

外国电影研究

英国民族电影艰辛之旅（上）

石同云

由于世界经济的全面增长、冷战的结束、国家广播体制的商业化等诸多因素，20世纪90年代世界对电影的需求量急增，好莱坞以其固有的优势和新一轮兼并操作跨入了“全球化”时代。根据时代华纳的解释，电影的全球化意味着这一行业的佼佼者能够制订出长期有效的战略，一方面稳固其国内市场，另一方面在国际所有重要市场保持举足轻重的影响力。^①因此，电影工业的全球化意味着好莱坞化，各国民族电影工业遭遇了来自好莱坞的前所未有的压力。纵观电影发展史，好莱坞对民族影业的侵蚀早已是一个长期、不争的事实。由于和美国共用同一种语言，英国电影工业受到重创。尽管英国电影早已举世瞩目，且在过去的20年里，英国演员及电影制作人员赢得了“奥斯卡”30%的奖项，然而，研究英国电影，人们永远无法忽视一个悲哀的事实：在20世纪的大部分时间里，它始终深陷危机之中，被好莱坞垄断阴影所笼罩。与此同时，英国政府、电影及文化界则为拯救和振兴民族电影付出了长期、艰苦的努力。本文旨在通过探讨英国民族电影的困境、捍卫英

国民族电影之历程、英国的电影文化传统、弘扬民族电影的文化必要性以及英国电影业在全球化背景下的新定位来解析英国民族电影的艰辛之旅。

一 英国民族电影之窘境

对民族电影的界定很难取得一致性和准确性。传统的民族电影概念包括：表达清晰统一的民族特性、反映共同的民族情趣、体现电影与观众的紧密联系等。英国影评权威安德鲁·希格森在《挥舞旗帜：构建英国的民族电影》一书中，将民族电影小结为如下三个方面的内涵^②：

第一，民族电影可以以经济条件来界定，考虑的是某个具体民族国家电影生产、发行、放映的基础设施；电影工业资本化及联营之规模，影业人员的数量及成分；国内市场的大小和打入国外市场的力度；受外国影业侵蚀的程度。第二，民族电影的界定应涉及观众消费因素。即观众常看什么样的影片？国内有多少外国影片，尤其是美国影片在发行？这些影片又会对观众产生什么样的影响？第三，民族电影有

[作者简介] 石同云，北京外国语大学英语学院副教授。（100089）

赖于其内容的代表性。即电影是否共享相同的风格主题、中心思想？他们如何展示国民特性？又如何渲染国民特性的神韵？他们在构建民族感情方面起什么作用？

有鉴于此，英国民族电影应指主要使用英国资金、在英国制片厂、使用英国制片和演艺人员、为国内和国际市场制作影片；它还意味着所拍摄的影片中必须含有一定量的民族特性，使这些影片能被货真价实地称为英国影片，而不仅仅只是“产于英国”，因为英国是个廉价和方便的电影生产地。以此为参照，20世纪40年代的英国电影是公认的真正意义上的民族电影。除此以外，英国电影始终被好莱坞阴影所笼罩而深陷危机之中。

（一）好莱坞对英国电影市场及制片、发行、放映的垄断

好莱坞自第一次世界大战起便确立了在英国的电影霸主地位。好莱坞对英国电影业的主宰随处可见。首先，好莱坞全面占领了英国电影市场。1918年，英国放映的影片中至少有80%来自好莱坞。^③90年代，好莱坞影片始终占去了英国市场份额的90%以上，票房榜的头十名基本上被美国影片稳稳占据；1992年，美国影片占92.5%，而英国影片只占4%。^④其次，好莱坞控制了英国电影的制作、发行和放映。据英国电影财政公司的统计，至1966年，75%的生产资金源自美国。^⑤90年代，美国对英国的电影生产的投资总额更是剧增。1991年第一季度，只有两部影片纯粹是由英国投资的，直到90年代中后期政府财政扶持后情况才有所改善。英国的电影发行也被几大主要经营好莱坞主流影片的公司所控制。20世纪50年代，由美国公司发行的影片占去了英国影片发行总量的68%，其中只有10%是英国国产片；1970年该项数字升至75%。^⑥1999年更是达到了85%。90年代，约

