

## 前 言

所谓“女性电影”,并非单纯指女性导演的或是以女性为主角的影片,其准确的含义应该是由女性执导,以女性话题为创作视角的并且带有明确女性意识的电影、录像、DV 和多媒体实验作品。

自 20 世纪 70 年代以来,女性主义电影批评已在电影研究中开创出一个全新的领域,它不断发掘出震撼人心的女性电影作品,而且极大地影响了男性影评家的观点。

在琳琅满目的女性电影中,按照朱蒂思·梅恩(JUDITH MAYNE)的划分法,除了特设女性观众群的好莱坞的通俗剧,“女性电影”还可以指制作者为女性,即由女性拍的电影来定义。这类由女性所摄的影片可分为四类:

一、主流系统的女性电影,代表人物包括意大利的丽娜·韦尔特穆勒(LINA WERTMULLER)、德国纳粹时期的莱妮·里芬斯塔(LENI RIEFENSTAHL)及美国的苏珊·赛德尔曼(SUSAN SEIDELMAN);

二、女性模式表达的电影,如比利时的尚塔尔·阿克曼(CHANTAL AKERMAN)、法国的阿涅斯·瓦尔达(AGNÈS VARDA)、德国的玛格丽特·冯·特洛塔(MARGARETHE VON TROTTA)等人的作品;

三、女性纪录片:各自为战,无突出的代表人物,但大部分的女性导演都对此领域有所涉猎;

四、女性主义政治观点与前卫形式混合的实验电影,代表人



物有：英国的劳拉·莫尔薇(LAURA MULVEY)、英国的莎莉·波特(SALLY POTTER)、美国的玛雅·黛伦(MAYA DEREN)、法国的谢尔曼·杜拉克(GERMAINE DULAC)等人。

在这个新领域的理论研究中,国外已呈现出百家争鸣的现象,其范围涵盖了社会学、政治学、结构主义、心理分析等方面,而相比之下国内女性主义电影批评起步较晚,目前尚处在萌芽阶段,因此笔者拟以本书抛砖引玉,希望国内同行提出批评与指正。

本书为同济大学“十五”规划教材,获同济大学教材、学术著作出版基金委员会资助。

# 目 录

第一章	女性主义电影批评的历史 .....	1
第二章	女性主义电影理论和三个分期 .....	10
第三章	女性电影和女性导演 .....	24
第四章	女性导演与纪录片 .....	34
第五章	女性另类电影和实验电影 .....	48
第六章	北美电影发展及女性导演简介 .....	59
第七章	南美电影发展及女性导演简介 .....	80
第八章	澳洲电影发展及女性导演简介 .....	87
第九章	法国电影发展及女性导演简介 .....	96
第十章	英国电影发展及女性导演简介 .....	117
第十一章	意大利电影发展及女性导演简介 .....	129
第十二章	德国电影发展及女性导演简介 .....	140
第十三章	前苏联电影发展及女性导演简介 .....	161
第十四章	东欧电影发展及女性导演简介 .....	172
第十五章	北欧电影发展及女性导演简介 .....	190
第十六章	荷兰、比利时电影发展及女性导演简介 .....	202
第十七章	日本电影发展及女性导演简介 .....	209
第十八章	其他国家和地区女性电影作品简介 .....	218
参考书目 .....		235

# 第一章 女性主义电影批评的历史

## 第一节 概念溯源

“女性和电影”作为批评概念自 20 世纪 70 年代初发端以来迄今已有三十余年的历史。到了 20 世纪后半叶,才有了将女性主义和电影联系起来的可能性。在世界妇女运动的推动下,女性的政治意识已经批判性地转向了电影方面。电影已经拥有了可以从女性主义视点加以分析的为时不长的历史。这种意识的创立以及如此多可供分析的影片是前所未有的。电影作为一种建制(INSTITUTION)的异质性在它初次遭遇女性主义时就表现出来了。

女性主义和电影的冲突是女性主义和父权文化之间范围更广的激烈对抗的一部分。从一开始,妇女运动就呼吁关注文化的政治意义,关注主流艺术和文学的创造过程中妇女的缺席现象。基于这种洞察,相关领域的政治和美学的讨论也获得了新意。研究者发现:女性被严重地排斥在创造性传统之外,在文学、通俗艺术和视觉艺术中屈从于父权思想,女性不得明确地反对文化上的性别歧视,并试图去发现能摆脱完全依赖男性的创造力概念而存在的艺术表现手段。

关于“女性在电影史上的地位”这一课题在研究的初期就证实了女性一直被排斥在电影生产和制作之外这一事实,这或许正对应了她们被利用为银幕上的性感对象的现实。多个国际女性电影



节展示了研究者的成果：意外发现和被遗忘的女性导演都屈指可数。总之，早期电影史特别呈现出一种妇女被歧视和被边缘化的压抑图景。在电影发展的早期，在电影工业吸引商业性大投资之前，确实有少数妇女在好莱坞执导影片。但随着商业制片体系的来临，以及有声片的引入，电影吸引了来自银行和电子工业的大规模投资，女性制片人开始出现。

女性制作影片的第一个可能性来自经济和技术上的变化，这种变化使电影以另一种经济基础发展为 35 毫米的商业产品。至于对女性的影响，就是她们不再只是以前电影界的少数派，而是开始大批参与其中了。从电影工业的生产过程来看，投资的规模和女性的参与之间呈一种负效应。



40 年代出现了女性电影世界的第一线曙光，但它几乎没有引起注意。1943 年玛雅·黛伦(MAYA DEREN)用 16 毫米摄影机拍摄了无声片《下午的罗网》(MESHES OF THE AFTER-



NOON)。二次大战后,战时拍摄新闻片所用的16毫米摄影机进入了美国的旧货市场,为“地下电影”的发展提供了物质基础。这些变化向电影之外的人们敞开了电影制作的大门,并催生出新的电影类型。16毫米电影由于和“真实电影”(纪录片的一个流派)的特殊联系使它自身表现为一种特殊的工具,不经意识形态的中介而去捕捉现实。电影看起来将从商业生产的历史性“奴役”下解放出来。

## 第二节 女性主义的崛起

20世纪70年代初,随着世界人权运动的发展,女权运动与女性主义意识的觉醒也开始萌动。1971年,几部颇具女性意识的纪录片得以公开放映,标志着第一代女性主义纪录片的诞生。这些纪录片均由女性拍摄,而且都涉及女性题材,它们是《成长中的女性》(GROWING UP FEMALE)、《三生》(THREE LIVES)和《女性的电影》(THE WOMAN'S FILM)。

随着这些女性纪录片的出现,各种女性电影节、研讨会以及杂志书刊也开始以“女性”为重点,试图以主动的姿态,唤醒社会对女性主义的各种思考。学术研究方面,开始有人研究在男性主导的电影中的女性形象,希望正视好莱坞主流电影中如何扭曲或摧残女性的真实经验。据此,再有学者尝试在电影史上重新挖掘女性电影工作者的意义与贡献,并以厚实的现代批评理论,如符号学、心理分析、结构主义等,提供研究“女性与电影”这个课题的方法,如克莱尔·强斯顿(CLAIRE JOHNSTON)的《女性电影随笔》(NOTES ON WOMEN'S CINEMA);专门研究女性主义的电影期刊,如《女性与电影》(WOMEN AND FILM)也正式问世。女性主义电影研究一时蔚然成风。



1972—1973 年间,是女性主义变化的分水岭。这段时间活动开始减少,研究日益增多。也就是说,女性运动逐渐转变成了女性主义的理论化研究。1975 年后,女性运动初期那种勇猛、激进的活动趋势,已经逐渐转化为专业的学术研究,同时女性主义的发展中心英国和美国也衍生出了不同的理论走向:美国研究者较重视社会学、现象学以及主观经验,论点较为乐观,以《女性与电影》(WOMEN AND FILM)期刊以及其后易名的《暗箱》(CAMERA OBSCURA)期刊论点为代表;英国研究者则较注重方法学、分析学以及客观的历史经验,论点较为悲观,以克莱尔·强斯顿(CLAIRE JOHNSTON)的《女性电影随笔》(NOTES ON WOMEN'S CINEMA)一书,以及《银幕》(SCREEN)期刊的论点为代表。

70 年代至 80 年代初期,女性主义的电影理论基础逐渐创立,较为重要的文献著作有:

△1974 年:莫莉·哈斯凯尔(MOLLY HASKELL)的《从尊敬到强暴:电影中的女性待遇》(FROM REVERENCE TO RAPE:THE TREATMENT OF WOMEN IN THE MOVIES);琼·麦伦(JOAN MELLEEN)的《新电影中的女人和性》(WOMEN AND THEIR SEXUALITY IN THE NEW FILM)。

△1975 年:克莱尔·强斯顿(CLAIRE JOHNSTON)出版《多萝西·阿兹纳的作品》(THE WORK OF DOROTHY ARZNER);女性主义电影理论巨匠劳拉·莫尔薇(LAURA MULVEY)刊出经典论文《视觉快感与叙事电影》(VISUAL PLEASURE AND NARRATIVE CINEMA)。

△1977 年:第一本女性与电影的论文集《女性与电影》



(WOMEN AND CINEMA)出版,由卡伦·凯(KARYN KAY)和杰拉尔德·派瑞(GERALD PEARY)合编。

△1978年:《黑色电影中的女人世界》(WOMEN IN FILM NOIR)出版,由卡普兰(E. ANN KAPLAN)主编。

△1979年:出版了由帕特丽西娅·伊兰主编的文集《性策略:电影中的女人世界》(SEXUAL STRATAGEMS: THE WORLD OF WOMEN IN FILM)

△1980年:《带回夜晚:女人看色情片》(TAKE BACK THE NIGHT: WOMEN ON PORNOGRAPHY),由劳拉·里德尔(LAURA LEDERER)主编,特点是从女性主义观点看色情电影。

△1982年:《女人电影:女性主义和电影》(WOMEN'S PICTURES: FEMINISM AND CINEMA)出版,由安妮特·库恩(ANNETTE KUHN)撰写,主张由拉康的心理分析方法研究男权社会中的男女定位。

△1983年:卡娅·赛佛曼(KAJA SILVERMAN)出版了以符号学研究女性主义的书《符号学的主体》(THE SUBJECT OF SEMIOTICS)。

△1984年:玛丽·安·杜恩(MARY ANN DOANE)、帕特丽西娅·麦伦坎普(PATRICIA MELLENCAMP)以及琳达·威廉姆斯(LINDA WILLIAMS)合编了《再视:女性主义电影理论批评论文集》(REVISION: ESSAYS IN FEMINIST FILM CRITI-





CISM)。

△1985年:玛丽·吉缇(MARY C. GENTILE)撰写了《电影女性主义:理论与实践》(FILM FEMINISM: THEORY AND PRACTICE),泰瑞莎·德·罗瑞提斯(THERESA DE LAURETIS)出版了《爱丽丝不再》一书,(ALICE DOESN'T)该书重点研究了男性注视及女性形象以及观众的双重认同。

理论建立之后,许多女性电影工作者开始依照理论创作,他们试图通过作品的内容和形式,来支持所有女性主义理论的观点。例如由劳拉·莫尔薇(LAURA MULVEY)和符号学家彼得·沃伦(PETER WOLLEN)合拍的几部电影都运用了拉康理论,试图揭示女性在男权语言系统中被扭曲的沉默与顺从的原因,从而寻找女性发言的机会与立场。另外,莎莉·波特(SALLY POTTER)等人的作品,旨在解构男性中心,证实女性只是空虚的符号,以满足男性的英雄主义。另外有一批学者,他们认为历史只存在于统治阶级塑造及扭曲的历史中,希望以作品来重组女性的历史。

从女性运动唤醒女性自觉,到理论研究女性在男权社会中的意义,以及确立女性主义的实质,发展到以拍摄影片来实践女性主义的理论,大体上是70年代中期到80年代中期这十年间女性主义变化的走向。无论在电影体制的建构与社会的关系上,还是在性别与阅读的方式上,以及解构及重建女性在电影及语言的意义上,女性主义的贡献都是十分巨大的。

### 第三节 女导演和女性电影

在电影诞生的初期,进入导演和编剧圈内的女性屈指可数。



这些杰出的女性是：为法国高蒙公司效力的世界上第一位女导演艾丽丝·居伊-布朗什；一次大战后大红大紫的路易·韦伯；20世纪30年代好莱坞唯一的女导演多萝西·阿兹纳；二次大战后扬名的艾达·卢皮诺；因《大家庭》和《优胜者》两次荣获奥斯卡编剧奖的弗朗西斯·马列雍；从演员改行的才女编剧珍妮·麦克弗逊等都是打破男性一统天下的影坛先驱者。由于历史的局限，这些杰出的女性很难有与男性电影人平等的对话与工作机会。时至今日，奥斯卡“最佳导演奖”的历史上尚无女性的身影，即使获提名者至今仅有四人：意大利的丽娜·韦尔特穆勒(LINA WERTMULLER)、新西兰的简·坎皮恩(JANE CAMPION)、荷兰的马林·戈里斯(MARLEEN GORRIS)和美国的芭芭拉·斯特赖桑德(BARBRA STREISAND)。

流行于20年代的好莱坞的类型片之一的“女性片”，与喜剧片、恐怖片、强盗片、西部片一样，仍然是男性导演的天下。因“女性片”而闻名的男导演有克拉伦斯·布朗(1890—1981)，他的影片《控制欲火》(1924)表现了中年女企业家和青年雇员的婚恋故事和为了成全他人而毅然退出情场的自立精神，呈现了与一般“女性片”中“堕落荡妇”迥然不同的女性形象，为“女性片”奠定了良好的开端。1934年后，美国电影开始走向社会主流意识形态，迎合传统社会理想，“女性片”也迎合时代潮流，“荡妇”形象一扫而光，纯情少女和贤妻良母成为影片的主角，驯服于男性文化的规范。尽管如此，孤军奋战的女导演阿兹纳的“女性片”始终着力表现性格坚强、独立思考、命运多舛的女人，体现了女性导演独到的思考。在她的影片《克里斯多夫·斯特朗》中(1933)，著名女影星凯瑟琳·赫本饰演了因爱上已婚男人而怀孕的女飞行员，无法忍受社会的压力，终于在创造飞行记录后摘下氧气面罩自杀身亡。爱情、婚姻、家庭和子女始终是“女性片”涉及的一贯主题。50年代，“女



性片”在好莱坞开始归入情节剧行列，一部表现白人妇女、黑人女佣、女儿和情人之间各种复杂关系的影片《生活的模仿》(约翰·斯托尔导演)是美国主流意识的代表作。虽说按照女权主义的激进观念，“女性片”中的女人依然是男性文化观支配下的典型，但是，从女性的角度探讨社会问题的“女性片”在男导演手中出现显然代表着历史的进步。

60年代末期不只在美洲，几乎整个西欧都处在政治混乱的紧张气氛中。女性主义即女性解放运动，是在此时期涌现的意识形态之一。尽管妇女运动在电影中的成就已颇为显著，但大部分女性主义者仍坚持：在男权价值体系下，女性权益仍缺乏保障。

在电影鼎盛的20世纪30~50年之间，女性在电影工业的地位相当低下，在上层管理人员中无女性立足之处。这20年里生产的数千部电影中，只有极少数由女性执导，但制片人从无女性担任。这在以制片人为核心的好莱坞电影体制中很说明问题。在30~50年代的好莱坞电影中，虽说女性在编剧、剪辑乃至服装方面都有出色表现，但只有在表演领域女明星才有举足轻重的地位和影响力。时至今日，美国女演员的地位和作用仍大大高于女导演。

在好莱坞电影中，正如女性主义影评人安妮特·库恩指出的：女性角色通常被架构成男性主导世界的“他者”或“局外人”，女性无法得到讲述她自己故事的机会，因为电影故事均围绕男性为中心，影像也以男性为主体。女性仅是男性的性爱对象——依她们的外貌及性感程度来评价。女性在银幕出现的主要目的是去支持男性，很少能为自己活出充实的人生，婚姻和家庭才是她们的奋斗目标，而非显赫的工作表现。

在好莱坞以往的电影中，女性角色大多被边缘化，几乎不是事件的中心，她们的功能是在一旁欢呼，等待男主角来领取他们的奖赏，所有男性的特质——聪明、野心、自信、专业、主动——都很少



出现在女性身上。

但也有些好莱坞类型电影对女性较为关注——如爱情片、家庭伦理片、浪漫喜剧片、歌舞片及女性片等。通常家庭通俗剧会突出女明星,并集中表现她们“典型”的女性特质,如伺候丈夫、教育小孩、平衡工作与家庭的矛盾等等。当面临婚姻或事业抉择时,通常电影中的女性都被安排“选择婚姻才是明智的抉择。”如果女性选择了工作,她通常就会受到生活的折磨。

现在大约已有 20 多位女导演在当今好莱坞主流电影界站住了脚,她们的存在已造成了一定的影响力。自 20 世纪 60 年代以来,女性角色的范畴拓宽了不少。但进入 70 年代后才诞生了真正的“女性电影”和“女性电影批评”。

回顾 20 世纪 70 年代早期的女性主义电影批评和女性电影节,明显可见是妇女运动直接推动了第一次妇女制作影片的浪潮,这一次的浪潮唤醒了电影人和观众的女性意识。电影被用来记录妇女运动的谈话,进而直接介入讨论,这样影片中的妇女可以和生活聚会中的妇女的讲演和观念产生互动作用。这些影片引起了女性观众特别高的热情,有史以来第一次,女导演为女性观众制作了有关妇女和女性主义政治学的影片。

## 第二章 女性主义电影理论 和三个分期

从 20 世纪 70 年代初期风起云涌的女权抗争 ,到 80 年代后期以来百花齐放的女性论述 ,当代英美女性主义电影理论 ,由抗议西方男权体制下两性不平等的政治运动 ,已发展成为批判主流电影、女性电影 ,甚至整套电影机制(CINEMATIC APPARATUS)的重要文化思潮。本章拟对当代女性电影理论的发展 ,依照主要议题及方法论的特质 ,分为三个时期做一个介绍 ,以便读者对女性主义电影理论能有一番概括性的了解。此三个时期分别为 :

一、方法论形成时期 :从 1972 年最早的女性电影节及第一份女性主义电影批评刊物的出现开始 ,到 1975 年 ,重点是美英两地方法论的差异 ;

二、理论发展时期 :以 1975 年劳拉·莫尔薇在《银幕》(SCREEN)杂志发表的《视觉快感与叙事电影》(VISUAL PLEASURE AND NARRATIVE CINEMA)一文为始 ,开展未来十年以精神分析学为主要方法 ,讨论电影在生产和放映的过程中 ,女性的主体性(SUBJECTIVITY)和客体地位的形成方式 ;

三、反省与转型时期 ,从 1985 年至今 ,此阶段开始引入“性别”(GENDER)议题 ,关注的重点由两性间的性差异(SEXUAL DIFFERENCE)转变为女性本身基于种族、肤色、阶级、年龄、性倾向、国家认同、历史发展等不同而形成的差异性。



## 第一节 方法论形成时期 (1972—1975)

### 一、运动及研究的萌芽

女性主义电影研究的兴起与政治有相当大的关联。20 世纪 60 年代末期的女权运动,由最初的关心妇女在经济、政治上的不平等地位,逐渐演变为一种普遍的文化运动,开始关注女性认同和再现的意识形成问题。电影艺术作为一种文化的再现形式,一方面具有加深男权社会对女性压迫的协同作用,另一方面也可作为女性主义者用来批判现有体制的工具。这种潜在的双重作用,促使电影学者开始研究电影中女性的形象和地位问题;而女性主义电影工作者也开始组织各种培养女性意识的团体,并开始筹拍独具女性视角的纪录片。1971 年,朱莉亚·瑞切特(JULIA REICHERT)和吉姆·克莱(JIM KLEIN)的《成长中的女性》(GROWING UP FEMALE)、简瑞·艾许(GERI ASHUR)的《珍妮的珍妮》(JANIE'S JANIE)、凯特·米勒(KATE MILLET)的《三生》(THREE LIVES),以及旧金山新闻片所(SAN FRANCISCO NEWSREEL)拍摄的《女性的电影》(THE WOMEN'S FILM)开始公开发行放映,这些影片开始在大学图书馆及专业人士范围中广为流传。

1972 年,大西洋两岸的纽约和爱丁堡同时举办了女性电影节,第一份研究女性主义的电影期刊《女性与电影》(WOMEN AND FILM)也正式创刊。已有的一些电影刊物,如《电影图书馆季刊》(FILM LIBRARY QUARTERLY)、《第一镜》(TAKE ONE)、《丝绒灯板》(VELVET LIGHT TRAP)也发行了有关女性电影的专号。



随着女性电影节与研讨会的接踵而至,美国出版了最早有关好莱坞电影中女性形象的两本书;即1973年玛杰瑞·罗森(MARJORIE ROSEN)的《爆米花维纳斯:女性、电影和美国梦》(POPCORN VEUNS: WOMEN, MOVIES AND THE AMERICAN DREAM)和1974年莫莉·哈斯凯尔(MOLLY HASKELL)的《从尊敬到强暴:电影中的女性待遇》(FROM REVERENCE TO RAPE: THE TREATMENT OF WOMEN IN THE MOVIES),两本书都记录了好莱坞电影中女性形象的转变,两位作者运用社会学理论的分析,阐述了电影中女性角色与社会的关系。她们研究的主题包括:女性银幕角色被塑造成为刻板印象的方式、主动和被动的地位、银幕时间的分配,以及她们对银幕下女性的正面或负面的影响等等,目的在于批判传统好莱坞电影不但无法掌握女性生活的复杂现实,甚至扭曲了真实的女性生活经验。

70年代早期不论是女性主义电影研究者或工作者的目标,都旨在提高女性的意识,分析女性在电影中的处境,并暴露主流电影错误的再现方式,为另一种鲜明的女性主义电影文化铺路。

## 二、英美女性主义电影研究方法上的差异

在美国,电影批评理论对形象研究的兴趣持续了数年,我们可由《女性与电影》(于1975年停刊),以及一九七四年创刊的《跳接》(JUMP CUT)等最早几期的文本中发现有关论文。然而,形象研究以及试图在纪录片和叙事电影中描绘“真实女性”的努力,逐渐遭受来自英国女性主义电影研究者的攻击。他们认为那种“写实主义”(REALISM)是对电影的生产和放映过程简单而天真的理解,乃将主体性的再现(REPRESENTATION)视为真实生活中性别关系的直接反应。对他们而言,意义并非取自真实世界,再透过电影媒体直接传递出来,而是通过电影正文的内在运作而产生的。著名的英国女学者克莱尔·强斯顿(CLAIRE JOHNSTON)1975



年在《银幕》杂志发表的《女性主义政治与电影史》(FEMINIST POLITICS AND FILM HISTORY)即是对以罗森和哈斯凯尔两本书为代表的早期女性主义方法提出整体的批判。

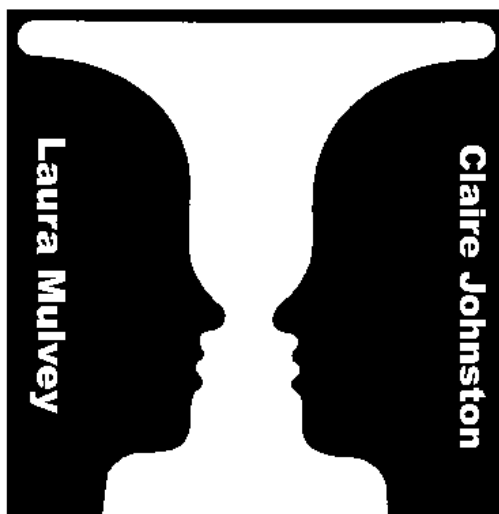
英国女性主义电影理论的形成,主要来自法国学者思想的影响。自20世纪60年代新左派评论(NEW LEFT REVIEW)与英国的左派文化决裂之后,英国的电影研究就转向法国寻求理论资源,另一方面,好莱坞电影也通过对法国《电影笔记》作者论阶段的影响而引入英国,成为电影学者重要的研究对象。他们吸取了弗洛伊德(SIGMUND FREUD)、拉康(JACQUES LACAN)、罗兰·巴特(ROLAND BARTHES)等欧洲学者以及法国电影理论家梅兹(CHRISTIAN METZ)和包德里(JEAN LOUIS BAUDRY)的思想,采用结构主义符号学、正文分析、精神分析学和马克思意识形态理论等方法,主张电影中的主体地位不是真实社会的反映,而是一种建构过程的产物,这种建构过程即是男权社会无意识机制的符号运作。女性在电影这套符号象征系统中,已被意识形态建构为具有不变形象和意义的符号,意识形态以此方式强化男权社会的性歧视;而正文分析即在揭示意义的生产过程,以及意识形态(无意识)在电影正文中的运作。同时,这种建构活动牵涉到银幕主体与观众的关系,因为意义不只存在于电影文本之中,它更存在于阅读者和文本的互动之中。

70年代中期,英美两国女性主义电影研究的差异性一直呈明显的对立倾向。卢比·里奇(B. RUBY RICH)1978年发表的文章《以女性主义电影批评之名》(IN THE NAME OF FEMINIST FILM CRITICISM),将英美两国女性主义电影研究区分为两种不同的声音:自己的声音(美国)与历史的声音(英国)。她认为美国的女性主义方法是社会学派,较为主观,以《女性与电影》期刊和同





一时期各大女性电影节的作品介绍为代表,大多是资料性的评介。它的弱点除了英国学者所批评的写实主义问题之外,由于缺乏统一的方法论,理论本身的拓展性不大。英国的电影理论研究则较注重方法论,希望从客观的理论角度探讨女性主体的建构。其代表为英国电影学会(BRITISH FILM INSTITUTE)所发行有关女性与电影的论文专辑,以及《银幕》杂志中的文章。



英女性主义电影理论的争论亦可由当代女性主义思潮中的“本质论”(ESSENTIALISM)和“反本质论”(ANTI-ESSENTIALISM)的对立中加以理解。本质论假设有所谓真实的女性特质(FEMININITY)存在,只是长时期受到男权社会的压制,妇女运动的目的就是要解放这种女性形象疏离、边缘,甚至缺席的(ABSENCE)状态,建立正面的女性形象。而反本质论则认为女性主体是由已存在的社会及符号结构所建构的,并无所谓的本质问题,理论研究的目的在于使我们了解这套结构及生产的过程,从而加以改变。1975年,劳拉·莫尔薇在《银幕》杂志发表了《视觉快感



与叙事电影》一文之后,英国女性主义电影理论的学术地位正式宣告确立。70年代后期虽然也有对方法论的零星讨论,但是真正具有批判性的反省则要到80年代中期之后了。

## 第二节 理论发展时期 (1975—1985)

20世纪70年代中期之后,英美两国在女性电影理论的方法研究上的界限逐渐模糊,原本争议的焦点——女性形象的真伪问题,在学术上不再有太多讨论的余地,学者们将研究方向由社会学转向了新闻媒体。具体来说就是将研究重点转移到对传统好莱坞电影的逆势研究(READING AGAINST THE GRAIN)上,试图发掘电影正文的矛盾,以此来证明男权文化对女性的压制。学者们过去所关注的是银幕上真实女性经验的缺乏,现在所考虑的则是这样的缺乏可能正是女性被压制的结果。至此,符号学、正文分析、精神分析学等方法已成为女性电影理论的研究者必须具有的基本素质。美国1976年创刊的《暗箱》杂志,是由加州柏克莱一群原本为《女性与电影》杂志工作的女性主义者所创办,其立场是结构主义与符号学,他们在发刊辞中表示:“女性不只受到经济和政治上的压迫,还有来自文化思考方式、象征和符号交换等形式方面的限制。”而用来描述分析这种压迫形式的方法,一方面是“视电影为意义生产动态过程”的文本分析;另一方面则是研究“主流的男权观点如何在精神层次制约我们”的精神分析学。

英美两国在女性主义电影理论方法上的合流,并不意味着研究体系的发展同步。与英国相比,70年代后期美国的电影研究和女性研究已在高等教育的体制内取得一席之地,以符号学为基础的研究取代了其他批评方式,成为学术殿堂的主流,相形之下符号



学研究在文化上的影响力倒减弱不少。反观英国,符号学的研究方式从未真正进入教育体制之内,但是它的文化及政治影响力却不容忽视。英国著名女性电影理论家劳拉·莫尔薇一直从事前卫电影的创作工作,她与彼得·沃伦(PETER WOLLEN)合拍了数部实践其理论的作品,如《狮身人面像之谜》(RIDDLES OF THE SPHINX)和《艾美》(AMY!)等,这些作品重新审视了电影的快感与女性的话语空间,反映了“神话、记忆及其转变的过程”,企图在新的研究理念的支持下,在电影创作上重建女性的历史(HER-STORY)。无论是她的文章或电影,在英美两国都引发了广泛而持续的争论。

以下介绍莫尔薇文章的主要论点及其引发的争论。

#### 一、《视觉快感与叙事电影》:观众(SPECTATORSHIP)、快感与叙事电影中的女性

以莫尔薇这篇搜集了各类电影理论、女性主义研究、甚至文化研究论文的经典作品,作为第一、第二阶段的分水岭,是因为她的文章首次将“两性差异”的议题带入观影经验的讨论,为拒绝传统好莱坞电影及反快感的论题提供了理论基础,对女性主义电影研究产生了极大的影响。其后十年,凡是有关女性电影研究的文章,无论反对或赞同,或多或少都会涉及莫尔薇文中所讨论的问题。

在《视觉快感与叙事电影》一文中,莫尔薇采用弗洛伊德和拉康的精神分析理论,希望运用它作为一种政治武器,呈现“男权社会以无意识部分来建构电影形式的方法”。通过讨论电影中的情色快感和意义,特别是银幕上女性形象之间错综复杂的关系,来达到分析快感而后摧毁它的目的。

莫尔薇详细解释了男性如何有意识无意识地掌控电影的生产与接受过程,创造各种形象来满足他们的需求和无意识的欲望。她的论点是:观影经验依据两性间的差异而建立在主动的(男性)



观众控制被动的(女性)银幕客体上。银幕的景象与叙事相结合,驱使观众采取一个以男性的无意识心理状态为主的观影地位。电影通过两方面吸引观众的无意识作用:一为偷窥欲(SCOPOPHILIA),即主动的主体由注视被动的客体而产生快感;另一则为自恋(NARCISSISM),即自我通过和银幕形象的结合而获得肯定。这两种作用又分别与早年的心理满足形式相对应:即弗洛伊德所谓的窥探欲(VOYEURISM),应用于观影经验的讨论即是梅兹的钥匙孔效果(KEYHOLE EFFECT),以及拉康的镜像期(MIRROR STAGE)。而这两种作用是纯粹属于男性的,因为“在性别不平衡的世界中,注视的快感早已被界定为主动/男性和被动/女性……女人成为影像,男人才是注视者。”

然而,在精神分析的架构中,女性也象征着阉割的威胁,因而引起男性心理的防御反应。传统好莱坞电影的叙事结构以两种方式避免女性形象所造成的焦虑:一是深化电影的偷窥倾向,结合以虐待狂(SADISM)心理,不断重演发现女人欠缺而造成的原始创伤,调查女人的差异,解除她的神秘,以调查和叙事对她的惩罚来掌握这种焦虑,黑色电影是最佳的例证。莫尔薇曾以著名导演希区柯克在《恐高症》(VERTIGO)、《艳贼》(MARNIE)及《后窗》(REAR WINDOW)中对女性的处理为例,说明这种叙事结构的运作。另一种方式则是将女人转化为崇拜物的对象(FETISHISM),成为完整和完美的物体,企图以否定差异来抵消差异所带来的威胁。她以冯·史登堡(VON STERNBERG)的电影为例,来说明女性身体的“物化”状况。

莫尔薇文章的含义其实是很悲观的,依据她的解释,女性在主流电影中不仅被排斥,甚至被剥削、滥用,好莱坞能提供女性的,只是物化的形象。在观影地位上,由于电影的注视(GAZE)是属于男性的,女性观众只能认同男性主体或女性客体,完全没有主动的



观影地位可言 ; 不仅如此 , 她们由传统写实电影中所引发的快感也是有问题的。其后数年 , 开始有学者发现莫尔薇文章中的限制 , 引起一连串新的论述。由于莫尔薇基本上只处理主动的男性观众和被动的银幕女性的问题 , 于是其他研究者将论述的焦点集中在她所未处理的问题上 : 一是以女性观众为核心 , 讨论主动的女性观众与银幕上女主角的关系 , 以及叙事结构中女性主体的问题 ; 其次是男性形象成为情色快感对象的问题。这两个主题都环绕着视觉快感而讨论 , 也成为 80 年代女性主义电影理论最热门的研究主题。

## 二、女性观众①：主体性与观影快感

20 世纪 70 年代后期有些学者不满意莫尔薇将女性观众男性化 , 因而将讨论的重点转移到弗洛伊德的女性双性理论上 , 这是弗洛伊德根据女孩在前伊底帕斯期对母亲的依附所发展出的观点。那些学者希望能提出女性注视(FEMALE GAZE)的观念 , 来解释女人的情色欲望和女人之间的关系。1978 年 , 《新德国人批判》(NEW GERMAN CRITIQUE)邀请几位女性主义者讨论银幕剧情中女人之间情感关注的可能性 , 并将此注视转移到女性观众与女性角色关系的讨论上。其后 , 贾姬·史黛西(JACKIE STACEY)在《急切寻求差异》(DESPERATELY SEEKING DIFFERENCE)一文中 , 也循着这个议题进行。她认为女性观众可能的观影快感来源有几个方面 : 一是女人间的差异性 , 表现为一个女人对另一个女人的欲望 , 相当于女人童年时与母亲关系的再现 , 这是所有女人共有的经验 ; 二是表现为女人对理想女性的认同欲望 ; 三是女性成为主动的注视者的快感。因此史黛西的结论是 : 现有的性差异理论 , 将欲望与认同分离 , 无法了解女性观众将两者交织在一起的快感经验。

1981 年 , 莫尔薇本人也对女性观众提出了她自己的解释。在



《视觉快感与叙事电影的反思》(AFTERTHOUGHTS ON 'VISUAL PLEASURE AND NARRATIVE CINEMA')一文中她表示:女性不是采取被虐狂式的女性立场,认同女性作为欲望的客体,就是采取男性的立场,成为主动的注视者。这样的立场牵涉到某种程度的性别互换认同(TRANSSEXUAL IDENTIFICATION),可以追溯到女性的前伊底帕斯阶段被压抑的男性特质。因此女性观众暂时接受“男性化”的状态,以缅怀她的“主动”阶段。她从观看《太阳浴血记》(DUEL IN THE SUN, 1946)一片而引发了以上论点,发现了女性观众的双重认同,以及女性在叙事文本中的矛盾位置,因此,女性不过是父系社会中的客体而已。如果从性别差异出发,女性在文本呈现的位置是缺席(ABSENT)的,但是,从认同角度出发,女性是存在的并且是矛盾的。

观众理论的另一个重要论点来自于葛琳·史特拉(GAYLYN STUDLAR),她于1984年发表了《被虐狂及电影的变态快感》(MASOCHISM AND THE PERVERSE PLEASURES OF THE CINEMA)一文,她根据德勒兹(GILLES DELEUZE)将被虐狂的来源追溯自婴儿的前伊底帕斯阶段,是为了回到母亲怀中所具有的心理机制。史特拉认为,观影经验退回到前伊底帕斯阶段,女性形象则连接到孩童早年对母亲的印象,具有相当不同的象征意义;女性不再成为阉割的威胁,而代表着丰富的记忆。更重要的是,她认为观影经验具有被虐狂的快感,复制了婴儿早年的经验,而这种好莱坞电影中的“被虐美学”可同时提供男性观众和女性观众快感的经验。她的理论对莫尔薇将男性观众定位在虐待狂或恋物癖的角色,而女性观众无独立容身之处的观点,是相当大的挑战。

### 三、女性观众②:女性特质与女性装扮

另外,在讨论女性观众时,不得不提到一个重要概念:女性装扮(MASQUERADE),这个概念最初是由精神分析学家琼·希维



叶(JOAN RIVIERE)提出来的,用来解释女人通过夸大其女性特质和行为来掩饰她男性化倾向的一种防御机制,这个概念普遍被女性主义电影学者所采用。最早是强斯顿在讨论《印地之安》(ANN OF THE INDIES)时提到;而后,玛丽·安·窦恩在1982年和1988年两篇讨论女性观众的文章中,用这个概念来分析电影中女性特质的再现方式。她认为,女性装扮可以作为对男权文化塑造女性特质的一种反抗形式。制造女性与形象间的差距,来与文化所建构的女性特质保持距离,进而提出批判,这种距离的形成也可以解决女性过度认同与性倒错的问题。此时“女性化”(WOMANLINESS)成为一个面具,可以自由地戴上取下,变为一种表演的形式。它所造成的形象游移不定,混乱了男性的注视,扩展了女性形象可由女人产生、掌控、阅读的可能性。

#### 四、类型研究

除了将“女性观众”作为理论化的概念进行研究和拓展外,一些学者也开始研究好莱坞的类型片(GENRE)与女性的关系,包括黑色电影、浪漫喜剧片、女性片和通俗剧,这些电影不是在刻画坚强的女性形象,就是直接与女性观众对话,处理女性的问题,为女性观众提供了相当大的快感与认同。最近对通俗剧的研究显示,这些作品不仅表现了女性的观点,也化解了女性欲望与环境之间的矛盾冲突。因此,女性片和通俗剧也具有解构电影的能力:它一方面暴露了女人在性歧视(SEXISM)社会中的困境,另一方面又破坏了传统电影用来强化这种意识形态的教条。

#### 五、男性形象与特质

莫尔薇文章所引发的争论除了女性观众的议题之外,另一个议题“男性特质”(MASCULINITY)也形成了女性电影理论的一个研究热点。除了前文所介绍史特拉的文章之外,男性学者,如理查·戴尔(RICHARD DYER)、史蒂夫·尼尔(STEVE NEALE)



等,也开始研究“女性主义中的男性”。

### 第三节 反省与转型时期 (1985— )

#### 一、两性差异理论的发展

20 世纪 80 年代的女性主义电影研究仍然和过去一样,集中在对两性差异的探讨。最早的女性主义者将两性之间的差异视为男性优势的维系力量,她们认为在经历了来自男权社会长期的压迫之后,自然倾向于否定男权社会强加于女性身上的差异性及各种分类方式,希望取得与男性在政治、社会、文化上同样的平等地位。然而,70 年代中期后的十年,一连串对主体性、女性特质,甚至男性特质的讨论,则倾向于表现女性特质的特殊性,寻找构成它的条件,希望因此摆脱僵硬单一的两性对立方式,为女性主体性的建立发掘更广阔的空间。麦伦坎普(PATRICIA MELLENCAMP)和威廉姆斯(LINDA WILLIAMS)等三人在她们合编的《再视》(REVISION: ESSAYS IN FEMINIST FILM CRITICISM)一书中表示,女性主义已由“分析差异的压迫性”转变为“描绘差异的特殊性”。

这种在两性差异看法上的转变,仿佛正符合著名女性学者朱莉亚·克里斯蒂娃(JULIA KRISTEVA)关于女性主义理论发展三个阶段的说法。在《妇女的时代》(WOMEN'S TIME, 1979)一文中,她区分第一阶段平等论的女性主义者,争取的是与男性在各方面相同的权利,因而拒绝接受两性差异的说法;而第二阶段的女性主义则开始研究女性特质的构成,强调女性是有别于男性的,肯定了女性特质本身的特殊性,因而拒绝接受男性的语言秩序。然而,在肯定了女性的特殊性之后,如何不掉入本质决定论的悖论,





则是女性主义者尝试超越两性差异的重要课题。也就是如何由同一性(女性与男性同一、女性内部的同一)进入到第三阶段的多重性,打破旧有的差别范畴,针对女性这个统一体内部每一个个体成员,肯定各个不同主体在权力、语言、意义关系上的差异,最后将每一个女人的特殊性体现出来。

## 二、历史脉络与性别议题

80年代中期前后,在女性主义电影研究的领域,越来越多的学者开始质疑精神分析学的限制及两性差异理论的种种问题。精神分析学固然将观影的议题带入电影研究的领域,但却否定了不同观影地位的存在。在这层假定之下,有色人种与白种女人以及不同阶级的女人所拥有的观影经验是相同的,处于不同历史时期和环境下的观众也会用同样的方式来阐释电影的正文。这种白种女性和中产阶级女人的女性主义观点,从根本上否定了女性之间差异性的存在。

1987年冬季号的《银幕》杂志策划了一个“解构差异”(DE-CONSTRUCTING DIFFERENCE)的专题,其中分析困扰80年代中期两性差异理论最重要的问题在于:过度重视男性/女性差异的结果,以致于忽略了性之外其他的差异问题。有学者认为应该以出自社会科学的性别(GENDER)一词来取代性(SEX)的讨论,以超越两性差异的限制。泰瑞莎·德·罗瑞蒂斯(TERESA DE LAURETIS)在《性别工程》(THE TECHNOLOGY OF GENDER,1987)一书中,详细地分析了性别的建构。她认为,性别是一种社会关系的再现,“主体在体验种族、阶级,也包括两性的关系时被性别化;因此,主体不是统一的,而是多重性的,但这种多重性也不至于让主体因矛盾而分裂。”她使主体建构的研究,由两性的差异,扩大到种族、肤色、阶级、年龄,甚至性倾向的考虑。罗瑞蒂斯希望,《再视》编者所谓的特殊性,应该不只限制在“性别的差



异”,也就是男性与女性之间的差异上,“因为不同的女人拥有完全不同的历史,彻底的改变需要对女性之间差异的描绘及更进一步的了解。有些女人喜欢装扮,有些则蒙着面纱。女人不只在他们的社会中遭到男人的漠视;同样的,在我们的社会中,也有女人完全被其他女人所忽视。”

简·甘纳斯(JANE GAINES)曾对当代的女性主义电影研究提出批评,特别是不满精神分析以两性差异概念作为女性压迫的唯一解释。她在1986年所发表的《白种优势与观看关系:女性主义电影理论中的种族与性别》(WHITE PRIVILEGE AND LOOKING RELATIONS: RACE AND GENDER IN FEMINIST FILM THEORY)中指出,有色人种的女人通常感受到的压迫,主要来自作为黑人,然后才是作为女人。白种中产阶级的价值“某种程度妨碍女性了解其他的压迫方式”;最后,她希望重新回到马克思主义历史唯物论的立场上去建立黑人女性自己的历史。

### 三、结语

罗瑞蒂斯和甘纳斯等学者的呼吁应该不只是仪式性、口号式的表达,更重要的是承认并分析差异的多重性,解释彼此间的复杂关系,却不至于淡化不同形式压迫的特殊性。当今女性主义理论所忽略的差异形式不只是现时性的种族阶级差别,也存在于历史性的脉络差异。因而,如何将文本(TEXT)置于历史的语境(CONTEXT)中,使用扎实的经济、技术、美学等社会环境资料来从事电影研究的工作,甚至扩大范围到影响大众日常生活的影像媒体与大众文化研究,不但是当今女性主义电影学者,也是所有电影史家、理论批评者共同要面对的问题。

### 第三章 女性电影和女性导演

什么叫“女性电影”？根据朱蒂丝·梅恩(JUDITH MAYNE)所分,有两种类型：一是根据消费对象而言,针对女性观众的电影,其中尤以20世纪30~50年代好莱坞的通俗剧最为常见。这些通俗剧充满情绪,号称“泪水片”(WEEPIES),以满足女性的情感发泄要求。这些影片大多为男性导演所摄制。另一种是依据作者而言,就是女性导演拍摄的电影。朱蒂丝·梅恩将它分为四类：即

#### 一、主导系统的女性电影

如多萝西·阿兹纳(DOROTHY ARZNER)、艾达·卢皮诺(IDA LUPINO)、莱尼·里芬斯塔尔(LENI RIEFENSTAHL)、丽娜·韦尔特穆勒(LINA WERTMULLER)等导演的作品。

二、女性模式表达的电影：如尚塔尔·阿克曼、海丽卡·桑德尔(HELKE SANDER)的作品,以欧洲片居多。

三、纪录片：如康妮·菲尔德(CONNIE FIELD)、朱丽亚·莱却等导演的作品,没有突出的代表性人物。

四、女性主义政治观点和前卫形式混合的实验电影：如米歇尔·翠恩、莎莉·波特(SALLY POTTER)等人的电影。

为了说明女性导演在电影史上的位置及意义,以下主要依据朱蒂丝·梅恩的第二种分类法总结一下国际知名的女导演们的创作方向和特点。



### 一、主导系统的女导演

好莱坞早期(尤其是默片时期)有相当多的女性电影工作人员,其中也不乏女导演。其中多萝西·阿兹纳(DOROTHY ARZNER)是最成功的女导演,她现已成为女性主义电影涉及讨论的焦点对象。阿兹纳的作品结构以女性观点为主,虽然没有废除男性论点,但以疏离、批判等非习惯性的手法,使男性论述受到质疑。她是30年代最具女性意识的导演,作品有《克雷格太太》(CRAIG'S WIFE)等。

与阿兹纳同时期的好莱坞女导演有艾达·卢皮诺(IDA LUPINO)和伊莲·梅(ELAINE MAY)。卢皮诺是英国人,演员出身,其导演作品多半展现女性成长过程中的失控与梦魇,具有黑色电影对女性的一贯观点。梅则是名导演迈克·尼克尔斯(MIKE NICHOLAS,执导过《毕业生》等多部名片)最重要的搭档,在她的作品中对女性处境充满讽刺与幽默。

1972年举办了第一届纽约女性电影节(NEW YORK WOMEN'S FILM)以后,很快地在加拿大多伦多以及世界各地都举办了类似的女性电影展映,全球的女性电影发展的热潮也随之到来。

当年美国和英国的女性电影摄制,首创以女性议题为导向的制片方针。到了1977年,仅在美国就已拍摄出250部女性电影。虽然1968年—1969年之间制作的一些女性电影,是在纽约新闻影片公司的赞助下完成的,但是第一部标志着女性电影重大成就的影片,却是独立制作的《女性的电影》(THE WOMEN'S FILM, 1970),然后才有了纽约新闻赞助的《珍妮的珍妮》(JANIE'S JANIE, 1971)。这个时期其他重要的女性电影还有恰克·克莱恩(CHUCK KLEIN)的《成长中的女性》(GROWING UP FEMALE, 1970)和凯特·米尔特的《三生》(THREE LIVES, 1970)。



英国的女性主义电影,则是由伦敦女性电影组织(LONDON WOMEN'S FILM GROUP)首先推动,而且这个团体摄制的影片常将女性视点和劳工议题结合在一起。

而后,一个国际性的女性电影运动逐渐兴起,有关强奸、自我防卫、家务以及女性历史探究的影片相继出现,而其中有关家务劳动的影片,在美国广为流行的有两部,是由女性劳工史集团(WOMEN'S LABOR HISTORY PROJECT)制作的《劳工女佣》(UNION MAIDS)和《带着旗帜的婴儿》(WITH BABIES AND BANNERS,1978)。诸多女性电影的拍摄团体同样也在其他国家崛起,比如法国的慕丝朵拉(MUSIDORA)、意大利的女性主义电影群体(FEMINIST FILM COLLECTIVE)、澳洲的悉尼女性电影群体(SIDNEY WOMEN'S FILM)等,上述团体都是非常活跃的女性电影组织。

近年来随着女性主义的兴起,在男性导演为主的好莱坞也增加了几位年轻的女导演,如琼·蜜克琳·西佛(JOAN MICKLIN SILVER)、克劳迪·威尔(CLAUDIA WEILL)和苏姗·赛德尔曼(SUSAN SEIDELMAN)。西佛擅长处理两性关系和青年次文化题材,作品处处显示女性特有的幽默,如《神魂颠倒》(HEAD OVER HEELS)。威尔是拍实验电影和纪录片出身,她最有名的纪录片是和莎莉·麦克琳合拍的《半边天:中国记怀》(THE OTHER HALF OF THE SKY: A CHINA MEMOIR),记录中国妇女的现状,获奥斯卡提名。她的剧情片《女朋友》(GIRLFRIENDS, 1978)也是对女性生活、处境有深刻反映的电影。赛德尔曼是近年来最受重视的美国女导演,她毕业于纽约大学电影系,她的两部作品《拼命寻找苏姗》(DESPERATELY SEEKING SUSAN)和《大城少女梦》(SMITHEREENS)都对女性主角有清楚的情感掌握,成为女性主义者推崇的电影。



除了好莱坞之外,欧洲的意大利和法国都产生了不少世界知名的女导演。意大利以莉莉安娜·卡瓦尼(LILIANA CAVANI)和丽娜·韦尔特穆勒(LINA WERTMULLER)最为著名,她们在国际影坛的影响力几乎使男导演黯然失色。卡瓦尼的作品并不具有女性主义特质,她影片中的男性阳刚气十足,作品主题特别专注于政治、社会与性的暴力,比如她饱受争议的作品《夜间守门人》(THE NIGHT PORTER)和《皮肉生涯》(THE SKIN)。和卡瓦尼一样,韦尔特穆勒也是政治倾向很重的导演。她出身于贵族家庭,自幼充满叛逆性,曾投身剧场多年,做过费里尼的副导演。这位有女暴君之称的导演,作品往往直面政治、权力、暴力、性与道德等问题,以犀利荒诞的讽刺与鞭挞,揭穿欧洲文化的另类面貌。她曾获得戛纳电影节最佳导演奖,赴美发展后成为美国观众最喜欢的欧洲导演之一。

法国主流导演中,以狄安娜·柯瑞斯(DIANE KURYS)较受重视。她的处女作《薄荷汽水》(DIABOLOHE,1977)和《一见钟情》(COUP DE FOUDRE,1983),获奥斯卡最佳外语片提名,两部电影都表现出对女性成长与相互关系的细腻情感,在国际影坛都备受好评。此外,女演员出身的让娜·莫罗(JEANNE MOREAU)也曾以一部《少女》(L'ADOLESCENTE,1979)表现乡村少女成长的心境,颇具女性导演的特色。

## 二、女性模式表达

这个领域以比利时著名女导演尚塔尔·阿克曼(CHANTAL AKERMAN)最受女性主义者推崇。尚塔尔·阿克曼70年代移居纽约,后来又去巴黎从事实验电影创作,24岁时拍出了成名作《珍妮·德尔曼》(JEANNE DIELMAN,1975)。阿克曼在电影领域的前瞻性可与法国的戈达尔相媲美,她作为一名女性导演,在独立电影史上的地位独一无二。在她的作品中,阿克曼以敏锐的影



像形式,处理女性空间在客观/非涉入的叙事方法下,仍能发散出同情与关怀。她的女性主义创作方式,建立了欧洲女性电影的前卫派系,也影响了比利时女导演玛丽·詹曼姿(MARY JIMENEZ)等人。阿克曼的许多作品,如《珍妮·德尔曼》(JEANNE DIELMAN,1975)都被女性主义理论家专文讨论。

知名度与阿克曼相似的法国女导演阿涅斯·瓦尔达(AGNÈS Varda)的多部作品《克莱欧的5点到7点》(CLÉO DE 5 À 7)、《一个唱,一个不唱》(L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS)、《浪迹天涯》(SANS TOIT NI LOI)等,都在探讨女性对爱、婚姻、生活的经历及意义,以界定妇女的地位。她的剧情片视觉丰富优雅,纪录片却冷静抽象,显示出不同凡人的影像把握能力。

此外,法国“新小说”大师之一的玛格丽特·杜拉斯(MARGUERITE DURAS),也是女性主义者推崇的创作者,她的电影和小说一样独具魅力。她的电影作品富含女性主义的关怀,虽说有时显得节奏过缓,但杜拉斯在更新电影语言方面有独特的贡献。她的《娜塔莉·格朗热》(NATHALIE GRANGER,1973)等作品常被女性主义者当作范例来研究分析。

移居纽约的法国女导演杰姬·雷纳尔(JACKIE RAYNAL)也是女导演的重要代表人物。她曾为新浪潮不少大师如戈达尔、夏布罗尔等人的作品任剪辑师,自己也拍过纪录片。她的剧情片清楚地讨论了女性作为“奇观”的问题,《两次》(DEUX FOIS)被认为是十年来最重要的结构主义/女性主义的作品。

克劳迪娅·冯·阿尔曼(CLAUDIA VON ALEMANN)是德国女导演,特别关注妇女题材的拍摄,她的纪录片和短片都触及了这一重点。另一位1938年出生的德国女导演乌拉·斯托克(ULA STOCKL)特别关心职业妇女,她也是女权主义的拥护者。和阿尔曼一样,她也是在巴黎求学,60年代回德国后所拍的纪录



片和短片,都是有关女性解放运动的。她的剧情片如《理智的沉睡》(THE SLEEP OF REASON),也都面对女性友情、命运和尊严问题。

另一位在巴黎求学而回德国成名的女导演是玛格丽特·冯·特洛塔(MARGARETHE VON TROTTA),她的丈夫是德国著名导演施隆多夫(VOLKER SCHLÖNDORFF)。这是一对合作默契的夫妻搭档。特洛塔的名作《德国姐妹》(MARIANNE AND JULIANE)探讨纳粹浩劫后的女性生活阴影,对她们的内在抉择与政治困境都有探索,成为女性主义热衷讨论的电影。

匈牙利的玛尔塔·梅萨罗斯(MARTA MESZAROS)也是这一领域的名导演。她毕业于莫斯科电影学院,其丈夫杨索(MIKLOS JANCZO)以政治电影著名。梅萨罗斯的作品有清晰的女性结构,数量甚多。大部分在寻求复杂多义的正文及阅读方式,在保持真实的前提下不失批判的主题。她在众多女性导演中是相当特殊的一个,曾被英国国际电影年鉴选为五大导演之一。

