耳其镑。获得最大成功的影片是《小姑娘艾莎》，由一个年仅 5 岁的小女孩扮演。肚皮舞与歌曲在商业性影片中占着重要的地位，这些影片是供国内电影院放映的。在上映节目中，开罗的影片为数甚少，因为 90% 的土耳其观众是文盲，很少有人通晓阿拉伯语。

1960 年左右出现了新一代导演，其中最著名的是梅丁·欧克桑，他的《超越黑夜》一片由于剧情紧凑有力，人物性格描写逼真，导演手法出色而取得成功。此外我们还可以指出梅姆杜赫·伍恩的《流血的逃亡》，尤其是伊斯马尔·梅丁的《干旱的夏季》，该片曾在柏林电影节上获奖。

以色列以色列在 1954 年每一居民平均购票 15 张，观众人次比大部分欧洲国家还要高，但影片生产在那里还很不发达。

在 165 万居民中，大多数是来自全世界各地的移民，1950 年前后在雅法的某些电影院里，放映电影时需要在一块小银幕上放映六七种文字的字幕说明（希伯来文、罗马尼亚文、意第绪文、法文、德文、保加利亚文、波兰文等等）。以色列的官方文字是一种现代化的希伯来文，当时还远未为全国人民所了解。

最初的以色列影片是在巴勒斯坦由来自俄国的犹太复国主义者雅可布·本多夫摄制的（《埃尔兹的犹太人生活》，1912 年；《犹太军团》，1923 年）。从 1927 年到 1938 年，阿克斯尔洛德拍了若干部纪录片或半纪录性影片；1933 年有人可能拍过一部无声故事片，同时巴鲁奇·阿加达迪拍了第一部希伯来语的纪录片，名叫《这里就是埃尔兹》。此后不久，克伦·海耶松拍了《圣地》这部纪录片（英语片）。

在 1947 年，有两部大型影片拍成：一部是波兰人约瑟夫·莱泰斯导演的《伟大的诺言》，另一部是由弗洛伊德·克罗斯比摄影极佳的半纪录性影片《我父亲的房子》。后一影片由美国人赫伯特·克林导演，他是纽约纪录学派培养出来的，早年曾和斯坦倍克一起在墨西哥导演过《被遗忘的乡村》。他拍的这部剧情很简单的影片让观众随着一个男孩子走遍以色列的主要地区，男孩子到处寻找他的双亲，可是始终找不到，因为他的父母早已被纳粹杀害了。

同阿拉伯人的战争中断了约瑟夫·克鲁姆哥尔德导演的影片《脱离邪恶》，到 1951 年这部影片才摄制完成。这时在赫兹利亚兴建的一个制片厂已经竣工。《24 高地没有回答》是英国人索洛尔德·狄肯逊在 1954 年导演的。该片的主要女演员是以色列姑娘海娅特·哈拉里特（后来她成了第三次重拍的《宾虚传》的明星）。这部影片表现战争中的一个插曲，它用纪录片的手法由三篇电影短篇小说组成，其中最好的是对占领者毫不留情的谴责；它回顾了特拉维夫组织起来抗击英国军队的情景。这部影片具有一定的民族色彩，但同其他外国导演在以色列拍摄的影片一样，仍是一部主要为国际市场——首先是美国市场——而生产的影片。

第一部讲希伯来语的故事片是《琼哈丹与泰利》，这是一部中型影片，由儿童们主演，导演是法国人亨利·许内德（曾因《伟大的生活》一片获 1951 年让·维果奖）。

《丹娜不知怎么办》一片（巴鲁奇·迪厄纳尔和哈罗德·斯坦堡导演）描写一个小男孩和他的母牛的故事，具有一种极令人喜欢的民族幽默感。在1960—1965年间摄制的12部至15部的长片中，最好的一部是《月球上的一个洞穴》，由演员兼导演的乌里·佐哈尔根据阿莫斯·克南写的剧本拍摄，该片故事虽然看起来很怪诞，实际上却是对当代生活的一个激烈的讽刺。

意第绪语电影在两次大战中颇为盛行。在波兰或在美国拍摄的这种影片专供美洲或欧洲的犹太移民观看。它们大多取材于用这种日耳曼—希伯来方言写作的丰富的文学作品，如1937年在华沙由瓦斯辛斯基摄制的《迪布克人》就是根据安—斯基和阿勒—卡西兹尼写作的话剧改编的。

然而，由于纳粹党徒成百万地灭绝欧洲的犹太人，各地犹太移民在生活上的同化（这在美国尤其明显），再加上现代希伯来语在以色列的发展，这种电影日见没落（正如意第绪语的戏剧和文学一样）。战后这些年，用这种为新一代中一部分人所听不懂的方言制作的影片似乎连12部都不到。

突尼斯第一部突尼斯影片《迦太基的姑娘》摄于1925年，这部影片在角色安排与主题处理上都是完全阿拉伯式的，它由拍摄新闻片的老摄影师萨玛·基克利导演，他在此片之后接着又拍了第二部故事片。

据我们所知，除突尼斯之外，在无声电影时期，还没有别的任何一个北非国家有创立民族电影的企图。1935年左右，有人在突尼斯用临时凑集的资金拍了一部法国与阿拉伯合作的影片《戴尔吉》，由女演员哈茜巴·布德契主演。之后，J·A·克勒齐也在突尼斯拍摄了《凯鲁万的疯子》，但是由于战争爆发，他无法完成这部歌唱片。战后，他作为补偿，拍了《南方之子阿里》（由原籍埃及的歌手雷达·凯尔主演），但始终未能实现他征服阿拉伯电影市场的雄心。

1945年后，在首都突尼斯城建立了“非洲制片厂”，但它只有一个小小的临时摄影棚及几个简陋的洗印室，最多只能拍摄一些广告片，或者为法国或美国的纪录片摄影师与导演（他们在突尼斯拍摄了不少影片）提供一些微不足道的服务。根据联合国教科文组织的报告，突尼斯在独立前夕的1954年有71家电影院，观众人次为850万，也就是平均每一居民购票2张（居民总数360万）。

1956年以后，突尼斯政府致力于创立本国的电影。在摄制了一些纪录片或半纪录性影片之后，这一努力在《哥哈》一片上获得引人注目的成果。这是一部法国与突尼斯合制的影片，由法国人巴拉吉埃导演。黎巴嫩人乔治·谢哈岱写的电影剧本是根据小说《头脑简单的哥哈》（阿台斯与乔西波维基合著）自由改编的，而小说原作则是取材于民间传说，描写一个假装头脑简单、实际很聪明的伊斯兰教徒。影片对白简洁而动人心弦，色彩运用巧妙，奥玛尔·谢里夫（后改名为夏里夫）的演技矫健有力，这一切都促成了这部影片的成功。

此后突尼斯的制片业只拍摄一些供旅游宣传用的风景短片，直到1965年才摄制了两部出色的长片：马里奥·吕斯波利导演的《复兴》是一部“直接电影”式的纪录片，米舒德·迈兰导演的《哈米达》通过两个孩子的经历，动人地追溯了殖民时代的生活。

阿尔及利亚从1920年到1950年，在这个国家里拍摄了相当多的美国片或法国片（这和摩洛哥或突尼斯的情形一样）。这些影片常常是《大赌博》那样的题材：荣誉军团的士兵被反叛者或披斗篷的土匪所包围，进行了英勇

的抵抗。当时全国没有一家制片厂或洗印厂，放映业在阿拉伯世界中相对地重要（1960年有350家电影院），但是主要的顾客为欧洲人。

在阿尔及利亚战争中，阿尔及利亚共和国政府在游击区组织了一个随军的电影服务队，这个服务队拍了许多部新闻片与纪录片。1961年摄制的《雅斯米娜》是一部小说体的短片，在突尼斯的阿尔及利亚难民营中拍摄，导演为拉克达尔·哈密纳和贾马尔·桑岱尔里，他们以含蓄的激情导演了此片。《夺取自由的枪支》（1962年摄制）也是由他们导演的。同时，法国人伏吉埃也在民族解放战线的游击区里拍了《战火中的阿尔及利亚》。独立之后，本·贝拉政府把全国电影院收归国有，观众人次此时达到新的纪录，到1964年成立了“电影中心”之后，电影院收入的40%专用来生产影片。

在1965—1966年间，有许多长片摄制完成或正在拍摄，如拉克达尔·哈密纳的《奥雷斯山上的风》，吉洛·蓬特科尔沃重现的《阿尔及尔之战》（在该城大街上拍摄）。

在《刚赢得的和平》中，雅克·夏尔比表现了这场残酷的战争留在孩子们心灵上的痕迹。

此外还有两部纪录片应该提及，一部是罗伦齐民拍摄的《自由的手》，另一部是拉什迪与雷内·伏吉埃合拍的《人民在前进》。

摩洛哥在大战期间，摩洛哥——当时还未摄制过一部阿拉伯语的影片——梦想同埃及争夺辽阔的伊斯兰市场。在法国一家大银行——国民工商银行的资助下，一家设备相当完善的制片厂在拉巴特建立，该制片厂在1946年生产了6部影片（其中4部为阿拉伯语片）1947年生产了4部影片（其中2部为阿拉伯语片），1948年生产了6部影片（其中3部为阿拉伯语片，一部为美国片）。但是财务收入令人失望，因此该制片厂在1950年后停止了一切经常的生产。

有两部影片颇有意义（各有阿拉伯语与法语两部版本），它们是由做过让·雷诺阿的助手的安德烈·佐博达在许多摩洛哥人的支持下拍摄的。

在《第七个门》一片中，皮埃尔·博斯特和让·奥朗什把一个古代神话自由地改为当代的故事，该片的成就不如《沙漠婚礼》那样大，后者是一部类似《特里斯丹和绮瑟》的伊斯兰民间故事，完全由摩洛哥人在美丽的天然外景中演出。独立之后，人们曾寄望于这个唯一在自己国土上拥有制片厂的北非国家在影片生产上迅速发展。但是，电影放映业在这个国家依然规模很小。到1960年，全国160家影院平均只售给每一居民一张电影票。

我们没有看到摩洛哥从1955—1965年间摄制的长片中有一部是真正有价值的。在这个国家里，外国制片商一直占据着重要的地位。在短片中，特别应该提到的有《用肉和钢制成》，年轻的纪录片摄影师阿菲菲在这部影片里表现了卡萨布兰卡及其港口的日夜生活情景。

黑非洲在电影发明六十五年之后，到1960年还没有生产一部名副其实的非洲的长片。我们这里指的是一部从编剧、演员、摄影、导演到剪辑等等都由黑人担任，而且用一种非洲语言摄制的长片而言。所以在各共和国创立前的那些年头里，黑非洲两亿人民还不能使用电影这个最强有力的文化表现手段与最现代的艺术形式。可是，从1900年起，有不少外国人，主要是英国人、法国人与美国人，在黑非洲拍了许多纪录片与故事片。

法属殖民地1920年以后，有几部法国长纪录片是在非洲拍摄的，其中最有名的是《横越黑非洲》，它是1960年菜昂·波瓦里埃为雪铁龙自动履

带做广告而摄制的。这部画面很美的影片表现当地“土著”庄严的姿态和他们的舞蹈与建筑，但它主要是一部异国情调和景色如画的影片。波瓦里埃迷上了非洲，他接着在马达加斯加拍摄了一部半纪录性的影片《该隐》，由来自安德列斯群岛的一个名叫拉玛·塔埃的戏剧女演员主演。

如果说，《刚果游记》这本书由于它批判了殖民主义而成为一部重要的作品，那么，陪同安德烈·纪德到刚果的马克·阿列格莱拍摄的同名影片却只是一本美丽的图片集，因为摄影机总没有象笔那样的自由。

在 1930 年殖民地博览会之后，法国人在黑非洲拍摄的影片中，宣传总是占着最大的位置，人们还能记得，《大篷车》（让·德斯姆 1936 年摄制）一片中那些穿越撒哈拉大沙漠的画面多么有说服力，同样，《库里巴利历险记》一片尽管剧情极为天真可笑，但是，G. H. 布朗雄在几内亚拍摄的那些画面也是使人信服的。

法国解放后，一些由电影高等学院和人类博物馆培养出来的法国青年组成了一些摄制小组，带着过去雅克·贝盖尔寻找《七月的约会》一片的题材时那种热情前往刚果。

雅克·杜邦、爱德蒙·塞桑和 P. D. 盖索在刚果合作拍摄了《在俾格米人居住的地方》和《奥古埃河上的独木舟》，然后，又单独拍摄了《大茅屋》和《神圣的森林》。

乔治·雷吉尼埃在上沃尔特导演了《黑色的农民》（1948 年），这部影片的剧情很可争议，它叙述一家农户通过替欧洲大榨油工厂种植花生，摆脱了“暴君法摩罗”（影片发行时就用了这个名字作为片名）的封建剥削。但是影片毕竟表现了终日操劳的非洲人的日常生活。

另一方面，人种学家让·鲁什在尼日尔拍摄了一组反映宗教与风俗礼仪的影片，由此最后产生了长片《河流之子》。克劳德·瓦尔莫雷尔在艰难的条件下，在加蓬与几内亚拍摄了《孤独的征服者》，试图表明法国人与非洲人之间的关系。

1950 年之后，争取独立的斗争不断扩展，影响了许多影片的内容，例如在象牙海岸非法地摄制的《非洲五十年》就是其中的一部，该片是在非洲民主联盟的资助下，由年轻的电影工作者雷内·伏吉埃和黑人合作摄成的。还有年轻的几内亚人马马迪·杜尔于 1954 年在他的国家里根据当地一个民间故事导演了一部名列《穆拉马尼》的短片。

在 1954—1955 年间，让·鲁什（本节关于非洲电影的资料很多是他提供的）摄制了《雅加尔》，这部影片描写三个尼日尔青年离开河湾到加纳（当时已经独立）定居的故事。在表现这一流浪冒险的旅行之后，让·鲁什又拍了一部续集《我是一个黑人》，描写上一影片的主人公之一在阿比让当了穷苦的码头工人，他用一种奇妙的独白解说他的经历，片中有几个人物在“摄影机—眼睛”前重现他们过去的的生活。影片以象牙海岸的一个贫民区为背景，描述那些劳动者、失业者和一名妓女为逃避他们艰苦的生活，幻想自己是泰山、桃乐珊·拉慕尔、莱米·戈雄、爱德华·R·罗宾逊和商业影片中的其他“英雄人物”。接着，让·鲁什又在象牙海岸独立时拍摄的《叠罗汉》一片中，规出了黑人大学生与白人大学生之间的关系问题。

比属刚果比属刚果总督在 1950 年曾为他培育了 10 名“土人”来放映 16 毫米的影片大事吹嘘。

在大战期间定居该地的安德烈·高凡摄制了好几部长片，有些还是彩

色的，如景色优美的《赤道万象》（1949年摄制）、充满浪漫情调的《蓬戈洛》（1952年摄制），以及表现博杜安国王亲临视察这块殖民地时官方热烈欢迎的《布瓦纳·基科托》。

南非联邦这个国家在非洲大陆中占有特殊的地位，这是因为原籍英国或荷兰的居民在那里为数特多。电影放映业在那里发展极其迅速，到1960年全国拥有将近550家电影院，组成强大的放映网。然而，在这个严格实行种族隔离的国家里，几乎所有电影院都只对300万白人开放，对1150万黑人和50万印度移民来说，许多地方和机构都是禁止入内的。

1900年左右，在南非洲的布尔战争期间，相当多的新闻被拍成影片，尤其是爱迪生的过去合作者W.K.L.狄克逊拍得最多。1914年后，在这个国家摄制了许多为英国几家影片公司制作的故事片。哈罗德·肖导演了《一个大陆的征服》和《牺牲的标记》，描写拿破仑第三之子、帝国亲王的悲剧性死亡。不久，利思莱·吕科克通过《罗得西亚的玫瑰花》，尤其是在根据里德·哈加尔爵士的小说改编的《所罗门国王的金矿》而大获成功。祖鲁族的酋长肯丹德和犹弥曾在这些英国人演出的影片中担任角色。

布尔战争：指1899—1902年南非的德兰士瓦和奥兰治的荷兰裔移民抗击英帝国的战争。——译者。

“非洲影片公司”从1916年到1924年间曾生产了20部左右的影片。之后，该公司放弃了故事片的生产，专门拍摄新闻片与短片。

随着有声电影的兴起，南非也摄制了一些对白片，有的讲英语，有的讲南非荷兰语，后者是由荷兰语演化出来的一种语言，为当地60%的白人所使用。

1940年以来，在约翰内斯堡兴办了几家制片厂。关于讲南非荷兰语的影片我们了解很少——只知道从1946年到1954年一共生产了8部影片（亦即一年一部）。1945年左右，控制南非一部分强大影院网的兰克公司曾想在该国发展制片业，但是未能将它的雄图计划付诸实现。在此时期，由皮埃尔·德·韦特编导并主演的历史片《西蒙·贝耶斯》也是一种雄心勃勃的尝试。

还应该指出，有一部讲祖鲁语的宗教宣传片《黑人姐妹们》，摄于1935年前后。祖鲁语是班图族几种语言中的一种，用班图语印行的一些周刊，发行量达到数10万份之多。

我们对南非专供有色人种观看的电影院的总数及其观众人次一无所知。1950年，“天鹅影片公司”拍摄了一部影片，所有的角色都由非洲人担任。这家公司原来计划每年生产这类影片五六部，但是结果似乎未能达到。有些影片是靠美国黑人的帮助才制成的，这些影片也是专为美国黑人观看的电影院制作的。

欧洲观众看到的唯一一部南非故事片《魔术的花园》，是由黑人设计并演出的，影片在他们生活的亚历山大贫民区里摄制。它描述一笔被窃走的钱财在交还原主之前经过几度易手的故事。影片的情节具有麦克·塞纳特时代美国喜剧片的那种自然而生动的吸引力。不论非洲人在这部无可争辩的杰出影片中起的作用有多大，它仍然是来自伦敦的英国人唐纳德·史珀逊、F·惠勃和彼宁顿·理查德编剧、导演与制作的。

南非黑人中的无产者和有阶级意识的人帮助美国人列奥纳尔·罗戈辛在几近非法的条件下拍摄了《回来吧，非洲》一片，这部影片可说是真正为

有色人种说话的。它叙述一个班图族的农民流入城市，住在贫民窟里，当过佣人、小工、建筑业的挖土工……他的不幸经历随他的妻子的惨死而结束，但他在结束时发出的不是绝望的哀鸣，而是反叛的呼喊。这部影片带有一个实地访问的段落，但整个剧情是经过严密构思导演出来的，演员是非职业性的，是在他们生活与工作的熟悉环境里演出的。

早在 1948 年，神甫斯密士就已在 16 毫米《文明在受审判》中极其激烈地表现了黑人们对种族隔离政策的斗争。

1962 年丹麦人海宁·卡尔森秘密地在约翰内斯堡根据纳丁·加尔迪内的小说导演了一部大胆反对种族主义的影片《困境》。

可能要到南非联邦的社会条件改变之后，班图语的影片生产才会极快地发展起来。

肯尼亚这个在 1962 年获得独立的国家原属“英属东非洲”，后者还包括坦噶尼喀和桑给巴尔。这块自治领在第二次世界大战结束时住有将近 5 万的白人、20 万的印度人与阿拉伯人、2000 万的非洲人。根据联合国教科文组织发表的统计，欧洲人每年看电影三四十次，外来移民（商人和手工业者）每年顶多一次，而黑人则平均每人在五十年中才看一次电影。

在肯尼亚，有人拍了一些“背景放映片”，供英国影片《博赞博》（又名《河上属地》，1935 年摄制）之用。据让·鲁什介绍，这部影片的故事发生在尼日利亚，“描写一个英国行政官利用一个名叫博赞博的非洲人来推翻当地的传统政权，以便确立河岸上的殖民地秩序”。尽管主题很糟，但是美国黑人大歌唱家保罗·罗伯逊的演出使这部影片在非洲大获成功，他那些冒牌的黑人歌曲在非洲非常流行，成为当地民间歌谣的一部分。

“背景放映”（Transparence）是一种画面构成方法，拍片时将预先拍好的背景投射到一块透明的银幕上，演员就在银幕前演出，这里指的是作为此种用途的影片而言。——译者。

1945 年之后，在肯尼亚首都内罗毕建立了一家制片厂，索洛尔德·狄肯逊在那里摄制了《两个世界的人们》，但是该片并没如他所愿真正反映了欧洲文明与非洲文明之间的关系。以后，哈莱·瓦特也在该制片厂导演了《鸢鹰不飞的时候》这部影片，除了讲保护野生动物之外，别无其他内容。

这时，镇压茅茅运动的战争正如火如荼，当时约瑟夫·盖赛尔曾作了这样的记述：“某天晚上，我问内罗毕的三家电影院中哪一家放映西部片，可是人们回答我说，没有一家放映西部片，在动乱时期西部片被禁上映，因为这类片子会给茅茅分子们以启发。”

非洲英属地反殖民主义的民族武装组织。——译者。

这场冲突以后启发了美国人理查德·布鲁克斯，使他拍了《某些有价值的东西》，该片的“主要场面是一位非洲民族主义者的招供，他由于害怕雷电风暴而背叛了他自己的同胞”（让·鲁什语）。这部在肯尼亚摄制的充满天真的善意的影片，很不受非洲人的欢迎，反而引起了他们的激烈争论。

独立前的种种政治运动最后也促使美国人理查德·李库克拍摄了那部杰出的报道片《肯尼亚》，该片的第一部分描绘了一个种植园主的十分客观的形象，他对待“自己的”非洲工人就象对待牲口一样。

尼日利亚拉各斯是英国政府为进行战争宣传与基层教育而在 1939 年成立的“殖民地电影队”的主要中心。这个由威廉·塞勒斯领导的组织雇佣了一些高水平的技师。它除了致力于教育工作之外，还进行调查，调查结论认



为，供非洲看的影片应该由非洲人来摄制。塞勒斯在 1955 年之后似乎达到了这一目标，他曾培训了一批摄制电影与电视片的技术人员，这些人员后来在十几个争取独立的国家里进行工作。1961 年可能有一部长片由尼日利亚人自己摄制完成。但是，尽管拥有相当多的流动放映队，这个非洲人口最多的国家（3500 万人）在 1964 年却只有 102 家电影院。

加纳由西恩·格拉汉倡导的“黄金海岸电影队”很快就同“殖民地电影队”分了家。格拉汉在 1952 年导演了一部《青年库玛塞那》，它描写一个青年渔民来到阿克拉，沦为失业者，几乎犯罪，有一个黑人富农及时拯救了他。这部影片，故事虽然天真，但在此时却仍有表现非洲日常生活的价值。这部影片后来被那部描写一个青年女护士的生活经历的《黛丽莎》所超过。西恩·格拉汉在 1957 年拍摄了一部颇有意义的长纪录片，记述加纳的独立过程，之后他就离开了非洲。但是，他培养了一批黑人电影工作者，因这批人之力，加纳也许今后会在非洲未来的电影中占领先的地位。加纳影片公司已经摄制了歌舞片《快乐的生活》。早在独立前，年轻的加纳人博阿特宁已导演了一部很为出色的短片《面具和脸》。

塞内加尔保兰·维埃拉早在他求学于巴黎的电影高等学院时就打算拍摄一部《塞纳河上的非洲》（未完成），在塞内加尔独立后，他在达喀尔拍了一部优美的带故事性的纪录片《一个人、一个理想、一种生活》，之后，又拍了一部引人兴趣的故事片《恩狄戎甘》。

在布莱兹·桑戈尔（共和国总统的侄子）的鼓动下，摄制了第一部法国与塞内加尔合制的长片《自由第一》，导演为伊夫·向毕，这部影片对这个国家独立后的黑人领导阶层作了很出色的描写。

索马里这个过去是英国与意大利殖民地的国家似乎在 1961 年摄制出黑非洲的第一部长片。

这部题为《爱情不承认障碍》的影片是由豪申·马布鲁克导演，除去摄影师之外，全部演员与技术人员都是非洲人，它是在制片厂外拍摄的。

关于这部影片，我们没有什么资料，它似乎比业余爱好者摄制的影片高出不了多少。

马尔加什共和国 1960 年后有 21 家电影院，观众总数为 250 万人次，也就是说每年每一居民平均购票不足一张。影片生产自独立以来似乎也只是局限于几部新闻片，不过要指出的是，在 1956—1958 年间，早在马达加斯加独立以前，就有一批马尔加什的戏剧演员十分爱好电影，他们拍摄了一部长达两小时四十分的 16 毫米彩色片《伊特朗勃拉福蒂》，可惜因为技术不完善，很难听清与看清。

独立以来，在许多前法国或英国的殖民地区里成立了一些政府办的电影机构。这些机构常常请欧洲或美洲的技术人员来拍摄新闻片或一些长、短纪录片。例如 1960—1962 年间由加拿大人克劳德·朱特拉摄制的《尼日尔》，由尤里斯·伊文思在马里摄制的《明天在南基拉》，由塞尔吉·里契摄制的《乍得一周年》，以及由基德和雷内·科尔贝勒在达荷美摄制的 16 毫米彩色片《我曾是一个梯拉比亚人》。

## 第二十七章 新技术与新电影

当 20 世纪下半叶开始时，有些杂志发表文章，冠以危言耸听的标题《电影是否就要消失？》。电影企业在好莱坞和英国都处于严重危机之中，彩色电影的普及尚不足以使观众回到电影院来。于是，提议用一些奇观的景象：立体电影，“星涅拉马”式宽银幕电影，“星涅马斯科甫”式宽银幕电影，浮雕电影，凹三面银幕电影，变形镜头的宽银幕电影，环形电影等来吸引观众。

立体放映早在电影发明之前就已出现。1868 年，亨利·达尔梅达就曾用红绿两种光线把画面重复投射到银幕上，观众可以透过一种红绿双色的镜片把两个画面混合成黑白立体形象。这种方法日后被称为“双色立体放映法”（Anaglyphe），曾在 1935 年前后被路易·卢米埃尔及美国的米高梅公司用来放映短片。

“双色立体放映法”的缺点是使人们不能看到彩色，所以（尤其在德国）有人用两片无色的偏镜片（Polarlides）来代替原先的红绿镜片，使光线从左边或右边偏离分散。

到 1950 年，这种方法开始走出实验室，在意大利、匈牙利和英国作公开的表演。

1952 年 11 月在纽约，亚区·阿波勒放映了一部立体影片《魔鬼勃华那》，广告上用了这样引人注意的字样：“狮子爬上您的双膝”，“请看爱情的立体表演”。这部描写猛兽的探险片是用低成本在南非拍摄的，它获得如此大的成功，以致好莱坞各大公司竞相用立体电影来拍摄恐怖片（如《戴蜡面具的人》），表现珍尼·鲁塞尔或丽塔·海华斯的色相的影片（如《法兰西路线》，《萨蒂·汤姆逊小姐》）。但是“偏光镜公司”出租它的眼镜收费之高，正象杀掉一只生金卵的母鸡，观众也对这种电影渐感厌烦，因为这种立体电影顶多只能表现演员在景深镜头中的一些活动，或者靠摄影机的移动来产生某些立体的效果。到 1954 年年底，好莱坞放弃了立体电影，同时在苏联，伊万诺夫发明的立体电影仍在一些大城市里放映，吸引有限的观众。

“星涅拉马”式宽银幕电影是和立体电影同时在纽约出现的，不过它的流行要持久得多。这种电影的发明者弗莱德·华勒（1954 年故世）在放映时采用凹三面银幕和立体音响，就如阿贝尔·冈斯和机械师德布里于 1927 年和 1935 年在巴黎两次放映《拿破仑》时所用的方法那样。1940 年华尔特·迪斯尼在美国几个城市里放映他的影片《幻想曲》时也采用三条音带与三个扩音器，来产生立体声的效果。

“星涅拉马”式宽银幕电影用 3 架放映机，300 平方米的凹三面银幕，6 条声带和将近 20 个扩音器。它在纽约获得如此大的商业成功，以致观众要好几个月前预订影院的座位。

经过十年获利的经营，到 1962 年年底世界各地共有 140 家“星涅拉马”电影院，放映麦克·托德、茂里安·古柏、路易·德·罗希蒙等人拍摄的九十部影片。这些影片当时还不是故事片，而是一些旅游纪录片，引导观众漫游世界五大洲。当表现交通工具（火车、飞机、小汽车、直升飞机、游览小火车等）迎面飞驰而来时，尤其能产生惊人的效果。

这种立体效果更因哈扎尔·黎夫斯创造的立体声而大大加强。

1962 年之后，凹三面银幕简化为一个大大银幕，上面只放映 70 毫米的一部影片。“星涅拉马”式宽银幕电影开始用来放映故事片，但这些故事片在

商业上的几次失败，使观看这种电影的人数明显下降。

在“星涅拉马”式宽银幕电影基础上发展起来的环幕电影是由华尔特·迪斯尼出资兴办的。这种电影要观众站在一个环形银幕的中央，银幕上面有 11 个孔，透过这些孔放映 11 部 16 毫米的影片，使周围 360 度的银幕上都投射上画面。观众可以瞩目四望，可是很快就会被这种象巡回演出商的演出弄得疲惫不堪，放映很难继续半小时以上，因此至今还没有人为这种电影制作故事片。

“星涅拉马”式宽银幕电影积极倡导者之一的麦克·托德以其惊人的宣传才干大力推销一种名叫“托德—A.O.”(A.O. 是美国光学公司的简称)的宽银幕电影放映法。

这种方法是用 70 毫米的影片在放映机里向横方面展开，把画面形象投射到几个巨大的银幕上，这些画面比标准影片的画面大十倍。在他不幸于 1958 年丧身于飞机失事之前，这位善于经营的制片人在用托德—A.O. 法放映的两部故事片上发了一笔大财，这两部故事片一部是由弗莱德·齐纳曼导演的轻歌剧片《俄克拉荷马》，另一部故事片是《八十天环游世界》，尤其获得成功，这是一部天真幻想的大场面片，根据儒勒·凡尔纳原作的情节自由改编。到 1958 年年底止，全世界已有 200 家电影院安装了放映托德—A.O. 影片的设备，另外，为了普及放映起见，托德—A.O. 的影片还被转印到 35 毫米的标准胶片上面。同样也有人着手试验“深景电影”(Vistavision)，这种电影也是用一条 35 毫米的影片在放映机内向横的方向展开，影片的画格尺寸为 35×35 毫米，这种尺寸是那些使用莱卡摄影机的摄影师们所很熟悉的。

在苏联，“全景电影”(Kinopanorama)有的用三面银幕，有的从 1959 年用环形银幕，包括 22 面银幕，其中 11 面用作天幕。美国或苏联的“全景电影”方法都是用“三折画面”(Tryptiques)或“多折画面”(Polyptiques)，同时表现几个各不相同的场景。

“三折画面”早在 1927 年就被阿贝尔·冈斯在《拿破仑》的一些段落(如制宪会议开会，意大利军队出征)中杰出地使用过。这位大导演以后又为他和内利·卡泼朗合制的《玛奇拉马》上实现了他的“多景电影”(用三部影片同时放映)。尽管制作费用不大，这种“多景电影”却产生强烈的效果，同时为电影艺术开辟了无穷的远景，这一远景又因 1958 年捷克人阿尔弗雷德·拉多克把多面银幕同戏剧与舞蹈结合在一起，摄制了《幻灯》一片，而进一步扩大。

不论是宽银幕电影还是立体电影，也不论是托德—A.O. 的电影还是“多景电影”，都无法在技术上和经济上普及到 1956 年存在的约 12.5 万家电影院。但它们的风行一时却引导致斯匹洛斯·斯柯拉斯为美国二十世纪福斯公司采用了一种“星涅马斯科甫”式的宽银幕电影，能在一个比普通银幕大二倍的环形银幕上放映影片。

这种方法是在摄影机和放映机上加一个“变形镜头”，使拍片时形象向上压缩，而在放映时则还原为正常的比例。这种变形的办法自 17 世纪以来就作为一种科学的游戏被人们所使用。应用到镜头上则是 1880 年左右由德国人恩内斯特·亚伯(1840—1905)实现的。到 1925 年左右，法国工程师亨利·克莱狄安(1879—1956)把它应用到电影上来。

他的“双曲镜镜头”(ObiectifHypergonar)早在 1928 年就被克劳德·奥

当一拉哈用来摄制根据杰克·伦敦原作改编的影片《建立小家庭》上；此后又在 1937 年的巴黎博览会上被用来在一块 60 米宽 10 米高的银幕上放映影片。

1953 年春，斯皮洛斯·斯柯拉斯从亨利·克莱狄安那里买下的并非这种拍摄方法的专利权（因为这种拍摄方法早已公开），而是他制造变形镜头的方法。克莱狄安和斯柯拉斯签订的合同是一个大规模宣传运动的开端，这个宣传运动是为第一部“星涅马斯科甫”故事片《长袍》（1953 年 9 月摄制，导演 H·柯斯特）的上映而准备的。

五年后，全世界有好几万家电影院都增添设备，除去放映“普通的”影片之外，还放映“星涅马斯科甫”、“法兰斯科甫”、“东宝斯科甫”、“狄亚里斯科甫”等类型的“变形”影片。几千家这样的影院还另外安装了立体声设备，使用三条声带，这三条声带是录在二条磁带上的，而不是象有声电影以来所有的影片那样录在“光带”上。

新的方法并不能使电影产生根本的改变，却可以使电影多样化。导演可以按照他所处理的题材来规定采用标准规格（35 毫米）的黑白片或彩色片，还是采用宽银幕的黑白片或彩色片，或是采用“深景电影”等等。除了为成百万观众生产的影片之外，还有一些专为造价更为昂贵、设备更为专门的电影院放映的大银幕影片（“星涅拉马”、“托德—A.O.”、“环形银幕”等）。电影在本世纪上半叶被严格地实行标准化，而从 1952 年起则又出现各种各样的形式，这种多样化对于电影艺术是大有好处，或者将会大有好处的。

但是，专门放映大银幕影片的电影院的出现，并不一定带来影片的不同化。例如，为“星涅拉马”式宽银幕拍摄的头几部故事片：《格林兄弟的奇妙世界》和《西部征服记》（由哈沙惠·约翰·福特和乔治·马歇尔摄制的西部片），就未用三面银幕，而且以后是作为 35 毫米的影片来放映的。

此外，人们还可预言，1960 年以来，在录制电视节目上已经流行的热塑带录像或磁带录像也一定会普及起来。1962 年时，一部美制的录像设备还需要用一辆小卡车来运载，而到 1966 年已制成一些手提式的电磁摄影机了。它们的录像带同录音机上的磁带一样，录完之后便可检验，也能抹去重录。

迟早总有一天能够成批生产“磁带录音录像机”（或者更完善地称为“磁带录像机”或“磁带放像机”），其体积与价格同一架打字机不相上下，能够到处轻而易举地录下形象与声音。这将为电影艺术开拓无限的远景，较之“星涅马斯科甫”或“星涅拉马”式宽银幕电影所开辟的远景更大得多。

最后还要补充一句，自从在制片厂外用于同步录音的磁带录音机在许多场合代替了 30 年代那种笨重而庞大的录音车之后，在电影中已不知不觉地发生了一场技术革命。磁带录音的灵活性使人们能够组成一些声带，使音响的剪辑起到话语（对话或旁白）和音乐同样重要的作用。

1955 年以来，在全世界涌现了一些“新浪潮”。这个名词创始于法国，从广义来说是指一批倾向与教养各不相同的人以他们第一部长片一跃而成为新的成熟的导演，与已成名的老导演分庭抗礼，并在某种程度上革新了电影艺术。

法国 1956 年以后，有一批年龄不到 30 岁的年轻电影工作者进入导演界。罗杰·瓦迪姆因其《上帝创造了女人》一片而第一个获得辉煌的成功，他给全世界带来一个新型的明星：即金发女郎碧姬·芭铎，代表现代某种妇

女的新典型。之后，瓦迪姆致力于拍摄愈来愈商业化的影片（如《谁能料到》、《危险的联系》，特别是《战士的休息》或《邪恶与道德》）。

继瓦迪姆的成功之后，新人新片不断出现。制片商惊讶地看到这些成本低廉的影片（往往低于 5000 万旧法郎）比花费高昂的超级影片获利大得多，于是他们在 1958—1961 年间把拍片的机会给予百余名新进的导演。废品虽然很多，但却发现了许多真正的电影创作家。我们可以把他们中的一些人归为两派：“电影手册派”和阿仑·雷乃派。

《电影手册》是由新近去世的理论家与影评家安德烈·巴赞于 1950 年创办的，这个杂志很快团结了一批富于战斗性的青年影评家，其中有许多人后来成了电影导演。弗朗索瓦·特吕弗、克劳德·夏布罗尔、让—吕克·戈达尔等人从他们拍摄的第一部长片起就获得辉煌的成功。特吕弗在《四百下》一片中叙述了他悲惨的少年时代，然后在《枪击钢琴师》中，由阿兹纳夫尔扮演的那个人物颇似这个艺术家的自我写照。在《朱尔和吉姆》一片中，特吕弗放弃了自传体，这部动人心弦充满柔情的作品表现 1908—1935 年间两个男子和一个妇女的生活。

但他在《柔肤》一片上又稍稍回到自传体的老路。

让—吕克·戈达尔对现实生活既保持距离而又直接参预，描写的人物傲慢无礼而又焦虑不安，沉静而又激烈。他以《精疲力尽》一片使贝尔蒙多一举成名，该片通过他对巴黎的看法和对一个放荡不羁的被追踪的杀人犯的恋爱心理的刻画，更新了《雾码头》的主题。在《小兵士》一片中，一名逃兵在瑞士落入阿尔及利亚民族解放阵线和未来的秘密军队组织的夹击之中。这部影片中有一些暧昧不清的问题，戈达尔在《卡宾枪手》一片中作了回答，该片抨击阿尔及利亚的战争，表现一些麻木不仁的雇佣军残杀一个背诵马雅可夫斯基诗句的女游击队员。《阿尔法城》则象一部科学幻想小说，设想一个由一部大型电子计算机治理的“理想世界”。

秘密军队组织：法国军队中反对戴高乐阿尔及利亚政军组织，仇恨阿尔及利亚的独立，与（阿尔及利亚的）民族解放阵线是死对头。——译者。

《如此生活》（由安娜·卡琳娜主演）、《蔑视》（由碧姬·芭铎主演）和《一个已婚的妇女》都以现代社会中妇女的地位与处境为主题，在这样的社会里，“婚姻是一种变相卖淫”（傅立叶语）。在《狂人彼埃罗》一片中则用一种浪漫的与超现实主义的抒情手法表现一场死亡与爱情的斗争，该片和《男性与女性》一起确立了戈达尔的声誉。

法国空想社会主义者（1772—1837）。——译者。

在“电影手册派”中，除创始人多尼奥尔—瓦尔克罗兹（摄有《馋涎欲滴》和《揭发》）之外，还可提到聪明而有独创性的皮埃尔·卡斯特（摄有《青春年华》、《爱情的淡季》）、埃里克·罗麦尔（摄有《狮子星座》），尤其是雅克·里维特，他那部《巴黎属于我们》准确而抒情地描述了当代人焦虑不安的两重根源，同时他的《修女苏珊·西蒙娜》一片则是一部完美地改编狄德罗原作的影片。

克劳德·夏布罗尔在《漂亮的塞尔其》中表现出他独特的、简洁的风格，真实地描绘出山村的风光。《表兄弟》一片的极大成功使他在创作中多少顺从他随和时俗的本性，只有那部尖锐讽刺的《小女职工们》是例外，然而该片在商业上的重大失败又迫使夏布罗尔依照制片商的订货单来导演各种类型的影片，这对他实是一个讽刺。

对于阿仑·雷乃来说，摄制短片曾是一条锻炼自己的捷径，在十年期间他在摄制短片中磨练自己的独特风格和严密的蒙太奇手法。他第一部长片《广岛之恋》是一部非常重要的影片，到处博得热情的赞赏，引起热烈的讨论。在该片中他以灼热的感情塑造了两个人物（埃曼努埃尔·莉娃和冈田英次），同时他把时间与空间作了真正的重建。他的蒙太奇手法的严密使他能将许多零散的影片素材——新闻片、纪录片、他或别人导演的故事片的片断——组合在一起（如在《格尔尼卡》或《夜与雾》中就是如此）。对人的尊严的要求和对原子灾难的揭露，以及匆匆诀别的情人们的悲剧，这一切都以一种激烈而大胆的抒情手法表现出来。

不久，阿仑·雷乃在一部很难处理的作品《去年在马里安巴德》中，把他以前的研究推进到了顶点。该片的主人公几乎都是些幽灵似的人物，他们隐居在一幢巴洛克式的别墅和一个象几何图形的花园里。剧本的暧昧性（出自于罗布—格里叶之手）使这部影片既象回到1915—1925年的时代，回到妖妇或过去先锋派的时代，又象是一幅描绘1961年法国领导集团的充满隐喻的画像。雷乃还在凯洛尔主演的《穆里埃尔》（又名《返回的时光》）一片中表现了一个城市、一对成熟的情侣和一个青年男子的现况，影片还通过回忆不断对1940年的战争和阿尔及利亚的战争加以谴责。在此之后，他又拍了《战争结束》一片。

罗布—格里叶：法国当代著名作家，新小说派的代表人物，生于1921年。——译者。

雷乃曾担任《短岬村》一片的剪辑师，在这部影片中，阿涅斯·瓦尔达这位独特的女导演早在1955年就已经预示“新浪潮”的即将到来。她在摄制了许多短片之后，导演了一部尖锐而深刻动人的影片《克莱奥从五点到七点》，描写一个患不治的癌症的少妇的两小时生活。这位女导演后来在《幸福》这部描写郊区一个戏剧性的恋爱故事的影片中又表现了爱情与死亡的关系。

阿涅斯·瓦尔达的丈夫雅克·德米在他那部奇特、轻快、讥讽、优美、动作敏捷如同芭蕾舞那样的影片《洛拉》中，表现出一种“诗意的新现实主义”的风格。这一首次的成功使他很自然地走向摄制音乐喜剧片的道路，拍了《瑟堡的雨伞》，在该片中，日常生活和现实事件是用歌唱或者说用“宣叙调”来叙述的。

和雷乃合作摄制过《雕像也在死亡》的克利斯·马盖创造了一种新型的纪录片，在这种影片中，画面让位于一些尖锐、深刻、用词精巧的解说词（如《西伯利亚来信》、《一场战斗的描述》、《要古巴》）。亨利·柯尔比曾担任过雷乃的剪辑师（也当过查尔斯·卓别林的剪辑师，并剪辑过《毕加索的秘密》一片），以《长别离》这部不易理解、节奏有意缓慢的影片，在戛纳电影节荣获金棕榈奖。在同一集团里，个性显明而富于激情的阿尔芒·迦蒂，拍了一部以纳粹集中营为背景的悲剧（《围墙》）。

除上述两派之外，还有不少人单独作战。具有浓厚个性、作风细致、富于独创性的路易·马勒在每部影片中都有创新；《通往绞刑架的电梯》使观众看到了让娜·莫罗的个人特色，并显示了巴黎的另一面。《情人们》则富于新浪漫主义的色彩，在讽刺方面要比抒情方面表现得更为杰出。《扎齐在地铁里》一片（根据格诺所写的一部长篇小说改编）中的疯狂和荒谬被马勒用来表示现代都市的非人道化。《私生活》一片超过了碧姬·巴铎的自

传，马勒后来指导她和让娜·莫罗在《玛利亚万岁》这部表现种种异想天开的冒险的影片中演出。这部讽刺而滑稽的娱乐片是在他的《磷火》一片之后摄制的，后者描写一个自杀者最后几天的紧张生活。

格诺：法国当代作家，生于1903年。——译者。

乔治·弗朗叙在他第一部长片《头撞墙》中表现出一种辛辣、激烈而奇特的风格，但在他用巧妙的紧张手法改编弗朗索瓦·莫里亚克的《苔丽丝·台斯盖鲁》获得应有的成功之前，曾一度走上恐怖片的歧途。他后来摄制的《犹台克斯》具有一种奇特的抒情色彩，与他的老师费雅德导演的《芳托马斯》可以相提并论。弗朗叙还根据谷克多的剧本拍摄了《骗子托马斯》，揭露1914年的一个骗局。对于米歇尔·德维尔（摄有服饰华丽的《可爱的说谎女人》和甜蜜而又苦涩的《幸运的乔》）、博纳尔多（摄有《牡丹峰》）、保罗·巴维奥（摄有《邦塔拉斯卡斯》）、雅克·巴拉蒂埃（摄有《玩偶》）、罗贝尔·昂利柯（摄有《美好的生活》）、阿兰·杰苏阿（摄有《颠倒的生活》）等人，我们可以期望他们将会拍出大量杰出的作品或实现他们的诺言。但是，从1981年起，由于商业上的屡次失败，制片商们不再把拍片机会给予新来的导演，如果他们不肯俯首听命的话。用少量经费拍出获得成功的影片，如雷内·阿利奥根据布莱希特一个主题摄制的《大胆妈妈》、勒卢什的《一个男人和一个女人》以及吕克·穆莱的《布丽吉特和布丽吉特》，仍然是很少有的。

正当形势使得“新浪潮”退潮之时，人们对电影创作家和人种学家让·鲁什创造的“真实电影”寄予很大希望。

鲁什在黑非洲拍了一些卓越的影片之后，于1960年定居巴黎，导演《夏日记事》。

他这部长片超过埃德加·莫兰的社会学调查，是“真实电影”的一个生动的经验，使人想起维尔托夫的作法。摄影机作为眼睛（也作为耳朵），对几个男人和妇女询问他们的个人生活和挂虑的心事。片中那个流落在举目无亲的巴黎的妇女所作的独白是一个充满感人力量的段落。

埃德加·莫兰：1921年生，法国著名社会学家。——译者。

有些纪录片，可以归入“真实电影”，也可归入“直接电影”，它们利用各种设备的性能，在16毫米的胶片和磁带上把形象和音响同时拍录下来，这些纪录片包括马里奥·吕斯波利的《地球上默默无闻的人》、《疯人院一瞥》，克利斯·马盖对1962年5月的巴黎所作的讽刺画《美丽的五月》，雅克·罗齐埃导演的、描写当代青年的《再见，菲律宾》，让·埃尔芒表现一个“迷途”的青年人的《邪路》。

“真实电影”的发展不久由于它在商业上的失败（也许还由于它的情节过分简单）而受到阻碍。要创造真实，光靠“摄影机—眼睛”把所见到的一切纪录下来是不够的，因为“摄影机—眼睛”也可以被用来为虚构的故事和安排好场面服务。

意大利经历了1955—1958年间的危机之后，意大利电影的新繁荣当然是以那些已经著名的导演们的重要作品为标志的，如维斯康蒂的《罗科和他的兄弟们》、《豹》、《桑德拉》，安东尼奥尼的《蚀》，或是费里尼的《八部半》、《朱丽叶与精灵》等。

但是，另一方面，一些新的导演也崭露锋芒，而他们的命运似乎比1955年他们的前辈们（例如因危机而受挫折的利萨尼或马西里）要好得多。

60年代意大利新浪潮的台柱似乎是弗朗西斯科·罗西、维多里奥·德·塞塔、彼特里、奥尔米和祖尔里尼。罗西早在这时以前已经因《挑战》一片而出名，该片又被《萨尔瓦托雷·朱利亚诺》所超过，后一影片再现了一件有名的社会新闻，通过一个强盗的死描绘出战后西西里广阔的社会面貌。罗西的强有力的才能以另一种格调在《控制城市的手》一片中又表现出来，这是一部政治性影片，描写那不勒斯房产的投机活动。

罗西此后到西班牙拍摄了一部描写斗牛影片《真实的时刻》。

德·塞塔擅长用短片描写农民与渔夫的生活，他在《奥尔戈索洛的强盗》一片中描写了撒丁岛的情景，该片在它庄严的真实性上堪与新藤兼人的《裸岛》媲美。此后他又导演了《人的一半》。

艾里奥·彼特里摄制了《杀人犯》之后，在《风烛残年》一片中表现了一种强烈的魅力，该片描述一个年近老迈的工人失去工作、流落在他所不熟悉的罗马街头。祖尔里尼最初拍摄了《狂暴的夏天》(1960年)，后来因根据普拉托里尼的一部作品改编的影片《私人日记》而出名。最后还有艾尔玛诺·奥尔米，他是从拍摄一些短纪录片中自学成导演的，他拍摄了一部自传体的故事片《求职记》，这是一部充满讽刺和感人的幽默的短小杰作。在此片之前他拍过一部半纪录性的影片《时间停止》，继此片之后，他又拍了《未婚夫妻》，表现西西里的工业化给人们带来的心理变化。

意大利当代著名作家，生于1913年。——译者。

在新导演中，还应指出弗朗哥·罗西(摄有《燕尾服》、《生死之交》)，达米亚诺·达米亚尼(摄有《玫瑰园》)，成了导演的编剧家兼诗人帕索里尼(摄有《乞丐》、《罗马妈妈》)，瓦伦蒂诺·奥尔西尼、保罗和维多里奥·塔维亚尼(三人合导了《一个将被烧死的人》)，格莱戈莱蒂(摄有《新天使们》)，那尼·洛伊(摄有《狮子的一天》、《那不勒斯之战》)，德·波西奥(摄有《恐怖分子》)，巴尔迪(摄有《吕西亚诺》)等人，特别要提到的还有乔塞普·芬那(摄有《活皮》)、贝托鲁奇(摄有《革命的第一天》)、贝洛奇奥(摄有《怒不可遏》)，以及西班牙归来的米兰人费尔里，他在《蜂后》一片中对资产阶级的骄奢淫逸的放荡生活作了有力的描绘。意大利的这股新浪潮尽管方向不同，各有差异，但是总的说来，它继续着新现实主义(从最广义上来说的新现实主义)的道路，而且在社会争论方面，比起法国的新浪潮要带有更多的“倾向性”。

美国美国的电视业——好莱坞、纽约、伦敦和巴黎专为它生产16毫米的低成本影片——促进了1955年年轻一代的形成。它播送的一个节目《马蒂》是由帕迪·查耶夫斯基担任编剧。他根据这个节目写成电影剧本，由德尔伯特·曼摄成影片，主演者为欧内斯特·博格宁和贝特西·布莱尔这两个演技杰出而报酬不高的演员。《马蒂》这部影片描述发生在纽约的意大利侨民区的一个感人的爱情故事，上映后获得了意外的成功。

查耶夫斯基接着在《女神》中继续他的批判性的描摹，揭露电影明星们的神话，特别是在《单身汉的晚会》一片中表现五个男子自述他们生活的空虚与孤独，他们各说各的，互不理睬。至于德尔伯特·曼，他和查耶夫斯基分道扬镳以后只拍摄了一些很平庸的舞台纪录片。

马丁·里特也是由电视业培养出来的一位导演，他以摄制一部和《在江边》针锋相对的影片《十呎巨人》而成名。这部影片的主人公是个黑人码头工人，聪明、勇敢、很为自信，和那些怯懦迷信而愚笨的“黑奴”形成明



显的对照。马丁·里特后来又在《不必现付》一片中对那些以信贷方式取得小块土地的地主们作了描写。但是他不久改变方向，转而拍摄一些商业巨片和舞台纪录片。

斯坦利·库布利克原是《瞭望》杂志的摄影师，他在拍过几部纪录片之后，就开始独立制片。《杀人害命》一片的成功使他在未满30岁时导演了一部重要的影片《光荣之路》。这部影片以艺术的手法，有力而感人地叙述了1915年在法国前线那些“被作为儆戒而被枪毙的士兵”的悲剧。此后，他导演了一部场面浩大的《斯巴达克斯》，该片的真正创作者是它的制片人——著名演员柯克·道格拉斯。库布利克那部根据一本畅销小说改编的很有问题的《洛丽泰》是在他那部论战性影片《奇爱博士》之前拍摄的。

1960年左右，萨姆·佩金巴和阿瑟·潘恩从拍摄西部片开始他们的导演工作，前者拍了《高山骑手》，后者拍了《左枪手》（1957年）。阿瑟·潘恩经过长时期的默默无闻之后，拍出了《阿拉巴马州的奇迹》，尤其是《米老鼠一号》（1965年）。

如果说某些新来的导演未能实现他们的诺言的话，那么著名的喜剧演员杰利·刘易士却在不断进步（主要是在弗兰克·塔什林导演的一些影片中），最后终于成为一个自编自导自演的电影创作者，拍出了那部著名的《疯教授》。

1963年后，好莱坞开始克服它的危机，美国电影院的观众人次逐渐回升。但影片的产量始终稳定在每年180部左右，其中西部片数量如此之少，以致人们在意大利、西班牙甚至德国伪造赝品。

另一方面，纽约学派又开始兴旺起来，不久显得很有希望。这个学派在艰难的岁月里曾衰落不振。1950年后，由于莫里斯·恩格尔与埃德加·阿什利摄制的《小逃亡者》一片而重新在国际上取得重要的地位，该片描述一个在大都市里迷路的小男孩的简单普通的故事。在摄制那部引人入胜的《结婚与孩子》时（描写一个照相师的经历），他们手提轻便摄影机，在街上拍摄实景，然后配上一条同步的磁带录音和一个不发出任何音响的机械。这种技术后来又被理查德·李柯克使用并加以改进。

在纽约学派的老导演中，西德尼·梅耶斯摄制了一部尖锐辛辣的《凶恶的眼睛》，片中有一些惊心动魄的纪录美国生活某些方面的镜头；利奥·赫尔维兹则在他那部描写纽约港口的色彩绚丽而节奏故意缓慢的电影诗《在水边》中，重视了华尔特·惠特曼的格调。

美国诗人（1819—1892）。——译者。

在崛起的纽约学派新一代导演中，最早的是罗戈辛，他在《回到非洲》一片之前曾导演了《在鲍厄里》，描写那些“被遗忘的人们”，即失业者与流浪汉。约翰·卡萨维茨在《影子》一片中通过对一个黑人和混血种家庭的生活的描写，触及到种族问题，片中有一部分角色是由年青的戏剧演员即兴演出的。雪利·克拉克在《接头站》一片中改编了先锋派的一部话剧，强烈而真实地描写了那些吸毒者的生活环境。

1960年后，独立制作的影片日见增多。阿道尔夫·梅卡斯（《电影文化》杂志的创办人的弟弟）采用荒谬的情节和麦克·塞纳特式的演技，拍了那部惊人的《群山颂》，其主题思想和菲利普·考夫曼与本杰明·马纳斯特在芝加哥拍摄的《金碑酒杯》很相近似。弗兰克·佩里在《大卫与丽莎》一片中灌注了很大的心血与热情，这是一部描写两个患精神病的青年之间的爱情的

影片。少数民族在纽约的生活也得到了反映，里克·卡里尔影片《城市里的陌生人》以波多黎各人为描写对象，萨拉菲安的影片《安迪》则描写亚美尼亚人。

理查德·李柯克是一个摄制组（包括罗伯特·L·德鲁、D·A·彭纳培克、阿尔伯特·梅斯尔斯、格雷戈里·舒克等人）的成员，曾在弗拉哈迪的《路易斯安那州的故事》一片中担任摄影师，他不断改进一个同时录音的16毫米影片摄影机，用它接连拍了《初选》（描写肯尼迪和汉弗莱为争夺总统提名的斗争）、《肯尼亚1961年》、《埃迪·萨克斯在印第安纳波利斯》（描写一个汽车竞赛选手的遭遇），尤其是《不要美国佬》这部在拉丁美洲拍摄的优秀纪录片。这些为《时代》杂志和《生活》杂志摄制的电视片，由于它们“活动的摄影机”，为纪录片艺术带来了一个真正的革命。在他们的摄制组解散之后，李柯克和梅斯尔斯继续摄制各自的影片，这些影片虽然各不相同，却都属于“直接电影”的范畴。

英国1950年后，一些年轻电影工作者以影评家林德赛·安德森为中心，组成一个名叫“自由电影”的团体。他们新的基础上采用了格里尔逊的纪录片风格；他们批评了格里尔逊所用的方法，企图完全独立地摄制反映英国人民生活的短片。另外，他们还和“愤怒的青年”这一文学运动有密切联系。

林德赛·安德森在《哦，梦乡》一片中通过一次游艺园的巡视表现了当代人的焦虑不安。而在《圣诞节除外的每一天》中，则很有个性地描写了考文特花园市场的劳动情景。洛伦查·马泽蒂在《一起生活》中表现了贫民区里的两个聋哑青年。克劳德·高莱泰和阿尔·坦纳在《美好时光》中抓住了流行的小调与青年人的时髦风尚，这部影片是在特拉法尔加广场周围“即兴”拍成的。

“自由电影”的最杰出作者是卡莱尔·雷兹，他著名的影片有描写跳舞狂的《莫玛不允许》和关于青年一代状况的调查片《兰培斯的小伙子》。

1960年以后，作为运动的“自由电影”虽说已经消失，但它的作者们却导演了一些长片，这主要应归功于成为导演与制片人的托尼·理查森。在《星期六晚上和星期日上午》一片中，卡莱尔·雷兹以一种强烈有力而毫不粉饰的手法描绘了一个青年工人（阿尔伯特·芬纳饰）的生活，以后他又在《摩根》这部影片里表现了他的幻想；林德赛·安德森在《体育生涯》中表现一个工人为生活和做职业运动员而作的奋斗。

托尼·理查森最初是将他朋友约翰·奥斯本的话剧《愤怒的回顾》改编成影片。在他那些好坏不一的影片中，特别要指出的是《蜜的滋味》一片，它描写生活在一个工业大都市里的某些青年的状况；当然也不应遗忘《孤独的长跑者》和讽刺性的《失踪的亲人》。虽说他那部《汤姆·琼斯》（阿尔伯特·芬纳主演）获得成功是由于剧情上作了某些让步，可是他仍然利用费尔丁的小说对只残存于英国的维多利亚时代的清教主义作了抨击。

1962年后，那些常常靠美国出资而在伦敦拍摄的大场面片在国际市场上取得了重要的商业地位，尤其是主要由德伦斯·扬导演的分集影片《詹姆斯·邦德》（包括《哥尔德芬格》、《雷击》等）。理查德·莱斯特在表现“硬壳虫”的音乐演出上十分杰出（如《风中四少年》、《诀窍》），他在《诡计》一片中显示很有巧妙的想象，该片由令人不能忘怀的丽泰·杜辛汉姆主演，这位女演员是因《蜜的滋味》一片而蜚声影坛的。

苏联 1954 年后，在苏联各地区涌现出许多新导演。他们几乎都是从苏联电影大学培养出来的。

丘赫莱依很快就名列前茅。他导演的第一部影片是《第四十一》，是一部描写国内战争时期浪漫的爱情悲剧片。这部新型的《罗米欧与朱丽叶》在它激动人心的感人的格调上可以与苏联早先大师们的作品相提并论。丘赫莱依还以《士兵之歌》超越上一作品，这部影片叙述在上次大战的动乱中发生的一个抒情的恋爱故事，描写非常真实，毫无粉饰之处。丘赫莱依最后还在《晴朗的天空》中触及到他的国家在“个人迷信”盛行时期发生的悲剧及其带来的种种恶果。这部影片虽然在艺术上不及他先前的片子那样完美，却表达了一种愤怒而真诚的呐喊。这些特色在《有一个老汉和一个老妇》中也得到体现。

演员邦达尔丘克以《一个人的遭遇》这部重要的作品而成为导演，片中他有力地控诉了战争给人们带来的痛苦与恐惧。此后，他摄制了一部规模宏大的长达好几个小时的巨片《战争与和平》。

在列宁格勒，米谢尔·什维采尔在《不称心的女婿》一片中生动地描述了某些农民社员的“富农”思想。这些青年的电影工作者在描写农村时，格调与前一时期那种浮夸与粉饰的说教方式很不相同。

库里让诺夫和塞格尔在摄制他们第一部影片《事情就是这样开始的》时直接受到杜甫仁科的启发，这部影片描写开垦处女地的情景；他们的个性在那部题材和《雁南飞》相似而手法简洁的影片《我住的房子》中充分显示出来。接着，库里让诺夫单独地以含蓄的感情导演了《我出生的房子》和《当树长大以后》。阿洛夫和纳乌莫夫以《动荡的青年时代》与《保尔·柯察金》（根据奥斯特洛夫斯基原作改编）开始导演生涯，在这两部影片中，他们以一种同时代人的明确意识毫不掩饰地描写了国内战争带来的巨大困难，由此给予英雄主义以正确的估价。继影片《风》之后，他们拍摄的《给初生者以和平》获得了巨大的成功。

在 50 年代涌现的一代导演中，还应该指出萨尔蒂可夫和米塔（摄有《我的朋友柯尔卡》），图曼诺夫和格·什楚金（摄有《阿辽莎的爱情》），卡利克（摄有《摇篮曲》、《走向太阳的人》），达纳利亚（摄有《我在莫斯科歌唱》），尼古拉斯·图曼柴夫（摄有《高山村》），英年早逝的斯库伊宾（摄有《暴行》、《法庭》），尤其是胡齐耶夫，他在摄制了由米洛内尔主演的《扎列赤纳亚街上的春天》之后，在《我已二十岁》中显示出他的才华，该片最初片名为《伊里奇之门》，曾长期被禁映。

1962 年之后出现了第二代导演，他们不象前一代导演那样留有 1941—1952 年代的艰难烙印。在这些青年导演中，首先被人们所知的是安德烈·塔尔科夫斯基，他在不足 30 岁时就以《伊凡的童年》这部充满热情的光辉作品而荣获威尼斯电影节的金狮奖。塔尔科夫斯基是俄罗斯人，而他的许多同时代导演则来自各加盟共和国：格鲁吉亚，乌克兰，波罗的海沿岸各加盟共和国，亚美尼亚等等。

格鲁吉亚早在 50 年代中期就有一批风格同新现实主义相似的新导演出现，但他们受 1945 年以后罗马影响的影响远不及受 1930 年前后比利斯影片的影响大。什凯依泽和阿布拉泽从苏联电影大学毕业以后就拍了表现古代格鲁吉亚一个感人的轶事的《马格丹娜的小驴》。当阿布拉泽导演《别人的孩子》时，什凯依泽拍摄了《我们的庭院》一片，以南方人的热情表现了日常

生活。此后，他导演的影片主要有《宝藏》和《士兵的父亲》。

1960年之后涌现了格鲁吉亚的第二代电影导演，其中有拉那·戈哥别利泽（摄有《在同一个天空下》，《我看见太阳》），科科查维里（摄有《米卡》），格·申格拉亚（摄有《阿拉维多巴》），伊奥塞利亚尼（摄有《融化》），特别是科卡比泽，他导演的喜剧短片《结婚》尤其杰出。

在乌克兰，1955年左右，有一部《玛丽娜的命运》因其描写大胆明快而赢得观众的好评。同时，巴拉让诺夫拍摄了一部在形式与色彩上都有所革新的杰出作品《被遗忘的祖先的影子》。

在亚美尼亚，梅利瓦基扬摄制了《恋爱之前》，瓦拉夏基扬拍了《为生活而出生的人们》，多甫拉迪扬在1965年摄制的《早安，是我》一片中表现了一种显明的个性。

在立陶宛，雅拉卡维丘斯在《熊》（又名《谁也不愿死》）一片中显示出他奔放的激情；库米纳在《秋鸣曲》中表现了一首伤感的歌曲。在拉脱维亚，米哈依·波金纳在《一对恋人》中为一些青年人作了动人的写照，同时也描绘了里加这座城市。

各加盟共和国的这种兴旺的发展在1966年扩展到吉尔吉斯，米哈尔科夫—冈察洛夫斯基在那里根据艾特玛托夫的一本小说摄制了《第一个老师》。

波兰波兰电影业自从在老导演领导的自负盈亏的制片小组的基础上改组以后，大大减少了中央集权的行政机构中官僚主义的弊害，并在1960年前产生了很好的结果。

两位青年导演很快成名，他们是安杰·蒙克和安杰·瓦伊达。蒙克不幸在1961年死于事故，年仅40岁，他最初是个纪录片导演，后来拍了《铁轨上的一个人》这部简洁有力、充满激愤的作品，叙述一个铁路工人因被人诬告而被迫自杀。蒙克在《埃罗伊卡》一片中，以阴沉的心情显示了捷克在1943—1944年间发生的重大事件，接着，在讽刺性的影片《转售好运》中描述了他的国家的各个不同时代。死亡使他未能拍完他的杰作《女乘客》，该片通过对奥斯维辛集中营的回忆提出了责任与“良知”的问题。

和蒙克气质差别甚大的安杰·瓦伊达在25岁时开始导演工作，他摄制的《一个姑娘的叙述》描写华沙被占领时期一个爱情的和抵抗运动的故事。

《下水道》则从1944年的华沙起义被镇压为题材，是一部华丽而有些夸张但具有个人风格的作品，时而也流露出一些低级趣味。这些特点和古怪的结构在《灰烬与钻石》中也可以看到。这部影片的风格正如它的片名所指出的那样：耀目的光彩常常被某些形式错误的尘埃所蒙盖。但影片在叙述一个青年在战争快要结束的动乱时期中被卷入恐怖活动的悲剧时，表现的激烈和真实使人忘却这些缺点。在这之后，瓦伊达在艺术上精益求精。《桑孙》一片虽然剧本有缺点，过于忠实地把一个圣经上的故事搬到1938—1944年间，但是影片却具有极其简明朴素的表现手法和一种奇特的诗意。在这以前，瓦伊达还拍了《洛特娜》和《无辜的巫师》。

到1965年，他完成了一部历史巨片《灰烬》。

沃依采克·哈斯在1965年后摄制了一系列尖锐而怀旧的影片（《法典》、《公用的房间》、《被爱的艺术》），之后他以一部古怪的影片《在萨拉戈斯发现的手稿》而过渡到拍摄大型故事片。孔维茨基也是一个有才气的小说家，他成为有名的电影导演是因为他拍摄了《夏季的最后一天》和《诸圣节》，后一影片表现战争的回忆不断困扰那些隐居的夫妻们的心神。《萨尔托》则

是一部描写波兰外省生活的奇特作品。

罗曼·波兰斯基以其短片的超现实主义诗意而出名（如《两个男人和一个柜子》、《哺乳动物》）。他最初拍摄的长片是那部极粗犷的《水中刀》，然后他到英国继续他的导演生涯，拍了《厌恶》一片。

在短片方面，应当指出有洛姆尼斯基（《船》）、卡拉巴什（《音乐家们》）、豪夫曼和斯科尔塞乌斯基（《苦难的道路》）、达努塔·哈拉丁（《我们的街》）等人。

捷克斯洛伐克 1962 年后，由于提拔了一批青年电影工作者，这个国家的电影事业得到蓬勃显著的发展。

自 1959 年起，沃吉特契·雅斯尼（生于 1925 年）就因《情欲》一片而崭露头角。接着，他又在《朝拜圣母》一片中把诗意的幻想同对当代社会的讽刺结合在一起，他那部芭蕾舞剧片《一日一猫》也是这样的作品。

在年龄比雅斯尼小的导演中最杰出的是米洛斯·福尔曼，他在《黑桃爱司》中描写一个假装天真的年轻人，影片的格调同《好兵帅克》极为相近。在《金发女郎情史》中，这位年轻的电影导演明确地显示了他的个性。尤拉采克和詹·施米特合作摄制的尖锐讽刺的短片《约瑟夫·基里安》使人联想起卡夫卡的作品，而扬·内麦茨的影片《夜间的钻石》及其第二部长片《节日与宾客》有时也使人有此联想。

还应指出维拉·希蒂洛娃（导演的影片有《天花板》、《另外一些事情》），雅罗米尔·伊雷斯（导演的影片有《第一次啼声》），卡雷尔·卡契纳（导演的影片有《折磨》、《共和国万岁》），Z·布里尼希（导演的影片有《进入天堂》），埃瓦尔德·索尔姆（导演的影片有《每天需要勇气》）。此外当然不能忘记他们的长辈，斯洛伐克人卡达尔和克洛斯，他们以一种颇为古典的手法来处理一些大胆的或动人的题材（如《被告》、《云雀镜》）。

匈牙利在布达佩斯，自 1963 年起开始一个革新的运动，这一运动主要应归功于贝拉·巴拉兹制片厂里实验小组的一批年轻人。他们最初获得成功的短片是由伊斯特万·萨博导演的电影诗《她》和 S·萨拉导演的社会论战片《吉卜赛人》。到 1966 年，虽然匈牙利的发展无法同波兰和捷克斯洛伐克相提并论，但由于出现了一批长片而使人对它产生某些希望，这就是伊斯特凡·加尔的《回潮》，伊斯特万·萨博的《幻时的年代》，米克洛斯·扬索的《大合唱》和《没有希望的人们》。

南斯拉夫动画片家 V·米米卡导演了故事片《星期一或星期二》和《维切维扎岛上的普罗米修斯》，后一影片通过一名战士的经历和内心思考，以一种独特的风格为过去二十五年作了总结。此外还应指出 A·彼特洛维奇（导演的影片有《三个人》）和马卡维耶夫（导演的影片有《人不是鸟》）。

保加利亚兰格尔·瓦尔查诺夫的开端很为出色，他在 1959 年拍了《小岛》一片，这是一个 20 年代的革命浪漫插曲，在质量上高于他的第二部长片《影子与太阳》。

罗马尼亚青年导演们主要是通过短片更好地表现他们自己的才能（如梯图斯·梅萨洛斯的《我们的人》，保尔·巴尔巴尼阿格拉的《乔治·乔治斯库》等）。M·穆雷桑在《烈焰中的冬天》中也显示出一些确实的才华。

德意志联邦共和国人们在 1966 年刚注意到施隆多夫导演的第一部影片《小学生托莱斯的惶恐》和 J·M·斯特劳布导演的第一部影片《不和好的人们》。

比利时德尔沃以《剃光头的人》一片给弗拉芒语的电影提供了一部重要的作品。

瑞典自从 1962 年以来，新一代登上影坛，他们和伯格曼很不相同，甚至明显地同他针锋相对。伯格曼过去的助手维尔各特·斯约曼以《情妇》一片引起人们的注意，但是后来他似乎浪费才华，毫无长进，而波·维德伯格则才华横溢，在拍摄了《儿童车》（又名《瑞典的罪过》）之后，又拍了《乌鸦街》和《爱情》。

年青的芬兰影评家乔尔恩·陶纳尔在成为杰出的女演员哈丽叶特·安德逊的丈夫之后，以她为主角拍了两部很有独创性和论战性的影片《九月的一个星期天》和《一次恋爱》。人们可以期望这些新进的导演和别的几个导演将为一个代代以来始终保持着本国特色的电影揭开新的一章。

西班牙 1960 年以来涌现出不少青年电影工作者，他们都渴望拍摄当代题材，但由于检查机关的严密监视和各种各样的经济限制，使他们的希望未能实现。

卡洛斯·绍拉从《流氓》（摄于 1959 年）一片为他们开辟了道路，这部影片通过几个误入歧途的青年显示了马德里的现实景象。可是此后他要等五年之久才得以拍摄第二部长片《一个强盗的悲剧》，片中布努艾尔扮演一个刽子手，可是这场戏连同其他许多段落都被检查机关删剪掉了。

在《美好的爱情》中，弗朗西斯科·雷盖洛描述一对马德里男女学生在托莱多度过的忧郁的一天，影片以含蓄而有力的手法使人想起今天的西班牙。这位导演在《情人》一片中却没有取得这样的成功，该片的主人公是一个类似凡尔杜先生的人物。索梅尔斯最初摄制的是一部讽刺喜剧片《戴孝的姑娘》，比卡佐导演的第一部影片则是把米盖尔·德·尤纳姆诺的作品《杜拉姑妈》搬上银幕。除了以上这几位新导演之外，我们还应指出朱利奥·迪亚芒特（摄有《恋爱的时候》），杰姆·卡米诺（摄有《快乐的六十年代》），卡米斯（摄有《喜剧演员》、V·阿兰达（摄有《法泰·莫尔加纳》）。

尤纳姆诺（1864—1936）：西班牙哲学家、诗人、戏剧家。——译者。

葡萄牙在葡萄牙，创作影片的环境比西班牙更为艰难。从 1960 年以来，值得注意的影片有：《严峻的年代》、《没有翅膀的鸟》，还有保罗·罗沙的《生活的变化》、F·洛佩斯的《蠢人》、恩内斯托·德·苏恰的《堂·罗贝托》，最后一影片通过一个木偶戏演员的经历再现了里斯本贫民区的悲惨生活。

阿根廷这个国家的年轻电影工作者从 1958 年起就获得表现自己的机会。在他们制作的纪录性短片中，我们可以举出费尔南多·比利的使人断肠的《给我两文钱》，达维德·柯翁显示贫民区可怕景象的《布宜诺斯艾利斯》，贝伦德摄制的《日记》；在故事片方面，我们可以举出 L·A·贝拉尔巴导演的《过境》，西蒙·费尔德曼的逗乐讽刺片《谈判》，弗拉哈迪的门徒恩里克·达韦的《下游》显示住在三角洲沼泽地上的外来侨民的穷苦生活。

继他之后，还有许多“新浪潮”的青年人拍了他们的第一部长片。从 1960 年以来，他们最为成功的影片是费尔南多·比利那部象歹徒小说的令人心碎的《被水淹的人们》。

劳塔罗·穆鲁亚在根据莫泊桑原作改编的《遗产》中嘲讽了资产阶级。但是，《年轻的老人》（鲁道夫·库恩导演）、《安娜的三次恋爱》（达维德·柯翁导演）和《阿利亚斯·加尔德利托》（劳塔罗·穆鲁亚导演），这些影片受法国新浪潮的影响过深，到 1962 年后，新浪潮的运动在阿根廷逐渐衰退了。

墨西哥直到 1963 年，尽管电影业发生危机，那些新进电影界的人还是无法开拍影片，因为要导演一部长片，他们必须属于一个公会，而公会的会员又必须拍过两部影片。

此后，由于一项改革，使加尔西亚·阿斯科特能够开始导演影片，拍了怀念他的西班牙故乡的《在一个空的阳台上》，布努艾尔的编剧刘易士·阿尔科里萨也导演了他第一部影片《越来越远》，对那些同现代的“酋长制度”发生冲突的印第安人的生活作了大胆的描写。同时，一些更年轻的电影工作者也开始导演影片，这些影片也是为电视放映而拍摄的，例如鲁文·戈麦斯的《秘密公式》就是其中的一部。

巴西人们谈到这个国家的电影时，首先总是谈论它的“新浪潮”，但这个名词由于被一种时髦的舞蹈所占用，巴西的青年电影工作者宁愿用“新电影”(Cinema Novo)这个词来代替它。他们把路易斯·纳尔松·佩雷拉·多斯·桑托斯，这位不满四十岁的导演作为这个运动的“开山祖”，因为他的影片《里约四十度》曾以它对本国生活的直接表现为他们开辟了先路。

纳尔松·佩雷拉·多斯·桑托斯在被迫赋闲了一段时间以后，于 1964 年拍摄了一部更为重要的影片《干旱的土地》，它叙述的依然是一个现代的故事，描写一家农民被饥饿逼得走投无路，流落在荒漠的塞尔旦地区。这个位于巴西东北部的贫穷地区被许多小说作为描写的背景，它在“新电影”中的地位颇有些象西西里岛在意大利新现实主义电影中那样。

格劳贝尔·罗沙在那部描写他故乡巴亚的渔民生活的影片《巴拉旺多》之后，也以“塞尔旦”为背景，拍了《金发魔鬼与黑色上帝》，这是一部极为离奇古怪的歌剧，以一个带枷锁的犯人和一个象摩西似的先知为主要角色。它和《墨西哥万岁》一样表现了本国的历史和现在的情况。这位不同凡响的青年导演在谈到这部影片时曾这样说：“我们表现的神经错乱症并非是一种现代主义的表现形式，而是现代社会贫困的一种后果。”“新电影”的中心在里约热内卢，它的优秀导演有鲁伊·格拉（摄有《枪支》），莱昂·伊尔斯曼（摄有《死去的女人》、《绝对的多数》），P·塞扎尔·沙拉杰尼（摄有《种族合并》、《凯萨斯港》），L·S·贝尔松（摄有《圣保罗股份有限公司》），卡洛斯·迭格斯，小瓦尔特·利马，若阿金·彼德罗和德·安德拉德。1964 年的政变虽然对这个社会批判占主要地位的新电影起了阻碍的作用，却未能中止它的强大进程，在 1966 年它是全世界最大胆和最新的电影。

日本 50 年代末期，最有名声最有影响的三位导演是新藤兼人、小林正树和市川崑，他们不是刚满 40 岁，就是稍稍超过 40 岁，在他们的思想上都留有他们青年时代经历过的战争的深刻痕迹。

新藤兼人（《原子弹下的孤儿》及其他许多影片的独立创作者）以《裸岛》一片获得国际上极大的成功。他在这部影片里通过描写一个在贫瘠的山地上耕种的家庭每天艰苦的劳动、精疲力竭的情景，叙述了他的父母和他自己童年时代的经历，影片虽然没有一句对白，可是，日常的声音与动作却构成一种悲戚的语言。他后来拍摄的《人》、《母亲》或《鬼婆》都未能再取得同样的成功。

小林正树也出身于独立制片人，他的分集影片《做人的条件》（三集共放映八个小时）是根据五味川纯平的小说原作改编的，在该片中，他以触目惊心的现实景象，通过一对日本夫妇在满洲战争中的遭遇，显示现代人所处的环境和殖民地镇压的残酷。他接着导演了以揭穿武士道神话为主题的一部

激烈而严酷的悲剧《剖腹》和根据拉克法迪奥·黑尔纳的神怪故事改编的《怪谈》。

另一方面，早已摄制过不少部好坏不一的影片的市川崑，此时以他悲痛感人的《缅甸的竖琴》一片而跻身著名导演的前列，尤其是《野火》一片，在揭露战争恐怖方面，达到了淋漓尽致的程度。

1960年以来涌现的新一代导演以极不同的风格触及社会问题。浦山桐郎在《库柏拉》（又名《炼铁厂的一条街》）描写一个工人家庭成了各种冲突的牺牲品，此外他还拍摄了《我每天哭泣》。羽仁进在《不良少年》中，批判了警察和感化院，在这之后他摄制的《她和他》则把一对青年夫妇所住的一套房间同比邻的贫民窟作了鲜明的对比。