80%的英国票房收入被美国电影发行商揣进了腰包。^⑦好莱坞同样深深地渗透到英国电影的放映业。80年代中期开始盛行的多厅影院的投资大部分来自于美国公司，当然利润也归了它们。尽管这些影厅只占英国银幕总数的37%，但他们获取的收益却超过了50%。^⑧好莱坞全方位的垄断粉碎了英国人构建大众民族电影的可能性，使得英国电影不得不迎合国际观众，靠国际市场尤其是美国市场来赚取票房。

（二）影院观众人数的下降

与好莱坞肆虐并进的还有电视、录像业的繁荣，以及社会娱乐方式的逐步多样化所带来的英国影院观众人数的急剧下降。第二次世界大战时期是英国电影的黄金时代。1946年，观众人数创下了16亿3千5百万的历史最高记录。从观众人数和范围来看，战时的英国电影业是名副其实的民族影业，然而此后却一落千丈。年平均观众人数从50年代的13亿3千5百20万，下降为60年代的3亿3千8百万、70年代的1亿3千6百万，1984年更是跌至前所未有的5400万。随着多厅影院的流行，观众人数自80年代中期开始有所回升，从1985年的7100万翻番为1994年的1亿2千3百53万。2001年达到了1亿5千5百91万。^⑨

尽管影院人数不断下降，但人们现在所看的电影却比过去多得多，而且大多通过电视和录像，电影院已不再是观赏电影的主要去处了。举例来说，1994年影院总观众人数为1亿2千3百万，同年录像带出租则为1亿9千4百万人次，而1993年的录像带出租更是高达3亿2千8百万人次。同样是1994年，英国影院放映了299部故事片，其中有35部为英国国产片，而同年有1,910部影片在电视上得到播映，其中有413部为国产片。^⑩显而易见，电视播放的电影吸引了更多的观众。而且电视/

录像观众比影院观众更具国民代表性。尽管看电影不再主要是工人阶级的嗜好，多厅影院也吸引了相当数量的妇女，但电影观众仍多为 15-34 岁年龄段的年轻人。1990 年他们占到影院总人数的 78%，而该年龄段仅占英国人口的 37%。^⑩那些不常去影院看电影的人群，如 45 岁以上的中老年人、小镇市民等，却是忠实的电视屏幕前的电影观众。总之，自 20 世纪 80 年代初以来，讨论英国电影已不可能不论及英国电视。电影业越来越依赖于电视提供的拍摄资金和录像销售带来的利润。四频道自 1982 年成立后实行的资助电影拍摄的政策，对英国电影复兴起到重大作用。约翰·希尔和马丁·麦克卢恩在《大画面小屏幕：电影与电视的关系》一书中有如此结论：“电视已差不多变成了电影工业。”^⑪

（三）对好莱坞的敬畏

英国是影片制作、人才猎选、销售代理以及设施供给方面的欧洲最佳基地，前景可观。从上述经营中赚得的收入也远远超过了电影生产的收入。但英国电影制片厂现在没有勇气想象为民族主义精神而征服世界。纵观柯达、兰克、格莱德兄弟以及哥德克莱斯特制片公司曾作出的努力，英国已被数次灼伤。对好莱坞的敬畏已渗透了英国制片业的各个层面。美国方式、美国市场被视为唯一的游戏准则。英国电影业买不起自己国家的最佳剧本题材。《哈利·波特与魔法石》和《指环王》的拍摄权都被美国制片厂以最高竞价买走。英国公司若想制作有较大规模投资的影片，一般都得拉进一个美国合伙人才能觅得资金。欲参与大制作的英国电影人往往投奔好莱坞。为取悦美国市场，影片的“英国味”不能太浓，场景和主题要较通俗，艺术手法要尽量展现电影技巧，尽管有时不合时宜。英国制片人需要明星来开拍影片，但唯有美国大片才能使英国演员一举