另一位曾受巴黎电影学校影响的是希腊导演托妮亚·玛凯塔基(TONIA MARKETAKI)。她的电影以明确的女性观点,正视希腊工业社会中人际关系与家庭结构之危机,作品具有尖锐的批判性。

内莉·卡普兰(NELLY KAPLAN)是阿根廷人,50年代移民法国巴黎,曾为亚伯·冈斯(ABEL GANCE)的助手。她导过很多短片,也曾获威尼斯电影节金狮奖。她的作品《妮亚》(NEA)是女性主义者推崇的。

除此之外,丹麦的艾丝丽特·汉宁·詹森(ASTRID HENNING-JENSEN)、加拿大的米歇尔·兰陶(MICHELLE LANCOT)、瑞士的玛丽·格拉夫(MARLIES GRAF)都是出色的女性观点导演。





### 三、纪录片

此领域在英国、美国、加拿大等地发展较快,凡是政治问题、社会问题、女人生活均在主要题材之列。康妮·瑞芬斯坦是女性运动观点最清晰的导演,她的《后勤女工》(THE LIFE AND TIMES OF ROSIE THE RIVETER),以及《日本电影》(THE JAPAN FILM)都广受重视。

玛丽·本杰明(MARY BENJAMIN)、泰特·瓦斯康先洛(TETE-VASCONCELLOS)、西尔维亚·莫拉莱斯(SYLVIA MORALES),以及英国的琼·丘吉尔(JOAN CHURCHILL),都是著名的纪录片女导演。

在纪录片史上被认为是成就最大也最受争议的女导演是德国纳粹时代的莱尼·里芬斯塔爾(LENI RIEFENSTAHL,1902—2003),她以毁誉参半的两部作品《意志的胜利》(TRUMPH OF THE WILL,1934)和《奥林匹亚》(OLYMPIA,1938),在女性纪录片历史上留下了浓重的一笔。

### 四、实验电影

由于女性主义理论学家一直反对真实电影和纪录片将“前电影事件”与真实混为一谈,还认为“真实”也是男权社会符号化的象征,因此一再提倡新形式的电影,实行上述主张最得力的是莫尔薇、强斯顿、潘·库克(PAM COOK)等人,70年代,她们组成新女性主义前卫电影团体,尝试为女性主体寻找发言立场,并揭露父系中心的语言系统的扭曲与隐藏。莫尔薇的《狮身人面之谜》(THE RIDDLE OF SPHINX)、米歇尔·斯翠恩的《女儿的仪式》(DAUGHTER RITE)、萨莉·波特的《惊栗》(THRILLER)均是其中的代表作。

伊娃·芮娜(YVONNE RAINER)则是被研究最多者。她的作品针对女性主体建立的困难,着重表现在拍摄过程中的美学变



**A film by Sally Potter**



**The Tango Lesson**

化(DYNAMICS)。她尝试将古典/前卫、人文/形式、自传/虚构、对称/凌乱、动/静并列起来,使阅读产生双重意识以及多重视点,也解决了女性主义者对认同情绪的反感。

前卫电影导演玛雅·黛伦(MAYA DEREN)更与女性主义的主张不谋而合,她的作品以形式主义和超现实主义结合,将女性的疏离、妒忌、梦魇混合起来,象征复杂的女性内心世界。如《下午的罗网》(MESHERS OF THE AFTERNOON)等作品都是激进而主动的女性电影。

奥地利的导演瓦莉·埃克斯波特(VALIE EXPORT)因为提倡“扩张电影”(EXPANDED CINEMA)的观念而衍生此领域的作品。她的作品重视结构,想象惊人,被称为是自古克多(JEAN COCTEAU)以来最大胆的视觉实验。她也拍摄录像带作品,如《SYNTAGMA》、《OF+ON+FROM+TO》都成就卓越。

法国的谢尔曼·杜拉克(GERMAINE DULAC)以幻想、印象



主义造成对中产阶级社会及婚姻关系的抨击,对女性处境诸多考虑。作品如《布达夫人的微笑》(THE SMILING MADAME BEUDET)被女性主义者誉为冷静而诗化。此外,达妮埃尔·于耶(DANIELE HUILLET)也和丈夫斯特劳普(JEAN-MARIE STRAUB)合作了相当多结构奇特的实验电影。

### 五、流行与艺术电影的派别之分:

20世纪70年代与80年代期间,在政治倾向强烈的影片中,女性议题引起了最为广泛的风潮。随着舆论关注的焦点由革命的远大抱负转向微观政治,女性电影人的工作开始赢得广泛的肯定。在流行电影中,意大利的丽娜·韦尔特穆勒(LINA WERTMULLER)、德国的多丽丝·杜莉(DORIS DORRIE)和法国的狄安娜·柯瑞斯(DIANE KURYS)、柯琳娜·塞罗(COLINE SERREAU),以她们关注女性友谊和两性关系的喜剧片,受到了广大观众的青睐。在艺术电影的领域,不少女导演透过一些惯用技法,表达自己对于女性及女性主义的关切。其中有三位最具代表性,她们是法国的阿涅斯·瓦尔达(AGNÈS VARDA)和玛格丽特·杜拉斯(MARGUERITE DURAS)、德国的玛格丽特·冯·特洛塔(MARGARETHE VON TROTTA),她们的多部作品涉及了女性议题的方方面面。

在追求实验风格的电影流派中,比利时的尚塔尔·阿克曼(CHANTAL AKERMAN)在拍出了极具个人风格的《珍妮·德尔曼》(JEANNE DIELMAN,1975)之后,开始拍摄一些比较大众模式的作品,比如《安娜的约会》(LES RENDEZ-VOUS D'ANNA,1979)。此片以一个女性公路电影的风貌,追踪一名跨越欧洲的电影工作者的故事。

从女性政治议题角度看,这个时期最为重要的两位女导演是玛格丽特·杜拉斯(MARGUERITE DURAS)和玛格丽特·冯·



特洛塔(MARGARETHE VON TROTTA)。杜拉斯的著作和法国文坛前卫风格的“新小说”关系密切,进而将她实验性的文学观念带入电影创作中。她开始探索一种“女性的现代主义”的电影风格。这是一种节奏缓慢、画面简洁的风格。导演运用静止影像和极少的对白,追求一种女性电影的独特语言。杜拉斯在她高度个人化的文学和电影创作中,发展出一个以30年代的越南为背景的私人世界,她用文字和影像讲述了她对于度过了童年及少年时代的那块殖民地错综复杂的情感。特洛塔影片不像杜拉斯和阿克曼那样有实验性,她使用的是较为浅显易懂的惯用手法,对现代社会中女性的地位和作用提出质疑。她的早期作品呈现出女性脱离家庭角色,进而成为丑闻缠身的公众人物;她的晚期作品,则专注于描绘女性在处理工作、家庭和性关系三方面的关系上。她尤其对母亲、女儿和姐妹,在一个家庭的历史中从和睦相处到反目成仇的过程表现出强烈的兴趣。

“如果电影中真的存在一种女性的美学形式,对我而言,它只能存在于对主题的选择,乃至我们以诚恳、尊严、敏感、体谅的态度,对待我们电影中呈现的人们和我们所选择的演员。”特洛塔这番话表达出20世纪70~80年代在女性电影领域存在两种截然不同风格的原因是女导演对于女性电影的理念和美学形式的不同理解所致:一种是抽象难懂的形式实验;另一种是浅显易懂的主题表达,这两大极端也涵盖了当时女性电影的范畴,并且引领了以后女性电影发展的主要趋向。

## 第四章 女性导演与纪录片

自从 20 世纪 60 年代女性主义和女权运动开始发端并受到瞩目之后,70 年代随着人权运动的发展,许多创作者也逐渐意识到女性意识在世界各个角落觉醒、成长,因而率先拍摄许多关于女性问题的纪录片,而以“女性议题”为重点的各式活动、座谈会、书报印刷品等,也不胜枚举,气象蓬勃。随着各项女性研究的专业化、理论化,逐步唤起了社会对女性问题的思考。而文字、影像等传播媒介在发出问题或提出解决之道上,扮演着不可替代的角色。许多知名的论点,如探讨在男性主导的电影中的女性形象(如玛久瑞·罗森的《爆米花维纳斯》POPCORN VENUS)在 70 年代初首先发难,之后到 1975 年女性主义者劳拉·莫尔薇(LAURA MULVEY)的经典论文《视觉快感与叙事电影》(VISUAL PLEASURE AND NARRATIVE CINEMA),以及克莱尔·强斯顿(CLAIRE JOHNSTON)、安·卡普兰(ANN KAPLAN)等这些鼎鼎大名的女性主义者,每个人在自己的专业研究领域中所专攻的议题,纷纷成为展示女性主义成长的路标。而许多电影创作者便依循着这些已建立的女性主义理论来创作,试图通过作品的形式与内容,来支持或证实女性主义理论的观点,并希望以作品来展现女性的历史,打破以男性为主的影像书写霸权。

由于好莱坞强大的男性中心拍摄体制,美国女导演不像欧洲女导演那样能经常性地获得拍摄剧情长片的资金和渠道。近年来能在好莱坞拍片的少数女性,通常都因为有实力派男性人物支持



的背景,而且所拍摄影片也不全然和女性相关。

到目前为止美国女性导演拍摄数量最多的电影是纪录片,这是最真实的电影,也是最简单、最便宜的电影形式之一。虽然也有使用其他风格和模式的作品(例如动画、非叙事抽象电影、形式主义电影、剧情短片),但纪录片仍是主要形式。除了资金因素之外,造成这种情形的因素仍有待研究。在欧洲,特别是在英国,有较多对电影形式的实验作品产生,这也许就是美国妇女运动和欧洲妇女运动之间的差异颇为复杂的原因。和欧洲相比,美国的妇女运动较为激进,对女权理论取向较为敏感;欧洲妇女运动则较为平和,主要以发展新形式的女权理论为主。

20世纪60年代前后,由于传播媒介的日益发达,女性不仅成为商品推销的对象,女性身体也成为展售的工具。伴随着这种现象的产生,欧美的女权运动在此阶段也日益高涨。女权主义者沿用当时流行的实证研究方式,试图在大众传播媒介中寻找所谓“正面的女性形象”,她们密切关注着大众传播媒体的一举一动,尤其是电影与电视。她们观看每一部电影与电视节目,然后机械化地做出反应;如果找到她们认为是正面的、典型的女性形象,就大加赞扬;如果是负面的女性形象,就加以斥责。当然,她们发现的坏典型总是多于好典型:女性在银幕上(尤其在好莱坞电影中)总是成为男性观众目光“消费”的对象,在剧情中则被普遍塑造为无知、无理性、感情用事的角色类型。

值得关注的是,女权主义者在一次又一次地揭发好莱坞电影的错误时,她们也开始注意到电影中的女性被呈现的方式。她们发现,通过剧情的安排、镜头的设置等技术,女性才会在电影中被设计成负面形象。例如由两个不同的机位摄制的镜头,却可以达到同样的效果:一是把摄影机放低,然后倾斜地往上拍,可以达到窥视女性身体的目的;二是把摄影机架高,然后从一个男演员的头



顶往下拍,这样可以矮化女演员的形体。另外在人物个性的刻画上也可以找出大量的例证。因此,女权主义者得出的结论是:在



电影中女性形象是被建构的,而非自然生成的。从这个结论出发,不少纪录片女导演开始用镜头提出自己的女性观点,这些作品构成了女性电影对男权社会独特而有力的质疑,其中美国导演米歇尔·斯翠恩(MICHELLE CITRON)的《女儿的仪式》(DAUGHTER RITE)和瑞典导演简·克拉威兹(JAN KRAWITZ)的《魔镜,魔镜》(MIRROR, MIRROR)两部作品,含义丰富、视角独特,成为探讨女性社会关

系和女性身体的经典作品。

## 一、重点导演和作品介绍

### 1. 米歇尔·斯翠恩(MICHELLE CITRON)

米歇尔·斯翠恩(MICHELLE CITRON)是女性电影工作者中,最勇于向男权体系下发展出来的既定电影语言挑战的导演之一,她自述对女性电影的期待是:“让观众看后能深切反思,并且有所改变的电影。”她探讨母女关系的《女儿的仪式》(DAUGHTER RITE)与探讨父女关系的《理所当然》(WHAT YOU TAKE FOR GRANTED, 1983)两片,不论形式或内容,皆为女性电影中的重要经典作品。

斯翠恩目前任教于美国西北大学广播电视系和电影系,她的重要作品有:



- (1) 《自卫》(SELF-DEFENSE)1973
- (2) 《1973 年 4 月 3 日》(APRIL 3 ,1973)
- (3) 《统合》(INTEGRATION)1974
- (4) 《单性生殖》(PARTHENOGENESIS)1975
- (5) 《女儿的仪式》(DAUGHTER RITE)1979
- (6) 《母亲的权利》(MOTHER RIGHT)1983
- (7) 《理所当然》(WHAT YOU TAKE FOR GRANTED)1983

作品介绍：

《女儿的仪式》(DAUGHTER RITE ,1979)：

是一部关于母亲和女儿的电影。开始画面是一片空白，一个女声在旁白中介绍说：她现在 30 岁了。在她 28 岁生日之后，她的生命开始出现危机。她回忆起她的母亲就是在 28 岁时生下她的，所以她要在此片献给她的母亲——一个让她又爱又恨的女人！

《女儿的仪式》之所以成为女性电影的经典，原因有三：一、它探讨了被一般人忽略的母女之间的爱恨关系；二、对电影工作者来说，它提出了新的电影语言与内容之间的协调问题；三、对女权主义者而言，它提出了重新思考影像与现实之间关系的问题。

《女儿的仪式》的重要性在于：虽然影片中充满女儿的声音，但通过女儿的阐述让观众认识到：原来母亲和女儿一样，都是男权社会的牺牲品。观赏此片的观众会产生两种心理反应：一部分观众会站在女儿的立场，认同女儿的观点，进而反省自己的母女关系；另一部分观众会注意到片中画面与声音的对立关系，开始探讨形式与内容的互动关系，进而思考影像与现实之间的关系。

此片的重大贡献在于：运用真实电影的形式与内容来反真实电影。它让观众注意到：即使是原始真实度最高的纪录片，也是由导演制作完成的。另一方面，观众必须介入影片意义的建构过程，而不是被动地观看电影，等着电影告诉你结局。看《女儿的仪





式》等于是—种学习,因为在内容部分,它提供了母亲的立场来看母女关系、女性的主体性,以及女性的社会意识等议题;而更重要的是在形式部分,它用影像和声音对立的手法,促使观众进一步思考“真实”与“虚构”这两个概念以及两者的内在含义。

## 2. 崔明慧(CHRISTINE CHOY)

崔明慧是一位资深的美籍亚裔导演,出生在上海,母亲是华人,童年在韩国度过。70年代初移民美国后开始对纪录片产生兴趣。1976年的早期作品《从钉鞋到纺锤》(FROM SPIKES TO SPINDLES)便是她的成名作,内容是关于纽约唐人街华裔居民的生活。此片奠定了崔明慧在美国华裔电影中的重要地位。1994—1998年崔明慧除拍电影外,还身兼纽约大学电影电视系系主任;现居香港,任职城市大学创意媒体学院院长。

崔明慧的作品相当丰富,内容以探讨移民、女性、文化差异等议题为主,以下举其主要作品加以简介:

(1) 1976年《从钉鞋到纺锤》(FROM SPIKES TO SPINDLES):回顾早年修铁路的劳工,到近年制衣厂的工人,纪录了纽约中国城华裔居民的政治觉醒。

(2) 1980年《爱,荣誉,服从》(TO LOVE, HONOR & OBEY)

(3) 1982年《既苦又甜》(BITTERSWEET):纪录了越战后东南亚难民在美国的处境。

(4) 1983年《飞天》(FEI TIAN: GODDESS IN FLIGHT)描述了第一代移民老妇与在美国出生的女孩之间的情谊。

(5) 1984年《密西西比三角洲》(MISSISSIPPI TRIANGLE):纪录了早年中国苦力在美国南方棉花带与当地黑人女子通婚,生下的黄黑混血后代所面临的文化冲突。

(6) 1986年《永远的浪潮》(PERMINENT WAVE):探讨单身母亲在工作中面临的性骚扰问题。



(7) 1988 年《谁杀了陈果仁》(WHO KILLED VINCENT CHEN):通过陈果仁被杀事件,探讨了黄种人在美国社会受歧视的问题。

(8) 1991 年《分隔的家园:南北朝鲜》(HOMES APART: KOREA):探讨了南北朝鲜统一的问题。

除了拍摄电影以外,崔明慧也是纽约“第三世界新闻公司”(THIRD WORLD NEWSREEL)的重要成员之一。该公司是颇具规模的一家独立制片发行公司,除了发行具有人道精神、带有批判色彩的独立制片作品之外,该公司还开设电影拍摄训练课程,并协助独立制片电影工作者寻求资金补助。

### 3. 瑞典导演:简·克拉威兹(JAN KRAWITZ)

简·克拉威兹 1975 年起开始纪录片的拍摄工作,处女作是 10 分钟长的实验纪录片《STYX》,捕捉一个都会地下系统的动态。这部作品在许多电影节上大获好评,并为美国现代艺术博物馆收藏。1982 年与托马斯·欧特(THOMAS OTT)合拍的《小人》(LITTLE PEOPLE),在当年的纽约电影节首映,而后在全美各公共电视台播映,曾赢得艾美奖最佳个人纪录片提名,内容为探讨侏儒在社会中寻求平等待遇以及自我肯定等问题,片长 88 分钟。

克拉威兹的其他作品包括《棉花糖和大象》(COTTON CANDY AND ELEPHANT STUFF),记录一个到处旅行演出的小马戏团;《汽车电影院的忧郁》(DRIVE-IN BLUES)则记录了汽车电影院的兴衰史;《魔镜,魔镜》(MIRROR, MIRROR)质疑理想化女性身材,并探讨标准化身材为女性带来的苦恼。拍完此片,克拉威兹准备继续挖掘女性题材,探讨 50 年代的女孩在成长过程中,如何在社会影响下形成其各项观念和世界观。

克拉威兹在美国大学获得电影及摄影学士学位和艺术硕士学



位。她曾在美国德州大学奥斯丁分校教电影及摄影课达 8 年之久，目前任斯坦福大学传播系副教授，开设课程以纪录片拍摄为主。

作品介绍：

《魔镜，魔镜》(MIRROR, MIRROR) 1990 年/片长 17 分钟：

此片是纽约重要的女性电影制作发行公司 WMM(WOMEN MAKE MOVIES)所支持拍摄的，影片探讨的是女性的身体与女性追求理想身材之间的关系。

片中有十三个不同年龄、种族、身材的女人戴上相同的面具，面对摄像机侃侃而谈她们看待自己身体时又爱又恨的矛盾情结。在特意布置的人体模特冰冷面孔的环境之中，镜头呈现出荒诞怪异的减肥机器和广告海报，一方面呈现了女性的焦虑不安，另一方面则讽刺了男性眼光的虚妄可笑。视觉语言方面因加上了旁白自述，因此在画面外激发出相当强的戏剧张力。

此片的特殊性在于：导演没有过分强调充满性别歧视的社会如何迫害女性，而是通过对白中不同女性的声音：“这个社会很重视女性的身材，以致于我也很重视”、“我觉得我的存在只为了男性的注视”、“别人对我的判断才使我认识我自己”，影片从不同的女性声音中展现出不同女性的自觉过程，表现出众多女性的自我价值均建立在身材等外观形象的价值体系上。

在电影语言上，导演在摄影棚内所塑造出来的亲和氛围使每个人都能放松自己，从容面对镜头谈话，而背景的女模特道具，有标准的身材却是无生命的肉体，在镜头中成为规整而无趣的象征。影片最后，在柔美的音乐中，女性受访者一个个将面具摘下，成为完整的女性个体，她们的笑容，以及源自内心的自觉（不满、焦虑或自信）为本片增添了乐观希望的气氛，从而超越了两性不平等的单纯议题。当然面具本身也是有趣的符号，象征女性对理想身材的迷思和共同困境。



#### 4. 苏格兰导演玛格丽特·泰特(MARGARET TAIT)

20 世纪 50 年代早期,泰特在意大利罗马电影实验中心学习,她所拍摄的充满诗意的纪录片能够让观众感受到意大利新现实主义运动的影响。但是另一方面,她的影片又具有强烈的个人日记体风格,对自己周围的自然环境有特别细致入微的观察。比如她的作品《在山上》(ON THE MOUNTAIN,1974),就仔细记录了爱丁堡玫瑰街的日常生活景象,中间还穿插了她在 1956 年拍摄的一部名为《玫瑰街》的影片素材。她的创作与 20 世纪 30 年代的纪录片运动颇为相似,不同的是她的作品更私人化。

玛格丽特·泰特因她的创作而成为英国 70 年代先锋派电影的代表人物之一。

#### 5. 韩裔导演玛丽莎·李(MELISSA KYU-JUNG LEE)

玛丽莎·李 1971 年生于韩国,曾在伊朗和荷兰居住,现移民澳大利亚;毕业于澳洲科技大学,主修电影、录像艺术及文化研究,现从事纪录片及剧情片创作,并在澳洲、韩国等地的学校担任客座讲师。

纪录片主要作品有《做自己好自在》(2000)和《爱在旧金山》(2001)。

作品介绍:

(1)《做自己好自在》(SOSHIN: IN YOUR DREAMS, 2000):本片获日本山形国际纪录片电影节最高奖“小川绅介奖”。本片属自传性质,讲述玛丽莎的父母希望她长大成为律师或医生,但她却坚持自己的梦想——成为一名影像工作者。

(2)《爱在旧金山》(A TRUE STORY ABOUT LOVE, 2001):为了拍摄一部有关美籍韩裔纪录片工作者的纪录片,玛丽莎遇见了理查,一时为他着迷;一周后她认识了理查的朋友马克,并与他双双坠入爱河。透过导演私人的隐秘,本片探索了在爱情



和纪录片中,何谓“真实”,又何谓“道德”。

(3)《暗夜幸存者》(MARY'S PLACE,1998):玛莉是一件强奸案的幸存者,她是女同性恋。为了反抗男人的野蛮暴行,她勇敢地将自己的恐怖体验公诸于众,并连同一些自愿者成立了“玛莉之家”,将难以弥补的创伤转化为积极的正面力量。本片让经历过仇恨、歧视和暴力的人都感同身受。

## 二、纪录片个案介绍

### 1. 人物篇

(1)《祈祷——记玛雅·黛伦》(INVOCATION — MAYA DEREN)1987/53 分钟

此片由美国著名的女性电影教授安·卡普兰(ANN KAPLAN)所摄,是女学者向女性名人的致敬之作。

本片女主角舞蹈家、诗人、人类学家玛雅·黛伦,不仅是第一位拍摄女性前卫电影的先锋,而且在个人爱情生活上也丝毫不逊色于她的辉煌事业。在形式上本片是传统的传记式纪录片,以玛雅·黛伦的一生为主线,用第三人称叙事声音与访谈交替进行,再辅以其他影像资料(黛伦的照片、故居、剪报、书籍等),而其中最重要的是黛伦自摄的六部实验电影的片段)。

(2)《黛安娜理发店——艾滋病前线》(DIANA'S HAIR EGO — AIDS INFO UP FRONT)1990/29 分钟

导演:艾伦·斯比洛(ELLEN SPIRO)

黛安娜在自己的美容院成立了“南卡罗莱那艾滋病教育中心”,和公共卫生博士一起倡导安全性爱的重要性,并提供防治艾滋病的咨询。走进黛安娜实践理想的小店,不禁深情高唱:“知道是最好的方式……”

(3)《戴白帽的女人》(THE LADY WITH THE WHITE HAT)1997/45 分钟



导演：爱伦娜·冯·德·霍斯特(ALIONA VAN DER HOST 荷兰)

政治迫害下的女人故事。汉娜拒绝渗透到一个异议团体里，于是从1980年开始就被关在“精神机构”中，遭受心灵与医药上的双重伤害。她无法再回到正常的生活状态，变成了一个带着可笑帽子的傻女人。

## 2. 社会篇

(1)《罪城日记》(SIN CITY DIARY)1992/29 分钟

导演：雷切尔·里佛拉(RACHEL RIVERA)

这部以色情行业为主题的纪录片，内容不仅涉及批判菲律宾比克湾海军基地外围的色情行业，更进一步揭露出美国的霸权主义和殖民侵略对第三世界的人民(尤其是众多女性)所带来的巨大创伤和不良后果。

导演是美菲混血的美国人，10岁时，母亲嫁给了一名美国人，全家移民美国。本片是她在加州大学伯克莱分校攻读电影时的作品。

(2)《摇滚宝贝》(THE RIGHTEOUS BABES)1998/50 分钟

导演：普拉缇巴·帕玛(PRATIBHA PARMAR)

本片讨论90年代的女性明星对现代女人的影响。讨论范围从主流到另类，从玛多娜到克里西·海因德(CHRISSIE HYNDE)，经由直接的媒介——摇滚乐，以及玛多娜和阿尼·迪弗朗柯(ANI DIFRANCO)这样的角色典范，女性主义逐渐盛行，并扩展到世界各地。

(3)《最后的共犯》(LEONA'S SISTER GERRI)56 分钟

导演：简·吉洛利(JANE GILLOOLY)

本片利用悬疑的戏剧性效果，叙述一位因堕胎而死的女性，并从各个角度探讨女性生育的自由权。片中女主角因堕胎而惨死的



照片,在各个堕胎合法化运动中被广泛使用,也引发了另一种肖像权的争论。

(4)《加沙走廊的女人》1996/58 分钟

导演:安东尼娅·卡恰(ANTONIA CACCIA)

影片采取访谈的形式,忠实地呈现了居住在中东加沙走廊的女人多舛的命运。其中访谈的女性人物有十二三岁就被迫辍学结婚的、不断地怀孕直到生了男孩的、出门不带面纱就会被泼硫酸的等。导演用生动而翔实的镜头向观众展示了这些中东女性的命运,就是每天如此遥远而又熟悉地不断上演着。

(5)《梦幻女孩》50 分钟,日本/英国

导演:KIM LONGINOTTO/ IANO WILLIAMS

本片带领观众进入日本著名的“宝冢歌舞团”,一个全部是女性演员的世界。纪录了歌舞团所属的女子学校招生以及培养女学生成为日本人心目中的“完美女性”的训练过程。访谈与精彩纪录相映成趣,暴露了传统教育里养成的“女性特质”的荒谬与刻板形象。

(6)《纳粹与女人的绮想世界》(ONCE THERE WAS A WILD WATER SPRITE)2000/43 分钟

导演:克劳迪·冯·阿尔曼(CLAUDIA VON ALEMANN)

是德国人,拥有多部纪录片作品。本片混合了导演的家族史和纳粹德国的历史。导演的祖母、母亲和女儿都有出境,从不同的角度发表了对纳粹的看法。本片探讨了背负历史罪恶的民族如何在当今世界生存以及对下一代的影响问题。

阿尔曼还拍过四集系列纪录片,背景为 1945 年前后二战末期的一个德国村庄。

(7)《外籍新娘在美浓》(FOREIGN BRIDES IN MEINUNG)

导演:林筱芳,台湾,2001,纪录,60 分钟



外籍新娘在台湾是一个被大量讨论的话题,但主流媒体的报道角度一直流于偏颇,以致造成公众对外籍新娘有“假结婚真卖淫”的恶劣印象,使不少来自东南亚的外籍新娘蒙受了不白之冤。本片从1996年美浓的第一个外籍新娘识字班成立开始拍摄,新娘们在影片中表达了她们在台湾的种种遭遇和心情。

### 3. 身体篇

#### (1)《要你听话》(I NEED YOUR FULL COOPERATION)

1989/28 分钟

导演:凯瑟琳·海(KATHRYN HIGH)(美国)

这是一个最不被注意的角落,却说出了一个大家都想听的故事——现代医疗机构控制女病人身体的故事。

(2)《我的身体我决定——为生育自由权奋战》(WITH A VENGEANCE THE FIGHT FOR REPRODUCTIVE FREEDOM)1989/40 分钟

导演:洛莉·海里斯(LORI HIRIS)

此片从女性主义的观点出发,回顾美国自60年代以来关于生育自由权的抗争历史。影片的处理,除了穿插珍贵的资料片和早期妇运人士的访问外,还涉及种族主义和穷人医疗保健的行动方针和主张,使得本片在女性生育自由权上有了较为广阔的历史观照。

#### (3)《曲线欲望》(THE GRACIOUS CURVES)50 分钟

导演:凯蒂·劳斯坦利奈(KITI LUOSTARINEN)(芬兰)

影片拍摄了50多位从4岁至90岁不等的芬兰女性,以主观的散文风格,自嘲且幽默地叙述女人身体的故事,不仅记录下女性身心的欢乐与痛苦,也促使男女两性再次反省自身的偏见。

#### (4)《两点不禁》(UNBOUND)1996/20 分钟

导演:克劳迪娜·莫卡多·埃斯卡尼耶(CLAUDINA MOR-





GADO ESCANILLA)(加拿大)

导演用轻松幽默的手法,呈现出各类职业、种族的多位女性,对于自己胸部的真实感觉。

(5)《我的左胸》(MY LEFT BREAST)2000/57 分钟

导演:盖瑞·罗杰斯(GERRY ROGERS)(加拿大)

在盖瑞·罗杰斯(GERRY ROGERS)得知自己患上乳腺病之后,以胶卷替代日记,导演开始了对自身的影像关注,记录下自己病中的点点滴滴。无论是难眠的清晨,还是去医院治疗,导演将自己的一切坦率与观众分享,包括与自己的伴侣共同面对疾病的过程。

#### 4. 女性视角

(1)《爱,沉沉的》(MOMENT OF IMPACT)1999/116 分钟

导演:朱莉娅·洛克特芙(JULIA LOKTEV)(美国)

一场意外的车祸,导致父亲在生与死之间困住了。本片导演以女儿的观点,用摄影机捕捉因大脑受伤而瘫痪的父亲,以及放弃事业在家中照顾父亲的母亲。

(2)《文词出头天》(A WORD IN EDGEWISE)1995/25 分钟

导演:希瑟·麦克莉奥特(HEATHER MACLEOD)(加拿大)

这部是由大量旁白以及对平常百姓到大学教授的访谈交织而成的影片,加上追溯英语中几个词语的历史发展以及演变过程的内容,探讨出日常语言中隐而未现的问题,也让观众在观看的过程中,逐渐意识到语言中的性别歧视。

(3)《跳格子的女孩》(OF HOPSCOTCH AND LITTLE GIRLS)1999/52 分钟

导演:玛奎斯·莱佩奇(MARQUISE LEPAGE)(加拿大)

世界上每个地方的女孩都会玩跳格子的游戏,沿着白格往前



跳,仿佛迈向美好人生。世界上每个角落都有女孩被剥夺童年游戏的快乐,她们的未来也被残酷的世俗制度所摧毁。

玛奎斯·莱佩奇(MARQUISE LEPAGE)的其他作品包括1993年的短片《你的国家,我的国家》(YOUR COUNTRY,MY COUNTRY),以两个不同肤色的小孩为主角;1995年的长片《失落的花园》(THE LOST GARDEN: THE LIFE AND CINEMA OF ALICE GUY-BLACHE),描述女性电影先驱之一艾丽丝·居伊-布朗什不为人知的故事。

(4)《女书》(NU-SHU)1999/58 分钟

导演:杨月琴(YUE-QING YANG)

导演毕业于加拿大亚柏达大学,获科学硕士学位。在移民加拿大之前曾在中国的大学中担任讲师,并于那时第一次拍摄了科教纪录片《中国树蛙》,1998年此片在中国中央电视台播出。她的纪录片系列《缠足——三寸金莲》曾在1995年北京“第四届妇女大会”上放映。

(5)《像我这样的“男人”》(MEN LIKE ME)1996/20 分钟

导演:苏珊·朗(SUSAN M. LONG)(澳大利亚)

此片不仅探究主人公从女人“变成”男人的生理与社会变迁,也利用影像的技巧,重新建构我们熟悉的人体,冲击性别刻板的概念,带给观众一种如探险般全然不同的想法和经验。

(6)《渐行渐远》(DRIFTING APART)1998/5 分钟

导演:YAHELY SHTAHL(以色列)

当男人变成奶爸,重重问题油然而生。父亲不知如何对待嗷嗷待哺的婴儿,而母亲与孩子的关系在此刻更加深厚。妒忌的心理使父亲满怀愤怒,最后导致孤独与绝望。

(7)《慰安妇悲歌》(THE MURMURING)1995/100 分钟

导演:边永祖(BYUN YOUNG JOO)(韩国)



本片导演在 1991 年拍摄日本买春团纪录片时 ,在妓院里碰到一个友人 ,她说她的母亲是二战中的慰安妇 ,于是导演开始了本片的拍摄。影片不仅纪录了受创妇女当年痛苦的遭遇 ,也纪录了 1991 年的 12 月 23 日 100 多位慰安妇在日本大使馆前举行第 100 次示威的历史时刻。

## 第五章 女性另类电影 和实验电影

### 一、女性另类电影及重要人物介绍

#### 另类电影

另类电影比较注重的是关于电影构成和阅读策略的挑战与改革,因为主流电影文本蕴涵并散播意识形态,并且预先设定观众的位置,使其接受预期要播送的意义。电影的技术性行规由于长期被反复使用,文化上的熟悉度、使用的周边环境等因素,本身即融合了意识形态,那么在运用电影的既定形式与符号来传达另类意识形态时,有可能在过程中完全杜绝主流意识的散布吗?许多女性电影人对于这种悖论,都持怀疑的态度,于是趋向于摒弃与主流电影相关的美术与技术层面,以期能真正达到改变大众对于性别角色与关系的看法。

然而,由于“男权意识充斥、污染”主流电影形式,而企图另辟蹊径的女性电影人,也有不少考虑观众接受的问题,逐渐回归主流。因此,在另类电影的创作过程中,女性电影人不仅是在形式上突破,而且随着女性主义政治氛围的变化,也促使部分曾经走激进前卫路线的导演,愿意选择主流电影的生产模式,期望凭着一般人共通的电影语法,拓展女性观众群,造就更大的影响力。

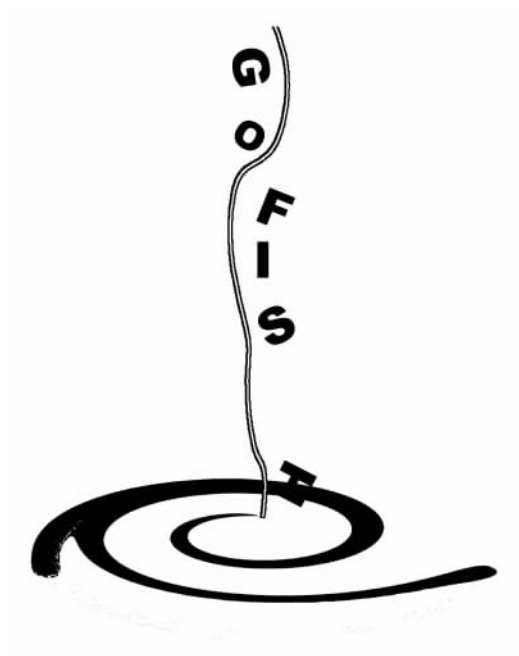
#### 反主流电影

女性电影理论中,有关写实主义与反虚幻主义的论争,在电影



的实际发展中也可以看出平行对等的情形,20 世纪 70 年代中后期的女性电影文化表现出对于妇女运动的强烈关切,也连带地反映在下列两类电影中:其一是讲求新闻实证纪录,着眼于提升女性意识,激励观众积极参与妇女的改革运动,追求自我的表达,或者呈现女性的正面形象;另一类是对于媒体本身的强烈批判,这些女导演专注在电影装置的运作上,以期分析并破解电影的再现系统中所蕴涵的意识形态行规。

上述两种女性电影人对于电影的不同态度实际上表明了女性电影的发展过程:第一阶段是强调改变电影内容的时期,例如追求“写实地”传达女性形象,纪录并表现女性的实际生活经验,重点在意识的提升与理念的宣扬;第二阶段则将焦点转移到电影语言本身,采取前卫的美学原则和表现手法。





## 重点人物介绍

### 1. 凯瑟琳·海(KATHERYN HIGH)

凯瑟琳·海是美国一位艺术家兼录像带工作者。过去几年来,她曾拍过多部录像带,并在各地展出。她的作品多与女性议题有关,手法颇具实验性。《要你听话》是她的“女性与医学/头脑里的声音”(WOMEN AND MEDICINE/VOICE IN MY HEAD)系列作品之一。在这个以历史和女性主义为议题的录像带系列里,凯瑟琳·海以她一贯的实验手法,探讨现代医学对女性身体进行控制的情况。

凯瑟琳的“女性与医学”系列最新作品是1992年的《感光不足——胎儿的殿堂》(UNDEREXPOSED — THE TEMPLE OF THE FETUS),这部70多分钟长的录像带,结合了戏剧和纪录片的方式,探讨了女性的性与生殖系统在历史上被视为“有病”,需要医学机构的“救援”,以及最新技能可以一览无余地窥探妇女子宫内的一切变化,由此引发出科技对女性身体的影响的议题。

凯瑟琳·海目前在纽约的视觉艺术学校(SCHOOL OF VISUAL ARTS)任教,并在一个非赢利的媒体艺术团体工作,她是纽约艺术基金会赞助的艺术家之一。

#### 作品点评:

在《要你听话》中,凯瑟琳·海在运用访谈、戏剧演出和动画拼贴等艺术手法的同时,穿插了大量的电影片段。这些来自1905—1950年之间的老电影中的片段,呈现出视觉媒体上最公式化的医生和病人的形象:衣着整洁、神色严肃、说话简洁而权威的中年男医生,而病床上躺着的病人总是柔弱无助、缺乏理性、稚气而任性的女子,而床边的家属或护士(多半也是女性),则大多对床上的人束手无策,只能等待医生的权威指令。导演想指出的是:医学机构很早就运用影像媒体作为教学工具,然而医生们使用摄影机时,



往往不是“只呈现医学事实”,电影中看不到的东西,往往和画面上一样重要。

## 2. 欧莎·肖斯特罗姆(ASA SJOSTROM)

欧莎·斯乔琼姆 1947 年生于瑞典,曾拿奖学金在美国的亚利桑拿大学和瑞典的斯德哥尔摩大学攻读艺术史和社会人类学,后又前往英国伦敦,在皇家艺术学院研习动画。整个 70 年代她都在英国度过,她一面在学校教动画,一面拍自己的作品。她于 1976 年在英国成立了一个女性动画小组,并为三位英国女导演联合执导的剧情片《放下头发,拉潘左》制作动画部分。1979 年斯乔琼姆回到瑞典定居,继续她的教学和创作生活。她曾设立儿童动画工作坊,也曾远赴非洲为电视台拍摄当地历史的纪录片;1990 年她得到瑞典艺术行政会的帮助,拍摄了《给姐妹们的一部小电影》。

自称受法国的古克多和美国的玛雅·黛伦等超现实电影导演的启发,斯乔琼姆也喜欢利用超现实的手法呈现内心的思维。在《给姐妹》里,她大量引用生活中常见的女性化物品,交织出一个“物品牢笼”:画框、手套、珠宝盒、瓷娃娃、衣架、情人节卡片、刺绣品等等,这些让女性“又爱又恨”的东西,装饰着女人的外貌,点缀着女人的起居环境,却也制约了女性的行为和思考模式。

作品目录:

(1)《很久以前》(ONCE UPON A TIME)1968,动画片/5 分钟

(2)《美国,美国》(AMERICA,AMERICA)1972,动画片/23 分钟

(3)《大众》(MASS)1976,实验/13 分钟:由真人演出的影片为素材

(4)《放下头发,拉潘左》(RAPUNZEL,LET DOWN YOUR HAIR)1978



(5)《南非一个家庭的纪录》(IMBAHURU — A FAMILY DOCUMENT FROM SOUTHERN AFRICA)1988,纪录片/50分钟

(6)《给姐妹们的一小部电影》(A LITTLE FILM FOR MY SISTER),动画/19分钟

### 3. 出光真子(YIDEMITS MASAKO)

生于1940年,20岁到美国,经常往返日、美两地,20岁进入南加州大学电影系学习实验电影,专攻8毫米电影,完成了处女作《所得非所愿》(YOU CAN'T GET WHAT YOU WANT),次年开始16毫米影片,完成了《女性之家》(WOMAN'S HOUSE)。1975年返回日本定居,并开始了她的创作生涯。自80年代起,出光真子的作品几乎全以录像带完成,近期作品常把舞台、电影和电视等媒体融合运用,在一个开放空间中另辟一个开放空间,创作出不同时空的互动效果。

出光真子1987年的作品《洋二,怎么啦》和1989年的《今日子的处境》这两部近作,在影像处理上最引人瞩目的就是那架无所不在、与剧中人混为一体、不断放映的电视机。

尤其是在《洋二,怎么啦》一片中,电视的超写实存在几乎等同于一种艺术“装置”,其流动的画面制造了另一度空间,剧中角色对之视而不见,观众却增添了多重解读的可能性——此片呈现的大多是正面中景,电视画面辅佐影片双线推进,有时电视甚至喧宾夺主,抢了主线的镜头,充分发挥了其多样化的强烈功效。

### 4. 曲明函(TRINH T. MINH-HA)

越南籍导演,身兼作家和作曲家,也是相当重要的电影理论学者,现任教于美国旧金山州立大学及加州伯克莱大学。她的作品丰富,也获奖无数。影像作品广泛于欧美及亚洲各地放映。她一再强调她的电影不像主流电影,不是供人消费的,也一再强调观众





参与的重要性(包括看电影时的思考以及看完后的沟通与讨论)。她反对作品被归入人类学电影或纪录片的范围。事实上,曲明函的作品从一开始便直接挑战传统纪录片的本质,并在电影语言的运用上做了诸多尝试,因此颇受电影界的瞩目,她在题材上的选择与安排,也极富多元化的特点。

曲明函认为:“所谓女性电影,并非局限在女性身上的电影,两性及各种其他议题也应观照,但须从女性的立场出发,这才是女性电影的真谛。”她拍摄的多部作品完美地实践了这一观点。

曲明函是音乐硕士,并非电影科班出身,再加上她的亚洲背景,上述因素使她的作品在女性电影中显得极富个人特色。1977—1980年,曲明函在非洲塞内加尔的大学里教音乐,1982年在当地拍摄了她的第一部电影《REASSEMBLAGE》。因为塞内加尔和越南都属第三世界,在感情上曲明函觉得和当地人很亲近,因此她选择了非洲作为电影事业的开始。她的第二部电影《赤裸空间》也是在非洲许多地区拍摄而成的。上述两部片子的女主角都来自非洲,共同的性别和出身背景,使得导演和演员之间配合默契。同时,曲明函作为一个来自东方但又在西方受过教育的女性电影人,一直试图在作品中探讨所谓局外人(INSIDER/OUTSIDER)的主题,这也是她希望自己疏离于西方主流电影之外的原因。身在其中而又置身其外,这样的女性视角确实独特而客观。

曲明函反复强调:“我的电影与主流电影不同。主流电影以讨好、娱乐观众为目的,我的电影则是要唤醒观众。主流电影通常要安排一定的途径,让观众沉浸在剧情中,认同剧中人;我的电影则提供多重进出的渠道,希望观众自行选择进入其中的途径与方式;也希望通过看电影的过程,达到唤醒自觉、改变想法的效果。”这段话道出了独立制片的女性电影与大众化的主流电影的根本不同:一、建立特殊的观众群,这些观众在女性意识的认同上要与编导



一致 ;二、给观众以充分自由与宽松的欣赏渠道 ,强调观众的个体经验与片中人物经验的融合 ,这种人性化和理性化的方式正和现代社会的大环境一致 ;三、是对观赏影像后的观众效应有较高追求 ,观影后的反思被列为电影的一部分。基于上述三点原因 ,对于所有以独立制片方式拍片的女性导演来说 ,建立观众群(BUILD UP AUDIENCE)是至关重要的。

作品年表 :

(1)《重新组合》(REASSEMBLAGE)40 分钟/彩色 ,1982 年

(2)《赤裸空间》(NAKED SPACES ,LIVING IS ROUND)  
135 分钟/彩色 ,1985 年

(3)《姓越名南》(SURNAME VIET ,GIVEN NAME NAM)  
108 分钟/彩色 ,1989 年

(4)《射覆》(SHOOT FOR THE CONTENTS)100 分钟/彩色 ,1991 年

(5)《第四类接触》(THE FORTH DIMENSION)86 分钟 ,剧情纪录片 ,2001 年

## 二、实验短片

形式多样、题材丰富的实验短片是女性电影中最宽松的领域之一 ,它对导演的资历、影片的长度和拍摄的方式都没有限制 ,因此这个领域成为诸多女导演进入电影界的一块“敲门砖” 。以下介绍部分女性导演的杰作。

(1)《不落幕的交响乐》(UNFINISHED SYMPHONY)2001/  
12 分钟/实验短片/新加坡

导演 :吕章慧(YI-WEI LOO)

儿歌、寂静、泛黄的相片和墓园的剪影。四段影像和四段声音 ,倒叙这场潜意识的漫游。

吕章慧(YI-WEI LOO):擅长探索音乐和影像的相似性。她



的其他实验作品包括 1999 年的《无题》(UNTITLED),2000 年的《继续舞蹈》(... AND THE DANCE GOES ON)。

(2)《非洲妈妈》(MAMA AFRICA-BINTOU)2000/30 分钟/  
剧情片/非洲

导演:芳塔·娜尔科(FANTA NARCO)

导演芳塔·娜尔科(FANTA NARCO)属于非洲新浪潮的电影人,她的两部影片得到旧金山、蒙特利尔、突尼斯等电影节大奖。她擅用嘲讽戏谑式的手法,呈现非洲传统性、性别的刻板印象,或是传统和现代之间的相互关系。

(3)《爱丽丝的秘密日记》(CUSP)2000/25 分钟/剧情短片/  
美国

导演:罗斯·塞奇尔(RUTH SERGEL)

导演罗斯·塞奇尔(RUTH SERGEL)说:这部影片“通过将女性锋利的坦诚和缄默的勇气呈现在银幕上来赞美其勇猛的精神。”

(4)《玛利亚的十种身世》(TEN TIMES MARIA)2000/27  
分钟/剧情片/美国

导演:玛丽-琳达·比洛多(MARIE-LYNDA BILODEAU)

玛利亚想象自己来自不同的家庭,她寻根的对象有移民、离乡背井的人,或在异乡重建身份的流亡者。

导演玛丽-琳达·比洛多(MARIE-LYNDA BILODEAU),学戏剧出身,曾担任录影带演员和摄影模特,以及剧场的影像技师。

(5)《杏桃婴儿油》1995/16 分钟/实验/日本

导演:和田纯子

一则诡异的桃色童话。20 岁的女主角想象自己依然是小女孩的故事。柔美的旁白,配上充满情色挑逗的影像,产生令人屏息的诡异气氛。



(6)《零钱》1997/11 分钟/剧情/以色列

导演：多丽特·哈金(DORIT HAKIN)

举家开车出游。粗心的父亲在加油站发现忘了带钱,加油站职工坚持必须留下值钱的东西做抵押。父亲无计可施,最后想出一个荒谬的主意。

(7)《酸甜棉花球》1992/9 分钟/剧情/以色列

导演：埃达娃·麦卡尔(ADVA MAGAL)

影片叙述一种藏在棉花球下面的生存之道。小女孩做功课时,总是在耳朵里塞棉花球,因为母亲在家工作,客人的光顾不断打扰她和母亲的生活,但是她们各有一套对付的方法。

(8)《真爱力挽狂澜》(DIKE)1996/8.5 分钟/剧情/加拿大

导演：莉萨·海伊斯(LISA HAYES)

女主角有非常严重的腋下多汗症,随时随地都得忙着换上湿透的衣服。因为这个毛病,她不能像正常人一般地举手投足,直到她遇见另一个人,如洪水般的感情才真正漫天接地而来……

(9)《X 级》(RATE IT X)

导演简介：《X 级》由宝拉·德·科妮斯伯格(PAULA DE KOENIGSBERG)和露西·温诺(LUCY WINER)共同执导。

所探讨的主题,应该是直接谴责广告如何造就了“性文化”,也就是女体如何在广告与商业媒体中被描绘与呈现,并遭受象征与剥削的问题。这些属于性别文化建构的问题,由两名独立制片公司的女性导演 DE KOENIGSBERG 和 LUCY WINER,以女性主义的观点出发,深度探讨:靠剥削女人身体(并将之转化为象征意义)而从中获利的男人,如何在片中的访问谈论他们心中的女性形象,并为他们的行业——生产物化(商品化)女人的产品:如性玩具、影像、蛋糕、漫画、广告等——作辩护。本片制作人及多名采访人员皆为女性。



(10)《放尊重》(RESPECT IS DUE)

导演:西里尔·菲普斯(CYRILLE PHIPPS)

在这部短片里,许多黑人女性毫不讳言她们对于说唱音乐 MTV 的厌恶。因为在这些 MTV 里出现的女性,穿着暴露,姿态撩人,仿佛她们的存在只为男人发泄性欲,或是男性说唱音乐人的活动布景。说唱音乐的歌词里革命与反抗的精神处处可见,却视女人为革命情操的附属品。反对运动者一方面高举进步意识的大旗,一方面也严肃思考性别意识如何提升,减轻女性受轻视与迫害,相信这是值得我们深思的重要课题。

导演曾在 THIRD WORLD NEWSREEL 的影像制作训练班接受影像制作训练,目前在纽约从事录像带的拍摄工作,并参与了一个黑人及拉丁裔年轻影像工作者组成的团体。

三、法国实验短片

法国电影在欧洲是独树一帜的,它是目前欧洲唯一可以和美国好莱坞电影抗衡的国家。法国政府在培养青年导演方面一直是不遗余力的,这点欧洲其他国家是远远及不上的,因此法国影坛每年涌现出的导演新人也比其他国家多,处女作在法国每年的电影产量上也占很大比例。法国女性导演在“实验短片”领域的成就反映出女性电影议题的多个视角。

(1)《我是怎样长大的》(THE MUSHROOM OF SHAME)

1999/11 分钟

导演:玛丽·洛尔·杜尼亚克(MARIE LAURE DOUG-NAC)

从小女孩的观点看生命的起源、出生及成长。幽默而诙谐的叙事手法,简洁勾勒出性教育。本片曾入选数十个电影展,也曾在日本电视台播出。

(2)《希望之旅》(A CASTLE IN SPAIN)1999/27 分钟



导演：德尔菲娜·格莱兹(DELPHINE GLEIZE)

祖母与孙女一同出游,几天的相处中,彼此找到沟通的渠道。导演深刻而细腻地描绘了祖孙两代的情谊。本片曾入选戛纳电影节。

(3)《母女情仇》(THE FIRST STEP)1999/23 分钟

伊莎贝拉几年没和母亲见面,一日两人相约吃饭,长久以来不良的互动与误解,在用餐时一一爆发出来。本片曾入选 1999 年戛纳电影节,在法国克莱蒙短片影展中获得最佳影片奖。导演：弗洛伦斯·维戈尔(FLORENCE VIGON)是当今法国很有影响的短片女导演。

(4)《我……爱你》(TROUBLED WATERS)1998/10 分钟

导演：西尔维亚·卡勒(SYLVIA CALLE)

苦涩的成长故事。安妮与罗拉是好室友,共享所有的生活经验。可是爱情在一方滋长时,便打破了所有的平衡。本片在戛纳电影节得到特殊成就奖。

(5)《寂寞芳心》(MOVE IT ,GIRL)1999/17 分钟

导演：卡洛琳·维尼亚尔(CAROLINE VIGNAL)

本片将一位女驾驶教练的孤独心情,在一个个学生练习开车的课程中,缓缓地显示出来。本片电视版被法国著名电视台所推荐。

(6)《相遇在纽约》(RENCONTRE À NEW YORK)1998/3 分钟

导演：克劳迪·圣-安托万(CLAUDE SAINT-ANTOINE)

一对旷男怨女在纽约市相遇,一来一往的对话,道尽现代人的疏离与寂寞,以及对爱情需求的矛盾心情。幽默的对白和简洁的叙事手法,张力十足。曾入选世界四大影展：巴西圣保罗影展、美国纽约影展、西班牙巴塞罗那影展、比利时布鲁塞尔影展。

## 第六章 北美电影发展及 女性导演简介

### 第一节 美国女导演历史回顾

美国女导演的历史现实是：从 1895 年电影发明到 20 世纪 70 年代能在好莱坞定期执导影片的女性严格说来只有两位，她们是多萝西·阿兹纳(DOROTHY ARZNER)和艾达·卢皮诺(IDA LUPINO)。电影初创时期女导演的工作成就大部分湮灭了，除了少数几个幸运儿以外。30 年代唯一一家户晓的是德国女导演莱妮·里芬斯塔尔(LENI RIEFENSTAHL)，而同时期杰出的德国女导演莱昂蒂妮·萨冈(LEONTINE SAGAN)却默默无闻，虽然她的代表作《穿制服的少女们》(MADCHEN IN UNIFORM, 1931)曾在女性电影节上备受关注。