敕使河原宏在《陷阱》中叙述资方对工会的挑衅，把幻想同现实结合在一起。这一特点在《沙之女》这部隐约勾画出现代人苦闷的影片中更充分表现出来。同样，我们还应指出由黑泽明培养起来的堀川弘通（摄有《犯罪的压力》）表现强烈有力的大岛渚（摄有《青春残酷物语》、《饲养》）作风辛辣的今村昌平（摄有《猪和军舰》、《日本昆虫记》）等人。他们在1965年底正当电影业陷于危机、创作方法日趋僵化时给日本电影带来了希望。

加拿大从1962年起，加拿大的电影与其说是长片生产的复兴，不如说是长片生产的开始，因为直到此时，由于稠密而兴旺的电影放映网控制在英国和美国的手里，长片的生产一直受到阻挠。

“加拿大电影管理局”不仅通过拍摄短片培养了一批青年导演，促进了长片的生产，而且还通过制造一批可以同步录音的轻型摄影机（如35毫米的“扩大式”摄影机），来促进长片的生产，这种摄影机可以用16毫米或8毫米的胶片拍摄影片。

这种新电影的青年创作者多为法裔加拿大人，他们和魁北克的民族运动不无关系。

为了拍摄《世界一角》这部影片，米歇尔·布劳尔和皮埃尔·贝罗尔特地说服库尔德岛的居民恢复捕捉大白鲸，这样，他们就把“真实电影”引向一种史诗式的虚构故事的方向，就象影片《莫比·迪克》那样。吉勒斯·格鲁克斯在《单独还是合伙》中表现那些摆脱传统偏见的青年，在《袋中的猫》一片中则触及到魁北克要求独立的问题。阿瑟·拉莫特摄制的《曼努安纳的伐木工》剖析了工人的生活条件，是一部出色的社会学纪录片，如同另外两部加拿大与英国合制的影片一样，这两部影片一部是唐·欧文的《无人挥手道别》，另一部是《孤独的男孩子》，由沃尔夫·凯尼格和罗曼·克洛伊特导演，是专为歌唱家保尔·安卡和他的歌迷们而摄制的。由于它的新方向，加拿大电影在1966年将要上升到先进的行列。

萌芽中的美洲印第安电影在玻利维亚和秘鲁，最近出现了一个引人注目的现象，即出现了一种用古代文明的语言摄制的真正印第安电影的雏形。

在秘鲁，接近印加帝国故都库斯科的地方，印加入豪尔赫·商比在高原上拍摄了几部非常奇特的彩色纪录片；另一个印加入豪尔赫·瓦科导演了一部半纪录性故事片《太阳的子孙》，由当地土著用他们自己的语言——古昂什语演出。从1960年起，一些定住在库斯科的印第安知识青年办起了一项复兴与发展哥伦布前古代文化的运动。在这个团体的协助下，1961—1965年间摄制了五六部印加语的长片。

在玻利维亚，印第安人豪尔赫·鲁伊斯被格里尔逊正确地称为杰出的



纪录片导演之一，他摄制的主要影片有《伍尔弗·塞巴斯蒂安》。

在美国，传说有一位靠石油发大财的印第安人酋长，为其同胞出资摄制了好几部西部片，片中那些英勇无畏的“红皮肤人”总是战胜狡猾残忍的“白脸蛋人”。

但是，1955—1956年间，鲁道夫·F·约瑟夫叫纳瓦霍族印第安人演出了4部关于健康与卫生问题的16毫米的短片或中型影片，却是确凿的事。我们不知道美国或加拿大的印第安人社团是否拍摄过类似的影片。

阿拉伯世界我们在前面已经讲过，阿尔及利亚电影业的国有化，突尼斯长片生产的新近发展和阿联电影业的新组织，为阿拉伯世界的电影开辟了广阔的远景。阿联电影业的改组使亨利·巴拉卡特得以拍出一部卓越的影片《罪孽》（1965年摄制），它以有力的手法描写了法鲁克王朝下农民和农业工人的景况。这位富有经验的老导演在法鲁克王朝末日时已曾以类似题材拍了一部真正的杰出作品《麻鹞之歌》（1951年摄制）。

此外，阿联电影的领导也鼓励埃及青年电影导演去摄制长片，如卡利尔·夏乌基的《山》和胡桑·卡梅尔的《不可能的事》，就是这样拍出来的。

在阿拉伯世界，到1966年，影片生产只靠开罗的状况结束了，我们可以设想，到不了1970年，在阿尔及尔、突尼斯、贝鲁特、大马士革，甚至在科威特，将会涌现一批青年电影导演，在科威特，石油带来的大量黄金已使这个国家创建了一个小规模的制作业。

正在形成的黑人电影在1965年的非洲，塞内加尔人桑贝纳·乌斯曼的艺术成就还是一个罕有的例外。他曾编导了两部短片。在《马车夫夏雷特》（1964年摄制）一片中，这位小说家叙述了一位流浪在达喀尔街头的贫苦马车夫的一天生活。在《尼亚耶》（1965年摄制）这部影片里，他描写一个滨海村庄的生活，对社会的批判更进了一步。

桑贝纳还是第一个摄制一部具有无可争议价值的长片的黑非洲人，在这部名叫《黑女仆》影片中，他叙述一个塞内加尔姑娘在法国被雇当女仆，最后被迫自杀的故事。这部具有独创性的成功作品在电影史上是有着划时代意义，它也许预告在黑非洲不少国家里即将出现电影艺术的飞跃发展。

桑贝纳为他的三部影片配上了沃尔夫语（一种为几百万非洲人通行的语言）的译制版。如果人们知道，除去包括2500万人通行的班图语外，有500万到1000万黑人说豪萨、伯尔、斯瓦希里、阿姆哈利克、卢昂达等语，那么，妨碍这些国家用本国一种通行语言来摄制百分之百的非洲长片的，就只有电影放映业的不发达状态和殖民时代残留下来的分割局面了。

在美国，据我们所知，强大的“有色人种”运动到1966年之前还未能实现百分之百的由黑人摄制的长片。但由美国白人导演、有黑人参加演出的好些影片，常常勇敢地触及到种族问题。

作为时代的标志，我们列举下面几部影片：丹尼尔·彼特里根据黑人戏剧家拉伦·汉斯彼莱创作的剧本改编的《阳光下的葡萄》；拉里·比尔斯描述一件混血通婚、从而产生不幸的后代的《一个土豆，两个土豆》；内容大胆而且获得成功的《只是一个人》，在该片中迈克尔·罗默尔和罗伯特·扬谴责了南部的种族隔离和黑人资产阶级的幻想。

结论我们通过近百个国家，在电影世界里作了一次漫游。这一概括的巡视尽管有遗漏、不足与错误之处，但已足可表明，电影艺术的普及已是毋庸争辩的事实。

由四五个强国垄断世界电影生产的时代已一去不返了。电影的趋势，不是成为少许寡头的私有物，而是成为一种为绝大多数人服务并由他们掌握的充满活力的艺术。电影艺术已不再为几个导演所把持，它已成为各国的表达方式与文化手段，与那些存在已几千年的艺术——舞蹈、小说、诗歌、雕塑或绘画——享有同样的地位。

然而，这种趋势，并非畅行无阻，电影的普及化在各个国家，正如在一国内部一样，仍然程度不一，极不均匀的。

如果按照传统的和粗略的分法，把人类分为几大种类的话，那么，白种人与黄种人可说长期以来已是电影艺术的能手，而黑或是“红种人”则到1966年还是刚刚迈步。我们期待着在不久的将来，有一种如同打字机那样方便的“磁带录像机”问世，使他们口述的文化变成纪录的文化，使一种新的文化、一种新型的人民之间的交流工具能够形成。

不论发展的差别有多大，也不论人们有过怎样的希望与失望，20世纪下半叶的头十年是以许多民族学派的蓬勃兴起为显著特点的，同时，那些存在已久的电影大多数也继续其兴盛的发展。

来自亚洲的一系列新发现已经为人所知，人们对拉丁美洲寄予的希望也正在实现，而非洲则正在觉醒。在50个国家里，民族和人民正在（以极不同的形式）成为日益增多的影片的素材，而劳动阶级——电影的主要观众——又给予这些影片以影响。

20世纪的电影艺术日益表明它具有无限的前途。人们再也不能认为电影发展已经到了尽头（因为它已拥有太好的语言），或者反过来认为电影行将消灭（因为新的技术——如电视——使电影的表现手段成为过时）。人们看到的是电影样式的日益增多，电影表现方法愈加多样化。

到处都可以看到影片表现世界的多样性，而这种表现从来没有象今天这样出色，这样精采。电影样式与产量在战后十年间要比有声片出现后的头十五年中高出十倍。语言与国家的繁多为电影爱好者带来大量的新发现，使电影不得不抛弃陈规惯例。旧的框框在无数新生事物的压力下被压垮了，新的浪潮到处出现。

电影以其突然的勃兴、突然的危机、无数的观众（1960年达200亿人次）、伟大的创造者们、集体的力量及不断增加的多样性，已经成为今天各种艺术中的第一位艺术。它最近的发展表明，它将更加出色和更加完美地成为明天杰出的艺术，为人民大众服务，而且不久将为人民大众所掌握。

电影尚未超越它的未来的黎明时期。

一九四七年七月——一九六六年七月写于拉翁——莱塔普与巴黎

## 附录 从数字看世界电影

一~三（略）四、1960年左右世界电影观众人次与每一居民平均购票数说明：表内第一数字为每年售出的电影票数，第二数字（括弧内的数字）为每年售与每一居民的平均电影票数。

这些数字几乎全部采自1961年《事实与数字》一书（联合国教科文组织出版）。在欧洲各国，所列数字为1960年或1959年的统计数。在其他国

家或地区，有些数字上溯到 1958 年，1957 年，甚至 1956 年。

北美洲——加拿大：146 百万（8.6）。美国：2,200 百万（12.4）。

西欧——德意志联邦：660 百万（12）。奥地利：115 百万（16.3）。

比利时：90 百万（16.3）。丹麦：60 百万（11）。西班牙：70 百万（9.4）。芬兰：29 百万（6.6）。

法国：373 百万（8.2）。英国：600 百万（11.5）。希腊：84 百万（10）。意大利：744 百万（15.1）。挪威：35 百万（9.8）。葡萄牙：26 百万（2.9）。荷兰：55 百万（5）。瑞典：70 百万（9.4）。瑞士：40 百万（7.6）。

东欧——民主德国：258 百万（16）。保加利亚：101 百万（13）。匈牙利：140 百万（14）。波兰：195 百万（7）。罗马尼亚：134 百万（7.3）。捷克斯洛伐克：174 百万（13）。苏联：3,600 百万（17）。

亚洲——缅甸：106 百万（5.2）。中国：5,000 百万（8）。中国台湾省：70 百万（6.8）。南朝鲜：98 百万（4.3）。印度：1,800 百万（3.8）。印度尼西亚：257 百万（3）。以色列：38 百万（18.5）。日本：1,008 百万（11.7）。黎巴嫩：38 百万（22.5）。马来西亚：50 百万（8.2）。巴基斯坦：70 百万（0.9）。菲律宾：4.5 百万（0.6）。叙利亚：9 百万（2）。北越：75 百万（5）。南越：18 百万（1.4）。

拉丁美洲——阿根廷：77 百万（3.9）。巴西 330 百万（5.3）。智利：28 百万（3.8）。古巴：65 百万（9.6）。哥伦比亚：68 百万（5）。厄瓜多尔：8 百万（2.4）。危地马拉：10 百万（2.9）。墨西哥：334 百万（9.7）。委内瑞拉：60 百万（9.2）。

大洋洲——澳大利亚：137 百万（14.5）。新西兰：38 百万（16.7）。

非洲——阿尔及利亚：23 百万（2.3）。埃及：72 百万（2.8）。摩洛哥：17 百万（1.8）。突尼斯：6.5 百万（7.7）。南非联邦：55 百万（4.4）。黑非洲（25 国，122 百万居民）：37 百万（0.2）。

按洲别计算的电影观众人次（1960 年左右）北美洲——  
——24 亿

西欧——32 亿

东欧——46 亿

亚洲——86 亿

拉丁美洲——10 亿左右

非洲——3—3.5 亿

全世界总数——200 亿左右

平均每一居民年购票——7 张

## 附录 二百个电影艺术家

（简历和影片目录）我们从最重要或最知名的电影艺术家中选出约二百人，在下面列出他们的简历和影片目录。我们不可能将他们的影片全部列出，也不可能把这些影片的摄制人员一一写出。

读者可参阅本书用作材料来源的著作来了解这些影片的合作者、演员等全部情况。我非常感谢菲利浦·爱斯诺尔，他曾热心地审阅并校订了本书

第五版上的这些简历和影片目录以及世界电影年表。

影片名称一般采取摄制国的原文，在括号中注明的则是法文译名或在法国上映时的译名。所列年份主要是指首次公映的年份，并非该片开拍、摄完或试映的年份。

本附录共列有 206 个电影艺术家，主要为电影导演，按姓名第一个字母次序编排。

由于全世界影片数量极大，加以各国语言文字不同，所以原书在涉及片名、人名与年份上不免会发生差错，除有据可查者已作更正外，其余一律按原文译出。所列影片片名基本上照原文直译，法文译名非必要者均已删去，过去我国有旧译名者，附记于括弧内，以供参考。——译者沙拉·阿布·塞伊夫 (SalahAbouSeif, 埃及) 1915 年 4 月 12 日生于开罗。

先为剪辑师，后导演影片。1947 年：《永记在心》。1948 年：《安泰尔与阿布拉》。

1950 年：《鹰》(与阿列森德利尼合导)。1952 年：《工人哈桑》。1954 年：《妖魔》。

1956 年：《蚂蝗》，《强壮的人》。1958 年：《死路》。1959 年：《我寻找自由》。1960 年：《活人中的死人》。1962 年：《一个陌生女子的来信》。1968 年：《第二个妻子》。

1970 年：《伊斯兰教的黎明》。

罗伯特·阿尔德里奇 (RobertAldrich, 美国) 1918 年 8 月 9 日生于克兰斯顿 (罗得岛)。曾任雷诺阿、勒文、洛塞、卓别林的助手。

1954 年：《流氓布隆柯》，《韦腊克鲁斯港》。1955 年：《死命地吻我》，《大刀记》(主要演员杰克·帕伦斯，伊达·吕比诺)。1956 年：《攻击》。1960 年：《愤怒的群山》(又名《在雅典的背叛》)。1961 年：《最后的日落》。1962 年：《索多姆和戈莫尔》。1963 年：《婴儿珍妮的遭遇》。1964 年：《别作声，亲爱的夏洛特》。1965 年：《凤凰飞翔》。1967 年：《十二怒汉》。1971 年：《布兰蒂希小姐没有兰花》。

C·亚历山大洛夫 (C·DEFGHIJKLMN, 苏联) 1903 年 2 月 23 日生于叶卡杰琳堡。

曾协助爱森斯坦导演《战舰波将金号》，《十月》，《总路线》和《墨西哥万岁》。

1934 年：导演《快乐的人们》。1936 年：《大马戏团》。1938 年：《伏尔加—伏尔加》。

1943 年：《唯一的家庭》。1947 年：《春》。1949 年：《易北河两岸》(《易北河会师》)。

1952 年：《作曲家格林卡》。1961 年：《俄罗斯的纪念品》。

亚历山大·亚历克赛耶夫 (AlexandreAlexeiff, 法国动画片家) 1901 年 8 月 5 日生于喀山 (俄国)。

早先是雕刻家，1930 年后发明“插针银幕”的技术。导演过很多广告短片。1933 年：《荒山之夜》。1943 年：《过路人》(在加拿大摄制)。1963 年：《鼻子》，并为奥逊·威尔斯的《审判》一片摄制片头字幕。

安德列·安托瓦 (AndréAntoine, 法国) 1858 年 1 月 31 日生于里摩日，1943 年 10 月 19 日死于布里根。

“自由戏剧”的创始人，导演影片。1916 年：《科西嘉兄弟》(根据大仲

马原作改编)。1917年：《罪人》(根据科贝原作改编)。1918年：《海上劳工》(根据雨果原作改编)。1920年：《塞格利埃家的小姐》(根据朱尔·桑陀原作改编)。1921年：《土地》(根据左拉原作改编)。1922年：《阿莱城的姑娘》(根据都德原作改编)，《云雀和山雀》(格利叶编剧；该片迄未发行)。

米开朗基罗·安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni, 意大利) 1912年9月29日生于费拉雷，曾做过影评家、记者、助理导演和编剧(和卡尔内，德·桑蒂斯，罗西里尼，费里尼，拉都达等人合作)。最初为纪录片导演。

1942—1947年：《波河上的人们》。1948年：《联合国》(短片)。1949年：《甜蜜的谎言》(短片)。1950年：《妖魔的别墅》，《一个爱情的故事》(主要演员：季洛蒂，露茜亚·鲍赛)。1952年：《被征服的人》。1953年：《不带茶花的女人》，《自杀的诱惑》(收入集锦片《城市里的爱情》)。1955年：《女友们》(《妇女之间》，根据巴威塞小说改编，主要演员：罗西·德拉哥，费尔泽蒂，法布里齐)。1958年：《喊叫》(主要演员：斯蒂威·科什兰，阿利达·瓦利，巴齐·布莱尔)。1960年：《奇遇》(主要演员：费尔泽蒂，莫妮卡·维蒂)。1961年：《夜》(主要演员：马斯特罗亚尼，让娜·莫罗)。1962年：《蚀》(主要演员：莫妮卡·维蒂，阿兰·德隆)。

1964年：《红色沙漠》(在英国摄制)。1970年：《扎布里斯基角》。

安东尼·阿斯奎斯(Antony Asquith, 英国) 1902年11月9日生于伦敦，1970年去世，英国首相阿斯奎斯爵士之子。1925年担任助理导演。

1927年：《流星》(与A.W. 布兰伯尔合导)。1928年：《地下》。1929年：《达特摩尔山庄》。1930年：《告英格兰》。1932年：《跳舞吧，美丽的姑娘》。1935年：《莫斯科的夜晚》。1938年：《卖花女》(与李思廉·霍华德合导，根据肖伯纳的戏剧改编，主要演员：李思廉·霍华德与温迪·希勒)。1939年：《没有眼泪的法国人》(根据特伦斯·拉梯甘的话剧改编)。1941年：《自由电台》，《茅屋出租》，《安静的婚礼》。1942年：《未受检查的信》，《我们在黎明时潜入海底》。1943年：《半乐园》(劳伦斯·奥立弗主演)。1944年：《煤气灯下的范妮》。1945年：《通往星球之路》(编剧：T. 拉梯甘，主要演员：M. 雷德格莱夫与约翰·米尔斯)。1948年：《阳光灿烂》(根据T. 拉梯甘话剧改编)。1949年：《温斯洛的小伙子》。1950年：《勃朗宁版本》。1951年：《有恒的重要性》(根据奥斯卡·王尔德的话剧改编，M. 雷德格莱夫主演)。1953年：《网》。1954年：《青年情侣》。1956年：《军事法庭》。1958年：《处决命令》。1959年：《诽谤》。1960年：《零》(短片，贝克特编剧)。1961年：《百万富翁》。1962年：《怜悯》。1963年：《过边境前的七小时》、《重要人物》(《国际饭店》)。1965年：《黄种女人罗尔斯·罗伊斯》。

克劳籍·奥当—拉哈(Claude Autant—Lara, 法国) 1903年8月5日生于吕扎尔什，毕业于“美术学校”。

1919—1922年担任莱皮埃的布景设计师和雷内·克莱尔的助手。1923年导演影片《社会新闻》(先锋派影片，四年后方始上映)。1925年：《建立小家庭》。1930—1932年在好莱坞担任美国影片的法语版配音译制工作。1933年：导演《西布雷特》(根据克洛瓦塞与雷纳尔多汉的小歌剧改编，编剧：奥朗什，台词：J. 普列维)。1942年：《西逢的结婚》(根据基普的原作改编)，《情书》。1943年：《杜斯》(根据米谢尔·达维夫人的小说改编，编剧：奥朗什与博斯特，主要演员：奥黛特·乔怀尤，罗杰·毕谷，玛盖丽特·莫雷诺)。1945年：《西尔维与鬼魂》。1947年：《情魔》(根据拉狄盖的小说改

编，编剧与台词：奥朗什与博斯特，主要演员：杰拉·菲利普，米歇尔·普莱斯勒）。

1949年：《请你照料阿梅丽》（根据T·费多原作改编，主要演员：达妮埃尔·达里尤与德赛利）。1951年：《红色旅店》（主要演员：费南台尔与法朗索瓦丝·罗珊）。1953年：《青苗》（根据柯莱特的原作改编）。1954年：《红与黑》（根据斯汤达的原作改编，编剧：奥朗什与博斯特，主要演员：达妮埃尔·达里尤，杰拉·菲利普）。1955年：《夜间的玛格丽特》。1956年：《穿越巴黎》（根据马赛尔·艾梅小说改编，编剧：博斯特与奥朗什，主要演员：布尔维尔，迦本）。1958年：《在不幸的时候》（根据乔治·西姆农原作改编，编剧：博斯特和奥朗什，主要演员：迦本，碧姬·巴铎，艾德维奇·费耶尔）。1959年：《赌徒》（根据陀思妥耶夫斯基原作改编，杰拉·菲利普主演）。

1959年：《健壮的牝马》。1960年：《旧金山的赛船》，《情侣的森林》。1961年：《你决不会杀人》（在南斯拉夫摄制）。1962年：《亨利四世万岁》，《爱情万岁》，《基督山伯爵》。1963年：《杀人犯》。1965年：《白衣女人的日记》。1968年：《布尔日的圣芳济修士》。1969年：《笨蛋们》。

胡安·安东尼奥·巴尔台姆（JuanAntonioBardem，西班牙）1922年出生。1951年与贝朗加合作摄剧《马歇尔，欢迎你》。1954年：导演《喜剧演员》，《幸福的复活节》。1955年：《骑车人之死》（主要演员：露茜娅·鲍赛，阿尔贝托·克洛萨斯）。1956年：《大街》（主要演员：贝斯蒂·布莱尔，何塞·苏瓦雷斯）。1957年：《复仇记》。1959年：《奏鸣曲》。1960年：《午后五点钟》。1963年：《一个女人死了》。1965年：《机器钢琴》。1968年：《战争的最后一天》。

雷吉纳尔德·巴格（ReginaldBarker，美国）1886年生于苏格兰，1937年9月25日逝于好莱坞。托马斯·英斯培养的主要导演。

1914年：《受蔑视的人们》，《无家可归的人》（W·S·哈特主演），《懦夫》（查尔斯·雷伊主演）。1916年：《文明》（托马斯·英斯合导，W·S·哈特主演）。

《雅利安人》，《地狱之门》，《有教养的儿童》。1916年：《伟大的兄弟》，《绝望的城市》，《里约翰的复仇》（《伏尔夫·劳利》）。1918年：《克隆太克的卡门》，《某夫人》。1923年：《永恒的斗争》。1925年：《大分水岭》。1929年：《密西西比的赌棍》。1935年：《治病者》。

O·巴尔涅特（O·OILJFP，苏联）1902年6月16日生于莫斯科，1965年逝于里加。原为电影演员，1922年曾在库里肖夫的“电影实验室”中学习过。导演影片。1925年：《孟德小姐》（费道尔·奥齐普合导）。

1927年：《带帽盒的女郎》。1928年：《特鲁布纳亚路的房子》，《时事》。1913年：《解冻》。1933年：《城郊》。1936年：《在蓝色的海边》。1939年：《九月的一夜》（又名《斯达汉诺夫的生活》）。1940年：《老骑兵》。1941年：《勇敢》。1944年：《悲惨的一夜》。1947年：《侦察员的功勋》。1948年：《生活篇章》（马契列特合导）。

1950年：《不平凡的夏天》。1955年：《莉亚娜》。1958年：《摔跤者与小丑》（与尤金合导）。1960年：《老骑师》。1961年：《阿努什卡》。雅克·德巴隆塞利（JacquesdeBaroncelli，法国）1881年5月25日生于布亚尔格（沃克吕兹省），1951年1月12日逝于巴黎。

导演过百余部影片。1917年：《海上王》。1919年：《拉蒙乔》。1921年：《高老头》。1923年：《内娜》。1924年：《冰岛渔夫》。1929年：《女人和傀儡》。1934年：《克兰格比尔》。1937年：《米歇尔·斯特洛戈夫》。1942年：《朗谢公爵夫人》。1947年：《蒙面剑侠》。

莱多·德·巴罗斯(LeitaodeBarros, 葡萄牙)1896年生于里斯本, 导演。1928年：《渔村挪撒莱》(纪录片)。1929年：《海上的玛丽亚》。1931年：《悍妇》。1937年：《小树林》。

1942年：《阿拉·阿里巴》。1945年：《死去的女王》。1946年：《诗人喀摩安斯》。

比·斯·巴鲁阿(P. C, Barua, 印度)1951年11月29日逝于加尔各答。

孟加拉语电影的先驱者, 曾创建“新戏剧公司”。导演影片。1935年：《德孚达斯》。

1936年：《超脱》。1937—1940年：《权利》, 《生活》, 《普利贾·巴赫巴特》。

E. 鲍艾尔(E. OIQRL, 俄国)1917年逝于克里米亚, 俄国电影艺术先驱者。导演影片。1913年：《驼背人》, 《犯罪的激情》。1914年：《死里求生》, 《死亡的柜子》, 《泪水》。1915年：《爱情胜利之歌》。1916年：《为生活而生活》, 《银幕皇后》, 《挣脱锁链》。1917年：《警钟》, 《天鹅之死》, 《革命者》。

雅克·贝盖尔(JacquesBecker, 法国)1906年6月15日生于巴黎, 1960年2月20日逝于巴黎。1932—1938年担任让·雷诺阿的助手。1934年开始导演《克利斯托巴尔的黄金》(未摄完, 由别人完成)。1942年：《最后的王牌》。1943年：《红手古比》(编剧：韦里, 主要演员：费尔南·勒杜)。1945年：《花边》(主要演员：R. 鲁洛, 密舍琳·普莱斯尔)。1947年：《安东尼夫妇》(主要演员：罗杰·毕谷, 克莱尔·玛菲)。1949年：《七月的约会》。1951年：《爱德华与卡罗琳》。1952年：《金盔》(主要演员：雷几亚尼, 西蒙·西涅莱)。1954年：《别碰这笔钱》(主要演员：让·迦本)。1955年：《阿里巴巴》(主要演员：费尔南台尔)。1957年：《亚森罗平》(根据莫里斯·勒勃朗的小说改编, 主要演员：R. 拉穆勒)。1958年：《蒙巴那斯街十九号》(主要演员：杰拉·菲利普)。1960年：《地洞》。

英格玛·伯格曼(IngmarBergman, 瑞典)1918年7月14日生于乌普萨拉, 宫廷牧师之子。先在业余剧团、后在哥特堡、赫尔辛堡以及斯德哥尔摩王家剧院担任戏剧导演。他是电影编剧与导演。

1944年：《折磨》(编剧伯格曼, 由阿尔夫·斯约堡导演)。1945年：《危机》(伯格曼编导, 根据莱克·菲休的原著改编)。1946年：《雨中情侣》(由伯格曼和H. 格列沃纽斯根据奥斯卡·勃拉森的话剧改编)。1947年：《开往印度的船》(又名《永恒的幻影》, 由伯格曼根据马丁·索台尔耶姆的话剧改编)。1947年：《地狱中的音乐》(由伯格曼根据达格玛尔·埃德克维斯特的话剧改编, 主要演员：海伊·塞斯特林, B. 马尔姆斯登)。1948年：《港口城市》(由伯格曼根据奥尔·朗斯堡的短篇小说改编, 摄影：根那尔·菲休, 主要演员：N. —C. 强森, 本格特·艾克隆特等), 《监狱》(伯格曼编剧, 摄影：戈兰·斯登堡, 主要演员：D. 斯维尔斯伦德, B. 马尔姆斯登)。

1948年：《夏娃》(编剧：R. 古斯塔夫·莫兰德)。1949年：《渴望》

(编剧：H. 格列沃纽斯根据比尔吉特·腾格罗特的小说改编，摄影：根那尔·菲休，主要演员：埃娃·亨宁，B. 马尔姆斯登，比尔吉特·腾格罗特)。1949年：《走向快乐》(伯格曼编剧，主要演员：M. 尼尔森，B. 马尔姆斯台姆)。1950年：《夏日游戏》(由伯格曼和格列沃纽斯编剧，摄影：根那尔·菲休，主要演员：M. B. 尼尔森，B. 马尔姆斯白姆，阿尔夫·克捷林)。1950年：《这儿不会发生这种事》(编剧：格列沃纽斯，主要演员：阿尔夫·克捷林，西格纳·哈索，乌尔夫·帕尔姆)。1952年：《妇女们的期待》(伯格曼编剧，摄影：根那尔·菲休，主要演员：阿尼塔·勃约尔克，埃娃·达尔贝克，B. 马尔姆斯登，B. 尼尔森)。1952年：《和莫尼卡在一起的夏天》(编剧：P. A. 福格尔斯特洛姆，摄影：根那尔·菲休，主要演员：哈里特·安德松，拉尔斯·艾克堡)。1953年：《市集商人之夜》(伯格曼编剧，主要演员：阿克·格隆堡，H. 安德松，安德斯·艾克，古德伦·布罗斯特)。1954年：《恋爱的一课》(伯格曼编剧，主要演员：埃娃·达尔贝克，H. 安德松)。1955年：《妇女们的梦》(伯格曼编剧，主要演员：埃娃·达尔贝克)。1955年：《夏夜的微笑》(伯格曼编剧，摄影：根那尔·菲休和阿克·尼尔松，主要演员：乌拉·约科尔松，根那尔·布约翰斯特兰德，埃娃·达尔贝克，H. 安德松)。1956年：《第七封印》(伯格曼编剧，摄影：根那尔·菲休，主要演员：马克斯·冯·西多夫，尼尔斯·波泼，碧比·安德松)。1958年：《野草莓》(伯格曼编剧，摄影：根那尔·菲休，主要演员：维克多·斯约史特洛姆，英格丽·图林，碧比·安德松)。1958年：《生命的开始》(编剧：乌拉·伊沙克松和伯格曼，摄影：马克斯·维伦，主要演员：埃娃·达尔贝克，英格丽·图林，碧比·安德松)。1959年：《面孔》。1960年：《处女泉》，《魔鬼的眼睛》。1961年：《犹在镜中》(主要演员：马克斯·冯·西多夫，哈利特·安德松)。1962年：《领圣体者》。1963年：《沉默》。

1964年：《所有这些妇女》。1966年：《假面》。1968年：《狼的时刻》。1969年：《耻辱》。1969年：《宗教仪式》(电视片)。1970年：《情欲》。1971年：《接触》(主要演员：碧比·安德松，艾略特·古尔德)。

斯图亚特·勃拉克顿 (Stuart Blackton, 美国) 1875年1月5日生于谢尔福德(英国)，1941年死于好莱坞，和格里菲斯一起被认为是美国电影界最重要的先驱者。

1896年创办维太格拉夫公司，曾为该公司导演或监制过下列影片。1897年：《屋顶上的窃贼》。1898年：《扯下西班牙国旗》。1903年：《一个法国绅士》。1905年：《福尔摩斯》，《鲍盖尔先生》，《幽默的面部表情》(动画片)。1907年：《闹鬼的旅馆》(采用逐格拍摄法摄制)。1908年：《真实生活的景象》(组片，一直拍到1913年)。1914年：《基督教徒》。1915年：《和平的战斗呐喊》。此后到英国拍片。1922年：《光荣的历险》。1923年：《吉卜赛骑士》。1926年：《热烈的追求》(最后一部影片)。

奥古斯特·布洛姆 (August Blom, 丹麦) 1869年12月26日生于丹麦，1947年1月10日死于哥本哈根。最初为演员，后导演影片。

1906年：《单目镜》。1910年：《鲁滨逊漂流记》，《人生的暴风雨》(主要演员：约汉纳斯·梅育)，《哈姆莱特》。1911年：《狱门之旁》(主要演员：普西兰德，克拉拉·邦托彼丹，奥古斯泰·布拉德)，《普梯法尔夫人》(主要演员：普西兰德)，《飞行员和新闻记者的妻子》(主要演员：普西兰德，爱尔塞·弗勒立希)，《舞女情史》(主要演员：阿斯泰·尼尔森)，《死者的未



婚妻》。1912年：《总督的女儿》（主要演员：罗伯特·狄尼森），《黑衣首相》。1913年：《报纸的力量》（主要演员：奥拉夫·丰斯），《一夜之爱》，《大西洋号》（编剧：盖尔哈特·霍普特曼）。1914年：《劳动的光荣》，《恐怖政治下的结婚》（根据S·米卡厄利斯原作改编，主要演员：普西兰德），《为了祖国》。1915年：《渔夫的女儿》，《搜捕流氓的侦探》。1918年：《印度王的爱妃》，《伯爵夫人的名誉》（根据保尔·林德豪斯原作改编），《花边》，《到十字架之海》。1919年：《普罗米修斯》（主要演员：克拉拉·邦托彼丹）。1920年：《托尔瓦德森传》。1925年：《她们喜爱龙骑兵》。

弗兰克·鲍沙其（FrankBorsage，美国）1893年4月23日生于美国盐湖市，1962年7月死于好莱坞。先是演员，1913年起担任导演。1919年：《诙谐曲》。1927年《七重天》（主要演员：珍妮·盖诺和查尔斯·法莱尔）。1929年：《河》（主要演员：盖诺和法莱尔）。1932年：《告别武器》（《战地情天》，根据海明威原作改编）。1933年：《青空天国》（主要演员：斯宾塞·屈赛，洛丽泰·杨）。1934年：《小人物现在如何？》（根据法拉达原作改编）。1935年：《没有比此更大的光荣》。1936年：《欲望》（玛琳·黛德丽与贾利·古柏主演，刘别谦协助导演）。1948年：《月出》。1962年：《渔夫西蒙》。

罗贝尔·布莱松（RobertBresson，法国）1907年9月25日生于布罗蒙—拉—茂特（多姆山省）。画家，曾为雷内·克莱尔的助手。

1934年：导演《公事》（中型喜剧片）。1943年：《罪恶的天使》（编剧：R·P·布吕克贝尔热和布莱松本人，台词：让·吉罗杜，摄影：阿戈斯梯尼，主要演员：雷内·福尔，珍妮·奥尔特，M·H·达斯岱，米拉·巴雷利）。1945年：《布劳涅森林的妇人》（编剧：布莱松，根据狄德罗原作改编，台词：J·谷克多，摄影：阿戈斯梯尼，布景：马克斯·杜伊，主要演员：玛丽亚·卡沙雷斯，爱利娜·拉布尔戴特，吕西安娜·鲍嘉尔特，保尔·贝纳尔，让·马尔夏）。1950年：《乡村教士日记》（编剧：布莱松，根据乔治·贝尔纳诺的小说改编，摄影：布雷尔，主要演员：克劳德·莱杜，尼科尔·拉德米拉尔，Dr·吉贝尔）。1956年：《死刑犯越狱》（编剧：布莱松，根据安德烈·德维尼的回忆录改编，摄影：布雷尔，布景：p·夏博尼埃，音乐：莫扎特，主要演员：弗朗索瓦·勒台里埃，C·勒格兰希，M·比尔布洛克，R·莫诺）。1960年：《扒手》。

1962年：《圣女贞德的受审》。1966年：《巴尔塔扎尔的机遇》。1967年：《穆霞特》（编剧：布莱松，根据拉穆兹原作改编）。1969年：《一个温柔的女人》（编剧：布莱松，根据陀思妥耶夫斯基原作改编，主要演员：多米尼克·桑达）。1971年：《梦想家的四个夜晚》（编剧：布莱松，根据陀思妥耶夫斯基原作改编）。

理查德·布鲁克斯（RichardBrooks，美国）1912年5月18日生于费城。

早先为狄米屈利克、达辛、赫斯顿编剧。1952年导演：《美国的截止期限》。1953年：《我最后一次看到巴黎》。1955年：《学校风潮》。1956年：《最后的追踪》。1957年：《某些有价值的东西》，《卡拉马佐夫兄弟》。1959年：《热铁皮屋顶上的猫》。

1961年：《艾尔茂·居特里》。1962年：《美丽的小鸟》。1965年：《吉姆爵士》。1966年：《行家们》。1967年：《冷静》（根据杜鲁门·卡波特的小说改编）。1969年：《快乐的结局》。1971年：《美元》。

克拉伦斯·布朗 (Clarence Brown, 美国) 1890 年 5 月 10 日生于克林顿 (马萨诸塞州)。1915 年后成为莫理斯·都纳尔的助手。

1919 年起导演影片。

1922 年：《黑暗中的亮光》。1925 年：《妖妇琪琪》(主演：N·塔尔麦奇)。1927 年：《肉与魔》(根据苏德曼原作改编，主要演员：葛丽泰·嘉宝，拉斯·汉松，约翰·基尔倍特)。1930 年：《安娜·克丽斯蒂》(根据 E·奥尼尔原作改编，主要演员：葛丽泰·嘉宝，玛丽·特莱斯勒)。1935 年：《安娜·卡列尼娜》(根据托尔斯泰原作改编，主演：嘉宝)。1939 年：《雨来了》(根据布隆姆菲尔德原作改编)。1940 年：《爱迪生传》。1945 年：《人间喜剧》(根据萨洛扬原作改编)。1947 年：《鹿苑长青》。

1950 年：《掘墓人》(根据福克纳原作改编)。1952 年：《普利茅斯历险记》。

托德·勃期宁 (Tod Browning, 美国) 1882 年 7 月 12 日生于路易斯维尔 (肯塔基州)，死于 1962 年。美国恐怖片的创始人 (1925—1930)，主要的演员为伦·强内。1917 年：《吉姆·布鲁佐》(为 D·W·格里菲斯的“三角影片公司”摄制)。

1918 年：《哪一个女人！》，《复仇》，《厚脸皮的美女》等。1919 年：《本领高妙的窃贼》。1920 年：《斯坦布尔的处女》。1921 年：《逍遥法外》。1922 年：《在两面旗子下》。1923 年：《漂泊》等。1924 年：《危险的调情》。1925 年：《三个歹徒》。

1926 年：《黑色鸟》，《到曼达莱的道路》。1927 年：《展览会》，《陌生人》。1928 年：《桑给巴尔的西部》。1929 年：《东部地区》，《第十三把椅子》。1930 年：《绅士强盗》。1931 年：《德拉库拉》(《千岁怪人》) 编剧：杜德莱·墨菲根据勃拉姆·斯托克小说改编，摄影：卡尔·弗洛恩德，主要演员：贝洛·吕戈西)。1932 年：《魔鬼的玩偶》。1939 年：《出卖奇迹》。

路易斯·布努艾尔 (Luis Bunuel, 法国、西班牙、墨西哥) 1900 年 2 月 22 日生于卡兰大 (阿拉贡地区)，1925 年左右到法国，担任让·爱浦斯坦的助手。

1928 年：导演《一条安达鲁狗》(编剧：布努艾尔和萨尔瓦多·达利，主要演员：比埃尔·巴茄夫，西蒙娜·玛勒伊)。1930 年：《黄金时代》(编剧：布努艾尔和达利，主要演员：加斯东·莫笃，丽亚·利斯，马克斯·埃尔斯特，皮埃尔·普莱卫，阿尔蒂加斯)。1932 年：《无粮的土地》(纪录片，编剧：布努艾尔和皮埃尔·于尼克，摄影：埃利·罗泰尔。该片直到 1936 年才准上映)。

1933—1935 年，在马德里担任商业性影片的制片人与导演。1936—1939 年，领导西班牙共和国电影处。1940—1945 年在美国，以后到墨西哥导演影片。1945 年：《大娱乐场》(摄影：拉克·德拉倍尔，主要演员：L·拉马尔克，J·尼格莱特)。1949 年：《大笨蛋》。1950 年：《坦比戈》，《被遗忘的人们》(编剧：布努艾尔，摄影：费格罗阿，作曲：R·哈夫特，主要演员：斯戴拉·英达，米盖尔·英克隆)。1951 年：《苏珊娜》(主要演员：罗西泰·金塔娜)。1952 年：《一个没有爱情的女人》(根据莫泊桑原作《皮埃尔和让》改编)。1952 年：《升天》(编剧：M·阿尔托拉吉尔，摄影：菲利普斯，主要演员：卡梅利塔·贡扎莱斯，马努艾尔·唐德)。1953 年：《粗野汉》(编剧：布努艾尔与阿尔科利扎，主要演员：彼特罗·阿曼达利兹)，《他》(编

剧：布努艾尔与阿尔科利扎，摄影：费格罗阿，主要演员：阿尔都罗德·科尔多瓦，黛丽亚·加尔塞斯)。1954年：《鲁滨逊漂流记》(根据笛福原作改编，摄影：Al·菲利普斯，主要演员：丹·奥赫林希，费利普·德·阿尔巴)。1954年：《乘电车旅行的幻想》。

1955年：《呼啸山庄》(编剧：布努艾尔与乌尼克根据勃朗特原作改编，主要演员：霍尔格·米斯特拉尔，莉丽亚·拉多)，《河流与死亡》。1956年：《这叫做黎明》(编剧：布努艾尔与让·费雷根据E·罗勃尔斯的小说改编，主要演员：G·马夏尔，吕西亚·波斯，吉亚尼·爱斯波西托)。1956年：《一个罪犯的生活》(编剧：R·乌西格利，主要演员：E·阿龙索，M·斯特恩)。1957年：《死于花园》(编剧：布努艾尔，盖诺，阿尔科利扎根据J·A·拉古尔的小说改编，主要演员：G·马夏尔，西蒙·西涅莱)。1958年：《纳萨琳》。1959年：《埃尔保的热度在升高》(主演：杰拉·菲利普)。1960年：《少女》。1961年(在西班牙)：《比丽迪安娜》(主要演员：苏尔维亚·比纳尔，弗兰西斯戈·拉巴尔)。1962年(在墨西哥)：《毁灭天使》。1964年(在法国)：《女仆日记》。1965年(在墨西哥)：《沙漠里的西蒙》。1967年(在法国)：《白日美人》(卡特琳娜·德诺芙主演)。1968年(在法国)：《银河》。1970年(在西班牙)：《特莉斯蒂娜》(根据贝雷斯·加尔多斯的小说改编，卡特琳娜·德诺芙主演)。

克利斯蒂·卡本纳(ChristyCabanne，美国)1888年生于圣一路易，1950年10月15日逝于费城。由格里菲斯培养，导演了道格拉斯·范朋克早期成功的影片。

1915年：《绵羊》等。1918年：《强盗在里面》(斯特劳亨主演)。1926年：《赌城艳史》。1930年：《阴谋》。1933年：《第十一号命令》。1940年：《僵尸之手》。

1942年：《刚果鼓声》。

米谢尔·卡柯亚尼斯(MichelCacoyannis，希腊)1922年生于塞浦路斯。

1953年：《星期日醒来》。1955年：《史泰拉恨史》(G·冯达斯与梅林娜·梅尔库里主演)。1956年：《黑衣女郎》。1958年：《信用破产》。1961年：《沉船遗物》。

1962年：《厄勒克特拉》(根据欧里庇德斯原作改编)。1965年：《希腊人佐尔巴》。

1971年：《特洛亚的妇女们》。

阿贝尔·卡普拉尼(AlbertCapellani，法国)1870年生于巴黎，1931年逝于巴黎。原为阿尔汉布拉剧院的经理，安东尼的朋友。

1905年起在百代公司任导演。

1906年：《报复的刑罚》，《神灯》。1907年：《唐璜》，《灰姑娘》。1908年：《穿靴的猫》，《驴皮公主》，《圣女贞德》，同年任“作家及文学家电影协会”的艺术指导。1908年：《戴白手套的人》(主要演员：苔芳丹，格雷蒂雅)。1909年：《小酒店》(根据左拉原作改编，主要演员：阿尔基耶，格雷蒂雅)。1910年：《阿泰莉》(主要演员：德·马克斯)，《两孤女》。1911年：《巴黎圣母院》，《巴黎的秘密》(根据欧仁·苏原作改编，主要演员：保罗·卡普拉尼)。1912年：《悲惨世界》(根据雨果原作改编)。1913年：《诱惑》(根据里什潘原作改编，主要演员：克劳斯，米斯坦盖)。1913年：《萌芽》(根

据左拉原作改编)。1914年：与安德烈·安托瓦合作摄制《九三年》(根据维克多·雨果原作改编，大战期间被禁止上映，到1920年才开始发行)。1916年：《爱情的遗物》，《被禁止的梦想》。1917—1920年，在美国担任拿基摩瓦公司的导演。1911年：《一个故事的结局》，《西方》，《以眼还眼》。1918年：《走出雾外》。1919年：《红灯》。1922年：《姊妹们》(M·达维斯主演)。

弗兰克·卡普拉(Frank Capra, 美国) 1897年5月19日生于意大利巴勒摩。

1921年摄制第一部影片《幕后快照》，为哈尔·洛区主演的喜剧片设计噱头，并导演成套儿童片《我们的一伙》。此后，导演哈莱·朗东主演的影片。1926年：《漂泊者》，《健壮的人》，《长裤子》。以后导演的影片多由他自己编剧。1928年：《海底侦察》。

1930年：《空闲的女人》。1931年：《飞艇》，《奇迹的女人》(B·斯坦维克主演，里斯金编剧)，《淡金发女人》，《禁止》。1932年：《美国的疯狂病》(编剧：里斯金)。

1933年：《一日贵妇》(里斯金编剧，梅伊·罗伯逊主演)。1934年：《一夜风流》(编剧：里斯金，主要演员：克拉克·盖博，克劳台尔·科尔贝特，伯劳德卫·比尔)。

1936年：《第兹先生进城》(《富贵浮云》，编剧：里斯金，主要演员：贾利·古柏，乔安·亚瑟)。1937年：《消失的地平线》(根据J·希尔顿小说改编，里斯金编剧)。

1938年：《你不能夺去别人的幸福》(根据G·S·考夫曼和M·哈特的话剧改编，里斯金编剧，主要演员：J·斯德华特，J·亚瑟，E·阿诺尔德)。1939年：《斯密士先生到华盛顿》(《民主万岁》，编剧：布克曼与福斯特，主演：J·斯德瓦特，乔安·亚瑟，克劳德·雷恩斯)。1940年：《这是约翰陀》(《教授除奸》，编剧：里斯金，主要演员：贾利·古柏，B·斯坦维克)。1942年：《砒霜与老妇》。1942—1944年：《我们为何而战》，六部成套的宣传片，与里特瓦克、赫斯登等人合制。1946年：《奇妙的生活》(主演：史都华)。1948年：《联邦一州》。1950年：《福星高照》。1951年：《新郎来到》(B·克劳斯比主演)。1959年：《头上一个洞》(F·西娜特拉主演)。1962年：《一口袋的奇迹》(《一日贵妇》的重拍片)。

马赛尔·卡尔内(Marcel Carné, 法国) 1909年8月18日生于巴黎，原为新闻记者，后任雷内·克莱尔与费戴尔的助手。

1930年：《诺让——星期天的乐园》(纪录片)。1936年：《珍妮》(对白：雅克·普列维，作曲：柯斯马，主要演员：弗朗索瓦丝·罗珊，阿贝尔·普雷让)。1937年：《怪事》。1938年：《雾码头》(根据马克奥伦原作改编，编剧：雅克·普列维，作曲：若贝尔，布景：特劳内，摄影：肖弗坦，主要演员：让·迦本，米歇尔·摩根，米歇尔·西蒙，皮埃尔·伯拉塞尔)。《北方旅馆》。1939年：《天色破晓》(编剧：雅克·维奥，对白：雅克·普列维，主要演员：让·迦本，叙尔·贝里，阿尔莱蒂，雅克林·劳伦)。1942年：《夜间来客》(编剧与对白：雅克·普列维与拉罗区，主要演员：阿兰·居尼，阿尔莱蒂，叙尔·贝里，F·勒杜)。1945年：《天堂儿女》(编剧与对白：雅克·普列维，主要演员：J—L·巴罗尔，阿尔莱蒂，皮埃尔·伯拉塞尔，玛丽亚·卡沙雷，马赛尔·埃朗)。1946年：《夜之门》(编剧与对白：雅克·普列维，作曲：柯斯马，布景：特劳内，主要演员：伊夫·蒙当，娜泰丽·纳

蒂埃，S·雷吉阿尼，皮埃尔·伯拉塞尔)。1949年：《海港的玛丽》。1951年：《朱丽叶特或梦的解答》，杰拉·菲利普主演)。1953年：《黛莱丝·拉甘》(根据左拉原作改编，主要演员：西蒙·西涅莱，拉夫·瓦洛纳)。1954年：《巴黎的空气》(主要演员：让·迦本，罗朗·勒萨弗尔)。1956年：《我来的那个国家》(主演：吉尔培·贝科)。1958年：《弄虚作假的人》(编剧：卡尔内和西古尔)。1961年：《空地》。1963年：《给小鸟吃的繁缕草》。

1965年：《曼哈顿的三间房》。1967年：《幼狼》。1971年：《被指使的杀人犯》。

雷纳托·卡斯代拉尼(Renato Castellani，意大利)1913年9月4日生于菲纳莱(利古里亚区)。

1941年：导演《枪击》。1942年：《莎莎》。1948年：《罗马阳光下》。1949年：《春天来了》。1950年：《两分钱的希望》。1954年：《罗米欧与朱丽叶》。1957年：《盒中梦》。1959年：《城市里的地狱》。1961年：《匪徒》。1963年：《怒海狂涛》。

1967年：《魔影》。1969年：《短暂的季节》。阿尔倍托·卡瓦尔康蒂(Alberto Cavalcanti，巴西、法国、英国)1897年2月6日生于里约热内卢(巴西)，做过布景师，主要为莱皮埃的影片设计布景。

1926年：《只有几小时》(Ph·埃利阿主演)。1927年：《小丽莉》，《没有眼睛的列车》(编剧：德吕克)。1928年：《在码头上》(主要演员：C·海斯林，Ph·埃利阿)。1929年：《小红帽》(主要演员：C·海斯林和让·雷诺阿)。1932年定居伦敦，为邮政总局摄制影片，参加英国纪录学派的工作。1936年：《煤矿工人》(纪录片)。

1943年：《伊林制片厂的生产》。1944年：《查理的香槟酒》。1945年：《深夜》(与其他四位导演合作摄制)。1946年：《尼柯拉斯·尼克尔比》。1947年：《我是一个逃亡者》。1949—1954年(在巴西)导演并监制：《强盗》(根据利玛·德·巴雷托的小说改编)。1953年：《海洋之歌》。1956年(在奥地利)：《彭蒂拉先生及其仆人马蒂》(根据布莱希特的话剧改编)。1959年(在意大利)：《威尼斯的婚礼》(根据阿贝尔·赫尔曼原作改编，主要演员：德·西卡，马丁·卡罗尔)。1960—1964年(在英国)：摄制电视片。

优素福·沙欣(Youssef Chahine，埃及)生于1919年。

1951年：导演《阿明老爹》，《尼罗河之子》。1952年：《列车上的女人》。1953年：《没有男人的妇女们》，《地狱天堂》。1954年：《沙漠魔鬼》。1955年：《黑色的河流》。1956年：《永别了，我的爱情》，《我爱的是你》。1957年：《中央车站》。

1958年：《阿尔及利亚姑娘贾米拉》(《阿尔及利亚姑娘》)。1959年：《永远属于你》。

1962年：《萨拉丁》。1964年：《当白日来临时》。1965年：《卖戒指的人》(在黎巴嫩摄制)。1968年：《人和尼罗河》。1969年：《大地》。1970年：《选择》。

查尔斯·斯宾赛·卓别林(Charles Spencer Chaplin，美国、英国)1889年4月16日生于伦敦。曾在卡尔诺哑剧团充当喜剧演员。

1931年底与麦克·塞纳特所领导的启斯东公司签订合同。1914年：主演三十五部启斯东公司的影片，其中有《谋生》(卓别林的第一部影片，由亨利·雷曼导演并担任配角)、《威尼斯儿童赛车记》、《他喜欢的消遣》、《玛

蓓尔开汽车》、《在酒馆中逮捕》(第一部与玛蓓尔·瑙尔曼合演并由卓别林导演的影片)、《击倒》、《园场棒球》、《面团炸弹》、《蒂丽情史》(六本影片,由麦克·塞纳特导演,主要演员:玛丽·德雷斯勒,玛蓓尔·瑙尔曼,麦克·斯温,却斯特·康克林,查理·茹兹,斯利姆·萨茂维尔,汉克·曼,奥尔·圣琼斯等人)。1915年:为爱赛耐公司自编自导、自演了十二部影片,其中有《他的新职业》、《夜出》(爱德娜·潘维安丝第一次拍片)、《在公园里》、《流浪汉》、《夏尔洛当学徒》、《夏尔洛当银行工友》、《夏尔洛当水手》、《游艺场的一夜》、《卡门》、《警察》。1916—1917年,为互助影片公司摄制十二部影片,即《百货店巡视员》、《夏尔洛当救火员》、《流浪汉》、《某天上午》、《伯爵》、《高利贷者》(《当铺》)、《银幕之后》(《夏尔洛拍电影》)、《溜冰场》、《安乐街》、《治疗》、《移民》、《冒险家》。1917年6月,他与第一家公司签订摄片合同。1918年:《狗的生涯》、《夏尔洛从军记》。1919年:《田园诗》、《欢乐的一天》。1921年:《婴儿》(《寻子遇仙记》,主要配角:贾克·柯根,爱德娜·潘维安丝——1915年之后一直在卓别林的影片中当他的配角,摄影:罗利·托赛罗——1915年之后一直为卓别林的影片担任摄影师)、《有闲阶级》。1922年:《发工资的日子》。

1923年:《朝圣者》、《巴黎一妇人》(卓别林未参加演出。主要演员:爱德娜·潘维安丝,亚道夫·孟郁,卡尔·密勒,查理斯·弗兰德等人)。1925年:《淘金记》(主要配角:麦克·斯温,乔治亚·海尔)。1928年:《马戏团》(主要配角:亚伦·迦尔西亚,梅尔娜·肯尼第,亨利·伯格曼等)。1931年:《城市之光》(主要配角:芙吉妮亚·契里尔,亚伦·迦尔西亚,汉克·曼恩等)。1936年:《摩登时代》(主演:宝莲·高黛,汉克·曼·却斯特·康克林,亨利·伯格曼,亚伦·迦尔西亚等)。1946年:《大独裁者》(主要配角:贾克·奥凯,宝莲·高达德等)。1947年:《凡尔杜先生》(主要配角:玛莎雷叶等)。1952年:《舞台生涯》(主要配角:克莱尔·勃洛姆,在英国摄制)。1957年:《一个国王在纽约》(主要配角:唐·亚丹姆斯)。1966年:《香港女伯爵》(卓别林未演出,主要演员:索菲亚·罗兰,马龙·白兰度)。

爱·舒伯(S.T.UQV,苏联女导演)1894—1959年和维尔托夫一同创造了根据旧的纪录片剪辑而成的蒙太奇影片。

1927年导演:《罗曼诺夫王朝的灭亡》、《伟大的前程》。1928年:《尼古拉二世的俄罗斯与列夫·托尔斯泰》。1930年:《今天》。1932年:《共青团参加电气化建设》。

1934年:《地下铁道》。1937年:《苏维埃国家》。1938年:《西班牙》。1940年:《苏联电影二十年》(普多夫金合导)。

1947年:《在阿拉克斯彼岸》。

本杰明·克利斯登森(Benjamin Christensen,丹麦)1879年生于丹麦,1959年4月3日逝世。先是演员,后为导演。1913年:《神秘客》(主要演员:克利斯登森,卡伦·卡贝尔森)。1916年:《复仇之夜》。1920年(在瑞典):《历代的妖术》。1923年(在德国):《他的妻子》、《不相识的女子》(主要演员:威利·弗利基,里尔·达谷佛)。1926年(在美国):《魔鬼的船货》(主要演员:诺曼·希勒)。1928年:《凶宅》。1930年:《革命》(主要演员:隆·强内)。1931年回到丹麦,导演了下列影片:1939年:《离婚者的子女》(主要演员:克利斯登森,格雷特·霍梅尔,S.弗利德伯格)。1940年:《孩子》。1941年:《与我同归》。1942—1950年在丹麦经营一家电影院。

雷内·克莱尔 (René Clair, 法国) 原名雷内·修梅特。1898年11月11日生于巴黎。1919年当新闻记者, 然后在费雅德指导下当演员, 并担任雅克·德·巴隆塞里的助手。他在法国导演的全部影片均由自己编剧。

1924年:《沉睡的巴黎》(主要演员:阿尔培·普雷让),《休息节目》(编剧:皮卡比亚,作曲:埃里克·萨蒂,主要演员:J.波尔林)。1925年:《红磨坊的幽灵》,《幻想的旅行》。1926年:《风的俘虏》。1927年:《意大利草帽》(根据拉比什和米契尔的戏剧改编,布景:L.梅尔孙,主要演员:阿贝尔·普雷让,保尔·奥利维埃,阿丽丝·梯索等)。1928年:《两个胆小鬼》。1930年:《巴黎屋檐下》(布景:梅尔孙,摄影:贝里纳尔,主要演员:普雷让,莫笃,波拉·伊雷利)。1931年:《百万法郎》(根据乔治·贝尔和吉耶莫的戏剧改编,作曲:阿尔芒·贝尔纳和范·派里斯,主要演员:雷内·勒费弗尔,安娜蓓拉,保尔·奥利维埃等)。1932年:《自由属于我们》(作曲:G.奥立克,主要演员:R.科尔迪,H.马尔尚等)。1933年:《七月十四日》(主要演员:安娜蓓拉,G.里戈,R.科尔迪)。1935年:《最后的亿万富翁》(主要演员:F.马基,维尼卡·莱克)。1944年:《明日发生的事情》(主要演员:马克斯·地利)。1938年:在英国导演《鬼魂西行》(主要演员:R.唐那特),《假消息》。以后到美国。1941年:《新奥尔良的情妇》(主要演员:M.黛德丽)。1942年:《我娶了一个女巫》(主要演员:F.马基,维罗尼卡·莱克)。1944年:《明日发生的事情》(主要演员:狄克·鲍威尔,林达·达涅尔)。1945年:《天网恢恢》。后回到法国。

1947年:《沉默是黄金》(主要演员:莫理斯·许伐利埃,玛赛尔·德里恩)。1950年:《魔鬼的美》(主要演员:杰拉·菲利普)。1952年:《夜来香》(主要演员:杰拉·菲利普,吉娜·罗洛伯丽季达,玛尔蒂娜·卡罗尔)。1955年:《大演习》(主要演员:杰拉·菲利普,米契尔·摩根)。1957年:《百合门》(主要演员:皮埃尔·伯拉塞尔,乔治·布拉桑,H.维达尔)。1960年:《婚姻》(收入集锦片《法国女人与爱情》中)。

1962年:《全世界的黄金》(主演:布尔维尔)。1965年:《风流的节日》(主要演员:皮埃尔·卡塞尔)。

雷内·克雷芒 (René Clément, 法国) 1913年3月8日生于波尔多。原习建筑, 业余爱好电影, 后来成为纪录片摄影师。

1938年导演《注意你的左侧》(短片,主要演员:雅克·塔蒂)。1942年:《铁路职工》(纪录片)。1943年《大田园曲》(纪录片)。1946年:《铁路的战斗》(编剧:克雷芒和柯莱特·奥特利,摄影:阿勒冈)。1946年:《安静的父亲》(诺埃尔—诺埃尔合作导演并主演)。1946年:《美女与野兽》(与让·谷克多合作导演并编剧,让·马莱主演)。1947年:《该死的人们》(编剧:孔巴内兹,台词:强松,摄影:阿勒冈,主要演员:H.维达尔,P.贝尔纳,米契尔·奥克莱,达利奥,福斯科·贾舍蒂,弗洛伦斯·马尔利)。1949年:《铁窗之外》(又名《马拉巴加监狱》,法意合制片,编剧:柴伐梯尼与S.C.达米科,台词:奥朗什与博斯特,摄影:L.巴日,主要演员:米契尔·摩根,J.马莱)。1952年:《禁止的游戏》(编剧:博斯特和奥朗什,根据弗朗索瓦·布瓦叶尔的原作改编,摄影:R.叙亚尔,主要演员:布丽吉特·福舍,G.布叙利)。

1954年:《里波阿先生》(在英国摄制,编剧:克雷芒和H.米尔斯,根据路易·埃蒙原作改编,台词:R.克诺,摄影:O.莫里斯,主要演员:

杰拉·菲利普，瓦勒利，霍布逊，让·格林伍德)。1956年：《谢尔惠丝》(编剧：奥朗什与博斯特，根据左拉原作改编，摄影：R·叙亚尔，作曲：奥立克，主要演员：玛丽亚·谢尔，弗朗索瓦·贝利埃，苏茜·德莱尔)。1958年：《太平洋堤坝》(与意大利、美国共同制片，编剧：克雷芒与欧文·肖，根据玛格丽特·杜拉原作改编，摄影：奥特洛·马岱利，主要演员：亚尔瓦娜·曼加诺，安东尼·贝尔金斯，阿丽达·瓦利，理查德·孔特，约塞芬·范·弗利特)。1960年：《阳光普照》。1961年：《活着多么快乐》。1963年：《此日此时》。

1964年：《谄媚的人们》。1966年：《巴黎在燃烧吗？》。1969年：《雨中过客》。1970年：《树下的房子》。1971年：《兔子在田野赛跑》。

H·G·克鲁佐(H·G·Clouzot，法国)最初是编剧和台词作家，编写《反叛者》(1938年)，《家里的陌生人》(1941年)的剧本，以后导演影片。1942年：《杀人犯住在二十一号》(主要演员：皮埃尔·弗雷斯纳，苏茜·德莱尔)。1943年：《乌鸦》(编剧与台词：夏汪斯与克鲁佐，主要演员：皮埃尔·弗雷内，G·勒克莱尔，拉尔盖)。1949年：《巴黎警察局》(主要演员：B·布利埃，L·约凡，苏茜·德莱尔)。1949年：《曼侬》。1950年：《米盖特和她的母亲》。

1952年：《恐惧的代价》(主要演员：伊夫·蒙当，夏尔·瓦内尔)。1954年：《邪恶的人》(主要演员：西蒙·西涅莱，保尔·茂利斯)。1955年：《毕加索的秘密》。1956年：编写《四海之内皆兄弟》的剧本(与费利·雷米合作，克里斯蒂安·雅克导演)。

1957年：《间谍》。1960年：《真相》。1967年：《女囚犯》。

阿尔弗莱德·柯林斯(AlfredCollins，英国)蒙太奇的创始人，导演的影片有：1903年：《汽车中的结婚》，《赛马日的故事》。

1904年：《可恶的黄蜂》。1905年：《外侨问题》，《俄罗斯战舰上的暴动》(第一部描写波将金号的影片)。

爱米尔·科尔(EmileCohl，法国，动画片作家)原名爱米尔·库尔特。1857年1月4日生于巴黎，1938年1月21日逝于巴黎。1878年起从事绘画工作，师事安德烈·基尔。后成为漫画家。

1907年：在高蒙公司担任编剧与导演。1908年8月：绘制第一部法国动画片《幻灯戏》。

同年，又制作动画片《木偶的恶梦》，《活动的火柴》，《木偶的悲剧》及《木偶兄弟》。

1909年：《变形》，《冒烟的灯》，《隔壁的房客》，《活跃的微生物》，《纷乱的衬衣》。1910年：《新印象派画家》，《小浮士德》(木偶片)，《重换脑子的人》。1911—1912年：《万能的人》，《纸片历险记》。1912—1914年在美国制作成套动画片《斯努堪斯》(根据麦克·马努斯的作品改编)。1918年：回到法国，制作《懒汉奇遇记》(根据福尔顿作品改编)。

查尔斯·克里希顿(CharlesCrichton，英国)1910年8月6日生于华拉赛。

1945年：导演《油漆的船》。1946年：《午夜》(与人合导)。1947年：《呼喊》。

1948年：《另一个肖利》。1951年：《拉凡德山的暴徒》。1953年：《开往梯菲尔德的小火车》。1959年：《两性的斗争》。



詹姆斯·克鲁兹 (JamesCruze, 美国) 1884年3月27日生于犹他州, 父母为丹麦人, 1942年8月4日卒于好莱坞。1911年在好莱坞担任演员, 主要在1914年的分集影片《百万美元的秘密》中演出。1915年后导演影片。

1919年:《巨人谷》以及由华莱士·雷德主演的许多影片。1920年:《结婚狂》和其他由胖子阿勃克尔演出的一些影片。1923年:《篷车》。1925年:《骑马的乞丐》。

1929年:《伟大的嘉宝》(主要演员:冯·斯特劳亨)。1932年:《如果我有百万美元》(与刘别谦合导)。1935年:《萨特的黄金》。1939年:《监狱的护士》。

乔治·顾柯 (GeorgeCukor, 美国) 1899年7月7日生于纽约。1920—1930年间担任舞台导演。1930年:为迈尔斯东的《西线无战事》一片编写台词。1932年:导演《八时餐会》(根据G.S.考夫曼和E.费勃尔的戏剧改编, 编剧:弗兰西斯·马里翁, 主要演员:让·哈尔罗和巴里摩尔兄弟, M.特莱斯勒等)。1933年:《小妇人》(根据路易·奥尔柯特的小说改编, 主要演员:凯瑟琳·赫本)。1935年:《大卫·科波菲尔》。1936年:《卡米尔》(根据M.戈蒂埃的小说改编, 主要演员:葛丽泰·嘉宝, 罗伯特·泰勒)。1938年:《假日》(根据P.巴里的小说改编, 主要演员:凯瑟琳·赫本, 加利·葛兰特)。1941年:《费城故事》(主要演员:凯瑟琳·赫本, 加利·葛兰特)。1942年:《火焰的看守者》(主要演员:斯宾塞·屈赛与凯瑟琳·赫本)。1944年:《煤气灯下》(《郎心似铁》, 主要演员:查尔斯·鲍育, 英格丽·褒曼)。1948年:《双重生活》。1949年:《亚当的肋骨》(主要演员:斯宾塞·屈赛, 凯瑟琳·赫本)。1951年:《男大当婚》(主要演员:尤迪·豪利台)。1954年:《此事应发生在你身上》(主演尤迪·豪利台)。1955年:《一个明星的诞生》(主要演员:尤迪·加兰德, 詹姆士·马松)。1957年:《女人们》。

1958年:《狂风》。1961年:《穿红粉紧身衣的女魔》,《百万富翁》。1962年:《小贩的报告》。1964年:《窈窕淑女》(主要演员:奥黛丽·赫本, 雷克斯·哈里逊, 斯坦莱·霍洛威)。1969年:《杰斯丁》。

路易·达更 (LouisDaguin, 法国) 1908年5月30日生于加莱。

1941年:《我们的孩子们》。1942年:《夫人与死者》。1943年:《诸圣节的旅客》。

1946年:《祖国》。1947年:《布根冈兄弟》。1948年:《曙光》。1950年:《仅次于上帝的主人》。1955年(于维也纳):《漂亮的朋友》。1959年(于布加勒斯特):《草原烈火》。1960年(于柏林):《女野心家》(又名《搅水女人》)。

叙尔斯·达辛 (JuiesDassin, 美、法等国) 1912年12月18日生于美国康乃狄克州的米德尔城。

1941年:《泄露的心事》。1947年:《暴力》。1948年:《城市贫民区》。1949年:《盗贼的公路》。1950年(在英国):《城市之夜》。1955年:《强盗们的殴斗》。1957年:《该死的人》。1958年:《法律》。1960年:《从非星期天》。1962年:《费德拉》。1964年:《托普卡比》。1969年(于美国):《挂虑》。1970年(于法国):《黎明时的诺言》(于法国)。

路易·德吕克 (LouisDeluc, 法国) 1890年10月14日生于卡杜安(多尔多涅省), 1924年3月22日卒于巴黎。新闻记者、作家、剧作家(写过

《德·马克斯一家》，《酒吧间的人们》，《来自柏林的先生》，《电影丛林》），以后成为电影编剧。1919年：《西班牙的节日》（谢尔曼·杜拉克导演，主要演员：加斯东·莫笃，让·都鲁，夏娃·弗朗西斯），《黑烟》（导演：雷内·古瓦发尔）。根据他自己所写的剧本导演的影片：1920年：《沉默》（主要演员：西诺莱）。1921年：《狂热》（主要演员：夏娃·弗朗西斯，加斯东·莫笃，范·达埃尔，福蒂，莱翁·摩西纳克等）。1922年：《流浪女》（主要演员：夏娃·弗朗西斯，杰纳·阿弗利尔，罗杰·卡尔，安德列·达旺）。1924年：《洪水》（根据A·柯尔梯斯原作改编）。1926年：《没有眼睛的列车》（导演：卡瓦尔康蒂，编剧：德吕克）。

卢卡斯·德玛雷（Lucas Demare，阿根廷）1910年生于布宜诺斯艾利斯。

1939年：导演《辛戈罗》。1940年：《高卓人的牧师》。1942年：《高卓人的战争》。

1945年：《未开垦的草原》。1951年：《岛上的人》。1956年：《最后的一条狗》。1958年：《大墙后面》。1959年：《扎夫拉》。

西席·地密尔（Cecil Blount DeMille，美国）1881年8月12日生于阿什费尔德（马萨诸塞州），卒于1959年1月21日。曾做过演员，剧作家。

1913年：为杰西·拉斯基导演第一部影片《异种婚姻》（主要演员：邓斯丁·法努姆），《弗吉尼亚州人》。1914年：《加利福尼亚》，《振作起来》，《凯米奥·吉尔蓓》等片。1915年：《欺骗》（主要演员：早川雪洲，范尼·瓦德），《卡门》（主演：谢拉尔德·法拉尔，华莱士·雷德）。1916年：《玛丽亚·罗莎》。1917年：《圣女贞德》（主要演员：谢拉尔德·法拉尔），《魔石》，《美国小姑娘》（主演：M·璧克馥），《被上帝忘记的女人》等片。1918年：《低音合唱》，《最高的赎买》等片。1919年：《异种婚姻》，《同生共死》，《不要更换你的丈夫》，《男性与女性》（根据詹姆士·巴利的小说改编，主要演员：格洛丽亚·史璜逊，汤姆士·米汉）。1920年：《你为什么更换妻子？》。1921年：《禁果》，《阿那托尔案件》。1922年：《星期六晚上》。

1923年：《十诫》。1924年：《换夫记》。1926年：《伏尔加船夫》。1927年：《万王之王》。1928年：《芝加哥》。1929年：《不信上帝的少女》。1930年：《撒旦夫人》。

1932年：《十字记号》（主要演员：C·科贝尔，F·马区）。1934年：《克莱奥帕特拉》（《埃及女王》，《倾国倾城》）。1935年：《十字军东征记》。1936年：《草原上的人》（《布法罗·比尔》，主要演员：贾利·古柏）。1939年：《太平洋联盟》（又名《太平洋快车》）。1940年：《西北骑警队》。1944年：《瓦谢尔博士的故事》。1946年：《不可征服的人》。1951年：《参孙与达丽拉》。1952年：《地球上最壮观的景象》。

1956年：《十诫》（重拍片，主要演员：查尔顿·赫斯顿，安尼·巴克斯特，德伯拉·帕盖特等）。

朱塞佩·德·桑蒂斯（Giuseppe De Santis，意大利）1917年2月17日生于罗马以南的丰迪。1939—1942年：在罗马的实验中心学习，并为《电影》杂志的影评家。

1942年：担任《沉沦》一片的助理导演，并与维斯康蒂合作编写该片剧本。1946年：担任《太阳仍将升起》一片的助理导演，并与浮加诺合作编写该片剧本。1947年：导演《悲惨的追逐》。1948年：《艰辛的米》（主要演员：西尔瓦娜·蒙迦诺，赖夫伐洛纳）。

1949年：《橄榄树下无和平》。1951年：《罗马十一时》（编剧：德·桑蒂斯，柴伐梯尼，E.贝特里等。主演：露西亚·鲍赛，卡拉·代尔·波齐奥，雷阿·派陀伐尼，赖夫·伐洛纳，艾伦娜·伐尔齐等）。1953年：《安娜·柴契奥找不到丈夫》，《在恋爱的日子里》。1956年：《人与狼》。1958年：《一年长的道路》（在南斯拉夫摄制）。1960年：《男子气的姑娘》。1964年：《前进或者死亡》。

维多里奥·德·西卡（Victorio de Sica，意大利）1902年生于弗罗齐诺内附近索拉。曾做过音乐厅的演员，并在1930—1940年许多影片中演出。

1939年成为导演，拍摄《紫玫瑰》。1940年：《品行不端的玛德兰》。1941年：《德肋撒的礼拜五》，《女修道院里的烧炭党人》。1942年：《孩子们在注视我们》（编剧：柴伐梯尼，主要演员：伊莎·葆拉美）。1946年：《天国之门》（导演于1944—1945年，编剧：柴伐梯尼，摄影：阿尔多·汤蒂）。1946年：《擦鞋童》（编剧：柴伐梯尼、阿尔台依等，主要演员：弗朗科·英戴尔朗奇，玛丽亚·康普）。1948年：《偷自行车的人》（编剧：柴伐梯尼，摄影：蒙杜奥利，苏索·达米科等，主要演员：朗培尔托·马齐奥拉尼等）。1951年：《米兰的奇迹》（编剧：柴伐梯尼，苏索·达米科等，主要演员：艾玛·格拉玛蒂卡，弗朗切斯科·加利沙诺，宝拉·斯托巴）。1952年：《温别尔托·D》（编剧：柴伐梯尼，摄影：A.格拉齐亚蒂，主要演员：卡尔洛·巴蒂斯梯，M.P.卡西里奥）。1953年：《终点站》（主要演员：M.克利夫脱，J.琼斯）。1955年：《那不勒斯的黄金》（编剧：柴伐梯尼，马罗泰等，根据马罗泰原作改编，摄影：阿尔多·汤蒂，主要演员：索菲娅·罗兰，德·西卡，西尔瓦娜·蒙迦诺，托托等）。1956年：《屋顶》（编剧：柴伐梯尼，摄影：蒙杜奥利，主要演员：G.贝洛塔，G.里斯特利齐）。1960年：《乔恰拉姑娘》（主演：索菲娅·罗兰）。1961年：《最后的审判》。1962年：《七年的薄卡丘》。1963年：《阿尔托那的被监禁者》。

1964年：《昨天、今天与明天》。1965年：《意大利式的结婚》。1966年：《一个新的世界》。1968年：《情侣》。1969年：《葵花》。1970年：《芬齐—孔梯尼家的花园》。

沃尔特·迪斯尼（Walt Disney，美国，动画片作家）1901年12月5日生于芝加哥，1966年12月15日逝世。

1922—1923年：摄制了七部动画片，其中有《小红帽》。1923—1926年：摄制系列动画片《爱丽丝漫游仙境记》（如《爱丽丝在卡通国》等）。1926—1927年：《幸运的兔子奥斯瓦尔德》（由26部动画片组成）。1927—1928年：与尤布·伊佛克斯合作，创作了“米老鼠”这个形象的动画片。1928年，第一批米老鼠的有声片：《威利号汽船》，《疯狂的飞机》。1929年：第一批滑稽交响乐影片《骷髅舞》（音乐：圣-桑的乐曲《死亡的舞蹈》）。1932年：第一部彩色的滑稽交响乐影片《花木》。1933年：《三只小猪》。1934年：《米老鼠漫游记》，《蚱蜢与蚂蚁》，《龟与兔》，以及最早的唐老鸭动画片。1935年：《三只小狼》，《米老鼠的歌剧》，《白雪公主》。1939年：《沃尔特·迪斯尼的作品大展览》。1940年：《木偶奇遇记》，《幻想曲》（音乐：巴赫、柴可夫斯基、保尔·杜卡斯、贝多芬、斯特拉文斯基、邦基埃利、莫索尔斯基和舒伯特的乐曲）。1941年：《懒惰的龙》，《小飞象》。1942年：《小鹿班比》，《向朋友们致敬》。1943年：《以空军取胜》（纪录片，根据A.D.塞瓦尔斯基原作改编）。1944年：《三骑士》。1946年：《演奏我的音乐》。1947年：《南

国新歌》(根据 J. C. 哈里斯的小说《雷慕斯叔叔》改编)。1948 年：《玩笑和自由幻想》。1950 年：《灰姑娘》。

1951 年：《爱丽丝漫游仙境记》。1953 年：《波得·潘》。1959 年：《森林美人》。1960 年：《一百零一个达尔马提人》。1961 年：《一百零一个达尔马提人》。1963 年：《魔术师梅尔林》。1964 年：《玛丽·波宾斯》。1966 年：《丛林的故事》。

斯坦莱·多南 (Stanley Donen, 美国) 1924 年 4 月 13 日生于哥伦比亚, 在巴斯比·伯克莱与珍尼·凯利的培养下, 专门摄制舞蹈片。

1949 年：《纽约一日》(与凯利合导)。1952 年：《雨中曲》(与凯利合导)。1954 年：《七兄弟的七个新娘》。1955 年：《纽约的晴天》。1956 年：《滑稽的脸》。1960 年：《又一次动情》。1961 年：《芳草青青》。1962 年：《该死的美国佬》。1964 年：《猜字游戏》。1965 年：《阿拉伯花饰》。1966 年：《二人同路》。1967 年：《眼花缭乱》(美、英合拍)。1969 年：《楼梯》。

M. 顿斯阔伊 (M. O. WXYZ[X, 苏联) 1901 年 3 月 8 日生于敖德萨。

1928 年：导演《在大城市里》,《纨绔子弟》。1929 年：《人的价值》(上述三部彩色影片均与阿维尔巴赫合作摄制)。1930 年：《异乡河岸》。1934 年：《火》。1934 年：《幸福之歌》(与列高申合作摄制)。1938 年：《童年》。1939 年：《在人间》。

1940 年：《我的大学》(上述三部影片组成三部曲, 均根据高尔基原作改编)。1942 年：《钢铁是怎样炼成的》(根据奥斯特洛夫斯基原作改编)。1944 年：《虹》(根据 M. 华西列夫斯卡娅的小说改编)。1946 年：《宁死不屈》。1948 年：《乡村女教师》(主演：玛列茨卡娅)。1950 年：《阿里泰到山里去》。1954 年：《我们的冠军》。1956 年：《母亲》(根据高尔基原作改编, 主要演员：B. 玛列茨卡娅, A. 巴塔洛夫)。1959 年：《流泪的马》。1960 年：《福玛·高尔捷耶夫》(根据高尔基原作改编)。1962 年：《孩子们好!》。1966 年：《母亲的心》,《母亲的忠诚》。1969 年：《夏里亚宾》。