成名。政府的资助促进了影片的生产规模，但所出产的影片很少能吸引习惯好莱坞巨资大片的广大观众。英国观众大部分如此青睐好莱坞影片，以至于不少人认为，应该把他们与美国观众相同对待，瞄准更大的美国市场可取得一石击二鸟之功效。对于工党政府期盼的“可持续的英国电影工业”的问题在于，英国国内市场自身也许永远不会有这种渴望，所以英国影业必须面向世界，而它又缺乏好莱坞享有的巨大的国内市场资源所带来的竞争优势。《诺丁山》里卑微的书店小老板与好莱坞巨星之间的浪漫故事，实际上是英国影业失却地位的巧妙隐喻。^⑫

二 捍卫英国民族电影的历程

好莱坞电影在英国的大受欢迎导致了英国对文化侵蚀和文化颠覆的恐惧。精英阶层意识到，有必要建立英国正统的民族电影，以抵抗美国的庸俗道德对英国传统文化的侵蚀，弘扬英国的民族特性。构筑英国民族电影的努力最主要体现于两个方面：政府和电影业。要求政府干预的呼声大都基于电影作为一种文化形式承载相当的文化功能。但英国政府却更常把电影业视为一种商业经营行为，令电影人深感失望。布莱尔政府的电影政策则多多少少让人看到了一线希望。

（一）政府的电影政策及其力度

自 20 世纪 20 年代以来，英国政府制定过多种保护性干预政策以帮助电影工业：1927 年电影法案宣布好莱坞捆绑式销售为非法，并颁布了电影放映中国产片与进口片之间比例的强制性配额；进口影片税（1947-1948 年不到一年的时间）对好莱坞影片征收排斥性高额税款；1949 年成立的电影投资公司明确支持独立制片；伊迪税款（1950 年设立）对电影票销售征

税，并以税款来补贴生产资金；税款折扣（1979年至80年代中期）对电影税收有所减免。

电影生产是一个复杂的工业流程，它的成功取决于大量的长期高风险的投资、庞大的工厂规模、及复杂的营销与发行体系。通常来讲，有两种现实的故事影片生产模式：好莱坞电影厂模式与欧洲补贴模式。从20世纪20年代中期，很多欧洲政府，譬如法国与瑞典，为了弘扬民族文化而对电影业实行有力的政策保护与补贴措施，但英国却从未如此费心。英国电影既非好莱坞模式也非国家扶持模式。

因缺乏支持电影复兴或拯救濒临崩溃的电影业的积极性，英国历届政府屡屡受到指责。英国政府的扶持很少有实质性的政府财政拨款补贴。因此，长期以来，英国电影完全受市场因素的左右，根本不可能繁荣，甚至生存。1984年有关电影的政府白皮书《电影政策》表明，撒切尔保守党政府视电影为纯粹“商业产业”。政府20世纪80年代的措施几乎完全是消极的：配额制在1982年底被取消并且不会再重新施行；扶持英国电影制片人的伊迪税也在1984年底被废止；每年从电影基金获得150万英镑资金的国家电影财政公司也被私有化，从此要靠英国几家主要公司来获取资金；曾成为投资者重要动因的税收减免也于1984年至1986年被逐步取消。进入90年代，英国政府对电影制作的投资逐年减少。在这种情况下，奢谈英国的民族电影已似乎不合时宜。“英国电影已不复存在了。”^⑭仅有为数不多的一些电影人在苦苦支撑。1989年英国故事片的产量跌至30部，是英国电影生产自1981年来的最低点，也是1914年以来的第二低点。^⑮由英国独资拍摄的电影更是少得可怜：1991年7部；1992年仅5部。寻求国际合作已成为主流。梅杰政府的政策主要是建立欧洲联合拍摄基金、加入欧

洲委员会的生产与发行资助基金、从1992年对制片公司实行税收减免和1995年后用彩票收入资助电影，但影业受惠力度不大。尽管被册封为爵士，著名影人大卫·普特南还是在90年代抱怨道：“尼可拉斯·瑞德利这位国务大臣给人这样一种印象，他将把使英国电影业倒闭视为自己在工贸部的最大成就”。^⑯

