后浪

（第2版）

电影概论

杨远婴——主编

北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co.,Ltd.

本专著系北京电影学院
“北京市重点学科—戏剧与影视学”成果之一

前 言

作为一种国际化的影像语言，电影学已经成为大学教育的普及性科目。

目前全球的电影院校大约有三种类型：第一种较为普遍，是设在综合大学里的电影科系；第二种属于独立的影视媒体学院；第三种为专项技能培训的职业学校。而检验电影教育的标准也有三种：老师在课堂上教什么，学生的作业做什么，学校的办学理念是什么。不同的学校类型和办学理念设定了不同的教学形式和学生培养模式。

《电影概论》（以下简称《概论》）第一版出版于 2010 年，目的是编撰一本适应面宽泛的入门读物，为不同程度的电影爱好者提供一个纲要式的认知轮廓，因此普适与专业被作为首要原则。在编写过程中，我们注重吸纳新近创作科研成果，着意呈现电影作为一种艺术、一门语言、一项产业的三体特性，对其光影与视听、生产与销售、嬗变与评说的结构给予尽可能系统的描述。

旧版《概论》全书五个版块，通过媒介特质、创作流程、生产机制、历史过程、批评框架这些功能性环节揭示电影所涉及的技术、工业、文化问题，梳理人类认识影像、制造影像的过程与途径。

第一章 陈述电影光影、色彩、画面、声音的构成原理。

第二章 梳理剧作、导演、表演、拍摄、剪辑的制作流程。

第三章 揭示电影融资、投拍、发行、放映的运作机制。

第四章 勾勒从美国格里菲斯、欧洲先锋派运动、苏联蒙太奇学派、经典好莱坞、意大利新现实主义、法国新浪潮、新好莱坞、日本电影到华语电影的世界电影发展版图。

第五章 介绍爱因汉姆视知觉理论、爱森斯坦蒙太奇概念、巴赞纪实美学、作者论理念、类型研究范式、符号学、精神分析学、性别研究、明星研究等不同电影学说的具体内容。

教材的通用性使之既要遵循“普泛”原则，又要与时俱进。的确，在媒介传播全球化的今天，学生们的视野越来越开阔，涉猎兴趣也越来越广泛，而每一种教学都必须考虑当下的现实需要，每一门课程都应该最大限度地调动学生的积极性。虽然视听语言构成、导表摄录美技巧、历史演变形态、理论评价方式依然是校园教学的基本范畴，课堂讨论不可或缺的主要内容，

但电影教科书必须跟上电影人前进的步伐，对日新月异的国际变化做出及时反应。

新版《概论》对国别电影投注了特别的关照，专门增设“国族特色”一个部分，分章介绍法国电影、俄罗斯电影、意大利电影、日本电影、印度电影、波兰电影、伊朗电影、韩国电影、中国电影、拉丁美洲电影、德语电影、非洲电影、东欧电影的历史与现状，让读者了解不同地域不同国度不同族群的电影人于影像表达所做出的努力与贡献。

原来的第四章——历史过程（新版中的第四部分），增加了“英国电影新浪潮”“纪录电影”与“全球化时代的好莱坞”，以对电影变化过程给出更加完整的描述。

这次再版也重新修订了部分重要内容，它们是：第一部分的第 3 章“画面”，第二部分“创作流程”，第三部分“生产机制”，第四部分的第 17 章“格里菲斯与电影叙事”、第 16 章“好莱坞与工业化生产”、第 21 章“新好莱坞”，第六部分的第 39 章“爱森斯坦的蒙太奇学说”、第 40 章“巴赞的电影美学”、第 41 章“作者论”、第 42 章“类型研究”、第 43 章“电影符号学”、第 44 章“电影精神分析学”。

轻盈灵便的数字技术使电影教育成为校园最富活力的部分，但仅仅弘扬技能排斥人文的教育不能称之为完整的教育，只有同时强调电影的媒介功用和文化价值才能完整地塑造新新人类的智商与情商。电影呈现生活表象，宣泄快乐与忧伤，丰富记忆和想象，良好的电影教育应该启迪学生的心灵，激发其勇气，升华其创造力。我们期望《概论》能够帮助读者了解影像制造奥秘，领略银幕魅力，鼓舞更多的迷影者一起来丰饶这个天地。

在此我向共同完成《概论》的所有同仁致以衷心的感谢。

杨远婴

简　目

前　言　1

Part 1　媒介特质

第 1 章　光　3
第 2 章　色彩　15
第 3 章　画面　31
第 4 章　声音　62

Part 2　创作流程

第 5 章　剧作　85
第 6 章　导演　104
第 7 章　表演　118
第 8 章　拍摄　135
第 9 章　剪辑　152

Part 3　生产机制

第 10 章　融资　173
第 11 章　制片　186
第 12 章　发行　203
第 13 章　放映　225

Part 4　历史过程

第 14 章　格里菲斯与电影叙事　233
第 15 章　欧洲先锋派电影运动　245
第 16 章　苏联蒙太奇学派　257
第 17 章　好莱坞与工业化生产　271
第 18 章　意大利新现实主义　290
第 19 章　法国新浪潮电影运动　301
第 20 章　英国电影新浪潮　311
第 21 章　新好莱坞　329
第 22 章　纪录电影　339
第 23 章　华语电影与动作设计　350
第 24 章　全球化时代的好莱坞　364

Part 5　国族特色

第 25 章　法国电影　379
第 26 章　俄罗斯电影　392
第 27 章　意大利电影　407
第 28 章　日本电影　425
第 29 章　印度电影　443
第 30 章　波兰电影　457
第 31 章　伊朗电影　476

第 32 章 韩国电影 486
第 33 章 中国电影 503
第 34 章 拉丁美洲电影 518
第 35 章 德语电影 532
第 36 章 非洲电影 544
第 37 章 “二战”后的苏联和东欧电影 554

Part 6 批评框架

第 38 章 爱因汉姆的视觉论 567
第 39 章 爱森斯坦的蒙太奇学说 577
第 40 章 巴赞的电影美学 585
第 41 章 作者论 608
第 42 章 类型研究 620
第 43 章 电影符号学 632
第 44 章 电影精神分析学 643
第 45 章 性别研究 653
第 46 章 明星研究 676

出版后记 686

目 录

前 言 1

Part 1 媒介特质

第 1 章 光

1.1 光的性质 4
1.1.1 反 射 4
1.1.2 阴 影 5
1.2 光在电影中的基本功能 5
1.2.1 光的外部引导功能 5
光的空间引导 6
光的时间引导 7
1.2.2 光的内部引导功能 7
光对情绪和氛围的影响 8
光作为戏剧冲突的元素 9
1.3 光的控制 11
1.3.1 标准布光 11
1.3.2 布光方式的变化 12
主体与背景 12
明暗对比布光 12
平调布光 13
剪影布光 13

第 2 章 色 彩

2.1 色彩的感知 15
2.1.1 光与色彩 15
2.1.2 眼睛与色彩 16
2.2 色彩的属性 17
2.2.1 基本色 17
2.2.2 色彩的饱和度 17
2.2.3 色彩的亮度 18
2.2.4 亮度与饱和度的差异 18
2.3 色彩的混合 19
2.3.1 加色法 19
2.3.2 减色法 20
2.4 色彩在电影中的基本功能 21
2.4.1 色彩的信息功能 21
2.4.2 色彩的象征性与漫画化 21
2.4.3 色彩的构图功能 22
色彩的相互作用 23
2.4.4 色彩的情绪功能 25
冷暖色 25

第 3 章 画 面

3.1 电影画面的基本元素 32
3.1.1 构 图 33
视觉中心 34

非对称的均衡 35
线条与几何形构架 36
留 白 37
封闭式构图与开放式构图 38
3.1.2 镜 头 41
景 别 41
角 度 44
景 深 47
运动（动态构图） 48
分割画面 50
3.2 写实主义电影和技术主义电影的两大传统 51
3.2.1 写实主义传统 51
3.2.2 技术主义传统 52
3.2.3 两种传统的融合 53
3.3 技术发展对电影画面创作的影响和意义 54
3.3.1 从黑白到彩色 55
3.3.2 从无声到有声 55
3.3.3 从宽银幕到 IMAX 55
3.3.4 摄影技术的发展 57
3.3.5 数字技术的革新 58

第 4 章 声 音

4.1 声音技术的变迁 62
4.2 声音感知的三个基本特性 64
4.3 电影声音的一般功能 65
4.4 电影声音的类别 67
4.4.1 人 声 67
对 白 67
旁 白 68
自动对白补录 69
4.4.2 音 效 69
4.4.3 音 乐 71
创制电影音乐 72
电影音乐的作用 72
电影音乐的商业效用 75
4.5 声音设计 76
4.5.1 声音与影像 76
影像与声音的感知 76
声音对影像时间进程的作用 77
4.5.2 声音设计的原则 77
声音层次 78
声音透视 78
音 桥 80
画外声音 81
声音蒙太奇 81

Part 2 创作流程

第 5 章 剧 作

5.1 剧本写作流程 85
5.1.1 剧本的前期策划 86
5.1.2 剧本的大纲制作 88
找主题 88
确立人物 89
撰写故事梗概与分场提纲 91
5.1.3 剧本的正式写作 92
编台词 93
5.1.4 剧本的定稿与修改 93
5.2 改 编 94
5.2.1 忠于原著 96
5.2.2 节 选 96
5.2.3 复 合 96
5.2.4 取 意 97
5.2.5 颠 覆 97
5.3 剧本写作格式 98
5.4 剧本运作 102

第6章 导 演

6.1 导演工作 104
6.1.1 筹备阶段 106
构 思 106
建 组 106
挑选演员 107
6.1.2 中期拍摄阶段 108
对摄影的指导 109
对演员的指导 110
对美术、灯光、造型等的指导 111
6.1.3 后期剪辑阶段 111
6.1.4 最终剪辑权 112
6.2 作者电影导演和商业电影导演 114

第7章 表 演

7.1 表演概述 118
7.2 表演艺术的两大体系 119
7.3 舞台表演与电影表演的区别 121
7.3.1 表演风格的夸张化和生活化 121
7.3.2 演员的艺术和导演的艺术 121
7.3.3 舞台之美和镜头之美 122
7.3.4 表演作品的主导性和不可支配性 123
7.3.5 表演过程的连续性和被迫中断性 123
7.4 电影表演创作 124
7.4.1 与电影创作特性的结合 124
7.4.2 表演创作流程 126
前期筹备 126
正式表演创作 127
7.4.3 即兴表演 128
7.4.4 后期配音表演 129
7.4.5 演员与角色之间的一次精神对谈 129
7.4.6 电影表演的技巧 131
7.5 电影表演风格在不同历史阶段的变化 132

第8章 拍 摄

8.1 传统电影拍摄 135
8.1.1 前期准备 136
分 镜 137
美术工作 138
勘察外景 138
选择拍摄器材 140
8.1.2 正式拍摄 141
8.2 非常规的拍摄方式 145
8.3 数字技术对电影拍摄的影响 147
8.3.1 前期筹拍阶段分镜脚本的重要地位 148
8.3.2 具体拍摄过程中的多元化 148
8.3.3 高清技术的创新 149

第9章 剪 辑

9.1 电影剪辑综述 152
9.2 剪辑的艺术功能 154
9.2.1 叙事和构建时空 154
9.2.2 表达情感和阐述思想 155
9.2.3 制造运动感和节奏感 156
9.3 电影剪辑的发展 157
9.3.1 卢米埃尔时期 158
9.3.2 梅里爱时期 158
9.3.3 格里菲斯时期电影 158
9.3.4 蒙太奇理论与剪辑 159
9.3.5 长镜头理论与剪辑 159
9.4 剪辑的过程 160
9.4.1 选择镜头 161
9.4.2 制订剪辑方案 161
9.4.3 初 剪 161
9.4.4 复 剪 162
9.4.5 精 剪 162
9.4.6 综合剪 162
9.5 剪辑原则 162

9.5.1 符合生活的逻辑和思维的方式 163
9.5.2 镜头景别变化的“渐进” 163
9.5.3 镜头组接的轴线观念 163
9.5.4 镜头剪辑之中的动静组接 164
动接动 164
静接静 164
静接动和动接静 164
9.5.5 镜头组接中的色彩和长度控制 164
9.6 剪辑技巧 165

Part3 生产机制

第 10 章 融 资

10.1 电影投资制片基本模式 174
10.1.1 公司内部制作 174
10.1.2 制片 - 投资 / 发行协议 176
10.1.3 现货负片协议 177
10.2 电影投资制片的补充方式 180
10.2.1 国内影视基地协议 180
10.2.2 胶片洗印厂协议 181
10.2.3 经纪人投资协议 182
10.2.4 收尾资金 182
10.2.5 预售融资 183
10.2.6 文化基金资助或政府资助 183
10.3 电影制片预算 183

第 11 章 制 片

11.1 前期制作阶段 187
11.1.1 制订详细的拍摄计划 187
11.1.2 选 角 188
11.1.3 建组、勘景和搭景 189
11.1.4 签订各种法律文书 190
11.2 正式拍摄阶段 191
11.3 后期制作阶段 196
11.3.1 影像处理 197
11.3.2 声音处理 199

第 12 章 发 行

12.1 预 映 203
12.2 送审分级 204
12.3 宣传推广 209
12.3.1 免费公共宣传 209
12.3.2 付费广告宣传 211
12.3.3 电影花絮 211
12.3.4 置入式 / 权利出售 211
12.3.5 主题公园推广 212
12.3.6 电影节推广 212
12.3.7 互联网宣传 213
12.4 影院发行 215
12.5 非影院发行 217
12.6 海外发行 222

第 13 章 放 映

13.1 电影放映的发展 225
13.2 现代电影放映模式 226
13.3 影院经营策略 227
13.4 电影院线的未来 229

Part 4 历史过程 231

第 14 章 格里菲斯与电影叙事

14.1 发展期（1908—1914）：
经典银幕句法的确立 234
14.2 成熟期（1914—1917）：
电影叙事观念的革新 236

14.3 衰落期（1917—1931）：
默片句法的终结 241
14.4 小 结 243

第 15 章 欧洲先锋派电影运动

15.1 第一先锋派：法国印象主义 246
15.2 第二先锋派：法国超现实主义与
德国表现主义 248
15.3 第三先锋派：以“城市交响乐”
为代表的纪录电影 253

第 16 章 苏联蒙太奇学派

16.1 列夫·库里肖夫（1899—1970） 259
16.2 吉加·维尔托夫（1896—1954） 260
16.3 谢尔盖·爱森斯坦（1898—1948） 264
16.4 弗谢沃洛德·普多夫金（1893—1953）
267

第 17 章 好莱坞与工业化生产

17.1 第一个电影托拉斯与好莱坞的由来 271
17.2 好莱坞八大电影公司的纵向垄断
与相互联合 273
17.3 好莱坞工业化体制：大制片厂制度 275
17.3.1 制 片 275
流水线式的生产方式 275
制片人中心制 276
明星制度 277
学徒式人才培养 277
类型电影 278
海斯法典 278
观众学研究的引入 279
17.3.2 发 行 282
国内发行 282
海外发行 283
17.3.3 放 映 285
映轮—映区—轮空 285
双片放映 286
17.3.4 利益分配 286
17.3.5 大制片厂制度的缺陷 288
17.4 派拉蒙判决与好莱坞的新发展 288

第 18 章 意大利新现实主义

18.1 新现实主义的土壤 290
18.2 新现实主义的含义和代表作 292
18.3 新现实主义的遗产 297

第 19 章 法国新浪潮电影运动

19.1 新浪潮的历史与文化背景 301
19.2 新浪潮的代表人物与代表作品 304
19.3 新浪潮的国际影响与遗产 307

第 20 章 英国电影新浪潮

20.1 愤怒青年的反叛 312
20.2 《蜜的滋味》的情感代理 316
20.3 运动员的孤独与慰藉 318
20.4 《仆人》：英国现代电影的
某种开端 320
20.5 《亲爱的》和《表演》：
提前定义酷儿电影 321
附录：英国电影学会世纪百部最佳电影名单
326

第 21 章 新好莱坞

21.1 新好莱坞产生的社会背景 329
21.1.1 社会政治局势：
稳步发展——动荡不安 329
21.1.2 娱乐形式：电影主宰——电视分流 330

21.1.3 制片体制：制片厂体系——独立制片 331
21.1.4 文化转型：美国中心——欧洲旨趣 331
21.2 新好莱坞的发展格局 332
21.2.1 历史进程 332
21.2.2 青年导演群 333
罗伯特·奥尔特曼 334
弗朗西斯·科波拉 334
马丁·斯科塞斯 335
乔治·卢卡斯 336
才华横溢的新好莱坞导演群 336
21.3 新好莱坞的艺术特征 336
21.3.1 政治、文化反思的凸显 336
21.3.2 类型意识的突破 337
21.3.3 作者风格的确立 337
27.3.4 镜语体系的革新 338

第 22 章 纪录电影

22.1 关于纪录片 339
22.2 纪录片的主要流派 339
22.2.1 “人与自然搏斗”的弗拉哈迪模式 339
22.2.2 维尔托夫倡导的“电影眼睛” 341
22.2.3 欧洲先锋实验电影 342
22.2.4 英国纪录电影运动 343
22.2.5 真实电影与直接电影 344
22.2.6 后直接电影 346
22.3 数字技术与纪录片的未来 348

第 23 章 华语电影与动作设计

23.1 华语电影的概念 350
23.2 华语电影新势力 350
23.3 华语电影发展格局 351
23.3.1 50、60 年代“两岸三地”的形成 351
23.3.2 70、80 年代“新势力”的形成 351
23.3.3 90 年代至今“新势力”的成熟 352
23.4 华语电影对世界影坛的历史性贡献：武侠动作片 353
23.5 华语电影中的动作设计 354
23.5.1 动作设计的概念 354
23.5.2 动作设计的属性 355
23.5.3 动作设计的源流 356
戏 曲 356
武 术 357
杂 技 359
舞 蹈 359
文 学 360
23.6 世界电影舞台上的华语动作电影 361

第 24 章 全球化时代的好莱坞

24.1 独立公司与主流公司的转化与融合 364
24.2 兼收并蓄激发艺术活力 367
24.2.1 体制内外的独立电影人 367
24.2.2 多层面吸收外来文化资源 368
24.3 以数字技术为支撑的电影格局 369
24.3.1 数字技术引领了当代电影观众的审美倾向 370
24.3.2 数字技术影响了好莱坞电影的产业体制 370
24.3.3 数字技术触发对电影本体的重新思考 371
24.4 成熟的产业运作模式 371
24.4.1 规模化经营的院线 372
24.4.2 多元化融资渠道 372
24.4.3 宏观的娱乐版图 372
24.4.4 观众是电影的合著者 374

Part 5 国族特色

第 25 章 法国电影

25.1 电影发祥地与电影史前史 379
25.2 梅里爱作为电影艺术先驱 381
25.3 法国早期电影工业及其影响 383
25.4 法国作为艺术电影大本营 385
25.5 文化例外与法美电影贸易 388
25.6 结 语 390

第 26 章 俄罗斯电影

26.1 俄国电影的诞生 392
26.2 苏联电影的发展 393
26.2.1 蒙太奇电影的创立
（20 世纪 20 年代） 393
26.2.2 社会主义现实主义电影的滥觞
（20 世纪 30—40 年代） 393
26.2.3 解冻电影（20 世纪 50—60 年代） 395
26.2.4 电影样式与风格的探索
（20 世纪 60—80 年代） 397
思想电影 397
散文电影 397
散文诗电影 398
诗电影 398
作者电影 398
军事爱国主义题材影片 399
道德探索题材影片 400
26.2.5 苏联电影的解体 402
26.3 重归俄罗斯电影 403

第 27 章 意大利电影

27.1 意大利式巨片 407
27.2 意大利式喜剧 409
27.3 新现实主义 412
27.4 作者与大师们 415
27.4.1 三位电影大师与现代主义 415
费里尼 415
安东尼奥尼 417
维斯康蒂 418
27.4.2 贝托鲁奇和帕索里尼 420
贝托鲁奇 421
帕索里尼 421
27.4.3 各展风采的意大利作者导演 422
27.5 意大利电影的发展与未来 423

第 28 章 日本电影

28.1 日本电影的历史 425
28.2 日本电影的代表作者 428
28.2.1 小津安二郎 428
28.2.2 黑泽明 430
28.2.3 北野武 432
28.2.4 是枝裕和 434
28.3 日本电影矛盾的美学特质 436
28.3.1 唯美与残酷 436
28.3.2 含蓄与直露 437
28.4 日本电影的民族美学特征 438
28.4.1 对民族美学意境的追求 438
28.4.2 对民族文化符号的展示 439
28.5 日本电影的困境 440

第 29 章 印度电影

29.1 印度电影简史 443
29.2 新世纪印度电影 446
29.3 印度电影代表人物及其作品 448
29.3.1 拉兹·卡普尔 448
29.3.2 萨蒂亚吉特·雷伊 449
29.3.3 米拉·奈尔 450

29.3.4 阿米尔·汗 451
29.4 印度电影的民族特点 452
29.4.1 歌舞场面 453
29.4.2 现实主义传统 454
29.4.3 世俗化 455

第 30 章 波兰电影

30.1 早期波兰电影 457
30.2 第二共和国时期的发展 459
30.3 战后的电影重建与波兰学派 460
30.4 20 世纪 70、80 年代的
"道德焦虑电影" 469
30.5 转型之后的创作状况 471

第 31 章 伊朗电影

31.1 早期伊朗电影 476
31.2 伊朗电影的复苏 478
31.3 伊朗电影新浪潮的兴起与中落 480
31.4 伊朗重要导演 481
31.4.1 马克马尔巴夫一家 482
31.4.2 阿巴斯·基亚罗斯塔米 483
31.5 伊朗电影新时期 484

第 32 章 韩国电影

32.1 韩国电影简史 486
32.1.1 从"无声"到"有声"的首个黄金时期
（1919—1945） 486
32.1.2 光复后韩国电影的复苏与复兴
（1945—1969） 487
32.1.3 独裁时期影业不景气与新电影文化的出现
（1970—1987） 488
32.1.4 新韩国电影运动（1988—1998） 489
32.2 韩国电影产业发展现状 490
32.2.1 管理政策 490
32.2.2 产业概况 491
32.3 韩国电影创作发展现状 495
32.4 韩国重要电影导演 497
32.4.1 韩国电影教父：林权泽 497
32.4.2 韩国商业电影第一人：姜帝圭 498
32.4.3 唯美爱情诗人：许秦豪 499
32.4.4 韩国电影急先锋：奉俊昊 501

第 33 章 中国电影

33.1 辨析"中国电影"概念 503
33.2 古典美学视野下的"中国电影"特色
504
33.3 两岸三地电影格局的源头
——民国电影 508
33.4 新中国电影 509
33.4.1 十七年电影（1949—1966） 509
33.4.2 新时期电影（1978—2002） 510
33.4.3 商业电影时期（2002—） 512
33.5 香港电影 513
33.6 台湾电影 516
33.7 小 结 517

第 34 章 拉丁美洲电影

34.1 电影进入拉丁美洲 519
34.2 20 世纪 30 年代至 50 年代的
拉丁美洲电影 520
34.3 拉丁美洲新电影 522
34.4 当代拉丁美洲电影 528

第 35 章 德语电影

35.1 德语电影综述 532
35.2 纪录片 535
35.3 移民电影 539
35.4 国际期望 541

35.5 未　来　542

第 36 章 非洲电影

36.1 奥斯曼·森贝与非洲自我表述的开始 545
36.2 重新想象历史与非洲电影语法的更新 548
36.3 诺莱坞与非洲电影的现实困境　551

第 37 章 “二战”后的苏联和东欧电影

37.1 概述：消失在地图上的名字　554
37.2 战后到 20 世纪 50 年代　555
37.3 20 世纪 60 年代　556
37.4 70 年代和 80 年代　558
37.5 冷战终结之后　561

Part 6 批评框架

第 38 章 爱因汉姆的视觉论

38.1 电影是不是机械再现现实　568
38.1.1 立体在平面上的投影　568
38.1.2 深度感减弱　568
38.1.3 运用人工照明和没有色彩　569
38.1.4 画面有边框限制，大小随观众与银幕的距离变化　569
38.1.5 时空的连续不存在　569
38.1.6 视觉之外的其他感觉失去了作用 570
38.2 电影是一门艺术　570
38.2.1 形象偏离说　571
38.2.2 蒙太奇的意义　572
38.2.3 默片才是艺术　573
38.3 爱因汉姆的影响和意义　575

第 39 章 爱森斯坦的蒙太奇学说

39.1 革命艺术　577
39.2 “吸引力”电影　579
39.3 “杂耍”蒙太奇　580
39.4 “理性”修辞　582
39.5 政治史诗　583

第 40 章 巴赞的电影美学

40.1 巴赞的美学视野　585
40.1.1 瞧这个人：没有粉饰的作者　585
40.1.2 电影是什么？　588
40.1.3 电影的对象（一）：非纯电影　590
40.1.4 电影的对象（二）：现实作为对象 592
40.1.5 演出：演化为电影元素的平等位阶 595
40.1.6 影评作为语境下的论述与辩证　597
40.2 巴赞的写作策略　598
40.2.1 《电影是什么？》的编辑构想　599
40.2.2 巴赞的影评理想 / 念　600
40.2.3 巴赞的写作策略　602
40.3 小　结　606

第 41 章 作者论

41.1 谁是“电影作者”？一个充满矛盾的概念　609
41.2 “作者论”的演进时间线　610
41.2.1 1948 年：阿斯特吕克与《摄影机—自来水笔：新先锋派的诞生》　610
41.2.2 1954 年：特吕弗与《法国电影的某种倾向》　610

41.2.3 1957年：巴赞与《论作者策略》 612
41.2.4 1962年：安德鲁·萨里斯与《1962年的作者论笔记》 615
41.2.5 1969年：彼得·沃伦与《电影中的符号及意义》 616
41.3 从未消失的“作者论” 618

第42章 类型研究

42.1 了解类型 621
42.1.1 定义类型 621
42.1.2 类型电影的形成及历史 622
42.1.3 几种主要的电影类型 624
西部片 624
恐怖片 625
歌舞片 625
强盗片 626
喜剧片 626
42.1.4 类型电影的发展及流变：反类型、超类型与类型杂糅 626
42.2 类型理论的运用 628
42.2.1 类型电影与大众文化 628
42.2.2 类型批评的运用及意义 629
42.2.3 类型理论与当代电影 630

第43章 电影符号学

43.1 符号学基础 632
43.1.1 符号学的产生 634
43.1.2 符号学的发展与完善 636
43.2 电影符号学的发展及主要内容 637
43.3 电影符号学理论的实际运用 638
43.4 符号学关键词 639

第44章 电影精神分析学

44.1 精神分析学基础 644
44.1.1 弗洛伊德：精神分析的奠基人 644
44.1.2 荣格和拉康：理论的延续与发展 646
荣格与集体无意识理论 646
拉康与语言学及镜像理论 647
44.2 电影精神分析学理论 648
44.2.1 电影精神分析学的雏形 648
44.2.2 电影精神分析学的主要内容 649
44.2.3 麦茨的《想象的能指》 650
44.2.4 电影精神分析学的发展及影响 651

第45章 性别研究

45.1 电影性别学概述 653
45.2 女性主义及其发展趋势 655
45.3 同性恋电影 659
45.4 性别学观照下的中美电影史 664
45.4.1 《男生女相：华语电影之性别》 664
45.4.2 《胶片密柜：美国电影中的同性恋》 667
45.5 “坎普”读解与男性形象 668
45.6 酷儿电影所完成的超越 672

第46章 明星研究

46.1 明星与明星地位 676
46.1.1 明星形象 677
46.1.2 明星地位 677
46.1.3 明星价值 678
46.1.4 明星的性别化身份 678
46.2 明星制与明星研究的方法 679
46.2.1 明星制 679
46.2.2 明星研究的几种方法 681
作为商品的明星
——明星存在的基本属性 681

作为类型文本的明星
——明星存在的必要因素 683
作为“被观看者”的明星
——明星存在的隐性缘由 684
作为专业表演者的明星
——明星存在的合法保障 684
出版后记 686

Part 1

媒介特质

第 1 章

光

光是电影乃至所有视觉艺术的重要创作工具。电影创作会受到自然条件下的光的影响；创作者也会利用各种手段改变自然光，以达到创作目的。而人造灯光更是电影创作中——尤其是摄影——最重要的环节之一。“摄影”（photography）一词在英文中的词源就有“用光来描绘或表现”的意思。

在日常生活中，光最重要的作用就是提供照明，使我们能够看清楚各种事物。但在电影中，光的作用要复杂得多。光不仅为银幕上的各种事物提供照明，更重要的是，它为观众如何观看和理解银幕上的事物提供了不同的角度，同时也对观众产生不同的影响。

大部分的观众和不少的电影创作者只是凭借直觉来描述光在电影中的作用。这是因为光的变化实在是太丰富了，以至于我们很难准确地描述它给我们带来的细微体验。美国导演泰伦斯·马利克（Terrence Malick）和摄影师内斯托尔·阿尔门德罗斯（Nestor Almendros）在拍摄电影《天堂之日》（*Days of Heaven*，1978）时，就专门挑选在被称为“魔幻时刻”（magic hour）——太阳下山前的黄昏时刻来进行拍摄。这种特殊的光线条件也为这部电影带来了十分特别的效果（见下页图）。

尽管不可能对电影中的光的使用进行完整的归纳和分类，但对光的控制仍然是电影创作中必须要考量的问题。即使是在当下，数字技术已经在影视创作中普及，光的控制在技术上似乎也更加容易，可是光所带来的无法细数的丰富体验仍然是电影创作和技术发展的源泉和动力。

在开始具体地讨论电影中的光的使用和效果之前，了解光的一些基本性质是有必要的。它能帮助我们更准确地理解光和控制电影中的光。

《天堂之日》拍摄时间在夏天，摄制组每天利用太阳下山之前大约40分钟的时间进行拍摄。这种光线从侧面而非头顶射下，细腻柔和而且具有拉长阴影的效果。整部电影几乎都是在这样的光线下拍摄的

1.1 光的性质

光是一种放射能量。它与我们日常接触到的电磁波，如无线通信会用到的广播、手机信号、卫星电视信号等共同组成在基本性质上是一样的。只不过，光是人类的眼睛可以感受到的，它在电磁波的光谱中只占一个非常狭窄的频段。

不同波长的光会呈现出不同的色彩，而我们通常所说的白色的太阳光，其实是由一组人眼可见的不同波长的光组成的。自然界中出现的彩虹，就是阳光中不同波长的光被分离所形成的效果。

1.1.1 反　射

虽然光可以被人类的眼睛所感知，但光本身并不可见。人在日常生活中所见到的光，其实包括光源和被反射的光。例如，我们经常见到电影里让光照射在玻璃和镜子等强反射物体上，或是利用灰尘、烟雾等改变空气对光的反射，以此来直接表现光。如果没有反射，我们只能看见像外太空一样的一片黑暗。

所以，在电影中，光的控制对象不仅仅是光，还有反射。换句话说，光的控制不仅仅是灯光师的工作，也包括选择场景、服装、道具等，甚至包括化装时所需要考虑的问题。因为，这些方面都会对电影画面中光的效果产生影响。

1.1.2 阴 影

由于反射物体在位置上的差异，我们不仅能够看到光，而且还能看到阴影。通常，我们会忽略阴影，因为它与光总是相伴而至。在电影中，控制阴影也是控制光的重要组成部分。例如，提到黑色电影，我们首先想到的就是其中几乎无处不在的阴影。

阴影的产生一般可以分为两种情况：一是反射体的形状和质地所形成的物体的表面阴影；另一种是物体之间空间位置的差异造成的投影。[1] 这些不同原因造成的阴影，会对我们在视觉上判断物体的性质和空间位置产生影响。因此，在电影中，通过控制光与阴影之间的比例和反差，可以改变画面，从而获得不同的效果。

在了解了光的一些基本性质之后，我们需要注意的问题是：在电影中，掌握光的性质，并不一定要还原其自然形态，而是为了更好地帮助电影工作者实现创作意图。歌德在评价鲁本斯的一幅作品时，注意到了其中光的不一致，但他认为："这种相反的光线作用，其造成的效果确实是极生动的，但是你们也许认为，它违背了自然规律。而我却要在你们大谈它违背自然规律的时候，插上一句，这就是：它还大大地高于自然。"[2] 换言之，了解光的自然属性是为了在电影中更好地控制它，而不是让电影束缚在其中。我们可以在电影中复制和模拟自然光，也可以创造属于电影特有的光影效果。

1.2 光在电影中的基本功能

光在电影中可以为观众提供一些最基本的信息。我们可以根据光和阴影的情况判断事物的形状，以及它在空间中的位置；也可以根据光的情况判断大致的时间或季节。这些看起来很简单的信息，对于创作者和观众而言，却是非常重要的。

这是因为，光是通过观众的感知提供这些信息的。而且在大部分时候，除了提供这些信息之外，光在电影中的变化还能为观众传递更为丰富的情绪和效果。就像人们在天气晴朗、光线充足的时候会想出去走走，而在天气阴沉、光线不足的时候会觉得情绪低落一样，电影中的光可以引导观众理解创作者试图传递的情绪和感受。

1.2.1 光的外部引导功能

电影中利用光来表现外部环境的手法，我们可以称之为光的外部引导功能。光的外部引导功能主要体现在对空间环境的引导和时间信息的引导两方面。

---

① 有时，表面阴影也被称作相连阴影，参见［美］大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《电影艺术：形式与风格》（插图第8版），第147页，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2008年版。对阴影更详细的讨论和分类可参见［美］赫伯特·泽特尔：《图像 声音 运动：实用媒体美学》（第三版），第19～22页，北京广播学院出版社2003年版。

② 歌德与温克尔曼1827年4月18日的谈话，转引自［美］鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第440页，中国社会科学出版社1987年版。

光的空间引导

其实，在我们把光和阴影区分开来的时候，也就意味着一种空间上的分离，因为光和阴影将事物置于二者之间。借用导演约瑟夫·冯·斯登堡（Josef von Sternberg）的话说："每一道光线都有最亮的一个点，也有完全消失的一个点……光线由其核心到黑暗的旅程，即是它历险与戏剧的所在。"[①]

根据光的情况，我们可以判断出物体的基本外观，并获悉物体与周围环境的空间关系。如果光不同，物体所呈现的外观也会有差别。而不同的阴影，也会让我们对物体的位置产生不一样的理解。例如，在萨姆·门德斯（Sam Mendes）执导的《美国丽人》（*American Beauty*，1999）中，莱斯特先生第一次被裁员主管叫进办公室的段落中，从左上方进入的光照在他的身上，他的影子投射在背后的墙上。由于他服装的刻意安排（里面白色的衬衣、外面灰色的西服套装），人和影子的长度大小的对比加大，使得他在办公司的空间中显得分外渺小（见下图）。

光对物体空间的指示作用不仅仅体现在对物体与环境的位置关系的指示，还体现在对影像质感的引导。比较常见的婚纱人像摄影可以很清楚地说明光对质感的指示作用。在婚纱照中，人物的面部以及背景都会显得比日常情况下的质感要柔和、平滑。这是因为摄影时所布置的光消除了空间层次所造成的光的反差。这说明，控制光的反差可以改变影像的质感。

主管这边，光并没有制造出投影，空间显得很饱和。有趣的是，主管背后的画巧妙地暗示了莱斯特先生那一面的光和空间的状况

莱斯特先生这边，左上方的光在墙上造成了莱斯特先生的投影，从而制造了与主管之间的空间对比

在传统的好莱坞电影中，我们经常见到在拍摄女明星单人的大特写镜头时，采用灯光和滤镜减少反差，使得女明星的面部显得与众不同，几乎完美无瑕（见下页图）。虽然在当下，大量的视觉影像几乎都在利用灯光弱化反差（尤其是广告、MTV 等宣传性的影像），实现光滑整洁的视觉质感，但选择何种灯光来制造怎样的质感，完全取决于创作者试图传递何种信息给观众。

① 转引自［美］大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《电影艺术：形式与风格》（插图第8版），第148页。

在刘别谦（Ernst Lubitsch）导演的电影《妮诺奇卡》（*Ninotchka*，1939）中，葛丽泰·嘉宝扮演的女主人公第一次出场时的远景

当镜头切换到近景时，嘉宝面部的光线突然变得柔和起来，仿佛蒙上了纱一般

光的时间引导

光还能向观众提供时间上的指示。我们日常会根据阳光的变化来判断时间。在电影中也同样如此，只不过，电影中的光并不只有阳光，还有人造光源。对光的控制可以非常微妙地引导我们理解影片中的时间。

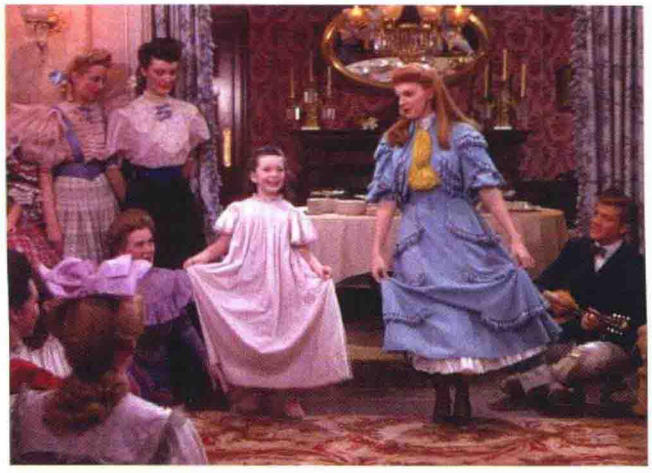
根据光的亮度，我们可以区分出白天和晚上。通常白天的情况下，场景中的物体以及背景都保持着一定的亮度。而晚上，一般只有光源所辐射的范围才会有与之相应的亮度，其他地方都会保持比较低的亮度，甚至完全黑暗。因此表现白天和黑夜必须对光采用完全不同的控制方式。例如，在现在改良过的胶片和灯光技术出现之前，大部分的户外夜景很难在当时的技术条件下完成拍摄，所以通常这些夜景都是在白天以加蓝色滤镜模仿夜晚的光线条件来拍摄的。这种方式被称为“日光夜景”（day-for-night），这也正是弗朗索瓦·特吕弗（François Truffaut）的电影《日光夜景》（*La nuit américaine*，又译作《日以作夜》，1973）名字的来源。

不仅亮度可以为我们提供时间上的引导，阴影也可以起到类似的作用。因为古时人们就是根据物体投影的长度来判断时间的。由于太阳运转位置的不同，每天早晨和傍晚的阳光会产生很长的投影，而午间的投影则会非常短。例如，中国古代的天文仪器日晷就有帮助人们测定时间的作用，而大家经常见到的古代建筑华表也有这样的作用。因此通过对阴影，尤其是投影的控制，能使观众很容易从中找到时间的线索。

另外，不同季节阳光的光照强度和位置都会有不同。例如，冬天阳光的光照强度会比较低，而且位置和夏天相比角度会更小，这就使得冬天的光比较柔和，投影更长，阴影也不会那么浓密。所以光的不同也能够提供季节上的时间信息。

1.2.2 光的内部引导功能

通过对光的控制，不仅能够对我们的外部环境进行引导，而且还会对我们如何感受事物，



在《相逢圣路易》中，歌舞场景总是使用高调风格的照明来衬托欢快的情绪

并对事物进行情感上的判断产生明显的影响。我们可以将光的这种功能称为内部引导功能。

光的内部引导功能大致包括：光对情绪和氛围的影响、以及光本身作为戏剧冲突的元素的效果。

光对情绪和氛围的影响

光就像音乐一样可以很直观地对情绪和氛围产生影响。就像我们在天气好（光线充足）的时候会觉得心情比较好，而在阴天的时候，会觉得情绪比较低落。

光对情绪和氛围的影响在实际的灯光控制上可以从两个角度来进行说明。

高调和低调。高调是指场景中的亮度充足，光与阴影的反差很小的照明风格。高调一般会给人比较积极的情绪，而且由于场景中的各个方面都是清晰可见的，也显得比较容易控制和把握。通常喜剧片、歌舞片等情绪比较积极的电影类型惯于使用高调。电视情景喜剧、脱口秀和新闻节目等等也几乎都是采用高调风格来进行照明。在文森特·明奈利（Vincente Minnelli）导演的歌舞片《相逢圣路易》（*Meet Me in St. Louis*，1944）中，所有的歌舞段落都是高调风格拍摄的，很难想象这些场景会在昏暗和充满阴影的光线下拍摄（见左上图）。

而低调照明风格基本上与高调相反，一般场景中的亮度都不充足，光和阴影的反差很大。低调会造成比较低落的情绪，而且由于场景中有很多空间处于暗处，再加上明暗反差所造成的冲突，会使得情绪上有不确定甚至是压抑的感觉。黑色电影以及类似风格和主题的电影中，会经常见到明暗反差极强的光，以表现人物命运的不确定性和宿命感。例如，在卡罗尔·里德（Carol Reed）的电影《第三个人》（*The Third Man*，1949）中，神秘的第三个人出场时，镜头中的他只有身体的下半部分处于亮处，而上半部分完全处于暗处，为人物身份留下了悬念；直到下一个镜头中，楼上刚刚亮起的灯才揭示出人物的面目，并且由于人物的服装全是深色，面部的光线便显得分外突出，这使得人物的特性在光线下被揭示出来（见下页上图）。

主要光源的位置也会对我们如何感受影像中的情绪产生影响。因为人类生活中最主要的光源——太阳的位置在所有事物的上方，所以我们往往习惯于主要的光来自我们视力范围的上方，而阴影在下方。也就是说，如果主要光源的位置在我们视平线的上方，我们会比较习惯接受；而如果光来自我们视平线的下方，阴影的倒置会导致我们产生不适，甚至会产生怀疑或恐惧的感觉。很多人都玩过用手电筒的光从脸部的下方照射来吓唬人的把戏，就是利

哈里只有腿部以及暗示身份的猫处在光线之中，而身体和脸部完全处于黑暗之中……

……而下一个镜头中虽然光线照射到身体的上部，但由于哈里的帽子以及衣服都是深色，使得人物面部与画面其他部分的明暗对比显得十分强烈

用了这一原理。例如，在特里·吉列姆（Terry Gilliam）导演的电影《妙想天开》（*Brazil*，1985）中，照射工人们的光源都来自天花板，而照射老板的光源则被设计在了他脚下，让他显得非常奇诡（见下图）。

在电影中，光源位置高于或低于视平线会直接影响我们对事物的感受，并很有可能使我们随之进行情感倾向上的判断。虽然有时这种灯光技巧已经被观众所熟悉，并成为某种老套的手法，但我们往往仍然会根据主要光源位置的“正常”或者“不正常”延伸和投射自己的感受。

光作为戏剧冲突的元素

由于不同的光的条件会对观众的感知造成不同的影响，所以，很多时候，光本身的变化可以成为制造戏剧冲突的元素。通过改变电影中的光的状况，可以帮助创作者强化电影中戏剧冲突的效果。

在杨德昌的《麻将》（1996）的一个段落镜头中，通过改变摄影机摇的角度，光在这

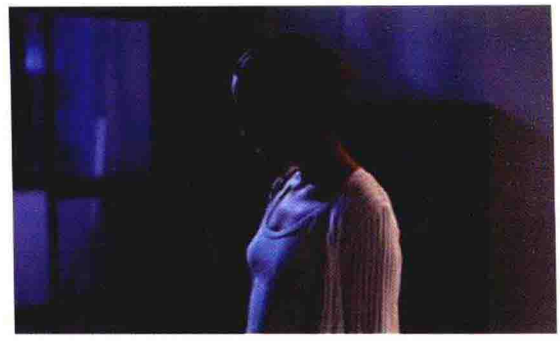
老板所处位置的光源来自身体的下方……

……这种“不正常”的光的位置使得老板看起来也好像有一些“不正常”

镜头一开始，马特拉在卫生间的灯的照射之下，而纶纶处于暗处……

……然后镜头跟随马特拉摇到阳台，亮的区域比之前小了很多……

……接着镜头又摇到冰箱，亮的区域更小了……



……而当她知道原委之后，镜头跟随她的走位摇动，亮的区域完全消失

个镜头中产生了明显的变化，成为纶纶与马特拉对话中直接的戏剧性因素。在这个镜头开始，马特拉因为有机会工作而高兴，因此此时她处在亮处，而纶纶不愿意带马特拉去见工，因为他知道这份工作的性质是卖淫，他所处的位置在暗处。当纶纶开始慢慢吐露实情之时，不明就里的马特拉由于一系列动作的调度，所处空间中亮的区域面积越来越小。当最终纶纶说出原委之后，马特拉完全地处于黑暗之中。在这里，光成为了马特拉情绪的晴雨表（见上图）。

光的这种戏剧性的使用方法也可以用来暗示电影中戏剧冲突发展的方向，使得观众根据光的变化对影片的叙事发展有预先的判断。希区柯克（Alfred Hitchcock）的《迷魂记》（*Vertigo*，1958）中，旧书店老板向主人公讲述女主人公的祖母夏洛特的身世之时，光线在很短的时间之内迅速变暗。一方面，光线的变化符合书店老板所讲述的故事的情绪，另一方面也预示了女主人公的命运（见下页上图）。

一开始，镜头中的光亮还能让人分辨出人物服装的颜色……

……随着老板的讲述，光线明显变暗。虽然时间是傍晚，但光线变化的速度显然是不符合自然情况的

1.3 光的控制

在生活中，光的呈现只能依赖自然光即阳光的随机条件。但在电影中，光的控制可以在几个不同方面实现。首先，光的控制在电影拍摄中最主要的手段是对灯光的控制，灯光可以决定整个画面中的光量，它直接决定了场景中所有事物的亮度范围。

对光的控制不能忽略对光的反射的控制，在电影中，这主要体现在对场景、布景、服装以及化装等方面控制，即电影制作中美术指导（art director）主要负责的工作。例如，在电视摄影棚中，由于大多数时候都使用多机进行拍摄，因而整个场景采用均衡布光，以使演员和摄影机获得尽可能多的活动自由。在这种情况下，对光的细节的控制，只能通过对反射的控制来实现。

另外，后期制作也能对电影进行光的控制：在胶片电影中主要是洗印时对胶片曝光的控制；现在数字技术已经得到普及，后期制作中对光的控制主要是通过数字调光来实现的。

当然，就丰富度而言，灯光的控制仍然是最为复杂的。因此我们将从最为常见的几种灯光控制的方式出发来讨论对光的控制需要考虑的问题。

1.3.1 标准布光

经典好莱坞电影中最主要的布光技巧是标准布光，通常也被称为三点布光。顾名思义，这种布光方式是由三种不同目的的光源组成：主光（key light）、背光（back light，又称轮廓光）以及补光（fill light，又称辅助光）。

主光是场景中最主要的光源，用以呈现事物最基本的面貌，一般处于事物的斜前方。背光主要的作用是从场景中区分出主体与背景，并突出主体的轮廓，一般处于事物的后上方。而补光主要的作用是控制亮处与暗处之间的反差和层次，一般在正面比较靠近摄影机的位置。

虽然标准布光在很多时候被当作人工照明的一个基本原则，但实际上这种布光方式只是灯光照明关系的一种主要情况。它人为地用光将场景区分为主体与背景，并赋予一定的明暗层次过渡，能够让摄影机比较清楚地捕捉到主体的面貌并顺利地过渡到背景。

但这只是一种可能让观众最难以觉察到光的存在的布光方式。对比实际自然光的变化，

这种方式其实看起来非常戏剧化（或舞台化），能够表现的光线层次也十分有限。所以，很多时候我们需要根据需要，在标准布光的基础上进行一些改变。

1.3.2 布光方式的变化

主体与背景

通过对标准布光的功能的了解，我们不难发现，对于灯光的控制而言，最主要的问题在于确定主体与背景，以及二者之间的对比关系。

标准布光的目的是为了清楚地呈现主体的面貌和轮廓，并且使明暗有一定的相对层次。但有时我们并不一定需要这样的效果。例如，在一般的恐怖片中，经常会出现这样的灯光设置：人物处于只有背光的场景，观众只能看到人物的轮廓，而不能看到细节，同时明暗对比也非常强。这时，我们可以说创作者刻意向观众隐藏了主体，从而引发观众的好奇以及对不明确事物的恐惧。而且，主体与背景的关系也缺少过渡，从而强化了刻意隐藏主体的效果。

威拉德上尉的面部特写，只有从右侧照射过来的主光（聚光灯），人物面部显得凝重而具有立体感……

换句话说，确定了主体，也就确定了我们需要通过灯光呈现或者隐藏什么；而确定了主体与背景的关系，也就确定了呈现与隐藏的程度。从这两个角度出发，对标准布光的方式进行改变，就可以获得另外一些常见的布光方式。

……在拍摄科茨上校家人的照片时，虽然明暗对比仍然很强（照片和墙），但二者之间仍有一定亮度层次的过渡……

明暗对比布光

明暗对比布光在标准布光的基础上减少或取消了补光的使用，极端时甚至取消背光，以强化主体与背景的明暗对比。根据之前讨论的光的功能，我们会发现：明暗对比布光能突出空间的立体感，强化光作为戏剧性元素的效果。

当然，虽然明暗对比布光强调明暗之间的反差，并不一定意味着这种方式缺少光的层次感。我们仍然可以通过对补光的控制来获得不同的明暗对比效果。

……反过来，科茨上校的面部特写，呈现类似浮雕的效果

左图是弗朗西斯·福特·科波拉（Francis Ford Coppola）导演的《现代

启示录》（*Apocalypse Now*，1979）中的一个范例。此处大量使用明暗对比的布光，但这些明暗对比之间的层次却有一定的差异，直到影片的最后，这种明暗对比的布光才变成几乎只有主光的极致程度，显示出接近浮雕式的效果，以此来表现一场现实的战争如何影响人物的内心。

不过，这种比较极端的明暗对比布光由于光所照射的区域很有限，所以一般只能在比较小的范围使用，而且对于摄影机的控制要求也比较高。

平调布光

平调布光与明暗对比布光相反，要尽量淡化明暗对比的效果，使得整个画面中的光比较均匀地分布。因此，平调布光会尽量强化补光的效果，使得主光和背光等主要的光源不被观众注意到。

这种布光方式明暗反差极小，阴影也具有非常高的透明度。由于这些特性，常见的商业性影视作品大量使用这样的方式来拍摄。首先，这种光线可以获得极佳的可视范围。尤其对于有大量动作和摄影机运动的当代商业影视作品而言，这种方式给予了演员和摄影机运动极大的自由，即使是多机拍摄也不需要烦琐地调整灯光。另外，平调布光可以获得比较光滑、整洁的质感，也符合一般商业性视觉作品的需要。

《无间道风云》中，杰克·尼科尔森所扮演的角色的出场是逆光拍摄的，人物只呈现轮廓

剪影布光

剪影布光是一种完全调换了主体与背景关系的照明方式，即主光照亮的是背景而非主体。这也就是我们在摄影中常说的逆光。在这种情况下，主体呈现的并不是面貌和空间关系，而仅仅是轮廓。从另一个角度来理解，我们也可以说，对于剪影布光，主体是事物的轮廓。

在紧接着的段落中尼科尔森一直保持以背部示人……

虽然剪影布光能够提供的事物的信息非常少，但正由于这一点，它也有着其他布光方式所没有的一些作用。很多时候，为了制造悬念或气氛，需要保持某些细节不被揭晓，这会使得画面获得更多的戏剧性。右图是马丁·斯科塞斯（Martin Scorsese）的《无

……或者在黑暗中

《一一》中，女孩在银幕的光的反衬下形成了剪影效果，这种抽象的形象与科教片的内容显得更为合拍，观众也理所当然地注意到了创作者的意图

间道风云》（*The Departed*，2006）中的一个范例，由于剧作结构相比原版的香港电影《无间道》的对称结构的改变，杰克·尼科尔森扮演的黑社会老大的角色从原作中戏份较少的地位变成灵魂人物，因此他的出场就使用了剪影布光的方式来制造人物对局面的控制力。

相比其他的布光方式，剪影布光对于主体的呈现显得更为抽象，因此它也更适合表现一些抽象性的情景。例如在杨德昌的《一一》（2000）中，小男孩简洋洋在逃避教导主任时躲进了一间正在播放科教片的教室，这时那个打过洋洋小报告却博得洋洋好感的女生进来了，在找座位的时候，她处在银幕的中央。这时科教片里的解说词正在说："两种互相对立而又相吸的能量……互相越来越不可抗拒，终于在一个闪电的瞬间，正电和负电激烈地结合在一起……这就是生命的开始"。女孩的轮廓与解说词之间的关系产生某种奇妙的化学反应（见上图）。

虽然在本节，我们将灯光的使用分成了几种类型，但在实际操作中，这些类型之间仍然有着丰富的选择余地。光的控制是一个非常细微、也十分依赖经验的工作。对于光的精确控制能够很大程度上丰富视觉作品的美学效果。

思考题

（1）在观看电影时，你通常会注意故事经历了多少个白天和晚上吗？试着想想为什么创作者会这样安排。

（2）你在拍摄一部影片的某一场，假设剧中人物的情绪比较低落，那么你会选择什么样的光线条件来拍摄？为什么？

（3）在一个黑暗的房间里，有两盏台灯和一个人，你能想出几种不同的布光方式让我们知道房间里有一个人？这些方式传递信息的差异在哪里？

参考书目

［美］赫伯特·泽特尔：《图像　声音　运动》，赵淼淼译，北京广播学院出版社2003年版。

［美］大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《电影艺术：形式与风格》（插图第8版），曾伟祯译，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2008年版。

［美］鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，四川人民出版社1998年版。

Bruce Block, *The Visual Stroy: Seeing the Structure of Film, TV and New Media*, Focal Press, 2001.

第 2 章

色彩

色彩在日常生活中是一种非常直观的视觉元素。我们在描述大部分事物时，都会注意到色彩信息。不仅如此，色彩也是我们日常生活中传递情绪的重要工具。比如，我们在说某人脸红了或者面色铁青、面黄肌瘦的时候，色彩往往透露出特定的情绪和感受。

但对于电影以及其他视觉艺术而言，色彩仍然是最难以捉摸和解释的视觉元素。比如在很多时候，不同人对于同一色彩的描述、反应和感受是完全不同的。虽然很多时候，我们可以在书中找到人们感知色彩的方式，但通常这些方式都是非常主观的。在科学研究中，虽然有不少的视觉与色彩的问题得到了生物学和心理学上的解释，但到目前为止，人对色彩的感知仍然是对人的知觉研究中未知部分最多的一方面。

因此，在电影中，色彩的使用是非常复杂以至很难归类的。但正如阿恩海姆在谈到他对于冷色和暖色形成理论时说的，在一个提出的理论很少的领域中，“有一个未经证实的假说总比没有好得多”[①]。最起码，可以为讨论问题提供一个参照坐标。

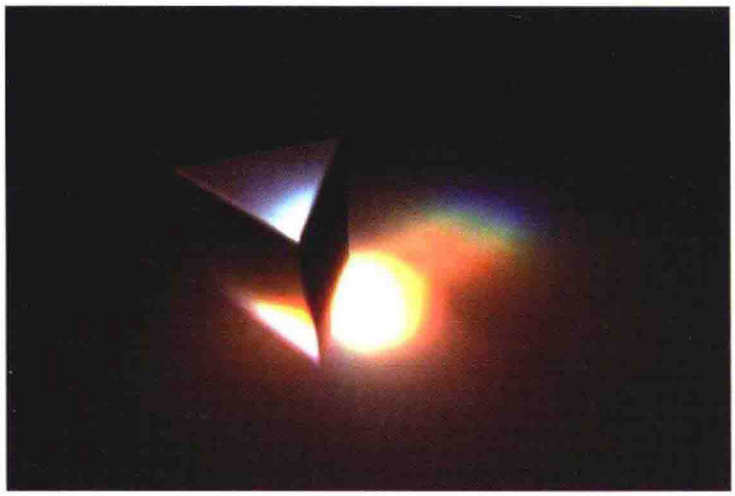
接下来，我们需要先对人与色彩之间的感知关系的基本问题进行讨论，然后，再从电影中常见的色彩使用方式的角度讨论它们可能的原因和功能。

2.1 色彩的感知

2.1.1 光与色彩

色彩是光的组成部分。在物理课上，我们都做过这样的实验：取一个三棱镜，让一束阳光照射它，你会在棱镜另一边看到红、橙、黄、绿、蓝、紫等不同的色彩。棱镜实验显示出

① ［美］鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第 464 ~ 465 页，中国社会科学出版社 1984 年版。



三棱镜会将阳光分解成不同波长的光，因此就会呈现出不同的色彩。这也是我们在雨后看见的彩虹产生的原理

阳光包含了可见光谱的所有色彩。换句话说，我们对不同波长的光的感受就是色彩（见左图）。

在通常情况下，我们可能觉得阳光是没有色彩的，因为阳光看上去不会改变物体的色彩，或者我们会觉得阳光就是“白光”。但实际上白光并不存在。例如，我们对正午的阳光和傍晚的阳光进行三棱镜实验，就会发现：前者的色光中，蓝色和紫色的光要多一些；而后者的红色和橙色的光要多一些。换句话说，在两种不同的光线条件下，画面的差异不仅仅是光的明暗，而且色彩也是完全不同的。因此要理解色彩，首先必须理解光实际的颜色。

一般我们所见到的不发光的物体都有自己的色彩，而这些色彩都是光的反射物。因为物体的表面将入射光吸收或者消耗一部分，并将剩余的光反射出去。不同的物体对于不同波长的光的吸收和反射的程度不一，因此反射光也会有不同程度的差异，这就使得物体在我们看来有着不同的颜色。

2.1.2 眼睛与色彩

我们可以看见色彩，这就意味着眼睛可以分辨不同波长的光。一个普通人一般可以分辨130至200种不同的色彩。在日常的体检中，医生一般都会对色盲和色弱进行检测。这是因为已有的视觉研究发现，人的色彩感知是由几种不同的视觉细胞的感知组合而成的。

人的色彩感知最常见的理论来自德国科学家赫尔曼·亥姆霍兹（Hermann Helmholtz），他认为：人的眼睛有三种色彩感受细胞，分别对应于红色、绿色和蓝色，其他色彩的感知都是这三种色彩感受细胞混合作用的结果。而色盲则是由于其中一种色彩感受细胞失灵所造成的。[1]

另一位德国科学家埃瓦尔德·黑林（Ewald Hering）提出类似的一种解释，他也认为人的眼睛有三种色彩感受细胞，但所对应的并不是单独的色彩，而是复合式的，即红－绿感受元、

① 关于这一问题，虽然已有一定的共识，但对于眼睛的感知细胞具体的工作形式并不明确。参见［美］卡洛琳·M·布鲁墨：《视觉原理》，第118～119页，北京大学出版社1987年版；维基百科网站“颜色”条目，http://zh.wikipedia.org/wiki/颜色。

黄 - 蓝感受元和黑 - 白感受元。并且这些细胞的反应是互相排斥的，比如在感受到红色的时候是无法感受到绿色的。[1] 这种理论相比前一种能够解释更多的色彩现象。比如我们在看到以红色的波长为主的阳光时，通常闭眼之后会出现绿色的视觉反应；色盲的症状也通常是以这种配对的方式出现的。

当然，后来的色彩研究表明这两种理论都只有部分是正确的，于是有人尝试将两种理论结合起来，并提出新的理论。[2] 不管怎样，眼睛感知色彩的方式为我们常常使用的一些色彩搭配方式提供了生理学上的解释。尽管对于人的色彩感知机制的了解并不完全，但最起码，已有的研究可以为我们使用色彩的方式提供一些可供参考的角度。

2.2 色彩的属性

虽然我们对色彩很难进行准确的描述，但基于我们感知色彩的方式，仍然可以从三个不同的角度来感知和理解色彩的属性：基本色、饱和度以及亮度。

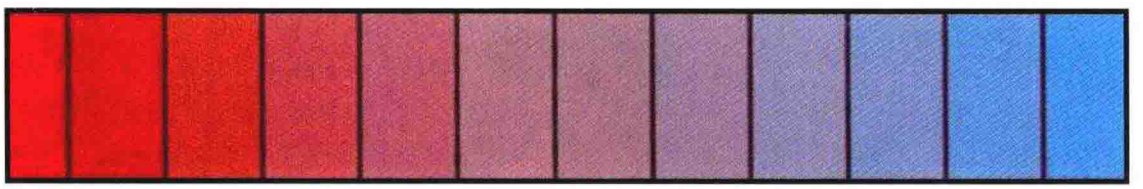
2.2.1 基本色

基本色是指我们在光谱中可以看到和分辨出的颜色。之所以称它们为基本色，是因为光谱色是很稳定的颜色，我们很容易分辨出来。虽然也许我们并不能用基本色完全描述一种色彩，但是如果我们能分辨出基本色就表示不会引起太大的色彩认识混乱。

2.2.2 色彩的饱和度

虽然我们能够比较准确地辨认出基本色或者说光谱色，但是我们日常生活中看到的大部分的色彩都是不纯的。就如同我们看到的光线一样，都是不同波长的光的混合。因此，一种色彩中混合其他的色彩（其他波长的光）的量的多少，也会对我们感知色彩产生影响。

我们把色彩的相对纯度或者强度称为色彩的饱和度。基本色都是最为饱和的色彩。如果我们在一种基本色中添加另一种基本色，会发现：添加越多其他色彩，原来的颜色就会越来越灰，像褪了色一样；添加得越少，色彩就会越鲜艳和浓重（见下图）。



不同比例的红色和青色混合时，会不同程度地变灰

① 参见［美］卡洛琳·M·布鲁墨：《视觉原理》，第 118 ~ 119 页。

② 参见［英］M·W·艾森克、M·T·基恩：《认知心理学》（第四版），第 59 ~ 60 页，华东师范大学出版社 2004 年版。

2.2.3 色彩的亮度

由于色彩是光的属性之一，所以亮度也会影响到色彩。也就是说，不仅光的波长会影响我们对色彩的感知，同波长的光的不同光量也会影响到我们对于色彩的感知。

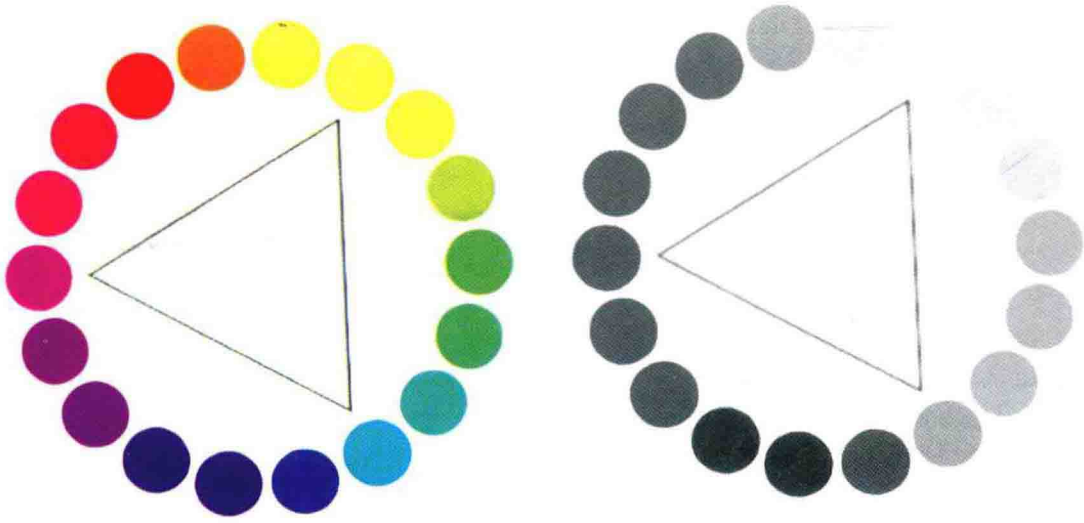
我们可以把色彩的亮度理解为在基本色的基础上添加的黑或白的量。因为当我们用黑白照片拍摄彩色的景物时，会发现它们的色彩会呈现为不同程度的亮度。我们把色彩在黑白画面中呈现出的光亮值称为色彩的亮度。

2.2.4 亮度与饱和度的差异

由于我们在日常生活中常常将对色彩亮度和饱和度的修饰词混用，比如鲜亮，实际上“鲜”指的是饱和度高，“亮”指的是亮度高，两者是完全不同的概念（见下图）。

了解不同饱和色固有的亮度水平是很重要的。饱和的黄色会一直吸引观众的眼球不仅因为它是饱和的，而且也因为它是最亮的。饱和的蓝色会永远比饱和的黄色显得暗许多。也就是说如果我们想控制色彩的吸引力不能仅仅依靠控制饱和度或亮度，而是要同时考虑两者。

掌握色彩的基本属性，可以帮助我们在创作中从不同的角度精确地控制色彩。同时，也有利于在描述色彩时，尽量准确地传递色彩的信息。这一点对于电影创作而言非常重要。在大多数的情况下，影视创作都需要多人合作完成，因此信息传递的准确性越高，对于合作就越有帮助。



相同饱和度的色彩的亮度是完全不同的，比如饱和蓝色和黄色的亮度对比几乎等同于黑白对比

2.3 色彩的混合

在童年时代的游戏中，我们都玩过橡皮泥。当我们把某些颜色的橡皮泥，比如红色的和绿色的混合时，会发现橡皮泥会变成看起来像泥土一样的棕色。画画的时候，也会出现同样的情况。但在晚会上，当全场的灯光都暗下来的时候，如果舞台上出现红色和绿色灯光，你会发现当两束光照射在同一块地方的时候，我们却会看到黄色的光。

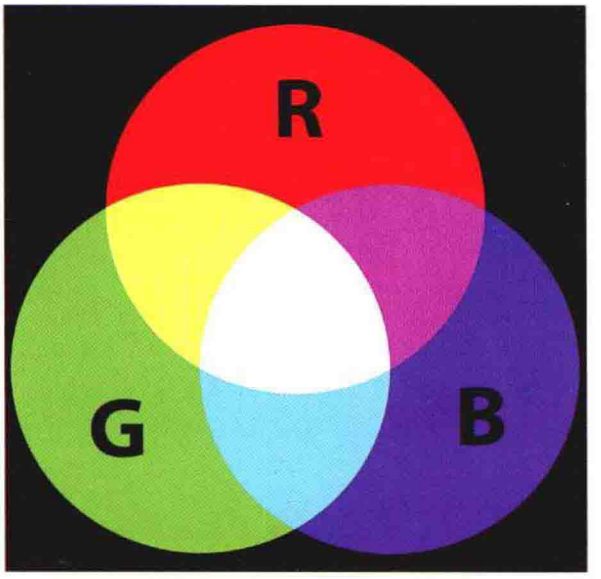
之所以相同色彩的混合却得到完全不同的色彩，是因为存在两种完全不同的色彩混合定律。电影创作中，我们并不总是能完全控制场景中的色彩，如果想使用色彩的混合获得我们想要的色彩，就必须了解这两种不同的色彩混合定律的基本情况。

2.3.1 加色法

当我们在黑暗的环境中，将相同比例的红色、绿色和蓝色的色光叠加在一起，我们会得到白色（见右下图）。而如果我们改变其中任何一种色光的比例就会得到无法计数的不同的色彩。加色法，顾名思义就是指当两种不同的色光在某一处重叠或混合，我们就会获得新的色彩。当相同比例的红色和绿色混合时，我们会获得黄色；当相同比例的蓝色和绿色混合时会获得青色（接近天蓝色，但更偏绿）；当相同比例的蓝色和红色混合时，会获得品红色（接近紫色，但更偏红）。

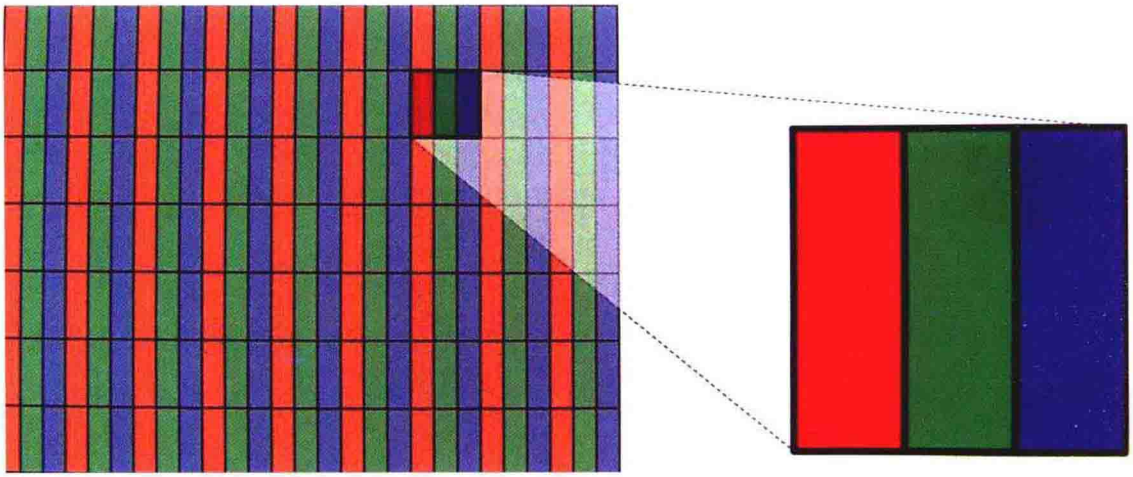
因为同等比例的红色、绿色和蓝色相混合能得到白色，而白色又是眼睛能够感知到的所有色光的总和。因此，我们把红色、绿色和蓝色称为加色法的三原色。

又由于黄色、青色、品红色都是两种加色法三元色的混合，因此当它们与在色盘上所对应的另一种加色法的三原色混合时也呈现出白色。我们把这种情况称为：两种颜色互为补色。在加色法中，青和红互为补色，绿和品红互为补色，蓝和黄互为补色。



加色法色盘：当相同比例的红色、绿色和蓝色重叠或混合时，会获得白色

我们经常在剧场灯光中大量使用加色法。在电影中也会使用加色法，但在一般的制作中我们不会遇到这种情况。生活中最常见的加色法的实用例证是彩色电视机：我们在距离非常近的情况下，会发现彩色电视机上的色彩是一个一个小方块组成的，而这些小方块又被分成均等的小块，分别显示红色、绿色和蓝色。虽然实际上彩色电视机并没有混合这三种色彩，但是

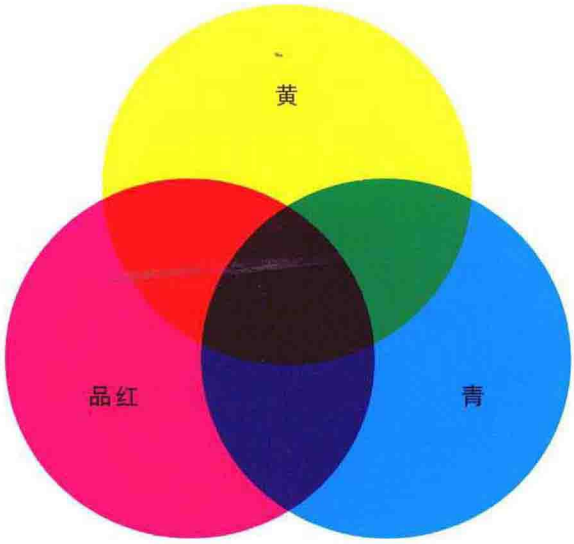


彩色电视机虽然实际上并没有使用加色法，但却利用了加色法的原理

由于这些色块非常小，所以眼睛在一定的距离之外会自动地将它们混合在一起。这样，彩色电视机的信号只需要发射不同亮度的红、绿、蓝三色信号就能获得所有的色彩（见上图）。

2.3.2 减色法

实际生活中，我们更常用的色彩混合原理是减色法。不管是绘画里使用色彩时的混合，还是印刷出版里使用的喷墨打印，又或者我们在家庭装修里混合油漆以获得想要的色彩效果，都是在利用减色法的原理。



减色法色盘：当相同比例的黄色、品红色和青色重叠或混合时，会呈现黑色

这可能会让人感到疑惑：分明是两种色彩相加获得了新的色彩，怎么会是减色法呢？要解释这一点仍然需要回到我们讨论色彩的原点——光。

在实际生活中，我们要想看见物体的色彩就必须在有光的条件下。如果没有光，我们是无法辨别物体的色彩的。在“光与色彩”的部分我们提到过物体的色彩其实是物体对光的不同的反射所形成的。换句话说物体本身的反射“过滤”掉了其他波长的光所留下来的色光，就是物体的颜色。例如，在电影拍摄中，我们常常为了获得想要的画面色彩效果而使用有颜色的滤镜。但这种方法所获得的色彩并不是在画面中增加了某种色彩，而是通过滤镜过滤

掉除这种色光之外的所有其他的波长的光。通常使用滤镜的画面看起来会亮度不足，需要加大整个场景中的光量才能弥补被过滤掉的光对场景亮度的影响。

减色法的三原色刚好和加色法相反，是品红、黄和青。因为同等比例的品红色、黄色和青色相混合能得到黑色，即没有颜色——它们重叠或混合之后会“过滤”掉所有波长的光。

通过对加色法和减色法的了解我们会发现，控制色彩同控制光一样，需要同时考虑光的入射和反射。光的亮度、光所含的不同波长的光的比例[1]、物体表面的反射等都是控制色彩所要考虑的问题。在电影创作中，通常会同时使用到加色法和减色法，所以必须很清楚两者的差异在使用时所产生的影响。

2.4 色彩在电影中的基本功能

色彩是光的属性，因此在电影中色彩的使用与光有很多类似的地方。从对事物信息的引导到对情绪氛围的影响，色彩都能起到类似的作用。但相比明暗，色彩的效果更为强烈。我们可以从以下三个角度来讨论色彩在电影中的基本功能。

2.4.1 色彩的信息功能

由于我们的现实世界是由丰富的色彩所组成的，因此我们可以根据色彩了解到比在没有色彩的情况下更多的信息。比如我们平时在描述事物时通常会用色彩加以修饰：蓝天、红花、绿叶等等。我们可以根据色彩准确地区分事物，就像我们在地图上用不同色彩的标识来区分国家、山川、海洋一样。同理，色彩可以很清楚地突出我们需要让别人注意到的事物。例如在林超贤导演的《江湖告急》（2000）中，江湖大佬任因久一出场，我们就会立刻注意到他的重要性，他是在一群黑色装扮的人中唯一一个穿红色西装的人（见右图）。

《江湖告急》中，我们可以很快根据色彩确定人物的重要性

2.4.2 色彩的象征性与漫画化

当然，这种通过色彩标识或识别事物的方式，很久以来就一直存在于人类的历史中。由此，形成了用一系列色彩代表特定事物、习俗和行为方式的社会情境。当然这些色彩所代表的象征性事物与不同的文化、历史经

① 由于不同的时间、季节以及不同的灯具都会有不同成分的色光，为了准确衡量光的偏色情况，就产生了一个专门衡量偏色情况的量度——色温，其量度单位为开尔文（Kelvin，以 19 世纪英国物理学家洛德·开尔文命名）。因此，在使用摄影机和照相机的时候，需要调节“白平衡”（white-balance）来获得整体色彩的平衡。参见维基百科网站：“色温”条目，http://zh.wikipedia.org/wiki/色温。

在阿尔及利亚短片《舞蹈》中，法国国旗的色彩被穿在了阿尔及利亚舞者的身上，画面中色彩的象征信息只有在熟悉这种情境的条件下才能准确地体会到

《天下第一拳》中夸张的色彩运用方式，简单却十分有效

验有关，这种象征性并不是色彩本身所具有的。例如，在婚礼中，中国人多以红色象征喜庆，而在欧美则喜用白色，以其象征圣洁。

所以在使用色彩来代表某些象征性的含义的时候，需确保你所预期的大部分观众是熟悉你用色彩所传递的信息的。同样，如果你想要理解你不熟悉其整体社会文化情境的电影，也必须考虑你与其之间的差异。例如在阿尔及利亚短片《舞蹈》（*Dansons*，2003，由 Zoulikha Bouabdellah 导演）中，跳肚皮舞的舞者按顺序缠上蓝色、白色和红色的纱链，并在一首听起来像进行曲的音乐中跳起了肚皮舞。如果你不理解阿尔及利亚与法国的殖民历史关系，不知道这首《马赛曲》是法国的国歌，不明白蓝色、白色和红色在法国国旗中所代表的自由、平等、博爱的象征性含义，那么你很难理解影片里这些色彩所带有的反讽意味。

想让色彩的象征意味明显地体现出来，往往也意味着这种色彩的象征意味必须非常夸张和通俗易懂。这也许会让影片中色彩象征看起来比较漫画化抑或老套。例如，在《天下第一拳》（1972）中，罗烈所扮演的男主角在最后的决斗中终于使出了最危险的招数，为了显示其危险性，导演郑昌和直接用两束红光照射在主角的手掌上，并配以类似警报声的音乐。虽然，这种方式看上去过分直接，就像动画片的色彩使用一样明显，却也直截了当，意图分明。

2.4.3 色彩的构图功能

一般而言，彩色电影中的画面基本上都有多种不同的色彩存在。因此，如何搭配这些色彩就成为电影创作中控制色彩的重要问题。通常，我们希望画面中色彩组合能够搭配合宜，既能突出我们想要强调的区域，又要和其他的区域平衡。这里就涉及不同色彩对我们产生的视觉强度的问题。换句话说，我们希望在画面的色彩构图中，能够达到色彩能量的平衡。

色彩能量与色彩的属性有关，色彩本身的饱和度、亮度都会影响到色彩的能量。通常高饱和度和高亮度的色彩能量也会更高，而且色彩区域的大小也会对色彩能量的高低产生影响。

显然，色彩区域的面积越大，相应的色彩能量也就越高。

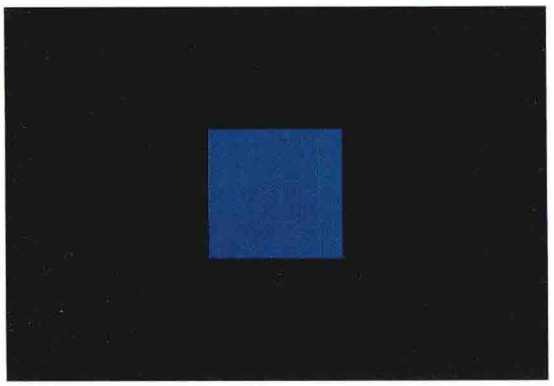
相对构图而言，更为重要的是主体与背景的色彩能量的平衡。我们常见的搭配方式是将小区域的高能量色彩作为主体，放置在大区域的低能量色彩之上。例如我们一般的家庭装修基本上都是这种方式：浅色的墙壁以及相对高能量色彩的装饰，如鲜花、壁画等等。对于电影拍摄而言，这样的色彩构图方式的优势除了色彩能量比较平衡、视觉重点比较突出之外，还对于后期的剪辑比较有帮助。尤其是在有大量摄影机移动和演员调度的情况下，背景的色彩能量比较低，对于控制色彩的连续性而言是比较有利的。

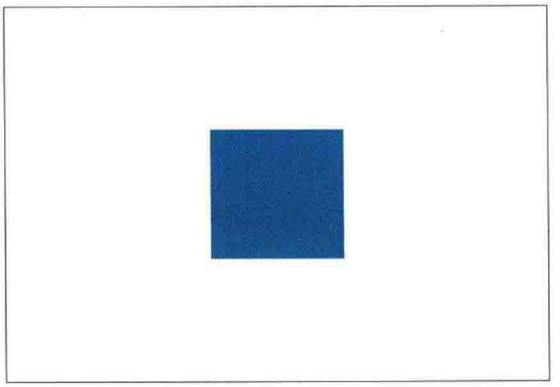
但是在某些情况下，色彩的搭配会受到色彩之间的相互作用的影响。这就需要我们对某些特殊的色彩组合方式进行讨论。

色彩的相互作用

约瑟夫·阿尔伯斯[1]在他于耶鲁大学所做的著名的色彩研究中，发现了色彩的相互作用的原理。阿尔伯斯的研究阐明了这样一种规律：当把一种色彩放置到另一种颜色上，色彩如何显现出颜色、亮度和饱和度的改变。我们从最为常见的三种色彩搭配方式出发，来讨论这些方式如何影响我们对色彩属性的感知。

黑色或白色背景下的色彩。当我们把同一种色彩放置在黑色以及白色的背景之上时，我们会发现人眼对这种色彩在两种背景中的感知是不一样的（见下图）。我们会觉得在黑色中的青色饱和度和亮度更高。从这里可以看出，我们对主体色彩的感知很大程度上受到与背景色彩的关系的影响。因为白色和黑色是亮度反差最大的情况，同理，如果我们把背景换成同





当同样的青色放置在黑色或者白色的背景中时，我们会觉得两种青色是不一样的

① 约瑟夫·阿尔伯斯（Josef Albers，1888—1976），德国画家、设计师。毕业于著名的包豪斯学院（Staatliches Bauhaus，通常简称 Bauhaus，德国魏玛时期建立的国立艺术与建筑高等学校，由于其对于工业设计、现代戏剧、美术，尤其是建筑领域的深远影响，包豪斯也已成为其倡导的建筑流派和艺术风格的统称），并于 1923—1933 年间受聘为包豪斯学院的教师。1933 年后移居美国，先后任教于黑山学院、耶鲁大学。在耶鲁大学期间，他发表著名的色彩理论著作《色彩的相互作用》（*Interaction of Color*，New Haven: Yale University Press，1975）。

基本色饱和度或亮度不一样的情况，也会有类似的效果。我们最常用的色彩搭配方式——小区域的高能量色彩作为主体放置在大区域的低能量色彩之上——就与这种情况类似。但需要注意，如果两者的面积比例产生变化，那么效果也会产生变化。

互补色的搭配。互补色前后放置，会明显增加补色的饱和度。即使在两个镜头之间也是如此。这是电影中常见的一种色彩搭配方式。这种情况的出现可能跟以下原因有关：从埃瓦尔德·黑林的色彩感知理论我们可以得知，人的红－绿色彩感受元和黄－蓝色彩感受元两极的色彩是互相排斥的，即红与绿、黄与蓝是对立的。而色彩混合规律中，互补色的定义决定了两者的关系也是对立的。这种强烈的对比效应，使得色彩的可混合性降低。而色彩的饱和度的指标正是指以某一色彩混合其他色彩的比例。

在日常生活中，我们经常说红花还需绿叶配。在电影中，我们也经常使用偏黄的颜色表现白天，而偏蓝的颜色则被当成晚上（见下图）。

在英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）导演的《呼喊与细语》（*Viskningar och rop*，1972）中，清晨从夜到昼的转变，是通过画面中的色彩从偏蓝……

……到偏黄的变化来实现的

互补色的搭配方式有很强的平衡构图的功能。例如在希区柯克的《迷魂记》中，男主人公第一次见到女主人公的段落，虽然背景很罕见地选择了高能量的红色，但是由于女主人公穿的是一件绿色的服装，因此不仅没有让人物被背景的色彩抢去注意力，相反使得女主人公的第一次出现更为突出。这里之所以绿色能够平衡红色的能量正是因为两者互为补色的关系。而且，在之后两人关系的变化过程中这种方式会再次使用（见下页图）。

相近色的搭配。相近色是指在色盘上相邻的两种色彩。例如，红和橙是相近色，绿和青也是如此。当相近色前后放置时，它们看起来像是离开了原来在色盘上所处的位置。即，把橙色放到红色和黄色上，红色上的橙色看起来偏黄，黄色上的橙色会显得偏红。如果我们想改变主体的颜色，但是又有困难，就可以考虑在背景中使用相近的色彩，这样有可能获得我们想要的效果。

餐厅充满红色装饰的墙壁虽然已经非常显眼，但是女主人公绿色的礼服仍然能够从中突显出来。当然，其他客人的衣服也都被严格地控制为黑、灰、近乎黑色的深蓝等暗淡的颜色

当男女主人公的关系进一步发展的时候，绿色和红色成为平衡两人关系的画面色彩构图的出发点

如：男主人公绿色的毛衣和背景中红色的窗帘……

……女主人公红色的浴袍和前景中绿色的茶具

2.4.4 色彩的情绪功能

色彩对情绪和行为是有一定影响的，但是这种影响的方式目前尚不明确。虽然有很多人认为色彩的情绪影响是通过联想获得的，但很多试验证明情况并没有这么简单。例如，在色光的照射下，人的肌肉弹性和血液循环会有不同程度的增加，而增加的强度与色光的波长成正比：蓝色光增加最少，而红色光增加最多。[1] 我们在讨论色彩属性和能量的时候都会注意到，亮度、饱和度比较高的色彩都会更吸引人的注意。而波长较长的光亮度比较高，波长较短的光亮度比较低。在电影创作中，对这种色彩的情绪功能最为重要的使用方法就是对冷暖色的区分。

冷暖色

一般我们倾向于认为波长比较长的一端（偏红色的一端）是暖色，而波长较短的一端（偏

① 参见［美］鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第 461 页。

画面中海天一色，虽然可以看出是大晴天，但并没有热的感觉

当红色的邮箱出现时，“热”的感觉就强化了许多，并配合出现了蝉声

紧接着，镜头转入室内。红褐色的背景加上红色、黄色为主的张贴画，人物走进画面时就说“天真热呀”

蓝色的一端）则是冷色。然而这种区分方式并不准确。阿恩海姆认为，冷暖的色彩感受并不是由主要色彩来决定的，而是由主色彩向另一种色彩的偏离程度所决定的。比如，饱和的红色是“暖”的，但是如果其中混合了蓝色，它的感觉就会偏向“冷”。[①] 换句话说，决定色彩冷暖感受的不是色彩本身，而是色彩之间的张力，或者说是色彩发展趋势。偏蓝的红色会变“冷”是因为蓝色成为它变化的方向。而如果两者的比例接近，色彩的“冷暖”属性就会变得很模糊。

在电影中，创作者常常利用冷暖色的感受来影响我们对于气氛和情绪的理解。例如，在小津安二郎导演的《浮草》（*Ukigusa*，1959）开场的镜头中，画面中的主色调由海和天的蓝色构成，但之后的镜头中出现了红色的邮箱。紧接着，镜头进入室内，偏暖的颜色占据了更多的空间，而人物也拿着扇子，说天气真热。色彩的冷暖变化使得我们能更容易融入场景的气氛中（见左图）。

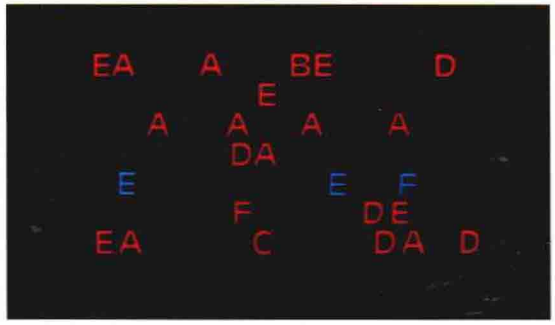
由于不同色彩的属性及其所引起的情绪和气氛有很大的差异，所以电影创作者可以利用色彩引导观众对事物的情绪判断。我们通常会觉得色彩能量比较高的色彩或者暖色会让人产生比较刺激和兴奋的感觉，而色彩能量比较低的色彩或者冷色会显得比较冷静和低调。相比之下，前者的感觉是扩张、向上的，而后者的感觉则是收缩、向下的。例如，我们通常见到需要冷静气质的工种制服基本上都采用偏冷的色彩，如医生、警察。这些日常生活中的色彩选择都与色彩对情绪的影响有着极大的关系。

通过在电影中制造色彩情绪和氛围的变

① 参见［美］鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第 463 ~ 464 页。

化和冲突，就能利用色彩主题增强情绪的冲击力和戏剧性。在让－吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）的《狂人皮埃罗》（*Pierrot le fou*，1965）中，红色和蓝色一直是男女主人公相对应的色彩主题，并帮助我们理解两人之间关系和情绪的冲突和变化。例如，在两人逃亡途中，女主人这边的灯光是红色和绿色，而男主人公这边则是蓝色和黄色，两组对立的色彩使得两人主观情绪的矛盾性直接有趣地体现出来（见下图）。

在一般的商业性制作（尤其好莱坞电影）中，色彩的使用一般都比较谨慎，这与好莱坞



《狂人皮埃罗》的片头字母就以红、蓝两色的方式出现，这也成为影片中的色彩母题

在两人开始逃亡途中，女主人公这边划过的路灯是红色……

……和绿色

而男主人公这边划过的路灯却是蓝色……

……和黄色

在奉俊昊导演的《汉江怪物》（2006）中，之前的正常的色彩在康斗的女儿被怪物抓走之后变成了……

……昏黄的颜色，但导演设计的情景是傍晚，使得这种色彩的出现看起来是因为光线的变化而导致的

紧接着的镜头中，画面的色彩就变成偏冷的蓝色。表面上看起来，这里的色彩变化可以当作自然光的变化；但纵览全片，从这个镜头开始到怪物被杀死之前，影片一直保持这样偏冷的色调，即使是白天也同样如此。很明显，这里的色彩运用与影片的情绪是直接相关的

的基本制作理念有关。因为他们希望表达手段尽量隐藏。即使是需要强调色彩，这类电影也通常会着重使色彩的出现有一定的合理性（见左图）。

但在某些地区或某种特定风格下，色彩的使用却可以非常大胆。比如香港电影中，或许受到传统戏曲的影响[1]，色彩的使用相比较其他地区而言是十分大胆的。例如在《九一神雕侠侣》（1991，由黎大炜、元奎导演）中，男主人公逞哥（刘德华饰演）和好友小川都喜欢女主人公美君（梅艳芳饰演），但美君喜欢的人是逞哥。因此当逞哥向美君求婚时色调是橙色。随后，敌人试图杀死美君，小川为救美君而死，此时影片中暖橙色被绿色所占据。随后为保护逞哥，美君不得不欺骗逞哥，并拒绝他的求婚。在离开时美君穿过一道门，画面以美君服装的蓝色为主色调，突然在开门之后变成了之前逞哥向美君求婚时的橙色。美君的心理活动通过色彩得到鲜明而直接的体现（见下页图）。

虽然电影中色彩的使用很难通过分类的方式来进行讨论，不过，了解色彩影响我们感知的基本规律，可以为我们提供理解和判断电影色彩使用的一般逻辑和出发点。色彩的表意与不同文化、社会甚至文字[2]的关系都十分密切。因此，在拍摄电影时也需要注意在一个准确的色彩信息环境中使用色彩。

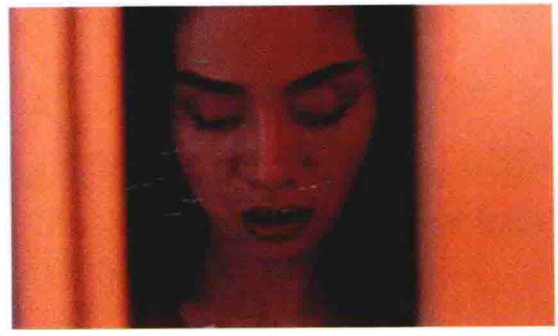
① 参见［美］大卫·波德威尔：《香港电影的秘密：娱乐的艺术》，第202页，海南出版社2003年版。

② 有研究表明由于不同语言对于不同色彩的分类和描述方式会让使用不同语言的人对色彩性质的判断有所区别。参见［英］M·W·艾森克、M·T·基恩：《认知心理学》（第四版），第388～389页

当逞哥向美君求婚时，画面的主色调是橙色

当小川死后，画面中的橙色只占据了一个角落，而绿色成为画面的主色调，光的明暗也强化了色彩的冲突

当美君离开时，画面以衣服的蓝色为主色调



当门打开后，不知道何处而来的橙色光……

……照亮了美君的面部，她的言不由衷和自我放逐的情绪得到了淋漓尽致的释放

思考题

（1）在彩色电影中，不同时间的光的色彩一般是如何表现的？

（2）在观看影片时，你有没有注意到某些人与其他人物服装颜色的差异？你觉得这样做的目的是什么？与人物的性格有没有关系？

（3）试着举出几个色彩在不同文化背景中表意差异的例子。

参考书目

[美]赫伯特·泽特尔:《图像 声音 运动》,赵淼淼译,北京广播学院出版社2003年版。

[美]大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森:《电影艺术:形式与风格》(插图第8版),曾伟祯译,后浪出版公司策划出版,世界图书出版公司2008年版。

[美]鲁道夫·阿恩海姆:《艺术与视知觉》,滕守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社1984年版。

[美]卡洛琳·M·布鲁墨:《视觉原理》,张功钤译,北京大学出版社1987年版。

[英]M·W·艾森克、M·T·基恩:《认知心理学》(第四版),高定国、肖晓云译,华东师范大学出版社2004年版。

Bruce Block, *The Visual Stroy: Seeing the Structure of Film, TV and New Media*, Focal Press, 2001.

第 3 章

画面

当我们沉浸在电影之中时，我们既看到了现实本身，又看到了在电影中所体现的“幻想”的优势。当我们再对这个经典话题进行深入探讨之时，便会发现，电影已经成为观察与展示现实的一扇神奇的窗口，那扇窗口连接的是来自生活的现象与来自梦想的影像。

一开始，我们认为记录客观现实的照片是不会说谎的，甚至在很多需要用真相来说话的场合中，比如法庭，它成为最有说服力、最重要的依据，因为我们坚信照相机的记录特性。在这样的情况下，在照相术基础上发展起来的电影摄影，自然而然地成为活的记录画面，让人觉得影像中的世界就是一个真实的世界。然而，事实却是，即便是纯纪录性的画面也会给人一种假象，因为画面的构图、角度等各个方面都潜藏着创作者个人的观点，无时无刻不在表露着“创作主体”的想法，这种再现与表现的双重魅惑性自然引起观众的思维和想象，并在创作者与观赏者的共同参与下，创造光影的价值。

所以说，电影是一个有趣的矛盾体，电影说的往往是现实，在描绘和展示现实过程中，并不改变现实本身，而是建立了一个新的影像世界。这个影像世界不存在于现实当中，却生动地记录了我们所在的现实世界。

电影画面与以往的摄影画面截然不同，摄影画面讲究以单帧的方式讲故事，在纷繁的生活中抓取最摄人心魄的刹那，留下永恒的、停滞的瞬间之美。而电影画面则讲究通过连续性的画面来讲述故事，除了对单一画面关注之外，更重要的是通过前后画面的衔接来表达情节，留下的是时间绵延的运动之美。

在制作一部影片的时候，导演根据剧本内容和项目的前期创意及未来的影片构思，与摄影师一起通过观察镜头来制作每一个即将呈现于银幕的影像，他们往往根据自己的艺术理念进行每一个场面的处理和每一个镜头的概念设计。这时，这些艺术家们的眼睛就成了最敏锐的镜头，也成了镜头语境中最初的创作者和观赏者。

电影是形象的艺术，这是老生常谈的话题。对于观众来说，一部影片能够引人注目的关

键，除了出色的创意和故事之外，还有镜头语言的丰富性。有时候人们可能不记得某部影片的剧情，却可能对其中的某个镜头印象深刻，念念不忘。1997 年奥斯卡获奖影片《泰坦尼克号》中，经典的男女角色在船头作飞翔状的镜头成为风靡世界各地、大家争相模仿的摄影构图范本；而《黄土地》中一望无垠的黄土高原则构成了人们对那片雄浑的西北热土最直观形象的体验和想象。

事实上，从电影诞生之初，对影像满怀好奇的艺术家们就对镜头内的表达方式产生了浓厚的兴趣。1895 年，卢米埃尔兄弟最著名的早期作品《工厂大门》《火车进站》就完全是早期关注镜头表达的代表之作。拍摄《工厂大门》的摄影机镜头并非处于大门的中心点，而是处于偏离位置，角色从门内鱼贯而出显得真实自然。在《火车进站》画面的机位设计中，卢米埃尔兄弟仍然没有遵循以往剧场表演观赏的特有惯例，把摄影机摆放在与月台垂直角度的位置上，而是聪明地把摄影机架在铁轨的斜角之处。这样设计的优势在于，进站的火车从斜角度驶入，增加了画面构图的活泼性；同时，当停驶的火车在等待上车的乘客之时，银幕前的观众不会由于只看到乘客的背影而造成不满足感，观众甚至可以看到，从车厢上下乘客之间的细微表情变化，观众与角色之间的距离感拉近。另外，人与人之间的间隙也增加了镜头中空间的层次。卢米埃尔之后拍摄的另一部影片《婴儿的午餐》，他们选择了中景的方式，而非早期电影常用的全景摄影。银幕上角色的表情细腻生动，仅 34 秒的篇幅就让观众很快记住了这幸福的一家子。这三部早期的影片虽短，且仅仅由一个镜头构成整部影片，却从一个方面体现出画面设计在影片制作和观赏过程中的重要性。

摄影机是一部冷静而理性的机器，它不可能凭空创造出镜头前的物体和环境。摄影机所记录下的都是以物质形态存在的物体。尽管动画艺术出现之后，创作者能够以一种前所未有的状态勾画一个个原创的有生命力的想象的世界，但它不是像小说那样，通过文字作用于读者脑海勾连起联想，而仍然是直观呈现，用镜头来说故事。所以，镜头内的内容显得格外重要。雅克·奥蒙（Jacques Aumont）在《电影导演论电影》中这样说道："有时，电影以现实世界为参照物，它继绘画之后并且和绘画一起寻求表现现实的方法；有时，电影投向不可见的世界，希望通过影像来表现超越可见现实的东西。"

在中国传统的京剧艺术中，常常讲究一种"亮相"的手法，即演员在出场时，通过肢体的表演停顿来让台下的观众对角色有一个最初的印象和判断。从镜头前的原生态到表现物恰恰需要的是造型的设计，正如京剧亮相所营造的刻意气氛，这一步骤也是把银幕前的观众带入假定空间，让观众理解认同角色的关键过程。

3.1 电影画面的基本元素

人类自步入文明社会以来，通过在岩石和墙壁上各种形式图像的描绘和记载，不断地显示出自身潜意识中企图表达物体动作和时间过程的欲望。例如，西班牙阿尔塔米拉洞穴内旧石器时代的壁画野牛奔跑分析图，就是早期的人类试图用笔（或石块）捕捉凝结动作的原始

现象（见右图）。

西班牙阿尔塔米拉洞穴内的野牛壁画

随着绘画艺术逾加成熟地记录和表现现实，人们对绘画投入极大的热情和创作实践，为几千年之后相继问世的摄影和电影艺术提供了翔实而科学的参照依据。如我们在影片《香水》中看到的法官们商谈的场面，所借鉴的正是古典油画的构图方式；《教父》中的城市场景，则借鉴插画的图景中阴影布局的表现方式。

与以往绘画不同的是，电影画面的规格要相对单一得多。绘画由于创作材质——边框的多变，如长方形、圆形、三角形等，带来创作形式的多样丰富。但电影的主要材质——胶片的拍摄和放映特点对画面规格的要求相对固定和严格。

一般来说，目前大多数的影片以宽高比为1.85：1和2.35：1的宽银幕方式拍摄，有限的边框选择促使摄影师只能在特定的矩形边框内完成画面的设计。所以，有人会说“画家以画面适应构图，而电影导演和摄影师则是以构图适应画面”。构图永远在电影创作者的影像中占有至关重要的地位。

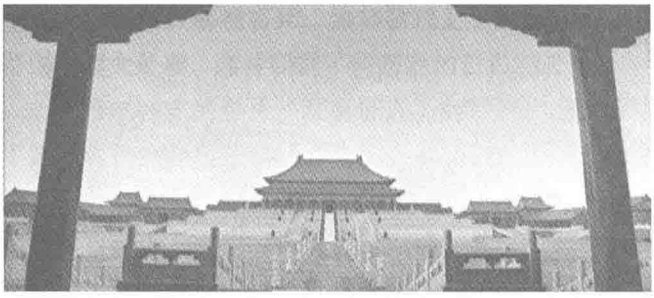
3.1.1 构 图

构图一词的英文为composition，是造型艺术的一个术语。构图可以理解为艺术家为了表现一定的思想、意境、情感，在一定的空间范围内，运用审美的心理形象、符号的位置关系，组成有说服力的艺术整体。

在中国画论当中，“章法”“布局”等特定的称谓指的都是构图。其中“布局”这个提法与“构图”的意思最为接近，“布局”的“局”泛指一定范围内的一个整体，“布”就是对这个整体的安排、布置。因此，构图必须要从整个局面出发，最终也是企求达到整个局面符合表达意图的协调统一。

概括来说，构图涉及创作者个人的思想和情感，只不过这一点很少被人们明确地认识到，人们更乐意接受说构图是一种无意识的、无理性的习惯成自然。因为人们也说不清当初凝视一幅画卷时，为什么中央的位置最先吸引了他们的注意力；为什么自己在给朋友拍照时，为了突出形象，一边取景一边会通过不断地做出“靠左边点，靠右边点”的手势，来提醒对象靠近镜框的中央。恰恰就是这样的自发行为明白无误地传递出，构图观念在人们潜意识中根深蒂固。

今天，当我们有幸能提起摄影机，进行艺术创作的时候，代价昂贵的每一帧画面应该不再只是“经验”之谈或感性的选择，而要明确地告诉观众必须这样构图的理由。



《投名状》电影画面。视觉中心居中，充满稳固感

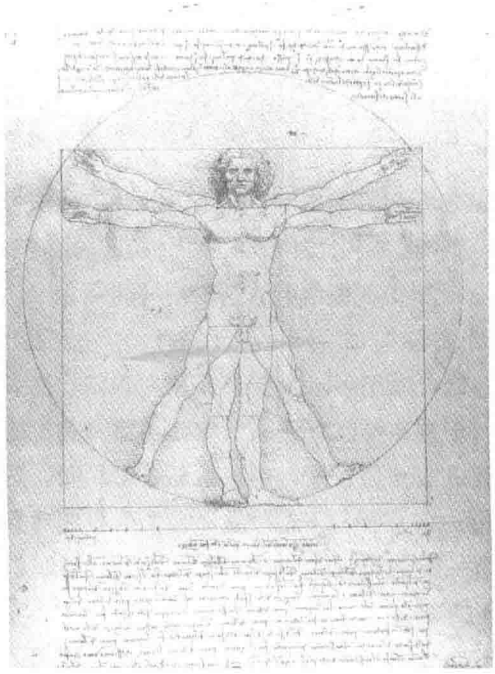
视觉中心

在常规绘画的构图中，几何中心和视觉中心的概念一再被提及。矩形的几何中心居于画面的中央，以画面对角线的中心点或者对边中线的交叉点作为标准，这个对称点所起到的是一种强化的作用，均衡的形式感较强，人们总会格外关注中央的物体形象，中央也是在现实生活中使用频率最高的构图区域（见左上图）。

但千百年一如既往的固定模式总会让人产生审美疲劳，觉得画面呆板而缺乏生气。于是，很多的导演为了追求画面的活泼感，会把希望着重突出的物体置于略偏离中心点的位置，兼顾突出庄重和形式上的变通。

视觉中心并不一定是画面的中央，而是视觉上最有情趣的区域，或者也可称之为趣味中心。如果画面也似剧本般有开端、发展、高潮、结局的节奏感的话，那么视觉中心就是节奏变化最强的部位，是一幅画面的高潮。

画面通常由主体、陪体、环境（分前景和背景）和空白组成。画面的布局就是研究如何使各种画面成分占有合理的位置，同时使之有主有次，相互关联地构成一个整体。其中主体是指画面的主要对象，是画面内容和结构的重心。其他景物都围绕它来配置。为了把主体形象安排在画面的优势区，构图的过程中需要了解确立的原则。黄金分割率是构成这块区域的一个源远流长的确立原则。所谓的黄金分割率诞生于古埃及时期，当初是一个关于建筑的基本比例，人们将一条线按照某种方式分成长短两段，当长的一段和整条线的比率与短的一段和长的一段的比率相等，且都为 1∶1.618 的时候，这座建筑在视觉上最具有平衡感和美感。



“维特鲁威人”所呈现的黄金分割比例

“维特鲁威人”是达·芬奇以比例最精准的男性为蓝本所作的素描，这种“完美比例”即数学上所谓的“黄金分割”。他认为“人体中自然的中心点是肚脐。因为如果人把手脚张开，作仰卧姿势，然后以他的肚脐为中心用圆规画出一个圆，那么他的手指和脚趾就会与圆周接触。不仅可以在人体中这样地画出圆形，而且可以在人体中画出方形。即如果由脚底量到头顶，并把这一量度移到张开的两手，那么就会发现高和宽相等，恰似平面上用直尺确定方形一样。”（见左图）

自文艺复兴以后，西方艺术几乎无一例外地把黄金分割率作为形成艺术之美的重要原则。达维特的《萨平妇女》和米勒的《拾穗》的构图，都是按照黄金分割率严格安排的，米罗的维纳斯、大卫以及太阳神阿波罗的塑像，他们的下肢与身高之比也都近乎1：1.618（最完美的人体比例，即下肢与身高之比为0.618）。中国古代画论中所说“丈山尺树，寸马分人”讲了山水画中山、树、马、人的大致比例，其实也是根据黄金分割而来。画面中黄金分割率带来神奇的科学之美，同时黄金分割点也成为画面创作中产生丰富表现力和视觉冲击力的重要区域。黄金分割律在构图中也被用来划分画面和安排视觉中心点。比如在委拉斯开兹的《崇拜耶稣》中小耶稣的头部正好处在黄金分割线的一个交叉点上。

当然，黄金分割法只是一般的构图方法，而不是绝对的构图规则。

此外，中国传统的九宫图（也称井字图）所确定的中央区域虽与黄金分割率略有不同，却也有异曲同工之妙。

非对称的均衡

就人们长期以来的观赏习惯来说，观众的视线总是会从画面的左侧往右侧移动，从下方往上方移动。这样的情况下，导演为了达到画面的均衡，往往会有意识地使画面的左侧和下方分布的分量更厚重些，以达到画面的平衡。相反，则很容易造成明显的右重左轻、头重脚轻的失衡感。

均衡并不意味着对称或是物象重量上的等衡，而是纯心理感觉上的一种均衡，并根据人们在生活中的重要性、关系密切程度和导演的创作理念确定。影片《第七封印》便运用非对称的构图揭示了人物之间的微妙权力关系（见右下图）。其他的范例还包括：《末代皇帝》中，左边人数上占多数的代表着皇权的群体与蕴含家的概念的单个保姆形成了一种左右的对峙；《虎胆龙威》表现迈克·克莱恩与匪帮头目对峙的关系，利用了斜线构图的不稳定感。

镜头画面内的信息含量往往是惊人的：角色、环境、道具，等等细节。当导演刻意地强调或试图通过某一方面达到隐喻的目的时，他往往会把这些关键的、需要观众格外注意的信息放置在几何中心或者视觉中心的版块或基点上，充分调动起观众的关注力，达到支配观众视线、突出叙事的目的。而画面底部和顶部、左侧和右侧的边缘线则常成为观众所忽视的区域，除非导演故意制造危机或者隐喻，否则处于这些区域的角色常显得软弱而无足轻重。在黑泽明的《七武士》中，导演为了表现农民地位的微不

《第七封印》中，看似人物关系均衡，但却又隐藏着明显的不安——地平线微微倾斜，骑士头顶乌云密布，略低于死神

《七武士》的构图中，农民的地位甚至不如空间中的地面，边缘化的处理让人对他们的命运唏嘘

足道，故意将他们安排在角落的不稳定处（见左图）。

线条与几何形构架

在外景的拍摄中，画面中显现或隐含的地平线的存在方式常具有烘托主体、加强视觉冲击力或者平衡画面的作用。

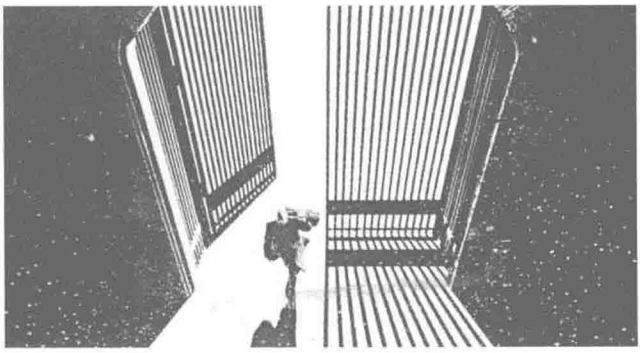
不同的地平线位置产生的效果和意境是截然不同的。一般来说，我们看到最多的是处于画面下方的地平线，这样的构图可以产生辽阔感，主观视觉效果较强；而处于画面上方的地平线则产生纵深感，宏观掌控效果较强；居中的地平线往往造成割裂画面、天压地的呆板感觉，故往往不是创作者的首要选择。如果不是特别需要突出地强调，地平线常规的处理是让它位于远远高于画面中部的位置，即天空占三分之一、地面占三分之二的比例，这样的处理源于人们的审美习惯，轻松的画面容易让人产生一种愉悦和惬意。

作为电影摄影色彩与构图实践方面的佼佼者，中国电影导演张艺谋曾经在接受《三联生活周刊》的采访中提到，他写过一篇《就拍这块土》的文章，文章针对他自己的摄影作品《黄土地》表达了他的艺术观点："讲张力也罢，讲信息也罢，其实就是注重视觉的表现性，……挑选冬季拍摄，排除绿色，突出黄色，用高地平线的构图法，使大块黄土地占据画面主面积。"在《黄土地》549个镜头中，就有20多个黄土地、黄河的空镜头。《黄土地》中，我们发现在无边无际的隐忍中展现出一种雄厚，一种生命的激昂张力。在《黄土地》的摄影阐述中他是如此解释他在电影中一以贯之的视觉追求："我要表现天之高远，地之深厚……设色取浓郁，不取清淡……构图取单纯，不取繁复……"

构图的基本结构形式要求极端的简约，通常概括为近似的几何形，如三角形、S形、圆形（见下图）。埃及金字塔形状的三角形给人以厚重、坚实、稳定的感觉，构图原则的确立促使导演在进行画面构图时，有意识地进行谋篇布局。例如以构图来展开人物关系，包括二人双元

《投名状》的圆形构图带来的循环感

《海上钢琴师》的圆形构图，恰如少女不禁撩拨起通往主人公心灵之门的琴弦



从《诺斯费拉图》（左）到《罪恶之城》（右）的表现主义风格构图

的平衡构图，通过左右人物占画面的比例表现强弱势关系对比，三人不稳定的微妙戏剧变化，小分队抵抗大军团的剑拔弩张，等等。

万物有立就有破，当一切都已经成千篇一律之后，总是会有新的挑战。有时候，导演为了追求失重感和迷乱性，故意地打破画面构图的均衡和传统，营造一种新的氛围。

著名导演罗伯特·罗德里格兹导演的美国影片《罪恶之城》大胆采用了“表现主义”方式创新电影构图。“表现主义”本是20世纪初的一个文艺流派，其艺术追求是通过夸张奇特的形式和极度变形失真的形象来表现创作者内心的强烈情绪。表现主义和电影很早就结缘了，尤其是德国导演维内的《卡里加里博士的小屋》和导演茂瑙的《诺斯费拉图》等片，大量运用了表现主义的布景道具等手法，把表现主义中尖耸的哥特式风格、阴郁的令人毛骨悚然的气质发挥得淋漓尽致。电影中的表现主义构图的突破性在于，通过变形夸张、极具主观色彩的画面构图，来表现导演所要传达的意旨和艺术风格。（见上图）

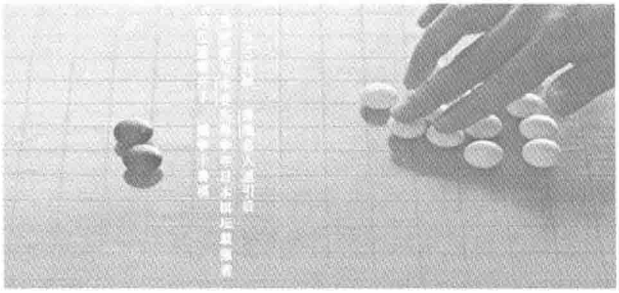
留　白

在中国的传统绘画论中有一个提法，“疏可走马，密不透风”，讲究的是留白的创作手法，在重峦叠嶂或者河涧深处，故意留出白色的区域，造成一种意境。在疏密的布局上走点极端，以强化观众的某种感受，创造自己的风格。

空白的留舍及空白处与实处的比例变化，的确是一种创造性地进行画面布局的重要手段。在现代艺术创作中，与古代的文人墨客那样追求清幽和雅致不同的是，创作者设计这种非实体的对象往往是为了造成一种悬念和一触即发的紧张感。

在电影构图中，摄影画面上除了看得见的实体对象之外，还有一些空白部分，它们由单一色调的背景所组成，形成实体对象之间的空隙。空白虽然不是实体的对象，但在画面上同样是不可缺少的组成部分，它是沟通画面上各对象之间的联系，组织它们之间相互关系的纽带。

首先，画面上留有一定的空白是突出主体的需要，使主体醒目，具有视觉的冲击力；其次，空白还是画面上组织各个对象之间呼应关系的空间安排，能体现不同的呼应关系。在具体的创作中，当孤立的人物处于画面右侧的时候，观众常常会习惯性地对左侧的区域抱有期



《吴清源》中随处可见的留白构图凸显出导演在美术风格上的艺术追求

待，期待有人或有物进入来填补空白，达到画面平衡。在恐怖电影的构图中，空白则呈现出一种未知的张力，导演故意在主人公的前方区域留出一片空间，在这片空间中莫名的，或许是无形的恐惧总是时时刻刻揪着观众敏感的视觉神经。

在田壮壮导演的新片《吴清源》中，影片的构图可以清晰地展现出导演的构图意图——尽量不把画面填得很满，着意留白，精心设计的构图不仅产生了美感，还产生了意境。由于《吴清源》的故事本身就是着重于表现主人公的内心世界，所以对这部影片来说，留白给影片增加了一种独特的韵味，形式与内容的和谐统一充分彰显出导演的创作意图。（见左上图）

所以说，留白在画面上的作用，如同标点符号在文章中的作用一样，能使画面章法清楚，段落分明，气脉通畅，还能帮助作者表达感情色彩。在这个方面，希区柯克可谓深谙此道的高手，他的多部影片之中都体现出留白在营造角色由于身处危机而险象环生的紧张气氛中的作用。

封闭式构图与开放式构图

与人的眼睛看到的画面相比，电影由于银幕的限制，只能在这块长方形的幕布上展现画面，所以从很早的时候开始，人们就不断地为影像中的画框限制展开争论，争论的焦点在于，画框内的画面究竟是应该表现一个严格意义上的封闭空间，还是仅仅是广袤现实中攫取的环境片段，并暗示着银幕外环境的存在。而这一点，归结起来就是构图中的封闭式构图与开放式构图问题。

众所周知，在影视摄影中有两种不同的构图观念：封闭式构图与开放式构图。用框架去截取生活中的形象，并运用空间角度、光线、镜头等手段重新组合框架内部的新秩序时，我们就把这种构图方式称为封闭式构图。封闭式构图源于绘画，一幅成功的画需要有完整性，均衡性，而且所表现的内容只限于画面之内。在一个有限的框架之内，追求的是画面内部的统一、完整、和谐、均衡等视觉效果。

大卫·波德维尔在提到经典好莱坞电影时，曾提到这样的规则："银幕的中心地带近似于'T'字形：银幕上方的三分之一和中心垂直的三分之一构成镜头构图的'中心'。这个中心决定着远景、中景、特写的构图，而且，群像戏也是如此构图。经典时期的电影制作人对于把人物（物体）置于画框边缘是比较忌讳的，而正面安置的处于画框边缘的人物或道具，无论多么无足轻重，也极少给垂直的边框切去。"

《一代宗师》的摄影，与以往的王家卫电影中杜可风的摄影风格不同，摄影师菲利普·勒素（Philippe Le Sourd）给影片带来了更多经典好莱坞摄影封闭式构图。片中对于人物肖像的处理大量采用井字形构图方式，将人物或者面部集中在画面的三分之一处，他们的脸冲着画面，

《一代宗师》的摄影视觉中心突出，再配合丰富而华丽的布光，充满了油画质感

身后通过留白及虚焦配合景深效果，注重突出人物角色的主体性位置。该摄影构图方式给影片所展现的中国武林及风云人物增添了更浓郁的仪式感与庄重感。（见上图）

以封闭性的构图表现一个精心铺陈的环境是一种方式，这种方式营造一个自成一体的假定性的空间，讲求构图的规整和严密，将观众的注意力紧紧地锁定在画面内部，使其心无旁骛。但是，对于这样的画面构图而言，除非导演想故意地造成封闭画面内令人几乎窒息的气氛和效果，否则“出气口”的确立成为他需要在构图中同时考虑的元素。在《美国往事》一片中，少年罗伯特·德尼罗通过门锁洞偷窥女孩跳舞，仓库里屋顶亮得有些让人眩晕的自然之光使少女虽身处被偷窥的境遇，却丝毫没有压抑和不安全感。《阳光灿烂的日子》中同样采用了这样的构图思路。

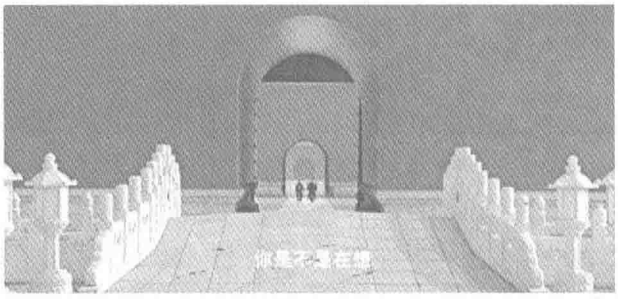
人们以往观看戏剧的经验中，角色总是会从舞台的一边走入，又从另一边走出，舞台外的现实空间与舞台上的表演空间都真实得让人从未怀疑两者的存在。在戏剧基础上发展起来的电影艺术，特别是电影特有的纪实性，更让人不得不意识到小小画框之外的大千世界，就算当某些时候某些演员离开画框之外，观众还是会想当然地认为他还在画框之外的某处。这种习惯性的经验让开放式的构图方式成为一种设计可能。

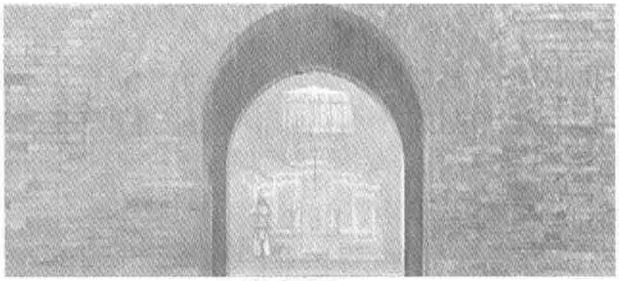
相对而言，开放式构图常常以浓缩性的线条或者角色物体造型来暗示画面外空间的存在，

以小见大，造成一种银幕内外的存在感或叙事场面的壮观性。开放式构图在安排画面上的形象元素时，着重于向画面外部的冲击力，强调画面内外之间的联系。

开放式构图的表现形式，首先是画面中人物视线和行为落点常常在画面之外，暗示与画外有着呼应和联系。其次是不讲究画面的均衡与严谨，让观众获得更大的想象空间。三是有意在画面周围留下被切割的不完整形象，被切掉的那一部分自然也就留下了悬念。四是显示出某种随意性，让各种构成因素有一种散乱而漫不经心的感觉。例如在战争场面中，塞满了人物群相的画框边缘中，人物通常不是完整的形体，缺失的肢体部分延伸至画面构图之外，促使画面内外产生无法割舍的粘连，鼓励观众的注意力自然而然地从画中延伸到现实的空间，在脑海中主动完成场面的大致形象。由此，观众由被动地接受转化为主动地思考，这是对观众的创造力、想象力和参与能力的充分信任。

在《花样年华》中，镜头不再像王家卫以前的作品那样晃来晃去，而是以固定镜头和平稳的移动镜头为主。看似简单缓慢的平移镜头不仅营造了一种慢条斯理的生活氛围，使人物故事如流水般徐徐展开，还有利于展现人物细节动作，也可以表现人物与环境之间的关系。比如当苏丽珍拿着一包烟出现在过道里的时候，镜头从她的手拍起，逐渐上移，展现出她曼妙的身姿，却始终不让观众看到她的脸。这种开放式的构图可以引起观众无限的想象力。





《投名状》中多次运用“门”这一视觉隐喻

实际上，很难存在完全意义上的封闭式构图和开放式构图，这两种美学观点只是相对观念，并非绝对观念，并在今天的创作中依然并存且各成风格。

此外，在构图的过程中，我们经常在影片中看到一些带有暗示性的视觉载体，这些镜头画面中的道具成为构图中重要的视觉符号传达。

比如带有多义性的“门”在电影画面中就构成了丰富的语境表达（见左图）。“心灵之门”“封闭之门”“禁忌之门”等等都可以在画面中找到对应。打开的门对于屋内的人来说体现着出口，又或者预示着隐隐的不安；对于屋外的人来说则代表着通道，代表着偷窥与入侵，又或者是对人物内心的长驱直入。在《杀手里昂》一片

中，那扇通往生命之门以神奇之光和中规布局给人以强烈的视觉冲击，构图与叙事相互映衬，相得益彰。

人类审视自我的天性，促使镜子成为生活中的必备，而从另一方面来说，现实中从来没有哪样工具能够如此清晰地让我们面对自己。于是，构图中的镜子成了拓展空间延伸，表现人物的常用工具之一。镜像中，角色二元反衬，观众所关注的不仅是角色本身，更是角色细腻的内心世界。再如《末代皇帝》中，溥仪自杀前的镜子，折射和隐喻了丰富的角色内心。此外，现实空间中的楼梯、哥特式的建筑、蜿蜒曲折的路径等都成为构图中含义异常丰富的线索。

3.1.2 镜 头

从广义的角度来讲，电影画面构图的基本元素分为两大类：镜头和造型。电影画面主要是通过摄像机的镜头拍摄记录下来的，因而镜头的运用对画面有着直接影响；而对于一幅特定的画面，通过形、光、色等空间元素来表现人、景、物，塑造视觉形象，则是画面造型的工作。

电影镜头中所呈现的画面主要来自摄影机的取景。取景是指导演在拍摄中取用哪部分视觉元素来构成画面，舍弃哪些部分，摄像机处于什么位置，取什么样的角度拍摄。

在通常情况下，导演及摄影师在取景过程中需要考虑的因素包括：决定镜头是对准所有的人物，还是对准其中的几个；用全景、中景，还是近景；仰摄、俯摄还是平摄的等等。由此可见，取景的过程既含有技术的成分，又含有艺术的成分。

在技术上，一方面需要保证所摄画面的完整与清晰，让观众一目了然地理解主体以及画面中的信息；另一方面镜头的运动要“平、稳、匀、准”，让观众在适宜的观察中接受画面内容。在艺术上要根据内容的需要来选择视点，确立机位、视距、角度、景别，这些对影片能否成功地创造视觉空间至关重要。

景 别

（1）关于景别

景别的概念与摄影机距被摄体的距离有很大的关系。在同一距离拍摄不同物体的时候，物体形体大小的差异也会造成不同的景别，例如拍摄三米远的人和非洲象就可能得到人的全景和非洲象的局部特写。因此在判断其景别时，角色和物体出现在画面中的比例成为最基本的判断和决定因素。

一般来说，电影中的景别大致被分为五种。

远景镜头：角色大概占画面的一半到四分之三的高度。这种镜头呈现一种绘画性的构图，重写意抒情，美国好莱坞影片常以远景构图开场，交代影片发生的时代背景，因此也常被称为建构镜头。相对于以下将提及的镜头，远景镜头的表现重点在于环境的独立性，或者角色在环境中的依存性，或者隐含深意的心理情绪的外化。

《黄土地》《七武士》《指环王》等片都是通过远景镜头表现非凡气势的例子。另外在《巴顿将军》一片中，巴顿在俱乐部聚会上胡言乱语，为了表现他当时的愤怒和无助，导演出人意料地采用了远景镜头来表现巴顿的心境，而没有选择近景或者更近的特写。走廊中，巴顿的身影被拉得很长很小，几近被淹没在这个深邃空洞的环境空间中。

意大利导演安东尼奥尼曾经说过，“没有我的环境就没有我的人物”，环境是一切的根本。他所强调的环境成了塑造角色和气氛最重要的道具。

全景镜头：角色占据画面的整个高度，人物取代环境而成为表现主体，环境成为一种造型的补充和背景展示，两者处于一种平衡态势，既有角色形体动作的完整，又清楚展现角色与环境的关系。在波兰斯基的《苦月亮》当中，甲板上的画面基本都采用全景的方式，流露出一丝孤独和诗意。

中景镜头：角色大半身，即膝盖以上的部分都处于画面中，人们说的“膝上髋下”镜头指的就是这种取景方式。中景构图中，环境处于焦点之外，空间感较弱，但人物上半身的肢体表演清晰，情绪感染力更强，是表现人与人之间关系运用最多的叙事镜头。

近景镜头：又称为“肖像画面”或“肖像景别”，角色胸部以上的部分占画面面积的一半以上，环境虚态更明显，人物面部表情、头部形态成为画面的主导和主要表现内容。角色的传情达意、对事件的反应都集中在角色脸部。

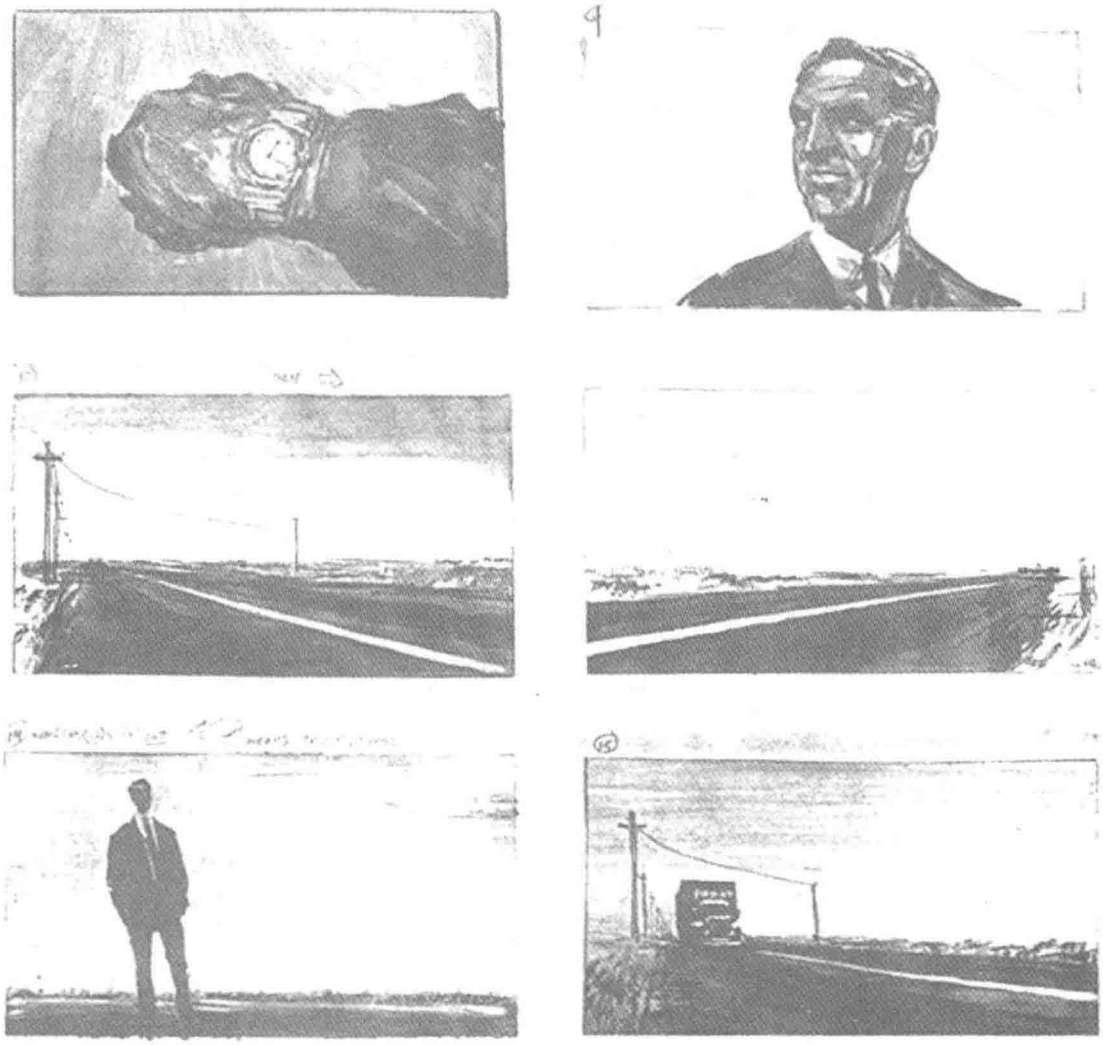
特写镜头：角色肩膀以上的头像或者某些物体、动作细节占据了几乎整个画面，环境和背景完全淡化。画面强调造型渗透力，或者某种心理暗示。凝思的眼神、微翘的嘴角、颤抖的手指……局部成为绝对意义上的主角，也成为揭示人物丰富内心世界的最直观信息。当镜头中出现桌下的炸药包、掺着毒药的琥珀色红酒、布袋中的钻石等——这些被放大的局部成为镜头的全部中心时；所有的观众都可以从中读解出某些玄机。

事实上，除了这样的粗略划分之外，还可以增加大远景、大全景、中近景、大特写四个景别，合计九个景别。但是各种分类也只是在程度上有差别，并没有放之四海皆准的标准。例如大远景和远景之间，大全景和全景之间，并没有精确的分界点和明确分野。然而这样的分类还是需要的。这不仅体现在导演与其他工作人员分工合作时的台本要求，同时景别的确定、在全片镜头中所占的比例也将极大地影响影片的造型、构图、节奏、运动及风格。从影片镜头数的分析来看，特写镜头运用较少，中景、近景镜头最多。风格上，全景镜头多，则影片较写意；近景镜头多，则影片较写实。

（2）景别与距离观念

另外，景别的差异虽然在于摄影机与被摄物体的距离，但其实这种距离更多源于人的内心，源于审美习惯的沉淀和长久以来形成的心理模式。

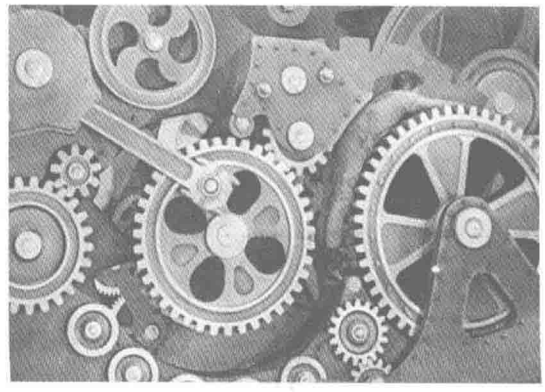
美国的路易斯·贾内梯教授曾经在他所著的《认识电影》一书中说道：“在现实生活中，显然每个人都得遵守某些空间距离，但在电影中，这种距离观念也被用于描述镜头与被摄物的关系。虽然镜头不一定按以上距离呆板规划，但其距离远近是会暗示心理效果的。导演要用哪种镜头来传达意念有许多选择，而关键在不同的距离关系的影响（虽然通常都是不自觉



希区柯克在《西北偏北》中充分运用多种景别烘托气氛，看似平静的画面，却制造出一种令人不安的悬念

的）。每种距离关系都有最合适的镜位。例如：‘亲密距离’比较接近特写和大特写；‘个人距离’约是中近景；‘社会距离’约在中景和全景距离内，而‘公众距离’则在远景和大远景内。摄影机的镜头代替了我们的眼睛，镜位的远近也限定了我们与被摄物间的关系。特写通常是亲密关系，使我们关心、认同被访者。如果被访者是个恶人，再对他用特写，他似乎便侵犯到我们的亲密距离，使我们生出憎恶情绪。摄影机离被摄物愈远，我们观众的态度就愈中立。尤其是公众距离，总会引起某种疏离感。相反的，越接近一个角色，情绪感染力越不同。”

常有人说“距离产生美”“沙漠是性感的”，这种心理正是源于对这一自然景观绵延凹凸线条的全景式的观瞻，如果眼睛或摄影机凑近沙漠细部，则所见仅仅是物质状的沙子，性



《摩登时代》中特写（左）与全景（右）的运用，充分地体现了卓别林的理念

感的概念更是无从提及。

而“万绿丛中一点红”的视觉效果也是基于全景带来的心理效应，离开了全景的“万绿”，那“一点红”再娇艳也只是单调的色调，仅此而已。同时，物距的远近与人们关系间的亲疏奇妙地画上了等号。超然的、置身事外的“只可远观不可亵玩”的远景模式，远远不及身边触手可及的一张陈年旧照片动人心弦。人与人、人与物的距离，因逐渐远离而使情感淡然和消解，也会随着一点一滴的凑近和放大，而使情感愈加强烈。

美国喜剧大师卓别林曾有名言“拍喜剧片用全景，拍悲剧片用特写”，就是对心理和景别关系最有力的诠释。在他的影片中，给观众带来爽朗笑声的喜剧感皆源于全景式的肢体表演技巧，而能让所有观众都屏息凝神、泪眼婆娑的，却往往都是那些银幕上细腻而丰富的演员表情，是那些深入人们内心的近景和特写画面。（见上图）

角　度

镜头的拍摄角度会对构图产生影响。

（1）关于角度

长期以来，创作者的艺术理念和观赏者的审美习惯使角度设计变得有章可循。镜头的角度一般分为三种类型，即平视镜头、俯视镜头和仰视镜头。

平视角度：摄影机处于与人眼等高的位置，画面中地平线居中且与画框的竖边缘线成垂直关系，有厚度的物体呈现扁平化，前后景物重叠，空间透视层次不足。从表现特点来看，由于平视的画面符合人眼的正常观看效果，所以观感上较为平稳和平淡，表现意味的内涵较少。但是，恰恰是这样的一种取景角度成为日本导演小津安二郎个人风格的独特标志，他擅长对镜头语境中的空间进行精心布局，并把机位调整到接近地面的位置来进行拍摄，表现世俗中的人物及普通生活，传达一种平和气韵，从而带来一种深富感染力的魅力（见下页左上图）。

俯视角度：摄影机处于人眼视线的上方，“往下看”是其形象通俗的解释，画面中的地平线处于上方，或者营造出让地平线位于画框上方边缘线之外的视觉效果。景物层次分明，

《早春》画面。平视的角度，生活恬淡而平静

《父辈的旗帜》中仰视角度表达英雄式的颂扬

具有压缩感，宏观场面的声势和壮阔是选择俯视角度的主要原因。另外，由于“往下看”这种缺乏自信表现的心理习惯，让人自然而然地产生卑微感，因而当角色处于被俯视的境遇，且尤其是居于画面中的边缘角落时，观众明显地会感受到角色的羸弱及孤立无助。

仰视角度：摄影机处于人眼视线的下方，如同生活中人们抬起眼帘观察景物一样，这时候的地平线处于画面的下方或者下方边缘线之外。前景形象几乎遮挡背景，向上的张力使镜头中的景物高大而神秘，观众对角色油然而生一种敬畏感（见右上图）。通过对角度的控制和选择来表现角色的身份和立场，在中国“文革”时期的样板戏中，运用得较为普遍，且宣教意味浓郁。

在很多的影片中，导演往往借助仰视与俯视角度的综合运用来达到特殊的目的。如奥斯卡获奖动画短片《棋逢敌手》，讲述晚年孤独的老头一人扮演二人对弈的独自下棋的故事，创作者通过俯视和仰视的交织运用，来表现人物的强势与弱势对比和人物关系的微妙逆转。在《阳光灿烂的日子》一片中，为了表现毛主席像的伟岸和鲜活，导演姜文以摇镜头开场转至仰视的角度，达到直观和独特的效果。

角度确实在表现空间的透视关系、人物的主观性及视觉形象方面起到了关键的作用，但是，应该说，由俯视与仰视所传达的渺小与崇高的信息并非绝对意义上的规定。有时候当仰视与斜向构图结合起来的时候，往往会造成一种危机感，特别是与光影结合创造的剪影效果，更令这种难以言传的恐怖感加强。

对于角度的特殊取舍，鲁道夫·阿恩海姆曾这样写道：“通过用不同寻常而且奇怪的角度来重现对象，艺术家强迫观众对它产生强烈的兴趣，而不仅仅是注意或接受。而被拍摄出来的事物有时不但更具真实性，而且更令人印象深刻。”[①]

此外，单一被摄物体的角度选择也会造成不同的效果。摄影机的独特性给观众提供了一个“偷窥”的最佳位置，极大地满足了人们观看的欲望。想象下，自己正通过一个锁眼偷窥

① 转引自［美］大卫·波德维尔、克莉丝汀·汤普森：《电影艺术——形式与风格》，第230页，北京大学出版社2003年版。

《七武士》画面。主人公背向观众有点欲说还休的意味，激起观众好奇欲

屋内发生的情形，从水平视线来看，你最愿意看到人物的哪个角度呢？答案当然是显而易见的，所有的人几乎都会选择人物的正面。就算我们从锁眼里看不见完整的形象，我们也会拼命地调整自己的角度去找到并试图读出人物的脸部表情。这个锁眼就相当于摄影机镜头前的画框，角色正面的形象当然能够让观众一目了然地知道眼前正在发生的事情，但是缺乏猜测的乐趣；人物半侧面或者四分之三侧面的角度，则更能让观众禁不住去打量和揣摩角色的神情态度。这种角色与观众的疏离感，甚至是排斥感反而激起了观众的兴趣，让他们不自觉地参与和进入无意识的主观体验。当人物背面朝向我们的时候，我们所有的窥视特权被终止，我们无法获知角色的准确消息，他的身份和喜怒哀乐完全是一个谜（见左上图）。而角色也恰恰因为无视或者不知道偷窥者的存在，使结果变得有趣而有无限可能。希区柯克的炸弹理论——“是否让观众知道炸弹的存在会造成不同的心理体验”——在这里同样适用。同样的情形之下，让观众直接看到角色的脸部表情，还是让他们通过猜测和想象来获取情报，是截然不同的心理体验。但无论使用哪种角度，应该都是与影片的叙事和风格统一的。构思取景角度的乐趣在于，在如此多的选择中，导演究竟想使用哪一面来诱惑他的观众。

（2）角度与视点

关于电影中的角度和视点，我们有必要做一个区分。

一般来说，角度指的是模拟人视线的摄影机在空间中所处的位置，以什么样的高度、方向或距离来拍摄被摄物体，是一种纯客观的物理位置。而视点则与叙事有关，包含着银幕画面上暴露的信息量，如导演视点、观众视点、角色主观视点、第三者客观视点、摄影机视点等，是一种心理位置。应该说，电影画面同时综合交织着角度和视点的选择，但是对两者予以区分，在构图设计中分别对待，是具有现实意义的。

虽然摄影机可以在现实空间中寻找无数的拍摄点对事物进行捕捉，但是由于摄影机模仿的是人眼的视线，替代了观众的眼睛在进行情境体验，所以从生活经验和实际操作来说，摄影构图中的水平角度、仰视角度（向上看）和俯视角度（向下看）的角度选择与影片的叙事、风格、视点等关系紧密，即角度选择的目的性成为摄影机机位的根据。

角度和视点概念上的差异性带来构图的侧重点不同。当摄影机的镜头不再只是客观冷静地默默充当第三者客观视点的时候，这双凝聚了角色心绪或导演深意的眼睛成了有生命特征的代言体，从而带有强烈的“他”看到或听到的“知觉主观性”，在画面的构图、角度或者色彩等多方面都表现出主观化色彩，故意在原有的现实画面之上添加人为的视觉元素。例如

前景为铁丝网的画面代表着牢狱内的主人公向外张望的视点画面，略仰的倾斜不稳的晃动画面代表着倒地大口喘息的士兵所见……有些构图设计甚至可能是夸张化的扭曲的世界。

应该说，正是基于镜头同时蕴含着视点和角度，电影画面才有了无限多样的组合而意境深远。

景　深

景深是镜头内部的构图。在景深概念中，影像画面越大，观众关注度越大的金科玉律被打破。随着镜头大小而变化的景深，成了形成影像根本冲击力的主要因素之一。

很多导演力求将摄影机的镜头想象成人的眼睛，事实上两者确实异曲同工，摄影机出现时模拟的对象也恰恰是人的双眼。我们可以想象，当我们凝视一件事物时，这个处于我们视觉焦点的事物，不论它是否处于我们眼睛的最近处，总要远远清晰于周围任何风景，而其他的风景虽然仍然居于视野之内，却是被忽略甚至是混沌的。景深的出现即源于这样的一种生活经验。

现在对于景深的解释有多种，李·R·波布克在《电影的元素》中指出，“镜头的景深通常是指在最终的银幕影像中体现出来其焦平面前后的清晰范围。”[①] 而理查德·麦特白在《好莱坞电影：1891年以来的美国电影工业发展史》中认为，“景深是一个用来描述一幅画面的聚焦范围大小的术语，它是由透镜的光孔大小来决定：光孔越小，景深越大，越需要有更多的光来帮助完成胶片的曝光。”[②]

通过以上的概念分析，我们可以这样认为，景深与摄影镜头的角度或焦距的选择息息相关：镜头的角度越大，景深就越大；镜头焦距越长，景深就越小，反之亦然。焦距的长短直接决定了镜头的视野、景深和透视关系，使影像产生不同的视觉效果。

同时，为了更加清晰形象地叙述景深，有必要引入前景、中景、后景的概念对画面内部予以区分。事实上，对前后景的合理布局也是导演摄影中景深处理的重要功课之一。

按焦距的不同，可以把镜头分为标准（焦距）镜头、长焦镜头和短焦镜头三种。在创作中，标准镜头拍摄的画面接近于人的肉眼感觉和视野，其影像效果更强调对现实物像的还原。短焦镜头（广角、鱼眼镜头）拍摄的画面被横向扩张，画面景深加大，前后景体积对比鲜明，可造成悠远的纵深感，在表现横向的场面时可以强化场面的宏伟，在拍摄纵向运动时可以增强运动的速度感。奥逊·威尔斯（Orson Welles）的经典电影《公民凯恩》（*Citizen Kane*）就以大量使用大广角镜头来强调剧中角色间物理和心理上的距离感而闻名。长焦镜头可以将远距离物象拉到近处，压缩纵深，使深度空间压缩为平面空间。“选择焦距的目的就是要配合你所拍摄的场景的感觉。你想通过大小、距离感和透视感来强调什么关系？你是要像场面调

---

①［美］李·R·波布克：《电影的元素》，第77页，中国电影出版社1986年版。

②［澳］理查德·麦特白：《好莱坞电影：1891年以来的美国电影工业发展史》，第297页，华夏出版社2005年版。

《阿甘正传》画面。大景深，前后景一样清晰，因为导演想让观众关注的不仅是阿甘，同时还有屋内的情况

《阮玲玉》画面。背景以平面布景，少纵深，表现老上海的怀旧气氛

度那样去调动观众注意力吗？”①

一般来说，处于画面前景的事物总会最先夺人眼球，引起观众的注意。但是通过对景深的合理运用，这种先验性的判断逐渐被否定，有时候画面中的中景，甚至是后景成了表现的主角，关键在于导演究竟想让观众看什么。通过景深可以强制性地让观众注意某些东西，甚至是一些特殊微小的细节，同时阻止观众去注意另一些东西。这样的空间布局既让观众旁观，又让他们体会到主观介入的参与感（见左上图）。

相对于西方的绘画和摄影构图，东方传统美学的空间观念要“平坦精致”得多，历来绝大部分卷轴绘画均不在于刻意强调制造景深的效果，而是一种平板的空间设计，力图讲求一种诗情画意之感，与西方形成了一种大相径庭但各映其趣的透视空间。这种观念也进而影响了早期日本的电影创作，深受歌舞伎和浮世绘传统影响的早期电影作品，形成以平面绘画幕布为背景，结合舞台剧表演式的视觉特点。这个传统直到第二次世界大战日本战败之后，才逐渐有所改观。有时为了一种怀旧式的美，或者出于某种技术实现难度不得已而为之，这种景别在有些片子当中还是有所运用。如 1992 年张曼玉饰演的《阮玲玉》一片中，旧上海的很多背景环境借用摄影或绘画布景完成，造成的效果犹如舞台，虽缺乏纵深，怀旧感伤之情却十分浓郁（见右上图）。

运动（动态构图）

单独研究电影动态构图的视觉问题时，我们就会发现，电影所表现的是一个运动的空间。当摄影机运动的时候，在它的画框里出现的情况是——原来的空间被排除在画框外，新的空间进入画框，画面在不断地变化。所以，在一定程度上，电影的构图问题，是画框内与画框外的空间变化的问题。

由于电影摄影画面与平面图像，包括绘画、漫画、静态摄影等，都是在固定的纵横边界

① [美] 琳恩·格罗斯、拉里·沃德：《拍电影：现代影像制作教程》，第 80 页，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2007 年版。

内完成设计任务，所以其在构图、角度、边界内外的关系和景别、空间距离等诸多方面均互为借鉴，唯独有一样是电影摄影画面所独有的，即摄影机镜头内外的运动性。运动的影像对画面的构图提出了更高的要求：除了静态的造型美之外，更需要在摄影机的运动和后期剪辑中表现出电影独特的“动态美”。这一特点使原本静止的画面可以产生全新的生命力。因此，动态构图成了摄影机的专属特权。当然这种独特优势也带来一项极具挑战性的任务，动态结构是一种综合了专业性和艺术积淀的创作。

当人们在观看电影时，画面内人物的活动和摄影机自身的运动，使沉浸于丰富剧情的观众很少意识到摄影机这一中介物的存在。人类眼球的自动调焦功能和转向功能是运动摄影合理存在的基础，人类适应了最初的影像内容后，会自然地跟随着画格的移动而习惯性地自我认定自己在调整视线，并自觉地采用或接近，或退后，或越过等多种方式锁定对象。相应的，动态构图的意思也即在画框——这一摄影机特殊的视野之内，通过角色的运动或者摄影机的运动改变事物的高度、距离、角度或者水平度。所以，对于动态构图来说，最关键的是处理景别变化、水平变化和角度变化。当然这些变化的实现，仰仗于角色主体及摄影机各自运动或同时运动。

运动镜头在影视拍摄中频繁使用，不仅可以用来描写人物、环境，叙述故事，而且可以创造节奏、风格、意蕴，是一种重要的艺术表现形式，是影视艺术审美创造的重要手段。

运动镜头包括推、拉、摇、移、跟五种基本形式。

推镜头：突出被摄物的细节，突出画面的中心，有意识和强制性地引导观众注意力，强化视觉的冲击效果。

拉镜头：表现被拍摄主体与周围环境之间的特殊关系，使观众被迫把拍摄主体与一定的参照环境结合起来观察和思考。

摇镜头：改变拍摄角度和拍摄对象，或者对拍摄对象进行追踪，具有更大的自由度和灵活性。

移镜头：扩展画面的空间容量，造成画面构图变化。当与物体同时运动时，由于背景的变化可以制造强烈的运动效果。

跟镜头：在运动中跟踪被拍摄的物体，使观众能够细致地观察在运动状态中被拍摄主体及其环境的变化。

主体的运动通常是角色根据叙事的需要，在画框内通过自身的活动改变构图，产生丰富变化；而摄影机的运动除了人们常提到的以推拉摇移这样的基本操作，实现水平、垂直、纵深运动之外，模拟人眼、镜头内部的变焦也成为其变化多端的方式之一。

事实上，无论哪种运动方式形成的银幕构图，都是一种主客观的综合。但相比之下，依赖主体运动形成的动态的构图较冷静旁观，而偏重摄影机运动的构图方式主观色彩就显得浓郁得多，观众的眼睛被导演的镜头牢牢控制，往往处于导演给什么看什么和不得不看的境地。所以，很多支持电影写实性质的评论者撰文批评摄影机的运动导致观众观影过程中的选择自主权被剥夺。

出于习惯性心理，运动的速度和节奏会让人产生相应的心理反应。摄影机迅速逼近角色，从全景到特写能强烈地增加戏剧的张力。构图中人物慢慢地远离摄影机，融入环境，则往往表现出浪漫或伤感的意境；镜头从高空缓慢地下降可制造气势恢宏的壮观场面；镜头的后拉或迅速 180 度反向转动暗示故事的重要信息……总之，构图的动态效果常常调节和控制着观众的情绪感受。另外从画框内移动的特点来看，横移的方式比纵向的移动速度更快。

摄影机一旦摆脱了固定的机位，就使原本僵化的画面变得活泼而灵动，影像空间也得以丰富和提升，这个技术上的成功使最初的电影创作者兴奋不已。尤其到了现在，越来越轻便的摄影设备不断涌现使动态构图变得越来越灵活。但是有必要记住的一点是，无论如何自由掌握手中的摄影机都必须是有目的性的，并非随意地摇头晃脑。

从通常的意义上来说，无论多高明的运动取景总是刻意的，并试图避免让观众意识到摄影机运动的存在；但在《女巫布莱尔》一片中，创作者有意打破了这样的陈规，通过运动取景努力表现摄影机存在，这在观念上是一次大胆而有意义的尝试。

那么，是不是在画面中，运动就一定比静止更能引人注意呢？答案当然并非绝对。有时候在活动影像中相对静止的角色更让人牵肠挂肚。这个手法在今天已经被越来越多的人认同。在《美国往事》一片中，罗伯特·德尼罗扮演的男主人公“面条”失意地徘徊于车站，打算离开，观众注意的焦点并不是车站周围总是在活跃的人，哪怕是偶然挡住“面条”的前景，观众真正揪心的是，处于构图中心形单影只的“面条”，他究竟在想什么。突发事件把他逼向了孤立的境地，此刻他会做什么？这种唏嘘不禁让观众对相对静止的“面条”的观察和关心要远远超出周围运动着的其他个体。中国古语“蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽”所讲的是意境的反衬，却也生动地对应了动态构图中的动静关系。

分割画面

最后，有必要谈一下复格画面的特点，这种画面通常也被称为分割画面，即把一个较大的银幕画面分割成多种形状大小的画面，表现同时同地发生的情节线索。

这种手法通常在早期的电影中通电话的场景出现，例如 1913 年菲利普斯·斯莫利（Phillips Smalley）作品《悬念》（*Suspense*）。20 世纪 60 年代之后，随着电影技术的不断发展，宽银幕的出现，人们又开始重新拾起了这种陈旧的表现手法，偶尔取代格里菲斯创造以来的经典的剪辑方式，来表现和制造悬疑紧张的气氛。

导演迈克·菲吉斯（Mike Figgis）的《时间密码》（*Timecode*，2000）具有探索意味。九十分钟的影片一反常规，始终由分布在整个银幕上的四个画面掌握叙事，这四个画面分别代表着四条情节线索，并且都是九十分钟的长镜头。线索之间互相补充叙事，替代了以往影片中常常采用的蒙太奇的叙事手段，表现出电影人不断突破电影形式的渴望。（见下页图）

此外，令人印象深刻的美国电视连续剧《24 小时》，也常常以分割画面的方式，展现多情节线的平行发展，使叙事紧凑，烘托危机气氛。

就单一的小画框内部的构图设计而言，其创作方式与普遍性的构图原理是一致的，只不

《时间密码》通过4音轨、4画面、4机位、4场地震、4个长镜头齐步走的方式阐释影片主题

过就银幕规格而言，同一画面中不同大小的画框往往对观众的注意力产生影响。通过对形状大小的控制来重点吸引观众的注意力，或者均衡分布画框大小让观众在各个情节影像中跳入跳出，成为复格画面设计需要考虑的因素。

3.2 写实主义电影和技术主义电影的两大传统

美国和法国几乎同时发明了电影，而两者却从早期的影像选材开始即体现出未来截然不同的发展方向：爱迪生公司的第一批影片是杂耍表演，卢米埃尔兄弟拍摄的第一批影片则是以“火车站”“工厂大门”为场景的日常生活。最初的选择无意中成就了电影史中光荣的两大传统，两个传统在具体的拍摄手法和美学观点上渐行渐远。

世界电影史论书中对此均有详细记载，这里将不再赘述，本节将着重探讨这两大传统在电影画面创作中的差异性。

3.2.1 写实主义传统

照相术出现之后，其简单机械的复制方式所达到的对现实甚至细节的再现能力要远远超过传统绘画艺术所能达到的水平，由此，法国画家保罗·德拉罗什（Paul Delaroche）曾一度宣称“从今天起，绘画已经死亡了”。

在这样的观念催生之下的电影，自然而然地与人们再现生活的猎奇心理紧紧地联系在了一起。固定机位，画面的单一透视，全景式的构图，对角色精益求精的逼真展示，是早期电

影采用的普遍性手法。

1923年苏联电影导演吉加·维尔托夫首创了名为“电影眼睛”的理论体系，并提出了相关的创作方法。维尔托夫在宣言性文章《电影眼睛人：一场革命》中阐释“电影眼睛”就是“眼睛加电影家”、“我观察”加“我思考”的创作观念，主张电影摄影机是“出其不意地捕捉生活”的“眼睛”，强调选择重要的观察瞬间，表现“客观世界的实质”。实践上，维尔托夫以“电影眼睛”理论宣言为旗帜，力求通过真实素材的再现歌颂苏维埃政权。不过，囿于技术的限制，“电影眼睛派”未能彻底贯彻自己的理论主张。对此，乔治·萨杜尔这样评价道：“他们在拍摄过程中，遇到了一些难以逾越的障碍，尤其因为当时的摄影机粗大笨重难以操纵。”然而，“电影眼睛派”的理论与实践毕竟影响了后来的现实主义创作及美学流派。

在遭受了战争的一系列严重破坏后，继承了欧洲卢米埃尔用摄影机捕捉日常生活的传统理念，写实主义在第二次世界大战以后真正地发扬起来。意大利新写实主义提出的“扛着摄影机，到街上去”的口号曾令卖弄技术的好莱坞也一度相形失色。相对来说，写实主义更强调即兴的摄影机运动，强调外景，强调实景，排斥人为的矫揉造作和虚假改造现实。

于是，20世纪40年代末至50年代初，以写实主义主将安德烈·巴赞为代表的法国电影评论家们开始结合具体摄制，归纳总结并倡导了写实创作的风格特点，巴赞特别强调了观众观赏影片的选择权利。在对奥逊·威尔斯经典影片《公民凯恩》的分析中，他发展了自己的美学观点，着重阐述了景深观念。他认为景深使视觉结构更真实更客观，画面多信息的处理可以让观众更积极主动地投入思考。

根据巴赞理论的倡导和写实运动的创作实践，深焦距、远景、长镜头的画面运用成为写实主义影片重要的特点之一。

3.2.2 技术主义传统

技术主义电影在美国好莱坞的发展壮大，与一位重要人物登上电影舞台是分不开的，他就是大卫·格里菲斯。他最大的贡献在于使电影的组成单位，由原来传统戏剧创作习惯的场景变成电影中的镜头，镜头成为了独立的单元，并进而产生了蒙太奇。

电影的拍摄距离随之产生了巨大的变化，画面不再只是固定在一点上的采集，而在角度、距离等方面都追求变化。格里菲斯是一个勇于突破陈规，在剧作和艺术表现方面都有着无限热忱和执着追求的人。较早的时候，他和自己的合作者——当时活跃于影坛最优秀的电影摄影师比利·比策（Billy Bitzer）发挥创意，运用光照和晕渲的技巧，使画面中演员的头发表面产生一层光晕，为角色带来某种神秘气息，也营造出一种优雅的、诗情画意般的影像风格。在《一个国家的诞生》《党同伐异》中，格里菲斯又直接把摄影机绑在马车上，由此制造的动作效果和镜头变化运动渐渐成了创作规律和此后电影案例分析援引的重要内容。此外，他在画面中，出人意料地对联想性镜头和暗示性镜头进行了创新。在《一个国家的诞生》中，为了表现南方军官带着伤感却又喜悦之情回家的场面，格里菲斯没有简单处理成团圆后，家

庭三人的相拥而泣。进门处，军官和他的妹妹与门内的母亲抱在一起，被门框阻隔的母亲的身影没有出现，但一双有力的手却从屋内伸出，紧紧搂住了屋外的儿子……（见右图）这种极富表现力的暗示方式在以往的电影画面中几乎从未出现，之后却被不断仿效而成为一种流行的样板。同时，也恰恰因为生硬模仿的泛滥，技术主义电影对镜头内元素的人为编排痕迹太多，预先的精心布局和设计成为技术主义画面遭人诟病、引发争议的重要一环。

《一个国家的诞生》画面。没有出现的母亲，却通过一双有力的手说明了尽在不言中的一切

此后，好莱坞电影成为技术主义传统的典型代表，好莱坞电影城成为技术主义电影的世界性基地，获得了“世界电影王国首都”的称号。随着大量的技术主义电影从好莱坞涌出，观众从中感觉到了一种“似是而非的真实”和“梦幻中的现实”，因此好莱坞又获得了“梦幻工厂”的外号。

3.2.3 两种传统的融合

相对于封闭镜头之内完成细节铺陈的技术主义电影画面而言，写实主义电影更偏爱开放形态一些，因为这可以让银幕前的观众从局部联想更为广大的外部世界。似乎明显受到纪录片审美标准影响的开放画面，其中的形象更多源于非故意安排的自然生活，构图上亦避免对人物的过度突显和矫饰，亲切自然的画面风格更接近真实瞬间的凝固。

尽管电影史上这两种创作传统和模式一度都有走向极端的地方，但两者的关系却实为互相借鉴。过于强调艺术性，过度地封闭和极不自然地考究会让人觉得矫揉造作；而随意地驾驭摄影机，缺少中心控制、失去重点地任意取景，又会让画面显得粗糙简单甚至丑陋幼稚，同样会使观众因缺乏艺术美而深感厌烦。

电影发展到了今天，无论导演秉持的是技术主义至上还是写实主义见长的理念，往往会在具体的拍摄过程中打破貌似森严的壁垒，结合导演个人风格和艺术理解予以灵活把握。美国电影理论家布里安·汉德逊是综合学派的代表人物。他在其1976年所著的代表作《电影理论的两种类型》一书中，对两种电影理论学派的经典理论进行了分析和研究，指出了各自特点和片面性，认为摄影艺术中存在传统的非写实主义，绘画中也有通过非摄影手段而得到的写实主义。同时，在法国电影学者雅克·奥蒙编著的《电影导演论电影》一书中，作者同样提到此类观点：“卡拉瓦乔风格和摄影艺术的共同之处既不是它们平凡的现实主义，也不是作品中体现出来的一些非现实主义的效果。把立体转化为平面，往往给我们以假乱

真的感觉。”

在一些以神话故事为题材的影片中，导演故意以随意的不平衡构图，回避人为的工整，形成画面边缘的开放式特点，强调一种即时性和偶然性；在历史片中，导演不完全拘泥于历史的细节、人物和呆板的布景，甚至通过让充当前景的群众演员故意偶尔遮挡画面主角的方式来获得更真实更自然的效果。

在好莱坞商业电影《谍影重重3》中，影片运用非固定机位的拍摄方式，尤其大量采用跟拍操作，摄影师与演员奔跑、跳跃等表演节奏频率力争一致，使画面呈现出晃动以及倾斜的不稳定构图，烘托一种身临其境的急促感和真实感，再结合凌厉的快速剪辑，将观众的注意力牢牢地吸引在剧中人物所处的情境之中，达到一种写实和技术支持的和谐统一。

北京电影学院张会军教授曾在《数字技术引起电影制作与观念的思考》这样说道：“电影艺术的发展和人们对电影的审美观念发生了较大的变化，技术对艺术构思的实现表现出了极大的方便，技术上对艺术的表达没有任何的制约，只有越来越多的帮助，大光孔、大景深的镜头，高技术、高质量的胶片，轻便的各种各样型号的摄影机，运动、静态拍摄越来越广泛地交叉使用，使现代电影的表现方式是动态和静态画面的融合。”

所以，在探讨两大学派的画面语言特点的时候，我们已经不拘泥于究竟谁的构图、运动等方式更为科学或者更接近于电影的本性，而是在求同存异中寻找最佳的结合点，最大限度地挖掘和表现光影魅力。

3.3 技术发展对电影画面创作的影响和意义

波德维尔、斯泰吉尔、汤普逊等学者认为电影风格模式的“最明显的变化总是发生在技术变革时期”，事实也的确如此，历史上从来没有哪项艺术形式与技术的关系显得如此紧密。短短一百多年的电影发展史，却历经了多次的技术革新，其频率之快也数度引发了紧随其后的影像表现力的不断突破。

从舞台表演中积累下丰富经验的电影人在创作初期，常以较大的场景调度实现电影主题、故事、背景、前景的融合，用相当长的镜头将“全部”事物都收纳在画面的方寸之内。这种由创作传统带来的人物正面全景，甚至是远景式的构图方式使之后出现的中近景镜头令观众是这般不安，甚至对银幕上的“残肢断臂”心生惶恐。随着明星效应的出现，越来越多的观众开始关注那些漂亮迷人的偶像，他们忍不住想知道银幕上的角色究竟在想什么。在听不见演员声音的默片时代，导演和编剧也急于引导观众探索角色心理层面，达到使之融入剧情的目的。在这样的情形之下，摄影机渐渐地离演员越来越近。1909年，角色上半身的中景镜头零星出现，而当初只是表现剧中人物通过锁眼或者望远镜窥探事物的“特写镜头”也开始频频亮相（1900年G. A. 史密斯的《祖母的放大镜》中，特写只是尝试性地走出了第一步），明星制无形中成了景别由远及近变化中推波助澜的催化剂，随之而来的《战舰波将金号》等影片中，那些令人印象深刻的特写镜头也成了经典的历史瞬间。

3.3.1 从黑白到彩色

电影色彩的出现，使电影对自然世界的表现能力提高了一大步，色彩不仅为影片提供再现客观世界必要的技术条件，而且成为表现人物和情感的重要的艺术手段。

1935 年，美国拍摄的彩色影片《浮华世界》，标志着世界上第一部彩色电影的出现，从而使色彩真正作为一种元素、手段，进而形成风格进入了银幕的世界，也丰富了电影的视觉效果和艺术风格。

3.3.2 从无声到有声

录音系统在 20 世纪 20 年代经反复研制终于出现了。1927 年，美国影片《爵士歌王》中出现了几段难能可贵的对白和歌声，虽然当时技术条件有限，无法真正“声画同步”。但是，声音的出现对于电影来说，是具有重要意义的。银幕画面终于呈现出影像和声音的统一，电影的影像与生活现象本身更为接近了。

有声电影的发明需要相应地改变胶片面积来附着声带，接近于正方形的宽高比 1.17 : 1 的规格最先被采纳。苏联著名导演爱森斯坦于 1930 年提出，正方形是最为理想的画格。当然这种选择一方面源于人们的艺术尝试，另一方面在一定程度上还无奈地归结于技术的限制。有声片的早期，光学声轨占据了长方形画面左侧的位置，这个位置原本是默片时代影像构图的区域之一，这种拍摄的结果导致了正方形影像的形成和放映。

另外，早期的收录声音技术，没有成熟到可以随心所欲地清晰捕捉所需的声音素材的地步。现场工作人员的杂音，或者因为笨重的摄制机器移动而造成的噪声都成了收音过程中无法避免的不利因素。这样的情况，导致导演在拍摄中不得不进行相应调整。例如在拍摄外景的过程中，导演往往需要在现场安排多台摄影机共同完成：一台以标准镜头拍摄一个远景镜头；一台从其他不同的角度进行拍摄；一台在旁边的隔音室以望远镜头拍摄中景，或者拍摄短暂的运动摇镜头，从而保证表演动作能够始终处于画面的中心……早期这种多机拍摄的尝试使画面产生出丰富变化，但与默片时代相比，拍摄现场笨重的隔音室使摄影机很难达到取景的精确性，因而快速重新取景的摇镜头在当时也成为普遍性的画面风格特点。

无论如何，电影声音的出现，对画面是一种促进，在丰富画面表现力的同时，也给相关技术人员提出新的观念和挑战，构图的策略更是必须做出相适应的调整。

3.3.3 从宽银幕到 IMAX

一直以来，人类总是对既有的标准有着无限的探索欲和破坏欲。对于电影人和观众来说，银幕画框的长宽限制也令人产生不断扩张的欲望，相关从业者相继进行了一系列几何学实验，这些实验对电影画面的设计也相应产生诸多连锁反应。无声片末期，导演阿贝尔·冈斯拍摄了《拿破仑》，以“三格式”的比例拍摄，并将画格同时并置，创造特殊的宽银幕效果，这个最初的范例为之后人们的尝试提供了更多的想象。紧接着，有声电影的出现给画格带来深

远的影响。为了统一拍摄和放映标准，美国电影艺术与科学学院做出了所谓“学院比例”的规定，即在画框的上方和下方都贴上黑色的长条，来重新界定长方形的摄制区域，并规定画面宽度和画面高度比为1.33：1。严格地说，绝大部分国家的电影胶片都是以1.37：1的方式生产，但1.33：1这个粗略的数字还是被作为标准画面的要求通行世界，一直持续到50年代宽银幕的出现。

50年代中期开始，在银幕表现力和经济利益的双重驱使下，各种宽银幕逐渐主导影片的拍摄。1953年第一部宽银幕电影，圣经史诗电影《圣袍千秋》（宽高比2.55：1）由20世纪福克斯率先推出，取得了相当出色的票房成绩。应当说，这种在观众面前以弧形方式展开的宽幅画面，极大地扩展了观众的视野，而且对于拍摄像历史片、西部片、战争片这样的宏观场面来说，有非常理想的表现效果。但生活言情片却是它的软肋，少数人的景别，特别是面部特写，角色常常不是削了额头就是缺了下巴。

因此，在宽银幕和标准银幕之间急需找到一个平衡。当然，这种界定更大的原因在于电视的出现，当电视荧屏开始越来越替代电影银幕成了娱乐经济收入的重要来源时，宽银幕尺寸的统一和匹配变得刻不容缓。60年代，被称为“学院宽银幕”的1.85：1被美国电影电视工程师协会确定并沿用至今，到目前为止还是北美最常使用的比例设定；在欧洲，电影人则广泛采用了1.66：1和1.75：1的比例完成影片的构图和叙事。

无论是《盗梦空间》还是《星际穿越》，诺兰电影都强调了大量恢宏动作场面、演员的精彩演绎和独特叙事，由此营造出了别具风格的磅礴气势

尽管之后很多导演仍然尝试去延伸画框空间，不过，随着宽银幕在电影和电视中越来越普及，在规范了的宽银幕画框之内掌控镜头语言，寻求两者的最佳结合还是成了绝大多数人的共识。

为了吸引更多观众走入电影院，加强电影的视觉震撼，更大画幅的需求最终体现在IMAX影院。IMAX是Image Maximum的缩写，是一种能够放映比传统胶片更大和更高解像度的电影放映系统。这一整套综合IMAX技术包括以IMAX规格摄制的影片拷贝、放映机、音响系统、银幕等环节，目的就是让观众在观影的时候持续享有身临其境之感。

IMAX的出现立即引来许多导演的关注和尝试，其中最具有代表性的莫过于导演克里斯托弗·诺兰，他在制

片公司的重重施压之下坚持不用3D立体技术，坚持采用胶片拍摄，宣传IMAX是他认为的目前最好的电影制式。诺兰的多部电影都与IMAX公司合作，他的代表作《蝙蝠侠：黑暗骑士》《蝙蝠侠：黑暗骑士崛起》《星际穿越》都是使用了IMAX摄影机拍摄的影片，他认为IMAX摄影机能给观众带来最广的画面和全沉浸式的观影体验。

3.3.4 摄影技术的发展

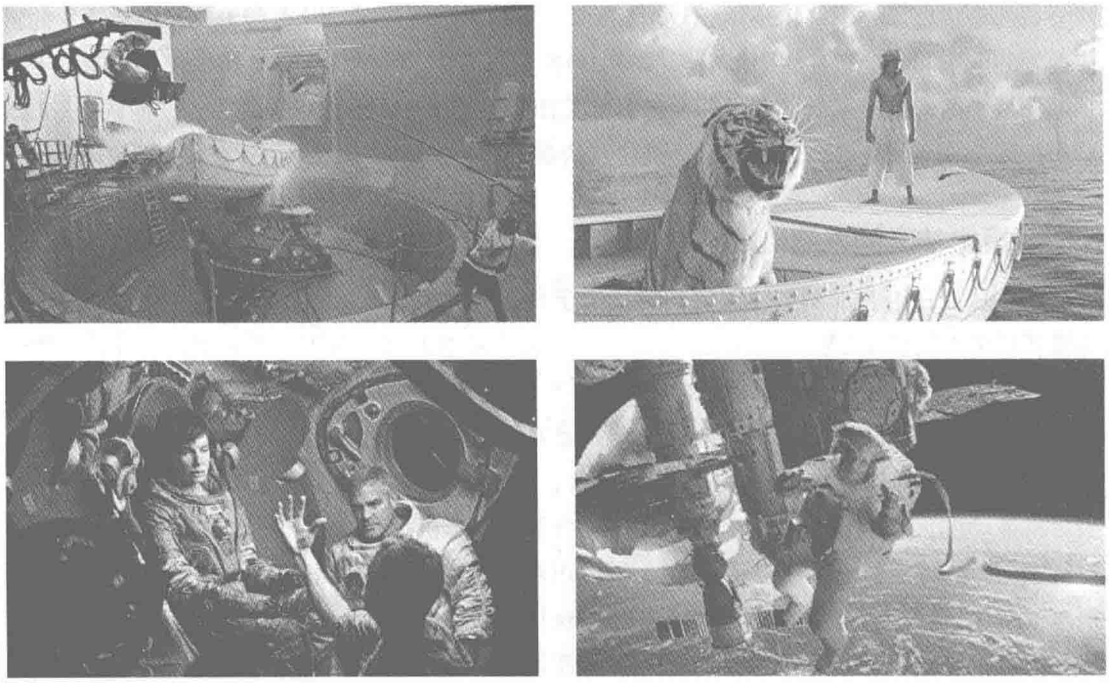
技术总是在给艺术制造障碍的同时又给予其新的契机。基于舞台的表演习惯和早期笨重的摄影机带来的移动难题，许多40年代生产的影片基本上都局限于大摄影棚内完成，且固定机位完成的镜头数所占比例很大。

尽管后来移动车和升降机等的出现大大地发挥出摄影的机动性，但是大范围、灵活的运动取景还是一个难题。难题总会有解决的一天，小型的、轻便的、无声的摄影机被发明出来，摄影机能动的天性被彻底释放出来，大量的由手提摄影机拍摄的场面影响了画面取景方式的流行倾向。这种由技术的改良带来的风格流变促成了50年代世界电影史上极负盛名的法国新浪潮的诞生。这些得益于技术创新的电影弄潮儿在移动构图之中改变镜头的焦点，赋予镜头更自由奔放的主观色彩。让-吕克·戈达尔著名的影片《筋疲力尽》中跳动不安的影像，无法不让人意识到摄影机的存在，展现出一种狂放的生命力。动态构图在成就了欧洲电影的同时，也对好莱坞提出了挑战。

随着工业技术的飞速发展，一些更新的摄影技术被电影工业广泛采用，比如由美国人盖瑞特·布朗（Garrett Brown）发明的斯坦尼康摄影机稳定器（Steadicam，见右下图）。它自20世纪70年代开始逐渐为业内普遍使用。这种可以手提的轻便的电影摄影机机座极大地提升了摄影效果。其中，运用斯坦尼康设备拍摄的《光荣之路》更是因为出色的画面表现力赢得了1976年的奥斯卡最佳摄影奖。从使用效果来说，斯坦尼康显示出在水平方向位移的极大优势，能够以最大程度的灵活性和稳定性完成复杂的移动拍摄，保证图像质量。2002年，亚历山大·索科洛夫的《俄罗斯方舟》能够以一个长镜头完成86分钟的电影巨制，很大程度也应归功于斯坦尼康的娴熟运用。

斯坦尼康使美国的电影工业改变了拍摄方式，造就了全世界拍摄电影的新局面

20世纪中期前后的影坛上总是有太多需要解决的画面难题，50年代彩色宽银幕底片对感光度的高度挑剔给深焦影像带来了很大的困扰。到了60年代，超长焦距的拍摄使影像获得了有如浮雕般的相反效果。但这个时期无论技术还是意识形态方面都显得捉摸不定，广角镜头



《少年派的奇幻漂流》（上）和《地心引力》（下）通过摄影与数字的出色技术结合，为影片呈现出极佳的视觉效果

的变形影像使银幕上的空间很不稳定。直至 70 年代，人们疯狂的表现欲望才渐渐趋于理性，原先经典的取景方式重新获得了尊重，很多创作传统再次被确立起来。

进入数字技术时代，随着蓝幕技术、后期合成技术的大量运用，电影摄影在技术及观念上要求不断革新。2013 年，《少年派的奇幻漂流》获得第 85 届奥斯卡最佳摄影奖；紧接着，2014 年《地心引力》获得第 86 届奥斯卡最佳摄影奖，两部摄影与数字技术紧密结合的电影相继获得最佳摄影奖。其中，《地心引力》摄影师艾曼努尔·卢贝兹基采用纪录美学的技巧来处理演员在宇宙空间中的弹跳、无重力飘逸等动作。这些运动镜头为后期转制 3D 提供了更多加工的空间，给观众带来充满心灵冲击的视觉盛宴。（见上图）

3.3.5 数字技术的革新

如前所述，当代电影发展到今天，新技术的不断发展带来了电影创作及观念的不断创新。世纪末计算机数字技术的出现和运用再一次给电影摄影方式以新的飞跃和表现的可能。从常规上说，人们想象的步伐总是先于技术的现实，但也恰恰因为如此，技术才有可能不断被超越，曾经电影中难以逾越的技术鸿沟正在被慢慢填平。

尤其是 20 世纪 90 年代以来，以史蒂文·斯皮尔伯格和乔治·卢卡斯为代表的新技术主义悄悄改变了以往的电影语言，影像不再依赖对现实的复原，而借由电脑创造生命个体甚至

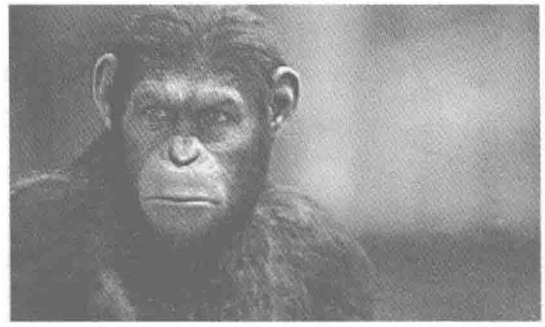
《阿凡达》通过3D数字技术创造前所未有的视觉奇观

世界。从传统的电影胶片存储影像到计算机中的数字信息，数据替代了模拟信息，“原创”成了电影从内容到形式的真正变革。

这个革命性趋势表现在从《阿甘正传》《泰坦尼克号》《终结者2》对计算机技术的小试牛刀到后来影片创作中的比重越来越大，比如《黑客帝国》《指环王》《阿凡达》，数字技术越来越体现出史无前例的商业和艺术价值。中国观众所熟悉的影片《侏罗纪公园》《独立日》《星球大战》《哈利·波特》《2012》等，其中大量的奇观构成毫无疑问的商业卖点和艺术亮点。

技术的创新再次为画面构图提供了原先几乎无法想象的实现可能。作为一再被改编的电影《金刚》，在过去的1933年、1976年等版本中，大全景、远景是最惯用的景别方式，这一方面是为了以人与巨猩在图景中的鲜明反差来形成视觉震撼，另一方面也由于技术的缺憾导致无法以近景来直接展示猩猩粗糙简陋的面貌。2005年《金刚》再一次被搬上银幕，通过娴熟的表情捕捉技术，安置在演员面部的132个传感器生成的电脑影像，人们看到更多的是金刚的喜怒哀乐，他的细腻的表情、深情执着的眼神，这些极富煽情性的特写画面使05版的“金刚”比以往任何一位“金刚”都要打动观众的心灵。如今的数字技术，一改曾经三维技术在蹒跚学步过程中的稚嫩、呆板，灵活的摄影机运动取代了以往的固定和平面化，穿越奇形怪状的魔兽军团和惊涛骇浪的海洋，活泼多变的动态构图最大限度地挑战着观众的视觉体验。

在考察电影史的过程中，我们总是认为有太多有价值的创意和进步可以归功于技术的发明；然而从另外一个角度来说，技术也总是在艺术表现的促进下，不断完成自我提升，并且



《金刚》中数字技术使“虚拟”金刚的一颦一笑都显得栩栩如生，拥有了情感（左）；而在《猩球崛起》中，数字技术让“虚拟”凯撒拥有了具有信服力的思想成长过程（右）

在其产生的那一刹那便被吸纳进既存的美学体系和经济利益体系之中，正是这个包含着技术、工业、美学的整体才共同孕育和催化了今天电影的繁荣。数字化对电影的革命性挑战，应该说其意义远远超出了当年声音进入默片，或者彩色代替黑白对电影所产生的影响。

必须强调的一点是，尽管科学技术为表现影像提供了的多样可能，但是这些经过了精心组织而蕴含作者深意的影像，最终是为了影片内涵服务。一般情况下，所有的画面手段和技巧都应退居幕后，让位于故事叙述，除非画面风格作为影片的“主角”，否则镜头基本上都置身事外，避免人们意识到还有另外一层“他者”在替代观众的眼睛。

同时，对于所有的技术或者画面表现方式而言，一切的规矩并非生搬硬套，画面构图并不是绝对限定，相反更需要的是艺术家不断突破陈规的勇气与创造力，从整个语境中去决定每一个景别的取舍，这也是电影语言日臻娴熟、亮出新意至关重要的原因。但打破陈规并不意味着对传统的全盘摒弃，当今天的数字技术让电影拍摄不再神秘和昂贵，越来越多的人有机会举着机器到处取材的时候，当所有人都认为自己可以成为天才摄影师的时候，学习镜头内的画面布局却变得更为弥足珍贵。突破章法的前提是学习章法，在学会走路之前就想跑步如同不系绳索的蹦极一样危险。

只有意识到了这几点，在实际的创作中，才有可能在“再现空间”（存在于摄影机并由摄影机所记录的区域，或者是计算机原创的区域）和“表现空间”（包含着超越现实的某种意义、感情或者体验的空间）之间找到最佳的平衡点，实现二维平面影像与三维空间的真正结合。

思考题

（1）构图中的视觉中心是什么？

（2）封闭式构图与开放式构图的区别是什么？

（3）动态构图与静态构图相比有什么特点？

（4）写实主义与技术主义两大电影传统在构图观念上有哪些异同？

（5）技术的一再变革对电影构图提供了哪些挑战和契机？

（6）当代的构图观念有哪些传承和开拓？

参考书目

[美]埃里克·舍曼：《导演电影：电影导演的艺术》，丁昕等译，广西师范大学出版社2005年版。

[美]大卫·马梅：《导演功课》，曾伟祯编译，广西师范大学出版社2003年版。

[法]雅克·奥蒙：《电影导演论电影》，车琳译，上海人民出版社2008年版。

[英]马克·卡曾斯：《电影的故事》，杨松锋译，新星出版社2009年版。

张会军：《电影摄影画面创作》，中国电影出版社1998年版。

葛德：《电影摄影艺术概论》，中国电影出版社1995年版。

[美]大卫·波德维尔、克莉丝汀·汤普森：《电影艺术——形式与风格》，彭吉象等译，北京大学出版社2003年版。

张会军主编：《光影世界：电影摄影创作》，中国电影出版社2007年版。

[澳]理查德·麦特白：《好莱坞电影：1891年以来的美国电影工业发展史》，吴菁、何建平、刘辉译，华夏出版社2005年版。

邹正洪：《绘画构图学》，西南交通大学出版社2006年版。

蒋跃：《绘画构图学教程》，中国美术学院出版社2003年版。

[美]琳恩·格罗斯、拉里·沃德：《拍电影：现代影像制作教程》，廖澹苍、凌大发译，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2007年版。

[美]路易斯·贾内梯：《认识电影》，胡尧之等译，中国电影出版社1997年版。

[法]乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1982年版。

郑国恩、王伟国：《影视摄影技巧与构图》，科学技术文献出版社1993年版。

第 4 章

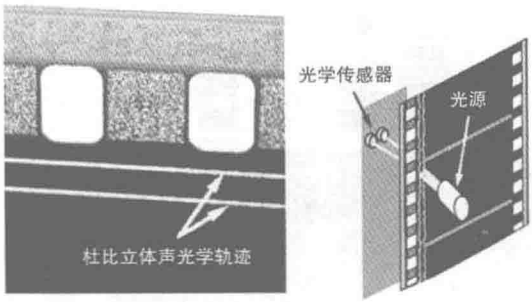
声音

电影的历史虽然被划分为无声与有声两个时期，但它从来就与声音有着不解之缘。在无声时期，影片的放映总是伴随着音乐的演奏以及观众的热烈反应之声；从无声到有声的变化，也意味着电影的表现力变得更为强大。而声音成为电影的重要手段后，声音与影像各自的能量以及它们之间的互动更是得到了电影制作者无尽的探索。近几十年来，随着声音处理技术的进一步发展，对声音的认识更加深入，声音在电影制作、影片结构以及发行中都变得越来越重要。

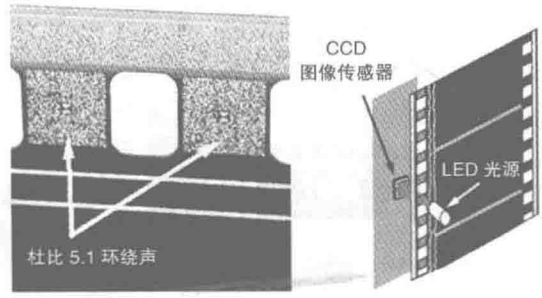
4.1 声音技术的变迁

当代电影已经习惯于使用多个声道传递声音信息，把观众包围在一个动态的、三维的声音场域里。如果能够回到 20 世纪 30、40 年代，我们就会发现，那时候的电影声音基本上只是一种单声道的简单玩意儿，影院中的每一个音箱接收到的都是一模一样的信号。那时候，声音被转换成光信号记录在电影胶片的两边，导演和录音师总是对音量的损失、极为有限的频率范围以及音效的扭曲感到失望。那时，音量过低的声音往往变成嘈杂的嘶嘶声；音量过高的声音则导致另一个不可避免的问题：在光学轨迹上，声音越响亮，它的光学编码量就越大，所需求的胶片空间也就越多，然而，胶片上留给声音的空间却是非常有限的。那时候，用于记录声迹的位置位于胶片上影像格与锯齿之间，那些耗尽了这一空间的高音量声音往往会变成刺耳的噪音。

20 世纪 50 年代以来，随着电视竞争的出现，好莱坞开始转向宽银幕格式，其中的一些格式使用了多轨立体声技术，并使用磁带来记录声音信号。为了播放这样的声轨，放映机必须配备特殊的播放设备。像 CinemaScope（35mm）和 Todd-AO（70mm）之类的宽银幕格式，就有四个或六个声轨。然而，这类伴随宽银幕的磁带立体声主要服务于一些具有特定诉求的电影，



杜比立体声光学编码示意图

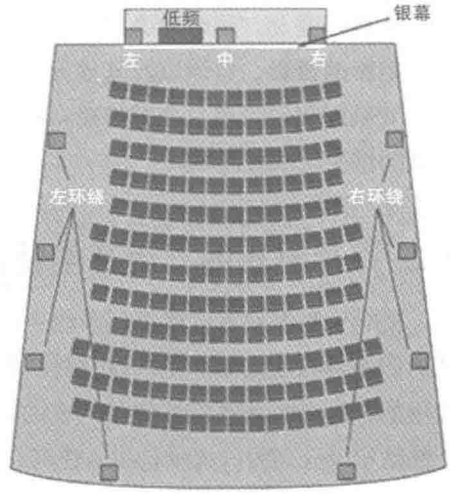


杜比 5.1 声道编码的胶片示意图

并没有普及开来。所以，直到70年代，电影的工业标准仍然是单声道光学轨迹。

1976年，杜比立体声采用两条光学轨道，使用四个声道传达声音信息，由左、中、右、后（环绕声）四个轨道组成。随着杜比立体声的出现，多声道声音在电影工业中开始得到广泛的使用和发展。1992年，当杜比开始采用数字化的六声道系统时，电影声音变得更为丰富细腻和精巧动人。杜比数字声这个系统除了影院的银幕前方左、中、右三个声道之外，增加了两个完全独立的后方声道（左右环绕声），以及一条专门服务于低频信号的声道。这种数字声音的数据放在胶片的齿孔之间，同时胶片上依然保留着模拟立体声声轨。

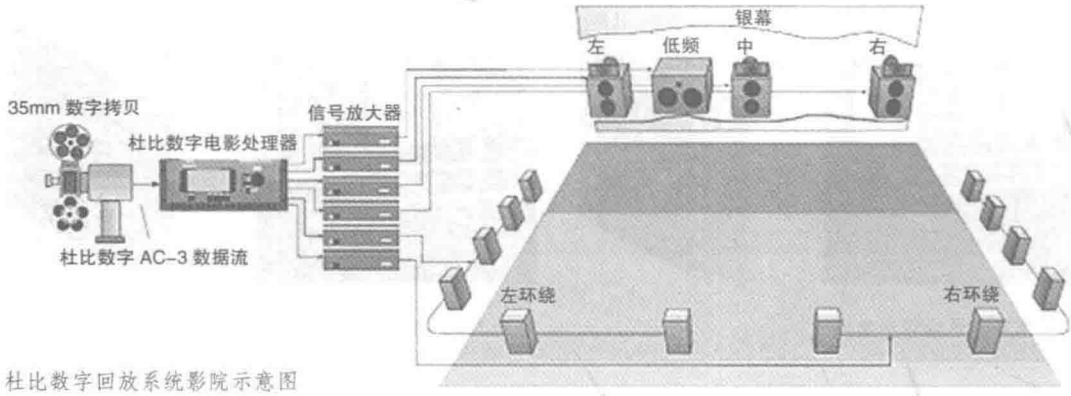
1999年，杜比公司开发出杜比数字EX系统，它是一种七声道的系统，在六声道系统的基础上增加了一条安置于观众身后的环绕声道。这条额外的声道能够用来制作飞翔的声音效果，它在《星球大战前传2：克隆人的进攻》[①] 中得到了极为有趣和有效的应用。



杜比立体声 DTS 影院示意图

数字回放技术使电影声音艺术发生了一场革命。电影工作者不必再受制于光学声轨的缺陷。通过前方的三条声轨以及专门用于低频信号的声轨，声音空间变得更为开阔和宏大。当代动作电影充分利用了低频声轨赋予影片的表现潜力。而后部环绕声轨则使得声音场域更加富有动态感和立体感，能够把观众搁置在多方位声音的包围圈中。荣获第69届奥斯卡最佳音效剪辑奖的影片《暗

① 英文片名为 *Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*，2002年上映，导演为乔治·卢卡斯，声音设计及剪辑总监为本·伯特（Ben Burtt）。



杜比数字回放系统影院示意图

夜猎杀》[①] 甚至夸张地使用了极其复杂和极具侵略性的六声道混录技术。

今天，电影工业使用了几个相互竞争的数字声音格式：Dolby Digital，DTS，SDD。然而，每一个电影拷贝，仍然有一条光学声轨作为备用，以防数字信息出现问题。此外，仍有许多影院仅仅配备光学放映设备，所以也有必要保留光学声轨。

电影声音技术的发展看上去虽然令局外人眼花缭乱，但简而言之，我们大致可以归纳出如下的轮廓：它早期经历了从默片（无声片）到单声道（平面声），再到普通立体声（五路还音，矩阵编解码处理）和频谱录音工艺的电影立体声（SR 声音处理技术）的发展；从 20 世纪 90 年代至今，则发展到以数码技术为基础的数码立体声技术。

某种程度上，是声音决定了当代电影在电影市场上的威力。在今天，一个人也许会因为一部电影的摄影、剪辑以及其他元素而走进影院，但他更可能是因为声音所赋予影片的独特美学效果而掏钱买票。今天的观众在影院里能够享受到一种全面的声效体验，这与早期电影观众的感受绝不可能相同。

4.2 声音感知的三个基本特性

相对于影像而言，声音似乎是一个更加难以捉摸和难以把握的现象。声音除了在声音场域的传播具有流动感和空间感之外，有三个基本特性是各类视听艺术必然涉及并且广泛加以应用的，这三个基本特性就是声音的音调、音色和音量。对于某种具体的声音而言，这三种特性是不可分离的，也就是说，任何一种声音都具有音调、音色和音量。

音调，即由公认音阶衡量出的声音的相对高低。某种声音的音调通过它的振动频率被感知和测量。高音调的声音比低音调的声音振动频率高。特定的乐器总是具有特定的音调，但

① 英文片名为 *The Ghost and the Darkness*，1996 年上映，导演为斯蒂芬·霍普金斯（Stephen Hopkins），音效剪辑总监为布鲁斯·斯坦布勒（Bruce Stambler）。

绝大多数声音，无论是生活中还是电影中，都具有复合的音调，包含不同的频率范围。在电影中，音调有助于我们区别不同的声音，更重要的是，它能够帮助我们从噪音中区分出人物的声音和音乐。当然，人声的不同音域也有着音调上的差异，音调的差异也有助于塑造出不同的人物形象。例如，我们不看影像只听声音就能分辨出《李米的猜想》中周迅所扮演的角色，因为她的声音的音调与其他角色有着非常明显的差异。在自然音响中，一些有固定频率的东西也有音调的差异，如钟、铁轨、锅碗瓢盆、汽车喇叭、汽笛等等。

音色，也称音品，用以指示声音的特质或色彩。精确地讲，声音的音品由泛音的种类和数量决定。泛音是声源在其基础频率之外共同振动的一些频率。每一种乐器都有不同的音色。每个人的声音由于发声机制的差异，所以也具有不同的音色。当我们说某人的声音听起来瓮声瓮气或者清脆甜美，我们说的就是他的音色。比起音调或音量，音色是一个更少得到强调的元素，但音色对于描述某种声音的质地或感觉却是必不可少的。在电影中，不同音色的声音对人物形象的塑造具有不同的重要作用。比如，通过改变人物声音的音色，可以引起恐惧、喜悦、滑稽、严肃等不同效果。

音量，也称响度或声强，指的是我们所感知到的声音的明显的强度。声音振动的幅度（振幅）使人的听觉产生响度感。在电影中，改变声音的响度，可产生不同效果。不同的环境在音量上具有不同的特征，比如医院里的病房总是安静的，而市场总是嘈杂的。例如，在影片《都市里的村庄》中，丁小亚未被邀请参加婚礼的整个段落是用喧闹的婚宴场面和丁小亚孑身一人的寂静场面之间的交叉出现来突出丁小亚的孤独的。人的声音之间也有音量的差异，例如，有的人天生大嗓门，而有的人说话总是细声细气。音量较大的人常常被认为是性格豪放的人。随着情绪的变化或具体情况的需要，人声的音量会发生变化，当一个人从平静变得愤怒，他的声音音量也总是会由小变大。

4.3 电影声音的一般功能

电影中总是使用到不同音调、音色、音量的声音，这些声音在电影中具有许多功能，并且相互重叠，它们主要取决于场景的目的和特定视觉情境的内容。为了更加清楚地理解电影中的声音，美国学者、影视制作人赫伯特·泽特尔[①] 把声音的功能归纳为三种：信息功能、内部引导功能、外部引导功能。

声音的信息功能主要体现在以言辞传达特定的故事信息。电影中的言辞主要有对白和旁白两类。对白就是两个人或更多人之间的谈话。当一个人对自己说话即进行内心独白之时，也可以称之为与自己的对话。对白或对话能够传达故事中事件的内容，推进故事进程，告知故事中关于人物特定的环境和性格，以及事件在哪里、何时、何地起着什么重要作用。

---

① 赫伯特·泽特尔（Herbert Zettl），美国旧金山州立大学广播和电子传播艺术教授。曾就职于KOVR电视台（位于萨克拉门托），并出任CBS旧金山分部KPIX的制片人兼导演。他的著作《图像 声音 运动》（*Sight Sound Motion*）和《电视制作手册》（*Television Production Handbook*）已有中文译本。

声音的内部引导功能涉及情绪、人物内心情形、能量以及影片结构等等。

音乐是建立情绪最为直接的手段之一，它可以令我们或者欢欣鼓舞或者泪流满面，或者感到轻松愉快或者感到烦闷无聊。音乐直接作用于听者的情感，不必事先经过理性的过滤。所以，音乐在与影像事件的关系中，能够产生一个声音—影像的库里肖夫效果的劝服性场景。不同感情色彩的音乐能够改变场景的内在情绪和含义。

声音也可以表达人物的内在情绪或者环境的内部情形。恐怖电影中常常使用持续不断的尖锐刺耳的声音来强化受到的威胁的女主角的内心境况。

除了建立情绪和表达内在情形之外，声音还可以提供和增强场景的美学能量。卡通片非常依赖音乐和音效作为美学能量的源泉。汽车追逐的场面也常常伴以节奏疯狂的音乐。两个人相互凝视的静态场景，恰当的音乐也有助于揭示他们的内心状态及其相互之间的能量交换水平。

声音能够赋予特定视觉事件以独特的节奏。声音的节奏与视觉镜头的节奏既可一致也可不一致。当声音节奏与影像节奏一致时，影片的整体结构就会变得统一稳定。声音节奏也可像晾衣绳一样，能够使得电影工作者不必牺牲节奏的连续性而“悬挂”各种长度的镜头。在影片结构上，声音节奏和影像节奏的辩证关系赋予了电影制作者在电影节奏处理上极为重要的创造空间。

声音的外部引导功能包括空间、时间、环境和外部事件的引导。

特定的声音可以帮助我们揭示和定义事件发生的地点、空间环境以及银幕外空间的情况。单声道的录音系统可以忠实地体现声音的距离、纵深运动等空间特征。立体声系统还可以体现横向运动。因此它大大增强了银幕上二维影像的立体幻觉。例如，杯盘的碰撞声不仅仅是简单的音响效果，它还描绘了声源所处的空间，并且能够传达使用者的情绪状态。

声音的全方向性传播的特点及人耳全方向性的接收形成一个无限连续的声音空间，因此在事件或叙事空间以及外事件或外叙事空间中，声音没有画内画外空间之分，我们通常说的画外音和画内音只是声源有画内画外之分。声音体现的空间有：事件或叙事空间、超事件或超叙事空间、非事件或非叙事空间（如解说词或评价性音乐）。在事件或叙事空间中，看不见声源的声音可形成极其丰富多变的空间变化，并创造出各种情绪气氛。

像光一样，电影中的声音也可以表达重要的时间或时刻，甚至表达出不同的时代感和文化感。我们很容易将一些典型声音与清晨、正午、夜间或者春夏秋冬相联系。比如，在电影中，总是用闹钟的声音、起床的声音之类表示清晨的到来，用蟋蟀的声音、风吹树叶的沙沙声、偶尔响起的狗叫声传达午夜的寂静。不同时代的声音也具有不同的声音特征。比如，不同时代的街道具有不同的声音，当代的街道充满了汽车发动和行驶的声音、各种电器发出的嘈杂声等等。

声音对外部事件的引导通常通过改变我们对银幕上不同事件或事物的注意来实现。比如，当我们在一个镜头里听到一个婴儿的哭声，我们并不需要看到婴儿就能知道婴儿的存在。声音还可以表示危险的迫近、灾祸的降临，这在恐怖电影中已经成为最为基本的手法。还可以

通过一小段音乐或声音暗示一个的活动或某种境况的重复出现。声音的这种运用涉及所谓的声音的主导动机或声音的母题。具有主导动机或某种确定母题的声音常常引导观众去期待某种循环出现的特定场景。例如，你每一次看到变态杀手出现时都听到沉重的呼吸声，当你再次听到这个声音时，你就会期待再次看到这个坏家伙，即便是故事的发展已经表明他不可能再出现。

4.4 电影声音的类别

电影中声音的种类繁多，但我们大致可以根据声源区别出人声、音效和音乐这三种不同形式，它们都具有传达信息、刻画人物、推动事件发展以及描绘环境、气氛、时代、地方色彩的功能。

4.4.1 人 声

人的声音是人类进行交流的重要手段之一，它包括文字语言的口语表达，以及同时起作用的音调、音色、音量等要素。在有声电影中，人物总会在某些时刻说话或进行对话。20世纪20年代以来，当同步声音成为电影的基本特征之一时，电影中主要使用两种不同类别的人声（voice）：对白（dialogue）和旁白（voice-over）。

对 白

在电影中，对白的使用涉及一系列非常多样的地区方言和语言类别。对白使说话者不仅仅是讲故事者虚构的造物，也成为一个活生生的个体或真实可信的人。在戏剧场景中，对白常常用来传达故事的进展以及表达人物的情感与动机。当对白用以进行电影人物的塑造时，观众则很难意识到角色与演员之间的差别。《李米的猜想》一片中，周迅就是李米，电影人格与现实人格混合在一起，形成一种新的人物维度。这是因为，演员的声音特点正是塑造角色的一个重要因素。

当声音的特点与演员的长相、动作相符合时，一个完整真实的人格就显现了，观众不是看到一个演员在卖力地表演，而是看到一个人物在生活中挣扎和奋斗。对白如何使用，也是一个十分有趣的风格和样式问题。不同影片中对白的使用方法和数量各不相同，有的影片对话非常少，比如《2001太空漫游》[①]。有的影片对白繁多甚至滔滔不绝，比如《猎豹奇谭》[②]，里面的对话用很快的速度无休无止地说出来。这种对白的使用不仅突出了角色那种令人头痛的性格，同时也表现了故事本身的荒唐性和生活的两面性，从而产生出一种奇妙的幽默感。又如，周星驰和冯小刚的喜剧电影常常通过各种幽默的对白来取悦观众。

---

① 英文片名为 *2001: A Space Odyssey*，1968年上映，导演为斯坦利·库布里克，音效总监沃特金斯（A.W. Watkins）。

② 英文片名为 *Bring Up Baby*，1938年上映，导演为霍华德·霍克斯，录音师为约翰·L·卡斯（John L. Cass）。

"迪翠克森是我杀的——我，沃特·内夫，保险推销员，32岁，未婚——"

《伤逝》中，涓生的旁白引出了他和子君一起生活的画面

旁　白

旁白也是一种极为重要和极具特色的表现手法。旁白在今天的电影中似乎用得越来越少，但在某些时期和某种类型的影片中却形成显著的特征，并具有重要的作用。在20世纪40、50年代，许多黑色电影都通过伴随旁白的闪回镜头展开它们复杂曲折的故事。中国新时期之初的许多电影中，旁白也用得非常普遍。在比利·怀尔德的电影《双重赔偿》[①]开始，一位泪流满面、肩上带着血迹的保险推销员对着录音话筒诉说他的罪行："迪翠克森是我杀的——我，沃特·内夫，保险推销员，32岁，未婚——"（见左上图）。水华的《伤逝》也用这样的方式来展开故事，在王心刚扮演的涓生缓慢而沉痛且充满自责的旁白声中，他和子君过去的生活情景一幕幕呈现在观众面前（见右上图）。

在费穆导演的影片《小城之春》中，贯穿全片的女主人公的旁白似乎重复了画面上的视觉动作，但她的语调却起到了视觉画面所缺少的音乐性情绪的作用。此外，这种旁白叙事也使得影片故事的真实发生变得可疑，恍惚如一场春梦。

旁白也能产生讽刺和戏谑的效果。在著名的黑色电影《日落大道》[②]中，旁白的叙述者实际上是一个死去的人。电影以一个漂浮在游泳池里的男性尸体的镜头开场，当那位名叫乔·基利斯的剧作家讲述谋杀怎样发生之时，警察赶来，运走了那具尸体。直到影片的最后，观众才意识到那个死去的人就是剧作家乔，他充满渴望地讲述着警察把他从游泳池里捞起来往地面上放时的感觉。死人是不能说话的，这样一来，《日落大道》中的叙事本身就变得不可信，

① 英文片名为 *Double Indemnity*，1944年上映，录音师为斯坦利·库利（Stanley Cooley）和瓦尔特·奥贝斯特（Walter Oberst）。

② 英文片名为 *Sunset Boulevard*，1950年上映，导演为比利·怀尔德，录音师为约翰·科普（John Cope）和哈里·林格伦（Harry Lindgren）。

令人产生些许疑惑。在《美国X档案》[1]中，当那个叙事者已经被杀害之后，他依然继续着他的讲述，甚至评述死亡教给他的一些感受。《美国丽人》[2]也使用了这样的手法。

旁白更为常见的地方是纪录片中。尤其是在新闻片中，旁白几乎是不可或缺的。在电影发展的初期，新闻片总是与故事片、动画片或系列电影一起放映。在这些新闻片中，总是会有一个讲述旁白的叙事者，这样的叙事者通常是男性，并且总是使用深沉、激越和专断的语调说出某种见解。这种声音通常被称作“上帝之声”。

在奥逊·威尔斯的杰作《公民凯恩》中，他讽刺性使用了新闻片叙述者的那种“上帝之声”。电影开场就是凯恩的逝世，然后就是一段新闻片片段。在这个片段，导演威尔斯专业地模仿起新闻纪录片的“上帝之声”。新闻片的真实性和电影的虚构性在这里构成了一种有趣的对位。除了假新闻片的使用，《公民凯恩》还提供了其他几个旁白叙事者。毫无疑问，《公民凯恩》是使用旁白叙事作为影片结构的基本成分并达到复杂效果的经典范例。

自动对白补录

我们在电影中听到的绝大部分的对话都来自电影拍摄阶段的现场录制，但目前的电影中大约有30%的对白却是ADR（自动对白补录，automatic dialogue replacement）技术的结果。所谓ADR，简而言之，就是事后重新录制拍摄时没有处理妥帖的对白。ADR剪辑师（ADR editor）决定哪些对白需要补录，演员们就按照画面中嘴唇的动作以及相关场景的情绪要求同步地再说一次对白。ADR混音师（ADR mixer）则将对白录制下来，用作影片中正式使用的声带。塞尔吉奥·莱昂内（Sergio Leone）的《美国往事》[3]中的对白几乎全部都是通过ADR方式制作出来的。

ADR技术和一般的配音过程有着很大的差别，配音基本上是译制片的做法，没有原始的参考声带，而自动对白补录要求替换后的对白完全符合影片设定场景的原初要求，演员的语音、语调、情绪都要尽量模拟现场录音的参考声带。

4.4.2 音 效

音效是指那些伴随着物理环境和物理动作的物理声音。音效包括环境音效和动作音效。环境音效指的是故事中自然环境存在的声音，比如树林中的风声、城市中的车流声，等等。动作音效指人物的某种动作或物体的某个行为发出的声响。武侠电影中拳头击打在身体上或者兵器撞击发出的声音，科幻电影中宇宙飞船穿越太空的声音，酒吧场景中杯子掉在地板上的声音，都属于动作音效。

---

① 英文片名为 *American History X*，1998年上映，导演为托尼·卡耶（Tony Kaye），声音设计师为弗雷德里克·霍华德（Frederick Howard）。

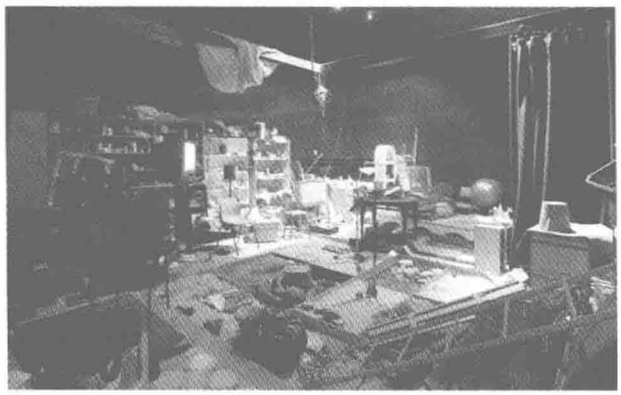
② 英文片名为 *American Beauty*，1999年上映，导演为萨姆·门德斯，声音剪辑总监为斯科特·M·格辛（Scott M. Gershin）。

③ 英文片名为 *Once Upon a Time in America*，1984年上映，ADR录音师为罗伯特·瑞迪（Robert Rietty）。

音效也可以分为同步声和非同步声。同步声是指与画面吻合的声音，例如，如果画面上是一个人在弹钢琴，那么钢琴的声音就是同步声。同步声使影片更具现实感，也有助于创造出特殊氛围。例如，“嘎吱”的开门声，可能仅用于使观众相信画面的真实性，观众也许只是无意识地期待着门打开时一定会发出这样的声音。但是，如果“吱嘎”的开门声是某个动作，比如入室行窃的前兆时，混音师（sound mixer）可能就会把“吱嘎”的音量增大，以此来引起观众的注意，从而把观众带入紧张悬疑的气氛中。非同步声就是那些与画面情景不相匹配的声音。这种声音用于产生特定的情感差异，它们同样也可以用来为影片增加真实感。例如：画面是夫妻吵架，前景的声音是他们在吵架（同步声），但是制作者可能会选择在背景声音中加入一辆救护车的警报声。这种非同步的警报声突出了争吵所带来的精神上的伤害，同时，警报的声音也使得影片设定的城市环境显得更加真实。

目前，声音处理的数字化技术使得声音设计师能够分离或混合各种声音元素，这使得当代电影声音的质地更为丰富和精细。实际上，当代电影中的所有音效都是后期制作的结果。现场录制的声音首先要通过电子化手段进行去噪和优化处理。这些音效大部分都并非拍摄现场录制，而可能是在其他场合录制生成。这种录制音效的制作方法称为拟音（Foley Technique）。拟音指的是在放映画面时同步制作声音效果。当影片的画面在拟音录音棚里放映时，拟音师（Foley artist）看着画面中的动作然后制造出相应的效果声音。他们也许会穿着硬鞋在地板上走来走去以制造影片所需要的脚步声，或者把一个玻璃盘子扔到地板上来制造银幕动作所需要的效果声。拟音技术要求拟音师的身体具有相当的灵活性，有时候他们甚至如同杂技演员一般利用奇特的身体动作来制作出奇特的效果音响。拟音技术的重要性在当代电影中表现得十分明显，因为当代电影常常使用无线话筒录制声音，而无线话筒虽然具有极大的灵活性，但却不能有效地拾取环境中的自然声音。

拟音师之所以常常使用并非该场景里的物体发出的声音来制造场景中某种物体的音效，是因为声音具有非物异特性，也就是说，把某种声音从产生它的环境里移出，人们就很难识别出它是什么物体发出的声音。在《星球大战前传2：克隆人的进攻》中，拟音师为了制作外星人的动作音效，就混合使用了菠萝、椰子、甜瓜砸碎时发出的声音。



拟音录音棚里总是堆着各种破铜烂铁、泥沙石块之类能够发声的东西

除了使用拟音技术制作声音，当代的声音处理软件也能使声音工程师改变现存声音的声波特征，增强或引入某种特殊效果。作为声音处理技术领域的领跑者之一，卢卡斯影业在1984年就开发出一套储存和混录数字声音的工作站ASP（Audio Signal Processor）。在《夺宝奇兵2：魔宫传

奇》[1] 中，当琼斯被一团射向他的箭簇包围的时候，飞箭所发出的呼啸声就是经过 ASP 技术处理的声音。

如果简简单单录制某种声音，这种声音常常缺乏情感冲击力。因此，声音工程师通常需要通过添加一些其他声音元素来增强它的效果，以便达到特定的表达强度。在《现代启示录》[2] 中，当那位惊慌的美国士兵在轮船上用机关枪扫射另一条船上的几个越南人时，声音设计师沃尔特·默奇想要增强观众对机关枪声音的心理反应和情感反应。他的目的是想要观众感觉到那些声音更具真实感，所以最后他制作出的声音并不是机关枪射击声音的现场录音，而是多个不同声源声音混录的结果。默奇把麦克风放置在枪的后面得到一份清晰的录音，然后加入金属弹筒撞击的叮当声以及热金属的嘶嘶声等补充元素。通过这种与他的录音技巧相匹配的方式，默奇制造出了一种具有说服力的真实感。这种工作方式说明，当代电影常常对声音进行分解组合而不是直接录制使用。

在《终结者 2》[3] 中，为了那场地下停车场的枪战，声音设计师嘉里·瑞德斯托姆（Gary Rydstrom）在具有混响的车库空间里录制了枪战声。为了使它的声音听起来有趣味，他还在这个车库里录制了轻微的掌声，将其加入到枪战声音使其质地显得更加丰富。在其担任声音设计的另一部影片《烈火雄心》[4] 里，他通过加入动物的咆哮声和猴子的尖叫声赋予了熊熊燃烧的火焰一种现场感和独特性。由于电影情境的作用，他知道观众不会将这些声音听成动物的吼叫声，而是会认为那就是烈火发出的声音。为了表现烈火吸入氧气的爆裂声，他甚至加进了狼嚎声，这使得炽烈大火具有潜在的独特性和趣味性。富于表现力的音效通常极为复杂，而且是人为的产物，它们总是具有超越现场声音的成分。

4.4.3 音 乐

音乐在电影出现之际就与观众相伴随。电影中的音乐通常是从纯音乐形式转化而来的电影视听手段的一个组成部分，由于它被纳入了电影的时空关系之中，从而获得一个为纯音乐所不具备的电影空间，因此其性质完全不同于纯音乐。在默片时期，电影音乐常常来自公共领域的没有版权纠纷的古典音乐或者同时期的流行音乐。此外，默片时代也有专门为电影编写的音乐。

在有声电影时期，专门为电影配乐已经成为电影产业中一个十分重要的项目。各种不同的音乐类型都能用于电影配乐，如《爱情至上》（*Mo'Better Blues*，1990）中的爵士乐，《比尔

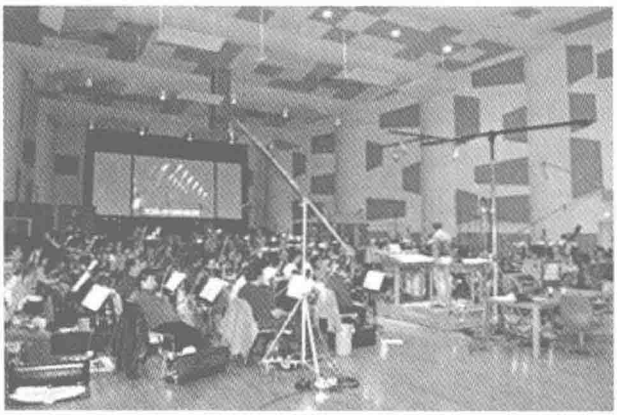
---

① 英文片名为 *Indiana Jones and the Temple of Doom*，1984 年上映，导演为史蒂文·斯皮尔伯格，声音设计为本·伯特（Ben Burtt）。

② 英文片名为 *Apocalypse Now*，1979 年上映，导演为弗朗西斯·科波拉，声音设计为沃尔特·默奇（Walter Murch）。

③ 英文片名为 *Terminator 2: Judgment Day*，1991 年上映，导演为詹姆斯·卡梅隆（James Cameron）。

④ 英文片名为 *Backdraft*，1991 年上映，导演为朗·霍华德（Ron Howard）。



录制电影音乐的一般情形

和泰德历险记》（*Bill & Ted's Excellent Adventure*，1989）中的摇滚乐，《拉格泰姆舞曲》（*Ragtime*，1981）中的拉格泰姆音乐，《星球大战》（*Star Wars*，1977）中的交响乐。音乐通常伴随着银幕上特定的场面并且在塑造人物情感方面起着十分巨大的作用。

电影音乐基本上分为声源处于事件或叙事空间的音乐和声源不处于事件或叙事空间的音乐，前者如影片《城南旧事》中英子在音乐课上唱的《小麻雀》或《离别歌》，后者如影片《城南旧事》中片头出现的管弦乐队演奏的《离别歌》。

创制电影音乐

电影音乐的制作一般包括五个明显的步骤：定位、建清单、作曲、演奏和录音，以及混录。第一步是定位，作曲家、导演和制片人坐在一起观看电影的精剪版，决定哪里和什么时候可能需要音乐。这一步常常留给作曲者决定，尽管与导演进行讨论也非常普遍。有的导演对配乐具有强烈的风格偏好。有时导演会使用一条临时声轨，要求作曲者根据临时声轨的风格谱写相关乐曲。定位之后，音乐编辑会准备一份清单。这个清单包括相关场景配乐的类型和长度。这样，作曲者就能根据清单准确地确定乐曲的长度，谱写符合相应场景要求的曲目。

清单准备完成之后，第三步就进入了真正的作曲阶段。当作曲者写完相应乐曲之后，就进入演奏和录制的阶段了。影片被投射到一块银幕上，一大群音乐工作者根据清单和时间码开始演奏，录音师打开录音设备进行音乐录音。最后一个阶段是混录。混音师将电影音乐、对白、音效等多个声轨混合在一起进行录制处理。

许多电影，特别是一些低预算的影片，常常会选用一些早已录制好的音乐。在这种情形下，就需要一位音乐总监（music supervisor）负责寻找合适的音乐，并确定是否有合法的使用权。

电影音乐的作用

电影音乐的作用主要体现在五个方面。

（1）确立场景

电影音乐能够确立一种具有说服力的时间和空间气氛，也能够传达出故事发生时代和场所的文化气息。通常，这也许包括能够反映宗教或伦理音乐特征的某种特定乐器的使用。《战火下》[①] 是一部关于尼加拉瓜1979年革命的电影，这部电影的作曲家杰瑞·戈德史密斯使用了

① 英文片名为 *Under Fire*，1983年上映，导演为罗杰·斯波蒂斯伍德（Roger Spottiswoode），配乐为杰瑞·戈德史密斯（Jerry Goldsmith）。

排箫。通过使用一种在中美洲许多农民文化中都可以找到，但与尼加拉瓜却没有特别关系的乐器，戈德史密斯能够创作一种与尼加拉瓜革命有关联的音乐，同时又能包括其他中美洲农民文化的某种回应。

有时候作曲家需要创造出的时空感在现实中并不存在。在《人猿猩球》[①]，戈德史密斯依赖羊角和铜制汽笛之类不太寻常的乐器，并使用直接对着麦克风敲击木制乐器的键盘之类不太寻常的演奏技巧。其结果使得很多人都以为他使用了电声乐器，而戈德史密斯并没用任何一类电声乐器。这种崭新和不寻常的声音十分吻合这部电影令人畏惧的外星球世界的奇幻场景。

（2）加强感情色彩

所有作曲家都强调电影音乐在强化情绪方面的重要性。影像只能展示可见的场景，音乐却有能力暗示那些看不见的东西。音乐能够通过把心理和情感的质素加诸影像之上从而扩展影像的意义。

不同类型的影片常常使用不同风格的音乐来强化影像的情感色彩。西部片总是使用19世纪末浪漫主义时期的音乐作为配乐，当满眼含泪的情人即将分手之际，总会有小提琴如泣如诉的声音在声轨上响起。

电影音乐强化情感效果的作用常常是通过直接的象征方式实现的：音乐具象化了和符号化了银幕动作的情感属性。另一种方式是在影像和音乐之间形成对比，尽管与直接的音乐符号化相比，其作用十分有限。

雷德利·斯科特的《黑鹰坠落》[②]一片的直升机袭击段落中，有一个十分突出的例子。黑鹰战斗机在现实中的声音是很喧闹的，但本片却把引擎的声音缩减到极轻的程度，有时候甚至完全消除了引擎声，而是用音乐取代引擎声，把直升机机翼的呼啸声音乐化了。主观化的情绪音乐取代了客观的效果声。这种方式传达出那些美国战时即将在战区着陆的精神压力：他们心中只想着即将到来的战斗，听不到直升机的声音。观众也能以非直接的方式感受到这种音乐中所包含的情绪和意义。

美国导演斯坦利·库布里克因喜欢以相互对立的方式使用影像和音乐而著称。在1964年的《奇爱博士》[③]中，在世界毁灭于一场核武器屠杀之际，响起的音乐是20世纪40年代的歌曲《相逢有日》（*We'll Meet Again*）的轻快旋律。更为独特的是，在1971年的《发条橙》强奸一场戏中，库布里克使用的音乐来自米高梅公司1952年的歌舞片《雨中曲》欢快的主题歌。

---

① 英文片名为 *Planet of the Apes*，1968年上映，导演为弗兰克林·J·沙弗内（Franklin J. Schaffner）。

② 英文片名为 *Black Hawk Down*，2001年上映，导演为雷德利·斯科特，配乐为汉斯·齐默尔（Hans Zimmer），音乐总监为鲍勃·巴达米（Bob Badami）。

③ 英文片名为 *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*，1964年上映，导演为斯坦利·库布里克，配乐为劳里·约翰逊（Laurie Johnson），声音总监为约翰·考克斯（John Cox）。

日本导演黑泽明也喜欢在影像和音乐之间建立对比关系。在1948年的《泥醉天使》[①]一片中，当那个身染沉疴即将死去的无赖汉在人头簇拥的街道上咳着嗽踉跄而行之时，为了强化主角内心的绝望，黑泽明和他的配乐师使用的是一首《杜鹃圆舞曲》。黑泽明知道，这首圆舞曲中所包含的那种没头没脑的乐观主义，与人物的状态形成了强烈的对比，能够强化这个无赖汉的绝望和悲伤。

（3）作为背景音乐

与当代电影中音乐的复杂作用相比，老电影常常把音乐当作影片的背景来使用。20世纪30年代的一些中国电影和好莱坞电影，从影片开始到结束，每一个段落每一个场景都有与场景动作毫无关系的音乐声持续不断地响着。

（4）增强影片的流畅感

与对话和音效一样，音乐也能起到连接镜头、强化镜头流畅感的作用。音乐常常为蒙太奇段落提供一种统一的结构。一个经典的例子可以从奥逊·威尔斯的《公民凯恩》中找到。在著名的早餐场景中，威尔斯仅用两分多钟就表现出凯恩和第一任妻子艾米丽从新婚的陶醉到同床异梦的微妙变化，浓缩了九年的婚姻过程。著名的电影配乐艺术家伯纳德·赫尔曼为了这个蒙太奇段落编写了一首短短的华尔兹乐曲，这首乐曲随着镜头的展开，变得越来越冷漠，越来越具有强迫性，强化了凯恩和艾米丽之间日渐疏远的情感关系。

电影音乐增强影片流畅感的最重要的方式是使用主乐调（leitmotif）结构。这也是电影配乐最为常见的一种方式。所谓主乐调或主导音乐，指的是用于一个人物、一个地点，一种思想或者一种情绪的一段乐曲。一旦设定主乐调，当与此乐调相关的人物或地点或思想或情绪出现之际，这段乐曲就会响起。这既能描述那些人物、地点、思想或情绪的特征，也有助于观众对于那些人物、地点、思想和情绪的感知和识别。根据人物、地点、思想、情绪重复出现时的不同情况，主乐调也能发生节奏和音色上的变化。

莱昂内1968年的影片《西部往事》的配乐中，使用了非常明显的主乐调结构。影片中的四个主要人物，每一个都有自己的主题音乐。在整部电影中，当某一个人物出现之时，相应的主导乐曲就会出现，观众仅仅通过倾听音乐就能够追随故事的发展和冲突的展开。尽管每一部影片的配乐都会有它自己的主题结构，但使用主乐调确实是创造影片流畅感的一种十分有力的方式。

音乐也能够通过在场景内创建速度和节拍的方式增加影片的流畅感。一旦给某个场景配上音乐，影像就会获得一种本身所不具有的节奏感和速度感。西部片《七侠荡寇志》[②]的作曲家艾默·伯恩斯坦指出，他为这部电影编写的配乐，其目的在于加快银幕上的动作。伯恩斯坦（Elmer Bernstein）的配乐强化了影片的节奏，为影片赋予了一种不可或缺的激越感。

---

① 1948年上映，导演为黑泽明，配乐为早坂文雄。

② 英文片名为 *The Magnificent Seven*，1960年上映，导演为约翰·斯特吉斯（John Sturges）。

（5）强化影片高潮

电影音乐能够用以强调场景或影片的高潮。电影中的音乐常常开始和结束于某个特定的动作，比如开门和关门，汽车开动，怪物从黑暗中跳出来，等等。在这些时刻，音乐的目的在于提示观众注意场景的高潮和情绪爆发点。丹尼·埃尔夫曼为《蝙蝠侠》的配乐是这方面的卓越例子。

在强化动作或强化情绪高潮方面，有时候也利用音乐的停歇所形成的强烈对比来实现独特的效果。在《警网铁金刚》[①] 那场著名的汽车追逐戏里，音乐早早就停止了。当侦探史蒂夫·麦奎因开始追逐那两个杀人疑犯时，充满紧张和不祥感的音乐开始响起，然后又停了下来，以便突显引擎的轰鸣和车轮的摩擦之类的音效。绝大多数电影都会使用节奏强劲的音乐来强化汽车追逐的激越，但《警网铁金刚》却因回避了这种明显的策略而在配乐上具有重要的示范作用。

电影音乐的商业效用

今天，电影音乐已经成为电影商业中的一个重要部分。制片公司常常借助于流行乐队和流行歌手的演唱来促进影片的销售，电影配乐所灌录的CD本身也是收入的一部分。这导致制片公司或制片人总是把眼光投向那些能够流行的歌曲和具有流行特质的作曲家，造成许多影片的配乐听上去大同小异。很多影片，比如《阿甘正传》《天生杀人狂》等等更是直接使用曾经十分流行的老歌作为电影的配乐。

有时候，诉诸商业效益的电影音乐会对电影配乐造成某种不良影响。电影配乐的主要目的是为了在影像与音乐之间构建一种整体感和和谐感，但那些主要目的在于市场的音乐常常忽略与影像的对应关系。这里有一个商业性损害电影配乐艺术性的有趣例子。阿尔弗雷德·希区柯克和作曲家伯纳德·赫尔曼一直合作良好，赫尔曼为希区柯克的很多影片提供了非凡的配乐，诸如《怪尸案》《知情太多的人》《伸冤记》《西北偏北》《迷魂记》《艳贼》《鸟》等等。然后，1966年，希区柯克拍摄《谍海大追击》（*Torn Curtain*），赫尔曼提供的是阴沉和不祥的音乐。但是，这部影片的制片人想要的是能够哼唱和在收音机上播放的流行歌曲。迫于压力，希区柯克放弃了赫尔曼的配乐转而使用了更为传统的乐曲。赫尔曼因此大发雷霆，从此再未与希区柯克合作。

像赫尔曼一样，大多数电影作曲家都认为流行歌曲会损害他们的配乐的完整性。有时候，流行歌曲的使用与影片内容和影片整体配乐完全分裂。《十面埋伏》由凯瑟琳·巴特尔演唱的英文片尾曲《爱人》就是这方面的一个例子。

影片和流行音乐的交叉营销现在已经成为文化工业的一种惯例。有些电影的配乐明显过火，对场景动作的塑造作用甚少。然而，电影配乐行当中的艺术家仍旧十分活跃，有些雄心勃勃的作曲家仍在持续地为现代电影贡献自己卓越的才华。

---

① 英文片名为 *Bullitt*，1968年上映，导演为彼得·耶茨（Peter Yates），配乐为拉罗·齐弗林（Lalo Schifrin）。

4.5 声音设计

现代电影声音的复杂性以及一部电影中声音设计的日益增强的重要性，需要制作团队里存在一个极富创造力的成员：声音设计师。沃尔特·默奇在《现代启示录》中精彩的工作为声音设计做出了表率。因为他对整部影片艺术设计方面的贡献，《现代启示录》的片尾字幕出现了“声音设计”一职。在《现代启示录》中，默奇和他的助手们使用了160条声轨来制作最后的完成声轨。从那以后，“声音设计”这个术语开始广泛使用。

今天，声音设计远远超越了过去那种对白、音乐、音效声轨的简单使用。声音设计师为一部电影的影像创造出一个总体的声音环境，这种声音环境不仅支撑着影像，而且以动态的方式延伸着电影影像的意义。一部电影的声音设计总是现实声音与合成声音的混合。现实声音匹配一个现实的声源。与现实声音不一样，合成声音则是被发明出来，在实际生活中没有对应物，但能够维系银幕上的图像，扩展它们的含义。史蒂文·斯皮尔伯格电影中的人物E.T.的声音来自人声和动物声音的合成，使用了八种不同的声音元素。在《星球大战3：绝地归来》一片中，激光枪的声音和空中摩托车的声音通过使用电子化手段修改和翻录几种不同声源的声音制作而成。

现代电影观众能够体验到电影声轨空前的复杂性和微妙性。声音设计师对声音信息需要进行高度复杂的创造和处理。这些处理方法依赖于对声音独特性的无尽探索。

4.5.1 声音与影像

声音与影像的感知主要有两个方面：对于影像和声音，观众注意到什么；声音怎样塑造影像的时间感。

影像与声音的感知

影像是可见的，而声音不可见。影像剪辑，无论是切，淡入淡出，溶，划，在银幕上都是可见的。声音剪辑却是不可见的。影像可以触摸，声音却不能。因此，观众倾向于注意影像中的手法，而忽略声音上的设计。观众倾向于认为电影的本性是视觉的，声音仅仅是它的背景元素，用以支撑影像的延续。因此，很多观众认为，他们是根据影像来解释声音的。

在《现代启示录》中，沃尔特·默奇通过把一架直升机的声音加到一个天花板上旋转着的电扇上的镜头，创造出一种令人记忆深刻的图像－声音并置的效果

然而，在大多数例子中，声音塑造影像与影像塑造声音同样重要。在《现代启示录》中，沃尔特·默奇通过把一架直升机的声音加到一个天花板上旋转着的电扇上的镜头，创造出一种令人印象深刻的影像－声音并置效果（见左图）。观众听到一架直升

机的引擎声和旋转的机翼声，但是看到的却是电风扇旋转的叶片。在这种精彩绝伦的对比中，声音和图像同样分明，同样重要。有些观众也许认为影像更重要，但在这一场景中，直升机声音为影像提供了加强感知和理解的语境，正如影像为声音提供了感知的语境。

声音设计是电影结构中一个极为重要但又是几乎处于隐匿状态的元素。声音是流动的，影像却没有这种属性。把一种声音与它的声源分离，人们就很难判断它的声源是什么。声音的这一特点使得声音设计师能够自由地使用声音，能够自由地把它们应用于各种场景和不同的镜头。声音也能够以一种影像所不具备的方式激发观众的想象。在科波拉的《对话》一片中，吉恩·哈克曼（Gene Hackman）扮演的监听专家哈利·考尔（Harry Caul）偶然听到一桩发生在旅馆隔壁房间的谋杀，谋杀中剧烈的声音通过墙壁传到了哈利的房间。声音设计师沃尔特·默奇知道，观众（和哈利）根据声音所进行的想象会远远超过图像所呈现的东西。

声音对影像时间进程的作用

除非包含明显的运动，许多影像在时间方向上是模糊不清的，它们常常能够以几乎不可觉察的差别向前发展或向后回溯。比如，一片森林或者一个房屋内部的长镜头在时间方向上就显得很模糊，但城市中滚滚车流或奔跑者镜头的时间方向却明明白白。观众能够区分后两种影像所描述的事件在时间上是向前发展的，但几乎不能区分前两种情况的时间向度。

声音能够塑造影像的时间方向感。有了声音，观众就能明确感知时间进程模糊的影像到底是在向前展开还是向后回溯。乔治·斯蒂文斯的西部片《原野奇侠》[1] 为声音的这种使用方式提供了一个有趣的例证。斯蒂文斯意识到，一个人从马上跳下的动作要比爬上马鞍看起来更为优雅。因此，当电影中的匪徒爬上马鞍的时候，剪辑师使用的是那一人物跳下马的镜头，但将之倒放。然而，场景中的声音——汩汩的溪流声，风声，银幕外另一个人物的说话声——却给予了这个镜头一种清晰的向前的时间感。知道这个把戏的观众就能够看出这个镜头其实是动作的倒放，但对于大多数观众来说，因为不清楚这种剪辑的魔力，就不会注意到这一点，这个镜头的声音是清清楚楚地根据时间的前进方向向前展开的。

声音能够给予影像向前运动的要素，或者在已经存在这种要素的镜头中加强这种要素。原因在于前面所说的声音持续性原则。然而，创造持续性仅仅是复杂声音设计的成就之一，像影像制作一样，声音设计也是一种具有某些规则的特定实践。

4.5.2 声音设计的原则

为了建构观众看电影时所享受的完整声轨，声音设计师常常利用以下五条基本的“声音-影像”制作原则：（1）声音层次；（2）声音透视；（3）音桥；（4）画外声音；（5）声音蒙太奇。

---

① 英文片名为 *Shane*，1953 年上映，导演为乔治·斯蒂文斯（George Stevens），配乐为维克多·杨（Victor Young）。

声音层次

因为有声电影中声音的多样性以及组织声音帮助观众理解故事信息的需要，声音设计师通常要根据声音的不同重要程度对声音进行极为细致的处理。当电影制作者处理某个场景中的对白、音效和音乐时，其层次关系典型地表现为对对白的强调。正如一位混音师所说："当一个观众坐在电影院里，你正把他带往另一个世界。如果他必须回来询问邻座的人，'银幕上那人在说什么啊'，那么这时你就破坏了信任幻觉。现在他们回到了他们的现实世界，不再凝神于故事中了。"因此，对白在声音混录时具有决定性的作用，它通常是混录的第一元素，音效和音乐必须保持更轻柔的水平以便在对白的下一层次运作。

喜爱看电影的人们可能都见过这样的场景：一个重要人物即将在喧闹的战场上死去，但他在死去之前总要说点什么。一旦这个人开始说话，战争背景音的音量必然降低到对白的音量之下。一旦这个人物死去，战争背景音马上又会恢复到先前的水平。这种情形遵循的一般惯例是，对观众来说，对白必须是清晰且可以理解的。

然而，总有些电影制作者并不遵守这种惯常的声音层次。一些人经过深思熟虑，试图违背这种原则，从而发展出崭新的电影风格。在20世纪70年代，一个重要的美国电影导演罗伯特·奥尔特曼在电影声音录制技术方面掀起了一场革命，他大胆地挑战了声音层次中演员声音总是处于主导地位的惯例。从《加州分裂》[①]和《纳什维尔》开始，他就一马当先，使用多声道、多轨迹录音技术来制作自己影片的声音。相对通常情况下使用一个悬挂在演员头顶附近的有线拾音器，奥尔特曼选择了无线拾音器。每一个演员都拥有一个无线麦克风，他们各自的声音都能够清晰地到达录音设备。进行混录时，奥尔特曼的目标是制作像一个挤满了人的嘈杂屋子那样的庞杂声音。《加州分裂》的人群场景，许多演员都在说着各自的话，对白的层次极其丰富，充满交叉和重叠。此外，无线拾音器也会收录到演员服装发出的沙沙声，而这在传统的声音录制中常常是被排斥的。在奥尔特曼的影片中，某一个演员的声音并不抑制场景中的其他声音，所以他的影片听上去显得极端复杂和多维。奥尔特曼的方法可能令电影批评家觉得沮丧，因为他们通常习惯于常规的声音层次，习惯于每一个声音都各在其位，每一个人物说话的声音在混录时具有主导作用。奥尔特曼的电影在20世纪70年代初期引发了诸多争论，但多轨声音处理技术在今天已经成为一种工业标准，尽管今天许多电影的目标并不像奥尔特曼的影片那样，它们所需要的可能并不是体现在声音方面的强度和密度。

声音透视

一般而言，透视一词所指的常常是影像的空间感或深度感。然而，我们也可以使用声音透视一词来表示声音所特有的表现物理空间的属性。声音透视的基础当然是观影者来自日常生活中对空间中的声音的感知经验。通常，银幕上的某个物体靠近或远离我们，我们会期待

---

① 英文片名为 *California Split*，1974年上映，导演为罗伯特·奥尔特曼，声音剪辑为凯·罗斯（Kay Rose）。

它发出的声音变大或变小。这种现象被称为多普勒效应[①]。声音设计师通常都使用声音频率的变化表现三维空间中有声物体的移动。在许多科幻电影中，常常用到这种方法。

声音透视也可以通过混响和改变音量的方式创造出来。根据录音方式，我们可以把声音区分为直接声和非直接声。直接声是指那种从声源发出就直接进入拾音器的声音，因此它甚少或几乎没有什么混响，包含的环境信息也微乎其微。非直接声也叫反射声，与直接声不一样，声源发出的声音经过了环境中各个物体表面的反射，从而产生混响。不同的物体表面以不同的方式反射声音，这些差异反映了声源环境中的物理信息。玻璃和金属表面能够很迅速并很有效地反射声音；而柔软的表面，比如地毯之类，声音的反射则很微弱。这些柔软的表面倾向于吸收声音，甚至能让声音完全消失而毫无反射。

因此，声源环境能够根据它们的反射声或声音消退的属性来描述。声音设计师非常关注这些特性。通过调节混响的数量和强度，他们能够使所创制出的声音与场景或镜头里展现的物理条件相匹配。例如，在《剪刀手爱德华》那巨大空旷的城堡中，声音当然会有大量的混响，但《与狼共舞》中的西部平原却并不会这样。

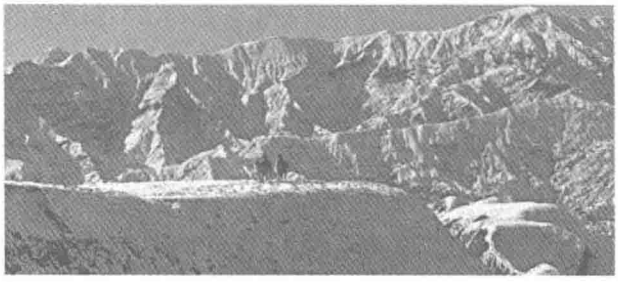
此外，在有声电影的动作场景中，环境声非常重要。明确地说，环境声指的是录音环境中的一般噪声。如果拍摄外景，环境声也许包括头顶上飞机飞过的声音；远处小孩的哭喊声，风吹过树林的声音，等等。任何环境中都存在环境声，即使是在一间空旷的、似乎寂静无声的屋子里录音，它的声轨也不会完全沉寂。因为现代的录音技术能够录制这个房间的音调，这个空间所拥有的微妙声音，表现出这个房间本身所拥有的空间属性。这表明当代声音设计所创造出的声音环境绝不会是沉寂无声的，而是总会展现某些声音信息。

声音透视常常与视觉透视相关联。如果动作发生在远景镜头里，观众就会听到放入远景镜头的声音。在一个有混响的环境里，如果那声音离摄影机越来越远，反射声就会逐渐加强。当那声音离摄影机越来越近，反射声就会越来越弱。通过改变反射声的数量，电影制作者能够在视觉空间中建构特定声音的声源定位和特定音响效果。

如果影片里的动作是一个特写，直接声就会远远超过反射声。演员的声音听起来就像是直接在对着我们说话。声音设计师沃尔特·默奇曾经宣称，他不仅录制环境中的声音，而且也录制听者与那些声音之间的空间。在实际的电影制作中，话筒的摆放位置并不会完全与摄影机位置相平行。在特写和远景镜头中，摄影机的位置常常是相距很远的，但话筒的位置移

---

① 多普勒效应（Doppler effect）是为纪念奥地利物理学家及数学家克里斯蒂安·约翰·多普勒（Christian Johann Doppler）而命名的，他于 1842 年首先提出了这一理论。多普勒认为，物体辐射的波长因为光源和观测者的相对运动而产生变化。在运动的波源前面，波被压缩，波长变得较短，频率变得较高，即蓝移（blue shift）。在运动的波源后面，产生相反的效应。波长变得较长，频率变得较低，即红移（red shift）。波源的速度越高，所产生的效应越大。根据光波红/蓝移的程度，可以计算出波源循着观测方向运动的速度。恒星光谱线的位移显示恒星循着观测方向运动的速度。除非波源的速度非常接近光速，否则多普勒位移的程度一般都很小。简而言之，就是波在波源移向观察者时接收频率变高，而在波源远离观察者时接收频率变低。所有波动现象（包括光波）都存在多普勒效应。



《太阳照常升起》中，周韵扮演的疯妈和孔维扮演的“天鹅绒”骑着骆驼在天山上行走，无论她们在视觉上处于远景还是近景，她们对话声音的音量却都没有任何改变

动却可能仅仅只是一米左右的距离。然而，也许出于信息传达的需要，许多当代电影的远景镜头中使用的却是直接声，这与视觉和声音的透视关系完全背离。彼得·威尔的《死亡诗社》（1989）有一个这样的镜头：一个男孩和他的好友坐在防波堤上，谈论他成为戏剧主角的激动心情。视觉上，这男孩离我们极远，但是他的声音的空间感觉却离我们很近，这与视觉空间形成鲜明的对照。姜文2007年的影片《太阳照常升起》中也存在这样的情形（见左上图）。

音　桥

我们也可以根据声源的出现与否来对声音做出区分。如果声音与银幕上的一个声源相联系，这种声音称之为有源声音。如果产生声音的声源没有被呈现在银幕上，这样的声音就是一种与声源无联系的声音，观众听到声音，但是没看到发声的声源。比如，在对话的场景中，当我们听到的声音就是展现在银幕上的人物发出的，这一声音就是有源声音。如果银幕上的人物嘴唇紧闭，我们听到的是与之对话的人物的声音，那它就是无声源声音了。

声源在银幕内外之间的变换，赋予了电影制作者在剪辑他们的电影时足够的灵活性。因为并不是每一种被听到的声音的声源都需要展示在银幕上。这样就使得摄影机在拍摄对话场景时，不需要谁说话就拍谁，因此可以灵活地去展现这一场景的方方面面，银幕上出现的细节可以完全独立于观众听到的声音。制作者此时需要做的，就是时不时地展示有源声音的声源，以便维持观众与银幕事件之间极为重要的视听感知关系。在对白场景的剪辑中，制作者常常通过拿拍摄于其他地方的人物面孔作为反应镜头来“行骗”，而这并不会影响观众把这个表情读解为对于银幕外空间说话者的反应。

电影制作者也使用声源在银幕内外的变化来创造镜头之间的连续性。因为声音能够赋予影像一种明确的方位感和延续感，所以声音能够在同一个场景中不断改变的镜头之间建立起时间持续感。这种功能就是所谓声音的桥梁作用，简称音桥。通过音桥，两个或多个镜头能够被结合在一起，形成时间和空间上的一致感。音桥已经成为当代电影中最为重要和最为有力的创造延续感的手段之一。

当然，各个电影制作者会在具体的影片制作中对音桥进行不同的修正。在当代电影中，声音的转场常常发生在镜头切换之前。也就是说，声音切换得比镜头更早。在迈克·尼科尔斯的影片《毕业生》中，其中一个动人的片段表现了年轻主人公的社会地位和情感上的变化。他穿上潜水服躲进父母的游泳池中，摄影机拍摄他，把他孤立在游泳池的深处。当摄影机慢慢从他身上移开，观众听到了下一个场景中的声音，比影像切到下一场景提前了大约13秒，

这时本杰明在电话里邀请罗宾逊夫人到旅馆与他幽会。本杰明电话中的声音，与他在游泳池里的情景明显不同步，违背了游泳池场景的时间和空间，但是观赏者却接受了这样的声音剪辑，把它作为一种新奇、有趣、不寻常的过渡到下一场景的方式。当《毕业生》在1967年发行时，这还是一种相当新颖的转场方式，但今天它已经是一种十分流行的转场技巧。在姜文颇富实验色彩的影片《太阳照常升起》中，周韵和孔维分手后，就出现了伴随俄语翻译的对话声。在经过了十几个镜头之后，我们才看到对话的场景，原来是一位俄国老太太在向周韵解释，她寻找的男人已经牺牲，只留下一些信件作为见证。在这一场景中，声音比影像提前了几乎一分钟出现，令观众十分好奇和惊讶，也提前向观众告知了周韵寻找到的只能是失望。

画外声音

严格说来，声音并无画外画内之分，因为声音总是会占据整个影院空间。然而，就像与声源连接的声音和不连接的声音之间的差别是理解声音在场景中或镜头之间的延续感的原则一样，画外声音也有助于解释声音怎样扩展观众对于视觉空间的感知。同无声源声音一样，画外声音是指某个场景中的某个声源没有呈现于银幕上的人或物发出的声音。通过声音中所含纳的信息，影片中的场景延伸到了一个不确定的、由声音再现出的画外空间。

在有声电影刚刚兴起不久，电影制作者就迅速地掌握了画外声音，并加以创造性地运用。弗里茨·朗在他的经典影片《M就是凶手》[①] 里，对画外声音的应用非常独到和精彩，他通过画外声音暗示出杀手无处不在的潜伏和看不见的在场。那个变态的杀手在杀死孩童前，总要以口哨吹出相同的曲调。他那轻快的口哨声出现在多个场景中，在观众的心中造成一种悬念，引发观众的焦虑，并使其本身显得异常神秘，也为他最后被买气球的盲人确认埋下了伏笔。尽管这部影片拍摄之时，有声电影的历史才只有短短几年，但弗里茨·朗凭借他对电影和声音的敏锐，迅速掌握了声音点燃观众想象的能力。通过画外声音的巧妙运用，使那个看不见的杀手比起当摄影机最终揭示出他的形象来之时，更加令人感到害怕。画外声音在恐怖片中是一种更为基本的技巧，常常用以展示看不见的怪物，从而把观众带入一种想象的恐惧幻觉中。