A. 杜甫仁科 (A. . ] . WMN1894 年生于乌克兰的索斯尼支, 1956 年 11 月 25 日卒于莫斯科。

曾任教师、领事馆秘书、新闻漫画家和电影剧作家。1926 年：导演《爱的果实》。

1927 年：《外交随从的公文皮包》。1928 年：《兹文尼郭拉》(编剧：约翰孙与犹尔迪克)。1929 年：《兵工厂》(编剧：杜甫仁科, 摄影：W. 捷姆茨基, 主要演员：斯瓦申科, 尼古拉·纳达姆斯基, 马乔卡)。1930 年：《土地》(由上一影片的演员和摄制组制作)。1932 年：《伊凡》(编剧：杜甫仁科, 摄影：W. 捷姆茨基)。1935 年：《航空城》(编剧：杜甫仁科, 摄影：基赛, 金静, 斯米尔诺夫)。1939 年：《肖尔斯》(编剧：杜甫仁科, 摄影：E. 高尔达宾柯, 主演：\_ . 萨莫依洛夫)。1940 年：《解放》(纪录片)。1943 年：《乌克兰之战》(纪录片, 导演：索伦采娃, 波迪克, 总导演：杜甫仁科)。1945 年：《乌克兰在烽火中》(纪录片, 导演：索伦采娃, 总导演：杜甫仁科)。1949 年：《米丘林》(描写植物学家米丘林一生的彩色片, 编剧：杜甫仁科)。

1956 年之后, 索伦采娃根据杜甫仁科的脚本摄制了：1958 年：《海之歌》。1961 年：《烽火年代》。1965 年：《杰斯纳河》。

卡尔·德莱叶 (Carl Dreyer, 丹麦、法、德等国) 1889 年 2 月 3 日生

于哥本哈根。先是新闻记者，以后写出第一个电影剧本。

1912年：为拉斯莫斯·奥梯森编写《酒店女郎》的剧本。1913—1918年：为麦德逊，布洛姆，狄尼森等人编写剧本。1920年导演：《审判长》（主要演员：H. 贺夫，V. 里卜特，E. 皮奥，H. 台纳生）。1921年于瑞典：《玛格丽特夫人的第四次结婚》（主要演员：H. 卡尔贝瑞，G. 阿尔姆罗斯，E. 雷德）。1921年于丹麦：《撒旦的日记》（编剧：德莱叶，主要演员：J. 梅育，C. 邦托波丹，C. 维特等，摄影：G. 肖纳沃伊特。

由四个描写撒旦恶行的插曲即《基督受难》，《宗教审判》，《法国大革命》，《芬兰的布尔什维克》组成）。1922年于德国《马德隆格的记录》（《让我们彼此相爱》，主要演员：J. 梅育，U. 盖达洛夫，R. 波雷斯拉涅斯基）。于丹麦：《话说从前》（主要演员：C. 邦托波丹，S. 梅特林格，P. 叶隆多尔夫）。1924年于德国：《米卡叶尔》（根据海尔曼·邦的小说改编，主要演员：M. 克利斯强斯，克利斯登森，W. 斯雷扎克，摄影：马特，弗洛恩德）。1925年于丹麦：《一家之主》（主要演员：J. 梅育，A. 霍尔姆，M. 尼尔孙）。1926年于挪威：《空中旅行》（根据杰可布·B. 布尔的小说改编，主要演员：E. 西哲内，T. 台尔巴克，S. 莱梅尔斯，A. 斯特尔曼）。1928年于法国：《圣女贞德的受难》（编剧：德莱叶与德泰尔，摄影：马特，布景：H. 伐尔姆，合作者：让和瓦兰丁·雨果，主要演员：法尔康纳蒂，西尔万，M. 休兹等）。1930年：《女吸血鬼》（编剧：Ch. 尤尔和德莱叶，摄影：马特和路易·内，布景：H. 伐尔姆，主要演员：M. 休兹，J. 威斯特）。1935年后在哥本哈根当新闻记者。1940年：《愤怒的日子》（根据维尔斯强生的小说改编，编剧：德莱叶，克努德森，斯柯丹森，布景：E. 哈斯，摄影：C. 安德生，主要演员：L. 茂温，I. 罗斯，S. 尼伦达姆）。1945年：《两个人》（于瑞典）。1946年后为丹麦政府拍摄纪录片，其中有，1948年：《古老的丹麦教堂》。

1955年：《诺言》（根据卡琪·孟克的戏剧改编）。1964年：《日特鲁德》（根据H. 索德尔堡的戏剧改编，主要演员：N. P. 罗德，B. 罗希）。

斯拉坦·杜多夫（SlatanDudow，德国）1903年1月30日生于保加利亚的扎里勃罗德，1961年死于车祸。剧作家，布莱希特的合作者（合作编写了《人对人》，《母亲》）。1930年：导演《柏林工人的住宿情况》短片。1932年：《旺贝·库勒》（《冰冷的肚子》，编剧：布莱希特和奥特瓦尔德，作曲：H. 艾斯勒，主要演员：H. 梯莱，E. 布什）。1934年：《肥皂泡》（台词：雅克·普列维）。1949年：《每日的粮食》（编剧：杜多夫，贝叶尔，屠莱克，作曲：H. 艾斯勒）。1950年：《本廷的一家》（编剧：J. 贝希尔，杜多夫，库巴，合作导演：梅切克，作曲：艾斯勒，主要演员：M. 德尔夏夫特）。1954年：《战胜黑夜》（编剧：斯特恩兄弟）。1956年：《科伦上尉》（编剧：切斯诺—海尔，杜多夫，主要演员：E. 杰斯却内克）。1959年：《迷惘的爱情》。

谢尔曼·杜拉克（GermainDulac，法国女导演）1882年生于亚眠的赛舍—施奈德尔，1942年7月卒于巴黎，早先为戏剧评论家，1914年前后参加电影工作。

1915年：《敌对的姊妹》（编剧：I. I. 艾尔朗杰，主要演员：S. 德普雷）。1916年：《神秘的杰奥》，《生活的风暴》。1917年：《疯人魂》（插曲影片，编剧：杜拉克）。1919年：《西班牙的节日》（编剧：德吕克，主要演员：加斯东·莫笃，E. 弗朗西斯，都鲁）。1921年：《太阳之死》（A. 诺克斯主

演)。1923年：《微笑的伯戴夫人》(根据安德烈·奥贝的话剧改编，主要演员：格雷蒂拉，G·德尔摩兹)。

1924年：《城市里的魔鬼》。1925年：《艺术家的灵魂》(主要演员：科林，伐内尔，G·马内)。1926年：《贝壳与僧侣》(编剧：安托南·阿尔多)。1927—1930年：《旅行的邀请》，《第927号唱片》(根据肖邦的乐曲摄制)，《阿拉伯花饰》(作曲：德彪西)，《主题与变奏曲》。1930年后到1940年，担任“法国新闻片”的导演。

E·A·杜邦(E·A·Dupont，德国)1891年12月25日生于萨克斯的蔡茨。1956年12月12日卒于好莱坞。

先在柏林当记者，后成为影评家。

1918年：导演《自取的邮件》，《流氓》等片。1919—1920年：导演一些由M·林达主演的插曲片。1921年：《盖耶尔瓦利》(亨利·鲍登主演)。1922年：《她和三个人》(亨利·鲍登主演)。1923年：《旧法律》(主要演员：亨利·鲍登，欧内斯特·德依区)。1925年：《杂耍场》(编剧：比林斯基，摄影：K·弗洛恩德，主要演员：强宁斯，L·D·普蒂，W·瓦德)。1927年(于好莱坞)：《爱我，世界是我的》，(于德国)：《红磨坊》(O·切科瓦主演)。1929—1930年(在英国)：《大西洋》等影片。1931年(于德国)：《向死神致敬》。1933年到1940年(在美国)：摄制多部影片。1950年在好莱坞做演员经理人，并为电视台拍片。

于利恩·杜维威尔(JulienDuvivier，法国)1896年10月8日生于里尔，1967年10月26日逝世。曾任奥狄翁剧院的舞台监督，后为亨利·埃第望的编剧。1920年后摄制了许多无声片，其中有：1924年：《鲁卢尔德城的悲剧》，《改造人生的机器》(纪录片，叙述电影的历史，与亨利·勒帕日合作摄制)。1925年：《胡萝卜须》。1928年：《梯丽莎·马尔丹的奇妙生活》。1930年：《大卫·高尔德》(根据I·涅米罗渥斯基的小说改编，主要演员：哈莱·鲍尔)。1931年：《五恶绅》。1932年：《胡萝卜须》(根据叙尔·雷纳尔原作改编，主要演员：哈莱·鲍尔，罗伯·利南)，《一个人头》。1934年：《玛丽亚·夏普德莲》。1935年：《哥尔柯达》，《西班牙殖民地军团》(编剧：斯派克和杜维威尔，主要演员：安娜蓓拉，让·迦本，比埃·雷诺阿)。1936年：《同心协力》(编剧：斯派克，主要演员：V·罗芒斯，C·伐乃尔，让·迦本)。1937年：《逃犯贝贝》(编剧：阿修尔贝与杜维威尔，台词：让迦，摄影：克鲁谢，主要演员：迦本，M·巴兰，L·诺罗，夏尔潘，莫笃，S·法勃，L·格利道等)。1937年：《舞会手册》(编剧：杜维威尔，台词：让迦，齐茂，萨尔芒，主要演员：M·蓓尔，F·罗珊，L·约凡，哈莱·鲍尔等，作曲：约倍特)。1938年于美国：《翠堤春晓》。1939年于法国：《穷途末路》(编剧：斯派克与杜维威尔，主要演员：约凡，M·西蒙，V·弗兰桑)。1940年：《如此父子》。1940—1944年(在好莱坞)：《丽梯亚》，《骗子》，《肉欲与幻想》。1945年(于法国)：《恐慌》。1948年于英国：《安娜·卡列尼娜》。1951年：《巴黎天空下》。1952年：《唐·卡米罗的小天地》(主要演员：费南台尔)。1953年：《昂里埃特的节日》，《唐·卡米罗的归来》。1954年：《莫里齐欧斯事件》。1955年：《我青年时代的玛丽安娜》。1956年：《杀人者的时代》。1957年：《穿雨衣的人》。1957年：《家常琐事》。1959年：《玛丽十月》。1961年：《火刑》。1962年：《魔鬼与十诫》。1963年：《鸡肉》。1967年：《恶魔来信》。

C. 爱森斯坦 (C. M. R

FJaPFJ, 苏联) 1898年1月23日生于里加, 1948年2月11日逝于莫斯科。1919年参加红军, 在军队中绘制宣传画, 设计布景并担任舞台导演。1923年为无产阶级文化剧院导演了一部奥斯特洛夫斯基的话剧, 剧中穿插了一部影片。

1923年, 将弗立茨·朗格的《马布斯博士》剪辑为俄语版, 在《左翼》杂志上发表关于“杂耍蒙太奇”的论文。1924年导演《罢工》(编剧: 爱森斯坦, 副导演: 亚历山大洛夫, 摄影: 基赛)。1925年:《战舰波将金号》(编剧: 阿加疆诺娃, 副导演: 亚历山大洛夫, 摄影: 基赛, 主要演员: 安东诺夫, 哥马罗夫, 巴尔斯基, 敖德萨的市民与“红色舰队”的水兵协助演出)。1928年:《十月》(编剧: 爱森斯坦与亚历山大洛夫, 摄影: 基赛)。1926—1929年:《总路线》(编剧: 爱森斯坦和亚历山大洛夫, 摄影: 基赛, 主要演员: M. 拉宾卡, K. 瓦西里耶夫, 修克马列夫等)。1929年(在法国):《伤感曲》(导演: 亚历山大洛夫, 爱森斯坦监制)。1930年去好莱坞, 未摄成一部影片。1931—1932年(于墨西哥):《墨西哥万岁》(只留下底片就离开美洲, 1932年由索尔·雷塞尔从该底片中剪辑成《墨西哥风暴》一片, 1939年, 又由玛丽·塞顿剪辑成《在太阳下》一片)。1936年:《白静草原》(未摄完)。1939年:《亚历山大·涅夫斯基》(摄影: 基赛, 作曲: 普罗柯菲耶夫, 主要演员: 契尔卡索夫, 奥赫洛普科夫等)。

1945年:《伊凡雷帝》(编剧: 爱森斯坦, 作曲: 普罗柯菲耶夫, 主要演员: 契尔卡索夫, S. 碧尔曼, L. 采里科夫斯卡娅等)。1948年:《伊凡雷帝》第二集(摄于1944—1946年间, 合作者同上, 摄影: 莫斯科文和基赛, 主要演员: 契尔卡索夫, S. 碧尔曼, 卡道奇民柯夫)。

让·爱浦斯坦 (Jean Epstein, 法国) 1899年3月26日生于华沙, 1953年4月2日逝于巴黎。散文作家。1921—1922年发表《向电影致敬》,《诗韵学》与《从埃特纳火山看电影》。

制作的影片: 1922年:《巴斯德传》(与伯诺阿·莱维合作摄制的第一部影片),《红色的旅店》。1923年:《忠实的心》(主要演员: 琪娜·马内, 莱翁·马笃)。1924年:《美丽的尼维尔内斯河》(根据A. 都德原作改编),《异教徒的山区》(纪录片)。

1925年:《莫哥尔的狮子》(主要演员: 莫兹尤幸),《招贴广告》。1926年:《罗培·马盖尔历险记》。1927年:《莫普拉》,《柯达克》。1928年:《厄舍古厦的倒塌》(根据埃德加·坡的原作改编),《三面镜》(根据保尔·莫朗原作改编),《他的头颅》,《最后的土地》。1930年:《莫尔旺山脉》。1931年:《海洋中的黄金》。1937年:《建造者》(长纪录片)。1946年发表《一架机器的智慧》一书。1947年:《战胜风暴的人》。发表《魔鬼的电影》一书。1955年发表《电影的精神》(遗著)。

弗·艾尔姆列尔 (b. c. RLdEFL, 苏联) 1898年5月13日生于列基察(立陶宛), 1966年逝世。1926年: 导演《纸做的小皇后》,《暴风雨的孩子们》(两部影片均与约翰逊合作摄制)。1927年:《雪堆里的房子》。

1928年:《巴黎一靴匠》。1929年:《帝国的废墟》(或称《失去记忆的人》, 编剧: 艾尔姆列尔与维诺格拉茨卡娅, 主要演员: 尼基金娜)。1932年:《迎展计划》(与尤特凯维奇合作摄制)。1934年:《农民》。1938年:《伟大的公民》(第一集)。1939年《伟大的公民》(第二集, 编剧: 勃列曼与布

尔琴楚夫，主要演员：波哥留勃夫）。

1943年：《她在保卫祖国》（主要演员：玛列茨卡娅）。1945年：《伟大的转折》（编剧：艾尔姆列尔与奇尔斯科夫，主要演员：安德烈·阿勃里科索夫，沃尔科夫）。1955年：《未说完的故事》（主要演员：邦达尔丘克、贝斯特里茨卡娅）。1958年：《第一天》。1961年摄制了一些电视片。

费德里科·费里尼（Federico Fellini，意大利）1920年1月20日生于里米尼。1936—1943年为漫画家、演员与新闻记者。1942年起为电影编剧，合作编剧的有：《向前去，那里有工作》（由马利奥·鲍那德导演），《第四页》（由N·曼扎里导演）。1943年：《花圃》（由M·鲍那德导演），《幻觉》（由J·德·里姆尔导演），《最后的马车》（由M·马托利导演），《谁曾看见？》（由G·阿列桑德里尼导演）。1945年：《罗马，不设防城市》（由罗西里尼导演），1946年：《游击队》（由罗西里尼导演）。1947年：《艾比斯谷波的犯罪》（由拉都达导演），《铁石心肠》（由拉都达导演），《流浪的犹太人》（由阿列桑德里尼导演）。1948年：《在法律的名义下》（由谢尔米导演），《波河上的磨坊》（由拉都达导演），《爱情》（由罗西里尼导演）。1950年：《希望之路》（由谢尔米导演），《被囚禁的波斯人》（由卡曼西尼导演），《圣弗兰西斯哥》（由罗西里尼导演）。1951年：《自卫的城市》（由谢尔米导演），《匪巢》（由谢尔米导演），《献给美丽的卡梅丽拉》（由G·巴斯蒂纳导演），《欧洲51年》（由罗西里尼导演）。1952年：《意大利的兄弟》（由F·沙拉斯尼导演）。1958年：《小运气》（由弗利波导演，G·玛茜娜主演）。

他自己导演的影片有：1950年：《杂技之光》（与拉都达合作编导，主要演员：C·德尔基奥，G·玛茜娜，J·基兹米耶尔等）。1952年：《白酋长》（与比内利，法拉亚诺合作编剧，主要演员：A·索尔蒂，B·波沃）。1953年：《城市里的爱情》（集锦片中一个插曲：《婚姻介绍所》），《浪荡儿》（与比内里，弗拉约诺共同编剧，主要演员：索尔蒂，F·莫特林基，F·法勃里兹等）。1954年：《道路》（摄影：C·卡尔里尼，主要演员：A·奎恩，R·巴塞哈尔特，G·玛茜娜）。1955年：《骗子》（与比内利，弗拉约诺合作编剧，主要演员：B·克劳福特，R·巴塞哈尔特，F·法勃里兹，G·玛茜娜）。1957年：《卡比利亚的夜》（与弗拉约诺、比内利合作编剧，摄影：A·汤蒂，主要演员：G·玛茜娜，F·马尔兹，F·贝里叶，A·纳扎里）。1960年：《甜蜜的生活》。1963年：《八部半》（主演：C·卡尔迪纳尔，马斯特洛亚尼）。1965年：《朱丽叶与精灵》（主要演员：G·玛茜娜）。1968年：《癫狂三步曲》（与另外两位导演合作摄制）。1969年：《爱情神话》。

1970年：《小丑们》（电视片）。1971年：《罗马风情》（主要演员：D·贡扎莱兹，M·格拉汉）。

爱米里奥·弗南台兹（Emilio Fernandez，墨西哥）1904年3月26日生于洪多（科阿韦拉州），逝于1968年。最初为演员，绰号“印第安人”。

导演影片。1942年：《热情岛》（摄影：J·德拉贝尔，主要演员：P·阿缅达利兹）。

1942年：《我是一个真正的墨西哥人》。1943年：《野花》（摄影：费格罗阿，主要演员：M·马格达莱诺，费尔德，罗夫莱斯）。1944年：《玛丽亚·康狄莱里亚》（编剧：费南台兹与马格达莱诺，摄影：费格罗亚，主要演员：桃乐莱丝·德里奥，P·阿缅达利兹）。1945年：《被遗弃的人》，《墨西哥女郎》。1946年：《贝比塔·希姆纳兹》（摄影：A·菲利普斯）。1947年：《珍



珠》(摄于1945年,编剧:斯坦贝克,摄影:费格罗亚,主要演员:阿缅达利兹,玛丽亚·艾伦娜·盖斯)。1947年:《一见钟情》(编剧:费南台兹, B.阿拉斯拉基, I.德马蒂诺,摄影:费格罗阿,主要演员:玛丽亚·费利克斯, P.阿缅达利兹)。1948年:《隐藏的激流》(编剧:费南台兹和马格达莱诺,摄影:费格罗阿,主演:玛丽亚·费利克斯,多朗戈·索莱尔, C.L.莫克特苏马)。1948年:《玛克罗维亚》。1949年:《墨西哥底层》,《农村的妇女》,《失宠的女人》。1950年:《生活中的一天》。1951年:《罪恶的牺牲者》。1951年:《马利亚岛屿》(编剧:费南台兹和马格达莱诺,摄影:费格罗阿,主要演员:彼得罗·英方特,罗索拉·雷维尔塔斯)。1951年:《可爱的祖国》,《亲爱的姑娘》。1952年:《阿卡普尔柯》,《你和海洋》,《当浓雾升起的时候》。1953年:《渔网》(编剧:费南台兹和N.贝特兰,摄影:A.菲利普斯,主要演员:R.波德斯塔, C.阿尔瓦拉多, A.西尔维斯特雷)。1953年:《新闻报导》。1954年:《拐骗》。1955年:《白玫瑰》(在古巴摄制,编剧:费南台兹与马格达莱诺,摄影:费格罗阿,主要演员:R.卡那多, G.卡夫雷拉, A.索莱尔),《燃烧的大地正在熄灭》(在阿根廷摄制)。1956年:《苦难》。1958年:《叛逆》。

何塞·费雷拉(José Ferreyra, 阿根廷)1889年8月28日生于布宜诺斯艾利斯,1943年1月29日逝于布宜诺斯艾利斯,阿根廷电影艺术的先驱者。

编导影片。1915年:《加鲁法的一夜》。1917年:《死神的探戈舞》。1921年:《高卓族的女人》,《当布宜诺斯艾利斯沉睡的时候》。1922年:《布宜诺斯艾利斯——梦幻的城市》。1923年:《佛罗里达大街上的切卡舞》。1925年:《最后的探戈舞》,《晚间的小风琴》。1927年:《贝尔德翁·维基塔》。1931年:《住在海港的穆尼基塔斯》。1933年:《布宜诺斯艾利斯的街道》。1935年:《阿尔西纳桥》。1937年:《城里的青年人》。1939年:《钦贝拉》。1941年:《妇女和森林》。

亨利·费斯吉尔(Henri Fescourt, 法国)1880年11月23日生于贝齐埃尔,1966年逝世。

1912—1914年为高蒙公司摄制了许多影片。1920年:《马蒂亚·桑多夫》。1922年:《卢尔塔比尔》。1924年:《大人物》。1925年:《悲惨世界》。1927年:《马尔泰之家》。1929年:《基督山伯爵》。1937年:《西欧》。1942年:《死灰复燃》。

路易·费雅德}}(Louis Feuillade, 法国)1874年生于埃罗省的吕内尔,1925年2月死于巴黎。曾做过《十字架报》的记者,当过电影编剧,1906年左右成为高蒙公司的导演。1907年:《行走如飞的邮差》,《恶癖》,《银行钞票》,《吸铁人》。1910年:《基督徒喂狮》。1911—1913年摄制组片《真实的生活》,其中包括《污点》,《托拉斯》,《诚实的人们》,《母亲们的命运》,《深渊上的桥梁》,《凶狠的人》,《苦役犯的秘密》,《生或死》等影片(所有这些影片均由罗杰·纳瓦尔主演)。还拍摄了组片《贝贝》与《布德玷》等。1913—1914年:组片《芳托马斯》(共五部,主要演员:罗杰·纳瓦尔,乔治·梅尔希奥,伊芙特·安德莱耶尔)。1915年:《吸血鬼》(主要演员:慕茜陀拉)。1916—1917年:《犹台克斯》(两套组片,编剧:阿瑟·贝尔内德,主要演员:R.克雷斯塔)。1918年:《葡月》,《梯明》。1919年:《巴拉巴斯》。1920年:《巴里舍特》。1921年:《孤女》。1922年:《复仇》。1923年:《高

塞林纳》。1924年：《两女孩》。1925年：《烙印》。

雅克·费戴尔（Jacques Feyder，法国）别名雅克·弗莱戴里克斯。1888年7月24日生于伊克塞尔，1948年5月25日逝于瑞士。

1912—1915年为演员，后为加斯东·拉威尔的副导演。1915年开始独立导演影片。

1917—1918年：根据特里斯当·贝尔纳的剧本摄制影片：《养老院的老妇们》，《同伴》等片。1919年：《拼写错误》（编剧：费戴尔，主要演员：Ch.戴尚）。1921年：《亚特兰梯德》（根据皮埃尔·伯诺阿的原作改编，主要演员：纳比埃科夫斯卡，梅尔希奥，安杰罗）。1923年：《克兰格比尔》（根据阿纳托尔·法朗士的原作改编，主要演员：M.德·费洛第）。1924—1925年（在瑞士）：《孩儿面》（编剧：费戴尔，摄影：布列尔和巴尔盖尔，主要演员：小福雷）。1926年（在奥地利）：《幻象》（编剧：叙尔·罗曼），（在法国）：《格里毕希》（主要演员：弗朗索瓦丝·罗珊），《卡门》（主要演员：R.梅莱尔）。1928年（在德国）：《黛莱丝·拉甘》（根据左拉原作改编，主要演员：吉娜·马内斯，W.齐尔舍，珍妮—玛丽·洛伦）。1929年（在法国）：《新的老爷们》（根据弗莱尔与格罗瓦塞的话剧改编）。1929—1933年（在好莱坞）：摄制了六部影片，其中有《吻》（主要演员：葛丽泰·嘉宝），《绿色的鬼魂》，《如果皇帝知道此事》（主要演员：吕居埃与罗珊）。1934年（在法国）：《大赌博》（编剧：斯派克与费戴尔，主要演员：P. R. 威尔姆，罗珊，玛丽·贝尔，夏尔·瓦内尔）。1935年（在法国）：《米摩莎公寓》（编剧：斯派克与费戴尔，主要演员：罗珊，P. 贝尔纳，阿莱尔姆）。1936年：《英雄的狂欢节》（原作：斯派克，编剧与台词：B. 齐茂，副导演：卡尔内，摄影：斯特拉德林，布景：L. 梅尔孙，服装：本达，主要演员：F. 罗珊，阿莱尔姆，J. 穆拉，L. 叙卫等）。1937年（在英国）：《无甲的骑士》（根据詹姆斯·希尔顿小说改编）。1938年（在德国）：《旅行的人们》。1939年（在法国）：《北方的法律》。1942年（在瑞士）：《一个女人的失踪》（主要演员：罗珊）。

1946年：监制《碎石路》（布利斯坦导演）。

（Robert J. Flaherty，美国，纪录片导演）1884年2月16日生于密执安州铁山，1951年7月23日逝于纽约。毕业于密执安矿山学校，曾在北美洲极北部从事勘探工作，1913年前后开始业余摄制影片。

1920—1922年：《北极人纳努克》（编剧与摄影：弗拉哈迪）。1923—1926年：《摩阿拿》（编剧与摄影：弗拉哈迪）。1925年：《一个陶磁工人的故事》，《二十四美元的海岛》。1927—1928年：《南海白影》（编剧：弗拉哈迪和R. 多依尔，导演：范戴克，主要演员：M. 勃吕，L. 托莱斯。弗拉哈迪未等影片摄完已经离去，故未在片中署名）。1928—1931年：《禁忌》（根据弗拉哈迪原作改编，编剧：茂瑙与弗拉哈迪，摄影：F. 克劳斯贝，导演：茂瑙，主要演员：雷利与马塔希）。1931年去欧洲。1932年（在英国）：《工业的英国》（摄影：弗拉哈迪，剪辑：格里尔逊）。1932—1934年（在英国）：《亚兰岛人》（导演与摄影：弗拉哈迪，编剧：罗伯特，法朗西斯和大卫·弗拉哈迪）。1935—1937年：协助佐尔坦·柯尔达摄制《象童》。1939—1942年（在美国）：《土地》（编剧与摄影：弗拉哈迪，该片由美国农业部出资摄制，由于内容过于悲观，迄未公映）。1948年：《路易斯安那州的故事》（编剧：弗拉哈迪，剪辑：海伦娜·范·登根）。

亚力山大·福特 (Alexandre Ford, 波兰) 1908 年 12 月 24 日生于罗兹, 深受法国先锋派、爱森斯坦与普多夫金的影响, 从拍摄短片开始导演工作。

1930 年:《黎明时刻》,《罗兹——波兰的曼彻斯特》。1930 年《护身符》(无声片, 主要演员: 伊伦娜·格林, 伊娜·阿德利安)。1932 年:《街头伙伴》(编剧: M. 艾梅尔和 A. 沃利卡, 摄影: 斯坦乌尔泽尔)。1934 年:《觉醒》(编剧: 奥尔加·福特和叙利安·图维姆, 摄影: S. 沃尔, 副导演: W. 雅库鲍夫斯卡, 主要演员: St. 扎拉茨, B. 西基耶维奇)。1934 年:《萨布拉》(在巴勒斯坦摄制, 编剧: 奥尔加·福特和 M. 苏肖沃尔斯基, 摄影: 韦尔梅耶尔, 主要演员: 哈比玛意第绪话剧院的演员, 有阿拉伯语、意第绪语与波兰语三种版本)。1935 年:《前进》(短片, 与 J. 马利尼亚克合导)。

1935 年:《祖母不再担心》(与 M. 瓦斯辛斯基合导)。1936 年:《我们到达目的地》(故事性纪录片)。1937 年:《维斯杜拉河畔的人们》(海伦娜·波古斯修斯卡, J. 科尔纳茨基与扎尔茨基合导)。1942—1945 年在苏联重建的波兰军队中创立电影处, 摄制新闻片与纪录片, 其中有《列宁诺战役》和《马伊达内克》。1944—1945 年, 国家电影组织“波兰影片公司”创办人之一。1948 年:《边界上的街》(又名《真理无国界》)。

1952 年:《肖邦的青年时代》。1954 年:《巴尔斯卡大街上的五个人》。1958 年:《一周的第八天》。1960 年:《条顿骑士》。1965 年:《自由的第一天》。

约翰·福特 (John Ford, 美国) 原名西恩·奥菲尔纳。1895 年 2 月 1 日生于缅因州的伊丽莎白角。从 1914 年起就在好莱坞担任副导演。1917 年开始担任导演(共拍了 12 部影片), 此后用他哥哥过去的名字杰克·福特(演员兼导演, 此时已改名为弗朗西斯·福特)拍了许多西部片。

1923 年改名约翰·福特, 成为 A 级影片的导演, 摄制《凯未奥·吉尔比》(主要演员: 约翰·吉尔蓓与让·阿瑟)。1924 年:《铁骑》(主要演员: G. 奥勃利恩, M. 贝拉米等)。1928 年:《四个儿子》(有声片),《拿破仑的理发师》(对白片)。1929 年:《敬礼》。1932 年:《没有女人的男人》(《铁与血》, 编剧: 约翰·福特)。1931 年:《造箭的工匠》(根据辛克莱·刘易士小说改编, 主要演员: R. 柯尔曼)。1934 年:《失踪的巡逻兵》(编剧: 杜德莱·尼克尔斯与加雷特·福特, 根据 P. 麦克唐纳原作改编, 主要演员: V. 麦克拉格伦, B. 加罗夫, W. 福特, R. 迭尼)。1935 年:《满城风雨》(编剧: 里斯金, 主要演员: 鲁滨逊),《告密者》(《革命叛徒》, 编剧: 杜德莱·尼克尔斯, 根据 L. 奥弗拉哈迪的小说改编, 摄影: J. 奥古斯特, 作曲: M. 斯戴纳, 布景: V. N. 波格莱斯和 Ch. 吉尔克, 主要演员: 麦克拉格伦, P. 福尔斯特, M. 格拉哈姆)。1936 年:《鲨鱼岛上的囚犯》,《苏格兰女王》。1937 年:《北斗星》。1939 年:《驿车》(《关山飞渡》, 编剧: 杜德莱·尼克尔斯, 摄影: B. 格莱隆和 R. 宾格尔, 主要演员: 克莱尔·特莱伏尔, 约翰·韦恩, 约翰·卡拉丁, 汤姆斯·密舍尔等),《青年林肯》。1940 年:《愤怒的葡萄》(《怒火之花》, 根据斯坦倍克的小说改编, 编剧: N. 约翰逊, 摄影: G. 托兰德, 主要演员: H. 方达, J. 达威尔, J. 卡拉丁等),《漫长的归程》(根据尤琴·奥尼尔的原作改编, 摄影: G. 托兰德)。1941 年:《烟草路》(根据卡尔德威尔的原作改编),《青山翠谷》(根据勒威林的原作改编)。1947 年:《我亲爱的克莱门汀》(《荡寇志》),《逃亡者》(《烈士魂》, 编剧: 杜德莱·尼克尔斯, 根据葛莱汉姆·格林的原作改编, 摄影: G. 费格罗阿,

主要演员：H. 方达和桃乐莱丝·德尔里奥)。1948年：《要塞风云》，《三神父》。1949年：《戴黄发带的女郎》。1950年：《当维利凯旋归来的时候》，《大河》。1951年：《这是朝鲜》(纪录片)。1952年：《沉静的人》。1953年：《摩甘波》，《阳光灿烂》。1954年：《长灰色线条》。1955年：《罗伯茨先生》。1956年：《搜索者》。1957年：《老鹰的翅膀》。1957年：《伦敦警察局的吉登》(在英国摄制)。1958年：《最后的欢呼》(编剧：斯宾塞·屈塞)。1959年：《骑兵们》。1960年：《鲁特莱基军曹》，1961年：《二骑士》。1962年：《扼杀自由瓦伦士的人》。到这年为止已摄制了约120部影片。1962年：《西部征服记》。1965年：《切耶纳一家》。1965年：《青年卡西迪》(由杰克·卡迪夫拍完)。1966年：《七妇人》。

乔治·弗朗叙(Georges Franju, 法国)1916年4月12日生于富热尔(伊尔—维兰省)。与亨利·朗格卢瓦共同创办法国电影资料馆。

1942年起拍摄纪录片。1948年：《兽血》。1951年：《残废军人宫》。1952年：《伟大的梅里爱》。1954年：《尘埃》。1958年：《第一夜》。之后导演故事片。1959年：《头撞墙》。1960年：《没有脸的眼睛》。1961年：《向杀人犯猛烈开火》。1962年：《苔丽丝·台斯盖鲁》。1964年：《犹台克斯》。1965年：《骗子汤马斯》。1967年：《白帷幕》(电视片)。1970年：《莫雷教士的过失》(根据左拉的小说改编)。

阿贝尔·冈斯(Abel Gance, 法国)1889年10月25日生于巴黎。诗人、作家、哲学家及演员。1912年在百代公司担任编剧，编写《祖父的犯罪》，《黎希留时代的一个月夜》，《蒙娜·丽莎的哀史》三剧本，导演了《恐怖的面具》一片(主演：D. 马克斯)。1915年开始摄制故事片：《阿克尔堡的悲剧》，《杜普博士的疯狂》，《十点钟之谜》，《美的源泉》，《峭壁上的狂人》，《潜望镜》，《波涛的故事》。1916年：《帕迪的英雄气概》，《司特拉斯公司》，《废墟之花》，《红胡子》(分集影片)，《毒瓦斯》，《生活的权利》，《死亡地带》。

1917年：《哀痛的母亲》(主要演员：艾米·兰，菲尔曼·杰米埃，亚尔芒·泰利埃)。

1918年：《第十交响乐》(主要演员：艾米·兰，塞弗兰·马尔斯，让·都鲁)。1919年：《我控诉》(主要演员：塞弗兰·马尔斯)。1922年：《车轮》(主演：伊维·克劳斯，皮埃尔·马尼埃，G. 德·格拉沃纳，塞弗兰·马尔斯)。1927年：《拿破仑传》(摄影：克鲁格，孟德维勒，比雷尔，吕卡斯，于贝尔，E. 皮埃尔，副导演：安德烈阿尼，西斯蒙，H. 克劳斯，都尔疆斯基，伏尔柯夫，主要演员：迪厄多内，吉娜·马内，H. 克利梅尔，P. 埃里阿，P. 巴茄夫，达米阿，阿尔托，范·达埃尔，库伯茨基，M. 许茨，玛格丽特·冈斯，夏卡都尼，E. 布费等)。1931年：《世界末日》。1932年：《哀痛的母亲》。1934年：《茶花女》。1935年：《吕克莱斯·波尔齐亚》，《杰罗姆·贝罗》。1936年：《贝多芬的不朽情史》(主要演员：安妮·杜柯，哈利·包尔)。

1937年：《我控诉》，《拐骗妇女的人》，《铁工厂老板》。1939年：《路易丝》。1940年：《失乐园》(主要演员：F. 格拉威，密歇琳·普莱斯尔)。1941年：《盲目的维纳斯》。1943年：《弗拉卡斯上尉》。1953年：《七月十四日》(“多面景”短片)。

1955年：《内斯尔炮塔》。1957年：放映“大银幕”电影，将《拿破仑

传》与《我控诉》以及几部“多面景”短片改成三面银幕的立体电影。1960年：《奥斯特里茨战役》。1963年：《西拉诺迎战达塔·尼昂》。1966年：《玛丽·杜多尔》(电视片)。

五所平之助(日本)生于1902年2月1日,导演过百余部影片。

1925年：《天空无云》。1927年：《隐秘的梦》,《木偶姑娘》。1928年：《农村新娘》。1931年：《邻家的太太和老婆》(日本最早几部对白片之一)。1933年：《伊豆的舞女》。1934年：《以一切活着的人的名义》。1935年：《生活的重担》。1936年：《黑夜女魂》,《花束之歌》。1937年：《无名的人们》。1941年：《新雪》。第二次大战期间,故意离开制片的工作。1947年：《再来一次》。1948年：《影子》。1949—1950年,被列入支持东宝制片厂罢工斗争的黑名单上。1951年：《远方的云》。1952年：《早晨的冲突》。1953年：《烟囱林立的地方》。1954年：《大阪的小旅店》,《伊豆的舞女》(第二版),《爱情与死亡之间的峡谷》,《雄鸡再鸣》。1955年：《青春时代》。1958年：《挽歌》。1959年：《农村新娘》。1960年：《当女人恋爱的时候》。

1961年：《北方哀歌》。1962年：《妈妈,你应该嫁人》。1963年：《一百万个姑娘》。

让·格莱米永(Jean Grémillon,法国)1902年10月3日生于贝叶,1959年11月26日卒于巴黎。1924—1925年：与摄影师贝利纳尔共同摄制了十五部纪录片和一部先锋派影片：《机械照相》。1927年：《海滨灯塔》(摄影：贝利纳尔,作曲：格莱米永)。1928年：《马尔东纳》(编剧：阿尔努,主要演员：杜兰,阿塔纳肖)。1929年：《灯塔看守人》(根据P·奥梯埃与克罗克曼的戏剧改编,编剧：雅克·费戴尔,摄影：贝利纳尔)。1930年：《小丽丝》,(编剧：斯派克,主要演员：N·西比尔斯卡娅,阿尔科维,贝尔托)。1931—1936年：摄制商业性影片。其中有1935年(在西班牙)：《陶洛罗莎》(《痛苦的女人》)。1937年：《情欲》(主要演员：迦本)。1938年：《怪僻的维克多先生》(编剧：斯派克,台词：M·阿夏尔,主要演员：雷缪)。1939—1941年：《拖船》(编剧：斯派克,凯雅特,普莱卫,根据H·凡尔塞勒的小说改编,主要演员：让·迦本,米契尔·摩根)。1942年：《夏日时光》(编剧与台词：拉罗区与普列维,摄影：帕希,主要演员：伯拉舍尔,M·雷诺,P·贝尔纳)。1944年：《天空属于你们》(编剧与台词：瓦朗坦与斯派克,主要演员：M·雷诺,C·瓦内尔)。1944—1946年：《六月六日拂晓》(《诺曼第登陆》,纪录片,作曲：格莱米永)。1949年：《白色的爪》。1950年：《生命的美》(纪录片,P·卡斯特协助导演)。1951年：《怪僻的某夫人》。1952年：《占星术》(短纪录片)。1953年：《一个女人的爱情》(主演：米歇尔·普莱斯勒)。1955年：《画像馆》(彩色纪录片)。1956年：《织布机》(纪录片)。

约翰·格里尔逊(John Grierson,英国)1898年生于苏格兰丁斯城,卒于1972年。纪录片导演与制片人。1929年导演《飘网渔船》,1932年与弗拉哈迪合作摄制《工业的英国》,1934年与E·安斯梯合作摄制《格兰东号拖船》。但他主要是制片人和英国纪录学派的创始人。1930—1933年：担任“帝国商品推销局”电影处处长。他集合了巴锡尔·瑞特、阿瑟·艾尔顿、斯图亚特·雷格、保尔·罗沙、约翰·泰勒、哈莱·瓦特、唐纳尔德·泰勒、埃德加·安斯梯等人摄制纪录片,并邀请弗拉哈迪到英国工作。1934—1937年：为英国邮政总局摄制宣传片,聘请A·卡瓦尔康蒂到英国工作,监制下列各片。1935年：《锡兰之歌》(巴锡尔·瑞特导演)。

1936年：《夜邮》（巴锡尔·瑞特与哈莱·瓦特导演）。1936年：《房屋问题》（安斯梯导演），《颜色盒》与《虹的舞蹈》（李恩·拉伊绘制的抽象动画片），《丰富的粮食》（安斯梯导演）。1937年：《我们生活在两个世界》（卡瓦尔康蒂导演）。1938年：《北海》（哈莱·瓦特导演）。1939—1945年，在加拿大，作为“电影专员”，领导国家电影局的工作，摄制了诺曼·麦克拉伦、约里斯·伊文思、斯坦莱·杰克逊、悉德尼·纽曼、詹姆士·贝瓦利基、葛拉汉姆·麦金斯、洛拉·波尔东等人导演的影片。1947年：在联合国教科文组织工作。1947—1950年：领导英国新闻局的电影处工作。1951年，作为制片人，为“三人小组”的成员。1954年：作为制片人，到黑非洲为“南豪尔制片厂”制作影片。

D. W. 格里菲斯（David Wark Griffith，美国）1875年1月22日生于美国肯塔基州拉格兰格一个南北战争中破产的南方家庭，1948年7月23日逝于好莱坞。曾从事过各种职业，当过巡回剧团中的小角色。1907—1908年在爱迪生公司和比沃格拉夫公司担任电影演员和编剧。1908—1913年担任比沃格拉夫公司的主要导演。

第一部影片摄制于1908年6月：《陶丽历险记》。1908年摄制了四十七部影片，其中有《黄金迷》（根据杰克·伦敦原作改编），《许多年以后》（根据坦尼孙原作改编）。

1909年摄制了138部影片，其中包括《命运线》，《雷梦娜》。1911年摄制了67部影片，其中有《隆台尔的报务员》，《爱诺克·阿登》（根据坦尼孙原作改编），《最后一滴水》，《战斗》。1922年摄制了60部影片，其中有《人类的创始》，《底河的沙子》（根据查尔斯·金斯莱的诗改编），《看不见的敌人》，《猪巷火枪手》，《纽约的帽子》，《大屠杀》。1913年摄制了17部影片，其中有《母爱》，《水和石油》，《沙漠上的两个人》（全部影片均由皮莱·皮采尔摄影）。1908—1913年，在比沃格拉夫公司培养了很多演员，其中包括琳达·阿维特赫（以后是他的妻子），马丽昂·黎奥那德，弗兰克·鲍威尔，弗洛伦斯·劳伦斯，麦克·塞纳特，奥文·摩尔，玛丽·璧克馥，罗伯特·哈隆，詹姆士·寇克伍德，亨利·华尔泰尔，玛蓓尔·瑙曼，唐纳德·克利斯浦，伯兰基·斯维特，里昂纳尔·巴里摩尔等人；弗兰克·伍兹和乔治·泰尔维利久此时为格里菲斯的编剧人。1913年：离开比沃格拉夫公司。1914年：摄制《原始人》，《贝斯利亚的朱蒂丝》，《两性的斗争》，《逃亡》，《家，甜蜜的家》，《良心的报复》。1915年：《一个国家的诞生》（根据托马斯·狄克松的小说改编，编剧：格里菲斯与弗兰克·伍兹，主要演员：亨利·华德豪尔，梅·马区，丽莲·吉许，罗伯特·哈隆）。1915—1916年为三角影片公司监制四十部影片，主要由阿兰·德凡，保尔·鲍威尔、克利斯蒂·卡本纳、约翰·爱默生、爱德华·狄隆、悉德尼·弗兰克林、贾克·康威等人导演。还为几部影片编写剧本，其中有《小绵羊》（道格拉斯·范朋克主演的第一部影片）。1916年：《党同伐异》（编剧与剪辑：格里菲斯，副导演：W. S. 范达克，冯·斯特劳亨，G. 西格曼，J. 海纳贝利，主要演员：丽莲·吉许，M. 马区，罗伯特·哈隆，萨姆·德·格拉斯，蒙特·勃吕，托德·勃朗宁，密里安·古柏，贝西·勒夫，尤琴·帕莱特，约瑟芬·克劳威尔，康斯坦斯·泰尔麦奇，阿尔弗莱德·帕盖特等）。

1918年：《世界的心》（主要演员：丽莲·吉许，罗伯特·哈隆，约瑟芬·克劳威尔，冯·斯特劳亨，诺埃尔·考华德等）。1918年：《人生最大

的一件事》。1919年：《幸福谷的故事》，《痴情的苏茜》（主要演员：丽莲·吉许），《被摧残的花朵》（根据托马斯·伯克的小说改编，主要演员：丽莲·吉许，里希，巴泰尔梅斯，唐纳尔德·克利斯浦）。1920年：《被崇拜的舞女》，《爱情之花》，《走向东方》（《赖婚》，主要演员：丽莲·吉许，里希，巴泰尔梅斯，玛丽·梅·克赖东·海尔）。1921年：《梦想街》（主要演员：卡罗尔·登普斯特）。1922年：《暴风雨中的孤儿》（《两孤女》，根据丹纳莱原作改编）。1923年：《恐怖之夜》，《白玫瑰》。1924年：《阿美利加》。

1925年：《美妙的生活》，《马戏团女郎》。1926年：《撒旦的悲哀》。1928年：《爱情的胜利》。1929年：《两性的斗争》，《街头女郎》。1930年：《林肯传》（主演：华尔特·休斯顿）。1931年：《斗争》。

保罗·格里莫（Paul Grimault，法国动画片作家）1905年5月23日生于塞纳河畔的纳维尔。画家。

1930—1936年：作为动画片的导演，和奥朗什与普列维等人一起，参加摄制几部广告片的工作。1937年起单独摄制广告动画片。1937年：《电的现象》（“星涅马斯科甫”式宽银幕影片）。1939—1941年：《大熊星座的游客》（长片，未拍完）。1942年：《卖笔记本的商人》（短片，奥朗什编剧）。1943年：《稻草人》（短片，奥朗什编剧）。

1945年：《偷避雷针的人》（短片，奥朗什编剧）。1946年：《魔笛》（短片，兰哈特编剧）。1947年：《小战士》（短片，普列维编剧）。1947—1952年：《牧羊女与扫烟囱的人》（长片，编剧：普列维）。1953—1965年：若干部广告片。

安里哥·格佐尼（Enrico Guazzoni，意大利）生于1876年9月18日，卒于1959年9月24日。

1909年：《马卡贝兄弟》。1910年：《耶路撒冷的光复》，《梅萨琳》，《罗马的劫掠》。1911年：《布鲁杜斯传》。1913年：《你往何处去》，《安东尼与克莱奥帕特拉》，《凯撒的阴谋》。1916年：《泰利安太太》（主要演员：丽狄亚·波莱里）。1917年：《耶路撒冷的光复》，《法比奥拉》（主要演员：A·诺威利，A·波莱蒂，A·巴尔托利）。1920年：《罗马的劫掠》。1922年：《梅萨琳》（主要演员：里娜·狄·里居罗）。1935年：《布隆国王》。1939年：《星星在闪耀》。1941年：《黑色的金子》。

1942年：《福尔娜丽娜》。共导演过50—100部影片。

C·格拉西莫夫（C·A·CFLIHTdMN，苏联）1896年生于乌拉尔的兹拉托乌斯克。

早年为演员，主要在柯静采夫和特拉乌别尔格的影片中演出。1934年起导演影片。

1934年：《我爱你》。1936年：《七勇士》。1937年：《共青城》。1939年：《教师》。

1941年：《假面舞会》。1944年：《大地》。1948年：《青年近卫军》。1952年：《乡村医生》。1957—1959年：《静静的顿河》（根据肖洛霍夫原作改编，分三集）。1962年：《人与兽》。

霍华德·霍克斯（Howard W. Hawks，美国）1896年5月30日生于印第安纳州的亚哥森。第一次大战时当过驱逐机驾驶员，后成为电影编剧导演。

1927年：《每个港口都有一个女人》（主要演员：路易丝·布鲁克斯，V·麦克拉格伦，R·阿姆斯特朗）。1930年：《拂晓侦察》（编剧：J·M·桑德斯，

主要演员：巴泰尔海斯，小范朋克，Fr. 麦克休斯，C. 科克)。1931年：《刑事法典》。1932年：《人群怒吼》(主要演员：詹姆士·卡格尼)，《疤脸大盗》(《疤脸人》，剧作：本·海区特，改编：S. I. 密勒，J. L. 马辛，B. 摩根，主要演员：保罗·茂尼，鲍里斯·卡洛夫，安·德伏拉克，乔治·拉弗特)。1933年：《今天我们活着》。1934年：《二十世纪特别快车》(根据 ch. 利荷兰德的剧作改编，主要演员：L. 巴里摩尔，C. 隆巴德)。

1936年：《蛮族的海岸》(编剧：本·海区特，麦克阿瑟)，《来而取之》(与 W. 惠勒合作编剧，摄影：马特，G. 托兰特，主要演员：E. 阿诺尔德)。1938年：《养育婴儿》(主要演员：K. 海普般，加利·葛兰特)。1939年：《只有天使才有翅膀》(摄影：J. 华格，主要演员：加利·葛兰特，J. 阿瑟，T. 契尔)。1941年：《约克军曹》。1943年：《空军》(《空中堡垒》，编剧：D. 尼古尔斯，主要演员：加费尔德，H. 卡雷)。

1943年：《护航舰 K225 号》。1946年：《长眠》(主要演员：亨弗莱·鲍嘉，L. 巴科尔)。

1948年：《一支歌曲的诞生》(主要演员：坦尼·凯依)。1949年：《我是一个男人》，《战时新郎》(主要演员：加利·葛兰特)。1953年：《绅士喜欢金发女郎》(主要演员：玛丽莲·梦露)。1955年：《法老的土地》。1959年：《布拉沃河》。1962年：《哈塔利》。1963年：《他喜欢的运动》(主要演员：洛克·赫德逊)。1965年：《红线七千尺》。1966年：《黄金国》(主要演员：约翰·韦恩，罗伯特·楚姆)。1970年：《洛博河》(主要演员：约翰·韦恩)。

阿尔弗莱德·希区柯克 (Alfred Hitchcock, 英国、美国) 1899年8月13日生于英国，先从事广告工作，后成为电影编剧与导演。

1925年：《娱乐场》(主要演员：浮琴尼亚·瓦尔斯与迈尔斯·德尔)。1926年：《山鹰》，《房客》(摄影：G. 温梯米格利亚，主要演员：伊伏尔·诺威罗)。1927年：《下坡路》，《水性杨花》(根据诺埃尔·考华德原作改编)，《耳环》。1928年：《农民之妻》。1929年：《讹诈》(摄影：J. 柯克斯，主要演员：安妮·翁特拉，唐纳尔德·卡尔索普)。1930年：《爱尔斯特里的呼声》(英国第一部对白片)，《裘诺与孔雀》(根据奥卡赛的话剧改编)。1931年：《谋杀案》，《骗局》(根据高尔斯华绥原作改编)。1932年：《怪僻的富翁》。1933年：《维也纳的华尔兹舞》。1934年：《知情太多的人》(主要演员：彼得·劳尔，劳斯里·班克斯，皮埃尔·弗雷内，诺拉·普利比姆)。1935年：《三十九级台阶》(《国防大秘密》，根据约翰·布坎的小说改编，主要演员：罗伯特·唐纳特，玛德兰·卡洛尔)。1936年：《破坏》(摄影：B. 诺尔斯，主要演员：苏尔维亚·薛德耐，约翰·罗德德)。1937年：《年轻的姑娘》。

1938年：《失踪的女人》(摄影：J. 柯克斯)。1939年：《牙买加旅店》(根据 D. 杜摩里埃原作改编，主要演员：查尔斯·劳顿)。1940年赴好莱坞，摄制《丽贝卡》(《蝴蝶梦》，根据 D. 杜摩里埃原作改编，主要演员：琼·芳登，劳伦斯·奥立弗)，《外国记者》(摄影：马特)。1941年：《史密斯夫妇》，《猜疑》(《春闺疑云》，主要演员：加利·葛兰特，琼·芳登)。1942年：《破坏者》。1943年：《疑影》(主要演员：约瑟夫·柯顿，戴莱莎·瑞特)。1944年：《救生船》(编剧：斯坦贝克，主要演员：T. 班克海德，W. 本狄克斯)。1945年：《螺旋梯》(《迷魂咒》，主要演员：英格丽·褒曼，G. 倍



克)。1946年：《声名狼藉》(《美人计》，主要演员：英格丽·褒曼)。1948年：《绳索》。1950年：《舞台上的决斗》。1951年：《列车上的陌生客》(根据D·海斯米斯的小说改编，主要演员：法莱·葛兰格，罗·伯特·华格)，1953年：《我承认犯罪》(主要演员：M·克里夫特，A·巴克斯特)。1954年：《电话谋杀案》(立体片)。1954年：《后窗》，(主要演员：格蕾丝·凯利)。1955年：《知情太多的人》(1934年影片重拍)。1956年：《捉贼记》(主要演员：格蕾丝·凯利)，《哈里的纠纷》。1957年：《弄错的罪犯》。1958年：《眩晕》(《迷魂记》)。1959年：《西北偏北》。1962年：《精神病患者》。1963年：《群鸟》。1964年：《玛尔尼》。

1966年：《撕裂的帷幕》(主要演员：保罗·纽曼)。1969年：《黄玉》。1971年：《疯狂》。

霍尔格—麦德森(Holger—Madsen，丹麦)1878年4月11日生于丹麦，1943年12月1日卒于哥本哈根。先为演员，后成为导演。

1913年：《机器锯子》(主要演员：麦德森，T·梅育，A·兴丁)，《白人妇女的贩卖记》，《女舞蹈演员》。1914—1916年：《鸦片梦》(主要演员：A·布鲁谢特)，《鬼魂》，《神秘的友谊》，《复活》，《福音传教士》，《战争与爱情》。1916年：《永久的和平》。1918年：《天上的船》。1934年：《从哥本哈根到卡隆德堡》。

约翰·哈勃莱(JohnHubley，美国动画片作家)生于1914年5月21日。1936—1945年，在华尔特·迪斯尼手下当布景师与动画片绘制者，以后又到波苏斯托夫在1950年创立的“动画片联合摄制公司”拍摄《马古先生》与《哑童发音》。1951年：《招徕生意》。以后到欧洲。1956年：《星号历险记》。1952年：《哈伦的星期三》。1958年：《柔软体操》。1959年：《月亮鸟》。1960年：《太阳的子孙》。1962年：《关于星星和人》(长片)。1963年：《洞穴》。1964年：《帽子》。

约翰·赫斯顿(JohnHuston，美国)1906年8月4日生于密苏里州的内华达。

先为惠勒、狄特尔、劳尔·华尔许、霍华特·霍克斯的影片编剧。1941年开始导演：《马尔他之鹰》。1947年：《宝石岭》。1948年：《缓慢调》。1949年：《我们过去是异乡人》。1950年：《柏油路的丛林》(《珠宝盗劫案》)。1951年：《红色勇敢章》。

1952年：《非洲女王》。1953年：《红磨坊》，《战胜魔鬼》。1956年：《莫比·狄克》(《捕鲸记》)。1957年：《天知道艾利松先生》。1958年：《野蛮人与歌伎》。1959年：《天堂之根》。1960年：《不可饶恕》。1961年：《不合时宜的人们》。1962年：《弗洛伊德》。1963年：《名单上最后一人》。1964年：《大蜥蜴之夜》。1965年：《圣经》。1967年：《王家俱乐部》(与别人合导)。1968年：《金色眼睛中的映像》。

1969年：《有罪的大维》。1969年：《爱情和死亡的历程》。1970年：《克里姆林宫的来信》。

今井正(日本)1912年1月8日生于东京。

1942年导演《了望塔的敢死队》。1944年：《残酷的海洋》。1947年：《战争与和平》(与山本萨夫合导)。1948年：《人民的敌人》。1950年：《重逢之前》。1951年：《不，我们要活下去》。1952年：《回声学校》(《山彦学校》)。1953年：《百合塔》，《浊江》。1957年：《种稻的人》。1958年：《暗无天日》。

1959年：《阿菊与阿勇》。

1960年：《白色的悬崖》。1961年：《海港灯火》。1962年：《日本老妇》。1963年：《武士道》。1964年：《越后的故事》。1969年：《天河的桥》。

托马斯·哈伯·英斯(Thomas Harper Ince, 美国) 1882年11月6日生于纽约州新港, 1924年11月19日卒于好莱坞。其父母为演员, 他本人曾在外省巡回剧团中当过演员, 偶尔也在格里菲斯或勃拉克顿的影片里担任角色。

1911年导演《他们第一次的误会》和其他几部影片(玛丽·璧克馥主演)。1911年10月到1912年9月, 摄制了近百部长一本的影片, 主要是为“皮松101公司”拍摄西部片, 担任制片人与导演, 其中有:《横越平原》,《袭击者》,《逃兵》,《西部金矿区的姑娘》,《上校的儿子》等等。1912年底:《为了古巴的自由》,《红桃爱司》,《复仇女神》,《康庄大道》,《过去的影子》,《克斯特的最后一次战斗》(这些影片主要由查尔斯·雷伊, 弗兰西斯·福特, 早川雪洲, R. B. 威斯特等人演出, 编剧为G. 沙利文)。1913年:《大使的信使》,《宠儿》,《火舌》,《海的故事》,《南方的骄傲》,《参军号召》,《标记》,《1849年的几天》(编剧:G. 沙利文和J. G. 霍克斯, 主要演员:同上及F. 鲍沙其, G. 库那德等)。1914年:根据G. 沙利文的剧本, 摄制:《最后的界线》,《神的愤怒》,《盖茨堡战役》,《台风》。他还监制了许多影片, 主要有:《夜间》(由R. 巴克导演),《意大利人》(由G. 贝班与R. 巴克根据G. 沙利文的剧本导演), 以及名为《里奥·吉姆》的分集片(由R. 巴克与J. 斯托姆导演, W. S. 哈特主演)。1915年监制许多影片, 成为凯皮公司和三角公司一系列影片的制片人, 其中有《懦夫》(R. 巴克导演, G. 苏利文编剧, 查尔斯·雷伊主演),《群狼》(导演与编剧同前)。1916年:《文明》(R. 巴克合导, 编剧:G. 苏利文, 摄影:J. 奥古斯特), 还监制了《雅利安人》,《文明的产儿》等片(均由R. 巴克导演)。1917—1918年, 监制R. 巴克、查尔斯·密勒、欧文·维拉特、弗兰克·鲍沙其、阿瑟·罗森、V. 谢尔辛格、Al. 派克、贾克·康威、R. B. 威斯特等人导演的影片, 其中有《愚钝的人》(V. 谢尔辛格导演),《黄金的法律》(R. 巴克导演),《维护法律》(R. 巴克导演),《她的代价》(R. B. 威斯特导演),《某夫人》(R. 巴克导演),《克隆太克的卡门》(R. 巴克导演)。1917—1919年, 监制由W. S. 哈特自演自导的影片, 包括:《眼睛明亮的人》(查尔斯·雷伊主演, 由V. 谢尔辛格和J. 斯托尔姆先后导演)。

1921—1924年, 与马谢尔·尼兰、兰伯特·希耶尔、J. G. 韦雷、莫理斯·都纳尔以及他的弟弟拉尔夫·英斯创建“联合制片人公司”。他监制的最后一部影片是根据奥尼尔原作改编的《安娜·克里斯蒂》。

尤里斯·伊文思(Joris Ivens, 荷兰纪录片导演) 1898年生于内伊梅根。

1913年:《勃朗登特·斯特拉尔》。1928年:《桥》。1929年(与M. 弗兰肯合作):《雨》,《冲击礁岩的浪花》。1930年:《我们在建设》(第一部描写须德海排水工程的纪录片)。1931年:《工业交响乐》,《木馏油》(与德尔维尔合作)。1932年:《英雄之歌》(又名《共青团》, 在苏联)。1933年:《须德海》(《新地》)。1935年:《布利纳奇矿区》(与斯托尔克合作),《战士季米特洛夫》(与汪根海姆合作)。

1937年:《西班牙的土地》。1939年(在中国):《四万万人民》。1940

年：《权力与土地》（在美国）。1942年：《警报》（在加拿大）。1945年：《印度尼西亚在呼唤》。

1947—1949年：在波兰、捷克斯洛伐克与保加利亚摄制大型纪录片：《开始的年头》。

1950年（在波兰）：《和平一定在全世界胜利》。1951年（在民主德国）：《友谊一定在全世界胜利》（与e.培利耶夫合作，关于柏林青年联欢节的彩色纪录片）。1954年（在民主德国）：《激流之歌》。1956年：《调皮鬼梯尔》（《传奇英雄》，主演：杰拉·菲利普）。1958年：《塞纳河与巴黎相逢》（《塞纳河畔》，编剧：乔治·萨杜尔）。

1958年在中国拍摄纪录片，有《雪》等。1959年：《意大利不是穷国》。1960年：《明天在南圭拉》（在马里）。1961年：《古巴纪行》，《武装的人民》（在古巴）。1963年：《瓦尔帕莱索》（在智利）。1965年：《天空，大地》（在越南）。1966年：《西北风》（在法国），《欧洲之港鹿特丹》（在荷兰）。1967年：《十七度线》（在越南）。

1970年：《人民和他们的枪》（在越南，罗丽丹与塞尔让协助）。

维克多兰·雅塞（Victorin Jasset，法国）1862年生于阿登省的菲梅，1913年逝于巴黎。原为扇形画画家，雕刻家，服装设计师，1900年任“跑马场”剧院的哑剧导演。1905年：为高蒙公司第一次导演影片：《瘾士梦》。1906年：《基督受难》。1907年：在马赛与乔治·阿都合作摄制影片。1908年：《科西嘉之魂》，《尼克·卡特》（主要演员：克劳斯，里阿佩尔，M.多弗雷，C.基雍，M.格兰杰），《里弗尔·毕尔》。1909年：《走私犯梅斯卡尔》，《山鹰》，《路易十四时代杀害新教徒的龙骑兵》。1910年：《海盜莫尔根》。1911年：《齐哥马尔》（主要演员：J.安德里奥，阿尔基耶，C.巴尔图），《唐璜的末日》，《吸鸦片的人》。

1912年：《齐哥马尔对尼克·卡特的斗争》，《玻璃棺材》，《赎罪》，《夜间的呼喊》。

短片《生活的战斗》，包括《遗嘱》，《土地》，《破坏者》，《舆论运动》等。1913年：《神出鬼没的齐哥马尔》，《巴劳》，《普洛戴亚》（第一集）。

汉弗莱·詹宁斯（Humphrey Jennings，英国纪录片导演，1907—1950）1939年：《闲暇的时光》（与别人合作），《最初的几天》。1940年：《工人的福利》，《伦敦能坚持下去》（与哈莱·瓦特合作）。1941年：《不列颠的心脏在倾听不列颠》。1943年：《伦敦大火记》。1944年：《丽莉·玛莲的真实故事》。1945年：《给梯摩西的日记》。1946年：《战败的人民》。1947年：《昆伯兰的故事》。1949年：《隐约的小岛》。1950年：《家庭照片》。同年在希腊猝死。

M.卡拉托卓夫（M. [IEIPM

MN，苏联）1903年12月23日出生。

先是摄影师，1939年开始导演：《斯瓦涅季亚的盐》。1941年：《瓦利里·契卡洛夫》。1950年：《阴谋》。1959年：《第一车队》。1952—1957年：《费利克斯·捷尔任斯基》。1959年：《雁南飞》（摄影：乌鲁谢夫斯基，主要演员：塔基亚娜·萨莫伊洛娃）。1960年：《一封未寄出的信》。1965年：《我是古巴》。1970年：《红帐篷》（主要演员：彼得·芬奇）。

罗曼·卡尔曼（P. [ILdFJ，苏联）1906年11月26日生于敖德萨，是新闻片与纪录片的著名摄影师。

1933年拍摄第一批影片，其中有《莫斯科》。1936—1937年：《关于西班牙事件》（新闻片）。1938年：《中国在保卫自己》。1940年：《谢多夫号破冰船》（与别人合作摄制），《新世界的一天》。1940年：《在中国》。1943年：《坚守列宁格勒》。1945年：《阿尔巴尼亚》。1947年：《纽伦堡审判》。1951年：《苏维埃土库曼》。1952年：《苏维埃格鲁吉亚》。1953年：《里海的油井》，《海在燃烧》。1955年：《越南》。

1959年：第二次放映全景电影。1961年：《烽火中的岛》（于古巴），1965年：《伟大的爱国战争》。1969年：《柏林同志》。

海尔摩特·考特纳（Helmut Kautner，德国）1908年2月25日生于杜塞尔多夫。影片导演。1939年：《基特和环球会议》。1940年：《人要衣装》。1941年：《再见，弗兰西斯卡》。1943年：《夜间灯光》。1947年：《在以往的日子里》。1949年：《苹果熟了》。1950年：《结局》。1951年：《最后的桥》（主要演员：玛丽亚·谢尔）。1955年：《巴伐利亚的路易二世》。1956年：《魔鬼将军》，《没有星星的天空》，《一个佛兰德族的姑娘》。1958年：《我的孩子》。

1959年：《剩下的是一片沉寂》。1960年：《不声不响》。

耶尔齐·卡瓦莱罗维奇（Jerzy Kawalerowicz，波兰）1922年1月19日生于格涅兹迪埃克，曾为万达·雅库波夫斯卡的助理导演。

1951年导演《乡村磨坊》。1953—1954年：《纸浆厂》（共两集）。1956年：《影子》。1957年：《战争的真正结束》。1959年：《夜间列车》。1961年：《修女约安娜》。

1966年：《法老》。1969年：《游戏》。1971年：《玛达莲娜》（于意大利）。

爱利亚·卡赞（Eli Kazan，美国）1909年9月7日生于康斯坦丁堡。1945年：《长春树》。1948年：《君子协定》。1949年：《萍姬》。1950年：《街头恐慌》。1951年：《欲望号街车》。1952年：《萨巴达万岁》。1953年：《被绳索紧缚着的人》。1954年：《在江边》。1955年：《伊甸园东方》。1956年：《玩偶女郎》。1957年：《人群中的脸》。1960年：《咆哮的河流》。

1962年：《芳草地》（《天涯何处无芳草》）。1964年：《阿美利加，阿美利加》。1969年：《协议》。

勃斯特·基顿（Buster Keaton，美国）1896年10月4日生于堪萨斯州的匹克威，1966年2月1日卒于好莱坞。

早年出身于音乐厅，1917—1918年做法蒂的配角。1919—1923年主演组片《马莱克》。

1923年主演：《三个时代》，《我们的好客之道》。1924年：《小福尔摩斯》，《航海者》。1925年：《到西部去》。1926年：《将军号》。1928年：《摄影师》。1929年：《群众演员》。1930年：《勃斯特上战场》。1931年：《勃斯特结婚》。1932年：《多情的铁匠》。1933年：《啤酒大王》。1934年：《爱丽舍田园之王》（于法国）。1943年：《月亮上的潘》（于墨西哥）。在下列影片中担任一般角色：1950年：《日落大道》（怀尔德导演）。1952年：《舞台生涯》。1964年：在电视片中演出。1965年：《D音影片》（与A·施内德和S·贝克特共同演出）。

吉恩·凯利（Gene Kelly，美国）1912年8月23日生于匹兹堡，著名的舞蹈家与舞蹈学家，有时独立导演，有时与人合作摄制影片。

1949年：《纽约一日》（与斯坦利·多南合导）。1951年：《一个美国人

在巴黎》(《花都艳舞》，与米纳利合作)。1952年：《雨中曲》(与多南合作)。1954年：《布里加东村》(与米纳利合导)。1955年：《纽约风景画》(与st多南合导)。1956年：《舞会请柬》。1960年：《地道情史》。1962年：《羊腿》。1970年：《哈罗，陶利！》。

e. 赫依费茨(e. f. XegTh, 苏联) 1905年12月17日生于明斯克。

与扎尔赫伊合作导演下列各片，1930年：《迎面风》。1936年：《波罗的海代表》。

1940年：《政府委员》。1942年：《我叫苏赫·巴托尔》。1945年：《日本的战败》(纪录片)。1946年：《以生活的名义》。1948年：《珍贵的种子》。此后单独导演影片：1954年：《大家庭》。1956年：《鲁勉柴夫案件》。1961年：《带吧狗的女人》(根据契诃夫原作改编)。1962年：《地平线》。1963年：《不灭的火焰》。1966年：《在C城》。

亨利·金(HenryKing, 美国) 1896年1月24日生于弗吉尼亚州的克里斯蒂安堡。先是演员，后在托马斯·英斯的领导下担任导演。

1921年：《孝子大卫》(《孝子复仇记》，主演，理查德·巴斯勒美)。1922年：《小宝贝》。1923年：《狂怒》。1924年：《白修女》。1925年：《罗莫拉》。1926年：《史泰拉恨史》。1932年：《赛珍会》。1934年：《风流的玛丽》。1936年：《乡村医生》，《伦敦劳合船舶协会》。1938年：《芝加哥大火记》。1939年：《杰斯·詹姆士》。

1940年：《过去的小纽约》。1943年：《白衣天使》。1944年：《威尔逊传》。1945年：《阿达诺的钟声》。1948年：《来自炮台的大尉》。1949年：《狐狸王子》(主要演员：奥逊·威尔斯，泰莱·鲍威尔)。1950年：《夜间十二时》。1951年：《大卫德与蓓丝西芭》。1952年：《乞利马扎罗的雪》(根据海明威原作改编)。1956年：《恋爱是一件非常光彩的事情》(根据韩素音原作改编)。1958年：《太阳照样升起》(根据海明威原作改编)。1959年：《这个地球是我的》。1961年：《温柔的夜》。

木下惠介(日本) 生于1912年12月5日。

1943年：《热闹的海港》。1946年：《大曾根家的早晨》。1948年：《破戒》。1950年：《破鼓》，《卡门回故乡》。1953年：《日本的悲剧》。1954年：《二十四只眼睛》。1958年：《檀山节考》。1961年：《辛酸的心》，《永远的爱》。1962年：《两人走过几春秋》。1963年：《青年人唱着》。1964年：《香华》。

衣笠贞之助(日本) 生于1896年1月1日。1917年曾在戏剧中专演女角。1922年起共导演过150部以上的影片。

1922年导演第一部影片：《两只小鸟》。1924年：《恋爱》，《桐雨》。1925年：《日轮》。1926年：《疯狂的一页》。1927年：《轿子》。1928年：《十字路》。1929—1930年到苏联和欧洲旅行。1931年：《黎明之前》。1932年：《忠臣谱》。1933年：《两个灯笼》。1934年：《一口宝刀打天下》。1935年：《雪之丞的变化》。1937年：《大阪夏季比赛》。1938年：《蛇公主》。1941年：《川中岛会战》。1946年：《夜唤的武士》。1947年：《女演员》。1952年：《大佛开眼》。1954年：《地狱之门》。1955—1957年：《义仲周围的三个女人》，《火花》。1959年：《白鹭》(主要演员：山本，川崎)，《欲火》。1960年：《灯笼》。1961年：《阿琴与佐助》。1963年：《妖僧》。

尼科斯·孔杜洛斯(NikosKoundouros, 希腊) 1926年生于克里特岛。

1954年：《魔城》。1956年：《雅典的吃人恶魔》。1958年：《亡命徒》。1960年：《河》。1962年：《雅歌》。1964年：《年轻的爱神们》。1969年：《梅杜斯女神的面孔》。

亚历山大·柯尔达 (Alexandre Korda, 匈牙利、英国、美国) 1893年9月16日生于匈牙利的脱凯叶, 1956年1月23日逝世。

1916年开始在匈牙利从事导演工作。

1922年：《参孙与达丽拉》(主要演员：玛丽亚·柯尔达)。1923年：《不相识的摩根》(主要演员：W. 克劳斯), 《马克西姆家的妇人》(主要演员：玛丽亚·柯尔达)。

1927年(在好莱坞)：《海伦情史》(主要演员：刘易士·斯通, 玛丽亚·柯尔达)。

1930年(在好莱坞)：《野百合花》。1931年(在法国)：《马利尤斯》。1932年(在法国)：《马克西姆家的妇人》。1933年(在英国)：《亨利八世》(摄影：贝利纳尔, 主要演员：查尔斯·劳顿, R. 杜那特, M. 奥勃隆)。1934年(在英国)：《唐璜秘史》(主要演员：道格拉斯·范朋克)。1936年：《伦勃朗传》(摄影：贝利纳尔)。1940年(在好莱坞)：《汉密尔顿的情妇》。1942年：《蛮荒志异》。从1945年到1958年, 在英国当制片人。

A. 库里肖夫 (i. j. [QEFaMN, 苏联) 1899年12月31日出生, 卒于1970年。1916年曾为鲍艾尔的布景师, 以后成为导演。

1917年：《普雷特工程师的计划》, 《没有唱完的情歌》。1918—1919年：在军队中担任摄影师。1920年：《在红色战线上》(纪录片)。1922年建立一个先锋派的组织“电影实验室”, 门生有普多夫金、巴尔涅特等人。1923—1924年：《西方先生在布尔什维克国家里的奇遇》(编剧、助理导演与主演有巴尔涅特, 普多夫金, 霍赫洛娃等人)。

1925年：《死光》(编剧：普多夫金根据A. 托尔斯泰原作改编, 主演：巴尔涅特, 普多夫金, 霍赫洛娃)。1926年：《遵守法律》(编剧：史克洛夫斯基根据杰克·伦敦的小说改编, 摄影：库兹涅佐夫, 主要演员：霍赫洛娃, 科马洛夫, 福格尔)。1927年：《您的女朋友》。1929年：《快活的金丝雀》。1930年：《乙街2号》。1931年：《四十颗心》。1933年：《蔷薇色墨水》(根据杰克·伦敦的小说改编)。1940年：《西伯利亚人》。1941年, 与霍赫洛娃合作导演：《跳入火山口》。1942年：《铁木耳的宣誓》。

C. M. 柯静采夫与 i. 特拉乌别尔格 (C. c. [M

TJhFN, i. k. ILIQVFLm 苏联) C. M. 柯静采夫 1905年生于基辅, i. 特拉乌别尔格生于1902年。〔读者不要把他同他的弟弟\_ 特拉乌别尔格 (1905—1940) 相混, 后者曾导演过《蒙古列车》(1930)和《蒙古的儿子》〕。柯静采夫和特拉乌别尔格从1922年在彼得堡与尤特凯维奇创立“奇异演员养成所”时起就一直合作, 他们在“奇异演员养成所”曾摄制过四部先锋派影片。

1924年：《十月党人事件》。1926年：《魔鬼的车轮》, 《外套》(根据果戈理的原作改编)。1927年：《大事业同盟》。1928年：《新巴比伦》。1930—1931年：《一个女性》。1934年：《马克辛的青年时代》。1937年：《马克辛的归来》。1939年：《革命摇篮维堡区》。1950年：《外科医生彼洛果夫》(特拉乌别尔格单独导演)。柯静采夫独立导演的有：1957年：《堂吉诃德》(主演：契尔卡索夫)。1964年：《哈姆莱特》。

1970年：《李尔王》。

德巴基·库马尔·博斯 (Debaki Kumar Bose, 印度) 1898年11月25日生于孟加拉邦的布德万。

早年从事民族解放斗争, 在1925年成为电影编剧。1929年开始导演影片：《潘沙哈尔》。1933年：《虔诚的布伦王子》。1934年：《悉达》。1935年：《尚蒂达斯》。1936年：《人生是戏》。1937年：《革命》。1938年：《维蒂亚巴迪》。1941—1946年：《阿浦纳加尔》, 《克利希那·利拉》, 《拉特那登》。1949年：《诗人》。

黑泽明 (日本) 1910年3月23日生于东京, 1936年后成为其影编剧与助理导演, 第二次大战中开始导演工作。

1943年：《姿三四郎》。1944年：《最温和的人》。1945年：《虎迹追踪》。1946年：《无愧于我的青春》。1947年：《美妙的星期天》。1948年：《泥醉天使》。1949年：《无声的战斗》。1949年：《野狗》。1950年：《在下次会面之前》, 《罗生门》(摄影：宫川, 主要演员：三船敏郎, 京町子, 编剧：桥本), 《丑闻》。1951年：《白痴》(根据陀思妥耶夫斯基原作改编)。1951年：《黎明越狱记》。1952年：《活着》(编剧：桥本, 小国, 主要演员：志村乔)。1954年：《七武士》(编剧：桥本, 小国, 主要演员：志村乔, 宫口, 三船敏郎, 津岛惠子)。1955年：《活人的记录》(编剧：小国, 桥本, 主要演员：三船敏郎), 《蛛网宫堡》(编剧：小国, 桥本, 根据莎士比亚原作《麦克白》改编, 主演：三船敏郎, 山田五十铃)。1958年：《在底层》(编剧：小国, 根据高尔基的戏剧改编, 摄影：山崎, 主要演员：三船敏郎, 山田五十铃)。1958年：《暗堡》(编剧：小国, 菊岛, 桥本, 摄影：山崎, 主要演员：三船敏郎, 上原)。1960年：《坏蛋睡得最香》。1961年：《保镖》。1962年：《椿三十郎》。

1963年：《赎金》(《天堂与地狱》)。1965年：《红胡子》。1971年：《电车声》。

弗立茨·朗格 (Fritz Lang, 德国、美国) 1890年12月5日生于维也纳, 原为建筑工程师, 第一次世界大战时参军, 负伤后从事电影剧本的写作, 有《狂人俱乐部里的婚礼》, 《希尔德·瓦伦与死神》, 由乔·梅伊于1916—1917年间拍成电影。1919年导演第一部影片《混血儿》(主演：吉娜·朗格与卡尔·福克特), 以后又摄制了《蜘蛛》, 《蝴蝶夫人》等影片。1921年：《疲倦的死》(《三生记》, 编剧：弗立茨·朗格与哈布, 布景：伐尔姆, 赫尔特与罗里格, 摄影：F. A. 华格纳, 主要演员：L. 达谷佛, W. 强逊, B. 哥茨克)。1922年：《马布斯博士》(编剧：弗立茨·朗格与哈布, 摄影：C. 霍夫曼)。1923—1924年：《尼伯龙根》(编剧：弗立茨·朗格与哈布, 布景：O. 洪特, E. 格特尔胡德, K. 福尔勃莱许特, 摄影：G. 里陶, C. 霍夫曼, 服装：古德利安, 主要演员：R. 里希特, 冯·施莱托夫, M. 萧恩等)。1926年：《大都会》(根据冯·哈布小说改编, 编剧：哈布与弗立茨·朗格, 布景：O. 洪特, E. 格特尔福德, K. 福尔勃莱许特, 摄影：K. 弗洛恩德, 主要演员：B. 海尔姆, G. 弗洛立希, R. K. 罗格, F. 拉斯普)。1928年：《间谍》(主要演员：G. 毛尔斯, W. 弗里基)。1928年：《月里嫦娥》。1932年：《M》(《可诅咒的人》, 编剧：哈布与弗立茨·朗格, 布景：福尔勃莱许特与E. 哈斯拉, 摄影：F. A. 华格纳, 主演：P. 洛尔)。1933年：《马布斯博士的遗嘱》。此后到法国。1933年：《利里奥姆》(根据莫尔纳原作改编, 台词：齐