1997年布莱尔工党政府上台。在其“新工党，新英国”口号下，为了塑造“酷的大不列颠”（Cool Britannia）形象，政府对电影的资助出现了重大变化。1997年，工党政府推出了新的第一年百分之百的税金减免，以配合业已存在的三年生产成本税金减免。2001年该税收刺激政策又被延续三年。但该优惠政策仅限于预算不超过1500万英镑的影片，极大地缓解了英国制片人的压力，却令美国制片厂颇为失望，因为他们的影片大多都预算超标。1997年另一个广受欢迎之举，是建立三家由彩票资金资助的被授予特许经营权的制片中心。对经营权竞标的过程催生了英国一些最有才能和经验的制片人的联合。此举旨在脱离影片以单片为单位的作坊式生产，向纵向一体化联营迈进，从而支持影片的可持续性生产。1998年，政府发布了一份关于电影工业的重要报告，名为《一幅更大的画卷——电影政策审核小组报告》，报告视电影的经济与文化目标相辅相成，承认政府有重大责任“通过战略使用公共及私人资金、投资刺激和积极的鼓励”，来促进对电影工业的结构问题的战略性回应。^⑰1995年开始推出的国民彩票目前是电影生产的主要资金来源。1998年12月，政府宣布彩票收入的2700万英镑将分配给电影，同时还发放2080万英镑的直接拨款。^⑱2000年4月，总揽电影文化和电影工业发展全面战略对策、全面负责政府资金拨款的政府机构——电影委员会成立，宣布其主要宗旨之一为“支持文化

制片”和“改善英国影片质量”^①。电影委员会对剧本开发的资助受到了影业的赞扬。

总之，正如电影委员会主席艾伦·帕克在电影委员会的成立宣言《向可持续性英国电影工业迈进》前言中所直言：“基本的事实是，……没有政府的（直接资助）扶持和公共（彩票）资金，英国的电影工业必将崩溃。”^②电影委员会用国家拨款资助的《高斯福庄园》赢得了一片喝彩，其作者朱利安·法娄斯摘取了奥斯卡桂冠。然而，令人沮丧的是，9200万国民彩票资助的所有14部影片，除了根据王尔德小说改编的《理想丈夫》以外全军覆没。大量彩票电影的未被发行所造成的对公共资金的浪费受到了以亚历山大·沃克为首的影评家的猛烈抨击。新政府上台时欲将英国影片在英国影院的票房提高一倍（至20%的比例）的计划（1997年不到10%，《光猪六壮士》和《布朗太太》的成功曾一度使之升至23%，但随后又迅速回落^③）也始终难以实现。目前，不断强化的国际化潮流使英国政府不再可能重新推出象配额制那样的保护性或限制性措施，因此电影工业将面临更大的挑战。

（二）电影业本土电影之探索

近乎一个世纪，英国电影业为摆脱困境作出过多种努力。其中主要包括模仿好莱坞的大制作、与好莱坞争夺英国国内市场的小制作，以及生产与美国片风格迥异的艺术电影。模仿好莱坞是指英国与美国公司合作的、仿效好莱坞套路的大制作，这些主要定位于美国市场的高成本影片旨在与美国大片争夺市场。但是由于好莱坞影片的竞争优势，除个别影片取得了成功外，这一努力导致的结果是制片公司财政上的灾难。例如，20世纪30年代的柯达、40年代的兰克、70年代的EMI和80年代的哥德克莱斯特制片公司。得益于延续至70年代的配额制度，与好莱坞

争夺国内市场的小制作取得了相对的成功。这类影片瞄准国内观众，风格清新诙谐，竭力展现本土生活的多彩魅力，其低廉的预算使得它们能够从国内市场赢得一定的利润。但70年代后，由于电影观众人数的下降与配额制度的取消，这种专门针对英国市场的电影制作陷于停滞。在80、90年代，为国际市场生产与美国片风格迥异的“艺术电影”成为英国电影制作的主要模式。这一模式主要试图“从内容上有别于好莱坞电影，坚持直接或间接地表现民族特性，并通过自己独特的发行渠道，及通常被称为艺术影院的放映场所把它们推向国内与国外市场”。^④著名导演列昂·克洛尔认为“本土电影是很有必要的……我始终坚信英国电影只有最具本土特色才能在美国获得最大成功。我们需要本土电影，也必须找到继续制作本土影片的良方。”^⑤