20 世纪 50 年代欧洲电影工业因战争而衰弱混乱，又受到美国影片输入的严重影响，此时有几位妇女开始制作影片。瑞典的梅·泽特琳(MAI ZETTERLING)，由演员转向导演；法国的阿涅斯·瓦尔达(AGNÈS Varda)由专职摄影师转向导演；还有匈牙利的玛尔塔·梅萨罗丝(MARTA MESZAROS)和捷克的薇拉·希基洛娃(VERA CHYTILOVÁ)。由于在商业电影领域内受到能力怀疑，女性导演被迫转向了电影的边缘空间，不少人开始从事纪录片、实验短片以及前卫影片的拍摄，结果她们在这些领域成就



斐然而且影响巨大。

### 1. 伊冯·瑞娜(YVONNE RAINER)

1934年出生于旧金山,她堪称美国女性实验电影的鼻祖。伊冯·瑞娜的艺术生涯由舞蹈开始,50年代在现代舞大师玛莎·格拉汉姆(MARTHA GRAHAM)门下学艺,到了60年代初就成为美国重要的舞蹈家之一。在这段时间,她把幻灯片投影与短片放入她的舞蹈演出中。等到70年代中期之后,她则把兴趣转向独立制片,在影片中带入性别意识与相关政治议题,并且不断引用当代理论大师如福柯(MICHEL FOUCAULT)、朱莉亚·克里斯蒂娃(JULIA KRISTEVA)等人的重要论述,因而她的作品“可读性”非常高。

形式方面,伊冯·瑞娜不愿追随当时的前卫电影走向,只为了突出电影本身的物质性(光/影/音、银幕/胶片/摄影机等),而牺牲掉影片的内在特质。她认为:非主流电影工作者应该可以用影片反映人的心理、感情以及政治观,所以她逐渐趋向法国戈达尔一派的前卫电影,利用电影媒介来讨论性与政治。显然好莱坞式的叙事结构只会牵着观众卷入剧情,但是她认为:讨论人与人之间的性别/权力关系时,仍需要用一定的故事性来表达,所以她的作品中还是有剧情(表演)的成分。

在她的作品中,她总是不忘嘲讽好莱坞主流电影呈现女性身体的窥淫心态。而为了了解古典叙述结构,伊冯·瑞娜大量引用德国戏剧家布莱希特(BERTOLT BRECHT)的“间离”剧场效果,使得观众无法投入。同时,后现代主义所主张的拼贴与互文性也在她的作品中出现,不仅有多种艺术形式(舞蹈、幻灯片、纪实报道、访问、戏剧等)融合于影片之中,她也让上述理论家的论述在影片中对话,以形成多层次的叙述结构。

主要作品:





短片：

- (1) 《排球》(VOLLEYBALL) ,1968
- (2) 《手电影》(HAND MOVIE) ,1968
- (3) 《罗德岛红》(RHODE ISLAND RED) ,1968
- (4) 《三重奏电影》(TRIO FILM) ,1969

长片：

- (1) 《舞者的生命》(LIVES OF PERFORMERS) ,1972
- (2) 《关于一个女人的电影》(A FILM ABOUT A WOMAN WHO ... ) ,1974
- (3) 《克里斯蒂安谈论的画》(KRISTINA TALKING PICTURES) ,1976
- (4) 《柏林之旅》(JOURNEYS FROM BERLIN) ,1971—1980
- (5) 《羡慕女人的男人》(THE MAN WHO ENVIED WOMEN) ,1985
- (6) 《恩典》(PRIVILEGE) ,1990

代表作介绍

(1) 《恩典》(PRIVILEGE)1990/100 分钟：伊冯·瑞娜自编自导自演的剧情式纪录片，以探讨更年期及高龄妇女为剧情主干，挑战纪录片中所谓的“真实”存在，挑战电影传统的叙事风格，使得这部电影成为探讨性别+种族+媒体的最佳文本。

(2) 《双料谋杀》(MURDER AND MURDER)1996/13 分钟：A 是一生未有过稳定收入、60 出头的祖母，但同时也是独立把两个女儿带大的母亲；B 则是一名大学女性研究的教授，年轻时就是女同性恋。在美国主流社会中，上述两位女性如何相处？影片讨论了年龄、性别政治、阶级差异、回忆及死亡等多个女性话题。

2. 玛雅·黛伦(MAYA DEREN,1917—1961)

美国前卫电影之母，5 岁时移民美国的前苏联犹太人。在成



长的岁月中一路坎坷,曾尝试写诗和跳舞,但都不成功,她在1943年拍下了《午后的罗网》,以梦魇、偏执、超现实的乖僻反复与神秘诡异,开启了实验电影艺术类型的新局面。此后一系列自编、自导、自演的作品,更奠定了她在电影史上不可泯灭的地位,她主导了二战后十年美国的实验电影。

作品年表:

(1)《午后的罗网》(MESHES OF THE AFTERNOON), 1943,与亚历山大·汉米德(ALEXANDER HAMMID)合拍。

(2)《在陆地上》(AT LAND),1944

(3)《为摄影机而做的编舞研究》(A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA),1945

(4)《变形时间的仪式》(RITUAL IN TRANSFIGURED TIME),1946

(5)《暴力的冥想》(MEDITATION ON VIOLENCE),1948

(6)《夜之眼》(THE VERY EYE OF NIGHT),1958

(7)《女巫的摇篮》(WITCH'S CRADLE),1961

(8)《玛雅·黛伦为摄影而做的编舞研究的被删节段落》(OUT-TAKES FROM MAYA DEREN'S STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA),1975

### 3. 多萝西·阿兹纳(DOROTHY ARZNER)

1900年生于美国旧金山,1920年就进入好莱坞工作。作为美国第一个女导演,她拍摄有多部作品:

(1)《妇女的时尚》(FASHIONS FOR WOMEN),1927

(2)《现代十诫》(THE MODERN COMMANDMENTS),1927

(3)《抓住你的男人》(GET YOUR MAN),1927

(4)《曼哈顿鸡尾酒》(MANHATTAN COCKTAIL),1928

(5)《疯狂晚会》(THE WILD PARTY),1929



- (6) 《萨拉和儿子》(SARAH AND SON) ,1930
- (7) 《大众女性》(ANYBODY'S WOMEN) ,1930
- (8) 《元首在阅兵》(PARAMOUNT ON PARADE) ,1930
- (9) 《恋人间的荣誉》(HONOR AMONG LOVERS) ,1931
- (10) 《上班女郎》(WORKING GIRLS) ,1931
- (11) 《我们忙着下地狱》(MERRILY WE GO TO HELL) ,1932
- (12) 《强壮的克里斯托夫》(CHRISTOPHER STRONG) ,1933
- (13) 《娜娜》(NANA) ,1934
- (14) 《克里格的妻子》(CRAIG'S WIFE)
- (15) 《穿红衣的新娘》(THE BRIDE WORE RED) ,1932
- (16) 《跳吧 ,姑娘 ,跳吧》(DANCE ,GIRL ,DANCE) ,1940
- (17) 《第一次的勇气》(FIRST COMES COURAGE) ,1941

#### 4. 多娜·戴奇(DONNA DEITCH)

1945 年出生 ,作家兼导演。

作品年表 :

(1) 处女作《沙漠之心》(DESERT HEART) ,1986 :该片取材于简·鲁尔的小说《心的沙漠》,讲述一位性格保守的女教授在充满激情的性爱困扰下突然觉醒的历程。1995 年加拿大女导演帕特里夏·罗泽玛的影片《夜幕降临》(WHEN NIGHT IS FALLING)无论在构思还是故事情节方面都和它有些类似。

(2) 《犯罪激情》(CRIMINAL PASSION) ,1993

(3) 《我肩上的天使》(ANGEL ON MY SHOULDER) ,1997

电视片 TV :

(1) 《风暴之地的女人》(WOMEN OF BREWSTER PLACE) ,1988

(2) 《监狱故事 :女人在里面》(PRISON STORIES :WOMEN ON THE INSIDE) ,1991

(3) 《性爱进展》(SEXUAL ADVANCES) ,1992



(4)《一个地方的变化》(A CHANGE OF A PLACE),1992

5. 罗丝·特鲁奇(ROSE TROCHE)

1964 年生于芝加哥,毕业于伊力诺斯大学。

作品年表:

(1)《加布里尔为什么这么生气》(GABRIELLA WHY SO ANGRY?),1991

(2)《让我们回公寓做爱吧》(LET'S GO BACK TO MY APARTMENT AND HAVE SOME SEX),1992

(3)《钓鱼去》(GO FISH),1993/1995

(4)《卧室和门厅》(BEDROOMS AND HALLWAYS),1998

6. 芭芭拉·斯特赖桑德(BARBRA STREISAND)

1942 年出生于纽约布鲁克林,美国演艺界罕见的“才女”,她兼任多重角色:歌手、作曲、导演、制片、演员,全都很出色,曾获美国音乐和戏剧界的最高荣誉:格莱美奖(GRAMMY AWARDS)和艾米奖(EMMY AWARD),而且还以自编自导自演的《燕特尔》(1983)一片获 1984 年奥斯卡最佳导演奖提名。

作品年表:

(1)《燕特尔》(YENTL),1983

(2)《潮流王子》(THE PRINCE OF TIDES),1991

(3)《双面镜》(THE MIRROR HAS TWO FACES),1996

7. 苏珊·塞德尔曼(SUSAN SEIDELMAN)

1954 年出生于费城,她曾在纽约学习时装设计,后在纽约大学电影研究所学习。她拍的短片得奖率很高。1982 年首次尝试执导剧情长片《大城少女梦》,结果大获成功,从此成为美国女导演中成就突出者。她喜欢 60 年代的法国电影,如戈达尔、特吕佛的片子,现代导演中她喜欢文德斯和法斯宾德的影片,美国导演中最欣赏马丁·斯科西斯。



纪录片：

(1) 《你也演得象某人》(AND YOU ACT LIKE ONE TOO), 1976

(2) 《逃兵》(DEFICIT), 1977

(3) 《你真实的安德鲁·斯坦》(YOURS TRULY ANDREA STERN), 1978

剧情片：

(1) 《大城少女梦》(SMITHEREENS), 1982, 独立制作, 16 毫米低成本电影, 入选戛纳电影节。

(2) 《拼命寻找苏珊》(DESPERATELY SEEKING SUSAN), 1985

(3) 《大魔神》(MAKING MR. RIGHT), 1987

(4) 《美貌女子》(COOKIE), 1989

(5) 《她——恶魔》(SHE — DEVIL), 1990

(6) 《一个郊区女孩的自白》(CONFESSIONS OF A SUBURBAN GIRL), 1992

(7) 《德国老板》(THE DUTCH MASTER), 1995

(8) 《性爱故事》(TALES OF EROTICA), 1996

(9) 《性与城市》(SEX AND CITY), 1995

8. 米拉·奈尔(MIRA NAIR)(印度裔美国人)

1957 年出生于印度, 是国际知名的女导演, 她曾在美国哈佛大学学习电影。在美期间曾拍摄过几部以印度妇女为主人公的纪录片, 触及了在美生活的印度妇女的现状。其中表现脱衣舞女的纪录片《印度卡巴莱》曾获 1985 年美国电影节最佳纪录片奖。

《孟买, 你好》(SALAAM BOMBAY !) 是米拉·奈尔的第一部长片, 她以纪实与虚构相结合的手法表现了孟买街头流浪儿的悲惨生活。影片中的小演员全部是当地的流浪儿, 本片在戛纳曾



引起极大轰动,人们一致认为这是印度年产 600~700 部影片中少见的杰作。

《密西西比—玛萨拉》是她的第一部英语片。描写了 1972 年被独裁者驱逐出境的一个印度移民家庭,导演将这个移民家庭的故事安排在密西西比地区。此片在欧美各国上映后广受好评。

米拉·奈尔拍摄于 1996 年的《卡玛·苏特拉——一个爱情故事》(KAMA SUTRA — A TALE OF LOVE)讲述的是一个流传于印度 16 世纪的一部古书《卡玛·苏特拉》的故事,这是一部关于男女爱情与生命的性学专著,被称为“爱经”,即“爱的经验”,充满了哲理与智慧。此书是本男人为女人写的书,它要求女人付出男人所要求的一切。然而米拉·奈尔的创意在于站在女性的立场上,利用书中的教导,以更精致的手法维护女性所需求的一切。本片不但揭示了男女两性对性观念的根本不同,而且表达了性对女性而言具有不可思议的力量这一主题。

1989 年,米拉·奈尔在参观 15 世纪印度文物展时,激发了创作本片的欲望。梳子、头饰、水罐、法器,一件件躺在展台上,无言地向人们讲述着发生在它们身上的美丽传说。在印度,女性的魅力充溢在日常生活的各个方面,被视为一种艺术。这使得同为女性的导演深受感染,决定拍摄一部描写女性的电影。四年后,米拉偶然看到印度作家魏达·塔巴桑的短篇小说《交给我》,讲述一个贫困的女孩因为受够了女主人长期的虐待,通过勾引男主人来进行报复,以此来平衡内心因阶级地位悬殊所带来的羞辱感。这个故事通过女导演和女编剧海伦娜·克里尔的演绎,构成本片的框架。

作品年表:

(1) 《杰玛·玛齐德的街头之旅》(JAMA MASJID STREET JOURNAL),1979

(2) 《离印度很远》(SO FAR FROM INDIA),1982



(3) 《渴望性的孩子们》(CHILDREN OF DESIRED SEX),1987

(4) 《孟买,你好》(SALAAM BOMBAY),获 1988 年戛纳电影节新秀奖

(5) 《密西西比·玛萨拉》(MISSISSIPPI MASALA),1991

(6) 《佩雷茨家族》(THE PEREZ FAMILY),1993

(7) 《卡玛·苏特拉——一个爱情故事》(KAMA SUTRA — A TALE OF LOVE),1996

### 9. 艾米·汉克林(AMY HECKERLING)

1954 年生于纽约,毕业于纽约大学电影系。1973 年开始拍摄自编自导自制的短片,1975 年参加了导演培训班。1977 年拍了一部 30 分钟的短片,以少女丧失贞操为题材,获得了奥斯卡“短片奖”提名,1983 年起开始导演电视片。

作品年表:

(1) 《美国开放学府》(FAST TIMES AT RIDGEMONT HIGH),1982

(2) 《宝贝福星》(JOHNNY DANGEROUSLY),1984

(3) 《疯狂欧洲假期》(NATIONAL LAMPOON'S EUROPE-AN VACATION),1985

(4) 《看谁在说话》(LOOK WHO'S TALKING)

(5) 《看谁又在说话》(LOOK WHO'S TALKING TOO),1991

### 10. 爱琳·梅(ELAINE MAY)

1932 年生于宾夕法尼亚的费城。她的父亲当时是戏剧演员。她在 3 岁时就登台表演。

作品年表:

(1) 《求婚妙术》(A NEW LEAF),1970

(2) 《花花公子》(THE HEARTBREAK KID),1972



(3)《米基和尼基》(MIKEY AND NICKY),1974

(4)《伊斯达》(ISHTA),1987

### 11. 维纳琳·格林(VANALYNE GREEN)

维纳琳·格林是一位擅长“玩弄”影像的电影工作者,经常运用“拼贴”式的画面构图与动画的手法,制造视觉震撼的效果,作品内容常以表现自我的独白为主。

格林的代表作之一是自传性录像带《不是喝酒就是捣蛋》(TRICK OR DRINK,1985),透过蜡笔画、家庭照片、她自己少女期间的日记,以及一些成长过程中的重要事件——疯狂的节食、得了易饿症,以及她和几名男性的图像等——呈现出格林在酗酒的父母伴随下成长的经验。成长的经验似乎悲多乐少,但格林的嘲弄与幽默却能扭转颓势,没有被悲惨的家庭气氛打败。这部作品被推崇为女性主义录像带的重要典范之一。

重要作品介绍:

《棒球场上的间谍》(A SPY IN THE HOUSE THAT RUTH BUILT,1989)

拍摄动机:“我发现棒球那年,正好有一项人口调查报告指出单身女性多于单身男性。”如果一个女导演想表露自己感情和身体上的需求,就等于把自己拉进这些单身女性的行列之中;如果表示想和一个男人在一起,就等于自我降级到女多男少的情况,必须和其他女人竞争。格林决定另辟途径,挑一个“我是单独的而对方有很多人”的心理战场,棒球场显然是最佳去处。

### 12. 阿约卡·钱斯拉(AYOKA CHENZIRA)

阿约卡·钱斯拉是一位电影/录像带艺术家,她先后在纽约大学和哥伦比亚大学获得学士和硕士学位,专攻艺术、音乐、舞蹈和摄影。她目前居住在美国纽约,除了拍摄电影和录像带以外,她还经常到各地做舞蹈、戏剧、电影,以及美国黑人女性相关议题的演





讲,并在大学指导拍片和写作剧本。

作品介绍:

(1)《无声的呐喊》(SECRET SOUNDS SCREAMING, 1985):拍摄对象以性骚扰受害者为主,而且是未成年的孩子。影片中提出一项数据:在美国,强奸案的受害者有一半是18岁以下的未成年人,其中更有一半是12岁以下,受害者以女性居多,但也不乏男童的案例。这部30分钟的纪录片访问了性骚扰的受害者、施害者、学者、社会工作人员、社区运动人士等等。除了受害者身心所受的伤害,以及施害者可能的心态之外,更批判了社会看待性骚扰的态度,并建议从教育方面着手,教家长如何抚慰受害子女。

(2)《席微拉》(SYVILLA: THEY DANCE TO HER DRUM, 1975)90分钟的纪录片,描述了美国著名黑人舞蹈家赛维拉·福特(SYVILLA FORT)的舞姿、编舞过程以及她的教学为舞蹈史注入的生命力。

(3)《发事》(HAIR PIECE, 1984):10分钟长的讽刺动画片,探讨天生一头钢丝般卷发的黑人女性,在崇尚白人飘逸长发的社会里必须克服的心理挣扎,这部影片已经成为讨论种族歧视时经常被引用的资料。

其他作品:

(1)《5 OUT OF 5》(1987)MTV

(2)《诱惑与知识》(THE LURE AND THE LORE), 1988 实验纪录片

(3)《舞台上的诗人》(POETS ON THE DANCE FLOOR), 1988 动画片

### 13. 莎莉·克拉克(SHIRLEY CLARKE, 1925—1997)

1925年生于纽约市。1933年全家搬到密苏里住,她就读于贝宁顿舞蹈学校。1940年在北卡罗纳大学戏剧系毕业后回到纽约,



随玛莎·格雷汉姆学习现代芭蕾舞。1946 年当选美国国家舞蹈协会主席。1953 年开始制作电影,拍有现代芭蕾舞片《在阳光下起舞》等数部。其中一部《摩天大楼》获得了 1960 年威尼斯电影节最佳纪录短片奖而闻名世界。1962 年导演第一部剧情长片《毒海情侣》,而 1964 年导演的《冷酷的世界》,被誉为是美国新电影的代表作。这部电影在爵士乐的衬托下,运用半纪录的手法,描写黑人区的真相。这位非好莱坞的女性导演,表现了好莱坞电影从来没有的崭新的真实性。成为 60 年代纽约派名导演之一,以心直口快,敢说敢做闻名。

作品年表:

- (1) 《在阳光下起舞》(DANCE IN THE SUN), 1953
- (2) 《在巴黎的公园里》(IN PARIS PARKS), 1954
- (3) 《斗牛》(BULLFIGHT), 1955
- (4) 《爱的时刻》(A MOMENT OF LOVE), 1957
- (5) 《摩天大楼》(THE SKYSCRAPER), 1958
- (6) 《翻筋斗》(LOOPS), 1958
- (7) 《附近的桥》(BRIDGES-GO-ROUND), 1959
- (8) 《惊恐时刻》(A SCARY TIME), 1960
- (9) 《毒海情侣》(THE CONNECTION), 1962
- (10) 《冷酷的世界》(THE COOL WORLD), 1964
- (11) 《杰生的画像》(PORTRAIT OF JASON), 1967
- (12) 《每秒 24 个镜头》(24 FRAMES PER SECOND), 1977
- (13) 《传道》(INITIATION), 1978
- (14) 《神秘》(MYSTERIUM), 1979
- (15) 《通往神秘时刻的四段旅程》(FOUR JOURNEYS IN-TO MYSTIC TIME), 1980
- (16) 《原始时代的爱情》(SAVAGE LOVE), 1981



(17)《语言》(TONGUES),1983

#### 14. 凯瑟琳·碧露(KATHRYN BIGELOW)

1951 年生于美国,毕业于哥伦比亚大学电影系。除了电影制作外,她对绘画也颇有研究,因此在《恶夜之吻》及她的第一部正式作品《缺乏爱情》中,都强调摄影视觉效果及气氛形象的塑造,她将电影变成一种立体艺术。

作品年表:

(1)《姿态》(SET-UP),1978

(2)《缺乏爱情》(THE LOVELESS),1981

(3)《火焰中诞生》(BORN IN FLAMES),1982

(4)《恶夜之吻》(NEAR DARK),1987

(5)《蓝钢》(BLUE STEEL),1990

(6)《风暴中的骑手》(RIDERS ON THE STORM),1990

(7)《惊爆点》(POINT BREAK),1991

(8)《奇特的日子》(STRANGE DAYS),1995

#### 15. 伦达·海恩斯(RANDA HAINES)

伦达·海恩斯 6 岁时父母离婚,13 岁以前一直跟母亲过着单身生活。13 岁时母亲去世,被送到姨妈家寄住,后来又送到陌生的父亲家生活,她因动荡的生活养成了封闭感情的习惯。高中毕业后在视觉艺术学院学习,然后从剧本开始入手,先后干过剪接、场记、副导演,经过十年磨炼才等到导演电视剧的机会。1975 年起正式担任剧情长片导演。1986 年由她执导的《次神的女儿》获得包括“最佳导演奖”在内的五项奥斯卡提名,最终获得了“最佳女主角奖”,伦达·海恩斯因此一举成名。该片同年在柏林电影节上获得“银熊奖”,伦达·海恩斯被法国权威的《电影指南》杂志提名为年度五大导演之一,这在美国女导演中还是第一个。

作品年表:



(1) 《次神的孩子》(CHILDREN OF A LESSER GOD), 1986。

(2) 《再生之旅》(THE DOCTOR), 1991。

## 第二节 加拿大电影简介

加拿大电影创作以创新与传统相结合,同时具有雅俗共赏的特点。加拿大的电影自 1898 年以来已有 100 多年的历史,加拿大电影人的作品主要有两大类:以写实性为突出特征的加拿大纪录电影和以实验性、探索性为特色的加拿大动画片。近年来,加拿大电影导演开始以社会学的角度去触及现实问题,并取得了杰出的成就。而故事片领域的成就与动画片创作的发展又是相辅相成、不无联系的,这正是加拿大电影突出的民族特色之一。

加拿大的第一部影片拍摄于 1898 年。到 20 世纪 60 年代,其电影业已形成一定的规模,尤以纪录片和动画片创作闻名于世。由于紧邻商业电影大国——美国,再加上没有语言障碍,因此加拿大要保护本土电影环境相对于其他国家来说要更艰难。由于独特的双语优势,加拿大电影由此形成了融合英、法两个民族优点的特色:既保守又开放,既热烈又恬淡。尤其是进入 20 世纪 90 年代后,加拿大在非主流电影领域探索出一片独特的天地。加拿大电影的国际性成功标志着加拿大电影的两大类别——法语片和英语片整体水平的提高。

60、70 年代,加拿大开始兴起拍故事长片的热潮。一些电影工作者在意大利新现实主义和法国新浪潮运动的启发下,结合自己拍摄纪录片的传统,拍出了不少优秀的故事片,也为 80 年代加拿大电影的发展培养了一批杰出的导演。80 年代中期以前,加拿大电影主要以纪录片和动画片享誉世界,而在国内,法语片的质量



一直优于英语片,这主要是因为法语片受到法国新浪潮的影响;另一方面,美国商业电影一向对加拿大的英语片有较强的影响,优秀的加拿大电影人才不是被网罗,就是自动赴美寻求发展,到好莱坞拍片成为英语电影人的最大梦想。

加拿大是英、法双语通用的国家,其电影创作也一直有英语电影和法语电影之分。80年代初,加拿大这两部分的电影人共同继承了60、70年代的传统,从纪实性进一步走向对人物内心世界的开掘,从表现本民族生活进一步扩展到表现具有人类普遍意义的主题。在60年代成长起来的一批法语导演中,让—比埃尔·勒费佛尔、伊夫·西蒙诺、让·博丹、亚瑟·拉莫特相继拍出了《野花》(1981)、《巴桑的疯子》(1986)等一批程度不同地探询人类内心世界的影片,表现出相当的艺术深度。

#### 一、英语片的地域特色与个人风格

英语故事片在加拿大属于“后起之秀”,由于近邻好莱坞的冲击,更显得步履维艰。由于无力承担高额的拍片费用,因此,拍摄既省钱又吸引观众的影片,以性的主题揭示人性和社会的深层含义成为近年来加拿大电影的新趋势。

加拿大电影对性的关注也是近年来该国影坛反叛纪实电影传统浪潮的一个组成部分。80年代后期,新一代电影工作者迅速成长起来,纪实电影的影响逐渐衰退,反叛者们打碎了传统,四处寻觅新偶像和新片源。这批导演的努力很快见到成效,加拿大80年代后期的故事片创作从内容到形式已开始在国际影坛上形成一股流行风潮。一位国际发行商说:“今天新鲜而有趣的影片全都是加拿大的产品。”

加拿大政府非常重视本国的电影事业,不仅有直属政府的国家电影局,而且每年都会有专项资金资助故事片的生产,而且各省也有自己的电影基金扶持本地区的电影创作。此外,加拿大各地



大学都设有电影系,毕业生很容易互相联系,在创作上互相帮助。但大部分拍片资金仍需从社会上筹集。这种情形导致了地域电影创作“群体”的出现。加拿大较著名的创作群体有多伦多群体、温哥华群体和温尼伯群体。与其他群体相比,多伦多群体成名较早,80年代初期便有“安大略新浪潮”的美称。多伦多大学出身的戴维·克罗南伯格给多伦多群体以很大的影响,但其第一主将是年轻的阿托姆·伊戈扬。此群体中的女导演帕特里夏·罗泽玛(PATRICIA ROZEMA)是加拿大最具国际知名度的女导演,她在1987年的处女作《我听到美人鱼在歌唱》(I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING)获1987年戛纳电影节青年导演奖,并在国内获得九项“金尼奖”提名。

## 二、法语电影——魁北克电影

加拿大的法语电影基本生产于魁北克省,因而又称魁北克电影。在80年代以前,它一直是加拿大电影的主导力量,并代表了加拿大电影的最高水平。法语电影的传统来自法国,纪录片似的摄影风格,平实细腻的叙述,单线发展的情节结构一直是其主要特色。与此同时也出现了一些新的创作倾向。

法语导演中老一辈的有60年代崛起的德尼·阿冈,他1986年的作品《美洲帝国的衰落》不仅获得八项加拿大电影最高奖“金尼奖”,而且连续获得戛纳电影节“国际影评人奖”、奥斯卡金像奖提名等20多项国际大奖,它使德尼·阿冈在一夜之间成为国际知名的大导演。90年代比较有新意的法语片有《黄金城》(夏尔·比纳梅,1994);《忏悔》(罗贝尔·勒帕热,1995),尤其值得一提的是女导演珍妮佛·阿莱恩与人合导的《小宇宙》(1997)以“独创性、艺术性和自由的表达”获1997年戛纳电影节的国际电影艺术与试验联合会奖。

## 三、各种电影互动的今天

故事片的崛起,并不意味着加拿大电影昔日的荣耀——纪录



片和动画片优势的衰落。80年代以前,仅加拿大国家电影局生产的这类影片就已有2500部(次)在国际上获得各种奖项。进入80年代,加拿大电影艺术家又不断在这两个领域创造出新的成就。在纪录片方面有获得奥斯卡金像奖的《如果你爱这个星球》(1983)、《弗拉明戈舞》(1984)以及在纽约、多伦多、芝加哥等国际电影节频频获奖的《特别演出》《稳步前行》等许多优秀作品。在动画片方面也是佳作迭出,以1980年获奥斯卡金像奖的《每个孩子》为龙头,随后有《龙堡》、《万一》等一大批风格迥异之作,纷纷打入各种国际电影节或影展。这些影片题材广泛,风格多样,既有专门以儿童为对象的作品,更有许多是专门为成年人而作的“成人动画”。其内容从历史、文化、艺术、现实、政治、寓言到人物传记等等,几乎无所不包,观念、技术及创作手法也不断创新。尤其是自80年代起,计算机技术被广泛运用到动画片的制作上,给加拿大电影这一传统优势拓展出更广阔的空间。

综观当今加拿大电影,喜剧形式和电影风格的多样化可以说是其总的特点和趋势。以往比较沉闷的艺术电影转向喜剧的表现形式成为90年代最令人感兴趣的现象之一。同其他国家的电影一样,艺术上的成功总会激发商业上的野心。加拿大电影促进会的总裁弗朗索瓦·马塞罗拉这样说道:“我们仍处于学习阶段,但我确信,一个人包揽编剧、导演、摄影和制片的时代已经结束。”此话暗示:独立制片为主的艺术类影片只是一种艺术活动,要取得商业上的成功,必须有一种工业化的电影。

## 加拿大女导演介绍

### 1. 帕特里夏·罗泽玛 (PATRICIA ROZEMA)

1958年出生,是加拿大最具国际知名度的女导演。她所有



的作品都是自编自导的,数量不多,但全是精品。其最出色的女性电影是1995年出品的《夜幕降临》(WHEN NIGHT IS FALLING),此片荣获了1995年柏林电影节观众票选奖、1995年法国女性电影观众票选最佳剧情奖、意大利都灵女性影展等多项奖,在国际上赢得了良好的声誉。

(1)《我听到美人鱼在歌唱》(I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING,1987)

(2)《白色房间》(WHITE ROOM,1991)

(3)《夜幕降临》(WHEN NIGHT IS FALLING,1995):此片是关于两个截然不同的女性的故事。一个是在神学院任教的卡米尔,优雅、有礼、守规矩的白人女性;另一个是派翠亚,黑白混血儿,马戏团的魔术师兼舞蹈演员,另类、性感、大胆,是一切陈规陋习的反叛者。这两个女性由于一次偶遇而擦出了火花,经过痛苦的心理挣扎后,卡米尔最终认清了自己真正想要的东西,决定抛下安定的一切追随自己的爱人而去。事实上打动无数女性观众的并非这两位绝色女性之间的爱情,而是导演以超一流的唯美画面给我们展示了现代女性是如何超越自我、摆脱生活羁绊的灵魂体验。本片导演无论在用色、道具还是画面设计上都是无懈可击的,两位来自英法不同文化背景的加拿大女演员给这部影片平添了绝佳的欣赏趣味。

(4)《曼斯菲尔德公园》(MANSFIELD PARK,1999):由著名的女性主义电影人帕特里夏·罗泽玛导演的本片,胜过了以往所有根据简·奥斯丁作品改编的电影。其原因在于导演不仅把改编重点建立在小说的基础上,还把重点建立在对奥斯丁早期书信和日记的解读上。导演充分发挥了她在影像上的唯美风格,尤其是片头和片尾在画面处理上都极具女性色彩。





## Mansfield Park



**Patricia Rozema**

### 2. 米夏·萨拉

1990 年获得加拿大蒙特利尔大学电影硕士 , 她的第二部短片赢得多项大奖 , 参展无数。《蜗牛做爱的姿势》是她的第一部剧情长片 , 她被认定为加拿大电影的明日之星。

《蜗牛做爱的姿势》加拿大 / 法国 , 1998 / 100 分钟。

28 岁的女子米亚姆 , 正面临生命存在意义的难题。男友三心二意 , 消失二十年的父亲又重新出现 , 却不能解答女儿心中的疑惑。这时多位好友提出自己的生命哲学 , 米亚姆也开始审视自己的生命体验。

### 3. 安迪娅·杜夫曼 (ANDREA DOREMAN)

安迪娅·杜夫曼多才多艺 , 她从摄影助理开始做起 , 早期执导的是实验短片和剧情短片。《堕胎生机饮食》是她的首部剧情长片。她曾在 1998 年亚特兰大电影节 (ATLANTIC FILM FESTIVAL)、1999 内外翻转电影节 (INSIDE-OUT FILM FESTIVAL) 获奖。

《堕胎生机饮食》(PARSLEY DAYS) 加拿大 , 2000 / 80 分钟



凯蒂被人看成是最幸运的女人,因为她和男友有非常好的关系。但爱情是否等于甜蜜家庭?至少凯蒂不这样想。为了驱除宝宝+爸爸+沙发+电视的全家福噩梦,已经怀孕的她不惜用西芹打胎。

#### 4. 安妮·惠勒(ANNE WHEELER,1946— )

加拿大电影导演,出生于加拿大埃德蒙顿,毕业于阿培达大学,获数学学士学位。曾任计算机程序员。毕业不久她又回到大学,获取了音乐硕士学位。她的电影生涯是从担任《伟大的祖母》的摄影师开始的,该片在1977年获得了美国电影节“蓝绶带奖”。从此,她为26部纪录片、短片和电影做了各种工作,这些影片在加拿大、美国和欧洲先后获得了22项奖。她执导的第一部影片《教我跳舞吧》,描写一个乌克兰女孩和一个加拿大女孩之间的友谊。其他剧情长片还有《战争的故事》(1980)、《忠诚》(1982),后者讲述了一个英国籍演员的妻子和加拿大籍女保姆之间的友谊,该片受到了电影界的普遍好评。1994年,她创作了描写日本侨民在二次大战中经历的影片《我们反对战争》,再次引起轰动。加拿大影评界认为:安妮·惠勒影片描写的是人类共有的主题,在表现文化的差异和互补方面是非常成功的,更可贵的是还具有浓郁的加拿大民族特色。

安妮·惠勒不仅酷爱,而且擅长拍摄充满人情味的影片。她尤其对描写加拿大人的生活和“患难见真情”的主题情有独钟。她的影片可谓活泼、流畅、出手不凡。1995年,安妮·惠勒被授予加拿大勋爵爵位,以表彰她对加拿大电影所做的贡献。

#### 5. 卡洛琳·列夫(CAROLINE LEAF,1946— )

加拿大动画片导演,1946年生于美国西雅图,毕业于哈佛大学拉德克利夫学院美术系。1969年开始动画片创作,处女作《彼得和狼》获芝加哥电影节评委会“动画片特别奖”和“学生创作一等



奖”。她充分利用了手里的沙子作为创作媒体,以其动态的想象造成强烈的明暗对比,塑造出一个诱人的黑白世界。它不仅使普通的沙子具有了特殊意义,而且对视觉设计、动画电影的常规,以及戏剧冲突等探索都具有了重要意义。

1974年卡洛琳·列夫加入了加拿大电影局,创作了《同母鹅结婚的猫头鹰》,再次用沙子创造出一个美丽动人的因纽特人的故事。该片获10项世界电影节大奖,奠定了她作为加拿大动画片女导演和优秀青年动画家的基础。

卡洛琳·列夫的作品还有纪录片《采访》(1980)、剧情片《凯特和安娜·麦克加里格尔》(1981)、《平等机会》(1982)、动画片《两姐妹》(1990)等。

#### 6. 詹妮特·普尔曼(JANET PERLMAN,1954— )

加拿大动画片导演,1954年出生于加拿大魁北克省特列尔市,曾在蒙特利尔美术馆开办的美术设计学院学习动画设计和电影制片。1973年进入国家电影局动画制片厂以来,先后编剧并导演了舞台戏剧短片、教育片、儿童片和电视节目、动画作品有:

(1)《菲什博思女士对良好进餐习惯的完整指导》,(1976);

(2)《企鹅》;

(3)《平德瑞拉的温馨故事》,(1981);

(4)《鲍伯的生日》,(合拍片,1995),本片获奥斯卡最佳动画片奖;

(5)《两者争食》,(1996),这是普尔曼为儿童创作的动画系列片的第一部。

#### 7. 辛西娅·斯科特(CYNTHIA SCOTT,1939— )

加拿大电影导演,1965年起作为导演和制片人开始拍摄电视片。1972年被借调到加拿大国家电影局执导短片《徒劳的土地》,



该片一举获得了 1973 年加拿大电影大奖中的两项奖 ,并被影评界评为“一个小杰作”。于是辛西娅·斯科特留在了加拿大国家电影局 ,拍了许多纪录短片。其中 1978 年的《第一个冬天》获奥斯卡最佳短片奖提名 ;《弗拉明戈舞》获 1984 年奥斯卡最佳短片奖 ,同时还获得不少国际电影奖。

1986 年完成首部剧情短片《鸡丁心》 ,获得美国芝加哥电影节两项大奖。她作为加拿大电影界一位颇有声望的女导演、多产的电影编剧 ,每年都有不少高质量的短片问世。

## 第七章 南美电影发展及 女性导演简介

20 世纪 60 年代初 ,南美在电影方面还是一个沉睡的大陆 ,那时 ,电影生产值得一提的国家只有巴西、阿根廷和墨西哥。

南美电影变革的征兆首先出现在巴西 ,可以把 1962 年看成是巴西“新电影”诞生之年 ,这是一个与一直主宰巴西的商业电影相对立的运动 ,它作了继承民族传统、发展具有民族特色、通俗易懂和具有批判现实精神的首次电影改革。“新电影”运动最重要的作品产生于 1963 年和 1964 年 ,运动的代表人物是尼尔松·佩雷拉、多斯·桑托斯和格雷里尔·罗沙。

几乎同时 ,南美其他国家的电影也开始发展。一些手法简朴、表现力强、密切联系现实的纪录片在乌拉圭、委内瑞拉和哥伦比亚相继问世。

古巴电影在革命胜利后还处于起步阶段 ,主要限于生产纪录片。古巴的电影史是从 1959 年卡斯特罗掌权开始的 ,新政权最早采取的措施就是在 1959 年 3 月成立了国家电影委员会。在克服了开始阶段的困难后 ,古巴电影在艺术上取得了很大成功。1960 年后 ,古巴电影在南美居于领导地位。

1959 年—1966 年 ,是古巴电影实验和准备时期。这个阶段拍的故事片侧重用简单的戏剧形式 ,但并不排除紧张的、扣人心弦的戏剧冲突 ,常取材于革命战争时期的事件。

在 1968 年—1973 年南美电影的繁荣期内 ,欧洲影评家们习



惯把南美电影看成是一个整体,可以说这个时期南美电影是世界进步电影的先锋。

然而到了 20 世纪 70 年代,南美电影“英勇战斗”的时期结束了;大多数南美国家政局逆转,被当局者视为“破坏性”的独立影片生产遇到了不可逾越的障碍。早在 1964 年,巴西就建立了军政府,在当时不断强化的外部压力下,“新电影”的活动范围越来越小,像格雷里尔·罗沙这样的著名导演也不得不流亡国外。

到了 20 世纪 80 年代,南美电影的发展趋势如同欧美影坛一样,女性导演的地位日益重要,南美出现了多个女性电影团体,女导演也开始崭露头角。巴西的一个女性主义团体,拍了一部《街头女子》(WOMEN OF THE STREET,1983)的电影;墨西哥的一个电影团体“慕荷电影组织”(GRUPO CINE MUJER)制作了一些以妇女运动为取向的作品。作品趋向主流的女性电影工作者,也在阿根廷和古巴逐渐崭露头角,而委内瑞拉的玛丽安妮拉·阿拉丝(MARIANELA)导演的《欧莉安娜》(ORIANA,1985),因为采用了一些艺术电影的惯用技巧,表现了一位女子近乎幻想的童年回忆,因此使她跻身女性主义电影工作者的行列。

## 一、南美女导演简介

### 1. 莎拉·戈梅兹(SARA GOMEZ,1943—1974,古巴)

革命后的古巴电影人和美国导演的差异主要有两个:一是体制上的差异;二是意识形态上的差异。在极度信仰社会主义的国家——古巴(电影也是体制的一部分)用来培育未来导演的电影学校也属于政府。不论这种情形可能产生的限制与问题,古巴导演得以用实验电影的形式,处理争议性和严肃题材,而不必担心商业票房问题。从这个角度看,尽管有很大差异,但古巴官方政府资助的电影和美国的独立制片有许多相似之处。虽然美国独立制片没有受到政府的任何约束,得到很少的州政府资助,但和古巴电影的



目标有很多相同之处：即一种挑战信仰的电影形式，其目的是要带来改变。

第二是意识形态方面，古巴导演发现他们和美国导演的情形有很大不同，不同之处在于两种文化中对残留于后革命时期父权意识形态在态度上的差别。在美国妇女运动有很大进展，资本主义商业结构（电影、电视、广告、报纸、广播、音乐）对女性解放口耳相传，但主要仍在传播男性统治观念及为男性剥削女性身体。古巴政府的观点则相反：赞成男女完全平等，反对对女性身体的剥削。

有人可能会争辩，通常表现男子气概的意识形态仍深植于南美男性心中的比例一直高于北美男性，尤其是美国男性已经开始摒弃大男子主义的思想。这个事实使古巴唯一的女导演莎拉·戈梅兹在其影片中对表现男子气概的批评更为重要。

莎拉·戈梅兹是古巴唯一已拍摄了一部剧情片的女导演。很明显，男权社会的固有优势和传统的性别意识形态是古巴缺少女导演的原因，这在第三世界的很多国家都如此。很不幸的是莎拉·戈梅兹在完成了处女作《这样或那样》(ONE WAY OR ANOTHER, 1973)以后不久就去世了。这部电影被称为“从邻居和家庭领域的观点来审视古巴革命的过程”。

《这样或那样》表现了人际关系、性别领域复杂的改变，导演将这些改变放在直接的经济和现状改变的过程中加以表现。这两种不同层次的改变使用纪录片形式表现外在改变和使用叙事形式表达内部改变的问题。这两种形式的交替剪接使影片产生了力量，这种罕见的“杂交方式”（纪录片+剧情片）对单一电影形式提出了批评，也批评了单一电影的内涵。

《这样或那样》剧情简介：

电影一开始是工人赫伯托因为不明原因没来上班，他的同伴



正在担心和猜测。结果,赫伯托的朋友马利欧经过内心挣扎,最后坦白说出了赫伯托实际上是撒下病重的母亲和一个女人私奔了。

电影于是回到过去。马利欧和一个刚被派到此地的女教师尤兰达相识,随着他们罗曼史的发展,导演切入了一些纪录片画面,呈现出在卡斯特罗领导下,这个社区如何从一个贫民区转变成成为高楼公寓区。

随着故事的展开,我们看到他们因性别不同而遭受不同的挣扎,呈现出本片对古巴国内男女两性的看法。经济层面是多么容易变化,而两个人心理层面的变化却缓慢而痛苦。

之后,影片又回答现在:马利欧因“出卖”朋友而感到内疚,但也明白这种夸大的男性自尊没什么用,虽然他和尤兰达之间也因他的男性自尊而告吹,但本片仍在结尾暗示了事情可能还会有转机。

## 2. 艾赞·帕尔西(马提尼克岛)

1957年生于南美的马提尼克岛。她共有6个兄妹,其父将他们都送到巴黎求学。帕尔西选中了学习电影专业,她拿到文凭后就回到了故乡,在那里拍了第一部片子《甘蔗小径》,成本才80万美元,却接连获奖。

帕尔西的代表作是《白色的旱季》,根据安德雷·布林克的小说改编。该小说1979年刚出版就在南非遭禁。帕尔西一接触到这篇政治小说就决定将它搬上银幕。她自编自导,将一部揭露南非种族歧视的电影拍得极有特色,在美国上映后受到广泛好评。

帕尔西擅长拍政治片,但是“我不想成为科斯塔·加夫拉斯(法国著名的政治片导演),我崇拜他的作品,但我不想成为模仿某种类型的专家”。

## 3. 玛丽亚·路易莎·博班(MARIA LUISA BEMBERG,阿根廷)

1922年出生于阿根廷布宜诺斯艾利斯。她原籍德国,祖先在





18 世纪移居阿根廷。1970 年她替导演卢尔·狄拉多编剧,改编她自己的舞台剧本《一个女人的故事》,开始投身于电影工作。1975 年她撰写了第二个电影剧本《佛兰多·阿扬拿》,但对拍完后的此片颇为不满,因而决定做导演。1980 年,她在纽约李·斯特斯堡学院攻读。1984 年以《卡米拉》一片备受瞩目。1995 年去世。

- (1) 《片刻》(MOMENTOS),1981
- (2) 《娜迪太太》(SENORA DE NADIE),1982
- (3) 《卡米拉》(CAMILA),1984
- (4) 《玛丽小姐》(MISS MARY),1986
- (5) 《自惭形秽 I》(THE WORSE OF ALL),1990
- (6) 《指鹿为马》(DE ESO NO SE HABLA),1992





#### 4. 苏珊娜·阿玛雷(巴西)

对世界电影动向有所了解的人,都会知道 20 世纪 80 年代后,第三世界的民族电影开始风起云涌。像亚洲、美洲、非洲等不少国家,都不断地在其电影世界中,表现了他们对电影语言、叙事模式的开发,更重要的是他们常透过电影表达出他们对本土问题的关怀与透视,像巴西的“新电影运动”(对南美洲的电影浪潮有着国际性的影响),他们提出了“创建大众化的民族电影,从巴西文化源泉中吸收养分,并普及地在大众影院公开放映”的方向。在 1974 年后巴西制片企业化,更成为南美制片最多的国家,且其中不乏杰作,在欧美放映时产生相当大的震撼,并不断引起国际间对发展中国家的民族风格的重视。

《星光时刻》(以下简称《星》)是年过半百的“祖母级”导演苏珊娜的处女作,它几乎囊括了 1985 年巴西影展中全部重要奖项:最佳影片、最佳导演、女主角、摄影、剪辑、剧本等十项大奖,这对初出茅庐的女导演来说是难得一见的极大肯定。

《星》的故事非常简单,描述马卡贝拉这个身无一技之长的孤女,勉强被一公司录用为打字员,居所简陋,且在脏乱和孤寂中生活。

整部电影都是围绕着女主角,以非常写实的笔触来描绘马卡贝拉杂乱的生活和逆来顺受的性格。电影开场不久,我们即可以从女主角的身上感受到那种全面失败者的形象。她是如此其貌不扬又如此不修边幅,在那幽暗的办公室里,这个巴西底层妇女似乎在等待青春一去不复返。

导演显然夸大了马卡贝拉的悲惨生活细节,此举虽可唤起观众对她深切的同情,但又使她给人以咎由自取的感觉。导演所欠缺的无疑是对细节写实的节制与超越。导演太过努力想把女主角视为巴西底层平民的象征,这份急切无法使她以更锐利的镜头刺



探马卡贝拉和现实之间更复杂的幻想和压抑关系 ,无法使那份同情具有超越人性的可能性。

这部电影的缺陷和许多导演的处女作一样 ,不自觉地掉进浅显的典型中去。当年已五十多岁 ,有九个女儿及多个外孙的“祖母级”导演苏珊娜 ,这部处女作像大部分第三世界电影导演那样从人道主义与批判精神出发 ,但也不自觉地在技巧与透视力上削弱了这个可敬的观点 ,但其中写实的触角与深切的关怀 ,却使这部作品仍值得观众反省。

## 第八章 澳洲电影发展及 女性导演简介

虽然澳大利亚电影有十分悠久的传统,甚至可以追溯到1900年以前,但是到20世纪40年代澳大利亚电影陷入了停顿状态。到了50、60年代,除了几部合拍片和在澳大利亚拍摄的外国影片以外,澳大利亚本国只能拍摄短片和纪录片。电影发行权和影院控制权全掌握在英美的跨国公司手中,而他们对发展澳大利亚本国电影不感兴趣,因此澳大利亚政府不得不采取措施拯救本国电影。20世纪70年代初期,澳大利亚政府试图建立一种国家认同的特色电影,艺术电影因此得到了空前的支持。1970年成立了“澳大利亚电影发展局”(AUSTRALIAN FILM DEVELOPMENT CORPORATION),该公司拥有100万澳元,用来资助本国电影的生产和发行;同时,政府设立了“实验电影奖”,开办了一所国立电影学院。

由于政府的上述措施,以及由此带来的资金赞助和电影发行上的便利条件,澳大利亚从1970年起重新开始生产本国的故事片。此后的几年里,澳大利亚电影得到了蓬勃发展。1975年,澳大利亚电影首次参加法国戛纳电影节,给人留下了深刻印象。虽然这期间澳大利亚电影的变革在经济上收到了良好效果,但是它还不能在艺术上和美学上形成自己独特的风格。在70年代,大多数澳大利亚商业电影都表现出良好的制作水平,但其中大部分是在美国、英国和法国摄制的。



澳大利亚政府在 1975 年设立了代替“澳大利亚电影发展局”的“澳洲电影委员会”(AUSTRALIAN FILM COMMISSION, AFC)。这个委员会成立后的前五年,资助拍摄了大约 50 部电影,并且回收了大约 8% 的投资,比起欧洲同类机构来毫不逊色。

20 世纪 70 年代的澳洲电影由于政府的大力支持,再加上年轻导演对于欧洲艺术电影的浓厚兴趣,促使澳洲导演视艺术电影为主流电影,其中彼得·威尔(PETER WEIR)的《悬崖下的野餐》(PICNIC AT HANGING ROCK, 1976)是一部突破性的作品。这部电影根据 1900 年的一群女学生集体野餐时神秘失踪的真实事件改编而成,全片音乐动人,画面优美,实景拍摄,导演以其缓慢悠然的步调,讲了一个充满悬疑气氛的故事。从此片开始,由彼得·威尔、布鲁斯·贝雷斯福德(BRUCE BERESFORD)领衔的“澳大利亚新电影”(NEW AUSTRALIAN CINEMA)开始在国际影坛崛起。

“澳大利亚新电影”类型众多,不少女导演也开始崭露头角。其中吉莉安·阿姆斯特朗(GILLIAN ARMSTRONG)以维多利亚时代为背景,拍摄了一部女性主义的影片《我的辉煌生涯》(MY BRILLIANT CAREER, 1979),受到广泛好评。

除了上述艺术电影在国际影坛开始崛起外。以《鳄鱼邓迪》(CROCODILE DUNDEE, 1986)为代表的动作喜剧片也在全球出人意外地叫座。

艺术电影与流行电影的成功,促使澳大利亚电影部门专注于更多的外国投资、联合制作和影片外销。到了 80 年代末期,澳洲电影大量转向国际模式,不少重要导演都转到美国发展,其中包括彼得·威尔、布鲁斯·贝雷斯福德、吉莉安·阿姆斯特朗等人,澳大利亚的本土电影在 90 年代后由于大量人才外流又陷入到某种低谷。



## 一、澳大利亚女导演

### 1. 吉莉安·阿姆斯特朗(GILLIAN ARMSTRONG):

1950 年生于澳大利亚的墨尔本。毕业于澳大利亚艺术学院, 1973 年再进悉尼影视学院进修一年, 导演了几部获奖短片。1976 年开始拍剧情片。1979 年执导的《我的辉煌生涯》(MY BRILLIANT CAREER) 获澳大利亚影艺学院 11 项大奖, 又获金球奖提名, 并获得英国影评人协会奖, 这部影片使吉莉安·阿姆斯特朗成为有国际声誉的导演。1984 年她导演了第一部美国片《索菲太太》(MRS. SOFFEL), 后返回澳大利亚拍摄《高潮》(HIGH TIDE, 1987), 现旅居美国。

纪录片:

(1) 《烟和糖》(SMOKES AND LOLLIES), 1975

(2) 《14 岁不错, 18 岁更棒》(FOURTEEN'S GOOD, EIGHTEEN'S BETTER), 1980

(3) 《靠近伍德, 一个忙碌的家伙》(TOUCH WOOD — A BUSY KIND OF BLOKE — NOT JUST A PRETTY FACE), 1982

(4) 《走吧》(HAVING A GO), 1983

(5) 《难以把握》(HARD TO HANDLE), 1986

(6) 《赌博, 女宾相和刺激饮料》(BINGO, BRIDESMAID AND BRACES), 1988

(7) 《不再是 14 岁》(NOT FOURTEEN AGAIN), 1996

故事片:

(1) 《歌手和舞者》(THE SINGER AND THE DANCER), 1976, 本片获悉尼电影节大奖。

(2) 《我的辉煌生涯》(MY BRILLIANT CAREER), 1978

(3) 《摇滚梦》(STARSTRUCK), 1982

(4) 《索菲太太》(MRS. SOFFEL), 1984



(5) 《高潮》(HIGH TIDE) ,1987

(6) 《在火线之内》(FIRE WITHIN) ,1989/1990

(7) 《在我们家最后的日子》(THE LAST DAYS OF CHEZ NOUS) ,1990—1991

(8) 《小妇人》(LITTLE WOMEN) ,1994

(9) 《奥斯卡和露辛达》(OSCAR AND LUCINDA) ,1996/ 1997

## 2. 翠西·马福特(TRACEY MUFFATT)

1960 年生于布里斯班 ,毕业于昆士兰艺术学校。

(1) 《漂亮女孩们》(NICE COLOURED GIRLS) ,1987

(2) 《可靠的女人》(SOLID WOMEN) ,1988

(3) 《夜晚的哭泣：一个真实的悲剧》(NIGHT CRIES : A RURAL TRAGEDY) ,1990

(4) 《比德维尔》(BEDEVIL) ,1993

## 3. 达维达·爱伦(DAVIDA ALLEN)

生于澳大利亚昆士兰州 ,身兼画家与作家。自从拍片以来 ,她一直坚持以女性的创造力和家庭诉诸女性的枷锁为主题。

《性快感》(FEELING SEXY) ,1998/50 分钟 ,剧情片

结婚生子的薇琪已经有了第二次外遇 ,无计可施的丈夫竟然决定加入她的性爱历险。

## 4. 莎曼沙·朗(SAMANTHA LANG)

主要作品 : (1) 《井》(THE WELL) ,1996

(2) 《猴子的面具》(THE MASK OF MONKEY) ,2000

## 二、新西兰电影和女导演

澳大利亚和新西兰电影之所以能够跻身国际影坛 ,一个重要原因就是政府给予了一定的赞助 ,使得这两国的电影能够在国际电影节上崭露头角。除此之外 ,近些年澳洲电影在世界主流商业