茂，摄影：马特，主要演员：查尔斯·鲍育）。以后回到好莱坞。1936年：《狂怒》（编剧：N·克拉斯纳，主要演员：S·屈赛与S·悉德尼）。

1937年：《你只活一次》（编剧：G·汤纳与G·倍克，摄影：L·夏姆洛伊，主要演员：H·方达，S·悉德尼）。1938年：《你与我》。1940年：《弗兰克·詹姆士的归来》。

1941年：《西方联合》，《搜索》。1942年：《刽子手也死亡》。1943年：《恐怖内阁》。

1944年：《窗前女人》（《绿窗艳影》）。1945年：《红色的街道》（《长恨夫》，根据拉·弗夏狄埃的小说《娼妇》改编）。1947年：《斗篷与匕首》（《魔窟喋血记》）。

1948年：《门后的秘密》。1950年：《菲律宾的美国游击队》。1952年：《夜间的冲突》。

1953年：《兰梔子花》（主要演员：安娜·巴克斯特）。1954年：《人的欲望》（根据左拉的《衣冠禽兽》改编）。1955年：《明月舰队》。1956年：《当城市沉睡的时候》（主要演员：达娜·安德鲁斯，伊达·吕比诺）。1957年：《超越合理的怀疑之外》。

1958年回到西德摄制：《印度的坟墓》。1961年：《邪恶的马布斯博士》。

哈莱·朗东（HarryLangdon，美国）1884年6月15日生于衣阿华州的康梯布拉夫，1944年12月22日卒于好莱坞。

出身于音乐厅，1924—1925年间在麦克·塞纳特的短片中演出。1926年：《强壮的人》（F·卡普拉导演），《漂泊者》（H·爱德华兹导演）。1927年：《长裤》（卡普拉导演）。他自己导演的影片有《三人成群》。1928年：《追踪的人》，《心慌意乱》。

斯坦·劳莱与奥立弗·哈台（StanLaurelandOliverHardy，美国）劳莱，1890年6月16日生于英国，逝于1965年5月23日；哈台，1892年1月18日生于亚特兰大，1957年8月7日逝于好莱坞。哈台在1912—1918年为刘宾公司与百代公司主演短片，1918—1925年为维太格拉夫公司主演短片，1926年，在哈尔·洛区的公司里为拉利·西蒙演出了题为《基哥托》的各种影片，并与在伦敦卡尔诺剧团同卓别林艺友、哑剧演员斯坦·劳莱开始合作。两人在1927—1931年间共同主演了多部短片。

1931年：《患难之交》。1932年：《收起你的烦恼！》。1934年：《好莱坞舞会》。

1936年：《吉卜赛女郎》。1937年：《劳莱与哈台在西部地区》。1938年：《软骨虫》。

1940年：《牛津的优秀生》。1944年：《喧嚣》。1945年：《斗牛士们》。1952年：《珊瑚岛》（最后一部影片，在法国摄制）。

大卫·里恩（DavidLean，英国、美国）1908年3月25日生于英国克罗伊登，先为摄影师、剪辑师，1928年协助阿斯奎斯摄制《卖花女》。

1942年与诺埃尔·考华德合作导演《我们服务的海洋》，以后一直同考华德合作摄制影片。1942年：《天伦之乐》。1943年：《快乐的幽灵》。1945年：《短暂的相会》（《相见恨晚》，摄影：克拉斯卡，主要演员：S·约翰逊，T·霍华德）。1946年：《远大的前程》（《孤星血泪》）。1947年：《奥利佛·退斯特》（《雾都孤儿》）。

1948年：《热情的朋友》。1950年：《玛德兰》。1953年：《声音的障碍》。



1954年：《霍布孙的选择》。1955年：《在威尼斯的休假》（主要演员：凯瑟琳·赫本）。1957年：《桂河桥》（根据比埃·布勒的原作改编，主要演员：A.基内斯，早川雪洲，W.霍尔登）。1963年：《阿拉伯的劳伦斯》。1965年：《日瓦戈医生》。1970年：《瑞安的女儿》。

罗歇·莱昂阿特（Roger Leenhardt，法国）1903年7月23日生于巴黎。

原为评论家（在《思想》杂志与《法兰西文学报》上发表影评），曾导演与监制了许多部纪录片。1946年：《电影的诞生》。1951年：《维克多·雨果》。1954年：《弗朗索瓦·莫里亚克》。）并导演长片。1948年：《最后的假期》。1962年：《午夜的约会》。

保罗·莱尼（Paul Leni，德国）1885年7月8日生于德国，1929年初逝于好莱坞，是莱因哈特的学生，先为布景师，后为导演。

1918年：《荆妻》（主要演员：威格纳）。1921年：《费埃斯戈》（主要演员：H.米伦道尔夫）。1921年，与吉斯纳合作摄制《后楼梯》（编剧：卡尔·梅育，主要演员：H.鲍登，W.狄特尔，F.考特纳）。1924年：《蜡人馆》（主要演员：强宁斯·C.伐伊德，W.克劳斯，W.狄特尔，编剧：汉立克·加伦，布景：莱尼与A.雍格）。1927年（在美国）：《猫与金丝雀》（根据约翰·维拉德的小说改编，主要演员：拉·普兰特，C.海尔）。1928年：《中国鹦鹉》，《笑面人》（主要演员：C.伐伊德）。1929年：《最后的警告》（主要演员：劳拉·拉·普兰特）。

马赛尔·莱皮埃（Marcel L'Herbier，法国）1890年4月23日生于巴黎。先是诗人，曾写过《在秘密的赌博场里》，也写过戏剧剧本（如《死人的分娩》，1919年）。第一次大战期间入伍，在法国陆军摄影队工作，成为电影编剧。

1918年：编写电影剧本《激流》与《布克莱特》，由梅尔康东与埃维尔摄成影片。

1917年摄制了一部用晕化手法的实验性影片《幻景》。1919年：《法兰西的玫瑰》（主要演员：J.卡特兰与C.弗朗士），《羊棚》（根据贝恩斯坦原作改编）。1920年：《真理的狂欢节》（主要演员：S.德普莱，P.卡普拉尼，布景：奥当—拉哈），《海上的人》（根据巴尔扎克原作改编，主要演员：R.卡尔，J.卡特兰，M.普拉陀）。1921年：《银行家普罗米修斯》，《命运山庄》。1922年：《黄金国》（摄影：吕卡斯，主要演员：卡特兰，普拉多，E.弗朗西斯，P.Ph.埃里亚）。1922年：《唐璜与浮士德》（布景：R.J.加尔尼埃，服装：奥当—拉哈）。1923年：《无情的女人》（编剧：麦克奥伦，布景：M.斯蒂文斯，费尔南·莱谢尔，卡瓦尔康蒂，作曲：达留斯·米约，主要演员：G.勒布朗，J.卡特兰）。1925年：《复活节之火》（根据皮蓝德娄原作改编，布景：卡瓦尔康蒂与梅尔逊，摄影：鲁托瓦与布伊夏尔，主要演员：莫兹尤辛，普拉多，P.巴茄夫，M.西蒙）。1926年：《晕头转向》（根据梅莱的戏剧改编）。1927年：《鬼迷心窍》（根据德拉鲁·马特鲁斯的小说改编）。1928年：《金钱》（根据左拉原著改编，主要演员：B.海尔姆，A.阿贝尔，阿尔科威）。1929年：《王子之夜》（根据凯赛尔原作改编）。1930年：《爱情的产物》（根据巴塔叶原作改编）。1931年：《黑衣女人的香水》，《黄色房间的秘密》（根据G.勒鲁原作改编）。此后摄制了许多有声片，其中有：1936年：《重要日子的前夜》。1937年：《无声的堡垒》。1939年：《幸福的喜剧》。1942年：《幻想之夜》（编剧：沙旺斯，主要演员：格拉威与米歇尔·普

莱斯勒，摄影：蒙塔齐尔）。1943年：《可尊敬的卡特琳娜》。1951年：《庞贝城的末日》。1953年：《小姐的父亲》。1954年起为电视台摄制影片。

麦克斯·林戴（Max Linder，法国）原名加伯里尔·勒维埃尔，1883年12月16日生于吉伦特省的圣吕贝县。1925年10月30日卒于巴黎。1902年以最优秀的成绩毕业于波尔多的音乐学院，在巴黎昂比居剧院担任小角色，在《两孤女》，《一个儿子的犯罪》中演出。以后在杂耍剧场演出《米凯特与他的母亲》（1906年）与《国王》（1908年）。1905年7月在百代公司演出第一部影片《初出茅庐》（喜剧片）。此后三年中在百代公司的影片中担任不重要的喜剧或悲剧角色，同时仍在舞台上演出。1907年主演《流氓的空想》，《丑角的故事》，《上吊者》与《初学溜冰》。1908—1909年在安德烈·第特去意大利之后，百代公司与麦克斯·林戴签订合同，自此脱离戏剧界，主演《偶遇》，《飞行师麦克斯》，《小伙子》，《征服》，《美国人的结婚》。这位演员自己编写电影剧本，并开始采用麦克斯·林戴这个艺名（这个名字是他根据杂耍剧场和他同事的两个著名的演员麦克斯·迭尔利与马赛尔·林戴的名字集合而成）。1910年：《炸弹》，《小坏蛋》，《放映电影》，《浪漫女郎》，《克服胆小病》，《好事好报》，《巧妙的袭击》，《基勒洛尔因爱好做了强盗》，《我要一个孩子》，《麦克斯滑雪》，《麦克斯心猿意马》，《麦克斯走错楼层》，《爱之过深》，《游戏婚姻》，《魔笛》，《别出心裁的越野赛跑》，《拳击冠军》，《我的猎犬》，《第一次拍电影》，《谁是杀人犯？》，《太大的鞋》，《麦克斯洗澡》。

1911年：《麦克斯找未婚妻》，《被催眠的麦克斯》，《麦克斯错过和富人结婚》，《麦克斯和丈母娘》。以后由于长期生病，林戴不能继续每周拍摄一部影片。此后摄制的影片有：《男女邻居》，《麦克斯在家里》，《麦克斯决斗》，《麦克斯和金鸡纳酒》。

1912年，大部分影片是与女演员珍妮·莱努亚尔合演的，如《麦克斯与珍妮想演戏》，《麦克斯创造新式样》，《麦克斯与他的狗迪克》，《麦克斯·林戴对尼克·温特的斗争》，《他能有什么？》，《成功的戏法》，《不安的一夜》。同年七月，柏林制片厂以二十万法郎的报酬请林戴拍摄影片一个月，摄制了《娘儿们》，《农场艳史》，《新奇的赌注》，《因爱好而成画家》，《麦克斯和做所有家务的女仆》。九月，林戴在西班牙巴塞罗那与纳比埃柯夫斯卡巡回演出：《坚固的爱情》，《蜜月旅行》，《麦克斯因爱好成了拳师》，《达达兰的对手》，《友好协定》，《麦克斯想长高》，《小故事》，《乘水上飞机绑架》，《电话结婚》。1913年：《怕水》，《麦克斯与雕像揭幕典礼》，《幽会》，《麦克斯因爱好成了骑手》，《意外的婚姻》，《麦克斯竞技》，《斗牛师麦克斯》，《情敌》，《麦克斯决斗》，《麦克斯休假》，《麦克斯和煎饼》。1913年9月到俄国演出，每次演出收入三千法郎：《麦克斯不喜欢猫》，《情书》，《麦克斯的帽子》，《音乐大师麦克斯》，《麦克斯的征讨》，《摄影师麦克斯》，《麦克斯的休假》。1914年：《救险勋章》，《魔术师麦克斯》，《麦克斯说英语》，《别吻你的女佣人》，《治脚医生麦克斯》，《麦克斯受勋》，《麦克斯当饭店领班》，《麦克斯争风吃醋》，《麦克斯与女医生》，《1914年8月2日》（与加比·莫尔莱合演）。1915年：《麦克斯斗拳》，《麦克斯在两道火线之间》。1917年（在美国摄制）：《麦克斯来访》，《麦克斯开出租汽车》。1919年（在法国摄制）：《小咖啡馆》（导演：雷蒙·贝尔纳，根据特里斯登·贝尔纳的原作改编）。1921年：《请你做我的妻子》（在美国摄制）。

1922年：《穷火枪手》。1923年：《倒霉的七年》。1924年（在法国）：《救命》（导演：阿贝尔·冈斯）。1925年（在奥地利）：《马戏大王》。该年麦克斯·林戴因神经失常，与妻子一同自杀。

哈洛德·劳埃德（Harold Lloyd，美国）1893年4月20日生于内布拉斯加州的布查德，逝于1971年。出身于音乐厅，1911—1914年拍摄头几部影片。1915—1918年拍摄系列片《孤独的陆克》。1918年塑造了“卢易”这个人物（戴玳瑁架眼睛的小艇水手）。1918—1921年摄制系列喜剧短片。1921年：《不心甘情愿的水手》。1922年：《杰克医生》。1923年：《安全最后》（《爬楼记》），《为什么发愁？》。1924年：《害羞的姑娘》。1925年：《大学新生》。1928年：《快速前进》。1929年：《欢迎危险》。1930年：《捷足先登》。1939年：《银河》。1938年：《小心谨慎的教授》。1947年：《疯狂的星期三》（普莱斯顿·史都尔奇斯导演）。

约瑟夫·洛塞（Josef Losey，美国、英国）1909年1月4日生于威斯康星州的拉克罗斯。

1945年：《他手中的一枝枪》。1948年：《毛头小伙子》。1949年：《亡命徒》。

1950年：《游荡者》，《可恶的人》。1950—1951年间在意大利和英国化名摄制了一些影片。1956年：《无情的时代》，《不明的日期》。1961年：《罪犯》。1962年：《夏娃》。1963年：《仆人》。1964年：《国王与国家》。1966年：《谦虚的勃莱兹》。1967年：《车祸》。1968年：《景气》。1968年：《秘密典礼》。1970年：《风景画上的人像》。1971年：《送信人》。

1972年：《暗杀托洛茨基》。

欧恩斯特·刘别谦（Ernst Lubisch，德国、美国）1892年1月28日生于柏林，1947年11月30日卒于好莱坞，曾在莱因哈特导演的一些喜剧片中充当演员。

1916年导演第一部影片《平古斯鞋店》（编剧：H·克拉利）。1918年开始拍摄戏剧片《木乃伊的眼睛》，《卡门》（主要演员：D·尼格利，H·里德克）。1919年：《杜巴莱夫人》（编剧：奥尔本与克拉利，摄影：斯派克，主要演员：D·尼格利，里德克，强宁斯），《牡蛎公主》，《烟》（根据斯特林堡原作改编，阿斯泰·尼尔森主演），《木偶新娘》。1920年：《黑白姊妹》，《雪地上的罗米欧与朱丽叶》，《爱妃苏姆隆》。

1921年：《女后安娜传》，《野猫》。1922年：《法老之妻》。1923年（在好莱坞）：《罗西泰》（主要演员：玛丽·璧克馥）。1924年：《结婚集团》，《三个女人》，《禁入的乐园》。1925年：《温德米尔太太的扇子》（根据O·王尔德原作改编，主要演员：R·考尔曼）。1927年：《王子学生》。1928年：《爱国男儿》（主要演员：强宁斯）。

1930年：《爱情的检阅》（《璇宫艳史》，主要演员：M·许伐里埃与J·麦克唐纳），《蒙地卡罗》（《赌城艳史》）。1931年：《微笑的中尉》（主要演员：M·许伐里埃与Cl·科尔贝特）。1932年：《中断的摇篮曲》（根据莫里斯·罗斯当的原作改编），《与君相处一小时》（主要演员：M·许伐里埃与J·麦克唐纳），《天堂的纠纷》（主要演员：M·霍布金斯，K·法朗西斯与H·马歇尔）。《如果我有一百万美元》。1933年：《生活计划》（根据A·萨伏阿的原作改编）。1939年：《妮诺基卡》。1940年：《街角的商店》。1941年：《不稳的感情》。1942年：《生死问题》（编剧：E·J·梅育，摄影：马特，根据刘

别谦的一个题材摄制)。1943年：《天堂可以等待》。1945年：《宫廷丑史》(《禁入的乐园》新版)。1946年：《克鲁尼·勃朗》。1948年：《穿貂皮大衣的夫人》(与普雷明格合作导演)。

路易·卢米埃尔(LouisLumière,法国)1864年10月5日生于贝桑松,1948年6月6日卒于邦多尔。工业家,1894年秋发明“卢米埃尔活动电影机”,并摄制第一部影片：《工厂大门》。

1895年摄制了四十部影片,其中有：《碟子旋转》、《肖达的工厂》、《金鱼缸》、《鸵鸟》、《火车到站》、《出港的船》、《海水浴》、《拆墙》、《猫的午餐》、《玩玩具的儿童》、《铁匠》、《海上风暴》、《新船下水》、《马蹄铁匠》、《赛球》、《玩纸牌》、《下棋》、《消防员》(共四部)、《儿童吵架》、《叶子戏》、《婴儿的午餐》、《恬静的家庭生活》、《水浇园丁》、《变形的帽子》、《机器肉店》、《套麻袋赛跑》、《摄影师》、《蒙面跳远》、《骑兵表演》、《里昂的哥德里埃广场》、《贝尔古广场》、《火车到站》、《伪装的膝行人》。

诺尔曼·麦克拉伦(NormanMcLaren,英国、加拿大,动画片作家)1914年4月11日生于苏格兰的斯特林。

1933年毕业于格拉斯哥美术学校,创办了一个电影俱乐部,导演了《七分钟到五点》(纪录片,十六毫米,先锋派影片,长六分钟)。1935年：《摄影机造出伍皮》(先锋派影片,十六毫米,长十八分钟),《彩色的鸡尾酒》(抽象性动画片,长六分钟)。

1936年：《无止境的地狱》(长三十分钟,反对战争的纪录片与动画片),进格里尔逊领导的邮政总局工作,拍摄了《书籍交易》(长十二分钟,纪录片),《海军新闻》(纪录片,长十分钟),《热爱飞翔》(动画片,长六分钟)。1939年,为“伦敦影片中心”拍摄《驯服的火焰》(广告纪录片,长二十四分钟)。此后去美国,拍摄长两分钟的动画片：《快板》,《伦巴舞》,《谐谑曲》,《星条旗》,《小点点》。1940年：《黑笨汉》,《矮鬼》(长九分钟)。1941年应格里尔逊邀请到加拿大电影处工作,拍摄《给克里斯蒂娜的早到邮件》,《代表胜利的V》(在底片上作画,长两分钟)。1942年：《母鸡霍普》,《五对四》(底片上作画)。1943年：《美元跳舞》(在底片上作画,长五分钟)。1944—1945年：《云雀》,《划船》(画面固定,靠移动摄影与化入化出产生效果)。1946年：《在高山》(长三分钟)。1946年：《小小的幻想》(长三分三十秒,由“自行绘制的”色粉画组成)。1947年：《D调小提琴》(在底片上作画,没有画格,长两分钟),《灰色小母鸡》(色粉画)。1948年,受联合国教科文组织的派遣到中国。1949年：《忧虑滚开》(底片上画的抽象画)。1951年：为伦敦联欢节拍摄《现在是时候了》(长三分钟),《一个圆圈是圆的》(长十分三十秒,立体声的立体动画片)。1952年：《幻想》(长八分钟),《邻居们》(特技片,长九分钟),《两件小事》。1954年：《瞬间的空白》(长七分钟,在底片上绘制的版画),《节奏舞》(由活动数字组成)。1957年：《椅子的故事》(特技片,长十分钟)。1958年：《山鸟》。1961年：《平行线》。1964年：《炮》。1965年：《镶嵌画》。

阿尔弗莱·马善(AlfredMachin,法国)生于1877年,逝于1929年。

1901—1911年：拍摄以巴比拉斯为主角的喜剧系列片：《昂贵的粮食》,《福伊纳尔不是工团主义者》。1912年：《燃烧的黄金》,《乞丐造反》。1913—1914年：《绑架妇女》,《滑铁卢之战》,《万恶的战争》。1923年：《阿捷尔山之谜》。1924年：《像人那样的野兽》。1925年：《乞丐的心》。1927

年：《恐怖庄园》。

亚历山大·麦肯德里克 (Alexandre Mackendrick, 英国、美国) 1912年：在英国导演《充裕的威士忌酒》。

1951年：《穿白衣服的人》。1953年：《玛奇号货船》。1955年：《勾引女人的人》。

在美国摄制：1958年：《成功的诱惑》。1960—1962年摄制电视片。1964年：《一个身高十英尺的小伙子》。1965年：《牙买加的大风》。

约瑟夫·L·曼凯维茨 (Joseph L. Mankiewicz, 美国) 1909年2月11日生于宾夕法尼亚州的威尔克斯巴勒。

先为弗立茨·朗格、乔治·顾柯等人的编剧，1946年开始导演：《龙宫》。1947年：《穆伊尔夫人遇鬼记》。1948年：《给三个妻子的信》。1949年：《外国人住的房子》。

1950年：《夏娃》。1952年：《五个手指》。1953年：《凯撒传》。1954年：《赤脚的伯爵夫人》。1955年：《人与玩偶》。1957年：《沉默的美国人》。1960年：《去年夏天》。1961—1963年：《克莱奥帕特拉》(《埃及女王》)。1965—1966年：《蜜罐》。

1970年：《从前有一个驼背人》。

尼诺·马尔托格里奥 (Nino Martoglio, 意大利) 1870年9月3日出生，卒于1921年9月15日。

1913年：《浪漫曲》(主要演员：比娜·梅尼契利)。1914年：《布兰哥上尉》(与罗贝托·达纳西合作导演，主要演员：乔瓦尼·格拉索，维吉尼亚·巴利斯特里埃里)。1914年：《迷失在黑暗中》(根据罗贝托·勃拉哥的戏剧改编，主要演员：玛丽亚·卡尔米，乔瓦尼·格拉索，维吉尼亚·巴利斯特里埃里，狄利奥·隆巴第)。1915年：《黛莱丝·拉甘》(根据左拉原作改编，主要演员：嘉钦塔·彼扎娜，玛丽亚·卡尔米，狄利奥·隆巴第，乔瓦尼·格拉索)。

马克思三兄弟 (Marx Brothers, 美国) 格劳乔·马克思 (Groucho Marx, 1895—1961) 哈波·马克思 (Harpo Marx, 1893—1965) 契科·马克思 (Chico Marx, 1891年生) 主演影片。1929年：《椰子》。1930年：《动物的叫声》(《哈哈笑》)。1931年：《猴子生意》。1933年：《野鸭汤》。1935年：《歌剧院之夜》。1936年：《在赛马场的一天》。1939年：《在马戏团》。1940年：《到西部去》。1941年：《大商店》。1946年：《卡萨布兰卡的一夜》。1949年：《快乐的恋爱》。

温贝托·莫罗 (Humberto Mauro, 巴西) 1897年4月30日生于米纳斯吉拉斯州沃尔塔格兰德。

1925年：《瓦拉达奥火山》(8.5毫米影片)。1926年：《在生命的春天》。1927年：《失去的财宝》(主要演员：洛拉·利斯，B·莫罗，M·塞拉诺)。1928年：《灰下火》(摄影：E·勃拉西尔，主要演员：N·莱伊，L·索罗阿，M·塞拉诺，P·方托尔)。

1929年：《矿工血》(摄影：E·勃拉西尔，主要演员：C·桑多斯，M·布艾诺，L·索罗阿，A·利尔等)。1930年：《不接吻的嘴唇》(主要演员：L·罗萨，P·莫兰诺等)。

1933年：《凶恶的人》(编剧：O·G·门德斯，主要演员：D·贝利尼，L·马里瓦尔)。

1932年：《巴西的发现》（主要演员：A. 西尔伐，R. 卡蒙）。1934年：《妇女城》（编剧：汉立克·庞吉蒂，主要演员：比比·费雷伊诺，卡门·桑多斯。1934年协助卡门·桑多斯导演《我的情史》（主要演员：卡门·桑多斯，珍尼·科斯塔，A. 卢扎达）。

1942年：《陶土》（主要演员：卡门·桑多斯，C. 吉马拉埃斯，C. 拉德伊拉）。1952年：《索达德之歌》（由莫罗和他全家在米纳斯吉拉斯州的沃尔塔格兰德演出摄制）。

卡尔·梅育（Karl Mayer，德国）电影编剧，1892年生于奥地利的格拉茨，1944年卒于伦敦。1920年与H. 雅诺维支合作编写《卡里加里博士》的剧本（由维内导演）。《罗斯·贝恩德》（根据G. 霍布曼的原作改编，维内导演）。1921年：《后楼梯》（莱尼与吉斯内尔导演），《铁道》（鲁普·皮克导演），《伏格洛德城堡》（茂瑙导演）。1922年：《瓦尼娜》（根据斯汤达原作改编，V. 格尔拉赫导演），《朱丽小姐》（根据斯特林堡原作改编）。1923年：《圣苏尔维斯特之夜》（鲁普·皮克导演），《驱逐》（根据C. 霍夫曼原作改编，茂瑙导演）。1924年：《最卑贱的人》（茂瑙导演），《黑暗的势力》。1925年：《格里齐许斯的故事》（格尔拉赫导演）。1926年：《柏林的末班马车》（C. 倍斯导演，鲁普·皮克主演）。1927年：《柏林——一个大都市的交响乐》（罗特曼导演），《日出》（根据苏德曼原作改编，茂瑙导演）。1930年：《俄国姑娘亚利安娜》（根据克劳德·阿内特原作改编，保尔·钦内尔导演）。1931年：《杀人犯》（根据C. 法雷尔原作改编，C. 贝恩哈特导演）。1932年：《梦中的嘴唇》（钦内尔导演）。

乔治·梅里爱（Georges Méliès，法国）1861年12月8日生于巴黎，1938年1月21日卒于巴黎，罗培·乌坦剧院的经理。

第一部影片摄于1896年5月：《玩纸牌》。此外在1896年还摄制了80部长20米的影片，其中有：《恐怖的一夜》，《贵妇失踪》，《快速画家》，《魔鬼庄园》。1897年摄制了58部影片：《鲍吕斯唱歌》，《最后的子弹》，《攻克托尔拿窝斯》，《希腊海战》，《巴黎姑娘的沐浴》，《浮士德与玛格丽特》。1898年：《魔术》（一部用停拍和替换的特技影片），《战舰梅因号》，《皮克马利翁与葛拉迭》，《威廉·退尔历险记》，《天文学家之梦》，《魔窟》（用迭印手法摄制），《多头人》（用遮挡和黑背景摄制）。

1899年：《克莱奥帕特拉》，《新娘就寝》，《女修道院里的魔鬼》，《水上行走的基督》，《德莱孚斯案件》（第一部有20个场面的长片），《灰姑娘》（第一部童话片）。

1900年：《圣女贞德》，《圣诞夜之梦》，《魔术书》。1901年：《小红帽》，《蓝胡子》，《夏朗顿的逃犯》，《橡皮头人》，《圣母的奇迹》。1902年：《月球旅行记》，《鲁滨逊漂流记》，《格利佛游记》。1903年：《地狱的土风舞》，《音乐狂》，《仙女国》，《浮士德在地狱》。1904年：《浮士德》，《塞维尔的理发师》，《太空旅行记》。1905年：《圣诞节的天使》，《天方夜谭中的宫殿》，《伦敦塔》，《巴黎——蒙地卡罗两小时的汽车旅行》，《里普·范温克尔》。1906年：《烟囱打扫人贾克》，《放火犯》，《魔鬼的恶作剧》，《仙女卡拉波斯》（又名《致命的匕首》）。1907年：《海底两万里》，《英吉利海峡下的隧道》。1908年：《日蚀》，《哈姆莱特》，《莎士比亚写凯撒大帝》，《历代的文明》，《火神》，《底比斯城的女预言家》，《人不可貌相》，《卢利》，《塔拉斯贡城的塔塔兰》，《巴黎到纽约的汽车竞赛》，《贞女升天》，《祖母的故事与

儿童的梦》，《醉女神》，《钟神》，《蜻蜓仙子》，《活木偶》。1909—1910年：《奇特的水疗法》，《灵虚幻景》，《如果我是国王》。1911年：《闵希豪逊男爵的幻想》。1912年：《北极征服记》，《灰姑娘》。1913年：《雪中骑士》，《布利琼家的旅行》。共摄制了430部影片。

文森特·米纳利 (Vincente Minnelli, 美国) 1902年 (或1908年) 2月28日生于芝加哥。

据彼特·莫里斯所著《电影导演字典》所列，米纳利生于1913年。——译者。

1942年：《空中楼阁》。1944年：《到圣路易找我》。1945年：《约兰达和小偷》(F. 阿斯泰尔主演)，《齐格菲歌舞大王》。1949年：《包法利夫人》。1950年：《新娘的父亲》。1951年：《一个美国人在巴黎》。1952年：《坏人与美人》。1953年：《乐队车》。1954年：《布里加东》。1965年：《热爱生活》(《凡高传》)。1957年：《茶与同情》。1958年：《姬姬》(《金粉世界》)，《不愿参加社交生活的少女》。

1959年：《奔跑而来的人》。1960年：《铃声在响》，《从山上搬来的家》。1961年：《启示录四骑士》。1963年：《另外的十五天》。1965年：《沙漠骑士》(《矶鹈》)。

1971年：《在晴朗的日子里你能永远看见》(《梅林达》)。

沟口健二 (日本) 1898年5月16日生于东京，1956年8月24日卒于京都。早年研究美术，1920年开始当助理导演。

1922年拍摄第一部影片《爱情复苏之日》，《813》(根据莫里斯·勒勃朗的《亚森·罗宾》改编)。1923年：《鲁宾莫诺》(侦探片)，《铜钱王》(侦探片)。1924年：《丹东》，《无人知道的遗址》(侦探片)，《山冈之歌》，《雾之港》(根据E. 奥尼尔原作改编)，《血与灵》。1925年：《街头小景》。1926年：《纸人伤春》，《不给钱不打仗》。1927年：《带孝的新娘丽莉》(根据高尔兹华绥原作改编)。1928年：《一个小学女教员的爱》。1929年：《东京进行曲》。从1923至1929年间摄制的影片中，许多都取材自明治时代的著名小说。1929年：《都市交响乐》。1930年：《故乡》(第一部有声片)。1932年：《爱情复苏之日》，1932年：《可是他们还在继续干》。

1933年：《当今的氏族神》，《瀑布飞泻》，《祇园的节日》。1934年：《神风连队》。

1935年：《羊脂球》(根据莫泊桑原作改编)，《虞美人草》。1936年：《祇园姊妹》，《浪华悲歌》(编剧：沟口健二与吉川，主要演员：山田五十铃)。1937年：《爱与怨的峡谷》。1938年：《残菊物语》。1940年：《大阪的女人》(《浪花女》)。1941年：《一个演员的生涯》，《元禄忠臣谱》(前集)。1942年：《元禄忠臣谱》(后集)。

1943年：《第三代团十郎》(分三集)。1947年：《女人的胜利》，《女演员须磨子的恋爱》。1948年：《夜间女人》。1950年：《雪夫人的命运》(木暮实千代主演)。1951年：《武藏野夫人》(森田中主演)。(1951年：《西鹤一代女》(《春子的一生》，京町子主演)。1952年：《雨月物语》(摄影：宫川，主演：京町子)。1953年：《祇园姊妹》(重拍片)。1954年：《近松物语》，《山椒大夫》。1955年：《杨贵妃》(与香港合作摄制，彩色片，摄影：杉山，主要演员：京町子，森，山村)。1955年：《读神的英雄》(《新平家物语》)。1956年：《红线地带》。共摄制了100部左右影片。

安杰·蒙克 (Andrzej Munk, 波兰导演) 1921 年 10 月 16 日生于克拉科夫, 1961 年 9 月死于车祸。1951—1954 年, 拍摄短纪录片。

1955 年导演:《佩蓝色十字架的人们》。1956 年:《铁轨上的一个人》。1957 年:《埃罗伊卡》。1961 年:《转售好运》。1964 年:《女乘客》(未拍完, 由他的合作者完成)。

F. W. 茂瑙 (F. W. Murnau, 德国、美国) 原名 F. W. 布隆浦, 1889 年 12 月 28 日生于威斯特伐利亚的茂瑙, 1931 年 3 月 11 日在美国死于车祸。早年攻读艺术史, 在第一次大战期间参加空军。1919 年导演:《穿蓝衣服的男孩》,《驼背人与舞女》,《魔王》。1920 年:《雅努斯的头颅》(主要演员: C. 伐伊德, M. 许内喀尔)。1921 年:《伏格洛德城堡》(编剧: 卡尔·梅育, B. 菲特尔),《欲望》(主要演员: C. 伐伊德, O. 丰斯)。1922 年:《女走私犯玛丽莎》,《吸血鬼诺斯费拉杜》(编剧: 卡莱恩, 摄影: F. A. 华格纳, 布景: A. 格劳, 主要演员: M. 施勒克, G. 冯·范根海姆, G. 施罗德),《幻影》(根据 G. 霍夫曼原作改编, 编剧: 冯·哈布),《燃烧的大地》(编剧: 冯·哈布, A. 罗森, W. 汉斯, 摄影: F. A. 华格纳与 C. 弗洛恩德, 主要演员: 利亚德普蒂)。1923 年:《大公爵的财政》(编剧: 冯·哈布),《驱逐》(根据苏德曼原作改编)。1924 年:《最卑贱的人》(编剧: 卡尔·梅育, 摄影: C. 弗洛恩德, 主要演员: 强宁斯)。1925 年:《伪君子》(根据莫里哀原作改编, 编剧: 卡尔·梅育, 摄影: C. 弗洛恩德, 布景: 勒里格与赫尔特, 主要演员: W. 克劳斯, L. 达谷佛, 强宁斯)。1926 年:《浮士德》(编剧: 汉斯·基塞尔, 摄影: 霍夫曼, 布景: 勒里格与赫尔特, 主要演员: G. 艾克曼, 强宁斯, C. 霍恩, W. 狄特尔, Y. 吉尔蓓特)。此后到好莱坞工作。1927 年:《日出》(根据苏德曼原作改编, 摄影: K. 斯特拉斯和 C. 罗舍, 编剧: 卡尔·梅育, 主要演员: J. 盖纳与 G. 奥勃利恩)。1928 年:《四恶魔》(根据 H. 班格原作改编)。1929 年:《都市女郎》。1928—1931 年:《禁忌》(与弗拉哈迪合作摄制)。

劳伦斯·奥立弗 (Laurence Olivier, 英国) 1907 年 5 月 22 日生于多金, 1925 年起担任戏剧演员, 1929 年开始当电影演员, 领导“老维克剧院”。作为导演和主要演员, 摄制根据莎士比亚原作改编的影片。1945 年:《亨利五世》。1948 年:《哈姆莱特》。1956 年:《理查三世》。

曼努埃尔·德·奥利维罗 (Manuel de Oliveira, 葡萄牙) 1905 年 12 月 12 日生于帕沙马利那斯。

1929 年:《杜罗河上的苦工》。1942 年:《街头少年》。1956 年:《画家与城市》。

1959 年:《面包》。1960 年:《爱情的秘密》。1961 年:《狩猎》。

麦克斯·奥菲尔斯 (Max Ophüls, 德、法、美) 原名麦克斯·奥本汉默, 1902 年 5 月 16 日生于萨尔布鲁克, 1957 年 3 月 26 日故世。曾做过新闻记者、演员, 1928 年后在布雷斯劳与柏林任戏剧导演, 后来作为电影导演, 拍摄了第一部影片。1930 年:《我们喜欢鱼肝油》。1932 年:《被出卖的新娘》(根据斯美唐纳的歌剧改编)。1932 年:《爱情故事》(编剧: 奥菲尔斯, 库特·亚历山大和汉斯·威尔赫姆, 根据阿瑟·施尼茨勒的话剧改编, 主要演员: M. 施奈德, W. 里本内奈, O. 契诃娃)。1933—1940 年在法国拍片。1934 年:《有人劫走一个男人》。1934 年:《众人之妻》(在罗马)。1934 年:《钱财纠纷》(在阿姆斯特丹)。1935 年:《神曲》(编剧: 柯莱特·奥菲尔斯和



J. G. 奥里奥尔)。1936年：《软心肠的敌人》。1937年：《吉原》(编剧：德科布拉，摄影：肖弗坦，主要演员：P. R. 威尔姆，M. 塔那卡，早川雪州)。1938年：《维特》。1939年：《昙花一现》。1940年：《从梅耶林到萨拉热窝》。1940年到1949年在美国。1947年：《流亡者》。1948年：《陌生女人的来信》(《巫山云》，编剧 H. 科赫与奥弗尔斯，根据斯蒂芬·茨威格原作改编，主要演员：琼·芳丹，路易·乔丹)。1949年：《被捕》。1950—1957年在法国。1950年：《轮舞曲》(编剧：J. 纳坦松与奥弗尔斯，根据阿瑟·施尼茨勒的原作改编，摄影：C. 马特拉，主要演员：安东·华尔布鲁克，西蒙·西涅莱，雷基亚尼、杰拉·菲利普等)。1951年：《快乐》(编剧：纳坦松与奥弗尔斯，根据莫泊桑原作改编，摄影：马特拉和阿戈斯提尼，布景：奥博纳，主要演员：让·迦本、伯拉塞尔、D. 达里尤、G. 莫莱等)。1953年：《某夫人》(根据路易丝·德·维尔摩兰原作改编，主要演员：德·西卡，D. 达里尤，查尔斯·鲍育)。1954年：《洛拉·蒙戴斯》(与西德合作，编剧：A. 瓦德曼特、纳坦松与奥弗尔斯，根据 C. S. 劳朗的原作改编，作曲：奥利克，布景：多博纳，主要演员：玛尔蒂娜·卡罗尔，彼得·乌斯蒂诺夫，安东·华尔布鲁克，Y. 德斯尼)。

小津安二郎(日本)1903年12月15日生于东京，1963年12月15日卒于东京。1928年：导演《南瓜》。1930年：《小职员的生活》。1931年：《东京的合唱》。1932年：《生来第一次看到》。

1933年：《瞬间的幻想》。1934年：《浮萍物语》。1935年：《东京一宿》。1936年：《独生子》。1942年：《从前有一个父亲》。1948年：《风中的母鸡》。1949年：《晚春》。1952年：《粗茶淡饭的滋味》。1953年：《东京物语》。1956年：《早春》。1957年：《东京暮色》。1958年：《春分时节的花卉》。1959年：《浮草》。1960年：《小阳春》。1961年：《小早川家的秋天》。1962年：《秋日午后》。1963年：《秋刀鱼的味道》。

G. W. 派伯斯特(G. W. Pabst, 德国、法国、奥地利)1895年生于维也纳，1967年逝世。曾任新维也纳剧院剧务主任，后担任卡尔·弗勒立希的编剧，1922年编写电影剧本《路易丝·米勒林》。

1923年：导演《宝藏》(编剧：派伯斯特，主要演员：W. 克劳斯)。1925年：《没有欢乐的街》(编剧：W. 哈斯，根据 H. 倍托尔的小说改编，摄影：G. 齐伯尔，主演：W. 克劳斯、阿斯泰·尼尔森、葛丽泰·嘉宝、W. 盖尔特、艾斯特拉基、埃昂纳尔、汉松)。1926年：《一个灵魂的秘密》(主要演员：W. 克劳斯、丽尔·达米泰)。1927年：《珍妮情史》(编剧：爱伦堡与 L. 华依达，摄影：F. A. 华格纳)。1928年：《潘朵拉的魔盒》(根据惠特金的话剧改编，主要演员：L. 布鲁克斯)，《危机》(主要演员：B. 海尔姆、G. 迪塞尔，J. 托雷瓦)。1929年：《一个失踪少女的日记》(编剧：R. 雷恩纳特，主要演员：L. 布鲁克斯与 F. 拉斯普)，《白地狱》(与弗兰克合作)。1930年：《1918年的西部战线》(根据 E. 约翰逊的原作改编，编剧：华依达，摄影：C. 梅坦与 F. A. 华格纳)。《夏娃的丑事》(主要演员：亨利·鲍登)。1931年：《三分钱的歌剧》(布莱希特根据约翰·盖伊的话剧改编，作曲：K. 伐埃尔，编剧：华依达，贝拉·巴拉兹，布景：安德烈耶夫，摄影：F. A. 华格纳，主要演员：(德语版)卡洛拉·内亚，R. 福尔斯特，F. 拉斯普，(法语版)普莱让，弗洛莱尔，莫笃)。1932年：《同志之谊》(《煤矿惨剧》，编剧：卡尔奥登)。1932年：《亚特兰梯德》。1934年：《堂吉诃德》(编剧：莫

兰德与阿努克斯，根据塞万提斯原作改编，摄影：法卡斯与鲍梯埃，作曲：J. 伊伯特，主要演员：夏里亚宾，多尔维尔)。同年在好莱坞摄制：《现代英雄》(根据布隆姆菲尔德原作改编)。1935年(在法国)：《自上而下》。1937年：《女大夫》。1939年(在法国)：《上海的悲剧》，《苦恼的姑娘们》。1941年(在德国)：《喜剧演员》，《费利纳》。1943年(在德国)：《巴拉塞尔苏斯》。1948年(在奥地利)：《审判》。1949年：《神秘的深渊》(在奥地利)。1952年(在罗马)：《无声的声音》。1953年：《蠢事》。1955年(在维也纳)：《希特勒的末日》。1956年(在慕尼黑)：《此事发生在七月二十日》(编剧：古斯塔夫·马查蒂)。1956年：《献给贝蒂娜的玫瑰花》。

让·班勒维(Jean Painlevé, 法国, 纪录片导演) 1902年11月20日生于巴黎, 父保尔·班勒维是数学家与政界人物, 原习医。

1928年他的第一部科学片上映：《章鱼》(摄影：A. 雷蒙)。1929年：《海獭》，《水甲虫》(摄影：A. 雷蒙)，《棘鱼的卵》(摄影：J. 班勒维)，《海蜇》(摄影：A. 雷蒙)，《诺尔梅医生的血清》，《狗的复活》。1930年：创办科学电影研究所，上映《寄生蟹》(摄影：雷蒙，作曲：乔贝尔)，《蟹与虾》(摄影：E. 洛泰尔，作曲：德兰诺伊)。1931年：《纤难的分裂》，《海藻细胞染色体的运动》。1932年：《硝酸银的起电盘》。1934年：《海马》(摄影：Q. 雷蒙，作曲：D. 米洛)。1936年：《渔船上的显微镜》。1937年：《组织培养》，《蓝胡子》(由R. 贝尔特朗制作的活像片，作曲：乔贝尔，解说：A. —P. 杜福尔)，《空中旅行》，《第四维》(编剧：圣·—拉格，解说：A. —P. 杜福尔)，《生存斗争的数学表现》(编剧：柯斯坦辛，摄影与特技：A. —P. 杜福尔)。1939年：《法兰西的发明家》(音乐：乔贝尔，摄影：梅约尔，至1945年才上映)。1945年：《大蝙蝠》(摄影：班勒维，作曲：D. 艾林顿)。

1947年：《淡水的杀手》(摄影：班勒维)，《我们的星球—地球》(作曲：G. 贝纳尔，A. —P. 杜福尔解说)，《巴斯德的科学生活》(与鲁吉尔合作摄制，作曲：G. 贝纳尔，摄影：弗拉德塔尔)，《儿童的游戏》(1948年改名为《舞蹈的文字》，以后又改名为《动力学的文字》，摄影：弗拉德塔尔)。

乔瓦尼·帕斯特隆纳(Giovanni Pastrone, 意大利) 1882年9月13日生于阿斯蒂，1959年6月27日卒于都灵，最初为技师、制片人，后来担任“意大利影片公司”的导演，从1909—1910年起摄制过许多各种样式的影片。

1912年与L. 波格涅托合作导演《特洛伊的陷落》(主要演员：A. 诺威利与A. 卡波齐)。1913年改名比埃斯·福斯科，摄制《卡比利亚》(编剧：邓南遮，摄影：S. 休蒙，主要演员：L. 瓜兰塔，U. 马柴托，I. A. 马齐尼，B. 帕格诺)。1914年：《王家母虎》(主要演员：P. 梅尼却里)。1915年：《火》(主要演员：P. 梅尼却里与F. 马利)。

1919年：《海达·迦勃莱尔》。

莱昂斯·彼雷(Leonce Perret, 法国) 1880年生于尼奥尔，1935年卒于尼奥尔。

1908—1912年为高蒙公司摄制了许多影片。1913—1914年拍摄《莱昂斯》系列片《巴黎的孩子》，《少年水手的故事》，《金钱的力量》等。1914—1915年：《祖国的呼声》，《伊塞尔河的英雄》等。1916—1918年(在美国)：《永远不要忘记》，《拉斐特在我们中间》，《光荣之星》。1919年：《第十三

把椅子》。1920年：《钻石王国》。

1923年（在法国）：《克尼格斯马克》。1925年：《不客气的太太》。1926年：《裸体女人》。1933年：《萨福》。1934年：《可笑的女才子》。

D. G. 巴尔吉（D. G. Phalké, 印度）1870年生于孟买地区纳西克附近的特林巴克，卒于1944年2月16日。原为照相师与制版师。

1912年在法国高蒙公司见习，1913年摄制《哈里什昌德拉国王》，创办“印度斯坦影片公司”。1914年：在纳西克—沙维特利建立一家制片厂，摄制《迷人的巴斯马苏尔》，到伦敦旅行。1915—1917年：《钱德拉哈·图格拉姆》（根据T. 卡利沙达原作改编），还拍摄了其他十六部长片。1918年：《火烧楞加城》，《乞里什那传》。1919年：《卡利亚之死》。1923年：《萨蒂拉·玛纳汗达》，《萨图·巴哈姆》。巴尔吉是印度电影的创始人，曾培养了巴布劳·潘恩特这位1920—1940年中最杰出的导演。

鲁普·皮克（Lupu Pick, 德国）1886年1月2日生于罗马尼亚，1931年逝世。先是演员，后为导演。

1915年：《恐怖之夜》。1920年：《毁灭之夜》。1921年：《傻瓜》，《铁道》（编剧：卡尔·梅育，主要演员：W. 克劳斯，P. 奥托，E. 波斯卡）。1923年：《圣苏尔维斯特之夜》（摄影：G. 西伯尔，编剧：卡尔·梅育，主要演员：E. 克勒普弗尔，E. 波斯卡，F. 里查德）。1924年：《游艇悲剧》。1925年：《装甲的地下室》。1926年：《野鸭子》（根据易卜生原作改编）。1928年：《拿破仑在圣赫勒拿岛》。1929年：《伦敦之夜》。

普多夫金（B. N. JQKMG TJ, 苏联）1893年2月6日生于奔萨，1953年6月30日逝于里加。1915年参军，1916年被德军俘虏，后越狱。当过化学技师、音乐师、业余演员，1920年，与卡尔金一起摄制了一部关于伏尔加一带饥馑情况的影片，1922年参加库里肖夫的实验室工作，担任编剧与演员。1925年摄制关于巴甫洛夫学说的科学纪录片《脑的机能》及短喜剧片《棋迷》。1926年：《母亲》（编剧：扎尔赫伊，根据高尔基小说原作改编，摄影：格洛夫尼亚，主要演员：巴拉诺夫斯卡娅，巴塔洛夫）。1927年：《圣彼得堡的末日》（编剧：扎尔赫伊，摄影：格洛夫尼亚，主要演员：丘魏洛夫、巴拉诺夫斯卡娅）。1928年：《成吉思汗的后代》（编剧：布里克，摄影：格洛夫尼亚，主要演员：英基士诺夫）。1929年：在柏林当演员，演出《活尸》一片（根据托尔斯泰原作改编，导演：奥齐普）。1932年：《普通事件》。1933年：《逃兵》。1938年：《胜利》（编剧：扎尔赫伊）。1939年：《米宁与波扎尔斯基》（与多列尔合作）。1940年：《苏维埃电影二十年》（与舒伯合作摄制）。

1941年：《苏沃洛夫大元帅》（与多列尔合作摄制）。1945年：《海军上将纳希莫夫》（摄影：格洛夫尼亚与洛瓦，编剧：布霍夫斯金，主要演员：吉基，普多夫金）。1950年：《俄罗斯航空之父茹阔夫斯基》。1953年：《瓦西里·波尔特尼科夫的归来》（根据C. . 尼古拉耶娃的小说《收获》改编）。

奥托·普雷明格（Otto Preminger, 美国）1906年12月5日生于奥地利的维也纳。

1936年：《在你的魔力下》。1944年：《洛拉》。1945年：《宫廷丑闻》。1947年：《琥珀》。1948年：《穿貂皮大衣的夫人》（与刘别谦合作摄制）。1948年：《扇子》。

1950年：《第十三封信》（克鲁佐《乌鸦》的重拍片）。1953年：《蓝色

的月亮》，《不迂回的河流》。1954年：《卡门·琼斯》。1955年：《金臂人》。1957年：《圣女贞德》，《早安，忧愁》。1958年：《褒姬和蓓斯》。1959年：《一件谋杀案的剖析》。

1961年：《出埃及记》。1962年：《劝告与同意》。1963年：《红衣主教》。1965年：《首次胜利》。1966年：《本尼·雷克的失踪》。1967年：《太阳快点下去》。1968年：《斯吉多》。1969年：《告诉我你爱我，朱妮蒙》。

雅克·普列维 (Jacques Prevert, 法国) 1900年2月4日生于法国，诗人与电影编剧。

为他的哥哥比埃尔·普列维编写的剧本。1932年：《胜利在望》。1943年：《再见，莱奥纳尔！》。1946年：《意外的旅行》。为雷诺阿编写剧本，1935年：《朗基先生的犯罪》。为马塞尔·卡尔内编写的剧本，1936年：《珍妮》，1937年：《怪事》，1938年：《雾码头》，1939年：《黎明》，1942年：《夜间来客》(与比埃尔·拉洛希合作编写)，1945年：《天堂儿女》，1946年：《夜之门》。为格里莫编写剧本，1946年：《小士兵》。1950年：《牧羊女与扫烟囱的人》。为格莱米永编写剧本，《夏日时光》(与拉洛希合作编写)。

n. 普洛塔占诺夫 (n. D. ]LMPI

IJMN, 苏联) 1881年生于莫斯科，1946年逝于莫斯科。原为戏剧演员。1909年作为演员，演出第一部影片《泪泉》(导演：冈察洛夫)。以后成为导演。1911年：导演《囚徒之歌》。

1912年：《安菲莎》(根据 i. 安德烈耶夫的原作改编)。1913年：《玫瑰鲜艳》。1914年：《在生活面前》，《探戈》，《吸血鬼的舞蹈》。1915年：《战争与和平》(根据托尔斯泰的原作改编，摄影：列维茨基，主要演员：O. 普列奥布拉金斯卡娅，尼科尔斯基，鲁勉柴夫)，《尼古拉斯·斯塔夫洛金》(根据陀思妥耶夫斯基的原作改编，主要演员：莫兹尤辛)。1916年：《错误》(编剧与主演：莫兹尤辛)，《黑桃皇后》(根据普希金原作改编，主要演员：莫兹尤辛)，《死神的舞蹈》(编剧与主要演员：莫兹尤辛)。1917年：《检察官安德烈·柯楚科夫》(编剧：普洛塔占诺夫，主要演员：莫兹尤辛)，《胜利的撒旦》(编剧：布拉捷维奇，主要演员：莫兹尤辛与李森科。该片在1924年被莫兹尤辛部分重拍为《烈火》)。1918年：《谢尔盖神父》(编剧：伏尔柯夫，根据托尔斯泰的原作改编，主要演员：莫兹尤辛，康多洛娃，盖达洛夫，李森科)。

1919年：《宫廷秘密》(主要演员：莫兹尤辛，里姆斯基，李森科)。1920—1923年在法国摄制的影片有：1921年：《一夜之爱》，《正义第一》。1922年：《死亡的意义》(根据保尔·布尔杰的原作改编，主要演员：安德烈·诺克斯、亚诺娃、雷内·克莱尔)，《罪恶的阴影》。1923年：《不安的经历》。此后回到莫斯科。1924年：《阿艾里塔》(根据 A. 托尔斯泰的原作改编，摄影：杰利亚鲍乌斯基和楚纳曼，布景与服装：科兹洛乌斯基，艾斯特尔，索洛金娜，主要演员：H. 巴塔洛夫，朱丽亚·索伦采娃，A. 佩列戈尼兹)。1925年：《他的号召》。1926年：《三百万卢布的诉讼案》。1927年：《第四十一》(编剧：列昂尼多夫根据拉夫列尼约夫的小说改编，摄影：叶尔莫洛夫，主要演员：A. 沃依齐克、科瓦尔—萨姆鲍尔基、M. 斯特劳克)，《从饭店里来的人》。1928年：《白鹰》，《堂·迪埃格与贝拉基》。1929年：《物与人》(根据契诃夫的三篇小说改编)。1930年：《圣约尔根节》。1931年：《托米》。1934年：《傀儡》。1937年：《没有嫁妆》(编剧：普洛塔占诺夫)。

夫和施威策尔，根据奥斯特洛夫斯基的原作改编)。

1943年：《那兹雷金在布哈拉》。n. 普洛塔占诺夫一共导演过80多部影片。

伊凡·培利耶夫 (e. ]oLNFN, 苏联) 1901年生于西伯利亚的卡门，卒于1968年。

1929年：《不相干的妇人》。1930年：《国家官员》。1936年：《党证》。1938年：《富裕的未婚妻》。1941年：《养猪女与牧羊郎》。1943年：《游击队员》。1944年：《战后下午六点钟》。1948年：《西伯利亚交响曲》。1949年：《库班哥萨克》(《幸福的生活》)。1959年：《白痴》。1960年：《不眠之夜》。1962年：《我们共同的朋友》。1968年：《卡拉玛佐夫兄弟》。

尤里·莱兹曼 (\_ . pl

dIJ, 苏联) 1903年12月15日生于莫斯科。

1927年：《圈子》。1928年：《苦役》。1930年：《大地在渴望》。1935年：《飞行员》。1937年：《最后一夜》。1942年：《玛申卡》。1945年：《柏林》(长纪录片)。

1947年：《东方特别快车》。1950年：《金星英雄》。1956年：《生活的一课》。1958年：《黎明发生的事情》(或称《我妈妈的故事》)。1961年：《如果这真是爱情》。

1968年：《你的同时代人》。

尼古拉斯·雷伊 (NicholasRay, 美国) 1911年8月7日生于威斯康星州的拉克罗斯。

早先在电台工作，当过电影编剧。1949年导演：《他们在夜间生活》(《夜间情侣》)。

1950年：《在一个荒凉的地方》。1951年：《飞行的海军陆战队员》。1952年：《健壮有力的人》。1954年：《约翰尼·基塔尔》。1955年：《为躲藏而奔跑》。1955年：《无因的反叛》。1956年：《热血》。1957年：《吉斯·詹姆士的真实故事》，《苦涩的胜利》。1958年：《吹过森林空地的风》(《禁入的森林》)。1959年：《舞会女郎》。

1960年：《粗野的无辜者》。1961年：《万王之王》。1963年：《在北京的五十五天》。

萨蒂亚吉特·雷伊 (SatyajitRay, 印度) 1921年5月2日生于加尔各答。

1955年：《道路之歌》(编剧：拉伊，根据比布迪·班纳吉的原作改编，作曲：拉维·尚卡尔，摄影：苏伯拉泰·米特拉，剪辑：杜拉尔·杜特，主要演员：卡努·班纳吉，卡路纳·班纳吉，乌玛·达斯古浦塔)。1956年：《不可征服的人们》(主要演员：萨玛伦·古萨尔，比那卡·森古浦塔，卡鲁那·班纳吉)。1957年：《音乐厅》。1958年：《点金石》。1959年：《阿普的世界》(主要演员：苏米特拉·夏台基，萨米拉·泰戈尔)。1960年：《女神》(根据P. 穆克尔吉与泰戈尔的小说改编，作曲：阿利·阿巴尔克汗，主要演员：什贺比·比斯瓦斯，苏米特拉·夏台基，S. 泰戈尔)。1961年：《三个女儿》(根据泰戈尔的原作改编)，《泰戈尔传》(中型纪录片)。1962年：《干城章嘉峰》(编剧、导演与作曲：拉伊，主要演员：阿比希赞)。1963年：《大都市》。1965年：《懦夫和圣人》。1966年：《英雄》。1967年：《动物园》。1969年：《古比和巴夏历险记》。雷伊导演的影片都由自己编剧，除

最后两部影片之外，所有影片都是苏伯拉泰·米特拉拍摄的。

卡洛尔·里德 (Carol Reed, 英国) 1906 年 12 月 30 日生于伦敦。

最初是演员，后来成为导演。1935 年：《安逸的海军候补生》。1937 年：《银行假日》。1939 年：《众星睽视》。1940 年：《开往慕尼黑的夜车》。1940 年：《基普斯》。

1941 年：《年轻的辟特先生》。1944 年：《前面的道路》。1945 年：《真正的光荣》(纪录片，与加斯东·卡宁合作摄制)。1947 年：《孤单的人》(《虎胆忠魂》)。1948 年：《坠落的偶像》。1949 年：《第三个人》。1951 年：《岛上的流浪者》。1955 年：《中间的人》。1955 年：《两文钱买来的孩子》。1957 年：《空中飞人》。1958 年：《钥匙》。1960 年：《我们在哈瓦那的代理人》。1962 年：《跑步者之歌》。1965 年：《痛苦与狂欢》。1967 年：《奥立弗》。

让·雷诺阿 (Jean Renoir, 法国、美国) 1894 年 9 月 15 日出生，著名画家奥古斯特·雷诺阿之子。第一次大战期间为陆军候补军官，负伤后退伍。曾从事制造陶器，后来成为导演。

1924 年：《水上姑娘》(编剧：莱斯特兰盖，雷诺阿的妻子 C. 海斯琳主演)。1926 年：《娜娜》(根据左拉的原作改编，编剧：莱斯特兰盖，摄影：巴歇莱与高尔文，主要演员：C. 海斯琳，W. 克劳斯，J. 安杰洛，W. 盖尔特)。1927 年：《查尔斯顿舞》，《玛尔基塔》。1928 年：《卖火柴的小女孩》。1929 年：《懒兵》(根据莫埃叙·范翁的原作改编，M. 西蒙主演)。1929 年：《古城比武记》，《穷乡僻壤》。1931 年：《堕胎》，《母犬》(根据拉弗夏迪埃尔的原作改编，摄影：斯巴尔居尔与 R. 于贝尔，主要演员：M. 西蒙，J. 马雷兹，G. 弗拉芒)。1932 年：《十字街头之夜》(根据西梅农原作改编)，《被救出水的布杜》(根据 R. 福肖瓦的原作改编，主要演员：M. 西蒙，Ch. 格朗瓦尔)。1933 年：《肖塔尔公司》，《包法利夫人》(根据福楼拜的原作改编)。

1935 年：《托尼》(编剧：雷诺阿与 C. 爱因斯坦，监制：帕尼奥尔，摄影：让·雷诺阿之侄克劳德·雷诺阿，主要演员：布拉威特，台尔蒙，安德莱，J. 海丽亚)。1935 年：《朗基先生的犯罪》(编剧与台词：普莱卫，雷诺阿与卡斯塔尼埃提供题材，摄影：巴歇莱，主要演员：R. 勒费弗尔，J. 贝里，弗洛雷尔，N. 西比尔斯卡娅)。1936 年：《生活属于我们》，《在底层》(根据高尔基的原作改编，主要演员：让·迦本，叙卫，S. 普里姆)。1936—1946 年：《乡村一角》(根据莫泊桑的原作改编，主要演员：马尔冈，S. 巴塔叶)。1937 年：《大梦幻》(编剧：雷诺阿和查尔·斯派克，摄影：马特拉与克劳德·雷诺阿，主要演员：迦本，斯特劳亨，弗雷内，达里奥，莫笃，达斯泰，D. 派洛)。1937 年：《马赛曲》(编剧：雷诺阿，主要演员：皮埃尔·雷诺阿，叙卫，安德烈克斯，阿尔迪松)。1938 年：《衣冠禽兽》(根据左拉的原作改编，编剧与台词：让·雷诺阿，摄影：C. 库朗，克劳德·雷诺阿，主要演员：迦本，S. 西蒙，勒杜，卡雷特)。1939 年：《游戏规则》(编剧与台词：让·雷诺阿，摄影：巴歇莱，布景：卢里埃与杜伊，主要演员：达里奥，诺拉·格雷戈尔，莫笃，卡雷特，P. 杜波斯特，米拉·巴雷利)。1939—1940 年在罗马，1941 年去好莱坞导演下列影片。1941 年：《沼泽地》。

1943 年：《吾土吾民》(主要演员：查尔斯·劳顿)。1944 年：《向法兰西致敬》。1945 年：《南方人》(编剧：让·雷诺阿，主要演员：斯科特，B. 费尔德，B. 邦梯)。

1946年：《女仆日记》（根据奥克塔夫·米尔波的小说改编，主要演员：P.哥达德，B.梅雷迪丝）。1947年：《海滨浴场上的女人》（根据梅里美的原作改编，主要演员：琼·贝内特，查尔斯·比克福德）。1951年（在印度）：《大河》（根据鲁茂·戈登的原作改编，摄影：克劳德·雷诺阿）。1952年：《金马车》（主要演员：安娜·玛格那尼，摄影：克劳德·雷诺阿与H.罗纳尔德）。1955年：《法兰西康康舞》（摄影：克尔伯，主要演员：让·迦本，弗朗索瓦丝·阿努尔，玛丽亚·费利克斯）。1956年：《艾伦娜和众男人》（主要演员：英格丽·褒曼，摄影：克劳德·雷诺阿）。1959年：《草地上的午餐》，《高德里埃博士的遗嘱》。1962年：《被捉住的下士》。1969年：《让·雷诺阿的小戏剧》（电视片）。

阿仑·雷乃（Alain Resnais，法国）1922年6月3日生于莫尔比昂省的省府瓦讷市。

最初拍摄短片，1948年：《凡高》。1950年：《高更》。1951年：《格尔尼卡》。

1952年：《雕像也在死亡》（被检查机关禁映）。1955年：《夜与雾》。1956年：《全世界的记忆》。1958年：《苯乙烯之歌》。（长片）。1959年：《广岛之恋》（编剧：玛格丽特·杜拉，主要演员：埃曼努埃尔·莉娃）。1960年：《去年在马里安巴德》（编剧：罗布—葛利叶）。1963年：《穆里埃尔，或返回的时光》（编剧：让·凯洛尔）。

1966年：《战争结束》（编剧：J.桑普龙，主要演员：伊夫·蒙当）。1967年：《我爱你，我爱你》。

埃米尔·雷诺（Emile Reynaud，法国，动画片作家）1844年生于蒙特罗伊，1918年逝于塞纳河畔伊夫里的痼疾医院。1877年发明“活动视镜”，1886年发明“影戏”，在巴黎葛莱凡蜡人馆公开放映（1892—1900年）。雷诺是动画片的创始人，摄有下列各片（编剧、绘画、布景、摄影等均由他一人兼任，音乐由加斯东·鲍兰创作）：1889—1891年：《一杯可口的啤酒》。1890—1891年：《丑角和他的狗》。1892年：《可怜的比埃罗》。1894—1895年：《更衣室旁》，《炉边偶梦》。1896—1897年：《威廉·退尔》，《富梯与巧克力》，《第一支雪茄》（迦里波主演）。

米哈依尔·罗姆（Mikhail Romm，苏联）生于1901年，卒于1971年。

1934年：《羊脂球》。1937年：《十三人》，《列宁在十月》。1938年：《列宁在一九一八》。1944年：《第217号人》。1948年：《俄罗斯问题》。1952年：《海军上将乌沙科夫》。1956年：《但丁街凶杀案》。1962年：《一年中的九天》。1965年：《普通法西斯》（纪录片）。

罗贝托·罗西里尼（Roberto Rossellini，意大利）1906年生于意大利。

1938年：《飞行员鲁西阿诺·塞拉》的编剧（导演：阿列森德利尼与维多里奥·墨索里尼）。1941年与罗勃梯斯合作编写《白色的船》的剧本。以后导演影片。1943年：《飞行员的归来》，《带十字架的人》。1945年：《罗马，不设防城市》（主要演员：安娜·玛格那尼，法勃里齐，派格利罗，玛丽亚·米契）。1946年：《游击队》。1948年：《爱情》（主要演员：安娜·玛格那尼），《德意志零年》。1949年：《杀死坏人的机器》。1950年：《圣弗朗西斯哥》，《斯特隆波里火山》（主要演员：英格丽·褒曼）。1952年：《欧洲51年》（主要演员：英格丽·褒曼）。1953年：《自由何在？》（主要演员：托托）。1954年：《意大利游记》（主要演员：英格丽·褒曼，乔治·桑德斯）。1956年：

《贞德上火刑台》(根据克劳岱尔和豪纳格的原作改编)。1957年(于西德):《恐惧》(根据斯蒂芬·茨威格的原作改编)。1958年:《印度》。1959年:《罗维莱将军》。1960年:《夜间逃犯》。1961年:《瓦尼娜·瓦尼尼》。1962年:《黑灵魂》。1964年:《铁器时代》(电视片)。1966年(在法国):《路易十四的执政》(电视片)。1969年:《耶稣使徒们的传教》(电视片)。1970年:《苏格拉底》(电视片)。

让·鲁什(Jean Rouch, 法国)1917年5月13日生于巴黎。

最初摄制短片,1947年:《在黑巫师的国家》。1946年:《万捷尔伯的魔术师》,《割礼》。摄制的长片有:1949—1952年:《河流之子》。1955年:《疯狂的主人》(中型影片)。1959年:《我是一个黑人》。1960年:《叠罗汉》。1961年:《夏日记事》。1963年:《惩罚》。1954—1968年:《雅加尔》。1971年:《渐渐地》。

比麦尔·洛伊(Bimal Roy, 印度)1909年7月12日生于孟加拉的达卡,1966年1月卒于孟买。1933—1940年:为新戏剧公司的影片担任摄影。1943年开始导演:《乌达希尔小道》。1944—1950年:《女同路人》,《帕合拉·阿德米》等片。1950—1954年:《巴恩·贝蒂》,《马阿》,《巴利尼泰》。1954年:《两亩地》。1956年:《美丽的新娘》。1957年:《苏雅泰》。1958年:《德孚达斯》。1959年:《蜜蜂》。1961年:《考试》。1962年:《情书》。1963年:《班蒂尼》。

华尔特·罗特曼(Walter Ruttmann, 德国)1887年12月28日生于法兰克福,1941年7月15日在苏联前线受伤逝于柏林。先是画家,后为先锋派影片导演。

1922—1925年:《作品第一、二、三、四号》。1924年:《鹰之梦》(弗立茨·朗格的影片《尼伯龙根》中的一个插曲)。1927年:《柏林——一个大都市的交响乐》(编剧:卡尔·梅育,摄影:K·弗洛恩德、R·孔采、R·巴贝斯基、L·谢弗尔,作曲:E·迈塞尔)。1927年:与皮斯卡托尔合作《欢呼我们的生活》(在E·托勒的一出话剧演出中间放映)。1929年:《世界的旋律》(作曲:W·捷勒)。1930年:《周末》(一部没有人物形象的有声片)。1931年:协助阿贝尔·冈斯剪辑《世界的末日》(纪录片),并摄制《午夜》(作曲:舒曼)。1933年:《钢铁》(编剧:皮兰德娄,摄影:M·戴桑诺,作曲:玛利比埃洛,主要演员:伊莎·波拉与彼得罗·巴斯托雷)。1934年:《天空中的金属》(纪录片,作曲:W·格罗诺斯蒂)。1935—1940年:摄制纪录片。1936—1937年与L·里芬斯塔耳合作:《民族的节日》。1940年:《德意志机械化部队》(纪录片,摄于法国战场)。

卡玛尔·赛列姆(Kamal Selim, 埃及)逝于1956年,年仅三十五岁左右。

1936年:导演影片《幕后》。1940年:《意志》(主要演员:法特玛·卢什迪,胡森·塞德基)。1941年:《永远》。1943年:《悲惨世界》(根据雨果原作改编)。1944年:《重大案件》,《二合一》,《星期五晚上》(主要演员:安瓦尔·华德齐与泰西亚·卡利奥卡)。1945年:《殉爱记》(主要演员:莱拉·慕拉德,伊伯拉欣·阿穆达)。1945年:《星期五晚上》。1946年:《呼啸山庄》(未拍完)。

麦克·塞纳特(Mack Sennett, 美国)原名迈克尔·辛诺特,1880年1月17日生于魁北克的里士蒙,父母为爱兰人,1960年11月5日卒于好莱坞。



坞。1909年以后参加格里菲斯的摄制组，1912年建立启斯东影片公司。

导演的第一部影片为《柯尼岛上的柯亨》。从1912年至1936年监制了几百部喜剧片。

V. 森达拉姆 (V. Shantaram, 印度) 1900年11月18日生于科尔哈普尔。在巴布劳·潘特的培养下成为演员、导演与制片人。

1926年：导演《尼塔基·普拉卡尔》。1928—1940年：《阿多米》，《阿玛尔》，《布巴利》，《巴尔珊》。1936年：《火焰》。1937年：《童婚》。1941年：《邻居们》。

1943年：《沙恭达罗》。1946年：《柯棣华医生》。1947年：《拉姆约希》。1948年：《刺耳之声》。1955年：《贾纳克》。1958年：《一双眼睛十二只手》。1965年：《敲吧，敲吧，石头！》。

新藤兼人 (日本) 1912年4月22日生于广岛。

先为编剧，后导演影片。1951年：《爱妻的故事》。1952年：《原子弹灾难下的孤儿》。1953年：《雪崩》。1954年：《女人的一生》。1955—1960年：《仁子艺妓》，《群狼》，《渔船“第五福龙丸”》。1961年：《裸岛》。1962年：《人》。1963年：《母亲》。1965年：《鬼婆》。

E. B. 肖德萨克与茂里安·古柏 (E. B. Schoedsack, Merian C. Cooper, 美国) 肖德萨克 1893年6月8日生于衣阿华州布拉弗市，第一次大战期间参加美军摄影队工作，战后与茂里安·古柏 (1893年10月24日生于杰克逊维尔) 合作，到中亚细亚拍摄游牧部落的纪录片。1923年：《草原》。1926年：《象》。1928年：《兰哥》。1929年：《四羽毛》。1933年：《金刚》。1933年古柏担任“雷电华公司”的制片主任，与肖德萨克中止合作。肖德萨克此后单独导演以下各片。1932年：《最危险的游戏》。1933年：《盲目的冒险》，《金刚之子》。1934年：《久已失踪的父亲》，与哈沙惠合制《一个孟加拉骑兵的故事》(《战地英魂》)。1935年：《庞贝城的末日》(《古城末日记》)。

1937年：《摩洛哥的骚乱》。1940年：《独眼博士》。1950年：《大力士乔欧》。1953年：茂里安·古柏成为“星涅拉马”宽银幕电影的制片人。

阿尔夫·斯约堡 (Alf Sjöberg, 瑞典) 1903年6月22日生于斯德哥尔摩，1925年后成为剧院的演员、导演，摄制影片。1926年：《最强的一个》(与A. 林德霍姆合作导演)。1940年：《冒生命的危险》。1940—1941年：《花开时节》。1941年：《巴比伦的房子》。1942年：《天国之路》(编剧：R. 林德斯特洛姆与A. 斯约堡，主演：R. 林德斯特洛姆)。1944年：《折磨》(编剧：英格玛·伯格曼与A. 斯约堡)。1944年：《宫廷狩猎》。1945年：《远方的旅行》。1946年：《伊丽斯和上尉的心》。1949年：《只有一个母亲》。1950—1951年：《朱丽小姐》(根据斯特林堡的原作改编)。1953年：《芭拉芭斯》(根据诺贝尔奖金获得者P. 拉洛克维斯特的原作改编，主演：U. 帕尔姆)。1957年：《跑在最后的两个人》(编剧：伯格曼)。1954年：《卡琳·曼斯多特》。1959年：《野鸟》。1961年：《法官》。1965年：《岛屿》。1968年：《父亲》(根据斯特林堡剧本改编)。

维克多·斯约史特洛姆 (Victor Sjöström, 瑞典) 1879年9月21日生于瑞典奥尔延，1960年1月3日逝于斯德哥尔摩，曾做过演员、舞台导演与剧院经理，1910年起在斯温司卡公司担任电影导演。

1912年：《花匠》(主要演员：斯约史特洛姆、L. 蓓克、L. O. 泰勒等)。1913年：《英格保·贺姆》，《梦》(根据左拉原作改编)。1914年：《不要审

判》，《雪姑娘》，《汽车司机》，《罢工》。1915年：《犹太人的金钱》。1918年：《考验的时候》，《戴丽莎》。1917年：《工程师勒贝尔的奇遇》，《巨浪的日子》，《煤矿女》（主要演员：G. 阿尔姆罗斯，K. 莫兰德，L. 汉松），《生死恋》（根据 J. 西格特强逊的长诗改编，主要演员：斯约史特洛姆，E. 艾拉斯托夫）。1918年：《祖先的声音》（根据 S. 拉格洛夫的小说改编）。1919年：《圣多弥僧院》（根据 S. 拉格洛夫的小说《达莱卡利地区的耶路撒冷》改编），《打碎的表》。1920年：《鬼车魅影》（根据 S. 拉格洛夫原作改编，摄影：J. 迦恩松，主要演员：H. 布尔格斯特洛姆，斯约史特洛姆，A. 霍尔姆）。

1921年：《火的考验》。1922年：《被包围的房子》（根据法朗台原作改编）。1923年到好莱坞，摄制下列影片。1923年：《此人是谁》。1924年：《丑角的眼泪》。1925年：《女王忏悔录》。1926年：《谎语之塔》（根据 S. 拉格洛夫的原作改编，主要演员：L. 强内，N. 希拉）；《红字》（根据 N. 霍桑的原作改编，主要演员：拉尔斯·汉松，丽莲·吉许）。1927年：《圣洁女》（主要演员：葛丽泰·嘉宝）。1928年：《风》（主要演员：丽莲·吉许，拉尔斯·汉松）。1929年：《地狱船》，《恶魔的假面目》。

1930年：《可爱的女人》。1931年返回瑞典。1937年：《红袍》（于伦敦，主要演员：安娜蓓拉，C. 伐伊德，R. 麦塞伊）。1938—1959年，在瑞典当演员，主演过《诺言》（莫兰德导演，1943年摄制）与《野草莓》（1958年由英格玛·伯格曼导演）。

乔治·阿尔培特·斯密士（G. A. Smith，英国）1864年生于英国，1959年6月卒于布赖顿，曾在布赖顿为摄影师。

1897—1898年曾拍摄下列新闻片：《科西嘉兄弟》，《灰姑娘》，《浮士德》，《幽灵的照片》，《圣诞老人》，《催眠术者》，《神灯》，《滑稽的脸孔》（以上各片中有几部用迭印方法）。1900年：《让我再做一次梦》，《祖母的放大镜》（首次用大特写镜头来剪辑的影片），《望远镜中所见的景象》，《约克建造的房子》。1901年：《小医生》，《游艺场的两个老侍者》。1902年：《美术学校的老鼠》，《肮脏的牙齿》。

1903年：《玛丽·珍妮的灾祸》，《桃乐珊之梦》。1904年：《自由贸易分店》。1905年：《小证人》。他从1902年起开始采用染色法，这种影片从1909年起，直到1914年前夕曾在电影院上映。

马里奥·索菲西（Mario Soffici，阿根廷）1900年5月18日生于意大利的佛罗伦萨。

演员出身，主要在费雷拉的影片中担任角色。1924年开始导演：《玩偶》。1934年：《庞陀纳翁的灵魂》。1935年：《门多西纳大棒》。1937年：《北风》。1938年：《一百一十一公里》。1939年：《土地的奴隶》。1940年：《无名英雄》。1940年：《边境上的一次约会》。1942年：《在另一个世界里的休假》。1945年：《马戏团的骑手》。

1947年：《雌猫》。1948年：《燃烧的大地》。1951年：《讨厌的女人》。1953年：《海上女郎》。1956年：《地下的黄金》。1957年：《萝莎拉在十一点钟》。1958年：《布拉瓦岛》。1960年：《查法洛尼亚斯》。

沃尔夫冈·斯陶特（Wolfgang Staudt，德国）1906年10月6日生于萨尔布鲁克。

1943年：《精彩的杂技》。1946年：《凶手在我们中间》。1949年：《轮

班》。1951年：《臣仆》。1953年：《矮子木克历险记》。1955年（在英国）：《鼠面人》。1956年：《罗斯·贝尔恩特》。1958年：《大炮奏鸣曲》。1960年：《献给检察官的玫瑰花》。1961年：《基尔梅斯》（《我不愿做一个纳粹分子》）。1961年：《最后的见证》。