声音蒙太奇

与镜头的剪辑一样，当代多轨声音的设计也有属于自己的蒙太奇观念。在这种观念中，声音剪辑是电影用来制造意义和情感反应的一种非常有趣和非常复杂的模式。《现代启示录》的开场部分使用了一段非常富于创造力的声音蒙太奇。维拉德躺在西贡一家旅馆的床上，他极其渴望返回丛林参加战斗，以满足内心的暴力欲望。当他躺在旅馆的床上时，他想象自己已经处于丛林之中。在这里，声轨起着负载他内心幻想的作用。声音设计师沃尔特·默奇用丛林里的声音逐渐地替换了旅馆外面的城市喧闹声。城市的喧闹声——警察的口哨声、汽车和摩托车的引擎声、街道上人群的声音——逐渐变成丛林的声音，鸟鸣声，昆虫的叫声、猴子的吼声。默奇指出，这些声音的变化能够表达这样一种情景：尽管维拉德的身体躺在西贡

① 英文片名为*M*，拍摄于1931年，声音处理为阿道夫·扬森（Adolf Jansen）。

的旅馆床榻，他的思想却已在丛林深处漫游。

视觉上的蒙太奇能够通过镜头的排列组合表达那种无法包含在单一镜头中的特定含义。《现代启示录》使用类似的策略，但这种策略却是通过声音的排列和并置来实现的。在《现代启示录》中，声音的总体安排表达了维拉德的幻觉，而这种幻觉以单独某一种声音是不可能实现的。

今天，影院中六声道回放系统的普遍使用，已经使当代电影中声音设计的蒙太奇结构变得越来越重要。通过声音的空间分化策略——传送分离的不同的声音元素到影院中不同位置的扬声器中——六声道回放系统强化了声音蒙太奇的丰富性和多维性。此外，数字化声音所提供的更为宽广的动态范围，也使得电影制作者能够很容易地构造出更为复杂的声音蒙太奇，从而形成了当代声音美学的基本特征。

思考题

（1）声音怎样影响我们对影像的感知？

（2）声音怎样塑造空间和时间？

（3）声音的节奏与影像的节奏构成了怎样的关系？

（4）声音怎样影响我们对于影片情节和故事的理解？

（5）怎样理解声音与文化的关系？

参考书目

［美］戴维·索南夏因：《声音设计——电影中语言、音乐和音响的表现力》，王旭峰译，浙江大学出版社2007年版。

周传基：《电影·电视·广播中的声音》，中国电影出版社1991年版。

姚国强、孙欣主编：《审美空间延伸与拓展：电影声音艺术理论》，中国电影出版社2002年版。

王云阶：《论电影音乐》，中国电影出版社1984年版。

［美］赫伯特·泽特尔：《图像　声音　运动》，赵淼淼译，中国传媒大学出版社2003年版。

［英］简卢卡·塞基：《黑暗中的呼喊：后经典电影声音的功能》，范倍译，载《北京电影学院学报》2008年第1期。

［美］凯文·马克斯：《数字声音对电影叙事的影响》，杨文火编译，载《北京电影学院学报》2008年第1期。

Part 2

创作流程

第 5 章

剧作

电影能够最终摆脱杂耍的命运，与剧本的介入密不可分。剧本，作为电影文本能够再现时代生活，表达作者个人理念，阐述复杂的哲学内涵。

拍摄电影就像孕育一个婴儿，从最初孕育的胚胎到最终的瓜熟蒂落，离不开各个环节的紧密协作，而剧作就相当于这条生命之链的发源，一切的惊心动魄都将从这里开始。

剧本是电影的基础，它明确规定了未来影片的主题、人物、情节、结构，以及风格、样式等，也给之后的创作者提供了可操作的蓝图。所以，常常有人说，一部好的剧本可以拍出一部好的影片，也可能由于某些因素拍出差的影片，但是一部差的剧本是绝对不会拍出一部好的影片的。因此，好莱坞大制片厂每年都会花费庞大的开支去进行剧本开发，有时候，这个费用会高达数亿美元。

5.1 剧本写作流程

剧本，常称为戏剧文本或者是电影文本。

按剧本的形式和功能划分，通常电影剧本包括三种不同的剧本，即电影文学剧本[①]、电影分镜头剧本和电影完成台本。就一部影片的故事内容而言，这三种剧本是大致一样的，但它们是由影片创作中不同职务的工作人员完成的，而且在影片制作的不同阶段出现，发挥着不同的作用。

人们常所说的电影剧本也就是电影文学剧本，它是一部影片总体创作过程中的第一个环节，由电影编剧来完成。电影分镜头剧本常被称为导演台本或导演剧本，由导演创作完成。完成台本常被称作镜头记录本，是在整部影片拍完之后，由场记完成的工作。导演在拍片过

① 电影文学剧本，是叙事文学、抒情文学、戏剧文学外的第四种体裁，这是 1955 年苏联电影理论家马契列特在他的《演员与电影剧作家》一书中提出的。

程中并不总是按照分镜头剧本进行拍摄，电影完成台本就是对影片拍摄最忠实的记录。

从一般意义上说，我们口中常谈及的剧本指的就是电影文学剧本。然而，这里需要说明的一点是，虽然电影剧本被冠以文学二字，但是剧本写作与文学创作是截然不同的，所以在剧本教学界对于“文学”的提法具有很强的质疑。

相对于文学创作单纯个人化的写作而言，剧本创作的成本要昂贵得多，会有整整一支团队在剧本的基础之上进行后续创作。如果剧本出了问题，如果拍摄过程中，剧本还在不断地调整，不断地推翻与重建，那么支出和损耗将是惊人的。所以，剧本写作的态度是慎重的，而且创作过程往往具有明确的规范和程序。

剧本写作流程一般包括——前期策划、大纲制作、正式写作、定稿和修改，这几个阶段也是一个剧本不断走向完整和丰富的过程。

5.1.1 剧本的前期策划

剧本的构思阶段是不可逾越的重要阶段。如果该剧本是一项命题作文，那么这个阶段需要包括制片方、导演、编剧等前期策划人员共同参与，反复讨论剧本故事的大致方向，并最终确立一个创意与选题；如果剧本仅是创作者个人的行为，那他也必须耗费大量的精力在这个初始阶段。前期考虑得越充分、越详细，对于之后创作工作的展开越为有利。

剧本前期策划的主要内容是故事创意及题材的构思和取舍。在今天这样一个商业环境中，在艺术和市场双重压力之下，对于创意的挖掘和题材的选择已经变成电影创作者首先考虑和郑重对待的一个课题。因为这个方向性的决策将直接对影片未来的市场回报产生影响。所以，在商业电影创作中，制片人往往还会做得更深入一些，借助目标观众调研来考察故事创意、角色塑造等一系列内容。

从概念上讲，创意是一部影片在创作过程中的最初形态。一开始，它也许只是一种不成熟的思想火花，也可以是某时某地的一种情绪情感；它既可以是具备初步内容的梗概，也可以只是情节过程中最有意思的闪光点。

题材的丰富性已然构成了今天电影的特征和趋势，战争题材、历史题材、侦探题材、情爱题材、灾难题材、魔幻题材、励志题材……这些电影题材一方面极大丰富了影像内容，另一方面也给目前的题材把握提出了新的挑战，选择一个好的题材几乎可以为之后的剧本提供一个出色的创作基础。因此，对于题材的选择除了需要具备必要的敏感性，更重要的是要有前瞻性。

举例而言，王子与灰姑娘的题材一直以来是绝大部分爱情故事经久不衰的命题，可是如果今天的创作依然拘泥于原有的模式，就很有可能无法引起观众的兴趣。于是从《灰姑娘》至《麻雀变凤凰》再到《曼哈顿女佣》，直到夸张化演绎的《流星花园》——一个灰姑娘对四个王子，题材不变，但是其中的内容和包装方式却因为时代变迁而千变万化。

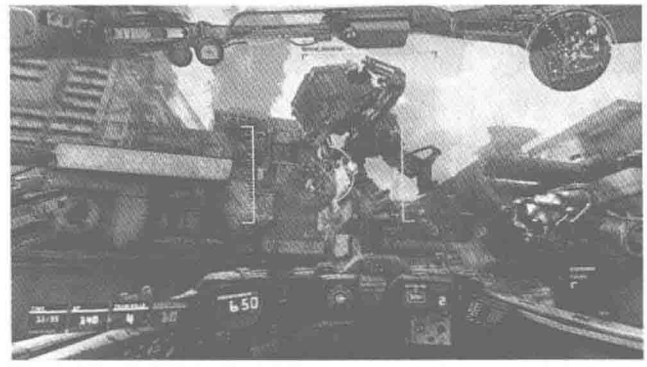
同样是公主系列题材，我们从同一公司（迪士尼）如何在剧本阶段对这一题材与时俱进地进行演变来看这个问题。早期迪士尼经典时期，在《白雪公主》中，白马王子用真爱之吻唤醒了白雪公主；《睡美人》中王子战胜了女巫，吻醒了睡美人公主；20 世纪 90 年代在迪

士尼黄金时期，《小美人鱼》中小美人鱼为爱牺牲，最终拯救了王子；《美女与野兽》中贝尔用爱的眼泪为野兽救赎；《花木兰》中花木兰凭借勇敢与智慧挽救了李翔，挽救了整个国家；步入21世纪，迪士尼走向更深层次的改变与创新。在《长发公主》中，长发公主跟盗贼谈上了恋爱，真正意义的“王子”不复存在；《勇敢传说》（由迪士尼子公司皮克斯制作）中不仅有个性十足的公主，甚至故事里连像样的男主角都没有了，还通过“射箭”情节来调侃那些可笑的“王子”，而且故事的重点从爱情转向了母女亲情，整个故事不需要王子，更不需要爱情；2013年《冰雪奇缘》创造了迪士尼最高全球票房的公主系列作品，影片第一次出现了双公主设置，故事核心也成为姐妹亲情——不仅直接撇开王子，还把王子当作了反面角色，甚至重新定义了真爱之吻——公主姐妹之间的真爱，颠覆了迪士尼几十年来传统的爱情核心模式。

另外，题材间的不断融合成为创作的一种趋势，爱情与战争、科幻与恐怖、励志与冒险……多媒体数字化时代的到来，让电影与游戏产生了某种新型的互动态势。游戏的电影化与电影的游戏化得到了双重的融合与发展，产生了寻宝式的《夺宝奇兵》《国家宝藏》《加勒比海盗》《第五元素》《古墓丽影》，以及更有突破性的《黑客帝国》《罗拉快跑》《明日边缘》等一批影片。

《明日边缘》从造型到场景，尤其是叙事，都充分体现出玩家的游戏体验

特别是《明日边缘》，观众的整个观影过程如同一次玩家的冲关游戏。创作者不仅从内容上而且在叙事手法上都融入了全新的游戏观念，汤姆·克鲁斯所扮演的主角的成长基本体现了一个新玩家是如何在“机甲游戏”中从陌生到熟练、从到处碰壁到掌握攻略、最终完成整个任务的过程，无论是美术设定、战斗场面、镜头视点、任务设置，乃至通过NPC角色[①]来解读剧情，推进任



游戏《机甲世界》中玩家视点的游戏截图

① NPC是Non-Player Character的简称，意为“非玩家控制角色”，在游戏中指玩家购买贩卖物品、提供任务等功能。NPC又分为剧情NPC和功能性NPC。剧情NPC是游戏剧情故事中必不可少的组成部分，用于推动整个剧情的发展。

务，都给观众带来截然不同的观影体验。

然而，在浩如烟海的故事素材中确立一个创意和题材相当不易，并且具有不可预知的风险。编剧此刻不仅需要对市场审美趋势有敏锐把握，还需要面对所有参与者提供的意见和建议，做出果敢的判断。

5.1.2 剧本的大纲制作

剧本的题材与风格基本确定之后，主题的选择和人物小传的编写工作随即展开，直至形成一个完整的故事梗概，并进而逐步衍生成初步的分场大纲。

找主题

需要说明的是，我们把主题提到写作流程中如此靠前的位置来表述，并不是主题先行，以主题去套一个故事。事实上，主题的概念并非局限于此。所以此处的小标题为“找主题”而不是“设主题”，一字之差，但意思截然不同。

主题的概念一直以来都贯穿在文字工作者创作的始终，从最初的作文练习，我们就开始不断地强调一个“主题”。与以往把主题的着眼点局限于思想所不同的是，剧本中的主题拥有更复杂的层面。

王迪说：“主题是目的。”

悉德·菲尔德说：“主题是人物和动作。”

麦基说：“主题＝主控思想，描述生活如何以及为何从故事开始的一种存在状况转化为故事结局时的另一种状况。”

高尔基说：“主题是从作者的经验中产生、由生活暗示给他的一种思想，可是它聚集在他的印象里还未形成，当它要求用形象来体现时，它会在作者心中唤起一种欲望——赋予它一个形式。”

清代戏剧家兼戏剧理论家李渔在《闲情偶记》中说：“止为一人而设……又止为一事而设。此一人一事，即作传奇之主脑也……古人作文一篇，定有一篇之主脑。主脑非他，即作者立言之本意也。传奇亦然。”

这些对“主题”内涵的不同注解，表现出中外剧作者理解上的不同，有侧重思想层面的，也有侧重情节层面（动作性）的，李渔的定义则言简意赅地表达了主题是“一人一事”和“作者立言之本意”的结合。这一观点既不偏颇，也不只讲动作，避免了过于强调思想价值带来纯粹的概念化，或者过于强调情节性而一味追求商业价值。笔者较为赞同李渔的观点，即主题的概念涵盖了动作和思想。当然，如果再延伸出去的话，主题还应该包含情感。

由此，主题往往含有三个层面：思想主题、情节主题和情感主题。思想主题即透过影片所传递的观念情结，是不可操控的，只能透过故事反映主题思想而非直白解释；情节主题即叙述逻辑，是可操控的主题，正是通过情节主题的积累，讲述故事，来传递作品思想主题；情感主题，是影片的主导情感，是壮烈抑或是凄绝，在以情动人中表达作者观念。应该说，

在任何一部优秀的影片中，主题的这三个层面都应该相辅相成，互为依托和陪衬，从而使影片具有可看性、可感性和可信度。

因此，在找主题的过程中应牢牢把握主题所涉及的三个层面，从而为后续的艺术创作提供一个强有力的精神内核，同时在操作时也可避免编剧迷失在庞杂纷繁的创意素材之中。

确立人物

电影是一门叙事艺术，任何的叙事艺术都离不开写人，人物是故事的中心和重点，是“电影剧本的基础，它是你故事的心脏、灵魂和神经系统”[①]。

人们进入电影院看电影看的是人的故事，看主人公如何面对不可预知的未来，或者面对突如其来的灾难，又或者面对不期而至的爱情……

在创作中，人物不是编剧手中的傀儡，他们有自己的思想和存在的价值。

一般来说，一部影片的主要角色的数量都控制在一至两位，但也有一些影片有五个以上的主要角色，比如《七武士》《落水狗》《低俗小说》《两杆大烟枪》《罪恶之城》《指环王》《东邪西毒》《无间道》系列……人物一多，由此繁衍出来的情节线和人物前史必然众多，剧作者需要忙于应付衍生出来的繁杂的事件和枝节，而没有时间顾及主要人物性格的塑造，对于创作来说，这是非常致命的。所以在绝大部分的影片中，剧作者为了说清故事，往往都会慎重地控制主要角色的数量。当然，还有一种方式，就是将众多人物整合成一个团队作为单一角色来叙述故事，如《十一罗汉》等。

在类型片占据当代电影创作主流的今天，类型人物相对而言占据着大部分电影。无论是警匪片、喜剧片、惊险片或恐怖片，类型电影中的人物塑造相对都呈现出模式化的现象。当电影创作完全处在商业操作流程中，这种现象尤其明显。但是，有很多电影剧作者把在类型故事中塑造富有特点和个性的人物作为创作的突破口，塑造了诸多精彩的角色诸如《异形》系列中的里普利、《夺宝奇兵》的印第安纳·琼斯、《沉默的羔羊》的汉尼拔等。

随着电影叙事的不断发展，人们越来越乐于关注人物情感的冲突、牵肠挂肚人物内心的纠葛。因此，在越来越多的电影中，人物性格开始往复杂的多层次综合体的方向发展，戏剧的冲突内化为人物情感的冲突、人物内心的纠葛，角色的身上体现出与我们现实中的真实人物的同一性——一样的需求，一样的渴望，一样的困惑，一样的缺乏安全感，一样的希望被爱，希望成功……但同时，这个人物又具有自己的个性特征，个性让他能够在剧本所营造的故事情境里面，应付各种各样的情况，完成编剧设置给他的一道又一道障碍。而且，多层次的人物性格亦会随着影片的推进产生叠加式的微妙变化，表现人物性格命运的发展轨迹。正如黑格尔所说的：每个人都是一个整体，本身就是一个世界，每个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品。[②]

作为叙事中心的人，身处故事旋涡中的人，角色的塑造不断被探索着，并构成了各个时

---

①［美］悉德·菲尔德：《电影剧本写作基础》，第30页，中国电影出版社2002年版。

②［德］黑格尔：《美学》第1卷，第270、295页，人民文学出版社1962年版。

《蝙蝠侠：暗夜骑士》中小丑角色的“魅力”被演绎得淋漓尽致

代人物命题的特征。《正午》中的英雄，身处虚伪冷漠懦弱的小镇，比以往任何时候都显得无助；《虎胆龙威》中的警探虽然神勇，却总是在喋喋不休的抱怨和幽默中完成一个又一个几乎不可能完成的任务；《新警察故事》中哭哭啼啼的悲情警察形象……以往无坚不摧的银幕硬汉越来越显现出平凡的人性。就连战无不胜的超级英雄都走下神坛，回归普通人。《超人总动员》《蜘蛛侠》《蝙蝠侠》《全民超人》等片中的超级英雄也不再只是一味坚强勇敢的标签式人物，他们的困境、他们的无奈、他们的弱点让这些“超人”越来越像一个现实中的人。与此相对应的，反面角色的身上也被倾注了更多人文关注，表现出恶人的“个性”。

英雄要成就传奇，离不开他的历险，以及在与敌对势力的战斗中突破自我。所以，有英雄就必然有邪恶力量存在的价值，两者就像并蒂莲，缺少谁都构不成一台戏。在大部分以英雄叙事为主体的文学或戏剧影视作品中，善恶忠奸表现分明，贤愚真假刻画明确，在社会道德和立场选择方面不可能存在妥协的余地和中间灰色地带，邪恶势力只有从外到内丑陋卑劣到极致，才有可能烘托英雄人物的崇高与伟岸。并且作者往往还会通过对人物外形的变形或丑化来达到强调的目的，反面人物的第一次出场还常常体现出山雨欲来风满楼的嚣张气势。然而创作上的创新让反面角色的塑造也不再是标签式的，《教父》中的维托·唐·柯里昂的家庭观念、《冰血暴》中反面角色的狼狈平庸、《蝙蝠侠》中“小丑”的高智商……时代的变革带来了人物创作上的不断丰富和多样化，当然这种变化也使得银幕上的形象越来越像坐在银幕下、黑暗中的观众自己……

常常有一种观念，认为故事的精彩可以让人忽略人物形象的价值，这个观点绝对是错误的。写剧本的关键依然还是对人物命运的关注，当然并不是在正式写作时才开始考虑这个人物“他究竟有什么样的性格？”相反，在剧本故事的策划阶段，他已经在编剧头脑中丰满起来。

分析人物、确立人物的文字形式就是人物小传，人物小传可以简略，也可以复杂，简略的人物小传只要把人物的个性特点表达清楚即可。复杂的人物小传还需要表现人物性格发展的脉络线索，甚至“刨根问底”追溯人物前史。但无论如何，都必须了解剧本故事中的人物，考察这个人物之所以成为“他”，而不是其他任何人的人生历程。只有这样才有可能塑造一个丰满的形象打动自己，也打动观众。

在可能的情况下，花费时间梳理故事中的人物关系是相当必要的，人物性格的内在因素是人物前史，而导致人物性格变化的外部层面，则是故事情境中的人物和环境，多边型的人际关系会导致角色相应地产生行为的更多选择。分析任何一部题材深刻的影片，都可以发现其人物关系图谱相当复杂，错综复杂的人际交往脉络不仅折射社会百态，而且更隐含了无数戏剧矛盾的可能性。

对人物前史的追溯和人物关系的整理，能够帮助编剧顺利找到一个他期待中的理想人物，当然这个新生的人物也更令人可信。

撰写故事梗概与分场提纲

故事梗概是剧本内容的最初呈现，从几十字至几千字不等。一般来说，梗概必须包括主要人物和明确的事件，即这个剧本讲的是谁的故事，讲的是什么样的故事。简单的梗概可能仅仅是“主人公做了一件什么事”或者“主人公遇见什么困境，追求什么目标”等这样清晰的故事脉络。详细的故事梗概则包括了主要事件之外，还有可能涉及的几场重要的戏剧冲突或者戏剧情境的描写，来强化读者看下去的冲动。

由于故事梗概针对不同的对象，常常有不同的叙述重点。面向观众的故事梗概除了讲故事之外，更重要的是悬念的刻画。此类故事梗概常常以这样的文字结尾：“危险接二连三地出现，他该怎么办？”或者“面对这样的危机，他究竟该做出什么样的选择……”这些文句能有效激发观众的好奇心。如果故事梗概面对的不是观众，而是投资方或者导演，那么故事梗概的写作重点并不是制造悬念，而是展示创意点和出彩的故事，投资方希望知道影片的卖点在哪里，导演希望知道他要拍的是什么，而不是故事接下来会发生什么。所以这种故事梗概，除了必须提供一个完整的故事情节线索之外，如果还有足够吸引力的卖点，有足够煽动力的创意展示，那么就应当予以叙述和浓墨重彩的渲染。

当故事梗概获得投资方或者导演的认可，编剧就开始着手扩展和丰富故事梗概，把简略的故事细化为几个大的情节段落，并在大版块确定之后，划分出更加详细的明确的场次。这种逐步细化的好处在于，编剧可以随时对自己的剧本脉络和结构进行梳理，分析，看场面是否合适，是否具备推动力。在好莱坞，有些编剧常常会做这样的一个工作，把几乎所有可以列出来的场面分别写在一张张的小卡片上，通过一遍又一遍地排列自己的小卡片来整理思路，不断梳理的成果便是剧本结构会变得越来越严谨，这种科学的方法值得我们借鉴和提倡。

剧本大纲制作的书面形式是分场提纲，分场提纲最重要的工作是确立剧本的结构模式，形象地说就是设计未来剧本写作的路线图。

自从电影使得时间成为可被消费的对象和商品之后，结构就一直成为创作的重点关注内容之一。对于剧作来说，尽管其故事内容是具有决定性意义的，但是再精彩的故事也必须依附于某种特定的形式，电影要呈现给观众的不仅仅是一场庞杂的视觉盛宴，更应该是一场愉悦的造梦旅程。由此，叙事的谋篇布局成了继人物、题材之后影响剧本成败的重要因素。

传统的叙事策略遵循有序的经典模式：“一开始先介绍事情的原始状态，随后一些突发事件打乱了这种平衡，接下来的事件又试图重建原来的状态，但是一次又一次遭受挫折，直至影片的末尾，秩序才得以恢复”[①]。其着力刻画的故事进程力求达到希腊人“恰如其分”

---

① [美] 约翰·贝尔顿：《美国电影美国文化》，第32页，上海人民出版社2010年版。

（meden agan）的理想状态，但是这种平衡状态随之被打破，新的结构创意层出不穷。

剧作结构的基本样式可分为传统剧作结构和非传统剧作结构。

脱胎于戏剧的传统剧作结构是目前最主流、影响最大的结构形式。这种结构强调以戏剧冲突为核心，运用戏剧冲突构成的因果链，按照时空顺序性使影片形成一个启、承、转、合的整体。

非传统的剧作结构比较宽泛和复杂，现代小说中版块式、套层式、间离式、意识流式的结构都可以在电影中找到相似的借鉴和运用。阿伦·雷乃的《去年在马里昂巴德》、黑泽明的《罗生门》、昆汀·塔伦蒂诺的《低俗小说》、卡雷尔·赖兹的《法国中尉的女人》、亚历杭德罗·冈萨雷斯·伊尼亚里图的《通天塔》等都是以结构方式的独特性而著称的电影。

分场提纲的写作是有段落感的，即作为大情节的电影是由若干个小情节段落构成，这要求剧作者在结构的把握过程中，时刻保持清醒的头脑，对过场戏和重场戏予以区别对待，也可以对重场戏进行标注，以备在剧本写作阶段重点关注。

5.1.3 剧本的正式写作

分场大纲完成，剧本的骨架已经基本确立，之后的工作就是往这个骨架之中填充肉身，把每一场戏中可能发生的事情做一个视觉化的描述，从而使之具备镜头感和未来的可拍性。正是通过这样一系列的谋篇布局，一个深思熟虑且富含电影画面的剧本应运而生。

回顾剧本发展的历史，可以看到从剧本诞生之初至现在，都有大量的戏剧家或者作家进入编剧的行业，但是剧本的写作方式与小说、戏剧等其他艺术截然不同。

曾有一个美国人做过相关研究，发现小说家能够成为成功剧作家的案例很少。相反，记者却很容易成为出色的剧作家，因为记者懂得语言精练，懂得如何以简短的语言抓住读者，更懂得如何从小事里面搞出悬念来。

但这项研究只是提及剧本创作的特点之一，事实上，剧本的美学特征——视觉造型性是造成剧本创作与其他艺术创作所不同的重要原因。

小说和电影剧本都需要运用形象思维写故事，但叙事的方法、手段和构思的规律却有着千差万别。电影的形象思维更为特殊，我们称之为电影思维。这种思维要求剧作者在构思的时候，时时刻刻以摄影师的立场和视点展开艺术想象，而且其表述内容都是具体、实实在在的，剧本写作是一种避虚就实的创作。

视觉造型的电影思维是电影特有的表现方式，综合了画面的光影、构图以及镜头的剪辑所形成的节奏和情绪冲击力等。尽管这个视觉造型需要一个团队来最终完成和实现，但是如果在剧本准备中没有提示，人人都按自己的想法落实，那么影片最后呈现出来的可能就会零乱而毫无体系。

文学作品中人物内心思想情感的描述、夹叙夹议的手法、抽象诗意化的意境表达、言简意赅的转场方式，都应该而且必须转化为人物肢体动作、台词，以及直接的画面陈述。

有时候，为了更简单直接地展现人物心理，编剧也会采用独白或者旁白的语言方式，但

是除非希望以这种方式达到一种风格，一般来说，心理活动的外化，通过人物的动作展示要远比直接诉说来得更生动，“做”往往比“说”更能打动观众的内心。

初学者的剧本中，往往容易把“我想……”这种叙述习惯引入剧本写作，这样的常规错误应该予以重视和纠正。只有把“想……”的具体内容转化为可拍的画面，导演和演员才有可能获得充分提示，并进行再创作的想象。

编台词

台词的写作是剧本写作的重头戏。

无声电影到有声电影的转变，使语言不可避免地成了电影表演的重要元素，剧情的交代和推动，人物性格的呈现都需要借助台词的力量。

戏剧舞台的局限性，让角色“说”永远多于“做”；电影画面的灵活性，让角色“做”远大于“说”。从观众角度来看，“看画面”永远比“听台词”来得更具煽动性。但是有些影片恰恰反其道而行之，并获得了独特的艺术魅力，台湾影片《征婚启事》、德国影片《索菲·索尔》、伍迪·艾伦的喜剧影片等都为此类风格代表，言谈间，剧情、人物情感、性格一一陈现，平静之下的波澜却显得惊心动魄。

对于同样一件事情，不同的人肯定会说不同的话；同样一个人，不同的阶段对于同样一件事的说法也不相同。性别、年龄、家庭、立场、受教育程度、心境变化……都会影响人物的谈吐。

另外，特定的人物关系、特定的情境之下，即使同一个人都会呈现截然不同的说话特点。例如同样属于恋人关系，甜蜜中的恋人、即将分手的前恋人、已经分手的恋人，其语态、语速、语意都值得玩味推敲。

在真正的写作过程中，写台词是一件颇为棘手的工作。这与创作者的生活阅历、对事物观察的敏感度有很大的关系。

剧本的正式写作是实现以往准备工作的重要阶段，也是丰富前期创意的重要阶段。人物性格的不断揭示、结构起承转合的充分展开、情节矛盾的逐步推进都会在这个阶段完成。

5.1.4 剧本的定稿与修改

当创作者在计算机键盘敲下最后一个句号的时候，相信他的成就感和喜悦感会占据全部的心绪。一个由简入繁，由框架到不断成熟完善的过程即将宣告结束，但这并不意味着写作过程的终结，一部成熟的剧本，往往需要经历几稿甚至无数次的丰富与不断的修改，包括故事情节线索的梳理、角色的塑造、台词的丰富等各个方面有针对性的持续工作。

实际操作过程中，很多的电影会在拍摄过程中对剧本进行调整，但是这种调整往往都是局部的，彻底地推翻重来是相当慎重的行为选择。另外有很多的电视连续剧会在创作过程中，根据观众的兴趣度和情感点对故事和人物进行相应的调整。极个别的情况下，影片拍摄完成之后，也有可能对剧本进行部分修改。比如2013年的《僵尸世界大战》，影片预期2012年

底上映，但是内部试映时，观众对于过于暴力血腥的结尾很不满意，为了避免影片的负面内容影响票房，制片方决定重拍结尾，于是编剧达蒙·林德洛夫（他的作品有美剧《迷失》、电影《普罗米修斯》）受邀为影片重设了一个光明的尾巴，从而为影片后来的高额票房收益提供了一定的保障。

绝大部分的情况下，在摄影机正式开拍之初，完整的剧本定稿相当必要，而且必须予以重视。这也是为什么常常开机前，制片方还会邀请有经验的编剧（也有专门的剧本医生）对剧本进行修整。修改意见可能由投资人、制作方、有一定话语权的导演、明星提出，为确保影片的顺利开拍和上映做好准备。

事实上，剧作各项元素如题材、主题、人物、结构、台词……几乎蕴涵于创作的全部过程之中，并非仅仅局限于某个环节的孤立思考。前期策划需要人物形象创意，大纲阶段需要编写人物小传，并使其性格和动作贯穿整部叙事，剧本的正式写作更加需要对人物予以丰满化、形象化。

剧本的写作是我中有你、你中有我的互为融合、共同推进的过程，本章节把各个元素打散，单独在各个环节中重点陈述，是希望通过这种方式，直接醒目地告知初学者各个环节必须予以重视的侧重点和完整的知识内容框架。

电影是一个工业体系，影片的制作有一套规范的流程。严格按照流程写作剧本可以规避很多的弯路，从而使整个剧本写作更顺利。

从以往的文字写作至现在剧本创作的不断练习，身份的转换、心态的转换、创作习惯的转换都需要初学者经历一个很长时间的适应过程。当他掌握了剧本写作的规则和语言时，他就拥有了创作剧本的游戏规则，也才有可能在此基础上展开想象，实现自己的艺术理念。

事实上，编剧早已充当了一个“双面人”的角色，过的是一种双重生活，需要时刻的跳进跳出，在现实生活与他所虚构的情节之间来回切换。这种生活既要求编剧充分体验生活，同时亦需要把对生活的独特认识寄情于想象的世界，找到二者最理想的结合点。

5.2 改　编

针对当前剧本题材的来源分析，有必要把改编单提、予以重点介绍。

根据资料统计，世界电影年产量中，改编影片的数量往往会占据电影整体数量的近一半，甚至超过一半。其中就包括很多影展获奖影片和商业票房成绩出色的影片。

国内导演张艺谋的众多影片中，获极高赞誉的《红高粱》《秋菊打官司》和陈凯歌导演的《霸王别姬》都属于改编之作，金庸武侠小说等名著的改编都取得了非常理想的收视效果。

改编的优势，一方面在于，制片方能够凭借原有作品故事结构、调性、受众群体分析等对未来的影片有一个可预期的想象；另一方面，成功的改编作品能够整合产业结构下

的各种资源，带动其他衍生产品的开发，获得联合营销带来的丰厚利润，比如在电影上映之后，紧随而来的音像制品，角色授权之后的相关玩具、食品、日用品等。因此，改编不仅是电影作品的创意来源，也成为重要的商业战略。

DC 的正义联盟将与漫威的复仇者联盟在电影市场正面 PK

跨界改编的来源有很多种，宗教、戏剧、小说、散文、诗歌、漫画、民间传说、神话、音乐、舞蹈、游戏、网络剧等几乎无所不包。在 1994 年到 2003 年间，每年好莱坞的原创剧本数量要远超过改编作品的数量；但是在 2004 年到 2013 年的十年间，有八年的改编剧本数量反超了原创作品。其中，“续集”电影日益繁荣，在 2012 年好莱坞电影票房前 100 名的电影中，“续集”电影是 1999 年的 5 倍之多。

好莱坞电影改编漫画作品的现象成为一种潮流，尤其是好莱坞大片，原创题材的比重明显低于改编美式漫画。从《超人》开始，美式超级英雄漫画一直是美国流行文化中的重要组成部分，最终形成 DC 漫画和漫威漫画两大公司各自拥有着以超人、蝙蝠侠为代表的正义联盟和以美国队长、钢铁侠为代表方面复仇者联盟这两大英雄阵营的局面。

被华纳收购的 DC 漫画在电影化的起步要早，从 70 年代的《超人》电影系列开始，在《蝙蝠侠》系列获得巨大成功，又经历《蝙蝠侠与罗宾》的票房失利后，凭借《蝙蝠侠》系列的回炉重拍，《蝙蝠侠前传》三部曲重新崛起。《正义联盟》系列必然在全球电影市场与漫威漫画狭路相逢。漫威虽然起步晚，但是却凭借授权其他制作公司开发《X 战警》《蜘蛛侠》电影系列赢得了市场。在漫威被迪士尼收购之后，漫威开始自主制作电影，从第一部《钢铁侠》一鸣惊人之后，《美国队长》《雷神》系列独占鳌头，在集大成的《复仇者联盟》接连刷新票房纪录的同时，掀起了全球的超级英雄电影热，倒逼华纳重新启动《超人》系列和《蝙蝠侠》系列。在市场及观众的多年培育下，目前这股潮流依然不会很快降温，但是如此众多的超级英雄频繁地出现于银幕，以及大同小异的人物设置、故事叙事类型和视觉奇观的营销模式是否会让观众审美疲劳，还需拭目以待。

同样需要注意的是，一批经典的动画电视作品在近期不断被搬上银幕，经典动画《变形金刚》《史努比》《加菲猫》《丁丁历险记》《蓝精灵》也陆续被改编成真人电影进入大银幕，全新的演绎使得整个电影市场呈现出更加丰富的面貌。

随着戏剧和电影艺术的创作发展，改编方式也常出常新。以往，美国电影理论家杰·瓦

格纳把改编的方式分成三种：移植式、注释式、近似式[①]。那么，对于今天的创作来说，改编的方式再一次被创新，我们可以简略地把它分为以下的几种常用的模式。

5.2.1 忠于原著

忠于原著的改编以《傲慢与偏见》《简·爱》《雾都孤儿》《哈利·波特》等为代表。保留原作的故事框架和人物，力求把原作的内涵、塑造的人物忠实地表现出来，这种改编是一个把抽象的文字转化成具象的视听语言的过程。

导演李安的作品中很多都是改编创作，最为成功的有《卧虎藏龙》《少年派的奇幻漂流》《断背山》等。其中，他在1995年改编自英国伟大女作家简·奥斯汀同名小说的电影《理智与情感》中，通过其内敛细腻的导演风格，将原著的围绕理智与情感的爱情、家庭故事的精髓拍得含蓄而充满情趣，不失英国风貌的优雅。

另一个案例也值得我们关注，作为一个时代红色经典的《智取威虎山》在2014年被徐克搬上了银幕，作品改编自小说《林海雪原》，它曾被改编为京剧、电影、交响乐等多种艺术形式，并且无一例外都获得了巨大的成功。尤其是作为香港导演，徐克并未受到原有桎梏的束缚，为一个传奇故事增加了全新的时代视觉元素，成就了“英雄多义胆，战场似江湖”的武侠世界。

当然，忠于原著并不是完全意义上的原著再现，而是在原作基础上加入了创作者个人的想象和理念，使电影作品更趋视听化和时代感，同时让对原情节熟悉的观众再度获得新的观感和惊喜。

5.2.2 节　选

就电影的篇幅来说，短小精悍的短篇小说比较适合改编成电影，因为这类小说的形态、结构等各方面正合适，既经济又满载。很多鸿篇巨著则常常人物众多，故事繁杂，面面俱到将其表现出来几乎完全不可能。于是在这样的困境之下，一部分的创作者会选择节选的方式，将作品中某些让改编者备感激动的章节抽取出来，剔除多余的线索和人物，化繁就简进行创作。

香港电影《笑傲江湖》《天龙八部》等，就是将原作中精彩的部分，或者相对完整的一段，提炼之后予以改编。

5.2.3 复　合

出于某种创作目的，创作者可以将原本独立的两个或多个故事进行整合，从而形成一部新的作品。如此前香港的电视连续剧《状王宋世杰》就是将周星驰主演的三部电影《九品芝麻官》《审死官》《算死草》的故事进行了整合；黑泽明著名的《罗生门》则是将芥川龙之

---

①［美］杰·瓦格纳：《改编的三种方式》，陈梅译，载《世界电影》1982年第1期。

介的两篇小说合并改编而成，他以《罗生门》做影片的框架，以《筱竹丛中》的故事作为基本情节脉络，达到了出色的效果；迪士尼动画电影《救难小英雄》（1977）综合了玛格丽·夏普的 *The Rescuers* 和 *Miss Bianca* 两部小说，形成了影片的完整叙事；宫崎骏的《龙猫》故事则是综合了西班牙电影《蜜蜂的耳语》和宫本常一的《被遗忘的日本人》中“寻找孩子”的章节来勾勒小梅的下落不明，也受到了林明子的图画书《麻惠和小妹妹》等东西方文化作品的影响。

5.2.4 取　意

创作者从某一部作品当中获得灵感和启示，由此出发构思创作，但仍保留了原作当中的人物关系或者故事基本框架，衍生出一部新的作品。有时候，取意显得比较隐蔽，是以旧作为原点而展开创意。如果不是细嚼慢咽、抽丝剥茧式的分析，或者创作者主动介绍创意渊源，往往很难找到故事的出处。较为出色的、取意改编而成的影视作品有黑泽明的作品《蜘蛛巢城》和《乱》。

黑泽明将莎士比亚的名作《麦克白》和《李尔王》的故事结合民族特点，进行本土化的创造，获得了巨大的成功。中国电影《夜宴》（脱胎于莎士比亚的戏剧《哈姆雷特》）和《满城尽带黄金甲》（取意自曹禺的话剧作品《雷雨》）也是此类改编作品。宫崎骏最初的《幽灵公主》以《美女与野兽》的故事为框架。由押井守、冲浦启之导演的动画作品《人狼》则始于声优千叶繁的一个短篇企划，押井守将之丰富为 1986 年的黑白电影《红色眼镜》，后来又再度扩充为漫画《犬狼传说》。动画电影《人狼》是其系列故事的第四部，押井守巧妙地借用《格林童话》中的《小红帽的故事》来重塑童话，构筑起一个沉重灰色的现实世界。

5.2.5 颠　覆

颠覆是对原作做彻头彻尾的改编，虽然可能仍然会冠以原作的名字，但是其中的故事内容已经面目全非。可无论是何种方式的颠覆，其中必有破，也必会有立，破除以往创作模式的同时，需要树立起自己故事的逻辑原则，仅有破而无立的作品只能称之为“恶搞”，往往缺乏艺术性的价值。

颠覆式的改编在香港拥有广泛的施展空间，香港编剧发挥娱乐精神将很多传统经典进行了灵活的颠覆，如耳熟能详的《大话西游》《水浒笑传》《东成西就》等影片分别是对中国古典名著《西游记》《水浒传》和金庸小说《射雕英雄传》中的某些章节进行的改头换面式的包装。而动画电影中的《怪物史莱克》、《小红帽》（2005）、《公主与青蛙》则不仅颠覆了人们印象中童话故事的普遍形态，还以新视角和另类的思维方式诠释出当代人的价值观。应该说，颠覆是当代最具突破性的改编手段之一，其既批判传统又关照传统的基调必然需要找到足够的闪光点，是一项需要足够智谋的艺术。

在实际的创作过程中，改编的几种手段常常综合运用，尤其近年来的创作，针对某部作品的改编早已突破了单一的技巧，多手法的交织并举使得原有的题材真正实现了新旧艺术之

间脱胎换骨式的影像多元。

另外，改编需要面对时代感的问题，毕竟原文与搬上银幕的作品中间有个时间差，必须把这个时间差纠正，归结到一点，就是突显当代的存在质感，正如克罗齐所言，“一切历史都是当代史”[①]。改编题材与形式永远都不可能改变的就是时代印迹，以及因创作者个人的风格魅力所赋予原作的精神内涵和新意。

5.3 剧本写作格式

2007年，北京电影学院召开了一个由国内著名编剧参加的座谈会。会上有位编剧在界定“编剧是什么”的问题时，做出如下比喻，“编剧是电影的mother，导演是电影的father，摄影是uncle，美术是aunt……”，通俗的话语却形象地道出了编剧在电影创作中的地位，而且这个地位是至关重要的，父母的基因将对这个未来的作品产生不可估量的影响力。同时，这个比喻也一语中的，阐明了电影的团队协作关系，如果别人看不懂作品最初的蓝图——剧本，那怎么可能通过它来拍出一部出色的电影呢？

所以，编剧不但要学会写作的方式，同时也必须坚持使用正确的写作格式，在电影这个行业里，没有人会接受一个格式不正确的剧本。

电影最小的单位镜头构成场，场构成情节段落，情节段落构成剧本。目前，剧本写作的普遍格式，仍以场来划分。以文学剧本《罗生门》片段为例：[②]

1 罗生门

倾盆大雨，烟雾迷蒙的全景。

隐约看见小小的两个避雨的人影。

这两个人——一个是行脚僧，一个是卖柴的。

两人抱膝坐在城门洞的石板台基上，凝视着猛打石台阶的雨点，在思索着什么事。

“不懂，……简直不懂！”

卖柴的脱口说出这样一句话。

行脚僧掉头望望卖柴的半边脸，仍回过头去凝望着雨脚。

水珠儿一滴一滴地从僧衣袖角滴到石板上。

2 路 面

一双穿着草鞋的湿脚，噼哧啪喳地蹚着雨雾茫茫的积水坑洼，溅起泥浆，急急赶上前来。

---

① [意] 贝奈戴托·克罗齐：《历史学的理论和实际》，第2页，商务印书馆1982年版。

② 剧本摘自外国影片研究丛书之《罗生门》，中国电影出版社1979年版。

3 罗生门

一个打杂儿的跑进门洞。

他站在题有“罗生门”三字的匾额底下，拧他那淋透了的头幞，擦脸上的雨水。

在石板上跺着两脚，噗叽噗叽地挤草鞋里饱浸的泥水。

“不懂，……简直不懂！”

打杂儿的似乎听到这句话的声音，才觉着这里有人，回头一看。

卖柴的正在嘟囔着：

“简直闹不清到底儿怎么回子事儿。”

“怎么啦？……”

打杂儿的正愁躲雨憋闷，恰好有了聊天的伴儿，就挨着卖柴的旁边坐了下来，对卖柴的说：

“不懂什么呢？”

卖柴的：这样的奇怪事儿，从来也没听说过。

打杂儿的：所以嘛，说说我听听哪。……好在这里还有一位看样子就是识多见广的大和尚呢。

说完，笑眯眯地向行脚僧那边，伸伸下巴颏儿。

行脚僧针对他的嘲笑，一本正经地答道：

“唔，这样离奇古怪的事，恐怕那有名的识多见广的清水寺的光仁上人也没听说过。”

打杂儿的愣了一下眼，说道：

“嘿，……那么说，您也知道有这么件离奇古怪的事儿了。”

行脚僧点点头，掉过脸去望一望卖柴的：

“唉，就是刚才，我和这位一同亲眼看到，亲耳听来的。”

打杂儿的：嗬……在哪儿呀？

行脚僧：在纠察使署的堂下。

打杂儿的：纠察使署？

行脚僧：案子是有一个人遭了杀害。

打杂儿的：哎，杀死个把人，又算得什么呀？……你上这罗生门的门楼上去看看！不管多咱，没主儿的尸首总有个五条六条躺着哩。

行脚僧：那倒是。兵荒咧，地震咧，风暴咧，火灾咧，荒年咧，疫病咧，……连年灾难不断。再加上成群结伙的强盗，没有一天晚上不像海啸一般地到处骚扰，我简直记不清，亲眼看到多少人就像虫豸一般地死了，或者被惨杀了。可是，像方才这样可怕的事，还是破天荒第一遭呢！

……

这种剧本写作略带文采，也满足人们的阅读习惯，因而具备趣味性和可读性。

而在《罗生门》的分镜头剧本中，内容更注重拍摄需求，为导演和摄影师提供创作的基础，所以在行文中更加突出电影拍摄的操作性，例文如下：

1 罗生门

★罗生门的全景（大远景）

倾盆大雨，雨雾迷蒙中，影影绰绰地看得见半倾圮状的巨大的罗生门。

★隐约地看得见罗生门下避雨的两个人影（远景）

前景是倒在地上的大圆柱。四根罗生门圆柱中间，有两个人坐在石板台基上。一个是行脚僧，一个是卖柴的。

★坐在石板台基上的行脚僧和卖柴的（近远景）

画面的右前方是一根大圆柱，拍得很大；它的后边是这两个人。猛打石头台基的雨点。两人呆呆地望着脚下，在沉思什么事儿。

★卖柴的和行脚僧（特写）

画面前方是卖柴的半边脸，他旁边是行脚僧。

卖柴的：不懂……简直不懂！

他脱口而出地说了这样一句话。

★行脚僧（特写）

行脚僧掉头瞟了一眼卖柴的半边脸，仍扭过头去凝望着雨脚。

★行脚僧和卖柴的（近远景）

从正面拍摄坐着的两个人。水珠儿一滴一滴地从僧衣袖角滴到台基上。

2 路 面

★路面·罗生门（特写→远景）

画面的左前方出现跑来的两只脚。一双穿着草鞋的湿脚，噼哧啪嗒地踏着雨雾茫茫的积水坑洼，溅起泥浆，奔罗生门跑来。

3 罗生门

★跑来的打杂儿的（远景）

打杂儿的从后景跑进罗生门来。

★打杂儿的脚（特写）

打杂儿的从右边走出画面。

★打杂儿的（近景）

打杂儿的从左边跑进画面，他拧了拧那淋透了的头幞，用它擦着身上。画外传来卖柴人的语声：

“不懂，……简直不懂！”

打杂儿的似乎听到这句话才觉得这里有人，回头一看。

★卖柴的和行脚僧（近景）

画面的前方是卖柴人的半边脸(左边脸)。他的旁边是行脚僧，后景是站着的打杂儿的。

卖柴的正在嘟囔着：

卖柴的：简直地闹不清到底怎么回子事儿。

★打杂儿的（特写）→打杂儿的、卖柴的、行脚僧三人（全景）

打杂儿的：怎么啦……

打杂儿的正愁着躲雨憋闷，恰好有了聊天的伴儿，就走近两人跟前。（摄影机跟拍，把三人拍成全景）

打杂儿的挨着卖柴的旁边坐下来。

打杂儿的：怎么啦？

★打杂儿的和卖柴的（特写）

打杂儿的：……不懂什么呢？

卖柴的：……这样奇怪的事儿，从来也没听说过。

打杂儿的：所以嘛，说说我听听哪……

★行脚僧、卖柴的、打杂儿的（近景）

左前方是行脚僧，他旁边是卖柴的，卖柴的旁边是打杂儿的。

打杂儿的：……好在这里还有一位看样子就是识多见广的大和尚呢。

说完，笑眯眯地向行脚僧那边伸伸下巴颏。行脚僧针对他的嘲笑，一本正经地答道：

“唔，这样离奇古怪的事儿，恐怕那有名的识多见广的清水寺的光仁上人也没听说过。”

打杂儿的愣了一下眼，说道：

“嘿，……那么说，您也知道有这么件离奇古怪的事儿啦。”

行脚僧点点头，掉过脸望一望卖柴的：

“唉，就是刚才，我和这位一同亲眼看到，亲耳听来的。”

打杂儿的：嗬……在哪呀？

行脚僧：在纠察使署的堂下。

打杂儿的：纠察使署？

行脚僧：案子是有一个人遭了杀害。

打杂儿的：哎，杀死个把人又算得什么呀。

打杂儿的站起来。

★打杂儿的（特写）

打杂儿的：……你上这罗生门的门楼去看看。不管多咱，没主儿的尸首总有个五六条躺着哩。

说着话，往下脱衣服。

★行脚僧（特写）

行脚僧：那倒是。什么兵荒咧，地震咧，风暴咧，火灾咧，荒年咧，疫病咧……连年灾难不断——

★打杂儿的（近景）

打杂儿的拧着脱下来的衣服。

行脚僧画外音：——再加上那成群结伙的强盗——

★行脚僧（特写）

行脚僧：——没有一天晚上不像海啸一般地到处骚扰。我简直记不清，亲眼看到多少人就像虫豸一般地死了，或者被惨杀了。可是，像方才这样可怕的事，还是破天荒第一遭呢！

……

事实上，剧本的格式并非唯一，不同的国家可能有不同的剧本格式和写作方式，也不存在孰优孰劣之分。但无论如何，必须强调的是前后格式必须统一。常常出现一种情况是，刚开始写作的时候，创作者以饱满的创作激情，采用了一种很烦琐的剧本写作方式，事无巨细都有所交代，之后却由于写作过程的枯燥，而在后面的写作中越写越简单，最后只有几句话草草收场。因此，写作训练是一项持续的、艰苦的工作，一开始就应该有充分的准备。

电影大师科波拉写过27个剧本，获得了众多电影奖项和提名，他在36岁之前，就获得了5个奥斯卡奖（3个最佳编剧、1个最佳导演、1个最佳影片）。他曾这样告诫编剧："一、每天选个最适合自己的固定时段写作，只要坚持写，就会越写越好。二、情绪稳定，编剧新手最喜欢写十页就回头看，看了改，千万别。写完一起改。否则总是纠结在前十页改来改去，写到最后才发现前十页根本就应该从剧本中砍掉，那该多浪费。"

5.4 剧本运作

由于剧本在当代电影中的重要地位，所以制片人和投资者对于剧本的选择是相当慎重的。

目前，剧本的运作一般有两种方式：第一种方式，制片商萌生出某个电影点子，确立了某个选题，寻找剧作者编写，这种方式对于制片人和剧作者来说都比较直接，创作方向也明确，双方合作的成功率会很高。第二种方式，制片商或者导演看中了某个剧本或者剧本的创意，出费用将其版权购买下来，然后聘请原作者或者其他作者参与创作或者修改。被制片商选中的原始剧本可以是制片人或者导演从相关途径获得的剧本创意，也可能是剧作者带来的自己的剧本。这类剧本在好莱坞通常被称为"投机剧本"（speculative script）。对于编剧来说，上门推销的方式一方面可以争取机会，另一方面，被别人利用劳动果实的风险系数也比较大，尤其是对于初写剧本的人来说更是如此。所以签订相关著作协议相当必要。

这两种方式在今天的电影创作中都有大量的运作案例，但相对来说，第一种方式较为普遍。

第二种则概率较低，而一旦通过，获得的回报相当丰厚。比如1969年上映的影片《虎豹小霸王》（*Butch Cassidy and the Sundance Kid*）的剧本是在1960年以40万美元成交的。20世纪末，出现了一批超过百万美元的剧本，作为好莱坞的成功编剧沙恩·布莱克（Shane Black）曾在1987年以25万美元成功交易了自己的第一部作品《致命武器》，接着以175万美元的价格相继出售了另外两部作品《终极尖兵》（1991）、《幻影英雄》（1993）。1996年，他的《特工狂花》在历经了竞标之后，以400万美元的价格成交，创下了当时好莱坞投机剧本的最高价记录。

剧本创作不仅是个人行为，更是团队合作。好莱坞也因此形成了一整套的分工体系，包括负责整个剧本开发运作的制片人，剧本执笔的编剧，编剧的经纪人，剧本评估分析师，对剧本进行润色的剧本医生，等等。此外，创作剧本或者对剧本进行相关修改时，也往往需要与导演探讨，与演员沟通，与技术人员交流，从而使剧本的创作更顺畅，更富生动的影像表现力。

思考题

（1）在题材选择和人物塑造方面，当今的电影剧本创作有什么样的趋势？

（2）根据同样一个创意分别以大约500字和2000字撰写一个故事梗概。

（3）按照剧本的写作格式和要求改编一个短篇故事。

参考书目

[美]悉德·菲尔德：《电影剧本写作基础》，鲍玉珩译，中国电影出版社2002年版。

[美]约翰·贝尔顿：《美国电影美国文化》，米静、马梦妮、王琼、顾博译，上海人民出版社2010年版。

[意]贝奈戴托·克罗齐：《历史学的理论和实际》，傅任敢译，商务印书馆1982年版。

[日]芥川龙之介、桥本忍、黑泽明：《罗生门》，钱稻孙、李正伦译，中国电影出版社1979年版。

第 6 章

导演

有人说戏剧是表演的艺术，电影是导演的艺术，所以很多影像作品打上了“某某作品”的字幕，成为导演的个人化标签。

事实上，导演更多的是一种个人化的艺术和技艺。一般情况下，没有两个导演创作风格或工作方式是完全相同的。有的导演风格细腻，有的则较为豪放；有的导演事必躬亲，有的则给予合作者充分自由……

除了前期寻找资金和后期的宣传推广之外，导演工作几乎涵盖了电影制作中所有与创作有关的环节。

导演是电影创作的领导者，是真正的核心。一部影片的艺术成败和导演的能力有着相当紧密的关系。

6.1 导演工作

尽管导演仍然像编剧、演员一样，以一个特定的称谓来表述拍摄过程中的职能，但事实上，界定导演的身份要复杂得多。一般情况下，导演常常以技术者、创作者、管理者这些多重的身份完成作品。

电影导演的任务，主要是把电影文学剧本中的文字形象、文字画面通过电影手段转化为视听结合的银幕形象。

“电影是‘眼睛’，但是如果没有想象力这个内在的慧眼，就会视觉模糊。影像是艺术和艺术家所属的领地，现实要服从它，否则电影只是给事物平庸地照相。阿贝尔·冈斯（Abel Gance，1889—1981）是提出这样一种‘影像’观念的最早的几个电影导演之一：影像是超出我们现实的神奇画面，然而艺术使得我们可以进入其中，它是思想之外的东西，它是思想，但

是摆脱了理性思维的约束和负担。”①

在整部影片的制作过程中，导演之所以占据着核心地位，主要在于导演要对整个影片的思想主题、风格技巧承担主要责任。另一方面，电影导演必须是一个管理者，负责调动电影这一综合艺术的各部门创作者的创造性和想象力，使整个团队同心协力、步调一致地创作出一部充分体现导演创作思维、尽善尽美的电影作品。

今天，从电影导演的核心作用和中心职能的角度来看，导演中心已经成为世界上比较通行的电影艺术创作规律。

众所周知，作为一门综合性的艺术——电影，是通过影像的创作而塑造形象的过程，这也必然要求其缔造者具备更高更全面的艺术素养，从国家政策到艺术人文，从组织决策到摄影、美术、音乐、录音、剪辑等具体技术环节，导演能力是综合素质和能力的体现。

作为技术者——导演需要了解电影拍摄过程中的各个环节，他可以不是某个方面的专家，比如出色的美术师、摄影师、编剧等，但是他必须清晰地了解和熟悉这些环节的工作内容，具备充分的专业影视制作技术知识和技能，并相应提出自己建议性的要求。曾经有人戏言：“只要有人给我一部摄影机，我也能成为大导演，拍出一部伟大的作品！”可是当他真正开始制作的时候他就不知所措了，貌似容易掌握的艺术却同样需要深厚的专业知识的积淀。当导演成为技术者，他就会非常明确，如何来实现自己的创意和能否实现自己的创意。

作为创作者——导演会面临这样的批评“这部影片的导演技术差”，可客观的情况却并不仅仅由于导演的技术不过硬，而是创作理念上的能力差异。作为一名艺术工作者，个人的修养和才华往往能够带给故事截然不同的叙事风格，赋予影像不同凡响的表现意境……同样拍摄《007》系列、《哈利·波特》系列、《虎胆龙威》系列等，同样的题材不同的导演来拍，其电影风格相去甚远。创作者的身份让导演真正成为一部影片的灵魂人物。

作为管理者——导演不仅需要在创作上有自己的追求，同时他还需要组织一个善战的团队来实现他的创作理念。相对于现代企业的管理方式，剧组这个团队较为特殊，是一群由于某部影片而暂时融合为一体的人。在这样的情况下，人与人之间的磨合、创作理念上的碰撞都有可能导致很多意外情况的发生。导演除了组织工作之外，更重要的是充当协调者的角色，给予剧组成员强大的凝聚力，让其同心协力地完成一部影片的创作。

所以，日本著名导演黑泽明在他的导演手记里这样写道：“导演的工作就是创造电影，所以导演像人生一样是多方面的。导演不但是用来表达技巧，而且还是反映人生的工具，所以导演能拍出想拍的东西，其导演技巧便能发挥得淋漓尽致。导演的工作就像把人性的每一面都投射出来，最难以用逻辑解释的部分，便是导演的艺术风格。有人经常会问及我拍摄意图，我总是回答‘自自然然变成这样’。我并不故弄玄虚，是真的如此认为的。在实践之中，通过挑战自己从而取得经验，从众多的记忆之中，一定可以找出适合该作品的自我风格。”

以下，我们将通过导演在影片摄制过程中工作内容的阐述，详细解读导演这个特殊的角色。

---

①［法］雅克·奥蒙：《电影导演论电影》，第 78 ~ 79 页，上海人民出版社 2008 年版。

6.1.1 筹备阶段

构 思

一般情况下，当制片公司确定选题之后会邀请导演开始介入影片的创作；或者导演自己有一个构思希望能够拍摄成影片；也有的情况是编剧个人带了自己的创意和剧本向电影公司或导演推荐，希望能够引起他们的兴趣从而投入拍摄。无论哪种情况，导演都将是最先进入创作组的成员之一。

对于导演个人而言，他在影片创意形成之初或者接到剧本之后，便会形成大致的想法，并根据自己的理解和创作意图与编剧反复沟通，进行修改，内容包括人物性格、情节结构、影片主题等。

曾经与张艺谋合作《千里走单骑》的编剧邹静之在接受采访时谈到，他为了满足导演给他的创作要求，原创了 8 个故事，反复修改才最终确定了现在影片的这个故事。

导演对影片的要求不同也往往导致对剧本采取不同的修改要求。有些导演希望影片给观众提供娱乐精神，那么这种修改可能就是在情节精彩程度上的追加；有些导演希望能够透过影片捕捉到历史和文化的内涵，那么修改的侧重面就是对故事叙述角度和内容的推敲；有些导演希望影片能够直指丰富多维的人性，那么挖掘人物性格成为必然；还有一些导演提出更高层次的要求，希望作品中体现出人文关怀，那么剧本的主题提炼和推敲则承担了重点的修改方向……

总之，导演对剧本写作施加的影响是直接且强烈的，甚至，导演常常喜欢在故事中反映出他的哲学观点和艺术追求，而这也成为当代电影的特征之一。

非常难得的情况是导演对剧本百分百满意，所以在创作中，导演与编剧之间的争执也总是层出不穷，甚至对簿公堂。但无论怎么说，剧本直接确定了影片的内容，也成为影片成败的关键因素，所以导演对于剧本环节的掌控常常会非常用心，且给予热切的关注。

建 组

当导演确定拍摄某部影片的时候，制片和导演开始建组，进组人员包括摄影、美术、录音等环节的工作人员。

大多情况下，他们会选择那些曾经有过默契合作的人，因为有过合作经历，相对来说大家更容易沟通，并能尽快进入工作状态，而不需要花费大量的时间进行讨论和磨合，这也是影片合作中的惯例。例如很多的黄金组合使影片大放异彩：徐克与造型师张叔平，王家卫与摄影师杜可风，宫崎骏和音乐制作人久石让，北野武与服装设计师山本耀司……很难说，他们的艺术作品究竟是谁成就了谁，但是恰恰就是这些强者之间的合作，团队之间的碰撞让创造力不断涌现，进而创造出一系列观众喜爱和艺术价值较高的作品。

由于每部影片都有可能是不同的类型和风格，所以团队中总会不断融入新鲜的血液，有新的人员加入。

建组的过程需要仔细斟酌，就相当于现代企业的招聘和任命，因为这支新的团队不仅要

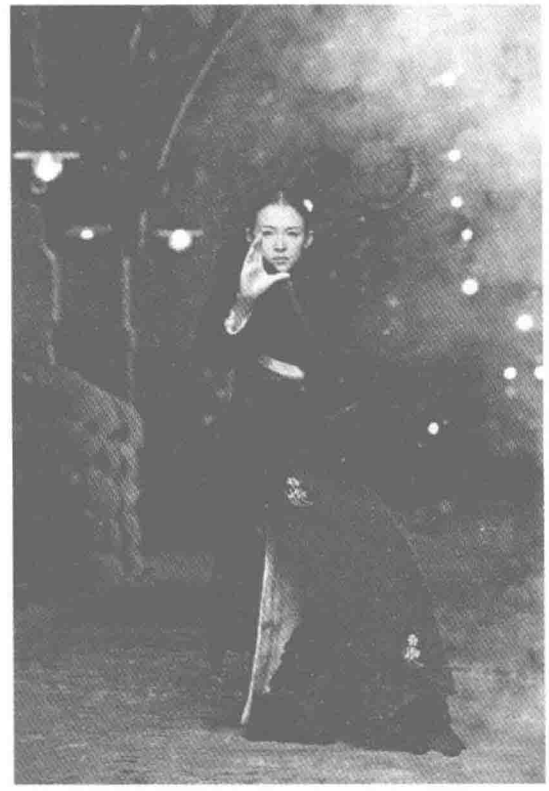
在接下来的几个月内一起工作，一起分享创作中的成败得失，而且更重要的是，团队的质量也将影响到之后影片的制作和效果的呈现。

绝大部分的导演都会挑选与自己气质和创作理念相一致的合作者，因为合作过程中的片场气氛对创作的心态起关键作用。只有在和谐的凝聚力整合下，所有工作者的积极性才会最大限度地被调动起来。万一出现由于团队的磨合欠缺而导致中途换组，必将导致资金和创作力上的巨大损失，所以建组是一项慎重的工作。

挑选演员

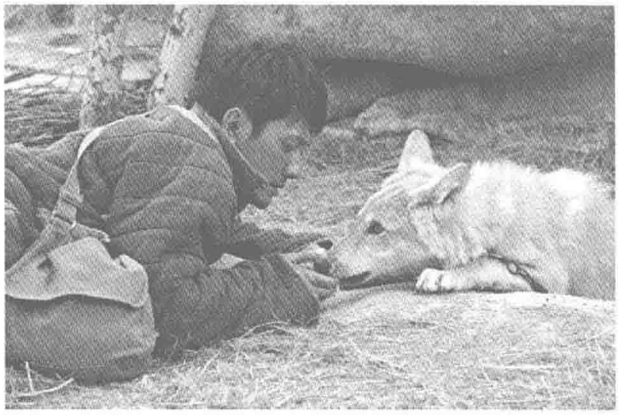
从实际利益的角度上讲，挑选演员有时候比选拔工作人员还要慎重得多，因为剧组替换幕后工作人员容易，替换已经在镜头前有过表演的演员则难得多。不仅要重拍镜头，浪费大量的胶片，而且今天的拍片方式下，演员已经不像以往会在片场随时候命，等候导演的拍摄，而有自己的档期安排。替换演员之后，还要再将与这个演员演对手戏的其他演员重新召回来开拍，这是一件非常困难的事情。所以，挑选演员，挑选一个令人满意的又适合剧情角色的演员是导演在前期筹备中需要认真考虑的一个问题。

在绝大部分情况下，演员是影片的一个重要的卖点，明星参与表演会使最终票房利润的实现具备一定可预期的保障，而且明星的金字招牌让影片获得投资的概率也大大提高。“有两周一成（周润发、周星驰、成龙）参演的影片”与“有不知名的演员参演的影片”，投资人当然更愿意为前者掏腰包。这时候也会有一个矛盾之处，究竟演员的知名度更重要，还是与角色的匹配度更重要，这是导演需要考虑的一个重要问题。



章子怡在《一代宗师》中扮演宫二，将这个角色演绎得非常丰满

这种选择的冲突一直体现在众多的影片中。比如《集结号》这部大制作影片，华谊兄弟公司首选起用刘德华、任达华这样的明星主演，但由于气质的差异，最终还是确定了张涵予。不经意的选择反而成就了影片，也成就了演员自身，最终张涵予的努力表演为他赢得了第45届台湾“金马奖”最佳男演员奖。另一个典型的例子则是《红色恋人》，故事以抗战为背景，邀请了张国荣作为主演，尽管张国荣的表演无可厚非，可是其个人气质与所扮演角色的“革命形象”相差甚巨，因此始终无法让人信服……这样的案例不胜



《狼图腾》的拍摄很大程度上也在考验着“狼”的演技

枚举。

在《一代宗师》中，章子怡所扮演的宫二，角色与演员在神形及气质上十分契合，表演富有层次，有神采有韵味，压抑的美感中展现了难得一见的气场。到最后，宫二向叶问淡然地告白“我心里有过你”的这场戏中章子怡既做到含蓄克制，又能够让观众情绪获得满足。

有些导演喜欢起用新演员，这样可以让观众更关注角色本身，而忘却演员本身。如李安《色戒》中名不见经传的女演员汤唯，张艺谋《一个都不能少》里的非专业演员魏敏芝，赵薇执导的《致我们终将逝去的青春》中的杨子姗等基本都是新鲜的面孔。有些导演则更青睐熟悉的明星演员，让观众由于对明星的好奇而对角色产生更多的窥视欲望。影片的投资数额也是挑选演员的考虑因素之一。

但无论从哪方面来讲，演员的选择确实都需要认真权衡，因为观众在银幕上看的就是“他们”的故事。

除了以上提到的前期工作之外，导演还需要与制片人一起制订拍片计划，进行内景和外景地的策划，以及将自己的构思付诸笔头，确立导演阐述，并完成导演分镜头剧本。

筹备期从数天到几年不等：有些品质不高的影片准备一周便匆匆投入拍摄，马丁·斯科塞斯的《纯真年代》从开拍前一年即进入了准备工作；《狼图腾》剧组为了顺利拍摄狼与演员的戏份，特意开拍前养了20匹狼，找来训狼专家养了三年，剧本筹备了五年，电影拍了三年；王家卫《一代宗师》前期准备五年，拍摄三年，主演梁朝伟亲拜叶文之子叶准门下，学习咏春。前期准备工作越充分，考虑越周全，在拍摄阶段就会越加顺利。但有时候，准备工作的时间长短和精细程度不是导演所能控制的，创作周期和资金运行的压力会迫使制片人督促导演尽快进入拍摄阶段。在有限的时间内，尽可能条理清晰、方向明确地制订相应的筹备工作计划对导演接下来工作的开展，影片进度的有效推进，都是有百利而无一害的。

6.1.2 中期拍摄阶段

拍摄阶段在整个影片的创作过程中持续时间最长，其地位就如同剧本结构中的发展段落，篇幅最长，却时刻要求主线明确，有条不紊地围绕中心事件往前推动。对于导演来说，拍摄阶段的基础任务是把影片拍出来，但更高的要求则是把影片拍摄得更好。

在这个阶段中，导演身兼多职，他不仅要指导摄影、美术、录音等工作人员充分实现他的艺术主张，而且要担当一名出色的组织者，起到关键的作用，需要协调剧组成员，激励他们齐心合力地投入到这项伟大事业和艺术创造中去，并激发他们自身最大的潜能来保证这项

充满蓬勃生机的工作的推进和完成。

一般情况下，拍摄的原则是先拍外景再拍内景。因为气候条件的多变，导演必须能够保证剧情需要的风景能够被及时捕捉，同时也给搭建内景创造必要的时间。当然，这种工作模式也可因地制宜，产生变化。

对摄影的指导

在拍摄阶段，摄影师的工作可以说是全部工作环节的中心，但是以什么样的叙述角度，什么样的镜头视点来完成影片创作，是导演的重要手段之一，导演会按照自己的艺术审美，对镜头的构图方式、拍摄角度、机位分布等提出自己的要求。

在美国商业导演迈克尔·贝的一系列影片中，追逐戏成为他个人在摄影风格上的标志。纵观他执导的《绝地战警》《勇闯夺命岛》《逃出克隆岛》《变形金刚》等影片，都可以发现他惯用的、在高速飞驰的公路上完成惊险的追车段落的摄影风格，以这种极速的、逼真的、障碍物由远及近疾冲向镜头的画面造成一种震撼的视听效果。

以往枪战片、动作片的画面拍摄，常以精彩为前提要义，因此凌厉的招式和客观的第三视点的画面设计成为惯例，如《终结者》系列、《杀死比尔》等等。而在今天来说，由于人们更愿意投注角色的内心世界，所以动作片也不断出现了对人性和人物当时状态的真切刻画和反映。《黑客帝国》一片中，尽管追逐、打斗的手法依然大行其道，甚至画面很大程度有借鉴吴宇森枪战风格之嫌，但是出人意料的是，导演将画面表现的重点转变为角色的主观视点下的造型画面，镜头中变形的画面、声效、人物肢体动作都成为新的镜头语言。

如果导演曾经有过做摄影师的经历，那么他对于镜头语言的掌控通常体现出独特的地方，也能够提出更具有建设性的意见，并能够确立影片镜头的个人风格。但绝大部分的导演并非专业摄影师，如果在此阶段，摄影师结合自己的经验提出更有艺术价值的意见和建议，作为导演来说，他应该认真听取和采纳，导演陈凯歌与摄影师张艺谋合作的《黄土地》、导演李安和摄影师鲍德熹合作的《卧虎藏龙》，都由于摄影师在这个环节中的优秀表现而在画面艺术上取得了非同一般的成绩，这与导演对摄影师的充分信任也是分不开的。

拍摄过程中的取舍是颇为矛盾的一环。在拍摄过程中，往往会出现一种情况，就是镜头

拍摄《赤壁》时导演吴宇森在与摄影指导张黎交流

美国导演迈克尔·贝为其导演的《变形金刚》掌机

《地心引力》拍摄过程中，导演阿方索·卡隆在给演员的乔治·克鲁尼和桑德拉·布洛克说戏

画面太过于出色而造成了故事取舍上的难题：是为了这些华彩的镜头而改变故事，还是坚持故事为重，重新选择镜头设计？

故事叙述和摄影技巧上同样出色的导演阿尔弗雷德·希区柯克说："电影不是炫示技巧的，它是一种叙述故事的方法。在这里，无论是技巧、美或是对摄影机的巧妙运用，如果有碍于故事的发展，一切都必须作出牺牲或者妥协。"[①] 他的这句话恰好是给这个难题最有力的答案。

对演员的指导

对演员的指导也是导演在拍摄过程中的重头戏。众所周知，演员的表演是实现影片可看性和可信度的关键元素之一，正是演员构成了影片的焦点。导演需要不断说戏，或者不断采用各种方式来诱导演员，充分调动和激发角色来展现"他"想象的世界。

有时候当这些都不奏效，异想天开可能会有帮助，而导演就等同于演员表演灵感爆发的催化剂。曾经有个故事是关于阿尔弗雷德·希区柯克的，当他在拍摄《三十九级台阶》的时候，女演员马德琳·卡罗尔始终都无法成功表现当她在开门后，面对恐怖的尖叫，在经历了无数次的停机之后，她又一次打开大门，看见希区柯克叉开双腿，露出自己身体的隐秘部位坐着，卡罗尔终于惊叫了起来……

在处理导演与演员之间的关系问题上，林洪桐教授的《表演学习手册：九重城与三字经》中曾经说道：有的导演更愿意像摆布棋子那样去指挥演员。哪怕他将演员当作重要的棋子——"炮"或"车"，但他毕竟是导演创作中的工具。即所谓的"工具论"。苏联评论界称这种类型为"'导演的'演员"或"作为元素的电影演员"。另一些导演认为导演在创作中只是启发演员创作灵感，仅是演员的一面镜子。导演的意图必须通过演员的创造性劳动来体现。他们十分尊重演员的创作主动和创作个性。人们称之为"死在演员身上的导演"。苏联评论界称这种类型为"'演员的'导演"。[②]

应该说，导演指导演员时，应该尊重与信任，有时候甚至要充当润滑剂，因为有些情况下演员会向导演抱怨剧本台词的问题，或者摄影的角度不足以给他丰富的表现力，这时导演需要给以适当的安慰和鼓励，从而推动影片拍摄的顺利进行。

---

① 韩小磊：《电影导演艺术教程》，第2页，中国电影出版社2004年版。

② 林洪桐：《表演学习手册：九重城与三字经》，第270页，中国电影出版社2006年版。

对美术、灯光、造型等的指导

虽然后期调色能够很大程度地弥补拍摄过程中的很多缺憾，并赋予影片别样的表现效果，但在拍摄过程中，通过对美术、灯光、造型的掌控来创造富有感染力的氛围，出色的艺术表现力也是导演需要考虑的一个方面。

拍摄《天使爱美丽》和《漫长的婚约》的法国导演让-皮埃尔·热内、拍摄《罗拉快跑》和《香水》的德国导演汤姆·提克威，都堪称在色彩方面的杰出表现者，他们处理人物的脸部阴影用光细腻，色彩饱满，宛若古典油画一般，弥漫怀旧气息。这种色彩、灯光上的基调由导演确立，得益于导演本人的审美意识及非同一般的表现力。

尤其是有些影片的导演会在美术、灯光、造型等方面充分挖掘其丰富的层面，赋予隐喻性的效果。如斯皮尔伯格在《太阳帝国》一片中，为了向观众充分传达日不落帝国的含义，采用了相当多太阳的符号性画面造型，并通过不断渲染造成意象性指向。

拍摄过程是一个高度紧张的过程，周期的限制、制片人的压力、剧组的关系都是导演工作中需要面对的问题。通常的情况下，导演还需要应对各种可能发生的状况并及时做出判断和决策。管理一个现代企业尚且不易，更不要说要在极短的时间内，完成一个既定的成本高额的艺术目标，导演——这个电影 CEO 身上的担子并不轻松。

对于初学导演的人来说，在拍摄现场学习是培养自己成为一名合格导演的最佳方式。他可以通过耳濡目染的环境体验和实际的操作来学习相关知识，从而获得书本之外的有价值的实践经验。

6.1.3 后期剪辑阶段

拍摄完最后一个镜头，就意味着影片创作基本告一个段落，除了有些演员需要在后期的声音中还继续介入，绝大部分的演员和工作人员都会离开剧组，或者开始另一个新的影片的拍摄。但是对于导演来说，他的工作还远远没有结束，而且影片最终呈现的风貌将取决于这最后的冲刺——后期制作，包括剪辑、录音、配乐等工作。

有的剪辑师在影片拍摄阶段即进入创作，边拍边剪，给导演提供及时的、直观的、有建设性的参考意见；有的剪辑师则在后期制作时才介入，为整部影片完成最后的叙事。

一般情况下，剪辑师会根据拍摄的素材，按照导演的构思和分镜头剧本完成一个粗剪，然后在导演的参与下再进行精剪。

剪辑过程是导演的再创作，他可以将新的思考和已有的素材进行新的整合——可能是对原有剧本故事的重新调整，也可能是对原有结构版块的再拼贴，总之导演赋予剪辑以技术之外的更深层次的意义。在弗朗西斯·科波拉《教父》片尾的清洗运动中，新教父迈克在接受他的教子洗礼的时候，导演故意将教堂神圣的洗礼与他残酷的清剿运动进行了平行的叙事剪辑，不但令人印象深刻，而且弦外之音更值得咀嚼和玩味。而卓别林的《摩登时代》一片的开始段落中，这位表演和导演同等出色的大师将大批的人群与大批的猪群进行了杂耍蒙太奇的剪辑，其用意一目了然。

国内剪辑工作室（左）和后期录音工作室（右）

剪辑有时候还能弥补拍摄过程中留下的遗憾，也有一种可能的情况是镜头的重拍，这个时候导演需要权衡究竟需不需要不惜代价这样做，当然有经验的剪辑师也有可能给导演提供剪辑方面的建议。至于最终做何种选择，导演需要有清醒的判断。

数字化时代的到来，使影像的表现力、更加丰富的想象力有了新的可能。但问题也接踵而至，究竟如何运用数字技术，数字技术究竟能够实现到何种程度，是纯粹的技术堆砌还是以技术来表现故事？陈凯歌导演的《无极》就是在这种新兴的数字艺术时代，进行盲目尝试的一个并不成功的案例。

事实上，数字化时代的来临无异于当年无声片向有声片的过渡与发展，导演需要敏锐的嗅觉捕捉和适应日新月异的技术，但同时也更加需要清醒的判断力来辨别，利用新技术为实现自己的艺术理想提供可能。

除此之外，后期的录音、音效、音乐等同样需要导演的掌控。有时候音乐会在影片策划之初即参与其中，导演会将自己的意图和部分的创作素材或者相关的音乐参考提供给配乐师；也有在影片全部拍摄完成之后，配乐师才开始介入。无论哪种情况，影片风格与音乐之间的调和与相得益彰均有赖于导演的努力。

6.1.4 最终剪辑权

在人们的普遍印象里，导演对自己作品的掌控是毋庸置疑的，当然也包括影片拍摄完成之后的剪辑权利，但是在商业影片最为成熟的好莱坞，情况却并非如此。生产的流水线，对影片放映时间的压力等各种因素让导演对剪辑的控制远不及在拍摄过程中那么充分，选择剪辑的镜头和方式基本上掌握在剪辑师的手中，并且这种操作模式一直沿用至今。所以很多导演为了充分表现自我的艺术追求，常常会在剪辑师完成之后，按照自己的构思和理念重新剪辑一个完全忠于自己意志的版本，体现在剪辑的速度与节奏、镜头角度的选择和剪切的方式、美术用光的效果、音乐音响的介入、片头字幕的出现等。这也就是为什么往往在该作品问世的同时，或者若干年后会出现一版导演剪辑版的作品。

当然，这样的操作模式与好莱坞长期以来的电影制作模式息息相关。从20世纪20年代开始，制片人就开始获得了电影生产流水线上最核心的位置，剧本的选择和修改、导演和演员的任用、预算开支的控制、影片的宣传和发行等都牢牢掌握在制片人的手中，即“谁出钱，谁说了算！”剪辑作为电影拍摄流程中的一个环节，被赋予了更有意味的含义，最终剪辑权如同一个权力的象征，让每一个好莱坞导演都魂牵梦萦。

好莱坞大公司的最终剪辑权完全凌驾于导演之上，因此当有人说“编剧的天敌是导演”的时候，导演立刻予以反驳，他们辩称“自己也非万能，导演的天敌是剪辑”。这些好莱坞的“剪刀手”们可以任意决定镜头的去留和剪辑顺序，甚至彻头彻尾地改变或违背导演的创作初衷和意图。所以无权剪辑构成了好莱坞导演心中永远的伤痛，受影响的包括很多世界著名的大导演，如奥逊·威尔斯、雷德利·斯科特、詹姆斯·卡梅隆、彼得·杰克逊等，大卫·芬奇到现在都因为被剥夺剪辑权而没有承认《异形3》是自己的作品。2005年3月，吴宇森受聘北京电影学院“客座教授”一职，他在电影学院放映大厅对于最终剪辑权是这样说的：“在好莱坞的大片里，拥有‘最终剪辑权’的只有几位大导演，就是电影的一切以导演的意旨为准，其他人不能干预。而我刚到好莱坞的时候并不知道这种情况，不知道‘最终剪辑权’是在公司手里的，连大明星也可以拥有很多权力。当时《终极标靶》的男主角拥有最终的剧本决定权、最终剪辑权、甄选演员权，这都是在合约上写好的。于是，那个男主角把他的镜头延长，把别人的镜头缩短，我很生气，但那时候我是个新导演，无能为力。直到1997年的《变脸》卖了一亿几千万后，我才拥有‘最后剪辑权’，但公司也会为了市场的需要做修改，我会与他们抗争，但并不能每次都把自己的想法坚持到最后。”①

如此这般，是否拥有最终剪辑权成为衡量导演是否被业界承认的标志。当然，掌此大权的导演虽凤毛麟角也不乏其人，例如执导《大白鲨》之后的斯皮尔伯格等。但这个争夺的过程正如吴宇森所说的那样，是极其艰辛和痛苦的。有些导演既希望能够拥有完整把握自己作品命运的权利，又必须处理与制片人的关系，紧张的矛盾不仅对作品的投资和发行不利，而且更可能砸了自己的饭碗，所以这种抉择是两难的。有时候当导演得知自己不能参与剪辑，即无法监管自己“孩子”命运的时候，难免会做出疯狂的举动，比如《星期天》的导演乔纳森·诺西特就企图通过窃取自己的影片，来获取创作上的剪辑权。一个例外且赢得重大胜利的例子是乔治·卢卡斯的创业案例，1975年卢卡斯拿着《星球大战》的策划案去找投资，结果很多大制作公司将他拒之门外，只有福克斯站了出来。但出乎他们意料的是，卢卡斯为了完成自己的“雄心壮志”，放弃了自己的薪酬，只要最终剪辑权、40%的票房利润、续集拍摄权和所有外围产品的制作权。恰恰是这些在当时被忽略的“权益”让聪明的卢卡斯获得了能够建立自己电影王国的巨大资本和重大契机。

回顾这些银幕背后的战争，可以窥见好莱坞导演在获得剪辑权的斗争何等曲折，又需要何等智勇。

---

① 见北京电影学院学院《简报》2005年第2期。

纵观导演的工作职责，可以看到导演的角色远非表面那样光鲜，尽管鲜花和掌声会献给创作者，但臭鸡蛋和烂番茄也同样会出现。创作的过程将穷其心智，创意构想者、技术部门监督者、CEO 以及心理学家的多重身份又让导演需要应对诸多创作之外的烦琐内容。

导演行当也有来自各行各业的人，很多与影视行当相关的专业人员都有可能转行担当导演，比如编剧、摄影、美术、演员等，比较著名的有摄影师张艺谋，演员汤姆·汉克斯、姜文、周星驰、成龙……演而优则导、摄而优则导的现象屡见不鲜，甚至还有一些影视行业之外的人员都有可能完成这样的转型，如美国漫画大师弗兰克·米勒、法国作家玛格丽特·杜拉斯、法国学者居伊·德波等等。这些有着专业背景的人员的加入使导演的队伍日渐丰富，作品也百花齐放。

对导演自身来说，这些经历确实会给影片的创作提供不可多得的经验，但是如何在自身专业与影像艺术之间找到融会贯通的结合点是几乎所有人都将面临的重要问题。学习电影语言，学习导演艺术，领会导演这门手艺的学问必然是关键一课。

6.2 作者电影导演和商业电影导演

一般情况下，好莱坞电影华丽愉悦但却虚幻，欧洲电影朴实但却沉重……国别的不同会带来电影风格的差异，创作者的丰富个性同样会使电影风格迥异。

对于一部影片来说，抛开投资方与制片人的介入不谈，影片风格最重要的界定者是导演。影像语言的个人化、艺术审美的个人化、人生阅历的个人化使影片不可避免地带上导演个人化气质的标签，其系列化的作品往往也一脉相承地延续着他的个人化追求。

尤其是很多的欧洲电影和亚洲电影人，文化积淀的深厚，加上风格化的个人创作理念，让电影真正成为一种表现个人的艺术。英国的纪录片运动、意大利的新现实主义、法国的新浪潮、日本新电影、中国新电影等电影运动，催生了一大批的电影弄潮儿，让·雷诺阿、让－吕克·戈达尔、弗朗索瓦·特吕弗、德西卡、米开朗基罗·安东尼奥尼、英格玛·伯格曼、黑泽明、小津安二郎等等，这些创作者的艺术实践和创作理念让电影真正地脱离了杂耍的命运，而成为新的艺术表现形式。因此，很多电影理论家都将他们称为作者电影导演。

对于这些作者电影导演而言，他们不会为了传统的导演手法而放弃自己的艺术主张，相反，想表达什么和以什么样的方式表达是最重要的。戈达尔的《筋疲力尽》颠覆了传统的常规剪辑方式，以跳切等多种电影化手段来表现他的存在主义哲学命题；阿伦·雷乃的《去年在马里昂巴德》故意打破时间、地点的确定性，体现怀疑主义的思考；小津安二郎以平静的固定机位表达一种拙朴的禅意；在法国学者居伊·德波的一部电影中，他更以黑屏画面，仅靠画外音旁白的方式用电影做社会实践，以此表达他的反电影情结……可见，对于作者电影导演来说，表达自己的话语才是最重要的。

回顾电影史可以看到，在电影发明的最初阶段，绝大部分的导演都是一个人在战斗，如格里菲斯、茂瑙等一些大师，他们几乎控制了影片的全部制作，包括游说资金、创作剧本、

选聘演员、后期剪辑等，因此导演以其个性特征能够完全控制影片从首至尾的创作格调。

随着20世纪30年代和40年代的来临，导演的地位开始出现动摇，一些制片人逐渐扮演起比导演地位更重要的角色，他们为了保护电影公司的财政利益，对导演的控制权提出了种种限制。

第二次世界大战后，导演再次获得了在影片制作中的主导地位，作品也越来越多地打上了某位导演作品的烙印。但是这种现象在好莱坞却是例外。

电影艺术与其他前辈艺术截然不同的是，这门艺术的成本是高额的，它更需要回报的最大化，创作者的创作不是一个人的，而是一群人在完成一个理想。所以，工业化、流水线、票房利润赋予电影产业更多的商业要求。尤其在好莱坞，这个电影产业的最大价值被挖掘和发挥得淋漓尽致。所以曾任好莱坞导演协会的会长的、《一夜风流》的导演兼制片人卡普拉曾说道："在好莱坞，能够按照自己想法创作的导演没有几个……"进而无数批评家直指："类型批评"是好莱坞电影研究的最直接有效的方法。

所以，尴尬的一点是，作者电影的导演能够在电影史上留下自己的足迹，而好莱坞电影的导演就如同沧海一粟。几乎没有哪位观众能够从一部好莱坞的商业影片脱口而出此片的导演，因为对于好莱坞而言，导演也只不过是完成这件商品中的一环，虽然关键，但是模式化的操作让很多人都可以取代导演的地位，作品终究会生产出来，只不过是换个导演的名字而已。因此，对于目前占据电影市场绝对主力的类型电影和商业电影的导演而言，把一部电影拍出来是首要的，其次才是艺术上的提高。他们拍电影考虑更多的是以精彩的故事、多变的影像来迎合观众的兴趣和口味，有时候甚至是一些格调不太高雅的审美趣味。生存比艺术显得更为重要，要尽可能不赔本，不辜负制片公司、投资人的要求，并尽最大的努力来赢得高额的票房，从而保证自己能够获得更多的拍摄电影的机会。

这种现象导致了长期以来，将电影作为艺术的学院派对好莱坞嗤之以鼻，认为其不登大雅之堂。这种批评一直持续到20世纪60年代，当电影研究开始作为一门学科在高校中出现，一些电影研究的言论逐渐多了起来。接着，70年代来临，好莱坞出现了电影上的"文艺复兴"，一些区别于以往制片厂培养的学徒式导演的新生力量出现了，这些人的实践和努力深刻地影响了好莱坞电影的艺术形态，其中就包括史蒂文·斯皮尔伯格、斯坦利·库布里克、弗朗西斯·福特·科波拉等今天我们所熟知的导演和制片人。他们的出现，使商业电影出现一个新的现象，即好莱坞与艺术并非绝缘。

从这些导演个人的利润和口碑履历来看，截至2008年11月，弗朗西斯·福特·科波拉的《教父》票房为326 303美元，IMDb[①] 排行第二名；史蒂文·斯皮尔伯格的《拯救大兵瑞恩》票房为212 274美元，IMDb排行第五十八名；马丁·斯科塞斯《无间行者》的票房为191 028美元，

① IMDb全称为Internet Movie Database（互联网电影数据库），是一个关于电影、电影演员、电视节目、电视明星、电子游戏和电影制作小组的在线数据库。它是目前全球互联网中最大的一个电影资料库，里面包括了几乎所有的电影，以及1982年以后的电视剧集。目前，使用最多的电影评分就是IMDb评分。IMDb官方网站：http://www.imdb.com/。

IMDb 排行第四十五位……

这些数据一方面从票房成绩体现出好莱坞明星导演创造的骄人的商业利润，同时 IMDb 的排行也从一定侧面反映出其作品的艺术水准。众所周知，商业电影并非单纯涉及金钱问题，但电影产业是商业活动的观念一直影响着电影美学。因此，在这种理念之下，通过自己的创作来实现个人的表达是相当不易的。这些盛名之下的导演介于商业电影导演与作者电影导演之间，他们有自己的艺术主张，但是面对好莱坞的运营，他们相对圆滑，能够在商业利益与个人风格之间游刃有余地开展自己的工作。他们的一系列影片中既有满足观众的娱乐精神，同时也蕴含他们对艺术、哲学、人生的理解。马丁·斯科塞斯对美国社会问题的关注，库布里克对人性的探索，斯皮尔伯格对战争的思考……都糅合进了一部部商业性与艺术性并存的影片之中。

当初拍摄《辛德勒的名单》时，斯皮尔伯格坚持以过去黑白片的方式来拍摄影片，而制片人则彻底不认同这样的主张，他们之间的拉锯战一直持续了很长的时间，最终斯皮尔伯格做了相应的妥协，如在片中保留那抹被法西斯杀害的鲜艳的亮色——红外套的女孩，让整个画面显得触目惊心，震慑心魄。斯皮尔伯格虽然放弃了他的部分主张，但却以更为巧妙的方式扫除了他与制片人之间的障碍，而且在表现结果上取得了惊人的效果。

这种选择不仅体现在好莱坞，法国导演吕克·贝松，德国导演汤姆·提克威，东方导演黑泽明、张艺谋、徐克等都不断地试图在两者之间找到一个最佳的结合点和突破点，甚至连一向严肃的电影研究者都试图在商业与评论分析之间找到互动结合点。斯洛文尼亚著名哲学家斯拉沃热·齐泽克在他的《变态者电影指南》一片中，以精神分析学说和个人化的理解，并结合精彩的影片案例，深入剖析希区柯克、大卫·林奇、沃卓斯基兄弟等众多导演名作，使原本枯燥乏味的理论变得通俗生动，获得了相当不俗的市场反馈和学术界的高度赞誉。

以警匪片、枪战片见长的导演杜琪峰，拍摄了电影《大事件》《PTU》《枪火》《文雀》等，不但多产而且优产，他在第 23 届香港电影金像奖上接受采访时说道："我喜欢新东西，每次都希望和上次不同。我可以拍自己喜欢的电影，也可以拍挣钱的电影，但这不等于我不喜欢商业电影或只喜欢艺术电影，我希望所拍的每部电影都属于杜琪峰格调。对于这部电影是剧情片还是什么片，全由自己决定。我希望每部电影都有不同的思想，如果是商业电影就要看投资者的要求，如果是个人风格的电影，那就纯粹看自己的想法。" 也许这席话可以作为目前商业电影导演境遇的一番解释。

同时从观众的角度来看，目前很多情况之下，艺术与商业之间的界限已经完全不似以往那般泾渭分明，观众审美趣味的提高，导演创作水平的进步，都促使商业电影越来越重视对艺术价值的挖掘，而艺术电影也越来越直接或者间接以营利为目的。

思考题

（1）导演工作的内容有哪些？他在电影制作的前期、中期、后期分别承担了哪些具体工作？

（2）在今天的商业形势之下，如何在影片的票房与艺术性之间找一个平衡点？

（3）创作过程的未知性，要求导演具备哪些素质和能力？

参考书目

[美]大卫·马梅：《导演功课》，曾伟祯编译，广西师范大学出版社2003年版。

[法]雅克·奥蒙：《电影导演论电影》，车琳译，上海人民出版社2008年版。

[美]埃里克·舍曼：《导演电影：电影导演的艺术》，丁昕等译，广西师范大学出版社2005年版。

韩小磊：《电影导演艺术教程》，中国电影出版社2004年版。

林洪桐：《表演学习手册》，中国电影出版社2006年版。

乌兰主编：《世界著名电影导演研究》，中国电影出版社1998年版。

第 7 章

表演

表演，这个特殊的制作阶段对于整部影片来说显得至关重要，因为前期策划、中期的拍摄、后期的剪辑，几乎所有的技术都隐藏在幕布之后，而只有表演这个艺术元素才真正走在台前，引领观众进入一个梦幻的世界。

尽管影像的故事内容和镜头画面，抑或剪辑方式，都有可能让观众意识到创作意图的存在，但表演却让观众的体验更直接和明确。观众看画面事实上主要是看演员在表演的故事，显现的层面是演员，隐藏的层面是故事。在短时间内，观众首先受到的是画面的视觉冲击，视觉冲击在心理上的影响远远大于意识过后的回味，表演是吸引观众视线的关键一环。

电影发展到了今天，演员的价值更是在影片制作和放映时得到了淋漓尽致的体现。当投资方和观众都能够从影片中看到他们所熟悉的演员的名字或者面貌的时候，资金回收相应会有更多的保障。

7.1 表演概述

有一种理论认为，表演起源于因原始思维而产生的技艺活动——巫术。英国学者简·艾伦·哈里森（Jane Ellen Harrison）进而提出她的考证，古希腊悲剧源于酒神节上纪念酒神死亡与再生的仪式，后来不断在艺术创作中添加了新的演员和情节，这种巫术渐渐地演变为了戏剧艺术。

新石器时代，中国出现了杂技雏形。其后出土的文物和历史资料显示，中国历史上出现最早的具有表演功能的戏剧是傀儡戏。

这些资料都从不同的角度充分肯定了一点，就是表演艺术在人类的早期即以某种方式产生并不断延续传承，绵延至今。而非常奇妙的是，作为最为年轻的艺术——电影把这个古老的技艺糅合进了自己的生命，绽放出一朵瑰丽的奇葩。

表演是一门独特的艺术，表演最重要的创作工具是演员的身体——创作者是“他”，表演者是“他”，艺术成果也是“他”，只不过这最后一个“他”指的是演员通过自己的身心创作出来的人物形象。因此，很多人都把演员的表演艺术称为“三位一体”。

斯坦尼斯拉夫斯基与梅兰芳的合影

在斯坦尼斯拉夫斯基的《我的艺术生活》一书中，他着重强调了与其他艺术相比，表演艺术的独特性：“没有一种艺术是不需要技术的，技术的完美是没有最后尺度的。法国画家德加说：‘如果你已经有了价值十万法郎的技巧，请再付五个苏买一些吧。’这种取得经验和技术的需要，在戏剧艺术上尤其显然。绘画的传统被保存在书籍中；音乐的传统被保存于乐谱。青年画家可以在一张画前站几小时，逐渐观察提香的着色，凡拉斯开斯的谐和，安格尔的绘画；但丁的充满灵感的诗句，福楼拜等等的杰作，可以一读再读；巴赫和贝多芬的作品的每一弧线，可以细加研究。但是诞生在舞台上的艺术作品，只能一瞥即逝，无论它怎样美丽，我们不能命令它永远地留在我们中间……演员艺术与其他艺术的主要区别，是在于：任何其他的艺术家，可以在具备灵感的情况下从事创作。但舞台艺术家却必须主宰自己的灵感。这是我们艺术的主要奥秘。”①

中国的戏曲表演艺术家曾经用古代的文化形式——对联，精辟地道出了戏曲表演的内涵：“是我非我，我是我，我亦非我；装谁像谁，谁装谁，谁就像谁。”上联说的是表演的技艺，下联说的是表演的要求。“是我非我”——演员通过表演创作出来的“他者”，演员已经化身为角色形象，这个“我”是主体、载体、角色的综合；“装谁像谁”——演员扮演得惟妙惟肖，演员与角色在外部面貌、内部精神气质上合二为一，充分融为一体。

表演艺术的这种独特性使其与其他工作技艺相区别，又不同于其他艺术创作，充分地表现出一种古老传承的艺术昂扬的生命力。

7.2 表演艺术的两大体系

在表演艺术理论方面，一直有两种体系之争：“俄国的斯坦尼斯拉夫斯基学派”和“德国的布莱希特学派”。基于对大量舞台表演的实践研究形成的这两种理论体系，逐渐对世界戏剧表演产生了至深的影响。

---

① 转引自顾春芳：《戏剧交响》，第 81 ~ 82 页，复旦大学出版社 1998 年版。

“斯坦尼斯拉夫斯基学派”创立者为康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基，他是俄国享誉世界的导演、演员、戏剧教育学家、戏剧理论家和舞台戏剧的改革者。他一生演过100多个剧目，导演过几十部话剧，著有《我的艺术生活》《演员自我修养》等书。他建立的“斯坦尼斯拉夫斯基体系”也被称为“体验派”，要求演员在表演时“化身为角色”，在创作过程中有真正的情感体验。

“布莱希特学派”创立者贝托尔特·布莱希特，是德国剧作家、导演、戏剧理论家和诗人。他一生创作了48部戏剧、2000多首诗歌，开创了史诗性戏剧的先河。他建立的“布莱希特体系”也被称为“间离派”，要求演员在表演时与角色保持一定的距离，不要把二者合而为一，高于角色、驾驭角色、表演角色才是演员表演的方法。

这两种理论体系都对中国的戏剧产生了深远的影响，特别是布莱希特在创立“间离派”的过程中借鉴了很多东方文化形成，尤其是日本古典戏剧和中国戏曲。20世纪80年代当这个学派在中国再次被提及的时候，中国的戏剧界引起的反响是相当巨大的。

在电影表演专业的培养上，斯坦尼斯拉夫斯基体系基本上成为东西方各国表演训练主要的理论支持和实践方式。布莱希特体系在电影表演方面尽管相对引用较少，但是有些创作者恰恰以这样的方式为创意，故意强化电影和观众的距离，大大突破了传统的表演模式，获得了独具匠心的艺术效果。

在《罗拉快跑》一片的序曲段落，人群中间，拿着足球的警察对着观众说：“人类是充满疑团和神秘的动物……地球是圆的，游戏只有90分钟，所以，来吧，游戏开始了……”接着罗拉的不断奔跑和她的重新选择都使故事与观众之间建立起一种“间离效果”，让观众充分地、清醒地意识到这是一场游戏。同样，在东方，周星驰的很多影片之中，周星驰惯用的角色忽然面对镜头说话的表演方式，造成的也是一种突然的、陌生化的表演效果。这种手法在2006年热播的古装情景喜剧《武林外传》中也一再被借鉴。

归根到底，体验与表现的目的都是为了塑造一个生动的人物形象。两者是有机的综合，既不是单纯意义上的体验，也非纯粹追求表现的形式。缺乏体验的表现如同无源之水，毫无生机和动人心魄的魅力；只有体验而缺乏鲜活的表现形式，同样是一种缺憾。对演员来说，只有充分体验生活，并且在此基础上找到精准的表现形式，才有可能创作“形神兼备”的角色，捕获观众的心。

除了“斯坦尼斯拉夫斯基体系”和“布莱希特体系”之外，有些理论家将中国的戏曲艺术，即“梅兰芳演剧体系”称为第三种表演艺术体系，并归纳为一种程式化的表演体系。

本书并非表演理论专著，因此将不对划分方式和理论进行更深入的探讨，本章叙述的目的在于对电影表演来说，了解这些表演理论对于电影表演都具有现实意义，而且在今天多样化的表演类型和风格中，这样的创作实践也一直在继续。

7.3 舞台表演与电影表演的区别

从表演类型上看，表演可以是歌唱、舞蹈、杂技、戏剧、戏曲等多种形式，但是在电影表演出现之前，演员创作的主要场所是舞台，而且除了杂技表演之外，绝大部分的表演都是只可远观的艺术。

电影问世不仅给传统的表演注入了新的形式，也再一次扭转了以往的表演观念。虽然，电影表演与戏剧等舞台艺术的表演有着许多共同之处和联系，但是，由于电影自身的特性，电影表演有它区别于舞台表演的诸多特点。

7.3.1 表演风格的夸张化和生活化

戏剧表演由于本身的要求和舞台的限制，会形成相应的表演风格，这种风格常常是夸张的，因为不夸张则无法向诺大的戏院中的各个角落传达角色的情绪和内心。喃喃细语变成了嘹亮的颂扬，世俗俚语变成了华丽辞藻，平常的运动变成想象的转移……总之，相对于细腻的表演，戏剧表演要风格化得多。

绝大部分的电影都以纪实性为要求，电影表演需真实自然。电影演员常常在现实的或者逼真的环境中进行表演创作，特别是 20 世纪 50—60 年代之后兴起的写实主义风格，更是将表演活生生地搬到了现实生活中，街道、商场、郊外都成了演员表演的舞台，真实细腻的自然流露与真实环境直接融为一体。

电影技术的发展也一再提升了演员表演的难度，运动的摄影机可随时地改变观众与演员之间的距离，捕捉到演员细腻的表演，演员一个游离的眼神，或者细微的嘴角变化都变得清晰可见，任何的矫揉造作都有可能让观众产生不信任感和厌恶感。但是，应该注意的是，表演风格的真实绝非对生活的照搬，绝非单纯意义上的自然主义，而是生活体验基础之上的自然，是经过了选择、加工、提炼后对生活再现的艺术。

7.3.2 演员的艺术和导演的艺术

尽管电影表演和传统的表演艺术一样都将演员前置，即无论是镜头前还是舞台上，演员都构成了观众的视觉中心，成为艺术作品不可替代的重要元素。但是，演员在电影制作和戏剧表演中的地位是不一样的。

在戏剧表演中，导演所有的艺术构思都由演员来完成，舞台美术、灯光处理、音乐效果等工作都围绕演员而展开，如何使演员的表演更精彩，牢牢吸引观众是戏剧设计的重要内容。而且，舞台幕布拉开的一刹那，导演已经无法完全控制现场，一部戏的成败，几乎全依赖于演员对角色的阐释和个人化的表演。所以，演员往往成了一部戏的主宰和灵魂。在很多舞台戏曲中，演员个人的魅力，个人的号召力足以吸引观众对戏产生无限的遐想和热情。美国的百老汇戏剧、中国的国粹京剧艺术等众多的舞台表演都孕育了大批闻名遐迩的明星和名角，也正是他们引领着一个又一个时代对舞台艺术的痴迷和疯狂。

黑泽明在拍摄现场给演员说戏

而电影表演中，尽管演员仍然是银幕前面最重要的一环，但是演员的表演方式却牢牢掌握在电影导演的镜头语言中：内敛还是夸张，平静还是激动，需要导演从叙事的谋略、影片风格的定位上予以引导。有时候演员自认为出色的表演却被导演否决，导演拥有绝对的话语权。当然，不可排除电影演员个人的出色表演会为影片加分，但是一般情况下，决定影片成败的关键却是导演。

所以演员在舞台艺术和电影艺术中的地位差异，决定了表演方式上的差异。

7.3.3 舞台之美和镜头之美

舞台的距离感可以让三十多岁的女子扮演一个七十多岁的老太太，可以让一个四十多岁的男子扮演纯情少年。而在银幕上，在今天化装技术充分发展之前，那是完全不可能的事情，因为摄影机镜头的敏锐性会轻易捕捉哪怕一道虚假的皱纹这样的细节。

舞台的距离感让演员不得不以夸张的肢体动作、嘹亮的声音台词去演绎一个平常角色，哪怕是情人间的喃喃细语也必须大声说，好让远处的观众听见。京剧中的虚拟性表演更是在封闭的空间里极大地调动起观众的想象力，让观众穿透时空，进入舞台上的情境世界。

舞台表演追求的恰是在有限空间之内的斗转星移，追求的是一种变形演绎之中的人生百态，这样的审美乐趣不可替代。

电影表演的出现，让表演向观众的传达多了一部机器，也多了几道工序。演员再也不是与观众面对面地直接交流，也不是在同一个房间里激发情感上的共鸣。摄影机大大突破了舞台的封闭和观众的固定视点。摄影机一方面以极大的特权满足了观众以任何的角度来观赏演员的表演的欲望，使观众既可远观又可近距离凝视演员瞳孔的颜色；另一方面，貌似不会说谎的摄影机却透过各种技术手段来粉饰或者丑化对象，达到银幕设计的目的。

另外，摄影机镜头的纪实性特点和蒙太奇手段的运用大大改变了舞台的格局，突破了空间限制。电影中时空表达更为自由，演员表演的自然质朴取代了原有的夸张。

电影表演让演员直面的不是观众而是冷静的机器，与机器的合作成为演员必修一课，忽略摄影机的存在却又要时刻记住它的位置让演员的表演充满了挑战。但无论如何，“镜头之美”让画框之内的演员变得生动细腻而真实，而这种形式也要求电影演员的脸部特征比以往任何时候的舞台演员更拥有打动观众的魅惑力。

7.3.4 表演作品的主导性和不可支配性

不管是传统的舞台艺术还是电影这门年轻的艺术，它们与绘画、文字是截然不同的，强调的是团队的参与性和创作力。正是群体的力量让聚光灯下的表演显得既饱含了丰富阅历之后的睿智，又充满初生牛犊般的生命张力。

编故事的人（编剧）、表现故事的人（导演）、丰富故事的人（摄影师、美术师、灯光师、配乐师等）……都为舞台上和银幕前的演员献出了自己的创意财富。但是，当舞台上灯光亮起、幕布拉起的时候，演员将独立完成一部作品，将独立走完故事的跌宕起伏，“角色”的命运掌握在舞台演员自己的手中，他自主完成了“角色”的人生乐章；而在片场当摄影机的机器转起，演员的表演定格的时候，“角色”的命运却掌握在别人的手里。电影演员不仅无法确定究竟银幕会呈现他的哪种表演，不知道这场戏的“角色”最后会不会出现，甚至在极少的情况下都不知道“角色”的最终归宿。电影演员的表演只不过提供了原始的素材，提供了剪辑的内容，导演和剪辑师还会在这个基础上进行再创作，他们才是“角色”命运的最终操控者。

不同的表演方式，都是舞台演员的表演体验在聚光灯下一次完成；而电影演员则需要不断重复，因为不仅是导演、摄影师、剪辑师等工作人员，还包括演员自己，都希望银幕前的“角色”是最出色的。

7.3.5 表演过程的连续性和被迫中断性

一出戏的表演时间可能是几十分钟至几个小时不等，一部影片的篇幅也同样如此，但是电影表演耗费的时间远比舞台表演的时间要多得多。

从故事的开端，直至故事的结束，舞台上的演员一气呵成地完成了“角色”人生的起承转合、春夏秋冬。人物性格连贯的发展脉络使演员与“角色”真正地在短短的一部戏的长度内融为一体。

但是，在电影制作中，按照故事的发展顺序来组织拍摄基本无法实现，时间、地点、天气状况、设备情况、演员档期、资金成本等多种因素都导致演员的表演不可能按着“角色”的人生线性前进。资金的高效运转让影片制作人尽可能精简可操控的经费，同一场地内完成角色非延续性的人生片段历来都是拍摄时的惯例。可能一天前角色已经穷途末路，第二天演员却还必须演绎意气风发的得意人生；可能前一场戏是恋人间的甜言蜜语，在下场戏中就已愤怒决裂，甚至形同陌路……

此外，同一情景的多片段拍摄让电影演员的表演也不可能一蹴而就。一般情况下，镜头从开机到关机的时间从几秒到十多分钟不等，在此期间，现场环境、技术条件、演员入戏的默契程度等因素都有可能导致演员的表演将被中断多次，并重新拍摄。在这样的情况之下，电影演员需要具备相应的心理素质，不仅需要迅速准确地进入角色的规定情境，而且在剧情和人物情绪状态的衔接方面更应流畅细腻。

除了以上提到的差异之外，电影表演与舞台表演在空间的假定性、环境的现场感、服饰

的夸张性等方面都有着截然不同的创作方式。

电影演员褪去了舞台演员因为空间距离而造成的陌生感和神秘感，选择的科技手段让他们的创作极富挑战。

7.4 电影表演创作

每次在看电影的时候，我们的脑海中总有两个矛盾的观念同时存在：一方面明明知道银幕上演的是一个虚构的故事，演员只是忠于自己的职责在扮演一个与他毫不相关的人物；另一方面，我们又不可避免地暂时投入到剧情中，分享角色的人生经历，移情于人物复杂多变的内心世界。观众这种矛盾心理的转换是通过摄影机视点的转换和演员生动的表演实现的。

7.4.1 与电影创作特性的结合

一方面，电影拍摄是一个镜头、一个镜头地进行。即使是在同一场戏里，也不可能把摄影机和灯光器材，每拍一个镜头便移动一次。通常是将同机位、同角度的镜头集中在一起分别进行拍摄，因此演员的表演创作必然是断续的、颠倒的。虽然演员表演在拍摄时既不按顺序，又不连贯，甚至前后颠倒，但作为一部电影，镜头最后组接起来，人物形象必须是完整的，是按人物思想情感有逻辑地发展的。

另一方面，演员在表演时要处理与摄影机之间的互动。表演是通过摄影机的拍摄而记录下来的。所以演员必须了解不同的镜头。变焦镜头、广角镜头、标准镜头、长焦镜头等光学性能的差异，会导致被拍摄对象在不同的镜头中，光影、色彩、形态、透视等影像的不同。

掌握镜头光学的特性对演员适应不同镜头的拍摄有很大的帮助，他可以根据其特点来调节自己的表演。另外，演员在表演时要时刻意识到摄影机的位置——机位，即演员在镜头的画面中的远、近、大、小、角度以及与后景的关系等。与摄影机交流是镜头前表演特有的一种创作形式。摄影机就是演员的交流对手，演员需要通过对上一条的记忆，寻找出感觉与冰冷无生气的摄影机进行沟通。演员必须将摄影机当作活动的、变化着、有生命的对手，具备与镜头配合的能力，并随着它的活动而不断调整。

《亚瑟和他的迷你王国》中演员的表演与摄影机紧密结合

镜头感要求演员必须适应摄影机的镜头特性，它是演员找到表演分寸、行动、变化和感觉的依据。当然，镜头感的实质性内容也是多样化的，包括对画面的想象、对不同拍摄方式的适应、对景别差异的配合、对实景环境的体验、对无对手交流的处理等。

演员必须拥有强烈的表达欲望和适应能力，根据不同的景别相应采用不同的表演方式，全景加强运动幅度，特写传达细微情感……这些都需要演员面对镜头完成，而且常常是在导演构思之下的一种个人创新和发挥。

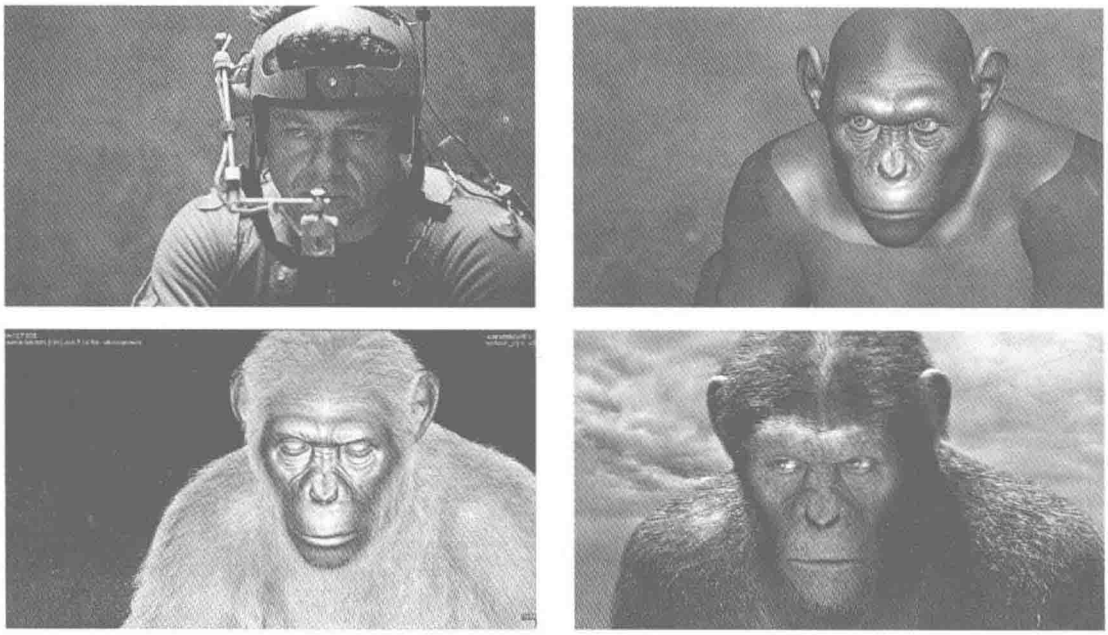
其他方式的表演者可以不了解技术，但电影演员必须关注而且重视电影技术，蒙太奇的方式、构图的策略、音效光影的处理等都会对表演带来加分或者减分作用，并最终影响影像的整体效果。如何适应摄影机镜头，同时又利用摄影机镜头为表演所用，是电影演员学习和考虑的重要内容，唯有这样，才有可能使镜头之中的自己更富生动性和生命力。

以往，塑造奇异角色依赖的是高超的化装技术；现在，在日益精进的计算机技术（动作捕捉和 CG 技术）的协助下，我们不仅可以逼真再现各路角色，而且可以最大限度地保留真人演员的表演，甚至创造虚拟角色，银幕出现了崭新的“表演”时代。

1990 年的《全面回忆》是动作捕捉的起点，2001 年的《最终幻想》则做了更伟大的尝试，在这部号称“一部计算机挑战真人表演极限的动画影片”中，为了让女主人公艾琪看起来和真人无异，制作方史克威尔公司不仅追求让皮肤的纹理和衣服的褶皱等细节部分栩栩如生，甚至在艾琪完美的皮肤上特意加了一点小雀斑，让有点小缺陷的她更像真的女人，并且用软件操作她六万根飘逸的秀发……2001 年，《指环王》成为动作捕捉的标杆之作，“咕噜”的出色演绎，让《指环王 2》为其申报奥斯卡“最佳男配角奖”。与此同时，面部捕捉技术长足发展。在《黑客帝国 2：重装上阵》和《黑客帝国 3：矩阵革命》中，无标记的面部捕捉实现真正飞跃，在实现效果上，呈现出让人信服的逼真度。2004 年，罗伯特·泽米基斯的《极地特快》首次将面部捕捉和动作捕捉合并在一起完成，这一突破使影片被收录到了 2006 年的《吉尼斯世界纪录》中。2006 年，《金刚》再次将动作捕捉技术进行提升，而同时期的《加勒比海盗 2》则让动作捕捉技术从摄影棚绿幕前走出。2007 年，罗伯特·泽米基斯在《贝奥武夫》一片中把动作捕捉技术运用得炉火纯青，可是也同时深陷在技术的迷惘之中。次年的《本杰明·巴顿奇事》建立的真人 CG 角色，其毫无痕迹的逼真表演真正让人重拾虚拟角色的信心。到了 2009 年的《阿凡达》，剧组建立了电影史上最大的虚拟拍摄实验室，还采用头盔摄像突破了面部捕捉的瓶颈，创建了让人惊叹的外星人虚拟生命体。2010 年的《创：战纪》用虚拟手法创造了一个“真人”一般的角色——年轻的杰夫·布里奇斯，他既不同于人类没有见过的外星生物，也不同于想象的老年版的本杰明·巴顿，这个生动的“现实中”的人物让《创：战纪》赢得了业内一致的好评。

《阿凡达》中的虚拟角色想要生动表达嬉笑怒骂，依然需要演员投入的表演

回顾这个历程，让人有理由期待演员在新技术的机遇和挑战之下的表现。被誉为电影 CG 时代的“卓别林”的安迪·瑟金斯主演了《金刚》中的大猩猩、《指环王》中的咕噜、《猩



《猩球崛起》中凯撒一角从动感捕捉、建模、毛发到最终呈现的整个过程

球崛起》的猩猩领袖凯撒。善于挖掘角色内心世界的安迪把咕噜的那种疯癫、复杂的欲望展现得淋漓尽致，把原来只是纯技术工种的动作捕捉，演变成了一门独特的表演艺术和电影技法。安迪·瑟金斯的虚拟表演在当代电影表演中开拓出越来越大的空间。他认为，表演捕捉和演员的真人表演一样，关键是对角色心理的揣摩，其次才是通过动作和神情表现。因此，安迪创造虚拟角色的塑造途径，和“方法论”表演是一致的。在这个基础上，他建立了一家名为 Caveman Film 的电影公司，旗下开设了 The Imaginarium 工作室，专门培养从事动作捕捉表演的演员。

7.4.2 表演创作流程

前期筹备

首先是分析剧本和人物。演员表演之前需要了解他未来扮演的角色究竟是怎样的一个人，包括角色的性格、生活经历、人生目标等，并尽可能多地深入角色内心层面去探寻他的情感、他的困惑、他的矛盾、他的痛苦、他的喜悦……只有了解得越多，他才有可能越深刻地体会角色在故事情境中的动机和相应的反应，才有可能出色地完成这个角色在故事中的生命历程。

接下来进入正式拍摄前的排演。由于胶片和人力资源等昂贵的投资成本，同时也为了增加拍摄的成功率，在正式拍摄之前导演往往会安排演员走位和彩排，此时灯光、造型、美术等各个技术部门也会相应地配合。排演阶段演员需要熟悉环境，使自己尽快融入情境，找到

相应的情绪，构思角色肢体表演，熟记行走路线和表演区域，并与各创作部门互动，协助完成开拍之前的构图光影等设计。

排演阶段是一个必不可少的环节，不仅为演员赢得情绪铺垫的时间，而且给各个创作部门提供最后协调和有序准备的时间，为接下来的正式拍摄提供成功的保障。

正式表演创作

正式表演阶段是演员以往所有表演技能的一次大爆发，是演员对角色的理解从孕育到诠释的“瓜熟蒂落”的过程。

演员的身份转换相当迅速。前一分钟，拍摄现场还是一个喧嚣繁杂的工作环境，充斥着高声喧哗、机器忙乱的噪音等。可是当导演一喊“开始”，现场顿时变得寂静无声，只有镜头前的演员鲜活起来。所以，从闹到静的瞬间转化，对演员心理状态的要求相当严格。

近几年来，电影制作的前期筹备阶段越来越短，这给电影表演带来了很大的困扰和障碍，演员需要在最短的时间内了解角色，完成性格转型和角色间的搭配对戏，这就更需要电影演员具备表演方面的迅速适应性和灵活性。

再优秀的演员，在表演时，他的情感变化也是需要一个过程的。所以通过想象来达到情绪之间的转换是演员常用的一种方式。在规定情境之内，演员间的互动和启发，或者触景生情，也会让演员找到角色内心的入口。这里有必要提到的一点是演员之间的相互磨合是相当重要的，有时候这种磨合会带来神奇的效果，当然也有可能因为彼此之间的艺术主张不同带来合作间的身心疲惫。

有一个趣闻是，法国著名喜剧电影《虎口脱险》的拍摄过程中，路易·德菲内斯（Louis de Funès）是一个入戏非常慢的演员，他需要重复拍摄好几条才有可能找到角色的状态。然而与他配戏的喜剧大师布尔维尔则入戏很快、驾轻就熟，所以他对于自己与德菲内斯的合作状态十分不满，几乎到了崩溃的边缘。幸好两位艺术家都带着对表演事业的无比热爱出色地完成了影片的拍摄，也最终孕育了这部轻松愉快的、彰显法国浪漫才情的喜剧名片。

正式拍摄过程中，一些无法预估的情况常常导致演员无法聚精会神地始终保持角色的心理状态。不按故事人物发展线索的拍摄方式，环境天气的多变，电影技术的局限，比如画面构图对演员表演的要求、灯光对演员表演的限制、焦点对演员表演的限定等，都使演员一心二用，心有旁骛。演员一方面要感性地投入角色，另一方面要保持表演的理性，所以，正式拍摄阶段对于演员来说压力是异常巨大的。

法国喜剧大师路易·德菲内斯

此外，在拍摄阶段，演员应具备相应的职业素养，不管工作如何艰苦

如何危险，也都必须以大局为重，在导演的创意和领导核心之下，出色完成角色塑造的重任。

一般情况下，正式拍摄的结束也意味着演员创作基本完成，除非牵扯到后期的配音工作。尽管从通常意义上讲，后期制作并不属于演员的工作范围，但是后期剪辑将极大地影响影片的风格节奏，当然也包括演员最终的画面呈现，所以有时候演员对于最后的环节也给予了关注，甚至会提出自己的建议和意见。

7.4.3 即兴表演

即兴表演可以分为导演要求的即兴表演和演员自身的即兴表演。

有时导演在拍摄过程中，因为现场环境或者其他因素，忽然有了新的想法，改变了原有的拍摄计划，他就会要求相关的各创作部门马上按照他的新思路布置新的工作方案，当然也包括演员在内。有时候导演要求演员即兴创作则是出于保护演员的表演热情考虑，他们担心过多的反复排演会给演员造成困扰和疲惫感。无论哪种情况都需要演员在极短的时间内，迅速调整转换原来的理解和情绪，准确地进入新的表演情境。

还有些导演拍摄时习惯不受分镜头剧本的束缚，喜欢现场发挥想象和创意。他们认为真实环境可以激发更多的冲突和惊喜，因此自然会要求演员与其一起在现场完成灵感的迸发，在这种情况下演员就需要以即兴的表演使自己适应导演的工作方式和标准。如约翰·卡萨维茨所说："即兴发挥与随意做出超出计划之外的事来是有区别的。不知该做什么和随口说出些话语来也是有区别的。不论对于演员、作家、电影制作人还是摄影师，什么事情都是具体的。对我而言，没有必要指挥或者写下一个醉鬼的内容，要做的就是告诉他们那儿有一个酒瓶。我会在那儿放上一个酒瓶，他们就明白要表演喝醉的场面。我不想告诉他们如何喝醉或者他们应该如何去做，因为我不想束缚他们的思想，使得他们无法尽情发挥，表演出应有的水准。你不能对他们直接说出来。"①

还有一种情况是演员在正式拍摄时，因为与角色真正地融为一体，并且深受现场的刺激，产生了即兴表演的欲望，有时候这种即兴表演的效果显得更真实。

周星驰在影片中经常抛开剧本，即兴表演，这与他影片的"无厘头"风格非常吻合，看似毫无准备的"无厘头"，实则体现出了周星驰在艺术追求上的严谨与认真，这种创作态度使其作品越来越显现出人物的真实感和厚重性，以及严肃的主题思考。同样，美国喜剧明星金·凯瑞在即兴表演方面也颇有心得，长期的喜剧表演经验让他积累了各种各样搞笑的创意鬼点子。他在拍摄《新抢钱夫妻》时，经常会灵机一动，信手拈来不少即兴创意。比如在原剧本中，金·凯瑞和蒂·李欧妮需要假扮成索尼和雪儿去抢劫一辆私家车。凯瑞即兴要求修改剧本，自己"男扮女装"。于是，整出戏的喜剧效果更加突出。

即兴表演对于演员来说是一项必不可少的特殊技能，同时也是演员职业生涯中面临的众多挑战之一。

---

①［美］埃里克·舍曼：《导演电影：电影导演的艺术》，第235页，广西师范大学出版社2005年版。

7.4.4 后期配音表演

默片时代，演员的表演随着拍摄的结束而结束；有声片时代，除了同期声的现场录音或者其他专业配音演员的介入，一般情况下，演员在电影的后期剪辑制作时还需要承担配音的工作。

语言历来都是人类表情达意的重要工具，也是电影视听造型的重要表现内容。生动的画面和富有表现力的语言可以给影片带来巨大的冲击力和感染力。有时候，电影的故事和画质均非常出色，却因为声音的欠缺而导致最终的失败。所以，无论是导演出于对影片质量的掌控，还是演员出于对自身形象的考虑，都非常重视配音工作。

另外，在拍摄阶段演员已经深入角色内心，所以由演员来完成配音，可以使角色从形到神更和谐更可信。这也就是人们常常提到尽管语言不通，但还是宁愿听原声片、看字幕来欣赏电影的原因。

配音时，演员看到的是已经按照故事脉络发展而串接起来的情节画面，但是因为拍摄的完成与后期剪辑间隔了一段时间，所以演员仍然需要找回当初对人物的感觉和回忆拍摄时刻的人物状态。对于演员来说，配音阶段是使人物更加丰满的过程，也同样是声音表演塑造人物的重要功课。

俗话说“听其言，观其行”，语言很大程度上体现了人物的内心——无论是真情流露还是丰富的潜台词，演员所要做的就是将这种情感用声音传递给银幕之下的观众。而这种传递需要平常的不断观察和训练，不同职业、身份、经历等的人有不同的说话方式和语言习惯，这就对电影演员提出了更高层次的要求。现在很多的表演专业都开设了专门的声音训练课，这是正确且十分必要的。

如今，人们越来越深刻地认识到了声音在电影之中的表现价值，尤其需要提到的是日本的动画界，常常被称为声优的配音演员不仅给虚构动画角色注入了真实的生命感，而且更重要的这种生命感是蕴含了思想、理念、情感等一切人类共有的永恒的魅力。正因为其出色演绎，一些不断积聚起观众人气的声优们开始说而优则唱，说而优则演，从幕后走到幕前，真正开始了自己的演艺生涯。

7.4.5 演员与角色之间的一次精神对谈

作为中国传统国粹的京剧艺术对演员有一个分类，即生、旦、净、末、丑。电影演员同样有一个大致的分类，只不过与京剧的分类不同的是，电影演员按照演员在影片中的地位可以分为：主角、配角、群众演员，此外还有客串演员、替身、特技演员。

一般条件下，如果资金允许的话，影片的主要角色往往由明星来担当，明星是拥有一定知名度的演员。几乎所有的演员，都会有一个当明星的梦想。

对于一部影片来说，除了一些知名度较高的导演，最具票房号召力的工作人员首推电影表演明星。绝大部分的情况是电影明星的名人效应远远大过导演，尤其是在大制片厂制度之下，被包装起来的明星，其拥有的商业价值让无数的投资者趋之若鹜，也让无数的观众心甘情愿地掏腰包买票进入电影院一睹其风彩。

演员的成功要素除了自己的努力，百分百的运气，拥有娇好的面容、出挑的体型往往可以让自己获得有利的观众关注度，当然以这种方式成功的演员往往被赋予“偶像明星”的称号；而当不具备这些外在的有利条件时，演员靠出色的表演同样可以激起观众的兴趣，这些演员被冠以“演技派明星”的称号。这样也就带来了演员的另外一种划分方式，以其表演类型为划分的依据，分为本色演员与性格演员。值得注意的是，本色演员与偶像明星之间并不能简单画等号，而性格演员与演技派明星之间倒是颇有共通之处。

本色演员充分调动自身素质塑造与自己形象、气质相近的角色。本色演员很容易被定型，尤其是很多以美貌出名的女演员常常因为形象亮丽但演技不佳而无奈地作为陪衬存在，甚至被形象地称为“花瓶”。当然也有众多的本色演员像奥黛丽·赫本、罗素·克劳、李小龙、高仓健……他们通过生动演绎，创造了一系列经典的银幕形象，也在电影史上写下了浓墨重彩的一笔。特别是李小龙，几乎他所有的角色都是永不服输的东方功夫小子，只不过换了一个名字和服装而已。

还有一个特别经典的例子是《寅次郎的故事》，这部绵延了近三十年的电影系列剧创造了影史上最长寿的系列电影的纪录。影片能够有如此长久的生命力，一方面在于编剧兼导演的山田洋次老先生非凡的艺术感悟力和细腻真挚的情感观察，另一方面寅次郎的表演者渥美清赋予人物一种夸张但自然，豁达又质朴的精神气质，他把一个热爱家乡又四处游荡，不断恋爱又总是失恋的日本平民演得生机勃勃，嬉笑间流露淡淡的惆怅。“寅次郎”的形象也让渥美清赢得了东方卓别林的赞誉。

性格演员则往往因为对不同类型的，甚至是与自身形象、性格相差甚远的各类角色的出色演绎而被观众所关注。

于演员个人而言，本色表演尽管保险，但是演技水平却无法得到真正提升和飞跃，而总是陷于同类角色的反复之中。于是，一些有远见、进取心和冒险精神的本色演员尝试着向性格演员的方向发展。当初，作为英俊小生的马龙·白兰度为了完成《教父》一片中黑手党教父唐·柯里昂的角色，宁愿自毁形象，以装假牙的方式让柯里昂一张影史中符号化的冷酷无情的黑手党头目形象，而变得随和体面，富有人情味。这样的一个教父形象以往从未有过，之后也很难被逾越。

李小龙的表演浑然天成

延续近三十年的《寅次郎的故事》

马龙·白兰度与《教父》中的形象差异之大

通常情况下，在浩如烟海的电影作品中，人们可能会忘记影片究竟讲了什么，可能会忘记影片中究竟都有谁，但往往会忽然之间在脑海里闪现出其中的经典角色，有时候甚至愿意以他们喜欢的角色来给演员贴上标签。

演员的精彩演绎会赋予角色以一个经久不衰的生命，赋予角色以灵魂，如汤姆·汉克斯扮演的单纯执着、一往无前的“阿甘”，约翰尼·德普演绎的爱惹事又迷人的“杰克·斯帕罗船长”、安东尼·霍普金斯诠释的高智商的恐怖的“汉尼拔博士”，林青霞反串的英武俊美的“东方不败”……阿尔·帕西诺在《闻香识女人》一片中，将一个失明的、意志消沉的退伍军人史法兰中校演绎得感人肺腑，“性感”的探戈、恣意的飙车、酣畅淋漓的演讲……诉说了一个生命的双重“重生”。

演员表演，不仅是在完成一件艺术作品的创造，更重要的是他在完成一次与角色人物之间的精神对谈，这是一次身与身的交流，是一次心与心的沟通，也是一次智慧与智慧之间的碰撞。

演员的魅力，不在于他头上耀眼的光环，不在于他时髦的装扮，真正在于他对生活的真诚和感悟，他把这些情感通过角色传达，从而让经久不衰的角色生命赢得观众的心。

7.4.6 电影表演的技巧

表演技艺不是天生的，演员需要接受相应的表演技巧训练，需要对生活有感悟。学院派的教学常常采取斯坦尼斯拉夫斯基的体验教学法，而自学成材的演员则更多地仰仗对演技的大量摸索和长期以来的观察，学习别人怎样走路，怎样说话，怎样抽烟，怎样交谈……无论哪种方式，在拍摄过程中，都会有一些不可忽视的技巧。

首先，作为演员，熟读剧本是表演的关键，演员通过剧本可以知道故事背景、情节发展、角色状态等，熟读的过程一方面可以在演员与角色之间架设起一座桥梁，为接下来的表演做好充分的心理准备；另一方面他可以针对自己不熟知的角色人生去寻找相关的素材，或者是

对相关经验者的采访，或者是亲自体验陌生的生活。

其次，正式表演时，外部动作与内部动作、台词和潜台词构成演员表演的核心。角色能够让观众记住、了解、熟悉、喜爱、关注的所有基础都集中在：演员会“说什么”，说话的背后“隐藏了什么”；演员会“做什么”，他“为什么会这样做”，这些也恰恰是演员表演的所有内容。

电影表演是一个复杂过程，是生理与心理的充分配合。通常情况下，演员的表演要求角色的逼真，当然这个逼真不是对真实的完全再现，而是影片情境中的真实，这个真实的相反面即人们常说的表演的虚假。只有当演员深入角色的内心，探索“他”隐藏得最深的心灵角落，演员才有可能出色地完成另外一个“非我”。

因此，实际上演员的职业让他成了一个心理学家，他需要揣摩各类人的思维特点、心理惯势，由外而内地刨根问底会让演员的表演更有说服力，不断在心理层面进行追问可以使演员在即兴表演时厚积薄发。

此外，规定情境之中的想象可以帮助演员在原有生活积累的基础之上，唤起以往类似的情绪和记忆，达到和角色之间的沟通体验，集中注意力进行形象思维和虚构艺术形象。同时，演员之间的情感传递和相互影响会激发彼此的创作灵感，往往出现的情况是演员对手戏时遇强则强，酣畅淋漓的演技发挥需要演员间的配合和刺激。

电影表演的技巧是一门学问，也是一种经验的积累。其实任何的技巧都是师傅领进门，修行靠个人。演员只有在不断学习的基础之上不断地实践和总结，才有可能真正把表演这项事业做久做好。

7.5 电影表演风格在不同历史阶段的变化

表演从来都不是一门独立的学问，表演方式一直以来都与时代、影片类型风格、技术发展等因素息息相关。

电影诞生后很长一段时间里，由于摄影机真实再现的技术特点，导演和演员都将电影奉为了现实主义创作的最佳形式。渐渐地，自然主义的表演构成了电影特有的一道风景线，并与原有的舞台表演方式区别开来。明星开始出现了，道格拉斯·范朋克、阮玲玉等默片时代的明星们凭借着对角色的理解和朴实内敛的演技，在镜头的帮助下，建立了电影最初的打动人心的表演风格。

与此同时，一直将电影奉为艺术的欧洲电影人也在不断尝试独特多变的风格，表现主义电影中人物神经质的、造型化的，甚至是夸张的表演与意象性的电影风格改写了电影的历史，也形成了一种与自然主义表演方式截然不同的表演风格。

关于默片时代的表演特征，特别需要着重提及的是喜剧类型表演特点。早期的闹剧一度成为默片时代影片中重要且特有的创作类型之一，与这样的风格相适应，演员的表演风格更接近于夸张的舞台表演，有时候为了制造精彩的笑料和表达深切的情感，甚至故意表现出一种癫狂的行为举止。深受法国喜剧明星麦克斯·林戴的影响，美国电影喜剧之父麦克·塞纳特创造了著名的“启斯东警察”的形象，夸张的模式化造型和表演进而构成了好莱坞喜剧片

的类型特征。

但是，如果仅仅停留于这样表面化的表演风格，美国的喜剧艺术也不可能获得长足的发展。查尔斯·斯潘塞·卓别林出现了，他对喜剧表演的贡献，在于他大大突破了以往喜剧表演只注重滑稽逗乐的局限，而赋予人物更多的人性和细腻的情感。他在《寻子遇仙记》《淘金记》《城市之光》《摩登时代》等一系列喜剧片中塑造的流浪汉形象虽然滑稽，但更多是在演绎小人物的辛酸，深切的人文关怀默默在角色身上流转。卓别林在表演上及导演上的出色成绩奠定了他默片大师的地位。

至今也无人撼动卓别林默片大师的地位

当然，默片时代同样有与电影奢华的制作相适应的虚矫浮夸的表演。有必要了解的一点是，早期的拍摄和放映方式有几种不同的规格，后来的放映画格速度与当初拍摄时不同，因此观众常常会被其中急速的肢体表演逗乐，而事实上，这种效果很大程度是由设备的不同造成的，而并非单纯是演员的表演带来的夸张效果。

当有声技术出现后，在默片时代徘徊了很久的演员获得了更加真实的表演效果。但也有演员因为无法适应声音，或者虽有迷人表情但声音的欠缺而被淘汰了下来。无论怎么说，声音技术的发展，让电影比以往任何的艺术都更加忠实于现实，这个流光溢彩的声画世界也变得更加生动丰富起来。

1927 年，改编自音乐剧的《爵士歌王》作为第一部有声电影问世，随后歌舞片开始大量的出现，电影表演与舞台表演终于找到了共同的舞台，五彩缤纷的庞大歌舞场面与命运多舛的定型人物构成了一部梦境与现实交织的虚拟人生。《霹雳舞》《黑暗中的舞者》《红磨坊》《芝加哥》等影片中，演员把平常生活的平静表演与酣畅淋漓的舞台秀在相互映衬中揉为一体。

更为精妙的是，“片中片”的方式让电影表演再一次突破舞台与电影表演原有的融合方式，呈现出表演在电影与现实之间丰富微妙的不同趣味。在 1981 年《法国中尉的女人》一片中，梅丽尔·斯特里普一个人分别演绎两种人生状态，在影调的配合之下，她靠娴熟的演技把片中演员安娜需要饰演的维多利亚时代的女子莎拉那种神秘执着、孤傲压抑的气质通过略带夸张的、程式化的表演方式呈现出来，而现代社会女演员安娜的自信以及对爱情的迷惘和彷徨，则通过平实的接近于生活流的状态呈现。不同人生的反差，不同表演风格的反差，让这部影片也成了研究戏剧化表演方式与写实表演方式极具参考价值的案例之一。

技术的发展让电影表演一再突破挑战，以往的表演经验让专业演员可以在任何的虚假环境中开始表演，摄影机的声音、现场工作人员的注视都不足以构成对表演的干扰，可是数字技术的发展，让银幕上不再只表现现实空间，幻想的人物、幻想的世界让一切不可能变成了可能，演员的表演再次有了新的要求和表现空间。

从《谁陷害了兔子罗杰》开始，与演员演对手戏的合作者不仅包括真实的人，还出现了想象出来的、无中生有的角色，动画人物、恐怖生物、天外来客……层出不穷的虚拟角色使演员不得不学会对着空气表演的方式。这不仅是对数字技术的挑战，也是对演员演技的挑战。

此外，蓝幕技术的运用，让银幕角色随时都有可能来到异度空间展开不可思议的旅行，《天空上尉与明日世界》《罪恶之城》《指环王》《斯巴达三百勇士》等数字影片的拍摄过程中，演员的表演基本在摄影棚的蓝幕背景下完成，等表演结束之后，导演再通过后期的数字技术让演员的表演素材与计算机设计的背景素材进行缝合，达到出人意料的表现效果。

数字化时代的来临极大地考验着演员的想象力，除了必备的演技，对虚拟角色和虚拟世界的想象构成了情感体验的最重要的基石。当然，丰富的想象还是源于对生活的充分体验，否则想象恰如同无源之水，无本之木。

几乎所有的演员成功前后往往都会历经一段“天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤……”的磨炼期。这段因人而异的磨炼几乎会让所有的演员都印象深刻，很多有过表演经历的演员都会对周星驰的《喜剧之王》产生共鸣，因为这个故事真切得就如同他们入行时的真实写照。

香港著名电影人张坚庭曾经说：“电影演员的成功，有三分之一是剧本，有三分之一是导演，余下的三分之一是自己……”对于演员来说，特殊的工作方式可以让自己体验不同的人生，而如果要把这段没有任何生活体验的表演做到让人信服，除了专业上不断进取，生活中还需不断提升个人修养。

北京电影学院第一任院长、著名戏剧家章泯曾说过：“如果问我，什么是世界上最容易的艺术，我说是表演艺术；可什么是世界上最难的艺术，我说还是表演艺术。”[①] 所以要真正成就一段华彩的戏梦人生，演员要走的路还很长……

思考题

（1）电影表演与戏剧表演有哪些差别？

（2）电影技术的一再革新给电影表演带来了怎样的机遇与挑战？

（3）如何才能塑造一个丰满的、充满人性魅力的角色？

参考书目

梁伯龙、李月主编：《戏剧表演基础》，文化艺术出版社2002年版。

李锦云：《表演心理学》，世界图书出版公司2007年版。

林洪桐：《表演学习手册》，中国电影出版社2006年版。

［美］埃里克·舍曼：《导演电影：电影导演的艺术》，丁昕等译，广西师范大学出版社2005年版。

① 章泯：《表演作为艺术》，载《北京电影学院学报》1985年第2期，第99页。

第 8 章

拍摄

众所周知，电影是“拍”出来的，一个“拍”字几乎涵盖了整个电影制作，足见其分量之重。

拍摄阶段，是银幕所有可见素材的制作阶段，是参与创作者最多的庞大工程，也是一个不可预知的充满了无数可能性的复杂过程。

特吕弗曾经说过：“电影是一道时间运用的考题。”这个考题让所有参与拍摄的人都极具战斗力和兴奋感，也承受巨大压力，因为没有哪项创作能够像拍电影这样在有限的期限之内与时间赛跑，与智慧较量，尽可能在最短的时间内创作最昂贵的艺术作品，这让团队的所有人都热血沸腾。

8.1 传统电影拍摄

一张图片和一段文字的吸引力哪个大？答案显而易见，人们的目光总是最先锁定图片。《小大人》和《时代广场的胜利日》这样的平面摄影作品一图胜千言，镜头内的客观世界与镜头外的主观意识全部浓缩于一张图片之中。

电影的拍摄是单帧画面的连续运动，运动的优势让电影获得了远比静态画面更积极更明确的传情达意效果。只不过与最初的照相术不同的是，电影多是先有文字创意后有图片影像，这个把文字转化为运动影像的过程，即拍摄。没有影片的拍摄，一切创意，前期的一切准备都只是纸上谈兵。

看完一部影片，观众做出影片质量评判的重要依据是故事；而观众走进电影院，他只要花几分钟，就可以做出自己的好恶判断，而影响判断的首要因素自然是影片的视觉画面。曾经有一个电影实验表明，一部没有任何情节、没有台词，但银幕形象好看的影像作品可以吸引观众长达八分钟以上。这都表明，画面造型对一部影片质量起关键作用。

把故事拍出来是电影制作的基本要求，而把故事拍得生动则是拍摄阶段更高层次的要求。

《少年时代》用电影“真实”地记录了一个男孩从6岁到18岁的成长历程

一部影片从镜头开拍之前的筹备到停机结束，周期从短短数天到几个月时间不等，甚至更长，可长达数年。获得第72届美国电影电视金球奖最佳导演和最佳影片的《少年时代》，拍摄了整整12年，再现了美国少年梅森从6岁到18岁的成长日记。

发生在镜头内与镜头外的电影制作工作主要经历前期准备、正式拍摄和后期制作三个环节。

8.1.1 前期准备

拍摄的前期准备包括资金的筹措、剧本的编写、导演的介入、分镜头剧本的确立、拍摄计划及预算的制订、摄制组的建立、演员的挑选等各个环节。

前面三章中已经谈到剧本创作、导演建组、演员的挑选等环节，这里将不再赘述。

在融资方式上，目前我国的运作方式可以分为两种，一是商业运作，二是政府运作。就商业行为而言，电影制片人主要考虑的内容是尽最大可能地获得商业利益，所以在电影创意方面和导演、演员人员的选择等方面应充分考量其商业价值；相对来说，政府行为更多考虑主旋律的价值宣扬和社会效益，所以在影片的制作上更多强调正面积极健康的内容和形式。

建组完成之后，剧组是一个临时性的团队，为了确保影片能够顺利拍摄，这个团队必须分工明确，遵守相应的职业道德和纪律。

作为剧组的核心，导演往往是一位凝聚全部组员人心的灵魂人物，也是实际的指挥者。绝大部分情况下，影片的导演只有一人，也有在完全平等的合作情况下与其他导演共同担任的，比较有意思的是兄弟导演搭档的出现，比如《冰血暴》的科恩兄弟、《我为玛莉狂》的法拉利兄弟、《黑客帝国》的沃卓斯基兄弟等。

剧组中的其他部门还包括制片部门，摄影部门，负责布景、服装、化装等工作的美术部门，负责现场记录的场记，当然还有演员。

一个值得注意的现象是，由于摄影技术及设备器材的改进，剧组的成员不仅在人数上，而且在工作职能上也经常会有变动。

前期准备是一个按部就班的过程。导演制作明确的进度表；场记则根据导演的要求分出场次表；摄影、录音、美术等部门的工作人员考虑租用什么样的器材；化装师、服装师设计角色造型。总之，剧组分工明确，每一个人都知道该做什么。

剧本创作、导演分镜等工作的完成意味着影片前期策划告一段落，拍摄的准备工作开始

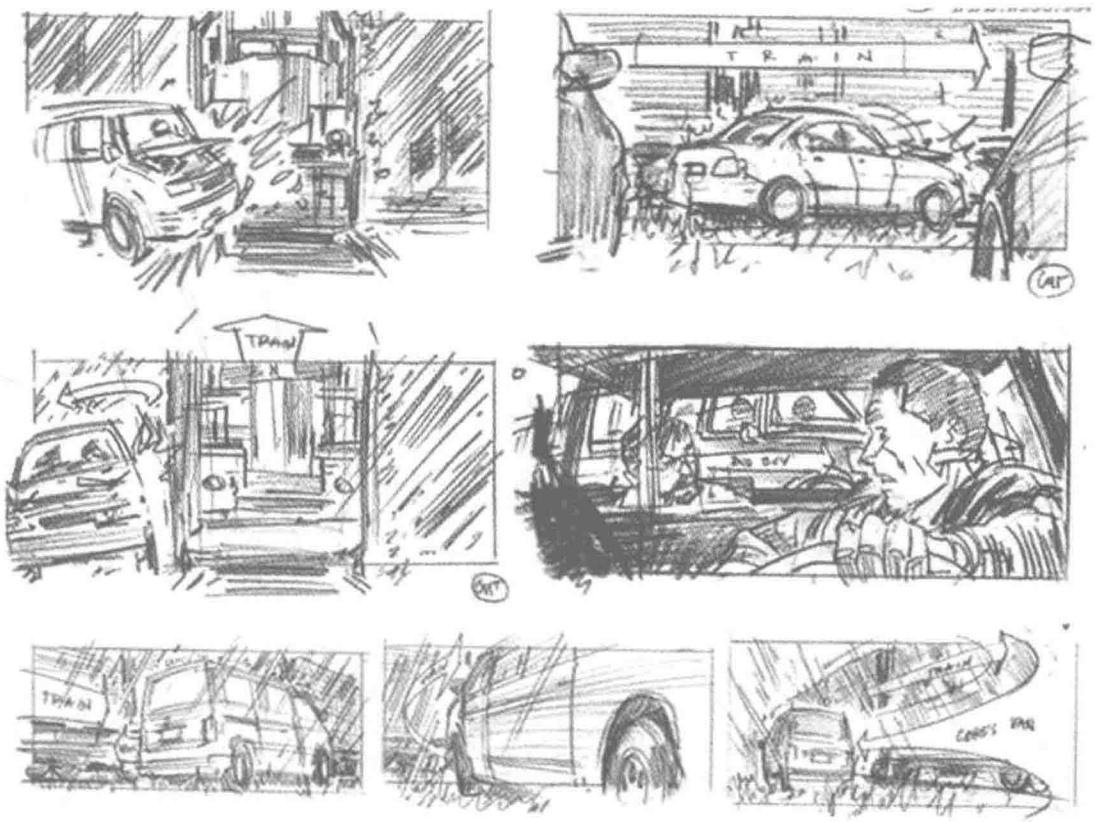
真正运作起来。对于投资人和制片商而言，支出成本与拍摄周期是成正比的，所以拍摄前期的工作准备越充分，拍摄中期的工作也会进展得越顺利。周期有合理的保障，成本自然就可控制。

分 镜

事实上，拍摄阶段的工作常被分为镜头外的工作和镜头内的工作。镜头内的工作常常会在导演的分镜中进行设计和呈现。

摄影机的镜头在客观上如同人的眼睛，可以捕捉任何细微的东西；又不像人的眼睛，镜头对世界的一切可见的东西都抱以同样的兴趣，是一种不加选择的“观看”和记录。所以对于电影创作者来说，如何在这个方寸之内，通过取舍和设计，表达自己的意愿和引导观众注意力便十分重要。

主镜头的选择、镜头内的构图、场面调度、色彩的调和、光影的布置等画面元素都体现在拍摄的画面中。拍摄绝对不是一种感性认识上的爆发，是理性参与的成果。镜头的运用方式要根据影片整体构思的需要或者画面内涵表达的需要，而不是一种想当然的冲动。《落水狗》片头餐馆谈话段落中，摄影机有意无意地对角色（粉红先生）的重点关注，都是事出有因的设计，因为正是他揭开了故事结尾出人意料的悬念；《黄土地》女孩结婚段落，相当多比例的镜头



《盗梦空间》的分镜画面设计

从群众背面拍摄，通过过肩画面表现前景内容，将一种冷静旁观似的麻木的情绪悠悠传达出来。

长镜头的设计有时会造成一种情绪上的延长和期待。希区柯克有一个理论：不停地“切换”和长时间的单一镜头都会给观众造成一种透不过气来的压抑感。周星驰《功夫》片头那段自如的长镜头运用既完整地展现了特殊的环境，也表达了某种不安。希区柯克的《美人计》一片中，英格丽·褒曼扮演的艾莉卡偷走了丈夫的钥匙，镜头从楼梯顶部俯瞰角度的长镜头开始，直至艾莉卡手中钥匙的特写镜头结束，这种刻意的长镜头能够逼近角色内心的紧张与面临的危机，同时也通过这个手段让观众意识到了摄影机的存在，体现了电影作者的主体表达。

非安全空间的画面设计，以一种颇具“虐待狂”意味的游戏策略，试图抓住观众的无意识瞬间，通过对摄影机视角的严格限制来营造危机，使观众在没有任何心理准备的时候成了虚构的受害者，斯皮尔伯格的《大白鲨》中所设计的效果出色地完成了这样的任务。

导演的分镜稿设计可以在电脑上完成，也可以是手画的草图，并且会随着影片拍摄的逐步展开而不断调整。事先的设计可以让导演有一个大致的创作方向，一个拍摄进度的大致估算，同时从心理上也更加胸有成竹。当然，也有一些导演是在场景现场，在拍摄即将开始时完成分镜创作的。

美术工作

美术设计是剧本已经完成导演提出方案之后，美术部门的重要工作内容。在美术部门向导演提供造型设计后，便可以拍摄定妆照，并把照片插在剧本的相关页面，为之后实际拍摄中的化装、服装等工作人员提供参考标准。

在一些艺术要求较高的影片中，导演提出构思之后，剧组的美术部门、摄影师、灯光师会坐在一起探讨影像风格的设计方案，有时候还会搜集相关的图片和电影素材，提供给创作者参考。像《指环王》《加勒比海盗》《蝙蝠侠》等影片，画面风格的基调、角色的造型设计、道具的使用、场景的气氛效果图等都会经历反复论证，并在拍摄之前予以确定。

在早期电影的拍摄中，由于技术条件远没有达到可以虚拟一个世界的程度，所以靠搭建人造微缩模型的方式来营造故事氛围是常用的手段，较早的《夺宝奇兵》《金刚》都以这样的方式完成拍摄。在这样的情况下，筹备期的工作当然还涵盖了模型的设计和制作。

勘察外景

拍电影除了拍人就是拍景，特定的情境构成了画面的风格，也创造了戏剧的可能。于是，“外景地”的挑选成了准备阶段，与其他部门的准备工作平行进展的重要内容之一。电影外景地的选择不得不兼顾艺术的需要、制作周期的需要、资金投入的需要和操作的可行性。在条件允许的情况下，导演、摄影师、美术、灯光师、录音师甚至编剧等主创人员的共同参与来确立外景地。选景之前编剧、导演、美术等人员之间的交流是十分必要的。

采用什么样的外景，一般考虑两个方面的因素：是否符合剧本故事的要求，是否符合拍摄条件。剧本的故事往往提供大致的时代背景风貌，古典、现代或者未来，乡村、城市或者

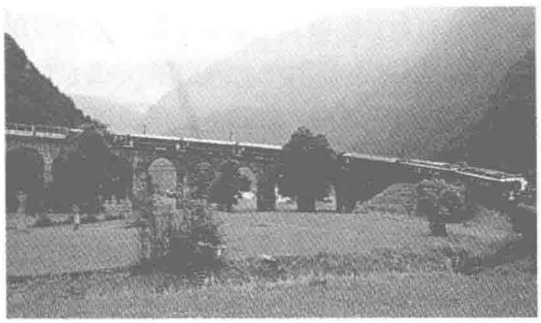
荒野……比如系列电影《哈利·波特》中，场景大部分都在英国拍摄，其中近苏格兰爱丁堡的阿尼克古堡是霍格华兹魔法学校的主要取景场地，除此之外主创者还到伦敦、格洛斯特与牛津这三个重要的城市取景。

拍摄条件则是从可操作性的角度考虑，摄影机架在哪里，是否可以自由调度，现场是否会有障碍物阻挡镜头取景，电源线是否合适，灯光布光的位置、录音话筒的位置是否会受到干扰……现场的因素都有可能对实际的拍摄造成影响。

不同的实景地选择，会造成拍摄风格的区别和演员表演的不同，也带来好莱坞商业影片中震撼视听的汽车追逐戏与成龙电影身手灵活矫健、就地取材、插科打诨式的追逐方式的东西方区别。例如同样拍摄一场追逐戏的段落，是选择在高速公路上以速度来制造危机（《变形金刚》片中的高速公路追逐段落），还是选择在密集的城市道路间穿梭造成一种压迫感（《碟中谍》系列片中的城市间追逐段落），又或者是在穷街陋巷以丰富的道具制造喜剧感（成龙《A计划》系列片中的小巷追逐段落等）？……

实景拍摄可以确保影片具有真实感，20 世纪 40 年代开始的意大利新现实主义提出的“扛着摄影机到街上去”的拍摄方式成就了一种电影美学。虽然由于各种原因，这股电影浪潮仅存在了六年左右，但是这种拍摄方式却影响了之后世界各地的无数电影人。

纪录电影常常需实景拍摄，而对于故事电影来说，毋庸置疑的是，适当的实景必然能够增添影片的逼真性和可看性，有时候现场的风景还能启发导演的创作。



《哈利·波特》中，无论是“霍格华兹快车”还是“九又四分之三月台”都离不开风景优美的外景地的帮助

美国电影《变形金刚》中追逐场面的拍摄

谨慎的勘景是一件痛苦并快乐的工作。张艺谋当初拍摄《红高粱》，为了获得“爷爷”和“奶奶”在繁茂高耸的高粱地里野合的那种原始的生命张力，作为导演的他借种子种了近百亩的高粱地，除了施肥，他还天天给高粱除草浇水。当按原计划开拍的时刻来临，100亩的高粱真正成形了才50亩，但恰恰就是这50亩地却在银幕的光影之中，幻化为最生猛的纠葛。2004年张艺谋拍摄《十面埋伏》的时候，为了找到鲜花曼妙的外景他走遍世界，最后在乌克兰找到了影像中的世外桃源，然而气候的原因让影片的拍摄和最终呈现一波三折，或多或少背离了张艺谋原来的设计初衷。

实景拍摄还常常会横生枝节。有时候为了获得理想的采光和气候，整个剧组必须等待合适的时机，自由度受到很大的考验。《加勒比海盗》的导演和演员在接受采访时抱怨说：在外景海面拍摄的时候，有风向的日子，阳光不对；有阳光的日子，船帆不对。拍摄需要应对各种各样的情况。所以，外景拍摄的不可控制性让一部分电影制作者以搭景或者摄影棚内拍摄的方式来替代外景的效果。

相对实景拍摄常常带来的“意料之外”，搭景拍摄和摄影棚内拍摄则更体现出“意料之中”的掌控能力，光线、影片的色调、建筑风格以及一些艺术设计的创意都可以灵活实现，而不必受到环境的影响。

早期的搭景是不得已而为之，如国内的电视连续剧《红楼梦》的制作。但到了数字化时代的今天，在投资费用许可的范围之内的搭景则是为了忠实营造一个想象的世界和建立真实的场景气氛。马丁·斯科塞斯在《纽约黑帮》的拍摄过程中，为了重现19世纪的时代氛围，刻意舍弃了后期的数字技术，而在意大利某小镇搭建了一个“纽约”，还原了那个年代的艺术风貌和真实的建筑质感；香港电影《功夫》和《十月围城》分别在上海实景搭建了充满了“老香港”味道的“九龙城寨”和旧中环场景；而美国电影《鸟人》的导演和摄影师在位于洛杉矶的片场搭建了“圣詹姆斯剧院”的模拟场景，来给正式拍摄减负。

从早期的《卡里加里博士的小屋》《公民凯恩》在棚内场面调度的自由，再至近年来数字化的制作模式，使得摄影棚内的世界正变得“无所不能”，很难想象《泰坦尼克号》《蜘蛛侠》《加勒比海盗》《盗梦空间》《少年派的奇幻漂流》等磅礴之作，其中惊心动魄的情节都出自棚内拍摄，但科技的发展让这一切不可能都变成了可能。

外景拍摄、搭景和摄影棚内拍摄确定后，需由制片部门与相关部门联系协调，签订租用场地的合同。当然实景拍摄需不需要签订合同视具体情况而定，并非绝对。至于究竟选择什么样的拍摄方式除了与艺术上的追求有关，也与制作成本息息相关。一部低成本的影片往往很难考虑采用后两种拍摄方式。拍摄场景确定之后，场地布置、造型、道具设计等工作相应地紧锣密鼓地开展起来。

选择拍摄器材

回忆一下导演要开拍之前最常说的一句话是什么？“Camera ready？”即“机器准备好了没有？”摄影的相关设备准备构成了拍摄的前提和基础。

传统电影的拍摄，什么器材都可以缺，没有灯光可以拍外景，没有声音可以拍默片，但是有两样基本元素是绝对缺少不了的——摄影机和胶片。

19 世纪末最原始的 35 毫米的胶片诞生了；1920 年，柯达公司为了鼓励非专业电影摄影爱好者的使用，推出了 16 毫米的胶片；随后，8 毫米胶片、超 8 毫米胶片、超 16 毫米胶片、70 毫米胶片相继问世。从影像最终呈现的播放品质上来说，70 毫米胶片的清晰度非常高，但基于其昂贵的成本，一般只有大预算的史诗电影或者特效电影才会使用。

不同规格的胶片需要与不同的摄影机相适应，制作成本的压力和最终放映的方式会让制片人做出选择。目前，世界范围内主流的胶片拍摄方式还是采用 35 毫米胶片。16 毫米和非常之少的 8 毫米则是一些低成本的记录性质影片、新闻片或者实验电影常常采用的格式。

选择摄影设备需根据剧情的需要。在拍摄动作戏，尤其是追逐段落时，为了表达强烈的视觉效果和真实的现场感，手持摄影机成了重要的武器。手持摄影机最初在无声片时代小试牛刀，如德莱叶、克莱尔、维尔托夫、让·维果等的影片，随后运用在一些有声电影，在棚内拍摄的片段里。电影史上最具影响力的十大电影摄影师之一——早期打拼好莱坞的华裔摄影师黄宗霑曾经为了拍摄一场拳击场面，他脚踩四轮滑冰鞋，手抱摄影机，追着演员从各个角度运动抓拍，获得逼真的视觉效果，而他也成为世界电影史上使用长焦摄影和手持摄影机动态摄影的先驱，开创了革命性的动态摄影技法。

20 世纪 60 年代的法国新浪潮和之后的美国真实电影，使手持摄影机真正开始向人展示出巨大的潜力。轻便灵活的操作特点可以使创作者及时捕捉和拍摄素材；可以跟踪动作，制作出一种亲近感；在某些时候还可以给画面带来强烈的感染力，以达到装在三脚架或者摄影移动车上的摄影机所无法实现的效果。

胶片，摄影器材，灯光设备，辅助拍摄设备如摄影移动车、工业型车载升降台等的选择购买或者租借必须在拍摄之前确定，还需对设备进行必要的检查和维护，要查看电池是否充电，镜头是否有刮伤，备用灯泡和电源线是否充足……以免为接下来的正式拍摄增添不必要的麻烦。

拍摄电影的筹备工作体现出艺术者严肃、严谨的创作态度。有些影片从确立题材创意到拍摄前的准备时间长达数年之久，其目的就是尽可能为拍摄提供扎实的基础，成就一部伟大的艺术作品。

8.1.2 正式拍摄

尽管在呈现方式上，电影不必像戏剧、舞蹈等现场艺术那样，一次表演后其艺术水准便盖棺定论——一切创作只要还未进入放映阶段，就可以针对布局、画面结构、光线明暗、色彩等元素进行调整后，甚至重新拍摄。但是抛开胶片这项昂贵的成本不谈，自然环境的变幻、演员档期的压力、制片方的投资支出等各项因素都要求尽可能避免重新拍摄。所以，正式拍摄期间，导演和整个剧组的压力都是巨大的。丰富的专业经验，一定的艺术修养，敏锐地捕捉和果敢的判断，都有可能帮助他们获得最佳的银幕效果。

正式拍摄阶段是一部影片完成的关键阶段，是一支包括十几个部门，几十人乃至上百人

的队伍，在一定的时间内朝着一个艺术目标，齐心合力的过程，也是制作中最辛苦的阶段。有时为了抢拍清晨的朝阳，演员和化装师得在凌晨二三点便起来化装、准备；有时为了达到出色的镜头效果，演员和相关工作人员必须不顾危险，飞身跃上飞驰的汽车或纵身跳入寒冬腊月的冰河……但恰恰这段磕磕碰碰的，常有“意外”发生，还会不断有艺术上的分歧和争吵的时期，令剧组的全部工作人员在共甘同苦中建立起深厚的感情，在拍摄完成，剧组解散之时依依不舍。

“导演、演员、工作人员就进入到了拍摄阶段（production），此期所有素材将拍摄完成。画面部分使用摄像机来拍摄，声音则是采用模拟式的录音机来录制，灯光被小心地摆设，以期营造出的气氛能使明星看起来更富魅力。拍摄的电影底片要被送到冲印厂去冲洗，然后印出原始底片的一个拷贝，也就是工作样片（work print）。声音被转录到磁性声带（magnetic film）上，这种声带和底片一样大小，而且在两边也都有片孔（sprocket holes）。原始的底片和录音带则暂时被保存起来。”① 这段话简明扼要地把现代电影拍摄的过程描述了出来。

通常情况下，电影拍摄以先拍外景后拍内景、先易后难的原则展开工作。外部环境瞬息万变，要找到符合剧情且理想的环境相当不易，所以，外景拍摄必须抓住有利时机。天气情况不理想的话可以及时转入内景拍摄；外景拍摄可以为内景的布景、装修留出必要时间，内景拍摄还可以对外景拍摄的不理想部分进行弥补。在条件允许的情况下，尽可能地多捕捉一些外景空镜头，为之后的剪辑提供丰富的可用素材。

从鼓舞团队士气的方面考虑，先进行简单的拍摄可以给演员与演员之间，创作部门之间提供一个熟悉和相互了解、协调适应的过程，而且拍摄顺利的好心情可以增强彼此之间的凝聚力和信心，为接下来的工作挑战打下一个很好的心理基础。

电影的拍摄顺序是按场次来进行，一般会把发生在同一场景中的戏集中起来拍摄。一部90分钟的影片，一般情况下是一百多场戏，如果把重复性的场景合并重新计算的话，一部影片有大概三十多场至五六十场不等的不同场景，以此表现不同时间、地点发生的事件。电影实际的拍摄过程就是以这些场次划分为顺序，同一场景内的戏全部拍完才转入下一场景工作。相应的工作人员需要在这些场景中设置好相应的设备。场次的繁多，必然带来工作的复杂性，除了参考拍摄计划日程表，如一天中拍摄的镜头、一场戏拍摄的周期等前期准备计划，导演和其他的辅助人员有必要保持清醒的头脑，注意场次与场次之间，同一场戏拍摄的镜头与镜头之间的衔接。

特别是戏份较多的主场景——同一场景中有多场次的表演——可以给影片定下一个重要的故事舞台和画面风格。例如《肖申克的救赎》，监狱成为主要的叙事空间；侦探片《东方列车谋杀案》《尼罗河上的惨案》，充满戏剧张力的车厢和船舱构成了重要的表现场景；再如《小岛惊魂》《幽灵船》等恐怖片更是通过对封闭房间的刻画营造出紧张气氛……同一场景的多次拍摄，必然要求拍摄按故事发展阶段的变化而变化，镜头、角色服装、角色性格、

① [美] 琳恩·格罗斯、拉里·沃德：《拍电影：现代影像制作教程》，第16页。

时间等因素的变化都需要详细规划，充分考虑。不按时序拍摄肯定会带来纰漏，如《拯救大兵瑞恩》中，草地上前进的小分队中出现了之前已经牺牲的队员。尽管这很大可能是后期剪辑的问题，但正是这些画面上的小漏洞引起了很多电影迷费尽心思挖掘的无限兴趣。所以，镜头之间的前后衔接和镜头内部语境的考虑在拍摄中必须理性清醒地对待。

进入现场拍摄阶段，当导演、摄影师、灯光师、布景等在布置过程中或者全部就位，演员开始练习走位。美国导演弗朗西斯·福特·科波拉说："一部影片的成功只有两个因素，一个是剧本，另一个是演员……"剧本的故事在拍摄之前就已经确定，而演员的生命在拍摄阶段开始绽放。在摄影机正式运转之前，导演往往会安排演员排练，走位，并与演员沟通，当演员已经做好准备，进入故事情境时，才正式开拍。拍摄中还要根据现场的效果、演员的表演调整相应的机位、灯光、服装等环节。如果有群众演员参演，在主要演员表演之前，相关人员就必须对临时演员说戏和排演，以免因为准备不足造成现场混乱，而浪费人力、物力、时间和资金。当不需出现在画面中的搭戏演员缺席时，剧组必须安排人员替代缺席的演员给正在表演的演员提台词。

正式开拍，助理导演会在现场喊："录音机启动，准备；摄影机启动，准备。"听到口令，声音混录师和摄影师启动相应的设备。摄影助理或者其他工作人员会把拍板拿到摄影机前拍板。拍完板，导演喊"Action"（开拍），演员的正式表演开始了。

导演通过监视器或者摄影机的取景器进行现场指挥。取景器的画框是一个分析工具，导演通过取景器观察正在准备或者排练的镜头，对未来银幕上可能会呈现的画面进行选材和组织。这个方式可以使导演将自己全部的注意力局限于取景，以免被周围灯光、美工、技术人员的工作所干扰，聚精会神地确定画面是否达到自己想要的造型效果。

正式拍摄时，摄影师的工作尤显重要，所有的工作都将配合他达到最佳的表现效果。此时摄影师就如同炼金术士一般，用他的火眼金睛对灯光的处理、镜头景深的把握、构图比例的设计进行判断和调整来表现主题，制造银幕梦境。摄影师助手则分别负责装胶片、拍摄轨道装卸，以及推动轨道车。绝大部分情况下，现场的摄影机不会只有一台，多台摄影机、多个角度同时拍摄是现代电影拍摄的常规方式，尤其在很多动作场面的拍摄中，多机共同捕捉可以节省重拍的时间，也可以提供多个视角而使画面更具动感。摄影机之间的协调和运作，专业人员的合理配备是确保顺利完成拍摄的重要环节。

尽管有时候摄影师与美术、灯光师等其他工作人员一样，需要与不同的导演合作，配合他们不同的风格而拍摄，但是当导演的摄影知识在实际创作中不足以表达他全部艺术构思的时候，摄影师就需要及时介入，发挥自己的专长提出有建设性的意见，引导并实现理想的镜头风格。

当然，有时候摄影师凭借其工作经验和出色的个人能力，能够在众多影片中展现和保持个人风格和视觉标准。例如早期与导演格里菲斯合作了十多年的比利·比策、近年来的顾长卫、鲍德熹、杜可风、戈登·威利斯等电影摄影师，正是他们的艺术追求给影片创造了充满个人魅力的镜头语言。特别是戈登·威利斯，在《教父》一片中，他以一种低照度的方式，形成"琥

珀黄”的复古影调，使画面具有神秘的力量，这种前所未有的尝试很快便影响了之后全球的电影拍摄。

灯光师的工作也是影响画面艺术风格的重要因素，每盏灯都有专人负责移动位置和调整角度，不同的光源会产生不同的效果。正面照明会使角色显得平板，缺乏生气；侧面照明能够突出维度和表现纹理；逆光则给人以忧郁和浪漫色彩，也常常给人以孤立之感；底光则营造出一种恐怖效果……通常情况下，布光方案都是几种光源综合运用的结果。在纪录片拍摄中，光线常常以辅助的形式处理，并且更多注重曝光值而非气氛效果。应该说，电影中的用光方式，无论在早期的黑白片中，还是在今天数字格式拍摄的电影中，都依据不同的侧重点给予了相应的关照。《现代启示录》反映了两种文明社会的矛盾冲突，为了使这两种碰撞表现得更显而易见，设计了两种用光方式，一种是利用傍晚夕阳西下时柔和的自然光，另一种则采用人工布光来达到冲突效果。

录音师的工作，除了要完整录制没有杂音的对白声带之外，还要建制环境声、同期音响效果和非同步台词。所录制的同步音响效果可以出现在完成片中，也可以用作音效剪辑师的控制声带。

电影拍摄过程中的场记工作绝对不能忽视，而且负责场记的工作人员必须是一个细心的人，他需要在拍摄时随时记下值得注意的事项，比如演员的服装配饰，剧本中对白的改动，每个拍摄镜头的拍摄数量，以及画面中的相关信息，如道具的摆设、摄影机使用的滤镜、演员动作的方向……他的这份记录将被送交给剪辑师，这样剪辑师就能够正确地将画面连续串接起来。

同样的一个镜头可能为了得到特写镜头、反应镜头、对切镜头等需要重复操作多次。对于单个镜头来说，几乎也不会一条就通过的，往往都会拍上三四条，或者更多，这是没有规律的事。这既取决于在拍摄过程中导演、摄影师，或者演员的要求，比如一些有价值的但之前并没有发现和挖掘的东西要重新表现，演员的表演要重来一次等；也是后来的工作者剪辑师的要求，因为这样可以为剪辑提供更多的可供选择的素材。也有一些导演，比如让·雷诺阿，他常常一个镜头只拍一次，因为他认为重复拍摄的结果并不会比第一次好多少。所以拍摄的条数也与导演的工作习惯有很大的关系。

一场戏拍完之后，就可以进入下一场戏的拍摄。如果场景不变，美术部门的布景工作就不用耗费太多的时间，只要演员化好装，表演情绪准备好就可以开拍。如果场景有所改变，那么美术部门需要对场景做一定幅度的调整，才能开始进入接下来的拍摄。

拍摄环节是工作量最大，参与人数最多的异常复杂的阶段，所以意料之外的状况随时有可能发生。同时，主创者的创造力会随着拍摄的不断进行而迸发，导演常常会改变原来的拍摄计划，针对场景、演员、工作环境的实际状况进行调整，增加镜头、删减镜头、合并镜头的拍摄是非常多见的。

当天拍摄结束之后，导演会习惯性地安排放映当天或者前一天的工作样片。观看工作样片时导演会查看人物表演是否到位，构图是否满意，镜头长度是否合适，有没有“穿帮”镜

头（在镜头中出现了与故事情节和时空顺序不符的细节），等等。通过整理，选定没有拍好的场景另挑时间重拍。如果导演召集演员和其他工作人员一起观看的话，这个环节还可以促使剧组成员互相激励，从而获得更大的工作动力。

8.2 非常规的拍摄方式

部分导演会在具体的操作中突破原有的模式，尝试不同的拍摄方式。为了不破坏故事的连贯性和演员表演情绪的连续性，一些导演采用按故事情节顺叙拍摄的方法来制作电影，这种方式尽管更容易让导演和演员进入拍摄情境，但是实际执行起来却困难得多，演员之间档期的磨合、场景租用时间的协调、一些无法预计的意外情况等，都会促使制作成本大幅度增加，甚至可能会多花近一倍的资金。但是这种不切实际的拍摄方法还是引起了某些导演的兴趣，比如奥利弗·斯通在 2006 年拍摄《世贸中心》的过程中，为了表现对“9·11”历史事件的尊重，为了准确还原真实事件，他和全体剧组成员一起，面对重重困难，坚持按时间顺序完成了拍摄。

还有的导演越过剧本写作环节，以无剧本的创作方式进入拍摄，并随着拍摄的不断深入，不断涌现灵感，最终完成电影。早期的格里菲斯以他无剧本的即兴创作完成了《党同伐异》这部伟大的电影。意大利的费里尼、法国的戈达尔、伊朗的阿巴斯等都是此类风格的代表人物。更为出人意料的案例是意大利的米开朗基罗·安东尼奥尼，他就要拍摄自己的作品《奇遇》了，可是在他带着剧组全体成员赶赴外景地之前，他还不知道自己该拍什么和将会拍什么，整部影片完全是在现场环境之下，即兴发挥的灵感之作。正如安东尼奥尼本人所说的那样：“电影是自我发现”，“一旦电影完成，我才明白自己的意图……”

一些耳熟能详的香港导演王家卫、杜琪峰和周星驰等也喜欢采用这样的创作方式。他们常常标榜自己的无剧本、现场即兴创作的操作模式。王家卫是较为极端的案例，其电影中所有的故事情节都是任凭“感觉”现场发挥，为了找到对的感觉，浪费无数的胶卷也在所不惜。所以，参演他的电影的演员常常说自己不知道该表演什么，也不知道自己究竟已经表演了什么。这种创作方式制作的成本是相当巨大的，也是极具风险的事。有一个非常有趣的案例，当初王家卫以其个人化的创作模式拍摄《东邪西毒》时，这个过程不但进度缓慢，而且资金出现巨大的缺口，几乎令他和刘镇伟组建的公司濒临破产。无奈之下，刘镇伟拉上《东邪西毒》的全班人员包括演员拍了一部《东成西就》。这部闹剧式的武侠电影一经上映，不仅获得了观众的口碑，而且出色的票房成绩终于挽救了公司，最终也成就了《东邪西毒》经典的地位。

周星驰的创作方式与王家卫稍显不同，开拍之初，他会和编剧一起构思搞笑的包袱，可是他每次看了几个编剧的剧本之后，只在其中选择一个或两个可供参考的点，最后还是根据现场的情况，结合自己的创意来表现故事内容。

从创作特点来看，无剧本的创作可以使导演不断地产生新鲜的灵感和火花，而不必拘泥

周星驰导演在《功夫》的拍摄现场

于原剧本的束缚；有助于加强导演与演员之间的互动性；充分调动和考验现场编剧、导演和演员的能力……这种意识流的个人化的创作习惯使导演得以通过发掘自身的潜意识来获得真实。

还有一些导演的即兴创作相对较为温和，仍然沿用以剧本为拍摄前提的传统，只是把拍摄前构思分镜的环节后置，根据现场状况来进行分镜。日本导演北野武自己担任编剧，但他不会事先完成镜头构思，而是在现场想到什么拍什么，拍了一种镜头方案再拍一种，最后在剪辑的环节完成整理和再创作。

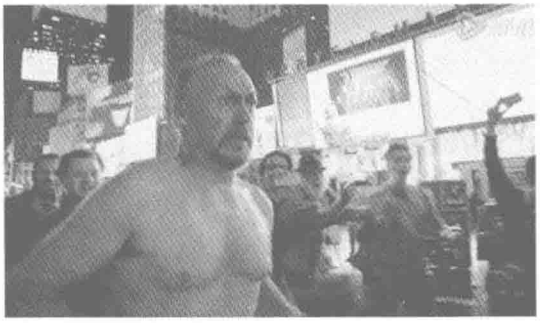
从实际的可操作性来看，即兴创作的制作方式带来的经济压力是相当巨大的，成就一部经典影像作品的同时也意味着无数的胶片被耗费。所以，在通常的情况下，即兴创作的模式并不被广泛应用。以上提及的导演能够以这样的非常规方式创作，也是基于其个人独特的创作魅力和以往有说服力的成功作品。

还有一种非常规的拍摄方式——“偷拍”，特别是在一些纪实性题材的影片拍摄中，这样的手法屡被采用，甚至有被拍到的路边人诉诸法庭要求维护肖像权等情况发生。因此对于偷拍来说，必须保证采集到的镜头画面内的所有元素是合法可用的，尤其到了如今，人们权益意识逐步增强，这个问题不可回避。

偷拍的目的是为了抛开虚假，获得真实自然的效果，所以，拍摄者常常把特殊的摄影器材放置于掩体之中，避免让被拍摄者注意到。在这样的情况下，摄影机位置的事先布局，演员的走位便非常重要。静止的固定机位比较好办，摄影机只要布置在不被人注意到的地方就可以；如果采用跑动、追赶等移动的方式，则相应的跟踪方式也必须事先考虑周全，面包车、轿车、三轮车等都是可以采用的交通工具，当然这些事先准备好的移动设备同样需要相应的掩藏布置来避免引人注意。偷拍最需要避免的就是大声喧哗而导致的人群围观，否则不仅不利于拍摄的顺利完成，也达不到偷拍的效果和目的，所以偷拍一般情况下都是偷偷摸摸进行的。

总之，对偷拍来说，在开拍前，整个剧组从摄制设备的架设，到话筒的安置等准备工作都必须是周密和慎重的，只有如此才有可能获得真实而满意的拍摄效果。意大利新现实主义影片《罗马，不设防的城市》，为了生动呈现意大利人的英勇事迹，部分镜头是在战争情况下偷拍完成，画面虽然粗糙，但很真实。国内导演张艺谋在拍摄《秋菊打官司》中，只用了四个职业演员，其余的人物及人物生存的环境都是采用“偷拍”的方式拍摄。《一个都不能少》中没有采用偷拍的形式，却全部使用了非职业演员，且这些非职业演员在影片中扮演的角色同他们在生活中的身份、职业、名字是一样的，其目的就是追求客观的真实性。

偷拍的方式，还需要成功处理现场群众的难题。《鸟人》一片的拍摄中，有一场戏是迈



《鸟人》的实景拍摄。对于主角迈克尔·基顿而言，遇到的挑战分为“可预料”和“不可预料”两个部分

克尔·基顿穿着小裤衩在时代广场穿梭，如何处理时代广场上汹涌的人潮成为主创团队一件头疼的事情。经过多次讨论，剧组最后把拍摄时间挪到了人群相对较少的后半夜，并且邀请了一支高中毕业生组建的乐队在时代广场演出，来转移广场上围观群众的注意力。最后，实拍从晚上八点半开始，一共拍了四条，完成了这个艰巨的拍摄任务。

拍摄是一个复杂的过程，面临的问题总会层出不穷，只有真正经历过这个过程才能体会到电影作品的来之不易。在此期间的每一个人，就如同一个神圣的助产士那样充满了无比的自豪之情，尤其当剧组拍完最后一个镜头的时候，这种浸润着汗水所收获的成就是难以言传的幸福。

8.3 数字技术对电影拍摄的影响

从电影产生之初，人们就对胶片这个载体赋予了无限的遐想，因为胶片不仅复制了客观的影像，更在人为的主观控制下，记载了一段记忆和情感。但无可辩驳的是，胶片的保存条件、技术限制等都有一个时代的深深烙印，今天的人就算希望回到电影产生初期的那种影像风格都变得不太可能，乳胶的因素甚至让同一批生产的胶片都有一定的差别。今天当我们在银幕上观看影片《狂人皮埃罗》的时候，已经很难看到与原作一致的影像光影和原始的放映尺寸比例。所以，电影这门昂贵的艺术尽管可以被无限复制，但是当时光流逝，这种复制已经与原作有了截然不同的艺术效果。

技术的更替每次都会改变电影的面貌和形态，都会对电影拍摄产生深远而切实的影响，总是会在电影艺术的发展过程中留下深刻的烙印。

20世纪90年代，好莱坞开始注意到数字特效技术在电影表现力方面的优势。于是，在一段时期内，数字合成拍摄电影蔚然成风。

从最初的《E. T. 外星人》《终结者》中的机器人，逼真的史前恐龙，再到《阿甘正传》中虚拟出阿甘在历史镜头中与肯尼迪总统的“亲切会晤”，及之后一系列视觉特效，各有所长的数字特效技术一再大显神威，一次又一次地把电影的丰富多彩推向巅峰和极致。技术已

经不再是羁绊和弱项，在不断被开掘出最大潜能的同时，也已经不再是单纯意义上的工具和卖点，而是与创意相结合，体现出智慧和技术的双重胜利。特别是1997年的《泰坦尼克号》，取得了商业和艺术上的巨大成功，成为数字技术运用在电影中的具有里程碑意义的坐标点。至此，电影制作行业开始大规模地向着数字化方向进军。

技术手段的突破和应用带来了胶片的“保鲜”，带来了拍摄过程中的相应变化。制作虽然仍然与原有的传统电影拍摄相接近，但在此基础上有了新的特点，也产生了深远的影响。

8.3.1 前期筹拍阶段分镜脚本的重要地位

数字技术再次丰富了视听化手段，从而使剧本题材更多样化，以往不可能呈现的世界和角色能够幻化出真实鲜活的生命力，给观众营造起一个奇观化的异世界。在这种创作之下，编剧丰富的想象力被充分调动和挖掘，未来的剧本说是想象力的比拼也不为过。

分镜头脚本的制作被越来越明确化。分镜头脚本也称之为故事板脚本，是制作班底根据剧本制作出的一组故事板，包含了描述每个镜头的静态图画、文字和技术说明。例如，表现丛林中一个人与恐龙之间的紧张对峙，恐龙是计算机后期制作的虚拟形象，那么在此之前的实景摄制环节中，演员凭空表演，摄影机在他们之间来回切换10次，这场戏中就包含了10个镜头，这些镜头在故事板脚本中被一一绘画出来并予以仔细标注。在后期制作阶段，这些镜头再以脚本中的前后顺序被串联起来，构成完整的段落。

以往的传统拍摄方式虽然也经常使用分镜头脚本，如希区柯克《西北偏北》一片的经典段落，其故事板设计广为流传，但是这些故事板脚本，通常情况下仅是导演个人给摄影师和其他工作人员的一个创作参考，并不要求脚本设计得细致入微。数字技术介入之后，故事板的重要性被进一步放大，分镜环节被提升到重要的地位。只有故事板脚本刻画得详细，才有可能让计算机设计人员明确把握导演的构思意图，高效率地完成设计要求，也才有可能在真实拍摄与虚拟角色、场景之间找到最佳的缝合点，使得镜头前后的衔接更加流畅。如果缺少故事板环节，后期计算机合成、特效创作都将遇到巨大的障碍。

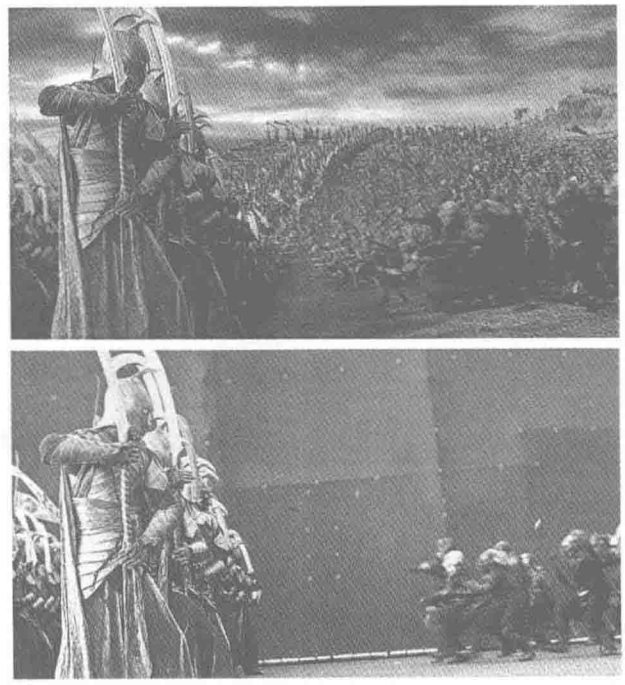
8.3.2 具体拍摄过程中的多元化

很多电脑特效分量重的电影当中，新技术手段影响到了拍摄过程中导演对演员表演的指导和具体的拍摄。像在《黑客帝国》《星球大战前传》等影片的拍摄过程中，演员们很多时候都是在蓝幕背景下举着不存在的武器和不存在的数字演员表演着对手戏，自己甚至都不知道将来上映后会是什么样的效果。只有在计算机特技完成制作之后，才会清晰地展现令人震撼的视觉效果和故事内容。

相应的，虚拟的角色和虚拟的场景在电影拍摄中越来越普遍，极大地影响到了拍摄方式。在《最终幻想》《极地特快》《指环王》《黑客帝国2：重装上阵》《黑客帝国3：矩阵革命》《阿凡达》《猩球崛起》《丁丁历险记》等一系列影片中，CG仿真人物的造型技巧被推向了巅峰，鲜活饱满的角色人物让人“怦然心动”。在拍摄设备的运用上，不仅用常规的摄影机来捕捉演

员的表演，而且通过计算机技术，运用表情捕捉和动作捕捉仪器来获得演员身体动作，并结合传统动画中的关键帧技术来创造人物，CG 可以创造和真实人类一样的角色，或者完成一些常人不可能实现的危险动作。

在虚拟场景方面，《罪恶之城》《斯巴达三百勇士》等影片中，演员表演基本都在摄影棚中完成，常规的内外景拍摄、各地的取景等环节都被计算机前数字设计师的设计所替代，计算机技术可以实现导演艺术创作中任何奇观。所以在拍摄过程中，导演所要做的就是指挥演员在蓝幕前做各种各样的表演。



《指环王》将实际拍摄与数字合成的素材完美结合

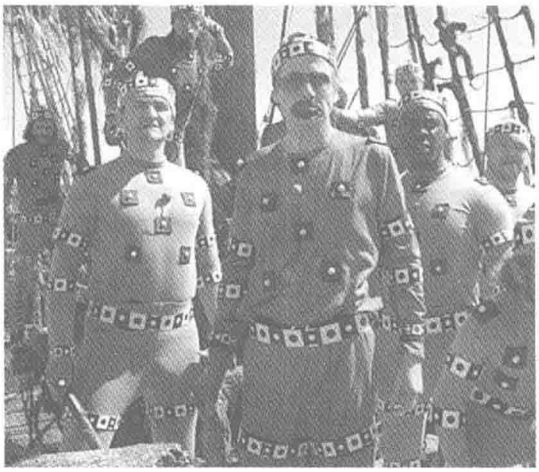
数字化制作直接导致实景拍摄过程大大缩短，后期制作环节大幅度增加。甚至只要前期准备中的剧本和分镜头脚本足够充分，电影制作者坐在计算机面前就能完成一部出色的影像作品，这种彻底的数字化另一个称谓就是数字动画电影。

数字化时代使原有的线性制作方式日益被平行发展的创作模式所取代。使用数字技术录制的素材历经多次的复制与修改仍然具有较好的品质。而且，多环节的指令作业可以同时完成，导演通过网络传输拍摄的数字素材，可能是由摄制组在非洲拍摄实景，特效在美国好莱坞制作，而制片人则在亚洲监控。制作周期大大缩减，效果却更加出色。总之，数字技术已经革新并且仍在不断地改变电影的拍摄。

8.3.3 高清技术的创新

今天的电影已经大大突破了长期以来的胶片模式，日益形成一个胶片和数字电影共存的时代。高清晰度电视和相应的摄影机，作为不同的载体，由于储存介质的多样化，具有操作便捷、成本偏低、画面清晰、色彩艳丽、保质时间长、放映方便等方面的优势，可是在色彩的呈现方面却远远不如胶片的细腻质感，数字影像总显得相对锐利。曾经一度有人企图通过相关的试验让高清画面能够达到胶片画面呈现的饱和度，但是最终的效果总是有一定的差距，现在这些试验还在继续着。但无论如何，新兴的材质带来了相应的制作方式的变化，而且变化还在扩大。

高清技术的发展使电影、电视同时套拍成为一种可能。现在，只要一部高清摄影机和相应的电影镜头，同一题材的两个剧本，同一个创作班底，就可以套拍出一部 20 集的电视剧和



《加勒比海盗》中演员表演通过动感捕捉来实现

一部数字电影。

目前，高清技术带来的技术革命正改变着电影制作手段的格局。随着一些结合电影胶片和电脑视觉特效的格式出现，数字电影的机器硬件、镜头配置等环节换代升级的完成，拥有优异影音品质、素材操作更显便捷的数字电影必然日益符合电影制作及放映要求，高清电影的时代已经来临。

事实上，电影领域的数字化并非仅仅局限于拍摄，这个新技术给电影声音、后期制作、特效实现等各个环节都带来了深刻的影响，本节只是选取了拍摄环节中几个代表性的方面。本节探讨的目的并不在于总结或归纳胶片电影与数字电影的优劣，而在于为选择适合自己拍摄的方式和材质提供一个参考。

思考题

（1）电影拍摄过程中各部门如何分工合作？

（2）传统电影与现代数字电影拍摄有何异同？

（3）试以自己感兴趣的电影段落为例，撰写其具体拍摄方案。

参考书目

［美］琳恩·格罗斯、拉里·沃德：《拍电影：现代影像制作教程》，廖澹苍、凌大发译，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2007 年版。

［美］大卫·波德维尔、克莉丝汀·汤普森：《电影艺术——形式与风格》，彭吉象等译，北京大学出版社 2003 年版。

［澳］理查德·麦特白：《好莱坞电影：1891

年以来的美国电影工业发展史》，吴菁、何建平、刘辉译，华夏出版社2005年版。

［美］布鲁斯·F·卡温：《解读电影》，李显立等译，广西师范大学出版社2003年版。

［美］路易斯·贾内梯：《认识电影》，胡尧之等译，中国电影出版社1997年版。

张会军主编：《光影世界：电影摄影创作》，中国电影出版社2007年版。

葛德：《电影摄影艺术概论》，中国电影出版社1995年版。

第 9 章

剪辑

剪辑是一个寂寞的工作，因为剪辑师往往需要一个人在小房间里独自完成影片的梳理。同时，剪辑又是创造和孕育一部影片第三次生命的过程。剧作者的剧本构思是影片的第一次创造，是在文字形式上构想影片的视听形象；导演的执导拍摄是影片的第二次创造，是用摄影机、录音机等现代设备把文字形式幻化为真实的影像，并以胶片或数字的形式保存下来；剪辑师则是把原始的素材按照运动规律和叙事情节串联起来，这个第三次的创造让影片真正成为可以放映的银幕影像。

最初的无声电影时代，工作人员以手工方式直接在胶片上完成剪接工作；进入有声电影时代之后，机械设备介入，手工操作的对象不再只是胶片，还包括简单的机器。但是无论何种手工操作都由于其过程烦琐，效率缓慢，逐渐被新的技术和手段淘汰。从 20 世纪 80 年代开始，一些公司开始开发计算机非线性剪辑系统。这种使用数字技术采集素材的方式，打破了原先从头至尾线性剪辑在操作和修改时的困境，从而使剪辑变得更简便和灵活。

一部电影剪辑过程的完成，也意味着一部电影真正拥有一段完整的生命历程。

9.1 电影剪辑综述

“剪辑”一词的英文是 editing，其意思是“编辑”；德语意为裁剪；俄文原意装配、组合；法语中则原为建筑学术语，意为“构成、装配”，后来才被运用于电影，音译成中文就是我们经常说的“蒙太奇”。中文的“剪辑”二字既保留了德语中对胶片剪切之意的联想，又将英语、俄语与法语中“编辑”、“组合”和“构成”之意浓缩在“辑”字之中，“剪”与“辑”两字并列所形成的新词准确且鲜明地阐述了这一创造性劳动的内涵。

电影实际上是一段规律性的影像序列，镜头的组接形成场面，场面的组接形成段落，段落的组接则构成一部完整的电影。这些相应的组接工作都由剪辑这个环节来完成。电影艺术

《爆裂鼓手》在剪辑上充分利用了音乐的节奏来带动画面

中的剪辑就是通过从大量的拍摄素材中选出合格的部分，把画面、声音、色彩等元素进行编排组合，从而最终形成一部结构合理、主题明确、富有艺术感染力的影像作品。“电影里的惊人的说服力有赖于电影的基本特质：如何选择和剪辑激动人心的镜头。”①

剪辑环节是影片制作过程的关键一环，也是重要的创作环节和技术环节。有时候人们常把剪辑称为“剪接”，事实上，就今天的电影来说，这样的称谓已完全不能表达剪辑的真正含义。从《一个国家的诞生》到《罗生门》，从《战舰波将金号》到《猜火车》《爆裂鼓手》，剪辑已经不仅仅是常规的技术组接，不仅仅是一门纯工艺操作，更重要的是，剪辑的过程完成了一项艺术创造。这个富有创造性的阶段将直接影响甚至决定银幕形象的连贯性和情感穿透力。

电影创作的流程中，可以轻易找到分镜头脚本创作与蒙太奇剪辑的共同点和相似性。其实两者的创作对象都是电影镜头，只是前者是一个概念的构思，实施者是导演，后者是真正的操作实现，实施者是剪辑师。所以也有一种说法，称剪辑为“分镜的后期工作”。

① [英] 卡雷尔·赖兹、盖文·米勒编著：《电影剪辑技巧》，第 308 页，中国电影出版社 2008 年版。

早期电影的生产，都由导演全面掌控，大到故事编写、影片风格确立，小到镜头组接，都由导演亲自完成。随着科技的发展、电影艺术表现手法的多样化、剪辑工艺的日渐复杂，导演亲自操作设备完成影片的最终剪辑变得不切实际。于是，导演从剪辑工作中独立出来，由专业人员来担当剪辑，即剪辑师和剪辑助理，他们和摄影师、录音师等一样，是创作团队中的重要成员。20 世纪 50 年代至 60 年代，剪辑逐渐成为电影生产和创作中一个独立的专业部门；随着计算机技术的日趋发展，剪辑部门渐渐担当起更加重要的艺术表达重任。

具体剪辑过程中，剪辑师除了运用蒙太奇技巧，充分完整地表达导演的创作意图之外，亦需要根据自己的工作经验和审美判断，提供有价值的建议和意见，包括某些镜头的删减或追加，镜头结构的局部调整或补充等，从而使影片画面更生动，情节脉络更富艺术节奏。

9.2 剪辑的艺术功能

剪辑是一项富有挑战性的工作，因为实现影片讲述故事、传情达意的目的所依赖的技术手段是剪辑，剪辑将一系列素材进行巧妙的整合，这些整合方式表达出剪辑的艺术功能。

9.2.1 叙事和构建时空

电影表达的基础是叙事，讲一个流畅的故事是电影最基本的要求，所以这就要求电影按照情节线索的时间顺序、因果逻辑来组接镜头，形成完整的时空，并进而串联场面和段落，完成叙述故事的任务。

从剧本构思故事开始、到分镜头的拍摄，文字逐渐幻化为真实的影像，影像素材的戏剧性呈现则仰赖剪辑手段把时间、空间元素有效组接，影像中的时空并非对现实的简单记录，是经过蒙太奇方式达到的逼真的影像艺术的时空。

一般来说，电影中的时间、空间概念常常有三种存在方式：现实中客观事物实际存在和运动的时间与空间，电影中存在的时间与空间，影片完整放映需要的有效时间。电影时空以现实时空为依据，但又与现实中的时间、空间并非一致，绝不是对现实事物所在时间和空间的简单“复制”，而是通过剪辑手段对原有的时间、空间进行的延长或压缩，从而创造出一个与现实大相径庭的银幕时空——“电影的现实”。

银幕时空的魔术技巧——任意地延长或压缩——对电影来说具有非同一般的意义，这种技巧可以把短暂的一分钟内发生的事件扩展成一小时的叙事，也可以把若干世纪的开天辟地浓缩于短短的一小时之内……有些导演就是通过这种对时空控制的手段来达到蛊惑人心的紧张效果，一方面通过选择恰当的剪辑点，调整关键性镜头出现的时机和顺序，使重点镜头能够在最适当的时机出现；另一方面，通过暗示或者延缓危机事件制造紧张悬念，营造恐怖气氛。

事实上，电影时空技巧的依据源于人类的正常心理。通常情况下，人们对于紧张恐惧的瞬间总会觉得漫长而压抑，甜蜜快乐的时光则总觉太快。对时间技巧的有效利用使得电影能够发挥出艺术虚构的最大潜能。

第三种电影时空的概念在电影中运用较少。1952年弗里德·齐纳曼导演的《正午》，讲述了一个发生在封闭的西部小镇中的孤胆英雄的故事，时间被精确地控制在85分钟的封闭式情节结构之内，从上午10点40分到正午12点整的事件过程与电影放映时间长度吻合。2000年，迈克·菲吉斯以更为极端的方式导演了《时间密码》，他除了采用分割画面，还一镜到底地拍摄了每格画面中长达一个半小时的镜头，这种尝试既是挑战也是冒险。当然，这种探索也为之后的电影创作者提供了新的启迪，近几年来热播的美国电视连续剧《24小时》就是以时间概念作为创意元素和商业卖点的作品。

9.2.2 表达情感和阐述思想

电影叙事的目的是通过移情，让观众能够得到情感上的共鸣或者升华。单一镜头可以表达一定的意义，但意义也可以通过前后镜头之间的连接而带来，即蒙太奇手段。

20世纪20年代早期，电影理论家的列夫·库里肖夫做了一个著名的实验，这也成为电影史上被讨论得最多的一个电影片段。根据普多夫金所言，库里肖夫把演员伊凡·莫兹尤金的同一个面部特写镜头和三个其他镜头分别剪辑在一起：一碗汤、一个玩玩具熊的小孩子和一个躺在棺材里的女人。但是当把它们呈现给观众的时候，“观众为艺术家的表演所倾倒，他们指出当他面对那碗被遗忘的汤时，他脸上挂着浓重的沉思……看到死去的女人脸上露出深切的悲伤……看到玩耍的小女孩他浮现出轻松、快乐的微笑。但是我们知道在所有三个案例中，这张脸是一模一样的”。库里肖夫实验的这段电影胶片非常著名，却遗失已久。尽管如此，实验结果成为苏联电影蒙太奇理论的基础。

从库里肖夫实验延伸出去，就是镜头画面之间的隐喻关系和象征性可用来阐述抽象性的思想观念，这种思想蒙太奇被众多创作者运用在影片中进行了不间断的实验，早期爱森斯坦的名作《母亲》一片中流冰与工人群众游行聚会的对切，《战舰波将金号》中石狮与大屠杀的对切，《广岛之恋》中情人的躯体与满目疮痍的断垣残壁的对切，《意志的胜利》中整齐的纳粹部队行军到万字标记的结束，《少年派的奇幻漂流》中角色关系和岛屿场景等视觉呈现的隐喻，等等，都是通过不同镜头间的类比来达到表情达意的目的。正如巴拉兹在《电影美学》中写道的：“上下镜头一经联接，原来潜藏在各个镜头里的异常丰富的含义便像电火花似的发射出来。”对情感和思想的关注令画面突破了其本身含义的局限，产生了以现实画面为基础又升华了内涵的新意义。

众所周知，纪录电影一直以来被认为是真实的影像记录，并作为一种权威性的严肃形象出现在电影长廊之中。随着时代的演进，“客观中立”的纪录影片也发生了很多新的变化，纪录片被制作人包装得更具争论性和娱乐性，这些带有明显作者主观倾向的纪录影片不仅创造了一个又一个的社会热点话题，而且影响深远。

较具影响力和特色的如迈克·摩尔的纪录影片（如《医疗内幕》《华氏911》，其中剪辑手法则成为迈克·摩尔制造“神奇魔力”的主要手段。同样中性的素材，同样客观的资料，一经迈克·摩尔剪辑，完全变成了抨击和嘲讽的犀利武器。比如在影片《华氏911》中，从

《华氏 911》的一组剪辑段落

48 分 48 秒开始的几分钟内大量运用了素材剪辑，迈克·摩尔利用剪辑凸显各个新闻媒体面对恐怖袭击正襟危坐的画面，充分调动了声音、画面的对比效果，特意连续两次选择了拉登似乎含有深意的笑容对切（画面出现时配有尖叫声），造成重复的效果。

最辛辣段落的是主持人郑重其事地说道："他们会利用畜牧业来对我们进行攻击吗？"迈克·摩尔接入的画面正是草原的牛羊，再紧接着是近景的牛，它点着头叫着，似乎在肯定。迈克·摩尔正是运用了剪辑的"旁征博引"来展示美国各界对于恐怖的夸张演绎，庄重的画面与嘲讽的声音形成了鲜明的对比，主观性很强的剪辑烘托出了战争的荒谬性。在段落的最后，他总结想表达的主题——"我们制造了一种持续不断的恐怖气氛，以使他们害怕……"我们看到，整个小段落对于美国发动战争的合理性产生了巨大质疑，由此表明迈克·摩尔抨击布什所发动的战争的态度。剪辑在整个段落中起到了举足轻重的作用。试想，倘若最后观点鲜明的人物直接将主题说出来，而没有前面的剪辑，那他所宣扬的主题将显得何其苍白。这正是剪辑的手法让观众在忍俊不禁当中感受到导演的嬉笑怒骂背后想要说出的事实真相。

由此可见，不同的镜头连接方式带来了情感思想表达的多样性，写意化的情绪、复杂深刻的思想内涵都有可能是由不同剪辑造成的结果。

9.2.3 制造运动感和节奏感

电影是一门时间的艺术，也是一门运动的艺术。电影的运动除了包含画面和叙事层面的元素之外，还包括剪辑产生的运动感，运动可以说是剪辑阶段重要的美学任务。

运动带来的真正意义是节奏。几乎所有的艺术都有其自身的节奏，文字创作中的诗歌韵律，

希区柯克在《精神病患者》中充分运用剪辑频率，在制造强烈视觉震撼的同时，营造悬疑惊悚气氛

音乐中的音符，绘画中的色彩和线条……在电影中，节奏则体现在情节、角色性格等各个元素变化脉络之中，正是节奏的抑扬顿挫激励着观众完成一段难忘的造梦旅程。

电影剪辑的节奏与单元时间内一定长度的镜头数有关，取决于镜头切换的频率和单个镜头持续时间的长度，并对观众心理产生情绪的感染力。镜头短，画面切换频率快，容易引起紧张、激动感，视觉和心理的双重冲击力强；镜头长，画面切换频率慢，则带来沉闷、压抑感，尤其是大景别的长镜头，节奏缓慢，表现出一种宁静的诗意感。通过剪辑来强化或者弱化与叙事内容相应的情绪，造成心理起伏是电影心理常用的手段之一。

在宫崎骏的动画影片《千与千寻》中，千寻进入异世界走下楼梯的情节，时长1分40秒，共15个镜头，开端部分镜头节奏缓慢，到最后突然加速，强烈的节奏对比表达强烈的戏剧冲突，瞬间就把观众引入了和角色一样的未知险境和困境，让银幕前的观众和银幕内的角色一起感受危机之中的恐惧。

另一个比较有说服力的案例是同一时期上映的《谍影重重3》和《虎胆龙威4》，同样是商业大制作影片类型，同样是表达一个危机事件的出现与解决的题材，但对比两者剪辑，《谍影重重3》快速的、零碎的剪辑方式与《虎胆龙威4》沉稳的、中规中矩的剪辑方式正好形成了鲜明的对比，表达出悬念营造上的风格差异。

也应该看到，剪辑赋予了一部影片以可见的节奏，但是基础却是影片自身的合乎规律的故事情节，以及在镜头画面之中的人物动作、摄影机运动、音乐、空间等的对比变化，剪辑手段只是从外部进行一定程度的调整。

绝大部分的电影都不是按剧本故事的顺序进行拍摄的，但前期策划中的剧本及分镜头脚本却为剪辑提供了创作的蓝本。恰到好处的剪辑可以赋予一部电影流畅的视觉表现、恰当的节奏和丰富的情感，并在很大程度上确立起整体化的结构逻辑。

9.3 电影剪辑的发展

早期电影由于篇幅短小和技术的局限，只有一个镜头贯穿到底，剪辑的观念无从谈起。

随着电影篇幅的延长，技术和观念的发展，剪辑逐渐成为必需的步骤。剪辑的方法经过无数电影艺术家呕心沥血的创作实践，被不断认识和挖掘，逐渐形成了与时俱进的观念体系。

综合来讲，电影剪辑的发展主要体现在两个方面，其一是技术的发展，其二是观念的发展。

从技术的角度来说，电影剪辑与电影艺术的发展史交相辉映。无声电影阶段中，手工剪接影片；有声电影阶段中，手工操作简易机器进行剪辑；计算机阶段，采用“非线性”剪辑。基本上，电影技术各个环节的发展都是环环相扣的，正是二者的合力才最终推动了电影技术在画面表达上的不断提升。

而观念的变化，则主要体现在电影观念、电影艺术手法的演变和进步，最大限度地推动了电影剪辑成为一种再创造艺术，并向着更高的层次和更大的范围迅猛发展。

9.3.1 卢米埃尔时期

和卢米埃尔所拍摄的影片一样，早期电影基本上都只是活动照相，是一种单纯的记录生活和再现生活的方式。一个镜头（从开动摄影机到停机的不中断的活动影像）就是一部电影，时间也只有一分钟左右的长度。因此，这个阶段没有现代电影的剪辑观念。

9.3.2 梅里爱时期

梅里爱的电影则是对卢米埃尔纯写实的“户外拍摄”方式的改进和突破，他在电影中引入戏剧观念，把摄影机架设在观众席中间的某一位置，长时间地固定取景，原封不动地记录。他的这种观念和拍摄方式使电影呈现出一种情节化的舞台剧特点。

这个阶段，虽然已经有了剪辑的概念，如以蒙太奇的手法对时间和空间镜头进行连接，但是这种连接方式还仅仅是固位机位和固定构图之间的剪辑，缺乏在不同景别与不同视点之间的转换观念。

9.3.3 格里菲斯时期电影

20世纪初，美国导演大卫·格里菲斯开始他伟大的电影生涯，正是他第一个使电影真正摆脱了戏剧美学观念的束缚，赋予电影以一种独特的风格，并进而推动电影走入了艺术的殿堂。

贝拉·巴拉兹对格里菲斯的贡献给予了高度评介，称他“不仅创造了杰出的艺术作品，而且创造了一门全新的艺术”。雷内·克莱尔则说：“自格里菲斯以后，电影艺术再也没有什么实质性的进展。”[①]

具体创作上，格里菲斯抛弃了以往固定视点的拍片传统，采用了分镜头的方式，把场景分割成全景、近景、特写等不同的景别，通过对这些系列镜头的组接来制造气氛、节奏，达到强烈的视觉和戏剧效果。另外，格里菲斯使摄影机运动起来，他破天荒地把摄影机绑

① 郑洞天：《电影导演的艺术世界》，第172页，中国电影出版社1993年版。

在卡车上来创造动感。格里菲斯亦把英国批判现实主义作家狄更斯的平行叙事观念引入电影创作，为达到惊心动魄的效果，用交叉剪辑和“最后一分钟营救”的方式来控制观众情绪，强化紧张感。这些全新的手法在他的杰作《一个国家的诞生》和《党同伐异》中，都得到了纯熟的运用和展现。

格里菲斯的实践活动开创了一个截然不同的全新理念的蒙太奇时代，使电影开始逐渐形成独立且相对完整的艺术体系。但是，支撑格里菲斯创作的只是他自己对电影的狂热迷恋和直觉，而非严密的蒙太奇理论的总结，他甚至个人也从未对这些创作进行科学的探索和论证。

在此基础上把蒙太奇技巧加以理论化，并进而形成电影体系的，是以库里肖夫、普多夫金、爱森斯坦为代表的苏联的一些电影大师们。

9.3.4 蒙太奇理论与剪辑

格里菲斯的电影作品出现之后，后人开始意识到剪辑手段的运用方式，特别是苏联的电影导演们，他们深入分析，渐渐形成了一套完整的电影理论体系——蒙太奇学派，从而把对蒙太奇的探索提高到全新的高度，也奠定了电影剪辑的基础。

蒙太奇学派认为，不同镜头之间的组接可以产生新的关系和意义，具备了对照、写意、传情等功能。爱森斯坦对此进行了理论的总结，他提出：“任何种类的两段胶片放在一起就会从那种并列状态中不可避免地产生一种新的概念、一种新的品质”“两个接合的镜头并列并不是简单的一加一——而是一个新的创造”“两个蒙太奇镜头的对列不是二数之和，而更像二数之积”。据此，他创立了“杂耍蒙太奇”的理论，即采用杂技表演中的杂耍概念来表述剪辑手法的特有方式和结果，达到艺术的夸张和深化。电影的后来者又将蒙太奇从形式上进行了归纳并加以不懈的实践，提出平行蒙太奇、交叉蒙太奇和重复蒙太奇的分类。

蒙太奇理论使得电影脱离了单纯的技术形式，做出其历史贡献。

9.3.5 长镜头理论与剪辑

从电影发展的历史来说，初期的电影都是长镜头，往往一部影片就是一个镜头，这种长镜头只是起机械记录时间的作用，并不代表任何的意义。

20 世纪 50 年代开始，安德烈·巴赞等人提出了长镜头的美学观念，逐渐形成了与蒙太奇理论相对的长镜头理论。

巴赞认为电影从本性上来说是照相的延伸，是对客观现实的真实再现，是对“物质现实的复原”。他认为，电影最重要的是时空的真实，是一个“未经组织的”真实的时间和空间，尤其是“空间的真实”。在这个基础上，他认为长镜头的运用能够最大限度地保持空间的客观真实的连续性，而景深的处理方式则能够让观众自己更加自由地选择观看的内容和重点，而不是被动接受导演强加给观众的东西。

据此，可以看到巴赞对于蒙太奇手法的排斥，他认为其最大的问题就是导演支配着观众观看时的状态，而这种手段是“最反电影手段”的。他同时认为，用一个长镜头拍摄的一段

完整的段落比一个由蒙太奇组织起来的拼接段落震撼力要大得多。

事实上，作为电影美学上的两大形态——蒙太奇与长镜头，虽有对立与矛盾，但二者可以说是一种辩证的统一。这两种理论恰好是技术“照相本性”与“艺术本性”的合二为一。

有时候出于成本方面的考虑，由于现场布光的经济限制，场地的限制等，导演在创作上只能采用固定机位、长镜头等创作方式。在经济充裕，有条件进行选择的情况下，对“长镜头”的使用，应该体现导演在创作上的思考，包括场面调度，镜头内重要动作的交互关系等，而不仅仅是简单的对时间的划分。

长镜头在作品中展现出的特殊风格魅力使其一直以来都有众多拥趸，并且深受一些追求个人风格化创作的导演青睐。这些导演都进行了相关的尝试和探索，他们在影片中不做任何剪辑和中断，纯粹就是画面内部的镜头运动，并以此来造成特有的节奏和韵律。例如：米开朗基罗·安东尼奥尼的《过客》结尾处的6分半钟，让-吕克·戈达尔《周末》中7分25秒的塞车场景开场，罗伯特·奥尔特曼《大玩家》8分钟的开篇，布莱恩·德帕尔玛的《蛇眼》13分钟的长镜头，《地心引力》12分半钟的开场……

对于无剪辑长镜头的使用必须做到充分地前期策划和组织，这种准备工作有时候比一般影片拍摄还要繁复得多，特别是一些极端的长镜头案例，因为需要考虑胶片长度的限制、表演能力的配合、现场环境的调度等。只有各制作部门之间周密部署，齐心合力，各司其职，才有可能保障不停机的拍摄运动顺利完成。亚历山大·索科洛夫的影片《俄罗斯方舟》的拍摄中，导演带领一支4500人的团队在圣彼得堡博物馆，克服了很多拍摄过程中的技术难题，紧锣密鼓地拍了四遍，终于实现了影片表现上的一镜到底的野心；第87届奥斯卡斩获多个奖项的影片《鸟人》，导演亚历杭德罗·冈萨雷斯·伊尼亚里图的野心是要使整部影片一镜到底，拍摄时他采用大量运用镜头平移时帧间融合的剪辑手段制造无缝结合，最后“伪装”成了一镜到底的视觉效果。

需要说明的一点是，“一镜到底”的长镜头其实是一种误解，受到胶片和摄影机的限制，单个镜头的时长往往达不到常规电影90分钟的篇幅，因此，有时候为了制造长镜头的错觉，创作者在制作时刻意模糊剪辑点，比如把剪辑画面通过渐黑隐藏起来。

回顾电影剪辑的发展，是为了廓清这门手艺的简单历史，从而使创作者在进行具体实践时能够在意识层面和技巧层面收放自如。

9.4 剪辑的过程

剪辑是一项繁重的工作，也是一个需要静下心来耗费创意和心智的过程，这个过程充满了各种未知的可能。

从具体的操作上来讲，剪辑一般包括初剪、复剪、精剪、综合剪等步骤，当然这些步骤包括了剪辑师在原有基础上的调整和创新。

9.4.1 选择镜头

影片拍摄完成之后的底片经过冲洗会形成一套工作样片，剪辑的工作人员就是以这套工作样片为素材进行后期的创作工作。

一部一个半小时的影片往往会有几百至上千个镜头，所有的镜头素材加起来几乎会超过十多个小时，包括内外景、实景和搭景，要在规模如此庞大的资料库中选择合适且最有表现力的镜头是相当不易的。

一般情况下，从镜头数量上来说，每个镜头都会拍摄多次以备剪辑，重场戏更是会根据现场的实际情况反复拍摄数次。对于同一个镜头来说，绝大多数的镜头都拍得比实际采用的镜头长度要长，剪辑师需要从中找到理想的剪接点，或者把原先的一条镜头素材剪切成多段镜头，并重新进行组织排列。

实际操作过程中，剪辑师用剪刀或者计算机把选定的镜头从样片中提取出来，使其成为独立的、可以任意拼接的片段，然后用接片器或者通过电脑软件把这些素材串接起来，观看大致的效果。

选择镜头需要剪辑师具备艺术敏感度和一定的艺术修养，是对画面造型、角色表演、时空构成的综合判断，同时兼顾导演、美术、摄影等的要求。

9.4.2 制订剪辑方案

剪辑师并不是单纯意义上的技术工人，他必须是有思想的创作者，他应该而且必须在文字剧本、分镜头剧本和导演概念的基础上提出自己的设想，制订具体的可操作方案，包括结构方式、转场方式、声画节奏等。

剪辑方案是剪辑师创作的蓝图，是实现电影从镜头到场面到段落直至影片的完整构思。在剪辑方案的构思过程中，剪辑师凭借丰富的专业经验常常可以弥补前期拍摄过程中的不足，甚至在艺术上有新的超越和突破。

9.4.3 初　剪

初剪也被称为粗剪，完成的结果是剪辑初稿，是剪辑师——有时候是导演在剪辑师的帮助下——根据分镜头剧本的顺序剪接，制作出一个没有特效和音乐的版本。这个版本尽管不完善，却是整部影片的雏形，以往所有的努力在这个阶段都有了直观的体现，所以初剪阶段常常令人兴奋而有成就感。

虽然初剪完成的初稿以故事为序，但剪接过程却并非严格按照从头到尾的拍摄顺序或者故事顺序。这个过程包括胶片的剪裁、排列和组合，剪辑师随时会在某个片段中剪开，插入或者删减镜头，再重新排列。现在的剪辑一般都是在电脑中完成的，所以拍摄完成的胶片素材经过格式转换输入电脑，剪辑师再通过相应的剪辑软件来完成镜头之间的组接。剪接的过程会不断地重复，直到剪辑师认为满意为止。剪辑是一个非线性编辑的过程。

初剪完成的样片会给制片方或投资方进行内部播放，导演或者制片方、投资方之间以此进行新的沟通交流，双方提出新的建议和要求，以免发生所有剪辑工作结束之后还要推翻重来的事件。

现代电影的制作有分工合作的趋势，很多的镜头画面会给不同的制作公司制作，初剪之后常常会出现一些问题，需要重新调整和协调。

9.4.4 复　剪

复剪是在原有剪辑初稿的基础上进行更精细的剪辑，使原有的角色表演和影片结构通过修改趋向定型。

这个阶段，对剪接点的精挑细选是重要的内容。剪接点是电影镜头之间的接点，选择准确的剪接点是剪辑工作的关键一环。

从画面上来说，常规的剪接点包括动作剪接点、情绪剪接点和节奏剪接点。这些剪接点的确立由一系列相关的要求而定，例如动作是否连贯、情绪是否贯穿、镜头运动是否流畅、语言是否合乎逻辑、时空关系是否明确等。剪接点的混乱会导致影片前后矛盾、漏洞百出，观众自然无法产生对影片的可信度和认同感。因此，剪接点的寻找是一项需反复权衡、慎重斟酌的工作，也是对剪辑师技术能力和艺术水平的考验。

9.4.5 精　剪

精剪是复剪基础上的再次查漏补缺，反复推敲，是更加细致地处理画面造型和语法等，突出艺术表现力，直至对白双片定稿。

9.4.6 综合剪

综合剪是剪辑创作的尾声，是剪辑师和导演合作对作品进行的最后雕琢，也是对影片的总体把关，尤其是结构和节奏层面的充分考量。他们通过反复论证，共同决定调整和增减一些对于影片整体风格而言显得太密集或太松弛的镜头或者片段，完成一部可供放映的完整影片。通过这一系列的完整的剪辑过程，电影终于能够面向观众揭开其神秘的面纱。

9.5 剪辑原则

尽管艺术创作是一个灵感不断闪现的过程，但剪辑却并不是一个随意的工作，剪辑工作需要不断发挥创意和想象，却同时又必须得遵循相应的戒律规则。通过考察电影历史中镜头组接的方式，我们可以归纳出一些剪辑的艺术功能，正是这些功能让剪辑拥有了一套自身的语言系统。

传统剪辑主要有两个要求：镜头之间组接的流畅感和段落之间转换的连贯性。前者让观众忽略掉镜头的存在，后者则让观众意识到不同地点和时间发生的故事段落。当然，这种刻

意的安排必须流畅自然，而不要使观众思路因此被打断。

传统剪辑遵循的是生活的逻辑，却又不仅仅是对生活原搬照抄，是在不断实践的过程中逐渐确定的，并被电影人和观众双重认可的艺术创作手法。

9.5.1 符合生活的逻辑和思维的方式

所谓的逻辑性指的是时空变化的逻辑、事物发展的逻辑、人物关系发展的逻辑和视点变化的逻辑。千百年来人们说故事的习惯造就了今天电影讲故事的方式，昼夜更替，线性的故事脉络和人物关系的变化使电影的叙述方式会经历相应的起承转合。

有时候，创作者因为影片创作结构方面的创新而改变剪辑手段，使剪辑手法突破常规，颠覆以往的习惯思维，但是剪辑创新的基础在于编剧或者导演在分镜初期阶段的充分思考，单纯因为剪辑手法的刻意创新而脱离故事的现象几乎不存在。

9.5.2 镜头景别变化的“渐进”

观众视觉的转换是一个循序渐进的适应过程，上下镜头之间的景别和角度突然变化，或者变化幅度过大，就会显得突兀。一般情况下，镜头之间很少出现远景和特写镜头之间的直接切换，“有条不紊”的剪辑方式是，远景、全景、近景到特写的不断过渡，切换的方向可以不同，比如远景向特写的循序转换或者特写向远景的循序切换。景别由大到小与由小到大造成的情绪力量是不同的，前者可以造成激昂的情感，后者则带来忧伤的情感。

景别剪辑在“有条不紊”过程中有一点必须予以考虑：即同一被摄物体同一机位的不同景别画面组的剪辑，如果画面组变化幅度小，会让人觉得是同一物体的不断重复；变化幅度过大或者画面中景物略有变化，就会造成跳跃般的抑扬顿挫感。除非是创作者故意以这样的手法来造成一种风格，否则就需要加入相应的过渡镜头或者重拍某些镜头来弥补这样的错位感。法国影片《筋疲力尽》以跳切的方式闻名，但这种手法也只是作为一种探索，不具备普遍意义。

9.5.3 镜头组接的轴线观念

电影中的“轴线”观念不仅在拍摄中具有重要的参考价值，而且在剪辑中也起关键作用。拍摄中轴线确立之后，摄影机就会根据实际需要，保持在轴线的同一侧拍，这样拍摄下来的电影画面在剪辑时会显得自然，而不会因不同方向拍摄而造成画面之间组接的“跳轴”。

例如，拍摄二人谈话画面时，第一个镜头画面往往是 AB（分别以 A、B 来代表不同的两个角色）双方均在画内的双人镜头的主镜头，目的是确立观众对画面角色的布局观念，第二个镜头中当画左的人 A 面向右边说话，组接的第三个镜头毫无疑问地应该是画右的人 B 面向左说话，如果第三个镜头是 B 向右说话，观众就会产生疑问：究竟他们之间有没有在交流，还是说对话是发生在不同的场景？为了避免这种情况的发生，剪辑时的“轴线”概念应该清晰明确。

9.5.4 镜头剪辑之中的动静组接

电影画面的状态只有两大类，运动画面和静止画面，其中运动的概念包括画面内部的运动和画面外部的运动，即角色运动、景物运动、镜头运动等。静止画面是相对的，因为在电影创作之中，基本上每个镜头的存在都有其推动意义，都会对故事情节或者人物性格起到显现的或潜藏的催化或促进作用。所以，静止只是针对画面状态而言，并非绝对意义上的。

电影剪辑的目的就是要将这些动态的和静态的画面剪辑到一起，其中的剪辑方式有原则可循。

动接动

前后画面都是运动的，同一主体或不同主体之间的动作，或者上下运动镜头之间是连贯的，是可衔接的，这种剪辑方式常被称为“动接动”。

动接动的优势在于画面组接流畅，过渡自然。需要注意的是运动主体的组接要找到恰当的动作剪接点。在考虑借助角色、交通工具或者摄影机镜头等动作和动势的相似性、衔接性完成组接或转场的时候，上下画面中运动的方向应该保持一致。

80年代中期，MV音乐影像开始出现，其叙事和镜头变化的节奏更快，影响了电影中运动剪辑的风格，让“动接动”变得更富个性和韵律。

静接静

电影是时间的艺术，与静态的照相术截然不同的一点就是运动性，所以静接静也是相对的，往往多指动作开始或结束之时的短暂停顿，而这个没有明显动感的停顿也恰恰构成了前后镜头可供切换的状态。这种画面剪辑，关键之处在于找到合理的、稳定的动作停顿点或合理利用道具，例如可以在运动主体被前景障碍物遮挡的瞬间完成画面组接。

静接动和动接静

“动”和“静”的组接是电影剪辑中较为特殊的规律，是指由相对静态的画面突然进入运动强烈的画面，或者相反的由“动”至“静”的突变，两者都属于不同寻常的处理方式，节奏控制得当可以令观众在急剧的变奏中感受情绪张力和冲击。

9.5.5 镜头组接中的色彩和长度控制

一般来说，电影色彩的基调都会贯彻到底，比如《天使爱美丽》的奔放、《剪刀手爱德华》的阴郁、《红高粱》的张扬、《太阳照常升起》的鲜丽、《布达佩斯大饭店》的华丽，而且这些影片都以其特有的色彩让人印象深刻。也有一些影片以分段式的色彩基调来完成命题阐述，例如张艺谋的《英雄》是以特别的色彩完成了对于同一件事情不同叙述视角的读解，颜色在此片中起到至关重要的作用。从情绪的连贯性和影片意义的注解方面来说，创作者都无一例外地把同一影调和色彩的画面组接在一起，构成表达上的一致和流畅。

在常规剪辑手法中，由于远景带来的信息量要大大多于特写，所以画面持续的时间要比

特写长；影调较暗的画面观众接受信息量慢，因此要比明亮影调的画面持续时间长；静止画面对观众的吸引力要比运动画面的少，所以静止画面比运动画面在银幕上的停留时间长……这些都是镜头剪辑原则中需要注意的内容。

除了画面剪辑之外，声音内容的剪辑也是作为声画艺术的电影创作中的关注点之一。声音的表现力有时候可以穿透画面，达到意想不到的效果。

利用画外音或者画内音的解说词来转场，利用音乐桥段与蒙太奇片段的组接实现时间过渡，这些手法在一些歌舞片、儿童故事片、动画片等中运用较多。

声画合一和声画对位是两种不同的声画蒙太奇的方式，也是两种不同的剪辑方式。声画合一是为了营造电影世界的逼真性，烘托环境气氛，塑造人物，或者为了透过画外音传递声音的方式扩展银幕空间，增加想象。声画对位则是为了表达某种弦外之意，是借由内容和情绪上的声画反差和对立来制造独特的“和谐”效果。

这里需要提及的一点是，在进行多声音并列制造的混合效果中，应该有主次之分，主旋律永远都是创作者刻意选取的、最有表现力的、承载某种含义的声音，比如对比中的反衬、同类中的突显等。在喜剧电影导演雅克·塔蒂的《我的舅舅》一片中，他对音效进行了不断的实践，把城市嘈杂喧嚣的声音与乡村的声音做了有意识的夸张渲染，从而达到一定的表现效果。

“于无声处觅有声”“此时无声胜有声”的“静默”处理同样有着别样的声画魅力。无声可以是恐惧，可以是孤寂，可以是压抑，更可以是抗议……这段停顿的声音空白期给人的力量极其震撼，或是“山雨欲来”的前奏，或是“疾风骤雨之后”的静止，有强大的艺术感染力。

电影剪辑中的声画处理，在具体实践中必须结合创作目的，有重点有变化使用，避免盲目堆砌和无意义重复，从而创造声画艺术表达的无穷韵味。

9.6 剪辑技巧

剪辑是细致的创作，其目的不仅要使由无数镜头组成的故事连贯自然，而且要尽可能使镜头之间的逻辑组接蕴含内部意义的表达，当然后者的表现是在前者叙事基础上的提升，是更高层次的要求。因此，对剪辑师来说，他需要掌握传统剪辑原则并不断更新剪辑技巧，从而使剪辑后的作品既有流畅性又具表现力。

在电影镜头的转换中有一些常规的光学技巧和操作方式，例如“切”“淡”“划”“叠画”等。

“切”属于“无技巧剪辑”“零度剪辑”，直接将上下画面衔接，是经典好莱坞电影剪辑中利用最多的组接方式，特点是干净利落、不拖泥带水，但同时也缺乏个性。

“淡入淡出”又称“渐显”“渐隐”，源于戏剧舞台幕布的升、降，画面由亮变暗，或由暗变亮的逐步变化过程，较多运用于电影篇首或篇尾、段落首尾，特点是营造情绪上的铺

垫和回味。

“划”是以直线或波浪线的形式从画面中心或边缘开始将当前画面抹去，下一个画面同时介入，形式如上下左右、螺旋等，这种俏皮、活泼的转场方式较多运用于动画片、广告等镜头中。

“叠画”又称“化”或者“溶”，与“淡”单一画面的“渐显”或“渐隐”相比，“叠”是两个画面或者多个画面“渐显”或“渐隐”于一个画面，常用于剧中人物的幻想、梦境、回忆，或者进入奇幻世界等情境，其悠然的节奏和意境可以“溶化”情绪，人物或环境的变迁有如国画中的墨迹晕染出一个世界。

此外，在剪辑手法上还常借助焦点和画面分割的方式完成转场。前者主要以焦点的逐渐变虚，表现主体眼中的世界和当时的身体状态等；后者则以同一画面中的多格方式表现同一时间不同地点的事态变化等。

从表现手法上来说，除了“切”之外，“淡入淡出”“划”“叠画”“焦点变虚”“多格画面”等都属于明显的剪辑技巧。至于究竟要让观众意识到剪辑这种表现形式的存在，还是刻意回避或掩藏人为的剪辑痕迹，则是影片综合考量的结果。

最后，把快速剪辑和与之相对的长镜头手法做一个简单的比较。基于传统观念，快速剪辑一定比长镜头更让观众具有紧迫感，但是现实情况也许并非如此。可以试想一下，同样的场面表现持枪歹徒与主人公的对峙，是一组快速镜头的来回切换让人揪心，还是冷静旁观似的长镜头更显紧迫？虽然剪辑可以创造电影节奏，但电影的心理机制并不是单纯依靠镜头剪辑的快慢所决定的。导演陆川就深刻意识到了这一特点，在他的影片《可可西里》中，当偷猎者枪杀队长的时候，他采用了客观的长镜头来代替频繁的对切，造成一种悲凉和无助感。这也就是为什么长镜头能够成为众多导演较为青睐的重要方式之一。

快速剪辑的应用中，特别要提到香港武侠片中的剪辑方式，而且这种方式事实上确立了香港武侠电影在表现上的一种美学风格。这种剪辑方式常被称为“暴雨式剪辑”，作为香港武侠电影的开山代表人物之一的胡金铨以其特有的8格镜头，营造了一个出神入化的武侠世界。大卫·波德维尔对此赞誉有加，他认为胡金铨在《忠烈图》中处理凌厉的飞踢，都是“运用快如闪电的剪接法，但每次的镜头组合皆有所不同。他几乎每次都删去动作某些步骤，展现出构成剪接其实可以制造各种各样的省略效果”[①]。尤其在轻功的表现环节，为了展现其神奇之处，剪辑师常常故意把人物突然跃起的画面与忽然落地的画面组接在一起，省略的关键环节营造出武侠的传奇效果。

“暴雨式剪辑”给了电影创作者很大的启发，其后的一系列影片都采用这种方式来营造双峰对决的紧张感，甚至在展现现代化热兵器时代背景下的枪战中，出现平均每个镜头少于1秒钟仅16帧的剪辑速度。比如吴宇森的《英雄本色2》、昆汀·塔伦蒂诺的《杀死比尔》等影片，都以快速凌厉的剪辑树立起登峰造极的暴力美学流派。

---

①［美］大卫·波德威尔：《香港电影的秘密：娱乐的艺术》，第301页。

采用什么样的拍摄方式和剪辑方式，取决于影片自身的需要，而非单纯出于炫技，技术和内容不能本末倒置。

在历代电影大师的探索之下，电影的剪辑方式品类丰富且内涵隽永。无论是采用极端长镜头的方式，还是追求剪辑的表现形式，事实上都与故事题材、类型、风格、人物、时代背景和导演喜好等因素密切相关。因此，剪辑的手法从来都不孤立存在，而是在表达内容与表达形式之间寻找一种“和谐”。

思考题

（1）剪辑的艺术功能有哪些？

（2）剪辑的原则是什么？

（3）如何巧妙借用剪辑技巧达到创作要求？

参考书目

[美]琳恩·格罗斯、拉里·沃德：《拍电影：现代影像制作教程》，廖澹苍、凌大发译，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2007年版。

[美]李·R·波布克：《电影的元素》，伍菡卿译，中国电影出版社1994年版。

傅正义：《电影电视剪辑学》，北京广播学院出版社2002年版。

傅正义：《实用影视剪辑技巧》，中国电影出版社2006年版。

邵牧君：《西方电影史概论》，中国电影出版社2006年版。

姚争：《影视剪辑教程》，浙江大学出版社2007年版。

Part 3

生产机制

电影虽然在诞生之初的短短几十年内就迅速完成了从世俗娱乐到世界第七艺术的升华，但是它并不像文学、绘画等艺术形式那样，可以仅仅凭借创作者一己之力便将一个重塑的艺术世界展现于欣赏者面前。

一部投资巨大的电影往往要牵涉到大量与艺术无关的营销、工程甚至经济法律问题，任何一个环节的纰漏都可能导致整个电影项目的失败。《黑暗之心：电影人的启示录》（*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*，1991）和《地狱之旅：一个电影人的长征》（2012）这两部纪录片分别记录了《现代启示录》和《南京！南京！》这两部制作过程命运多舛的影片的完成过程，可以说是了解电影生产机制最生动的教材（也可以被称作“反面教材”）。

《南京！南京！》是陆川融合商业表达与个人表达最具野心的尝试，其制片流程也是一次极大的冒险。在影片 2006 年 10 月建组之前，陆川就担任了执行制片人的角色，“单枪匹马地勾引了一大堆投资方”[①]，而这时电影剧本甚至还没有立项；在《南京！南京！》剧组 2007 年 10 月开机的时候，位于吉林长春的南京城外景地才刚刚破土动工。当艺术家膨胀的自我变得无法约束的时候，他就面临失控的危险。拍摄期间历尽艰难的《可可西里》和《南京！南京！》便是导演艺术个性与制片体制博弈的绝佳案例，这种违反制片常规的操作方式为影片接下来的拍摄带来了很多麻烦。这两部电影无论从评论和票房成绩上都不大令人满意，而这种不正规的制片模式更直接导致了《王的盛宴》（2012）的全面失败。

挑战，乃至颠覆现有创作体制，首先需要对体制有足够的了解。有一种导演，在其导演生涯中能够游刃有余地游走于体制之内，进行不同类型的电影创作，完成艺术与商业的调和，达到了“君子不器”的境界。霍华德·霍克斯、约翰·休斯顿和比利·怀尔德堪称其中最优秀的创作者。霍华德·霍克斯诸多类型创作包括：匪帮片《疤面人》（1932），西部片《红河》（1948）、《赤胆屠龙》（1959），战争片《战地新娘》（1949），黑色电影《夜长梦多》（1946）、喜剧片《猎豹奇谭》（1938）、《女友星期五》（1940），歌舞片《绅士爱美人》（1953），冒险片《天使之翼》（1939）。另一位代表人物约翰·休斯顿，创作了西部片《碧血金沙》（1948）、冒险片《非洲女王号》（1951）、惊悚片《巫山风雨夜》（1964）、黑色电影《马耳他之鹰》（1941）、喜剧片《乱点鸳鸯谱》（1961）、战争片《铁骑雄狮》（1951）、黑帮片《普利兹家族的荣誉》（1985）。比利·怀尔德的成功作品则包括：喜剧片《热情似火》（1959）、黑色电影《双重赔偿》（1944）、战争片《战地军魂》（1953）、剧情片《失去的周末》（1945）、爱情片《龙凤配》（1954）、悬疑片《控方证人》（1957）。这些类型涉猎广泛的导演，从某种意义来说，真正代表了最优秀的电影类型创作体制特征。

---

① 参见纪录片《地狱之旅：一个电影人的长征》。

严肃的艺术表达，绝对不是创作者唯一需要面对的创作困境，对于“电影作为艺术”这一命题，德国文艺理论家鲁道夫·爱因汉姆在20世纪30年代就颇有见地地表示：“电影并不一定就是电影艺术”[①]。从诞生之日起，电影便表现出资本主义的工业大生产属性，“除了所有阶段都由一个创作者承担的个别实验性影片，电影基本上是合作的产物：这是一项集体的艺术”[②]，从低俗玩物到高雅艺术，不可否认的是电影艺术与资本、商品式买卖和劳动协作之间那种“剪不断，理还乱”的牵连。无论是营造大众靡梦的商业影片，还是盈溢着作者私语的文艺影片，甚至是饱涨着叛逆狂欢的先锋影片，任何一部电影最终意义的完成都需要经过融资（financing）、制片（production）、发行（distribution）和放映（exhibition）四个环节的考验，从而结束一部影片的流通过程。

传统摄影场拍摄/影院放映的电影生产机制在从最初梅里爱的蒙特洛伊摄影场、法国高蒙公司、德国乌发公司到“二战”后美国好莱坞半个多世纪的高速发展中已日趋固化。至20世纪60年代末，随着电影产业全球化和计算机技术急速发展，当代电影生产在融资、制作、发行和放映内部及各环节之间的关系等方面都发生了微妙的变化，在充分继承单一摄影场拍摄/影院放映的生产机制前提下，发展出一些新型的制片和产业运作模式，如资金投入和回笼的多元化、数字技术对于电影制作的全面侵入、跨媒体平台对传统影片发行和放映模式的改变。因此，对于电影生产机制的深入了解，有助于重新认识电影作为大众娱乐和文化消费的商品属性，而非单纯的艺术或传媒属性。

① [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，中国电影出版社2003年版。
② [法] 玛丽-特蕾莎·茹尔诺：《电影词汇》，中国电影出版社2006年版。

第 10 章

融资

资金的成功运作是一部电影能够顺利完成的先决条件和经济保障。由于电影拍摄所需的成本与文学、绘画所需成本相比极其高昂，像路易斯·布努埃尔那样可以依靠富有母亲的资助，以个人资金完成影片拍摄的艺术家只是少数[①]，资金的筹措和回收一直都是电影公司或创作者首要考虑的问题。低成本影片虽然投资风险较低，但在市场拓展时会受到局限，一般无法带来高额经济回报；巨额的资金投入更加容易带来事件性的轰动效应，但同时也带来更大的投资压力。

正常运转的电影工业是以商业绩效作为衡量一部电影成功与否的首要标准，而一部影片的制片成本通常预示着其商业潜力：像《人咬狗》（1992）、《疯狂店员》（1994）和《天注定》（2013）这样个人风格过于强烈的电影注定无法得到广泛发行，只能引起小范围的关注，票房较难突破千万的瓶颈；如《浅坟》（1994）、《两杆大烟枪》（1998）、《普通嫌疑犯》（1995）和《摔跤手》（2008）这样由小型制片公司以中低预算完成的电影会凭借影片良好的口碑，以较长的放映期等待票房的持续增长，票房预期值一般在千万美元左右；像《狼族盟约》（2001）、《36 总局》（2004）和《敢死队》系列（2010—2014）这样由中型电影公司预算数千万美元制作的主流商业电影主要依靠广大的目标观众群体，凭借充裕的发行资金进行宣传，票房一般在数千万至数亿美元左右；而美国好莱坞大集团斥资上亿美元炮制的“票房炸弹”，如《X 战警》系列、《哈利·波特》系列、《变形金刚》系列和众漫画超级英雄系列电影则依靠密集轰炸式的跨媒体宣传，票房收入都在数亿美元。正是在好莱坞巨片“高

① 布努埃尔在回忆筹拍超现实主义电影《一条安达鲁狗》（1929）时表示，“像这样一个剧本，创意太新，过分的前卫，一般的电影公司是不可能接受的，我又再度面临了资金的问题。我跑回家跟母亲开口要钱，起初母亲不肯，她认为搞电影没有出息，后来多亏我家那位律师朋友出面才说服了她”。转引自［西］路易斯·布努埃尔：《我的最后一口气：布努埃尔自传》，广西师范大学出版社 2003 年版。

投入，高产出”诱人投资回报的刺激下，各个国家都开始投入巨资拍摄商业巨片，如俄罗斯史诗战争片《斯大林格勒》（2013）、中国历史战争巨片《赤壁》上下集（2008—2009），连一直都拥有政府辅助资金庇护的欧洲电影也无法置身事外，开始拍摄能够吸引本土观众的主流商业电影，如法国影片《漫长的婚约》（2004）和德国影片《香水》（2006）等，都试图以高成本影片对抗好莱坞的票房攻势，而好莱坞的应对策略则是拍摄成本更加高昂的巨片，《蝙蝠侠：黑暗骑士崛起》（2012）的单片成本高达2亿5000万美元，已经超过了21世纪初《指环王》三部曲的全部预算。

筹措如此高额的制片成本在传统电影融资模式，即电影公司独自出资的经济环境下显然是“不可能完成的任务”。20世纪80年代初美国联艺公司孤注一掷投资的《天堂之门》（1980）直接导致公司破产，而80年代后电影全球化发行、跨集团的联合融资和营销渠道才能保证如此巨额成本能够成功筹措，并最终产生盈利。这种联合融资方式也因为其巨额预算带来的投资风险和高利润率开始吸引金融界的注意，风险投资银行和保险公司开始进入电影投资领域。随着影片预算的不断上涨，电影公司不得不联合其他公司共同承担制片或发行费用，甚至向商业银行和保险公司进行贷款抵押。这些金融机构为了保证贷款顺利回收，实际上成了电影制片公司的监督者，导演中心制、制片人中心制和演员中心制似乎已成为历史，一个资本中心制的电影时代已经到来。

10.1 电影投资制片基本模式

在独家和联合资金的基本资金结构下，电影业建立起几种基本的投资制片模式。

10.1.1 公司内部制作

公司内部制作（In-house Production）是最为传统的电影投资方式，可以说电影工业初期，公司内部制作是电影公司唯一的投资模式，也是制片人在考虑为自己影片融资时的最优先考虑，因为这意味着影片在概念开发阶段便进入制片公司视野，而一切开销都将由电影公司支付。影片开发阶段包括：建构影片概念；购买已完成的剧本或文学作品的改编权；修改剧本，并对剧本进行润色；与理想的导演和演员进行接洽等。但是随着电影产业跨地域、跨媒体时代的到来，电影公司之间的合作日益加深，而日趋高昂的制片费用也让电影公司无力独自承受，因此电影制片公司每年只会以公司内部制作的方式制作少数几部有十足赢利把握的影片。

经典好莱坞大量电影依靠签约导演和演员，以制片人或制片小组为核心，完成公司内部制作。

制片人小组的优势在于：以单独制片人为中心的制片单位比20世纪头十年到20年代的制片厂中心管理制统一控制的方式更有效率；制片人监督负责制有助于控制影片质量；小组成员之间的合作默契程度会得到加强。

制片小组制度为各大制片厂拍摄出风格各异的电影提供了创作基础，因为每一个制片小

组都会以某个制片人、导演或者是明星为创作中心，拍摄出表现他们个人品质的作品，曾经赫曼·曼凯维奇负责监督马克斯兄弟主演的影片，如《胡说八道》和《鸭子汤》，而勒·巴荣则负责监督梅·韦斯特主演的电影，如《我不是天使》。这些肆无忌惮的疯狂喜剧的出现再次证明了拉斯基在 1931 年秋天发表的声明："制片人小组，在无可避免的大范围影响电影工业的诸多限制和对电影数量的需求下，将成为电影工业最重要的希望。"①

20 世纪 50 年代著名导演道格拉斯·瑟克作为一名签约导演，只能被动接受任务，无权选择剧本和演员。在与乔恩·哈里迪访谈中，瑟克谈及在翻拍的时候对原版本电影的颠覆性修改："你必须尽最大可能厌恶它，然后爱上它。我看到《天老地荒不了情》的第一反应是困惑和挫败，但我还是被电影中非理性的一些东西吸引。一些疯狂和愚蠢，在某些方面令人着迷，因为这就是一个非常疯狂的故事。"②《天老地荒不了情》证明了在商业类型制作中，一个导演是如何战胜自己对项目的个人喜好，而以娴熟的技巧化腐朽为神奇。

瑟克在制片厂制度的"镣铐"中舞蹈，将家庭情节剧提升到了艺术的高度。瑟克电影最终文本样态的形成，不仅仅是因为瑟克拥有令所有导演同行嫉妒的米达斯之手，其精致影像的基础更来自当时的制片小组制度，即制片人负责下的"制片人－导演"创作制度。在大制片厂制度中，制片小组负责实际操作大制片厂的电影拍摄，并将所有拍摄计划分成若干个部分，以某一制片人为中心，搭配导演、编剧和演员，负责数部电影的拍摄。

好莱坞家庭情节剧这一电影类型在 20 世纪 50 年代的建立，离不开瑟克与制片人罗斯·亨特和阿尔伯特·楚格史密斯的紧密合作。瑟克与亨特的合作，正是制片厂制度下，"制片人－导演"合作制的典范。在 1954—1959 年间，瑟克与罗斯·亨特合作完成了 10 部电影，这些作品以当代美国中产阶级家庭生活为背景，在瑟克浮华的影像中，呈现出了男女主人公的生活酸楚。

1954 年的《天老地荒不了情》是瑟克在环球公司的第一部家庭情节剧，翻拍自约翰·斯泰尔 1935 年执导的同名电影。这部翻拍片一鸣惊人，获得 1954 年美国电影年度票房第七名，可见当时观众对于婚姻家庭题材类型电影的兴趣。该片预算 78 万美元，属于 50 年代的中等成本电影，片中唯一的明星简·怀曼③ 片酬 15 万美元，编剧罗伯特·布里兹酬劳 7.7 万美元，但影片最后取得 800 万美元全美票房，对于一部以室内戏为主、没有任何大场面的电影来说（除了电影开场在湖面的赛艇场面），不能不说是一个巨大的成功。

再以《角斗士》（2000）为例，实际上早在 1996 年制片人弗朗佐尼就拿着一个以古罗马角斗士为题材的故事与梦工厂接洽，并与梦工厂的高层沃特·帕克斯、制片人道格拉斯·维克一起为这个故事填充新的内容。此时，他们面对的一个事实是，虽然古罗马史诗类型在 20 世纪 60 年代中期盛极一时，曾有《罗马帝国衰亡史》（安东尼·曼导演，1964）这样的佳片，

① 马修·伯恩斯坦：《沃尔特·旺格，好莱坞独立制片人》，第 96 页，伦敦：明尼苏达大学出版社 1994 年版。
② 约翰·默瑟、马丁·辛格勒：《情节剧：类型、风格、情感》，第 44 页，伦敦：紫罗兰出版社 2004 年版。
③ 好莱坞知名女星，罗纳德·里根的前妻，凭《心声泪影》（1948）获得第 21 届奥斯卡金像奖最佳女主角。

但随着视觉冲击力更强劲的科幻片类型的兴起，史诗题材进入了一段长达30余年的衰退期。鉴于数字特效的突飞猛进，如何将古罗马的历史风貌完美展现成为制片方首要考虑的问题，因此善于重现历史环境细节的雷德利·斯科特成为执导此片的首选。因为从首部影片《决斗》（1977）开始，雷德利·斯科特就表现出对表现历史细节的偏好，在接下来的《异形》（1979）和《银翼杀手》（1982）中，充满真实细节又不失想象力的未来景象更为斯科特的故事建构了一个可信的未来世界。在导演雷德利·斯科特同意执导之后，影片剧本创作才正式进行，弗朗佐尼完成第一稿，并与约翰·罗根和威廉姆·尼科尔森合作完成剧本创作。

如果电影公司决定将一项计划纳入公司内部制作的计划，影片将得到制片公司发行机构的全力支持。这也意味着，如果电影公司在电影开发阶段、制作阶段和发行阶段都投入资金，公司将会获得绝大部分的影片权益，而制片人只能得到一定数额的佣金。即便如此，能够获得公司内部制作的制片人都与电影公司保持着紧密的联系。美国大制片公司的新闻发言人就曾表示每个大制片厂及其发行机构都与30到40个独立制片人和大制片厂以外的独立制片公司保持密切的关系，这些制片人大都在制片厂拥有办公室，作为交换，他们必须将自己运作的影片计划首先交给大制片厂过目。

10.1.2 制片－投资/发行协议

制片－投资/发行协议（Production-Financing/Distribution agreement，简称P-F/D协议）是新好莱坞后最为常见的投资模式，与经纪人制度的成熟紧密相连。P-F/D协议签署的前提是影片已经完成了开发阶段，剧本初稿已经完成，包括导演、演员等一揽子计划已经筹措周详。如果电影公司有意拍摄这部影片，便会以发行方的身份与制片方（独立制片人）签订合同，为影片提供制片资金；作为交换，电影公司将在影片完成后获得包括影片发行权在内的各种权利。通常的情况是，电影公司投入的资金越多，控制影片的程度就愈深，这种控制会延伸到剧作、预算、导演和主演的选择、开拍日期、外景地选择、影片长度，甚至电影分级等众多方面。此外，电影公司的主导性投资使其有权利在影片成本超过预算的一定的百分比或拍摄时间超过原定拍摄计划一定天数的情况下接手影片制作。

P-F/D协议适用于高预算商业大片，因为只有这样的高预算才能召集本国乃至国际最具商业号召力的导演和演员，并筹集上亿元的风险投资。此外，商业大片在发行和放映环节会得到比中低成本影片更好的待遇。由于制片厂投入了大量的资金，因此在P-F/D协议中，导演往往要放弃创作上的最终控制权。

小制片公司尽管有时可以为预算较低的影片计划提供P-F/D协议，但还是要寻求多方资金合作以降低投资风险。《惩罚者》（2004）除主要制片商狮门公司之外还有5家公司参与制片；《怒火攻心》（2006）由湖岸娱乐（Lakeshore Entertainment）、基础传媒（Radical Media）和格林街公司（GreeneStreet Films）三家公司与狮门共同制片；《游侠》（2007）由现代娱乐（Current Entertainment）、凶猛娱乐（Fierce Entertainment）和马赛克传媒（Mosaic Media Group）三家公司与狮门共同制片。这种三方甚至多方制片能够将投资风险减至最低。

10.1.3 现货负片协议

现货负片协议（Negative Pick-up）也叫成片收购协议，指发行方在影片拍摄前即与制片方达成协议，由制片方包办一切制片事宜，包括剧本、选角、制片和寻求投资。在成片满足发行方在合同中提出的种种要求之后，发行商按照合同写明的价格收购影片，并承担影片的发行工作。如果成片收购协议是由大型制片公司或经济收益稳定的独立发行公司签订，那么制片人可以将签订的发行和付款协议作为抵押，在商业银行或者拍摄物资租赁商处换取低于付款协议额度的现钞作为制片费用。同时，制片方在签署此合同后可以另外寻求风险资金的加入，凭借同具有良好声誉的制片公司所签订的发行和付款协议，可以让投资者在相信他们的投资将会获得相应回报的前提下对影片进行个人投资。

在某些情况下，制片方会保留影片在某些特定领域的权利，如音像制品版权、影片附属产品开发权、影片预售权或某些与第三方合作者单独签订的协议。乔治·卢卡斯在制作《星球大战》前便向 20 世纪福克斯公司要求保留影片附属产品开发的所有权利，当时电影的主要收入还是来自影院票房，还没有电影公司意识到非影院收入的巨大商业潜力，20 世纪福克斯并未多做考虑便同意了卢卡斯的要求，最后卢卡斯凭借电影周边产品的开发得到了数十亿美元的附加收入。现在，任何制片公司都不会轻易放过任何获利的机会，因此只有那些极具权势的著名制片人才能与发行方达成这样的协议。

成片收购协议与发行承诺协议（Distributor Guarantee）最大的不同在于，发行商不需要承诺为制片方清偿任何制片贷款或个人投资，而只是承诺发行由制片方按照成片收购协议完成的影片。如果影片制作成本超出预算，则完全由制片人负责寻找影片的完工担保（completion bond）来保证影片会按照计划完成。这样发行商便不用担心影片没有按时完成或成片与协议中某些条款不符带来的经济损失。如果出现问题，完工担保人（completion guarantor）必须偿还所有的银行贷款。在成片收购协议中，发行方会要求制片人严格遵守成片的特定标准：影片必须按照由发行方通过的剧本完成；必须明确列出演员出演的相应角色；保证由发行商认可的导演人选执导影片；严格保证影片片长的最高限度；确保影片得到协议中规定的电影分级。如果完成的影片不能满足上述某些条款，发行商有权利拒绝付款和对影片进行发行。

在 20 世纪 90 年代初，美国电影业甚至还发明出一种与成片收购协议相似、旨在节省影片拍摄成本的投资模式。《综艺》（*Variety*）杂志 1992 年 9 月 14 日报道指出："大制片厂现在热衷于一种降低制片成本的新奇制片方式：将一个影片计划发展至拍摄阶段，然后以成片收购协议的方式将影片制作交给一个独立制片人……大制片厂定期以这种方式发行 1/3 的影片，尤其是低预算影片。工会曾经看似接受了这种新兴的运作模式，但是现在已经开始出现不满的声音。工会的发言人表示，在这种成片收购协议下，摄制组的规模和薪资都较低，并且独立制片人较之大制片厂，能与工会达成价格更加低廉的协议，非大制片厂的拍摄不需要支付健康津贴、养老津贴、加班费和饮食补助……大制片厂以'成片收购协议'的方式投资影片，并表示它们完全不干涉影片的艺术自由，只负责影片的发行，我们知道它们并不是这么做的。实际上，对于非工会影片制作的投资，使大制片厂节省了数千名工作人员的津贴和

福利开支。”[①]

大制片厂将一个电影计划发展成形后，便与一家处于大制片厂体制外但与大制片厂关系紧密的独立制片公司签订成片收购协议，这种制片模式被称作“伪收购协议”（Artificial Pickups）。这种情况的出现源自国际影剧院与摄影棚雇员联盟（International Alliance of Theatrical and Stage Employees，简称 IATSE）[②] 针对大制片厂投资的一项规定：在宣布完全放弃创作控制并在开拍前 30 天将此决定通知联盟的情况下，IATSE 允许大制片厂全资投拍那些非大制片厂制作的影片和电视剧集。没想到这一旨在鼓励非大制片厂影片拍摄的规定却成了大制片厂压低制片成本的合法手段。大制片厂利用这一规定减少“线下成本”中摄制组工作人员薪资的支出。

在这三种基本资金运作模式下，电影公司还会同时使用其他的辅助融资模式。其实，无论使用何种资金模式，制片公司就是要通过一切手段将电影利润最大化，并尽可能多地攫取利益。

而那些规模较小的制片公司不具备大型电影制片公司拥有的巨额资金来源或政治便利，因此无法向高预算影片提供 P-F/D 协议，这样就使商业巨片成为大型制片公司的垄断专利。通常来说，小制片公司很少在影片开发阶段便进行资金投入，而是投资那些已经完成开发阶段的影片计划或购买已经完成的影片。

更多的情况是，小制片公司因为规模较小无法在风险投资银行获得大量贷款，不得不寻找新的融资途径。狮门电影公司的副主席迈克尔·伯恩斯早在 1995 年便与好友锡尔森一起组建了好莱坞股票交易所，最初的设想是想让电影和黄金一样进行交易，但是失败了，伯恩斯不无遗憾地解释道，失败是因为在这项电影交易中并不存在像金银一样的等价物。正值狮门公司开始拍摄筹拍已久的《美国精神病人》，伯恩斯决定将自己的电影股票构想运用在这部电影中。就这样，狮门公司向消费者提供参与影片利润分享的机会：只要用好莱坞货币购买观众分享凭据，如果影片票房在前 4 周能达到 2000 万美元，所有购买者就可以一起分享电影收益中的 2 万美元；如果票房没有达到规定数目，购买者则一分钱也拿不到。最终影片在全美 1236 块银幕上放映，公映 3 个月后影片票房为 1507 万美元。同年 10 月，在狮门公司发行《吸血鬼魅影》（约翰·马尔科维奇和威廉·达福主演）时，公司允许消费者用现实货币参与影片制作：只需要 50 美元，消费者就能作为电影 DVD 版本的执行制片人，将名字收录入 DVD，并且获得首映邀请和红利。如果电影首映月票房达到了 1000 万美元，参与者就可以分享 15 万美元，并且红利数目会随着票房的增加而增加。消息发布的 3 个星期内就有 800 多人签署协议，最后影片全美票房为 827 万美元。虽然在这两次尝试中，投资者都没有获利，但是这一利益分享构想除了成为一种有效的电影融资工具，还成为一个重要的市场营销工具。

---

① John W. Cones, *43 Ways to Finance Your Feature Film*, Southern Illinois university press, 1995, p.56.