电影中也占有一席之地。

新西兰早在电影的默片时代就有零星的电影制作,但直到20世纪70年代该国才出现了电影工业。1978年政府成立了“新西兰电影委员会”,专门提供电影资助,并且帮助导演寻找私人投资。到了80年代该国政府已经建立了一个小型的电影生产规模。

自1977年开始,新西兰的电影有了长足的发展,它出品了70多部剧情片。对一个人口只有300多万的小国来说,这是一个惊人的数字。这些影片已在50多个国家放映过。由于人口有限,因此新西兰生产的电影必须要靠外销才能收回成本,导演们的成名必须仰仗艺术观众群的建立。新西兰最著名的女导演无疑是简·坎皮恩(JANE CAMPION),她已经在世界影坛确立了自己的地位。不过坎皮恩的电影生涯是在澳大利亚开始的,因此严格说来她不属于新西兰导演的行列。有不少女导演是真正在新西兰拍片的,如盖伊·莱内·普雷斯頓(GAY LENE PRESTON)的《差错先生》,就出色地结合了娱乐及女性主义的政治意识。

新西兰的女编剧和女导演们故意追求男性导演擅长的类型片,如惊悚片,目的是希望改造它们。她们对于女性电影语言的表达比较含蓄,用女导演梅兰妮·里德(MELANIE READ)的话来说就是:要让各个不同层次的人可以接受。她还说:“新西兰的女性意识在电影工业尚未形成之前就已存在,因此女性早已做好参与的准备。”相对于其他年代较久、也较稳固的电影界,女性政治电影的导演经常被挤压到地下电影、低预算电影的领域。而新西兰电影主流中却有很多政治女性,这种特点在近期的电影中表现得尤为明显。

### 1. 简·坎皮恩(JANE CAMPION)

坎皮恩的电影属于广义的艺术实验范畴,而不仅仅是属于女





性电影。她 1954 年出生于新西兰的惠灵顿。毕业于惠灵顿维多利亚大学人类学专业和悉尼艺术学院绘画系,获硕士学位。后考入澳洲影视学院攻读导演课程。在校期间开始拍摄短片。1984 年毕业后,为联邦就业机构的女性电影摄制组拍了一部短片《时过境迁》(AFTER HOURS,1984);1985 年为电视台拍了一集歌舞剧《舞之迷乱》。《密友》(TWO FRIENDS,1986)是她为澳洲广播电视公司拍的作品。由于在审美方面有独到的天赋,她的影片均呈现出鲜明的造型性。

《斯维蒂》(SWEETIE 又译《甜妞儿》,1989)是这位女导演的第一部长片,该片以怪诞、夸张和幽默的形式展现了家庭生活和姐妹关系,主人公斯维蒂的怪异行为和令人难以置信的吸引力体现了导演对美国主流电影的反感。此片在戛纳电影节备受青睐。其实她早在 1986 年就因短片《果皮》(PEEL),得过戛纳“最佳短片奖”。1990 年,她以《我桌旁的天使》(AN ANGEL AT MY TABLE)获威尼斯电影节评委会特别奖。1996 年,她的《仕女图》(PORTRAIT OF A LADY)参加了威尼斯电影节的展映;1997 年坎皮恩受邀担任了威尼斯电影节的评委。

坎皮恩拍片遵循纯粹的盎格鲁·撒克逊美学传统,特别着力于非和谐的美,首先在视觉上,其次在声音方面:她往往通过欢乐或哀怨的音乐渲染影片中的戏剧性段落。在画面处理上她通过倾斜的摄影角度、不均衡的构图、苍白无力的颜色等,体现了独特的现代派风格。她的短片多涉及童年生活,但丝毫没有粉饰;相反,童年时代犹如变形的多棱镜,通过它,坎皮恩鞭挞了污秽和淫荡的世界。她的第二部长片《我桌旁的天使》表现出她对色彩和造型的迷恋,但对精神世界的描绘依旧触目惊心。《我桌旁的天使》编剧、导演、制片人和主演均是女性,影片拍得细致而精美,准确地再现了新西兰著名女作家珍妮特·弗雷姆的自传体小说原貌,体现了



一个命运多舛的杰出女性坎坷的前半生。坎皮恩对女性心理的描写直截了当,并不过多渲染外界环境。她挑选的三个扮演不同时代珍妮特的女演员不仅形似,而且神似,使女主角的年龄过度真实而自然。坎皮恩说自己是读弗雷姆的小说长大的,“《我桌旁的天使》是描绘自己喜欢的一本书,而《甜妞儿》和《钢琴课》(THE PIANO, 1993)则较忠实于自我。基本上,我是一个乐观主义者,因此不喜欢以悲剧收场。”1993年,坎皮恩的第三部长片《钢琴课》轰动了戛纳,一举夺得第46届戛纳电影节“金棕榈大奖”。影片的背景是19世纪的新西兰,偏僻、荒凉,远离欧洲大陆。一位英国哑巴少妇艾达带着小女儿远嫁这里,却与她的农场主丈夫形同路人,苦闷的艾达将她的钢琴当成唯一的知音,每天靠弹钢琴来寄托情感。此片细腻描写女性心理,体现了女性独特的思维方式,演员表演精彩,堪称坎皮恩的最佳代表作之一。

## The Piano



Jane Campion



自《钢琴课》后,坎皮恩的每一部新片对于喜爱女性电影的人来说都是一个重大事件。她始终如一地拍摄那些天才的、复杂的、富于情感挑战的、反映妇女与文化和社会斗争的影片,一系列的成功使她的事业一帆风顺,结果90年代中后期的两部影片拍得不尽如人意。1995年坎皮恩改编自亨利·詹姆斯的同名小说《仕女图》(PORTRAIT OF A LADY)可以说是她迄今为止最宏大的作品,但绝不是最成功的作品。改编一个以心理分析见长的大师作品本来就是一件棘手的事,而坎皮恩在这个故事中力图添加的个人色彩使得整部影片不胜负载。“对我而言这是一部用19世纪的女性故事来直接面对20世纪的女性观众,它是一部女性主义电影人拍给女性观众看的影片。”影片开头是一群现代女性在花园里坐着交谈,她们围成一圈在讨论关于接吻和欲望的感受。作为一个观众,你自然会把目光注视在那些女性身上,她们也同样注视着你。然后片名写在其中一个女性的手臂上,镜头从这个女性的身体切到女主角伊丽莎白。这个开头无疑极具创意,但可惜整部影片的创新也就到此为止了。坎皮恩试图打破文学改编电影的平衡:即在传统的叙事模式中加入现代意识的诠释,但显然2小时20分钟的电影长度不能尽情表现她复杂的观点。

相对于世界上其他女性导演来说,坎皮恩是游走在主流电影和独立制片之间的人,尤其是1993年之后,她的拍摄资金和演员选择都不成问题了,因此在客观上也迫使她日益靠近主流。1999年的《圣烟》(HOLY SMOKE)可以说是坎皮恩最失败的一部作品,虽说仍有一些评论家给予好评,但它在叙事模式上的模糊与理念表达上的虚无对观众来说无疑是痛苦的折磨。“使我对露丝和沃特斯感兴趣的原因是他们最终改变了对方。我钦佩他们既保持着对话,同时又不断地发生冲突。我们想探询的东西之一是‘性’能够把你带到一个没有它你将无法到达的地方。”虽说坎皮恩本人



对男女主角的解释依旧富于哲理,可是她渐渐失去了内容表达上的流畅而纯粹追求意念的新颖也是不争的事实。

迄今为止,坎皮恩的五部长片都以普通女性为主人公,但却拍得风格迥异、手法不同,充分显示出坎皮恩驾驭女性题材的能力。虽说其中也有不成功作品,但就坎皮恩不断挑战自我的精神来看,她仍是当今女性导演群中极具魅力的一位。“驱使我工作的原动力是欲望与冲动,我喜欢在拍电影中不断有惊讶的发现。这也就是为什么我处理的每一个场景、每一个镜头都是从一个令人迷惑的角度开始的原因,例如逆光、转弯……那些能赋予生命意义的人,那些为了促进人与人之间的了解而提出质疑的诗人、艺术家,是我所钦敬的人。”

对现代电影本质的精确把握以及对人性的全面关照使坎皮恩在女性电影世界中成为独树一帜的一位,她贡献给女性观众的所有作品和拍摄方式,都从多个角度丰富了女性电影的内涵和外延。

作品年表:

- (1) 《果皮》(PEEL),1982
- (2) 《女孩自己的故事》(A GIRL'S OWN STORY),1983
- (3) 《激情消逝之时》(PASSIONLESS MOMENTS),1984
- (4) 《时过境迁》(AFTER HOURS),1984
- (5) 《密友》(TWO FRIENDS),1986
- (6) 《甜妞儿》(SWEETIE),1988
- (7) 《我桌旁的天使》(AN ANGEL AT MY TABLE),1990
- (8) 《钢琴课》(THE PIANO),1993
- (9) 《仕女图》(PORTRAIT OF A LADY),1996
- (10) 《圣烟》(HOLY SMOKE),1999

## 第九章 法国电影发展及 女性导演简介

法国作为世界电影的发源地早在 1898 年就诞生了电影史上的第一位女导演艾丽丝·居伊-布朗什(ALICE GUY-BLACHÉ, 1873—1968),那时电影才刚发明了三年。这位女导演一开始就为法国最早最大的电影公司——高蒙影片公司工作,她的作品不仅奠定了自己在法国影坛上的风格,也奠定了高蒙影片公司在国际影坛的风格和地位。但法国女导演作为群体大量涌现,还是在 20 世纪 90 年代才出现的现象。

在 20 世纪 90 年代的法国影坛上,涌现出一大批才华出众、锐意创新的女导演,她们的人数之多,创作力之旺盛,使电影导演这个职业不再是男人们的专利。在今天的法国电影界,女导演的人数已经从总数的 20% 上升到 30%,成为名副其实的半边天,这在法国 100 多年的电影史上,乃至世界电影史上,都是史无前例的。法国女导演的大批崛起,是和法国特殊的电影体制分不开的,目前这种现象还是法国独有的。尽管在别的国家也有一些世界知名的女导演,如新西兰的简·坎皮恩,她是第一位获得金棕榈大奖的女导演(1993 年的《钢琴课》)。另外,在美国也有为数不少的女导演,但她们大多必须服从她们所在的那种电影体制,而在那种体制中,女性其实没有多少发言权,即使有一点影响也微乎其微。好莱坞电影体制始终是男权的天下,迄今没有一位女导演获得奥斯卡奖就是明证。世界各地都有一些出色的女导演奉献出自己独特的



作品,但她们大多势单力孤,人数始终也不多,只有在法国女导演在各个历史阶段都表现出自己独具的特点。

为什么法国女导演如此得天独厚?并且在20世纪90年代形成了前所未有的集团优势,主要原因在于法国政府特有的电影资助制度。这种制度把使用摄影机的特权授予了那些极富天才的导演们,同样也把使用摄影机的特权授予了那些自己写作并力图通过摄影机来讲述她们的故事的女性们。从50年代末的“新浪潮”运动开始,处女作电影在每年生产的法国电影总数中一直占据着不小的比例,处女作成为法国电影导演的独特优势。一些默默无闻的年轻人之所以能够拿起摄影机实现电影梦,很大程度上依赖于资助制度的实施。在法国,政府从每张电影票(35法郎左右)中抽取11%的税金,形成两个主要资助资金:自动资金和选择资金。前者自动返回制作者,跟票房直接挂钩,后者主要是票房预付款制度,另外还有一些资助,如对剧本写作的资助,对外语片、合拍片、短片等的资助。法国国家电影中心和全法公司分别对制片和发行进行宏观调控,电影创作资助委员会还对作者的版权进行保护,再加上一些独立的制片商和发行商,使得更多的人有更多的机会去接近电影。但政府资助毕竟僧多粥少,这种制度并没有减少一些初出茅庐的女导演在寻求拍片资金方面的难度。

电影历史上第一位导演是法国女性艾丽丝·居伊-布朗什(ALICE GUY-BLACHÉ, 1873—1968),1896年她拍摄了《甘蓝仙女》,然后又拍摄了《基督传》,甚至还用一种连续留声机装置拍摄了一些有声响的电影,成为有声片的先驱。更了不起的是她还扶植了高蒙公司最早的一批导演。多亏了她,路易·费雅德才拍摄了他的早期影片。在嫁给一个英国摄影师之后,她去了美国。从1907年开始,她在美国继续她的事业。到1920年为止,她已拍摄了西部片、情节剧和根据歌剧改编的电影100多部!离婚后,她



又回到法国。遗憾的是,这位法国电影界的元老在她的故土上已经找不到过去曾经有过的位置了。

在电影的默片时代,法国又相继出现了慕茜陀拉(原名让娜·罗克)、玛丽·爱浦斯坦、谢尔曼·杜拉克(GERMAINE DULAC)等杰出女导演,在这之后,法国女导演有过一段历史的沉寂。直到二战后才又诞生了一位知名导演雅克琳·奥德里(JACQUELINE AUDRY,1908—1977)。她以改编著名法国女作家柯莱特的作品而著称:《淇淇》(1949)、《聪明的放荡姑娘米娜》(1950)、《米苏》(1956)。这位女导演虽然没有引起第七艺术的革命,但是,她的电影至少提供了一种视点和女性特有的敏感:欲望、夫妻生活等等,她对任何题材都不回避。到了50年代中期,“新浪潮”已经风起云涌,而第一朵浪花就是一位女性。1954年,摄影师出身的女导演阿涅斯·瓦尔达(AGNÈS VARDA)应《电影手册》的年轻评论家之约,按照他们的意志,拍了一部与同时代的影片大相径庭的《短岬村》(LA POINTE COURTE),从此开始了她丰富多彩而又独具风格的自由导演生涯。她既拍短片也拍长片,既拍纪录片也拍故事片,既拍隐秘的也拍通俗的,既拍偶像电影也拍纪念电影,同时她是第一位对画面提出质疑的导演。60年代对电影问题的争论集中在对画面、对叙事的不同理解上。

玛格丽特·杜拉斯(MARGUERITE DURAS,1914—1996),她是伟大的作家和巴黎知识界的杰出人物,在1966年52岁时当上了导演。《印度之歌》、《卡车》是她用一种反电影的方式来讲述电影。

在60年代后期成名的女导演还有内莉·卡普兰(NELLY KAPLAN)。她原是阿根廷人,阿倍尔·冈斯的前顾问。1969年,她拍摄了《海盗的未婚妻》,此片引起了一场女权主义和反布尔乔亚的论战。在这之后,尽管大门只是开了一条小缝儿,但60年



代所有的舆论倾向都开始有利于妇女进入电影这一行业。虽然这确实是欧洲的一个普遍现象,但在法国尤为突出。1977年,狄安娜·柯瑞斯(DIANE KURYS)以其自传体处女作《薄荷汽水》、柯琳娜·塞罗(COLINE SERREAU)以其处女作《为什么不》一鸣惊人。第一次,两位女导演以能够载入史册的作品获得了电影工作者和观众的一致认同。与此同时,让娜·莫罗和克里斯蒂娜·帕斯卡尔这两位一流的女演员站到了摄影机后面,开始了导演工作。从此以后,法国女性在电影界开辟出一条道路,她们大胆奔放、无拘无束,敢于突破一切禁忌和传统观念,用一切罕见和非凡的方式来谈论爱情和欲望,揭示内心的斗争,暴露时代的问题。她们的电影和时代的电影同步,她们的作品具有鲜明的个人观点,而且这种观点已不仅仅是“女性电影”的观点,而成为真正的“电影”的观点。她们的电影囊括了所有类型、所有的领域和所有的风格,正如诗人阿拉贡所说:“女人的未来不再是男人,女人的未来还有电影。”

在当今法国影坛,相对于法国男导演来说,法国女导演的作品要开朗活泼一些,她们不像男导演那样和这个世界抗争,而是谋求创作和生活的协调一致,毕竟21世纪的法国已不处在妇女解放运动的初期了。老一辈的女导演如艾丽丝·居伊-布朗什、谢尔曼·杜拉克、阿涅斯·瓦尔达、玛格丽特·杜拉斯等人的时代已过去,今天年轻一代的法国女导演对于爱情、生活乃至电影都各执己见,观点截然不同。对于大多数女导演来说,所谓“女权意识”已经不再是一个思考问题的角度,她们更倾向于从电影本身进行思考。在她们的作品中不再刻意划分男女界线,尽管影评界在谈起她们或她们的电影时,会习惯性地加上“女导演”或“女性电影”等头衔。事实上,很多女导演的电影比男导演的更加自由奔放,也更加大胆放纵。她们不太遵守法国声名卓著的“作者电影”的清规戒律,而





更乐意去满足自己的实际表达需要,虽然她们在 90 年代的法国电影中形成了一种蔚为壮观的景象,但她们不是一个整体,而是一个个鲜活的个体。

### 一、法国女导演介绍:重点人物

#### 1. 艾丽丝·居伊-布朗什(ALICE GUY-BLACHÉ,1873—1968)

世界电影史上第一位女导演,也是直到 1968 年还在世的唯一的早期电影导演。她对世界上最早的制片公司——高蒙影片公司在 1920 年前形成自己的拍片风格作出了巨大的贡献。她在美国也拍摄了不少作品。

艾丽丝·居伊-布朗什 1873 年 7 月 1 日生于巴黎,1892 年起任莱翁·高蒙秘书。1898 年后高蒙委任她为高蒙影片公司的导演。她的主要作品有:

1900《白菜仙子》、《在佛洛尔舞会上》

1901《男爵夫人的癖好》、《轻骑兵与轻佻的女缝纫工》

1902《第一流的助产士》、《在更衣室里》

1903《惊人的魔术师》、《着魔的未婚妻》

1904《砍伐树叶的儿童们》、《夜巴黎》

1905《圣法警湖畔的蜜月》、《罗塔·马盖尔与贝特朗》

1906《春天的仙女》、《床垫》

以上均为默片。

有声片:《浮士德》、《曼浓》、《卡门》

#### 2. 谢尔曼·杜拉克(GERMAINE DULAC,1892—1942)

1892 年生于法国亚眠,是小说家阿尔贝·杜拉克之妻,曾做过作家、新闻记者、女权运动者、戏剧评论家。1915 年起对电影发生兴趣,她当时已将电影当作一种表现手段而不是谋生工具。她创办自己的制片公司,开始导演影片。1919 年她和路易·德吕克合作拍摄了《西班牙节日》,她对一切新的艺术倾向都非常敏感,在



艺术表现上朴素而不落俗套。她在开辟了电影表现内心活动的方式后又转向了先锋派的方向。她拍摄的第一部超现实主义影片《贝壳与僧侣》(1926)是电影史上的名作。但是更能充分地发挥她深刻的艺术修养的作品,是根据肖邦音乐作品摄制的《第 957 号唱片》(1928)和与德、意、西合作的《阿拉伯花饰》(1929)。

杜拉克开始时是一个独立制片人,但因资金微薄,时常被迫选择一些平凡的故事作为她的影片的主题。她当时最好的影片是《微笑的伯代夫人》。在该片中,抒情的诗意和象征的镜头同讽刺和敏锐的心理观察混合在一起。1925 年,作为“法国电影俱乐部联合会”的创建者,她参加了“第二个先锋派”,拍了一些实验性的影片,最后放弃了导演工作,转向电影理论研究。1920 年—1928 年,她在各大期刊上发表过一系列极有研究的理论文章,比当时尚未被法国人得知的爱森斯坦、库里肖夫、普多夫金所写的文章更早或在同时发表。

主要作品有:

《敌对的姐妹》1916 《神秘的杰奥》1917 《疯人院》1918  
《为了他的幸福》1919 《不幸的遭遇》1920 《无情的美人》  
1921 《太阳的死亡》1922 《微笑的伯代夫人》1923 《城市里的魔鬼》1924  
《艺术家的灵魂》1925 《勇士们的蠢事》1926 《贝壳与僧侣》1927  
《旅行的邀请》1928 《第 927 号唱片》(根据萧邦的乐曲摄制)1929  
《主题与变奏曲》1930

1934 年—1940 年专拍新闻片

1942 年卒于巴黎

### 3. 阿涅斯·瓦尔达(AGNÈS Varda)

1928 年出生于比利时的布鲁塞尔,父亲是希腊人,母亲是法国人,她在比利时上完中学。二战爆发后全家逃难到法国南方,战后她在巴黎著名的索邦大学获文学士学位,并考取职业摄影师资



格,被聘为国立民众剧场的法定摄影师。1954年自编自导了第一部长片《短岬村》,从此开始了电影导演生涯,包括2000年的纪录片《我和拾穗者》(THE GLEANERS AND I)在内,她的影片得奖无数。《克莱欧的5点到7点》(1962)是她最为人称道的影片,而后的《幸福》(LE BONHEUR, 1965)和《浪迹天涯》(1985)更确立了她在世界影坛的地位。

瓦尔达向来是女性导演的大师级人物,无论是她的知名度,还是她的作品所触及的女性议题,都成为大家讨论的焦点。她的影片常常带着一股对生命热情的关注,有时则是以一种实验的倾向,在叙事方式上进行一系列同时具有柔和、潇洒却又大胆等特质的探索。

纪录短片:

(1)《幕府歌剧》(L'OPÉRA — MOUFFE), 1958/17分钟

《幕府歌剧》是一位怀孕女人的笔记,它是关于巴黎一条优美的小街叫幕府达的故事,瓦尔达昵称它为“幕府”。那里到处是传统的市集、咖啡厅和面包店。

此片获1958年比利时布鲁塞尔万国博览会国际电影俱乐部联盟奖、1958年前卫电影奖(短片)、1962年威尼斯国际电影短片节得奖作品。

(2)《女人的回答》(RÉPONSE DE FEMMES), 1975/8分钟

本片获1976年法国“恺撒奖”纪录短片奖提名。

法国电视二台邀请几位女导演各自以“什么是一个女人?”为题,拍一段影片。瓦尔达以“电影传单”的方式提出一种可能的回答。

(3)《女雕像物语》, 1984/13分钟

本片曾入选1984年威尼斯电影节,获1984年瑞士洛桑国际建筑与都市影展最佳影片。



在巴黎古老建筑的梁柱上常有优美的雕像,导演特别感兴趣的是那些波特莱尔时代就已经默默支撑着巨大建筑的女性雕像。

纪录长片:

(1)《我和拾穗者》(THE GLEANERS AND I 2000):本片是瓦尔达电影生涯中观众反馈最强烈的影片,它延续了导演的一贯风格——对弱势群体的人文关注。导演从世界名画米勒的《拾穗者》入手,分别在法国各地采访了不同年龄、身份、性别的拾荒者,向观众展示了当今经济发达的法国还有如此多的人靠拾荒生活。导演不但首次用DV拍摄了这部长达82分钟的纪录片,而且突破了传统意义上的“拾荒”含义,她认为心理分析师、装置艺术家等职业也是一种拾荒,甚至她自己拍电影的方式也是拾荒的一部分。另外瓦尔达别具一格地在纪录片中插入了自己的主观视点:其一是让男女法官在安排好的地点发表官方对拾荒者的看法,其二是在片中穿插了瓦尔达1980年的剧情片《纪录说谎家》(DOCUMENTEUR)的片段,那是一对母子在街上捡到一张旧桌子的情景。真实与虚构在此片中得到完美融合。

(2)《我和拾穗者》(续,2002,60分钟):瓦尔达在上集完成两年后又去采访了部分拾荒者,了解他们对上集的看法。观众惊讶地看见导演收到从世界各地寄来的礼物,有如此多不同文化背景的观众被《我和拾穗者》打动,这大大超出了导演的预料,于是她出发去拍摄其中部分她感兴趣的法国观众。这种新的旅程又构成了导演“拾荒”的新内容。大部分上集采访

Agnès Varda

The Gleaners and I





的拾荒者的生活并无太大改变,而导演去访问的观众却带给她不少新感受,比如有些观众被导演在镜头前真实表达的衰老状态所感动,并联想起她以前对已故丈夫、著名导演雅克·德米的拍摄;导演本人在路过南特时也从墙上的字怀念起自己的丈夫,她说没想到观众会从她无意识的镜头中产生有意识的联想,这就是纪录片独特的互动效应。作为一个逼近暮年的女性导演,瓦尔达把自己的白发和皱纹在两集中反复给观众看是需要莫大勇气的,其中的用意也许在于提醒观众:生命的过程实际上也是一种“拾荒”——在不同的时间和地点遭遇不同的对象。

剧情长片:

(1)《短岬村》(LA POINTE COURTE),1954/89 分钟

本片获得 1955 年布鲁塞尔“黄金时代奖”、1955 年巴黎前卫电影大奖。

一个男人和一个女人在一起生活了四年之后,正面临着分手的抉择。男人回到他从小生活的村子,一个小渔村,名叫“短岬村”。女人赶来和他会合。他们一起散步,回想着他们的过去,寻找着他们的自我与真实。这时,村民们照常过着他们的生活。这一对男女在职业上的烦恼、爱情、分歧与他们的命运交织出现。

(2)《克莱欧的 5 点到 7 点》(CLÉO DE 5 À 7),1962/90 分钟

本片入选 1962 年戛纳电影节正式参赛片、1962 年威尼斯电影节,获得 1962 年法国的乔治·梅里莱(GERORGES MELLILES)奖。

克莱欧的原名是佛罗伦斯,是一位美丽的歌手。她正在等待一份自己身体状况的检验报告。她焦虑地游走于巴黎的街头、咖啡厅、家里……在五点到七点见到了她的情人、朋友。最后是在和一个士兵的交谈后,让她重新看到了世界,坦然地面对现实。

(3)《狮子、爱、谎言》(LIONS LOVE),1969/110 分钟



维瓦、杰里、吉姆是三个留着长发的演员,他们在好莱坞的山丘旁租屋而居。他们接纳了一位从纽约来准备拍片的女导演。电视报道了肯尼迪总统遇刺的消息后,这三个演员以他们的方式来面对这一历史性的时刻。这是一个嬉皮时代的好莱坞。

(4)《一个唱,一个不唱》(L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS),1976/120 分钟

本片获得 1977 年意大利陶尔米纳(TAORMINA)电影节大奖。

1962 年,两个生活在巴黎的年轻女孩的故事。波琳,17 岁,是个大学生,梦想着离开家庭,并且立志要当一名歌手。苏珊,22 岁,正经历着女人的幸福和困境,她必须照顾两个小孩。她们各自为自己的生活奋斗。十年后她们在巴黎郊区的一次示威活动中再度相遇。

(5)《纪录说谎家》(DOCUMENTEUR),1980—1981/63 分钟

在洛杉矶,一个叫艾米莉的女人刚离开她的情人。她正在替自己和 8 岁的儿子马丁找房子,暂时以路上捡来的家具来安置他们的家。她的慌乱不安与其说是通过她自己表达出来,不如说是通过她所观察的人表达出来。她只是默默地生活在不断地自我放逐之中。

(6)《浪迹天涯》(SANS TOIT NI LOI),1985/105 分钟,剧情长片

本片获得 1985 年威尼斯电影节最佳影片金狮奖;1985 年费比西国际影评人奖;1985 年法国乔治·梅里莱奖,1985 年法国恺撒奖最佳女主角奖;1986 年洛杉矶金球奖最佳外语片奖;1986 年布鲁塞尔影展最佳影片和最佳导演等多项大奖。

一位年轻的女流浪者冻死了,这是一则社会新闻。我们还能



知道她的一些什么事呢？在路上她遇见的人有什么反应呢？一个修车厂的工人、一个植树专家、一个哲学家兼牧羊人……

(7)《简·伯金对阿涅斯·瓦尔达》(JANE B. PAR AGNÈS V.) ,1986—1987/97 分钟

这是一部著名歌手和演员简·伯金(JANE BIRKIN)的电影画像。观众在影片中发现了各式各样的简·伯金,她处在不同的季节、不同的状况。

(8)《功夫大师》(KUNG-FU MASTER) ,1987/78 分钟

一个将近 40 岁的女人玛丽爱上了一个约 15 岁的男孩朱里安,他是她女儿的同班同学。他尝试与她分享自己对电动玩具的狂热,尤其是“功夫大师”。在这个游戏里,一位拳师必须解救一位被捆绑的年轻女孩。

(9)《南特的雅克》(JACQUOT DE NANTES) ,1991

为纪念其 1991 年去世的丈夫雅克·德米而作,根据雅克·德米的回忆录改编,不仅是对过去的回忆,更重要的是表现了一个电影导演是如何在童年就产生了一种非同一般的爱好——拍摄 8 毫米短片。瓦尔达的全部才华在于:在保留编年史体裁的同时,善于将观众带入这种爱好之中。很少有影片能够如此清晰地使我们置身于艺术创作进程的中心。当瓦尔达通过一些选自雅克·德米作品的片段来表明他人生和艺术的各个阶段时,影片既富艺术美又富教益,尤其是优雅的黑白画面使观众久久难以忘怀。

(10)《一百零一夜》(LES CENT ET UNE NUITS) ,1995 :为纪念电影诞生 100 周年,在 1995 年瓦尔达召集了十多位欧美巨星拍摄的一部长片。导演和这些男女演员的名字本身就构成了一部艺术电影的发展史,瓦尔达一向擅长的拼贴手法在本片中得到了很好的发挥。



剧情短片：

(1)《家屋风景》(SEPT PIÈCES , CUISINE , S. D. B) ,1984/  
27 分钟一间住宅 ,或空的、或满的。时间流逝 ,留下奇怪的痕迹。

(2)《蔚蓝海岸》(LA CÔTE D'AZUR) ,1959

(3)《造物》(LES CRÉATURES) ,1967

#### 4. 狄安娜·柯瑞斯(DIANE KURYS)

出生于 1949 年 ,是法国享有盛誉的女导演之一。1977 年她写了自传性剧本《薄荷汽水》,叙述一个年轻女孩随着 60 年代女性主义兴起而有了自觉意识 ,对父母的角色有所批判。剧本获得了“预支票税”的补助和法国高蒙公司的支持 ,使柯瑞斯有机会亲执导筒。1980 年她又推出以法国“六八”事件为背景的《汽油弹》,然后是制作更庞大的《一见钟情》(1983)一片 ,叙述二战中两个经历了战火洗劫的女人 ,她们的相逢、相处、对男人的控诉等 ,从这两人的故事中引发出社会和道德的革命。然而柯瑞斯并非一个绝对的女性主义者 ,她的摄影机框入了男人无助的表情和小女孩天真无辜的样子 ,家庭破碎后没有人不受害。她 1992 年推出的片子《恋爱之后》仍延续了这一主题。

(1)《薄荷汽水》(DIABOLOHE) ,1977

(2)《汽油弹》(COCKTAIL MOLOTOV) ,1980

(3)《一见钟情》(COUP DE FOUDRE) ,1983 ,获奥斯卡最佳外语片提名

(4)《恋爱中的男人》(UN HOMME AMOUREUX) ,1987

(5)《这就是生活》(C'EST LA VIE) ,1990

(6)《恋爱之后》(APRES L'AMOUR) ,1992

(7)《疯狂》(A LA FOLIE) ,1994

(8)《六天六夜》(SIX DAYS SIX NIGHTS) ,1995

(9)《世纪之爱》(LES ENFANTS DU SIÈCLE) ,1999





## 5. 柯琳娜·塞罗(COLINE SERREAU)

出生于1948年,她1985年的影片《三个男人和一个摇篮》轰动法国,连映9个月获得当年的全法票房总冠军,并赢得“恺撒奖”最佳影片奖。法国很多观众都把这部影片看成是一部关于爱的喜剧片,而忽略了塞罗所讽刺的男人的自私和对爱的胆怯。事实上,塞罗的所有影片都在探讨女人的处境,并时常以纪录片来表达她们的真实情况,如在《她们究竟要什么》(1978)中访问了十几个女工、女雇员、农妇,替她们要求身为女人的基本权利。

塞罗在法国享有和柯瑞斯同样的地位。塞罗出身于戏剧导演之家,她很早就成为舞台剧演员,并担任了电影编剧。她在拍了几部纪录片后才正式开始故事长片的拍摄,她属于那种作品少而精的导演。

(1)《然而她们究竟要什么》(MAIS QU'EST-CE QU'ELLES VEULENT ?),1975

(2)《为什么不呢》(POURQUOI PAS ?),1976

(3)《伊斯兰祖母》(GRAND-MERE DE L'ISLAM),1978

(4)《要快乐还要等什么》(QU'EST-CE QU'ON ATTEND POUR ETRE HEUREUX),1983

(5)《三个男人和一个摇篮》(TROI HOMMES ET UN COUFFIN),1985

(6)《朱丽叶的罗曼史》(ROMUALD ET JULIETTE),1988

(7)《危机》(LA CRISE),1992

(8)《绿草青青》(LA BELLE VERTE),1995

## 6. 艾琳·伊斯曼(ALINE ISSERMANN)

1948年生于巴黎。

(1)《朱丽叶的命运》(LE DESTIN DE JULIETTE),1983



- (2) 《美好的情人》(L'AMANT MAGNIFIQUE) ,1986
- (3) 《BÉNIE SOIT CELLE PAR QUI LE SCANDALE ARRIVE》
- (4) 《山谷中的天神》(LA VALLÉE DES ANGES) ,1989
- (5) 《神秘的家庭》(SECRET DE FAMILLE) ,1992
- (6) 《疑云》(L'OMBRE DU DOUTE) ,1993
- (7) 《天哪 我母亲的情人和不争气的儿子》(DIEU ,L'AMANT DE MA MÈRE ET LE FILS DU CHARCUTIER) ,1995
- (8) 《运动疗法师》(LA KINÉ)(TV) ,1998

**7. 乔西安妮·巴拉斯科(JOSIANE BALASKO,1950— )**

- (1) 《书包扣》(LES KEUFS) ,1987
- (2) 《我的生活是地狱》(MA VIE EST UN ENFER) ,1991
- (3) 《被诅咒的草坪》(GAZON MAUDIT) ,1995
- (4) 《强烈渴求的爱》(UN GRAND CRI D'AMOUR) ,1997

**8. 帕斯卡·费朗(PASCALE FERRAN,1960— )**

- (1) 《安特卫普人》(ANVERS) ,1980
- (2) 《朱昂-莱-潘斯的回忆》(SOUVENIR DE JUAN-LES-PINS) ,1983

(3) 《与波依共进晚餐以及爱耶稣的女人》(UN DINER AVEC MR. BOY ET LA FEMME QUI AIME JÉSUS) ,1989

- (4) 《接吻》(LE BAISE) ,1990

(5) 《与死者协商》(PETITS ARRANGEMENTS AVEC LES MORTS) ,获 1994 年戛纳电影节“金摄影机奖”。

- (6) 《为所欲为的年龄》(L'ÂGE DES POSSIBLES) ,1995

**9. 桑德琳·维塞(SANDRINE VEYSSET,1967— )**

(1) 《圣诞节会下雪吗 ?》(Y AURA-T-IL DE LA NEIGE À NOËL ?) ,1996。本片获 1996 年法国恺撒奖“最佳处女作奖”；



1996 巴黎电影节“最佳女演员奖”和“评审团奖”。

(2) 《VICTOR — PENDANT QU'IL EST TROP TARD》,1998

**10. 娜迪亚·杜宁南(NADINE TRINTIGNANT,1934— )**

1934 年生于尼斯 ,法国导演兼剧作家。她是法国性格演员兼导演克里斯丁·马丁的妹妹 ,受哥哥的影响而从影。她在 15 岁时就担任了影片实验室助理 ,其后她成为助理剪接员和剧本文员。她曾与著名导演让·戈达尔一起工作。杜宁南在电视台以制作短片开始了导演生涯。60 年代后期她开始制作电影 ,大部分电影都由她的丈夫让-路易·杜宁南担任主演 ,她的女儿玛丽也成为演员并在母亲的电影中演出。杜宁南有一个极具表演天赋的家庭 ,她的兄弟姐妹都是演员。1967 年导演了首部长片《我的爱 ,我的爱》,广受好评 ,成为欧洲引人注目的女导演之一。

作品年表 :

(1) 《我的爱 我的爱》(MON AMOUR ,MON AMOUR) ,1967

(2) 《II LADRO DI CRIMINI》,1968

(3) 《这只发生在别人身上》(IT ONLY HAPPENS TO OTHERS) ,1971

(4) 《机密》(FORBIDDEN TO KNOW) ,1974

(5) 《第一次旅行》(PREMIER VOYAGE) ,1979

(6) 《明年夏天》(NEXT SUMMER) ,1985

(7) 《裘德的屋子》(THE HOUSE OF JADE) ,1988

(8) 《抗拒遗忘》(AGAINST OBLIVION) ,1991

(9) 《一个风流女人》(UNE FILLE GALANTE) ,1995

(10) 《卢米埃尔和四十大导》(LUMIERE AND COMPANY) ,1995 ,(短片)

(11) 《离家出走的孩子们》(LE FUGITIVE) ,1995



(12)《不屈服的人》(L'INSOUMISE),TV,1996

### 11. 克莱尔·丹妮丝(CLAIRE DENIS,1948— )

1948 生于巴黎。1971 年法国高等电影技术学院毕业。1973 年开始拍短片;1974 年担任制片助理,她曾任德国著名导演文德斯的副导演。1985 年独立执导了《巧克力》一片,以小女孩的眼光,看成年人的堕落和谎言。第三部影片《不顾死活》写两个阉鸡人的遭遇,不用对白,而用旁白叙述。她 1994 年的作品《不眠夜》取材于真实事件,描写了一个黑人男同性恋喜欢在夜晚袭击老妇的故事。导演的特长在于把片中的谋杀场面处理得极为简洁但又不减其应有的戏剧效果。

作品年表:

(1)《巧克力》(CHOCOLATE),1988

(2)《男人别跑》(MAN NO RUN),1989

(3)《视死如归》(S'EN FOUT LA MORT),1991

(4)《把它留给你自己》(KEEP IT FOR YOURSELF),1991

(5)《致命》(MORTELS),1992

(6)《不眠夜》(J'AI PAS SOMMEIL),1994

(7)《内耐特和保尼》(NÉNETTE ET BONI),1996

### 12. 让娜·莫罗(JEANNE MOREAU,1928— )

让娜·莫罗 1928 年 1 月生于巴黎,是法国著名女演员,至今仍活跃在电影界。

1980 年戛纳电影节开幕式上,法国女影星兼导演让娜·莫罗获得法国荣誉勋章,这是法国电影人罕见的荣誉。让娜·莫罗是多位世界电影名导影片中的首席女星,他们是路易·马勒、弗朗索瓦·特吕弗、安东尼奥尼、奥逊·威尔斯等。她在这些大师的调教下于 1976 年开始当导演,作品虽少,但评价很高。

(1)《光》(LUMIÈRE),1976,法国片



(2)《少女》(L'ADOLESCENTE),1979,法国、德国合作

**13. 内莉·卡普兰 (NELLY KAPLLAN,1931— )**

1931年出生于阿根廷。以女记者的身份到了巴黎,得到法国著名导演阿贝尔·于斯的指点,学习电影制作的程序和方法。不久她就拍了几部纪录短片,其中有两部取材于法国19世纪著名画家的短片,上映后获得了很高评价。1969年导演的第一部剧情长片《海盗的未婚妻》(LA FIANCE DU PIRATE);1971年又导演了《小船爸爸》(PAPA PETITS BATEAUX)。

卡普兰写得一手好诗,是一位才女,但法国影坛对她的评价有好有坏。

作品年表:

(1)《居斯塔夫·莫洛》(GUSTAVE MOREAU),纪录短片

(2)《阿贝尔·冈斯的昨天与明天》(ABEL GANCE HIER ET DEMAIN),1963(纪录片)

(3)《海盗的未婚妻》(LA FIANCE DU PIRATE),1969

(4)《一个好奇的女孩》(A VERY CURIOUS GIRL),1970

(5)《小船爸爸》(PAPA PETITS BATEAUX),1971

(6)《尼安——一个年轻的埃玛努埃尔》(NEA — A YOUNG EMMANUELLE),1976

(7)《查理·冈斯及其拿破仑》(CHARLES GANCE ET SON NAPOLEON),1983

**14. 玛格丽特·杜拉斯 (MARGUERITE DURAS, 1914—1996)**

1914年出生于法国殖民统治下的越南西贡,18岁时才首次返回法国。她在巴黎攻读了法律、数学、政治学,但却立志要当作家。1942年出版了处女作《厚脸皮的人们》,接着又出版了《静静的生活》、《太平洋的堤坝》、《吉布尔达的水手》等小说。这些初期作品,



都属于新写实小说。当 50 年代末法国掀起新小说浪潮后,法国文坛也随之产生了新小说(非小说)运动,玛格丽特·杜拉斯也因在 1958 年出版的小说而被誉为新小说的代表作家之一。

1959 年,法国名导演阿伦·雷乃请她写作剧情长片《广岛之恋》的剧本,这部作品上映后在法国大受欢迎,创下了高票房,而她也名扬全球。其后,在《广岛之恋》曾任副导演的亨利·科比(HENRI COLPI)于 1960 年导演首部长片《UNE AUSSI LONGUE ABSENCE》时请杜拉斯编剧,结果这部电影获得了 1960 年的法国“路易·德吕克奖”和 1961 年的戛纳电影节“最佳影片奖”。此后数年,欧洲影坛对玛格丽特·杜拉斯像着了迷一样,纷纷改编她的小说。

1966 年杜拉斯开始当导演,她的第一部作品是《此恨绵绵》,1975 年导演了《印度之歌》。她的电影就像小说一样,不遵守过去的法则,运用简洁的描写和暗示性的对白,将人的热情和行动,追究到心灵的层面并揭开生存的欲望。后来她几乎对写小说失去兴趣,而热衷于电影导演的工作。杜拉斯的电影尝试了对位的手法,开创音画不同步的技巧,丰富了电影的表达能力。

作品年表:

- (1) 《此恨绵绵》(LA MUSICA), 1966
- (2) 《毁灭吧,她说》(DESTROY, SHE SAID), 1969
- (3) 《黄色,太阳》(JAUNE LE SOLEIL), 1971
- (4) 《娜塔莉·格朗热》(NATHALIE GRANGER), 1973
- (5) 《恒河的女人》(LA FEMME DU GANGE), 1974
- (6) 《印度之歌》(INDIA SONG), 1975
- (7) 《森林中的日日夜夜》(DES JOURNÉES ENTIÈRES DANS LES ARBRES), 1976
- (8) 《在荒凉的加尔各达,他的名字叫威尼斯》(SON NOM



DE VENISE DANS CALCUTTA DESERT) ,1976

(9) 《巴克斯特 ,薇拉·巴克斯特》(BAXTER ,VERA BAXTER) ,1977

(10) 《卡车》(LE CAMION) ,1977

(11) 《军舰之夜》(AURÉLIA STEINER) ,1979

(12) 《大西洋访客》(AGATHA OU LES LECTURES-ILLIMITÉES) ,1981

(13) 《罗马对话》(DIALOGO DI ROMA) ,(FD)

(14) 《孩子们》(LES ENFANTS) ,1985

## 人物作品简介

1. 洛朗斯·费里拉·巴尔布萨 (LAURENCE FERREIRA BARBOSA)

(1) 《正常人也没啥了不起》(LES GENS NORMAUX N'ONT RINE D'EXCEPTIONNEL) ,1993

(2) 《我憎恶爱情》(J'AI HORREUR DE L'AMOUR) ,1997

(3) 《现代生活》(LA VIE MODERNE) ,2000

2. 维拉·贝尔蒙托 (VERA BELMONT)

(1) 《红色的吻》(ROUGE BAISER) ,1985

(2) 《米莱娜》(MILENAL) ,1991

(3) 《侯爵夫人》(MARQUISE) ,1997

3. 卡特琳娜·布雷耶 (CATHERINE BREILLAT, 1949— )

(1) 《一个真实的女孩》(UNE VRAIE JEUNE FILLE) ,1976

(2) 《深夜喧嚣》(TAPAGE NOCTURNE) ,1979

(3) 《三十六个少女》(36 FILLETES) ,1988

(4) 《像天使一样肮脏》(SALE COMME UN ANGE) ,1991



(5) 《完美的爱情》(PARFAIT AMOUR) ,1996

(6) 《罗曼史》(ROMANCE) ,1999

4. 多米尼克·卡布雷拉 (DOMINIQUE CABRERA, 1957— )

(1) 《大海的彼岸》(L'AUTRE CÔTÉ DE LA MER) ,1996

(2) 《明日复明日》(DEMAIN ET ENCORE DEMAIN) ,1997

(3) 《纳迪亚和河马》(NADIA ET LES HIPPOPOTAMES) ,1998

5. 卡米耶·德·卡萨比昂卡 (CAMILLE DE CASABLANCA)

(1) 《中央北京》(PERKIN CENTRAL) ,1986

(2) 《雨后》(APRÈS LA PLUIE) ,1989

(3) 《贝特莱夫人的传奇命运》(LA FABULEUX DESTIN DE MADAME PETLET) ,1995

(4) 《我们万岁》(VIVE NOUS !) 2000

6. 卡特琳娜·科尔希尼 (CATHERINE CORSINI)

(1) 《扑克》(POKER) ,1988

(2) 《情人们》(LES AMOUREUX) ,1994

(3) 《新夏娃》(LA NOUVELLE ÈVE) ,1999

7. 达妮埃尔·迪布鲁 (DANIELE DU BROUX)

(1) 《可怕的情人》(LES AMANTS TERRIBLES) ,1984

(2) 《卖弄风骚的小女人》(LA PETITE ALLUMEUSE) ,1987

(3) 《边界线》(BOEDERLINE) ,1991

(4) 《诱奸者日记》(LE JOURNAL DU SÉDUCTEUR) ,1995

(5) 《午夜考试》(L'EXAMEN DE MINUIT) ,1998

8. 马蒂娜·迪戈松 (MARTINE DUGOWSON)

(1) 《米娜·塔南博恩》(MINA TANNENBAUM) ,1994

(2) 《中国人的肖像》(PORTRAITS CHINOIS) ,1997

(3) 《低垂的双眼》(LES YEUX BAISSÉS) ,2000





**9. 费罗麦娜·埃斯波希多 (PHILOMENE ESPOSITO)**

- (1) 《米玛》(MIMA) ,1991
- (2) 《有毒的关系》(TOXIC AFFAIR) ,1993
- (3) 《托尼》(TONI) ,1999

**10. 安娜·方丹 (ANNE FONTAINE)**

- (1) 《爱情故事一般来说没有美满结局》(LES HISTOIRES D'AMOUR FINISSENT MAL EN GÉNÉRAL) ,1993
- (2) 《奥古斯丁》(AUGUSTIN) ,1995
- (3) 《干洗》(NETTOYAGE À SEC) ,1997
- (4) 《奥古斯丁,功夫之王》(AUGUSTIN,ROI DU KUNG-FU) ,1999

**11. 妮科尔·加西亚 (NICOLE GARCIA)**

- (1) 《二分之一的周末》(UN WEEK-END SUR DEUX) ,1990
- (2) 《最宠爱的儿子》(LE FILS PRÉFÉRÉ) ,1995
- (3) 《旺多姆广场》(PLACE VENDÔME) ,1998

**12. 托妮·马尔沙尔 (TONIE MARSHALL)**

- (1) 《内疚》(PENTIMENTO) ,1989
- (2) 《不太道德》(PAS TRÈS CATHOLIQUE) ,1994
- (3) 《坏蛋的孩子们》(ENFANTS DE SALAUD) ,1996
- (4) 《维纳斯美容院》(VENUS BEAUTÉ) ,1999 ,本片获得2000年七项恺撒奖

**13. 拉狄迪娅·马松 ((LAETITIA MASSON)**

- (1) 《有(或无)》[EN AVOIR(OU PAS)] ,1996
- (2) 《待价出售》(À VENDRE) ,1998
- (3) 《爱我》(LOVE ME) ,2000



**14. 克里斯蒂娜·帕斯卡尔 (CHRISTINE PASCAL, 1953—1996) 因自杀而早逝**

- (1) 《极乐》(FÉLICITÉ) ,1978
- (2) 《婊子》(LA GARCE) ,1987
- (3) 《赌博游戏》(ZANZIBA) ,1987
- (4) 《小王子说话了》(LE PETIT PRINCE A DIT) ,1992
- (5) 《通奸》(ADULTÈRE) ,1995

**15. 克莱尔·西蒙 (CLAIRE SIMON, 1955— )**

- (1) 《课间休息》(RÉCRÉATIONS) ,1992
- (2) 《不惜代价》(COÛTE QUE COÛTE) ,1996
- (3) 《那好吧》(SINON OUI) ,1997

**16. 马里翁·韦尔努 (MARION VERNOUX)**

- (1) 《无人爱我》(PERSONNE NE M'AIME) ,1994
- (2) 《爱 ,其他》(LOVE ,ETC) ,1996
- (3) 《无事可做》(RIEN À FAIRE) ,1999

## 第十章 英国电影发展及 女性导演简介

### 一、英国女性导演产生的背景

和欧洲其他国家不同的是：英国女导演和女性电影大批产生的背景和英国电视和广告业的发展密切相关。跨入 20 世纪 90 年代以后，英国每年的观影人次突破一亿，是欧洲观众人数唯一上升的国家。但颇具嘲讽意义的是这些观众都不爱看英国电影，这可能和当时电视里播放了大量美国影片有关。英国女导演和女性电影大批产生的主要原因有两点：1. “电视电影”和电视网络的发达；当时英国年产电影 50 部左右，通过网络播放的“电视电影”的数量却高达 150 部，这种低成本的电影类型给女导演提供了前所未有的创作机会；2. 电视节目对英国职业女性的关注给女性导演和制片人提供了别样的天地。

从 20 世纪 70 年代末期开始，英国广告商和节目策划人对高收入、高消费的职业女性的兴趣越来越高，他们认为这些妇女具有全部的女性特质。其次，随着英国国内电视可收看节目的增加以及男性化特点的卫星频道进入电视网络，而电视网的黄金时段节目安排一直偏向女性。最后，工业压力对文化产业的推动，恰好培养了许多女性作家、导演和制片人。也就是说，对新产品的需求可以通过新旧两代创作者不同的想象和关注得到部分的满足。老一代的女导演如凯·梅勒和莎莉·波特，她们的作品最终得到了观众的普遍认可。新一代人是由某种程度上被确立的 70 年代的



女性主义观点培养起来的。

在英国,视听产业雇佣的女性在过去的十多年里急剧增长,虽然很少有女导演被确认为作者,但是,在影视界女性作为剧作家、纪录片制片人、电影制片人和导演的人数在不断扩张。在某种程度上,这和法国国内已经被确认为作者的几个势单力孤的著名女导演阿涅斯·瓦尔达、迪亚娜·柯瑞斯、柯林娜·塞罗等形成了鲜明对比。

从另一个角度看,英国社会中的政治与文化生活的变迁也对女性电影尤其是实验电影产生了不小的影响。20世纪70年代后期,在妇女解放运动的影响下,一些女性电影工作者从伦敦电影作者联合会中分离出来,成立了自己的电影制作团体,这其中有代表性的一个叫“色科斯”(CIRCLES)。它不仅把自己看成是一个女性主义或是先锋派团体,而且在更宽泛的层面上把自己的工作看成是一个促进女性主义运动的艺术创作,其中包括录像片制作和演出作品。1979年,一些女性电影工作者组织了新的电影团体,并从她们原来所在的“电影作为电影”(FILM AS FILM)组织中分离出来,后者是在伦敦海沃德画廊中进行先锋派电影创作的实验性组织。这些女性电影人发表了一项宣言,攻击“电影作为电影”的父权专制作风。这个新团体的代表人物是丽思·罗德斯(LIS RHODES),她们把历史上一些非形式主义的女性导演看成是女性主义电影创作的先驱人物,比如谢尔曼·杜拉克(GERMAINE DULAC)和玛雅·黛伦(MAYA DEREN)。这些团体的出现使当时所谓的“电影先锋阵线”得到极大的拓展,并且也结束了形式主义创作潮流在20世纪70年代西方电影界独领风骚的局面。

## 二、英国女导演重点人物简介

### 1. 莎莉·波特(SALLY POTTER)

萨莉·波特1949年生于伦敦,14岁时就对摄影产生强烈兴



趣。成人后进入伦敦当代舞蹈学院学习舞蹈,并于1974年与友人联合创立了“有限舞蹈公司”(LIMITED DANCE COMPANY),一面编舞,一面拍短片,曾在70年代编导过许多出舞台剧。1979年拍摄了第一部黑白短片《惊栗》(THRILLER),这部30分钟的短片为她赢得了女性主义导演之名。该片重写了普契尼广为流传的歌剧《波西米亚人》(LA BOHÉMIENE),剧中女主角咪咪原是个贫穷的女裁缝,爱上了一个诗人,最后在寒冷的冬夜,死在爱人的怀抱。剧里的咪咪质疑自己何以必须在落幕之前死去,她于是展开了一系列的调查,结果发现杀害她的“凶手”是把女性之死看成浪漫唯美的传统叙事手法。这部短片的内容对通俗戏剧和好莱坞电影作了完全的批判和颠覆,影像与音效极其强烈,被公认为女性主义电影的经典作品。