1963年：《三分钱的歌剧》（重拍片）。

约瑟夫·冯·斯登堡（Josef Von Sternberg，美国）1894年生于奥地利的维也纳，卒于1969年。第一次大战后侨居美国。

1923年为摄影师与编剧：《人类之爱》（R.W. 尼尔导演）。1928年：《罪恶之街》（斯蒂勒导演）。他最初导演的影片是独立制作的实验影片。1925年：《求救的人们》（主要演员：G. 阿瑟，G. 海尔，S. 霍尔姆斯，O. 麦基森，O. 希登）。1926年：为卓别林导演《海鸥》（主要演员：E. 潘维安丝），《逃犯》（从未发行，主要演员：R. 阿陀雷，C. 纳喀尔）。1927年：《下层社会》（编剧：B. 海区特，摄影：B. 格莱依，主要演员：G. 朋克洛夫特，E. 布兰特，C. 布鲁克）。1928年：《拖网》（主要演员：W. 鲍威尔，E. 布兰特），《纽约的码头》（编剧：J. 弗士曼，摄影：H. 罗森，主要演员：朋克洛夫特，B. 康普逊，O. 巴克拉诺娃，D. 科克），《最后命令》（编剧：哥德里基，摄影：B. 格莱依，主要演员：强宁斯）。1929年：《雷击》（主演：朋克洛夫特），《莱那·斯密士案件》（主要演员：E. 拉尔斯顿，J. 赫尔）。1930年（在德国）：《蓝天使》（根据亨利希·曼原作改编，摄影：G. 里陶，作曲：F. 贺兰达，布景：O. 洪特，主要演员：强宁斯，玛琳·黛德丽，H. 阿尔巴斯）。同年（于好莱坞）：《摩洛哥》（主要演员：玛琳·黛德丽，贾利·古柏）。1931年：《耻辱》。1932年：《维纳斯女神》，《上海快车》。1934年：《红色女皇》。1935年：《魔鬼女人》（上述五部影片均由玛琳·黛德丽主演）。1934年：《美国的悲剧》（根据德莱塞原作改编）。1935年：《罪与罚》（根据陀思妥耶夫斯基原作改编）。1941年：《上海的手势》。1944年：《市镇》。1951年：《澳门》。1952年：《喷气式飞机驾驶员》。1953年（在日本）：《安纳塔汉的故事》。

乔治·斯蒂文斯（George Stevens，美国）1908年生于加利福尼亚的奥克兰。

开始童年时代担任演员，曾导演下列影片。1935年：《爱丽丝·亚当斯》。1936年：《安妮·奥克莱》。1937年：《烦恼的少女》。1938年：《活泼的小姐》。1939年：《根嘉·丁》。1947年：《小城传说》。1943年：《快乐无疆》。1949年：《我怀念妈妈》。1950年：《出名的女人》。1951年：《显赫的地位》。1953年：《原野奇侠》。

1956年：《巨人》。1959年：《安娜·弗兰克的日记》。1964年：《从未讲过的最伟大的故事》。

莫里茨·斯蒂勒（Mauritz Stiller，瑞典）1883年7月17日生于芬兰赫尔辛基，1928年11月8日卒于斯德哥尔摩。

先是戏剧演员，后来成为电影导演。

1912年：《黑色面具》（主要演员：V. 斯约史特洛姆，L. 蓓克），《母与女》（主要演员：M. 斯蒂勒，A. 诺丽），《一个女人的魔力》。1913年：《边界争执》（主要演员：E. 艾拉斯托夫，R. 隆德，E. 艾迪），《现代女权运动者》。1914年：《匕首》（主演：拉尔斯·汉松）。1915年：《迭普斯夫人》。1916年：《普利玛顿南芭蕾舞剧团》（主要演员：J. 哈谢尔基斯特，拉尔斯·汉

松，L·密舍尔，根据 H·玛格的小说改编)。1917 年：《汤姆斯·格拉尔最好的影片》，《他们的第一个婴儿》(主要演员：斯约史特洛姆)。1918 年：《在逆流中》(主要演员：E·艾拉斯托夫，拉尔斯·汉松)。1919 年：《渔村》，《阿尔纳的宝藏》(根据 S·拉格洛夫原作改编)。1920 年：《横渡激流》。1921 年：《移居国外的法国贵族》。1922 年：《古庄园》(根据 S·拉格洛夫的原作改编)。1923 年：《哥斯塔·伯尔林的故事》(根据 S·拉格洛夫原作改编，主演：拉尔斯·汉松，葛丽泰·嘉宝)。1926 年到好莱坞，摄制：《皇家饭店》(主要演员：保尔·尼格利)。1927 年：《罪恶之街》(主要演员：强宁斯，F·雷伊)。

保罗·斯特兰德 (Paul Strand, 美国) 1890 年 10 月 16 日生于纽约。

1910 年做照相师，习业于斯都格里茨，后来成为电影摄影师。1922 年：《纽约曼哈顿区》(纪录片，查尔斯·歇勒导演)。1923—1930 年为各影片公司拍摄新闻片。1934—1935 年到墨西哥，作为齐纳曼《雷迪斯》一片的制片人与摄影师。1938—1942 年导演《祖国》(与赫尔维茨合导，并担任该片制片人与摄影师)，建立“边疆影片公司”。

1946 年前是“纽约学派”的主要人物。1950 年离开电影界，并离开了美国。

埃立克·冯·斯特劳亨 (Erich Von Stroheim, 美国) 1885 年 9 月 22 日生于奥地利维也纳，1957 年 4 月逝于巴黎郊区莫尔巴。1908 年左右侨居美国。

1915—1916 年，担任格里菲斯《党同伐异》一片的助理导演。1917 年担任格里菲斯导演的《废墟之花》的主角。1918 年：导演第一部影片《盲目的丈夫》。1919 年：《魔鬼的万能钥匙》。1921 年：《愚蠢的妻子》(编剧：斯特劳亨，摄影：B·雷诺尔兹，主要演员：斯特劳亨，M·乔治，M·布许，G·克利斯疆柯，D·弗拉，M·波罗)。1922 年：《旋转木马》(该片由 R·约里安最后完成)。1923 年：《贪婪》(根据弗兰克·诺利斯的小说改编，摄影：B·雷诺尔兹，剪辑：J·诺利斯，主要演员：G·古兰德，Z·璧茨，J·赫舒尔特)。1925 年：《风流寡妇》(主要演员：J·基尔倍特，R·达赛，M·茂莱，T·马夏尔)。1927 年：《婚礼进行曲》(编剧：斯特劳亨，摄影：B·雷诺尔兹与 H·摩阿，主要演员：斯特劳亨，M·乔治，F·雷伊，Z·璧茨，M·贝兹)。1928 年：《女王凯莱》(葛劳丽亚·史璜逊主演)。

普莱斯东·史都尔奇斯 (Preston Sturges, 美国) 1898 年 8 月 29 日生于芝加哥，1959 年 8 月 6 日卒于纽约。导演影片。1940 年：《伟大的麦金迪》，《七月的圣诞节》。1941 年：《夏娃夫人》，《沙利文游记》。1942 年：《棕榈海滨的故事》。1944 年：《向胜利的英雄欢呼》。1945 年：《摩根湾的奇迹》。

1949 年：《美丽的金发女郎》。1950 年：《疯狂的星期三》。1955 年(在法国)：《汤普逊少校的记事本》。1955 年(在英居)：《鸟与蜂》。1958 年：《来自芝加哥的绅士》。

阿尔纳·苏克斯多夫 (Arne Sucksdorff, 瑞典，纪录片导演) 1917 年 2 月 3 日生于斯德哥尔摩。

先拍摄短片。1940 年：《奥古斯特狂想曲》。1941 年：《夏天的故事》。1944 年：《海鸥》。1947 年：《城市的节奏》。1948 年：《被分割的世界》。1950 年：《风与河流》。后拍摄长片。1953 年：《大冒险》。1958 年(在印度)：《弓与笛》。1960 年：《树里的男孩子》。1965 年(在巴西)：《在柯珀卡巴纳我的

家里》。

雅克·塔蒂 (Jacques Tati, 法国) 原名为雅克·塔蒂谢夫, 1908年10月8日生于塞纳—瓦兹省的倍克。先在他父亲的工厂里工作, 当镶框工人, 1931年进音乐厅工作, 开始在他自己编剧的短喜剧片中担任主角。

1932年:《网球冠军奖》(塔蒂导演)。1934年:《有人想要一头牲畜》(C. 巴尔罗阿导演)。1935年:《愉快的星期天》(J. 贝尔导演)。1936年:《注意你的左侧》(雷内·克雷芒导演)。自编自导自演《回到大地》。1946年:《邮差学校》。1949年:《节日》(摄影:J. 梅尔康东, 主要演员:G. 德贡布勒, P. 法兰克尔等人以及圣·塞韦尔市的居民)。1952年:《于洛先生的假日》(摄影:J. 姆塞尔与雅克·梅尔康东, 作曲:A. 罗芒, 主要演员:N. 巴斯科, L. 贝洛尔, M. 罗拉)。1958年:《我的舅舅》(编剧:塔蒂, J. 拉格朗吉, J. 洛特, 摄影:J. 布尔关, 作曲:A. 罗芒与F. 巴塞利民, 主要演员:J. 塔蒂, J. P. 左拉, A. 塞尔旺蒂, A. 贝库尔)。1967年:《游戏时间》。1971年:《交通》。

M. 齐阿乌列里 (M. R. rTIQLFET, 苏联) 1894年生于第比利斯, 曾做过装配工、演员、雕刻家, 比列斯基阿明的助理导演。

1927年导演第一部影片《最后的时刻》。1928年:《小号角》,《斯捷赫尼夫》(与吉甘合作)。1931年:《哈巴尔达》。1934年:《最后的化妆舞会》。1937年:《阿尔申》。1938年:《伟大的曙光》。1942—1943年:《格奥尔基·萨阿卡捷》。1946年:《宣誓》(编剧:巴甫连科, 摄影:科斯玛托夫, 主要演员:盖洛瓦尼、巴甫洛夫、江曾多娃等)。1949年:《攻克柏林》(编剧:巴甫连科, 摄影:科斯玛托夫, 作曲:肖斯塔科维奇, 主要演员:盖洛瓦尼、B. 安德烈也夫、斯达尼岑、萨维里耶夫、诺沃科娃、科瓦列娃等)。1952年:《难忘的一九一九》。1958年:《奥泰尔的寡妇》。

格里哥利·丘赫莱依 (C. rQALI, 苏联) 1921年生于乌克兰。导演。

1955年:《娜扎尔·斯托多莉娅》。1956年:《第四十一》。1959年:《士兵之歌》。

1961年:《晴朗的天空》。1964年:《有一个老汉和一个老妇》。1969年:《斯大林格勒》(纪录片)。1971年:《纪念品》(纪录片)。莱奥波尔多·托雷尼尔松 (Leopold Torre Nilssen, 阿根廷) 1924年生于布宜诺斯艾利斯。

最初和他的父亲 L. T. 里奥斯一起导演长片。1950年:《奥里维的罪行》。1953年:《克拉克的儿子》。以后独立导演影片。1954年:《仇恨的日子》,《母老虎》。1955年:《为圣徒们打扮》。1956年:《被保护人》。1957年:《天使之家》。1958年:《保管人》。1959年:《堕落》。1960年:《最后的节日》,《1900年的一个美男子》。

1961年:《被抓住的手》。1962年:《七十乘七》,《向午睡的时刻致敬》。1966年:《锁孔里的眼睛》。1967年:《马丁·费埃罗》。1969年:《剑杰》。1971年:《古埃梅斯》。

莫里斯·都纳尔 (Maurice Tourneur, 法国、美国) 1878年2月2日生于巴黎, 1961年8月4日卒于巴黎。

1912—1913年担任“闪电”公司的导演, 摄制《鲁尔塔比尔》,《最后的赦免》,《小妹妹》等片。1914年去美国。1914—1915年摄制《母亲》,《风云人物》,《杰米·瓦伦丁》。1916年:《毡帽》(C. 金巴尔·扬主演),《小记者》,《马鞭》。1917年:《氏族的骄傲》(玛丽·璧克馥主演),《可怜的小

姑娘》(玛丽·璧克馥主演)。

1918年：《世界的兴起》，《青鸟》(根据梅德林克原作改编)，《玩偶之家》(根据易卜生的原作改编)，《普吕内拉》，《运动生活》。1919年：《女人》。1920年：《金银岛》(根据斯蒂文森的原作改编)，《白圆圈》。1921年：《诱饵》。1922年：《最后的莫希干人》(W·皮莱主演)。1924年：《骷髅岛》。1925年：《南海美人鱼》。

1927年回法国，摄制下列影片。1927年：《船员》(根据盖赛尔原作改编，主要演员：J·达克斯、C·贝尔、P·德·甘冈)。1930年：《以法律的名义》。1931年：《快乐的骑兵队》(主要演员：拉缪、费南台尔)。1933年：《两孤女》。1936年：《参孙》。

1939年：《沃尔波纳》。1943年：《魔鬼之手》。1948年：《两个天使的绝境》。

基里·透恩卡(JiriTrnka，捷克斯洛伐克，动画片作家)生于1910年，逝于1969年。

画家、雕刻家、插图作者，曾是斯库巴博士的学生，1936年创立木偶剧院，未获成功。

1945年在布拉格成为动画片厂的厂长，摄制《祖父种甜菜》(动画片)。1946年：《强盗和野兽》(动画片)，《礼物》，《弹簧玩偶》(动画片，与杰利·布尔岱卡合作编导)。1947—1948年：《捷克年》，包括《狂欢节》，《春》，《夏》，《圣彼洛科普的传说》，《心花怒放》，《乡村节日》和《贝特利姆》(作曲：V·特洛扬)。1949年：《牧场之歌》(木偶片)，《大提琴的故事》(木偶片，根据契诃夫原作改编)，《魔鬼的磨坊》(木偶片)，《皇帝的黄莺》(木偶片，长片，编剧：透恩卡与布尔岱卡，根据安徒生原作改编，摄影：倍森卡，作曲：V·特洛扬)。1950年：《巴雅亚王子》(木偶片，长片，V·内兹瓦尔合作摄制)。1951年：《马戏团》(剪纸片，短片)。1953年：《捷克的古老传说》(木偶片，长片，作曲：V·特洛扬)。1955年：《好兵帅克》(长片，由木偶、动画、剪纸等组成，编剧：透恩卡，根据雅罗斯拉夫·哈塞克的原作与约瑟夫·拉达的连环画改编)。1959年：《仲夏夜之梦》(根据莎士比亚原作改编)。1961年：《耶稣受难》。1961年：《西贝尔内迪克大娘》。1964年：《手》。

蔡楚生(中国)生于1900年左右。

蔡楚生生于1906年，逝于1968年。——译者。

1932年：《南国之春》。1933年：《都会的早晨》。1934年：《渔光曲》。1935年：《新女性》。1936年：《迷途的羔羊》。1937—1938年：《王老五》。1939年(在香港)：《孤岛天堂》(主要演员：黎莉莉，姜明，李清)。1940年(在香港)：《前程万里》。1948年：《一江春水向东流》(主要演员：白杨)。1950年后为中国电影局领导人之一。

该片摄于1934年，联华公司出品。——译者。

谢尔盖·瓦西里耶夫(Z·JIHTEBFN，苏联)1900年生于莫斯科，1959年卒于莫斯科。国内战争期间在红军内任职，1924年在列宁格勒学习美术。最初是剪辑师，到1928年，和他的孪生兄弟乔治·瓦西里耶夫合作导演影片。从这时直到乔治·瓦西里耶夫于1946年逝世(年仅四十七岁)时止，两人以“瓦西里耶夫兄弟”之名共同合作制片。

最早摄制纪录片，1929年摄制故事片《睡美人》。1931年：《私事》。1933

年：《夏伯阳》（根据 i. 富尔曼诺夫的原作改编，主要演员：巴保其金、勃利诺夫、米亚斯基诺瓦、彼夫佐夫）。1938 年：《沃洛恰叶夫的日子》。1942 年：《保卫察里津》。1943 年：《前线》。1954 年（在保加利亚）：《切普卡的英雄们》。1958 年：《十月的日子》（第一集，摄影：A. 杜德科，主要演员：契斯特诺科夫）。

W. 维尔托夫（W. jFLPMN，苏联，纪录片作家）1896 年 1 月 12 日生于比亚利斯托克，1954 年 2 月 12 日卒于莫斯科，原名为考夫曼。父亲为图书馆馆员，维尔托夫最初是未来派的作曲家（1916 年写过《听觉实验室》的曲子），以后在 1918—1919 年间当编辑，开始拍摄苏维埃新闻片。1921 年后，他组织“电影眼睛派”，从 1922 年 6 月到 11 月主编了电影杂志片《电影真理报》（共发行十二期）。

1922 年发表“电影眼睛派”宣言。

1925 年摄制：《列宁逝世一年》。1926 年：《前进，苏维埃！》，《在世界六分之一的土地上》。1928 年：《第十一年》。1929 年：《带摄影机的人》。1931 年：《顿巴斯交响曲》。1934 年：《关于列宁的三支歌曲》。1937 年：《摇篮曲》。1938 年：（与别里奥克合作）《谢尔盖·奥尔忠尼启则》。1941 年：《在第一线》（纪录片）。

金·维多（KingVidor，美国）1894 年 2 月 8 日生于得克萨斯州加尔维斯顿。1915 年开始在好莱坞工作，与托马斯·英斯、D. W. 格里菲斯共同摄制影片。1919 年：《路的拐角》，《穷亲戚》（主要演员：普罗伦斯·维多）。1920 年：《一家光荣》等片。1921 年：《天空领航员》（主要演员：C. 摩尔）。1923 年：《心事》（主要演员：L. 泰勒等人）。1923 年：《三个聪明的傻瓜》。1924 年：《野橘》等片。1925 年：《大检阅》（《战地之花》，编剧：哈利·平，根据劳伦斯·斯泰伦的原作改编，摄影：J. 阿诺尔德，主要演员：J. 基尔勃特，R. 阿德雷），《吉卜赛女郎》。1926 年：《伟大的巴特莱斯》。1928 年：《群众》（编剧：维多，维弗，哈利·平，摄影：H. 夏普，主要演员：J. 摩雷，E. 伯德曼）。1928 年：《女政客》（又名《肉包子》，《出风头的人物》。1929 年：《哈利路亚》（《感谢上苍》，主要演员：D. 海恩斯，N. 麦凯内）。1930 年：《不要为此沉默》，《比利小子》。

1931 年：《街头惨剧》。1933 年：《陌生人的归来》。1934 年：《我们每天的面包》（编剧：维多，主要演员：K. 莫斯莱，T. 金纳）。1935 年：《结婚之夜》，《蔷薇如此红》。1936 年：《得克萨斯州的骑警队》。1937 年：《史泰拉恨史》。1938 年：《要塞》（《卫城记》，根据克洛宁原作改编，主演：R. 多纳特，R. 鲁舍尔）。1940 年：《西北通道》。1940 年：《某同志》。1941 年：《普尔哈姆陛下》。1944 年：《美国的罗曼史》。1945 年：《太阳浴血记》（主演：J. 柯顿，J. 琼斯，G. 派克，L. 吉许）。

1949 年：《泉水源头》。1952 年：《日本战时的新娘》。1953 年：《戴红宝石戒指的绅士们》（主演：J. 琼斯，G. 派克）。1955 年：《没有一颗星的士兵》。1957 年：《战争与和平》（与索尔达蒂合作导演，根据托尔斯泰原作改编，主演：A. 赫本，M. 费雷，H. 方达）。

1959 年：《索罗门与沙巴女王》。

让·维果（JeanVigo，法国）1905 年 4 月 26 日生于巴黎，1934 年 10 月 5 日逝于巴黎，无政府主义者阿尔梅雷达之子。

1929 年：摄制《尼斯的景象》（纪录片，摄影：B. 考夫曼）。1932 年：

《操行零分》(编剧:维里,摄影:B.考夫曼、L.贝尔杰,作曲:若贝尔,主演:J.达斯泰、台尔芬)。1932年:《塔利斯》(纪录片)。1934年:《驳船阿塔朗特号》(编剧:夏旺斯,维果与李埃拉改编,作曲:若贝尔,摄影:B.考夫曼,主要演员:达斯泰、D.派洛、M.西蒙、G.马加利蒂斯)。

鲁西诺·维斯康蒂(Luchino Visconti,意大利)1906年11月2日生于米兰,先为布景师,1936年为让·雷诺阿的助手(摄制《乡村一角》,《底层》);1939—1940年为科赫的助手(摄制《托斯卡》)。1942年导演《沉沦》(根据J.凯恩的小说改编,编剧:M.阿利卡塔、比特朗杰利、G.普契尼、德·桑蒂斯与维斯康蒂,摄影:A.汤蒂与D.斯卡拉,主要演员:M.季洛蒂、C.卡拉玛依、J.德朗达、V.都瑟)。1945—1960年担任舞台导演。导演影片。1948年:《大地在波动》(编剧:维斯康蒂,摄影:G.R.阿尔多,主要演员:西西里岛上卡塔那附近的居民)。1951年:《小美人》(主要演员:安娜·玛格那尼)。1953年:《西亚莫·多内》中的一个插曲。1954年:《情欲》(编剧:维斯康蒂、S.C.达米科、T.威廉斯与P.波尔斯,根据卡米洛·波依托的原作改编,摄影:G.R.阿尔多与N.克拉斯盖,主要演员:A.瓦利、F.格朗杰尔、M.季洛蒂)。1957年:《白夜》(根据陀思妥耶夫斯基原作改编,主要演员:J.马莱、M.谢尔)。1960年:《罗科和他的兄弟们》。1962年:《七年的薄卡丘》,《豹》(根据拉姆贝都萨的原作改编,主要演员:B.朗加斯戴尔)。

1965年:《桑德拉》(《大熊星》)。1966年:《被迷惑的人》(与其他四个导演合作摄制)。1967年:《陌生人》。1969年:《受苦的人们》。1971年:《魂断威尼斯》。

安杰·瓦伊达(Andrzej Wajda,波兰导演)1926年3月6日生于苏瓦乌基,最初为亚历山大·福特的助手。1953年:《一个姑娘的叙述》。1957年:《下水道》(《他们热爱生活》)。1958年:《灰烬与钻石》。

1959年:《洛特娜》。1960年:《无辜的巫师》。1961年:《桑孙》。1962年:《二十岁时的爱情》(小喜剧),《西伯利亚的马克白夫人》(在南斯拉夫)。1965年:《灰烬》。1967年(在英国):《通向天堂的大门》。1968年:《全部出售》。1969年:《驱逐苍蝇》。1971年:《白桦树》。

—译《战斗的年轻一代》。——译者。

劳尔·华尔许(Raoul Walsh,美国)

1892年3月11日生于纽约。

1924年:《巴格达窃贼》(《月宫宝盒》)。1926年:《光荣的代价》。1928年:《萨迪·汤姆森》。1932年:《鲍孚利一家》。1937年:《艺术家与模特儿》。1940年:《黑司令》。1941年:《崇山峻岭》。1942年:《吉姆先生》。1943年:《北方大搜捕》。

1944年:《某种光荣》。1945年:《奥鲁克的最后一次赛跑》。1947年:《被追踪的齐恩纳》。1948年:《战斗机队》。1949年:《白头》。1951年:《远方的鼓声》,《沿着大分水岭前进》。1952年:《武装的世界》。1953年:《大炮怒吼》。1955年:《高个子们》,《战斗的呐喊》。1956年:《国王与四个王后》。1957年:《天使们的乐队》。

1958年:《裸体人与死人》。1959年:《被打断下颚的警察局长》。1960年:《艾塞尔与国王》。1964年:《第八旅的进攻》。

奥逊·威尔斯(Orson Welles,美国)1915年5月6日生于威斯康星州



基诺沙，1931年以来担任演员，1934年后为广播电台演出。

1938年，根据H.G.威尔斯的原作演出广播剧《宇宙战争》。1941年导演：《公民凯恩》（编剧与台词：奥逊·威尔斯与曼凯维茨，摄影：G.托兰德，主要演员：奥逊·威尔斯，J.柯顿，A.摩尔海德，D.科明戈尔、E.斯劳奈）。1942年：《安倍逊大族》（根据B.塔金硕的小说改编，改编、编剧与台词：奥逊·威尔斯，摄影：柯尔迭斯，主要演员：J.柯顿，T.贺尔特，D.柯斯迭罗，A.摩尔海德）。1944年：《千真万确》（于拉丁美洲，彩色片，未完成）。1946年：《陌生人》（主要演员：奥逊·威尔斯，L.扬格，E.G.鲁宾逊）。1947年：《上海小姐》（编剧：奥逊·威尔斯，根据舍尔伍德·金的小说改编，摄影：查尔斯·劳顿，主要演员：奥逊·威尔斯，丽塔·海华丝，E.斯劳奈）。1948年：《麦克白》（编剧：奥逊·威尔斯，根据莎士比亚原作改编，作曲：J.伊贝尔，摄影：J.L.鲁塞尔、J.诺兰）。1952年：《奥赛罗》（在意大利与摩洛哥，编剧：奥逊·威尔斯，根据莎士比亚的原作改编，摄影：布雷兹，阿尔多，G.方托，T.福西，布景：特罗纳，主要演员：奥逊·威尔斯，S.克鲁梯埃，M.麦克利亚摩伊尔）。1955年：《阿卡汀先生》（于法国、西班牙、意大利、德国，编剧、布景与服装：奥逊·威尔斯，主要演员：奥逊·威尔斯，M.雷德格拉夫，A.塔米洛夫，M.阿育尔，苏兹、福隆，P.范·埃克，G.阿斯兰，K.普拉克西努）。1958年：《邪恶的接触》（于美国，编剧：奥逊·威尔斯，根据W.马斯特逊的小说改编，摄影：R.梅梯，主要演员：奥逊·威尔斯，Ch.海斯登，J.莱伊）。1957—1958年摄制电视片：《堂吉诃德》，在1966年尚未摄完。1962年：《审判》（根据卡夫卡的原作改编，主要演员：A.佩尔金斯，J.莫罗，R.施奈德，A.塔米洛夫，S.福隆）。1966年：《福斯塔夫》（根据莎士比亚的戏剧《亨利四世》改编）。1968年：《一个永垂不朽的故事》（主要演员：让·莫罗，奥逊·威尔斯等）。1968年：《航行推算》（未完成）。

比利·怀尔德（Billy Wilder，美国）1906年6月22日生于维也纳。

先为编剧，后当导演。

1942年：《红粉军人》。1943年：《开罗五军火库》。1945年：《双重赔偿》。1946年：《失去的周末》。1947年：《皇帝圆舞曲》。1948年：《外交事件》。1950年：《日落大道》。1951年：《大狂欢节》。1952年：《第17号囚房》。1954年：《萨布琳娜》。1955年：《七年之痒》。1956年：《圣路易的灵魂》。1957年：《阿莉安娜》。

1958年：《起诉的见证人》。1959年：《男扮女装》。1960年：《桃色公寓》。1961年：《一、二、三》。1963年：《温柔的姑娘伊尔玛》。1964年：《吻我，傻瓜！》。1966年：《发财的甜饼》。

1969年：《福尔摩斯的私生活》。

罗伯特·怀斯（Robert Wise，美国）1914年9月10日生于印第安纳州的温切斯特。

1947年：《为杀人而生》。1948年：《血红的月亮》。1949年：《巧妙安排》。1950年：《三个秘密》。1951年：《地球不转的那一天》。1953年：《沙漠的老鼠》。1953年：《如此伟大》。1954年：《行政随员》。1955年：《目的地——戈壁》。1956年：《特洛依的海伦》。1956年：《献给一个坏蛋的贡品》。1959年：《我要活》。1960年：《挨不过明天》。1961年：《西区故事》（J.罗宾斯合作导演）。1962年：《秋千上的两个人》。1964年：《音乐之声》。1966

年：《沙石》。1968年：《明星！》。1971年：《安德罗梅达血统》。

威廉·惠勒(William Wyler, 美国) 1902年7月1日生于米卢兹, 1921年到好莱坞工作。

约在1927年左右摄制第一部影片：《缓慢的闪电》。1927年：《重级拳击家》,《快骑手》,《沙漠的灰尘》,《边境骑士》等。1929年：《孤单的陷阱》,《遭遇》等片。1930年：《大雷雨》,《地狱英雄》。1931年：《分裂的家》。1932年：《一群褐色的斑鸠》。1933年：《法律顾问》。1934年：《魔力》。1935年：《美丽的仙女》,《快乐的欺骗》。1936年：《他们三个人》(根据L. 海尔曼的戏剧改编, 摄影：G. 托兰德, 主要演员：M. 奥勃隆, M. 霍布金斯, B. 格兰维尔),《来而取之》(与H. 霍克斯合作摄制, 摄影：马特与托兰德, 主要演员：E. 阿诺尔德);《孔雀夫人》(根据S. 刘易士原作改编, 摄影：马特)。1937年：《死巷》(摄影：托兰德, 主要演员：S. 舒德内、H. 鲍嘉、J. 马克利亚)。1938年：《吉萨蓓尔》(主要演员：B. 戴维斯、H. 方达)。1939年：《呼啸山庄》(《魂归离恨天》, 根据艾米莉·勃朗特的原作改编, 编剧：B. 海区特与麦克阿瑟, 摄影：托兰德, 主要演员：劳伦斯·奥立弗与梅尔·奥白朗)。1940年：《西部人》(摄影：G. 托兰德, 主要演员：贾利·古柏),《书信》(主要演员：B. 戴维斯)。1941年：《小狐狸》(根据L. 海尔曼原作改编, 摄影：G. 托兰德, 主要演员：B. 戴维斯、H. 马夏尔)。1942年：《米尼弗夫人》(《忠勇之家》, 主要演员：G. 嘉逊与W. 彼琼)。1942—1945年为军队摄制纪录片：《曼菲斯美人号》、《光荣赞》。1946年：《我们生活中最美好的年代》(编剧：R. 夏渥德, 摄影：托兰德, 主要演员：F. 马基, D. 安德尔斯)。1949年：《女继承人》。1951年：《侦察故事》。

1952年：《卡莉》。1953年：《罗马假日》(主要演员：A. 赫本、G. 派克)。1955年：《绝望的时候》(主要演员：H. 鲍嘉, F. 马基)。1957年：《友好的劝告》(主要演员：贾利·古柏)。1958年：《大国》。1959年：《宾虚传》(在罗马, 第三版)。1961年：《谣言》。1965年：《收税人》。1966年：《怎样偷窃一百万美元》。1968年：《可笑的女郎》。1970年：《L. B. 琼斯的解放》。

山本萨夫(日本)生于1910年7月15日。

先为演员, 1935年导演《田园交响乐》(根据安德烈·纪德原作改编)。1949年：《暴力的市街》。1951年：《箱根风云录》。1952年：《没有太阳的街》。1954年：《日没的地方》。1955年：《正是为了爱》。1957年：《台风骚动记》。1958年：《红战袍》。1961年：《没有武器的战斗》。1963年：《红水》。1964年：《百孔千疮的山河》,《台风》。1965年：《小偷的故事》。

C. 尤特凯维奇(C. \_PGFNTr, 苏联) 1904年生于圣彼得堡, 曾写过一本关于麦克斯·林戴的书。1922年与柯静采夫及特拉乌别尔格一同参加建立先锋派的团体“奇异演员养习所”, 专门从事剪辑工作。以后导演影片。

1928年：《花边》。1929年：《黑帆》。1931年：《金山》。1932年：与艾尔姆列尔共同导演《迎展计划》。1934年：《土耳其的中心安卡拉》(纪录片, 与阿伦什坦共同摄制)。1937年：《矿工》。1938年：《带枪的人》(根据包哥廷的小说改编)。1940年：《斯维尔德洛夫》。1941—1943年：《好兵帅克历险记》(一、二集)。1944年：《解放了的法兰西》(纪录片)。1946年：《向莫斯科致敬》、《体育大会》(彩色纪录片)。1950年：《普勒热瓦尔斯基》。1953年：《斯坎德培》(《伟大的战士》, 摄于阿尔巴尼亚)。1956年：《奥

赛罗》(根据莎士比亚的原作改编,作曲:卡查图利安,主要演员:邦达尔丘克、波波夫、斯柯布采娃)。1958年:《列宁的故事》。1960年:《赫鲁晓夫访问法国》(纪录片)。1962年:《海滨浴场》(根据马雅可夫斯基的诗改编,尤特凯维奇与A.卡拉施特诺维奇联合导演,作曲:罗季昂·契什德林)。1966年:《列宁在波兰》(主演:施特拉乌赫)。1969年:《契诃夫的恋爱》(主要演员:格林科,玛丽娜·弗拉迪)。

C.柴伐梯尼(Cesare Zavattini,意大利)1902年9月20日生于吕柴拉·艾米利亚。

先是新闻记者,1936年当编剧,为卡美里尼编写《给我一百万》的剧本。为德·西卡编写下列剧本。1942年:《德肋撒的礼拜五》,1943年:《孩子们注视我们》,1944年:《天国之门》,1946年:《擦鞋童》。1948年:《偷自行车的人》,1951年:《米兰的奇迹》。1952年:《温别尔托·D》。1953年:《终点站》,1954年:《那不勒斯的黄金》。1960年:《乔恰拉姑娘》。1961年:《最后的审判》。1962年:《七年的薄卡丘》。为勃拉塞蒂编写下列剧本。1943年:《云中四步曲》,1946年:《生活中的一天》。还为别的导演写过一些剧本。1948年:《马拉巴加监狱》(R.克莱芒导演)。1952年:《小美人》(维斯康蒂导演)。1951年:《罗马十一时》(德·桑蒂斯导演)。

1950年:《八月的星期天》(鲁西诺·艾姆导演)等。他还是集体制片的倡导者,如1952年:《城市里的爱情》(由安东尼奥尼、拉都达、利萨尼、马塞利、费里尼、里西共同导演)。1960年:《战争》(于南斯拉夫,布拉吉克导演)。1963年:《我们是女人》。

1964年:《罗马的秘密》。

费迪南·齐卡(Ferdinand Zecca,法国)1864年生于巴黎,1947年卒于巴黎,安毕居剧院看门人的儿子,曾当过音乐咖啡馆演员,1899年在《喜欢音乐的哑巴》中演出。1901年开始导演影片:《七魔鬼城》,《一个犯罪的故事》,《浪子》,《麦金利总统的被刺》,《卧室风暴》,《隧道情史》,《征服天空》。1902年:《酗酒的牺牲者》,《基督受难》,《马提尼克岛上的灾难》,《神奇的母鸡》。1903年:《赌徒生涯》。1904年:《罢工》。1905年:《黑暗的地下》,《梦游月球》(与维尔合作),《蹩脚厨师托托》。1907年:《轮回》,《丑角的一生》,1910年以后导演了许多由勒普朗斯主演的影片,1914年任百代公司美国分公司经理,1920年后担任“百代儿童影片公司”的经理。

卡莱尔·齐曼(Karel Zeman,捷克,动画片作家)生于1910年11月。

摄制的短动画片。1946年:《圣诞节之梦》。1947—1948年:分集影片《普罗库克先生》。1949年:《灵感》。摄制的长动画片。1950年:《拉弗拉国王》。1952年:《鸟岛的宝藏》。1954年:《史前探险游记》。1958年:《毁灭的发明》。1962年:《克拉克男爵》。1966年:《狂人日记》。1969年:《海克多·塞尔瓦达克的方舟》。

最后三部影片将演员演出、动画和牵线木偶混合在一起,前此的影片则是用各种特技拍摄的木偶片,偶尔也由演员演出。1971年他回到动画片的老路,拍了《辛巴德历险记》。

弗莱德·齐纳曼(Fred Zinnemann,美国)1907年4月29日生于奥地利的维也纳。

1936年在墨西哥与人合作摄制《雷迪斯》。以后拍摄纪录短片。1944年:导演《第七个十字架》。1948年:《搜索》(《乱世孤雏》),《暴行》。1950

年：《男子汉》。

1951年：《德肋撒》。1952年：《正午》（《龙城歼霸战》）。1953年：《走向永生》（《乱世忠魂》）。1956年：《俄克拉荷马州》。1957年：《一帽子的雨水》。1959年：《修女的故事》。1961年：《无业游民》。1964年：《复仇之日终于来到》。1966年：《一个任何时候都吃得开的人》。

## 附录 世界影片年表

（1892—1966）（五十个国家的五干部影片）下列影片目录只包括每个国家摄制的一小部分影片，按照它们在艺术上的价值、历史上的重要性和商业上的成功等选定。为便利读者参考起见，影片片名一般用法文。有时第一片名系照原片名直译，第二片名（括弧内的片名）则为发行商在法国所起的片名。

有些片名则按照原文列出。

本表所列中译文片名，凡能查到原文者一律按照原来片名直译，曾在我国上映而有旧译名者，均在括弧内记明。所列各国影片的片名与导演有错误者，凡能查明，亦分别加注指出。表中有些影片片名在连续二年中出现两次，原书未加说明，可能为跨年度拍摄的文件，照原表译出。——译者。

表中年份原则上系影片首次上映的年份。括弧内数字代表各该国影片的年产量，1920年以前，此项数字只包括故事片，不包括纪录片与新闻片，但故事片不分长片短片；1920年以后，影片产量包括放映时间在一小时以上的长故事片和长纪录片。

这些统计数字来自多方面，不易加以考核。在情况许可时，我们首先采用一年中发行的影片部数。但有些统计数字是根据一年中间电影检查机关发给的放映许可证计算的，或者分别根据该年准许摄制的影片部数，开拍或完成的影片部数，公映或预映的影片部数决定的。英国的数字中含有某些中长的影片，时期是从当年四月到次年四月，共十二个月。埃及的影片数，在1950年以前是从当年七月到次年七月。此外读者还应考虑到国际合作制片也被计算在各合制国的产量之内，因此它们的总数就增大了。

读者对我们这些数字只能看作是一些大概数，供各国间或各时期间大致比较之用。

1892年法国——爱米尔·雷诺：《一杯可口的啤酒》，《可怜的比埃罗》。第米尼：《法国万岁！》，《我爱你》。

1893年美国——慕布里奇：《斗拳者》，《打篮球》，《铁匠》，《扇子调情》，《狮子》，《水牛》，《马群》等（活动照片，在芝加哥展览会展出）。

1894年美国——W.K.L.狄克逊：《布法罗·皮尔》，《安妮·欧克雷》，《西渥族人、僧伽罗人、日本人等的舞蹈》，《安娜贝拉的舞蹈》，《桑陀教授》，《拔牙》，《新酒吧间》，《理发店》，《铁匠》，《消防员》，《弗雷德·奥托打喷嚏》等（50部供“电影视镜”直接观看的影片）。

法国——爱米尔·雷诺：《炉边偶梦》，《更衣室旁》。

1895年德国——斯克拉达诺夫斯基：《柏林风光》。

美国——狄克逊：《吸鸦片烟的人》，《中国洗衣店的吵架》，《X》（为制片商拉夫和伽蒙摄制），《梅·欧文和约翰·赖斯的接吻》（用特写镜头拍摄），《X》（为爱迪生摄制），《玛丽·斯图亚特之死》。拉泰姆父子：《杨·里弗罗与巴特林·巴尔纳特的拳赛》，《街头风光》。法国——奥古斯特·卢米埃尔：《烧草的妇女们》。路易·卢米埃尔：《工厂大门》，《婴儿的午餐》，《港口》，《玩纸牌》，《消防员》（四部），《拆墙》，《伪装的膝行人》，《水浇园丁》，《街景》，《骑兵表演》等（共四十余部影片）。

1896年美国——W. K. L. 狄克逊：《帝国》，《特别快车》（摇拍）。法国——里尔：《新娘就寝》。弗洛莱与杜康：《森林中的麋鹿》。百代公司：《火车到樊尚站》，《巴黎女人就寝》，《马达加斯加岛上的妇女》等。贝里利格和杜勃利埃：《沙皇尼古拉二世的加冕》（演出）。普罗米奥：《威尼斯风光》（移动摄影）。乔治·梅里爱：《玩纸牌》（第一部影片），《恐怖的一夜》，《贵妇失踪》，《魔鬼庄园》等（共78部影片）。

梅里爱此时的影片长度为二十米或二十米以上。——原注英国——威廉·保罗：《多维尔的海啸》，《艾普孙的赛马》。

1897年古巴——《扑灭火灾》（新闻片）。

美国——狄尔登与雷克多：《考培特与弗茨西蒙的拳赛》。斯图亚特·勃拉克顿：《屋顶上的窃贼》。

法国——乔治·哈托（？）：《基督受难》，《浮士德》，《最后的子弹》，《吉斯公爵的被刺》，《罗伯斯庇尔之死》等。莱阿尔：《玛恩河畔的情史》，《不专心的读者》。乔治·梅里爱（54）：《鲍吕斯唱歌》，《希腊海战》，《最后的子弹》，《摩菲斯特的实验室》，《浮士德和玛格丽特》。百代公司：《骷髅舞》，《伊芙特与比埃勒斯的就寝》，《刽子手》，《私刑》，《柏林的死刑》等。

英国——威廉·保罗：《肮脏的小男孩》，《大兵求婚记》，《艺妓的生活》。威廉逊：《二顽童》。阿尔弗莱德·威斯特：《我们的舰队》。墨西哥——萨尔瓦多·托斯卡诺·巴拉甘：《最初的影片》（新闻片）。

1898年西班牙——赫拉贝特：《陶乐戴阿》。

美国——温森与派莱：《基督受难》。阿梅特：《古巴的海战》。勃拉克顿：《扯下西班牙国旗》。

法国——乔治·阿托：《蓝胡子》，《圣女贞德》，《比埃罗与鬼魂》。爱丽丝·居伊（？）：《基督受难》。梅里爱（30）：《战舰梅因号的爆炸》，《马尼拉的海战》（用模型拍摄），《皮克马利翁与葛拉迭》（使用渐隐渐显法），《威廉·退尔历险记》，《魔窟》（用叠印法拍摄），《四个捣乱的人头》（用遮盖法摄影），《圣安东尼的诱惑》。百代公司：《男伴与女伴》，《酒鬼梦》，《捉奸记》。

英国——威廉·保罗：《我们的新女仆》，《逃兵》，《海员的离家与归来》，《电影摄影师的困难》。G. A. 斯密士：《灰姑娘》，《圣诞老人》，《女理发师》，《滑稽的脸孔》，《催眠术者》，《浮士德》，《幽灵的照片》。日本——柴田常吉与浅野四郎：《艺妓的舞蹈》（短片）。三材嘉部：《板户土岛》。

墨西哥——巴拉甘：《登徒子唐璜》。

捷克斯洛伐克——强·克吕茨内斯基：《贴广告的人》，《磨坊的约会》（马洛斯特兰斯基主演）。

1899年南非洲——柯克与狄克逊：《攻克普雷托里亚》。

法国——爱丽丝·居伊：《糊涂虫的灾难》，《酗酒的危险》，《兔子钱》。

乔治·梅里爱(33):《女修道院里的魔鬼》,《水上行走的基督》,《卡格里奥斯特罗的镜子》,《德莱孚斯案件》,《灰姑娘》(以上为早期的著名影片),《多变的人》。

百代公司:《德莱孚斯案件》,《美人与野兽》,《有音乐癖的哑巴》(配音片)。

英国——威廉·保罗:《庞贝城的末日》,《炮击马法金》,《艺术家与卖花女》。

G.A.斯密士:《蹩脚的剃刀》,《关于一杯茶的丑闻》,《祖母穿针》。威廉逊:《亨莱的赛船》,《滑稽的理发匠》。海普华斯:《英国士兵夺得波尔人的军旗》。

日本——柴田常吉:《闪电大盗》,《偷枪的贼》。

1900年阿根廷——第一部新闻片。

美国——杰姆士·E·怀特与查理·E·乔利:《特兰士瓦的战争》(演出的新闻片)。

法国——克莱芒·莫理斯:《西拉诺·德·贝芝拉》,《哈姆莱特》,《可笑的女才子》,《浪子》等(有声片)。梅里爱(31):《圣女贞德》,《管弦乐队队员》,《圣诞夜之梦》,《脱不掉的衣服》,《葛倍莉亚》。百代公司:《神灯》,《小布舍》,《特兰士瓦的战争》,《理智的结婚》。英国——海普华斯:《魔术师与波尔人》,《英国军队》(纪录片)。威廉·保罗:《克鲁格梦想一个帝国》,《威廉·退尔》,《人头蝇》,《比卡狄利马戏团的摩托车表演》。G.A.斯密士:《祖母的放大镜》。

日本——柴田常吉与深谷驹吉:《义和团事件》(新闻片)。土屋常二:《摔跤者》(纪录片)。

1901年法国——梅里爱(27):《小红帽》,《再生的化学家》,《夏朗顿的逃犯》,《蓝胡子》,《橡皮头人》,《圣母的奇迹》。齐卡:《七魔鬼城》,《一个犯罪的故事》,《征服天空》,《你往何处去》,《麦金利总统的被刺》,《卧室风暴》,《隧道情史》。

英国——海普华斯:《饕餮者的恶梦》,《不列颠舰队》。G.A.斯密士:《小医生》,《望远镜中所见的景象》。威廉逊:《在华教会被袭记》,《困难的沐浴》,《打电话》。威廉·保罗:《奇特的脱衣》,《一个被过分宠爱的婴儿》。

1902年美国——埃德温·S·鲍特:《无烟煤之路》,《一个美国消防员的生活》。

勃拉克顿:《一个法国绅士》。

法国——梅里爱(22):《普累火山的爆发》,《月球旅行记》,《爱德华七世的加冕》,《格利佛游记》,《鲁滨逊漂流记》,《人头蝇》。爱丽丝·居伊:《白菜仙子》。齐卡与农居埃:《基督受难》(第一集)。齐卡:《神奇的母鸡》,《马提尼克岛上的灾难》,《层楼春色》,《望远镜中看到的景象》,《酗酒的牺牲者》。

英国——海普华斯:《光荣的和平》,《捍卫祖国》。威廉·保罗:《酗酒的悲剧》,《神剑》,《火车相撞》。奥姆逊—斯密士:《在阿尔卑斯山上》。G.A.斯密士:《警察的灯》,《我母亲的故事》,《笨蛋》,《肮脏的牙齿》。威廉逊:《士兵的归来》,《火灾》,《贪食者》。

1903年巴西——安东尼奥·莱亚尔拍摄的最早新闻片。

丹麦——比特·埃菲尔特:《杀害婴儿》。

美国——埃德温·S·鲍特：《火车大劫案》（《快车抢劫案》），《汤姆叔叔的小屋》。

法国——梅里爱（29）：《地狱的土风舞》，《音乐狂》，《仙女国》，《奇妙的灯》，《浮士德在地狱》。农居埃：《堂吉诃德》，《穿靴的猫》，《基督受难》（续集）。齐卡：《赌徒生涯》英国——阿尔·弗莱德·柯林斯：《汽车中的结婚》，《扒手》，《私猎者》，《赛马日的故事》。海普华斯：《爱丽丝漫游仙境记》。莫特肖：《邮车被袭记》。威廉·保罗：《北极探险》。罗森塔尔：《雅华沙》，《现代加拿大》。马丁·邓肯：《看不见的世界》。利德·诺勃尔：《巴尔干的战争》。M·D·菲利普：《内疚》。

1904年美国——鲍特：《银行大劫案》，《耶格银行盗劫犯落网记》。麦卡琼：《人事栏》（《征婚广告》），《日俄战争景象》（排演的新闻片）。法国——梅里爱（45）：《宗教裁判时代的奇迹》，《浮士德》，《塞维尔的理发师》，《太空旅行记》，《流浪的犹太人》。农居埃：《日俄之战》，《基督受难》（续集）。百代公司：《驴皮记》，《克利斯多夫·哥伦布》。齐卡（？）：《罢工》。洛朗·艾尔伯隆：《恋爱的故事》，《路易十四时代》。加斯东·威尔：《黑桃老K的变形》，《巴尔农的箱子》。英国——柯林斯（？）：《煤矿爆炸惨案》，《可恶的黄蜂》。莫特肖：《一个士兵的故事》。

威廉·保罗：《一个矿工的生活》，《追赶疯子》。罗森塔尔：《冬季运动》，《旅顺口的攻陷》。哈利逊：《玛丽·马汀》（又名《红谷仓凶杀案》）。

意大利——罗伯·奥梅格那：《桑尼斯山上的汽车赛》（新闻片）。

1905年西班牙——西贡多·德·乔蒙：《电气旅馆》，《公园里的纨绔少年》。弗鲁克托索·赫拉贝特：《公园牛奶店的花花公子》。安吉尔·耶华：《海洋法庭》。

美国——鲍特：《小火车劫案》，《磨坊主之女》，《圣诞节前夕》，《河上悲剧》。

勃拉克顿：《绅士强盗拉弗尔斯》。

法国——梅里爱（12）：《圣诞节的天使》，《活的纸牌》，《天方夜谭中的宫殿》，《伦敦塔》，《巴黎——蒙特卡洛二小时的汽车旅行》，《里普·范温克尔》。农居埃：《奥德赛事件》（《战舰波将金号的起义》），《圣彼得堡的骚乱》。百代公司：《巴黎的流氓》，《在狱中》，《放火犯》。齐卡：《黑暗的地下》，《蹩脚厨师托托》，《小流浪者》，《十美争夫》。麦克斯·林戴：《初出茅庐》。欧齐：《自行车窃贼》。

齐卡与威尔：《梦游月球》。爱丽丝·居伊：《拉·埃斯梅拉尔达》，《恢复名誉》，《罗贝·玛卡尔》，《圣法尔谷河畔的蜜月》。

英国——巴克：《捕鲸记》。克拉莱东：《星期六的工资》，《被窃的手提包》。

海普华斯：《外国人的入侵》，《纳尔逊之死》，《诬告》，《义犬救主记》。莫特肖：《查理·皮斯的一生》。威廉·保罗：《一张一百镑钞票的故事》，《被迫走向无政府主义》，《摩托车手》。欧本（制片人）：《自行车窃贼》。

意大利——F·阿尔伯里尼：《罗马的陷落》。

日本——吉水与藤原：《旅顺口》（新闻片）。

1906年巴西——依萨克·桑登堡：《箱尸案》。

丹麦（32）——维果·拉尔森：《硫酸惨剧》。

西班牙——赫拉贝特：《免费的啤酒》。里嘉图·德·巴尼奥斯：《忏悔》。

的秘密》。

美国——鲍特：《盗窃狂》，《犯过罪的人》，《圣诞节的前夜》，《嗜食奶酪者之梦》。勃拉克顿：《奇妙的自来水笔》（动画片）。

法国——梅里爱（18）：《烟囱打扫人贾克》，《放火犯》，《魔鬼的恶作剧》，《仙女卡拉波斯》，《罗贝尔·玛卡尔与贝特朗》。雅塞与艾丽丝·居伊：《基督受难》。

安德烈·第特：分集影片《布阿罗》。麦克斯·林戴：《上吊者》。莱宾纳：《魔鬼之子》，《我丢失了眼镜》。欧齐：《走私者的狗》，《逃兵》，《优待券》。加斯东·威尔：《环绕星球》，《报复的刑罚》，《生金蛋的母鸡》，《看不见的东西》。

英国——克拉兰顿：《被劫走的新娘》。威廉·保罗：《牧师的难题》，《情侣与疯子》。海普华斯：《赛马插曲》，《药剂师的错误》，《狄克·透平》。

希腊——《奥林匹克运动会》（最早的纪录片）。意大利（60）——罗伯特·奥梅格那：《一个被遗弃者的故事》。墨西哥——阿吉拉尔与诺雷加：《伙伴们的神圣日子——星期一》。

1907年巴西——安东尼奥·莱亚尔与马儒洛：《勒死人的匪徒》。

丹麦（63）——维果·拉尔森：《猎狮记》。

西班牙——赫拉贝特：《低洼地》。R·德·巴尼奥斯：《登徒子唐璜》。

美国——勃拉克顿：《闹鬼的旅馆》。E·S·鲍特：《虎口余生》。马尔文：《放高利贷的老人伊萨克》。

法国——乔治·梅里爱（19）：《海底两万里》，《英吉利海峡下的隧道》，《日蚀》《哈姆莱特》，《莎士比亚写凯撒大帝》。费雅德：《吸铁人》，《行走如飞的邮差》，《总工万岁》，《丈母娘们的赛跑》。安德烈·第特：分集片《布阿罗》。林戴：《初学溜冰》。齐卡：《轮回》，《丑角的一生》。英国——威廉·保罗：《出版商》，《一个残酷的父亲》。意大利——安勃罗西奥（制片人）：《马卡斯·李西留斯》，《感恩的狗》，《一日之爱》。马里奥·卡塞利尼：《奥赛罗》。

俄国（4）——舒法罗夫与德兰科夫：《鲍里斯·戈登诺夫》。安德烈·梅特尔特：《顿河的哥萨克》。

1908年阿根廷——马里奥·加罗：《处决德莱戈》。

巴西——保罗·贝尼戴蒂：《一个独特的变形论者》。

丹麦（65）——A·R·尼尔森：《特里尔伯》。

西班牙——赫拉贝特：《玛丽亚·罗沙》，《陶乐莱斯》，《杀人的爱情》。

美国——格里菲斯：《陶丽历险记》，《衬衣之歌》，《驯悍记》，《黄金迷》等。勃拉克顿（制片人）：《真实生活的景象》（分集片），《莎乐美》，《理查三世》，《罗米欧与朱丽叶》，《麦克白》等。弗兰西斯·鲍格斯：《基督山伯爵》。西德尼·奥尔柯特：《宾虚传》。

法国——卡尔梅特与勒·巴尔吉：《吉斯公爵的被刺》。卡普拉尼：《戴白手套的人》。爱米尔·科尔：《木偶的悲剧》，《活动的报纸》，《木偶兄弟》，《幻灯戏》，《颠倒的生活》等。梅里爱（45）：《历代的文明》，《远距离的电光照相》，《守财奴》，《塔拉斯贡城的塔塔兰》，《巴黎到纽约的汽车竞赛》，《蜻蜓仙子》，《钟神》，《未完成的波尔卡舞》。雅塞：《科西嘉之魂》，《尼克·卡特》，《里弗尔·毕尔》。

英国——阿瑟·柯林斯：《拿破仑与英国水手》。戈德弗莱·梯勒（演员）：《罗米欧与朱丽叶》。



意大利——吕基·麦奇：《庞贝城的末日》。马里奥·卡塞利尼：《马尔戈·维斯康蒂》，《罗米欧与朱丽叶》，《威尼斯的歌女》。墨西哥——阿尔瓦兄弟、托斯卡诺·巴拉冈、豪尔格·斯泰尔合拍墨西哥革命的新闻片（直到1914年）。

挪威——胡戈·S·海尔曼森：《遇险的渔夫》。

波兰——J·梅育尔：《华沙第一次出现汽车》。

俄国——德兰诺夫：《比埃罗与比埃莱特》。冈察洛夫：《斯捷潘卡·拉辛》。西维尔森：《吉卜赛人的悲剧》。

1909年澳大利亚（11）——雷·兰福德：《澳大利亚在召唤》。巴西——小何塞·德·帕特罗西尼奥：《和平与爱情》。

中国（香港）——梁少波：《瓦盆伸冤》，《偷烧鸭》。丹麦（74）——维果·拉尔森：《尼古拉博士》（一、二、三集），《不客气的太太》。

西班牙——赫拉贝特：《好心的居兹曼》。R·德·巴尼奥斯：《梅利拉战役》。

美国——格里菲斯（138）：《克莱蒙的小提琴》，《冷落的别墅》，《皮袜子》，《比帕经过》，《小麦的囤积》等片。威廉·拉努斯：《雅华莎》。鲍特：《命运的玩物》，《爱丽丝漫游仙境记》。勃拉克顿：《拿破仑》，《凯撒传》，《奥利弗·杜维斯特》。西德尼·奥尔柯特：《间谍历险记》。G·D·派克、詹姆斯·扬格与范达克·布鲁克斯（制片人），勃拉克顿（导演）：《真实生活的景象》（分集组片）。

法国——卡普拉尼：《小酒店》，《昂基恩公爵的被刺》，《驴皮公主》，《国王作乐》。卡尔梅特：《阿莱城的姑娘》，《托斯卡》，《内斯尔炮塔》，《麦克白》。

阿尔芒·布尔：《犹太的吻》。爱米尔·科尔：《活跃的微生物》，《奇妙的望远镜》，《纷乱的衬衣》。费雅德：《朱狄特与荷罗凡》，《于格教徒》，《死神》，《灯塔的故事》。波塞蒂：组片《卡利诺》。林戴：主演一系列以“麦克斯”为名的组片。米歇尔·卡雷：《黑色的舞会》，雅塞：《海盗莫尔根》，《山鹰》。百代公司：开始发行《百代新闻周报》。梅里爱：《灵虚幻景》，《奇特的水疗法》。

英国——无名氏：《夏克尔顿南极探险》。吉尔伯特：《爱德温·伯劳尔的秘密》。

意大利——吕基·麦几：《背信弃义》，《路易十一》，《森林之子》。卡塞利尼：《锡德》，《贝亚特丽斯·桑西》，《蒙特索洛的妇人》，《圣女贞德》，《麦克白》，《万达·索尔达尼埃利》。L·萨依洛：《奥赛罗》。派斯加利：《弗拉卡斯上尉》，《艾多莱·费埃拉摩斯卡》。贝尔托利尼，派多凡与德·里加罗：《地狱》。德·里加罗：《庞贝的殉难者》，《尼拉·德·罗丽丹》，《马林·法利埃罗》。

俄国——德兰科夫：《塔拉斯·布尔巴》。冈察洛夫：《玛舍帕》，《彼得大帝》，《西伯利亚的征服者维尔马克》。普洛塔占诺夫：《泪泉》。

1910年智利——胡利奥·切文尼：早期的新闻片。

丹麦——阿尔封斯·林德：《白人妇女贩卖记》。维果·拉尔森：《革命中的结婚》。

霍尔格·拉斯姆森：《无名女》。奥古斯特·布洛姆，《鲁滨逊漂流记》。

西班牙——塞贡多·德·乔蒙：《圣安东尼的诱惑》。美国——格里菲

斯(103):《永恒的海洋》,《拉摩纳》,《百叶窗紧闭的房子》,《第五号侍者》,《犹太区的一个孩子》等片。托马斯·英斯:《他们第一次的误会》。麦克·塞纳特:《伙伴们》,《金矿》。勃拉克顿(制片人):《真实生活的景象》,《汤姆叔叔的小屋》。鲍特:《罢工》,《异教徒》,《浮士德》,《资本与劳工的对抗》。

法国——安德列阿尼:《梅萨琳》,《摩西传》。米歇尔·卡雷:《石灰窖》。卡普拉尼:《幸福之幕》,《恐惧》。卡尔梅特:《维特》,《守财奴》,《唐·卡洛斯》。

爱米尔·肖塔尔:《屈打成医》。林戴:《麦克斯溜冰》等片。乔治·蒙卡:头几部由里加丹主演的影片。雅塞:《艾罗狄亚德》。纽梅斯:《欧也妮·葛朗台》。波塞蒂:《卡利诺》(续集)。科尔:《小雄鸡》,《小浮士德》,《神奇的美术》等片。梅里爱:《如果我是国王》。意大利——卡塞利尼:《决定命运的一吻》,《卡特林娜》,《疯女珍妮》,《黑帮头子》,《梅萨琳》,《吕克莱丝·波尔基亚》。格佐尼:《布鲁杜斯》,《阿格里比纳》。帕斯特隆纳:《特洛依的陷落》。吕基·麦几:《投弹手罗兰》。德·里加罗:《奥狄浦斯王》,《波尔基亚的宴会》,《乔阿切姆·穆拉特》。

安德烈·第特:主演一系列以“克莱梯纳蒂”(傻子)为名的组片。

墨西哥——F·德·赫罗与M·希达尔戈:《痛苦的呐喊》。

波兰——亚力山大·海尔兹:《狡猾的安戴克》。

葡萄牙——何奥·塔瓦莱斯:《狄亚奇·阿尔弗斯的罪行》。

瑞典——埃立克·彼茨希勒:《温带人》。

俄国(30)——德兰科夫:《鲍格丹·克梅尔尼茨基》。冈察洛夫与马卡洛夫:《拿破仑在俄国》,《卢萨尔卡》,《普希金的生与死》,《罪与罚》。汉森与梅特尔:《塔拉卡诺娃公主》。普洛塔占诺夫:《五月之夜》。恰尔迪宁:《白痴》,《黑桃皇后》,《蒙面舞会》。

1911年丹麦(99)——罗伯特·狄尼森:《四个魔鬼》。欧本·盖特:《黑色的梦》。奥古斯特·布洛姆:《舞女情史》,《哈姆莱特》,《普梯法尔的妻子》,《白人妇女贩卖记》(第二集),《狱门之旁》。许纳德勒·索仑森:《哈马医生》(第一集),《死亡的竞赛》。

西班牙——赫拉贝特:《遗产之争》。里嘉图·德·巴尼奥斯:《塞拉隆迦的唐璜》,《残酷的彼德罗》。

美国——格里菲斯:《隆台尔的报务员》,《爱诺克·阿登》,《最后一滴水》,《战斗》。托马斯·英斯:《新来的厨师》。法国——安德烈阿尼:《加莱之围》。布尔热瓦:《酗酒的牺牲者》。波塞蒂:《小毛里茨》。M·卡雷:《西班牙长刀》。卡尔梅特:《卡米依·台姆兰》,《不客气的太太》。卡普拉尼:《巴黎圣母院》,《一个穷青年的故事》,《里昂邮车》。杜朗:分集片《卡利诺》。费雅德:《真实的生活》(分集片),《基督徒喂狮》等片。雅塞:《齐哥马尔》。肖塔尔:《人道之毒》。普克塔尔:《茶花女》。阿尔弗莱·马向:《昂贵的粮食》,《巴比拉斯人》。莱昂斯·彼雷:《在生活中》。科尔:《重换脑子的人》,《加速粉》等片。林戴:《麦克斯和金鸡纳酒》等片。

英国——邦丁:《斯科特南极探险记》。欧本(制片):《纳特·品克顿》分集片。

巴格:《亨利八世》。本孙:《凯撒大帝》,《理查三世》,《马克白》。雷蒙德·惠斯东、摩理斯·艾尔维:(分集片)《达林·培上尉》。意大利——

卡塞利尼：《通奸》，《尼托许小姐》，《一个穷青年的故事》，《罗摩拉》等片。格左尼：《耶路撒冷的光复》，《尸体》。马赛尔·法伯尔：分集片《罗比内》。费迪南·吉约姆：分集片《波立陀》。吕基·麦几：《金婚》，《绝缘带》，《母老虎》，《犹太人的钱》。德·里加罗：《悲哀的遗忘》，《恐惧的勇气》，《布尔戈斯》。

波兰（5）——亚力山大·海尔兹：《梅尔·伊左福维茨》，《偏见的受害者》。普恰尔斯基：《犯罪的乐趣》。

瑞典——墨克·林登：《移民》。

俄国（73）——冈察洛夫：《塞瓦斯托波尔之围》，《叶夫根尼·奥涅金》，《为沙皇而生》。梅特尔：《安娜·卡列尼娜》。汉森：《罗蒙诺索夫》。萨克仁科：《扎波罗克人》。萨宾斯基：《大提琴的故事》。恰尔迪宁：《伊凡大帝》。维特罗蒂：《魔鬼》，《伊斯梅娜》。

1912年德国——马克斯·麦克：《谁是高勒蒂？》。弗朗兹·鲍登：《戴奥多尔·康纳》。

丹麦（160）——奥古斯特·布洛姆：《总督的女儿》，《黑衣首相》，《吸血鬼的舞蹈》，《死神的未婚妻》。格鲁克斯塔特：《蓝色的血》。拉斯莫斯·奥特森：《酒店女郎》（德莱叶编剧）。

西班牙——赫尔伯特：《安娜·卡多娃》。德·巴尼奥斯：《戴鲁埃尔的情侣们》。

美国（60）——格里菲斯：《人类的创始》，《猪巷火枪手》，《大屠杀》，《看不见的敌人》，《借敌人之手》，《纽约的帽子》等片。托马斯·英斯：《横越平原》，《逃兵》。麦克·塞纳特：《柯尼岛上的柯亨》。弗兰克·马里昂：《基督传》。勃拉克顿、乔治·派克等：《真实生活的景象》。法国——安德烈·斯特：新组片《布阿罗》。

卡尔梅特：《三个火枪手》。卡普拉尼：《悲惨世界》。费雅德：《真实的生活》（续集）。肖塔尔：《风流寡妇》，《马克西姆家的女人》。德诺拉：《巴黎的秘密》。梅尔康东与戴封丹：《伊丽莎白女王》。彼雷：《卡多尔山岩》，《铁手》等片。蒙卡：《小东西》。梅里爱：《北极征服记》，《灰姑娘》（第二版）。林戴：《麦克斯》组片。雅塞：《黑暗的地方》，《破坏者》，《土地》。英国——托马斯·本特莱：《奥立弗·退斯特》，《大卫·科柏菲尔》。邦丁：《斯科特南极探险记》（续集）。

意大利——卡塞利尼：《罗德的骑士们》，《但丁与贝阿特丽丝》，《千人军》，《哀痛的母亲》，《阿拉伯的耻辱》。格佐尼：《你往何处去》。德·里加罗：《致命的饮料》。尼格洛尼：《悲惨的恋爱》，《泪与笑》。麦几：《撒旦》，《红玫瑰》，《鬼桥》。

日本——福宝堂：《意志坚决的少年》。

墨西哥——马蒂纳兹·阿莱顿多：《马雅时代》，《民族的呼声》。波兰（11）——亚力山大·海尔兹：《法官》，《一个普通的故事》。普恰尔斯基：《洪水》。

瑞典——斯蒂勒：《母与女》，《黑色面具》，《一个女人的魔力》。斯约史特洛姆：《园丁》，《秘密的结婚》。

捷克斯洛伐克——麦克斯·欧本：《在古老布拉格的一段情史》，《美国式的决斗》，《爱情的结局》。

俄国（102）——冈察洛夫、汉森与乌拉尔斯基：《一八一二年》。汉森：

《暴风雨》，《贫穷不是罪恶》，《赤胆忠忱》。恰尔迪宁：《春天的激流》，《第六号病室》。斯达列维奇：《吕卡纳与风筝》（动画片）。

1913年德国——鲁道尔夫·皮布拉希：《生命之谷》，《法国女人的英雄气概》等片（与亨尼·鲍登合拍）。卡尔·弗拉利希：《安德列斯·霍弗尔》。斯代伦·拉伊：《布拉格的大学生》。

比利时——马向：《万恶的战争》。

中国——香港黎氏兄弟：《庄子与其妻》。张石川与郑正秋（上海）：《黑籍冤魂》。

即黎民伟导演的《庄子试妻》。——译者。

古巴——巴布罗·桑托斯与杰苏斯·阿蒂加斯（制片人）：《玛努艾尔·加尔西亚》。

丹麦（158）——格鲁克斯塔特：《死人岛》。布洛姆：《大西洋号》，《报纸的力量》，《金山》，《大冒险》等片。霍尔格·麦德森：《白人妇女贩卖记》，《女舞蹈演员》。

西班牙——赫拉贝特：《劣等种族》。

美国——西席·地密尔：《异种婚姻》。托马斯·英斯：《盖梯斯堡战役》，《神的愤怒》。麦克·塞纳特：《两个好朋友》（玛蓓尔与法蒂合演的组片）。西德尼·奥尔柯特：《从马槽到十字架》。格里菲斯：《水和石油》，《阴暗的屋子》，《改造者》，《母爱》，《死亡的马拉松赛跑》。

法国——安德烈阿尼：《叶夫泰的女儿》，《萨巴女王》。卡普拉尼：《萌芽》，《诱惑》。雅塞：《巴劳》，《神出鬼没的齐哥马尔》，《普洛戴亚》（第一集）。肖塔尔：《福里倍榭剧院的公爵夫人》。费雅德：《芳托马斯》（第一、二、三、四集）。

杜朗：《奥内西姆》组片。林戴：“麦克斯”组片。彼雷：《莱昂斯》组片，《巴黎的孩子》。齐卡与勒普兰斯：《黑衣伯爵夫人》等。莫尔隆：《唐吉诃德》，《由衷的牺牲》。德诺拉：《蒙面剑侠》。莫里斯·都纳尔：《黄屋的秘密》。蒙卡：《无家可归》。

英国——托马斯·本特莱：《大卫·科波菲尔》。巴克：《伊萨蓓尔夫人》，《六十年的女王》（与杰克·史密斯及E·薛莱合导）。拉莱·特林伯尔：《塞雷的玫瑰花》。

赫伯特·布莱农：《伊凡霍》。

印度——D.G. 巴尔吉：《哈里什昌德拉国王》。意大利（467）——R. 切奥索：《斯巴达克斯》。卡塞利尼：《庞贝城的末日》，《爱情不死》，《幽灵列车》，《梦游病》，《弗洛莱特与派塔贡》，《尼龙和阿格利本》。德尔·柯勒：《未婚夫妻》。

尼格洛尼：《女主人》，《最后的王牌》，《一个丑角的故事》。德尼佐：《提格利斯》。

格佐尼：《安东尼与克莱奥帕特拉》，《培养英雄的学校》。吕基·麦几：《祖母的油灯》，《塞维尔的理发师》。E. 罗陶尔菲：《未婚夫妻》。E. 维达利：《庞贝城的末日》。贝莱戈：《法比奥拉》。马尔托格里奥：《故事》。尼诺·奥克西里亚：《你标志着胜利》，《活尸》。

波兰（10）——亚力山大·海尔兹：《信仰狂的牺牲者》，《致命的时刻》。瑞典——斯约史特洛姆：《英格保·贺姆》，《传教士》，《混血种》，《一个夏日的故事》。

斯蒂勒：《孩子们》，《生活的冲突》，《现代女权运动者》。

俄国（129）——爱德华·鲍艾尔：《驼背人》，《流血的光荣》，《犯罪的激情》等。冈察洛夫与恰尔迪宁：《罗曼诺夫王朝》。加尔金与普洛塔占诺夫：《幸福的秘诀》。

普洛塔占诺夫：《玫瑰鲜艳》，《肖邦的梦幻曲》等。斯达列维奇：《圣诞节之夜》，《可怕的复仇》。

1914年德国——乔·梅伊：《塔》。斯特伦·赖伊：《没有门窗的房子》（第一版）。莱因哈特：《幸福岛》。罗伯特·维内：《不幸的夏娃》。

巴西——路易斯·巴罗斯：《年轻的寡妇》。

丹麦（139）——布洛姆：《为了祖国》，《陶瓮的秘密》。霍尔格·麦德森：《鸦片梦》，《神秘的友谊》，《战争与爱情》。罗伯特·狄尼森：《迦尔与哈玛》（第三集）。本杰明·克利斯登森：《神秘客》。西班牙——阿德里安·古阿尔：《苦痛之谜》，《吉卜赛女郎》，《法官》。

美国——麦克·塞纳特：《夏尔洛和萝洛特的恋爱史》。查理·卓别林：35部早期演出的影片。赫伯特·布莱农：《海神的女儿》。托马斯·英斯：《意大利人》，《神的愤怒》。西席·地密尔：《凯米奥·吉尔蓓》。格里菲斯：《两性的斗争》，《良心的报复》，《贝斯利亚的朱蒂丝》，《原始人》。卡斯尼埃：《宝莲历险记》。

法国——卡普拉尼：《九三年》。莫尔隆：《人面兽心》。肖塔尔：《爱情诡计》。

费雅德：《芳托马斯》（第四集与第五集）。齐卡与勒普兰斯：《英勇的斗争》，《为生活而斗争》。

英国——乔治·洛安·图克：《木笼》，《在战争的边缘》。哈洛尔德·肖：《特里尔贝》，《受威胁的英国》。赫柯茂：《他的选择》，《老雕刻匠》。莫里斯·艾尔维：《自杀者俱乐部》。G·皮尔逊：《对红种人的考察》。

印度——D·G·巴尔吉：《萨维特里》，《迷人的巴斯马苏尔》。意大利（417）——卡塞利尼：《女神戈尔贡》。吉奥内：《妓女尼莱》，《最后的责任》。格佐尼：《凯撒传》。杰尼娜：《蒙面舞会之后》。吕基·麦几：《为了一小时之爱》。德·里戈罗：《克利斯塔斯》（又名《伊斯尼的人面狮身兽》）。马尔托格里奥：《迷失在黑暗中》。尼诺·奥格西里亚：《蓝色的血》。巴尔达萨尔·尼格罗尼：《旧时的爱情》，《战争过去之后》，《他人的幸福》。帕斯特隆纳：《卡比利亚》。安塔莫罗：《克利斯图斯》。加隆纳：《裸体女人》。

波兰（13）——亚力山大·海尔兹：《玛丽亚·瓦莱夫斯卡》。让·巴甫洛夫斯基：《感官的奴隶》（波拉·尼格利主演）。瑞典（15—20）——斯约史特洛姆：《雪姑娘》，《罢工》，《汽车司机》。斯蒂勒：《艺术家之爱》，《红塔》，《匕首》。

俄国（234）——鲍艾尔：《哑巴证人》，《死里求生》。加尔金：《安娜·卡列尼娜》，《死神的假面具》，《克洛伊采奏鸣曲》。普洛塔占诺夫：《剑舞》，《战壕中的圣诞节》。斯塔列维奇：《火星的战争》，《如此战争》。卡斯雅诺夫：《未来派酒店的悲剧》。

1915年德国——加伦与威格纳：《泥人哥连》。乔·梅伊：“斯图亚特·韦伯斯”主演的分集片。鲁滨逊：《恐怖之夜》（强宁斯主演）。

阿根廷——马丁内斯和贡契：《高乔贵族》。

巴西——路易斯·德·巴罗斯：《失败》，《死或生》。维克托·卡贝拉

罗：《清白无辜》。

丹麦（143）——麦德森：《福音传教士》，《哈伦姆探险记》。布洛姆：《恐怖政治下的结婚》。桑德堡：《百万家产的牛仔》。

西班牙——阿德里安·古阿尔：《海上姑娘》。

美国——格里菲斯：《一个国家的诞生》。西席·地密尔：《欺骗》。加斯尼埃：《捏紧的手》。卓别林：《流浪汉》，《夏尔洛当银行工友》，《夏尔洛当水手》等。

鲍特：《不朽的城市》。弗兰克·鲍威尔：《从前有一个疯子》。约翰·爱默生：《鬼魂》，《古老的海德堡》。克利斯蒂·卡本纳：《绵羊》（道格拉斯·范朋克主演）。

法国——费雅德：《吸血鬼》。布尔热瓦：《普洛戴亚》（第三集）。阿贝尔·冈斯：《帕迪的英雄气概》，《废墟之花》。梅尔康东：《珍尼·陶莱》。普克塔尔：《女护士》，《德国佬的女儿》。莱昂斯·彼雷：《魔鬼的未婚妻》，《影子的秘密》。

狄斯芒·贝尔谢：《圣西尔的手套》。

英国——本特莱：《艰难时代》。哈尔丹与桑东：《简·肖尔》。帕尔舍·纳希：《煤炭大王》，《王室情史》。乔治·洛恩·特克尔：《赞达的囚犯》，《基督徒》。

拉莱·特林伯尔：《大冒险》。R·泰尔鲍特：《汉密尔顿夫人》。西席·海普华斯：《瓶子》。莫里斯·艾尔维：《弗洛伦斯·纳丁加尔》。

印度——巴尔吉：《钱德拉哈·图格拉姆》。

意大利（488）——第特：《敌人飞机的恐惧》。吉奥内：《密码电报》，《死神的妻子》，《奥布莱丹或特利斯特的殉难者》。吉尼那：《两次受伤》，《午夜》。加洛纳：《木乃伊的故事》，《婚礼进行曲》，《邪恶之花》，《赎罪》。格佐尼：《伊凡大帝》。尼诺·奥克西里亚：《魔鬼狂想曲》，《在敌人的旗帜下》，《77号潜艇》。

尼格洛尼：《障碍》，《最后的战斗》。马尔托格里奥：《黛莱丝·拉甘》。帕斯特隆：《火》。古斯塔伏·塞伦纳：《茶花女》，《阿颂塔·斯比那》。

波兰（6）——海尔兹：《黄皮护照》，《野兽》，《间谍》。俄国（371）——加尔金与普洛塔占诺夫：《战争与和平》。加尔金：《生活的呐喊》，《一伙绅士》。普洛塔占诺夫：《尼古拉斯·斯塔夫洛金》。鲍艾尔：《爱情胜利之歌》。梅耶荷德：《陶里安·葛莱》。瑞典（15—20）——斯约史特洛姆：《上尉的女儿》，《制鞋工人和鞋一样低贱》。斯蒂勒：《迭普斯夫人》。

1916年德国——纽斯与里卜特：《精灵》。乔·梅伊：《疯人俱乐部里的婚礼》（弗立茨·朗格编剧）。威格纳：《哈茂林村的提琴手》。维内：《两兄弟》。

阿根廷——里比齐：《莱斯卡》。

巴西——安东尼奥·里阿尔：《祖国与国旗》。

丹麦（152）——K·曼特休斯：《金钱》。霍尔格·麦德森：《鬼魂》（摄于1915年）。本杰明·克利斯登森：《圣诞节之夜》。

美国——格里菲斯：《党同伐异》。赫伯特·布莱农：《战时新娘》。托马斯·英斯：《文明》。阿兰·德凡：《曼哈顿区的疯狂病》（《纽约探险记》，范朋克主演）。

西席·地密尔：《卡门》。卓别林：《夏尔洛当消防员》，《夏尔洛晚归》，

《夏洛洛与伯爵》，《夏洛洛溜冰》，《高利贷者》。托马斯·英斯（制片人）：  
《雅利安族》，《懦夫》，《人与人之间》，《克隆太克的卡门》等片。

法国——安托瓦：《科西嘉兄弟》。费戴尔：《欺诈》，《同伴》。费雅德：  
《犹达克斯》。普克塔尔：《鸡鸣》。阿贝尔·冈斯：《生活的权利》，《毒瓦斯》。  
巴塞利：《新昂蒂贡》。欧齐：《起来，死者们！》。

英国——帕尔舍·纳希：《狄斯累利》，《世俗的权力》。G·皮尔逊：《乌  
尔都斯》。

拉莱·特林伯尔：《显赫的地位》。特克尔：《阿尔申·吕班》，《曼克斯  
人》。

意大利——勃拉盖格利亚：《邪恶的诱惑》。吕西奥·邓伯拉：《人们叫  
他戈塞特》。

卡塞利尼：《灰鼠》，格佐尼：《泰利安太太》。康波加利亚尼：《玛西斯  
特对死亡的斗争》。尼格洛尼：《血染朝露》，《虎钳》，《争夺》。帕斯特隆纳：  
《王家母虎》。