② IATSE 作为中心机构，统领北美上千个涉及电影制片、发行、放映各个领域的工会团体，包括舞台管理工会、化装师工会和服装师工会等。

从某一层面来讲，如果消费者参加影片利益分享，他一定会积极劝说朋友观看这部影片。同时，公司也可以从投资者参与的情况预测影片的票房前景。

几乎是与此同时，韩国电影业也发展出一种相似的网络融资方式。1999 年韩国网站 Intz.com 首次为喜剧影片《茅庭王》建立了一种网民基金，网民可以以基金购买的方式分享影片的票房利润。网民基金设立的初衷不过是为了提高影片的知名度，起到宣传作用，但随着同年《生死谍变》引发的票房井喷，韩国观众对电影投资信心大增，因此这种网络融资的方式也日益得到重视，更重要的是 68% 的网络基金购买者是 20 岁左右的年轻人，而他们正是观影的主要人群，随着网络的日益便捷，利用网络投资还有更大的发展空间。[①]

除了以上融资模式，私人融资（Self-funded Sole Proprietorship）绝对是最简单直接，但风险程度也最大的投资方式，文艺电影和大部分的先锋电影都采用这种运作方式。私人融资通过建立有限公司的方式筹集资金进行电影拍摄。对于某些电影拍摄者来说，有些电影题材绝无可能获得电影公司投资，有些电影人还认为向电影公司筹措资金意味着出卖自己的创作自由，因此，这些电影创作者决定以私人融资的方式保持这种自由。

作为独立电影的偶像式人物，科恩兄弟的筹资经历具有典型的借鉴作用。二人在筹措拍摄《血迷宫》（1984）资金的时候从萨姆·雷米筹资的经验中得到启发，首先用 35 毫米胶片拍摄出一段两分钟的电影预告片。由于 20 世纪 80 年代初低成本恐怖片总是能给投资者带来丰厚的利润，因此科恩兄弟在预告片中有意强调了电影的“动作、血腥和情节”。伊森·科恩表示：“如果你打电话给一户人家，你通常要说：‘可以给我 10 分钟的时间吗？我向你推荐一个电影投资的好机会。’他们会说：‘不，我不需要。’然后就挂上了电话。但是如果你打电话说：‘我可以拜访您，占用您 10 分钟时间，给您放部电影吗？’效果可能会不一样。”[②] 就这样，科恩兄弟带着投影机挨家挨户地为潜在投资者放映这段拍好的预告片，以期说服人们出钱投资他们的电影，最后《血迷宫》从 65 名投资者手中总共获得了 750 万美元。

对于绝大多数独立电影人来说，科恩兄弟的融资方式也很难效仿，当下著名导演达伦·阿伦诺夫斯基最早只用 6 万美元拍摄了《圆周率》（又译《死亡密码》，1998），影片入围圣丹斯电影节主竞赛单元，达伦最终获得最佳导演奖。《圆周率》对冰冷的现代都市文明的呈现明显受到冢本晋也的《铁男：金属兽》（1989）和大友克洋的《阿基拉》（1988）的影响，而大反差、硬调的黑白影像与弗兰克·米勒的漫画《罪恶之城》十分神似。《圆周率》以躁郁、诡异的叙事风格获得评论界一致赞誉，达伦也被誉为 90 年代末美国独立电影天才导演。

由福克斯探照灯公司出品的《黑天鹅》（2010）让更多观众认识达伦，但这则黑色寓言依然充满了新锐的独立精神。由派拉蒙公司发行、罗素·克劳领衔的《诺亚方舟》（2014），以近 1.3 亿美元的预算让达伦完成了从独立电影导演到好莱坞主流商业导演的蜕变。

---

① 转引自张会军、黄欣主编：《崛起的力量：韩国电影研究》，第 61 页，中国电影出版社 2008 年版。

② [英] 斯蒂芬·罗温斯坦：《我的第 1 部电影》，第 8 页，江苏美术出版社 2006 年版。

10.2 电影投资制片的补充方式

除了上述的融资途径，还有其他资金注入的方式作为补充来帮助影片完成拍摄。大多数时候，一部影片会存在多种资金运作模式。

10.2.1 国内影视基地协议

国内影视基地协议（Domestic Studio Facilities Deals）。“Studio”这一概念可以特指完成了垂直整合的美国制片发行联合体：拥有实体的摄影棚、不定数目的制片公司和发行公司，甚至拥有电影院线的股份。但是这里的“Studio”是影视基地的意思，它包括摄影工作室、仓库、演员化装室和摄影平台等摄影所需的整套技术设施，因此“Studio”一词多少含有误导的成分。这些影视基地并不制作、发行电影，而是专门为剧组提供拍摄场地、录音棚、道具、办公室、物资供应等服务。有些时候，修建这样的影视基地并非以营利为目的。例如美国几乎每个州都拥有地方性质的电影委员会，它们的首要任务就是为地方吸引更多的摄制组前来拍片。

从当代美国甚至全球影视基地当下的运营及发展状况来说，电影基地的盈利情况并不在于年净利润，而是致力于当地劳工岗位的增加和对其他相关产业消费的拉动。德国 IFO 景气调查显示，电影工业 2010 年在伊利诺伊州共消费 1.61 亿美元。据此利益基点，美国各州为了吸引电影制片业，早在 20 世纪 90 年代就纷纷开始实施税费激励政策。2002 年，美国只有五个州出台了制片激励制度。至 2010 年，已有 44 个州颁布了有效的制片激励制度，如伊利诺伊州退税费率为 30%，某些州或美国本土外国家的退税率甚至高达 40%。而作为电影基地势力最为强大的加州，2009 年之前的退税额度仅为 20%，这样就意味着同样制作一部影片，在加州拍摄要比在其他地区拍摄的成本增加数百万美元。在这种情况下，摄制组纷纷“逃离”加州，选择更理想的拍摄场地。

但是，在利益链条化的当代电影产业中，退税并不是吸引摄制组的绝对因素。地区自然景观特色、文化特色、交通便利程度和拍摄某些特定影片所需的稀缺资源等因素，都影响着某一影视基地是否居于强势的市场竞争地位。

例如，夏威夷虽然并不拥有高额度的退税额度（夏威夷主岛欧胡岛为 15%，其他临近岛屿为 20%），但因其鲜明的热带海岛风光、便利的交通（飞往伯班克的空中客车）和良好的影视基地基础建设，同样吸引了大量摄制组。ABC 的热播剧集《迷失》和《加勒比海盗 4：惊涛怪浪》（2011）都选择在夏威夷拍摄。[①]

优秀的交叉合作推广项目可以给投资方和影视基地带来双赢的产业良性运转。双方在获得经济利益的同时，还可以取得巨大社会效益。《加勒比海盗 4：惊涛怪浪》投资方迪士尼将夏威夷作为影片外景，同样具有商业交叉推广的意图——影片拍摄完成后，迪士尼在夏威夷

① 《加勒比海盗》系列前两部位于巴哈马的外景在 2005 年 10 月被过境的台风威尔玛摧毁，因此天气情况较稳定的夏威夷成为《加勒比海盗 4：惊涛怪浪》的首选。

开设新的主题公园景点。从这点可以看出，恰当地利用本地区资源，是一所影视基地能真正成功的关键。

此外，英国最大的 3 米尔制片厂（3 Mill Studios）拥有 20 英亩的海岛场景和 18 世纪以来各种样式的不同年代建筑场景。基地基础设施包括 14 座摄影棚、10 座排练厅、200 余间摄制办公室、道具间、油漆间、一座放映室和超过 300 个停车位。

3 米尔制片厂毗邻伦敦，交通便捷，因此在提供基地内部拍摄的同时，还能够提供其他外景地的拍摄服务。在基地安全保障协助下，剧组可以在基地外实景拍摄警察局、夜店、机场候机厅、伦敦商业区，以及纽约和维多利亚街道景观等场景。受惠于与包括英国电影学会（British Film Institute，简称 BFI）、英国银幕机构（UK Screen Agencies）和电影伦敦（Film London）在内的电影发展机构的良好合作关系，基地可以为英国境内外景地拍摄的准入和制片资源需求提供有效协助。

然而，已经获得资金并准备拍摄的影片毕竟为数甚少，因此各地方电影委员会也需要彼此竞争，争相为摄制组提供更好的拍摄条件，地方性质的摄影棚也就应运而生。现在，包括加利福尼亚、北卡罗来纳、夏威夷、佛罗里达、得克萨斯和田纳西的美国各个州都修建了摄影棚。随着摄影棚的过度兴建，寻找合作伙伴变得更加艰难，这时候便发展出国内摄影棚设备提供协议，这一协议同海外设备提供协议（Foreign Facility Deal）有相似之处，其宗旨是向制片方提供低于市场价格的“线下成本”服务，包括拍摄场地、拍摄设备、本地工作人员和临时演员、伙食承包商、制片办公室和后期制作等。这些摄影棚为了吸引影片到本地拍摄以增加工作岗位和拉动地方经济，都提供极为优惠的条件，希望以此建立起摄影棚的良好口碑。这就使制片人有了更多的选择，大大节省了线下成本的消耗。

选择廉价的拍摄场地尤其是低成本影片控制预算的首选。狮门公司与许多地区都建立了牢固的合作关系，如新墨西哥州、宾夕法尼亚州、马萨诸塞州、康涅狄格州和加拿大的魁北克省和亚伯达省，这些比较偏僻的外景地与狮门公司恐怖片中荒蛮死寂的场景十分切合，为狮门公司当前和未来的影视制作提供了廉价和多样化的外景地。

世界各国政府一般都会对在本国拍摄的电影提供相当优惠的财务奖励方案，以吸引世界各地的电影公司到本国开展制片工作，以刺激地方消费和增加本土工作岗位。美国电影公司制作或发行的电影和电视中有近一半的影片在国外选景拍摄，特别是像加拿大、英国或澳洲等地，最著名的例子就是《指环王》系列完全在新西兰取景拍摄，使得三部曲能以较低的成本完成，并且帮助新西兰完成了主题旅游的开发。

10.2.2 胶片洗印厂协议

胶片洗印厂协议（Film Laboratory Deals）是私人融资影片节省制片成本的有效方法。有些胶片洗印厂为了增加收入，提供了针对影片制作的服务。美国一家位于加利福尼亚的胶片洗印厂协议内容如下：提供价值 40 万美元的设备和服务；根据提供的设备和服务的价值，分取影片净利的 25% ~ 34%；影片收入首先支付洗印厂的投资；当所有制片费用和投资付清之

后，继续增加的收入将作为净利按照原定的比例分成；与所有货币投资人拥有平等一致的权利；洗印厂投资影片的发行工作必须交给跟洗印厂有合作关系的独立发行公司运作；发行商对影片的最终预算和剧本有决定权。[①] 洗印厂提供的拍摄物资及服务包括：生胶片、胶片处理、调音台、剪辑室、摄影机、片头制作、音效剪辑、胶片剪切、放映胶片洗印和影片的胶转磁等。胶片洗印厂协议降低了制片人的正式拍摄和后期制作的成本，并提供了影片的发行，但同时在一定程度上限制了电影拍摄者的创作自由。

10.2.3 经纪人投资协议

经纪人投资协议（Talent Agency Financing）。最初经纪公司的业务范围仅限于帮助旗下演员、导演和编剧寻找工作，但是一些有影响力的经纪人发现可以利用将多个客户放入同一电影计划以增加此部影片投拍可能性的方式来提高自己的收入。经纪人进一步意识到他可以在制片厂体制外为自己的电影一揽子计划寻找资金，进而增加他在影片制作中的参与程度。对于一些独立制片人来说，经纪公司凭借旗下明星的商业号召力能够帮助制片方募集到大量拍摄资金。不同于大型制片公司的资金来源，经纪人不会用自己的钱投资电影，也无法获得国际联合制片资金、海外政府补助金和影片预售等融资方式，而仅仅参与投资协议的达成。现在，如果一个影片的计划受到经纪公司的青睐，制片人不但可以得到该公司的明星，经纪公司还会安排本公司的其他导演和演员，甚至可以通过产业合作伙伴安排制片资金和影片发行。经纪人帮助制片方寻找资金的目的是增加自己的收入，在得到大约 10% 的佣金后，还会获得一部分融资的分成。

10.2.4 收尾资金

收尾资金（Completion Funds）适用于那些私人融资的电影。一些公司会为那些即将完成，而苦于缺少最后收尾资金的影片提供资金。这些公司向那些正式拍摄即将完成，或已经进入后期制作阶段，甚至后期制作已经完成却因无法支付后期费用而无法获得拷贝的电影提供资金帮助。提供收尾资金公司的主管相信投资一部接近完成的电影比投资那些尚未制作或处于制作初期的影片更加安全，因为较之处于开发或制作阶段的影片，更容易从一部接近完成的电影推测到影片的完整样态，从而估测到影片在商业 / 艺术价值上的潜力。这种收尾资金的投资策略不但成功地将经济风险降到最低，而且这种“雪中送炭”式的资金注入，更利于投资者在谈判中获得更高的分成比例，因为没有这最后的资金投入，之前的投资将付诸流水。

与收尾资金相似，还有一种叫作拷贝和广告资金（Prints and Ads，简称 P&A）的后期赞助模式。如美国佛罗里达州成立的佛罗里达电影与电视投资信托基金规定：如果一部影片 40% 以上的制片预算都花在佛罗里达，那么该基金就可以对影片投资 300 万美元，用作洗印胶片和广告宣传费用。

---

① John W. Cones, *43 Ways to Finance Your Feature Film*, Southern Illinois University Press, 1995, p.30.

10.2.5 预售融资

从广义上来说，预售融资（Presale Financing）指制片方将影片音像制品或其他领域的权利提前出售给发行方，以换取影片的制片资金。如果影片与本土或海外发行方、付费或有线电视网、音像制品发行商达成预售协议，制片方同样可以以此作为抵押，将一纸协议变为现钞。在影片未完成时便出售包括发行和放映权在内的诸种权利，有的时候是出于无奈之举，而有的时候则是为了最大限度地获取利益。《终结者 3：机器的觉醒》在拍摄前就以 1200 万美元的价格将日本市场出售给 Tojo 影业，其他的国外发行权则归索尼所有。

对于小电影公司来说，预售影片的国际发行权可以抵销一部分电影制片开销，有效地降低投资风险。有时预售所得甚至会多于制作影片的开销。出售国际发行权时，电影公司通常会保留影片在本土发行的所有权利，包括影院票房、DVD 发行、付费电视、视频点播和免费电视，以此创造复合式的收入渠道。

10.2.6 文化基金资助或政府资助

除此之外，还存在文化基金资助或政府主导等投资模式。如法国政府在 60 年代时便从每张电影票抽取 11% 的税金，利用这笔税收建立了自动资金和选择资金两种资助模式；德国政府的内政部门与德国电影资助机构在 1990 至 1993 年共花费 1.07 亿马克资助原民主德国的电影拍摄及相关产业；英国 90 年代初通过了新《电影法》，以保障影片拍摄投资并给予拍片人一定的免税额。[①]

10.3 电影制片预算

无论采取何种资金运作模式，制片方都会提交一个依照剧本拍摄进程的基本预算。拍摄前，制片人会与投资公司讨论影片的预算和拍摄周期。在这个博弈的过程中，投资公司会尽一切可能地削减预算、删减剧本、降低某些段落的拍摄复杂程度或要求连续场景在不同地点拍摄，而制片人则要为自己的影片据理力争。即便是在商业上已经取得巨大成功的导演也无法完全掌控自己的影片，史蒂文·斯皮尔伯格在《大白鲨》获得巨大成功之后，还需要向哥伦比亚高层表示确保按照拍摄计划后，才能开始拍摄《第三类接触》。

一部影片的成本预算可分为线上成本（above-the-line costs）和线下成本（below-the-line costs）。线上成本包括收购剧本创作的各项权利、剧本开发及付给演员、导演、制片人、编剧的薪酬。线下成本则包括拍摄和后期制作的各项实际开销，这些开销的实际支出取决于拍摄的实际情况与计划的吻合程度，为防止意外情况发生，还会预留专门资金作为保险和意外应急资金。

影片的预算会被制片审计部门仔细核查，任何不合理的开销都会遭受质疑。在这样的审

① 转引自江晓雯：《当代世界电影文化：1990—2000》，第 75、92、106 页，中国电影出版社 2004 年版。

核下，一部严格遵守产业原则的影片开销预算都会相当详细。以标准的主流商业大片《终结者 3：机器的觉醒》为例，在制片方长达 156 页的备忘录中，详细记载了影片的各项预算。

该片线上成本 7050 万美元，其中包括："终结者与约翰·康纳联手对抗另一个邪恶终结者的探险历程"的故事开发，1750 万美元；主演阿诺·施瓦辛格片酬，2800 万美元；导演乔纳森·莫斯托片酬，500 万美元；4 位制片人马里奥·卡萨、安德鲁·瓦吉纳、乔·迈克尔斯和哈尔·利伯曼的佣金，1000 万美元；其他配角片酬和主演、导演的津贴，1000 万美元。

线下成本 7700 万美元，其中摄制费用包括：制景、服装设计和拍摄器材，1210 万美元；特效制作，770 万美元；灯光照明，260 万美元；摄制组，240 万美元；音效，35.9 万美元；化装，56.6 万美元；演员服装，160 万美元；第二拍摄小组，540 万美元；拍摄场地，440 万美元；运输，390 万美元；特技演出，150 万美元；制片工作人员，200 万美元；临时演员，39.5 万美元；艺术部门，160 万美元；胶片购买和胶片处理，120 万美元；租借制片厂摄影棚，190 万美元，等等。此外，还包括 2700 万的后期制作费用：数字特效，2000 万美元；剪辑，250 万美元；对话配音，69.1 万美元；配乐，180 万美元；片头和片尾制作，180 万美元。

最后，预算还要包括 1340 万美元的消耗资金：影片完成担保，240 万美元；演职员保险，200 万美元；法律事宜和商业审计，200 万美元；不可预知事件预备金，700 万美元。

不难看出，在整个制片预算中，明星阿诺·施瓦辛格占据了最大的份额。现代电影制片成本的大幅上升与明星脱离电影制片公司的控制不无关系，当明星不被所谓的"七年合同"控制时，他们便可以依靠经纪人抬高自己的片酬。美国一线明星甚至已经不仅仅满足于获得两三千万美元的片酬，还要参与影片毛利的分成。根据合同，当《终结者 3：机器的觉醒》在所有媒体平台的收入超过一定金额之时，阿诺·施瓦辛格便会获得超过部分 20% 的分成。也就是说，无论这部影片是否成功，施瓦辛格的收入都一定会超过制片厂的收入。

在一部需要靠明星效应吸引观众的电影中，明星演员拿走的片酬越多，留给实际拍摄的费用便被不断压缩。在预算为 3 亿人民币的《投名状》中，四个主演李连杰、刘德华、金城武和徐静蕾分别拿走了 1 亿、1600 万、1200 万和 200 万元的片酬，占去了整个预算的将近一半。而对于不启用明星的影片，尽可能削减线上成本是在保证影片质量前提下最好的控制影片预算方法。《集结号》（2007）投资 8000 万人民币，所有主演的片酬没有超过 100 万元，王宝强和邓超的片酬都不足 10 万元，主角张涵予的片酬也没有超过 20 万元，充足的线下成本保证了影片战争场面的震撼，弥补了影片缺少明星的不足。

制片公司是否对一部影片"开绿灯"直接决定影片计划是否继续进行，除了以私人融资方式拍摄的影片，这个问题一直困扰着所有工业体制内的电影导演。日本电影艺术大师黑泽明在回忆《罗生门》筹拍的艰辛时表示："大映[①] 的领导们对这个计划却不怎么高兴，他们说

① 《罗生门》（1950）的制片公司。

主题很难被理解而且标题也不吸引人，因而他们也不热心给影片的拍摄开绿灯”[①]。除非拍摄题材有问题，演员和导演都会在合同中签署“付钱或演出”的条款。这就意味着一旦一部影片“绿灯”通过，即使最后拍摄计划搁浅，制片方也要付出全额的薪资。在一部大型制作中，影片计划一旦启动，支出金额将急剧上涨。根据美国大制片厂的统计，2003年为一部影片“开绿灯”的平均预计金额在1亿3000万美元左右。电影公司分部主管会一起讨论这个计划的可行性，“制片公司甚至在向一部影片‘开绿灯’前就向市场和发行的负责人咨询影片成功的可能性，并且会分析为了达到预定票房所需的启动资金成本”[②]。而影片拍摄所需的实际成本则由制片部门在经济部门监督下估算完成，“更复杂的部分是计算营销一部电影需要多少钱”[③]，因为这涉及国内发行商、国际发行商、家庭娱乐和市场营销等一系列的重要问题。

当电影公司决定为影片“开绿灯”之后，便可以进入到正式的拍摄筹备阶段。在各种合同（包括制片人、导演、投资人及种种制片原则）签署完成之后，制片厂会在银行专用账户中注入制片启动资金，派出制片小组进入拍摄的各个领域，以保证影片能够按照前期策划所期望的样貌完成。

思考题

（1）试分析大制片厂与独立制片在资金筹措模式上有何种不同，融资方式的不同是否有更深层的原因。

（2）如果你自己要拍摄一部影片，你打算如何筹集到拍摄需要的资金？

（3）在资金成为主导的当代电影创作中，电影人如何在保证收回拍摄成本的前提下，保持个人创作特色？

参考书目

［英］斯蒂芬·罗温斯坦：《我的第1部电影》，韩秀荣等译，江苏美术出版社2006年版。

［法］马克斯·泰西埃：《日本电影导论》，谢阶明译，江苏教育出版社2007年版。

江晓雯：《当代世界电影文化：1990—2000》，中国电影出版社2004年版。

张会军、黄欣主编：《崛起的力量：韩国电影研究》，中国电影出版社2008年版。

Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, New York: Random House, 2005.

John. W. Cones, *43 Ways to Finance Your Feature Film*, Southern Illinois University Press, 1995.

① ［法］马克斯·泰西埃：《日本电影导论》，第37页，江苏教育出版社2007年版。

② Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, New York: Random House, 2005, p.140.

③ 同上。

第 11 章

制片

制片是一个相当复杂的专业化工程，为了完成一部影片，往往需要数以千计的剧组人员分工协作：演员、美工、技工、制景工人、司机、伙食承包商，甚至包括明星的随从人员。《香水：一个谋杀犯的故事》作为德国有史以来最昂贵的影片（预算为 5000 万欧元），有对白的角色共 67 个，共动用了 5200 位群众演员，搭制场景百余处。即便是《莎翁情史》（1998）这样的中等成本影片，剧组雇用的人数也达到了 400 人。特别是在那些人力资源成本远远低于数字特效制作成本的国家，拍摄一个大型场面动用群众演员的数量将会更加惊人，中国影片《投名状》拍摄一个冷兵器战争场面动用的群众演员都在数千人以上。这种庞大的拍摄队伍对制片的统筹能力无疑是一种巨大的考验，除此之外，明星自带的随从人员同样会增加拍摄团队管理难度。在拍摄《基地疑云》（2002）的时候，明星主演约翰·特拉沃尔塔的私人随从就包括 1 位制片公司（特拉沃尔塔自己的公司）的总裁、2 位飞行员、1 位发型师、1 位化装师、1 位厨师、1 位私人站位替身（stand-in）、1 位私人司机和 5 位特拉沃尔塔的朋友（特拉沃尔塔甚至特别安排这 5 位朋友在片中出演角色）。

因此在制片阶段，必须有制片人来统筹，他会涉足艺术创作和财务管理，不但是将演员、导演、编剧和制片公司连接在一起的桥梁，而且还要负责“筹集资金、组建摄制团队、监督拍摄的准备和后来的管理和操作”[①]。

虽然当代的制片人不再像早期的制片人那样紧紧控制着影片的拍摄走向，但作为整个制作团队的灵魂人物，当代制片人还是需要巧妙地运用自己的人际资源、社会关系和其他一切有利于电影制作的资源帮助电影顺利完成。这是一项极其烦琐的任务，因此当我们看到电影片尾演职人员表出现七八位制片人的时候不必感到奇怪，其实在这些署名的制片人中可能有些人与实际拍摄工作没有丝毫瓜葛，而只是起到了中间人的作用。在当代的制片体系中，制

① [法] 玛丽－特蕾莎·茹尔诺：《电影词汇》，第 122 页。

片的职责都由数人担任：执行制片人（line producer），负责控制影片成本和拍摄进度监管；联合制片（co-producer），可能仅仅是影片的投资者；行政制片人（executive producer）可能只是一个名誉称号，那些掌握某种影片拍摄所需资源的人，会要求以署名为行政制片人为条件，来交换这种资源；助理制片（associate producer）是为影片拍摄做出某些贡献的人，更有制片人戏称道："如果你无法为自己的秘书加薪，那么就给他个助理制片的名头吧。"

除了负责统筹的制片人，导演可以说是摄制组中的灵魂人物，他掌控着整部影片的拍摄节奏和各种艺术效果的决定权。在《长江 7 号》（2008）的后期制作中，万宽电脑艺术设计有限公司为影片中的外星狗形象制作了 300 多个概念图才通过影片导演周星驰的审核。但这并不意味着导演可以凭借一己之力完成影片拍摄的所有工作，一部成功的影片往往需要摄制组成员的协同合作才得以完成。

除导演外，核心摄制组人员还包括：现场制片，在片场负责监督影片每日的拍摄；第一副导演（first assistant director，简称 1st AD），负责组织演员和开拍前摄影器材的准备，以保证导演能够进行正常拍摄；摄影指导（director of photography，简称 DP），负责指导摄影机和灯光组；美术总监（production designer），负责制景和选择拍摄地；服装负责人（wardrobe head），负责提供演员服装；外联制片（location manager），负责外景地拍摄的后勤工作；制片组助理（unit manager），负责监控制片日常开销和处理账务等。

一部影片的制作流程可分为前期制作阶段、正式拍摄阶段和后期制作阶段，这个制作流程可长可短，大多数香港影片从前期制作到最后公映可能仅仅月余，但是香港也不乏制作严谨的影片。

11.1 前期制作阶段

一部影片从"开绿灯"到开始正式拍摄之间的时间属于前期制作（pre-production）阶段，有许多准备工作要在前制阶段完成。在《香水：一个谋杀犯的故事》开拍前，导演汤姆·提克威甚至和摄影导演、美术指导和服装设计一起研习了卡拉瓦乔、伦勃朗和约瑟夫·赖特等名家画作，以保证影片在美学风格上能够准确地捕捉到 18 世纪法国社会生活的风韵。如果一部影片的前制工作过于仓促，会直接影响正式拍摄的进度，甚至成片的质量。前制工作大致可分为四个部分。

11.1.1 制订详细的拍摄计划

拍摄计划包括确定演员档期、拍摄场景和其他使用档期紧张的资源。如果饰演主要角色的演员在相近档期还有其他影片需要拍摄，那么他会要求在合同中签订一个"结束日期"（stop date）条款。这意味着一旦超过了这个期限，明星便有权利拒绝继续拍摄。以《基地疑云》为例，影片计划拍摄周期为 2001 年 11 月 26 日至 2002 年 1 月 29 日，而明星主角萨缪尔·杰克逊签订了"结束日期"为 12 月 11 日的合同，这意味着他只有 16 天的拍摄档期。为了保证拍摄或

补拍时间的充裕，所有萨缪尔·杰克逊出现的场景都被安排在第一周拍摄。即使没有签署“结束日期”条款，明星们也会在合同中签订一项叫作“承诺档期”（guaranteed period）的条款，以保证他们有权利限制自己的档期。如果制片厂在这个时段内需要明星的协助，就要另外支付高薪。例如，阿诺·施瓦辛格在拍摄《终结者3：机器的觉醒》时，在“承诺档期”为影片进行了为期21周的影片宣传，每一周的薪酬为140万美元。

因为诸多不可控因素的影响，拍摄计划很少能够按照影片情节的时间发展顺序进行。为了避免在同一场景重复拍摄，不管在同一场景发生的情节是不是发生在同一时间，都会被安排到同一时间进行拍摄。另外，为了保证影片拍摄的高效率，影片的每一个场景都会被转化为单位工作时间的任务片段，影片的剧本会被涂上不同颜色进行编码：白色表示白天室内；黄色表示白天室外；蓝色表示夜晚室内；绿色表示夜晚室外。制片部门会根据这些不同的颜色来决定演员、设备、临时演员、特技演员和场地分别需要在何时准备好。

为了使制片工作更加精确，很多导演会使用故事板（storyboard）。所谓故事板就是为每一个镜头画出简单的素描，准确地表现出景别、镜头调度方式、角色的站位及与周围场景的关系。导演布莱恩·德帕尔玛在拍摄《铁面无私》（1987）前就极其细致地画出了每个镜头的“故事板”，以至于制片人认为影片在开拍前几个月就已经完成。此外，美术总监、摄影指导、场景设计、选角导演、特技演员等都会根据提前完成的“故事板”来计划他们的工作。尤其是对于那些以视觉特效为主的影片，随着计算机软件更多地参与到电影制作中来，数字化的故事板可以将场景以三维的方式呈现，以便于摄制组在拍摄前就能设计打光和摄影机运动轨迹等，这种提前将场景视觉化的处理方式给诸如水下拍摄和爆破等复杂场面的拍摄带来了极大便利。但是也有一些相信艺术灵感和拍摄时意外收获的导演，如布莱松、卡萨维茨和王家卫等，则不会使用故事板。

11.1.2 选　角

一部影片的主演（principles）通常在影片的剧本开发阶段已经选定，许多影片更是为明星演员量身打造的。因此，在前制阶段导演一般只需要选择适合的配角演员和特技演员等。

选角（casting）的最终目的就是“让编剧创造的抽象角色与让角色鲜活的演员产生联结”[①]。这就使得选角工作异常繁杂且需要丰富经验，因此这项工作大都由选角导演（casting director）协助导演完成。选角导演需要阅览数千张由演员经纪人送选的演员照片，由于某些电影对于特定角色的需要，选角并不局限于职业演员，运动员、流行歌手和模特等各领域内的专业人士也可能是导演的最佳选择。在为美式足球题材影片《挑战星期天》（1999）选角时，为了增加影片中美式足球身体对抗的真实性，选角导演就向导演奥利弗·斯通推荐了十多名职业美式足球运动员。

在选角导演工作的同时，导演也会向其推荐自己熟识或者曾经合作过的配角演员，并且

① [美] 布鲁斯·F·卡温：《解读电影》，第392页，广西师范大学出版社2003年版。

倾向于让曾经成功扮演过特定角色的“黄金配角”扮演类似的角色。如约翰·斯宾塞经常扮演政府或军方高级官员，大卫·摩斯是扮演警察或雇用军的首选，史蒂夫·布希密大都扮演神经兮兮的角色，而迈克尔·迈德森则经常以施虐残忍的形象出现。如果导演认为某个演员的表演会为影片增添光彩，甚至会改写剧本以适合演员。待选的演员会被要求参加试镜（screen test），试镜的内容是该角色在影片中的一场戏，许多演员在试镜中确定了他们该角色不二人选的地位。60年代末陷入演艺生涯低谷的马龙·白兰度就是凭借在试镜中对老教父的传神演绎，征服了原本坚决反对他出演这一角色的派拉蒙高层，迎来了其演出生涯的又一高峰。在试镜过后，导演会做出最后的角色判定。

接下来，被选定的演员会与制片方签署名目繁多的合同，在法律上确保这些演员预留出正式拍摄和补拍的档期。有时候，演员可能在表演中需要的某些专业要求上有所欠缺，如口音、舞蹈技巧或武术功底。为了改进这种状况，演员会在正式拍摄前接受专业训练。寻找和训练演员的过程要经历数月之久。

在拍摄《黑客帝国》（1999）的时候，导演沃卓斯基兄弟要求包括基努·李维斯在内的主要演员接受长达半年的武术训练。在武术指导袁和平的指导下，对功夫一窍不通的美国演员也能像模像样地大秀拳脚。而中国台湾演员张震在拍摄《一代宗师》（2013）前接受了长时间的八极拳训练，最后达到参赛选手的水平，因此才能在银幕上展现一代宗师“一线天”的卓越风姿。

其实，演员们也都以自己的履历中有更多的技能为荣，像马术或精通多国语言。这些特殊技能能让演员在争取角色的时候占有更多的主动权。

11.1.3 建组、勘景和搭景

组建一支出色的拍摄小组是一部优秀影片的先决条件，因为电影拍摄的每一个细微的实际操作都由这些工作人员完成，而摄制组成员的工作能力直接决定影片最终的质感。美术总监作为美术部门的主管和美术师、置景师、绿幕搭建人员和搭景组的监管者，负责每个场景的布景、服装和手工制作的道具，这些都会被画入“故事板”中。工程师、木工、道具采购员等专业人士会尽可能将故事板中的二维画面还原为真实的场景。与此同时，剧照、灯光、录音等小组需要陆续成立。摄影指导需要召集对焦员（focus puller）、摄影机操作员（camera operator）、装片员（clapper loader）等组成摄影小组。照明电工（electrician）的主管——灯光师（gaffer）需要召集照明大助（best boy）和其他灯光技术人员。此外，制片人还要雇用发型师、化装师和服装师等工作人员。

“二战”前，一部电影的拍摄几乎全部在本地完成，随着当代世界电影实景实地拍摄的情况渐趋普遍，一部电影的实际拍摄过程便会涉及很多不同地区，甚至国家。

以洛杉矶为核心的电影基地开始向美国各州扩散，除了大制片厂下属的拍摄基地和后期制作基地，各个州都在政府扶持下大量兴建影视基地。潘纳维申公司于 2011 年在美国佐治亚州的亚特兰大市开始兴建一座面积为九百多平方米的影视器材租赁基地，提供包括 35 毫米、

16毫米、HD35和2/3英寸等格式的胶片摄影机和数字摄影机。

《香水：一个谋杀犯的故事》的勘景小组在考察了欧洲8个国家后才决定将影片的主要场景——18世纪的巴黎定在西班牙的巴塞罗那。找到适合的地点后，勘景小组便开始评估外景地对影片拍摄的影响因素，如噪声情况、造成视觉穿帮的建筑物、照明情况、天气和摄影器材的运输便利程度。所有一切都要为人数庞大的摄制组的到来准备就绪，包括安排食宿，租借机动车、房车和移动厕所，雇用安保人员、医护人员、消防人员等。此外，还需要获得必要的施工许可证来改变拍摄场地的样貌，安装动力网和发电设备，甚至修建新的交通设施。为拍摄《黑客帝国2：重装上阵》（2003）中高速公路追逐的高潮场面，摄制组便真的修筑了一段高速公路。

勘景小组要尽可能寻找与影片情节最为贴近的外景地，同时还要综合考量场景租金、当地劳动力价格，甚至外景地所在国家政府能够向摄制组提供的优惠政策，以此达到拍摄效果与制片成本的最佳平衡。

《角斗士》制片方就是基于拍摄成本考虑，决定不在美国本土搭景，但是在古罗马原址搭建场景也因为在拍摄过程中可能对古迹造成的损害而不可实施，因此最终将欧洲其他地区和北非作为影片外景地。在1998到1999这两年间，《角斗士》制景小组耗费19个星期，在马耳他一个建于19世纪、现已废弃的兵营基础上完成了影片中最壮观的场景搭建——“罗马城”的搭建，整个外景群包括按原比例重建的罗马圆形大剧场局部、凯撒王宫、公会所和罗马集市，余下的部分在后期制作时由电脑绘图进行数字填充。

制景工作完成之后，便可以等待正式拍摄的开始。

11.1.4 签订各种法律文书

达伦·阿伦诺夫斯基先后成为《蝙蝠侠：元年》[①]、《超人》续集[②]、《机械战警》[③]、《X战警金刚狼》[④]等好莱坞主流片厂科幻大作的导演首选，但由于种种原因，都失之交臂。每个导演都遇到过相似的情况，每部电影开拍前都要经过复杂的签约过程。

随着法律条款、影片制作分工和利益分享更加明细化，电影公司要保证自己能够在毫无法律瑕疵的前提下获得尽可能多的利润。

大量的法律文书签订必不可少。在前制阶段，制片公司雇用的律师必须起草并签订包括雇用合同、责任弃权证书、拍摄许可证、租借合同、保密协议和保险合同等各种法律文书。所有文书的签订都是建立在对剧本完全操控的基础上的，这就意味着那些对故事创意、拍摄资源有所贡献的人必须签署法律文书放弃对影片制作的控制权。此外，律师还要与拍摄地的

① 此项目最终由克里斯托弗·诺兰执导，更名为《蝙蝠侠诞生》（2005）。

② 此项目最终由布莱恩·辛格执导，更名为《超人归来》（2006）。

③ 此项目因制片方米高梅的破产危机而中止。

④ 此项目最终由加文·胡德执导，更名为《X战警前传：金刚狼》（2009）。

劳动工会进行各种问题的繁杂谈判。即使是拍摄剧情需要的动物，也必须签署相应的动物权利保障合同来保证这些动物演员在拍摄过程中不会受到伤害。如果未成年人参与到影片的拍摄中，无论是主要角色还是群众演员，都要获得监护人的许可，并且制片厂必须聘请教师在拍摄期间给儿童演员授课。

大型电影公司出品影片的前制期大约需要 9 个月，中小电影公司只需要 4 个月左右甚至更短。充足的拍摄准备期让制片方能够进一步细化自己的拍摄计划。绝大多数电影公司的首席执行官虽然因为公务繁忙通常将拍摄准备阶段的种种事宜交予属下的执行长官负责，但是他们还是会参与前制阶段的某些决议。迪士尼前 CEO 迈克尔・艾斯纳就曾亲自修改了《变身辣妹》（2002）剧本中 20 余个与迪士尼风格相悖的笑话。

11.2　正式拍摄阶段

中国导演陆川曾经表示："整个创作过程就是一个选择过程，也是一个发现过程，每一部影片都面临一千条路、一千个方向可以走，你选择什么？"①

当所有筹备工作完成后，漫长又充满惊喜的正式拍摄（principal photography）便可以开始了。

正式拍摄就是摄制组与时间赛跑的过程，因为每一天的拍摄都有极其昂贵的支出，拍摄计划延期造成的额外支出可能会使影片最终赢利化为泡影。因此，整个拍摄过程既需要剧组全体的协作，有时也需要上天的眷顾。

2000 年每部好莱坞电影的日平均开销达到 16.5 万美元，即使像小罗伯特・唐尼主演的低成本喜剧《唱歌神探》（2003），线下成本也高达 600 万美元，每日的开销为 8 万美元。像《角斗士》这样预算在亿美元之上的巨片，意味着数千名群众演员的参与，拍摄地跨越 5 个国家，拍摄周期长达 4 个月，4 个摄制组同时拍摄。《角斗士》于 1999 年 2 月初正式开机，首先在英国拍摄影片开场罗马人和日耳曼人的战役；2 月 24 日完成这一场景拍摄后，摄制组移至摩洛哥拍摄角斗士训练营的段落；其实早在 1998 年 12 月，一支摄制组就在摩洛哥开始了忙碌的实拍准备。摄制组在摩洛哥拍摄 3 星期后前往马耳他拍摄罗马帝国的段落，从 3 月中旬至 5 月底完成了包括罗马竞技场在内的重要场景的拍摄。随后雷德利・斯科特和主摄制组来到位于意大利中部的托斯卡纳，用两天时间拍摄主角马克西莫斯家乡的段落后，整部影片的拍摄计划才宣告结束。

在正式拍摄阶段遵循制片计划如此重要，不仅仅表现在惊人的日常开销，更因为如果明星、导演和技术人员有其他影片合约在身，并且签订了"结束日期"条款，他们就可以在拍摄延期的情况下拒绝继续拍摄。因此，任何由天气、演职员伤病、意外事故、劳工问题、性格不合造成的冲突及任何意想不到事件所带来的拍摄延误，任何像《埃及艳后》（1963）这样"在紧急中设计，在歇斯底里中拍摄和在盲目恐慌中完成"② 的影片对于投资公司都是灾难。

---

① 林洪桐：《"生命体验"之震撼传达》，载《当代电影》，2004 年第 6 期，第 32 页。

②［法］蒂埃里・茹斯、帕特里斯・罗莱、塞尔日・图比亚纳编：《电光幻影 100 年》，第 196 页，广西师范大学出版社 2003 年版。

在拍摄现场，导演并不像“上帝”那样掌控一切，在某种程度上，他要依靠第一副导演开展工作。第一副导演要确保开拍前所有演职人员各司其职。无论是外景还是棚内拍摄，拍摄每一个镜头的工作流程基本相同。首先，人工布光让场景处于最佳照明状态，演员或站位替身在场地标出的位置等待工作人员检测曝光度和架设收音器材。与此同时，道具师、服装师、化装师在正式拍摄前争分夺秒地调整演员的妆容和现场的布景，以保证开拍时一切都与“故事板”内容相符合。

摄影指导通过监视器保证现场没有任何玻璃、镜子等反光体会让拍摄小组暴露在镜头中。最后，场记会为场景拍摄照片，并将场景内所有演员和物品所在的位置和所处的状态详细记录，以保证下个镜头拍摄的连续性。当所有部门都认为拍摄现场准备就绪之时，摄影机开机，打板，导演喊出“开始”（Action），演员开始表演，然后导演喊“停”（Cut），一个镜头（take）就完成了。如果导演对这个镜头不满意，就会要求重拍这一镜头，所有的工作人员会重复上述的工作流程直到导演、摄影导演和录音师感到完全满意。同一镜头反复拍摄的条数取决于导演个人的风格，斯坦利·库布里克完成1个镜头通常要拍摄超过30条，西德尼·吕美特则通常拍摄5条以内就会满意，而以拍烂片著称的埃德·伍德通常1个镜头只拍摄1条。因重拍次数过多造成的胶片消耗和洗印费用增加也是影片成本增加的主要原因，因此在电影拍摄中，同一镜头的平均拍摄条数基本控制在5到10条之间。

在一个镜头完成之后，导演通常会变换机位进行拍摄，这需要整个摄制组再一次进行复杂的调度。每一个场景的改变通常要三四个小时，在这段时间，主演就会回到专属的更衣室或房车处理私人或者演艺方面的问题。在场景改变完成之后，制片助理会通知主演重新开始工作，如此循环往复，直至一天的拍摄完成。

一天的拍摄结束后，导演、制片人、第一副导演、摄影指导和剪辑师会到放映室观看洗印成35毫米胶片的未剪辑工作样片（rushes），并以分镜头的编号顺序放映给摄制组主创。在这些长达两三个小时的片段中，导演可能只会从中选出短短几分钟甚至几秒钟的镜头，摄影指导和美术总监需要确定被选择的片段没有任何技术瑕疵，剪辑师要确定这个镜头拥有正式剪辑时需要的弹性，制片则确定这个镜头符合制片厂和投资伙伴的诸多要求。与此同时，电影公司主管也会在专属的放映室观看样片并提出自己的修改意见，于是第一副导演就会安排重新拍摄相关段落。如果一切没有问题，影片就会进入新的场景拍摄。

在如此多的外景地拍摄并不意味着导演要穿梭在各个拍摄场地，对于那些没有主角戏份的场景，导演通常会将拍摄任务交给第二摄制组（second-unit）以加快制片进度。第二摄制组会根据导演提供的“故事板”进行拍摄，如果所拍内容与导演的预期不符，则进行重拍。虽然在导演监督下工作，但第二摄制组是一个相对独立的拍摄小组，拥有自己的导演和工作人员，并且根据不同的需要还会雇用不同领域的能手。在拍摄《黑客帝国》之时，为了完美地拍摄影片角色在矩阵世界中腾空飞行的打斗段落，制片方专门从香港请来16位拉钢索的行家，专门负责拉扯钢索。

为了保证拍摄进度，一部电影可能会有很多个第二摄制组同时拍摄。拍摄《007之明日

帝国》（1997）时，饰演 007 的皮尔斯·布鲁斯南在伦敦郊外的弗罗格摩尔片场拍摄危险系数较低的戏份之时，几个第二摄制组正在不同地点同时拍摄由特技演员完成的动作高潮戏：一组在英格兰汉登拍摄 007 驾驶 BMW 冲入购物中心停车场的镜头；一组在佛罗里达拍摄 007 高空跳伞的段落；一组在伦敦郊外的派恩伍德片场拍摄 007 的潜水镜头；一组在百慕大拍摄 007 驾驶快艇的场景。影片拍摄周期为 5 个月，如果导演罗杰·斯波蒂伍德自己拍摄所有的场景，那么整部电影可能要拍一年。此外，如果让布鲁斯南亲自拍摄所有危险特技，保险公司必然会因为明星潜在意外伤害介入影片拍摄，这必然会大幅度增加影片成本。

在看似按部就班的拍摄中，很多因素会延迟原定的拍摄计划，剧组人员甚至要付出生命的代价。在高原长达 108 天的拍摄中，《可可西里》剧组从 100 多人，减员至 60 余人，哥伦比亚制片人员葛陆明在探班时因车祸丧生。制片主任直言这次经历是一次共赴患难，同经生死的人生体验。实际拍摄时恶劣环境下的生死极限体验，进一步塑造了影片粗粝凶悍的极简风格，以凝滞、静默的镜语风格呈现了生命绝境下的执着生存和脱离现代社会文明的残酷杀戮。

此外，演员对自己的表演、摄影指导对拍摄的镜头，或录音师对收音情况感到不满意，都会导致影片计划延迟，甚至是制片人签订的一些拍摄合同有时也会延误影片拍摄进度。例如《天生杀人狂》的制片人便在影片拍摄时与某牛仔靴厂商签订了一项协议：厂商免费赠送导演和每个制片人员两双牛仔靴，条件是在一场两辆车交汇的段落中展示该厂商的品牌。这就需要实拍时两辆车精确地同时出现在镜头前，因此两辆车的驾驶者必须通过无线电不断地协调，而一次次费时的重拍就是为了履行合同中规定的条款。

除此之外，导演还会受到来自保险公司的种种限制。这些公司往往负责托管大型电影公司的影片，保证制片中的“重要元素”（包括明星主演）在使用时完全遵守合同规定。自从妮可·基德曼拍摄《红磨坊》（2001）时膝盖受伤之后，保险公司就禁止她拍摄任何可能伤及其膝盖的动作戏，因此制片方只有雇用动作替身或用机械装置保护她的升降。此外，工会问题，设备安全问题或工作环境问题都可能会延误拍摄工期。

上述传统的拍摄流程随着数字时代的到来开始有所改变。数字虚拟拍摄开始在商业大片中逐步取代传统拍摄方式的统治地位。

首先，影像载体发生了本质的改变，数字化存储同胶片的化学记录相比，不但更加便于保存，并且在后期制作中给工作人员带来了极大的工作便利。有专家预言数字拍摄在不远的将来必然会取代胶片拍摄，而这一制作环节的变革，必然影响到后来的放映环节，《星球大战前传 2：克隆人的进攻》（2002）便是首部以全数字化进行拍摄的影片。

其次是拍摄方式发生改变，由于电影中大量计算机生成影像（CGI）需要在后期制作中完成，因此在实际拍摄中演员往往需要在绿幕背景下与不存在的角色（或角色的替代物）共同演出。罗伯特·泽米基斯执导的《谁陷害了兔子罗杰》（1988）首次将真人角色与动画角色完美结合，拍摄之时，主演鲍勃·霍斯金斯便是对着“空气”进行表演，在后期制作之时再将动画角色加入。在《指环王》第二、三部中，“咕噜”这一角色在实际拍摄时都由替身演员安迪·瑟金斯身穿绿色紧身衣扮演，然后在后制中替换为“咕噜”数字生成形象。数字

《谁陷害了兔子罗杰》中真人与卡通演员的配合堪称电影史经典

技术的高速发展甚至可以让一部影片完全在电脑中完成制作，《玩具总动员》（1995）便是首部完全由电脑制作的影片。

如果制片开销不幸超出了制片方的预算，导致拍摄迟迟不能完成，此时制片人为了保护投资方的利益，可能会做出删减剧本内容的决定。当《哥斯拉》（1998）的拍摄开始超出预算的时候，影片的制片人迪恩·戴弗林便决定大幅删减剧本中有关人物性格发展的段落，他将这一举措解释为："反正怪兽片也不真靠着人物性格发展卖钱。"①

陆川是幸运的，监制姜文制约着《寻枪》的拍摄进度和资金预算，最终影片39天如期完成现场拍摄。一个有效的制片体制保证并约束陆川恰如其分地释放自己的创作个性。

大多数影片的正式拍摄期在3到5个月之间，当拍摄接近尾声的时候，制片公司主管会审看所有摄制组拍摄的素材，以保证所有制片厂提出的制片要求都在影片中得到满足，如有缺漏，则重新拍摄。

中小规模电影公司与大型电影公司相比，影片预算中线上成本和线下成本的比例不同，因为缺少一线明星演员和知名导演，几乎所有影片预算都属于线下成本，因此节省正式拍摄的资金支出在中低成本影片中更为重要，被称作"独立电影皇帝"的罗杰·科尔曼便以低成本高效率的制片方式影响着中小成本电影的创作。

罗杰·科尔曼拥有斯坦福大学的工程学学位，也许正是因为对工程学的了解，让他在统筹方面有着惊人的缜密。虽然科尔曼的大部分电影离艺术的标准相差甚远，他担任制片的《恐怖》（1963）在《纽约时报》得到的评论为："小东西，彩色的，片名叫《恐怖》，剧情就是这样子。"② 但是科尔曼在低成本制作影片领域有着"前无古人，后无来者"的地位。从1954年开始，科尔曼执导了50多部电影，制作并发行了260多部电影，并且发掘和雇用了在接下来的50年内世界最为知名的电影艺术家，包括马丁·斯科塞斯、弗朗塞斯·福特·科波拉、杰克·尼科尔森、詹姆斯·卡梅隆、汤米·李·琼斯、约翰·塞勒斯、彼得·博格丹诺维奇

① Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, New York: Random House, 2005, p.162.

②［法］蒂埃里·茹斯、帕特里斯·罗莱、塞尔日·图比亚纳编：《电光幻影100年》，第209页。

和乔纳森·德米等。50 年代，科尔曼靠向朋友进行股份集资组建了保罗·艾尔托制片公司（Palo Alto Productions，以他位于斯坦福的家的名字命名）。科尔曼的天才在于他能够以任何灵活的方式获得资金。公司的股东中有一个叫沃特·奥登的演员，贡献了组建公司所需 11000 美元中的 2000 美元，条件是科尔曼保证让他能够得到执导影片的机会，科尔曼毫不犹豫地答应了。

《来自海底的怪物》（1954）用 6 天的时间在马里布拍摄完成，科尔曼仅使用了最基础的拍摄小组，以此来降低拍摄成本。为此，科尔曼不仅担任制片人，还兼任司机。虽然这部影片的摄影师是曾在《禁忌》（1931）中掌镜的摄影大师弗洛伊德·克罗斯比（Floyd Crosby），但整部影片还是糟烂无比，片中的巨型章鱼只是一个隔着充满烟雾的鱼缸拍摄的活动木偶。但是罗杰·科尔曼毫不在乎，因为他有一套自己的影片制作模式："当你在近乎不花费任何费用的情况下拍摄电影，那你就很容易获得利润"[①]。这部电影以 6000 美元的价格预售给狂言电影公司（Lippert Pictures）。最后，这部影片给保罗·艾尔托制片公司带来了 11 万美元的收益。这点琐碎的总收益相对于大型电影公司拍摄一部电影的收入绝对是九牛一毛，但是罗杰·科尔曼低成本的拍摄策略使《来自海底的怪物》的收益达到了拍摄成本的 10 倍，如此高的收益比是大型电影公司投资的绝大多数影片无法比拟的。科尔曼的拍片实践代表了中小规模电影公司"以片养片，步步为营"的特色，正如科尔曼所说："我用从前一部电影中赚来的钱拍下一部电影，从未停止拍摄的脚步。"[②]

科尔曼接下来编剧并担任制片，用 5 万美元的预算和 9 天时间完成了《速度与激情》（*The Fast and The Furious*，1954）。这部影片的拍摄过程可以充分体现大多数中小成本影片的真实情况——这与艺术无关，而是一项需要精心统筹的复杂工程。拍摄前，主演约翰·埃尔兰德提出的出演影片的唯一条件就是担任这部电影的导演。这个要求在任何一个严肃的电影艺术家看来都是不可理喻的，但是科尔曼还是同意了这个要求。当影片完成后，共和、哥伦比亚和联艺等电影公司都希望得到这部影片的发行权。面对这些大公司的邀请，科尔曼却决定和老朋友吉姆·尼克尔森合作。这时吉姆·尼克尔森和一个叫萨姆·阿克奥夫的律师创办了一个独立制片公司，在发行第一部影片《速度与激情》时叫作美国发行公司，两年后改名为美国国际电影公司（AIP）。AIP 和其他小规模电影公司一样，在 50 年代大量发行怪物恐怖类电影，后来又根据观众的喜好，转向青少年电影制作。AIP 制作的这些廉价爆米花电影，让它在青少年市场赢得了巨额利润。

罗杰·科尔曼在 AIP 工作的同时，也资助其他小公司的电影，并且为其他独立公司拍摄带有 AIP 风格的影片。1955 年，科尔曼执导了《西部五枪手》，他用 6 万美元的预算和 9 天的拍摄时间，完成了这部彩色电影。同年，科尔曼为拥有美国南部州际权利的发行商伍纳兄弟拍摄了《沼泽女》。同科尔曼的所有影片一样，影片情节、摄影和音效等元素质量极其低劣，因为科尔曼省去了一切在他看来不必要的开支。1956 年，科尔曼拍摄了他最好的作品《世界

---

① Greg Merritt, *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film Making*, Thunder's Mouth Press, 1999, p.124.
② 同上。

终结之日》。在 1956 和 1957 年之间，科尔曼拍摄了 12 部影片，其中《爬行怪兽攻击》是科尔曼第一部票房突破百万美元的作品。科尔曼怪物电影成功的关键可以归纳为：一个耸人听闻的片名、一段恐怖的预告片和一张异想天开的电影海报。这种将重点放在发行宣传的策略现在仍然被恐怖电影使用，影片艺术内涵无关紧要。科尔曼表示："我只是要讲一个有趣的故事，这个故事能够吸引年轻人进入汽车影院和室内影院，并且在看电影的时候不会让自己把银幕上发生的一切太当一回事儿。"①

罗杰·科尔曼的制片方式影响了世界众多低成本影片的拍摄，狮门电影公司便继承了科尔曼短制作周期和低成本的制片方式——不超过 1 个月的拍摄周期和不超过 1500 万美元的制作预算。在低成本恐怖片《电锯惊魂》的拍摄中，仅有的 3 处外景戏中有一场汽车追逐戏，为了节省拍摄成本，制片方将这场外景戏改在一座车库内拍摄，摄制组关闭车库内的灯光后再施放一些烟雾，拍摄时则由工作人员晃动车辆，然后摄影机前后移动进行拍摄，以取得汽车疾速行驶的运动效果。由于预算拮据，连片中的死尸都是由演员本人扮演。《电锯惊魂 2》（2005）的最后拍摄剧本由雷·沃纳尔和温子仁在一个星期内完成，制片人甚至向《惊声尖笑 4》（2006）的制片人请求使用他们的卫生间布景，因为这个布景是对《电锯惊魂》布景的精确复制。总之，中小成本影片的拍摄需要尽一切可能减少拍摄支出。

当最后一批演员完成了最后一个镜头，正式拍摄阶段也就宣告结束。当需要拍摄的元素确定无有遗漏之后，拍摄小组便可以解散，租借的摄影器材和机动车辆如数退回。虽然如此，整个制片过程还远远没有结束。随着数字技术的蓬勃发展，电脑生成图像的高度拟真性使得电影中没有什么元素是不可替代和重现的，因此后期制作开始在制片过程中占据更加重要的位置。

11.3 后期制作阶段

虽然正式拍摄已经结束，但是所有拍摄素材只是零散的碎片，很多影像和声音还不完整并有待加工。电影的后期制作（post-production）实际就是将这些零散的素材碎片进行加工和剪辑，最终连缀成片。胶片电影的后期制作是指"所有拍摄完成之后的操作，包括影片的制作（剪辑、混音）和拷贝印晒"②。进入数字时代之后，更可以认为电影创作存在两种并存的制作流程：在摄影棚或外景地进行的实际拍摄和由后期制作完成的数字加工。这就意味着后期制作已经获得与实际拍摄同样的地位，在某种程度上说，后期制作甚至决定了影片最终呈现在观众眼前的样态，现在我们可以说影片不是拍出来的，而是做出来的。

后期制作基本可以分为影像处理和声音处理两个部分。

---

① Greg Merritt, *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film Making*, Thunder's Mouth Press, 1999, p.128.
② [法] 玛丽-特蕾莎·茹尔诺：《电影词汇》，第 119 页。

11.3.1 影像处理

据统计，2010 年，北美地区电影票房稳定地保持在 106 亿美元，但是 3D 电影票房已经达到约 22 亿美元，占总票房的 21%。[①] 影像的后期处理变得极为重要。

美国后期制作基地主要集中在洛杉矶和旧金山，形成了一个相对集中的后期制作基地群落。

其中，最知名的后期制作基地当属工业光魔（Industrial Light & Magic，简称 ILM）。其基地总部设在旧金山，曾参与大量著名影片的特效及后期制作，并与新西兰的维塔公司一起完成了《阿凡达》（2009）的特效制作。该基地还制作了包括《兰戈》《超级八》《变形金刚 2》和《加勒比海盗 4：惊涛怪浪》等 2011 年国内公映的美国商业大片。工业光魔的基地并不仅限于美国本土，新加坡卢卡斯电影工作室 2006 年在新加坡成立，加拿大温哥华分部于 2013 年成立，伦敦工作室于 2014 年成立。

数字领域工作室（Digital Domain，简称 D2）坐落于洛杉矶，是一个在美国可以与工业光魔相提并论的特效工作室，其技术优势表现在对于粒子特效的制作上。《后天》（2004）的风暴和海啸特效与《加勒比海盗 3：世界的尽头》（2007）中结尾的海战对决，都可以展示出 D2 逼真细腻的特效制作效果。

除了著名的视觉特效公司之外，业内电影声音后期制作王牌的天行者工作室坐落于加州的卢卡斯谷，是一座庄园式的后期基地。从 1977 年开始，天行者工作室便在声音设计艺术家本·伯特的带领下，为《星球大战》系列进行后期声音制作。

传统后期制作以素材剪辑为主，而计算机大量引入后期制作后则改变了这一工业惯例，后期制作人员的数量在短短十几年内有着明显的上升，在《星球大战》（1977）的职员表中列入了 143 名特效制作人员，而在采用全数字制作的《星球大战前传 2：克隆人的进攻》的职员表中技术人员的数量已经猛增到 572 名。在当代电影制作中，数字特效已经成为不可或缺的重要元素，不单是那些致力于营造视觉奇观的商业大片，即便是喜剧或家庭伦理剧等传统类型也开始利用数字技术制造独具新意的转场或对实际拍摄中的瑕疵进行修饰和掩盖。

电脑数字技术成本的大幅度下降引发了后期制作环节的“革命”。罗伯特·泽米基斯在拍摄《极地特快》（2004）的时候，用数字生成的角色替代了包括汤姆·汉克斯在内的所有真人演员。动作替身身穿安装着数个电子传感器的“动态捕捉服”进行真人表演，以捕捉更为真实的演员面部表情和动作。数字动画绘图师将这些片段转化为电脑文件后，将这些角色与电脑生成的背景、道具和视觉特效结合起来。

数字技术发展到现在，《西蒙妮》（2002）中电脑虚拟的完美“数字明星”已经完全具有实现的技术可能性。工业光魔的创始人乔治·卢卡斯表示：“我们能做出一只动物，如果

① 卡洛琳·杰拉蒂娜：《潘纳维申在亚特兰大兴建器材租赁基地》，载《好莱坞报道》2010 年 12 月 1 日。

你真的要做的话，我们也能做出一个人。”[①] 其实，许多世界知名影星，如金·凯瑞、汤姆·克鲁斯、丹泽尔·华盛顿等人的形象都已经由激光扫描后存为数字文件，在这些明星无法表演或不愿表演的时候，这些电脑生成的克隆形象便会代替他们演出。

不同于传统时期靠摄影机创造影像的电影制作模式，电脑生成影像在当代影片后制阶段中占有重要地位。《指环王 3：王者无敌》主要由电脑在后制阶段绘制完成，且不说片中大兵压境的数十万兽兵均由电脑生成，在影片中的 1000 多个镜头中，更是有 70% 的镜头根本不是由摄影机拍摄完成的。这些镜头在后期制作时由世界上不同国家的特效工作室完成，数字编程人员、数字建模师、软件开发商等等可能从来没有出现在拍摄现场，甚至互不相识，但正是这些分散在世界各地的后期从业人员共同创造了《指环王》的神话。

电脑数字影像在后期制作中所占比例不断加大，并且跨越了实体胶片与虚拟数字之间转化的鸿沟，不但加快了后期制作的速度，也大大降低了后期制作的成本。拍摄和后期制作方式的改变，进一步引发放映数字化革命，早在 1999 年，乔治·卢卡斯就在几家影院以数字放映技术试映《星球大战前传 1：幽灵的威胁》，当时没有观众感到数字放映与传统放映有何不同。

虽然数字技术的发展给后期制作带来了极大便利，但制作电脑合成影像的成本仍然极为昂贵，《终结者 3：机器的觉醒》数字特效的制作花费将近 2000 万美元。

当代影片的后期制作不再直接在胶片上进行，而是由特效工作室将拍摄素材数字化后，合成影像工程师再逐像素修改图像。《角斗士》中罗马竞技场的后期数字合成由米尔影业（Mill Film）[②] 完成，其主要任务是利用电脑数字影像重建环形竞技场的二、三层（拍摄时只按原规模搭建了第一层），用数字技术将实拍时的 2000 名观众增加至 35000 人，以及拓展罗马街道的场景。并且，主演罗素·克劳的面容被扫描入计算机，并转化为“数字面具”，用以替换那些面孔被涂成绿色的特技演员的面孔，特效公司花费了 8 个月才完成了这项替换工作。凭借数字技术，罗素·克劳被塑造成“战神”似的英雄。

数字特效制作有着庞大的工作量，为了保证影片如期完成，制片方会将不同段落交给不同的特效公司制作，《X 战警》的 CG 工作就是由 8 个特效公司共同完成。当特效制作完成后，导演及制片小组其他成员将对其进行评估，如果有不满意的地方，所有工作将被送回特效公司重新制作，但是重新制作会增加制片成本，并且可能延误影片的上映。因此在特效制作工作开始之前，会有国际电影担保人（International Film Guarantors，简称 IFG）这样的银行为影片担保，银行会要求导演将需要完成的 CG 工作列出两份名单：必须完成的部分和希望完成的部分。必须完成的部分会被优先完成，如果影片制片预算超支，希望完成的部分将不被制作。

数字特效在后期制作中的大量使用，并不代表传统特效制作方式被弃置一旁。在展示某

---

① Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, p.346.

② 位于伦敦的特效制作公司，特效作品包括：《12 只猴子》（1995）、《古墓丽影》（2001）、《哈利·波特与魔法石》（2001）、《黑鹰坠落》（2001）、《007 之择日再死》（2002）等。

些壮阔场景的时候，采用模型微距拍摄的方式比使用数字技术更加经济划算。鉴于模型拍摄是一种独特的拍摄技法，如烟火、机械操纵和模型制造，制片方通常将这部分工作交给视觉特效公司拍摄。特效公司将根据导演提供的“故事板”进行拍摄。在《恐惧的总和》（2002）中有一个美国航空母舰被攻击的场面，实际拍摄时只需要航拍美国航空母舰在海中航行的场景，其余的部分会在后期制作阶段完成。在后制阶段中，担任这段特效制作的 Rhythm & Hues 特效工作室[①] 在摄影棚的蓝幕前爆破一座 6 米高的指挥塔模型，然后将这组爆破镜头加到航空实拍的航空母舰的特定区域中去，经过数字处理后，才最终完成这个足以乱真的爆破场面。当传统的制作方式比数字制作更加便利并成本低廉的时候，制片方还会雇用众多传统艺术家手工绘制场景影像或制作三维微缩模型，然后进行微距拍摄。《指环王》三部曲便是微缩模型拍摄与 CGI 技术完美结合的佳作，说《指环王》三部曲是由后期制作完成的影片也毫不夸张。

也有很多导演不希望让电脑特效充斥自己的电影。在《珍爱泉源》（2006）中，导演达伦·阿伦诺夫斯基更加关注对于死亡和永恒生命主题的探讨，而非空洞的视听震撼铺陈。视觉特效总监亨里克·菲特表示：“达伦很清楚他想要的效果并且最大可能地减少电脑数字特效的使用。”[②]《珍爱泉源》最大程度降低数字特效的干预，尽量在现场拍摄阶段完成最终效果，最终，手术室内的射灯、西班牙宫殿的烛火与未来太空的星空一起营造出迷梦般的幻想世界。执导《蝙蝠侠前传》系列的克里斯托弗·诺兰，也尽可能采用实拍的方式，完成影片中的视觉奇观，以增加影片独特的真实质感。

除了影片的视觉特效部分，导演在正式拍摄的时候往往会出于节省时间和充分利用演员拍摄档期的考虑，选择不去拍摄某些“插入镜头”，如手部特写、枪械特写、报纸标题等等。制片公司会将这些“插入镜头”交给有资质的特效公司制作，如果“插入镜头”包括人体的特写部分，往往需要招募身体替身进行拍摄。除此之外，有些影片还会需要从旧资料片、电视节目、业余 DV 或其他电影中寻找插入式内容。制片商会从电影公司、电视网、博物馆或其他渠道购买这些资源。《拯救大兵瑞恩》（1998）就使用了 1944 年诺曼底登陆的旧新闻片；《天生杀人狂》（1994）还使用了洛杉矶警察殴打罗德尼·金的新闻片段。

11.3.2 声音处理

除了对视频素材进行处理，声音素材的处理是后期制作准备阶段的另一重要部分。在实际拍摄过程中，绝大部分的现场对白因为各种噪声的影响无法成功录制，如《指环王》三部曲在新西兰拍摄之时，经常有飞机在实拍时经过拍摄场地。即便是那些在极佳状态下取得的对白还是需要重新录制以改进声音的纯净度和情绪表达力度。后期对白的录制被称作片环录音（looping），即演员看着画面一遍遍对口型。

---

① 总部位于洛杉矶，参与特效制作的影片包括：《木乃伊 3》（2008）、《黄金罗盘》（2007）、《超人归来》（2006）和《指环王》三部曲等。

② Bill Desowitz, *Look Effects Does More With Less CG on The Fountain*, Animation World Network, 2006-10-23.

在录音导演的监督下，演员或声音替身总是要不断重复同一句台词直到导演满意为止，录音过程可能会持续数星期之久。演员如果因为种种原因无法完成录音工作，那么这项工作将由声音替身完成。如当演员的口音出现问题的时候，台词通常会由声音替身进行重录。在《007之金手指》（1964）实际拍摄还未完成时，导演盖·汉弥尔顿就发现扮演头号反派“金手指”的德国演员加特·弗罗比的发音模糊不清，因此他的对白由声音替身迈克尔·柯林斯模仿德国口音完成。此外，随着世界电影拍摄交流的增多，同一电影将会为不同国家制作多种版本，不同语言的版本则会使用配音演员帮助演员完成人物塑造，如在法国影片《的士速递3》（2003）的法语版中，美国电影明星西尔维斯特·史泰龙在影片开场客串演出的段落便用法语进行了声音重录。

有时，导演甚至会用重录某些具有说明解释性质的对白的方式对影片情节做出些许改动，这些非同步台词（wild line）通常在观众无法看到演员嘴的时候加入。

即便所有演员的对白都被精确地录制下来，这些录下的声音在影院中听起来也还是不真实，这是因为缺乏自然中存在的大量背景音，如果整部影片中没有这种声音，就会显得虚假。美国特技演员杰克·福利（Jack Foley）研制出的被后人称为“福利音效”的系统解决了这个问题，他将背景音分离成一条独立音轨。声音处理人员先将影片素材音频中录制的大部分背景声音（关门声、衣服摩擦声、演员呼吸声等）删除，因为这些自然音效在电影中都显得不自然。然后，这些自然背景音将会被人工合成的背景音替代。次要演员的声音也都是在后期制作的时候加入的，这些声音通常由一个被称作“哇啦哇啦”的声音小组（Walla-walla Group）在录音棚中完成，如果对谈话的内容没有具体规定，许多背景的声音是从声音特效工作室的声音素材库中直接购买的。

在声音处理中最重要的要算被彼得·古博（Peter Guber）[1] 称为“影片的心脏和灵魂”的电影音乐，电影音乐通常包括原声配乐和主题歌曲。

原声配乐是专门为影片谱写的原声音乐，让观众的情绪随着影片情节发展起伏。成功的配乐会让观众对看到（将看到）的东西感到恐惧、放松或紧张。配乐大师伯纳德·赫曼为希区柯克《惊魂记》（1960）中诺曼·贝茨洗浴间杀人一段所配的音乐已经成为渲染恐怖气氛的经典。许多作曲大师都为影片谱写配乐，如伊戈尔·斯特拉文斯基、埃里希·科恩戈尔德、谢尔盖·普罗科菲耶夫、德米特里·肖斯塔科维奇和阿瑟·苏利文。配乐师在看过影像之后开始谱写与之配合的音乐，然后由交响乐团演奏录制完成，分插到影片不同的段落。主题歌曲的使用权则是由制片公司从音乐公司购买。主题歌曲在影片中有不同的用途，如突出影片主题、渲染历史氛围或制造娱乐话题等。在《几近成名》（2000）中，导演卡梅隆·克劳为了营造美国70年代早期摇滚时代的氛围，选取了尼尔·杨、史蒂夫·旺德、凯特·斯蒂文斯、艾尔顿·约翰等当年最具代表性的音乐人作品；派拉蒙公司为《碟中谍2》（2000）花费100

① 前哥伦比亚公司总裁。

万美元购买金属制品合唱团（Metallica）[1] 演唱的《我消失》；《天生杀人狂》的音乐更是花费了 200 万美元之巨。影片的主题曲甚至可以成为宣传的亮点，如麦当娜在《007 之择日再死》中演唱主题曲并客串演出。当音乐的使用权被购买之后，便可以在片头或影片中使用。

当视频和音频的素材都已经准备好之后，便可以进行最后的剪辑工作，剪辑一般会由剪辑师和导演一同完成，但这并不意味着这就是影片的最终样态，有太多的因素会迫使导演对完成影片进行删节。《角斗士》由导演雷德利·斯科特和剪辑师佩特洛·斯嘉丽娅完成最终剪辑，汉斯·齐默尔（时任梦工厂电影音乐部主管）和莉莎·杰拉德为影片配乐，影片最终在谢伯顿制片厂（Shepperton Studios）[2] 完成所有后期制作，并在合同规定的时限和预算（1 亿 600 万美元）内将影片交付梦工厂。这时，制片厂主管会试看“导演剪辑版”，以保证没有任何问题会危及影片的首映。

在影片进入剪辑的最后阶段，由于当代电影放映业相对独立的经营模式，制片方在制作影片时就要考虑到影片的放映问题。其中，电影片长是一个最为现实的问题。以美国放映业为例，一部电影片长超过 128 分钟就意味着每天在影院少放映一场，这会直接导致周末观影人数减少三成。影院除了会因此损失数百万美元的票房分账外，更重要的是减少了爆米花和饮料的销量。影院或许会对《珍珠港》（2001）（片长 183 分钟）和《指环王》三部曲（片长均在 180 分钟以上）这样大制片厂发行的重量级“事件电影”网开一面，因为这类电影总是少不了无孔不入的公共宣传，在票房上的风险系数较低。除此之外，影院总是将那些片长超过 128 分钟的影片安排在座席较少的小厅放映，这无疑减少了新片首映的影响力和票房收入，因此发行方总是力图使影片最终剪辑的版本控制在 128 分钟之内。

初剪完成就意味着后制阶段进入尾声，发行工作拉开序幕，发行公司首先会安排影片预映，让观众对影片提出问题，以便在公映前再次修改。

思考题

（1）选定一部影片，然后尝试利用互联网等方式，绘制一张影片从前制到完成试片的流程图。

（2）数字技术的发展给制片环节带来何种改变？

（3）观看《最终幻想》电影版和《最终幻想之再临之子》，思考数字制造出的角色是否有可能替代真人成为影片主角。

---

① 世界顶尖的重金属 / 激流金属乐队，与炭疽（Anthrax）、杀手（Slayer）、大屠杀（Megadeth）并称为激流金属乐四巨头。

② 隶属于派恩伍德制片集团（Pinewood Studios Group），位于伦敦，提供影片设备和后期制作服务，参与制作的影片包括：《哈利·波特与密室》（2002）、《大卫·戈尔的一生》（2003）、《哈利·波特与阿兹卡班的囚徒》（2004）、《V 字仇杀队》（2005）、《黄金罗盘》等。

参考书目

[美]布鲁斯·F·卡温：《解读电影》，李显立等译，广西师范大学出版社2003年版。

[法]蒂埃里·茹斯、帕特里斯·罗莱、塞尔日·图比亚纳编：《电光幻影100年》，蔡秀女、王玲琇译，广西师范大学出版社2003年版。

[法]玛丽-特蕾莎·茹尔诺：《电影词汇》，曹轶译，中国电影出版社2006年版。

Paul Grainge, *Brand Hollywood: Selling entertainment in a global media age*, New York: Routledge, 2008.

第 12 章

发行

12.1 预　映

发行商是将制作完成的影片以多种形式提供给市场的个人或公司。对于那些资金运作比较紧张的影片，发行商会在首映前放映影片——预映（preview），以期寻求资金并吸引社会注意力。而主流商业影片的试映（sneak preview）则主要测试观众对于影片的反应，并参考观众意见对影片进行修改。虽然许多导演认为“有的时候试映影片能够发现剪辑中未曾注意的倦怠之处”[①]，但是也有导演坚决反对试映影片，威廉·弗莱德金曾经表示：“只要我活着，就不会把我的电影在观众面前测试。永远不要举行电影试映，或者让观众通过按钮来决定你要不要用一个演员。在日落大道就有一个这样的试映点，观众坐在有按钮的座位上，一个演员走了出来，如果你喜欢就按按钮。另一个人走出来说：‘大家好’。然后 85 个人表示他们不喜欢这个人，这个演员就出局了！真的，他们就要将这部分重新拍摄了！我从不试映我的影片。如果我试映《法国贩毒网》，20 世纪福克斯可能还会重新剪辑。”[②]

现在很多影片的制作试片主要针对占观影人群主体的青年男性观众，根据他们观片后的反馈，制片公司会对已拍摄内容做出调整。在多年积累的试片经验中，电影发行方发现这类观众对动作场景情有独钟，因此他们会要求那些在夏季档期上映的影片增加火爆刺激的动作戏份。当环球公司计划于 2002 年 6 月上映《谍影重重》之时，行销主管在制作试片中发现影片还缺少几场能够吸引青年男性观众的动作高潮戏，因此导演道格·利曼重新召集演员，用两个星期在巴黎拍摄了桥头对峙和影片结尾处楼梯枪战等数场动作戏，以取代将近 20 分钟的心理斗智戏。

---

①［美］埃里克·舍曼：《导演电影：电影导演的艺术》，第 315 页，广西师范大学出版社 2005 年版。
②［美］埃里克·舍曼：《导演电影：电影导演的艺术》，第 316 页。

此外，从观众反馈的信息来看，大多数让观众感到不满意的地方来自电影的结局，例如，主人公的生和死、爱情被接受或被拒绝等。为了避免因结局而产生的恶评，制片公司在试映的时候通常会准备几个不同的结局。一旦试映观众对供选择的结局比最初的结局更加满意的时候，制片方会毫不犹豫地命令导演改变结局。家庭惊悚剧《致命诱惑》（1987）在试片的时候曾经放映过4个不同的结局。《终结者2》（1991）拍摄了3个不同结局：世界最终依然被核子战争摧毁；世界因最后一块来自未来的电脑芯片的摧毁得以保全；结局不明，前途未卜，汽车在黑夜中疾速前行。最后发行方选择了乐观的结局，其他两个结局则被收入特别版DVD。

12.2 送审分级

作为制作的最后一道程序，制片方会将完成的影片送审分级。不同的国家对影片审查和分级尺度有着不同的标准，但唯一相同的是，分级的结果直接决定了影片的命运，因为分级结果直接决定影片是否能够得到广泛的主流院线发行。

说到分级制，就不能不提到美国。美国电影分级制的前身是行业自律性质的“海斯法典”。1968年，时任美国电影协会（Motion Picture Association of America，简称MPAA）主席的杰克·瓦伦蒂宣布将建立一套电影分级体系来取代《海斯法典》，以此限制青少年观看不适合的电影，这就是电影分级制度的开始。最初，美国电影被分为G、M、R和X四级，MPAA在1986年将M级改为PG和PG-13，X级改为NC-17，这种五个级别的分级方式沿用至今：

G（general audiences）：适合所有年龄层观众观看，影片无裸露、性爱和毒品内容，暴力卡通化，可能包含一些不合乎礼节的语言。

PG（parental guidance）：适合所有年龄层观众观看，但有些内容可能会引起人的反感，如粗口、部分裸露、轻微暴力。

PG-13（parents strongly cautioned）：13岁以下的儿童需要在成人陪同下方可入场；13岁至17岁观众无须成人陪同即可入场。程度较PG稍强烈。

R（restricted）：限制级，17岁以下观众需要成人陪同方可入场。影片含有性爱主题或场景、严重粗口和极端暴力。

NC-17（no children）：17岁以下儿童观众不得入场。影片含有非常规性行为和变态行为等内容。

各国现行的电影分级制度基本从美国电影分级制度获得灵感，并针对本国国情做出适当修改。韩国电影在1993年金泳三当政后废除了“半官半民”的电影审议制，实行电影分级，将电影分为五级：（Ⅰ）全民皆宜：所有年龄段的观众都可以观看；（Ⅱ）未满12岁观众不能观看；（Ⅲ）未满15岁观众不能观看；（Ⅳ）未满18岁观众不能观看；（Ⅴ）限制放映：

对于影片上映、广告和宣传需要一定限制。

在美国，那些大制片厂投入巨资的影片，一旦影片被定为 R 级，就意味着将要失去大量的青少年观众。我们可以看到许多大制片厂预期中的“票房炸弹”不乏高额的投入和当红的影星，但是 R 级的限制使它们在票房表现上未达到发行商预期的效果：《珍珠港》（2001），动作片一线导演迈克尔·贝战争巨作，成本 1 亿 3500 万美元，美国票房 1 亿 9853 万美元；《纽约黑帮》（2002），莱昂纳多·迪卡普里奥主演，成本 9700 万美元，美国票房 7767 万美元；《风语者》（2002），吴宇森导演，尼古拉斯·凯奇主演，成本 1 亿 1500 万美元，美国票房 4091 万美元；《最后的武士》（2003），汤姆·克鲁斯主演，成本 1 亿 4000 万美元，美国票房 1 亿 1111 万美元；《基地疑云》（2003），约翰·特拉沃尔塔主演，成本 1 亿 500 万美元，美国票房 2653 万美元；《终结者 3：机器的觉醒》（2003），阿诺·施瓦辛格主演，成本 1 亿 7600 万美元，美国票房 1 亿 5035 万美元。被 MPAA 评为 R 级不但让这些影片在公映的时候失去大量潜在票房，也失去了很多在电视上播放和进行宣传的机会。即使影片取得了一定的票房成绩，影片的明星演员和明星导演也将“瓜分”制片厂的大部分利益。

不过电影营销并不能达到数学般精确，其间总是充满了变数，也不乏惊喜。同样被评为 R 级的《基督受难记》（2004），制片成本仅约 3000 万美元，全美票房却达到了 3 亿 7061 万美元。

一部运作成功的商业大片能够改变一个制片公司整年的财政状况，“如果不是 2002 年的那部《蜘蛛侠》，索尼将会迎来其历史上第二差的一年”[①]。这种电影的观众群定位在所有年龄层的观众，将给影片的高票房带来极大保证。因此一般来说，一部影片的收入与电影获得的分级级数成反比。

虽然电影票价格与 20 年前相比上涨了一倍[②]，但 2012 年美国电影票平均价格也只有 7.96 美元，一个标准四口之家的观影消费不会超过 50 美元。这种“合家欢”的家庭观影结构，能够帮助电影票房收益最大化。

时任安舒茨电影集团首席执行官的大卫·韦伊认为“（美国）合家欢电影市场非常不成熟”[③]，而其电影集团下属的福克斯沃登公司正致力于制作适合全家观看的 G 和 PG 级电影，由菲利普·安舒茨投资，沃登传媒推出的《纳尼亚传奇》系列，正是面向儿童和家庭的儿童电影作品。

虽然出现了《雨果》（2011）这样适合全年龄段观赏的儿童电影，但即便是精于制作儿童电影的迪士尼公司，也没有完全掌握合家观影的禁忌。迪士尼公司发行的《蒂莫西的怪异生活》（2012）便在公映时因影片的怪异叙事引起儿童的观影不适，这种不适源于过于成人化的叙事与低幼儿童理解能力的矛盾。

---

① Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, New York: Random House, 2005, p.236.

② 1992 年美国电影票平均价格仅为 4.15 美元。

③ Dave McNary, “Walden prepares for kid-film battle”, *Variety*, 2007.10.5.

因此，合家欢电影实际上以儿童能够接受的价值尺度为标准进行创作，而尺度的具体把握体现在以电影分类和分级委员会（CARA）为主导的美国现行的电影分级制度。

对敏感话题和语言的规避，使得美国商业大片转向视觉特效、动画和保守叙事。2013 年的《魔境仙踪》和《巨人捕手杰克》便以宏大的视觉效果、低幼化的价值观念为核心。新兴的、以儿童为核心的合家欢产业模式使得电影市场对于 G 级和 PG 级电影需求增加。

考察 2012 年度北美票房前 10 名（见下表），除了《泰迪熊》虽是表现亲情的主旋律叙事，但因粗俗的语言和明显的性指涉被评为 R 级（限制级），其余 9 部全都是 PG-13 以下级别的影片。在前 20 名，也只有两部影片被评为 R 级（《泰迪熊》和《被解救的姜戈》）。在以下 10 部影片之中，传统意义上的儿童电影只有 2 部 PG 级动画片，且处于排行榜尾端，而漫画和畅销小说改编电影，如《复仇者联盟》《蝙蝠侠：黑暗骑士崛起》《超凡蜘蛛侠》《饥饿游戏》《霍比特人：意外之旅》《暮光之城：破晓 2》都在吸引成年人观众的同时，也受到青少年追捧。值得一提的是，狮门公司作为传统意义上的独立电影公司，凭借对美国青少年儿童观影趣味的准确把握，推出以表现青少年真挚爱情为核心主题的《饥饿游戏》和《暮光之城》系列，取得了极大的成功。

2012 年度北美票房收入前 10 名[1]

名次	电影名称	发行公司	总票房（美元）	上映影院数	分级
1	复仇者联盟	迪士尼	623 357 910	4349	PG-13
2	蝙蝠侠：黑暗骑士崛起	华纳兄弟	448 139 099	4404	PG-13
3	饥饿游戏	狮门	408 010 692	4137	PG-13
4	007：大破天幕杀机	索尼	304 360 277	3526	PG-13
5	霍比特人：意外之旅	华纳兄弟	303 002 568	4100	PG-13
6	暮光之城：破晓 2	狮门	292 324 737	4070	PG-13
7	超凡蜘蛛侠	索尼	262 030 663	4318	PG-13
8	勇敢传说	迪士尼	237 283 207	4164	PG
9	泰迪熊	环球	218 815 487	3303	R
10	马达加斯加 3：欧洲通缉犯	派拉蒙	216 391 482	4263	PG

以儿童为核心的合家欢电影的需求，使得上述电影中虽展现了暴力和杀戮，但仍以艺术化处理和暴力漫画化的方式将其控制在分级制 PG-13 的范畴以内，以适合儿童观看。

通过对比 1992 年和 2012 年年度票房收益靠前的电影可以直观地看到美国电影产业观念的巨大变化。在 1992 年度北美票房前 10 名中，除符合合家欢观影理念的儿童电影《阿拉丁》

① 数据来源：http://boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2012&p=.htm。

和《小鬼当家 2》位于票房前两位之外，《致命武器 3》《好人寥寥》《保镖》《本能》4 部电影均因为强烈直接的暴力内容、政治敏感话题或色情裸露被评为 R 级。如果再考察票房排行 11 至 20 名[①]，可以发现这 10 部影片因暴力呈现、敏感政治议题、种族话题、粗口和恐怖等原因，全部被评为 R 级。

现行的美国分级制度大大限制了 R 级电影的宣传和放映，对于分级制度的严格执行更减少了作为当代观影主体的儿童观众观众，国家影院所有者联盟（NATO）主席约翰·费西安 2013 年 4 月表示："几个星期以前，联邦贸易委员会公布其最新的秘密消费者调查，在其开展调查的 10 年间，超过四分之三的未成年儿童被售票员和引位员挡在了限制级电影门外。[②]

与此同时，院线也希望放映更多能够面向青少年儿童观众群体的 PG 级电影。因此，电影发行公司也以各种方式保证自己的电影被评为 PG 级。这种选择已经更多地出于电影发行考量，而非艺术观念，以至于美国舆论开始批评电影分类和分级委员会作为主流电影公司的利益共同体，将大量本该被评为 R 级的电影降等为 PG 级。

以分级制作为产业准则，PG 级电影将儿童电影的范畴不断扩大，最后形成利益规模最大化的合家欢电影产业，而 PG-13 级别以下的合家欢电影遵行的饱和放映模式，更是为合家欢观影在美国本土的发展奠定了强大的文化舆论基础。

电影分级制的初衷是给电影贴上某种使观众易于识别的标签——裸露是否出于纯粹展示目的，暴力是否过于极端或语言是否过于粗俗下流，以此帮助父母决定是否让他们的未成年子女观看某部电影。但分级制度自实行以来，便招致大量电影从业者的不满，很多中小规模电影公司将电影分级制度看作为大型电影公司利益服务和秉持极端保守价值观念的官僚机构。

美国电影的分级过程以匿名分级委员不记名投票的秘密流程完成，并且该委员会不向外界透漏分级的操作细则，因此美国电影分级委员会被众多电影人称为"神秘委员会"（Unknown Board）。对于那些美国大制片厂体制外的独立电影人，影片制作期的最后阶段就是与分级机构进行漫长而艰巨的"拉锯战"。《男孩不哭》（1999）的导演金伯莉·皮尔斯表示："影片（《男孩不哭》）是相当写实的，它反映了我认识的在纽约商业区生活的女孩，她们都化装成男人。当我在剪辑室的时候，我的制片人打电话给我说：'有个坏消息，我们的电影被评为 NC-17 了……而制片公司不打算让这部影片以 NC-17 级推向市场。'"分级委员会对于《男孩不哭》提出了三点建议：第一，片中暴力场景过于真实；第二，强奸戏的拍摄过于自然主义；第三，片中女性角色的性高潮时间过长。这些模糊的标准大多数时候让影片创作者无所适从。

世界各地许多知名电影人都遭遇过美国电影分级委员会"NC-17"的噩梦，这意味着他

---

① 分别为《不可饶恕》《推动摇篮的手》《潜龙升天》《爱国者游戏》《惊情四百年》《黑白游龙》《最后一个莫西干人》《偷心情圣》《闻香识女人》和《哭泣的游戏》。

② Pamela McClintock, CinemaCon: MPAA Tweaks Movie Ratings System in Wake of Newtown School Shooting, *the Hollywood Reporter*, 2013.4.16.

们的影片只能在极少数的影院上映：斯坦利·库布里克、大卫·林奇、约翰·沃特斯、保罗·施拉德、威廉·弗莱德金、罗伯特·奥尔德里奇、罗斯·梅耶、菲利普·考夫曼、彼得·杰克逊、萨姆·雷米、韦斯·克雷文、阿贝尔·费拉拉、萨姆·佩金法、沃卓斯基兄弟、昆汀·塔伦蒂诺、斯派克·李、奥利弗·斯通、保罗·托马斯·安德森、凯文·史密斯、艾伦·帕克、彼得·格林纳威、让-雅克·阿诺、米开朗基罗·安东尼奥尼、贝尔纳多·贝托鲁奇、简·坎皮恩……但这并不足以成为指责美国电影分级的理由，因为在世界任何地方电影分级都代表着社会的主流意志，韩国的电影分级制也“不代表导演就可以随心所欲地拍摄，因为影像物分级委员会代表着韩国社会主流意见，甚至偏向保守的一端，成员根据自己的价值观、性格、爱好决定影片的等级”。虽然一些电影人以创作自由被限制为由对分级制的偏颇之处口诛笔伐，但面对庞大的工业机器，人们只能选择适应或离开。

不管电影公司如何声称它们对艺术的尊重，其最终目的还是商业盈利，没有电影公司愿意出钱拍摄那些无法进入主流院线的电影。因此，为了获得期望中的电影分级级别，电影公司会对影片台词和影像反复推敲，甚至删除整段的电影段落。像奥利弗·斯通这样激进的导演总要面对分级的困扰，在《天生杀人狂》送审之前，华纳兄弟公司便对这部影片做出了详细的修改备忘录。但在奥利弗·斯通按照备忘录进行修改之后，MPAA 分级委员会还是对影片非议颇多，该片制片人简·海姆舍表示：“为了得到制片合同中早已规定的 R 级，最后我们不得不将影片送审 5 次，并做出 150 余处修改。这些修改完全破坏了整部影片的节奏和意蕴。”[①] 更甚者，斯坦利·库布里克的遗作《大开眼戒》为了得到 R 级，华纳兄弟公司不得不额外花费 50 万美元雇用特效公司用数字技术遮盖神秘仪式场景中所有正面全裸镜头中出现的性器官。

在与电影分级制的斗争中，中小电影公司并不像大多数人想象的那样比大电影公司更执着于艺术表达的自由。《电锯惊魂》的 NC-17 版本在圣丹斯电影节吸引了众多观众的目光，随后狮门公司购得了《电锯惊魂》的全美发行权。狮门公司原定直接发行这部影片的 DVD 版本，但由于试映时观众反响热烈，遂决定改为影院发行。但是一部被评为 NC-17 级的电影会大大降低它的票房收入，因此狮门决定对《电锯惊魂》重新剪辑以得到 R 级的分级。影片导演温子仁表示：“当我们拿出第一个版本——圣丹斯电影节版时，我们被告知这个版本过于咄咄逼人，真的吗？我将要因坚持导演应当坚持的原则而受到惩罚？我想他们对电影本身的‘格调’也有疑议。你如何剪切一部影片的‘格调’呢？你如何审查影片的‘格调’呢？”但是在狮门的坚持下，这部电影最终还是以 R 级片上映。

《梦之安魂曲》推出时，MPAA 打算将这部影片定为 NC-17 级，表面看是因其对吸食毒品的细节性呈现和震撼性极强的硬核性场面，但更核心的原因，恐怕是影片散发出的阴暗、颓废的煽动性气质。影片最后三分钟四条线索的高速平行蒙太奇更是完成了一个令人不忍目

① Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, p.201.

睹的残酷戏剧高潮。但导演达伦拒绝修改影片，不接受 MPAA 的分级，最终此片以“无定级”（unrated）的形式发行，这意味着它只能在特定的影院放映，票房必然大打折扣。

除了各个国家的电影分级机构，能够左右影片命运的还有影响力更为强大的宣传媒体。加拿大影片《欲望号快车》（*Crash*，1996，由大卫·柯南伯格执导）在获得戛纳电影节评审团奖之后便开始全球放映。影片还未在英国上映就遭到了《每日邮报》和《标准晚报》等著名报纸的攻讦，这些报纸针对影片道德上的敏感内容，如对残障人士的极端心理描写、对冲撞的沉溺和性高潮等，要求将这部影片在英国禁演，最终英国媒体的强烈攻势使威斯敏斯特区政府率先决定禁演这部影片。最终，英国电影审查局（简称 BBFC）在经过法律咨询、接受心理专家意见和为残障人士举行试映后，认为影片既非淫秽，对社会道德准则也并无伤害，而决定不禁演此片，也不对影片进行重剪。在经过一番波折后，《欲望号快车》在 1997 年才得以在英国公映。

有的国家并没有在电影业使用分级制，而是采取统一的政府审查制度。在法国，文化部长拥有对电影的审查权利，而他对影片的审查依据来自一个政府属下的监控委员会。在法国对一部电影的禁映“可以是彻底的或者部分的，部分的禁止针对某一年龄阶层或者影院级别（X 级）；也可以是涉及某些镜头、画面或者符号”[①]。随着法国国家电视频道越来越多地参与电影制作，这种审查已经偏向了经济化的监控。与此同时，政府审查也可以是政治化的，这同样会迫使影片发行方对影片做出局部修饰，甚至对影片情节做出根本修改。如香港影片《无间道》（2002）最初的结局是刘德华饰演的帮派分子刘健明成功瞒天过海，继续承受他作为警方“内鬼”的“无间”之苦；而在内地公映的版本中，结局变成刘健明在犯下累累罪行后被香港警方擒获，法律最终击败犯罪。这种意识形态的审查将影片的人性劫难的内涵降至法律惩戒层面，完全破坏了影片成功营造的“无间地狱”氛围。

12.3 宣传推广

一旦影片通过审查，就表示它可以随时与观众见面，发行商除了与院线达成放映协议，最重要的工作就是安排影片的市场宣传。市场宣传是否到位，直接决定了影片的票房表现。

12.3.1 免费公共宣传

免费公共宣传（free publicity），即制造那些媒体认为具有新闻或娱乐价值的消息，甚至一些负面的新闻。有些电影由于题材的敏感性，在拍摄之初就已经引起社会的广泛关注。当年基督教团体在《基督最后的诱惑》（1988）拍摄之初就对制片公司施加了强大压力，甚至在影片拍摄结束后表示只要环球愿意将影片拷贝交出销毁，他们愿意补偿所有的拍片费用，这时《基督最后的诱惑》已经成为全民讨论的焦点话题。环球公司趁这个机会公开表示支持

① [法] 玛丽－特蕾莎·茹尔诺：《电影词汇》，第 20 页。

导演，甚至将首映日期从9月23日提前到8月12日，于美国9块银幕首映。影片公映期间不断发生暴力事件，不承想这些争议新闻却引起观众更大的好奇心，使得影片在两个月里得到了837万美元的票房。

除了影片题材带来的焦点效应，更重要的是有计划地不断制造新闻话题。《电锯惊魂2》制片人丹尼尔·海夫纳曾在影片公映前放出话来，影片送审7次才得到了R级，前6次都被定为NC-17，以此增加影迷的观影预期。在《电锯惊魂3》的宣传中，托宾·贝尔（Jigsaw的扮演者）更是捐出两小瓶自己的鲜血，并将血倒入装有红色油墨的大桶中。公司用这桶油墨印制1000张海报，以每张20美元的价格出售，并且将印刷出的第一张海报拿出拍卖，表示出售海报所有收益所得都会捐献给美国红十字会。

另外，在更大电视媒体各个节目的曝光，也可以增加电影和明星的知名度。面对物质文明高度发达的社会现实，当代青少年对商业时尚的追逐，多元化的电影类型选择，使这个年龄段观众的构成超越了类型和年龄预期，发展更加复杂。这一特征明显地表现在尼克国际儿童频道举办的年度儿童电影奖——“孩子的选择”。

2013年3月23日，第26届“孩子的选择”颁奖典礼举行，为配合《钢铁侠3》的宣传，小罗伯特·唐尼化身“钢铁侠”出现，让参与典礼的儿童嘉宾大为兴奋。

最终，《暮光之城：破晓2》的女主角克里斯汀·斯图尔特被评选为最受欢迎女演员，并且凭借《白雪公主与猎人》获得最受欢迎“海扁女星”。克里斯汀·斯图尔特与凭借《饥饿游戏》获得提名的女演员詹妮弗·劳伦斯一样，都是标准的“90后”（1990年后出生的年轻人），这些新一代的演员已经成为美国青少年儿童的偶像。

而最受欢迎男演员评选中，约翰尼·德普因在《黑暗阴影》中诡异另类的演出被评为最受欢迎男主角。提名演员，除扎克瑞·戈登（《小屁孩儿日记：狗日子》）只有15岁之外，德普已经50岁，安德鲁·加菲尔德（《超凡蜘蛛侠》男主角）30岁，威尔·史密斯（《黑衣人3》男主角）已经45岁，可见成熟的男性演员（父亲角色）同样是儿童们心中的偶像。

这种活动注定是一场双赢的游戏，影视业获得了他们的曝光率，而观众则获得了与明星互动的极大满足。

电影产业的触角甚至可以延伸至商业范畴之外。2012年，卢卡斯电影公司便与英国儿童慈善组织合作，推出“星战”慈善主题，对外发售“星战2012金色之心”徽章（售价1欧元），并将重映《星球大战前传1：幽灵的威胁（3D版）》作为主要活动。对于英国儿童慈善组织而言，瑜伽熊、蜘蛛侠、史莱克等形象都成为历届活动的主题。在此基础上，商业与慈善进行了一次互惠的跨平台合作。对于电影产业来说，每一次跨平台合作都是一次积极的产业扩张。

总之，“发行过程的设计旨在为发行方带来利润，而不一定能为制作公司带来利润”[①]，

① [美] 珍妮特·瓦斯科：《浮华的盛宴：好莱坞产业揭秘》，第49页，中信出版社2006年版。

罗伯特·奥尔德里奇[1] 表示他“从未见过破产的发行人，倒是见过很多破产的制片人……如果片子很不好，你就完了。如果片子好，他们就会白白将电影拿走，如果运气好也许还会还你上次欠的钱”[2]。

12.3.2 付费广告宣传

付费广告宣传（paid advertising），即发行方在电视、电台、广告牌和印刷物等媒体平台为影片进行的有偿宣传。这个宣传过程早在实际拍摄阶段就已经开始，主要演职员会在影片拍摄间隙接受被媒体称作电子宣传工具（Electronic Press Kits，简称 EPK）的宣传访谈，主演可能会在访谈中完全按照制片方准备好的台本发表关于影片拍摄的种种信息，作为重要的电视宣传。

在发行之初，发行公司会以发行多款海报和预告片的方式吸引观众。梦工厂和环球影业在发行的最初阶段便推出了《角斗士》的首款宣传海报。整款海报以低角度中长镜头拍摄扮演主角罗马大将军马克西莫斯的好莱坞明星罗素·克劳，克劳身着铠甲，手持象征男性阳具崇拜的宝剑，罗马竞技场围绕在其脚下，一系列元素向观众展现出一个高大雄壮、英武强硬的男性英雄角色，以此满足观众的观影预期。

12.3.3 电影花絮

电影花絮（making of）原本是记录影片拍摄过程的纪录片，最早的花絮有记录法国影片《金钱》（1928）（马塞尔·莱皮埃执导）拍摄过程的短片《〈金钱〉内外》，而奥逊·威尔斯为《奥赛罗》（1949—1952）拍摄的花絮《拍摄〈奥赛罗〉》在几十年后已经成为一部单独的影片在影院放映。自 20 世纪 80 年代起，电影花絮开始成为配合影片发行的宣传品。

原本一向不重视发行的中国大陆电影，在《画皮》（2008）的发行工作中为后来者树立起一个典范。为了不断吸引观众对画皮的关注，发行公司做出了为期长达一年的宣传策略，从电影海报、电影预告片到主创人员不断曝光于热门娱乐或谈话性节目，制片方要求主创人员不但要出席北京、上海等票房重镇的影片首映，而且还要出席影片在众多二级城市的首映式，攻坚战式的发行宣传最终使影片取得了令人惊喜的票房成绩。这种精心策划的宣传方式在《赤壁》上下集（2008—2009）和《梅兰芳》（2008）中得到了更加圆熟的使用。

12.3.4 置入式 / 权利出售

置入式 / 权利出售（Tie-ins/Merchandising），即电影发行商与某种消费产品达成共同获利的交叉营销联盟。一个成功的交叉营销案例来自可口可乐与《哈利·波特》系列影片的合作。

---

① 美国著名导演、编剧、制片人，代表作包括：《死吻》（1955）、《最毒妇人心》（1964）、《凤凰劫》（1965）、《十二金刚》（1967）、《最长一码》（1974）等。

② [美] 埃里克·舍曼：《导演电影：电影导演的艺术》，第 320 页。

可口可乐公司以1.5亿美元的天价从时代华纳手中买断了《哈利·波特》系列影片的独家使用权，这就意味着可口可乐公司可以在其品牌饮料包装或者广告中使用《哈利·波特》系列影片的所有人物形象和场景。

12.3.5 主题公园推广

除了直接的宣传推广外，各个影视集团还以主题公园推广的方式扩大影响力。

大制片厂解体后，业务中心由制片业转向发行业，之前兴建的电影基地出现大规模的闲置。为了有效利用闲置资源，制片厂利用知名影片的社会效应，将之前的拍摄场地改为主题公园，让观众切身体会电影制作工程的神奇乐趣。

美国电影主题公园在向游客提供观赏娱乐的同时，还保留着一些电影基地的实用制片功能，在增加游客观赏乐趣的同时，还能够充分利用基地资源，对电影进行辅助推广。

美国电影基地改造的主题公园之所以能够取得巨大的社会效益和经济成功，原因在于美国电影有着极为丰富的内容资源，这是世界其他国家电影基地无法媲美的。加之美国电影主题公园利用现代科技和新颖的文化创意，使内容优势转化为现实的经济社会利益。

除了中国游客比较熟知的迪士尼游乐园之外，佛罗里达环球制片厂也是一座主题鲜明、特征突出的电影主题公园和影视基地。位于奥兰多的佛罗里达环球制片厂是环球奥兰多度假地的一部分，于1990年6月7日营业，公园主题为“乘车看电影”。环球片场最重要的经营策略是利用本制片厂或其他没有兴建主题公园的制片厂的内容资源[①]，经过创意性的改造后作为主题公园优势娱乐项目。环球公司借用曾经在美国引起巨大社会文化效应的《大白鲨》（1975）作为旅游卖点，乘坐观光车的游客将在行至海滨时被“大白鲨”攻击。其他的主题娱乐项目还包括《E.T. 外星人》探险吸引之旅、《辛普森一家》大游行和《木乃伊的复仇》之旅等。2010年佛罗里达环球制片厂共接待游客510万人次，成为美国当年游览人数最多的八大主题公园之一。

除主题公园之外，一些历史悠久的大制片厂旧址已经成了著名的历史文化名胜。比如老华纳制片厂仍然保持在1927年拍摄《爵士歌王》时的原址，其于1977年成为美国历史文化地标建筑，并于2002年成为国家注册历史胜地。

这些主题公园和主题旅游都扩大了好莱坞的电影文化品牌宣传。

12.3.6 电影节推广

本节将以圣丹斯电影节为例说明电影节对影片宣传的作用。美国新独立电影创作的兴起，让1984年罗伯特·雷德福创办圣丹斯电影节变得顺理成章。从彼时起，圣丹斯电影节和各地陆续举办的独立电影节，以及美国各个电视网的独立电影频道为美国独立电影的发行和播放

① 如哥伦比亚公司的《捉鬼敢死队》（1984）和《黑衣人》（1997）、20世纪福克斯公司的《辛普森一家》，以及梦工厂的《怪物史莱克》系列等著名影片。

提供了媒体和文化舆论平台。

可以说，圣丹斯电影节直接帮助优秀的青年独立电影导演进入电影行业。科恩兄弟正是凭借其处女座《血迷宫》（1985）获得第 1 届圣丹斯电影节最佳剧情片，获得世界影坛瞩目，进而走向世界电影大师的创作之路；第 7 届最佳剧情片《毒药》（1991）作为托德·海恩斯的处女座，同样一鸣惊人，让他开始成为新酷儿电影的代表；第 9 届最佳剧情片《媒体风云》（1993）让 28 岁的布莱恩·辛格一举成名，而其两年后完成的《普通嫌疑犯》（1995）成为当年美国电影界绝对的热点话题；获得第 10 届电影人奖的《疯狂店员》让"业余票友"凯文·史密斯[①] 正式踏上了电影创作之路；第 11 届最佳剧情片《麦克马伦兄弟》探讨了爱尔兰天主教家庭的生活，开启了时任某电视台助理制片人的爱德华·伯恩斯[②] 集编、导、制、演为一身的全才型创作。

布莱恩·辛格在拍摄《普通嫌疑犯》之后，被大制片厂选中，开始担任《X 战警》系列、《超人归来》等好莱坞超级商业大片的导演；沃卓斯基兄弟在完成《惊世狂花》（1996）之后，为华纳兄弟打造了科幻大片《黑客帝国》三部曲；萨姆·门德斯在拍摄了《美国丽人》（1999）、《为子搬迁》（2009）、《革命之路》（2008）、《锅盖头》（2005）等细腻的文艺佳品之后，为米高梅执导了《007：大破天幕杀机》（2012），为所有观众带来了一个焕然一新的詹姆斯·邦德；而克里斯托弗·诺兰为华纳公司拍摄的《蝙蝠侠前传》三部曲更是把好莱坞超级商业类型大片提升到了一个前所未有的艺术高度。[③] 克里斯托弗·诺兰以非线性叙事从低成本独立电影声名鹊起，《蝙蝠侠前传》系列让其在好莱坞拥有无上的权势，而接下来的《盗梦空间》（2010）则将独立电影的灵魂装入主流商业类型片的躯壳，将主流商业片与艺术实验杂糅，其撕裂时空的套层叙事策略，获得了两极的极端评价，而对于观众来说，让主流商业大片摆脱幼稚的叙事已经是众望所归。《盗梦空间》的艺术成就需要时间去证明，但其引发的大规模社会性讨论正证明了好莱坞充满活力的多元特性。

12.3.7 互联网宣传

除了基本的发行宣传模式，随着 20 世纪末互联网的兴盛，世界电影发行也产生了一种全新的网络宣传模式。虽然电影业在 90 年代中期就开始发掘互联网的营销潜力，但成功案例直到 20 世纪末才浮出水面。《女巫布莱尔》（1999）因其首次成功利用互联网宣传取得高额影

---

① 代表作：《耍酷一族》（1995）、《猜·情·寻》（1997）、《怒犯天条》（1999）、《疯狂店员 2》（2006）、《拍档侦探》（2010）。

② 代表作：《麦克马伦兄弟》（1995）、《爱是唯一》（1996）、《爱情临界点》（1998）、《出情致胜》（2001）、《灰烬星期三》（2002）、《伴郎团》（2006）、《紫罗兰》（2007）、《新婚夫妇》（2011）、《菲茨杰拉德家的圣诞》（2012）。

③ IMDb 网站评选的世界最佳 250 部电影中（截至 2013.8.7），《蝙蝠侠：黑暗骑士》（2008）以 8.9 分位居第 6 位，仅位列《肖申克的救赎》（1994）、《教父》（1972）、《教父 2》（1974）、《低俗小说》（1994）、《黄金三镖客》之后。

院票房而注定在电影史上占有一席之地。《女巫布莱尔》成本35000美元，拍摄和剪辑工作从1997年底持续到1998年才完成，于1999年初在圣丹斯电影节放映之时被艺匠公司买下。艺匠公司在发行这部影片的时候，决定将16毫米手持摄影建立起的"真实"作为发行的切入点。其实早在1998年6月，影片制作者就建立了一个网站"www.blairwitch.com"来宣传自己的影片。艺匠公司在此网站基础上又制作了一些伪纪录素材，包括警方录音、女巫布莱尔的历史、日记等，以此增加虚构故事的真实感。亦真亦幻的宣传使观众坠入谜样的沉思：女巫布莱尔是真实存在还是纯属虚构？1999年4月，一款影片预告片出现在"www.aint-it-cool-news.com"网站上，关于剧情真实性的热烈辩论也在非官方网站展开。截至1999年7月16日影片北美公映之时，《女巫布莱尔》的官方网站访问量达到了惊人的2200万次，这也就不难解释全球2亿4000万美元的票房收入。此后，发端于中小成本影片发行的网络平台进一步被大制片厂发展为"重磅炸弹"影片的宣传方式。

现在，网络宣传已经成为电影宣传的主要平台，因为网络使用主体大都为16岁至24岁的青少年，而这些人恰恰正是观影观众的主体。因此，网络宣传不仅比传统宣传方式更加经济和迅捷，并且能够直接与观影主要人群进行互动。

新线公司针对《指环王》三部曲的发行成为"重磅炸弹"影片宣传的典范。新线拿出1亿4500万美元作为三部曲的影院发行费用：《指环王：魔戒再现》和《指环王：王者无敌》各5000万美元，《指环王：双塔奇兵》4500万美元。新线公司的高级市场营销主管罗素·施瓦茨将新线发行《指环王》三部曲的基本原理解释为："我们最初就将观众分为三组。其中25%是那些已经等不及电影上映的狂热指环迷。对于这些观众，重要性在于让他们相信我们很认真地对待影片拍摄，并且以正确的方式进行。另外50%是那些听说过这套书但没有读过的人。最后25%是那些从来没听说过托尔金，并且（对改编电影）十分冷漠的人"。[①] 如何对不同观众群体进行有效的锁定宣传对于电影营销极其重要。《指环王》三部曲PG-13的分级定位使它能够将青少年和成年男性作为目标人群，作为一部在20世纪50年代出版的魔幻史诗巨作，影片发行工作最重要就是激起观众的观影预期。

《指环王》三部曲的首部曲《魔戒再现》的发行宣传经过精心策划，这种品牌宣传将发行商单方面的推销变为观众间口耳相传的谈资。早在《魔戒再现》2001年12月19日北美公映前，首款预告片便在1月份发布，预告片以极富吸引力的腔调说道："你将探寻到冒险之旅，或者，冒险之旅会找到你。"早期预告片和电视宣传详细预告了三部曲的公映计划，新线公司正是将《指环王》三部曲作为一个整体进行宣传，强调影片的传奇史诗形态和战争场面。虽然预告片已经无法完全激起观众的期望，但是随着它们在互联网上的流传，这些宣传已经成为一种发行方与网友的互动，成为公映前宣传吸引观众的策略。此时，网络再次成为关键的宣传平台，影片导演彼得·杰克逊开始在极具影响力的电影新闻网站"Ain't it Cool News"上公开回答网友提出的各种问题。与此相应，新线公司在1999年5月开放了《指环王》

① Paul Grainge, *Brand Hollywood: Selling entertainment in a global media age*, New York: Routledge, 2008, p.136.

的官方网站，以此作为发布影片拍摄进程、主创访谈及下载相关电脑壁纸和屏保的网络平台。截至《魔戒再现》公映之时，网站的点击率已经高达 5 亿次。当《魔戒再现》首款网络预告片在 2001 年 4 月发布之时，当天的下载量就达到了 170 万次，创造了当时电影宣传日下载量的纪录。《指环王》三部曲的网络宣传模式将《女巫布莱尔》创造的网络宣传模式发扬光大，使得《指环王》三部曲上映之前就成了大众讨论的热门话题。

除了影片的官方网站，影迷自组的指环王非官方网站也成为影片宣传的重要力量。新线公司自觉地利用这股几乎成本为零的宣传力量，除了为这些网站提供不断更新的影片消息，还时不时地邀请这些网站管理者到拍摄现场参观。新线以各种方式细心地经营着观众对影片的激情，“利用狂热影迷组建的现有媒体平台，达到比传统市场营销渠道更迅速有效地进行发行宣传的目的”[①]。最终，《魔戒再现》在 3359 块银幕上映，首映周票房 6611 万美元，全球票房达到 8 亿 7600 万美元。

2013 年 4 月 18 日，美国著名的玩具公司孩之宝为了宣传变形金刚系列面世 30 周年，发起了一项名为“粉丝组装机器人”的在线调查[②]，变形金刚迷可以按照自己的意愿勾选一款最新“变形金刚”角色的形象，甚至可以用投票的方式决定该角色是加入汽车人还是霸天虎阵营。这种简单的选项勾选，能够有效地激发变形金刚玩具的主要消费群体——学龄前儿童主动参与的极大兴趣，通过对新变形金刚角色的组装和命名，孩之宝公司成功宣传了自己的玩具品牌，并最终将此品牌效应成功地转换到其系列玩具及《变形金刚》系列电影的经济收益中。

12.4 影院发行

尽管在当代电影业中，影片收入并不仅仅依靠影院发行获得的票房，但是来自电视、家庭录像、DVD 以及其他形式的收入都将受到影院票房成绩的极大影响[③]，因为大多数观众会根据一部影片的票房成绩决定是否租借或购买这部影片的音像制品，失败的首映通常会扼杀一部影片，并将断送这部电影在其他市场上的发展。因此，影院发行，尤其对那些商业巨片，仍然是发行公司宣传的重中之重。虽然发行环节的市场宣传如此重要，但这并不表示一部电影可以仅凭宣传就把观众骗进电影院。随着信息传播速度的加快，观众在首映日就可以读到网友关于影片的评论，积极的网络舆论可以帮助影片取得票房佳绩，但恶评如潮也足以葬送一部影片的票房前景，这是电影发行机构无法左右的。罗伯特·奥尔德里奇表示：“发行电影没有诀窍。如果你有一部好片子，就要做两件事：有足够的钱去租一间电影院，然后做些广告。如果那部电影叫座，那么你就成了发行人了。但是，如果影片本身不好，就是 20 世纪福克斯也没有办法发行好。”[④]

---

① Paul Grainge, *Brand Hollywood: Selling entertainment in a global media age*, p.139.

② 参见 http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/transformers-hasbro-asks-fans-help-442278。

③ [美] 珍妮特·瓦斯科：《浮华的盛宴：好莱坞产业揭秘》，第 88 页。

④ 同上。

以《角斗士》的影院发行为例，由于梦工厂与环球签署了长期的发行协议，因此《角斗士》由梦工厂和环球联合制片、投资和发行。梦工厂和环球将影片定位为“票房炸弹”：以饱和放映的方式预定院线，同时进行跨平台的市场宣传。影片 2000 年 5 月 5 日在北美市场近 3000 块银幕上同步公映，在首映周获得 3500 万美元票房，占据北美票房首位。这种典型的影院发行模式使得影片在评论出现前便能最大范围地吸引观众的注意力，最大限度地赚取票房。

中小型电影公司没有发行巨头支持，也缺少充足的发行资金，因此在发行工作上如履薄冰。作为一个中型电影公司，狮门公司非常注意控制影片发行的预算，甚至是否将一部影片进行影院发行也是一个需要发行部、购片部和狮门许多高阶主管参与论证的重要议题，诸如影片的预期效果、市场性、商业潜力、购片成本、未来将影片发行最大化所须投入的营销费用，以及影片从院线下片后在二级市场的商业潜力等问题都要进行周全的考量。在狮门公司大约有 2/3 的影片可以得到精心设计的院线发行，另 1/3 则采用其他平台发布。

由于中小型发行公司用于影片市场运作的费用有限，因此影片只有在取得一定的商业成功后，才能得到大规模影院公映的保证。《戴珍珠耳环的少女》（2003）最初仅仅在美国 8 块银幕上映，依靠良好的口碑逐步增加至 400 块。截然相反的例子是《指环王：王者无敌》（2003）在公映 5 天内就在全球 28 个国家上映，仅全美的放映银幕数就高达 3703 块，这种在获得巨额票房同时所要承担的惊人营销风险也是中小型发行公司一直努力避免的。

中小发行公司在发行影片时既要避免与发行巨头发行的影片题材雷同，还要对具有潜力的题材保持高度的敏感，才能够与大公司分庭抗礼。《华氏 911》就是一个成功的影院发行案例。2004 年 5 月，一部讽刺总统布什出兵伊拉克并分析布什家族与本·拉登家族紧密关系的影片《华氏 911》在戛纳获得金棕榈大奖。因为对总统布什辛辣的讽刺，这部被戛纳推上顶峰的纪录片却面临在美国本土无法发行的窘境。白宫和布什的支持者担心这部影片会影响 11 月总统大选布什的连任，试图阻止这部影片在全美上映。迪士尼方面因党派的关系强令禁止其子公司米拉麦克斯发行这部影片，但米拉麦克斯主席温斯坦兄弟还是秘密地买下了这部影片，并希望与尽可能多的公司达成发行协议。华纳兄弟和派拉蒙都在政治压力下退出，隶属于派拉蒙的焦点公司也在最后放弃了投标。最终，狮门敏锐地抓住这个机会，与米拉麦克斯达成了发行协议。2004 年 6 月 25 日，《华氏 911》在全美 868 块银幕上公映，首映周票房约 2400 万美元，至 2004 年 10 月 28 日，全美票房达到了 1 亿 2000 万美元，成为美国历史上票房最高的纪录片。狮门公司在影院发行中还采取多方合作的方式，IFC 娱乐公司负担 25% 的影院发行费用（大概在 800 万至 1000 万美元之间），娱乐时间电视网（Showtime）则同意在有线电视网播放这部作品。就在各大公司对这部充满争议的影片却步之时，狮门做出了明智的选择。《华氏 911》的票房收入约占当年狮门票房收入的 1/3，成为狮门当年发行最为成功的作品。菲斯莫尔表示：“狮门发行这部影片是因为我们认为这是一部好影片和一桩好生意。面对争议，狮门不会畏缩不前，相反，我们对争议题材保持着高度的敏感。”[①]

① 雪伦·沃克斯：《加拿大制片厂计划发行摩尔的〈华氏 911〉》，载《纽约时报》2004 年 6 月 2 日。

影片上映档期的选择也十分重要，档期概念首先被美国电影业开发出来，由《大白鲨》开创的“暑期档”成了大制片厂攫取票房的必争时段，其票房占全年总额的 40%。从 11 月底的感恩节到 12 月底的圣诞节的“圣诞档”是一年之中继“暑期档”后的第二个黄金档期。此时除适合推出合家观赏的影片外，还因为奥斯卡金像奖评选的临近，成为各片商推出“冲奥”影片的最佳时期。档期概念在被其他地区电影业借鉴的时候，还会根据当地情况开发出新的档期，如香港电影的贺岁档等。

由于档期冲突等问题，发行商可能不会马上发行一部影片，而是等待一个更好的时机。典型的例子是狮门公司早在 2004 年秋天便已购入《撞车》，但是直到 2005 年 5 月才开始影片的发行工作，最终使这部低成本电影在 5 部提名最佳影片的水平普遍不高的第 78 届奥斯卡颁奖典礼上异军突起，一举获得最佳影片、最佳原创剧本、最佳剪辑三座小金人。

12.5 非影院发行

某些非影院发行通常针对少数非营利性组织或机构，如教育机构、军事基地、医院、航空公司、旅馆、养老院、夏令营、画廊、博物馆、电影协会及私人家庭，但以上非影院发行均无法产生产业链式的经济效益，在此不做详细讨论，本节中主要讨论的非影院发行是作为家庭娱乐中心的音像制品发行。

在非影院发行尚未得到广泛开发的时代，一部电影在首轮院线放映结束后的几个月内便进入二轮院线放映，而判断一部影片是否成功的标志就是这部影片首轮放映是否能够长时间持续。而当代电影典型的发行模式为先进行大约 6 个月的影院放映，然后进行 DVD 或录像带等音像制品发行，在音像制品发行两三个星期后在付费频道发行，一年之后在有线电影频道和电视网发行，最后在公共电视频道发行。其中，音像制品发行成功与否，逐渐成为衡量一部电影是否成功的另一重要因素。广大观众除了租借的方式，还可以在各大超级市场和零售商店买到电影音像制品，可以说音像制品发行的成熟拯救了观影人数日益下滑的电影业。

直至 20 世纪 70 年代中期，电视网还是除影院外唯一的电影发行平台，随着时代华纳和索尼在 1975 年分别推出家庭付费电视（HBO）和盒式录像带，新兴的非影院发行平台开始成为影片收入日益重要的组成部分。

最初，电影公司对盒式录像带的出现并不看好，甚至感到恐慌，认为它是分流影院上座率的因素之一。可以说，这时的电影公司并未意识到音像制品对于电影收入的重要帮助，美国福克斯公司甚至在 1979 年将公司电影的音像制品发行权以仅 800 万美元的价格出售给马格纳电影公司（Magna Film），后来不得不以高价买回；哥伦比亚公司否决了建立音像制品部门的提案，仅仅因为时任哥伦比亚董事长的费·文森特将音像制品发行与“色情出版物”等同视之，最终哥伦比亚将电影音像制品发行权让渡给美国无线电公司（RCA）；米高梅则将音像制品发行权出售给泰德·特纳公司。

从 20 世纪 80 年代末起，电影公司开始转变音像制品的行销方式，以低廉的价格吸引消

费者购买（不再是租赁）音像制品。《壮志凌云》（1986）的录像带销售取得了首次成功，《壮志凌云》录像带售价为12美元，是之前音像租赁商店购买一部影片价格的六分之一，只有销量上的优异表现才能弥补价格上的低廉。最终《壮志凌云》录像带售出300万盘，这次录像带发行的成功也预示着音像制品时代的到来。

随着计算机技术的发展，以数字作为存储方式的数字视频技术终将取代录像带成为市场主流。早在1982年，飞利浦公司和索尼公司就已经研制出激光视盘（VCD），虽然索尼在20世纪80年代中期就已经成功开发出将影像数字化的技术，并于1986年成功推出了一款专业的数字录像机。但是数字技术遇到了一项巨大的技术障碍，即如何在不降低影像的清晰度的前提下将整部影片装入CD大小的光盘，这就使当时的数字光盘成本极高，无法成为普通家庭的消费品。直至20世纪90年代计算机技术高速发展和解码芯片价格大幅下降，才使激光视盘发展为当代意义的数字通用光盘（Digital Versatile Discs，简称DVD）。

世界首款家用DVD播放机于1996年出现在日本，DVD的出现也促成了录像带租赁系统的衰落。DVD首次出现便表现出极大的优势：高品质画质和音效；超大信息容量，最长8小时的视频播放、8条数字音频和互动花絮；DVD专业播放机、电脑和游戏主机的多平台交互使用。在DVD出现的最初阶段，时代华纳和索尼便将其影片以DVD形式发售，售价一般在14到18美元之间。虽然DVD还是会在音像店出租，但是DVD销售开始成了大制片厂的主要收入。与录像带最初的遭遇相同，很多公司担心DVD的低廉售价会对影院票房产生影响，如维亚康姆旗下的“票房炸弹”娱乐分部和派拉蒙分部就产生了分歧。“票房炸弹”娱乐分部的执行长官怕DVD销售会危及管辖下上万家录像带租赁店的生存，因此极力反对派拉蒙将DVD作为影片发行平台，这导致派拉蒙发行影片有接近两年时间没有出现在DVD的销售阵营中。

当代电影工业中，电影票房收入不再是电影公司唯一的收入，跨领域的产业营销模式使当代电影工业的主要收入来自影片对于家庭娱乐和各种电影附属产品的交叉营销。以美国电影为例，2003年，派拉蒙、福克斯、索尼、华纳兄弟、迪士尼和环球六大制片公司共花费113亿美元用来制作、宣传和发行自己的80部影片；67亿美元用于制作像米拉麦克斯、新线、福克斯探照灯等附属独立制片公司拍摄的105部电影。在这180亿美元（不包括那些中途放弃的影片计划开销）巨额开销后，六大公司只获得了64亿美元的全球票房。如果在经典好莱坞时期，这高达116亿美元的亏损绝对意味着万劫不复的破产，但在当代电影业的发行模式中，票房收入仅仅是电影公司获取利润的开始。

仅仅《指环王》三部曲就在世界范围内开发出300项专营权，包括录像带、DVD、游戏、公仔玩具、衬衫、游戏卡、邮票、武器模型和电影音乐等。2003年，美国家庭娱乐（home-entertainment）音像制品的全球收入高达189亿美元，占总收入的近50%，同年美国家庭娱乐的全部产品收入更是高达330亿美元，完全可以弥补影院上映的财政亏损。不难预言，家庭娱乐的高速发展将深刻地改变世界电影发行的经济模式。

鉴于音像制品租赁/出售获得的巨大收益，世界各大电影公司不再出售片库名目下的影片音像制品权利，而是开始建立自己的DVD品牌。这时，片库就成为各大制片厂取之不尽的利

润来源。

截至 1996 年 5 月，美国各大制片厂片库藏片数量如下：环球，3101 部；索尼，2327 部；20 世纪福克斯，2077 部；猎户星座，1986 部；米高梅–联美，1523 部；华纳兄弟，1102 部；派拉蒙，908 部；迪士尼，548 部。[①] 大制片厂片库的价值是如此惊人，梦工厂包括《拯救大兵瑞恩》和《角斗士》在内的 59 部影片的价值为 9 亿美元，米高梅拥有 4000 部经典影片的传奇片库价值更是高达 48 亿美元。作为中等规模的电影公司，现在狮门影业最宝贵的财富便是拥有 12000 部影片和剧集的片库，其中不乏音像制品领域的常青树，包括《辣身舞》《落水狗》《终结者 2》《本能》《全面回忆》《女巫布莱尔》《撞车》《死囚之舞》和《电锯惊魂》系列，以及名噪一时的剧集《单身独妈》，以及泰勒·派瑞的一系列喜剧影片。一些分析家在 2006 年估算，“狮门片库的价值在 9 亿 6000 万美元左右，已经超过了狮门公司现在的市值”[②]。狮门影业的片库每年产生超过 2.5 亿美元的可再生收益和大约 9000 万美元的现金流动，这些资金流能够帮助公司解决一部分制片和营销的开支。以适当的价格买入影片，增加现有片库规模，是电影公司能够进化为内容提供商的关键因素。

一部影片的 DVD 发行活动通常在影片从院线下映 3 到 6 个月内开始。DVD 的销售量主要取决于这部影片的首映票房以及强力媒体宣传的余波，此时发行公司只花费很少的钱向音像店提供海报和剧照，并不用提供另外的宣传费用，这也就是为什么发行公司都急于在影片影响力还未淡出观众视野之时推出 DVD。《角斗士》公映结束时，美国本土票房约 1 亿 8800 万美元，全球票房已经达到 4 亿 5200 万美元。在影片公映后的 6 个月，《角斗士》的 DVD 和录像带于 2000 年 11 月 21 日在北美首发。这套双碟 DVD 包括：导演评论音轨、11 段影片删节片段、一部制作花絮纪录片、纪录片《角斗游戏的历史》和一段剧场预告片。由于发行方预料到 DVD 在即将到来的假期必将有惊人的销售量，因此在发行日期到来前将 260 万套 DVD 提前交送零售商。《角斗士》在 2001 年 3 月的奥斯卡颁奖典礼中获得 12 项提名，并最终获得最佳长片、最佳男主角（罗素·克劳）、最佳服装设计（詹蒂·叶茨）、最佳音效和最佳视觉特效 5 项大奖，更是为《角斗士》的 DVD 发行推波助澜，最终 DVD 销售情况超出发行方预期数量，全球售出 450 万套。

另一方面，对于票房收入不利的影片，尽快发行音像制品也是发行方的首选。《终结者 3：机器的觉醒》2003 年 7 月初在北美地区首映，7 月和 8 月进行主要海外市场放映，随后就在 11 月发行了录像带和 DVD。《午夜善恶花园》（1997）在北美地区仅仅取得 1000 万美元的票房，虽然华纳兄弟公司已经花去了 2700 万美元的电视广告宣传费用，还是不得不缩短影片上映时间，尽快转入音像制品发行，最终取得了 2400 万美元的音像制品收入。

虽然 DVD 发行仍然需要巩固其在家庭娱乐的地位，但是它的确已经切实地改变了世界电影工业的面貌。

---

① Paul Grainge, *Brand Hollywood: Selling entertainment in a global media age*, p.187.

② 参见《纽约时报》2007 年 7 月 18 日。

首先，由于DVD拥有极大的容量，它不仅仅可以承载高画质的正片，还包含丰富的“花絮”（Bonus）：删节片段、主创人员评论音轨、拍摄花絮、原声音乐、电影预告片、小游戏等等。制片厂将这些加入新内容的DVD称为“特别版本”（Special Editions）。2003年，迪士尼为《狮子王》加入了近2小时的全新内容，包括一个比原版多出1分钟的重新剪辑版本、4个动画游戏、删节片段、导演评论音轨和艾尔顿·约翰演唱的主题曲MTV。全新的《狮子王》DVD一经上市便售出1100万套，为迪士尼获得了2亿美元的收入。

一位电影公司高层人士在接受《华尔街日报》采访时表示：“我们意识到我们能够时不时地以重新升级和打包电影的方式来利用片库的价值”[①]。制片厂会以各种名目发行影片的DVD版本，如剧场版、限量收藏版、签名版、豪华版、导演剪辑版、礼盒版、终极版、周年纪念版等等，无论何种版本都无非是以升级影片影音配置或增加所谓独家花絮的方式使同一部影片反复获利。

最经典的DVD发行当属《指环王》三部曲。新线公司分步骤地为《指环王》推出了各种各样的DVD版本。先是在2002年和接下来的两年相继在影片公映的6至8个月内推出了《指环王》剧场版DVD，除了拥有令人称道的Dolby Digital 5.1 EX音轨之外，DVD还包含长达2小时的花絮内容。此后又根据不同观众观影需要发行了全屏版和宽屏版DVD。在剧场版DVD发行4个月后，新线又不失时机地推出了白金系列特别加长礼盒版。整套DVD可称DVD制作的典范，以2004年12月14日发行的《指环王：王者无敌》5碟装豪华礼盒版为例。影片视频格式采用变形宽银幕，在包含正片的1-2碟中，采用片长250分钟的导演剪辑版——比剧场版多出50分钟从未公开的片段。除了采用DTS-ES 6.1和DD-EX 5.1音质极佳的正片音轨外，还包括4条DD 2.0的评论音轨：影片导演彼得·杰克逊和编剧弗兰·沃尔什、菲利普·鲍恩斯的评论音轨；艺术设计团队的评论音轨；后期制作团队的评论音轨；伊利亚·伍德、伊恩·迈克莱恩和丽芙·泰勒等演职人员的评论音轨。《指环王》DVD套碟中还包含海量花絮（详细内容见下页表）。此外，礼盒版还包括一座王城米纳斯·提瑞斯的微缩雕像，整套DVD售价仅为39.99美元。

2006年8月29日，新线公司又推出了《指环王》三部曲的剧场版和延展版无缝切换的版本，并计划于2009年推出影片的蓝光版。低廉的价格、精良的制作和让人目不暇接的花絮，极大地激发了消费者的购买欲望，带给消费者一种影院观影无法企及的收藏和消费快感。

其次，DVD的出现使众多电影公司片库中的老电影重获生机。起初，老影片只有依靠重新放映才能为电影公司获取利润；至60年代，电影公司依靠向电视网出售老影片的电视播映权获利。虽然录像带时代的到来使得电影公司能够将老影片出售给音像店，而由于音像店可以在购买少数的录像带后进行无限制的拷贝，因此公司只会获得极少量的利润。而DVD的发行会使这些老影片再次为公司带来巨额利润。老电影拥有稳定的消费人群，因此能保证经典

① Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, p.217.

2004 年《指环王：王者无敌》特别礼盒版 DVD 套装花絮清单

碟 3	碟 4	碟 5
导演彼得·杰克逊的介绍	《一个时代的逝去》	托尔金插图画家艾伦·李概念设计
《托尔金：中土传奇》	《伊利亚·伍德 / 肖恩·阿斯丁 / 比利·鲍伊德 / 多米尼克·摩纳根的介绍》	《〈指环王〉交响乐的现场片段》
《从小说到剧本》	《拍摄〈王者无敌〉》	奥斯卡得主霍华德·肖访谈
《从小说到剧本——打造最后篇章》	《镜头中的中土世界》	
《丢弃的概念：阿拉贡和索伦的决斗》	69 张制作图片	
《设计和建造中土世界》	《视觉特效》	
《设计中土世界》	《维塔数字公司》	
《Big-atures》	《猛犸象战斗》演示 / 互动花絮	
《维塔工作室》	《后期制作：旅程结束》	
《服装设计》	《编者：三部曲的终结》	
2123 张影片设计图	《中土世界的音乐》	
《中土世界的人们》（附带讲解）	《一切都结束了》	
《中土世界的疆土》（附带讲解）	《一个时代的逝去》	
《微缩模型》（附带讲解）	《卡梅伦·邓肯》	
《马主之家》	《卡梅伦·邓肯：灵感的产生》	
《中土地图：亲历魔戒远征队的路程》	短片《DFK6498》	
互动地图 / 外景采撷	短片《攻击地带》	
《作为中土世界的新西兰》		

影片的销售量。派拉蒙就曾经将《教父》（1972）、《教父 2》（1974）、《教父 3》（1990）和一部叫作《教父家族：探秘》（1990）的纪录片打包为《教父》收藏版套装出售。

在此发行模式的基础上，电影公司还将电视剧集推出“季套装”，这就使公司除了能够在《越狱》《英雄》这样的热播剧集中获得二次利润之外，还能够在《星际迷航》《老友记》等经典剧集中获利。剧集季套装销售日趋火热。最重要的是，因为已经拥有稳固的观众群和影响力，旧剧集的发行通常不需要巨大的人力成本投入，这无疑是发行方期待已久的获利方式。

从录像带到 DVD 的过渡还没有完全完成，音像制品盗版和网络免费下载也使各大公司不断损失巨额利润，并且网络的高速发展使下载开始超过盗版音像制品，成为电影工业的主要敌人。即便这样，各个电影公司在音像制品上还是收获颇丰。2007 年英国 DVD 的销量突破了 2006 年 2.29 亿张的纪录，达到 2.5 亿张，高清介质产品如蓝光和 HD-DVD 的销售量也超过百万张。当电影公司在公共宣传中发布自己电影票房失败消息的同时，这些亿万计的音像制品销售正以不为人知的方式增加公司的收入，并成为当代电影最重要的收入模式。

面向低幼儿童的电影最重要的获利方式是贩卖其附属产品所带来的巨大利润（电影公仔、玩具、服饰、游戏、教育产品等），因此美国当代儿童电影产业更加重视电影所带动的特许经营产品的开发，梦工厂拍摄《疯狂原始人》之前就已经收购了原产地为丹麦的巨怪娃娃形象的特许经营权。

12.6 海外发行

当一部电影完成其国内发行之后，可能还没有收回其高昂的制片和发行成本，因此海外发行也成为发行商获取利润的重要方式之一。一部电影最多可能会发行到数以百计的国家，但是只有几个国家的放映能够带来利润。以美国电影业为例，其最大的海外收入来源于日本、英国、德国、法国、西班牙、墨西哥、意大利和澳大利亚八个国家。2003 年，美国全球海外票房为 32 亿 2720 万美元，上述八个国家的总票房就达 21 亿 1220 万美元，[①] 占全球海外票房收入的 65%，其中日本一国的票房即为 4 亿 5000 万美元，这也就不难解释为什么好莱坞如此重视日本市场，甚至将一些影片的首映选在日本。

为了使自己的电影在海外获得可观的收入，很多大型电影公司都利用跨国发行公司紧紧控制着海外发行。如派拉蒙和环球控制着最大的海外发行商——联合国际影业（United International Pictures），这个发行机构掌控着派拉蒙、环球、梦工厂（后被派拉蒙收购）、狮门及其他独立制片商的海外发行；迪士尼拥有博伟国际（Buena Vista International）；索尼拥有哥伦比亚三星国际发行（Columbia TriStar Film Distributors International）；福克斯拥有福克斯国际（Fox International）；时代华纳拥有华纳兄弟国际影业（Warner Bros. Pictures International），这个发行机构同时还发行新线和 HBO 的影片。这 5 家发行商几乎承担了所有美国电影的海外发行。

国际发行公司负责订购院线、组织市场营销公司、输送拷贝并回收海外票房。海外发行公司面对的是不同国家的发行状况，最重要的是使发行影片宣传适合当地电影审查标准。例如，德国的法律虽然不禁止裸露场面，但是禁止影片展示自然主义式的银幕暴力，而意大利情况正相反。除了要考虑各个国家的审查制度，海外发行商还要尽量保证自己的影片内容与放映当地的宗教信仰、社会习俗、社会禁忌或民族尊严不发生冲突，因此发行公司通常会为不同市场剪辑不同的版本。在《独立日》的日本发行中，福克斯专门针对日本市场增加了一场日本新闻会议，表现日本作为拯救世界不可或缺的力量，以此来取悦日本观众。

世界范围发行中的语言障碍在无形中增加了发行商的前期投入，如《极速 60 秒》为制作国外拷贝、运输、翻译、海关准入许可等花费了 1270 万美元。除此之外，海外发行商还要考虑天气、节假日和各国家放映条件的差异。即使在全世界电影票价最高的日本，仍然有许多影院没有安装空调系统，因此在炎炎夏日观影将会变成一种痛苦的经历。在这种情况下，日

① Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, p.204.

本发行商会将最有商业潜力的影片安排在新年和春季等气温较低的季节。

一旦影片被院线订购，发行商便开始面对更为艰巨的宣传任务。一部影片必须分别对美国、欧洲、亚洲及拉丁美洲进行独立的市场宣传，但是海外发行一般只拥有与本土发行相比少得多的宣传费用，直接导致宣传效果不尽如人意。一位福克斯公司的高管透露："为了在电视中达到相当于美国本土的宣传覆盖率，我们得再花上 5000 万美元，这花费将抵消掉我们的海外票房收入。"[①] 再次以《极速 60 秒》为例，迪士尼在北美投入 4200 万美元进行广告宣传。而对于整个海外市场宣传，迪士尼只投入 2520 万美元，其中包括日本 650 万、德国 310 万、英国 250 万、法国 140 万、澳大利亚 110 万、西班牙 99.7 万、意大利 91.5 万、韩国 82 万、巴西 76.9 万、墨西哥 64.8 万和中国台湾 52 万，余下的 600 万则用于其他的市场宣传。如果迪士尼要达到北美的宣传覆盖程度，那么它需要再付出 6000 万美元。

因此，国际发行商不得不在某种程度上依赖放映国家媒体的"免费宣传"，这种宣传最重要的原动力来自明星效应。如果一部影片缺少具有足够国际吸引力的明星，那么这部影片的海外放映几乎注定是失败的。投资近 4000 万美元的《午夜善恶花园》可以说集中了当时美国最优秀的演员——约翰·库萨克、裘德·洛和凯文·史派西，但是当时以上三人还没有人具有国际票房号召力。即便发行方华纳兄弟国际影业投入 600 万美元进行广告宣传和拷贝制作，影片最终也只获得了 310 万美元的海外票房收入，华纳兄弟不得不面对 290 万美元的海外发行亏损。

如果是一部由一线明星担纲主演的影片，并且明星本人能够到放映国家配合宣传，国际发行商便会借机提高分账的份额。阿诺·施瓦辛格在《终结者 3：机器的觉醒》的合约中即被要求"预留至少 10 天的档期参加在本土和海外为配合影片首映式而举行的公共宣传活动（最少海外 7 天、本土 3 天）"[②]，合同中更是明确地说明需出席的宣传活动包括"电视、电台、拍摄宣传照片、访谈、首映式、在线访谈、聊天室以及类似的活动"[③]。尽管明星本人可能不愿出席这些单调乏味、千篇一律的宣传活动，电影公司还是会用向明星提供一定比例的票房增长分红和网络利润等方式换取明星的配合。一位大型演员经纪人公司的高层表示："现在，大制片厂希望明星们看在他们支付的 2000 万美元片酬的分上，帮助制片厂打开海外市场。即便这一点没有写在合约上，这也应该是交易的一部分。"[④]

随着电影全球化的日益加剧，海外发行与音像制品发行、电视播映权和其他专利权出售一起成为影院放映后最重要的收入组成部分。

---

① Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, p.206.

② Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*,p.207.

③ 同上。

④ Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, p.208.

思考题

（1）尝试着为自己观看的影片分级，然后思考分级制的利弊，并结合中国实际，思考分级制是否适合中国电影。

（2）像《哈利·波特》系列这样的“票房炸弹”，除了影院放映，你能想到的发行平台都有哪些？

（3）尝试登录某部影片的官方网站，分析发行公司的网络发行手段都有哪些。

（4）如果让你负责发行一部叫作《对不起，亲爱的，我爱上了一只黑猩猩》的影片，你如何制订发行计划？

（5）比较同一部影片不同版本的DVD，思考发行方如何诱使消费者不断地对已购买的DVD进行“洗牌”。

参考书目

［法］蒂埃里·茹斯、帕特里斯·罗莱、塞尔日·图比亚纳编：《电光幻影100年》，蔡秀女、王玲琇译，广西师范大学出版社2003年版。

［美］埃里克·舍曼：《导演电影：电影导演的艺术》，丁昕等译，广西师范大学出版社2005年版。

［法］玛丽－特蕾莎·茹尔诺：《电影词汇》，曹轶译，中国电影出版社2006年版。

［美］珍妮特·瓦斯科：《浮华的盛宴：好莱坞产业揭秘》，毕香玲译，中信出版社2006年版。

Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, New York: Random House, 2005.

Paul Grainge, *Brand Hollywood: Selling entertainment in a global media age*, New York: Routledge, 2008.

第 13 章

放映

13.1 电影放映的发展

电影放映业在电影发明之初就已经出现，并且一直是盈利最为丰厚的一个商业环节，但随着电影工业分工的不断细化，电影放映业开始受制于作为内容提供商的制片业和发行业。在好莱坞黄金时期，除了那些在大制片厂压榨下苦苦挣扎，被迫接受“打包订片”合同[①]的独立放映商，整个放映业均隶属于大制片厂的产业利益链条。为了达到单场观影人数的最大化，即售出票数最大化（利润最大化），当时每一座剧院几乎都能容纳数千观众，位于纽约的派拉蒙剧院便拥有 4000 张座席。此外，剧院经常以延长影片上映期的方式帮助电影发行方获取尽可能多的票房利润。

窘迫的放映商为了增加自己的收入，除了经营电影放映生意，不得不在剧院举办现场音乐演出。在美国，弗兰克·辛纳屈和艾灵顿公爵乐团等当时最受欢迎的歌手和演唱团体都曾经在剧院进行现场表演。此外，“新闻片、卡通片、风光片、B 级片和一些银幕猜奖活动，甚至连小卖部出售的爆米花、冰激凌”[②]都成为早期放映业收入的重要组成部分。随着为数众多的中小规模电影公司的出现，相对独立的院线不再仅仅订购大型电影公司的影片，内容提供商的大量出现开始让作为平台提供商的院线在面对大电影发行公司的时候占据主动权。

大型电影院线集团从 20 世纪 80 年代才开始出现。随着超大屏幕电视和家庭影院系统的不断完善，影院也开始重新改造以创造新型的观影体验。影院变得更大，装潢更加华丽且具风格，并且可以购买品种繁多的零食，座椅也变得更加宽大舒适。1979 年，加拿大的标放影院在多伦多开设了拥有 18 块银幕的多厅影院（multiplex theatre）。3 年后，标放影院涉足美

① 在购买一部由当红明星主演的热门影片时需打包购买数部由二、三流明星主演的低成本影片。

② [澳] 理查德·麦特白：《好莱坞电影：1891 年以来的美国电影工业发展史》，第 109 页，华夏出版社 2005 年版。

国放映业，在洛杉矶购物中心斥资300万美元修建了拥有14块银幕的贝弗利中心，影院会用三四个影厅同时放映最新的电影。随着多厅影院在北美的成功，标放影院收购了加拿大的电影院线，合并为标放－奥迪恩（Cineplex-Odeon），1985年收购了普利特院线后，奥迪恩成为美国四大院线之一。

多厅影院的经营模式虽然改变了影院的外在结构，但是世界电影放映业仍掌握在少数公司手中。电影制片和发行巨头在控制本国院线同时，还拥有大量海外的电影院线。截至2000年，英国大约有350家放映公司，但奥迪恩、UGC（法国公司，部分隶属于维旺迪，环球的母公司）、UCI（属于派拉蒙和环球）和Warner Village（属于华纳国际影院和澳大利亚Village Road show），四家最大的院线占据了英国55%的银幕数和65%的票房。作为最大的放映商，奥迪恩拥有630块银幕，UGC和UCI分别拥有大约350块，WV拥有大约320块。

13.2 现代电影放映模式

根据一部影片影院放映规模的不同，可以将放映模式分为：独家放映（exclusive），影片只在一家影院放映；复合放映（multiple），影片同时在不同城市数家影院的数百块银幕公映，以期制造影片良好口碑；饱和放映（saturation），影片同时在本土或全球数千块银幕上映，以期在首映初的最短时间内回收巨额票房。《哈利·波特与魔法石》（2001）创下了当时公映规模的世界纪录，2001年11月16日（星期五）在美国3672家影院的8000块银幕公映，占全美银幕总数的21%；在英国大概500家影院的1140块银幕公映，占全英银幕总数的38%。

如此巨大规模的公映和动辄数亿美元的票房给一些人带来了误解，认为影院上映有利可图，实际并不是这样。1995年以后的影院票房收入只占整个电影业收入的不到20%[①]，不同于电影的辉煌时期，现在的电影公司在影院上映环节几乎无一例外地亏损。以迪士尼的《极速60秒》为例：制作费用1亿330万美元；胶片洗印1300万美元；保险、报税、分级后重新剪辑和运输费用1020万美元；世界范围内的广告宣传6720万美元；与不同同业公会和工会签署授权合同的剩余费用1260万美元。这样算来，为了让《极速60秒》在院线公映，迪士尼总共花费了2亿650万美元。虽然影片最终的票房为2亿4200万美元，但这看似3550万美元的盈利只是一个美丽的愿望。因为按照协议，电影院线从总票房分得1亿3980万美元，实际上迪士尼的发行部门只拿到了票房收入中的1亿220万美元，这个数字还没有扣除迪士尼付给员工的薪金。如果加上1720万美元的日常开支和4180万美元的贷款利息，我们会发现这部票房突破2亿的“票房炸弹”在影院放映环节给迪士尼带来的是超过1亿6000万美元的亏空。

《极速60秒》并不是影院上映环节亏损的特例，而是当今电影业公映影片的普遍现象。这种亏损并非由制作或市场营销上的错误决定造成，而是由当代电影工业的经济现实决定。

---

①［澳］理查德·麦特白：《好莱坞电影：1891年以来的美国电影工业发展史》，第174页。

除去由各种媒体平台带来的观影人群的分流，失去对院线的控制成为发行公司票房不复往日辉煌的重要原因。

现代意义上的影院放映不同于早期的大型豪华首轮电影院和汽车露天影院。多厅影院多建于城镇中心外的主要公路旁和大型购物中心之中，在同一影院内拥有多个平均座席为 200 个至 300 个的“迷你影厅”。大多数多厅影院由 20 块，甚至更多银幕组成。这种“迷你影厅”的出现客观上受到美国 1990 年《残疾人保障法》的影响，该法案规定拥有 300 个座席以上影厅需要修建轮椅通道，这必然会占据更大的观众座席空间。因此，剧场经理尽可能将座位数控制在 300 以内。同时，由于电影放映机和银幕之间距离至少需要 10 排，因此，全世界多厅影院的最少座位数在 100 个左右。

13.3 影院经营策略

当代电影院线在自主赢利模式主导下的影院经营逻辑不但给电影放映业带来了全新的改变，也在某种程度上遏制了大发行公司的内容垄断地位，并向中小发行商提供了展示其影片的广阔平台。一旦影片进入院线与观众见面，发行方就完全无法掌控影片的命运。现在的放映业已经成为自足的经济利益主体，不可能再以维护电影公司利益为根本目的。作为放映商的院线有着自己的经济考量，因此院线与电影发行方之间的利益冲突开始凸现，这使得双方的关系十分微妙，既相互依靠，又有着不同的利益抉择。

首先，作为独立的经济个体，如何有效支配银幕广告放映必将优先于制片公司的宣传需要。影院的一部分收入来自在放映期间播放各种商业广告，这种收入是不需要成本的，如可口可乐会以每年 5 万美元的价格买断一块银幕的广告播映权。各个电影发行商同样希望能够利用放映的间隙宣传本公司即将上映的影片，但是影院经营者通常会选择放映那些将在自己影院首映的影片的预告片。

其次，发行公司要依靠院线保持影片放映时的音画质量，但影院时常因经济利益考量降低放映标准。多厅影院的优势在于降低了每组放映厅的损耗成本，完成了单位资源的最大优化配置。为了节省成本，影院在多厅放映中往往只雇用 1 名放映师同时放映 8 部电影，这样影院就节省下 7 份薪水。这时二者的矛盾再一次显现出来，一部影片得以完美呈现的终极结合必然是精于操纵放映设备的放映员对最佳艺术效果的保持[①]，但是一个放映师在换胶片时需要在八个影厅间不停穿梭，难免有失查看。为避免胶片卡在放映机中或者被放映机高热灯光烧毁等事故的发生，影院大都选择增加胶片与放映灯之间的距离。这样在增加了放映安全系数的同时，却导致放映影片存在轻微的失焦情况。另外，影院还会推迟更换放映机的灯泡（每只价格在 1000 美元之上），一年便可节约数万美元的放映成本，以至于放映机不能提供足够的亮度，导致影片呈现的亮度偏暗。影院经营者之所以敢于这样做是因为他们发现“青少年

① [美] 唐·弗·克洛普弗：《电影放映与影院经营管理》，第 2 页，中国电影出版社 1982 年版。

在专注于充斥动作和特效的场面时根本不在乎画面的模糊”[①]，这样就使影片在放映时从某种程度上改变了影片制作时的影像风格。在影院获得利益的同时，潜在地伤害了制片发行方的利益，因为失焦和过暗的画面可能会降低观众的观影满意度，并因此影响一部首映影片在观众中的口碑。

最后，院线的持续运转所需的绝大部分费用并非来自电影票出售和银幕广告，而是来自爆米花、软饮料和其他零食小吃的出售。爆米花的利润比高得惊人，售价1美元的爆米花，利润可以达到90美分。此外，为了增加观众饮料的饮用量，影院甚至在饮料中增加盐的比重。剧院在每个座椅上设计了一个放置饮料杯的圆托，就是为了方便观众起身购买更多的爆米花和饮料。有的影院所有者甚至表示，爆米花销售是“自声音以来最重要的电影技术革新”[②]。因此，观影人数的下降直接影响了爆米花的销售，即伤害了影院的核心利益。此时，电影发行公司和影院不可调和的利益冲突开始显现：一方想使自己花费数千万制作发行的影片在院线停留尽可能长的时间，以获取更多票房；另一方为了增加爆米花销量则千方百计将上座率低的影片安排至座位数少的影厅放映，甚至下映。影院对于维护自己利益的强硬，可以使像《风语者》这样采取饱和放映（首映周2898块银幕）的巨片血本无归，也可以帮助像《我盛大的希腊婚礼》（2002）这样的小规模放映（首映周108块银幕）影片取得票房佳绩。院线所要制造的效果就是观影人群在多厅影院中保持良性持续流动，例如在《侏罗纪公园：失落的世界》（1997）上映之时，多厅影院大都用4块相邻的银幕放映此片，以保证每半个小时就有一部开映。

在这种“爆米花”经济逻辑引导下，一部影片的分级就直接影响着影院在放映这部影片时的态度。一部限制级影片会让院线陷入尴尬的境地，因为法律规定，影院必须将没有成年人陪同的青少年观众拒之门外，而这些人正是爆米花和饮料的最主要消费人群。因此，院线大都拒绝在节假日等观影高峰期订购这样的限制级影片。此外，如果一部影片被定为PG-13、R或NC-17，那么尼克国际儿童频道和迪士尼等以儿童为观看主体的电视网就会拒绝为其播放宣传广告，因此，放映此类电影会使院线无利可图。

为了让影院延长电影的上映时间，制片发行方不得不增加院线分取票房的比例。一般来说，影院在首映周仅能分取相当于租金费用的10%的票房，在影片上映的前两周，制片厂可以拿到票房收入的70%～80%，随后，剧院的分成便以每周10%的份额增加，到第四、五周的时候，影院可以拿到绝大部分的票房收入。

---

① Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, New York: Random House, 2005, p.198.

② Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, p.198.

13.4 电影院线的未来

数字技术在影片制作阶段所占比例不断增加，直接促使放映数字化时代的到来。现在世界上很多国家都已经修建了采用数字放映方式的数字影院（e-cinema），虽然数字放映机价格颇高（每台 20 万美元，而传统胶片放映机价格仅为 3 万美元），并且数字文件在传输过程中可能更容易被损坏或盗窃。但媒体分析家指出，至 2020 年，电影的放映媒介将从 35 毫米胶片完全变为数字文件。这种转变为电影放映商提供诸多便利：如省去影片高昂的胶片洗印费用（每张拷贝 1000 ~ 2000 美元，一部饱和放映影片的胶片洗印费高达数千万美元）；DVD、互联网传送、有线传输和卫星等更加灵活的传输形式；拓展影院的经营业务，如增加体育赛事和演唱会直播。

纵观电影放映史，随着电视、家庭录像、有线电视、卫星电视和家庭多媒体娱乐的出现，电影工业越来越重视盈利远超影院放映的非影院市场，但是非影院市场的收入很大程度上还是取决于一部影片的首映票房收入。人们一次次预言着电影院的消亡，然而时至今日，电影院还是观众最快看到影片的唯一平台，并且目前还没有一个平台能够像影院放映那样展现出丰富的影像和声音细节。

通过以上论述不难看出，电影作为一项极为复杂的文化工业，拥有着复杂的融资、拍摄、发行和放映流程，其中任何一个环节出现的错误都可能导致一部电影作品在商业或艺术上的失败。对于电影这种产业属性的认识，可以让我们重新审视唯作者论和唯商业论的偏颇，这样的再认识或许能够让我们在认识电影本体的道路上走得更远。

思考题

（1）思考放映数字化时代的电影创作与传统电影创作是否会有不同，是否预示着胶片电影逐渐淡出历史舞台。

（2）现代人已经习惯了在电视和个人电脑上观看电影，随着家庭影院系统的不断完善，这是否意味着影院这一观影方式正走向没落。

（3）如有条件，去影院观看一部 3D 版本的影片和一部 IMAX 版本的影片后查找资料，看看影院都采取了何种放映技术的创新来创造新的观影体验，以吸引观众走进电影院。这些方法是否成功？你对于创造更奇特的观影经验有何设想？

（4）盗版音像制品的猖獗是影院票房不断降低的重要原因，随着数字技术的成熟和网络速度的提高，在网上下载一部盗版电影将变得更加容易，对这种情况，你有何解决办法？

参考书目

［澳］理查德·麦特白：《好莱坞电影：1891年以来的美国电影工业发展史》，吴菁、何建平、刘辉译，华夏出版社2005年版。

［美］唐·弗·克洛普弗：《电影放映与影院经营管理》，林作竖、夏剑秋译，中国电影出版社1982年版。

Edward Jay Epstein, *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*, New York: Random House, 2005.

Part 4

历史过程

第 14 章

格里菲斯与电影叙事

1895 年 12 月 28 日，是世界公认的电影诞生日。这天，在巴黎卡普辛大街的地下咖啡馆里，卢米埃尔兄弟放映的《火车进站》《工厂大门》等影片，向世人展示了一门全新的艺术形式。当然，与如今日臻完善的电影艺术相比，初期的影片只是简单质朴的活动影像，一般只采用一个全景镜头呈现或搬演相对纪实性的场景。之后，世界各国的电影人开始用不同的方式对电影进行探索。乔治·梅里爱的魔术电影创造了最早的电影特技；英国的布莱顿学派对摄影技巧的研究为打破摄影机固定视点奠定了美学基础；法国的艺术电影运动让电影叙事与经典文学结合得更加紧密；美国导演埃德温·鲍特（Edwin Porter）则完善了剪辑的基本原理，进一步丰富了电影的视觉语言。越来越多的电影人意识到电影作为一门叙事艺术的潜力。

尽管早期的电影人很快就掌握了用影像来叙述故事的基本语法，并摄制出了相当数量的故事影片。然而这些影片在叙事手法和技巧上与小说、戏剧等经典的叙事艺术相比，仍显得稚嫩和单薄，直到美国导演 D. W. 格里菲斯的出现，这一切才有了本质的突破，电影亦开始拥有属于自己的银幕句法。

D. W. 格里菲斯，1875 年 1 月 22 日出生于美国肯塔基州的拉格兰基，1948 年 7 月 23 日逝世于好莱坞。格里菲斯的父亲是因南北战争而破产的南军上校，受时代和家庭环境影响，格里菲斯爱好维多利亚时期风格的文学作品，个人既富于浪漫主义的诗意气息，又或多或少会流露出一些种族主义思想。格里菲斯早年经历坎坷，曾做过新闻记者、消防员、诗人、流浪汉、冶金工人，虽曾一心想当作家，其作品却始终未被人赏识。后又在巡回剧团做过演员，与演员琳达·阿维森（Linda Arvidson）成婚，却依旧穷困潦倒。1907 年，夫妇二人受雇于爱迪生公司，担任配角演员；后又被比沃格拉夫公司雇用，加入该公司的摄制组。1908 年，该公司知名导演麦克·寇琼年老退休，格里菲斯接替了他的工作，于当年 6 月导演了第一部影片《陶丽历险记》（*The Adventures of Dollie*），由此开始了他二十年的辉煌导演生涯。

电影史家一般把格里菲斯的电影生涯划分为三个时段，即发展期、成熟期和衰落期。本

章将通过对格里菲斯三段电影生涯的简要回顾，介绍并论述格里菲斯为现代电影所做的诸多贡献。

14.1 发展期（1908—1914）：经典银幕句法的确立

早在1903年，美国导演埃德温·鲍特的《火车大劫案》（*The Great Train Robbery*）已经具备了叙事电影的诸多元素，如完整的情节线、分场景叙事等等。该片因较早使用了交叉剪辑和外景拍摄成了同时期电影的佼佼者。然而鲍特的电影毕竟还停留在场景之间切换的阶段，并未运用景别的变换来丰富叙事。1907年，鲍特在影片《从鹰巢里救出的人》（*Rescued from an Eagle's Nest*）中启用了年轻的格里菲斯作为演员，格里菲斯也因此承袭了鲍特对电影时空表现手段的探索，逐步将电影推向了叙事艺术的巅峰。

以其1908年的影片《纸醉金迷》（*For Love of Gold*，根据杰克·伦敦原著改编）为例，格里菲斯想表现一个窃贼的心理活动。之前表现人物心理活动最先进的电影手法是“二次曝光”，但这种特技手段的呈现比较机械，有其局限。他的前辈鲍特曾经试图通过人物的晃动来表现人物的内心，但由于早期电影的摄制景别大都为全景或远景，在没有对白的前提下试图依靠演员肢体动作来表现人物内心显然收效甚微。于是格里菲斯尝试将摄影机推近演员，这样观众可以看清楚演员的面部表情、肢体动作，而演员的内心世界也可以通过表情、动作传达给观众。这一简单却大胆的尝试令格里菲斯意识到，景别的变化足以令电影表演同舞台表演区分开来。

在影片《多年以后》（*After Many Years*，1908）中，格里菲斯这样表现一场妻子思念丈夫的戏。当安妮·李坐着思念丈夫的时候，插入了一个安妮的特写镜头，而紧接着特写镜头的，便是她丈夫在荒岛上的画面。这种剪辑手法现在看来极为平常，当时却也引起制片方比沃格拉夫公司的质疑，他们并不认同这种非连贯性的剪辑方式。但事实证明格里菲斯是对的，这部影片公映后得到了普遍的赞誉。

电影史家刘易斯·雅各布斯（Lewis Jacobs）如此评价格里菲斯在这部影片中所做的艺术尝试：“格里菲斯的直觉是对的。在特写镜头方面，他利用了电影摄影机最有价值的特性，并且在‘剪辑’上把安妮与她远在千里之外的丈夫联系在一起，打破了过去一场戏只能一个镜头的硬性规定，揭示了电影结构更为基本的方法：不单一场戏可以包括几个镜头，而且一场戏还没完又可以接上另一场戏；镜头之间不是由时间才连接在一起，也不是因空间而分开，而是按主题效果上来贯串以取得一致。从而格里菲斯证明了：不单电影表现的基础是剪辑，而且剪辑的单位是镜头，不是每一场戏。”[①] 因此有评论者认为，现代电影的分镜头原则自格里菲斯之后才真正开始确立。

---

①［美］刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》，第111页，中国电影出版社1991年版。

格里菲斯在片场

1910 年，格里菲斯拍摄影片《千钧一发》。为了营造出教堂的整体氛围，格里菲斯拍摄了教堂的各个细微之处，并将这些表现细节的画面穿插在一场戏中。在此之前，很少有人会将这些似乎与故事发展无关的画面搁置在影片中，格里菲斯却发现，场景中的细节不仅可以突出故事情节，更能渲染气氛，剪辑的功能亦因此而进一步得到拓展。

1911 年，格里菲斯拍摄了《隆台尔的话务员》（*The Londedale Operator*）。在这部影片中，格里菲斯对剪辑的探索又向前迈进了一步，他发展并完善了节奏性剪辑。前文已经提到过，平行剪辑、交叉剪辑等非连续性叙事手法在格里菲斯前就已经有人使用过，如埃德温·鲍特所拍摄的《火车大劫案》。但毕竟早期平行剪辑的主要功能还是用于保证叙事的基本逻辑，而格里菲斯却将平行剪辑用于控制影片的叙事节奏。影片《隆台尔的话务员》中，有一场戏是叙述少女被绑匪关押在铁路电报房里，她的父亲、情人和铁路员工开着一辆火车来营救她。镜头就在被劫持的少女与飞驰的火车间交替切换，并且镜头交替时间越来越短，节奏越来越快，营造出了一种紧张、急迫的氛围，产生了悬念效果。这一如今被广泛运用的节奏性剪辑手法被后人尊称为“格里菲斯最后一分钟营救”。

除剪辑技巧之外，格里菲斯对摄影手法亦进行过深入探索，他最早有意识地系统使用运动镜头来营造戏剧氛围，也较早地运用照明来渲染情绪，这些手法在当时都较为罕见。

格里菲斯通过早期的电影实践，逐步认识到电影作为一门艺术的一些基本要素。例如，电影的主要工具是摄影机和胶片，其次是演员。电影剧本应从摄影和剪辑的角度来构思。影片的基本单位是镜头，一组连贯的镜头构成一场戏，一组连贯的戏剧场景则构成情节，一系列相关的情节则构成一部故事电影。

如今的好莱坞电影已经形成了一套标准的叙事系统，电影学者们称之为“经典叙事系统”，这套叙事系统所采用的一套标准的剪辑方式则被称为“经典剪辑”。经典剪辑一般采用如下叙事方式：先是建置镜头，即用全景展示环境和人物。接着是中近景别的镜头，用来交代人物的动作与反应，然后切入近景或特写，用于突出表现某个细节，最后再回到全景，作为一个段落的结束。

虽然这套叙事规则一直为当代诸多电影人所诟病，认为其束缚了电影的艺术表现空间，但不能否认这套“陈规”自身的价值——它最低限度地确保了叙事的清晰和流畅。格里菲斯曾表示这种叙事技巧的灵感源自英国作家狄更斯的写作方式。他曾说道：“狄更斯的写作方

法就是我现在所用的手法，唯一不同之处只是我的故事是用形象来叙述而已。”[①] 尽管电影发展的历史往往被书写成电影不断摆脱“戏剧”“小说”等叙事形式束缚的历史，但事实上，电影自诞生伊始，就从未与其真正分开过。

随着早期电影叙事技巧的不断发展，电影叙事渐渐可以与戏剧、小说等经典叙事艺术相提并论，但胶片的长度却成了制约叙事艺术发展的瓶颈。早期电影放映时间只有一分钟左右，之后渐渐发展到十分钟左右，也就是大约一本胶片的长度。由于电影叙事手段越来越丰富，所讲述的故事也越来越复杂，一本胶片此时已经很难容纳一个完整的故事。因此格里菲斯对美国当时一部电影限制用一本胶片的硬性规定非常不满，认为如果要想让电影成为重要的艺术，必须增加其长度。之后他不顾公司反对，强行摄制了他的第一部两本电影《爱诺克·阿登》。虽然公司后来将这部两本影片拆成两部一本影片发行，但到了 1912 年前后，多本电影已经被电影界接受，电影向长片发展已是大势所趋。

14.2 成熟期（1914—1917）：电影叙事观念的革新

1913 年前后，欧洲电影亦有了长足发展，意大利豪华影片《你往何处去》和《卡比利亚》震惊了整个美国电影界。这些影片以宏大的群众场面、战斗场面和燃烧中的城市场景令同期的美国电影黯然失色。虽然这类影片的结构和技巧并没有打破艺术电影运动的传统，但却激发了美国人对豪华巨片的兴趣。已经在美国电影界赢得不少声誉的格里菲斯于 1914 年雄心勃勃推出了试图与《你往何处去》相抗衡的豪华片《贝利亚女王》（*Judith of Bethulia*），遗憾的是由于发行时机的问题使得这部影片并没有起到预期效果。但在这部影片中，格里菲斯已经能够自如地运用各种电影技巧处理兵车大战、火烧兵营等雄伟壮观的大场面。这些场面的拍摄经验也促使他于 1915 年 2 月拍摄出了至今还在电影史上占据重要地位的伟大作品——《一个国家的诞生》。

《一个国家的诞生》改编自美国作家托马斯·狄克逊（Thomas Dixon）的小说《同族人》（*The Clansman*），从开拍到完成费时 9 个星期，摄制费用 10 万美元以上。影片长达 12 本，成为当时美国最长的电影。该片以美国南北战争为背景，讲述了南北方两个家族在战争前后的命运故事。该片虚构地表现了大量历史事件，如“废奴运动”“彼得堡战役”“林肯遇刺”“3K 党成立”等等，令影片具有强烈的史诗感，开创了好莱坞史诗电影的先河。在这部影片中，格里菲斯已经可以随心所欲地使用他拍摄短片时获得的经验技巧，充分发挥了分镜头和剪辑的独特表现力，并运用了不同景别、多变角度、移动摄影等摄影技法，令这部影片的艺术水准远远领先于同时代的其他作品。

影片中，格里菲斯将他最擅长的节奏性剪辑——“最后一分钟营救”发挥到了极致。如影片结尾的段落，有三场戏平行展开：副州长林奇将斯通曼的女儿埃西尔软禁起来，强迫与

---

① [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第 137 页，中国电影出版社 1995 年版。

之成婚，并扣留了前来交涉的斯通曼。卡梅伦一家被困在荒野的一座小木屋里，拼死抵抗着前来屠杀他们的黑人士兵。本·卡梅伦正在纠集 3K 党军队，前来攻占林奇的地盘。格里菲斯将这三场戏有条不紊地交叉剪辑在一起。一边是即将受辱的埃西尔，一边是即将被攻破的小木屋，另一边则是正在集结出发的 3K 党军队。

在这个气势恢宏的段落中，格里菲斯不仅频繁切换着景别大小来渲染危急的氛围，还采用了跟拍等移动摄影手法，突出骑兵奔袭的紧迫感。除此之外，格里菲斯在该段落中成功运用了两次“最后一分钟营救”的技巧，并且两次处理的方式各有特色。

第一次是在林奇府邸营救埃西尔的段落。先是一个固定机位的全景，前景中林奇仍然在和埃西尔纠缠，后景里一群黑人士兵进来准备保护林奇。之后接了两个 3K 党人攻占府邸的镜头。又切回原来的机位，前景中还是林奇和埃西尔在纠缠，这时 3K 党人突然蜂拥而入，成功营救了他们。虽然第一次营救所采用的剪辑手法并没有跳出格里菲斯常规的剪辑方式，仍是按照经典剪辑的套路进行，但毕竟这还不是标准的“最后一分钟营救”，因为救援者的任务还没有完成。

格里菲斯对情节的安排亦有所侧重，这次营救不过是紧张氛围中的稍微缓和，真正的危机并没有解决。于是在最后小木屋营救的段落中，格里菲斯更加频繁地变换着景别，用更多的笔墨来渲染小木屋中的危机，却较少地插入救援的镜头，留足了悬念。在木屋段落里，卡梅伦一家正在和黑人士兵搏斗，此时插入一个小女孩扑在母亲怀里哭泣的特写镜头，这些细节的刻画充分体现了格里菲斯对影片节奏的纯熟把握。

此外，格里菲斯还用圆形光阑罩罩住了大部分屏幕，仅在屏幕正上方露出一个“圈”，“圈”中的画面是那座小木屋，周围敌人正在向它围拢。该段落的结尾处，这个镜头再次出现，“圈”迅速拉开，恢复成全景，景深处大量的3K党军队正冲向小木屋前来营救。这就是格里菲斯首创的“圈入”“圈出”的特技手法。有人将“圈入”“圈出”看成是与“渐显”“渐隐”相类似的转场特效，但格里菲斯并不是简单地将其用于场景间的转换。通过上述镜头可以看出，在影片中加入“圈入”效果，相当于从局部扩展到整体，即由特写拉到全景。

在当代电影中，由一个镜头实现从特写到远景的方法可以通过变焦距镜头或数字技术轻而易举地实现，但当时变焦距镜头并没有出现，更遑论数字技术。格里菲斯却创造性地运用“圈入”的手法，在有限的技术条件下很早就解决了单个镜头内景别的两极变换。在《一个国家的诞生》中，格里菲斯多次用“圈”来实现特写功能（见右图）。这种技巧恐怕更多是

《一个国家的诞生》中的“特写”镜头，实际上是依靠“圈”这种遮挡的方式实现的特写效果

由于摄影条件的限制，并不一定是电影史家乔治·萨杜尔所认为的“为了打破和舞台框相似的长方形银幕的单调感”[①]。

当然，格里菲斯的确对长方形银幕进行过一些有趣的实验，依然以《一个国家的诞生》为例，他将画面上下一分为二，上半部分表现焚烧中的亚特兰大城，下半部分表现匹兹堡的残酷战斗。这种画面内部的“平行剪辑”技巧在这部影片中的效果并不是很明显，但是分割画面的电影技巧却一直沿用到今天。

为了塑造人物、推进剧情，具备相当文学素养的格里菲斯还在该影片中运用了象征、隐喻等文学手法。比如在影片中大量插入动物的镜头来寓意人物的性格品质，用猫狗的打架来隐喻南北战争的实质——家庭内部斗争。尽管这些手法如今已是“陈词滥调”，但在当时却不乏新意。

该片从1915年上映到1931年，票房收入已达到1800万美元，到1946年观众人数超过两亿人次，至今仍保持着默片票房收入的最高纪录。乔治·萨杜尔认为，“1915年2月8日《一个国家的诞生》首次在美国上映的日子乃是好莱坞统治世界的开始，同时也是至少在以后几年间好莱坞艺术称霸世界的发端”[②]。

尽管这部影片取得了空前的艺术成就，却也引起了当时美国全国的骚动和抗议。因为该片内容带有强烈的种族主义倾向。影片将南北战争中的南方描写成受害者，黑奴描写成残暴的罪犯，白人则是被压迫者和正义之师，并将美国历史上臭名昭著的“3K党”塑造成由诚实的美国人组成的英雄军队，有人愤怒地批评这部影片是“一部存心侮辱一千万美国公民的影片”。这个事件充分表明电影发展到一定阶段必然同意识形态紧密结合，与社会价值体系相互影响。正如斯坦利·梭罗门所言，“我们无法为了艺术的缘故而对有关的争论采取超然的态度。这种歪曲直到今天还使美国的电影界感到尴尬”[③]。

自幼生长在南方的格里菲斯不可避免地会受到南方价值观念的影响，他并没有完全意识到影片对黑人所造成的伤害，相反他认为自己是一个人道主义者，人们对他的指责与影片造成的恶劣影响完全是出于偏见产生的残暴和虚伪。于是，为了“答复”批评他的人，他再次运用自己高超的电影手段，于1916年拍摄出一部更具野心的宏大作品——《党同伐异》（*Intolerance*）。

影片由四个独立的故事组成，其中最为核心的故事叫“母与法”，讲述一个女孩的丈夫被误认为是杀人凶手，她为解救丈夫四处奔走却未能如愿，最后一刻犯人投案自首，丈夫终于获救。该故事的灵感来自当时的一起类似命案以及联邦工业委员会镇压罢工工人的事件。第二个故事名为“基督受难”，描写的是基督被钉上十字架。第三个故事“圣巴特罗缪节大屠杀”，描写1572年前后天主教徒屠杀胡格诺教徒的事件。第四个故事“巴比伦的陷落”，

---

①［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第135页。

②［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第137页。

③［美］斯坦利·梭罗门：《电影观念的叙事结构：〈党同伐异〉》，齐宇译，见杨远婴、徐建生主编：《外国电影批评文选》，第92页，世界图书出版公司2014年版。

叙述一个乡下姑娘爱恋贝尔谢扎，并奋力从波斯王及其军队手中抢救巴比伦城，但最终失败。

影片的序幕镜头如下：

（1）字幕：本片由发生在四个不同历史阶段的独立故事组成。

（2）字幕：每个故事所表现的时代的仇恨、偏执与仁爱、宽容的斗争，这些斗争贯穿所有的时代。

（3）字幕：因此，你会发现本片从一个故事到另一个故事，都是根据这相同的主题展开。

（4）字幕：摇篮外的世界始终动荡不安。

（5）全景：前景是一个妇女在摇动着摇篮，后景中有三个修女低头窃窃私语。

（6）字幕：今天如同昨天，无止境地动荡，伴随着人类同样的热情、欢乐和悲伤。

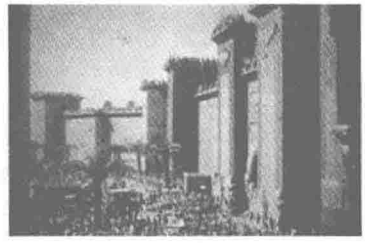
……

通过上述文字，我们似乎可以管窥格里菲斯创作此片的初衷。但格里菲斯却做了一个更具颠覆性的举动，他将这四个原本已经独立的故事交叉剪辑在了一起，每个故事仅讲述一小段就跳入下一个故事，故事与故事之间有时会插入序幕中的摇篮镜头，有时仅一个字幕就直接切换，并且四个故事之间的切换并没有一个规律性的顺序。

这部摄制费用高达 200 万美元的影片上映后以完全失败告终，亏损 100 万美元以上。格里菲斯从此债台高筑，之后毕生的精力都用在偿还这笔债务上。

从影片的制作水准看，《党同伐异》无疑比《一个国家的诞生》更为精致和成熟：画面构图、人工置景、场面调度、镜头运动、剪辑技巧等各个方面均有质的突破。虽然《一个国家的诞生》中已经出现少量的运动镜头，但《党同伐异》中可见格里菲斯显然不满足于简单的跟拍，希望尝试更复杂的镜头运动形式。

在第四个故事“巴比伦的陷落”的开场段落，第一个镜头就显示出格里菲斯的创造力（见下图）。该镜头表现的是古巴比伦城墙外的景观。格里菲斯再次使用“圈入”的手法，先遮住整个屏幕，只在“圈”中呈现右下方的画面——城墙脚下的人群。接着这个“圈”缓缓斜 45 度角上升，画面渐渐出现高耸的城墙，当“圈”升至画面中央，再完全展开，露出巴比伦城墙外的全貌。虽然该镜头只是一个静止的大远景，但格里菲斯却用“圈入”的手法模拟出了“升”和“拉”的运动效果。在又一个全景之后，紧接着一个表现城门口的镜头，格里菲



在《党同伐异》中，通过“圈”的手法，在一个镜头中实现不同景别的变换，模拟“升”和“拉”

斯真正使用了“推”的手法。镜头缓缓地推向人群的纵深处，从城门里驶出了一辆马车。下一个镜头描写的是女主角出场。首先依旧是一个“圈入”，圈中央，一个少妇正蜷缩在城墙边上，“圈”拉开，少妇边上坐着一位少女（女主角），之后镜头推近少女，少女起身向城门走去。镜头先是随着少女向左摇移，接着跟着少女的步伐推向纵深处，直至少女进了城门。这一个镜头不仅包含了推、拉、摇、移四种运动方式，还体现了导演高超的场面调度能力，至今仍令后世的电影学者赞叹不已。

也许是格里菲斯的电影观念过于超前，他仍然想进一步发展他的成名技巧——交叉剪辑。《党同伐异》之前的交叉剪辑一般用于表现同一时间不同地点相关联的多个事件，或是通过交叉剪辑的节奏变换产生一种悬念感。而格里菲斯却尝试将不同时间、不同地点、毫不相关的不同事件交叉剪辑在一起。随着剧情的深入，故事间的交替逐渐加快。乔治·萨杜尔如此评价道：“在影片《党同伐异》中，他把摄影机这种无所不在的表现能力扩展到时间上。和古典悲剧的三一律相反，他创造了一种地点、时间和动作的‘三多样律’。”①

正是这所谓的“三多样律”，令这部影片遭到了严重的“滑铁卢”。之后诸多著名电影人对这部影片发表过看法。普多夫金认为：“第一，这部影片虽被勉强地压缩成十二本，但它沉闷乏味，使人非常疲倦，这就大大地削弱了它的效果。第二，由于素材过多，以致导演只能对主题作一般的表现，无法触及细节，因此，主题好像高深，形式却极肤浅，极难相称。”②欧纳斯特·林格伦（Ernest Lindgren）认为，四个故事都具备自己的情节主题，“在表现故事的时候，它们虽然互相交织，但由于全片缺乏一个总的情节主题，因此任何手法也不能掩饰基本上的缺乏统一性”③。谢尔盖·爱森斯坦也指出：“由于不能把这四个插曲融合为党同伐异这一统一形象而遭到的形式方面的失败，只不过是主题与思想上的错误的反映”④。

有趣的是，后世的电影人一面批评影片叙事结构上的失败，一面又赞扬影片叙事上的创新精神，赞扬其再次突破了电影的叙事时空，革新了电影观念。斯坦利·梭罗门认为，《党同伐异》“确实体现了这位电影创作者的雄心勃勃的方法，即他怎样构思一个庞大的电影观念，这种观念可以导致关于人性和人类命运的某些一般性结论；也说明了他怎样在影片的许多部分中用出色的细节表现自己的观念”⑤。从某种意义上说，《党同伐异》式的叙事方式并不能算成一种失败，只是它过于先锋，过于超越同时期观众的观影经验，因此有学者称之为一部现代主义的电影。

如今这部影片已经得到了越来越多的理解与肯定。刘易斯·雅各布斯如此评价：“这部影片早已恢复它是美国电影制作业的峰巅这个正确的位置，它集结过去一切之大成，并且是电影艺术今后新发展的起点。它的影响普及世界，特别是德国、法国和苏联的导演。《党同

---

①［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第145页。

②［苏］普多夫金：《论电影的编剧、导演和演员》，何力译，第18页，中国电影出版社1982年版。

③［英］欧纳斯特·林格伦：《论电影艺术》，何力等译，第40页，中国电影出版社1979年版。

④邵牧君：《西方电影史概论》，第22页，中国电影出版社1982年版。

⑤［美］斯坦利·梭罗门：《电影观念的叙事结构：〈党同伐异〉》，见《外国电影批评文选》，第93页。

伐异》是格里菲斯艺术生涯成熟的界碑，它标志他的第二个时期，即最灿烂辉煌时期的终点，以及他事业的转折点”[①]。斯坦利·梭罗门亦坦言，“对于公众来说，格里菲斯仍然是一个历史人物，有待于人们从艺术观点而不是历史观点重新加以评价”[②]，并认为格里菲斯是“第一个用艺术观点看待电影的人，也是第一个构思电影观念的人”[③]。

随着人们影像经验的不断丰富，《党同伐异》式的“多段非线性”叙事结构也逐渐由先锋走向时尚，从昆汀·塔伦蒂诺的《低俗小说》，到亚历杭德罗·冈萨雷斯·伊尼亚里图的《爱情是狗娘》《通天塔》，再到汤姆·提克威和沃卓斯基姐弟联合执导的《云图》等影片，无不可以看作是对《党同伐异》的致敬和继承。这些影片亦得到同时期观众和电影人的认可及赞誉。

14.3 衰落期（1917—1931）：默片句法的终结

1920 年前后，世界电影都有了长足的发展。在美国，除了格里菲斯外，涌现出诸如麦克·赛纳特、查理·卓别林等知名导演，他们开创了美国喜剧电影的叙事形式；法国则继续着对电影艺术的探索，以热尔曼·杜拉克、路易·德吕克为代表的印象主义电影创造了电影心理叙事风格；以《卡里加里博士的小屋》为标志的德国表现主义电影也在这一时期取得了不俗成就；前苏联的蒙太奇学派也即将孕育出他们相对独立的电影美学体系。由于《党同伐异》在商业上的惨败，格里菲斯的职业生涯也开始走下坡路。

格里菲斯建立了电影的银幕句法，但电影艺术却并没有因为这套句法的建立而终止发展的道路。换句话说，格里菲斯只是建立了某一类电影——经典叙事电影的语言体系。他虽然可以纯熟地使用这套语言，却无法再突破这套语言。

在好莱坞类型电影中，有一种类型被称为剧情片（drama）。广义上的剧情片泛指一些故事电影，而一般意义上的剧情片主要指那些以家庭人物关系，特别是以男女两性情感纠葛为主体内容的影片[④]。1917 年之后，格里菲斯所拍摄的大部分电影基本都是围绕两性情感纠葛来展开故事，因此有学者认为格里菲斯亦是好莱坞剧情片的先驱。

虽然格里菲斯后期的电影画面依然考究，剪辑依旧纯熟，题材继续选自文学作品，但在艺术水准上却再也无法超越《一个国家的诞生》和《党同伐异》这两部影片。他后期拍摄的影片中，只有《残花泪》（*Broken Blossoms*，1919）获得过较高的反响。

《残花泪》改编自英国作家托马斯·博克（Thomas Burke）的小说《中国佬和孩子》（*The Chink and the Child*），于 1918 年 11 月在南加利福尼亚开拍，1919 年 5 月于纽约上映。故事的背景设置在伦敦，情节围绕三个人物展开——中国青年程桓、15 岁的英国女孩露西和露西

---

① [美] 刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》，第 212 页。
② [美] 斯坦利·梭罗门：《电影观念的叙事结构：〈党同伐异〉》，见《外国电影批评文选》，第 99 页。
③ 同上。
④ 蔡卫、游飞：《美国电影研究》，第 152 页，中国广播电视出版社 2004 年版。

影片《残花泪》剧照

的拳击手父亲巴洛斯。小店店主程桓，因吸食鸦片而萎靡不振，却爱上了时常流连橱窗前的女孩露西。露西最终不幸被巴洛斯毒打致死，程桓为替露西报仇，杀死巴洛斯，而后自杀而死。

影片所呈现的凄美、浪漫并跨越种族的爱情悲剧令观众为之倾倒，曾被媒体誉为银幕上的“贝拉科斯”的格里菲斯，又被冠以了“电影界的莎士比亚”的称号。一向保守的《纽约时报》于1919年10月19日给予其高度的评价，认为格里菲斯所拍摄影片的本领，“不论是他发明的或掌握的高明技术也好，或者是他铺排故事使用的巧妙方法也好，统统都在拍摄《残花泪》中用上了。这部影片是部杰作”[①]。英国《曼彻斯特卫报》亦于同年评论道：“只是伴随第一部银幕悲剧《残花泪》的完成，电影观众的心灵才投映上了一缕不同寻常的电影的光芒。”[②] 雅各布斯则评论道：“总而言之，《残花泪》是在美国影坛上‘可怜无辜有情人’这个时代正在消逝，而由情节曲折、构思大胆的‘三角恋爱’时代接替中的一部最优异作品。”[③]

随着1927年有声电影的出现，默片时代的诸多电影技巧逐渐淡出了电影人的视野，虽然格里菲斯也拍摄过两部有声片，但他已经再也无法跟上电影发展的潮流。不过他对有声电影的预言却依然充满前瞻性：“交谈声、吵闹声、呻吟声、歌唱声、尖叫声……无论你怎样称呼这些声音，我都会很认真地、严肃地对待这些声音。我相信，随着技术的不断发展，再过十年，我们一定会看到最具艺术性的媒介方式出现在声音领域。”[④]

值得一提的是，当格里菲斯在美国观众中的影响日渐式微时，却于20世纪20年代初期在中国观众心目中逐渐升温并达到沸点。在1919年至1924年这五年间，格里菲斯的七部影片——《世界之心》《党同伐异》《一个国家的诞生》《残花泪》《赖婚》《乱世孤雏》《恐怖之夜》在上海接连上映，其中《党同伐异》《赖婚》等影片在五年内几番重映，一度形成世界东方的“格里菲斯热”。

1931年，格里菲斯拍摄了其生命中最后一部影片《斗争》（*The Struggle*），这部影片只放映了几场就被撤下，正式宣告其导演生涯的终结。1935年，美国电影与科学学院为其颁发特别奖，但格里菲斯毕竟已经属于“老一代的大师”，只能承受被众人遗忘的结局。

---

①［美］刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》，第416页。

②葛聪敏：《格里菲斯与中国》，载《当代电影》2005年第3期，第108页。

③［美］刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》，第415页。

④［美］汤姆林森·霍尔曼：《电影电视声音：录音技术与艺术创作》，第1页，姚国强等译，华夏出版社2004年版。

14.4 小　结

对格里菲斯的研究是西方电影学界的一个重要课题，因为在默片时代，格里菲斯所做的贡献无人可以替代，他的影片不仅汲取了前人电影探索的精华，亦对之后的诸如苏联蒙太奇学派、好莱坞类型电影都有着深远的影响。正如英国著名导演希区柯克所言："今天，你看的每一部影片，里面总有东西是格里菲斯开创的。"[①] 格里菲斯使电影在默片时期就可以与小说、戏剧等经典叙事艺术相提并论，将电影真正推上了艺术殿堂。

电影史家一般将格里菲斯对电影的贡献归结为如下三点：

（1）发掘并完善了叙事电影的基本语言，并将之标准化。

（2）发展了电影剪辑技巧，拓宽了电影的表现时空，为蒙太奇理论的提出奠定了美学基础。

（3）大量借鉴戏剧、小说等文学作品及其叙事技巧，提升了电影的艺术地位。

早期的西方学者，尤其是美国学者，往往更迷恋于考证哪项电影技巧或观念源自格里菲斯。但随着研究的深入，尤其是 1978 年电影资料馆国际联盟（FIAF）在布莱顿召开年会后，大量早期默片的重见天日，令越来越多的历史学家认识到，格里菲斯同时期的许多导演都在探索同样的技巧，世界各国的电影人亦在按照他们自身的美学理念推动着电影艺术的发展。大卫·波德维尔则指出，格里菲斯的重要性"似乎在于他有能力以极为大胆的方式把这些技巧组合到一起"[②]，并认为是格里菲斯的"艺术野心而不是纯粹的原创性，使得他走在了同时期电影制作者的前面"[③]。

因此我们可以说，格里菲斯最大的贡献在于：他完善了用画面来讲述戏剧性故事的技巧，他所确立的分镜头原则以及经典剪辑模式归根到底还是为了能够用电影来讲述之前文学作品所能够讲述的故事。换句话说，格里菲斯是为"故事"找到了除戏剧和小说之外的第三种载体。

思考题

（1）根据格里菲斯影片的特点，尝试总结好莱坞经典叙事手法的主要特征。

（2）分析影片《党同伐异》的叙事特点和剪辑技巧，并结合《低俗小说》《通天塔》《云图》等影片，尝试总结"多段非线性"叙事电影的艺术特征。

（3）结合格里菲斯的《残花泪》，考察 20 世纪 20 年代格里菲斯对中国电影的影响。

---

① 陈旭光、苏涛等：《美国电影经典》，第 4 页，对外经济贸易大学出版社 2005 年版。

②［美］大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），第 73 页，北京大学出版社 2014 年版。

③ 同上。

参考书目

杨远婴、徐建生主编：《外国电影批评文选》，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2014年版。

［美］大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社2014年版。

蔡卫、游飞编著：《美国电影艺术史》，中国传媒大学出版社2009年版。

陈旭光、苏涛等：《美国电影经典》，对外经济贸易大学出版社2005年版。

蔡卫、游飞编著：《美国电影研究》，中国广播电视出版社2004年版。

［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1995年版。

郑亚玲、胡滨：《外国电影史》，中国广播电视出版社1995年版。

［美］刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》，刘宗锟等译，中国电影出版社1991年版。

第 15 章

欧洲先锋派电影运动

欧洲先锋派电影运动，是指 20 世纪 20 年代左右发生在欧洲的第一次实验电影运动，通常认为发端于 1910 年代末，20 年代进入高峰时期，以法国和德国为中心，波及意大利、英国、匈牙利等其他欧洲国家。另外，以库里肖夫、爱森斯坦、普多夫金等为代表的苏联蒙太奇学派，也被认为是欧洲先锋派电影运动中的一个重要学派。

欧洲先锋派电影运动大致分为三个阶段：第一先锋派，以法国印象主义电影为代表，从 1917 年到 1929 年贯穿先锋派电影运动始终；第二先锋派，以法国超现实主义电影和德国表现主义电影为代表；第三先锋派，是指阿尔贝托·卡瓦尔康蒂（Alberto Cavalcanti）创立的纪录电影流派，他于 1926 年制作完成的影片《只有时间》（*Rien que les heures*）标志着这个流派的正式诞生，后被法国电影史学家乔治·萨杜尔称为“第三先锋派”[①]。虽然三个先锋派的影片特点不尽相同，但是作为欧洲先锋派电影运动的有机组成部分，它们都有一个明显的相似点，即不以商业盈利为目的，不以讲述故事为宗旨，并且由于当时有声电影还没有发明，因而主要探索无声影片的纯视觉表现力和美学特征。

欧洲先锋派电影运动中，出现了一批具有较高艺术水准的作品，同时孕育了一些电影理论家和创作者。这场实验电影运动，是继美国格里菲斯打破以往一个镜头表现一个场景，开始在电影时空和节奏以及叙事形式方面有所革新之后，西方电影艺术家对电影视觉表现手段的又一次实验和探索，从而使 20 世纪 20 年代电影艺术创作的中心从美国回到了欧洲。这场运动之所以能在 20 年代迅速崛起，与当时欧洲的社会环境、科技发展、社会思潮的流行以及电影自身的变革需求等方面紧密相关。

“一战”结束后到 1929 年资本主义世界爆发经济大危机之前，欧洲国家经历了一段相对稳定的和平发展时期，饱受战争创伤的欧洲大陆逐渐复苏，工业生产连创佳绩，物质财富逐

① 参见［法］乔治·萨杜尔《世界电影史》，第 240 页，中国电影出版社 1995 年版。

步积累，科学技术也随之发展，技术创新不断实现。这些因素自然影响到了胶片、灯光和摄影机等与电影创作相关领域的科技革新，为电影艺术家的创作打下了良好的物质基础，创造了有利的技术条件。

第一次世界大战在欧洲思想文化界引发了连锁反应，人们开始怀疑甚至否定以往的社会传统观念与精神文明成果，促使19世纪末已经出现的现代主义文艺思潮快速发展。其中弗洛伊德精神分析学说影响比较大，它认为人类不再是完全理性的，非理性的一面不仅在人身上存在，而且从某种角度说可能占据着更加重要的位置。爱因斯坦的相对论使人们开始从运动的角度观察所处的世界，“相对论对于抽象动画电影有着潜在影响，而精神分析理论直接影响了表现主义与超现实主义电影”[①]。加上1840年英国率先完成工业革命后机器大生产开始在经济社会生产中占据主要位置，人在生产中的地位因而逐渐被机器代替。大机器工业的规模化使用，使人产生了自身个性被慢慢抹杀的想法，同时人似乎也越来越严重地感受到工业对自己的压抑与制约，所以个人化的追求渐渐成为一种趋势。

最后，欧洲先锋派电影运动的出现也是电影自身发展必然要经历的一个阶段。“一战”破坏了欧洲许多国家的电影制作活动，而远离战场的美国好莱坞影片在确立了自己适用的叙事形式后繁荣发展起来，并在“一战”期间大肆进入欧洲市场。“一战”结束后，好莱坞的叙事影片占据了欧洲大多数国家的电影市场，欧洲电影在艺术上几乎处于停滞状态，并且商业化倾向愈加严重，因而欧洲电影艺术家立志革新当时的电影美学。

作为一种新出现的大众传播媒介，电影为了自身更好地发展，刚开始时更多地吸收借鉴了其他艺术的表现形式。但是，移居法国的意大利未来主义左翼作家卡努杜1911年发表了著名的《第七艺术宣言》，倡导应把电影作为一门独立的艺术看待，并将其称为“第七艺术”。他还组织“第七艺术之友社”，团结了一批先锋主义的艺术家，“反对让文学和戏剧的古老传统统治电影，认为电影因总结了时间艺术和空间艺术而成为一种‘动态的造型艺术’”[②]。卡努杜的主张对后来的先锋电影运动产生了重要影响，欧洲先锋派电影从某种程度上说正是一次努力将电影发展成为一门独立艺术的尝试与实验。

15.1 第一先锋派：法国印象主义

“印象主义”一词，最早出现在1874年，被用来命名以法国画家克洛德·莫奈作品《日出印象》为代表的一个绘画流派。该画派主张以色调分离、色彩闪烁等手法表现画家对大自然的主观印象，提倡形式革新，反对当时思想保守、题材僵化和手法老旧的学院派绘画。法国电影史学家亨利·朗格卢瓦首先在电影中使用了这个名词，指以路易·德吕克、热尔曼·杜拉克、马塞尔·莱皮埃、阿贝尔·冈斯和让·爱浦斯坦等人为代表的法国20世纪20年代的一个电影学派。

---

① 华明：《西方先锋派电影史论》，第2页，中国电影出版社2006年版。

② 郑亚玲、胡滨：《外国电影史》，第48页，中国广播电视出版社1995年版。

面对第一次世界大战给法国电影工业带来的沉重打击，以及从 1915 年开始大量涌进法国市场的好莱坞影片，法国电影理论家路易·德吕克等人以《电影》杂志为主要阵地，提出了一套与他们的前辈观点不同的理论。他们不认同电影只是谋求商业利润的工业产品，而认为电影与诗歌、绘画、小说、音乐、戏剧等其他艺术门类一样，是一门独立的艺术。印象主义电影理论家指出，电影是一个表达艺术家自我情感的场所，应该描写人物内心细微的心理变化，并在电影拍摄实践中相继体现了这些主张。1920 年，德吕克编剧、杜拉克导演的影片《西班牙的节日》（*Spanish Fiesta*），成为印象主义电影的最初代表作。影片讲述的是两个男人在异国他乡同时被一个女人迷住，为了争夺这份感情最后互相残杀的故事。影片情节设置较为简单，着眼点不在于人物外在行为的简单记录，而是通过回忆、追溯等主观化手法，在叙事中呈现角色内心深处的意识状态，表达人物的复杂情感。他们深受印象主义绘画影响，强调表现人们对自然景物的光影印象和主观感受，提倡用画面说明一切问题。因此，印象主义电影中的人物，往往与他们所处的场所有着天然的密切联系，并且他们内心的情感大多也与周围环境体现出来的气氛一致。

此外，印象主义电影导演在创作中积极实验各种新的摄影技巧，以新的手段表现角色的心理状态、思想情感。如爱浦斯坦的影片《忠实的心》（*Coeur fidèle*，1923），通过将水面上一堆腐败物与女主角的脸叠印在一起，表明她不想去酒店当招待的复杂心情；阿贝尔·冈斯的《车轮》（*La roue*，1922）为了揭示司机对诺玛的爱恋，将诺玛的头部画面与车头的烟雾叠印在一起。为了加强影片的视觉主观性，印象主义电影还大量采用主观视点的剪辑方法，比如莱皮埃的《黄金国》（*El Dorado*，1921）为了突出人物的主观感受，先是出现这个人物注视远方的镜头，然后马上出现从这个人物所在位置拍摄下来的、远处阿尔汉勃拉宫在太阳照射下熠熠生辉的画面，影片用摄影机的镜头充当了人物的眼睛，形象地模拟了人物的视点。

这一时期科学技术的发展，也带动了电影摄制相关器材的发展。印象主义电影创作者迅速采用了这些科技发展的最新成果，推动了电影表现手段的进一步多样化，其中最杰出的代表是法国导演阿贝尔·冈斯。他在史诗影片《拿破仑》（*Napoléon*，1927）中先是使用新的摄影机镜头以及宽格画面，然后又将轻便的摄影机捆绑在奔跑的马身上拍摄了拿破仑在科西嘉岛上仓皇而逃的镜头，创造了拍摄运动镜头的新方法；为了更好地模拟人的视点，他让摄影师穿上溜冰鞋，使用制造商德伯雷专门改造而成的一种可以手持的摄影机拍摄运动镜头；将摄影机从悬崖上抛向大海模仿拿破仑跳海时的情形，还实验了“炮弹的视点”“雪球的视点”等类似的镜头，让人们在利用摄影机模拟人的视觉感知经验方面获得了不小的启发。除了冈斯之外，莱皮埃在《金钱》（*L'Argent*，1928）中将摄影机吊在巴黎证券交易所的屋顶上俯拍那些近似癫狂的股票投机者的动作，也为观众提供了另一个视角观看世界的方式。还有，高速摄影和低速摄影也在印象主义电影中出现，如杜拉克的《微笑的伯代夫人》（*La Souriante Madame Beudet*，1923）通过高速摄影放慢镜头，表现了伯代夫人幻想一个年轻人向她走来时的情形。

在剪辑方面，印象主义电影导演进一步继承、发展了格里菲斯对电影节奏的认识，通过

快慢不同的剪辑形成了不同的视觉节奏，反映了人物对各种事物的不同感受。爱浦斯坦的影片《忠实的心》为了表现秋千架上一对恋人空中摆动时头晕目眩的感觉，采用了一连串的4格、2格等长度不一的镜头剪辑在一起的方式；《车轮》中，冈斯使镜头长度由13格逐渐递减到2格，形成越来越快的剪辑节奏，从而将火车相撞时的紧张激烈气氛淋漓尽致地表现了出来。

印象主义电影在心理表现、摄影镜头与剪辑模式方面的探索，丰富了电影在处理人物心理状态方面的表现力，这些创新与变革也成为当时法国电影制片厂与好莱坞电影抗衡的一种手段。印象主义电影的创作者虽然坚持先锋艺术的风格，但大多数还是在电影工业体系中生存，创作出来的一些印象主义电影也确实在市场上为大制片厂赚得了不错的票房。他们直到20世纪20年代中期才开始成立自己的制片公司进行电影创作，并且依然从大制片厂租赁电影摄制器材，依靠大的影片发行商如百代或者高蒙公司来发行影片。

然而，印象主义电影毕竟属于先锋和实验艺术的范畴，更多的还是偏向精英文化，对于大多数观众来说显得有点超前，所以整体来说在商业方面并不成功。1924年德吕克逝世之后，这个电影学派也慢慢趋于解体，一部分人走上了拍摄商业电影的道路，如冈斯转而拍摄了场面宏大的历史题材影片，莱皮埃转向拍摄心理分析式的情节剧，爱浦斯坦致力于古典名著改编，而另一部分人走上了与商业电影彻底决裂的先锋派道路。有声电影技术的发明使电影摄制成本不断增加，原本就在好莱坞电影冲击下生存艰难的法国本土制片厂境况变得更加不景气，冈斯的《拿破仑》和莱皮埃的《金钱》这两部高成本影片在遭遇票房滑铁卢之后，影片拍摄预算持续吃紧，也不再可能会继续冒险制作市场成绩不好的先锋派影片了，因此这两部影片应该可以算是印象主义电影最后的两部代表作。到1929年，印象主义电影创作基本终止。

15.2 第二先锋派：法国超现实主义与德国表现主义

超现实倾向的电影是“第二先锋派”的一个主要创作趋势，流派较多。为了更好地了解此时的先锋派电影特点，有必要引入三个概念：“立体主义”“未来主义”“达达主义”。“立体主义”最早出现于绘画领域，强调表现人对外界事物的主观印象和感觉，注重形式，反对传统的写实主义。毕加索1907年创作的《亚威农的少女》是第一幅立体主义绘画。“立体主义”是先有作品问世，然后再归纳理论；而“未来主义”是先有理论的提出，然后去指导创作过程。意大利艺术家马里内蒂（Filippo Tommaso Marinetti）1909年在法国《费加罗报》发表了《未来主义的创立与宣言》一文，歌颂运动、速度之美，是在整个文化领域反对传统的艺术主张，标志着未来主义的诞生。1916年《未来主义电影宣言》发表，提出电影应该发挥自己的能动作用、超越对现实的简单机械化复制。“达达主义”大概于1910年代在瑞士苏黎世形成，最早出现在绘画、文学领域，后来才被引入电影。“达达主义”的先驱查拉曾将此概念阐述为：“自由，达达，达达，达达，这是忍耐不住的痛苦的嗥叫，这是各种束缚、矛盾、荒诞的东西和不合逻辑的事物的交织：这便是生命。”

立体主义、未来主义反对传统的艺术观点，达达主义颠覆以往艺术的提法与后来先锋派

电影运动的探索，有着内在的一致性，因此人们通常也把未来主义、达达主义等看作欧洲先锋派电影运动的前奏，包括以印象主义电影为代表的“第一先锋派”创作都受到过这些现代主义思潮的影响，而受未来主义影响最大的是这一时期提出来的“纯电影”“抽象电影”等概念。

《机械芭蕾》中，莱热将一个女人扛着物体上台阶的镜头连续使用了七次，给人的感觉是似乎这个女人一直在上台阶

纯电影主张将电影从其他艺术的束缚中解放出来，反对叙事，强调通过有力的剪辑凸显画面的节奏感，让画面主宰一切，避免那种无法专用画面表现的东西，让画面的威力单独起作用，并且让这种威力压倒影片中的其他东西。法国先锋派电影导演亨利·肖梅特（Henri Chomette）以及女导演热尔曼·杜拉克（Germaine Dulac）是纯电影的主要倡导者，而立体主义画家费尔南·莱热（Fernand Léger）的影片《机械芭蕾》（*Ballet mécanique*，1924）是纯电影的代表作。

在《机械芭蕾》中，莱热试图通过一些物品之间的形状匹配，让日常生活中的一些常见场景，如上楼梯的妇女、荡秋千的小女孩儿以及活动的木马等，与经过电影手法处理过的、已经“运动”起来的商店里的日用品、机器零件等物品联系在一起，给人一种非常特别的运动感受，似乎这些往日常见的动作像钟摆等机器一样有了节奏，跳着优美的舞蹈。此外，纯电影作品还有肖梅特导演的《光和速度的反射》（1925）、《纯电影的 5 分钟》（1926）等。

后来，人们通常也把纯电影归入抽象电影的范畴，这是因为抽象电影也是追求最纯粹的电影形式的一种先锋电影。该流派认为电影不仅应是视觉节奏的艺术，而且还应是光的艺术。抽象电影的最初制作始于意大利出现的未来主义电影运动，创作者大多是抽象派的画家，早期代表人物包括：拍摄《对角线交响乐》（1921）、《平行线交响乐》（1924）和《地平线交响乐》（1924）的瑞士画家维金·埃格林（Viking Eggeling），拍摄《节奏 21》（1921）、《节奏 23》（1923）和《电影习作》（1926）的德国艺术家汉斯·里希特（Hans Richter），以及在 1921—1925 年导演了“作品 1—4 号”的德国电影导演瓦尔特·鲁特曼（Walter Ruttmann）等。

法国抽象电影则深受抽象主义画家康定斯基影响，主张为形式而形式，为艺术而艺术。以热尔曼·杜拉克为代表的原纯电影倡导者，也为了实现他们提出的纯粹电影主张，从音乐的节奏中得到启发，将音乐与电影联系起来，创作了一些抽象电影，如杜拉克从肖邦音乐中得到灵感创作的《957 号唱片》（1928）、受德彪西音乐影响而制作的《阿拉伯花饰》（1929）。杜拉克认为，电影和音乐是有共同点的——“运动只凭它的节奏和发展就能创造情绪，节奏是由一个物质因素和一种感情因素组成的运动的发展。”“她在影片中便以富有视觉节奏的

画面与音乐作品节奏之间的相互对应，创造出了她理想中的'投射在银幕上的视觉交响乐'。"[①]

从历史上看，达达主义电影是对未来主义电影的继承和发展，它的第一部代表作是美籍摄影师曼·雷（Man Ray）在法国拍摄的《回归理性》（*Le retour à la raison*，1923）。导演在拍摄这部影片时，将纽扣、照片和钉子等日常生活用品直接放在胶片上曝光，留下物品杂乱的光影轮廓，以表现其无理性的精神追求。雷内·克莱尔（René Clair）的《幕间休息》（*Entr'acte*，1924）是达达主义电影的杰出代表作，拍摄对象多为大炮、跳舞的芭蕾舞演员、对弈的人、送葬的众人等，但是克莱尔有意打乱他们原有的逻辑关系，创造了新的剪辑可能性。原本是一堆金属的大炮在影片一开始迫不及待地跑了出来，似乎具备了生命；一个人拿枪瞄准一个鸵鸟蛋，但鸵鸟蛋在击碎后却从里边飞出来一只鸽子，落在持枪者的头上；这时另一人也开枪射击鸽子，却意外地打死了之前的那个人。原本庄重肃穆的送葬场面，在这里具备了十足的动感，灵车越跑越快，随行的人也只好加快脚步紧紧地跟随。最后，棺材从灵车滑落，躺在棺材里的人奇迹般地站了起来。《幕间休息》的这些片段被富有节奏地剪辑在一起后，产生了一部充满想象力的达达主义影片。而其中最能体现达达主义荒诞色彩的场面，莫过于那个男人跳芭蕾舞的情形了。

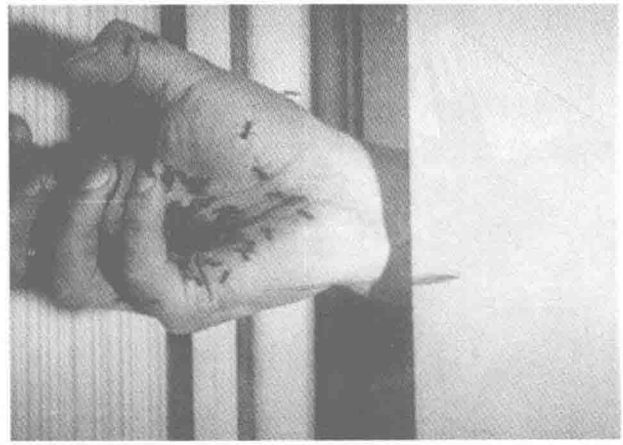
开始时是仰拍的穿裙子跳舞的芭蕾演员，接着镜头沿着摆动的手臂慢慢摇下来后才发现原来身段优美、舞姿漂亮的这个演员竟然是个身着女式芭蕾舞裙子的男人。影片通过一种幽默的方式引发了观众的大笑，从而体现了创作者反对常规逻辑的目的。

达达主义电影对现实素材的超现实化处理，后来推动了欧洲先锋派电影运动中最重要的派别之一——法国超现实主义电影的产生。超现实主义电影在法国是与印象主义电影同时存在发展的，不同于印象主义电影的是，它大多是依靠私人赞助获得拍片的资金，并且多在艺术家聚集的地方放映，也因此它与大众的距离就更加疏远。法国超现实主义电影秉承了超现实主义文学家安德烈·布勒东（André Breton）的理论主张，同样强调真实的无理性行为、梦幻的重要意义、不协调的形象对列所产生的情绪力量，执着追求个人快感。超现实主义电影深受弗洛伊德精神分析学说影响，寻求表现人物潜意识的流动，通常认为杜拉克导演的《贝壳与僧侣》（1928）是第一部超现实主义电影，而当时居住在法国的西班牙导演路易斯·布努埃尔摄制的影片《一

《幕间休息》中这个段落刚开始一直出现的是在跳芭蕾舞的人的下半身，给人的感觉是"她"应该是个女人，但是后来镜头中出现的却是一个戴着眼镜、胡子邋遢的男人

① 郑亚玲、胡滨：《外国电影史》，第56页。

条安达鲁狗》（*An Andalusian Dog*，1929）和《黄金时代》（*Age of Gold*，1930）则是这一流派的代表作。尤其是前者，甚至可以说已经成了超现实主义电影的标签。



《一条安达鲁狗》中的一个镜头，一堆蚂蚁在一个人的右手掌心爬动，给人异样的观影感受

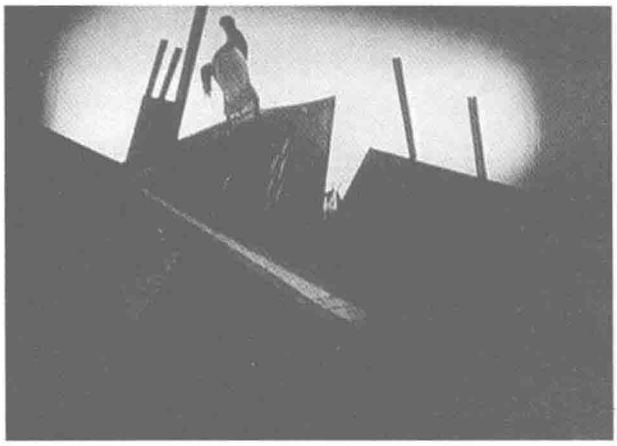
影片《一条安达鲁狗》的创作起源，据说来自布努埃尔与萨尔瓦多·达利两人分别做的梦。影片以一个男人拿着一把剃须刀在月夜将一个女人的眼球割开开始，接着就到了八年以后，一个穿着西装的男子骑自行车穿过街道，突然跌倒在地。而这一切被楼上的一位女子看在眼里，她马上就冲下楼去援救这个男人，并把他的物品带到自己屋里。这时另一个男人出现，他的手掌中不断有蚂蚁爬来爬去，马上一系列令人惊愕的事件又接二连三地发生：一只断手被人发现，男子突然想非礼女子，以及后来男子拖动放有死驴的钢琴，等等。影片的情节没有如以往那样注重前后逻辑与因果关系，并且充满了暴力、性欲和荒诞。正如布努埃尔自己所宣称的那样，“这部影片代表着对于当时所谓‘先锋派’电影的激烈反抗”[①]，更是对以往传统叙事电影的反叛，影片的创作者们希望借助完全自由的表达方式来激发观众潜藏在内心深处的隐秘意识。

超现实主义电影不再像纯电影和抽象电影那样过分关注物体的线条与图形、强烈的动感节奏，它实际关注的是人内心深处的现实。超现实主义电影与其他先锋派电影一样，到最后也不可避免地走向了创作低谷，它作为一个独立的电影运动的历史大概终止于 1930 年左右。

除了超现实主义电影外，“第二先锋派”的另一个重要组成部分是 1919—1926 年之间出现的德国表现主义电影。德国表现主义电影的出现，与德国当时整个的环境有很大关系。第一次世界大战爆发时，德国的电影工业发展相对落后，电影院中放映的大多是法国、意大利、丹麦和美国的电影。后来因为战事的缘故，法国、美国相继停映了德国电影，而德国由于本国电影作品数量不足以满足市场的需要，所以没有立即做出禁止放映外国电影的决定。后来为了满足本国电影市场需求，打击国外的进口影片，以及战事宣传的需要，德国政府从 1916 年开始大力扶持本国电影工业，并且禁止了除丹麦之外的所有国家的电影（由于丹麦电影与德国电影工业联系密切，并且丹麦在战争中处于中立国的地位，所以丹麦影片能够继续在德国上映）。

由于政府的政策干预，德国电影的制片机构大量出现，影片数量也大大增加。但是，1917 年受俄国革命影响，德国国内反战呼声日益高涨，政府为了更加牢固地控制电影这个宣

① 华明：《西方先锋派电影史论》，第 72 页。



经表现主义画家赫尔曼·瓦姆、瓦尔特·雷曼和瓦尔特·勒里希之手的独特环境设计，使影片的表现主义风格得以更好地体现

传工具，于1917年末联合德意志银行组建了一家强大的电影制片公司——乌发公司（UFA）。乌发公司虽然有很强的政治目的，但是凭借强大的经济后盾，迅速招徕了许多电影制作的专业人才，建成了当时欧洲最好的电影制片厂。此后乌发公司制作的影片迅速进入国际市场，赢得了海外市场份额，这些为后来德国表现主义电影的出现提供了坚实的物质基础。[①]

另外，表现主义电影吸收和借鉴了文学、绘画、戏剧等领域的表现主义运动的精髓，并且深受凯尔希奈创立的“桥社”以及康定斯基创建的“青骑士”等先锋主义艺术社团的美术作品影响。1917年左右，德国剧场中出现了许多舞台布景采用表现主义绘画风格的表现主义戏剧，后来表现主义进入电影之后同样延续了这种样式，导致德国表现主义电影作品中的布景通常是失真变形的。还有，德国表现主义电影继承了许多其他国家电影中已经出现的制作方式，如丹麦电影中采用的仰拍和俯拍，用弧光灯呈现出的低调光以及相应的轮廓效果，美国电影中采用的呈现主观感受的叠印，以及经常利用的阴影效果等。表现主义电影中的表演也多借鉴了当时戏剧的处理方式，借助演员缓慢而幅度较大的动作呈现夸张的情感。[②] 三位表现主义画家赫尔曼·瓦姆（Hermann Warm）、瓦尔特·雷曼（Walter Reimann）和瓦尔特·勒里希（Walter Röhrig）担当设计师，罗伯特·维内（Robert Wiene）导演的影片《卡里加里博士的小屋》是德国表现主义电影的代表作。

影片《卡里加里博士的小屋》的编剧卡尔·迈尔（Carl Mayer）与汉斯·雅诺维茨（Hans Janowitz），为影片提供了不同以往的电影叙事方式，一开始由一个名叫弗朗西斯的人向另一人讲述他经历的一段往事，接着便出现了去市政机关申请演出许可的卡里加里博士，以及一系列的谋杀事件。在这个过程中，弗朗西斯总是感觉这些命案的凶手就是卡里加里博士，但是苦于没有证据。后来，在一起谋杀未遂案件发生之后，弗朗西斯跟踪博士来到了一家医院，发现了博士利用催眠术控制病人进行谋杀的“真相”。这时，影片切回到开头弗朗西斯讲故事的场景，他再次来到了一家精神病院并与一个叫卡里加里的医生发生了冲突。然而这个过程却揭示出弗朗西斯是一个真正的精神病人，之前一直被怀疑为坏人的卡里加里博士其实是

① 参见［美］大卫·波德维尔、克莉丝汀·汤普森：《电影艺术——形式与风格》，第444页，北京大学出版社2003年版。

② 参见巴里·索尔特：《从卡里加利到谁？》。

一个非常善良的医生。他在对弗朗西斯进行认真诊断后，认为弗朗西斯的病是有希望治愈的，到此影片结束。

影片《卡里加里博士的小屋》借助演员身着的奇异服装、夸张的表演、明显的光影处理以及富于创造性的场面调度等创作手段，形成了一种风格化的视觉造型，增加了神秘色彩，将“一战”后人们对现实生活的恐慌、紧张等复杂情绪展现了出来。

这部影片是埃里克·庞茂领导的德克拉独立制片公司（Decla Film-Gesellschaft）制作的一部先锋电影，其上映后分别在柏林、法国、美国以及其他国家和地区引起了轰动，获得了不错的票房收入，后来成为唯一一部商业发行非常出色的德国表现主义电影。之后，又分别有《盖努因》（*Genuine: A Tale of a Vampire*，1920）、《蜡人馆》（1924）等五部严格意义上的德国表现主义电影诞生。德国表现主义电影大多是在乌发公司的资助下拍摄的，但是 1924 年美国道维斯经济援助计划让德国重新开始进口外国影片，加上表现主义电影的制作费用越来越高，1926 年最后两部代表作——茂瑙的《浮士德》和弗里茨·朗的《大都会》——因高额开支使乌发公司的运转也陷入了困境，难以继续支持表现主义电影的制作，所以之后影片中的表现主义特点越来越少，表现主义电影的创作作为一个电影运动走向了结束。

15.3　第三先锋派：以“城市交响乐”为代表的纪录电影

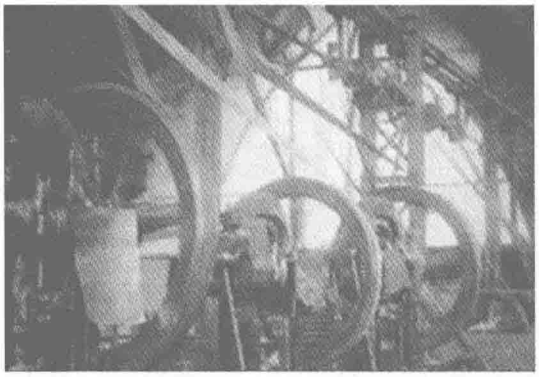
第三先锋派是一个纪录电影流派，虽然在反对单纯的叙事方面与之前的其他先锋派电影相似，但与它们又有所区别。之前的先锋派从某种程度上来说是对现实的一种逃避，而欧洲纪录电影制作者从苏联“电影眼睛派”导演吉加·维尔托夫的《电影真理报》（1922）和《电影眼睛》（1924）等作品中得到启发，更多关注的是现实社会生活。

阿尔贝托·卡瓦尔康蒂的《只有时间》是“第三先锋派”的先声之作，表现了一个大都市从早到晚一天的日常生活情况，因而后来也被称为第一部“城市交响乐”作品。除此之外，“第三先锋派”时期属于“城市交响乐”这种纪录电影形式的作品还有瓦尔特·鲁特曼的《柏林：一个大都市的交响乐》（*Berlin: Symphony of a Great City*，1927）、尤里斯·伊文思的《雨》（1929）、维尔托夫的《持摄影机的人》（1929）、让·维果的《尼斯印象》（1930）等。

影片《柏林：一个大都市的交响乐》是鲁特曼从抽象电影走向关注现实后拍摄的一部纪录片，从各个角度记录下了柏林这个都市某一天的生活、工作情形——既有早上人们急匆匆地上班、机器启动开始有节奏运转的情形，又有人们下班后观看或参加体育运动、夜晚娱乐活动的场面。为了使影片获得真实的生活场景，创作者采用偷拍的方式拍摄了大量的素材，后来经过富有想象力的剪辑，加上德国著名作曲家埃德蒙·迈泽尔专门为影片创作的交响乐曲，形成了一首有节奏的关于柏林的“视觉交响乐”[①]。

影片《雨》是纪录电影大师伊文思早期的一部电影，记录了阿姆斯特丹某天从下雨初始

① 滕国强：《〈柏林：一个大都市的交响乐〉分析》，见单万里、张宗伟主编《纪录电影分析》，中国广播电视出版社 2007 年版。



《柏林：一个大都市的交响乐》的开头就是机器慢慢开动的镜头，表明柏林一天的生活在工作中开始

伊文思在《雨》中细腻呈现了雨由小到大的演变过程以及人们在下雨时的各种反应

到雨越下越大以及雨过天晴的过程，细致地呈现了雨落在街道上、水面上、建筑物上等的情形，以及人们面对大雨到来时的各种反应，传达了一种富有诗意的韵味美，从而形成了一曲有关大自然天气变化的视觉交响乐。

影片《持摄影机的人》的开篇字幕这样写道："这是一部实验电影，没有字幕，没有剧情，没有戏剧成分。本片旨在创造一种真正的国际电影语言，一种全然不同于戏剧和文学的纯粹的电影语言。"正是导演维尔托夫这种颠覆与创新意识造就了此片与众不同的特点，维尔托夫的摄影机就像作家手中的笔一样灵活自如。在他的处理下，这部影片异彩纷呈，快速移动摄影、慢动作、停机再拍、画幅分割、多幅画面叠印等令人眼花缭乱，展现给人们一个异于日常生活的视觉世界。有人说这部影片是一种视觉音乐的实验，也有人认为它不是"生活的本来面目"，甚至连支持维尔托夫的爱森斯坦也认为这部影片陷入了毫无动机的"摄影机的恶作剧"和纯粹的"形式主义"。但是，无论如何，《持摄影机的人》在纪录电影实验方面进行了有益的探索。[①]

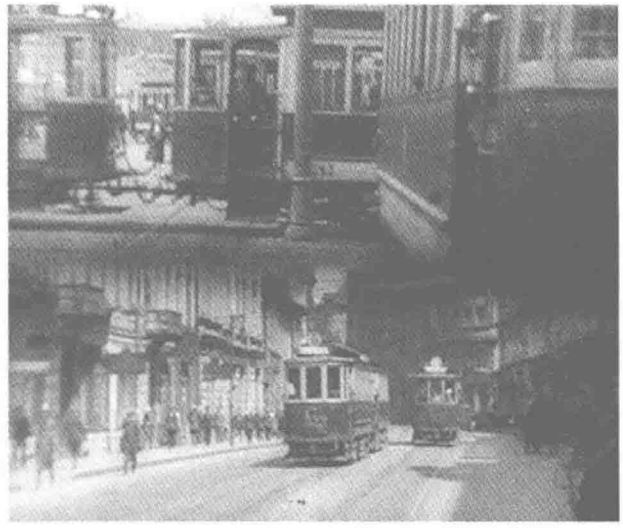
影片《尼斯印象》以法国南部海滨城市尼斯为主要表现对象，运用对比方式呈现了参加尼斯狂欢节的富人们以及老城区的穷人们的不同生活状态。这是由维尔托夫的弟弟鲍里斯·考夫曼担任摄影的一部纪录片，明显受到维尔托夫的影响，并且其中还有超现实主义的一些因素。更为重要的是，这是一部有着强烈社会意义的纪录电影，创作者们在影片中表达了自己对社会的一些看法，因此也被看作是"观点纪录片"[②]的一个简单雏形。

除了"城市交响乐"，这一时期的纪录片还有法国让·班勒维带有抽象主义电影影响的《海蜇》《章鱼》以及《水甲虫》等作品，乔治·拉孔布表现巴黎郊区贫困、开创反映社会问题

① 周雁：《〈带摄影机的人〉分析》，见单万里、张宗伟主编《纪录电影分析》，中国广播电视出版社2007年版。《带摄影机的人》是《持摄影机的人》的另一种译法。

② 关于观点纪录片，参见单万里、张艾弓主编《2006法国纪录电影展》特刊，中国电影资料馆2006年编印。

纪录片之路的影片《贫民窟》(1928)，英国格里尔逊的第一部纪录片《漂网渔船》(1929)等。其中，《漂网渔船》反映了英国北海渔民捕捞鲱鱼的场面，受到弗拉哈迪、维尔托夫以及鲁特曼等人的作品影响。由于这部纪录片的成功，之后格里尔逊团结了一批有志于纪录片创作的年轻人，开始了英国纪录片电影运动。



《持摄影机的人》中，维尔托夫通过画面分割的方式，将街道上电车运动方向不同的两个镜头在同一个画面中呈现，制造出了不同的视觉效果。

20 世纪 20 年代末期，随着资本主义世界的经济危机再次来袭，以及德国纳粹上台逐出几乎所有德国先锋电影运动的代表人物，加上有声电影的发明，整个欧洲先锋派电影创作逐渐走向终结。作为一次电影美学探索的欧洲先锋派电影运动虽然结束了，但是印象主义电影中对光线的处理方式、影调的整体把握、运动镜头的各种探索、高速低速摄影等的发明，直到今天依然被电影制作者采用，表现主义电影中的场面调度以及灯光、场景布置方法在后来的影片中也可以看到，并且还影响了恐怖片和黑色电影等类型的发展[①]。这些在电影语言方面的革新对以后整个世界电影发展的影响是持续的，并且意义深远。而这些在电影视觉规律等方面的探索与思考，只是欧洲先锋派电影运动的一个侧面；另外一方面欧洲先锋派电影运动还为人们呈现了一种新的观察世界的方式，提供了电影这种媒介工具与世界、人发生联系的一种新的可能性，这后一点今天看来同样重要。

思考题

(1) 欧洲先锋派电影运动在 20 世纪 20 年代出现的条件有哪些？

(2) 欧洲先锋派电影运动分为几个阶段？各有什么特点？

(3) 欧洲先锋派电影运动对后来的电影创作有哪些影响？

① 参见［英］苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，第 190 页，北京大学出版社 2013 年版。

参考书目

[法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,中国电影出版社1995年版。

[英]苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,邹赞、孙柏、李玥阳译,北京大学出版社2013年版。

[美]大卫·波德维尔、克莉丝汀·汤普森:《电影艺术——形式与风格》,彭吉象等译,北京大学出版社2003年版。

[美]尼克·布朗:《电影理论史评》,徐建生译,中国电影出版社1994年版。

郑亚玲、胡滨:《外国电影史》,中国广播电视出版社1995年版。

华明:《西方先锋派电影史论》,中国电影出版社2006年版。

单万里、张宗伟主编:《纪录电影分析》,中国广播电视出版社2007年版。

单万里、张艾弓主编:《2006法国纪录电影展》特刊,中国电影资料馆2006年编印。

许南明、富澜、崔君衍主编:《电影艺术词典》(修订版),中国电影出版社2005年版。

第 16 章

苏联蒙太奇学派

1917 年 11 月，布尔什维克党领导的“十月革命”推翻了俄国临时政府，建立了俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国。在文艺方面，这个前所未有、孔武有力的无产阶级政权的建立，一举摧毁了长期以来钳制艺术家创作的命运枷锁。天高海阔的创作自由的降临，引发了苏联文学、音乐、戏剧等艺术领域的全面革新。在各种艺术形式以激昂的方式歌颂新生政权的诞生之时，作为新兴艺术的电影在此时却陷入危机。苏联在 20 世纪 20 年代尚无自主生产摄影物资的能力，所需物资均由国外进口，在 1918 年爆发的内战中，大多数电影制作者又携电影器材逃往白军控制区或国外。针对电影资源不断外流的窘境，列宁于 1919 年 8 月 27 日签署法令将电影工业收归国有——苏联电影宣告诞生，即便如此，苏联电影初期仍是举步维艰，只能靠放映国外的（主要为美国）电影维持影院运作。此时，苏联主要的电影制作公司大都停止了电影正常拍摄，只能拍摄一些短片或新闻片。

正是在 20 年代初的艰难起步阶段，苏联影坛出现了以库里肖夫、维尔托夫、爱森斯坦、普多夫金等为代表的苏联蒙太奇学派。此时，电影经由 D. W. 格里菲斯、卡尔·德莱叶和阿贝尔·冈斯等欧美电影艺术大师之手，已经对利用影像表达明确主题的剪辑技巧进行了初步探索。在此基础上，苏联蒙太奇学派通过系统的创作和理论实践，将“蒙太奇”[①] 视为开启电影艺术殿堂大门的万能钥匙，并宣称“作为展现手段的蒙太奇的进步包含有电影艺术的全部秘密”[②]。

“蒙太奇”学派出现在 20 年代初的苏联绝非偶然。

首先，新兴政权的建立为蒙太奇学派的出现提供了意识形态基础。电影不同于旧俄时期在富有的赞助人的庇护下各自为政的实验性艺术，它担负着更为重要的社会宣导任务。苏维

① 蒙太奇（montage）源自法国建筑学术语 monter，有装配、构成之意，苏联蒙太奇学派以此词作为镜头组接的代称。

② 转引自［法］亨·阿杰尔：《电影美学概述》，第 67 页，中国电影出版社 1994 年版。

埃政府将电影视为向群众进行革命宣教的最得力工具。为了摆脱苏联电影初期的低俗娱乐现状以适应崭新的社会和时代要求，创造一种适时的电影语言也成为年轻艺术家（同时也是革命者）最紧迫的自我要求。因此，在“一战”后迅速崛起的美国商业电影成了苏联电影的重要对照物。爱森斯坦曾表示，好莱坞电影中的平行蒙太奇技法仅仅是将电影片段进行组接，只具有叙事学意义，而苏联导演则将它衍变为一系列具有哲学意味的比拟、隐喻、双关的蒙太奇概念，以“影像的革命”同步于苏联“革命的影像”。

其次，20年代盛极一时的俄国形式主义思潮为蒙太奇学派提供了一种方法论。俄国形式主义的研究中心包括1915年成立的莫斯科语言学会和1917年成立的诗语言研究会，分别对语言学和诗学进行研究。形式主义认为文学艺术的本质在于形式而非内容，形式借助词语的韵律和表意特性生成意义，因此，形式主义专注于语言作品形式结构的研究。在形式主义关于电影的著述《电影诗学》中，大量语言学和修辞学概念的引用，使得他们能够以精确的语言规范对待电影文本。爱森斯坦和普多夫金的蒙太奇理论均受到形式主义的影响，对蒙太奇进行了隐喻和象征等修辞及影片结构等方面的探索。

再次，革命后苏联国内多为文盲或半文盲的群众基础向电影工作者提出了挑战。列宁此时曾经指出：电影以及其他艺术的进一步发展——不仅要履行教育职能，而且要履行美学职能——同文化革命的进程联系在一起。[①] 如何更好地向广大文化水平偏低的群众宣传革命思想以维持新生政权的运行，成了苏联文艺的当务之急。在革命初期大放异彩的先锋实验艺术，诸如马雅可夫斯基的未来派诗歌、康定斯基的未来绘画和梅耶荷德的自然主义戏剧显然不能适应这样的社会文化基础。在革命前就深受俄国群众喜爱的电影自然要照顾到群众的观影口味，通俗易懂是苏联电影面对的首要课题。即便如此，弥漫于苏联文艺界的先锋意识还是让蒙太奇学派从构成主义、立体主义和未来派绘画中发现了重要的参照对象和理论来源。大卫·波德维尔在《苏联艺术和电影中的蒙太奇构想》中指出：一部分俄国未来派画家在1910年就已经进行了广泛的蒙太奇实验，他们宣称传统艺术必须被摧毁，而得力于机械时代的来临，新的艺术必须被创建。因此，这些画家从现代生活取材，并开拓出一种给人带来情感震颤的并置技法。文学界也有如马雅可夫斯基的诗歌，将语言拆散，重新组织为更粗犷的意象。[②] 正是这种先锋意识的潜存，使得苏联蒙太奇学派的理论和实践都带有浓厚的实验意味。

最后，电影物资的匮乏客观上使苏联电影人开始了对仅存的美欧电影和旧俄电影进行更微观的探索。一部分电影人对西方电影进行重新剪辑以使它们适应苏联的价值观，另一部分电影人利用旧俄时期的胶片制作文献影片。这些对电影片段进行重新组接的实践，让苏联电影人发现了蒙太奇对于电影的重要性，苏联蒙太奇学派也由此诞生。

---

① [苏] A·卡拉甘诺夫：《苏联电影·问题与探索》，第3页，中国电影出版社1988年版。

② Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, London: Routledge, 2003, p.394.