英国电影在过去的20年间所取得的成就，使人们普遍认为英国影业自1982年起出现了复苏。这其中的主要功绩当属摘取了众多奥斯卡奖的遗产电影（指由英国古典文学、戏剧作品改编的电影——编者注）流派。《烈火战车》（1982年）赢得四项大奖；《印度之行》（1985年）赢得11项；《霍华德庄园》（1992年）赢得2项；《看得见风景的房间》（1986年）获得8项提名；《理智与情感》（1995年）获得7项提名并赢得最佳剧本奖；《伊丽莎白》（1998年）和《恋爱中的莎士比亚》（1999年）荣获了金球奖、奥斯卡奖和英国电影与电视艺术学院奖。遗产电影因其极具异国特色的主题及艺术风格特征，对美国观众有着独特的吸引力，它在美国的票房收入也远远高于英国。这导致了英国遗产电影总是先在美国然后才在英国放映，80年代的《看得见风景的房间》与90年代的《理智与情感》都是极佳例证。

功劳还应该归属于极富英国式幽默的感人喜剧片。《四个婚礼与一个葬礼》

(1994年)是有史以来最为成功的影片——滑稽、令人愉悦且百看不厌。影片只有不到500万美元的低成本,却成为美国最上座的影片,并取得了1亿6千万英镑的票房,创下了当时的英国影片票房之最。《憨豆先生》(1997年)、《诺丁山》(1999年)和《单身日记》(2001年)也战绩辉煌。《单身日记》创造了英国电影首映周末票房的最高记录。反映国民生活状况的现实主义影片同样功不可没,《我美丽的洗衣房》(1985年)、《猜火车》(1997年)、《光猪六壮士》(1997年)、《跳出我天地》(2000年)均表现不俗。

以上诸多影片在商业上的巨大成功,重新唤起了人们对英国电影的关注。1996年英国投资拍摄了128部影片,1997年116部。1997年以后,每年都近100部左右^④(但遗憾的是有一半得不到发行)。1998年以来的《伊丽莎白》、《滑动门》、《两根大烟枪》、《恋爱中的莎士比亚》、《诺丁山》、《哈利·波特》以及《柯莱里上尉的曼陀铃》均可圈可点。它们极大地鼓舞了影业的斗志,激励着影业的生产。然而,这些电影更多的是依靠其海外(尤其是美国观众)而不是国内市场,才取得了相当的民族电影殊荣和可观的票房收益。而且更为关键的是,由于美国的投资,大部分的票房收入流回了美国,英国电影国籍问题引起了争议。此外,相当多影片的惨败招致了激烈的批评,《卫报》以“民族的耻辱”为标题抨击英国电影“如此令人震惊地、极度地、精致地糟糕”^⑤。

综观90年代的英国影业,相对于美国及大多数欧洲国家单一一大公司对影片生产、发行及放映的纵向联营,英国的影片生产仍基本上处于小作坊模式。制片公司规模小,拍片数量少;制片资金难以筹措,源头过紧。一位制片人诉说她的一部

影片的资金来源竟然有不少于16个不同的出处。^⑥1997年出产的纯英国影片的平均预算不到350万英镑,而同期在英国拍摄的外国影片的平均预算则高达1800万英镑以上。乐观地来看,影院观众人数在不断增长,2001年创下了自1973年以来的最高纪录。2000年两部以70年代为背景的英国原汁原味影片《十足东方》和《捕鼠人》的票房战绩及影评褒扬证明,英国电影不一定非得随波逐流。赛莉·希宾指出,英国电影生产的成功之处在于“制作影人有激情制作的影片,而不是单为吸引更多的观众……英国电影生产的非一体化联营结构反而在文化多样性和自主创造性方面体现出某些重要的优势。”^⑦但遗憾的是,这种成功太具偶然性,难以预料,难成规模。总体上,英国电影的题材、风格千差万别,缺乏明确的可持续的艺术类别。严峻的现实又使得影业变得过于谨慎,爱重复获得了一次性成功的影片。例如,在《两根大烟枪》火爆后,2000年出现了太多的相似的犯罪片。目前,迫于压力,英国主要制片公司的精力集中在旨在征服国际市场的大预算英美合拍片上。这些影片预算多高达一千万英镑以上,有已受欢迎的文学作品、强有力的明星阵容、跨国界的审美吸引力作为成功的保证。2001年没有一部英国电影参加戛纳电影节,令报道此事的英国记者深感失望。《2003年电影电视手册》概述认为,如将《哈利·波特》和007邦德片从英国电影制片中拿走的话,英国电影工业就变得无足轻重了。(未完待续)