费波·马利：《灰烬》。加洛纳：《十三人的故事》，《蝴蝶》。

波兰（8）——海尔兹：《华沙奥克哈那的秘密》，《大学生》，《妻子》，  
《阿拉倍拉》。F·鲍登：《一百二十五年中受压迫的波兰》。俄国（500）——  
鲍艾尔：《为生活而生活》，《复仇》，《尼娜》，《挣脱锁链》，《银幕皇后》。  
加尔金：《街头女郎》，《蝴蝶花》，《土地的力量》。普洛塔占诺夫：《黑桃皇  
后》，《带匕首的女人》。伊凡诺夫——盖伊：《被打耳光的人》，《娜娜的女  
儿》。伏尔科夫：《绿蜘蛛》，《在光荣的顶点》，《毫无价值的人》。

瑞典（15—20）——斯约史特洛姆：《工程师勒贝尔的奇遇》，《巨浪的  
日子》。

斯蒂勒：《恋爱与新闻工作》，《普莉玛顿南芭蕾舞剧团》。

1917年德国——柴雷皮：《潘朵拉的魔盒》。刘别谦：《忠实的囚犯》。  
乔·梅伊：《高加索的姑娘》。

南非——哈洛尔德·肖：《一个大陆的征服》。

阿根廷——古特雷斯：《莱纳拉区的居民》，《霍拉西奥》。吉罗加：《灵  
魂的胜利》。何塞·费雷拉：《死神的探戈舞》。

丹麦（103）——麦德森：《第十三号囚犯》，《永久的和平》。罗伯特·狄  
尼森：《天堂旅馆》，《印度君王的妻子》。桑德堡：《丑角》。

西班牙——拉蒙·卡拉尔：《红色医生》。布尔热瓦：《哥伦布传》。美  
国（687）——赫伯特·布莱农：《罗曼诺夫王朝的末日》，《囊空如洗》。  
约翰·艾茂孙：《陶格拉斯在月中》。罗斯各·阿勃克尔：主演以“法蒂”为  
名的一组影片。西席·地密尔：《圣女贞德》，《美国小姑娘》。都纳尔：《青  
鸟》，《可怜的小姑娘》。卓别林：《安乐街》，《夏洛洛当牧师》，《夏洛洛越  
狱》，《移民》。英斯（制片人）：《法兰西万岁！》。

法国——巴塞利：《海上王》。谢尔曼·杜拉克：《敌对的姊妹》。费  
戴尔与贝尔纳：《万丈深峪》。阿贝尔·冈斯：《哀痛的母亲》，《死亡地带》。  
梅尔康东与埃尔维勒：《法兰西的母亲们》。普克塔尔：《基督山伯爵》。亨  
利·罗塞尔：《铜像魂》。

1991年至1916年数字为在美国发行的影片部数。见1958年《电影  
日报年鉴》。这一数字可能包括在美国发行的某些外国影片。——原注。

英国——埃尔维：《火焰》。布特勒：《撒旦的烦恼》。雷克斯·威尔逊：

《吉钦纳勋爵传》。韦斯特：《一个小辎重队的故事》。托马斯·本特莱：《劳工领袖》，《爸爸》。亨利·爱德华：《走向光明》，《斯都伯夫人》。华尔特·魏斯特：《货架》。

意大利——吕西奥·邓伯拉：《国王、堡垒和娱乐》，《马戏团之马》，《狂欢》，《十一个骠骑兵的比武》。伯利格诺纳：《马西斯特在阿尔卑斯山》。吉奥内：《最后的冒险》，《第一百二十一号》，《戴三角帽的骑士》。费波·玛利：《猛兽》，《阿提拉》。尼格洛尼：《巴格达的公主》，《弃妇》。格佐尼：《法比奥拉》。

日本——永井铨一：《大尉的女儿》。

墨西哥——曼纽埃尔·德拉·庞代拉：《亮光》，《悲伤的黄昏》，《着魔》。乔阿切姆·柯斯：《合法的防御》，《母老虎》，《牺牲的精神》。波兰（10）——海尔兹：《沙皇制度及其走狗》，《一个流氓》等片。俄国（235）——鲍艾尔：《革命者》，《警钟》，《走向幸福》。加尔金：《可诅咒的人》，《乞丐》。普洛塔占诺夫：《胜利的撒旦》，《检察官安德烈·柯贝科夫》。斯塔列维奇：《维特公爵》。斯维尔德洛夫：《乌克兰娜的秘密》，《教皇加蓬》。阿采夫·吐尔扬斯基：《葬礼圆舞曲》，《红色的闪电》。

瑞典——斯约史特洛姆：《生死恋》，《煤矿女》。斯蒂勒：《托马斯·格拉尔最好的影片》。

捷克斯洛伐克——强·柯拉尔：分集片《波列卡尔普》。

1918年德国——埃瓦尔德·安德烈·杜邦：《欧洲待领邮件》。刘别谦：《木乃伊的眼睛》，《卡门》。乔·梅伊：《希尔德·瓦伦与死神》，《威利塔斯·汶西特》，《母亲的心》。

麦克斯·麦克：《奥赛罗》。罗伯特·维内：《百万富翁》。

南非——哈罗德·肖：《牺牲的象征》。勒斯利·吕柯克：《边界的灾祸》。

巴西——卡贝拉罗：《伊拉舍马》。

丹麦（83）——麦德森：《天上的船》，《遗嘱的秘密》。狄尼森：《鸦片的魔力》，《人面狮身像的秘密》。

西班牙——拉斐尔·萨尔瓦多：《悲惨的西班牙》。埃及——奥沙托：《走向深渊》。

拉利西：《洛莱托夫人》。美国（841）——卡普拉尼：《走出雾外》。卓别林：《狗的生涯》，《夏尔洛从军记》。R·巴格：《眼睛明亮的人》。阿兰·德凡：《陶格拉斯—新的西塔农》。格里菲斯：《世界的心》，《废墟之花》。冯·斯特劳亨：《盲目的丈夫》，都纳尔：《青鸟》。

法国——安托瓦：《海上劳工》。巴隆塞利：《丑闻》。杜拉克：《疯人魂》。费雅德：《犹台克斯》（第二集），《葡月》。阿贝尔·冈斯：《第十交响乐》。梅尔康东与埃维尔：《激流》，《布克莱特》。

英国——本特莱：《天赋》。莫里斯·埃尔维：《劳合·乔治传》，《友谊》。F·E·斯普林：《民主政治》。G·皮尔逊：《废墟中的孩子们》。弗兰克·威尔逊：《永恒的三角》。

印度——巴尔吉：《讷里什那传》。

意大利——邓伯拉：《芭蕾舞女演员》，《蓝色的华尔兹舞》，《巴尔贝林纳》。

卡塞利尼：《夜间悲剧》。费波·玛利：《木偶之家》。尼格洛尼：《弗勒



特夫人》。

杰尼娜：《永别了，青春时代》。加洛纳：《玛丽·安东尼特》，《赎罪》。吉奥内：《灰鼠》。

日本——小汉忠：《鹧鸪》。田中荣三：《活尸》，《金色夜叉》。归山教正：《生命的光辉》。

墨西哥——路易斯·G·贝蕾多：《圣女》，《善行》。卡洛斯·冈萨雷斯：《戴彼雅克》，《悲痛的忏悔》。

波兰（9）——海尔兹：《在沙皇的统治下》，《黑衣公主》。葡萄牙（3）——雷多·德·巴罗斯：《玛格丽特》，《西班牙的疾病》等片。

苏联——普洛塔占诺夫：《谢尔盖神父》。斯拉文斯基：《小姐与无赖》。屠尔金：《不是为金钱而生》。基赛与维尔托夫：革命新闻片。卡斯雅诺夫：《地下》。卡林与拉朱姆内依：《起义》。潘切列耶夫与巴什科夫斯基：《挤着住》。库里肖夫：《普雷特工程师的计划》。

原片名为《死光》。——译者。

瑞典——斯约史特洛姆：《祖先的声音》。斯蒂勒：《在逆流中》。刘别谦：《雅可布·文达斯的复仇》。布鲁纽斯：《穿靴的猫》。

瑞士——林德：《死亡的圆圈》。

1919年德国——弗立茨·朗格：《蝴蝶夫人》，《蜘蛛》。刘别谦：《杜巴莱夫人》，《牡蛎公主》，《情欲》。乔·梅伊：《主宰世界的女人》。茂瑙：《魔王》。里卜特：《佛罗伦萨的鼠疫》。

阿根廷——吉罗加与贝诺阿：《没有衣服的胡安》。巴西——何塞·梅迪纳：《上帝的惩罚》，《赎罪的范例》。

丹麦（66）——麦德森：《疯狂的吕塞特》。

西班牙——何塞·布赫斯与胡勒斯·罗塞特：《托尔梅斯的谎言》。美国（646）——格里菲斯：《痴情的苏茜》，《被摧残的花朵》。卓别林：《田园诗》。卡普拉尼：《红灯》。J·亨纳伯莱：《美国皇帝》。乔治特克尔：《创造奇迹的人》。

法国——巴隆塞利：《拉蒙乔》。杜拉克：《纸烟》，《西班牙的节日》。莱皮埃：《法兰西的玫瑰》。普克塔尔：《劳动》。波瓦里埃：《东方魂》。乔治·拉克罗瓦：《叶芙列娜的圣诞节》。

美国——本特莱：《在吝啬人梦想的后面》。考尔比：《角力者》。西德尼·摩根：《小陶莉特》。

印度——巴尔吉：《卡利亚之死》。

意大利——邓伯拉：《五个杀弟凶手》。卡塞利尼：《不流泪的悲剧》。加洛纳：《布贝夫人》。杰尼娜：《假面具与真面孔》。尼格洛尼：《眩晕》。拉克罗瓦：《狂热》。佐尔齐：《蝉与蚁》。

日本——归山教正：《山区兄弟》。枝正义郎：《忧愁曲》。

原译名《山区姑娘》(LaFillesdesMontagnes)，据日片原名改正。——译者。

墨西哥——安利克·罗萨斯：《灰色汽车》。M·德拉·邦代拉：《瓜胡代摩克》。

波兰（22）——鲍列斯拉夫斯基：《一个童子军的勇敢行为》。德米特里·布恰维茨基：《白与黑》。海尔兹：《在沙皇警察的魔爪里》，《某夫人的女儿》。普恰尔斯基：《为了你的辩护》。康拉德·汤姆：《私贩子》。

葡萄牙(4)——乔治·派鲁：《教堂门前的玫瑰花》。

瑞典——斯约史特洛姆：《打碎的表》，《圣多弥僧院》。斯蒂勒：《阿尔纳的宝藏》。海德奎斯特：《玩偶的结婚》。布鲁纽斯：《索尔巴堪的小仙女》。

捷克斯洛伐克(36)——强特洛拉尔与卡勒尔·拉马克：《死神的契约》。斯拉文斯基：《蛮女玛丽娜》。

苏联——(49部，其中14部各长七百米)——加尔金：《铁蹄》。热里雅布日斯基：《红星》，《塔拉斯的梦》。卡斯雅诺夫：《为了红旗！》。比列斯基阿尼：《父与子》。

拉朱姆内依：《阿布拉姆同志》。斯拉文斯基：《女教师与工人们》。

1920年德国——布科维茨基：《卡拉马佐夫兄弟》。冯·克柴雷皮与许采尔：《卡萨琳女王》。理查德·埃克堡：《蒙娜·旺纳》。刘别谦：《女后安娜传》，《爱妃苏姆隆》，《黑白姊妹》，《雪地上的罗米欧与朱丽叶》。威格纳：《泥人哥连》。维内：《卡里加里博士》，《盖努茵》。斯凡·加德：《哈姆莱特》。

巴西——路易斯·德·巴罗斯：《可恶的珠宝》。梅迪纳：《邪恶》。

古巴(6)——拉蒙·贝翁：《现实》。埃斯特万·拉米雷兹：《恶神》(分集片)。

丹麦(41)——伊曼纽埃尔·格雷格斯：《飞翔的荷兰人》。卡尔·德莱叶：《审判长》。

西班牙——赫拉贝特：《斗牛士埃加利托的生死》。何塞·布赫斯：《赎罪》，《海员的复仇》。

美国(796)——卓别林：《寻子遇仙记》。麦克斯·林戴：《倒霉的七年》。西席·地密尔：《男性与女性》。维克多·弗莱明：《恶梦与迷信》，《落汤鸡》(范朋克主演)。格里菲斯：《被崇拜的舞女》。亨利·金：《还有二十四小时半可活》。保罗·鲍威尔：《波利亚娜》(玛丽·璧克馥主演)。哈利·里维欧：《泰山的归来》。J.C.罗伯逊：《杰古尔博士与海德先生》。都纳尔：《金银岛》。斯特劳亨：《魔鬼的万能钥匙》。鲍沙其：《诙谐曲》。

芬兰——杜沃·普罗：《一报还一报》。

法国(60—100)——安托瓦：《塞格利埃家的小姐》。费雅德：《巴拉巴斯》，《两个小女孩》。莱皮埃：《真理的狂欢节》，《海上的人》。波瓦里埃：《思想家》，《纳拉亚娜》。

英国——考尔比：《路上的呼声》。哈莱·诺勒斯：《狂欢节》。居伊·尼华尔：《重婚》。阿尔·惠特：《被锁住的灵魂》。

意大利(220)——康波加里亚尼：《马西斯特对死神的斗争》，《马西斯特的遗嘱》。

卡鲁契：《戴阿陶拉》。卡拉姆巴：《波尔基亚家族》。杰尼娜：《地平线》，《仇恨的欠债》。加洛纳：《哈姆莱特和丑角尼米西斯》。吕西奥·邓伯拉：《百岁的伯爵和年轻的子爵》，《假情妇》，《手执白色扇子的贵夫人》。格佐尼：《罗马的劫掠》。

格里亚佐：《圣经》。尼格洛尼：《空想》。利里格埃利：《轻佻的女人》。日本——亨利小谷：《岛上女人》。谷崎润一郎：《海水浴女郎》，《业余爱好者俱乐部》。村田实：《亮光中的一妇人》。田中钦之：《新生》。

墨西哥——E.G.卡德拉希：《乘汽车行劫的匪帮》。

波兰(7)——比耶甘斯基：《特瓦尔陀夫斯基先生》。

葡萄牙(3)——乔治·派鲁：《殉情记》。

瑞典——布鲁纽斯：《流浪的骑士》。海德奎斯特：《凯尔瓦朝圣记》。斯约史特洛姆：《鬼车魅影》，《萨姆埃尔师傅》。斯蒂勒：《横渡激流》，《热恋》。鲁纳·卡里斯登：《现代的鲁滨逊》，《炸弹》。捷克斯洛伐克（22）——扬·柯拉尔：《黄金之歌》。罗文斯基：《喜剧演员》。斯拉文斯基：《恋爱就是受苦》，《金发的妻子》。

苏联（10部长片）——加尔金：《镰刀与锤头》。热里雅布日斯基：《冰冻》，《红鼻子》，《强盗地主》。库里肖夫：《在红色战线上》。拉朱姆内依：《母亲》。热里雅布日斯基与沙宁：《包里库什卡》。

1921年德国（646）——布科维茨基：《丹东》。杜邦：《带鹰的女郎》。吉斯纳与莱尼：《后楼梯》。汉斯·柯伯：《托尔古斯》。刘别谦：《法老之妻》。弗立茨·朗格：《三生记》（《疲倦的死》）。茂瑙：《伏格洛德城堡》。鲁普·皮克：《铁道》。

阿根廷——阿尔伯·特拉维尔索：《草原姑娘》。

巴西——阿尔梅达·弗莱明：《你标志着胜利》。

中国——但杜宇：《海誓》。管海峰：《红粉骷髅》。《阎瑞生》。

该片导演为任彭年。——译者。

古巴（9）——拉米雷兹：《面向生活》。

丹麦（21）——卡尔·德莱叶：《撒旦的日记》。

埃及——拉利西：《奇异的戒指》。

西班牙——李嘉图·德·巴尼奥斯：《唐璜》。布赫斯：《巴罗马村的节日》。

美国（854）——弗兰克·劳埃德：《某夫人》。马丁·约翰逊：《丛林探险》（纪录片）。哈莱·米拉德：《妈妈》（《山的那边》）。西席·地密尔：《禁果》。

雷克斯·英格兰姆：《启示录四骑士》。杰克·皮克福德：《后门》。弗莱德·尼勃罗：《佐罗的标记》。卓别林：《欢乐的一天》。格里菲斯：《走向东方》（《赖婚》）。

都纳尔：《最后的莫西干人》。

法国（100）——安托瓦：《土地》。巴隆塞利：《高老头》，《梦》。狄亚芒—贝谢：《三个火枪手》。杜拉克：《无情的美人》。德吕克：《狂热》。费雅德：《孤女》。费戴尔：《亚特兰梯德》。莱皮埃：《命运山庄》，《黄金国》。H·罗塞尔：《披面纱的脸》，《被禁闭的灵魂》。伏尔柯夫：《传令官》，《酗酒的女人》。雷蒙·贝尔纳：《小咖啡馆》。

英国——唐纳尔德·克利斯普：《纽约的公主》。费茨摩里斯：《三个活幽灵》。

意大利（100部以下）——邓南遮：《帆船》。邓伯拉：《三张牌的悲剧》。季奥内：《扎拉莫反对扎拉莫》。尼格洛尼：《不客气的太太》。

日本——小山内薰与村田实：《路上游魂》。贺古残梦：《酒中日记》。牛原虚彦：《山岭之外》。户田中：《冬茶花》。

墨西哥——斯塔尔：《另一人的罪行》，《茶花女》。波尔利特：《健忘症》。波兰（15）——鲍列斯拉夫斯基：《维斯杜拉河的奇迹》。普恰尔斯基：《在河岸上》，《俄罗斯的悲剧》。

葡萄牙（5）——乔治·派鲁：《堕落的爱》。

瑞典——克利斯登森：《历代的巫术》。卡尔·德莱叶：《玛格丽特夫

人的第四次结婚》。布鲁纽斯：《燃烧的磨坊》。斯约史特洛姆：《火的考验》。斯蒂勒：《移居国外的法国贵族》。

捷克斯洛伐克——卡尔·安东：《吉卜赛人》。英纳曼：《绿色的汽车》。扬·柯拉尔：《阴沟中的十字架》，《没有影子的人》。希尔利维与斯卡克尔：《雅诺西克》。

苏联（7部长片）——加尔金与普多夫金：《饥饿！饥饿！饥饿！》。伊凡诺夫—盖依：《为人民服务》。比列斯基阿尼：《阿尔申·乔治亚施维利》。

1922年德国（474）——布科维茨基：《萨福》，《奥赛罗》。冯·柴雷皮：《腓特烈大帝》。冯·格尔拉赫：《瓦尼娜》。弗立茨·朗格：《马布斯博士》。茂瑙：《燃烧的大地》，《吸血鬼诺斯费拉杜》。鲁滨逊：《演皮影戏的人》。维利·伏尔夫与P·梅兹巴赫：《洛拉·蒙代斯》。

阿根廷——费雷拉：《布宜诺斯艾利斯——梦幻的城市》。丹麦（21）——德莱叶：《话说从前》。桑德堡：《大卫·科波菲尔》。布洛姆：《汉斯有天才》，《维尔比市的牧师》。劳·劳里春：《双趾人与公共马车夫》。

美国（748）——托德·勃朗宁：《在两面旗子下》。卓别林：《发工资的日子》，《有闲阶级》。阿兰·德凡：《罗宾汉》（范朋克主演）。弗拉哈迪：《北极人纳努克》。

格里菲斯：《暴风雨中的孤儿》（《两孤女》）。亨利·金：《孝子大卫》（《孝子复仇记》）。麦克斯·林戴：《穷火枪手》。乔治·梅尔福特：《酋长》（鲁道夫·瓦伦蒂诺主演）。都纳尔：《最后的莫希干人》。

斯特劳亨：《愚蠢的妻子》。

西班牙——亨利·鲍林：《可怜的孩子》，《米里东娜》。芬兰——艾基·卡鲁：《拉德里埃的女儿》。康拉德·塔尔洛特：《爱情战胜一切》。

法国（130）——安托瓦：《土地》。布德里奥：《壁炉》。狄亚芒—贝谢：《二十年以后》。杜拉克：《太阳之死》。费戴尔：《克兰格比尔》。莱皮埃：《唐璜与浮士德》。伏尔柯夫：《神秘的房子》。德吕克：《流浪女》。费雅德：《巴里舍特》。

英国——勃拉克顿：《光荣的历险》。皮尔逊：《斯吉伯斯获得加尔各答杯》。

亨利·爱德华：《布里斯先生的惊人研究》。雷内·普莱萨蒂：《四根羽毛》。

印度（63）——巴布劳·潘特：《萨兰德里》。

意大利（50部以下）——杰尼娜：《西拉诺·德·贝热拉克》。

日本——牧野省三：《四十七义士》（《忠臣谱》）。衣笠贞之助：《两只小鸟》。

沟口键二：《爱情复苏之日》（初期影片）。墨西哥——孔特雷拉斯·托雷斯：《排长》，《属于阿斯特卡族》。

波兰（18）——莫德舍夫斯基：《农民们》。普恰尔斯基：《1863年》。

葡萄牙（9）——莫里斯·马利奥德：《牧师先生的学生》。

瑞典——斯约史特洛姆：《被包围的房子》，《沉船悲剧》。斯蒂勒：《古庄园》。

捷克斯洛伐克（35）——B·V·波西比尔：《跳越障碍的赛马》。克瓦比尔：《金钥匙》。英纳曼：《女打字员》，《百货公司的女郎》。苏联（9部长片）——加尔金：《一个怪影在欧洲游荡》。潘捷列耶夫：《天下无幸福》，《奇

迹创造者》，《谢拉费姆神父》。热里雅布日斯基与查尔格宁：《在革命的旋风中》。维尔托夫：最早的《电影真理报》节目（纪录片）。

1923年德国（347）——路德维希·贝尔格：《玻璃杯》。E.A.杜邦：《巴鲁希》。卡尔·格吕纳：《街道》。刘别谦：《火焰》。茂瑙：《大公爵的财政》。鲁普·皮克：《圣苏尔维斯特之夜》。维内：《拉斯科尔尼科夫》，《耶稣基督的一生》。冯·格尔拉赫：《格里许斯的日记》。

巴西——庞菲利奥利与西普利安：《春天之歌》。

中国（6—10）——张石川：《孤儿救祖记》。

丹麦（16）——许纳德勒·索伦森：《哥本哈根之夜》。西班牙——陶纳蒂安：《不走运》。贝尼托·佩罗霍：《终此一生》，《玫瑰姑娘》。梅尔康东与埃维尔：《在慕尔西的花园里》。美国（576）——卓别林：《公共舆论》（《巴黎一妇人》）。

詹姆斯·克鲁兹：《篷车》（《西行商队》，《贪婪》），《好莱坞》。西席·地密尔：《亚当斯·里伯》。朱利安与斯特劳亨：《旋转木马》。勃斯特·基顿：《三个时代》，《我们的好客之道》（与布赖斯东合导）。刘别谦：《罗西泰》。斯约史特洛姆：《此人是谁》。伏斯莱：《巴黎圣母院》。雷克斯·英格兰姆：《金龟苍蝇》。查尔斯·伯里扬特：《莎乐美》。都纳尔：《骷髅岛》。山姆·泰勒·弗莱德·纽梅育与哈洛德·劳埃德：《安全最后》（《爬楼记》）。法国——安托瓦：《阿莱城的姑娘》。爱浦斯坦与贝诺阿—莱维：《巴斯德传》（《万世流芳》）。巴隆塞利：《内娜》。杜拉克：《微笑的伯戴夫人》。阿贝尔·冈斯：《车轮》。莫兹尤辛：《烈火》。罗塞尔：《皇家紫罗兰》。波瓦里埃：《珍妮维耶弗》。费雅德：《复仇》。爱浦斯坦：《忠诚的心》。

英国——勃拉克顿：《终身不结婚的女王》。艾尔维：《流浪的犹太人》。考尔比：《浪子》。皮尔逊：《皮卡第里广场的玫瑰花》。维尔克罗斯：《朱金昭》。莫里斯·艾尔维：《狄克·透平向约克郡奔跑》。

印度——巴尔吉：《萨蒂拉·玛纳汗达》，《萨图·巴哈》。

意大利（20—30）——格佐尼：《梅萨琳》。加洛纳：《疯狂的母亲》，《勇猛的骑兵》。杰尼娜：《无辜的女罪犯》。

日本——池田义臣：《水手之歌》。岛津保次郎：《一个在山里的铁路工人》。

仁村：《母亲》。田中荣三：《骷髅舞》。衣笠贞之助：《两只小鸟》，《九月一日的大地震》。

墨西哥——孔特雷拉斯·托雷斯：《没有祖国的人》。波兰（14）——普恰尔斯基：《征服者巴尔台克》，《斯捷斯科瓦的保卫战》。

葡萄牙（7）——罗歇·里翁：《灵魂的眼睛》。莫里斯·马里奥：《法陀》。

里诺·吕波：《群狼》。

瑞典——斯蒂勒：《哥斯塔·伯尔林的故事》。布鲁纽斯：《约翰·于尔弗舍尔纳》。

捷克斯洛伐克（20）——V.皮诺维茨：《戈尔伐里夫人》。苏联（11部长片）——伊凡诺夫斯基：《女喜剧演员》。卡林：《流浪儿》。拉朱姆内依：《共产主义突击队》。

比列斯基阿尼：《红小鬼》。柴可夫斯基：《外交秘密》。潘捷列耶夫：《为了苏维埃政权》。

1924 年德国 (271) —— 保罗·齐恩纳：《尼鸠》。弗立茨·朗格：《尼伯龙根》。保罗·莱尼：《蜡人馆》。茂瑙：《最卑贱的人》。

阿根廷——豪尔赫·拉封恩戴：《母狼》。

巴西——罗朗多与克里甘：《为爱而受苦》。

中国 (上海, 约 15 部) ——程步高：《水火鸳鸯》。丹麦 (12) ——桑德堡：《小陶利特》。劳·劳里春：《彼得森教授》。西班牙——安德烈·于贡：《吉卜赛小姑娘》。弗劳利安·雷伊：《女叛乱者》。佩罗霍：《男孩子》。慕西陶拉：《斗牛场》。

美国 (579) ——约翰·福特：《铁骑》。格里菲斯：《阿美利加》。亨利·奥托：《但丁游地狱》。斯约史特洛姆：《挨耳光的人》。鲍沙其：《秘密》。西席·地密尔：《十诫》。劳尔·华尔许与范朋克：《巴格达窃贼》。勃斯特·基顿：《小福尔摩斯》，《航海家》(唐纳尔德·克利斯普合导)。刘别谦：《禁入的乐园》，《结婚集团》。

法国 (68) ——雷蒙·贝尔纳：《狼的奇迹》。雷内·克莱尔：《沉睡的巴黎》，《幕间节目》。爱浦斯坦：《莫哥尔的狮子》，《美丽的尼维尔内斯河》。莱皮埃：《无情的女人》。波瓦里埃：《布利耶尔盆地》。巴隆塞利：《冰岛渔夫》。西尔韦：《大时钟》。让·雷诺阿：《水上姑娘》。

英国——格拉罕姆·克茨：《从女人到女人》。艾尔维：《那伐勒王亨利》。

意大利 (15—20) ——卡茂利尼：《马西斯特对酋长的斗争》。伯利戈纳 (?)：《马西斯特当皇帝》。加洛纳：《罪恶之路》。

日本 (875) ——帝国电影：《笼中鸟》。村田实：《清作之妻》。衣笠贞之助：《恋爱》。

墨西哥——孔特雷拉斯·托雷斯：《黄金、血和太阳》。卡拉斯科：《石油之争》(长纪录片)。

波兰 (11) ——弗莱德列希·费尔赫与 B·尼伏林：《莎宁》。普恰尔斯基：《人们不说的事情》。

葡萄牙 (5) ——罗歇·里翁：《爱情泉》。

瑞典——海德奎斯特：《乡村生活》。古斯塔夫·艾特格伦：《特洛勒博的国王》。

布鲁纽斯：《少女》。

瑞士——费戴尔：《孩儿面》。

捷克斯洛伐克 (8) ——克兰斯基：《生活之歌》。

突尼斯——萨玛马·基克利：《迦太基的姑娘》。

苏联 (46) ——热里雅布日斯基：《卷烟女工》。库里肖夫：《西方先生在布尔什维克国家里的奇遇》。柯静采夫与特拉乌别尔格：《十月姑娘的奇遇》。加尔金：《钳工与宰相》，《四与五》。伯克—纳扎罗夫：《失去的宝物》。拉朱姆内依：《泪之谷》，《克雷什爸爸的党徒》。普洛塔占诺夫：《阿艾里塔》。维斯科夫斯基：《红色游击队》。维尔托夫：《电影的眼睛》(纪录片)。

1925 年德国 (228) ——安德烈·杜邦：《杂耍场》。盖尔哈特·兰普莱希德：《被剥夺生活的人》，《大街 117 号》。茂瑙：《伪君子》。鲁普·皮克：《游艇悲剧》。派伯斯特：《没有欢乐的街》。

阿根廷——费雷拉：《最后的探戈舞》，《晚间的小风琴》。

巴西——弗莱明：《保罗与维尔基妮》。里西与克里甘：《肉体》。弗兰

塞斯科·德·罗沙：《我象一只猴子那样生活》。E·旺德雷：《一个灵魂的故事》。温贝托·莫罗：《瓦拉达奥火山》。

中国（上海约50部）——洪琛：《冯大少爷》。程步高：《沙场泪》。

丹麦（10）——桑德堡：《人民广场》。德莱叶：《一家之主》。

西班牙——弗劳利安·雷伊：《汤姆河上的盲人向导》。F·台尔加多：《山区的小山羊》。里诺·吕波：《卡米娜》。

美国（579）——詹姆斯·克鲁兹：《骑马的乞丐》。卓别林：《淘金记》。纽梅育与哈洛德·劳埃德：《大学新生》。刘别谦：《温德米尔太太的扇子》。斯特劳亨：《风流寡妇》。斯登堡：《求救的人们》。托德·勃朗宁：《三个歹徒》。金·维多：《大检阅》（《战地之花》）。

法国（73）——雷内·克莱尔：《红磨坊的幽灵》。爱浦斯坦：《双重恋爱》，《招贴广告》。费斯古尔：《悲惨世界》。莱皮埃：《复活节之火》。费蒙尔：《孩儿面》。彼雷：《不客气的太太》。

英国（34）——希区柯克：《乐园》（第一部影片）。

印度（70）——弗兰茨·奥斯登：《亚洲之光》（又名《释迦牟尼传》）。

意大利（10—20）——安勃罗西奥、邓南遮与乔治·雅可比：《你往何处去》，V·索尔达尼：《但丁》。

日本（839）——衣笠贞之助：《日轮》。岛津保次郎：《杀死百人的凶手》。伊藤大辅：《烟雾》。五所平之助：《天空无云》。村田实：《街头魔术师》。

墨西哥——斯塔尔兄弟：《戴奥真尼斯之灯》。

波兰（9）——比耶甘斯基：《华沙的吸血鬼》。

葡萄牙（1）——里诺·吕波：《里斯本的魔鬼》。

瑞典——布鲁纽斯：《查理十二世》。莫兰德：《可恶的人》。

瑞士——让·苏：《劳动的强大力量》。

捷克斯洛伐克（16）——卡勒尔·拉马克与比斯戴克：《卡莱尔·哈维勒塞克·鲍罗夫斯基》。

苏联（60）——爱森斯坦：《罢工》，《战舰波将金号》。热里雅布日斯基与莫斯克文：《驿站长》。加尔金：《十字架与毛瑟枪》，《黄金储备》。普多夫金与史比科夫斯基：《棋迷》。柯静采夫与特拉乌别尔格：《施米卡反对尤登尼奇》。潘捷列耶夫：《刽子手》。维斯科夫斯基：《血腥的星期日》。

1926年

原文误为拉朱姆内依，现根据《苏联电影史纲》改正。——译者。

德国（185）——阿诺德·范克：《神圣的山》。弗立茨·朗格：《大都会》。茂瑙：《浮士德》。罗布·比克：《地堡》。派伯斯特：《一个灵魂的秘密》。鲁滨逊：《曼依》。洛特·雷尼格：《阿赫默德王子历险记》。维埃特尔：《一张十马克钞票的故事》。

巴西——坎波加利阿尼：《单身汉的妻子》。孟代斯·德·阿梅达：《五分钟的热度》。卡普拉洛：《瓜拉尼人》，克里甘：《苦痛的心》。温贝托·莫罗：《在生命的春天》。

中国（上海，68）——洪琛：《早生贵子》。卜万苍：《玉洁冰清》，《未婚妻》，《忏悔》。

古巴（7）——罗蒙·贝翁：《爱情与斗牛场》。

丹麦（6）——桑德堡：《丑角》。劳·劳里春：《堂吉诃德》。埃及（4）

——阿赫默德·迦拉尔：《莱拉》。穆罕默德·卡里姆：《柴纳布》。

西班牙（30—60）——贝尼托·佩罗霍：《伯爵夫人玛丽》。戈梅兹·希达尔哥：《恶姻缘》。何塞·布赫斯：《路易·康代拉斯的奇遇》。美国（740）——弗兰克·卡普拉与哈莱·朗东：《健壮的人》，《漂泊者》。托德·勃朗宁：《黑色鸟》。阿伦·克劳斯拉：《唐璜》（有声片）。罗伯特·约里安：《歌剧院的幽灵》。弗拉哈迪：《摩阿拿》。尼勃罗：《宾虚传》。斯约史特洛姆：《红字》。斯蒂勒：《皇家饭店》。

阿尔·派克与范朋克：《黑海盜》（彩色片）。肖德萨克与茂里安·古柏：《草原》。

勃斯特·基顿：《到西部去》。雷克斯·英格兰姆：《骗人的丹方》。赫伯特·布莱农：《灰姑娘》。

法国（74）——巴隆塞利：《尼切伏》。雷内·克莱尔：《风的俘虏》。杜拉克：《勇士们的蠢事》。费戴尔：《卡门》，《格里毕希》。基尔沙诺夫：《梅尼尔蒙当》。

波瓦里埃：《横越黑非洲》。让·雷诺阿：《娜娜》。卡瓦尔康蒂：《只有几小时》。

英国（26）——格林汉姆·卡茨：《老鼠》。希区柯克：《房客》。意大利（10—20）——安塔莫罗：《圣芳济修道院》。布列格农：《马西斯特在地狱》，《马西斯特在狮子笼里》。杰尼娜：《最后的老爷》（《女扮男装》）。

日本——伊藤大辅：《太阳》。衣笠贞之助：《疯狂的一页》。阿部丰：《碰我脚的女人》，《陆地美人鱼》。村田实：《太阳》。沟口健二：《纸人伤春》。

墨西哥——纪勒莫·卡莱斯：《属于阿兹台克族》，《墨西哥的灵魂》。尤里奥拉：《金与字帮》。

挪威——德莱叶：《格洛姆斯达勒的未婚妻》。

波兰（11）——别耶甘斯基：《雏鹰》。普恰尔斯基：《麻疯病女人》。

葡萄牙（4）——里诺·吕波：《无名氏》。

捷克斯洛伐克（31）——卡勒尔·拉马克：《好兵帅克》，《帅克在前线》。古斯塔夫·马哈蒂：《克莱采奏鸣曲》。卡莱尔·安东：《五月的故事》。苏联（68）——巴尔涅特与奥齐普：《蒙特小姐》。库里肖夫：《遵守法律》。柯静采夫与特拉乌别尔格：《外套》，《魔鬼的车轮》。普多夫金：《脑的机能》，《母亲》。塔利奇：《伊凡大帝》。列奥·舍菲尔：《风》（《草原魔鬼》）。阿伯拉汉姆·罗奥姆：《地下室里的三个人》（《床与沙发》）。普洛塔占诺夫：《三百万卢布的诉讼案》。

古巴（2） 丹麦（7） 印度（108）

1927年德国（242）——卡莱恩：《布拉格的大学生》（第二版）。派伯斯特：《珍妮情史》。

布鲁诺·拉恩：《街头惨剧》。罗特曼：《柏林——一个大都市的交响乐》。伏尔柯夫：《卡萨诺瓦》。扎尔兹尼克：《纺织工人》。巴西（14）——温贝托·莫罗：《失去的财宝》。阿里·塞维罗：《跳舞、恋爱与冒险》。

中国（上海 50？）——卜万苍：《挂名的夫妻》。郑正秋：《血泪碑》。但杜宇：《万丈魔》。

西班牙（10—25）——弗劳利安·雷伊：《圣苏尔比斯特的一个修女》。贝尼托·佩罗霍：《一个有白人灵魂的黑人》（《命中注定》）。美国（678）——鲍沙其：《七重天》。克拉伦斯·布朗：《肉与魔》。阿伦·克劳斯拉德：



《爵士歌王》(有声片)。费乔斯：《最后时刻》。弗莱明：《当肉体死亡的时候》。莱尼：《猫与金丝雀》，《中国鹦鹉》。茂瑙：《日出》。西席·地密尔：《万王之王》。肖德萨克与茂里安·古柏：《象》。斯登堡：《下层社会》。斯约史特洛姆：《圣洁女》(嘉宝主演)。斯特劳亨：《婚礼进行曲》。霍华德·霍克斯：《每个港口都有一个女人》。法国(74)——马克·阿列格莱：《刚果游记》。雷蒙·贝尔纳：《棋》。巴隆塞利：《火!》。

卡瓦尔康蒂：《在码头上》。爱浦斯坦：《三面镜》，《六与十一之半》。阿贝尔·冈斯：《拿破仑传》。基尔沙诺夫：《沙漠》，《命运》。雷诺阿：《马尔基塔》，《查尔斯顿舞》。杜拉克与阿尔托：《贝壳与僧侣》。

曼·雷伊与戴诺斯：《艾马克·巴基亚》。

从1927年起，只包括在美国发行的美国片(资料来源：《电影日报年鉴》)。

英国(48)——阿德里安·伯鲁纳尔：《旋风》。摩里斯·艾尔维：《达梅蒂埃小姐》。安德烈·杜邦：《红磨坊》。格林汉姆·卡茨：《老鼠的胜利》。维尔戈克斯：《尼尔·格文》。希区柯克：《耳环》。希腊——D·加西亚代斯：《被缚的普罗米修斯》，《爱情》。

印度尼西亚(4)——G·克鲁格：《忠心的猴子》。意大利(10—15)——马里奥·卡美里尼：《基夫·戴比》。尼格洛尼：《塞尼斯山的驿夫》，《贝亚特丽丝·钦奇》。

派勒尔米：《弗洛莱特与帕塔朋》。贝纳代蒂：《加里波第》。

日本——衣笠贞之助：《轿子》。小津安二郎：《忏悔之剑》。牧野省三：《黑暗》。

五所平之助：《隐秘的梦》。岛津保次郎：《海上勇士》。

墨西哥——马努埃尔·罗希达：《金基督像》。

波兰(15)——登本斯基：《生命的微笑》。海尔兹与韦杰尔斯科：《天堂乐土》。

理查德·奥尔丁斯基：《无名英雄墓》。

葡萄牙(8)——莫里斯·劳曼：《第92—97号出租汽车》，《丽托还是丽塔?》。

瑞典——莫兰德：《巴黎女人》。

捷克斯洛伐克(24)——古斯塔夫·马哈蒂：《帅克退伍》。P·普拉兹基：《联队》。

苏联(95)——巴尔涅特：《带帽盒的女郎》。爱斯特尔·舒伯：《罗曼诺夫王朝的灭亡》。艾尔姆列尔与约翰逊：《暴风雨中的孩子们》。加尔金：《诗人与沙皇》。

伊凡诺夫斯基：《十二月党人》。柯静采夫与特拉乌别尔格：《大事业同盟》。普列奥布拉金斯卡娅：《梁赞的婆娘们》(《罪恶的村庄》)。普洛塔占诺夫：《第四十一》。

莱兹曼：《圈子》。

古巴(2)。丹麦(7)。印度(108)。

1928年德国(224)——菲尔·尤齐：《穷人的地狱》(《克劳生母亲的幸福》)。乔·梅伊：《还乡》(《囚徒之歌》)。派伯斯特：《危机》。奥齐普：《活尸》。朗格：《间谍》。里希特：《早晨的魔鬼》。

阿根廷——胡利安·阿胡利亚：《一个年轻而光荣的国家》。巴西——

阿德玛尔·贡扎加：《泥人》。温贝托·莫罗：《灰下火》。奥狄隆·阿泽维多：《吗啡》。

中国（20？）——郑正秋：《血泪黄花》。张石川：《少奶奶的扇子》。西班牙（20部左右）——克拉拉孟特与赫拉贝特：《外国女人》。台尔加多：《马德里万岁》，《我的村庄》。孔德雷拉斯·托雷斯：《骨灰盒》。弗劳利安·雷伊：《奥古斯丁那·达拉贡》。

美国（641）——劳合·培根：《歌痴》。卓别林：《马戏团》。基顿与塞奇维克：《摄影师》。莱尼：《笑面人》。刘别谦：《爱国男儿》。斯约史特洛姆：《风》。斯蒂勒：《罪恶之街》。M. 圣克莱尔：《绅士们喜欢金发女郎》。斯登堡：《纽约的码头》。

范朋克与弗拉哈迪：《南海白影》。金·维多：《群众》。费乔斯：《孤独》。斯特劳亨：《女王凯莱》（未在美国发行）。迈尔斯东：《诈骗》。

法国（94）——雷内·克莱尔：《意大利草帽》。卡瓦尔康蒂：《伊维特》。德莱叶：《圣女贞德的受难》。爱浦斯坦：《厄舍古厦的倒塌》。费戴尔：《黛莱丝·拉甘》。

格莱米永：《马尔东纳》。基尔沙诺夫：《秋雾》。波瓦利埃：《凡尔登，历史的幻景》。

雷诺阿：《卖火柴的小女孩》。旺达尔：《尼罗河之水》（有声片）。都纳尔：《船员》。

布努艾尔：《一条安达鲁狗》。曼·雷伊：《蒙地卡罗》（《赌城秘史》）。

英国（70—80）——伯鲁纳尔：《不老的美女》。希区柯克：《不正经的女人》。

维尔柯克斯：《麦姆西》。艾尔维：《小姐，你讲话吗？》，《庇卡底的玫瑰花》。伯兰布尔与阿斯奎斯：《流星》。

意大利（10—15）——马里奥·阿尔米兰戴：《威尼斯的狂欢节》。尼格洛尼：《贝亚特丽丝·钦奇》。

日本——衣笠贞之助：《十字路》（《吉原街的影子》）。五所平之助：《农村新娘》。伊藤大辅：《活的幽灵》，《强盗》，《无业游民》。稻恒浩：《世界的和平》。

内田吐梦：《世俗之风》。

墨西哥——孔特雷拉斯·托雷斯：《鹰与蛇》。

挪威——肖纳沃伊特：《莱拉》。

波兰（16）——约瑟夫·莱伊台斯：《暴风雨》。奥尔丁斯基：《塔杜施先生》。

普恰尔斯基：《现代人》。

葡萄牙（4）——莱多·德·巴罗斯：《渔村挪撒莱》（纪录片）。里诺·吕波：《法蒂玛的奇迹》。

瑞典——莫兰德：《罪犯》。

捷克斯洛伐克（16）——英纳曼：《两人之间》。弗里茨：《彼得·伏契泰赫》。

苏联（104）——布里奥赫：《上海记事》（长纪录片）。巴尔涅特：《特鲁布纳亚路的房子》。舒伯：《尼古拉二世和托尔斯泰时代的俄罗斯》（纪录片）。杜甫仁科：《外交信差的提包》，《兹文尼郭拉》。顿斯阔伊与阿维尔巴赫：《在大城市里》。爱森斯坦与亚历山大洛夫：《十月》。艾尔姆列尔：《巴

黎一靴匠》。埃尔托古尔·穆辛：《斯巴达克斯》。奥齐普：《黄皮护照》。普洛塔占诺夫：《白鹰》。奥赫洛普科夫：《被出卖的欲望》。普多夫金：《亚洲风暴》（《成吉思汗的后代》）。恰尔迪宁：《乌克兰诗人舍甫琴柯》。维尔托夫：《第十一年》（纪录片）。尤特凯维奇：《花边》。

古巴（1）。丹麦（3）。印度尼西亚（4）。

照《苏联电影史纲》，该片导演为 R·穆赫辛—别依，摄制年代为 1927 年。——译者 1929 年德国（183 部默片，14 部有声片）——齐恩纳：《艾尔莎小姐》。狄特尔：《我爱你》。

范克与派伯斯特：《白地狱》。卡尔·格吕纳：《滑铁卢》。弗立茨·朗格：《月里嫦娥》。乔·梅伊：《沥青路》。埃尔诺·梅兹纳：《事故》。派伯斯特：《鲁鲁》（《潘多拉的魔盒》），《一个失踪少女的日记》。肖德麦克、埃德加·乌尔茂、齐纳曼、波莱·维尔特：《星期天的人们》。罗特曼：《世界的旋律》。米特勒：《街的对面》。

菲尔·尤齐：《穷人的地狱》。汉斯·许华尔茨：《尼娜·彼特洛夫纳的谎言》。阿根廷——J·伊里戈原：《游乐场》，《佛罗里达街的模特儿》。康米纳蒂：《命运》。

巴西——安东尼奥·小马格斯：《女奴伊索拉》。温贝托·莫罗：《矿工血》。阿达巴尔台托·克梅尼：《圣保罗，一个都市的交响乐》。克里甘：《启示》。何塞·梅迪纳与路易斯·德·巴罗斯导演的早期有声片。中国（20？）——郑正秋：《战地小同胞》。程步高：《爸爸爱妈妈》。埃及（3）——丘克利·马迪：《月光下》（唱片配音片）。

西班牙——弗洛利安·雷伊：《邪恶的村庄》。美国（592 部，其中 289 部为有声片）——哈莱·波蒙：《百老汇之歌》。鲍沙其：《河》。卡普拉：《世界上最丑的人》。

保罗·莱尼：《最后的警告》。马摩里安：《喝采》。茂瑙：《四个魔鬼》。刘别谦：《爱情的检阅》（《璇宫艳史》）。西席·地密尔：《不信上帝的少女》。金·维多：《哈利路亚》（《感谢上苍》）。柯尔达：《海伦情史》。

法国（52）——雷内·克莱尔：《两个胆小鬼》。杜拉克：《第 957 号唱片》，《阿拉伯花饰》。爱浦斯坦：《最后的土地》。费戴尔：《新的老爷们》。格莱米永：《灯塔看守人》。拉贡布：《郊区》。莱皮埃：《金钱》。班勒维：《章鱼》，《海蜇》（纪录片）。雷诺阿：《懒兵》，《穷乡僻壤》（有声片）。于贡：《三个火枪手》。

拉维尔：《王后的项链》。

第 670 页片名为《第 927 号唱片》，原文如此。——编者。

英国（128）——希区柯克：《讹诈》（有声片）。弗莱德·保罗：《海船的命运》。

海斯·亨利：《红地榆的胜利》。格里尔逊：《飘网渔船》（纪录片）。

意大利（10 部左右）——勃拉塞蒂：《太阳》。

日本——伊藤大辅：《斩人斩马剑》。村田实：《灰烬》，《摩天大楼》。沟口健二：《都市交响乐》。成濑巳喜男：《内心的爱》。丰田四郎：《涂口红嘴唇》。

波兰（18）——莱伊台斯：《每天每日》。斯扎罗：《壮汉》。葡萄牙（1）——布鲁姆·德·卡斯特罗：《疯狂的舞蹈》（短片）。

瑞典——古斯塔夫·艾特格伦：《矫揉做作的杜朗》。捷克斯洛伐克（35）

——马哈蒂：《热恋》。卡尔·雍格汉斯：《如此生活》。柯拉尔：《圣凡塞斯拉斯》。

苏联（81）——杜甫仁科：《兵工厂》。爱森斯坦：《总路线》（《旧与新》）。

艾尔姆列尔：《帝国的废墟》（《失去记忆的人》）。库里肖夫：《快活的金丝雀》。

柯静采夫与特拉乌别尔格：《新巴比伦》。普洛塔占诺夫：《物与人》。图林与阿隆：《土西铁路》（纪录片）。吉甘：《战神》。齐阿乌列里：《萨巴》。尤特凯维奇：《黑帆》。维尔托夫：《带摄影机的人》。

古巴（2）。丹麦（4）。印度尼西亚（5）。

1930年德国（146部，其中有声片127部）——狄特尔：《当假面具掉下来的时候》。范克：《布朗山上的暴风雨》。里查德·奥斯瓦尔德：《德莱孚斯》。派伯斯特：《1918年的西部战线》。斯登堡：《蓝天使》。威廉·梯尔：《加油站的三个人》，《爱情圆舞曲》。

肖德麦克：《告别》。阿根廷——A.S.莫姆：《领子》（最初的有声片）。费雷拉：《我的村庄里的歌手》，《高卓人之歌》。

巴西（10）——马里奥·彼索托：《限界》。温贝托·莫罗：《不接吻的嘴唇》。

路易斯·德·巴罗斯：《梅萨琳》，《蜜月》。中国（86）——张石川：《空谷兰》。

郑正秋：《一个小工人》。

丹麦（2）——肖纳沃伊特：《爱斯基摩人》。

西班牙——弗劳利安·雷伊：《我的妻子的教师》。何塞·布赫斯：《普里姆》。

美国（509）——克拉伦斯·布朗：《安娜·克丽斯蒂》。鲍沙其：《利里奥姆》。

费乔斯：《爵士歌王》。乔治·希尔：《牢狱》（《牢狱鸳鸯》）。霍华德·霍克斯：《拂晓侦察》。西席·地密尔：《撒旦夫人》。迈尔斯东：《天使的地狱》，《西线无战事》。马克斯兄弟与麦克列奥德：《猴子生意》。费戴尔：《绿色的鬼魂》。格里菲斯：《林肯传》。

法国（94）——巴尔贝利：《墙上一洞孔》（有十三种不同语言版）。布努艾尔：《黄金时代》。让·舒：《月球上的让》。雷内·克莱尔：《巴黎屋檐下》。哥伦比埃：《骗子大王》。爱浦斯坦：《莫尔旺山脉》。德·加斯蒂纳：《康庄大道》。格莱米永：《小丽丝》。莱皮埃：《王子之夜》。罗塞尔：《夜晚属于我们》。班勒维：《寄生蟹》。

让·维果：《尼斯的景象》。谷克多：《诗人之血》。

英国——阿斯奎斯：《达特摩尔山庄》。格拉罕姆·喀茨：《老鼠的归来》。希区柯克：《裘诺与孔雀》。E.A.杜邦：《皮卡第利广场》。

希腊——马德拉斯：《玛丽亚·潘台尤西塔》。

印度尼西亚（3）——巴什基尔·埃芬第：《安佳·达西玛》（第一部有声片）。

意大利（7）——勃拉塞蒂：《尼禄传》，《大地啊，母亲》。卡美里尼：《铁道》。

日本——铃木重吉：《她为什么这样做？》。小津安二郎：《我已经留了

一级，小姐》。沟口健二：《故乡》（第一部有声片）。伊藤大辅：《续大冈政谈》。

墨西哥——A. E. 阿尔瓦雷斯：《邪恶》。

古巴（2）

波兰（12）——亚历山大·福特：《护身符》。B. 尼沃林：《杜尔斯卡太太的道德观念》（第一部有声片）。

葡萄牙（6）——莱多·德·巴罗斯：《海上的玛丽亚》，《里斯本》（纪录片）。

西昂卡·德·加尔西亚：《一见钟情》。

瑞典——莫兰德：《夏绿蒂·罗文斯基沃德》。斯约史特洛姆：《父与子》。

捷克斯洛伐克（15 部默片，6 部有声片）——卡莱尔·安东：《加尔让托尼》。奥塔卡·瓦夫拉：《黑暗中的一线光明》。

苏联（97）——申盖拉亚：《巴库的二十六位政委》。爱斯特尔·舒伯：《今天》（纪录片）。顿斯阔伊：《异乡河岸》。杜甫仁科：《土地》。库里肖夫：《乙街2号》。

考夫曼：《春天》。柯静采夫与特拉乌别尔格：《一个女性》。普洛塔占诺夫：《圣约尔根节》。维尔托夫：《顿巴斯交响曲》（纪录片）。瓦西里耶夫：《睡美人》。

1931 年德国（144）——夏莱尔：《议会在娱乐》。齐恩纳：《阿利安纳》。狄特尔：《吉斯梅特》。杜邦：《萨尔托·莫塔尔》。格拉诺夫斯基：《摇篮曲》，《奥夫先生的十三只大箱子》。拉马克：《蝙蝠》。弗立茨·朗格：《M》（《可诅咒的人》）。兰普莱希特：《少年侦探队》。奥斯瓦尔德：《科本尼克上尉》。派伯斯特：《同志之谊》（法译《煤矿惨剧》），《三文钱的歌剧》。莱翁梯纳·萨甘：《穿军服的少女们》。

维克多·特里瓦斯：《无人地带》。

特伦克：《火焰山》。

阿根廷（3）——费雷拉：《布宜诺斯艾利斯的孩子们》，《住在海港的穆尼基塔斯》。

巴西（4）——德·巴罗斯：《光荣的黎明》。

中国（50？）——张石川：《旧时京华》，《歌女红牡丹》（第一部歌唱片）。李萍倩：《歌场春色》（第一部对白片）。

丹麦（4）——肖纳沃伊特：《天堂饭店》，《维尔皮的牧师》。美国（501）——卡普拉：《奇迹的女人》。卓别林：《城市之光》。茂文·勒洛埃：《小凯撒》。马摩里安：《十字街头》。茂瑙与弗拉哈迪：《禁忌》。迈尔斯东：《头版新闻》。马克斯兄弟与麦克莱阿德：《马鬃》。斯登堡：《X27 号》（《耻辱》）。金·维多：《街头惨剧》。詹姆斯·惠勒：《弗兰肯斯坦》（《科学怪人》）。托德·勃朗宁：《德拉库拉》（《千岁怪人》）。法国（139）——雷内·克莱尔：《百万法郎》。阿贝尔·冈斯：《世界末日》。卡米纳·迦洛纳：《大兜捕的夜晚》。柯尔达：《马利尤斯》。雷诺阿：《母犬》。阿列格莱：《尼托许小姐》。

英国（122）——阿斯奎斯与巴卡斯：《告英格兰》。克莱茂与罗斯茂：《德莱孚斯案件》。巴西尔·狄恩：《越狱》。希区柯克：《谋杀案》。杜邦：《两个世界》。

希腊——马德拉斯：《雅典的巫师》。奥雷斯特·拉斯科斯：《达甫尼斯

与克罗埃》。

印度（300部，其中28部为有声片）——伊拉尼：《阿拉姆·阿拉》（第一部有声片）。

意大利（12）——勃拉塞蒂：《复活》。卡美里尼：《费加罗和他的光荣的一天》。

日本——五所平之助：《邻家的太太和老婆》。稻恒浩：《母亲的印象》。伊藤大辅：《日本武士道》。小津安二郎：《然而我们生下来了》。内田吐梦：《日本小姐》，《复仇的胜利者》。

墨西哥（1）——拉斐尔·塞维里亚：《比责任更强》（第一部有声片）。波兰（10）——理查德·奥尔丁斯基：《帕维亚克的十个人》。

葡萄牙（6）——莱多·德·巴罗斯：《悍妇》。

瑞典（约20部）——莫兰德：《某一夜晚》（《宣誓》），《后楼梯》。摩洛哥——阿赫默德·瓦利、穆罕默德·本拉海与惠尔纳·什瓦茨：《梅吕—马拉凯希的玫瑰花》（与德国合制）。

瑞士——罗特曼：《午夜》。

捷克斯洛伐克（20）——马丁·弗里茨：《好兵帅克》。苏联（91）——巴尔涅特：《解冻》。顿斯阔伊：《火》。尼古拉斯·艾克：《生路》。库里肖夫：《四十颗心》。

普列奥布拉金斯卡娅：《静静的顿河》。莱兹曼：《大地在渴望》。罗沙里：《小地方来的人》。尤特凯维奇：《金山》。维尔托夫：《热情》。

1932年德国（156）——杜多夫：《旺贝库勒》（《冰冷的肚子》）。奥菲尔斯：《被出卖的新娘》。派伯斯特：《亚特兰梯德》。特伦克：《叛乱》。华希纳克：《船上八少女》。

兰普莱希特：《黑轻骑兵》。里芬斯塔：《蓝色的光》。

奥地利——奥托·普里明格：《伟大的爱情》。

巴西（8）——阿德玛尔·孔扎加：《女人》。莫罗：《巴西的发现》。中国（50？）——蔡楚生：《南国春》。程步高：《落霞孤鹜》。卜万苍：《故都春梦》。苏怡：《兰谷萍踪》。

应为《续故都春梦》。——译者。

原列为香港片，经改正，苏怡系该片编剧，导演为袁艺香。——译者。

丹麦（5）——肖纳沃伊特：《教堂与风琴》。

埃及（5）——托哥·米斯拉希：《第5001号》。

西班牙（6）——《妈妈的未婚夫》，《圣苏尔比斯修道院的修女》（重拍片）。

美国（489）——鲍沙其：《告别武器》（《战地情天》）。罗伯特·弗劳莱与马克斯三兄弟：《椰子》。霍华德·霍克斯：《疤脸大盗》。泰伊·加尔内特：《永别》。

茂文·勒洛埃：《我是一个越狱犯》。刘别谦等：《如果我有一百万美元》。马摩里安：《杰古尔博士与海德先生》（《化身博士》）。迈尔斯东：《雨》。西席·地密尔：《十字记号》。J.M. 斯塔：《后街》（《芳华虚度》）。斯登堡：《上海快车》，《维纳斯女神》。刘别谦：《天堂的纠纷》。卡普拉：《美国的疯狂病》。亨利·金：《赛珍会》。法国（157）——阿列格莱：《法妮》。雷内·克莱尔：《自由属于我们》。

杜维威尔：《胡萝卜须》。德莱叶：《女吸血鬼》。皮埃尔·普列维：《胜利在望》（短片）。派伯斯特：《亚特兰梯德》。雷诺阿：《十字街头之夜》，《被救出水的布杜》。维果：《操行零分》（1945年检查机关方许发行）。英国（153）——阿瑟·艾尔顿：《世界的呼声》。斯图亚特·雷格：《新的一代》。维尔柯克斯：《狂欢节》，《晚安，维也纳》。希区柯克：《第十七号》。

匈牙利（9）——保尔·费乔斯：《玛丽——匈牙利的传奇》。加隆纳：《宫中国王》。

香港（50）。

印度（83部有声片）——德巴基·博斯：《虔诚的布伦王子》。

希腊——D·加西亚代斯：《牧羊女阿斯苔罗》。

古巴（1）。印度尼西亚（3）。

意大利（20）——勃拉塞蒂：《帕里奥》，《穷人的餐桌》。卡美里尼：《男人们多么愚蠢！》，《最后的冒险》。帕勒尔米：《老妇人》。日本——稻恒浩：《蓝天中的一日》。衣笠贞之助：《忠臣谱》。沟口健二：《爱情复苏之日》。小津安二郎：《生来第一次看到》。墨西哥（6）——塞维里亚与萨查里亚斯：《在浪涛上》。孔特雷拉斯·托雷斯：《革命》（又名《潘乔·比利亚历险记》）。波兰（14）——亚历山大·福特：《街头伙伴》。莱伊台斯：《荒野》。

葡萄牙（1）——A.L.罗佩斯：《农民》。

捷克斯洛伐克（22）——英纳曼：《十八岁时的生活》。苏联（69）——杜甫仁科：《伊凡》。费多罗夫：《死屋》。伊凡诺夫：《三兵士》。普多夫金：《普通事件》。

特拉乌别尔格：《蓝色快车》。尤特凯维奇与艾尔姆列尔：《迎展计划》。

印度尼西亚（2）。

1933年德国（135）——古尔特·贝恩哈特：《隧道》。路德维希·贝尔格：《华尔兹的战争》。弗立兹·朗格：《马布斯博士的遗嘱》。马克斯·奥菲尔斯：《情话》。斯坦霍夫：《希特勒的青年盖斯》。塞伊茨：《S.A.勃兰德》。凡茨勒：《汉斯·魏斯玛尔》。

阿根廷（6）——莫格里亚·巴尔特：《探戈舞》。

奥地利——维利·福斯特：《未完成的交响曲》。

巴西（6）——莫罗：《凶恶的人》。

中国（88）——卜万苍：《三个摩登女性》。程步高：《狂流》，《春蚕》。岳枫：《中国海的怒潮》。沈西苓：《盐潮》。蔡楚生：《都会的早晨》。丹麦（9）——劳·劳里春：《双趾人与公共马车夫》（复制片）。埃及——科斯坦诺夫与里费基：《哥哈与阿布尔·那瓦斯》。美国（507）——劳合·培根与巴斯比·伯克莱：《第42号街》。

鲍沙其：《秘密》，《人的城堡》（《青空天国》），《没有比此更大的光荣》。乔治·顾柯：《八时餐会》，《小妇人》。茂里安·古柏与肖德萨克：《金刚》。弗兰克·劳合：《骑兵队》（《乱世英雄》）。刘别谦：《生活计划》。茂文·勒洛埃与巴斯比·伯克莱：《掘金女郎》。范达克：《爱斯基摩》。梅·魏斯特与罗德·谢尔曼：《鲁夫人》（又名《她冤枉了他》）。法国（158）——奥当—拉哈：《西布雷特》。雷内·克莱尔：《七月十四日》。格拉诺夫斯基：《波索尔王历险记》。弗立茨·朗格：《利里奥姆》。

派伯斯特：《堂吉诃德》。雷诺阿：《肖塔尔公司》。英国（159）——柯尔达：《亨利八世》。弗拉哈迪：《工业的英国》（纪录片）。阿瑟·艾尔顿：《飞

机引擎》。

希区柯克：《维也纳的华尔兹舞》。

印度（103）——M. 吉狄瓦尼：《人和魔鬼》。

意大利（34）——罗特曼与塞契：《钢铁》。福尔扎诺：《黑衫》。卡美里尼：《我永远爱你》。勃拉塞蒂：《一八六一年》。

日本——五所平之助：《伊豆的舞女》。衣笠贞之助：《两个灯笼》。沟口健二：《祇园的节日》，《瀑布飞泻》。成濑巳喜男：《每晚的梦》，《与君分别》。小津安二郎：《瞬间的幻想》。

墨西哥（10）——弗安梯斯：《无名氏》，《尤特贝克之虎》。布斯蒂勒·奥洛：《鲨鱼》。

波兰（11）——莱伊台斯：《在保护之下》。

瑞士——基尔沙诺夫：《拐骗》。

捷克斯洛伐克（33）——马丁·里茨克：《钦差大人》，《十二把椅子》。马哈蒂：《心醉神迷》。洛文斯基：《青年情人》。普里茨卡：《大地在歌唱》。苏联（40）——巴尔涅特：《乌克兰》。巴尔斯卡娅：《破损的鞋》。申盖拉亚：《二十六位政委》。

尤里斯·伊文思：《英雄之歌》。库里肖夫：《蔷薇色的墨水》，《地平线》。马契列特：《事业与人们》。普多夫金：《逃兵》。

西班牙（20） 匈牙利（9）

1934年德国（147）——特伦克：《浪子》。兰普莱希特：《杜兰陀公主》。

阿根廷（6）——费雷拉：《布宜诺斯艾利斯的街道》。

奥地利——维利·福斯特：《假面舞会》。

巴西（2）——卡门·桑托斯：《我的情史》。温贝托·莫罗：《妇女城》。中国（60—100）——许幸之：《风云儿女》。卜万苍：《母性之光》，《黄金时代》。郑正秋：《姊妹花》。蔡楚生：《渔光曲》。丹麦（9）——保尔·布乔斯：《在几百万人中》。

霍尔格·麦德森：《从哥本哈根到卡隆德堡》。桑德堡：《7—9—13》。

西班牙（30部左右）——贝尼托·佩罗霍：《世界危机》。布努艾尔：《谁能爱我？》。

埃特加·尼维勒莱：《特莱巴莱兹小姐》，萨恩斯·德·海莱狄亚：《帕特里西奥观察一颗星星》。

美国（480）——鲍沙其：《小人物现在如何？》。卡普拉：《一夜风流》。哈沙惠、肖德萨克、古柏：《一个孟加拉骑兵的故事》（《战地英魂》）。约翰·福特：《失踪的巡逻兵》。霍华德·霍克斯：《二十世纪特别快车》。西席·地密尔：《克莱奥帕特拉》（《倾国倾城》）。金·维多：《我们每天的面包》。范达克：《瘦子》（《风流侦探》）。

法国（126）——雷蒙·贝尔纳：《悲惨世界》。雷内·克莱尔：《最后的亿万富翁》。

费戴尔：《大赌博》。帕尼奥尔：《乔弗罗阿》，《昂吉尔》。派伯斯特：《自上而下》。

拉贡布：《青春时代》。雷诺阿：《包法利夫人》。维果：《驳船阿塔朗特号》。阿列格莱：《妇女湖》。

英国（190）——弗拉哈迪：《亚兰岛人》。维尔柯克斯：《尼尔·格文》。斯图亚特·莱格：《电话接线员》。



印度 (164) ——德巴基·博斯：《悉达》。

意大利 (35) ——卡美里尼：《三角帽》。奥菲尔：《众人之妻》。日本——五所平之助：《以一切活着的人的名义》。衣笠贞之助：《一口宝刀打天下》。岛津保次郎：《邻居八重哥》。

墨西哥 (25) ——孔特雷拉斯·托雷斯：《华莱士与马克西米利安》。布斯蒂略·奥洛：《二修道士》。查诺·乌鲁埃塔：《敌人》，《丑闻》。波兰 (14) ——亚历山大·福特：《觉醒》，《萨布拉》。普恰尔斯基：《普佐尔·柯台斯基——捷斯托科瓦的保卫者》。

葡萄牙 (1) ——曼努埃尔·德·奥利维罗：《杜罗河上的苦工》(纪录片)。

捷克斯洛伐克 (29) ——马丁·弗里茨：《哦！希斯！》。英纳曼：《三步路》。

洛文斯基：《拂晓》。

苏联 (47) ——亚历山大洛夫：《快乐的人们》。巴尔涅特：《在蓝色的海边》。

范齐米尔：《中尉克日》。格拉西莫夫：《我爱不爱你》。波谢尔斯基：《切留斯金探险船》(纪录片)。彼得罗夫：《大雷雨》。贝斯卡托尔：《渔民的起义》。罗姆：《羊脂球》。罗沙里与斯特洛耶娃：《圣彼得堡之夜》。维尔托夫：《关于列宁的三支歌曲》。瓦西里耶夫兄弟：《夏伯阳》。

埃及 (6) 匈牙利 (12)。

1935 年德国 (123) ——蒂阿·冯·哈布：《人》。菲尔·尤齐：《阿策夫》。罗宾逊：《布拉格的大学生》。马乔蒂：《小夜曲》。

阿根廷 (13) ——马里奥·索菲西：《庞陀纳翁的灵魂》。萨斯拉夫斯基：《三点钟犯下的罪》。

比利时——伊文思与斯托尔克：《布利纳其矿区》。

巴西 (2) ——奥德瓦尔多·维安：《绸娃娃》。

中国 (50—100) ——孙瑜：《大路》。沈西苓：《乡愁》。蔡楚生：《新女性》。

袁牧之：《都市风光》。司徒慧敏：《自由神》。

丹麦 (11) ——保尔·费乔斯：《第一号囚犯》。肖纳沃伊特：《没有自由》。

西班牙 (40) ——弗洛利安·雷伊：《乡村贵族》。贝尼托·佩洛霍：《巴罗马村的节日》。

芬兰 (5) ——尼尔基·塔比奥瓦拉：《朱哈》。

美国 (525) ——克拉伦斯·布朗：《安娜·卡列尼娜》。顾柯：《大卫·高波菲尔》(《块肉余生》)。约翰·福特：《满城风雨》，《告密者》。哈沙惠：《比特·易培生》。弗兰克·劳合：《庞铁城的叛乱者》。弗立茨·朗格：《狂怒》。马摩里安：《浮华世界》(彩色片)。西席·地密尔：《十字军》。莱恩哈特与狄特尔：《仲夏夜之梦》。威廉·惠勒：《他们三个人》(《学校风云》)。惠勒与霍克斯：《来而取之》。

马克斯三兄弟：《野鸭汤》。法国 (115) ——杜维威尔：《西班牙殖民地军团》，《哥尔柯达》。阿贝尔·冈斯：《贝多芬的不朽情史》。费戴尔：《米摩莎公寓》，《英雄的狂欢节》。里特瓦克：《梅雅林》。雷诺阿：《托尼》。英国 (200?) ——希区柯克：《知情太多的人》，《三十九级台阶》。巴锡尔·瑞

特：《锡兰之歌》(纪录片)。

匈牙利(19)——L. 瓦依达：《喂，布达佩斯！》。

印度(233部+7部无声片)——P. C. 巴鲁阿：《德孚达斯》。

印度尼西亚(4)——马努斯·弗兰肯：《稻米之歌》。意大利(2)——勃拉塞蒂：《阿尔德巴兰》，《老卫兵》。阿列森德列尼：《唐·布斯科》。迦洛纳：《群神》。

日本——五所平之助：《生活的重担》。衣笠贞之助：《雪之函的变化》。成濑巳喜男：《愿妻如蔷薇》。山中贞雄：《身刺花纹的流浪汉》。沟口健二：《雪夫人的命运》。

墨西哥(27)——弗安梯斯：《跟随潘丘·比利亚前进》。卡洛斯·纳瓦罗：《哈尼齐奥》。孔特雷拉斯·托雷斯：《部落》。波兰(15)——理查德·奥尔德斯基：《自由的旗帜》(《普尔苏斯基》)。

葡萄牙(1)——莱多·德·巴罗斯：《牧师先生的学生》。捷克斯洛伐克(23)——皮诺维茨：《雪中一吻》。洛文斯基：《玛丽莎》。

奥塔卡·瓦夫拉：《十一月》。

苏联(39)——杜甫仁科：《航空城》。艾尔姆列尔：《农民们》。柯静采夫与特拉乌别格：《马克辛的青年时代》。莱兹曼：《航空员》。扎尔赫伊与赫依费茨：《火热的日子》。

埃及(4)。

1936年德国(143)——特伦克：《加利福尼亚的皇帝》。威格纳：《大力士奥古斯特》。

奥地利——维利·福斯特：《市镇剧院》。

巴西(3)——华莱士·唐奈：《哈罗，哈罗，狂欢节》。梅斯吉汀纳：《国王的弄臣》。

中国(50—100)——孙瑜：《到自然去》。张石川：《女权》。蔡楚生：《迷途的羔羊》。

该片导演原书误为程步高，经改正。——译者。

丹麦(7)——劳里春与阿丽丝·弗莱德里克斯：《马戏团的时事讽刺剧》。

埃及(12)——阿赫默德·加拉尔：《钞票》。弗茨·克兰普：《韦达德》。

西班牙——弗劳利安·雷伊：《玛丽娜·克莱拉》。安东尼奥·萨乌：《希望的曙光》。

美国(522)——卓别林：《摩登时代》。卡普拉：《第兹先生进城》(《富贵浮云》)。

顾柯：《茶花女》，《罗米欧与朱丽叶》。狄特尔：《巴斯德传》(《万世流芳》)。

西席·地密尔：《草原上的人》(《布法罗·皮尔》)。弗立茨·朗格：《你只活一次》。G. 拉卡瓦：《我的同伙人哥德弗雷》。马克斯三兄弟：《歌剧院之夜》。惠勒：《他们三个人》，《孔雀夫人》。凯莱与康纳利：《绿色的牧场》。

芬兰(9)——瓦伦汀·华拉：《捡破烂者的未婚妻》。法国(116)——卡尔内：《珍妮》。杜维威尔：《同心协力》。居特里：《一个骗子的故事》。奥菲尔斯：《软心肠的敌人》。雷诺阿：《朗基先生的犯罪》，《生命属于我们》，《在底层》，《乡村一角》(1946年上映)。英国(212)——卡瓦尔康蒂：《煤矿工人》(纪录片)。齐恩纳：《悉听尊便》。希区柯克：《间谍》。罗泰尔·孟

狄斯：《能创造奇迹的人》。

卡洛尔·里德：《金链花下》。哈莱·瓦特与巴锡尔·瑞特：《夜邮》（纪录片）。

雷内·克莱尔：《鬼魂西行》。

匈牙利（29）——鲍尔瓦利：《女子公寓》。瓦依达与伊斯特凡·斯杰克利：《耸人听闻的新闻》。

印度（217）——维·希·巴鲁阿：《超脱》。森达拉姆：《不灭的火焰》。印度尼西亚（5）——阿尔弗莱德·巴林克：《月明之夜》。马努斯·弗兰肯：《泰娜》，《萨伯朗》。

意大利（37）——卡美里尼：《我可付一百万！》，《无关紧要》。马却蒂：《芭蕾舞女郎》。杰尼那：《白色骑兵队》，《美人鱼头的游览船》。日本（563）——五所平之助：《花束之歌》，《黑夜女魂》。沟口健二：《祇园姊妹》，《浪华悲歌》。小津安二郎：《独生子》。内田吐梦：《人生剧场》。岛津保次郎：《男性对女性》。

墨西哥（17）——弗安梯斯：《在大牧场》。戈麦斯·穆里耶尔、斯特兰德与齐纳曼：《阿瓦拉陀的反叛者》（《雷迪斯》）。波兰（24）——莱伊台斯：《拉德齐维尔城的暴行》，《罗莎》。布科维茨基：《河流》。

瑞典（20部左右）——莫兰德：《午夜琴声》。

捷克斯洛伐克——马丁·弗里茨：《雅诺西克》。米洛斯拉夫·齐坎：《步兵营》。瓦夫拉：《贞洁》。

苏联（51）——亚历山大洛夫：《大马戏团》。阿伦什坦：《三个朋友》。尼古拉斯·艾克：《夜莺，小夜莺》。格拉西莫夫：《最后一次野营》。科巴林：《阿比西尼亚》（纪录片）。卡尔曼与马卡西耶夫：《西班牙》（纪录片）。鲁柯夫：《我爱》。

萨夫钦科：《意外的相遇》。特拉乌别尔格：《蒙古的儿子》。吉甘：《我们来自喀琅施塔得》。普图什科：《新格利佛游记》。

阿根廷（15）。葡萄牙（1）。

1937年德国（121）——范克：《武士的未婚妻》（与日本合制）。兰普莱希特：《包法利夫人》。特伦克：《山在召唤》，《意大利雇佣兵》（与意大利合制）。

阿根廷（30）——L.C.阿玛陀里：《可怜的贝雷兹》。索菲西：《北风》。萨斯拉夫斯基：《逃亡》。

中国（30—50）——袁牧之：《马路天使》。史东山：《青年进行曲》。

丹麦（11）——肖纳沃伊特：《莱拉》。

埃及（17）——卡玛尔·赛列姆：《华拉与西塔尔》。西班牙——费南陀·米格诺尼：《我们的罪人》。彼德罗·布什：《贫民区》。费南台兹·阿尔达文：《一首歌的命运》。

美国（538）——卡普拉：《消失的地平线》。顾柯：《假日》。狄特尔：《左拉传》。

约翰·福特：《北斗星》（《都柏林，1916年》）。西德尼·弗兰克林：《东方的面貌》（《大地》）。惠勒：《死巷》。范达克：《人们给他一支枪》。阿尔契·马育：《黑人兵团》。列奥·麦考莱：《可怕的真相》。帕尔·劳伦斯：《河》（纪录片）。

芬兰（13）——塔比奥瓦拉：《被偷走的死人》。法国（111）——阿列

格莱：《暴风雨》，《笨蛋》。奥当—拉哈：《里昂邮件案》。卡尔内：《怪事》。杜维威尔：《逃犯贝贝》，《舞会手册》。格莱米永：《情欲》。雷诺阿：《大梦幻》。派伯斯特：《女大夫》。英国（225）——费戴尔：《无甲的骑士》。希区柯克：《破坏》。柯尔达与弗拉哈迪：《象童》。鲍威尔：《世界的边缘》。

印度（179）——德巴基·博斯：《革命》。森达拉姆：《童婚》。

法译名，原名《世界不承认》，英文片名《意料之外》。——译者。

意大利（32）——卡美里尼：《麦克斯老爷》。谢纳尔：《复活节之火》。迦洛纳：《阿非利加西庇翁》。

日本（500？）——五所平之助：《无名的人们》。衣笠贞之助：《大阪的夏季比赛》。

沟口健二：《爱与怨的峡谷》。小津安二郎：《女士，你忘了什么？》。清水宏：《蜂窝的孩子们》。内田吐梦：《无止境的行进》，《不粉饰的生活》。

墨西哥（30）——孔特雷拉斯·托雷斯：《鸽子》。加林多：《反叛的人》。

查诺·乌鲁埃塔：《华雷斯科从不输钱》。

波兰（27）——亚历山大·福特与扎尔齐茨基：《维斯杜拉河畔的人》。

瓦辛斯基：《狄布克》。

葡萄牙（3）——德·巴罗斯：《玛丽亚·帕波伊拉》，《小树林》。捷克斯洛伐克（45）——胡果·哈斯：《白鼠疫》。瓦夫拉：《哲学的故事》。

苏联（41）——柯静采夫与特拉乌别尔格：《马克辛的归来》。列高申：《远处的帆船》（《雾海孤帆》）。普图什科：《渔夫与金鱼》。普洛塔占诺夫：《没有嫁妆》。

莱兹曼：《最后一夜》。罗姆：《十三个人》，《列宁在十月》。齐阿乌列里：《阿尔申》。维尔托夫：《摇篮曲》。扎尔赫依与赫依费茨：《波罗的海代表》。尤特凯维奇：《矿工》。彼得罗夫：《彼得大帝》（第一集）。

阿根廷（15）。葡萄牙（1）。匈牙利（35）。

1938年德国（114）——法依特·哈尔伦：《青年》。兰普莱哈特：《赌徒》（与法国合制）。

里芬斯塔：《民族的节日》（《1936年的奥林匹克运动会》）。阿根廷（41）——阿马多利：《母亲林》。贝尔·西亚尼：《从山岭到峡谷》。卢卡斯·德玛雷：《两个朋友》，《一次恋爱》。吉布尔格：《流血的婚礼》。