16.1 列夫·库里肖夫（1899—1970）

尽管电影资源极度匮乏，苏联人民教育委员会还是在 1919 年设立了全苏电影学院，以培育电影人才。在“十月革命”前就开始纪录片拍摄的库里肖夫受聘为该校教师，并于 1922 年组建了电影工作室，成为苏联蒙太奇理论研究第一人，为日后现代蒙太奇理论的出现奠定了坚实基础。

库里肖夫通过进行电影场景试验，将自己拍摄的影片或老电影重新剪辑，以探寻蒙太奇的秘密。其电影工作室就曾经对格里菲斯的《党同伐异》进行了逐格的研究，并将影片重新剪辑。通过上述研究，库里肖夫开始坚信“电影艺术在导演将不同电影片段组接在一起的时刻宣告诞生”[①]。

蒙太奇的运作机制建立在心理学基础之上，即当两个图像并置之时，观看者会先验地认为二者之间有某种必然的联系，并且试图在两个图像中寻找意义。受巴甫洛夫心理联想实验的影响，库里肖夫电影工作室进行了大量电影剪辑实验，其中之一便是闻名于世的库里肖夫效应。普多夫金在 1929 年 2 月于伦敦电影协会做的一场演讲中对此实验进行了大致描述：“库里肖夫和我进行了一项有趣的实验。我们剪取了一些电影片段和苏联著名演员莫兹尤金的一些特写镜头。我们选择那些不表达任何情感意义的静态镜头——神态平静的特写镜头。我们将这些相似的特写镜头与其他电影片段进行了三次不同的组接。在第一次组接中，莫兹尤金的特写镜头紧接放在桌子上的一碗汤，显而易见，莫兹尤金正看着这碗汤。在第二组组合中，莫兹尤金的面孔与一口躺着死去女人的棺材的镜头相接。在第三组中，特写镜头与一个正在和可爱的玩具熊玩耍的小女孩的镜头相连。当我们将这三段组合放映给不知内情的观众时，结果令人震惊。公众们极力夸赞莫兹尤金的表演。观众指出面对汤时莫兹尤金表现出急不可耐的情绪，被他看到死去的女人时表现出深深的哀恸而打动，并且钦佩他在审视女孩玩耍时展露出的阳光般愉快的笑容。但是我们知道在三组组合中，莫兹尤金的面孔几乎是相同的。”[②]

在另一个实验里，库里肖夫将拍摄于不同地点、毫无关联的镜头剪辑在一起：从右向左走的男人，从左向右走的女人，两人相遇后男人指向远处，美国白宫和两人步上台阶。观众在看过之后产生了奇妙的印象，即一对恋人相约在一处官邸见面。更重要的是，这段镜头组接让观众通过联想将不同空间的元素整合到同一地点。库里肖夫将这个实验的成果称作“创造性地理学”。此外，库里肖夫还用不同女人的肢体和面部特写组成了一个“合成女人”。

在蒙太奇学派的草创期，库里肖夫在剪辑实验中初步证明，电影是一种“对极其广泛的单个形象和形象序列进行组合剪辑的产物”[③]，电影工作者可以按照自己的创作意图对电影素材进行“组装”，并决定某种明确意义的生成。库里肖夫对蒙太奇的早期探索成为苏联蒙太

---

① 转引自 Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, London: Routledge, 2003, p.398.

② Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.394–395.

③［德］瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第 25 页，中国城市出版社 2002 年版。

奇学派对“蒙太奇的创造特性和电影作为一种语言的思考的一部分”[①]。

电影工作室除了对剪辑进行深入探索，还创建了一种被库里肖夫称作“电影模特”的表演理论，以此作为对蒙太奇镜头内部调度的补充。时处电影的默片时期，库里肖夫已将演员与摄影、剧本等拍摄工序置于同等地位，并认为传统戏剧演员和非职业演员都不适合在大银幕上演出。因此，他致力于建立一种为默片量身定做的表演体系。库里肖夫招募那些“天生丽质、身体健康，不借助化装、假发和道具就能在银幕上以非饰演和重现的方式传达表演意图”的学生进行包括拳术、武术和韵律在内的形体培训，以便演员能够用精确的表情和形体动作来表达喜怒哀思等心理反应，给每个镜头带来最大的戏剧张力。根据“电影模特”理论，库里肖夫排演了《在圣约瑟街上》《小苹果》《威尼斯袜子》和《金子》等小品。苦于胶片的缺乏，库里肖夫无法将小品拍摄成片，只得将这些小品称作“无胶片影片”。这种造型艺术，也成为苏联蒙太奇镜头内部调度重要的组成部分。

库里肖夫电影工作室的研究成果在库里肖夫导演的第一部喜剧长片《西方先生在布尔什维克国家的非凡历险》（*The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks*，1924）中得到完美展现。影片以西方先生在苏联遭遇真假布尔什维克的曲折经历，讽刺了西方媒体对于苏联现实的虚假扭曲报道。库里肖夫运用“电影模特”理论，在影片中大量使用特写镜头让观众能够注意到非常细微的动作。另外，库里肖夫对于蒙太奇成果的充分利用弥补了电影胶片的不足，在一个片段中，库里肖夫应用“创造性地理学”，在真正的布尔什维克和西方先生站在阳台上的镜头与苏联军队阅兵的镜头之间切换，而这两个镜头是在不同时间、不同地点拍摄的。

库里肖夫把蒙太奇视为电影表现的一切，把电影其他元素都作为“素材”在蒙太奇中加以统筹考量。正因为这种对蒙太奇的绝对依靠，库里肖夫在20年代中期作为“形式主义者”的代表遭到批判。在拍摄了《死光》之后，批评之势更加猛烈，库里肖夫的学生纷纷离去，直接导致库里肖夫电影工作室的解体，但是库里肖夫的蒙太奇理论影响了包括普多夫金和爱森斯坦在内的诸多弟子，为蒙太奇学派的兴盛培养了后继人才。

16.2 吉加·维尔托夫（1896—1954）

吉加·维尔托夫原名杰尼斯·阿卡迪耶维奇·考夫曼，出身于波兰比亚里斯托克市一个艺术之家。1918年，考夫曼一家因德国入侵波兰被疏散至圣彼得堡，杰尼斯·考夫曼考入彼得堡大学医学院，在校期间对当时方兴未艾的“未来主义”产生强烈的兴趣。在马雅可夫斯基未来派诗歌的影响下，考夫曼开始以“吉加·维尔托夫”为笔名发表带有“未来主义”倾向的诗歌、散文和科幻小说，并在构成主义艺术影响下创办“听觉实验室”，创作了将各种自然音效进行组接的“具体音乐”。“吉加·维尔托夫”在俄语中意为“旋转的陀螺”，可

① [法] 玛丽-特蕾莎·茹尔诺：《电影词汇》，第51页。

以引申为“无休止地旋转”之意，由此可见维尔托夫试图成为革命新天地下弄潮儿中的一员的强烈渴望。这个名字表达了维尔托夫早期的先锋艺术诉求，在接下来的十年中，维尔托夫将以旋风般的冲击力颠覆传统的电影叙事法则。

在进行艺术形式实验的同时，维尔托夫还在国民教育委员会供职。与库里肖夫不同，在电影资源极其匮乏的情况下，维尔托夫从纪录片入手探寻蒙太奇的秘密。他利用旧的电影素材剪辑新片，担任苏联第一份电影时事报道《电影周报》的策划人，其主要工作就是将新闻摄影师拍摄的电影片段剪辑成新闻片，遗憾的是，《电影周报》因胶片短缺于 1919 年停办。同年，维尔托夫利用旧胶片拍摄了文献影片《革命周年祭》。在接下来的几年中，维尔托夫制作了《电影真理报》（1922—1925）、《内战史》（1921）、《电影眼睛》（1924）、《前进吧，苏维埃》（1926）和《在世界六分之一的土地上》（1926）等影片。维尔托夫在剪辑实践中发现，利用不同时空拍摄的素材结合可以创造出原本不存在的时空，并归纳出统一的主题思想。例如，《电影真理报》第 13 期，不同时间、地点拍摄的新闻素材组成了一场革命英雄的葬礼；《电影真理报》第 14 期，不同时间、地点拍摄的群众、机械场面均表达了向列宁致敬的统一意旨。可以说，维尔托夫已经初步形成了制作具有叙事功能的纪录影片的构想。在维尔托夫的影响下，叶斯菲里·舒布利用旧纪录片重新剪辑出《罗曼诺夫王朝的灭亡》（1927）、《伟大的前程》（1927）和《尼古拉二世与列夫·托尔斯泰时代的俄罗斯》（1928）这样的文献剪辑纪录片。这一创作原则也为 1940 年以后以法国影片《巴黎，1900 年》、英国影片《沙漠的胜利》和美国系列影片《我们为何而战》等战争宣传片为代表的资料汇编电影提供了先例。

1920 年至 1923 年间，维尔托夫形成了关于“人类世界的公共电影解码工具”的理论——“电影眼睛”。“电影眼睛”一词来自俄语 kino-glaz，是“电影眼睛”理论的关键，维尔托夫从电影机械的记录本性出发指出，由于摄像机的镜头具有捕获“真实”的功能，能够在超越人类生理局限的前提下记录世界，因此比人眼具有天然的优越性和更大的完善潜力。最终，具有这样优越特性的“电影眼睛”需要在 kinok（电影眼睛人）的操控下进行银幕写作。可见，维尔托夫从来没有将“电影眼睛”理论局限于肉眼对于现实的精确复制，甚至认为这样做只会“玷污摄影机”。“电影眼睛”拥有独特的时空韵律，以独特的角度和材料组织对视觉世界进行探索。例如在拍摄一场拳击比赛时，不是从现场一位观众的视点去拍，而是跟摄拳击手的连续的运动。[①]

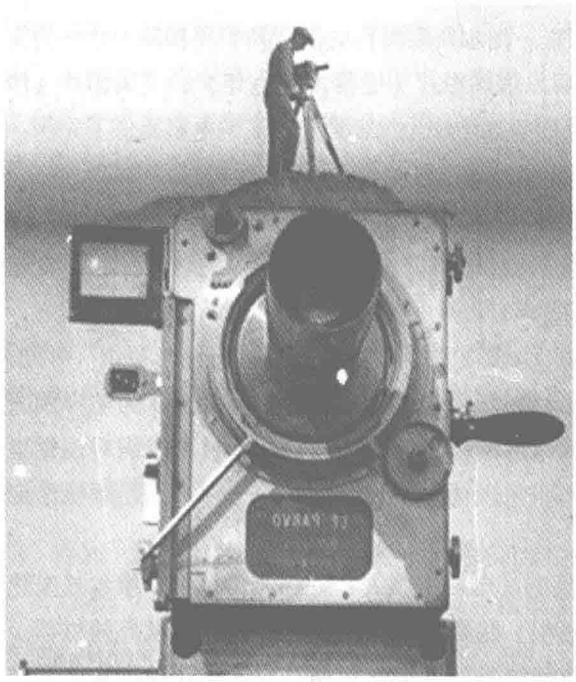
在 1923 年发表于《左翼艺术战线》第 3 期的《电影眼睛人：一场革命》中，维尔托夫热情洋溢地宣称：“我是电影眼睛。我是机械之眼。我是以唯我能见的方式展示世界的机器。我将自己从人类的静止状态中永远解放出来。我将身处永恒的运动。我能够在被摄物体间进趋自如。我爬行于被摄物之下。我攀越于被摄物之上。我与奔马齐头并进，我全力倾身冲入人群，我奔逃于溃兵之前，我仰面跃下，我同飞机一起飞离地平线，我与起落之物同升同降。”[②] 这

① 李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，第 217 页，生活·读书·新知三联书店 2006 年版。

② Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.414.

个对运动的世界情有独钟的宣言，表达了维尔托夫对世界进行全新视角观照的无限激情。作为“电影眼睛”的延伸，维尔托夫还颇具前瞻性地阐述了关于“无线电耳”的理论，提出以“无线电耳”的“我听”来丰富“电影眼睛”的“我看”，希冀达到视听统一的完美纪实效果。

虽然维尔托夫在撰写的文章中一再强调对于现实生活“即时、即兴”的记录，但“电影眼睛”绝对不等同于卢米埃尔式的现实临摹。受未来主义和热衷于表现机械节奏和动力形象的影响，维尔托夫希望不再因循每秒十六到十七格的传统摄影速率，进而以升降格摄影、动画摄影、显微摄影、放大摄影、倒摄和移动摄影等特效拍摄来改变时空进程，尽可能抓取生活流中重要的信息。“电影眼睛”理论的实现需要持摄影机的“电影眼睛人”以出其不意的方式抓取生活，然后运用蒙太奇将这些生活片段素材在一定的主题意义上重新组接。蒙太奇在产生意义的同时，已经深刻地成为“电影眼睛人”的观察、思维方式。维尔托夫甚至表示电影艺术“只存在于解说词（通过片内字幕）与蒙太奇之中。电影创作者的个性表现在纪录资料的选择、并列、新的时间空间的创造”[①]上。在“电影眼睛”理论中，所谓的“即时、即兴”的拍摄方式本质上是对世界进行抒情式的阐释，在主题贯穿和整体真实的基础上表现生活中透露出的节奏和诗意。



《持摄影机的人》中的这个镜头是“电影眼睛”最为形象的表达

基于上述观点，维尔托夫否认虚构的电影能够揭示社会真相，并对除“电影眼睛”以外的所有电影判处“死刑”，甚至对带有明显纪实形态的《战舰波将金号》也颇有微词。他希望苏联艺术家“从罗曼蒂克的甜蜜的拥抱，从心理小说的毒害，从情人小说的魔杖中解脱出来”[②]，以电影作为媒介“对世界进行感性的探索”。电影摄影师为了表现真实的世界，必须成为超越纯粹的客观记录，成为“超级眼睛”，以真实的视角成为眼睛所看到的生活的组织者，“到纯洁清新的田野和具有四维（三维加时间）的空间去寻找自己的素材，寻找自己的韵律和节奏，寻找自己艺术形式的特点”[③]，呈现“电影眼睛”筛选后的“我看”，即以绝对的新闻纪实电影代替传统故事片。“电影眼睛”理论吸引了贝黎雅

① [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第 215 页，中国电影出版社 1995 年版。
② 《我们——三人会议》，载《电影照相》1922 年第 1 期。
③ 同上。

可夫、列姆别尔格、科巴林等纪录片导演，形成了对后世造成深远影响的“电影眼睛派”。

《持摄影机的人》是维尔托夫实践“电影眼睛”理论的代表作品，它将同一天中苏联不同城市的素材剪切在一起，连缀成一部展示苏维埃政权鲜活生命力和“电影眼睛”巨大力量的纪实影片。影片极力挣脱戏剧语言和文学语言对电影的束缚，放弃了戏剧冲突和说明性字幕，完全通过建立在视觉形象上的“国际通用”语言来表现在“电影眼睛”细致入微的观察下所产生的庞杂的形象系统，维尔托夫将其称为事实的“高等数学”。大量事实的叠加和特效摄影展现了与肉眼所见大相径庭的“生活的本来面目”，彰显了“电影眼睛”敏锐的洞察力和对事件重组的能力。

由于拍摄设备的限制，“电影眼睛”和“无线电耳”的实现遇到层层阻碍。在接下来拍摄《顿巴斯交响曲》（1931）时，为了实践“无线电耳”的构想，维尔托夫不得不携带极其笨重的录音设备奔走于拍摄地之间，严重地影响了记录的灵活性，但这次实验开创了世界电影同期录音的先河。直到 60 年代便携式摄影机和收音设备的出现，发端于西欧、以“电影眼睛”为创作榜样的“真实电影”（《电影真理报》法语译名）产生，才真正了却了维尔托夫的宿愿。在《关于列宁的三支歌》（1934）中，维尔托夫利用旧有的列宁资料片，用影像和声音来结构影片，将自己的理论发展到声画蒙太奇阶段，利用“可见、可听、可感的事实材料……直接组织人类的思想与行为”。

维尔托夫的“电影眼睛”理论和拍摄构想无疑超越了当时的技术极限，以致法国电影史学家乔治·萨杜尔将其称为一种“过偏的理论”[①]，让·米特里也曾经指出：“原始的现实，尽管它在胶片再现中多么真实，多么客观（其实在拍摄时它是有意识地被选择出来的），但是它至多只变成一种在具体的外表下出现的抽象化能力。”[②] 实际上，“电影眼睛”理论发展表明它“绝非真正抛弃作者的主观创造，而不过是想突出强调电影的实景实状拍摄”[③]，爱森斯坦恰当地将其总结为一种“对材料与事实的敏锐感受、洞察一切的眼力和把所看到的东西巧妙地结合起来的本领”[④]。维尔托夫的电影理论在世界影坛引起深远影响，由深受维尔托夫影响的鲍里斯·考夫曼（维尔托夫的三弟）掌镜的《尼斯印象》和《操行零分》（1933）深刻影响了法国诗意现实主义；“二战”后欧洲各国出现的新电影运动无不在维尔托夫处寻觅到灵感；60 年代末，陷入“革命”幻想中无法自拔的戈达尔更是成立了“吉加·维尔托夫小组”，将维尔托夫的理论作为抵抗资本主义的有力武器。

---

①［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第 215 页，中国电影出版社 1995 年版。

②［法］亨·阿杰尔：《电影美学概述》，第 35 页。

③ 远婴：《苏联电影的三次革命》，载《当代电影》1989 年 06 期。

④［俄］爱森斯坦：《解放了法兰西》，载《苏联艺术》，1949.4.19。

16.3 谢尔盖·爱森斯坦（1898—1948）

爱森斯坦在世界电影史上占有突出地位，他试图用具象表达抽象概念的蒙太奇理论及拍摄实践对于探索新的电影表现手段具有启蒙式的意义。自《战舰波将金号》之后，爱森斯坦更是不断为电影的表现潜力提供着新的可能性。爱森斯坦的艺术观念从古希腊哲学家赫拉克利特的世界观中得到启示，相信世界的存在源自不同元素碰撞的不断变化，而作为世界临摹的艺术也以冲突的方式存在，如“绘画和摄影的视觉冲突、舞蹈的动力学冲突、音乐的音调冲突、语言的话语冲突，以及小说和戏剧的人物冲突和动作冲突”[①]。正是基于这种辩证的哲学基础，爱森斯坦的电影理论认为镜头之间的冲突会产生最大的张力，但是爱森斯坦并不认同库里肖夫式的镜头组接，而是以“正—反—合”的方式进行辩证的镜头连缀，即“任意两个片段并列在一起必然结合为一个新的概念，由这一对列中作为一种新的质而产生出来”[②]。形象地说，镜头 A 和镜头 B 组合并不生成 AB，而是产生新的意义 C。

爱森斯坦在拍摄电影前曾涉足包括建筑、戏剧在内的多种艺术形式。早期的理工学科基础，让爱森斯坦对电影艺术有着全新的认识，他曾说道：“我是一个受国民机械工程及数学训练的人，当我接触电影的时候，便会跟装备一个农场或水利系一样，我的态度一定是全然地利用价值。从理性的、物质的观点来着眼。”[③]1921 至 1924 年间，除了导演戏剧之外，爱森斯坦还从事舞台设计的工作。[④] 爱森斯坦在首次执导的戏剧《墨西哥人》（1921）中运用吸引力蒙太奇的原则将一场拳击赛搬上舞台，以此激发观众的情绪。在 1923 年改编自著名戏剧家亚历山大·奥斯特洛夫斯基《智者千虑必有一失》的舞台剧《智者》中，爱森斯坦进行更加大胆的尝试，尤姬菲·格利泽尔[⑤] 曾回忆道：在这出戏里什么都有：既有政治活动家，也有针砭时弊的歌谣，还有天马行空似的导演的想象和第一流的马戏团表演。有叠罗汉、手技表演、白头发和红头发的小丑，他们逗得观众笑破了肚皮，还有讽刺式的即兴表演……[⑥] 正是这种源自马戏的夸张表演和无所不用其极的特技手段让“情绪通过华丽的惊险动作表演表达出来……最后，爆竹在观众座位下引爆，正是通过这些经过精确计算的震惊或惊奇事件的高潮时刻的集合，舞台和它的观众产生了关联”[⑦]。爱森斯坦将这种与传统戏剧舞台调度迥然不同的革新称作“吸引力蒙太奇”。

在对传统戏剧的反拨中，“虚假”的舞台空间已经无法满足爱森斯坦挣脱一切束缚的革命和创作激情。以事物本身来代替事物的复制的现实主义倾向使爱森斯坦迅速转向了电影拍

---

① [美] 路易斯·贾内梯：《认识电影》，第 162 页，中国电影出版社 1997 年版。

② [俄] 爱森斯坦：《蒙太奇论》，第 278 页，中国电影出版社 2003 年版。

③ 远婴：《苏联电影的三次革命》，载《当代电影》1989 年 06 期。

④ 担任由杰克·伦敦小说改编的《墨西哥人》、萧伯纳的《伤心之家》、安德列耶夫的《饥饿皇帝》和普列特尼约夫的《悬崖》等戏剧的舞台设计。

⑤ 苏联著名演员马克西姆·施特拉乌赫（代表作《带枪的人》）的妻子，爱森斯坦的朋友。

⑥ [俄] 谢·弗列依里赫：《爱森斯坦的个性与艺术》，王燎译，载《世界电影》1997 年第 2 期，第 66 页。

⑦ Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.400.

摄，他于 1923 年完成了第一部短片《格鲁莫夫日记》（在《智者》中作为短片放映），并运用“吸引力蒙太奇”的理念拍摄了他的第一部长片《罢工》（1925）。影片讲述了一场被旧俄政府残酷镇压的工人罢工。爱森斯坦将影片分为六个部分：（1）宁静的工厂；（2）罢工的直接原因；（3）停顿的工厂；（4）罢工计划；（5）筹划大屠杀；（6）杀戮。作为蒙太奇学派早期重要作品之一，《罢工》大量运用“吸引力蒙太奇”的剪辑原则，创造出高压水枪镇压罢工、酒精店纵火和工人宿舍区屠杀等高潮段落，期望给观众带来更大的情绪震撼。在影片的最后一个部分——杀戮中，爱森斯坦将屠宰公牛的镜头与工人被军队屠杀的镜头并置，形成一种抨击独裁者残暴的政治隐喻。

爱森斯坦在《罢工》中显露出的对电影蒙太奇技艺的熟练运用和充盈饱满的政治激情，使得他能够拍摄纪念 1905 年第一次革命的影片——《战舰波将金号》（1925）。为了真实再现这一重要的历史时刻，并发掘历史的本质特征，爱森斯坦放弃了夸张的“吸引力蒙太奇”技法，开始探索“理性蒙太奇”的表达方式。影片故事原型来自俄国真实的历史事件：俄国海军主力战舰波将金号的船员不堪军官的非人虐待，于 1905 年发生兵变，但最终被残酷镇压。爱森斯坦将这个略显单薄的历史事件作为 1905 年革命的聚焦事件，延展为一部完整影片，此举在符合爱森斯坦所追求的集中情绪爆发点的创作理念的同时，也与新兴政权的意识形态宣导要求相契合。同《罢工》类似，爱森斯坦将《战舰波将金号》结构为五个部分。

（1）人与蛆。战舰上水兵受到严苛的待遇，最后，生蛆的牛肉和长官的诡辩让水兵忍无可忍，兵变一触即发。

（2）后甲板上的悲剧。反抗的水兵被逮捕镇压，指挥官下令枪杀叛乱者，但行刑队拒绝枪杀自己的兄弟。起义者奋起反击，将军官和军医丢入大海，但是起义带头人——中士华库林楚克被大副打伤，坠海牺牲。

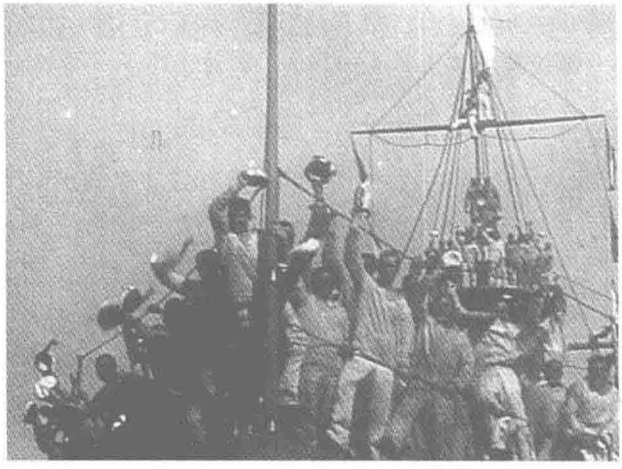
（3）死者的控诉。敖德萨的民众赶来吊唁瓦库林丘克的遗体，声援起义水兵。

（4）敖德萨阶梯。就在群情激昂之时，沙皇军队赶到，冷血地枪杀手无寸铁的群众。波将金号向总参谋部开炮，扭转战局。

（5）舰队相会。沙皇调集海上舰队包围了波将金号，最后，海军舰队的士兵拒绝向波将金号开炮，最终波将金号在众舰的护航下，驶向大海。

在爱森斯坦“理性蒙太奇”的创作原则下，《战舰波将金号》拥有整饬的结构，高潮段落被安置在完美的黄金分割点之上。并且，爱森斯坦在不同元素之间的切换中注入了一种操控观者情感的韵律。在最后舰队对峙的段落中，包围波将金号的舰队群的镜头其实取自旧新闻片中的舰队（甚至并非俄国舰队）演习，原本普通的库里肖夫式的“创造性地理学”蒙太奇在爱森斯坦不断加速的交叉剪辑中产生了巨大的戏剧张力。随着镜头切换的速率不断提高，自然时间被人为压缩，变得短暂而不稳定，两方对峙剑拔弩张的不安气氛自然生成。这一舰队对峙段落的展现甚至让当时的德国帝国主义投机者进行了关于俄国海军规模的紧张争论。[①]

① Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.400.



《战舰波将金号》双三角稳定结构表现了革命必胜的无可阻挡

此外，在敖德萨阶梯这一高潮段落中，排列整齐的沙皇军队在敖德萨阶梯上以机器般的冷漠屠杀在场市民。爱森斯坦让画面在屠杀者和被屠杀者之间快速切换，并通过对同一重要细节进行多角度强调，将自然时间进行了人为拉伸。这种做法让这场屠杀显得格外漫长，在增加了戏剧悬念的同时，也加深了观众对于这场残酷屠杀的印象。

作为爱森斯坦“理性蒙太奇”探索的里程碑，《战舰波将金号》将导演发展成熟的蒙太奇理念完美呈现：含义丰沛的影像元素、理性隐喻、整觞和富有韵律的形式建构和对于抽象概念的形象思考。在1958年比利时布鲁塞尔来自26个国家的117位电影史学家评选的“世界电影12佳作”中名列第一。当代众多电影艺术大师都在影片中对这部“筚路蓝缕，以启山林”的作品表达敬仰之情。伍迪·艾伦在早期喜剧《爱与死》中以戏谑的方式对“石狮奋起”的段落进行了解构式的重现；布莱恩·德帕尔玛在《铁面无私》中对敖德萨阶梯的婴儿车段落进行了搬演式的重现；史蒂文·斯皮尔伯格更是在这部黑白片结尾唯一的色彩——手工染色的红旗中得到启示，于是《辛德勒的名单》中出现了一个身穿红衣的小女孩。

《战舰波将金号》的成功使得爱森斯坦能够拍摄纪念“十月革命”成功十周年的《十月》（1928）。爱森斯坦大量运用理性蒙太奇原则，试图将苏联重要的历史政治事件真实重现，并由此揭示生活的社会和真理意义，因此这部影片被视为最具实验精神的爱森斯坦作品。在影片中，爱森斯坦试图利用电影艺术完成政论式的思想表达。例如，将克伦斯基和柯尼洛夫将军的形象与拿破仑石膏像并置，以描绘两人自负的独裁者形象；又如，士兵在战壕中因恐惧而瑟瑟发抖的形象与一个低角度拍摄的巨炮的段落并置，试图说明俄国士兵在战争面前是如此的渺小无力。更有甚者，爱森斯坦还利用形象的双关象征性进行理性蒙太奇实验。为了消解宗教的神圣性，爱森斯坦从基督像开始，在林林总总的神像中进行剪切，最终结束于原始的木制偶像，以此证明所有宗教在本质上无非是幼稚的人造偶像崇拜。

爱森斯坦在《十月》中的理性蒙太奇运用执着于新意义的产生，开始脱离苏联当时的群众文化基础，纯粹的暗示和隐喻也使《十月》陷入了晦涩和离奇的精英主义表达。维克多·申科洛夫斯基在1927年写道：“一个有才识并深谙电影之道的人在看过爱森斯坦的电影后对我说：‘影片非常好。我非常喜欢它们，但是群众会怎么说？我们为之服务的人们会怎么说？’对于这些，我们还能说什么呢？”[①]

① Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies, third edition*, p.406.

《十月》引起的敌对态度促使爱森斯坦开始修正在 1926 年就已拍摄完成的《总路线》，并于 1929 年更名为《新与旧》上映。在这部关于农业集体化的影片中，爱森斯坦开始尝试使用传统的叙事方式。例如，不再将“群众”这一集体形象作为中心角色，而是以女主角玛莎连缀全片。爱森斯坦虽然在《新与旧》中继续使用《十月》的蒙太奇技巧，但是降低了象征和暗示的程度，如在一台乳脂分离器运抵集体农庄的段落中，爱森斯坦完成了极具冲击力的蒙太奇段落。当农民以狐疑的目光注视着牛奶倒入分离器之时，镜头在光彩熠熠的机身、农民变换的表情和泉水喷涌的影像间极速切换，以此来象征奶油从分离器中像泉水般涌出和农民的喜悦心情。虽然片中不乏在当时看来“幼稚可笑”的段落，例如用信管的爆炸来象征公牛的跳跃[①]，但是在当代喜剧影片中可以发现这种剪辑原则的大量应用。

从《罢工》到《新与旧》，爱森斯坦完成了从吸引力蒙太奇到理性电影的过渡，建立起一种通过影像组合衍生出抽象的概念，从而使思想具有更明确可读性的理性电影。在拍摄实践中，爱森斯坦将蒙太奇分为五个类型：节拍蒙太奇（又称“最早动力”，与乐曲的小节相仿，以镜头的长度为基础），节奏蒙太奇（又称“最早感染力”，以镜头与画面内部的运动为基础），主音蒙太奇（又称“抒情感染力”，以镜头的感染反响为基础），谐音蒙太奇（又称“多音调感染力”，以全片总的主导情绪为基础），理性蒙太奇（又称“理性感染力”，是理性反响与思维后良知的主导感染力这两者的结合）。[②] 进入 30、40 年代，随着国内政治形势日趋严峻，爱森斯坦拍摄的《白静草原》和《伊凡雷帝》三部曲等影片都受到不公待遇。爱森斯坦的研究也转向内省和反思，开始了蒙太奇类型学和电影创作方法论的探索。

16.4　弗谢沃洛德·普多夫金（1893—1953）

普多夫金对于苏联蒙太奇学派的贡献不仅仅是拍摄出了具有代表性的电影作品，更重要的是通过大量理论著述将苏联蒙太奇理论介绍到西方世界，其在美国授课时完成的《论电影的编剧、导演和演员》已经成为蒙太奇理论的经典著述。普多夫金于 1920 年进入国立电影学院深造，两年后进入库里肖夫电影工作室，同库里肖夫一起对好莱坞经典影片的镜头剪辑技法做了详尽的研究，为他以后的影片创作打下坚实基础。普多夫金曾说过：“我在库里肖夫工作室工作了五年，凡是电影生产中可能有的工作，我几乎都干过。我编写剧本，画草图，搭制布景，扮演大小角色，办理各种行政事务，导演个别场面，还搞过剪辑工作。”[③] 正是师从库里肖夫的经历，使普多夫金对剪辑的力量有了深刻的认识，他曾表示：“剪辑就是电影导演的语言。正如有人所说，就像演讲一样，在剪辑中，一段胶片、一个影像就是一个词语，而这些片段的组合就是短语。”[④]

---

①［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第 220 页，中国电影出版社 1995 年版。

②［法］马赛尔·马尔丹：《电影语言》，第 139 页，中国电影出版社 2006 年版。

③［苏］普多夫金：《普多夫金论文选集》，第 12 页，中国电影出版社 1962 年版。

④ Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.408.

《母亲》剧照

1925年离开库里肖夫工作室之后，普多夫金开始了独立的蒙太奇探索。在吸收了库里肖夫注重蒙太奇段落表现的电影观念的同时，普多夫金又创造出一套更加深刻的蒙太奇理论。普多夫金并不认同爱森斯坦利用剪辑制造视觉冲击的蒙太奇系统，而是将镜头间的组接视为产生意义叠加的手段，每一个镜头好比构成建筑物的每一块砖头，整合起来构成一个有机整体。形象地说，镜头A和镜头B组合生成AB的意义加成。虽然普多夫金并不排斥使用爱森斯坦的理性蒙太奇隐喻，如《母亲》（1926）中以冰河消融代表人民力量觉醒，但是这些段落并非为了制造象征和冲突，而是与影片文本系统的情感表达紧密相连。正如法国电影史学家里昂·慕西纳克所说："一部爱森斯坦的电影就像一声呐喊，而一部普多夫金的电影则是一首歌。"

在拍摄了《棋迷》和《脑的机能》之后，普多夫金拍摄了根据高尔基同名小说改编的《母亲》。影片讲述了一个平凡的母亲盲目相信政府，将投身革命的儿子交给俄国军警后，却发现自己的儿子受到非公正的待遇，最终革命意识觉醒的故事。影片成功地把影片叙事与惊心动魄的情绪完美结合，运用丰富的表现手段和精确的蒙太奇段落，从而拥有了直击人心的力量。其中冰河融化和游行队伍不断壮大，军警和铁桥等段落的隐喻式交叉剪辑，已经成为电影史的经典蒙太奇段落。《母亲》是早期苏联蒙太奇学派理论和拍摄实践坚实的基础，成了社会主义苏维埃政权的电影艺术宣言，并且对抒情蒙太奇进行了卓有成效的实验。

普多夫金1927年导演的《圣彼得堡的末日》同爱森斯坦的《十月》一样，是为了纪念十月革命成功十周年而拍摄。影片改编自安德烈·贝利的象征主义小说《彼得堡》（1916），一个不堪贫困的青年农家子弟到圣彼得堡寻求生路，在经过生活的彷徨后认识到沙皇政权的腐朽不公，却因政治觉醒而身陷囹圄，被迫从军，成为沙皇炮灰。普多夫金将战壕泥沼中的士兵尸体与圣彼得堡股票交易市场的镜头对切，以此表示沙皇政权不顾士兵死活，从战争中攫取经济利益。在随后的段落中，士兵被敌人用刺刀疯狂刺杀的影像与股票交易市场疯狂交易的影像对切，以此将野蛮残暴的屠杀与资本家与生俱来的残忍本性相比拟。在影片最后的段落——风暴中的冬宫中，普多夫金将布尔什维克前进的镜头与惊涛云浪的镜头并置，以此来显示不可阻碍的革命力量。同样，在一个布尔什维克工厂演讲的段落中，演讲者的镜头与机器不断减速的镜头互切，表现演讲对工人的巨大影响力。

在普多夫金的电影中，蒙太奇的运用永远为电影的叙事服务。普多夫金将蒙太奇分为对比（琳琅满目的橱窗—乞丐）、平行（游行示威者—冰块）、比拟（《罢工》中屠宰场的隐喻）、同时发展（《党同伐异》中的救人场面）和主题反复出现（《党同伐异》中妇女摇

摇篮）。[①] 如果将普多夫金的影片同爱森斯坦的影片比较就不难发现，在普多夫金进行蒙太奇象征的段落中，无论是冰河解冻，还是惊涛云浪，都是在影片叙事中直接出现的有源意象，而爱森斯坦影片中出现的诸如孔雀（在对克伦斯基的讽刺段落中出现）、喷泉等意象均属于游离于叙事之外的图解式元素。并且在画面之间的对接中，普多夫金的蒙太奇段落不仅仅表现戏剧冲突性，而且蕴含散文式的抒情特性，以此拓深影片的心理主题。

苏联蒙太奇学派的艺术家们虽然都在“电影艺术的基础是蒙太奇”这一共识下进行理论实践活动，却拥有大相径庭的艺术观念，甚至相互之间展开了大规模论战乃至攻诘。不得不指出的是，如果从观众接受的角度来看，大多数执着于蒙太奇实验的影片并未像普多夫金所希望的那样，成为一种“真正民主的极大众化的艺术”[②]。实际上，在 20 年代苏联大行其道的仍然是《侠盗罗宾汉》（1922）[③] 式的主流娱乐电影，而蒙太奇学派却因为拍摄那些大众无法理解的“大众电影”而陷入“第二十二条军规”式的尴尬境地。一位苏联影院经理人在 1929 年的一段访谈在一定程度上说明了问题：“观众在欣赏杜甫仁科的《兵工厂》时遇到很大障碍，并且观影人数在放映柯静采夫和特劳勃格拍摄的关于巴黎公社的影片《新巴比伦》时，比平时下降 50%。当被问及对《持摄影机的人》的反应时，这位经理表示，如果《新巴比伦》无法满足观众需求，并失去了这些观众，那么《持摄影机的人》也不能。”[④]

但不可否认的是，苏联蒙太奇学派对蒙太奇技巧的全面应用，使苏联电影拥有当时最强劲的节奏感和冲击力。大卫·波德维尔利用统计学分析指出：20 年代苏联电影通常包含 600 到 2000 个镜头，镜头平均长度（Average Shot Length，简称 ASL）在 2 到 4 秒之间；而 1917 年至 1928 年的好莱坞电影所包含的镜头数则在 500 到 1000 之间，ASL 在 5 到 6 秒之间。[⑤] 随着观众观影接受能力的“进化”，好莱坞电影开始间接从苏联蒙太奇学派，尤其是爱森斯坦张力十足的凌厉剪辑中受益，“新好莱坞”开山之作《邦妮和克莱德》（*Bonnie and Clyde*，1967）的 ASL 仅为 3.8 秒。

此外，对于蒙太奇类型的大胆探索至今仍是许多电影制作者的灵感源泉。维尔托夫集蒙太奇技巧之大成的《持摄影机的人》已经成为拍摄城市（乃至国家）形象片的范本；爱森斯坦“吸引力蒙太奇”的剪辑原则深深影响了 MTV 的拍摄手法，并开始在 20 世纪末影响好莱坞的商业电影（尤其是动作电影）拍摄，在好莱坞著名商业片导演迈克尔·贝的影片中，暴风疾雨般的凌厉剪辑处处体现出爱森斯坦的“吸引力”原则；《黑客帝国》中“子弹时间”的运用，除了来自日本漫画的影响，也深深打上了爱森斯坦“立体蒙太奇”的烙印。

因此，除却某些局限于政治学的意识形态鼓吹和无限夸大的哲学标的，苏联蒙太奇学派在影片剪辑和节奏的探索上达到了一个无法超越的巅峰，至今仍有其“活化石”式的借鉴作用。

---

① [法] 马赛尔·马尔丹：《电影语言》，第 139 页，中国电影出版社 2006 年版。

② [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第 228 页，中国电影出版社 1995 年版。

③ 美国明星道格拉斯·范朋克主演，阿兰·德凡导演。

④ Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.416.

⑤ Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, p.397.

思考题

（1）举例说明苏联蒙太奇学派与戏剧和视觉艺术的关系。

（2）你认为苏联蒙太奇学派的影片在连接大众兴趣和革命宣传关系方面的尝试是否成功？

（3）苏联蒙太奇学派对其他新兴电影运动有何影响？

（4）有的人认为，苏联蒙太奇学派作为电影早期的电影运动，已经失去了实际创作的借鉴作用，而只具备理论研究价值。你如何看待这个问题？

参考书目

[法]马赛尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社2006年版。

[法]乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1995年版。

[俄]普多夫金：《普多夫金论文选集》，罗慧生、何力、黄定语译，中国电影出版社1962年版。

[美]路易斯·贾内梯：《认识电影》，胡尧之等译，中国电影出版社1997年版。

[法]亨·阿杰尔：《电影美学概述》，徐崇业译，中国电影出版社1994年版。

[德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版。

[法]玛丽－特蕾莎·茹尔诺：《电影词汇》，曹轶译，中国电影出版社2006年版。

[俄]爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版。

[苏]A·卡拉甘诺夫：《苏联电影·问题与探索》，傅保中译，中国电影出版社1988年版。

李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，生活·读书·新知三联书店2006年版。

Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, third edition, London: Routledge, 2003.

第 17 章

好莱坞与工业化生产

提起“好莱坞”，一般可作三种理解。广义上说，它泛指整个美国电影工业，包括坐落于不同城市、不同规模的发行、制作和放映公司。狭义上，又指的是与独立制片公司相对而言的好莱坞八大电影公司。从地理学角度看，它是位于美国西海岸加利福尼亚洛杉矶市西北郊区的一个镇，那里的山坡上矗立着巨大的“HOLLYWOOD”字样，目前只有派拉蒙一家主流片商真正坐落在这里。

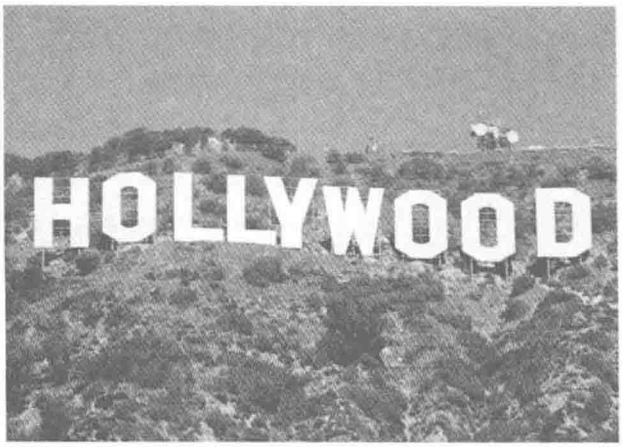
实际上，纽约才算是好莱坞真正的大本营。各制片公司总部、投资银行、首轮影院、重要发行机构以及政府部门麇集于此。如果影片在纽约首轮放映获得成功，全美各城市将竞相仿效。因此，1922 年 1 月，美国电影制片人和发行人协会（MPPDA）正式成立后，协会主席霍西尔·威廉与哈里森·海斯的办公室设在了纽约，目的是发挥它的游说和协调职能，而不是对影片的监督和净化职能。

作为对美国电影工业组织形式的一种描述，“制片厂制度”在一定程度上可说是个误用词。[①] 它过分强调制片环节在电影产业整体里的中心位置。大制片厂时代，美国电影产业最显著的特征是好莱坞八大电影公司的托拉斯垄断地位：对“制片—发行—放映”的纵向垄断以及彼此之间乃至与金融业的相互联合。

17.1 第一个电影托拉斯与好莱坞的由来

地理学上的好莱坞诞生于 1908 年初，导演弗兰西斯·鲍格斯带着他的摄影师为拍摄电影《基督山伯爵》来到这个荒凉的村落，建立了第一座摄影棚。当时卖地的人随口将其命名为“好莱坞”。美国电影史则是以 1893 年爱迪生发明电影视镜并创建“囚车”（black maria，当时

① [澳] 理查德·麦特白：《好莱坞电影：1891 年以来的美国电影工业发展史》，第 104 页。



好莱坞象征之一的白色大字 1923 年建起

称呼囚车的俚语，又译“黑玛丽”）摄影场为开端的。1896 年 4 月，维太放映机在纽约的柯斯特拜尔游艺场举行了第一次真正的电影放映会，开始美国电影的群众性放映。从此，电影从一种新奇的玩意变成一种商业。

美国电影诞生的最初几年，只是一种小规模的企业，还不能严格地划分为制片、发行和放映三个部门。1902 年，旧金山有一个名叫 H. J. 密尔斯的放映商，向制片商购买了一批影片，然后以一半的价钱，租给一个电影院放映一个星期。他由此创立了第一家影片交易公司，经营影片的批发售卖，发行业出现了。1905 年 6 月 19 日，第一家专门放映影片的剧院“镍币影院”[①] 在宾夕法尼亚州的匹兹堡开张。“镍币影院”凭借低廉的价格大获成功，刺激了美国放映业的快速发展。到 1908 年，全美共开设了八千家到一万家的“镍币影院”。[②] 1910 年初，“镍币影院”开始被更大、更豪华的放映厅所取代。此时，美国电影企业的特征是它拥有数量很多的制片商、发行商和放映商，而且彼此之间竞争非常激烈。

1908 年，好莱坞第一个托拉斯[③] 组织——爱迪生控制的电影专利公司成立。该公司由十家电影公司合并而来，拥有 16 项专利权，以芝加哥、纽约和新泽西为基地，企图利用电影机器专利权来控制其他公司，制作、发行、放映各个环节都要经由他们批准。[④] 1910 年，电影专利公司成立附属发行机构——通用影片公司，开始全面控制美国电影企业。通用影片公司收买了 68 个放映网，在美国各地建立了 52 家影片交易公司，并用差别的租片费或停止供给影片的办法来消灭其他放映网。仅一年时间，美国只剩下威廉·福斯一家放映网没有受到控制。

---

① 镍币影院，电影业发展初期美国电影院的通称，因入场只需一枚五美分镍币而得名。第一家“镍币影院”名为“五仙电影院”（Nickelodeon），由戏院老板兼房产经纪人约翰·P·哈里斯（John P. Harris）及其妹夫哈里·戴维斯（Harry Davis）创办。

② [法]亨利·梅尔西戎：《电影与垄断组织：从经济上对美国电影的研究》，第 11 页，中国电影出版社 1957 年版。

③ 托拉斯，英文 trust 的音译，是产业经济学中高级垄断形式之一。由许多生产同类商品的企业或产品有密切关系的企业合并而成，旨在垄断销售市场、争夺原料产地和投资范围，加强竞争力量，以获取高额垄断利润。参加的企业在生产上、商业上和法律上都丧失独立性。托拉斯的董事会统一经营全部的生产，销售和财务活动，领导权掌握在最大的资本家手中，原企业主成为股东，按其股份取得红利。参加的资本家为分配利润和争夺领导权进行剧烈的竞争。见《辞海》，第 664 页，上海辞书出版社 1980 年版。

④ 这十家公司分别是美国缪托斯柯甫与比沃格拉夫公司、爱迪生制造公司、埃斯耐影片制造公司、芝加哥卡伦公司、乔治克兰公司（进口商）、吕宾制造公司、乔治·梅里爱制造公司、百代兄弟公司、齐立格波里斯柯甫公司、维太格拉夫公司。见［法］亨利·梅尔西戎：《电影与垄断组织：从经济上对美国电影的研究》，第 12 页。

电影专利公司为美国电影业的垄断奠定了重要基础。电影业的纵向垄断是指将制片、发行和放映三个环节，通过合并或者兼并、购买股权、签署协议等方式整合在一起。澳大利亚电影史学家理查德·麦特白将其称为“垂直整合”，即将产品的生产、批发和销售集中在同一企业内。

电影专利公司的垄断行为引起独立制片商和发行商的极大愤恨。1910 年前后，独立制片商们为逃避专利公司的攻击，相继把公司迁往古巴、佛罗里达等地。洛杉矶小镇好莱坞因四季气候宜人、劳动力低廉、地形复杂奇特等优势很快吸引他们纷纷涌入。好莱坞另一优势在于远离纽约和芝加哥，又临近墨西哥边境，一旦专利公司提出诉讼便可逃离。

电影专利公司从 1912 年起就完全丧失在美国电影市场上的优势，1917 年终于消失。其失败的原因在于：影片制作上，虽然电影专利公司为了降低成本，尽量将影片的生产标准化，但是并未将生产流程推向规模化、工业化。电影的生产基本上仍是一种手工作坊生产，资金要靠自己筹集，生产成本较低的单本影片，放映地点主要是当街面铺、杂耍场和镍币剧院，观众主要是下层民众和移民，等等。更重要的策略上的失误，是专利公司企图通过垄断制片业的方式来垄断整个电影业。到 1915 年的实际情况证明，垄断发行业和放映业才是最有效的途径。特别是随着豪华影院的兴起，放映业的繁荣，整个电影产业链条集中在发行领域和首轮放映。好莱坞八大电影公司的创立者最初都是从放映业逐渐扩大原有企业的规模和控制范围的，他们熟悉观众的需要以及市场的变化。

17.2　好莱坞八大电影公司的纵向垄断与相互联合

1913 年，卡尔·莱默尔在好莱坞建立环球影城，标志着电影生产方式由手工作坊向工业化生产的转变。1916 年，名角–拉斯基影片公司与派拉蒙电影发行公司合并，阿道夫·楚柯尔就任新公司的总经理，好莱坞大型的集制片、发行、放映于一体的电影企业开始形成。

第一次世界大战的爆发造成欧洲电影生产停滞，却为好莱坞提供了一个快速发展的契机。各制片公司通过购买规模巨大的连锁影院以求得市场的保障；规模巨大的连锁影院则以原本拥有的制片厂而获得稳定的片源。经过一系列的合并、收购浪潮，到 20 世纪 20 年代，先是三家，然后四家纵向垄断的电影公司取得了支配地位：派拉蒙公司及旗下的名角–拉斯基影片公司；华纳兄弟公司收购了第一国家影片公司；米高梅公司与洛伊公司

环球影城标志

合并；福克斯公司（1935年更名为20世纪福克斯公司）。

这一时期垄断组织形成的特点是通过购买股权的方式来合并公司。[①] 为筹集资金，电影公司都求助于纽约的华尔街，金融界开始介入电影业，大兼并、大垄断的时代开始。1926年有声电影的问世使得美国两大财团——摩根和洛克菲勒初步实现对好莱坞的控制。1928年，为了同摩根财团旗下的美国电话电报公司争夺市场，洛克菲勒财团下属的美国无线电公司成立了雷电华公司。[②] 至此，从20世纪20年代末期到50年代中期，派拉蒙、华纳兄弟、洛伊（米高梅）、20世纪福克斯以及雷电华，被称“五大”的电影公司不仅控制了制片业，而且还拥有最具吸引力和高票房的影院。除了在美国大城市中争夺观众外，“五大”划分了各自的影院势力范围。好莱坞八大电影公司的另外三家——哥伦比亚、环球和联艺（又译联美），通常被叫作“三小”，只拥有规模上比“五大”略小的制片和发行机构。哥伦比亚和环球出品的绝大多数是中等或低预算的影片，联艺则是由道格拉斯·范朋克、查理·卓别林、D. W. 格里菲斯和玛丽·璧克馥等电影艺术家为发行自己的影片在1919年组建的，后来也为独立制片公司发行影片。好莱坞“八大”之外的共和、摩诺格兰姆公司和塔菲利等独立制片公司，制作了大多数的独立影片，他们生产B级片以满足电影院双片放映机制中第二部加映的需要。

20世纪30年代好莱坞陷入经济危机，两个财团一步步加强对电影企业的控制。新一轮的破产、合并、改组后，八大影片公司中，只有华纳逃脱了大财团的严密控制。以下是两大财团控制好莱坞电影企业的一个图表：[③]

电影公司名称	控制电影公司的集团名称
派拉蒙	阿尔泰斯公司、通用电气公司、莱曼兄弟银行（都属于摩根财团）
20世纪福克斯	通用电气公司（摩根财团）、阿尔泰斯公司（摩根财团）、大通银行（洛克菲勒财团）
联艺	大通银行（摩根财团）、基亚尼尼银行
哥伦比亚	基亚尼尼银行、标准投资公司
华纳	通用电气公司（摩根财团）

① “当一个企业公司直接掌握了另一个或几个独立的企业公司的股票时，尤其是它用发行新股票来代替旧股票时‘合并公司’便产生了。”见泰勒与巴格合著《美国经济实况》，第286页。转引自［法］亨利·梅尔西戎：《电影与垄断组织：从经济上对美国电影的研究》，第18页。

② 关于好莱坞五大电影公司垄断形成的确切时间，各位电影学者给出了不同意见。法国电影经济学家亨利·梅尔西戎在《电影与垄断组织》一书中认为，这一时期基本截止到1929年前后。美国电影学家刘易斯·雅各布斯则认为是到1927年，“美国46个枢纽城市之中，有将近600个影片交换站和两万家影院，放映事业几乎整个被影院网（连锁影院网）所垄断，而连锁影院网完全掌握在制片—发行—放映混合企业的手中。”（见［美］刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》，第309页）美国电影学家托马斯·沙兹在《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》中则认为这一过程持续到20世纪30年代后期。

③［法］亨利·梅尔西戎：《电影与垄断组织：从经济上对美国电影的研究》，第171页。

电影公司名称	控制电影公司的集团名称
米高梅	帝雄丽特银行、大通银行（洛克菲勒财团）
环球	标准投资公司
雷电华	美国广播公司（洛克菲勒财团）、美国无线电公司（洛克菲勒财团）、阿尔泰斯公司（摩根财团）

可见，由于两大财团的介入，好莱坞八大电影公司之间的关系盘根错节，根本不可能展开真正意义上的竞争，也不可能彻底垄断市场。况且，无论是在制片、发行还是放映领域，彼此都存在着自身难以解决的问题和共同利益。因此，基于互惠互利的原则，八大电影公司必然走向联合，使电影企业的三个环节从横的方面走向集中。

好莱坞建立起的严密的纵向垄断和横向联合的产业结构和市场结构，不仅在 20 世纪 30、40 年代包揽了美国影片总数 90% 的生产，而且排挤了独立制片和外国电影公司的实力，好莱坞经典时期的影片总产量占据全世界影片总量的 60%。

17.3 好莱坞工业化体制：大制片厂制度

从 20 世纪 20 年代到 50 年代，制片厂制度这一好莱坞最重要的生产模式，不仅为好莱坞提供了日益繁荣的经济基础，还保证了生产的稳定性。法国电影学家巴赞甚至称它为“体系的天才”。

17.3.1 制　片

好莱坞制片体制的主要构成要素有：流水线式的生产方式、制片人中心制、明星制度、学徒式的人才培养机制、高额的投资机制、以海斯法典为依归的审查机制。这些共同促成了好莱坞类型电影的产生。

流水线式的生产方式

1908 年，福特开创性地利用流水线方式，通过配件的组装进行汽车生产，不仅降低成本，还实现批量生产，因此被誉为“现代大机器生产的代表”。1913 年，独立制片人兼导演托马斯 · 哈伯 · 英斯“意识到标准化操作和为一个确立的市场系统化生产影片的需要”，建立类似的流水线模式。事实证明，这一模式后来成为美国电影工业的标志之一。好莱坞鼎盛时期，流水线生产方式的发展成熟，不仅为电影院提供了丰富的片源，而且还催生了经典类型电影。

好莱坞流水线式生产的主要特点是高度精细的组织分工。制片厂按照“劳动分工”的原则，设置了创作部、演员部、技术部、机器维修部和推销产品的宣传部等。每个部门为影片生产一个“零件”。各类部门和各种专业人员，相互制约，各司其职。各部门的分工中还有具体的划分，比如：编剧，有分管情节的、分管噱头的、分管对话的等等。精细分工的目的就是

要使“一个完美的故事在摄影机前面建立起来”。除了这些拍摄影片必需的部门以外，制片厂甚至还有自己的警察局、消防队和医院，几乎是一个不折不扣的电影移民区。[①] 这些部门的主要员工几乎都实行合同聘用制，合同期都在三年以上，有的甚至长达15年，由此，可以确保一个时期内制片厂人员构成的相对稳定。

同时，好莱坞流水线式的生产形成了严密的、以剧本为核心的流程。剧本是确定影片成本、拍摄进度、人员安排的唯一蓝本。影片前期准备阶段中，由制片人选择故事，由剧本部遵循极其严格的定式编写出文学剧本，导演们改成分镜头台本，并送制片人审查，审查通过后，进入第二阶段——拍摄阶段。这一阶段，导演在制片人监督下，同演员、摄影、美术、录音、剪辑等部门人员合作完成拍摄。第三阶段，后期制作由剪辑师完成，大多数导演已经不能再参与，主要是制片人主导影片的最后完成。可见，导演对影片的整体控制权被剥夺了，相反却强化了制片人对影片的监控权力。

制片人中心制

大制片厂体制中，制片人拥有至高无上的权力，对影片的控制权凌驾于导演之上。制片人控制了整个生产程序：从决定影片投产方案、购买剧本的文学素材版权、组织撰写电影剧本、筹集资金，到安排资金的预算、与主创人员谈判及签订合同，批准制作预算，一直到监督影片制作完成，销售以后的最后利润分配。制片人可以是一部影片的决策和管理者，也可以同时担任多部影片的制片人。

制片人也是好莱坞大制片厂董事会的主要构成者。好莱坞大制片厂的董事会人员主要包括：（1）制片厂的董事长，影片公司的总经理或董事会主席，掌管公司的业务、财政及政策，一般控制着公司的一部分股票，如洛伊公司的尼古拉斯·申克；（2）制片厂董事，每年监制40～60部影片，他们是董事长的总参谋，每年分取公司的一部分利润，如米高梅的路易·梅耶、欧文·塔尔伯格；（3）A级影片制片人，每人负责监制20～30部成本巨大的A级影片；（4）B级影片制片人，监制成本较低的影片；（5）制片人或“副制片人”，每人每年摄制1～6部影片。这些制片人不仅负责影片的各种预算，而且还对他所监制的影片有最后决定权，而导演却成了按照剧本进行工作的匠人而已。[②] 无论是A级影片制片人，还是B级影片制片人，他们都是影片制作的管理者。

可见，制片人成为实现影片商业价值的关键，是连接资金势力和影片制作过程的枢纽。因此，他根据影片的市场规则，可任意更换人选，甚至改变剧情。最典型的例子就是《乱世佳人》的拍摄，制片人塞尔兹尼克曾在这一部影片中先后撤换了三四名导演。演员也一样，制片人可以发现和占有明星，可以为自己的明星大做广告宣传，使之成为社会崇拜的偶像，但他同时也可以毁掉明星，使明星一夜之间“坠落下来”。吹捧明星其实是制片人工作的一部分，目的是使公司赚得票房、获得盈利。

---

① C. M. 沙特尼科娃：《市场创造电影》，蔡小松译，载《世界电影》1995年第2期。

② 何建平：《好莱坞电影机制研究》，第53页，上海三联书店2006年版。

明星制度

明星制度有两个方面的含义：一是明星签约制，也就是通过合约的形式使明星隶属于制片公司，当时签约年限一般在七年以上，明星成为公司的财产；二是指大制片公司重要影片的生产、宣传都围绕明星进行，从而使明星成为一部影片或一系列影片的品牌。明星制成为电影产品标准化的核心。

世界第一位电影明星玛丽·壁克馥

明星制度是由环球公司的老板卡尔·莱默尔发明的，他曾留意到一位名叫范兰·梯的演员在死后有很多的人前去为他送葬。于是，当 1910 年他自己开始独立拍片时，卡尔决定以许诺高报酬并允许使用个人真名为代价，从比沃格拉夫公司挖来了正当红的女演员弗洛伦斯·劳伦斯。接下来，卡尔散布谣言说，劳伦斯在拍完电影后意外被杀害了，利用大家对演员的惋惜把大批观众拉进影院。最后，电影首映时，再让劳伦斯神奇般地出现在大家眼前，引起轰动，票价骤涨，票房大升，劳伦斯的名字迅速地出现在各大报章头条的位置。各大制片公司纷纷效仿，相互挖墙脚，制造明星，争夺明星。明星制度由此产生。而长故事片的到来更使“明星”真正作为一种机制得以确立。到 20 世纪第二个十年中期，明星制开始成为各制片公司普遍采用的制胜法宝。

好莱坞工业化体制中，明星制的确立，使制片业有了属于自己的“预定市场”，明星的形象和名字成了影片的商标，从而建立起了观众（消费者）对影片的消费吁请结构，因而影片销售量、票房收入便可以相对稳定。然而，对于明星而言类型则意味着艺术的僵化，在好莱坞只有极少数的才华横溢的大明星才能够冲破类型模式，使自己的才能得以发挥。

学徒式人才培养

好莱坞摄影棚内的拍摄方式为许多新手提供了反复观看、临摹的机会。好莱坞营造的梦幻生活吸引了一批又一批年轻漂亮、怀抱梦想的女孩、男孩来到这里，他们模仿明星们的神态、举止和扮相，在为数众多的影片中扮演着无名的角色，兴许某部影片产生了轰动，他们也就成了明星。那些从未当过导演的新手，阅读了一些讲述编剧技巧、导演技巧的书籍后，在好莱坞片场又获得了很多的练手机会。他们既可以模仿有才华有名气的大导演的手法，又可以通过给许多导演当副手、助理导演等方式来学习导演技巧。大制片公司非常鼓励这种模仿。因为他们可以通过纵向垄断机制、用“成批订片”的方法将二流演员或者新手们的影片出租给电影院，而付给演员和新手的报酬却相当低廉。

学徒制是好莱坞培养电影人才的主要方式，它确实与好莱坞的其他电影制片机制相辅相成。因为从新演员、新手们接触电影的一刹那起，电影作为商品的观念已印入他们内心深处。况且，好莱坞远离文化中心，没有一种与好莱坞商业文化相对抗的异质文化来对抗他们文化结构，对其进行矫正，他们很难有一种清醒的文化和艺术自觉，而更多的，是快速融进好莱坞大制片公司这个旋转的魔盘之中的渴望。这种学徒制的培养方式其实也是好莱坞类型电影产生的一个重要原因。

另一方面，这种师传徒授的培养方式很容易造成创造力的枯竭，因此，好莱坞总是想方设法从欧洲等其他地方挖掘成名的导演、演员等创作人才，来弥补好莱坞本身人才培养上的缺陷，当然也包括从戏剧界、小说界挖掘人才。欧洲电影的艺术传统一直在为好莱坞输送一批又一批创造性人才，而好莱坞又用自己完善的体制对他们的创造性加以借用和改造，从而既保证了好莱坞电影商业传统的延续，又使好莱坞自己的影片获得了新的元素，在商业与文化、独特性与大众性之间获得了新的平衡。

类型电影

类型电影是按照不同的题材或技巧所形成的不同的影片范式。20 世纪 20 年代末，好莱坞大部分类型电影已经初具规模。20 世纪 30、40 年代，类型电影在好莱坞占据了统治地位。

作为一种影片的制作方式，类型电影规范了影片的叙事时空和形式技巧，凡是不适应类型要求的题材和处理手法，均被视为有可能导致失败的风险。类型和票房也变为衡量创作者能力的尺度，创作者必须抑制个性的发挥，就范于制片人为创作者制订的基本规则：（1）公式化的情节；（2）定型化的人物；（3）图解式的视觉形象。类型电影的制作需要根据观众的心理特点，在一定时期内以某一类型作为制作重点，即采取所谓“热潮更替”方式。也就是说在人们厌烦了西部片之后，换上恐怖片，再继之以其他类型影片，如此周转不息，反复轮换。在诸多的影片类型中，最有典型性的是四个类型，即喜剧片、西部片、犯罪片、幻想片。

对于类型电影观念，电影史上存在着不同的看法。20 世纪 60 年代前，电影史学家和艺术家们把好莱坞“类型电影”看作是在电影工厂里按照固定的模式、批量生产出来的、相互雷同的娱乐品而不是艺术品。20 世纪 60 年代以后，“作者理论”则认为，在一部好的作品的背后，必然隐藏着一个“作者”，并声称如果你没有看过某位导演的全部作品，你便不可能真正地看懂他的某部影片。这种极端的观点不过是对前一种理论的否定，是要显示好莱坞电影类型观念的重要性。因为，在他们看来，一部影片的成功往往得益于某种类型的传统，而不是导演的独特贡献。这与 30、40 年代的美国电影不是去追求艺术流派，而是为确立类型电影的观念之间，并没有什么本质的区别。

海斯法典

明星制度的鼎盛时期，有些明星的行为不端、丑闻不断，造成了恶劣的社会影响，从而引起一些宗教团体的攻击。1909 年，由教堂联合会、公共教育协会、妇女市政联盟和防止犯罪学会等，组成了纽约市电影检查委员会（后改称为“全国评审委员会”）。但是，评审委

员会的工作并没有得到各种社会势力的认可。宾夕法尼亚州首先于 1911 年建立了州电检制度，其他州也相继效仿，到 1915 年，有电检法的州已占多数。据不完全统计，1920 年前后全美各地有 200 多个电影审查机构或组织，其中一些是全国性的，但多数属于州郡或市级。[①] 他们以自身的影响力、号召力在一定范围内封杀那些被认定为“有伤风化的影片”，构成电影的“后审查”。

20 世纪 30 年代引起争议的《蓝天使》剧照

为保证影片票房收入、“纯洁”电影画面及内容，好莱坞电影业在 1922 年 1 月成立了“美国电影制片人和发行人协会”（MPPDA），霍西尔·威廉、哈里森·海斯担任协会主席，总部设在纽约。在海斯主持下组织制订了“伦理法典”，以便在审查影片时剔除其中不合乎美国公众道德观念和生活方式的情节、对话和场面。该法典正式公布于 1930 年 3 月 31 日，对好莱坞电影的控制和约束一直延续到 1966 年。这就是著名的《海斯法典》。

表面看上去，《海斯法典》起着限制低级、色情影片的作用，实际上“对于海斯来说，与其说是一种目的倒不如说是一种手段，用来把电影变成一种颂扬美国生活方式及其主要工业产品的工具”，成为为美国政治服务的工具。海斯也被人们看成是好莱坞“电影界沙皇”。

观众学研究的引入

20 世纪 40 年代，好莱坞受到许多因素的干扰，例如海外市场的大量丧失，独立制片商和放映商的力量加强，广播等新媒体的出现等等，影片数量开始下降。为了继续保持对市场的控制优势，好莱坞大制片公司将观众学研究引入到电影运作机制。

最早把观众研究方法引入电影业的关键性人物是乔治·盖洛普。1938 年 12 月和 1939 年 1 月，大卫·塞尔兹尼克雇用盖洛普去测定观众对《乱世佳人》的观看兴趣。盖洛普通过全民性的调查发现，虽然有 1400 万人曾读过小说，却有 30% 的人不打算去观看影片，而且有三分之二的受调查者不知道扮演郝思嘉的演员是费雯丽。盖洛普的民意测验支持了塞尔兹尼克把影片拍成彩色片的决定，并促使他把影片的宣传重点放在费雯丽的中选上，由此《乱世佳人》创造了电影史上的票房奇迹和艺术奇迹。

盖洛普的调查方法的核心是截面取样法，他运用人口统计学的原理，以职业、年龄、种族、性别、收入、地理位置、文化程度等作为取样的依据，按照一个相对合适的比例在总人口中

① Stephen Farber, *The Movie Rating Game*, Public Affairs Press, 1972, p.5.

进行取样，然后再把需要进行民意调查的项目也按照不同的参照系数进行划分。盖洛普把电影业划分为片名、故事情节、演员阵容、预映、广告宣传等参照系数，通过考察这些被抽样出来的人群对这些参照系数的认知情况来计算出社会舆论的整体分布情况。企业或项目的决策层可以根据盖洛普的调查结果做出相对科学的应对策略。比起好莱坞在40年代以前采用的见谁问谁的方法，盖洛普的研究方法却力求分离出影响观众反应的每一个元素，并对每一个元素做出相对准确的估量。[①]

（1）片名测试

为雷电华进行观众调查的过程中，盖洛普发现大约有1/4的观众买票是因为片名。这意味着一个响当当的名字对于影片的成功是十分重要的。按照盖洛普自己的说法，一个好的片名能为影院增加30万美元的票房收入，而一个差劲的名字却会给票房带来巨大损失。为了给一部影片选择最佳的名字，有时一部影片可供测试的片名多达40个，调研员把这些片名当众念出或写在答卷上由被测试者进行打分，分数越高则说明片名越有效。

（2）故事测试

经过多次试验，盖洛普最终采用60字的故事提要测定观众的反应。虽然60字的提要很难说明一部影片的题材到底是如何被处理的，但盖洛普却认为它能够反映出观众对故事选择的取向。盖洛普在进行故事测试时，总会把当时已有的各种影片类型或其他影片供答卷人参考。

对于制片商而言，故事测试能够在影片筹划阶段就提供一个相对明确的、具有消费特点的故事叙述方式和情节元素，也为编剧提供了一个可以参照的标准。但是，对于编剧等创作人员来说，故事测试扼杀了他们的独创能力，使他们失去了多种选择的可能。最为严重的是，这种测试方式其实强化了对某些极具商业性的故事模式的重复运用，而导致对某些具有创新性的故事模式的排斥，从而进一步强化了好莱坞类型电影的特征。

（3）演员测试

对演员的测试，其实就是指对演员或演员组合的卖座力的测试。对于实行明星制的制片厂来说，演员的卖座力可以说是一部影片能否成功的关键。因此，当时的大制片公司都把自己的签约演员或临时借用的演员名单送交盖洛普，以期望盖洛普能对它们即将投拍的影片在演员阵容的安排上有所帮助。特别是对于那些没有自己的长期签约演员，主要是靠临时租借演员的制片厂来说，进行演员测试更是必不可少。原因在于临时借用的演员费用很高，也不可能实行长期“造星计划”，演员已有的卖座力比潜在的卖座力更为重要。因此，像雷电华这种缺少长期签约演员的制片厂更依赖于盖洛普提供的测试信息。

盖洛普进行的是一种名叫“天棚价值连续审查”的季度调查（美国影剧院入口处都有用强烈灯光照射的天棚，上面标出剧目和主要演员的名字）。他要求答卷人回答是否一看到剧院天棚上明星的名字就会买票，由此通过调查问卷的结果来标示演员卖座力的变化情况。

盖洛普通过测试发现，观众更乐意选择那些在年龄、气质、出身背景等方面与自己相近

① 苏·奥默尔：《测定愿望：盖洛普和好莱坞的观众研究》，苏纹译，载《世界电影》1992年第4期。

的演员，“小伙子喜欢看年轻男演员，老年妇女喜欢看老年女明星，有修养的人喜欢看凯瑟琳·赫本和劳伦斯·奥利弗”。这种自我认同理论在一定程度上成为大制片公司安排演员阵容的理论依据。为了尽可能扩大影片的观众覆盖面，盖洛普建议制片商不要在影片中使用追随群体容易重合的明星，而应该使用有不同追随群体的明星，进行合理的明星组合，使它产生最大的吸引力。当然，对于制片商来说，进行明星组合并不等于随意拼凑，而是必须找到各方之间的共同点才可能最大限度地增加收益。

凯瑟琳·赫本（Katharine Hepburn）和劳伦斯·奥利弗（Laurence Olivier）

演员测试一定程度上会给制片商在演员的选择和组合上提供帮助，却有着相当大的负面影响。首先，不利于新人的培养。尤其是那些经过测试缺乏卖座力的演员将丧失更多的机会，甚至也失去了与签约公司讨价还价的能力。其次，经过测试有卖座力的演员也将承受巨大的压力，因为他们时常担心自己的卖座力下降，而制片商也同样想利用他们的所谓的卖座力，胁迫他们出演他们并不喜欢的角色，这同样不利于影片质量的提高。因此，到了 40 年代后期，演员测试法遭到了猛烈的批评，许多演员也极力挣脱制片厂的控制，转向独立制片。

（4）预映测试

对于预映的观众，盖洛普严格按照人口统计学的方法进行挑选，不遗漏任何的观众群落，而且还使用了“遥控投票机”来收集观众的反应。[①] 遥控投票机的记录装置与放映机直接相连，可以同步且逐秒记录不同观众在每段时间里的累计反应。再由分析人员标出各场戏的起讫点，使遥控机所产生的图表上的升降与影片的具体部分相对应。这些“预映情况表”为大制片公司影片的最后剪接或修改提供了依据，凡是没有达到反应水准的场面都将删去或者重拍。

虽然遥控投票机确实较为准确地记录了观众的情绪反应，而且结果看起来也仿佛是科学的；但是，其记录与观众真实的现场反应有很大差距。因此，为了弥补遥控机可能造成的反应误差，在影片结束后，盖洛普的学生和助手还会向被测者发一份调查问卷。然后，将遥控机上的记录与问卷结果进行比较，来确定影片最终的预映结果。通过这种方式还能寻找出影

① 遥控投票机收集观众反应的方法：首先，遥控投票机上设置一个发亮的转盘，可供受测试的人做出选择，转盘可以拨到标有“非常沉闷、沉闷、无所谓、喜欢、非常喜欢”等字样；其次，遥控投票机不记录被测试者的个人反应，而是把不同观众的反应合在一起，提供出每段时间里累计的反应，每一个电表发出的电脉冲被记录在一台中央控制机里，它以条形图的方式打印出综合反应的统计表。

片中到底是哪些特点激起了观众的兴趣，也为影片宣传策略的制订提供了论据支持。

（5）广告宣传测试

盖洛普的片名测试、故事测试、演员测试以及预映测试都为影片的发行、宣传的方式和规模提供了可靠的依据。测试结果及相应的处理办法大致分三种情况：第一，一部影片的预映效果不佳，而且其片名、故事和演员测试得分都很低，那么制片商将不会在宣传上投入多大本钱，而且还会迅速下片，以免影片的负面口碑影响后来的上座率。第二，影片既有突出的卖点，也有难以弥补的缺点，也就是说，影片可能在短时间内吸引住观众，但后继力不足。制片商可能会加大宣传的力度，并极力吊起观众胃口，一旦公映则采取“遍地开花”的战术，争取在公映的前两周内获得票房丰收，在负面口碑出现前就立马下片。第三，一部影片的预映效果和其他方面的测试都令人满意，那么，制片商有可能放慢发行速度，加大影片宣传力度来培养公众的兴趣，并可以根据实际情况提高票价实行特约放映。

盖洛普建议制片商在影片发行前六个月就开始宣传，并且应充分利用报纸的闲话专栏、背景文章、广播电台等其他新闻渠道展开。1948 年米高梅公司在宣传《布鲁克林来的小伙子》用了 60 篇报纸和杂志报道，在电台上做广告及销售麦片、肥皂、雪茄和床垫等产品，来为影片展开立体化的宣传攻势。当电视等新传媒出现以后，制片商还可以通过做电视访谈节目、专题片等方式来进行宣传。

盖洛普的立体宣传策略已经顾及观众群中各个不同的群体，他们通过不同的方式获得有关电影的信息。但到底有多少信息被他们接收并产生了期待效应，盖洛普用“宣传穿透”这个词来进行表述：如果被测试的观众能够正确说出关于电影明星阵容和电影的一些故事，则说明宣传穿透了；如果只有点模糊的印象或者根本没有印象，则说明宣传效果没有达到。其实，通过盖洛普的舆论所对宣传效果的测试，制片商也由此可以知晓哪些媒体的穿透力强，哪些媒体传播面广，这也为制片商在制订宣传计划、选定宣传媒体时提供了依据。

17.3.2 发　行

国内发行

作为垄断机制，好莱坞国内发行的打击目标主要是独立制片商和外国电影的势力。好莱坞八大电影公司操纵放映业的三种方式：“成批订片”（block-booking）、“盲目订片”（blind-booking，又称盲订）和签订有利于发行商的租片合同。

成批订片制最早起源于 1916 年的派拉蒙公司，后来演变为发行惯例，成为大制片公司利用明星们的魅力强迫搭售影片的方法。放映商如果要租借由大明星们主演的影片，则必须同时租借若干部由一般演员主演的影片。即使放映商明知这些影片会亏本，可他们为了得到明星们主演的影片，也不得不按照制片公司的要求全部租借。有时一批影片的数量高达 50 部，多数情况下是五六部。

“盲目订片制”是与“成批订片制”相似的另一种租片方式。放映商在没有看到影片

以前就租订影片，甚至在影片尚未开拍前，只根据剧本、演员名单、导演姓名等就得签订租片合同，后来发展到只根据影片号码进行租片。比如 1939 年“州际商业委员会的报告”中曾提到：“……第一国家影片公司本年内将摄制 27 部影片，在租片合同上只写明影片的号码和摄制的情况。如果你向第一国家影片公司租订影片，你将得到 951 到 977 的号码；如果你向华纳影片公司租订影片，你将得到 901 到 927 的号码，但发行商却保有改变四部影片的租价及出租条件的权利，只要临时通知放映商，就可以了。”①

无论是“成批订片”还是“盲目订片”都使发行商（制片公司）获得了巨大好处。通过这种一揽子的交易，制片公司不仅可以获得相对稳定的收入，降低影片的平均生产成本，节约甚至省去了发行费用（据统计，影片发行费在整个流通费用中的比例还不到 30%），而且还为自己的影片占领了更多的放映市场，从而排挤了竞争对手，特别是那些没有明星参与主演的独立制片商的影片以及来自国外的影片。另外，它也反过来刺激大制片公司进一步扩大影片的生产规模，购买更多的具有票房号召力的明星或导演，以便占领更多的市场份额。

另外，发行商还凭借自己所处的支配地位，在租片合同上指定影片的放映日期，因为发行商们很清楚，不同日期的观众人数是有很大差别的。发行商通过指定放映日期的发行惯例为自己影片保留最好的放映日期，而留给小影片公司的只是收入最少的几天。

成批订片制和盲目订片制是好莱坞工业化体制的必然产物，它保证了制片业这个最不稳定、风险最大的行业能获得相对稳定的收入，刺激制片厂把更多的精力用于制片而不是发行和放映。正是有了这种发行方式，大制片公司的各种制片机制才可能形成，好莱坞的类型电影才得以产生。另一方面，它无疑直接损害了独立放映商的利益，限制了外国影片进入美国市场。更重要的，它直接限制了电影业之间的竞争。因此，美国政府通过打破垄断的方式以进一步激活美国电影业。

海外发行

第一次世界大战期间，好莱坞电影采取低价销售的策略轻易占领了其他国家的海外市场。低价销售策略是指好莱坞大制片公司通过海外的代理机构，以低于海外竞争对手的价格把影片出租给当地的放映商，从而控制所在国的电影发行、放映业的销售策略。总体上说，好莱坞的影片制作成本远远高于其他国家影片的制作成本，但是，绝大部分好莱坞影片在国内市场已经可以收回全部投资，它们在海外的收入几乎就是纯利润。环球影业公司老板卡尔·莱默尔曾得意忘形地说，曾有一段时间，美国片仅在国内市场就赚了不少钱，因而他们根本不在乎在海外市场要到的价格。他们出口生意赚的任何钱……都像在街上捡的意外之财。

为了保护本国的电影市场，20 世纪 20 年代，欧洲发动了一场声势浩大的“电影欧洲”运动，坚决抵抗好莱坞电影的“入侵”。法国、英国、德国、意大利等欧洲国家还相继实施了电影配额制度，这些电影运动和贸易保护措施无疑给美国电影的扩大出口造成了很大限制。

---

①［法］亨利·梅尔西戎：《电影与垄断组织：从经济上对美国电影的研究》，第 120 页。

为继续保持好莱坞在世界电影市场的强势地位，带动和巩固美国的商品和文化出口，从八大电影公司到美国政府都在不遗余力地撕开外国的电影保护政策：

第一，美国政府对好莱坞的支持，表现在不仅直接参与信息收集、协助电影业制订合理的出口战略，而且还通过贸易谈判为好莱坞的电影出口进行辩护。1918 年，美国政府颁布了《韦布－波莫润出口贸易法》（*Webb-Pomerene Act of 1918*），该法明确规定特准出口商为出口销售而组成的出口协会，不受反托拉斯法的限定。1926 年 7 月，美国政府在海外及国内商业局内部建立了一个独立的电影分部，其主要任务就是收集与各国市场的规模、性质以及美国电影在那些市场的竞争地位相关的信息。“二战”后，刚刚更名为美国电影协会（MPAA）的原美国制片人和发行人协会（MPPDA）成立了电影出口协会（MPEA）作为美国电影协会的海外分部，由于该协会不受反托拉斯法的限制，于是成立了专门从事海外贸易的组织，该组织的成立极大地推动了美国电影业的对外出口。据资料统计，到 1946 年，制片厂每年的对外销售额已达到 1 亿 7500 万美元，而战前平均销售额仅为 1 亿 3500 百万美元。

第二，好莱坞八大电影公司通过设立办事处来控制外国电影的放映业。早在 1916 年，卡尔·莱默尔等人就在海外开设子公司，阿道夫·楚柯尔还成立了全欧办事处。到 20 年代初，福克斯、环球和派拉蒙－名角－拉斯基公司都拥有遍布全世界的办事处组成的完善网络。

第三，通过投资的方式控制其他国家的电影企业，最典型的是对英国的控制。英国是当时好莱坞最重要的海外市场，拥有 4776 家影院，每周大约有 2700 万人光顾影院，由于语言和文化上的缘故，它是唯一能与好莱坞在全球进行竞争的国家。20 世纪 30 年代，好莱坞大电影公司还相继在英国建立了制片子公司，左右了英国本土的制片业。这些公司每年炮制几百部低成本的电影短片，作为加片放映。这些影片不仅填满了英国政府所规定的本国影片的银幕时间，使得英国的配额制度形同虚设，而且还借助英国等其他国家的资金补贴法案，获取了一部分拍片资金。

第四，挖走优秀的电影人才，最典型的是针对“一战”后的德国。好莱坞本来想利用“一战”给德国电影业造成的资金匮乏，以贷款方式侵入，但德国政府采取了强硬措施，防止外国势力对本国电影业的控制。政府还通过秘密控股，建立了诸如乌发这样集制片、发行、放映于一体的大型垄断组织。乌发不仅控制了德国本土的电影业，而且还制作了许多在美国和其他国家引起轰动的影片。1922 年洛杉矶举行的《卡里加里博士的小屋》首映式上，美国民众举行了强烈的抗议活动，他们担心美国电影市场将落入德国人手中。但德国电影好景不长，20 世纪 20 年代中期，一大批优秀的德国电影人，包括厄内斯特·刘别谦、弗里茨·朗、埃立克·庞茂、F. W. 茂瑙等德国最著名的导演，康拉德·拜特、埃米尔·詹宁斯等电影明星都相继离开德国，去了好莱坞。20 世纪 30 年代，为躲避法西斯的迫害，另一批欧洲电影人也来到好莱坞，为好莱坞带来全新的艺术观念和创造才能，却使本国电影业人才凋零，不再可能与好莱坞展开竞争。

第五，聘用外国人做顾问应对外国的电影检查。好莱坞电影有意无意地对外国人形象进行丑化，甚至触犯某些民族的宗教信仰，或者进行美国化的改造，而遭到这些国家的抗议甚

至禁映。例如，20 世纪 20 年代，德国、英国、法国、意大利和西班牙政府，以本国文化市场遭到伤害为由，对好莱坞电影的引进提出抗议。为了应对这些国家的挑剔和审查，避免损害自身海外利益，好莱坞总是聘请外国人做顾问。

17.3.3 放　映

映轮—映区—轮空

“映轮—映区—轮空”放映机制是指一部影片完成后先是以较高的票价在地段、设施都较好的首轮影院放映，收入也较多；相隔一段时间后，进行第二轮放映，放映的地点、影院的豪华程度、票价以及收入都较首轮放映低，第一轮和第二轮放映的间隔期被称为轮空。当然，影片还可能进行第三、第四轮放映，那么其票价则更低。这个放映机制的核心就是“轮”，发行商根据影院获取影片的能力把影院分为首轮、二轮、三轮等级别，然后给予影院一些“专映执照”用以保护首轮影院，使首轮到二轮中间有一个最少的期限，而且每一轮的票价有很大差别。

好莱坞大制片公司之间的联合垄断，使得它们拥有了部分影院以后，就利用“专映执照”来强化自己所属影院网的地位，并创立“分区制”，即利用“专映执照”划定各大影片公司所享有的势力范围。[①] 据美国政府所做的调查，大制片公司控制了近 80%的首轮影院，攫取了将近 80%的票房收入。大制片公司利用“轮”“专映执照”和“分区制”严密控制了电影放映业。当然，放映商们对独立制片商的偏见，不仅使独立制片商市场生存空间狭小，同时也加强了大制片公司控制首轮影院的势力。

首轮电影宫豪华的内部格局

像哥伦比亚、环球、联艺以及许多独立制片公司这样没有自己的院线的公司，只能租借其他公司的首轮影院来发行影片，或者只能在二、三流电影院放映。这样就可能形成三种放映方式：（1）公司自己拥有首轮影院，影片在自己的首轮影院里放映；（2）通过协议方式，租借其他公司的首轮影院进行放映；（3）在二、三流影院进行放映。

虽然好莱坞大制片公司控制了电

① 派拉蒙拥有美国南部的 600 家影院，还有北达科他州、明尼苏达州、艾奥瓦州等地；20 世纪福克斯的控制区域在太平洋沿岸及洛杉矶；华纳兄弟的影院集中在美国中部及大西洋沿岸；雷电华的势力主要在纽约州和新泽西州；米高梅控制着纽约全市的放映业。

影放映业，但在放映业内部，还是存在一些竞争。部分是由影片本身的差异性所引起的，因为各大影院总是希望获取有票房潜力的影片，但这样的影片毕竟是少数，这必然会在一定程度上导致放映商之间展开竞争。发行商们最通常的做法是采取“影片分配”制，也就是在一个特定的市场上的电影院之间分配节目，比如A影院获得圣诞节影片的首映权，那么B影院将获得复活节影片的首映权。[①]

好莱坞大制片公司凭借“映轮—映区—轮空”的放映机制控制了放映业，成功地排斥了独立制片业、外国电影业以及新竞争者的势力。同时，也损害了观众的利益。各大制片公司凭借首轮影院，尽力提高影院的票价，硬塞给观众他们不喜欢的影片，而观众却失去了选择的自由。因此，好莱坞大制片公司遭到了联邦政府的反托拉斯诉讼。

双片放映

“双片放映”机制，是说每一场放映两部影片，第一部是正片，也被称为A级片，第二部是加片，也被称为B级片。加片在影片成本、制作质量方面都无法和正片相比，一般还多是成套影片或速成片。B级片既有大制片公司自己生产的影片，也包括许多独立制片人制作的影片。

采用“双片放映”机制的目的无非有两个：一是招揽观众；二是加快大制片公司的资金周转。由于双片放映成倍地增加了影院所需的影片数量，制片公司可以充分利用自己的固定资本，包括演员、导演和摄影棚，生产更多影片，从而使固定资本转换为流动资本，获取更多的利益；同时，双片放映还在一定程度上使大制片公司避免影片过剩的危机，为许多电影新人提供了机会，也为艺术创新留下了一定空间。由于B级片的拍摄没有A级片那样要求严格，因此，许多在A级片难以获得任用的新人可以在B级片中得到机会，而且导演也获得了更多的控制权，从而可以使影片在艺术观念上有所创新。实际上，新好莱坞得以出现和一大批B级片导演的努力密不可分。

17.3.4 利益分配

好莱坞利益分配的两大特点：一是压低制片业的利润率，提高放映业的利润率；二是好莱坞电影老板的报酬比率远远超过企业的利润比率。

好莱坞制片业与放映业之间的利润率有很大的差距。一般情况下，每1美元的票价收入中，放映商支付给发行商32美分以后，再除去缴纳所得税以及必需的开支外，可获纯利11美分，利润率为11%；发行商所得的32美分，除去印制拷贝、运费、广告费等支出以外，能够返回给制片商20美分，制片商除去制片成本并缴纳所得税后其利润大约为2美分，利润率为2%。可见，制片部门的利润率仅为放映部门的18%，而担负的风险却远远高于放映部门。但是，由于好莱坞采用了纵向整合的垄断方式，可以通过放映部门的收入来弥补制片部门的不足。

---

① 黄群飞编译：《美国的电影放映业》，载《中国电影市场》2001年第9期。

因此，拥有自己影院的“五大”并不试图扭转这两者之间的利润率差距，而仅仅计算企业的总利润。但是，对于“三小”以及许多独立制片公司来说，这种利润率的巨大差额严重影响着公司的财政状况。从 1935 年到 1938 年，环球公司一直亏本，哥伦比亚也是在“二战”期间才收支平衡，像共和、摩诺格兰姆这样的独立制片公司则很少赢利。

虽然好莱坞电影企业的利润率并不突出，但其薪金却非常高，除了像导演、演员、编剧等这些电影人才有着丰厚的报酬外，好莱坞大电影公司管理人员的收入更是令人吃惊。好莱坞大电影公司一般可分为两类，一类是以哥伦比亚和环球为代表的企业，财产权和领导权都属于管理层。这两家公司几乎所有的普通股都为董事会的“理事”们所掌握，原因在于这两家公司都不拥有电影院线，它们的财政结构比较单一，没有经过较大的兼并与合并过程，因此，能够保持领导权和财产权的统一。一般来说，它们的利益主要来源于公司的股息，因而纯利润的数额相对容易客观地反映出来。另一类就是拥有电影院线的米高梅、派拉蒙等“五大”，企业的所有权和领导权不统一的企业，它们都经历过兼并、合并以及融资等过程，因此其所有权就比较分散，更像一个合股企业。比如米高梅有五千个股东，在二十个大股东中，有四个股东是领导人，但他们一共只拥有 5% 的普通股票，但米高梅领导人却以薪金之高而闻名（见下表）。

1941 年好莱坞各大公司管理阶层所获报酬与公司纯利润之间的对比[①]

公司名称	董事的报酬（万美元）	公司纯利（万美元）	报酬占纯利的百分比（%）
米高梅	230.2	1113.4	20.6
派拉蒙	103.2	920.6	11.2
华　纳	95.9	542.9	17.7
20 世纪福克斯	85.6	492.2	17.4
雷电华	43	52.8	81.4
环　球	90.2	267.3	33.7
哥伦比亚	62.6	55.2	113.4
总计	710.7	3444.4	20.6

上表说明，好莱坞管理人员的报酬在公司的纯利中占据了相当大的比重，像哥伦比亚董事会的报酬甚至超过了公司纯利。这说明公司的一般股东很难从公司的收益中获取好处，公司的利润被管理人员的薪金或以其他方式抽走了。事实上像华纳、雷电华、环球三大公司从 1932 年以来就没有支付过股息，而米高梅和派拉蒙仅仅支付过很少的股息。当然，由于好莱坞各大公司本身的财政结构并不一致，因此，其领导层的报酬制度也各不相同。上表实际上能说明的只是一个问题：董事会的报酬在公司的财政支出中占据了相当大的比例，董事会握有相当大的权力，他们总是选择最适合于自己的方式去获取利益。

好莱坞大制片公司的领导人确实握有很大的特权，而且也确实获取了最大限度的利益，

① [法] 亨利·梅尔西戎：《电影与垄断组织：从经济上对美国电影的研究》，第 143 页。

最主要的原因还在于他们几乎都是好莱坞电影工业的创始人。无论是路易·梅耶、杰克·华纳，还是哈莱·科亨、达里尔·扎努克，他们都和新好莱坞时代那些专门从事金融或管理的经理阶层不一样，虽然公司采用的是控股形式，但他们仍然把企业当成了自己的私有财产，他们本质上不是企业家，不是按完全科学的方式在经营和管理公司，这导致领导层的收入和企业的利润之间的关系是畸形的，而不是良性的；另一方面，电影业高额的报酬也与电影业本身便是一个投机性很强的企业有关，它不像其他企业，在投入与产出间有相对稳定的比例关系，而电影的票房收入难以估料，这也同样导致电影业利益分配畸形发展。

17.3.5 大制片厂制度的缺陷

第一，好莱坞对利润无限制的追求造成电影的单极化发展，导演、演员等创作人员的创造性遭到了扼杀。

第二，好莱坞利用自己的垄断地位提高影院票价、减少产品生产，甚至是通过大量的广告宣传，向观众强行推销它们的产品，不仅损害了观众利益，而且导致影片和观众之间的严重错位。

第三，好莱坞是以排斥独立制片及外国电影同行来建立自己的垄断地位的，因此，好莱坞大制片公司与独立制片公司的关系缺乏必要的互动性和建设性，使好莱坞的电影机制趋于僵化，难以解决其文化保守和艺术创新之间的矛盾，也不可能适应变化中的社会形势。[①]

17.4 派拉蒙判决与好莱坞的新发展

好莱坞八大电影公司的垄断力量来自对发行和放映业中的首轮影院的控制。1948 年，美国法律史上闻名的“派拉蒙判决”要求以派拉蒙为首的八大片场将影院分割出去。派拉蒙判决使好莱坞大公司丧失了对影院网的控制权，催生了独立制片和经纪公司的繁荣，使好莱坞的权力重心发生位移，并直接导致好莱坞工业化体制的解体。不久之后，电视业的兴起让好莱坞面对一次新的挑战。20 世纪 50 年代，好莱坞票房观众下降 50%。在欧洲这个好莱坞电影最大的国外市场，好莱坞也遇到约束性的贸易障碍。

好莱坞对这种状况做出了灵敏的反应。八大电影公司生产少量的影片并解雇多余的劳动力，注重单部影片的质量，并开始减少制片厂日常开支以便摄制出有别于电视片的耗资巨大的宽银幕彩色巨片。同时，利用政府的津贴在国外拍片，并与电视行业合作，投入这种正在成长的新传播媒介。这一举措为好莱坞恢复生机及迎接 20 世纪 70 年代新好莱坞的发展铺平了道路。

---

① 何建平：《好莱坞电影机制研究》，第 11 页，上海三联书店 2006 年版。

思考题

（1）大制片厂时代，好莱坞电影产业最显著的特征及其形成过程。

（2）好莱坞电影业引入观众学研究的重要人物及其研究方法。

（3）好莱坞发行与放映机制对好莱坞电影工业体制的影响。

参考书目

［法］亨利·梅尔西戎：《电影与垄断组织：从经济上对美国电影的研究》，徐昭译，中国电影出版社 1957 年版。

［美］刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》，刘宗锟等译，中国电影出版社 1991 年版。

［美］托马斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，冯欣译，上海人民出版社 2009 年版。

何建平：《好莱坞电影机制研究》，上海三联书店 2006 年版。

［澳］理查德·麦特白：《好莱坞电影：美国电影工业发展史》，吴菁、何建平、刘辉译，华夏出版社 2011 年版。

［美］托马斯·沙兹：《旧好莱坞·新好莱坞：仪式、艺术与工业》，周传基、周欢译，北京大学出版社 2013 年版。

第 18 章

意大利新现实主义

意大利新现实主义作为一个电影现象仅仅存在了从 1945 年至 50 年代初短短几年时间，其中 1947 年和 1948 年这两年集中出现了新现实主义几乎最重要的作品。如果单将意大利新现实主义置于一种电影流派的范畴之内，那么它所指涉的仅仅是一种电影宣言，几个人名，为数甚少的几部片名，政治意义，以及电影史上流星般的一瞬。然而，作为“西方世界战后最重要的现象”（乔治·萨杜尔语）的意大利新现实主义，却是一个多层次、多维度所构成的电影现象和文化现象。不仅表现为宣言、创作原则等一些外部的特征和呈现，更是在一种美学特征和观念的层面上对后世产生了深刻影响。我们需将新现实主义伸展至意大利电影乃至西方电影发展的纵横维度中去理解和考量，并且应考虑到新现实主义生发和勃兴的社会政治背景。

18.1 新现实主义的土壤

法西斯政权时期的电影工业与电影创作状况是酝酿新现实主义的土壤。为了与抢占本土电影市场份额的好莱坞电影及其机制抗衡，建立民族电影工业以及电影作为政治宣传手段的需要，墨索里尼政府大力扶持意大利电影工业的发展。1932 年创办威尼斯电影节，使之成为展示意大利电影及电影工业的平台。1935 年，在原有民间电影制片公司皮特鲁格电影公司（Pittaluga Cines）的基础上建立国家电影工业机构（Ente Nazionale Industrie Cinematografiche，缩写为 ENIC），其制作出品的电影占了意大利电影 90% 的份额。同年成立了中央电影实验所（Centro Sperimentale di Cinema），意大利最重要的电影专业杂志《白与黑》（*Bianco e Nero*）创刊。1937 年，在墨索里尼政府创建“意大利的好莱坞”梦想的驱策下，罗马电影城（Cinecittà）成立，成为世界上最大的制片厂之一，并且直至今日还在当代意大利电影发展中担纲重要角色。1938 年，ENIC 垄断电影发行，使好莱坞福克斯、派拉蒙、米高梅和华纳兄弟四大公司影片进口量大幅

缩水，同时增加意大利电影产量。在法西斯政权一系列的积极干预与措施下，意大利电影建立起了强大的工业体系并跻身“一战”后欧洲卓越电影大国行列。[①]

尽管法西斯希望将其主张渗透入意大利社会各领域，然而电影工业却是较少被侵害的。在此期间所拍摄的 700 多部电影中，只有很小一部分可以真正称为法西斯的，或者“政治传声筒”电影。墨索里尼并不像希特勒那样对电影进行严格的控制与审查，使得电影呈现多样化的局面。这期间既有宣扬法西斯形象与政绩的宏大纪录风格电影，也有传统的意大利喜剧电影，以及从历史和旧小说中获取题材的“书法派”电影等。

在政治宣传片方面，亚历山大·勃拉塞蒂（Alessandro Blasetti）的创作中对于真实场景的运用和结构，使《太阳》（*Sole*，1929）、《1860》（1934）、《老卫兵》（*Vecchia guardia*，1934）等这些宣扬法西斯政绩和意大利民族自豪感的影片实现了出色的效果。勃拉塞蒂 1942 年的作品《云中漫步》（*4 passi fra le nuvole*）转向更为简洁的故事线，关注日常生活琐事，这也预示着德西卡与他的编剧柴伐蒂尼（Cesare Zavattini）的风格。而弗朗西斯科·德罗勃蒂斯（Francesco De Robertis）于 1941 年拍摄的海军政治宣传片《底下的人们》（*Uomini sul fondo*）由于其鲜明的纪录风格，非职业演员的运用而对当时年轻的罗西里尼影响甚大。

在喜剧电影方面，马里奥·卡梅里尼（Mario Camerini）的《我给一百万》（*Darò un milione*）、《马克思先生》（*Il signor Max*，1937）等片不仅延续了意大利喜剧电影（commedia all' italiana）的传统，并且出色地运用真实街景和平民生活场景。在《马克思先生》中，德西卡的精彩表演塑造了一名城市卖报员的质朴形象。《我给一百万》一片更是促成了主演德西卡与编剧柴伐蒂尼的初次合作。

虽然评论界历来以带有贬义色彩的“书法派”来命名 1940—1943 年期间出现的改编小说电影流派，但“书法派”电影也是促进意大利新现实主义形成的土壤之一。首先，“书法派”改编的大多是优秀的现实主义小说，如路易吉·柴里尼（Luigi Chiarini）的《五月亮街》（*Via delle cinque lune*，1942）改编自那不勒斯现实主义作家马蒂尔德·塞劳（Matilde Serao）的小说。马里奥·索达蒂（Mario Soldati）的《昔日小世界》（*Piccolo mondo antico*）和《玛隆布拉》（*Malombra*，1942）均改编自意大利现实主义小说家安东尼奥·福甘扎罗（Antonio Fogazzaro）的小说。电影从杰出的意大利及欧洲现实主义小说中汲取了优秀的手法和现实主义的深度。其次，“书法派”为新现实主义培养了一批编剧、技术人员、演员和助理导演，如塞吉奥·阿米德（Sergio Amidei）、维塔利亚诺·布朗卡迪（Vitaliano Brancati）、贾科莫·德宾尼德蒂（Giacomo Debenedetti），尼诺·洛塔（Nino Rota）、迪诺·德劳伦蒂斯（Dino De Laurentiis）等，他们在战后为意大利电影做出值得瞩目的贡献。[②] 而维斯康蒂在 1943 年拍摄了被誉为新现实主义先驱之作的《沉沦》（*Obsession*），在这部改编自美国作家詹姆斯·凯恩的

① Maria Grazia Mazzocchi, “Il Cinema, Grancassa del Regime Fascista”, http://cronologia.leonardo.it/storia/a1922f.htm.

② Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York: Continuum, 1990, p.21.

小说《邮差总按两次铃》（*The Postman Always Rings Twice*）的电影中，不难看出“书法派”电影影响的明显痕迹。

虽然法西斯及“二战”时期的意大利电影本身并没有取得显著的成绩和声誉，并且大多乏善可陈，但这一时期的创作环境及作品作为战后意大利新现实主义形成的土壤，在两点上值得关注。第一是纪录风格的盛行。无论是政治宣传片还是喜剧电影，都可以看到摆脱摄影棚的鲜明生动的真实场景。第二是电影叙事、拍摄等技巧的成熟。这当中包涵了老一辈导演如勃拉塞蒂、卡梅里尼、德罗勃蒂斯等对于电影技巧的探索，而即将登场的新现实主义创作者如德西卡、柴伐蒂尼、罗西里尼等人则在与老一辈导演的合作中进行各方面的学习，为日后的独立创作打下基础。

除了意大利本土电影的土壤之外，法国诗意现实主义对意大利电影也产生了重大的影响。让·雷诺阿、马塞尔·卡尔内、雷内·克莱尔的影片在法西斯时期好莱坞影片的进口受到严格控制时，引起了意大利电影界的特别注意。一批意大利电影人与法国导演合作，学习和模仿他们的作品。德西卡推崇雷内·克莱尔，模仿他超现实主义的喜剧风格。安东尼奥尼当过马塞尔·卡尔内拍摄《夜间来客》（1942）的助手。维斯康蒂与雷诺阿合作拍了《乡村一角》（1936）、《底层》（1936）、《托斯卡》（1941）。在蒙太奇与长镜头两种电影观念之间，新现实主义创作者们选择了以雷诺阿、雷内·克莱尔为代表的法国诗意现实主义的长镜头及镜头内调度的技巧，而不是苏联蒙太奇学派尖锐主观阐释的镜头剪接。这也在一定程度上修正了苏联蒙太奇学派，尤其是爱森斯坦“蒙太奇至上”的观念，推动了电影观念的革新。

18.2 新现实主义的含义和代表作

意大利新现实主义的定义往往会被归纳为几个极为表面化的特征，比如：非职业演员的运用，实景拍摄，纪实风格，淡化戏剧性，使用方言，避免在剪辑、摄影机运动、布光等方面的人工痕迹等。应当说，这种理解最初是来自新现实主义运动萌发之初一批倡导者们的宣言。意大利电影实验中心的影评家温别尔托·巴巴罗教授（Umberto Barbaro）在看了维斯康蒂的《沉沦》及其他一些影片之后，将这一新出现的电影创作倾向称为“新现实主义”，并于1943年在《电影》杂志上发表了新现实主义最初的四点纲要，即“清除在意大利影片中占有很大比重的那些幼稚和公式化的老调；取消不谈人类问题和人道观点的那些荒诞可笑和生编硬造的东西；不要听腻了的故事，也不要小说改编的电影剧本；扬弃硬说所有意大利人都为‘同样崇高的感情’所鼓舞的高调”。1943年，在法西斯政权行将崩解的前夕，一位建筑官员马切罗·皮亚切蒂尼（Marcello Piacentini）为《电影》（*Cinema*）杂志所撰名为《一名建筑师的幻想》（*Fantasie di un architetto*）一文中呼吁：“如今电影创作所应学习和研究的紧迫课题是城市新生活的步伐、形式和主题”；“我想，是否存在着这样一种可能性，电影影像成为城市新生活的开拓者与风向标，而不是已死之物的纪念碑。”[①] 皮亚切蒂尼激情而带有革命色彩的呼声随之引发了包

① Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano:1.Dalle origini alla seconda guerra mondiale i*, Roma: Editori Laterza, 1991, p.236.

括德桑蒂斯（De Santis）、强尼·普契尼（Gianni Puccini）、安东尼奥·皮耶特朗杰里（Antonio Pietrangeli）、卡罗·里赞尼（Carlo Lizzani）等电影人一系列探讨明日电影形态的文章。在整个 30 年代至 40 年代初的时间里，阿尔贝托·拉都达（Alberto Lattuada）、路易吉·科门奇尼（Luigi Comencini）、切萨里·柴伐蒂尼和弗拉亚诺（Flaiano）等人都相继主张，电影应将对于现实的不懈学习和研究作为首要任务。科门奇尼在 1938 年的一篇文章中写道：

> 真实存在于我们身边的意大利，应从意大利的生活，而非书本和理念中去重新发现……那些意大利人说的并不是标准意大利语，而是各种各样的方言。这些方言所承载着的纷繁生活却无人去记录。真正的电影编剧应是一个站在那些使用方言的人们的立场上，像一名伟大作家那样去反思，并无所畏惧地记录下来的人。优秀的意大利电影应该存在于广场上，大街上，咖啡馆，工厂里，餐桌上，人们的劳作和交谈之中。①

文化界与电影界对于未来意大利电影形态面貌的一系列讨论和呼声，寄托了重建战后意大利电影乃至整个社会的迫切愿望。并且，这种带有鲜明革命性的宣言，将关注的视角明确地引领向普通意大利大众及其生活，也成了新现实主义运动与创作在主题、手法及美学观念上的纲领。

罗伯托·罗西里尼（Roberto Rossellini）1945 年的《罗马，不设防的城市》（*Rome, Open City*）通常被认为是意大利新现实主义的开山之作，也有一些研究者将卢奇诺·维斯康蒂（Lucino Visconti）的《沉沦》视为意大利新现实主义的起点。

《沉沦》将《邮差总按两次铃》的故事搬到了意大利小镇上。荒僻的小镇，风沙四起的街道，简陋的民居和生活现场，维斯康蒂用出色的镜头语言和配乐为影片营造了一个荒凉、粗粝、死气沉沉的情境，与活动在其中的人激烈而疯狂的内心情欲形成诗意性的对比。影片中充斥着精妙的镜头内场面调度。尤其是男女主角在厨房初次相会的那场戏，镜头移动配合门框的间隔作用，以及演员身体的移动，使得老板娘的身影在年轻流浪汉焦急的视线中不断被阻挡，又被暴露，从而烘托出男女主角间情欲关系的张力。维斯康蒂在这部影片中使人的情感深深嵌入生活实景中，人与环境形成一种富有生命力的互动关系，显露出他

《沉沦》剧照

① Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano:1.Dalle origini alla seconda guerra mondiale i*, p.237.

《罗马，不设防的城市》剧照

处理镜头素材、营造电影环境及表现情感世界的卓越能力。对于现实世界的关注，对于生活实景的偏好，以及卓越的组织镜头与素材的电影技巧，使得《沉沦》这部影片焕发出现实主义风格的光芒。

虽然《沉沦》从风格、技术上已经为新现实主义奠定了美学上的基础，然而其主题与立场从严格的意义上来说并不是属于"新现实主义"的。因此，在主题上更为大众化、神话化，又与社会时态贴合更紧密的《罗马，不设防的城市》在狭义上更能被称为是新现实主义的开篇之作。

《罗马，不设防的城市》讲述的是"二战"结束前夕意大利地下反抗组织与法西斯残余做斗争的故事。这是一部典型的塑造英雄的电影。从叙事上来看，影片遵循的是典型的神话叙事模式：即英雄 / 主人公为了保护 / 挽救自己所在的社团而与敌人抗争，最终以自我的牺牲维护了整个社团的安全和信念。无论是被纳粹逮捕入狱的工程师曼法蒂，还是严刑拷打之下决不招供的皮德罗神父，或是为了掩护曼法蒂而被捕的弗朗西斯科，都符合传统叙事中对于英雄角色的设置。从人物设置上来看，表现为正邪分明，道德界限清晰。曼法蒂、皮德罗、弗朗西斯科这些人所组成的英雄群像代替了个人形象而成为影片的主角。对纳粹军官的设置符合概念化的纳粹形象，如冷酷、残忍、有种族优越感等。而影片中的"好"女人如皮娜则是无辜受辱与牺牲的被观看对象，她们的无辜、善良及牺牲坚定了主人公的行动意愿，激起了主人公及观众对敌人的憎恨与复仇心理，推动以英雄为主角的叙事的发展。

有效的叙事机制和神话模式令英雄的形象高大，令英雄的自我牺牲和坚定信念感人肺腑，激励人心。而生活实景、穷街陋巷的运用则令观众感受到，这些英雄并非高耸于云端之上的诸神，而是自己身边触手可及的平民百姓，或者，甚至有可能就是自己。这便是现实主义纪实风格、精妙的电影技巧和神话叙事结合运作而产生的效果。

吉安·皮耶罗·布鲁内塔（Gian Piero Brunetta）在他的意大利电影史中写道："1945 年以后的意大利电影是在追寻一个重建家园的梦想，是坚持将碎石乱瓦拼合起来的努力，寻求一切在混乱中重建秩序的可能性。"[①] 战后的意大利可谓一片废墟。民族危机及失业、贫困、动荡等一系列的社会危机使得意大利人遭受巨大的苦难。我们在新现实主义电影、意大利喜剧电影及现实主义风格的影片中均可窥见意大利战后的困境。在这样一个困苦的时代里，电影作为当时影响力最大的传媒工具，无疑担当了重要的精神抚慰作用。意大利著名导演帕索

① Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano:2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma: Editori Laterza, 1991, p.40.

里尼作为看新现实主义影片长大的一代人中的一员说："在战后的罗马，男孩女孩唯一安全的约会地点就是电影院。电影院成为人性复苏的摇篮与创伤性情感的释放所。"另一位名叫里奥纳多·西雅斯加（Leonardo Sciascia）的西西里人描述当时他们看电影的情景时说："放电影的地方是个很古老的剧场。我们在里面长久地注视着银幕；接着，那些在战争中受难的人忍不住痛哭出声……当爱情场面开始的时候，我们所有人都开始喘粗气，好像电影释放了压抑已久的欲望；连老人们也不例外。"①

与当时的喜剧电影及其他商业片不同的是，新现实主义电影不仅是情感抚慰剂，更是在战后的意大利起到了重建精神和信念的作用。后者也是新现实主义电影能够在世界影坛获得至高殊荣的原因之一。新现实主义通过一种纪实美学建立起新的大众神话。在意大利新现实主义创作者们的手中，电影镜头语言和叙事机制有效地转化为对时代与集体的重要影响力，使得电影作为一种大众传媒的意义开始受到瞩目。

这一点，我们可以从新现实主义三位主要创作者的作品中得到验证。

罗伯托·罗西里尼在法西斯时期为政府拍摄了被称为"法西斯三部曲"的政治宣传片，分别为与德·罗勃蒂斯合作的《白船》（*La Nave Bianca*，1941）、《归航》（*Un Pilota Ritorna*，1942）和《十字架上的人》（*L'uomo dalla Croce*，1943）。他深受德罗勃蒂斯的纪录风格和电影技巧的影响。不难看到，罗西里尼的新现实主义代表作品《罗马，不设防的城市》、《游击队》（*Paisà*，1946）、《德意志零年》（*Germany Year Zero*，1948）里所显示出来的对宏大主题与悲剧的偏好，也是来自法西斯时期拍摄宣传片的经历。《罗马，不设防的城市》讲述英雄为了城邦与信念而自其我献祭的主题；《德意志零年》则通过一名纯洁孩童令人扼腕的毁灭展示了法西斯主义对人和整个民族的精神毒害，以及战后民族性的精神创伤；《游击队》则是一部纪录风格的集锦片，以美军登陆后由南向北的战线为线索，串起了一幅战争背景下感人至深的民间画卷。

《游击队》海报

罗西里尼在《德意志零年》中抨击法西斯主义和希特勒种种非人性的，不重视个人存在及情感的理念，以及这种理念给一个民族所带来的精神灾难。他在《罗马，不设防

① Pierre Sorlin, *Italian National Cinema:1896–1996*, Routledge, 1996, p.76.

的城市》中通过弗朗西斯科和皮娜这一对患难情侣真挚的爱情和对未来美好的憧憬，去感染和激励刚刚经历过战争及法西斯创伤的人们；又在《游击队》中让美好的人性在战火中闪光。罗西里尼的作品让我们看到了他试图通过真实生动的影像来修复民族创伤的努力，并将对人的关注和人性的光辉注入民族和国家的重建之中。

维托里奥·德西卡（Vittorio De Sica）从影之初是一名演员，在卡梅里尼的《我给一百万》和《马克思先生》及其他一些意大利喜剧电影中均有出色的表现。德西卡有表演经验，并且深受意大利喜剧电影的影响，因此在他的《孩子们注视着我们》（*I Bambini Ci Guardano*，1944）和新现实主义代表作品如《擦鞋童》（*Shoeshine*，1946）、《偷自行车的人》（*Bicycle Thieves*，1948）、《温别尔托·D》（*Umberto D.*，1952）等影片中，可以明显看到一种关注普通个体情感世界的细腻而微观的视角。在谈到德西卡的新现实主义时期创作时，不能不提及切萨里·柴伐蒂尼。柴伐蒂尼在从影之前是一名记者，1935年开始撰写电影剧本。40年代之后开始与德西卡合作，为他撰写了《孩子们注视着我们》《擦鞋童》《偷自行车的人》《温别尔托·D》等剧本，成为新现实主义运动的核心人物之一。

与罗西里尼关注英雄及宏大主题的倾向不同，德西卡与他的编剧柴伐蒂尼的电影创作则更像一个温情脉脉的心灵观察者。在《偷自行车的人》里，德西卡将一名卑微小人物的内心世界和情感波澜在他的镜头下放大。我们看到失业工人里奇正直、不屈不挠的性格，宁愿自己承受委屈和痛苦也不肯向人乞求同情的倔强。影片中里奇几次在人群里无辜受辱的场面令观众揪心，但即便如此，口呐的他也从未为自己辩解过一句，只是默默忍受。倔强、自尊心强烈的里奇在走投无路陷入绝望的时候，沉默着徘徊在大街上，被拥挤的人群推搡，遭到围攻、谩骂、驱逐。镜头不断逼近里奇紧张、绷紧的脸部。观众很容易为这个倔强、笨拙、不幸，却又自尊心强烈的行动者而心痛。

里奇表面上在找自行车，实际上所做的只有一件事：保持尊严，在妻子、儿子以及所有人面前。这使得里奇在熙攘拥挤的大街上神情严肃，挺直腰板行走时显得格外孤独，他是从普通的人群中走向银幕的高贵的人。真实街景的拍摄，朴素的摄影机运动，里奇这个人物的形象，与起到突出作用的特写和贯穿始终的音乐烘托一样，都是营造现实感的手段。生存—尊严的强烈冲突更增加了这个人物在我们心中激起的痛感，这种痛感来自人类最本质的情感和体验。《温别尔托·D》也达到了相同的观影效果：使观众完全融入主人公的内心世界，体验尊严的无辜受辱。而这种受辱与痛苦的情感体验正意味着人性在战后的复苏，能够帮助普通人修复个体的存在感及尊严。

《偷自行车的人》剧照

《罗马十一时》剧照

卢奇诺·维斯康蒂出身于米兰古老的贵族世家，有很高的艺术修养和审美趣味，在新现实主义时期的创作中将现实主义与唯美主义的风格结合在一起。他的作品中往往有神秘而非理性的情绪色彩，他善于运用视听语言营造环境，仿佛那些场景都被赋予了生命和情绪。如《沉沦》中荒僻粗粝的小镇与人的情欲的对比，《大地在波动》（*La Terra Trema*，1948）中汹涌的波涛与渔民情绪的互相推动。虽然维斯康蒂在新现实主义中扮演着举足轻重的角色，也有人因《沉沦》一片而将维斯康蒂誉为“新现实主义之父”，但他在这一时期的创作，或多或少已经超出新现实主义的狭义范畴。他的作品不像罗西里尼或是德西卡那样有着清晰简洁的叙事线和神话模式，维斯康蒂往往会把关注的目光投向人性中阴暗、模糊、非理性的那一面，赋予他的影片一种复杂的格调。而维斯康蒂对人性与现实的关注，以及处理素材与镜头的电影技巧，使得他与新现实主义其他创作者拥有了共同的特征。

除了以上三位主要创作者以外，还有一批创作者关注现实与人性，并以不同的个人风格拓宽了新现实主义的边界，创作出经典的作品。这当中有：柴伐蒂尼编剧，路易吉·藏巴（Luigi Zampa）导演的《和平生活》（*Vivere in Pace*，1947），阿尔贝托·拉都达的《无憾》（*Senza Pietà*，1948），朱塞佩·德桑蒂斯（Giuseppe De Santis）的《艰辛的米》（*Bitterer Reis*，1949）、《罗马十一时》（*Rome 11:00*，1952），彼得罗·杰尔米（Pietro Germi）的《希望之路》（*Il Cammino della Speranza*，1950）等。

18.3 新现实主义的遗产

也正是在新现实主义的边界被不断拓宽的同时，新现实主义作为一种流派及电影运动，走向了它的尾声。

意大利新现实主义的存在是建立在两大基石之上的，即时代的任务和美学的特征。正如前文所提及的，新现实主义在战后的崛起恰好担纲了重塑平民英雄，重建精神与信念的作用。而一旦意大利社会逐渐从战争中恢复并步入正轨，这一时代的任务也随之自行消解。事实上，意大利电影的传统并不是新现实主义的朴素和严肃风格，而是深受意大利即兴喜剧和歌剧影响的喜剧电影、宏大浮夸的巨片或庸俗的情节剧。诚如洛朗斯·斯基法诺所说，“我们不能把新现实主义电影同意大利电影混为一谈。首先，1945—1948 年间拍摄的影片中，新现实主

义电影只占少数；此外，备受欢迎的新现实主义影片也不多”[①]。新现实主义电影即便是在它的顶峰时期，也从来没有成为过本土票房的宠儿，反而是在意大利之外获得了更多的重视与好评。在经历了非常短暂的辉煌之后，新现实主义逐渐被所谓的“玫瑰色的新现实主义”带入下坡路。而“玫瑰色的新现实主义”实际上是在意大利电影传统中一直占有主导地位的喜剧电影的复苏。

通常将新现实主义的衰落归因于政府的禁令这种说法其实并不确切。诚然，新现实主义后期一味机械复制成功作品的表面特征，甚至拿简陋贫苦的场景当作招牌，从而导致影片本身质量的下降并引发政府的禁令是新现实主义衰落的重要原因，但这绝非政治干预那么简单。更重要的是新现实主义的内部所发生的变化，其神话功能已经完成了时代的任务，继而最终被意大利电影的常规与传统形态所取代。要知道，意大利这个国度从古罗马以降，从来都是盛产喜剧，而非悲剧的。

而另一方面，新现实主义的美学基石却被留存了下来，深远地影响后世的电影观念与创作。生活实景的运用、非职业演员、使用方言、淡化情节等这些特征并非意味着美学上的倒退，恰恰相反的是一种极具匠心的雕琢，是不露痕迹的高超技术。在1946年的所有意大利电影中，罗西里尼的《游击队》恰恰是花费最多的一部影片。巴赞在评价意大利新现实主义的朴素风格时说道：“意大利影片正是付出了这种（对准确精细的反复琢磨）代价，才获得这种纪实风格，这种朴实自然的特点，它近似口述，而不是写作，近似素描，而不是工笔画。这就需要像罗西里尼、拉都达和德桑蒂斯那样，具有娴熟的功力和准确的眼力。他们手中的摄影机具有相当灵敏的触感……能够在刹那间准确捕捉到所需的物像。”[②]

巴赞及法国电影手册派对于新现实主义电影的总结研究和大力推崇，使得新现实主义的价值和意义引起人们的重新认识。他不仅推崇新现实主义诸位大师的杰出电影手法，也以缅怀式的口吻赞扬他们将关注的镜头投向战后的穷街陋巷和普通人群。巴赞感慨道：“在一个已然经受过、现在仍然经受着恐怖和仇恨困扰的世界中，几乎再也看不到对现实本身的热爱之情，现实只是作为政治的象征，或者被否定，或者得到维护，在这个世界中，唯有意大利电影在它所描写的时代中，拯救着一种革命人道主义。”[③]

在他的推崇之下，新现实主义的纪实风格、对现实及人的关注成为影响法国新浪潮电影运动的精神源泉。

应该说，巴赞笔下所描绘及推崇的意大利新现实主义，已经超出了新现实主义本身所能企及的范畴。正如前文所述，新现实主义存在的一大基石是其时代背景及使命。新现实主义像其他的银幕产物一样，仍然是制造幻觉和梦境的机器。并且新现实主义作为意大利的“父辈”电影，走的仍是情节剧及神话叙事模式。在我们关注新现实主义一些基本特征诸如非职

---

①［法］洛朗斯·斯基法诺：《1945年以来的意大利电影》，第27页，江苏教育出版社2006年版。
②［法］安德烈·巴赞：《电影是什么？》，第283页，江苏教育出版社2005年版。
③［法］安德烈·巴赞：《电影是什么？》，第270页。

业演员的运用、实景拍摄、淡化剧本、方言对话等的同时，也须注意，这些特征并不代表着政治主张和立场，而是一种更有效的制造“真实感”的电影技巧。很多新现实主义导演宁愿用非职业演员是因为他们更朴素自然，在新现实主义的影片中，非职业演员是比职业演员“更好”的演员。而简化情节和不用剧本绝非意味着不重视情节，而是使影片叙事线更为清晰有力的做法。如果去仔细研究一下新现实主义影片中音乐的运用，如《罗马，不设防的城市》《偷自行车的人》《大地在波动》等，就会发现音乐是如何严丝合缝地贴合、烘托剧情及氛围的，其中饱含着创作者精雕细琢的匠心。

因此，今天我们再去重新学习和审视意大利新现实主义电影，不应过多地纠缠于其政治意义以及与社会背景的关联。毕竟，作为时代神话的新现实主义流派是短暂的并且已然消逝。我们似乎更应该去关注新现实主义电影高超的叙事手法及拍摄技巧，它们是如何将人与环境的关系生动地展现在银幕上，如何将人细腻丰富的内心情感活动进行有效的传达，如何成功地使自己的主人公形象屹立在银幕上成为英雄，又如何使得电影语言作为一种传递理念与影响力的大众传媒工具而发挥功用的。

意大利新现实主义为电影观念的发展提供了一个成功的纪实美学的范本。可以说，通过新现实主义的大师及杰作，巴赞以及后世的电影人更加看清了电影这种媒介载体的使命和意义：电影与人，与现实的关联；电影与观众的关联；电影叙事与视听手法的重要性，等等。

意大利新现实主义作为意大利的“父辈”电影深深影响了意大利本国乃至世界的电影创作。而几位主要创作者在新现实主义衰落之后，将对于人与现实的关注以及对于电影技巧的探索与自身的风格相结合，继续走上了各自的创作之路。

在新现实主义之后，罗西里尼拍摄了《圣弗朗西斯的花束》（*Francesco*，*Giullare di Dio*，1950）、《火山边缘之爱》（*Stromboli*，1950）、《意大利的旅行》（*Viaggio in Italia*，1954）、《路易十四的崛起》（*La Prise de pouvoir par Louis XIV*，1966）等杰作。从这些作品中我们不难读出罗西里尼在他的新现实主义创作中已然透露出的个人气质和风格。

德西卡则作为演员和导演又回归到了他所擅长的喜剧电影领域。重要的作品有作为导演的喜剧电影《昨天，今天，明天》（*Ieri*，*Oggi*，*Domani*，1963）、《意大利式结婚》（*Matrimonio all'italiana*，1964）等，以及他所参演的《我们曾如此相爱》（*C'eravamo Tanto Amati*，1974）等片。

维斯康蒂在新现实主义之后关注他所熟悉的贵族题材，探索人的欲望和非理性情绪，并且在视听语言和影片风格上遵循他的唯美主义风格，拍摄了一批精美的电影杰作，如《战国妖姬》（*Senso*，1954）、《白夜》（*Le Notti Bianche*，1957）、《豹》（*Il Gattopardo*，1963）、《魂断威尼斯》（*Morte A Venezia*，1971）、《诸神的黄昏》（*Ludwig*，1972）等。

而被称为新现实主义后继者的费德里科·费里尼（Federico Fellini）和米开朗基罗·安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）都曾经是新现实主义大师们的助手。费里尼因 1945 年辅助罗西里尼导演了《罗马，不设防的城市》而被罗西里尼信任和器重。在 1950 年之前，费里尼基本上是以编剧和副导的身份出现。他早期的创作如《杂技之光》（*Luci del Varietà*，

1951），《大路》（*La Strada*，1954），《卡比利亚之夜》（*Le Notti di Cabiria*，1957）等片，无不是现实主义风格的杰作。安东尼奥尼为罗西里尼和德桑蒂斯做过编剧，在1947—1950年期间他制作了五个纪录短片。这两位从新现实主义走出来的导演在日后的电影创作中分别以个人独特的风格对现实及人性进行探索和表现，成为世界级的电影大师。

无论是“父辈”大师还是其后继者们，都在新现实主义之后各自走上了迥异的创作之路，并且其作品乍看与新现实主义电影无甚关联；但是新现实主义时期聚集与培养起来的电影观念及日臻成熟的电影技巧，使他们在超越了新现实主义的贫困主题之后，在展现人与现实、人与环境关联的同时，继续去探讨更加复杂和微妙的人性。正是在这一点上，意大利新现实主义超越了一个时代，在无形中得以延续和发展，影响了后辈电影人的观念和创作，也是今日我们再去学习和审视意大利新现实主义的意义所在。

思考题

（1）如何看待新现实主义电影中的“真实”与“真实感”？

（2）如何看待意大利新现实主义与法国新浪潮电影的关系？

参考书目

［法］洛朗斯·斯基法诺：《1945年以来的意大利电影》，王竹雅译，江苏教育出版社2006年版。

［法］安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，江苏教育出版社2005年版。

Pierre Sorlin, *Italian National Cinema:1896–1996*, Routledge, 1996.

Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano:2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma: Editori Laterza, 1991.

Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to The Present*, New York: Continuum, 1990.

第 19 章

法国新浪潮电影运动

法国新浪潮电影运动，是指 20 世纪 50 年代末至 60 年代初法国突然涌现的由不知名的年轻人竞相拍摄电影的现象，人们将这种现象称作“新浪潮”。学界对新浪潮的历史分期尚未达成一致，目前的主流观点是发端于 1958 年，终止于 1962 年。也有一种意见认为新浪潮分为 1958—1962 年和 1966—1968 年两个阶段（持这种观点的学者认为第一阶段是一种无政府状态的对中产阶级电影的颠覆，第二阶段则完全是政治的产物）[①]。法国新浪潮电影运动是世界电影史上继 20 世纪 20 年代欧洲先锋派电影运动、40 年代意大利新现实主义电影运动之后的第三次大规模电影运动。

作为第二次世界大战后全世界规模最广、影响最深、作用最大的电影运动，新浪潮在短短几年的时间中，在思潮崛起的法国文化界掀起了汹涌的波涛，并形成了三个影响深远的创作团体，分别是以《电影手册》杂志为阵地、由资深影评人领衔的《电影手册》派，居住在巴黎塞纳河左岸的职业电影导演或其他领域的文艺工作者转而拍摄电影的左岸派，以及以直接纪录手法为基本创作特征的真实电影[②]。但在传统观念上，谈到法国新浪潮电影运动一般主要是指以“作者电影”为基本指导思想的《电影手册》派，由于左岸派和真实电影与《电影手册》派关系笃深，文中也会有所涉及。

19.1 新浪潮的历史与文化背景

新浪潮一词源自法语 La Nouvelle Vague，意为“新的浪潮”。这个词最早出自法国女记者弗朗索瓦兹·吉鲁于 1957 年 10 月 3 日发表在法国《快报》上的一篇题为《关于青春的报告》

---

① 参见［英］苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，第 208 ~ 213 页，北京大学出版社 2013 年版。

② 关于左岸派和真实电影是否可以归属于新浪潮仍存在商榷，有些学者将以让·鲁什为代表的纪录片流派称为真理电影，笔者在此处取主流译法。

的文章，作者将“二战”后的法国青年统称为“新浪潮”的一代。1958年6月，作者又在伽里玛出版社出版了《新浪潮，青春的肖像》一书，内容虽与电影并无直接联系，却表达了法国社会内部寻求变化的需要。不久，法国影评人皮埃尔·比亚尔在题为《法国电影的青年学院》的文章里将“新浪潮”这个概念引入电影批评，后这一概念逐渐流传开来。

法国新浪潮电影运动的兴起，深受当时法国电影业经济困境的影响。当“二战”的硝烟从欧洲大陆散尽之后，法国电影业因受战争的影响以及好莱坞影片大量倾销而陷入重重危机，法国政府迫于压力在1948年废止了“布鲁姆—伯恩斯”协定。该协定始定于1946年，以放弃每年对好莱坞120部影片的配额制来换取本国奢侈品的出口。为了与美国电影对抗，此时的法国电影业试图大力发展彩色电影，通过与周边国家合作提高本国电影制作水准和关注度。其中最有影响力的是提出以“优质电影传统”为口号，将大量法国文学名著改编成电影，并特别重视华丽的布景和精美的陈设，讲究高成本和推崇明星制，这便是后来为弗朗索瓦·特吕弗大肆攻击的“优质电影”或“爸爸电影”。

战后的法国人并不十分喜爱反映现实的影片，沦陷区的惨痛经历在这一代法国人心中留下了挥之不去的痛楚，他们无法面对因政府投降而引发的羞辱心和沦陷区法奸通敌招致的罪恶感。古装历史剧成为他们逃避现实和慰藉心灵的一剂良药，大批宫廷历史巨片开始充斥法国银幕，如让·德拉努瓦的《田园交响曲》、奥当-拉哈的《红与黑》等。这类影片虽然一度取得了辉煌的票房佳绩，并在一定程度上挽救了濒于崩溃的本国电影产业，但僵化的创作模式丧失了法国诗意现实主义惯有的清新写实传统和原创性。法国影坛彻底陷入了历史题材的再次搬演和文学改编的泥潭之中，雅克·塔蒂和罗贝尔·布莱松这样具有个人风格的导演越来越少[①]。这一时期，西方的各种思潮开始在法兰西第五共和国的土地上滋生蔓延，大批具有深厚的历史文化积淀和文学修养的年轻人开始步入社会，要求改革的声音在空气中呼之欲出。

值得指出的是，法国电影资料馆对新浪潮电影运动的产生也起到了推波助澜作用。早期的法国电影界崇尚学徒制，怀揣导演梦想的年轻人必须从最基础的工种做起，制作过程具有相对的封闭性。1936年亨利·朗格卢瓦、让·米特里和乔治·弗朗叙联手创办的法国电影资料馆，是一个以抢救和保存世界电影优秀遗产为己任的公益组织，在沦陷时期便开始定期向公众放映影片。电影资料馆放映的影片多为反法国精英社会主流文化的作品，意在将世界各地的优秀导演的优秀影片介绍给慕名而来的年轻人。意大利导演维托里奥·德西卡的新现实主义作品《偷自行车的人》、日本导演黑泽明的《罗生门》等深深启发了年轻的电影爱好者。弗朗索瓦·特吕弗、埃里克·侯麦、克劳德·夏布罗尔、雅克·里维特、让-吕克·戈达尔等，都是经过在电影资料馆的熏陶和学习积累掌握了丰富的电影知识，为新浪潮的产生打下了坚实基础。

1948年，亚历山大·阿斯特吕克在《法国银幕》第144期撰文《摄影机—自来水笔：新先锋派的诞生》，提出“摄影机—自来水笔”的观点，主张电影已成为一种具有独特的语言、

① Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema*, The University of Wisconsin Press, 2002, forword.

可以自由表达思想和感情的工具，正如作家用笔写作一样，电影导演可以用摄影机“写作”，充分表达个人意念。[①]“摄影机—自来水笔”理论的提出成为新浪潮电影发源的理论先驱。1951 年，法国电影评论家安德烈·巴赞、约瑟夫-玛丽·罗杜卡和雅克·多尼奥尔-瓦尔克罗兹联手创办《电影手册》杂志。虽然巴赞从第 2 期才正式加入电影手册，但他很快就成了该杂志的核心人物，并被誉为新浪潮电影的精神之父。巴赞主张“电影是现实的渐近线”，倡导场面调度和作者电影，坚持杂志社以挖掘和扶持“电影作者”为己任，使得这份杂志很快便声名鹊起。一大批持相同理论观点的优秀年轻人迅速聚集到了这份刊物周围，并以此为理论阵地，以“作者论”方法大肆抨击愈加腐朽的“优质电影”。

1954 年，时任《电影手册》编辑的特吕弗发表了《法国电影的某种倾向》[②]，文章大肆批判和抨击当时的法国电影制度。特吕弗掀起的惊涛骇浪冲击着高耸陡峭的悬崖峭壁，他们的名字叫德拉努瓦、杜威维尔、克雷芒、克鲁佐、奥当-拉哈，以及一些其他人。在战后的法国，这些导演的共同点，一是传统的电影思维方式，二是某种幻想破灭的世界观[③]。为了宣扬自己的观点，特吕弗首倡“作者论”，提出影片的真正作者应该是导演而非编剧，是在一系列作品中坚持题材和风格的一贯特征的导演，即自己的作品的作者[④]。除了特吕弗的著名檄文《法国电影的某种倾向》，《电影手册》杂志还发表了雅克·里维特的《导演的年代》、安德烈·巴赞的《星涅马斯科甫（Cinemascope），蒙太奇的终结》《论作者策略》和《“作者论”六人谈》等文章。

1955 年，以摄影记者的身份投身电影创作的女导演阿涅斯·瓦尔达拍出了影片《短岬村》，这部在阿伦·雷乃支持下拍摄的影片开创了法国独立制片的先河，低成本和非职业化的制片方式为日后新浪潮导演纷纷效仿，被后来的史学家视作新浪潮电影的先声之作。这部影片的背景发生在瓦尔达从小生长的短岬村，一对情侣在即将分手之际回首往事，同时小渔村的村民也在经历各式各样的困难，两条主线相互糅合又彼此独立，共同推动情节发展。阿涅斯·瓦尔达因为对新浪潮的特殊贡献而被尊称为“新浪潮之母”[⑤]。同年，阿伦·雷乃拍出了短纪录片《夜与雾》，这是一部反映“二战”大屠杀的纪录片，也是一部关于“遗忘与记忆”的影片，与历史形成了一种辩证关系，在无情地讲述过去恐怖经历的同时，产生了真正的救疗作用和社会意识。

1956 年，罗杰·瓦迪姆的处女作《上帝创造女人》于 11 月 28 日在巴黎首映，这部描写一男三女情欲纠葛的故事片在叙事技巧上比较平淡，但是碧姬·芭铎的性感造型使影片成为那一时期最受追捧的对象。影片清新、大胆、热情的风格受到青年人的热烈欢迎，同样被认为是预示着“新浪潮”即将到来的先声作品。碧姬·芭铎因在影片中塑造了一个自由妇女的

---

① 参见许南明、富澜、崔君衍主编：《电影艺术词典》（修订版），第 36 ~ 37 页，中国电影出版社 2005 年版。
② 原文载法国《电影手册》第 31 期（1954 年 1 月），中文见《世界电影》1987 年第 6 期。
③ 参见［法］塞尔日·达内：《新浪潮在继续》，中文见《当代电影》1999 年第 6 期。
④ 参见许南明、富澜、崔君衍主编：《电影艺术词典》（修订版），第 37 页。
⑤ 详见单万里：《DV 时代的新浪潮之母》，载《当代电影》2004 年第 3 期。

碧姬·芭铎成为法国青年人崇拜的偶像

形象而成为法国青年人崇拜的偶像，此外该片还是一部驾驭自如的采用星涅马斯科甫宽银幕拍摄的影片。影片《上帝创造女人》的成功还意味着到50年代后期制片人已经开始倾向于让青年一代领导电影生产，包括前期拍摄和后期制作。[①] 第二年的法国《快报》以《“新浪潮”到来了！》为口号，经过调研后认为《上帝创造女人》是最能代表“新生代”价值观的影片。

1958年，又有一批重要影片陆续问世，最有影响的是特吕弗的短片《顽童》、路易·马勒的《通往绞刑架的电梯》和《情人们》、雅克·塔蒂的《我的舅舅》以及克劳德·夏布罗尔的《漂亮的塞尔日》（这部深刻反映法国当时落后的村镇生活和社会性问题的影片是《电影手册》派的第一部作品）。有人认为这一年是“新浪潮”电影的诞生年，也有人认为本年度出现的影片只是“新浪潮”电影的先声之作。但毋庸置疑的是，1958年是新浪潮运动具有转折性意义的一年，当年10月法国公民投票通过了夏尔·戴高乐提出的以加强总统权力为核心内容的新宪法，替代并废除1946年的宪法，至此法兰西第五共和国宣告成立。在政府的改组过程中，著名作家安德烈·马尔罗受命担任法国文化部长，肩负起了“发扬光大法国文化”的使命，1959年的戛纳国际电影节就是在他领导下举办的第一个电影节。[②]

19.2 新浪潮的代表人物与代表作品

20世纪50年代中后期迎来了法国影坛的更新换代，“优质电影”高投入、高风险的弊端日益凸显，一些法国电影制片厂和电视台开始对以弗朗索瓦·特吕弗为代表的青年影评人产生兴趣并愿意资助他们拍摄影片，因为他们鼓吹“不用大明星也可以拍出赚大钱的影片”。1959年，特吕弗的《四百下》和马塞尔·加缪的《黑人奥菲尔》取代夏布罗尔的《漂亮的塞尔日》和《表兄弟》进军戛纳国际电影节，最终特吕弗的第一部长片《四百下》获得最佳导演奖桂冠，为法国电影重新赢得了荣誉。“四百下”一词缘自法国谚语，意谓“不顾一切地胡作非为”，影片描写了一个12岁少年因得不到家庭和老师的爱而流落街头，经历偷窃等行为后最终奔向大海的故事。此片被喻为导演少年时代的真实写照，在男主角让－皮埃尔·莱

① 参见［英］苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，第209页。

② 单万里：《“新浪潮”大事记》，载《当代电影》1999年第6期。

奥身上处处折射出特吕弗当年的身影。

推选《四百下》代表法国参加戛纳电影节的过程十分艰难，主要因为特吕弗曾经猛烈攻击当时法国的电影工业体制。虽然安德烈·马尔罗没能以自己的影响使《广岛之恋》入选戛纳电影节的参赛片，但他鼓励制片人争取将它作为参展片在电影节放映。虽然《四百下》只获得最佳导演奖，《广岛之恋》只是作为参展片放映，但它们的成功超过了获得大奖的《黑人奥菲尔》。杜拉斯编剧的《广岛之恋》虽然通常被认为是“左岸派”的作品，是“作家电影”的代表作，但因其出现在“新浪潮”时期，或者说对“新浪潮”的诞生做出了贡献，所以同时也被看作是“新浪潮”电影。

《四百下》为法国电影重新赢得了荣誉

戛纳电影节上取得的成功确立了特吕弗等一批新人的导演身份，为新浪潮作品的大量涌现打下了基础。随着《四百下》在电影节上的放映，新浪潮成为当时最受关注的现象，外国电影刊物和出版业亦纷纷开始看好并试图加以阐释。这一时期，制片人资助青年人拍片之风盛行，1959 年共有 24 名法国青年人拍出了自己的第一部长片。除了《四百下》之外，《广岛之恋》也成为该年度另外一部新浪潮最具代表作，并在戛纳电影节获得成功。在这部影片中，导演完全摒弃传统的线性叙事结构，使用拍摄反映广岛生灵涂炭的纪录片与故事情节本身交叉剪辑的方法，通过闪回和画外音打破时空界限，将历史与现实交织在一起。

此后两年，新浪潮电影无论在质量还是数量上均达到巅峰，1960 年又有 43 名青年人完成了处女作，新片数量多达 124 部，1961 年的产量虽然有所减少但是仍然不乏诸多优秀作品。这一时期的重要影片包括戈达尔的《筋疲力尽》、阿伦·雷乃的《去年在马里昂巴德》、让·鲁什的《夏日纪事》、雅克·里维特的《巴黎属于我们》、特吕弗的第二部剧情长片《枪击钢琴师》、亨利·柯尔比的《长别离》、雅克·德米的《劳拉》、夏布罗尔的《双重诡计》和《好妻子》、乔治·弗朗叙的《没有面孔的眼睛》、路易·马勒的《扎齐在地铁》等，其中最有影响力的导演为戈达尔、阿伦·雷乃和让·鲁什。

富裕家庭出身的戈达尔并不推崇影片的商业性，而是更加关注影片拍摄形式的创新和结构与风格的重组。1960 年，他利用特吕弗的一个原始创意拍摄出了石破天惊的《筋疲力尽》，这部从 40 年代美国黑帮片中吸取灵感的作品为电影制作开启了更为自由、更加个人化的空间：其从内容到形式都毫无规律可循，随意的拍摄方式完全无视好莱坞电影的经典模式。戈达尔的美学观念为“场面调度”与蒙太奇学派的对立关系找到了一条新的出路，以至于法国电影资料馆馆长亨利·朗格卢瓦都曾心悦诚服地认为“电影史可分成为戈达尔之前和戈达尔之后”。

新浪潮运动的三个代表人物：弗朗索瓦·特吕弗（左）、让-皮埃尔·莱奥（中）、亨利·朗格卢瓦（右）

戈达尔（左）在《筋疲力尽》的拍摄现场

自《筋疲力尽》荣获戛纳电影节最佳导演奖伊始，戈达尔的一系列影片都在从事破坏美学的探索。1960年，他还拍摄了《小士兵》，这部以法国与阿尔及利亚战争为背景进而戏谑政治与电影意义的作品由于审查方面的缘故直到1963年才获准发行。其他几部影片，《随心所欲》正如其名，影片充斥着大量字幕和明暗对比；《女人就是女人》开始玩弄彩色电影与声音处理之间的关系，在向好莱坞音乐歌舞片致敬的同时完成了他的第一部彩色宽银幕电影；《轻蔑》尝试戏中戏结构，矛头指向腐朽的西方现代文明，片中处处渗透着批判和嘲弄的意味。

阿伦·雷乃在《广岛之恋》后继续尝试着以无连贯性的情节和意识流的时空跳跃作为自我表达方式，《去年在马里昂巴德》这部充满文学味的作品依旧通过拼贴的电影语言执着地探求真实与虚幻的关系，试图从潜意识出发来表现主人公的行为举止，通过电影中情节的时空交错实现自我对电影叙事的挑战。影片将真实与虚幻的关系引入到了更加扑朔迷离的境地，时间和记忆的界定以及对人类精神领域的探索是这部影片探讨的主旨，晦涩的电影语言使得这部现代主义影片成为后人不断读解的文本典范。1961年，《去年在马里昂巴德》赢得第26届威尼斯电影节最佳影片金狮奖。

作为人种学研究工作者的让·鲁什，因工作需要而拍摄了大量记录非洲原住民生活的短片作为研究资料，逐步走上了纪录片之路。1961年，鲁什在拍摄影片《夏日纪事》时插入了他自己对片中人物的采访画面——在巴黎街头向工人、学生、服务员等形形色色的人提出一系列相同的问题并深入到他们的家庭，这种突发性的提问方式因为没有彩排的经历而变得愈发真诚动人。《夏日记事》纪录片和故事片因素相结合的做法打破了自格里尔逊以来的传统纪录片创作模式，荣获戛纳电影节和威尼斯电影节的诸多奖项，成为真实电影的奠基之作。

新浪潮在经过短暂的辉煌后便迅速地衰落下去，自1961到1962年产量到达顶峰之后就开始逐渐消退。由于新浪潮宣扬的“新道德观”是一种无视传统的反道德观，影片中一些耸人听闻的内容容易引起观众的反感和不适，同时粗糙的拍摄手法和千篇一律的剧情也已无法

满足观众的新鲜感，新浪潮影片的上座率开始急剧下滑，投资人也开始对投资新浪潮影片望而生畏，除个别出色的导演因取得丰硕的票房回报而能够继续吸引资金支持之外，大多数年轻人都失去了执导影片的机会。[①] 到 1962 年，除了戈达尔的《随心所欲》和特吕弗的《朱尔与吉姆》，新浪潮几乎没有什么重要的作品问世。该年年末，《电影手册》出版了“新浪潮专号”，对新浪潮运动进行总结。

在随后的日子里，新浪潮的主将大多成立了自己的公司，特吕弗和夏布罗尔陆续进入商业片体制，前者开始替美国环球公司拍摄《华氏 451 度》，后者则转而拍摄悬疑惊悚片。戈达尔和里维特转向实验电影，戈达尔在瑞士建立了一个专门拍摄实验电影的工作室，里维特在新浪潮末期的实验性作品《修女》因对天主教徒不敬而变得离经叛道。作为与戈达尔一样强调电影的实验性的导演，里维特推崇反常规的叙事和即兴创作。侯麦继续拍摄他一贯的表现主题，即关于上流社会虚假爱情的讽刺影片，这一阶段他开始了其《六个道德故事》的拍摄，在影片中仍旧延续着自己的影像风格和执着地对男女之间暧昧情感纠葛的探索。随着主创团体的分崩离析，新浪潮电影运动不复存在。

19.3　新浪潮的国际影响与遗产

谈到新浪潮的影响与遗产问题，首先应区别新浪潮（特指《电影手册》派）与左岸派以及真实电影的关系，由此确定新浪潮的影响和遗产范畴；其次是新浪潮承前启后的性质，即探讨该运动对早期流派的借鉴以及对后来的亚欧拉美等一批国家新浪潮运动产生的国际作用；最后是法国新浪潮电影运动本身产生的积极影响，这个影响应该分为国内影响和国际影响两部分。

左岸派因其成员居住在巴黎塞纳河左岸而得名，成员主要包括阿涅斯·瓦尔达、阿伦·雷乃、亨利·柯尔比、乔治·弗朗叙、阿兰·罗布–格里耶、玛格丽特·杜拉斯、克里斯·马克等。左岸派基本是以长期从事电影创作的导演和与文学有密切关系的艺术家为主，他们不属于任何组织，也没有《电影手册》这样的杂志为理论阵地。与对电影的迷恋相比，左岸派成员更加偏重文学修养，为了与《电影手册》派推崇的“作者电影”相区分，左岸派的影片往往被称为“作家电影”。

与《电影手册》派代表的新浪潮不同，左岸派创作者在选择影片题材时不主张改编文学作品，而是更愿意拍摄专门为电影撰写的剧本。由于文学作者的身份使然，这些导演在处理影片风格时着重强化对人物内心世界的揣摩，而往往轻视对外部环境的描写，同时他们的影片也不同于《电影手册》派蔑视拍摄技巧的半即兴式作风，其作品十分讲究电影手法和技巧的运用。[②]

真实电影秉承 20 世纪 20 年代前苏联导演吉加·维尔托夫的“电影眼睛”理论（该理论主张摄影机是反映生活的眼睛，应该摒弃拍摄者的主观思考来表现现实世界的本质），并在

① 参见许南明、富澜、崔君衍主编：《电影艺术词典》（修订版），第 90 页。
② 参见许南明、富澜、崔君衍主编：《电影艺术词典》（修订版），第 92 页。

此基础上更加强调表现事物的完整性和统一性。真实电影是一种制片方式相对简单的拍摄模式，团队成员基本上由导演、摄影师和录音师三人组成，操作台上的剪辑工作则往往是导演独立完成的。因为反对虚构性地反映生活，真实电影排斥事先编写完整的剧本，更不会采用职业演员，他们主张表现客体情感的自然流露，整个创作团队中只有导演会偶尔客串访问者而介入到拍摄过程之中。[①]

与新浪潮相比，真实电影继承了即兴创作，周期短投入低，使用非职业演员的特点，不同的是真实电影在表现现实主义题材时表现得比新浪潮影片更为彻底。与左岸派相比，真实电影同样强调影片需要如文学艺术般传递生动细腻的形象，如同小说那样扩展题材的表现领域，不同的是真实电影的导演期望达到影片的相对真实性，试图调整真实与虚构二者之间的比重，尽可能限制电影的虚构成分。真实电影为故事片的创作提供了最大限度保持真实性的借鉴，对新浪潮导演的影片创作影响颇深。特吕弗在《四百下》中对大量街景方面的处理可以充分体现出对真实电影模仿的倾向性，戈达尔更是在他的政治影片中直接照搬真实电影的技巧。真实电影比新浪潮和左岸派的作品更加贴近生活，成为艺术家表达对人生和世界反省与自省的有效工具。

新浪潮是一场承前启后性质的电影运动，我们不应仅仅局限于考察其对后来亚欧拉美等一系列国家的电影革命起到的促进作用，同时也应该关注到新浪潮借鉴前人的意义。20世纪50年代的法国电影陷入了好莱坞大制片厂的危机之中，法国青年一代开始从邻国的创作成果中汲取经验，这一时期欧洲有许多青年导演已经逐步摆脱本国的教条束缚，开始关注对电影解放美学的思考，比如波兰的安杰伊·瓦伊达、瑞典的英格玛·伯格曼等，但最终对新浪潮起决定性作用的还是意大利新现实主义和英国自由电影运动这样的创作流派。

意大利新现实主义和英国自由电影运动对法国新浪潮的最大启发在于，创作者可以通过对现实题材的提炼和简洁化的拍摄手段颠覆本国愈加腐朽的制作模式。意大利新现实主义推崇通过对真实生活的描写来反映当代社会问题，注重描写普通人的生活，强调实景拍摄，使用非职业演员，反对明星制度。英国自由电影运动以强调创作者的自由为中心内容，创作上必须向社会上和电影界内部的保守观念挑战，电影制作者重视日常生活题材并且有能力通过自己的作品表达自我，同时还要摆脱电影制片业的商业桎梏。法国新浪潮电影运动在汲取上述成功经验的同时也有所保留，譬如他们并不反对电影商业性，而是主张把商业性同艺术性结合起来；同时也并不排斥明星制度，通过他们的影片反而培养出了如让娜·莫罗、让－保罗·贝尔蒙多等一批深受法国青年人喜爱的电影明星。

法国新浪潮电影运动产生的影响应该分为国内影响与国际影响两部分。从国内看，新浪潮运动前后法国的电影是不一样的。由于新浪潮的起因是本国电影萎缩，电影从业人员及其思想老化，电影经济在恶性循环中面临崩溃。他们要改变这种局面，自然会采取完全不同的工作方式，拍摄完全不同的电影。他们经常包揽以前必须由不同人员担负的摄制组中的主要

① 参见许南明、富澜、崔君衍主编：《电影艺术词典》（修订版），第91页。

工作，特别是编剧和导演。而以前的电影更多地改编自 19 世纪的经典小说。他们多拍外景，很少在摄影棚内拍摄，而且外景也很少搭景，多为实景。这样，首先他们的影片的真实感和真实效果比以前增强了许多，其次他们的摄制组人员少，拍摄周期短，不用名演员，因此也节约了大量经费。

新浪潮的电影作品在摄影和剪辑方面都做出了重大革新。在摄影上，新浪潮推崇巴赞的摄影机本体论，侧重电影的照相功能，在实景拍摄的过程中往往会利用自然光进行肩扛跟拍这种类似新闻片的拍摄风格，这一特点在《四百下》中体现得尤为明显，影片中甚至在街头出现了摄影师的身影。除此之外，新浪潮的电影作品还善于用大量的长镜头和景深镜头表现时空的完整性。在剪辑上，新浪潮的主要贡献在于淡化了蒙太奇的时空切换功能，经常采用镜头直接切换和跳接的方法取代原本复杂的快速剪辑技巧，从而有效地控制了影片的长度和节奏。

相比较制作模式的更新，新浪潮更大的意义在于对本国传统道德观念电影的否定。新浪潮的影片有别于“优质电影”中对道德主题的阿谀逢迎，摆脱了只反映真善美的虚伪描绘。新浪潮的导演们在处理友谊和爱情的问题时表现得更加专注和真诚，并开始触及一些被禁锢的题材，如特吕弗的《朱尔与吉姆》是对法国根深蒂固的道德电影做出的一次彻底的反叛。影片描述了朱尔与吉姆亲密无间的友情以及同姑娘卡特琳娜的爱情纠葛，同时又涉及对战争的反思。全片洋溢着天真烂漫的色彩，友谊的理想和爱情的憧憬在一部影片中相互交织，从而实现三个人共同的观念。

从国际上看，法国新浪潮电影运动对当时以及后来许多国家的电影发展都产生了举足轻重的影响。这股浪潮首先波及欧洲，新现实主义的诞生地意大利在法国电影的鼓舞下促生了一批青年导演的迅速崛起。贝尔纳多·贝托鲁奇的《革命前夕》和《伙伴》、马尔科·贝洛基奥的《口袋里的拳头》、皮埃尔·保罗·帕索里尼的《乞丐》和《罗马妈妈》等，都可以说铭刻着新浪潮的烙印，特别是对戈达尔的模仿痕迹尤为显著。其次直接受到新浪潮影响的还有波兰、捷克斯洛伐克、匈牙利等东欧国家的导演，他们在这一时期拍摄的影片更注重电影形式探索，制作风格相较于国内早期作品更加简洁化。法国电影的振兴同样刺激到了联邦德国，20 世纪 50 年代的德国电影正处于“二战”废墟下的重建阶段，这一时期的德国电影工业同样面临着回避现实的问题，在法国新浪潮影响下，1962 年德国一批青年电影导演发表了《奥伯豪森宣言》，标志着德国新电影运动的正式开始。

在拉美，法国电影的繁荣为巴西电影新浪潮的兴起指明了方向。作为殖民文化附属地的巴西，其电影一直是在北美电影的主导形式下，缺乏具有民族色彩的地域文化。当法国电影的改革在欧洲大陆上取得成功之后，来自巴西电影俱乐部和学生运动的一代人开始试图夺取摄影机，拍摄某种以反殖民地文化为标记的影片。格劳贝尔·罗恰是巴西新电影的代表，他在 1961 年拍摄了一部风格相当混杂的影片《变幻的风》之后，接着完成了热情洋溢的巴洛克式的政治三部曲：《太阳土地上的上帝与魔鬼》《痛苦的大地》和《安东尼奥之死》。除此之外，格劳贝尔·罗恰与特吕弗一样是一名优秀的影评人，1963 年发表了《巴西电影评述》

一文[①]。

法国新浪潮同样波及了亚洲诸国，首先受到冲击的是日本。在法国新浪潮风起云涌之际，以大岛渚和吉田喜重为代表的日本电影人首先在松竹公司内部掀起了一场电影革命，随即扩展到全日本的电影业。大岛渚从1959年起连续拍摄了《爱与希望之街》《青春残酷物语》《太阳的墓场》等影片，特别是直接套用法国电影《夜与雾》名称的《日本的夜与雾》，足见法国新浪潮的影响。而吉田喜重的代表作《不务正业的人》完全借鉴戈达尔在《筋疲力尽》中使用的电影语言以表现迷失中日本年轻一代。除了日本之外，中国第五代导演的创作在一定程度上也受到了法国新浪潮电影运动的影响。

新浪潮标志着一代电影人对创造力处于某种僵化状态的电影工业进行的革新，对电影技术的革新和产业格局的重组也起到了不可忽视的作用。[②] 在电影技术方面，新浪潮利用日光照明和天然外景拍摄，推崇巴赞的长镜头美学来代替蒙太奇规则，强调长镜头和景深镜头的使用以避免限制观众的感知过程。在产业格局方面，新浪潮摆脱了“优质电影”的桎梏，致力于推动导演中心制观点的形成，促进了新一代电影人的崛起。它的可贵之处在于“浪潮”二字，在电影艺术王国中，从未见过如此之多的人，以如此之大的声势，奋起推翻和打碎旧有的制片秩序，以艺术趣味替代商业趣味，这是对商业电影最强烈的一次冲击，其影响深入世界各国，波及至今。[③]

思考题

（1）法国新浪潮电影运动的历史与文化背景是什么？

（2）法国新浪潮电影运动的代表人物与作品有哪些？

（3）法国新浪潮电影运动对法国以及其他国家的电影产生了怎样的影响？

参考书目

[英]苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，邹赞、孙柏、李玥阳译，北京大学出版社2013年版。

许南明、富澜、崔君衍主编：《电影艺术词典》（修订版），中国电影出版社2005年版。

Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema*, The University of Wisconsin Press, 2002.

David Parkinson, *History of Film*, Thames & Hudson, 1995.

① 见[法]米歇尔·马利：《“新浪潮”的国际影响和遗产》，中译文见《当代电影》1999年第6期。

② 同上。

③ 胡滨：《当代法国电影》，见荒煤主编：《外国电影近况》，北岳文艺出版社1986年版。

第 20 章

英国电影新浪潮

1999 年初，英国电影学会（BFI）编辑了一本小册子并送给全英影视界，包括制片人、导演、编剧、演员、技师、研究人员、发行商、评论家等在内的各个行当的 1000 名人员，要求这些人选出 20 世纪内在影院上映并给他们带来强烈而持久印象的 100 部“英国文化电影”[①]，最后收到 25700 张选票，涉及 820 部电影。英国电影学会这个相当有吸引力的百部影片榜单中，没有无声电影，仅有一部纪录片。大卫·里恩成为最受欢迎的导演，有 7 部作品名列其中。鲍威尔与普雷斯伯格组合与约翰·施莱辛格，在 100 部的排行榜上各占据了 4 部，并列居第二位。托尼·理查森也有 3 部。30 年代的 3 部，40 年代的 16 部，50 年代的 10 部，60 年代的 26 部，70 年代的 10 部，80 年代的 18 部，90 年代的 17 部。其中 20 世纪 60 年代的影片占到了最多数，100 部占了 26 部，相当于四分之一还多。对发挥主体影响，并成为建构英国电影文化的重要组成的 60 年代电影的认识，也将成为精准把握英国电影必不可少的一部分。

“二战”以后，世界电影进入到了现代电影的转型期，意大利出现了新现实主义，后面又发展成以安东尼奥尼、费里尼为代表的心理现实主义，法国兴起了以特吕弗、戈达尔和夏布罗尔为代表的新浪潮，美国商业体制下的类型电影更趋完善。英国处于这样一个交界点，受到自身传统的影响，尤其是 20 世纪 30 年代以来纪录片运动的影响，兴起了“自由电影”开始的纪录片创作和英国新浪潮运动，代表人物有林赛·安德森、托尼·理查森、卡雷尔·赖兹、约翰·施莱辛格、约瑟夫·洛塞。英国新浪潮也培养起来一群演员明星，如阿尔伯特·芬尼、理查德·伯顿、迈克尔·凯恩、艾伦·贝茨、劳伦斯·哈维、朱丽叶·克里斯蒂等。1959 年至 1963 年这一时期出现了一批关注英国现实的作品，如《愤怒的回顾》（*Look Back in Anger*，1959）、《上流社会》（*Room at the Top*，1959）、《蜜的滋味》（*A Taste of Honey*，

① 参见网站 http://en.wikipedia.org/wiki/BFI_Top_100_British_films。本章后附录中列出了英国电影学会世纪百部最佳电影名单。

1961）、《星期六晚上和星期天早晨》（*Saturday Night and Sunday Morning*，1960）、《长跑运动员的孤独》（*The Loneliness of the Long Distance Runner*，1962）、《如此体育生涯》（*This Sporting Life*，1963）、《骗子比利》（*Billy Liar*，1963）、《仆人》（*The Servant*，1963）等，这些电影表现了年轻人的理想、爱情态度、物质享受、精神追求与当下的社会秩序、等级区分、体制制度产生的矛盾与冲突。

20世纪50年代末60年代初社会意识形态和社会文化发生了巨大变化，特别是20世纪60年代的英国经历了诸多社会变革[①]：1960年随着赌博合法化，英国出现了许多以各种赌博花招开设的赌场、店铺以及俱乐部；1965年废除了死刑；1967年堕胎开始合法化，同性恋开始非罪化；1968年废除了戏剧审查法；1969年通过的《离婚改革法案》使得离婚更加容易；社会上广泛实施公众福利和社会服务性制度，开设了更多的大学，并拓宽了教育扶助金发放范围；女性的权利也随着1970年的《同酬法》的实行和"公平机会委员会"的成立而得到保障。社会上广泛而深入地开展了以自由主义和平等主义为基本原则的运动。这个时期的许多电影都着眼于表现具有工人阶级背景的年轻人的情感经历，他们在社会上的处境，以及接受教育和发展机遇等问题。1968年全世界范围内开始的一场无产阶级运动和浪潮，也给英国电影带来了影响。这些巨大的变革带来了"英国电影最富有动力，而且也是最精彩的时期，特别是从社会性别和生理性别呈现的角度来说"[②]。

事实上，无论在英国国内，还是国际范围，60年代的英国电影在评论界和商业上的成功都是和"新浪潮"和"摇摆伦敦"这样的标签电影相联系在一起的。与此前40年代和50年代强调文学影响和战争叙事的影响不同，这一时期出现的英国新电影更多反映一种青年文化，反映愤怒青年和疏离异化的战后青年工人阶级的幻灭。理查德·戴尔从性别呈现的角度出发，总结概括出这样一种比较有说服力的酷儿俗套刻板化呈现，名为"忧伤青年"[③]。而另一位英国学者罗宾·格里菲斯结合这一时期颇有影响的英国新浪潮电影的几位主将所创作的电影故事片分析，将之概括为"愤怒忧伤青年"[④]形象。

20.1 愤怒青年的反叛

"愤怒青年"原本是指20世纪中期出现在英国的一批文学新秀，他们来自下层中产阶级和工人阶级家庭，大多靠"福利国家"的奖学金完成系统学业。他们的共同特征是，关注同样的社会问题，满怀相似的厌倦情绪，表现彼此相似的主人公角色，并且使用如出一辙的表

---

①《从"愤怒的1950年代"到"摇摆的1960年代"》，见［英］安东尼·阿尔吉特、詹姆斯·C·罗伯逊：《戏剧和电影审查》，第129～155页，爱丁堡大学出版社2005年版。

②［英］萨拉·斯特里特：《英国民族电影》，第81页，路特里奇出版社1997年版。

③［英］理查德·戴尔：《出柜表明身份是为了进入：作为忧伤青年的同性恋形象》，见《酷儿文化》（*The Culture of Queers*），第116～136页，路特里奇出版社2002年版。

④［英］罗宾·格里菲斯：《忧伤和愤怒：英国1960年代的酷儿们》，见他本人编选的《英国酷儿电影》，第71～90页，路特里奇出版社2006年版。

现手法，形成了战后英国文学中的一个颇有影响力的文学运动。这个运动与美国“迷惘的一代”和“垮掉的一代”遥相呼应。在此后的年代中，这些称谓成为冲动怨愤的青年人的标志性口号和旗帜，以此来宣泄他们的青春冲动和对社会现状的不满。

“愤怒青年”作为一次文学运动，同时出现在小说和戏剧的创作中。它们的主人公都是心怀不满的愤怒青年人，他们总是满腹怨言和牢骚。这类愤怒青年的最早雏形，是威廉·库珀《外省生活花絮》中反抗传统习俗的主人公，而约翰·韦恩的《大学以后的漂泊》（1953）和金斯利·艾米斯的《幸运儿吉姆》（1954）则成了愤怒青年的典型模式。1956 年 5 月 8 日，约翰·奥斯本的戏剧《愤怒的回顾》在伦敦皇家宫廷剧院上演，从而成为英国“愤怒青年”直面现实生活、抨击社会不平等现象的第一篇重要宣言，并且被誉为“50 年代最生动的一出英国戏剧”。剧中出现的熨衣板和厨房水槽，成为英国新戏剧的象征。英国新戏剧革新了戏剧创作、表演、导演和舞台设计的陈旧方法，戏剧评论界开始出现了两个专门的新名词：“厨房水槽剧”和“愤怒青年”。前者以描绘工人阶级和中下层人士的日常生活为主，强调家庭生活的琐碎现实，反对以考沃德和拉第根为代表的客厅喜剧和中产阶级戏剧。以奥斯本、金斯利·艾米斯、C. 威尔逊等剧作家和小说家为代表的创作，以犀利、激进和无政府主义的政治观点描写这个冷漠的社会，他们笔下的主人公则被称为“愤怒青年”。这两个当时频频见诸报端、在新闻界引起广泛关注的新名词，同样影响到了 50 年代中后期到 60 年代初英国电影的创作。“厨房水槽派”和“自由电影”运动创作的代表人物和优秀电影作品应运而生。

这个时期英国电影的许多成功之作，都改编自奥斯本、艾米斯、布莱恩和西利托的成功原创戏剧和小说，如 1959 至 1962 年之间出现的电影《愤怒的回顾》《上流社会》《优伶》《蜜的滋味》《星期六晚上和星期天早晨》《长跑运动员的孤独》等，都是改编自 1956 年 5 月到 1959 年 9 月间出版并获得声誉和影响的同名戏剧和小说。《愤怒的回顾》是伍德福尔（Woodfall）电影制片厂出品的第一部影片，该制片厂出产的电影会经过这样的工序：先是让戏剧的原作者和职业电影剧作家就电影剧本协商、讨论，然后再完整地写出电影剧本。奥斯本、西利托、迪兰尼都曾根据自己的文学作品改编出电影剧本。后来的一批电影创作基本上都采取了这样的方法。《如此体育生涯》剧本由原小说作者戴卫·斯托雷写出，约翰·施莱辛格的《骗子比利》由凯斯·沃特豪斯和威利斯·霍尔根据他们自己的戏剧作品改编，而戏剧版本又是基于沃特豪斯的小说改编的。因为这种英国电影深受文学影响，很多都是改编，甚至是经过多重改编的再改编，才形成最终的电影剧本，所以英国著名的电影理论家和学者彼得·沃伦认为，英国电影缺乏从剧本到制作都全盘掌控的真正“电影作者”，然而正是这一独特性，恰恰成就了“英国的新浪潮”。这与同时代源于法国而波及欧洲众多国家，甚至还广泛出现在第三世界的巴西、非洲和中国的“新浪潮”现象有一定距离，而同特吕弗提倡的“导演是影片创作核心”的作者论更是相去甚远[①]。由此，众多理论批评界人士对特吕弗曾经在采访希区柯克

① [英] 彼得·沃伦：《最后的新浪潮：撒切尔时代英国电影中的现代主义》，李二仕译，载《世界电影》2000 年第 4 期，第 5 ~ 31 页。

时所表露的“英国”和“电影”两个词截然对立，英国电影因为缺乏视觉效果、缺乏艺术性和缺乏电影性而名声不佳的观点，纷纷做出不同的回应。

无论如何最为重要的是，英国这时期具有主导影响力的，还是电影批评界。他们在政治上是左派激进的，在美学上倾向于现实主义，由此也牢固构筑了英国电影的这种现实主义传统和民族特色。这一点完全不同于美国好莱坞制造梦幻的浮华浪漫和迎合商业类型的特征。这种现实主义激发了英国的自豪感和集体认同感，也就是说，英国人在影片中呈现真实自我，而不是沉浸在别人对自己的猎奇并带有欺骗性的幻想之中。这一点也正好符合了英国知识界和精英分子抵制美国商业电影的民族主义情绪。这个时期的电影作品顺应众多小说和剧作者的笔锋，把镜头对准了伦敦卧室兼起居室的租赁公寓，以及遍布伦敦肮脏工业区的工人居住点：煤气灶台、水槽、简陋的家具和厨房餐桌，摒弃了英国早期戏剧和美国电影中的时尚华丽的家居布置，以及舒适优雅的上等人的生活场景。正是由于关注了本民族的现实，这个时期的英国电影也就将个人的情感生活经历与民族命运连为一体，形成了民族特色的内核，而出现在电影当中的真实生活、工作环境、民风习俗、方言俚语也就成了演绎民族手法的最佳依托和极易辨识的背景底色。

具体来说，自由电影运动的主要成员，是以林赛·安德森、卡雷尔·赖兹、托尼·理查森为骨干的导演群体。而它作为一个文化现象，其发端应归功于牛津大学创办的《场景》和《画面与音响》（又译《视与听》）等电影杂志的积极倡导。1956 至 1959 年，英国国家影剧院上映了 6 组影片，其中分别以“英国一瞥”“波兰之声”和“法国的创新”以及“最后的自由电影”为单元题目，把来自欧洲其他国家的电影导演波兰斯基、特吕弗、夏布罗尔等人的影片推荐给英国电影界，同时也放映英国导演自己的作品。这样有组织、有选择地放映实际上是英国活跃的电影人对他们推崇影片价值的宣扬，尤其在选择当代年轻电影人的作品时。其次，这些影片放映，也鼓励了新电影的创作。从他们散发的宣传材料以及安德森在杂志上发表的文章，我们可以总结出如下思想观点：（1）强调电影制作者的自由；（2）电影人应成为当代社会的评论家；（3）电影制作者和评论工作者应“承担义务”。

这里所谈到的核心词“自由”，即使对现今的创作也有积极指导意义：电影人有能力通过自己的影片表达个人独立的见解，另外电影人应该摆脱商业电影制作系统强加给他们的种种限制，尤其是要通过作品发表对当下社会的认识和看法，随时为捍卫自己的价值观而斗争。自由电影运动的成员最初从事纪录片创作，其作品都发表了自己对社会的看法，比如安德森的《梦幻世界》对都市社会的懒散感到不安，理查森和赖兹的《妈妈不让》对青年人参与爵士乐俱乐部所流露的热情肯定，赖兹的《我们是兰佩斯的小伙子》对青年流行娱乐文化的强烈认同。然后，他们把这些创作理念拓展到了故事片的创作当中，其中重要的代表作品有托尼·理查森的《愤怒的回顾》、卡雷尔·赖兹的《星期六晚上和星期天早晨》，林赛·安德森的《如此体育生涯》等。

自由电影运动强烈反对好莱坞的流水线生产机制，并倡导参照正在进行的现实生活做出个人的评价。由此而生的一批个人化电影，反映了主人公社会性别和生理性别的错位建制构

成，叙事上往往表现他们的挫折和失败。在异性恋正常的传统社会观念及建制里，只有婚姻家庭才是个人价值的核心，而在这些影片中，我们更多看到主人公身处传统社会激荡残酷的泥潭中挣扎、愤怒和忧伤等失意情绪和状态。面对社会生存的艰难和情感遭遇疏离异化，这些工人阶级男性，总是力图在一种狂躁的物质主义世界里寻找适合自己的角色和位置，他们往往处在体面的异性恋或者厌女症的关系里，却找不到对应的精神情感寄托和物质经济保障。因此，影片的主人公往往以一种非传统的生活方式和面目，甚至直面禁忌的主题（比如男女混交、堕胎、跨越种族的性爱，特别是扭转隐抑的同性恋情欲）来尝试建构一种新的生活状态，寻找反对传统社会建制的可能。

《愤怒的回顾》被誉为“自由电影”故事片的开山之作。1991 年导演托尼·理查森因艾滋病感染引发的病症去世，他的女儿娜塔莎在 1993 年公开出版了其回忆录《长跑运动员》，他的双性恋身份才得以公开。他的作品被称为“在再现阶级、社会性别和民族身份方面代表了一种文化建制的抵制立场”，也是这股势力的中坚推动力量。[①] 影片根据同名戏剧改编，内容公然挑衅英国社会及阶层的建制，特别坦然地引介了一种对“异化”了的英国社会身份的边缘位置的描述。故事讲述了工人阶级出身的杰米·波特靠经营糖果生意摊维持生计。他和出身富裕、中产阶级的妻子艾丽森，以及同性好友克利夫一起，居住在租来的一套顶层阁楼公寓中。单调琐碎的生活让杰米很压抑，性格也因此变得暴躁，经常与妻子发生争执。艾丽森则表现出良好的教养，极力迁就克制，甚至采取不理不睬的态度。难以协调的婚姻生活简直是一场歇斯底里的斗争，反倒是杰米和克利夫之间的友谊，以及艾丽森和演员好友海伦娜的彼此关爱流淌着生机，呈现出欢愉的气氛。艾丽森回到父母家，这时杰米和海伦娜之间的感情也滋生出同样莫名的暴怒和怨愤。影片深刻地揭示了即使残余的爱情也无法调剂的现实状态的压抑，以及难以打破的阶层隔阂。影片中男演员理查德·伯顿的狂叫怒吼，女演员的满面愁容，都让人印象深刻。过去很多的英国评论者认为该戏剧和电影文本都不是对“男性阳刚危机”的表现，而只是从社会物质残酷现实的角度来理解其中的厌女症和同性恋恐惧症情绪。然而考虑到原戏剧作者奥斯本也是双性恋，也就不能排除将理查德·伯顿扮演的波特与克利夫的关系理解为同性关系的可能。而其中歇斯底里的愤怒，如果从性别身份的角度出发，就不难理解为一种乔装的同性恋欲望，以及男主人公因害怕男性阴柔气质而在面对现实困境时所产生的男性身份危机感。可以明确指出一点，波特在影片流露真情和最为伤心的时刻是，最好的朋友克利夫决定离开他开始一种全新的生活时，情绪激动的波特明确表示“半打和他交往的女人才能抵得上克利夫”。这种“愤怒而带点阴郁忧伤的青年”的定型刻板化形象，恰恰隐喻了一种同性恋酷儿身份遭遇现实尴尬的策略性合法化显性呈现。这样一个具有象征意味的形象出现在一系列的影片当中，包括托尼后来的《长跑运动员的孤独》，约翰·施莱辛格的《一种爱恋》（*A Kind of Loving*，1962）和林赛·安德森的《如此体育生涯》中。

---

① [英] P. 哈金斯：《新浪潮之外：英国电影中的现实主义（1959—1963）》，见罗伯特·墨菲编选的《英国电影书》，第 146 ~ 152 页，2001 年第 2 版。

在英国电影的这股新浪潮创作中，“异性恋正常”的观念里所强调的婚姻和家庭在具体的影片叙事进程中一再遭遇挫折。在杰克·克莱顿的《上流社会》中，外省来的有志青年，企图超越底层出身和工人阶级身份的现实，而进入上层社会。主人公力图通过与一个富家女子的婚姻关系，来突破英国现实等级的界限，最终也是一场徒劳。卡雷尔·赖兹的《星期六晚上和星期天早晨》当中，男主人公亚瑟·西顿是一家自行车厂的车工，他享受着国家福利带来的安定，却仍过着拮据的生活，对现实也充满了敌视和怨言。由于对自己的处境并无深刻认识，对他人和社会也没有什么责任感，他身上表现出来的反叛充其量也只是狂喝滥饮，胡闹打斗，与已婚女人偷情，恣意放浪。亚瑟身上集中体现了当时英国青年人普遍的怨愤心理和对立情绪，而其行为，充其量只是一个无政府主义者在自己局限的生活范围内的胆大妄为而已。主人公在社会现实中所遭遇的挫折，以及作品对英国陈腐社会现实的批判意义，恰恰可以清晰地通过男主人公异性恋爱情、婚姻关系的受挫与失败，以及男性的社会身份危机及其徒劳的努力来理解。

施莱辛格的《一种爱恋》中，文字秘书维克·布朗和打字员英格丽·罗丝威尔的纯情约会很快演变成一种没有爱情的婚姻关系，两人双双一时冲动陷入尴尬的家庭生活。特别有意思的是，他们第一次约会去影院看的电影竟然是英国导演巴兹尔·迪尔登（Basil Dearden）的第一部正式触及同性恋主题的影片《受害者》（*Victim*，1961）。电影所建构的社会含义的文本又通过电影再次影响到现实当中主人公的生活场景。男女关系中这种不言而喻的酷儿身份自然成为男性身份的真实注解，而影片中的厌女情绪的真实原因也在此得到了确切说明。这种性别身份的困惑与现实主义的纠缠相结合的思路，后来发展为一种传统，建立起对过去的价值观念清醒的批判意识。施莱辛格后来去美国发展，1969 年拍摄出第一部获得奥斯卡最佳影片的 X 级影片《午夜牛郎》（*Midnight Cowboy*），该片直面了两位美国男妓的现实处境。

2015 年英国导演安德鲁·黑格执导的《45 年》（*45 Years*）获得了 65 届柏林电影节最佳男女演员奖，因细腻微妙地把握主人公激烈的内心冲突而声誉鹊起。他在 2011 年编剧并导演的《周末》（*Weekend*）就是延续了托尼·理查森的传统，只不过是更为直接大胆地表现了一对男同性恋者 48 小时的浪漫邂逅。

20.2 《蜜的滋味》的情感代理

就在迪尔登的《受害者》发行引起强烈社会反响的同一年——1961 年，托尼·理查森根据谢拉夫·迪兰尼的戏剧改编了另外一部关注社会现实的电影《蜜的滋味》。影片一改这一时期众多电影以男性为主人公的特点，创造性地探求了一位未婚怀孕的青春少女与缺乏责任感的、以自我为中心的母亲之间的关系。更为关键的是，影片以同情的视点描述了工人阶级出身的同性恋形象。《受害者》当中德克·伯加德饰演的中产阶级法官阳刚的男子气概，是一种被乔装的愤怒青年形象所分担的男性危机下的同性恋形象；莫雷·梅尔文饰演的吉奥弗雷则代表另外一种气质的同性恋形象，其中更多融合了女性阴柔的气质和体格纤瘦的外在面

貌。这种略显忧伤和女子气的气概恰恰突破了同性恋运动所要批驳的俗套化负面娘娘腔男人。影片在一种非凡的关系建构中，真实地直面了同性恋的另外形象。这也是一种英国电影文化的突破性建构。影片开始讲述了无家可归的艺术专业学生吉奥弗雷找到了他“男孩子气”的心灵密友，怀孕的体格粗大的乔（丽塔·塔辛汉姆饰演）。她也被自己漠不关心的母亲海伦和黑人情人吉米所抛弃。这里，人物关系形成了一次有趣的性别身份的换位。在心理认同为女性的男子吉奥弗雷看来，因为怀孕而变得体格饱满的乔成了他的情感寄托。他甚至想知道乔所经历的一切，以及为什么要选择这么做。参照世俗的家庭爱情关系，这样一份隐秘的怪异情感奇怪地平衡了一种缺失——来自现实社会对个人制度化身份的要求。虽然吉奥弗雷没有按照乔的要求坦言自己的真实身份，但他还是保留了自己那份“不敢说出名字的爱情”。于是，两个社会的遗弃者，也是边缘人，走在了一起，成立了一个“家庭”。吉奥弗雷布置着孩子出生后的家居，准备承担下来家庭中“丈夫”和“爸爸”的角色。

显然这样的温柔、被动的男性气质，与特别强调男性雄壮阳刚的“愤怒青年”相距甚远。但是在英国当局《沃尔芬登报告》所敞开的对同性恋社会问题的同情和正视这一层面上，他们都体现了英国新浪潮电影的男性身份的代表和象征。吉奥弗雷更多的是强调男性阴柔气的某种特征，他身上的编码只是围绕异性恋所倡导的家庭婚姻为核心的男性俗套刻板化形象。它以一种“可见的”天真孩子气的男人来传达同性恋的颠倒转化，这一点完全区别于“异性恋的表演”和隐藏身份不做显示的密柜状态的同性恋气质，因为他们身上附着了男子气概的自我迷恋和同性恋情欲的某种暗自彰显。《蜜的滋味》当中的内敛羞怯的母性化、女子化的男性身份，转变成一种按照传统价值观念来获得“合法”表演的男性同性恋身份，吉奥弗雷以一种情感“代理”或者说“替补”的身份，暂时弥补了社会变动下，传统价值观念中理想男性化模式的缺失，从而实现对社会现实的某种批判式关注。

影片最后，吉奥弗雷这样一种借来的身份和位置，很快被打算回来照顾孩子的乔的母亲——孩子的外婆海伦所替代。他又成了独自哀伤的青年。这种“孤独忧伤青年”的形象恰恰是社会对同性恋排斥的婉转呈现。但是难能可贵的是，他在社会表现出对他的拒绝时，也对命运呈现了自己的责任和独立性。这比始终在母女身边扮演未曾出现的社会理想化男性身份和形象（其实际也是包含不敢登台的表演而已）要有意义得多，而且这也一改过去电影中女子气男人沦为笑柄的俗套，修正了同性恋酷儿形象要么自杀、要么谋杀、要么封闭绝望的单一负面形象。从这个角度来说，这番男性酷儿的再现要进步许多。

这种异性恋女子和同性恋男人的关系，在后来的电影中有所拓展。20 世纪 90 年代末期，好莱坞在表现酷儿题材的时候开始出现短暂的新气象：第一就是出现了表现同性情谊的类型片“哥们电影”（buddy film）的变体——表现异性恋女主人公和她最好的同性恋男性朋友的友谊故事。结果是潜在地吸收了包括同性恋和异性恋的观众群体，拓展了商业票房的领域，也建制出情感新关系。比如《我最好朋友的婚礼》（*My Best Friend's Wedding*，1997）、《我钟情的人》（*The Object of My Affection*，1998）和《近乎完美》（*The Next Best Thing*，2000），这三部电影讲述的都是存在于异性恋女人和同性恋男人之间的友情。但是，这样的故事还是遵

循好莱坞的异性恋幸福团圆的大结局惯例。只有在电视界才出现完全新的气象，比如《威尔和格蕾丝》（*Will and Grace*）的成功就是一个特例。这部电视剧由美国 NBC 电视台 1998 年开始推出，这种转变成家庭情景剧的模式似乎拉近了不同欲望和身份的人们之间的距离。酷儿人物因为具备恋家的特质，也赢得了相当多的异性恋观众的好感。这也为日后针对商业市场的设计和发展提供了新思路。

有关男性身份和气质的两种处理，一是女子阴柔气概，一是同性社会的拜物主义，这两方面的张力构成了英国新浪潮电影中酷儿动力呈现的最有特点的两极化分野。这一点在西德尼·J·弗雷导演的《皮革男孩》（*The Leather Boys*，1963）中表现得更为明晰。影片根据吉利安·弗雷曼的同名小说改编，表现了两位年轻的摩托车手瑞格和彼得之间逐步建立并发展起来的“非传统”友谊。尽管日渐疏远且心怀嫉妒的妻子多特（丽塔·塔辛汉姆饰演）一开始就诅咒这种酷儿关系，但是瑞格在同彼得——这个狂热的“可笑的家伙”之间的亲密友好关系中，找到了莫大的安慰，这种友谊的关系竟然促使他们搬到一起住，分享同张床。直到影片快要结束的时刻，彼得的同性恋身份才得以表露，却是通过在一个同性恋酒吧由两个做模仿秀表演的易装女皇来传达的。就在这个时候，这段一直贯穿影片发展进程的激起同性欲望的情感关系必须终结。瑞格不得不解除现在可以清楚被视为“酷儿”情感的关系，回到妻子身边，以期回归到异性恋常态的生活轨道中去。

20.3 运动员的孤独与慰藉

林赛·安德森的第一部故事片《如此体育生涯》和此时期的同类作品一样，都探讨了底层工人阶级在个人情感和前途事业上的出路问题。但是，诚如他自己在影片发行前做的导演阐释所言：“《如此体育生涯》不是一部关于体育的电影也不像被人框定的分类归为‘英国北部乡村工人阶级的故事’……这是一部讲述男人的故事的影片。一个在精神情感和肉体上都有着非凡力量和侵略性的男人，也带有强烈的对爱情的先天敏感，却几乎对爱一无所知。”①

主人公弗兰克·梅钦是个无产者，当过煤矿矿工，他被选拔为橄榄球运动员，准备在体育方面干出一番自己的事业。其根本目的又是为了改变自己的经济处境，进而提升自己的社会身份和阶层等级。影片再次把一个底层起来的、具有同性恋压抑情绪的、体能充沛的“愤怒青年”的无谓消耗转化为一个结局毫无希望的异性恋情爱故事。梅钦毫无理由地爱上一个孀居的女人，他的房东汉莫德夫人。也许一个安稳的家、两个孩子，和自己丰厚的收入，便构成了英国传统社会最大人生价值的实现。而一个男人的社会身份势必要求他依靠个人的努力，负责任地撑起家庭的天空。影片多处强调了橄榄球比赛的激烈和残酷。而另一方面，梅钦之所以能够获得一千英镑的高价签约合同，首先靠的是他的义务经纪人——上了年纪的约翰逊，一个伪装成“愤怒老者”的同性恋。汉莫德夫人尖刻地提醒梅钦，说约翰逊“看他像

① [英] 林赛·安德森：《体育、生命和艺术》，载《看电影和拍电影》1963 年 2 月刊，第 16 页。

看一个女孩的眼神”，而且他有一双令人生疑的“柔软的手”。而约翰逊为梅钦的奔波推介，也不是为了钱。在一个完全依靠商业消费来推动并维持的社会关系里，这样的作为只有最强大的私心情感作推动力了。梅钦获得高薪的另一个原因是城市橄榄球俱乐部的后台老板们，包括威弗和斯洛莫尔先生，他们都把梅钦以及他们中意的球员看成是自己拥有的私有财产，像是世俗关系里，男人对女人的占有一样。影片中让梅钦动心的汉莫德夫人，由瑞秋·罗伯茨扮演。她在《星期六晚上和星期天早晨》中扮演的布兰达，是神采飞扬，令男主角亚瑟·西顿神魂颠倒的魅力女人，但是在《如此体育生涯》中她始终是冷漠、封闭、难以接近的障碍。反倒是梅钦和他在俱乐部的队员们个个精神昂扬，显得颇有情趣；男性之间在浴室中的裸露场景和镜头，更是传达了一种难言的暧昧情绪。

如果联系导演安德森无法遏制地单方面爱上了自己电影中的异性恋男演员的事实来看[①]，理查德·哈里斯扮演的弗兰克·梅钦很明确成为欲望视线的关注焦点，而且银幕内和银幕外都呈现出酷儿的情欲。这份没结果的同性单恋关系，深刻体现出了这样一个事实：再雄赳赳有男子气概的底层男人，想要摆脱自己在现实中的低等身份，融入一种高贵的生活，也只能是奢望。影片中，尽管梅钦买了豪华车，为自己心爱的女人买了貂皮大衣，带她去威弗和他妻子及朋友们去的上等餐厅吃饭，但是无论如何，在实际的关系和社会交往处境里，他依然跨越不了这重障碍。即使他友善地向威弗们打招呼，他们在那样的场合下也还是不会应承——永远把他当作“私有财产”，当作在橄榄球场上为俱乐部挣得更多荣耀和资本的工具。最后，汉莫德夫人经受不了精神上一再的摧残和打击，死在医院。梅钦就在圣诞节这一天的比赛中被打掉象征他男性阳刚气质的一排门牙。在身体的疼痛和精神的挣扎中，他把自己之前的生活回忆和这一天的一些经历联系起来，终认识到一切只落得一场空。

正如英国电影历史学者约翰·希尔总结的那样：“这部电影揭示出了一种焦虑，即在面临消费主义、大众文化和市郊化这些社会现象时，那些联系着工作、社区和对某个空间的依赖的‘传统’工人阶级的牺牲让位。差不多到目前为止，这样的改变总是联系着某种让工人阶级‘女性阴柔弱化’的表现，所以这些电影在一定程度上也表达了对那些精力旺盛的工人阶级男性在抵制将他们纳入资产阶级资本化和社会统一一体化的过程中的压力时的同情。”[②]影片里出现了以理查德·哈里斯饰演的弗兰克·梅钦为代表的男性身份的双重形象和象征：一是作为酷儿欲望目标的引人入胜的工人阶级运动场上的冠军英雄形象；二是在资产阶级资本主义化的过程中，他的雄武男性气质形象被作为激发欲望的商品，成为传统社会男权至上的牺牲品，其自身的男性身份也被腐蚀，作为一种阴柔的社会女性性别被消费了。

---

① 林赛·安德森终生好友、同性恋挚友盖文·兰伯特出版了他的信件和自传，公开发表在《主要关于林赛·安德森：一种回忆录》，法布尔和法布尔出版社 2000 年版。书中表明了真实的安德森如何被他压抑的同性恋身份所折磨，以及他毫无回报地爱上了那些自己电影中的已婚的男主演，包括理查德·哈里斯、阿尔伯特·芬尼和《如果》（1968）中的马尔科姆·麦克道威尔。

②［英］约翰·希尔：《从新浪潮到‘英式勇气’：工人阶级现实主义的延续和差异》，见贾斯汀·阿什比和安德鲁·希金森编选的《英国电影，过去和现在》，第 249 ~ 260 页，路特里奇出版社 2000 年版。

同样的，托尼·理查森根据艾伦·西利托的同名中短篇小说改编的《长跑运动员的孤独》中，家庭和社会的变动也是巨大的：父亲去世，一家人依靠父亲的死亡保险赔偿金开始新的家庭生活。少年史密斯把父亲用生命换来的钱烧成纸灰，却在缺钱的时候和同伴去社区邻里行窃，最后获罪入狱，进行劳动改造。好在他擅长于长跑，唯有在监狱外面的森林和田野里奔跑，他才感觉到自己与自然同呼吸，与鸟树共欢乐的自由快意。只有在这样的孤独奔跑中，他才会忘却自己贫穷的阶级归属感和罪犯的身份。他在家中生活的压抑，母亲挥霍父亲死去钱财的虚荣，继父对他的排斥，电视上所反映的当权政客鼓吹民众价值和理想的虚伪，这些都令他无法承受。只有在用偷来的车、窃来的钱和自己的好伙伴一起接上两个陌生女孩，去海边和野外疯玩时才能得到恣意的放松。家庭环境的压抑，个人情感的虚妄和摇摆不定，对应了世俗社会生活的扭曲。而在监狱中集体男性的嬉戏和反叛，才体现出某种怪异的精彩和活力。由于他有长跑的天赋，所以监狱长给了他机会参加比赛。他的获奖，就意味着监狱系统的奖章、荣誉和上级的表扬；对于史密斯来说，这意味着对他许诺的优良待遇和光明未来。但是，顺从了监狱长的旨意也意味着归顺当权者和屈服于体制，意味着放弃个人的独立和叛逆。于是，史密斯在最后的冲刺过程中，出人意料地刻意放慢了速度，甚至停下来，纵使千人呼万人唤，也不挪动一步去争取已经唾手可得的胜利。他故意输掉比赛，来体现个人意志，实现自己的价值。运动员的安慰竟然来自对世俗常规所赋价值的直接反抗。这种成长过程中的男性身份也以一种忧伤和愤怒的气质来传达。有的场景和段落，比如森林旷野中的奔跑，旭光初现，身影在自然界酣畅飞动的样子，呈现出充满欲望的视线凝视的效果。

20.4 《仆人》：英国现代电影的某种开端

《仆人》是哈罗德·品特的处女作剧本，它取材于英国著名的文学家萨姆塞特·毛姆的侄儿罗宾·毛姆写于1948年的中篇小说。这次改编也展示了品特对于小说主题的深刻洞悉力，他在忠实于原著的基础上，深入挖掘，精妙地提炼原材料的元素，不断加以充实和完善。小说不是很成功，但改编拍成的电影却广获好评。这也是品特和为逃避美国麦卡锡主义对共产主义的迫害而迁徙到英国的导演约瑟夫·洛塞的首度合作。影片主题也是品特自《房间》就开始关注的主导控制与顺从屈服的关系，故事描述了仆人巴雷特（德克·伯加德饰演）如何一步一步摧毁并颠覆自己主人托尼（詹姆斯·福克斯饰演）的权贵意识，最终易仆为主的过程。

英国一直以来就是有着皇室贵族传统，即使后来的工业革命中，新兴资产阶级掌权，建立了君主立宪制，这种严格的社会等级制度仍然延续了下来，这也一直是英国电影关注现实所不能回避的问题。正如品特在接受记者采访时所说的，小说吸引他去创作电影剧本的根本动因就在于对位置的争夺之战。

第一个剧本就显示了品特超凡脱俗的能力，在这么一个简单的故事里，他一方面强化了没落贵族托尼和家仆巴雷特的直接对立和冲突，让巴雷特不断培养托尼懒惰和耽于享乐的弱

点，同时一步步引导他醉酒、吸毒及至滥交的萎靡不振的状态，让他在精神上产生完全的依赖，最终无法自拔。虽然在场面的表现上比较委婉，但是约瑟夫·洛塞通过娴熟的调度、精心的场景设置和黑白摄影的精到捕捉——比如屋内凸镜的视点设置，人物在狭窄空间的彼此挤压与注视，外面吃饭的几组演员的调度——很好地阐释了人物内心世界的锁闭和无法与外界沟通的状态。人物想走出来的时候，每每都被挡回来。最有名的楼梯上俩人扔球的游戏，很好地传达了主仆关系的微妙位移。当然，原小说所暗示甚至强调出来的主仆相互吸引、彼此依存的同性恋关系在电影中得到了极大的遏制，只是间接地被法国的批评者重新读解出来。但两个男性暧昧相处和发展的关系，却是微妙而最具有意味的关系，颠覆了传统的设置，成就了后现代主义对家庭男女情人关系解构后的某种酷儿身份和处境。巴雷特这个角色在小说中差不多进行到了六分之一的篇幅之后才出现，但是品特从电影一开始，就让他出现，应聘这个仆人的职位，而且去掉了原来一个朋友画外音的叙述立场，直接让人物行动说话，从而突出了俩人冲突的对立，使其成为电影的中心。

另外一方面，品特增加了副线——巴雷特的女朋友维拉和托尼未婚妻苏珊的戏份，以此构成人物关系的复式矛盾。巴雷特指使维拉去勾引托尼，以排斥托尼可能从苏珊那里获得的开导与帮助。其中有一段戏，就是维拉在厨房的桌子上，撩拨起托尼的欲望，最后通过一个水龙头的不间断流水和关上后滴滴答答所对应的急迫欲望，来反映人物内心的自我控制和自我放纵的纠葛，最后是“土崩瓦解”。巴雷特在他控制了托尼仅有可能获得的安慰来源之后，又把苏珊驱逐出了托尼的生活，房间的装饰和布置都恢复成巴雷特设计的样子。影片最后是一场形形色色男女的大狂欢，托尼的迷醉、苏珊的沉沦宣告了主人的失败，巴雷特实现了一次主导控制权力的地位提升，所有这些更多是心理和精神层面的刻画与表现，但全都通过品特的设计，自然渐变地呈现出来。

该片的主演德克·伯加德素有“英国的亨弗莱·鲍嘉”之称，此前一直是偶像派演员，1950 年主演他的成名作《蓝灯》——英国“社会现实主义”的经典代表作，而在 1961 年他又主演过同一位导演巴兹尔·迪尔登的第一部正面关注同性恋议题的《受害者》，此时伯加德已经转变成为一位实力演技派演员。这次与品特合作，他更是展现了人物精妙的内心世界。他出色的表演延续到了品特和约瑟夫四年后的第二次携手之作——《车祸》中。该片既展现了约瑟夫·洛塞对美国类型片的掌控力，也借鉴了意大利安东尼奥尼式的深入内心精神的描写，成为英国现代电影开端的标志性作品之一。

20.5　《亲爱的》和《表演》：提前定义酷儿电影

西方社会进入 20 世纪 60 年代以后发生了巨大的变革，其中最有影响的就是所谓的“性革命”运动[①]。而这一风起云涌的运动又和西方倡导的“对抗性文化”相交织，性以及与性相

① 参见［美］哈里·M·本肖夫、西恩·格里菲恩：《性革命以来电影中的性》，见《影像中的美国：电影再现种族、阶级、社会性别和生理性别》，第 318 ~ 338 页，美国黑井出版社 2004 年版。

关的表达成为对抗性文化针对社会所发出的不满和抗争的基本出发点。年轻人和嬉皮士拒绝中产阶级的价值观念，他们鄙视上几代人在性方面的伪善。他们提倡一种说法："只要感觉不错，就去做吧。"同样的，妇女权益活动家们认识到性方面的独立和自由是同男人平等相处的关键点，所以她们普遍致力于生育控制，并力推堕胎合法化。另外，维护公民权利的活动人士意识到在性别及身份方面，白人父权制使得种族保持隔离。而一些越南反战人士也喊出了反战口号"要做爱，不要作战"。很多情况下，性与性别身份可看成是回应美国诸多社会问题的最佳角度。于是各种不同身份和不同利益群体开始联合一起，呼吁"自由之爱"，以此形成一种对抗主流白种男人父权霸主制中心下面的以生殖为目的的性爱关系，谴责并反对一切压抑、伪善和不平等，积极争取在此之外的女性、黑人、同性恋、爱好和平团体的权益。

社会的风潮达成了一种性开放自由的普遍共识：任何人，无论什么时候，什么情况下，只要彼此感觉合适，就可以自由做爱。于是人们争论说，这个世界由此从一个充满了怨恨暴力转化成洋溢着爱意的乌托邦、世外桃源。另外一些文化、科学以及工业建制的发展也如春天里的东风，催生了整个60年代的性浪潮。避孕药的发明使得女性大大降低了性生活之后怀孕的风险。《花花公子》杂志的创立和大量发行从根本上开启了一种新式自由的性生活方式，而且该杂志的核心是倡导社会风潮要认清只有过上轻松自由的性生活，人们的幸福值和成就感才会更强烈。联邦及州政府的法律也在放松法律的管制，允许性方面的书籍、杂志和电影更为普遍地流行。50年代的脱衣舞及偶尔卖弄风情的电影让位于全面性放任的电影——一些剧情片也可以展示女性裸体和性爱游戏。这一时期的性与电影的关系得到空前释放。性，尤其是婚外的性行为在银幕上的表达逐渐增加，这一方面是被看作个人的权利，另一方面也是作为一种政治手段，以表示对此前教条和压抑的性观念的反抗。

同性恋也开始作为一种看得见的新现象在大众通俗文化中展现。也许更为重要的是，同性恋在众多的平权运动中也争取到一席之地，被看作是公民的权利议题，而不只是被认作是疾病或者犯罪。英国电影开启的《007》系列中，詹姆斯·邦德可以无限制地和各种漂亮女人上床。一方面他是《花花公子》推荐的男性偶像，另一方面他的魅力似乎也使他"多情"的行为从此和道德的沦丧毫无瓜葛，反而被渲染为一种个人的英雄主义和风花雪月的浪漫。巴兹·迪尔登导演的《受害者》（1961）也开始从法律和情感以及家庭伦理方面直面同性恋的话题。

20世纪60年代有着酷儿身份的三位英国新浪潮电影导演当中，约翰·施莱辛格在主题表达和酷儿呈现方面最有突进性。《一种爱恋》和《骗子比利》延续了托尼·理查森和林赛·安德森等人所标举的北方城镇工业化过程中对男性身份的异化和腐蚀，开创了一种男性社会性别身份的突变式呈现所反映出的作者对社会现实的批判立场和态度。同样的，约翰·施莱辛格的这两部电影，也是描述进入社会的青年男子陷入了没有爱情的异性恋常规社会关系里，他们要么表现出绝望，要么是通过不断的欺骗来迎合传统社会对男性立足社会的身份及气概需求。

正是在这样一种时代背景下，约翰·施莱辛格以《亲爱的》（*Darling*，1965）开始进一

步涉足身份的建构问题。影片探索现代化进程中，作为国际大都市的“摇摆伦敦”所涌现的生机和活力，以及城市青年拓展位置和空间的期许。该片摆脱了工人阶级男性的视点和身份，女主人公黛安娜·斯科特（朱丽叶·克里斯蒂饰演）以画外音强化的方式，呈现了自己作为一个广告、电影和海报上的“理想女人”是怎么样一步一步被建构起来的。影片开场回顾了她小时候通过舞台戏剧表演确立自己最初感受的过程，随后展开她二十岁以后遭遇的生活和感情经历。野心勃勃的模特黛安娜来到“新”伦敦热切地寻求自己的解放，寻求这个文化和道德上自由开放的冒险都市可能存在的机遇。她分别通过英国广播电视公司记者罗伯特、中产阶级的快乐主义追求者米勒斯，以及广告摄影师同性恋者马尔科姆来拓展自己的社交圈子和生活范围。代表性开放和青年自由探险的“摇摆伦敦”提供了这个舞台，而代表异域风情的法国巴黎和意大利卡普里[①]，也呈现出整个欧洲繁荣开放的象征。黛安娜与罗伯特的异性恋婚恋和家庭关系枯燥而单调，充满束缚。于是，黛安娜开始与花花公子米勒斯交往，并且经他介绍，来到巴黎参加了一个“交换性别”的性爱游戏。一大群男男女女，在打开的放映机灯光的照耀下，纷纷登场。他们前后簇拥，交换头套、装饰与衣着。这段场景生动地通过一种游戏，暴露出“角色扮演”的规则，从而揭示出中产阶级职场和上流社会在他们追求快乐主义的生活目标时所经历的来自身份和欲望跨界的快感秘密。但那毕竟是一次私人的秘密聚会，人们还是得迅速回到现实生活的身份规则中去。有意思的是，两位扮演者德克·伯加德和劳伦斯·哈维在现实生活中都是隐秘身份的同性恋者。而他们在电影中，不断通过变换的女人，角色的扮演来强化一种异性恋的形象和身份。反倒是影片中同性恋者摄影师马尔科姆，他带着黛安娜来到风景优美的卡普里海边，实现了自己的酷儿欲望之旅，与当地的一位咖啡馆的侍应生发生了关系。1965 年，同性恋在英国还是非法的，施莱辛格却让这样的欲望和形象在电影中直接彰显。尽管它更多还是作为一种性开放的象征元素，甚至一个社会问题来呈现。比如通过罗伯特的街头采访，让路旁群众说出了让他“今天在英国应该感到羞愧”的问题，以及巴黎私人派对的某种“娱乐表演”。但是这时候直接作为同性恋形象出现的马尔科姆，却并不像此前英国自由电影中所塑造的青年形象那般“愤怒”“压抑”和“忧伤”，而是阳光自信，充满了朝气和活力。这恐怕是战后英国电影中最直接的正面的积极的形象。相对而言，《受害者》和《蜜的滋味》当中的突破形象，却都是孤独、自闭的，有些伪装，也有些游移。

施莱辛格这份勇气在今后的创作中得以延续。1969 年他到达美国后推出了达斯汀·霍夫曼主演的、聚焦底层男妓、部分涉及同性恋欲望的 X 级电影《午夜牛郎》。而《血腥星期天》（*Sunday Bloody Sunday*，1971）中，导演直接展示年龄悬殊的两个男人银幕上的性爱生活。他们直接的亲吻一度让同性恋评论家赞叹其非凡的勇气和魄力。更有突破意义的是，影片探讨了年轻男子在一位中年男子和中年女人的家庭背景、社会关系和情感上的种种危机中如何

① 卡普里，意大利南部一岛屿，位于那不勒斯湾的南部边界。自古罗马时代以来就是一个度假胜地，以其蓝色洞穴——该岛陡峭的海岸上的一处风景优美的洞穴——而闻名。影片充分利用了海岛、海边及游艇所建构的意大利风情作为欲望和身份的理想栖息地来表现。

起到一种勾连和平衡的作用。当他短暂离开，只身前往美国之后，两位处于危机中的中年男女才开始真正领悟到生活的意义。尤其是影片最后，同性恋中年男子丹尼尔·赫什医生对着摄影机所感叹的对生活中个人角色和位置的思考，冲破了常规的社会传统与法则。

在与积极的同性恋形象的对照中，施莱辛格在《亲爱的》中最终描绘了黛安娜作为一个女性，在经历各种身份和与身边男性的情感后，依然会面临的孤独。这种情感上遭遇的冷漠才是最大的危险。而同性恋的爱恋关系第一次成了理想身份和理想情感的象征。

酷儿欲望和形象作为新时代的理论话语总结，是在20世纪90年代初才由朱迪斯·巴特勒在她划时代的标志性著作——《社会性别的问题：女权运动和身份的颠覆》和《起决定意义的身体：有关“性”的话语表述界限》——中提出的。其中的核心理论话语是：社会性别和被强迫的异性恋仅仅只是某种分类，而这种标签式的归类会依照个人主体性——他们是如何“表演”他们的生理性别和社会性别的身份来进行规范性制约，并且同时完成建构。他们不依靠有自然依据的分类，而是通过他们的表演性行为的清晰揭示来分类。由此一来，性别就不再是天然混成的生物学的现象和特征，而是社会和文化的建构性产物。1968年，在这个有着特别意义的革命之年，英国出产了一部电影《表演》（*Performance*），恰恰在酷儿理论诞生之前，提前给有关人的性别及身份问题下了实践学上的初步定义。

《表演》拍摄的时间是在1967年，英国同性恋非罪化之后的一年。1966年英国通过一项法案，将21岁以上的成年人的同性恋相互自愿选择的行为视为合法。但是因为投资方美国华纳兄弟公司的执行制片人担心影片的“性”表达会遭遇抵制，所以影片一直延期到1970年才上映发行。尼古拉斯·罗格和唐纳德·坎梅尔联合导演的该片是对身份“自然属性”的超现实思考，成为英国电影在性别表达上的经典文本，甚至被评论家誉为英国第一部“酷儿”电影[①]。影片探讨了一种性别与身份的游移、流动的状态，从一种自恋式的同性恋压抑的自我迷恋，到双性恋的性自由和开放，再到男性对自己女性意识的某种苏醒、抵抗和自觉，女性对自己潜在男性身份的某种怀疑和确认，以及对同性恋欲望的某种认同，再到个人对流行文化媒体塑造形象的同质欲望投射与认同。

影片表现了查斯·德弗林（詹姆斯·福克斯饰演，曾主演过《仆人》中的贵族），因为参与城市帮伙组织的打斗，而沦为在逃罪犯。他因为在餐馆偶然听到另外一个城市有着一个地下室出租，而决定避难于此。结果，他发现这是摇滚歌星特纳（滚石乐队的主唱米克·贾格尔饰演）的隐居地。这样一个世外桃源的境界体现在生活于其中的主人们的性解放和身份的游移。开头就是一段性爱的“表演”与飞机和汽车等通工具的对切式“表演”，被视为英国学院派的艺术性探索的快速交替剪辑表现了性爱的火热。查斯却在做爱时拿着镜子，折射出自己身影和头像，仿佛是一种自我迷恋式的、自己同自己做爱的场景。随后他实施抢劫，折磨人质，都呈现出一种怪异的性欲冲动；一直到他自己遭受陷害，被上司派来的混混修理而遭受屈辱，都是同性强暴的隐喻和幻想的场景；等逃遁到特纳的避难所，又变成一种三人

① 参见［英］科林·迈克凯伯：《表演》，第83页，伦敦英国电影学会出版社1998年版。

行的乱交；贾格尔银幕内外自身性别身份的模糊，则转变成另外一种雌雄同体的状态。即使查斯不断强调自己的男性欲望和身份，但是在实际的精神层面，我们通过影片的布景、调度和表演时所用的镜片的遮挡和折射，看到了一种多重身份和欲望交织的现象。查斯为了逃生，需获得一张不被认出来的护照照片，因而接受了各种乔装改扮的试验，染头发，弄上胡子，戴上帽子，甚至穿戴女性袍子和饰品来改换身份，这更展现了一系列身份扮装和表演的游戏。影片甚至通过幻影和叠印的技术，让查斯和特纳进行头脸互换，彼此交换了身份和感受体验，从而成为一种先期的朱迪斯·巴特勒式的“酷儿”文本。同理，特纳用一段摇滚音乐影像诠释出了贾格尔是如何被媒体渲染成一个代表通俗流行文化的摇滚歌手，从而建构出歌迷崇拜的偶像形象的。但他的人生座右铭宣言却挑战式地说明了身份的变动不居：没有什么是本质真实的，一切都是可以允许的。

标志英国新浪潮走向末势的事件，是托尼·理查森 1963 年打算拍投资较大的古装片《汤姆·琼斯》，而支撑新浪潮创作的伍德福尔公司濒于破产。美国经典好莱坞大制片厂制度此时走向衰落，资本得以流向英国，联艺公司接手了该项目的拍摄制作。结果该片获得了包括最佳影片在内的四项奥斯卡奖。英国新崛起的编剧约翰·奥斯本的改编，英国作家亨利·菲尔丁 1749 年的小说，英式新派明星阿尔伯特·芬尼的参与，题材的传承，突破出身阶层与身份的社会性限制的内容，导演的喜剧手法，间离效果，演员对镜头的自觉意识，美国环球资本的鼎力支持，这些融合起来形成了某种复杂的英国电影新品质。这种成功甚至促成了 1966 年 75% 的英国电影由美国投资；到了 1967 年，这个数字提高到了 90%。这种相互融合的趋势循环往复。而当美国涌现出新好莱坞一代时，热钱资本又流向美国本土。英国电影业对美国资本的依赖可见一斑。当然英国风格的特质影片在约瑟夫·洛塞 1970 年执导的《送信人》中得以延续发展，该片是编剧哈罗德·品特根据 L·P·哈特利小说改编，由朱丽叶·克里斯蒂和艾伦·贝茨主演。该片获得了 1971 年第 24 届戛纳国际电影节金棕榈奖。

由此我们可以整理出英国电影新浪潮的发展脉络：时代的变化，观众趣旨的改变，电影新人的艺术探索与创新，商业资本的嫁接，民族地域的特质，国际电影节的荣誉指向，都在复杂中呈现出清晰的游离与交织的脉络纠缠。

思考题

（1）观看《小即是美：英国自由电影》的 DVD 套装碟，回答：英国自由电影纪录片代表人物和代表作品有哪些？体现出什么样的风格特点？

（2）通过维基百科英文版的资讯检索和具体作品的观看，谈谈你所认识的林赛·安德森的电影美学、理论主张与艺术创作的特点。

（3）结合具体电影明星，分析英国新浪潮电影的男性形象呈现和演员表演的特征。

（4）试找出一部你感兴趣的英国 60 年代的电影作品，从性别学、身份认同与现实主义表现之间关系的角度写一篇影片分析。

（5）试比较法英美电影《操行零分》《如果……》《无因的反叛》与《发条橙》在表现青少年叛逆形象和主题之间的异同。

参考书目

［英］苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，邹赞、孙柏、李玥阳译，北京大学出版社 2013 年版。

［英］吉尔·内尔姆斯主编：《电影研究导论》，李小刚译，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2013 年版。

李二仕：《英国电影十面体》，生活·读书·新知三联书店 2006 年版。

［英］菲利普·肯普主编：《电影通史》，王扬译，中央编译出版社 2013 年版。

［英］马克·卡曾斯：《电影的故事》，杨松锋译，新星出版社 2009 年版。

［美］大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社 2014 年版。

附录：英国电影学会世纪百部最佳电影名单

1. The Third Man（1949）第三个人
2. Brief Encounter（1946）相见恨晚
3. Lawrence of Arabia（1962）阿拉伯的劳伦斯
4. The 39 Steps（1935）三十九级台阶
5. Great Expectations（1946）孤星血泪，又译远大前程
6. Kind Hearts and Coronets（1949）仁心与冠冕
7. Kes（1969）凯斯，又译小孩与鹰
8. Don't Look Now（1973）现在别看，又译威尼斯疑魂
9. The Red Shoes（1948）红菱艳
10. Trainspotting（1996）迷幻列车，又译猜火车
11. The Bridge on the River Kwai（1957）桂河大桥
12. If...（1968）如果
13. The Ladykillers（1955）贼博士
14. Saturday Night and Sunday Morning（1960）星期六晚上和星期天早晨，又译浪子春潮
15. Brighton Rock（1947）布赖顿硬糖
16. Get Carter（1971）找到卡特
17. The Lavender Hill Mob（1951）拉凡德山的暴徒
18. The Chronicle History of King Henry the Fifth with his Battell at Agincourt in France（1944）亨利五世
19. Chariots of Fire（1981）烈火战车
20. A Matter of Life and Death（1946）平步青云
21. The Long Good Friday（1980）漫长美好的星期五
22. The Servant（1963）仆人
23. Four Weddings and a Funeral（1994）四个婚礼和一个葬礼
24. Whisky Galore!（1949）荒岛酒池
25. The Full Monty（1997）一脱到底，又译光猪六壮士
26. The Crying Game（1992）哭泣的游戏，又译乱世浮生

27. Doctor Zhivago（1965）日瓦戈医生
28. Life of Brian（1979）万世魔星
29. Withnail and I（1987）我与长指甲
30. Gregory's Girl（1981）葛莱哥里的女友
31. Zulu（1964）祖鲁战争
32. Room at the Top（1959）上流社会，又译金屋泪
33. Alfie（1966）阿尔菲
34. Gandhi（1982）甘地传
35. The Lady Vanishes（1938）贵妇失踪记
36. The Italian Job（1969）意大利任务，又译大淘金
37. Local Hero（1983）地方英雄
38. The Commitments（1991）追梦者
39. A Fish Called Wanda（1988）一条叫旺达的鱼
40. Secrets & Lies（1996）秘密与谎言
41. Dr. No（1962）007 之诺博士
42. The Madness of King George（1994）疯狂的乔治王
43. A Man for All Seasons（1966）日月精忠
44. Black Narcissus（1947）黑水仙，又译思凡
45. The Life and Death of Colonel Blimp（1943）百战将军
46. Oliver Twist（1948）雾都孤儿
47. I'm All Right Jack（1959）杰克，我一切都好
48. Performance（1970）表演，又译迷幻演出
49. Shakespeare in Love（1998）恋爱中的莎士比亚
50. My Beautiful Laundrette（1985）我美丽的洗衣店，又译年少轻狂
51. Tom Jones（1963）汤姆·琼斯
52. This Sporting Life（1963）如此体育生涯
53. My Left Foot（1989）我的左脚
54. Brazil（1985）妙想天开
55. The English Patient（1996）英国病人
56. A Taste of Honey（1961）蜜的滋味
57. The Go-Between（1970）送信人，又译恋
58. The Man in the White Suit（1951）白衣男子
59. The Ipcress File（1965）伊普克雷斯档案
60. Blow-Up（1966）放大，又译春光乍泄
61. The Loneliness of the Long Distance Runner（1962）长跑运动员的孤独
62. Sense and Sensibility（1995）理智与情感
63. Passport to Pimlico（1949）买路钱
64. The Remains of the Day（1993）去日留痕，又译告别有情天
65. Sunday Bloody Sunday（1971）血腥星期天
66. The Railway Children（1970）天下儿女心
67. Mona Lisa（1986）蒙娜丽莎
68. The Dam Busters（1954）轰炸鲁尔水坝记
69. Hamlet（1948）哈姆雷特，又译王子复仇记
70. Goldfinger（1964）金手指
71. Elizabeth（1998）伊莉莎白
72. Goodbye, Mr. Chips（1939）万世师表
73. A Room with a View（1986）看得见风景的房间
74. The Day of the Jackal（1973）豺狼的日子
75. The Cruel Sea（1953）沧海无情
76. Billy Liar（1963）说谎者比利
77. Oliver!（1968）雾都孤儿
78. Peeping Tom（1960）偷窥狂
79. Far from the Madding Crowd（1967）远离尘嚣，又译疯狂佳人
80. The Draughtsman's Contract（1982）画师合同，又译绘图师的合约

81. A Clockwork Orange（1971） 发条橙，又译发条橘子
82. Distant Voices, Still Lives（1988） 远方的声音
83. Darling（1965） 亲爱的，又译春花秋月不了情
84. Educating Rita（1983） 凡夫俗女
85. Brassed Off！（1996） 奏出新希望
86. Genevieve（1953） 老爷车
87. Women in Love（1969） 恋爱中的女人
88. A Hard Day's Night（1964） 一夜狂欢
89. Fires Were Started（1943） 救火英雄，又译战火已起
90. Hope and Glory（1987） 希望与荣耀
91. My Name Is Joe（1998） 我的名字是乔
92. In Which We Serve（1942） 效忠祖国，又译与祖国同在
93. Caravaggio（1986） 卡拉瓦乔，又译浮世绘
94. The Belles of St. Trinian's（1954） 乌龙女校
95. Life Is Sweet（1990） 生活是甜蜜的
96. The Wicker Man（1973） 异教徒
97. Nil by Mouth（1997） 空谈无效，又译切勿吞食
98. Small Faces（1996） 小脸孔，又译现代斗鱼
99. Carry On... Up the Khyber（1968） 百鸟嬉春
100. The Killing Fields（1984） 战火屠城

第 21 章

新好莱坞

以商业电影为主流的美国电影的发展进程中，一直都没有出现像欧洲先锋派、意大利新现实主义、法国新浪潮这样的艺术电影思潮，在世界艺术电影的版图中，好莱坞并不占据重要位置。和欧洲国家出现的艺术电影思潮最为接近的，是美国电影史上的一个特殊的历史时期，研究者称之为“新好莱坞”。

21.1 新好莱坞产生的社会背景

“二战”后的美国电影从黄金时代进入到前所未有的危机期，最直接的反映就是制片公司利润的下降和观众人数的流失。据统计，在战后的几年里，十家主要的电影生产公司合起来的利润从 12000 万美元跌到 3200 万美元——暴跌百分之七十三。40 年代美国平均每年进影院观众 40 亿人次，50 年代减少到 20 亿人次，60 年代又减少到四分之一。生产情况是：1944—1951 年故事片年产量在 350 到 450 部之间，1958 年下降到 258 部，到 1960 年只有 151 部。[①] 严酷的形势要求电影界迅速变革，新好莱坞正是应变革而生。目前史学界将美国电影史的 1967—1976 年称为新好莱坞时期，这十年的好莱坞在创作主体及影片特征方面都呈现出了明显区别于经典好莱坞的风格，这个特殊时代和环境下的历史阶段，为美国电影带来了新的发展契机。

21.1.1 社会政治局势：稳步发展——动荡不安

“二战”之前美国处于相对平稳的上升期，18 到 19 世纪来近百年的西进运动带来了领土的扩张和国力的强盛，成就了无数移民从一无所有到腰缠万贯的美国梦；工业革命的不断推

① 郝建：《影视类型学》，第 388 页，北京大学出版社 2002 年版。

进使人掌控世界的能力不断增强，膨胀的自信心使社会进入到一个相对乐观的集体心理中，对自由民主的新世界充满期待；“一战”干扰了欧洲大国的发展步伐，却使美国从中获利从而超越传统欧洲强国，逐步成为世界政治经济的主宰力量，尽管30年代的经济危机暴露了前一阶段高速发展所积累的生产与消费间的矛盾，同时激化了各种社会问题，但随后罗斯福新政的缓和期以及“二战”的世界局势，使这一危机并未全面触及大众的精神领域。然而“二战”及之后的一系列社会、政治、文化事件改变了这种相对稳定的集体精神状态。

国际冷战环境带来的危机感，美国奴隶制历史遗留的种族问题，以及第三次科技革命带来的人与人、人与环境关系的变化都使这一时期的美国进入了前所未有的动荡期。令人震惊的刺杀事件层出不穷，黑人白人之间的冲突愈演愈烈。1955年，肯尼迪总统遇刺；1965、1968年黑人民权领袖马尔科姆、马丁·路德·金相继遇刺；1970年尼克松总统“水门事件”的被揭露等一系列事件使美国陷入极度的精神危机。而于1963年爆发的持续近二十年的越南战争使美国付出了死伤36.5万人的沉重代价，成了美国人最惨痛的战争记忆。对国家制度及生存环境深刻的怀疑促使国内开始掀起大规模的反战游行及民权运动，而文化领域中青年一代的反传统狂潮也以嬉皮士运动、吸毒、性解放、迷恋摇滚乐等表现形式一发不可收拾，这都是对现实的不满，对其父辈们所创造的“美国神话”的怀疑和愤懑的结果。在这样的情况下，经典好莱坞时期那种单一、闭合的表达方式已经不能够满足人们的需要了，可以说，新好莱坞产生于一个动乱与危机重重的时代。

21.1.2 娱乐形式：电影主宰——电视分流

1905年美国的第一家镍币影院在匹兹堡开张，之后电影就以其新奇性、通俗性、娱乐性、大众性迅速取代了在音乐厅、歌剧院、马戏团等场所开展的其他娱乐形式，成了美国最大的娱乐产业，但是这种霸主地位在60、70年代逐渐被电视取代了。其实美国的电视业在30年代的时候已经崭露头角，后来由于“二战”的爆发发展势头有所减缓。战后开始每天有正常的电视节目，电视机也开始大量销售。1949—1951年间，电视机的拥有量从100万台增长至1000多万台，到1960年的时候，电视机已经迅速普及87%的美国家庭，电视台的数量也增长了十多倍。[①]

一方面，电视业的繁荣分流了电影观众，看电影不再是美国公众娱乐的主要途径，而被看电视取代，电影业面临着巨大的竞争压力；另一方面，电视业的繁荣也为电影提供了许多发展机遇和空间。首先，电影公司通过向电视台出售老电影获取了不菲的利润，如1955年雷电华将1948年之前的整个片库（约740部）卖出了1500万美元的价格，华纳则与联艺制片公司达成了2100万美元的交易，到了1958年，估计约有3700部故事片，大多数是1949年以前的，以2.2亿美元卖给或租给电视[②]；其次，通过承包三大商业电影网（ABC、CBS、

① 以上数字均来自［美］托马斯·沙兹：《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》，第179～181页，中国广播电视出版社1993年版。

② ［美］托马斯·沙兹：《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》，第180页。

NBC）的电视节目编排和制作，电影制片厂开始了与电视业合作的进程，华纳、哥伦比亚、环球、派拉蒙等都以电影和电视的集团公司的形式，制作了大量的电视网系列片，这种合作为电影业平稳度过危机时期储备了人才；再次，电视业的兴起改变了公众的休闲习惯，据统计 1956 年平均每个美国人每周花大约 25 个小时看电视，大约有 2500 万人每周免费看 7 至 9 部影片。

电视这一视听媒介逐渐取代了以书籍为代表的文字媒介，成了消费者休闲和娱乐的主要方式，“读图时代”的观众群会对电影有着不同于经典好莱坞时期的视听诉求。战后的生育高峰造就了平均年龄 12 到 29 岁新的观众群，他们被称为“经常性观众”，占到了电影观众人数的 90%。这是在电视机前长大成人的一代，是“用眼睛思维的一代”，因此将他们作为受众主体之一，就必须在电影语言上加以创新。同时由于他们得到了更好的教育，也拥有更加开阔的视野，因而在 60 年代复杂多变的社会潮流中，他们渴望在银幕上看到的是怀疑和批判传统及现实，直面人生，反映他们的梦想和期待的影片。因此，美国电影从价值观念到语言系统都将出现新的发展局面。最后，电视业为公众提供了便捷、低廉的“看电影”的机会，同时也刺激他们寻求通过电视难以获取的“新奇”的观影体验，为 70 年代之后好莱坞生产“重磅炸弹”式的电影提供了受众基础。

21.1.3 制片体制：制片厂体系——独立制片

1948 年的派拉蒙诉讼案之后，大制片厂开始出售旗下电影院，到 50 年代末期，电影公司与影院的分离彻底完成。派拉蒙诉讼案打破了制片厂体系垂直经营的商业机制，大公司不太可能再从自己经营的影院获得稳定的收入，电影产业的终端不再由大制片公司控制。大制片公司丧失了放映环节之后，开始转向利润更大的发行环节，向发行公司转型。除了自己每年制作的十几到几十部数量不等的影片之外，制片厂开始资助和发行独立生产的影片，这些影片多是由独立制片人租赁制片厂的摄影棚和场地进行拍摄，在制作环节部分和制片厂没有什么具体的联系。这也标志着大制片厂时期的合同制度的死亡，即由制片厂以合同方式将制片人、剧本、导演、明星、发行商、放映商联合在一起的模式的终结。这为独立制片的兴起，以及创作人员摆脱大制片厂流水线式生产的控制、获得创作自由提供了机遇。但是需要明确的是，大制片厂仍然可以通过发行环节影响独立制片公司，以保证其市场价值，因此新好莱坞并未完全脱离传统的制片厂制度。

21.1.4 文化转型：美国中心——欧洲旨趣

美国电影在经典好莱坞时代统治世界，也使美国电影人无论对影片本身还是制作模式都具有绝对的信心，虽然在那个时期好莱坞已经开始吸引一些欧洲导演到美国拍片并承认这些导演卓越的艺术才能，希望他们能够提升美国电影的艺术品质；但是在实际的操作过程中，他们不会允许这些导演对自己的工业制作体系有任何的冲击，这也导致除刘别谦等几位导演外的大多数人都未能在好莱坞开启自己事业的另一个高峰。而在当时美国电影蓬勃的发展态势下，其他国家的电影的确难以与其抗衡。“二战”之后欧洲电影开始了复兴之路，并开创

了与经典好莱坞迥异的风格特征。意大利新现实主义电影以朴实无华的影像和对普通人物的关注让观众一再被生活的“真实”冲击，随之而起的心理现实主义则让观众震撼于电影对人的复杂心理的开拓深度，而法国新浪潮对青年一代的爱情、社会、理想观念的刻画也吸引着和他们处于同一年龄层的新好莱坞导演及观众。这些影片50年代之后被引入数量不断增加的“艺术电影院”中，一些欧洲的电影导演被邀请到美国讲学，与他们交流创作经验成为许多美国年轻电影人的梦想。新好莱坞在主题、影像风格、情感表达各方面都受到了这些欧洲电影的影响。

好莱坞的商业传统和欧洲电影的艺术旨趣促使越来越多的人对电影产生了兴趣及系统学习的愿望。从50年代后期到60年代初期，美国许多大学都相继设置了电影学院、电影系或专业，并开设电影课程。著名的有南加利福尼亚的电影学院，加州大学洛杉矶分校的影剧系和纽约大学的电影制作、电影理论、影剧剧作系。严格的专业教育为新好莱坞培养了大批的电影人才。比如科波拉毕业于加州大学洛杉矶分校的电影系，斯科塞斯毕业于纽约大学，布莱恩·德帕尔玛毕业于哥伦比亚大学，斯皮尔伯格毕业于加州大学的电影及电子艺术专业。电影开始作为一种高级文化形式在大学里获得了正当的地位。而就电影理论机构和学会来说，各种电影学术性刊物如《美国电影》《广角》《电影杂志》等相继创刊，繁荣了电影的理论研究。1967年，美国电影研究院在华盛顿和洛杉矶成立，电影资料馆也在全美的多个地方设立，其中最重要的有纽约现代艺术博物馆、罗切斯特的伊斯曼电影资料馆、华盛顿国会图书馆、伯克利艺术博物馆和太平洋电影资料馆等。这一切都为新好莱坞培养了新的创作和接受群体，促进了电影文化全面繁荣。

21.2 新好莱坞的发展格局

21.2.1 历史进程

研究者对于新好莱坞的历史界定有着不同的观点，有人将其精确地限定为1967—1976年，有人则将其扩展为从60年代初到70年代末。但比较一致的看法是，1967年上映的《邦妮和克莱德》是新好莱坞标志性的影片，它与其后的《毕业生》、《逍遥骑士》（*Easy Rider*，1969）等影片一起，以票房和口碑的双赢彰显了一个与经典好莱坞有巨大差异的电影时期的到来。

《邦妮和克莱德》出自舞台和电视出身的阿瑟·佩恩之手。这部影片取材于美国30年代一对银行劫犯的真实故事，就题材类型而言属于传统的“强盗片”，但是明显地受到了新浪潮尤其是戈达尔的影响，因此呈现出和传统强盗片截然不同的风格，这种风格突出体现在主人公邦妮和克莱德身上。美国学者爱德华·默里指出，这部影片所关注的“是在一个丧失了值得追求的目标和价值的社会里对人生意义的不断探索。象今天的许多人一样，邦妮和克莱德既不明白自己是什么样的人，也不明白自己是谁。从存在主义的角度来讲，暴力成了应付空虚感的一种手段：对于克莱德，开枪意味着显示自己的男性气概，对于邦妮则是表达她的

敌对情绪。”[①] 创作者在这一对雌雄大盗身上寄予了对社会的批判性反思，他们的犯罪行为被处理成个人对社会的反抗壮举。影片结尾两人被击毙的场面是极具震撼力的，升格镜头的表现方式延长和放大了两人的死亡过程，当无数的枪弹洞穿两人身体之时，影片中弥漫了一种可以摧毁一切的极端暴力，突如其来的死亡、注视的眼睛和寂静的环境形成了一种独特的张力。这部混合了强盗、爱情的影片震惊了评论界和电影界。上映之初，影评界并不看好，但其在电影院受到的广泛欢迎使评论界不得不对其进行重新的评估。《时代》周刊刊载了有关这部影片的封面报道《新电影：暴力、性和艺术》，把它誉为美国新浪潮电影的化身。英国《女王》杂志写道：“1967 年是《邦妮和克莱德》年。”该片最终赢得了十项奥斯卡奖提名，并获得最佳摄影奖和最佳女配角奖。

相较于颇具传奇色彩的《邦妮和克莱德》而言，迈克·尼科尔斯执导的《毕业生》更贴近于美国当代青年人所面临的现实处境：教育、性、爱情、成长等。主人公本成长于美国典型的中产阶级家庭，他在大学毕业之后遵照父母的安排即将进入研究院继续深造，尽管他本人对此毫无兴趣。作为一个大学毕业生，他处于步入成人世界的入口，但从其父辈身上，他找寻不到这个世界的任何吸引人之处，相反他因为感到与周围的一切都格格不入而陷入焦虑之中。在与父亲朋友的妻子罗宾逊太太发展了一段冒险的偷情关系后，他发现自己真正的挚爱是罗宾逊太太的女儿珍妮，复杂的关系使他陷入了矛盾的漩涡。影片最终他冲破了罗宾逊太太和成人世界的阻碍，赢得了真爱。表面上看，这是一部以不伦的性关系作为噱头的影片，然而影片真正动人之处却在于创作者着力刻画的主人公面对整个成人社会的无力感。本虽然最后在教堂里面对着他的父辈疯狂地挥舞十字架，成功地捍卫了自己的爱情与自由，但当他与珍妮摆脱众人逃上汽车，兴奋和快乐从两人的脸上逐渐退去，伴随着忧伤的音乐他们的表情逐渐凝重严肃，因为前面还有更遥远未知的旅程。这部影片准确地把握住了青年人迈入成人社会时茫然无措的心理状态，赢得了青年观众的共鸣。

这两部影片之后，新好莱坞进入了繁荣的发展阶段。出现了丹尼斯·霍珀的《逍遥骑士》、罗伯特·奥尔特曼的《陆军野战医院》（*M.A.S.H*，1970）、迈克·尼科尔斯的《第二十二条军规》（*Catch-22*，1970）、阿瑟·佩恩的《小巨人》（*Little Big Man*，1970）、乔治·卢卡斯的《美国风情画》（*American Graffiti*，1973）、马丁·斯科塞斯的《穷街陋巷》（*Mean Street*，1973）及《出租车司机》（*Taxi Driver*，1976）等影片。

21.2.2 青年导演群

如今的史蒂文·斯皮尔伯格已经成了好莱坞殿堂级的导演，马丁·斯科塞斯凭借《无间道风云》拿到了奥斯卡小金人之后，以《雨果》致敬电影艺术与电影人的同时，显示了老导演掌控电影新科技的能力；弗朗西斯·科波拉的女儿都已经拿到了威尼斯电影节金狮奖；乔治·卢卡斯制造的“星战系列”成了一种文化现象仍在世界范围内流行。然而这一个个在当

---

①［美］爱德华·默里：《十部经典影片的回顾》，第 127 页，中国电影出版社 1985 年版。

今好莱坞被尊为大师的导演也曾被人们称为“好莱坞小鬼”（Hollywood brats），他们在六七十年代刚刚迈出大学校门不久，就有了独立执导影片的机会。有人统计过1970年的59部影片的116个制片人，其中只有18个人的工作年限超过四年。可以说好莱坞从管理层到创作层都发生了很大的变化。在这些创作者中，以下将要提到的四位导演尤为出色，他们都是在新好莱坞时期崭露头角，凭借自己出众的才华和不懈的努力，在竞争激烈的好莱坞创出了自己的一片天地。

罗伯特·奥尔特曼

罗伯特·奥尔特曼是新好莱坞较为年长的电影导演中艺术生涯最长的，直到其2006年去世的那一年，81岁高龄的奥尔特曼还推出了新作《牧场之家好作伴》，可见其艺术生命力的旺盛。在奥尔特曼的电影成就中，最被人津津乐道的是他和意大利电影大师米开朗基罗·安东尼奥尼一起，成为迄今为止电影史上囊括金棕榈奖、金狮奖、金熊奖这国际三大艺术电影节最高荣誉的导演，其电影生涯辉煌的起点，即其新好莱坞时期代表作品《陆军野战医院》。作为一部战争题材影片，《陆军野战医院》完全打破了观众对战争影片的观影期待。影片没有出现一个真正意义上的战争场面，不是通过展现残酷、暴力、非人性的惨烈场面来对战争进行反思，而是以幽默、反讽、荒诞的表现手法，展示了战场前线陆军野战医院中的医生、护士、军官群像。他们的玩世不恭与他们的身份，以及战争的严肃、伤痛形成一种对比，成就了影片的内在张力。这种冲突和碰撞从影片的海报设计就能窥见一二。头盔是战争中个体的代表，V字手势是战争的动力和目标，性感的双腿是性的符号，三者混搭在一起，以黑色幽默的方式成就了反战影片的另一面图景（见左上图）。同时奥尔特曼将其早期纪录片和电视业的某些创作方法和技巧与电影视听语言相结合，在声画结构上做出了独特的尝试和探索。

《陆军野战医院》给奥尔特曼带来了金棕榈奖，1975年的《纳什维尔》（*Nashville*）广受好评，被认为是其最重要的代表作之一。此后1976年的《西塞英雄谱》（*Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's Aistorg Lesson*）、1992年的《大玩家》（*The Player*）、1993年的《短片集》（*Short Cuts*）、2001年的《高斯福德庄园》（*Gosford Park*）相继在柏林电影节、英国学院奖、威尼斯电影节、金球奖等评奖中获得荣誉，使其成了美国电影历史中最具艺术个性和创造力的导演之一。

弗朗西斯·科波拉

人们提到科波拉的时候，往往会对其整个家族的艺术创造力表示惊叹。科波拉是意大利

裔美国人，他的父亲是音乐家，曾为他的影片《教父》作曲。科波拉的哥哥奥古斯丁从就小才华横溢并备受父母宠爱，好莱坞著名影星尼古拉斯·凯奇就是奥古斯丁的儿子。科波拉自己的女儿索菲亚·科波拉如今是好莱坞知名导演，其作品《迷失东京》《绝代艳后》都颇受好评。这是一个公认的艺术大家庭。

科波拉于 1960 年进入加州大学洛杉矶分校电影系攻读研究生课程，并很快进入被称为 B 级片教父的罗杰·科尔曼的团队担任导演，在这个系统内他很快掌握了基本的电影技巧和营销策略。1970 年他与埃德蒙德·诺斯以影片《巴顿将军》同时获得奥斯卡“最佳原创编剧奖”，而对剧作的重视始终贯穿于他此后的艺术创作中。

《教父》系列无疑是科波拉最具影响力的作品，被视为传统类型的黑帮片和导演个人化的风格完美结合的典范之作。这部影片根据马里奥·普佐的小说改编，以西西里黑手党科莱昂家族的三代人的生活为故事主线，突破了传统黑帮片以强盗犯罪为核心的叙事典范，而深入到人物的内心深处，揭示了他们身处于多重人生角色的矛盾漩涡中的艰难抉择。整部影片具有深厚的历史感和悲剧感，又具备很强的可看性，个性鲜明的人物和严谨的叙事结构成就了其在美国电影史上的卓越地位。

此后科波拉拍摄了《对话》（*The Conversation*，1974）和《现代启示录》，这两部影片相对于《教父》而言，更加远离了好莱坞经典时期的类型原则，具有鲜明的个性化色彩，都是不可多得的佳作。

马丁·斯科塞斯

斯科塞斯和科波拉一样，都是美籍意大利后裔，他是纽约“小意大利区”出身的穷小子。高中毕业后，他曾经在培养神父的学校短暂就读，后来很快就进入了纽约大学电影系，获得了学士和硕士学位，并留校任职。斯科塞斯的家庭背景对他的创作影响极大，他的大多数作品都与之有某种程度的联系。

《穷街陋巷》可以说是他电影生涯的第一部重要影片，在这部影片中，他对意大利移民后裔的生活状态进行了细致的描绘。剧中人物没有明确的生存目标，整日闲逛，可以毫无来由地拔刀相向，为了一点点钱打得头破血流。这既是一个无序的社会中基本的生存需要，也是对生活无奈的反抗态度。《穷街陋巷》的个人风格在其后获得金棕榈大奖的《出租车司机》中得到了延续和进一步发展。这部影片的主人公也是意裔移民的后代，处于一个既希望被主流社会接纳同时又有激烈反抗情绪的独特群落中，又被 60、70 年代整个美国社会的迷茫、虚无的情绪感染，陷入了罪孽与救赎的矛盾中，最终他只能以近乎自杀式的毁灭来寻找答案。这部影片以强烈的悲剧气息和对美国生活的细致描绘将斯科塞斯推向了大师级导演的行列。

此后斯科塞斯不断有佳作问世，如：《愤怒的公牛》（*Raging Bull*，1980）、《基督最后的诱惑》（*The Last Temptation of Christ*，1988）、《好家伙》（*Goodfellas*，1990）、《纯真年代》（*The Age of Innocence*，1993）、《纽约黑帮》（*Gangs of New York*，2002）和《无间道风云》（*The Departed*，2006）等。

乔治·卢卡斯

与其他新好莱坞的重要导演相比，卢卡斯的身份更多重，但兴趣更为单一。作为导演，他拍出了科幻电影的杰作《星球大战》系列；作为制片人，他监制了由斯皮尔伯格执导的冒险电影极为成功的典范之作《印第安纳·琼斯》三部曲（*Indiana Jones Trilogy*）；作为老板，他在1972年就成立了“卢卡斯电影有限公司”，并在1975年成立其子公司，也就是著名的特技公司“工业光魔”——一直是好莱坞数字技术的最重要的团队。而他所有的兴趣几乎都集中于将科技尤其是电脑特技的变革应用于电影领域。

到目前为止，卢卡斯制作的唯一一部非科幻类的电影《美国风情画》成了他新好莱坞时期的代表作。这部影片以1962年夏天美国的一个小镇为背景，讲述了四个高中生一夜游逛的生活，以及他们未来的人生选择，片中运用了许多50年代流行的摇滚乐，为影片赋予了一种浓郁的怀旧气息。这部影片在票房成功的同时，赢得了五项奥斯卡提名。

才华横溢的新好莱坞导演群

除了上述导演之外，新好莱坞的代表导演还包括阿瑟·佩恩、萨姆·帕金潘、丹尼斯·霍珀、彼得·博格丹诺维奇、迈克·尼科尔斯、布莱恩·德帕尔玛等。虽然一些史学著作并未将史蒂文·斯皮尔伯格列入新好莱坞的重要导演之列，但是毕竟他在新好莱坞时期拍出了其职业生涯的第一部成功影片《大白鲨》（*Jaws*，1974）。这部恐怖片显示出了斯皮尔伯格对观众心理的卓越的把握能力和对电影节奏的准确控制，这种特点贯穿在其此后的电影创作之中，也使其成为将类型电影的商业元素和导演的个人风格结合得最为圆熟的导演之一。而风格独树一帜且始终保持较高艺术水准的伍迪·艾伦也在这一时期创作出了《爱与死》（*Love and Death*，1975）、《安妮·霍尔》（*Annie Hall*，1977）等早期代表作。

21.3 新好莱坞的艺术特征

与其说新好莱坞是好莱坞历史的断裂，是一场新旧之间的对抗，是对经典好莱坞的革命，不如说它是在尊重经典好莱坞传统的基础上不断对其进行丰富、重组和发展的一个过程，如同托马斯·沙兹在《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》一书中所认为的那样，是在新与旧之间寻找到一个合适的平衡点。所以说新好莱坞继承了经典好莱坞时期的制片方式和类型传统，并借鉴融合了同时期欧洲电影的风格特征，从而给美国电影带来了深远的变化。

21.3.1 政治、文化反思的凸显

有评论家对新好莱坞的创作者做出了如下分析：“他们一半是来自B级电影院的悠闲骑手叛逆者，另一半是电影学校严肃的大学生。肯定的，他们具有一种政治文化信念和分析性的智力，而这是旧好莱坞所欠缺的。”[①] 新好莱坞的创作者在作品中体现出了强烈的关注社会

① [美] 托马斯·沙兹：《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》，第206～207页。

事件、反思历史、彰显文化追求的倾向，这一方面受到美国 60、70 年代的文化与社会氛围影响，另一方面也是新一代电影人文化自觉性的体现。他们以电影为媒介和手段，展现其精神成长和蜕变历程，质询美国的历史和现实，具有鲜明的时代印记。最突出的莫过于《逍遥骑士》一片，该片受到了战后“垮掉的一代”的代表人物杰克·凯鲁亚克的名作《在路上》的影响，运用公路片的模式，讲述了两个嬉皮士的漫游经历。他们留着长发，头戴星条旗头盔，身穿复古的带毛边的黑色夹克，骑着当时最时髦的“哈雷”摩托，从加利福尼亚到佛罗里达，寻找他们心中的自由与宽容之地。影片展现了多种文化之间的冲突，也展现了当时年轻人的生存状态，出现了随意的聚会、吸毒、痴迷于摇滚乐等场面。主人公最后在毫无理由的情况下被射杀，死于寻找自由的旅程中。从中可以窥出 60、70 年代美国光怪陆离的社会图景，以及生存于其中的青年一代的梦想、迷惑与反抗。

21.3.2 类型意识的突破

新好莱坞引领类型电影进入了一个新的时代。经典好莱坞时期的类型电影往往被称为狭义的类型电影，类型之间很少交叉，观众与每一个类型建立了默契的心理联系，这种联系影响着观影期待和观影效果。狭义的类型电影以其单纯的形态被观众接受，并在整个 30、40 年代繁荣发展。但是 60、70 年代美国充满着更为激烈的社会冲突和文化碰撞，以前代表主流文化形态的稳定闭合的结构与观众的观影期待之间出现了巨大的差距。新好莱坞从开始出现就体现了对类型传统的尊重，比如《邦妮和克莱德》对公路片、强盗片的借鉴，《教父》对黑帮片的借鉴，《出租车司机》中的黑色电影元素，以及斯皮尔伯格、卢卡斯对科幻片的继承和发展，等等。但是在新好莱坞的导演手中，类型不再作为一个完整的形态体系贯穿于一部影片的始终，任何一种类型都可以仅仅作为一种元素被导演使用，所以有类型融合、超类型、反类型的影片出现。他们或者通过对以往类型电影的经典元素进行嘲弄，或者通过将多种类型融合到一部影片之中，或者将类型元素提升到一个精神层面丰富着经典好莱坞时期所确立的类型传统，这种类型意识对今天的好莱坞仍然有着深刻的影响。

21.3.3 作者风格的确立

50、60 年代之交，法国《电影手册》评出了他们认为生存在好莱坞商业体制内却能够不随波逐流、具有鲜明个人风格的“电影作者”，其中奥逊·威尔斯、希区柯克、霍华德·霍克斯、约翰·福特被尊为典范。作者论认为一个电影人之所以能被称为一个“作者”就在于其作品有着鲜明且统一的个人风格。到了 60 年代早期，美国著名的电影批评家安德鲁·萨里斯将法国的“作者论”引入美国。在 1962 / 1963 年冬季号的《电影文化》上，萨里斯刊载了美国“作者理论”的开山之作《1962 年的作者理论笔记》。他接受了法国批评家强调风格作为创造性表达的观点，认为一种有意义的风格将“题材内容”和“表现手法”融入一种“个性表达”之中，导演以此来反抗标准化的电影制作模式。作者论将电影理论带入高等学府，作为电影的学术研究的一个重要组成部分。在这样的理论背景及新现实主义、新浪潮的影响下，新好莱坞的

电影导演有意识地建立自己的个人风格。如上文提到的四位新好莱坞的青年导演，几乎从第一部作品开始就确立了自己偏好的题材、人物、价值体系以及电影语言系统，并将此或隐或显地贯穿于创作历程中，避免了被“标准化”的危机。

27.3.4 镜语体系的革新

新好莱坞时期的电影给人以强烈的时代气息，这在很大程度上得益于其对真实空间的追求，创作者放弃了好莱坞时代搭景拍摄的习惯，采用实景拍摄的方式，这样各种环境都进入到了画面之中。不稳定的构图、环境噪声增加了真实感和可信度，可以迅速将观众拉入那个时代，感受创作者描绘的社会图景。在叙事结构上，突破了线性因果关系的闭合结构，将情节做非戏剧化处理，更加注重用时代气息和人物情绪与观众沟通交流。创作者偏好将反抗意识强烈却找寻不到出路的成长中的青年作为主人公，着力刻画他们复杂的内心世界和面对现实的迷茫与无奈，加强对人物个性的发掘，以此来丰富影片内涵。

新好莱坞发展到70年代末期的时候，美国每年生产200部左右的电影，保持着10亿到12亿的观众，并逐渐建立了广阔的国际市场。制片公司通过向电视台出售自己早年影片的转播权以及帮电视台制作系列节目，从而与电视台一起获得了双赢局面。新好莱坞作为一个反抗、革新并挽救电影危机的创作时期完成了历史使命，很多知名的导演被吸纳到大型电影公司继续他们的电影生涯。而新好莱坞也给此后的美国电影提供了无穷的财富，尤其是创作者对电影的美学形式及社会观念表达的不断探索，始终在提醒着后来者要保持清醒态度。

思考题

（1）请评价新好莱坞在美国电影史上的地位。

（2）请比较新好莱坞与50年代至70年代欧洲电影变革的异同。

（3）你认为新好莱坞对类型电影的发展起到了什么样的作用？

参考书目

[美]爱德华·默里：《十部经典影片的回顾》，张婉晔译，中国电影出版社1985年版。

[美]托马斯·沙兹：《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》，周传基、周欢译，中国广播电视出版社1993年版。

郝建：《影视类型学》，北京大学出版社2002年版。

郑亚玲、胡滨：《外国电影史》，中国广播电视出版社1995年版。

黄文达：《世界电影史纲》，上海古籍出版社2003年版。

王宜文：《世界电影艺术发展史教程》，北京师范大学出版社1998年版。

卢燕、李亦中主编：《隔洋观景：好莱坞镜像纵横》，北京大学出版社2004年版。

第 22 章

纪录电影

22.1 关于纪录片

纪录电影起于卢米埃尔兄弟，他们发明的携带方便、融放映和洗印为一体的摄影机是拍摄现实生活的理想工具。第一次世界大战期间，不少国家政府电影工作者利用有关战争的资料片和专门拍摄的素材剪辑成一些影片。20 世纪 20 年代开始，美国的罗伯特·弗拉哈迪（Robert J. Flaherty）和苏联的吉加·维尔托夫分别确立了纪录电影的位置，精确化了纪录电影的特性。英国的约翰·格里尔逊给纪录片做了一个非常有远见的界定，即纪录片是“对现实的创造性处理”（the creative treatment of actuality）。此后，欧洲的先锋运动则为纪录电影形式的探索和本体的发展做出了巨大的贡献。第二次世界大战使纪录电影获得了快速发展，战后，随着摄影和录音技术的发展，以及意大利新现实主义、英国自由电影、法国新浪潮的展开，出现了真实电影和直接电影运动。到 80 年代，直接电影被不拘一格的杂糅各种电影传统的新的纪录片推向边缘，纪录片进入一个多样化发展的时期。新世纪以来，网络交互技术、CGI 技术、3D 技术、VR 技术也纷纷应用于纪录片的制作中，促使动画纪录片快速发展，在线交互纪录片、资源开放纪录片等新形态纪录片产生。纪录片的内涵和外延、形态和美学总是随着时代和技术的发展发生着不同程度的变化。

22.2 纪录片的主要流派

22.2.1 “人与自然搏斗”的弗拉哈迪模式

在纪录电影史上，美国的罗伯特·弗拉哈迪以他的杰作确立了纪录电影的名称，并开创了真正意义上的纪录电影艺术。1922 年上映的弗拉哈迪的影片《北方的纳努克》一反从卢米埃尔兄弟以来风光旅游电影的拍摄手法，而是把镜头对准了遥远的异民族的人物和他们的生

活，展现他们在与自然搏斗中所体现的崇高人性。从《北方的纳努克》开始，弗拉哈迪确立了“人与自然搏斗”的主题模式，他此后的影片《摩阿拿》（1926）、《亚兰岛人》（1934）、《路易斯安纳州的故事》（1948）等作品中都坚持着这种模式。弗拉哈迪在他的影片中极力赞扬人作为大自然的一部分享有自由和尊严，同时也揭示了人与自然之间的冲突乃是一种本质，人不可能超越自然，也无法摆脱自然。影片中男性角色主要是猎人、斗士、渔夫等，他们具有强大的生存技能而成为大自然的主人。这些英雄构成了弗拉哈迪电影的理想世界。这些男人依赖着家庭给予的支持和鼓励与大自然搏斗。一个家族共同生活并共度难关，而儿童则在向父辈的学习中长大成人，并了解大自然的规律以及人在其中的位置。这就是弗拉哈迪以他的“纯真”之眼构建的远离工业文明社会侵染的崇高浪漫的人生图景，仿佛一个个关于人类的寓言故事。

弗拉哈迪在他的影片中偏爱用深焦镜头和长镜头，不断地改变构图跟拍，同时以景深配合长镜头保持空间与动作的完整性，创造出既有潜力又有丰富暧昧性的画面。在影片的叙事上，弗拉哈迪可谓是讲故事的天才，他把对人性的关注渗透在一个个生动有趣的故事中。巴尔诺在评《北方的纳努克》时指出：“弗拉哈迪完全吸收了故事片的手法，然而他却把它运用在既非作家和导演所创作的，也非演员所表演的题材上去了。这样，既保持了戏剧性场面感人的力量，又将其与真实的人结合起来了。”[①]《纽约时报》评论说：“与这部影片相比，普通的故事片，即所谓的‘戏剧性的’影片则像印在赛璐珞上的东西一样，显得浅薄而空洞。”[②]罗伯特·E·舍伍德在回顾全年摄制的影片时，对《北方的纳努克》做了这样的评述：“它是无与伦比的，是其他影片望尘莫及的。在当年或以后几年的电影中，在最优秀影片的总目录中，如果没有它就不能说是完整的。”[③]甚至有人把该片比作古希腊悲剧。

“尽管没有围绕弗拉哈迪个人而形成一个流派或一场运动，但是他作为一个榜样，普遍地受到其他致力于大众人类学方向的美国人的追随。”[④]如紧随其后的梅里安·C·库珀（Merian C. Cooper）和欧尼斯特·B·舍德萨克（Ernest B. Schoedsack）拍摄的《草原》（*Grass*，1925）、《象》（*Chang*，1927），还有30年代马丁·约翰逊夫妇（Martin Johnson & Osa Johnson）拍摄的《刚果利拉》（*Wonders of the Congo*，1931），该影片被认为“为纪录电影家兼探险家这一传统，增添了一部花哨庸俗的作品”[⑤]。此外，“对于弗拉哈迪的纪录片形式更有意义的影响是约翰·格里尔逊等英国纪录片人把弗拉哈迪的纪录片形式应用在完全不同的目的和拍摄对象上。”[⑥]对此，也许正如1951年在弗拉哈迪去世后，格里尔逊在《纽约时报》发表的对他的这位老朋友兼思想上的对手的评价中所说：“他矢志不渝所追求的是永恒

① [美] 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，第36～37页，中国电影出版社1992年版。
② [美] 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，第39页。
③ 同上。
④ Ian Aitken edited, *The Documentary Film Movement: An Anthology*, Edinburgh University Press, 1998, p.24.
⑤ [美] 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，第37页。
⑥ Jack C. Ellis & Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, N.Y.:Continuum, 2005, p.37.