注释:

①蒂诺·巴里奥《在世界所有重要市场保持举足轻重的影响力——20世纪90年代的好莱坞全球化》,格瑞姆·特纳主编《电影文化读本》,路特莱基出版社,2002年,第206页。

②安德鲁·希格森《挥舞旗帜：构建英国的民族电影》，克莱尔顿出版社，1995年，第5、6页。

③迈克·坎南《一种工业的出现》，詹姆斯·卡伦和文森特·波特主编《英国电影史》，巴恩思和诺勃出版社，1983年，第49页。

④约翰·希尔《英国电影——国家电影：生产，观众与展示》，罗伯特·默菲主编《英国电影》，英国电影研究院出版社，2001年，第207页。

⑤罗伯特·默菲《在好莱坞阴影下》，查尔斯·巴主编《我们所有的过去：英国电影90年》，英国电影研究院出版社，1986年，第64页。

⑥玛格丽特·迪金森《国家与对垄断的巩固》，《英国电影史》，第92页。

⑦纪奥夫·布郎《每人各取所需：90年代的英国电影文化》，罗伯特·默菲主编《90年代的英国电影》，英国电影研究院出版社，2000年，第31页。

⑧奈尔·沃特森《好莱坞垄断下的英国》，《90年代的英国电影》，第85页。

⑨“表14：1933年至2001年影院观众人数”，埃迪·笛亚主编《2003年电影电视手册》，英国电影研究院出版社，2002年，第40页。

⑩同注④，第209页。

⑪同上。

⑫约翰·希尔和马丁·麦克卢恩《序言》，约翰·希尔和马丁·麦克卢恩主编《大画面小屏幕：电影与电视的关系》，卢顿大学出版社，1996年，第1页。

⑬尼克·詹姆斯《他们认为一切都完了：英国电影向美国投降》，《英国电

影》，第304页。

⑭邓肯·派垂《英国电影：寻找民族特性》，杰佛瑞·诺埃尔-史密斯主编《牛津世界电影史》，牛津大学出版社，1997年，第604页。

⑮约翰·希尔《80年代的英国电影：问题与主题》，克莱尔顿出版社，1999年，第31页。

⑯罗伯特·默菲《穿过道德迷宫的小径》，《90年代的英国电影》，第1页。

⑰电影政策审核小组《一幅更大的画卷》，新闻、文化、体育部，1998年，第18页。

⑱托比·米勒《电影工业和政府：“没完没了的豆豆先生和邦德先生”？》，《90年代的英国电影》，第41页。

⑲社论《巨大的成功》，英国《影像与音响》杂志，2000年5月，第3页。

⑳埃迪·笛亚《英国电影、电视和录像：概述》，《2003年电影电视手册》，2002年，第16页。

㉑罗伯特·默菲主编《90年代的英国电影》，第31、32、44页。

㉒同注4，第208页。

㉓吉尔伯特·阿代尔与尼克·罗迪克《影院时光——百年英国电影巡礼》，科伦巴斯出版社，1985年，第85页。

㉔“表10：1912至2001年英国出产的故事片数量”，《2003年电影电视手册》，第34页。

㉕同注⑬，第301页。

㉖斯蒂温·普莱顿和西蒙·戴金《竞争性政策和经济结构：英国电影工业个案》，英国《屏幕》杂志，2000年夏，第233页。

㉗同上，第236页。