中国（42）——蔡楚生：《王老五》。史东山：《保卫我们的土地》（《长城》）。

丹麦（10）——阿丽丝·费莱德里克斯与小劳里春：《警报》。西班牙——弗罗利安·雷伊与卡尔·弗拉立希：《特里阿纳的卡门》（又名《安达鲁西亚之夜》，在德国拍摄）。

美国（455）——寇蒂芝：《脏面孔的天使》。卡普拉：《你不能夺去别人的幸福》。

狄特：《封锁》。迪斯尼：《白雪公主》（动画片）。惠勒：《吉萨蓓尔》（《红衫泪痕》）。

法国（122）——马克·阿列格莱：《演员们入场》。卡尔内：《雾码头》，《北方旅馆》。克利斯兴·雅克：《圣亚吉尔学校失踪者》。费戴尔：《旅行的人们》。格莱米永：《怪僻的维克多先生》。莫居伊：《没有铁栏杆的监狱》。雷诺阿：《马赛曲》，《衣冠禽兽》。

英国（116）——阿斯奎斯与李斯利·霍华德：《卖花女》。雷内·克莱

尔：《泄漏消息》。希区柯克：《失踪的女人》。查尔坦·柯尔达：《大鼓》。卡洛尔·里德：《银行假日》。哈莱·瓦特：《北海》（纪录片）。维尔柯克斯：《六十年的女王》。

印度（172）——森达拉姆：《不期而至的人》。

意大利（59）——阿列森德利尼与维多利奥·墨索里尼：《飞行员鲁西阿诺·塞拉》。

卡美里尼：《心跳》。帕勒尔米：《古代的那不勒斯城》。索尔达蒂与奥齐普：《塔拉卡诺娃公主》。

日本（500？）——衣笠贞之助：《蛇公主》。清水宏：《回到北方》。涩谷实：《母与子》。田坂具隆：《五个侦察兵》。内田吐梦：《土地》。墨西哥（47）——布斯蒂略·奥洛：《万邦戈》。鲍埃特勒：《老鹰和太阳》（康丁弗拉斯主演的第一部影片）。埃米里奥·费南台兹：《忘我精神》。

加林多：《马德里的难民》，《当墨西哥沉睡的时候》。

波兰（21）——莱伊台斯：《边界》，《信号》。葡萄牙（8）——尚萨·德·加西亚斯《教堂庭前的玫瑰花》。布鲁姆·德·孔托：《大地之歌》。

瑞士——哈勒与林德堡：《射击手维普夫》。

捷克斯洛伐克（35）——马丁·弗里茨：《霍杜巴尔人》。瓦夫拉：《库特纳·霍拉的处女们》。

苏联（40）——亚历山大洛夫：《伏尔加，伏尔加》。顿斯阔伊：《高尔基的童年》。

爱森斯坦：《亚历山大·涅夫斯基》。艾尔姆列尔：《伟大的公民》。敏金与拉巴波尔特：《马门教授》。普多夫金：《胜利》。齐阿乌列里：《伟大的曙光》。维尔托夫与别里奥克：《奥尔忠尼启则》（纪录片）。尤特凯维奇：《带枪的人》。瓦西里耶夫：《沃洛恰叶夫的日子》。巴西（3）。匈牙利（37）。香港（150？）。印度尼西亚（3）。

1939年德国（118）——考特纳：《基特和环球会议》。斯坦霍夫：《对死亡的斗争》（《罗伯特·柯克医生》）。

阿根廷（51）——萨斯拉斯基：《紧闭的门》。索菲西：《土地的奴隶》。慕杰加：《如此生活》。

奥地利——维利·福斯特：《俊友》（与德国合制）。中国（46）——蔡楚生（在香港）：《孤岛天堂》。应云卫：《塞上风云》（《蒙古》）。卜万苍：《木兰从军》。

丹麦（10）——克利斯登森：《离婚者的子女》。

西班牙——马尔罗：《希望》。埃德加·纳维勒：《自由人万岁！》。佩罗霍：《夜之子》（共摄制了十二部影片）。

美国（483）——卡普拉：《斯密斯先生到华盛顿》（《民主万岁》）。狄特尔：《华莱士传》（《锦绣山河》）。迪斯尼：《皮诺曹》（《木偶奇遇记》，动画片）。

约翰·福特：《关山飞渡》（《驿车》）。里特瓦克：《一个纳粹间谍的自供》。西席·地密尔：《太平洋联盟》。惠勒：《呼啸山庄》（《魂归离恨天》）。弗莱明等：《飘》（《乱世佳人》）。刘别谦：《妮诺基卡》。

芬兰（21）——塔比奥瓦拉：《一个人的道路》。法国（75）——卡尔内：《天色破晓》。杜维威尔：《穷途末路》。帕尼奥尔：《面包师之妻》。雷诺阿：《游戏规则》。

英国 (103) ——阿斯奎斯：《华生的马厩》。鲍威尔、戴斯蒙德、赫斯特与伯鲁纳尔：《有翅膀的狮子》。卡洛尔·里德：《众星睽视》。金·维多：《要塞风云》(《卫城记》)。希区柯克：《牙买加旅店》。山姆·伍德：《再见，契普斯先生》(《万世师表》)。

匈牙利 (27) ——拉兹罗·卡尔马尔：《黑色的梦》。意大利 (80) ——卡美里尼：《十万美元》，《大百货商店》。勃拉塞蒂：《黑面具》(《萨尔瓦特·罗莎情史》)。

德·西卡：《紫玫瑰》。杰尼那：《阿尔卡扎尔之围》。埃德加·纳维勒：《卡门在赤色分子中》。日本 (500?) ——沟口健二：《晚菊》。成濑巳喜男：《劳动的一家》。

清水宏：《童年的四季》，《哥哥和他的妹妹》。田坂具隆：《土地与士兵》。岛耕二：《云雀》。

墨西哥 (35) ——保尔·德·安达：《潘乔·巴利亚的绣金衬衣》。查诺·乌鲁埃塔：《玛雅人之夜》。

挪威——丹克莱德·易卜生：《两个生者与一个死者》。波兰 (17 部，另 9 部因战争中断摄制) ——哈贝尔斯克：《妻与非妻》。布茨克佐夫斯基：《白色的黑人》。

葡萄牙 (2) ——德·巴罗斯：《夜莺的阳台》。

瑞典 (30) ——安德斯·埃里克逊：《捕鲸船》。托尔·布鲁克斯：《拉彭尼人尼拉》。

瑞士 (4) ——霍夫勒：《法利内特》(又名《山中黄金》)。

捷克斯洛伐克 (41) ——瓦夫拉：《诙谐曲》。

苏联 (51) ——巴尔涅特：《九月的一夜》。顿斯阔伊：《在人间》。杜甫仁科：《肖尔斯》。艾尔姆列尔：《伟大的公民》(第二集)。格拉西莫夫：《教师》。柯静采夫与特拉乌别尔格：《革命摇篮维堡区》。卡拉托卓夫：《青春进行曲》(纪录片)。

普多夫金与多列尔：《米宁与波扎尔斯基》。彼得罗夫：《彼得大帝》(第二集)。罗沙里：《奥本汉姆一家》。罗姆：《列宁在一九一八》。

巴西 (2)。古巴 (7)。埃及 (10)。印度 (165)。印度尼西亚 (11)。

1940 年德国 (89) ——范克：《孤独的鲁滨逊》。法依特·哈尔伦：《犹太人休斯》。考特纳：《人要衣装》。里本艾勒：《俾斯麦传》。斯坦霍夫：《带鹰的女郎》。乌西斯基：《邮政局长》。

阿根廷 (47) ——莫格里亚·巴尔特：《忏悔》。博尔科斯克：《金箭》。马里奥·索菲西：《无名英雄》。

奥地利——威利·福斯特：《小歌剧》。

巴西 (7) ——尚卡·德·加尔西亚：《纯洁》，《二十四小时的梦》。中国——万籁鸣与万古蟾：《铁扇公主》(长动画片，在上海摄制)。蔡楚生(在香港)：《前程万里》。

丹麦 (13) ——克利斯登森：《孩子》。

埃及 (14) ——卡玛尔·塞列姆：《意志》。

西班牙 (24) ——F·德尔加多：《吉卜赛小姑娘》。阿尔达文：《女王的花匠》。

佩罗霍：《玛丽安纳拉》。

美国 (477) ——卡普拉：《这是约翰陀》。卓别林：《大独裁者》。狄特

尔：《爱利克博士》。克朗姆惠尔：《林肯在伊利诺斯州》。迪斯尼：《幻想曲》。约翰·福特：《怒火之花》，《漫长的旅程》。希区柯克：《外国记者》，《丽贝卡》（《蝴蝶梦》）。

普莱斯东·史都尔奇斯：《伟大的麦金迪》，《七月的圣诞节》。金·维多：《西北通道》，《某同志》。惠勒：《西部人》（《草莽英雄》）。迈尔斯东：《鼠与人》。

法国（39）——杜维威尔：《如此父子》（1945年发行）。奥弗尔斯：《从梅耶林到萨拉热窝》。阿贝尔·冈斯：《失乐园》。帕尼奥尔：《凿井人之女》。

英国（98）——洛埃·布尔丁：《霍尔牧师》。索罗尔德·狄金逊：《煤气灯下》（《郎心似铁》）。卡洛尔·里德：《开往慕尼黑的夜车》。潘·坦尼逊：《骄傲的山谷》。汉弗莱·詹宁斯与哈莱·瓦特：《闲暇的时光》，《伦敦能坚持下去》（纪录片）。

匈牙利（39）——卡尔曼·纳达斯迪：《古尔·巴巴》。A·拉托尼：《萨拉热窝》。

拉兹洛·卡玛尔：《坦柯·比斯塔》。

意大利（85）——勃拉塞蒂：《铁花冠》。卡美里尼：《浪漫的历险》。德·西卡：《品行不端的玛德兰》。柯区：《托斯加》。莱皮埃：《幸福的喜剧》。帕勒尔米：《犯罪女》。鲍季奥尼：《永别了，青年时代！》。索尔达蒂：《古代的小世界》。

日本（497）——稻垣浩：《宫本武藏》。今井正：《将军阁下》。龟井文夫：《上海》，《南京》（纪录片）。沟口健二：《大阪的女人》（《浪花女》），《一个演员的生涯》。内田吐梦：《历史》。清水宏：《改变身分的女人》。吉村公三郎：《西住坦克队长》。阿部丰：《燃烧的天空》。

法译名《梅莱小姐》。——译者。

墨西哥（35）——布斯蒂略·奥洛：《关键所在》（康丁弗拉斯主演）。查诺·乌鲁埃塔：《下层社会》。

瑞典（36）——安德斯·埃里克逊：《一桩犯罪案》。阿尔夫·斯约堡：《冒生命的危险》。

瑞士（8）——林德堡：《遗失的情书》。鲍尔吉：《夏娃》。捷克斯洛伐克（40）——马丁·弗里茨：《克里斯蒂安》。瓦夫拉：《快乐的铁匠》。

苏联（40）——巴尔涅特：《老骑兵》。顿斯阔伊：《我的大学》。杜甫仁科：《解放了的土地》（纪录片）。卡尔曼等：《新世界的一日》（长纪录片）。库里肖夫：《西伯利亚人》。普多夫金与舒伯：《电影二十年》（纪录片）。莱兹曼：《被开垦的处女地》。尤特凯维奇：《斯维尔德洛夫》。古巴（4）。芬兰（22）。印度（171）。

印度尼西亚（18）。葡萄牙（3）。

1941年德国（71）——派伯斯特：《喜剧演员》。斯坦霍夫：《克鲁格总统》。考特纳：《再见，弗兰西斯卡》。

阿根廷（46）——博尔科斯克：《生活中的某一天》。克利斯登森：《白色的鹰》。

A·德·扎瓦里亚：《二十年零一夜》。

中国（31）——马徐维邦：《鬼恋》。

按该片导演为何准璋，马徐维邦在该年导演的影片为《夜半歌声》续集。——译者。

丹麦(16)——克利斯登森：《与我同归》。

西班牙(31)——萨查斯·德·埃雷狄亚：《民族》(佛朗哥编剧)。美国(492)——雷内·克莱尔：《我娶了一个女巫》。迪斯尼：《小飞象丹波》。约翰·福特：《青山翠谷》，《烟草路》。弗拉哈迪：《土地》。霍华德·霍克斯：《约克军曹》(《神枪手》)。让·雷诺阿：《沼泽地》。史都尔奇斯：《沙利文游记》。惠勒：《小狐狸》。奥逊·威尔斯：《公民凯恩》。加尔逊·卡宁：《汤姆，狄克和我》。约翰·赫斯顿：《马耳他之鹰》。H.C.波特：《海尔扎波平》。斯特兰德与赫尔维茨：《祖国》。芬兰——泰瓦·萨尔卡：《美丽的卖花姑娘蕾杰娜》。奥里沃·萨里基伍：《拉佐的故事》。

法国(60)——路易·达更：《我们的孩子们》。格莱米永：《拖船》。克利斯兴·雅克：《圣诞老人凶杀案》。拉贡布：《六个人中最后一个》。英国(51)——阿斯奎斯：《自由电台》。约翰·巴克斯特：《恩赐的爱情》。索罗德·狄金逊：《首相》。

卡洛尔·里德：《基普斯》。迈克尔·鲍威尔：《北纬四十九度》。鲍威尔、惠兰与吕特维格·培格：《巴格达窃贼》(《月宫宝盒》)。

匈牙利(41)——维克多·班基：《柯瓦斯博士》。盖扎·拉德瓦尼：《欧洲不再回答》。

印度(170)——森达拉姆：《邻居们》。

意大利(88)——勃拉塞蒂：《开玩笑的晚餐会》(纪录片)。卡斯代拉尼：《枪击》。德·西卡：《德助撒的礼拜五》，《女修道院里的烧炭党人》。弗朗契奥里尼：《夜间的灯塔》。德·罗布梯斯：《103呼救信号》。罗西里尼：《白色的船》。藏巴：《魔鬼之间》。

日本(232)——今井正：《夫妇生活》。沟口健二：《元禄忠臣谱》。小津安二郎：《户田家的兄弟》。清水宏：《家庭之爱》。山本嘉次郎：《马》。墨西哥(46)——布拉乔：《西蒙先生》。孔特雷拉斯·托雷斯：《西蒙·波利瓦尔》。德尔加多：《无名的警察》。加林多：《没有血也没有战场》(康丁弗拉斯主演)。

挪威——赫尔基·林德：《带鹰女郎艾丹加》(《私生子》)。

据萨杜尔在他所著的《电影通史》第六卷《世界第二次大战时期的电影》一书中所述，该片原名《私生子》，在法国上映时改名为《聪明的姑娘艾坦加》，导演为哥斯达·斯蒂文斯。此处恐有误。——译者。瑞典(34)——哈斯·艾克曼：《第一次分裂》。莫兰德：《战斗在继续》。阿尔夫·斯约堡：《巴比伦的房子》。

瑞士(12)——瓦尔里安·斯米德莱与汉斯·特洛梅尔：《罗米欧与朱丽叶在农村》。

林德堡：《州长斯杜法休尔》。费戴尔：《一个失踪的女人》。

捷克斯洛伐克(21)——弗兰西斯科·查普：《夜蝴蝶》。马丁·弗里茨：《绿星饭店》。

苏联(41)——格拉西莫夫：《蒙面舞会》。鲁柯夫：《伟大的生活》(第一集)。

培利耶夫：《在莫斯科相遇》(《养猪女与牧羊郎》)。普多夫金与多列尔：《苏沃洛夫大元帅》。萨夫钦科：《波格丹·赫米尔尼茨基》。卡拉托卓夫：《瓦列里·什克哈罗夫》。普洛塔占诺夫：《萨拉瓦特·尤拉耶夫》。

巴西(1)。古巴(1)。埃及(12)。印度尼西亚(18)。葡萄牙(2)。



1942 年德国 (64) ——法依特·哈尔伦：《金色的城》。基尔恰夫：《一九四一年六月五日》，《巴库上空的暴风雨》。

阿根廷 (57) ——卢卡斯·德玛雷：《高卓人的战争》。慕杰加：《青少年时代》。

索菲西：《在另一个世界里的休假》。

巴西 (7) ——温贝托·莫罗与卡门·桑托斯：《陶土》。

中国 (24) ——张石川：《白衣天使》。

丹麦 (19) ——弗莱德里克斯与劳里春：《一家之主》(重拍片)，《迷途的姑娘》。

西班牙 (52) ——拉斐尔·吉尔：《光芒》。纳维勒：《来自印度的邮件》。佩洛霍：《哥耶斯加斯》。佛罗伦斯·雷伊：《邪恶的村庄》。安东尼奥·罗曼：《地狱中的婚礼》。

埃及 (15) ——卡玛尔·塞列姆：《伊拉尔·阿伯德》。美国 (488) ——顾柯：《守护火焰的人》。寇蒂芝：《卡萨布兰卡》(《北非谍影》)。希区柯克：《破坏者》，《猜疑》(《春闺疑云》)。史都尔奇斯：《棕榈海滨的故事》。奥逊·威尔斯：《安倍逊大族》。惠勒：《米尼弗夫人》(《忠勇之家》)。卡普拉：《我们为何而战》。

芬兰 (16) ——瓦伦汀·华拉：《秋千架上的姑娘》。法国 (72) ——奥当—拉哈：《西逢的结婚》，《情书》。雅克·贝盖尔：《最后的王牌》。卡尔内：《夜间来客》。

德古安：《家里的陌生人》。德兰诺瓦：《帝国上校邦卡拉》。克里斯兴·雅克：《幻想交响乐》。莱皮埃：《幻想之夜》。克鲁佐：《杀人犯住在二十一号》。

英国 (45) ——阿斯奎斯：《别墅出租》。查尔斯·弗兰德：《一个监工在法国》。

迈克尔·鲍威尔：《失踪的一架飞机》。卡洛尔·里德：《年轻的辟特先生》。大卫·里恩与诺埃尔·考华德：《我们服务的海洋》。匈牙利 (44) ——Z. 法尔卡斯：《赎罪》。

伊斯特万·佐斯特：《山里的人》。

意大利 (118) ——勃拉塞蒂：《云中四步曲》。阿列森德利尼：《特耶拉布勃》。

卡斯代拉尼：《莎莎》。契亚里尼：《五个月亮的街》。德·罗布梯斯：《阿尔法·杜》。

德·西卡：《孩子们注视我们》。拉都达：《空想家贾柯莫》。罗西里尼：《带十字架的人》。索尔达蒂：《玛隆布拉》。维斯康蒂：《沉沦》。浮加诺：《山区居民》。

日本 (87) ——稻垣浩：《江户末日》。衣笠贞之助：《印度的独立》。小津安二郎：《从前有一个父亲》。山本嘉次郎：《夏威夷与马来西亚的海战》。

墨西哥 (49) ——布拉乔：《建立一个国家的圣母》。费南台兹：《热情岛》。

葡萄牙 (4) ——德·巴罗斯：《阿拉·阿里巴》。德·奥利维罗：《街头少年》。

瑞典 (34) ——莫兰德：《今晚的行程》。罗尔夫·许格斯伯格：《医生能否来到？》。斯约堡：《天国之路》。

瑞士(13)——波尔谢：《人道的旗帜》。费戴尔与斯坦纳：《玛杜拉莱丝》。

捷克斯洛伐克(11)——瓦夫拉：《伪装的情人们》。苏联(30)——顿斯阔伊：《钢铁是怎样炼成的》。卡尔曼、科马列茨和索伏尔采夫等：《战斗中的列宁格勒》(长纪录片)。卡尔曼等：《在苏联的二十四小时战斗》(纪录片)。培利耶夫：《游击队员》(《区委书记》)。齐阿乌列里：《格奥尔基·萨阿卡捷》。瓦西里耶夫：《保卫察里津》(第一集)。瓦尔拉莫夫与科巴林：《在莫斯科城下大败德军》(长纪录片)。古巴(2)。印度(165)。印度尼西亚(1942—1944年5部)。

1943年德国(83)——冯·巴基：《闵希豪森男爵》。考特纳：《夜间灯光》(《短调浪漫曲》)。派伯斯特：《派拉塞尔苏斯》。沃尔夫冈·斯陶特：《精彩的杂技》。

阿根廷(33)——鲍尔柯斯克：《黑色的山谷》。萨斯拉夫斯基：《世界上最美丽的眼睛》。

中国(44)——卜万苍：《春江遗恨》。

丹麦(17)——德莱叶：《愤怒的日子》。汉宁—强生：《青春消逝》。埃及(23)——优素福·华赫比：《迦华拉》。卡麦尔·姆尔西：《工人》。

托格·米兹拉希：《阿里巴巴》。

西班牙(47)——拉斐尔·吉尔：《美好恋爱的范例》。萨昂斯·德·埃雷狄亚：《丑闻》。拉狄斯拉斯·巴赫达：《蜜月》。美国(397)——克拉伦斯·布朗：《人间喜剧》。寇蒂芝：《出使莫斯科记》。狄米屈利克：《希特勒的子孙》。希区柯克：《疑影》。霍华德·霍克斯：《空军》(《空中堡垒》)。弗立茨·朗格：《刽子手也死亡》。米纳利：《空中楼阁》。让·雷诺阿：《吾土吾民》。乔治·斯蒂文斯：《快乐无疆》。比利·怀尔德：《开罗五军火库》。威尔曼：《黄牛惨案》。芬兰(20)——戴奥陀尔·卢茨与埃吉尔·约蒂拉：《秘密武器》。法国(82)——奥当—拉哈：《杜斯》。雅克·贝盖克：《红手古比》。布莱松：《罪恶的天使》。克鲁佐：《乌鸦》。

德拉诺瓦：《永远的轮回》。格莱米永：《夏日时光》。彼埃尔·普列维：《再见，莱奥纳尔》。英国(52)——阿斯奎斯：《我们在黎明时潜入海底》。洛埃·布尔丁：《沙漠大捷》(纪录片)。卡瓦尔康蒂：《日子过得好吗？》。查尔斯·弗兰德：《油船圣德米特里奥—伦敦号》。朗德尔与吉里阿特：《千百万象我们这样的人》。鲍威尔：《伯林普上校》。哈莱·瓦特：《九勇士》。卡洛尔·里德：《前面的道路》。

希腊——乔治·扎维拉斯：《喝采》。

匈牙利(54)——拉德瓦尼：《反叛的处女》。

印度(159)——森达拉姆：《沙恭达罗》。马克吉：《命运》。意大利(70)——道·罗伯梯斯：《没有星形章的水兵》。卡美里尼：《我将永远爱你》。拉都达：《肋下之箭》。

日本(61)——稻垣浩：《强盗的生活》。黑泽明：《姿三四郎》。成濑巳喜男：《灯笼之歌》。岛耕二：《攻克新加坡》。

墨西哥(64)——布拉乔：《黎明》。费南台兹：《野花》。费尔南多·里维拉：《悲惨世界》。拉蒙·贝翁：《兄弟之间》。

葡萄牙(3)——布鲁姆·孔托：《圣地法蒂玛》。

瑞典(43)——哈瑟·埃克曼：《在两次列车之间》。拉格达尔·弗里

斯切：《演员》。埃里克·福斯特曼：《海港之夜》。莫兰德：《诺言》，《永恒的火焰》。苏克斯多夫：《夏天的故事》。

瑞士（3）——林德堡：《玛丽—路易丝》。

捷克斯洛伐克（8）——弗里茨：《经验》。

苏联（21）——杜甫仁科与索伦采娃：《乌克兰保卫战》（短纪录片）。

艾尔姆列尔：《她在保卫祖国》。格拉西莫夫与卡拉托卓夫：《不可战胜的人》。普洛塔占诺夫：《那兹雷金在布哈拉》。斯托尔堡与伊凡诺夫：《等着我》。瓦尔拉莫夫：《斯大林格勒》（长纪录片）。尤特凯维奇：《好兵帅克历险记》。

巴西（3） 古巴（2）

1944年德国（75）——考特纳：《自由大街七号》。

阿根廷（24）——博尔科斯克：《一个女人二十四小时的生活》。比埃·休纳：《死神在城市上空》。

古巴（1）——曼努埃尔·阿隆佐：《希特勒就是我》。丹麦（17）——约翰·雅柯布森：《八个协议》。查尔斯·泰尔内斯：《屋顶上的麻省》。

西班牙（44）——拉斐尔·吉尔：《多娜·华尼塔的幽灵》。埃及（18）——阿赫默德·巴德拉克汗：《无辜的人》。卡玛尔·塞列姆：《悲惨世界》，《重大案件》。

尼亚齐·穆斯塔法：《拉伯哈》。美国（401）——雷内·克莱尔：《明日发生的事情》（《迷魂艳遇》）。狄米屈利克：《情杀记》。弗立茨·朗格：《窗前女人》（《绿窗艳影》）。茂文·勒洛埃：《东京上空三十秒》（《轰炸东京记》）。克利福·奥台茨：《寂寞芳心》。奥托·普雷明格：《洛拉》。史都尔奇斯：《时代英雄》（《向胜利的英雄欢呼》），《乡村奇迹》（《摩根湾的奇迹》）。里奥·麦卡雷：《与我同行》。

比利·怀尔德，《双重赔偿》。齐纳曼：《第七个十字架》。法国（27）——路易·达更：《攀登高岱峰的第一人》。格莱米永：《天空属于你们》。克利斯兴·雅克：《卡门》。

英国（37）——卡瓦尔康蒂：《查理的香槟酒》。阿斯奎斯：《煤气灯下的范妮》。

大卫·里恩：《天伦之乐》。劳伦斯·奥立弗：《亨利五世》。派特·杰克逊：《西航历险记》。鲍威尔：《坎特伯雷的故事》。汉弗莱·詹宁斯：《丽莉·玛莲》（纪录片）。

日本（46）——阿部丰：《向那面旗帜射击！》。今井正：《残酷的海洋》。黑泽明：《鲜花之门》。木下惠介：《陆军》。山本嘉次郎：《加藤战斗队》。墨西哥（78）——布拉乔：《黎明》。费南台兹：《玛丽亚·康狄莱里亚》。

加瓦尔顿：《夜间巡逻》。加林多：《法庭》。

瑞典（43）——汉普·福斯特曼：《女巫》。斯约堡：《折磨》。莫兰德：《葡萄牙国王》。埃里克逊：《第五十六号列车》。苏联（25）——阿伦什坦：《丹娘》。顿斯阔伊：《虹》。艾依斯蒙德：《有一个小姑娘》。培利耶夫：《战后下午六点钟》。莱兹曼：《莫斯科的天空》。

罗姆：《第217号人》。

巴西（10） 中国（32） 芬兰（16） 匈牙利（21） 印度（126） 意大利（13） 葡萄牙（3） 瑞士（2） 捷克斯洛伐克（9）

1945年德国（72部拍成和开拍的影片）——法依特·哈尔伦：《柯尔

倍克》。考特纳：《在桥下》。里芬斯塔尔：《洼地》（未拍完）。阿根廷（22）——阿玛多里：《不客气的太太》。卢卡斯·德玛雷与乌戈·弗雷戈内塞：《未开垦的草原》。萨斯拉夫斯基：《鬼妇》。丹麦（9）——鲍狄尔·易普生与小劳里春：《大地将变成红色》。约翰·雅柯布森：《看不见的军队》。

埃及（32）——卡玛尔·塞列姆：《殉爱记》（《罗米欧与朱丽叶》），《星期五晚上》。亨利·巴拉卡特：《人只有一颗心》。西班牙（32）——安东尼奥·罗曼：《最后的菲律宾人》。萨查斯·德·埃雷狄亚：《竹子》，《命运证明无罪》。

美国（350）——西席·地密尔：《瓦谢尔博士的故事》。约翰·福特：《牺牲品》（《他们可以牺牲》）。亨利·金：《威尔逊传》。弗立茨·朗格：《红色的街道》（《长恨天》）。雷诺阿：《南方人》。威尔曼：《光荣的苦役犯》。比利·怀尔德：《失去的周末》。加尔逊·卡宁与卡洛尔·里德：《真正的光荣》（纪录片）。

芬兰（20）——爱德温·兰内：《在监狱的阴影下》。法国（58）——贝盖尔：《花边》。布莱松：《布劳涅森林中的妇人》。克利斯兴·雅克：《羊脂球》，《妖术》。

马尔罗：《希望》（摄于1938—1939年）。卡尔几埃·布莱松：《归来》（纪录片）。

洛泰尔：《奥伯维耶市》（纪录片）。

英国（41+26）——阿斯奎斯：《通往星球之路》。卡瓦尔康蒂、克里希顿、迪尔登与罗伯特·哈茂：《深夜》。里恩与考华德：《幽灵自娱》。汉弗莱·詹宁斯：《给梯摩西的日记》。鲍威尔与普莱斯伯格：《我知道我走向何处》。查尔斯弗兰德：《法国人约尼》。

自1945年起，英国栏数字，第一数字为长片（放映历时八十分钟以上者）的产量，第二数字为中型故事片（放映历时30—80分钟者）的产量。1945年自四月一日起至1946年三月三十一日止，长片为41部，中型片为26部。

意大利（25）——卡美里尼：《两封匿名信》。德·西卡：《天国之门》。罗西里尼：《罗马，不设防城市》。杰尔米：《证人》。

日本（26+12）——黑泽明：《虎迹追踪》。

墨西哥（84）——费南台兹：《墨西哥女郎》。加瓦尔顿：《茅屋》。布努艾尔：《大娱乐场》。

瑞典（45）——英格玛·伯格曼：《危机》。埃特格伦：《被遗弃的人》，《卡特丽娜》。克杰尔格伦：《金钱》。斯约堡：《远方的旅行》。汉普·福斯特曼：《罪与罚》。戈斯塔·威尔纳：《血祭》（短片）。

瑞士（1）——林德堡：《最后的时机》。

捷克斯洛伐克（9）——瓦夫拉：《私生女罗西娜》。透恩卡：《祖父种甜菜》，《强盗与野兽》（动画短片）。

苏联（18）——顿斯阔伊：《宁死不屈》。艾尔姆列尔：《伟大的转折》。爱森斯坦：《伊凡雷帝》（上集）。阿克赫马西伯与雷斯特钦科：《货郎与小姐》。尤特凯维奇：《向莫斯科致敬》。鲁柯夫：《发生在顿巴斯的事情》。

彼得罗夫：《无辜的罪人》。

巴西（5）。中国（十多部）。古巴（1）。匈牙利（3）。印度（99）。

1946年德国（5）——兰普莱希德：《在柏林某处》。斯陶特：《凶手在

我们中间》。

阿根廷——克利斯登森：《亚当与蛇》。皮埃尔·谢纳尔：《一去不返的旅行》。

索菲西：《克洛伊采奏鸣曲》。

澳大利亚——哈莱·瓦特：《横越大陆的人》。尤里斯·伊文思：《印度尼西亚在呼唤》（纪录片）。

巴西（7）——德·巴罗斯：《庭院》。

中国（70—80）——金山：《松花江上》。

丹麦（12）——汉宁—强生：《人民的女儿狄蒂》。埃及（64）——卡玛尔与戴尔米萨尼：《黑市》。尼亚齐·穆斯塔法：《安泰尔与阿伯拉》。卡麦尔·姆尔西：《检察长》。安瓦尔·华德齐：《穷人的女儿莱拉》。

西班牙（38）——拉斐尔·吉尔：《神圣的女王》。美国（378）——卡普拉：《奇妙的生活》。约翰·福特：《我亲爱的克莱门汀》（《荡寇志》）。希区柯克：《声名狼藉》（《美人计》）。勒文：《陶莲·格雷的肖像》。米纳利：《齐格菲歌舞大王》。

雷诺阿：《女仆日记》。金·维多：《太阳浴血记》。查尔斯·维多：《琪尔达》。霍华德·霍克斯：《长眠》。哈沙惠：《黑暗的角落》。奥逊·威尔斯：《陌生人》。惠勒：《我们生活中最美好的年代》。蒙哥茂利：《湖上艳尸》。

芬兰（14）——伊尔马·恩霍：《我活着》。瓦伦汀·瓦拉：《路易莎》。法国（94）——费戴尔与布利斯坦：《碎石路》。克雷芒与谷克多：《美人与野兽》。克雷芒：《铁路的战斗》。德拉诺瓦：《田园交响乐》。格莱米永：《六月六日拂晓》（《诺曼第登陆》，纪录片）。鲁吉埃：《法勒比克村》。

诺埃尔—诺埃尔与克雷芒：《安静的父亲》。

英国（39+44）——巴西尔·地尔登：《被俘虏的心》。狄金逊：《白巫师》。大卫·里恩：《短暂的相会》（《相见恨晚》）。鲍威尔与普雷斯伯格：《生死问题》。

派斯卡尔：《凯撒与克莱奥帕特拉》。罗伯特·哈茂：《星期天总是下雨》。

希腊——扎维拉斯：《玛利诺斯·康塔拉斯》。

印度（200）——切坦·阿南德：《贫民区》。阿巴斯：《大地之子》。森达拉姆：《柯棣华医生》。

意大利（65）——勃拉塞蒂：《生活中的一天》。德·西卡：《擦鞋童》。拉都达：《匪徒》。帕格里埃洛：《灵窍一夜通》。罗西里尼：《游击队》。浮加诺：《太阳仍将升起》。藏巴：《生活在和平的日子里》。日本（69）——今井正：《人民的敌人》。

衣笠贞之助：《夜晚的武士》。木下惠介：《大曾根家的早晨》，《我恋爱的姑娘》。

黑泽明：《无愧于我的青春》。龟井文夫：《日本的悲剧》（纪录片）。

墨西哥（74）——布拉乔：《众人之妻》。布努艾尔：《汤姆毕柯》。费南台兹：《贝比塔·希姆纳兹》。加瓦尔顿：《另一个》。加林多：《没有得奖的冠军》。

葡萄牙（6）——德·巴罗斯：《诗人喀摩安斯》。

瑞典（34）——英格玛·伯格曼：《雨中情侣》。汉普·福斯特曼：《草原花开之时》。斯约堡：《伊丽斯和上尉的心》。苏克斯多夫：《雪上人影》。

戈斯塔·威尔纳：《列车》。

捷克斯洛伐克（11）——弗兰西斯克·查普：《无翼的人》。米洛斯拉夫·齐坎：《英雄们沉默无言》。瓦夫拉：《好冒险的年轻人》。透恩卡与布尔岱卡：《弹簧玩偶》（短动画片）。

苏联（18）——安德列耶夫斯基：《鲁滨逊漂流记》（立体电影长片）。普多夫金：《海军上将纳希莫夫》。萨夫钦科：《绣字的衬衣》。扎尔赫依与赫依费茨：《以生活的名义》。兹古里吉：《白铁钩》。齐阿乌列里：《宣誓》。

奥地利（4） 古巴（1）

1947年德国（11）——考特纳：《在以往的日子里》。克拉仑：《沃采克》。梅切克：《黑暗中结婚》。

阿根廷（37）——阿玛多里：《阿尔维尼兹》。什利耶贝尔：《包法利夫人》。

巴西（14）——热尼尔·瓦斯康塞洛斯：《索尔坦》（法译名《内地》，纪录片）。

中国（约100部）——黄佐临：《假凤虚凰》。

丹麦（13）——奥勒·帕尔斯博：《取你所欲》。约翰·雅各布森：《战士们和珍妮》。汉宁—强生夫妇：《可恶的孩子们》。

埃及（28）——沙拉·阿布·塞夫：《永记在心》。西班牙（49）——拉斐尔·希尔：《堂吉诃德》。萨恩斯·德埃雷迪亚：《马里翁·雷布尔》。

美国（396）——卓别林：《凡尔杜先生》。达辛：《暴力》。狄米屈利克：《交叉火网》。约翰·福特：《逃亡者》（《烈士魂》）。约翰·休斯顿：《马德山的宝藏》（《宝石岭》）。哈沙惠：《马德琳街十三号》。爱利亚·卡赞：《飞镖》。达德利·尼柯尔斯：《艾莱克特穿这身丧服很合适》。普雷明格：《琥珀》。雷诺阿：《海滨浴场上的女人》。奥逊·威尔斯：《上海小姐》。

法国（44+63）——奥当—拉哈：《情魔》。雷内·克莱尔：《沉默是黄金》。马赛尔·卡尔内：《夜之门》。克鲁佐：《巴黎警察局》。雅克·贝盖尔：《安东尼夫妇》。

让·谢莱：《日规咖啡馆》。皮埃尔·普列维：《旅途奇遇》。路易·达更：《祖国》。

英国（59）——卡瓦尔康蒂：《我是一个逃亡者》，《尼柯拉斯·尼克比》。巴西尔·狄尔登：《弗立达》。克里希顿：《呼喊》。大卫·里恩：《远大的前程》（《孤星血泪》）。鲍威尔与普莱斯伯格：《黑水仙花》。卡洛尔·里德：《孤单的人》（《虎胆忠魂》）。

希腊（8）——加西亚代斯：《安娜·罗狄蒂》。

匈牙利（6）——盖扎·拉德冯依：《在欧洲某地》。意大利（67）——勃拉塞蒂：《法比奥拉》。卡斯代拉尼：《罗马阳光下》。德·桑蒂斯：《悲惨的追逐》。杰尔米：《失去的青春》。拉都达：《铁石心肠》。罗西里尼：《德意志零年》。维斯康蒂：《大地在波动》。藏巴：《艰难的年代》，《可尊敬的安琪琳》。

日本（97）——五所平之助：《再来一次》。今井正：《地下生活二十四小时》。

木下惠介：《结婚》。衣笠贞之助：《女演员》。黑泽明：《美妙的星期天》。龟井文夫与山本萨夫：《战争与和平》。沟口健二：《女演员须磨子的恋爱》。吉村公三郎：《安城家的舞会》。

摩洛哥——佐博达：《第七号门》。

墨西哥（54）——费南台兹：《珍珠》（摄于1945），《一见钟情》。哥梅斯·慕利埃尔：《爱情小夜曲》。

荷兰（1）——范·内英豪夫：《在共同的道路上》。挪威（5）——蒂脱斯·维伯·姆勒尔与让·德莱维勒：《重水之战》。

坦克勒德·易卜生：《一个多情鬼》。

瑞典（43）——英格玛·伯格曼：《永恒的幻影》。吕纳·哈格贝格：《黄昏之后黑夜来临》。阿尔纳·马特森：《铺设路轨的人》。苏克斯多夫：《城市的节奏》（短片）。

捷克斯洛伐克（18）——马丁·弗里茨：《卡贝克的故事》。鲍尔斯基：《胡斯党人》。斯塔克利：《美人鱼》。杰利·韦斯：《桥》。苏联（19）——巴尔涅特：《侦察员的功勋》。亚历山大洛夫：《春天》。柯静采夫：《外科医生彼洛果夫》。拉普波波尔特：《堡垒生活》（《世外老人》）。

南斯拉夫——维科斯拉夫·阿弗里奇：《斯拉维卡》。奥地利（13）。古巴（3）。

香港（100）。印度（283）。葡萄牙（7）。波兰（2）。

1948年德国（19+3）——W·施莱夫与E·弗洛恩德：《矿山的黎明》。R·尤盖尔特：《没有片名的影片》。考特纳：《苹果熟了》。斯坦姆尔：《柏林之歌》。

阿根廷（41）——阿玛多利：《上帝会把他还给你》。萨斯拉夫斯基：《一个坏女人的故事》。索菲西：《燃烧的大地》。

澳大利亚（25）——哈莱·瓦特：《最后的街垒》。奥地利（25）——派伯斯特：《审判》。卡尔·阿尔蒂：《吹号角的天使》。巴西（14）——贝尔努迪：《狂暴的大地》。卡门·桑托斯：《不能信任的米内拉》。

中国（120部左右）——蔡楚生：《一江春水向东流》。沈浮：《希望在人间》，《万家灯火》。

摄制年代应为1949年。——译者。

丹麦（9）——汉宁—强生夫妇：《克利斯蒂纳斯·贝格曼》。埃及（48）——卡麦尔·姆尔西：《日落》。沙拉·阿布·塞夫：《复仇者》。

西班牙（48）——何塞·布赫斯：《唐璜历险记》（第五十部影片）。弗罗利安·雷伊：《马诺莱特》。

美国（366）——达辛：《城市贫民区》。希区柯克：《绳索》。里特瓦克：《蛇穴》。

弗拉哈迪：《路易斯安那州的故事》。奥菲尔斯：《陌生女人的来信》（《巫山云》）。

肖德萨克：《乔先生》。史都尔奇斯：《你的不忠实的妻子》。奥逊·威尔斯：《麦克白》。比利·怀尔德：《外交事件》。威尔曼：《铁幕》。齐纳曼：《搜索》。弗莱明：《圣女贞德》。法国（84+87）——伊夫·阿列格莱：《昂维斯的黛黛》。克利斯兴·雅克：《帕尔玛修道院》。路易·达更：《布根冈兄弟》。保尔·格里莫：《小兵士》（动画片）。谷克多：《可畏的父母》。

勒·夏诺阿：《在风暴中心》（纪录片）。罗歇·莱昂阿特：《最后的假期》。尼古拉·威特莱：《1900年的巴黎》（纪录片）。

自1948年起，第一个数字为在巴黎上映和在法国摄制的长故事片数，第二个数字为法国参加合制但在外国摄制的影片数。——原注。

英国 (54 + 116) ——杜维威尔：《安娜·卡列尼娜》。大卫·里恩：《奥利弗·退斯特》(《雾都孤儿》)。鲍威尔与普莱斯伯格：《红色的鞋》(《红菱艳》)。卡洛尔·里德：《坠落的偶像》。

希腊——格里哥里乌：《艰苦的面包》。

匈牙利 (5) ——弗立叶·班：《一寸土》。

香港 (150) ——张骏祥：《火葬》。

法文译名《小丈夫》(LeMari——enfant)。——译者。

印度 (243) ——乌代·香卡：《幻想》。

意大利 (49) ——雷内·克雷芒：《马拉巴加监狱》(又名《铁窗之外》)。德·西卡：《偷自行车的人》。德·桑蒂斯：《艰辛的米》。杰尔米：《在法律的名义下》。

拉都达：《波河上的磨坊》。罗西里尼：《爱情》，《杀死坏人的机器》。索尔达蒂：《亡命法国》。

日本 (123) ——五所平之助：《影子》。稻垣浩：《苦难的儿童》。黑泽明：《泥醉天使》，《无声的斗争》。沟口健二：《夜间女人》。木下惠介：《恳求》，《一张照片》。小津安二郎：《风中的母鸡》。清水宏：《蜂窝里的孩子们》。吉村公三郎：《我一生中最美好的日子》，《诱惑》。

摩洛哥——V·伊维尔纳尔：《墙上的洞》。

墨西哥 (75) ——费南台兹：《潜伏的河流》(《隐藏的激流》)，《玛克罗维亚》。

伊斯马埃尔·罗德里格斯：《三个信徒》。

挪威 (2) ——斯科特·汉森：《神奇的瀑布》。

荷兰 (3) ——格莱维勒：《并非徒劳》。

波兰 (2) ——万达·雅库博芙斯卡：《最后阶段》。瑞典 (40) ——英格玛·伯格曼：《监狱》。福斯特曼：《拉尔斯·汉德》。莫兰德：《夏娃》。吕纳·林德斯特洛姆：《我和你在一起》。瓦尔德克朗兹：《外国港口》。苏克斯多夫：《被分割的世界》(短片)。捷克斯洛伐克 (18) ——齐坎：《鞋匠马都什》。弗兰西斯科·查普：《白色的阴暗》。杰利·韦斯：《被强占的边界》。瓦夫拉：《克拉喀蒂特》，《预感》。

透恩卡：《捷克年》(长动画片)。

苏联 (21) ——巴尔涅特与马契列特：《生活篇章》。斯托尔堡：《真正的人》。

萨夫钦科：《第三次打击》。

南斯拉夫 (4) ——V·诺瓦科维奇：《索夫卡》。

印度尼西亚 (2)。葡萄牙 (4)。

1949年德国：德意志联邦共和国 (62)。民主德国 (8) ——杜多夫：《每日的粮食》。斯陶特：《轮班》。梅切克：《彩色格子布》。阿根廷 (48) ——阿玛多利：《一言为定》。

弗雷哥内斯：《勉强够一个轻罪犯》。

奥地利 (25) ——科尔姆·维尔岱：《埃罗伊卡》。保尔·梅伊：《对死亡的斗争》。

派伯斯特：《秘密的深渊》。

保加利亚——波罗扎诺夫：《卡林·奥莱尔》。

巴西 (16) ——莱多·德·巴罗斯：《神奇的暴风雨》(与葡萄牙合制)。



费尔南多·德·巴罗斯：《南方之路》。

中国（22）上海——黄佐临：《表》。郑君里：《乌鸦与麻雀》。东北——凌子风与翟强：《中华女儿》。王滨：《桥》。许珂：《光芒万丈》。丹麦（3）——奥勒·帕尔斯博：《对不公正的斗争》。阿丽丝·费德里克斯与小劳里春：《我们要一个孩子》。

埃及（64）——沙拉·阿布·塞夫：《安塔尔与阿伯拉的爱情》。亨利·巴拉卡特：《夜晚降临》。

西班牙（38）——曼努埃尔·穆尔·奥蒂：《路上一行人》。美国（356）——达辛：《盗贼的公路》。阿兰·德凡：《登陆硫磺岛》。卡赞：《萍姬》。曼凯维茨：《给三个妻子的信》。罗伯特·罗森：《国王的弄臣》。麦克·罗伯逊：《拳击冠军》，《我是一个黑人》（《勇士之家》）。惠勒：《女继承人》。罗伯特·怀斯：《今晚我们赢了钱》（《巧妙安排》）。金·维多：《泉水源头》。威尔曼：《战场》。西席·地密尔：《桑孙与达丽拉》。

法国（92+2）——奥当—拉哈：《请你照料阿梅丽》。伊夫·阿列格莱：《如此美丽的小海滨》。贝克：《七月的约会》。克鲁佐：《曼依》。路易·达更：《曙光》。

格莱米永：《白色的爪》。雅克·塔蒂：《节日》。勒·夏诺阿：《逃学》。

英国（71+49）——考尼留斯：《去皮姆里柯的护照》。查尔斯·弗兰德：《斯科特南极探险记》。大卫·里恩：《热情的朋友》。麦肯德里克：《充裕的威士忌酒》。

罗伯特·哈茂：《善心与贵人》。卡洛尔·里德：《第三个人》。

希腊——扎维拉斯：《品行零分》。

匈牙利（7）——伊姆尔·吉内：《一个女人走向生活》。马利亚西：《萨宝太太》。

香港（200）——卢敦：《羊城恨史》。

印度尼西亚（7）——乌斯玛·伊斯梅尔：《隐藏的财宝》。意大利（94）——德·桑蒂斯：《橄榄树下无和平》。鲁奇诺·艾姆：《八月的星期天》。杰尼那：《沼泽地的姑娘》。罗西里尼：《斯特隆波里火山》。卡斯代拉尼：《春天来了》。莫居伊：《明天就太晚了》。德·菲利波：《那不勒斯的百万富翁》。

日本（155）——今井正：《蓝色的群山》。黑泽明：《无声的战斗》，《野狗》。

木下惠介：《卡门回故乡》。

摩洛哥——佐博达：《沙漠婚礼》。

墨西哥（108）——布努艾尔：《大笨蛋》。费南台兹：《农村的妇女》，《失宠的女人》。

波兰（3）——亚历山大·福特：《真理无国界》。挪威（3）——阿尔纳·斯库恩与乌夫·格雷贝尔：《街头少年》。瑞典（34）——英格玛·伯格曼：《渴望》，《走向快乐》。莫兰德：《爱情战胜一切》。斯约堡：《只有一个母亲》。戈斯塔·威尔纳：《街道》。捷克斯洛伐克（18）——阿尔夫·拉多克：《漫长的道路》。瓦夫拉：《沉默的街垒》。透恩卡：《皇帝的黄莺》（木偶片）。克雷希克：《良心》。苏联（19）——亚力山大洛夫：《易北河会师》。普多夫金、布托什科与尤特凯维奇：《三次会面》。彼得罗夫：《斯大林格勒大血战》。罗沙里：《巴甫洛夫院士》。齐阿乌列里：《攻克柏林》。

印度（289）波兰（3）葡萄牙（7）南斯拉夫（3）

1950 年德国：德意志联邦共和国（82）——考特纳：《结局》。海拉尔·布朗：《流星》。

民主德国（8）——梅切克：《群神会》。

阿根廷（57）——阿玛多利：《意志坚强的人》。

奥地利（17）——库尔德·尤尔根斯：《死亡津贴》。巴西（28）——阿道尔夫·塞利：《卡伊萨拉》。荷纳尔德：《晨星》。利玛·布雷托：《彩画》（纪录片）。W. 马塞多：《另一个人的影子》。中国（54）——王滨与水华：《白毛女》。赵明：《团结起来到明天》。成荫：《钢铁战士》。石挥：《我这一辈子》。沙蒙与张客：《上饶集中营》。史东山与吕班：《新儿女英雄传》。孙瑜：《武训传》。古巴（5）——曼努埃尔·阿隆索：《塞西利亚·巴尔代斯》，《七个到期要死的人》。

丹麦（13）——约尔根·卢斯：《被吞没的地平线》（短片，先锋派影片）。

埃及（38）——优素福·沙欣：《伟大的小丑》。穆罕默德·卡里姆：《爱情永不死亡》。

西班牙（49）——尼耶夫斯·孔德：《巴拉拉莎》。萨昂斯·德·埃雷狄亚：《唐璜》。胡安·德·奥尔杜尼亚：《奥古斯丁·达拉贡》。美国（383）——理查德·布鲁克斯：《危机》。顾柯：《昨日出生》。达辛：《城市之夜》。赫斯顿：《珠宝盗劫案》。

卡费：《街头骚动》。约瑟夫·洛塞：《亡命徒》。曼凯维茨：《母亲》。尼古拉斯·雷伊：《他们在夜间生活》。比利·怀尔德：《日落大道》。齐纳曼：《男子汉》。法国（104+6）——雷内·克莱尔：《魔鬼的美》。伊夫·阿列格莱：《驾御术》。卡尔内：《海港的玛丽》。谷克多：《奥尔菲》。克鲁佐：《米盖特和她的母亲》。卡叶特：《审判完毕》。德拉诺阿：《上帝需要人》。奥菲尔：《轮舞曲》。马赛尔·派格里埃洛：《城中一行人》。尼古尔·威特莱：《生活从明天开始》。费勒：《最初的武器》。

英国（83）——大卫·里恩：《玛德兰》。鲍威尔与普莱斯伯格：《霍夫曼的故事》。

罗伯特·哈茂：《蜘蛛与苍蝇》。巴西尔·迪尔登：《蓝色的灯》。贝那德·迈勒斯：《一生中的机遇》。

匈牙利（4）——K. 纳达斯蒂与 L. 拉诺迪：《牧鹅少年马季》。印度（241）——森达拉姆：《不可接触的少女》。西亚·萨尔哈迪：《我们是人民》。

印度尼西亚（15）——乌斯玛·伊斯梅尔：《不可能的犯罪》。A. 希林与莫赫·赛德：《红白色旗》。

意大利（74）——德·西卡：《米兰的奇迹》。杰尔米：《希望之路》。费里尼与拉都达：《杂技之光》。玛拉帕尔泰：《被禁止的基督》。安东尼奥尼：《一个爱情的故事》。

日本（215）——阿部丰：《沾上灰尘的雪》。黑泽明：《在下次会面之前》，《罗生门》，《丑闻》。沟口健二：《雪夫人的命运》。关川秀雄：《无法容忍》（《听海洋的呼声》）。山本萨夫：《暴力的市街》。吉村公三郎：《源氏物语》。

墨西哥（118）——布努艾尔：《被遗忘的人们》。费南台兹：《生活中的一天》。

加瓦尔顿：《罗索洛·卡斯特罗》。

瑞典(25)——伯格曼：《夏日游戏》。克杰尔格伦：《当城市睡着的时候》。阿尔纳·马特森：《爱神来到乡村》。

捷克斯洛伐克(15)——布里恩：《我们要活下去》。马丁·弗里茨：《陷阱》。

斯塔克利：《地狱》。透恩卡：《巴雅亚王子》。杰利·韦斯：《最后一枪》。

苏联(14)——巴尔涅特：《不平凡的夏天》。布劳恩：《在和平的日子里》。卡拉托卓夫：《阴谋》。鲁柯夫：《顿巴斯矿工》。普多夫金：《茹科夫斯基》。罗沙里：《作曲家莫索尔斯基》。尤金：《勇敢的人》。

南斯拉夫(4)——波卡奇契：《水坝》。

挪威(2)。葡萄牙(3)。波兰(4)。

1951年德国：德意志联邦共和国——法依特·哈尔伦：《哈娜·阿蒙》。彼得·劳尔：《失踪的人》。

民主德国(11)——克拉伦：《宗南伯鲁克一家》。托尔恩狄克：《向顶峰前进》(纪录片)。

阿根廷(54)——皮埃尔·谢纳尔：《黑色的血》(《乡音》)。

奥地利(28)——派伯斯特：《天空的召唤》。

保加利亚——查卡里·扬托夫：《警钟》。

巴西(24)——汤姆·潘恩：《土地永远是土地》。阿尔贝托·比埃拉里西：《法森达斯的买主》。利玛·巴雷托：《教堂》(纪录片)。琼纳尔演：《在生活当中》。

中国(32)——陈西禾：《姊妹妹妹站起来》。

丹麦(15)——奥勒·帕尔斯博：《施密特一家》。埃及(58)——沙拉·阿布·塞夫：《你的时运就将到来》。优素福·沙欣：《阿明老爹》。易卜拉欣·艾塞迪纳：《伊斯兰教的诞生》。海尔米·拉弗拉：《百万富翁》。

西班牙(42)——巴尔台姆与贝朗加：《快乐夫妻》。尼耶夫斯·孔德：《犁沟》。

美国(391)——拉茨罗·贝纳代克：《推销员之死》。约翰·福特：《沉默的人》。希区柯克：《列车上的陌生客》。约翰·赫斯顿：《红色勇敢章》，《非洲皇后》。茂文·勒洛埃：《你往何处去？》。雷诺阿：《河》。乔治·斯蒂文斯：《显赫的地位》。

惠勒：《侦探故事》。齐纳曼：《德肋撒》。比利·怀尔德：《大狂欢节》。洛塞：《M》。法国(104+9)——奥当—拉哈：《红色旅店》。布莱松：《乡村教士日记》。

伊夫·向毕：《大老板》。克利斯兴·雅克：《蓝胡子》。派格里埃洛：《死水湾的情侣》。伊夫·阿列格莱：《奇迹只发生一次》。路易·达更：《仅次于上帝的人》。勒·夏诺阿：《没有留下地址》。英国(78)——考尔纳留斯：《奔跑的上校》。克里希顿：《拉凡德山的暴徒》。阿斯奎斯：《勃朗宁版本》。

查尔斯·弗兰德：《吸引力》。

希腊(13)——弗立克索斯·海里亚底斯：《死城》。匈牙利(10)——弗立叶·班：《解放了的土地》。L·卡尔马尔：《德里夫人》。

印度(221)——阿格拉道特：《巴不拉》。

印度尼西亚(27)——乌斯玛·伊斯梅尔：《露水》。意大利(110)——勃拉塞蒂：《别的时代》。卡斯代拉尼：《两分钱的希望》。德·桑蒂斯：《罗马11时》。费里尼：《白酋长》。杰尼那：《三个被禁止的故事》。利萨尼：《注

意匪徒!》。罗西里尼：《欧洲 51 年》。迦洛纳：《梅萨琳》。

日本 (212) ——五所平之助：《远方的云》。今井正：《不，我们要活下去!》。

黑泽明：《白痴》。沟口健二：《春子的一生》，《武藏野夫人》。成濑巳喜男：《稻米》。小津安二郎：《夏麦》。

墨西哥 (106) ——布努艾尔：《苏珊娜》。费南台兹：《马利亚岛屿》，《亲爱的姑娘》。

荷兰 (1) ——贝尔特·哈安斯特拉：《荷兰之镜》(纪录片)。

波兰 (2) ——博赫杰维奇：《我们自有后来人》。

瑞典 (30?) ——阿尔纳·马特森：《她只在一个夏天跳过舞》。

瑞士 (1) ——林德堡：《吉普车中的四个人》。

捷克斯洛伐克 (16) ——杰利·塞冈斯：《拖拉机手》。杰利·韦斯：《新战士站起来》。透恩卡：《马戏团》(木偶短片)。苏联 (8) ——格拉西莫夫：《乡村医生》。

萨夫钦科：《乌克兰诗人舍甫琴珂》。尤特凯维奇：《普勒热瓦斯基》。

南斯拉夫 (6) ——波卡奇契：《最后一天》。

挪威 (2)。葡萄牙 (5)。

1952 年德国：德意志联邦共和国 (82) ——海拉尔德·布朗：《世界的心》。民主德国 (6) ——杜多夫：《妇女的命运》。伊文思与培利耶夫：《友谊一定在全世界胜利》。

马丁·赫尔贝格：《受难的村庄》。奥地利 (19) ——利本艾勒：《四月一日》，《2000 年》。巴西 (33) ——萨洛莫·斯科利亚尔：《北风》。温贝托·莫罗：《索达德之歌》。卡瓦尔康蒂：《独眼龙西蒙》。

保加利亚——波罗扎诺夫、伊林切夫与芬切夫：《坦卡》。

中国 (6) ——吕班：《六号门》。

埃及 (71) ——阿赫默德·巴德拉克汗：《凯末尔传》。吉亚尼·韦尔努西奥：《用我额上的汗》。穆罕默德·卡里姆：《恰哈伯》。西班牙 (41) ——贝朗加：《马歇尔，欢迎你》。依尼亚乔·伊吉诺：《犹达斯》。拉斐尔·吉尔：《法蒂玛小姐》。

美国 (324) ——卓别林：《舞台生涯》。狄米屈利克：《狙击兵》。赫斯顿：《红磨坊》。卡赞：《萨巴达万岁》。坦尼埃尔·曼：《小茜巴，回来吧》。斯登堡：《奥门》。金·维多：《戴红宝石戒指的绅士们》。齐纳曼：《正午》(《龙城歼霸战》)。

惠勒：《卡莉》。阿尔什·奥博勒：《魔鬼伯华那》。

罗希蒙：《这就是星涅拉马!》。

法国 (19+4) ——亚历山大·阿斯特吕克：《绛色帷幕》。贝盖尔：《金盔》。克利斯兴·雅克：《郁金香方方》(《勇士的奇遇》)。卡叶特：《我们都是杀人犯》。

克雷芒：《禁止的游戏》。雷内·克莱尔：《夜来香》。杜维威尔：《唐·卡米罗的小天地》。派格里埃洛：《可尊敬的妓女》。奥菲尔斯：《快乐》。

英国 (63+51) ——麦肯德里克：《穿白衣服的人》。大卫·里恩：《声音的障碍》。

佐尔坦·柯尔达：《我亲爱的国家在哭泣》。

希腊——格雷格·泰拉斯：《赤脚者的队伍》。

匈牙利(6)——霍莫基·纳吉：《大池塘中的生命》。

印度尼西亚(62)——柯托特·苏卡迪：《残疾人》。意大利(129)——安东尼奥尼：《不带茶花的女人》，《被征服的人》(《我们的儿子》)。德·西卡：《终点站》。

拉都达：《外套》，《母狼》。纳利：《失踪的巡逻兵》(《旧朝代》)。雷诺阿：《金马车》。索尔达蒂：《外省女人》。日本(129)——五所平之助：《早晨的冲突》。

今井正：《山彦学校》。龟井文夫：《一个女矿工》。衣笠贞之助：《大佛开眼》。黑泽明：《活着》。成濑巳喜男：《母亲》。涩谷实：《现代人》。关川秀雄：《八月十五日——日本的新黎明》，《混血儿》。新藤兼人：《广岛的孩子们》(《原子弹灾难下的孤儿》)。山本萨夫：《真空地带》。

墨西哥(99)——布努艾尔：《升天》。费南台兹：《阿卡普尔柯》。荷兰——贝尔特·哈恩斯特拉：《皇家之豹》(纪录片)。范·德尔·豪斯特：《撒网》(纪录片)。

Y·布鲁伊斯：《鹿特丹港的节奏》(纪录片)。波兰(4)——亚历山大·福特：《肖邦的青年时代》。扎尔齐茨基：《华沙——不屈的城市》。

葡萄牙(8)——费尔南多·加尔西亚：《一个孤独的丈夫》。瑞典(25)——英格玛·伯格曼：《妇女们的期待》，《和莫尼卡在一起的夏天》。

捷克斯洛伐克(17)——P·别里克：《贫瘠的土地长满庄稼》。马丁·弗里茨：《皇帝的面包师》。斯捷克利：《女无产者安娜》。拉多克：《神奇的帽子》。伏尔契克：《明日处处欢乐歌舞》。

苏联(22)——亚历山大洛夫：《作曲家格林卡》。布劳恩：《黑孩子马克西姆卡》。

齐阿乌列里：《难忘的一九一九年》。罗沙里：《里姆斯基·柯萨科夫》。

阿根廷(35)。古巴(3)。丹麦(10)。印度(233)。挪威(8)。瑞士(2)。

南斯拉夫(5)。

1953年德国：德意志联邦共和国(103)——布鲁诺·蒙迪：《蓝色的面具》。阿道尔夫·布朗：《当你活着的时候》。民主德国(7)。阿根廷(39)——托雷斯·里奥斯：《优胜者的儿子》。德·米舍利：《卫兵室》。

奥地利(28)——科尔姆·维尔代：《舒伯特传》。巴西(34)——利玛·巴雷多：《强盗》。汤姆·潘恩与奥斯瓦尔多·桑巴约：《老爷的女儿》。阿纳里奥·拉蒂尼：《亚马孙河交响曲》(长动画片)。卡瓦尔康蒂：《海洋之歌》。

保加利亚——查卡里·扬托夫：《九月起义的英雄》。中国(15)——石挥：《鸡毛信》。郭维：《智取华山》。桑弧与黄沙：《梁山伯与祝英台》。

古巴(3)——曼努艾尔·阿隆索：《强者的种族》。西班牙(44)——拉斐尔·希尔：《上帝的战争》。莫涅斯·苏埃与鲁吉埃：《血和智慧》。

美国(344)——阿希莱与恩琪尔：《小逃亡者》。拉茨罗·贝纳代克：《野蛮人》。

约翰·福特：《摩甘波》。霍克斯：《绅士喜欢金发女郎》。库布里克：《恐惧与希望》。

弗立茨·朗格：《蓝栀子花》。普雷明格：《蓝色的月亮》。乔治·斯蒂文斯：《原野奇侠》。比利·怀尔德：《第17号囚房》。齐纳曼：《走向永生》。

惠勒：《罗马假日》。

希区柯克：《我承认犯罪》。亨利·柯斯特：《圣袍》（第一部“星涅马斯柯甫”宽银幕片）。法国（99+8）——奥当—拉哈：《伪善者》。阿列格莱：《骄傲的人》。贝盖尔：《吊架街》。克鲁佐：《恐惧的代价》。卡尔内：《黛莱丝·拉甘》。格里莫：《牧羊女和扫烟囱的人》（动画片）。奥菲尔：《某夫人》。塔蒂：《于洛先生的假日》。英国（85+32）——克里希顿：《开往梯菲尔德的小火车》。考尔纳留斯：《吉尼维也弗》。罗伯特·哈茂：《上帝的侦探》。麦肯德里克：《玛奇号货船》。阿斯奎斯：《有恒的重要性》。卡洛尔·里德：《来自柏林的人》。查尔斯·弗兰德：《无情的海洋》。希腊——卡柯亚尼斯：《星期日醒来》。扎维拉斯：《时运不好的人》。

匈牙利（9）——佐尔坦·法布里：《暴风雨》。

香港（2000？）——朱石麟：《一板之隔》。

印度（260）——拉吉·卡普尔：《流浪者》。比麦尔·洛伊：《两亩地》。梅布勃：《荣誉》（《印度姑娘曼加拉》）。

印度尼西亚（30？）——巴斯基·埃芬第：《归来》。意大利（161）——卡曼西尼：《面包、爱情与幻想》。德·桑蒂斯：《在恋爱的日子里》，《没有男人的姑娘》（《安娜·柴契奥找不到丈夫》）。安东尼奥尼、马塞里、费里尼、利萨尼、迪诺·里西与拉都达：《城市里的爱情》。费里尼：《浪荡儿》。卡美里尼：《乌里斯》。利萨尼：《苦难的情侣》。

罗西里尼：《意大利游记》。维斯康蒂：《情欲》。日本（302）——五所平之助：《烟囱林立的地方》。今井正：《百合塔》，《浊江》。衣笠贞之助：《地狱门》。沟口健二：《雨月物语》。关川秀雄：《广岛》。山村聪：《蟹工船》。

墨西哥（81）——布努艾尔：《野兽》，《她》。费南台兹：《渔网》。瑞典（31）——英格玛·伯格曼：《市集商人之夜》。阿尔纳·马特森：《献给我青年时代的热恋》。斯约堡：《芭拉芭斯》。捷克斯洛伐克（9）——马丁·弗里茨：《血的秘密》。伏契克：《街头杂技演员》。汉扎尔卡与齐克蒙德：《非洲》（长纪录片）。苏联（42）——普多夫金：《收获》（《瓦西里·波尔特尼科夫的归来》）。

罗姆：《海军上将乌沙科夫》。尤特凯维奇：《伟大的战士》。南斯拉夫（9）——考特纳：《最后的桥》。波卡奇契：《新仇旧恨》。丹麦（13）。埃及（62）。波兰（3）。

瑞士（2）。

1954年德国：德意志联邦共和国（109）——保罗·梅伊：《08A15号回家》。维安德曼：《金丝雀》。民主德国（15）——古尔特·梅切克：《台尔曼传》（上集）。

奥地利（22）——考特纳：《最后的桥》。

巴西（25）——阿莱克斯·维亚尼：《没有阳光的街》。

保加利亚——鲍里斯·查拉里耶夫：《人之歌》。

中国（16）——林农与谢晋：《一场风波》。

古巴——艾米里奥·费南台兹：《白玫瑰》。

埃及（82）——卡麦尔·埃尔谢克：《生或死》。优素福·沙欣：《契丹与撒哈拉》。

西班牙（82）——巴尔台姆：《喜剧演员》。E·费南台兹：《我们俩》。A·德尔阿莫：《被诅咒的山》。

美国 (253) ——阿尔德里奇：《流氓布隆柯》。希区柯克：《电话谋杀案》(立体片)。卡赞：《在江边》。米纳利：《布里加东村》。曼凯维茨：《赤脚的伯爵夫人》。

普雷明格：《卡门·琼斯》，《不迂回的河流》。斯登堡：《安娜塔汉的故事》。塔什林：《苏珊在外过夜》。比利·怀尔德：《萨布琳娜》。

法国 (85 + 15) ——奥当—拉哈：《青苗》《红与黑》。贝盖尔：《别碰这笔钱财》。

卡叶特：《洪水之前》。克雷芒：《里波阿先生》。卡尔博诺：《布劳涅森林里的匪徒》。

卡尔内：《巴黎的空气》。格莱米永：《一个女人的爱情》。阿仑·雷乃：《雕像也在死亡》(被检查机关禁映)。英国 (89 + 49) ——大卫·里恩：《霍布孙的选择》。卡洛尔·里德：《两文钱买来的孩子》。

希腊 (15?) ——卡柯亚尼斯：《史泰拉恨史》。孔杜洛斯：《魔城》。匈牙利 (13) ——弗立叶·班：《拉科斯基中尉》，佐尔坦·法布里：《十四条生命》。

香港 (150?) ——朱石麟：《乔迁之喜》。

印度 (275) ——比麦尔·洛伊：《美丽的新娘》。

意大利 (101) ——彭齐：《消失的大陆》。卡斯代拉尼：《罗米欧与朱丽叶》。德·西卡：《那不勒斯的黄金》。费里尼：《道路》。罗西里尼：《恐惧》。

日本 (365) ——多本猪四郎：《哥基拉》。木下惠介：《二十四只眼睛》。黑泽明：《七武士》。沟口健二：《钉在十字架上的情侣》(《近松物语》)，《山椒大夫》。

五所平之助：《大阪的小旅店》，《伊豆的舞女》。山本萨夫：《没有太阳的街》，《日没的地方》。山村聪：《黑潮》。成濑巳喜男：《回音》。

波兰 (10) ——亚历山大·福特：《巴斯卡街的五个人》。

葡萄牙 (4) ——J·布鲁姆·德·孔托：《化学家》。瑞典 (3) ——伯格曼：《恋爱的一课》。阿尔纳·马特森：《爱情的粮食》。

瑞士——弗立茨·施尼德尔：《农场工人乌利》。捷克斯洛伐克 (14) ——弗里茨：《狗头》。克雷希克：《姊妹们》。瓦夫拉：《胡斯传》。

苏联 (37) ——阿南斯基：《安娜的命令》。巴索夫与柯尔察金：《培养勇敢的精神》。什马鲁克与伊甫仁科：《玛丽娜的命运》。普图什科：《萨特阔》。赫依费茨：《大家庭》。

南斯拉夫 (5) ——波卡奇契：《关于安卡的传说》。丹麦 (13) 。芬兰 (28) 。挪威 (7) 。印度尼西亚 (75) 。墨西哥 (103) 。

1955 年德国：德意志联邦共和国 (122) ——贝纳代克：《孩子、母亲和将军》。哈尔纳克：《七月二十日》。考特纳：《魔鬼将军》，《巴伐利亚的路易二世》。保罗·梅伊：《08A15 号上前线》。肖德麦克：《群鼠》。民主德国 (18) ——梅切克：《台尔曼传》(下集)。

奥地利 (28) ——路易·达更：《漂亮的朋友》。科尔姆·维尔代：《唐璜》(莫扎特的歌剧)。派伯斯特：《希特勒的末日》(《最后一幕》)。E·霍夫曼：《议会在娱乐》。E·马里舒卡：《茜茜公主》。

巴西 (29) ——卡瓦尔康蒂：《讲真话的女人》。

保加利亚——瓦西里耶夫：《战士们》(《切普卡的英雄们》)。中国 (21) ——林农与朱文顺：《神秘的旅伴》。郭维：《董存瑞》。

古巴——阿尔托拉吉雷：《孤注一掷》。

丹麦（15）——卡尔·德莱叶：《诺言》。斯温·小梅特林：《有这么一天》。

埃及（49）——优素福·沙欣：《地狱天堂》。沙拉·阿布·塞夫：《妖魔》。

西班牙（58）——巴尔台姆：《骑车人之死》。

美国（254）——阿尔德里奇：《大刀记》，《死命地吻我》。理查德·布鲁克斯：《暴力的种子》（《学校风潮》）。希区柯克：《哈里的纠纷》。库布里克：《杀人者之吻》。德尔伯特·曼：《马蒂》。塔利林：《艺术家和模特儿》。尼古拉斯·雷伊：《无因的反叛》。比利·怀尔德：《七年之痒》。惠勒：《绝望的时候》。

芬兰（29）——埃德温·莱恩：《无名的兵士》。

法国（82 + 17）——阿斯特吕克：《狭路相逢》。伊夫·向毕：《英雄们累了》。

菲雷内·克莱尔：《大演习》。叙尔斯·达辛：《强盗们的殴斗》。奥菲尔斯：《洛拉·蒙戴斯》。雷诺阿：《法兰西康康舞》。克鲁佐：《邪恶的人》。布努艾尔：《这叫做黎明》。

英国（95 + 55）——大卫·里恩：《在威尼斯的休假》。科奈留斯：《我是一架摄影机》。

希腊（18？）——卡柯亚尼斯：《黑衣女郎》。孔杜洛斯：《雅典的吃人恶魔》。

扎维拉斯：《伪金币》。

匈牙利（14）——卡罗利·马克：《十九号病房》。印度（287）——比麦尔·洛伊：《德孚达斯》。萨蒂亚吉特·雷伊：《道路之歌》。

意大利（127）——安东尼奥尼：《女友们》（《妇女之间》）。博洛尼尼：《情人们》。德·西卡：《屋顶》。费里尼：《骗子》。杰尔米：《红色唱片》。马塞利：《放逐犯》。

日本（413）——今井正：《这里是春天》。木下惠介：《象一朵野花》。黑泽明：《活人的纪录》（《我生活在恐惧中》）。沟口健二：《杨贵妃》，《读神的英雄》。

成濑巳喜男：《浮云》。辻谷实：《耶稣基督的铜像》。山本萨夫：《浮草日记》。

墨西哥（87）。

荷兰（2）——斯陶特：《鼠面人》。

在二百位导演作品索引中，注明该片在英国拍摄，似有误。——编者波兰（8）——A·瓦依达：《一个姑娘的叙述》（《战斗的年轻一代》）。

葡萄牙（2）——费尔南多·加尔西亚：《吊死者的山谷》。瑞典（43）——英格玛·柏格曼：《妇女们的梦》。马特森：《萨尔卡·瓦尔卡》，《来自赫姆索的人》。苏克斯多尔夫：《森林探险》。捷克斯洛伐克（20）——瓦夫拉：《胡斯信徒们的统领》。

齐曼：《史前探险记》（木偶片）。

苏联（64）——阿伦什坦与拉夫罗斯基：《罗米欧与朱丽叶》（芭蕾舞剧片）。巴尔涅特：《莉亚娜》。艾尔姆列尔：《未说完的故事》。莱兹曼：《生活的一课》。萨姆索诺夫：《蝉》。



南斯拉夫（15）——伏卡比契：《汉卡》。诺瓦科维奇与贝格斯特洛姆：《血腥的道路》（与挪威合制）。斯蒂格里奇：《群狼之夜》。

1956年德国：德意志联邦共和国（120）——考特纳：《一个佛兰德族的姑娘》，《科本尼克上尉》。利本艾勒：《特拉普一家》。民主德国（20）——杜多夫：《科伦上尉》。

康拉德·沃尔夫：《愈病记》。

澳大利亚——塞西尔·霍尔姆斯：《三合一》。

奥地利（37）——卡瓦尔康蒂：《彭蒂拉先生及其仆人马蒂》。费尔森斯坦：《费德里奥》。马里舒卡：《茜茜公主》。

巴西（31）——纳尔逊·彼雷斯·多斯·桑托斯：《里约四十度》。乌戈·克利斯登森：《航行七个海洋的莱奥纳拉号》。中国（31）——吕班：《新局长到来之前》。

桑弧：《祝福》。丁力：《冲破黎明前的黑暗》。

丹麦（14）——埃里克·巴林：《冰天雪地》。埃及（34）——沙拉·阿布·塞夫：《蚂蝗》。优素福·沙欣：《黑色的河流》。

西班牙（77）——巴尔台姆：《大街》。贝朗加：《卡拉布依》。美国（272）——阿尔德里奇：《攻击》。安琪尔与鲁斯·奥尔金：《情人们和糖果》。西席·地密尔：《十诫》。希区柯克：《知情太多的人》，《弄错的罪犯》。卡赞：《玩偶女郎》。库布里克：《最后的兜捕》（《屠杀》）。洛甘：《野餐会》，《公共汽车站》。弗立茨·朗格：《第五个受害者》（《当城市沉睡的时候》）。米纳利：《凡高传》（《热爱生活》）。马丁·里特：《十呎巨人》。乔治·斯蒂文斯：《巨人》。塔拉达希：《在风暴中心》。塔什林：《穿裙子的中尉》。惠勒：《友好的劝告》。金·维多：《战争与和平》。芬兰（17）——海斯特洛姆：《海峡中的约塞比》。马蒂·卡西拉：《收获》。

法国（100+17）——伊夫·阿列格莱：《社会中坚》。奥当—拉哈：《夜间的玛格丽特》，《穿越巴黎》。布莱松：《死刑犯越狱》。克利斯兴·雅克：《四海之内皆兄弟》。谷克多与马勒：《寂静的世界》。克鲁佐：《毕加索的秘密》。克雷芒：《谢尔蕙丝》。卡尔博诺：《见识短浅的人》。阿贝尔·冈斯：《玛奇拉马》（多景电影）。

拉摩里斯：《红气球》。阿仑·雷乃：《夜与雾》。雷诺阿：《艾伦娜和众男人》。瓦迪姆：《上帝创造了女人》。阿涅斯·瓦尔达：《短岬村》。奥逊·威尔斯：《阿卡汀先生》（《秘密档案》）。英国（73+37）——赫斯顿：《莫比·狄克》（《捕鲸记》）。

大卫·里恩与汉米尔顿：《考尔狄茨的英雄们》。卡洛尔·里德：《高空秋千》。劳伦斯·奥立弗：《理查三世》。金·凯利：《舞会请柬》。洛塞：《无情的时代》。

希腊（15）——格雷戈·泰拉斯：《阿果比》。泽法斯：《梦和美元》。匈牙利（12）——佐尔坦·法布里：《旋转木马》。F·马利亚西：《一杯可口的啤酒》。卡罗利·马克：《完全成功》。拉兹罗·拉诺迪：《争执》。

印度（298）——拉吉·卡普尔：《四二 号先生》。意大利（69+64）——卡斯代拉尼：《藏在抽屉里的幻想》。德·桑蒂斯：《人与狼》。

日本（541）——黑泽明：《蛛网宫堡》（《麦克白》）。市川崑：《缅甸的竖琴》。

今井正：《暗无天日》。木下惠介：《她曾经是一个玩偶》。

摩洛哥(1)——亨利·雅克：《屈打成医》。

墨西哥(89)——卡洛斯·贝洛：《斗牛者》。布努艾尔：《一个罪犯的生活》。

波兰(6)——卡瓦莱罗维奇：《影子》。

葡萄牙(4)——安利克·坎波斯：《她失去了丈夫》。瑞典(34)——英格玛·伯格曼：《夏夜的微笑》，《第七封印》。捷克斯洛伐克(18)——伏契克：《克拉德诺上空的红光》。杰利·韦斯：《生命的赌注》。

苏联(80)——阿布拉泽与什凯依泽：《马格丹娜的小驴》。吉甘：《序曲》。赫依费茨：《鲁勉柴夫案件》。卡拉托卓夫：《垦荒先锋》。奥尔亭斯基：《一个人的出生》。奥泽罗夫：《儿子》。米隆耶尔与胡齐耶夫：《扎列赤纳亚街上的春天》。普图什科：《伊丽娅·穆罗梅茨》。罗赞采夫：《陡峭的山》。什维采尔：《不称心的女婿》。