（timeless）的，而不是及时（timely）的”。实际上，弗拉哈迪的创作模式一直被纪录电影人所追随，至今仍余音不绝，《哭泣的骆驼》（*The Story of the Weeping Camel*，2004）便是一个典型的代表。

22.2.2 维尔托夫倡导的“电影眼睛”

几乎与弗拉哈迪同时，苏联的吉加·维尔托夫以苏维埃革命者的豪情通过宣判到 1919 年为止的所有电影的死刑而开始他的事业。他认为电影具有捕捉“世界感觉”的特殊功能，摄影机是完美的眼睛，而人类的肉眼却是不完美的。电影的实质在于拍摄角度和蒙太奇，也就是电影有可能以自己那种异乎寻常的、别人意想不到的独特眼光去观看现实生活，或者以新颖的蒙太奇手法把各个镜头加以组接，重新创造出一个现实生活来。维尔托夫认为传统的基于罗曼史、戏剧和其他同类的电影都是“麻风病”，在戏剧的基础上发展电影是令人不能容忍的蠢事。他主张纪录电影工作者“到生活中去”，不要让视线避开平凡的生活，必须成为独具慧眼的观察生活的匠人，他高呼“打倒资产阶级的寓言剧，真实生活万岁！”这些宣言经常以神秘的“三人小组”的名义发表。神秘的“三人小组”成员其实是维尔托夫本人，他的妻子、亲密的合作者伊里莎维塔·斯维洛娃，以及他的弟弟米哈伊尔·考夫曼。电影史学家乔治·萨杜尔把 1922 年称为“三人小组”年代。

维尔托夫倡导的“电影眼睛”派全心服务于新生的苏维埃政权，他们创作了《电影真理报》（1922—1925）、《电影眼睛》（1924）、《持摄影机的人》（1929）等作品来宣传和阐释他们激进的“电影眼睛”的理论主张。其中《电影眼睛》表现了摄影师考夫曼四处拍摄的生活即景，维尔托夫则以不同的节奏和速度把这些镜头剪辑起来，力图在银幕上呈现各种生活现象的内部动因。影片中，他对画面的处理方法丰富多彩，高速运动镜头、慢动作、动画、负片等，剪辑方式新招迭出。影片没有剧本，维尔托夫宣称纪录片只能按生活的本相观察生活并从观察中得出结论。之后，维尔托夫相继创作了《前进吧，苏维埃》（1926）、《在世界六分之一的土地上》（1926）、《第十一年》（1928）、《持摄影机的人》（1929）等。《持摄影机的人》尤其符合维尔托夫成熟的“电影眼睛”理论宣言。影片以独特的拍摄角度和大量的特技处理，在银幕上呈现了日常生活的奇异和不凡。正如维尔托夫自己说的，“它是坦率的、革命的，是一部清理电影语言的电影，一部电影的看图识字”。

维尔托夫先进的电影主张和大胆的电影实验，使他的周围很快团结了一批包括爱森斯坦和科巴林在内的电影青年，创造出一些杰作。其中叶斯菲里·舒布是最引人注目的一个。她利用大量的“反革命影片”——尼古拉二世的家庭影片资料制作成纪录片《罗曼诺夫王朝的灭亡》（1926）、《伟大的前程》（1927）、《尼古拉二世与列夫·托尔斯泰时代的俄罗斯》（1928），这三部影片构成了从电影诞生到 1927 年俄国史的“叙事诗三部曲”。还有维克托·图林的《土

① Jack C. Ellis & Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, p.25.

② Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, 1985, p.46.

西铁路》(1929)、雅克夫·布里奥赫的《上海纪事》(1928)以及维尔托夫弟弟米哈伊尔的《莫斯科》(1927)和《春天》(1930)等。维尔托夫的另一个直接影响是激发了欧洲先锋派青年的创作灵感。第二次世界大战后的"真实电影"和"直接电影"运动也都是在向维尔托夫致敬。可以说，维尔托夫的纪录电影主张在艺术上的创新和推动力的影响远远超出了其社会政治目的，他的影片在当时"解决了美学上、心理学上，乃至哲学上所面临的当务之急"[①]。

22.2.3 欧洲先锋实验电影

"当美国的电影工作者正以对生命的浪漫视野塑造一种电影的传统，而苏联电影工作者也正积极整编电影的动力使它合乎政治的需要时，法国、德国及荷兰的实验电影工作者却在一片不受情感和政治局限的天地中创作。"[②] 20世纪20年代的欧洲实验先锋电影运动是由一批不"安分守己"的艺术家加入了电影俱乐部开启的，最早的代表作品是法国画家费尔南·莱热和美国画家达德利·墨菲创作的《机械芭蕾》(1924)。真正改变影片在俱乐部放映仅供内部观摩状况的是德国招贴画设计师，兼学建筑和音乐的瓦尔特·鲁特曼。他摄制的《柏林：一个大都市的交响乐》(1927)描写了柏林城市的一天生活，从拂晓到傍晚。影片中鲁特曼关心的是节奏和表现形式。埃德蒙·迈泽尔为影片谱写了很有诱惑力和感染力的交响曲。《柏林：一个大都市的交响乐》掀起了拍摄"大都市交响曲"的热潮，并且确立了纪录片在剧场放映的地位。

同一时期，旅居法国的巴西美术家阿尔贝托·卡瓦尔康蒂创作了展现巴黎从黎明到黄昏的影片《只有时间》(1927)。才华横溢的让·维果邀请鲍里斯·考夫曼担任摄影拍摄了具有尖锐讽刺意味的《尼斯印象》(1930)。维果说影片所描述的是"一个令你作呕，迫使你成为革命的同谋者的一个不负责任的社会的末日。"[③] 巴尔诺评价《尼斯印象》成为纪录片的一个里程碑。[④] 荷兰导演尤里斯·伊文思摄制的两部短片《桥》(1928)和《雨》(1929)为他赢得了"电影诗人"的美誉。尤其是《雨》犹如阿姆斯特丹城市一曲优美的城市奏鸣曲。这些先锋派实验青年们痴迷于以摄影机的力量捕捉城市生活的韵律动感及万花筒般的城市景象，对城市大唱赞歌，歌颂机器，歌颂运动，崇尚形式表达，但他们也看到了城市迷人景致中丑陋的一面。这种纯粹的"为艺术而艺术"的欧洲的先锋艺术实验运动，探索了纪录电影的各种拍摄技巧和方法。虽然它在纪录电影长河中只是昙花一现，但它以乐观的精神最大限度地进行了纪录片影像的实验。他们技术性的艺术贡献不受任何意识形态约束而影响深远，"二战"后美国的先锋实验电影就是根源于此。

随着20世纪30年代电影有声时代到来，世界经济大萧条开始，战争的狼烟再起，欧洲先

---

① Ian Aitken edited, *The Documentary Film Movement: An Anthology*, p.34.

② [美] Richard M. Barsam：《纪录与真实：世界非剧情片批评史》，第92页，台湾远流出版有限责任公司1996年版。

③ [美] 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，第74页。

④ 同上。

锋艺术实验运动的主将们各自选择了不同的艺术道路。让·维果在摄制了两部出色的故事片《操行零分》和《驳船亚特兰大号》后英年早逝；伊文思成为“哪里燃烧就到哪里去的”以摄影机为武器的国际革命战士；鲁特曼则以他的才华效忠和殉职于纳粹的宣传事业；卡瓦康蒂响应了大英帝国纪录片教父约翰·格里尔逊的号召投身于英国的纪录片运动，开启了新的艺术道路。

22.2.4 英国纪录电影运动

如果说弗拉哈迪确定了纪录电影的地位而令人敬仰，那么，把纪录电影作为一场运动、一项政治发扬光大的人物当属英国的约翰·格里尔逊。“纪录片”（documentary）一词首次公开用于电影上就是格里尔逊在评论弗拉哈迪的影片《摩阿拿》时使用的。格里尔逊对纪录电影的兴趣首先不是把它看作一种艺术形式，而是当作一种影响公众舆论的媒介手段。他从来不掩饰这个观点：“我视电影为讲坛。”[①] 格里尔逊亲自执导的《漂网渔船》（1929）为他建立和领导帝国商品推销局电影部开辟了道路。他招纳了一批热衷于电影的年轻人：巴锡尔·瑞特、阿瑟·艾尔顿、保罗·罗沙、哈莱·瓦特、阿尔贝托·卡瓦尔康蒂、汉弗莱·詹宁斯等，创作出了一批优秀的影片，如《住房问题》（1935）、《锡兰之歌》（1935）、《夜邮》（1936）、《煤矿工人》（1936）等。如巴锡尔·瑞特创作的《锡兰之歌》，评论家格雷厄姆·格林称其“或许是到 1935 年为止英国拍摄的最出色的电影，它恒久的美除了俄国电影是无与伦比的”[②]。十年后《时代》杂志还称赞它“异常动人”。

格里尔逊在帝国推销局电影局工作阶段，形成了“纪录片”这一概念，赋予它教育理论与公共责任，让纪录片成为启蒙公众的工具，并推动了纪录片运动。他竭力避免弗拉哈迪的逃避现实，鲁特曼的视觉交响乐，苏联影片的戏剧效果；相反，他“把人们的眼睛从天涯海角拉到眼前正在发生的事情上，人们自己的事情上……门前石阶上的戏剧事件上来”[③]。他创造了处理日常生活的简单实用的形式，坚持拍摄门前石阶上的戏剧事件，对现代社会的变化采取半新闻化半戏剧化的处理方式。从 1930 年 1 月到 1933 年 6 月，格里尔逊监制了一百多部影片。他把这些影片分为几类：一是在影院放映的纪录片，如“帝国六片”系列（包括格里尔逊与弗拉哈迪的《工业化英国》、瑞特的《从乡村到城市》和《山峦起伏》、艾尔顿的《逆流而上》和《山上阴影》等）；二是利用其他影片汇编而成的短片，在影院以外放映；三是为一些教学机构摄制的教学片；四是广告宣传片。格里尔逊对纪录电影的主要贡献始于这个时期：发展纪录电影的用途和形式；获取机构赞助，奠定纪录片经济基础；建立纪录片的非影院发行展映机制。格里尔逊还推动电影协会建立了一个电影院，以及附近的帝国电影图书馆。另外，格里尔逊还在全国巡回演讲，不断写作，内容包括影评、纪录片的政治、社会与教育意义以及英国电影业存在的问题。《纪录片的首要原则》发表于 1932—1934 年的《电影季刊》：“（1）我们相信

---

① [美] 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，第 80 页。

② John Grierson, *Life, Contributions, Influence*, Southern Illinois University Press, 2000, p.86.

③ F. Hardy, *Grierson on Documentary*, Faber & Faber, Abridged edition, 1979, p.64.

电影观察和选择生活的能力可以在一种新的重要艺术形式中得到发挥；（2）我们认为原生态的演员和场景更有助于描绘现代世界；（3）来自生活的真实素材比表演的故事更好……”[①]

在战争逼近的1939年，格里尔逊被派往加拿大，在此期间加拿大国家电影局成立。再后来他去了澳大利亚和新西兰。格里尔逊自觉而旗帜鲜明的纪录电影运动思想使他走到哪里，纪录电影运动就在哪里蓬勃地开展起来。格里尔逊真正确立了纪录片的美学意义和社会价值，他创造性地使纪录片开始与剧情片分庭抗礼，拥有了独立的生命，并构建了纪录电影的基本元素：形态、功用、美学体系。格里尔逊创建的服务性纪录电影范式很快成为世界纪录电影的主要形态，这种局势一直持续到战后的真实电影和直接电影运动。格里尔逊的纪录电影培养活动，使英国反映第二次世界大战的纪录电影创作非常充分。格里尔逊的学生们为战争纷纷奉献自己的才华，如詹宁斯、卡瓦尔康蒂、瓦特、罗沙等都是战时非常响亮的名字。在30年代中后期的美国，同样醉心于研究纪录电影的社会功能，对格里尔逊心怀敬意的帕尔·洛伦兹抓住机遇成立了美国电影服务社，他负责摄制了重要的纪录电影《开垦平原的犁》（1936）、《大河》（1938）。在洛伦兹的积极奔走下，一系列优秀的影片被拍摄出来：洛伦兹的《为生命而战》、尤里斯·伊文思的《电力与土地》、保罗·斯特朗的《浪潮》、冯·迪克和斯泰纳的《城市》，以及弗拉哈迪后来拍摄的《土地》。由此洛伦兹使“纪录电影”这个词语逐渐进入美国人的语汇。但是，第二次世界大战爆发后美国众议院解散了电影服务社。但我们在随后好莱坞导演弗兰克·卡普拉领导的纪录电影小组制作的影响巨大的系列纪录片《我们为何而战》中明显可以看到洛伦兹电影的某些特征。

22.2.5 真实电影与直接电影

第二次世界大战期间，纪录电影离不开战争的威胁、战争本质和战争影响的主题，一度纪录片工作者穿梭在世界各地的首脑人物周围，他们甚至认为除此之外再没有什么是重要的，以至于纪录电影很少具有细腻和深入的特点，这种状况持续到战后。杀伐时代结束后，观众对战时激昂的呐喊和强烈的教化深感厌倦。另一方面，技术的发展为新的纪录片形态的出现提供了物质基础。战前局限于业余电影爱好者创作使用的轻便、小型、耐用的16毫米摄影机在战争中迅速被专业人员采用，得到广泛发展。其美学效果也大大超出了战争本身的影响范围。观众逐渐把手执摄影机进行移动拍摄时必然产生的摇晃、颠动和往往模糊的影像效果与现实主义等同。第二次世界大战也推动了录音技术的发展，60年代出现了装有高敏感麦克风的16毫米可同步录音的无噪声摄影机，录音机的重量也从几百磅减到只有二十磅。新的技术语境为纪录电影能够以不昂贵的预算而更深入、细腻地贴近现实提供了可能性。于是，战后在意大利新现实主义、英国自由电影及法国新浪潮等几股力量的推动下出现了“一种不昂贵、更贴近现实，并且不被技术所奴役的电影”[②]——真实电影（cinéma vérité）和直接电影（direct

① John Grierson, *Life, Contributions, Influence*, Southern Illinois University Press, 2000, p.120.

② [美] Richard M. Barsam：《纪录与真实：世界非剧情片批评史》，第429页。

cinema）的实践。真实电影与直接电影如果不考虑它们政治上强调民主的相对激进部分，它们是相当电影性的先锋运动。它们代表了对美国及欧洲的纪录片传统的融合以及与传统的一种决裂。二者都源于苏联电影先驱维尔托夫的“电影眼睛”理论。

cinéma vérité 是直接引用的法文词语，汉语译为“真理电影”或“真实电影”，这个词最早来自俄文的“真理电影”，即维尔托夫的电影理论。以让·鲁什为代表、诞生于法国的真实电影以“强烈干预拍摄对象的生活试图达到真实”为特征，它标示出电影工作者在他所拍摄的世界中的位置。让·鲁什的副标题为“真实电影的一次经验”的影片《夏日纪事》（1960）对真实电影的发展有着示范作用。《夏日纪事》中影片摄制者不再是躲在摄影机后面的局外人，而是积极参与拍摄对象正在拍摄的那一刻的生活，把摄影机作为催化剂，刺激拍摄对象在摄影机前说出他们在日常生活中不轻易说的话或不轻易做的事，以此触摸生活的纤维，给拍摄对象相对自由的表达空间。真实电影为电影增添一些新的观念，包括把摄影机当作一种催化剂，电影工作者应在摄影机后，但有时又是在摄影机前的积极参与者，等等。

直接电影则发展于 20 世纪 60 年代的加拿大和美国。它是在苏联真理电影基础上发展起来的另一种电影类型，它“试图尽可能地消除影片主体与观众之间的障碍……（它）是以忠实于未加操纵的之现实、拒绝损害自然呈现的生活形态为基础的一种实际工作方法”[①]，以做“墙壁上的苍蝇”冷静观察而骄傲。它主张纪录片的制作策略是：（1）依靠同步录音，避免画外解说或音乐所提供的“阐释”；（2）将前电影事件中电影制作者的干预降至最小限度，电影制作者绝不影响影片主体的话语内容或行为方式，影片拍摄过程要尽可能不引人注目；（3）在剪辑过程中避免“暴露剪辑观点”，也就是说，剪辑不能用来体现电影制作者对影片主体的态度，而是要尽可能忠实地再现观众将要亲眼看到或亲耳听到的东西，如同他们亲身见证了影片叙述的事件一样。重要代表人物罗伯特·德鲁认为格里尔逊式的纪录电影维度过于单一，而现实是多向度的。他招募新成员形成“德鲁小组”，理查德·李考克、唐·佩内贝克、梅索斯兄弟等都为德鲁令人激动的主张而努力工作。李考克和佩内贝克拆去一架新型奥里康电视新闻摄影机的所有多余配件，使它与一架新型四分之一磁带录音机同步。德鲁认为这个拼凑起来的设备最终会使纪录片制作者不再说话而让画面里的动作来讲故事。用这套“新设备”拍摄的第一部影片是《初选》（1960），反映 1960 年在威斯康星州举行的民主党总统候选人的初选活动。法国纪录片评论家路易·马尔克莱勒这样评述：“他捕捉那种刚刚萌发的、不起眼却有启示性的目标、可以揭示某种处境或某种性格的语句或只言片语，以及那种不能将声画分别处理的细节。以前还没人如此精密地使用过这种手法，它迫使我们以一种全新的方式来看待电影”[②]。之后，德鲁小组制作的最具影响力的影片有《危机：在总统承诺的背后》《不要美国佬》《电椅》等。直接电影重要的作品还有梅索斯兄弟摄制的《推销员》（1969）、《给

① 转载自［美］罗伯特·C·艾伦：《美国真实电影的早期阶段》，见单万里主编：《纪录电影文献》，第 78 页，中国广播电视出版社 2001 年版。

②［美］埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，第 86 页。

我庇护》（1970）、《克里斯多山谷的幕布》（1974）、《灰色花园》（1975），以及弗雷德利克·怀斯曼的《提提卡的蠢事》（1967）、《法律与秩序》（1969）、《中学》（1969）、《医院》（1970）、《基础训练》（1971）、《肉类》（1976）等作品。至今怀斯曼、佩内贝克等人以及其他国际纪录片导演，包括一些中国纪录片导演依然坚持着直接电影的创作方式。

真实电影与直接电影是由电影技术的革新带来的电影美学创新。尤其是直接电影的理论主张不久就在20世纪70年代美国新的政治和文化语境中显得过于保守和不够明确而遭到评判。

22.2.6 后直接电影

缺乏冷静说理和制作者态度暧昧的直接电影在面对美国的重重危机，尤其是越南战争时显得极为保守。可以说，越战对美国直接电影的考验也几乎是致命的。这个挑战犹如大萧条对20年代的先锋艺术一样的难以承受。本质上，直接电影与越战没有直接关系。然而，随着战争的升级再升级，直接电影人则全神贯注于摇滚音乐会和悠闲的拍摄对象，如李考克关心警察局长大会的《局长们》，怀斯曼关心海军训练新兵营地的《基础训练》，梅索斯兄弟的《编戏的人》《遇见马龙·白兰度》《披头士》，唐·艾伦·佩内贝克的《别往后看》《蒙特利流行歌曲》《继续摇滚》等，还有一些则粗俗地转向商业舞台影片的拍摄。尽管不可否认，直接电影也时常提供一些意义深远而动人的艺术作品，但显然，这时的直接电影已经不能满足人们日渐增长的对纷繁的社会政治进行清楚直率的分析的需求。由此，一些投身政治的电影工作者深感需要超越直接电影，从而发展一种新的更具有论战性的纪录电影风格。“在过去的几年中，一连串的令人印象深刻的纪录片的出现……是一个提示，在这十年的中期突然出现在我们面前，美国纪录片不仅展示着显著的生命力迹象，而且还在自觉地前进，以它自己独特的方向贯穿70年代。正是这个方向明显地区别于统治了60年代的真实电影（实指直接电影），它存在多样性。……毫无疑问，70年代美国纪录片已经增添了新的篇章”[①]。20世纪70年代以后，新纪录电影经过埃米尔·德·安东尼奥等先锋导演的努力和坚持得以继续发展。正如保罗·亚瑟所说：“在反复呼吁一个更公开的、不连续的、不神秘化的非虚构电影实践成为时代背景声音之后，接着出现的10多部混合了采访和文献资料的政治纪录片，如《佛瑞德·汉普顿的谋杀者》（*The Murder of Fred Hampton*，1971）、《心灵与智慧》（*Hearts and Minds*，1974）、《工会女子》（*Union Maids*，1976）、《带着孩子和旗子》（*With Babies and Banners*，1979）等，这些最近占主流的电影努力通过适合于后现代的文化话语使以前的各种艺术实践获得了新生。”[②] 70年代，新的纪录电影的创作以犀利的社会批判态度打破了直接电影精心营造的美学堡垒，为“纪录片”这个概念注入了新的活力，开辟了新的纪录电

① Thomas Waugh, “Beyond verité : Emile de Antonio and the new documentary of the 70s”, *Jump Cut*, No.10–11, 1976, p.33–39.

② Paul Arthur, “Jargons of Authenticity (Three American Moments)”, Michael Renov edited, *Theorizing Documentary*, New York and London: Routledge, 1993, p.127.

影领域，从而成为美国纪录片的生力军。

20 世纪 80 年代，纪录电影创作更加不拘一格，在题材上更加广泛和深厚，作品更加成熟和丰富多样，导演群体急剧扩大。如埃罗尔·莫里斯、罗斯·麦克艾威（Ross McElwee）、托尼·布巴（Tony Buba）、尼克·布鲁姆菲尔德、迈克·摩尔、克劳德·朗兹曼等导演创作出一批优秀的新形态的纪录电影作品，如《谢尔曼进行曲》（*Sherman's March*，1985）、《布莱德克上空的闪电》（*Lighting Over Braddock*，1988）、《使我疯狂》（*Driving Me Crazy*，1988）、《罗杰和我》（*Roger and Me*，1989）、《细蓝线》（*The Thin Blue Line*，1988）、《浩劫》（*Shoah*，1985）、《终点旅馆》（*Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie*，1988）等。这些作品广泛运用各种资料、摄制技术和创作风格，追求一种新的纪录片真实的观念，呈现出一种“空前杂交”的美学形态。90 年代一开始，新纪录电影已经改变欧美国家纪录片创作的方向。“首先，纪录电影拥有前所未有的庞大观众群，观众争相观看纪录片就像观看故事片那样迫切；其次，这些纪录片处理的题材通常是历史遗留下来的严肃、复杂而棘手的问题。”[①] 仅在 1991 年，就有几部优秀的影片《巴黎在燃烧》（*Paris is Burning*）、《黑暗之心：一个电影人的启示录》、《35 岁起》（*35 Up*）、《麦当娜：真实与恐惧》（*Madonna: Truth or Dare*）引起电影理论界的关注和观众强烈的反应。因此，《乡村之声》的评论家艾米·托宾认为“1991 年出现的四五部纪录片使纪录电影走上了一条多样化的航线；现在，纪录电影已经走上一条新路”。……这些影片“满足了部分观众对了解现实的渴望，……新的更为大众化的纪录片在处理题材时所持的态度更加辛辣。这些纪录片表现的真实与人们期待的纪录电影的真实相吻合……”[②] 进入 21 世纪，纪录电影的发展更加迅猛，2004 年被电影界称为“纪录片的回归年”。[③] 新的纪录电影作品从获戛纳金棕榈奖的迈克·摩尔的《华氏 911》到获奥斯卡最佳纪录片奖的埃罗尔·莫里斯的《战争迷雾》，还有维尔纳·赫尔佐格的《白钻石》、泽娜·布里斯基的《生于妓院》、尤金·杰瑞肯的《我们为何而战》、摩根·斯伯利克的《超码的我》、乔纳森·考特的《诅咒》、詹赫恩·纽翟姆的《美伊战争——控制室》、于贝尔·苏佩的《达尔文的噩梦》、尼克·布鲁姆菲尔德的《艾琳：一个连环杀手的生与死》等。新世纪以来重要的新纪录影片还有《科伦拜恩的保龄》（2002）、《难以忽视的真相》（2006）、《医疗内幕》（2007）、《驶向黑暗的的士》（2007）、《标准流程》（2008）、《资本主义：一个爱情故事》（2009）、《忘梦洞》（2010）等。

新的纪录电影良好的创作态势还在持续，也由此引发了新纪录片创作中诸多敏感而又无法回避的纪录片的真实问题、搬演、资料引用、对拍摄对象的态度以及其他的美学问题和社会道德问题的探讨和辩论。与后现代社会这个没有恒定的主题、反英雄的时代相适应，它表现出一种空前的杂交和包容性，有意模糊了传统上所划分的虚构片、纪录片乃至 MV 的界限。

---

① 琳达·威廉姆斯：《没有记忆的镜子》，选自单万里主编：《纪录电影文献》，第 579 页，中国广播电视出版社 2001 年版。

② 单万里主编：《纪录电影文献》，第 580 页。

③ [美] 保罗·亚瑟：《极致翻新：纪录片变脸》，孙红云译，载《世界电影》2006 年第 6 期。

而新纪录电影最显著的品质是把影片的摄制过程和制作者浓厚的反讽意味明显地中心化，表现出一种失败美学。新纪录电影培养和迎合观众的质疑、不确定的精神与多元心态。因此，新纪录电影拥有更为广泛的观众，它使纪录片从“电影中的贵族”走向平民化和娱乐化，已然改变了人们对纪录片的认识，已经成为西方国家纪录片创作的主流。

22.3 数字技术与纪录片的未来

在卫星电视和有线电视发展的过程中，电视纪录片从对公共声音的表达逐渐转向了品牌商业化发展的道路，纪录片与电视在互相拥抱中探寻了一条长期发展的去个性化和去社会批评而趋向于娱乐化和故事化的商业纪录片发展之路，这点我们从各个电视台的节目单可以清楚地看到。另一方面，纪录片以不可挡之势重返影院，深刻地改变了纪录片的创作观念，也改变了人们对于纪录片的认识，纪录电影的增长与电视纪录片发展形成互补之势。

数字时代，纪录片开始与国际互联网融合，不仅改变了纪录片的传播和发行方式，同时也在很大程度上改变了纪录片的创作方式和它的社会功能。首先是纪录电影公司或者独立制片人纷纷建立自己的网站或者互联网子公司，提供关于每一部影片的详细资料用来宣传影片，并提供影片的片段，乃至少量影片可以在线免费播放。甚至有的纪录片电影公司专门引进网播纪录片作品，这些节目被誉为“决定纪录片的未来”[①]之作。许多电视台也出现了独立的网络制作部门，这些部门致力于提供不同形式的专门的网络产品，包括网络纪录片的摄制。当越来越多的纪录片可以在网络上观看时，互联网开始变成了一个多功能的发布平台。加拿大U8TV电视台和爱尔兰的一家电视台出现了就像全天候滚动播出纪录片节目的网播。[②]如BBC的电视制作者说，他们不再考虑“没有互动元素如互联网……的节目策划”[③]。然而，到目前为止主要的纪录片发行公司都不会把互联网作为一个可靠的独当一面的媒介。大多数节目制片人可能会把提供在线服务作为非主要环节的补充平台或者后续的论坛，但是很少有人视互联网为给观众提供信息和娱乐的主要渠道。

当今的纪录片“超越了尼克尔斯所说的纪录片是‘对现实的严肃话语’”[④]，而出现了娱乐化和虚构化倾向，纪录片与虚构片、肥皂剧、动画片、MV甚至网络游戏杂交混合，网络交互技术、CGI技术（计算机生成影像）、3D技术、VR（虚拟现实）技术也纷纷应用于纪录片的创作，这些都在改变着纪录片的形态和美学，以至于有理论家认为数字技术会导致严肃“纪录片的终结”[⑤]。

技术的进步与革新带来了纪录片摄制与传播的巨大变化。“在利用录像视频来创作关于

---

① 见 www.banffcentre.ab.ca (5 June 2000).

② “Extreme and Oxygen in reality crossover”, Docos.com (11 December 2000).

③ “BBC stops commissioning ‘Programmes,’”, Docos.com (26 March, 2001).

④ Craig Hight, “Beyond Sobriety: Documentary Diversions”, Brian Winston (Editor), *British Film Institute*, 2013, p.198.

⑤ John Corner, “Deaths, Transfigurations and the Future”, Brian Winston (Editor), *British Film Institute*, 2013, p.110.

他们的文化世界和历史的纪录片时，他们可以采取一些措施来扭转其社会在某些方面被物质化、商品化和被盗用的进程。他们的纪录片作品对恢复他们的历史、土地权利和他们自身文化财产的知识基础方面至关重要。”[①] 确实，小型数码技术几乎不要求具有任何读写能力，很快就可以掌握，为纪录片的实践创作提供了令人振奋的可能性，同时互联网又把纪录片传播的门槛降到零。很明显，纪录片正在与互联网融合。纪录片不仅是通过互联网发行和宣传，而且网络上出现了新的纪录片形式和类型：“网络在线纪录片”“跨媒体纪录片”和“开放资源纪录片”等。互联网思维深刻地改变着“纪录片”这个术语的内涵和外延。“当下我们正身处于激变的洪流当中，未来难以名状。但是，我们可以有信心地声明：纪录片的未来和互联网的未来是捆绑在一起的。尽管传统纪录片在持续发展，互联网也正在大量产生新的纪录片形式。”[②] 然而，网络纪录片不总是用于公民自由声音的表达、社会教育和民族文化的传播，以及全球消费者市场的构建。小型手持摄像机、数码相机，乃至带摄像功能的手机设备的发展，也导致了业余色情录像、自然灾难、爆炸袭击、恐怖主义事件等的病毒式传播。因此，数字时代，伦理道德问题始终潜伏在纪录片制作、传播和接受过程中，就像从伊甸园中逃亡出来带有原罪的那条蛇。

参考书目

[美]埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，张德魁、冷铁铮译，中国电影出版社 1992 年版。

Ian Aitken edited, *The Documentary Film Movement: An Anthology*, Edinburgh University Press,1998.

① 费伊·金斯伯格：《对数字时代纪录片的再思考》，孙红云、李瑾译，载《世界电影》2011 年第 4 期，第 176 ~ 181 页。

② Carl Plantinga, “Digital Technologies and the Future of the Documentary”. 该观点首次发表于 2015 年 10 月 27 日 Carl Plantinga 教授在北京电影学院的讲座。中文见《数字技术与纪录片的未来》，李思雪译，载《北京电影学院学报》2015 年第 6 期。

第 23 章

华语电影与动作设计

23.1 华语电影的概念

根据《跨国的华语电影》一书的编者鲁晓鹏考证："这一名词最初是由台湾和香港学者于 20 世纪 90 年代早期引入的。由于当时台湾和大陆的关系解冻，大陆的电影学者首次应邀到台湾进行访问。因此"华语电影"就被台湾学术界引来作为出产于华语社会的电影的代称，以示有别于之前为区别大陆片、港片、国片而采用的几个概念。"①

实际上，"华语电影"这一概念自 20 世纪 90 年代初，就已经在华语地区的电影研究中流传开来。一般而言，华语电影主要指使用汉语方言，在大陆、台湾、香港及海外华人社区制作的电影，其中也包括与其他国家电影公司合作的影片。

23.2 华语电影新势力

20 世纪 80 年代以来，世界电影的一个重要发展是华语电影新势力的崛起和在跨区（国）背景中的进一步壮大。

华语电影已有百余年历史，并在发展过程中形成了自己的传统。特别是 20 世纪 80 年代以来，随着中国大陆改革开放的持续发展和两岸三地有关政策的调整，彼此的文化交流日益频繁。1997 年香港回归中国后，与内地的交流合作更加便捷多样，融合趋势日益明显，这给华语电影的繁荣提供了有利条件。在此背景下，华语电影在世界影坛上以其作品的独特性和丰富性受到全球观众的瞩目，随着一批优秀作品在国际电影节上频频获奖，其艺术与市场的双重影响日益扩大，显示出长远而强劲的发展势头。

---

① 鲁晓鹏、叶月瑜：《华语电影之概念：一个理论探索层面上的演讲》，见陈犀禾主编：《当代电影理论新走向》，第 197 页，文化艺术出版社 2005 年版。

总体而言，自 20 世纪 80 年代以来，以中国大陆和香港、台湾地区的电影创作为主体的华语电影，及其在世界电影的艺术与市场领域的巨大成就，已形成一股正在改写世界影坛格局的新势力。

23.3 华语电影发展格局

23.3.1 50、60 年代“两岸三地”的形成

1949 年前，中国电影以上海为中心，包括香港、重庆、武汉、延安等地区的创作活动，在人员、体制、题材、文化和美学上有着诸多交叉与渗透。在电影的市场发行上，以上海为中心覆盖了大陆、香港和台湾地区，有的还延伸到南洋和东南亚一带。

1949 年后，由于政治和社会的变化，中国电影的格局被分割为以大陆、香港和台湾为主的独立单元，并在政治、美学、意识形态等方面朝着不同方向发展。

到了 50、60 年代，虽然港台电影仍没有真正摆脱“大陆情结”，但是在影片的管理、运作、市场发行等实践方面，已经出现两岸三地的独立发展道路。[①]

23.3.2 70、80 年代“新势力”的形成

随着 70、80 年代香港、台湾经济和社会的发展，港台电影逐步摆脱“大陆情结”，开始寻求自我文化身份的确立。中国大陆电影从 70 年代末到 80 年代初，也开始对“文革”进行反思，并伴随着改革开放的深入，在全社会掀起了一股文化“寻根”的思潮。

影片《侠女》“竹林之战”利用弹床，首创“直线冲刺”加“弧形”跳跃

① 陈犀禾、刘宇清：《跨区（国）语境中的华语电影现象及其研究》，载《文艺研究》2007 年第 1 期，第 86 页。

从华语电影的世界性影响看，70年代的香港动作巨星李小龙和他的“四部半”功夫电影[①]正式开启了华语电影的世界征程，同时期的武侠电影大师胡金铨的影片《侠女》，在法国戛纳电影节获得综合技术大奖，这是华语电影有史以来首次在世界电影的市场与艺术领域取得的重大成就。

70年代末至80年代初，香港、台湾和大陆先后掀起了“新电影”的创作浪潮，极大地推动了华语电影的整体发展，使华语电影在世界影坛的地位日益巩固和突出。

“新电影”首先在香港掀起，1978年前后，一批受过国外电影高等教育的年轻导演，从电视台进入电影界，他们以全新的视觉艺术、技巧为突破，先后拍摄了一批充满锐气的影片，如严浩的《咖喱啡》、徐克的《蝶变》、许鞍华的《疯劫》、章国明的《点指兵兵》、于仁泰的《墙内墙外》等，在影片的题材类型和艺术技巧上，都有一定拓展。80年代以后，“新电影”得到进一步发展，相继出现了徐克的《地狱无门》和《第一类型危险》、许鞍华的《撞到正》、严浩的《夜车》、于仁泰的《救世者》、谭家明的《名剑》等。这些影片从整体上提高了香港影片的思想性和艺术性，不仅题材丰富，类型多样，而且改良了电影技术与影像风格。

在香港影坛掀起“新电影”浪潮的同时，台湾“新电影”也开始萌发。1982年，陶德辰、杨德昌、柯一正和张毅联合导演的影片《光阴的故事》，在叙述方式、艺术技巧等方面均有创新，成为台湾电影新浪潮的先声。此后，台湾新电影逐渐进入高潮，先后出现了万仁、曾壮祥和侯孝贤合导的《儿子的大玩偶》、陈坤厚的《小毕的故事》、侯孝贤的《风柜来的人》、杨德昌的《海滩的一天》等。这些影片改编自台湾乡土文学，现实感强，强烈关注社会问题，具有浓郁的乡土气息和清新的美学风格，在国际影坛上赢得了声誉。其中侯孝贤的《悲情城市》在1989年威尼斯国际电影节上获得金狮奖，充分显示了台湾新电影的艺术水准和国际影响力。

中国大陆自1984年张军钊导演的《一个和八个》和陈凯歌导演的《黄土地》，正式拉开了“新电影”帷幕，标志着“第五代”导演的崛起。特别是1985年《黄土地》在法国、瑞士、英国、美国等国际电影节上的获奖，使得中国大陆的新电影受到世界影坛的关注。陈凯歌的《大阅兵》和《孩子王》、田壮壮的《猎场札撒》和《盗马贼》、黄建新的《黑炮事件》、吴子牛的《晚钟》等影片均于这一时期问世，直至张艺谋的《红高粱》在柏林国际电影节上获得金熊奖，将新电影的创作推向了高潮。此后，张艺谋的《菊豆》《大红灯笼高高挂》和《秋菊打官司》、陈凯歌的《霸王别姬》等影片陆续在各类国际电影节上获奖，为大陆新电影的创作赋予了新的艺术高度，掀起一波美学潮流。

23.3.3 90年代至今“新势力”的成熟

90年代初，中国大陆改革电影经济体制，港台之间的电影产业链逐步扩展到大陆，掀起了三地“合拍片”的高潮，使得华语电影迈向成熟。

---

① “四部半”的四部是指：《唐山大兄》《精武门》《猛龙过江》《龙争虎斗》。《死亡游戏》拍摄不到一半，李小龙去世，后由吴思远、洪金宝等人续拍，故称半部。

1997 年香港回归，2001 年中国加入 WTO，华语电影内部出现了“你中有我，我中有你”的局面。在此期间，香港电影产业把大陆市场视为重点开发领域，提出了“北上”口号，如周星驰的《功夫》、陈可辛的《投名状》，均是成功之作。大陆方面，电影从业人员借鉴了香港电影的市场经验，用商业化的运作在国内站稳脚跟，并加入国际电影市场的竞争，如张艺谋的武侠巨片。台湾则通过“政府辅导金”振兴电影业，并通过资金和宣传运作为大陆第五代、第六代导演的艺术电影扩展影响，如陈凯歌《霸王别姬》和王小帅《十七岁的单车》的制片人均来自台湾。

从 20 世纪末到 21 世纪初，中国大陆、香港、台湾及海外华人社区制作的电影依然引起全球注目。2000 年台湾导演杨德昌的影片《一一》获得 2001 年戛纳电影节最佳导演奖；香港导演王家卫的《花样年华》，男主角梁朝伟获得戛纳电影节最佳男演员奖。美籍华裔台湾导演李安的《卧虎藏龙》作为跨国电影的代表，不但赢得全球电影票房的巨大成功，而且荣获了包括奥斯卡最佳外语片在内的四项大奖。

在《卧虎藏龙》的成功启发下，新世纪的华语电影进入到一个“大片”时代。以张艺谋的《英雄》为首，开启了“大片”在中国大陆的发展空间，此后陈凯歌的《无极》、冯小刚的《夜宴》、陈可辛的《投名状》、吴宇森的《赤壁》等武侠动作大片相继问世，华语“大片”经过几年发展已渐成规模。

23.4 华语电影对世界影坛的历史性贡献：武侠动作片

新世纪以来，以好莱坞为代表的欧美电影公司，从华语电影的重要类型——武侠动作片的创作手法和人才资源方面进行了大量借鉴，这在某种程度上改变了世界商业类型片的发展面貌。

2000 年，李安导演、袁和平担任武术指导的《卧虎藏龙》在全世界掀起中国功夫热。华语武侠动作电影人在国际舞台上的力量不断壮大，用东方笔墨改写着世界动作电影的存在方式。

（1）导演。以吴宇森为代表，20 世纪 80 年代曾以《英雄本色》系列开创香港英雄片先河，最早被好莱坞邀请的他以《断箭》《变脸》《碟中谍 2》等动作巨制，将东方“暴力美学”注入西方商业电影的核心地带，为世界动作电影的发展开拓新天地。

享誉国际的动作导演：程小东、袁和平、洪金宝、刘家良（从左向右）

（2）动作导演（action director）。袁和平凭两部《霹雳娇娃》、两部《杀死比尔》、三部《黑客帝国》成为好莱坞炙手可热的华人动作导演，被西方媒体誉为“中华第一武指”。此外

还有程小东担纲动作设计的合拍片《野兽之腹》、宝莱坞影片《克里斯》；元奎担纲动作设计的好莱坞影片《X战警》《救世主》《生死格斗》；元彬担纲动作设计的韩国电影《飞天舞》《清风明月》《无影剑》；甄子丹担纲动作设计的欧洲影片《刀锋战士2》；林迪安担纲动作设计的好莱坞影片《蜘蛛侠2》。

（3）动作演员。在《卧虎藏龙》之前，能真正称得上世界级动作明星的中国演员只有李小龙，新世纪以来，成龙、李连杰、周润发、甄子丹、杨紫琼等在亚洲耳熟能详的动作明星陆续进入西方电影界。成龙的《尖锋时刻》系列，结合西方叙事与东方武术，在美国连创票房奇迹；李连杰从《致命武器4》到《功夫之王》，也逐步融入好莱坞电影的主流；周润发的《血仍未冷》《防弹武僧》、甄子丹的《高地人》《刀锋战士2》、杨紫琼的《木乃伊3》等都加强了华语电影影响世界影坛的势力。

23.5 华语电影中的动作设计

对于武侠动作片而言，武打动作是其核心场面。世界电影史上，几乎所有电影“行当”，像编剧、导演、摄影、美术等都是由外国人创立，唯独动作设计（动作导演、动作指导、武术指导）是中国人首创。

23.5.1 动作设计的概念

动作设计是指武侠动作电影创作中，负责武打动作场面的动作导演、动作指导、武术指导，依据剧本、导演及相关创作元素的要求，对影片中的武打及动作场面进行设计、训练、安排、调度、拍摄、剪辑等的艺术创作活动。

在此，简单区分动作导演、动作指导、武术指导三者的关系：

武术指导一般强调对动作场面中武术招势的设计与排练，设计内容主要是专业性较强的武术格斗，如古装武侠和民初功夫。从这个意义看，武术指导的主要工作在于现场套招与排演。当然，这里的“套招”与“排演”是一项紧密结合电影剧情、人物、摄影、剪辑等的创作活动。

相对于武术指导，动作指导更强调“动作”内容的广泛性，它可指代时装电影中的追逐、撞车、攀爬、跳跃、杂技、爆破等“非常规”的动作场面。

动作导演是负责武打动作场面的最高职位，是一部电影动作场景的导演，包括古装、民初、时装等任何武打动作形式的设计、训练、安排、拍摄、剪辑、调度，它是动作设计工作的最高阶段。从现实创作角度讲，动作导演的职权范围包含“武术指导”与“动作指导”，在一部动作电影中，动作导演手下一般有一个以上的武术/动作指导，如《赤壁》动作导演元奎下属国建勇和林迪安两位武术指导。

“武打、动作”本属体育运动形式，它所蕴涵的人体美、运动美均属于体育美学的范畴。然而经过电影艺术设计后的“武打动作”则渗透着设计者的思想情感，这种艺术化的武打已不止为“打”而打，为“好看”而打，其中蕴涵着设计者与创作对象的交流，是一种“本质

力量的再现”。

武打动作艺术化的理念发端于古代武侠文学中的武功描写，其形式源于戏曲的“唱念做打”和武术套路的编排，完善于武侠电影创作中武术师傅与摄影、导演、演员之间的磨合，并伴随电影技术的不断发展而成熟。

因此，从功能角度讲，动作设计在电影表达体系中，肩负着娱乐审美、塑造角色、叙述情节、传递思想、表达情感等功能。

23.5.2 动作设计的属性

中国武侠动作片经过八十多年的发展演变，动作场面千姿百态，这是动作设计不断创新的结果。那么，作为动作场面是否具有某些共同的属性呢？

（1）审美的独立性。武打动作在银幕上的展现，从电影本体的动作性而言，具有强烈的观赏性和娱乐性，武打动作在观众与银幕之间，建立起一种纯粹的感官关系。正如卓别林的无声片，透过其滑稽的身体语言，观众一样可以读懂剧情和人物。武侠动作片中的武打动作，与光影声画结合后，同样具有了审美的独立性。也正是因为这一属性，“武打动作”才成为一种国际通用的电影语言。

（2）武打的双重性。电影是虚假性与逼真性的结合，这决定了武侠电影中的武打动作也具有虚假与逼真的双重性。就其虚假性而言，武侠动作电影中的武打动作基本都是在事前“套招”“排练”后的再现，是一种仿真性表演，所谓完全不套招，不设计的“真打实斗”只是一种创作观念。就其逼真性而言，武侠电影中的动作打斗均以“真实性”为追求，企图通过艺术和技术的加工，达到一种艺术的“真实感”。因此，动作导演必须平衡好“真实”与“虚假”的关系，力求在故事情节的逻辑关系中，将武打动作准确到位地“镶嵌”在人物情节之中，尽可能地让影片中的所有武打动作发生得“理所当然”。

（3）武打的戏剧性。在电影实践领域，动作场面统称“打戏”或“武戏”。矛盾冲突产生的戏剧性是电影叙事的根本，因此，所谓“打戏”的关键是“戏”，也正如资深动作导演董玮所说：“‘打’是必然的元素，‘为什么打’是戏剧的张力。”[①] 只不过相对于“文戏”而言，“武戏”更强调表达方式上的动作性以及人物之间的对抗关系。从根本上讲，动作设计的灵魂在于“戏剧性”，这是评价“武戏”导演水平高低的关键。

（4）形态的多变性。动作场景广泛存在于各种类型电影中，尤其在武侠动作片中，它是一种标志性场面。《中国武侠电影史》一书中将传统武侠片的动作场景分为“盘肠大战、竹林大战、飞檐走壁、凌波微步、剑光斗法、客栈大战、舞狮大战、擂台比武、英雄取义、双雄对决”[②] 十种常见类型。实际上，不同社会背景和创作方向，以及不同题材类型与人物情境，

① 见 CCTV-6 纪录片《中国武侠电影人物志》之《动作哲学：董玮》，2008 年 8 月 11 日首播。

② 参见贾磊磊：《中国武侠电影史》，第九章《武舞天地——中国武侠电影的“经典场景”》，文化艺术出版社 2005 年版。

会派生数不胜数的动作场景。可见，武打动作形态的多变性与所有艺术创作一样，具有无限延展性。而动作场面的创新，本身也是一部优秀动作片的重要指标。

23.5.3 动作设计的源流

动作设计，首要的是对武术与电影有相当了解，从武术指导到动作导演，关键在于影视艺术修养的提高，这是一个将动作技术与人物百态、武术文化与电影文化融会贯通的过程。

中国武侠动作电影有八十多年历史，出现过成百上千种动作场面，这些场面要么是某种动作形态的集中展现，要么是几种动作形态的混合，因此，武侠电影中的“武”，是这一类型电影长盛不衰的直接原因。

追根溯源，武侠动作片的动作形态主要有以下五个来源。

戏　曲

戏曲中的武行（武生、刀马旦、武净、武丑）在舞台上的肢体表演，是武侠动作电影动作形态及内涵的艺术原型。从现实角度说，武术行为比戏曲较早出现，但戏曲产生后，人们才将武术行为当作一种大众欣赏的娱乐活动，并用作讲述故事、塑造人物、表达情感的手段。

中国京剧的武打形式多样，且往往因演员的个性表演呈现出不同风格。京剧武打场面大体有马战、步战、船战、泅水战、挑灯夜战等，这是一种按动作空间与主题进行的分类。马战的表演又有催马、勒马、马打盘旋、马步横行及马失前蹄等特定动作，这又是一种按照具体动作技术进行的分类。

这种将戏曲中的武打动作场面按照主题、特征、技术等进行分类的思维方式和表演方法，直接启发了武侠动作片中动作场面的设计原理与表演样式。中国京剧中的翻腾、毯子功等基本功，至今仍是动作电影武行的必修课。因此，戏曲对武侠动作电影的影响，不但有观念上的延续，也有方法上的沿用。

直到现在，京剧艺术中以武打动作揭示人物精神世界，传达人物关系的艺术手段，依然是动作导演关注和研究的重要课题。

2007 年，在袁和平做动作导演的《夜宴》中，有一段吴彦祖与章子怡以舞蹈对打的场面，袁和平曾这样解释这段动作设计：这两个人物从小一起学习武功音律，彼此也有一些暧昧的感情，于是我就以舞蹈化的动作来设计这段对打，用慢动作的“斗舞”，来表达他们的内心世界和情感交流。[①]

从电影武打人才看，早期武打演员多为京剧龙虎武师，最早的电影武术指导任雨田就是京剧武行；中期“黄飞鸿”系列片的武术人才，多半是京剧武行出身，如袁小田与袁和平、唐佳父子等；后来于占元的“中国戏剧学院”培养出著名的“七小福”（洪金宝、成龙、元彪、

① 见 CCTV-6 纪录片《中国武侠电影人物志》之《动作大师：袁和平》，2008 年 8 月 11 日首播。

元奎等）都是日后武侠动作电影的灵魂人物。

同时，武侠电影史上的不少导演也直接受过京剧影响，如张彻与胡金铨。张彻电影中的白衣侠士，源于京剧“白袍小将”；其主角赤膊上阵的决战，源于京剧“露肚装”；“英雄之死”的“盘肠大战”，则源于京剧《界牌关》中罗成的形象。这些标志性场景在其影片《报仇》的片头京剧表演一场，以及片尾姜大卫为兄报仇一段，有集中展现。

年轻的袁和平（左）与洪金宝（右）

影片《报仇》中狄龙的“盘肠大战”是对结尾姜大卫同样命运的暗示

胡金铨本是北京人，对老舍的话剧和中国的京剧颇有研究，在他的武侠电影中，我们可以清楚地感受到他以京剧节奏设计武打场面的理念，《龙门客栈》中的武打场面明显受到京剧“开打”的影响，而其“客栈戏”本身就是舞台剧形式的变种，其《怒》则干脆改编自京剧《三岔口》。

武　术

如果说京剧是武侠电影武打动作形态的艺术原型，那么，武术格斗则是中国武侠电影动作形态的现实原型。源远流长的中华武术为武侠电影提供了广阔的武林文化。

武术的真谛在于技击，技击行为的产生与人类社会的诞生是同步的。从本质上看，武术行为是一种人与自然、与社会、与自身保持平衡的手段。这种手段的丰富性和多变性，为电影中的动作形态提供了无限的原型。

据不完全统计，大概有近二十门武术拳种，曾被武侠功夫片作为直接表现对象，比如《太极张三丰》的太极拳、《八卦莲花掌》的八卦拳、《出笼马骝》的通臂拳、《醉拳》的醉拳、《南拳王》的洪拳、《疯猴》的猴拳等，这还不包括那些以“南拳北腿”为背景的无具体门派特色的功夫片。因此，有着几千年发展史的中华武术，作为武侠动作电影动作形态的现实原型，既有启蒙意义，也有永恒价值。

香港自 20 世纪 50 年代以来，武术功夫与电影艺术的结合逐步走向成熟。50 到 60 年代，关德兴主演的“黄飞鸿”系列中出现了真实的南派武术，让人耳目一新；1970 年张彻请东南亚国术比赛冠军陈观泰主演《马永贞》，立即引起轰动，70 年代李小龙的横空出世，更推动

了中国武侠电影“走向世界”。此后张彻、刘家良拍了一系列以“洪拳”与“咏春”为题材的“南拳”电影，武打动作一招一式，有板有眼。到了刘家良独立导演后，“功夫电影”发展到极致，他导演的《洪熙官》《少林三十六房》《少林搭棚大师》《疯猴》等影片，几乎是一部岭南武术史，片中对武术技巧的讲解，已经具体到招式的练法、打法、用法、破法，可谓南派武术的“教科书”。

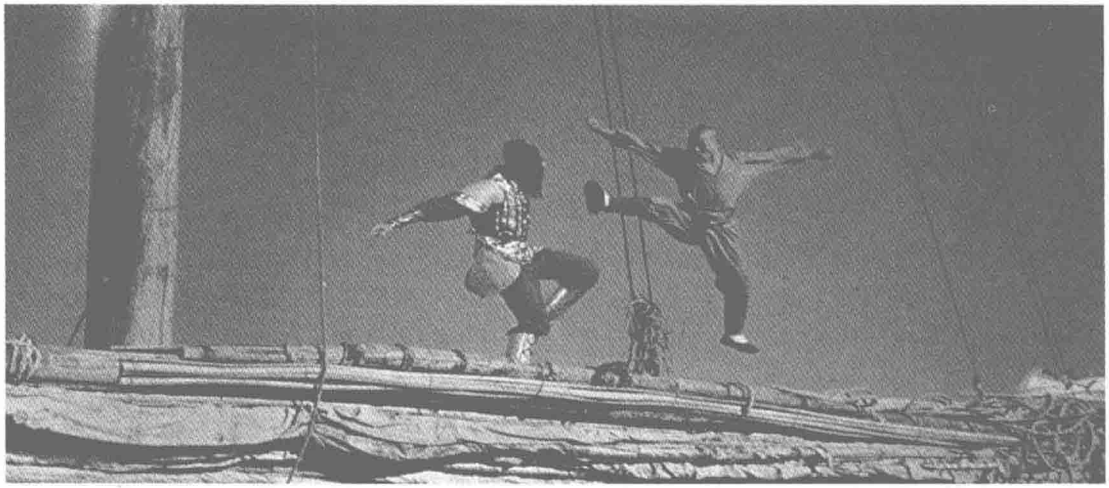
1982年中国内地设在香港的长城电影公司导演张鑫炎，拍摄了一部改变中国电影史的武术片《少林寺》，这部在海内外引起巨大轰动，造就一批武术明星的影片，创造了中国电影领域的多个第一。现在来看，当时获得轰动的原因，主要在于“实地拍摄”和“真功表演”。

其实，自《少林寺》以来，内地武术运动员参与武侠功夫片拍摄，已是当时一股不小的潮流，著名武术冠军李连杰、赵长军、邱建国、徐向东，著名武术教练于海、于承惠、马振邦，都是当年的佼佼者。

自武侠电影诞生以来，武术人进入电影界的现象从未间断，如香港的刘湛、刘家良、刘家荣父子，张彻的“五虎将”之一陈观泰，胡金铨电影中的上官灵凤等，以及当红动作明星赵文卓、吴京。

这方面最有代表性的自然是李小龙，用他的话来说，他首先是一位武术家，其次是一位电影人，他的一生是用电影来表达他的武学思想。今天看来，他自创的“截拳道”，及其主创的四部半功夫电影，最大的意义在于为那个年代注入了一种“自由”与“真诚”的精神。从动作导演角度看，在这种“自由”和“真诚”理念的指导下派生的“简洁、真实、有效”的武打风格，一直延续到后来刘家良、甄子丹的“真功夫电影”。

20世纪80年代，武侠片进入了时装动作阶段，作为形成于封建社会的传统武术开始走向幕后，电影中的动作风格也开始变得简单、快捷、有效。对于时装动作片、枪战片来说，古装武侠片中的武术形式已无需呈现，但“动作场面”的美学理念与调度技巧，却沿用至今。



《少林寺》结尾李连杰（右）与于承惠（左）黄河岸边的决战，体现出专业武术运动员高、难、美、新的动作风格

吴宇森电影中“双枪对峙”的场面，源于张彻电影中高手战前的兵器对峙，《英雄本色》系列枪战片，只是把侠客手中的“刀剑”换成英雄手里的“枪械”。

《死亡游戏》是李小龙的遗作，他打斗时的服装、兵器、手势、眼神，在当时都带有鲜明的创新性

杂　技

杂技的诞生与中国市民社会的形成密不可分，人们逢年过节时的娱乐喜庆，派生了各种民间曲艺杂技，因此，就杂技的诞生来看，带有天然的喜庆色彩。

在很多武侠动作电影中，我们经常看到一些过程性的动作场面，这些动作形态没有直接的攻击主题，却带有展示和逗乐的成分，比如电影中的舞狮、赌术、马术等。

这里的杂技形式比作为戏曲艺术的“杂技”含义更广，包括各种形式的身体技能与技巧。杂技的加入，使得武侠动作片中的动作形态变得有声有色，鲜活有趣。

中国民间拥有丰富的动作类艺术，如“黄飞鸿”系列电影中的舞狮，它本身既是一种民俗表演，也是一种戏剧情节。比如《狮王争霸》片尾的狮王大会，从剧情表面看，是一场群狮踩青的会演，但潜在叙述却是黄飞鸿出狮阻击洋人的刺杀阴谋。90 年代的“黄飞鸿”系列影片依然保留这一动作形式，《黄飞鸿》《狮王争霸》《黄飞鸿之铁鸡斗蜈蚣》《王者之风》等片中，从舞狮到舞龙、舞蜈蚣，再到舞“怪兽”，杂技表现的形式随着剧情的变化，发生着各种改变。

20 世纪 70 年代中后期，以刘家良导演的《神打》为萌芽，以袁和平的《蛇形刁手》《醉拳》为代表，茅山道术、杂技马戏等大量民间艺术，进入武侠动作片领域。《醉拳》中成龙在草地上的翻腾、练功，以及借用道具的插谐打诨，杂技的展示远远大于功夫的打斗。

到了 80、90 年代，香港赌术电影在王晶《赌神》的启动下蔚然成风。作为杂技世家的动作指导江道海，从小在祖父的“江氏魔术杂技团”学艺，擅长设计小动作，这恰好为“杀气腾腾”的武打动作注入了新鲜活力。《赌神》系列影片的问世，扩充了动作设计的空间，武术指导与动作指导开始出现明显的“无交叉”地带，电影中一切“非常规”的动作形态，都成为动作指导 / 动作导演的工作范围。

舞　蹈

《中国武侠电影史》中指出，中国武术进入电影后，已演变为一种以艺术表演为主、击打对方为辅的武术之舞。观众在欣赏一场技艺精湛的动作搏击时，实际上看到的是一场在银

《新流星蝴蝶剑》中杨紫琼用舞蹈动作演绎打斗招式

《十面埋伏》中，章子怡用“水袖舞”演绎出的“夺剑杀人”

幕上展开的武舞表演。

可见，在很多武侠动作片中，武术格斗在表现形式上，已经带有明显的舞蹈化倾向。实际上，中国戏剧早已将“武”与“舞”联谊，唐代的“公孙大娘舞剑”，算是中国历史上，最早有记载的将“武”当作“舞”去表演和欣赏的佐证。

作为以动作表达情感的舞蹈，就其属性而言，带有天然的“上镜头性”，当它进入武侠动作电影的动作场景，银幕上的武打动作开始变得优美、飘逸，人物气质变得潇洒、典雅，同时，表演性极强的舞蹈，也消解了武侠动作片的暴力。

1993年杨紫琼在影片《新流星蝴蝶剑》的打斗中，以长布缠腿后僚，呈“燕式平衡”动作，以布为弦，以背为弓，将梁朝伟（持剑）射出，杀人于百步；2004年《十面埋伏》让章子怡在牡丹坊上演了一场水袖舞，“仙人指路”等舞蹈动作，正是借鉴自“水袖舞”和“红绸舞”的艺术形象。这段优美的舞蹈有着起落有致的韵律，却潜藏着“夺剑杀人”的企图，这是舞蹈与打斗结合的典范。

众所周知，胡金铨电影的武打动作蕴涵着京剧与舞蹈的动作节奏，而张彻电影的武打场面充斥着一种英雄主义的诗意，这都源于舞蹈艺术的设计理念。

张彻喜欢让他的男主角赤膊上阵，在《大刺客》中，王羽一夫当关，万夫莫开，双手平伸分开，随意挥舞刀剑，拼杀于敌群中，这种毫无安全性的防守姿势，完全出于舞蹈化的造型手法；影片《金燕子》同样表现了女演员郑佩佩的舞蹈功底。这种追求动作意境与美感的影像风格，在张彻弟子吴宇森的“英雄片”中，被发挥到了极致。

另外，从人才方面看，诸如武侠影星郑佩佩、杨紫琼、章子怡等，都是舞蹈专业出身，在动作设计的调教下，她们的动作不乏力度，也多了几分柔美和飘逸。

文　学

这里的文学作品主要指武侠类的小说、神话、传奇、诗歌等，这些武侠文学中大都涉及对“武打”“动作”的描写，不同时代的审美趋向和作者风格，会产生不同的“武功”描述方式，比如金庸描写的武功就相对“写实”，有一定的武学文化依据，而古龙则偏重武功的“意境”，注重武打情节的诡异和空灵。

从武侠文学对武侠电影动作形态的影响看，主要有两个方面。

（1）武打风格

中国武侠电影自 20 世纪 20、30 年代改编自《江湖奇侠传》的“火烧”系列问世，到 21 世纪初中国内地武侠大片的新潮，用电影语言神化武术功夫的现象从未间断，“超现实主义”的创作思维在神怪武侠电影中达到极致。进入现代武侠文学时期，金庸、古龙、梁羽生等作者不同风格的小说，为武侠电影的动作场景提供了多样的表现方式。

20 世纪 70 年代，楚原是拍摄古龙武侠小说最多的导演，他的武打风格继承了古龙小说的空灵、浪漫和诡异，动作场景中经常出现出乎意料的设计，如影片《萧十一郎》中的“割鹿刀”，《天涯明月刀》中的“链子刀”。金庸的武侠小说时至今日仍是被改编最多的作品，他的小说中严肃而富有想象的武功描写，被动作导演们演绎成一种厚重而阳刚的武打风格，如影片《笑傲江湖》中的“独孤九剑”，《东方不败》中的“葵花宝典”。

（2）人物形象

一般而言，武侠文学中的英雄侠客不但具有高超的武功，而且在日常生活和言谈举止中，都渗透着“武功”的影子，这为武侠电影塑造英雄侠客的人物形象，提供了具体而生动的办法。

比如，在袁和平导演的《林世荣》一片中，关德兴扮演的黄飞鸿一边用毛笔写字，一边与李海生扮演的坏人打斗，李三番五次攻击关，但几个回合结束，“仁者无敌”四个大字顺利写完，战斗停止，大家安然无恙，黄飞鸿的“儒侠”形象却跃然银幕，而这种“边打边写”的方式最早出现在金庸小说《鸳鸯刀》中。

武侠小说中对英雄侠客日常生活的“武功化”描写，不但有利于突出人物的武侠风范，也有利于动作设计的创新。比如，袁和平做动作导演的《功夫》，就借用了古龙、温瑞安武侠小说中的“琴声杀人”和金庸《倚天屠龙记》的“狮吼功”。

另有一些武侠小说中的飞禽走兽也成为“武功化”的角色，比如《神雕侠侣》中的“神雕”，《天蚕变》中的“巨蚕”，《风云》中的“火麒麟”。这些“角色”的产生，为武侠电影的武打场面增添了新元素。

张艺谋拍摄《英雄》的灵感，则来源于李白《侠客行》中对武侠境界的描写：

十步杀一人，
千里不留行。
事了拂衣去，
深藏身与名。

23.6 世界电影舞台上的华语动作电影

从电影在法国诞生至今的一百多年里，西方世界对电影技术与艺术的发展，起着主要的推动作用，从意大利新现实主义到法国新浪潮，从德国新电影到好莱坞新电影，电影历史的

每一次革新，均由西方引领，而东方世界的电影一直作为一种“遥远而神秘”的个体存在，虽然中国20世纪20、30年代有过可与晚它十多年的意大利新现实主义相媲美的“上海电影”。

对于中国电影而言，真正走向国际，参与全球电影竞争，是从20世纪70年代在世界各地电影院公映的李小龙功夫片开始的。自此之后，80年代中国电影开始在国际电影节屡获大奖，香港武侠动作电影也开始进入好莱坞动作片的主流。到了90年代，“两岸三地”合拍片的高潮及其国际性影响，使华语电影的概念为世人熟知，一股世界影坛的“新势力”日益在中国勃兴。20世纪末至今，中国武侠动作电影问鼎奥斯卡，位居世界电影市场前列，引领世界动作电影潮流，为华语电影的国际性拓展发挥着“铺路架桥”的关键性作用。

中国武侠电影是一种以武侠文学为原型，融舞蹈化的中国武术技击（表演）与戏剧化的叙事情节为一体的类型片[①]，而精彩的“武打动作”是这一类型片区别于其他影片的标志，也是它不断发展革新，影响世界影坛的法宝。

作为中国武侠电影“动作场面”的设计师——动作导演，“前身”是武师、龙虎武师，专门负责电影中打斗和舞狮场面的表演，有时还充当武打替身，经过八十多年的发展，他们最终成为专职设计电影动作场面的导演。也就是这群从电影制作基层走出来的电影人，成就了中国电影人对世界电影业的一个重要贡献：为世界影坛首创“动作导演”职位。

奥斯卡电影评委马克·拜尔斯曾说：武侠电影是中国送给世界的礼物。从《侠女》的“竹林追杀”到《卧虎藏龙》的“竹林传情”，从李小龙“愤怒的拳头”到成龙“嬉笑的跑跳”，“武打动作”在电影艺术的包装下，蕴涵了丰富的人文精神和文化品格，成为中华民族与世界不同民族、国家交流的国际语言。

在当代华语电影界，动作导演除了武打设计，还负责包括追逐、列阵、飞车、枪战、爆破等惊险动作场面的设计和拍摄，《鸦片战争》《荆轲刺秦王》《英雄郑成功》《冲出亚马逊》《太行山上》这些非武侠电影由于动作导演的参与，娱乐性和观赏性大大提高了，而且动作在影片人物性格的展现与叙事主题的演绎上，也发挥了重要作用。

如今，动作导演的工作范围已超越武侠电影的类型，成为与美术指导、摄影指导同样重要的专业性“电影行当”。在好莱坞，华人“动作导演”也越来越多地进入电影的主创行列，这是中国电影发展至今，对世界电影职业的最大影响。

思考题

（1）比较20世纪80年代以来，华语电影在两岸三地的格局下，文化精神的异同。

（2）中国武侠电影中“武”与“侠”的内在关系。

（3）中国武侠动作电影动作形态的发展阶段。

① 贾磊磊：《中国武侠电影史》，第19页，文化艺术出版社2005年版。

参考书目

张力：《功夫片的秘密：动作导演艺术》，青岛出版社 2009 年版。

陈墨：《刀光侠影蒙太奇：中国武侠电影论》，中国电影出版社 1996 年版。

贾磊磊：《中国武侠电影史》，文化艺术出版社 2005 年版。

第 24 章

全球化时代的好莱坞

好莱坞的扩张加速了美国文化全球化进程已经是一个不争的事实，从20世纪90年代开始，好莱坞就确立了世界影坛的霸主地位。2011年美国电影、电视产业服务项目的出口贸易顺差达到122亿美元，大于美国的通信、管理、咨询、法律、医药、电脑和保险等行业，占全美政府以外贸易顺差总量的6%。[①]2013年好莱坞电影的全球票房接近360亿美元，比2012年上涨了4%，其中有250亿来自以中国、日本、英国、法国、印度为主体的海外市场，占据票房总额的约70%。美国电影不仅是美国文化输出的重要载体，也成为美国的重要经济产业。在信息流通高速发展、成功经验可以被迅速复制的当代社会，好莱坞何以在全球娱乐及传媒领域内持续保持引领者的身份？

24.1 独立公司与主流公司的转化与融合

在独立电影和主流电影的认识上，常常存在一个误区，即认为这二者意味着艺术与商业的区别，然而实际上倾向比较纯粹的个人表达的艺术电影和类型特征明显的商业电影，都有可能是独立电影，是否和大制片公司存在直接的资金与制作过程的联系，才是二者最显著的区别。当然，由于制作过程没有经由制片厂模式化的操作和过滤，独立电影在艺术创新和个性表达方面常常比较显著。在新好莱坞时期，独立电影与大制片厂的互动就已经展开，大制片公司意识到年轻创作者的才华横溢所带来的艺术竞争力，以及通过准确的观众定位所可能取得的商业成功，纷纷展开了与独立电影的合作。随着好莱坞制作环境的改变，包括制作费用的攀升、数字技术的发展以及大型制片公司业务范围的扩大，合作的形式也越发深入和多元化。

---

① 陈焱：《好莱坞模式：美国电影产业研究》，第3页，后浪出版公司策划出版，北京联合出版公司2014年版。

好莱坞在原有的八大公司的基础上，经由反复的淘汰，以及来自传媒、电信等多个行业企业的并购、收购，逐渐形成了今天的六大电影公司：华特迪士尼公司、华纳兄弟影视娱乐公司、20 世纪福克斯电影公司、NBC 环球集团公司、派拉蒙电影公司、索尼影视娱乐有限公司。好莱坞主流的商业电影基本上都是由这六家电影公司制作发行，尤其是世界各国观众熟悉的动辄数亿美元投入的大片，都出自六大公司之手。在这些大公司旗下，有数量众多的独立附属公司，有些是经由收购获得，如迪士尼的动画品牌皮克斯（皮克斯的前身是卢卡斯电影公司的电脑动画部，1986 年被乔布斯以 1000 万美元买下，经由《玩具总动员》系列与迪士尼展开合作，2006 年以 74 亿美元的天价被迪士尼收购），又如曾经的艺术电影品牌米拉麦克斯、华纳兄弟的新线等，有的则是这些大公司自己建立的，如 1994 年福克斯成立的福克斯探照灯公司、1998 年派拉蒙成立的派拉蒙经典（2006 年更名为派拉蒙优势）等。在这些独立的附属公司中，有的比较侧重艺术性强和低成本的影片。例如，福克斯探照灯公司有作品《阳光小美女》（*Little Miss Sunshine*，2006）、《朱诺》（*Juno*，2007）、《黑天鹅》（*Black Swan*，2010）等，NBC 环球公司的焦点影业则有《钢琴师》（*The Pianist*，2002）、《迷失东京》（*Lost in Translation*，2003）、《断背山》（*Brokeback Mountain*，2005）。也有公司大投入的主流商业巨制，如新线影业的《指环王》（*The Lord of the Rings*）系列以及被华纳收购后的《霍比特人》（*The Hobbit*）系列、试金石电影公司的《世界末日》（*Armageddon*，1998）、《珍珠港》（*Pearl Harbor*，2001）等。由于企业的管理模式、企业文化，以及制作费用的差异，这些大大小小的独立公司与总公司关系的紧密程度以及受约束的程度有所不同，但大多数情况下独立公司对制作过程具有较大的决定权。

除了大公司旗下的独立附属公司之外，还有一些在经营模式和结构上都与大公司较为相似但规模相对较小的独立公司，有研究者将其称为“迷你主流公司”[①]或“类型化独立电影公司”[②]，如狮门影视娱乐、顶峰影视娱乐（2012 年以 4.13 亿美元被前者并购）等。2013 年占据北美票房 97% 的影片是由好莱坞六大电影公司和 5 家像狮门这样的迷你主流公司发行的。2013 年狮门影视娱乐公司的北美票房仅次于华纳、迪士尼、环球和索尼，排名第五，市场份额占据 9.8%[③]，其影片《暮光之城》（*Twilight*）系列和《饥饿游戏》（*The*

成立于 1967 年的新线电影公司，因《指环王》系列声名大噪，1996 年被华纳收购

① 陈焱：《好莱坞模式：美国电影产业研究》，第 129 页。
② 陈传露：《独立坞：好莱坞与独立电影的结合》，载《电影艺术》2012 年第 2 期，第 120 页。
③ 数据来自陈焱：《好莱坞模式：美国电影产业研究》，第 129 页。

米拉麦克斯电影公司标志

Hunger Games）系列锁定青年观众群，获得了巨大成功。相较于大公司中的独立附属公司，迷你主流公司拥有更全面的融资、发行和营销能力，在制作过程中也更为独立，凭借准确的观众定位和灵敏的艺术嗅觉，在某些方面已经具有了和大制片公司竞争的实力。当然，除了这两类独立公司之外，还存在一定数量的真正意义上的规模较小，从融资到发行、放映都还未形成体系，或者未成熟的独立制片公司。这些小公司通过网络、电影节、电影电视交易市场寻找融资和发行机会，使其电影能够得以面世。当然，在好莱坞激烈的竞争环境和大制片公司的压力下，小公司很可能因为找不到投资和发行渠道迅速被淘汰，但依据好莱坞的经验也可以预见，一旦某个独立导演和独立电影公司的某部作品获得票房成功，或者得到了评论界的褒扬，很快就能引起大公司的关注，他们将寻找合适的时机将其招致麾下，主流和独立的转化随时有可能发生。在这方面，米拉麦克斯公司提供了经典范例。

米拉麦克斯由温斯坦兄弟创立于20世纪70年代，经过了十几年的发展，逐渐成了好莱坞发行独立电影、外国电影和艺术电影的较有资历的独立电影公司。从1992年开始，其制作、发行的影片连续十一年进入了奥斯卡最佳影片的角逐，1993年以8000万美元被迪士尼收购，成了迪士尼的附属独立公司，其影片《低俗小说》（*Pulp Fiction*，1994）、《英国病人》（*English Patient*，1996）、《恋爱中的莎士比亚》（*Shakespeare in Love*，1998）都是极具口碑的作品。米拉麦克斯制作和发行的影片共获得了近300项奥斯卡提名，赢得60多个奖项。但由于种种原因，2005年温斯坦兄弟与迪士尼达成协议，他们离开了合作了12年之久的迪士尼，创办了以自己姓氏命名的温斯坦公司，继续推出像《国王的演讲》（*The King's Speech*，2010）和《艺术家》（*The Artist*，2011）这样屡获大奖的作品。而米拉麦克斯在2010年被迪士尼以6.7亿美元卖给了电影园控股有限责任公司，后者于2013年底与温斯坦兄弟达成了为期20年的电影、电视开发协议。从米拉麦克斯以及众多独立电影公司的发展历程不难看出，在今天的好莱坞，独立与主流的转化和融合是一种常态，无论是某个个体，如制片人、导演，还是一个公司，都可能随时更替，在这种流动中，商业和艺术、美国与世界通过碰撞和交替走向融合。

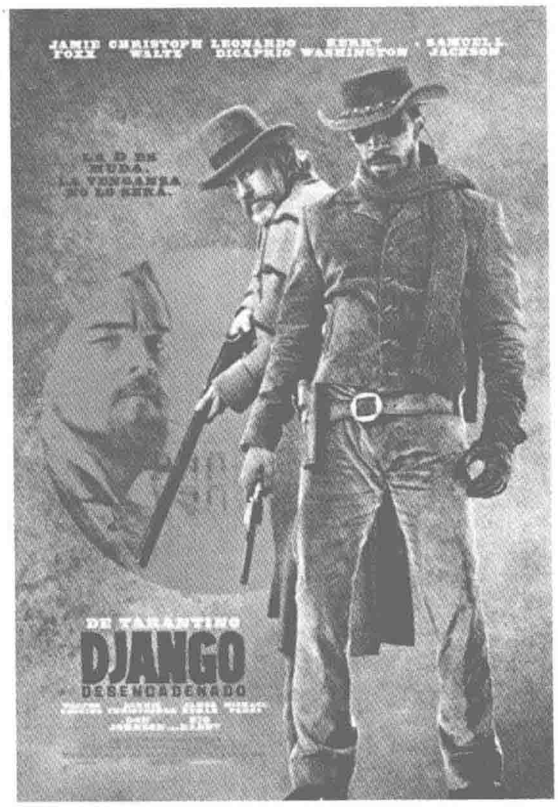
好莱坞六大制片公司呈现出发行影片不断减少的趋势，2011、2012年分别是141部和128部，反之独立电影上映的数量从2009年的399部增加到2012年的549部。这反映了在当今制作发行费用不断攀升、大公司承担巨大风险的电影环境中，电影业的主动调整和适应。无论是以哪种形式存在的独立电影公司，都是电影多样性的良性呈现。独立电影公司在扩展其规模和影响力的过程中，需要大公司的资金、强大的发行能力以及在管理、法律方面的经验，而主流公司则需要独立公司在中小成本电影的创作中有所作为，同时彰显其艺术品位，提升其品牌价值。

24.2 兼收并蓄激发艺术活力

经由大制片厂的经典时代，主流商业电影作为好莱坞电影的传统被积淀、传承下来，新好莱坞以及随之兴起的独立电影人为其不断注入新鲜血液，再加上数字技术手段的尖端优势，当代好莱坞电影一方面在对类型电影进行不断创新、融合、反叛的基础上，使经典好莱坞时期就已经形成的灾难片、科幻片、警匪片、恐怖片等类型电影成为流行于世界范围内的文化现象，另一方面也常常出现相较于欧洲传统艺术电影强国也毫不逊色的极具艺术个性的作品，且这些作品通常在艺术与商业的平衡上做得更为出色，更能被大众理解和接受。除了深厚的基础、体制的保障、文化氛围等，好莱坞显示出的越来越具包容性、开放性的姿态，是吸引和稳固具有卓越创意能力的电影人的关键性因素。

24.2.1 体制内外的独立电影人

通过投资、发行等方式与独立电影人建立稳固的合作关系，使其在好莱坞获得巨大声誉，并进一步扩展其世界影响力，是当代好莱坞的常见现象。昆汀·塔伦蒂诺无疑是其中最具代表性的人物之一。作为一个完全没有接受过专业训练、依靠大量的观片经验自学成才的导演，昆汀的成功是当代支撑电影的几种决定性因素因缘巧合的汇聚，文化交替、技术更新、体制融合、个性标签，再加上一个伯乐——独立制片人的推动（米拉麦克斯的老板哈维·温斯坦在《低俗小说》的营销和推广过程中不遗余力，从而与昆汀形成了非常稳固的合作关系），昆汀成为一个既偶然又能折射当今好莱坞某些必然规律的电影现象。从处女作《落水狗》（*Reservoir Dogs*，1992）到令其名声大噪的《低俗小说》（*Pulp Fiction*，1994），再到《杀死比尔》系列（*Kill Bill*，2002—2003），以及《被解救的姜戈》（*Django Unchained*，2012），昆汀从边缘越来越走向中心。其电影从一百多万美元的小成本发展成为过亿美元的大制作，投资和发行公司也从不知名的独立小公司到米拉麦克斯这样的独立电影品牌，再到环球电影公司、哥伦比亚电影公司这样隶属于大制片公司的附属公司。而与此同时，昆汀的电影一直保持着独特鲜明的艺术风格。对强盗、黑帮、



《被解救的姜戈》投资 1 亿美元，由温斯坦公司、哥伦比亚电影公司出品

西部等类型电影的独特偏好，对暴力、黑色、幽默元素的整合和创造，都是其个性标签。

昆汀只是活跃在好莱坞的众多独立导演中的一员，科恩兄弟、史蒂文·索德伯格、亚历山大·佩恩等都是其中的佼佼者。他们游走于好莱坞内外，与其保持着或密切或断续的联系，就如圣丹斯电影节前主席杰弗里·吉尔摩所形容的那样：独立在好莱坞属于美学范畴，却与电影的金融性质毫不相关。[①] 好莱坞需要有着非凡创造力和个性的独立电影人，尤其是在他们的作品获得初次成功，被证实有一定观众群和票房号召力的情况下，就更容易将其打造成彰显艺术独立和自由的个性化的品牌。而这些电影人经由大制片公司的发行网被美国乃至全世界的人熟知，在评论界、创作界、理论界及影迷间会引发更多的回响，从而扩大他们作品中最具独创性元素的影响力，以此激活好莱坞的艺术创造力。

24.2.2 多层面吸收外来文化资源

好莱坞一直以来都十分善于吸收并挖掘其他国家独特的文化资源，这种吸收至少在四个层面上进行。一是直接通过购买版权对国外较为成功的电影进行改编，比如日本的《谈谈情、跳跳舞》《午夜凶铃》，中国香港的《无间道》等，但由于文化的差异性，这种吸收和再创作的效果并非都尽如人意。二是选取其他国家具有代表性的时代、事件，或者带有强烈民族色彩的神话、传说等作为基本素材，对其进行反复阐释，比如《埃及艳后》（*Cleopatra*，1963）、《花木兰》（*Mulan*，1998）、《特洛伊》（*Troy*，2004）、《指环王》系列、《哈利·波特》系列（*Harry Potter*，2001—2011）等。三是吸收其他国家最具地方色彩的文化元素，将其与本土各种类型融合，最典型的莫过于中国功夫，《杀死比尔》系列、《黑客帝国》系列（*Matrix*，1999—2003）和《功夫熊猫》（*Kung Fun Panda*，2008）是这一类的代表。四是以其电影氛围和制作环境吸引外国导演到好莱坞拍摄影片，这些人或者已经成名，或者是处于成长期的年轻人，比如早期的德国导演刘别谦、英国导演希区柯克等，他们都在好莱坞达到了事业的巅峰期。当代好莱坞同样活跃着一批这样的创作者，以近十年奥斯卡最佳影片为例，有六部最佳影片出自外国导演之手，分别是：新西兰导演彼得·杰克逊的《指环王3：王者无敌》（*The Lord of the Rings: The Return of the King*，2003），英国导演保罗·哈吉斯的《撞车》（*Crash*，2005）、丹尼·博伊尔的《贫民窟的百万富翁》（*Slumdog Millionaire*，2008）、汤姆·霍珀的《国王的演讲》（2010）、史蒂夫·麦奎因的《为奴十二载》（*12 Years a Slave*，2014），法国导演迈克尔·哈扎纳维希乌斯的《艺术家》。他们中的许多人都同时获得了最佳导演奖。华人导演李安也以《断背山》（*Brokeback Mountain*，2006）和《少年派的奇幻漂流》（*Life of Pie*，2013）两度拿到了奥斯卡最佳导演奖。这一方面说明了国际性的合作在电影工业化进程中越来越普遍，另一方面也显示出从电影投资人、制片公司到评论界的文化包容性。在好莱坞工作的异乡人中，来自英国的克里斯托弗·诺兰是由独立导演迈入一线导演的代表。

---

①［美］弗雷德里克·马特尔：《主流：谁将打赢全球文化战争》，第83页，商务印书馆2012年版。

诺兰并不算一个多产的导演，从 1998 年的处女作《追随》（*Following*）到《星际穿越》（*Interstellar*，2014），他一共执导了 9 部电影，《记忆碎片》（*Memento*，2000）、《蝙蝠侠：黑暗骑士》（*The Dark Knight*，2008）、《盗梦空间》（*Inception*，2010）等影片，已经显示了其全面、成熟的导演能力。具有深厚编剧功力的他，既能将一个天马行空的、独特新鲜的核心创意衍生为一个结构完整、逻辑清晰、层次丰富的故事，让观众充分享受智力游戏的新奇快感；又能平衡技术与艺术，使常规大片不流于单纯的炫技。尽管诺兰的导演风格也引发了许多争议，有人认为他已经在迈向大师级导演的路上，有人则描述其作品有一种病态和混乱的、执着于自我表达的强迫症，但《盗梦空间》的 6 亿美元和《蝙蝠侠》系列累计超过 24 亿美元的全球票房，已经证明了观众对其作品的认可，而这恰恰是好莱坞最为重视的。诺兰是在好莱坞工作的一部分外国电影人的代表，他们大多比较年轻、成长于好莱坞全球强势的电影环境中，也较早进入好莱坞工作，在他们身上母体的文化因素已经不再显著。

李安则是另一类人的代表，从《理智与情感》（*Sense and Sensibility*，1995）、《卧虎藏龙》（2000）、《绿巨人》（*Hulk*，2003）、《断背山》，再到《少年派的奇幻漂流》，尽管题材、类型差异巨大，但某些能够体现其文化根基的元素总会或隐或显地出现，尤其是浓烈的情感与节制的节奏控制、以及对于经由体悟才能理解的虚无的意念的追寻，仍然在彰显着他华人导演的文化身份。

除此之外，几乎每个好莱坞的大公司都有专门的针对海外市场的发行和制作部门，如华纳兄弟国际电影公司、福克斯国际电影制作部等，目的是在推广本公司电影的同时，积极寻找介入他国电影文化、产业的途径，通过交流、合作寻找更多可吸纳的文化资源，发掘优秀的电影人才。当今的好莱坞对其他国家民族文化的兼收并蓄丰富了好莱坞的电影创作，也为海外票房提供了重要的保障。

24.3　以数字技术为支撑的电影格局

今天数字技术已成为电影技术的主导，如果把记录和播放环节考虑在内，几乎所有的影片都必须以数字技术作为支撑。虽然我国观众熟悉数字技术更多的还是 1995 年引入大片之后，但实际上数字技术早在 20 世纪中期就已经开始应用到电影制作过程之中了。当然刚开始的时候应用相当有限，只是把画面进行拼接。乔治·卢卡斯的工业光魔公司是这个方面的先驱者，他利用数字技术在《星球大战》中创造的太空景象影响了一代美国人。此后随着电脑技术日新月异的发展，数字技术在电影中运用得更加普遍和成熟。《终结者 2》（*Terminator 2*，1991）中的液态机器人、《侏罗纪公园》（*Jurassic Park*，1993）里逼真的恐龙、《泰坦尼克号》（*Titanic*，1997）里规模巨大的灾难场面、《黑客帝国》中著名的子弹时间，以至于新世纪以来的《指环王》系列、《蜘蛛侠》系列、《加勒比海盗》系列、《阿凡达》、《变形金刚》系列等，这些例子充分说明了美国在电影数字技术方面的领先水平令其他国家望尘莫及。利用电脑生成技术营造奇幻、震撼的视觉效果的“美国大片”也是观众最为熟悉的数字技术层

面。然而实际上，数字技术对电影制作过程的渗透已经远远超越了这个层面，从“重磅炸弹”式影片必须仰赖数字生成的大场面，到看似实景拍摄的人物与场景的合成，都可能经过了数字技术处理，无论是为了实现特殊的视听效果，还是由于演员档期、合适的场景、制作成本和效率这些实际的因素考量，数字技术已经全面改变了电影的制作过程、方法，进而影响了受众的审美心理。

24.3.1 数字技术引领了当代电影观众的审美倾向

数字技术在好莱坞的全球扩张中扮演中重要角色。从20世纪80年代开始，好莱坞通过包括政府谈判在内的多种途径，加速了进军他国电影市场的进程，逐渐形成了欧洲、中东、非洲、亚太、拉美地区为主的几大市场板块，且很快占据了垄断地位。而这正是美国主流商业电影中的数字技术迅速发展的时期，《终结者2》《侏罗纪公园》《玩具总动员》《泰坦尼克号》《黑客帝国》等大片向世界观众展示了经由数字技术实现的创作者的想象力是如何震撼人心。以数字技术为支撑的好莱坞“大片”，在树立美国电影整体形象的同时，也逐渐改变着人们的认知，动辄过亿的票房和强大的市场号召力使各国电影人不得不转变对抗、抵制的心态，开始研究和学习美国的电影体制、制作方式、推广和营销手段等，并结合各自国家的电影政策和环境进行相应的调整，更加重视大众文化的价值和力量。以我国为例，1994年北京、上海、广州个别大城市试映《亡命天涯》（*The Fugitive*，国内票房2500万元），1995年出现了以《真实的谎言》（*True Lies*，国内票房1.02亿元）为代表的10部分账大片，1998年的《泰坦尼克号》创下3.6亿元的国内票房，这个纪录保持了11年，被2007年的《变形金刚2》打破（国内票房4.05亿元），而2010年的《阿凡达》以近14亿元的国内票房创造了票房神话。从2013年开始中国每年引进的好莱坞电影在原有的20部的基础上增加14部3D或IMAX电影，从2014年开始则又上10部小范围发行的艺术电影。一方面好莱坞大片的票房成绩国产电影看似难以企及；另一方面伴随着国内经济、文化环境的变化，电影体制改革、融资投资途径多样化，对好莱坞主流商业电影创作经验的不断吸取和借鉴，到2004年国产电影票房首次超越好莱坞电影，占据55%的国内市场份额。而2004—2013年，国产电影票房一直以微弱的优势领先于进口大片（除了2012年的47.6%），而每年位列票房前几位的影片，除了借助张艺谋、陈凯歌、冯小刚、姜文等导演的个人号召力，大多数都具备大片的基本特征。可以说以数字技术为支撑的好莱坞大片以高票房印证、检验、引领了当代观众的审美趋向，从而成为将好莱坞电影和整个美国电影产业推入研究者、创作者视野的催化剂，使好莱坞电影成了流行文化的重要组成部分。

24.3.2 数字技术影响了好莱坞电影的产业体制

从90年代中期之后，好莱坞每年电影票房的前几名都被科幻、魔幻、动画、动作此类强调震撼性视听效果的大片占据，这使大电影公司在数字技术研发上的竞争愈演愈烈，一部电影的制作过程常常伴随着多项数字技术专利的诞生，制作费用也不断攀升。这使得大公司将

主要资源集中在投资回报率稳定、高额的少数几个类型中，六大电影公司制作发行的电影数量呈逐年下降趋势，2012 年北美市场共发行放映影片 677 部，其中由六大电影公司及其子公司制作发行的是 128 部，而大大小小的独立电影公司占据了其他 3/4 的份额。但正是这余下的 1/4 以及少数几家规模较大的独立公司的共 135 部电影占据了票房总量的 95%[①]。尽管目前好莱坞电影的全球市场份额不断下滑，但其海外市场利润却在稳步提升，除去票价上涨的因素之外，以数字技术为主要支撑的几种类型仍然在持续发威。这一方面加剧了好莱坞电影界与传媒、体育、信息、银行、风投等行业的企业并购和合作，几大电影公司必须最大限度地扩展融资途径，有效地降低风险；另一方面虽然理论上资源集中会给予小独立电影公司更多生存空间，但压倒性的票房优势也会加快小公司被淘汰的进程，从而影响电影作为一种艺术的多样化生存，这实际上也是好莱坞自建立之初就屡遭诟病的问题。

24.3.3 数字技术触发对电影本体的重新思考

数字技术对电影创作过程的改变是极其彻底的，从摄影机、录音、电脑等必备的硬件器材，到视听语言中镜头的长短、运动方式、频率，再到电影基本的时空构成、视点，等等。对于今天一部大范围应用数字特效的好莱坞电影来说，由于技术不成熟所产生的不够真实、流畅的问题早已不复存在，无中生有、以假乱真的“假象”，已经成了观众习以为常的真实存在。当真与假之间随意转换不再成为观影的障碍，电影人获得了最大限度的创作自由，理论上一切想象都可以通过数字技术实现，因而他们充分发挥了电影的造梦属性，在银幕上展示现实生活无法看到的震撼人心的人物、场景、动作与声音。这一方面的确将电影的魅力提升到一个前人无法想象的高度，使观众得到了充分的放松、享受和释放，将电影的娱乐属性和消费属性最大化；另一方面也将电影推向了过于依赖数字技术营造的视听效果，在叙事、角色以及内在精神上越来越流于单一、肤浅，这也是许多电影人对绝对仰赖数字技术的电影未来产生忧虑的主要原因。当然在今天的好莱坞，也有像詹姆斯·卡梅隆这样能够掌控艺术与技术融合途径的创作者，既能够通过最尖端的数字技术的研发，充分释放视听想象力和表现力，又能获得观众情感共鸣。无论是《终结者 2》《泰坦尼克号》，还是《阿凡达》，都是好莱坞电影数字特效技术史上的里程碑作品。卡梅隆在科幻、爱情、灾难等好莱坞传统的类型基础上，以家庭、亲情、爱情的情感线索与观众沟通，同时融入对生命以及对自我的认知，因此他的作品总能在展现视听奇观的同时，引发观众更深层的情感投入和思考。

24.4 成熟的产业运作模式

好莱坞自诞生之日起，就根据电影产业高投入、风险大的基本特征，以及社会经济、文化、媒介、相关产业的情况，不断调整和改进其产业模式，时至今日形成了越来越成熟、完善的

① 数据来源于陈焱：《好莱坞模式：美国电影产业研究》，第 166 页。

经营体系，其探索和尝试为其他国家的电影产业提供了丰富的经验。

24.4.1 规模化经营的院线

20 世纪 40 年代末的派拉蒙诉讼案之后，伴随着大制片厂垂直经营体系的解体和美国郊区化进程，好莱坞院线体系逐渐形成，多厅影院开始出现，从 1963 年 AMC 建立的两厅影院到 1995 年包括 24 个放映厅的首家巨型多厅影院，规模巨大的院线企业逐渐形成。除了像 Regal、Cinemark USA、AMC 为代表的大型院线，还有 Landmark 这样的艺术院线。院线制的出现对协调电影发行与放映环节之间的关系、放映环节的控制与管理，以及带动电影产业的资本运作都有巨大的作用，同时也适应着公众生活、娱乐方式的改变和日趋多元化的电影消费诉求。而我国在政府政策的助推下，从 21 世纪初开始，开始了院线制的进程，2012 年城市电影院线达到 46 条，以万达、中影星美、上海联和、广东大地等为代表。

24.4.2 多元化融资渠道

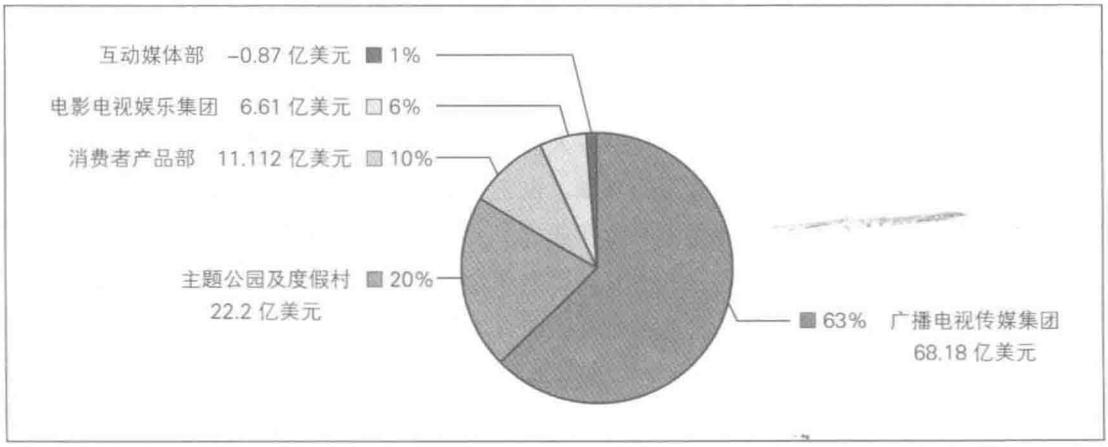
随着制作费用的不断攀升，好莱坞的融资和风险压力越来越大，由于其稳定的市场表现，华尔街的银行和风投基金与好莱坞的合作成为一种普遍现象。2005 年福克斯公司与风险基金沙丘资本旗下的沙丘娱乐达成一个 28 部影片、3.25 亿美元的合作协议，当年 12 月增加 16 部电影，2007 年沙丘娱乐追加 5 亿美元进入这个项目，《阿凡达》就是该计划中的一项。[①] 其他如美林银行与派拉蒙、华纳兄弟与传奇影业、相对论传媒公司与索尼等等都达成了数亿美元的合作项目。而就制作环节而言，全球化带来的是娱乐产业的多国投资和跨国产权，如今好莱坞资产的业主包括法国、加拿大、日本、澳大利亚在内的多国机构，这样的融资方式分担了影片日益攀升的投资成本带来的巨大风险。同时各个电影公司相继在其他国家建立其子公司，不仅有利于与这些国家进行多国合作、沟通交流创作经验，更有利于其影片在这些国家的发行放映。2013 年北美本土电影票房市场为 109 亿美元，仅比 2012 年增长了不到 1%，考虑到票价增长的因素，近些年北美的电影票房已趋于饱和状态的现实压力，使其跨国合作的模式不断拓展和深入。“如今在新时代的好莱坞，一部由电影制片公司投资的电影不再由这家公司来具体制作。电影制作由专门的人才机构管理，按照整个交易额的一定比例，将制作流程分包给众多独立的制片公司、新技术公司以及那些负责选派角色、后期制作、特效或宣传片打造等方面的更专业的中小型企业。电影被分包给亚洲的特效公司、洛杉矶的手工艺者、遍布全球的公关代理公司、某些国家的专业电影销售公司。”[②]

24.4.3 宏观的娱乐版图

自电视业兴起以后，电影票房就不再成为电影产业的唯一且主要的赢利途径。据统计，

① 以上资料来自彭侃：《好莱坞电影基金拼盘投资机制研究》，载《当代电影》2013 年第 11 期，第 25 页。
② [美] 弗雷德里克·马特尔：《主流：谁将打赢全球文化战争》，第 61 页。

华特迪士尼公司 2013 年五大营运部门财务数据



2010 年电影票房只占到美国电影产业总收入的 20%，电视收入占据 40%。电视收入包括有线电视、无线电视、按次付费电视和 HBO 电视网。家庭娱乐部分占据电影产业总收入的 36%，（家庭娱乐的概念不是仅限于某个家庭，而是指在电影院、电视台、电视频道和电视网之外的大部分渠道）。[①] 而在新媒体产业兴起之后，电影产业与其合作也更加频繁和深入。迪士尼公司旗下品牌包括华特迪士尼影片、电视网 ESPN、ABC、皮克斯、卢卡斯及星战品牌等，20 世纪福克斯共收购了洋基娱乐和体育网络电视网 80% 的股份，通过体育娱乐产业，进一步扩大影视集团的产业版图。2009 年迪士尼以 40 亿美元收购了漫威公司，以蜘蛛侠、钢铁侠、X 战警为代表的 5000 多个漫画形象将成为迪士尼的重要资源。同年华纳公司并购了另一大漫画品牌 DC 漫画，成立了 DC 娱乐公司，目的是加强 DC 漫画与华纳影视资源的整合。这也是近几年好莱坞电影超级英雄当道，像《复仇者联盟》（*The Avengers*，2012，迪士尼发行）、《蝙蝠侠大战超人》（*Batman vs Superman: Dawn of Justice, 2016*，华纳制作发行）这样的“拼盘英雄”影片出现的原因，这种强强联合也将会从电影蔓延到电视、新媒体，更重要的是争取衍生品市场的巨大回报。迪士尼、华纳、20 世纪福克斯通过收购、并购、成立专门的研发部门等模式，延续着好莱坞将电影产业仅作为宏大的娱乐版图中的一部分的经营思路，既最大程度地规避电影产业高风险，又通过其他各种途径将其利润最大化。

而我国主要的几家电影制作公司如华谊、中影集团的电视业务也在稳步发展中。当然由于管理体制的差异，我国的电影公司不像迪士尼、华纳等拥有自己的电视台和庞大的覆盖网，目前只能作为单一的内容供应商，主要发展电视剧业务，电影、电视业之间也未形成有机整合，但在优势资源互补以及分担风险方面，则汲取了好莱坞的运作经验。而华谊更是在 2014 年宣

① 陈焱：《好莱坞模式：美国电影产业研究》，第 3 页。

布了其未来布局移动互联网的产业规划，通过与三大运营商、腾讯、百度、阿里等强势移动网络平台的合作，整合媒体及文化资源。

24.4.4 观众是电影的合著者

虽然好莱坞在世界范围的影响力吸引着人们持续的关注和研究，但本土市场的观众群才是其得以生存、发展、扩张的最坚实的基础。也正是他们的观影传统和经验保证了好莱坞几大电影类型的承续与创新，也使美国电影产业成了大众文化中最重要的组成部分。因此好莱坞从建立起就一直非常重视对观众的研究，根据观众的口味来适时调整创作策略和方向，继而做出有针对性的推广和营销。仅从调研方法而言，通过借鉴政治民调和消费市场调研的诸多经验，从80年代起其就形成了体系极为完整和严谨的观众调研方案，包括概念测试、标题测试、定位研究、试映、广告测试、跟踪调查、离场调查等，根据调研结果制订、调整创作和营销方案。[①] 而移动网络时代为好莱坞电影的营销提供了更多的途径和方案，概念预告片、先行预告片、网络互动、电影海报、病毒营销等，都是常规的推广宣传策略。目前好莱坞的几大公司每年付给专业调研公司的支出已经过亿，而对于着力打造的重点大片，发行和放映费用和制作费用持平，其中很大一部分要用于推广营销。

今天的好莱坞承继着经典好莱坞时期确立的几大电影类型，发扬着新好莱坞对电影观念和体制不断改造的观念，同时利用先进的数字技术及灵活多变的营销理念仍然占据着世界影坛霸主的地位。许多国家都在根据各自的产业和文化环境，从某个层面上学习、吸收好莱坞的成功经验，韩国、中国、法国都是反应比较快、发展比较迅速的。当然由于历史传统积淀和政治、经济、文化环境不同，各个国家的呈现状态差异较大，也不可能完全复制好莱坞之路，在相当长的一段时间内，好莱坞仍将稳居世界电影产业霸主地位。正如美国历史学家小阿瑟·施莱辛格所说：即使将美国对音乐、舞蹈、绘画、雕塑，甚至是诗歌、小说或建筑的贡献全盘抹杀，世界文明的成就也不会就逊色多少。但是如果没有美国电影，却是不可思议的。

思考题

（1）请评价当代好莱坞的创作特征。

（2）你认为全球化对电影发展起了什么样的作用？

（3）请通过实际的案例，分析美国电影产业模式的全球性影响。

（4）你认为数字技术给电影创作带来了哪些变化？

① 参见彭侃：《好莱坞的观众调研与电影营销制度》，载《当代电影》2013年第5期。

参考书目

[美]爱德华·默里:《十部经典影片的回顾》，张婉晔译，中国电影出版社 1985 年版。

[美]托马斯·沙兹:《旧好莱坞 / 新好莱坞:仪式、艺术与工业》，周传基、周欢译，中国广播电视出版社 1993 年版。

郑亚玲、胡滨:《外国电影史》，中国广播电视出版社 1995 年版。

郝建:《影视类型学》，北京大学出版社 2002 年版。

[美]大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森:《世界电影史》(第二版)，范倍译，北京大学出版社 2014 年版。

[澳]理查德·麦特白:《好莱坞电影:美国电影工业发展史》，吴菁、何建平、刘辉译，华夏出版社 2011 年版。

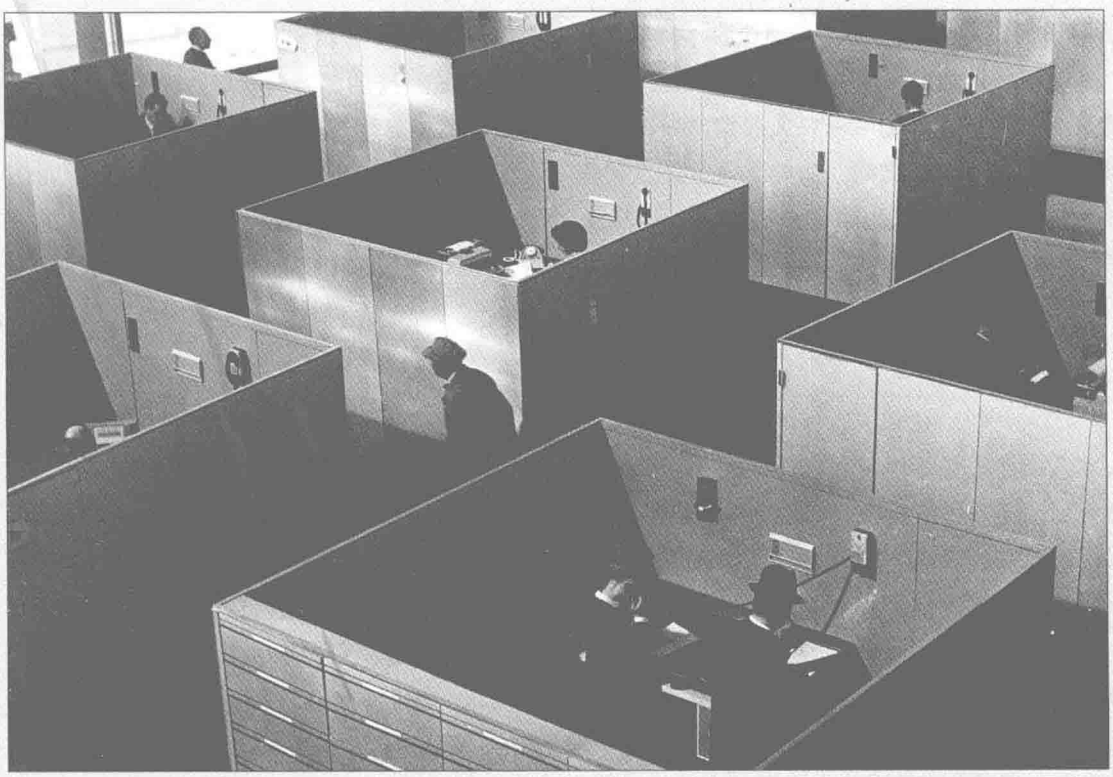
[美]弗雷德里克·马特尔:《主流:谁将打赢全球文化战争》，刘成富译，商务印书馆 2012 年版。

[加]张晓波、季南:《好莱坞电影类型:历史、经典与叙事》，复旦大学出版社 2012 年版。

陈焱:《好莱坞模式:美国电影产业研究》，后浪出版公司策划出版，北京联合出版公司 2014 年版。

Part 5

国族特色



第 25 章

法国电影

自 19 世纪末诞生至 21 世纪初，法国电影已经穿越了三个世纪，走过了一百多年的历程。一百多年来，在世界电影版图上，法国电影占据着独一无二的地位。法国不仅是电影发祥地，而且在早期电影史上一直是世界电影市场的霸主。第一次世界大战后，法国虽然失去了电影市场霸主地位，却在艺术电影领域一路领先，成为艺术电影大本营。20 世纪末，法国提出的“文化例外”主张得到许多国家响应，影响延续至今。一百多年来，法国电影经历了许多事件，诞生了许多大师，产生了许多杰作，以下仅从五个方面回顾法国电影的百年历程，及其对当今与未来的启示。

25.1 电影发祥地与电影史前史

众所周知，法国是电影发祥地。有人说，电影是唯一的人们知道确切诞生日期的艺术，这个日期就是 1895 年 12 月 28 日，法国发明家卢米埃尔兄弟在巴黎一家咖啡馆首次公开放映电影的日期，当晚放映的影片包括《工厂大门》《火车进站》等。实际上，电影的诞生经历了一个复杂而漫长的过程，许多国家的许多人都参与了电影的发明，卢米埃尔兄弟是电影发明的集大成者，成为电影发明的代表人物。

说到电影的发明，有必要了解一部由罗歇·莱纳特（Roger Leenhardt）导演的法国纪录片《电影的诞生》（*Naissance du cinéma*，1948）。[①] 该片以电影的方式讲述了电影从可能性到必然性的漫长历史进程。从古代的幻灯术到 19 世纪末卢米埃尔兄弟首次公开放映电影，此片将大量细节集中在使电影成为可能的各种拍摄和放映机械及其发明者身上。该片是根据法国电

① 参见单万里主编：《2006 法国纪录电影展》，中国电影资料馆 2006 年印行。

影史学家、《世界电影史》[1] 作者乔治·萨杜尔数十年的研究成果，对电影诞生过程所做的一次寻根溯源式的展示。片中运用大量的动画和图片，详细读解了历史上那些充满灵感的发明，尤其是向卢米埃尔兄弟表达了敬意。他们不但发明了一种工业机器，而且发现了一种娱乐方式。这种娱乐方式在20世纪发展成为一种庞大的现代工业，深刻影响了人类的生活与思维方式。

如今，汉语所说的“电影”一词，译自法文 cinéma，或英文 cinema 或 movie 或 motion picture，意为“活动影像”或“运动影像”。活动影像是静止影像造成的幻觉。电影的发明基于如下三个基本原理：（1）视觉暂留（又称“视觉滞留”或“视觉残留”）：人眼观看事物时，事物的光信号传入视网膜，需要经过一段短暂的时间，光信号的作用结束之后，视网膜上留下的影像并不立即消失，而是暂时留存一段时间（约三分之一秒）。（2）视觉欺骗：人眼观看事物时会出现一种错觉（又称视错觉，即看到的事物影像与事物本身不符，使人有一种被欺骗的感觉），这种现象既存在于静止影像，也存在于运动影像中，活动影像正是基于视觉欺骗原理而发明的。（3）甘愿受骗：电影影像本来是静止的，只是通过连续摄影和连续放映，使观众产生活动的感觉（或者叫幻觉），但是如果有人对电影观众说“你看到的电影影像是静止的”，电影观众根本不愿相信，甚至可能会说你在欺骗他，这是因为电影观众甘愿受骗。

总之，运动影像蕴含着一系列复杂的物理学、生理学、心理学机制。说到这里，也许要讲述一个令人深思的故事：旗子在风中飘扬，有人说是旗子在动，有人说是风在动，有人说这是观者的心在动。电影影像究竟是动态的还是静态的？古希腊哲学家、数学家埃利亚·芝诺（约公元前490—前425年）曾经提出一系列关于运动不可分性的哲学悖论，其中包括著名的芝诺悖论，即“飞矢不动悖论”，指飞行的箭是静止的，因为这支箭在每一个时刻都有其确定的位置，所以箭是静止的，不是处于运动状态。这就如同电影影像，拍摄到胶片上的每一个影像都是静止的，即便在胶片经过放映机片窗的时刻也是静止的，只是连续放映使人产生了运动的幻觉。

无论如何，电影的历史肯定早于1895年，这段历史通称电影史前史。对于电影史前史的研究，有助于我们深入地思考电影的起源、本性等问题。法国电影资料馆创始人亨利·朗格卢瓦在一篇名为《很久以来……》的文章中写道：“电影的正式历史，开始于17世纪耶稣会学者基歇尔（Athanasius Kircher）的著作及其描述的暗室、可逆的影像、魔灯，当时这些是罗伊斯的科学陈列室独有的财产。正是在基歇尔的《伟大的光影艺术》（*Ars Magna Lucis et Umbrae*）一书中，我们第一次看到了对于魔灯的记载。”[2]

所谓“电影三百年”，是指1655至1955年。基歇尔的《伟大的光影艺术》一书出版于1644年，他在书中描述的魔灯在1655年成为现实。基歇尔发明的魔灯，看上去像一只小铁皮箱，箱子顶部有一根供窥视用的小铁管，箱子前部装有投放映像的镜头，这个简单的镜头由一块镜子和一个滑动的圆筒构成。镜头与铁皮筒之间安装了一块调焦板。魔灯的光源是蜡

---

①［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，中国电影出版社1995年版。

②［法］亨利·朗格卢瓦：《电影三百年》，第11页，法国电影手册出版社1986年版。

烛或油灯，箱内有一个会聚反光镜，将光线聚集后射向画面和镜头，光线通过镜头后成为光柱。基歇尔的魔灯类似于今天的幻灯，只是今天的光源改成了钨丝灯或电弧灯。其实，电影的历史还可以追溯到更加久远的年代（从古希腊到文艺复兴），以及更加广阔的地域（从波斯到中国）。

总体来说，1895 年 12 月 28 日以前的电影史，除了魔灯（幻灯）的历史，还有动画的历史。正如朗格卢瓦指出的那样："光学影戏、魔灯的表演者，北京、爪哇、君士坦丁堡的彩色影戏表演者，难道不是最早的动画电影的作者吗？"[①] 1892 年 10 月 28 日，法国发明家、艺术家埃米尔·雷诺（Emile Reynaud）在巴黎进行了电影史上的首次动画电影公开放映（为了纪念这个日子，国际动画电影协会自 2002 年起将每年 10 月 28 日定为"国际动画日"）。此后，在将近十年的时间里，雷诺经常在巴黎的葛莱凡蜡人馆放映世界上最早的动画片。放映的节目由每卷能持续放映约十分钟到十五分钟的一些画片构成。在制作这些影片时，雷诺已经开始利用近代动画片的主要技术，例如，活动形象与布景的分离、画在透明纸上的连环图画、特技摄影、循环运动等。[②]

说到电影的发明，还要提到美国发明家爱迪生，他在 1890 年发明了"电影视镜"（Kinetoscope），并将之投放市场，甚至在 1893 年建立了名为"黑玛丽"（Black Maria）的电影制片厂，制作电影视镜放映的节目，这家制片厂甚至被认为是世界上第一个电影制片厂。但是，爱迪生的电影视镜还不是放映机，因为它只能同时供一个人观看，这种观看方式更像是后来出现的电视机，尤其是个人电脑，甚至如今的手机屏幕。总之，关于电影的发明及其史前史，如今还有许多值得研究的课题。仅以观赏方式而论，卢米埃尔兄弟追求的是集体观赏，爱迪生从一开始就追求个人观赏。在当今时代，这两种观赏方式是并存的。

25.2　梅里爱作为电影艺术先驱

法国不仅发明了电影机器，而且在将电影发展成为艺术方面也做出了非常重要的贡献。在法国乃至世界早期的电影史上，梅里爱是将电影发展成为艺术的第一个非常关键的人物。卢米埃尔是电影机器的发明者，梅里爱是电影艺术的先驱者。但在很长的一段历史时期内，人们似乎已经忘记了这位电影艺术先驱。所幸的是，2011 年美国导演马丁·斯科塞斯拍摄的故事片《雨果》，带领全世界的影迷们，向梅里爱表达了崇高敬意。

说到电影的发明，人们往往过多地谈论卢米埃尔兄弟的功绩，而忽略梅里爱的贡献。事实上，如果没有梅里爱的贡献，就不会有今天的电影。卢米埃尔兄弟发明电影不久，就曾悲观地预言说，电影是"没有商业前途的发明"。为什么？因为卢米埃尔几乎只拍纪录片（被许多纪录片工作者认为是纪录片鼻祖），他们的影片于巴黎首映两年后，公众的热情明显消退了。尽管摄影机和放映机技术不断完善，电影本身仍局限于三大基本主题：风光片——主

① [法] 亨利·朗格卢瓦：《电影三百年》，第 11 页。

② 单万里：《国际动画日与法国人雷诺》，载单万里（新浪）博客 2010 年 8 月 27 日。

要介绍诸如埃及、印度和日本这样有异国风情的旅游纪录片；时事片——新闻片的先驱，主要拍摄皇家访问和重大体育比赛等事件；滑稽短剧——包括理发店和马戏团的搞笑场面。看起来，好像卢米埃尔没说错，尽管电影的衰落不是像他所想象的那样发生的，只要人们把电影当成一种新鲜玩意儿对待，电影就注定没有真正的前途。[①]

就在这时，一位叫乔治·梅里爱的法国人挽救了电影的命运，因为他看到了用电影讲故事的可能性。法国纪录片《伟大的梅里爱》（*Le Grand Méliès*，乔治·弗朗叙导演，1952）[②]以纪录与虚构交织的手法讲述了这位与卢米埃尔同时代的电影先驱的故事。影片中有这样一个情节：梅里爱在观看卢米埃尔的首场电影放映之后，与卢米埃尔有过一场对话。梅里爱："真是神奇啊！卢米埃尔先生。"卢米埃尔："这只不过是对科学的好奇。"梅里爱："我想买下您的一台机器。"卢米埃尔："我的发明是不出售的。"梅里爱："我愿付给您一万法郎。"卢米埃尔："何必呢？梅里爱先生。"梅里爱："那就两万法郎吧。"卢米埃尔："我不想反对您，梅里爱先生，电影是没有商业前途的发明。"然而，梅里爱发现了电影具有表现魔幻效果以及讲故事的可能性，而且通过自己的创作实践为电影打开了想象的大门。

一百多年来的世界电影史告诉我们，主要是故事片而不是纪录片，将电影发展成了一种产业，一种当今时代的庞大产业。事实上，世界电影史一直是沿着纪录片与故事片两条线索发展的。"当电影发明者路易·卢米埃尔雇用费里克斯·梅斯吉什作摄影师兼放映员时，他曾警告说：'梅斯吉什，我们这儿没什么前途，这更像是一份游乐场的差使，也就干个一年半载，可能长一点，也可能短一点。'结果证明，卢米埃尔对梅斯吉什的职业的预测是对的，对电影的前景的预测却是大错特错。如果他能得知百年后这种游乐场的活儿成了一种全世界最强大最重要的工业之一，一定会惊奇不已。"[③]

梅里爱被誉为世界电影史上的第一位电影导演。电影导演这个说法最初是从戏剧借来的，梅里爱对于电影的最大贡献，按照法国电影史学家萨杜尔的说法，正是把电影引向了戏剧的道路。梅里爱在电影处于危机之时大胆借鉴了戏剧经验，包括将戏剧中的导演这样一个职位引入电影创作。电影导演在电影创作中起着领导者和组织者的作用，是电影创作中的关键人物。在早期的法国电影史上，电影导演叫"metteur en scène"，这个说法是直接从戏剧中借来的，意思是"场面调度者"，动词是"场面调度"（mettre en scène）。后来，这个法文词逐渐被另一个法文词"réalisateur"取代，汉语直译为"实现者"，这个词来自动词"实现"（réaliser），与梅里爱密切相关。

1907年，梅里爱出版了一本书，书名叫《电影视界》。他在书中写道：电影导演的任务是"实现一切，甚至那些看似不可能的事情，并将最虚幻的梦想赋予外在的现实"。美国导演斯科塞斯的影片《雨果》改编自英文小说"*The Invention of Hugo Cabret*"，中文译名《造梦的雨果》，

---

① ［英］大卫·普特南：《不宣而战：好莱坞VS.全世界》，第二章《没有商业前途的发明》，中国电影出版社2001年版。

② 单万里主编：《2006法国纪录电影展》，中国电影资料馆2006年印行。

③ ［英］大卫·普特南：《不宣而战》，第307页。

应该说非常贴切。如今，人们把电影称为白日梦，把世界上最大的电影生产基地好莱坞称为梦工厂，斯皮尔伯格将他创立的影片公司命名为“梦工厂”，这一切无不令人想起梅里爱在一百多年前对于电影导演以及电影艺术所做的定义。

按照萨杜尔的说法，梅里爱的创造性，是在他注意到特技摄影，即 1897 年他在巴黎附近的蒙特洛伊庄园建造了摄影场以后，才开始表现出来的。梅里爱的摄影场，被认为是世界上第一座真正的摄影棚，梅里爱在那里拍摄了他的许多影片，包括《月球旅行记》。可惜的是，梅里爱在事业失败之后毁坏了这座摄影棚；可喜的是，斯科塞斯在拍摄影片《雨果》过程中复制了这个摄影棚，将它留在了观众的心里。应该指出的是，梅里爱发明了很多电影技巧（包括特技），但他并非当时所有电影技巧的发明者，而是一个电影技巧的集大成者，后来甚至成为电影技巧的代名词。[①]

有人说，电影的历史是沿着两条道路发展的，一条是写实主义道路，一条是技术主义道路。[②]前者是卢米埃尔开创的，后者是梅里爱开创的。说起梅里爱对于电影艺术的影响，还应提到这样几件事。美国导演格里菲斯是美国电影的先驱，也是世界电影史上的重要人物（曾拍摄《一个国家的诞生》《党同伐异》等杰作，有人甚至说电影艺术是从格里菲斯开始的），但是格里菲斯却说：“我的一切应当归功于梅里爱。”[③]美国另一位导演乔治·卢卡斯（曾经拍摄《星球大战》等著名科幻片），在看了梅里爱的影片尤其是《月球旅行记》之后感叹地说：“梅里爱发明了一切！”在 2012 年的奥斯卡颁奖典礼上，斯科塞斯更是向梅里爱表达了深深的敬意。

25.3　法国早期电影工业及其影响

电影是科技，是艺术，更是工业。如今，美国好莱坞已经成为世界电影帝国的代名词，但在早期电影史上，世界电影帝国是法国，而且后来美国好莱坞的几乎所有成就都要归因于法国。在早期的世界电影史上，如果说卢米埃尔是电影科技的代表，梅里爱是电影艺术的代表，那么百代则是电影工业的代表。如今，许多人知道美国好莱坞，却忽略了法国电影对美国好莱坞的重要影响，早期的法国电影可以称为欧洲的好莱坞。有学者指出，电影的真正历史，开始于从杂耍进入工业化的时期（1908—1912 年）。[④]梅里爱是联结电影杂耍时期与工业化时期的过渡人物。而联结电影杂耍时期与工业化时期的关键人物，是法国电影工业家夏尔·百代（Charles Pathé），他将电影从手工作坊发展成为现代工业。

作为一种工业，电影不可能总是停留在手工作坊的阶段。就在梅里爱开始走下坡路时，法国电影工业的先驱夏尔·百代，使法国早期电影史上出现了著名的“百代时期”（1903—

① 参见单万里：《梅里爱作为首位电影导演》，载单万里（新浪）博客 2012 年 5 月 11 日。

② 邵牧君：《西方电影史概论》，中国电影出版社 2008 年版。

③ ［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第 28 页。

④ 单万里：《戈德罗教授电影中心讲座》，载单万里（新浪）博客 2010 年 9 月 28 日。

1909）。在此之前，百代经历了一段非常艰难的创业史。他在创业过程中，曾经获得来自各方面的支持。比如，1898年某日，一位名叫格里伏拉斯的企业家向百代公司投资了一百万法郎。格里伏拉斯是一位电气机械工程师、发明家兼制造商，同时他又代表里昂的一个企业联合组织。这个组织是由杜菲纳的手套制造商、圣埃坦尼的煤矿主、菲尔朱尼的铁工厂老板内瑞发起的。由于格里伏拉斯的投资，百代兄弟公司从此就得到了银行和大企业的支持。

百代并不直接从事电影创作，但是他擅长经营管理，周围聚集了一大批优秀的电影创作者。他那种非凡的企业精神，在五年之内把梅里爱的手工业式的企业变成了一个庞大的工业，他建立的电影摄影棚成为世界电影的首都，支配了整个世界的电影市场。百代曾经骄傲地写道："除了军火工业以外，我认为法国没有任何一种工业能像我们的工业发展得这样快，能够给予股东以这样大的利润。"他还借他的一名雇员之手写道："电影是明天的报纸、学校和戏剧。"从后来的历史看，这是一句非常明确的预言。[①]

萨杜尔曾经指出，1908年前后，很多人都认为电影将趋向灭亡。当时的许多电影院因为没有顾客，都陆续倒闭了。当时的电影缺乏想象力，电影剧本往往是由默默无闻的文人、失业的新闻记者、落伍的演员，或者不出名的政论家编写的，报酬极其微薄。这些人在模仿有名的题材时，当然免不了要极力求助舞台上的戏剧。为了从不景气的情况中摆脱出来，为了把那些比光顾市集木棚的观众更有钱的人吸引到电影院里来，电影就必须从戏剧和文学方面去寻找高尚的题材。

这时，最值得注意的一件事情是法国"艺术影片公司"（La Société Le Film d'Art）的建立。这是由法国拉菲特兄弟创办的一家小制片公司，也是放映业的庞大中一个联合组织。拉菲特兄弟约请当时法国最有名的作家创作新剧本，并雇用法兰西喜剧院的著名演员，而且获得了最优秀的布景师和音乐家的合作。用无名的演员拍电影，这是初期电影墨守的成规。但是，随着艺术影片公司兴起，一种为争取高尚戏剧的观众所不可少的明星制度就此开始了。1908年12月，在夏拉斯影院举行的艺术影片公司第一部影片《吉斯公爵的被刺》（*L'assassinat du duc de Guise*，1908）放映会吸引了全巴黎的文艺界。[②]

可惜的是，艺术影片公司的这一最初的成功并没有能够继续下去。可喜的是，百代公司购买了艺术影片公司出品的影片《吉斯公爵的被刺》的专映权，而且继承并推广了"艺术电影"的观念。此后，百代、高蒙、闪电等影片公司，都开始摄制自己的"艺术影片"（当时与百代公司竞争的高蒙公司打出的旗号是"美学影片"）。1907年前后，百代与高蒙两大电影帝国基本形成，分享着世界电影市场的80%的利润。1898年以10万法郎的资本注册的百代公司，到1913年已拥资3000万法郎。高蒙的规模虽然略逊于百代，但它在经过十几年的经营之后，

① ［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第三章《布赖顿学派和百代的创业》，第54页。
② ［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第五章《法国与艺术影片（1908—1914）》，第74页。

到 1913 年资本已增至 2500 万法郎。[①]

那时，百代与高蒙两大公司，当之无愧地成为当时法国乃至世界电影工业的“双子星座”，并对全世界的电影产生了重要影响，包括后来成为世界电影霸主的美国。1912 年，匈牙利裔美国人阿道夫·楚柯尔（Adolph Zukor，又译阿道夫·朱克）在美国创办“名角影片公司”（Famous Players Film Company）。成立当年，该公司发行的第一部影片是法国影片《伊丽莎白皇后的爱情》（*Les Amours de la Reine Élisabeth*），打出的广告语正是“名角演名剧”（Famous Players in Famous Plays，又译“在著名的戏剧中用著名的演员”），这句广告语是法国艺术影片公司获胜的法宝（后来成为“名角影片公司”名称的由来）。正如乔治·萨杜尔所说的那样：“无论如何，《吉斯公爵的被刺》一片的出现是一件在国际上具有重大影响的大事。在它获得成功之后，意大利、丹麦和英国先后采取了它的做法。1912 年后美国也应用了它的做法，楚柯尔从巴黎吸取了‘在著名的戏剧中用著名的演员’这一公式，从而为以后好莱坞的霸权奠定了基础。”[②]

除了明星制，还有制片厂制，至今仍是好莱坞称霸全球的两大法宝，这两大法宝都可以说是从法国早期电影经验中继承的。总体来说，从电影发明直到第一次世界大战爆发前，法国一直占据世界影坛霸主地位。但是第一次世界大战爆发后，法国丧失了霸主地位。萨杜尔写道：“1914 年以前，法国电影在工业上所处的优势并未为多数金融资本家所了解，而它在艺术上的优势也没有被一般艺术家们所注意。当欧战胜利凯旋的行列（莱翁·高蒙曾把它拍成一部天然彩色片）在巴黎爱丽舍田园大街上行进之时，法国电影在工业上的优势已经让位给美国了。当时法国电影虽在放映事业上已经衰落，但在艺术上仍能保持优势。”[③]

25.4　法国作为艺术电影大本营

第一次世界大战后，法国电影虽然“在工业上的优势已经让位给美国了”，但在艺术上并未让位给美国，而是积极地探索电影艺术的潜力，成为艺术电影的大本营。从 20 世纪 20 年代的先锋派，到 30 年代的诗意现实主义，再到 50 年代的新浪潮，以及 90 年代的新新浪潮，法国在艺术电影领域的领先地位一直延续至今，而且这种地位也许会在相当长的时期内延续下去。

前文已述，电影是科技，是艺术，更是工业。作为工业，电影制造的是产品，产品进入流通渠道称为商品，产品的价值通过商业而实现。工业与商业的区别，简单来说就是，工业以制造产品赢利，商业以买卖产品赢利。商业是实现产品价值的最终环节，在很大程度上决定着产品的价值能否实现，甚至决定着产品的生产能否继续以及能否进行扩大再生产。商品以赢利为目的，以赢利为目的的电影称为商业电影。与之相对应的是艺术电影，以探索电影

---

① 李恒基：《高蒙一朵开放了百年的雏菊：高蒙和法国电影世纪回顾》，引自李恒基主编：《世纪的回顾：高蒙电影近作展》，中国电影资料馆 1995 年印行。

② ［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第五章《法国与艺术影片（1908—1914）》，第 76 页。

③见［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第九章《法国的印象派》，第 190 页。

的艺术潜力为目的。虽然电影同时具有商业与艺术两种属性，而且法国在1908年前后出现的艺术电影挽救了电影的商业前途，但在“一战”后依然出现了商业电影与艺术电影的分野。此后，美国电影成为商业电影的代名词，法国电影成为艺术电影的代名词。

1917年，“一战”末期，法国电影人路易·德吕克非常了解当时的法国电影状况，曾经写下一段辛酸的话：“过去曾经发明、创造并推动电影的法兰西，现在已经成了最落后于时代的国家了！……我虽然相信我们仍将有好的影片出现，但是这一希望恐将成为泡影，因为电影现在在我们这个民族里已经不存在了。”然而，他在主办的《电影》杂志封面，以标语的形式一再表示了一个希望：“愿法国电影成为真正的电影，成为真正法国的电影。”他的一生就是为了实现这一希望而努力。[①]

今天看来，德吕克所说的“真正法国的电影”可能是指“艺术电影”。这个提法虽然沿袭了法国电影“一战”前的传统，但是也许并非法国电影人的主动选择，而是一种无奈之举。“一战”后，法国与美国在国际政治、经济等方面的地位发生了重要的变化，美国在国际事务中的角色越来越重要。一个明显的标志是，美国在“一战”期间大发战争财，于1916年成为世界上最大的资本输出国（这一年也是格里菲斯影片《党同伐异》诞生的年头）。毕竟，电影是一个国家国力的综合体现。而且，“一战”后英语在国际上的地位日渐重要，有声电影出现后，这个因素越来越成为美国电影称霸世界的重要原因（虽然各种语言的电影都可以通过配音或字幕翻译成任何语言，但是仍然不如原声电影的影响更直接，何况在当今时代，使用何种语言拍片已经成为一部影片的国籍及其承载文化内容的重要标识）。

20世纪20年代以法国为中心的欧洲先锋派电影运动，可以理解为一场与商业电影相对的艺术电影运动，也可以理解为一场电影艺术运动，旨在巩固电影作为艺术的地位。虽然梅里爱以及后来的艺术影片公司已经进行了“电影作为艺术”的早期实践（意大利早期电影理论家乔托·卡努杜1911年发表的《第七艺术宣言》集中地体现了“电影作为艺术”的理论诉求），但在“一战”前的电影史上，电影作为艺术的地位是不稳固的，或者说是卑微的。[②]电影成为艺术的最重要标志，可以说是1927年美国成立的美国电影艺术与科学学院（The Academy of Motion Picture Arts and Sciences）。它标志着电影作为艺术登堂入室，且与科学平起平坐。

在此之前，以法国为中心的欧洲先锋派电影运动对于巩固电影作为艺术的地位也是功不可没。法国出版的《电影词典》是这样介绍“先锋派”的：电影史学家和理论家使用的“先锋派”一词，具有好几种含义：“第一先锋派”是指20世纪20年代的法国电影学派，即在当时商业电影的笼罩下进行美学革新的潮流，“第二先锋派和第三先锋派”是一种国际现象，指那些同主流电影趣味迥异的实验电影或曰边缘电影。[③]

该词典在介绍“实验电影”时指出：作为一个电影批评术语，实验电影指被当作个人艺

---

① 参见［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第九章《法国的印象派》，第192页。

② 参见单万里：《雷内·克莱尔：鼓捣影子的院士》，载《中国银幕》2004年08期。

③ 参见杨远婴主编：《电影概论》第四章《历史过程》第二节“欧洲先锋派”，以及单万里《世界电影流派词条选译·先锋派》，载《电影评介》1989年03期。

术的电影，就像绘画或者诗歌那样。泛而论之，凡是按照个人方式拍摄的或具有这种特征的电影都可以称作实验电影。在现代西方文艺中，“实验”一词最初被法国作家埃米尔·左拉在文学中使用，后来被苏联电影导演库里肖夫和维尔托夫在电影中使用。长期以来，实验电影经常与下列术语相联系——“纯电影”“绝对电影”“完整电影”“本质电影”“诗电影”“艺术电影”“室内电影”“先锋电影”“与众不同的电影”“独立电影”“地下电影”“个人电影”等，这些名词常被用以指实验电影的一种表现倾向、一种运动、一个流派，或干脆成为实验电影的一个代名词。[①]

作为一项现代科技发明，电影本身就是许多国家的许多人不断实验的结果。说到电影创作，创作者可以不拍实验电影，但是不可没有实验电影意识。其实，电影创作过程就是一个不断实验的过程（比如，电影制作过程中需要不断地试装、试镜、试各种设备等等）。任何一部影片的创作，都没有完全现成的样本可供参照，否则就谈不上创作了。因此，实验电影以及实验电影意识，对于电影创作来说是十分重要的。甚至可以毫不夸张地说，如果没有以法国为代表的欧洲先锋派的探索，就不会有美国好莱坞有声电影初期（1930—1945 年）的黄金时代，甚至此后的好莱坞也与法国以及欧洲电影存在千丝万缕的联系。

实验电影自从出现之后，“商业电影与实验电影之间的对话从未间断。1920 年代不同国家的先锋电影，根本性地改观了电影的表现形式，进而使电影工业的方法、类型和创作人员都大幅度更新。我们只要历数一下 1920 / 1930 年代好莱坞招纳了多少欧洲先锋派电影大师，就可以想见这种影响的程度：茂瑙、弗里茨·朗、斯登伯格（冯·斯登堡）、雷内·克莱尔、让·雷诺阿……甚至爱森斯坦都曾雄心勃勃地去好莱坞一试锋芒。这些来自欧洲先锋派的电影大师在好莱坞的发展状况各不相同，但好莱坞电影对实验电影经验进行吸纳与产业化的欲望却一目了然，而的确催生了好莱坞电影多种传统：受到抽象电影影响的歌舞片，受到表现主义电影影响的黑色电影，希区柯克则在表现主义和超现实主义的影响下，成为惊悚片传统的发源……”[②]

实验电影与艺术电影的关系更加紧密。艺术需要实验，实验产生艺术。在法国，艺术电影与实验电影被看作是同一种电影，被称为“艺术与实验电影”。1955 年，法国的一些影院经理和影评人甚至发起成立了法国艺术与实验影院协会（AFCAE）。1959 年，该协会在当时文化部长马尔罗支持下获得官方地位。此后，该协会的阵营不断壮大，从最初的 5 个成员影院发展至 2002 年的近 1200 个会员，其中包括 972 个被定为“艺术与实验”等级的放映厅（占全法国影院总数的近四分之一）。法国也因此成为全世界艺术影院密度最高的国家。其经营业绩也不可忽视：2001 年和 2002 年，法国全国影院的观众总数连续达到 1.85 亿人次，每年光顾艺术影院的观众总数达 2000 万人次，占法国总观众人数的 16%；法国导演的处女作 70%

① 参见［法］让·路普·巴塞克主编：《电影词典》，法国拉鲁斯出版社 1991 年版，第 212 页；中文参见章宏伟主编：《西方现代派文学艺术辞典》，社会科学文献出版社 1989 年版；中文又见单万里：《实验电影与实验电影意识》，载单万里（新浪）博客 2010 年 9 月 28 日。

② 徐枫：《开放体系与电影：笔谈〈盗梦空间〉（下）》，载徐枫（CNTV）博客 2010 年 10 月 10 日。

的票房在艺术影院实现。[①]

前文已述，法国早在1908年就明确地打出了“艺术电影”的旗帜，20世纪20年代又发起世界电影史上第一次大规模的“实验电影”运动，而1955年兴起的“艺术与实验电影”运动可以说是“艺术电影”与“实验电影”的延续与合流。在某种程度上，法国的“艺术与实验电影”运动直接催生了新浪潮电影运动。新浪潮电影可以说是“艺术电影”“实验电影”“商业电影”的完美结合。如今，全世界范围内所说的“艺术电影”，应该说都包含“实验电影”的因素，“艺术电影”其实可以说是“艺术与实验电影”的简称，“艺术影院”也可以说是“艺术与实验影院”的简称。[②]

法国作为艺术电影大本营，从默片时期开始，就吸引了许多来自其他国家的优秀电影工作者。20年代，怀揣电影之梦的西班牙导演布努埃尔、巴西导演卡瓦尔康蒂、荷兰导演伊文思，都在法国实现了自己的梦想。30年代，流亡法国的德国导演奥菲尔斯也在法国展示了自己的才智。“二战”结束之后，法国甚至收留过来自好莱坞的威尔斯、洛塞等大牌导演。再后来，日本导演大岛渚、意大利导演贝托鲁奇、苏联导演塔尔科夫斯基、波兰导演基耶斯洛夫斯基、伊朗导演阿巴斯等，都在法国找到了知音。

说到商业电影与艺术电影的复杂关系，这里借用德裔美国艺术史学家欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）论述商业艺术与非商业艺术时所说的一段话（只需将这段话中的“商业艺术”置换为“商业电影”，将“非商业电影”置换为“艺术电影”）：“确实，商业艺术总难免有沦落为妓女的危险，但是，同样确实的是，非商业艺术总难免有朝一日成为老处女。非商业艺术给我们提供了瑟拉的名作《夏日星期天在大浴场》和莎士比亚的《十四行诗》，但也有许多非商业艺术作品晦涩到无法沟通的程度。反过来说，商业艺术给我们提供了许多俗气的或故弄风雅的作品（俗气和故弄风雅本来就是同一事物的两面），以至令人生厌，但是，也给我们提供了丢勒的版画和莎士比亚的戏剧。”总体来说，潘诺夫斯基是为商业艺术辩护的，认为“非商业艺术与其说是规矩，倒不如说是例外，是个后来才有的例外，而且不大吃得开”。[③]

25.5 文化例外与法美电影贸易

在很长的历史时期内，尤其是在当今，谈论任何国家的电影都离不开美国电影，谈论法国电影当然也是如此。法国是电影发祥地，也是早期世界电影市场霸主，后来又成为艺术电影大本营。实际上，法国从未忽略电影市场的意义。虽然法国未能在世界电影市场恢复“一

① 参见李宏宇：《欧洲艺术院线的两种状态》，载《南方周末》2003年2月27日。

② 单万里：《看艺术电影，去艺术影院》，收录于百老汇电影中心主编：《我的天堂电影院》，上海人民出版社2011年版。

③ ［美］欧文·潘诺夫斯基：《电影中的风格和媒介》，中译文收录于李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，第347页，上海文艺出版社1995年版。

战”前的辉煌，却深知电影作为文化商品的重要影响，在历史上的不同时期，曾经采取种种措施阻止美国电影无限制地进入法国市场。[①]　20 世纪末期，法国更是明确打出了“文化例外”的旗号。[②]

法国学者提出的“文化例外”[③]，最早源于 20 世纪 90 年代初，是为保护本国文化不受其他文化侵袭而制订的一种主张。在关于关贸总协定的谈判中，法国人敏锐地意识到国家和民族文化独立的重要性，坚决而果断地提出反对把包括电影在内的文化产品列入一般性的服务贸易。但是这个主张的致命弱点在于，过分强调“文化”可以例于“物质”之外，以这样的主张对抗美国奉行的“文化即物质”或“物质即文化”的观念难以行之久远。法国最早提出“文化例外”主张是在密特朗时代，到希拉克时代便让位给了“多元文化”原则。

虽然“文化例外”作为一种主张被明确提出是在 20 世纪末，但许多欧洲国家很早已开始采取与这个主张相关的做法，主要包括：加强“文化保护”措施，高举“文化主权”旗帜，提高“文化安全”意识，等等。事实表明，欧洲国家在利用“文化例外”主张抵御美国电影侵入方面确实起到过积极作用，总体看来却是收效甚微。尽管欧洲各国历来以强制的贸易配额来限制好莱坞电影的进口，甚至通过各种手段联合起来进行抵御，但是美国电影仍然长期控制欧洲电影市场，而且在相当长的时期内这种状况也许仍将继续下去。之所以出现这种现象，主要原因在于：“文化例外”只是一种“主张”，没有任何法律地位，没有被写进任何国际协议或条约，也就是说在法律上是例外的。虽然 WTO 和其他一些现有的国际贸易协定都考虑到了文化商品和服务的特殊性，但这些条约的影响是十分有限的。

进入 21 世纪，“文化例外”主张遭到质疑和挑战，而且首先发生在最早提出这个主张的法国。2000 年 12 月，法国人让-马里·梅斯耶购买了美国娱乐网，合并了维旺迪环球公司，形成了一家包括水资源、移动通信、影视娱乐等多项产业在内的跨国公司。但是，鉴于美国电影业的经验，梅斯耶一针见血地指出：“法国文化例外已经死亡！”，并解雇了法国电影业举足轻重的人物——法国电视四台的老板皮埃尔·莱斯居尔，此举在法国影视界引起了巨大恐慌，法国媒体也是沸沸扬扬。如果法国电视四台改变政策停止对电影业的投资，法国电影业无疑将遭受重大创伤。由于梅斯耶的主张不得人心，也由于法国的电影资助制度根深蒂固，所以迄今为止除了人员上的变动，法国的电影资助政策并无实质性的改变。而 2001 年法国电影的大丰收（尤其是《天使爱美丽》等影片的巨大票房成绩），则使法国电影界的各路人士扬眉吐气。

然而，2001 年法国电影的空前盛况也是诞生在传统的法国电影资助制度受到威胁和动摇之际，而且在很大程度上得益于以吕克·贝松、让-皮埃尔·热内（《天使爱美丽》的导演）为代表的一批在好莱坞洗过脑的法国中青年导演的努力，这些人虽然为法国电影创造了巨大

---

① 参见[法]让·乌尔夫-莫勒(Jens Ulfi-Møller):《控制美国电影进口之法国电影政策源起》，中文译者王亚梅，繁体中文版载台湾《电影欣赏》总 110 期，简体中文版载大陆《世界电影动态》2002 年 05 期。

② 参见单万里：《法国“文化例外”主张的衰亡》，载《读书》2004 年 07 期。

③ 法文为 l'exception culturelle，英文为 cultural exception，台湾学者译为“文化免议”。

的票房价值，却迟迟得不到保守的评论家们的承认。但是，可以肯定的一点是，法国政府对本国电影的保护和资助政策仍将继续下去，这也是目前几乎所有遭受美国文化商品入侵的国家采取的两种措施：一是对外国文化商品的进入设置关税壁垒和贸易配额，二是政府采取财政补贴的办法资助本国的文化产业。问题在于，许多国家采取的种种抵御措施都没能阻挡美国电影侵入，这种状况确实值得深思。

另一方面，法国提出的“文化例外”主张固然有其缺陷，但在某种程度上也有其存在价值。美国对待文化的放任态度，有益处也有弊端。益处在于有利于个人才智的发挥，在很大程度上符合了文化艺术的创作规律，以市场为导向的政策也符合了文化产业的发展规律，政府部门宽松的管理模式大致符合自治社会的要求；弊端在于政出多门，在分散管理的体制下美国文化艺术的发展被过多地抛向市场，造成了文化艺术过度地市场化和商业化，甚至诱发了文化生产的庸俗化，并在一定程度上导致了道德沦丧等一系列社会问题，使得美国向来引以为自豪的文化价值观越来越受到世人怀疑。

相对于“文化例外”主张，“多元文化”原则可能是一种历史的进步。然而，放弃“文化例外”主张也可能是一种历史的倒退。问题在于：“多元文化”意味着什么，是“多美元文化”，还是“多欧元文化”？如果以“文化即物质”或“物质即文化”的辩证观点来衡量，最终要看哪个“元”多，以及哪个“元”坚挺。辩证法是极其玄妙的，文化与物质之间既存在着“一分为二”的辩证关系，又存在着“合二为一”辩证关系，而在这两种辩证关系之间，还存在着辩证关系……

25.6 结　语

在2012年奥斯卡颁奖典礼上，有两部影片尤其引人注目，这两部影片的一个共同特点是，当今的电影人致敬早期的电影人：法国电影人凭借影片《艺术家》致敬美国默片时期的电影人；美国电影人凭借影片《雨果》致敬法国早期的电影人。世界上两个电影大国相互示好，这个举动是否意味着它们之间的恩恩怨怨结束了呢？也许不是。今后，在相当长的一段历史时期内，法国电影将继续引领世界艺术电影潮流，美国电影将继续独占世界商业电影鳌头，这种状况也许将持续到21世纪中叶。

思考题

（1）谈谈梅里爱对电影艺术发展的贡献。

（2）谈谈你对商业电影、艺术电影与实验电影关系的认识。

（3）从文化例外主张谈你对物质与文化（或精神）辩证关系的认识。

参考书目

[法]乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社 1995 年版。

[英]大卫·普特南：《不宣而战：好莱坞 VS. 全世界》，李欣等译，中国电影出版社 2000 年版。

邵牧君：《西方电影史概论》，中国电影出版社 2008 年版。

[美]理查德·纽珀特：《法国新浪潮电影史》，陈清洋译，吉林出版集团有限责任公司 2014 年版。

第 26 章

俄罗斯电影

26.1 俄国电影的诞生

俄国电影指十月革命前的俄罗斯电影。俄国电影的历史始于电影创始人法国的卢米埃尔兄弟于 1896 年 5 月在莫斯科和圣彼得堡开始放映自己的影片。后来法国电影公司在俄国落脚，主要销售法国影片和电影器材，后又发展为在俄国境内拍摄影片，第一部影片是《尼古拉二世在克里姆林宫即位》。其间，俄国电影爱好者 B. 沙申、A. 费捷茨基等也开始尝试拍摄纪录片。1903 年俄国出现了固定的“电剧院”，俄国电影企业家 A. 德兰科夫、A. 汉荣科夫积极开展电影活动。

1908 年，德兰科夫投资拍摄了俄国第一部故事片《伏尔加河下游的自由民》（*Stenka Razin*，又名《斯杰潘·拉辛》）。这期间，俄国开办了自己的电影公司。1912 年，汉荣科夫开设了俄国第一个电影工厂。1911 — 1913 年期间俄国导演兼摄影师 B. 斯塔列维奇在研究动画摄影的同时制作了世界上最早的立体动画片。

第一次世界大战期间，俄进口电影削减，国产电影生产迅速增长，产量逐年提高，新的影院不断落成。开始时俄国的电影拍摄模仿西方，多为娱乐片。后在创作过程中受本国文化传统和艺术遗产影响，更多改编经典文学及戏剧作品，如《黑桃皇后》《贵族之家》《安德烈·科如霍夫》等。这一时期，俄罗斯文化界的名人——诗人莱蒙托夫，作家高尔基、托尔斯泰，戏剧家果戈里等看到电影的发展前景，也都积极参与创作。到 1917 年俄罗斯的电影生产已达到一定水平，积累了相关经验，创作干部队伍也已基本形成。但早期的俄国电影属商业性质，影片以娱乐为主，制作以投资方制片人为主。到 1914 年俄国的电影厅超过 4000 个，每天有 200 万观众造访影院。俄国形成了自己的电影市场和产业。到 1917 年俄国共拍摄影片 2000 多部。

不过，十月革命和继之出现的国内战争，使俄国电影受到重创。许多创作人员离开祖国，带走了影片、胶片和宝贵的仪器设备，留给新政权的是设备不全的厂房和零星分散的小厂。

26.2 苏联电影的发展

26.2.1 蒙太奇电影的创立（20 世纪 20 年代）

十月革命后，新建立的苏维埃政权对电影极为重视。列宁于 1919 年 8 月 27 日签署法令，将电影、照相、电影生产及发行移交苏联人民教育委员会管理，从此电影国有化，苏联电影诞生。1919 年，世界上第一所电影学校在苏联建立，这就是后来的全苏电影学院，今天的俄罗斯国立格拉西莫夫电影学院。1924 年“苏联电影委员会”成立，联合俄联邦零星分散的电影公司，整顿安排新片生产，恢复和扩大电影院线。

20 年代是苏联电影形成之后蓬勃发展的阶段。社会制度的变化，使电影职能也发生了根本变化。在新的经济条件下，电影作为一种宣传工具被广泛运用，当时拍摄的大量宣传电影，也就是新闻纪录电影在战后的建设及生产中起到了积极的推动作用，当时采用的电影火车、电影轮船在巡回放映电影方面，也发挥了重要的宣传作用。故事片创作开始表现革命题材，如《镰刀和锤子》（*Sickle and Hammer*，1921）和《红小鬼》（*The Red Imps*，1923）等。

20 年代还是苏联电影进行创新，发展成为艺术的阶段，也是苏联电影最辉煌的阶段。其创新与时代进程和发展密切相关。十月革命后，一批年轻的艺术家，如爱森斯坦、普多夫金、维尔托夫、库里肖夫、杜甫仁科等被社会变革的事件所吸引，满怀热情地投入电影创作，拍摄的《罢工》《战舰波将金号》《母亲》《土地》等一系列表现革命历史的影片，以严肃的思想内容和富于探索的艺术手法再现了革命的艰难进程。这些影片以其思想性和艺术性成为具有强烈震撼力和严肃内容的艺术，从而确立了苏联电影的艺术地位及其在世界电影中的地位。苏联电影的蒙太奇理论也在这些大师的实践和著作中得以形成，并成为世界电影理论的主要体系之一。

26.2.2 社会主义现实主义电影的滥觞（20 世纪 30—40 年代）

30 年代的苏联电影进入了一个新的发展阶段，明显的标志是：声音进入电影使得电影的表现手法更为丰富。1934 年苏联作家代表大会确立了社会主义现实主义的创作原则，艺术面向大众、文艺为工农服务的方向使得电影创作空间进一步拓宽。

1931 年，苏联第一部有声故事片《生路》（*Putyovka v zhizn*）诞生。影片描写现实生活中基层领导如何引导教育街头流浪者参加劳动、自食其力走上了新的人生之路，从而开创了现实题材影片创作的道路。接着一批表现社会主义建设的影片如《迎展计划》（*Vstrechnyy*，1932）等走上银幕，其中最具代表性的是《政府委员》（*Chlen pravitelstva*，1940）。影片描写了一个极其普通的农村妇女，在党的教育培养下，刻苦努力，不断进步，最终成为人大代表——国家主人的动人故事，塑造了同时代劳动妇女的典型形象。

同时期，瓦西里耶夫兄弟推出的《夏伯阳》（*Chapaev*，1934）被誉为是苏联社会主义现实主义电影发展的里程碑作品。影片上映后引起巨大轰动，不同年龄、不同职业和不同文化程度的观众纷纷奔向影院，形成了全国都在看《夏伯阳》的壮观场景。

《夏伯阳》描写内战时期红军将领夏伯阳的传奇故事。他率领的团队英勇善战，但游击习气严重。夏伯阳对敌人有着刻骨仇恨，但却没有上升到指挥员应具备的阶级觉悟。政委富尔曼诺夫的到来使队伍的面貌开始发生变化。夏伯阳本人在政委的思想启发和行动感染下，不断提高政治觉悟，勇于克服自身缺点，从一个土生土长的军事指挥员成长为一个忠于革命事业的红军将领。作者在剧作上用阶级对立、内部矛盾和主人公思想变化三个层次构成戏剧冲突，塑造了夏伯阳这个既具内战时期红军将领的许多特征，又有独特个性的革命军人典型形象。片中夏伯阳人未到声先到、身披斗篷、跃马迎敌而上的画面洋溢着崇高壮美的格调，充满了视觉上的冲击力。

《夏伯阳》的成功，大大鼓舞了电影工作者的创作激情，同期拍摄的革命历史题材电影还有《列宁在十月》《波罗的海代表》等。而在希特勒入侵苏联前夕拍摄完成的描写俄历史上的重要军事将领的影片《亚历山大·涅夫斯基》（*Alexander Nevsky*，1938）、《苏沃洛夫元帅》（*Suvorov*，1940）等则具有“以古喻今”的警示意义。

在表现历史人物、展示他们的爱国精神和传奇功勋方面，爱森斯坦的影片《亚历山大·涅夫斯基》堪为代表。影片描写13世纪俄国大公亚历山大·涅夫斯基率领人民击溃入侵之敌——条顿骑士的故事。13世纪初，被蒙古铁蹄践踏得伤痕累累的俄国，又遇德国人乘虚而入，强占城郭。大公亚历山大率领军队在“不让一条狗踏进国土”的誓言中，同敌人展开殊死搏斗。经过惨烈的浴血奋战，几经被围和突围后，终于击溃敌人。德国人涌向湖面企图逃向对岸，亚历山大乘胜追击，突然冰面开裂，条顿骑士顷刻沉入水中，影片以俄国军队获胜结束。

影片为史诗结构，情节架构以编年史和传记素材为基础，以楚德湖大战为主要叙事框架，略加虚构。影片中实景拍摄的冬日结冰的湖面、湖边低垂的松树雪挂和用沥青、玻璃、白沙等在摄影棚里建造的湖上冰面在厮杀中开裂的场景相互交替，使静态和动态有机融合，构成了蔚为壮观、风格独特的宏大场面。有人认为，冰湖大战是世界电影史上最完美的段落之一。

而亚历山大以“大公”-“外交家”“统帅”三重身份在银幕上的展现更体现了他深厚的爱国主义精神。该片在“二战”期间作为对士兵进行爱国主义教育的典范，在前线广泛放映，成为鼓舞、激励战士们英勇抗敌的精神武器。

这一时期，喜剧片电影创作也取得重大突破。导演Г.亚历山大罗夫的影片《快乐的人们》（*Vesyolye rebyata*，1934）等将音乐和美国喜剧片元素进行有机结合，获得一定效果。导演И.培利耶夫描写农村生活的喜剧片《富有的未婚妻》（*Bogataya nevesta*，1938）等更具俄罗斯本土的特点。这些表现现实生活的喜剧影片在当时以积极向上的精神、富于理想的思想主题，以及风趣幽默的语言风格受到观众热烈欢迎，给观众以精神鼓舞。

30年代，苏联电影基础建设投资增加，发行放映业得到迅速发展。电影生产上升，观众人数增多。到第一个五年计划结束，电影院、放映点已经增至29200家，观众已达到10亿人次。这一时期，苏联的电影产业基本形成。

40年代的苏联电影由于卫国战争而受到影响。在电影为战争服务的思想指导下，电影在鼓舞人民斗志、激发抗敌热情方面发挥了积极作用。电影工作者，尤其是摄影师踊跃奔赴前线，

报道战争实况，用生命和鲜血拍摄了大量新闻杂志片和大型纪录片，如《战争的一天》（*Den voyny*，1942）、《斯大林格勒》（*Stalingrad*，1943）等。电影制片厂在迁往后方的困难条件下也完成了描写苏联人民英勇抗击法西斯斗争的故事片《区委书记》（*Sekretar raykoma*，1942）、《虹》（*Raduga*，1944）等。战后拍摄的影片主要表现战争中的真人真事，以表彰弘扬爱国主义和献身精神，如《青年近卫军》（*Molodaya gvardiya*，1948）和《侦察员的功勋》（*Podvig razvedchika*，1947）等。

但是，由于国家对意识形态的严格控制，政治上推行个人崇拜，文艺创作受"无冲突论"的影响，加上战后经济极端困难，电影生产锐减，形成了历史上的少片年代。而电影作品中粉饰现实、宣扬个人迷信、回避生活矛盾的公式化、概念化手法也严重影响了作品的艺术水平，电影发展陷入了停滞。

26.2.3 解冻电影（20 世纪 50—60 年代）

1953 年，斯大林逝世后，特别是苏共二十大以后，苏联政治、经济、社会生活发生了重大变化。批判个人崇拜，开放对外政策，打破文艺创作的清规戒律等为文艺创作的发展提供了有利条件。创作出现自由，创作人员的积极主动性空前高涨。这一现象从文学界开始，在描写普通人，表现人道主义、人性的口号下，小说《区里的日常生活》和《解冻》在社会上引起强烈反响。电影则从描写工厂青年工人学习、生活和爱情的《滨河街的春天》开始，一批较真实地表现日常生活的作品，如《狂欢节之夜》等相继出现。同时描写国内战争时期的影片，如《共产党员》和改编片《静静的顿河》等也都显示出接近生活的特点。尤其是一批从战争中归来的电影导演拍摄的"二战"题材影片将这一时期的电影创作推向了一个新的高潮。

这些参加过战争，后经过专业学习而从事电影创作的年轻导演，如 C. 邦达尔丘克、Г. 丘赫莱依、С. 罗斯托茨基、М. 卡拉托佐夫、П. 托多罗夫斯基、М. 胡齐耶夫等，以自己的亲身经历和感受拍摄的影片通过表现战争中的普通人，他们的命运和生活为电影带来一股清新之气。这些影片在展示人物命运、创新电影语言上都展示了新的特点，构成新的视觉效果。这一现象被西方称为苏联电影的"新浪潮"，苏联国内则称为"解冻"电影。这些影片连续在世界各个电影节获奖，又一次提高了苏联电影在世界的地位，也提高了苏联电影的商业效益。

丘赫莱依以其三部作品成为解冻电影的领军人物。他的处女作《第四十一》（1956）表现国内战争时期一个红军女战士和一个白卫军中尉在意外遭遇的特殊环境中从敌对到爱恋的关系变化。影片突破以前表现战争和战争中的政治对垒模式，进而深化到表现战争中的人性以及人性受到环境制约和影响的问题。

丘赫莱依的第二部作品《士兵之歌》（1959）以散文化结构叙述了卫国战争期间一个普通士兵六天的生活经历。年仅 19 岁的阿辽沙因在战斗中打瘫敌人两辆坦克，获得一周探亲假的奖励。但回家途中的 4 天时间他全用在了帮助别人上，剩下的时间只和母亲匆匆见了一面便转身返回部队。影片结尾母亲在路口等待儿子归来，可是儿子再也没有回来。影片中的阿

辽沙一脸稚气，朴实无华。当敌人坦克追赶戏弄他时，他也害怕，却未被吓倒，奔跑中灵动地抓起地上的反坦克枪对着敌人猛烈开火，从而建立了功勋。这样一位普通的士兵成为影片主人公，无疑是对传统英雄人物塑造的一个突破。

丘赫莱依的第三部影片《晴朗的天空》（1961）则通过参战被俘的飞行员回国之后，在政治上受到猜疑，以至被隔离审查，直到“冰河解冻”“天空放晴”，才获得自由的故事，对斯大林的错误政策给予了批判。

《雁南飞》（1957）是解冻电影中，也是导演 M. 卡拉托佐夫个人最重要的作品之一。影片根据著名剧作家罗佐夫的话剧《永生的人》拍摄，描写了一个在战争中心理受到创伤，跌倒又重新站了起来的普通女孩维罗妮卡的命运。漂亮而单纯的维罗妮卡在战争爆发后，男友鲍里斯上了前线，父母在敌机轰炸中死亡，在战争的残酷环境中，受男友表弟马尔克的诱惑，丧失立场，背叛了心爱的人。当她看清马尔克的虚伪和自私后又离开了他。经受不住命运的打击，她几乎走上绝路，企图自杀。但在关键时刻一个小孩的出现使她重新燃起生的希望，回到人民之间。导演将性格具有明显缺陷的维罗妮卡作为影片主人公，本身就是剧作的一个突破。

影片不仅人物形象塑造成功，造型处理和表现手法亦有创新，叙事描写富含诗意。摄影师用手提摄影机拍摄的“送行”一场戏，作者用“情绪摄影”的理念从不同的视点——男女主人公各自的视点和观众的视点充分展示了两个主人公期待看到对方时焦急而紧张的心态及维罗妮卡未看到鲍里斯的沮丧等复杂心绪。而鲍利斯中弹倒下时白桦林的旋转镜头和他牺牲前对婚礼的憧憬也成为电影史上的精彩片段。这里创造性的摄影将鲍里斯的牺牲场面予以升华和诗化，进一步揭示了战争反自然、反人性的主题。扮演男女主角的演员巴塔洛夫和萨莫依洛娃也成为苏联最受欢迎的演员。

著名电影导演邦达尔丘克根据肖洛霍夫的同名小说拍摄的《一个人的遭遇》（1959）表现了一个在战争中经历了战斗、被俘、逃跑，最终看到胜利的苏联普通士兵的命运。影片中主人公索科洛夫和敌人面对面喝酒的较量，从俘虏营逃出后在麦田中的奔跑等行为动作突出表现了俄罗斯民族，俄罗斯士兵的顽强性格和在敌人面前英勇不屈的豪迈精神。正是俄罗斯人的这种性格和精神使得卫国战争取得胜利。影片结尾主人公收养的小男孩更显示了俄罗斯人的人性美。

安德烈·塔尔科夫斯基（Andrei Tarkovsky）的《伊万的童年》（*Ivanovo detstvo*，1962）描写 12 岁的小侦察员伊万深入敌后侦察敌情的故事。导演在叙述中穿插了伊万美好的梦境。通过残酷的现实与诗意的梦境两个世界的对比揭示了战争对人类的摧残，对人性的扭曲。本应过着幸福童年的伊万为了保卫祖国自愿深入敌后侦察敌情，最后献出了年幼的生命。影片既是对战争的批判，也是对普通人的赞颂。

正是有了阿辽沙、索科洛夫和伊万这样的普通人，俄罗斯才经受住了战争的艰难考验，取得了抗击法西斯的胜利。这类影片还有罗斯托茨基的《临风而立》（*Na semi vetrakh*）、库里让诺夫的《我住的房子》（*Dom v kotorom ya zhivu*）、格鲁吉亚导演的《士兵的父亲》（*Jariskatsis mama*）等。它们汇集在一起，像解冻的河流将苏联电影创作冲向一个新的高潮。

26.2.4 电影样式与风格的探索（20 世纪 60—80 年代）

除了战争题材电影的成就之外，60 年代以后直到 80 年代，苏联电影在前一阶段探索的基础上，从数量到质量都有了明显提高。受外国电影在美学和哲学方面的影响，苏联电影在丰富题材内容、掌握新的技巧、发掘新的电影语言过程中，创作流派纷呈，题材类型多样。思想电影、散文电影、作者电影、诗电影、喜剧电影等一起构成了“60—70—80”年代苏联电影丰富多彩的总体概貌。

思想电影

思想电影也叫思考电影，指那些通过银幕画面表现剧中人的思想流程或者对某一事件的思考过程的影片。其代表人物是 M. 罗姆（Mikhail Romm）和 C. 尤特凯维奇（Sergei Iosifovich）。

罗姆早在 30 年代就因创作关于列宁的电影成为全国故事片生产的领导。其在战后利用德国人在战争中拍摄的纪录影片素材剪辑成的政论片《普通法西斯》成为思想电影的代表作。影片以嘲讽、机智、冷峻的调子，“杂耍蒙太奇”构成对比性冲突的剪辑原则深刻剖析了希特勒个人野心的膨胀轨迹，揭示了德国法西斯从形成、发展到灭亡的历史必然，为人类发展提出了深刻警示。

尤特凯维奇将思想电影进一步拓展。其影片《列宁在波兰》（1966）和《列宁在巴黎》（1981）无论形式还是内容都有新意。前者在一个半小时的放映时间里，银幕上没有一句对话，列宁对第一次世界大战的思考过程全由画外音，他的内心独白——思想的声音构成。后者描写 1905 年俄国革命失败后列宁侨居巴黎期间，创办无产阶级党校时对俄国无产阶级革命的思考，以及与形形色色无政府主义思潮的斗争。影片采用时空交错的手法，将一个世纪前的巴黎公社、后来发生的十月革命和 1905 年时巴黎郊区隆尤莫列宁培养无产阶级革命者的学校穿插在一起，不仅表现了广阔的历史事件，还表现了列宁的思想。特别是导演将列宁同 20 世纪 60 年代的巴黎青年学生剪辑在一起，跨越了时空界限，构成两代人之间的直接对话，颇有新意。

散文电影

散文电影相当于用长篇小说改编的电影，影片叙事时间长，一般为上下两集，银幕空间广阔，故事发生地点跨国家跨地区。其代表人物是 C. 格拉西莫夫。

格拉西莫夫 60 多年的从影生涯与国家的发展变化有着密切关系。他的影片以长篇小说的叙事风格紧跟时代变化，反映了各时期社会的进程和出现的问题。20 世纪 30 年代表现青年的影片《七勇士》（*Semero smelykh*，1936）、《共青城》（*Komsomolsk*，1938）描写苏联开发北极和建设西伯利亚的故事。60 年代的《湖畔》（*U ozera*，1969）是对工业发展造成环境污染的问题的讨论；《人与兽》（*Lyudi i zveri*，1962）、《记者》（*Zhurnalist*，1967）等是对道德问题的深入探讨；改编片《静静的顿河》《青年近卫军》在再现历史悲剧中，历史背景厚重，人物性格鲜活。最后一部影片《列夫·托尔斯泰》通过对作家托尔斯泰最后一段日子的再现，总结了自己对人生的思考。格拉西莫夫的影片叙述流畅、磅礴大气、富有观赏性，但有时显得冗长。他对电影的贡献巨大，全苏电影学院在他逝世后，以他的名字命名。

散文诗电影

散文诗电影具有散文和诗的双重特点。导演 M. 胡齐耶夫（Marlen Khutsiyev）被认为是散文诗电影的代表人物。继处女作《滨河街的春天》获得好评后，胡齐耶夫于 1961 年完成、1964 年才公映的《我二十岁》（*Mne dvadtsat let*，又名《伊里奇哨卡》）通过描写几个青年人对生活意义的思考赢得广泛关注，被认为是苏联电影史上一部划时代作品。影片采用生活流的叙事方式，以浪漫抒情的表达手法，通过对细节的精巧运用，在表现年轻人的生活、工作和思想方面，通过主人公内心的冲突变化，推动剧情，突出主题，突出诗意，再现了苏联解冻后的时代气息。片中用意识流手法表现父子见面，用开场不同时代街头巡逻士兵的组接镜头和结尾莫斯科红场列宁墓换岗的场景表达了革命事业后继有人的主题，平常中突出深意。影片的一个亮点是当年参与该片演出的电影学院的一批学生，塔尔科夫斯基、冈察洛夫斯基、古宾科、留布申等后来都成为苏联电影的主要导演和演员。其 1992 年推出的《无限》无论在思想上，还是风格上都是对该片的继续。

诗电影

用爱森斯坦的话说，诗电影就是“使银幕富于诗的魅力”，20 年代的影片《土地》《战舰波将金号》等是诗电影的代表作。50—60 年代的诗电影有《雁南飞》《伊万的童年》，冈察洛夫斯基的《恋人曲》等。

乌克兰导演 C. 帕拉让诺夫（Sergei Parajanov）被认为是苏联诗电影导演。帕拉让诺夫 1965 年推出的影片《被遗忘的祖先的阴影》（*Tini zabutykh predkiv*）被认为在苏联电影史上掀起了一场“美学革命”。影片表现了乌克兰古老山村里一对青年男女的爱情悲剧。影片以乌克兰服饰、宴会、婚礼、庆典、祈祷、丧葬等习俗礼仪为载体，再现了乌克兰古老的民风习俗，用隐喻、神话、符号等丰富的造型手段，营造出一种意境。片中高山顶上的黑色十字架既隐喻“被遗忘的祖先”的影子和这片土地永远地融在一起，也诉说着被遗忘了的祖先们生生死死的故事。后来的《苏拉姆城堡的传说》（*Ambavi Suramis tsikhitsa*，1984）取材于古老的传说。在修建苏拉姆城堡时，小青年杜米尔什汗自愿将自己砌入墙中，因为据传说，只有将活人置入其中，城堡才能永不倒塌。自从青年砌入城堡之后，一个世纪过去了，不管侵略来自何方，城堡始终高耸于山顶之上，再也没有被摧毁过。影片渗透着对生命价值的赞美和对献身精神的颂扬。导演通过这个历史传说将民族文化与民族精神联系在一起，唱出了一曲生命价值的赞美诗。

作者电影

作者电影的典型代表是塔尔科夫斯基。他作品不多，共七部半，但却涉及不同主题：《伊万的童年》描写战争，《安德烈·鲁布廖夫》表现历史人物，《飞向太空》《潜行者》涉及科幻，《乡愁》和《牺牲》都是对人生哲学的思考。后四部影片都是把现实和虚幻世界结合在一起。其中有大地和宇宙，历史和未来，幻想和现实，这些东西相互反映、交叉影响。这里既表达了他对历史、未来和现实的思考，以及对人类文明的忧患，也表现了塔尔科夫斯基在异国他

乡对祖国的眷恋。

《镜子》（*The Mirror*，1975）是塔尔科夫斯基最主要的作品。作者在对自己童年生活的断断续续的回忆中，插入了苏联的政治恐怖、西班牙内战、第二次世界大战，还有中国“文化大革命”等事件的画面，从而表现了对个人命运和人类命运的思考。影片在表现手段上，回忆中夹杂着臆想、梦境、幻觉等场景。影片看起来像是一个错综复杂的迷宫，完全没有了传统的时空结构。但在写实与意象中，作者向观众展示着自己的思维，并提出问题供观众思考。

军事爱国主义题材影片

这一时期苏联电影创作不仅在样式风格的多样性上进行积极探索，在题材的选取上也表现出了丰富多样性，如生产题材、农村题材、儿童题材、历史题材等都有优秀的代表作品，但描写最多的还是军事爱国主义题材和现代社会道德题材。

70 年代出现在苏联银幕上的战争题材影片无论在电影语言，还是在电影技巧上都有新的突破。这一时期的战争题材影片基本上分为三种类型：全景式的史诗电影；描写局部战斗的电影；反映游击队生活、战斗的电影。

全景式史诗电影空间广阔，战争规模宏大，剧中人物众多。这类影片有《解放》（*Osvobozhdenie*，1970—1971）、《围困》（*Blokada*，1975）、《莫斯科保卫战》（*Bitva za Moskvu*，1985）、《他们为祖国而战》（*Oni srazhalis za rodinu*，1975）等。按苏联批评界的说法，这类电影的出现是时代进程的需要。

全景式史诗电影的代表作是导演 Ю. 奥泽罗夫（Yuri Ozerov）的大型影片《解放》。该片由 5 个影片构成，描写了苏军从 1943 年夏在库尔斯克开始反攻到 1945 年 5 月攻克柏林的整个战争进程。

影片由一个虚构的人物——营长兹维塔耶夫贯穿整个影片，并涉及众多历史人物。影片情节内容涉及事件多，表现地域广。不仅有前线的战斗，还有欧洲国家发生的诸多历史事件，如谋杀希特勒，推翻墨索里尼等。地域上既有莫斯科，伦敦，还有柏林，华沙。作者运用真实的历史素材，将历史事件同惨烈的战斗场面结合在一起，展示了这场战争广阔的历史全景。

在人物安排上，作者将真实的历史人物和虚构的剧中人物合理安排，相互融合。剧中人上至最高统帅，下到普通士兵，每个人——统帅部的代表、指挥战斗的将官、与敌厮杀的士兵，都要履行各自的职责，发挥自己的作用。正是依靠他们的英明睿智和英勇战斗，苏联才取得了战争的伟大胜利。影片的最大成功之一是演员乌里扬诺夫塑造的伟大战略家朱可夫元帅的形象。形不似而神似的乌里扬诺夫出色地再现了朱可夫在极端绝望、极端危险的境况下找到出路，从而通向胜利的过程。

影片表现了苏军从反击开始整个战争进程中的主要战役：普洛霍罗夫卡地区的坦克大战、强渡第聂伯河、坦克穿越白俄罗斯的沼泽地和攻克柏林的战斗。从大的战斗场面到小的细节描写，再现了战争的悲壮惨烈。影片中的几个场景——朱可夫元帅亲临前线视察研究坦克如何越过沼泽地的场面，强渡第聂伯河的惨烈状况，以及苏军攻入柏林后在被水淹的地铁里抢

救妇女儿童，牺牲自己的行为令人难以忘却。影片在拍摄上动用了所有可以动用的力量，创造了真实而广阔的战争历史画面。

在表现局部战斗方面，苏联电影有很好的传统，70年代出现在银幕上的《这里的黎明静悄悄》（*A zori zdes tikhie*，1972）和《只有老兵去战斗》（*V boy idut odni 'stariki'*，1974）堪称典范。这些影片注重人物的心理描写和形象刻画，在表现局部战斗的事件中将英雄主义和人道主义相结合，将现实的惨烈和理想的浪漫相对比，在揭示战争的血腥残酷的同时，对主人公的描写往往带有抒情色彩。

罗斯托茨基于1972年完成的《这里的黎明静悄悄》无论在主题上，还是在艺术手法上都有所创新。影片描写驻守在某小站上的5位女高射机枪手在准尉瓦斯科夫领导下同16个武装到牙齿的法西斯侵略者展开了面对面的斗争的故事。5个在和平时期长大的姑娘，有着各自不同的经历，怀着各自不同的理想，在这里与可怕的敌人相遇，在同敌人的殊死斗争中献出了年轻而宝贵的生命。影片采用黑白和彩色相间的叙述方式。银幕上黑白镜头再现的姑娘们与侵略者的斗争揭示了战争的残酷，敌人的凶狠。用高调拍摄的彩色画面是对她们战前生活的回忆，也有她们对未来美好生活的憧憬。然而她们未及享受幸福生活，却被战争推向深渊。从而揭示出影片的主题：战争与人类和平相违背，战争使这些本不该参加战斗的女性失去了生命，战争剥夺了她们繁衍人类的伟大使命。

卫国战争的胜利是全民斗争的胜利，其中既有前线军队的伟大功绩，也有敌占区游击队的功劳。反映游击队战斗的影片中女导演A.舍皮钦柯（Larisa Shepitko）的《升华》（*Voskhozhdenie*，1977）和著名导演A.格尔曼（Aleksey German）的《途中考验》（*Proverka na dorogakh*，1971）更具代表性。舍皮钦柯的《升华》描写卫国战争期间两个游击队员——前炮兵连连长索特尼科夫和士兵雷巴科夫在一次执行任务中被敌俘虏，索特尼科夫经受住了考验，英勇不屈，最后牺牲；雷巴科夫则惧怕刑讯，表示服从，当了伪警察。影片的突出特点在于作者在人物塑造上借用圣经故事作为比喻。索特尼科夫身体羸弱，体力不支，雪中徒步往往要雷巴科夫帮助，但却有着坚强的内心和勇于牺牲的精神，他的外部形象——瘦削的脸庞酷似耶稣，为了人民甘于受难，直至牺牲。雷巴科夫身体强壮，看似什么困难都能克服，可在敌人的威逼下顺从屈服，他的形象外貌和心理动机不说大家心里都很清楚。

道德探索题材影片

现代题材和道德题材电影是20世纪70—80年代苏联电影创作进展最大、内容最丰富、主题最深刻、成果最多的一个领域。许多作品真实、深刻地反映了苏联社会的变化和存在的问题，反映了个人、家庭、集体、社会之间的冲突，刻画了现实生活环境中人的心理状态和精神面貌。这类影片的出现与后来评论界认为的当时苏联社会已经进入了停滞时代不无关系，与当时社会上流行的物质病——人们追求物质享受，思想境界大大降低不无关系。

《莫斯科不相信眼泪》（*Moskva slezam ne verit*，1980）是道德探索电影中肯定社会道德，反映积极因素，宣扬社会道德规范，肯定社会积极行为的一部影片。影片以情节剧结构塑造

了适应社会需要的正面主人公形象，获得众多好评，也获得了美国奥斯卡最佳外语片奖。

影片故事从 1958 年开始，年轻姑娘卡捷琳娜涉世不深，一次在女友举办的家庭舞会上，听从女友建议，冒充大学生与电视台的一个记者相识并相爱。不久，记者在一次现场采访拍摄中得知她的真实身份，不顾她已怀孕，坚决弃她而去。卡捷琳娜咽下苦果，独自抚养女儿，边工作，边学习，16 年后成为一个大型纺织企业的领导。一次在城铁上，与单身工人果沙邂逅，两人一见钟情。她怕自己的职务给对方造成压力，再次隐瞒了真实身份。不料担心成为事实，当对方知道她的职务后，自觉离她而去。在朋友的帮助下，她终于找到果沙，开始了真正的幸福生活。

影片成功塑造了两个主人公形象：卡捷琳娜意志坚强，跌倒了能够爬起来，闯出一片天地；果沙有明确的生活目标和信念，尽管是工人，却具有工程师的水平，思想和生活作风丝毫不亚于高级知识分子。他们的形象是当时社会所尊重的，也是导演塑造最成功的。

80 年代的不少影片打破了传统的样式分类界限，使影片产生了更大的艺术感染力。导演 П. 托多罗夫斯基（Pyotr Todorovskiy）1984 年完成的《战地浪漫曲》（*Voenno-polevoy roman*）在探讨战争给人的命运、给社会带来的影响的同时，又展示出人物之间的复杂心理变化和道德倾向。

战后退役成为电影放映员的萨沙在街上偶然从叫卖声中听出熟悉的声音并确认了曾在前线被士兵们称为战地皇后的柳芭。得知其丈夫营长牺牲，她一人带着女儿艰难度日，萨沙心生同情，曾经深藏心底的对柳芭的难以企及的爱复燃；但自己已然结婚，身为教师的妻子薇拉心地善良、通情达理。他处在了两难境地。然而两个女人却表现出了极度的宽厚。薇拉愿为萨沙和柳芭的爱情自动退出，柳芭为了不伤薇拉，决定嫁人，未婚夫是区执委会主席。

影片描写战争对社会和人的命运的影响，但更多表现人的精神道德。两个女主人公都愿牺牲自己的情感成全对方的幸福，其道德情操是何其高尚。这也许是影片受到观众喜爱并获得奥斯卡最佳外语片奖提名的原因。

著名喜剧片导演 Э. 梁赞诺夫（Eldar Ryazanov）的《两个人的车站》（*Vokzal dlya dvoikh*，1982）虽然是喜剧片，但反映的仍是道德问题。音乐家在妻子驾车出事后为保护妻子自己主动承担责任被判入狱，不料妻子却在公开场合表示事故与己无关，是音乐家本人所为，同样揭示出道德问题。最后被关在监狱的音乐家得到了车站服务员的关心，尽管两人地位悬殊，然而两个人的善良心地使他们相互产生爱慕之情。

在表现道德探索题材的电影中，批判性影片越来越多，旨在揭示社会问题，揭示社会阴暗面，批判道德低下，品质恶劣，以及对社会构成危害、对他人造成伤害的背信弃义。这些影片通过对“恶”的揭露批判，揭示社会问题，揭示人的心理动机和人与人之间的关系。这类影片有《辩护词》（*Slovo dlya zashchity*，1975）、《没有证人》（*Bez svideteley*，1983）等。

青年导演阿勃德拉什托夫（Vadim Abdrashitov）拍摄的《辩护词》一上映便引起了舆论界的关注。影片描写一起案件的审判过程。青年律师伊琳娜在为自己的当事人瓦莲金娜辩护中得知，瓦莲金娜曾以做工甚至卖血来供养心爱的费加耶夫上大学，可是费加耶夫上大学后为了自己的仕途去追求教授女儿。这使瓦莲金娜深受刺激，她打开煤气，准备和负心人同归

于尽。尽管两人都没有死，她却被送上了法庭。其律师伊琳娜在法庭上慷慨陈词，瓦莲金娜得到了宽大处理。影片揭露了背叛者的自私和丑恶。

米哈尔科夫的影片《没有证人》由话剧改编。故事发生在一对离异的夫妻之间。丈夫为了自己的仕途与妻子离婚，与院士女儿结了婚。今天他来找她，因为他听说前妻即将与自己的顶头上司瓦西里结婚，而他之前曾写匿名信陷害过瓦西里。为阻止这桩婚事他使出浑身解数，先是甜言蜜语、虚情假意地怀念旧情，遭拒绝后又以告诉儿子其母非亲生母亲进行威胁。在没有证人的情况下，这个平时看起来衣冠楚楚的男人逐渐露出狰狞的面目和龌龊的灵魂。这是这时期苏联道德题材里的重要作品，创作者通过极其简单的情节处理——两个人物的谈话，将一个现代市侩的卑鄙灵魂和丑恶嘴脸揭露无遗。创作者从道德角度对人的心灵进行了剖析，这是对道德题材的新开拓。

《出嫁》（*Vpervye zamuzhem*，1930）也是这类影片中的一部。影片描写一位单身母亲含辛茹苦将女儿养大。女儿找到男友后，为了占据母亲的房子，千方百计迫使她离家。不得已的情况下，母亲找了一个男人，平生第一次出嫁。影片通过这样一个特殊家庭发生的事情，揭示了当代青年人的生活态度：缺乏道德，自私自利。

70—80年代的电影对道德问题表现最多，涉及最广，分析最深。这时期因为社会的变化，人的思想的变化，电影在反映这些问题方面更加灵活。但随着社会问题的出现，社会发展的停滞，社会到了必须改革的时代，电影也随之开始了改革。

26.2.5 苏联电影的解体

1985年，戈尔巴乔夫上台，实行“改革”和“公开化”，国家政治、经济、思想、文化发生了深刻变革。1986年5月苏联影协第五次电影工作者代表大会开始了电影的全面改革。在促成苏联电影“历史性转变”的目标下，提出了“改革电影生产体制”、创作要实行“全面开放”方针。

改革的主要标志是解禁了一批之前因各种原因被禁映的具有高度艺术水准的，如《主题》（*Tema*，1979）等10多部影片。其中影片《悔悟》（*Monanieba*，1984）影响最大。

《悔悟》是格鲁吉亚导演阿布拉泽（Tengiz Abuladze）创作的。影片通过一位中年妇女多次挖掘一具尸体的行为揭示20世纪30年代斯大林统治时期迫害知识分子的事件。影片采用象征、隐喻、联想甚至荒诞等手法，通过独特的银幕造型，揭示了那个时期的恐怖气氛，影射了独裁统治的年代。影片的特点在于，影片没有表现具体的历史人物或者事件，故事发生的时间地点也无须考查，主人公瓦尔拉姆的名字在格鲁吉亚语中意为“没有其人”。他的形象则是由几个历史人物的部分特征——希特勒的胡子，贝利亚的夹鼻眼镜，佛朗哥式的短发，墨索里尼爱好歌剧的性格构成。这是一个独裁者的集合形象。而遭迫害的艺术家的造型类似于耶稣的形象。他与妻子代表了圣洁和美丽。在独裁者的统治下，圣洁被玷污，美被扼杀，艺术被迫害。

改革的第二个标志是创作者获得极大创作自由。随着社会问题的日益尖锐，一批反映社

会问题，尤其是青年问题的影片应运而生。如反映青年人没有信仰的《小维拉》（*Malenkaya Vera*，1988）、描写青年团伙帮派打架斗殴的《我叫阿尔列基诺》（*Menya zovut Arlekino*，1988）、表现妓女现象的《国际女郎》（*Interdevochka*，1989）和表现人的精神堕落的《出租车布鲁斯》（*Taksi-Blyuz*，1990）等。这些影片几乎形成了一个浪潮，代表了当时的创作倾向。

《小维拉》通过一对看似不相称的青年男女的爱情故事展示了青年人对传统经验和道德规范的轻视。两人结婚后住在女方家，但两代人因生活态度不同矛盾日益加深，发展到最后几乎动起刀子。影片因其对青年问题的揭示和第一次公开暴露的性场面在国内外引起反响。影片女主人公小维拉代表了苏联解体前精神空虚、信仰丧失、理想幻灭的一代青年人的形象。

《国际女郎》触及了苏联时期被绝对禁止，后来又变得非常时髦的题材——卖淫问题。影片讲述一个名叫达妮亚的护士，在从事妓女的“兼职工作”中与瑞典工程师爱德华相识，同其结婚移居瑞典。然而文化的差异和过去的经历以及她在瑞典找不到合适工作的现实使他们的生活出现分歧。加上达妮亚留在国内的母亲受不了周围舆论的压力而自杀，她在匆匆回国途中发生了车祸。与此同时，那些过去曾羡慕达妮亚的女孩子们，却正在成为一批新的“国际女郎”。影片同样是对当时社会问题的公开揭露和批判。

改革也使电影业发生了巨大变化。电影生产模式改变：选题不再实行国家规划、定制，由电影厂自行决定；生产实行独立核算；取消进口影片配额，取消发行放映限制；民营电影公司，个体发行公司应运而生。然而，外国影片，特别是美国影片长驱直入，迅速占领了苏联及其解体后俄罗斯的整个电影市场。而在没有形成正常生产机制的状态下，民族电影根基动摇，电影业陷入崩溃的边缘。这个时期为后来俄罗斯电影的危机埋下了隐患。

26.3　重归俄罗斯电影

1991 年 12 月 25 日存在了 69 年的社会主义苏维埃联盟宣告结束，苏联多民族的电影也从此成为历史。90 年代初，独立后的俄罗斯国家政治、经济、社会陷入危机：通货膨胀，物价飞涨，人民生活陷入困境。经济危机使得彻底商业化后的俄罗斯电影遭受重创：生产下滑，质量下降。电影发行放映体制也彻底改变，由于录像市场的竞争，观众流失，影院关闭，到 1996 年，俄罗斯电影院从原先的两万多个减少到 2000 多个。后由于国家对电影的重视，出台了相关政策，电影生产开始回升。苏联解体后的前 10 年，由于社会思潮和社会现实的驱动，俄罗斯电影创作主要集中在两个方面：反思批判过去和揭示批判现实。

在反思过去、否定苏联时代的电影中，大多数影片以直白的方式批判过去、批判斯大林。

在众多反思电影中，H. 米哈尔科夫于 1994 年完成的影片《烈日灼人》（*Burnt by the Sun*）更有创意。影片不仅获得 1994 年奥斯卡最佳外语片奖，也受到国内评论界的一致热评，认为该片是当时“最好的一部国产（俄罗斯）影片”，“在创作上使美学感受同对观众的情绪感染达到了最佳结合”。

影片描写 1936 年夏天发生在红军师长科托夫身上的悲剧事件。通过往日的朋友，如今在情报部门工作的米佳早上到来、傍晚离开一天内发生的事件再现了 20 世纪 30 年代苏联社会

的政治氛围。米佳的到来使科托夫一家的生活发生了毁灭性改变。科托夫被米佳带走，途中遭到暴力残害。影片结尾字幕显示：科托夫被枪毙，其妻玛露霞和女儿被关进监狱。整部影片中，米哈尔科夫虽然没有公开表示批判，但批判之义尽在其中。这里发生在主人公身上的悲剧事件无不是对斯大林时代的揭露。1937 年即将开始的镇压运动已经在科托夫的身上拉开帷幕，尽管科托夫和斯大林曾经是朋友，他们一起照过相，科托夫还有斯大林的直线电话，可是在他遭人陷害诬告，生命受到威胁时想找斯大林澄清事实已经没有丝毫可能。至此，科托夫如梦方醒，面对死亡，仍然保持了一身正气。

影片多处运用了比喻、象征手法：莫斯科郊区原野上用氢气球高悬的斯大林的巨幅画像按作者的意思是一个可怕的、要伤害人的毒太阳；而残害科托夫的见证人，被米佳杀掉灭口的卡车司机，开着车逢人就问路，却始终在原地打转，及片中多次出现的大火球，作者都赋予了一定的含义。

2000 年之后，米哈尔科夫又拍了《烈日灼人》续集，表现卫国战争题材的上下两部影片《面对》和《堡垒》。主人公依然是科托夫，而让科托夫从《烈日灼人》中活下来的手法是枪毙他时有人做了替代。战争爆发后，被关在监狱的科托夫上了前线，带领和他一样身份的人，用缴获敌人的武器同敌进行殊死斗争，并在前线与自己已经长大做了卫生员的女儿相见。影片在细节处理上依然保持了米哈尔科夫的精雕细琢及大胆创新，但因种种原因，影片受到激烈批评，未被观众接受。

作为俄罗斯电影的主要代表，俄罗斯文化的代言人，米哈尔科夫一直未间断过创作。从拍摄的第一部影片起，米哈尔科夫的创作就具有鲜明的个性特征：题材广阔，样式多样，手法细腻，叙事流畅。他的影片从西部片到情节剧，从改编片到室内剧，从内蒙古的大草原到西伯利亚的茫茫雪原，显示了作者在样式技巧方面的成熟和多样，而在主题上从对人文精神的探索到对自然景物的哲学思考，从对社会问题的揭示到对斯大林时期的批判，以及对东、西方文化及古代与现代的比较，还有对现实问题及战争的深度思考都说明他深厚的文化底蕴和广阔的创作视野，说明他对祖国的爱，对民族文化的尊重。

进入 21 世纪后，俄罗斯国家形势好转，政治趋于稳定，经济开始上升。在大的社会背景中，电影状况也在好转。国家不断加大投资，媒体和一些大的公司也加盟电影制作，而最有成效的则是电视频道的加盟。在国际电影总的发展趋势影响下，俄罗斯电影大片不断，数字电影越来越多，现代电影院，数字电影厅的设立，都在为扩大国产影片在市场的占有额而努力。然而由于改革时期对进口电影实行全面开放，外国电影，主要是美国电影的大量涌入，占领了俄罗斯电影市场，导致俄罗斯本土电影在市场的占有率依然很低。

2002 年俄罗斯电影出现新的起色。A. 罗戈日金（Aleksandr Rogozhkin）的《春天的杜鹃》（*Kukushka*）、H. 列别捷夫（Nikolay Lebedev）的《星》（*Zvezda*）、A. 巴拉巴诺夫（Aleksey Balabanov）的《战争》（*Voyna*）、П. 鲁金（Pavel Lungin）的《寡头》（*Oligarkh*）票房均超过百万美元，这在当时是很了不起的成绩。此外，《布谷鸟》《精神病院》（*Dom durakov*）、《情人》（*Lyubovnik*）还在大的国际电影节获奖。2003 年在国际大型电影节获奖的更多，有《回归》

（*The Return*）、《科克杰别里》（*Koktebel*）、《祖母》（*Babusya*）、《恋爱成功，丽利亚》（*S lyubovyu. Lilya*）、《父与子》（*Otets i syn*）等。4 部电影《回归》《布谷鸟》《寡头》《俄罗斯方舟》在美国公开上映。这一状况无疑鼓舞了所有电影人。

之后与世界电影潮流接轨，大片接连出现，单个票房不断刷新。继第一部魔幻片《守夜人》（*Nochnoy dozor*，2004）获得票房成功之后，其续集《守日人》（*Dnevnoy dozor*，2006），表现阿富汗战争的《第九连》（*9 rota*，2005）、再现卫国战争的《布列斯特要塞》（*Brestskaya krepost*，2010）和《斯大林格勒》（*Stalingrad*，2013）等相继出现。这方面最有代表性的导演是 T. 贝克曼姆贝托夫（Timur Bekmambetov）和 Ф. 邦达尔丘克（Fyodor Bondarchuk）。前者的贺岁片、魔幻片系列《新年枞树》（*Yolki*）系列票房始终占据年度本土电影榜首，其本人也被称为票房导演深受欢迎。后者的战争题材影片创作颇有成效，善于用高科技手段提高电影的观赏力。

值得一提的是，世纪之交崛起的这批青年导演不仅从事创作，也加入了制片行列，在电影公司或国家电视台担任制片人。以青年题材影片《爱情》（*Lyubov*，1991）、《聋人之国》（*Strana glukhikh*，1998）闻名的导演 B. 托多罗夫斯基（Valeriy Todorovskiy）现任俄罗斯电视台制片人、Д. 梅斯希耶夫（Dmitriy Meskhiev）任大型电影公司“世界俄罗斯制片厂”（Russian World Studios，位于圣彼得堡）的总制片人；Ф. 邦达尔丘克、贝克曼姆贝托夫，以及影片《宇宙之箭》（*Kosmos kak predchuvstvie*，2002）的导演 A. 乌奇杰里（Aleksey Uchitel）等也都分别组建了自己的公司并担任制片人。他们在推动俄罗斯电影发展进程方面发挥着重要作用。

艺术电影在俄罗斯电影创作中始终占有重要地位，即使是商业化的今天，俄罗斯的艺术电影依然很受重视，而且题材广泛，思想深刻。俄罗斯在大型国际电影节上获奖的影片几乎全是艺术片，如 C. 鲍德罗夫（Sergey Bodrov）的表现车臣战争的《高加索俘虏》（*Kavkazskiy plennik*，1996），梅斯希耶夫表现“二战”的《自己人》（*Svoi*，2004），H. 米哈尔科夫的描写一次审判事件的《十二怒汉》（*12*，2007），鲁金描写一个人在孤岛上自我救赎的《岛》（*Ostrov*，2006），A. 波波戈列布斯基（Aleksey Popogrebskiy）的表现只有两个人的北极气象站工作的《我如何度过这个夏天》（*Kak ya provel etim*，2010）等。

艺术电影领域最负盛名的导演是 A. 索科洛夫。索科洛夫在艺术电影的路上一贯坚持自己的立场，从不为商业利益所动。他的电影注重思想内涵，追求语言完善。尽管他的电影观众不多，但其深刻的艺术思想及精湛的艺术技巧深得评论界认可，影片多次在国际电影节获奖，他本人在国际上，尤其在欧洲电影界享有很高盛誉。

索科洛夫的创作基本是对人生、对死亡、对社会、对物质世界的哲学思考。最初的电影以世界末日为题表现人的精神冷漠颓废，影片造型扭曲。其后的创作基本集中在三个主题：对生与死的思考，人性与亲情的表现和对权力的拷问。第一个主题作者通过三部影片再现了死亡、永生和在两者间的黑暗中的徘徊，是在“失去了界限的生与死、光明与黑暗、犯罪与惩罚之间的绝望与寻找”。第二个主题体现在《母与子》和《父与子》两部影片之中。前者通过儿子对病重即将离世的母亲无微不至的照顾，后者通过父子二人相依为命的生活

表现了人间的亲情，赞扬了美德，是对人性的张扬。对权力的拷问则在关于位于权力顶端的人物的三部影片——描写战争恶魔希特勒的《莫洛赫》（*Molokh*，1999）、表现病后没有行动能力的列宁的《金牛座》（*Telets*，2001）和表现日本裕仁天皇的《太阳》（*Solntse*，2005）中得以体现。

2002年，索科洛夫完成的影片《俄罗斯方舟》采用全新的拍摄方法，表现了俄罗斯300余年的历史。影片以圣彼得堡爱尔米达日艺术博物馆（冬宫）为拍摄对象，在90分钟内不切换，完成对35个展厅及850余人的拍摄，将俄罗斯300余年的历史贯穿一线，表现出了特立独行的美学风格和深刻的思想内涵。

在展示俄罗斯300多年的文化历史方面，导演充分利用了艺术博物馆的特殊身份，其中的历史时空被分为“搬演的”和“展示的”两部分。搬演的部分是用850多名演员对俄国已经消逝的历史，也就是历史人物，如彼得一世、叶卡婕林娜、尼古拉一世和二世、普希金，和历史事件如沙皇一家人的生活和接待外国使者的仪式等的再现。展示部分即存留至今的历史，如艺术品和建筑，这是实实在在的东西，是静止的东西。而对这些历史，对300余年的文化发展，导演则是通过当代人物，也就是博物馆的工作人员和参观者进行连接。当代参观者，用自己的方式解读画作，探索历史脉络。他们可以与不同历史时期的人物同时出现甚至可以面对面交流，分享参观感想。明显的例子就是博物馆的三代领导人在走廊的一个角落一起交谈的镜头。这个角落或者一扇门又会成为一个情节和另一个情节的连接点。2011年，索科洛夫的新片《浮士德》（*Faust*）又在威尼斯电影节获得大奖。这更夯实了他在艺术电影领域的地位。

除索科洛夫外，年轻导演A. 萨金塞夫（Andrey Zvyagintsev）则是近年来升起的一颗艺术电影新星。自第一部影片《回归》2003年在威尼斯电影节捧回“金狮”开始，后来拍摄的影片《放逐》（*Izgnanie*，2007）和《叶列娜》（*Elena*，2011）均在国际大的电影节获奖。尤其是获得2014年美国金球奖的新片《利维坦》（*Leviafan*）不仅在欧洲各大电影节中获奖，还获奥斯卡最佳外语片奖提名。萨金塞夫已经得到国际电影界的认可。

思考题

（1）试谈苏联解冻电影的创新与特点。

（2）试论道德题材在苏联电影中的表现。

（3）怎样理解俄罗斯国家体制变化对电影的影响？

参考书目

苏联科学院艺术史研究所编：《苏联电影史纲》，中国电影出版社1983—1992年版。

《电影全景》3，俄罗斯艺术出版社1981年版。

《俄罗斯电影：重整的反常现象》，俄罗斯大陆出版社1995年版。

《解冻电影》，俄罗斯电影艺术科研所1996年版。

第 27 章

意大利电影

27.1 意大利式巨片

1905 年，F. 阿尔贝里尼（Filoteo Alberini）在罗马创办了电影制片厂，摄制了第一部有群众大场面的故事片《攻陷罗马》（*The Capture of Roma*）。该制片厂从 1906 年始定名为西纳斯公司。其后的两三年间，很多小电影公司在都灵、米兰、罗马、那不勒斯和威尼斯等地纷纷建立起来。

就像古罗马帝国的历史和文明曾经光耀过这片土地一般，意大利电影在度过了最早的蒙昧期和杂耍期之后，一批以古罗马帝国和宫廷为题材的史诗巨片再一次令这个国家所出产的电影在默片时代的世界银幕上获得瞩目。那些早已丧失新鲜感的挑剔的观众们经由观看这些意大利巨片而重拾了对电影这门新兴艺术的兴趣。哦，电影原来还可以那么好看，那么丰富，那么震撼人心！连早已消亡了几千年的古罗马帝国，都可以借由电影还魂！简直太不可思议了！

到了 1913 年前后，意大利史诗巨片迎来了无比辉煌和荣耀的巅峰。导演 E. 格左尼（Enrico Guazzoni）拍摄的《你往何处去》（*Quo Vadis?*，1913）改编自显克维支（Henryk Sienkiewicz）的同名小说，再现了暴君焚城的历史。一对贵族青年男女浪漫的爱情，风化裁判所的激烈论辩，整个罗马社会的堕落，基督徒的圣战和焚烧在熊熊大火中的罗马城，构成了整部影片豪华的场面和恢宏的气度。由 M. 卡塞利尼（Mario Caserini）于 1913 年拍摄的《庞贝城的末日》（*The Last Days of Pompeii*）和 G. 帕斯特隆纳（Giovanni Pastrone）于 1914 年拍摄的《卡比利亚》（*Cabiria*），是巨片时期的另两部杰作。《庞贝城的末日》中角斗士的竞技场面以及维苏威火山喷发埋葬了整座庞贝城的场面令人震惊。《卡比利亚》由意大利著名的民族主义作家邓南遮（Gabriele D'Annunzio）亲自编写剧本，展现了古罗马与迦太基的恢宏战争场面。

1913 年前后的这三部史诗巨片，以其豪华奢靡的古罗马宫廷生活场面、恢宏壮阔的群众场面和战争场面，以及整座城市顷刻间毁于一旦的影像奇观，向世界展现了意大利电影的野

心和实力，令同时期的欧洲其他国家电影和美国电影黯然失色。还有什么能比这些表现古罗马帝国的豪华大片更能吊起观众的胃口和对电影的期待的呢？于是各国竞相购入意大利出产的史诗巨片以大饱眼福，一时间意大利影片供不应求，意大利电影业空前繁荣。直至20世纪30年代美国好莱坞兴起之前，意大利始终是世界电影最大的出口国，为欧洲和美国的电影银幕源源不断地提供古罗马帝国昔日的荣耀和震慑人心的影像奇观。

意大利式巨片刺激了正在成型之中的美国电影，激发了美国人对豪华大片的勃勃野心。当时在美国电影界挑起大梁的格里菲斯在观看过《你往何处去》之后，立即于1914年推出巨作《贝利亚女王》，试图与之一较高下，结果却因种种原因而以失败告终。不过我们仍可以看到美国电影人向意大利大片学习如何处理宏大场面的电影技巧，以及如何驾驭更庞大复杂的电影叙事的决心。格里菲斯于次年"卷土重来"，拍出了伟大的史诗巨片《一个国家的诞生》，最终与这些傲视世界影坛的意大利大片分庭抗礼。

20世纪30年代以后，好莱坞电影以其雄厚的资本、高效的制片厂制度、精湛的电影技术和成熟丰富的电影类型而无可匹敌，正式终结了意大利式大片的辉煌时代。另一方面，意大利式大片也因为在题材和形式上的过度重复而陷入粗制滥造和沉冗乏味中，丧失了原初的魅力，意大利电影也逐渐开始失去国外市场而显露颓势。这一时期，意大利开始大量引进好莱坞电影，国产电影数量不及引进好莱坞电影的十分之一。

第一次世界大战之后，墨索里尼在意大利组建了法西斯政权，电影作为振兴民族文化的重要内容和塑造独裁政权形象的重要手段，而得到了政府的大力扶持。墨索里尼政府将其称为实践伟大的"意大利的好莱坞"电影梦。以下是一份简要的大事记：

- 1932年创办威尼斯电影节，在风光旖旎活色生香的美丽水城威尼斯，意大利搭建了一个交流与向世界展示自己的绝佳电影平台。
- 1935年，意大利设电影业管理局，将电影生产和影片发行都置于国家控制之下。并在原有民间电影制片公司皮特鲁格电影公司（Pittaluga Cines）的基础上建立国家电影工业机构（Ente Nazionale Industrie Cinematografiche，缩写为ENIC），其制作出品的电影占意大利电影90%的份额。同年，中央电影实验所（Centro Sperimentale di Cinema）成立，意大利最重要的电影专业杂志《白与黑》（*Bianco e Nero*）创刊。
- 1937年，在"意大利的好莱坞"电影梦的驱策下，罗马电影城（Cinecittà）建成，拥有十个室内摄影棚和外景地，成为欧洲最大的综合电影制片厂。
- 1938年，ENIC垄断电影发行，使好莱坞福克斯、派拉蒙、米高梅和华纳兄弟四大公司进口量大幅缩水，同时增加意大利电影产量。在法西斯政权一系列的积极干预下，意大利电影建立起了强大的工业体系并跻身于"一战"后欧洲卓越电影大国行列。[①]

① 引自［意］玛利亚·格拉西亚·马佐基：《法西斯统治时期的电影》，参见http://cronologia.leonardo.it/storia/a1922f.htm。

“意大利的好莱坞”的电影梦催生了一批法西斯式大片。亚历山大·勃拉塞蒂（Alessandro Blasetti）是这一时期一位值得关注的导演。他在 20 年代创办了一本叫作《银幕世界》的电影杂志，团结了一批有志于振兴意大利民族电影的同道中人。或许是勃拉塞蒂的电影理想与法西斯电影梦不谋而合，或许是法西斯政府一系列的强力举措与勃拉塞蒂未酬的壮志发生了某种共振效应，这位情绪易受影响的电影导演成了墨索里尼政府电影梦的最佳实践者。他在 1929 年拍摄的《太阳》（*Sole!*），1934 年拍摄的《1860》和政治色彩浓烈的《老卫兵》（*Old Guard*），以及 1930 年的《尼禄》（*Nerone*）和 1941 年的《铁冠》（*The Crown of Iron*）等古装片，能够看出法西斯政权在电影领域中所取得的“意志的胜利”。宏大的叙事、强烈的意识形态色彩以及民族主义情绪，无一不是以一种大片的姿态，向世人宣誓着某种关于复兴的伟大梦想。

意大利电影人也尝试了类型电影的创作，试图从历史、小说与现实中寻找到那种类似于好莱坞电影一般有效的意大利式类型，有些则继续搬演着史诗巨片的老套路。可惜都并不很成功。意大利式巨片的辉煌随着默片时代的终结、欧洲的衰落和美国的兴起而最终进入了历史。

今日流连于罗马的观光客们走进位于城市郊外复建后的罗马电影城，依旧能看到法西斯时代巨大阴森的铁鹰标志孤零零地竖立在正对大门的花坛中央。曾经的铁血和铁的意志，意图赶超美国好莱坞的意大利电影梦，也慢慢地转入历史的暗处生锈了。与这个城市中随处可见的古罗马废墟一样，仅仅为一些存在过的事物留下一丝证据。

27.2　意大利式喜剧

喜剧作为意大利民间文化和通俗文化的血脉，可以追溯到深受意大利人喜爱的、以假面和方言著称的即兴喜剧和轻歌剧上。20 世纪 30 年代以后，由于法西斯政权对本土电影的大力扶持，喜剧渐渐在电影银幕上萌芽。然而，由于喜剧是一种通俗文化，缺乏法西斯政权所需要的精英和民族意识，并没有受到重视。这个时期，勃拉塞蒂也拍摄了一部对后世现实主义和喜剧电影影响很深的优秀作品《云中四部曲》（*Four Steps in the Clouds*，1942）。战后意大利“经济奇迹”出现的 50 年代到 70 年代这二十年间，是意大利式喜剧（commedia all’italiana）辉煌的时期，涌现了一大批优秀的导演、演员和作品。马里奥·莫尼切利（Mario Monicelli）1958 年的《圣母街上的大人物》（*Big Deal on Madonna Street*）通常被认为真正为意大利式喜剧带来国际声誉，而埃托里·斯科拉（Ettore Scola）1974 年的《我们曾如此相爱》（*We All Loved Each Other So Much*）则宣告了喜剧时代的终结。

意大利式喜剧不同于美国的棍棒打闹喜剧，不同于任何一种通过精心编排情节与刻意设置搞笑段落来营造喜剧效果的、具有类型电影特征的喜剧作品。意大利式喜剧就是意大利的现实主义电影，更准确地说，是城市平民生活的现实主义电影。与其他以娱乐观众为目的的类型喜剧和轻喜剧最大的区别在于，意大利式喜剧中经常会表现严肃的主题，比如死亡、离别、孤独感、人生意义、社会问题等。

那么它的“喜感”何来呢？其实，意大利式喜剧的“喜感”是在意大利这块特定的土壤上形成的。意大利是个传统的农业大国，广大农村、山区和渔村的农民祖祖辈辈日复一日过着沉重劳苦的生活。这个国家的天主教传统非常深厚，并且有尊重母亲、重视家庭的传统。因此，意大利的母亲和女人们是比较劳苦的。她们沉默隐忍，在婚后担当起养儿育女和操持整个家业的重任。意大利南方如那不勒斯和西西里这些区域，相对于中部的托斯卡纳和北方的时尚大都会米兰等地区要更加保守和传统，形成了较为鲜明的南北差异。再加上这个国家的悠久历史和深厚的文化积淀，意大利式喜剧的“喜感”便成为一个相对的概念。它是相对于沉重呆板的农民而言，较为活泼机灵的城市平民的喜剧；是相对于沉默隐忍的女人而言，较为活跃享乐的男人的喜剧；也是相对于保守、慢节奏的南方而言，较为轻便、快节奏的中北部时尚都会的喜剧。

在这样的一个背景下，如果观众们并没有在意大利式喜剧电影中寻找到轻快的令人捧腹的段落，反而看到了死亡、恐惧、失控、迷惘和孤独，也并没有等到一个皆大欢喜的结尾，则一点都不足为奇。意大利这片古老、圆熟、久经沧桑的土地上生长出来的喜剧，容纳了世相百态、男欢女爱、穷街陋巷、肮脏的和圣洁的、警察与小偷、婚礼与葬礼、母亲与妓女、美国汉堡与意式面条、乱相与盛相、世俗与宗教、热闹与寂寥。纷杂的世相在取景框中和平共处，两相对立的矛盾被镜头推动着向前。既繁复又圆熟的现实，创造出了可以嘲弄死亡和恐惧的喜剧。

莫尼切利在《圣母街上的大人物》中嘲弄了一帮“笨贼”。一群小偷、末流拳手和城市无业游民组成了一个盗窃集团。他们在偶然间得到了一处保险箱的情报以后，“精心策划”了一个从下水道潜入民居的偷盗计划。在作案过程中由于技艺不精和内讧而漏洞百出，闯祸连连。其中一名成员由于大家的失误而丧身车轮之下。经过一夜的折腾笨贼们无功而返，只得在第二天早晨走进了街上的招工队伍。导演嘲弄了这群城市流民的贪婪和奸猾，自己没有本事，却还自以为是，彼此轻视；嘲弄了他们轻率而愚蠢的行为，白白葬送自己的生命。然而他们并不是真正的坏蛋，他们甚至连贼都做不好，费了生平最大的周折，却只是像在黑暗的地洞中钻来钻去的老鼠一样微不足道。令人发笑的场景在笑声刚起的那一刻便刺痛了观众的心，卑微而无名的城市流民，甚至付出性命都离“成功”相差太远。他们活着的尊严仅仅存在于彼此的嘲笑和轻视之中。

费里尼（Federico Fellini）在《浪荡儿》（*I Vitellori*，1953）中嘲弄了一群小城镇无业青年的“远大理想”。他们年逾三十却依然无所事事，天天胸怀远大的抱负，要做一番大事业，可不知从何做起，只得日复一日流连于小酒馆、街道上、女人的裙边，空谈与空想一番后，灰溜溜地回到父母身边，靠老父母微薄的收入吃一口饭。影片中一个十多岁的小男孩，家境贫苦，每天起早贪黑去铁道上干活，靠自己的双手挣钱养活自己。就是这个小男孩，都可以给这些三十不立的浪子讲讲什么才是人生。他们也都很明白在真正的生活面前，应该为自己的虚度光阴感到羞愧。可是，真的要让他们日复一日去重复简单繁重的体力劳动来养活自己，他们又是万万不肯的，毕竟回到家里，父母总是可以为自己剩下一口饭吃的。浪子们就这样

胡闹着，自嘲着，被别人嘲弄着，继续过他们不能结束又毫无意义的生命。一旦音乐响起，便永远不要结束；一旦狂欢开始，便永远不要停歇。夜晚也永远不要结束，这样太阳就不会升起来。音乐和狂欢戛然而止的地方，太阳升起来，就照见了惨不忍睹难以为继的生活，是他们永远不想要去面对的真实。

除了奸猾无能的“笨贼”和无所事事的浪荡子之外，迪诺·里西（Dino Risi）在《超速》（*Il Sorpasso*，1962）中所塑造的是刚踏入社会却在高消费和奢侈的生活面前抵御不住诱惑而差点失控的年轻人；阿尔贝托·索尔蒂（Alberto Sordi）在《一个美国人在罗马》（*An American in Rome*，1954）中塑造的是迷恋上了美国流行文化和好莱坞电影的浮夸的肤浅傻大个；彼得罗·杰尔米（Pietro Germi）导演的《意大利式离婚》（*Divorce Italian Style*，1961）和《被诱惑被遗弃的女人》（*Seduced and Abandoned*，1964）中塑造的是不耐烦于传统婚姻和宗教束缚、不想负担家庭重任的花花公子们，描绘他们为了更顺利地在外面拈花惹草而抛弃结发妻子的闹剧。

在意大利式喜剧里，形形色色的出了问题的男人作为电影的主角，承受着被嘲讽的、毫无尊严的命运和形同草芥般的人生，以及善意嘲讽中所蕴藏的同情。这种同情并非居高临下式的，作者就身处于他的人物之间，是小团伙中的一员，写给演员的台词就是作者的自嘲，哀叹剧中人的命运就是哀叹自己。

而女性角色尤其以操劳宽容的慈母和贤妻为典型，她们与这一群浪荡子们形成了对比。意大利是一个天主教国家，崇拜圣母玛利亚，又有尊重母亲的传统。女人未嫁时尽情享乐，花枝招展，享受被男人追逐的乐趣（底线为保持贞操），嫁了人之后便迅速发福，日夜操劳，维持家庭的生计。如《浪荡儿》中那典型的慈母形象，维斯康蒂（Luchino Visconti）的《小美人》（*Bellissima*，1951）中的贤妻良母形象，《意大利式离婚》中遭到背叛与抛弃的妻子形象，都是现实生活中传统女性的缩影。女人的勤劳和宽容宠坏了丈夫和儿子们，女人的苦难、严肃、刻板和强烈的道德感又一定程度上束缚了男性自由的精神。中国的一句俗语“慈母多败儿”也同样适用于重视家庭伦理关系的意大利。慈母贤妻与浪荡子们的纠缠，是传统与叛逆的纠缠，是沉默的土地与喧嚣城市的矛盾。女人们的等待和苦难是浪荡子和男人们闯入外面的花花世界纵情享乐时心头飘过的一丝阴影，是他们骨子里的隐痛。

维斯康蒂的《大地在波动》（*La Terra Trema*，1948）一片的开头，就展现了这样的一幅场景：一群身着黑衣、头披黑纱的女人在暗淡的天光中列队穿越整个村庄，走到礁石前面对大海，她们举起手里的十字架一遍又一遍地对着黑沉沉的海面念着祷词，企盼大海能发慈悲，让她们出海的男人安全归来。而每一个女人的家里都挂着再也没有回来的丈夫、父亲和儿子的相片，她们就在日日的祈祷和悲伤中做苦工勉强维生。

这一幅极具象征色彩的画面，也传达了意大利这个古老的欧洲国家在面对新大陆文明冲击时的撕裂之痛。城市中年轻人和浪荡子在狂欢结束后那种近乎绝望的落寞，在宴席和派对散场后无处可去的彷徨，是意大利式喜剧中唯一不被嘲讽的时刻。这种甚至可以嘲讽死亡和恐惧的喜剧，却唯独在那寒冷彻骨的静默时严肃，它是对还未结束的生命提前的哀悼，是繁荣绚烂的泡沫之下的墓碑。

应当将意大利式喜剧从类型电影的范畴中区别开来。在意式喜剧中，现实主义的态度远远超越了类型叙事的动机。虽然我们总是试图从类型化的角色和叙事去分析意大利式喜剧中的种种构成，但事实上却会发现，那些千姿百态、千人千面的人物和花样迭出、出其不意的故事，并不能规规矩矩地被装进类型化的套路之中。意大利式喜剧就像意大利人丰富的性格、复杂的社会现实一样难以界定，这一批喜剧作品为我们留存了意大利传统社会的最后一瞥，留存了意大利人在自己贫困的传统文化和美国消费文化中的挣扎。普遍出了问题的男性们和沉默固守的女性们，最大程度地留存了意大利传统价值观在被彻底撕裂之前人性的样本。

当意大利社会走入60年代之后，便彻底不同了，人们不再成群结伴，再不复往日家庭的亲密，温馨善意自嘲的意大利式喜剧也不复存在了。在这之前，无论是丑陋的，肮脏的，下流的，还是自私贪婪，软弱胆小；小偷也罢，浪荡儿也罢，令人讨厌的无知青年也罢，花花公子也罢，总保有传统社会的一丝温馨的余晖。无论是迷茫、彷徨还是绝望，身边总有像家人一样的伙伴围绕，彼此嘲讽着、消解着人生之苦。

正如意大利式喜剧谢幕之作《我们曾如此相爱》的片名一样，无论如何，他们都曾如此地相爱。

27.3 新现实主义

苦难消除了粉饰和姿态。生存的意志过滤了杂质，留下最简单朴素和有力的信条。新现实主义电影就是如此，再一次向世人展现了来自意大利民间不可思议的生存的力量。与包罗了丰富庞杂的民间群像的意大利式喜剧相比，几乎是在战争废墟上顽强崛起的新现实主义到达了一个新的高度，这一批电影及其创作者们让我们看到了一种朴素而有力的人道主义精神，人正是因为在绝境中所激发出的顽强的生命意志和自我救赎而熠熠闪光。新现实主义电影非常可贵地创造出了平民英雄和平民的神话。

1945年，意大利作为法西斯轴心国之一战败，整个国家从城市到乡村几乎成为一片废墟。法西斯政权的坍塌和短暂的光荣梦想的破灭令普通民众贫困的生活雪上加霜。民族危机、失业、贫困、动荡等一系列社会危机令普通百姓的生活难以为继。与此同时，墨索里尼政权所建立起来的意大利电影基地罗马电影城也在战火中几乎被毁，在缺乏资金、设备和人员的情况下，电影业难以幸免地与这个国家的其他行业一样遭遇重创。

吉安·皮耶罗·布鲁内塔在他的意大利电影史中提到："1945年以后的意大利电影是在寻求一个重建家园的梦想，是坚持将碎石乱瓦拼合起来的努力，寻求一切在混乱中重建秩序的可能性。"[①]

1943年，曾经作为法国诗意现实主义大师让·雷诺阿的徒弟和助手的维斯康蒂完成了他的处女作《沉沦》（*Obsession*，1943）。虽然影片的故事来自《邮差总按两次铃》（*The*

---

①［意］吉安·皮耶罗·布鲁内塔：《意大利电影百年2：从1945年到我们的时代》（*Cent'anni di cinema italiano:2.Dal 1945 Al Giorni Nostri*），第40页，罗马：Editori Laterza出版社1991年版。

Postman Always Rings Twice）这部美国通俗小说，但维斯康蒂在处理这个很适合拍摄成为一部典型好莱坞情节剧的美国故事时，却运用了一种全新的手法。他完全摒弃了摄影棚和情节剧的套路，而是把摄影机搬到了荒郊野外、公路边、街道上、小酒馆里、集市中央，大胆地运用了运动镜头和景深镜头，将一个典型的美国故事从情节剧的套路中挖出来，装进了意大利的现实背景中，让典型情节剧的男女主角从摄影棚里走出来，直接进入普通人群和意大利的穷街陋巷之中，让故事的戏剧性接受庞大的、粗糙的现实背景的磨砺，并达到了出色的效果。甫一上映，影片中蛮荒粗粝的现实主义风格令人耳目一新，引起了一股热议。

意大利电影实验中心的影评家温别尔托·巴巴罗教授在看了维斯康蒂的《沉沦》与同时期涌现的其他几部作品之后，将这一新出现的电影创作倾向称为“新现实主义”，并于同年在《电影》（*Cinema*）杂志上发表了新现实主义最初的四点纲要，即：“清除在意大利影片中占有很大比重的那些幼稚和公式化的老调；取消不谈人类问题和人道观点的那些荒诞可笑和生编硬造的东西；不要听腻了的故事，也不要小说改编的电影剧本；扬弃硬说所有意大利人都为‘同样崇高的感情’所鼓舞的高调”。

《沉沦》一片的出现和这些激情而带有革命色彩的呼声随之引发了包括德桑蒂斯、强尼·普契尼、安东尼奥·皮耶特朗杰里、卡罗·里赞尼等电影人一系列探讨明日电影形态的文章。事实上，早在 30 年代末至 40 年代初的这段时间里，阿尔贝托·拉都达、路易吉·科门奇尼、切萨里·柴伐蒂尼和弗拉亚诺等电影人已经开始相继主张，电影应将对于现实的不懈学习和研究作为首要任务。

文化界强烈的呼声和以《沉沦》为首的一批先驱式作品，促动了被法国电影史家乔治·萨杜尔称为“西方世界战后最重要的电影现象”的新现实主义电影运动。新现实主义的导演和编剧们在面对被炸毁的罗马电影城废墟时，并没有唉声叹气，一蹶不振，而是在“把摄影机扛到街上去”的振臂高呼之下，展开了一场蓬勃的电影实践。他们在意大利最充分的现实生活中寻找到了电影创作的灵感和重建一种电影新观念的勇气。

新现实主义最重要的编剧柴伐蒂尼说：“我走上街头，捕捉单字和句子进行争论。我运用这些词汇和我的想象进行创作。我加以选择，我对已收集的材料加以删节，赋予它正确的节奏，抓住本质，抓住真实。不论我对想象、对离群索居有多大的信心，但我更相信现实，更相信人民。我对无意碰上的戏剧性事件而不是事先计划好的那些事物感兴趣。”

他们的创作理念是大胆而苛刻的。有几点基本要求必须严格遵守：

（1）从生活出发，一切来自人民来自生活。

（2）不是凭空虚构影片的戏剧性，而是从生活原型中去发掘戏剧冲突和情节。

（3）摒弃摄影棚，在真实的生活场景中拍摄。

（4）尽量使用非职业演员。

（5）使用方言和地方土语。

（6）取消舞台化的照明技术和摄影陈规，尽量少用人工照明。

在鲜明的创作主张之下，我们看到了一批新现实主义代表作品：罗伯托·罗西里尼的《罗马，不设防的城市》（*Rome, Open City*，1945）和《德意志零年》（*Germany Year Zero*，1948），维托里奥·德西卡的《擦鞋童》（*Shoeshine*，1946）、《偷自行车的人》（*Bicycle Thieves*，1948）和《温别尔托·D》（*Umberto D.*，1952），德桑蒂斯的《艰辛的米》（*Bitterer Reis*，1948）和《罗马十一时》（*Rome 11:00*，1952），维斯康蒂的《大地在波动》等。

新现实主义电影中的平民英雄形象，是战后意大利人心理形象的凝聚。

《罗马，不设防的城市》中革命战士的牺牲和平民的苦难，首先将墨索里尼政府的官方表达和意大利在战争中的法西斯形象扭转到了平民立场。革命英雄主义寄托了老百姓对和平和新生活的向往。为了成就美好未来的牺牲之姿，笼罩了一层理想主义的光彩，令银幕变得动人。

《偷自行车的人》也写一个关于偷盗的故事，但却与意大利式喜剧《圣母街上的大人物》中的笨贼有着天壤之别。我们甚至希望《偷自行车的人》里的那名善良正直的男人能顺利地把自行车偷到手，能让他少受一些折磨，让他善良的妻子和懂事的孩子能活下去。我们甚至希望这个男人不要那么正直，不要那么老实，希望他能“坏”一点，才不至于备受欺凌，生活难以为继。好人受苦，无辜者受辱，碰触到了每一名观众心中深埋的痛。触痛我们的是比死亡还艰难的生存。

《温别尔托·D》中风烛残年的老人含着眼泪走上街头为自己争取权益。感动我们的是老人倔强的尊严。贫苦无依可以忍，但不能忍受因自己年老、退休而不再工作，而遭受到社会的轻视，像处理垃圾一样被随心所欲地处置。那一份养老金虽然微薄到无济于事，却是一个已被社会判定为“无用”和“废物”之人的上诉和自证。

《大地在波动》中年轻渔民的失败有了一层古希腊悲剧式的意味。他不想再出海了，不想再让这个村子里的男人们一代又一代地葬身大海，不想再看到女人们绝望地等待。他想要反抗自己在大海面前无比脆弱、苦难的命运，却最终失败了，不得不像父辈一样踏上航程。有多少人像这位年轻的渔民一样，想要改变自己的命运，终结苦难的轮回，可最终不得不调服己心，顺从天命。这个失败的英雄带来了关于命运的消息，以一种宗教式的平静重新回归到现实。

在 1945 年到 1952 年这一段困苦艰难的岁月里，意大利电影人在新现实主义电影中重树了人的可贵价值，表达了一种重建的信念。

对意大利新现实主义推崇备至的巴赞将新现实主义的意义扩大到了战后的欧洲乃至世界性的范围之中，意大利电影人在废墟中的振臂高呼和大胆实践，新现实主义电影朴素有力的作风，为迷失在恐怖与仇恨中而丧失了活力的人们提供了一种回归到现实生活的救赎之道。朴素的生命力便是电影从现实中寻找到的力量。

耐人寻味的是，当墨索里尼政府倾其国力构建宏伟的民族电影梦欲赶超美国好莱坞时，拍出的却多半是为世人所诟病的形象宣传片。当这个电影梦破灭时，来自民间和现实的生命力和创作力，无比朴素与简陋，却本着赤诚与热爱，使意大利电影和意大利人的形象超拔于时代之上。

20 世纪 50 年代以后，美国资本的注入迅速消除了遍地疮痍的战后陋像，城市被“亮化”了，人们在海滩度假，夜店狂欢，迅速将战争、贫穷和苦难抛在脑后，开始享受物质空前繁荣所带来的“甜蜜的生活”。美元的空降和“经济奇迹”的到来令意大利社会发生了一次内部的撕裂。新现实主义电影迅速地被“玫瑰色的新现实主义”淹没。而所谓“玫瑰色的新现实主义”正是意大利式喜剧的复苏。经济奇迹所引发的意大利民间诸多现象为意大利式喜剧提供了更复杂更新鲜的人物和故事。

在一个巨大的、突如其来的幻觉悄无声息地空降，并引爆了整个意大利社会之后，新现实主义平民英雄朴素的光辉很快淹没在平民的欲望和集体狂欢之中。

意大利人在战败的废墟中迅速崛起的倔强之姿，以及法国人的热捧和奋起追效，最终都无法挽回古老欧洲在美元面前的疲软，也无法扭转欧洲电影在好莱坞工业车轮之下遭受倾轧的命运。意大利新现实主义电影中平民英雄挺拔的身姿，是欧洲在全面衰颓之前，为世界留下的最后一个倔强含泪的形象。

27.4 作者与大师们

20 世纪 60 年代以后，集体与合作的创作方式随着意大利式喜剧的衰落而逐渐转向以个人为创作主体的作者电影时代。个体的视角渐渐从群像中突显出来，影像与叙事上的独特性使得一批意大利的电影作者与电影大师为世人所熟知。深厚的现实主义土壤为意大利的电影作者们提供了广阔的视域和丰富的可能性。

27.4.1 三位电影大师与现代主义

费里尼、安东尼奥尼、维斯康蒂三位电影作者，分别代表了意大利电影朝现代主义开放的不同方向。

费里尼

费里尼是从意大利喜剧电影和新现实主义电影中走出来的导演。1945 年，25 岁的他被罗西里尼相中，做了《罗马，不设防的城市》一片的副导演，从此作为前辈罗西里尼的助手正式跨入电影界。

除了新现实主义电影之外，他早期的黑白片《白酋长》《浪荡儿》和后来的《阿玛柯德》（*Amarcord*，1973）都是再典型不过的意大利式喜剧。热闹、庞杂、戏谑，人与人之间相互嘲讽又彼此依靠。人们总是三五成群地活在各自的小团体之中，既没有凝聚起来的意志，也没有脱离小团体的孤独。

费里尼出生在意大利中北部的海边小镇里米尼。彼时的里米尼因为海滨并不出色，没能成为度假胜地。那里贫穷荒凉，少人问津，籍籍无名，只有当地的居民们自娱自乐。年轻人们就像他的《浪荡儿》中所展现的一样，三五成群，东游西荡，寄生在父母的屋檐下，调戏一下妇女，做着爱情和理想的美梦，却没有真正的目标，也没有走出小镇的勇气。

现实中的小镇浪子费里尼却凭借着《浪荡儿》一片获得了1953年威尼斯电影节银狮奖，这座奖杯将他带入了国际视野之中。《浪荡儿》成了意大利式喜剧电影作品中的佼佼者，被世人所熟知。

费里尼不凡的才能和对意大利人集体意识及精神世界的思考，令他的电影创作超越了本国的传统样式，令他超越了前辈们，最终成为世界级的电影大师。1954年公映的《大路》（*La Strada*）是第一部展现了费里尼独特风格的杰作，其中流浪马戏团、小丑和在风中流泪的女性形象令他成为一名真正的电影作者。1957年的《卡比利亚之夜》是费里尼正式与新现实主义和传统喜剧告别的作品。

60年代以后，费里尼拍出了《甜蜜的生活》（*La Dolce Vita*，1960）和《八部半》（*8½*，1963）。我们看到，昔日贫瘠小镇上的青年突然浪荡进了现代都会中骄奢淫逸、光怪陆离的上流圈子。无论是《甜蜜的生活》中的记者马赛罗，还是《八部半》中已经功成名就的电影导演基多，似乎都已然成了上流社会中的一员，对那些明星、政客、宗教分子、艺术家等上流人士匪夷所思的生活早已见怪不怪，并且自己也过着相似的生活。然而，我们又觉得，费里尼借马赛罗和基多的视角投射的目光，始终是间离的。他们始终是这一场“经济奇迹”和浮华之梦的局外人。他们享受和沉醉在肉欲之中，却又在狂欢到达高潮之际，对周遭的一切和身处其中的自己产生深深的厌离感和罪恶感。《甜蜜的生活》里从家乡来的老父亲，以及《八部半》里痛苦的糟糠之妻，不断提示着他们的出处，更加深了这种矛盾感。于是便产生了各种颠倒梦想、错综复杂的幻觉和不断循环往复的回忆。现实必须被打碎，嫁接在梦境、幻觉和回忆之上，才能被接纳和理解。现实中“甜蜜的生活”往往远不及梦境与回忆来得真切。

费里尼在这两部作品中向世人展现了传统意大利及意大利人朝着战后现代社会开放的一种姿态。他们带着各自传统和出身的烙印，向着现代社会开放了自己的欲望，同时又承受着伦理和宗教的自我审判。

在《八部半》里，主角替费里尼说出了他作为一名成功导演，被女人们美好的肉体包围时内心深处的痛苦，他永远也忘不了自己还是一个小男孩时，被家中一群婆姨阿嬷们剥光了在澡盆里揉搓的情形，以及他尿了裤子被带到基督像前剥掉了裤子接受惩罚的羞辱感。这是在一个传统社会中被女人带大的男孩身上存留的对异性的羞耻感，以及在宗教氛围中所形成的对肉欲的罪恶感。这些都阻碍了一个男孩进入到两性世界真正地长大成人，也制约了一个导演被各色女演员美好肉体激发创作灵感的可能性。

在《甜蜜的生活》里，唯一具有真实感的场景恰是放荡的妖冶女星在半夜的罗马街头偶遇一只流浪小猫时所呈现出的状态，其如家乡女孩一般的天真质朴善良，消除了男主角的厌离感和焦虑感，令两人终于在同一场景中产生了具有真实感的情感连结，而不再是身处同一场景中却咫尺天涯的陌路人。上流社会的名记者马赛罗虽然享受着美女妖冶的肉体，却在精神上无法与她们产生联结。能唤起他情感共鸣的只能是被传统所塑造的女孩式的女人。这又回到了《大路》和《卡比利亚之夜》，未成熟的不摩登的女孩，才是费里尼式的男主角们灵魂的甜蜜伴侣。

费里尼在罗马电影城里有一间专属的“第五摄影棚”，他一生都坚持在摄影棚里拍片。连拍海上的戏都要在摄影棚里制造人工海浪。电影中的盛大放诞与作者的固守胆怯，膨胀的欲望与内在的审判，摩登与乡愁，就这么别扭无奈地纠缠在一起。贫瘠匮乏的过去使得费里尼的男主角们在面对欲望的诱惑时难以自持，集体的记忆与情感既是枷锁又是保护伞。物质和欲望考验着他们的宗教、伦理和灵魂。

费里尼的电影从意大利式喜剧和新现实主义出发，携带着传统的灵魂和无法自控的肉体，进入了现代主义的世界。他镜头中那些华丽盛大的狂欢场面，释放、扩张、耸动着由灵魂深处涌起向外泛滥的欲望。而在物欲世界的尽头，仍保有天真质朴的女孩子的眼泪，是对欲望引发的痛苦与颠倒唯一的救赎。

安东尼奥尼

安东尼奥尼出生在意大利北方历史名城费拉拉。1935 年，在波隆那大学取得经济学学位之后，他开始为费拉拉地方报纸写作，成为电影记者。1940 年安东尼奥尼搬至罗马，为《电影》杂志工作。该杂志是官方法西斯主义的电影刊物，贝尼托·墨索里尼的儿子维托里奥担任主编。之后他进入罗马电影实验中心学习电影技术。1942 年，他与罗西里尼等合作写出《飞行员的归来》（*A Pilot Returns*）剧本。1943 年，安东尼奥尼去法国协助马赛尔·卡尔内（Marcel Carné）拍摄《夜间访客》（*Les Visiteurs du Soir*）。

除了史诗片时代以外，安东尼奥尼几乎亲历了意大利电影史上所有重要的时期，包括法西斯时期、新现实主义时期和意大利式喜剧时期。事实上，他从 40 年代开始，就一直与新现实主义的导演有合作，并且自己也拍摄了一系列纪录短片如《波河上的人们》（*Gente del Po*，1947）。但是，他对这个国家新兴的城市中产阶级的兴趣，要远远大于底层人民。相对于默默无闻的新现实主义时期，他似乎天生就是现代主义导演。

50 年代开始，安东尼奥尼自《女朋友》（*Le Amiche*，1955）一片起彻底放弃传统叙事法，终于找准了他的电影主体。60 年代，他拍摄了关于城市中产阶级的《奇遇》（*L'Avventura*，1960）、《夜》（*La Notte*，1961）、《蚀》（*L'Eclisse*，1962）、《红色沙漠》（*Red Desert*，1964）和《放大》（*Blow-Up*，1966）。费里尼电影里从小城镇来到大都市的外来人，虽然换上了时髦的衣装，骨子里仍旧带着传统与乡土的气息。安东尼奥尼电影中的中产者与此不同，他们是天生与合法的城市人，与生俱来是城市文明的产物，而并非从乡土移植到城市的嫁接物。他们或者是家族经营着工厂和企业，或者是企业高级管理人员，或者是金融从业者，知识分子和艺术家等，都是典型的中产阶级。有点钱有点闲，但不至于随心所欲。有品位和眼界，却仅限于发展出一种审慎的趣味。

与费里尼式主角的颠倒梦想不同的是，安东尼奥尼电影中的城市中产者们似乎更加病入膏肓，患上了各色各样的精神官能症。《奇遇》《夜》和《蚀》三部曲中语言的乏力感，人与人之间的沟通障碍和认知障碍，关于爱情的过度幻觉，亲密关系中的疏离感，照见了城市人内心的空洞，引人同病相怜。而《红色沙漠》中生活在工业厂区，享受着现代文明种种便

利的中产阶级却患上了更加严重的官能症而导致了一系列的行为异常和生理机能失调：失语症、幻听和生理机能障碍、歇斯底里症和暴力倾向。大人的官能失调甚至波及孩子，孩子也患上了莫名的四肢麻木。《放大》揭示了活在观感和表象碎片中的人对于真相和本质的焦虑。这也是典型的当代都市病症之一。

70年代以后的《过客》（*The Passenger*，1975），更彻底地否定了现代文明和城市生活的合理性，而直接将主人公抛出现代文明之外。虽然试图人为地抹去自己生活和工作的痕迹这种尝试被证明是不奏效的，却也彻底断绝了回头的可能。

安东尼奥尼对于现代文明和城市中产者生活的解剖是不留情面的，他的电影时刻照亮了观众内心存在的空洞，不留余地地划开蓄意编织的繁荣假象。而他在表现物质繁荣和寻欢作乐的场景时，用的是出奇简朴、冷静和萧肃的镜头语言。稍稍滞后和延宕的镜头节奏令物质和现代文明的狂欢不再激动人心，反而透着一种心灰意懒、百无聊赖和余烬将熄的冷感。

在《红色沙漠》里，他借女主角之口为困在都市中患上官能症的“病人”描述了一个似乎可以疗愈这些病症的所在，那就是从工业和都市文明中回到自然中去。这种回归远远不是中产阶级所热衷的游艇出海，或者在海滩星级酒店住上几晚，而是指离开自然太久的人重新获得与自然对话、与自然共栖的能力，就像《红色沙漠》里小女孩能听得懂石头的歌唱一样。

这种回归自然获得疗愈的愿望，与安东尼奥尼其他影片中的城市中产者所热衷的非洲、亚洲和其他的异域文明一样，是一种近似于乌托邦的想象，在现实中没有实现的可能。而远行的渴望和生活在别处的状态又制造出一种新的现代都市病，将人进一步从现实世界剥离，因为远行的渴望和对异域文明的想象而活得越发疏离。

在描绘现代文明的寂然和都市生存方式的病态方面，没有一个导演能达到安东尼奥尼的境地。他镜头下的每一个奇遇、失踪、离奇的死亡并不是出自想象的激情，而是来自洞彻现实的诸般不合理之后，意欲将之终结的意志和试图寻找纠正之道的理性。他冷静细腻的手法和超然优雅的美学风格，令意大利电影在现代主义电影领域获得了令人尊敬的地位。

维斯康蒂

导演维斯康蒂的身份有其特殊性。他显赫权贵的家族曾经统治了以米兰为中心的意大利北方长达几个世纪。意大利素有“南有美第奇，北有维斯康蒂”之说，维斯康蒂这个姓氏上几乎挂了半部意大利的历史，而到导演父亲这一辈实际上已经衰落了。他的母亲是大资本家的女儿。父母之间的婚姻是典型的没落贵族与新兴资产者的结合。到了维斯康蒂这一辈，除了继承一个空的伯爵头衔，仍有几处家族薄产之外，再无其他了。但他依旧是接受传统贵族教育出身的，古典文学艺术、马术骑射，一样都没落下。贵族的荣耀不再，却成就了一个大师级的导演。

30岁以后在游历法国期间，维斯康蒂经由可可·香奈儿女士的引荐，结识了雷内·克莱尔，并成了他的助手。他从克莱尔那里学习到了长镜头和现实主义的创作手法。回到意大利以后，深受葛兰西思想的影响。一名没落贵族的心被共产主义的激情点燃了。维斯康蒂的处女作《沉

沦》后来被誉为新现实主义电影的先驱之作。当他从老师雷内·克莱尔手里接过改编自美国小说的名为《邮差总按两次铃》的剧本时，维斯康蒂可能并没有想到自己将会以“新现实主义之父”的头衔开始自己的电影生涯。但是这个贵族青年在自己的处女作中大胆地运用了真实场景、自然照明和朴素得近乎粗野的风格，恰逢其时地扣准了时代的脉搏。维斯康蒂敏锐而超拔的美学追求，引领了意大利电影界的现实主义新风尚。

维斯康蒂与其他新现实主义导演的不同之处在于，罗西里尼、德西卡等导演的新现实主义追求大多来自身份认同和情感激发，而维斯康蒂的则来自创作意识和美学追求。他这样的遗老代表了意大利最高尚和最优雅的审美趣味，却也是这个国家自资产阶级革命以来最腐朽和沉重的部分。

新现实主义短暂存在之后的衰落以及喜剧和类型电影的大行其道，预示着欧洲的人道主义在物质与娱乐时代来临之际遭遇的挑战和困境。维斯康蒂在放弃了新现实主义风格以后，转而开始了唯美和古典主义的追求，多以贵族没落和历史事件为题材。

巴赞在他的影像本体论中提到，人们对影像艺术的追求源自保存过去的“木乃伊情结”。在维斯康蒂新现实主义之后的电影里，这种保存过去贵族生活和格调的“木乃伊情结”发展到了无以复加的地步。他在历史题材影片《豹》（*The Leopard*，1963）、《战国妖姬》（*Senso*，1954）和《诸神的黄昏》（*Ludwig*，1973）中，对于影像画面的精致追求几乎到了堪与架上油画作品相媲美的程度。

维斯康蒂为人所熟知的代表作品《魂断威尼斯》（*Death in Venice*，1971），改编自德语作家托马斯·曼（Thomas Mann）的同名小说。影片讲述了一名作曲家在海滨威尼斯疗养期间邂逅一名美少年，惊鸿一瞥，如影随形，却不可企及，最终在美少年的夕阳剪影下猝死的故事。一名艺术家可以不关心政治、历史和现实，他理解世界的方式就是审美。当一种惊人的却无法被他所理解和掌控的美出现在他面前的时候，这将引发这名艺术家系统性的混乱，甚至扰乱和终结他正常的生命活动。

这部电影可以看作维斯康蒂的“原作品”，也解释了他新现实主义之后的作品中频繁出现的叙事主题，即发生在审美层面的历史革新和新旧更替。如《豹》中的西西里王国末代大公，当他被迫向新兴资产阶级让出实权之后，他只是轻蔑地评价了一句：“我们曾经是虎和豹，而如今代替我们的却是豺狼和土狗。”蔑视之情溢于言表。大公并没有被资产者的枪炮和钞票所击垮。而当他看到新市长美丽女儿的那一刻，他却真正彻底地为之折服了。金钱和荣誉所养育起来的新一代的女人身上没有一点阴郁，没有一点尘埃，她是全新的，鲜活、生动、大胆、骄傲，像野生动物一样美丽健康，无拘无束。她肆无忌惮地纵声大笑，她奔跑着，步伐轻盈，无忧无虑，像春天的清风一样。她大胆直白地说出自己的欲望，从不为此羞耻和遮掩。她用最美丽的鲜花和衣饰装点自己，毫不掩盖自己的年轻美丽。她处处张扬和散发着的生命力，与佝偻阴郁地缩在阴影里、嚼着舌根、说着闲话、刻薄地下几句评语的苍白干瘪的贵族小姐一对比，让老公爵终于明白了，属于他和贵族的时代真正终结了。未来属于年轻的生命，鲜活的阶级。他将美丽的资产者的女儿搂在臂弯里，跳完最后一支谢幕之舞，默默走出大厅，

对着天空中闪耀的群星，念出了他给自己和旧时代的最后悼词。在另一部电影《家族的肖像》（*Conversation Piece*，1974）中，美国来的资产者带着他们财大气粗、华丽摩登的审美，彻底击溃了固守在老旧宅子与贵族精神世界中的老教授。

要令那些老贵族们、老知识分子们心悦诚服，是一件多么难的事情。他们看过太多，经历过太多，拥有过太多。他们不光拥有过物质，更拥有知识和审美的高贵精神。枪炮和强权是远远无法令他们折服的，反而会引起他们更傲慢的轻蔑。而枪炮和强权都办不到的事情，却在新一代的姑娘和小伙稚嫩的手掌里被轻而易举地摧毁了。老朽们被摧毁得是如此甜蜜，如此甘愿，如此欣喜。真正的美的新生，有比枪炮和权力更强大的、摧枯拉朽的力量。

审美的摧毁力和新旧革新，是维斯康蒂一贯的主题。面对贵族阶层的坍塌，他采取的并不是呻吟、哀号和抵抗，而是从审美层面上由衷的自毁式的折服。“美”并不仅仅是一个艺术问题，更是阶级意识形态和道德形态的承载物。审美上的吸引力代表着阶级的先进性，美的征服就是彻底的令人心悦诚服的征服。

历史的漫漫长河中几百年甚至上千年的演进，就这么浓缩成两个小时的精美活动画片在放映机里转动。而那些血腥的屠戮，国家的灭亡，文明的覆灭，就这么轻曼地溶解在女人的舞姿、衣裙和颠倒神魂的罗曼史里。不得不说，维斯康蒂的电影是昂贵的，也是高贵的。

维斯康蒂对于现代世界的关注，全部都是从美学层面出发的。人之美，建筑装饰之美，衣着之美，艺术品之美，美到极致、残酷，令人无法理解，令人战栗和恐惧。这就是他关心的且唯一关心的问题。他的电影让我们从精神的层次看到，承载着意大利这个国家最典雅、辉煌、高贵的传统精神的贵族阶层及其代表，是如何在资产阶级和新兴物质世界中瓦解和腐坏的。从这个层面上来说，维斯康蒂电影中的“美”就像是久经历史的烈焰淬炼而成的一把利刃，闪着残酷的冷光。这种极致之美就是温柔的刽子手，任何被它吸引的都自甘接受行刑。美就是一切，就是独裁者。一种旧的审美被新的审美淘汰、腐烂、瓦解并且最终消散的时候，这个世界便完成了最为彻底、最为心甘情愿的新老交替。历史向前滚动的车轮便不再被埋在污泥里却没死透、依旧阴魂不散奋力挣扎的玩意儿掣肘。

衰败和新生、新旧交替，是宇宙和人类世界最自然不过的规律。人们总是向往新的、美的事物，而唯有崭新的光彩熠熠的事物才能战胜一切阶级和意识形态的纷争，带动历史和人民向前进步。衰败和灭亡，是旧事物最终的命运。从这个意义上讲，维斯康蒂对意大利乃至整个欧洲在新世界和新兴文化崛起之际所面临的局面，有一种更加超脱、辩证和平静的洞彻。

1963 年，《豹》在戛纳电影节公映时，其绚烂壮阔、深沉优美的气质打动了整个世界。平静地谢幕，安宁的挽歌，让世界在美的手中由旧到新地传递下去，是维斯康蒂这个“旧人”对新世界所做的贡献。

27.4.2 贝托鲁奇和帕索里尼

除了以上三位之外，贝托鲁奇（Bernardo Bertolucci）和帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）同样也是意大利为世界影坛贡献的大师级电影导演。

贝托鲁奇

贝托鲁奇的父亲老贝托鲁奇是意大利著名的诗人、艺术史学家和影评人，他在家庭的熏陶下 15 岁就开始写作并获得了不少文学奖。又因老贝托鲁奇帮助帕索里尼发行了他的首本小说集，贝托鲁奇借机成为帕索里尼的副导演，踏入了电影界。几年后，贝托鲁奇自己的第二部长片作品《革命前夕》（*Before the Revolution*，1964）就引起了轰动。看过此片的人很难想象，年仅 24 岁的导演是如何如此沉稳老练地驾驭一部历史革命题材的严肃电影的。这部处女作便显示了贝托鲁奇作为一名知识分子导演的诸多倾向，如关心政治问题，如辩证的分析能力，又如自省和反思的理性态度。他后来的《同流者》（*The Conformist*，1970）和《一九零零》（*1900*，1976）同属此类。

贝托鲁奇相比他的本国同胞们来说，更具有一些当代知识分子的气息。比如，他的生活、视野和足迹并不仅仅局限于意大利，而是整个欧洲，乃至世界。他在巴黎生活过很长的时间，并且亲身参与了 1968 年巴黎著名的学潮。

很多人津津乐道于贝托鲁奇的成名作《巴黎最后的探戈》（*Last Tango in Paris*，1972）。贝托鲁奇在其中表现的反文明（至少是反西方文明）情绪是相当强烈的。也正像西方的许多知识分子一样，他把目光投向了东方，仿佛能从东方的文明中寻求到一些解救之道。在他的作品片单里有《末代皇帝》（*The Last Emperor*，1987）和《小活佛》（*Little Buddha*，1993）这样的电影，展现他作为一名欧洲公民对于中国古老的帝国文明和印度更加古老的宗教文化的一些研究成果。

而拍摄于 2003 年的《戏梦巴黎》（*The Dreamers*），是当时已经 63 岁的贝托鲁奇对于自己参与巴黎学潮的一些反思。影片尖锐而准确地指出了学生运动的本质，以及民主革命的诸多弊端。这部看似情色意味和嬉皮意味浓厚的电影，事实上却要比他年轻时期的那些政治题材电影更加直指本质。与他早年那些老成严肃的政治电影相比，这部同样是回顾政治事件的作品，不再充满学究气地围着政治冰冷的外壳打转，不再企图以一种先验式的理性来替代无法参与其中的阻隔感，而是以一个直接参与者的生命体验，打破了对于一个政治事件的认识局限，一针见血地道出了革命的本质和其中的酸甜苦辣，成为同题材电影中的佼佼者。

贝托鲁奇与费里尼、安东尼奥尼和维斯康蒂三位意大利电影大师不同的是，他的电影并不能仅以意大利电影来界定，他的视野是西方的和欧洲的。我们能在这位学者气息浓郁的欧洲导演的作品中看到，他不仅有优良的学识素养，也同时被文明和制度禁锢，好奇东方异国的意识形态，渴望充满激情的革命，却又挣脱不掉理性的枷锁。这是一种非常典型的欧洲知识分子对于“我们”与“他们”的姿态。

如今，这位老人尽管因行动不便坐在轮椅上，却依旧在思考着电影创作的问题。据说，他在看完《阿凡达》后计划着要拍一部 3D 电影。

帕索里尼

另一位无法单以意大利电影导演界定的大师，正是贝托鲁奇的老师——帕索里尼。帕索

里尼的存在是以若干对矛盾的集合体形态呈现的。他是个共产主义者，却被意大利共产党驱逐出党；他是个虔诚的天主教徒，却被教会斥为邪恶渎神的异教徒；他尊重并热爱社会边缘人、同性恋者、性工作者，且事实上他自己与男性和女性，以及性工作者都有过恋爱关系，却最终在1975年11月一个寒冷的夜晚，被一名17岁的男妓以棍棒击杀，暴毙在罗马郊区，时年仅53岁。这位毁誉参半的大师的猝然离世震动了欧洲文艺界。教士们在他尸骨未寒时便开始驱逐他的“邪恶灵魂”，而他的朋友、学生和崇拜者们（其中包括萨特、贝托鲁奇和罗兰·巴特）则为他举行隆重的葬礼，尊奉他为“圣皮埃尔·保罗”。

帕索里尼在现实世界中的处境是非常糟糕的。这个臭名昭著的瘾君子、双性恋者、异教徒和异端分子，不被任何一个政党、教会、社会团体以及任何一种私人化的关系所容纳。然而他电影作品中的理想主义纯度却又令人震惊。

他用《罗马妈妈》（*Mamma Roma*，1962）中宽容、慷慨、大乐、空性的女性形象化解了风化区的肮脏污秽，在这一点上，“罗马妈妈”甚至超越了维斯康蒂《洛克兄弟》（*Rocco and His Brothers*，1960）中哀伤纯洁的圣徒。

他所翻拍的一系列宗教神话电影，包括《马太福音》《俄狄浦斯王》《美狄亚》等，无一不在原著的基础上刻意加强每一个主角的个性力量和信仰力量，非常神奇地扭转了宗教神话故事中命运不可控的悲剧色彩。无论是耶稣基督，还是经典的英雄人物俄狄浦斯王，帕索里尼的主角总是在预先知道了自己的命运之后，非常坚定冷静地朝着那条道路一走到底，而并非受命运捉弄的凄惶小人物。这些人物更像是东方佛教里所说的“倒驾慈航”，是特意以不同的身份回到人间示现和开化的。就连《马太福音》里的耶稣基督，帕索里尼也不刻意表现他的受难和悲苦，而强调他的先知和从容，故而也与教会和教徒的情感相抵触。

而他的《一千零一夜》（*A Thousand and One Nights*，1974）、《坎特伯雷故事集》（*The Canterbury Tales*，1972）和《大鸟与小鸟》（*The Hawks and the Sparrows*，1966），似乎让我们寻找到了他的理想主义指涉：人乃至整个自然界所有生物平等的权利和自由，尤其是快乐幸福的自由。真的是如同伊甸园和乌托邦一般的理想啊。与此相对的，他那部震惊世界的《索多玛120天》（*Salò, or the 120 Days of Sodom*，1975），刻意将原小说的背景换到“二战”时期，甚至令我们从中读到了对于法西斯分子的慈悲和怜悯。人为了追求绝对的权力和自由，需要付出多么巨大的代价啊。独裁者和被统治者同样血肉模糊，如堕地狱。这又引起了广大受害人民以及新法西斯分子共同的情感抵触。

关于帕索里尼其人其作品，是一个令人深思的问题。这位“圣皮埃尔·保罗”早已超越了“意大利电影导演”这个定义，他抛给了世人太多的疑惑，留待我们去逐步追寻。

27.4.3 各展风采的意大利作者导演

除了这几位电影大师以外，意大利其他电影作者们也个性纷呈，各具光彩。弗兰克·皮亚沃里（Franco Piavoli）拍摄了《风的第一声呼吸》（*At the First Breath of Wind*，2002）、《穿越时间的声音》（*Voices Through Time*，1996）、《蓝色星球》（*Il Pianeta Azzurro*，1982）等

诗电影。创造了“意大利式西部片”的塞尔吉奥·莱昂内以意大利裔移民为主角的《美国往事》（*Once Upon a Time in America*，1988）令好莱坞为之折服。还有拍摄了《吾父吾主》（*Padre Padrone*，1977）等以表现意大利南方乡土社会特色的塔维亚尼兄弟（Paolo Taviani & Vittorio Taviani），他们是意大利传统的延续者。此外，女导演丽娜·维尔特穆勒（Lina Wertmüller）的南方两性喜剧在意大利式喜剧中别具一格。另一位女导演利利亚娜·卡瓦尼（Liliana Cavani），则拍摄了著名的、富有争议的《午夜守门人》（*The Night Porter*，1974）。

27.5 意大利电影的发展与未来

20 世纪 60 年代以后，意大利电影与欧洲其他国家电影相同的命运，就是好莱坞电影的大量引进占据了以年轻人为消费主体的商业电影院。年轻人们都不爱看老掉牙的本国电影了，而争先恐后地为美国大片和类型片掏钱买单。意大利电影虽也发展出了诸如意大利式西部片、社会调查片、恐怖片、情色片等本土类型，却依然无法与强大的好莱坞电影相抗衡。颓势在所难免。

随着老一辈电影大师和电影作者的逐渐故去，电影艺术的精神资源也将渐渐耗尽。而未来的意大利电影，在昔日的辉煌逐渐灭尽之后，将会迎来一个怎样的局面，现在依然未可预知。

有几部电影值得一提。

2006 年上映的《法西斯上火星》（*Fascisti su Marte*），是一位名叫科拉多·古赞第（Corrado Guzzanti）的导演的电影处女作。古赞第 1965 年生于罗马，一直是电视剧演员，曾因激进的左派倾向而遭政府封杀。影片说的是地球上最后的五名法西斯分子在地球上待不下去了，只好撤退到火星。到了火星上，还要和假想中的共产主义分子斗争到底。这是部以科幻的手法呈现的政治讽刺喜剧，制作精良，机智幽默，创意新颖。在意大利电影中属首次出现。

2008 年的《格莫拉》（*Gomorra*），导演是马提欧·加洛尼（Matteo Garrone），他 1968 年生于罗马，父亲是剧评家，母亲是摄影师。这部电影根据同名小说改编，讲述了意大利南部城市拿波里的故事，并将这座黑手党肆虐，即将因堆积成山的垃圾覆灭的城市比喻为圣经中的罪恶之城格莫拉。五条叙事线冷静有序地缓缓铺进。影像风格上有很多人认为是意大利新现实主义回潮，事实上，如果说新现实主义是朴素的，那么这部《格莫拉》的影像呈现则是冷峻的，甚至是单调的，如同真正的纪录片一样，试图将画面交还给现实的镜像。演员的表演，从 12 岁的小演员到成年演员，都做到了将表演还给了生活。我们几乎看不到他们表演的痕迹，而是感觉到他们就是当地的居民，生活在这些电影场景中。

《格莫拉》是一部非常值得关注的当代意大利电影。它严谨、冷峻、深刻的形态背后，是导演高超的技术力和控制力，且电影所关注的题材也反映了导演的胸襟和野心。这部电影获得了第 61 届戛纳电影节金棕榈奖提名及评委会大奖。马提欧·加洛尼近年来一直都有新作，同样值得关注。

此外，塔维亚尼兄弟在 2012 年拍摄的《凯撒必须死》（*Caesar Must Die*）引起了不小的

轰动。该片以纪录片的形式跟拍罗马一所关满黑手党和重刑犯的监狱里，犯人们排演莎士比亚戏剧《尤里乌斯·凯撒》的过程。片中场景、事件都并非虚构，所有的演员均由在监狱中服刑的罪犯出演。当该片荣获 2012 年柏林电影节金熊奖时，没有一位演员到场领奖，他们都还在 Rebibbia 监狱里服刑。塔维亚尼兄弟的这次尝试可谓大胆绝伦，近 6 个月的跟拍，一群真实的犯人演出一出虚构的莎士比亚戏剧，无论是故事内核还是拍摄层面，其限度远远突破了我们可以想象的底线，让我们不得不为这两位耄耋老人有此惊人之举而喝彩。

包括后来在国际影坛上比较活跃的保罗·索伦蒂诺（Paolo Sorrentino）、马可·图里奥·乔达纳（Marco Tullio Giordana），以及早已声名鹊起的南尼·莫莱蒂（Nanni Moretti）和朱塞佩·托纳托雷（Giuseppe Tornatore），从过去到现在，即便是在好莱坞电影席卷全球的今天，意大利电影的辉煌、传统、丰富多彩和大胆革新从未消失在我们的视野之外。在未来依旧可以期待意大利的这些导演们，从老面孔到新面孔，有超乎我们想象的惊人之作奉献给世人。

思考题

（1）意大利式喜剧与其他喜剧电影的区别。

（2）意大利新现实主义电影的美学特征。

（3）费里尼电影的创作特色。

参考书目

潘若简：《意大利式喜剧》，清华大学出版社 2010 年版。

潘若简：《意大利电影十面体》，清华大学出版社 2010 年版。

［法］洛朗斯·斯基法诺：《1945 年以来的意大利电影》，王竹雅译，江苏教育出版社 2006 年版。

［法］安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，江苏教育出版社 2005 年版。

Pierre Sorlin, *Italian National Cinema 1896–1996*, Routledge, 1996.

Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano:1. Dalle Origini Alla Seconda Guerra Mondiale*, Editori Laterza, 1991.

Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano:2. Dal 1945 Al Giorni Nostri*, Editori Laterza, 1991.

Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Continuum, 2001.

第 28 章

日本电影

在亚洲各国的电影创作中，日本电影是重要而独特的一支，以别具一格的民族美学特征和对电影艺术形式多样化的贡献而在世界影坛取得了不可忽视的地位。尤其在第二次世界大战之后的 20 世纪 50 年代，日本影坛大师辈出，于国际电影节频频折桂，许多欧美学者编撰的世界电影史著都将日本电影独立成章，甚至将其作为东方电影风格的典型代表。

回顾日本电影的历史，能够发现各个时期风格各异的创作大体受到两方面的影响，一是源远流长的日本民族传统文化，二是明治维新以来借鉴的西方文明成果。无论电影的形式、内容还是思想，都体现出民族美学与西方美学的碰撞和交融。倘若以民族性作为横轴，西方化作为纵轴，任何日本电影人的创作都无法脱离这个坐标系而存在。

28.1 日本电影的历史

亚洲国家中，日本在学习西方方面一向超前，电影的引进也早于大多数亚洲国家。1896 年爱迪生发明的活动电影视镜就传入日本，1897 年卢米埃尔兄弟的活动电影机在日本公开放映。最初，电影在日本被称为“活动写真”，这一新兴的娱乐形式很快引起了民众的关注和兴趣。19 世纪末，日本本国人士开始投身拍摄电影，最初的实践就体现出了鲜明的民族文化特色。对电影的称呼改为“映画”，标志着电影作为独立艺术形式在日本确立了地位。

日本电影诞生之初，大众喜闻乐见的艺术形式是民间戏剧——歌舞伎。近代的歌舞伎表演在西方戏剧的影响下，进化出“新派剧”[①] 这一戏剧类型。早期日本电影在叙事题材和演员表演方面，都受到新派剧的巨大影响，不仅剧情取材于新派剧，演员来源也以剧团为主。

某种程度上看，日本电影其实从未经历过真正的“无声”时代，伴随电影流行起来的现

① 参见［日］四方田犬彦：《日本电影 100 年》，第 26 页，生活·读书·新知三联书店 2006 年版。

象是“辩士”盛极一时。辩士，即电影旁白者，他们朗诵对白，讲解剧情，凭借个人的语言魅力，尽情发挥，为了配合讲解甚至可以对电影放映进行调整。辩士现象是世界电影史上的独特景观，这种特殊的电影放映方式与日本戏剧关系极为密切。日本的能乐、歌舞伎、偶人净琉璃等戏剧形式，都有视觉和声音表演的分工，表演者和演唱者分别由专人担任，有人专门负责评述剧情，这些现象与西方戏剧“第四堵墙”的观念完全相反，暗合布莱希特提出的“间离”理论。

无声电影与辩士的奇异组合实为日本戏剧“声画分离”模式在新媒体中的延伸，而观众们对此非常适应。尽管一些对西方无声电影观念有所了解的批评家，抨击辩士干扰了电影本身的叙事和美感；但在民众中，辩士具有强大的影响力，有些观众甚至为了听辩士的解说而去看电影，知名的辩士比电影更受欢迎。一直到有声电影普及，辩士群体才逐渐消亡，但辩士起到的特殊作用并未被完全抛弃，许多日本电影中都存在着文本内部的“另一种”声音，以更加隐蔽的方式来观望情节和人物并做出间离式的评价，如大段的画外音旁白以及歌唱。许多电影借用传统戏曲演唱来暗示剧情的发展和人物的心理。

早期日本电影多拘泥于对歌舞伎表演的再现，随着电影寄生于戏剧的弊端越发突出，电影人开始在电影特有的形式特征方面进行尝试，如特写、闪回等。脱胎于新派剧的古装表演不再一统天下，反映城市生活的现代题材电影更多地出现。此时，西方无声电影取得的成就，也对擅长学习的日本产生了推动作用。美学方面，美国的格里菲斯、欧洲的先锋实验电影等电影潮流被介绍进来；体制方面，也成立了模仿西方电影产业运作模式的制片公司，如松竹映画公司、日活映画公司等。演员和工作人员的培训逐渐规范化，明星制逐渐形成，导演培养也步入了职业化的轨道。在无声时期，一些战后被尊为大师的影人已经崭露头角，如小津安二郎（Ozu Yasujiro）、沟口健二（Mizoguchi Kenji）等。

在无声时期，日本电影就形成了两条基本路线：在题材和叙事上，脱胎自传统戏剧的古装时代剧和模仿西方文化的时装现代剧各表一枝；在电影的形式风格上，留恋日本古典韵味的同时，也乐于借鉴西方电影美学。

20 世纪 30 年代，初生的有声片将日本电影推至一个高潮，松竹、日活、东宝等电影公司在有声电影的革命中争先恐后，辩士则以一种惨烈的方式被电影工业淘汰。文学作品改编的电影逐渐增加，不必再担心用字幕代替对白的不便。沟口健二、小津安二郎、山中贞雄（Yamanaka Sadao）等导演在默片时代已经具有了一定影响力，他们的个人风格延续到了有声片创作中。而未来的大师黑泽明（Kurosawa Akira）在 20 世纪 40 年代初进入影坛，为他战后的勃发奠定了基础。

这一时期的日本电影在技术和艺术上都得到了长足发展，到第二次世界大战之前几年，从产量来看，日本已然跃居为世界电影大国。遗憾的是，“二战”的爆发终止了这段繁荣期，战时的电影成为军部的工具和管制对象，电影人应征入伍，创作受到诸多限制，日本电影发展陷入了停滞状态。

数年之后，作为战败国的日本，文化方面被美国盟军司令部控制监管，电影在题材上出

现了模仿西方，歌颂西方政治理念的风潮；古装时代剧由于涉及武士、神道等曾被法西斯军国主义利用的思想而被美方禁止。直到 1951 年日本电影方才摆脱电影检查制度的控制。战时和战后长期受制于政治的日本电影人终于得到自由施展的机会，黑泽明、沟口健二、成濑巳喜男（Naruse Mikio）、木下惠介（Kinoshita Keisuke）等著名导演纷纷推出高水准的作品，获得国际电影节的关注和认可，日本电影进入了一个大师辈出的黄金时代。

在这段黄金时期里，独立制片兴起，老牌电影公司东宝、大映、松竹、日活等也从战争的打击中恢复了元气，类似于好莱坞各具特色的八大公司，日本各片厂也努力打造自身的优势电影类型，电影人大多在大制片厂体系下，进行工业流水线式的影片生产。战后日本经济在美国的扶持下恢复，科学技术发展迅速，这给电影工业带来了契机。此时特技效果非常流行，出现了依赖视觉奇观的商业动作大片，东宝公司的怪兽片《哥斯拉》（*Godzilla*，1954）一炮而红，怪兽片从此成为日本特有的电影类型，层出不穷。

然而科学技术的进步对电影产业的影响并非绝对积极，尤其电视普及之后，日本电影出现大幅滑坡，观众人次急剧下降。即使宽银幕和彩色胶片能够提供更新鲜的视觉效果，仍然有多家电影公司倒闭，日活、大映等大公司也难逃厄运，大制片厂体制濒临崩溃。战后涌现出了一批新导演，得到大公司的重用，如铃木清顺（Suzuki Seijun）、增村保造（Masumura Yasuzo）、今村昌平（Imamura Shohei）、大岛渚（Oshima Nagisa）、新藤兼人（Shindô Kaneto）、筱田正浩（Shinoda Masahiro）、深作欣二（Fukasaku Kinji）等等。这些导演比起上一代人，呈现出更多样的创作趋向。有的追随法国新浪潮的前卫风格，有的拍摄广受欢迎的类型片，带来了与以往日本电影迥异的风格特征。与此同时，黑泽明、市川昆（Ichikawa Kon）等老牌名导仍然活跃在影坛，尝试新技术，寻找表现力上的突破。为了寻求资金，有国际影响力的导演把目光投向国外，请外国制片商投资拍摄。

老牌电影公司为了摆脱困境，除了启用新导演，还在寻找能够保证观众的电影类型，如松竹启用山田洋次（Yamada Yoji）拍摄的《男人之苦》系列（*Otoko wa tsurai yo*，又名《寅次郎的故事》）。主人公流浪汉阿寅玩世不恭，游手好闲，却又偏偏凭借善良和幽默而独得女子欢心，这一形象在观众中大受欢迎。这一系列从 1969 到 1995 年间连续拍了 48 部之多，创造了世界上同一演员主演的系列电影集数之最，甚至有专门的寅次郎博物馆等纪念设施，成为电影与社会生活互动的典型案例。

电影滑坡的背景下，兴起拍摄色情片的潮流，这在客观上对日本电影产业起到了刺激和挽救作用。这类直露表现男女性行为的影片，多由小公司低成本制作，逐渐形成规模，成为现代日本具有代表性的另类文化现象。情色片的泛滥使日本电影对于情色、暴力场面并不避讳，许多电影都加入此类刺激感官的元素，借以吸引观众。

到了 20 世纪 80 年代，制片厂体系基本上土崩瓦解，多厅影院取代了传统的大电影院。虽然日本电影产业的兴旺程度与极盛之时完全不可同日而语，但是却为电影新人提供了更灵活的机会，独立制片公司大批涌现，相米慎二（Soomai Shinji）、伊丹十三（Itami Juzo）、森田芳光（Morita Yoshimitsu）等导演都借着独立制作的自由，拍摄出极其风格化的影片。

经历了低迷的日本电影在20世纪90年代有了新的起色，跃出了北野武（Kitano Takeshi）这匹影坛黑马，他在题材和形式上不断尝试变化，给各种类型注入个人风格化的基因。另一位引起关注的导演是岩井俊二（Iwai Shunji），他的作品带有细腻的抒情色彩，风格唯美，糅合了恬淡的古典韵味和现代叙事风格。此外，富有东方神秘色彩的日式惊悚片、想象力丰富且制作精良的动画片、以私人生活为对象的“私纪录片”都是新世纪日本电影的特色标志。

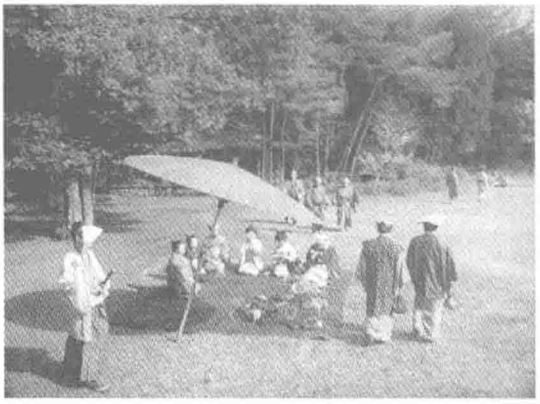
28.2 日本电影的代表作者

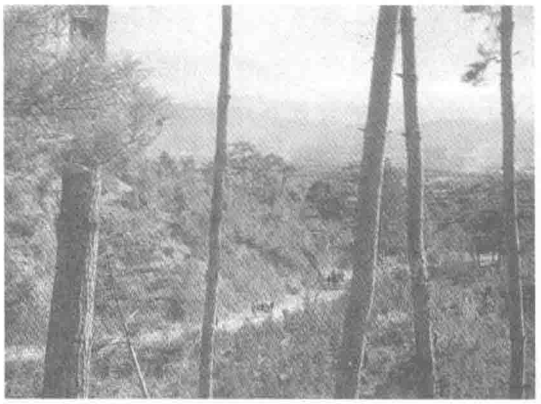
梳理日本电影的发展历程，能够看到日本电影在东西方文化交互碰撞的背景下曲折的演进轨迹。而通过分析代表性的电影作者，可以深切感受到日本电影整体面貌的复杂性和矛盾性。

杰出的日本电影作者中，沟口健二偏爱运用富有东方卷轴画般流动感的长镜头，形式和题材都有歌舞伎的影子，尤其擅长表现女性形象，成濑巳喜男对于贫苦阶层人情冷暖的描绘，以富含悲情色彩著称；衣笠贞之助（Kinugasa Teinosuke）的古装时代剧风格华丽，场面宏大；黑泽明的影片受西方哲理和价值观影响，洋溢着英雄主义和人道主义；小林正树（Kobayashi Masaki）对古装时代剧进行另类演绎，反思民族传统文化；市川昆对日本著名文学作品的改编深得原著意蕴精髓，川端康成的《古都》、谷崎润一郎的《细雪》、横沟正史的侦探小说，都在他的镜头下从想象化为实体；新藤兼人的影片对白极尽简略，充分运用镜头语言描绘人在极端环境中顽强坚韧的生命力；新浪潮导演大岛渚、今村昌平等人，通过影片表现现代人的孤独、迷惘和绝望，与欧洲现代主义电影潮流遥相呼应……这些作者在美学追求上各有千秋，蜚声国际影坛，本节简单按世代划分列举四位代表人物：古典大师小津安二郎、现代主义巨匠黑泽明、后现代拼贴高手北野武、当代写实主义作者是枝裕和。

28.2.1 小津安二郎

小津安二郎是世所公认的最能代表日本电影民族特征的导演，他的作品带有日本传统文艺恬淡宁静的美学风格，被一些欧美电影研究者视为“真正”的古典主义。他擅长在封闭的





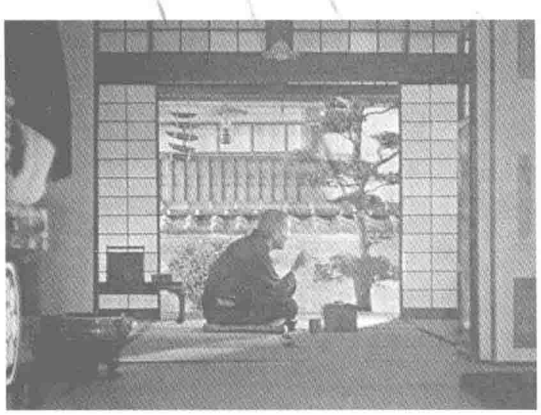
沟口健二追求东方卷轴画般的构图方式，图为《西鹤一代女》剧照

空间中完成故事，严谨而精致。小津的大部分作品都由他亲自操刀编剧，聚焦于普通日本人的日常生活状态，尤其对于家庭成员关系有细致入微的刻画，往往以传统日本家庭在现代化进程中受到的冲击为冲突核心，表现家庭成员对传统观念的坚守和背离。虽然电影剧情中存在种种矛盾，但是小津并不喜欢激化冲突，而是让人物内心的复杂曲折通过言谈举止流露出来，用平和收敛的方式来演绎。台词极尽散淡平实，言有尽而意无穷。叙事上，基本采用顺序，少有闪回等时空变化，用最自然的方式将故事娓娓道来。

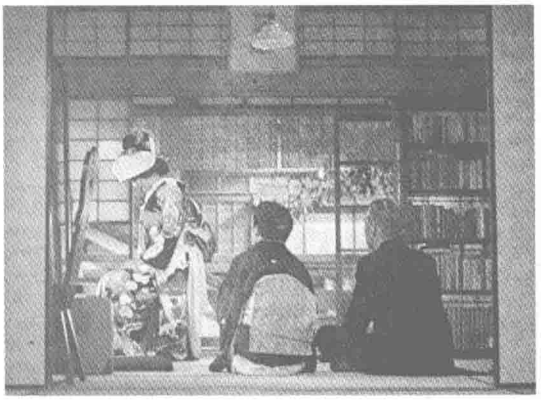
在影片的视听形式方面，小津安二郎的镜头语言具有鲜明的特色。首先，他惯于使用低角度的机位，以约三十几度的仰角拍摄人物，这个角度既符合日本人席地而坐的习惯，也体现出日本民族讲究礼仪的谦恭态度。第二，他偏爱运用静止的长镜头，拒绝戏剧化的蒙太奇技巧和复杂的镜头运动。第三，人物对话段落中，镜头正面拍摄，直接切换，不使用特效，也不刻意制造剪辑点，一切以平实为基调。第四，影片场景多数为室内，且多为传统的日本民居，巧妙地运用室内门窗家具的线条实现构图的美感。第五，要求演员要平和自然，动作从容，表情含蓄，不带太多外露的情感。这些形式特色都是日本人日常生活气氛在电影中的准确体现，小津安二郎敏锐地捕捉到了日本文化最微妙的细节，并用视听手段展现出来。

小津偏爱的正面构图

小津安二郎一生创作了 54 部影片，“二战”前后，风格有细微的变化。虽然内容都是普通人之间的人情交往互动，主题都是乐天知命、随遇而安的人生观；但战前的作品更为轻松幽默，表现平民草根阶层的喜怒哀乐，战后日本社会发生了巨大的变化，小津安二郎的目光也转向了城市新兴中产阶级职员，叙事风格更加沉静和凝练，面对传统生



小津巧妙地运用日本传统民居室内门窗家具的线条实现构图的美感。图为《麦秋》剧照



女儿的婚事是小津安二郎电影中常见的主题。图为《晚春》剧照

活的流逝，流露出淡淡的惋惜和忧伤。

小津安二郎的众多影片在影像风格和叙事方式上变化不大，在题材和内容上大致可分为以下几类：

（1）表现父亲（母亲）和女儿之间，因女儿婚事引发的情感波澜，如《晚春》、《彼岸花》（*Equinox Flower*，1958）、《麦秋》（*Early Summer*，1951）、《秋刀鱼之味》（*An Autumn Afternoon*，1962）、《秋日和》（*Late Autumn*，1960）等。这一故事原型反复出现，表面以女儿的恋爱结婚为核心，实质反映了日本传统价值观里亲情和责任的问题。

（2）表现社会转型过程中，传统大家庭解体，对长辈绝对孝敬、服从的伦理观念渐渐消失，父母和子女之间关系发生变化。如《东京物语》（*Tokyo Story*，1953）、《东京暮色》（*Tokyo Twilight*，1957）、《浮草》（*Floating Weeds*，1959）、《小早川家之秋》（*The End of Summer*，1961）等，这些影片中，年轻人开始变得以个人为中心，老迈的父母陷入孤独和失落，影片结束于淡淡的忧伤和凄凉。

（3）表现夫妻之间感情上的矛盾。《早春》（*Early Spring*，1956）关注婚外情问题；《茶泡饭之味》（*Tea and Rice*，1952）表现来自不同家庭背景的夫妇，生活习惯上的不和谐；《宗方姐妹》（*The Munekata Sisters*，1950）中，丈夫因失业而暴躁多疑，造成家庭矛盾。尽管片中的夫妇由于种种原因产生不和，但最后多以彼此原谅，婚姻和家庭得到维护而告终，符合东方传统文化提倡的相濡以沫的婚恋观。

无论战前还是战后，小津安二郎的电影都远离跌宕的政治风云，对于社会变迁也鲜少直接描绘，但这些影片通过对现实生活和市井普通人物的细腻刻画，更为质朴地折射出了日本的整体民族风貌在20世纪的变化，尤其是传统与现代观念的碰撞融合。小津安二郎被称为传统主义者，但除了处女作《忏悔之刃》，他并未涉足充斥着传统文化符号的古装时代剧，其电影的传统色彩在于对日本民族文化内涵的准确表达，而非流于表面的符号堆砌。他的时装现代剧贴近日本民众现实生活，符合社群共同价值观。这种高度本土化的风格，在多年里都被西方电影界忽视，直到他过世多年，才被西方发现并惊为天人。他为世界影坛贡献了一种迥异于西方电影的风格，让日本电影发出了本民族的声音。

28.2.2 黑泽明

巨匠黑泽明的艺术生涯崛起于“二战”之后，比起小津安二郎、沟口健二等带有鲜明日本文化印记的导演，黑泽明的影片，无论主题、内容还是形式，都更加国际化和富有创新性，甚至开世界影坛风气之先。他是最早被西方电影界了解并受到赞誉的日本影人之一。

黑泽明的影片选材甚广，从现代社会问题片到古装时代剧，包括先锋实验性质的影片都有所涉猎。题材和形式上的不断创新，使得他艺术生涯的巅峰时期格外长久，从战后一直到90年代不断有经典之作问世，直到八旬高龄仍保持着旺盛的创作活力。

尽管黑泽明的作品众多，风格手法富于变化，我们仍然可以发现一些共性的特征。

在视听形式方面，黑泽明以擅长拍摄动作场面和宏大场景而著称，即便是极为平常的人

《罗生门》中用多机位拍摄樵夫进入森林的段落，气势非凡

物活动，也能在他的镜头下呈现出非同寻常的视觉张力，这种张力来自精彩的镜头设计和场面调度。黑泽明喜欢运用多机位拍摄，营造单一机位难以实现的全方位视觉感受，当时在世界上使用这种手法的导演非常之少。

《罗生门》（*Rashômon*，1950）开头樵夫进入森林的段落，多个机位上下左右俯仰结合，配以快速的剪辑切换，将简单的人物运动渲染得气势非凡。大盗多襄丸奔跑于树林之间的段落，则使用近距离跟拍、急速运动的镜头、摇晃的特写，将紧张场面渲染到极致。在审判杀人犯时，多襄丸直视镜头，目光逼人，仿佛紧盯着银幕前的观众。这些手法，在黑泽明之前都鲜有尝试，而他无疑是最能成功地将这些在当时还属另类的拍摄方法与所表现的内容紧密结合的天才人物。

黑泽明的影片时而呈现出强烈的运动感，时而运用慢镜头摄影表现激烈的动作，时而又尝试极具抽象意味的长镜头，种种令人眼花缭乱的变化使得黑泽明的影像风格与日本传统文化所推崇的宁静恬淡的美学特征判然有别。他的大胆探索超出国界，启发了世界上许多导演的灵感，包括好莱坞的星战系列和意大利西部片。之所以产生如此之大的影响，是因为他的探索真切地触及了电影作为视听艺术的媒介本性，将视觉与听觉以及两者结合所能达到的形

式美推向了一个新的高度。

在主题方面，黑泽明的影片与西方戏剧长期以来的精神内涵颇为符合——表现个人在命运摆布下的挣扎。他的许多影片改编自西方名著，莎士比亚名剧《麦克白》《李尔王》化身为日本战国时代的恩怨情仇，形式上吸纳了日本古典能戏的元素，内涵层面则是彻彻底底的西方价值观，除了原著的悲剧精神之外，更突出的是西方现代性思潮影响下的对于人之存在的思考。

西方戏剧中的英雄原型和进入现代后频频被提及的人道主义，都在黑泽明的电影中有所反映。其御用演员三船敏郎（Mifune Toshirô）饰演的主人公，多次以吊儿郎当的另类英雄形象出场，随着影片情节发展逐渐上升到为了他人奉献自己的人性高度。这样的主人公，与日本传统武士片中的英雄有很大不同，不是理想化的惨烈悲壮的殉道，而是在命运的漩涡中挣扎着选择一条道路。

现代性思潮对黑泽明的另一种影响，在他的代表作《罗生门》中有极致的体现，影片通过不同当事人对于同一事件的不同叙述，以及同一时空的四次重复，表现出人对世界认识的相对性和所谓“真相”的不可知。这种结论与伯格曼、费里尼等欧洲现代主义电影作者所传达的信息有相通之处，既可以看作现代哲学思潮对艺术家潜移默化的影响，也可以与日本战后尴尬的话语局面联系起来。

黑泽明的古装片具有高度概念化的抽象意味，反映社会问题的时装片则相对贴近现实生活，《红胡子》（*Red Beard*，1965）、《生之欲》（*Living*，1952）、《一代鲜师》（*Not Yet*，1993）、《八月狂想曲》（*Rhapsody in August*，1991）等，都试图用人道主义的眼光来审视人生的困境，为主人公寻找出路。其中除了少数流露悲观，多数都以慈悲和宽容的胜利而告终，这种价值观能够被整个现代社会接受，具有国际性的普泛意义，这也是黑泽明被世界影坛尊崇的原因。然而，对于叛逆的新浪潮一代，大岛渚等人，这种对理想化普世价值的宣扬又成为他们批判的对象。

黑泽明的影片尽管与原汁原味的“日本电影”有所不同，但是又绝不是对西方电影的简单模仿。时代剧对日本战国时代的描绘，社会问题剧对现代日本的思考，从根本上仍然体现着日本民族进入现代社会几经波折之后的精神状态，比那些完全被日本传统文化和价值观浸染的影片更切中人性的复杂面，意味更加深刻。

28.2.3 北野武

20 世纪 80 年代末，北野武的登场震动了已然平静了许久的日本影坛，他特立独行的影像风格，别具一格的剪辑手法，让评论一时哑然，却不得不承认他的才华和创造力。北野武随即成为继黑泽明之后，在国际上最有影响力的日本导演。

北野武最初是以演员的身份进入影坛的，在担任导演之前，他已经是颇有名气的相声演员和节目主持人，言谈以黑色幽默和讽刺著称。他曾在大岛渚、崔洋一（Yoichi Sai）、深作欣二等前辈导演的影片中出演角色，处女作《凶暴的男人》（*Violent Cop*，1989）由他自导自演，

开启了他长期编、导、演集于一身的创作方式。北野武有机会在电影中大胆试验，与20世纪90年代大公司萎靡，独立制作兴起大有关系，他自己成立了公司，有固定的创作班底，除了保证自己的创作，还投资许多亚洲新秀导演的影片，如中国导演贾樟柯。

《奏鸣曲》中，游戏化的暴力突如其来

北野武的电影之所以难以归类和总结，是因为在形式方面，他完全打破了常规的电影语法。例如：许多场景以蓝色为基调，表现人物特殊的心理状态，成为他个人独特的标志；他热衷于表现暴力，暴力突如其来，不带任何美化和温情；处理打斗动作时，画面突然定格，在观者错愕之际，突出动作的震撼力。摄影上，北野武的镜头经常随心所欲地移动，跟拍主人公漫无目的地闲逛；有时候在一系列连续动作中突然切换到另一个画面，既不符合经典电影的“无缝剪接”，又不讲究传统的构图美感；绘画、文字、照片都随意地出现在银幕上构成叙事。种种对于视觉惯性的破坏，与富有叛逆色彩的故事和主题十分契合。

北野武涉猎的类型题材很多，警匪片有《凶暴的男人》《花火》（*Fireworks*，1997）；黑帮片有《奏鸣曲》（*Sonatine*，1993）、《大佬》（*Brother*，2000），还有青春片《坏孩子的天空》（*Kids Return*，1996），古装片《座头市》（*The Blind Swordsman: Zatoichi*，2003），桃色片《性爱狂想曲》（*Getting Any?*，1995）。从未受到片厂体制限制的北野武，创作上表现出自由的游戏态度，这些影片成了他挑战类型规范的实验。

尽管评论界将他的风格归入暴力美学，然而他在暴戾之气之外，还有另一个极致的表现，并拍摄了一些文艺气息浓郁的影片，如温情脉脉的《那年夏天，宁静的海》（*A Scene at the Sea*，1991）、凄婉伤感的《玩偶》（*Dolls*，2002）和富有童趣的《菊次郎的夏天》（*Kikujiros sommer*，1999）。2005年，他甚至戏仿自己，炮制出混合了以往许多代表作风格的《双面北野武》（*Takeshis'*）。

表面上，北野武的影片具有鲜明的后现代拼贴特征，对于感官刺激元素有大量表现，然而其影片的深度却并未被削平，影像表达貌似随意，实际颇具深意。他的影片中看不到日本传统歌舞伎叙事的影子，但随处可见他当年作为相声演员驾轻就熟的黑色幽默和尖刻讽刺；片中没有人道主义的精神胜利，角色看待世界的眼光常常是孤独、冷酷和悲观的；也并不区分是非黑白，所有人物都在茫然地摸索，只有在事件突发时才凭借本能做出决定。

暴力和唯美奇异地混合在北野武的创作中，最粗糙的打斗和最细腻的情感都能在他的影片中找到，枪战的激烈和大自然的宁静，生活的闲散和死亡的惨烈……种种矛盾的属性被他用貌似毫无章法的叙事方式结合起来。虽然，他的影片中弥漫着孤独感，但是透过冷然的表象，隐隐可见其中对人性的关怀，这样的关怀尤其从人物互动关系上体现出来。他影片中的

《那年夏天，宁静的海》（左）和《菊次郎的夏天》（右）展现了北野武暴戾之外的另一面

主人公往往是被社群遗忘的边缘人物，他们百无聊赖、挣扎求生，彼此之间貌似冷漠疏离，但往往埋伏有一种隐性的情感联系，被创作者刻意淡化的情感在影片的高潮段落爆发，情感的力量甚至可以超越生死。《菊次郎的夏天》中的小男孩正男和流氓菊次郎、《花火》中的警察夫妇、《凶暴的男人》中的兄妹、《奏鸣曲》和《大佬》中的黑帮弟兄、《坏孩子的天空》中的少年伙伴、《玩偶》中的恋人……都是如此。

游戏式的拼贴掩盖了北野武影片中的日本电影特征，但是对感情的收敛表达，对死亡的迷恋，时不时出现的日本传统文化符号，受到日本漫画影响的桥段……这些特点都能够让人联想到混杂了众多文化基因的当代日本文化。

28.2.4 是枝裕和

进入21世纪，日本影坛仍没有恢复黄金期活力的迹象，但始终有独具个性的作者涌现，进行稳定而持续的创作。其中最获国际瞩目的当属是枝裕和，自1995年他的故事片处女作《幻之光》（*Illusion*）在釜山国际电影节亮相，他便成为世界各大艺术电影节的常客，甚至被比作小津等日本电影大师级人物的当世传人。

然而如果仔细观察其作品的肌理，是枝裕和以纪录片创作出道，除却他在个别时刻对小津风格的借鉴，其作品对于写实风格的重视，画面和情节对于生活现实驳杂质感的还原，与小津对银幕上生活景观的刻意求工大异其趣。小津电影的“人工性”和“雕琢感”达到极致，只不过隐藏在貌似平淡的情节流之下，会给人一种表现寻常生活的错觉。与其说是枝裕和继承了小津这一特定个体创下的传统，倒不如说他是以自己的笔触续写着日本电影传统尤其是家庭情节剧的大脉络，其作品呈现出的某些“传统”风貌并非来自小津，而是生发自民族电影的深厚根基。

是枝裕和最初几部电影《幻之光》、《下一站，天国》（*After Life*，1998）、《距离》（*Distance*，2001）在影像风格上，都带有强烈的纪录片色彩，多采用手持拍摄，自然光效，长镜头写实。但这只是外观，是枝裕和的影片在内容和主题上并不囿于生活现实，同样有着天马行空的想象力。

早在其第二部长片《下一站，天国》中，已经埋下此后《空气人偶》（*Air Doll*，2009）式奇幻题材的基因。《下一站，天国》虚构了死者在登入天堂之前灵魂停留 7 天的机构，在那里会有专人聆听并记录死者生平最重要的一桩回忆，将之拍成电影，让死者携入天堂，此外的回忆将全部被忘记。片中每一位死者对回忆的选择，都是对其人生的终极总结，而通过他们“伪纪录”式的陈述，观者看到的是不同的人生态度，同时也看到了日本近一个世纪的历史，如很多人的回忆与第二次世界大战相关，被美军俘虏死里逃生、恋人去战场再也没有回来……是枝裕和的影片中并非没有社会批判或历史眼光，但总是以微观、细腻、私人化的方式来表达。

又如他对日本电影家庭叙事传统的继承，《步履不停》（*Still Walking*，2008）从子女一代的角度审视三代同堂的家庭关系，很容易让人想起小津的家庭剧。相比 2013 年山田洋次对小津的翻拍，是枝裕和的创作实为对小津更直接的呼应和对话。《步履不停》的主人公良多是一位人到中年仍事业无成的男子，刚娶了一位丧夫并有孩子的女人，婚后他带着妻子香里和继子小敦前往疏于联系的父母家中拜访。父亲恭平对良多的不成器一直心怀不满，母亲则对于他的婚姻持保留态度，妹妹千奈美一家忙着打圆场，全家人竭力掩饰彼此之间的隔阂与生疏。小津惯于从父辈的视角看待子女们的渐行渐远，是枝裕和故意反其道而行之，从儿子的角度审视与父母之间的矛盾，捕捉到了家庭成员微妙的情绪变化，揭示出一个多少有些残酷的现实：即使家庭成员在意彼此，也不可能完全说出心里话，说出的话永远言不由衷，而生活就是这般周而复始。小津在自己影片中予以感伤哀悼的，是枝裕和全部作为自然而然的现实接受下来，影片给出的态度是，家人间的隔阂乃是必然，人人各怀心思，与其强用幸福温情来包装，不如直面隔阂并从中发现那丝丝缕缕始终无法斩断的羁绊。

新世纪的日本，在经历了 90 年代经济泡沫破碎之后，进入漫长的停滞期，一方面已然进入后工业时代的“超富裕社会”，另一方面则不可避免地出现“中产阶级下流化”，滑向“M”型社会，全社会普遍缺乏生活动力，社会问题丛生。是枝裕和敏锐地捕捉到当下日本人际关系的疏离与隔阂，2004 年的《无人知晓》（*Nobody Knows*）讲述 12 岁的少年在不负责任的母亲离家出走之后，独自照顾三个更加年幼的弟妹。从影片四分之一时间点开始，母亲即已缺席，阿明挑起支撑家庭的重负。是枝裕和用冷静的态度记录孩子们“非正常”的家庭状态，将“非正常”转化为自然而然，批判的态度含而不露。阿明的“家庭”是被社会遗忘的角落，但阿明从来没有哭泣过，也没有任何流露情绪的表情。扮演阿明的 14 岁演员柳乐优弥凭借在此片中的“零度表演”摘得戛纳影帝桂冠。

观察是枝裕和在新世纪的创作，他似乎在以自己的方式，重新改写日本家庭情节剧传统，当家庭解散、父母失格作为常态被接受时，人们如何在家庭残余的躯壳中自处、与他人相处，是他关注的中心，他还把希望隐秘地寄托在孩子身上。2013 年的新作《如父如子》同样把孩子角色作为影片枢纽，只不过改由以父亲视角讲述故事。影片的题眼是“如”字，英文名“Like Father，Like Son”，“如 / like”强调了片中父子关系的虚拟性，联想导演的创作轨迹，该片也可看作对《步履不停》中非血缘亲情关系的拓展演绎。影片聚焦于两个阴差阳错被调换了

孩子的家庭，尤其把焦点放在父亲之一、高级白领职员良多身上。不同于《无人知晓》和《奇迹》（*Miracle*）中的“失格父母”，是枝裕和此番试图展示别样的父子关系：不是疏于监护，而是过度期望。影片发问：究竟怎样才是理想的父子关系？孩子真正需要的是什么？这问题并不仅仅关乎家庭中未成年人的处境，也促使成年人对自己的人生观念进行反思。良多有着强烈的精英意识，无论在工作还是家庭中，都追求完美，他的个性难免给妻子和孩子带来无形压力。恰恰因为换子风波的发生，良多才开始反省一贯的“理性”“完美主义”观念。比起是枝裕和早年更具纪录风貌的作品，《如父如子》中各种元素的对仗极尽工整，自然／人工、传统／现代、理性／感性、中产／蓝领……充满二元对立的叙事又被人物情感柔和化，创作者最终提供了一条温暖的拯救之途。“如”父，“如”子，能否真正尽到父亲的责任，收获孩子的信赖与爱，这比“是”或“不是”父子更重要。

28.3 日本电影矛盾的美学特质

“日本电影”作为一个集合名词，其中内在地包含了许多矛盾的特质，不禁让人怀疑，其统一的美学特征是否存在。然而倘若在更大范围里将日本电影、美国好莱坞电影、欧洲电影相比较，日本电影民族化的美学特征又是十分鲜明的。

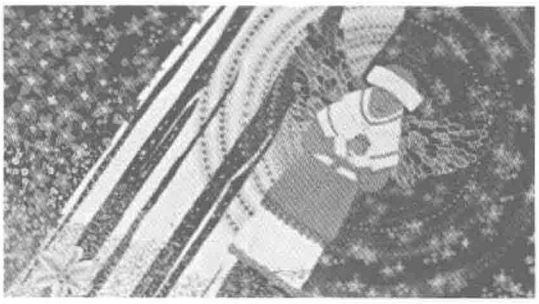
20 世纪 50 年代，日本电影人增村保造曾经总结过日本电影的特征，称日本电影“对伤感的爱或者母性的爱做诗意性描写，并将这些东西与山川风光等大自然抒情性要素融为一体，据此磨砺出他们的细腻感性”[①]，此外“宿命论，对山河的热爱，残暴性与施虐性，细腻的美学感觉，神秘主义以及在表达上述观念时运用的悠缓的时间感觉”[②]都是日本电影的特别之处。

如果从更为广阔的视角来考察日本电影的美学特征，其矛盾属性，或许可以从日本民族的民族性中找到根源。美国人类学者鲁思·本尼迪克特在她的名著《菊与刀》中写道：“日本人生性极其好斗而又非常温和；黩武而又爱美；倨傲自尊而又彬彬有礼；顽梗不化而又柔弱善变；……保守而又十分欢迎新的生活方式”[③]。或许，日本电影中体现出的种种矛盾的美学范畴——民族艺术传统和西方电影观念、影像的唯美与残酷、情感的含蓄与张扬等都是日本民族性格在电影艺术领域的体现。

28.3.1 唯美与残酷

风格上，日本电影的唯美与残酷往往相伴而生，这种矛盾体现在单个文本的风格对比中，也体现在导演个人的创作中。沟口健二那些以表现女性为中心的影片，总是把美好的主人公残忍地推向不幸，似乎在施虐和折磨中，才能凸显主人公的外表美和人性美。北野武的创作

①［日］四方田犬彦：《日本电影 100 年》，第 22 页。
②同上。
③［美］鲁思·本尼迪克特：《菊与刀》，第 2 页，商务印书馆 1990 年版。



残酷与唯美这对日本电影的矛盾特质出现在同一位导演的作品中。图为北野武的《座头市》(左)和《花火》(右)剧照

之路，既有黑帮片的惨烈，又有文艺片的宁静，以及将两者都推向极致的《花火》。许多日本导演和影片都在这两种属性上有极端的追求，颇为符合本尼迪克特对日本文化的概括——菊花之美与武士刀之残酷的奇异组合。

唯美和残酷这两种截然对立的风格在日本影片中往往纠结于一点——对死亡的崇拜和赞美。日本的神道和武士道对于死亡的美化，有着深刻的文化渊源，“二战”时期特殊的民族心理状态，当代日本较高的自杀率都与这种传统有某种关联。在日本影片中，主要人物的死亡常常被渲染上神圣的色彩，而杀人的暴力行为也被美化表现，试图通过极端残酷的行径表现人生的哲理。有时候，甚至不强调杀戮的正义与邪恶之分，死亡只是作为一种仪式，不追究其背后的内涵。

日本的岛国文明，受自然条件的影响，灾害频仍，美好事物在瞬间毁灭的现象在日本民族的集体无意识中生根，正如日本国花樱花这一频频出现在影片中的意象——象征着瞬间的绚烂和刹那的凋谢。也正因为对这种“绝望之美”的眷恋，日本电影的唯美倾向总与悲情伴生。尤其以爱情为主题的影片，在用尽笔墨刻画男女主人公的情感变化之后，离别或死亡突如其来——这一母题多次重复，《伊豆的舞女》（*The Izu Dancer*，1974）、《雪国》（*Snow Country*，1957）、《失乐园》（*Lost Paradise*，1997）乃至惹尽争议的《感官王国》（*In the Realm of the Senses*，1976）皆是如此。

28.3.2 含蓄与直露

日本民族在情感的表达上有含蓄隐忍的特点。剧作上，许多日本导演偏爱平和舒缓的剧情，而非运用冲突激烈的西方戏剧模式。即使戏剧冲突强烈的作品，人物的表演也较为收敛，与日本人通常的行为方式相符合。强调动作的古装义侠片或现代警匪片中，人物的行为也许体现为激烈的暴力，但情感仍然不形于外。爱情片中，不同于西方电影直露的情感告白，日本导演总是通过对表情神态的准确把握、巧妙的镜头设计来含蓄地传达情感。

与这种含蓄的情感表现相对，日本电影并不忌讳直露地表现性和暴力。暴力元素在以武

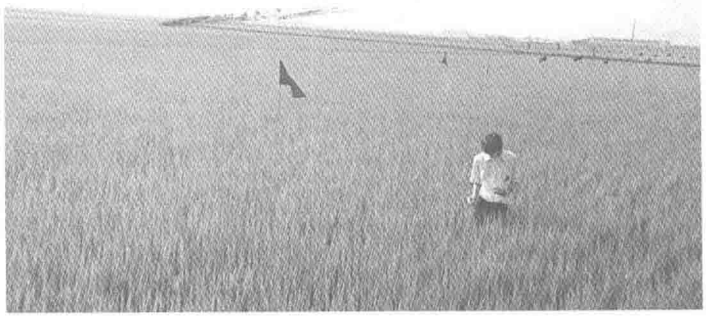
大岛渚对性爱和原欲直露的表现。图为《青春残酷物语》（左）和《感官王国》（右）

士为内容的古装时代剧中已经扎根，性元素的泛滥则是色情电影兴起的后果。日本电影在表现血腥的肉搏、残缺的肢体时，流露出嗜血般的狂热，例如北野武的黑帮片、深作欣二的《大逃杀》（*Battle Royale*，2000）、塚本晋也（Tsukamoto Shinya）的《铁男：金属兽》（*Tetsuo*，1989）。表现性爱时，一方面用唯美的手法，为情欲画面添加浪漫和抒情色彩，例如森田芳光的《失乐园》；一方面，又对施虐受虐的性变态情节详细描绘，试图赋予性爱以特殊的寓意，为各种非正常的性行为找到哲理性的解释，典型如今村昌平的《鳗鱼》、大岛渚的《感官王国》。

28.4 日本电影的民族美学特征

28.4.1 对民族美学意境的追求

意与境，可以理解为情与景的关系，二者融汇统一，达到情景交融的效果，对于景物的描绘是为了抒发情感，而情感反过来赋予了自然景物“人化”的光彩，草木也变得“有情”起来。与世界上其他国家和民族的电影相比，日本电影的抒情性特征非常突出，重视影片中自然景物的作用，在外物与内心之间营造比喻和象征。日本古典文学中的和歌、俳句，惯于使用貌似联系松散的几句景物描写，勾勒出作者特殊的心境，这种美学风格曾经启发了蒙太奇大师爱森斯坦，也体现在日本电影的实践中。



日本电影重视自然环境的抒情作用，追求意境美。图为《关于莉莉周的一切》剧照

不同于文学和戏剧，在电影中环境扮演着更为重要的作用，摄影机将环境变成了特殊的角色，具有叙事上的重要功能。追求意境的美学传统，在内涵上正契合电影艺术重视物

公认最为“西化”的黑泽明，在构图中也会采用浮世绘或日本古典戏剧风格的构图。图为《战国英豪》（左）和《椿三十郎》（右）剧照

象的特点。日本的电影对于四季更迭、气象变化的表现十分重视，各种自然景物（花草树木、风霜雨雪）所引发的情思作为日本民族心理的一部分，在影片叙事中得以体现。适时地插入景物镜头，巧妙设计场景的气候条件，将情感化入自然环境之中，这种思路是自发的也是自觉的。

许多日本影片以自然景物或四季时节命名，或用自然景物作为线索，将寓意寄托在外物上，如《浮草》、《麦秋》、《八月狂想曲》、《那年夏天，宁静的海》、《细雪》（*Fine Snow*，1983，市川昆）、《黄昏时的清兵卫》（*The Twilight Samurai*，2002，山田洋次）、《燕尾蝶》（*Swallowtail*，1996，岩井俊二）等等。

东方的意境论，妙在虚实结合，不同于西方传统的写实风格。东方绘画强调散点透视，具有多个视觉中心，强调整体的和谐统一，而非西洋绘画通过单一透视造成的立体感。日本的浮世绘曾经启发西方画家的创作，它的平面感与西洋绘画的立体感完全相反，视觉的焦点可以不停变化，而不会马上集中到画面的中心，沟口健二等导演偏爱的长镜头可以从日本传统绘画中找到灵感起源。

品味意境时，日本民族艺术“喜静不喜动”。日本的古典戏剧以缓慢的动作，绵长的唱腔为主，表演的动作幅度不大，人物的表情单一或者干脆使用面具或偶人，有一种宗教般的静穆氛围和庄重的仪式感。这种艺术传统在电影领域体现为，镜头移动要么平缓，要么静止不动，注意力全部放在演员的表演、场面调度等镜头内部元素上；演员的表演以自然稳定的状态为主，少有夸张的语言和动作，这一特点在小津安二郎、沟口健二等老一代导演的作品中体现得尤为明显。

可以说，在很长时间里，日本电影整体上追求一种绘画式的美感，强调运动性的电影语言本质上与日本文化传统有抵牾之处。即使如今影像风格更加多元化，静态仍然是许多日本导演的美学追求。

28.4.2 对民族文化符号的展示

日本是一个擅长吸收外来文化为己所用的国家，从明治维新到“二战”之后，西方现代生活方式已经融入了日本人的日常生活；同时，日本又是一个注重保护自己民族文化遗产的

日本电影的备受瞩目与其独特的文化符号有密切关系。图为黑泽明《梦》剧照

民族，许多古老的习俗被刻意保留下来，在某些特殊的时间和场合被表演和展示。

电影作为舶来品，最早来到日本时，日本人从西方拍摄者的胶片上看到了西方眼光中的自己，自此日本影人一直在本土视角与外来视角之间摆荡。意图表现本民族的生活，却成为西方世界眼中的奇观；当生活方式和思维方式已然西化时，自我审视的眼光也染上了猎奇的色彩。

与中国古装片的情况类似，悠久的历史和丰富的文学、戏剧文本资源为日本电影提供了诸多题材，古装时代剧是日本长盛不衰的电影类型。在表现古代人物的生活和爱恨情仇时，服装、布景、台词、表演都带有浓重的民族文化特征，很多时候，这些特征已经被符号化和仪式化了，甚至刻意标榜着自身的与众不同。《西鹤一代女》（*Diary of Oharu*，1952）、《罗生门》、《地狱门》（*Gate of Hell*，1953）等多部古装剧在西方电影节获得大奖，则从客观上促进了这种风气。尽管日本的生活方式已经相当现代化，但日本人的行为举止却仍然保留很多传统特色，鞠躬、点头、跪坐……这些程式化的烦琐礼节都在暗中影响着日本电影在世界影坛的整体形象，成为日本电影民族风格最基础的底色。

一个民族给外界留下神秘印象很大程度上是文化差异带来的误解，日本恐怖片很好地利用了这种异质文化带来的神秘感。近年来日本频频向外输出恐怖类型片，不同于西方恐怖片的血腥直观，日本恐怖片以心理恐怖为主，日常的事物在电影镜头的摆布下变得神秘而难以捉摸，死亡的预兆宿命般显现，人物却茫然不知。冤魂是日本恐怖片的重要母题，植根于东方古老的传说，长发遮面的女鬼形象在日本民间许多古老的“怪谈”中都曾出现，如今这一形象已经成为日本电影的标志性符号之一，一度影响了大洋彼岸好莱坞的恐怖片潮流。

28.5 日本电影的困境

在电影的国际化和民族化两方面，日本电影都有值得其他亚洲国家学习的地方。与世界上除了美国好莱坞之外所有国家的电影产业一样，日本民族电影始终面临着威胁，甚至一度处于捉襟见肘的尴尬境地，多年来虽常有灵光乍现却无法真正走出低谷。

20 世纪 60 年代，虽然大制片厂体制仍在，但整个日本电影产业已然流露出衰败气色，片场体制陷入僵化，死气沉沉。1961 年生产长片 537 部，1962 年却只生产了 378 部，此后一路走低，

即使稍有起色，也难与极盛时相比，到了1996年，长片产量只有278部。[①] 随着大制片厂体制的瓦解，日本的电影银幕锐减，影院总数从1960年的7457家减至1995年的1776家[②]。另一方面电影发行业为了收回成本，大幅提高影院票价，使得电影变成了一种“奢侈品”。20世纪后30年，科技和媒介突飞猛进地发展，电视开始走入千家万户，廉价录影带随处可见，电影作为大众艺术媒介在全世界范围都受到了强劲的冲击，有越来越多的新兴视听娱乐方式与电影争夺市场，这场危机连电影王国好莱坞都概莫能外，日本民族电影也被裹挟在其中，苦苦挣扎。独立制作取代了大公司和片厂，色情影片被当作救市“良方”，动画影片反而起到了中流砥柱的作用，由于这些因素的支持，日本电影产业方能勉力维持至今。

除了全球电影业共同遭遇的新媒介挑战，日本电影亦面临特殊困境。一方面，战后成长起来的新一代日本观众，由于特殊的政治、文化环境，比过去的日本观众更多地接触到西方文化，尤其对美国文化推崇备至，出现了很多“好莱坞”影迷，远离了日本电影一向坚守的民族文化传统，大师的电影在国内也不免受到冷落。当然，那些具有特色的类型电影，如恐怖片、怪兽片、桃色片等仍受欢迎。另一方面，许多电影人仍然受传统的日本电影美学影响，青睐悠缓的节奏，沉静的意味，而这种风格与好莱坞商业片大相径庭，年轻观众兴趣缺乏，传统风格依靠偶像纯爱题材，方能维持吸引力。新浪潮一代乃至之后的新锐导演，在艺术方面大胆探索，独立制作模式给他们提供了更大的发挥空间，不时在国际电影节崭露头角，然而就像欧洲艺术电影一样，往往与大众较为疏远；至于商业类型片创作，过于依赖某些固定的类型模式，创意缺乏，因质量不高而难与好莱坞抗衡。

尽管经历了大师辈出的艺术高峰，也有“日本新浪潮”诸电影艺术家的骄人成绩，但日本电影早已失去了整个体制的支持，主要以电影作者个人的成就为支点。“随着作为产业的电影已经从大众娱乐的殿堂遭到放逐，导演人才辈出的电影界制作、发行、观赏状况已经发生结构性改变，巨匠的存在已经成为历史局限下的时代产物。”[③] 日本影坛长时间依赖“巨匠”光环的弊端在于，当重量级电影作者先后隐退，由于失去大制片厂体制提携电影人才的运作机制，影坛新人不似以往可以在业界长期磨炼，他们的成功更加依赖偶然性，而不再有制度上的保障。“量产电影的灰飞烟灭，不仅导致导演后继乏人，还意味着摄影、照明、录音、美术等支撑着电影制作基础的专业人员难以得到补充。在电影全盛时期承担上述职务的宿将们已陆续步入高龄，而在他们之后，师徒相授的制度已不再延续，因而电影制作中的基础技术均未得到有效的传承，形成了‘青黄不接’的局面。”[④] 以优秀电影人作为支点的局面注定潜藏危机，电影作为一门工业，其根基仍然是产业内部合理的结构和高效的运作机制。

如何在民族文化和西方文化的碰撞下找到一条兼容并蓄又不失特色的生存之路？日本电影曾经的辉煌提供了答案，但那辉煌已是过去，亟待解决的问题仍有很多。日本电影的历史

---

① ［法］马克斯·泰西埃：《日本电影导论》，第117～188页，江苏教育出版社2007年版。

② ［日］四方田犬彦：《创新激情：一九八〇年以后的日本电影》，第13页，中国电影出版社2006年版。

③ ［日］四方田犬彦：《创新激情：一九八〇年以后的日本电影》第5页。

④ ［日］四方田犬彦：《创新激情：一九八〇年以后的日本电影》第11页。

及其美学特征的发展变化，在各国民族电影中颇具代表性，对于亚洲各国的电影创作、制作都有启发，能够为我们提供很多借鉴。

思考题

（1）请评述一位日本导演的创作，这位导演的作品是否表现了日本民族文化元素？在美学特征上有哪些民族化的表现？

（2）请分析小津安二郎与黑泽明获得国际声誉的原因。哪些创作特色使其作品打破了民族、语言的限制，为世界影坛所接受？

（3）请总结日本古装时代剧的类型元素和美学特征。

（4）请分析沟口健二对于长镜头的运用具有哪些特色。

（5）请举例说明日本电影的民族风格与日本传统艺术之间的联系。

（6）分析日本家庭情节剧电影与中国同类题材影片的共性与差异。

参考书目

［日］四方田犬彦：《创新激情：一九八〇年以后的日本电影》，王众一、汪晓志译，中国电影出版社 2006 年版。

［日］四方田犬彦：《日本电影 100 年》，王众一译，生活·读书·新知三联书店 2006 年版。

［日］岩崎昶：《日本电影史》，钟理译，中国电影出版社 1981 年版。

［日］山本喜久男：《日美欧比较电影史：外国电影对日本电影的影响》，郭二民等译，中国电影出版社 1991 年版。

［美］约瑟夫·安德森、唐纳德·里奇：《日本电影：艺术与工业》，张江南、王星译，吉林出版集团 2010 年版。

［日］佐藤忠男：《日本电影大师们》，王乃真译，中国电影出版社 2013 年版。

第 29 章

印度电影

印度是世界上年产量第一的电影大国，亦是仅次于美国的第二大电影输出国。与亚洲诸多国家的电影发展脉络相似，印度电影亦是在民族性与西方化的交汇博弈中曲折前行。若放眼全球，印度电影最具辨识度同时又最受欢迎的民族特色无疑是其华丽的歌舞场面。若纵观历史，印度电影在其百年余发展的各个阶段，无不与欧洲乃至好莱坞电影展开积极互动，并将西方经验巧妙移植于印度本土，呈现出更为多元化的民族电影风格。

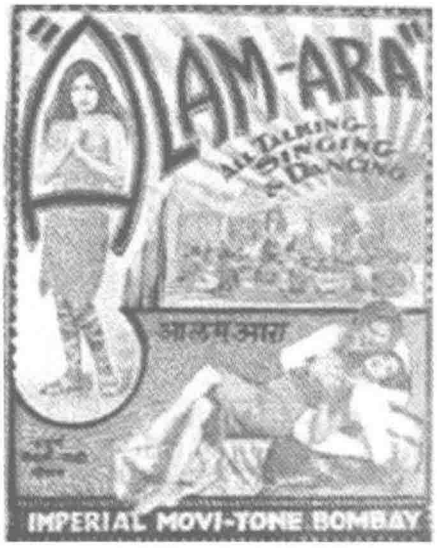
29.1 印度电影简史

自 1757 年起，印度便沦为了英国的殖民地。尽管饱受民族压迫，但客观上殖民也促进了欧洲先进科学技术的输入，因此印度电影的发展几乎与世界电影的发展同步。

1896 年 7 月 7 日，在孟买的瓦特森旅馆，卢米埃尔的《火车进站》《工厂大门》等影片的放映标志着印度电影的诞生。从 1896 年至 1899 年的这三年间，除了引进外国影片外，大量外国摄影师亦前往印度取景，拍摄了诸如《波斯之花》（*The Flower of Persia*，1898）等展现印度本土风情的纪录短片。这些影片在印度本土大受欢迎，亦为印度本土电影的拍摄奠定了基础。1899 年，摄影师 H. S. Bhatavdekar（又名萨维·达达［Save Dada］）成为拍摄第一部本国影片的印度人，他拍摄的影片《摔跤手》（*The Wrestlers*，1899）亦为第一部由印度人拍摄的纪录短片。

1900 年至 1910 年，短片生产在印度电影中占据主导地位，以风光片和新闻片为主。1912 年 5 月 18 日，英国摄影师 R. G. 托尔内（R. G. Torne）拍摄的影片《蓬达利克》（*Shree Pundalik*）上映，该片被视为印度第一部故事片。影片上映后，盛况空前，被观众誉为“迷人的宗教题材，受人喜爱的印度电影”[①]。而 1913 年 5 月 3 日，由唐狄拉吉·戈温特·巴尔吉

① ［印］菲罗兹·伦贡瓦拉：《印度电影史》，第 16 页，中国电影出版社 1985 年版。



《哈里什昌德拉国王》海报

（Dhundiraj Govind Phalke）拍摄的影片《哈里什昌德拉国王》上映，则标志着第一部印度国产故事片的诞生。影片讲述了国王拉伽·哈里什昌德拉接受梵文学家杜瓦萨考验的故事。该片获得了巨大的成功，巴尔吉本人则被誉为“印度电影之父”。

1920年以后，英国殖民统治下的印度电影已经初具工业规模，无声电影进入繁荣的全盛时期。在1920年至1929年间，涌现出大批新的影片公司和制片人，其中的代表人物为巴布罗·潘特（Baburao Painter），他对早期印度电影的贡献仅次于巴尔吉。潘特是画家出身，拍摄的诸如《赛兰特里》（*Sairandhri*，1920）、《印度的夏洛克》（*Savkari Pash*，1925）等影片被认为是印度无声电影时期的重要作品。

随着有声电影的诞生，印度电影也开始从无声向有声过渡。1928年12月，孟买的凯皮托影院放映了英国有声短片。不久，外国有声故事片相继输入印度。1930年3月14日，由阿德希尔·伊兰尼（Ardeshir Irani）拍摄的影片《阿拉姆·阿拉》（*Alam Ara*）上映，标志着印度第一部有声电影的问世。影片取材自《一千零一夜》，场面宏大，置景华丽，并有大量的歌舞段落，片中的歌曲《以真主的名义，赐给我爱情》成为印度第一首电影歌曲。影片连续放映十一周，场场座无虚席。由伊兰尼制片、沙班达（Abdolhossein Sepanta）执导的《希林和福尔哈特》（*Shirin and Farhad*，1934）被公认为是印度的第二部有声故事片，片中穿插了十七首歌曲。该片在孟买放映了十四周后，又进行了全国巡回放映，广受欢迎。而在影片中穿插歌曲，亦成为未来的印度影片中几乎固定的公式。1937年，由伊兰尼制片、Moti B. Gidwani执导的电影《农家女》（*Kisan Kanya*）上映，则标志着第一部由印度自己拍摄和加工的彩色影片的诞生。

第二次世界大战爆发后，印度电影同样受到较大的冲击。1943年，英国殖民政府开始实行颁发制片许可证制度，宣扬民族独立的歌曲、表现民族领袖形象和宣传甘地主张的影片一律禁止放映。在英国政府的严格控制下，印度电影被迫转向轻快的音乐片和娱乐片。但即使拍摄这类影片，印度电影人亦会用某种隐晦的方式如双关语，将自身的民族情感巧妙地融入歌舞中。这一时期上座率较高的三部故事片分别为《命运》（*Jhoola*，1941）、《沙恭达罗》（*Shakuntala*，1943）和《罗摩王朝》（*Ram Rajya*，1943），其中由吉安·穆克吉（Gyan Mukherjee）拍摄的影片《命运》一经上映便引起了极大的轰动。该片在加尔各答放映长达三年半之久，打破了以往的票房纪录。片中的歌曲《外国人滚蛋，印度斯坦是我们的》再次展现了印度电影人强烈的爱国热情。此外，由加尔各答人民戏剧协会（IPTA）与导演夸加·阿默德·阿巴斯（Khwaja Ahmad Abbas）合作拍摄的影片《大地之子》（*Dharti Ke Lal*，1946）、奇坦·阿南德拍摄的《贫民区》（*Neecha Nagar*，1946），以及V. 森达拉姆（Rajaram

Vankudre Shantaram）拍摄的影片《柯棣华医生的不朽事迹》（*Dr. Kotnis Ki Amar Kahani*，1946），被看作是战时印度电影的三部最杰出作品。

1950 年以后，印度电影逐步进入全盛时期，在影片产量上第一次超过美国好莱坞。由拉兹·卡普尔（Raj Kapoor）自导自演的影片《流浪者》（*Awaara*，1951）则标志着战后印度电影的新起点。该片娱乐性和艺术性兼具，并显示出全新的艺术风格和高超的技术水平。影片的主题曲《拉兹之歌》曾在许多国家广为传唱。

1952 年初，印度举办第一届国际电影节，印度观众初次了解到了好莱坞和美国以外的其他国家的电影发展状况。尤其是意大利新现实主义电影，扩大了印度观众的视野，丰富了印度电影人对电影的认识。不久，以萨蒂亚吉特·雷伊（Satyajit Ray）、莫里纳尔·森和里特威克·卡塔克等为代表的电影人创立了时间跨度近二十年的印度“新电影”[①]流派。这一流派深受意大利新现实主义影响，认为电影不是一种低水平的纯娱乐手段，而是一种严肃的表现形式。“新电影”题材上主要反映印度现实社会和政治问题，在拍摄方法上提倡低成本、外景拍摄和非职业演员。“新电影”流派的代表作品有雷伊的“阿普三部曲”、比麦尔·洛伊（Bimal Roy）的《两亩地》（*Do Bigha Zamin*，1953）和《已婚女人》（*Parineeta*，1953）、V. 森拉达姆的《两只眼睛和十二只手》（*Do Aankhen Barah Haath*，1957），以及莫里纳尔·森的《布万·舒姆》等影片。“新电影”在 20 世纪 60 年代逐渐形成一场运动，大批年轻的印度导演和一些拍摄传统影片的老导演也都投入到“新电影”的拍摄中，为提升印度影片的艺术品位和国际地位做出了积极的贡献。

20 世纪 70 年代，由于受到欧美西部片和东亚功夫片的影响，印度电影开始融入更多的商业性元素。50 年代由清纯明星所扮演的浪漫男女主人公，被那些更粗犷、更偏向拳脚的硬汉主人公所挑战。典型如拉梅什·西比（Ramesh Sippy）于 1975 年拍摄的影片《怒焰骄阳》（*Sholay*），该片削减了歌曲段落的数量，代之以枪战、追逐、悬疑和动作。电影学者大卫·波德维尔认为，《怒焰骄阳》是“混合了土匪片（dacoit）传统与通心粉西部片，创造出所谓的‘咖喱西部片’（curry-western）”。这部影片被看作印度电影里程碑式的作品，印度流行电影的生产和接受都由此而彻底改变。

20 世纪 80 年代以后，印度电影已经形成了拥有近 200 万从业人员的庞大电影产业。除了生产《血洗鳄鱼仇》（*Khoon Bhari Maang*，1988）之类混合了浪漫、动作、情节剧、歌舞段落的“马萨拉电影”外，也出品诸如 B·达斯古普塔（Buddhadeb Dasgupta）等“作者”导演所拍摄的《死路》（*Andhi Gali*，1984）、《归来》（*Phera*，1988）等现实主义作品。由于受

---

① 印度“新电影”流派亦被称为“平行电影”（Parallel Cinema）、“印度新现实主义”（Indian Neorealism）或“印度新浪潮”（Indian New Wave）。

②［美］大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），第 841 页，北京大学出版社 2014 年版。

③ 马萨拉（Masala）是一种印度特有的用不同调味料组成的咖喱酱，被广泛运用于印度各式菜肴中。与美国泾渭分明的类型片不同，印度出产的商业电影往往融合了爱情、动作、歌舞、悬疑、喜剧等多种类型元素，宛如一锅大杂烩，因此这类商业片曾被戏称为“马萨拉电影”（Masala pictures）。

到电视行业的冲击，这一时期的印度电影虽然产量仍居世界之首，质量却得不到显著的提高。

1988 年，女性导演米拉·奈尔（Mira Nair）执导的实验电影《早安孟买》（*Salaam Bombay！*）获得了戛纳电影节金摄影机奖和奥斯卡最佳外语片提名，该片清新质朴的现实主义风格令印度电影再次走向国际舞台。1994 年，导演谢哈克·卡普尔（Shekhar Kapur）拍摄了具有史诗气质和批判现实精神的影片《土匪女王》（*Bandit Queen*），这部印度与英国合拍的影片一经问世便引起了巨大争议，在历经一年多的起诉和禁映后，于 1996 年荣获印度全国电影最佳故事片奖。国际电影界亦对该片高度认可，认为其极具“印度精神”，印度电影开始逐步“回归”国际视野。

29.2 新世纪印度电影

20 世纪 90 年代以后，无论是经济还是文化方面，印度都面临着东方和西方的接轨，传统与现代的转化。新世纪以来，随着全球化进程的加快、数字技术的崛起，越来越多的印度电影人开始更新制作理念，挑战宝莱坞（Bollywood）[①] 的主流电影传统，开始采用更加国际化的创作手法拍摄本国电影。

2001 年，由阿斯弗·卡帕迪尔（Asif Kapadia）拍摄的影片《勇士》（*The Warrior*）荣获英国伦敦电影节最佳影片奖；同年，米拉·奈尔拍摄的影片《季风婚宴》（*Monsoon Wedding*）获得威尼斯电影节金狮奖。2002 年，阿素托史·哥瓦力克（Ashutosh Gowariker）执导的影片《印度往事》（*Lagaan: Once Upon a Time in India*，2001）入围美国奥斯卡最佳外语片提名；同年，女导演鲁帕丽·梅塔（Aparna Sen）的《伊耶夫妇》（*Mr. and Mrs. Iyer*）在瑞士洛迦诺电影节上被提名为“最佳亚洲影片”，并赢得夏威夷国际电影节“最佳故事片”大奖。这些获奖作品摆脱了印度电影成规化的制作模式，以鲜明的影像叙事风格展示了印度电影的全新风貌，被誉为“新概念”印度电影，标志着印度新电影势力的崛起。

严格来说，“新概念”印度电影并不是一个美学流派，而是印度及国际电影人彼时的一种约定俗成的叫法，用以区别传统的“马萨拉”式的宝莱坞制作。在制作层面上看，“新概念”电影更讲究国际化合作，更加迎合全球市场。而在美学层面上看，“新概念”电影则更为激进，旨在打破保守传统的宝莱坞美学，摒弃无节制的歌舞场面，代之以精心安排的故事情节，对身份、性别甚至是性的表现更为开放。

以米拉·奈尔的《季风婚宴》为例。婚礼题材对于各国观众都有较大较强的吸引力——“一

① “宝莱坞”是位于印度孟买的电影工业基地的别名，是世界上最大的电影生产基地之一。印度人（也有人认为是西方人）将“好莱坞”（Hollywood）开头字母“H”换成了孟买（Bombay）的字头“B”，得名“宝莱坞”（Bollywood）。严格来说，宝莱坞只能代表部分印度电影。印度的电影业主要建立在五个城市上——西部的孟买、东部的加尔各答，以及均位于南部的钦奈、海德拉巴和班加罗尔，但从世界范围来看，宝莱坞的影响力无疑是最大，因此被约定俗成地指代印度电影。

系列的色彩变化，一大群饶舌的旁遮普人，再加上一个充满爱意的大家庭，米拉·奈尔这部高票房的影片一出现就赢得了宽广的受众面”[①]。从结构上看，该片无疑是一个国际化的叙事文本——“一个可疑的新娘，一个说谎的新郎，一大堆抢话说的亲友，他们自身的满腹辛酸和欲求能使婚礼本身相形见绌”[②]。而在拍摄手法上，导演则采用了类似“道格玛宣言”的低成本美学手法，使其影像风格与好莱坞电影明显区别开来。可以说，清新明快的民族风格与对好莱坞叙事的本土化借鉴，是“新概念”电影的显著特征。

然而，与 20 世纪 50 年代兴起的“新电影”运动不同，“新概念”电影并没有刻意颠覆宝莱坞电影的美学传统，毕竟宝莱坞出口的作品仍然是印度电影本土及海外最为鲜明的旗帜。除却《季风婚宴》等少数较为风格化的影片，大多数被冠以“新概念”的影片更多是“宝莱坞”自身对其传统程式的自我修正和创新，并对影片所承载的主题和社会意义进行更为深入的挖掘和探讨，使其呈现更加普世化、多元化的美学特征，以适应更为广阔的国际市场。

根据英国学者菲利普·肯普（Philip Kemp）的考证，第一部打进英国票房前十名的印度电影是 1998 年由曼尼·拉特纳姆（Mani Ratnam）执导、影星沙鲁克·汗（Shahrukh Khan）主演的影片《真心实意》（*Dil Se*）。该片仍然是采用较为国际化的故事架构，讲述了在印度独立五十周年之际，一位德里的电台记者去采访北印度恐怖组织，并于途中邂逅一段刻骨铭心的爱情的悲情故事。

尽管爱情歌舞片和血腥复仇片一直是宝莱坞流行的影片类型，但在 2000 年以后，宝莱坞也将目光投向国际市场，制作了一批讲述定居海外的“印度侨民”故事的爱情电影。此类影片通常发生在伦敦或者纽约，传达的却是印度传统的婚姻道德观念，其中以卡伦·乔哈尔（Karan Johar）的《有时快乐有时悲伤》（*Kabhi Khushi Kabhie Gham*，2001）和尼基尔·阿当尼（Nikhil Advani）的《爱，没有明天》（*Kal Ho Naa Ho*，2003）最为著名。而诸如《真情永在》（*Mohabbatein*，2000）、《宝莱坞生死恋》（*Devdas*，2002）等仍旧发生在印度本土的电影故事，则或呈现异域风情的场景，或将人物的身份设置为海外背景，以利于国际化推广。

2007 年，威拉德·卡罗尔执导的影片《玛丽戈蒂的印度之旅》（*Marigold*）开创了好莱坞与宝莱坞合作的先河。2008 年，由英国导演丹尼·博伊尔（Danny Boyle）和印度女导演洛芙琳·坦丹（Loveleen Tandan）联合执导的影片《贫民窟的百万富翁》，一举赢得第 81 届奥斯卡金像奖最佳影片奖。从此印度电影与西方电影市场的融合更加紧密，呈现出更为世俗化、国际化、普世化的美学倾向。

2009 年，由拉库马·希拉尼（Rajkumar Hirani）执导、影星阿米尔·汗（Aamir Khan）主演的影片《三个傻瓜》（*3 Idiots*），再次引起了世界对印度电影的关注。该片无论在叙事层面还是价值层面，都表现出强烈的批判精神和普世情怀。2010 年，由卡伦·乔哈尔执导、沙鲁克·汗主演的影片《我的名字叫可汗》（*My Name Is Khan*），跨国意识更为明显。这部

---

① [印] 拉利萨·高普兰：《世纪之交的印度电影》，五七译，载《世界电影》2010 年第 3 期，第 114 页。
② 同上。

被称为印度版《阿甘正传》的励志影片，与其说是印度人在美国的奋斗史，不如说是美国帮助印度人实现普世价值的“美国梦”。而诸如《印度超人》（*Krrish*，2006）、《印度教父》（*Sarkar*，2005）、《幻影车神》（*Dhoom*，2004）系列等纯商业制作的影片，则是对好莱坞电影毫不避讳的模仿和致敬。

不可否认的是，尽管新世纪以来的印度电影越来越强调与西方文化的亲缘性，但仍然坚守了自身的民族、宗教及文化品格。2012 年上映的《噢，我的神》（*OMG: Oh My God!*）借助好莱坞法庭片的模式讲述了一位印度本土的无神论者将印度之神“毗湿奴”告上法庭的荒诞故事。2014 年的《我的个神啊》（*PK*），则用科幻片的形式通过一个外星人来质疑印度的宗教弊端。2015 年的《小萝莉的猴神大叔》（*Bajrangi Bhaijaan*），更是以公路片的手法讲述一名印度佛教徒跨越国境护送一名穆斯林女孩回家的温情故事。由此可见，新世纪印度电影在世界范围内赢得广泛认可的同时，亦维系了国家形象的塑造与传播。

29.3 印度电影代表人物及其作品

通过对印度电影发展历程的简要梳理可以看出，印度电影在东西方文化的碰撞交汇中走出一条极具本土特色的民族电影之路。而分析印度电影的代表人物及其代表作品，则可以从细微处品味印度电影的艺术风貌。

29.3.1 拉兹·卡普尔

拉兹·卡普尔是印度电影史上最受欢迎的艺术家之一，集演员、导演、制片人于一身。1924 年 12 月 14 日出生于白沙瓦（今巴基斯坦境内）的演员家庭。自幼跟随父亲出演电影、戏剧，并担任场记及副导演。1948 年拍摄处女作以来，卡普尔在其艺术生涯中，导演了 10 部影片，制作了 18 部影片主演数十部影片，不仅给同时期的印度电影输入新鲜血液，更为印度电影赢得了国际地位。

《流浪者》中的拉兹，由拉兹·卡普尔饰演

1948 年，拉兹·卡普尔自编自导自演了其第一部影片《火》（*Aag*）。该片讲述一位艺术家同时和三个少女相爱的故事。这部影片虽然在结构上并不严谨，却标志着印度新一代导演和演员的崛起。1949 年，他拍摄的第二部爱情故事片《雨》（*Barsaat*），也收获了广泛好评。1950 年，拉普尔成立了自己的电影公司，并于次年拍摄出印度电影史上具有里程碑意义的影片《流浪者》。

影片讲述了一名叫拉兹的流浪儿，因为偷窃杀人被送上法庭，然而审判其罪行的法官拉贡纳特竟然是其亲身父亲。经过女律师丽达的努力，拉兹的身世之谜被揭开，法官也在忏悔中与儿子相认，拉兹虽然被判入狱三年，却也收获了与丽达的爱情。

用今天的眼光看，《流浪者》更多是家庭伦理剧与歌舞片的类型结合。但在当时，该片却以较为激进的现实主义风格引起了强烈的社会反响。尽管卡普尔赋予了影片一个相对光明的结尾，但影片整体的影像构成却兼具了美国黑色电影和卓别林式喜剧的风格特征，法庭片式的倒叙讲述方式也使得该片在叙事上令当时的观众耳目一新。大卫·波德维尔对此评论道："卡普尔以其不亚于对大众口味精明判断的独创性和才华，为全印度电影设置了新的标准。"[①] 该片因此获得 1953 年法国戛纳电影节金棕榈奖的提名。

1954 年，卡普尔以制片人的身份制作影片《擦鞋童》（*Boot Polish*），再次将摄影机镜头聚焦至社会底层人民。该片具有强烈的批判现实风格和人道主义精神，获得 1955 年法国戛纳电影节金棕榈奖的提名，并荣获 1955 年印度电影观众奖最佳影片奖。之后，卡普尔陆续拍摄或制作诸如《乡巴佬进城记》（*Shree 420*，1955）、《夜幕下》（*Jagte Raho*，1956）、《我陶醉了》（*Main Nashe Mein Hoon*，1959）、《恒河流过的地方》（*Jis Desh Men Ganga Behti Hai*，1960）等优秀影片，同样触及社会敏感话题，具有一定的现实意义。1987 年，拉兹·卡普尔荣获印度电影终身成就奖。1988 年 6 月 2 日，卡普尔因病去世，享年 64 岁。

29.3.2 萨蒂亚吉特·雷伊

作为印度"新电影"流派的奠基人，萨蒂亚吉特·雷伊无疑是 20 世纪国际声望最高的印度导演。雷伊在 39 年的导演生涯中，共拍摄 37 部作品，获奖无数。此外，他还擅长平面设计、文学写作和音乐创作，不仅革新了印度的书籍设计，还撰写了多部儿童读物、侦探小说和科幻小说，并为多部影片配乐。

萨蒂亚吉特·雷伊于 1921 年 5 月 2 日出生于加尔各答的一个艺术世家，他的父亲是孟加拉文学史上著名的诗人、作家。雷伊自幼对电影与音乐产生浓厚兴趣，经常阅读好莱坞与英国的电影杂志。1947 年，26 岁的雷伊与人一起创立了印度第一个电影协会。1950 年，雷伊在英国看了新现实主义电影《偷自行车的人》，深受启发。

1955 年，雷伊的处女作《道路之歌》（*Pather Panchali*）上映，标志着印度电影的艺术转向，也为印度电影

① [美] 大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），第 529 页。

探索出音乐歌舞之外的新发展道路——所谓的印度“新电影”流派。影片根据孟加拉邦著名作家比布蒂布尚·班迪奥帕迪亚（Bibhutibhushan Bandyopadhyay）的小说改编，蕴含着浓郁的抒情色彩和现实主义气息。该片在戛纳电影节荣获“人权证书奖”，并相继荣获印度最佳影片奖和六项国际电影奖。1956年，雷伊拍摄了《道路之歌》的续集《不可征服的人》（*Aparajito*，又译《大河之歌》），该片荣获第22届威尼斯电影节金狮奖，并在旧金山国际电影节荣获“最佳导演奖”，在柏林电影节获得“塞尔兹尼克金桂冠奖”。1959年，雷伊“阿普三部曲”的最后一部《阿普的世界》（*Apur Sansar*，又译《大树之歌》）再次震惊世界影坛。影片以丰富的戏剧性和精湛的导演手法成为“阿普三部曲”中最受欢迎的一部。

雷伊的成名作“阿普三部曲”，讲述的是印度平民的成长经历。第一部《道路之歌》围绕着阿普的童年生活展开。第二部《不可征服的人》阿普则讲述了童年阿普成长为少年的坎坷历程。第三部《阿普的世界》则讲述的是成年阿普经历婚变而四处游荡，最终在好友劝说下回归家庭，承担起父亲责任的故事。

这三部带有明显自传性质的影片亦凸显了导演的个人风格印记。影片摒弃了印度电影一以贯之的歌舞传统，用客观冷峻的视角呈现出印度底层平民的生活状态。在影像风格上则继承了意大利新现实主义和法国诗意现实主义的特点，以纪录片式的朴素手法和真实准确的细节征服观众。

1961年，为了纪念泰戈尔100周年诞辰，雷伊拍摄了故事片《三姐妹》（*Teen Kanya*），该片是根据泰戈尔的三部短篇小说《邮局》《遗失的宝石》和《结局》改编而成。影片有三部分，表现三种不同性格的印度妇女形象。该片荣获和柏林电影节的“塞尔兹尼克金桂冠奖”，并被誉为“有助于促进国际友谊”的最佳影片。

1963年，雷伊拍摄了具有科幻寓言色彩的影片《大都会》（*Mahanagar*），再一次为印度电影赢得国际声誉。影片通过一个朴实善良的印度妇女参加社会工作的故事生动表现了印度中产阶级的生活状况，具有深刻的社会寓意。雷伊也凭借该片赢得了第14届柏林电影节最佳导演奖。1964年，雷伊凭借影片《恰鲁拉达》（*Charulata*）再次收获柏林电影节银熊奖。1972年，雷伊拍摄的以1943年孟加拉邦发生的大饥荒为题材的影片《远方的雷声》（*Ashani Sanket*）终于问鼎第23届柏林电影节金熊奖。

20世纪70年代中后期到90年代初期，雷伊仍然佳作不断。1977年，他拍摄了本人的第一部乌尔都语电影《棋手》（*Shatranj Ke Khilari*），在此之前拍摄过人称“政治三部曲”的《对手》（*Pratidwandi*，1970）、《不负责任的伴侣》（*Seemabaddha*，1971）和《中间人》（*Jana Aranya*，1976）。即使在其生命的最后时期，雷伊仍然拍摄了影片《不速之客》（*Agantuk*，1991）。1992年，雷伊被授予奥斯卡“终身成就奖”，同年4月23日，因心力衰竭逝世于加尔各答。

29.3.3 米拉·奈尔

20世纪80年代末到90年代初，一批从美国等西方国家学习电影归来的年轻人，给印度

电影带来一股清新之气。女性导演米拉·奈尔便是其中的佼佼者，亦可看作当代印度电影发展史上承前启后、与西方接轨的重要人物。

1957 年 10 月 15 日，米拉·奈尔出生于一个印度中产阶级家庭。1976 年，她进入美国哈佛大学深造。求学期间她就迷上电影制作，拍摄了一系列表现印度当代社会风貌的纪录片。1988 年，米拉·奈尔从意大利新现实主义大师德西卡的经典儿童电影《擦鞋童》中获得灵感，拍摄了她的第一部故事片《早安，孟买》（*Salaam Bombay!*），该片以纪录片式的手法讲述了 10 岁的印度乡村少年克里什纳因弄坏了哥哥的脚踏车被赶出家门，并流浪到孟买的故事。该片镜头语言娴熟，视角客观冷峻，叙事流畅自然，一举摘得戛纳电影节金摄影机奖，并获得美国奥斯卡最佳外语片提名。

90 年代后，米拉·奈尔的创作开始摆脱纪录片特性，转向真正意义上的剧情片。1991 年，她推出了第二部作品《密西西比马萨拉》，这部影片再次体现了米拉·奈尔的创作野心。该片以 20 世纪 70 年代乌干达阿明政府大批放逐亚洲人为故事背景，讲述了一位被放逐的印度女性杰伊在美国密西西比州的生存与爱情故事。尽管该片的叙事相对平庸，但片中对印度人身在异国他乡的种族及身份认同问题的探寻却突破了印度电影惯常的表现题材，也为印度电影逐步进入西方主流市场打下基石。

2001 年，米拉·奈尔拍摄出影片《季风婚宴》，该片无论导演手法还是叙事技巧都极为成熟与自信。影片以灵活的手持摄影、鲜艳的色彩铺陈，以及明快的剪辑节奏，讲述了新德里一个普通的中产阶级家庭为女儿操办婚礼的喜剧故事。通过一场婚礼，淋漓尽致地表现了印度彼时所面临的传统与现代、东方与西方的融合与矛盾问题。该片不仅夺得第 58 届威尼斯电影节金狮奖，更实现了印度电影由本土化进军国际化的重大转变。这一转变也标志着印度“新概念”电影的崛起。

迄今为止，米拉·奈尔的目光仍聚焦于跨越文化的身份认同及女性族群问题上，所执导的诸如《名利场》（*Vanity Fair*，2004）、《同名同姓》（*The Namesake*，2006）、《纽约，我爱你》（*New York, I love you*，2009）、《艾米莉亚》（*Amelia*，2009）、《拉合尔茶馆的陌生人》（*The Reluctant Fundamentalist*，2012）等影片，既能兼顾东西方观众的审美趣味，又能保持较高的艺术水准，实属难能可贵。

29.3.4 阿米尔·汗

与亚洲其他国家的电影创作者不同，印度的电影创作者大多身兼数职。如当代宝莱坞电影的代表人物，被称为“印度三汗王”的沙鲁克·汗、萨尔曼·汗（Salman Khan）和阿米尔·汗，前两位以演员和制片人的身份为人熟知，而阿米尔更是以导演、演员、制片人的三重身份享誉全球。

阿米尔·汗于 1965 年 3 月 14 日出生于印度的一个电影世家。20 世纪 70 年代末 80 年代初风靡中国的印度影片《大篷车》（*Caravan*，1971）正是由阿米尔家族出品。阿米尔·汗 8 岁时出演了第一部电影，后转向学习打网球，1988 年又回归电影界，继续从事演艺事业。

1989年至1999年，阿米尔·汗出演了《灰飞烟灭》（*Raaakh*，1989）、《讲心不讲金》（*Dil*，1990）、《假假真真》（*Andaz Apna Apna*，1994）、《义无反顾》（*Sarfarosh*，1999）等多部脍炙人口的影片。

2001年，阿米尔·汗以制片人兼主演的身份，联合导演阿素托史·哥瓦力克制作了电影《印度往事》。该片讲述了一个印度村庄的居民在英国殖民统治时期，团结一致在板球比赛中击败英国殖民者的故事。尽管板球是印度极为流行的运动，但在此之前，《真爱无敌》（*Awwal Number*，1990）等以板球为题材的影片均遭遇票房失败。因此，阿米尔·汗制作这部影片在当时无疑是一次极大的冒险。幸运的是，影片最终取得了成功。该片在叙事手法上打破了传统"宝莱坞"电影的陈旧套路，着重对人物内心的刻画和对历史的深刻反思，恢宏的场面配合好莱坞式的剧情设置，加之对歌舞段落的节制运用，令影片荣获2002年奥斯卡金像奖最佳外语片提名，被看作印度"新概念"电影的代表作之一。

在主演了《抗暴英雄》《芭萨提的颜色》《为爱毁灭》等畅销影片后，2007年，阿米尔·汗又以导演兼主演的身份拍摄了影片《地球上的星星》（*Taare Zameen Par*）。该片被誉为印度版的《放牛班的春天》，讲述的是一位患有"阅读困难症"的男孩伊桑被送入寄宿学校后，同一名叫尼克的美术老师相处并共同成长的故事。影片充满了幽默与温情，并以更加自信的态度回应了当下印度所面临的社会和教育问题。

2009年，阿米尔·汗主演了由拉库马·希拉尼执导的影片《三个傻瓜》，该片与《地球上的星星》类似，也将目光聚焦在印度的社会和教育问题上。这部影片无论在制作层面还是艺术层面上，都将宝莱坞电影提升到了一个新的高度。值得一提的是，彼时已过不惑之年的阿米尔·汗却将一位刚入大学的新生演绎得深入人心，表演功力不言而喻。该片以现实主义开头，以戏谑的态度调侃并讽刺当下印度存在的诸多沉重话题，尽管最终仍以宝莱坞惯例性的理想主义结局收尾，但影片所呈现出如《死亡诗社》（*Dead Poets Society*，1989）般的自嘲和批判精神却赋予了影片更高的艺术成就。该片在印度上映时压倒了同期上映的《阿凡达》，成为当年印度票房最高的电影。

2013年阿米尔·汗主演的商业大片《幻影车神3：魔盗激情》（*Dhoom 3*）再次打破印度多项纪录，成为目前印度电影中全球票房最高的影片。2014年阿米尔·汗与拉库马·希拉尼再度联手推出科幻题材影片《我的个神啊》，又一次打破宝莱坞票房纪录，为彼时印度全球票房之首。

29.4 印度电影的民族特点

正如于贝尔·尼奥格雷所言，"印度电影从来就不是一个整体"[①]。除宝莱坞之外，印度其他制片地区所生产的影片既有其区域的独特性，又有相互借鉴模仿的融合性，很难梳

① [法] 于贝尔·尼奥格雷：《宝莱坞及其周边》，曹轶译，《世界电影》2010年第3期，第144页。

理统一的美学风格或民族特色。然而这种多元化的审美趣味，反倒塑造出更为立体的印度电影风貌。

29.4.1 歌舞场面

纵观世界各国的电影创作，印度电影最具辨识度，同时又最受欢迎的特色无疑是其华丽的歌舞场面。

印度本身就是一个能歌善舞的民族，有着非常悠久的歌舞传统。据史学家考证，早在印度河文明时期（约公元前 2300 年至公元前 1500 年），印度先民就能歌善舞。印度歌舞文化的兴盛与宗教亦密不可分。印度人大多信奉印度教，印度教有“三大天神”——创造神大梵天、保护神毗湿奴、毁灭神湿婆。其中毁灭神湿婆，又为舞蹈之神。湿婆神常见的形象，就是双手合抱、左脚右抬的“傩陀罗伽”舞姿。可以说，湿婆神赋予了歌舞在印度人民心中至高无上的地位，歌舞亦在印度诸多灿烂艺术中独领风骚。

如果说，是宗教和民俗文化的积淀促使印度有声片自诞生伊始就包含歌舞场面，那么印度电影中歌舞场面的延续和发展，则离不开电影自身所蕴含的商业属性和电影与其他媒介之间的复杂关系。纵观印度电影的发展历程，歌舞作为印度电影产业的重要组成部分，更有着极为鲜明的消费主义特征。

从 20 世纪 50 年代开始，电影歌曲就是影片市场成功的关键。制作人总是在影片发行之前先推歌曲，而歌曲段落受欢迎的记忆，往往超越影片的故事内容。尽管雷伊等“新电影”导演试图摒弃歌舞场面，但歌舞作为印度电影产业的一部分，能独立于电影，横跨电台和电视，很难轻易割舍。早期印度电影中的歌舞更多是出于娱乐的考虑，与故事的联系则较为松散。

与早期印度电影中的歌舞所呈现的消费主义特征相比，当代印度电影中的歌舞则更具国际化视野。毕竟作为“世界通用语言”的歌曲和舞蹈是民族形象传播的最有效途径。从形式上看，经过几十年的演变，当代印度电影中，舞蹈由过去的小规模独舞和双人舞发展成大规模的群舞场面，配乐则由具本民族特色的管弦乐走向融合东西方多种音乐传统的“混合配乐”（hybrid score），镜头语言上也越来越向复杂多变的 MV 风格转变。无论是摄影机位的调度，还是场景间的切换，都更为写意自如，加之数字技术的运用，创造出不同于好莱坞电影的民族化视觉“奇观”。

从叙事上看，早期印度电影的歌舞场面被认为是“无时性”（achronies）的，即超出叙事的时间性场景。更有激进者认为，即使将影片中的歌曲段落完全删除，也丝毫不会影响叙事的流畅性。但整体而言，当代印度电影对歌舞场面的运用还是越来越注重与

《幻影车神 3》中的歌舞场景奇观

叙事进程的有机结合，歌舞场面不仅是影片情绪宣泄的重要情节点，更是不可或缺的民族风格呈现。就连正片完全没有歌舞场面的《贫民窟的百万富翁》，亦在影片的结尾加入一段歌舞以示对印度电影文化的致敬。

纵观当下的国际电影市场，印度电影之所以能够同以好莱坞为代表的西方电影分庭抗礼，主要还在于对歌舞场面的坚守与创新、继承和发扬。即使某一时期遭到多数人诟病，反对者甚至包括本土电影工作者，印度电影亦从未放弃歌舞，也正因如此，印度影片才得以展示出自身独特的民族文化魅力。

29.4.2 现实主义传统

尽管印度电影以浪漫华丽的歌舞场面闻名于世，尽管英语作为官方语言为印度电影走向世界提供了优势，但若是追溯印度电影的发展源头，不难发现其“歌舞升平”背后所隐含的现实主义民族精神内核。

早期印度电影多取材自印度古典戏剧。印度戏剧起源于公元前 8 世纪，最早是用梵语和俗语写成。早期的印度戏剧更多受印度古典神话及史诗影响，多以宫廷为背景，爱情为主题，且形成一套相对固定的模式。公元七八世纪，梵语戏剧开始走向衰落，到 12 世纪以后，古典梵语戏剧失去印度戏剧中的主流地位，代之的是印度各地的方言戏剧，包括泰米尔语、孟加拉语、印地语、乌尔都语以及其他语种戏剧。其中，泰米尔语戏剧起源最早，呈现的大多为现实题材，如农民生活、平民男女之间的爱情以及富农子弟悔过自新的故事等。受英国殖民统治影响，直到印度独立前后，泰米尔语戏剧始终在印度民族独立运动过程中起着积极的作用，剧作家们创作了一系列反对种姓压迫、宣传社会改革的批判现实题材剧目。

随着时代的发展，印度戏剧的社会功能被电影所取代，而其发展过程中所逐步建立的现实主义精神在电影中仍得到传承与发扬。几乎印度电影发展的每个时期，都会涌现出一批优秀的现实主义作品。1925 年，巴布罗·潘特拍摄的影片《印度的夏洛克》就是一部揭示农民悲惨生活的社会问题电影，之后巴尔吉、胡米·玛斯特（Homi Master）、V. 森达拉姆等早期著名电影人也纷纷拍摄多部反映社会问题的影片。

20 世纪 40 年代至 60 年代，经历了“二战”及民族独立运动后，印度现实主义题材影片发展到了一个巅峰，出现了以拉兹·卡普尔为代表的批判现实风格影片和萨蒂亚吉特·雷伊为代表的新现实主义电影（“新电影”流派）。这些影片尽管拍摄手法不同，故事讲述方式不同，但都旨在揭示社会现实生活的各方面问题。70 年代，尽管“马萨拉”电影是这一时期的主流，仍不乏《访谈录》（*Interview*，1971）、《秧苗》（*Ankur*，1974）等揭示社会问题和进行政治批判的低成本“平行电影”。80 年代后，米拉·奈尔的《早安孟买》和谢哈克·卡普尔的《土匪女王》又将印度现实主义影片推向了一个新的高度。

新世纪以来，宝莱坞电影在坚守商业化创作的同时，也越来越兼顾对现实问题的呈现和反思。如米拉·奈尔的《季风婚宴》，揭示了一个印度中产阶级家庭讳莫如深的乱伦问题。诸如《宝莱坞生死恋》《地球上的星星》《三个傻瓜》《我的名字叫可汗》《噢，我的神》《我

的个神啊》《小萝莉的猴神大叔》等充满商业元素的影片，也呈现出强烈的批判现实的自省精神。

29.4.3 世俗化

作为西方宗教社会学概念，世俗化（secularization）是一种将神性俗化的理念，即将一个“神性”社会转变为“人性”社会。尽管印度近现代社会发展的历史是一部不断摆脱西方殖民统治的历史，但不可否认西方价值（宗教）观对其民族宗教心理的渗透和影响。印度独立后，以尼赫鲁为首的共和国政府旗帜鲜明地反对建立政教合一的国家，主张建立一个世俗主义的政府。世俗主义、民主和社会主义并称为彼时印度的三面旗帜。可以说，世俗化对印度近现代社会的发展影响深远，而印度电影作为社会文化的标志之一，不可避免被打上世俗化的烙印。尤其是新世纪以来，印度电影的世俗化倾向更为明显。

从影像层面看，极具民俗风情的歌舞场面显然是印度电影的最大特色。尽管印度电影必有歌舞的形式曾饱受诟病，但在新世纪的印度电影中，创作者已经能够将歌舞场面相对巧妙地融于叙事进程，并用视觉奇观的方式给观众带来情感宣泄，在潜移默化中呈现本民族的风土人情。而正是这些“世俗性”的歌舞场面，使得印度电影赢得了更多国外观众的喜爱。

从叙事层面看，新世纪印度电影仍保留其固有的情节剧模式，通过相对模式化的情节结构和人物塑造方式讲述故事。但与传统印度电影的伦理化叙事策略不同，新世纪印度电影更多呈现的是对保守家庭、情感观念的颠覆和重构，从而完成了本土文化与西方文化的世俗性调和。如影片《季风婚宴》，虽然以印度为背景，但讲述的却是一段好莱坞式的浪漫爱情。而影片《三个傻瓜》更是对僵化的教育体制、家庭长幼尊卑秩序进行了无情的嘲弄。

从宗教和文化层面看，新世纪以来，以宗教为题材的印度电影对宗教的认知和解读亦呈现世俗化的特征。再以《噢，我的神》为例，尽管该片充满神话色彩，但与主人公对簿公堂的，却并非神本人，而是自封为神的代言人的印度各大神庙的祭司。影片借助主人公之口，在法庭上展开对有神论的无情嘲讽。可以说，法庭辩论的过程，就是从“神性”祛魅至“人性”的过程。有趣的是，影片最后揭示的主题却是“只有无神论者才是真正的信徒”这样充满辩证思维的宗教理念。而通过这一主题可以看出，新世纪的印度电影在建构“世俗化”的过程中，仍然试图保持本民族的宗教文化内核，反倒塑造出更为正面的民族形象，从而完成了民族电影的现代性转向。

思考题

（1）比较分析印度“新电影”流派与“新概念”电影的艺术特点。

（2）尝试以相关影片为例，比较分析早期印度电影与当代印度电影中的歌舞场面。

（3）尝试总结“马萨拉”电影的艺术风格和文化内涵。

（4）分析印度电影的发展现状，以及对当下中国电影的启示。

参考书目

[美]大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森:《世界电影史》(第二版),范倍译,北京大学出版社2014年版。

[英]菲利普·肯普:《电影通史》,王扬译,中央编译出版社2013年版。

[印]阿希什·拉贾德雅克萨主编:《你不属于:印度电影的过去与未来》,陈韵等译,上海人民出版社2012年版。

[法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,中国电影出版社1995年版。

[印]菲罗兹·伦贡瓦拉:《印度电影史》,孙琬译,中国电影出版社1985年版。

[印]加迦、加吉:《印度电影》,黄鸣野、李庄藩译,中国电影出版社1956年版。

第 30 章

波兰电影

波兰地处波罗的海南岸，广阔无垠的平原占整个国土面积的 90%。就是这样一块安谧祥和而又美丽的土地，却有着一份过于沉重的历史。1795 年，波兰从欧洲版图上消失了。从 18 世纪到 19 世纪，波兰被它的三个邻居——俄国、奥地利和普鲁士瓜分霸占了整整 123 年。勇敢的波兰人民为了民族解放和国家独立，与侵略者进行了坚持不懈的斗争。直到 1918 年“一战”结束，波兰才重获解放，成立了共和国。但好景不长，1939 年 9 月 1 日，纳粹德国闪击波兰，希特勒法西斯的铁蹄踏进了波兰的领土。直到 1945 年，波兰才在苏联红军的帮助下获得解放。随后在共产党的领导下开始了社会主义进程。但战后的波兰依然无法太平，接二连三的政治经济危机，使得这片美丽的土地苦不堪言。

苦难的历史往往能造就伟大的民族，创造辉煌灿烂的文明，波兰即是如此。她在科学、文化和艺术方面取得了颇为丰硕的成果。同样，波兰的电影也毫不逊色，为人类的文明和进步做出了巨大贡献。在东欧诸国中，波兰是仅次于俄罗斯的重要电影国家。

30.1 早期波兰电影

波兰电影历史悠久，早在法国卢米埃尔之前，彼得·莱别得津斯基（Piotr Lebiedzinski）和波普拉夫斯基兄弟——扬·波普拉夫斯基（Jan Poplawski）和乔泽夫·波普拉夫斯基（Jozef Poplawski）等人就开始电影摄影机的设计工作。不久，他们便发明出了可以“使照片活动起来”的机械装置。其中比较成功的是由科学家卡齐米尔茨·普罗斯泽斯基（Kazimierz Proszynski）发明的“多向摄影机”。然而，这些设计和发明都不能和卢米埃尔兄弟发明的集摄影、放映、洗印三种功能于一体的活动电影机相提并论。于是，1895 年，波兰的几个主要城市购买了卢米埃尔兄弟的活动电影机，为以后波兰电影的放映提供了基础。

在电影诞生一年之后，1896 年 11 月 14 日，波兰的克拉科夫、华沙和罗兹等几个主要城

市进行了首次电影放映。同年，博莱斯瓦夫·马图斯泽夫斯基（Boleslaw Matuszewski）把俄国沙皇访问华沙的经历拍成了电影，从而开启了波兰电影的创作之门。马图斯泽夫斯基不单是电影创作者，还是波兰最早的电影理论家。他在1898年写了两篇具有开拓意义的电影研究文章，《历史的新来源》和《活动的影像》，并在巴黎公开发表。

1902年，卡齐米尔茨·普罗斯泽斯基用他进一步改进了的“多向摄影机”拍摄了影片《快乐伙伴的归来》（*The Return of a Merry Fellow*）。这是波兰首部叙事性电影，影片主演卡齐米尔茨·米诺斯卡－斯特浦夫斯基（Kazimierz Junosza-Stepowski）也因此崭露头角，并成为波兰战前最重要的演员之一。全片内容简单，只有一个镜头。

1908年，百代电影公司的摄影师乔瑟夫·梅耶（Joseph Meyer）拍摄了一部喜剧短片《安东首次来华沙》（*Antos for the First Time in Warsaw*），大获成功。这种成功在某种程度上得益于安东尼·费特纳（Antoni Fertner）的精彩表演。在银幕上，费特纳塑造了一个滑稽有趣而又可爱的外省人形象。此后，他又参加了其他喜剧电影的演出和拍摄，成为波兰第一个广受好评的“电影明星”。《安东首次来华沙》的成功，为日后波兰喜剧电影的发展奠定了基础。

1908年另外一部比较重要的影片是《普鲁士文明》（*Prussian Culture*）。影片讲述的是在世纪之交，普鲁士人在德意志化进展中的遭遇，以及他们奋力保护本民族传统和抵制德国殖民主义所做的斗争。《普鲁士文明》开启了这一时期波兰电影创作的一个重要类型——“爱国主义电影”。爱国主义电影将叙述转向波兰新近的历史，表现波兰人民为了民族的解放和国家的独立而与强大的邻国侵略者进行不屈不挠的斗争，竭力保护和传承本国的民族文化和语言。爱国主义电影是波兰战前非常流行的电影类型，它在国家分裂时期为民心的凝聚和民族文化的保护做出很大贡献。

经过几年的发展，波兰电影的创作和产量都有了很大的进步，尤其是进入20世纪第二个十年，波兰电影的年产量能保持在10部以上。1913年13部，1914年达到了14部，但在第一次世界大战期间又减至5—7部。与此同时，电影公司也开始出现，其中影响最大、产量最稳定的是斯芬克斯电影制片厂。

斯芬克斯电影制片厂成立于1909年，由亚历山大·赫兹（Aleksander Hertz）一手创建。1914年斯芬克斯与另一家公司——科斯摩电影公司合并，成立了新的斯芬克斯公司。新斯芬克斯公司主要从事电影的生产和发行，几乎垄断了波兰的电影产业，并吸引了大量的波兰电影创作者。斯芬克斯将民族主题和神话主题相结合，生产了一批爱国主义电影和情节剧电影，票房和口碑都取得了不俗成就。此外，斯芬克斯还借鉴了好莱坞的创作经验，拥有自己的明星制系统，成功打造了三位家喻户晓的女明星——波拉·内格瑞（Pola Negri）、莱娅·玛瑞娅（Lya Mara）和雅德维加·斯摩萨尔斯卡（Jadwiga Smosarska）。

从1916年起，斯芬克斯电影制片厂生产了一系列爱国情节剧，其中最重要的有由维克托·贝尔格安斯基（Wiktor Bieganski）导演的《华沙独裁者的秘密》（*The Secrets of the Tsarist Warsaw*）和由塔杜施·斯奥波奇（Tadeusz Sobocki）和乔泽夫·格莱夫斯基（Jozef Galewski）联合导演的《独裁政府和它的奴隶们》（*The Tsarist Reqime and Its Sarrants*，1917）。这两部影

片都反映了俄国沙皇专制政府对波兰的残酷统治以及波兰人民的英勇反抗。

文学改编是 20 世纪初波兰电影创作的另一重要倾向。1911 年，几部文学作品被同时搬上银幕。比较成功的有安东尼·贝德纳尔奇克（Antoni Bednarczyk）的《罪恶的故事》（*The Story of Sin*）、乔泽夫·奥斯托加－苏尔尼克奇（Jozef Ostoja-Sulnicki）的《梅尔·艾佐夫维奇》（*Meir Ezofowicz*）和斯坦尼斯拉夫·凯纳克－扎瓦德兹齐（Stanislaw Knake-Zawadzki）的《上帝的审判》（*God's Trial*）。这一时期更多作品倾向于改编那些新近出版的小说，此类电影也一般都会取得不错的票房。

另外，在此需要提及却也常常被评论家忽视的现象是这一时期出现了意第绪语电影。波兰电影史上第一部意第绪语电影是 1911 年由马雷克·安斯兹特泽（Marek Arnsztejn）导演的《残暴的父亲》（*The Cruel Father*）。此后，意第绪语电影的创作逐渐增多，1913 年波兰生产的 13 部影片中，有 6 部是意第绪语电影。

30.2　第二共和国时期的发展

1918 年，“一战”结束，奥匈帝国瓦解，波兰第二共和国于同年 11 月 14 日成立，波兰电影在战后独立的欢欣氛围中进入了一个新的发展阶段。从 1918 年起，波兰电影有了较大的发展。

爱国情节剧电影是“一战”刚结束后波兰电影创作最主要的部分。新生的波兰地主资产阶级政权鼓励并资助爱国主义电影的创作。一时间，波兰银幕上出现了大量宣传民族主义、英雄主义和爱国思想的影片。这些影片集中反映当前的战时经历，强调波兰军团以及他们的领导人马萨尔·乔泽夫·佩尔苏德斯基在波兰独立解放战争中的作用。这一时期还出现了大量反映苏波战争的影片，如理夏德·博莱斯拉瓦夫斯基（Ryszard Boleslawski）的《波兰小侦察员的英雄情怀》（*The Herosim of a Polish Boy Scout*，1920）、《维斯图拉的奇迹》（*Miracle on the Vistula*，1921）和安东尼·贝德纳尔奇克（Antoni Bednarczyk）的《一切为你，波兰》（*For you*，*Poland*，1920）。此后一段时间，爱国情节剧的题材选择有了比较大的拓展，如表现 1863 年二月起义的影片有爱德华·普查尔斯基（Edward Puchalski）的《1863 年》（*The Year 1863*，1922）和乔泽夫·莱伊泰斯（Jozef Lejtes）的《飓风》（*Hurricane*，1928），表现 1905 年革命事件的有亨利克·采尔奥（Henryk Szaro）的《献给塞伯利亚》（*To Siberia*，1930）等。

文学改编在 20 世纪 20 年代中后期的波兰电影创作中仍然很流行。这一时期的文学改编片与之前相比，在叙事上更加完整，在表现手法上更加成熟。其中最重要的作品有爱德华·普查尔斯基和乔泽夫·韦格尔兹恩（Jozef Wegrzyn）导演的《麻风病患者》（*The Leper*，1926），改编自哈莱纳·穆内斯兹科夫纳（Helena Mniszkowna）的同名畅销小说。另外一部是理夏德·奥尔登斯基（Ryszard Ordynski）拍摄的《塔杜施先生》（*Pan Tadeusz*，1928），改编自波兰文学大师亚当·密茨凯维奇（Adam Mickiewicz）的长篇叙事诗，上映后获得了巨大的成功，成为波兰独立十周年庆典的焦点。

进入30年代，文学改编片的创作表现出明显的商业性，出现了为追求票房价值而违背历史事实的现象。此时期，只有乔泽夫·莱伊泰斯的《玫瑰》（*Rose*，1936）没有歪曲原著揭示的社会矛盾，保持了原著的思想和韵味。莱伊泰斯的其他作品如《来自诺沃立甫奇的姑娘们》（*The Girls from Nowolipki*，1937）和《接线》（*The line*，1938）等片均显示出一定的专业水准、思想深度和艺术水平。另外，尤里尤斯·格尔丹的《卢塞娜是女孩吗？》（*Is Lucyna a Girl*？，1934）和《千年红》（*Heather*，1938）等则表现出现实主义与民主的倾向。

30年代初期，波兰电影迎来了一个新时代——有声时代。1930年，博莱斯瓦夫·乃沃林（Boleseaw Newolin）执导的影片《杜尔斯卡夫人的美德》（*The Morality of Mrs Dulska*）成为波兰电影史上第一部腊盘发声有声片。同年10月，米哈乌·瓦斯兹恩斯基（Michal Waszynski）拍摄了第一部腊盘发声的百分之百对白片《一件危险的爱情事件》（*A Dangerous Love Affair*）。直到1933年，米奇斯瓦夫·卡莱维奇（Mieczyslaw Krawicz）和雅努斯·瓦尔奈科奇（Janusz Warnecki）的影片《人人都能爱》（*Everybody Can love*）才被公认为波兰第一部真正意义上的有声片（片上发声），标志着有声电影时代的到来。

有声电影时代的到来，为新的电影类型——音乐喜剧片的出现提供了技术支持。30年代后期，音乐喜剧片取代了爱国情节剧和文学改编片，成为波兰最受欢迎的影片类型。1938年，康瑞德·汤姆（Konrad Tom）和扬·费斯克（Jan Fethke）联合导演的影片《被遗忘的旋律》（*The Forgotten Melody*）被认为是波兰战前音乐喜剧片的集大成者。音乐喜剧片还造就了一些家喻户晓的喜剧电影明星，如阿道夫·蒂姆斯扎（Adolf Dymsza）、尤格纽施·伯道（Eugeniusz Bodo）等。

到30年代末，波兰电影业得到相当改观，技术设备实现了现代化，各类电影中心和电影协会得到进一步发展。影片的类型已初步形成，并呈现多样化。电影艺术水平和创作数量大大提升，每年故事片的产量已达20部，多时可达30部。到战前，波兰全国共有750座电影院。波兰电影在莫斯科电影节和威尼斯电影节上也相继获奖。

不幸的是，大好的形势因德国法西斯的突然入侵而遭到破坏。1939年9月，德国闪击波兰，这个时期只有一个人数不多的地下电影小组在拍摄一些战时纪录片，波兰电影生产几近停顿。

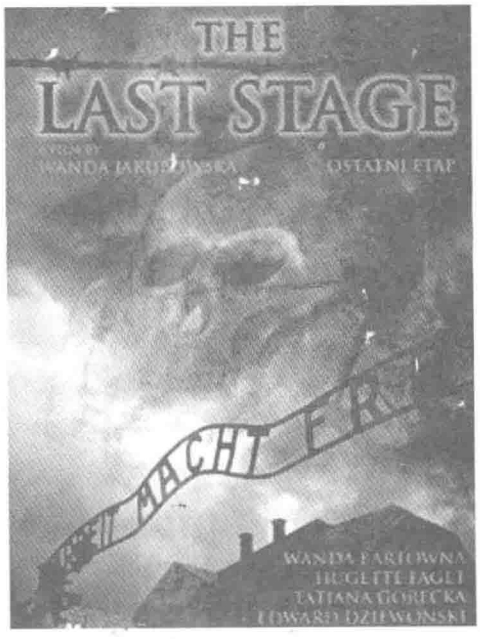
30.3 战后的电影重建与波兰学派

1945年，波兰在苏联红军的帮助下重获自由，建立了社会主义制度。政府当局随即对电影事业进行国有化改造，战后波兰的电影事业由一群战前就组建的“左翼电影小组”成员主导。战后波兰电影的重建是在一片废墟、极端困难的条件下开始的。集中在华沙的电影摄影棚和洗印厂，以及所有的电影工业企业，在战争时期都已被彻底破坏。战前波兰的750座电影院中，完整保存下来的只有约100座。人才方面的损失也是巨大而惨重的。[①]

①[波]S.阿尔布列赫特：《波兰电影艺术为社会主义现实主义而斗争》，载《世界电影》1954年第7期，第66页。

1945 年 11 月 13 日，波兰国家电影局的成立标志着电影业国有化的完成。它既控制着波兰电影的生产和发行，又监管国外电影的引进。亚历山大·福特（Aleksander Ford）担任领导人。

在这一极端困难的时期，波兰只能通过引进国外影片来维持电影院的经营。当时在波兰的电影院里可以看到来自世界各地最优秀的影片，如《公民凯恩》（1941）和《罗马，不设防的城市》（1945）等。1945 至 1947 年，波兰每年引进国外影片数目多达百部。



万达·雅库波夫斯卡的《最后阶段》宣传海报

战后最初的五年间，波兰本国每年只能生产一两部影片。一些内容因严格的电影审查制度而成为禁止拍摄的敏感题材，如波兰救国军（波兰战时地下抵抗组织）和华沙起义。这一时期比较重要的影片有 1947 年莱昂纳多·布奇科夫斯基（Leonard Buczkowski）的《被禁唱的歌》（*Forbidden Songs*）和 1948 年万达·雅库波夫斯卡（Wanda Jakubowska）的《最后阶段》（*The Last Stage*）。前者讲述了华沙占领时期流行歌曲的故事，被认为是波兰战后的第一部电影。后者则将视角对准犹太人大屠杀和奥斯维辛集中营，在国际上赢得声誉。

随后，波兰进入斯大林主义时期。在这一时期，苏联的控制渗透到波兰的方方面面。1948 年 12 月，波兰社会主义党和波兰工人党统一大会上通过了波兰版的社会主义现实主义原则。这一原则要求艺术作品遵循党的路线，表现阶级斗争中新与旧的碰撞，表现在共产党的领导下的新波兰。在此原则下拍摄的影片通常会有一个固定模式，即新的进步青年与顽固守旧的老一代劳动者之间发生的矛盾，最终社会主义新青年战胜了守旧者，并带领大家夺取了社会主义的新成果。

这一时期的代表作品有 1948 年亚历山大·福特的《华沙一条街》（*Border Street*）、1950 年耶日·扎日斯基的《不屈的城》（*Unvangnished City*，该片只能上映残缺版本）、1951 年雷布克夫斯基的《华沙首次演出》（*The First Show in Warsaw*）和 1952 年福特的《肖邦的青年时代》（*The Youth of Chopin*）。1954 年上映的莱昂纳多·布奇科夫斯基的《马里斯德大冒险》（*An Adventure at Marienstadt*），表现了在社会主义生产建设中毫不落后于男人的新女性。影片因机智的对话和流行歌曲的运用成为战后最受欢迎的影片。

1954 年出现了几部脱离社会主义现实主义的影片，如福特的《巴尔斯卡五少年》（*Five Boys From Barska Street*），以及耶日·卡瓦莱罗维奇（Jerzy Kawalerowicz）的两部影片《一夜回忆》（*A Night of Remembrance*）和《在佛瑞吉亚的星空下》（*Under the Phrygam Star*）。这些影片深受意大利新现实主义的影响，摆脱了社会主义现实主义的陈词滥调，影片一上映

就得到了观众的肯定。

20世纪50年代中期以来，波兰电影界新一轮的艺术能量爆发，新一批电影创作者不断涌现，使波兰电影的发展真正进入了一个新的阶段：产生了数位大师级导演，创作出一批直面现实、思考国家前途和命运、探讨波兰晚近历史及民族统一性等问题的影片。这些影片的题材和内容此前被波兰官方明令禁止，因而表现出明显的“反体制”倾向，西方影评人将这一现象称为“波兰学派”。

作为波兰“民族电影历史中的第一个可辨的、意识形态的、艺术现象的”[①] 波兰学派，它的产生与当时波兰的历史背景、文化和社会现实有着密切的关系。

发生在20世纪50年代东欧地区的激烈的政治事件加速了波兰的艺术改变。1953年斯大林去世。1956年春，赫鲁晓夫在苏共二十大发起了对斯大林个人崇拜的反思和批判，从而开启了始于苏联国内、后逐渐扩展到整个东欧社会主义阵营的去斯大林主义时期。1956年6月，工人在波兹南发动了针对共产主义政权的暴动。同年10月，民族独立意识较强的哥穆尔卡当选波兰统一工人党的第一书记，提出了建设一国之内的社会主义的主张。这两件大事后，波兰社会从上到下出现了改革求变的潮流，人们渴望看到波兰十月政变的影响。这些都为年轻的电影创作者创造了前所未有的机会。人们期待他们的作品能够表达出这种变革诉求，并在其后的政治变革中发挥出应有的作用。

社会主义现实主义影片因其刻板僵化的模式而逐渐被观众抛弃，也受到了电影创作者的质疑。1954年，波兰电影评论家兼文化学者亚历山大·杰克维奇提出了建立“波兰流派”的理论设想。他希望能在电影制作中出现“波兰流派”，这一流派应该配得上波兰艺术伟大的内涵：直面当下的历史而且表达出社会道德。1956年3月，扬·科特在《神话与真实》一文中猛烈攻击社会主义现实主义，不久之后，电影导演福特指责波兰电影中的社会主义现实主义是“粉饰现实”“反人道主义”，从而掀起了一股反对社会主义现实主义的浪潮。[②] 在这股理论潮流的推动下，一批波兰导演拍出了一批迥异于社会主义现实主义影片的新电影。

波兰电影学派的产生及20世纪50年代后期波兰电影的复苏，得益于电影体制的一系列改变。从“二战”结束到1956年，波兰的电影体制是高度中央集权的。但从1955年5月开始，波兰电影体制迎来了一个重要的改变，波兰电影工业开始以电影创作小组制度为基础进行影片生产。1956年10月，随着新的领导人的上台，电影体制改革呈加速态势，到1957年已成立了8个这种的电影创作小组。[③] 每个电影创作小组属于国家机构，但是享有基本的自治权力。正是这样新的高效的且具有一定自治权的电影创作小组制，使得一批刚毕业于洛兹电影学院的优秀毕业生获得了拍摄影片的机会，创作出了一批享誉世界的优秀作品。

通常认为，安杰伊·瓦伊达（Andrzej Wajda）1955年的处女作《一代人》（*A Generation*）

---

① Marek Haltof, *Polish National Cinema*, Berghahn Books, 2002, p.74.

② 许南明主编：《电影艺术词典》，第132页，中国电影出版社1986年版。

③ Marek Haltof, *Polish National Cinema*, Berghahn Books, 2002, p.77.

是波兰学派的先声，甚至有的学者干脆将《一代人》上映的 1955 年视为波兰学派的开端。

瓦伊达《一代人》剧照

《一代人》改编自波兰现实主义作家勃赫丹·切什科（Bohdan Czeszko）的小说《人民卫士》（*People's Guard*），是瓦伊达“战争三部曲”的第一部。影片深受意大利新现实主义的影响，讲述了一个发生在战争期间关于新时代即将到来的故事，其拍摄地点选在了当地——华沙远郊。《一代人》将故事发生的背景放在了工人阶级的环境中，大量采用实景拍摄，具有很强的视觉冲击力。华沙远郊偏僻的小镇，风沙四起的街道，空旷的田野，简陋的民居，低矮的教堂和脏乱的工厂，瓦伊达用出色的镜头语言营造出战时波兰的破败与贫困，也折射出战争给人们带来的苦难和生之艰难。导演大胆启用不知名的年轻演员，也使得影片更加真实自然。除此之外，影片还使用了大量的跟拍、横移等运动镜头，而这种拍摄方法在意大利新现实主义电影中随处可见。

尽管影片打破了波兰社会主义现实主义要求表现阶级斗争的禁忌，将镜头深入到“二战”中波兰人民的抵抗运动，拓展了电影的题材范围，但它仍是波兰推行斯大林模式的社会主义现实主义创作方法时期的产物，具有那个时期将电影创作与意识形态紧密结合的一切特征。它以共产党的视角来重写波兰晚近的历史，是一种政治上妥协的产物，具有明显的模式化倾向。

这个阶段另一部比较重要的影片是完成于 1956 年的《夜的终结》（*The End of the Night*）。影片所展现的青少年的犯罪和流氓行为，在之前的社会主义现实主义影片中从未被表现过。由于基调阴郁残酷，影片直到 1957 年才得以上映。

从艺术成就来看，1957 至 1959 年堪称波兰学派的“黄金时期”。此时期的影片致力于探索波兰晚近的历史和战后现实生活，提出了社会道德或及民族同一性问题，获得了世界声誉。代表作品有瓦伊达的《下水道》（*Kanal*，1957）、《灰烬与钻石》（*Ashes and Diamonds*，1958）、安杰伊·蒙克（Andrzej Munk）的《铁轨上的人》（*Man on the Track*，1957）、《英雄》（*Eroica*，1958）等。

1957 年，瓦伊达拍摄了他的“战争三部曲”中的第二部《下水道》，表现了 1944 年华沙起义的最后阶段。影片的大部分场景设置在华沙充满阴暗、污秽和恐怖的下水道中。这里没有方向和出口，有的只是绝望的逃生和绝望的死。下水道成了人性的挣扎与无奈的寓言，同时隐喻着华沙起义的悲剧性。

《下水道》是一部真正意义上的波兰学派电影，它彻底突破了社会主义现实主义的创作原则和官方的题材禁忌，表现波兰晚近历史，尤其是“二战”中的波兰抵抗运动。瓦伊达将

故事聚焦在华沙起义以及起义发起者——波兰救国军上。这是波兰电影第一次正面表现波兰人自己领导的地下抵抗运动，而非官方宣传的苏共和波兰共产党的英勇领导。波兰救国军是德国占领期间波兰最重要的地下武装抵抗组织。1944年的华沙起义是救国军发动的最大规模的战斗。但战后，波兰几乎全部武装力量的斗争都遭到斯大林宣传的扭曲，成为禁忌话题。

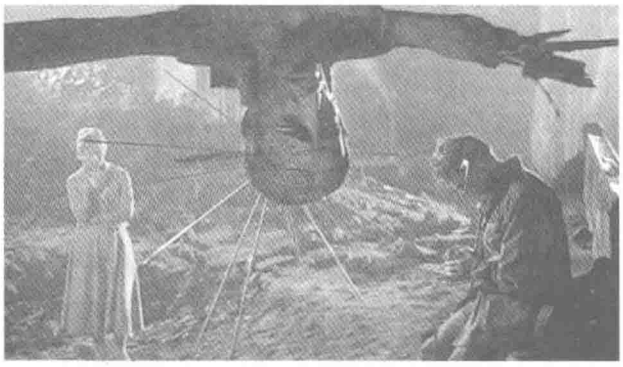
瓦伊达拍摄《下水道》并非为华沙起义恢复名誉，而是想通过它揭示官方长期掩盖的历史真相，并由此深入探讨起义失败的原因和“波兰精神”。瓦伊达说，他要揭示的是“不同价值观和相应的悲剧的冲突”。

《下水道》上映后，尤其是于1957年在戛纳电影节获奖后，在国内外引起轰动。在国内，它引发了人们对华沙起义的大讨论，同时也引起了波兰电影创作者的关注。在国际上，人们开始谈论“波兰学派”并将它看作是欧洲影业中的一个新的、非常重要的艺术流派。

1958年，瓦伊达拍摄了被研究者认为是“波兰学派的顶峰之作”的《灰烬与钻石》。它自拍成之后就一直被认为是瓦伊达三部曲中成就最高的一部并入选《帝国》杂志评选出的“最伟大的100部非英语电影”。影片改编自波兰现实主义作家耶日·安杰耶夫斯基（Jerzy Andrzejewski）的小说《战争刚结束》。

影片中的故事发生在一个极其特殊、具有象征含义的时间点上，第二次世界大战宣布结束的当天。战争虽然结束了，但波兰一部分地下武装并没有放下武器，此时正是波兰社会的转折点和“十字路口”。波兰战后的党派斗争——波兰共产党和波兰救国军之间的斗争，将决定波兰的社会性质。

与社会主义现实主义电影中单一向度的人物不同，主人公马切克是一个多层面的、开放性的人物形象，一种极具浪漫主义传统的瓦伊达式悲剧英雄——他“个人，以他自身的美，以他面前展现的丰富多彩的生活和对幸福的承诺——首先是爱情的承诺——吸引了观众，但这一切又被没有灵魂的历史摧毁了”[①]。“杀与不杀”，爱情与政治的冲突，让马切克进入一个进退两难的、存在主义式的抉择之中。最后马切克死是非常富有深意的：他不是直接自杀，而是自杀式选择的结果。正如弗科夫斯卡所说：“他有疑惑，也有不安，有忐忑，也有强烈的生存及爱的渴望，这一切使马切克成了一个极为人性的角色。他在垃圾场的死，死得毫无目的和价值，也象征了许多像他一样的青年所做出的牺牲。”



瓦伊达《灰烬与钻石》剧照

除了瓦伊达的《下水道》和《灰烬与钻石》外，这一时期表现“二战”题材比较重要的影片还有蒙克的《英

① ［波］安·魏内尔：《安杰伊·瓦伊达与波兰电影》，载《世界电影》2002年第1期，第23页。

雄》和卡齐米尔茨·库茨（Kazimierz Kutz）的《英雄奖章》（1959）。这两部电影与瓦伊达的“战争三部曲”在主题和风格上形成了鲜明的对比：前者以荒诞戏谑的方式质疑波兰社会文化中的浪漫主义和英雄主义的传统；后者则完全抛弃了浪漫主义传统，将视角转向华沙起义的幸存者的精神世界，表现他们的孤独和落寞。

在这一时期相对自由的创作环境下，波兰电影人除表现波兰在“二战”中的历史以外，还深深触及了波兰战后的现实，讲述一度被遮蔽的令人不满的现实问题。如蒙克的《铁轨上的人》，1957 年 1 月在波兰上映。

作为在文化解冻期最先发声的电影，《铁轨上的人》对斯大林主义时期文艺创作的主导原则提出了质疑，转而从内部向社会主义现实主义——新与旧、进步与反动的简单对立——发起进攻。

《铁轨上的人》以老火车司机奥泽科夫斯基的车祸为开端，以调查采访的形式展开叙事，塑造人物。最后真相大白：在危急时刻，老火车司机奥泽科夫斯基用自己的身体和生命逼停了即将脱轨的火车，化险为夷。之前被认为是“反动者”“阴谋破坏者”的奥泽科夫斯基其实是拯救了全车人生命的英雄。影片呈现出了一个复杂多面、引人深思的“罗生门”案件。奥泽科夫斯基是一个现实的、活生生的人物，他有傲慢、顽固的一面，他反对生产中的不顾后果的“大跃进”行动，但在重大时刻却做出了惊人的英雄举动，他的英雄行为比此前社会主义现实主义电影中那些“高大上”的英雄更可信，更让人感动。

影片在叙事上，深受奥逊·威尔斯《公民凯恩》和黑泽明《罗生门》的影响，通过采访为观众呈现了波兰社会的方方面面。纷繁的现实及生活于其中的形形色色的人物，成为展现波兰现实的窗口。

蒙克对社会主义现实主义的反抗，不仅打破了在表现社会生产题材中的“新旧”对比和“阶级斗争”，还更深层地指向了只追求形式的官僚主义和教条主义，以及这种作风体制下滋生的社会腐败问题。

这一时期还出现了几部被学者艾薇琳娜·费戴尔斯卡称为“黑色现实主义”的电影，它们通常被认为是波兰版的“意大利新现实主义”电影。影片大多表现现实的阴暗面和日常生活的黑暗地带，对共产主义体制进行指责和控诉。在美学风格上借鉴了美国黑色电影，摄影风格残酷阴郁。这些影片有切斯瓦夫·帕泰尔斯基（Czeslaw Petelski）的《罪恶之路》（*Damned Roads*，1957）、《梦游人》（*Sleepwalkers*，1957）、《冬日黄昏》（*Winter Twilight*，1957）、《小镇》（*Small Town*，1958）和沃伊切赫·哈斯（Wojciech J. Has）的《陷阱》（*Noose*，1958）等。

到了 60 年代，波兰学派的发展似乎进入了某种停滞状态，甚至出现了艺术上的“危机”。这种危机主要体现在两个方面。一是在这期间，波兰学派的一些主要成员相继去世或（暂时）离开，如蒙克拍完《倒霉》（*Bad Luck*，1960）之后于 1961 年去世，留下了一部未完成的作品《女旅客》（*Passenger*）。同年，瓦伊达拍摄完《参孙》之后，去了南斯拉夫。二是电影题材和创作倾向的转变。进入 60 年代，波兰学派的电影题材开始由表现“二战”历史及波兰晚近历史转向反映当下社会生活，创作倾向开始由对“波兰性”和“波兰精神”的讨论转向对战后

个人精神层面的讨论。因此，这个时期的危机并非真正意义上的危机，相反，出现了一批比较优秀的电影作品。

卡瓦莱罗维奇的电影常常关注诸如灵魂、人的情感与思想、精神困顿与孤独之类的主题。他的这种倾向早在继《大战的真正结束》（1957）之后拍摄的《夜车》（*Night Train*，1959）中就有明显表现。

《夜车》的故事主要发生在一辆开往度假胜地的夜行火车上。它的主人公玛尔塔和耶日不得不共用一间小卧房，他们两人都很困惑且感到孤独。《夜车》的绝大部分场景都被限定在一间火车卧房内，情节的推进极其缓慢，直到警察上车追查凶犯，节奏才有所加快。不久凶手被擒，但这既不是影片的高潮也非结局，只是中间的一个插曲，列车继续前行，最终到达目的地，在这期间再也没有发生任何重大的戏剧性事件。整个行程在常态中开始，又在常态中结束。

卡瓦莱罗维奇的电影拒绝简单的社会主义现实主义原则，它讲述的故事基本上不直接描绘角色的心理状态，而是使他们的期望和莫名的欲求与火车移动的节拍、卧房门的开关以及单调无聊的旅程互相辉映，从而使角色更有魅力。影片细节丰富，富有张力，结构布局精巧，画面细致考究。影片上映后获得巨大成功。影评人麦查莱克曾对其作出如此评价："《夜车》在创意、韵律、节奏、音乐、灯光、观念方面的精湛处理，使卡瓦莱罗维奇跻身于欧洲最伟大的导演之列"。

两年后，1961 年，卡瓦莱罗维奇拍摄了他最重要的影片《修道院长乔安娜》（*Mother Joan of the Angels*）。影片内容大致以 17 世纪伦敦和法国修道院的"灵魂附体"和驱魔的历史事件为蓝本，并参考自 18 世纪开始在波兰东部流行起来的加洛斯罗·戈瓦赛凯维奇的短篇故事创作而成。

影片上映后，引起了天主教教会的抵制，但卡瓦莱罗维奇所摄制的绝非是反宗教影片，影片讨论的概念远远超出了天主教会争论的范围，他的重点是：在一个极权主义世界观的社会中，基督教信仰可以成为一种被错误地理解的解救灵魂的工具。针对这一观点，导演采用了精湛的被卡尔·特奥多尔·德莱叶和罗贝尔·布莱松完善了的扣人心弦的电影叙事手法，这就构成了这部影片的特殊美学意义①。

1960 年，瓦伊达拍摄了影片《无辜的驱魔人》。在这部影片中，瓦伊达一改以往影片的浪漫传统和战争英雄模式，转向描写当代青年男女生活以及男女之间的爱情。影片的故事很简单，重点描写这些有点嬉皮士气息的"垮掉的一代"的现代生活方式。

这一时期比较重要的影片还有蒙克 1960 年的《倒霉》。影片成功地塑造了一个被官僚体制腐蚀的小官僚——皮斯切赫，他幼稚、笨拙、虚荣、懦弱，对所参与的一切事务都抱有极大的热情。蒙克通过一个滑稽笨拙，但同时又有诸多人性弱点的角色对战后波兰的现实进行

① ［联邦德国］乌利希·格雷戈尔：《世界电影史（1960 年以来）》（第 3 卷 上），第 402 页，中国电影出版社 1987 年版。

嘲讽和戏谑。在让观众发笑的同时，反省造成这种人物的体制和现实。可以说皮斯切赫是历史和体制的受害者，是蒙克对斯大林主义专制体制压迫人性的投射物。

1962 年至 1965 年的电影创作，比前一阶段走得更远，开始转向“作者电影”。这个时期，波兰出现了一些新的电影创作者，如罗曼·波兰斯基（Roman Polanski）、耶日·斯科利莫夫斯基（Jerzy Skolimowski）。和以往的“浪漫主义”“英雄主义”影片不同，他们尝试发展一种松散的、淡化故事情节的散文体电影，并不指向具体的政治和社会的问题。

1962 年波兰斯基拍摄了他具有指导意义的影片《水中刀》（*Knife in the Water*）。波兰斯基从一开始就致力于拍摄一部“绝对理性主义的，精心设计的，近乎形式主义”的电影。正如他在自传中所回忆的：“它在创作之初就被设定为一部惊悚片。一对夫妇上了一艘游艇并接待了一名乘客，而这名乘客却在诡异的氛围中莫名消失了。从一开始，故事就在一个狭窄幽闭的空间里相互敌对的人物之间展开。”三个人里，妻子在世俗的体育记者和对他充满怀疑的乘客的对峙中，充当了“战利品”的角色。

波兰斯基使用了大量的惊悚元素，避开了政治和社会问题，从而拒斥了共产党当局对电影的政治宣传。这部影片在西方获得了巨大的成功，在波兰却遭到了质疑和禁映。1963 年波兰斯基离开波兰去了国外。

耶日·斯科利莫夫斯基是 60 年代初波兰电影最重要的新秀之一，也是 60 年代最引人注目的电影天才。这一时期，他创作了两部从个人经验出发、具有自传体性质的电影：《特征：无》（*Identification Marks: None*，1964）和《没有对手的比赛》（*Walkover*，1965）。

这两部影片展现的是发生在我们身边的生活流。影片采用了大量的长镜头，《特征：无》只有三十个镜头。在叙事上，斯科利莫夫斯基摒弃了传统的叙事方式，表现了一种日常观察、一种气氛和一种精神状态。正如斯科利莫夫斯基曾经说的：“我的影片并不是讲述轶闻趣事或特别事件的结果，而是试图揭示主人公的精神世界。”①

这一时期比较重要的导演还有沃依切赫·哈斯和库茨。他们都是 1960 年之前登上影坛的“老”导演，都参与了波兰学派“典范期”的创作。

哈斯的电影具有鲜明的个人色彩和文学性，常用倒叙方式讲述故事。这一时期最重要的作品是《萨拉戈萨手稿》（*The Saragossa Manuscript*，1965）。影片改编自波兰作家扬·波托斯基极具浪漫主义气质的同名小说，讲述了一名瓦隆族首领去往马德里的途中，经历了公主、精灵、鬼怪、僧侣的层层考验的奇遇。哈斯用了大量的闪回镜头，将错觉和真实、幻觉和现实重合起来，使观众感到眼花缭乱，叙事变得扑朔迷离，从而对理性和迷信的关系进行很好的哲学思辨和反思。

1965 年以后，随着政治形势的变化，政治审查进一步加强，波兰电影再也无法触及波兰“二战”历史及社会性话题，波兰学派逐渐走向终结，学界一致认为：波兰学派的衰微并非自然发展的结果，亦非影片主题及其表达方式的枯竭，而是由于政治压力以及电影创作者和

① ［联邦德国］乌利希·格雷戈尔：《世界电影史（1960 年以来）》（第 3 卷 上），第 418 页。

共产党政权之间持续增加的矛盾和分歧。电影创作需要更大的独立性、更宽松的电影审查机制，共产党当局则试图收回电影创作的主导权，此矛盾难以调和。

这一批新电影人大多出生于20年代，且具有相似的成长经历和生活体验以及相同的电影教育背景，为我们从整体上探讨波兰学派创作特征提供了可能性。

战后波兰学派倾向于选择两类题材：一是波兰在“二战”中的历史，一是波兰战后的现实。解冻之前的斯大林主义时期，以政治导向为主的社会主义现实主义影片对现实进行美化和粉饰，导致波兰人对战后现实的不满无处宣泄，敌对情绪日益加深。后斯大林主义时期的政治和文化解冻为波兰电影人公开探讨“二战”，揭露历史真相尤其是曾经作为禁忌话题的1944年华沙起义和波兰救国军的命运提供了条件。如瓦伊达的“战争三部曲”。政治审查的放松，则使得电影人可以去关注曾被遮蔽的社会问题，他们拍摄出了所谓的“黑色现实主义”影片和一批“黑色系列”纪录片。这些作品反映社会的阴暗面和人民生活的艰难，抨击社会弊病和人们的苦闷情绪，受到了观众的喜爱。

波兰电影与文学关系紧密。波兰学派的电影创作几乎一半取材于文学作品。与战前导演对于经典作品的改编不同，波兰学派的年轻导演们更喜欢改编他们同代人创作的那些1946年以后公开发表的小说和短故事。最突出的作家是耶日·斯塔文斯基（Jerzy Stefan Stawinski）。瓦伊达和蒙克的经典作品如《铁轨上的人》《下水道》《英雄》《倒霉》的故事都出自斯塔文斯基之手。其他作家有：耶日·安杰耶夫斯基、卡齐米尔茨·布兰蒂斯（Kazimierz Brandys）、勃赫丹·切什科、乔泽夫·亨（Joef Hen）、马雷克·赫拉斯科（Marek Hlasko）。

波兰学派在作品风格与美学倾向方面深受意大利新现实主义和影片《公民凯恩》的影响：大量的实景拍摄，起用年轻演员，使用深焦镜头等，表现出波兰工厂、大街、民居的破败和荒凉及社会阴暗面，同时又有表现主义的印记，如大量的隐喻和象征手法的运用。瓦伊达《下水道》中只有进口没有出口的下水道、《灰烬与钻石》中的垃圾场和酒吧，卡瓦莱罗维奇《夜车》中的列车和《修道院长乔安娜》中的修道院等，都构成一种政治指涉，富有哲学意味。波兰学派电影的意义和魅力恰恰在于它既致力于实践意大利新现实主义的美学，又不拘于新现实主义，既写实又写意的风格。

波兰学派对波兰和东欧其他社会主义国家的电影创作产生了重要影响。首先，它彻底摆脱了社会主义现实主义的教条。在吸收和借鉴外国电影的基础上，创新求变，丰富了电影的表现手段；艺术技巧也日臻成熟，塑造了许多真实可信的人物形象；拓宽了电影的表现范围，触及了一些被禁锢的题材，到了学派后期，创作者将重心转向了现实生活和普通人，探讨人与社会的关系，为日后“道德焦虑”电影的产生奠定了基础。其次，波兰学派作为欧洲影业中的一个新的、重要的艺术流派，使波兰电影在50年代后期获得了世界声誉，扩大了波兰电影在国际上的影响力，从此波兰电影成为东欧电影的马前卒，驰骋于欧洲影坛。最后，波兰学派的兴起，刺激了其他东欧社会主义国家的电影创作，客观上对捷克电影新浪潮和匈牙利电影新浪潮的产生起到了促进作用。

30.4　20 世纪 70、80 年代的“道德焦虑电影”

60 年代末 70 年代初，波兰陷入政治经济危机中。1970 年 12 月，格但斯克等沿海城市数十万工人大罢工。罢工所引发的社会问题和政治动荡，迫使哥穆尔卡下台，秉承实用主义理念的爱德华·吉瑞克成为波兰新的领导人。吉瑞克上台后对经济结构进行了局部调整，经济有所好转，政治形势趋向缓和、稳定。随着政治经济形势的好转，电影界也迎来了新的发展契机，出现了一些新的变化。电影小组的再次重组使得电影人在艺术创作上有了更大的自由。同时，最高管理层也改由权威的、专业的、受人尊敬的同行或前辈担任。这些新变化使得 70 年代波兰电影呈现出一派繁荣景象，同时为 70 年代后期“道德焦虑电影”的出现奠定了基础。

在这种相对自由、宽松的创作环境下，新老几代导演同时发力，70 年代前期的电影呈现出多样化的特点和趋势。这一时期老导演或沿袭之前的创作倾向进行创作，或力主创新，为波兰电影贡献出了一些经典作品。

1970 至 1975 年，瓦伊达共拍摄了五部影片：《大战后的景象》（*Landscape after Battle*，1970）、《桦树林》（*The Brich Wood*，1970）、《彼拉多与其他人》（*Pilate and Others*，1972）、《婚礼》（*The Wedding*，1973）和《前景光明的土地》（*The Promised Land*，1975）。这五部影片在一定程度上构成了一个整体：通过对文学、历史和神话题材的运用来探索“波兰精神”问题，在艺术成就上与前期 1957 至 1961 年间的影片几乎相当。

沃依切赫·哈斯依然对历史题材表现出了浓厚的兴趣。他在 1973 年拍摄了一部超现实主义影片《砂制时镜下的疗养院》（*The Sandglass*），主人公被带往疗养院去寻找父亲，寻找自己的身世。哈斯沉醉于表现无意识和虚幻的事物，用一系列极为罕见的幻象来处理影片的时空关系，从而形成了一种政治和现实的隐喻。

这一时期，卡齐米尔茨·库茨一改之前的心理分析风格，拍摄了两部具有现实主义倾向的作品，1970 年的《黑色土地的食盐》（*Salt of the Black Earth*）集中描写波德纠纷，《皇冠上的珍珠》（*The Pearl in the Crown*，1972）将重点放在了表现阶级斗争上。

除了老导演们的创作外，70 年代初期，一批新的青年导演登上了历史舞台，为波兰影坛注入了一剂活力。与老导演们不同，他们很少表现出浪漫主义、英雄主义的姿态，而是对波兰当前的社会矛盾表现出浓厚的兴趣。他们以更加理性、冷静的态度观察波兰的现实，他们中的一些人成了后来“道德焦虑电影”的领军人物。

在新导演中，最有影响力的是克日什托夫·扎努西（Krzysztof Zanussi）。继《晶体的结构》（*The Structure of Crystals*，1969）、《家庭生活》（*Family Life*，1971）之后，扎努西拍摄了他的杰作《启蒙》（*Illumination*，1973）。影片描写了一个物理学专业的大学生在接受教育时，突然对自己的学业意义和科学实验精神产生了怀疑，于是更换了新专业。他在学习期间爱上了一个姑娘，为了结婚生孩子而中止了学业，但依然对生活感到迷茫和绝望，并且看到了死亡。扎努西的这部影片因对当时官方虚假宣传的挑战而引起关注。影片采用了表演与资料片、叙述与引用交替出现的表现方式。画面与音响，对话和音乐以声画对位的形式出现，使观众

耳目一新。扎努西在片中提出了一系列问题，如个人与社会的关系，工作与生活的意义，责任与死亡等，引人深思。

反映现实问题的影片还有格尔泽戈尔兹·克罗利季耶维奇的《彻头彻尾》（1973）、《永恒的要求》（1974），安托尼·克劳泽1975年的《上帝的手指》安杰伊·祖拉夫斯基的《夜的第三部分》（1971）、《魔鬼》（1972）和安杰伊·特罗斯-拉斯塔耶斯基的《一个犯罪的故事》（1974）。

70年代中期以后，吉瑞克执政的失利和政策的不当，导致社会经济凋敝，人民的物质生活水平不断下降，引发了1976年大规模的工人示威抗议。在经过了三十年照搬苏联模式进行社会主义建设之后，波兰政治、经济体制的弊端逐渐显露出来：信仰缺失、道德败坏、贪污腐败之风盛行、经济危机日益加剧等，而且呈现出积重难返之势。而官方仍然在进行赤裸裸的虚假宣传，大力鼓吹社会主义制度的优越性和社会主义建设取得的成就。人们迫切希望看到一个官方以外真实的“非官方”的波兰。电影创作者们很快就捕捉到了观众的这种社会需求，尤其是刚登上影坛的新导演。他们一般出生于战后，受过专业的电影教育，并在长期的“政治”生活中形成了明确的政治立场和见解，其中很多人还参加过1968年的三月学生运动——他们撕破官方所鼓吹的浮华表象，把一个真实的波兰呈现在了银幕上。

1976年，克日什托夫·基耶斯洛夫斯基（Krzysztof Kieslowski）拍摄完成了《生命的烙印》（*The Scar*）和《宁静》（*The Calm*），这两部影片被认为是波兰“道德焦虑电影”的开山之作。《宁静》遭到官方审查部门的干预，直到1980年才得以上映。

《生命的烙印》以化工厂负责人斯蒂芬的视角进行叙述，描绘出古朴小镇走向烟囱林立、乌烟瘴气的恶劣深渊的过程，表现了腐朽的官僚主义与人民利益之间的矛盾冲突，旨在探讨道德与发展问题。影片采用近乎纪录片式的摄影风格，凝练萧瑟，灰暗沉闷，呈现出个体在体制内的微不足道和无力感，带有明显的道德焦虑痕迹。

以瓦伊达、扎努西为代表的老导演在“道德焦虑电影”运动中起到了非常关键的作用。

1976年瓦伊达改编拍摄了《大理石人》（*Man of Marble*）。影片以电影学院毕业生阿格涅什卡的视角展开叙述。阿格涅什卡决定拍摄一部长纪录片作为自己的毕业论文。她无意间在博物馆的地下室里发现了斯大林主义时期劳动模范砖瓦工人比尔库特的大理石像，并对此产生了浓厚的兴趣。为了弄清楚50年代比尔库特先是成为劳动英雄，后来又被控告、判罪入狱，最后恢复名誉的传奇经历，阿格涅什卡展开了一系列的访问，试图探明真相。影片用非常冷静和客观的态度表现了特殊政治状态下的人间百态，揭露官方意识形态对历史的篡改和对现实的歪曲。

该片于1977年2月在波兰公映，上映后深受观众认可。首映当晚，影片即将结束时，激动不已的观众全体起立，自发地唱起波兰国歌。自此，《大理石人》一票难求，电影票往往一抢而空，黑市更是将票价炒到了10倍以上。一时间，《大理石人》成了波兰人茶余饭后的热门话题。

与《大理石人》同期上映的“道德焦虑电影”还有扎努西的《黑幕风云》（*Camouflage*，

1977）。这是一部反映波兰社会政治气候微妙变化的政治讽刺片。故事发生在波兰一所大学的科学家和学生中间。影片上映后，同样引起了波兰社会的强烈反响。

两部影片在波兰获得成功、造成轰动的同时，也遭遇了政治上的诘难，直接导致了电影界与政府当局之间的紧张关系。负责电影生产的文化高层及其部下均被解职，新的领导接管后马上采取一系列的措施加紧控制，以拍摄成本透支为借口，下令停拍多部影片，并对已拍摄的部分影片进行没收。但这次的禁令不仅没能打压电影创作者的创作热情，反而激发出了他们的批判精神。同时，瓦伊达和扎努西还以身作则挺身而出，以个人的社会地位和电影小组领导人的身份和权力，为“道德焦虑电影”开辟道路。在这种形势下，一批直面当代波兰社会现实、审视当代社会问题的电影作品如雨后春笋般涌现出来。[①]

这些作品包括《影迷》（*Camera Buff*，基耶斯洛夫斯基导演，1979）、《山巅的呼唤》（*The Constant Factor*，扎努西导演，1980）、《铁人》（*Man of Iron*，瓦伊达导演，1981）、《孤独的女人》（*Kobieta samotna*，霍兰导演，1981）、《机遇之歌》（*Blind Chance*，基耶斯洛夫斯基导演，1981）等。

主要参与的导演有瓦伊达、扎努西、基耶斯洛夫斯基以及年轻一代的阿格涅什卡·霍兰（Agnieszka Holland）、皮尔托·安杰耶夫（Piotr Andrejew）、亚努什·扎奥尔斯基（Janusz Zaorski）、亚努什·吉约夫斯基（Janusz Kijowski）、费利克斯·法尔克（Filiks Falk）等。

“道德焦虑电影”或是将政治与道德联系起来，通过对普通人生活中的遭遇来展开深层的社会政治道德批判，从而对社会腐败和体制弊端进行深刻的揭露，如《大理石人》，或是反映个体生活的道德困境，如《孤独的女人》，在描写当代普通个体状况时，政治背景扮演着举足轻重的角色，成为大多数个体道德困境的诱因。

1981 年 12 月，波兰因为动乱而实施军事戒严，官方对“不受欢迎的波兰电影全面禁映”。“道德焦虑电影”在一批年轻电影人的移民热潮中彻底走向完结。

1982 年至 1989 年的波兰电影深受军事戒严的影响。瓦伊达被免去了 X 电影小组的领导职务。赖斯扎德·布加斯基和霍兰移民去了法国，留在国内的电影人则只能保持沉默。

30.5　转型之后的创作状况

1989 年不仅是波兰历史而且也是波兰电影业的一个转折点。伴随着政治经济经历从政治对抗到自由民主、从国有到私有、从计划到市场的轰轰烈烈、跌宕起伏的转型，波兰的电影产业也经历了暴风骤雨般的变革。

政治经济全面转型，此间出现社会动荡、经济衰退以及好莱坞电影的挤压，造成了波兰电影产业从制作到发行再到放映的各个环节的改变：电影产量急剧下降，纪录片和动画片生产停滞，整个系统几乎瘫痪，处于“休克”状态。

---

① 曾泓：《在政治与艺术之间：波兰“道德焦虑电影”探析》，载《当代电影》2014 年第 11 期。

东欧剧变不仅改变了波兰电影产业的结构方式和状况，对电影创作观念也产生了革命性的影响。它不仅改变了制片厂的属性和所有制，也改变了国家和艺术家、艺术家和观众的关系。1989年转型后的新现实震撼着许多导演。面对突如其来的变化，老一代的电影家感到自己无法与观众重新沟通，再加上经济困顿，大都选择暂时沉默。还有一些著名大师特立独行，他们在20世纪90年代很少拍片，但一直深入思考着，试图认清新的时代，如卡齐米尔茨·库茨、沃伊切赫·马尔切夫斯基。即使有些导演有新作品问世，也没有取得预期的效果，如瓦伊达90年代拍摄的五部影片：《带有王冠之鹰的戒指》（*The Ring with a Crowned Eagle*，1992）、《娜斯塔西雅》（*Nastazja*，1994）、《神圣的一周》（*Holy Week*，1995）、《少女尼克特》（*Miss Nobody*，1996）和《塔杜施先生》（*Pan Tadeusz*，1999）。除了《塔杜施先生》外，其他四部均被看作失败之作。90年代的老导演中，只有基耶斯基洛夫斯基是一个例外，他成功地找到了法国资金，执导了《维罗妮卡的双重生命》（*The Double Life of Veronique*，1991）、《蓝》（*Three Colors: Blue*，1993）、《白》（*Three Colors: White*，1994）、《红》（*Three Colors: Red*，1994）。

与老导演们的集体沉默形成对比的是，一些新的导演利用这个机会登上影坛，拍摄了一些低成本的个人电影作品，表现“偏远的”波兰和生活于其中的无数“无足轻重”的小人物，并取得了一定的成绩。

在这批新导演和新作品中，比较有影响力的有：安杰伊·巴兰斯基的《货运列车》（*Kramarz*，1990）、《在不存在的河上》（*Nad rzeka, której nie ma*，1991）和《两个月亮》（*Dwa księżyce*，1993）；扬·雅库布·科尔斯基的《埋土豆》（*Pogrzeb kartofla*，1990）、《波格拉贝克》（*Pograbek*，1992）、《水中的扬乔》（*Jańcio Wodnik*，1993）、《奇妙的地方》（*Cudowne miejsce*，1994）、《指挥官的军刀》（*Szabla od komendanta*，1995）和《波别拉韦的电影史》（*Historia kina w Popielawach*，1998）；芭芭拉·萨斯（Barbara Sass）的《一个不朽的故事》（*An Immoral Story*，1990）、《只有恐惧》（*Tylko Strach*，1993）以及多萝塔·肯吉扎夫斯卡（Dorota Kedzierzawska）的《乌鸦》（*Wrong*，1994）和《什么也不》（*Nothing*，1998）。

早在20世纪80年代人们就都以为电影终于可以去“揭露”和“控诉”了，然而这不过是一种想象。传统的、曾受到评论和观众赞赏的电影在当下受到了迥异的对待，无论在商业上还是艺术上都惨遭失败。在这两个方面得到了印证：一是解禁影片，二是以80年代的拍摄风格在90年代制作的反映不朽业绩和腐败政治的电影。前一种影片包括理夏德·布加斯基（Ryszard Bugajski）的《审问》（*Interrogation*，1982）、霍兰的《孤独的女人》（1981）、基耶斯洛夫斯基的《机遇之歌》和亚努什·扎奥尔斯基（Janusz Zaorski）的《克洛尔一家之母》（*The Mother of Kings*，1982）等，后一种影片包括费利克斯·法尔克（Feliks Falk）的影片《游戏结局》（*End of the Game*，1991）、瓦尔德马尔·克日斯泰克（Waldemar Krzystek）的影片《最后一班渡轮》（*The Last Ferry*，1989）和瓦伊达《和带冠的鹰一起盘旋》（1992）等。

在传统政治电影一片狼藉的同时，一批新政治电影以其迥异的叙事方式和叙事视角获得

了评论家和观众的支持。这类表现第二次世界大战结束后的现实、1968年事件和军管法的影片摒弃了之前政治电影的那种单一的批判风格，对政治进行了淡化处理，采取一种怀旧、反思和略带伤感的笔调反映波兰的历史，剧中人物可爱热情，让人印象深刻。这类影片有马切伊·德伊强尔（Maciej Dejczer）的《离天堂300里》（*300 Miles to Heaven*，1989），拉多斯瓦夫·皮沃瓦尔奇（Radoslaw Piwowarski）的《三月的杏仁》（*March Almonds*，1990），罗伯特·格林斯基（Robert Glinski）的《一切当务之急》（*Everything of Matter Important*，1992）和格热戈日·克鲁利基耶维奇（Grzegorz Krolikiewicz）执导的影片《佩科辛斯基案件》（*The Case of Pekosinski*，1993）。

商业电影的发展也举步维艰。80年代末有人尝试拍摄商业电影，但惨遭失败。直到1992年，瓦迪斯瓦夫·帕西科夫斯基执导拍摄的《狗》（*Psy*，1992）才"结束了波兰电影的衰落和失去观众信任的时期"。该片讲述一名过去的特工人员弗兰克·莫内尔如何在新的年代继续生存。影片采用大量美国动作片元素：追车、暴力、壮汉等，主人公还操着满口流行的俚语黑话，吸引了不少年轻人，满足了波兰人在混乱年代中对"英雄人物"的需要，为此后的商业片找到了出路。这使得该片在1993年获得波兰电影节五项大奖。

在危机过程中，波兰电视网发挥了巨大的稳定军心的作用，加上国际电影制作资本的介入，政府辅助金制度的完善和电影新法规的实施，到90年代末，波兰电影产业开始走出90年代初的紊乱期。

1999年被看作是波兰电影史上转型后毫无争议的里程碑。这一年，波兰导演拍摄的影片占据了波兰国内票房总收入的百分之六十。票房收入中最大的那块蛋糕只属于两部影片：在1999年选择了民族电影的1500万观众中，有700万观看了耶日·霍夫曼（Jerzy Hoffman）的《火与剑》（*With Fire and Swords*），而观看瓦伊达的《塔杜施先生》的有500万。两部影片都是改编自名著的古装片。

两部影片的成功，促使更多导演着手拍摄文学名著改编片。老导演们在经历了十年的蛰伏期之后终于再次雄起。几年间，波兰银幕上充满了历史古装片。菲利普·巴勇（Filip Bajon）根据斯特凡·热罗姆斯基（Stefan Zeromski）的小说拍摄了《春天即将来临》（*The Spring to Come*，2001），2001年卡瓦莱罗维奇重拍《你往何处去》，而南非导演加文·胡德（Gavin Hood）拍摄完成了儿童惊险大片《沙漠狂野》（*In Desert and Wilderness*，2001）。瓦伊达根据亚历山大·弗雷德罗（Aleksander Fredre）的经典剧作拍摄了《复仇》（*Revenge*，2002），耶日·霍夫曼根据约瑟夫·伊格纳齐的作品拍摄了《古老传说》（*Ancient Tale*，2003）。但是好景不长，到2003年，就没有什么可以搬上银幕了。

值得注意的是，世纪之交，一批试图呈现"真实国家的真实生活"的年轻电影人拍摄了一系列展现失去人生意义和希望的现实生活的作品。这些影片的主人公都是普通人，而非上流社会或者犯罪演义作品的人物。作者们成功摆脱了教育和道德说教的束缚，更愿意和观众"拉家常"，没有虚伪做作或者激昂慷慨，常带一些温和的讽刺，讲述些朴实的故事。

卢卡什·巴尔奇克（Lukasz Barczyk）的处女作《我在看着你，马雷西娅》（*Patrze na*

ciebie, *Marysiu*, 2000），亚采克·博尔奇克（Jacek Borcuch）的魔幻片《卡拉弗奥尔》（*Kallafiorr*, 2000）和马里乌什·特雷林斯基（Mariusz Trelinski）的悲情怪诞片《利己主义者》（*Egoisci*, 2000），描绘了新型城市雅皮士毫无意义的生活。马雷克·布科夫斯基（Marek Bukowski）的《PL街区》（*Blok.pl*, 2001）和罗伯特·格林斯基的《你好，特雷斯卡》（*Cześć Tereska*, 2001）则把破旧街区大楼的居民、"波兰二等"公民作为影片主人公。普热梅斯瓦夫·沃依切谢克（Przemysław Wojcieszek）的《比炸弹更响亮》（*Głośniej od bomb*, 2001）和彼得·特沙斯卡尔斯基（Piotr Trzaskalski）的处女作影片《艾迪》（*Edi*, 2002）的主人公都是靠收废金属为生的无家可归者，后者还获得了柏林电影节费比西国际影评人奖。达留什·加耶夫斯基（Dariusz Gajewski）的《华沙》（*Warszawa*, 2003）、安杰伊·亚基莫夫斯基（Andrzej Jakimowski）的《眯上眼睛》（*Squint Your Eyes*, 2003）、《追火车日记》（*Sztuczki*, 2007）和托马什·维什涅夫斯基（Tomasz Wiszniewski）的《一切安好》（*Wszystko Bedzie Dobrze*, 2007）、《萨维尔广场》（*Plac Zbawiciela*, 2006），标志着新一代电影人和新的建构银幕叙事方式的诞生。

这一时期商业片的发展喜忧参半。赚钱成为新时代导演们的关注点，对好莱坞的拙劣模仿一方面为少数影片带来了较好的票房，另一方面也使得质量低劣的商业电影作品泛滥成灾。

历史片、宗教电影和电视节目翻拍片是这一时期波兰电影的主流。

历史片的发展受到了政治、文化和社会事件的影响。2004年5月1日，波兰加入欧盟，受到了俄国的强烈反对和干预。这让一向规避的波俄关系再次浮出水面，银幕上出现了大量表现战争的历史片。2005年，波兰电影艺术协会成立，改变了整个电影业的融资体系，波兰的"欧洲性"经多方论证，成为电影最重要的主题之一，影响了波兰的许多作品——这个国家一方面渴望在"老欧洲"的文化空间里谋得一席之地，另一方面要与因为处于"铁幕"以东而形成的牢不可破的情结做斗争。

与此同时，2005年卡钦斯基兄弟领导的右翼政党"法律与公正党"赢得大选后出台了一个所谓的历史政策计划，电影是该计划的重要武器之一。操控历史的政策即便在2007年法律与公正党选战失利后仍然有效。文化和民族遗产部给波兰电影艺术协会划拨了专门的历史片补贴资金。

受这些因素的影响，波兰拍摄了大量的历史题材尤其是反映"二战"的影片，如瓦伊达的《卡廷惨案》（*Katyń*, 2007）、博雷斯·兰科什（Borys Lankosz）的《颠倒黑白》（*Rewers*, 2009）、巴尔托什·科诺普卡（Bartosz Konopka）的《柏林墙的野兔》（*Rabbit à la Berlin*, 2009）、费利克斯·法尔克的《乔安娜》（*Joanna*, 2010）、扬·雅库布·科尔斯基的《威尼斯》（*Wenecja*, 2010）、扬·基达瓦-布翁斯基（Jan Kidawa-Blonski）的《蔷薇》（*Rózyczka*, 2010）、耶日·霍夫曼的《1920华沙之战》（*Bitwa warszawska 1920*, 2011）、阿格涅什卡·霍兰的《在黑暗中》（*In Darkness*, 2011）等。

书写"欧洲性"、表现民族优越性的另一个优秀题材是宗教电影。东欧在剧变后转向宗教虔诚，尤以波兰为甚，这也与罗马教皇有关。这种电影在2005年4月2日，教皇若望·保

禄二世去世后达到顶峰。银幕上出现了越来越多的卡罗尔·沃伊蒂瓦的传记片，其中最轰动一时的是贾科莫·巴蒂亚托（Giacomo Battiato）的《卡罗尔：成为罗马教皇的普通人》（*Karol, un uomo diventato Papa*，2005）和《卡罗尔：仍是普通人的教皇》（*Karol, un Papa rimasto uomo*，2006）。此外还有约翰·肯特·哈里森（John Kent Harrison）的迷你剧《若望·保禄二世》（*Pope John Paul II*，2005）。

在关于罗马教皇的影片大热之际，拉法尔·维钦斯基（Rafal Wieczynski）拍摄了一部关于耶日·波皮鲁兹科神父的影片《波皮鲁兹科：自由是我们的》（*Popieluszko. Wolnosc jest w nas*，2009），讲述 1984 年被安全局密探杀害的“团结工会”华沙分会神父的故事。影片的票房收入位居当年第二，仅次于《爱与舞蹈》（*Kochaj i tancz*，2009）。

然而导演们并没有批判地或者严肃、深刻地考察这一现象，而是满足于教众带来的票房收入。不管这些影片是有诚意的还是玩世不恭的，它们无疑满足了大众的需要，至于艺术上或者精神上的价值根本谈不上。

波兰电影的商业泛滥主要体现在电影对于电视节目的肆无忌惮的抄袭上，出现了大量电视节目的仿制品。新世纪初，耶日·格鲁扎（Jerzy Gruza）尝试利用美国真人秀节目的超高人气，拍摄了《古尔恰斯，你怎么看……》（*Gulczas, a jak myślisz...*，2001），而在新世纪头 10 年之末，雄霸波兰电视的舞蹈类节目成为电影的金矿，如导演布鲁斯·帕拉莫（Bruce Parramore）拍摄的《爱与舞蹈》，成为 2009 年波兰最受欢迎的影片。

思考题

（1）简述波兰学派产生的背景、代表作品和创作特征。

（2）如何看待波兰“道德焦虑电影”？

（3）简述一下东欧剧变对波兰电影的影响。

参考书目

［丹］勃兰兑斯：《19 世纪波兰浪漫主义文学》，成时译，人民文学出版社 1980 年版。

［联邦德国］乌利希·格雷戈尔：《世界电影史（1960 年以来）》，郑再新译，中国电影出版社 1987 年版。

许南明主编：《电影艺术词典》，中国电影出版社 1986 年版。

Marek Haltof, *The A to Z of Polish Cinema*, USA: Scarecrow Press, 2010.

Marek Haltof, *Historical Dictionary of Polish Cinema*, USA: Scarecrow Press, 2007.

Marek Haltof, *Polish National Cinema*, Berghahn Books, 2002.

第 31 章

伊朗电影

在今日的世界电影版图上，伊朗电影无疑已经占据了一块坚实而有分量的阵地。不过，对于伊朗观众以外的人们来说，“伊朗电影”这个事实却十分“新”：为人熟知的伊朗电影或伊朗导演，如阿巴斯·基亚罗斯塔米、马克马尔巴夫一家等，直到 20 世纪 90 年代才逐渐借由西方之眼呈现在台前，理论家借此回溯性地描述了“伊朗电影新浪潮”。在这种情况下，伊朗电影纠缠在两个彼此具有张力的坐标之间，一个是伊朗颇具特色的电影美学自觉，一个是西方话语与镜像的建构。当然，就国别电影而言，伊朗电影的开端很早，自 20 世纪初以来的百年历史中，可以不断看到形色各异的电影尝试。

31.1 早期伊朗电影

伊朗卡扎尔王朝的国王莫扎法尔-丁·沙阿（Mozzafar al-Din Shah）在 1900 年造访欧洲时，被当时初露雏形的电影艺术深深吸引，在观看了几次放映之后，他嘱托随从密尔扎－易卜拉欣·可汗·阿卡斯巴什（Mirza-Ebrahim Khan Akkasbashi）去购买一架摄影机来记录自己的比利时之行。由此，身为前宫廷摄影师之子的阿卡斯巴什成为伊朗第一位电影摄影技师，而《莫扎法尔－丁国王陛下的旅程》则被看作是伊朗电影的开先河之作。

1904 年，密尔扎－易卜拉欣·可汗·萨哈弗-巴什（Mirza-Ebrahim Khan Sahaf-bashi）得到许可在德黑兰开设了第一家商业电影院放映短片，设施十分简陋。很快，在宗教势力的干预下，萨哈弗-巴什不得不停止营业，与家人一同被流放出境，其财产也被扣押。

1909 年的德黑兰曾发生了非常有戏剧性的一幕：与政府有较多联系的商人泰耶尔－巴什（Tajer-bashi）在自己商店里面放映一些世界新闻事件，与他形成竞争的是，鲁斯·可汗（Russi Khan）也在此时开始尝试公开放映影片。鲁斯·可汗对俄国抱有很深的感情，以至于他将自己放映的第一部原名为“日俄战争”的影片改名为了“俄国万岁”。不同立场的二人的竞争

逐步升级，甚至最后大打出手。结果是，鲁斯·可汗的放映室遭到洗劫，而他自己也不得不逃离伊朗。

1925 年 10 月，艾哈迈德国王被罢免，礼萨·汗开始执政，建立了巴列维王朝。在礼萨·汗统治期间，电影在很大程度上成为政治宣传的工具，有时候，电影制作者甚至会从国外影片中截取片段或直接抄袭或将其改头换面，以说明巴列维王朝的合法性。比如，在 1926 年的 12 月，“大影院”（Grand Cinema）曾经放映了一部名为《居鲁士大帝与攻占巴比伦》的影片。然而，这部影片却并不存在——事实上放映的是 1916 年 D. W. 格里菲斯导演的《党同伐异》。

礼萨·汗的土耳其之行激发了他推进伊朗现代化的想法，然而其举措却多半停留在一些外观的变革上，如戴某种法式的帽子、穿西式的服装、强制女性摘掉头巾和面纱等等。反抗这些举措的行为招致了暴力，而在这样的张力中，礼萨·汗的统治越来越显现出独裁专制的特征。电影在一定程度上成为政治宣传的工具。20 世纪 20 年代，伊朗电影先驱者之一的可汗-巴巴·莫塔泽第（Khan-Baba Motazedi）所拍摄的作品，便以记录礼萨·汗的宣誓就职仪式、铁路工业发展、高速公路建设等等为主。这些新闻短片同样遭受了严格的审查，1935 年的一部由外国公司拍摄的关于铁路的纪录片《伊朗：新波斯》（*Iran: The New Pesia*）便被认为是歪曲了现实，因为它将伊朗表现为未开化的不毛之地。这部影片甚至在一定程度上导致议会在 1938 年出台了一项法案，公布相关的审查条例，划定了电影的禁区。

在新闻短片之外，伊朗的故事片也开始得到了发展。1929 年艾哈迈德国王逝世，次年，伊朗的第一部故事长片《阿比与拉比》由曾在莫斯科电影学校学习的亚美尼亚人阿旺斯·瓦尼安（Avanes Ohanian）拍摄，受到了广泛的好评，但遗憾的是并未留下拷贝。

1930 年至 1937 年间诞生的 9 部故事长篇勾勒出了早期伊朗电影的雏形。其中，由阿卜杜拉侯赛因·赛帕内塔（Abdulhossein Sepanta）在印度拍摄的《鲁尔姑娘》（*Dokhtar-e Lor*，1933）是伊朗第一部有声片，引起了较为广泛的关注。影片讲述了一位官员贾法（赛帕内塔饰演）在伊朗西部一个偏远省份治理当地匪帮时，结识了被扣做人质的姑娘格尔娜，并与之相爱。在击败匪帮之后，贾法将格尔娜带离了西部，回到了现代都市当中。正如影片的另外一个名称《伊朗：昨日与今朝》所示，它被认为是符合礼萨·汗试图借助世俗化和工业化来令伊朗成为现代社会的主导意图的。同时，它也涉及了当时伊朗社会最为敏感和重要的问题，即如何建构一个语言与文化一致的、服从统一政治中心的伊朗民族 / 国家。当然，影片未能摆脱西方影响，人物形象、叙事风格、价值认同等都带有极为浓重的模仿痕迹。

在《鲁尔姑娘》之后，赛帕内塔又先后拍摄了四部影片：《西林和法哈德》（*Shirin and Farhad*，1934）、《费尔多西》（*Ferdowsi*，1934）、《黑眼睛》（*Cheshmhay-e Siah*，1936）、《雷丽和马季农》（*Leyli va Majnun*，1937）。它们基本上都在印度拍摄完成，大多与伊朗的历史或文学有关，并在某种程度上应和着礼萨·汗的政策。

1936 年至 1948 年是伊朗电影的低谷期——几乎没有任何伊朗电影问世，银幕被外国影片所占据。40 年代末期，伊朗放映了 400 余部影片，其中 300 部来自美国，余下的则被英国、苏联和埃及电影占据。这段时间里，伊朗因其石油资源，在政治上也同样被控制在英国、苏

联等各国势力之下。

1940年至1960年间伊朗频繁更换了14届政府，伊朗电影所面对的环境十分严苛。1948年被看作是伊朗电影复苏的开端。在这一年，伊斯梅尔·库尚（Esmail Kushan）成立了Mitra电影工作室，为伊朗电影的进一步发展奠定了坚实的基础。同年，由他担任制片人拍摄完成了两部影片，一部是阿里·达利亚比基（Ali Dariabeigi）导演的第一部影片《生活的暴风雨》（*Tufan-e Zendegi*），另一部是他自己导演的影片《阿米尔的囚徒/库尔德姑娘》（*Zendani Amir/Dokhtar-e Kord*）。值得注意的是，两部影片中的女性角色都十分突出，这表征着当时伊朗社会中涌动的对抗传统的潮流。越来越多的女性走入了大学接受高等教育，女性的社会地位也在逐步提升。

31.2 伊朗电影的复苏

20世纪40年代末，伊朗的民族主义潮流达到高峰，表征之一是1949年10月，在外交事务上使用的国家名称从“伊朗”变为了“波斯”——1935年礼萨·汗用作官方名称的“伊朗”，被认为与“伊拉克”太过相近。1951年，英伊石油公司不愿意重新谈判石油开采权，不愿提高给伊朗的开采费用，这加快了伊朗石油产业国有化的进程。在英美双方的谋划和推动下，1953年伊朗发生了政变，扎赫迪取代了摩萨台成为伊朗总理，英伊石油公司得以重新进驻伊朗，同时巴列维王朝极大地加深了对美国的依附程度。

50年代后期，伊朗电影兴起了以历史题材为背景的探险片潮流。这些由政府资助的影片以宣扬伊朗悠久而辉煌的历史为导向，服务于政府，以缓解当时伊朗社会的不安定情绪，证明统治的合法性与领导者的功勋。它们大多情节俗滥，模仿西方色彩浓重，历史再现也颇不真实。主人公往往成为统治者制订法规的实践者，最终达成阶级弥合、个人权力得到维护的结果。

1956年至1969年大约出现了20部历史探险片，其中大部分是由伊斯梅尔·库尚在Mitra之后又成立的Pars电影工作室拍摄。50年代末，Pars电影工作室宣称要制作一部不仅在伊朗最优秀，同时也是中东地区近几年最优秀的电影，名为《居鲁士大帝》，但最终并未付诸实践。

20世纪50年代至1979年间，伊朗电影的另外一个明显的趋势是出现了歌舞片。尽管伊朗有自身的音乐传统，但是舞蹈却并不发达，这在一定程度上与其宗教色彩有关——信众需要远离这些会涉及身体接触的娱乐活动。因此，伊朗歌舞片往往是在模仿印度、埃及和土耳其的歌舞片。

在这段时间里，钳制伊朗电影发展的重要因素之一，是审查制度以及电影创作者的自我审查。《阿迦·穆罕默德·汗》（*Agha Muhammad Khan*，1954）是一个典型的例子。影片以重新统一分裂的波斯和缔造了卡扎尔王朝的阿迦·穆罕默德·汗的生平为原本，第一个版本从他被阉割开始直叙到最终遭到刺杀。然而就在影片被送交审查时，导演努斯拉图拉赫·莫塔斯汗（Nosratollah Mohtasham）在内务部获得了晋升。出于对审查制度的自觉，他剪掉了25

分钟，将死亡的结尾转变为阿迦·穆罕默德·汗离开宫殿，赤手空拳地迎战自己的敌人。根据一份 1950 年审查规则的资料，可以看到如“罪犯未被惩罚”“令观众感到厌恶和绝望”“展现导致君主被废除的政治动乱”等内容都是被严格禁止的。1954 年，政府又设立了一个新的审查委员会，专门审查国内外的历史题材影片，进一步细化了审查的条例。

60 年代的伊朗社会充满了暴力与紧张，这种不安定的状态同样从影片中折射出来——犯罪片在伊朗盛极一时。犯罪片在伊朗肇始于萨缪尔·卡奇吉安（Samuel Khachikian）的《危险的十字路口》（*Chahar-rah Havades*，1955），影片讲述了一位在逃的青年在与一位生病的女孩的交流中，慢慢认识到自己的错误的故事。主演纳瑟尔·马拉克－莫狄（Naser Malek-Motiei）在本片中获得了极大的商业成功，第二年在另一部影片《行刑前的十七天》（*Herdah Ruz be Edam*）中，饰演了一位无辜的囚犯。60 年代，萨缪尔·卡奇吉安拍摄了大量的犯罪片，如《午夜的咆哮》（*Fariad-e Nim-e Shab*，1961）、《步近死亡》（*Yek Ghadam ta Marg*，1961）、《焦虑》（*Ezterab*，1962）、《压力》（*Zarbat*，1964）、《狂躁》（*Sarsam*，1965）等。犯罪片的流行以及现实社会的动荡，迫使审查制度变得更为严苛。1963 年出台了新的审查条例，彻底禁止了荧幕上暴力与裸露的场景。

随着犯罪片的流行，形成了一类特别的银幕形象——四处行骗却又极有自尊的流浪汉，他们不同于一般的流浪汉，更接近于前伊斯兰时期的波斯文化中的“鲁特族人”（luti）。这一形象一方面代表传统对抗现代社会，另一方面代表着底层人民。马吉德·莫塞尼（Majid Mohseni）1958 年拍摄的《可敬的恶徒》（*Lat-e Javanmard*），最为集中地塑造了这种流浪汉的形象。同年阿巴斯·摩萨台（Abbas Mossadegh）也在《女性之敌》中塑造了类似的形象。此外，这类影片还包括《勇敢的心》（*Mard-e Meidan*，1963），《忠诚的母亲》（*Madar-e Fadakar*，1964），《流浪汉与舞男》（*Jahelha va Jigolha*，1965），《外来的礼物》（*Soghat-e Farang*，1967）等。

与此同时，一些表现社会生活和各个社会阶层的影片也开始出现于 60 年代中期，如法拉赫·加法里（Farrokh Ghaffari）改编自《一千零一夜》的《驼背人之夜》（*Shab-e Ghuzi*，1964），易卜拉欣·古列斯坦（Ebrahim Golestan）的《砖与镜子》（*Khesht va Ayneh*，1964）等。

1969 年，一部具有批判性与对抗性的、展现伊朗下层人的贫穷生活的电影被认为给伊朗电影带来了新的风向，开启了伊朗的电影新浪潮，这便是达瑞许·迈赫尔朱伊（Dariush Mehrjui）的《奶牛》（*Gaav*）。影片以乡村为背景，讲述了一个农夫与他的奶牛的故事：农夫极为珍视自己唯一的财产奶牛，在一次短暂的远行之后，他回到村中发觉奶牛不在了。事实上，奶牛恰好是在他离开的这段时间内死了，而村民担心他便匆匆葬了它，并告诉他奶牛是逃跑了。痛苦至极的农夫渐渐精神失常，经常在谷仓中吃干草，以为自己便是那只奶牛。最终，他在被强制送到城里治疗的路上因为不堪忍受肉体与心灵的双重折磨而死去。这样一部基调灰暗的影片与当时伊朗的政策不合，很快遭到了政府的封禁，同时也获得了较大的国际关注，于 1971 年获得了威尼斯电影节国际影评人协会奖。达瑞许·迈赫尔朱伊随后拍摄的一系列影片，《赫卢先生》（*Agha-ye Halou*，1971）、《邮递员》（*Postchi*，1972）、《循环》

（*Dayereh Mina*，1978）等等，也具有相似的诉求和风格。

60年代末70年代初，伊朗的黑色电影渐渐发展起来，在影调和意趣上与西方较近，但在题材等方面并未刻意模仿西方。1969年的马萨德·基米埃（Masud Kimiai）的《盖萨》（*Gheisar*）赢得了理想的票房与口碑，是最具代表性的伊朗黑色电影之一。影片对下层民众及其生活环境的再现极为真实有力，其主人公是典型的反英雄，负载着公众对既有社会秩序的失望与愤恨，以及对暴力的复杂态度。马萨德·基米埃的其他影片也多以复仇和愤怒为主要基调，与统治秩序形成一定的张力，而这种倾向也对其他伊朗导演产生了很大影响。

31.3 伊朗电影新浪潮的兴起与中落

20世纪70年代伊朗电影开始出现了强烈的创作自觉。一种新的、尝试区别于西方电影或主流电影的创作倾向，催生了一系列具有实验性的电影作品，这一趋势从60年代末绵延至1979年的伊斯兰革命之前。这些作品大都聚焦于社会和政治的复杂现实情境，尝试以某种特别的影像风格来展现。在90年代，伊朗电影受到极大推崇时，人们往往忽略了伊斯兰革命爆发前伊朗电影也曾有过的一段辉煌时期。当时，涌现出了一批具有创造力的导演，他们丰富而广泛的尝试，在某种程度上为后来者奠定了基础。80—90年代的领军人物阿巴斯·基亚罗斯塔米（Abbas Kiarostami）的电影生涯便是从此时开始的。

阿里·哈塔米（Ali Hatami）尝试将波斯的民间传说融入电影当中，并追求一种从《古兰经》和圣训中的律法而生发出来的新电影语言。《书虫哈桑》（*Hasan Kachal*）拍摄于1970年，讲述了一个爱上虚幻女人的男人的古老故事。而其他几部电影，如《流浪的苦行僧》（*Ghalandar*，1972）等，也大都取材于民间故事。努斯拉特·卡里米（Nosrat Karimi）探究伊朗电影本土化的方式，是聚焦于表现身处于某种境遇当中的普通人。1971年，他拍摄了两部影片，即《马车夫》（*Doroshkechi*）和《中间人》（*Mohallel*[①]），奠定了他在新浪潮中的地位。

诸多变革尝试中，一些影片试图挑战伊朗电影既有的惯例，如《泉》（*Cheshmeh*，Arbi Avanesian导演，1972），《萨迈德和身着盔甲的魔鬼》（*Samad va Foolad Zereh Deev*，Jalal Moghaddam导演，1971）和《丰满》（*Topoli*，Reza Mir-Lohi导演，1972）。另一些影片则用讽刺的方式再现当代伊朗的事件，易卜拉欣·古列斯坦的《闹鬼宝藏的秘密》（*The Ghost Valley's Treasure Mysteries*，1974）便通过描写一个富人们不知道怎么花钱的国家，来讽刺被石油带来的财富冲昏头脑的伊朗国王。巴赫拉姆·拜扎伊（Bahram Bayzai）在70年代有三部影片问世，从不同的角度描写了伊朗社会的纷乱，它们分别为《暴雨》（*Ragbar*，1972）、《陌生人与青蛙》（*Stranger and the Fog*，1976）和《乌鸦》（*Kalagh*，1977）。

1973年，十五位重要的电影工作者组织起了进步电影工作者协会，以对抗当时商业电影当中的一些不良倾向。同年拍摄的两部影片，帕维兹·基米亚维（Parviz Kimiavi）的《蒙古人》

① mohallel是伊斯兰教婚姻历法中的一个特殊角色，即一对离婚夫妻复婚是有次数限制的，在规定次数之外，两人就必须和其他人结婚再离婚后才可以复婚，这个"其他人"的角色，就是mohallel，在此勉强翻译为"中间人"。

（*Mogholha*，1973）和萨哈拉布·沙希德·萨列斯（Sohrab Shahid-Saless）的《一件简单的事》（*A Simple Event*），尽管在国内的影响并不大，却都获得了一定的国际声誉。

70年代伊朗电影的繁荣被1979年的伊斯兰革命打破了。1978年前后，甚至出现了焚烧电影院以至于约四百人死亡的暴力事件。而在革命期间，超过125家电影院被付之一炬。事实上，在革命爆发之前，由于社会局势的动荡不安，伊朗的电影工业就已经陷入了低谷。在新政权建立起来后，尽管霍梅尼声称并不反对电影本身，但是电影究竟该怎么拍，该怎么弃旧迎新地拍摄新电影，仍然是难以解决的问题。

在80年代初，革命题材电影一度成为流行，但是由于其政治诉求太过直接、显白，因此显得非常单薄。表现美国的侵略和掠夺、构建完美的伊斯兰社会等等题材也十分常见。此外，1980年爆发的两伊战争，催生了大量表现战争、刻画敌我矛盾、塑造英雄形象的影片。1979年至1983年之间，审查制度的严苛导致许多电影难以上映。禁止放映的名目很多，如意识形态不正确、宗教意识不浓厚、反映社会阴暗面等等，遭禁影片有侯赛因·达瓦尼（Hossein Davani）的《漩涡》（*Whirlpool*，1981）等。使用前革命时期的演员或导演甚至也成为不利因素，如阿曼·曼特齐（Aman Manteghi）的《不道德的人》（*Mofsedin*，1979）。大批的电影工作者在革命之后便不再能够拍摄、参演影片，有些则移居到了西方。

巴赫拉姆·拜扎伊的《小芭舒》（*Bashu, Gharib-e Kuchak*，1986）是80年代的伊朗电影代表作之一。它讲述了伊朗南部一个小男孩因战争失去了家人后，逃往北方并被一位北方的农妇收养的故事，再现了战争的恐怖后果与人们遭受到的伤痛，有强烈的反战情绪，与当时的战争宣传主流形成张力。同时，属于不同种族的小男孩与农妇重新聚合为一个家庭，也碰触到了80年代伊朗较为敏感的库尔德问题。

1983年，法拉比电影基金会成立，宣称其作用在于为电影拍摄设定基本要求。1985年，法拉比电影基金会制作了一部名为《透过薄雾》（*Ansu-ye Meh*，Manuchehr Asgari-Nasab导演）的影片，并称它为伊朗电影的理想模版。这部电影讲述了一位新总督在旅行时遭到了三名恐怖分子的刺杀，但是后者认错了车子，最后被落下的石块砸死。在追逃的过程中，总督参悟了生死，最终变成了一个仁爱、厚德的人。这部影片的一些叙事方式一时被广泛使用，直到80年代末期才渐渐淡化。不管怎么说，法拉比基金会对电影的发展在监督与引导的同时，也起到了保护的作用。

1988年两伊战争的结束以及阿亚图拉·霍梅尼对文化政策的放松，促使伊朗电影走向新的方向，形成了一次重要的转折。

31.4 伊朗重要导演

20世纪80年代中后期，两位著名的伊朗导演脱颖而出，吸引了全世界的目光，开启了伊朗电影的繁荣局面。

31.4.1 马克马尔巴夫一家

莫森·马克马尔巴夫（Mohsen Makhmalbaf）出生于1957年，17岁时曾因为偷枪而被拘押4年，伊斯兰革命前夕，同许多政治犯一同被释放。1981年，他出版了第一部小说，次年拍摄他的电影处女作《那沙的悔恨》（*Tobeh Nassouh*）。他的前三部电影影响并不大，直到第四部——1985年以他自己的亲身经历为参照而拍摄的影片《抵制》（*Boycott*）才奠定了他的地位。

莫森·马克马尔巴夫自学成才，是一位不断尝试与探索的导演，其作品丰富而有力度。电影对于他来说，不仅仅是艺术形式，而更重要的是他介入社会、尝试借助文化层面改变现实的方式。在他早期的电影中，政治性较为明显，关注更多的是底层民众的贫苦、无奈的生存状态，以及深陷其中的人性所表现出的扭结。

《骑单车的人》（*Bicycleran*，1987）讲述了为给自己妻子治病的阿富汗难民纳西姆与马戏团的人约定绕着场地骑自行车7天来换取报酬，于是在这段仿如卡夫卡《饥饿艺术家》的身体极限表演中，他不仅经受着肉体和精神上的疲劳，同时也经受着来自他人的折磨、阻挠，要面对他人借他的行为做背后交易事实。影片最终，他在完成了承诺的七天骑行时，却并没有任何如释重负感，而只是继续机械地骑行。1986年的《流动商贩》（*Dastfroush*）也有相似的关注，它通过三个细微而平常的例子，如想将女儿送养的贫困夫妻、涉嫌欺诈的小商贩等，呈现并反思了伊朗社会日常生活中潜在歧视背后的暴力。《意中人的婚姻》（*Arusi-ye Khuban*，1989）则聚焦在两伊战争中的婚姻与爱情上。

1990年，马克马尔巴夫发行了两部影片《恋爱时光》（*Nobat-e Asheghi*）和《扎因德－鲁德河的夜晚》（*Shabha-ye Zayandeh Rud*），最终均未在伊朗上映。尽管在《恋爱时光》中，马克马尔巴夫极为谨慎地使用了土耳其演员，将拍摄地选在了伊斯坦布尔，且影片采取了较为含混的、三种结局并行的形式，但是它仍旧因为表现通奸而冒犯了禁律。《扎因德－鲁德河的夜晚》则因提及一个反对国王的上校而同样遭到指责。

90年代之后，马克马尔巴夫的影片中的政治性开始减弱，他的关注点更多地向电影媒介自身和宗教主题转变。如《魔毯》（*Gabbeh*，1996）中颇带形式主义色彩的精致画面，《万籁俱寂》（*Sokout*，1997）对声音的表现与探究等。

与“马克马尔巴夫”的名字相连的，还有“马克马尔巴夫之家”的成员，即妻子马姿嫣·马克马尔巴夫（Marzieh Makhmalbaf）、长女萨米拉·马克马尔巴夫（Samira Makhmalbaf）和次女汉娜·马克马尔巴夫（Hana Makhmalbaf）等。马克马尔巴夫之家是莫森·马克马尔巴夫为了对抗体制化的教育而做的尝试，以期让孩子们获得更为灵活的知识，结果是促成了以马克马尔巴夫一家为主体的电影机构，其妻女均拍摄出了颇令人瞩目的影片。

最为突出的是萨米拉·马克马尔巴夫，她不仅8岁时便参演了父亲的《骑单车的人》，更是在跟随父亲学习电影后，在18岁那年以一部改编自真实事件的影片《苹果》（*Sib*）获得了世界声誉。2000年，《黑板》（*Takhte Siah*）为她摘得戛纳电影节的评委会大奖。两部影片都以写实主义的风格、缓慢的叙事节奏、大量的中近景镜头表现人们挣扎、顽强的生存状态，

只是与前者单纯而温暖的人道主义色彩有别，后者更多了一层历史与时代的厚重。

31.4.2 阿巴斯·基亚罗斯塔米

尽管莫森·马克马尔巴夫将阿巴斯·基亚罗斯塔米看作是前一代导演，因为后者从 60 年代起便参与拍摄了多部影片，但阿巴斯真正跻身于国际著名导演行列的时间，仍然是 80 年代后期。1987 年，阿巴斯以影片《何处是我朋友的家》（*Khaneh-ye Dust Kojast？*）第一次在国际电影节上亮相，获得西方世界的认可，而 1997 年获得戛纳电影节金棕榈奖的《樱桃的滋味》（*Ta´m e guilass*）更是令戈达尔、黑泽明等著名导演刮目相看。

对儿童题材的运用是阿巴斯令人称道的特征之一，而这与他 60 年代的拍摄经历分不开。60 年代末，伊朗成立了儿童与青少年智力发展中心（CIDCYA），推动以儿童与青少年为对象的书籍与电影的制作和发行。1969 年，阿巴斯拍摄的 11 分钟实验短片《面包与小巷》（*Nan va Koutcheh*）正是该中心发行的七部影片之一。80 年代，该中心制作了一些长篇，以现实主义题材为主，通过儿童来展现这一时期的历史变迁过程，阿巴斯的《何处是我朋友的家》、《家庭作业》（*Mashgh-e Shab*，1989），巴赫拉姆·拜扎伊的《小芭舒》都在此列。

儿童题材在伊朗电影中形成了特殊的地位，也承担着一定的意识形态功用，试图以儿童的纯真无邪来构建一个超越性的立场，以此来探讨、影射出某些难以直接表述的社会问题。这一传统从 60 年代开始萌芽，在 80 至 90 年代广泛使用，如萨米拉·马克马尔巴夫的《苹果》与《黑板》、贾法·帕纳西（Jafar Panahi）的《白气球》（*Badkonake Sefid*，1995）、马基德·马基迪的《小鞋子》等。直至今天，儿童的角色在影片中仍然十分重要，如巴赫曼·戈巴迪（Bahman Ghobadi）的《醉马时刻》（2000）与《乌龟也会飞》（*Lakposhtha Parvaz Mikonand*，2004）等，都是以儿童的视角来看待战争以及库尔德问题等社会重大议题的。另外，阿斯哈·法哈蒂（Asghar Farhadi）的《一次别离》（*Jodaeiye Nader az Simin*，2011）尽管使用的并不是儿童题材，但仍可以看到，一次冲突的展开，暴露出了所有成人的道德缺陷或行为缺陷，而只有两个家庭的孩子是无罪者，是价值的中心，最终的离婚也停留在了孩子的选择上。

《樱桃的滋味》离开了儿童题材电影的轨道，主题涉及一个重要的哲学问题和敏感的宗教问题——自杀。阿巴斯令一位中产阶级男子巴迪驱车寻找能够在他自杀后帮助掩埋他尸体的人，而在与不同乘客的对话中展开对死亡的讨论。有意味的是，尸体需要掩埋是伊斯兰教义的要求，但它违反教法的程度远不及自杀这个行为——后者直接可被看作是罪行。对于掩埋尸体的执着，恰显示出巴迪对死亡的犹豫、恐惧和拒绝。这种生与死之间的张力，在阴沉的影调、破碎散漫的对白、人物采访式的镜头切换中，逐渐显现出来。

拍摄了《特写》（*Nema-ye Nazdik*，1990）、《生生长流》（*Zendegi va digar hich*，1991）、《橄榄树下的情人》（*Zire darakhatan zeyton*，1994）等脍炙人口的作品后，阿巴斯之后几年的作品几乎都是在伊朗之外拍成，如《合法副本》（*Copie conforme*，2010）、《如沐爱河》（*Like Someone in Love*，2012）等。尽管对异域题材的娴熟驾驭，在一定程度上显示了阿巴斯作为国际著名导演的能力，然而同样可惜的是，从这些影片中已经几乎看不到伊朗的存在了。

31.5 伊朗电影新时期

20 世纪 80、90 年代以来，随着国际关注度的提高，伊朗电影逐渐形成了具有自我标识性的风格。其重要的特征之一是对现实与历史的高度关注与写实主义的表现方式，以及其中政治性与社会性的凸显。这种多少被国际电影节“召唤”出来的倾向，延续并放大了某种伊朗电影传统，如儿童题材电影、对底层的关注等。但同样也可以看到，它也随时间的变化而尝试寻找新的可能。

阿斯哈·法哈蒂在 2011 年拍摄的《一次别离》继在柏林电影节上获得最佳影片金熊奖、最佳女演员和最佳男演员等奖项之后，又获得了金球奖的最佳外语片奖以及奥斯卡最佳外语片奖。从这部满誉而归的影片中，可以辨识出许多伊朗电影中的常见因素，如两个纯真、占据价值中心的儿童，社会底层的无奈与疲惫，对西方与阿拉伯世界的复杂态度等等，然而这重重的镜子，映射出的其实是一个中产阶级家庭。纳德与西敏的分离反映的是伊朗当代中产阶级的矛盾，一方是沉疴在身的、象征历史的老父，一方是青春年少、象征未来的女儿，究竟何去何从，影片最终也未给出答案。对中产阶级的关注同样可以从他 2009 年获得银熊奖的影片《关于伊丽》（*Darbareye Elly*）中看出：影片中唯一可辨认的下层女性伊丽美丽而神秘，约她一同游玩的几位中产阶级青年既对她好奇又充满猜疑，而也正是她的突然失踪，扰乱了原本看似平静、美好的中产阶级表象。阿斯哈·法哈蒂擅用大量的中近景镜头与主观镜头，钟情于将故事封闭于一定的空间之内，将“外部世界”悬置起来，以探究人物的内心。

巴赫曼·戈巴迪在《醉马时刻》和《乌龟也会飞》两部影片中极为真实而敏锐地再现了两伊边境因战争而备受创痛的人们的生活。尽管仍然使用儿童视角，但是戈巴迪所展现和关注的，却不是乌托邦式的、无瑕疵的童真。智障、遭到强奸的女孩，失去手臂的男孩，成为战争的刻印，而对地雷、战火的恐惧，也被一种坚强求存的意志所压制。这样的关注与表达在近几年戈巴迪的电影中日益减少。2009 年的《无人知晓的波斯猫》（*Kasi az gorbehaye irani khabar nadareh*）串联起了一段段伊朗地下摇滚事件，以纪录片的方式触碰了地下摇滚对政治压制的反抗，也呈现出了这种反抗的脆弱。而 2012 年的《犀牛季节》（*Fasle Kargadan*）亦在极具诗意的画面中，掺入了对 1979 年伊斯兰革命的批判。从天而降的乌龟、街头的群猫、探入车窗的马头……静止的物对人的压制在影片中不断出现，甚至于伊斯兰革命本身，也是由一系列几乎静止的画面呈现的——近景焦点中，是一段枯枝、一扇窗户，而喧闹的革命人群被极度地虚化为了远远的背景，人的渺小和被压制的主题渐渐晕染开来。然而，尽管画面所形成的紧张极为有力，但戈巴迪最终却将批判放置在了一段三角恋情当中。于是伊斯兰革命被书写为了一个小人阴谋，一场求爱未果的报复，历史的复杂与现实问题产生的根源便也同那些虚化的人一样，被驱逐出了画面焦点，成为模糊不清的背景。

批判的暧昧性也同样出现在了施林·奈沙（Shirin Neshat）的《没有男人的女人》（*Zanan-e bedun-e mardan*，2009）当中。施林·奈沙自 17 岁便生活在美国，90 年代开始以拍摄“穆斯林女性”的摄影作品奠定声名，画面充斥着遮蔽全身的黑色衣服、写满手脸的波斯语诗歌和

割开画面的枪支等。20 世纪末 21 世纪初，她拍摄了一系列短片，如《动荡》（*Turbulent*，1998）、《狂喜》（*Rapture*，1999）、《狂热》（*Fervor*，2000）等，以高度强化的二元结构来再现伊朗与西方、男与女等对立。《狂热》的画面被一道黑幕从中间切开，身着白衣的男人们与身着黑衣的女人们分坐两侧，形成极为强烈的视觉效果。

《没有男人的女人》是她拍摄的第一部长片。影片有着明确的历史坐标，即 1953 年伊朗石油国有化运动中支持穆萨台政府的群众游行，但事实上影片中的几位女性主角，如受到无脸嫖客惊吓的妓女扎琳、厌倦了丈夫的中年妇女法克丽等，都完全游离在历史之外。从开始便如醉如痴地疯狂倾听收音机广播的穆尼斯，是唯一一位加入到游行队伍中去的女性。然而可以看到，她的加入是十分超现实的——正是在自杀之后，她才以鬼魂的方式走出那扇紧闭的大门，重生为一个超越性的人物。在一个游行的画面当中，身着黑衣的穆尼斯逆向行走在白色的游行队伍中，好奇而认真地端详着每一张脸。人们的激愤与她的平静构成极大的反差，她如同拼入历史的景片般异质。此时，可以说对历史的呈现恰恰是对历史的抽空，只有以穆尼斯般的天真与虚幻，才能观看到如景片一般平面而空洞的历史。

思考题

（1）思考伊朗电影新浪潮的产生原因与主要倾向。

（2）伊朗电影中的常见题材是什么？

（3）以《小鞋子》《苹果》等电影为例，总结伊朗儿童电影的特色。

参考书目

Hamid Dabashi, *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*, Verso, 2001.

Hamid Dabashi, *Masters and Masterpiece of Iranian Cinema*, Mage Publishers, 2007.

Hamid Reza Sadr, *Iranian Cinema: A Political History*, I.B.Tauris, 2006.