此后,一些国际电影节放映了波特的两部艺术影片《淘金者》(THE GOLD DIGGERS)和《伦敦故事》(THE LONDON STORY)。《淘金者》是一部歌舞片,叙述一位在银行当打字员的法国黑人女性和一位因美丽而获奖的白人女性分别淘取她们眼中的黄金。波特在这部黑白片中以歌舞片的假象拍出了一部反歌舞片。这部电影的工作人员清一色是女性,这又是波特的一项新尝试,结果此片也成了女性电影史上的重要作品之一。而《伦敦故事》是一部仅15分钟的音乐片,描述三个行为怪诞的角色,身负揭发政府外交政策阴谋的使命。影片中有许多在英国名胜前舞蹈的场面,并且采用好莱坞电影在30~50年代间广为采用的彩色印片法拍摄这部短片,刻意制造过分鲜艳的不自然色彩,藉以嘲讽好莱坞的拍片价值观。

与世界上不少女性导演一样,波特除了剧情片之外,也为电视台拍过一些纪录片。其中较为知名的有《喜怒哀乐》(TEARS, LAUGHTER, FEAR AND RAGE, 1986)以及《我做牛做马,是



男又是女》(I AM AN OX, I'M A HORSE, I'M A MAN, I'M A WOMAN)。后者的片名原是前苏联的一句谚语,从中可以看出波特强烈的女性意识。此片的内容在于探讨女性在前苏联的电影工业、银幕上和社会中的地位。纪录片中受访的六位女性有导演、编剧、演员和电影学者,她们分别从不同的角度来谈职业女性在工作内外的问题。波特通过纪录片,又一次让观众看到独立思考、意义丰富的女性电影人的作品。

1989年波特与制片人克里斯多夫·谢泼德(CHRISTOPHER SHEPPARD)在伦敦组建了“探险影片公司”(ADVENTURE PICTURE),他们制作的第一部片子就是《奥兰多》(ORLANDO, 1992)。波特的所有影片都是自编自导(有时还自演)完成的,她已经形成了女性电影中的独特风格和现象,即:在回到女性本身的问题上,女导演比男导演知道得更多,而且能开发出更多问题,并且最后找出一个答案。

波特在十几岁时首次读到了著名英国女作家弗吉尼亚·伍尔夫的小说《奥兰多》(ORLANDO),这是伍尔夫一生中唯一的一篇幽默荒诞风格的小说,从那时起波特就一直想把它搬上银幕。这个夙愿在1992年终于得偿,她编导完成了同名电影《奥兰多》。这是一部在形式上以交响乐为模式、制作精美、标新立异的女性影片,其主人公奥兰多以400年的不老之身任意跨越性别和时空,穿梭





于 15 世纪到 20 世纪的风雨人生中。这部作品充分显示了波特与众不同的导演风格：想像奇特、新颖，画面流畅优雅，音乐优美贴切，使原著者伍尔夫探索两性人生的主题得到了最契合的银幕效果。影片基本忠实于原著，只是在结尾部分奥兰多来到现代之后，波特给她加上了一个爱玩摄影机的女儿，强化了女性命运传承的含义。

“在《奥兰多》中，性别的变化是影片叙事的中心部分，我以丰富的色彩和轻松的调子处理这个题材”。作为波特长故事片的第一部，《奥兰多》的成本仅为 320 万美元。“我们花了 10 周时间在三大洲拍摄外景，拍了冬、夏和 400 年的历史。”至今该片已在世界多个国际电影节上拿了 14 个奖，其中包括多伦多电影节、日舞电影节等特别推崇独立电影人的著名电影节。波特以一部激情而优雅的《奥兰多》开始了她成功的独立电影生涯。

集编、导、演于一身的波特形容自己的电影是“冒险地处于现实与虚幻的刀口。”她的代表作《奥兰多》曾处于那样的“刀口”上，但其中真实与虚幻的结合较为妥帖。相比之下，1997 年波特的自传性影片《探戈课》(TANGO LESSON)就是一部比《奥兰多》更多冒险也更复杂的女性题材影片。此片充分展示了作为一个女性电影人对生活和艺术的观察和体验，一个女导演对探戈舞的迷恋以及由此引发的对男女两性的思考。波特自编、自导、自演了这部影片，相对于探索女性共性问题的《奥兰多》，《探戈课》更多个人成分。影片中与波特同台共舞的都是南美著名的探戈高手，而且均以本名出现，讲述的又是波特的真实故事，可谓十足的“作者电影”。在影片中波特作为一个探戈舞的初学者，将自己放置在巴勃罗的指导之下，他是一个生活在巴黎的探戈高手。随着探戈课的进行，男女主角陷入了情网，也因此产生了各种争执和纠纷。导演



就此提出了一个严肃的主题：在生活和艺术中，女人是否只能学会默认和逆来顺受。本片以讲究协调一致的探戈舞为名，深层次、多角度地探讨了男女两性之间究竟怎样摆放自己位置的问题，视角新颖、富于哲理，可以说完美地体现了波特强烈的女性电影风格。

波特的影片从来都很难一言以蔽之，因为她的兴趣不仅在于如何定位和再现女性，而且对男性创作概念也有兴趣，总体上她的电影是艺术实践先于理论。波特的影片在很多方面都是精彩的。首先是她的叙事方式。波特影片的题材常常是古今合一的（浪漫爱情加女性内涵），波特擅长将此类故事演变为一种另类的艺术形式。其次，作为一个独立电影人，波特在很大程度上正在实践女性电影理论家所提出的建议：挑战现实情状的描写，同时解放摄影机的注视，将之还原于时空中的物质性，并将观众的注意力放置于辩证的、激情的疏离之中。

## 2. 毕班·基德隆(BEEBAN KIDRON)

毕班·基德隆 1961 年生于伦敦，少年时代就对摄影产生了浓厚兴趣。她的处女作《带格里纳姆回家》(CARRY GREENHAM HOME)荣获 1983 年芝加哥电影节“金雨果奖”，该片在同年的柏林电影节上放映后反响热烈。她拍摄的短故事片《亚力克斯》荣获 1990 年洛杉矶妇女电影节最佳短片奖。她的故事片《加速》成为 1988 年伦敦电影节的热门影片。基德隆 1992 拍摄的《过时的人们》是一部充满温馨人性力量的家庭伦理片，在美国上映后颇受欢迎。该片参加了第一届上海国际电影节。

作品年表：

短片：

- (1) 《带格林汉姆回家》(CARRY GREENHAM HOME), 1983
- (2) 《阿历克斯》(ALEX), 1986





(3) 《全球的历险》(GLOBAL GAMBLE) ,1988

(4) 《第五室》(VROOM) ,1989

(5) 《一见钟情》(LOVE FOR FIRST SIGHT) ,1996

(6) 《艾娃·阿诺德的肖像》(EVE ARNOLD , A POR-  
TAIT) ,1996

剧情片：

(1) 《橘子不是唯一的水果》(ORANGES : AREN'T THE  
ONLY FRUIT) ,1990

(2) 《安东尼娅和简》(ANOTONIA AND JANE) ,1991

(3) 《过时的人们》(USED PEOPLE) ,1992

(4) 《妓女、骗子、皮条客和嫖客》(HOOKERS、HUSELERS、  
PIMPS&THEIR JOHNS) ,1994

(5) 《致王方：谢谢一切，朱丽亚·纽曼》(TO WANG FOO ,  
THANKS FOR EVERYING ,JUILE NEWMAN) ,1995

(6) 《奢侈品》(EXTRAVAGANCES) ,1996

(7) 《艾米·弗斯特》(AMY FOSTER) ,1997

(8) 《掠过海面》(SWEPT FROM THE SEA) ,1998

### 3. 普拉缇巴·帕玛(PRATIBHA PARMAR)

印度裔英国女导演，1955年生。独立制片人，作品以纪录片为主。11岁从印度移民英国，从小身受种族及文化歧视，长大后见亚洲女性影像被英国媒体扭曲物化，便决心投身影视界，用自己的影像为第三世界的女性说话。

她在英国的影视界已经工作多年，作品曾在世界各地展出，并曾于1991年在美国现代艺术博物馆举行作品回顾展。

帕玛的重要作品有《肉体 and 纸》(FLESH AND PAPER , 1990)，以印度的女诗人桑妮缇·南荷许为题材，介绍这位出身印度皇室，目前定居英国的女作家的作品。透过她的诗歌、寓言和小



说,观众不仅可以感受到她的机智与嘲讽式的幽默,更能从中窥见女性意识的自觉和深植其中的印度文化根源。

帕玛的多部作品都涉及社会热点问题和热点人物,反映出这位女导演与众不同的创作视野。比如《愤怒之地》(A PLACE OF RAGE,1991)是一部叙述女性在黑人民权运动中的角色的电影,导演与当时多位著名女性人物讨论了女性问题,如和安吉拉·戴维斯讨论她的妇女运动哲学;和简·乔丹讨论她的政治诗文。片中涉及的其他著名女性人物有:激进的女诗人简·乔丹(JUNE JORDEN);美国普立策奖得主艾丽丝·沃克(ALICE WALKER);靠着第四频道(CHANNEL 4)的牵线,女性导演和女性人物在一起大谈女性主义、美国霸权以及自由斗争等尖锐问题。《愤怒之地》的历史性与激励性使它成为一部非常成功的女性独立影片。

《战士之痕》(WARRIORS MARKS)是帕玛与美国著名女作家艾丽丝·沃克合作,远赴非洲拍摄的。这是一部为百万女童和千百万受难女性请命的纪录片,揭开至今犹存的非人事实:在非洲、欧洲、中东、北美洲和不知名的角落,一种残酷的传统仍盛行:女孩在五、六岁时,就被家人强行切除了阴蒂。这种行为据说源自古老文化对女性性能力的恐惧,相信阴蒂被切除的女孩将来会成为忠诚的妻子。本片1996年在美国七大城市作募捐性首映,场场爆满,所得收入全部捐献给当地的妇女团体。这是女性独立制片发行以来难得的成功。

作品年表:

- (1)《出现》(EMERGENCE),1986
- (2)《萨拉·里德》(SARI RED),1988
- (3)《控制艾滋病》(REFRAINING AIDS),1989
- (4)《记忆图景》(MEMORY PICTURES),1989
- (5)《快步舞》(BHANGRA JIG),1990



- (6) 《肉体 and 纸》(FLESH AND PAPER) ,1990
- (7) 《愤怒之地》(A PLACE OF RAGE) ,1991
- (8) 《极乐》(KHUSH) ,1991
- (9) 《战士之痕》(WARRIORS MARKS) ,合作片
- (10) 《白种夫人准则》(MEMSAHIB RITA) ,1994
- (11) 《裘迪：一个偶像》(JODIE : AN ICON) ,1996
- (12) 《波长》(WAVE LENGTHS) ,1997
- (13) 《摇滚宝贝》(THE RIGHTEOUS BABES)1998。

#### 4. 艾达·卢皮诺(IDA LUPINO 1918—1995)

英国女导演 ,1918 年生于伦敦 ,是意大利血统的英国人。1932 年 14 岁时就对电影产生了强烈兴趣。她的父亲是马戏团出身的喜剧演员。从少女时代 ,她就在英国国立戏剧学校学习演技 ,也曾各地巡回表演。后来受到名导演阿伦·唐的赏识 ,于 1933 年从影 ,主演了第一部片子《她的第一件事》。当时她年仅 15 岁 ,在片中演一个情妇 ,居然大获好评 ,以后又演了几部片子 ,于 1934 年受派拉蒙之聘 ,到了好莱坞 ,逐渐走红 ,直到主演了《画家与模特》、《简爱》后成为头牌明星。1941 年转移到华纳公司主演了塞西·沃尔夫的《泰里莎狼》(THESEA WOLF)和《献身》(DEVOTION)。1949 年为《红杏出墙》(NOT WANTED)担任制片 ,而且兼任了编剧。后在英国英狮公司导演了第一部剧情长片《小鸟依人》(NEVER FEAR THE YOUNG LOVER , 1950) ,同一年又在雷电华公司导演了《暴行》(OUTRAGE , 1950)。后来又导演了不少短片 ,但成绩平平。后来息影 ,一直为电视工作。曾导演了《单枪闯天下》、《法网恢恢》、《希区柯克时间》等影集并与丈夫共同主演。

作品年表：

- (1) 《红杏出墙》(制片、编剧)(NOT WANTED) , 1949
- (2) 《小鸟依人》(NEVER FEAR THE YOUNG LOVER) ,1950



(3) 《暴行》(OUTRAGE), 1950

(4) 《横冲直撞夺锦标》(HARD, FAST AND BEAUTIFUL),

1951

(5) 《搭车旅行者》(THE HITCHHIKER), 1953

(6) 《重婚罪犯》(THE BIGAMIST), 1953

(7) 《天使的彷徨》(THE TROUBLE WITH ANGEL),

1966.

## 人物作品简介

### 1. 艾丽森·德弗斯(ALISON DE VERE)

英国女导演, 1927 年生于巴基斯坦。

(1) 《双面》(TWO FACE), 1960

(2) 《损友》(FALSE FRIENDS), 1967

(3) 《黄色潜水艇》(THE YELLOW SUBMARINE), 1968

(4) 《咖啡吧》(CAFE BAR), 1975

(5) 《巴斯卡先生》(MR. PASCAL), 1979

(6) 《赛拉斯的态度》(SILAS MANNER), 1983

(7) 《黑狗》(THE BLACK DOG), 1987

(8) 《天使和士兵》(THE ANGEL AND THE SOLDIER BOY), 1989

十一集电视广告中的一集 (REEL OF 11 TELEVISION COMMERCIALS)

### 2. 玛琳琳·布莱克伍德(MAUREEN BLACKWOOD)

英国女导演, 1960 年生于伦敦。

(1) 《激情的回忆》(THE PASSION OF REMEMBRANCE),

1986



- (2) 《完美的想象》(PERFECT IMAGE), 1988
- (3) 《安布洛一家》(A FAMILY CALLED ABREW), 1992
- (4) 《家外之家》(HOME AWAY FROM HOME), 1993

### 3. 玛利亚·博克斯(MURIEL BOX, 1905—1991)

英国女导演, 1905 年生于伦敦。

- (1) 《幸福之家》(THE HAPPY FAMILY), 1952
- (2) 《月亮王子》(A PRINCE FOR CYNTHIA), 1953
- (3) 《街角》(STREET CORNER), 1953
- (4) 《巨浪》(THE BEACH COMBER), 1954
- (5) 《给多萝西, 一个儿子》(TO DOROTHY, A SON), 1954
- (6) 《西蒙和罗拉》(SIMON AND LAURA), 1955
- (7) 《目击者》(EYEWITNESS), 1956
- (8) 《热情的陌生人》(THE PASSIONATE STRANGER),  
1957
- (9) 《关于妇女的真相》(THE TRUTH ABOUT WOMEN),  
1958
- (10) 《另一个伊甸园》(THIS OTHER EDEN), 1959
- (11) 《空中地道》(SUBWAY IN THE SKY), 1959
- (12) 《早恋》(TOO YOUNG TO LOVE), 1960
- (13) 《风笛之调》(THE PIPER'S TUNE), 1962
- (14) 《喋喋不休的傻子》(RATTLE OF A SIMPLE MAN),  
1964

### 4. 温迪·托娅(WENDY TOYE)

1917 年出生于伦敦 影视制作人和导演。

- (1) 《没有身份证的陌生人离开了》(THE STRANGER  
LEFT NO CARD), 1952
- (2) 《在画中》(IN THE PICTURE), 1953



- (3) 《第十二日》(ON THE TWELFTH DAY), 1955
  - (4) 《神经男人》(THE TRACKMAN), 1954
  - (5) 《引发骚乱》(RAISING A RIOT), 1955
  - (6) 《一切为了玛丽》(ALL FOR MARY), 1955
  - (7) 《千真万确》(TRUE AS A TURTLE), 1956
  - (8) 《现实生活》(A LIFE TO BE LIVED), 1961
  - (9) 《大英小儿麻痹症学会》(BRITISH POLIO FELLOWSHIP), 1961
  - (10) 《我们参加了海军》(WE JOINED THE NAVY), 196
  - (11) 《黄油板》(BUTTER BOARD), 1963
  - (12) 《国王的早餐》(THE KING'S BREAKFAST), 1963
- 电视作品：
- (1) 《埃斯米离婚了》(ESME DIVIDED), 1957
  - (2) 《丽园如歌》(A GOODLY MANOR FOR A SONG), 1970
  - (3) 《美妙的晚会》(GOLDEN GALA), 1978
  - (4) 《追星族》(FOLLOW THE STAR), 1979
  - (5) 《镇上的陌生人》(STRANGER IN TOWN), 1981

## 第十一章 意大利电影发展及 女性导演简介

### 一、概况简介

以“新现实主义运动”闻名于世的意大利电影,在 20 世纪 70 年代受到电视的强大冲击后,在 80 年代又开始复苏。1991 年出品了 129 部电影,这个数字虽然不能和 60 年代的 250 部相比,但已是十年来的最高记录。当时美国八大公司的市场占有率是 70%,这个数字比英国和德国低,显示出意大利本国电影仍有较大发展空间。

被意大利导演诅咒的电视虽仍未洗脱电影工业的杀手身份,但近年来私人电视台的创立,节目消耗量增多,全国每年约播放 6 000 部影片,逼得各电视台不得不参与电影的预购或投资。然而,长久以来电视台对观众的操纵并没有改变,往往在黄金时段播出正在上市的影片,夺走电影院的观众。此外,大街小巷可以买到的便宜录像带也阻止人们去电影院消费,多年来电影院的观众没有超过一亿人次,这和 60 年代曾达到的 7 亿人次和 1974 年的 5 亿人次以上的观众简直有天壤之别。

意大利电影市场的衰落实际上反映了欧洲艺术电影的普遍困境。和其他欧洲国家不同的是:意大利电影发行商贝尔卢斯科尼和切基·高利控制着 90% 的罗马影院的第一轮放映权和全国 30% 的电影院。这是一种在欧洲没有的垄断,因此急需一种新法律来纠正这种市场畸形。1990 年—1993 年意大利政府向 161 部



影片发放了 530 亿里拉的资金,但制作的影片中只有 78 部曾在影院放映,结果政府 1993 年只向 30 部影片投资。所谓的“28 条”利用艺术的标准控制着国家对一级、二级影片津贴的发放,受害者不仅是初登银幕的新人,还有国家广播电台和一些发行影片的主要公司,这是灾难性的现状。

早在墨索里尼执政时,意大利就拥有全欧最大的制片厂 CINECITTA,从摄影棚、冲印厂到大布景应有尽有,由国家补助和私人资金支持其财政。战时的制作曾达到每年 100 多部影片。战后重新添置现代化的器材设备,是欧洲唯一可以和好莱坞媲美的制片厂。意大利政府在 1965 年出台了法令规定,由政府各部门和各政党组织一个委员会,负责审查极多的申请计划,从中挑选出几部影片给予公共资金的补助。这项名为“28 条文”的财政支援政策鼓舞了不少品质优越的影片,但有许多拍好的影片无法进入发行系统,电影导演因而期望重定的法令能监控到发行。事实上,意大利的电影法令是 1956 年制定的,早已无法适应现时的需要,电影界人士呼吁重定法令已多时,只是迟迟不见政府的反应。除了对“28 条文”的修订外,众人都希望新法对电视播放影片有所限制,并对录像带的发行加强管理,即重新界定电影和视听媒体的关系。

意大利电影早已地方化,并不集中于罗马一个城市。米兰、拿波里、西西里等较大且有特色的城市都有活跃的制作公司。这些公司以中等的资金制作地方文化题材、城镇人物和方言发音的影片,在该地区发行,往往得到居民的热烈欢迎。现今这股拍摄城镇真实生活和人物的风格已成为意大利电影最生动、最有创意的部分。比如西西里电影就是意大利地方电影最杰出的代表之一,这个三角形岛屿在意大利乃至世界电影画面中频繁出现,它培养了朱塞佩·托尔纳多雷(GIUSEPPE TORNATORE, 1956— )这样优秀的青年导演,同时也因为是黑手党的老巢而始终是世界





各地导演追逐的热点。

表现黑手党影片中最突出的例子是 1966 年生于米兰的意大利青年女导演罗伯塔·托勒拍摄的剧情片《塔诺尽忠》,这是一部戏弄黑手党的荒诞悲喜剧,讲述了主人公塔诺是怎样加入黑手党组织又是怎样为它丧命的;以及他如何爱自己的四个姐妹,如何把他们锁在家里,禁止她们出嫁的故事。影片中的演员都是从当地挑选出的非专业演员,其中有一些还有类似的经历。女导演以她过去拍摄纪录片的经验坚持要把本片拍成纪实风格,结果是拍出了独树一帜的黑手党影片。

当今意大利导演享有世界声誉的仍是 60 年代崛起的几位大师,这些人在 80 年代仍拍片不断,比如费里尼的《月影流声》(LA VOCE DELLA LUNA, 1991)、塔维亚尼兄弟(PAULO AND VITTORIO TAVIANI)的《阳光如黑夜》(LE SOLEIL DE LA MÊME NUIT, 1990)、贝尔托卢奇(BERNARDO BERTOLUCCI, 1940— )的《遮蔽的天空》(THE SHELTERING SKY, 1990)等。这些影片虽仍呈现出灿烂的光彩,却未免显得沉重。这些名导演个个都有强烈的个人风格,但这种风格却反过来局限了自己。

在上述资深导演渐渐淡出观众视线以后,喜剧片成为意大利观众最喜爱的片种,同时也是意大利唯一能和好莱坞影片抗衡的王牌。著名喜剧导演像贝尼尼(ROBERTO BENINI, 1952)、努提(FRANCESCO NUTI)、韦尔多内(CARLO VERDONE)等人的喜剧大多自编、自导、自演,而不像他们的前辈那样只担任演员的角色,因此当今意大利电影成为世界上最典型的“作者电影”。

意大利喜剧深受好莱坞喜剧的影响,擅长编织良好的故事,加上滔滔不绝的话语,缺乏荒诞的想像空间,目的在于以一连串的爆发点来牵住观众的情绪,从而赢得票房。这些喜剧大多呈现小人



物的悲欢离合,以男女两性的关系为出发点。

但意大利还有一种讽刺政治、社会、宗教、媒体的一流喜剧。其实不少意大利导演都是左派运动的坚定支持者,如帕索里尼、贝尔托鲁奇,他们的影片一直是左派虚构的故事,用来批评现实政治。这项传统在 70 年代末期以喜剧嘲讽的形式开创另一种面貌,其中最具有代表性的导演当推南尼·莫雷蒂(NANNI MORETTI, 1954— )。南尼·莫雷蒂是意共党员,以纪录片起家,80 年代末以《弥撒结束了》(LA MESSA E FINITA, 1986)赢得了国际声誉。这部影片叙述一个小镇的年轻神父如何对抗他的社区教友的漠不关心,沿袭了新现实主义的自然、真实风格,但却更偏向简单、抽象的景框构图和疏离的表演方式。莫雷蒂 80 年代的作品更激烈地以电视媒体、甚至观众为嘲讽对象。

身为演员、导演演员的莫雷蒂在跨入 90 年代已兼任制作人、影院经营者的身份:1991 年,他在罗马精华区 SACHER FILM 创立了自己的公司,网罗了当时意大利最有潜力的年轻导演卢凯蒂(DANIELE LUCHETTI, 1960— ),赢得了意大利电影界的好评。这个公司的代表作是卢凯蒂《提公事包的人》(LE PORTER DE SERVIETTE, 1991),在意大利上映,不仅票房极佳,而且成为大众媒体讨论的焦点,惊动了政界人物公开表明自己的态度。这部影片参加了 1991 年的戛纳电影节,当年仅 30 岁的卢凯蒂才完成三部长片就有此成绩,他成为意大利新一代导演的接班人。

当今意大利虽未出现大量年轻的新锐导演,但从卢凯蒂和托尔纳多雷(GIUSEPPE TORNATORE, 1956—,以《天堂影院》1988 获得奥斯卡最佳外语片奖)等人的作品中,可以看出他们乐于继承新现实主义的遗产,并以幽默、自省的节制,迈向一种结合喜剧和现状的新电影语言。

在男性统治的意大利电影界,至今只有少数几位女导演例外



地站住了脚(与其他国家不同,意大利甚至剪辑也由男子担任)。在电影界之外还有罗尼·道鲍洛斯和阿纳贝拉·米斯库利奥为代表的“妇女电影协会”。她们两人拍摄了两部优秀的表现妇女解放运动的纪录片:《斗争尚未结束》(1973)和《形容词女人》(1972)。影片抨击了资本主义社会妇女和男子的不同地位,探讨了妇女对社会的作用。

在国际上意大利最负盛名的女导演有两位:莉莉安娜·卡瓦尼(LILIANA CAVANI)和丽娜·韦尔特穆勒(LINA WERT-MULLER)。莉莉安娜·卡瓦尼从电视转向电影,在1966年以前,她一直拍摄历史题材的电视片,她偏爱神秘题材,她的电影兼具才华横溢和争议不少的特点;而丽娜·韦尔特穆勒是少数几个在欧洲和美国都受到极大欢迎的女导演,她是迄今为止四个获奥斯卡最佳导演提名的女性之一。

## 二、意大利女导演介绍

### 1. 弗朗西斯卡·阿尔奇布基(FRANCESCA ARCHIBUGI)

1963年出生,是意大利90年代最有才华的导演之一。1980年毕业于罗马电影实验中心。学习期间,师从著名导演马里奥·莫尼切利以及著名编剧马戈·皮耶洛等。毕业后从1980年—1983年,拍摄了《战争结束了》等五部纪录片。

阿尔奇布基大部分影片的题材都涉及儿童和青少年。她以一种特有的艺术敏感和细腻的笔法去表现儿童的精神世界。1991年她导演的处女作《米诺离去了》曾令意大利电影界惊讶不已,该片获当年罗马国际电影节五项大奖;随后她拍摄了由意大利著名男演员马斯特洛亚尼主演的影片《黄昏》(VERSO SERA),获三项国际大奖;1993年她的第三部影片《大傻瓜》问世了,这是一部关于儿童精神病题材的影片,较前两部更具戏剧性。该片耗资45亿里拉,启用了大量非职业演员,拍摄过程十分艰苦。《大傻瓜》获奥



斯卡最佳外语片提名。1994 年的《紧闭双眼》讲述了一个无法摆脱父亲专制的青年的自传故事。1997 年的《梨树》主人公是一个 14 岁的男孩,他因父母离异而变得异常孤独。

《米诺离去了》是在封闭的家庭环境里表现一个人物,《黄昏》延续了这一风格。在上述两部影片里,外景是有的,但是只出现在幻想或梦幻中,每次都是一闪而过。

如果说《米诺离去了》向我们展示的主要是一个家庭的成员,《黄昏》则是将注意力集中表现在“家”本身,表现人们随着时间的推移去不断认识的唯一地点。导演用了极大的耐心,让摄影机停下来去接近人物,而且紧紧地追随着他们。这是一种坚定的追求,是在处女作里就已具备的一种艺术风格:人物不是走进场景,而是场景为他们展开。《黄昏》在平淡无奇的外表下包藏着一颗热烈的心,导演的“纪实性”风俗画令观众着迷,同时又用真实的人物令观众信服。

作品年表:

- (1) 《有条件的条件反射》(RIFLESSO CONDIZIONATO), 1982
- (2) 《战争刚结束》(LA GUERRA APPEND FINITA), 1983
- (3) 《一个欺骗人的梦》(UN SOGNO TRUFFATO), 1984
- (4) 《小小的冒险》(LA PICCOLA AVVENTURA)
- (5) 《最美的衣服》(II VESTITO PIU BELLO), 1985
- (6) 《寻找苏珊娜》(CERCANDO SUSANNA), 1991
- (7) 《紧闭双眼》(CON GLI OCCHI CHIUSI), 1994
- (8) 《关于班达的奇怪故事》(LA STRANA STORIA DI BANDA SONORA), 1997
- (9) 《恐怖之夜》(NOTTI DI PAURA), 1997
- (10) 《梨树》(L'ALBERO DELLE PERE), 1998

## 2. 莉莉安娜·卡瓦尼(LILIANA CAVANI)

1937 年生于意大利埃米里的加比镇,在此度过了幼年时代。



后移居博洛尼亚,在博洛尼亚大学获得了古典文学的学位和语言学的博士。1960年考入电影实验中心导演科,制作了两部短片。1961年应征 KAI(意大利国家电视台)的比赛入选,从此开始在 KAI 制作广播节目。她的作品大多包含政治性和社会性。1966年导演首部剧情片《阿西西的方济各》,她在片中将圣人方济各写成历史上第一个嬉皮人物,而遭各方责难。1968年导演的《伽利略》则描写了宗教裁判的阴谋和卑劣,赢得了意大利电影奖。1969年导演的政治片《食人兽》,获得了1971年的 AIACH 奖。1971年导演的《客人》获得了“金舵奖”。1973年导演的《夜间守门人》轰动全球,同时也引起极大争议,此片在意大利遭禁。但导演技巧却是一致公认的,此片获奖不少:它获得了意大利电影大奖;1974年意大利电影协会奖, EUR 奖等。

莉莉安娜·卡瓦尼特别偏爱政治和历史题材,被认为是意大利知名的政治导演之一。





作品年表：

- (1) 《夜间召开的会议》(INCONTRO NOTTURNO), 1961
- (2) 《事变》(L'EVENTO), 1962
- (3) 《第三帝国的历史》(STORIA DEL III REICH), TV - 1962/63
- (4) 《斯大林时代》(L'ETA DI STALIN), TV - 1964
- (5) 《在意大利的房子》(LA CASA IN ITALIA), 1964
- (6) 《菲利普·贝当—维希的审判室》(PHILIPPE PETAIN-PROCESSO AVICHY), TV - 1965

以上为纪录片和电视片。

剧情片：

- (1) 《阿西西的方济各》(FRANCESCO D'ASSISI), 1966
- (2) 《伽利略》(GALILEO), 1968
- (3) 《食人兽》(I CANNIBALI), 1970
- (4) 《客人》(L'OSPITE), 1971
- (5) 《夜间守门人》(PORTIERE DI NOTTE), 1974

本片在意大利遭禁,并受到教会的谴责,是70年代意大利最大胆的影片之一。

- (6) 《好恶之外》(AL DI LADELBENE E DEL MALE), 1977  
又一次引起很大争议。
- (7) 《皮肉生涯》(LA PELLE), 1981
- (8) 《门边的秘密》(THE SECRET BEYOND THE DOOR), 1982
- (9) 《柏林风情画》(THE BERLIN AFFAIR), 1985
- (10) 《圣方济》(FRANCESCO), 1989
- (11) 《你们在哪儿?我在这儿》(DOVE SIETE, IO SONO QUI), 1993



### 3. 丽娜·韦尔特穆勒(LINA WERTMULLER)

丽娜·韦尔特穆勒是奥斯卡历史上第一位入围最佳导演奖的女性,迄今为止也只有两人获此殊荣(另一位是新西兰的简·坎皮恩)。

丽娜·韦尔特穆勒1928年生于罗马,是律师的女儿。幼时反叛性强,读书时常被赶出学校。但她后来竟然当了老师。她的父亲希望她当律师,但她受一位同学的影响爱上了戏剧,因而进入罗马戏剧学院就读,毕业后跟随一个木偶剧团在欧洲巡回表演。后来丽娜演了十年的舞台剧,集编、导、演于一身。由于意大利著名影星马斯特洛亚尼的介绍,她进入了电影圈。先是当了费里尼《八部半》(1963)的副导演,同年又拍了处女作《蜥蜴》(I BASILISCHI),描写了意大利南部的贫困生活,受到了广泛的好评。之后作品有多段小故事组成的《大谈男人》(1965)。她凭第三部作品《咪咪的困惑》(1972)获得戛纳电影节最佳导演奖,开始建立起她的国际声誉。该片写一个小人物与他不明的制度抗争的故事,内容涉及政治、性以及社会道德规范。自此,她的作品都是走的这条路线。她之后的作品有《爱情与无政府主义》(1973)、《一塌糊涂》(1974)、《全部扫走》(1974)、《七美人》(1976)、《满是雨水的晚上》(1977)。部分美国观众相当喜欢丽娜的电影。不过她和很多欧洲名导演一样,一离开自己的国家,拍戏成果就差。

她的成名起源于1972年导演的《咪咪的困惑》,但使她名扬世界的是1976年的《七美人》。这部作品在纽约上映后,立刻轰动全美。美国电影当今的女性电影热潮,丽娜·韦尔特穆勒可以说是推动的主要人物之一,她的作品大多是强调社会背景的喜剧。

经典作品介绍:

#### (1)《但愿我们能摆脱困境》

本片是丽娜最出色的影片。在表现的力度上、感情上、清晰度



上都掌握得恰到好处。指导孩子们排戏、使其表演自然从来就是导演最艰难的工作之一,丽娜以女导演特有的细腻与敏感出色地做到了这一点。影片透过每个画面、每个闹哄哄的场景所表现出的孩子们的古怪行为、亲切温柔的感情以及忧郁的微笑,都形成了影片的魅力,并给人以真实的感觉与希望。

### (2) 《血仇》

跟丽娜的其他作品一样,本片也包含了性与政治两大主题,同时又具有浓郁的意大利风味。片中人物,尤其是那位寡妇,谈话方式和行为举止都是歇斯底里的,很有特色。同以往的作品一样,丽娜的电影都是笑料不绝的,她所安排的情节和环境,有时是颇为荒谬、似是而非的。她最擅长的就是处理那些笑料,能够利用她的演员把那尴尬的局面营造出来。

### (3) 《七美人》

丽娜·韦尔特穆勒作为意大利重要的女性导演之一,被某些影评人批评她电影中的女性仿佛是画家鲁本斯笔下的裸女般粗俗、饶舌。有一位影评人甚至写下如此标题:“丽娜·韦尔特穆勒也不过是个男的!”对这些批评,韦尔特穆勒以嘲讽的态度对待之。她一直在作品中为女性呐喊,但她不是传道家。尽管她的女性电影角色滑稽夸大(其实男人也是),但她们通常都非常坚强,比男性更认同自己。在本片中(《七美人》被认为是她最好的作品之一),她将皮条客、黑帮和法西斯主义划上等号,来讽刺男性的“荣誉法则”。

作品年表:

(1) 《蜥蜴》(I BASILISCHI), 1963

(2) 《让我们谈谈男人》(LET'S TALK ABOUT MEN), 1965

(3) 《咪咪的困惑》(MIMI METALLURGICO FERITO), 1972

(4) 《爱与虚无》(LOVE AND ANARCHI), 1973





- (5) 《一团糟》(ALL SCREWED UP), 1973
- (6) 《随潮而流》(SWEPT AWAY), 1974
- (7) 《七美人》(SEVEN BEAUTY), 1975
- (8) 《屋漏偏逢连夜雨》(美国片)(A NIGHT FULL OF RAIN), 1977
- (9) 《血仇》(BLOOD FEUD), 1980
- (10) 《帮派》(CAMORRA), 1986
- (11) 《皎洁的月夜》(IN UNA NOTTE DI CHIARO DI LUNA), 1989
- (12) 《周六、周日、周一》, 1990
- (13) 《但愿我们能摆脱困境》(LO SPERIAMO CHE ME LA CAVO), 1992
- (14) 《贫民仙子》, 1996
- (15) 《卡罗莉娜》, 1999

## 第十二章 德国电影发展及 女性导演简介

### 一、统一前的历史回顾

第一次世界大战初期,德国电影在国际上的地位不高,虽说德国也制作了一些令人印象深刻的电影,但当时德国的2 000多家影院大多放映的还是法国、美国、意大利等国的片子。在1917年末,德国政府为了开拍战争宣传片,和德意志银行合作成立了“乌发”(UFA)公司,它不但迅速掌控了整个德国电影市场,而且还极大地影响了战后的国际电影市场。

一次大战后期战争宣传片已逐渐衰微,德国主流电影集中到三种类型上:一是系列冒险片;二是性题材影片;三是“乌发”(UFA)公司模仿战前意大利的历史片,这类片子在票房上大获成功,这使得“乌发”(UFA)公司成功打入国际电影市场。

1919年一家小制片公司启用了两位无名作家卡尔·梅育和汉斯·雅诺维支合写剧本,这两个年轻人试图创造一种新的电影风格,因此聘请了三位画家参与电影的布景设计,他们是赫尔曼·沃姆(HERMANN WARM)、瓦尔特·雪曼、瓦尔特·罗里希,他们把德国表现主义的绘画风格带入电影。紧接着导演罗伯特·维内拍出了德国表现主义电影的开山之作《卡里加里博士》(THE CABINET OF DR. CALIGARI, 1920)。这部片子的成功使得德国大小制片公司纷纷投资“表现主义电影”,结果到了20世纪20年代中期德国电影已被公认为世界最佳电影,德国表现主义电影



开创了第一次先锋派的电影运动。

在 1930 年纳粹执掌德国政权后,有不少德国电影人前往好莱坞发展。在 30 年代纳粹统治下的德国电影虽说乏善可陈,但这个时期却出现了德国电影史上两位最早而且极富才华的女导演莱昂蒂尼·萨冈(LEONTINE SAGAN,1899—1974)和莱尼·里芬斯塔尔(LENI RIEFENSTAHL,1902—2003),前者因为一部杰出的处女作《穿制服的女孩》(MADCHEN IN UNIFORM,1931)而闻名,值得一提的它是迄今为止电影史上少数几部从原作、编剧、导演到演员全部是女性的影片;后者则是因为两部毁誉参半的纪录片《意志的胜利》(TRIUMPH OF THE WILL,1934)和《奥林匹亚》(OLYMPIA,1938)在电影史上同时成为名人和罪人。

由于德国战败,在 1945 年—1949 年间德国国土被四个战胜国瓜分,1949 年分裂成了德意志联邦共和国和德意志民主共和国两个不同体制的国家。德意志民主共和国作为当时社会主义“老大哥”前苏联势力范围的一部分,自然以前苏联的主流意识为电影创作先导,奉行了现实主义的创作原则。电影创作的主要内容是揭露和批判纳粹法西斯和歌颂社会主义建设。一直到 60 年代中期,在法国“新浪潮”运动的影响下,德意志民主共和国的电影界出现了改革运动,典型影片就是后来被当局禁止的被称为“兔子片”的 12 部影片。所谓“兔子片”是因为其中最主要的片子是库尔特·格切希导演的《我是兔子》,但很快这一运动就夭折了。

由于德意志联邦共和国境内的电影制片机构和设施基本毁于战火,以至于 1946 年德意志联邦共和国只生产了 5 部电影,民族电影处于崩溃边缘。随后美国开始控制德意志联邦共和国的电影市场,这种状况开始好转。德意志联邦共和国当时获得了几百万美元的经济援助。到了 1952 年德意志联邦共和国生活水准大幅回升,创造了“经济奇迹”。该国电影在 1953 年的数字也上升到惊



人的 103 部 ,而且在整个 50 年代产量每年都不低于 100 部。但这些影片几乎全是娱乐片或从文学改编的影片 ,内容回避现实 ,艺术上贫乏单调 ,因此导致该国电影在 50 年代末——60 年代初陷入了严重的危机。为了振兴德意志联邦共和国电影 ,在法国“新浪潮”运动的影响下诞生了新德国电影运动。

1962 年 2 月在德意志联邦共和国举行的第八届奥博豪森 (OBERHAUSEN) 短片节上有 26 位青年导演联合发表了一篇“奥博豪森宣言” ,声称要和传统电影决裂 ,要用新的电影语言创立新的德国电影。到了 1967 年底 ,新德国电影已取得相当成就 ,涌现出了像福尔克·施隆多夫 (VOLKER SCHLÖNDORFF) 这样杰出的年轻导演。到了 60 年代末 ,在许多政治倾向明确的影片中 (不只是德意志联邦共和国电影) 形成了一种具有“同仁电影”性质的新颖作品的概念。这些影片多数是纪录片 ,不再是为广大的观众 ,而是为一小部分特殊的观众摄制的 ,而且只在电视台播映。这些影片抓住了社会批评的视点 ,作为交流过程的组成部分 ,这些影片的导演相当重视上映后观众的反馈作用。这个时期出现了两位重要的女导演玛丽安娜·吕德克和英戈·克拉蒂施。她们都生于 1945 年。1971 年 ,两人还在柏林电影和电视学院 (INSTITUTE OF FILM AND TELEVISION) 学习时就拍摄了纪录片《计件工资》 ,1972 年 ,同样作为学习作品拍了故事片《沃兰德一家》。接着 1973 年又拍摄了《工资与爱情》 ,1975 年拍摄了《家庭幸福》。这三部影片的故事都发生在工人中 ,而且都以“思想转变”为主题。影片《沃兰德一家》描述一名工人企图逃避他所在工厂的罢工运动 ,但是行不通 ,他终于和同事团结起来。《工资与爱情》则对在一家工厂安装电话的两名女工的生活状况作了比较 ;影片探讨了她们对婚姻和爱情截然不同的理解和态度。在《家庭幸福》中 ,吕德克和克拉蒂施叙述了 1969 至 1974 年一桩婚姻的经过 ,男方是车



工,女方是裁缝,起初给人的印象是婚姻大有希望,但是后来的经济衰退也影响了两个主角的个人关系。和当时其他男导演不同的是,吕德克和克拉蒂施主要用职业演员拍戏,所以她们的影片既带有德国传统电影的痕迹又具有左翼学生的眼光。

70年代德意志联邦共和国其他重要的女导演还有:赫尔克·赞德尔,1971年拍摄了中等长度的剧情片《伊蕾娜的奖金》;1973年负责出版了《妇女与电影》杂志;英格莫·恩施特罗姆,她拍摄过多部妇女题材的影片:《黑暗春天》(1970)、《争夺一个孩子》(1975);还有瓦勒斯卡·舍特勒,代表作为女性影片《谁需要谁》(1972)、《为了妇女们——第一章》(1971);尼娜·格拉迪茨,代表作为反核影片《与其明天引起放射性不如今天积极斗争》(1976),以及女性主义导演海加·瑞德梅斯特1977年用工人家庭的录像带资料拍摄了《购得的梦想》。

## 二、统一后的德国电影

1990年,分属东西方两大阵营的德意志民主共和国和德意志联邦共和国,经过45年漫长的分裂,终于实现了德国的统一。德国的统一不仅开创了德国历史新的一页,而且使德国电影进入了一个新的历史发展阶段。由于分裂日久的原因,而且两国的意识形态和经济体制存在着根本差异,因此在短时间内德国电影还不可能形成协调发展的局面,统一后的德国电影成为20世纪90年代世界电影之林中,受到影响最大、变化最剧烈,结果也最直观的电影的原因。

首先,原德意志民主共和国的电影生产和发行体系解体,“社会主义现实电影”不复存在,不少影院倒闭关门,数千电影从业人员在原国有经济私有化的过程中,被大量解雇,纷纷失业,许多导演、编剧和演员在社会体制和经济体制双重转型的过程中,难以在新环境中找到自己的位置,而能够有幸受到聘用的屈指可数。其



次,原德意志联邦共和国电影曾经先后经历过 20 世纪 60 年代初的一场危机、60 年代中期的“年轻的德国电影”的崛起和 70—80 年代“新德国电影”的繁荣等阶段,到了 80 年代末重又陷入一场新的经济、艺术的双重危机之中。

德国电影的危机在 90 年代最后的十年是显而易见的。统一后的德国电影未见曙光,78%的市场都被美国片所占领,德国影片只占 9%。90 年代德国故事片的年产量基本保持在 50 至 70 部左右,所占市场比重一直徘徊在 9%~17%左右,1993 年甚至降到 8.38%的超低水平。到 1998 年为止,欧洲国家除少数外,各国的电影市场几乎都被美国电影所侵占。其中情况最好的是法国,美国电影占了 54%,法国电影占了 38%,情况最差的是人口只有 360 万的爱尔兰,美国电影占了 87%,而本国电影只占 4%。德国人不喜欢自己的电影,60 年代崛起的那些新导演的作品都是国外声誉要高于国内,这些导演在 80 年代纷纷赴好莱坞拍片;而后崛起的年轻导演则极力往欧洲拓展,希望达成与他国的合作。

谁能想象经济发达的德国每年出产的影片大多是投资额在 100 万马克以下的小成本制作呢!况且影片拍完也不一定能找到发行的影院,票房更难以保证;唯一能排上大影院、和美国片一争高下的是喜剧片。德国制片人能独立作业的已寥寥无几,他们大多要依赖电视台的合资。德国电视台每年约播放一万部影片,这个数量相当可观(法国仅 1 500 部),迫使他们不得不参与影片的生产。

德国统一后,许多导演和制作人呼吁新政府成立一个“德国电影中心”,以统筹影片的补助事宜。新政府并非不重视电影,但当时他们疲于应付各方难题,对此事显得有心无力。德国统一后,首都柏林逐渐变成新的电影制作中心:美国和法国的电影公司都在柏林设置办事处和拍摄基地,拍摄了不少由德国导演领衔的外国



片。而德意志联邦共和国原有的大制片公司如巴伐利亚仍留在慕尼黑,从事德国式的制片,似乎对进军柏林兴趣不大。

统一后的柏林不仅是许多纪录片反复呈现的焦点,而且剧情片也纷纷以它为中心编织动人的故事。如德国著名女导演海尔曼·勃拉姆斯—桑德斯(HELMA BRAHMS — SANDERS)的《苹果树》(APPLE TREES,1992)叙述了在柏林的一个果园里,每次有一个穿越柏林墙的人被射杀,人们就在果园里种一棵苹果树做纪念。这些苹果树为数众多。现在新的柏林正待重建,由于地价上扬,人们再也无法保有这些苹果树,只得把它们连根拔除。连该国人认同的场所都要连根拔除,这就是本片要揭露的主题。事实上这也是当时德国新政府所面临的最棘手的问题,原德意志民主共和国的人民似乎无法适应统一后的状况而呈现多种经济、文化、意识形态的并发症。

统一是好的,值得商榷的是过程和方法。统一后的德国电影反复在表现这些长久以来探索的真实,这使得大部分影片显得枯燥乏味,而那些在其他国家拍片的德国著名导演如文德斯、赫尔佐格、施隆多夫等人的影片也不再掀起高潮。施隆多夫在80年代初德国电影动力十足时就指出:“此时全世界都需要我们,而且替我们搭桥,但可能只要两年时间,这种对德国电影的迷恋就要变成像捷克、加拿大或瑞典电影一样的状况;人们已经见过这种潮起潮落的现象。”

据统计,统一后的德国电影年产量从1991年的72部到1998年的50部,拍摄成本一般在200万~300万马克左右(只有个别影片例外),这个数字甚至低于“欧洲电影资助法”规定的450万马克以下为低成本影片的标准。德国电影尽管大、中成本的制作极为困难,但小制作仍十分活跃,每年约有十几个新人导演完成其处女作。这些年轻导演似乎又回到了60年代他们前辈导演的状况:



拒绝承认过去的传统 ;反抗电影的现状。他们的作品刻意回避资深导演的风格 ,呈现反常规的创新精神。比如著名女导演莫妮卡·楚特(MONIKA TREUT)的《父亲来临》(MY FATHER IS COMING ,1991)叙述了一个德国女孩在纽约刚开始演员生涯 ,她父亲来看她 ,带来了严峻的德国道德观打乱了她的生活。全片充满幽默和感性 ,影像兼具自然和暧昧 ,对性和文化冲击有多方面的呈现和揭露。

这些年轻导演正努力用各种不同的创造力 ,开发影片素材。假以时日他们也许能绽放出 70 年代那群导演的风采。然而 ,这一切还是要以爱自己的国家作前提。80 年代曾有大批德国优秀青年导演离开德国去美国发展 ,其中包括文德斯、施隆多夫和女导演多丽斯·杜莉等人 ,其中有些人出走几年后又回到德国。这些导演出走美国主要基于下列原因 :一是德国导演长期处于散兵游勇状态 ,他们自组公司、独立作战 ,普遍地处于一种从资金到技术力量都捉襟见肘的境地 ,因此 ,除个别大导演外 ,大批导演都处在拍完一部片子后要等数年才能筹到下一部片子的资金 ;有的还因为拍出的片子不卖座而负债累累 ,公司破产 ,从此退出电影圈。二是由于资金和技术力量的局限 ,绝大多数导演只能拍摄一些低成本的影片 ,这使他们的电影无法和美国的高投资、高技术、大制作、长周期、大卡司的影片抗衡。优秀导演的出走与德国电影的“国际化”倾向 ,对德国民族电影来说无疑是沉重的打击。

统一后的德国电影经过十余年的发展 ,开始涌现出一批有潜质的导演新秀。他们大多出生于 50—60 年代 ,在电影学院接受过正规的学习和训练 ,属于新一代学院派 ,这使他们靠自学成才的前辈相比 ,技艺更加成熟、对风格样式的掌握更加精通。然而和大多数德国导演一样 ,他们在执导剧情片之前 ,也大多经历过一个拍摄短片、电视片的阶段 ,在这一过程中积累起一定的经验 ,直到 90 年





代才推出处女作长片。值得关注的是：这些新秀的影片已经不像某些“新德国电影”导演那样故弄玄虚、脱离观众，而是注重情节、善于多线索地结构故事，人物形象也较丰满，表现出一种回归现实主义的倾向。而在风格样式上，他们力图不拘一格、融会贯通，在表现手法与画面构图上，也常表现出创新与探索精神，使他们的影片富有新意，令人耳目一新。这些导演是彼得·泽尔(PETER SEHR, 1951—)、尊克·沃特曼(SOENKE WORTMANN, 1959)、戴特莱夫·布克(DETLEV BUCK, 1962)、安德烈亚斯·克莱纳特(ANDREAS KLEINERT, 1962)、安德烈亚斯·德雷森(ANDREAS DRESEN, 1963)、彼得·威尔茨(PETER WELZ, 1963)、汤姆·蒂克韩(TOM TYKWER)等。

依靠政府机构所推动的资助计划，在20世纪60—70年代德国女导演在德国电影中创造出另一片天空。这其中最具代表性的女导演是玛格丽特·冯·特洛塔(MARGARETHE VON TROTTA)，她的作品在探究女性主义电影风格方面独树一帜。其他杰出的女导演还有海凯·珊德(HELKE SANDER)，她在1968年是一名大学生，并且是德国妇女运动的创始人之一。她在拍了几部有关妇女运动的短片之后，在1978年完成了《全面退化的人格》(THE ALL-AROUND REDUCED PERSONALITY)一片，描述了一名展示非官方西柏林照片的摄影师，在试图公开这些照片时所受到的压力。另外，与特洛塔同时成名的海尔玛·桑德丝(HELMA SANDERS)，同样以作品专注于描绘诸如移民劳工和妇女权利等热点问题。

另一位女导演尤塔·布鲁克娜(JUTTA BRUCKNER)1979年拍摄的《饥饿的岁月》(YEARS OF HUNGER)一片，被称为是“最为震撼地重塑艺术电影现代风格的作品”。此片从一个现在时的旁白叙述中，描述一名女子回想成长于充满政治与性压抑的50



年代。女主角乌苏拉是在冷战意识加剧和严厉的家庭生活中长大成熟的。导演以出其不意的旁白和模糊的结尾(乌苏拉可能自杀身亡),营造出类似玛格丽特·杜拉斯的暧昧时空。布鲁克娜的创作意图,继承了法国阿伦·雷乃为代表的艺术电影的实验性风格;她寻求的是一种“精神分析法”(PSYCHOANALYTIC)的剧情,片中的镜头是“全然相异地形成非对等的位置,因为记忆乃是倾向于跳跃式的联想。”

德国女导演在德国电影史的各个历史阶段都做出了杰出的贡献,虽然她们在德国电影界的数量和地位都不如男导演,但她们以自己极具个性的作品在德国电影史上留下了光辉的一页。以下就是她们中佼佼者的名字。

### 三、德国女导演介绍

#### 1. 玛格丽特·冯·特洛塔(MARGARETHE VON TROTTA)

冯·特洛塔是闻名世界的女导演,擅长描写女性的精神状态与内心世界。她曾在1981年因《沉重的年代》(DIE BLEIERNE ZEIT)获威尼斯电影节金狮奖。特洛塔1942年出生于柏林,父亲为德国人,母亲则是波兰裔的苏联移民。她曾在慕尼黑、巴黎攻读日耳曼和罗曼语言文学,后又进入慕尼黑的戏剧学校学习表演,1964年首次以演员身份参加了戏剧演出,1968年成为电影与电视片演员。她一直跟德国“新电影”导演合作,包括法斯宾德、施隆多夫、卡洛斯等,她还曾在德国名导演施隆多夫的影片中扮演角色。改嫁施隆多夫后,夫妇二人曾在1975年合作,将诺贝尔文学奖获得者亨利·伯尔的小说《丧失了名誉的卡塔琳娜·布鲁姆》搬上银幕,十分成功,引起轰动。她的作品还有《布利斯塔的第二次觉醒》、《姐妹们》等,均获不同奖项。

从1975年起冯·特洛塔开始从事电影导演工作,至今已执导了十几部影片。冯·特洛塔一向自编自导,作为女导演,她获誉之



高在世界影坛是少见的。

作品年表：

(1)《丧失了名誉的卡塔琳娜·布鲁姆》(DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM), 1975 : 与施隆多夫合导

(2)《布里斯塔的第二次觉醒》(DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES), 1977 : 获 1978 年德国电影“银带奖”

(3)《姐妹或幸福的平衡》(SCHWESTERN ODER DIE BALANCE DES GLUCKS), 1979

(4)《沉重的年代》(DIE BLEIERNE ZEIT), 1981 : 获 1981 年威尼斯电影节“金狮奖” ; 1982 年德国电影“金带奖”