丘赫莱依：《第四十一》。尤特凯维奇：《奥赛罗》。

南斯拉夫(13)——波卡奇契：《大与小》。斯蒂格里奇：《和平的山谷》。斯托扬诺维奇：《万恶的金钱》。

1957年德国：德意志联邦共和国(111)——海拉尔德·布朗：《玻璃塔》。奥托玛尔·道姆尼克：《乔纳斯》。斯陶特：《玫瑰花》。保罗·梅伊：《巴黎的老狐狸》。民主德国(19)——K·容·阿尔森：《受骗到最后审判》。康拉德·沃尔夫：《莉西》(《痛苦的一页》)。

奥地利(26)——罗尔夫·狄勒：《依希尔丑闻》。E·马里舒卡：《茜茜的考验年代》。

阿根廷——托雷—尼尔松：《天使之家》。

巴西(28)——纳尔逊·彼雷斯·多斯·桑托斯：《里约北区》。

保加利亚——E·扬多夫：《土地》。

锡兰(8)——雷斯特·贝利斯：《雷卡瓦》(《命运线》)。丹麦(16)——安纳利斯·霍夫曼德：《没有时间拥抱》。G·阿克塞尔：《一个多余的女人》。克犹吕利夫—施密特：《渣滓》。西班牙(71)——萨恩斯·德·埃雷迪亚：《弗斯蒂娜》。埃及(44)——沙拉·阿布·塞夫：《爱情的幻想》，《长夜漫漫》。舒费卡尔：《赛特港》。优素福·沙欣：《我爱的就是你》。美国(300)——理查德·布鲁克斯：《某些有价值的东西》。顾柯：《女人们》。德尔茂·戴夫斯：《三点十分去尤马》。赫斯顿：《天知道艾利逊先生》。大卫·里恩：《桂河桥》。

卡赞：《人群中的脸》。西德尼·吕美特：《十二怒汉》。洛甘：《再见》。麦肯德里克：《成功的引诱》。德尔伯特·曼：《单身汉的晚会》。普雷明格：《圣女贞德》。

马丁·里德：《不必付现》。R·罗森：《阳光下的一个岛屿》。塔什林：《容易生气的美人》(《哦，为了一个男人！》)。C·维多：《告别武器》。比利·怀尔德：《阿莉安娜》。齐纳曼：《一帽子的雨水》。尼古拉斯·雷伊：《吉斯·詹姆士的真实故事》。

阿尔德里奇与谢尔曼：《服装业的诈骗集团》。

芬兰——瓦拉：《皮鞋匠》。

法国(114+13)——贝盖尔：《亚森罗蘋》。贝尔纳—奥贝：《突击巡逻队》。克鲁佐：《间谍》。卡缪：《假死》。卡叶特：《以眼还眼》。雷内·克莱尔：《百合门》。

达辛：《该死的人》。杜维威尔：《家常琐事》。皮埃尔·卡斯特：《小小爱情》。鲁洛：《萨勒姆驱巫案》。罗杰·瓦迪姆：《谁能料到》。

中国（40）——王苹：《柳堡的故事》。林农：《边塞烽火》。谢晋：《女篮五号》。

英国（81 + 27）——尼古拉斯·雷伊：《苦涩的胜利》。卓别林：《一个国王在纽约》。西利尔·恩非尔德：《飞快的列车》。

希腊（40）——捷尔沃斯：《欲望之海》。

匈牙利（17）——伊姆尔·费埃尔：《星期天的爱情》。佐尔坦·法布里：《汉尼拔教授》。

印度（292）——萨蒂亚吉特·雷伊：《不可征服的人》。拉吉·卡普尔：《在夜幕之下》。

伊朗（10 - 12）——莫希尼：《田野上的黄莺》。拉弗利：《快乐的乞丐》。意大利（95）——费里尼：《卡比利亚的夜》。安东尼奥尼：《呐喊》。维斯康蒂：《不眠之夜》。

日本（443）——今井正：《种稻的人》，《一个纯洁爱情的故事》。山本萨夫：《台风骚动记》。黑泽明：《在底层》。木下惠介：《灯塔》。成濑巳喜男：《不可驯服的女人》。新藤兼人：《在这块土地上》。

墨西哥（92）

波兰（13）——瓦伊达：《他们热爱生活》（《下水道》）。蒙克：《铁轨上的一个人》。卡瓦莱罗维奇：《战争的真正结束》。

瑞典（30）——英格玛·伯格曼：《野草莓》。

捷克斯洛伐克（20）——马可维奇：《迷途的孩子们》。斯捷克利：《好兵帅克》。

瓦夫拉：《反对一切》。V·加杰尔：《第二十一班》（与民主德国合制）。

苏联（85）——阿洛夫与纳乌莫夫：《保尔·柯察金》。格拉西莫夫：《静静的顿河》（第一集与第二集）。库里让诺夫与谢盖尔：《我所住的房子》。柯静采夫：《堂吉诃德》。卡拉托卓夫：《雁南飞》。罗沙里：《苦难的历程》（第一集）。什凯克依泽：《我们的庭院》。扎尔赫依：《高空》。南斯拉夫（18）——波卡奇契：《星期六晚上》。布兰科·鲍欧尔：《只有男人》。斯都比卡：《陷身罗网》。汉泽科维奇：《自身的主人》。缅甸（55）。南朝鲜（42）。香港（270）。印度尼西亚（30）。巴基斯坦（45）。葡萄牙（7）。土耳其（70）。

1958年德国：德意志联邦共和国（109）——罗尔夫·狄勒：《罗丝·玛丽姑娘》。韦斯巴尔：《湿柏油路》。斯陶特：《大炮奏鸣曲》。肖德马克：《党卫军深夜敲门》（《魔鬼来到的夜晚》）。民主德国（18）——哈斯勒：《整夜追踪》。梅切克：《水兵之歌》。

托尔恩狄克：《条顿剑在行动》。阿根廷（32）——托雷·尼尔松：《保管人》。卢卡斯·德玛雷：《在大墙后面》。索菲西：《罗索拉在十点钟》。乌戈·台尔·卡里尔：《重获生命》。

巴西（31）——W·H·库利：《奇遇》。桑托斯：《伟大的时刻》。

智利——布鲁诺·赫贝尔：《被遗忘的小海湾》。

中国（103）——王家乙：《伤疤的故事》。徐韬：《小康人家》。王为一：《铁窗烈火》。黄祖模：《三八河边》。

丹麦（16）——约尔根·卢斯：《七天的路程》。G·阿克塞尔：《山中奇迹》。

埃及（60 - 70）——优素福·沙欣：《中央车站》，《阿尔及利亚姑娘贾米拉》。

胡森·塞德基：《卡莱德·艾彭和华里德》。沙拉·阿布·塞夫：《希望之路》。

西班牙（75）——巴尔台姆：《复仇记》。贝朗加：《每星期四的奇迹》。尼埃维斯·孔岱：《房客》。

美国（193）——迪斯尼：《森林美人》。克伦威尔：《女神》。理查德·布鲁克斯：《卡拉马佐夫兄弟》。何塞·费雷尔：《我控诉》。库布里克：《光荣之路》。克莱默：《反抗的人》。塔希林：《歌妓之子》。洛甘：《南太平洋》。希区柯克：《眩晕》（《迷魂记》）。奥逊·威尔斯：《邪恶的接触》。芬兰——W·马古斯：《米利亚姆》。

汉努·勒米嫩：《外国人》。法国（92 + 41）——阿斯特吕克：《她的一生》。奥当—拉哈：《在不幸的时候》，《赌徒》。贝盖尔：《蒙巴那斯街十九号》。路易·马勒：《通往绞刑架的电梯》，《情人们》。勒·夏诺阿：《悲惨世界》。塔蒂：《我的舅舅》。

英国（104 + 32）——阿斯奎斯：《处决命令》。卡洛尔·里德：《钥匙》。希腊——卡柯亚尼斯：《信用破产》。孔杜洛斯：《亡命徒》。利拉·库尔库拉古：《无声岛》。

匈牙利（11）——莱维茨：《夜半》。卡罗利·马克：《悬崖下的房子》。拉诺迪与伊勒斯：《骷髅舞》。佐尔坦·法布里：《安娜》。伊姆尔·费埃尔：《天堂鸟》。

印度尼西亚——柯托特·苏卡迪：《查雅布拉纳》。印度（295）——阿巴斯与普洛宁：《三海旅行记》（与苏联合制）。梅布伯汗：《印度母亲》。萨蒂亚吉特·雷伊：《点金石》。雷特维克·加特纳：《阿让特里克》。森特拉姆：《两只眼睛和十二只手》。伊朗（12）——加法利：《城南区》。穆赫塞尼：《侠义的流浪汉》。萨赫迪：《在等待中》。

意大利（64 + 71）——博洛尼尼：《年轻的丈夫们》。雷内·克雷芒：《太平洋堤坝》。德·菲利波：《福尔杜内拉》。杰尔米：《稻草人》。罗西：《挑战》。

日本（520）——今井正：《真正的爱情》。稻垣浩：《人力车》。木下惠介：《栖山节考》。黑泽明：《暗堡》。

墨西哥（104）——布努艾尔：《纳萨琳》。加瓦尔顿：《星期三来取骨灰》。费南台兹：《主人的权力》。伊斯玛埃尔·罗德里格斯：《蒂卓克》。波兰（17）——亚历山大·福特：《一星期的第八天》。孔维茨基：《夏季的最后一天》。瓦伊达：《灰烬与钻石》。

罗马尼亚——路易·达更：《草原烈火》。

瑞士——施尼德尔：《五月十日》。L·瓦伊达：《此事发生在光天化日之下》。泰赞特：《铜像的脸》（纪录片）。

瑞典（26）——英格玛·伯格曼：《生命的开始》，《面孔》。苏克斯多夫：《彩虹与笛》。

突尼斯——巴拉吉埃：《哥哈》。

捷克斯洛伐克——比埃利克：《四十四人》。弗拉吉米尔·采赫：《黑营》。韦斯：《捕狼陷阱》。齐曼：《毁灭的发明》。苏联（140）——格拉西莫夫：《静静的顿河》（下集）。培利耶夫：《白痴》（上集）。尤特凯维奇：《列宁的故事》。萨姆沙诺夫：《烽火里程》。莱兹曼：《我妈妈的故事》（《共产党

员》)。杜甫仁科：《海之歌》。

南斯拉夫——米特罗维奇：《斯通小姐》。

1959 年南非——列奥纳尔·罗戈辛：《回来吧，非洲！》。德国：德意志联邦共和国（106）——考特纳：《不声不响》，《剩下的是一片沉寂》。弗立茨·朗格：《印度的坟墓》。

库尔特·霍夫曼：《神童》。韦特曼：《布登伯洛克斯一家》。韦斯巴尔：《该死的狗》。

伯恩哈特·维基：《桥》。民主德国——梅切克：《水兵之歌》。

阿尔巴尼亚（2）——库斯陶·扎莫：《塔娜》。

阿根廷（34）——托雷—尼尔松：《堕落》。阿亚拉：《候选人》。达维：《三角洲》。费尔德曼：《交易》。德玛雷：《扎夫拉》。

比利时（6）——德基兰：《如果风使你害怕的话》。巴西（32）——阿齐维多：《尚·伯鲁托》。库利：《在地狱的边界上》。保加利亚（9）——朗盖尔·瓦尔察诺夫：《在小岛上》。康拉德·沃尔夫：《星》。

中国（82）——成荫与华纯：《万水千山》。郑君里与岑范：《林则徐》。水华：《林家铺子》。孙瑜：《鲁班的传说》。沈浮：《老兵新传》。

朝鲜（北方，17）——洪弼善与金康勇：《春香传》。丹麦——阿斯特里德·海宁—强生：《处在两个世界之间的巴夫》。埃及——沙拉·阿布·塞夫：《我寻找自由》。

优素福·沙欣：《永远属于你》。穆罕默德·卡里姆：《好心肠》。

西班牙（59）——巴尔台姆：《奏鸣曲》。费雷里：《住宅》。美国（166部，其中20部摄于国外）——约翰·福特：《鲁特莱基军曹》。希区柯克：《西北偏北》。斯坦利·克莱默：《最后的河岸》。米纳利：《姬姬》（《金粉世界》）。西德尼·梅育斯与约瑟夫·斯特里克斯：《凶恶的眼睛》。安东尼·曼：《西部人》。道格拉斯·西尔克：《恋爱的时候和死亡的时候》。乔治·斯蒂文斯：《安娜·弗兰克的日记》。比利·怀尔德：《男扮女装》。惠勒：《宾虚传》。

芬兰——马蒂·卡西拉：《红色的线条》。

法国（103）——贝尔纳—奥贝尔：《太阳下的肠子》。布莱松：《扒手》。马赛尔·卡缪：《黑人奥尔菲》。奥当—拉哈：《健壮的牝马》。夏布罗尔：《漂亮的塞尔其》，《表兄弟》，《房门紧锁》。达辛：《法律》。弗朗叙：《头撞墙》。门涅戈斯：《在长城后面》（长纪录片）。雷诺阿：《高德里埃博士的遗嘱》（电视片），《草地上的午餐》。阿仑·雷乃：《广岛之恋》。特吕弗：《胡作非为》（《四百下》）。瓦莱尔：《判决》。瓦迪姆：《危险的联系》。英国（103部，其中16部为美国在英国拍摄的电影）——杰克·克莱顿：《上流社会》。克里希顿：《两性的斗争》。巴西尔·迪尔登：《蓝宝石》。卡洛尔·里德：《我们在哈瓦那的代理人》。杰克·阿诺尔德：《咆哮的老鼠》。

匈牙利（19）——佐尔坦·法布里：《猛兽》。马尔东·克莱蒂：《昨天》。

拉诺迪：《云雀为什么歌唱？》。

意大利（127）——卡斯代拉尼：《城市里的地狱》。莫尼塞里：《大战》。罗西里尼：《罗维莱将军》。弗朗哥·罗西：《一个朋友之死》。索尔达蒂：《书法家波利卡贝》。苏尔里尼：《一个不平静的夏天》。印度（310）——萨蒂亚吉特·雷伊：《音乐厅》。坎那：《笨拙的人》。比麦尔·洛伊：《蜜蜂》。

伊拉克——侯赛尼：《赛德·埃芬迪》。里那尔森：《在蓝色的天空下》。日本（493）——五所平之助：《枸桔日记》。宇野重吉：《琉璃岛》。市川崑：

《钥匙》(《奇怪的烦恼》)。小林正树：《最伟大的爱》(第一集)。木下惠介：《风花》。

成濑巳喜男：《在我心里的一声口哨》。小津安二郎：《浮草》。

黎巴嫩——约瑟夫·法赫德：《太阳为何升起》。

墨西哥(84)——布努艾尔：《埃尔保的热度在升高》。加瓦尔顿：《玛卡里奥》。

巴基斯坦——菲兹·阿赫默德：《黎明》。

波兰(15)——卡瓦莱罗维奇：《夜间列车》。帕森多尔费尔：《暗杀》。佩泰伦斯克：《邪恶的道路》。蒙克：《埃罗伊卡》。瓦伊：《洛特娜》。

葡萄牙(5)——E.M.科斯塔：《巴西里奥表弟》。瑞典(17)——英格玛·伯格曼：《处女泉》。斯约堡：《野鸟》。彼德格林：《哈格林根》。

瑞士——施尼德尔：《干酪商人》。

土耳其(120?)——阿迭夫·伊查：《小姑娘艾莎》。捷克斯洛伐克(27)——雅斯尼：《情欲》。透恩卡：《仲夏夜之梦》(长木偶片)。

苏联(100)——巴塔洛夫：《外套》。邦达尔丘克：《一个人的遭遇》。B.巴索夫：《一个失去的生命》。顿斯阔伊：《福玛·高尔捷耶夫》。卡普鲁诺夫斯基：《上尉的女儿》。库里让诺夫：《我出生的房子》。赫依费茨：《带吧狗的女人》。塞盖尔：《和平的第一天》。

委内瑞拉——玛尔戈特·贝纳塞拉芙：《阿拉亚》。罗曼·查尔沃德：《少年杀弟犯》。

越南(北方)——阮洪义与范孝民：《同一条江》。南斯拉夫——布拉伊奇：《不定时的列车》。扬科维奇：《树枝间的天空》。

澳大利亚(21)。缅甸(49)。锡兰(9)。南朝鲜(109)。台湾(9)。香港(237)。印度尼西亚(12)。巴基斯坦(38)。菲律宾(95)。泰国(43)。新加坡(30?)。

1960年德国：德意志联邦共和国(98)——斯陶特：《献给检察官的玫瑰花》。盖尔德·奥斯瓦尔德：《棋迷》。民主德国(18)——康拉德·沃尔夫：《带翅膀的人》。

阿根廷(31)——阿亚拉：《首领》。费尔南多·比利：《给我两文钱》(长纪录片)。达维：《当代英雄》。大卫·科杭：《一夜囚徒》。托雷—尼尔松：《最后的节日》。

比利时(10)——保罗·梅育：《残花飞落》。

巴西——利马·巴雷托：《第一次弥撒》。罗伯·法利亚斯：《受威胁的城市》。

W.H.库利：《魔鬼的深渊》。

保加利亚(10)——B.查拉里耶夫：《寂静的傍晚》。R.瓦尔察诺夫：《第一课》。

中国(67)——郑君里：《聂耳》。王家乙：《五朵金花》。王炎：《战火中的青春》。

按以上三部影片均摄成于1959年。——译者。

锡兰——雷斯特·贝利斯：《使命》。

朝鲜(北方)——博纳尔多：《牡丹峰》。朱宫顺：《在母亲的怀抱里》。古巴(2)——古蒂埃雷斯·阿莱亚：《革命的故事》。加尔西亚·埃斯皮诺萨：《古巴在跳舞》。

埃及（60）——优素福·沙欣：《班·艾台克》。西班牙（68）——阿尔达文：《汤姆河上的盲人向导》（《瞎子的带路人》）。费雷里：《轮椅车》。卡洛斯·绍拉：《流氓》。美国（156）——布鲁克斯：《艾尔茂·居特里》。卡萨维茨：《阴影》。弗莱休尔：《一面镜子里的戏剧》。卡赞：《咆哮的河流》。库布利克：《斯巴达克斯》。

李柯克：《初选》。刘易士：《灰姑娘》。普雷明格：《出埃及记》。怀尔德：《桃色公寓》。齐纳曼：《修女的故事》。华尔许：《艾塞尔与国王》。约翰·韦恩：《阿拉莫》。

法国（124）——奥当—拉哈：《旧金山的赛船》，《情侣的森林》。卡叶特：《横渡莱茵河》。卡尔内：《空地》。谷克多：《奥尔菲的遗嘱》。夏布罗尔：《小女职工们》。多尼奥尔—瓦尔克罗兹：《馋涎欲滴》。路易·达更：《搅水女人》。德拉什：《星期天不埋葬》。戈达尔：《精疲力尽》。卡斯特：《青春年华》。拉摩里斯：《乘气球旅行》。克利斯·马盖：《西伯利亚来信》。鲁什：《我是一个黑人》。特吕弗：《枪击钢琴师》。瓦尔达：《穆夫的歌剧》。

英国——杰克·阿诺尔德：《咆哮的老鼠》。洛塞：《不明的日期》。托尼·理查森：《愤怒的回顾》。卡洛尔·雷兹：《兰培斯的小伙子》。匈牙利（15）——弗立克斯·班：《恶姻缘》。马利亚西：《试行阶段》。印度（320）——凯山·肖普拉：《野兽是我们的朋友》。穆里纳尔·森：《周年纪念》。萨蒂亚吉特·雷伊：《阿普的世界》。意大利（180）——安东尼奥尼：《奇遇》。博洛尼尼：《漂亮的安东尼奥》。费里尼：《甜蜜的生活》。达米亚尼：《未成熟的演出》。德·桑蒂斯：《男子气的姑娘》。蓬泰科尔沃：《卡波》。罗西里尼：《罗马的夜晚》。尼克·雷伊：《魔鬼的牙齿》。万奇尼：《1943年的长夜》。维斯康蒂：《罗科和他的兄弟们》。

日本（547）——五所平之助：《当女人恋爱的时候》。久松静儿：《路旁的石头》。

木下惠介：《春天的梦》。小林正树：《永恒之路》（《最伟大的爱》，第二集）。成濑巳喜男：《一个女人走上楼梯》。关川秀雄：《我喜欢的生活》。

墨西哥（80）——阿拉兹拉基：《黑公牛》。布努艾尔：《少女》。布拉乔：《独裁者的垮台》。

蒙古——多尔吉巴拉姆：《如果我有匹马》。

挪威——艾立克·罗钦：《追踪》。

秘鲁——豪尔赫·尚比：《查纳斯部落的不可征服的印第安人》。波兰（23）——亚历山大·福特：《条顿骑士》。蒙克：《转售好运》。瓦伊达：《无辜的巫师》。

瑞典——伯格曼：《魔鬼的眼睛》。艾尔温·莱塞尔：《我的奋斗》。土耳其（140）——卡瓦德乔格鲁：《通往海洋的道路》。捷克斯洛伐克——克雷希克：《最高原则先生》。弗拉西尔：《白鸽子》。杰利·韦斯：《罗米欧、朱丽叶和黑暗》。E·布里尼希：《双面人》。苏联——达涅里亚与塔兰金：《谢辽沙》。耶伯里乌纳斯、乔里斯与伯拉塔乌卡斯：《活着的英雄们》。阿列克赛·伊凡诺夫：《被开垦的处女地》。卡利克：《摇篮曲》。德雷维尔：《诺曼底——尼耶蒙飞行大队》。阿布拉泽：《别人的孩子》。旺盖罗夫：《列宁格勒的天空》。培利耶夫：《不眠之夜》。亚历山大洛夫：《回忆莫斯科》。卡拉托卓夫：《一封未寄出的信》。

南斯拉夫——斯蒂格里奇：《第九个圈》。布拉伊奇：《战争》。缅甸

(73) 锡兰(9) 南朝鲜(85) 台湾(12) 香港(23) 印度尼西亚(21) 巴基斯坦(41) 菲律宾(112) 希腊(65) 新加坡(40?) 泰国(43)

1961 年德国：德意志联邦共和国(78)——弗立茨·朗格：《邪恶的马布斯博士》。斯陶特：《最后的见证》。伯恩哈德·维基：《马拉恰斯的奇迹》。民主德国(22)——万达·雅库波夫斯卡：《夜间的会面》。杰拉尔德·克莱恩：《格雷维茨事件》。派利茨希与魏克惠特：《大胆妈妈》。康拉德·沃尔夫：《马门教授》。

阿根廷(25)——曼努埃尔·安丁：《奇数》。费尔南多·比利：《被水淹的人们》。

卢卡斯·德玛雷：《一个人的儿子》。F·贝伦德：《天空的阴影》。达维德·柯翁：《安娜的三次恋爱》。鲁道夫·库恩：《年轻的老人》。穆吉卡：《中锋在黎明前死去》。

劳塔罗·莫鲁亚：《阿柯亚斯·加尔德利托》。托雷—尼尔松：《被抓住的手》，《夏天的皮肤》。

澳大利亚——塞西尔·霍尔姆斯：《飞矛》。

比利时(2)——吕克·德·欧希：《玩乐的朋友们》(长纪录片)

巴西(30?)——格劳贝尔·罗沙：《巴拉旺多》。南朝鲜——朱子华：《悲惨世界》。钟昌华：《地平线》。李永民：《一个朝鲜的悲剧》。

古巴——尤里斯·伊文思：《武装的人民》，《古巴纪行》(短片)

埃及(59)

西班牙(91)——布努艾尔：《比丽迪安娜》。萨斯拉夫斯基：《发生在某夜的故事》。

美国(128)——马龙·白兰度：《对双面人的报仇》。卡普拉：《一日富翁》。雪莱·克拉克：《接头站》。寇蒂芝：《高曼切罗族人》。迪斯尼：《一百零一个达尔马提人》。布莱克·爱德华兹：《沙发上的钻戒》。约翰·福特：《二军曹》。约翰·赫斯顿：《不合时宜的人们》。约翰·哈布莱：《星星和人》(动画片)。李柯克等：《不要美国佬》(电视纪录片)。乔苏华·洛甘：《范妮》。杰利·刘易士：《好莱坞的玩意儿》。安东尼·曼：《熙德》。德尔伯特·曼：《一件供两人穿的睡衣》。米纳利：《启示录四骑士》。詹特·麦坎西：《被放逐的人》。达尼埃尔·贝特里：《一线阳光》。尼古拉斯·雷伊：《万王之王》。比利·怀尔德：《一、二、三》。罗伯特·怀斯与杰洛姆·罗宾斯：《西区故事》。惠勒：《谣言》。芬兰——爱德温·兰恩纳：《宾西奥男爵》。维蒂卡：《小彼德斯房子》。

法国(105)——阿斯特吕克：《阴影的俘虏》。雷内·克莱尔：《全世界所有的黄金》。亨利·科尔比：《长别离》。雅克·德米：《洛拉》。罗贝尔·昂利科：《猫头鹰河》。阿尔芒·迦蒂：《围墙》。J—L·戈达尔：《女人就是女人》。皮埃尔·卡斯特：《爱情的淡季》。路易·马勒：《私生活》。克利斯·马盖：《一次战斗的描述》。

梅尔维尔：《传教士莱翁·莫兰》。拉·帕特利耶尔：《驶往托布鲁克的出租汽车》。

让·鲁什与莫兰：《夏日纪事》。罗麦尔：《狮子星座》。阿仑·雷乃：《去年在马里安巴德》。雅克·里维特：《巴黎属于我们》。

英国(65)——巴西尔·迪尔登：《牺牲品》。李—汤姆逊：《那伐隆的大炮》。



卡洛尔·雷兹：《星期六晚上和星期日上午》。乌斯金诺夫：《罗曼诺夫和朱丽叶》。

希腊（65）——亚历山德拉基斯：《没有理想的地方》。扎维拉斯：《安提戈涅》。

香港（250）——王天林：《剑客历险记》。

根据法文译名译出，导演姓名音译。——译者。

匈牙利（19）——法布里：《半场激烈的球赛》。柯瓦茨：《在布达佩斯的屋顶上》。

K·麦克：《着魔的人》。塞梅斯：《阿尔巴·雷吉亚》。印度（297）——契塔·博斯：《母亲》。尼·博斯：《耶木纳河》。萨蒂亚吉特·雷伊：《泰戈尔传》（纪录片）。

拉吉安·塔拉夫德：《恒河》。印度尼西亚（35）——乌斯玛·伊斯梅尔：《战士》。

巴希提亚尔·西亚吉安：《杜朗》。

应为迪·库玛尔。——译者。

意大利（165）——安东尼奥尼：《夜》。博洛尼尼：《陋巷》。卡斯代拉尼：《匪徒》。L·德尔弗拉、C·曼季尼、L·米契凯：《拿起武器，我们是法西斯》（纪录片）。

V·德·塞达：《奥尔戈索洛的强盗》。德·西卡：《乔恰拉姑娘》，《最后的审判》。

吕奇·卡曼西尼：《大混乱》。奥尔米：《求职记》。艾利奥·彼特里：《杀人犯》。

帕索里尼：《乞丐》。罗西里尼：《瓦尼娜·瓦尼尼》。祖尔里尼：《带手提箱的女郎》。

日本（535）——五所平之助：《当乌云散去的时候》。羽仁进：《不良少年》。今井正：《海港灯火》。今村昌平：《猪和军舰》。市川崑：《他的兄弟》，《黑人妇女》。

木下惠介：《辛酸的心》。小林正树：《一个兵士的祈祷》（《最伟大的爱》，第三集）。

黑泽明：《坏蛋睡得最香》。中平康：《青春的果实》。大岛渚：《青春残酷物语》。

小津安二郎：《小早川家的秋天》。

新藤兼人：《裸岛》。佐分利信：《最后的战争》。墨西哥（48）——塞尔彭多·贡萨雷斯：《扬柯》。伊斯玛埃尔·罗德里格斯：《特吕加达的灵魂》。

马里——尤里斯·伊文思：《明天在南圭拉》。

荷兰（3）——丰斯·拉德马格尔：《刀》。

巴基斯坦（39）——孟希·狄尔：《古尔·巴卡夫利》。

菲律宾（108）——托尼·桑托斯：《三剑客》。

波兰（23）——巴托里：《总统的访问》。卡拉巴什：《旅行的人们》（纪录片）。

卡瓦莱罗维奇：《修女约安娜》。孔维茨基：《诸圣节》。库奇：《列车里的骚乱》。

洛姆尼斯基：《船》。蒙克：《转售好运》。佩泰尔斯基与佩泰尔斯卡：《山中的恐怖》。

罗泽维奇：《出生证》。雷布科夫斯基：《城市将在本晚毁灭》。瓦伊达：《参孙》。

瑞典（20？）——伯格曼：《犹在镜中》。阿尔纳·马特森：《天堂的门票》。斯约堡：《法官》。

新加坡（29）——P·拉密勒：《阿里巴巴》。

土耳其（120？）——梅姆杜赫·伍恩：《打碎的瓦罐》。梅丁·欧克桑：《超越黑夜》。

捷克斯洛伐克（37）——雅斯尼：《朝拜圣母》。凯契西克：《被强迫活下去的人们》。

苏联（100？）——阿洛夫与纳乌莫夫：《给初生者以和平》。杜甫仁科与索伦采娃：《烽火年代》。卡利克：《摇篮曲》。萨尔蒂可夫与米塔：《我的朋友柯尔卡》。丘赫莱依：《晴朗的天空》。图曼诺夫与什楚金：《阿辽沙的爱情》。什凯依泽：《沙乌利亚的烦恼》。

南非联邦——皮埃尔·德·卫特：《让雄鹰飞翔》。但尼斯·锡莱：《颤音》。

南斯拉夫——奥当—拉哈：《你决不会杀人》。乔尔耶维奇：《第一个公民》。韦列莫罗维奇：《第十四天》。

埃及（59）。奥地利（18）。加拿大（2）。以色列（6）。罗马尼亚（12）。瑞士（9）。缅甸（80）。锡兰（8）。巴基斯坦（39）。泰国（35）。

1962年德国：德意志联邦共和国（64）——考特纳：《警察》。保罗·马尔丁：《雷蒙娜》。

保罗·梅伊：《维亚·玛拉》。

阿根廷（33）——F·阿雅拉：《没有出路》。托雷—尼尔松：《七十乘七》。比利时（3）——安德烈·安塞尔莫：《每小时都有一列火车》。巴西（30）——安塞尔莫·杜亚尔特：《诺言》。罗伯托·法利亚斯：《火车抢劫案》。路易斯·古埃拉：《情欲的海滨》。W·H·库利：《海岛》。沙拉杰尼：《凯萨斯港》。奥雷里奥·泰克塞拉：《兰姆皮奥的三个朋友》。古巴（6）——I·G·埃斯皮诺萨：《青年反叛者》。E·马纳特与奥斯卡·托雷斯：《雷亚林哥街十八号》。A·罗尔坦与马劳·戈梅斯：《列宁山》（纪录片）。加尔西亚·阿斯柯特·弗拉加：《古巴58年》。克利斯·马盖：《要古巴！》。

加拿大（5）——尼古拉斯·巴林：《纳希亚尼的传说》（纪录片）。米歇尔·布劳尔：《单独还是合伙》。

南朝鲜（112）——金洪燮：《无情地杀死他们》。

西班牙（89）——贝林加：《平静的人》。巴尔台姆：《午后五点钟》。美国（140）——约翰·福特：《扼杀自由瓦伦士的人》。弗兰肯海茂：《来自阿尔卡特拉兹的人》，《头脑中的一个犯罪思想》。赫斯顿：《弗洛伊德》。吉恩·凯利：《羊腿》。库布利克：《洛丽泰》。理查德·李柯克：《电椅》。H·勒温与乔治·帕尔：《格林兄弟的奇妙世界》（星涅拉马宽银幕片）。G·马歇尔、哈沙惠与约翰·福特：《西部征服记》。

阿道尔夫·梅卡斯：《群山颂》。佩金潘：《山地枪战》。J·佩里：《大卫与丽莎》。

普雷明格：《华府风暴》。扎努克：《最长的一天》。

埃及（35）——优素福·沙欣：《萨拉丁》。

芬兰——维蒂卡：《礼物》。

法国(93)——阿斯特吕克：《情感教育》。布尔吉农：《阿夫雷城的星期天》。

阿兰·卡瓦利埃：《岛上的战斗》。杜韦尔：《战争的荣誉》。多尼奥尔—瓦尔克罗兹：《揭发》。戴利：《美国美女》。弗朗叙：《苔丽丝·台斯盖鲁》。戈达尔：《如此生活》。雷亨巴赫：《一颗痛苦的心》。伊夫·罗培：《纽扣战》。吕斯波利：《地球上默默无闻的人》。阿涅斯·瓦尔达：《克莱奥从五点到七点》。奥逊·威尔斯：《审判》。

英国(71)——阿斯奎斯：《怜悯》。克莱顿：《无罪的人》。大卫·里恩：《阿拉伯的劳伦斯》。彼得·格伦维勒：《考验时期》。巴西尔·迪尔登：《卢特的生命》。

麦肯德立克：《萨米去南方》。托尼·理查森：《蜜的滋味》，《孤独的长跑者》。泰伦斯·扬：《詹姆斯·邦德007对诺博士的斗争》。

希腊(83)——达辛：《费德拉》。卡柯亚尼斯：《厄勒克特拉》。

香港(187)——岳枫：《白蛇传》。

匈牙利(16)——费埃尔：《一条正经的街道》。马克：《禁乐园》。雷维斯：《天使之国》。

印度(312)——阿玛尔耶特：《我们俩》。拉克夏尼拉因：《最大的幸福》(短片)。萨蒂亚吉特·雷伊：《干城章嘉峰》。

印度尼西亚(44)——巴赫蒂亚尔·夏甘：《比索—苏里特》。

以色列——皮埃尔·齐梅：《给我十个绝望的人》。意大利(152)——安东尼奥尼：《蚀》。博洛尼尼：《老妇人》。德尔弗拉、曼季尼与米基凯：《拿起武器，我们是法西斯》。费里尼、莫尼切利、维斯康蒂与德·西卡：《七年的薄卡丘》。杰尔米：《意大利式的离婚》。朱塞佩·菲纳：《活皮》。洛塞：《夏娃》。帕索里尼：《罗马妈妈》。V·奥尔西尼与塔维亚尼：《一个将被烧死的人》。弗朗西斯科·罗西：《萨尔瓦托雷·朱利亚诺》。艾利奥·彼特里：《风烛残年》。弗朗哥·罗西：《燕礼服》。

祖尔里尼：《私人日记》。

日本(375)——小林正树：《遗产》，《剖腹》。木下惠介：《不朽的爱情》。黑泽明：《椿三十郎》。增村保造：《恐慌》。山本萨夫：《板车之歌》。市川崑：《破戒》。今井正：《日本老妇》。新藤兼人：《人》。浦山桐郎：《工厂街》。小津安二郎：《秋日午后》。

黎巴嫩——乔治·纳赛尔：《外国男孩》。

墨西哥(56)——阿拉斯拉基：《在土维斯特的王国里》。阿尔科里萨：《诉讼》。

布努艾尔：《毁灭天使》。夏诺·乌鲁埃塔：《死亡的向导》。波兰(23)——波兰斯基：《水中刀》。孔维茨基：《诸圣节》。库茨：《塔尔帕内》。库兹明斯基：《彼岸》。

菲律宾(150)——巴布洛·桑地亚哥：《香港海盗》。盖里·德·莱翁：《主人》。

荷兰(6)——贝尔特·汉斯特拉：《动物园》(纪录片)。扬·弗里曼：《基拉的叛乱在召唤》。

塞内加尔——伊夫·向毕：《自由第一》。布莱兹·桑戈尔：《大麦加朝圣记》(纪录片)。

瑞典(16)——伯格曼：《领圣体者》。阿尔纳·马特森：《白衣女郎》。

博·维德伯堡：《瑞典的罪过》。

捷克斯洛伐克（37）——卡莱尔·齐曼：《克拉克男爵》。斯蒂芬·乌赫尔：《网中的太阳》。弗拉西尔：《魔鬼的圈套》。苏联（93）——顿斯阔伊：《孩子们，你们好》。格拉西莫夫：《人与兽》。卡利克：《迎着太阳走的人》。M·罗姆：《一年中的九天》。罗斯托茨基：《七面风》。斯库伊宾：《法庭》。塔尔科夫斯基：《伊凡的童年》。瓦加尔钦：《为活着而生》。瓦伦丁·维诺格拉多夫：《三十岁的生日》。

1963年德国：德意志联邦共和国（63）——基特尔：《平行的公路》。民主德国（15）。

奥地利（17）——罗尔夫·狄勒：《鲁鲁》（《可疑的联系》）。

比利时——保罗·梅育：《残花飞落》。

保加利亚（8）——瓦尔察诺夫：《警探长之夜》。

巴西（28）——罗贝尔托·法里亚斯：《林中悲剧》。桑托斯：《干旱的土地》。

L·S·贝尔松：《圣保罗股份有限公司》。格劳贝尔·罗沙：《金发魔鬼与黑色上帝》。

加拿大——布劳特与贝罗尔特：《世界一角》。拉莫特：《曼努安纳的伐木工人》。

西班牙（119）——雷盖洛：《美好的爱情》。

美国（121）——威廉·阿歇尔：《约翰尼·柯尔》（法译名：《西西里人的报复》）。

阿尔德里奇：《得克萨斯州的四个人》。雪莱·克拉克：《冷酷的世界》（法译名《哈尔伦区的故事》）。斯坦莱·多南：《猜字游戏》。富勒：《恐怖的走廊》。赫斯顿：《名单上最后一人》。克莱默：《疯狂世界》。杰利·刘易士：《疯教授》（又名《杰利博士与勒夫先生》）。S·吕美特：《最高点》。曼凯维茨：《克莱奥帕特拉》（《埃及女王》）。普雷明格：《红衣主教》。弗兰克·彼雷：《大卫与莉莎》。塔什林：《来自聚餐会的人》，《易怒的售货部主任》。比利·怀尔德：《温柔的姑娘伊尔玛》。

法国（87）——贝特朗·伯利埃：《我不认得希特勒》。布努艾尔：《女仆日记》。夏布罗尔：《奥菲利亚》，《朗德鲁》。雷内·克雷芒：《此日此时》。埃泰克斯：《求爱者》。戈达尔：《小兵士》（摄于1961年）。让·埃尔芒：《邪路》。皮埃尔·卡斯特：《葡萄牙人的假期》。路易·马勒：《磷火》。克利斯·马盖：《美丽的五月》。

阿仑·雷乃：《穆里埃尔》。罗布—格里叶：《不凋的花》。瓦迪姆：《邪恶与道德》，《瑞典的城堡》。英国（70）——阿斯奎斯：《重要人物》（法译名《国际旅馆》）。

林德赛·安德森：《体育生涯》。克莱夫·唐纳：《照管人》。库布里克：《奇爱博士》。

约翰·利特尔伍德：《麻雀不会唱歌》。洛塞：《罪人》，《仆人》。卡洛尔·里德：《奔跑的人》。托尼·理查森：《汤姆·琼斯》。施莱辛格：《撒谎者比利》。

匈牙利（20）——扬索：《大合唱》。拉诺迪：《百灵鸟》。萨博：《她》（短片）。

伊朗（30）——加法利：《驼背人之夜》。

印度 (299) ——萨蒂安·博斯：《友谊》。维杜夏克：《觉醒之歌》。穆里纳尔·森：《最后》。

意大利 (135) ——吕奇安诺·卡斯戴拉尼：《怒海狂涛》。德·西卡：《阿尔托那的被监禁者》。迪·博西奥：《恐怖分子》。德·桑蒂斯：《前进或者死亡》。费雷里：《蜂后》。费里尼：《八部半》。莫尼切利：《同志们》。奥尔米：《未婚夫妻》。弗朗西斯科·罗西：《控制城市的手》。日本 (363) ——羽仁进：《手挽手的孩子们》，《他和她》。市川崑：《独渡太平洋》。今井正：《武士道》。今村昌平：《日本昆虫记》。野村芳太郎：《亲爱的皇帝》。小津安二郎：《秋刀鱼的味道》。新藤兼人：《母亲》。浦山桐郎：《我每天哭泣》。

秘鲁——费格罗阿：《库·古利》。

波兰 (25) ——哈斯：《被爱的艺术》。库茨：《寂静》。葡萄牙 (8) ——德·苏恰：《堂·罗贝托》。费尔南多·洛佩斯：《蠢人》。

罗马尼亚 (13)。

瑞典 (18) ——伯格曼：《沉默》。苏克斯多尔夫：《我的家在科帕卡巴纳》。

捷克斯洛伐克 (38) ——布列尼希：《送往天堂》。希蒂洛娃：《另外一些事情》。

米洛斯·福尔曼：《黑桃爱司》。雅斯尼：《一日一猫》。伊雷斯：《呱呱坠地》(《第一次啼声》)。尤拉采克与扬·施米特：《约瑟夫·基利安》。卡达尔与克洛斯：《死神名叫恩盖尔申》。

苏联 (118) ——阿洛夫与纳乌莫夫：《钱币》。卡赞斯基：《犯罪的天使》。莱兹曼：《如果这曾是爱情》。萨姆索诺夫：《乐观的悲剧》。斯托佩尔：《生者与死者》。

塔兰金：《生活之门》。乔卢金：《极严肃的笑》。温格罗夫：《太空旅行》。南斯拉夫 (19) ——斯列佩维茨：《事实真相》。坦霍费尔：《游击队对纳粹党卫军的斗争》。

1964年德国：德意志联邦共和国 (68) ——克林格勒：《马布斯的遗嘱》。保罗·梅伊：《马布斯袭击伦敦警察局》。拉德冯伊：《汤姆叔叔的小屋》。维基：《怨恨》。

阿根廷 (37) ——R·阿尔万托萨：《遗产》。

在书内叙述中，导演为穆鲁亚，可能有误。——编者巴西 (38) ——卡洛斯·基耶格斯：《甘加》。伊尔兹曼：《绝对多数》(纪录片)。

科里：《空虚之夜》。塞尔吉奥·里卡尔多：《世界是我的》。

保加利亚 (11) ——B·杰拉斯科维亚：《当我们年轻的时候》。加拿大 (3) ——邦尼埃尔：《阿玛尼塔·佩斯蒂伦斯》。西班牙 (104) ——比卡佐：《杜拉姑妈》。索梅尔斯：《戴孝的姑娘》。美国 (141) ——卡柯扬尼斯：《希腊人佐尔巴》。顾柯：《窈窕淑女》。约翰·福特：《切耶纳一家》(《安邦定国志》)。弗兰肯海茂：《五月里的七天》。萨姆·富勒：《事实真相》。约翰·赫斯顿：《大蜥蜴之夜》。希区柯克：《玛尔尼》。卡赞：《阿美利加，阿美利加》。考夫曼：《金啤酒杯》。杰利·刘易士：《肉馅饼》。西德尼·吕美特：《烈士山》。梅卡斯兄弟：《双桅船》。拉莱·皮尔斯：《一个土豆，两个土豆》。山姆·比金巴赫：《敦迪少校》。迈克尔·罗茂：《普通一人》。罗伯特·罗森：《莉莉丝》。斯蒂文斯：《从未讲过的最伟大的故事》。

罗伯特·斯蒂文逊：《玛丽·波平斯》。塔希林：《杰利在辛诺格家》(《混

乱的与整齐的》)。怀尔德：《吻我，傻瓜！》。齐纳曼：《复仇之日终于来到》（《注意一匹灰色马》）。

埃及（55）。

法国（91）——菲利普·德·布罗卡：《来自里约热内卢的人》。A·卡瓦利埃：《失眠的人》。库斯托兄弟与法尔柯：《没有阳光的世界》。雅克·德米：《瑟堡的雨伞》。米歇尔·德维尔：《幸运的乔》。罗贝尔·昂利柯：《美好的生活》。弗朗叙：《犹台克斯》。阿兰·杰苏阿：《颠倒的生活》。戈达尔：《另外一帮》，《一个已婚的女人》。罗西夫：《死于马德里》。特吕弗：《柔肤》。

英国（69）——勃朗洛与A·莫洛：《事情发生在这里》。台斯蒙德·戴维斯：《绿眼睛的女郎》。克利夫·唐纳：《要么拥有一切，要么一无所有》。约翰·福特与杰克·卡迪夫：《年轻的卡西狄》。彼特·格伦维尔：《贝凯特》。盖·汉密尔顿：《哥尔德芬格》。洛塞：《国王与国家》。塔希林：《大力士波瓦洛对ABC的斗争》。

希腊（90）——扎维拉斯：《安提戈涅》。

匈牙利（18）——伊斯特万·加尔：《逆流》。

印度（303）——K·A·阿巴斯：《梦中的城市》。萨蒂亚吉特·雷伊：《大都市》萨纳哈尼：《道路的终点》。塞尔布杰特·辛：《雪崩》。穆里纳尔·森：《代表》。

伊朗（30）——戈莱斯坦：《砖头和镜子》。

意大利（142）——安东尼奥尼：《红色沙漠》。贝托卢奇：《革命之前》。科曼奇尼：《侍女》。费雷里：《有胡子的女人的丈夫》。杰尔米：《被诱骗被遗弃的女人》。

利萨尼：《韦罗纳的诉讼》。马塞利：《漠不关心的人们》。帕奥利内利：《年轻的修女》。罗伯尔·罗贝特松（又名塞尔乔·莱翁内）：《为了几块钱》。苏尔利尼：《女兵》。

日本——羽仁进：《武轮奈敏之歌》。今井正：《越后的故事》。今村昌平：《红色的杀意》。木下惠介：《香华》。敕使河源宏：《沙漠女人》。山本萨夫：《台风》。

波兰（25）——蒙克：《女乘客》（1961年中断拍摄的影片）。亚历山大·福特：《自由的第一天》。斯科利莫夫斯基：《太空世界的特殊标志》。

葡萄牙（9）。

罗马尼亚（11）——阿尔芒·加蒂：《柯狄纳》。卢奇安·布拉图：《杜多尔》。

瑞典（20）——乔尔恩·陶纳尔：《一次恋爱》。捷克斯洛伐克（37）——伊雷斯：《罗玛娜》。卡契纳：《希望》。卡达尔与克洛斯：《被告人》。利普斯基：《柠檬汽水》。内麦茨：《夜间的钻石》。塞冈斯：《谋杀》。

土耳其（155）——伊斯马尔·梅丁：《干旱的夏季》。苏联（130）——巴索夫：《狂风》。什楚金：《从前有一个小伙子》。克利莫夫：《欢迎您》。科巴基泽：《婚礼》。柯静采夫：《哈姆莱特》。丘赫莱依：《有一个老汉和一个老妇》。麦纳克尔与库鲁金：《T·37》（《云雀》）。胡齐耶夫：《我二十岁》。

南斯拉夫（17）——格卢采维奇：《一个疯狂的夏天》。

1965年德国：德意志联邦共和国（35）——克里斯特尔：《堤坝》。斯陶特：《小偷们的荣誉》。让—玛利·斯特劳布：《不和好的人们》。乌尔利希·沙

莫尼：《它》。

阿尔及利亚（2）——雅克·夏尔比：《刚赢得的和平》。保加利亚（9）——扎科·海斯基亚：《炎热的中午》。兰古埃尔·瓦尔察诺夫：《母狼》。

巴西（30）——彼德罗·德·安德拉德：《父亲和老板》。莱昂·伊尔斯曼：《死去的女人》。A·雅博尔：《马戏团》（纪录片）。库利：《炽热的身体》。利卡多·桑托斯：《玛泰拉加》。吉尔·索瓦雷斯：《一个强盗的回忆》。

加拿大（6）——吉勒斯·格鲁克斯：《袋中的猫》。埃及（43）——亨利·巴拉卡特：《罪孽》。胡桑·卡梅尔：《不可能的事》。

西班牙（146）——巴尔台姆：《机器钢琴》。雷盖洛：《情人》。索梅尔斯：《鹅的表演》。

美国（160）——伯莱克·爱德华兹：《环绕世界的长跑》。布里安·福伯斯：《小偷王》。约翰·赫斯顿：《沙漠商队的足迹》。克兰茂：《疯子船》。米纳利：《矶鹬》（《沙漠骑士》）。亚瑟·潘恩：《米老鼠一号》。普雷明格：《首次胜利》。西尔维斯坦：《小猫巴卢》。沙拉菲安：《安迪》。罗伯特·怀斯：《音乐之声》。惠勒：《收税人》。

法国（90）——雷内·阿利奥：《大胆妈妈》。奥当—拉哈：《白衣女人的日记》。

卡尔内：《曼哈顿的三间房》。向毕：《头上青天》。雷内·克莱尔：《风流的节日》。

埃泰克斯：《圆盘玩具》。弗朗叙：《骗子托马斯》。戈达尔：《阿尔法城》，《狂人比埃罗》。罗贝尔·奥森：《杜塞尔多夫的吸血鬼》。路易·马勒：《玛丽亚万岁》。

匈多埃尔费尔：《第317排》。阿涅斯·瓦尔达：《幸福》。

英国（69）——肯·安纳金：《奇妙的飞行小丑》。迈克尔·凯恩：《逼近的危险》。

R·莱斯特：《诀窍》，《救命》。罗戈辛：《好时光》。

希腊（109）——阿多·基鲁：《布洛科》。

匈牙利（23）——佐尔坦·法布里：《二十点钟》。伊·萨博：《幻想时代》。

印度（322）——K·A·阿巴斯：《我们的家》。里特雅克·加塔克：《金线》。詹亚肯夏姆：《一个和你们一样的女人》。萨蒂亚吉特·雷伊：《恰鲁拉达》，《懦夫和圣人》。巴林·萨哈：《在十三条河的那边》。以色列（9）——阿尔托斯与勒维—阿瓦雷斯：《玻璃笼子》。乌里·佐哈尔：《月球上的一个洞穴》。

意大利（137）——贝洛奇奥：《怒不可遏》。拉都达：《草药》。艾利奥·彼特里：《第五个受害者》。马里奥·维卡里奥：《三个金人像》。维斯康蒂：《桑德拉》（又名《大熊星》）。

日本（483）——今井正：《东京四年记》。小林正树：《怪谈》。熊井启：《群岛》。

黑泽明：《红胡子》。新藤兼人：《鬼婆》。山本萨夫：《间谍》。

黎巴嫩（21）——优素福·沙欣：《卖戒指的人》。墨西哥（74）——阿尔科里萨：《塔拉乌马拉》（《越来越远》）。布努艾尔：《沙漠里的西蒙》。鲁本·戈麦斯：《秘密公式》。葡萄牙（6）——德·昆尼亚·特雷斯：《星期天下午》。波兰（22）——孔维茨基：《萨尔托》。斯科利莫夫斯基：《轻易的

胜利》。

瓦伊达：《灰烬》。

罗马尼亚——利维乌·丘列伊：《吊死者的树林》。

瑞典（30）——梅伊·塞特林：《情人们》。

捷克斯洛伐克（37）——H·博甘：《无人发笑》。米洛斯·福尔曼：《金发女郎的情史》。K·卡契纳：《共和国万岁》。卡达尔与克洛斯：《大路旁的小店》。帕塞尔：《内心的启示》。肖尔姆：《每天需要勇气》。斯捷芬·乌赫尔：《大风琴》。

突尼斯（2）——J·米舒德·迈兰：《哈密达》。吕斯波利：《复兴》。苏联（130）——邦达尔丘克：《战争与和平》（上集）。鲍金：《两个情人》（短片）。拉纳·戈哥别里泽：《我看见太阳》。米塔：《有人按铃，去开门吧》。纳乌莫夫：《今晚首次演出》。帕拉让诺夫：《烈马》。罗姆：《普通法西斯》。索伦采娃与杜甫仁科：《杰斯纳河》。什凯依泽：《士兵的父亲》。托多罗夫斯基：《忠诚》。

南斯拉夫（15）——米米卡：《普罗米修斯》。

1966年德国：德意志联邦共和国——A·克卢格：《一个来历不明的姑娘》。弗拉多·克里斯蒂：《书信》。乔治·莫斯：《弃儿》。V·施隆多夫：《小学生托莱斯的惶恐》，《谋杀与犯罪》。彼得·沙莫尼：《禁猎狐狸期》。民主德国——埃贡·根特尔：《洛特的女人》。海诺夫斯基—绍伊曼：《笑面人》。

阿尔及利亚——拉克达尔·哈密纳：《奥雷斯山上的风》。吉洛·蓬特科尔沃：《阿尔及尔之战》。

比利时——罗兰德·韦尔哈维特：《告别》。比杜与柯德隆：《两次出海》，《如果你不愿意》，《离开就是死亡》（短片）。

玻利维亚——霍尔赫·桑希内斯：《乌卡莫》。

巴西——卡罗斯·迭格斯：《大城市》，《宗巴王》。罗贝托·法里亚斯：《侦探小饶茹卡》。P·C·萨拉塞尼：《挑战》。加拿大——让·皮埃尔·勒费维尔：《革命者》。塞克特：《冬天使我们温暖》。

丹麦——汉宁·卡尔森：《饥饿》。

埃及——萨耶特·伊萨：《土地干涸》。

西班牙——宾森特·阿兰达：《法泰·莫尔加纳》。马里奥·卡米斯：《东风吹》。

安赫利诺·丰斯：《追捕》。马里奥·帕蒂诺：《给贝尔泰的九封信》。奥逊·威尔斯：《福斯塔夫》。

美国——塞尔基·布尔吉农：《报酬》。弗兰肯海茂：《瞬息之间》。彼得·伊曼纽埃尔·戈尔德曼：《无声的回音》。大卫·里恩：《日瓦戈医生》。E·平托夫：《经纪人兼消防员哈维》。托尼·理查森：《被爱的人》。惠勒：《怎样偷窃一百万美元》。

比利·怀尔德：《发财的甜饼》。法国——布莱松：《巴尔塔扎尔的机遇》。雷内·克雷芒：《巴黎会烧毁吗？》。欧斯塔什：《蓝眼睛的圣诞老人》。戈达尔：《男性和女性》。勒鲁什：《一个男人和一个女人》。爱德华·伦茨：《幼稚的心》。吕克·穆莱：《布丽吉特与布丽吉特》。拉本诺：《别墅生活》。阿仑·雷乃：《战争结束》。古尼奥：《黄金与铅》。瓦迪姆：《争权夺利》。瓦尔达：《亲信》。英国——克莱夫·唐纳：《新来的小猫》。洛塞：《谦虚的布莱斯》。罗曼·波兰斯基：《死胡同》。卡洛尔·雷兹：《莫根——一个适合于



治疗的病例》。托尼·理查森：《小姐》。特吕弗：《华氏 45 度》。布里安·福伯斯：《弄错了的箱子》。

匈牙利——扬索：《没有希望的人们》。卡尔多斯与罗扎：《鬼脸》。印度——阿伦达蒂·戴维：《假期》。拉姆·卡里亚特：《杰民》。塔伦·马琼姆达尔：《年轻的新娘》。萨蒂亚吉特·雷伊：《英雄》。塔潘·辛哈：《逃亡者》。

意大利——德·西卡、莫尼塞利、帕索里尼、罗西、维斯康蒂：《女巫们》。德·塞达：《一个人的一半》。马尔科·费雷里：《婚礼进行曲》。杰尔米：《先生们与女士们》。莫尼塞利：《布兰卡隆纳部队》。帕索里尼：《骗人者与受骗者》。彼特里：《各取应得》。塞尔乔·莱翁内：《好人、粗暴汉和无赖》。

日本——增村保造：《红天使》。大岛渚：《白昼的恶魔》。新藤兼人：《征服》。

敕使河原宏：《没有脸的人》。山本萨夫：《凝固点》。

黎巴嫩——阿尔弗雷德·巴赫里：《哑巴与爱情》。

尼日尔——穆斯塔法·阿拉萨纳：《冒险家的归来》。

荷兰——丰斯·拉德马凯尔斯：《鹭鸶舞》。

波兰——W. 哈斯：《法典》。J. 卡瓦莱罗维奇：《法老》。亨利克·克卢巴：《瘦子和别的人》。扬·洛姆尼茨基：《贡献》。耶尔齐·斯科利莫夫斯基：《巴里埃拉》。

罗马尼亚——亨利·柯尔比：《莫娜——无名的明星》。穆雷桑：《烽火中的冬天》。

塞内加尔——乌斯曼·桑贝纳：《黑女仆》。

瑞典——伯格曼：《假面》。I. 加姆林：《追踪》。斯约堡：《岛屿》。捷克斯洛伐克——布里尼赫：《第五匹马》，《恐惧》。维拉·希蒂洛娃：《雏菊》。V. 雅斯尼：《烟斗》。尤拉采克：《单枪匹马》。内麦茨：《节日与宾客》，《殉情者》。肖尔姆：《浪子归来》。卡莱尔·齐曼：《狂人日记》。

突尼斯——奥马尔·克利菲：《黎明》。

苏联——拉丽莎·舍皮奇柯：《翅膀》。顿斯阔伊：《母亲的心》。多甫拉基扬：《早安，是我》。雅拉卡维丘斯：《谁也不愿死》。赫依费茨：《在 C 城》。米哈依洛夫—冈察洛夫斯基：《第一个老师》。尤特凯维奇：《列宁在波兰》。

越南——辉晴与黎玄：《暴风雨来了》。范其南：《火海》。南斯拉夫——贝尔科维奇：《巡逻队》。布拉伊奇：《观察太阳的黑子》。鲍艾尔：《来和留下来》。乔尔杰维奇：《梦》。杜尚·马卡维也夫：《人不是鸟》。米米卡：《星期四或星期五》。

彼特罗维奇：《三个》。斯列佩维奇：《事务主义者》。

1967 年德国：德意志联邦共和国——埃德加·雷茨：《午餐的时间》。克里斯蒂·W. 里舍尔特：《请倒立，夫人》。乌尔里希·沙莫尼：《年复一年》。民主德国——于尔根·伯契尔：《友谊的节日》。孔拉德·沃尔夫：《我已十九岁了》。

阿根廷——鲁道夫·库恩：《可怕的婚礼》。托雷—尼尔松：《马丁·费埃罗》。

比利时——雨果·克劳斯：《敌人》。吕克·德·赫斯：《星期四人们将象星期天那样歌唱》。安德烈·德尔沃：《剃光头的人》。斯科利莫夫斯基：《出

发》。韦伊尔甘斯：《阿利纳》。

保加利亚——格里恰·奥斯特罗夫斯基、托多尔·斯托德扬诺夫：《歧途》。

巴西——克劳贝尔·罗沙：《大地在震怒》。

加拿大——阿兰·金：《华伦达尔》。J.P. 勒费伯尔：《不应该为此而死》，《帕特里西亚与让—巴普蒂斯特》。P. 佩尔罗：《白天的统治》。象牙海岸——戴齐雷·埃卡雷：《为一个流亡者举行的音乐会》（中型片）。

古巴——托马索·古迭雷斯·阿莱亚：《一份关于经济不发达的备忘录》。朱利奥·G. 埃斯比诺沙：《胡安·金金历险记》。丹麦——阿斯特里德·汉宁—强生：《乌特罗》。P. 克耶卢尔夫—施密特：《关于巴巴拉的故事》。

埃及——阿赫默德·巴德拉罕：《第二个一半》。胡森·卡马尔：《邮差》。图菲克·萨莱：《反叛者》。

西班牙——安海尔·比卡索：《杜拉姑妈》。卡洛斯·绍拉：《追捕》，《贝佩尔明特》，《打击》。

美国——雪莱·克拉克：《杰孙的肖像》。E. 德·安东尼奥，马克·兰：《美洲在呼号》。蒙特·海尔曼：《射击》，《在旋风中飞翔》。霍克斯：《黄金国》。罗伯特·克莱默：《在乡村里》（中型片）。杰利·刘易士：《大嘴巴》。穆利甘：《错上了楼梯》。西德尼·波拉克：《被查禁的房产》。波兰斯基：《吸血鬼的舞会》。S. 吕美特：《集团》。安迪·瓦霍尔：《裸体饭店》。

芬兰——米柯·尼斯卡宁：《自由恋爱》。里斯托·亚尔瓦：《一个工人的日记》。

法国——阿利奥：《一个女人和另一个女人》。雅克·巴拉蒂埃：《二十岁时的放荡生活》。博罗夫切克：《卡巴尔先生和夫人的戏剧》。布努艾尔：《白日美人》。玛格丽特·杜拉斯、保罗·塞邦：《音乐女神》。德·夏隆基：《奥·萨尔托》。戈达尔：《中国姑娘》，《周末》。帕派塔基斯：《骚乱的煽动者》。里维特：《修女苏珊·西蒙娜》。让·鲁什：《雅加尔》。罗麦尔：《女收藏家》。雅克·塔蒂：《游戏时间》。

英国——卓别林：《香港女伯爵》。福伯斯：《窃窃私语的人》。吉尔伯特：《人们只生活两次》。安东尼·哈维：《荷兰人》。瓦伊达：《天堂的大门》。

希腊——A. 达米亚诺斯：《直到船边》。N. 库图罗斯：《美杜莎的面孔》。罗伯特·曼苏利斯：《面对面》。

匈牙利——尤迪特·埃莱克：《生命结束的地方》。佐尔坦·法布里：《晚年》。

亚诺斯·海爾斯科：《你好，韦拉》。费伦茨·科萨：《一万个太阳》。安德拉斯·科瓦奇：《冰冻的日子》。伊斯特万·萨博：《父亲》。尤迪特·瓦斯：《三人集团》。

以色列——乌里·佐哈尔：《三天和一个儿童》。

意大利——吉亚诺·阿米科：《热带地区》。贝洛奇奥：《中国近在身边》。费雷里：《闺房》。明戈齐：《三重唱》。保罗与维托里奥·塔维亚尼：《幸存者》。帕索里尼：《俄狄浦斯王》。维斯康蒂：《陌生人》。日本——羽仁进：《初恋：地狱篇》。

今村昌平：《人间蒸发》。

挪威——保尔·洛凯贝尔格：《莉芙姑娘》。

荷兰——安德里安·迪德福斯特：《帕拉诺亚》。弗兰斯·韦斯：《女强

盗》。

波兰——维托尔德·莱什琴斯基：《马太传》。亚努什·马耶夫斯基：《我在发烧》。

斯科利莫夫斯基：《举起手来》。克利斯托夫·扎努西：《一个外省人之死》（中型片）。

罗马尼亚——米哈伊·扎科普：《汤姆·索耶历险记》。吕奇安·平迪列：《星期日六点钟》。

瑞士——让·路易·罗瓦：《来自桑狄戈的陌生人》。米歇尔·索泰：《有牙齿的月亮》。

瑞典——约纳斯·考内尔：《吻你和拥抱你》。扬·哈尔多夫：《放荡生活》。维尔戈特·斯约曼：《491》，《我是一个喜好蓝色的女人》，《我是一个喜好黄色的女人》。

扬·特罗厄尔：《生命的火花》。波·维德伯格：《艾尔维亚·玛狄甘》。

捷克斯洛伐克——雅罗米尔·伊雷斯：《第一次啼声》。卡雷尔·卡希纳：《修女的夜晚》。

苏联——埃里耶尔·伊什姆哈迈多夫：《温情》。奥塔尔·约塞利亚尼：《落叶》。

罗曼·卡尔缅：《手榴弹，手榴弹，啊，我的手榴弹》。马林·胡齐耶夫：《七月的雨》。

越南——裴定鹤：《阮文适》。

南斯拉夫——普里萨·乔尔杰维奇：《黎明》。马特亚兹·克洛普齐奇：《不存在的历史》，《在纸做的翅膀上》。马卡维也夫：《一件心事》。米米卡：《卡娅，我将杀死你》。彼特罗维奇：《我遇到了快乐的吉卜赛人》。

1968年德国：德意志联邦共和国——彼得·弗莱施曼：《加姆勒的秋天》（中型片）。惠尔纳·赫尔佐格：《生命的标志》。A·克吕格：《马戏团的演员》。J·M·斯特劳布：《安娜·玛格达伦娜·巴哈的故事》。民主德国——埃贡·根特：《告别》。海诺夫斯基——舒曼：《穿睡衣的飞行员》。阿根廷——曼努埃尔·安丁：《塞贡多·松布拉先生》。

阿尔贝托·费谢尔曼：《演员们和堕落天使》。费尔南多·索拉纳斯：《燃火的时刻》。

胡安·何塞·胡西德：《牧羊人》。

巴西——朱利奥·布雷萨内：《针锋相对》。

加拿大——勃劳尔特：《太空的子女》。勒费伯尔：《直到心窝》。古巴——霍尔赫·弗拉加：《何塞将军的英雄事迹》。温贝尔托·索拉斯：《露茜亚》。帕斯托尔·巴加：《关于美国的战争》。

丹麦——汉宁·卡尔森：《六至九时的索菲亚》。埃及——沙拉·阿布·塞夫：《第二个妻子》。优素福·沙欣：《人和尼罗河》。

美国——J·卡萨韦泰斯：《面孔》。德·安东尼奥：《越南的猪年》。罗伯特·克莱默：《边缘》。斯坦利·库布里克：《二一年太空遨游》。保罗·纽曼：《拉歇尔，拉歇尔》。米克·尼古拉斯：《桂冠》。杰克·奥康内尔：《革命》。波兰斯基：《罗丝玛丽的婴儿》。波隆斯基：《侍者维利》。

约翰·韦恩与雷伊·凯洛格：《绿色贝雷帽》。

芬兰——里斯托·雅阿瓦：《玫瑰花开的时季》。帕卡斯维尔塔：《未成年的寡妇》。

法国——博罗夫切克：《爱情岛》。布努艾尔：《银河》。德尔沃：《每晚一次列车》。菲利普·加雷尔：《回忆玛丽》，《集中营》。戈达尔：《愉快的知识》。马尔柯：《偶像》。穆莱：《走私者》。莫里斯·彼亚拉，《赤贫的童年》。J.D.波莱：《你幻想是罗宾逊》。里维特：《狂热的爱情》。阿仑·雷乃：《我爱你，我爱你》。

特吕弗：《密西西比河的美人鱼》，《偷吻》。英国——彼得·布鲁克：《告诉我谎言》。

阿尔伯特·芬内：《查理·巴勃尔斯》。戈达尔：《一加一》。唐·勒维：《海罗斯特拉塔斯》。

希腊——泽莫森纳·塞奥斯：《吉埃里翁》。

爱尔兰——彼得·勒农：《通往都柏林的崎岖道路》。

印度——比姆·辛格：《人》。

意大利——卡洛·利萨尼、贝尔纳托·贝托卢奇、P.P.帕索里尼、戈达尔、马尔柯·贝洛奇奥：《爱与恨》。卡尔梅洛·贝内：《我们的土耳其太太》。贝托卢奇：《合伙人》。费雷里：《迪林杰尔死了》。费里尼：《不要向魔鬼屈服》（《癫狂三步曲》中的一个插曲）。帕索里尼：《这好象是件新鲜事》（《意大利式的怪想》中的一个插曲）。莫里齐奥：《幻景》。保罗与维多里奥·奥加瓦：《在蝎子标记下》。维斯康蒂：《受苦的人们》。日本——增村保造：《日本的雌猫》。小州绅介：《三里冢的夏天》。大岛渚：《绞刑》，《新宿的小偷日记》。

摩洛哥——萨杜克·本·艾沙：《穆赫塔尔》。

墨西哥——布恩斯：《说谎的游戏》。卡雷翁：《原始人的偶像》。

尼日尔——乌玛鲁·冈达：《卡巴斯卡波》。

波兰——W.哈斯：《木偶》。卡齐米耶兹·库茨：《跳跃》。瓦伊达：《全部出售》。

罗马尼亚——安德烈·布莱尔：《民间故事》。平蒂利埃：《重建》。

塞内加尔——乌斯曼·桑贝纳：《委任状》。

瑞典——伯格曼：《狼的时刻》。梅伊·塞泰林：《葛拉斯博士》。瑞士——尚比翁、勒塞尔、桑多兹耶尔森：《她们中的四个》。苏泰：《哈西斯》。

捷克斯洛伐克——福尔曼：《救火，消防员》。

土耳其——杜伊古·萨吉罗格卢：《无尽的道路》。苏联——坚·阿布拉泽：《祈祷》。卡拉西克：《七月六日》。尤·克利莫夫：《欢迎您》。布拉特·曼苏罗夫：《竞争》。瓦西里·奥尔丁斯基：《如果你的家对你来说是宝贵的话》。格列布·潘菲洛夫：《火线无浅滩》。莱兹曼：《你的同时代人》。

南斯拉夫——乔尔杰维奇：《中午》。马卡维也夫：《没有保护的无辜者》。巴夫洛维奇：《在我死后面色惨白的时候》。安特·佩特里奇：《一个偶然的生命》。

1969年德国：德意志联邦共和国——弗莱斯曼：《巴伐利亚的狩猎景象》。施隆多夫：《米歇尔·戈尔哈斯》。雷内尔·W.法斯宾德：《外国佬》（《意大利手艺人》）。民主德国——库尔特·梅切克：《克里沃伊·罗格的红旗》。

阿尔及利亚——阿赫默德·拉什迪：《鸦片与棍棒》。穆罕默德·斯列姆·里亚德：《道路》。

阿根廷——理查德·贝切尔：《致命的打击》。胡戈·桑狄亚哥：《侵略》。托雷—尼尔松：《剑杰》。

玻利维亚——J·桑希内斯：《大鹰的血》。

巴西——古斯塔沃·达尔：《勇敢的战士》。C·迭格斯：《继承人》。小瓦尔特·利马：《二年的巴西》。罗沙：《死神手中的安东尼奥》。

加拿大——比埃尔·贝洛尔：《水上汽车》。

智利——查尔斯·埃尔舍塞：《见证人》。阿尔多·弗兰西亚：《瓦尔帕雷索之恋》。

古巴——曼努埃尔·奥克塔维奥·戈梅斯：《第一次冲锋》。丹麦——汉宁·卡尔森：《克拉鲍特曼丹》。扬斯·拉温：《有心事的人》。

埃及——优素福·沙欣：《土地》。

西班牙——彼德罗·波尔塔贝拉：《第二十九小夜曲》。绍拉：《兽穴》。美国——H·毕伯曼：《奴隶们》。雅克·德米：《模范商店》。伯莱克·爱德华兹：《舞会》。

希区柯克：《黄玉》。坦尼斯·霍珀：《熟练的骑手》。卡赞：《协议》。罗伯特·克雷默：《冰》。巴巴拉·洛登：《万达》。曼凯维茨：《蜜罐》。皮金帕赫：《放荡的一伙》。施莱辛格：《午夜牛仔》。华霍尔：《孤独的牛仔》。阿涅斯·瓦尔达：《雄狮之恋》。法国——阿利奥：《皮埃尔与保尔》。比希：《最后的人》。布莱松：《一个温柔的女人》。夏布罗尔：《禽兽必死》。

杜拉斯：《她说要摧毁》。科斯塔·加夫拉斯：《z》。路易·马勒：《加尔各答》。雷诺阿：《让·雷诺阿的小戏剧》（电视片）。罗麦尔：《我在英德家的一夜》。塞邦：《1968年五六月间的法国总工会》。特吕弗：《野孩子》。安德烈·泰什内：《宝琳娜走了》。

英国——林德赛·安德森：《如果……》。乔治·邓宁：《黄色的潜水艇》（动画片）。戈达尔：《英国的声音》。洛塞：《秘密典礼》。J·李·汤普生：《世界上最危险的人》。

匈牙利——尤迪特·埃莱克：《来自康斯坦丁堡的女人》。伊斯特万·加尔：《洗礼》。扬索：《冬天的希罗佐》，《啊，这就行啦！》。安德拉斯·科瓦奇：《墙》。

马尔塔·梅萨罗斯：《卡蒂·玛丽》。印度——萨蒂吉亚特·雷伊：《古比和巴夏历险记》。穆里纳尔·森：《开路先锋》。

意大利——贝托卢奇：《蜘蛛战略》。塞尔乔·切蒂：《女主人》。强尼·达·卡姆波：《背页》。彼得·代尔·蒙泰：《界外》。费里尼：《祭品》。费雷里：《人的种子》。戈达尔：《东风》。莱奥纳：《从前在西部某地》。帕索里尼：《猪圈》。

日本——羽仁进：《爱奴》。大岛渚：《少年》。新藤兼人：《禁止的恋爱》。浦山桐郎：《被我抛弃的女儿》。若松孝二：《金的六个妻子》，《被强奸的天使》。吉田喜重：《性欲加残杀》。

卢森堡——巴贝特·施罗埃德：《莫尔》。

波兰——卡瓦莱罗维奇：《游戏》。库茨：《黑土的精华》。耶尔齐·帕森多费尔：《目标柏林》。瓦伊达：《战斗后的景象》，《驱逐苍蝇》。克尔齐什托夫·扎努西：《晶体结构》。

葡萄牙——安东尼奥·达·库纳·泰莱斯：《圆圈》。瑞典——伯格曼：《耻辱》，《宗教仪式》（电视片）。奇尔·格雷德：《哈利·蒙特》。申桑·松塔格：《食人肉者的二重唱》。彼得·瓦特金斯：《角斗者》。波·维德伯格：《阿达伦街31号》。梅伊·塞特林：《姑娘们》。

瑞士——麦德尔、穆勒与耶尔辛：《瑞士制造》。苏泰：《苹果》。阿兰·塔内尔：《查理的死活》。

捷克斯洛伐克——希蒂洛娃：《天堂的果子》。雅库比斯科：《逃兵和牧民》。沃伊捷赫·雅斯尼：《摩拉维亚的编年史》。E·索尔姆：《五个女儿》，《教堂执事》。

苏联——邦达尔丘克：《滑铁卢》。顿斯阔伊：《夏里亚宾》。米哈尔科夫—冈察洛夫斯基：《亚洲的幸福》，《贵族之家》。帕拉让诺夫：《萨雅特·诺瓦尔》。索：伦采娃：《斯大林格勒》（纪录片）。尤特凯维奇：《契诃夫的恋爱》。

越南——红志：《到前线去》（纪录片）。范其南：《前方在召唤》。南斯拉夫——维·布拉伊奇：《内雷特瓦河之战》。M·克洛齐奇：《葬礼的午餐》。泽利米尔·泽尔尼克：《青年时代的作品》。

1970年德国：德意志联邦共和国——R·W·法斯宾德：《英戈尔施塔特的先驱者》。罗兰德·加尔：《我如何成为黑人》。韦尔纳·赫尔措克：《法塔·莫尔加纳》。G·莫尔斯：《伦茨》。施隆多夫：《克隆巴赫穷人的突然致富》。J·M·斯特劳布：《奥东》。民主德国——康拉德·沃尔夫：《戈雅》。

阿尔及利亚——J·L·贝脱塞尔：《土城》。W·克伦：《流放中的埃德里基·克莱弗》。

阿根廷——雷蒙托·格莱塞尔：《墨西哥，被冻结了的革命》。

比利时——克利斯·马盖：《一千万人的战斗》。

巴西——朱利奥·布雷萨纳：《一个天使诞生了》，《他杀死了全家然后去电影院》。

R·格拉：《神和死人》。小华尔特·利马：《傍晚》。尼尔松·贝雷拉·多斯·桑多斯：《我善良的法国小朋友》。加拿大——M·布劳尔特：《契亚克颂歌》。G·格鲁克斯：《你到底住在哪儿？》。p·贝罗尔特：《一个没有情理的国家》。

智利——米格尔·利丁：《纳乌尔托罗运河》。保罗·鲁伊斯：《悲哀的老虎》。

埃尔维奥·索托：《血染的硝石》。

古巴——J·G·埃斯比诺沙：《第三世界是世界大战的调解者》。丹麦——汉利克·斯坦戈鲁普：《上帝存在于所有的星期天》。

埃及——萨迪·阿布代尔·萨拉姆：《木乃伊》。西班牙——布努艾尔：《特莉斯蒂娜》。罗沙：《割下来的头颅》。美国——奥尔特曼：《战地流动医院》。安东尼奥尼：《扎布里斯基海角》。霍克斯：《洛博河》。赫斯顿：《克里姆林宫的来信》。莱翁纳德·卡斯勒：《蜜月凶手》。杰利·刘易士：《哪条路通往前线？》。保尔·莫里舍：《废物》。诺尔曼·梅墩：《梅斯东》。

芬兰——约翰·唐纳：《六十九》（《狂喜的前奏》）。雅柯·帕卡斯维尔塔：《苏珊娜的职业》。

法国——夏布罗尔：《禽兽该死》。雅克·德米：《驴皮公主》。弗朗叙：《穆雷教士的过失》。科斯塔·加夫拉斯：《招供》。M·卡尔米茨：《同志们》。罗麦尔：《克莱尔的膝》。克里斯蒂安·扎里菲安：《大家很清楚这不是你干的》（中型片）。

英国——西蒙·哈托格：《捏造》。D·拉休尔：《牝马的尾巴》。巴内·普莱茨—米勒斯：《布隆柯的牛蛙》。肯·鲁塞尔：《恋爱中的女人》。斯科利莫

夫斯基：《深藏的感情》。

希腊——安吉洛波洛斯：《复原》。A·达米亚诺斯：《我看见一个兵士》。

匈牙利——扬索：《上帝的羔羊》。科萨：《审判》。科瓦奇：《接力赛跑》。

卡罗利·马克：《爱情》。萨博：《一部爱情片》。意大利——阿德里亚诺·阿普拉：《友谊的运动会》。卡尔梅洛·贝内：《唐·乔万尼》。贝托鲁奇：《随波逐流的人》。卡瓦莱罗维奇：《玛德兰娜》。扬索：《和平主义者》。费雷里：《开庭审讯》。

马塞利：《一封给晚报的公开信》。帕索里尼：《十日谈》。G·罗沙：《两只狮子值七卡巴斯》。维斯康蒂：《魂断威尼斯》。

日本——实相寺昭雄：《生命短暂》。熊井启：《地球上的羊群》。增村保造：《电气水蜚》。武由敦：《冲绳岛》。土本典昭：《游击队前史》。山本萨夫：《战争和人》。

摩洛哥——哈麦德·贝纳尼：《痕迹》。

巴拿马——鲁伊·盖拉：《漂亮的猎人们》。

瑞典——伯格曼：《情欲》。

瑞士——苏泰尔：《詹姆斯或他人》。

苏联——格奥尔基·申盖拉亚：《比洛斯马尼》。胡齐耶夫：《巴黎的红面纱》（中纪录片）。柯静采夫：《李尔王》。尤里·奥泽罗夫：《解放》。伊列涅·波普拉夫斯基：《贾米拉》。

越南——路明与杜维雄：《女炮手》（纪录片）。

南斯拉夫——米萨·拉迪沃吉维奇：《天花板上的蜘蛛》。