第 32 章

韩国电影

32.1 韩国电影简史

1910 年日本占领朝鲜半岛，此后韩国长期处于日本殖民统治之下。1919 年 3 月 1 日，朝鲜出现了史称“三一运动”的全国范围内的起义，由此独立自主的思想弥漫了整个朝鲜半岛。就电影而言，韩国电影的诞生较晚于世界及亚洲其他国家，在近百年的时间里经历了战争、分裂、军事独裁等诸多坎坷。发展至今，韩国电影已成为亚洲电影翘楚。

32.1.1 从“无声”到“有声”的首个黄金时期（1919—1945）

1919 年 10 月 27 日，连锁剧影片[①]《义理的仇讨》的公映，标志着韩国电影的诞生。虽然该片只是一个短片，故事和演员表演并不完整，但它作为韩国第一部电影具有重要历史意义。1923 年，朝鲜总督府递信局邀请韩国电影先驱者之一尹白南编导制作了一部启蒙片《月下的盟誓》，该片虽然存有不少争议，但仍被公认为韩国第一部故事片。

为对抗日本人早川孤舟 1923 年抢拍根据韩国名著改编的电影《春香传》，1924 年朴晶铉以韩国资金和主创拍摄了根据韩国古典名著改编的电影《蔷花红莲传》，对于韩国民族电影发展来说有重要意义，极大地促进了无声电影全盛时期的到来。1926 年，韩国电影重要奠基人之一的罗云奎自编自导自演了电影《阿里郎》，这是一部充满韩国民族特色和反日情绪的里程碑式电影，被誉为是早期韩国电影史上最优秀的艺术电影，带动起韩国电影史上首个黄金时期。越来越多的年轻人投身电影，进步电影人将电影作为与日本帝国主义斗争、唤醒朝

① “连锁剧影片”，指没有脱离戏剧、不同于一般电影的韩国电影初期制作方式。主要指韩国早期电影创作者用摄影机记录下舞台演出的创作形式，而演员在舞台上表演时，需根据故事情节播放提前拍摄好的外景影片作为背景，实现从舞台戏剧转换到活动影像、又从活动影像转回舞台戏剧的效果。

鲜半岛民众的武器，由此民族现实主义电影潮流于 20 年代中期开始盛行。

处于日本殖民统治之下，韩国电影在经历短暂兴旺后，开始遭到日本统治者严苛的审查。30 年代许多韩国电影在审查下被禁映，每年韩国电影产量仅寥寥两三部。到 1935 年，日本电影在韩国市场占到 69% 的份额，韩国本土电影仅为 4%。同年，李明雨编导、李弼雨摄影的韩国第一部有声电影《春香传》诞生，该片根据传奇故事改编而成，并采用了韩国与日本合作开发的有声片制作技术。

《春香传》之后，韩国电影迎来了有声片的新时代，关注电影、投资有声片的公司越来越多，一些受过专业训练的韩国电影人开始投身到行业中，陆续涌现出《朝鲜之歌》（1936，金尚镇导演）、《阿里郎 3》（1936，罗云奎导演）、《蔷花红莲传》（1936，洪开明导演）等有声片，制作水平得到了很大提升。这一时期，韩国电影人将此前直接的反抗批评转为温和的民族启蒙，推出了安钟和执导的《流入银河的爱情》（1935）、李圭焕导演的《无主渡船》（1932）等影片。

“二战”爆发后，日本强化了对韩国的电影统治，1940 年朝鲜总督府发布了“电影令”，韩国境内的电影发行公司全部被关闭，一律合并为“朝鲜电影有限公司”，拍摄所谓的宣教电影。此后韩国电影业的发行和制作完全被总督府掌控，韩国电影由此进入低潮期。

32.1.2 光复后韩国电影的复苏与复兴（1945—1969）

1945 年“二战”结束，朝鲜半岛也结束了被日本殖民统治的时代，电影业也开始了光复后的复苏发展。战后朝鲜半岛电影创作主要聚焦于日本带给朝鲜半岛的殖民痛苦和反战主题，爱国主义电影受到民众欢迎，代表作有讲述国家解放和民生建设的《自由万岁》（1946，崔寅奎导演）、弘扬民族精神和英雄人物的《安重根史记》（1946，李龟永导演）等影片。1949 年韩国出现了第一部彩色电影——洪盛基导演的《女人的日记》。短暂的复苏和新生之后，50 年代初朝鲜半岛又遭遇民族分裂战争，众多电影人逃至国外避难，此前众多电影拷贝被毁坏，导致韩国电影业停滞不前。

1953 年朝鲜战争结束，人才回归加之政府“对国产电影的免税措施”等政策支持，韩国电影产业快速发展，迎来了韩国电影史上电影产量增加、现代化电影技术设备引进和观影人次大幅提升的第二个黄金时期。随后，电影导演们开始尝试拍摄不同类型的电影，历史剧、情节剧、现实题材影片和反共电影不断涌现。

1955 年李圭焕导演的《春香传》是继 1923 年版本、1935 年第一部有声版本之后的第三次翻拍，长达 2 个月的发行周期和累计 18 万多观影人数的斐然成绩，确定了其“韩国电影史上第一部卖座片”的地位，将韩国电影带向了复苏中兴的时期。1956 年李炳逸导演的《出嫁的日子》作为韩国电影史上首登国际舞台的影片，获得了第四届亚洲电影节最佳喜剧片奖，带动《一步登天》（1956，洪一明导演）、《汉城的休日》（1956，李庸民导演）、《青春双曲线》（1956，韩瀅模导演）等韩国喜剧电影热潮。

1961 年韩国总统朴正熙通过“五一六政变”上台后，开始对电影实行严格的管理制度，

1962年颁布实施韩国电影史上第一部《电影法》，实行注册核查的电影企业化政策和外国电影进口配额制度。即使这样，韩国电影的产量还在努力增长，部分题材类型得到了较好的发展。在这前后，《秋天来的女人》（1965，郑镇宇导演）、《我的女儿金丹》（1965，金基丰导演）等催人泪下的情节剧最具代表性；日常生活健康喜剧以《见习夫妇》（1962，李奉来导演）、《和百万长者结婚的方法》（1962，金洪植导演）为代表；《风流爸爸》（1960，申相玉导演）、《向日葵家族》（1961，朴性馥导演）等庶民家庭影片同样比较出色；《不归的海军士兵》（1963，李晚熙导演）、《战争和女教师》（1966，林权泽导演）等为代表的战争题材影片也表现不俗。与此同时，此前出现的批判现实主义电影则基本消失，尽管其间也出现了少数相对艺术成就较高的电影，比如金洙容导演的《渔村》（1965）和李晚熙导演的《晚秋》（1966）等。

32.1.3 独裁时期影业不景气与新电影文化的出现（1970—1987）

进入20世纪70年代，电视的广泛普及给电影带来了极大的冲击，韩国电影整体上持续衰退。1970年韩国电影产量209部，到1979年减至96部，1969年韩国国民每年人均观影5次的数值到1970年骤减至1.5次。究其原因，主要是整个韩国社会没有民主，导演们丧失了创作自由，另一方面电影艺术品质开始倒退，充斥着迎合政府、无聊甚至低级趣味的影片。在这种背景下，一些年轻导演开始尝试现实主义新创作，1974年李长镐电影《星星的故乡》上映时观影人次达到上万，随后1977年金镐善电影《冬天的女人》热映，这是韩国电影衰退十年间的几抹亮色。

韩国政府先后修改了电影法，恢复了优秀电影制度，将外国影片输入限额直接交给了制片公司，以鼓励本土电影的投资创作。情节剧仍然是观众的最爱，《英子的全盛时代》（1975，金镐善导演）、《沥青上的女人》（1978，文如松导演）等影片是杰出代表作；主流观众群的年轻化直接促成青春片明显增多，《太阳般的少女》（1974，李晚熙导演）、《我心中的风车》（1976，金洙容导演）非常典型；商业因素开始介入艺术电影创作，《花女》（金基英导演）、《傻瓜们的行进》（夏吉宗导演）等影片为韩国电影注入新的活力。

20世纪80年代是韩国政治动荡的年代，1979年朴正熙遇刺，全斗焕为代表的新军人政权上台，民主运动与独裁政权的斗争此起彼伏，“光州事件”在韩国民众心中留下了挥之不去的阴影。80年代韩国电影政策法规开始调整，1984年废除了“电影审查制”，取而代之的是“公演伦理委员会”的电影审议制。1985年韩国政府再次修改电影法，其中外国电影的进口自由化是主要内容之一。美国电影可以在韩国直接发行，韩国电影骤显竞争力弱的劣势，到80年代后期韩国电影产量不足1970年的一半，好莱坞电影占到韩国市场80%甚至更高的份额。

在此背景下，韩国新电影逆势而生，朴光洙、裴昶浩、张吉秀、张善宇等青年电影人敢于直面现实、批判社会。1980年李长镐拍摄了批判社会贫富悬殊和阶层矛盾的影片《风吹大好天》，成为韩国新电影诞生的标志；此后《流浪天涯路》（1981）、《寡女之舞》（1983）一路推进，多方面触及了社会批判题材。

朴光洙是 80、90 年代最为重要的韩国导演之一，其《七秀与万寿》（1988）、《黑色共和国》（1990）、《美丽的青年全泰一》（1995）等影片，多以都市平民和在政治对立中受伤害的平民作为对象，以阶层隔阂、民族矛盾贯穿其中，来探索民族分裂的主题。

林权泽被誉为“不断变化的导演”，其 80 年代的电影中始终贯穿着社会现实观念。《种女》（1986，又译《替身母亲》）聚焦父权社会体制下的女性宿命，在威尼斯国际电影节和亚太影展上获得重要奖项；《揭谛揭谛，波罗揭谛》（1989）从宗教角色入手，风格化地揭露社会矛盾，将韩国电影再次成功推向国际。

李斗镛在《风车啊风车》（1983）、《通往青松的道路》（1986）等影片中，对传统家族制度、法律制度进行了尖锐批判。

32.1.4 新韩国电影运动（1988—1998）

1987 年卢泰愚成为韩国总统，1988 年韩国政府再次修改韩国电影法：一方面电影剧本先审制度被取消，对政治和社会隐喻表达的影片审查也相对放宽，另一方面外国进口片配额限制被取消，自此好莱坞电影可以长驱直入韩国电影市场。1988 年好莱坞影片《危险关系》（*Dangerous Liaisons*，斯蒂芬·弗雷斯导演）公映具有标志性意义，此后环球、华纳、迪士尼等美国主要电影公司都先后登陆韩国，给韩国本土电影生存带来巨大危机。

90 年代的韩国社会政治民主化进程加快，经济持续发展，为韩国电影创作营造了比较稳定的环境。虽然《人鬼情未了》等美国电影在韩票房一路提升，但韩国电影坚持努力开发新题材、提高艺术品质，获得了极大的市场成功。1990 年林权泽电影《将军的儿子》创下 300 多万观影人次的纪录，同年朴光洙《黑色共和国》、张善宇《市井小民》也闪亮登场。1991 年李明世借鉴卡通技法的《吾爱吾妻》、1992 年金义硕《结婚故事》带动起浪漫喜剧片潮流。韩国电影制作模式呈现出多向性结构，除了“忠武路”上的制片厂以中小资本对抗好莱坞之外，三星集团、大宇集团等大企业也参与电影投资；同时，独立制作方式逐渐兴盛，“朴哲洙 FILM”“康佑硕 PRODUCTION”等一大群独立制片公司成立。

1993 年金泳三上台，结束了韩国军人独裁时代。1995 年，面对韩国电影市场开放以后韩国电影举步维艰的生存艰难，号称“文民政府”的金泳三政府积极支持电影发展，制订了《电影振兴法》给电影松绑，韩国电影制作登记申报制度宣告废止，紧接着 1996 年第一次修订《电影振兴法》将电影行政审议制度也予以废止，开始实施包括所有观众可以观看、12 岁以上可以观看、15 岁以上可以观看、18 岁以上可以观看的四级电影分级制。1996 年韩国釜山电影节成立，大量人才开始涌进韩国电影业。

金泳三政府将发展电影视为经济政策来推动，于是韩国电影商业化运作模式逐渐形成。90 年代前期，每年度韩国市场最卖座电影均为好莱坞电影，直到 1993 年林权泽电影《悲歌一曲》创下首尔 100 万观影人次的票房纪录，1996 年康佑硕电影《两个警察 2》进入该年度韩国市场票房前十名，1999 年姜帝圭电影《生死谍变》观影人次高达 620 万，成了韩国电影史的分水岭。

90年代中期，随着艺术影院的建立与艺术电影商业潜力的挖掘，韩国艺术电影与商业电影开始齐头并进。1995年朴哲洙《301/302》、吴秉哲《像水角牛一样一个人走》等多类型影片出现，1996年洪尚秀《猪掉进水井的那一天》、姜帝圭《银杏树床》等影片凸显时尚特征。1997年经历亚洲金融风暴，韩国电影制作数量也急剧减少，但仍不乏高票房或好口碑的电影，如李正国《信》、张允贤《上网》、李沧东《绿鱼》等一批既探索类型又收获艺术奖项的电影。1998年许秦豪《八月照相馆》、李廷香《美术馆旁边的动物园》等少数影片继续文艺情感思路，此外金知云《安静的家庭》、朴光春《退魔录》等恐怖电影也有良好表现。

1998年是韩国电影民族情结高涨的历史性年份。10月韩国政府在《韩美投资协作第三次实务协议》中将电影配额制度中规定的每家影院每块银幕每年必须放映国产片146天压缩为92天，针对这一让步，12月1日韩国电影界由林权泽、姜帝圭等著名导演引领，掀起了轰轰烈烈的光头抗议运动，在媒体舆论和民众支持下，最终迫使政府放弃妥协，韩国本土电影的生存空间得以维持。1999年，“电影配额制度文化联大”这一民间机构成立，为促进1999年以后的韩国电影复兴奠定了很好的基础。

32.2 韩国电影产业发展现状

历经金大中国民政府推行电影振兴综合产业政策、卢武铉参与政府推进产业振兴计划、朴槿惠政府进一步推动电影政策调整，韩国电影在市场开放的同时，通过产业模式的形成、老中青三代优秀电影人的创作创新，合力推进了韩国电影在世纪交替期的崛起。

32.2.1 管理政策

90年代以来，韩国电影历经从危机到振兴、再到低潮涌现和近期再度复兴，完成了电影从意识形态政治宣传工具向文化艺术和产业转化的属性变革，这个过程正好应和了韩国社会历届民选政府的政治进程。韩国电影产业的政策调整，是韩国电影发展的重要前提。

（1）政策调整，由控制转向支援

金泳三政府建立后，国家施政目标转变为“改革和强化市场竞争力”，对电影提出了“确保市场竞争力放在首位”的要求，电影作为文化也是商品的产业概念被鲜明地引入韩国电影政策指导中。金泳三曾说：“如果迪士尼一年的产业额和IBM相当，那么我们为什么不全力发展影视业呢？”随后面临亚洲金融危机和韩国经济困境的金大中政府提出了“文化产业是21世纪的基干产业”，提出了以“开放性的市场经济逻辑”改革和建立市场竞争体制，策略性地为韩国电影界引入金融资本和风险商业投资。卢武铉政府继续实行电影振兴政策，发布了以《为实现向世界五大电影强国跳跃和成为东北亚影像文化桥梁》为题的电影振兴基本计划，全方位推进对电影的政策保障、资金支持和人才扶持。朴槿惠政府将文化振兴作为重要课题，将拓展影视韩流、提升韩国国家形象作为重要方向。

（2）修订法规，实行分级

1995 年金泳三政府制订了《电影振兴法》并在 1996 年进行了第一次修订，由此韩国电影制作登记申报制度和电影行政审议制度被取消，开始实施四级电影分级制。1999 年金大中政府对《电影振兴法》进行了第二次修订，将电影执行管理职能由政府相关机构转向民间机构“电影振兴委员会”，并专门设立负责电影分级的民间组织影像分级委员会。2002 年金大中政府再次修订《电影振兴法》，将四级制电影分级拓展为五级，增加了“限制上映级”并新设了“限制上映影院”。电影法规的制订与修订，为韩国电影产业发展解套，释放了韩国电影生产力。

（3）调整投资政策，助推市场

韩国政府多次自觉地大幅度调整电影投资政策。20 世纪 90 年代初，金泳三政府进行经济改革和实施“金融实名制”，原有的作为电影资金主要投资来源的地方发行公司制作费受限制，随后修改的《电影振兴法》允许各大企业和财阀进入电影投资领域，三星、大宇等随后参与电影投资与发行。而后，当大企业、大财团电影投资大幅撤退至电影发行领域时，金大中政府又制订相关产业政策允许金融资本和风险商业投资进入电影界，丰富了韩国电影投资体系。

（4）发放辅助金，举办电影节

为培育韩国电影人才，韩国政府授权韩国电影振兴委员会向有才华的新导演提供辅助金，此外还有韩国电影振兴委员会、韩国商务产业和能源部、韩国文化观光部以及其他若干政府机构联合支持的电影基金制度保障电影的制作和发行。另外多届政府持续支持 1996 年创办的釜山电影节，使之发展成为韩国规模最大、影响力最大、国际声誉日渐提升的高品质电影节，卓有成效地推动了韩国电影的国际交流、产业发展，提高了其艺术影响力。

（5）配额放映，保障本国电影

韩国电影放映配额制度，主要指政府立法规定韩国每家电影院每块银幕每年至少要放映一定天数的本土电影，同时还规定电视节目中也必须播放一定数量的国产片。1998 年为抗议韩国政府意图响应美国要求进一步降低电影放映配额的举措，众多电影人发起并参与“光头运动”，这成了韩国电影史上的重要事件，同时也成了韩国电影从危机走向振兴的历史转折点。2006 年美国政府向韩国政府发出了最后通牒——“要么选择减少电影义务上映的制度，要么完全否定韩美自由贸易谈判”，2006 年 7 月以后韩国电影放映配额制被迫减少至 73 天，但与此同时，卢武铉政府制订了 5 年内筹资 4000 亿韩元（约相当于 22 亿人民币）电影发展基金的资助计划，用以扩大支持电影投资、改善产业环境、推动海外出口。随后李明博政府和朴槿惠政府，也都表现出对电影文化产业的支持。

32.2.2 产业概况

新世纪以来，韩国电影的竞争力快速提升，产量持续增长。尽管 2007—2010 年间韩国电影曾经历发展起落，但经产业结构、创作格局的适时调整，2012 年以来韩国电影再次迎来产业复兴新样貌。

（1）电影产量稳步增长，投资结构合理调整

自1999年《生死谍变》以57亿韩元成本赢得360亿韩元票房、620万观影人次并打破好莱坞电影《泰坦尼克号》票房纪录获得巨大成功之后，韩国电影的创作力、竞争力以及韩国观众的本土电影热情被空前激活，此后韩国电影的产量持续稳步增长，2006年以110部首次突破1991年以来韩国电影年产量100部大关，2011年以216部首次突破200部大关。

1999—2014年韩国电影制作数和发行数（部）[①]

年份	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
制作数	49	59	65	78	80	82	87	110	124	113	138	152	216	229	207	248
发行数	42	62	52	82	65	74	83	108	112	108	118	140	150	175	183	217

韩国电影产量稳定增长，首先得益于1998年以后金融资本进入电影领域的韩国电影产业体制变化，又受益于2000年韩国政府允许风险商业投资公司进入电影产业领域，还有网络融资、版权抵押等时尚融资方式和越来越多的境外资金参与，以及韩国电影振兴委员会2007年以后建立起4.3亿美元韩国电影发展基金用于投资促进电影生产（过去12年已投资4310万美元生产602部影片[②]），从而促使韩国电影建立起多渠道、多形式、多组合、跨行业、跨区域、跨国界的多元投资体系，确保了韩国电影生产的资金稳定和投资效率。

面对好莱坞同台竞争的严峻情势和明星薪酬提升、特效制作费用等成本的增加，韩国电影平均制作成本自2003年后曾一度上涨至41亿韩元左右的历史高位。2009年以后，韩国电影生产结构出现明显调整，一方面中高成本电影合理调控制作成本和营销的比重，另一方面合理降低制作成本，《阳光姐妹淘》《断箭》等众多艺术与市场俱佳的影片陆续涌现。至2013年，韩国电影平均制作成本已降至相对合理的21.4亿韩元。

2012年，通过完善院线发行网络、引导观众观影消费，韩国电影在上映的平均制作成本为46.8亿韩元的70部商业片中，票房平均总收益为52.9亿韩元，实现了2005年以来首次正数分布的整体投资收益率13%，其中14部影片实现了50%以上收益率，还有12部影片实现了100%以上的收益率。

（2）电影票房持续上扬，本土电影渐成主导

随着创意、商业潜力、娱乐品质等方面飞速提升，韩国电影本土竞争力逐渐由弱变强。2000年以来韩国电影的影院票房总收益基本都处于上扬态势，年均涨幅基本上保持在10%左右的稳步速度，韩国电影的票房吸纳能力持续加速，在世界电影市场的影响力逐渐加大。

① 如不特别注明，文中数据均来源于：《韩国电影年度产业报告》韩文版（2005—2013）和英文版 *Korean Cinema*（2005—2014）年度报告，韩国电影振兴委员会。笔者综合比对整理。

② 数据来源：*Korean Cinema* 2012年度报告，韩国电影振兴委员会，第7页。

2000—2014 年韩国电影影院票房收益总额（亿韩元）

年份	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
票房	3460	5237	6328	7171	8498	8981	9257	9918	9794	10941	11684	12358	14551	15512	16641

韩国电影的本土竞争优势逐渐彰显，2000 年以来本土市场占有率呈明显上升趋势，2006 年甚至高达 63.8%，创下了韩国电影市场优势的最高纪录。尽管 2007 年后出现一定程度的倒退，甚至 2008 — 2010 年连续跌破 50%，但韩国电影仍然以顽强的毅力坚挺着产业生命线 40% 以上的本土空间（仅 2010 年本土市场占有率为 36.6%，稍低于 40%）。经过 2011 年回稳弹升至 51.9% 的良好积累，2012 年韩国电影本土市场占有率令人振奋地上扬至 58.8%，2013 年达到 59.7%。

2000—2014 年韩国电影本土市场占有率

年份	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
本土市场占有率（%）	35.1	50.1	48.3	53.5	59.3	58.7	63.8	50	42.1	48.7	36.6	51.9	58.8	59.7	50.1

2012 年韩国电影以强势姿态主导了本土市场，尽管有《复仇者联盟》《超凡蜘蛛侠》等好莱坞大片同台竞争，但在年度最卖座影片前十名中，《盗贼同盟》《双面君王》《狼族少年》《随风而逝》《与犯罪的战争》《我妻子的一切》《铁线虫入侵》等 7 部韩国电影入列并包揽了冠亚军席位。2013 年韩国电影进一步扩大竞争优势，在年度最卖座影片前十名中，好莱坞电影仅有《钢铁侠 3》入列，其余 9 席被《七号房的礼物》《雪国列车》《观相》《柏林》《隐秘而伟大》《辩护人》《捉迷藏》《恐怖直播》《监视者们》这些韩国电影垄断。2014 年韩国影片《鸣梁》以超过 1500 万观影人次创下韩国电影卖座纪录，超越《阿凡达》成为韩国电影市场史上票房卖座之最。

（3）观影人次创新高，卖座历史辉煌改写

观影人次，是电影产业发展状况的重要指标，长期以来韩国电影产业坚持以观影人次作为统计单位（尽管 2013 年开始要向国际靠拢尝试以票房统计）。据统计，2012 年韩国年度观影总人次 1.94 亿，其中本土电影观影人次首次超亿，达到 1.146 亿。2013 年韩国影市持续发力，年度观影总人次首次突破 2 亿大关，达到 2.13 亿，创历史新高，本国电影观影人次增至 1.27 亿。就韩国 5000 多万人口而言，2013 年韩国观众每人平均观影数达 4.25 次，这是 2000 年以来韩国电影消费的最高纪录。相对于美国人均每年观影 4 次以上的发达国家标准，韩国人均观影次数已达到世界电影发达国家水平。

2001—2014 年韩国电影观众总人次及人均观影次数

年度	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
观众总人次（亿）	0.89	1.05	1.19	1.35	1.45	1.53	1.58	1.51	1.57	1.49	1.59	1.94	2.13	2.15
人均观影次数	1.9	2.2	2.47	2.78	2.98	3.13	3.22	3.03	3.15	2.92	3.15	3.83	4.25	4.19

进入 21 世纪第二个十年来，韩国电影票房竞争力空前释放。2012 年问世了《盗贼同盟》《双面君王》两部观影人次超千万的卖座影片，前者超过《汉江怪物》成为迄今为止的韩国影史最卖座本土电影第二名，后者超越《实尾岛》《海云台》等跃升为韩国影史最卖座本土影片第五名。截至 2015 年，《七号房的礼物》以 1281 万人次的骄人成绩跃居韩国影史第四位，成为喜剧电影票房冠军，年底上映的《辩护人》以 1137 万人次跻身千万票房俱乐部。2014 年暑期，史诗巨作《鸣梁》上映后观影人次突破 1500 万，傲视群雄成为韩国电影市场史上的票房冠军。至此时，超过千万观影人次的韩国本土电影已达 13 部。

韩国电影史上超过千万观影人次的 13 部本土电影（截至 2015 年 8 月底）[①]

排名	影片	导演	观影人次（万）	上映时间
1	鸣梁	金汉珉	1761	2014.7
2	国际市场	尹济均	1425	2014.12
3	盗贼同盟	崔东勋	1298	2012.7
4	七号房的礼物	李焕庆	1281	2013.2
5	双面君王	秋昌民	1232	2012.9
6	暗杀	崔东勋	1219	2015.7
7	太极旗飘扬	姜帝圭	1175	2004.2
8	辩护人	杨佑硕	1137	2013.12
9	海云台	尹济均	1132	2009.7
10	实尾岛	康佑硕	1108	2003.12
11	汉江怪物	奉俊昊	1091	2006.7
12	老兵	柳承莞	1081	2015.8
13	王的男人	李俊益	1051	2005.12

（4）海外拓展日渐回暖，输出形式明显调整

新世纪以来，越来越多的韩国电影公司开始自觉借鉴并实践好莱坞电影营销经验，再加

① 数据来源：韩国电影史上最卖座电影排行（2004—2015），韩国电影振兴委员会网站 http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/news/boxOffice_AllTime.jsp?mode=BOXOFFICE_ALLTIME&category=ALL&country=K，以及韩国电影 2000—2003 年票房排行数据。笔者综合整理。

上韩国政府海外支援政策、资金支持和文化护航，2000 年以后韩国电影的海外出口日趋活跃，2005 年韩国电影出口收益突飞猛进至 7599 万美元。韩国电影海外推广过度集中于亚洲，尤其依赖日本的出口，比如 2005 年韩国电影海外收益中 6614 万美元来自亚洲（占 87%），其中 6032 万美元来自日本（占 79.4%）[①]。由于这种出口格局潜藏的不稳定性，韩国电影无法从容应对随后影视韩流在亚洲多国遭冷遇的变数，从而导致此后韩国电影的海外出口出现明显拐点。

韩国电影据此调整了海外输出的方向，终于到 2012 年又有了可喜的增长，出口收益总额为 2017 万美元，这是 2008 年以来首次突破 2000 万美元的佳绩，很大程度上具有韩国电影产业复兴的指标意义。这得益于国际合拍片《雪国列车》的海外推广，2013 年韩国电影海外输出额达 3707 万美元。

2000—2013 年韩国电影出口情况（万美元）

年度	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
出口额	705	1124	1495	3097	5828	7599	2451	2439	2103	1412	1358	1582	2017	3707
增减率	18%	59%	33%	107%	88%	30%	−68%	−0.48%	−13%	−32%	−3.8%	16%	27%	83.7%

韩国电影突破了以往依赖好电影、好导演和明星等传统模式，发展至动作设计、特效制作与化装、后期声效、3D 或 3D 转制等现代技术输出。众多韩国电影企业也自觉推进全球发展战略，积极争取多国市场的直接发行权，将《雪国列车》《恐怖直播》等多部韩国电影送进美、法、英等西方主流商业市场。同时，韩国加强了与其他国家的人才合作、资金合作。中韩电影合作日趋兴盛，《集结号》《晚秋》《笔仙》《危险关系》等创作人员交互输出的收益反响不错。

32.3 韩国电影创作发展现状

近几年的韩国大片并不是部部风光，相反中低成本电影凭借着动人的艺术情怀、多样的叙事模式、关注小人物心理、贴近百姓生活等优势创造了韩国电影前所未有的艺术高度和票房奇迹。韩国电影创作格局进一步合理化。

（1）精良制作的商业电影为主流

1998 年，姜帝圭自觉模仿好莱坞电影创作模式，希望能够以相对充足的资金保障来创作商业娱乐性强的影片，以 57 亿韩元拍摄出突破政治禁忌、具有视听动作奇观的影片《生死谍变》。影片上映后打破了《泰坦尼克号》创造的韩国票房纪录，震惊了韩国影坛，也震惊了整个亚洲，乃至世界影坛。

① 数据来源：韩国电影振兴委员会编：《韩国电影年鉴 2006》（韩文版），第 40 页。

《生死谍变》成为日后韩国电影发展的重要典范，制作精良的商业电影由此成为韩国电影人创作发展的主流。新世纪以来，韩国电影商业娱乐的创作意识和注重营销的市场意识逐渐深入，喜剧、黑帮、动作、亲情伦理以及政治商业片等成熟类型不断涌现，《我的野蛮女友》《人民公敌》《家族荣誉》《我的老婆是大佬》《实尾岛》《太极旗飘扬》《怪物》《海云台》《盗贼同盟》《鸣梁》等市场反响热烈的商业电影持续推出，形成了迄今韩国电影生产的主要格局。应该说，韩国商业电影的繁荣创作，完全应和了韩国政府倡导的培养韩国电影“市场竞争力”为主要目标的产业政策。

（2）大片当道，类型拓展，发展求变

在商业电影为主流的前提下，强调视听奇观、戏剧冲突、明星效应的韩式大片逐渐当道，《实尾岛》《太极旗飘扬》《汉江怪物》《盗贼同盟》等韩式大片蓬勃兴起；投资规模也日渐提升，比如《实尾岛》投资 110 亿韩元，《太极旗飘扬》投资 150 亿韩元，《登陆之日》投资 300 亿韩元等，不断刷新韩国电影投资纪录，成为韩国电影创作的重要现象，也成为韩国电影产业推进的重要支柱力量。

2011 年四部投资成本超过 100 亿韩元的大制作商业巨片《快递惊魂》《高地战》《第七矿区》《登陆之日》遭遇票房失利，但另一部投资 91 亿韩元的非超级大片《最终兵器：弓》却以独一无二的高品质叙事、影像与表演，成为 2011 年既叫座也叫好的黑马之作。这意味着在好莱坞电影轰炸包围下，韩国大制作影片不等于卖座，并不必然带来高票房和高收益，还可能意味着巨大的风险，明星演出和 3D、IMAX 等电影新技术也并非灵药。要真正赢得观众，关键在创意挖掘和品质提升。

2012 年以来的韩国电影市场表现佐证了这一点。一方面，韩国最卖座纪录由大片创造。2012 年票房冠军《盗贼同盟》投资高达 140 亿韩元，囊括了金允锡、李政宰、全智贤、金惠秀等韩国一线明星和任达华、李心洁等中国明星。2013 年制作成本超过 430 亿韩元的跨国大片《雪国列车》，以精彩的科幻类型叙事和韩美明星策略成功吸引 900 多万观影人次，并被韩国电影评论学会选为“年度最佳韩国电影”；年初上映的 110 亿韩元成本的警匪动作大片《新世界》征服了 700 多万韩国观众，具有系列续集发展的品牌潜力和市场空间。2014 年投资 190 亿韩元的海战史诗动作大片《鸣梁》，观影人次超过 1500 万，刷新韩国电影史多项纪录。

另一方面，韩国电影亏损最多的也是大片。韩国影史首部空战大片《R2B：返回基地》投资成本超过 100 亿韩元，还有 Rain 等明星和好莱坞专业特效团队加盟，但观影人次仅 120 万。投资成本超过 200 亿韩元的 3D 中韩合拍片《大明猩》在韩仅获 132 万观影人次。

（3）中低成本成为亮色，商业艺术俱佳。

在众多大片纷纷遭遇滑铁卢的同时，韩国中低成本电影却风生水起。2009 年 1 亿韩元的超低成本纪录片《牛铃钟声》，出乎意料地斩获 300 多万观影人次，票房收益高达 190 多亿韩元；2011 年成本仅 2 亿韩元的电影《阳光姐妹淘》赢得 743 万观影人次，票房收入 545 亿韩元；2013 年，制作费仅 35 亿韩元、总投资仅 58 亿韩元的喜剧片《七号房的礼物》，竟杀进了原本为大制作影片所垄断的超过千万观影人次的卖座巨片行列，以 1281 万观影人次成为韩国电

影史上最卖座电影第五名，据估计该片纯收益已超过 700 多亿韩元。2012 年金基德电影《圣殇》获威尼斯国际电影节最佳影片金狮奖，以中低成本电影抢占艺术成就制高点，成为韩国影史创纪录的重要事件。

可见，中低成本电影是近年韩国电影的最大亮色，以独特魅力扭转了此前大片主导的韩国电影创作格局。大片失利、小片赢利的关键，在于中低成本影片的艺术和娱乐的高品质。相比于大片受制于高额资本而只能追求商业娱乐的创作目标，中低成本电影则更具有艺术独创、精良制作和深刻人文理念探讨的创作优势。

32.4 韩国重要电影导演

32.4.1 韩国电影教父：林权泽

林权泽，1936 年 5 月出生，是韩国电影界扛鼎人物，被喻为韩国电影界的“活化石”。林权泽 1962 年导演了第一部电影《再见豆满江》，2007 年执导了第 100 部电影《千年鹤》，2014 年拍摄了第 102 部电影《花葬》，成为韩国电影历史上拍片数量最多的导演。他的作品带有强烈的视觉感和感性智慧，被认为是最懂得表现韩国文化神韵的导演。

综观林权泽半个世纪的电影创作，很难用一个狭窄的概念定义这位多产而勤勉的导演的作品风格，早期林权泽拍摄了大量的娱乐电影，为后来的创作打下了坚实的基础。70 年代以后，林权泽开始着重于艺术表达，通过电影反思韩国历史、战争以及人性、自我。80、90 年代，林权泽对韩国民族文化的思考接近成熟，以精致的影像语言向世界展示韩国的艺术文化。奠定林权泽“韩国电影教父”地位的电影，是 1981 年拍摄的电影《曼陀罗》，这部影片一改他往日的商业片、历史片的路线，转向对社会和人性的思考，试图阐释佛教在韩国社会中的地位和意义。影片入围第 22 届柏林国际电影节，并获得当年韩国电影大钟奖最佳影片、最佳导演、最佳改编、最佳剪接、最佳灯光等奖项。80 年代以后，林权泽的艺术创作力旺盛，电影成就亦逐渐达到巅峰，《阿达达》《揭谛揭谛，波罗揭谛》《悲歌一曲》等多部电影作品入围各大电影节并且得奖，2002 年林权泽凭借影片《醉画仙》获得第 55 届戛纳电影节最佳导演奖，2005 年林权泽荣获第 55 届柏林国际电影节名誉金熊奖，是亚洲第一位获得此奖项的电影人。

总体来说，林权泽电影呈现出如下创作主题：

（1）对于女性的同情和关注

从早期的《票》《替身母亲》《阿达达》到后来的《娼》《揭谛揭谛，波罗揭谛》《春香传》等众多作品，林权泽塑造的女性形象是多元而生动的，可以是村妇、名媛、妓女甚至尼姑，他试图将不同时期韩国社会对女性的压迫束缚，结构成促使女性反抗的叙事动机与线索，通过女性对自由、爱情等追求展现出女性的勇气和智慧。例如《揭谛揭谛，波罗揭谛》中，带发修行的尼姑顺女渴望突破清规戒律去追求自己的“性与爱”。通过对女性的关注进而完成对人性的关注，林权泽希望在电影中阐释人类追求自我、认识生命的本能。

（2）对于战争和历史的反思

林权泽经历过日本殖民统治、朝鲜半岛南北战争，他始终不明白父亲信仰的“让百姓做主”的思想明明是积极先进的，却为何落得被处死的悲剧。通过电影，林权泽独到地表达他对战争的思考，特别是“战争带给人民什么”的命题思考。《重逢是第二次分手》是林权泽反思朝鲜南北战争的影片，他在改编电影的过程中将“团圆”结局改写为“相逢却不能相聚”的不完满结局，以此冷峻但更写实的结尾展示了他独特而老辣的艺术反思。战争能带给人民的只有创伤，林权泽在多部电影中表达了“在任何意识形态下，任何问题的解决都不能是以牺牲无辜的人为代价”的理念。

（3）对于人性和宗教的追问

朝鲜半岛内战结束后，军事独裁政府对韩国民众实施政治迫害，还发生了“光州事件”等社会历史事件。林权泽逐渐转向“为何作为韩国人要背负如此悲惨的命运”的命题反思，也开始了对佛教的探讨。《曼陀罗》是林权泽和韩国电影走向世界的关键之作。之后探讨佛教的影片还有《揭谛揭谛，波罗揭谛》，从自我解脱到关怀众生，那是林权泽从“解脱”到“超脱”的心路历程。佛教是林权泽在探索人性路程上的一种途径，他最终想表达的不是“佛”，而是“人”。

（4）文化寻根

林权泽于1993年导演的《悲歌一曲》（又名《西便制》）是一部文化寻根与艺术表达俱佳的集大成之作。影片以韩国传统“清唱”艺术——潘索里为题材，讲述了一个父亲为让女儿达到潘索里的最高境界，不惜弄瞎她的眼睛的故事，片中所呈现的对传统民族艺术的爱恨交织和执着追求，具有穿透中外观众情感内心的隽永艺术感染力。影片影像风格精致出色，长镜头美学和静止摄影凸显，不仅创下了韩国高票房纪录，还获得了韩国电影大钟奖最佳影片奖以及上海国际电影节最佳影片、最佳女主角奖。

影片《醉画仙》中，林权泽以细腻潇洒的笔触描摹韩国画家张承业的传奇故事，尽管叙事手法朴实，戏剧冲突弱化，但影像构思唯美流畅并兼有契合传统绘画的意境美学。

32.4.2 韩国商业电影第一人：姜帝圭

姜帝圭，1962年出生，是韩国本土电影导演中最具代表性的重量级导演之一。姜帝圭曾表示：“我有一个计划，就是我所拍摄的三部电影能让韩国电影达到三个变化……第一部影片我想给韩国电影搭建一个框架，这个实现了。我的梦想不是只在韩国市场，所以希望能在亚洲获得很好的票房……第三部就不只是亚洲，而是在全世界，欧洲、美洲都能看到并喜欢我的电影”。

1996年，姜帝圭处女作《银杏树床》，用神幻穿越的方式讲述了两个相爱的年轻人因为不能在一起死后化作两棵银杏树的故事。该片斩获160万美元的票房，成为该年度最卖座的韩国电影。1999年第二部电影《生死谍变》上映，观影人次超过600万，超过《泰坦尼克号》创造了韩国市场票房纪录，成功实现了其走向亚洲市场的目标。《生死谍变》彻底改变了韩

国电影界的格局，也改变了韩国电影观众对于韩国电影的态度。第三部作品《太极旗飘扬》公映后观影人次突破 1000 万，奠定了其在韩国电影界不可替代的重要地位，被誉为是“韩国的斯皮尔伯格”。2011 年姜帝圭导演的第四部跨国界电影《登陆之日》，是其电影生涯中唯一票房失利的电影。

姜帝圭深谙通过电影传递个人情感理念之道，也通晓满足主流观众欣赏口味的娱乐性创造，其创作主要聚焦于：

（1）殖民·战争·分裂

姜帝圭的电影多有关战争和政治，分别涉及日本殖民统治、朝鲜半岛战争和民族分裂后朝韩政治军事斗争等。《生死谍变》自觉地定位为商业娱乐片，突破禁忌抓取朝鲜半岛南北分裂的历史现实作为题材卖点，在韩国银幕上第一次演绎南北间谍的复杂故事，既有温情与残酷共存的悲欢爱情，还有荡气回肠的兄弟情谊。随后两部作品中，姜帝圭继续思考战争和分裂带给朝韩民众的伤害，他从大时代背景下的小人物入手，将人物的亲情和爱情渲染到位，之后让观众看到战争如何逐渐泯灭人性，如《太极旗飘扬》便以悲天悯人的情怀关注战争对人的异化。

（2）悲怆时代下小人物的情感

在宏大的时代背景之下，从小人物的情感出发，通过个体的悲剧映衬出时代的悲哀是“四两拨千斤”的方法。姜帝圭的影片通常在战争背景下融合人与人之间的爱情、亲情、兄弟情的讲述，产生极强的艺术效果。思考也随之而来，“是否家国的利益就一定要凌驾于个人的感情之上”？无论是《生死谍变》中的爱情还是《太极旗飘扬》中的亲情，抑或是《登陆之日》中亦敌亦友的跨国兄弟情，我们都能清晰地看到主人公在选择过程中的挣扎以及最后做出的牺牲。

（3）精致娴熟的商业制作

《生死谍变》的成功，引领韩国商业大片逐渐崛起。纵观这部电影，枪战、特工、爱情、悬疑等众多类型电影元素精致杂糅，满足了各种观众的不同需求，用线性易懂的讲述方式，配合明快的节奏，以及韩石圭、宋康昊、金允珍等明星商业效应的突出使用，使影片在开场就牢牢地吸引住观众。结尾采用了好莱坞惯用伎俩“最后一分钟营救”，即使观众都猜到结局一定会营救成功，但还是被人物表演和紧张节奏所吸引。此片在学习借鉴好莱坞模式的基础之上，又融入东方美学的道义框架，不盲目追随美国“个人英雄主义”而呈现人文情怀，形成了具独特魅力的韩国商业电影模式。

姜帝圭电影投资规模部部升级，除启用强大明星阵容外，在制作及特效上也一直引领韩国电影。片中宏大场景、逼真爆破、枪战动作以及诸多细节处理，都是姜帝圭电影吸引观众眼球的重要方面。

32.4.3 唯美爱情诗人：许秦豪

许秦豪，1963 年出生于韩国全州，1989 年毕业于韩国延世大学哲学系，1992 年进入韩国

电影学院深造，是目前韩国电影界个人风格独树一帜的导演。在韩国电影市场商业气息越发浓重的今天，许秦豪始终坚持他个人独有的唯美、诗意、悠扬的创作风格。他拍电影，没有夸张表演、复杂渲染和激烈场面，更像是娓娓道来一个个平淡而动人的故事。

许秦豪在电影中总能精彩表达电影艺术与哲学思想的融合。1998 年处女作《八月照相馆》备受好评，获得韩国百想艺术大赏、韩国电影青龙奖和韩国电影大钟奖等多个奖项。2001 年电影《春逝》，延续一贯唯美的爱情风格。2005 年《外出》借用出轨题材，讨论当下韩国社会的伦理爱情。2009 年导演中韩合拍片《好雨时节》，将身不由己的爱情坚守及逝去表现得淋漓尽致，并且有意识对中国 2008 年汶川特大地震后四川人的生活现状表示关注。2012 年影片《危险关系》有开始向商业转型的迹象。

综观迄今为止的许秦豪电影，明显呈现出如下创作风格：

（1）死而不亡的爱情

许秦豪的电影始终在围绕死亡和爱情展开描述，他希望通过电影阐述他对于死亡的态度。哲学出身的许秦豪一直很喜欢老子所倡导的“道法自然”，他也认为自然的力量是巨大的，一切都最终顺从于自然，归于平静。因此《八月照相馆》开篇，男主人公永元的独白中就说“我突然明白，我们最终都会消失”，最终男主人公也因为绝症死去，而他面对死亡的态度也是从容的，用平常心去享受生命的最后时光以及在最后的时光中邂逅的爱情。

伴随着死亡的爱情纠葛，一直是韩国电影中常出现的主题，通常被呈现为惊天动地的故事。但在许秦豪电影中，爱情不会因为生命的终止而消失，也不会因为爱情本身的背叛和放弃而结束，因此他影片中的人物对死亡没有恐惧，影片对死亡的含蓄表达也传达了一种哀而不伤的情绪。《好雨时节》中女主角 May 没有因为丈夫死了就停止了对他的怀念和爱，这种爱使得她不得不拒绝曾经的同学东河的追求；而东河对 May 的爱也不会因为她的拒绝而停止。整部影片被这两股虽死而未亡的爱情精巧地串联起来。

（2）节制的东方化表达

在许秦豪的电影中，无论叙事方式还是镜头运用，都体现了东方人含蓄写意的表达特点。叙事方面，无论是爱情来临时的悸动还是情到深处的不由自主，导演都用近乎平淡的方式表现。《八月照相馆》中，男女主人公相爱最甜蜜的时刻就是一起坐在沙发上吃雪糕；《好雨时节》中男女主人公虽互有情愫，却也懂得节制。这种点到为止的平淡描摹，在片中人物生命逝去的时候也被使用。《八月照相馆》中永元去世和《春逝》中奶奶去世，都没有浓重惨烈的渲染，而是用简单镜头叠化带过。

写意的表达方式，也呈现在他经常使用的长镜头以及和谐温馨的画面构图中，影片结尾通常使用较为开放的结构，让这种舒缓的忧伤情绪慢慢地展开。《八月照相馆》的结尾，德林看见自己的照片会心地一笑；《春逝》结尾，尚佑站在麦田中也是微笑着；《外出》中两人开车行驶在四月飘雪之中，不知前路为何。

许秦豪的电影没有政治、没有战争、没有宏大历史背景，他始终用自己一贯的淡淡的哀愁和哲思描述着普通人的爱情离愁，创造了韩国电影中特有的爱情风格。

32.4.4 韩国电影急先锋：奉俊昊

奉俊昊，1969 年出生于韩国大邱广域市，1993 年毕业于延世大学社会系，后学习电影。2000 年电影《绑架门口狗》，是其独立执导的第一部长片，初露头角便颇受好评。2003 年第二部作品《杀人回忆》上映后观影人次突破 600 万，先后获得第 2 届韩国电影最佳导演奖、第 16 届东京国际电影节亚洲最佳电影奖、第 40 届韩国电影大钟奖最佳导演奖和第 51 届圣巴塞斯蒂安国际电影节新人导演奖等众多奖项，震惊了韩国电影界，一举奠定了奉俊昊在韩国电影界的地位。

此后他的电影一部比一部好，展现出超乎一般的创造力与想象力。2006 年导演的《汉江怪物》成绩显赫，观影人次突破 1300 万，创造了当年韩国电影史最高票房纪录。2009 年拍摄了具有深刻人文思考的电影《母亲》，频频获奖。2013 年执导的跨国大片《雪国列车》在韩国市场揽获超过 900 万观影人次的佳绩，并在美国等海外市场获得广泛关注与好评。奉俊昊是一个求变的、富有想象力的、希望尝试各种题材内容的导演，他创作的电影数量尽管不多，但他力图使每一部电影都呈现出最完美的面貌。由于很难精确归纳奉俊昊电影的风格特征，我们不妨换一种思路，选择分析三部最具代表性的影片：

《杀人回忆》以 1986—1991 年韩国数起连环强奸杀人案为基础改编，小镇上的警察和首尔来的探员一起追寻真凶，但最终仍没有结果。影片情节编排精致迷离，扣人心弦，每一次都以为找到了真凶，却每一次都失望而归。实际上，影片真正要传达的意义并不在于真凶到底是谁，而是引发人们思考造成这些悲剧的原因，是时代还是社会，是真凶还是警察？这促使每一个韩国人以及跟韩国处于相似境遇下的民众反观和思考自己的社会处境，通过影片奉俊昊触摸到了历史寒封于每个韩国人心中的坚冰。与此同时，影片通过一个追查凶手的主线故事，串联浓缩反映出那个时代韩国社会民主和独裁的对抗，学生游行和政府镇压、民众冷漠以及人们生存的危机的现实。

相比《杀人回忆》冷峻的历史现实，《汉江怪物》更加富有想象力和浪漫主义情怀。影片讲述了汉江中吃人的怪物抓走了一个普通人家的女儿，这群小人物紧密依靠家庭团体力量努力营救的故事。影片叙事编排独特，《汉江怪物》在确立了人和怪物的主线矛盾之后，又设定了多方面交叉的矛盾，比如家庭内部矛盾、兄弟姐妹矛盾、医生与病患之间矛盾以及政府和民众的矛盾，甚至上升到韩国政府与暗示中的美国政府的矛盾，这些矛盾到影片结尾依然没有解决。通过影片中展现的一个突发事件，奉俊昊反映出特定时期韩国民众的生存状态。

电影《雪国列车》改编自法国同名科幻漫画 *Le Transperceneige*，2031 年人类试图阻止全球变暖的实验失败，地球陷入漫长冰期，人类幸存者被迫苟活在一辆永不停歇的环球列车——唯一的“诺亚方舟”中，但在列车上有着严苛的等级制度。奉俊昊在接受采访时曾说：“人们都拥有想安逸地待在体制里，以及想突破体制的双重欲望。我想讲述的是一个世界的重启。”影片是一个巨大的隐喻，列车外部是一个毁灭了的世界，列车是一个新世界，但最终列车代表的新世界又被毁灭，人类再次进入已被毁灭却等待重构的另一重意义上的新世界。片中奉俊昊还试图展示一个有希望的故事，最终小男孩和小女孩走入了逐渐变得温暖的世界，他们

就像《创世纪》中的亚当和夏娃一样开始了新世界的创造，这是一种“乌托邦”的寄托。叙事上的极端设定、惊悚、黑色幽默，带有政治立场和观点的人文反思，同时又兼具高品质的商业电影元素，这些是奉俊昊电影独具一格的魅力风格。

思考题

（1）韩国电影史上《春香传》题材被多次翻拍，请谈谈其每次翻拍对不同时期韩国电影史的意义。

（2）试述韩国电影史上电影管理政策及法规的发展演变。

（3）新世纪以来韩国电影产业竞争力快速提升，主要表现在哪些方面？

（4）近年来韩国电影创作格局的主要特点是什么？

（5）林权泽电影的创作主题有哪些？

（6）许秦豪电影的创作风格是什么？

参考书目

韩国电影振兴委员会编著：《韩国电影史：从开化期到开花期》，周健蔚、徐鸢译，上海译文出版社 2010 年版。

张燕、谭政：《镜像之鉴：韩中电影叙事和受众比较研究》，中央编译出版社 2008 年版。

张会军、黄欣主编：《崛起的力量：韩国电影研究》，中国电影出版社 2008 年版。

李孝仁、张敏：《追寻快乐：战后韩国电影与社会文化》，上海人民出版社 2008 年版。

金钟元、郑重宪：《韩国电影 100 年》，田英淑译，中国电影出版社 2013 年版。

韩国电影振兴委员会编：《韩国电影年鉴》（2005—2014）。

第 33 章

中国电影

33.1 辨析“中国电影”概念

“中国电影”这一称呼看似明确，却又是一个十分容易混淆的概念。看似明确的原因在于，从字面上可看作是主权国家——中华人民共和国生产的电影；但事实上，从历史、种族、地域的范畴上看，这一概念歧义很多，而前述因素决定了电影的呈现形态，影响着电影在宣传、艺术、商业上不同的拍摄功能和目的，最终，令“中国电影”这一概念的内涵难以确认。

例如，在百余年的历史中，电影的功能不断改变，特别是在战争和政局的节点上，每个当政者都在定义“中国电影”。从地域上说，因为战争和政治问题遗留下来的两岸三地格局，造成不同的电影生产空间，但每个地域都不会否认自己生产的是“中国电影”。进而，中国五十六个民族有着不同的叙述和审美传统，他们的电影也是“中国电影”，还有于华人聚居的新加坡、马来西亚等东南亚国家或北美华人聚集地拍摄的电影，多多少少也具有“中国电影”的意味。

1971 年，中华人民共和国取代中华民国成为联合国常任理事国，这昭示中华人民共和国在政治正朔地位的肯定，但文化上的复杂程度远超过政治上的界定。1982 年 2 月，意大利在米兰、罗马等地举办为期 40 余天的“中国电影回顾展”，放映了 135 部中国电影，第一次向欧美世界打开窗口展示中国内地的电影，其艺术魅力令欧洲震惊。但这并不是体现中国文化的电影首次展现在欧美文化界，1975 年台湾影片《侠女》已经在法国戛纳获得技术奖，甚至更早香港电影《武则天》已分别于 1962 年在威尼斯和 1963 年在戛纳电影节展映过。

因此，什么是具有涵盖性的“中国电影”概念？海外对于中国两岸三地电影的研究逐渐兴起，对研究对象有 Chinese Cinema、Chinese National Cinema、Chinese-language Cinema、Transnational Chinese Cinemas、Comparative Chinese Cinemas、Sinophone Cinema 等诸多称呼，而中文则有“中国电影”“民族电影”“两岸三地电影”“大中国电影”“大中华电影”“跨

国华语电影”“中文电影”“比较华语电影”等。[①] 在这种大背景下，“中国电影”这一概念容易引起歧义和纷争，于是，具有折中意味的“华语电影”概念出现。

20 世纪 90 年代中期，台湾和香港开始用“华语电影”这一称呼替代“中国电影”叫法，举办了一系列两岸三地的学术会议。这一称呼逐渐流行，而中国内地也大约在 10 年后接受了这一叫法。特别提出的是，1997 年，旅居美国的华人学者鲁晓鹏（Sheldon Lu）对这个称呼进行了理论化丰富，认为“华语电影（Chinese cinemas）所指涉的历史和地理范围非常之广，它包括中国大陆、台湾、香港并且在某种程度上还包括海外华人社区”[②]。他在 2005 年又进行了补充，“华语电影是一个更加具有涵盖性的范畴，包含了各种与华语相关的本土的、民族的、地区的、跨国的、离散的（diasporic）和全球性的电影。”[③]

但不可否认的是，“华语电影”这一概念充满了政治性的妥协，对于了解中国电影在艺术传统、审美方式、电影革新等方面意义不大。准确地说，它暂时性地解决了苏联解体、柏林墙倒塌为代表的冷战后时期“中国电影”的表达困难，令海外中国研究、电影节活动和学术活动能够谈论华人为主的电影，而不至于产生太大的分歧。

本章中，将搁置概念上的争论，着重突出电影艺术上独特的“中国性”，从审美传统和历史情景两个层面还原“中国电影”的本来面貌，探寻中国电影的内在机制，发现其不同于其他国族电影的独有特质。进而，也希冀从这种本质性的探索中，发现“中国电影”当下和未来的困境。

33.2 古典美学视野下的“中国电影”特色

对于“中国电影”的讨论，需基于电影的国族性，探寻不同国家和民族在电影艺术上独有的影像塑造方式。例如，美国电影的娱乐性、法国电影的新浪潮风格、意大利电影的新现实主义、日本电影的稳定视角等国族电影的明显特色，都经过了电影大师和经典作品双重层面上的积累，方确立起其电影稳定、一致的特色。这种国族电影，深深铭刻在民族国家百多年的社会记忆中，影响着各个时代的大众情感和道德评判。但是，“中国电影”的国族性特色是模糊的、摇摆的，电影大师和经典作品都相对匮乏。

确立国族意义上的“中国电影”，首先引发出的问题是：中国电影独立的艺术性是什么？

不同于传统诗词、传奇、戏曲和山水画等艺术的独立完整，中国电影从一开始就从器械、技法、资金、人力上倚仗外国人。因此，它很难说在近代发展出一套独立于西方电影体系之外的电影特色——不论是视听语言还是叙事方式。

这种困境，是历史上每个时期的中国电影人都遭遇的问题，也是他们所欲努力突破的。特别是新时期（指 1978 年后）以来第四代、第五代导演，他们主动吸收西方电影语言和结构，

① 李凤亮：《“跨国华语电影”研究的新视野——鲁晓鹏访谈录》，载《电影艺术》2008 年第 5 期。

② Sheldon H. Lu, *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, University of Hawaii Press, 1997.1.

③ 鲁晓鹏、叶月瑜：《绘制华语电影的地图》，唐宏峰译，载《艺术评论》2009 年第 7 期。

再加以主题上的中国化，形成独特的影像奇观，频频在国际电影节获得高度认可。2002 年中国电影业模仿好莱坞商业制度，积极地进行了市场化的改革，一举成为世界第二大电影市场，成为各国关注的中心，包括好莱坞也主动抛来橄榄枝——这都是卧薪尝胆后的中国电影人取得的积极突破。但这种文化和经济上的求偶热情逐渐冷却后，却又回到一个老问题上：什么是“中国电影”？甚至进一步的追问是，中国电影的“西化”获得成功后，是否还需要一种与世界不同的“中国电影”？

“中国电影”的特色，可以从狭义和广义两个层面进行思考。从狭义来说，是从中国美学传统上，寻找电影艺术的延续性，这是个先验的方式；广义上讲，凡是中国制作的，甚至是合拍拥有版权的，都是中国电影，这些电影中存在的特色就是“中国电影的”，这是一种经验论的方法。事实上，这两种方式演绎的“中国电影”在当下语境中的使用是互文交织的，某种意义上也可以说是忽略了狭义“中国电影”的存在——即民粹主义的“中国电影”。

问题在于，中国电影是否继承了中国古典美学的传统？能否延续诗歌、山水画、古典园林的意境精神？是否有着传统文人的香草美人的比喻精神？是否继承唐传奇、元曲、明清小说的叙事方式？扩大到东亚儒文化圈来看，深受唐风影响的日本文化传统与深受明朝文化影响的朝鲜半岛文化，共同构成一种东方式的艺术精神。中国、日本和朝鲜半岛在两千多年的文明发展中，互有影响和学习，在文化和艺术的许多层面具有共同的基础。如儒家传统的家族伦理、禅宗对儒家精神的补充，以及面对自然山水时的亲切恬然，这些在东方艺术中都有独到的表达。日本的“雪月花”精神，中国的“采菊东篱下，悠然见南山”的闲适，都具有精神的共通性。在西方的艺术和美学的世界之外，东方的艺术世界和情感世界有着独特性。侯孝贤 1989 年在威尼斯说（当时《悲情城市》获金狮奖）：“当那些评委和观众高声鼓掌时，我并不能认为他们真正了解了我在影片中想说的。”

那么，近代现代化以来的东亚各国，其电影现代化过程中是怎么对待传统艺术的？

事实上，日本电影迄今坚持走国族电影的道路，而不是当下中国已经选取的“走出去”的世界电影道路[①]。日本电影在保留本民族的观赏视角（小津安二郎）和传统故事（沟口健二）后，还开拓出动画（宫崎骏）等独特的电影形式，在日本国内形成稳定的观众群体和欣赏趣味，而并不积极开拓国外市场。他们有数位享誉世界的电影大师——小津安二郎、沟口健二、成濑巳喜男、衣笠贞之助、黑泽明、大岛渚、宫崎骏，还有他们创作的代表日本文化的众多经典电影。但可惜的是，由于政治上的疏离，中国和日本“二战”之后的关系一直淡薄，甚至交恶，连电影的发展道路都不愿走向一起。

从日本的国族电影可以反思中国，这种审美意义上的中国国族电影是否存在？在学术领域，林年同的《中国电影美学》和刘成汉的《电影赋比兴》做出早期的尝试，以传统的诗论、

① 国务院颁布的 2009 年《文化产业振兴规划》和 2010 年《国务院办公厅关于促进电影产业繁荣发展的指导意见》中，都明确提出电影“走出去”战略，即通过电影产品，向世界传播中华文化，获取文化产品收益，提高国家文化软实力。

画论、词论、曲论、园林美学等传统艺术理论，分析民族电影的美学特点，他们打出“中国电影美学”的口号，确定了电影美学研究的对象，并尝试用诗论、画论等传统古典美学的范畴来研究电影的蒙太奇和长镜头美学问题。这类中国电影的民族化的认识意义重大，但也体现出古典文艺范畴与电影概念的难以融合。例如，刘成汉直接用传统诗论的赋、比、兴方式来对比电影中的表现技法，但是赋、比、兴本身在诗论上就众说纷纭，没有明确的解释，对应于电影的例证更难准确。是以难以开拓此类学术传统，后继乏人，没能够从学理上梳理出清晰的、可行的“中国电影”艺术方式和发展逻辑。

但是从创作上看，特别是民国时期，有着几位发扬古典美学的电影实践者。例如著名的费穆导演，经典作品《小城之春》（1948）中，有着明显借鉴园林美学、山水画的画面空间，和借鉴诗学营造气氛/塑造人物，遵循古典美学的意象或“和而不发”的伦理内容。其他还有郑正秋、蔡楚生以“教化社会”的观念表现传统的伦理社会，强调传统儒教社会的天地尊亲师的社会结构和道德批判，他们创作的《姊妹花》（1933）、《渔光曲》（1934）都在当时创下票房奇迹，引导了30年代中国电影的叙事方式。然而，这种自觉的对于传统美学的实践，在五四新文化运动后的民国时期也并非主流。新中国成立后，《早春二月》（1963）、《如意》（1982）、《城南旧事》（1983）也有部分尝试。这类电影，都是创作者主动吸收古典美学传统：在画面上学习山水画的“留白”空间，镜头横摇仿佛山水卷轴推开；在构图上吸取园林美学“移步换景”“象外之意”的景深空间；在人物性格上，文人多是传统“香草美人”的隐喻，百姓多是遵循儒教“忠孝节悌礼义廉耻”的家族式道德图谱。从而在镜头语言、人物性格、故事主题上具有传承的色彩。一般来说，审美追求的传承多从镜头语言出发借鉴传统画论、园林理论和诗学，通俗娱乐性的传承多吸收戏曲美学、唐代传奇、明清小说的叙事方式。

但也必须承认，自从中国的国族电影出现以来，近代历史格局对于电影创作的要求和使命很多，独很少注重古典美学的传承这一点，甚至于今日推崇甚高的《小城之春》，也仅是在20世纪80年代的再发现——一个老文人导演在乱世中的艺术实验，如费穆所说，“在使用现代创作技巧之下”，“把握中国电影的民族风格”[①]。百多年来的时空中，中国电影人主动在影像中尝试继承和开拓古典美学的努力，注定是艰难的、孤独的，这也导致这类最具代表性的“中国电影”数量稀少。当代，对传统的继承都是片段的、局部的，例如贾樟柯在《三峡好人》（2006）开篇安排了一个山水卷轴推开式的横摇镜头。相对而言，韩国林权泽的《春香传》（2000）把传统文艺改编成电影，使传统说唱戏剧贯穿始终，并能够在形式上保证视听语言的完整性，吐故纳新，将时空从剧场推向历史，把诘屈聱牙的评弹当作画外音，这一切构成了《春香传》的电影艺术版本。某种意义上说，我们也仅仅只有费穆和《小城之春》这极少的样本而已。这个案例值得我们仔细反思。

古典美学的传承，不仅是对传统文艺的熟稔，更重要的是理解现代意义上的电影技法，判定中西融合的层次和方式。这个问题上，费穆体现出深邃的思考。他青年时进入北京的法

① 费穆：《风格漫谈》，载香港《大公报》“电影圈”，1950年5月6日。

文高等学堂，自学英、德、意、俄等多种外国语。电影创作方面，他专注于对电影表现形式的关注，在此基础之上思考拍摄“中国电影”的可能性，如他所说：

> 有了新的内容一定要有新的形式。现在最主要的是我们还不曾创造出新的形式。很明显，有些中国影片，的确是内容超越了形式，和美国作品恰恰相反，没有恰当的形式表现内容。[①]

在故事的题材上，他的选择和郑正秋、蔡楚生相同，皆是不同于五四新文化的传统儒教家族观念，如《天伦》（1935）、《孔夫子》（1940），这是一种关于“中国电影”题材选择的共同态度——适应和引导观众的接受趣味，选择传统的叙事和价值观。而费穆更超越一层的是他在影像形式上的突破，对于“中国电影”艺术特色的传承和革新。

他的电影在画面构图上，留白空间较多，注重整体画面的气韵流动。例如《小城之春》开头的全景镜头中，周玉纹（韦伟饰）站在颓废的城墙墙头上。整幅画面的分割以城墙为线，划分为“白”和“实”，作为“白”的天空占据了画面的三分之二，而周玉纹在画面中占据的位置是很小的。《小城之春》的开头、结尾、转折段落中经常会出现这种构图的镜头，表意目的明显。常规的镜头中，多次呈现假山、漏窗、洞门、粉墙，挡住视野的全貌，给人以想象的空间，达到了分隔空间、组合景物、增加景深的效果。

同时，费穆从戏曲中吸收表意功能。在《小城之春》中，画外音的独白，韦伟的表情和动作，虽然简单而显得重复，但都好像包含了不尽的意义。如费穆所说：

> 中国画的工笔仕女，有时细细收拾，似乎是写实，其实无一是处；但名家作品偏能传出意态神韵。中国剧的生，旦，净，丑之动作装扮皆非现实之人。……然而最终目的，仍是要求观众认识他们是真的人，是现实的人，而在假人假戏中获得真实之感觉。这种境界，十分微妙。[②]

费穆的美学突破是独特的，曲高者和寡，这是因为在那个时代他很少有同道者。他的思考超越了时代的限制，他的作品代表了一个民族的文化品格。某种意义上说，电影追求动感的画面，本身和“静观”的审美方式有着冲突，中国古典美学中对于生命精神和心灵世界的强调，也不是电影最善于表现的。但费穆在中西之间探索到一种可行的表现形式，如《小城之春》从头到尾的封闭空间中，构成古典式的意境精神。从这个意义上说，费穆在尝试拍摄一种真正意义上的“中国电影”，继承传统的道德观念和审美情趣，体现出迥然不同于西方的影像语言和表意叙事。但可惜的是，这个传统虽然可贵，但是在对东西电影文化和艺术素养要求极高，以至于难以有继承者。

---

① 沙基：《中国电影艺人访问记》，载《申报》“本埠增刊”，1933年9月22日—1934年2月18日。
② 费穆：《中国旧剧的电影化问题》，载上海《古中国之歌》特刊，1941年12月1日。

33.3 两岸三地电影格局的源头——民国电影

放眼世界各国电影，中国电影最大的特色是具有三个不同地域生产出的三种形态的电影——内地电影、台湾电影和香港电影。

内地电影百余年来薪火不断，从1905年北京拍摄的《定军山》到今日，秉承中国文化的正统。特别是在1949年新中国成立后，在中国共产党的领导下，根据党的文艺方针，既注重电影的社会功能，积极地为人民服务，又注重电影的艺术本性，探索社会和人性，取得卓著的艺术序列，形成民国电影、十七年电影、文革电影、新时期电影的电影历史系统。

香港居住人群98%是广东人为主的华人，独特的政治空间和文化传统决定了香港电影的特色，30年代有声片出现后，香港电影形成以满足两广、香港、东南亚和北美唐人街观众的粤语片电影。特别是在近代的政治变迁中，香港一直游离于外，与内地和台湾保持了若即若离的关系，从而形成50—60年代以南下影人为主的国语片潮流，80—90年代的新粤语片电影和2004年的合拍片的电影历史系统。

台湾电影是中国电影不可分割的一部分，与大陆电影相伴相生，它每个时期的电影发展都与大陆有着相互比照的意义。从日据时期的电影60、70年代的宣教片和写实电影，到80年代以来的新电影运动，台湾电影基于中华文化传统，逐渐形成独特的影像系统和文化品格。

三地电影都是“中国电影”的重要组成部分，反映出近代中国不同时期、不同地域的艺术选择和文化特色。中国内地是中华文化的正统继承者，它代表祖国大地的历史命运和社会处境，引导着全世界对于“中国电影”的基本认知；台湾和香港是重要的组成部分，有着鲜明的地域特色，也形成了一套独立的影像系统和主题范畴。三地电影共同构成“中国电影”的丰富内涵，它们之间在政治上、文化上、地域上忽而紧密、忽而疏离的关系，正是理解“中国电影”的关键。

从历史的角度看，三地电影都沿袭了民国电影的传统。自20世纪20年代起，中国电影业开始摆脱仅是西方电影放映地的窘境，逐渐发展起以上海为中心的中国电影制片业，聚拢中国电影艺术家的巧妙运思和社会使命。历经近代多舛的社会变迁，电影的叙事形态多次发生转变，文化性和宣传性交织在一起，而时不时在新的社会运动下又加入商业、国族等多重维度，中国的国族电影形态初现。

民国电影最早对中国民众的趣味——电影的东方化和中国化做出了总结，确立了之后百年电影发展的空间和维度。例如，发现了中国民众对于鬼怪打斗的兴趣；发现了对家庭伦理、三姑六婆类矛盾的偏好……在电影从西方东进的过程中，我们有幸看到具自主形态的民国电影发挥了中国人特有的适应能力，对西方电影进行了有效的阐释，对大众进行了细心的关照和有效的引导，逐渐形成发达的民国电影文化。

1905年秋天，北京琉璃厂丰泰照相馆的老板任景丰拍摄了《定军山》，这是第一部中国人拍摄的中国电影。但是，这并不是中国人第一次接触电影。事实上，从法国“电影之父”卢米埃尔兄弟于1895年发明电影开始，西方人库克、雍松等在中国就进行了大量放映活动，甚至还有犹太裔美国人布拉斯基在1910年前后拍摄了一系列中国题材的故事片和纪录片。《定军山》仅是早期一个比较偶然的拍摄活动，一直到上海张石川参与制作的《难夫难妻》（1913）

和香港黎民伟参与制作的《庄子试妻》（1914），中国人制作电影的活动才陆续出现，电影逐渐成为中国人也能参与的行业。

中国人开始有规模地创作和制作电影，应从 1920 年商务印书馆拍摄《春香闹学》和《天女散花》算起，这一时段，中国影片制造股份有限公司、中国影戏研究社拍摄了《闫瑞生》（1921），新亚影片公司拍摄了《红粉骷髅》（1922），上海影戏公司拍摄了《海誓》（1922）。

20 年代、30 年代、40 年代是民国电影的三个迥异的发展阶段，有着不同的社会环境，也因此具有不同的电影观念。

20 年代的中国电影多呈现出朴素的原始质感，第一代电影人尝试学习影像讲故事的方式，理解中国民众的趣味。反过来，隐藏在传统民众之中最早的观影趣味，也投射到电影人的创作中。20 年代对于电影的认识是多样的，张石川、郑正秋、但杜宇、黎民伟等第一代电影人对于电影的认识是不同的，家庭伦理剧、鸳鸯蝴蝶派、神怪打斗戏，都是在观众与创作者的互动中得出的结果，这个互动过程最早启示了“中国电影”原初的方向。

30 年代，电影与政治产生了更紧密的联系。电影的社会功能增强，甚至担负起宣传功能，而不再仅仅是一种娱乐方式。南京国民政府在 1932 年设立“电影检查委员会”，对内容进行意识形态的审查。国共两党的战争延伸到电影业，“左翼电影”在明星、联华、艺华等一些大公司内出现，鲜明的阶级冲突和反帝主张成为潮流。日本发动“九·一八”和“一·二八”事变，迫切的时局令所有文艺都具有了抗日救亡的无上使命。1935 年 12 月 12 日，上海文化界著名人士 275 人共同发表《上海文化界救国运动宣言》，“国防电影”成为时代的任务。

这些社会时局的因素促成了民国电影的新形态。考虑当时的政治监管力度尚小，例如国民党的“电检”对民营公司的判罚比较宽松，电影人把这些政治因素都纳入到自身的艺术范畴内，因此也创造出《恶邻》（1933）、《马路天使》（1937）、《十字街头》（1937）等具有鲜明时代色彩的经典作品。

40 年代的时局是破裂和混乱的。1945 年日军投降之前，日据长春的“满洲”映画协会和上海的中华电影联合股份公司成为日军“宣传战”的工具，以中国故事的剧情对中国民众进行顺民教化，因此所有生产出来的影片都存有污化“中国性”的嫌疑。1945—1949 年内战期间，国民政府金融体系崩溃，电影业的发展陷入死局。所以，1945—1949 年间电影的特色在于狭小空间中的腾挪，著名的文华公司拍出小时代生活气息浓郁的《假凤虚凰》（1947）、《太太万岁》（1947）；另一方面具有红色背景的昆仑公司拍出号称“哭倒国民党半壁江山”的《一江春水向东流》（1947），熔政治元素和通俗元素为一炉，从而也为民国电影画上圆满的句号。

33.4 新中国电影

33.4.1 十七年电影（1949—1966）

新中国无产阶级政府的成立，意味着与旧世界和旧体制的决裂，需确立全新的社会秩序

和文化方针。因此，老上海的电影传统需要摒弃，要拍摄为人民服务、为工农兵服务的新电影。而从电影风格上说，则要抵制美国式的娱乐商业电影，学习苏联电影的艺术风格。电影人需要调整以适应这种变化，而调整中的创作实验以及极大的社会效应，成为这一时期电影的常见现象。

最著名的例子是对电影《武训传》(1950)的大批判，毛泽东、周扬先后在《人民日报》发文，批判电影中武训办学的改良思想，认为其否定了革命，歪曲了人民民主革命和历史传统。[①] 这次大批判发生在十七年的早期，开启了对电影进行政治批判的方式，令电影创作萎缩，影片创作唯政治论。

情况在1959年有所转变，为了庆祝新中国成立十周年，宣传部副部长周扬提出电影题材选择可以更广泛一些，以提高影片生产的数量。同时期，中国各省纷纷建立电影厂，开始确立新中国电影的基本生产结构。这种背景下，生产出《永不消逝的电波》《五朵金花》《老兵新传》《青春之歌》《战火中的青春》《红旗谱》等一系列脍炙人口的大众电影，形成第一次创作高潮。接着在1961年6、7月，宣传部召开全国文艺工作座谈会，文化部召开全国故事片创作会议，强调尊重艺术规律，实行艺术民主，坚持双百方针（即毛泽东提出的“百花齐放，百家争鸣”），这推动了十七年电影的第二次高潮，《甲午风云》《野火春风斗古城》《小兵张嘎》《七十二家房客》《早春二月》《冰山上的来客》等一批时代佳作问世。

为了肯定电影的艺术成就，1962年5月，中国电影家协会和中国文联举办“百花奖”颁奖活动，并评选出新中国二十二大电影明星，其中有老上海的上官云珠、赵丹，更有新中国培养的于洋、王心刚等明星。一系列的电影创作和宣传活动，大大激发了群众对于电影的喜爱，看电影成为十七年期间最受欢迎的文艺活动。

十七年时期的中国电影，大陆和台湾、香港极少互动和交流，从而在封闭体系内形成一种独特的“冷战”格局电影。它绝少吸收民国电影的经验，而是根据新时代文艺方针，构成了迥然不同的影像气质和价值取向。十七年电影中的革命的理想主义和红色信仰，在这个时代发展为符号式的影像语言和表演模式，从而具有了开创新电影美学的价值。这种内在系统发展来的影像美学，也被看作是新中国电影的独特成就，并在之后的时间中随着意识形态的要求而不断浓缩和调整。一直延续到今天，这种美学在时间中不断凝聚、解构，发展出新型的革命题材、战争题材等系列电影。

33.4.2 新时期电影（1978—2002）

“文革”期间，电影文艺一片荒芜，样板戏电影《红灯记》《沙家浜》《红色娘子军》等成为影坛独角戏，故事中片面强调阶级斗争，影像上刻板使用“三突出”手法——在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物。

打倒“四人帮”之后，新时期电影从政治桎梏中解脱出来，在美学和主题上产生极大的反

① 陈波主编：《中国电影编年纪事（总纲卷）》（上），第359页，中央文献出版社2005年版。

弹，出现了与文学互动的“伤痕”电影和“反思”电影。代表作有《生活的颤音》（1979）、《戴手铐的旅客》（1980）、《巴山夜雨》（1980）、《天云山传奇》（1980）等。新的时代带来思想的自由，艺术家们逐渐触碰以往的政治边缘，在对于现实的表现方式和目的上，舒展自己的创新激情。老导演沈浮、吴永刚、水华、成荫、谢晋纷纷在电影中表达对于现实的期待。特别是谢晋导演以沉重反思的勇气，在叙事方式、女性角色、道德主题、意识形态上形成独特的表现方式，创作了“反思三部曲”——《天云山传奇》、《牧马人》（1982）和《芙蓉镇》（1986），超越了时代性和民族性，发出时代的最强音，成为老导演中最耀眼的个人作者。

而与此同时，谢飞、滕文骥、黄蜀芹、郑洞天、黄健中等一批第四代导演开始了探索之旅，成为 70 年代末到 80 年代中期的创作主力。这些导演主动学习西方的电影手法，特别是意大利新现实主义，在创作上关注社会的小人物生活，不拘一格地在战争、历史、社会题材中表现人性的光芒，代表作如《城南旧事》、《如意》、《红衣少女》（1985）、《湘女潇潇》（1986）。80 年代的开放环境中，这代导演借鉴了西方电影和理论、民国电影和港台电影，对传统的电影语言和表现对象进行了革新，竭力摒弃原有的政宣意味，而从美学和人性上进行积极的发掘和突破，体现出强烈的创作主体意识。

但整个新时期电影的代表者，当属张艺谋、陈凯歌为代表的第五代导演。他们爆发出青年一代对于电影革命的欲望，打破的是传统的社会结构和人性，某种意义上可说他们以西方弗洛伊德式的心理分析方式来剖析传统的故事，用新的叙事和角度揭露出社会不合理的虚伪一面，把历史重新解构。第五代电影的出现，也标志着中国电影在电影语言上首次迈出现代化的步伐。

从《黄土地》（1984）到《红高粱》（1987），再到《菊豆》（1990）和《霸王别姬》（1993），中国电影在西方逐渐被接受，这些电影也深受各大电影节欢迎。在西方的视野中，张艺谋和陈凯歌清楚地解剖了近代中国人的人性悲剧和社会畸形，是具有探索和突破意味的艺术家。他们在视觉语言上，使用了安东尼奥尼、费里尼式的象征、抽象性构图和色彩运用等手法。《黄土地》中表现黄土高原的拙朴浑厚时运用大色块和视觉风格强烈的摄影，《红高粱》中高粱地中的野合与翻滚，都体现出导演高度的个人风格。可以说，第五代导演是首次进入西方视野的中国内地导演，张艺谋和陈凯歌都是极度标签化和风格化的导演。

但是，第五代导演对于中国电影的影响，与台湾新电影运动对于台湾的影响相似，即在视听语言的晦涩探索中，忽视了观众的理解能力，造成观众和市场的流失，例如 1993 年国产电影制作数量下降 50%，观众人数下降 60%，票房总收入下降 35%。1992 年，中共十四大确立了推动市场经济建设的方针，电影制作权和发行权逐步开放，电影市场化的进程开始不可阻挡地前行了。

首先是商业化程度极高的香港电影，通过合拍的方式进入内地市场，《新龙门客栈》（1992）、《唐伯虎点秋香》（1993）、《青蛇》（1993）、《大话西游》（1995）、《黄飞鸿》系列（1991—1997），在观众中产生极好的口碑，获得极高的票房。与此同时，1995 年广电部电影局批准每年可以进口 10 部“基本反映世界优秀文明成果和表现当代电影成就”的影片，

也就是俗称的“进口大片”，当年《真实的谎言》创下1.02亿元的票房纪录。从香港合拍片和进口大片受观众欢迎的情况看，大众对于电影娱乐的需求是旺盛的。而中国电影在娱乐电影类型、电影产业模式方面经验不足，不得不以合拍和引进的方式学习海外经验。这也是新时期发展以来暴露出的中国电影的新问题——在发展电影艺术的道路上有所突破，却走向了观众的反面。

33.4.3 商业电影时期（2002—）

中国电影长期发展以来的一大问题，就是对于自身的否定。商业电影曾是民国电影发展的形态，并取得一定的成就，但在1949年后被否定。今天重提商业电影，整个电影行业都没有相应的知识和经验。因此，对于13亿观众市场的开拓和梳理，成为这一时期的主要问题。

2001年12月11日，中国正式加入WTO，其中涉及中国电影市场开放的问题，这意味着对电影形态的重新认识——是艺术还是商品？WTO决定了中国的电影行业要向全球开放，外在的形势要求中国电影要尽快发展出完善的、成熟的商业娱乐电影，能够引领和满足国内观众的趣味，和好莱坞一起抢占国内市场。为此，2001年12月25日，国务院颁布《电影管理条例》，向民营企业开放影片制片权；2001年12月18日，广电总局和文化部下发《关于改革电影发行放映机制的实施细则》，拓宽电影市场的流通渠道。电影的商品本性一步步被提升，那么如何根据商业电影的类型、明星制和技术来开拓市场，成为增强中国商业电影实力的步骤。

最早做出探索的，仍是第五代的领军人物张艺谋。2002年张艺谋拍摄的《英雄》是第一部真正意义上的中国式大片，初步奠定了商业片时期中国电影的模式。这部电影中采取商业模式成熟的武侠类型，明星梁朝伟、李连杰、张曼玉、章子怡是当时最庞大的明星演员阵容，技术上在武打、摄影、布景、道具上都达到了当时国内最高水平。这是几乎模仿好莱坞大片模式生产的中国大片，并获得了显而易见的成功——它是第一部票房破亿的中国电影，最终创造了2.5亿元的票房纪录，开创了中国大片时代；它的海外票房高达6000万美元，迄今为止没有任何国内电影超过。从这个时间点开始，中国商业电影寻找到自己的方向，开始前行。

虽然张艺谋奠定了商业电影的模式，但中国商业电影最具代表性的导演是冯小刚。从1997年的贺岁片《甲方乙方》，冯小刚成为最受欢迎的喜剧电影导演。新的时期，他迅速成为这个时代最具代表性的人物。电影的商品本性不仅仅体现在影院票房，更体现在产业化模式上。冯氏电影从上游进行融资、合拍，开创电影植入广告，推动华谊兄弟公司上市。其团队也积极与房地产、旅游、白酒等公司进行投资和发行方面的合作。甚至，冯小刚能够把政宣任务容纳进电影的商业形态中，与唐山市宣传部合作的《唐山大地震》（2010）获得极大的票房成功，这大大拓宽了中国电影的类型创作思路。

在开拓商业电影的大路上，宁浩、徐峥这样的本土喜剧派不断涌现，也有转行而来成为导演的郭敬明、韩寒，一起构成当代中国商业电影的万象。一方面，是积极利用中国内地庞大的观众市场，借此机会将香港、台湾电影人纳入到滚滚大潮，实现文化上的合作和交流，共同创作满足两岸三地观众欣赏趣味的商业性、艺术性俱佳的影片；另一方面，则是进口大

片不断增加，从 2002 年的 20 部，到 2012 年的 34 部，竞争压力不断增大。而好莱坞电影凭借技术上的创新，进一步控制着商业电影类型的走向，例如开创 3D 和 IMAX 潮流的《阿凡达》（2009）。中国电影在市场全球化的挑战下压力重重，发展刻不容缓。

商业电影的发展带来膨胀的票房数据，2012 年中国电影票房达到 170 亿元，超越日本成为世界第二市场，并保持着每年 30% 的增幅。这种终端的成功，某种意义上破坏了上游制片业的良性秩序。2013 年，出现了《富春山居图》《小时代》这种口碑差、票房高的电影现象，这些市场口碑反差强烈的影片被称为“现象电影”。下游的宣传、发行、院线等环节通过对新媒体的运用，某种意义上掌握了年轻一代的消费习惯。这在一定程度上造成电影艺术性的缺失，并愈发导致行销重于影片质量的畸形市场现象，结果是产生众多低劣的影片，压榨认真创作者的自由和空间。这种情形下，冯小刚在 2014 年发出痛心的呼吁：“……中国电影的人文精神和艺术性却出现了整体下降。十多年前，很多电影导演为了挽救中国电影，毅然放弃自己的电影理想投入商业洪流。十多年后，我们取得了有目共睹的成绩。但此刻，该是我们重拾电影人的理想、重塑电影人文精神、回归电影艺术本体的时候了，否则我们将愧对这个时代”。[①]

33.5 香港电影

对于中国内地电影业来说，香港电影的角色一直是最好的“辅助者”。

自清末民初电影业兴起，香港具有不亚于上海的物流和外贸条件，容易购买拍摄器械和洗印胶片，具备发展电影业的条件。30 年代有声片兴起，香港粤语片反而获得了地域性的观众认同，在上海国语片之外发展出一片独立的市场。香港成为当时上海之外唯一能够发展制片的城市。香港电影和上海电影并称“双城电影”。

香港第一部华人拍摄的电影应是 1914 年[②] 黎民伟兄弟拍摄的《庄子试妻》，美国人布拉斯基提供设备，美国人万维沙摄影，黎民伟负责剧本、表演、布景和服装，罗永祥协助摄影。参与制作的香港华人成为香港电影的先驱，黎民伟被称为“香港电影之父”，开创了香港电影的先声。包括他与哥哥黎北海在 1923 年创办民新影片公司，拍摄第一部故事片《胭脂》（1925），都是开香港电影一时之先。

30 年代粤语片的出现，促进了香港影业的形成，也确立了香港电影的形态，一直到今天。粤语电影以广东白话为主要语言，主要对象为两广观众和东南亚、澳洲、美洲的华侨，这意味着香港电影并不以内地观众为对象。电影形态上多以低小成本制作为主，不太注重剧本和故事结构，故事上多拍摄粤剧和民俗故事，相对上海电影显得落后于时代。1933 年，粤语大佬倌薛觉先出演的《白金龙》轰动一时，在广州连映 21 天，然后在港澳、东南亚引起热潮。上海天一公司也看到这个市场，从上海南迁香港，并在新马建立了庞大的发行、放映网络，

① 《导协大奖双空缺冯小刚：表彰不皆大欢喜》，载 http://ent.sina.com.cn/m/c/2014-04-09/18284124391.shtml。

② 旧说 1909 年，据最新考证应为 1914 年，见罗卡、法兰宾：《香港电影跨文化观》，第 49 页，北京大学出版社 2011 年版。

为以后垄断香港影业的邵氏公司打下了基础。

1937年抗日战争爆发，国内一片动乱，这时香港“辅助者”的身份发挥作用，大批上海影人旅居香港逃难，例如蔡楚生、欧阳予倩、夏衍等。他们带着社会使命感督促香港影人拍摄爱国电影，《血溅宝山城》（1938）、《白云故乡》（1940）、《游击进行曲》（1941）相继出现。同时，内地影人的文化自觉和社会责任感刺激了追求利益的香港粤语片业，埋下内地与香港影业磨合的主线。

国内政局的动荡引发了接二连三的影人南下大潮，1946年后，重庆影院老板蒋伯英在香港开办大中华公司，上海印刷业大亨李祖永兴办永华影业公司，招揽了大量上海南下的电影人，其中不乏卜万苍、朱石麟、李萍倩、周璇、舒适、刘琼这些老上海明星影人。1949年后，又有一批影人南下潮。多次的上海影人南下大潮，为香港电影业的发展注入新的血液。50年代，香港聚集了大量电影人，创作实力坚实，这也吸引了海外华人资本重新考量香港影业的新定位。

香港处在东西夹缝中的独特地位，令它成为政治的避难港，具备发展电影商业最好的制作和发行条件。新马首富陆运涛首先投资香港影业，于1955年收购李祖永的永华公司，建立电影懋业公司（俗称“电懋”）。新马娱乐大亨邵逸夫1957年来港，建立邵氏影城，建立了邵氏兄弟（香港）公司。这两家大公司的出现都是看准了战后香港发展电影业的条件，他们吸纳上海影人，推广大制作的国语片，并一定程度地打压小成本的粤语片。他们尝试在香港塑造一个“想象的中国”，供所有的海外华人怀念。在文化上和商业上，香港电影继承了老上海电影的地位，成为新的电影城市。

1964年陆运涛因航难逝世，电懋衰落。邵氏公司由此开始了垄断香港电影20年的新阶段。邵氏影城根据好莱坞大片厂流水线方式经营，制片厂内有多家摄影棚，具有多组同时开拍能力。布景完善，多运用室内拍摄。可以同时开拍10余部电影，“形成中国电影有史以来空前的电影王国”[①]。几乎所有香港的明星、导演、编剧都在邵氏麾下工作，邵氏也控制了香港最豪华的电影院，全面播放制作精良的邵氏影片。

邵氏对于香港的意义重大。一方面，邵氏从60年代起不断参加国际电影节，并在欧美各国唐人街放映，摆脱了中国电影技术不佳的老印象，获得了海外华人的认可，在国际上树立了中国电影的形象；另一方面，在亚洲范围内，邵氏影片真正成为亚洲电影业的带头羊，并开始超越60年代末开始走下坡路的日本影业，确立了邵氏在亚洲影业的领导地位。

但是，香港60、70年代的邵氏时期带来的影响也是多方面的。邵氏继承上海电影精神，拍摄大量反映中国传统和家庭伦理的影片，如民间故事、历史故事、侠客题材，并一概用国语发音，不顾及本土观众习惯，也几乎从不拍摄香港本地题材。这种与香港社会几乎隔绝的情况，令70年代已经崛起的香港本土社会阶层不满，也留下了巨大的市场空白。70年代嘉禾公司兴起，支持李小龙、许冠文、洪金宝、成龙等新人，跳出摄影棚拍摄真实的场景和社会；80年代新艺城电影公司，黄百鸣、麦嘉、石天等下全力拍摄本土题材的新粤语片，

① 张彻语，见《回顾香港电影三十年》，第40页，三联书店（香港）有限公司1989年版。

在票房上全面战胜邵氏。嘉禾和新艺城重返粤语片形态，关注本地趣味和社会生活，基本上终结了邵氏公司的时代。

80、90年代被称为香港电影的“黄金时期”，类型形态丰富、明星众多，出现了多位成就极高的导演，留下经典的作品，如王家卫、许鞍华、关锦鹏。特别值得一提的是，80年代以来，成龙、洪金宝、李连杰等人开创的动作片和武侠片，发展出风格化极强的打斗技巧，并在全球范围内产生极大的影响力。首部获得奥斯卡的华语影片《卧虎藏龙》，也是凭借了这种类型的艺术传统。如同奥斯卡电影评委马克·拜尔斯所说：武侠电影是中国送给世界的礼物。从《侠女》的“竹林追杀”到《卧虎藏龙》的“竹林传情”，从李小龙“愤怒的拳头”到成龙“嬉笑地跑跳”，“武打动作”在电影艺术的包装下，蕴含了丰富的人文精神和文化品格，成为中国民族和世界不同民族、国家交流的国际语言。

但香港电影的危机也同样存在，即在商业电影的形态上直接和好莱坞对抗，而没有任何的文化或地域保护。1993年，《侏罗纪公园》破纪录的首次成为香港年度票房冠军，同时，韩国电影崛起，东南亚市场萎缩，从此香港的“冰河期”开始。这种萎缩的发展状况，一直到2004年的合拍局面中才开始破解。

从90年代开始，香港就以各种合拍的方式进入内地市场，取得了极大的票房成功。因此在1997年回归以后，能够有序、合法地北上进入13亿人口的内地，一直被看作香港电影的新契机。2004年1月1日实施的《关于建立更紧密经贸关系的安排》（简称CEPA）中关于香港电影的条文规定，香港电影可以通过合拍方式计入国产电影，从而在内地市场发行，从此打开了香港电影新的市场。

2004年CEPA实施以来，香港电影基本完全投入到合拍片的潮流，并取得了明显的票房回报。但这一商业模式的合作却带来文化意义上的困境，不良信号逐渐出现：一是香港电影后继乏人，合拍主流的导演和演员多是80、90年代出道，年轻导演彭浩翔、黄真真、郭子健无力接班；二是合拍片放弃了香港本土观众的趣味，将香港市场几近放弃，使其被好莱坞电影占领；三是华语电影娱乐业龙头的地位不保，香港本土华语电影票房冠军《功夫》被台湾片《那些年，我们一起追的女孩》在2011年取代，电影文化逐渐被边缘化；四是合拍片在内地的号召力减弱，内地导演逐渐熟悉了商业电影制作的方式，香港电影在合拍片创作中的地位被边缘化。“香港电影进入合拍片时代已近十年，但始终难以贡献出一部令人满意的合拍片作品。”[①]

今日的香港电影，因为在合拍过程中缺乏艺术创新和现实精神，显得更加缺乏方向。回归祖国后，一国两制下的香港电影也在选择自己的方向，在文化和政治之间犹豫，这种心态也影响了香港电影的未来。某种意义上，回归后的香港已经逐步纳入中国内地电影的体制，成为中国电影的一个组成部分。它的“辅助者”身份，在百年影史的历程中逐渐走向终点。

---

① 吴李冰：《感知的美学：香港电影的一种独特表达》，见黄爱玲编：《今天》冬季号（总第99期）《回归十五年：香港电影专辑》，香港中文大学出版社2012年版。

33.6 台湾电影

台湾日据时期（1895—1945）极少有电影制作。1949年之后，影人分流三地，其中来到台湾的编导人员最少，当时上海著名的编导演人员几乎没有来台的。只有国民党从大陆迁来的“国营电影厂”，有“中央电影公司”（原“农业教育电影公司”）、“中国电影制片厂”和“台湾电影制片厂”（接收日本遗留电影企业改建而成）。这三座电影厂都属于“国营”或军方，基本只拍摄反共的政治宣教片，几乎是毫无成就。这也造成台湾电影的羸弱状态，只拍摄一些低成本的台语片。

1963年，香港的邵氏影片《梁山伯与祝英台》风靡台湾，刺激台湾电影业的发展。“中央电影公司”总经理龚弘提出“健康写实主义”的主张，导演李行拍出《街头巷尾》，呈现台湾街头的社会面貌，生活百态。从此，台湾电影走向新局面，《蚵女》（1964）、《养鸭人家》（1965）、《家在台北》（1970）等引起社会良好反响的影片出现，也奠定了台湾电影朴素的、重人情的特色。

60、70年代，出现了号称“四大导演”的李行、白景瑞、胡金铨、李翰祥，电影创作环境逐渐呈现多元化，电影成为社会和文化的重要的组成部分。1968年宋存寿导演的《破晓时分》中对于人性的探索和反思引发了文化界热潮；60年代中期，言情小说家琼瑶的作品《几度夕阳红》《哑女情深》《我女若兰》引发观影热潮，带动了“浪漫言情电影”的出现。随着70年代台湾经济的崛起，台湾电影从老上海和香港电影的娱乐形态蜕变，逐渐形成关注社会底层生活，侧重人性人情的风格特色，遵循儒教传统和伦理道德，在形式和内容上都极其传统和保守。

台湾电影最大的艺术突破是80年代“台湾新电影”的出现，代表人是侯孝贤和杨德昌。这股艺术思潮，突破台湾传统电影因循守旧的思想，开始以现代化的方式展示真实的甚至残酷的台湾历史和现状，例如侯孝贤的《悲情城市》（1989）和杨德昌的《牯岭街少年杀人事件》（1991）。

新电影的出现还在于电影语言的革新，杨德昌《海滩的一天》（1983）的叙事结构和声画处理都极具西方现代电影特色，有效地表现出人物的内心和欲望变动。而侯孝贤《风柜来的人》（1983）、《童年往事》（1986）大胆使用逆光画面，极具东方韵味的长镜头和空镜头，与日本电影大师小津安二郎一脉相承，被称为东方式镜头美学的代表。一时引起全球性的关注，类似中国内地的第五代导演，屡屡获得国际电影节的大奖，引导了台湾电影发展的风向。

但是，这种现代电影语言的使用和探索式的主题故事，也令台湾电影观众丧失兴趣。从90年代开始，台湾全面向外开放电影市场，在好莱坞的攻势下，台湾电影甚至低落到不足本土1%票房的窘境。电影生产的维持仅仅依靠当局的“辅导金”，缺乏良性的生产机制，电影生产类似一种创作实验，本土观众和市场成为好莱坞的后花园。

这种情况在2008年发生了转变，《海角七号》获得了开创台湾华语片历史的5.3亿台币的票房。这标志着台湾电影一定程度的复苏，也出现了一年一部卖座影片的局面，10年

的《艋舺》，2011 年的《鸡排英雄》，2012 年的《赛德克·巴莱》，2013 年《总铺师》、2014 年《KANO》，台湾电影占据本土票房甚至回升 10% 以上，成为市场的新突破。

台湾电影市场的转好不禁令人联想到，是内地电影市场的扩容，才大大改善了华语电影的创意和投资环境，激发了电影产业的热点。2010 年 6 月 29 日签订的《海峡两岸经济合作框架协议》（简称 ECFA）中，给予电影业的优惠政策是“取消台湾华语电影片进口配额限制”，这类似 CEPA 对于香港电影的优惠政策，鼓励两地的合拍合作。但相较于香港的商业电影能够对开拓内地市场保持热情，台湾电影对于 ECFA 优惠政策缺乏足够的自信，尚未有真正意义上的合作方式。令人期待的是，台湾电影将会对未来有何新的选择？

33.7 小　结

内地、台湾和香港的三地电影生态，是在中国复杂的近代历史和地域格局形成的，近代的历史磨难恰恰塑造了中国多元化的电影文化生态。

因此，从地域和艺术的双重角度看待“中国电影”的容纳能力，肯定“中国电影”作为一种国族电影的地位，是面对中国和全球离散华人的“文化想象”、具有超越政治、地界、种族的超验艺术批判能力。这样华语电影才能在艺术的范畴中，容纳社会理性和道德空间的想象世界，探讨母题式的华人根本；也才有希望从 20 世纪开始的影像艺术的时代中，展现出艺术对政治的超越性，维系华人的情感世界，成为拥有共同中心的多元化“中国电影”。

思考题

（1）辨析和思考“华语电影”和“中国电影”的概念。

（2）以费穆的《小城之春》为例，理解中国传统山水画、建筑、文言小说的美学特色在电影中的体现。

（3）从电影史的分期出发，思考两岸三地电影的成因和形成机制。

参考书目

程季华、邢祖文、李少白编著：《中国电影发展史》，中国电影出版社 1963 年版。

林年同：《中国电影美学》，允晨文化实业股份有限公司 1991 年版。

刘成汉：《电影赋比兴集》（上、下），台北：远流出版事业股份有限公司 1992 年版。

罗卡、［澳］法兰宾：《香港电影跨文化观》，刘辉译，北京大学出版社 2012 年版。

陈荒煤主编：《当代中国电影》，中国社会科学出版社 1989 年版。

陆绍阳：《中国当代电影史：1977 年以来》，北京大学出版社 2004 年版。

Jay Leyda, *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China*, MIT Press, 1972.

第 34 章

拉丁美洲电影

“拉丁美洲电影”这一称谓的出现，实际上是相当晚近的事，但这并非暗示格兰德河以南长期没有电影工业，而是说电影在拉丁美洲各国呈现分散状态，相互间缺乏内在关联。本地区较发达、人口最稠密的三个国家——墨西哥、巴西和阿根廷——凭借巨大的国内市场和较为强悍的文化传统，支撑着各自的国别电影工业。墨西哥尤为突出，自 20 世纪 30 年代起，就在西班牙语电影行业内占据着领导位置：起先有费尔南多·德富恩特斯（Fernando de Fuentes），随后是导演埃米利奥·费尔南德斯（Emilio Fernández）和摄影师加布里埃尔·菲戈罗阿（Gabriel Figueroa）现今已成传奇的合作。也正是因为具备相应水准的电影工业，墨西哥才能在 40 年代接纳西班牙流亡者、大师级人物路易斯·布努埃尔（Luis Buñuel）。同时期，阿根廷电影和巴西电影的国际声誉稍逊于墨西哥：巴西凭借本土电影准类型音乐喜剧也能吸引相当充足的国内观众，而阿根廷电影界甚至还出现了一位杰出的“艺术电影”导演托雷·尼尔松（Leopoldo Torre Nilsson）[①]。

20 世纪 60—70 年代的“拉丁美洲新电影”（Nuevo Cine Latinoamericano）改变了这种分散隔绝的状态，索拉纳斯（Fernando Solanas）与赫蒂诺（Octavio Getino）的“第三电影”、巴西新电影、革命之后的古巴电影等先锋电影实践，给作为整体的拉美电影带来了前所未有的国际声誉。经历了 80 年代的沉寂期之后，90 年代中期，拉美电影迎来了“复兴”时代，墨西哥电影“三剑客”—— 亚历杭德罗·冈萨雷斯·伊尼亚里图（Alejandro González Iñárritu）、阿方索·卡隆（Alfonso Cuarón）和吉列尔莫·德尔托罗（Guillermo del Toro）——以及巴西导演瓦尔特·塞勒斯（Walter Salles）在国际影坛频获殊荣，“拉美电影”这一标签已然成为富于感召力的国际品牌。

---

① 尼尔松的电影大多聚焦于城市资产者的生活，其代表作《天使之家》（*La casa del ángel*，1957）被选入法国《电影手册》当年最佳电影的名单。

34.1 电影进入拉丁美洲

1896 年，法国人贝尔纳德（Bon Bernard）等人携电影设备前往墨西哥，给总统波菲里奥·迪亚斯（Porfirio Díaz）放映短片，并摄制总统家人的日常生活。其后几年，电影巡回放映活动出现在墨西哥的大小城镇。刚学会拍摄技术的本地摄影师，很快重拍了卢米埃尔的《火车进站》，向满怀兴味的墨西哥观众展示火车怎样驶入墨西哥当地的车站里。

20 世纪初，在里约、布宜诺斯艾利斯等大城市，工人居住区出现了许多电影放映帐篷。这些简易影厅主要播映新闻短片及法国、意大利的默片。这种情况延续到 20 世纪第二个十年。而后欧战爆发，美国电影崛起，好莱坞很快占领了拉美电影市场。好莱坞电影之所以能够在拉丁美洲取得这样迅猛的成就，其主要原因是，这些影片在本土市场就已收回成本，因此能以较低价格将拷贝行销海外。此外，明星与奇观场景也是吸引当地观众的重要因素。

这一阶段，拉美电影的生长空间主要在于新闻短片和纪录风格故事片。当地电影人热衷于拍摄公共生活和私人生活场景，包括当地体育赛事、军队游行、政界典礼等等。实际上，电影对于塑造拉美民族主义和现代民族国家具有重大意义：1910 年，许多西语国家都拍摄了庆祝脱离西班牙殖民统治而独立的百周年庆典。

20 世纪初，海外电影人对拉美的地区性事务通常不感兴趣，唯一的例外是墨西哥大革命。1910—1920 年的墨西哥大革命期间，许多美国记者都热衷于拍摄农民革命军的作战场景。北方起义军领袖潘乔·比利亚（Pancho Villa）就曾与慕切电影公司（Mutual Film Corporation）签署过一项总值 25000 美元的排他性合同，其中注明，这位革命军领袖需保证，尽量在适宜拍摄的日光条件下发起作战或行刑，假若因为战场上的烟尘或其他原因，画面模糊不全，比利亚要安排士兵重新表演战斗场面。

除了美国新闻人士，一些本土电影人也在记录大革命的过程中留下了成绩：托斯卡诺（Salvador Toscano）、罗萨斯（Enrique Rosas）都有纪录片传世。罗萨斯拍摄的故事片《灰色轿车》（*El automóvil gris*）重现了 1915 年墨西哥城黑帮大抢劫事件，影片呈现出大革命历史环境与好莱坞经典黑帮片套路的结合。除墨西哥之外，其他拉美国家也诞生了带有强烈纪录片风格的电影。1908 年巴西导演安东尼奥·塞拉（Antonio Serra）拍摄了《贩鼠者》（*O comprador de ratas*），影片记述了巴西政府为控制疫情，推行向老百姓购买死鼠的政策，因此里约市民开始大量饲养老鼠以贩卖给政府的史实。

讲述民族话题的方式还包括改编经典文学作品。民族文学作品与民族国家电影结合，在第三世界电影发展史上颇为常见。在阿根廷，卡略（Mario Gallo）拍摄了一系列短片，讲述与独立运动相关的故事，例如《五月革命》（*La revolución de Mayo*，1910）、《多雷格的行刑》（*El fusilamiento de Dorrego*，1908）等。导演卡伊罗（Humberto Cairo）完成了影片《高乔人的高贵》（*Nobleza gaucha*，1915）：19 世纪以来，阿根廷的草原“牛仔”高乔人一直是文学和民间戏剧的重要角色，到了 20 世纪第二个十年，高乔人终于走入电影，从外来者转变为阿根廷“民族魂”的核心形象。

迄今，默片时代的拉美电影遗产所受关注不足，资源匮乏是主要原因之一。墨西哥城和布宜诺斯艾利斯的电影资料馆，都受到过不同程度的火灾或洪水的侵害。在这些作品展映的当日，也仅能在好莱坞和欧洲电影的夹缝中，找到小规模的观影群体。

少数纪实性风格作品外，多数影片受到舞台情节剧的深刻影响，甚至可以说，涕泪横流的苦情戏是另一批默片故事片的主要特征。拍摄此类影片的代表人物包括巴西导演毛罗（Humberto Mauro），他的代表作《无人亲吻的唇》（*Lábios sem beijos*，1930）触碰了巴西农村生活和现代都市生活之间的张力。作为例外，这一时期也浮现了少数先锋性极强的作品，其中巴西青年导演佩肖托（Mario Peixoto）在他二十一岁时完成的影片《界限》（*Limite*），呈现了海上孤舟里几个男女的思虑，这一文本在当代拉美电影研究中颇受关注。但不管拍摄什么类型的影片，20世纪第二、三个十年的拉美导演们往往要自筹资金，或尽力寻找一位本土赞助者。国家的干预形式，更多体现为审查制度，而不是资金支持。

34.2 20世纪30年代至50年代的拉丁美洲电影

与许多欠发达地区电影工业面临的情况相似，有声片时代莅临，最初的效果是导致拉美各国电影生产停滞，因为本土产业无力投资新设备与技术研发。委内瑞拉、古巴、哥伦比亚等国，需要等待多年，才能从产业“洗牌”的阵痛中恢复，开始生产自己的有声片。而三个电影大国，阿根廷、墨西哥和巴西，最先完成了这一转换，它们期待利用自己的优势，抓住发展电影工业的机遇。而好莱坞起初也并没有为全球市场发行做好充足准备，译制与配音并非即刻出现，因为当时的混音技术尚不成熟。情急之下，好莱坞公司开始制作西班牙语影片。但这一“战略”收效并不好：观众要欣赏好莱坞大牌影星，没人愿意看他们的拉美人替身；口音也是个难题，墨西哥观众不愿意听阿根廷口音，马德里口音就更招人厌烦了。等到配音和字幕技术成熟后，好莱坞很快从绝望中恢复过来，重新占领市场。但这一过程，仍旧给本土影业留下了发展空间：歌舞、苦情戏、喜剧对白，这些方面似乎还是本土表演更胜一筹。

阿根廷出现了自己的音乐电影，就是探戈电影。起初，派拉蒙在巴黎开设了一间西班牙语工作室，这间工作室先后制造了一批拉美音乐超级明星，其中就包括阿根廷探戈歌手卡洛斯·卡尔德尔（Carlos Gardel）——日后他将成为索拉纳斯电影《探戈：卡尔德尔的流亡》（*Tangos: el exilio de Gardel*，1985）中的一个人物。阿根廷观众深爱他主演的影片，他们完全知晓电影只不过是歌曲的载体，因为在放映中，观众会要求暂停，重放刚才的曲目，譬如名曲《我挚爱的布宜诺斯艾利斯》，影院观众总是百听不厌。1935年，卡尔德尔死于空难，哀悼之余，阿根廷电影人和歌手很快组合起来填补探戈电影的空白。执导这些影片的导演包括曼努埃尔·罗梅罗（Manuel Romero）等人，代表影片有1936年的《帮我活下去》（*Ayúdame a vivir*）。

在巴西，里约成了30—40年代电影生产的中心，与阿根廷一样，巴西人也发展出了自己的音乐喜剧电影（所谓Chanchada），这类影片混合了杂耍表演、民间音乐和舞蹈，呈现

出一种狂欢节似的风格。多产的制作人冈萨迦（Adhemar Gonzaga）将米兰达姐妹引入音乐电影，这对葡萄牙移民姐妹，日后都成了声名显赫的巴西女明星。尤其是卡门·米兰达（Carmen Miranda），她先后主演了多部名片，例如《你好，巴西》（*Alô*，*Alô*，*Brasil*，1935）和《你好，狂欢节》（*Alô*，*Alô*，*Carnaval*，1936），她灌制的唱片也十分走红，到了 1939 年，她主演的影片甚至返销到美国。她跳着桑巴舞，发髻上缀满热带水果的造型，甚至成了“二战”时期美国人想象拉丁美洲的标准形象。

这个时候，墨西哥的庄园电影（Ranchera）成为本土最流行的电影形式。1936 年，导演费尔南多·德富恩特斯（Fernando de Fuentes）完成了经典之作《在大庄园那边》（*Allá en el Rancho Grande*，1936），影片怀旧的田园风景和脍炙人口的歌曲在墨西哥和其他西语国家风行一时。这类庄园电影大都宣扬保守的家庭伦理，讲述男孩怎样成长为合乎墨西哥标准的柔情铁汉。恰成对比，这一时期还出现墨西哥版本的卓别林——名演员坎丁弗拉斯（Cantinflas）。40 年代，他在一系列喜剧片里刻画了狡黠的街头男孩的形象。他的台词辛辣迅疾，嘲笑墨西哥的社会等级制度，可以被看成是一个代表民间智慧的谐星。

坎丁弗拉斯不是孤立的个案，墨西哥电影业还创造出了近似于好莱坞的“明星体系”。著名的墨西哥导演埃米利奥·费尔南德斯（Emilio “El Indio” Fernández）绰号“印第安人”，他组建了一支具有传奇色彩的团队——除了摄影师加布里埃尔·菲戈罗阿（Gabriel Figueroa）、编剧毛利西奥·玛格达莱诺（Mauricio Magdaleno），费尔南德斯还劝说在旅居加州的墨西哥裔好莱坞女影星多洛蕾丝·德尔里奥（Dolores del Río）在 20 世纪 40 年代初期回国（有声片对德尔里奥英语表达的要求也是一个重要原因）。以德尔里奥为女主角，费尔南德斯拍摄了多部以墨西哥大革命为背景的脍炙人口的情节剧，如《野花》（*Flor silvestre*，1943）、《玛利亚·坎德拉里亚》（*María Candelaria*，1944），德尔里奥优雅、纤柔的面庞也成了很长一段时间墨西哥标准美人的代名词。

从“二战”之后到 50 年代初，好莱坞电影仍旧把控着拉美主要国家的市场份额。“二战”前后，电影是美国外交政策的组成部分。与德国纳粹政府过于暧昧的阿根廷被限制进口胶片，致使该国电影工业一度停滞不前。墨西哥作为北方邻居“睦邻政策”的受益者，被允许投资北美电影产业，但国内北美进口影片泛滥，本土主流电影只能是程式化的粗糙喜剧、“圣徒”格斗电影（主角为蒙面摔跤手桑托［Santo］的系列电影，Santo 意为圣徒）和色情剥削电影。不过，仍有拉美国家试图倾其全力，与好莱坞电影抗衡。1949 年巴西建成了维拉克鲁斯影业公司（Vera Cruz），公司投巨资打造片场、进口新设备、雇用欧洲技术人员。截至 1954 年停业，这一耗资巨大的巴西版本的好莱坞共拍摄了 18 部影片，其中最著名的是利马·巴雷托（Lima Barreto）执导的《匪帮》（*O cangaceiro*，1953）。虽然某些影片对后继的巴西导演留下了深刻影响，但由于每部影片都是主流音乐电影制作费用的十倍以上，维拉克鲁斯影业难以为继。高投资势必要求海外发行以收回成本，但公司错误地对海外发行渠道不闻不问，仅将其转托好莱坞系统负责。许多研究者认为，这一决策失误是本土品质电影失败的关键因素。

1954 到 1955 年，不仅仅是巴西的维拉克鲁斯破产，拉丁美洲电影工业整体上陷入了不可

挽回的逆境：阿根廷的军事政变推翻庇隆政府，短暂享有国家政策支持的本土电影工业陷入麻痹状态；在智利，垂死的国家电影机构每年仅能出品一两部故事片；在古巴，墨西哥－古巴合作模式落幕，国别电影几乎消失；玻利维亚一直没有从有声片时代莅临的打击中恢复过来，从1938年到此时，没能继续出品一部本土电影。直到拉丁美洲新电影出现，情况才因之改变。

34.3 拉丁美洲新电影

作为专有名词，出现在20世纪60—70年代的“拉丁美洲新电影”指涉着一组文化实践，包括阿根廷费尔南多·彼厘（Fernando Birri）的纪录片学校、索拉纳斯与赫蒂诺的“第三电影”（Tercer cine）、巴西新电影（Cinema Novo）、革命之后的古巴电影、玻利维亚乌卡矛小组（Grupo Ukamau）等。当我们谈论拉美新电影时，不仅囊括了电影文本和与之相伴而生的宣言文献，也牵涉着电影所激发的政治、文化论争。新电影导演大都是电影理论家，其中最常被引述的作品是索拉纳斯与赫蒂诺的《朝向第三电影》、格劳贝尔·罗恰（Glauber Rocha）的《饥饿美学》、埃斯皮诺萨（Julio García Espinosa）的《致不完美的电影》。现今，学术界普遍认为，拉美新电影是这一地区电影史上最具个性和创造性的文化实践。

新电影的出现与城市电影文化的勃兴相关。布宜诺斯艾利斯等大城市出现了一系列电影俱乐部，它们将成为放映非商业电影的重要场所；电影欣赏、电影史、电影制作课程进入大学体制；作为非工业附属品的电影杂志纷纷创刊。当然，作为欠发达国家，以中产阶级知识分子为主体的拉美电影人还需要一张国际旅行机票，以便在欧洲和美国电影机构里学习影片制作。

作为60年代遍及全球的种种“新浪潮”之一，拉丁美洲的“新电影”实际上也是以复数形式到来的。

在阿根廷，总统阿尔图罗·弗朗迪西（Arturo Frondizi，1958—1962）倡导发展主义政策，政府出台了新电影法（史称Decreto Ley 62—57），以尽量降低电影投资风险，同时建立新的国家电影机构（Instituto Nacional Cinemagráfico）。虽然新政策在此时收效甚微，但日后显现出一个良好的连带作用，那就是国家可提供50%预算经费的政策，使得独立电影人基本上成为自己的制作人，这一点将改变阿根廷电影的整体面貌。不同于以探戈电影为主体的30年代影坛，20世纪50—60年代涌现的“新浪潮”（Nueva Ola）和阿根廷新电影展现出更加浓厚的知识分子色彩。一代青年电影人开始组建自己的电影工作坊。布宜诺斯艾利斯的新电影运动开始于1959—1961年间，最重要的人物是费尔德曼（Simon Feldman）、马丁内斯·苏亚雷斯（Jose A. Martinez Suarez）、曼努埃尔·安丁（Manuel Antín）、何塞·科恩（David José Kohon）、鲁道尔夫·库恩（Rodolfo Kuhn）、劳塔罗·穆鲁亚（Lautaro Murua）。除去穆鲁亚，其他导演的作品大都沉溺于自我表达，无非是借着布宜诺斯艾利斯的街景，探讨中产阶级的内心世界。只有穆鲁亚走出首都，用镜头记录了乡村生活和不享受特权的社会底层。然而，除了专门的电影史著作，这批影人和影片已较少为人提及，因为它们被随后到来的激进政治电影所覆盖。这次短暂的“新浪潮”至少意味着，除了美国进口电影和传统探戈电影，观众

还有不一样的期待。

当“新浪潮”电影人在布宜诺斯艾利斯营造他们的“作者电影”的时候，北方城市圣菲（Santa Fe）见证了另一种“新电影”的诞生。阿根廷诗人与电影人费尔南多·彼厘曾于 50 年代初前往意大利罗马的电影实验中心（Centro Superimentale di Cinematografia）学习。1956 年返回阿根廷后，他急切盼望将阿根廷电影改造为“现实主义的、民族的、大众的、批判的电影”。彼厘很快融入布宜诺斯艾利斯的电影团体，一度担当斡旋、调和影人、发行商和展映人利益的角色，呼吁政府出台新政策，保护民族电影工业（最终促成 1957 年电影法的颁布）。虽然收到加盟商业电影的邀请，而他自己也曾表示，没有“做一名教师的耐心”，但还是在 1957 年初接受了滨江省大学社会所的邀请，为该研究机构举办一次为期四天的电影工作坊。这一短期工作坊取得了巨大成功，大约有 130 名学生参加。鉴于最初的一批学生热情高涨，在校长的全面支持下，滨江大学成立了纪录片学校，而且在一年之后，拓展成设立有两年全日制课程的电影所，讲授电影批评、电影理论和影片制作课程。[①]

彼厘反对布宜诺斯艾利斯的电影精英主义，进而主张大众电影（cinema popular），以摄影机记录社会现实中未曾获得再现的方面。他的工作不止于讨论、思考电影形式与功能的转变，也引导学生从事电影制作与接受的不同实践。他不鼓励学生根据自传、个人灵感和生活经验来拍电影，而是引导他们系统观察本地区的社会状况。他们常常在数月间撰写附研究照片的调查报告，采访他们关注的居民，每日与拍摄对象交谈。

纪录片学校出品的最具影响力的作品是《请扔一角钱》（*Tire dié*）。在这部纪录短片中，圣菲一座贫民窟的儿童们每日在一座狭窄的铁路桥上追逐火车，恳求乘客扔下一角钱。电影是在完成了多篇附照片的调查报告，由学生访谈人录像采访社区居民与儿童后，集体协作完成的。影片首映时，有四千多人参加，他们大部分从未进入过大学课堂。虽然这部纪录片从没有在阿根廷商业影院放映，但曾参加多个国际电影节，并通过另类渠道（大学教室、电影俱乐部、工会大厅等）广泛展映。[②]

除了力图改造民族电影的性质和风格，彼厘也认为传播、发行渠道的转变是所有民族电影工业必须优先处理的问题。虽然现行的发行体系几乎完全被外国资本所制约，但他提出的解决之道并非是漠视票房或者要求政府全额资助民族电影。他认为，电影必须由观众来支持。这是为了保持经济上的健康，观众买票的事实也证明他们对电影感兴趣，这也能保证电影创作者对观众有所承诺。现今，研究者通常将圣菲纪录片学校视为拉丁美洲新电影的前史。费尔南多·彼厘多年之后，将与加西亚·马尔克斯联合指导哈瓦那的第三世界电影学校，《百年孤独》的作者称他是拉丁美洲新电影的“格兰德老爹”。

1959 年，从马埃斯特腊山区走出的卡斯特罗兄弟和格瓦拉领导的游击队，进入哈瓦那城。

---

① ［阿根廷］费尔南多·彼厘：《一种电影经验的诞生》，见《圣菲纪录片学校》，第 17 页，滨江大学电影所文献出版社 1964 年版。

② ［阿根廷］费尔南多·彼厘：《睁开双眼的梦想者》，第 17 ~ 34 页，陶鲁斯出版社 2007 年版。

在全世界记者的镜头下取得政权的革命者，自然地意识到以影像记录革命历史的重要性和急迫性。因此，新政府建立后的三个月内，古巴电影艺术与电影工业局（Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográfico，简称 ICAIC）成立。ICAIC 的创立者之中，胡里奥·加西亚·埃斯皮诺萨和托马斯·古铁雷斯·阿莱亚（Tomás Gutiérrez Alea），与费尔南多·彼厘一样，都曾在意大利电影实验中心研修。很自然地，他们邀请了意大利影人塞萨·萨瓦蒂尼（Cesare Zavattini）来古巴指导新机构的创建工作，同时，尤里斯·伊文思（Joris Ivens）受聘指导纪录片。1960 年，古巴拍摄了最初几部故事片，埃斯皮诺萨的《古巴起舞》（*Cuba baila*）与阿莱亚的《革命故事》（*Historias de la revolución*）中可以清晰地看到萨瓦蒂尼的影响。然而，这时期的古巴电影尚未被外界熟识，毋宁说是古巴革命本身为整个拉丁美洲提供了另类的想象力。

从古巴岛吹向大陆的激进风暴，通过 1961 年一位年轻的巴西导演的作品率先透露出来，电影的名字就带出诸多信息：《转向风》（*Barravento*）。这部电影次年在巴西上映，之后曾参加卡罗维发利国际电影节。影片讲述一位受过教育的黑人从城市回到乡村，试图驱散一个当地巫师施加在故乡村庄民众身上的魔法。除去巴西传统文化的痕迹，新现实主义风格清晰可辨，其中不难找到德西卡的《米兰奇迹》（*Miracolo a Milano*）的痕迹。这位青年电影导演就是格劳贝尔·罗恰，他的箴言，所谓电影便是“手中的一架摄影机，头脑中的一个念头”，激励几代巴西青年电影从业者走上街头，开始自己的电影生涯。事实上，巴西新电影运动正式启动以前，罗恰就已经贡献了他两部最重要的影片。《太阳土地上的上帝与魔鬼》（*Deus e o diabo na terra do sol*，1964），讲述一对在腹地迁徙、流浪的夫妇——罗萨和曼努埃尔——他们首先成为黑人先知塞巴斯蒂昂的追随者，当先知与大部分信众被地主阶级雇用的军队杀害之后，他们又转而投奔声名显赫的匪帮领袖克里斯科（Corisco）。克里斯科的言论远不像黑色先知那样充满迷媚的千年王国色彩，他的行径更为凶残，更接近于单纯的社会反抗。最终克里斯科未能逃脱统治阶级的猎杀——他死于著名的击杀匪帮的枪手、“死亡引路人”安东尼奥（Antonio das Mortes）的枪口之下。影片从未在理性心理层面解释罗萨与曼努埃尔的言行举动。当枪手安东尼奥杀死克里斯科之后，他遵守诺言，放走了曼努埃尔夫妇。我们看到曼努埃尔与罗萨开始在腹地荒野上狂奔，而电影背景音乐响起，那是一首预言般的歌谣：“当腹地成为大海，大海变成腹地，穷人的公正才能实现”。最后一幕，镜头直接切换为海洋航拍。

1967 年，智利小城比尼亚德尔马（Viña del Mar）举办了一场拉丁美洲电影人的集会。在后来的追述中，新电影的参与者时常感到 1967 年的聚会是一次意外收获：那原本是一家电影俱乐部策划的文化交流活动，没有什么具体的政治意图。借助那次机缘，一群青年电影人发现，为了理解并揭示拉丁美洲各个国家深刻矛盾的现实，为了探究电影媒体另类的政治可能性，他们早已从事着高度契合的艺术实践。阿根廷的圣菲电影学校、玻利维亚的乌卡矛电影小组、巴西新电影以及当时已创建八年之久的古巴革命政权之下的电影机构，此外还包括哥伦比亚、智利、委内瑞拉等国的电影人，他们普遍认为电影可以成为唤醒社会意识的工具。研究者一般将 1967 年比尼亚德尔马的电影节视为标志“新电影”正式登场的历史事件。

智利比尼亚德尔马电影节一年后，在委内瑞拉梅里达（Mérida）举行的拉丁美洲纪录片

电影节上，伴随着阿根廷的费尔南多·索拉纳斯与奥克达维奥·赫蒂诺的《熔炉时刻》（*La hora de los hornos*，1968）、乌拉圭的马里奥·韩德尔（Mario Handler）的《我爱大学生》（*Me gustan los estudiantes*，1968）、哥伦比亚的豪尔赫·席尔瓦（Jorge Silva）和玛尔塔·罗德里格斯（Marta Rodríguez）的《烧砖人》（*Chircales*，1968）等纪录片在拉美首次公映，一场联合性的政治承诺电影运动在整个拉美次大陆清晰浮现出来。整体而言，与会电影人坚持如下信念："主张一种承诺于民族现实的电影，一种拒绝一切推诿与歪曲方案的电影，同时也拒斥冷漠与无知，并以此来面对复杂的社会、政治、经济及文化问题。每一个国家，基于具体情境与特征，都在经历这些问题。不论虚构还是纪实，新电影是创造现实主义的电影；它是明白无误的证言、深刻的分析或鼓动人心的工具，是一种在不可能之生产条件下诞生的电影，是通过信仰行动和电影作者的无限耐心而生成的电影。"①

早在 1965 年，格劳贝尔·罗恰已显示出来，他的艺术抱负并不限于表现主义的影像风格，而是通过电影思考巴西的整体境遇。罗恰写于 1963 年的《巴西电影评述》（*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*），是他将欧洲正在广泛讨论的"作者论"投入政治实践的最初尝试：虽然电影作者与政府在发展民族－国家文化层面，有共同的目标——两者都期待建立民族国家电影工业，但电影作者也可能在接受国家保护政策的同时，培养自身对国家欠发达状态的批判意识。1965 年，他发表了著名宣言《饥饿美学》（或《暴力美学》，*Estéticas de la violencia*）。在宣言中，他论述道，欠发达国家的政治应当是饥饿的政治，暴力的政治。从此之后，"饥饿美学"就成为巴西新电影的同义语。

政论纪录片《熔炉时刻》在梅里达放映的次年，影片的两位作者撰写了重要论文《朝向第三电影：关于第三世界解放电影发展的记录与经验》。所谓"第三电影"，是指不同于好莱坞电影（"第一电影"）或欧洲风格的作者电影（"第二电影"）的另类电影实践。有意味的是，假如参看罗恰的电影文论，我们发现在阿根廷与巴西，"作者电影"几乎对应着相反的电影实践。索拉纳斯与赫蒂诺采用如下参照系定位自己的工作："以主题的电影对抗角色的电影，以大众的电影对抗个人的电影，以小组合作创作的电影对抗作者统治的电影，以提供信息的电影对抗新殖民主义去信息的电影，以重新紧握现实的电影对抗逃避的电影，以进攻的电影对抗被动的电影。针对制度化的电影，（第三电影）针锋相对地提出游击队电影；针对景观的电影，第三电影倡导电影－行动或直接行动；针对为人类中老朽者拍摄的电影，我们倡导适合于新人的电影，我们当中的每一个人都具有成为新人的可能。"② 如果用更为简单的语句来概述，那么第三电影是服务于人民的电影，以激发革命意识为目的，既不服务于商业利益，也无关资产者的空虚消遣。索拉纳斯其后曾多次在文章或访谈中使用"电影就是枪械"这个比喻——20 世纪 60 年代，他与赫蒂诺毫不掩饰他们对庇隆政治的完全赞同，认为

① 转引自莱利安·波顿：《拉丁美洲的电影艺人与电影工业》，见迈克·马丁选编：《拉丁美洲新电影》（第一卷），第 158 ~ 159 页，底特律：韦恩州立大学出版社 1997 年版。

② 索拉纳斯、赫蒂诺：《朝向第三电影》，见《电影、文化与去殖》，第 88 页，布宜诺斯艾利斯：21 世纪出版社 1973 年版。

他们的电影放映机就是一支捍卫庇隆主义而“每秒钟射击24次的枪”。值得注意的是，“第三电影”这个词到了欧洲和美国电影批评者那里就变得极为普泛，成了任何不算是商业电影，也不是自诩的艺术电影，既不是民族－国家电影，也不是全球资本的扩张结果的一切电影，但追溯到这个词的缘起和本义，则一定要是政治斗争性的电影，而且通常是在专制压抑的敌意环境下的政治斗争。

1969年，古巴电影人所面临的处境不同于南锥体国家，革命胜利十周年之际，埃斯皮诺萨提出“不完美的电影”这一概念。对于日渐完美的古巴电影技术而言，这一概念充满了警觉和自我批判意识。电影工业所要求的“完美”与“质量”，很可能影响观众的社会行动能力。基于一套新诗学，《致不完美的电影》主张创造多样的形式，同时并不摒弃电影的娱乐性。需要指出的是，古巴是拉丁美洲新电影中的特例，革命后的古巴电影在国家文化政策的层面上得以确立，不为商业竞争所累，同时其创造力也没有被官僚系统所扼杀（虽然一些选择去国的电影人与知识分子未必同意这一表达）。出品本土电影的同时，古巴也成为新电影各种理论的聚会之地——费尔南多·彼厘的《电影与欠发达》、索拉纳斯与赫蒂诺的《朝向第三电影》都率先在古巴发表，而罗恰的《巴西电影评述》也在古巴翻译成西班牙语。《欠发达的记忆》（*Memorias del subdesarrollo*）和《露西娅》（*Lucía*）这两部重要文本，通常被认为是古巴电影美学的代表。

进入到70年代，巴西、阿根廷、古巴以外的电影人或团体也进行了具有差异性的尝试。1972年，玻利维亚乌卡矛电影小组，在豪尔赫·桑希内斯的领导下，估价并批判了自己的电影轨迹，即从一种讲述“结果”的电影（以谴责为主要使命）转向“缘由”的电影（以分析经济、文化依附处境为任务），并最终导向一种互动的电影，在捕捉玻利维亚人民的历史记忆的同时，也让电影自身成为未来走向的参与性因素。电影人意识到，这种电影形态的转变，必须落实到电影形式层面的变革：“既然我们尝试创造的电影，是与历史演进一同发展的电影，但也试图影响历史进程并从中提取建设性因素，它便不能将自己局限于传统形式与结构。这种内容决定了互补的形式，这种形式要打破传统模式……如果说与现实和真理一起工作，把握生活和每天的历史是绝对必要的，那么出于同样的原因，找到不会减损或背叛内容的形式也绝对必须。”[①] 出于这些考虑，乌卡矛小组的策略之一是，邀请历史事件的参与者重新搬演历史原景，将过去/历史参与者、当下/影片制作和未来/政治斗争的走向，三者联合在一起。桑希内斯的代表作《雄鹰之血》（*Yawar mallku*，1969）与《人民的勇气》（*El coraje del pueblo*，1971）就邀请了亲历历史事件的原住民社群参加电影摄制。

新电影的参与者在理念上也不是毫无争议。1969年，在智利召开的第二届新电影节上，参映的《熔炉时刻》不仅引起共鸣，也引发争议。一些智利电影人推举劳尔·鲁伊斯（Raúl Ruiz）为代表，表达了对暴力抗争的不同意见；在此次电影节上放映的一些智利影片，包括

① 转引自莱利安·波顿：《拉丁美洲的电影艺人与电影工业》，见迈克·马丁选编：《拉丁美洲新电影》（第一卷），第160页，底特律：韦恩州立大学出版社1997年版。

《纳胡尔托罗的豺狼》（*El chacal de Nahueltoro*，1969）、《瓦尔帕拉索，我的爱》（*Valparaíso mi amor*，1969）、《三只悲伤的老虎》（*Tres triste tigres*，1968）也显示了不同的思想倾向。

回顾 1954 至 1955 年拉美电影的低潮期，就 1969 年的拉丁美洲电影的产量而言，其数字变化不大。然而此时电影生产的性质与接受电影的方式，都发生了深刻变革。圣菲纪录片学校挑战了霸权性的工业电影制作模式；索拉纳斯等独立电影人将电影变成思想去魅与社会变革的基础；在巴西，新电影兴起于维拉克鲁斯制片厂的灰烬之中，重新在城市中产阶级中找到了自己的观影群体；借助 1959 年革命，古巴电影人在此时期几乎能在各个层面展开实验，尝试任何想法；在智利，“民族－国家电影”被认为是阿连德“朝向社会主义运动”和人民联盟的代名词；在玻利维亚，以桑希内斯为代表的年轻电影人从内部与外部挑战国家电影机构，转而为人口中大多数的原住民拍摄电影。

另一条应注意的线索，是拉美新电影在机构建制上的巩固。1968 年梅里达纪录片电影节之后，乌拉圭首都开设了第三世界电影资料馆，除了展映拉丁美洲各国电影以外，资料馆刊行了重要杂志《前进》（*Marcha*）；更多机构依托于拉美大学，开设讨论课，广泛展开合作，谋划电影制作策略：例如桑希内斯流亡后，曾在哥伦比亚拍摄《离开这里！》（*Fuera de aquí*），而影片的剪辑工作却是在梅里达安第斯大学的电影系完成的。1974 年，拉丁美洲电影人协会成立；1985 年协会扩展，改组为拉丁美洲新电影基金会。1973 年智利政变后，比尼亚德尔马电影节无法延续，暂时转移至委内瑞拉的加拉加斯，但由于没有机构性依托，曾一度停办。古巴原有一年一度的青年节集会，1979 年青年节主办方开设了电影版块，随后电影反而发展为青年节的主体活动——这就是延续到今日的哈瓦那电影节的缘起。进入到 70 年代之后，特别是 1973—1979 年之间，原先在民族－国家框架下进行的电影实践，普遍面临“独裁压抑－国家支持”的矛盾处境。巴西、阿根廷、智利、乌拉圭与哥伦比亚等国的军事政府，在继续为本土电影提供政策和资金保障的同时，为了让持不同政见者缄口不言，发动了旷日长久的“肮脏战争”（guerra sucia）。一些新电影“作者”选择留守，转为半工业化电影的参与者；而许多电影人被迫选择流亡生活——哈瓦那国际电影节和古巴电影工业与文化研究所对这一批电影人艺术实践的延续至为重要。上述机构都是展开创造性电影实践的平台和新电影大陆规模构想的依托。

进入 70 年代之后，古巴革命带来的激进风暴在南锥体国家被军事政变所阻遏，智利电影人帕特里西奥·古斯曼、劳尔·鲁伊斯，阿根廷电影人索拉纳斯等电影人在这一时段纷纷去国流亡，这一情形标志着拉丁美洲新电影鼎盛时期的终结。但这批流亡海外的拉美电影人仍旧秉承新电影精神，创造了一批拉美电影的经典之作，诸如古斯曼的《智利之战》（*La batalla de Chile*）三部曲[①]、索拉纳斯的《探戈：卡尔德尔的流亡》等等。

---

①《智利之战》三部曲从 1974 年开始剪辑，1979 年才终于在哈瓦那完成了后期制作。三部曲的名称分别是：《资产者的暴乱》《政变》与《人民的力量》。按照研究者莱利安·波顿的描述：《智利之战》体现了“纪录片手法的创造性综合……它将形成中的历史划分为可被摄影机捕捉到的元素，这套方法论使得该片成为一部具有持久重要性的电影”。

34.4 当代拉丁美洲电影

虽然拉丁美洲新电影刷新了这一地区电影实践的整体面貌，但新电影在很大程度上仍旧是电影爱好者与国际电影节上的影片。直到1988年，智利电影人、小说《聂鲁达的邮差》的作者斯卡尔梅达（Antonio Skármeta）还曾发出这样的哀叹："在欧洲，除却电影俱乐部和电影文化频道，拉美电影完全不可见。"①

80年代，拉美国家普遍经历了"再民主化"过程，电影人拥有了更多的创作自由，但60—70年代那种乐观精神也随之消退，许多电影转而讨论"肮脏战争"的记忆以及更为温和的民族文化复兴的问题。

阿根廷在1983年12月实现民主化，起先出现的几部影片都讨论了晚近遭遇的民族创伤。《官方说法》（*La historia oficial*，1985）是阿根廷第一部获得奥斯卡最佳外语片奖的作品，影片从一个中学女教师的目光切入，逐步揭露出日常生活背面的惨痛历史：她领养的小女儿竟是独裁时期从"失踪"政治犯家庭窃取的孩子。女导演玛利亚·路易莎·班贝格（Maria Luisa Bemberg）的《卡蜜拉》（*Camila*，1984），以更接近情节剧的方式，讲述19世纪罗萨斯统治时期，一对私奔情侣的爱情悲剧，影片借古喻今的反独裁意味是十分明显的。费尔南多·索拉纳斯在此时期贡献了两部影片《探戈：卡尔德尔的流亡》（1985）和《南方》（*Sur*，1988），既呈现了拉美知识分子欧洲流亡经验，也讨论了他们的内在流亡。智利在1990年之后实现民主化，电影人开始讲述独裁、流亡与人权侵害事件，譬如里卡尔多·拉腊因（Ricardo Larraín）的《边界》（*La frontera*，1991）、胡斯蒂尼亚诺（Gonzalo Justiniano）的《健忘》（*Amnesia*，1993）和古斯曼的《顽强的记忆》（*La memoria obstinada*，1997），影片都将记忆、忘却、历史与现实的冲突、调和作为核心话题。

80—90年代之交，东欧剧变和苏联解体给古巴造成了强烈震荡，苏联援助中止，国民经济岌岌可危，卡斯特罗宣布古巴进入了"和平年代非常时期"。意识形态领域的冲击也呈现在电影文本中，迪亚斯·托雷斯（Daniel Díaz Tores）的《爱丽丝梦游奇幻乡》（*Alicia en el pueblo de Maravillas*，1991）描述了一个"下放"不合格劳动者的虚构小镇，鉴于其可疑的立场，影片成了古巴革命后第一部遭"禁映"而仓促下线的影片。正是在这一时期，古巴影坛的核心人物古铁雷斯·阿莱亚在去世前，留下了两部获得国际声誉的影片：《草莓与巧克力》（*Fresa y chocolate*，1994）和《关塔那摩女人》（*Guantanamera*，1995）。尤其是第一部，由于其对古巴同性恋者的宽容而受到国际评论界的赞许。《关塔那摩女人》的立场要更为暧昧，构成故事的是从古巴最东端前往西端哈瓦那的送葬之旅，现实主义的情节背后潜藏了一则神话：天神忘记了创造死亡，因此人间充满老而不死的年迈之人；唯有倾盆大雨，才能完成人间的新旧替换。

然而，90年代中期之后，拉丁美洲电影似乎出现了"复兴"迹象。特别是新世纪的第一

---

① 安东尼奥·斯卡尔梅达：《欧洲：拉美电影生产与传播的必要链条》，见迈克·马丁选编：《拉丁美洲新电影》（第一卷），第263～269页，底特律：韦恩州立大学出版社1997年版。

个十年，在欧洲、北美及其他世界大都市，来自拉美的电影获得了前所未有的可见度。即便是那些从不刻意留心拉丁美洲的观影者，也会在无意间瞥见下述讯息：2004 年，《上帝之城》（*Cidade de Deus*，2002）获得奥斯卡提名，还猎取了纽约影评家协会、温哥华电影节的头等奖项；备受争议的《精英部队》（*Tropa de Elite*）捧回了 2008 年柏林电影节金熊奖；拉美本土电影票房纪录时常周期性地被新片打破；更为丰富的新片 DVD 通过 Amazon 等主流网站在线销售；重要的拉美导演，特别是三位墨西哥导演——伊尼亚里图、卡隆和德尔托罗——长年在好莱坞拍摄大制作影片。除此以外，美国大学课堂开始广泛地将拉美电影纳入罗曼语言文学系或拉美研究的课程大纲之中。

可以清晰地注意到，电影产业与市场在电影“复兴运动”中发挥了巨大作用。90 年代，阿根廷、巴西与墨西哥，三个重要拉美国家的传统电影工业都曾经历长时段的低迷不振。以巴西为例，90 年代初所面临的悖谬情景是，二十多年的军事独裁政府刚刚结束，第一任民选总统反而取消了所有的国家电影资助。甚至迟至 1998 年，《中央车站》（*Central do Brasil*）从柏林电影节载誉而归，却仅能找到 36 块银幕来放映。然而，从今日情况来看，巴西电影已重现活力。许多研究者将电影工业的增长归功于新国家政策的刺激。仍以巴西为例：1993—1994 年，“巴西电影拯救计划”启动，政府于 1994 年通过“视听法案”（Audiovisual Law）。依据此项法案，任何在巴西设立企业的跨国公司都可以透过投资当地电影生产的方式，抵充部分所得税；故此，哥伦比亚、福克斯等国际影片发行公司纷纷选择将当地票房收入所得税的 70% 投资巴西电影。

新一代电影人的特征之一是，他们更加善于利用国际资本，联合制作是此时期广受赞誉的电影作品的共同特征。诸多国际资本实体都曾为拉美影人提供便利：如圣丹斯学院（Sundance Institute），鹿特丹电影节的 Hubert Bals 计划，都倾向于支持来自非西方国家的拍摄计划；戛纳电影节的剧本创作奖特别针对那些较少接触海外投资的剧作者。此外，伊比利亚传媒（Ibermedia）特别关注拉丁美洲的电影制作，该机构于 2004 年资助了 32 个拍摄计划，而 2005 年项目又增长到 36 个。除去上述实体为贷款、投资大开方便之门，还有数家重要的独立制作公司辅助这场复兴运动，例如 Patagonik 公司参与联合制作《堪察加》（*Kamchatka*），Videofilmes 公司参与联合制作《上帝之城》和《撒旦夫人》（*Madame Satã*），Altavista 投资拍摄了《爱情是狗娘》（*Amores perros*）。良好的国际声誉又引来众多国际发行公司的关注（譬如博伟国际影业、索尼影业、米拉麦克斯影业、20 世纪福克斯电影公司）。鉴于此，可以说今日许多拉美电影人已不必依赖于国家的政策导向，而后者常常由于局势变化，削减支持力度，致使本国电影工业陷入被动。

然而，面对这种乐观景象，或许我们应该认识到“拉丁美洲电影”这一普泛语词的有效性建立在全球市场的意义上。如果说，60 至 80 年代的拉丁美洲新电影缘起自革命年代泛拉美主义的大陆性联合，那么新世纪十年，命名“拉美电影”的主要动力在于为来自此地区的电影在国际市场上创造更广阔的空间，而从未试图囊括所有拉美国家的电影工业及文化。稍加浏览此时期拉美重要电影篇目和区域电影研究专著，便不难发现，玻利维亚、巴拉圭、委内

瑞拉、危地马拉、萨尔瓦多、洪都拉斯等国影片，绝少有机会跃出国境，为国际观众所了解。另一类被“拉美电影”这一语词所遮蔽的电影文本是DV纪录片，尤其是安第斯地区原住民手持数码摄影机所拍摄的电影作品（有些学者将其称为“第四电影”）。虽然原住民电影由于其特殊立场和趣味，常常局限于另类放映渠道（如社区俱乐部、大学课堂），但也应该意识到其不可见在于原住民影片自觉地疏离于国际电影市场。

但在另一层意义上，当代的“拉美电影”又绝不仅仅是市场标签，它依然是被广泛使用且拥有描述效力的术语。虽然具体说到某一部巴西电影或哥伦比亚电影，它自然具有独特的影像风格和叙事手段，但在今日国际市场上，“拉美电影”已然成为富于感召力的品牌。这一概念的巨大成功为此区域新的电影实践铺设了道路，并将吸引国际制作公司与发行公司持续为此区域的电影实践投资。

相较于新电影，也有不少学者对当代拉美影片中所谓的“形式革新”提出质疑。有研究者认为这一批广受关注的影片并没有找到处理历史创痛与当下问题的恰当表达法。例如，墨西哥文化批评家蒙西瓦斯（Carlos Monsiváis）责难《爱情是狗娘》和《你妈妈也一样》（*Y tu mamá también*）不过是盗用了昆汀·塔伦蒂诺的影像风格，而其中对墨西哥青少年的描述只是为了将影片刻意嵌入全球标准的青年亚文化的图像序列。[①] 巴西电影学者本特斯（Ivana Bentes）进一步质疑了当代巴西电影的整体价值，批判影片对社会经济问题的肤浅介入：相较于20世纪60—70年代的巴西新电影（Cinema Novo）的激进美学创新和政治品格——以格劳贝尔·罗恰的“饥饿美学”最为人熟知——那么今日巴西电影只能称作“饥饿的美容”（cosmetics of hunger）。她批评近期巴西电影执着于刻画社会贫苦面貌，而同时缺乏更高层次的社会变革计划，那么这种影像表达难免沦为吸引外国消费者的贫民窟风景。[②] 学者的批评之声同时也针对新一代电影人的“去政治化”言论。阿根廷青年电影人早已宣告他们属于“孤儿的一代”，声言其创作并不联系着60年代阿根廷“第三电影”（出现于“饥饿美学”的同时期），甚或是“再民主化”时期的电影（以《官方说法》为代表）。与之相应的是，墨西哥当下声誉正隆的三位电影人——伊尼亚里图、卡隆和德尔托罗——纷纷将自己艺术成就的起点描述为与国家支持的本土电影工业“脱钩”，转而瞩目于国际资本。这些电影人长期在本土以外工作，主张以更加个人化的方式回应大众的观影期待。总而言之，在众多研究者看来，立足国际位置，淡化民族－国家的电影承诺，主动践行“去政治化”的艺术趣味，是这一代成功电影人的共有特征；而这些美学与生产方面的特征，构成了当代拉美电影与拉丁美洲新电影的主要差异。

---

① 卡洛斯·蒙西瓦斯：《地方的与全球的》，载《公共》，2001年10月21日。

② 本特斯：《当代巴西电影中的腹地与贫民窟》，见露西亚·纳希比选编：《巴西新电影》，第124～125页，伦敦：陶里斯出版社2003年版。

思考题

（1）20 世纪 30—50 年代，拉美影坛出现了哪些富于本土色彩的电影类型？

（2）阿根廷的“第三电影”理论、巴西的“饥饿美学”理论与古巴的“不完美的电影”，具有怎样的共性和联系？

（3）2000 年之后的拉丁美洲电影相比 20 世纪 60—70 年代的“拉美新电影”，在生产方式和电影美学上有怎样的差异？

参考书目

Fernando Birri, *Soñar con los ojos abiertos*, Taurus, 2007.

Díaz López & Alberto Elena, *Tierra en trance, El cine latinoamericano en 100 peliculas*, Alianza, 2006.

John King, *Magical Reels: a History of Cinema in Latin America*, Verso, 2000.

Zuzana M. Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, University of Texas Press, 1993.

VV.AA. Hojas de Cine: *Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano 3 vols*, Secretaria de Educación Publica/Universidad Autonoma Metropolitana/Fundacion Mexicana de Cineastas, 1988.

第 35 章

德语电影

德国（8200 万人口）、奥地利（840 万人口）和瑞士（790 万人口），共同组成了位于中欧腹地的德语区。这三个国家在地域上相毗连，并且被同样的一些历史事件共同塑造与影响，事实上，德国与奥地利的一些区域和省份共同分享着同样的历史。德语在这三个国家都是主要语言，其中瑞士的情况也许有些特殊：它有四种官方语言——德语、法语、意大利语和拉丁罗曼语，其中德语主要在毗邻德国与奥地利的瑞士中北部得到使用。

德语是一种十分丰富并且语法清晰的语言。像伊曼努尔·康德和路德维希·维特根斯坦这样的伟大哲学家曾经对语言进行过细致研究，并建立起了语言与理性、伦理及数学之间的关系。德语和德语文化因其严谨、精确与富有分析性维度的特点被人熟知，这些特点反映在生活的方方面面；与此同时，德语文化也受到了音乐及德语的节奏韵律的强烈影响。在本章中，笔者将试着归结出影响近些年出品于德国、奥地利与瑞士的德语电影的共同文化因素，同时也指出存在于这些区域的区别。值得留意的是，瑞士电影也同时经受着来自法语电影（例如大导演让－吕克·戈达尔就具有法国 / 瑞士双重国籍）和意大利语电影的影响，本章将不会把这些因素纳入考虑范围。

35.1 德语电影综述

众所周知，德语电影悠长丰富的传统可以追溯到电影史的初期，这种传统对好莱坞电影的发展有着决定性影响，因为德国与奥地利曾经向好莱坞输出过为数众多的导演、编剧、制片人与演员，这些影人对好莱坞电影的贡献是不可估量的。

“二战”过后，德国与奥地利的艺术经历了重大的改变，这些改变导致了对艺术的本性与功能的重新定位，电影也不例外。在战后德国艺术家看来，艺术应当呈现出对包括历史、社会与政治在内的生活中各个层面的批判性反思。60 年代末期出现的新德国电影运动正是萌

生于这种思潮中。新德国电影运动的代表人物亚历山大·克鲁格（Alexander Kluge）、维姆·文德斯（Wim Wenders）和维尔纳·赫尔佐格（Werner Herzog），尽管年事已高，却仍然不停地进行着创作。

运动中的另一位代表人物埃德加·雷茨（Edgar Reitz）在 2013 年底出品了自己的新作《另一个故乡》（*Die andere Heimat*），这部作品可以被视为他之前拍摄的电视剧集《故乡》（*Heimat*）的前传，该片将时间追溯到了德国 150 多年前不为人知的一段历史时期：1848 年革命的前夕。“我本以为（这部电影的创作过程）就像是在森林中的漫游，最终将会把我带回故地，”雷茨说，“但最终我却发现自己在森林里越陷越深，并发现了自己之前从未探访过的诸多地方。”

如果说《另一个故乡》试图寻求对德国历史更深入的理解，那么伟大的女性主义导演玛格雷特·冯·特洛塔（Margarethe von Trotta）的电影试图寻求的就是对德国历史上伟大女性人物更深入的刻画。同样是新德国电影运动代表人物之一的冯·特洛塔，在 2012 年完成了她的《汉娜·阿伦特》（*Hannah Arendt*）。冯·特洛塔在她的电影生涯中一直努力塑造着坚持自己生活方式的坚强女性，为了捍卫立场，她们有时甚至不惜对自己身边的所有人加以疏远。《罗莎·卢森堡》（*Rosa Luxemburg*，1986）的主人公是一个无法融入任何党派的共产主义反叛者，《灵视》（*Vision*，2009）的主人公则是来自宾根的希尔德加德，这位来自 12 世纪的神秘修女创作出了超越时代的音乐作品。《汉娜·阿伦特》展现的则是这位德裔犹太哲学家人生中的一个重要阶段，以及她对纳粹战犯艾希曼的看法所引发的争议。冯·特洛塔创作这些电影的目的不仅是要让人理解这些主人公，更是要理解作品主角们所身处的社会环境。对于德语国家——尤其是德国与奥地利——来说，分析与理解历史，是进行自我反思与身份确立的重要前提。

在奥地利与瑞士的电影史上，也曾出现过类似的对本国的历史、社会现有结构或是不为人知、被人遗忘的真相进行批判性质询的重要作品，但它们从未获得与新德国电影作品等量齐观的国际认可。这种局面在 21 世纪有所转变：纽约在 2006 年举办了一次奥地利电影展，而《纽约时报》对这次活动评论道：“奥地利电影的显著特质，在于它们愿意直面本国的卑鄙一面，并强调其负面效应。这座小国在近些年间几乎变成了沮丧型电影的世界中心。”我们可以进一步认为，奥地利电影的显著特质还在于它们超越了本国国界，勇于直面属于整个世界的现实，无论这是对人为问题、社会问题、环境问题所进行的大规模交涉，还是对人性中隐秘阴暗面的低调展现，对复杂灵魂的无情剖析。德语电影通常会理所当然地对影片中人物所处的环境、所面临的情形与人物本身做出批判性审视，而奥地利导演迈克尔·哈内克（Michael Haneke）的作品则将这种手法推向了极致。哈内克在其电影生涯中不断地表现着人性中最残酷暴虐一面的故事，然而他在描绘其电影人物时采用的却是如临床医师一般客观的视角。他的作品《趣味游戏》（*Funny Games*，1997）讲述了一场关于虐待的游戏，并被其本人在美国翻拍（2007 年）；《钢琴教师》（*The Piano Teacher*，2001）则聚焦于一位钢琴女教师的极端心理，以及她与她的学生及她母亲之间的关系。哈内克最新出品的成功之作《爱》（*Amour*，2012）涉及的主题是衰老的痛苦、面对衰老时的无力反抗，以及对死亡的渴望。

在德国、奥地利、瑞士三国的德语区艺术中，都反映着一种坚韧的社会责任感。

另一个因素对这三个国家的德语区域同样有着重要影响——基督教。虽然在奥地利，天主教一直都占据主导地位——在哈普斯堡帝国时期，天主教一直都是奥地利国教；但是在德国，马丁·路德曾试图对天主教廷做出积极改革，并无意中创造出了一个新教派。与此同时，瑞士——更确切地说是苏黎世邦——成为第一个将新教立为国教，并在此后一直坚守加尔文教义的国家。现在德国北部的主要教派是新教，南部则以天主教为主。但不论对天主教徒还是对新教徒来说，宗教都是他们文化生活的重要部分，并且在有些时候是他们文化表达的一种基本依据，而这就通常需要对宗教的信条、传统与习俗采取怀疑与批判式的处理。总体来说，我们可以从许多德语电影中看到影片对宗教教育之效应的检视，这一话题有时会是一部影片的明确主题，有时则是隐含在影片文本深处的潜在影响。

涉及此类话题的突出范例之一，是德国与奥地利联合制作的影片《白丝带》（*The White Ribbon*，哈内克导演，2009），这部影片对狭隘无情的德国新教传统做出了强烈反思。影片将故事设定在1914年德国北部的一座小镇里，试图呈现虚伪伦理观塑造出一个缺乏人性的社会的过程。虽然片中故事发生在“一战”伊始，然而却更多是在隐喻着导致“二战”时期德国诸多恐怖行径发生的事件与社会结构。《白丝带》在德国、奥地利与瑞士三国及至世界范围内都得到了极大程度的关注，获奖无数，其中分量最重的当属戛纳电影节金棕榈大奖。

涉及宗教教育话题的代表作品还有另一位奥地利导演乌尔里希·塞德尔（Ulrich Seidl）近些年拍摄的《天堂》三部曲。乌尔里希·塞德尔在80年代以纪录片创作者的身份起步，他的影片频频获奖。他所选取的话题以及拍摄风格独特而生涩。他拍摄的影片《动物之恋》（*Tierische Liebe*，又名《宠物的限度》，1996）震动了影院里的中产阶级观众，而这正是他所想得到的效果。伟大的德国导演维尔纳·赫尔佐格称乌尔里希·塞德尔是他最欣赏的十位电影人之一，他是如此评价《动物之恋》的：“我从未在影院里如此直接地看到了地狱”。

塞德尔称自己是：导演、编剧、制片、偷窥者、厌恶人类的人、社会色情狂（阴暗面的揭露者）、煽动者、悲观者、人文主义者。他成长于一个典型的奥地利中产阶级家庭，带有极强的天主教道德准则。值得注意的是，在他所有的影片中，我们都能看到他对自己所接受的严苛的宗教教育以及保守社会强加在他身上诸多限制所做出的一种反应，或者说是反抗。他想成为一名反叛者，因为正如他所说的，他痛恨教堂的虚假，他要撼动、质疑、指出那些常常被人们忽视的丑恶痛苦的事情。在塞德尔的电影中反复出现的主题有天主教、孤独和性，这些主题往往以令人震惊的方式被呈现出来。塞德尔开创了一种全新而独特的摄影方式，他的影片结合了事实与虚构，虽是纪录片，有时却让专业演员与普通民众同时出镜。他从不采取评论的方式，只是偶尔会进行一些采访。他拍摄影片的方法是置身于实际的情境中，让表演者们根据他们的想法与感受临场发挥：这就是他的真实。在《天堂》三部曲中，我们又一次看到了他的作品与天主教的关联。电影分别以圣经里的三大美德命名：信、望、爱。简而言之，就是天主教认为，这三种美德能将人们升上天堂。片名赋予观众一丝遐想，一丝期待，而他们的遐想和期待随着电影的进展而破灭。正是这种观众普通视角和导演独到的表现方式

之间的矛盾，赋予了电影无穷的生命力。三部曲以满怀渴望的妇女为主角，讲述她们寻求爱与幸福的故事，用一种非常典型的塞德尔风格，将这些女人刻画得悲伤、绝望、痛苦、可笑。

在德国、奥地利与瑞士三国中，电影制作所面临的总体局面是相似的：主要是由高水准艺术影片所组成的本土电影，在面对来自好莱坞电影的竞争时很难生存。因此，由国家成立的补助系统通过对艺术电影的扶持，保障了电影的多样性与实验性。基于竞争程序建立起的经济补助机构，现已出现在上至国家政府与省政府，下至地区政府与市政府的各个层面中。而本土电影也可以在制作过程的各个阶段得到特定的补助，而随着在制作过程中所处阶段（剧本策划、前期制作、实际拍摄、后期制作、营销、发行、宣传等等）的不同，所要面对的特定要求与申请程序也会有所不同。除了寻求国内补助之外，很多德语影片还会在制作过程中寻求来自他国的经济资助，资助主要来源于其他的欧洲国家。奥地利与德国在电影制作中有着最密切的合作。两国在 1990 年签署了一项联合制片协议，写明了在合资与合作制片时所要执行的基本准则。总的来说，在两国合拍电影中出资较少的一方也至少要承担全片 30% 的投入，尽管其中也会有例外。在影片参加影展时，影片的国籍将会归合资方中出资最多的一国。由于欧盟媒体计划的扶持，制片者已经越来越容易接触到来自其他国家的资助渠道。

柏林电影节是德国唯一的 A 类电影节，并且具有极高的世界知名度。电影节主管人员一直自豪地标榜着整个电影节所具备的强烈政治自觉意识。瑞士国内的 A 类电影节是洛迦诺电影节（Locarno International Film Festival），成立于 1946 年，与戛纳及威尼斯电影节一样，是世界上历史悠久的电影节之一。旨在发掘新人导演与新兴电影潮流的洛迦诺电影节，已在国际范围内确立了自己独特的地位，来自世界各地的新一代导演都把这个电影节视为一个价值不可估量的平台。例如陈凯歌的处女作《黄土地》正是在 1985 年的洛迦诺电影节上拿到了银豹奖。在奥地利国内没有 A 类电影节，但是维也纳电影节与其他一些高水平的小规模电影节也在世界范围内备受重视。这三个国家都专门组织以提高国内电影接受认可度为目的的年度电影节，其中参展的影片往往是由年轻的电影人拍摄。奥地利国内的类似影展是 Diagonale 电影节，瑞士国内的类似影展是索洛图恩 Filmtage 电影节。德国拥有许多这种电影节，例如慕尼黑电影节和莱比锡纪录片电影节。

下面我们把目光聚焦在德语电影中两个独特且重要的现象之上：一是纪录片，二是所谓的“移民电影”。

35.2 纪录片

德语电影的一个显著特点便是其纪录片的高质量与丰富性，特别是奥地利和瑞士这两个相对较小的国家，已经在纪录片领域打响了名声。两国曾拍摄出许多在国际范围内有重大意义的纪录片，通常以社会批判为主题，并且制作水平高超。这些影片往往既能在各大电影节上获奖，也能在市场上获得较高的票房回报。较强的社会自觉意识、分析能力和有理有据的说服论证，是这些作品的共同特点。在奥地利，纪录片的产量大约占国家电影总产量的一半；

在瑞士，纪录片的产量则是剧情片的两倍，近五年瑞士每年平均产出30部纪录片。这些作品在瑞士的德语区尤其成功。纪录片的生产发行成本原本就低于剧情片，但是总的来说，人们认为纪录片所具有的文化重要性要大于娱乐性电影，所以瑞士政府会给予更多特别资助。此外，有很多电影俱乐部和小型电影节专门致力于推广与宣传瑞士纪录片，其中就包括尼翁电影节。

事实上，其他国家对瑞士电影的认识大多仅限于其纪录片。获奥斯卡提名的纪录片《战地摄影师》（*War Photographer*，克里斯蒂安·弗雷［Christian Frei］导演，2001）曾在许多个国家发行，与之声望相当的还有斯蒂芬·霍普特（Stefan Haupt）导演的《伊丽莎白·库布勒-罗斯》（*Elisabeth Kübler-Ross*，2003）、瓦迪姆·詹德雷科（Vadim Jendreyko）导演的《一个女人与五本大象》（*The Woman with the 5 Elephants*，2009年，向陀思妥耶夫斯基作品的德文翻译者致敬的影片）、彼得·李希特（Peter Liecht）导演的《昆虫之声》（*Sounds of Insects*，2009），以及让-斯蒂芬·布朗（Jean-Stephane Bron）导演的《克利夫兰对华尔街》（*Cleveland vs. Wall Street*，2010）。在瑞士专家看来，这些电影取得成功更多是因为它们探讨了有趣且具有时效性的话题，而不是因为它们的拍摄风格多么独特。瑞士纪录片的拍摄风格比较传统，缺乏创新性。创作者似乎需要对自己进行更多技术训练，并敢于尝试更多实验，这样他们的作品才会在国际视野中获得更多认可。

纪录片《形象问题》（*Image Problem*）自2012年的洛迦诺电影节首映以来，就一直是最具争议和最富话题性的本土电影。《形象问题》所反思的，是瑞士的国际形象。总的来说，瑞士愿意把自己呈现为自由、独立和民主的避风港，然而在近些年里，瑞士却因其税务纠纷、银行保密传统，及其对民众自由运动的限制，在形象方面遭受诟病。此片的两位导演西蒙·鲍曼（Simon Baumann）与安德雷斯·菲夫纳（Andreas Pfiffner）试图做的是，通过在街头或居民家中采访普通民众，也包括少数德国民众的方式，重新建立起瑞士的正面形象。他们还采访了一些公关专家，而他们最终得出的结果，却是对瑞士人的缺乏团结和日趋严重的种族问题的一次讽刺。

两位年轻的导演都出生于1979年，他们在伯尔尼艺术大学完成了音乐和媒体艺术专业的学习，且在毕业之后仍然保持了合作伙伴关系。他们联合制作与拍摄了一系列独特的影片，其中包括瑞士有史以来的第一套网络纪录片《希望的音乐》（*Hope Music*，2007）、音乐纪录片《二楼上的会面》（*Meeting on the 2nd floor*，2005），以及短片 *Emozioniere*（2009）——此片为他们赢得了伯尔尼青年人才奖和另外三个电影节奖项。《形象问题》是他们的第一部纪录长片，延续了两人不循规蹈矩的独特特质。在2013年，西蒙·鲍曼又出品了一部纪录长片《比如苏伯》（*For Example Suberg*，2013）。苏伯是一个仅有600人口的小镇，鲍曼和他的家人从出生后一直生活在那里。这部电影通过忧郁而美丽的影像，表现出了瑞士乡村社区生活的日渐变化，并隐含着一丝讽刺与幽默。鲍曼的爷爷在小镇中是个德高望重的重要人物，但鲍曼在镇上却几乎不认识任何人。他试图与镇民建立联系，但是他该怎样融入一个几乎完全失去了社区意义的小镇呢？为了寻求解答，西蒙拜访了那些曾为苏伯的特质与发展做出过贡献的人。这个现已失去特点的小镇，恰好象征着城市扩张、社会隔离、对个人财产的过度担忧，

以及社区精神的丧失等等当代问题，而这些正是整个瑞士正在面临的问题。

在奥地利与德国出品的纪录片中，我们可以看到更多的自我反思和自我批评主题。例如由马丁·凯斯勒（Martin Kessler）导演的《新的愤怒》（*NeueWut*，2005）就探寻了公众反对社会福利改革的大规模游行背后的理由。由莱斯利·弗兰克（Leslie Franke）和赫尔曼·洛伦茨（Hermann Lorenz）联合执导的《贩卖水源》（*Water for Sale*，2006）与《贩卖铁路》（*Railroad for Sale*，2007）则探讨了德国对水源和铁路推行私有化的话题。

奥地利的纪录片则在国际范围具有相当影响，频频获奖，这些知名度极高的纪录片探讨了全球性的政治、经济、社会、环境问题。

提及创作始于 20 世纪 90 年代并活跃至今的重量级纪录片创作者，不能不提到露特·贝克曼（Ruth Beckermann）这个名字。她是众多从记者转行成为纪录片创作者的代表人物。对于贝克曼来说，电影是一种探究手段，类似于实地考察。她的电影所涉及的话题是在摄制的过程中自然形成的，她不带有成见地拍摄，随着拍摄的深入，任由各种话题以不同角度逐渐汇合成一部电影。她也是一个“良心”电影人的突出代表，她的电影往往站到弱势群体或受压迫阶层的一边，呼唤社会的正义，号召对待历史和记忆要以公开和批判性的角度加以讨论。其影片《美国进程》（*American Passages*，2011）涉及美国的问题。正如她个人主页中所说：《美国进程》是一次横跨美国的相关旅程：一位幻灭的伊拉克老兵、同性恋养父、黑人法官、白人派对动物，以及一名拉斯维加斯赌桌前的老鸨。黑与白、贫与富、成功者与失败者的强烈对比，与当今这样危机重重的时代，但美国宪法赋予了人们追求幸福的权利这对矛盾，同样地令人深思。

另一位起始于 20 世纪 90 年代的重要电影人是尼可拉斯·葛耶哈尔特（Nikolaus Geyrhalter）。三次落榜于奥地利电影学院的入学考试之后，他决定开始自己制作电影。正如露特·贝克曼以及很多奥地利人所经历的，1989 年由铁幕的倒台所引发的东欧政治、社会方面的巨变，对他产生了强烈的冲击，并深刻地影响了他的作品。在 1989 年之前，奥地利虽然没有与任何军事力量结成同盟，但隶属于西欧，它与捷克斯洛伐克、匈牙利、南斯拉夫等邻国的边界也被严密地封锁，很少有旅行者可以到这些国家去。所有这些情况在 1989 年之后都改变了：这些与奥地利接壤并与之拥有一段缘于奥匈帝国共同历史的国家，引起了奥地利学者极大的兴趣，他们尤其关注对南斯拉夫解体后引发的战争和暴乱——这是继第二次世界大战之后这一地区的第一场战争。葛耶哈尔特正是于这样的背景下开始了纪录片创作。他的第二部影片《代顿一年后》（*The Year after Dayton*，1997）赢得了伊文斯纪录片奖以及其他殊荣，这部片子记录了波斯尼亚内战即《代顿和平协议》签订之后第一年的事件。他的第三部影片《普里皮亚季》（1999）描写了乌克兰的同名城市，于 1986 年的切尔诺贝利核电站事故中被破坏，但是人们仍然居住于此地，因为他们无处可去，只好生活在这一片与世隔绝的贫穷恶劣的小天地里。在这里，由于高辐射的影响，吃饭、喝水甚至呼吸都是致命的。

可以说奥地利电影是作者电影。纪录片导演个性都很强，因此，很难对纪录片进行概括分类。纪录片导演不仅是想法的创意描绘者，更重要的是他需专注于个人观点的表达。纪录

片不仅要兼顾叙事的完整，更重要的是要突出导演的想法。这些纪录片风格迥异，从经典的纪录片方法到主观性的日记风格都有，也会出现一些实验性的形式。真实与虚构的界限通常是模糊的。在纪录片中，不断出现对自我、对不同形象、对真实现象的质疑。

2011 年，奥地利纪录片导演米歇尔·格拉沃格（Michael Glawogger）凭借《妓女的光荣》（*Whore's Glory*）一片入围了威尼斯电影节地平线单元，并获地平线评审团特别奖。该片与乌尔里希·塞德尔在作品中对奥地利社会和灵魂的深入探寻不同，它描绘的就是社会中的普世现象。在影片中，他刻画了三个国家的妓女的生活。而在之前的作品《大都会浮生录》（*Megacities*，1998）中，他剖析的是全世界范围里城市扩张以至于趋近失控的现象。

另一位致力于国际性的相关主题并且获得巨大成功的是埃尔文·瓦根霍夫（Erwin Wagenhofer），他的作品有《喂不饱的世界》（2005）和《让我们赚钱吧》（*Let's Make Money*，2008）。导演于贝尔·苏佩（Hubert Sauper）所关注的主题是《达尔文的噩梦》（*Le Cauchemar de Darwin*，2004）中反映的新殖民主义以及欧洲和非洲之间复杂的资本主义经济关系。葛耶哈尔特的《日暮之地》（2011）展现了夜幕下的欧洲，再一次呈现了那些常常被忽视的人群及他们的职业。他 2012 年拍摄的《多瑙河医院》（*Donauspital*），解释了一所医院的全部运营细节，包括让人意外的自动化程度。葛耶哈尔特同很多奥地利电影创作者一样，不仅身兼摄影师和导演，同时还是制片人。他公司的导演之一维尔纳·伯特（Werner Boote），在影片中用一种有趣的方式把刁钻的话题摆到观众面前：《塑料星球》（*Plastic Planet*，2009）跟随这位导演去探求塑料生产的背后，全球对塑料的使用和浪费。他的影片《人口激增》（*Population Boom*，2013）探究的话题是地球人口超负荷以及相关的问题，其中就包括对中国专家有关计划生育问题的采访。

2012 年德国、奥地利与瑞士三国联合制作了纪录片《蜂蜜工厂》（*More Than Honey*）。这部电影由瑞士导演马库斯·伊姆霍夫（Markus Imhoof）执导，是至今为止最成功的瑞士纪录片。它与德语区纪录片热衷探讨国际话题的精神一脉相承——探讨了蜜蜂群体在加利福尼亚、瑞士、奥地利、澳大利亚与中国的数量下降的现象，并揭示了这一现象不仅在影响环境，也影响着贸易与整个自然。这部影片通过呈现蜜蜂世界的迷人影像，深入分析了自然与产业之间的相互关系。

当今瑞士最重要的纪录片导演之一是克里斯蒂安·弗雷（Christian Frei）。在《战地摄影师》一片中，他跟随美国新闻摄影师詹姆斯·纳切威（James Nachtwey）来到了四个饱受战争蹂躏的地区，记录了那里的痛苦和苦难，同时也强调了通过摄影作品展现危机的重要性。这是一部具有强烈的人道寓意的政治电影。《战地摄影师》在一系列国际影展上获得了奖项与提名，其中包括中国四川电视节的金熊猫最佳纪录长片奖。弗雷在 2009 年出品的纪录片《太空旅行者》（*Space Tourists*）同样得到了国际关注。这一次他并没有明确地表明自己的道德立场，而是再次用影像的力量来展现贫富之间的差距：极其富有的人可以为了好玩而选择去太空中走一遭；与此同时，生活在火箭发射地（哈萨克斯坦）的贫困农民却在为了一点钱财奋力抢夺那些已受到严重污染的火箭碎片。就像在《战地摄影师》里一样，弗雷在《太空旅行者》里

捕捉到了影片主人公的暧昧性和复杂性。同时，从太空中俯瞰地球的美丽景象，也被他通过极具娱乐性的迷人影像呈现出来。弗雷 2014 年拍摄的《纽约不眠夜》（*Sleepless in New York*）探讨了遗失的爱情给人们带来的痛苦、影响，及其影响人们的复杂方式。生于 1959 年的弗雷，现在已经是瑞士电影学院的院长，并被誉为国际上最具原创与开拓精神的“现时报道者”。

在数字电影时代，对影片全方位的人为操控是否会消除纪录片所应有的全部真实性？面对这个问题时，克里斯蒂安·弗雷是这样回答的：“我深信人们对真实故事的追求将会继续。一部纪录片会通过对现实元素的收集与整合，创造出一件艺术作品，它能够通过惊人、挑衅且感性的方式，让事物的本质显现出来。在每日的庸常生活中，在生活方式与社会地位完全不同的人物中，我们都能找到戏剧性。对我们这些纪录片作者来说，描绘白宫里的一位清洁女工与描绘美国总统之间没有任何区别。清洁女工的世界对我们来说无比珍贵，她的悲伤与梦想对我们来说都可以成为杰出电影的素材。纪录片是对无知和偏见的一剂有效解药。一个失去了纪录片的世界，必然是一个阴郁的世界。”

35.3 移民电影

德国、奥地利和瑞士，可以被称为移民国家。在 60 年代，由于经济的快速增长，这三个国家劳动力紧缺，于是主要来自土耳其和希腊的工人被邀请到这三国临时工作两到三年时间。实际上，这些工人留了下来，并最终成功移民。而在当今三国各自的总人口中，第三代移民后裔的人口已经占据了超过 10% 的比重。难以融入环境的陌生感、语言障碍、社会及传统方面的差异等方面的移民话题，在德国与奥地利导演多年前的作品中就有所体现，其中最为人熟知的便是赖纳·维尔纳·法斯宾德（Rainer Werner Fassbinder）的《恐惧吞噬灵魂》（*Fear Eats the Soul*，1974）。在近些年里，第二代与第三代移民后裔已经推出了属于他们自己的电影，土耳其裔导演如法提·阿金（Fatih Akin）、伊尔马兹·阿斯兰（Yilmaz Arslan）和锡南·阿库兹（Sinan Akkus）定义了这类全新的移民电影，而许多血统不同的德国导演也加入到这种潮流中。在 20 世纪 70 到 90 年代的移民电影中占主导地位的“疏离”主题，正在为“文化冲突”主题让位。这个主题主要是关于移民家庭中新旧传统与习俗之间的冲突，如宗教冲突、婚姻礼俗冲突和对女性地位与作用的不同理解。探讨这些话题的纪录片与剧情片，都展现着属于德国移民后裔的梦想、问题、担忧与希望。

90 年代的德语电影中浮现出了新一代移民导演，这些导演的作品之所以引人注目，是因为他们通过作品一次次地冲击着移民国家中固有的文化成见。虽然他们的特质并不相同，但他们都试图打破早期的德语电影将移民形象表现为社会受害者的刻板描绘。法提·阿金也许是这代年轻土耳其裔中最成功的一位。他于 1973 年生于汉堡，父母都是土耳其人。以演员身份出道，而后来转行做导演，是因为他受够了在他人的电影中一次次扮演土耳其人的刻板形象。他说在这些电影中，“移民只能以一种形式出现：社会问题”。而阿金在自己的电影中不想再表现外来移民被夹在两种文化之间的处境，他试图为移民标注出一种“第三类空间”，在其中，移民可以对一种文化杂糅程度更高的模式进行实验与实践。

移民电影在如今已经从边缘走向主流，其中一个迹象在于，人们已经越来越少地在德语语境中提到“移民电影”一词了——当然了，很多德籍土耳其裔导演从一开始就拒绝被纳入到这一分类中。另一迹象在于，这些移民后裔导演自世纪之交以来已经取得了越来越显著的成功，这种成功既体现在票房数据上，也体现在他们受到的国际认可中。阿金的《勇往直前》（*Head-On*）所获得的2004年柏林电影节金熊奖，只是他与托马斯·阿斯兰（Thomas Arslan）等移民后裔导演在最近十五年内取得的诸多荣誉之一。这些导演现已渐渐离开了他们赖以起家的纪实主义社会干预风格，正在投入到丰富多样的电影类型创作当中。

这并不意味着社会写实主义传统正在渐渐消亡，而移民电影的关注点也越来越聚焦于女孩和年轻女子自立自强的决心与她们家中男性成员的道德价值观之间的分歧。这类电影的一个突出例子便是在奥地利出生的导演菲奥·阿拉达戈（Feo Aladag）的作品《当我们离开》（*When We Leave*，2010）。这部电影的主角是一个想要按自己方式生活的土耳其女人（由西贝尔·凯基莉［Sibel Kekilli］饰演，她凭此片赢得了一系列奖项，其中包括德国电影大奖LOLA奖的最佳女主角奖项）。她在电影一开始就从虐待自己的丈夫那儿伊斯坦布尔逃跑了，回到了柏林的父母身旁。然而父母却对她的处境毫不理解。她和自己的儿子一起到女性庇护所寻求帮助，找到一份工作，并开始和一个德国男人交往。这件事在她的家人看来有辱门风，只有通过“不光彩”之人的死亡才能恢复家族名誉。这个悲剧具有超越土耳其移民处境的普遍性，因为它试图做的，是在一个充满根深蒂固偏见的社会结构中，打破偏狭与仇恨的堡垒。这部电影的真实性也被它对土耳其语和德语的写实性使用所强化。

著名的纪录片和剧情片导演罗穆阿德·卡马卡尔（Romuald Karmakar），1965年生于德国，父亲是伊朗人，母亲是法国人，代表作有《弹头》（*Warheads*，1993）、《马尼拉机场》（*Manila*，1999）。他的作品主要讨论在一个明显的德国化环境中的人物与矛盾。卡马卡尔一直拒绝被归类为异域导演，也许他更愿意被视作一位跨国导演。

在奥地利电影界中，出身于移民后裔家庭的导演也具有突出辨识度。这些导演关注的话题主要是移民过程本身——试图融入一个全新而陌生的环境的过程，和他们展现自己时受到的障碍。在《我爱维也纳》（*I Love Vienna*，1991）和《生活在荒诞国度》（*Living in Absurdistan*，1999）中，伊朗裔导演侯昌·阿拉亚里（Houchang Allahyari）用一种幽默的方式处理了这些问题。但是更多时候他仍把重点放在迁移过程本身，和这些寻求庇护的人所面临的困难。阿拉亚里后来转向纪录片创作，他通过《博克竞选总统》（*Bock for President*，2009）一片呈现了尤特·博克（Ute Bock）的日常工作。尤特·博克是一个为难民问题游走四处的积极分子，阿拉亚里就曾经在刚刚来到奥地利时得到她至关重要的帮助。相似的例子还包括另一位伊朗裔奥地利导演阿拉什·T·里亚希拍摄的纪录片《美梦难圆》（*For a Moment Freedom*，2008）。它描述了难民们在迁移旅程中的经历：在逃离伊朗之后，难民们必须要以非法形式停留在土耳其，等候他们获得准许去往其他欧洲国家的书面文件，而且并不是所有人都能得到这个文件。这部扣人心弦的影片通过表现三组移民的经历，向我们展示了人类的勇气、抗争与力量，并兼具幽默与温柔。《美梦难圆》在蒙特利尔世界电影节上赢得了最佳

处女作奖，并且在其他多个电影节上也颇有斩获。另外，生于1981年的库尔德裔导演侯赛因·塔巴克（Hüseyin Tabak）曾在迈克尔·哈内克门下就学，他的毕业作品是自己的首部剧情长片《你的美丽毫无价值》（*Your Beauty Is Worth Nothing*，2012）。该片通过一位十二岁男孩的视角，温暖而动人地展现了奥地利难民的生活。

35.4 国际期望

衡量非英语电影国际成功度的标准之一，就是奥斯卡的最佳外语片大奖。让我们先看一下曾经获此殊荣的德语电影有哪些：第一部获此奖项的德语电影是改编自君特·格拉斯（Günther Grass）原著，由沃尔克·施隆多夫（Volker Schlöndorff）导演的电影《铁皮鼓》（*The Tin Drum*，1979）。两年后，德国、匈牙利和奥地利联合制作的电影《靡菲斯特》（Mephisto，1981）再次获此殊荣，此片作者是匈牙利导演伊斯特凡·萨博（Istvan Szabo）。这部电影将故事背景设置在20世纪30年代的柏林，反思了艺术家在独裁风气渐起时期所起到的作用。《铁皮鼓》与《靡菲斯特》都是对德国历史的批判性检视。

1991年，哈维尔·科勒（Xavier Koller）的作品《希望之旅》（*Journey of Hope*，1990）成了至今为止唯一一部获得奥斯卡奖的瑞士电影。该片由瑞士、意大利、德国和奥地利联合制片，根据真实事件改编而成，讲述一对土耳其夫妇为给儿子一个美好的前途带着他逃出他们所处的贫穷小镇，到富饶的瑞士寻求新生活。他们被蛇头偷运到了意大利，随后在寒冬的群山里继续徒步向前。故事以悲剧结尾收场：儿子在影片最后被活活冻死在父亲的怀抱里。

2003年，德国女导演卡洛琳·林克（Caroline Link）的作品《何处是我家》（*Nowhere in Africa*）获得了奥斯卡最佳外语片奖。电影改编自一部自传体小说，讲述了一个在“二战”前不久移居肯尼亚的犹太家庭的故事，他们在那里拥有一座农场。为了支持影片的拍摄地穆库塔尼镇，导演林克建立了“穆库塔尼基金会”，它至今仍然在为这个小镇的发展项目筹资。

在2007年，德国电影《窃听风暴》（*The Lives of Others*，2006）再次为德国赢得了最佳外语片奖。这部广受好评的电影是导演弗洛里安·亨克尔·冯·唐纳斯马克（Florian Henckel von Donnersmarck）的处女长片。它表现了一个处在东德特务监控之下的作家的生活，并成功捕捉到了彼时东德极权制度中的紧张、荒诞，以及制度内人物鲜见的人性一面。

2008年奥地利第一次获得奥斯卡最佳外语片奖：由斯蒂芬·卢佐维茨基（Stefan Ruzowitzky）导演的《伪钞制造者》（*The Counterfeiters*）。而在2013年，奥地利再次凭借哈内克表现老龄化社会中问题的《爱》获得了最佳外语片奖。

2014年由德国推选进入奥斯卡竞选环节的影片《二重生命》（*Two Lives*）由生于1960年的格奥尔格·玛斯（Georg Mars）导演，讲述了关于凯瑟琳·依文森的真实故事。她是一个成长于东德、生活在挪威的女人，母亲是挪威人（由老牌演员丽芙·乌曼饰演），父亲是曾参加过“二战”的德国士兵。随着柏林墙的倒塌，凯瑟琳神秘的过去——包括她与东德国家情报局的牵连——开始暴露出来，这让她通过谎言建立起的家庭关系危在旦夕。凯瑟琳要面对

的问题在于，在直面过去与顺其自然之间，究竟哪种选择对她来说更为值得。德国人给出的答案永远都是前者：一个人必须为自己的过去承担责任，不论代价为何。《二重生命》既是一部政治惊悚片，也是一部家庭剧。

从这些电影中我们可以看出，与在各大国际电影节获奖的多样化德语电影相比，在好莱坞获奖的德语电影大多是直面德国过去（尤其是“二战”时期）的历史题材影片。而那部获奖的瑞士电影，探讨的也是与德语区国家电影颇为相似的主题：移民主题。

35.5 未　来

当我们检视德语电影时，往往会为其数量与质量惊叹。出身于所谓的“柏林学派”的导演一直十分活跃，他们是在90年代中期涌现出的新一批驻扎在柏林的作者导演，用柏林墙的碎片搭建起属于他们的知识分子电影。“柏林学派”的三位中心人物托马斯·阿斯兰、安吉拉·夏娜莱克和克里斯蒂安·佩措尔德都曾在柏林电影电视学院学习过，但他们不应被简单地归类为一个群体。事实上“柏林学派”一直都是一个评论与美学意义上的名称，而不是一种艺术意义上的标榜；该学派在政治方面并不激进，在主题方面也并不教条化。然而这个群体的许多导演都在努力用电影来表达他们对自己国家新身份的探寻。这些电影的主人公大都在挣扎着适应一个社会变迁的时代。柏林学派导演都来自前西德，但他们拍摄的故事却大多是在表现面临社会崩塌的东德人。如果说这些导演在之前追求的是社会的改革与变革，那么现在的他们则意识到，为了实现变革，他们必须回到个人问题上。他们选择的形式是现实主义。对柏林学派导演来说，任何形式的操控都应当被禁止，因为现实不应被操控，同样，观众也不应被导演操控。对他们来说，不加干涉的观察，正是他们拍摄电影的目的。他们大多都排斥配乐，仅仅使用环境音效。他们认为，电影中的世界应当与世界的原本面目相一致。

同样值得注意的，还有几位女性导演——瑞士女导演贝蒂娜·欧贝莉（Bettina Oberli）、德国女导演雅瑟敏·山德雷莉（Yasemin Şamdereli），以及奥地利女导演杰西卡·豪丝娜（Jessica Hausner）。豪丝娜的新作《疯狂的爱》（*Amour fou*，2014）灵感来源于德国诗人海因里希·冯·克莱斯特（Heinrich von Kleist）和他至死不渝的伴侣亨丽叶特·沃格尔（Henriette Vogel）之间的故事，但此片并不是对两位主人公的传记式还原，更多是对爱情的矛盾性的一次探究。

在2014年的德语电影中，最引人注目的是几部极度阴郁的奥地利电影。奥斯卡获奖者斯蒂芬·卢佐维茨基的纪录片《激进的罪恶》（*Das radikal Böse*）用一种全新的风格展现了德国杀人分队在东欧对犹太平民的系统性毁灭，并借此寻找罪恶的根源。乌尔里希·塞德尔将在其《在地下室》（*Im Keller*）中审视居住在地下室的人群。

思考题

（1）谈谈欧洲社会问题对其电影的影响。

（2）谈谈你对欧洲纪录片发展的认识。

（3）谈谈移民后裔导演对德语电影的贡献。

参考书目

Hans-Michael Bock & Tim Bergfelder & Sabine Hake(series editors), *Film Europa: German Cinema in an International Context*, Berghahn Books, 2015.

Christian Wessely(Herausgeber) & Franz Grabner & Gerhard Larcher, *Michael Haneke und seine Filme: Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Schüren Verlag, 2012.

Robert von Dassanowsky & Oliver C. Speck(editors), *New Austrian Film*, second edition, Berghahn Books, 2014.

杨慧：《“二战”叙事解禁和普世主义良知：论近二十年欧美“二战”记忆和“二战”电影叙事的解禁及其意义》，载《当代电影》2015 年第 9 期。

第 36 章

非洲电影

如果非洲仍然只停留在消费别人想象和生产的影像，那么他们将变成世界的二等公民，注定无法讲述自己的历史、需求、价值、想象甚至对于世界的看法。如果非洲无法锻造自己的目光，无法直面自己的图像，它将失去观看的意义和自我意识。

——布基纳法索导演加斯顿·卡伯雷（Gaston Kaboré）

由于与世界电影故乡法国的殖民关系，非洲出现电影的时间并不迟于世界其他地区。1896 年埃及的开罗就最早出现了电影放映活动；而先天具有奇观特质的非洲大陆自然也逃不过电影先驱们的眼睛，卢米埃尔兄弟 1905 年的系列风光短片中就记录了十余个北非风景镜头。

尽管同时起步，但非洲的电影活动在独立前一直为欧洲的宗主国所控制。“法国 1934 年的赖伐尔法令严格控制其殖民地有任何制片的权利，否认非洲导演可以拍片。”[①] 在很长的时间内，非洲人只能在电影生产活动中担纲边缘职位，而不具备创作权利。如一位电影史学家所说：“电影到达非洲先天夹带着殖民主义，它的主要角色是为政治统治、经济剥削提供文化和意识形态的合法性。”[②] 为了确保电影在非洲为殖民统治服务，非洲人在创作中充其量只能是助手角色，非洲在这种文化属性状态下生产的电影通常列为欧洲殖民电影。

非洲电影的正式发端要追溯至非洲民族独立后的 20 世纪 60 年代。而历史富有吊诡性的另一面是，告别了殖民统治之后，有关非洲的电影构形及播撒仍为好莱坞统治，《卢旺达饭店》（*Hotel Rwanda*，2004）、《血钻》（*Blood Diamond*，2006）等好莱坞电影通常把非洲形塑为一个原始的、野蛮的、血腥的人间地狱，而这类电影恰恰成为我们甚至全球想象非洲的主要资源。于是，人们开始思考：何为非洲电影？真正意义上的非洲电影是什么？在哪里？

---

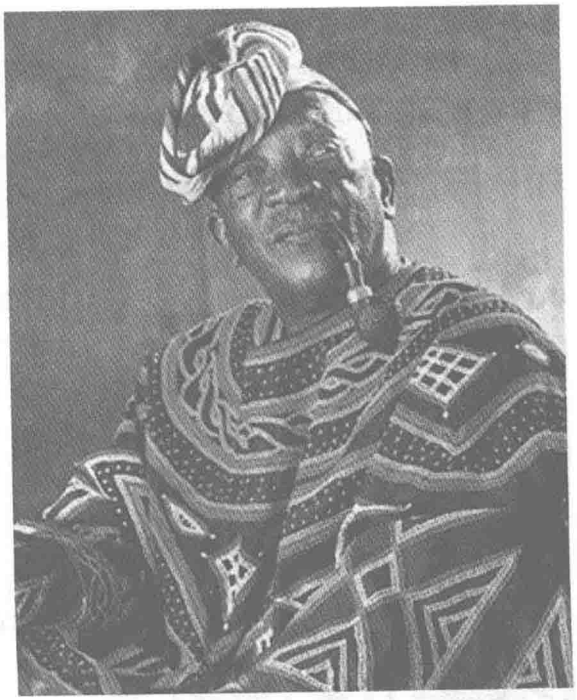
① 陆孝修、陆懿：《非洲，最后的电影》，载《当代电影》2003 年 04 期，第 67 页。

②［英］罗伊·阿姆斯：《非洲电影制作：南北纵横撒哈拉》，第 21 页，爱丁堡大学出版社 2006 年版。

一位电影批评家曾这样为非洲电影立言："非洲电影在传播史上是非常重要的，尤其有利于纠正以往被错误呈现的历史；非洲电影对于回应好莱坞、纠正主流媒体对非洲的错误呈现是非常重要的；非洲电影代表非洲社会、非洲人民以及非洲文化；非洲电影应该具有真实的姿态；非洲电影是非洲的。"[①] 毫无疑问，这种宣言强调的非洲电影既不同于欧洲人在非洲拍摄的早期殖民电影，也不同于锻造非洲异域形象的好莱坞式非洲影像，而强调非洲中心位置及其内生的视点意义。这既是一种批评意义上的为非洲电影正名，也是非洲电影先驱们所肩负的使命。

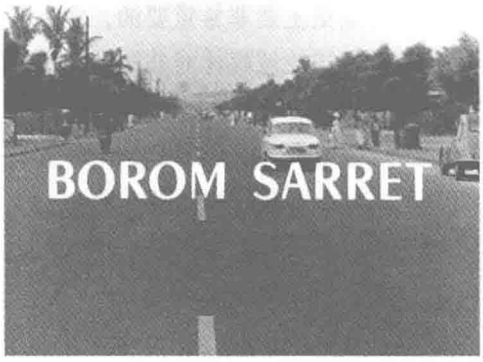
36.1 奥斯曼·森贝与非洲自我表述的开始

电影史专家乔治·萨杜尔在其《世界电影史》一书中指出，"在电影发明六十五年之后，到 1960 年还没有生产一部名副其实的非洲的长片。我们这里指的是一部从编剧、演员、摄影、导演到剪辑等等都由黑人担任，而且用一种非洲语言摄制的长片而言"[②]。非洲电影的开山鼻祖应属塞内加尔的奥斯曼·森贝（Ousmane Sembene），在进入电影行当之前，他已经是一位拥有十部作品的非洲文学家，但见证了殖民电影对非洲人民的精神奴役之后，他与同时代很多电影人一样逐步意识到电影之于文学的传播优势。2005 年戛纳电影节的"电影课"上，森贝深情告白："我深切地感受到'发现与探索'非洲的必要性，而且不仅限于塞内加尔，而是应包括整个非洲大陆。……我意识到如果想切实地触动我的国民，就必须要学会拍摄电影，因为即使是文盲或文化程度不高的人，也能看懂一部影片，而只有少数精英阶层的人才能读懂一部文学作品"[③]。对于森贝而言，电影最初的意义在于开启民智、唤醒公众意识，从而对抗回避非洲社会现实、以单纯的娱乐和进行精神奴役为目的的殖民电影。


奥斯曼·森贝

他的第一部电影作品《马车夫》（*Borom Sarret*，1963）便宣示了非洲本土电影人的创作姿态：区别于西方镜头下的落后非洲形塑，聚焦非洲城市空间；不同于好莱坞

① [美] 肯尼思·哈罗：《后殖民非洲电影》，序言第 1 页，印第安纳大学出版社 2007 年版。
② [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第 592 页，中国电影出版社 1982 年版。
③ 参见《非洲电影之路》，http://www.festival-cannes.fr/cn/article/58020.html。



为了区别于欧美电影塑造的非洲落后形象，奥斯曼·森贝的电影多以城市画面开头

的视觉奇观，而以近乎纪录片式影像风格叙述了一位马车夫的一天生活遭遇。在这部不到20分钟的短片中，森贝透过影片主人公发出了令人警醒的身份自觉意识，其在独白中不断重复“我是谁”“我将会怎样”等表述身份困惑的话语。同时，影片借助片中人物之口揭露了后殖民时期底层民众的生活状况：“现实生活是一座监狱”，“现代化让从一个贵族降格为一个工奴”。森贝由此传达了独立并没有解决非洲普罗大众的贫困问题的主题。

《黑女孩》（*Black Girl*，1966）被公认为非洲第一部故事长片，讲述一位塞内加尔女孩来到法国工作后因反抗雇主的精神奴役而自杀身亡的故事。森贝通过此片进一步明示：告别了殖民时期的民族压迫之后，非洲人民再也不会忍受任何形式的身心奴役。影片曾在2013年戛纳“影评人周”特别放映，由此可见其不容忽视的影史意义。因为这部电影，奥斯曼·森贝被称为“非洲电影之父”。

《黑女孩》的电影海报上，奥斯曼·森贝被称作“非洲最伟大的电影创作者”

从《汇款单》（*Le Mandat*，1968）开始，森贝开始用沃洛夫语创作，进一步凸显其电影的“非洲性”。而随后的《雷神》（*Emitai*，1971）不再拘泥于非洲当代社会，而更加直接、大胆地表现法国人在殖民时期对非洲人民的屠杀。影片讲述一支法国军队在非洲部落征兵征粮的故事。片头，非洲人开始诉说：“白人的战争何时结束，我们村里都没人了。”而在影片最后，法国将军下令“随意开枪”扫射非洲民众的那一刻，非洲人民的历史创伤与民族性突现出来了。透过这部电影，森贝践行了他的观点：“电影是历史的学校”。

《哈拉》（*Xala*，1975）是森贝影响最大的

一部作品，“森贝的讽刺电影《哈拉》最有意思的一点就是它成功地在非洲创造了票房奇迹，这是绝大多数非洲电影都难以实现的。它在塞内加尔 1975 年的票房榜上名列第二，仅次于李小龙的功夫电影，后者直到今天仍然统治着非洲的银幕”[①]。在塞内加尔，性是最重要的生产[②]，而影片最大的看点在于以男主人公的性无能及恋物癖来隐喻后殖民时期非洲政府的无能及其对西方的依赖症。著名电影理论家劳拉·穆尔维评价这部电影时说“用电影语言创造了政治诗学。”[③] 而由于所表述政治主题的过于敏感，影片在公映时被塞内加尔当局要求删剪十个镜头，但借由这部电影，“森贝最终得以证明非洲电影也可以做到既参与政治，又获得普罗大众支持”[④]。

非洲作家、诺贝尔文学奖获得者沃莱·索因卡（Wole Soyinka）曾经指出，非洲艺术家的作用“在于记录他所在社会的经验与道德风尚，充当他所处时代的具有先见的代言人”[⑤]。对于森贝而言，当他开始不满足于文字的诉说，而采用电影画面将非洲的创伤展现给世人的时候，他在某种意义上真正开创了非洲自我表述的历史。与森贝的作品一道，在非洲独立的最初岁月里，有数十部影片脱颖而出，其中包括尼日尔的奥马鲁·甘达（Oumarou Ganda）执导的影片《卡巴斯卡波》（*Cabascabo*，1969）、《多妻朝圣者》（*Le wazzou polygame*），非裔法国导演萨拉·马尔多罗（Sarah Maldoror）的影片《莫那戛比》（*Monagambee*，1968），津巴布韦导演迈克尔·雷伯恩（Michael Raeburn）的影片《罗得西亚倒计时》（*Rhodesia Countdown*），等等。这些影片或是直接讲述非洲的殖民史和解放运动，或是反映独立后非洲国家出现的官僚主义、贪污腐败、贫困饥饿、婚姻不平等等种种社会陋习，但无论表述当下还是回溯历史，它们均跟森贝的作品一样，其意义在于发出非洲自己的声音，其政治的取向在于记录、表述非洲自己的历史。

这批非洲导演先锋不仅仅拍片，同时也是非洲电影的极力倡导者。1969 年，他们倡议发起成立泛非电影协会（FEPACI）——一个争取非洲影片的政治、文化和经济解放的组织，旨在透过集体力量解决资金与市场问题。因为非洲电影在最初的年代最大的困难就在于难以通过本土力量为继，森贝等人的重要特点就是所有影片制作并非靠非洲本土的财力完成，而需要接受昔日宗主国的资助，森贝甚至将“我是用魔鬼的钱，但不许魔鬼插手我的电影”作为他的至理名言。问题在于，这是一种理想的状态，森贝本人的不少电影既因讽刺塞内加尔当权政府而被要求删剪镜头甚至直接禁止公映，又因表现了法国的负面形象而被资方严格控制。事实上，回顾非洲电影史，受制于资金困境，一半以上的非洲电影导演终其一生未能完成第二部电影，“平均说来，很少有电影人能完成两部以上的电影作品”[⑥]。我们说电影是经济、

---

① [英] 大卫·墨菲：《森贝：电影与小说中的另类想象》，第 98 页，第一非洲世界出版社 2001 年版。
② [英] 大卫·墨菲：《森贝：电影与小说中的另类想象》，第 104 页。
③ [英] 劳拉·穆尔维：《恋物与好奇》，第 167 页，上海人民出版社 2007 年版。
④ [英] 大卫·墨菲：《森贝：电影与小说中的另类想象》，第 123 页。
⑤ [美] 伦纳德·S·克莱因主编：《20 世纪非洲文学》，第 182 页，北京语言学院出版社 1991 年版。
⑥ [英] 罗伊·阿姆斯：《非洲电影制作：南北纵横撒哈拉》，第 60 页。

艺术、技术、文化的共同体，而资金层面的软肋注定了森贝等第一批非洲电影人无法彻底完成非洲自我表述的任务，更大的美学攻坚重担由其后继者肩负。

36.2 重新想象历史与非洲电影语法的更新

与中国电影一样，有关非洲电影史的分期，比较公认的做法也以代际为划分标准：其中，森贝等人为第一代，他们多出生于1940年以前，并在60年代开启了非洲电影的历史，让非洲的伤痛第一次发出了自己的声音；苏莱曼·西塞（Souleymane Cisse）、贾布里勒·迪奥普·曼贝提（Djibril Diop Mambéty）、伊德里沙·韦德拉奥果（Idrissa Ouedraogo）为第二代，他们出生于20世纪40年代至50年代末，从70年代开始走上影坛；阿布杜拉赫曼·希萨柯（Abderrahmane Sissako）、穆罕默德·萨利赫·哈龙（Mahamat Saleh Haroun）为第三代，也称后“独立一代”，他们出生于独立之后，并在欧洲接受教育、完成电影处女作，然后返回非洲拍片。

如果说第一代电影人主要致力于探索“什么是非洲电影”，那么到了第二代电影人，核心任务就是让非洲电影赢得世界瞩目，把非洲电影成功纳入世界电影的版图。

20世纪70年代中期开始，年轻一代的非洲电影人逐步抛弃他们前辈的做法，不满足于森贝式的宏大叙事与史诗格局，而采用更个人化的方式来描述历史的悲痛和现实的苦楚。从苏联学习归来的马里导演苏莱曼·西塞在一篇文章中提出与森贝不同的历史见解：“非洲电影必须在过去中寻求灵感，只有在过去中才能找到未来的反映。但在提到过去时，不应有悲惨主义的倾向，也不应有自卑感。”[①] 他于1975年拍出第一部作品《少女》（*Den Muso*），影片讲述一位女孩因意外怀孕被男友始乱终弃，被父亲赶出家门，最终自杀身亡的故事。西塞与森贝同样具有对抗西方电影他者化非洲的美学精神，他将电影镜头首先对准了城市空间并且聚焦于女性命运。时隔三年，西塞拍摄《工作》（*Baara*，1978），影片叙事线索有两条：一是妻子有外遇最终被丈夫发现并被掐死，二是丈夫与自己工厂员工的斗争。随后的《风》（*The Wind*，1982）聚焦于学生造反运动和独立后政府的暴力统治等宏大社会政治历史，却把故事镶嵌在一个家庭的框架中，片中的父亲是镇压学生运动的领导者，女儿是学生造反运动的主要成员。

纵观苏莱曼·西塞的早期作品，由于他在苏联接受了马克思主义思想，所以其影片通常会包含社会运动、阶级矛盾、工薪纠纷等主题，但是西塞又不同于森贝式宏大叙事，他通常把社会矛盾放置于一个家庭的框架中，通过家庭成员的喜怒哀乐来引发观众对社会问题的思考。因此，观众提到这位马里导演的作品时总说“轻松”，而西塞却说：“如果一部影片经不住时间的考验，我不会原谅自己。”同时，在电影语言上，西塞70年代以后的电影作品告别了非洲早期电影人的“鹦鹉学舌”阶段，开始有意识地在电影技法上有所突破，大量运用摇晃镜头、急推拉镜头、大特写、跳轴等非常规技法，但又保留了非洲早期电影的梦境式片

① 参见梁均国：《黑人电影的崛起——康城影展后记》，载梁均国（新浪）博客2008年6月12日。

贾布里勒·迪奥普·曼贝提的《土狼之旅》中，动物头角象征了他的桀骜不驯

段和象征主义风格。由于能够以小见大、与普罗大众和传统文化接轨，西塞的早期作品既受到非洲观众欢迎，也为域外观众提供了当代马里的真实信息。

20世纪70年代起，非洲电影的另一艺术思潮是实验性作品的出现。以贾布里勒·迪奥普·曼贝提为代表的非洲导演明确提出，应该放弃仅仅把电影作为社会与人的镜子的想法，并需要重新调整对殖民历史的看法。他们重新考察非洲文化的根基，着重从非洲口头文学中获取灵感。曼贝提第一部长片作品《巴度男孩》（*Badou Boy*，1970）全片无对话，只有导演在不停地喃喃自语。《土狼之旅》（*Touki Bouki*，1973）大量运用血、水、海等象征意象，片头片尾均为一个小男孩拿着气球，整个电影像一个男孩的梦。影片中不停响起“巴黎、巴黎，地球上的一块小天堂”的歌声，诉说着非洲与法国的无尽渊源。曼贝提的表达充满激情，表现出他的桀骜不驯，深深吸引着观众。他善于运用蒙太奇对比手法，《土狼之旅》中有两个著名的桥段：青年男女窃取了一个皮箱以为是“官僚用来做形象工程的资金”，负责搬运的出租车司机无意中打开，发现竟然是死人遗骸，吓得落荒而逃；男青年骗走了同性恋大款的敞篷轿车，赤裸地站在上面模仿政客巡游，并接受亲朋好友的献媚，画面中同时匹配政客巡游的壮观场面。

布基纳法索导演伊德里沙·韦德拉奥果的电影理念某种意义上代表非洲电影观念在20世纪80年代逐渐走向成熟。相异于早期非洲电影导演着意从城市空间开始建构不同于欧美电影的非洲意象，他的早期作品全部以农村电影问世。他与其他非洲导演一样，一直觉得西方电影误解了非洲，于是亲自投身电影创作；但同时，就像其他一些第三世界国家的导演，他不但为国争光，更把本土优秀的文化传统引进国际。他的影片中，朴素的自然景物总是衬托着单纯的信仰和风俗习惯，蕴蓄着淡淡的忧郁和诗意，为非洲电影树立了一种清新风格。

他的早期乡村三部曲全部在戛纳电影节首映，第一部《选择》（*Yam Daabo*，1986）所表现出的简洁、优雅风格和对非洲土地的关爱，迥异于西方奇观心态下出来的电影，因而立刻引起了众人的关注，影片最终入选“影评人周”单元。接下来的《阿婆》（*Yaaba*，1989）、《律法》（*Tilai*，1990）更为他赢得国际性的声誉。《阿婆》跟诸多非洲电影一样，没有明显的叙事链，

主要刻画一个被村民斥责为巫婆的老年人与两个小孩之间的相存相依的情感故事。在这部影片中，韦德拉奥果展现出他对景深镜头和长镜头的偏爱，尤其是在对土地的构图中：同一个画面中人物往往只占据画面很小的范围，而人物脚下的土地往往成为主体，人物的标志性动作则是从远处走向固定机位。“尽管广泛运用音乐，特别是为沙漠风景中孤独的人物伴奏，温暖的人本主义精神在其早期作品中完全阙如。”[①] 相较于《阿婆》的散文电影气质，《律法》具有情节剧特点，讲述离家两年的儿子回家后发现未婚妻嫁给了自己的父亲后展开的一系列家庭斗争故事。透过《律法》，韦德拉奥果证明非洲导演也可以掌控好戏剧性结构的叙事技巧。

贾布里勒·迪奥普·曼贝提、伊德里沙·韦德拉奥果等电影人之所以在创作观念上与他们的前辈截然不同，笔者以为原因有三：一是避开与电影审查直接对抗，避免森贝式禁片遭遇；二是出生年代不同，在殖民时期尚未成年，对历史的理解和题材驾驭没有前辈们得心应手，但这并不代表他们不关心历史，而是选择在当代的题材框架中缝入历史的创伤，并与当下非洲社会文化政治相勾连，由此，没有史诗的题材，却有史诗的力量；三是结合非洲本土文化特质，特别是从口头文学、非洲音乐、舞蹈仪式等传统文化中汲取营养，探索出适合非洲的新的电影语言，提升非洲电影的艺术品格。

正是在这种观念的引导下，从 1975 年开始，非洲电影重新获得了新的身份认同，开始走出非洲，逐步正式登上世界舞台。塞内加尔导演马哈马·约翰逊·特拉奥雷（Mahama Johnson Traore）执导的影片《尼詹干》（*Njangaan*，1975）、埃塞俄比亚导演海尔·格里玛（Hailé Gerima）的影片《收获 3000 年》（*Mirt Sost Shi Amit*，1976）、塞内加尔导演阿巴巴卡·塞姆（Ababacar Samb）的影片《詹姆》（*Jom*，1981）、苏莱曼·西塞的《风》等多部电影入选戛纳电影节，而西塞的《光之翼》（*Yeelen*，1987）更是在 1987 年戛纳电影节上提名金棕榈，并最终获得了评审团奖。

有了 20 世纪 70—80 年代的积淀，进入 90 年代，非洲电影终于迎来了自己的春天：

一是电影节上频频亮相、获奖。其中，1991 年更是被看作非洲电影年，人们有史以来第一次看到四部非洲长片齐聚戛纳。入选“一种关注”单元的影片为马里导演艾德玛·德拉宝（Adama Drabo）执导的《救火》（*Ta Dona*，1990）、喀麦隆导演巴赛克·巴·哥比奥（Bassek Ba Kobhio）的影片《乡村教师》（*Sango Malo*）以及布基纳法索导演德瑞沙·托里（Drissa Touré）的影片《习俗》（*Laada*），而同样来自布基纳法索的皮尔里·雅美奥戈（Pierre Yaméogo）的影片《拉飞》（*Laafi*）则在“影评人周”单元大放异彩。

二是出现各式各样支持、振兴非洲电影的举措。典型如苏莱曼·西塞等人发起成立的西非创作者和文化企业联合会（UCECAO），成为集体振兴非洲电影的一大力量。

三是随着南非种族隔离政策的解除，非洲文化及电影事业出现了新的契机，非洲内部的合拍片日益增多，典型如马里的西塞、喀麦隆的贝科罗分别和津巴布韦合作拍摄了著名的《时间》（*Watti*，1995）和《亚里士多德的计划》（*Aristotle's Plot*，1996）。

---

①［英］罗伊·阿姆斯：《非洲电影制作：南北纵横撒哈拉》，第 126 页。

36.3 诺莱坞与非洲电影的现实困境

新世纪以来，有关非洲电影的讨论大多集聚在以尼日利亚为代表的录像电影工业上。尽管直到今天，尼日利亚仍然笼罩在恐怖主义、石油暴力、宗教暴力的阴霾下，但“尼日利亚不稳定的环境居然让电影和家庭录像产业得以发展和繁荣”[①]。到目前，尼日利亚已拥有非洲大陆最繁荣的电影业，并以年产量1200部以上的惊人数据超过美国，成为仅次于印度的全球第二大电影工业。2002年《纽约时报》的一篇文章率先比照好莱坞和宝莱坞一词称之为“诺莱坞”（Nollywood，又译瑙莱坞、尼莱坞）。

在尼日利亚，诺莱坞的流行，得益于故事涉及日常生活，涉及“政治话语的表达”，服务于尼日利亚现状。电影中充斥着暴力、血腥、色情、荒诞、滑稽的场面，很多时候都超过所有国家影片限制级的最高标准，这些元素成为看电影的人最喜欢的“麻醉剂”，它们既来源于人们现实生活中的真实场景，又被大大夸张、扭曲了，于是成为当地人最喜欢的娱乐效果。而在欧美国家，诺莱坞的碟片大多以两三美元的低廉价钱贩卖着，其中大多是以巫术、情感背叛或堕落为主旋律的非洲肥皂剧，特别是其中让人恐慌的巫魔风格受到了生活在欧美国家的非洲离散人群的广泛欢迎。

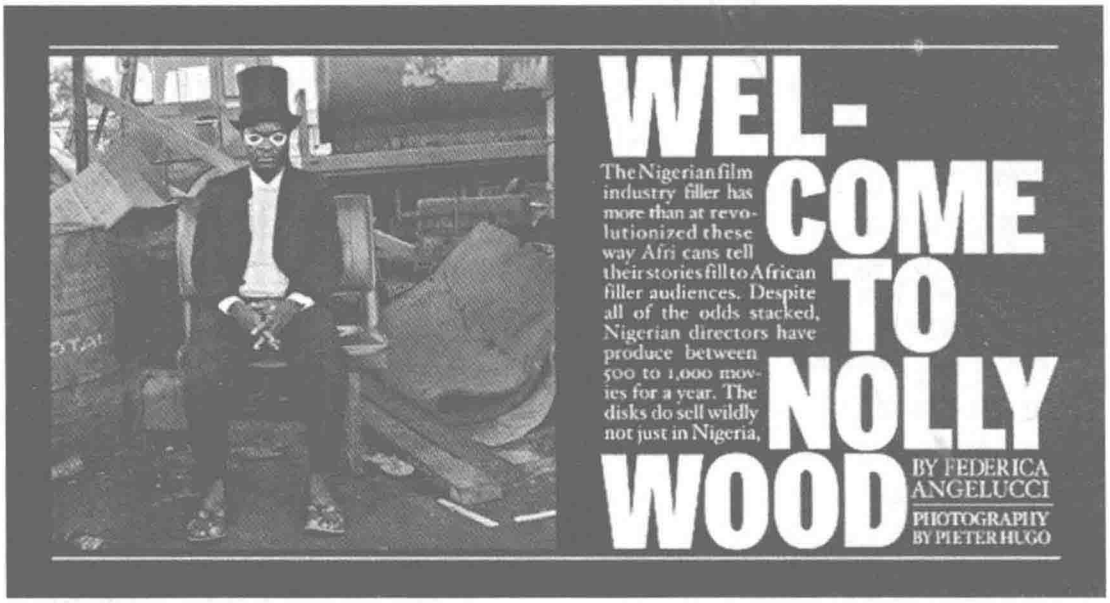
诺莱坞的业绩使得非洲电影在产业之维和传播之域达到了前所未有的高度，尤其在尼日利亚本国提供了相当可观的劳动力就业机会，年盈利额约2亿美元左右，成为尼国仅次于石油的第二大工业。“尼日利亚录像电影——在录像上拍摄、在录像带发行的戏剧故事，有时也在视频投影仪或电视台播放——正在以每日一片的速率生产着”[②]。这种与当地经济水平不相匹配的极速成片效率使得生产出来的绝大多数产品呈现出粗制滥造的质量效果，在探讨诺莱坞现状的纪录片《欢迎来到诺莱坞》（*Welcome to Nollywood*，2007）中，镜头语言反复强调：出于资金的限制，基本上所有诺莱坞的影片都不是在专业的摄影棚里完成拍摄的，而是在人来人往的大街上直接拍摄完成，稍微讲究的才移步到民居、旅馆和办公室等场所。评论家认为，这种“有工业无美学”的产业奇观，是非洲电影经济困难的极端案例，暴露了非洲电影自身的问题，即组织管理的混乱以及专业人才的缺乏。而最大的困境还是来自资金的压力，尼日利亚导演保罗·阿佩尔在一次电视访问中说：“每天都在拍片子，但是面临的最大问题是能不能取得拍电影的资金。而一个更现实的问题是：当人们普遍命名其为‘录像电影’甚至‘录像’而非‘电影’时，无疑带给非洲电影新的身份危机。”

尽管受到尼日利亚录像电影工业的冲击，多位非洲导演还是成功地巩固了自己的地位，佳作频频。其中《桑巴·特拉奥》（*Samba Traore*，1993）获得第43届柏林国际电影节银熊奖，《昨天》（*Yesterday*，2004）获得2004年威尼斯电影节EIUC人权奖，《黑帮暴徒》（*Tsotsi*，2005）荣获第78届奥斯卡最佳外语片奖，《卡雅利沙的卡门》（*U-Carmen e-Khayelitsha*，

---

①［美］贝基·贝克尔：《诺莱坞：电影、家庭录像或尼日利亚剧院的死亡》，载《世界电影》2014年02期，第173页。

②［美］乔纳森·海恩斯：《尼日利亚录像电影》，第9页，俄亥俄大学出版社2000年版。



"欢迎来到诺莱坞"

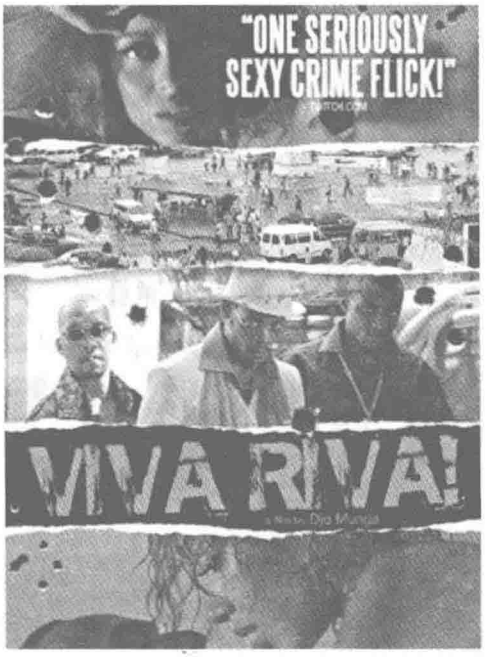
2005）获得第55届柏林电影节金熊奖，《尖叫的男人》（*A Screaming Man*，2010）获得2010年戛纳电影节评审团奖。非洲第三代导演由于熟悉西方电影观念，在非洲拍出来的片子往往具有国际视野，成为欧美电影节的新宠儿。然而，不可否认的事实是，非洲大陆普遍缺乏电影艺术发展所需的基础与氛围，非洲投资人与政客对本土导演和制作人漠不关心，很少予以支持。

在这种情况下，这些经典之作可谓是凤毛麟角的几个特例。而更多的非洲电影导演面临的考验是：当地观众只喜欢好莱坞和华语动作片，非洲人最熟悉的明星就是Bruce Lee（李小龙）、Jackie Chan（成龙）、Jet Li（李连杰），而非洲本土电影上映所占份额不到1%。在既缺少国家资金支持，又缺少本土市场的双重压力下，依赖欧洲投资、为西方（电影节）拍片成为很多具有艺术理想的非洲导演的不二选择，其直接后果是非洲电影在观念和形态上严重"欧化"，"非洲性"弱化。一方面，越来越多的非洲电影迎合电影节的西方对非洲的凝视视角，按照西方电影节的规定性来操作；另一方面，"不难发现，一份非洲电影清单的字幕表里，通常有两到三个不同国家的制片公司以及来自六个及其以上的资金支持实体。任何获得资助的非洲电影都必须满足各种各样、彼此分离的外国需求和兴趣，它必须遵循欧洲准则来构成一部'非洲的'电影"①。

对于第三代非洲导演来说，由于殖民历史和战争离散，他们虽然从父辈那里获得非洲血统，但他们往往出生在欧洲（特别是旧宗主国法国）并在欧洲接受电影教育，然后带着那里的资金甚至主创团队返回非洲拍片，而他们往往又以非洲电影制作者身份亮相国际电影节。于是

① [英] 罗伊·阿姆斯：《非洲电影制作：南北纵横撒哈拉》，第57页。

一种怪异的现象出现了：当代非洲电影的国族身份很少能反映出导演的出生地和居住地。当人们逐渐意识到越来越难以判断某一部电影是不是非洲电影的时候，非洲电影似乎又回到了森贝式的身份焦虑时代。而对于非洲电影更沉重的打击是人才的流失，越来越多的非洲电影人为了拍片移民海外，非洲电影的发展前景不容乐观。



贫困、暴力与性，《刚果风云》的海报提示出影片与好莱坞工业下的非洲影像奇观趋同

此外，随着非洲全球化进程的加速，越来越多的非洲导演开始意识到好莱坞类型片特别是动作片在非洲的市场前景，于是具有类型意识的非洲电影出现了。刚果电影《刚果风云》（*Viva Riva*，2010）便是个中的典型，影片融合好莱坞黑帮片、动作片类型元素，讲述一名黑帮分子私吞老大的石油运往自己国家贩卖，结果遭到追杀的故事。影片具有我们所熟悉的善恶对立、善必胜恶等价值观念，猛男美女的人物搭配，以及最后一分钟营救等好莱坞类型片经典套路，同时又在文本中缝入了警察腐败、色情交易、女同性恋等非洲奇观，使得整个片子无论在格局上还是气质上都非常接近好莱坞工业大片。

对于刚刚从与好莱坞对抗中走出来的非洲电影来说，《刚果风云》式的类型电影，无疑是非洲电影在整体疏离好莱坞之后又一次拥抱好莱坞美学的佐证。可以说，电影作为娱乐时代的文化产品，走向工业化、类型化是必然趋势，但在这个过程中，非洲电影业的发展需要信心和耐心，非洲电影必须找到自己的道路，才能避免在观念上沦为好莱坞的低成本翻版。

思考题

（1）非洲电影与好莱坞工业制造的非洲影像有何异同？

（2）非洲电影与其他第三世界电影的发展有何异同？共同面临着什么样的问题？

参考书目

［法］弗朗兹·法农：《黑皮肤，白面具》，万冰译，译林出版社 2005 年版。

［加纳］奎西·克瓦·普拉：《非洲民族：该民族的国家》，姜德顺译，民族出版社 2014 年版。

［美］大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《世界电影史》，范倍译，北京大学出版社 2014 年版。

［英］劳拉·穆尔维：《恋物与好奇》，钟仁译，上海人民出版社 2007 年版。

第 37 章

“二战”后的苏联和东欧电影

37.1 概述：消失在地图上的名字

理解和讨论“二战”后的苏联和东欧电影，不能绕开的是整个东西方对峙的冷战历史。不过无论以何种政治立场来重新审视冷战历史，至少不能否认冷战结构之中“文化”被凸显的位置。而社会主义国家的电影则因为列宁的强调，使文化的地位变得异常重要，在更强调电影宣传、教育功能的前提下，这些国家的电影都有着较为突出的政治性要素：一方面服务于社会主义新文化建设，既包括所谓的冷战时期“政治宣传”和对民众的教化，也包括对民间文化、传统文化和西方文学经典的批判性梳理和改写；另一方面，电影还要负担起同时在民族 / 国家的意义上询唤国民身份的任务。而政治审查制度也随即成为如影随形的桎梏。

苏联和东欧的电影艺术家们努力在体制内进行自己的独特表达。所谓“主旋律电影”“政治宣传电影”虽不乏佳作，但就电影艺术而言，这一阶段真正在视听语言、叙事结构等电影方法上富有原创性的作品，几乎都不是主旋律电影。当然这里需要指出的是，“伟大的电影艺术”并非一个不言自明的、去政治化的评判标准，而是着实地具备明确的政治指向的：东欧电影人以电影艺术作为对抗政治审查制度的某种工具，西欧国际电影节也经常以电影艺术为名对东欧电影人进行政治声援，事实上走到了与所谓“电影艺术”完全相反的位置。此外，在电影史的写作上，掌握主流话语的仍是西欧、北美的学者，其政治立场在某种程度上也左右着“电影艺术”的评判标准。然而正如本书采用的方法那样，目前行之有效的电影史写作路径，仍是在戛纳、柏林和威尼斯三大电影节，以及奥斯卡最佳外语片的“认证体系”内部，以“电影作者论”的方法进行。

所以，在“二战”后东欧电影的评价体系中，最终胜出的是作为电影大师的安德烈·塔尔科夫斯基（Andrei Tarkovsky）、谢尔盖·帕拉让诺夫（Sergei Paradjanov）、克日什托夫·基耶斯洛夫斯基（Krzysztof Kieslowski）和米克洛什·扬索（Miklos Jancso），还有作为流派的苏

联诗电影、捷克斯洛伐克新浪潮、波兰学派、“道德焦虑”电影，以及南斯拉夫黑浪潮。这一叙述遮蔽的部分不仅有各国的主旋律电影，还包括主流类型电影：喜剧片、传记片、历史片、家庭情节剧、科幻片、犯罪片、动画片等等。一些实际上的先锋艺术电影也因其“不可见”而淹没在历史之中。这些影片随着 DVD 和互联网的到来重新被发现，“重写电影史”成了一个亟待进行的工作。

冷战终结的一个突出的效应是彻底摧毁了苏联加盟共和国和东欧各国的社会主义电影工业体系，当电影艺术家们获得了渴望已久的创作自由时，他们发现自己失去了资金保障。电影创作不得不转入市场体制，艰难地仰仗国家资助和国际电影艺术基金维系。直到 21 世纪，以“新俄电影”为代表的各国商业电影才逐渐迎来了市场复兴。同时，伴随着一批“在地图上消失的名字”，一批“在地图上出现的新名字”带来的是各国电影史的重新写作，如苏联加盟共和国在独立后纷纷把苏联的大师们按国籍论述为自己的民族大师，试图将本国的电影史从苏联电影史中剥离出来。这也在某种程度上造成了电影史的“失焦”。重新审视“二战”以来的苏联与东欧电影，“政治”是其最为核心的关键词。

37.2 战后到 20 世纪 50 年代

战后苏联在各加盟共和国都建立了电影制片厂，以苏联为首的各国也纷纷重建电影工业体系。其中电影的发行放映体系不仅包括电影院，也包括广泛覆盖农村的流动放映站（也称“电影大篷车”）。苏联成功研制“苏维埃彩色”胶片，适于表现丰富的暖色，一直到冷战终结，这种胶片都是东方阵营各国的电影主流材料。文化部部长日丹诺夫（Andrei Zhdanov）将“社会主义现实主义”确立为创作的主导原则，部分影片更是直接服务于强化对斯大林的个人崇拜，某种程度上甚至形成了特定的政治修辞学。反映“二战”的气势恢宏的战争片成为战后影片创作最重要的类型。代表导演和作品如谢尔盖·格拉西莫夫（Sergei Gerasimov）的《青年近卫军》（*Molodaya gvardiya*，1948）、弗拉基米尔·彼得洛夫（Vladimir Petrov）的《斯大林格勒大血战》（*Stalingradskaya bitva*，1950）、奇阿乌列里（Mikheil Chiaureli）的《攻克柏林》（*Padeniye Berlina*，1949）等。描写时代伟人的传记片也获得了成功，如杜甫仁科（Alexander Dovzhenko）的《米丘林》（*Michurin*，1949）、普多夫金的《海军上将纳西莫夫》（*Admiral Nakhimov*，1947）等。反映社会主义建设的影片，如杜甫仁科的遗作《海洋之诗》（*Poema o more*，1959）——他完成的剧本由他的妻子尤丽娅·索恩采娃（Yuliya Solntseva）拍摄完成，顿斯阔依（Mark Donskoy）的《乡村女教师》（*Selskaya uchitelnitsa*，1947）等也是这一时期的创作重点。此外，纪录片和科教片在这一时期有着长足发展。

1953 年斯大林去世到 1958 年之间的五年被称为“解冻时期”（thaw），以赫鲁晓夫 1956 年在苏共二十大上的秘密报告为标志，对斯大林主义进行了全面的批判。而同年的“匈牙利事件”又成为一个历史的转折点：一方面，共产主义阵营内部不同程度地对斯大林主义进行反思；另一方面，苏联却进一步加强对东欧各国的政治、军事、经济、文化各个方面的

控制。这一时期，“解冻电影”以“人道主义”为创作旗帜，在世界范围内广受好评。丘赫莱依（Grigori Chukhrai）的《第四十一》（*Sorok pervyy*，1956）、《士兵之歌》（*Ballada o soldate*，1959），卡拉托佐夫的《雁南飞》（*Letyat zhuravli*，1957），邦达尔丘克（Sergei Bondarchuk）的《一个人的遭遇》（*Sudba cheloveka*，1959）是这一阶段的代表作。《雁南飞》更是获得了戛纳电影节的金棕榈大奖。这些影片的译制版本曾在中国发行，对中国第四代、第五代导演的创作具有深刻影响。

苏联势力范围内的东欧各国在“二战”后先后确立了共产党的政权，仿照苏联建立电影制片、发行、放映和电影教育体系。唯一的例外是南斯拉夫，在铁腕强人铁托的主导下，南斯拉夫早在1948年就相对摆脱了苏联的控制，并建立了一套更为遵循市场规律的电影体制。

波兰战后涌现出的被称为“波兰学派”（Polish School）的一批导演，成为东欧国家20世纪50年代最重要的电影流派。代表人物和作品包括亚历山大·福特（Aleksander Ford）的《华沙一条街》（*Ulica Graniczna*，1948）、《巴尔斯卡五少年》（*Piatka z ulicy Barskiej*，1954），耶日·卡瓦莱罗维奇（Jerzy Kawalerowicz）的《影子》（*Cien*，1956）、《夜车》（*Pociag*，1959）、安杰伊·蒙克（Andrzej Munk）的《铁轨上的人》（*Czlowiek na torze*，1957）、《英雄》（*Eroica*，1958），以及安杰伊·瓦伊达，他的战争三部曲《一代人》（*Pokolenie*，1955）、《下水道》（*Kanall*，1957）和《灰烬与钻石》（*Popiol i diament*，1958）都获得了国际声誉。

此外，捷克斯洛伐克导演卡莱尔·斯泰克利（Karel Stekly）的《罢工》（*Siréna*，1947）获得了威尼斯国际电影节大奖（相当于现在的金狮奖）。匈牙利的重要导演佐尔坦·法布里（Zoltan Fabri）的《旋转木马》（*Korhinta*，1956）、卡罗利·马克（Karoly Makk）的《莉莉雯菲》（*Liliomfi*，1955）获戛纳电影节金棕榈提名。

战后苏联和东欧动画片居于世界领先地位。捷克斯洛伐克的布拉格“诡计兄弟”（Bratri v Triku）动画制片厂由伊日·特尔恩卡（Jiri Trnka）等人领导，代表作品有《好兵帅克》（*Dobry vojak Svejk*，1956）等；哥特瓦尔德制片厂（Filmove Studio Gottwaldov）的代表导演是卡雷尔·齐曼（Karel Zeman），《毁灭的发明》（*Vynalez zkazy*，1958）是他对儒勒·凡尔纳作品的杰出改编。南斯拉夫的“萨格勒布学派”（Zagreb School）也有优秀作品问世。罗马尼亚动画大师伊昂·波佩斯库－戈波（Ion Popescu-Gopo）的《一段短暂历史》（*Scurta istorie*，1956）获得戛纳电影节的短片金棕榈奖。

37.3 20世纪60年代

1964年勃列日涅夫接替赫鲁晓夫担任苏共中央总书记，赫鲁晓夫时代相对开放和自由的文艺路线彻底转向保守。这一时期苏联电影的代表人物是60年代涌现出的一批青年导演——安德烈·塔尔科夫斯基、谢尔盖·帕拉让诺夫、奥塔·伊奥塞利阿尼（Otar Iosseliani），他们后来也被称为继承了杜甫仁科和卡拉托佐夫传统的“苏联诗电影”流派，注重联想、隐喻，简化对白，淡化叙事，并主张从民族传统中汲取营养。塔尔科夫斯基的长片处女作《伊万的童年》获得威尼斯电影节金狮奖，影片中对梦境的诗意使用成为电影史上的经典，此后的作品《安

德烈·鲁布廖夫》（*Andrei Rublev*，1966）和帕拉让诺夫的《被遗忘的祖先的阴影》、《石榴的颜色》（*Sayat Nova*，1969）都成为苏联诗电影的代表作。帕拉让诺夫、伊奥塞利阿尼和稍早出道的钦吉兹·阿布拉泽（Tengiz Abuladze）、雷佐·奇赫伊泽（Rezo Chkheidze），以及60年代登上影坛的沈盖拉亚兄弟（Eldar Shengelaia，Giorgi Shengelaya）等导演也被称为“格鲁吉亚学派”，他们均来自苏联加盟共和国格鲁吉亚，作品以丰富的民族性著称。

苏联电影在这一时期的重要作品还有卡拉托佐夫的《我是古巴》（*Soy Cuba*，1964）、格拉希莫夫的《人与兽》（*Lyudi i zveri*，1962）和《记者》（*Zhurnalist*，1967）、米哈伊尔·罗姆（Mikhail Romm）的纪录片《普通的法西斯》（*Obyknovennyy fashizm*，1965））、邦达尔丘克的历史巨片《战争与和平》（*Voyna i mir*，1966），以及丘赫莱依的《晴朗的天空》（*Chistoe nebo*，1961）等。柯静采夫（Grigori Kozintsev）致力于将西方文学经典搬上银幕，他的《堂吉诃德》（*Don Kikhot*，1957）、《哈姆雷特》（*Gamlet*，1964）和《李尔王》（*Korol Lir*，1971）堪称同类电影的高峰。康查洛夫斯基（Andrey Konchalovskiy）、舒克申（Vasili Shukshin）和亚历山大·米塔（Aleksandr Mitta）也是这一时期登上影坛的重要导演。

60年代东欧电影最重要的流派是1962—1969年的捷克斯洛伐克新浪潮。捷克斯洛伐克在60年代初期进行改革，形成了市场和文化的繁荣。在布拉格影视学院执教的扬·卡达尔（Jan Kadar）以及毕业于该校的年轻导演伊日·门泽尔（Jiri Menzel）、米洛什·福尔曼（Milos Forman）、扬·涅梅茨（Jan Nemec）、埃瓦尔德·朔尔姆（Evald Schorm）、亚罗米尔·伊雷什（Jaromil Jires）、伊凡·帕瑟（Ivan Passer）、薇拉·希季洛娃（Vera Chytilova）和帕维尔·尤拉契克（Pavel Juracek）等，受到意大利新现实主义和法国新浪潮的影响，大胆采用现代的电影语言，打破了社会主义现实主义的成规。代表作品如福尔曼的《消防员舞会》（*Hori, ma panenko*，1967）、涅梅茨的《夜之钻》（*Demanty noci*，1964）、希季洛娃的《雏菊》（*Sedmikrasky*，1966），以及先后获得奥斯卡最佳外语片奖的《大街上的商店》（*Obchod na korze*，1965，卡达尔导演）和《严密监视的列车》（*Ostre sledovane vlaky*，1966，门泽尔导演）。1968年的“布拉格之春”被以苏联为首的华沙条约国家的军事入侵粗暴打断，新浪潮也随即停滞。米洛什·福尔曼等导演远赴国外继续自己的创作。

伊日·门泽尔获奥斯卡最佳外语片奖的作品《严密监视的列车》海报

波兰学派的重要导演安杰伊·瓦伊达在60年代的作品包括《无辜的驱魔人》（*Niewinni czarodzieje*，1960）和史诗片《灰烬》（*Popioly*，1965），他在这一时期拍摄了很多国际合拍片。

这一时期涌现的青年导演罗曼·波兰斯基（*Roman Polanski*）和耶日·斯科利莫夫斯基（Jerzy Skolimowski）分别凭借《水中刀》（*Noz w wodzie*，1962）和《特征：无》（*Rysopis*，1964）成名，之后他们也赴西方国家拍片。另外值得一提的导演还有由动画片转向真人电影的瓦莱利安·博罗夫奇克（Walerian Borowczyk）和超现实主义风格的沃伊切赫·哈斯，后者的《萨拉戈萨手稿》（*Rekopisznaleziony w Saragossie*，1965）和《砂制时镜下的疗养院》（*Sanatorium pod Klepsydra*，1973）展示了出众而奇异的想象力。

匈牙利60年代的代表导演是被称为"匈牙利新浪潮"的米克洛什·扬索、伊斯特凡·萨博（Istvan Szabo）、玛塔·梅萨罗什（Marta Meszaros）和安德拉什·科瓦奇（Andras Kovacs）等人。扬索以调度复杂的超长镜头和"政治歌舞片"著称，他的《无望的人们》（*Szegenylegenyek*，1965）、《红军与白军》（*Csillagosok*，*katonak*，1967）轰动一时。萨博的《父亲》（*Apa*，1966）被认为是极富现代主义特征的影片。

南斯拉夫"黑浪潮"是官方机构用来批评"形式先锋、主题消极"的南斯拉夫新电影（Novi film）的说法，却被电影人和评论家们引述为对自己的命名。代表导演包括亚历山大·彼得洛维奇（Aleksandar Petrovic）、杜尚·马卡维耶夫（Dusan Makavejev）、日沃因·帕夫洛维奇（Zivojin Pavlovic）等人。萨格勒布学派的著名动画片导演瓦特罗斯拉夫·米米卡（Vatroslav Mimica）在这一时期也转向了真人电影制作。

罗马尼亚导演利维乌·丘雷（Liviu Ciulei）的《多瑙河之波》（*Valurile Dunarii*，1959）、《吊死鬼之林》（*Padurea spanzuratilor*，1965），卢奇安·平蒂利埃（Lucian Pintilie）的《重建》（*Reconstituirea*，1968）是这一时期的重要作品。平蒂利埃因《重建》遭到当局批判而流亡国外。

37.4 70年代和80年代

勃列日涅夫时代的苏联电影仍以"社会主义现实主义"或"教育的现实主义"为创作纲领。除了"二战"题材和社会主义建设题材，文学名著改编电影成为许多导演的选择。梁赞诺夫（Eldar Ryazanov）等导演的喜剧为广大观众所喜爱。塔尔科夫斯基在当局的百般阻挠下拍摄了两部科幻电影《飞向太空》（*Solaris*，1972）和《潜行者》（*Stalker*，1979）以及一部高度风格化的《镜子》之后，也走上了流亡国外的道路，后分别在意大利和瑞典拍摄了《乡愁》（*Nostalghia*，1983）和《牺牲》（*Offret*，1986），他的声誉随着戛纳电影节上受到的不断褒奖而逐渐走向巅峰。分散于各加盟共和国的"诗电影"导演们则发展出强烈的反俄民族主义倾向，其中帕拉让诺夫于1974年被监禁。阿布拉泽拍摄了《愿望树》（*Natvris khe*，1977），格奥尔基·沈盖拉亚（Giorgi Shengelaya）的杰作《皮罗斯马尼》（*Pirosmani*，1969）成功地复原了格鲁吉亚最负盛名的民族画家皮罗斯马尼的艺术空间，伊奥塞利阿尼在完成了《曾经的云雀》（*Iko shashvi mgalobeli*，1972）和《田园牧歌》（*Pastorali*，1975）后远赴法国。70年代的重要新导演包括格里布·潘菲洛夫（Gleb Panfilov）和尼基塔·米哈尔科夫（Nikita Mikhalkov）。

戈尔巴乔夫1985年接任苏共中央总书记后开始了名为"公开化"的改革，再度批判斯大

林主义使得苏联电影进入了又一个“解冻”时期，大批被禁映的影片重见天日，电影审查制度明显放开，电影创作进入了前所未有的自由化时期。许多讽刺性和批判性的影片被创作出来。同时，各加盟共和国也获得了更多的创作自主权。阿布拉泽的《悔悟》（*Monanieba*，1984）等影片是这一时期的代表作。

安德烈·塔尔科夫斯基在《牺牲》的拍摄现场

波兰电影在 70 年代以安全的文学改编和历史题材为主，但极富批判性的“道德焦虑电影”也在这一时间出现，瓦伊达批判波兰政治的《大理石人》（*Czlowiek z marmuru*，1977）和《铁人》（*Czlowiek z zelaza*，1981）先后在戛纳获奖，后者更是对团结工会运动的直接回应。克日什托夫·扎努西（Krzysztof Zanussi）以《黑幕风云》（*Barwy ochronne*，1977）和《寂静太阳年》（*Rok spokojnego slońca*，1984）等作品也成为这一流派的代表人物。出道于纪录片的克日什托夫·基耶斯洛夫斯基在 70 年代中期转向故事片制作，在两部杰作《影迷》（*Amator*，1979）《机遇之歌》（*Przypadek*，1987）之后，完成了电视电影《十诫》（*Dekalog*，1989，其中两部被扩成长片），轰动了国际影坛。同时，以布加斯基（Ryszard Bugajski）的《审问》（*Przesluchanie*，1989）为代表的一批在波兰国内秘密传播的“地下电影”/“持不同政见者电影”也成了这一时期西方电影节关注和声援的对象。

匈牙利导演扬索在 1972 年完成了他职业生涯最重要的作品《红色赞美诗》（*Meg ker a nep*）之后的创作乏善可陈。萨博则在国际资金的支持下拍摄了《靡菲斯特》（*Mephisto*，1981）等影片。扬索的第二任妻子玛塔·梅萨罗什（Marta Meszaros）拍摄了关于斯大林时期成长记忆的《留给女儿的日记》（*Naplo gyermekeimnek*，1984）等三部曲，成为她创作中最为成功的作品。此外，佐尔坦·胡萨里克（Zoltan Huszarik）的《辛巴德》（*Szindbad*，1971）也是一部富于想象力的影片。80 年代崭露头角的匈牙利导演贝拉·塔尔（Bela Tarr）以“社会现实三部曲”出道，但真正震惊世界影坛的是他于 1982 年拍摄的电视电影《麦克白》（*Macbeth*），全片仅用两个调度复杂的超级长镜头完成。

捷克斯洛伐克电影在冷战终结之前始终未能恢复新浪潮时期的繁荣。门泽尔、希季洛娃等导演在审查制度下艰难地进行创作。动画导演扬·斯凡克梅耶（Jan Svankmajer）拍摄了大量富有奇诡想象力的停格动画短片。

罗马尼亚在 70 年代政治经济上相对独立，历史片、犯罪片等商业电影发展繁荣，如赛尔玖·尼古莱耶斯库（Sergiu Nicolaescu）的“罗曼警长”系列电影。70 年代登上影坛的一批导演，包括丹·皮察（Dan Pita）、米尔恰·维罗尤（Mircea Veroiu）、米尔恰·达内柳克（Mircea

米克洛什·扬索《红色赞美诗》剧照

Daneliuc）、亚历山德鲁·塔托斯（Alexandru Tatos）、斯特雷·古列阿（Stere Gulea）和拉杜·加布列阿（Radu Gabrea）等人，被称为“70一代”（The Generation’70）。他们的创作虽然受到社会主义现实主义的制约，但颇有社会问题指向，也进行了一些形式探索。不过1982年罗马尼亚领导人齐奥塞斯库对丹·皮察的影片进行了激烈抨击，加强了电影审查制度。“70一代”导演的创作逐渐走向高度隐喻性的寓言写作。远赴国外的平蒂利埃先后在南斯拉夫和法国工作，于1981年回到罗马尼亚拍摄了《米提卡，为什么钟响了？》（*De ce trag clopotele, Mitica?*），对戏剧大师卡拉加莱（I. L. Caragiale）剧作进行了一次现代主义的改编。动画大师戈波则拍摄了一系列使用真人演员的幻想故事长片。

南斯拉夫的民族矛盾在铁托逝世后开始加剧。埃米尔·库斯图里察[1]（Emir Kusturica）在70年代拍摄了两部电视电影后，于1981年完成长片处女作《你还记得多莉·贝尔吗？》（*Sjecas li se Dolly Bell?*）并获威尼斯电影节金狮奖提名。在戛纳电影节上，他又凭第二部作品《爸爸出差了》（*Otac na sluzbenom putu*，1985）获金棕榈奖，凭第三部电影《流浪者之歌》（*Dom za vesanje*，1988）获最佳导演奖，成为80年代最耀眼的东欧明星导演。他的电影富于想象力和黑色幽默，不少情节夸张离奇，这种创作风格与吉卜赛文化有着密切关系，可称之为“奇幻现实主义”（fantastic realism）。

① 常用译名为库斯图里卡。——编者注

37.5 冷战终结之后

从 1989 年东欧剧变到 1991 年苏联和南斯拉夫解体，整个社会主义电影体系土崩瓦解。前南地区陷于民族矛盾激化引发的内战。苏联加盟共和国中的高加索地区（格鲁吉亚、俄联邦车臣共和国等）也冲突不断，独联体成了一个失败的实验。俄罗斯电影一蹶不振。东欧各国被禁映的电影纷纷上映，审判和反思社会主义历史成了 90 年代初期东欧电影人的作品主题。

米哈尔科夫在 90 年代成为俄罗斯电影的代表人物。他的《蒙古精神》（*Urga*，1991）、《烈日灼人》（*Utomlyonnye solntsem*，1994）和《西伯利亚的理发师》（*Sibirskiy tsiryulnik*，1998）都各获大奖，风靡一时，其中《烈日灼人》因对斯大林主义的深刻反思而成为影史经典。索科洛夫（Alexander Sokurov）被认为是继承了塔尔科夫斯基的传统，成为俄罗斯艺术电影的代表人物。他的“权力人物四部曲”分别拍摄了希特勒、列宁、裕仁天皇和浮士德，其中《浮士德》（*Faust*，2011）获得威尼斯电影节金狮奖。他的《俄罗斯方舟》（*Russkiy kovcheg*，2002）全片只有一个长镜头，却回顾了俄罗斯帝国的辉煌历史。另一位获得国际声誉的年轻导演是安德烈·萨金塞夫（Andrey Zvyagintsev），他的导演处女作《回归》（*Vozvrashchenie*，2003）获得威尼斯电影节金狮奖。在索科洛夫和萨金塞夫的作品中，父子关系成为历史反思的入口。另一方面，俄罗斯商业电影在 21 世纪开始复兴，战争片、喜剧片屡获票房成功。巴拉巴诺夫（Aleksey Balabanov）和贝克曼贝托夫（Timur Bekmambetov）是其中的佼佼者。

苏联加盟共和国一方面着手重写自己的电影史，另一方面则在电影制作中大力宣扬针对俄罗斯的民族主义。格鲁吉亚、乌克兰和哈萨克斯坦的电影制作相对其他国家更为繁荣。在 21 世纪，先后出现了以达赫让·奥米尔巴耶夫（Darezhan Omirbayev）为代表的“哈萨克斯坦新浪潮”，和被称为“格鲁吉亚电影开花期”（Georgian Cinema Blossom）的一批年轻导演。

波兰在20世纪90年代拍摄了一批文学改编的历史巨片，如耶日·霍夫曼（Jerzy Hoffman）的《火与剑》（*Ogniem i mieczem*，1999）。移居法国的基耶斯洛夫斯基则进入了创作的全盛时期，《维罗妮卡的双重生命》和《蓝》《白》《红》三部曲在三大电影节上连战连捷。他以作品的摄影、音乐和剧作高度统一而著称，思想深刻，成为 90 年代世界艺术电影的代表人物。

捷克和斯洛伐克于 1993 年独立。门泽尔被禁映多年的《失翼灵雀》（*Skrivanci na niti*，1969）于 1990 年重见天日，并获得柏林电影节的金熊奖。扬·斯凡克梅耶转入长片制作，继续使用停格动画技巧，风格独特。90 年代登上影坛的扬·斯维拉克（Jan Sverak）的《科里亚》（*Kolja*，1996）获得奥斯卡最佳外语片奖，他的作品对捷克民族性有着深刻的揭示。斯洛伐克独立后，仍与捷克进行联合制片，并分享共同的电影市场。马丁·苏利克（Martin Sulik）成为斯洛伐克电影的代表人物。

匈牙利导演扬索在 90 年代末开始了自己的喜剧系列电影，受到了国内观众的欢迎。萨博则继续使用国际资金进行跨国制作。匈牙利电影的明星人物当属贝拉·塔尔，他的《撒旦探戈》（*Satantango*，1994）长达 7 个小时，其精心设计的长镜头被认为继承了扬索全盛时期的风格。

阿尔巴尼亚电影直到新世纪才引起世界关注。杰尔吉·乔瓦尼（Gjergj Xhuvani）的《口号》（*Slogans*，2001）和法特米尔·科奇（Fatmir Koci）的《地拉那零年》（*Tirana, annee zero*，2001）都是在法国资金支持下完成的影片。

前南斯拉夫各国独立后陷入长达十年的军事冲突。库斯图里察在90年代依然是最为重要的导演，并凭借《地下》（*Underground*，1995）再度获得金棕榈奖。这部影片将“二战”与波黑战争联系起来，堪称南斯拉夫民族史诗。马其顿导演曼契夫斯基（Milcho Manchevski）的《暴雨将至》（*Before the Rain*，1994）则以独特的时空观念获得威尼斯金狮奖。波黑导演丹尼斯·塔诺维奇（Danis Tanovic）的《无主之地》（*No Man's Land*，2001）则直面战争的荒谬，并获得奥斯卡最佳外语片奖。

罗马尼亚的平蒂利埃于1989年革命后再度回国，迎来他90年代创作全盛时期，《橡树》（*Balanta*，1992）、《最后的天堂》（*Terminus paradis*，1998）是这一时期代表作品。“70一代”导演中，丹·皮察的《豪华大饭店》（*Hotel de lux*，1992）依然保持了高度隐喻的风格，成为这一导演群体的代表作。

随着新的电影体制的建立，“罗马尼亚新浪潮”成为21世纪最初十年最重要的电影运动。这场迟来的新浪潮以“极简主义”（minimalism）为特征，在一批短片获得成功之后，以克里斯提·普优（Cristi Puiu）的《无医可靠》（*Moartea domnului Lazarescu*，2005）为发轫之作。紧接着一批新导演的作品在国际电影节上纷纷获奖，其中克里斯蒂安·蒙久（Cristian Mungiu）的《四月三周两天》（*4 luni, 3 saptamani si 2 zile*，2007）获得戛纳电影节金棕榈奖，卡林·皮特·内策尔（Calin Peter Netzer）的《孩童姿势》（*Pozitia copilului*，2013）获得柏林电影节金熊奖。其余的重要导演和作品还包括科尔内留·波隆博尤（Corneliu Porumboiu）的《布加勒斯特东12点8分》（*A fost sau n-a fost?*，2006）、克里斯蒂安·内梅斯库（Cristian Nemescu）的《加州梦想》（*California Dreamin'(Nesfarsit)*，2007）、拉杜·蒙泰安（Radu Muntean）的《无主孤军》（*Hîrtia va fi albastra*，2006）、卡塔林·米图雷斯库（Catalin Mitulescu）的《爱在世界崩溃时》（*Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii*，2006）等。这批影片因对罗马尼亚1989年革命的思考、对社会主义历史与后社会主义现实批判性的反思而引发了国际关注。

思考题

（1）观看《雁南飞》《士兵之歌》和《一个人的遭遇》，分析苏联20世纪50年代“解冻电影”的主要艺术特征。

（2）对比观看《悔悟》和《烈日灼人》，苏联80年代的“再次解冻”和解体后的电影创作有什么不同？

（3）观看《红军与白军》和《红色赞美诗》，分析米克洛什·扬索的主要电影艺术风格。

（4）对比观看《蓝》《白》《红》三部曲和基耶斯洛夫斯基波兰时期的作品，基耶斯洛夫斯基在冷战终结后的电影有什么变化？为什么他在冷战终结后成为代表性的电影大师？

（5）观看《伊万的童年》《乡愁》《被遗忘的祖先的阴影》《石榴的颜色》，结合《土地》《雁南飞》等影片，思考苏联“诗电影”学派的主要创作主张和艺术风格。

（6）观看《无医可靠》《四月三周两天》等影片，分析罗马尼亚新浪潮的主要视听风格特征。

参考书目

［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社 1995 年版：第 21 章“苏联和人民民主国家（1945—1962）”。

［联邦德国］乌利希·格雷戈尔：《世界电影史（1960 年以来）》，郑再新译，中国电影出版社 1987 年版：上卷第五章“东欧国家”。

［美］大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社 2014 年版：

第 18 章“战后非西方电影：1945—1959”中“苏联势力范围内的战后电影”；第 20 章“新浪潮与青年电影：1958—1967”中“苏联与东欧的新电影”；第 23 章“1960 年代和 1970 年代的政治批判电影”中“东欧与苏联”“苏联的异见和停滞”；第 25 章“新电影和新发展：1970 年代以来的欧洲电影和苏联电影”中“东欧与苏联”。

《世界电影》2013 年第 5 期：

［克罗地亚］尤里卡·帕维契奇：《“巴尔干风格的桎梏”：后南斯拉夫电影》，罗姣译；［捷克］卡米拉·多罗金娜：《踏着自己的足迹寻找本身——捷克电影现状》，罗姣译；［匈牙利］伊万·福尔加奇：《精神背景的缺失——匈牙利电影现状》，洛珈译；［波兰］亚当·克鲁克：《波兰电影——失落的十年》，洛珈译。

李芝芳：《当代俄罗斯电影》，文化艺术出版社 2003 年版。

Part 6

批评框架

第 38 章

爱因汉姆的视觉论

鲁道夫·爱因汉姆（Rudolf Arnheim），德国电影理论家。他毕业于柏林大学哲学系，获得博士学位。1940 年移居美国，曾在哈佛大学任艺术心理学教授，加入了美国国籍。他运用格式塔心理学研究电影艺术，其理论著作是 1932 年出版的《电影作为艺术》。

写作《电影作为艺术》，是爱因汉姆对当时知识界和文化界存在的“电影不是艺术”的错误观点的驳斥。20 世纪 30 年代，虽然电影作为新兴的艺术形式已经相当普及，并且引起一批先锋艺术家的兴趣，但是仍然有很多人坚持认为电影不能算作一门艺术。爱因汉姆把这种观点的拥护者的论据归结在下面的三段论里：

> 机械地再现现实不是艺术。
> 电影是机械地再现现实的手段。
> 因此电影不是艺术。

认为电影不能算作一门艺术的人援用绘画的原理来进行辩解：“就绘画来说，从现实到画面的途径是从画家的眼睛和神经系统，经过画家的手，最后还要经过画笔才能在画布上留下痕迹，这个过程不像照相的过程那样机械，因为照相的过程是：物体反射的光线由一套透镜所吸收，然后被投射到感光板上，引起化学变化。”爱因汉姆认为：“把照相与电影贬为机械的再现，因而否认它们同艺术的关系的这种论点，值得进行彻底的和系统的驳斥，因为这正是理解电影艺术的本质的最好途径。”[①]

---

①［德］鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 8 页，中国电影出版社 1981 年版。

38.1 电影是不是机械再现现实

爱因汉姆把论证的重点放在“电影是不是机械地再现现实”这个焦点问题上。他逐一考察了电影手段的基本生成要素，并把电影影像和现实中的对应物的特点进行对比，发现两者之间有着根本性的差别，而正是这些差别为电影提供了各种艺术表现手段。

具体而言，爱因汉姆认为电影影像和现实的不同主要表现在以下方面。

38.1.1 立体在平面上的投影

爱因汉姆认为，现实中的物体，是一个立体的形态，如一个立方体有六个面，而摄影机的镜头只能从一个特定的位置进行观察，只能摄入视域中没有被眼前的物体遮蔽掉的部分。也就是说如果要拍下一个立方体，就必须选择一个恰当的位置，否则你拍摄到的可能看起来不是立方体。影像是立体的现实物在一个平面（胶片）上的投影，它不同于现实。“即使再现一个十分简单的物象也不是一个机械的过程，而是一个效果能好能坏的过程”，“同样需要对物体的性质有所把握，而这远不是任何机械动作所能做到的”[①]。

爱因汉姆进一步指出：为了取得特殊的艺术效果，艺术摄影和电影并不一定选择那些最能显示物体特征的方位，而是有意选择其他方位。

38.1.2 深度感减弱

正是因为影像是立体的现实物在一个平面上的投影，才造成了它的深度感减弱。爱因汉姆用瓦尔特·鲁特曼的电影《柏林：一个大都市的交响乐》中的一个镜头来说明这个问题：

> ……表现两列地下火车相向而过。这是一个俯摄的镜头。任何人看到这个镜头时，都首先感到有一列火车正朝他驰来，而另一列则正向远方驰去。这就是立体的形象。但是他随后又看到，一列火车是从银幕下缘驰向上缘，而另一列则从上到下。这就是平面的形象。后一印象的产生，是将立体的运动投影到平面的银幕上来的结果，它自然也就显出了活动的不同方向。[②]

所以电影画面既是立体的，又是平面的。

这和于果·明斯特伯格（Hugo Munsterberg）的观点是一脉相传的。明斯特伯格在《电影：一次心理学研究》中认为电影中的运动和深度感并不是真实的，它是我们的心理作用创造出来的，是一种想象，从这个意义上说，银幕形象存在于观众的心理之中。他们都是从心理学意义上分析电影的这一特点。

---

①［德］鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 10 页。

②［德］鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 11 页。

38.1.3 运用人工照明和没有色彩

在黑白片的时代，电影画面是没有颜色的，而“一旦所有颜色都被还原为黑白两色，甚至它们的浓淡度也都不能保持原样时……，现实世界的面貌就会大大变样”[①]。而电影画面是否接近真实，在很大程度上取决于照明，它可以使物体的形状突显出来，也可以使背景亮到足以衬托拍摄对象。而对照明的选择，很大程度上决定了电影画面是否接近原物，它的再现绝不是机械的。

38.1.4 画面有边框限制，大小随观众与银幕的距离变化

电影固定镜头的限制是很明显的，画框以外的物体被画框边缘切掉了，只有被选择的内容可以进入画框。这种限制，和人的视觉在现实中所受的限制是不同的。因为人在看东西的时候，视线从来不是固定的，而是不断移动的，头部和眼睛的转动使人的视野很轻易地连成一个整体，所以从某种意义上说，人的视野是不受限制的。

爱因汉姆进一步认为，电影画面的大小同摄影机与拍摄对象的距离密切相关。摄影机离拍摄对象越近，画面所表现的物体就显得越大。这种限制不是可悲的，而恰恰“正因为电影受到这种限制，电影才有权被称为一种艺术”。摄影机像一个自由的人一样，可以选择不同的距离拍摄对象，这构成一种重要的艺术表现手段。导演可以根据要取得的艺术效果，选择摄影机的位置以决定拍摄对象以什么样的大小出现在银幕上。

38.1.5 时空的连续不存在

爱因汉姆认为，在实际生活中，每个人都是在连续的时间和空间中经验事物的，它不允许出现跳跃。比如我必须先起床，走出房间，下了阶梯，到花园里散步，这里的时空是连续的，我不可能从床上一下子来到花园，直接连上我十分钟以后所做的事。而这些在电影中是不成问题的。我可以刚刚还在东京，马上就到了纽约，只需要把两个镜头连接起来就可以了，拍摄的时间也可以随时中断，连在一起的两个场面可能发生在两个不同的时间。但在安排安排每个场景时必须考虑时空上的某种逻辑的统一，每个场景内部的时间连续是不能打乱的。

也许有人会问：“这种时间和空间的不连贯会不会给观众带来观赏上的混乱呢？”对此爱因汉姆提出了他著名的“局部幻象论”：

> 一种已经过时的，但在公众头脑中仍然根深蒂固的心理学理论认为，只有当一个幻觉的全部细节都很完整的时候，它才会是强有力的……在现实生活中，我们满足于了解最重要的部分；这些部分代表了我们需要知道的一切。因此，只要再现这些最需要的部分，我们就满足了，我们就得到了一个完整的印象——一个高度集中的、因而也就是艺术性更强的形象。同样的，无论在电影或戏剧中，任何事件只要基本要点得到表现，就会引

---

①［德］鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 13 页。

起幻觉。[①]

电影不同于戏剧之处，在于它还能在真实的环境中描绘真实的——也就是并非模仿的——生活，因而这个幻觉成分就更为强烈。……电影没有彩色，不给人以立体感，它又受到银幕边缘的严格限制，因而它的真实性便恰好被削减到最令人满意的程度。它永远既是一张印在明信片上的画面，同时又是活生生的戏剧场面。[②]

爱因汉姆的天才之处在于发现了电影影像的双重性——电影引起的幻觉只是部分的。它既是实际事件，又是画面。我们在银幕上看到的既是真实的物体，又是在一个画框内由光影组成的这个物体的影像。“电影的‘画面性’所造成的一个结果是：在时间和空间上各不相同的一系列场景并不给人以任意相接的感觉。”[③] 正是电影画面的这种特点，才使蒙太奇成为可能。

38.1.6 视觉之外的其他感觉失去了作用

很多人把人的眼睛等同于电影的摄影机的功能活动，爱因汉姆认为这种观点是错误的，因为眼睛并不是独立于其他身体器官而发挥作用的，它经常是和其他器官一起合作来工作的。而电影中我们的平衡感要靠眼睛所传达的东西，而没有其他器官的配合，所以就会出现一些令人惊异的现象，如快速的移动镜头会让人眩晕。而（默片中）听觉、嗅觉、触觉等也无法直接传达，而只能通过视觉来暗示。所以聪明的导演会利用电影的这一特点，爱因汉姆以冯·斯登堡（Josef Von Sternberg）的《纽约码头》（*The Docks of New York*，1928）来说明——他把枪击声化成了可见的形象：一群鸟受惊飞起。

因此，爱因汉姆总结出一条重要的法则：“凡是其中心特征不能加以形象化表现的事件，都不宜于拍成电影。”[④]

38.2 电影是一门艺术

在别人看来这些属于电影自身的局限，爱因汉姆却恰恰认为它们应当是“电影成为一门艺术的前提”。因为正是这些局限，促使电影工作者去思考电影的艺术表现手段，而不是一味关注银幕上的活动影像是否和现实生活中的完全一致，从而逐渐认识到可以利用电影与现实的差异来创造形式上具有意义的形象。于是，“拍摄对象本身已经不再是首先受到考虑的。取代它的重要地位的是怎样用画面表现出拍摄对象的特征，如何阐明一个内涵的观念等等之类的问题了”[⑤]。而一旦摆脱了机械复制的阶段，表现手段便开始在形象塑造中发挥重要作用，艺术便产生了。

---

①［德］鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 24 ~ 25 页。
①［德］鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 22 ~ 23 页。
③［德］鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 23 页。
④［德］鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 29 页。
⑤［德］鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 35 页。

38.2.1 形象偏离说

爱因汉姆在这个基础上提出了“形象偏离说”——只有在现实与表现手段不一致（也即电影影像和现实对应物不统一）的场合，艺术家才有发挥创造力的余地。

爱因汉姆对电影的分析采用了格式塔心理学的理论，他本人的老师正是这个理论的奠基人——柏林大学心理研究所教授马克斯·韦特海默（Max Wertheimer）和沃尔夫冈·柯勒（Wolfgang Kohler）。这种理论认为即便是最简单的视觉过程也不等同于对外在世界的机械复制，而是根据简单、规则和平衡的原则，对各种感官材料的创造性组织。这不单纯是对现实的模仿或仅仅是有选择的复制，而是对观察到的真实世界的特征进行选择和加工后，用某种受限定的形式进行再现的过程。爱因汉姆强调：

> 为了创造出艺术作品，电影艺术家必须有意识地突出他所使用的手段的特性。但与此同时，绝不应该因而破坏拍摄对象的特点，相反地，他应该加强、集中和解释这些特点。[①]

他用许多影片的具体场景和镜头作为例子，来说明电影工作者利用电影的各种特性取得艺术效果的可能性。例如，他以卓别林的一部影片为例来说明如何利用摄影机的机位以造成特殊的艺术效果：

> 查利因为酗酒无度，被他的妻子遗弃了。他背对摄影机站在一张桌子旁边，桌子上面是他妻子的照片。他的肩膀耸动着，看来是在伤心地啜泣。一转眼间他转过身来。原来他肩膀的耸动是因为他正在搅和鸡尾酒呢。摄影机的角度使得观众起先看不到实际上发生的事情，而只能加以推测。这是很巧妙地运用摄影机角度的又一个例子。大多数物体是不透明的，一个会遮住另一个，对于电影艺术家来说，这似乎是个不利的条件。……但是，在另一方面，巧妙地利用物体的不透明性就使捉迷藏游戏成为可能，从而取得意想不到的艺术效果。……一个人背对着观众，这又有什么特别值得注意的地方呢。观众便以为他们完全知道卓别林在干些什么，他在哭——当然嘛，因为他的妻子跑了。于是观众很有信心地认为他们已正确地理解了这一场的意义。随后这个小人物转过身来，惊奇的效果也就“实现”了。[②]

他又以爱森斯坦的影片《总路线》（*Staroye i novoye*）中的一个镜头来说明如何艺术地运用电影深度感减弱的特点进行艺术创新：

> 在一个场面里，他想要描绘一个文牍主义害死人的官僚主义机关。可以看到一个官员正在向一个速记打字员进行口授。摄影机刚刚放在打字机旁边，使得打字机显得很大。打字机的卷轴像巨大的起重机一样横过银幕。打字机后面的打字员和进行口授的官员显

---

① [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 30 页。

② [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 42 ~ 43 页。

得很小。然后是一个簿记员，帐簿显得很大，而记帐的人却很小。这本来是一个抽象的不相称现象，现在却成为具体可见的了。[①]

而在如何艺术地运用画面的界限和拍摄的距离时，他又用了一个卓别林的电影《有闲阶级》（*The Idle Class*，1921）的例子：

当卓别林头戴大礼帽，身穿燕尾服，一鸣惊人地上场时，起先只现出了上半身，突然间，人们发现他没穿长裤，而是穿着衬裤站在那儿。在这个例子中，现出的一部分（人的上身）暗示了一幅完整的肖像（衣冠楚楚的人），后来才发现情况同原来以为的大不相同，肖像变成了漫画。[②]

在爱因汉姆看来，电影的这些技术方面的局限如果善加利用，能够创造出令人惊叹的艺术效果。而今天我们在周星驰的许多喜剧电影中还能找到许多运用这种手法的桥段，这也成为电影制造戏剧效果的经典花招。

38.2.2 蒙太奇的意义

接着爱因汉姆从探讨电影影像本身转向对影像连接方式的研究。爱因汉姆高度评价了苏联电影理论家对蒙太奇的研究，认为蒙太奇通过切断一个完整的时空，改变摄影机的位置和拍摄对象，是迄今为止“为解放摄影机而采取的最有力、最使人鼓舞的行动。……对于电影艺术家来说，蒙太奇是第一流的创造手段，它能帮助他强调或丰富所描绘的时间的意义”[③]。而同时他对蒙太奇的理解也和普多夫金有分歧。

第一，普多夫金倾向于把蒙太奇看成电影唯一的艺术表现手段，他与其所属的蒙太奇学派认为，没有经过剪接的电影片段只是一段现实生活，而经过蒙太奇剪接的影片才是电影艺术，他们声称蒙太奇是一切电影艺术的基础。而爱因汉姆则认为蒙太奇只是电影表现的艺术手段之一，即使是经过剪接的电影片段也不是简单的复制自然，它只是表面看起来是对自然的简单摄录过程罢了。而如果过度使用蒙太奇，将实在的画面并列起来却常常显得勉强，不仅容易和影片的整体风格不协调，而且容易破坏场景的完整，从而分散观众的注意力，显得散乱，弄巧成拙。在某种程度上，这些观点确实切中苏联蒙太奇学派的要害。

第二，爱因汉姆认为如果连接的两个镜头不是毫无联系、差别明显的事物，这种连接手段不能称为蒙太奇。因为它的作用只是改变一个连贯动作的性质。如：

如果把表现一个人在散步的场面删掉若干格，观众便恍然以为有人用闪电般的速度突然把这个正在散步的人一把抓起，推向前去；谁也不会注意到这只是把不连贯的照片

① [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 51 页。
② [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 63 页。
③ [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 72 ~ 73 页。

连接到一起之后所产生的效果。[①]

爱因汉姆认为，使用蒙太奇的作用是把不同的现实场景连成一个整体，它并不干涉拍摄在胶片上的现实，它自身不创造新的现实，不是在银幕上变魔术。

38.2.3 默片才是艺术

在论述“视觉之外的其他感觉失去了作用”对电影的影响时，爱因汉姆充分表述了他对无声片的偏爱。他将认为“无声”是电影最严重缺陷的人称作是“毫不懂得电影艺术的人”，坚持“有声片是电影进步”的观点是愚蠢的看法。爱因汉姆认为，无声片用形象化的动作间接表现声音的做法才是真正的艺术——“它表现的不是‘声音’本身，而是声音的某些最足以说明问题的特征，于是声音就有了形状和含义”[②]。这不仅仅是为了弥补缺陷，而恰恰是取得艺术效果的动力和力量，而有声电影的产生则削弱了这种表现力。

他用费德尔（Jacques Feyder）的影片《新的绅士们》（*Les nouveaux messieurs*，1929）来说明他的论断：

> 一个政治集会上爆发了争吵。苏姗为了平息群情，就把一个镍币投入一架自动钢琴。会场立刻为成百盏电灯照亮了，音乐和鼓动演说一时齐鸣。这是一部默片，因此音乐是听不见的。但是费德尔先生先表现听众正在激动地聆听讲演；然后他们脸上的表情突然变得轻松愉快，所有的脑袋都随着音乐的节拍轻轻摆动起来。旋律感愈变愈强，最后所有的人都翩然起舞了。他们兴高采烈地摆动着身体，就仿佛有人下了一道听不见的命令似的。讲演的人不得不给音乐让位。这比真正听到音乐还更清楚得多地表现出：有一股力量使这些心存不满的人突然又重归一致，并使他们个个兴高采烈；这也暗示出那支乐曲的性质、魔力和旋律。这种场面特别值得注意的地方，在于它不仅说明导演怎样轻而易举地和巧妙地使观众看见了一种无形的东西，而且在这样做时，实际上还加强了场面的效果。如果观众真正听见了音乐，他们也许只是听到音乐而已；但是这种间接的方法却突出了这支乐曲特点、它的重要作用（它的旋律、它的团结和“感动”人的力量）。它仅仅传达出音乐的这些特殊属性，并使之代替音乐本身。[③]

另外爱因汉姆还强调，无声的表演也给演员和导演提供了充分的艺术创造机会，正是这种现实与表现手段之间的差异使表演成为创造性的艺术活动而不是模仿。

应该说，爱因汉姆的理论是在默片时代建立的，而当声音和色彩开始在银幕上出现后，1957 年《电影作为艺术》再版时，他虽做了部分修订，但在主要方面仍旧维护原来的观点，抨击电影技术的进步，认为这导致电影更关注拍摄的内容，而使电影的重要功能——摄影机

---

① [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 83 页。
② [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 89 页。
③ [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 88 ~ 89 页。

本身的造型功能受到限制，使其越来越沦为机械记录现实的工具。

正是在这个基础上，爱因汉姆对电影技术的发展持拒绝和排斥的态度，他认为正是电影技术的不断发展，使电影对现实的机械模仿性发展到极端，而有声电影出现是最明显的标志。他也极力反对彩色电影、立体电影和宽银幕电影，他认为这些电影技术使现实的幻觉大大加强，从而使电影的平面构图和蒙太奇等艺术造型手段失去作用——“这种形式的电影的艺术潜能就同舞台完全一样了。这样的电影无论从哪一点来说都不能看成是一种独立的艺术。”[①]