(5)《德国姐妹们》(MARIANNE AND JULIANNE), 1981

(6)《十足的妄想》(HELLER WAHN), 1982

(7)《女朋友》(L'AMIE), 1983

(8)《罗莎·卢森堡》(ROSA LUXEMBURG), 1985 : 获 1986 年德国电影“金带奖”

(9)《费里克斯》(FELIX), 1987

(10)《返乡情事》(PAURA E AMORE), 1988 : 定居意大利后所摄, 获 1989 年德国电影奖提名

(11)《归来》(L'AFRICANA), 1990

(12)《诺言》(DAS VERSPRECHEN), 1995 : 获 1995 年德国巴伐利亚电影导演奖

(13)《冬天的孩子》(WINTERKIND), 1997

2. 海尔玛·勃拉姆斯—桑德丝 (HELMA BRAHMS — SANDERS)

海尔玛·勃拉姆斯—桑德丝 1940 年出生在德国小城艾姆登 (EMDEN), 她既拍纪录片又拍故事片, 是享誉国际的德国导演。她曾在汉诺威表演学校受过训练, 1962—1965 年在科隆读大学,



攻读戏剧、日耳曼语言文学与罗曼语言文学,她在当导演之前是西德意志电视台的播音员,后来成为意大利著名导演科布西(SERGIO CORBUCCI)和帕索里尼(PIER PAOLO PASOLINI)的助理导演。1969年她首次拍摄了第一部短片《女售货员安格里卡·乌本订婚了》(ANGELIKA URBAN, VERKÄUFERIN, VERLOBT)并且获得奥博豪森(OBERHAUSEN)影展的两个奖项。从那时开始桑德丝至今已拍摄了短片、剧情片、纪录片和电视片30多部。在桑德丝的影视作品中,她探讨过许多社会问题,其中包括她父母参与纳粹党的活动以及精神病、妇女被虐、母女关系和劳工问题。

桑德丝的纪录片结构巧妙,说明导演具有电影意识,它们富有教育意义和煽动性。有人认为这是她作品中最优秀的部分。

作品年表:

(1)《女售货员安格里卡·乌本订婚了》(ANGELIKA URBAN, VERKÄUFERIN, VERLOBT), 1970

纪实性地描写了一位百货商店女售货员的日常生活。

(2)《工业化后备军》(DIE INDUSTRIELLE RESERVEARMEE)(TV), 1970

探讨了外籍工人的生活状况。

(3)《暴力》(GEWALT)(TV), 1971

(4)《职员》(DER ANGESTELLTE), 1971

(5)《机器》(DIE MASCHINE), 1971

记录了滚筒印刷机的报社工人斗争的纪事。

(6)《戈莫尔哈最后的日子》(DIE LETZTEN TAGE VON GOMORRHA)(TV), 1971

(7)《谢林的婚礼》(SHIRINS HOCHZEIT)(TV), 1971

(8)《石子路下是沙滩》(UNTER DEM PFLASTER IST



DER STRAND), 1975

即兴地用“真实电影”的手法描写一对夫妻关系。

(9) 《海涅》(HEINRICH), 1977

(10) 《圣坛三联画》(VRINGSVEEDELER TRIPTYCHON), 1979

(11) 《德国苍白的母亲》(GERMANY PALE MOTHER), 1979

(12) 《没有怜悯就没有将来》(NO MERCY NO FUTURE), 1979

(13) 《女继承人》(THE HEIRESS), 1979

(14) 《艾米莉的将来》(THE FUTURE OF EMILY), 1984

(15) 《古老的爱情》(ALTE LIEBE) (TV), 1985

(16) 《拉普塔》(LAPUTA), 1985

(17) 《菲里克斯/第一集》(FELIX/1 EPISODE), 1985

(18) 《演习》(MANÖVER), 1985

(19) 《苹果树》(APPLE TREES), 1992

(20) 《卢米埃尔和四十大导》(LUMIERE AND COMPANY), 1995

(21) 《柏林的犹太人》(JUDEN IN BERLIN), 1995

(22) 《孤独在我心》(MY HEART IS MINE ALONE), 1997

### 3. 莫妮卡·楚特(MONIKA TREUT, 1954— )

莫妮卡·楚特 1954 年生于德意志联邦共和国, 是德国著名的纪录片导演。1982 年以探讨性虐待 S/M 文学作品中女性形象的论文获得博士学位, 从此开始在欧美各地拍片讲学。她的作品以前卫的影像风格及尖锐的批判内容不断大胆挑战教条化的性别意识以及墨守成规的两性概念, 早期作品多着眼于女同性恋自我觉醒的议题, 剧情片《处女机器》(1988) 成为电影系的教材。作为一



名女性导演,楚特特别关注性、性别以及妇女困境等问题。进入90年代后期,楚特开始专注于变性人的研究,意在探索全新的性别心理课题。

纪录片:

(1)《束缚》(BONDAGE, 1983)

(2)《安妮》(ANNIE, 1989)

(3)《雌性行为不检》(FEMALE MISBEHAVIOR, 1991):四个女人以行为挑战男女性别障碍,此片以大胆的影像风格批判了传统的女性主义思想。

(4)《为非做爱》(DIDN'T DO IT FOR LOVE, 1997):伊娃主演过大量B级片、当过高级妓女、还曾在纽约学过电影,在1987年成立了自己的公司,专门提供施虐与受虐的服务,经历了社会能给予女性之所有角色之后,伊娃将带给观众最深刻的女性身份探讨的话题。

(5)《忽男忽女》(GENDERNAUTS, 1999):一群美国旧金山的变性人,自在地游走在性别的灰色地带。此片通过一群由女变男的人群的心理阐述,表达了他们在找寻自我定位的同时,也发现了看世界的新方法。

(6)《光明斗士》(WARRIOR OF LIGHT, 2001):一向以探讨尖锐性别议题著称的楚特,这次将焦点转向国际知名的巴西人权运动者伊娃,通过影像平实记录了这位出身豪富的奇女子如何深入破陋的贫民窟并投身流浪儿保护运动的心路历程,以及存在于社会问题背后永恒的性别与阶级之争。

剧情长片:

(1)《残酷的女人》(THE CRUEL WOMEN, 1985):女主角经营一家诡异的俱乐部,衣冠楚楚的人们聚集在此,欣赏女主角与伙伴们大玩S/M游戏,她们的行为打破了所有性规范与社会禁



忌。本片的拍摄灵感来自于性虐待(S/M)的始祖片《穿皮衣的维纳斯》,楚特透过性变态、施虐、受虐等现代社会的敏感话题,以影像向传统常规提出质疑与挑战。

(2)《处女机器》(VIRGIN MACHINE, 1988/89):单身女子多乐西来到旧金山闯荡,她靠偷窥邻居排遣寂寞,接着三个女友改变了她单调的生活。这三个女友分别是前卫解放的易装癖、波西米亚的嬉皮士、脱衣舞娘,她们携手对多乐西的自闭进行再教育。

(3)《父亲来临》(MY FATHER IS COMING, 1991):德国老爸来美探亲,一事无成的女儿只好强拉同性恋女友假扮丈夫,努力参加电影试镜来掩饰自己的女侍身份。在性别、欲望和文化的多重冲击中,老爸的美国之行也成为众人的自我解放之旅。

#### 4. 莱昂蒂尼·萨冈(LEONTINE SAGAN, 1899—1974)

早在1931年有声片初创时期,德国就摄制了一部反映女同性恋的著名影片《穿制服的女孩》,由德国早期女导演莱昂蒂尼·萨冈(LEONTINE SAGAN)执导。它是迄今为止电影史上少数几



部从原作、编剧、导演到演员全部是女性的影片。该片女主人公是个身体瘦弱、特别敏感的女孩,在一所压抑的女子寄宿学校就读,学校里的严格纪律使她不快,她的老师很体谅她,给予她特殊的关怀。这种关怀一开始就带有一点异类情感的成分,这位老师毫无疑问是个女同性恋,但她并不颓废,也不玩世不恭,她是从自由主义和人道主义的角度对待她的学生的。该片完成后曾一度被美国审查机构扣压,但纽约影评界却认为它是当年最佳影



片。该片曾于 1958 年重拍。

作品年表：

(1)《穿制服的女孩》(MADCHEN IN UNIFORM), 1931

(2)《明天的男人》(MEN OF TOMORROW), 1932

#### 5. 莱尼·里芬斯塔尔(LENI RIEFENSTAHL, 1902—2003)

莱尼·里芬斯塔尔是德国电影史上功过分明、毁誉参半的女导演。对于这位活过了百岁的德国才女的作品与人品的争论从 20 世纪一直持续到 21 世纪。在世界影坛,一提起她的名字,人们马上就会想到她拍的两部著名的纪录片:《意志的胜利》(TRIUMPH OF THE WILL, 1934)和《奥林匹亚》(OLYMPIA, 1938),前者是关于德国纽伦堡纳粹党代表大会的,后者则纪录了 1938 年在柏林举行的奥运会。由于里芬斯塔尔在这两部纪录片中所表现出来对纳粹和希特勒的“影像赞美”对观众的影响力极大,同时又由于她在两部片子的拍摄中所显示的惊人才能和创新手法,使她一生背负了“法西斯美学”代表人物的名声,而同时这两部片子又成为世界纪录片史上的经典。

纵观里芬斯塔尔的 101 岁人生,可以说奠定她在德国乃至世界影坛地位的有两大因素:时间和政治。作为天才女性,她一生的电影成就从未超过那两部纪录片;作为电影导演,她一生只拍摄出七部影片;对于 101 年的人生来说,这实在是太稀少的成果。

莱尼·里芬斯塔尔 1902 年出生于柏林一个富裕的小资产阶级家庭,父亲是商人,母亲是家庭主妇。在家庭中父亲的专横和母亲的忍让形成了鲜明的对比,这给里芬斯塔尔日后的影响是从小养成了不依赖他人的独立个性。优越的家庭经济条件使她获得了完整而全面的现代教育。上完小学,里芬斯塔尔便主动争取进入以教授体育、经济和舞蹈美学为重点的中学。从此,她立志实现自己的艺术抱负,以反对和改变妇女处于从属地位





的保守观念。

1918年里芬斯塔尔瞒着父亲开始接受芭蕾舞训练,1923年的首次个人表演就大获成功,她开始了在欧洲的巡演。后来由于在巡演中受伤,她决定改行当演员,投到电影导演阿诺德·范克(ARNOLD FANCK)门下。

阿诺德·范克曾是一位滑雪教练,他有自己的电影公司,以拍摄登山片著称。1926年,里芬斯塔尔在他的影片《圣山》中第一次出演,之后她在范克的一系列登山片中担任角色,不仅自己成为著名的登山家,而且学会了拍电影的技艺。1932年,莱尼和匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹共同编剧、导演了第一部剧情片《蓝光》(THE BLUE LIGHT),并在影片中担任了主角——登山运动员。1932年3月此片的首映取得了巨大成功,里芬斯塔尔开始建立起自己的工作小组。这部登山片给人留下的印象是:在德国电影界,除了里芬斯塔尔之外,在当时还未有谁具有如此出色的组织能力和丰富的创造性。这部很有视觉魅力但又主张要对美表示出一种冷峻的崇拜的影片在她所有的作品中是很有代表性的,在这些作品中,往往看上去价值平庸的美的理想要比她用来创作的素材更加重要。

1932年—1933年是里芬斯塔尔一生的转折点。在这两年中,她第一次见到了希特勒,第一次接受了希特勒个人的命令拍摄国社党的集会纪录片《信仰的胜利》,此片未公开放映,但埋下了她1934年拍摄纳粹国社党纽伦堡集会的伏笔。在《意志的胜利》的拍摄过程中,里芬斯塔尔享受到了一个女性导演和纪录片导演从未有过的拍摄条件:无限的经费、170人的大型摄制组,其中包括16位摄影师,每个摄影师配一个助手,36架摄影机同时拍摄使得里芬斯塔尔在场面调度和摄影技巧上的成就至今无人能及。1934年3月28日《意志的胜利》首映,而5月1日就获得了德国国家电



影奖。要在 40 万英尺的素材胶片上剪出 1 万英尺的成片,有过影视实践经验的人都明白其中的难度之大。很少人注意到这部里芬斯塔尔一生的代表作她只用了三个月就拍摄、剪辑完成了。而且此片从艺术的角度看几乎无可挑剔。从政治角度看此片把希特勒塑造成了“人间之神”,里芬斯塔尔后半生的厄运也源于此片。

1938 年里芬斯塔尔拍摄的《奥林匹亚》(OLYMPIA)成了她电影生涯的“颠峰之作”,这部长达 4 小时的纪录片完美地展现了运动摄影与健美人体的双重魅力。虽说有众多影评家批评导演将竞技演变为宗教,将奥运会演变为法西斯美学的展示场所。但这部影片在运动摄影和人体运动方面的杰出表现力和创造力使得长跑、跳水、赛马这些普通的运动项目带上了神话的美妙色彩,而且整部片子都用画面本身的力量说话,给以后大型运动会的拍摄留下了一个无法超越的目标。此片的剪辑整整花了里芬斯塔尔两年的时间,首映是 1938 年 4 月 20 日,导演特意挑了希特勒 49 岁的生日上映,此举让里芬斯塔尔再也不能洗脱“希特勒最宠爱的导演”的恶名,也迫使她在二战后过早地结束了导演生涯。

从性别角度看,里芬斯塔尔是从 20~30 年代男人占绝对统治地位的艺术领域起步的,当时无论从财政来源、组织手段还是社会地位上她都是弱势者,但她常常比男导演、男摄影师、剪辑师和运动员干得更出色。为了事业,她常年从事各种体育锻炼,而且成就斐然。她是徒手登山的发明者之一,登上过欧洲几乎所有的山峰,她参加过滑雪比赛,战后她被迫息影后,改行当摄影师,还作为资深潜水员拍摄过海底照片。作为电影导演,莱尼发展了摄影技术和滤光镜技术,发展了包括大自然、建筑艺术和人体在内的蒙太奇因素。

在二战结束之后,由于那两部纪录片的原因,里芬斯塔尔很难得到拍片资金,于是她改作摄影师。受海明威小说的启发,她在年



已 64 岁时动身前往非洲作私人考察旅行,她不辞辛劳地深入到东非的丛林中与当地人生活了数月之久,拍摄了他们庆祝节日、摔跤等生活场面,后来据此出了两本影集并引起轰动。1992 年在她 90 岁生日时,拉伊·米勒为她拍了长达 3 小时的纪录片,片中引用了大量她以前的影片资料,但专家和观众都发现:纪录片的彩色摄影无论在内容构思、场面设计还是拍摄质量上都无法超越莱尼在 30 年代拍摄的黑白影片,这也就是莱尼·里芬斯塔尔在电影史上始终占有一席之地之地的原因。

#### 6. 埃里卡·龙格

出生于 1939 年,她的影片比海尔玛·桑德丝的更具有强烈和直接的社会倾向性。埃里卡·龙格作品的优点是风格严谨,在剧作结构和场面转换上存在也许并非有意的造作,这种造作起了间离效果的作用,引起了观众的注意;相反,她追求得到广大观众的理解有时到了近乎夸张的地步。

作品年表:

(1)《太太为什么幸福》,1968:纪录片,处女作,描写了鲁尔矿区一名矿工妻子的自我表现。

(2)《我是民主德国的公民》,1973:纪录片,生动地描绘了来自东德的各种人。

(3)《我叫埃尔温,我十七岁》,1970

(4)《米夏埃尔或困难中有幸福》,1975

这两部影片的表现样式介乎纪录片和故事片之间,前者描写一个学徒工,后者描写一个举止反常的儿童。

(5)《舒尔茨爷爷》,1976:是一部用非职业演员拍摄的故事片,描写了老年人的生活状况。

#### 7. 乌拉·施特克尔

出生于 1938 年,曾在乌尔姆造型学院电影专业学习,受教



于亚历山大·克鲁格和埃德加·赖茨；从1964年起开始拍摄短片。1968年她的第一部长片《猫有九条命》主要刻画了众多的妇女形象，探究了她们的相互关系和各自不同的自我认识，使故事情节、反思、隐喻和梦幻融为一体。虽然影片突出表现了某些紧迫的想法（比如妇女首先必须学习，然后才会有收获），但却有意使人看出影片还没拍完。《猫有九条命》作为专门的“女性电影”也许出现得早了几年，人们还不能领会其全部意义。随后，施特克尔和埃德加·赖茨合拍了《垃圾桶孩子的故事》（1970），影片刻画了能变换22种身高、具有反抗精神的女孩形象，她触犯了社会准则并经历了无数的奇遇。这个电影剧本是施特克尔根据女演员克里斯蒂娜·德洛的创作意图写出的（她主演了《猫有九条命》和《垃圾桶孩子的故事》），它以绝妙的方式将幻想、社会批判、新颖的剧作艺术形式、电影经验、讽刺、乌托邦思想和超现实主义融为一体，不仅产生了美学的新楷模，而且产生了拍摄和上映形式的新典范。接着是用儿童演员再次和埃德加·赖茨共同拍摄的影片《金发姑娘》。后来，施特克尔为电视台拍摄了几部影片，如《智慧女妖》（1972），是一部描写自杀的影片；《一对非常美满的夫妇》（1973）描写的是夫妻关系问题；《埃里卡的热情》剖析了两个妇女之间的友谊，影片的特点是导演的手法非常集中紧凑，纪实手法突出。

乌拉·施特克尔在德国电影界是属于坚定不移地探讨女性怎样看待女性的导演，她描写女性用自己的语言表达自己的思想的种种尝试，她一直为电视台拍摄此类作品。

#### 8. 多雷·奥

德国实验电影的代表，她的影片自然地反映了导演对自己的想法，用实验派的技术是难以描写或用一个概念加以概括的。她的影片画面常包含着梦幻的联想，如《阿拉斯加》（1968），多雷·奥



把它解释成“我自己的梦,是和社会周旋的结果”。影片的画面中出现海滩、浪涛、地平线、与叙事没有关联的细节镜头、墙面、建筑物,不时还淡入介绍爱斯基摩人的图片。场景色彩交相变化,一段循环往复的音乐加强了影片的幻觉特征。她的主要作品还有《拉瓦勒》(1969)、《金黄色的暴行》(1972)、《卡尔达隆》(1977)、《卡斯卡拉》(1974)。

### 9. 多丽丝·杜莉(DORIS DORRIE)

多丽丝·杜莉 1955 年生于德国汉诺威,1973 年—1975 年曾就读于美国斯托克顿的太平洋大学及纽约大学,学习戏剧、表演和电影,1978 年返回德国,在慕尼黑影视学院就读。1976 年拍出了第一部纪录片,至今已拍摄了十几部短片、纪录片和电视片。1976—1980 年,她为南德意志报担任电影评论员。她成名于 80 年代初,1983 年完成首部剧情片《心中情》;1985 年推出的第二部作品《男人们》(MEN),是喜剧风格的作品,在当时的西德上映后引起很大轰动。影片把当今西方年轻人生活中的矛盾以及他们对矛盾的心态,都逼真地、分层次地表现了出来。杜莉的后续作品都延续了这种喜剧但深刻的风格。她随后拍摄有《天堂》(PARADIES,1987),题材与《男人们》相似,但导演把 18 世纪男人间的决斗转换到了 20 世纪 80 年代的女性身上。她的新作是 1999 年的《保证顿悟》(ERLEUCHTUNG GARANTIERT)。

迄今多丽丝·杜莉已拍摄有 10 部剧情片,1987 年以后她开始从事剧本和小说创作,从此时起,多丽丝·杜莉的电影都改编自她的小说,比如《男人们》和《我美吗?》,因此可以说是一种“作者电影”,杜莉本人是作家兼导演。

作品年表:

- (1) 《心中情》(STRAIGHT THROUGH THE HEART),1983
- (2) 《鲸里乾坤》(IN THE BELLY OF THE WHALE),1984



- (3) 《男人们》(MEN), 1985
- (4) 《天堂》(PARADIES), 1987
- (5) 《宝贝东西》(ME AND HIM), 1988
- (6) 《钱》(MONEY), 1990
- (7) 《傻瓜, 生日快乐》(HAPPY BIRTHDAY, TÜRKE !),

1991

- (8) 《无人爱我》(KEINER LIEBT MICH), 1995
- (9) 《我美吗》(BIN ICH SCHÖN ?), 1998
- (10) 《保证顿悟》(ERLEUCHTUNG GARANTIERT), 1999

作品介绍：

《我美吗》(BIN ICH SCHÖN ?), 1998

在 20 世纪末维持人际关系绝非易事,但是多丽丝·杜莉有一种天才:那就是表现人与人之间的苦中作乐。她 1995 年曾执导了《无人爱我》。《无人爱我》和《我美吗》都由德国著名女演员玛丽亚·施拉德尔主演,她曾因《艾米和亚古尔》一片获柏林电影节“最佳女演员奖”。

《我美吗》是这位德国女导演迄今最为成熟的作品,是一部黑色喜剧片,有关生活的困苦和盲目选择。镜头在西班牙和德国迥然不同的风景中来回穿梭,女导演极富技巧地把一连串看似无关的事件组合在一起,观众逐渐从这些事件中看出爱情、梦幻、痛苦、回忆和对生活的细腻观察。

故事始于西班牙炎热的夏季公路,孤身上路的琳达搭上一辆顺风车,司机发现她是聋子,便载她到酒店。邻房的克罗斯忆爱成瘾,不断地用手机打到慕尼黑找前女友弗朗西斯卡,而弗朗西斯卡正要嫁给相识三周的男友。弗朗西斯卡在回家的路上碰到失恋的艾尔戈,在滂沱大雨中,艾尔戈披上弗朗西斯卡的婚纱……

随着镜头飘摇的恋爱故事,滑走在西班牙和德国之间,绕过一



圈又一圈。地球当然是圆的 ,感情无始无终 ,生活就是这样吗 ?

作家兼导演多丽丝·杜莉在本片中尽情发挥了影像的魅力、文字的魔力 ,成功地捕捉到现代人一颗又一颗破碎的心。《我美吗》是 1998 年威尼斯电影节闭幕电影。

## 第十三章 前苏联电影发展 及女性导演简介

纵观前苏联的电影史,电影的发展和政治息息相关。从 1917 年的十月革命,至 1991 年的苏联解体,七十三年来的沧桑巨变反映在前苏联浩瀚的电影长廊中。看了前苏联电影,观众往往会对其在重重体制和教条束缚下仍有蓬勃创新的美学和超越意识形态的发挥而赞叹不已——也许这是因为前苏联电影充分吸收了 19 世纪俄罗斯文学的营养之故。

伟大的前苏联导演的作品都充满诗意和哲理,同时也透出一份独属于俄罗斯民族的沉重与深邃。爱森斯坦、普多夫金和塔科夫斯基在前苏联电影史上的地位是可以和普希金、托尔斯泰在文学史上的地位相提并论的。

### 一、四个历史阶段:

#### 第一个黄金时代: 1919 年—1931 年

电影在诞生初期就颇受俄国人的青睐,当然这得归功于当时的沙皇和贵族们对这门新生艺术的支持。

1895 年法国的卢米埃尔兄弟发明了电影五个月之后,就有两个法国人带着影片来到圣彼得堡向沙皇致敬并作公开展映。电影由此迅速普及开来,但直到 1914 年的电影市场都是法国人的天下。俄国自己拍摄的第一部电影是 1908 年拍摄的《斯捷加·拉金》(STENKA RAZIN),分六段讲述了波斯公主的悲剧性故事。

到 1912 年俄国年产电影已达 100 部,以文学名著改编影片





为主。

1917 年苏维埃政府建立之后,电影也重新出发。列宁说:在各门艺术中,电影是最重要的艺术。新政府因而十分重视电影政策,组织人民委员会来管理电影,将电影确定为宣传教育的工具。1919 年,苏维埃电影实行国有化。其后的四分之一世纪,前苏联是欧洲国家中唯一不把电影当作商品的国家。

1925 年,爱森斯坦的《战舰波将金号》在世界电影史上具有里程碑式的意义,在以后长达 25 年的时间里都被认为是世界上最好的电影。这部影片最著名的就是蒙太奇手法,并且导演以俄国抒情诗的节奏来激发观众的感情投入。爱森斯坦不愧为电影史上的伟大诗人。

同时期的著名导演还有普多夫金、维尔托夫等人,他们的影片对于蒙太奇理论的创立和发展都有革命性的贡献。

### 第二阶段的复苏:20 世纪 60—70 年代

爱森斯坦、普多夫金等人的天才只适用于默片时代,到了有声片时代,他们的作品再难达到以前的高度,只有维尔托夫仍能拍出上佳的纪录片。第二次世界大战以后,前苏联国产影片减产不少,原因是斯大林政府执政后,其文化政策不仅限制电影产量,而且实行严格的电影审片制度。30 年代后,苏联政治斗争激化,文化艺术备受教条主义的束缚,电影也不例外。爱森斯坦因违背“现实主义”的规定,“犯了形式主义的错误”而横遭批判,他的影片《伊凡雷帝》被打入冷宫。

1953 年斯大林去世后,前苏联导演再度获得了一定的拍片自由度,但斯大林时代的影响未消,因此直到 60 年代来临后,前苏联电影才有了一次真正意义上的复苏。

斯大林之后,赫鲁晓夫开始搞“非斯大林化”。在解冻的季节里,宣扬人性、人道主义和和平主义的影片纷纷问世。“社会写实



主义”一直是前苏联政府的文化教条,但在一定的范围内仍允许形式和风格上的多样化。60年代的电影导演抛弃形式主义的探讨,尝试新的表达方式:绘画的构图、诗意的表现、超写实的手法、脱离老旧的叙事和情节规范等。

这时期为求文化的通俗化,大量改编古典文学作品。另一方面,新的民族主义电影也在兴起,以各种种族的编年故事加上模糊暧昧的艺术手法,算是前苏联的前卫电影。

此阶段在西方最负盛名的导演是塔科夫斯基。他的《镜子》和《牺牲》两部影片一直在法国的艺术电影院长期放映,其他影片也一再被拿出来重放。他的作品完美融合了俄罗斯的神秘主义、知识分子的纯粹精神主义和诗的韵律,使每部影片都充满了愉悦的丰采和灿烂的美感。而更重要的是:塔科夫斯基擅长使用的长镜头、心理影像、精神分析拍的电影,它们应是最接近西方或者说是西欧现代主义精神的作品。

### 第三阶段:20世纪80年代“开放”之后的丰收

1985年戈尔巴乔夫成为苏共第一书记之后,随着他在政治上的开明主张,前苏联的文化和电影也产生了极大的变化。在电影政策方面,长久以来主导电影政策的“国家电影协会”主席该由开明人士担任;一些禁片纷纷解禁,电影厂厂长也由选举产生。

1987年是前苏联电影在世界影坛大放异彩的一年。阿布拉杰(TENGUIZ ABOULADZE)的《忏悔》(LE REPENTIR, 1984)在戛纳电影节获得“评委会特别大奖”;女导演娜娜(NANA DJORDJACLZE)的《罗宾佐那达·杰米,我的英国爸爸》(ROBIN-ZONADA TCHHEMI INGLISELI PAPA)也在戛纳得到了“导演新秀奖”。这是前苏联影片继1979年冈察洛夫斯基的《西伯利亚叙事诗》(SIBERIADE)获“评委会特别大奖”后,首度在国际电影节上获大奖。《忏悔》还在1988年获奥斯卡最佳外语片奖。



但《忏悔》一片开放的模式和对斯大林时代的声讨却使前苏联电影陷入了混乱。首先是各电影制片厂的负责人鉴于“国家电影协会”对影片的补助中伴随着对创作的限制,因而要求财政的自主化。但如此一来,各制片厂为筹措资金,势必降低影片水准以符合商业要求。

1988年的“导演协会”会议就出现两极化观点的争论:一是商业观点,以招徕广大观众的票房;一是美学观点,预言财政自由和物质化会使电影的精神死亡,因而坚持电影的美学观点。这次争论没有得到解决。此后的前苏联电影便呈现出两极化的发展,美国电影占了45%的全国电影市场,造成电影界掀起一阵商业电影的风潮。

#### 第四阶段:20世纪90年代——解体后的痛苦

1991年苏联解体后,旧的锁链一去不返。没有审查,没有政治、道德和性的禁忌。苏联解体后的一系列数字说明了“自由”的昂贵代价:1969年—1985年,城市观众下降率为2%~3%,而1991年观众锐减了40%~50%,1992年达到68%;影院上座率只有10%~20%;1990年,莫斯科影院每年放映十多部苏联影片,1991年仅有三部。1991年,莫斯科影院每周需要14~15部影片,而流动资金只能购买一部影片的放映权;失去国家支持,电影厂纷纷倒闭;没有知识产权保护法,盗版现象猖獗。

随着苏联的解体,我们可以看到美国电影的影响越来越大,解体后的俄罗斯电影无法避免地遭受了美国商业文化的冲击。1991年,国产影片票房收入不及三成,西方化全面冲击了电影生产、发行和放映系统。

国家的解体给前苏联导演们带来了莫大的痛苦和困境:在政治和社会混乱现象的正面冲击下却无力回应,他们的自信心消失了,那属于俄罗斯文学传统的雄浑、永不灭绝的生命力不见了,代



之而起的是自嘲和否定过去。

当代俄罗斯导演不能效法他们伟大的电影前辈——爱森斯坦等人的影片不曾被拿出来播放,他们只能效法西方的电影大师,从库布里克到斯皮尔伯格,可以列出一长串名单。

尽管仰慕西方的拍片条件,但俄罗斯杰出导演大多留在了自己的祖国。事实显示,和欧洲大部分赴好莱坞拍片的导演相似的是:俄罗斯的电影导演一旦离开了自己的故土,就犹如大树被连根拔起一样,再也难以保持创作水准。塔科夫斯基流亡到欧洲以后仅有两部作品,而且郁郁早逝;冈察洛夫斯基到美国后一直难以开辟新天地,而流亡法国的爱欧·斯里亚尼每隔四年才推出一部作品。

俄罗斯导演必须留在故土创作,拍出的影片才有生命力,但在商业社会的今天,在观众票房和拍片资金的强大压力下,最好的出路是将影片版权卖给西方或开拍前就获得西方赞助,法国在这方面给了俄罗斯导演不少帮助,这和它是欧洲最重视艺术电影的国家很有关系。

## 二、女性和前苏联电影

前苏联电影中的女性,往往具有集体的个性特质,依据电影史专家玛雅·托里斯卡娅(MAYA TUROSKAYA)所述:20年代是前苏联女性解放的时代,在社会主义新社会中,女性得到了工作上和性别上的双重解放,她们被鼓励出来参与国家建设和生产活动,学习独立生活。到了30年代,女性在工作上只解放到一个程度便停滞不前了,然而性别解放仍继续着,此时典型的女性形象便是敢爱敢恨的女人,一心想独立自主。

40年代的女人充满母性,正好抚慰二战前后俄罗斯人的心灵创伤。时代的大环境要求女性扮演母亲的角色,为男性、为战争做出种种巨大的牺牲。如影片《虹》(THE RAINBOW, 1943)里的



母亲,为了给孩子(广义的,比她小20岁的男性都算)面包,不惜死在枪下。再如影片《女政委》(THE COMMISSAR, 1967)中的女主角,抛下年幼的新生儿,毅然投身战场。中国观众熟悉的《这里的黎明静悄悄》中七个女兵为了战争牺牲了最宝贵的青春和生命,而带队的男军官却成了唯一的幸存者。

二战题材电影在前苏联电影历史中是极其重要的一个类型,堪称佳作迭出。然而战争中的女性形象一直是引起争议的一个话题,为何战争影片中的女性永远处于弱者的地位?这显然和前苏联电影界强大的男性力量不无关系。50年代战争已经结束,斯大林时代也告一段落,剧作者得到喘息的机会,各类艺术便全面解放出来,罕见的布尔乔亚风味的女性开始出现在银幕上,如《雁南飞》(THE CRANES ARE FLYING, 1957)。

女性自然不是整齐划一的代名词,但在前苏联电影里,依时代所需,在不同时代被刻画成不同的典型:快乐的女工、悲悯的母亲、爱国的女英雄等等,这些电影中的女性形象往往有些失真,因此寻找更真切的女性形象成了前苏联女导演在战后工作的最大挑战。

女导演拉娜·戈戈别里泽(LANA GOGOBERIDZE)谈到在生活中女性所面对的问题是母亲的角色的扮演以及工作与家庭兼顾的难题。她的作品《几桩私人问题的采访》(SEVERAL INTERVIEWS ON PERSONAL PROBLEMS, 1978),含蓄地点出了政治对个人生活的压迫。如何兼顾家庭与工作,是世界范围内职业女性的共同难题,社会主义社会鼓励女性走出家庭,但家庭中女性劳作的弱势地位仍无改变。

抛开以往电影中的刻板形象,还俄罗斯女性真正的面目,这是所有前苏联女性电影人的目标。《翅膀》(WINGS, 1966)的编剧娜塔丽娅·梁赞采娃(NATALIA RJAZANTSEVA)谈到剧本创



作时,心中认定女性往往无法自寻快乐,尤其是经历战争洗礼的女性,似乎应该是严肃而带有英雄色彩的;后来才发现其实不然,许多经历过战争的女性正因为面对过死亡,因而在战后的和平生活中感到自足和快乐。

有多部作品被政府列为“禁片”的基拉·穆拉托娃(KIRA MURATOVA)曾这样评价女性在前苏联电影业中的现状和前景:“女性在许多领域内都尚未有所发挥,电影只是其中之一而已。我们毕竟都还活在男权体系之下。”生活在前苏联社会中的女性对自己的吃苦耐劳精神感到骄傲的同时,唯有对男权体系的本质有所撼动,真正意义上的独立自主才能完成。

### 三、俄罗斯女导演介绍

#### 1. 基拉·穆拉托娃(KIRA MOURATOVA)

基拉·穆拉托娃(KIRA MOURATOVA)1934年出生,是俄罗斯杰出的女导演。她的影片融合了心理分析和俄罗斯现状,相当锐利。她1962年毕业于莫斯科全苏国立电影学院导演系格拉西莫夫工作室。作为一名电影导演,穆拉托娃的创作道路曲折且富戏剧性。多年以来,她的作品在前苏联国内外都很少为人所熟悉。因为客观环境所限,她拍片数量不多,以下几部堪称精品:《我们的未被玷污的面包》(NACH TCHESHTNYI KHLEB, 1965)、《短相见》(BREVES RENCONTRES, 1967)、《长别离》(DOLGIE PROVODY, 1971)、《灰石丛中》(PARMI LES PIERRES GRISES, 1983)、《衰弱症》(SYNDROME AS-THENIQUE, 1989)。她的影片拷贝数量很少,有些只被允许作内部放映。穆拉托娃的成就近年来在俄罗斯以及整个西方世界都得到肯定——恐怕西方的赞赏还更热烈些。她的旧片《短相见》(BREVES RENCONTRES, 1967)和《长别离》(DOLGIE PROVODY, 1971)都在80年代才得以公映,后者获得1987年瑞士卢



佳诺电影节大奖。虽说事隔十多年观众才得以见到穆拉托娃的代表作,他们的第一反应仍然是对这位女导演的清新饱满的电影语言赞叹不已。

《短相见》(1967)展现了穆拉托娃的创作个性——倾心于对道德题材的探索。在这部对于导演本人在创作上的自我确认具有决定意义的作品里,她努力唤醒关于生活道路的回忆,关于60年代人对生活道路的探索和对幸福的向往,把平淡无奇的日常生活精雕细刻在银幕上。在这部影片中,穆拉托娃还承担了许多导演之外的工作。她与当时还很年轻的作家列昂尼德合作,在剧作阶段就已使电影形象尽可能地饱满确切。她扮演的女主人公之一的瓦莲京娜,把爱情和孤独的主题发挥得委婉动人,成功地在苏联银幕上描绘了一个“女强人”的形象。这是一个不太会料理个人生活,但忙于公事又孤独地、忘我地爱着丈夫的女人。穆拉托娃在这个“女强人”的形象中自然地表现出她无法抑制的延续生活的本能,阐明了这个形象的社会积极性。穆拉托娃创造的这个形象之所以迷人而亲切,是因在她的内心深处,女性的自然本性和她的社会职能之间尚未出现裂纹。

穆拉托娃的影片中,人物个性的发掘是与时代发展的共性紧密相连的。以她1989年的新作《衰弱症》为例,这部影片的结构相当复杂,采用了“戏中戏”的形式:一群人在电影院里看电影,影片中的情节是一个胖女人对她刚去世的丈夫的痛苦追忆:他一生受苦于神经衰弱和忧郁症,每当无法超越现实的痛苦时即酣然入睡,最后也在昏睡中死去;影片外是一个主持人面对观众讨论苏俄电影,而这群观众却逐一溜走。最后影院里只剩下一个睡着的人和一队穿制服的士兵。

这是一部混合着怪诞、幽默和痛苦风格的影片,呈现出一个严肃的电影导演对俄罗斯现状的诠释:俄国人在面对无法解决的困



境中以入睡来逃避现实,此外,它也说明艺术电影在俄罗斯找不到很多观众。

穆拉托娃的影片执着于心理和电影语言的探索。轻微地、自然地贴近普通人的日常生活,倾听他们的忧伤和快乐,这就是她的艺术表现手段;微妙细腻的电影笔法,富于神韵的松散的电影叙事,这就是她的风格特点。目前在俄罗斯她的观众并不多,她对于俄罗斯电影日趋通俗化表示担心,但好在有法国影评人和观众的支持,她还可以在国际资金的帮助下坚持个人风格的创作。

## 2. 爱·舒巴(前苏联女导演)(1894—1959)

爱·舒巴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。她确立了以资料片为基础汇编而成的历史纪录片风格。到20世纪70、80年代,这种类型的纪录片越来越受到重视,部分原因是由于电视工业的急剧需求和有线电视的兴起,同时也由于可供使用的资料片在不断增加。作为前苏联的纪录片工作者,她的代表作是《罗曼诺夫王朝的没落》(1927)。拍摄作品有:

- (1)《罗曼诺夫王朝的没落》,1927
- (2)《伟大的前程》,1927
- (3)《尼古拉二世的俄罗斯与列夫·托尔斯泰》,1928
- (4)《今日》,1930
- (5)《共青团参加电气化建设》,1934
- (6)《地下铁道》,1934
- (7)《苏维埃国家》,1937
- (8)《西班牙》,1938
- (9)《苏联电影二十年》,1940,与普多夫金合导
- (10)《在阿拉克斯彼岸》,1947





### 3. 拉丽萨·切皮特科(LARISSA CHEPITKO)

生于1938年,是前苏联电影导演中的少数女性。她的处女作《酷热》(ZONI,1963)是在吉尔吉斯草原极恶劣的条件下拍摄的,它不加美化地反映了这个地区的工作和生活情况。《翅膀》(LES AILES,1966)是一部“女性影片”;中心人物是一个孤立的女校长,她过去是飞行员,尽管有很高的社会地位,但是由于她的严厉和脱离群众而与周围的群众矛盾重重;影片探索了她的所作所为的根源。影片《你和我》(ТII IIA,1970)没有完全达到切比特科以前的拍片水准。影片利用许多回忆镜头描述了两个科学家的故事,其中的一个由于在西方某个国家住了好多年,也由于和妻子的麻烦,陷入了内心的“危机”;这部影片给人以苍白无力和墨守成规的印象。在影片《升华》(VOSKHOJDIENCE,1977)中,切比特科把1942年俄国的两个游击队员的悲剧与耶稣受难史联系起来。这种比拟是通过一系列象征(包括片名在内)体现出来的。当一个游击队员为了自己的信念走向死亡时,另一个

却当了叛徒。叛变与通敌这一主题——这在前苏联电影艺术中是新鲜的主题——在这部影片中占据相当大的比重,但是它又是用苦难和英雄主义的主题来加以平衡。在这部黑白片中,运用了极不寻常的表现手段,拍摄了动人的、表现主义的冬景,探索了周围情况和环境的细节,使游击队员的悲剧达到隐喻和对比的效果,但是,其





结果却使高度表现出来的电影美学超越了影片的情节和人物；而影片本来要叙述的故事，在结构上却变得异常虚假。

作品年表：

- (1) 《酷热》(ZONI), 1963
- (2) 《翅膀》(LES AILES), 1966
- (3) 《你和我》(TII I IA), 1970
- (4) 《升华》(VOSKHOJDIENCE), 1977
- (5) 《拉丽莎》(LARISSA), 1980

## 第十四章 东欧电影发展及 女性导演简介

20 世纪 50 年代末期 ,东欧的经济已日趋稳定 ,各国竞相开辟西方市场。电影被证明是其中富有价值的商品。除此之外 ,经济的改革促使许多国家 ,更加开放艺术的自由。东欧国家的新浪潮通常也展现于一个更广泛的文艺复兴 ,变革范围包括了文学、戏剧、绘画和音乐。

一些东欧国家同时发展起比前苏联更广泛、更独立的电影生产机构。波兰在 1955 年首创一种“电影创作小组”(CREATIVE FILM UNITS)的制度。捷克与匈牙利也在 1963 年 ,成立了不同的电影小组制度。南斯拉夫的电影独立机构早在 1950 年就开始实施 ,并在 1962 年修改后 ,允许电影工作者自行筹组公司进行电影拍摄。

因为上述原因 ,东欧的电影工作者比起他们的苏联同行来 ,能更自由地尝试一些新的题材、形式和风格 ,50—60 年代在东欧诸多国家拍摄的艺术电影以及随之崛起的一批青年导演 ,给世界影坛带来了前所未有的新鲜空气和艺术手法 ,在世界电影史上称之为“东欧新浪潮”。

### 一、从“布拉格之春”到捷克新浪潮

捷克地处中欧 ,首都布拉格早在 20 世纪 30 年代就是欧洲电影的中心之一 ,当时许多影片尤其是德国片在此制作。二战后由于捷克古老的巴洛克建筑保存完好 ,因此布拉格的旧城在当今已



成为好莱坞和欧洲片的主要外景地。

东欧国家对抗前苏联的抗暴事件在 60 年代初最早发生在捷克。在经历了政治斗争之后,改革派的代表人物亚历山大·杜布切克在 1968 年 1 月接管了捷克共产党。杜布切克鼓励言论自由,甚至提出一党多制的可能性。到了 1968 年 6 月底,改革之风充斥舆论,当时有超过 60 位的捷克科学家、艺术家和学者,联合签署了一个“两千声明”的宣言,呼吁工人自我管理,对当局的执政方针提出批评和质疑,这就是有名的“布拉格之春”。这个运动对于捷克文化界有巨大的影响,但 1968 年 8 月苏联大举入侵捷克,官方随之禁演了所有流露出社会批评精神的影片。电影制作小组也遭到解散,并且恢复了集中管理。著名女导演薇拉·希基洛娃(VĚRA CHYTILOVÁ)在 1969 年完成了一部现代主义风格的幻想片《花园里的果实》(OVOCE STROMU RAJSKÝCH JIME),但在此后的 6 年里一直送审剧本不能通过,并且被禁止参加国外电影节,最后她上书总统才在 1976 年恢复了拍片的权利。

捷克本国原来有两大国营制片厂:一是捷克的“巴兰道夫制片厂”;二是斯洛伐克的“科里瓦制片厂”。1956 年—1968 年间是捷克电影的黄金时代,这两个制片厂曾出产了十几部世界电影史上的杰作。如今,“巴兰道夫制片厂”的年轻经理积极推动其私有化的进程,计划从原有的 2 500 名员工中裁掉 1 800 人,靠出租场地和协助外国公司拍片来弥补亏空,每年只制作四部长片,并朝国际合资方向寻求资金。而“科里瓦制片厂”已经私有化,它的年轻导演必须靠广告片,或到德国、奥地利替人拍音乐 MTV 为生,以度过他们等待长片开拍的漫漫长日。

目前捷克的电影市场已经是美国电影的天下,好莱坞电影占了三分之二的票房。在国家补助减少、大银行借贷困难及票房回收不理想的情况下,捷克电影最好的出路当然是和外国合资,这方



面已吸收了美国、加拿大和德国的资金,所幸捷克尚有一批具有国际声誉的导演能筹措到自己的拍片经费。另一方面,捷克本土的制片公司也积极争取外国合同,靠替外国制作影片的收益来培植本国导演。

“布拉格之春”的那批导演仍然主导着当今的捷克电影,其中两个最具国际声誉的是米洛斯·福尔曼(MILOS FORMAN)和伊利·曼佐尔(JIRI MENZEL),他们是捷克电影界最具影响力的导演兼制作人。

捷克电影从50年代末就开始了打破“左倾”教条主义的尝试,无论是内容还是形式都有很大的变化。1962年以后,捷克的文化在政策上和气氛上都有所改变,新一代电影导演从布拉格电影学校毕业后开始执导电影,捷克的电影从此迎来了它的“新浪潮”。

捷克的女导演和男导演相比毫不逊色,从60年代开始就一直有出色的表现。比如薇拉·希基洛娃(VĚRA CHYTILOVÁ),60年代以三部前卫风格的电影闻名于世,它们是《一些其他事》(QUELQUE CHOSE D'AUTRE, 1963)、《雏菊》(SEDMIKRÁSKY, 1966)和《花园里的果实》(OVOCE STROMU RAJSKYCH JIME, 1969),这三部影片因探讨了女性问题而使导演享誉欧洲。1969年后因政治原因有六年时间薇拉·希基洛娃无片可拍,后来是她自己写了一封信给捷克总统才得以获准回“巴兰道夫制片厂”拍了四部长片。后来她的新片获得了法国政府对东欧影片的赞助,无疑是对她的拍片风格的最好肯定。《雏菊》是最能体现薇拉·希基洛娃前卫风格的作品,片中充满了影像和心理分析的实验,利用两个年轻姐妹不负责任的行为,寓言人生只是游戏。全片几乎没有情节,两姐妹的动作是机械性的跳接、叠影,镜头光影璀璨,比法国新浪潮作品还要前卫。这是希基洛娃经常被拿出来展映的作品。《花园里的果实》是捷克和比利时的合拍片,有较浓的象征



色彩和神秘性。影片探讨了在认识真理之后继续生存的问题 ;在影片中可以感受到对 1968 年捷克被前苏联占领的象征和隐喻。在 1976 年复出拍片后 ,希基洛娃拍摄了喜剧片《争苹果的游戏》(HRA O JABLKO ,1976) ,以女性的视角表现了女性导演特有的想象力。

80 年代以后捷克年轻一代导演开始崛起 ,在声誉和票房上都有良好的收获。如 1960 年出生的年轻女导演伊蕾娜·帕夫拉斯科娃(IRENA PAVLASKOVA)的处女作《奴仆时代》(ČAS SLUHU)参加了 1990 年戛纳电影节的“影评人单元”。该片描述了一个社会主义社会中追求资产阶级价值观的女性 ,既不认同男性的价值观 ,对女性的命运也瞧不起 ,只一心追求自我内在的自由。这部影片在捷克卖座相当好 ,导演因此得到了拍第二部片子的经费 ,但第二部片子却失败了。

众所周知 ,捷克电影的黄金时代是 1958 年—1968 年 ,它替捷克造就了十几名享誉世界的导演 ,除了上述的伊利·曼佐尔(JIRI MENZEL)、薇拉·希基洛娃(VĚRA CHYTILOVA)外 ,还有尤拉·雅库比斯科(JURAJ JAKUBISKO)、贾斯尼(VOJTECH JASNY)等。这一时期的捷克电影 ,虽不免受意大利新现实主义和法国新浪潮的影响 ,但却有其不可替代的原创性 ;那就是属于捷克传统文学对人类处境的幽默、荒谬和深刻的讽刺 ,一如卡夫卡的作品所呈现的。捷克电影一直和捷克文学探讨相同的主题和形式 ,而作家的作品也不断被改编成电影 ,或作家参与编剧等 ,这些都丰富了捷克电影的内涵。

无论社会体制如何变化 ,捷克人都有自己的生活格调 ,这是它特别可贵的地方。直到 1997 年捷克电影《科利亚》(KOLYA)获得奥斯卡最佳外语片奖时 ,世界似乎又看到了捷克电影复苏的征兆。捷克人口仅 1 000 万 ,目前每年上映的影片在 175 部左右 ,其中



150 部是美国片 ,本国片仅 20~25 部 ,更让人费解的是捷克的发行公司对本国影片的发行不很重视。电影这门艺术毕竟要靠广大的观众和充裕的资金来支持。捷克电影在新世纪能否再现昔日的辉煌 ,在东欧电影整体环境不佳的前提下让人颇为担忧。

## 二、波兰电影和历史

波兰电影留给人的强烈印象是 :它是电影大师的摇篮 ,却非成长地 ,大多数导演成名后都离开了自己的祖国另谋出路。比如罗曼·波兰斯基(ROMAN POLANSKI ,1933— )赴美发展 ;奇士洛夫斯基(KRZYSZTOF KIESLOWSKI ,1941—1996)赴法国发展 ;杰西·斯柯里莫斯基(JERZY SKOLIMOWSKI ,1938— )赴英国发展 ;安德烈·扎劳斯基 (ANDRZEJ ZULAWSKI ,1942— )在法国学习电影 ,学成后留在了法国 ;其他还有波罗克塞克(WALERIAN BOROWCZYK ,1923— )、女导演阿格涅什卡·霍朗德(AGNIESZKA HOLLAND ,1948— )。留在本国的著名导演只剩下安杰依·瓦尔达(ANDRZEJ WARDA ,1927— )、赞努西(KRZYSZTOF ZANUSSI ,1939— )等人。

1989 年不仅是波兰历史而且也是波兰电影业的转折点。电影这一受国家控制为国家所有的行业转换成了独立核算的制片厂/公司 ,这些制片厂/公司现在尽可以在经济上和制作上自己做主。1990 年又出台了另一个也是期待已久的决定 :废除审片制度。电影制片人和导演们对自己产品的内容及其在经济上的成败负责。这个决定一方面给各制片公司在合拍片以及在西方影片发行方面给以相当大的自由 ,而另一方面 ,尽管在这一转轨时期政府仍提供有限的补贴 ,但这种自由迫使各制片公司把眼光集中在商业电影方面。

随着这种政治上的改革和审片制度的废除 ,多位导演的影片得以解禁 ,其中有著名女导演阿格涅什卡·霍朗德(AGNIESZKA



HOLLAND)的《孤独女人》(1981)、奇士洛夫斯基(KRZYSZTOF KIESLOWSKI,1941—1996)的《盲目的机遇》(1981)等,但这些生不逢时的影片终获自由之时,其中有不少已失去了原有的艺术震撼力。

对于许多波兰导演来说,1989年以后的变革带来了艺术和人生的震撼。国家和艺术家的关系、艺术家和观众的关系,都发生了巨大的变化。传统的对手和集权国家一并消失,随之而来的是一个两极分化的世界,其唯一的区别在“他们”和“我们”之间。此时,所有的电影人面临和其他东欧国家一样的难题:如何把观众拉入电影院?他们发现当国家控制的政治审片制度被以制片人为核心的经济制度所代替时,后者对艺术家的限制更多而且更苛刻。票房,成了此时头等重要的因素。波兰引进的美国片来势汹汹占了大部分票房。波兰原有一个机构负责进口外国片,最高纪录是一年引进了200部,一半来自社会主义国家,一半来自资本主义国家。以往伯格曼、费里尼、黑泽明等人的作品使知识分子趋之若鹜,80年代以后,美国电影逐渐吸引了大部分观众,类型电影成为波兰人的最爱。一些电影导演对波兰商业电影倾向日益严重而大失所望,他们依旧对极权时期的审片制度抱有积极的看法。这也是大量有才华的导演奔赴国外拍片的重要原因之一,他们想重新找回带着镣铐跳舞的昔日灵感,但最终却仍以失望结局。

波兰电影在1918年独立之后才建立起来,到1938年全国已拥有800个放映厅。二战爆发后波兰损失惨重,战后被迫在废墟上重新开始。洛兹电影学院闻名全欧,几乎所有重要的波兰导演都出自该校。波兰电影的黄金时期是从1954年开始的,导演和编剧协会都成立于这一年,政府把整个电影的职责赋予他们,得以避免题材和制作上的限制,因而造成作者电影的兴起。这时期的影片无论好坏,都是具有个人感受的艺术之作。





波兰年轻一代导演在 70 年代开始崛起,他们的影片趋向于多元化的主题、较注重个人化发展,即使处理历史题材也不像他们的前辈导演那么果断。在影像风格上也不像前辈那样艰深难懂,而倾向于轻松、机智、幽默。这一批导演中成就最大的是赞努西和奇士洛夫斯基两人,可惜后者英年早逝。他们都把影片看成是一种认知的过程,在各种故事中对道德、生死、自然和文化不断地探询和发问,影像的表达方式是十足波兰味的生命观和哲学观。

80 年代末 90 年代初随着影片审查制度的废除,波兰有一些导演开始尝试拍摄商业片,但无论在艺术上和票房上都惨遭失败。其中有留在波兰拍片成名的女导演芭芭拉·萨斯—泽多夫,她在 1992 年拍摄的《蜘蛛女》因导演手法不当而成为失败的喜剧片。芭芭拉·萨斯—泽多夫早在 1980 年就以《没有爱》一片成名,随后她确立了自己的创作视点和拍片风格。她的特点在于主题的一致性和纪录片式的视觉风格;而她的女性视角表现在妇女困境和两性关系上。

凡在东欧这块土地上出生和成长的导演,都带有一种天然的使命感和沉重感,当他们转赴其他国家发展时,远离母国文化的滋养,造成他们共同的命运是——在异国他乡名利双收,但影片质量明显下降。虽然波兰导演以他们罕见的适应能力多少缓解了上述怪圈,但即使是奇士洛夫斯基这样的大师也难以回避命运的残酷:55 岁就去世了,异乡的郁郁寡欢还是占了重要的原因。波兰学院派最出色的电影导演之一卡齐米尔茨·库茨坚持认为:政治审查在当时是波兰艺术电影渊源的主要因素之一,它促使最优秀的艺术家更加刻苦地工作,以纯影像的语言说话,他认为这一点奠定了 50~60 年代的波兰学院派电影的基础。

有关波兰电影的将来一直有两种意见争执不下:一种强调波兰电影的民族特性,以留在波兰拍片的导演为主;另一种则主张艺



术为全人类共有的特性,以在国外拍片的导演为主。事实上这两种意见的争执带有国际化的色彩,许多国家都面临和波兰导演一样的难题。也许只有当我们看清昨日的历史时,才会认清今后的路。

### 三、纪录片占优的匈牙利电影

匈牙利电影比起捷克和波兰电影,可能更接近俄罗斯的现实主义风格,主要原因是因为它有优越的纪录片传统。纪录片对匈牙利电影的影响,比剧情片要大,大部分年轻导演都从纪录片开始影坛生涯。用纪录片大胆直率地搜寻记忆、检讨历史,是匈牙利电影的特色,也是它比其他东欧国家电影风格来得激烈的原因。

然而,匈牙利电影面对的困境和其他东欧国家没有两样,四个国立电影制片厂从1987年开始自主化,得以自己分配预算、选择题材;电影题材明显比以前自由和多样化,比如卖淫题材以前是被禁止的。国家对电影的补助减少,各制片厂只好制作商业色彩浓厚的娱乐片,以求票房的回收。但年轻人对本国电影似乎缺乏兴趣,他们更热衷于美国电影。以往发行外国片是由国家主管部门统筹安排,数量和拷贝都有限;然而一些商人神通广大,他们通过奥地利和南斯拉夫买到外国片录像带,然后带回国播放,这造成电影院观众的锐减。如今在匈牙利私人发行者已能购进美国商业片,因此私人电影院也成为观众趋之若鹜的地方。

匈牙利每年制作30部影片,主要由国营的四大制片厂出品。此外,另一个较小的制片厂BELA BALAZS则专门制作年轻导演的处女作。这个制片厂在60年代由三个年轻人所创,以匈牙利伟大的电影理论家贝拉·巴拉兹(BELA BALAZS)命名,靠碰运气的资金和国家的少量补助,支持年轻导演开拍有创意的影片。60年代它制作了一系列优秀的短片,在国际上赢得声誉。这一代年轻人不愿受前苏联政府的控制,他们的出现才真正造成匈牙利电



影的起飞。多位年轻导演在 60 年代的作品大放异彩 ;其中新人佛伦克·寇沙(FERENC KOSA)的《一万个太阳》(TIZEZER NAP , 1967) ,为匈牙利赢得了历史上第一个戛纳电影节“最佳导演奖”(1967)。

一般说来 ,匈牙利现阶段电影偏重政治风格 ,题材较窄 ,引不起年轻观众的共鸣。因而 ,年轻导演开始向剧情题材进发 ,有的甚至完全抛弃政治和现状题材 ,采取虚构和寓言的视角。比如 1989 年获戛纳电影节“最佳导演新秀奖”的依迪科·安伊迪(IDI-KO ENYEDI , 1955— )的处女作《我的 20 世纪》(AZ EN XX. SZAZADOM , 1989) ,呈现出清新不凡的视野。然而 ,纪录片的传统依然根深蒂固 ,年轻人热衷于用摄影机来纪录政治和社会变动的轨迹 ,社会写实手法变成一种潮流同时也是一种限制。毕竟电影是真实也是虚构 ,而在艺术领域内的空间是后者大于前者 ,而这是目前匈牙利电影最需要突破的。

#### 四、以动画片闻名的南斯拉夫电影

1941 年南斯拉夫被德国占领 ,1945 年解放 ,并于 11 月 29 日成立了南斯拉夫联邦人民共和国(1963 年改称南斯拉夫社会主义联邦共和国) ,由塞尔维亚、克罗地亚、斯洛文尼亚、马其顿、黑山等五个共和国组成 ,这个联邦国家始终被民族问题所困扰 ,终于在 90 年代土崩瓦解。长期流浪异乡的南斯拉夫著名导演库斯图里卡这样谈到他的祖国 :“我在这样一个国家出生 ,希望、欢笑和生活之乐在那里比在世上其他任何地方更强大有力——邪恶也是如此——因此你不是行恶就是受害。”

在 90 年代国土一分为三的南斯拉夫 ,目前电影制作的现状如何呢 ?塞尔维亚(SERBIE)没有受到影响 ,每年大约还能出品 15 部影片 ;至于斯洛文尼亚(SLOVENIE)和克罗地亚(CROATIA)的情况则不清楚 ,德国人的资金已经涌入 ,对经济萧条的塞尔维亚



电影的帮助不小,但也造成了对题材、制作方式和市场的限制。以往南斯拉夫每年至少制作 30 部影片,现在分裂为三国,各地母语不同,影片采用某种语言势必影响到发行,市场相对较小,故而前景不容乐观。

南斯拉夫虽然在 19 世纪末就出现了电影放映,但要谈到真正的电影制作还要到二战以后。1945 年社会主义的南斯拉夫政府成立了“影片委员会”,统筹共和国所有电影事宜,而各共和国得以分别成立自己的“国立电影企业”。同时,在首都贝尔格莱德成立了几所制作公司,并创办一所电影艺术的高等学院。

第一部证明南斯拉夫电影存在的影片是 1947 年由阿佛列克(VJEKOSLAV AFRIC)拍摄的对抗德军的《斯拉夫女人》(SLAVICA),尽管处理抗暴的手法略显天真单纯,却获得了票房的成功。此后这种反映南斯拉夫人民反抗侵略者的影片一直是南斯拉夫相当重要的类型电影;而且主题丰富,从剧情、传奇、纪实、心理分析到背叛等等,以电影来呈现历史的足迹,喜剧和悲剧兼而有之。在中国享有盛誉的《瓦尔特保卫萨拉热窝》、《桥》等都属于这类电影。

1950 年,南斯拉夫电影重组,各“国立电影企业”由工人委员会自行管理,国家的资金则由全体企业选出的负责人组织“制作人联合会”来统筹分配,并和各个工作人员订有合约。在此制度下,南斯拉夫在 60 年代造就了一批优秀导演。1962 年,阿历克·佩特罗维奇(ALEK PETROVIC, 1929— )的第一部电影《两人》(LES DEUX)首度参加了戛纳电影节,5 年后的第二部作品《我甚至遇见了几个幸福的吉普赛人》(J'AI MÊME RENCONTRÉ DES TZIGANES HEUREUX, 1967)获得了高票房。但 60—70 年代南斯拉夫真正具有国际声誉的导演应属杜塞·马卡维耶夫(DUSAN MAKAVEJEV),他的作品是少数扬名世界的南斯拉夫影



片。他的作品以隐喻的讽刺手法描述了南斯拉夫人的尴尬处境，常常将黑色幽默、哲学论述和政治游戏融为一体。

70年代中叶，另一批新的一代崛起，其中六人被称为“布拉格帮”，原因是他们都在“布拉格之春”时到捷克著名的布拉格电影学院就读，而几乎每人都有作品入选戛纳电影节。他们和后来也毕业于布拉格电影学院的艾米尔·库斯杜立卡一起，成为南斯拉夫新导演的中坚分子。他们的作品比起上一代来更注意细节的写实、叙述的自由和社会的批判，但除了库斯杜立卡之外，其他人的声誉仍限于国内。

其实南斯拉夫最有名的是它的动画片，“沙葛雷伯学派”（L'ECOLE DE ZEGREB）从50年代以来一直享誉世界。这个学派最重要的动画家是杜塞·维科蒂奇（DUSAN VUKOTIC）。他在1950年推出了第一部卡通片《哥哥是如何诞生的》（COMMENT NAQUIT KIKO），紧接着次年又完成了《迷人的城堡》（LE CHATEAU ENCHANTÉ，1952），影片的风格很快确立并传播开来。那带嘲讽的、激烈地探询快乐的手法，搅乱了传统卡通的妥协性，尤其是迪斯尼卡通。维科蒂奇周围围绕着一批优秀的卡通人才，这使得“沙葛雷伯学派”制作的卡通成为世界上最前卫、最具创意的卡通。他们的信条是：动画自有其生命，它为自己移动，不模仿人类、动物或植物。

## 五、东欧著名女导演介绍

### 1. 阿格涅什卡·霍朗德（AGNIESZKA HOLLAND）（波兰）

由于波兰历史的复杂性，所以人们一般都认为电影（从这个意义上讲包括所有的艺术）不仅仅是一种娱乐方式。在波兰电影中，常常出现对政治和社会问题的评论，而且常常是可以探讨关键问题的唯一论坛。因此电影导演作为艺术家成了预言家和导师。在有关波兰电影未来的讨论中，有两种意见相持不下：一种强调波



兰电影的民族特性,另一种则主张艺术为全人类所共有的特性。阿格涅什卡·霍朗德的电影显然属于后一种。

阿格涅什卡·霍朗德是目前波兰女导演中最具国际知名度的一位。她1948年生于华沙,是两位著名记者的女儿,母亲是天主教徒,父亲是犹太人。霍朗德13岁时,父亲神秘地死于一次政治调查。由于霍朗德的犹太血统、家庭的政治印记以及她本人的不屈意志,使她难以在波兰国内进入电影学校深造,因此她只能报考捷克布拉格电影学院。霍朗德在捷克求学时期正好是捷克电影史上最引人瞩目的时期,霍朗德不仅见证了1968年的“布拉格之春”,而且也见证了捷克电影新浪潮一系列电影的问世。70年代霍朗德回到波兰后,开始与著名导演安杰伊·瓦尔达一起工作,她的剧本一个接一个地被官方否定,直到70年代末,才成功地拍出了自己的第一部影片《外省演员》(ACTEURS PROVINCIAUX,1979)。1981年波兰发生军事政变后她远走他乡,并且被告知不能回国。

从1981年开始,霍朗德先后在波兰和英、法、德国和美国拍片,成功导演过多部享誉世界的多国合拍片。她拍片所涉及的语言之多、演员来源之广、故事

### The Secret Garden

情节之复杂,在女导演中极为少见,显示出她兼容并蓄的大家风范。1984年她先是在德国拍出了《愤怒的收获》(AMÈRE RÉCOLTE),这是一部着重心理分析和性关系的正剧,是关于一位信奉天主教的农场主掩护一位犹太妇女,使其免受纳粹迫害的



Agnieszka Holland



故事 ;1990 年完成《欧罗巴 欧罗巴》(EUROPA ,EUROPA ) 作为在美国放映的德国影片 ,其收入居第二位。她在法国也拍了两部杰作 :《去杀牧师》(LE COMLOT ,1987)和《奥利维耶 ,奥利维耶》(OLIVIER , OLIVIER ,1992 ) ,后者是根据真实的事件改编的 ,描写一个犹太青年靠冒充雅利安人逃过大屠杀而且还成为希特勒青年团骨干成员。霍朗德的影片 ,被认为“与那么多强调个性的欧洲人不同 ,她是最会讲故事的导演之一”。(美国制片人迈克尔·巴克)。霍朗德的近期作品是 1994 年应华纳兄弟公司的邀请执导了《秘密花园》(LE JARDIN SECRET ) ;1995 年执导了小制作的英法合拍片《日全蚀》 ;1997 年改编了亨利·詹姆斯的同名小说《华盛顿广场》。

霍朗德现旅居法国。

作品年表 :

- (1) 《阿勃唐家的晚会》(UNE SOIREE CHEZ ABDON) ,1975
- (2) 《少女与宝瓶宫》(UNE FILLE ET AQUARIUS) ,1975
- (3) 《生活的情景》(SCENES DE LA VIE) ,1975
- (4) 《星期日的孩子们》(LES ENFANTS DU DIMANCHE) ,  
1976
- (5) 《几段散文》(BOUTS D'ESSAI) ,1976
- (6) 《就事论事》(QUELQUE CHOSE POUR QUELQUE  
CHOSE) ,1977
- (7) 《外省演员》(ACTEURS PROVINCIAUX) ,1979
- (8) 《高烧 :一枚炸弹的故事》(LA FIEVRE : HISTOIRE  
D'UNE BOMBE) ,1980
- (9) 《一个孤独的女人》(UNE FEMME SEULE) ,1982
- (10) 《巴黎的明信片》(LES CARTES POSTALES DE PAR-  
IS) ,1982



- (11) 《愤怒的收获》(AMERE RECOLTE), 1984
- (12) 《去杀牧师》(LE COMLOT), 1987
- (13) 《欧罗巴 欧罗巴》(EUROPA, EUROPA), 1990
- (14) 《奥利维耶 奥利维耶》(OLIVIER, OLIVIER), 1992
- (15) 《秘密花园》(LE JARDIN SECRET), 1993

电视作品:(1)《红风》(VENT ROUGE), 1995

(2)《兰博·韦莱纳》(RIMBAUD VERLAINE), 1996

## 2. 芭芭拉·萨斯-泽多夫(波兰)

在蜚声国际影坛的波兰电影导演的阴影下,现仍在波兰拍片的优秀女导演泽多夫已经确立了个人风格。她的故事片生涯始于《没有爱》(1980)。这部影片获得成功后,她拍出了一系列个性化作品,其特点在于主题的一致性和简单的纪录片式的视觉风格。泽多夫在其作品中体现出一种女性视角并表现出公然政治化的主流社会中被忽略了的问题:妇女的困境和两性关系。近年来,她已完成两部深受好评的影片:《一个不朽的故事》(1990)、《只有恐惧》(1993)。

虽然泽多夫反对对自己的影片作狭隘的女权主义的解释,但她的作品——由于她明显的对女性问题的兴趣——几乎总是使评论家们不得不如此看问题。泽多夫的艺术才华在西方基本无人知晓,在她的祖国也未得到应有的重视。作为一个具有独特风格的女性导演,她的作品有待进一步关注和分析。

## 3. 薇拉·希基洛娃 (VERA CHYTILOVÁ)(捷克)

薇拉·希基洛娃是捷克的导演兼剧作家,1929年出生,被称为捷克电影的第一夫人,也是60年代捷克电影新浪潮的重要先驱。她擅长用非传统的方式及令人意想不到的角度去观察每天生活中最普通的事物。

1962年薇拉·希基洛娃开始拍片,处女作是她在布拉格电影学校的毕业作品《外罩》(LE PLAFOND, 1962),这部短片描写了





一个少女的危机。这位姑娘突然感到她的职业——时装模特太枯燥乏味了。这部影片虽然不是自传,却带有强烈的个人色彩。希基洛娃的其他作品还有:《一袋跳蚤》(PYTEL BLECH,1962),这是一部电影社会学的政论片,影片讲述了集体宿舍里的年轻纺织女工的生活情景;《生活中还有别的什么东西》(O NECEM JINEM,1963),该片由纪录和表演两部分组成。导演不带任何偏见地把两个妇女的日常生活呈现给观众,其中女主角之一的伊娃的故事是以纪实的方式表现的;而另一位女主角薇拉的故事则以剧情片的方式表现,通过这两种手段的交互使用展现出捷克“新浪潮”运动中的两大拍片风格。《海底的珍珠》(PERLICKY NADNE,1965)是一部合拍片,参加的导演除了薇拉·希基洛娃以外还有其他四位捷克“新浪潮”运动的骨干男导演,希基洛娃负责拍摄了其中的一段。其他作品还有《小玛格丽特》(1966)、《花园里的果实》(1969)、《卡拉米塔》(1980)等。

《陷阱》(TRAPS)是她1998年的剧情长片。女主角是个兽医,因汽车抛锚而随意搭上了陌生男人的车,没想到那两个男人强奸了她。在身心俱创之余,她把两个禽兽骗回家灌醉,然后发挥平时阉猪的特长,亲手把他们的睾丸割下泄恨!故事就在两个男人清醒之后,如何面对自己的伤口展开。如果只是生殖器的伤口自会痊愈,但被他们兽欲蹂躏的女人,却在内心深处,长出一个永不痊愈的疤。这个伤疤撕裂、吞噬她,成为禁锢她一辈子的裹脚布。

导演运用丰富的意象,静静控诉“强暴”这个永不被男人淘汰的暴力手段。影像手法虽然轻松,却充满对男权社会的责难和挑战。本片令观众深思,且沿袭了导演一贯的关注女性题材的眼光。

作品年表:

(1)《外罩》(LE PLAFOND),1962



- (2) 《一袋跳蚤》(PYTEL BLECH), 1962
- (3) 《生活中还有别的什么东西》(O NECEM JINEM), 1963
- (4) 《宇宙的自助服务》(LE SELF SERVICE UNIVERSEL), 1965
- (5) 《海底的珍珠》(PERLICKY NA DNE), 1965
- (6) 《小玛格丽特》(SEDMIKRASKY), 1966
- (7) 《花园里的果实》(OVOCE STROMU RAJSKYCH JIME), 1969
- (8) 《争苹果的游戏》(HRA O JABLKO), 1976
- (9) 《时间无情》(ČAS JE NEUPROSNÝ), 1978
- (10) 《拼凑的故事》(PANEL STORY), 1979
- (11) 《卡拉米塔》(KALAMITA), 1980
- (12) 《希基洛娃与富尔曼相对照》(CHTILOVA VERSUS FORMAN), 1981
- (13) 《布拉格, 欧洲的心脏》(PRAHA, NĚDE SADCE EŮROPY), 1981
- (14) 《薄暮时分》(FAUNOVO PŘÍLIŠ POZDNÍ ODPOLEDNE), 1985
- (15) 《狼皮外套》(VLČÍ BOUDA), 1986
- (16) 《小丑与女王》(SAŠEK A KRÁLOVNA), 1987
- (17) 《布拉格人理解我》(MI PRAŽANE MI ROZUMĚJI), 1991
- (18) 《遗物》(DEDICTVI ANEB), 1992
- (19) 《放牧》(PAST, PAST, PASTICKÝ), 1998
- (20) 《陷阱》(TRAPS), 1998

#### 4. 旺达·雅古鲍夫斯卡(波兰)

旺达·雅古鲍夫斯卡 1910 年出生,以世界上最早反映二战中



的纳粹集中营的杰作《最后阶段》(1948)闻名于世界影坛,这部影片被不少导演拍摄同类影片时效仿。事实上早在1939年,雅古鲍夫斯卡就同男导演亚历山大·福特一起拍摄了影片《在尼门河上》,而后华沙发生了大火灾,此片的底片也失踪了。

旺达·雅古鲍夫斯卡后来在波兰的电影学校执教多年。1974年因政治原因被蒙上不白之冤。她的另一部影片也和《最后阶段》相似,叫《世界的末日》。

#### 5. 玛尔塔·梅萨罗斯(MARTA MESZAROS)(匈牙利)

玛尔塔·梅萨罗斯(MARTA MESZAROS)堪称匈牙利最负盛名的女导演。1931年生于布达佩斯,1935年随父母流亡前苏联。父亲是著名的雕刻艺术家。1946年回国完成中学学业。1956年毕业于前苏联国立电影学院,毕业后在布达佩斯新闻制片厂工作,60年代开始自己拍片。她开始拍摄的是科普片和纪录片,从1968年开始拍剧情片,影片经常反映少女和妇女的问题。她的影片构思得冷静而巧妙,它们都有特殊的人情味,而不需更多的话语,影片的女主角大多沉默寡言,因为对于她们来说,周围世界的冷漠是她们的基本感受。处女作为《过去的日子》(1968),讲述一个年轻的女工去看望自己的母亲,她是一个私生女,很少和母亲来往。母亲对现在的男人隐瞒了女儿的存在,后来女儿遇到了亲生父亲。在和父母一代的会面中,这个女孩感受到的不是怜爱,而是丑恶的心灵,但她不动声色地接受了这一切。《领养》(ADOPTION, 1975)叙述了两个妇女之间的友谊和团结精神。她们一个是40多岁的单身女性,很想有个孩子,另一个是从教养院出来的18岁姑娘。影片描写了两个妇女和周围环境以及和男人之间的关系、冲突和谅解。“两位妇女以某种方式在同样的斗争场合表现出与众不同的形象,她们相信幸福,但不相信‘妇女小说’中心灵的幸福,她们有一种罕见的感情,一种由于孤寂、渴求同情而产生



生的感情”(路易·马戈列尔语,《世界电影史》上册第447页)《领养》是匈牙利至今为止女性影片中“最敏锐、最现实、最敢于为妇女说话的一部”。该片获1975年柏林电影节“金熊奖”。

作品年表:

(1)《女孩子》(THE GIRL),1968

(2)《多情结》(BINDING SENTIMENTS),1969

(3)《别哭,漂亮女孩们》(DON'T CRY, PRETTY GIRLS),  
1970:反映年轻人生活的音乐片。

(4)《别离》(RIDDANCE),1973

(5)《领养》(ADOPTION),获1975年柏林电影节“金熊奖”。

(6)《九个月》(NINE MONTHS),1976:探讨了单身劳动妇女的问题。感情色彩强烈,剧作结构却较为简单,停留在个人故事的框架内,只是在结尾时导演才让故事具有普遍性和典型性。

(7)《二人世界》(THE TWO OF THEM),1977

(8)《像在家里一样》(JUST LIKE AT HOME),1978

(9)《在路上》(EN COURS DE ROUTE),1979

(10)《遗产》(THE HEIRESES),1980

(11)《母亲和女儿》(MOTHER AND DAUGHTER),1981

(12)《留给儿女的日记》(DIARY FOR MY CHILDREN),1982

(13)《虚幻大地》(THE LAND OF MIRAGES),1983

(14)《爱之日记》(DIARY FOR MY LOVE),1987

(15)《再见,小红帽》(BYE BYE RED RIDING HOOD),1989

(16)《留给父母的日记》(DIARY FOR MY FATHER AND  
MOTHER),1990

(17)《一个胎儿》(A MAGZAT FETUS),1993

(18)《第七次定居》(LA SEPTIEME DEMEURE),1996

(19)《三个女人》(TROIS FEMMES),1996

## 第十五章 北欧电影发展及 女性导演简介

### 一、瑞典

北欧四国中,瑞典的电影事业开发最早,其重要性也足以和世界电影大国相提并论。1896年6月,瑞典本土举行第一次影片放映。次年,两个法国人在此成立影片代理公司,并开设了第一家电影院。

瑞典电影的第一个“黄金时代”是在1912年,瑞典人马格努松(CHARLES MAGNUSSON, 1878—1948)担任电影公司的推动者,帮助瑞典两大导演发展他们的电影理念,并发掘出许多新导演。在20世纪20年代,公司出品的影片获得一连串的成功,电影的第七艺术身份从此确定,而瑞典导演和演员也相继赴好莱坞发展。

二次大战以后,斯约伯格(ALF SJOBERG, 1903—1980)、阿克曼(HASSE EKMAN, 1915— )和伯格曼(INGMAR BERGMAN)三位导演尝试开创以人与人的情感(尤指敌意)关系的所谓“内心情感”的电影风格,但这类电影也有待政府官员的扶助才能诞生。

哈利·史肯因(HARRY SCHEIN)是演员英格丽·杜林(INGRID THULIN)的丈夫,他是位很灵活的公务员,和国会议员及艺术工作者交情良好。1963年,他游说政府利用票价税金收入,协助成立了“瑞典电影机构”(SVENSKA FILMINSTITU-



TET)。

这个机构的职务包括：发给品质良好的影片奖励金，制作享有盛名导演的作品和实验风格短片，赞助电影俱乐部的活动，支持两本专业电影杂志的出版，补助电影在国外发行的宣传费，赞助原由私人创办的影片资料馆和电影学校。

1963年的这次电影改革对瑞典电影确实是大见成效，影片生产量成倍增长，当时瑞典每年可以生产20~30部影片。在此后十年拍摄的影片中，只有三分之一是出自老导演之手，另外三分之二全是出自年轻导演之手，他们都是在1963年以后才开始拍电影的。因为上述原因，瑞典电影在60年代成了世界瞩目的焦点。

瑞典政府大力赞助电影事业，使瑞典的制片业一直蓬勃发展，造就出不少杰出的电影艺术家。但跨入20世纪80年代以来，瑞典年轻导演却显得创造乏力，但还是少数导演在国际影坛留下了自己的名字，如拉塞·霍斯特罗姆(LASSE HALLSTROM, 1946—)，他拍摄的《狗脸的岁月》(MY LIFE AS A DOG, 1985)以略带忧伤而又不失幽默的画面描述了一个男孩苦涩的童年，此片获得了1986年奥斯卡最佳外语片奖。

## 二、丹麦

丹麦是仅次于瑞典的北欧电影生产国，每年大约出品15~20部电影，早期的丹麦电影和瑞典电影一样都深受好莱坞的影响，但与瑞典不同的是丹麦作家和剧作家皆参与电影创作。

丹麦在1906年就成立了第一家电影公司，拍摄数量颇多的影片。其后又有许多小公司成立。但丹麦电影业的蓬勃与政府的关系颇大；二次大战期间成立的“国家电影中心”(STATENS FILMCENTRAL)财政辅助许多年轻人拍摄实验性短片，其后成立的“丹麦电影资料馆”(DANSK FILMUSEIUM)让年轻的一代观赏到过去的名片。



尽管丹麦制片业在经济上并非无足轻重,但到了 20 世纪 60 年代除了个别片子外,几乎没有什么艺术成就可言。丹麦制片业过去和现在都是生产国内需要的娱乐片,主要有民间传说、喜剧片以及性感或色情片。1965 年,丹麦仿效瑞典电影机构,成立了“丹麦影片政府基金会”,将票价税收赞助“丹麦电影资料馆”、电影学校,赞助优秀影片、贷款给戏院更新器材设备、鼓励外国在丹麦拍片以及跨国合作等。这项政策促进了不少新导演的诞生。1969 年丹麦毫无保留地取消了成人电影检查。丹麦国会通过全面取消“色情影片所有形式的电检”,因司法部长提出:“观众的厌烦会促使这些小众化影片自然结束。”这项政策立即使丹麦成为“色情片市场”,许多外国人来此拍摄色情片,但也因此诞生了不少类型片的杰作。而且由于色情片市场的活力,也间接有利于其他弱势地位的导演:如女导演和年轻导演。

1973 年,“丹麦影片基金会”改名为“电影研究所”,每年最多给 8 部影片发放摄制保证金并且为摄制完成的影片颁发优质奖。这样,丹麦渐渐产生了艺术造诣高的影片。由于为实验片和处女作建立了“电影车间”,因此优质电影的生产继续得到资助,遗憾的是这种资助在 70 年代初就停止了。

20 世纪 60 年代,丹麦“优质电影”实际上(除了老前辈德莱叶 CARL THEODOR DREYER 之外)均由亨宁·卡尔森和乌尔夫·施密特两位导演所摄制。直到 1970 年后才涌现了一批新导演,从而改变了丹麦电影单调的景象。60 年代末、70 年代初丹麦开始涌现出一批有才华的青年导演,他们是英斯·拉奥、丽娜·格翁勒格、亨里克·斯坦厄鲁普、佛朗茨·恩斯特、约恩·莱斯、拉斯·文·特里等人。他们的影片常常表现出坚定的社会批判和现实主义倾向。例如斯文·格翁勒格和丽娜·格翁勒格夫妇所拍的《卡尔·亨宁的叙事诗》(1969)就是一部引人注目的新影片。此片描写



一个老是不走运的学徒,他既笨手笨脚又缺乏适应能力,因而被他周围的人所唾弃。这部主要由非职业演员摄制成的影片既富有诗意又十分逼真,展现了丹麦外省生活的忧郁图景。斯文·格翁勒格后来只担任制片人,他发行了作家亨里克·斯坦厄鲁普的第一部影片《礼拜天给上帝一个机会吧》(1970)。该片描写一位青年牧师为给自己的宗教活动赋予意义以及同所在教区的人们建立联系方面遇到的困难。佛朗茨·恩斯特(生于1938年)的第一部影片《洛妮姑娘》(1970)是一部有真实原型的影片,描写一个从少年教养院逃出来的16岁姑娘,她被养父母拒之门外,最后一个服务员收留了她,当她怀孕之后又逃了出来。影片细腻地描绘了一个长期受冷落的人的机构,在某种程度上这也是福利社会的产物。这个姑娘始终想躲避这个社会的国家机构。导演坚定的现实主义手法,使这部由非职业演员出演的影片有别于其他的70年代丹麦影片。人们把《卡尔-亨宁的叙事诗》(1969)、《礼拜天给上帝一个机会吧》(1970)、《洛妮姑娘》(1970)看成是“丹麦新现实主义学派”的开端。

在70年代涌现的丹麦导演中,迄今在国际上最负盛名的就是摄影师出身的比利·奥古斯特,他1948年出生,1978年开始执导电影,处女作《在我的生活中》虽然气氛沉郁,却在丹麦获得了很大成功。《在我的生活中》不注重叙事性,而是在哀伤的幽默感中表现出对凡人的深刻同情,并流露出他本人对爱情的失望情绪。影片以哥本哈根中产阶级为背景,描述了一对年轻伴侣的美好愿望逐渐化为泡影的过程。这部影片凝练的手法和深刻的解析使人看到:丹麦电影界一位才华横溢的新人诞生了。比利·奥古斯特分别在1988年和1989年以《征服者佩尔》夺得戛纳金棕榈大奖和奥斯卡最佳外语片奖,并在1992年以《善意的背叛》(由英格玛·伯格曼亲自编剧)一片再夺戛纳金棕榈大奖,成为在获奖业绩上超越





前辈大师伯格曼的第一人。

70年代的丹麦女导演以“红色姐妹”著称的梅特·克努森、伊丽莎白·霍于尚、李·维尔斯热普最为突出,她们集体拍摄的影片《夫人,您要像男子汉一样行事》是一部兼具娱乐和教育的杰作,以传统的电影语言向广大观众发出了呼吁。

### 三、芬兰

芬兰和挪威的电影事业都开发较晚。芬兰的艺术正如它的国土一样,曾是瑞典的殖民地;而电影工业也一向依附于瑞典,独立之后才逐渐建立了国家电影。20世纪50年代初曾一度超过丹麦,产量仅次于瑞典,但因国内市场狭小,不久便因后继无力而萎缩。

1969年芬兰也模仿瑞典,成立电影机构,对优秀影片加以赞助,造成一股新艺术潮流的崛起,但年轻导演成名后前往瑞典寻求更广阔的拍片空间似乎已是一条不可避免的途径。

芬兰影片以年轻人主题和北欧传统故事题材的作品最受欢迎,这是因大部分观众都是年轻人之故。

70年代初期,芬兰每年还生产20部影片,但后来随着电视的普及,影片产量减少了一半以上。1974和1975年只拍摄了三、四部影片。截止70年代中期,在国外引起反响的芬兰影片只有两部:埃里克·布洛姆贝格与米尔亚米·阔斯马宁合拍的《白鹿》(1952)和埃德温·莱内拍的《无名战士》(1956)。过去,芬兰电影比较粗俗,1966年以后,这种情况有了改变。当时,米科·尼斯卡宁(生于1929年)效法法国“新浪潮”拍摄了《在你的皮肤下面》。这是一部感情细腻的现代风格影片,描写一群共度周末假期的青年人,影片得到观众和评论界的一致好评。

社会性题材成为60年代后期和70年代芬兰电影灵感的主要源泉,当时芬兰最有名的导演里斯托·雅尔瓦所拍摄的影片《工人



日记》(1967)证明了这一点,在这部影片里,社会的、历史的和个人心理的意义融为一体了。

在 60 年代后期和 70 年代,在肯定得到政府资助的资本主义经济体制内,芬兰是唯一能够发展彻底的社会现实主义流派的西方国家,其代表人物有:里斯托·雅尔瓦、雅科·帕卡斯维尔塔和埃尔科·基维科斯基。

#### 四、挪威

挪威是北欧四国中最晚生产电影的。它的特色是大多数影院都是国营的,由市政府管理,并且也成立国立影片公司,年产影片 6 部左右。这项特殊的电影制作也发掘出不少新人导演,拍出质甚佳的影片,但同时也有它的限制:影片往往成为右派分子护卫政策的工具,使得电影美学局限于批评的写实主义范畴,国外市场对挪威影片的兴趣不大。

到 1967 年为止,挪威主要生产艺术水平不高的娱乐片或战争片,这种情况到 60 年代后期一代新导演产生才有所改变。帕尔·勒克贝格(生于 1937 年)1967 年拍了处女作《生活》,该片描写了一位奥斯陆女模特的故事,其题材未必新颖,可是叙事手法独特、细腻。

进入 70 年代后,挪威电影的主要代表是女导演安亚·布莱因和奥德瓦尔·布尔·图胡斯两位导演。安亚·布莱因(ANJA BREIEN)生于 1940 年,毕业于巴黎高等电影学院,曾在《饥饿》和《生活》中任副导演,后来拍摄了各种不同的短片。她继在合拍片《千年数日》(1969)中拍了一段插曲后,在 1971 年完成了处女作《安德斯强奸案》(1971)。这部影片描写一个男青年被指控犯有强奸罪,根据物证被捕受审的故事。该片直至结尾都没有清楚地交代:主人公究竟是否犯了强奸罪;相反,该片以非凡的电影摄影技术描写了一个陷入司法官僚机器并注定成了牺牲品的人,原因是他无法为自己辩护。安亚·布莱因 1975 年的作品《妻子们》,是以



一个舞台剧为基础并受到卡萨·佛特斯的《丈夫们》的启发而拍摄的,描写三个妇女如何摆脱自己惯常的地位,离开各自的丈夫而一同去漫游,以便取得经验,这对她们来说是被禁止的行为。影片嘲讽了男子居统治地位的消费社会,但是也对观众的娱乐需求做了一些让步。1977年她拍摄了挪威和瑞典合作的《爱情和孤独的游戏》。

奥德瓦尔·布尔·图胡斯生于1940年,拍电视出身。1971年完成电影处女作《紫色的天堂》,片名影射挪威这个福利国家;中心人物是个年轻的社会工作者,他同吸毒者搞在一起,触犯了自己所从事的职业法规。《玛利亚·玛鲁西卡》(1973)是一部描写灯塔管理员心理状态的影片。灯塔管理员和妻子、女儿生活在一个孤独的小岛上。该片被评为当挪威最佳影片,获得电影评论家奖。1975年后,布尔·图胡斯转向拍摄一流的商业片了。

挪威电影在70年代主要有批判现实主义和注重文学性的两个流派,它们处在对立的地位。现实主义的代表作有《马尔多拉之战》(1972),导演奥德瓦尔·埃纳尔松拍摄的政治性纪录片;《堕胎》(1972),维贝克·勒克贝格拍摄的具有布莱希特剧作结构的纪录片;《八月中的五天》(1973),导演斯文·瓦姆描写了两位妇女五天来观察奥斯陆“艺术家生活”的喜剧性经历。象征主义文学的代表作有埃里克·苏尔巴肯的《萌芽》(1974),描写由于一个陌生人出现在小岛上,因此引起群众性的心理变态;哈康·桑多伊的《火灾》(1973),描写了一个年轻男子在一次半虚构、半真实的旅行过程中所经历的梦魇般的超现实主义奇遇。佩尔·布洛姆的《母亲的家》(1974)描写一个少年和他母亲的乱伦关系。这三部影片在表现风格上文学性都很浓,但是却过分强调了宿命论的色彩。

综上所述,北欧各国都人口稀少,最多的瑞典也只有800万人,因而电影工业在传统上就有跨国制作的倾向。在本国资金外,



寻求第二国的投资是最基本的。若作品能打入西欧市场,则获得第三国的共同制作易如反掌。

## 五、北欧女导演介绍

### 1. 莉芙·乌尔曼(LIV ULLMANN)(挪威)

莉芙·乌尔曼是杰出的女演员和女导演,在当今影坛能够在这两方面都有所长的女性并不多。

乌尔曼生于1939年,因为父亲是驻日本的工程师,所以乌尔曼出生在东京,直到七岁才回到祖国挪威。二次大战爆发时,她随父母移居加拿大,1946年战后回到挪威接受教育。乌尔曼立志当演员,因此去伦敦韦伯·道格拉斯学院就读,后她在挪威演出了不少舞台剧。50年代末,她主演挪威制作的《安妮·弗兰克日记》。

从1959年开始,乌尔曼的演艺生涯开始走向高峰,她遇到了生命中最重要的导师英格玛·伯格曼。乌尔曼凭借在伯格曼电影中的演出获得了纽约影评人奖和奥斯卡提名。虽然她在伯格曼的艺术电影中大放光彩,成为世界上少有的不化妆的电影明星,但她在好莱坞的尝试却并不成功,反而在百老汇演出舞台剧更受欢迎。在百老汇她演出了1977年的《安娜·克里斯蒂》(ANNA CHRISTIE)和1979年的音乐剧《我记得妈妈》(I REMEMBER MAMA)。1977年她开始写回忆录,后来发现写得过早,她还有25年的演艺生涯。自90年代开始,乌尔曼转向导演工作。她自编自导了《索菲》(SOPHIE),另外还导演了瑞典电视短剧集《私人忏悔》(PRIVATE CONFESSIONS,1996)。

作品年表:

- (1)《爱情》(LOVE),1982
- (2)《索菲》(SOPHIE),1992
- (3)《卢米埃尔和四十大导》(LUMIERE AND COMPANY),



1995

(4) 《KRISTIN LAVRANS DOTTER》,1995

(5) 《私人忏悔》(PRIVATE CONFESSIONS),1996,电视短剧

(6) 《失去信仰》(FAITHLESS),1998

2. 梅·泽特琳(MAI ZETTERLING)(瑞典)



梅·泽特琳 1925 年生于瑞典中部威史罗斯。她从舞台演员成为电影演员。1954 年她在英国导演了短片《战争游戏》在威尼斯电影节荣获“银狮奖”。从此她专心担任剧情片导演,成为世界女导演中十分杰出的一位,1994 年去世。

作品年表:

(1) 《空中地铁》(SUBWAY IN THE SKY),1959

(2) 《成功》(THE PROSPERITY),1962

(3) 《战争游戏》(THE WAR GAME),1963

(4) 《欢喜冤家》(LOVING COUPLES),1964

(5) 《夜晚的游戏》(NIGHT GAMES),1966



- (6) 《古勒斯医生》(DOCTOR GLAS) ,1969
- (7) 《荷兰人文森特》(VINCENT THE DUTCHMAN) ,1972
- (8) 《第八视线》(VISIONS OF EIGHT) ,1973
- (9) 《我们有很多名字》(WE HAVE MANY NAMES) ,1976
- (10) 《月亮是一块绿色奶酪》(THE MOON IS A GREEN CHEESE) ,1977
- (11) 《雨帽》(RAIN'S HAT) ,1978
- (12) 《警察小姐》(LADY POLICEMAN) ,1979
- (13) 《海豹和人》(OF SEALS AND MEN) ,1980
- (14) 《爱情》(LOVE) ,1982
- (15) 《丛林人》(SCRUBBERS) ,1983
- (16) 《阿莫罗莎》(AMOROSA) ,1986

### 3. 柯尔斯腾·斯腾贝克(KIRSTEN STENBAEK)(丹麦)

生于1922年,是画家、剧作家、布景和服装设计师及专栏作家,她能够导演电影、电视剧和舞台剧。她的处女作是《梦想者》(1967),然后是《疯狂的丹麦人》(1969)、《列宁,其人》(1972)、《乍看陷入绝望的爱情》(1994)。她所有影片的剧本都是与其丈夫、新闻记者和剧作家本特·格拉斯坦共同创作的。

作品介绍:

《乍看陷入绝望的爱情》(LOVE AT FIRST DESPERATE SIGHT, 1994):

这部情节错综复杂的爱情喜剧片是围绕着一位年近30的鳏夫马克思和女警察赖克间的爱情纠葛展开的。马克思是当地中学的一位资深数学教师,工作之余他有两个爱好:看电影,同房客兼学生的埃瓦尔德解数学方程式。

马克思决定出租另外两间房间时,来了一位活泼的女警察赖克。马克思表面上似乎满足于他的独身生活,但他被赖克弄得意



乱情迷,茫然不知所措。于是去征求自己的好友,酒吧老板娘坦纳的意见。马克思的父亲意识到儿子的感情问题比方程式有着更多的意义,他鼓励儿子去改变。此时马克思发现两名男房客埃瓦尔、卡尔都和赖克打得火热,他终于采取了行动。

#### 4. 赫莉·赖斯林格(HELLE RYSLINGE)(丹麦)

出生于1944年,是丹麦电影界以狂放不羁著称的女导演。70—80年代她在左翼戏剧界占据显赫的地位。她曾在引人注目的节目《破产的女人》中扮演主要角色。她的处女作是《科厄斯·佛兰贝斯》(1986);第二部作品是《糖浆》,获1990年威尼斯电影节“银狮奖”;《卡洛和埃斯特》(1994)是第三部作品。

作品介绍:

《卡洛和埃斯特》(CARLO & ESTER, 1994):

年过七十的摩托车手卡洛在一次葬礼上结识了长着一双幽默调皮的眼睛的80岁的埃斯特,他们怀着妒忌、猜疑、失望、喜悦和冒险精神等许多微妙的心态经历了热恋。当埃斯特这位寡妇已完全自立时,卡洛却意识到应对他患有老年痴呆症的妻子尽义务。于是卡洛陷入了彷徨苦恼之中。而埃斯特则受到女儿的强烈反对和邻居们的好奇猜疑,他们阻挠埃斯特在生命的晚年做爱情的冒险尝试。

影片打破了关于老年人常出现的情感消沉的俗套,坚信年轻时代的激情同样会在老年人身上焕发活力。

#### 5. 安妮·雷吉茨·威维尔(ANNE REGITZE WIVEL,丹麦)

出生于1945年,毕业于皇家美术学院和国立电影学校。80年代,她拍摄了各种典型的获奖短片,如《暴徒,暴徒》、《面对面》和长纪录片《戴维和大亨》。威维尔发展了叙事技巧,拒绝使用传统的叙事语言——虚构杜撰或用艺术手段表现。她的作品对现实的真理性有深刻的了解,因而能够把握事物的本质。1991年她写作



并导演了戏剧性的纪录片《吉塞利》,该片使她夺得一项意大利奖。  
《索伦·克尔恺廓尔》是她第四部长纪录片。

作品介绍：

《索伦·克尔恺廓尔》(SOREN KIERKEGAARD, 1994)：

一部大胆精致、毫不妥协地再现欧洲最伟大的哲学家之一的影片,通过口头流传的素材进入索伦·克尔恺廓尔世界的一种手段。

我们时时从索伦·克尔恺廓尔的作品中引用一系列相关的句子来表达我们对他的敬意,现在这些内容由导演介绍给我们。影片通过视觉的形式,使倾听思考转而让位于对自然奇观——鲜花小鸟的平静的记录,告诫我们只有简朴自然的生活方式才能消除人类的忧虑恐惧之心。



## 第十六章 荷兰、比利时电影发展 及女性导演简介

### 一、荷兰电影概况

荷兰直到 20 世纪 60 年代仍被看成是生产纪录片的传统国家。最杰出的纪录片导演(除了已经长期不在荷兰工作的尤里斯·伊文思之外)有贝尔特·哈恩斯特拉、赫尔曼·范德霍斯特和约翰·费尔诺。他们使纪录片的技术和技巧达到完美无瑕的高水平。唯一的故事片导演是拉斯·拉德马克斯,他在 50—60 年代即从业于荷兰电影界。

在荷兰国产电影的主要问题在于:一部影片的收入得靠国内市场收入分期来偿还。

荷兰电影最多产的时期是 1966—1968 年,那时还有一群青年导演反对现存的因袭主义,迫切想用清新的思想开拓前进的道路。他们在短时间内第一次拍摄了大量的影片,这些影片和以往荷兰生产的所有影片都截然不同。这些青年导演大多来自荷兰电影学院,他们试图用少量资金,以新的工作方式,既依靠自己的经验,又从外国电影中吸取营养,创造出更加自然、更加忠于生活的新电影——不过是在商业片范围之内。可惜 1966—1968 年荷兰电影业日益增长的乐观情绪立即被沮丧的情绪所取代。虽然青年导演在此期间上映了十部新电影,但是几乎没有一部受到观众欢迎,因而无法赚回制片成本。大多数青年导演都认识到,由于荷兰电影院少,艺术水平高的作家电影是没有生命力的,于是得出结论:必



须拍摄迎合市场需求 ,票房价值高的影片。因此 ,某些青年导演转向了拍摄色情片和犯罪喜剧片。

荷兰制片业在 70 年代是稳定的 ,每年大约生产 60 部影片。尽管如此 ,1966—1968 年间的起飞气氛已一去不复返了。技艺的优劣重又决定着生产的情况。值得一提的是 ,有两位与众不同的导演 :约翰·范德柯依肯和弗朗斯·茨瓦尔杰斯。前者自 1955 年来独立摄制短片和纪录片 ,不仅艺术水平高 ,而且拍片构思独特 ;后者是一位实验电影或“地下电影”的突出代表 ,他形成了一种独特的风格。茨瓦尔杰斯拍的影片多为讽喻片或无情节的人物素描短片 ,题材是关于没有得到满足的性爱的渴望和感情交流的困难等。茨瓦尔杰斯的演员浓妆艳抹 ,表演夸张 ,摄影用手提摄影机做无规律的运动 ,这一点就确立了影片画面的风格 ,片中几乎不讲话 ,并代之以由变奏很少的和音所构成的管风琴音乐。

荷兰电影市场至 20 世纪 90 年代末 ,美国电影占了 86% ,国产电影仅占 6%。

## 二、荷兰女导演及其作品介绍

马林·戈里斯(MARLEEN GORRIS ,1950—):是荷兰少见的风格细腻、诗意的女性导演 ,她所拍摄的代表作被公认为是 1994 年的《安东尼娅家族》(ANTONIA'S LINE)和 1996 年改编自英国著名女作家弗吉尼亚·沃尔夫同名小说的《达罗威夫人》。前者以哲理而幽默的视角将人世间不同类型的感情一片打尽 ;不仅将女性之间的友情和爱情刻画得细致入微 ,而且将普通男女的感情表述得极富诗意 ,相信看过本片的观众都不会忘记这样的场景 :每逢月圆之夜 ,楼上的女疯子就发出有节奏的吼叫 ,而楼下的男教徒则默默倾听 ;当女疯子弃世而去时 ,男教徒也悲伤地随她而去 ;更感人的的是他们的墓志铭 :“他们生前从未同床 ,死后却同墓。”而《达罗威夫人》被公认为是到目前为止最好的改编弗吉尼亚·沃



尔夫小说的电影,戈里斯充分把握了小说家的意识流精髓,将一个中年妇女在一天内的复杂思绪表达得清晰而准确。



### Antonia's Line

作品年表:

(1)《DE STILTE ROND  
CH-RISTINE M》,1982

(2)《破碎之镜》(BRO-  
KEN MIRRORS),1984

(3)《最后之岛》(THE  
LAST ISLAND),1990

(4)《关于一条街道的故  
事》(TALES FROM A  
STREET),1992

(5)《安东尼娅家族》  
(ANTONIA'S LINE),1994:获  
1995 年奥斯卡最佳外语片奖

(6)《达罗威夫人》(MRS DALLOWAY),1996:获 1997 年奥  
斯卡最佳导演提名

(7)《随我去西方》(COME WEST WITH ME),1998

### 三、比利时电影史简介

比利时在 20 世纪 60 年代末才开始生产自己的电影,在此以  
前,它一直是邻国电影的“殖民地”。比利时分为语言和文化相对  
立的两个地区,这可能是它迟迟没有发展本国制片业的缘故;另  
外,只有得到两个文化部的赞助,制片业才能得到发展。比利时在  
发展本国电影的初期,拍摄的是纪录片和干预生活的影片。从 60  
年代以来,比利时每年生产 5—6 部影片,著名男导演有安德烈·  
德尔诺和哈里·屈梅尔,他们在国外也有名气。

比利时最杰出的女导演无疑是尚塔尔·阿克曼(CHANTAL



AKERMAN) ,她毕业于巴黎高等电影学院 ,之后在法国、比利时和美国拍过几部短片和长片 ;二战后欧洲艺术电影的叙事技巧对她影响很大 ,使她专注于描绘女性偶然的遭遇和意外的出现。她将女性的工作、爱情、欲望 ,作为长期关注的主题。她的第一部长片《我 ,你 ,他 ,她》(JE ,TU ,IL ,ELLE ,1974) ,是关于自我反省的三部曲 ,靠即兴表演拍摄 ,仅用了 8 天时间 ,而且耗资很低。她接着拍摄了《让娜·迪尔曼》(JEANNE DIELMAN ,1975) 。这部影片不仅是长期以来比利时最重要的影片 ,而且是国际上最佳“女性电影”之一 ,另外 ,它还是一部高度重视表现形式的作品。该片还被认为对先锋派电影美学做出了进一步的贡献。这部长达 3 个半小时的影片的女主人公是个和儿子住在公寓里的母亲 ,她精心照料着孩子 ,可是她只和儿子说些无关紧要的话。电影摄影机对准她 ,用长镜头记录下许多发生在厨房或是起居室桌旁的日常琐事。导演准确的细节描写 ,一言不发的强烈感情(如片中记录的一位妇女单调的生活) ,赋予影片空前的感人力量。该片画面构图匀称 ,室内装饰得当 ,长镜头表现出时间感 ;音响效果巧妙 ;导演正确处理了真实性与艺术容量之间的辩证关系 ,所有这些手法都给人留下了深刻印象。影片直截了当地表达了失望和疏远的感情 ,它使“日常生活”与“神经错乱”在原则上没有区别。许多影片所追求的是通过努力观察使日常生活本身的进程变成一种戏剧性事件。但是 ,仅有少数影片获得了《让娜·迪尔曼》那样巨大的成功。在这部影片之后 ,阿克曼在纽约拍摄了《来自家乡的消息》(NEWS FROM HOME) 1977 ,它是一系列观察的记录。影片的画外音是一位母亲写给女儿的“怪信” ,它就像让娜·迪尔曼的手势和话语一样没有什么内容。

#### 四、比利时女导演介绍

##### 1. 尚塔尔·阿克曼(CHANTAL AKERMAN)

比利时最著名的女导演尚塔尔·阿克曼 1950 年出生于布鲁



塞尔。15岁时即深爱戈达尔的作品,并且深受安迪·沃荷的影响,很早就立志要从事电影工作。她的作品多属小成本制作,极具个人风格。她本人是女权主义者,常利用电影媒介探讨妇女在当今社会的地位问题。她执导的电影探索多重叙事结构,拍过各种类型的影片(纪录片、音乐剧、日记等)。1990年拍《朝朝暮暮》(NIGHT AND DAY)时改用剧情片的方式来处理她最喜爱的题材——年轻人的恋爱烦恼。她在2001年因成功地导演了颇受争议的《迷惑》一片而备受好评。此片的灵感来自于法国意识流大师马塞尔·普鲁斯特的长篇小说《追忆逝水年华》的第15卷,《迷惑》讲了一个具有丰富内涵和外延的故事,描绘了一个小伙子对其女友复杂多变的情感的迷惑。

尚塔尔·阿克曼影片的特点:总是把先锋派人物的背景放入正片内,其内容集中表现在对当代女性情感和生活的关注。阿克曼的创作以运用长镜头表现时间感、巧妙运用音响效果和正确处理真实性与艺术容量的辩证关系而著称。

作品年表:

(1)《蒙特莱旅馆》(HOTEL MONTERRY),1972

(2)《定居在扬克斯》(HANGING OUT YONKERS),1973

(3)《我,你,他,她》(JE, TU, IL, ELLE),1974:阿克曼的首部故事片,是先锋派风格的心理剧。

(4)《让娜·迪尔曼》(JEANNE DIELMAN),1975:这部高度重视表现形式的作品,被公认为是对先锋派电影美学做出了进一步贡献。

(5)《来自家乡的消息》(NEWS FROM HOME),1977

(6)《安娜的约会》(LES RENDEZ-VOUS D'ANNA),1979

(7)《完整的一夜》(TOUTE UNE NUIT),1982:对发生在布鲁塞尔的一桩一夜情做了禁欲主义的深思。



- (8) 《八十年代》(THE EIGHTIES) ,1983
- (9) 《家族生意》(FAMILY BUSINESS) ,1984
- (10) 《纽约,纽约》(NEW YORK NEW YORK BIS) ,1984
- (11) 《家信》(LETTERS HOME) ,1986
- (12) 《美国故事》(AMERICAN STORIES) ,1988
- (13) 《朝朝暮暮》(NIGHT AND DAY) ,1990
- (14) 《东方》(D'EST) ,1993
- (15) 《纽约沙发》(UN DIVAN À NEW YORK) ,1995
- (16) 《天亮时分》(LE JOUR OU) ,1997
- (17) 《迷惑》(THE CAPTIVE) ,2001

## 2. 玛丽昂·亨泽尔(MARION HÄNSEL)

玛丽昂·亨泽尔 1949 年出生于法国马赛。1977 年开始导演生涯。1995 年的作品《罪孽与深蓝色的海洋》参加了戛纳电影节的正式比赛,这部影片是她创作达到成熟的一个标志。它改编自希腊的一部小说,取材于作者的自身经历。影片描写一个孤独、忧郁而绝望的希腊海员和一个打工的中国小姑娘之间的故事。小姑娘很贫穷,但精神上很富足。她淳朴、勤劳,对周围一切都满怀爱心。这是一部探索人性和人情的富于东方哲理的影片,充满了诗情画意,它的艺术风格细腻而富于韵味。

亨泽尔作品的主题都是对人性的探索,尤其是对女性命运和心态有特别敏锐的感觉。她的第一部长片《弥留之际》(LE LIT, 1982)就是描写一位妇女在她丈夫弥留之际守护在床边的情景;第二部长片《红尘》(DUST, 1985)讲述的是在南非的荒漠中,一位农场主女儿的坎坷命运。这个以人为中心的创作目的也反映在她创办的“人人电影公司”的命名上。

亨泽尔迄今拍摄的七部长片,几乎每部都获奖:《弥留之际》获“卡旺斯奖”和法国恺撒奖最佳外语片提名;《红尘》(DUST,



1985)获 1985 年威尼斯电影节银狮奖;《蛮婚》(LES NOCES BARBARES, 1987)获当年巴塞罗那电影节“欧洲影片奖”;《大师》(IL MAESTRO, 1989)获 1990 年特洛瓦的“观众奖”;《天地同此》(SUR LA TERRE COMME AU CIEL, 1992)获 1992 年“阿卡松大奖”和“最佳女性剧本奖”。

亨泽尔的影片属于高品质的“作者电影”。在当今的欧洲影坛,能够在好莱坞商业电影和电视片的冲击下坚持艺术电影的创作,坚持个人独特的创作风格,玛丽昂·亨泽尔实属难能可贵。从她和尚塔尔·阿克曼的女性影片中,观众可以感受到现实和现代两种截然不同的导演风格。

作品年表:

- (1) 《平衡》(EQUILIBRE), 1977
- (2) 《萨努沙洲》(SANNU BATTURE), 1979
- (3) 《刚果女人》(CONGOLE), 1979
- (4) 《HYDRAULIP II》, 1979
- (5) 《巴克蒂》(BAKTI), 1979
- (6) 《弥留之际》(LE LIT), 1982
- (7) 《红尘》(DUST), 1985
- (8) 《蛮婚》(LES NOCES BARBARES), 1987
- (9) 《大师》(IL MAESTRO), 1989
- (10) 《天地同此》(SUR LA TERRE COMME AU CIEL), 1992
- (11) 《李》(LI), 1995
- (12) 《猎物》(THE QUARRY), 1998

## 第十七章 日本电影发展及 女性导演简介

### 一、历史回顾

日本的电影工业在 20 世纪 20 年代有了迅速的发展 ,并且在有声片到来的前提下发展成为类似美国好莱坞的制片厂制度 ,当时有代表性的大制片厂是日活和松竹。日本观众对于电影的热情也随着 30 年代经济的好转而高涨 ,去影院开始成为都市生活的休闲方式。

30 年代末到 40 年代初 ,随着二战的全面爆发以及日本侵华战争的进程 ,日本的国民生活水平大幅下降 ,本来就贫乏的经济资源越发衰竭。政府开始对电影胶片采取“配给制” ,限定制片厂每月只能生产 2 部影片 ,日本电影无论从数量还是质量都开始迅速下滑 ,从 1942 年的 100 部下降到 1945 年的 24 部。

1950 年后日本开始进入“战后重建”阶段。这一时期日本的经济和国民生活水准都降到谷底。但此时(40 年代末到 50 年代末)却在电影界出现了独立制片运动 ,主要是日本“左翼”制片人和导演为摆脱大公司资本的制约和寻求创作上的自由而展开的制片运动 ,其中有著名导演山本萨夫、龟井文夫、今井正等 ,他们在 50 年代拍摄出了一批质量较高的反映现实的影片。

进入 60 年代后日本电影遭受到前所未有的冲击。首先是日本经济进入高速发展时期 ,国民的生活习惯和审美情趣开始受到以美国为代表的西方文化的很大影响 ,再加上电视机开始进入千





家万户,日本国民开始喜欢上了西方电影,进而排斥本国电影缓慢的节奏和松散的结构,日本电影面临着空前的考验,但此时出现了一批年轻富有才华的导演如大岛渚、黑泽明、沟口健二、小津安二郎,他们利用制片厂给予的宽松环境,用新颖的电影语言和前卫的拍摄技巧给日本电影带来了革命性的变化,这种变化带来的影响不仅使这批年轻导演成长为一代电影大师,而且对日本社会辛辣的批评和嘲讽对以往日本的主流电影风格是一种颠覆。

日本在20世纪70年代已成为世界经济强国,但它的电影由于西方文化的入侵而再次跌入低谷,观众人数大幅下降,1972年的票房收入只有1958年的六分之一。和50年代的情况类似,此时又出现了独立制片的高峰。活跃于60年代的导演大岛渚等人继续得到独立制片组织的援助,而艺术电影院线的出现也给了大批年轻导演展示才华的机会。从70年代开始日本流行古装片和历史片,最有利可图的还是强盗片、科幻片乃至色情片,但其中也出现了在80年代大受中国观众喜爱的“寅次郎喜剧系列片”,寅次郎这个富有日本特色的现代流浪者的形象让中日观众都印象深刻,山田洋次导演的“男人的烦恼——喜剧系列片”因为寅次郎这个主角在日本红了20多年,这在世界电影史上是极其罕见的例子。但这一切并未改变日本影院票房被外国电影占领的事实。到了80年代末,每年的票房榜首影片几乎都是美国片,日本影片只占全部市场的三分之一。

进入20世纪90年代以来,尽管日本电影产业仍处于较为萧条的状态,但电影制作的多样化、独立制片的重生、放映系统的改革都刺激着电影的再生产和良性循环;培养电影人才的各类学校的兴起保证了新生电影人才层出不穷。90年代以来,日本电影之所以佳作迭出,起因主要在两方面:一是在于其制片体系的巨大变化,具体表现在独立制片制度或自由制片人逐渐代替大制片厂

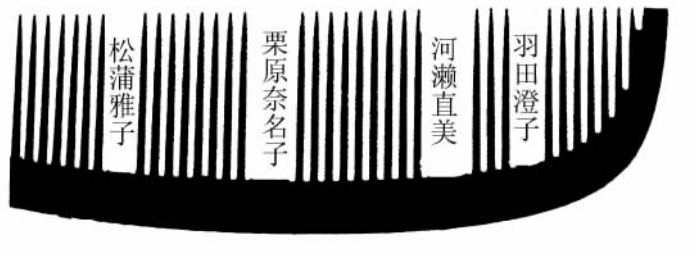


制度,并以精良的制作风格在激烈的电影行业竞争中站稳了脚跟,而大制片厂也在朝着大的独立制片公司的方向发展。与此同时,日本有关方面做出了新的规定,以艺术文化振兴辅助金取代了原文化厅优秀电影奖励金制度。另外,日本国内的银行、保险业、商社等不惜斥资纷纷独资或挂名拍摄电影,而某些日本的大电影公司反而投身到其他行业的经营中去。自日本东宝、东映、松竹三大电影公司割据影坛的格局解体后,日本电影经过了一段徘徊和摸索后,到了20世纪90年代已基本度过了低谷时期。二是一个使电影作家的艺术野心和商业成功不至于陷入对抗性矛盾的体系正在形成。日本大都市形成的可以为某些低预算赢得一定观众的小剧场体系为年轻电影作家破土而出创造了有利条件。在这种形势下,90年代的日本电影业呈现出多元化的局面,而且出现了一批新锐导演。

## 二、20世纪90年代崛起的日本女导演群

和日本男导演在电影史上层出不穷形成鲜明对比的是:90年代之前日本女导演的数量还寥寥无几,由著名女演员田中绢代创下的导演六部故事片的纪录似乎是一座不可逾越的高峰。但仅过了三四年,不仅女导演的队伍在不断壮大,制片行业这个日本男子一统天下的领域,也开始有女性出现了。

日本女导演首先是在纪录片领域表现出色,而羽田澄子无疑





是她们的杰出前辈。

羽田澄子(HANEDA SUMIKO)是日本最资深的纪录片导演之一,有多部作品成功地反映出社会现实和人物的内心世界。从首部自主作品《薄墨之樱》起,继有《早池峰之赋》、《AKIKO——舞者的肖像》、《痴呆老人的世界》,羽田澄子一直持尊敬与耐心,并贯彻她独特的心灵书写的笔触,穿透影像的表面走入被摄者的内心世界。

1997年,28岁的河濑直美(KAWASE NAOMI)以一部《盟之朱雀》在戛纳电影节夺走了“处女作导演奖”,因而一举成名,成了当时日本最受关注的女导演。河濑直美最早出道于纪录片,她1992年和1994年根据自己的家庭生活摄制的两部纪录片《二重包装》和《蜗牛》分别在日本山形国际纪录片电影节获奖。《盟之朱雀》从戛纳捧回奖杯后,河濑又返回纪录片领域,先后拍摄了《伐木工物语》和《万花镜》。她的第二部影片《萤火虫》完成于1999年,这部作品以动取静,讲述了一位陶器艺术家和一个脱衣舞娘之间的爱情故事。

河濑直美走上电影的国际舞台,为日本女导演开辟出一条路。她1995年拍摄自己寻找从未见面的亲生父亲的纪录片《拥抱父亲》体现了突出的个人影像风格。

另外,栗原奈名子(KURIHARA NANAKO)生于日本大阪,大学在东京就读,主修政治,毕业后曾在一个杂志社工作四年,直到她觉得“再做一个新娘专辑,我就要尖叫了。”加上婚姻失败,她于是辞去工作,前往美国深造。栗原奈名子一面在纽约大学攻读表演艺术,一面在“地球村”(GLOBAL VILLAGE)录像带中心上影像制作课程。她发现用影像创作,比苦苦钻研英文要方便且有力得多,较能畅所欲言。

栗原奈名子1993年7月所摄的纪录片《转变的涟漪》(RIP-



PLES OF CHANGE)一片展示了日本女性在 20 年的漫长过程中所争取到的妇女解放运动的成果。

在剧情片方面日本女导演也是新人辈出。2001 年,24 岁的新藤风(SINDOU KAZE)的导演处女作《爱的果汁》在第 51 届柏林国际电影节荣获了最佳新导演奖。新藤风出身于电影世家,祖父新藤兼人是日本影坛知名的导演、剧作家,父亲新藤次郎是业已成立 50 多年的独立制片公司——近代映画协会的社长、著名的制片人。新藤风本人曾就读于日本电影学校学习摄影、照明专业,毕业后导演过采访祖父新藤兼人的两部电视片。但新藤风的处女作并没依靠家族的名声,她自己创作的剧本得到了某电影策划委员会的资金资助,才获得了拍电影的机会。《爱的果汁》描写了今日子和千夏两个女孩子的感情生活,她们俩一个性格外向,一个性格内向,长久的共同生活使她们的感情发生了微妙的变化。《爱的果汁》所描写的少女心理,正如影片中两个女孩居住的房间一样,是男性难以涉足的感情空间,而这个封闭空间的独特气息,和主人公的微妙心理是一般人难以体会的。

其他出色的女导演还有松浦雅子(MATSUURA MASA-KO),从 1995 年起开始独立执导剧情片,作品有《非人之恋》、《敌手得泼拉》和新近完成的《流浪女》;滨野佐知(HAMANO SACHI) 80 年代成立了独立制片公司,开始独立执导成人电影并兼作制片人;1998 年拍摄了描写传奇女作家尾崎翠一生的《第七官界的彷徨——寻找尾崎翠》;2001 年推出的剧情片《百合佳节》沿袭了滨野佐知一贯的大胆作风,探讨了老年人的性欲问题。和田淳子(WADA JYUNKO),日本先锋电影的代表人物之一,曾拍摄了几部短片,2001 年刚拍完《身倾柏油路》,也是描写一个独居女性的内心世界。风间志织(KAZAMA SHIORI),1989 年拍摄了《旋律》,1995 年又拍摄了《冬天的河童》,讲的是一个女孩子和



三个表兄弟的多角恋爱故事。河津直枝(KAWATU NAOE), 1995年初次参与了制片,制作了由是枝裕和导演的《幻之光》,获得了国内外的好评,1998年独立导演了《落下的黄昏》,该片荣获日本独立电影节优秀导演奖。松井久子(MATSUI HISAKO),原来在电视台做电视制片工作,后自筹资金拍摄了《由纪江》,2001年又推出了第二部作品,描写老人问题的《折梅》。真坪多鹤子(NANATSBO KAZUKO),从80年代中期开始,一直拍摄有关生命与性的问题,她的作品经常作为教材在日本全国的学校巡回放映,2000年,她坐在轮椅上,根据自己的实际体验,拍摄了反映老年人看护问题的影片《老亲》。

相比日本男导演多把创作视角放在社会和历史题材上相比,女导演们的视角大多瞄准女性的情感生活或家庭问题,她们娓娓道来的细腻手法令男导演们望尘莫及。但有时,风格上的过度细腻又难免带来内容冗长、结构散乱等缺憾,以至容易削弱影片的张力。

### 三、日本女导演介绍

#### 1. 羽田澄子(HANEDA SUMIKO):

1950年加入刚成立的岩波映画制作所,成为“文教电影”的一大旗手。1960—1970年是日本学运、工运的火红年代,以小川绅介和土本典昭为首的社会行动派,成了纪录片的主流,羽田澄子和羽田进则被认为是较另类的导演。从首部自主作品《薄墨之樱》起,继有《早池峰之赋》、《秋子——舞者的肖像》、《痴呆老人的世界》,羽田澄子一直持尊敬与耐心,并贯彻她独特的心灵书写的风格,穿透影像的表面走入被摄者的内心世界。

代表作介绍:

##### (1)《薄墨之樱》(1976/43分钟)

日本有一棵老樱树,树龄超过1300年。羽田澄子同龄的妹



妹死去时才只有 46 岁。虽说生死如来往,但从哪里来往哪里去?人的生命和这棵树相比,竟是那么轻贱。羽田心中对生命无常的困惑,只有通过摄影机,拥抱着巨树细语低问,方能释解。本片是羽田澄子首部独立作品,历时 4 年才告完成。片中纪录了围绕着老樱树的山、水、天、地、民房、村民,花开花谢,时移有序;千年老树仿佛傲气不凡,却又承载多少沧桑无奈。

## (2) 《早池蜂之赋》(1982/150 分钟)

羽田澄子执导筒 25 年来的第二部自主作品。题材从《薄墨之樱》对宿命的恐惧中解放出来,豁然走向北方高山,寻找人神同乐的真谛。早池蜂在中世纪曾是日本的宗教圣地,时光流转,当地抛弃老妇的习俗早已被废除。500 年前山中修士祭神祈福的舞蹈和音乐——神乐却传承至今。羽田以平常而庄重的视线探讨人与大自然的关系。山地人活在传统文化与现代物质的和谐之中,是神对他们分外眷顾,还是时世变化不忘与人或神同乐之德,静中自有端倪,羽田纪录片的最高水准作品。

## 2. 河濑直美(KAWASE NAOMI)

1969 年生于日本奈良县,1989 年毕业于大阪照相专门学校电影系,就学期间师从高岭刚拍摄 8 毫米电影,创作有《用图片剪接我最感兴趣的东西》(1988)、《把我认为是生动的事物具体化》(1988)、《只有一个人的家庭》(1989)、《现在》(1989)以及 16 毫米作品《微小的巨大》(1989)等。她主要扎根于自己的故乡奈良县从事电影创作,所摄短片多次获奖。1993 年创建了“组画”电影制片小组,在全国各地举办包括自己作品在内的独立放映活动。

主要作品还有:8 毫米作品《二重包装》(1992)、《蜗牛》(1994)、《风的记忆》(1996)等。

1996 年执导了第一部剧情片《盟之朱雀》,描写了奈良县从事林业劳动的田原一家在日本经济迅速发展的冲击下家庭的解体。



该片获第 50 届戛纳国际电影节“处女作导演奖”，河濑直美成为日本电影史上获国际奖最年轻的导演。

《拥抱父亲》(EMBRACING) ,1995/40 分钟

导演用第一人称的自传方式拍摄自己寻找父亲的历程。由外公、外婆抚养长大的她 ,成年后决定与未曾谋面的父亲联络 ,并记录下寻找父亲的过程。影片并未落入以往个人电影自我陶醉的感情模式中 ,而是用日常的书信方式 ,将对所爱的人的感情具象化。

### 3. 栗原奈名子(KURIHARA NANAKO)

《转变的涟漪》是她的第一部正式作品。导演在这部片子中表现了日本女性为追寻自我 ,经历了 20 年的努力后所得到的一些解放成果。

《转变的涟漪》(RIPPLES OF CHANGE :JAPANESE WOMEN'S SEARCH FOR SELF) ,纪录片 ,1993/57 分钟。

### 4. 出光真子(YIDEMITS MASAKO)

生于 1940 年 ,20 岁到美国 ,经常往返日、美两地 ,20 岁进入南加州大学电影系学习实验电影 ,专攻 8 毫米 ,30 岁时完成处女作《所欲非所得》(YOU CAN'T GET WHAT YOU WANT ,1970) ,次年开始 16 毫米影片 ,1972 年完成了《女性之家》(WOMAN'S HOUSE)。1975 年返回日本定居 ,并开始她的创作生涯。自 80 年代起 ,出光真子的作品几乎全以录像带完成 ,近期作品常把舞台、电影和电视等多媒体因素融合运用 ,在一个开放空间中展开另一个开放空间 ,创作出不同时空的互动效果。出光真子的近作除了《结婚生活》和《洋二 ,怎么了》之外 ,尚有《今日子的处境》(1989)。

作品介绍 :

《洋二 ,怎么了》(YOJI , WHAT'S WRONG WITH YOU)  
1987/20 分钟 ,实验/剧情



母亲也有七情六欲,虽然她看上去一向是温婉平凡的。本片结合影像与舞台演出,而最引人注目的是一台电视,它无所不在,不断播放影像,与剧中人混为一体。电视荧光屏宛如一面魔镜,交织出剧中人物对白后面暗流涌动的隐秘欲望。

#### 5. 滨野佐知(HAMANO SACHI)

滨野佐知生于1948年,高中时立志成为电影导演。为打进男性主导的电影界,她以拍摄色情片起家。1984年成立个人制片公司,以低成本拍摄了超过300部以女性观点探讨性或性别主题的成人影片。近年的作品中,女性意识更加强烈,并坚定持续对抗男权社会中的男性价值观为创作目标。

滨野佐知作品介绍:

(1)《第七官界的彷徨—寻找尾崎翠》(MIDORI, 1998) 剧情片

尾崎翠,谜一样的日本女作家。30年代以小说《第七官界的彷徨》崭露头角,随后迅速销声匿迹。

本片以虚实交错的手法,将对作家晚年生活的探寻与小说人物的手法穿插在一起,在尾崎翠灵性身影的描绘中,开启更丰沛的女性自我。

(2)《百合佳节》(LILY FESTIVAL, 2001) 剧情片

70岁的老淑女们遇上了甜言蜜语的老单身汉,不受年龄限制,一场身体与情欲的盛宴就此展开。原本端庄持重的老年公寓,霎时成为春意绵绵的爱欲祭坛。本片探讨老年人性欲的禁忌议题,幽默中更见女性独到观点。



## 第十八章 其他国家和地区女性 电影作品简介

### 一、全部由女导演执导的影片

(1) 《苹果》(THE APPLE)1998 年戛纳电影节“最佳处女作奖”；

《黑板》(BLACKBOARDS) 2000 年戛纳电影节“评委会大奖”；

导演：萨米拉·马克哈尔巴夫 (SAMIRA MAKHMAL-  
VAF) ,伊朗。

萨米拉·马克哈尔巴夫堪称当今世界上最年轻也是最具传奇色彩的女导演。她 1980 年出生于伊朗的电影世家,她的父亲是伊

朗最为活跃的杰出导演穆森·马克哈尔巴夫(MOHSEN MAKH-  
MALBAF),他担任了女儿的电影导师,也是《黑板》的编剧。

萨米拉 8 岁就开始在父亲的电影中担任角色,14 岁离开学校进入“马克哈尔巴夫电影之家”(A  
MAKHMALBAF FILM HOUSE)  
学习电影制作。1998 年,她的那部  
带有浓烈纪实风格,并获得当年戛  
纳电影节参赛资格的处女作《苹





果》(THE APPLE)问世时,她只有 18 岁。《苹果》取材于一个真实的故事:一个上了年纪的父亲把自己的一对双胞胎女儿从出生起就囚禁在家,她们的母亲是神经不正常的盲人,对女儿们无能为力。由于长期足不出户,这两个女孩在 11 岁时还不太会说话,连走路也歪歪扭扭,更别提去学校受教育了。这位父亲解释他古怪的行为时说:“我的两个女儿就像漂亮的鲜花,一旦让她们暴露在室外的太阳下,她们就会枯萎。”导演从报纸上得知了这个故事后,花了很大的工夫说服了这个家庭重演当年的一幕。这部介于故事片和纪录片之间的影片对导演最有挑战性的场景是两个小女孩首次出门后如何面对社会:没有预先设计的台词,没有布景,导演甚至淡化了摄影机的存在。萨米拉认为这部影片的目的在于探究街头玩耍对于男孩和女孩的不同意义。这部处女作已在 30 多个国家的 100 多个电影节上放映过,广受好评,导演一片成名。

2000 年的《黑板》一片同样承袭了伊朗影片朴素写实的一贯优点,描述了一个乡村男教师在伊朗库尔德地区遭到轰炸后,出发去寻找自己能教的学生。在边界上他遇到了一群男孩,他们全都目不识丁,生活的艰难使他们早早干上了危险的边境走私,教师好说歹说,终于在他们中间找到了第一个学生。片中的男教师每个人身上都背了一块大大的黑板,这块颇有象征含义的教学工具却成了教师们的累赘,在轰炸尚未结束的库尔德地区,这块黑板随时会给教师们带来生命危险。为了拍摄这部影片,萨米拉和父亲跑遍了库尔德地区,她在片中不但表现了教师人群,也表现了不少逃难的普通百姓。和其他教师题材的影片最大的不同是:导演从未把男主角当成一个英雄,他始终是为了生存而寻找学生。在影片结尾他的妻子不愿留在伊朗,而是执意跟随家族成员返回伊拉克,男主角被迫与妻子离婚,他甚至连黑板也失去了。本片的拍摄历尽艰辛,经过两伊战争后库尔德地区的边境线只有当地人才能识



别,因此摄制组请了当地人做向导,但拍摄时仍然担心遭到伊拉克方面的攻击,这种心情在男主角带领妻子的家族寻找边境线时得到充分体现。《黑板》以真实的题材,非职业的演员,细腻镜头语言构成了萨米拉独特的电影世界。

(2)《那天我成为女人》(THE DAY I BECOME A WOMAN):伊朗导演玛芝娜·马殊姬尼(MARZIYEH MESHKINI)的作品,她是伊朗著名导演穆森·马克哈尔巴夫的学生和妻子,当过他的《天籁无声》的助导。穆森·马克哈尔巴夫是本片的编剧,但原创剧本还是导演本人写的。《那天我成为女人》在2000年共获得六个国际电影节大奖:包括釜山电影节新潮流大奖;另外还有多伦多电影节、芝加哥电影节、南特电影节等大奖。本片是一部极富哲理含义的“三段论”结构,暗示了伊朗女性在不同年龄段的不同命运。

第一段是一个九岁女孩哈瓦的故事,她的母亲和外婆对她说:“今天中午12点,你就要成为一个女人了。”哈瓦不肯戴上象征穆斯林女性的头巾,她只想去外面和男孩哈桑玩,她对外婆说还有一个小时才到12点,因此争得了作为女孩的最后一小时。母亲给她一根树枝,告诉她当树枝没有阴影时就是正午,她必须在那时回家。哈瓦在外面玩得兴高采烈,但还是时时回头去看那根树枝。海滩上有两个男孩在造一艘小帆船,缺少一张帆,就用玩具换了哈瓦的头巾当帆。影片最后是正当午时,哈瓦被母亲又戴上了一条头巾拉回家,她充满羡慕同时又疑惑地望着海面上乘风而去的两个男孩,阿拉伯世界女性的命运似乎从小就注定了。

第二段是一群穿着传统黑袍的伊朗妇女在海边的公路上比赛自行车,女主角阿胡在她们中间坚定地前行,阳光和海风使这群年轻的穆斯林女性散发出青春的活力和光彩。但没多久阿胡的丈夫就骑马追上来逼她马上回家,在遭到妻子拒绝后丈夫以离婚要挟,



但阿胡始终没屈服。在阿胡骑行的整个过程中,她的丈夫四次骑马拦截,每次都给阿胡带来不小的困扰,每次她都会减速并且被其他妇女超越。尤其是第三次丈夫带来了阿胡的祖父、父亲、兄弟来劝她回家,这次阿胡明显犹豫不决,但最后依然奋勇向前。阿胡的自行车象征了穆斯林妇女走出家庭、走向社会的难度是很大的。结尾当阿胡的丈夫第四次来拦截时,导演拉了个大远景,观众只能看到公路上留下一个小小的身影,不能得知最后阿胡的命运如何。在这个短片中马是传统的交通工具,而自行车是现代的交通工具;导演用两种不同时代的交通工具暗示伊朗妇女在思想和行为上要比男性更具挑战性。

第三段是富有的老太太胡拉从遥远的地方来到大城市的商场采购,她一下飞机就雇了一大批男孩当脚夫,然后在商场里采购了一大堆现代化的家具和电器,包括冰箱、大床、浴缸等。

老太太是一直未婚的,她告诉一个男孩:他很像当年的恋人,她想认他做儿子,但遭到拒绝。胡拉让男孩把所有的家具和电器都拉到海边,在沙滩上布置成一个家的样子。

当老太太在沙滩上休息时,来了两个第二段中骑车的少女,她们告诉胡拉(同时也告诉观众)阿胡的故事结局:她的丈夫把她的自行车夺走了,她借了一辆完成了比赛。最后哈瓦也来到海边,和两个少女一起目送胡拉乘船带走了所有家具和电器。

哈瓦拥有的是时间;阿胡拥有的是勇气;胡拉拥有的是自由;少年、青年、老年各自得到和失去很多,但对于女性最重要的东西——自由要在老年才得到是悲哀的,因为已经无福享受,那个沙滩上的家是胡拉从未得到的东西。家庭和自由,似乎成了三代穆斯林女性无法统一的矛盾。

(3)《巧克力》(CHOCOLATE)法国,1988

导演:克莱尔·丹妮斯(CLAIRE DENIS)



本片讲一位法国女子弗兰西斯重回幼年生活过的地方——非洲的喀麦隆,在旅程中回忆起当年的生活。过去喀麦隆是法国的殖民地,弗兰西斯随着当殖民官的父亲和家人来到此地。电影倒叙幼年的弗兰西斯与非洲工人布地之间的感情,更带出殖民者和被殖民者之间各种不同的关系。

由于拥有政治上的权力,令殖民者和被殖民者之间有很多不平等的关系,导演在本片中试图分析探讨这些关系,但没有单方面去批评殖民者的霸权意识,只是描写了殖民者内心的矛盾与恐惧。《巧克力》一片没有采取一种历史的宏观角度,而是从一个女性的个人经验出发,来看待过去的历史,而且片中也不乏抒情时刻。

在政治和历史的舞台上,女性的观点和感受是常常被遗忘的。《巧克力》一片尝试从一个现代女性的角度去书写历史,画面婉转含蓄,没有从殖民者的角度把预设观念硬塞给观众。

克莱尔·丹妮斯出生于1948年,在2000年世界15位著名导演拍摄的十分钟短片集《十分钟,年华老去》中,她是唯一入选的女导演。

#### (4)《此情可待》(MOMENTS)以色列/法国,1979

导演:米歇尔·贝-亚当(MICHAL BAT-ADAM)

本片获1979年戛纳电影节评委会奖。故事从两位少妇的偶遇开始。一是以色列人尤拉,另一位是法国的安妮,她们在开往特拉维夫的火车上相遇。她们一见如故,甚至有相见恨晚的感觉。她们在古城耶路撒冷兴高采烈地度过了五天愉快的时光,并且发展出一段炙热的情谊。如果不是尤拉的男友阿维的到来,她们两人是不会分开的。五年之后,尤拉和安妮各有丈夫,但她们都没有忘记以前那一段亲密友谊,她们互相通信表达心声。终于她们再次见面,并试图重燃她们相遇时所产生的美丽火花。

在本片中自编自导自演的米歇尔·贝-亚当,生于以色列的一



个小村庄,幼时曾学过小提琴,后进入特拉维夫音乐学院学习,之后参加过多个管弦乐团,在台上多次演出之后,她对演出发生兴趣,继而进入戏剧学院就读,之后便开始了另一阶段,转向当职业演员。

贝-亚当从戏剧舞台开始投身电影圈,演出过多部电影,其中包括《罗莎,我爱你》,该片获奥斯卡最佳外语片提名。除了出演以色列电影外,她还演过法国片,包括《罗莎夫人》、《来自布拉格的姑娘》等。《此情可待》是她的导演处女作。

(5)《爱极其戏剧性结局》(LOVE AND OTHER CATASTROPHES),1997

导演:艾玛-凯特·格拉汉(EMMA-KATE GROGHAN)

本片是澳大利亚电影新秀艾玛·凯特1997年的独立制片作品。它在众多女性电影中的独特之处在于:①它是23岁在校大学生的处女作;②它是低成本的独立制片作品,而且全部内外景都在校园内完成;③它是情节单薄但视角广阔的女性作品。

对于艾玛·凯特这样一位初出茅庐的女导演来说,她的处女作的运作方式可以说是具有专业水准的,而且一位大学生的作品可以在戛纳电影节上广受好评,可见导演潜质优秀。这部片子仅用了五万美元在两周内完成,令人难以置信的低成本却并没有影响影片的质量,无论从画面还是导演构思都不乏可圈可点之处。

《爱极其戏剧性结局》描写了五位澳洲大学生一天的生活,其中以两位好友兼室友寻找第三个室友为引子,将整部戏的情节串联起来。

第一女主角梅娅(FRANCE O'CONNOR 饰演),美丽、活泼、聪明但有些自私,影片以她一天的活动为中心事件(要求转系),从而辐射出其他四人乃至整个大学生群落的个性。镜头表现梅娅在两个教学大楼之间来回穿梭,最后花了一整天时间和600元钱(还



是借来的)终于达到了目的。结果当一天快要结束时,梅娅却发现自己心仪的教授马上要去巴黎任教了,自己一天的辛苦随着那位教授的离去将荡然无存。

虽说这个电影是表现五位大学生的,导演广泛涉及了大学校园内的爱情、友谊、吸毒等各种问题,但大多是放在背景之中。梅娅作为核心人物,也是视角多元的人物。她的塑造成功,也提升了整部影片的美学价值。通过梅娅的人际关系和生活经历,观众与剧中人物在认识上达成了某种共识:即生活中的戏剧性事件随时会发生,但只有与爱相联系时,才是有意义和值得去做的。

(6)《伏特加之冬》俄罗斯,1997

导演:莉迪亚·波布罗娃(LIDIA BOBROVA)

莫斯科和圣彼德堡被无法控制的资本主义和无政府主义所包围已经是过时新闻,但在新俄罗斯的农村有何事发生?按照《伏尔加之冬》导演的看法:生活在继续,虽说经历了动荡与改变。

这部影片展现了世人遗忘的一方土地,叙述了冰山一角式的俄罗斯悲剧。常年积雪的小山村没跟得上时代的步伐,人情风俗百年不变。如今却因经济发展而大难临头。以前村民是日出而作,日落喝伏特加酒。村长信誓旦旦,要与城里的伏特加酒展览决一死战,但在村民眼里,他不过是一个机会主义者而已。村里的某个女人埋怨男村民全是酒鬼与混蛋,她因此不惜写信给囚犯,为年华已逝的女儿订终身。

莉迪亚·波布罗娃是俄罗斯著名女导演,她拍片一贯讲究自然风格。在本片中,她把几个亦悲亦喜的故事娓娓道来,皑皑白雪的美感就在不经意间溜进了画面,但仍然无法掩盖扎根在泥地里的人们的悲哀。

(7)《末世恋曲》匈牙利/法国,1997

导演:依迪科·安伊迪(ILDIKO ENYEDI)



1999 年除夕 ,尤丽原谅了男友托马斯 ,她写信表白了自己对男友的爱 ,并相约一起迎接新千年。托马斯在工作地点——煤矿读信时 ,工头正宣布值夜名单 ,托马斯被安排新年值夜。这对恋人自小一起长大 ,但总有些波折让他们的恋情起波澜 ,而托马斯的急性子和尤丽的慢性子使两人矛盾不断。这对恋人能否在世纪末冰释前嫌 ,导演用温柔的镜头语言告诉了观众一切。片中的冬夏和今昔对比镜头令观众印象深刻。

依迪科·安伊迪(ILDIKO ENYEDI),匈牙利著名女导演,1955 年出生,拍戏以细腻见长。

(8)《家事》(FAMILY MATTERS)丹麦,1993

导演:苏珊娜·彼尔

吉恩是个 30 多岁的厨师,开了一家独特的餐馆。他精明能干,但性格容易冲动。母亲去世后他才知道自己是领养的,他感到意外和屈辱,于是在母亲葬礼时离家出走。在哥本哈根他找到了生母,她沉浸在对往事的回忆中。吉恩立刻感受到和生母的血缘之亲,两人一起来到葡萄牙。吉恩彻底了解自己的身世之谜,还结识了一位漂亮的葡萄牙姑娘。正当一切都快乐美好时,潜在的危机却悄悄逼近。

本片导演苏珊娜·彼尔出生于 1960 年,1987 年毕业于丹麦国立电影学院。她的毕业作品《血腥的岛屿》荣获了慕尼黑电影节大奖。在从事了多年流行音乐录像带和助理编导的工作后,她于 1991 年以一部令人吃惊的《离家的妇人》赢得了广泛的好评,此片在蒙特利尔电影节上获“最佳影片”提名。

(9)《来自村中的消息》塞内加尔,1975

导演:萨菲·法耶(SAFI FAYE)

影片以写实主义和充满诗意的手法反映了塞内加尔一个遭受旱灾的村庄的情况;有几个故事片段发生在城里,讲一个青年想改





善生活条件,结果却不得不蒙受种种屈辱。萨菲·法耶的影片以准确细致的观察和朴实无华的叙事方式令人折服。

萨菲·法耶 1943 年出生,1972 年开始拍片,到 1996 年完成了 13 部电影。

(10)《被征用的土地》伊朗,1977

导演:马尔瓦·纳比利

马尔瓦·纳比利出生于 1941 年,是伊朗最早的女导演。《被征用的土地》是用 16 毫米胶片拍摄的,以静观的风格和几乎是静止的画面语言,将一个 18 岁姑娘被迫出嫁的故事讲得严谨而精美,同时本片又是一部批判社会现实的杰作。

(11)《露丝》(ROSIE)比利时,1998

导演:柏翠丝·黛伊(PATRICE TOYE)

13 岁的露丝生性聪明又敏感,她与 20 多岁的母亲相依为命。因为有个私生女怕以后找不到丈夫,因此母亲冒充是露丝的姐姐。这是一个可供研究的现代家庭的完美案例。

露丝生长在一个与众不同的扭曲世界中:没有父亲,有母亲但不能认,舅舅也很古怪。她想飞,飞进梦中,但愿妈妈找到如意郎君,自己也想找到爱的归宿。露丝寻寻觅觅,终于找到漂亮的男友,她一步步接近梦想,同时也一步步脱离现实。孩子内心的小魔鬼发挥作用,露丝为此付出了巨大代价。

本片以动人的母女情,激发出人意外的虚幻故事,真的假的同样感人。演露丝的小演员自然逼真的演技,恰似生活中的自己。影片因此而魅力逼人,但又不流于伤感,显示出一个初出茅庐的女导演的不凡功力。总之,柏翠丝·黛伊的这部处女作可圈可点,体现出比利时女性影片对人性与社会的一贯关注。

(12)《贝佛利山的贫民窟》(港译:15 岁趣不趣)(THE SLUMS OF BEVERLY HILLS)1998



美国女导演谭米拉·杰金斯(TAMARA JENKINS)作品,这是一个关于 15 岁少女薇薇安的真实故事。1976 年夏天,少女薇薇安的生理起了变化,性与身体的萌动开始了,但她并不想与男性接触。但与离婚父亲和兄弟挤在狭小公寓内的薇薇安没有选择,她的生理发育成为父兄和邻里嘲笑的对象。随着桀骜不驯的表姐到来,薇薇安的青春期的在不平静中度过。导演取 15 岁少女的视野,给银幕上女性成长的故事增添了新情趣。

(13)《后现代革命》(A PLACE CALLED CHIAPAS),1998

加拿大女导演纳迪·韦尔德(NETTIE WILD)的纪录片。题材关于 1994 年发生在墨西哥恰帕斯的革命。导演和剧组在当地呆了 8 个月之久,拍摄到了游击队领袖马克斯口衔烟斗、头戴面罩,时而让法国杂志拍照;时而给崇拜者签名;时而又在互联网上发表意见。墨西哥贫农的革命,居然采取的是后现代革命的方式。导演旗帜鲜明地深入丛林为游击队作宣传,最终发现这只不过是一场死亡游戏。于是,摄制组冒险跟随难民返回家园,而难民却被游击队拒之门外。本片导演采用了不回避、不客观,讲究个人感觉的拍摄方法,堪称令人耳目一新的纪录片。

(14)《劳拉》(LOLA)1989/墨西哥和西班牙合拍片

导演:玛丽亚·诺瓦罗

本片获 1989 年哈瓦那国际电影节最佳处女作奖;获 1989 年墨西哥“阿列尔”最佳处女作、最佳女主角、最佳男配角和最佳剧本四项大奖。

影片讲述了一位年轻母亲在纷繁复杂的社会生活中寻找自我和追求爱情的故事。

劳拉和丈夫及五岁的女儿安娜居住在墨西哥的联邦区。劳拉经营服装生意,丈夫是摇滚歌手,离家到美国洛杉矶寻求发展,因此夫妻关系若即若离。劳拉为生计奔忙,竭力改变现状。尽管她



祈盼生活富足美满,但是生活偏偏与她作对,她甚至与女儿的关系都搞不好。这一切使劳拉悲观失望、心灰意冷,还茫然不知所措。

本片被视为墨西哥近年来少见的优秀之作,难能可贵的是女导演玛丽亚·诺瓦罗的处女作就有如此高的水准。诺瓦罗的近期作品还有1994年的《伊甸园》,此片获得了包括1995年卡塔赫纳国际电影节“最佳编剧奖”在内的三项国际电影大奖,这又是一部颇具现实意义的影片,讲述了墨西哥人非法越境到美国谋生的故事。影片不仅涉及了三位女性的命运,而且针对墨美边境长达20多公里的高墙,提出了两种文化、两种语言的隔阂仍然阻断不了墨西哥人赴美求生的社会问题。玛丽亚·诺瓦罗作为墨西哥少见的多产女导演,试图通过自己的作品从女性的角度去表现女性的世界。导演自己说,她的作品没有承袭传统的戏剧结构,而是力图表现一种激情,体现人物的内心沮丧和失意,把女主角伤感的内心世界淋漓尽致地表现出来。

(15)《乌云》(NUVEM)葡萄牙,1992

导演:安娜·卢莎·吉马拉斯(ANA LUISA GUIMARATS)

1992年在法国ANGER举行的“国际处女作电影节”中安娜·卢莎·吉马拉斯(ANA LUISA GUIMARATS)的首部长片《乌云》(NUVEM)备受好评,此片是先卖出版权后完成制作的。吉马拉斯平时在电影学校教授剪辑课程,并和朋友创立一家制作公司,拍摄和制作自己的影片。

《乌云》描绘了两个男孩越狱的故事,以乌云象征葡萄牙的政治阴影。导演在本片中手法精致细腻。

(16)《陌生的家乡》巴西,1995,黑白,100分钟。

导演:丹妮埃拉·托马斯(DANIELA THOMAS)

本片表现的是一段漫长的越洋旅程——从巴西到欧洲的葡萄牙,外国的土地尤其是同样说葡萄牙语的葡萄牙对巴西年轻一代



来说颇具吸引力。一无所有的男主角帕高在里斯本遇到了女主角艾丽丝,两人结伴上路,直奔异乡的梦想。本片具有写实、动作、悬疑和公路片的混合风格,黑白画面更是独树一帜,这是一个在异乡寻找自我身份的故事。

《从午夜到黎明》巴西/法国,1998,彩色,75分钟。

这是法国投资的“新千年系列作品”之一,描写一男一女在世纪末寻找人间乐土。男主角是越狱的犯人,而女主角刚遭男友抛弃,在新千年来到的一刻他们相遇。本片是丹妮埃拉·托马斯与他人合导的作品。

## 二、中国台湾地区女导演作品介绍

台湾从1993年起开办“女性影像展”,至今已有12年历史。这个电影节和1998年成立的“台北市女性影像学会”极大地推动了亚洲女性电影人与国际女性电影人的合作与发展,并且开发出一批台湾独立制作的女性电影导演。虽然她们身份各异、年龄不同,并且有不少还是在校或刚毕业的大学生,但对女性议题的全方位关注使得她们的作品充满了个性魅力和女性特有的关怀。下面介绍的就是一群出色而无名的女性导演:

(1)《波城性话》:陈素芬、陈彩苹、陈慧娟合导,实验/纪录,1993/25分钟。

三个女导演选择“女性乳房”这个最具代表的女性性征及最富社会涵义的女性器官为题材,在纯经验的分享之外,并企图利用影像及声音双重的线索与冲击,形成不同观点的反复辩证。

(2)《心窗》:曾文珍、何英玮、沈宝玮合导,纪录,1992/25分钟。

台湾的淡江大学是少数收视障生的学校之一,三位导演联合记录了历史系视障生尤玮玮的成长过程。

(3)《阿妈的故事》:郭静芳、王怡倩、陈明佩、苏舜弘合导,纪



录,1993/25 分钟。

70 岁的阿妈,年轻的时候也曾谈过恋爱,但却在亲友的闲言碎语中不了了之;后来嫁给了素未谋面、木讷寡言的阿公。在市区长大、未吃过苦的阿妈,身处在一个贫苦的乡下环境,也只得靠着倔强、不服输的个性,渐渐适应过来。

(4)《台北季节》:陈若菲、吴乐勤、谢富志合导,剧情,1992/22 分钟。

一位从台湾南部北上工作的单身女子,男友刚出国两月,便发现自己怀有身孕,恰好在此时,工作上又有个出国深造的机会,身为现代独立的女性,她该如何抉择?

(5)《强迫曝光》:陈若菲导演,剧情,1995/57 分钟。

一个男同性恋作家面临抉择:是冒着暴露身份的危险把写好的小说投去参加比赛,还是继续隐瞒身份,逃避各种麻烦?犹豫不决时,一次偶然的邂逅,一个同道之人让他知道了什么才是正确的决定。

(6)《等待月事的女人》:简伟斯导演,实验/纪录,1993/23 分钟。

影片内容描绘一名台湾女留学生在生理周期紊乱的焦虑与期待中,对成长的回忆以及对留学生活的反复思考。在叙事结构上,以第二人称的旁白(摄影者)与第一人称的独白(女主角)交错进行着女人与女人私密的对话。

(7)《旋转乾坤的台湾女性》:黄玉珊导演,纪录,1993/30 分钟。

来自不同领域的女性声音,透过采访和纪录片段,呈现出身处台湾的女性如何挣脱传统女性价值观的制约,以及重新建构女性主体的思考。

(8)《牵手何时出头天》:陈丽贵导演,纪录,1994/20 分钟。



本片从个案的现身说法,以及妇女运动专家学者的阐述,探讨台湾当局对女性的种种歧视和剥削,并审视造就两性不平等关系的深层社会文化因素。

(9)《水戏》:吴秀菁导演,实验,1992/12分钟。

以一段教外国人说话的对白开始,在对白过程中,时有如合音般的片段出现,使得语言在本片中的意义增加新的层次。结尾处以满窗邮票的远景,配上陈明章的音乐,沉淀了影片前段的烦躁情绪,也点出了身在异乡的主题。

(10)《旷野中的耳语》:吴秀菁导演,实验,1994/7分钟。

此片与舞蹈结合,导演大量以叠影的方式让舞者似精灵般穿过森林,燃烧在火里。一个全新的视觉经验,配上断断续续的声音以及忽快忽慢的节奏,让观众视线伴随着舞者,度过了高潮起伏的7分钟。

(11)《爱丽丝》:王逸白导演,剧情,1994/42分钟。

台湾一个南部女孩北上谋职,在酒馆里打工,认识了一位男歌手和他的朋友,三人之间产生了暧昧关系。影片的内容及形式都表达得相当完整,散发出独特的感染力。

(12)《小珍和她们》:简伟斯导演,剧情,1995/15分钟。

小珍今年17岁,一年半前,她在一家KTV坐台遭警方查获。在一次访谈中,她娓娓叙述幼时遭受性伤害的经历。长大后父母又离异,父亲经常打她,因此她离家出走,流浪街头。小珍在街上不断遇到诱拐街头少女卖身的男人。辗转于茶室、宾馆和KTV的她,开始了出卖身体的工作。

(13)《共鸣》:吕来慧导演,实验,1995/3分钟。

我的朋友有一个颇有意思的结论,她说:“我们每一个人,与生俱来是一个有欲望的蛋。打破它,和着巧克力,喝下它。一股暖流在你体内流窜,直到时间缓缓流逝。”她给了我一个蛋,问我:“蛋里



面有什么？”我回答：“精子和爆炸”。

(14)《少女梦景》：蔡秀女导演，剧情，1995/30 分钟。

17 岁的少女梦景戴着白色面具，站立在窗前，预示着孤独的未来。在梦与现实的缝隙中，一只白老鼠闯入她的生命里。她珍视它，形同一个神秘的恋人，而母亲却视它为邪恶的异物。影片游走于虚幻与现实之间，轻轻割开少女的梦想和爱，相对于成人世界的陈腐与现实，少女世界是如此纯粹美丽。

(15)《近照》：林佳燕导演，纪录，1995/25 分钟。

此片以脸部五分之一的特写镜头构成，探讨大学校园内，年轻的男女同志面对外在环境、父母与自己性倾向的心理挣扎。原本属于青春、欢笑的年轻岁月，在外在环境的不认同下，越发显出寂寞无助。在诚实面对自己后，影片中的主角们不仅得到了解答，也解放了自己。

(16)《女试不爽》：夏莉玲导演，剧情，1996/47 分钟。

一群不同背景的大学生，因为对于女性主义的共同热情而紧密的连结在一起。在她们生活中所面对的每一个困境与难题，以及理念的实践与挣扎，都通过虚构的剧情与真实的访谈交错呈现。而这些经过自省之后的“不爽”，原意其实只是单纯的女子社团的成长记录。

(17)《TINA》：俞圣仪导演，剧情，1996/15 分钟。

透过 TINA 在工作场所和私人空间的生活，描写女性在工作环境中，对性别角色的反省。影片利用剧场手法，呈现公/私、现实/梦境等情节，以流水账式的生活画面，来表现不可逃离的生活困境。

(18)《美丽的哀愁》：汪爱龄导演，剧情，30 分钟。

影片探讨时下流行的减肥话题。以大学女生最常出现的减肥经验对话，反思女性如何形成自己身体胖瘦的观念。



(19)《站在绳索上的女人》:彭书怡等人合导,实验,30秒。

影片以“女人走在绳索上”的影像,以及生活中多个惯常使用的空间概念做平行剪接,来表现女性身体长期被忽视的事实。一个安全的都市空间,是女性应得的基本生活权利。

(20)《透气》:简君如导演,实验,1998/3分钟。

一部关于“上完厕所后没水洗手而让人气得想跳舞”的影片。内容触及女性、空间与自体隐私三者的互动关系。凭借影像的魔力,满足想象。

(21)《读书梦》:洪秀慧、王宝莲、鲁志兰合导,纪录,1998/33分钟。

本片呈现高龄就学妇女们,对迟来就学机会的珍惜,逐步揭露她们学习的困难,同时对照校方、官方的说法,以及教材的问题;间歇插入女儿旁白,表现社会制度与妇女生命史的矛盾冲突。

(22)《子宫竞技》:温秀荧导演,剧情,1997/27分钟。

影像语言巧妙地交织了现实与想象,处理男女对堕胎问题的不同立场,导演手法成熟,是自由派现代女性对堕胎诚实而深入的反省。

(23)《家在何方》:李靖惠导演,纪录,1996/60分钟。

本片是导演的家庭纪录片。作者从外婆被送到养老院那天开始,很自然地拿起摄影机记录了外公、外婆分隔两地的生活,以及自己南北奔忙探望外公、外婆的日子。

(24)《挚爱》:朱丽芬导演,实验,1997/11分钟。

从近乎精神分析的角度描写一段似是而非的亲子关系。运用影像、声音和音乐刻画对生命的反思。反映潜意识和现实生活中的分歧。

(25)郑淑丽作品:

郑淑丽出生于台湾,目前定居纽约,从事影像媒体装置艺术和





电影制作 ,作品曾于纽约、旧金山、东京等地的博物馆展出。

(1)《综艺洗衣机》:实验 ,1989/28 分钟。

台大历史系毕业到美国搞起了电影的郑淑丽 ,结合实验元素和表演艺术 ,所做的第一个录影装置艺术 ,造就了这部戏谑种族主义的有趣影片。

(2)《指与吻》:实验 ,1995/4 分钟。

银幕上的手缤纷多彩 ,你的、我的、她的手 ,跟舌头一样 ,是喜悦的、探索的、欢娱的。我不知道你的手怎样深入我的体内 ,但它发生了。

(3)《保龄之性》:实验 ,1994/7 分钟。

关于 23 个人的 92 种游戏。撞击、触发 ,欲望随处蔓延 ,在电车、汽车、洗衣机、鱼市场。用保龄球撞出爱的火花 ,撞出另一种可能性。

## 参 考 书 目

### 中 文 书 目

1. 《认识电影》(美)路易斯·贾内梯著,焦雄屏译,台北:远流出版公司,1999年最新修订版;
2. 《焦雄屏看电影——好莱坞系列》焦雄屏著,台北:永欣出版公司,1985年版;
3. 《电影妄想症》颜忠贤著,台北:万象图书股份有限公司,1995年版;
4. 《电影理论与批评》刘立行著,台北:五南图书出版有限公司,1997年版;
5. 《影像地志学:迈向电影空间理论的建构》颜忠贤著,台北:万象图书股份有限公司,1996年版;
6. 《第三世界电影与西方》(美)ROY ARMES 著,廖金凤、陈儒修译,台北:电影资料馆,1997年版;
7. 《电影与批评》刘森尧著,台北:志文出版社,1982年版;
8. 《凝视女像:56种阅读女性影展的方法》台北:远流出版社,1999年版;
9. 《女性书写:电影与文学》黄叔嫻著,香港:青文出版社,1997年版;
10. 《电影文化、理论和批判》史文鸿著,香港:次文化有限公司,



1995 年版；

11. 《然后有了光：22 位导演作品选析》王瑞祺著，香港电影理论学会，1998 年版；
12. 《第九届香港国际电影节资料》香港市政府主办，1985 年 3 月；
13. 《电影作为艺术》(德)爱因汉姆·鲁道夫著，杨跃译，中国电影出版社，1986 年版；
14. 《世界电影史》(德)格霍格尔·乌利希著，郑再新等译，中国电影出版社，1987 年版；
15. 《世界电影史》(法)乔治·萨杜尔著，徐昭、胡承聘译，中国电影出版社，1982 年版；
16. 《世界电影理论思潮》游飞、蔡卫著，中国广播电视出版社，2002 年版；
17. 《外国电影艺术百年：1895—1995》刘怀舜、李恒基主编，西湖摄影艺术出版社，1996 年版；
18. 《电影艺术词典》电影艺术编辑委员会编，中国电影出版社，1986 年版；
19. 《世界电影鉴赏辞典》(一编、续编、三编)郑雪来主编，福建教育出版社，1991 年版；
20. 《女性与电影——摄影机前后的女性》(美)E. ANN KAPLAN 著，曾伟祯等译，台北：远流出版公司，1997 年版；
21. 《女性与影像——女性电影的多角度阅读》游惠贞编，台北：远流出版公司，1997 年版；
22. 《电影导读》(美)埃里·德里克著，英国汉姆林出版社，1992 年版；
23. 《电影发展百年史》(FILM HISTORY: AN INTRODUCTION) KRISTIN THOMPSON & DAVID BORDWELL 著，廖金凤译(台湾)，美国香格罗·希尔国际股份有限公司



(MCGRAW-HILL ,INC) ,1994 年版。

## 英 文 书 目

1. 《THE MOVIE BOOK》(电影图书)英国：费顿出版有限公司编 ,1999 年版；
2. 《MAGILL'S CINEMA ANNUAL 1997》(马吉尔电影年鉴 1997)美国：BETH A. FHANER DETROIT 编辑 ,GALE RESEARCH ,1998 年版；
3. 《THE FILM ENCYCLOPEDIA》(电影大百科全书)/BY EPHRAIM KAZZ ,NEW YORK :HARPER & ROW ,1990 年版；
4. 《THE MOVIE LIST BOOK : A REFERENCE GUIDE TO FILM YHEMES , SETTYNGS AND SERIES 》/BY RICHARD B. ARMSTRONG ,MARY WILLEMS ARMSTRONG —— LONDON : MCFARLAND & COMPANY , INC ,1990 年版；
5. 《FRENCH CINEMA IN THE 1990S : CONTINUITY AND DIFFERENCE》  
《90 年代的法国电影：连续性和差异性》菲尔·波瑞著 ,纽约：牛津出版社 ,1999 年版。