爱因汉姆悲观地预测这将导致“完整电影”的出现——这种电影和它的现实摹本之间没有了差异，而这些差异正是电影一切造型潜能的基础，是电影之所以成为艺术的根本。电影艺术家们长期追求完整的幻觉，而不再关注电影的表现手段，他们不再创造、解释和塑造现实，而满足于赤裸裸地抄袭现实。爱因汉姆不无愤怒地说，电影“正在让博物馆的蜡像逐步战胜创造性的艺术”[②]。

在1938年，爱因汉姆又写了《新拉奥孔：艺术的组成部分和有声电影》一文，详细论述了电影和其他艺术的关系。他认为有声片存在一种“内在的原则性矛盾”，即尼克·布朗所说的“使一套象征系统既不能在视觉媒介中也不能在音响媒介中产生独立的联系”[③]。

爱因汉姆是这样分析的：形象和声音是电影中无法调和的两个具有竞争性的因素。在日常生活中，我们对世界的感知并不要求形式上的精确，而只要和我们的生活经验相吻合就可以了，某些线条或颜色组合不当，并不一定破坏我们的整体感受，因为我们的观察往往是实用主义的，会注意一些方面而忽略另一些方面。而在艺术领域则不然，不相一致的表达手段如果结合在一起，就会让人无法容忍。艺术作品中不同手段的结合就像一次婚姻，“全靠相互相近似和互相适应来促成结合，但双方的个性仍然保持完整”[④]。因此爱因汉姆坚持认为，如果形象和声音要在电影中共存，必须有艺术上的理由，即有某些东西仅仅使用一种艺术手段已经无法表现。两种艺术手段必须不是表现同一个东西，且相互补充的时候，才有使用的理由。形象和声音“必须用它自己的方式来处理表现对象，而结果产生的差别必须符合手段之间原来存在的差别”[⑤]。比如说电影画面表现一个人在愤怒地控诉，而如果声音也是他控诉的内容，在爱因汉姆看来这就是不必要的，而且声音的出现会分散观众对画面的注意力，使“愤怒”的表情大打折扣。爱因汉姆强调每种艺术表现手段必须形成一个“排他的和完整的结构”，它们必须用自己的方式而且完全靠自己来表现艺术作品的主题。

并且，爱因汉姆认为艺术表现手段是个有等级的体系，其中必然有一个占统治地位的主要手段，这个手段在电影里就是画面。而对话缩小了电影的世界，只让观众注意到人物而忽略了环境，并且干扰了画面的表现力，破坏了和画面之间的“从属关系”，从而成为毁掉无

---

① [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第129页。
② [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第127页。
③ [美] 尼克·布朗：《电影理论史评》，第22页，中国电影出版社1994年版。
④ [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第170页。
⑤ [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第176页。

声电影已有艺术成就的杂种。

爱因汉姆对有声片不以为然，称其在艺术上是“远为低劣的”，他把有声片的大量生产称为“咄咄怪事”，声称终有一天人们会改正这种错误，使电影重新回到无声片的正确轨道上来。

38.3 爱因汉姆的影响和意义

作为早期的电影理论家，爱因汉姆第一个系统研究了电影的视觉表现形式。他强调电影要想真正成为一门艺术，必须摆脱对现实的机械模仿，而必须找到自己作为媒介的独特性，不是去追逐对现实的逼真再现，而是强调自己与现实世界的差异，而正是这些差异使电影有了成为艺术的可能性。美国电影学者尼克·布朗曾这样总结：“对爱因汉姆来说，电影美学的职责在于阐明要以有形式意义的方式——能吸引注意力和强化影像及其多重连接的艺术效果的方式——表现有意义的素材。”[①] 他高度评价了爱因汉姆在电影理论史上的重要地位：“爱因汉姆在传统电影理论大师中的与众不同之处，在于他断言不仅摄影机而且胶片也是重要的电影艺术材料。换言之，爱因汉姆固然也谈电影艺术的独特性，但是这一独特性涵盖两个方面——以间接的表现法为基础的诗的叙事电影和注重并探究胶片及摄影机的形式特性的实验电影。因此，就电影理论的西方传统来说，爱因汉姆占有中心的地位，因为他承认电影理论的双重结构有两条不相交的轴线：一是电影影像与‘现实’的关系；二是电影影像之间的关系，即电影的表达。”[②]

爱因汉姆对电影视觉表现手段的研究具有非常重要的意义，它强调艺术作品和现实世界的区别在于它的形式感——它把观察到的现实世界的特征用自己独特的形式表现出来，这种表现形式受到自身条件的限制，而恰恰是这种限制使它能够和机械的复制行为区分开来。这种研究为电影语法的研究奠定了基础。尼克·布朗从伦理的角度认为爱因汉姆的《电影作为艺术》一书是“旨在产生社会效益；它的运作方式是给批评家们和影像创作者们树立一套鉴别艺术的完整性的严格标准。电影艺术产生于其与现实的差别，这一美学原则孕育出一条伦理原则：即艺术必须对生活经验有所评论，而且还要简化它、深化它和使它变得明白易懂。《电影作为艺术》想达到的目的就在于此。它想要树立一套标准，并依此来创作出艺术上成功的影片和展开以净化、简化和促进一般文化为目的的有意义的批评活动”[③]。

但是，从另一个方面来说，爱因汉姆的电影理论实际上是无声电影理论，他的许多观点今天看来显然有失偏颇。按照爱因汉姆的观点，电影艺术恰恰产生于它的局限性——如画框的限制、声音的缺失、黑白色彩和深度感的减弱等，因此他竭力反对电影技术在这些方面的改进和革新，反对有声电影和彩色电影，反对宽银幕和立体电影。他始终认为人们对这些技

① [美] 尼克·布朗：《电影理论史评》，第 20 页。
② [美] 尼克·布朗：《电影理论史评》，第 21 页。
③ [美] 尼克·布朗：《电影理论史评》，第 22 页。

术手段的追求是一种艺术上的堕落，是让电影重新回到它的原始功能——给现实照相，它会让电影丧失艺术地位而成为抄袭生活的工具。他认为一切根源在于人们追求逼真再现现实世界的心理，这种心理将最终使电影艺术消亡，因为它的最高形态“完整电影”已经和现实毫无区别，电影已经失去其作为艺术存在的意义，而彻底沦为现实的摹本。这种情况是爱因汉姆无法容忍的，他对人们追求技术改造的潮流既无可奈何，又深恶痛绝，他在批评这些现象时不惜使用“未开化的人”“毫不懂电影艺术的人”“儿童、农民、原始人”“讨厌”“荒唐可笑”这样的贬义字眼，来表达他的不满。应该说，在某种程度上爱因汉姆夸大了电影技术革新带来的危险性，其实技术革新在很大程度上增强而不是减弱了电影的艺术表现力，比如电影声音已经成为电影重要的表现手段，而计算机技术的发展不仅能够逼真地再现现实，而且能够“创造”虚拟现实——从史前的侏罗纪到未来的洪水世界——电影技术已经为电影表现手段提供了更加丰富的可能性。而电影艺术家们也并没有因此变得懒惰，他们仍然在探索电影的各种艺术表现手段。声音已经不是仅仅和画面同步，而是有了声画对位等更复杂多变的表现手法；色彩也不仅仅再现现实，而是有像《红色沙漠》《红高粱》等主观色彩很重的表现手段。而电影的形式也在今天真正实现了爱因汉姆所说的共存——黑白电影和彩色电影，传统银幕和宽银幕甚至环形银幕，立体电影和传统电影在影院中各有市场，共同发展。

对于爱因汉姆最痛恨的“电影像镜子一样复制现实”，也许苏联的电影理论家马契列特批评他的一句话可以作为回答：“毫无疑问，画面必须以对象的现实性为前提，而它也就是这种对象的形象。生活中存在的客体既然必须与银幕上所描绘的相符，那么，就不必因为电影艺术以再现这一因素为基础而感到‘忸怩不安’。因为就在这里，艺术家也保留着选择生活材料和进行创造性加工的自由。”①

思考题

（1）什么是“局部幻象论”和“形象偏离说”？

（2）爱因汉姆的核心论点是什么？

（3）爱因汉姆哪些观点对你有启发意义，哪些观点你不同意？

参考书目

[德]鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，中国电影出版社1981年版。

[美]尼克·布朗：《电影理论史评》，徐建生译，中国电影出版社1994年版。

李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版。

① [苏] A. 马契列特：《爱因汉姆的〈电影作为艺术〉》，转引自《电影作为艺术》，第205页。

第 39 章

爱森斯坦的蒙太奇学说

自 20 世纪第二个十年以来在西方占主导地位的电影风格一直是经典好莱坞的叙事风格。20 世纪 20 年代，世界电影热点中心曾一度由美国转入欧洲，并随之而出现了热烈而紧张的电影革新运动。在这段探索的过程中，涌现了诸如法国先锋派、德国表现主义、苏联蒙太奇学派等不同的风格流派，其中苏联蒙太奇学派的理论贡献最为深远。

以爱森斯坦、库里肖夫、维尔托夫、普多夫金为代表的苏联蒙太奇学派不仅使蒙太奇技巧有了质的飞跃，而且把蒙太奇思维变为一种意识形态手段。然而，不论是“库里肖夫效应”，还是维尔托夫的“电影眼睛”说，都更侧重于剪辑和画面的关系，未能深入形式本身的思想价值，只有当爱森斯坦把蒙太奇技巧和意义表达相结合时，蒙太奇才真正成为一门电影语言。

爱森斯坦是一位跨越两个社会的历史人物，是一个力图使自己成为新时代成员的艺术家，也是一位为未来理想献身的电影创作者。

39.1 革命艺术

任何一种电影流派的诞生都是整体社会心理和文化氛围孕育的结果，爱森斯坦的电影思想或许可以从两个方面找到其构成的动因：一是 1917 年弥漫于整个俄罗斯的革命意识，二是 20 世纪初滥觞于欧洲大陆的现代主义艺术思潮。

了解俄罗斯历史演变过程的人大都知道，在十月革命爆发的日子里，许多左翼知识分子对布尔什维克的行动做出了积极回应。文学中的象征派、阿克梅派曾狂热地歌颂革命，认为莫斯科点燃的火焰将烧遍整个世界，“把所有的资产阶级化为灰烬”。激进的艺术家们以胜利者的骄纵宣扬新纪元的到来，马雅可夫斯基等未来派诗人公然号召艺术伙伴“越过心灵的障碍”，把街道作为画笔，让广场成为调色板，以革命为己责，用对国家的贡献来衡量诗歌的价值。在自上而下的革命话语之中，新型苏联艺术家们试图进行一场观念变革，推翻旧的

爱森斯坦在《墨西哥万岁》拍摄现场

再现艺术，创立全新的表现规范。

于这种历史关头投身电影的爱森斯坦显然深受影响，他自诩为无产阶级革命的宣传家，认为电影是意识形态的实用工具。他追求艺术和功利的双重价值，把启迪观众视为最重要的创作诉求。他的每一部影片都以宏阔的史诗风格表现重大历史事件，贯穿英雄主义，充满煽动气息，点燃情绪，激发观众。可以说，对革命现实的深切认同是爱森斯坦的创作基点。

爱森斯坦时代的另一个文化特征是现代主义的兴起。现代主义是一种艺术风格，也是一套特定的文化逻辑。它激烈反抗资产阶级秩序，充满乌托邦式的幻想，追求个人天才式的创造。有人说现代主义艺术家想要创造的是涵盖一切的宇宙之书，想阐释的是绝对的终极真理。现代主义注重个人体验，善于编织寓言，主张消除审美距离，追求冲撞效果、同步感和煽动性。譬如文学引入“意识流”，美术抹杀画布上的“距离”，音乐破坏旋律与和弦，诗歌中废除韵脚……各个领域都摒弃了模仿原则，所有的艺术都呈现出激动人心的开放格局。而当时在苏联占主导地位的构成派和未来派，与现代主义一脉相承，也反对制造现实幻象，拒绝古典美学原则。

爱森斯坦秉承现代主义精神，试图把蒙太奇改造为传达理念的手段，他按照新奇、轰动、同步、冲击的法则组织镜头，实验“纯粹的理性电影”。他梦寐以求的是要把《资本论》拍成电影，并幻想这部新片“不受传统的限制，把观念、体系和概念直接表现出来，而不要任何转折和释文”。他声称对“电影眼睛”不感兴趣，而追求“电影拳头”的效果。他在一篇文章中写道：“电影的任务是让观众‘吃便饭’，而不是‘招待’他们。是要抓住观众，而不是让他们消遣。是要使观众得到武装，而不是消耗他们带到影院来的力量。”为了达到这种带有强制性的效果，他甚至希望发明一种确实可靠的刺激系统，使观众在观影时能够“分泌唾液”。爱森斯坦这种强调即刻反应、情感力度、把观众拉入的创作企图体现了强烈的现代主义诉求。

39.2 “吸引力”电影

爱森斯坦认为，美国电影在实践中所发现的特写不过是一种展示客体的镜头手段，而他把特写理解为一种评价可见事物、阐释客体的手段，通过这种手段，应揭示出具有表现性的形象特质。他对表现性和“超物态性”（爱森斯坦语）的推崇构成了蒙太奇观念的基础。他不止一次地说过，电影的法则已经成为“人类思想和人类感情的内部过程”，“渐隐”与“闪回”都是典型的思想过程。1930 年 5 月 26 日在哈佛商业学校演讲时，他更为明确地阐述道：“新影片的目的不是给予观众更好的音响效果，而是给观众提供抽象的概念。这样我们这个时代的艺术就将有新的作用和历史的使命。激发人们思考的文化影片才能够使电影艺术得到复兴。新的影片将引起观众新的思想方法并创造出新的形象。”①

爱森斯坦进入电影界之前曾从事机械工程，当他改行艺术时又正值构成主义兴盛时期。因此，他从开始就认定艺术活动是一种制造或构建工作，而把握艺术材料的特质是重中之重。

爱森斯坦对蒙太奇功能的把握得益于对俳句的研究。他在汉字的组合规则中发现了镜头建构的原理，认为表意文字正是两种概念撞击的结果。口字加上鸟是鸣，加上犬则是吠，从鸣到吠并非同一概念的反复，而是一个全新意义的创造。由表意文字组成的俳句亦如此，它首先简短地记录几种感觉，然后由重叠式的排列构筑一个完整的意念，进而产生精确的心理感应。

爱森斯坦把这个模式搬用到电影，认为单一镜头是电影建构的基础材料，蒙太奇是赋予镜头意义的源流。只有镜头间的相互作用才能产生含义，只有通过蒙太奇的组合，个别“细胞”才能构成整体电影。

爱森斯坦在建立自己理论框架的初期，一直把“吸引力”当作刺激观众心理的重要元素。他所描述的吸引力是指某种强烈情感的爆发或剧情的突然转折，它能够使观众在感官和心理上受到冲击，产生巨大的情绪波动。“吸引力”在爱森斯坦的文论中是一个极为关键的概念，他把它看作艺术构成的基本单元，其作用如同科学中的质子、中子和电子。

“吸引力”一词源出于马戏表演，通常是说令人折服的高潮节目，意指特技表演。这一概念所包含的震撼意味特别符合爱森斯坦的艺术理想。他借用这一概念的目的就是对抗他所憎恶的自然主义所刻意制造的真实幻象。在他的理论脉络里，“电影吸引力”的提法包含了以下几层含义：

（1）蒙太奇元素的异质性和视觉的震撼性。

（2）影片主题的扩张性和自由联想性。

（3）电影对观众注意力的牵引性。

这些含义与爱森斯坦试图用艺术手段宣传思想、塑造“新型观众”的意图密切相连，是杂耍蒙太奇的核心，也是蒙太奇理论的雏形。

---

①［英］玛丽·西顿：《爱森斯坦评传》，第 184 页，中国电影出版社 1983 年版。

39.3 “杂耍”蒙太奇

爱森斯坦认为，蒙太奇不仅是一种剪辑方式，而且还是一套原则，这套原则可以把电影元素组合为有力的意义表达。

爱森斯坦的蒙太奇理论主要体现在《杂耍蒙太奇》《蒙太奇在1938》《电影的第四向度》《狄更斯，格里菲斯和我们》《结构问题》《影片〈战舰波将金号〉结构中的有机性和激情》《垂直蒙太奇》《知觉的同步化》《色彩与意义》《形式与内容》等篇章中。他在《电影的第四向度》（又名《蒙太奇方法》）一文中依次提出了五种蒙太奇形式，并在理论上一一给予界定。

爱森斯坦借用音乐术语来说明蒙太奇的构成，除去“理性蒙太奇”外，其他均以音乐术语来命名，但这并不表明其蒙太奇理论与音乐理论相等同。

他所提出的五种蒙太奇是：

节拍蒙太奇：影片片段在剪辑后连接为一个个相当于乐谱上“小节”的等时单位。节拍蒙太奇就是指这些“小节”的重复，因而又名小节蒙太奇。

节奏蒙太奇：音乐中的节奏牵扯到力度的轻重和速度的快慢。节奏蒙太奇强调镜头内容和镜头长度的比重关系。

主音蒙太奇：主音蒙太奇包括影片中所有能触动观众感觉的因素，譬如光影的运动、色调的明暗、影调的反差等等，其基本元素是影片中诉诸情绪的技巧成分。

谐音蒙太奇：也称泛音蒙太奇。按照爱森斯坦的说法，“泛音”是电影第四向度的构成元素，包括视听两方面的内容，它与“主音”并存，表示电影中各元素间的“冲突式”关系。

理性蒙太奇：前四种蒙太奇都诉诸感性区域，而理性蒙太奇则隶属于高级的理智层面，爱森斯坦认为感官方面的问题具有普遍性，而理念领域的活动则带有阶级性，他期待理性蒙太奇能够建构某种将科学、艺术与阶级斗争相融合的影像。

爱森斯坦是一个讲求辩证唯物主义的思想家，在他的概念中没有孤立的事物，每一种物质都与周围有着必然的联系。物质是存在的最终形式，心灵也可化约为物质。他积极响应巴甫洛夫的反射作用学说，把艺术创作视为激发观众情感反应的程序，认为电影作品如同一部开垦机，它将依照既定的阶级方向，犁开观众的心扉。

爱森斯坦坚持电影中的不同元素必须在导演的控制之下，不能各自独立运行。好莱坞的技术发展是为了不断开拓表现物质现实的能力，而他却利用分解手段来破坏声音和色彩的写实倾向。在初涉电影之时，爱森斯坦最为愤愤不平的就是电影制作完全受制于拍摄对象，观众在影院所观看的影像和现实生活毫无二致。他和当时艺术界的先锋派们一起用各种方法抵制写实主义，竭力推崇分解现实的“中和化”方法。他在论述色彩的文章中否认色彩本身具有意义，认为它的意义来自和不同元素的相互关系，譬如绿色只有在包括其他颜色符号的系统中才会产生意义。

爱森斯坦热衷于抽象的哲学思考，譬如黑格尔的“理念”被他衍化为“主题”。他认为电影作者的任务是捕捉自然现象或历史事件的形式，然后经由艺术提炼建构为能够揭示本质的作品，任何一位想表现真相的艺术家都不能单纯地记录事物的外表。他曾这样说：如果我

《战舰波将金号》中的经典蒙太奇段落

们要获取真实，那么就必须摈弃“写实”手法，分解现象外表，依据本质真实的原则重新组合，使之纳入辩证认识的逻辑。富于创造性的导演总是以主题的方式理解现实，创作电影。

爱森斯坦认为，蒙太奇的重要性并不在于制造特殊的艺术效果，而是要传达影片的推理方式和叙事主题：通过两个镜头的撞击确立一个思想，然后把思想注入观众的意识，唤起他们的亢奋，使其对影片输出的思想产生共鸣。但观众的共鸣并非消极被动，它源于观众自己的判断，出自观众个人的选择。这是爱森斯坦苦心经营的修辞方法，也是他独树一帜的艺术策略，正如埃德加·莫兰所说，他的作品是“一个结构严密的体系，在那里，画面感染力的深化与运用达到了逻各斯（‘逻各斯’本义为言语、思想、思维、理性。在黑格尔的哲学中，逻各斯指概念、理性、绝对精神。这里可理解为‘完美的理性化’——译者）的程度。”

39.4 “理性”修辞

爱森斯坦的蒙太奇原则仿效了史诗的形式——影片所着力表现的是运动的“连接点”和意志的“爆发点”，任何人物或事件都不具有完整性，而只呈现最富象征意义的关键时刻。

爱森斯坦史诗影片的另一个特点是他只有在表现集体性事件时才提供过程，个体的活动几乎永远得不到完整的展示。当然，即使是整体运动的过程也常常被浓缩为一个瞬间。譬如《战舰波将金号》的剧情发生在48小时之内，《十月》中事件展开的时间是10天，《总路线》《亚历山大·涅夫斯基》《伊凡雷帝》的情节虽然延续了几个月，甚至几十年（如《伊凡雷帝》），但影片的结构也被划分为若干诗行般的片段章节。爱森斯坦的叙事不是演进，也不是渐变，而是爆发式的跳跃。慕西纳克曾评论说：“一部爱森斯坦的影片犹如一声呐喊，一部普多夫金的影片宛若一首歌曲。”

爱森斯坦的蒙太奇和格里菲斯的叙事分别显示了两种叙事方式：前者接近诗歌，后者相当于小说。小说的叙述者总是把自己隐藏在事实背后，并力图创造某种真实的氛围。而诗人式的表述者则不同，他审视自己所表现的世界，改变事物的表象，重新组合现实，他让观众看到的是他对世界的观察，而观众感兴趣的也是他那不同凡响的表现手法。英国评论家罗伯特·赫林在1928年评论爱森斯坦的电影形式时说：“事实上，爱森斯坦是用操纵我们的意识的方法而使之充分感觉，充分起作用，直到唤醒下意识，并使激动起来的下意识作为意识的补充。”爱森斯坦的同时代人谢尔盖·特列齐亚科夫认为：“爱森斯坦所试图实施的已经不是有关思想的思想，而是有关电影概念的思想，即纯情绪的效应将他研究至今的理性效应所取代。”①

我们可以把爱森斯坦的创作及其理论看作宣传教化的标本。他认为艺术的作用就在于传递普通语言无法表述的信息，在于通过情感打动观众的心智，因此他坚持认为观众也是电影构成的一部分。

在影片《十月》中，爱森斯坦全面实践了自己的蒙太奇法则。片中没有中心人物，也没有完整的情绪，但政治隐喻却比比皆是：用成串的圣像汇集“上帝”的概念，以联排将军和拿破仑塑像构成“独裁”的语句。克伦斯基在沙皇后宫闲坐，列宁登程返回莫斯科；克伦斯基的靴子搁放在一个精致的枕头之上，列宁的水壶沸腾在熊熊的篝火之上，空虚的优雅静接

① 《电影艺术问题》，俄文版，1976年第17期。

连充满生命力的跃动，对立的影像设置折射出明确的褒贬倾向。

理性电影的修辞方式在《十月》中也发挥到了极致：把竖琴的镜头切入孟什维克讲话的段落，标示孟什维克在重大历史事件来临之际只会喋喋不休。把克伦斯基的静态姿势和一只靠发条驱动的孔雀并列，暗示他在冬宫里不过是个机械的政治玩偶。爱森斯坦抓住每一个镜头，利用约定俗成的文化符码建立隐喻关系，使影像表现从动作世界转向了意义世界。

1930 年 2 月 17 日爱森斯坦在巴黎索邦大学的演讲中阐释了理性电影的诉求："理性电影是能够克服逻辑语言和形象语言之间的不协调的唯一手段。在电影辩证法语言的基础上，理性电影将不是故事的电影，也不是轶闻的电影。理性电影将是概念的电影。它将是整个思想体系和概念体系的直接表现。"[①]

39.5 政治史诗

爱森斯坦的灵感来自政治，他的影片由象征镜头组成，人物形象也大都是概念的符号。他第一个意识到了借助镜头组合表现思想的可能，并在实践中探索了影像传达理念的方法。

爱森斯坦最感兴趣的是哲学思维的概括性和思辨性。他认为电影作者的任务在于捕捉自然现象或历史事件的现象，建构揭示本质的作品。影片的含义由片段和细胞赋予，而每一个细胞都烙有主题的印记。蒙太奇段落以彼此关联的方式出现，影片的主题均匀地贯穿在每个镜头之间。

爱森斯坦认为艺术能够传递普通语言无法表述的信息，能够通过情感打动观众的心智。因此他坚持认为观众也是电影构成的一部分。他希望电影提供给观众的不是一个封闭的影像，而是某种逐步合成的观影经验。与一般语言形式相比，这种经验让观众对主题的理解更为透彻。

20 世纪初，好莱坞电影以叙事明快为主导，其电影故事往往包含一条连续的因果链，事件的动机常常是某个角色的欲望或需求，而叙事过程就是这些欲望和需求被满足或被实现的过程。并且，好莱坞影片中的所有电影元素都服从于叙事，不论是剪辑、场面调度、布光、摄影机运动，还是表演，都引导观众关注影片所讲述的故事内容，而忽略故事讲述的方式。

爱森斯坦的探索开辟了电影创作的新纪元，他不仅使蒙太奇功能发生了质的飞跃，还把蒙太奇变为了一套思维逻辑，一种意识形态手段，一门电影哲学。苏联评论家 K. 费尔德曼曾说：他的影片是"电影诗……这是倾心于无产阶级革命斗争中可歌可泣事迹的艺术家们抒发出来的具有深厚抒情气息的歌曲。它们歌颂的与其说是生活不如说是事件……它们从长远的历史观点出发描写每件事情……它们撇开一切细节而描述历史性路线的本质……"[②] 确实。在爱森斯坦的身上，既洋溢着艺术家的天赋，又闪烁着理论者的聪慧，他的实践为电影语言的更新提供了尚方宝剑。

爱森斯坦的理论学说并不那么规范，它兼容并蓄、活泼散乱，塞满了人类学、心理学、艺术学等不同门类的资料，加之随着想象不时跳跃，所以他的阐释常常给人突兀和不连贯的感觉。或

① 《俄罗斯电影的原则》，载《电影评论》第 9 期，1930 年 4 月。

② 转引自［英］玛丽·西顿：《爱森斯坦评传》，第 285 ~ 286 页。

许我们只有借用他的通过两个镜头对接产生含义的蒙太奇手法，才能有效地领悟他的电影思想。

而为了追求高度概括的哲学效应，爱森斯坦的创作彻底偏离了传统叙事轨道，他不仅否定了情节结构和性格刻画，甚至也否定了演员的作用。他拒绝流行的神话模式和爱情故事，虽然选择了含义鲜明的视觉符号，但其影片往往由于隐喻深奥而使观众莫名其妙。因为与一般观众的接受水平相抵牾，爱森斯坦电影被批评为难于理解的电影。

早在1931年，莫斯科就有人开始抨击爱森斯坦的理性电影。有人说《十月》是一部失败的作品，因为作者用个人的主观意念代替了历史事件的客观面貌。这位批评家甚至抨击《十月》体现了爱森斯坦创作方法的谬误，暴露了他理论体系的虚妄。类似的批评曾一度上升为组织行动，迫使爱森斯坦进行自我批判。在关于《白静草原》的检讨中他写下了这样一段话："脱离个别事实和现实性而片面追求抽象的概括，不可避免地使得一系列形象朝着唯一可能的方向发展——摹仿神话风格的比喻与联想。生气勃勃的、牵涉面很广的悲剧性冲突，沦为只有'黑与白'两色的闹剧；真实具体的阶级冲突，变成了'善与恶'的抽象的一般化的搏斗。……如果不能始终坚持现实主义表现方法和不能在实践中掌握这种方法，那就会使错误远远超出美学的范围，而使得这个作品只有一种虚妄的政治意义。"①

对于爱森斯坦的功过，电影理论家米特里曾有一段精辟的评述，他说普多夫金的叙事蒙太奇是当今大多数电影导演的语言模式，而爱森斯坦的理性电影却是艺术创新者们灵感的源泉。他的失误虽比普多夫金明显，但思想却远为复杂深奥，因为在电影演进的历史过程中，爱森斯坦提供了一套完整的电影语言模式。

思考题

（1）爱森斯坦的蒙太奇理论借用了哪五种音乐名词？

（2）如何理解理性电影？

（3）"电影吸引力"指的是什么？

参考书目

［意］基多·阿里斯泰戈：《电影理论史》，李正伦译，中国电影出版社1992年版。

［美］尼克·布朗：《电影理论史评》，徐建生译，中国电影出版社1994年版。

［俄］爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社1999年版。

［英］玛丽·西顿：《爱森斯坦评传》，史敏徒译，中国电影出版社1983年版。

［苏］爱森斯坦：《并非冷漠的大自然》，富澜译，中国电影出版社1996年版。

［苏］爱森斯坦：《爱森斯坦论文选集》，魏边实等译，中国电影出版社1962年版。

杨远婴主编：《电影理论读本》，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2012年版。

① 转引自［英］玛丽·西顿：《爱森斯坦评传》，第436页。

第 40 章

巴赞的电影美学

在巴赞最活跃于电影评论界的 15 年里，电影在“二战”后遭逢巨变，从现实主义走向全面开敞的新浪潮运动，咸认为这是电影三大运动的第二、第三波。1958 年 11 月 11 日，法国最伟大的影评人安德烈·巴赞过世了。此时，特吕弗刚拍完《四百下》的第一场戏；马勒的《恋人们》在香榭大道公映；雷诺阿声称在与巴赞对谈后，改变了自己的创作手法；罗西里尼则连续两年将威尼斯影展献给巴赞：巴赞的影响让他的生年远不及他卒年来得重要。

40.1 巴赞的美学视野

40.1.1 瞧这个人：没有粉饰的作者

巴赞在谈论卓别林时，曾两度用上“瞧这个人”来唤起读者对卸了妆的卓别林更亲近的关切。现在，我们一步步揭开巴赞近乎神话的面纱，让读者们先来“瞧这个人”。

我们虽无法直击巴赞的为人，但透过他最亲近的艺术家，同时也是他的养子特吕弗之口，我们见证了一个栩栩如生的、立体的且鲜明存在的人：“巴赞拥有像季洛杜作品人物的天真，他的良善几乎成了传奇，我们有时候还会以藏起由它激发的热情，用来温和地取笑它。他的恶疾持续了十年，最后的这五年无疑造成他最终的

巴赞关爱事物的形象，经常出现在许多相关书籍中

外貌，但他不凡的道德健康，则扮演了平衡的角色。巴赞会公开借贷，但在借钱出去时总是不会大惊小怪且完全不张扬；而他认为既然车子有四个空位，独自驾车是既荒谬且不自然的，所以他经常会到诺热巴士站，去载三位旅客，好让他能在巴黎把他们放下；当他和珍妮、儿子弗罗伦要离开巴黎几周，他会打电话给朋友，将房子借给一位朋友，并把车借给另一位。”（FC：6）[①] 异乎寻常的人格，是与对万物的关爱与热情有关，巴赞也几乎毫不掩饰他的口味，他对生物、数学以及地理等自然学科的涉猎，培养出的敏感度展现在他的电影评论上，使他的文字成为一种无法复制的特殊文体。

处于学术激荡中心的巴赞，他自身的哲学教育背景、与柏格森思想的交谊，以及与《思想》杂志的交往，令他形成了人格主义哲学观，强调出人意识的首要性；出于对宗教的虔诚，以及对自然的热情，德日进毫不意外地成为巴赞的另一个精神导师；马尔罗的艺术进化观（这也体现在巴赞论述的历史观中）、心理学思想，以及萨特的人文坚持（即便巴赞后来为了捍卫《公民凯恩》而与持相反态度的萨特陷入僵局）与影像论述（特别是萨特对迷幻所产生的想象研究，可以被看作巴赞的心理现实论基础之一），也都成为巴赞美学系统的参照。战后法国掀起的存在主义思潮，更直接影响了巴赞对电影本质的思考，使他探究先于本质的存在。巴赞的人道主义在现象学理念的鼓舞下，对创作者的强调也应运而生。

即使巴赞论述的着重点在于现实主义论述，但作者的创作态度，可能更是巴赞关切的课题，“几乎所有巴赞写的文章，都在问这样的问题：一位电影作者如何表现他的素材？他构成了何种意义？”（DA：156）[②] 影片中的现实如何复现，更主要是牵涉到作者的理念。所以对于因为预算短缺而被迫使用短镜头风格的威尔斯，巴赞仍对其作品表示了认同：“威尔斯即使在拍摄短镜头时，仍然认为长镜头是理想的。其次无论他采用哪一种剪接技巧，对他来说剪接仍然是头等重要的创造要素。”（OW：90）[③] 在此可以看出巴赞关切的是电影作者“利用经验事实来达到他个人的目的”，或“发掘经验事实本身的含意”。前者因经验化成一连串的记号，并创造出一种美学的、修辞的现实；后者则在寻找事实遗迹意义的同时，使我们更接近事实本身。所以“巴赞看来，最佳影片是那些使艺术家的个人意图与媒介的客观性质巧妙平衡的影片。”（UM：96）[④]

虽然巴赞曾在《论作者策略》文中大声疾呼万不可以陷入作者至上的迷思：将大师的劣作视作珍宝，而忽视了才华较不出众的创作者偶尔的杰作。事实上，确是风格导致作者差异。

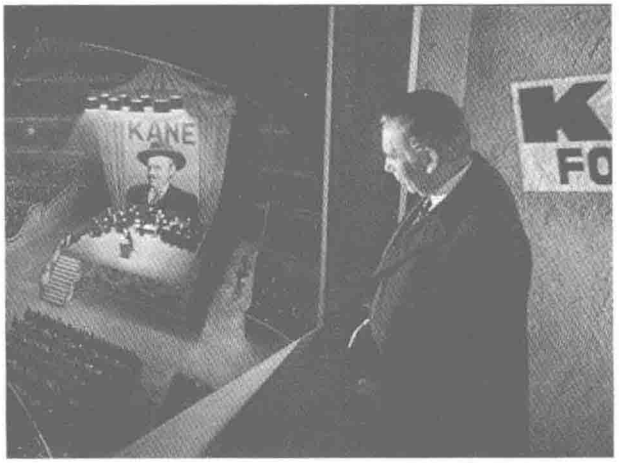
---

① Bazin, *French Cinema of the Occupation and Resistance: The Birth of a Critical Esthetic*, Frederick Ungar, 1981. 下文出现“FC”者，均出自本书，数字代表页码。

②［美］道利·安祖：《电影理论：电影：材料·方法·形式·功用》，志文出版社1985年版。下文出现“DA”者，均出自本书，数字代表页码。

③［法］巴赞：《奥逊·威尔斯论评》，中国电影出版社1986年版。下文出现“OW”者，均出自本书，数字代表页码。

④［美］路易斯·贾内梯：《认识电影》，中国电影出版社1997年版。下文出现“UM”者，均出自本书，数字代表页码。



《公民凯恩》：技巧是为了在有限中创造无限，重复曝光使得场面戏显得逼真

是布莱松的殊异性，使巴赞在论述他的改编影片时，不得不从风格探讨，进一步找出改编的新方法。再者，巴赞赞同作者对于作品的关键地位，所以他说“作品的匿名对于理解作品只能是极其相对的不利条件”（DD：46）[①]。于是在评论某些尤其受作者影响至深的作品，如罗歇·莱纳特的《最后的假期》（*Les dernières vacances*，1948）时，巴赞会将笔锋首先指向作者介绍；而巴赞的著作或文集，也往往是以导演研究为主的——威尔斯、卓别林、雷诺阿，甚至《残酷的电影》或者《从解放到新浪潮的法国电影》的主题文集，也是以导演为编辑方向。以场面调度来分析影片是否贴近创作者，就是在探讨种种技巧是否能服从于作者的风格。当风格像存在于小说中那样，被表现在电影上，使得电影取得与小说平起平坐的地位时，阿斯特吕克倡议的“摄影机—笔”论才真正被落实了。

因为人道主义精神，我们毫不讶异巴赞的事业开端是教育事业。透过教育提升人的素质可以说是他在电影俱乐部或者针对工人或学生的小型放映会上，身为电影放映员的重要使命。巴赞相信“人们无法通过预先训练观众的口味改进影片的质量，恰恰相反，只有影片的质量才能训练观众的口味”（DD：53）。因此，巴赞与雅克·多尼奥尔－瓦尔克罗兹及罗杜卡（Joseph-Marie Lo Duca）一起创办《电影手册》的目的也就在此：给观众予观赏电影的方向，“（罗歇·莱纳特）指出，真正急需的是一批有鉴赏力的电影观众，他们的要求会促使优秀电影的产生”（JG：60）[②]。然而，巴赞的主张是相当明确的，评论不能沦为价值判断与维护个人主张的工具。后来成为新浪潮主将的年轻撰稿人如戈达尔、特吕弗等以相对激烈的文字闻名，因此，在特吕弗“声名狼藉”的《法国电影的特殊倾向》发表时，巴赞让他数易其稿后才同意刊登。巴赞认为“影评人的功能不在于在一个银色托盘上，端出一个不存在的事实，而在于基于他读者的智慧与感性，引申出艺术作品的最大震撼力”（CC：XII）[③]。

对受众的这份虔敬与尊重，贯穿了巴赞的理念，“《电影手册》的‘作者’理论是唯

① 见《当代电影》第 145 期“巴赞专刊”，2008 年 4 月。下文出现“DD”者，均出自本刊，数字代表页码。

② [英] 科林·麦凯布：《戈达尔：七十岁艺术家的肖像》，新星出版社 2008 年版。下文出现“JG”者，均出自本书，数字代表页码。

③ Bazin, *The Cinema of Cruelty: from Buñuel to Hitchcock*, Seaver Books, 1982. 下文出现“CC”者，均出自本书，数字代表页码。

——一个从观众的视点构建的理论，它的构建是为了提供一种将观众的视点移向电影艺术家的方法。莱纳特的‘电影观众的小学校’和巴赞所做的一切工作都是为了将观众变成创造者。”（JG：76）对观众的关注，将引导巴赞所有美学论述的创造。

再者，一如巴赞对电影史演进的考察是从辩证得来，他也相信讨论可以导出有论据的事实。“巴赞是个精彩的辩证家，他每一次的解说，都反映了从行动上寻求逻辑的印象；他相信讨论的绝对力量，并且持续不断地证明了这一点。”（FC：6）即便巴赞拥有自己的品位与价值观，他还是会先采纳与他相对的论点，再进一步申论他的看法。即使他会因此与他所敬重的人物起争执，但“巴赞的文章中隐含的观点是，用政治责任感这类概念来评价电影是毫无意义的，因为它忽略了电影的特性。艺术家的任务是在现实的各种矛盾冲突中再现现实世界；而不是将它放到一个已经塑好的模型中去”（JG：65）。维护美学价值要高过意识形态，这便是巴赞与萨特论战的主因。“在巴赞那里我最崇敬的是，每一篇新文章的目的，并不在于补全或澄清某个在别处只被局部表达的想法，甚至也不在提供令人信服的例子”（BS）[①]，是论证本身存在其价值。这也是为何《电影手册》对创作者的访谈是该杂志重要的特色之一，也无怪乎会发展出“作者论”。

巴赞的广泛兴趣，体现在他评论文章里头，就会有“今天电影界关注最多的主题即使是理论家尽最大的努力所获得的研究成果，也只不过是巴赞这一理论中的一小部分”（DD：35）这样的说法——虽然夸张，却也突显出巴赞的特质、他的兴趣与使命感。“他并不规避最危险的问题，对我这们这些评论家来说，一般都会提供局部的解决方法，只能在手边的案例可以站得住脚，而非发现完整的解答。”（BS）而巴赞总是“首先仔细研究一部电影，找出它特殊的优点和困难或矛盾之处。然后他会假定这部电影属于某一种类型，把它放进已有类型的范畴，或为它特别建构一个新的类型。接着他开始详细地陈述有关这个类型的特性，不断地从相似的电影中举出例证。最后，他会以整个电影理论作为背景来讨论这些特性。因此，巴赞最先从个别的事实着手，然后经过一种逻辑和想象反应的过程，而得到一个普遍的理论”（DA：147）。

巴赞对于电影问题的探究，类似于对自然的研究，是一种渐次明朗的过程。他的史观清楚知道电影发展有其脉络，却没有局限的框架，“他认为电影就像人一样，只有在察觉本身的不足而奋力寻求超越时，其本身的意义才能显现出来”（DA：191）。这份超越是他的存在主义背景的体现，而这份探究的精神，导引了巴赞最重要的哲学式提问：“电影是什么？”

40.1.2 电影是什么？

“电影，它也是讲求效用的艺术。如另一个参照系的说法，似乎应该说，电影的存在先

① Rohmer，“La Somme d'André Bazin”，载《电影手册 16》，第 91 期“巴赞专刊”，1959。下文出现“BS”者，均出自本文。

于它的本质”（Q：95）[①]。巴赞在考察电影的本质，若单从一两篇文章便想找到解答，无疑是简化了巴赞的探索。巴赞的提问“不是封闭的定义——‘什么是电影？’，而是开放的设问——‘电影是什么？’”（Q：前言 3）于是，巴赞“考察了电影语言逐渐向真实性发展的美学历程，从而确立了电影现实主义理论体系的三大支柱：摄影影像的本体论、电影起源的心理学和电影语言的进化观”（Q：前言 5）。

时间代表了一种消逝，使得记忆褪色，最终导向死亡。巴赞通过考察人类的心理情结，推论出所有造型艺术的发展，都能指向“木乃伊情结”：透过涂料使“时间”被保存下来。绘画的发展则取代了木乃伊制作，即使画像无法与对象同一，但却“帮我们回忆起前者，因而使他不至于被遗忘”（Q：6）。这种对象的复现，因摄影术的出现，及其记录过程去除了人为干预，使得战胜时间的愿望得以实现。

然而，在摄影那里的现实复现，只能是一种“定姿”的模造。事实上，巴赞援引了照相术，更重要的是，指出电影的创举，这成为德勒兹发展影像与运动的同一论的重要依据：“摄影师借助透镜真正捕捉到的光影印迹：这就像仿形的铸模……（但）电影实现了异乎寻常的创举，既能复现拍摄对象的瞬间，同时还能记录下对象的时间流程的印迹”（IM：39）[②]。被摄对象的时间流程被保留了，完整的现实印象才得以记录下来。

巴赞认为电影作为对现实印象的忠实记录，并非如萨杜尔描述的那样是在技术的成熟后渐次发展的，相反地，技术更主要在呈现与实现人们的想象，“电影……从一个神话中诞生出来的，这个神话就是完整电影（cinéma total）的神话。……（但）它们都受时代的想象所制约”（Q：19）。也就是说，电影既早已成型（在人的想象与对现实的认知里），但同时，即使电影发展至今，仍无法完全复现人类驰骋的想象力以及对现实的感知，所以，无法说技术发展到什么程度才算完备，“一切使电影臻于完美的做法都无非是使电影接近它的起源。电影确实还没有发明出来呢！”（Q：19）

“西部片必然蕴含着比青春的活力更深一层的奥秘：永恒性的奥秘；这个奥秘在一定意义上等同于电影的本性。”（Q：204）事实上，巴赞确是从类型的探究中，找出类型的根源在本质上与神话相同。于是，类型作为最纯粹的程序化的构成，为观察电影演进提供了完美的范例；同时，也考察了电影与观众之间的关系。

首先，巴赞认为最抗拒被外来影响所左右的西部片，却受到广泛的传播和接受，其中必含有奥秘。而揭示它就意味着揭示电影的本性——其深层结构就是神话。西部片所严守的程序化处理，主要体现了建立法治（秩序）的必要性，即使此举必然产生两种矛盾：执法者品德与法律价值的对立以及实施法律的矛盾。这样的冲突和西部片惯用的场面调度由此找到了史诗的伦理观与风格，而这两种矛盾则让史诗成了悲剧。

---

①［法］巴赞：《电影是什么？》，文化艺术出版社 2008 年版。下文出现“Q”者，均出自本书，数字代表页码。

② Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Les Éditions de Minuit,1983. 下文出现“IM”者，均出自本书，数字代表页码。译文参考《电影是什么？》崔君衍先生译文。

《大江东去》：技术的可行性同时也将表现手法进一步推进了，宽银幕中的构图概念以及镜像的反射，完成了西部片的“巴洛克式”润饰

西部片（或说好莱坞的类型电影）可找到其纯真性质，也正是其纯真性衍生出史诗风貌。而历史则是西部片美学和心理学的基础——作为题材背景、发展沿革、史事呈现，以及观众期待的基本元素。

“观众的偏见加深了导演的偏见”（Q：131），类型风貌之形成，市场因素也是最根本的考虑之一。既然找到了深层结构，巴赞在对西部片演进的考察中便发现，它的种种演变并没有动摇其基本的经济核心。“超西部片”比起传统西部片多了“理念性”“率真”以及“小说式的深化”，而一切使得西部片得以加强其核心元素的手段，如“传奇”的刻画、场面的展现等，不论是技术上的还是理念上的，都获得巴赞的赏识，一如他对于能使电影接近“完整”的所有进步的态度一样。只是，基于观众考虑、对于类型的尊重，巴赞理想中的西部片“仍将是我们希望让我们的子孙了解的那种西部片”（Q：222）。

40.1.3 电影的对象（一）：非纯电影

巴赞一反当时电影评论对电影改编情况的批评，赞成电影改编文学或从戏剧、绘画取经，进而保留这些材料特性。虽然同时代的论述逐渐转往探讨电影对象的物质还原（如克拉考尔），但巴赞的主张仍与人道主义有关：对被摄对象的尊重，而对象可以是文学、戏剧、绘画、类型以及现实。

巴赞对电影发展的描述提醒我们（同时也符合我们对电影发展的想象）：电影自身也要发展到一定程度，方始大量地转向智力更高的文学或戏剧，尤其后者又能适时地提供养分。既然趋势使然，“我们只能承认它，力求了解它”（Q：95）。巴赞进而论述并提倡保持对象的特殊性，以便能找到新的表现手法。由此巴赞还告诫不要费心搞“电影化”。

“巴赞从未公开地贬抑创造性的实验电影，但是如果一部电影的目的是在复制其他的艺术品，那么造型上的变易就未免谬误了。它在形式上应该力求写实，以使我们能够欣赏到原

作品的风格。”（DA：164）巴赞在这里说到的艺术品，包括戏剧、绘画、雕刻、文学，甚至“绘画过程”等。纵然电影机制的限制，倾向于磨平对象特征，但“在语言和风格领域，电影的创造性与对原著的忠实性是成正比的”（Q：89）。

再说，巴赞在提倡电影要突出对象的特殊性的同时，也指出电影与其他艺术有着不可忽视的差异性，所以无论影片作了什么样的成功或失败的改编，也都不会替代、取代或损及原作。相反的，是电影的普及性，连带使得这些艺术作品得以传播。出于推广、教育的功能与普及的优势，电影能为这些艺术领域唤回或增添“观众”（读者、赏画者）。以下，我们将整理巴赞对电影与其他艺术间的本质差异的论述，虽然我们在巴赞书中仅看到文学、戏剧与绘画的论述，但我们不难想象面对其他艺术材料的改编或拍摄，巴赞会以如何的方式来谈论。

首先关于文学改编，电影的文学改编有两种普遍情况：（1）“影片往往作为通过另一种语言实现美学转译的形式去替代小说。那时，‘忠实性’意味着尊重原著精神，还意味着按照演出的戏剧性要求或影像的更直接效果去探索必要的对等形式。……（2）而这里还有另一种解决问题的方式：原著仅仅是创作灵感的源泉，忠实性是一种气质的相近，是导演对小说家抱有的深切好感”（Q：117）。然而“《乡村牧师日记》当属别类。它的忠实性与独创性的辩证关系可以归结为电影与文学之间的辩证关系。……对我们的启发是，利用两者的差异，经由影片强调小说的存在，比利用两者的共同点把小说‘化’为影片更见成效”（Q：119）。

巴赞对布莱松的分析成为文学改编分析的重要典范，但这还牵涉到布莱松的特殊风格展现，使得在表现上看来，“贫乏的影像”和“四平八稳的念白”似乎削弱了某些特质，但“影片与小说相比，影片更具‘文学味’，小说反而充满了具体形像”（Q：103）。在这里我们会发现巴赞对于“现实”的定义是广义的：“这里的‘现实’并非原书文字所描述的道德或思想内容，而是原书文字本身，或者更确切些说，是它的风格。”（Q：112）巴赞的这些论述所具备的敏感度，基本上预测了日后“小说派电影”的发展：新浪潮左岸派小说家拍电影。

在论述两个跟空间有关的艺术——绘画与戏剧前，我们不妨先看看巴赞对这两样艺术在空间的处理上与电影的差异，提出过哪些论述。巴赞认为，戏剧空间的向心力主要是“舞台的建筑形式可以千变万化，但始终可以确定一个特殊的空间，一个或实在或潜在地区别于大自然的空间”（Q：149）。而在绘画那里：“绘画实际上是通过四周边框与现实本身对立，尤其是与它所表现的现实相对立……画框构成一个空间失去定向的界域。”（Q：176）但电影则不然，“银幕不是一个画框，而是仅仅把事件的局部显露给观众的一个遮片……银幕空间是离心的”（Q：151）。这也就是说，戏剧的舞台以及画作的画框，跟电影取景的本质是不同的，前两者的限定性与向心力，将所表现的内容限定在一个固定空间里，虽然戏剧还可以透过建筑特性有所变化，但基本上，基于聚光灯特性以及戏剧观赏习性来说，这空间依旧是被限定的。电影由于自然的渗入，加上时空的任意性，以及独特的材料特性，如蒙太奇、摄影机运动、景别切换等，构成了空间的发散性。

进而，关于戏剧，巴赞认为戏剧一旦获得了一般的成功，“台词” 作为戏剧的精粹，是不容改编时有多大的变动的，这留给戏剧保持原貌的特征，而电影也该乐于保持戏剧的特征。

巴赞以《严厉父母》（*Les Parents Terribles*，1948）来阐释保留戏剧结构的改编之成果：透过“增强布景效果”并以全然旁观的视点创造了“主观摄影机”，保留观众作为电影观众却体会与戏剧观众的同一。也就是说“尊重台词、尊重戏剧结构”成为两者相融并行之道。

于是在两者的和谐中，电影能提供戏剧发展（并自己也发展）的舞台潜在特性。甚至为了保留戏剧传统，最终还要在电影中找到这份遗产：戏剧舞台片。巴赞借此，为备受批评的“戏剧舞台片”进行了辩护，认为戏剧起了提携电影的作用：（1）戏剧丰富了电影的内容，保留特点会引来新的表现手法，找出与戏剧媲美的电影语言；（2）表现戏剧特点；（3）“电影愈忠实于原著台词，忠实于台词的戏剧要求，就愈应当深入开拓自己的语言。”（Q：162）

谈到绘画，巴赞认为纵使会因三个问题而使电影不会与绘画等同（甚至会造成必然的扭曲）——（1）复现的问题，在黑白片中是颜色的缺失，但在彩色片中也难保色彩的完整复现；（2）蒙太奇手法，透过剪接重组，势必使画作本身被拆解，若还有重新拼贴别的画作于一身，以及颠倒画家作画年份，则会造成更大的扭曲；（3）空间问题，这点已在前文提及，但“电影不是来‘效力’或背弃绘画，而是为绘画增添一种新的存在形式”（Q：179），甚至起了教育作用。巴赞在比较电影与绘画时，仍要强调在电影中保持绘画的特性，而绘画电影也确实有惊人的表现。因为它甚至能将“绘画的时间”纳入影片的表达对象里：“《毕加索的秘密》（*Le mystère Picasso*，1956）实际上是表现绘画艺术的影片的第二次革命。……第一次革命在于消除画框，画框的消失使绘画世界与外部世界同一。……《毕加索的秘密》不仅揭示出人们已经了解的事物，即创作的时间延续，而且表明这段时间延续可以成为作品本身的组成部分。……克鲁佐最终为我们揭示出的是绘画，即存在于时间中的、有自身时间延续的、有生命的和有时还会‘死亡’的一幅画——如这部影片结尾”（Q：183～185）。而这部影片的黑白与彩色的对立，也让它成为一次大胆的色彩实验。

40.1.4 电影的对象（二）：现实作为对象

“几乎在每一篇文章里，巴赞都宣称电影对现实的依赖。他说：‘电影在成为真实的艺术时达到完满。’……他不断在澄清他对真实的定义……电影之所以为真实的艺术，乃是因为它保有了物体的位置和其所存在的空间。”（DA：149）这是属于客观现实的部分，不过“巴赞的第二个论题是针对我们的电影经验而来的，可谓之为‘写实主义的心理论题’”（DA：149）。这使得电影的“现实”对象，有了更宽广的范畴。

巴赞考察了电影的发展情形，发现1928年默片高度发展时期的有声片倾向，其实是现实主义表现手法的倾向。而声音的问世，标志着电影现实主义一个新的进程。巴赞从论述电影处理形态的发展谈起，指出蒙太奇与现实主义，即造型派（唯美主义）与写实派（现实主义）之间的美学差异。再指出新现实主义作品最主要在于“题材”的创新，于是需要新的表现手法。再透过分镜的演进，将传统分镜（主要指好莱坞影片）与威尔斯、雷诺阿等人的手法进行对比，以推出“进阶”的美学传达；并提出新现实主义的情况，说明这个新的美学结果的“公论”。只是说，电影并非透过复现现实来取代现实，“（影像）本身不是真实的物体但却是物体的

真实‘追溯’，是物体的‘指纹’”（DA：151）。巴赞借了一个几何名词：电影是“现实的渐进线”，“一方面离不开真实，一方面又慢慢地接近真实”（DA：152）。

《偷自行车的人》：剧作脱离传统的紧密性，因为现实也是由种种轶事构成，需要观众自行拼凑

当现实成为新的表现对象，巴赞认为导演是“始终把握事件的发展过程，而与此同时，事件的发展超越了导演的预想，影像的诗意总是比导演能够赋予事件的诗意更浓郁，富于更多的含义”（Q：35）。然而也因为超过创作者的预想，所以巴赞认为可以允许人为表现（以制造诗意），但要谨记两项原则：（1）不欺骗观众；（2）经过某些人为处理的内容并未与真实矛盾。

巴赞认为意义应该是被领悟的，而非被给定的。“电影是再现真实的，但这种真实只是感知的真实，或者说它是对真实的意义的选择”（DM：68）[①]。既然一切素材都取自自然，素材之间于是没有主次之分。所以巴赞认为现实主义倾向的影片最令人激动的，是观众能自己对影片中的事件领悟含意。这个观点是贴近巴赞的“现象学”现实主义观的。

至于如何做到让观众自行感知呢？巴赞首先分析蒙太奇的处理手法，说明蒙太奇的两种主要表达方式：（1）通过隐喻或联想来提示概念，含意不在影像里；（2）通过合乎观众认知的剪接法，造成“隐形”的蒙太奇，意义则是被给定的。巴赞反对剥夺现实多义性的本质，认为蒙太奇至少在两项条件下必须禁止使用——动作同时性、空间统一，也就是影片是要“展现给”观众，但不“迷惑”观众。进而导向叙事结构的真实。而“现代导演利用景深拍出的镜头段落并不排斥蒙太奇……，而是把蒙太奇融入他的造型手段中”（Q：69）。“易言之，在默片时代，蒙太奇提示了导演想要说的话，到 1938 年，分镜的方法描述了导演所要说的话，而今天，我们可以说，导演能够直接用电影写作。”（Q：73）

其次，如同我们前文提到的，巴赞认为电影空间的离心性，主要在于电影银幕并非对空间的限定，银幕只是作为“遮片”，短暂地揭示画面内的影像。与蒙太奇相对，巴赞提倡用“景深镜头”与“段落镜头”，来将现实保留于银幕上，而这种景深长镜头的知性关系的美学后果是“第一，景深镜头使观众与影像的关系更贴近他们与现实的关系。……第二，……景深镜头要求观众更积极思考，甚至要求他们积极参与场面调度。第三，……景深镜头把意义含糊的特点重新引入影像结构之中，……意向的含糊性和解释的不明确性首先已包含在影像本身的构图中”（Q：69 ~ 70）。巴赞更进一步对威尔斯的景深摄影做出了深刻的分析，认为“威

① 姚晓濛：《电影美学》，东方出版社 1991 年版。下文出现“DM”者，均出自本书，数字代表页码。

《罗马，不设防城市》：新现实主义对现实的捕捉，自然手法下势必造成某种程度的留白（即使是隐没在黑暗中）

尔斯的景深创作了一种三面的写实主义：本体的写实主义——赋予物体一种坚实的密度和独立性、戏剧性的写实主义——拒绝将演员和背景分离，以及截至目前为止最重要的，心理写实主义——将观众送回知觉过程的真实情况，亦即，没有一件事是先前可以确定的”（DA：175）。所以即使威尔斯的《奥赛罗》（*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*，1952）并非由段落镜头构成，但它“全凭大自然的材料创造世界。……靠威尼斯和摩加多尔的石头创造出了富于想象力的戏剧性构筑，用魔法加强它的力量，用石头本质的和附属的美加强它的力量，只有经过几个世纪风雨剥蚀的自然界的石头才能真正构成这样的美。因此，《奥瑟（赛）罗》是在空间展开的，但又并不是在大自然中展开的。那些墙壁、拱门和回廊就像镜子一样重复、反射并加强那些雄辩的悲剧性语言”（OW：92）。于是，削弱了蒙太奇强制灌输的理念，电影对空间的离心力与对现实暧昧性的保留，将在观众积极参与影片时，让观众有了感知选择的空间。

至于巴赞之所以如此推崇新现实主义，乃至日后人们一谈到这个流派，就一定会把它跟巴赞联想在一起，主要因为巴赞认为新现实主义达到某些惊人的创举。“电影的题材似乎已经用尽技术能够提供的一切手段……电影不知不觉地进入了剧作时代……形式也许从未像现在这样受到题材的更严格制约，显得更必要和更灵活，但是我们今天重视的是题材本身，我们对题材要求日益严格，因此在主题面前，一切技巧趋向于匿迹和透明。”（Q：98）然而，新现实主义基于对现实的忠实，发展出一种崭新的剧作法，则更接近了巴赞理想中的电影风貌。有鉴于电影的演进，可以说现实倾向是电影的本体论，所以“新现实主义首先是一种本体论立场，而后才是美学立场”（Q：289）。因为新现实主义风格恰好就是对现实的多义与暧昧性透明化呈现。

巴赞曾形容电影“是女领座员拿着的小手电筒，那摇曳的灯光像闪烁不定的彗星，划过我们醒着做梦的黑夜：那是银幕周围向四面扩展的漫无边际的空间”（Q：152）。现实暂时处在光线扫射的光明之外，但伸向无边；电影则是在“偶然”下将现实呈现给观众。因而，现实是最好保持其原貌，而摄影机只有拍摄的权利，而没有改变它的特权。

所以，巴赞认为新现实主义最大的变革，是“叙事结构。……空白、缺笔和事件中没有为我们表现的部分本身就有实在的属性：它们是从大厦上脱落的砖石……简略是现实的缺笔，或者更确切些说，是我们对现实认识中的空白，因为认识的本性就有局限”（Q：288 ~ 289）。剧作上的事件，没有所谓的因果关系，“影片结构的严谨和完美来自各段插曲

的精当布局。……每段插曲都是自在和自为的……秩序总是在事后才能显示出自己的绝对必然性”（Q：311）。这也是巴赞赞赏《温别尔托·D》这部影片的原因，它逆反于传统剧作构成，大段保留事件完整面貌，不再将段落省略成戏剧化元素，而完成“生活流”的纪实流程。因而镜头内部也将时间完整存留下来，德勒兹的“影像—时间”便从这里出发；电影经历这次的剧作革命，也昭然若示地走向现代主义叙事。

40.1.5 演出：演化为电影元素的平等位阶

巴赞从布莱松的影片论述面容的表演，一如默片时代电影理论经常在强调上镜头性会论述到的，银幕上的脸部特写，是有其限定且独立的表现。巴赞从演员的固态表情，到探讨面部特征的独特性，认为它是作为心灵的踪迹，进而论述表演的消弭：乃至于对事件必然关系的去除，留下偶然，使之成为事件连续的必然性。再进一步使种种元素导向一个圣宠的超验性：“电影破天荒第一次不仅为我们奉献出一部唯有内心活动是唯一真实的事件和唯一可感的运动的影片，而且更为我们提供了新的剧作艺术，这是独特的宗教的剧作艺术，或更确切些说，是独特的神学剧作艺术：救赎与圣宠的现象学。”（Q：111 ~ 112）与此同时，巴赞也举了德莱叶的例子，认为“德莱叶愈是单纯展现人的表情，便愈应恢复面部表情的自然形态。……这部影片仿佛是由头像组成的奇妙壁画，与演员的影片相对立：这是面部的纪录片”（Q：154）。值得注意的是德莱叶也涉及宗教。于是在需要极端展现内心活动历程的过程中，特写成为必要，并与一般的表演全然不同；德莱叶让女主角不化装以完全自然的容貌，成为被摄对象，这个没有粉饰的面容也成为巴赞的论述中很重要的环节（参见他对卓别林、威尔斯的论述）；此处，在体现心灵空间时，现实化为圣宠心理学。

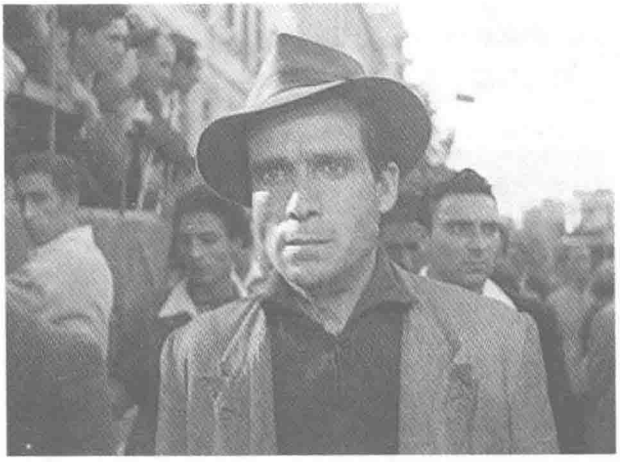
巴赞在谈到职业演员与非职业演员的混用时，指出这不单突显出真实感，毕竟若为了营造银幕上的真实感，只要在细节上表现即兴，就有效果了；其实，意大利新现实主义的演员混用主要表现在几个层面，虽然看似在否定明星制度，但更重要的是“一视同仁使用职业演员和临时演员，这才确实是它们的特征。……（且）避免职业演员的角色类型固定化才至关重要……专业修养应归结为一种可塑性，以利于演员适应场面调度的要求和更深入自己的人物。……如果演员混用的原则运用得成功，必然能够获得当代意大利影片的这种绝妙真实感……对一个剧本有相同的理解，似乎是演员之间互相渗透的始点……非职业演员的技巧的幼稚可以靠职业演员的经验来弥补，而职业演员亦可从总的真实氛围中获益”

《圣女贞德受难记》：职业演员也能以未化妆的自然容貌，在大特写中直击真实

（Q：246）。这么一来，演员才得以进出“不同的角色”，展现更为“真实的人物”。

这是对演员成为整个美学系统的一部分的论述，于是，当巴赞谈到《偷自行车的人》的那对我们熟悉的父子时，巴赞认为“他们的表演之所以有光彩不是由于这位工人和这个孩子有出类拔萃的才干，而是他们身在其中的整个美学系统使然”（Q：279）。再者，巴赞从传统电影的经验发现场面调度与演员之间的紧密关系，“演员的概念消失在宛若生活本身一样完美自然的透明性中，而与之相适应，场面调度的概念亦告消失”（Q：280）。是在这一点考虑下，演员的“消失”才变得格外重要，所以已经“不存在角色是否表演得完美的问题，因为人和他的角色完全合一”（Q：278）。电影的透明性随着“没有演员”而出现，这表现在费里尼的两项远行之中：他的人物特征取决于“表象”，由外在事件来丰富；而他所展现的景物，则表现人物与环境之间的和谐与失调，“我们实际上已经不是在物丛中看人物，而是透过物看人物，仿佛物体成为透明体”（Q：313）。

即便巴赞强调现实至上，但他也深知类型、神话的必需性，因为电影得面对一定数量的直接观众，再加上“神话可以自给自足，它自身的逻辑就足以令人信服。就像几何学上有一类定理，只有当我们能够同时证明其逆命题时，才能完全对其真实性作出精确的界定”（C：61）[①]。于是在论述卓别林如何利用夏尔洛这个角色（甚至是它的逆反角色凡尔杜）来“将社会定罪”时，巴赞首先指出卓别林之所以在《凡尔杜先生》中以女性为被害者有其“情结”——为了报复社会，因为“凡尔杜的存在本身就宣判了社会有罪”（C：53），所以那位曾在他影片中扮演女神化身的埃德娜·普文斯必须受害。但卓别林透过这个被厌恶的角色，必须是“成功地报复了女人，却不必因此失去受害者的桂冠”（C：67），卓别林的做法是寻找“人物”而非演员。所以他需要找到相应于这个“人物”的演员，如果能够是典型的演员，那效果更强。另一方面，如果“神话”制订的优先性更强，那么演员的程序化也成为必要。既然“神话”本身需要程序，那么演员固定性形象也成为必需。这合乎观众对“神话”的需求。不过这里的论述基本上与巴赞之前对反对明星制的强调并没有本质上的逆反。对“神话”公式的套用，本来就是为观众存在，卓别林也靠另一个人物——一个卸了妆的卓别林——卡尔维罗——来说明“没有观众，艺术家将是不完整的”（C：106）。



《偷自行车的人》：被损害与被侮辱——非职业演员也能在适当的情况下获得深刻的演出印象

尽管魏茨曼批判巴赞“断言用艺

①［法］巴赞：《巴赞论卓别林》，上海人民出版社2008年版。下文出现“C”者，均出自本书，数字代表页码。

术手段取消希特勒的存在属性就使人民摆脱了法西斯主义，……这在本质上是荒谬的，也是侮辱性的……”（YW：120）[①]，不过巴赞在揭示《大独裁者》的创作心理时，着眼点却仍是对深层结构的“神话”进行揭示。他说明了希特勒如何窃取了卓别林为夏尔洛设计的胡子造型，而卓别林出于其个人心理动机在片中分饰二角，用以将胡子取回，并在银幕上消除希特勒。再说，卓别林与希特勒之间的复杂关系，是一件在影史上几乎别无他例的现象：“神话的力量就在于：希特勒的胡子，这玩意儿可是货真价实的！”（C：37）“神话”在这里被强调出来的是其效果，而非其效用；再说，唯一可以跟这个“神话”媲美的，是在《死亡游戏》中，银幕上那场丧礼真的是现实中李小龙丧礼的实况影像！

40.1.6 影评作为语境下的论述与辩证

为了提升整体审美质量，巴赞的影评撰写肩负了一定的使命；但他对理论论述的若即若离，表现出他的理性成分。他认为理论虽有其功用，但也得搭配语境的需要，在为罗西里尼辩护时，他说：“在创作失去活力的时期，为分析创作力枯竭的原因和为文艺的复兴创设条件，理论会带来成效，然而当我们有幸目睹近 10 年来意大利电影惊人的繁荣时，还要设置理论的框框，不是有弊而无利吗？……批评应当注重揭露商业化的妥协、蛊惑人心和追求的减弱，而不是把预设的美学框框强加给创作者”（Q：320）。理论或者审美标准本来就无需被限定，再说它是会随着语境发展而改变。

巴赞的文章作为影评，他论述的观点相当依赖语境，于是我们宁可相信“巴赞对电影史上重要事件的看法不是先入为主的；他并非事先就知道哪些东西是有美学价值的，而是对复杂的作品作了严格仔细的研究后才作出结论的”（NB：76）[②]。巴赞很可能在评论电影的过程中，才逐一在他的美学系统下检视出作品本身的价值与意义，侯麦的见证是“他有一条指引他穿越迷宫的线，但他并不会事先就知道是怎样的丰富性在等着他，我们对这种丰富性的讶异发现是跟他的讶异是一样的”（BS：98）。而他的思维过程贴近了柏格森对“生全”的开放性概念。于是巴赞的论述会受到时间参数的影响，即使他对某些概念的论述出现在不同时期的不同文章中，有看似矛盾的说法，也是合情合理。他的文章会和影片一起回归到历史脉络中，并背负起各自对电影进步的任务。

简单来说，巴赞的论述虽然有论点看似彼此矛盾，但这是必然的。首先是因为巴赞并没有着力于撰写一本专著，其次是，他的影评写作横跨了十几年，这期间的流变也是可以想见的。我们若要归纳巴赞的种种论点，可将之总结为：现实仍是他首要关注的；其次是对观众的尊重，这里包括保留现实、以及保留被摄对象的特点，还得考虑到创作者的创作态度；然后才是风

---

①［苏］叶·魏茨曼：《电影哲学概说》，中国电影出版社 1992 年版。下文出现“YW”者，均出自本书，数字代表页码。

②［美］尼克·布朗：《电影理论史评》，中国电影出版社 1994 版。下文出现“NB”者，均出自本书，数字代表页码。

格的展现。读者对巴赞的论述不见得要完全接受与认同，但巴赞的文章本身就足以成为相当理想的参考模板：作为写作参考以及创作改进的指导。

若从实际的角度来说，巴赞的影评文章的写作方式，也足以成为我们写作的最好参考范本。巴赞的史学观引导了他在文章中必然地对所论述的影片进行历史比对的工作。他首先会找到影片的历史定位，一旦找到了相应的位置，就能从它的时代特点或者类型特征进行描述。在这个过程中，巴赞往往会推出影片所归属的类种本身的特性，所以会在《于洛先生和时间》这样的文章中，先指出喜剧片的几项基本的特质，这是因为巴赞倾向于在论述特定影片的影评中，归纳出某些普遍性的原则。在这个过程中，巴赞便会理解到或者让读者清楚，每部影片需要用什么样的美学价值进行评论，而非以同一价值批判所有不同种类的作品。最重要的还在于为读者清楚指出影片最为独特的特点为何。

巴赞的影评文章始终紧紧贴近实际影片，作为与作品间的对话，甚至真的与创作者进行交谈，巴赞“好像总是和拍电影的人、谈电影的人泡在一起。”（DA：146）这个特点将使得他的文章不至于沦于个人理想化审美系统的传播。于是，在巴赞个人的修养与学识灌输之下，他的论述观点往往超越了他所谈论的作品，使得这些作品无论是否达到某个层次，都一并被提升到一个美学的高度。除了为读者揭示了鉴赏指标，同时也将有助于指引作品的可行方向。然而，作为《电影手册》的中心，由“手册”笔者为主导进行的“新浪潮运动”却只“继承了他对电影的强烈激情，但几乎没有体现他慷慨的清醒意识”（DD：53）。虽然新浪潮主将们对巴赞作者“书写”影片的倡议有所保留。但当这些创作者有了一定的创作经验与基础之后，便会发现巴赞的论述依旧是深具建设性的指导原则。所以特吕弗会在巴赞逝世 20 年后，发出这样的感叹：“如果巴赞还活着，他会帮助我们充分理解自身，从而将我们的计划、我们的才能、我们的目标和我们的影像风格建构得更为和谐圆融。”①

40.2 巴赞的写作策略

如今，巴赞的时代距离现在也已经超过半个世纪多，就算不谈他的理论或美学意见——毕竟，人们对他的理解还存在各种歧义——也不妨碍我们探究他独到的写作策略，毕竟巴赞可能是唯一光靠“评论”就能在理论界雄踞一方的人。巴赞的论述所引起的争议是合情合理的，我们随便翻开一页，都可以找到可议的内容，比如演员的混用，“……对明星制原则的否定，一视同仁使用职业演员和临时演员，这才确实是它们的特征”。这种过于专断的论述有可以讨论或说延伸的空间；但也不讳言，它具有一定程度的启发性。其实我们该认识到，他首先是评论者而非理论家，并且，从今天的角度当然会更加严苛地解释这类论述，套一句巴赞说的话来改一下：只要“写评论”就是对电影理论作贡献的时代已经一去

① Dudley Andrew, André Bazin, New York: Oxford University Press, 1978, p.XI. 译文参考《电影是什么？》崔君衍先生译文。

不复返了。[①] 因而，第二部分将从巴赞的写作情况切入，作一番介绍与归纳，试着从中找到一些对我们现在而言仍深具启发性的方面。在谈巴赞的写作策略之前，为了更深入地理解它，不妨先浏览一下他的影评养成之背景。

40.2.1 《电影是什么？》的编辑构想

在第一部分谈到巴赞的“养成”背景，造成了巴赞文章不容易定义的结果。因为我们必须熟悉这条从哲学到美学，从神学、教育再到艺术学的路径。这些学科都以人为研究中心，当然也就形成了他的人道主义精神。这份精神，反映在他自己主持编辑的文集《电影是什么？》中。

最早四卷本基本上是从主题上来区分，跟巴赞过世后，他的追随者帮他编的文集相比，后人选编文集的方式更倾向于“电影导演作者论”——人们误以为他大力推行的观念，但实际上他在文章中经常对这个“论述”作出程度不同的批评与检讨。[②] 巴赞为他自己的文选拟订的题目，分别是：第一卷“本体与语言”，第二卷“电影与其他艺术”，第三卷“电影与社会”，以及第四卷“真实的一种美学：新现实主义”。

被人们以为是巴赞美学核心的“现实主义”远不如电影的本体、电影与其他艺术，以及电影与社会的互动关系来得重要。这当然跟他的神学背景有关（甚至也可以说，是“存在主义”的思潮背景使然：使人们注重各种学问的本质，这才更进一步继承并深化了学科的分化），毕竟“本体论”最初主要以上帝或宗教之本性为研究对象。

进而言之，虽然巴赞没有自己发展一套电影研习的进程，但这套文选的编排构想，已经透露了可以说非常正确的学习阶段：首先要弄清楚我们面对的“电影”这种媒介材料的本质，讨论其本体论有助于理解它的源由以及它的可能性。再来是理解它和它的兄弟姊妹——其他艺术——之间的亲疏关系，并找到彼此的殊异性。当掌握了材料本身的处理情况后，才能再进一步探讨在电影中放进什么样的意识形态的问题，而后才论及与社会之间的关联——哪怕社会作为一个集体无意识，也有可能对创作思维有着根本的、最原初的影响。最后，则是针对一具体的美学流派进行思考，既可综合前述各种在论述中累积出来的理论基础，也可透过一个很主要且影响深远的风格流派去观察电影的发展情况以及它的未来性。

对于这些议题的关注，很可能与巴赞一心从教有关，这份心愿无疑让他背负了一定程度的教化责任，甚至可以说，教职不顺的失落[③] 转换成到各种大小放映场所担当解说员的动力，在那个影迷俱乐部以及电影资料馆功能强大的年代里，放映、解说、讨论，乃至随后的写作——事实上，人们猜测巴赞为放映所写的讲义、笔记很可能要比他发表的分析文章来得精

① 原文是“只要‘拍电影’就是对第七艺术作贡献的时代已经一去不复返”（Q：98）。

② 如《论作者策略》，或者在《西部片典范〈血战七强调〉》的开头处。

③ Bazin & Bert Cardullo(ed.& tran.), *Bazin at Work*, New York: Routledge, 1997, p.IX.

采[1]——都算得上是教化的派生活动。为此，他还曾撰写如何讨论影片的文章，我们不妨将他这些心得，搭配上他在开始写影评之后对“影评”这项工作的心得，结合成他对影评人的某种理想与理念。

40.2.2 巴赞的影评理想 / 念

在巴赞写影评之初（约在 1943 年），便写过一篇关于影评的心得，《电影评论辩》（1943）[2]。有趣的是，在他过世不久之前，也就是在他的评论生涯末端，他又写了篇关于评论的总结，《关于评论的思考》（1958）[3]。这两篇文章有许多不同点，体现了巴赞这 15 年的影评职业所留下的轨迹。

他还是个新进、年轻的影评人时，对影评的“理想”有这么几点：（1）作为写作平台的专业期刊之必要，这是有鉴于当时电影期刊仍多是报道性文章或以明星八卦为主所发出的呼吁；（2）比起观众的鉴赏力，影片质量更为重要，所以评论是用来帮助创作者或制片人来了解自己作品的缺陷的，这点大抵是期望影评能与在当时仍具有强大影响力的剧评有相当的地位；（3）推广优秀影片与抵制劣片同等重要；（4）赶时髦造成鉴赏或评论的水平被拉低，所以应该避免一窝蜂。壮年时代的巴赞，再来思考影评，就有不同的心得。这是必然的，毕竟他已与几位同好共同创立了《电影手册》，也就不再有对专业期刊的要求，但他却对 15 年前的第 4 项警告仍念兹在兹，所以他重申：（1）影评的实效性差，但反而可以让它不为权力服务，一方面应该可以不为片商效力，另一方面也应该从某些运作中逃离；（2）进而还可以教育读者，使其提高审美能力，特别是影评已经纯粹自在自为，其写作的目的与机制也相对纯粹（比起 15 年前激进地要求影片质量，巴赞现在也比较看开了，反而以相对和缓的心态期待）；（3）影评可以当作创作者的某种良知，用作改良作品质量的依据。这三项提议有个基本前提，就是：评论者必须具备完善的鉴赏系统。这项前提几乎是不变的，特别是在要电影作者改进、影片质量改善等要求无法满足的情况下，还不如反求诸己。

基本上他认为影评的“效力”对象转移了，但仍是带有教化意味，只是年轻时的愤世嫉俗，会让他将受教对象指向创作者，而他的心态随着这份几年来的工作经历作出了调整，方才将影评文章的主要对象改成观众，通过给予更多的信息与见解，帮助提升观众的鉴赏水平（然后再反过来透过票房和舆论来督促创作者改进）。即使巴赞不再希冀影评能改变创作者，也并不意味着他对创作者的要求降低了标准。事实上，他最在意的问题，乃是创作者面对他的材料（电影）与他的对象（不管是文学、戏剧还是绘画）时表现出来的诚意，亦即，影片的作者是否能遵守自己设定的游戏规则——只是这个规则在一定程度上得响应对

① 我们光从奥蒙等人编撰的《当代电影分析方法论》（吴珮慈译，远流出版事业股份有限公司，1996，第 22 ~ 25 页）中对撷取的一段巴赞谈卡尔内的影片《天色破晓》所做的解说笔记，就可以看得出巴赞这些参考材料有多么出色。

② [法] 巴赞：《电影评论辩》，崔君衍译，载《世界电影》1986 年第 1 期。

③ [法] 巴赞：《关于评论的思考》，崔君衍译，载《世界电影》1986 年第 2 期。

象本身的材料特性（这也跟他崇尚“自然”脱不了关系）。这也是为何巴赞在一篇名为《怎样介绍与讨论一部影片》[①] 的文章中，在建议讨论的事项时，除了从观众直观的感受与想法（是巴赞的现象学背景使他对这个环节予以重视）切入之外，跟在形式分析——包括其戏剧性如何紧扣着主题发展，及其形式的价值——后面的，就是将影片放在电影发展史的位置，特别是要回过头来呼应影片放映前介绍内容中关于影片创作语境的部分以及它在导演的创作生涯中具有的特殊地位。

当然，巴赞在电影放映时所作的介绍与讨论，必然是以观众为对象。这份几乎是义工式的工作，一来结合起他过去的教师理想，二来发挥了他辩论的长才，以将真理越辩越明（他因而有“电影界的亚里士多德”之称），三者也兼顾他写作时考虑的对象——读者。因此他只是代替了观众、读者，探问两个关键问题——“一位电影作者如何表现他的素材？他构成了何种意义？”（DA：156）为此，巴赞的就事论事并没有一个既定的预设立场，因而造成了“萨特事件”：萨特对于《公民凯恩》的社会主义式批判，引发了巴赞在电影俱乐部使出浑身解数来反驳（BZ：88 ~ 94）[②]。巴赞并不在乎这场“战争”所引致的决裂——尽管萨特是他的精神导师之一（事实上，正是因为此事，萨特要求去除巴赞的共产党员身份），对他来说，奥逊·威尔斯不但在影片中体现了一种新的电影美学，更重要的是，威尔斯在形式与内容上都表现了最大的诚意。无怪乎巴赞的第一本书就是替威尔斯所作的一本小“评传”[③]，这是他生平仅有的两部的作者专书之一[④]。考虑到巴赞论电影的习惯——在史观下检视形式与内容的结合情况——无怪乎他的威尔斯专书，连同他于 1958 年偕同杂志社同事访问威尔斯的会晤，会从一个创作者对材料的物质性抉择中导出美学原则。（OW：105）

如果再加上巴赞的现象学式解读与他从不同影片推导出各种美学原则的角度来看，他的评论本身姑且不说是学习、就算是阅读、理解，都对读者具有一定程度的挑战性。巴赞的文章不管表现看来是抒情的还是论述的，其实都承接着法国散文的某种传统，我们可以在瓦莱里、纪德或者更早的一些散文中看到；不过在当时的电影评论界拿得出台面的，大概只有巴赞。进而，对读者来说，将巴赞的影评做学术性的归纳与分类在某种程度上是徒劳的，因为读他文章本身所获得的喜悦无法简化，且在他字里行间不断的流动中方可感受到他思想浸入我们思维的过程。《电影是什么？》的中译者崔君衍以“格物致知”为出发点提出对巴赞解析的必要性，这点是毋庸置疑的，毕竟还是得抓住一个重心来切进一门学问——如果巴

---

① 原载《对电影的新注视》，瑟伊出版社，“人民跟文化”系列，1953 年第四季度刊。重载《电影笔记》第 632 期（2008 年 3 月号）。

②［美］达德利·安德鲁：《巴赞传》，第 88 ~ 94 页，新星出版社 2011 年版。下文出现“BZ”者，均出自本书，数字代表页码。

③ 巴赞最早于 1950 年便写出了威尔斯这本小传，不过在他过世前，基于当年两度访谈威尔斯，以及对威尔斯当年的《邪恶的接触》的评论，他扩充了小传的内容，后于 1958 年再版了这本《奥逊·威尔斯论评》。

④ 另一本是他在生前规划而到去世时都还来不及完成的《雷诺阿》。这里还是得强调，虽然以巴赞为名义出版的文集中，不乏其他的导演专论，比如《卓别林》或《残酷的电影》，但这些文集都是后人为他集结的。就严格意义来说，《威尔斯》这本是巴赞唯一关于作者导演的著述。

赞“只能”是一门学问的话。再有，既然巴赞受到柏格森的影响，那么，柏格森那个“生全”[①]的概念无疑也影响着巴赞，如布朗对巴赞的评论：“巴赞对电影史上重要事件的看法不是先入为主的；他并非事先就知道哪些东西是有美学价值的，而是对复杂的作品作了严格仔细的研究后才作出结论的。”巴赞很有可能一边分析一部影片，一边将其美学思考注入分析中，这应该是他作为“影片放映师”或者（短暂的）学院讲师（他教授文学——一点都不令人意外）时留下来的习惯。于是，这个思维过程也就贴近柏格森的“开放性全体”的延展与生成。也因为此种风格的理论架构，使得巴赞在谈论同一个概念时，有时候会出现一些经常被他的反对者认定是“矛盾”的说法。但一个人的论述肯定要受到时间的淬炼的，同一个“现实主义”词汇，在十年间电影界的变动、新的看法的产生以及新的电影的推出，多少会让他自己不断地去考察自己的论述与说法。至少他是一个愿意改进并承认对自己观点有所修正的评论者。

比如“新现实主义”一词，站在巴赞的角度来说，或许能以“人道主义”概括，毕竟他曾说过：“‘新现实主义’首先不就是一种人道主义，其次才是一种导演的风格吗？”（Q：64）但如果抱持着这个既有的印象，读到德勒兹谈到罗伯－格里耶是如何透过“描述”首先“毁灭”客体，然后“创生”所有现实，最后“取代”客体，并进而同意拉巴特称《去年在马里昂巴德》为“新现实主义最后一部力作”，不难发现这已经不是客观的现实，而是着重心理的现实。但在巴赞那里，或许仍着重在美学上的、客观上的现实主义，但他在针对不同类型而附议的各式表现手法中看到的，可能同样也有来自心理的现实主义；而他虔诚的天主教背景，同时也暗示了神学现实主义的观点存在。于是再来区分巴赞的现实主义到底从属哪一种类实在已经没有意义了，真正要掌握的仍是巴赞所关切的那两点——电影作者“利用经验事实来达到他个人的目的”，或“发掘经验事实本身的含意”。

40.2.3 巴赞的写作策略

尽管先行绕道了一圈，才又回到我们的主题上，然而基于巴赞的影评养成以及他特别的书写风格，我们相信这个迂回是值得的。以下我们试着响应巴赞影评的“实例观”，也从巴赞的一篇文章出发，试着说明他的写作策略是怎么奏效的。

文集《希区考（柯）克研究》的编者陈国富声明说，在“论战”一章节中，略去了巴赞的文章《希区柯克对上希区柯克》的理由是大卫·汤姆森的文章《技巧的樊笼》已经内含了巴赞的大部分观点。

再说到巴赞收录在《残酷的电影》中关于希区柯克的文章，这些相对“标准”的影评，按编者特吕弗解释他当初编这本文集，关于希区柯克的部分，是根据巴赞撰写这些文章的先后（大部分是按照这个原则）编排，从中让读者看到巴赞对希区柯克在看法上的改变——毕竟在《电影手册》中，巴赞算是最为反对希区柯克（以及霍克斯）的人。麦吉利根的《希区

① tout，柏格森论述中很重要的一个概念，在德勒兹关于电影的论述中，也占有非常重要的位置，一般翻译成“全”，阎啸平教授则依据柏格森思想的逻辑翻译这个字为“生全”。

柯克传》中有一段描述了《电影手册》一伙人如何崇拜希区柯克[①]，还特别指出巴赞访问过希区柯克，《希区柯克对上希区柯克》一文便是这个访问行程的记录。巴赞访问希区柯克的动机，有可能在于确认他对希区柯克的看法。

不过这篇文章最有价值的部分，倒不是（可能）被汤森文章所包含的那些观点，而是巴赞先花去了一些篇幅从他个人解读惠勒《小狐狸》的事件谈起“诠释”这件事——不管导演最终是否同意这些看法，但这些看法本身是有必要存在的。诠释这个行为，在这篇文章中被论述的方式，其实要比前述那两篇关于“评论”的文章还要精彩，这才是这篇文章值得被阅读的地方。（CC：139 ~ 154）

有必要在此简述一下巴赞在《小狐狸》里头提到的戏：为了报复先生的出卖，女主角在刺激患有心脏病的丈夫之后，让丈夫自己匍匐在楼梯上，试着拿到二楼房间的药。这是一个简单的半身镜头，前景是女主角，面对着镜头（也就是观众，巴赞在分析中还特别指出灯光的聚焦以及构图位置），丈夫在后景楼梯努力地往上爬，明显地可以看出女主角正专注听着丈夫的动作（或者说出于紧张而让她神情异常地紧绷），浅景深——焦距定在女主角脸上——让我们看不大清楚后方的状况，于是我们更多在丈夫模糊的身影以及声音的展现中，一同体会女主角的情绪。只是由于角度，我们观众看到的比较多些，而且我们紧张的是丈夫能不能实时拿到药或者唤到佣人。巴赞首先谈丈夫的入镜：第一次是丈夫从镜头右方进入前景，开始了与女主角的对峙，当他要走向楼梯时，他出镜后又再从左边进入后景，此为第二次入镜。只是说，在摄影师的浅景深摄影下，丈夫的入镜又有点像是在场外，因为即便透过构图可以看到后方动作的观众，也得同背对丈夫的女主角一样以声音来判断动作。[②] 一般可能借此例来谈巴赞对于“现实”的注重，诚如德勒兹亦认为这是巴赞对“现实的尊重”：“可以说巴赞，在完全认同深景深带来的种种功能的同时，更在确认现实功能的首要性。”[③] 但与其说是对现实功能的注重，不如说巴赞更在意它的戏剧张力。巴赞虽说明了一般场面调度者很可能让镜头跟着丈夫动作移动，或者透过剪辑的方式交叉呈现镜头内两个人物的互动，甚而透过加速来增加本场戏的紧张感；更重要的是对照起戏剧处理方式，说明即使在舞台上有着一模一样的走位与布景，但都无法构成影片中的这种戏剧张力。而德勒兹进一步推论，这个浅景深实则是在观众专注于女主角反应的现实复现，是我们的“知觉真实”引领具备同样知觉的导演做出这样的场面调度。只不过，身为导演的惠勒也是基于同样的考虑吗？这必然也是巴赞急着想知道的事情。

于是巴赞逮到一次碰上惠勒的机会，问了惠勒这场戏的拍摄“意向”。出乎意料的是，惠勒却对于巴赞煞有介事读解这场戏感到讶异，因为惠勒仅仅是因为演员为了扮演角色而装着义肢使他不易“爬”楼梯，所以要在他跌倒后，找机会让替身完成最后几秒的戏，镜

---

① [美] 帕特里克·麦吉利根：《希区柯克传》，第 297 ~ 299 页，中信出版社 2005 年版。

② Bazin & Bert Cardullo(ed.& tran.), *Bazin at Work*, New York: Routledge, 1997, p.3-4.

③ [法] 吉尔·德勒兹：《电影 II：时间—影像》，第 543 页，远流出版公司 2003 年版。

头的冻结以及透过浅焦造成镜头内部的多层空间，“意图”就在于此。可是，后来惠勒再于隔天碰到巴赞时，强调他确实有在不自觉的情况下要求摄影师托兰把这个镜头弄成浅焦——我们知道，这部片绝大部分的镜头都是用深景深拍摄，因此反而凸显了这个浅景深镜头的特殊。

然而巴赞在《希区柯克对上希区柯克》中却刻意将惠勒的两次说词隔了几段后叙述，中间安插了他对于“诠释”这件事的看法，无疑地，这是巴赞的“文笔”高明之处。高明之处在于巴赞刻意先从第一次问到的答案，结合他从影片中明明可以看出来且还可以分析的东西，却受到创作者的否决写起。是否因为创作者已经习惯性执行他的创作？还是评论者可以为读者揭示更多的美学意涵？在巴赞将惠勒后来的改口补上时，我们似乎看到了身为评论者的骄傲从巴赞脸上透露了出来。就像他在1958年对威尔斯所做的第二次访问中，威尔斯不断拒绝为他的美学以及他的人物设定做出总结，而巴赞仍要在书中尽力为读者作归纳，最后还在注释中强调威尔斯长篇的自述与他简短的提要之间并不存在冲突（OW：104 ~ 105），是同样的道理。

这个案例可以指出三个面向：首先，是《希区考克研究》编者的考虑是正确的，因为先不管这篇文章的其他精华，这本书毕竟是以希区柯克为主角，因而文章中关于希区柯克的论述才更需要被看中，因而取汤森而舍巴赞，基本上是合理的。其次，是特吕弗对巴赞这一文集的编排，也是合理的：尽管有部分文章并非真的按照撰写先后而排列，但偶有的颠倒则是考虑到文章之间的视野关系。第三，则是巴赞对希区柯克的两次访谈（在两三天内）并没有整理成对话形式的稿子（《电影手册》大部分的访谈都是以对话形式被呈现出来的），也有他自己的编辑考虑：既然希区柯克两次谈东西在基本态度与精神上都是相同的，并且导演似乎有意回避一些关键问题，那么或许就不需要整理成对话形式了（尽管被希区柯克自己切开的论述如此雷同，以至于光从应答就能透析这个人）。

当我们再回头看《电影是什么？》的总体编辑，便能看到，这本书的精采，早已把前述这些关于编辑面向的洞见给包含进来了。既然在中文世界（甚至英文译本）无缘见到四卷本，事实上，浓缩本确实如编者所言，可以说是“定本”（Q：2），这个定本基本上遵循巴赞四卷本的原则来排序，那么借此我们也能有条理地进入到电影的各个层面：《摄影影像的本体论》与《“完整电影”的神话》两篇可以说是最根本的本体论探究，这两篇分别写于1945与1946年的文章，让我们讶异于巴赞早期的写作就很关切电影本质问题，而且我们该说，这些文章至今依旧很具启发性。比如在《“完整电影”的神话》中，他认为电影作为一种幻想的现象，是与整个人文发展一样受限于时代想象的限制，因此电影既早已成型（在人的想象里），但又尚未诞生（因为技术还没完全达到复现“完整电影”的程度），这才推翻了萨杜尔的技术先于想象论——是人类对再现“完整电影”的意志推动了技术的发展。紧接着三篇——《电影与探险》《寂静世界》以及《于洛先生和时间》——分别探讨电影与抽象题材之间的关系，前两篇还在作“完整电影”理念的延伸，谈喜剧片《于洛先生的假期》的文章却引导读者进入电影的绵延时间观中；同时也因而描绘了喜剧片的影史轨迹。《被禁用的蒙太奇》以及《电

影语言的演进》则主要对电影手法的演进作一番考察，在介绍了电影的本体之后，当然就是谈它本身的材料特性。上述七篇皆出自四卷本的第一卷。从第二卷中选录了六篇文章，主旨都在于“非纯电影”如何体现出纯电影性，有趣的是，与人们想象的不同，巴赞反其道而行向读者说明，与其追求所谓电影化，还不如在尊重对象——文学、戏剧与绘画——的前提下，保留对象的特征，以此激发出探求电影与对象之间和平共处之道，这才是真正的电影性。接着六篇来自第三卷，值得注意的是，《评〈德意志零年〉》的文章不是收录在第四卷与“新现实主义”相关的文集，这是因为巴赞在文中更强调出“小孩”作为一种独立的影像类别，天生具有其限制，在执导小孩时则需要特别留意角色是否适宜，情感是否超载等等问题，因此才与“社会议题”息息相关。这篇与下一篇《评〈最后的假期〉》合在一起也是有意义的，巴赞为了强调人之于影片的重要地位，尤其像罗歇·莱纳特这类思想家，透过把这个人介绍出来，再透过分析影片的几个面向来检视影片是否能贴近创作者——主题、背景、演员等；而最重要的仍是场面调度问题，毕竟这才决定“风格”。基于这部片的创作者本身就大有文章可作，无怪乎这篇文章还带有“风格即人”这样的副标题。基于商业片的“类型”概念是由观众的观影习惯所催生，当然论述类型片自然也是“电影与社会”所关注的议题，接连三篇谈西部片以及一篇藉由谈一本关于电影中的色情的书介，巴赞有机会既谈类型也谈作者，更重要还在于挖掘类型电影的核心，一如他说：“西部片必然蕴含着比青春的活力更深一层的奥秘：永恒性的奥秘；这个奥秘在一定意义上等同于电影的本性。”（Q：204）这三篇关于西部片的小集团，同样是以“本体－演进－实例”这样的逻辑组成。最后八篇文章则是从第四卷选入，关于新现实主义以及它带给电影界的意义。按照这样的编辑构想看来，即使巴赞没有英年早逝，这套文集应该也不会再有第五卷了——我们不得不怀疑巴赞是否已经预视了自己的生命即将告终，否则怎么会如此即时策划了这一系列的文选呢？

若再微观定本《电影是什么？》的文章，几乎很难说有一个固定的写法，这种“因材施教”就是巴赞的策略。像是为了强调《于洛先生的假期》中对“声音”材料的使用上有特殊成就，巴赞那段长长的喜剧片发展脉络，基本上正是在凸显这个材料的特色。在透过《乡村牧师日记》来评论布莱松的改编与其风格时，巴赞也得绕个远路，这是因为当有新的手法出现，总会有困扰观者的情形产生，巴赞认为布莱松示范了一般改编情况之外的方法：突出小说与电影本质的差异，并任其相互辩证而产生新的激素。但巴赞却聪明地将这个本应是开场的段落搬到最后，最重要也在于透过文章本身内容的论证性，贴近于他所要论述的辩证性。于是他大段大段地描述，除了描述布莱松节制风格的体现，他之所以被批评的反证，乃至小说、电影甚至绘画之间差异性的列举，更重要的是透过主题分析，从表演到面孔的纯粹化，从精神表现到最终化归为零的留白展现。巴赞的解读亮点不在于他厚实的神学修养或美学见解，而再一次，他解析的是题材与风格间的关系怎么美妙融合，彼此交融的方法。又如在评论《血战七强盗》时，作为一篇影评，巴赞首先还是不忘提醒即使要以作者研究来做评论，仍不能忘却影片其他元素对影片本身优劣的影响，而这些元素一部分来自体制、习惯，甚至被制约之观众的期待。然后，他照例先为影片找到其语境，并略述这语境的大略特征，

进而透过具体陈述影片的特质（在文中从剧作、幽默感、场面调度以及其牵涉到的某些元素的特质等角度呈现）以为影片本身找到它种种优点与价值。让人惊讶的总是巴赞那无法复制的敏感度：他看见影片中始终不让人看见的东西——警长的拔枪动作——而这种“看不见”之物正是随后在结构主义发展过程中不断被凸显出来的问题，原来在巴赞的视野中，早就是分析的常态。其实我们会留意到，巴赞的评论往往在一开始带有一种平和的气氛，随着论述过程的流变[①]，巴赞的语气会越变越刁钻，也益发引出更多精辟的论述。就像他评论《大地动摇》（又译《大地在波动》），文章的第一部分先充分提出影片本身的全部美学特点，其语调相对平和、安静；但到了第二部分几乎是以咄咄逼人之姿揭示影片的问题——冗长、方言等本身抗拒了观众，使其仅有美学价值，有意识形态价值，却令人费解，再加上它还缺乏热情，才致使它在影史上处于一种尴尬的位置。令人讶异的是，巴赞是在影片推出时便看到这些问题，他特别指出由于热情与否决定了一种观点，而触动了创作机制，为艺术而艺术是没道理的，为想表达而表达才会诚恳。这个论点倒是切中了维斯康蒂，甚至预示了维斯康蒂后来的转向——而他晚期作品总是迷人的、真诚的。

40.3 小 结

诚如前文所言，巴赞的作品经过浓缩、简化是意义不大的，这也是为何人们若只想仅抓住他一两点思想，甚至断章取义（比如一句“现实的渐近线”为人如此称道）都难以捕捉他思维的灼见。与其说巴赞试图在文章中寻求什么结论，不如说，写作过程（相对来说，读者就是在阅读过程）中凝聚的绵延效果，才是他文章真正的养分。所以我们很感谢翻译者将书名翻成“电影是什么？”而非“什么是电影？”——尽管从法文看来，这两种翻译都可以；但从中文的语感听来，就有那么点差异。毕竟对巴赞来说，他的文章并非定论，只是一种求知的过程罢了。因此他涉及的议题会广，容易让读者延伸，但却没有定论；也因此，“联想性”也是他文章的一个特色，正如他追求的电影，也是容许观众有更多联想自由的电影。这也是为何巴赞论述电影可以引述神学、地质学、动物学等看似无关的材料，这种百科全书式的写法，本属于法式浪漫，也显示了巴赞平等对待他广泛涉猎的各种学科。因此，从一部影片到许多部影片，从一个领域（电影）到许多的领域，一以贯之的是他穿透这部影片的内在核心，并将之化为一个主干，再透过文字勾勒出分枝，最后再透过联想，添上茂叶，这才是巴赞从人为创作中寻觅到的与自然的一种群和关系，并以此带给读者徜徉的愉悦。

---

① 这种“流变”“流动”似乎也是后结构主义或者是解构主义偏爱的一个词语，在德勒兹和利奥塔的著作中经常出现。这种“流”强调了一种时间性，也就是绵延所造成的轨迹与变化。

思考题

（1）什么样的改编电影会受到巴赞的赞赏？

（2）在巴赞看来，技术的发展与电影的现实主义有什么样的关系？

（3）对巴赞来说，什么样的作者是理想的？

（4）观众的角色在巴赞的论述里占了什么样的地位？

（5）简述《电影是什么？》的编辑特色，并思考是否有更好的编排方式。

参考书目

［美］达德利·安德鲁：《巴赞传》，张田、张立译，新星出版社 2011 年版。

［美］道利·安祖：《电影理论：电影：材料·方法·形式·功用》，陈国富译，志文出版社 1985 年版。

［法］巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，文化艺术出版社 2008 年版。

［法］巴赞：《奥逊·威尔斯论评》，陈梅译，中国电影出版社 1986 年版。

［法］巴赞：《巴赞论卓别林》，吴蕙仪译，上海人民出版社 2008 年版。

［美］尼克·布朗：《电影理论史评》，徐建生译，中国电影出版社 1994 年版。

［美］路易斯·贾内梯：《认识电影》，胡尧之等译，中国电影出版社 1997 年版。

［英］科林·麦凯布：《戈达尔：七十岁艺术家的肖像》，韩玲等译，新星出版社 2008 年版。

［苏］叶·魏茨曼：《电影哲学概说》，崔君衍译，中国电影出版社 1992 年版。

［法］吉尔·德勒兹：《电影 II：时间—影像》，黄建宏译，远流出版公司 2003 年版。

姚晓濛：《电影美学》，东方出版社 1991 年版。

《电影手册 16》，第 91 期“巴赞专刊”，1959。

《当代电影》，第 145 期“巴赞专刊”，2008 年 4 月刊。

Bazin, *French Cinema of the Occupation and Resistance: The Birth of a Critical Esthetic*, New York: Frederick Ungar, 1981.

Bazin, *The Cinema of Cruelty: from Buñuel to Hitchcock*, New York: Seaver Books, 1982.

Dudley Andrew, *André Bazin*, New York: Oxford University Press, 1978.

Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit,1983.

第 41 章

作者论

英国电影学者理查德·戴尔（Richard Dyer）曾指出，“作者论”是电影研究的最大热门，也是受到争议和批判最多的概念。

早在 1943 年，“法国新浪潮之父”安德烈·巴赞就声称：“电影的价值来自作者，信赖导演比信赖主演可靠得多。”第一次将电影的作者确认为导演。继而他在 1946 年罗伯托·罗西里尼执导的《游击队》放映之后，强调了罗西里尼作为导演对影片的主导性。1948 年，亚历山大·阿斯特吕克在《法国银幕》发表《摄影机—自来水笔：新先锋派的诞生》一文，主张“电影作者用他的摄影机写作，犹如文学家用他的笔写作”，为“作者论”的形成开启了帷幕。1951 年，《电影手册》打出创刊口号“导演即作者”，其后，“新浪潮”旗手特吕弗以《法国电影的某种倾向》一文和自己的创作实践切实地奠定了“作者论”形成的基础。然而，同为“《电影手册》派”阵营的巴赞却在 1957 年撰文《论作者策略》冷静而理智地分析了“作者策略”（Politique Des Auteurs）作为电影批评理论的局限性和不完整性。

20 世纪 60 年代，“作者论”的影响力超越以法国为中心的地域，经由美国和英国理论家的改造和发展，最终形成了安德鲁·萨里斯（Andrew Sarris）的“作者论”（Auteur Theory）和彼得·沃伦（Peter Wollen）的“结构主义作者论”。此后，伴随着“电影作者之死”的论调，关于“作者论”的争论仍然不止不休，它如同幽灵般不断扩展自己的内涵和外延，吸引着来自电影批评、电影业以及电影观众持续不断的关注。

这个看似简单、通俗的概念，随着不同历史时期，不断被定义、再定义，在充满矛盾性的演进中，电影“作者论”所带来的影响力是空前的。它为电影批评、电影理论和电影史的书写开启了一个崭新的视角，也为电影创作提供了一个标杆式的标准。电影批评开始更多地关注一部影片中的电影语言和导演风格，触发了法国“新浪潮”的崛起；电影理论形成了“作者论”和具有鲜明学院风格、理论体系完整的“结构主义作者论”，为西方现代电影的兴起奠定了理论基础；电影史的撰写，因为对电影“作者”资格的认定和对电影导演的聚焦，形

成了一个重要分支——“导演研究”，一套全新的研究学科得以建立；电影创作因“作者论”所倡导的个人风格化表达，促使许多电影导演以此作为衡量和磨炼自己技艺的标准，以迈向艺术成熟的境界。

41.1 谁是“电影作者”？一个充满矛盾的概念

如今，占主导地位的看法是，电影的作者是导演。我们会挑选一部“克里斯托弗·诺兰的影片”，因为喜爱他在作品中呈现出来的连贯一致的风格和表达技巧。我们会看权威媒体评选出的导演排行榜（如 2007 英国电影杂志 *Total Film* 评选的世界百大导演榜单），以确认自己的观影品味是否够档次。

回溯 20 世纪 50 年代初的情况——电影的作者是编剧，就会发现这期间发生了巨大的变化。事实上，早在 20 世纪 30 年代的法国，有声电影问世之后，“主张编剧是戏剧作者和名副其实的作者的人，与主张导演是作者的人（莱皮埃尤其为之辩护）展开了一场大争论”[①]。

20 世纪 50 年代，由于不满法国电影传统的陈腐，特吕弗、戈达尔等一批电影导演和批评家以《电影手册》为阵地，对法国电影传统进行批评。戈达尔疾呼：“拍电影，就是写作”，特吕弗宣称：“我不相信‘优质传统’和‘作者电影’能和平共处。”这些呼告和宣言简洁而激越，为了凸现导演在电影创作中的主体性，他们正式提出了“电影作者”的说法和“作者策略”的概念。

“电影作者”的主张实质上将导演从电影的集体工作中凸现出来了，其表层原因是反对法国电影传统，为在电影中表达自身风格的“作者”导演正名，深层原因则是深切忧虑电影的工业化制作模式压抑导演的创造性——与文学的个人创作相比较，电影导演必须依赖集体共同创作，天然地缺乏文学作者具有的主体性。通过“电影作者”这个词，肯定以电影这个现代媒介和语言形式来进行思考和创作的导演，从而进一步肯定电影的艺术属性，以期获得与正统艺术齐名的地位。

“作者策略”的核心观念在于一部电影的真正“作者”应该是导演，但成为“电影作者”的前提条件是导演应当是具备将电影作为其“内心世界的外化”的人。因此，在好莱坞电影工业和法国传统“优质电影”缺乏“作者”标记的状况下，“作者策略”突出了导演在电影创作中的主体地位和个人风格，明确了电影作品的主体思想来源。

毫无疑问，“电影作者”的提出不但引发了电影理论界的蝴蝶效应，也引发了大众对于电影认识的遽变。但是，随着“作者论”的不断演进，我们看到由“电影作者”这个概念所引发的混淆与争议仍然从未平息，透过每个时期的理论阐述，以及电影时代的更迭，可以看出其深刻的矛盾性。谁能称得上“电影作者”？应该用哪些标准去衡量？如何确认“电影作者”的身份？“电影作者”只有一个还是多个？“电影作者”是否只发生在文本之内？诸如此类

① [法] 雅克·奥蒙、米歇尔·玛利：《电影理论与批评辞典》，第 178 页，上海人民出版社 2011 年版。

的问题，仍然在反复被提出、探讨。尽管如此，“矛盾还是有益的，它引发的注意力都指向带有启示性的智力摩擦，倘悉心探索，往往会激发急需的想象力，新鲜的观点也会由此产生”[①]。

本章将按照时间顺序，通过“作者论”发展过程中的几个重要文本，对这个先天背负着矛盾和争议的概念进行一次回望和梳理。

41.2 “作者论”的演进时间线

41.2.1 1948 年：阿斯特吕克与《摄影机—自来水笔：新先锋派的诞生》

1948 年 3 月 30 日，《法国银幕》第 144 期刊载了法国导演亚历山大·阿斯特吕克的文章《摄影机—自来水笔：新先锋派的诞生》。他在文章中指出：“电影的的确确正在变为一种表现手段，正如先于它存在的其他各门艺术，尤其是绘画与小说。在相继成为游艺场的杂耍、与通俗戏剧相似的娱乐或记录时代风貌的手段之后，电影逐渐成为一种语言。所谓语言，就是一种形式，一个艺术家能通过和借助这种形式准确表达自己无论多么抽象的思想，表达萦绕心头的观念，正如散文或小说的做法。”[②] 字里行间，阿斯特吕克都在为电影“这种具有无限可能性却受到各种偏见束缚的艺术”能够获得更高地位而据理力争。

但是，如何拍出与巴尔扎克、陀思妥耶夫斯基的伟大小说能媲美的电影呢？阿斯特吕克认定“电影有能力表现现实的任何层面”，而实现这个能力的是用摄影机写作的电影作者。他著名的“摄影机—自来水笔”口号，主张电影作者用“摄影机笔”可以随心所欲地自由书写，表达人的思想，表现人的情感。电影导演不再是机械搬演小说或电影剧本的摄影者，而是具有自身独特创造性的艺术家。因此，“这意味着剧作家自己拍摄自己的影片。更好的情况就是剧作家不复存在，因为在这种电影中，剧本作者和导演的区分已经没有任何意义了。”[③]

亚历山大·阿斯特吕克称这一新的时代——借助电影这种语言形式，得以表达人类思想的时代为“摄影机—自来水笔”时代。“电影作者”的提出，设法表明电影如其他艺术形式一样，可以借助作者身份的力量去确认作品的艺术价值，以获得认真严肃的对待。而阿斯特吕克的著名宣言在随后的 20 世纪 50 年代波及甚广，1951 年《电影手册》的创办，将“导演即作者”的口号推到了风口浪尖上。

41.2.2 1954 年：特吕弗与《法国电影的某种倾向》

1954 年 1 月，在法国《电影手册》第 31 期上，弗朗索瓦·特吕弗发表了《法国电影的某种倾向》（*A Certain Tendency of the French Cinema*）一文。该文公开抨击了法国 20 世纪 50 年代金玉附

---

①［英］吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第 117 页，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2013 年版。
②［法］亚历山大·阿斯特吕克：《摄影机—自来水笔：新先锋派的诞生》，刘云舟译，选自杨远婴主编：《电影理论读本》，第 220 页，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2012 年版。
③ 杨远婴主编：《电影理论读本》，第 222 页。

丽其外、千部共出一套的文学改编电影和历史古装电影，重新审视了电影评价问题，并在此基础上提出，“作者电影”才是真正的创新，而所谓的“优质电影”只是迂腐的陈词滥调。

1962 年，特吕弗在与安德鲁·萨里斯的一次交谈时指出：《法国电影的某种倾向》一文提出“作者策略”的电影批评方法，一方面是反对法国当时的“优质电影传统”，另一方面是为一些能够在电影中表达自己风格的“电影作者”正名。以下就从上述两方面叙述特吕弗对电影“作者论”的理论贡献。

特吕弗所斥责的法国电影的某种倾向，即所谓的“心理现实主义”倾向，这些电影作为当时法国电影的主流，已经全面陷入了僵化又保守的法国“优质电影”的制片机制和传统。这些被冠以“优质传统”美称的电影，过分依赖文学资源给予的支撑，“在价值观上依托于‘高尚’的文学，除了文学剧本走向银幕的技术性转换之外，可称为艺术的东西乏善可陈”[①]。特吕弗批评当时的法国著名编剧在编写电影剧本时，“轻视和低估电影的作用”，用“文学的行话”去处理剧本，“按照他们的想法，任何故事都要包括甲、乙、丙、丁各色人物。在这种程式内部，一切都是按照仅仅涉及已知人物的已知标准编排就绪的”[②]，他通过一系列落入窠臼的影片例证说明，“心理现实主义，既不是现实，也不是心理”，“这种追求真实性的学派就在企图把握真实性的同时破坏了真实性，这种学派更关注把人们关入一个受成规、文字游戏和定理制约的封闭世界中，而不是让人物如实展现在我们的眼前”[③]，以至于“法国每年摄制一百多部影片讲的都是同一个故事”。一旦编剧写完剧本，电影便已告完成，导演不过是把剧本搬上银幕的艺匠而已。特吕弗斩钉截铁地判断这类影片为“编剧的影片”，而真正有价值的改编应该是由“影人”写出的作品，“大胆创新是搞电影的人的创新，而不是电影编剧的创新；是电影导演的创新，而不是文学家的创新”[④]。从上述论断可以看出，他已准备和旧的电影时代决裂，为新的电影时代开辟道路。而这篇文章，不但成为为作者电影辩护的文本，也或多或少可以视作“法国新浪潮”的宣言。

20 世纪 50 年代，电影早已从杂耍涅槃为艺术。但当时的法国电影却未显示出任何个体创造性，“心理现实主义”派的导演们占领和掌握着有限的电影工业资源和电影话语权力，而一些有着鲜明“作者”风格的导演，如让·雷诺阿和罗贝尔·布莱松，却深埋地下，不见天光。特吕弗愤懑于当时的电影现状，提出全新的“作者电影”的批评方法，旨在站在这些导演们的立场上，用电影评论支持他们，用原创性导演来替代守旧性编剧笼罩电影的状态。他的“作者电影”批评理论的出发点是：导演制作出来的电影必须完全来自他自身的情感和思考，换言之，电影和导演是趋向同质的，影片的真正作者应该是导演而非编剧。一个导演如果在他的一系列影片中坚持表现某种一贯的题材、主旨和风格，就可以被称为是自己影片的“作者”，这些影片则可称为“作者电影”。

---

① [英] 吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第 123 ~ 124 页。

② 弗朗索瓦·特吕弗，《法国电影的某种倾向》，黎赞光译，载《世界电影》1987 第 6 期，第 12 ~ 16 页。

③ 同上。

④ 同上。

以特吕弗为主将之一的《电影手册》成为论述“作者策略”的主要阵地。论者强调，真正的电影“作者”应该是把某种个人的东西带进其作品的人，而不是不爽分毫却毫无生气地复制出原始剧本的人，“作者”不会仅仅把文本忠实地、无我地摹画出来，而是把素材用于表达他本人的“世界观”和“电影观”。当一位导演的主旨和风格在其全部作品中能有一致性的表现时，而且当这种主旨和风格是有“意义”的时候，这位导演就可被命名为“作者”。值得注意的是，被视为“作者”的导演与被称为“场面调度者”的导演是完全不同的，后者被认为只是在技术上胜任的导演，按照电影制作的程序，将剧本视觉化，但并没有在自己的一系列电影中打上具有个性的标记。

当时的《电影手册》还展开了关于在好莱坞片厂制度中生存的美国电影导演可否被称为“作者”的争论。新浪潮主将认为阿尔弗雷德·希区柯克、霍华德·霍克斯等人可划归在“作者”行列，认为他们尽管受到好莱坞制片人制度的限制，但在工业电影生产方式和个人表达两者之间似乎找到了某种平衡，仍然在作品中表现出了带有鲜明个人风格的叙事模式和影像特征。这种跨国界的研究引起了很大的影响，因为好莱坞作为商业电影生产的中心，导演被看作没有知识分子精神的艺匠，把他们认定为“作者”意味着全新电影批评标准的确立。于是，奥逊·威尔斯、希区柯克和让·雷诺阿、罗贝尔·布莱松一并成为他们的研究对象，开启了导演研究的电影理论实践。

同时期众多的年轻电影人在这本杂志发表自己的见解，导演研究的范围也逐渐开始拓展。《电影手册》于1955年12月，发表了当代好莱坞六十名最佳导演的名单，该名单的引言指出，好莱坞大约有三百八十名导演，手册从中选出六十名最重要和最有希望的；1957年5月，发表了类似名单，列出六十名最佳法国导演；1961年4月，发表了法国电视导演的人名词典；1962年5月，公布了五十四名意大利电影家的名单；同年12月，又列出一百六十二名法国新电影导演的名单。

以特吕弗的《法国电影的某种倾向》为起点，“作者电影”和“作者策略”的提出，对世界范围内的电影批评和电影创作产生了革命性的影响，“作者”作为一个特定的电影术语，至今仍然流行。《电影手册》的编辑雅克·多尼奥尔-瓦尔克罗兹这样评价：这篇文章的发表，表明我们真正抛弃了《电影手册》今天代表的一切，无论正确与否，这是一次飞跃，一个新的进程已经开始，我们对此共同负责，某些事情把我们结合到了一起。从此以后，大家都知道，我们要赞扬某些导演和反对某些导演。从此以后，便有了一个主义，这就是“作者策略”。

41.2.3 1957年：巴赞与《论作者策略》

作为《电影手册》的领袖人物，安德烈·巴赞在众多文章中都赞同“作者”对于作品的关键作用，他的著作和文集也大多以导演研究为主，在他笔下，卓别林、雷诺阿、威尔斯都是备受推崇的对象。然而，巴赞对作者论又是警惕的。1957年4月，巴赞在《电影手册》上发表了《论作者策略》（*De la Politique des Auteurs*）一文，对自己所领导的《电影手册》杂志

践行的“作者策略”，对自己“那些阐扬作者策略的最优秀的同事”的主张进行了一次敲响警钟式的论述，对“作者策略”电影批评的理论局限性和其在电影史上的意义进行了详细的探讨和总结。

文章中，巴赞以其旁征博引、极富说服力的言辞对充满热爱和关切的“作者策略”提出了几点质疑和警示。他首先批评“作者策略”的支持者们将“作者”凌驾于“作品”之上；进而指出由此会导致对个性的美学崇拜的危险，从而将所认可的大师导演的劣作奉为珍宝，却忽视了“一位平庸作者制造的辉煌”；最后他呼吁最值得警惕的危险是，“作者策略”作为一种批评方法，还未有见诸理论阐述的文字，它被《电影手册》最优秀的批评家所实践，却非常难以确定其标准。

巴赞论述的前提是对这群人的“认同总是大于否定”，但是他与这些人的“区别在于如何评价作品与作者的关系”，而他更认可“作品超越作者”。巴赞认为，这种通过其全部作品来评价艺术家和从艺术家的角度评论其某一作品的做法，在文学批评中是很重要的研究方法。但在用这种方法研究电影时，“作者策略”的支持者们在实践中往往走向极端，而“陷入偏见的糊涂”。他对威尔斯的第六部作品《阿卡丁先生》（*Mr. Arkadin*，1955）与处女作《公民凯恩》进行了比较和评价，得出的结论是，“《公民凯恩》开启了美国电影的新时代，而《阿卡丁先生》只能是一部二流电影”。然而，对于“作者策略”捍卫者来说，《阿卡丁先生》要比《公民凯恩》更重要，因为“一种进步论的假定已经存在了”，“因为这样才更能揭示奥逊·威尔斯”。巴赞对此进行了批驳：“他们不愿意固守‘作者＋主题＝作品’的公式，而是只有作者，主题为零。一些人会假装同意我的观点说，此外，合法作者的强大非常明显地值得去表现一个好的主题而不是坏的主题，但最坦率和最傲慢的人亦会承认，这一切的发生恰恰就像他们偏爱的导演是否会在 B 级小成本影片中变得相反，因为这类影片的剧本的惯常性的平庸更会让位于作者个人有所建树。”[①] 而这样的偏见所导致的另一个极端则是，一个平庸作者偶然间创作的闪着辉煌光芒的佳作，却因“作者策略”的惯性而被遮蔽、被忽视。作者策略所引发的“由于导演先前没拍过好作品而将一部值得评价的作品弃置一边的做法”是巴赞感到最严峻的危险。

接着，巴赞指出“作者策略”的重要信条是“在艺术创作中遴选个人因素作为参考标准，并假定在一部又一部的作品中持续出现，甚至获得发展”。他承认“作者策略”的功劳“在于像对待一门成熟艺术一样对待电影，并且反对电影批评中仍很常见的印象式的相对主义”，但是，如果“一个批评家承认或明示这样的诉求（即每次都修正一个导演的作品以凸显其个人判断），就显得有些怪诞可笑且盲目自大”。巴赞对此信条是否能运用于电影表示怀疑。他认为，“这种方法即使在个体化的传统艺术中也是有局限的，比如文学，在有数不清的历史、社会情况与其吻合的电影艺术中就更加强烈。”[②] 音乐、绘画、文学这些很容易指认出作者—

① [法] 安德烈·巴赞：《论作者策略》，李洋译，选自杨远婴主编：《电影理论读本》，第 229 页。
② 杨远婴主编：《电影理论读本》，第 230 ~ 231 页。

作品一一对应关系的艺术尚且如此，更何况电影中艺术的可变因素太多，它们在每部影片里都不一样，想在电影中找到这种完全对应的关系，和发现每部影片的真正作者是谁，是非常困难的。因此，在同一个作者参与的绝大部分作品中，他个人的艺术发展线索是极其细弱的。巴赞以建筑艺术作为类比："请原谅我再次引用一句老生常谈：电影是一种工业的和流行的艺术。可是，这些先决条件却构成一种总体的束缚（ensemble de servitudes）——只有建筑中还存在这种束缚——这些先决条件，代表着其必须考虑的一个肯定内容和否定内容的总体。"①

巴赞认为评论界一直存在两种旗鼓相当的"歪理"：其一，要求把一种固定的、万能式的评论标准和规则，一种经典式的条条框框，客观地加诸作品之上；其二，则认为评论界对作品表明自己的好恶就可以了。前者无视审美力的作用，后者则把评论家的审美力置于最高地位，凌驾于"作者"的审美力之上。巴赞继而肯定"作者策略"的优点在于并不以一种自以为是的印象主义作为评判标准，但是这种批评方法在实现的过程中，却本末倒置，提出假定的预设原则，通过肯定作者而去肯定作品，"即从分析之初就要提出这部电影是好电影，因为它出自一个作者，针对作品提出的框架即是从作者先前作品中演绎出来的导演的美学肖像"②。因此，他认为需要提防的问题正在于"好导演的坏作品也比坏导演的好作品优秀"这样的偏见。一个被认定为作者的导演不代表他的每一部影片都是杰作，同样，被打入冷宫的导演或一个平庸的导演也有拍出杰作的可能性，不应该全然推翻。

此外，面对《电影手册》中将"作者"的个性奉为图腾的倾向，巴赞毫不留情面地指出"作者策略"的危险性在于"它的标准非常难以确定"，尽管被《电影手册》最优秀的批评家们所实践了三四年，却并未形成一套真正的理论。因此"作者策略"的信奉者们很容易局限在所设定的教条上，主观地确定谁是"作者"而谁又不是"作者"，从而陷入艺术上的个人迷信中。

巴赞在这篇文章中作出如此结论："作者策略蕴藏并捍卫着一个本质的批评真理，电影比其他艺术更需要它，因为真正的艺术创作行为在电影中更不确定并受到威胁。但是，作者策略的实践可能会导致另外一种风险：否定作品以颂扬作者。我们已试着说明，一个平庸作者如何偶然执导出一部杰作，一个天才作者必然承受才思枯竭的威胁，作者策略忽视前者而否认后者。因此我觉得，作为一种有用且繁殖力强的批评，在其争论之外，还应该用那些基于电影事实并致力于恢复影片作品价值的其他方法进行补充。这种做法并非否认作者的角色，而是修复其前置词，因为作为名词的'作者'还是一个不平衡的概念。'作者'，毫无疑问，但是什么的作者？"③

达德利·安德鲁回顾"作者策略"的历史时，着重强调了安德烈·巴赞对电影天生不纯性的洞察，比较了他与虔诚追求电影纯洁性的"电影手册"派的区别。达德利·安德鲁指出：巴赞更愿意将作者与某种类型、民族倾向和社会运动联系起来——"不存在一种完整的、先

① 杨远婴主编：《电影理论读本》，第 226 页。
② 杨远婴主编：《电影理论读本》，第 230 页。
③ 杨远婴主编：《电影理论读本》，第 232 页。

在于社会决定论以及历史时局和技术背景的天性或才华的批评”[①]。即使他纵容自己沉湎于无节制的作者策略，他也是用复数表示作者的名字。虽然巴赞认为作者在文化生态中发挥了最显著的功能，但仍然应该被视为一种系统力量之内的功能。“作者”对巴赞而言可能是基本的，但仅仅是技术、电影语言、类型和文化惯例的一个结合点，它只是众多可能的批评层面中的一个。

41.2.4 1962 年：安德鲁·萨里斯与《1962 年的作者论笔记》

1962 年，电影理论家安德鲁·萨里斯在电影杂志《电影文化》上发表了美国作者电影理论的开山之作《1962 年的作者论笔记》（*Notes on the Auteur Theory in 1962*），把法国《电影手册》派的“作者策略”与美国电影的实际结合，用英语将“作者策略”命名为“作者论”（the auteur theory），成为美国 20 世纪 60 年代关于电影的重要论说方式。

在《1962 年的作者论笔记》这篇文章中，萨里斯从技巧、个人风格和内在意义三个方面提出了评价一个电影导演是“作者”的三个前提：

（1）导演具备可以彰显其表现力的娴熟的电影拍摄技术。

（2）导演必须有鲜明的可被识别的个人风格。即“在一个导演拍摄的一组影片中，导演必须呈现某种重复出现的风格特征，相当于他的‘个人签名’”[②]。

（3）影片要有源自导演个性与素材之间张力的“内在意义”。（这个概念在萨里斯的定义中最模糊，它意味着“热忱的灵魂”，意指导演对作品注入的激情和生命力。）

为了说明对这一套“作者论”体系的认识和运用，萨里斯进一步阐释，将这三个前提视为三个同心圆：外面的圆是技巧；中间的圆是个人风格；里面的圆是内在意义。前两个前提属于“价值标准”，而第三条则被萨里斯看作“电影作为艺术的终极光辉”。与这三个层次所对应的导演职责，则分别是技师、设计师和作者。言外之意，要进入导演万神殿，首要的资格是在技术上具有竞争力，而成为“作者”则意味着可以登上万神殿之顶。

同时，萨里斯也承认“作者论本身就是一种不断流动的模式理论”，作者的排名会上升也会下降，有的导演“会被新的导演或重新被挖掘的老导演取代”。因此，“只有评估了千部以上的影片，个人的神庙才是合理、客观而有效的。证实作者论是一项艰巨的工作，没有尽头。但是，作者论以导演群的方式收集零碎的影片，至少为后人留下了一种尝试性的分类手段。”[③]

1963 年，在《电影文化》杂志的春季号特刊上，萨里斯依据上述三条原则第一次发表了好莱坞电影导演的座位排次表。萨里斯过分褒扬某些曾被怠慢的好莱坞导演而导致不少优秀外国导演的地位顺延的排序方式，引发了一系列的争论，其“作者论”在美国电影批评界引

---

① 杨远婴主编：《电影理论读本》，第 226 页。

②［美］安德鲁·萨里斯：《1962 年的作者论笔记》，米静译，选自杨远婴主编：《电影理论读本》，第 234 页。

③ 杨远婴主编：《电影理论读本》，第 235 页。

起了强烈反响，成为美国20世纪60年代最具影响力、也最具争议性的电影批评方式。

其中，尤以影评人宝琳·凯尔（Pauline Kael）的攻击火力最猛，她撰写了《圆与方》（*Circles and Squares*）一文，将批判的矛头直指萨里斯。宝琳·凯尔在驳斥中表示，是什么标准将一个导演归为作者？没有作者论难道就不能注意到他影片中有某些重复出现的元素吗？她认为巴赞和詹姆斯·阿吉（James Agee）[①]之所以伟大，是因为他们广博的智慧与直觉，而非一套公式。萨里斯矫枉过正的方式和沙文主义倾向也是招致凯尔猛烈批评的原因。凯尔认为萨里斯的“作者论”不仅将垃圾抬高到艺术层次，而且为了提高导演的地位，牺牲了制片人、编剧、演员等重要创作者的影响力，此外，诸如大卫·O·塞尔兹尼克（David O. Selznick）和路易·B·梅耶（Loius B. Mayer）等位高权重的片厂老板的作用都不应被忽视。萨里斯和凯尔的争鸣在美国影评界反响颇大，也表明电影批评的革新确实已迫在眉睫。

尽管饱受争议，萨里斯仍然认为作者论是为电影分门别类最有效的方法。1968年，萨里斯出版了《美国电影：1929—1968年间的导演和趋势》（*The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*），对好莱坞电影导演进行了排位，级别从“圣殿级别的导演”、“远离天堂的导演”到“风格杂乱的导演”不等。萨里斯“为在美国宣传作者论并使其成为分析和评价好莱坞制作的特殊艺术性的批评方法负主要责任”[②]。尽管其主张并非一套完善的理论，却为评论界找到了一种针对美国电影的批评方式。他将“作者论”引入美国大学电影教育体系中，肯定了好莱坞片厂制度下电影导演的艺术独立性，影响了正在大学攻读电影的弗朗西斯·福特·科波拉、乔治·卢卡斯、马丁·斯科塞斯等人，从而推动了70年代美国“新好莱坞”电影的产生。然而，萨里斯利用作者论原理将电影导演分为三六九等之后，进而宣告，就影片论影片，美国电影要比世界其他地方的影片优越。如此沙文主义式的体现，彰显着萨里斯对“作者论”这一术语的误用。

无独有偶，就在萨里斯发表《1962年的作者论笔记》的同一年，英国《电影》杂志成立，介绍了法国的“作者策略”，成为英国电影研究阵地。但是，与特吕弗和萨里斯强调认知导演的主体地位和个人风格不同，也与巴赞将作者与某种类型、民族倾向、社会运动联系起来相异，英国《电影》杂志主将罗宾·伍德（Robin Wood）和维克多·帕金斯（Victor Perkins）等人更注重电影文本的解读和场面调度的分析，从而开创了“作者”电影批评的新领域。学院派知识分子继承了这个研究转向，成功通过引进“结构主义”的理论框架改造“作者论”，把一种界限模糊的批评方式转化为论述严密的理论体系——“结构主义作者论”。

41.2.5 1969年：彼得·沃伦与《电影中的符号及意义》

1969年，彼得·沃伦出版了《电影中的符号及意义》（*Signs and Meaning in the Cinema*），成为“结构作者论”（auteur-structralism）的奠基之作。在这本书中，他试图为

① 詹姆斯·阿吉（James Agee），美国著名影评人。

② [英] 吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第123页。

因缺乏理论体系而不断遭到诟病的“作者论”提供一套科学、系统的理论框架。其中《作者论》一章，运用结构主义方式对影片从形式和意义两方面进行阐释，成为结构主义电影批评的经典文本。

对结构主义的认识要追溯到 20 世纪初费尔迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure）的语言学理论。在他的《普通语言学教程》中确立了一些基本范式，使得所有语言都可以被规范和理解。索绪尔区分了语言（language）和言语（speech）：语言作为一个符号系统，是一套普遍适用的潜在规则，来自使用语言的群体所拥有的可以使他们进行交流的知识；言语则是实际说出来的那些话，它使那些规则被具体实施。索绪尔认为，语言是一个符号系统，而言语所发出的语音和表达的概念只有通过语言系统才能存在。

20 世纪 50 年代，克洛德·列维－斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）将索绪尔语言学的结构分析方法引入人类学的研究，对结构主义方法论的风行产生了深远的影响。列维－斯特劳斯认为，所有的文化都是人类大脑的产物，那么在表面之下一定隐藏着某种普遍特征。由于他研究的是神话中的叙事结构，因此他的理论在电影理论领域影响尤其显著。对于结构主义者而言，任何表面现象背后都有一个固定的结构，只要能抓住这个结构，就能抓住问题的本质。通过把分析对象分为一些结构的成分，然后在这些成分之间找出它们的对立、相互联系、排列和转换，就会发现意义产生于各个因素之间的关系。

20 世纪 60 年代末期，随着结构主义理论著作的译介，一批英国影评家们试图将结构主义与作者论结合起来，以期弥补作者论没有严谨理论体系的缺陷。彼得·沃伦在《作者论》中指出，法国《电影手册》派所提倡的作者论过于主观随意，从而导致“肆无忌惮的曲解现象得以滋生”，对某些较为次要的导演在其成就尚未真正得到证实和确认之前，便吹捧有加。他借由杰弗里·诺埃尔－史密斯（Geoffrey Nowell-Smith）的一句话来说明，“结构分析法”是批评家不可或缺的批评武器——“这一理论发展的一个必然结果就是发现这样一种现象，即一个作者的作品所被肯定的特征并不一定是表面上最显而易见的那些特征，批评的主旨便在于从对题材和处理手法的表面对比后面，揭示出那常常是深隐而令人难以察知的基本主题核心。这些主题所构成的组合模式即为该作者作品特有的结构，这种结构从内部限定着作品，并将它与其他作品区别开来。”①

沃伦认为，结构分析要求评论者在评价作者的具体某一部影片时，首先考查他的全部作品，这样才能弄清作品内部主题和方法上的异同格式。沃伦运用这套方法在《作者论》中对霍华德·霍克斯和约翰·福特的作品进行了文本结构挖掘式的剖析，从中发现隐藏在不同故事背后的隐蔽的“深层结构”。沃伦进一步说明，判定一位电影大师，依据是这种深层结构可转换出的形式的丰富性。据此，他认为“福特作品的内涵远较霍克斯丰富得多”。

沃伦指出，导演生存的时代、他所置身或参与的历史、他的个人生活遭遇，共同构成了那一文化的深层结构，并影响、制约着其创作的方式。“结构作者论”试图潜入个性化能动

① [英] 彼得·沃伦：《作者论》，谷时雨译，选自杨远婴主编：《电影理论读本》，第 238 ~ 239 页。

作用的表层之下，去探寻赋予影片以内涵和意义的社会文化结构的内核。显而易见，沃伦的“结构作者论”让“作者”附属于“结构主义”，从而也成为纯作者论派和纯结构主义派争议和分歧的焦点。最著名的质疑是，究竟是作者导演制造了电影，还是电影无意间制造了作者导演？此外，布雷恩·汉德森（Brian Henderson）对力求结合作者论与结构主义的理论基础进行了质疑，他指出在列维-斯特劳斯的观念中，神话重要的是故事而不是风格，讲故事的人不是作者，而仅仅是复述故事的人，并且人人都可以讲述这个神话，但是对于作者论批评来说，根本问题是发现影片导演的个性本色，尊重那些通过风格表现出来的个人印记。因此，“在作者论的先决条件与结构主义的先决条件之间存在着明显的差异”[①]。

但是，无论争议和分歧有多大，“结构作者论”的关键价值在于为当代电影研究提供了一套可称为理论的严格的分析方法，结构主义在随后的电影理论进程中继续扮演着重要的角色，助推了电影符号学的建立。

至此，电影“作者论”经历了特吕弗和萨里斯的纯粹聚焦作者，巴赞对作者和世界联系的关注，到彼得·沃伦通过研究文本来重新认知作者，这个历程见证了“作者论”光辉的逐渐黯淡。随着罗兰·巴特宣告“作者的死亡”，后结构主义和解构主义的流行，符号学、意识形态研究等新方法陆续登台，“作者论”研究逐渐走向边缘。

41.3 从未消失的“作者论”

“作者论”真的因其边缘化而走向没落了吗？凯瑟琳·格兰特（Catherine Grant）曾表示：“尽管在过去的40年间对电影导演给予了持续的关注，电影作者身份问题还是难以成为一个完全正统的、合乎逻辑的课题并加以考虑”[②]。这段话透露出两个事实：“作者论”复杂矛盾性的争斗从未平息；导演被视为其影片的“作者”成为一种被普遍认可的共识。尽管符号学、结构主义、观众研究、文化研究等更为缜密的学说轮番上阵，但是，“作者论”却从未被替代，并且随着当代传媒文化的发展，辐射到更广泛的层面。我们看到有大量的电影书籍以某位作者导演为书写对象；在电影教育体系中，导演研究仍然是最重要的课程之一；DVD光碟中的导演评论轨或导演拍摄幕后花絮，甚至影片上映之前导演关于影片所透露的信息，都成为深入理解一部影片的重要参考途径。蒂莫西·科里根（Timothy Corrigan）声称电影作者在今天“要比历史上任何一个时期都更活跃”。“随着融合性的媒介平台的迅猛增长和相应的媒体文本的增多，作者的‘能见度’似乎从未像现在这样被凸显出来。”[③]

如今，我们所面临的课题是在当代如何重新认知“作者论”，继续发挥它的效能。达德利·安德鲁在《今天还没有认可的作者》一文中分析了“作者电影”和“电影作者”在当代社会面临的困境：“首先是社会和文化的日益世俗化、商业化、平庸化，观众不再重视包括

① [美] 尼克·布朗：《电影理论史评》，第98页，中国电影出版社1994年版。
② 转引自 [英] 吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第118页。
③ [英] 吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第119页。

电影在内的一切艺术的思想性，不再将电影当作表达个人思想和感受的艺术来解读，而是将其当作充满奇观和流行口味的商品来消费；其次，泛滥的电子图像对作者和电影本身都构成了极大的冲击，它解构了电影文本的稳定性，将电影作者变成世俗世界的一部分，解构了作者的最后标志；再次，商业和经济力量不仅抹杀了不同导演的区别和差异，而且将最有意识的作者置于一个庞大的系统之内，这个系统按照自己的方式迅速而残酷地置换了他的价值”[①]。达德利的笔触无疑显得有些悲观，抑或把“作者”看得比较单一。如前文指出的那样，不同的领域仍然在源源不断地为“作者”话题注入新的潜能，正如大卫·波德维尔和克里斯汀·汤普森所言，作为作者的导演概念“或许仍然是当今电影研究中得到最广泛公认的共同臆断”[②]。

无论如何，“作者论”的提出，从艺术属性上再次确认了电影如文学一样的合法地位，将电影理解为具有艺术个性的导演的创造性表达，有助于评估一部影片及其创作者的优点，并区分不同影片及导演的差别。“作者论”建立起一套实用的批评工具。而它所承载的矛盾与争议也证明了，想要提供单一的电影理论是不可能的，电影是需要多重理论的。

思考题

（1）纵观活跃在当今世界影坛的导演，你认为谁可以被赋予“电影作者”的称号？为什么？

（2）观看你喜爱的某个导演的一系列代表作品，尝试总结是否有贯穿其中的风格、手法、观点等。

（3）电影“作者论”的未来发展会怎样？

参考书目

杨远婴主编：《电影理论读本》，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2012 年版。

［英］吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，李小刚译，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2013 年版。

［美］达德利·安德鲁：《电影理论概念》，郝大铮、陈梅等译，上海文艺出版社 1990 年版。

［美］尼克·布朗：《电影理论史评》，徐建生译，中国电影出版社 1994 年版。

［英］苏珊·海沃德，《电影研究关键词》，邹赞、孙柏、李玥阳译，北京大学出版社 2013 年版。

［法］雅克·奥蒙、米歇尔·玛利，《电影理论与批评辞典》，崔君衍、胡玉龙译，上海人民出版社 2011 年版。

戴锦华：《电影理论与批评》，北京大学出版社 2007 年版。

①［美］达德利·安德鲁：《今天还没有认可的作者》，引自托比·米勒、罗伯特·斯塔姆编：《电影和理论文选》，牛津：Blackwell 出版社 2000 年版。

② 转引自［英］吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第 118 页。

第 42 章

类型研究

当我们在挑选一部电影看时，难免会有这样的念头："我想看一部爱情片"，或"我更想看一部动作片"。当我们与人谈论电影时，通常会问对方："你喜欢看什么类型的电影？"对方的回答也许是："我喜欢看喜剧片，但是绝对不会看恐怖片。"可以说，就算大多数看电影的人并不了解"类型"这一术语，但却可以很自如地借助类型的概念去辨识不同类型电影的风格、元素和样式，并以此表明自己的品味和偏好。

电影研究者普遍认为，类型电影（genre film）形成于 20 世纪 30—40 年代的好莱坞电影之中，经典的西部片、喜剧片、音乐歌舞片、强盗片、惊险片、灾难片、爱情片、恐怖片等类型在当时都已经被确立。"但是直到 1960 年代末，类型才作为一个关键概念被引入英语电影理论。"[①] 在当时，对电影类型的讨论取代了此前围绕着"作者论"所进行的探讨。"作者论"式的批评聚焦优质导演作品，具有一种自身固有的局限性和内向性，相较于此，类型的批评范围则更加广泛，它不局限于文本本身，同时看重观众和制作系统参与其中。正如格莱德希尔（Gledhill）所阐释的那样，其将类型视为一种"观念空间"（conceptual space），在其中"美学与文本的问题……和那些工业与机制、历史与社会、文化与观众的问题交织在一起"[②]。在这个层面上，类型研究为批评家们提供了一种更为民主、更具包容性的方法，将批评的笔触从精英化电影延伸至大众化电影的部分。因此，可以说，"'作者论'所珍视的是那些并不多见的例外，而不是从类型的粗坯中精炼出艺术精品的规律，而类型批评则相反，担起了将靠'规则'调节的电影实践精确理解为一种大众娱乐媒介的重任。"[③]

---

① [英] 苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，230 页，北京大学出版社 2013 年版。

② 转引自 [英] 吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第 140 页，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2013 年版。

③ 同上。

“类型”与“作者论”经历过针锋相对的论争和此后不断的相互调和，体现出大众化对精英主义的一种补充，也展现出电影批评脉络的更迭与融合。而无论如何，它们的价值如同托马斯·沙茨在《好莱坞类型电影》一书中所言，都揭示了电影制作和电影艺术的一些基本真相，丰富了我们对于电影艺术的理解和欣赏。

“类型”不是一个一成不变的概念，它随着时代的变化、地域的不同和商业性诉求等因素而不断在演变，它不但成为当代电影理论的核心概念，也是当前文化研究的重要对象。英国学者吉尔·内尔姆斯（Jill Nelmes）还表示，电影类型研究也为探讨可用于大众娱乐和媒介文化这一更广阔范畴中的类型提供了重要基点。本章将对类型的形成、分类、流变进行简单的梳理，并试图分析类型理论在批评实践中的运用。

42.1 了解类型

42.1.1 定义类型

大多数学者都认为，至今仍然没有一个确定的办法来定义类型。

英文中“类型”（genre）一词源自拉丁语，与形式（type）和种类（kind）的概念相关联，包含着“范畴和类聚”的意义。文学上的类型问题最早可以追溯至亚里士多德，他在《诗学》中按照不同的形式惯例把诗分成了史诗、喜剧、悲剧等不同的类别。17 世纪后，类型被用来表示在主题、风格等方面具有共性的作品范畴。自这个时期开始，不同门类的艺术开始盛行类型创作，然而它们的定义总是比较模糊、多变。“人们总是拿不准到底是按照主题（譬如，绘画中的静物写生和风景画，戏剧中的正剧和喜剧），还是按照风格（音乐类型就是这种情况）和笔法（主要指文学类型，譬如散文与小说的分野）为类型下定义”[①]。

从文学研究中借鉴而来的类型概念，在电影研究领域也有着类似难以定义的情况。大卫·波德维尔与克里斯汀·汤普森在《电影艺术：形式与风格》一书中分析了类型难以界定的种种情况。有些类型可以因主题而成立，如警匪片以城市犯罪为主题，科幻片探讨超越当代的科技。但是主题不是唯一定义类型的方式，例如歌舞片主要是以歌唱舞蹈的呈现方式被识别。更为复杂的情况是，类型可以更广义，也可以更狭义。有些大类型可以衍生出许多支类型，比如喜剧片可以包括闹剧电影、浪漫喜剧，以及粗俗喜剧等。此外，尽管每一种类型都有经典范本，但是也有很多电影混合了多种类型。比如《世界大战》就结合了恐怖、科幻和情节剧，《偷天情缘》既是浪漫喜剧又是幻想片。而且，随着时代的变化，观众对于类型的认知也在发生改变，例如对于 20 世纪 50 年代的观众来说，希区柯克的《西北偏北》是惊悚片的最佳代表，但是对于当代的观众来说，血淋淋的《沉默的羔羊》才够惊悚。

通常，对于电影的类型探讨得最多的，并且最显而易见的是重复在每部电影中出现的类型公式和惯例。例如在《电影艺术词典》的名词解释中，类型电影是“按照不同类型（或称

---

①［法］雅克·奥蒙、米歇尔·玛利：《电影理论与批评辞典》，第 103 ~ 104 页，上海人民出版社 2011 年版。

样式）的规定要求制作出来的影片”[①]。它作为一种电影的制作方式是有如下特点的：“1. 公式化的情节。如西部片里的铁骑劫美、英雄解围，强盗片里的抢劫成功、终落法网，科幻片里的怪物出世、为害一时，歌舞片里的小人物终于成名等；2. 定型化的人物，如除暴安良的西部牛仔或警长、至死不屈的硬汉、仇视人类的科学家、能歌善舞的贫家姑娘等；3. 图解式的视觉形象。如代表邪恶的森林、预示凶险的宫堡或塔楼、象征灾害的实验室里冒泡的液体等。”[②]

然而，很多学者认为：“类型表面看来是一个明白无误的概念，但实际情况并非如此，关涉电影时尤其明显。”[③] 一方面，电影从其起源来看，继承了歌舞杂耍、音乐、戏剧、摄影、小说等其他娱乐形式的元素，其类型通常都是不纯粹的；另一方面，类型自身是不稳定的，它不断修正、拓展，并产生互文性，生成亚类型。因此，与大卫·波德维尔所论述的情况类似，对于类型的理解不应该仅仅局限于对电影分类的单纯理解。正如史蒂夫·尼尔（Steve Neale）所指出的那样，“类型不是对电影的简单归类，它与观影者的预期和假设有关（例如推测影片是如何结局的）。类型还关注各种特定机制话语的作用，这些话语注入并形成类型结构。换句话说，必须将类型看成是生产、营销（含发行和放映）和消费三个环节的组成部分。”[④]

保罗·沃森在《类型理论与好莱坞电影》一文中也有着相似的思路，他根据类型批评理论发展的主要线索总结了三种类型观：“首先，试图勾勒出属类的等级边界的分类法类型观；其次，作为绘制电影生产进度表的一种经济策略的类型观；再次，带有认知功能的，在生产者与消费者之间作为一种契约，令影片在某种程度上得到概念性理解的类型观。”[⑤]

或者，我们对于类型的理解还可以参考罗伯特·斯塔姆（Robert Stam）的阐释，类型就是“电影制作者与观众之间一番商洽的结晶，一种在产业的稳定性与正在成熟的大众艺术的骚动之间求得平衡的方式”[⑥]。

42.1.2 类型电影的形成及历史

罗伯特·考尔克（Robert Kolker）谈道：“在电影刚从单纯地展示事物——如火车进站、两人接吻——进入讲述故事的阶段，它的叙事感甫一出现，类型便开始形成了。当电影开始讲述故事后，它们又迅速分化成了许多可辨识的种类：爱情片、言情剧、追击片、西部片以及喜剧片。”[⑦]

好莱坞制片厂制度对电影类型的形成与演化起到了十分关键的作用。美国电影理论家提诺·巴利奥（Tino Balio）在《美国电影工业》（*The American Film Industry*）一书中说道：“在

① 《电影艺术词典》编辑委员会编：《电影艺术词典》，第 97 页，中国电影出版社 1986 年版。
② 同上。
③ [英] 苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，第 231 页。
④ [英] 苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，第 230 页。
⑤ [英] 吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第 142 页。
⑥ [英] 苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，第 140 页。
⑦ [美] 罗伯特·考尔克：《电影、形式与文化》，第 286 页，北京大学出版社 2013 年版。

1915 年到 1930 年之间，制片厂事实上在电影制作的每一个环节都已经定型了，并且也经济化了。"[①] 制片厂制度所进行的大量生产和发行电影的运作，要求电影创作者遵从电影的商业属性，尽可能地争取更多的观众，去调查潜在观众的诉求；而观众对于一部电影的喜爱和热情，鼓励了电影制作方沿袭成功的故事和技巧，激起一系列的仿效作品，从而形成一套标准化的惯例。这个过程正是类型的建立，托马斯·沙茨总结道："简单说来，一部类型电影——不管是一部西部片或歌舞片，一部神经喜剧片或一部黑帮片——都是由熟悉的、基本上是单一面向的角色在一个熟悉的背景中表演着可以预见的故事模式。"[②]

类型的本质不是一成不变的，"一种电影类型同时是一个静态又是一个动态的系统。一方面，这是一个关联到叙事和电影成分的熟悉的程式，其目的在于不断地重新考察一些基本的文化冲突……另一方面，文化态度的变化、新的有影响力的类型电影、工业的经济情况等，持续地改进着任何一种电影类型"[③]。电影制作方既要依赖此前反复被证实的传统惯例，作为其高额投资的保护，又要制作新颖的产品以满足观众的新鲜需求；而观众的期待则是在熟悉的叙事惯例中体会到新的创造和变化。这样一个协商、调和的过程，促使了类型电影在制作、反馈、惯例化这个基本过程之外，还要通过大量的变化和仿效来对传统进行改良和调整。

路易斯·贾内梯（Louis Giannetti）在《认识电影》中梳理了众多学者对类型电影划分的四个主要阶段[④]：

（1）原始时期（primitive）：这个阶段通常很天真，虽然形式很新，但情感强烈。许多类型的规范都在此时期建立。

（2）古典时期（classical）：这个中间阶段有平衡、丰富和稳定的古典概念，其价值已广受观众认可。

（3）修正时期（revisionist）：这时类型较象征化、暧昧化，对原先的价值观较不确定。这个阶段的风格复杂，诉诸理性多过情绪，类型原先设定的传统则常被质疑，流行的信仰亦被破坏。

（4）仿讽时期（parodic）：类型至此已对传统规范大加嘲讽，喜欢用喜剧方式将之贬抑为陈腔滥调。

20 世纪 50 年代，尽管好莱坞大制片厂制度逐渐式微直至终结，但是各种类型惯例已经牢固地建立起来，并深入人心。而随后新好莱坞的崛起，则证明了其对传统类型的更新以及新类型体系的打造。

---

① 转引自［美］托马斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，第 9 页，上海人民出版社 2009 年版。

②［美］托马斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，第 11 页。

③［美］托马斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，第 24 页。

④ 参见［美］路易斯·贾内梯：《认识电影》（插图第 11 版），第 315 ~ 316 页，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2007 年版。

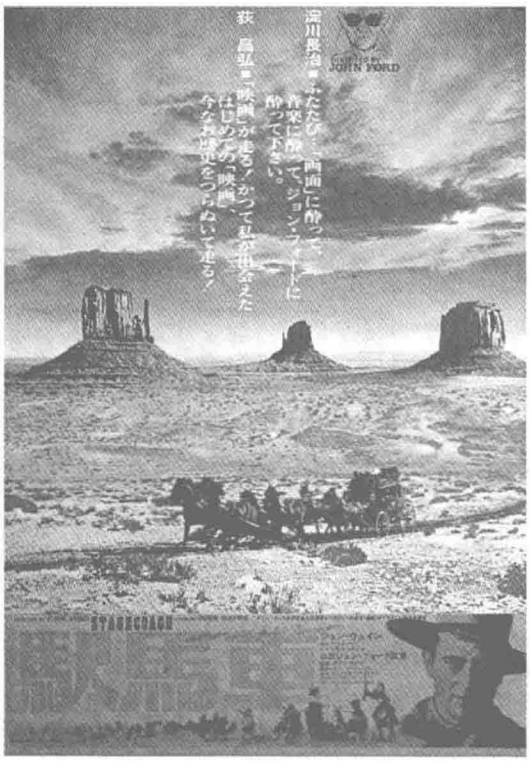
42.1.3 几种主要的电影类型

电影类型通常根据主题、场景、情绪以及视觉风格来进行划分。例如，爱情片主要是以主题为依据来定义，西部片主要是以场景为依据来定义，喜剧片主要是以观众观赏时的心理情绪为依据来定义，黑色电影主要是以视觉风格为依据来定义。但是，这样的标准并非有着严格的界限，比如西部片里牛仔的造型也是其视觉风格的辨识特征之一，灾难片可以从主题、场景、情绪、视觉风格几个角度去指认。此外，一些亚类型影片，如从强盗片发展而来的警匪片，融入了科幻元素的灾难片，以及中国独有的武侠片等，也可以作为一种类型进行分析。

以下将对几种经典电影类型进行简单的介绍。

西部片

西部片（The Western）类型诞生于电影史早期，大约在20世纪最初10年即已发展成熟，是存在时间最久的一种电影类型。早期西部片以美国西部拓荒时期为主要的故事背景，在主题上处理文明与毫无法制的边境生活之间的冲突，强调文明与蛮荒、个人与社会的二元对立。从东部文明地区来到西部的政府官员、教师、银行家等角色想为此地注入文明，但是当地的原住民、不法之徒等人却希望将文明的力量驱逐出去。典型的西部英雄往往挣扎于二元对立的矛盾之中，他天性仁慈、正义，却又享受西部无忧无虑的生活，往往在影片一开始他对东部文明介入所带来的新生活、新秩序感到不安，但最后必将归顺先进秩序，与破坏进步的歹徒展开殊死决斗。广袤的沙漠荒原、小镇酒馆、印第安人营地是西部片中固定不变的场景。来复枪、马匹、马靴、宽边帽、牛仔服等道具、服装，也为西部片提供了具有象征意义的视觉图腾。约翰·福特被认为是影史上最伟大的西部片导演，其代表作有《关山飞渡》《搜索者》等，其御用影星约翰·韦恩也成就了最经典的西部英雄形象。



西部片中牛仔的经典造型和常见的地域特征。图为电影《关山飞渡》日本版海报

西部片随着时代发展，在叙事内容和主题上不断更新。始自20世纪50年代的“自由派西部片”（Liberal Westerns）[①]，在主题和情节

① 详见［美］大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《电影艺术：形式与风格》，第386页，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2008年版。

上反转传统，将印第安人的生活视为淳朴的文明，而白人的烧杀抢掠则是一种落后的文化。60 年代的“通心粉西部片”[①] 更是进一步从西部片内部进行一种反讽和解构，彻底改变了西部片的风貌。如今，西部片早已不再是广受欢迎的类型，有学者认为它已被大片取代，但是它所提供的元素和样式仍然能成功地与其他类型融合，并唤起观众的认知。凯文·科斯特纳的《与狼共舞》和昆汀·塔伦蒂诺的《被解救的姜戈》都是其中有趣的案例。

恐怖片

恐怖片（The Horror Film）的目的是吓人，它使观众产生惊恐情绪是对其进行识别的主要特征。与西部片一样，恐怖片在默片时期业已成为成熟的类型，早期著名代表作包括《卡里加里博士的小屋》和《诺斯费拉图》等。从叙事上看，恐怖片通常从怪物威胁人类开始，主人公最终找到并制服它作为解决。令人感到可怖的怪物形象、充满恐怖氛围的场景、低调光的运用都是恐怖片富有特色的视觉风格。吸血鬼电影是恐怖片类型的重要组成部分，20 世纪 30 年代环球公司引领了好莱坞吸血鬼电影的全盛时期。此外，有学者认为恐怖片涵盖三个主要类别：怪异恐怖电影（含吸血鬼电影、幽灵片、神鬼片、魔法片和身体恐怖片等）；心理恐怖片，如迈克尔·鲍威尔的《偷窥狂》、阿尔弗雷德·希区柯克的《精神病患者》；大屠杀电影，如托比·霍珀的《德州电锯杀人狂》。[②] 但也有学者指出上述的心理恐怖片应归类为惊险片，郝建在《类型电影教程》中分析说：“在叙事模式上，恐怖片与惊险片也有显著区别，或许最明显的特征就是：恐怖片的故事叙述中有超自然的元素起到重要作用……恐怖片中威胁的来源都是没有现实依据的超自然因素，它们可能是鬼魂、吸血僵尸、灵异、复活的古代怪兽等。”[③] 因此，按照他的分析，《精神病患者》不是一部恐怖片而是一部典型的惊险片。

尽管西部片自 20 世纪 70 年代起开始日渐式微，但是恐怖片类型至今仍然备受欢迎。众多学者认为恐怖片的长盛与其所反映的社会现象、社会心理有紧密的联系。大卫·波德维尔在《电影艺术：形式与风格》一书中举例阐释[④]，70 年代的恐怖片对传统提出质疑，与当时的后冷战和后越战时期的社会氛围有关，正好迎合了观众对世界及自己的根本信仰产生的不确定感。而 80 年代针对青少年拍摄的连续杀人电影系列，反映了年轻人对性与暴力的幻想与焦虑。

歌舞片

与西部片一样，歌舞片（The Musical）被认为是典型的好莱坞类型片。20 世纪 30 年代华纳公司出品的《第四十二街》和《淘金者一九三七》标志着歌舞片的成熟。在歌舞片中，音乐舞蹈不仅是影片主要的形式外观，而且介入叙事成为叙事模式中的重要因素。

---

① 详见［英］苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，第 597 ~ 598 页。

②［英］苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，第 257 页。

③ 郝建：《类型电影教程》，第 118 页，复旦大学出版社 2011 年版。

④ 详见［美］大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《电影艺术：形式与风格》，第 390 页。

30年代的歌舞片主要有两种情节模式，一种是“后台歌舞片”，讲述表演歌舞的演员的故事，另一种则是单纯的歌舞片，主人公在日常生活中也唱歌、跳舞。这两种模式在叙事上大多与爱情主题相关联，影片中的歌舞场面通常成为求爱仪式，在结尾处有情人终成眷属。著名的代表作有《雨中曲》《红磨坊》等。

此外，歌舞片也常与童话故事相结合，如《绿野仙踪》《白雪公主》等都是经典的代表。

强盗片

20世纪30年代早期，《小凯撒》《国民公敌》《疤面人》三部影片的诞生标志着强盗片（The Gangster Film）进入全盛时期。这类影片一般是以都市生活为背景，以一个或一伙强盗、歹徒的犯罪史为线索，描写他们从发迹到最后失败的犯罪历程。和西部片一样，强盗片中同样具有激烈的追逐和持枪格斗的场面，而剧中人物也同样是一个类似西部牛仔那样的具有复仇心理的、强悍而又孤独的硬汉形象。因此，强盗片通常被比作都市西部片，但是不同之处在于西部片强调自然与文明的对立，强盗片则突出在现代化城市中与不法之徒社会秩序的冲突。

由于公然颂扬黑帮英雄，以及对现代都市生活的负面展现，强盗片引发了巨大的争议，以及审查制度的威胁。1934年“海斯法典”出台，制订了电影中美化罪犯等多项罪名，因此强盗片经历了古典时期后迅速衰落。然而该类型的广受欢迎，使得制片厂改头换面演绎出警匪片、私家侦探片等样式，“这种影片以一个强悍、独断专行的警察为主要特征，他以自己的规则来跟犯罪战斗，这样，就保持了许多他的黑帮祖先的英雄魅力”[①]。

喜剧片

在电影中，喜剧片（The Comedy）是一种定义模糊、范围宽泛但又普遍流行的类型。喜剧片的创作并没有一个固定的模式，例如卓别林的喜剧、周星驰的“无厘头”，以及伍迪·艾伦式的喜剧在表现形态和精神内核方面都有极大的差别。但是，喜剧片的共性特征是激发观众的笑声。

艾布拉姆斯认为喜剧可分为四种[②]：（1）浪漫爱情喜剧，代表作有《一夜风流》《当哈里遇到萨丽》；（2）讽刺喜剧，卓别林的大部分作品都有这类喜剧的特征；（3）风俗喜剧，伍迪·艾伦的作品是电影中的风俗喜剧；（4）闹剧，将高度夸张或极其滑稽的各类人物形象故意安排在某些意外与荒唐的情节里，并且大量采用插科打诨的手法和扔蛋糕、落水等打闹动作以求得喜剧效果，例如美国喜剧电影早期的“棍棒喜剧”。

42.1.4 类型电影的发展及流变：反类型、超类型与类型杂糅

结构主义语言学认为，意义只有通过二元对立才能存在。因此，界定类型的内涵与外延，也必定要依托于与之相对的反类型。从世界电影史的角度来看，意大利的新现实主义和法国

① [美] 托马斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，第107页。
② 转引自郝建：《类型电影教程》，第363页。

的“新浪潮”电影运动构成了最初的反类型电影思潮。就在这一时期，特定的政治和经济原因造成好莱坞电影的衰落，严格的检查制度和某些制片方式的僵化造成了 1955 到 1958 年间的电影危机，使许多企业破产。

“二战”后，罗西里尼的《罗马，不设防的城市》、维斯康蒂的《大地在波动》、德西卡的《偷自行车的人》以及德桑蒂斯的《罗马十一时》等影片开启了意大利新现实主义的大门。这些电影的特征为实景拍摄、长镜头调度、非职业演员。从客观的社会历史原因来看，新现实主义的发端根植于“二战”后欧洲特殊的社会背景，而并非是在制作上自觉地反抗好莱坞的类型电影，但是它的美学意义在于，在电影形态上表现出了与类型片的对抗。其中最根本的一点是对现实的直接而深入的触及，并以此对立于好莱坞电影中造梦般的逃避与超脱。

法国电影“新浪潮”运动于 1958 年发端，1960 年到达高峰，1961 年逐渐衰退，虽然前后不过五年，影响却深远。以戈达尔的《筋疲力尽》、特吕弗的《四百下》、阿伦·雷乃的《广岛之恋》《去年在马里昂巴德》等为代表的“新浪潮”电影在表达主题上是现代主义的，叙事上是非情节化的、生活流的，在镜头语言上讲究场面调度，在剪辑上则多次使用了非叙事性跳接，以及一些多余镜头甚至穿帮镜头。这被认为带有强烈的导演个人色彩，有论者将其命名为“作者电影”。相对于意大利新现实主义，法国“新浪潮”可谓是自觉的反类型运动。新浪潮的这些主将们本身都曾在好莱坞电影中浸淫已久，深谙好莱坞电影的类型模式。“新浪潮”的旗手戈达尔有句名言是“粉碎好莱坞美学上的帝国主义”，这种帝国主义的电影美学通过经济上的强势传播深入到大部分非美国地区的电影，使得这些地区的电影不过是些带有各自风格的美国式电影。戈达尔著名的粉碎行动之一就是在《筋疲力尽》中对强盗片模式进行有意的变形、改写和破坏。

在意大利新现实主义和法国电影“新浪潮”运动的冲击下，加之经典好莱坞受困已久，新好莱坞电影应运而生。新好莱坞电影是在好莱坞体制内的电影类型变革运动，也是在对话中更新和完善电影类型。新好莱坞将更加精细完美的电影技术和美学观念引进到类型电影之中，创造出了“超类型”电影。

戈达尔在《筋疲力尽》中倡导简约的拍摄理念：没有人工布景，没有辅助灯光，没有三脚架

在理论上对“超类型”这一概念有最早自觉的是巴赞的“超西部片”——“我把战后西部片所采用的全部形式总括起来暂且称为‘超西部片’(sur-western)。但是，我毫不隐讳，我把并非完全可以比较的现象归入这

《大话西游》中有动作、爱情、喜剧等类型的杂糅

一术语名下实在是为了叙述的需要。然而，为了表明与20世纪40年代的经典性相对立，尤其是与传统相对立（经典性是传统发展的最终结果），这个术语还是不无道理的。可以说‘超西部片’是耻于墨守成规，力求增添一种新旨趣以证实自身存在合理性的西部片。这种新旨趣涉及各个方面，如审美的、社会的、伦理的、心理的、政治的、色情的……简言之，就是加入非西部片固有的、意在充实这种类型的一些特色。”①

新好莱坞的导演们就一直在自己的电影中增加着巴赞所描述的那些不同旨趣。约翰·卡萨维茨的《影子》（*Shadows*，1959），作为对爱情片的一种扩张，运用了手提摄影、最弱照明和实景拍摄。萨姆·佩金帕的《午后枪声》（*Ride the High Country*，1962）作为一部西部片，最后传统的英雄形象却被灰色的人物形象所取代。阿瑟·佩恩的《邦妮和克莱德》以“反英雄”人物为主角，使影片在严肃中又笼罩着一些存在主义的反思。这以后的代表影片还有科波拉的《教父》、马丁·斯科塞斯的《出租车司机》、斯皮尔伯格的《大白鲨》等。

新好莱坞之后，世界电影进入了多元化发展的综合时期，这种多元性和综合性体现在美学思潮的交流和电影语言的借鉴上，这些都促进了电影类型的杂糅。20世纪末，电影类型之间的混合、越界、借鉴已经成为一种常见的现象。但是，类型杂糅并不等于没有规则的电影类型。我们仔细分析就可以看出，它们基本是表现一个类型的主题，套用另一个类型的情节结构或叙事模式，同时还加入了其他类型的经典场面或视听元素。比如，卡梅隆的《泰坦尼克号》就是表现爱情片的主题，套用了灾难片的经典场面和视听元素。除此之外，类型杂糅电影的代表还有昆汀·塔伦蒂诺的《杀死比尔》、科恩兄弟的《冰血暴》、周星驰的《大话西游》等。

反类型、超类型和类型杂糅都是对原有电影类型在形式趣味或观念上的丰富。需要说明的是，反类型、超类型和类型杂糅的出现并非意味着原有电影类型的消亡，它们之间并不是历时性的替代关系，而是共时性存在的。反类型、超类型和类型杂糅在电影史上是催生新的电影类型的三种主要方式。

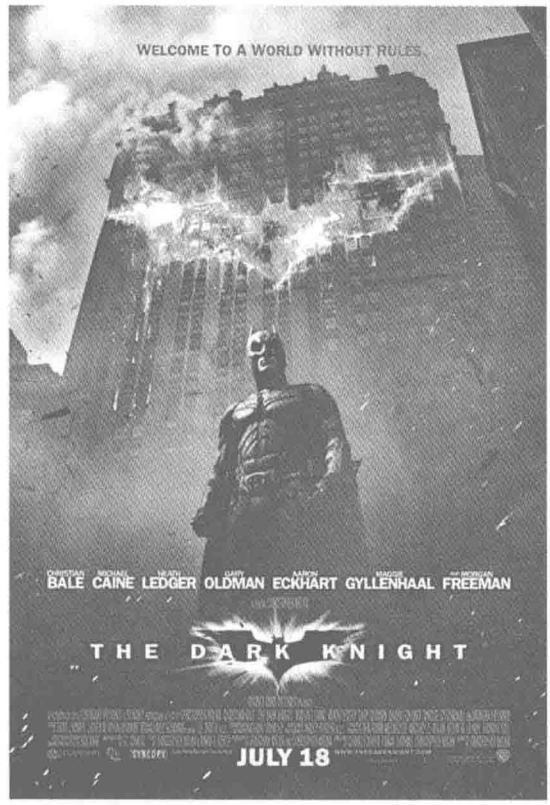
42.2 类型理论的运用

42.2.1 类型电影与大众文化

电影研究者对类型电影进行研究时，形成了一个普遍的共识：类型电影属于大众文化的

① [法] 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，第237页，江苏教育出版社2005年版。

范畴。从物质层面上来说，它依赖于一种大规模的工业生产；从文化层面上来讲，它体现或迎合的是一种大众的感官趣味和文化心理。类型电影表现为它的模式性，特别是风格范式。类型电影是在制片厂与观众的互动中产生的，从某种意义上来说，一部类型电影只有在观众那里完成“心理完形”之后才算是真正完成。“巴赞在他的论文中指出，美国类型影片的‘活力和丰富多彩’是‘来自一种始终与它的公众保持美妙的和谐一致的艺术演变’的结果。”①



类型电影创造集体神话，塑造当代英雄。图为电影《蝙蝠侠：黑暗骑士》的海报

42.2.2 类型批评的运用及意义

电影的生产模式决定了其作为“文化工业”的大众文化性，商业性与消费性是其不可抹杀的固有属性。因此，将电影视作孤立文本的批评方法越来越显示出局限性。类型批评突破了局限于电影文本本身的批评方式，形成了一个立体式的系统，可供批评家们同时在行业、观众和文化三个范畴进行探讨。正如托马斯·沙茨在《好莱坞类型电影》一书的前言中所写的那样：“本书的中心论题是：类型方法提供了理解、分析和欣赏好莱坞电影最为有效的手段。类型方法不仅考虑到剧情片电影制作的形式和美学层面，还考虑到各种各样的文化层面，它把电影生产看做是电影工业与其观众之间的动态交流过程。”②

托马斯·沙茨认为，因为电影不是以文化孤立的方式生产出来，“所以，在没有建立起一个如同认识剧情片电影制作的基本惯例一样的、认识电影的生产—消费过程的批评和理论框架之前，我们无法考察个别的电影”③。而正是“类型方法提供了这个框架，因为第一，它把电影制作假定为一种商业艺术，因此，它的创造者依赖经过检验的程式去经济化和制度化电影的制作；第二，它认识到电影与其观众之间的密切联系，他们对于个别电影的反应会影响到故事程式和标准制作实践的逐步发展；第三，它把电影看做首先是一种叙事（讲故事）的媒介，通常的故事都包含着戏剧冲突，它们本身就是以正在进行着的文化冲突为基础的；

①［美］托马斯·沙兹：《旧好莱坞 / 新好莱坞：仪式、艺术与工业》，第 14 页，中国广播电视出版社 1993 年版。
②［美］托马斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，第 1 页。
③ 同上。

第四，它建立了一个语境，电影的艺术性在这个语境中根据电影制作者对已经建立起来的形式和叙事惯例进行再创造的能力作出评估。”[①]

可以将类型方法比喻为一套具有反馈能力的语言修辞系统，通过票房和受欢迎程度的反馈信息，电影制作方与观众进行了对话与协商，从而逐步改进电影的“话语”与“语法”。因此，“电影类型评论家必须既是语言学家又是‘修辞学家’——就是说，他/她关心的既是过程又是所有类型交流的质量。评论家通过观看和阐释电影以及指出相似处来发展能力，一种对于类型的熟悉度。最终，他/她关心的是认出、欣赏和清晰地指出这些电影中的差异。”[②]

纵观类型批评的运作方式，它不但考察某一类型连贯的、共同的特征、风格，也注重每部影片之间所存在的差异；它不但从商品化、产业化的角度对电影工业进行描摹，同时也从时代、文化、价值观等更深入的层面去考虑类型的功能。可见，类型理论比作者论的研究所涉及的范围更加广泛，更为深入。它始自好莱坞电影，并最终成为对好莱坞产业系统化、连续性的一种分析评价体系。

42.2.3 类型理论与当代电影

随着技术和经济的发展，当代电影制作模式和观影方式发生了极大的改变。在这样的情况下，类型理论也面临质疑。对经典好莱坞时期进行分析而得的结论，或许已不再适应于今日的状况。在大制片厂制度早已远离的当下，好莱坞制片厂经过分化组合，已然形成更为庞大的联合企业，逐渐采用“打包制”的电影生产模式。因此，类型片不再像经典好莱坞时期，与特定的制片厂相对应。此外，随着各种新媒介形式的产生，如今的观影活动不再以电影院为唯一的中心场所，观众通过电视机、网络、DVD 等方式都可以进行观影，同时众多媒介商品使得电影不再是唯一的娱乐机器，而电影“也在技术、形式、主题和风格等诸多方面与其他媒介形式显露出亲和力和相似性”[③]。诸如电影对游戏和漫画的改编，成为当下好莱坞电影的一大趋势。

在这样的形势下，有学者认为类型理论已经变得不那么确信。“史蒂夫·尼尔（Steve Neale）就断言，鉴于‘被主流电影采用的叙事系统所起的作用在整个电影行业本身通行无碍’，好莱坞的主打商品与其说是类型，还不如说是叙事。”[④] 安德鲁·达利也认为，类型“虽不至于彻底消亡，但‘所能发挥的构建作用受限极大’，或许尚堪一用的就是‘在普遍的意义层面’指称‘一种形式本身——叙事电影’”[⑤]。甚而还有一些批评家主张干脆舍弃掉“类型”这一称谓，认为大片、系列、周期、趋势、模式等术语更适合描述当下置于媒介景观中的好莱坞的商业活动。

---

① [美] 托马斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，第 1 页
② [美] 托马斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，第 28 页。
③ [英] 吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第 141 页。
④ 同上。
⑤ 同上。

然而，保罗·沃森在《类型理论与好莱坞电影》一文中指出，“简单地抛弃这个称谓，找个同源同根的其他词汇予以替代，不仅在一般意义上有反直觉（counterintuitive）之嫌，且还要冒不必要的风险，把在广泛的理论层面上对电影进行思考时有可能派上用场的观念工具也一同废除。”[①] 事实上，类型自身的互文性特点对于当代充满互文性的媒介文化，是一个极有针对性的分析工具。好莱坞类型也不再是一枝独秀，类型已经蔓延到其他国度和文化的电影之中。因此，我们所应该思考的是“既修正对好莱坞类型的认识，又要重新勘定它所处的位置”[②]，对于类型的认识既古老，又永远新鲜。

思考题

（1）检视自己最喜欢哪种类型的电影，尝试总结哪些元素会在这类电影中反复出现。

（2）观看一部影片的预告片，看看能否从中发现与类型相关的元素。这些元素是否激发你期待观看这部电影？

（3）观看一部你喜欢的影片，尝试分析其是否融合了一种以上的类型公式。你认为其类型杂糅是否恰当？

参考书目

杨远婴：《电影理论读本》，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2012 年版。

［美］托马斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，冯欣译，上海人民出版社 2009 年版。

［英］吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，李小刚译，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2013 年版。

［英］苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，邹赞、孙柏、李玥阳译，北京大学出版社 2013 年版。

［法］雅克·奥蒙、米歇尔·玛利：《电影理论与批评辞典》，崔君衍、胡玉龙译，上海人民出版社 2011 年版。

［美］罗伯特·考尔克：《电影、形式与文化》，董舒译，北京大学出版社 2013 年版。

［法］安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，江苏教育出版社 2005 年版。

［美］托马斯·沙兹：《旧好莱坞 / 新好莱坞：仪式、艺术与工业》，周传基、周欢译，中国广播电视出版社 1993 年版。

郝建：《类型电影教程》，复旦大学出版社 2011 年版。

戴锦华：《电影理论与批评》，北京大学出版社 2007 年版。

① ［英］吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第 142 页。
② 同上。

第 43 章

电影符号学

乘着“结构主义”（structuralism）的东风，符号学（Semiotics）在 20 世纪的西方人文科学领域异军突起，并在 20 世纪 60 年代达到顶峰。20 世纪 70 年代初期，一批符号学家开始将他们的目光投向了学术地位初步确立、开始走进大学校园的电影研究领域，并掀起了一场从“经典电影理论”到“现代电影理论”的研究革命。

电影自 19 世纪末问世以来，一直在社会中扮演着众多不同的“角色”。从“街头杂耍”到“大众媒体”，从“第七艺术”到“娱乐产业”，从“文化消费”到“政治宣传”……，电影在当今社会文化中所承担的角色日趋多元。电影艺术家和理论研究者对它的关注和思考也从来没有停止：从技术的创新到理念的变革，从再现真实到“现实的渐近线”，从蒙太奇到长镜头……，一批批的电影艺术家和理论工作者对电影的拍摄技法和电影本体进行了全面深入的探究。

法国小说家马塞尔·普鲁斯特（Marcel Proust）说：“真正的发现之旅并非发现新的景观，而是有新的目光。”20 世纪 70 年代以后，以欧洲理论研究者克里斯蒂安·麦茨（Christian Matz）、彼得·沃伦、翁贝尔托·埃科（Umberto Eco）和导演帕索里尼等为代表的一批先驱，将结构主义符号学引入电影研究和创作，为电影理论研究领域提供了一种“新的目光”。电影研究开始了从传统经典电影理论（本体研究）到现代电影理论（泛文化研究）的转向。本章内容将顺着符号学的发展脉络，结合麦茨的电影符号学理论介绍符号学介入电影研究的主要方式，以及一些符号学关键词在电影研究领域的功能。

43.1 符号学基础

符号学从名称上看似乎很抽象难懂，但细心观察和思考我们却不难发现，它实际充斥着我们生活的方方面面。尤其在当下的社会，随着媒介对生活渗透的不断深入，人们已经完全

纽约时代广场，琳琅满目的商品广告让我们置身于一个“符号的海洋”

这些符号的意义在全球范围普遍得到理解

淹没于一个由“符号”（sign/symbol）编织的巨大网络之中。从我们的姓名到我们日常生活中的表情、手势，从遍及城市各个角落的广告牌到充斥电视各时段的视频广告，甚至我们的发型、衣着，都通过特定的“符号”交流着“信息”（information）。随着全球一体化的进程不断加快，有许多符号的表意已经得到了世界性的理解。无论身在何方，你都能够通过对统一符号的理解作出正确的决断。

对“符号信息”的“编码”（coding）和“解码”（decoding）是一个虽然复杂却充斥我们生活的过程，它的完成依赖于我们对符号信息的读解能力。这一能力的训练，部分来自我们成长过程中所接受的“民族文化”和“社会规范”潜移默化的熏陶，另一部分则有赖于对各种不同专业方向的专门知识的学习和理解。

“符号”的奥秘就在于此，使用者将特定的信息编码于所选择的符号，而接受者在自己

特定的“知识库”搜寻解码这个符号所需的知识储备。信息的交流在“编码”和“解码”的过程中被实现。从广义的角度上来看，符号的内容无所不包。语言为例，各种语言因文化而各异，但每一种文化的语言，都为那种文化的成员提供了一种约定俗成的方式去描述、记忆人们的经验，并用之相互交流经验。在一种语言里，无论视觉语言还是听觉语言，书面语言还是口头语言，都是由各种符号构成人类环境中各种各样的物体、事件、动作和关系。口头语言的功能之一是把发出的音和意义联系起来。说话者把一个有意义的经验变成一系列音节，而听话者又反过来把这些音节变成意思。假设说话者说得正确，听话者的任务便是从声音里提取意思。而为了完成这一任务他必须能识别语音单位并且懂得这些单位组合的规则。在异国旅行的人常常不能完成这个任务。如需进一步分析语言的作用模式，则需更加细致地从语言的结构方面入手，用语音、单词和句子等各个不同的级别来构建语言作为符号的表意作用。

43.1.1 符号学的产生

用符号表达情感和传达信息并非人类所独有的高级智力行为。自然界中的许多动物都具备以“符号”交流的能力：蜜蜂会用“八字舞”向同伴指示花的方位，鸟类也会用身体颜色的变化、鸣叫等方式来表达求偶的信号，初生的婴儿会用啼哭来表达自己在饥饿、疼痛等方面的生理反应。随着人类的不断进化及各种社会性活动中对于信息交流需求的不断增加，更多的符号被创造并运用于生产和生活实践中。从最初的结绳记事、洞穴壁刻发展到语言、文字、绘画等方式，符号的表意作用也从一种简单的自发行为逐渐演变成一种蕴含更多社会及文化内涵的群体“交流体系”。人们开始自觉地学习各种“符号”，使自己能够生存并融入所在的“体系”之中。

一直以来，人们只是理所当然地学习并运用着这种被共享的交流体系（包括文字、语言、图像、动作等），而并未对它如何发挥作用进行过系统深入的探究。直到 19 世纪末，才有一位来自瑞士的大学教授——索绪尔——对语言作为符号的功能和作用机制进行了系统性分析，把它纳入科学研究的轨道。[①]

索绪尔在 19 世纪末任教于日内瓦大学，他伟大的成就在生前并未受到广泛的关注。直至 1916 年，他的几个学生为了纪念老师，根据各自的课堂笔记汇编并出版了《普通语言学教程》（*Course in General Linguistics*），将索绪尔的理论和思想系统地记录了下来。从书中，我们知道索绪尔研究的起点是印欧语言，他在研究中发现：同其他语言一样，印欧语言不但多意，且语义善变。传统的语言学方法往往是动员所有力量和手段，展开大规模的文字调查，利用“历史比较法”比较语言的差异和演进。索绪尔认为，既然语言中的一切都在变，那么传统研究

① 在索绪尔之前也有学者对语言进行研究，但他们的研究大体依据的都是“历史比较法”，即热衷于辨析古字，考察词源，比较差异。这种研究方式无疑大大降低和约束了语言学在整个理论科学体系内的地位和作用。而索绪尔的研究正是打破了这种思维禁锢，将语言泛化到了符号的高度，大大地拓宽了语言学研究的视野和维度，为其之后在各人文学科中的渗透打下了坚实的基础。

的意义何在？有没有什么是语言学研究中“不变之理”？是否存在着某种“潜在的基本论据和规律”？如果无法找到基本的规律，那么一切语言都是任意变化、无从限定的。受这种思想的支配，索绪尔展开了他角度独特的语言学思考。他的研究成果呈现在《普通语言学教程》中，可被归纳为四大法则，它们分别是：历时（diachronic）与共时（synchronic）、语言（langue）与言语（parole）、能指（signifier）与所指（signify）、系统差异决定语义。[①]

历时与共时的方法是索绪尔语言学研究的突破口和出发点。《普通语言学教程》在“语言在人文事实中的地位”一节中说了这么一段话：“我们可以设想有一门研究社会生活中符号生命的科学；它将构成社会心理学的一部分，因而也是普通心理学的一部分，我们管它叫符号学。它将告诉我们符号是由什么构成的，受什么规律支配。”[②] 索绪尔首先将欧洲对于语言文字研究的“历时性”传统打破，将它放在一个“共时性”的符号体系下，这决定了索绪尔语言学的突破性意义。我们可以想象，语言文字一旦被放在了单一的“历时性”研究语境下，无疑就降格成了简单的文字学研究，也就是说，它的任务无非是依赖历史演绎，展开词源考证、语言进化研究和语系比较。而当索绪尔将他的研究视野放在了“共时性”上后，语言变成为一个“静态”的研究对象，它自身的表意方式和体系及系统规律就展现在了研究者的面前。

在共时性思维的引领下，《普通语言学教程》中提出了语言学的第二原则——语言和言语的二元对立。用一个简单的公式表示就是：语言 = 言语 + 语言系统。它所指示的是一种“民族语言的整体抽象逻辑，及其所有内部关系的总和”。也就是说，语言属于全民族，而言语属于个人。语言，代表一个民族语言的共时系统及其调节功能。言语，则反映这一语言的历时性变化。我们日常使用的言语（字、词）经由语言系统的组织，变成可被理解和释意的语言。只有在语言系统的组织下，我们的言语才能被成功地运用于交流，脱离了语言系统的限定和调节，言语就会变成一串无意义的噪声。

如果说语言和言语的二元对立已经打开了人们理解符号如何表意的大门，那么能指和所指这两个对应项的提出，则彻底解释了符号表意的规律。索绪尔，从语言学角度提出，能指是单词的语音形式，所指是它代表的概念。语言符号是一个“一体两面的心理实体”，它连接起一个语音形象和一个概念，并经由说话人 / 听众的心理系统，产生意义反应。这一核心的概念被后来的各理论研究者运用到了不同的领域，用于揭示符号的表意过程。电影，当然也在其中。

索绪尔最后指出，能指与所指之间，存在着一种“任意性”的对应关系。也就是说，对于一个指定单词的发音和它所代表的概念之间，并无内在的理由和必要的联系。被中国人称为“猫”的那一类动物，在美国被称为“cat”，法国人用“chats”指代它，阿拉伯人对于这种动物也有其自己的标示。所以，对于一个所指“意义实体”的能指，并没有内在的逻辑。而是一种使用者之前的“约定俗成”。当然，约定俗成是语言和符号系统能够完成表意功能

① 转引自赵一凡：《西方文论讲稿》，第 221 ~ 228 页，生活 · 读书 · 新知三联书店 2007 年版。

②［瑞士］费尔迪南 · 德 · 索绪尔：《普通语言学教程》，第 38 页，商务印书馆 1999 年版。

和信息交流的根本所在，如果这种体系没有一定的稳定性，那么这一体系就无法正常地完成其功能。但如果符号的意义被完全封闭，那也就关闭了文明进化的大门。能指与所指的关系在一定程度上的“任意性”成就了符号最大的魅力，也成为符号学不断延伸、发展的基础。随便看看现在的流行词汇，有多少新的符号被“人为生产”（如“囧”“lol”等），又有多少符号的所指在不同的社会语境下发生了“游移”（如“干爹”“五毛”等），我们就不难发现“能指—所指”理论对解读当下文化现象的实用性。

索绪尔的《普通语言学教程》就像一把金钥匙，打开了一个包含着人文科学各领域的“潘多拉之盒”。他在语言学领域的研究内容、思维方式和分析方法被之后的众多学者，如巴赫金（Mikhail M. Bakhtin）、雅各布森（Roman Jakobson）、列维－斯特劳斯、罗兰·巴特、米歇尔·福柯（Michel Foucault）、克里斯蒂安·麦茨、德里达（Jacques Derrida）等，广泛地运用于诸如人类学、心理学、社会学、历史学、文学、艺术乃至哲学等学科领域，催生了结构主义这一20世纪最伟大的理论思潮。在结构主义的大背景下，符号学完成了自身的发展与完善。

43.1.2 符号学的发展与完善

索绪尔在《普通语言学教程》中已经基本提出了符号学需要思考和解决的核心问题，而它的发展与完善则仰仗了众多学者的共同努力。这些学者依循着索绪尔语言学提供的思维模式，在各自不同的研究领域取得了突破性的成果。而这些学者无一例外都是结构主义运动的“旗手”和“弄潮儿”。所以，要理解符号学的发展，最好的方式也许就是将它置于结构主义这一20世纪最伟大的理论思潮的大背景下，从思维模式入手考察符号学理论的发展过程。比利时学者布洛克曼（J. M. Broekman）在他《结构主义》（*Structuralism*）一书中运用了这样一个副标题：莫斯科—布拉格—巴黎。这个副标题简明扼要地为我们勾勒出了结构主义思潮的发展脉络：从莫斯科文学形式主义，到布拉格哲学和文学的功能主义（布拉格学派），再到法国巴黎的人文科学结构主义（结构主义文艺批评）。由于结构主义思潮波及面之广和影响之大已远远超出本章能够涉及的范围，故在此只做简要描述和宏观概述。

索绪尔语言学研究模式在20世纪30年代前后最先影响了俄国（俄裔）的文学研究者。俄国文论和诗学研究的开拓者巴赫金和雅各布森最早对索绪尔的《普通语言学教程》作出了热烈的回应。其中巴赫金从索绪尔语言和言语关系的理念入手，通过对陀思妥耶夫斯基的诗学研究提出了他的“对话原则”和“超语言学观念”。而雅各布森则在索绪尔的启发下，在音位学领域屡有突破，创建了“布拉格学派”。更有趣的是，雅各布森在其移居美国后“邂逅”人类学家列维－斯特劳斯，后者在前者的介绍下认识索绪尔的理论，并将其运用于人类学（神话研究）领域，创建了结构主义人类学。而在法国巴黎，更是有如克里斯蒂娃（Julia Kristeva）、罗兰·巴特、米歇尔·福柯等一批知识分子，将索绪尔的“语言系统”“能指—所指”“差异产生意义”等理论运用于文艺批评和史学研究领域。以上涉及文、史、哲、艺、语各个领域的思潮，共同构成了结构主义理论。

从上面的介绍，我们应该理解结构主义既非单一的学术流派，亦非现象学式的哲学改造运动。它代表的是欧美知识界形成的一种时髦的思想方式，或是一股企图大举改造传统人文学术的革新思潮。结构主义试图传达给人们的是对人类社会和文化现象中“普遍存在的系统与结构关系”的思考。在这一思考的内部，有两种错综的结构起着主导作用：“文本结构”和“话语结构”。而这两种结构也成为符号学发展的最终落脚点，即将符号的内容一路“蔓延”至诸如神话仪式、社会心理、商品广告、意识形态，甚至马克思主义社会和经济结构领域，将一切视为符号学研究的“文本”，“质问”和“考察”它内部含义“编码”及“解码”的过程。

43.2 电影符号学的发展及主要内容

经典电影理论家安德烈·巴赞认为：电影的本性就是对现实的自然反映。当麦茨将符号学引入电影理论研究时，首先挑战的就是巴赞的这一观点。麦茨认为：电影不是对现实为我们提供的感知整体的摹写，影像的组合方式具有常规语言的约定性。[①]

麦茨试图将符号学引入电影分析做的第一个尝试是将影片画面内容进行“科学的”“精细化的”梳理和切分。他借用结构主义语言学中的音素和音位概念，提出了影片的“八大组合段”，试图以此涵盖全部蒙太奇叙事结构。八大组合段包括：（1）镜头；（2）平行组合段；（3）括入组合段；（4）叙述性组合段；（5）交替（叙事）组合段；（6）场；（7）插曲式段落；（8）普通段落。其中“镜头”为单独独立性分析语段，而（2）至（8）则归于与镜头并列的组合段内容之中。麦茨还根据语言学中历时和共时的概念对不同的组合段进行了分类。麦茨“八大组合段”的概念虽然在后来被发现存在着许多缺陷，但却给电影符号学提供了一个初步的理论依据，也为后来学者研究电影表意功能提供了可能性。

为了将电影的表现元素和影片表意单元统统纳入符码范畴，麦茨进一步建议按照符号的表现材料区分电影符码为：活动影像、音乐、语言、自然音响和书写文字五大类。此外，麦茨还将语言学中“聚合（paradigmatic）与组合（syntagmatic）”“内涵（connotation）与外延（denotation）”的关系引入电影分析，提出电影叙事中的组合就是将画面有序地向前推进的方法，聚合就是为画面选择一种拍摄的方式和手段，以及“电影符号学可以设想为内涵的符号学，也可以设想为外延的符号学……研究内涵时，我们更接近于作为艺术的电影……只有在内涵的能指同时利用了外延的能指和外延的所指时，内涵的所指才能确立”[②] 等一系列电影符号学问题。通过以上划分和思考，麦茨期望将电影这一复杂的活动影像形式分解为类似言语和语言系统的可分析性片段。

以上是符号学在最初介入电影时所进行的一些尝试，一般被称为电影符号学的“第一阶段”。这种做法对于解读作品虽然有一定的帮助，但包括麦茨本人在内的许多符号学家很快

① 参见李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，第 427 页，生活·读书·新知三联书店 2006 年版。
② 李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，第 437 ~ 438 页。

便发现，如此生硬地切分电影内容存在着巨大的局限性。这种做法过分专注于电影的“形式”，而忽略了内容，以及电影作为一种社会产物的艺术及社会属性。即使就一部影片而言，孤立地分析符号和梳理符码也无益于理解影片的表意功能。麦茨自己也逐渐认识到，镜头的符号意义无法独立于影片整体，没有不依附影片内容的独立符码，也没有意义一成不变的符码。一部影片就是一部独特的符码系统。于是，麦茨在其后的研究中，渐渐将分析的目光转向了“解读影片文本”。“影片文本”概念的提出，标志着电影符号学研究进入了第二阶段。

我国学者崔君衍在《外国电影理论文选》中对电影符号学进行总结时说过这么一段话：

> 所谓的“解读影片文本”，就是把影片视为富有涵义的表述体，分析它的内在系统，研究一切可见的可潜在的涵义，在各种符码、形式和能指的交织中洞见精密的结构。因为文本创造着自己独有的符码，这些符码是这个文本独有的，与其他文本有别。对于影片文本的读解是一个多层次的动态过程。这样，麦茨便从研究表述结果的电影符号学逐渐过渡到研究表述过程的电影符号学，从对符码的梳理分类过渡到对符号产生过程的研究。[①]

这段概括极其精确地表述了电影符号学的转向。在20世纪的西方文学和艺术批评领域，一直有一个被重复提及的基本概念，即“形式和修辞才是批评家研究的首要任务”，从巴赫金的《陀思妥耶夫斯基诗学研究》（*Problems of Dostoyevsky's Poetics: polyphony and unfinalizability*）到麦茨的“八大组合段”，这个基本理念都贯穿始终。电影符号学的转向正是打破了这种对形式的“过分专注”，将文本分析的内容扩展到了影片内容和意识形态等文化研究相关领域，拓展了符号学对电影研究的视角。

1977年，麦茨写了《想象的能指》（*The Imaginary signifier*）一书。在书中，他开拓性地借用了精神分析学的概念，对电影文本中涉及符号学的一系列范畴，如能指—所指、聚合—组合、内涵—外延、隐喻—换喻、文本系统等，做了新的分析和解答。符号学与精神分析的结合，标志着电影符号学进入了其发展的第三阶段。这一部分的内容，将在下一章“电影精神分析学”中介绍。

43.3 电影符号学理论的实际运用

符号学家相信以“镜头”为单位无法确切地解析一部影片。“镜头”传统上被认为是构成电影的最小单位，故分析者习惯将镜头，或者说电影中的每一个画面，认为是包含象征意义的符号集合。对于普通观众而言，观看一部电影中的画面并不会细致入微地分析每一个镜头内的内容元素，他们总是习惯性地认为一切都“本应如此”（好的电影置景就是要做到“以假乱真”）。但每个参与过电影制作的人都知道，事实并非如此。导演在拍摄画面时，实际

① 转引自李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，第428～429页。

面临的是一个三维的（也可以说是四维，如果我们加上时间）全景式空间，而他则需要将其中的部分选择性地放入电影的二维画面。这其实是一个电影创作者根据自己的思想（还有许多实际情况的制约）进行取舍的过程。我们在电影中看到的一切“理所当然”的内容都是电影创作者刻意为之的结果，取舍（在大多数情况下）就包含特殊的含义。

以上内容正是符号学家试图去解读的问题。他们总是先分解出首要的符号并解说其含义，再研究次要的符号。我们在针对一部特定的电影时，电影的各个细节都可以成为我们研究的符号，除了空间、物质、摄影特质之外，还包括镜头运动、语言、音乐和节奏。我们可以从符号学的观点出发，选择自己的独特视角去分析以上某一内容（或综合多项内容）作为符号的作用，即它所传递的信息。

电影理论者路易斯·贾内梯在他的《认识电影》一书中举了这样的例子：他（麦茨）截取了电影《金发维纳斯》（*Blonde Venus*，1932）中玛琳·黛德丽身着一袭白西装站在舞台前的画面，并从符号学家的角度提出了以下一系列问题：这个镜头中，玛琳·黛德丽为何身着白色西装？为什么那么男性化？右图下方的纸龙有什么意义？场景的透视线条为什么是扭曲的？为什么拱门之后有一些躲在阴影中的女人？舞台与观众在这一画面中的象征意义何在？镜头为什么那么“紧”？为什么采取封闭式画面？在剧情的上下文中符号学家还会探求影片的剪辑节奏与镜头运动方式、演员走位会有什么样的意义，等等。[①] 传统电影的一切细节都可能成为符号学家眼中的“文本”，用于对影片的分析。因为从结构主义和符号学的角度来看，一切内容都是带有意义的符号，影片的创作者之所以选择以这种方式呈现在观众面前，而不是另一种别的可能性，其中一定包含了他认为可以更好地传达信息的方式。

43.4 符号学关键词

意大利符号学家翁贝尔托·埃科在著作《符号学与语言哲学》（*Semiotics and the Philosophy of Language*）的前言中提到：在对符号学进行探讨的过程中，有五个概念始终占据着主导地位，它们分别是“符号”“意义”“隐喻”“象征”和“代码”。这一部分内容试图从概念入手，结合一些符号学家，如埃科本人以及罗兰·巴特等的研究成果，对符号学的一些关键概念做一些梳理和解释。对这些概念的理解，是我们将符号学中的抽象理论运用于电影实践分析中至关重要的一步。[②]

符号：根据埃科的定义，符号是“能对某些蕴涵的东西进行推断的一种不明确的暗示”[③] 在这个定义中，我们需要注意三个部分。首先，符号是一种关系，是 A 对 B 的一种暗示性的表达；其次，这种表达是可以被推断的，它们之间存在着可以被理解的，至少是可以被使用

① 详见［美］路易斯·贾内梯：《认识电影》（插图第 11 版），第 414 页，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2007 年版。

② 详见［意］翁贝尔托·埃科：《符号学与语言哲学》，百花文艺出版社 2006 年版。

③ ［意］翁贝尔托·埃科：《符号学与语言哲学》，第 4 页。

者和接收者理解的关系；另外，A 和 B 之间的关系是一种不明确的关系，也就是说，符号的意义很大程度上在于 A 与 B 之间关系的不确定性。举一个当下非常时髦的例子说明符号的含义：流行的品牌就是一个符号，它在使用者和使用物之间构建了一个可被推断的关系。选择一个品牌的商品不仅仅取决于该商品质量的优劣，而更多的是在于选择该品牌的符号价值，也就是说，品牌作为一个符号象征着使用者的身份、地位、经济状况和生活态度等一系列蕴涵。同时，品牌的使用者也成为一个“符号”，许多商品都选择明星做宣传，目的就在于告诉更多的消费者，他选择使用特定品牌的商品。此时，明星就成为一个“符号”，他所蕴含的各种价值与他所选择使用的商品建立起了一种暗示性的关系。在理解符号本体概念的过程中，有几个概念需要给予特别的重视。它们分别是：聚类、组合、系统。

组合与聚类：以语言为例，组合就是“构成语言链的言语单元之间的相邻关系”。而聚类是“句子里任何一个词和其他可以取代又不能破坏原句句法形式的词之间的纵向关系”。聚类关系是通过联想建立起来的，例如我们日常生活中常常出现的“美”的概念，如果单纯从符号角度出发，它的语音要素可以让我们联想到“煤”“没”“妹”等，而语义要素又可以让我们联想到“漂亮”“英俊”等。符号意义的构成就是一个从聚类走向组合的过程，聚类越丰富，表达就越准确。比如，当我们试图表达“哭”这个动作时，如果我们的知识库中有抽泣、呜咽、掩面而泣、号啕大哭、泣不成声……，通过观察和联想，选择一个最恰当表述当下“哭”这个动作的词时，信息的传递就会更加精准。电影中的视听手段选择和镜头组接逻辑就类似于这样的一种符号关系。

系统：聚类和组合的关系将影响符号内部更深层次的秩序——系统。聚类走向组合的过程中，产生意义的关键就是精确地选择聚类中的适当单元，依据系统的固有秩序，构建成组合。如果没有系统，以及系统之中的差异性，符号的意义便无法显现。举例说明，英语中表示“树”概念的单词“TREE”之所以能够成功建立它作为符号的功能，首先必须依靠字母“T”“R”“E”在字母系统之间的差异性。如果我们无法分辨“T”“R”“E”三个字母，则无法看出“TREE”所代表的含义。同样的例子也出现在日常游戏中，象棋中的各个棋子本身并没有任何符号的意义，我们之所以能够成功地利用这些棋子进行象棋游戏，是因为我们能够理解“车”“马”“炮”等各个棋子在象棋游戏规则系统中各自的角色差异。

意义：符号的意义也许是符号学中最需要揭示的内容。符号的释意几乎涵盖了符号学内部的所有问题。符号的意义从广义角度来看可以分为两部分：符号使用中发出者的意义与接收者的意义，即符号的“编码”和“解码”。符号的发出者依据其希望传达的信息选择将其“编码”入特定的符号，而符号的接收者依据自己的“知识库”对接收到的符号进行解读和释意。符号的意义在这一过程中实现。以我们日常生活中所使用的语言为例，它的意义之所以能够成功实现依赖于说话者和接收者之间对于言语和语言系统的相对稳定的理解，这种在一定时期和地域内相对稳定的“编码—解码链”是实现交流的关键。不同时期和地区的语言在交流上常常出现障碍，正是由于“编码—解码链”的断裂所造成的。一些特殊的符号，如手语、旗语、密码、代码等，之所以能够实现在部分人群中的交流而又不被另一部分接收者所理解，

正是出于同样的道理。如果我们把符号意义的产生过程泛化到更广阔的适用领域，它的意义就变得更为重要了。

这里不再对符号在“编码—解码”过程中的意义做过多的讨论，我们关注的核心将集中在符号本身可能承载的一些意义方面。为此，着重介绍三组概念：“能指与所指”，“内涵与外延”，以及“隐喻与换喻”。

能指与所指：能指和所指这一对概念在符号学中具有特别重要的意义。罗兰·巴特认为，“直到索绪尔提出这两个概念为止，符号学的概念都是含混不清的”。能指和所指是一对“关系项”，符号就是能指和所指的联合。简单地说：能指是符号的表示成分，所指是符号的被表示成分。能指比所指更为具体一些。罗兰·巴特就认为，“能指是一种‘中介物’，它必须有一种‘质料’”，而所指是这种中介物的抽象内容。需要注意的是，能指和所指之间的关系并非“充分且必要”关系，也就是说它们之间并非一一对应。一个能指可能指向不同的所指，而所指同时也可以作为更高一级所指的能指。举例说明，中国田径运动员刘翔在获得雅典奥运会 110 米跨栏冠军后，他的形象就成为一个符号。刘翔这个符号作为一个能指，代表了众多不同的所指：从民族主义的角度看，刘翔这个能指，代表中国第一次获得田径短距离项目的世界冠军，他的所指可以是中国的崛起，民族的强盛；如果我们跳出所谓的“狭隘”的民族主义而从人种学角度看，他可以代表黄色人种在短距离速度竞技项目中并不亚于黑色人种；或者我们再将视野放大，从生物种群的角度看，他代表着人类在 110 米跨栏跑项目中所能达到的极限速度。正是由于人们对刘翔的认识已经远远超越了一名田径运动员，作为一个能指，他承载了许多不同的含义所指，才会使他在全世界受到如此广泛的关注。

内涵与外延：一个符号对应着与之相关联的一些概念，而概念在哲学维度中就包含内涵和外延。符号的内涵就是这个符号所反映的对象的本质属性的总和，而外延就是适合这个符号的一切对象的范围。一般来说，一个符号的内涵愈广，则其外延愈狭；反之，内涵愈狭，则其外延愈广。

隐喻与换喻：隐喻和换喻是符号实现其交流功能的重要手段。隐喻根据的是符号能指与所指之间的相似性，而换喻着重的是符号的能指与所指自身特点或其共同涉及物之间的特殊关系。隐喻的理解过程实际上是能指特点向所指的映射过程，而换喻的理解主要是根据能指的特点来确定其实际所指的对象。举例说明，一幅漫画上将北京道路上的汽车都画成了乌龟的形状，乌龟这个符号就运用了隐喻的手法，对交通高峰时期北京道路上汽车的行进速度进行了生动的表达。使用这个符号借助的是乌龟的爬行速度和汽车在交通高峰时期的行驶速度之间的相似性——慢——来实现的，这就是符号的隐喻功能。而我们在北京奥运会的宣传画中看到大量“长城”“故宫”“鸟巢”等形象，其所采用的就是换喻的方式。“长城”“故宫”“鸟巢”等形象作为符号，蕴含了奥运举办城市——北京——最具特色的众多属性之一，可以成功地让接收者由符号的特点定位它所要表达的抽象含义。

思考题

（1）请留意近期影院上映的电影海报，思考影片如何通过海报上的“符号”来突出影片特色，并以此吸引受众。

（2）请尝试用电影符号学的视角，梳理电影“视听语言”的表意系统与方式。

参考书目

杨远婴、徐建生主编：《外国电影批评文选》，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2014年版。

杨远婴主编：《电影理论读本》，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2012年版。

李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，生活·读书·新知三联书店2006年版。

［美］达德利·安德鲁：《经典电影理论导论》，李伟峰译，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2013年版。

［法］克里斯丁·麦茨等：《电影与方法：符号学文选》，李幼蒸译，生活·读书·新知三联书店2002年版。

［法］罗兰·巴特：《符号学原理》，李幼蒸译，中国人民大学出版社2008年版。

王志敏：《电影语言学》，北京大学出版社2007年版。

赵一凡：《西方文论讲稿：从胡塞尔到德里达》，生活·读书·新知三联书店2007年版。

［美］路易斯·贾内梯：《认识电影》（插图第11版），焦雄屏译，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2007年版。

［法］克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，王志敏译，中国广播电视出版社2006年版。

［意］翁贝尔托·埃科：《符号学与语言哲学》，王天清译，百花文艺出版社2006年版。

［比利时］布洛克曼：《结构主义：莫斯科—布拉格—巴黎》，李幼蒸译，中国人民大学出版社2003年版。

［瑞士］费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆1999年版。

第 44 章

电影精神分析学

“精神分析学之父”西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）的墓碑上刻有这样一句话：“理性的声音是微弱的。”这一小段简单的文字实际上精彩地概括了整个精神分析学（Psychoanalysis）的起点。

在欧洲文明的发展过程中有两块贯穿始终的“基石”，分别是“理性主义”和“基督教”。对宗教文化的研究不在本章内容的关注范围内，而理性主义却是我们无法回避的话题，从柏拉图那句“认识你自己”，到笛卡尔的“二元论”“我思故我在”，延续至康德著名的“三大批判”，所谓的“理性主义”“思辨哲学”“逻各斯中心主义”无不主宰着欧洲文明的各个领域，从哲学到科学，从文学到艺术。“理性”被认为是人类认识自然、描述自然及改造自然的唯一基础。直到尼采的出现，理性主义一统天下的局面才开始被动摇。而他的后继者弗洛伊德，更是通过系统的、准科学化的论述，打破了“逻各斯中心主义”对欧洲文化的垄断。精神分析学就是弗洛伊德用于打破理性垄断的最重要武器。

精神分析学源起于临床医学和心理学，由于精神分析学自身的方法论局限，临床证据的真实性一直受到医学界的质疑，精神分析学也一直很难被自然科学所接纳。但我们这里涉及的艺术领域有着完全不同的特性，艺术的特征之一就是虚构，对它的解读和研究完全不必以能够证明作品内容真假作为对其进行论述的先决条件。所以，精神分析学理论超越了医学界和心理学界的局限，被广泛运用于艺术研究、社会生活等各方面，且其对文本内容的独到解释极大地拓展了理论的视野与疆域。本章将简要地介绍精神分析学的发展概况，并结合电影研究谈谈精神分析学理论如何运用于对电影文本的解读，最后讨论几个精神分析学中与电影研究联系紧密的关键词。

44.1 精神分析学基础

44.1.1 弗洛伊德：精神分析的奠基人

2007年有一部改编自畅销小说的电影《当尼采哭泣》（*When Nietzsche Wept*），影片讲述了孤独的思想家尼采与维也纳著名心理医生布罗伊尔（Josef Breuer）之间的一段故事。影片中布罗伊尔的身边总是跟着一位初涉医学心理学界的“毛头小伙子”的身影。布罗伊尔时常和他交谈自己在治疗尼采“官能性头疼”与“狂躁症”中的一些体会，而这位小伙子也和他的指导老师分享自己在治疗一位“失语症”患者时发现的“谈话疗法”（the talking cure）。这个小伙子就是弗洛伊德，而影片中被提及的“谈话疗法”就是精神分析学的起源。

弗洛伊德早年在维也纳从医，主要治疗一些有精神错乱症的患者。在治疗中，弗洛伊德发现，药物等常规医学治疗手段有时无法起到很好的作用，对于这些患者，谈话是最好的治疗方式。“病人说出他的以往的经验，目前的印象，诉苦，并表示他的愿望和情绪。医生则只有静听，设法引导病人的思路”[①]。弗洛伊德称这种谈话疗法为“自由联想法”，并强调，任何联想都不是无因而生，都有一定意义，因此通过病人的自由联想，便可以挖掘出深埋在病人心理结构最底层的动机与欲望，弗洛伊德将它称为“无意识的欲望”。

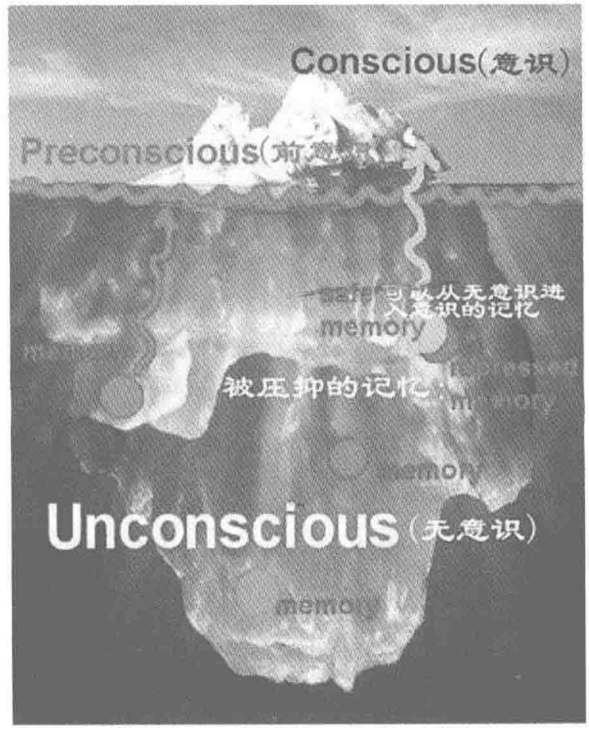
为了给“谈话疗法”提供一个理论基础，弗洛伊德提出了“意识层次理论”：意识分为上、中、下三层，上层为意识（conscious），中层为潜意识（preconscious），下层为无意识（unconscious）。有些观念在我们的头脑中会停留很久，但另一些则稍纵即逝，后者常常被人们所忽略。弗洛伊德认为，一个意识或观念一旦产生，就会长久存在于我们的脑海中，一旦需要时它可以再次被召回并浮现在我们的意识领域，这就是潜意识。而无意识常常是那些被意识刻意抵制和压抑的想法，由于受到社会道德规范等因素的影响，我们的许多思维会被刻意地摒弃于意识之外，弗洛伊德将它称为无意识，并且将这种隐而不现的意识的形态看成是对我们行为起决定性作用的部分。谈话疗法的依据，正是在于逐渐消除病人的心理防线，让意识放松对无意识的压抑作用，使病人将无意识的内容通过自由联想的方式表达出来，从而发现致病的根本，加以治疗。

弗洛伊德提出的“意识层次理论”开启了精神分析的大门，首次将“非自主性意识”（潜意识和无意识）作为研究的对象。在此基础上，他进一步指出：性欲望的压抑是造成众多心理问题的最主要因素。弗洛伊德将婴儿和儿童的性欲望压抑作为论述的对象，开创性地提出了诸如“阉割恐惧”（castration complex）、“俄狄浦斯情结”（Oedipus complex）等一系列心理分析内容。

在对无意识领域的研究中，弗洛伊德的分析对象除了那些患有精神错乱症的病人外，还有一个非常重要的来源——梦。梦作为一种心理—生理机制，一直以来就受到关注。但在弗洛伊德之前，大多数关于梦的解释都是“神秘主义”的，把梦看成是对已经发生或将要发生

① [奥地利] 弗洛伊德：《精神分析引论》，第3页，商务印书馆1984年版。

的事件的“象征性”展现。而弗洛伊德不同意这一看法，并在他的作品《梦的解析》（*The Interpretation of Dreams*）中提出了一整套系统的关于梦的发生机制的理论。他认为，梦并不是对预卜未来的神谕，而是对于潜在欲望的满足。梦的动机和功能其实就是满足某种愿望。而这些需要满足的愿望，主要来自人们的无意识。人在睡眠状况下思维并非完全停滞，而是保持在低耗能的状态下运转。此时，意识暂时“放松”了对无意识的“监督”和“压抑”，所以许多无意识中的愿望，包括性本能的冲动，就通过“改装”后得到另一种形式的满足。弗洛伊德提出了四种实现“改装”的方式，它们分别是：凝缩、移置、表征与再度校正。弗洛伊德在《梦的解析》中解释：凝缩（Condensation）就是将丰富的梦的无意识内容简约地体现在梦的外显内容上，移置（displacement）所表示的是通过隐喻、暗示等方式用比较疏远和隐晦的内容来替代梦的无意识中心内容，而表征（representation）和再度校正（secondary revision）则分别表示将梦的潜在内容表现为视觉表象和将表面不连贯的梦的片段串联成统一的内容的过程。正是通过这四种途径，梦的内隐思想即无意识的本能冲动，转化成了梦的外显内容。而对梦内容的解析，其实就是一个通过对梦中各种经过“包装”的符号的细心解读，拼合出其整体象征意义的过程。



弗洛伊德关于意识层次著名的“冰山理论”

在弗洛伊德的晚期作品集《精神分析引论新编》（*New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*）中，他提出了人格结构的三层次理论，即“本我”（Id）、“自我”（Ego）、“超我”（Super-ego），试图将精神分析学的意识层次内在冲突理论泛化到人格领域。弗洛伊德认为本我是一种与生俱来的无意识结构部分，它主要是由性冲动构成。本我不受逻辑、理性、社会习俗等外在因素的制约，仅受自然规律和生理规律的支配。它遵循弗洛伊德一直强调的“快乐原则”（pleasure principle）。自我（Ego）是比本我更高一级的人格层次，它是意识的机构部分，处在本我与超我之间。它总是清醒地正视现实，遵循“现实原则”（reality principle），根据外部世界的需要对本我进行控制和压抑。而超我是性冲动被压抑之后，经过一番转化或变形，通过自我的审查，向道德、宗教或审美等理想形式的升华。弗洛伊德将本我的压抑向经由超我升华表达的过程看作艺术之源。

弗洛伊德的精神分析学说因其颠覆性的思维，在当时无法被人们接受是必然的。以性本能的冲动来解释人类行为的精神动因，甚至将对性压抑的故事追溯到婴儿和孩子，以无意识

取代意识挑战西方的理性主义传统，这些都让精神分析学理论在创立之初备受指责。但弗洛伊德和他的精神分析学理论在对于艺术创作的研究方面的作用却从一开始就受到了重视，并最早被运用到了对文学作品的分析当中。弗洛伊德本人就将艺术创作视为被压抑的性欲望无意识升华的结果，作家的欲望无法在现实中得到满足，便在复杂的内在精神机制的自动调解下，向新的活动转移。通过作品，创作者将这一经过升华的原始欲望传达给同样是被压抑的无可奈何的读者，以使其无意识中最活跃的冲动得到同样的满足。[①] 弗洛伊德关于梦的形成机制和解析方式的理论，更是被许多学者搬用到了对电影这一“梦工场”的研究中。

44.1.2 荣格和拉康：理论的延续与发展

荣格与集体无意识理论

卡尔·荣格（Carl Gustav Jung）曾是弗洛伊德的学生和同事，在弗洛伊德的推举下，他连任了三届“国际精神分析学会”的会长。但随着在学术领域分歧的不断增大，两人最终分道扬镳。荣格不同意弗洛伊德千篇一律地以性来解释神经性官能症的立场，也不认同弗洛伊德将无意识看成是遗忘和压抑内容的集合场所，并将它完全个人化的倾向。通过对弗洛伊德意识和无意识理论的批判和改写，荣格提出了自己的“集体无意识”（collective unconsciousness）理论。

荣格并不否认那些存在于表层的无意识包含个人的特征，他称此为“个人无意识”（individual unconsciousness）。但他认为这种个人无意识有赖于一种更深层次的、不来源于个人经验的、非后天习得的先天存在，荣格称这种先天存在为“集体无意识”。荣格称集体无意识为人的“第二精神系统”并指出：集体无意识是精神的一部分，它与个人无意识截然不同，因为它的存在不像后者那样归结到个人的经验（主要是一些我们曾经意识到的但以后由于遗忘或压抑而从意识中消失了的内容）。集体无意识的内容从来就没有出现在意识之中，因此他就从未为个人所获得过，它的存在完全得自遗传。[②] 荣格所提出的这种集体无意识并非一个自在的实体，它可以算是一种潜能，这种潜能以特殊形式的记忆表象从原始时代一直传递给我们，它不是势必会被“激活”，但是随时存在着“被激活的可能性”。

荣格的集体无意识理论被运用到艺术创作和分析领域最有名的例子是“原型研究”（Archetype Theory）。在人类几千年文明留下的浩瀚的艺术作品中，总是存在着一些被不同时期各种艺术形式重复反映的“原型”，如母亲、再生、精神、人格面具等等。它们不是从个人那里发展而来，而是通过继承与遗传而来，是由原型这种先存的形式所构成。原型是通过后天的途径才能被意识所知，它赋予一定的精神内容以明确的形式。因此，原型是本能的表现，本能在幻想中表现自己，时常是仅仅通过象征的意象表现他们的存在，这些表现便是原型。在荣格的集体无意识理论中，艺术不再是被压抑的欲望的宣泄，而是有着各种模式的

① 详见陆扬：《精神分析文论》，山东教育出版社 1998 年版。

② 陆扬：《精神分析文论》，第 96 页。

在不同文化中循环出现的“神话”，这些神话表现的是存在于集体无意识中的诸种原型。一个伟大的艺术家拥有的就是这种向受众提供湮没在种族记忆中的初始意象的能力。这也就是艺术对于个人、种族和全人类都有同样感召力的秘密所在。

拉康与语言学及镜像理论

雅克·拉康（Jacques Lacan）是精神分析学在法国的代表。他对于弗洛伊德理论的创造性阐释是推动精神分析学发展并适应当代文化研究语境的一个重要因素。拉康的精神分析学理论可被简要地归纳为两个方面：“语言与精神分析”及“镜像理论”（Theory of Mirror Stage）。

拉康一直希望能使精神分析学的主要内容回归到弗洛伊德最早提出的无意识领域，试图将它发展成为一门独立的科学理论。为了达到这个目的，拉康首先想到的是借助索绪尔的语言学概念（这或多或少受到当时风靡欧洲的“结构主义思潮”的影响）。借用语言学中的术语，拉康对居于精神分析学理论中心的“无意识”做出了语言学描述。拉康认为，语言学中最重要的一对概念是能指与所指，他从这对概念出发，认为能指好比是弗洛伊德概念中的意识，而所指好比无意识。从我们在幼儿阶段开始试图学习语言起，先于我们存在的语言及文化系统便将一系列秩序和结果附加在了我们的身上。我们学习语言的过程，实际上就是一个跳入先天已经存在的“能指网”的过程。无意识只能说是能指的不断运行和活动，它们的所指往往是无法接近的，因为这些场所受到了压抑。

拉康有两个关于无意识的经典论断：“无意识有语言的结构”和“无意识是他者的话语”。关于前一点，拉康认为弗洛伊德分析的精神官能症和梦的结构与语言中的笑话具有类似的状态，它们都受到“凝缩”和“移置”法则的作用。拉康认为，当无意识无法在文字中得到满足时，语言和欲望就出现了脱节。词语在拉康看来并不能表达概念的本质，它只是一种表面现象，是欲望为词语（即能指）注入了意义，无意识就是那些未被公开认识的欲望。欲望的意义就是从一个能指到另一个能指的潜在的运动过程。所以，我们可以从一个人无限可能的遣词造句中，看出他在无意识领域所受到的欲望的支配。关于第二个论断，拉康将其叙述为人的欲望从对他者的欲望中发现自己的意义，与其说他者把握着欲望的客体，不如说欲望的第一个对象即是由他者来认可的。这里所谓的“他者”并非一个具体的个体，而是真实寄存的场所。这意味着无意识是一种结构，同时又是一种话语，而这一结构是以自己的对立面即他者的话语的存在为前提的。所谓“他者的话语”，就是无意识通过一个象征系统或话语秩序被扭曲地表达出来。拉康对弗洛伊德的回归实际上是将无意识看成一种文字系统，对无意识的研究也就转变成了修辞学研究，即对无意识的修饰运作环节的分析和解释。

拉康理论的第二个重点是他关于“镜像世界”的表述。镜像理论认为，意识的确立发生在婴儿前语言时期的一个阶段，拉康称其为“镜像阶段”，儿童的自我意识由此开始出现。镜像阶段发生在 6 到 18 个月的婴儿的成长期，在这个阶段中，婴儿能从镜子中认出自己，他虽然还不会说话，但是能通过各种不同的表情变化分辨出自己与母亲（他者）的身份，拉康把这个过程称为“一次同化”。

在镜像阶段，婴儿与其镜中映像的关系是一种纯想象性的关系。镜中之我既“是”又“不是”

婴儿自己，当婴儿试图触摸镜像并发现它不存在时，发生了自我与镜中之我的对立，拉康称之为“自我的异化”（Alienation）。镜像理论虽看似玄妙，其实包含着一个极其重要的辩证观，即主体存在的对立。它是每个人作为个体的“真实存在”与作为“理想的我”与在社会规范下存在的“社会化的我”之间的一种辩证关系的缩影。根据这一层辩证关系，拉康进一步引申出了他关于“现实界”（Reality Dimension）、“想象界”（Imaginary Dimension）与“象征界”（Symbolic Dimension）的三种秩序构成学说。

拉康的象征界、想象界与现实界分别对应（并非简单的一一对应关系，而是一种内涵上的相似性）的是弗洛伊德的超我、本我和自我。象征界类似于超我，它是一个“符号的世界”，即一种秩序和支配个人生命活动的规律。象征界通过语言同整个个人生存的社会文化体系产生联系，个体在象征界中接触文化环境，与他人建立关系，并在此基础上实现客体化，开始作为主体而存在。想象界源于婴儿对“镜中之我”的经验，它是主体内部、主体与另一个主体（他者）之间的一种想象性的关系。它是我们所处的社会文化环境中使个体形成其特征特色的所有一切。想象界用于调节个体自身和与他者之间的关系。现实界是“三界”中最“哲学化”的内容，它类似于哲学中的“存在”，在拉康看来，认识现实界是不可能的。它无法用象征和想象等关系加以“中介化”，它是一种类似于“不可言说之物”与“无名之物”的东西。拉康所指的现实界并非客观意义上的现实世界，而是主观的个体现实界。如果回归到弗洛伊德的角度，它类似于本我的概念，即“欲望之源”。这个现实界一旦可以通过语言或象征等形式被言说，便进入了想象界和象征界范畴。它超越了意义所指所能达到的范畴。虽然现实界超出表述之外，但拉康认为，它起着十分特殊的作用，正是现实界产生了欲望的客体。

拉康的三种秩序构成理论对文艺批评和文化研究领域产生了深远的影响，阿尔都塞（Louis Althusser）正是借用这种主体与现实之间的想象性关系构建了他的意识形态批评理论。上述学说在电影领域也被广泛使用，电影与观众的关系就被许多学者认为是类似于拉康想象界中所提到的对应关系：银幕是观众和叙事中的人物的一面镜子，观众在其中寻找到自我的想象性满足。

44.2 电影精神分析学理论

44.2.1 电影精神分析学的雏形

从心理学的视角分析电影是电影理论研究中非常重要的一部分内容。早在电影发明之初于果·明斯特伯格就在这方面做出过尝试，写了一篇名为《电影：一次心理学研究》（*The Photoplay: A Psychological Study*）的文章，可惜当时的人们大多将注意力投向电影的技术和艺术等本体论层面，忽略了它的接受研究。直到五十多年后，当电影研究的重心开始从所谓“经典电影理论”转向“现代电影理论”时，明斯特伯格的文章才被再次发现，并得到了重视。精神分析对电影的介入首先得益于结构主义符号学的发展，通过符号学理论，电影内容被“文本化”，电影的构成要素被“符号化”，这些“文本”和“符号”成为精神分析学介入电影的质料。将精神分析学移植到电影研究领域首先采用的是一种类比的方式，通过将“观影主体”

与“做梦主体”、“影片”与“梦境”、“银幕”与“镜子”进行类比，精神分析学理论和概念被广泛运用于对观影主体和文本表意的研究。

44.2.2 电影精神分析学的主要内容

电影精神分析学的理论研究涉及电影的三个方面。

其一，研究“电影文本中的欲念”，即研究影片人物的无意识活动和性心理。如雷蒙·贝卢尔（Raymond Bellour）的《象征的固结》细致分析了希区柯克的影片《西北偏北》（*North by Northwest*，1959），认为影片是“俄狄浦斯情结”的再现。根据这种模式，情节就是效仿“俄狄浦斯情结”的构型：一方面是主人公的欲念，一方面则由“寻找父亲”的过程构成文本自身。主人公因此像俄狄浦斯一样，只是身份成了一名侦探。这一类型的研究倾向于把分析的重点投放到影片文本的情节模式上，认为在不同的电影故事内部往往遵循着相同的情节“驱动力”，荣格的“原型”与“母题”概念被广泛运用于这类研究。

其二，研究无意识在电影创作和欣赏过程中的作用，如劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）的论文《视觉快感和叙事性电影》（*Visual Pleasure and Narrative Cinema*）等。这里运用的是精神分析理论中的“认同机制”和“欲望的流转”。在这一部分的研究中，研究者们试图通过分析电影如何通过观影过程中的无意识作用，分析“语言”“意识形态”“菲勒斯中心主义”等如何被传递给观众，并通过“询唤”使观众在无意识的情况下产生作为“主体的认同感”，混淆电影世界与现实世界的“边界”，模糊电影主人公与观影主体（即观众）的距离，从而使观众“成为”影片中的“主角”，全情地投入影片的虚拟叙事中，并在影片中得到对“自我形象”的“想象性满足”。帕特里克·富瑞的两篇文章《凝视：观影者的受虐狂、认同与幻象》和《危险的增补与凝视的妒羡》在上述领域是极具代表性的。[①] 而穆尔维在《视觉快感和叙事性电影》中则更进一步分析了这种认同背后的潜在意识形态机制，提出：电影作为一种表象性的叙述语言和大众化的娱乐形式，最鲜明地体现着意识形态的制约。好莱坞的经典电影通过特有的修辞手段，使女性的银幕形象沦为色情的消费对象，这实际上是电影对女性创造力的压制和银幕上对女性形象的剥夺。[②]

其三，研究“电影媒体的文化功能”，这一部分内容是精神分析学对电影研究影响最大、分析最深入的一个方面。其中的代表人物和著作有让－路易·博德里（Jean-Louis Baudry）的《基本电影机器的意识形态效果》（*Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*）和麦茨的《想象的能指》。依据拉康的镜像阶段理论，博德里认为，摄影机透镜成像与人的视觉的相似，以及观影机制与镜式情境的相似，即想象的二元关系，都使银幕与镜子相似。银幕就是一面隐喻性的“镜子”。观影主体因此也就成为先验主体（影像既是主体的想象，

---

① 详见［法］克里斯蒂安·麦茨、吉尔·德勒兹等著，吴琼编：《凝视的快感：电影文本的精神分析》，第 62 ~ 118 页，中国人民大学出版社 2005 年版。

② 参见李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，第 635 ~ 636 页，生活·读书·新知三联书店 2006 年版。

又促动着主体的想象）。影像作为想象中的世界，因为银幕与现实世界分离，观影主体通过影像这一被整合的中介看到并认同那个想象的世界。被电影戏拟的“现实”因而首先是“自我”的现实。由于影像是“被赋予含义的某个世界的影像”，摄影机又取代了主体的中心位置，观影主体在观影活动中便存在双重认同：第一层面认同于影像中的世界；第二层面认同于被放置于先验主体位置的摄影机。摄影机构造并规定这个世界中的客体。因此，观者与其说是与再现之物认同，不如说是与安排景观使其可见的摄影机认同，正是这个“缺席的主体”迫使观者看到它所看到的东西。[①]

44.2.3 麦茨的《想象的能指》

1975 年 5 月，法国综合性理论刊物《传播》第 2 卷第 3 期（许多后来的引用者干脆直接将其称为《传播 23》）以“电影精神分析学与电影”为主题发表一系列文章，标志法国电影研究进入结构主义符号学和精神分析学相结合的阶段。麦茨的《想象的能指》一书以弗洛伊德和雅克·拉康的精神分析学原理和模式为依据，结合电影符号学，全面解释了电影机制、主体观看过程和主体创作过程的心理学，是精神分析学电影理论的代表作。

麦茨在文集《想象的能指》中，依据拉康的“任何混淆想象与现实的镜式情境都能构成镜像体验”的理论，全面阐释了电影机制和观影过程。他认为，电影具有一个想象的能指——现实通过影像这一中介将它的镜像在银幕上放映，好像它就在那里的样子。因此，观影过程就是一个复杂的辩证过程。“要理解一部虚构影片，我必须一时并同时认同：人物（= 想象的过程），人物因此可能从我所掌握的全部理解方式的类比投射中获益；一时并同时，我又不认同他（= 返归现实），因虚构便以这种条件被理解（= 作为象征）：这就是现实的幻象。同样地，要理解一部影片（任何影片），我必须把被摄对象作为‘缺席’来理解，把它的照片作为‘在场’来理解，把这种‘缺席的在场’作为意义来理解。”这即是说，理解必须在想象秩序中将两种并非同一的实体（缺席 / 在场，人物 / 观影者）视为同一。麦茨部分同意博德里关于电影与梦具有相同的“退行状态”（影院的黑暗、观者的消极不动及光影的催眠效果，导致继发过程、现实原则让位给初始过程、快乐原则）的理论，但他侧重认为，电影通过组织影像成为虚构引发并强化观影主体的似梦退行状态，进而实现认同。“虚构电影在制造出使我们隐蔽与不负责任的区域超载的声象的同时，也唤起我们的易感性而抑制我们的行动。”而且，虚构电影与梦采用相同的方法，即“再度校正”，来伪装可能唤醒主体及其继发过程（返回现实）的暴烈状态。“再度校正”，如弗洛伊德指出，只是多种力量中的一种，而且不是主要力量，在电影的制作与知觉中成为一种无所不在的支配力量，正是这种力量编织了心智结构自身。再度校正通过圈出其轮廓，通过确认其不与主体期待冲突，通过把现实的变形版本转换成有条不紊的虚构使之不像是虚构，从而把主体留在梦 / 电影的世界中。[②]

---

① 详见《基本电影机器的意识形态效果》一文，收录于李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，生活·读书·新知三联书店 2006 年版。

② 详见［法］克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指：精神分析与电影》，中国广播电视出版社 2006 年版。

44.2.4 电影精神分析学的发展及影响

70 年代以来，精神分析学电影理论在西方产生了重要影响并衍生出了许多新的理论批评形态，如法国理论家阿尔都塞和评论家让－路易·博德里提倡的把精神分析学与意识形态理论结合起来的意识形态电影理论，英国电影研究家劳拉·穆尔维把精神分析学、符号学和女权主义结合起来的女权主义电影理论。

在本章的最后，再简要地介绍一位流行于欧美文化研究领域的学者——斯拉沃热·齐泽克。齐泽克是一位睿智的文化批评学者，凭借对雅克·拉康和 19 世纪德国唯心主义理论（如黑格尔）的独特理解，他把关注的范围延伸到了当代文化的各个领域。齐泽克的著述颇丰，其中也不乏关于电影这一大众传媒类型的分析文字，如《不敢问希区柯克，那就问拉康吧》（*Everything You Always Wanted to Know About Lacan But Afraid to Ask Hitchcock*）、《真实眼泪的恐怖：理论和后理论之间的基耶斯洛夫斯基》（*The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*）等等。齐泽克的高明之处在于他善于将最高雅的文化与最低俗的文化主题以精湛的技巧、流行百科全书的方式结合起来。通过来自大众文化的例子，齐泽克把读者们带入大量拉康的概念中（如“真实”“凝视”“征像人”等）。譬如他用斯皮尔伯格的《太阳帝国》来谈论“对真实的应答”，用麦克尔·芒恩的《捕手》来谈论邪恶的“凝视”（以上两例见 *Looking Away: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*），用罗西里尼的电影来讨论拉康的自杀式“行动”观念，用大卫·林奇的《象人》来讨论后现代的“男根”之失，根据 20 世纪 50 年代的黑色电影中的致命女人来讨论作为男人“征兆”的女人（以上三例见 *Ecrits: A Selection*）。[①]

“凝视”（gaze）一直是精神分析学者用于解读电影的一个重要概念，在拉康的理论中，“凝视”是客体发出的，因而正好与我们的眼睛相对立。齐泽克批判性地发展了“凝视”的概念，按照他的说法，“观看客体的眼睛在主体一边，而凝视则在客体一边。当我观看客体时，客体也总是在凝视着我，并且是从一个我看不见的点凝视着我”[②]。

对于“凝视”的概念，中国诗人卞之琳在其诗篇《断章》中早有深刻的阐述：

> 你在桥上看风景，
> 看风景的人在楼上看你。
> 明月装饰了你的窗子，
> 你装饰了别人的梦。

而齐泽克通过对色情片、美国怀旧电影以及蒙太奇的分析说明了凝视的三种不同情况。齐泽克认为，观看色情片时“客体不是以同等的身份向我们发出凝视——只有我们在看他们，

---

① 详见［美］瑞克斯·巴特勒：《齐泽克宝典》，第 9 ~ 10 页，江苏人民出版社 2007 年版。

② ［斯洛文尼亚］斯拉沃热·齐泽克：《斜视》，转引自陈犀禾等编译的文章《凝视研究》，载《当代电影》2008 年 9 月刊，第 108 页。

而他们只是被我们观看……在色情片中‘他者’（银幕演员）占据了真正的主体位置，是他/她唤醒了我们的性意识，而作为观众的我们则被降低为一种被麻痹的‘凝视—客体’”。与色情片中作为对象的凝视落在观众身上相反的是怀旧电影。齐泽克以20世纪40年代的美国黑色电影为例，说明了在怀旧电影中我们看到的是“‘他者’的凝视，也就是说，有那么一个神秘的观赏者，是他在观看，我们只不过处于他的位置，借用了他的眼光。怀旧电影没有满足主体的眼睛与对象的凝视之间的对立，更准确地说，‘怀旧对象的功能正是掩盖了眼睛与凝视之间的对立关系’”。齐泽克进一步阐释说，蒙太奇则提供了与以上完全不同的一种类型的凝视状态。他指出“蒙太奇并没有提供一个确定的观看对象，但我们还是从这些彼此独立的剪辑画面上看到了一些东西，可见对象也没有完全消失，而是变成了‘凝视’”。通过对色情电影、怀旧电影和电影蒙太奇的研究，齐泽克使精神分析学中凝视的概念全方位地介入了电影文本的读解和研究领域。[①]

思考题

（1）回忆一下自己最近做过的一个梦，想想它是否和你近期的现实生活中的压力、欲望或经历有某种内在关联性。

（2）尝试使用精神分析学的视角解读电影《太阳照常升起》。

参考书目

杨远婴、徐建生主编：《外国电影批评文选》，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2014年版。

李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，生活·读书·新知三联书店2006年版。

［美］达德利·安德鲁：《经典电影理论导论》，李伟峰译，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2013年版。

杨远婴主编：《电影理论读本》，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2012年版。

戴锦华：《电影理论与批评》，北京大学出版社2007年版。

［美］瑞克斯·巴特勒：《齐泽克宝典》，胡大平等译，江苏人民出版社2007年版。

［法］克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，王志敏译，中国广播电视出版社2006年版。

［法］克里斯蒂安·麦茨、吉尔·德勒兹等著，吴琼编：《凝视的快感：电影文本的精神分析》，中国人民大学出版社2005年版。

陆扬：《精神分析文论》，山东教育出版社1998年版。

［奥地利］弗洛伊德：《精神分析引论》，高觉敷译，商务印书馆1984年版。

① 以上论述详见［斯洛文尼亚］斯拉沃热·齐泽克：《斜视》，转引自陈犀禾等编译的文章《凝视研究》，载《当代电影》2008年9月，第108页。

第 45 章

性别研究

45.1 电影性别学概述

所有电影都是由人——演员饰演的角色构成，即便是没有人的空镜头，其中也会蕴含人的情绪、视点和感受。无论个体的人，还是人与人的关系，包括爱情、家庭伦理，再逐步扩展到社会联系，以及今天全球化的民族和国家之间的普遍交流，其间都有身份的意识和观念。比如我们每个人都有身份证，性别、出生时间、注册地点以及颁证机关组成了其基本信息，这些信息又都转成必要的数据，蕴含制度规定的含义。社会、文化和历史会框定我们的多重身份，而西方电影研究最注重的几个身份的层面，是以政治地位划分的阶级、经济范畴的阶层、人种学上的种族、男女身份的性别，以及历史、政治和文化因素相渗透而形成的国别和民族等。现在逐渐被接受的一种西方观点是：社会、文化和历史都是一种权利关系渗透下的建制和构造物。电影作为 20 世纪的一项新发明，从一种娱乐手段，发展为一种叙事艺术，同时成就了一种媒介的表达与再现，这些功能都会应和着时代和社会的变迁。如今作为通俗流行文化典型代表的电影，更是深刻受到时代的影响，打上了特定时期的烙印。

2008 年美国的选举一度出现“要么选出黑人总统，要么选出女人副总统”的局面。回顾从 20 世纪 20 年代以来的美国第二波女性主义运动，女性开始获得选举权，到 60 年代的公民平权运动、黑人获得选举权，不到一百年的时间，民主进程就可以发生如此大的变局。多种族、多身份、两性平等共处的格局也是一步步争取得来的。而“已婚白种异性恋男人高于其他一切”的家庭及其他社会的基本建制结构和单位，似乎也在美国民主和人权的变革中发生了一系列的变化。通俗流行的电影是时代精神的最佳折射和反映。

电影学研究中比较受关注的一种方法或者说角度，就是电影性别学，围绕这个议题经常被提及的两个概念就是生理性别（sexuality）和社会性别（gender）。前者广义的意思是性行为，即性呈现时的情况和状态；第二个更为普遍的意思是指性倾向。社会性别是指人在对应生理

性别内在欲望的基础上，一些外在的行为，如气质、穿着、言语等表征，由此对应产生的两个概念是男性阳刚和女性阴柔的特质。

如果我们关注历史和文化的演进过程，会发现西方社会一直盛行异性恋高于同性恋或者其他性向，男性阳刚高于女性阴柔等一套符合西方传统价值的观念，即“已婚的异性恋父权制，男人高于女人，白人高于有色人，性只是为了繁衍生殖的目的”作为绝对中心的性别学理论。今天的性别学理论结合了后现代和解构主义的一些学术成果，主要思考讨论的问题包括女性主义、有色人种族、同性恋、非异性恋的酷儿，以及其他少数族裔的群体特质等。

伴随一些相关语汇的生成，美国电影对于性别学的探索，经历了从早期婚内性行为和婚外性行为的二元分法，到20世纪初期以来的异性恋与同性恋的二元对立，中间经过了女性主义运动、黑人平权运动，再到同性恋运动，以及20世纪80年代面临艾滋病危机的时期。至1985年，美国著名影星洛克·赫德森（Rock Hudson）被报道染上了艾滋病，美国政府和美国社会才开始正视这一疾病，此前社会对这种疾病是漠不关心的。这样，众多非异性恋的，包括了许许多多其他身份的人也被考虑进来。由生理因素、情感因素、社会因素形成的性别身份呈现更为复杂多样，也更人性的状态，促使这些人群力图排除社会的歧视和敌对。于是，一些行动主义者开始使用“酷儿”（queer）这个词，来涵盖更多不同的性别身份和行为的多样性。如今它成了一个集合名词，整合了LGBT（Lesbian、Gay、Bisexual、Transgender）——女同性恋、男同性恋、双性恋，以及变性恋——此外还有易装者、转性人、不同种族通婚者、残疾人的性、施虐受虐的性等，跨越了异性恋和同性恋，融合了不同民族、不同宗教信仰、不同人生理念的出发和归属的观点。甚至一些异性恋者也被归入其中，名为“异性恋酷儿”（straight queer）。“酷儿”这个词试图涵盖一度被边缘化的丰富多样的族群，鼓励其集合起来为了共同的平等自由的政治权利而抗争。这样，一个原本被主流社会用来唾弃和压制非异性恋身份人的贬义词，获得了新生。

伴随着酷儿游行示威运动的展开，加拿大以及欧洲一些国家开始讨论什么是“酷儿理论”。他们初步的结论是，首先要充分认知在异性恋和同性恋之外的各种性欲和身份的分野，然后在理论上指出，性是流动的，是社会构造的产物。他们继承了生物学家阿尔弗雷德·金赛和心理学家西格蒙德·弗洛伊德的人类性欲差异性学说，进一步指出性欲不是非此即彼、二元对立的，而是在特定的条件和社会影响下有所变化的、不确定的。依据这样一条思维线索，关注人类学的酷儿思想家们，开始考证人的性别身份和欲望是如何依据社会因素建构起来的，包括在什么样的历史时间和地点，社会对人类性别身份和欲望会有什么样的表述和理解。法国著名的历史学家福柯在他的著作中陈述道：事实上，西方文化所承载的性别身份和欲望说不是依靠强迫的手段来加以控制的，更多是通过它的话语表达来维持并延续的。这样看来，一些社会文化的机构和建制，比如宗教、医学、法律，甚至好莱坞的电影，就形成了这套关于性别身份和欲望的话语表达。社会文化正是以这样的话语机制来左右人们对此问题的认同和理解。他们同时吸收了“坎普”（camp）学说中角色扮演的概念，分析了社会性别和生理性别也是一种扮演行为，并不是个人身份的本质构成。这样，酷儿理论就在根本上动摇了传

统的中心说。

这门学科也是基于性别政治学的聚合而发展起来的，其中涉及了种族、阶级、社会性别和生理性别的研究，也可并入后结构主义和后现代主义的学术潮流的谈论范畴。这股潮流和趋势质疑了一切基于欲望、身份的既定分类，动摇了其传统的、牢固不化的基础。这个重新被定义和阐释的“queer”，大约从 20 世纪 90 年代开始揭开了新的话语机制，酷儿理论也开始检验整个人类的性别身份和欲望的发展史。该理论促使我们去审视异性恋的或非异性恋的性别身份和欲望，目的是解构并颠覆父权制男性中心主义的传统社会结构建制，打破它所维系的占统治地位的僵化观念。人类社会不应该只有一种性别身份和欲望观念——已婚的白人异性恋关系当中男人高于女人，性只是为了生殖和繁衍——是正常的和值得推崇的。更重要的是，酷儿理论帮助我们认识并理解各种已经应用或者正在应用于认知性别身份和欲望的概念、角度、意象和话语。特别是酷儿电影的理论研究更推动我们去看待并发现，这些关于人类性别身份和欲望的概念、角度、意象和话语是如何影响到电影的，以及已经拍摄、正在拍摄和将要拍摄的酷儿电影又如何来引导人们对这些现象的认识。

美国酷儿理论学者朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）说过：“社会性别（gender）本来就是一场没有原本（original），只有摹本（copy）的表演（performance），是社会人为的建构。自从出生开始，我们便被赋予特定的性别身份，通过教育和学习，不断重复演练合乎性别类型要求的意识与行为，这是一种模拟、生产和再现的过程，犹如扮装（drag），穷其一生努力演好一个特定性别的角色。换句话说，是我们先预设了性别的界分，然后才付诸实行，以反复的演绎强化性别的模式，逐渐使之牢不可破，根深蒂固，成为社会规律。”国内知名性学家和社会学家李银河也说过：“Queer 并不是一个新的固定‘性别主体’的标签，而是提供了一个本体论的类型，它与现代主义话语中的两分核心相对立。它抛开了单一的、永久的和连续性的‘自我’，以这样一种自我的概念取而代之：它是表演性的、可变的、不连续的和过程性的，是由不断的重复和不断为它赋予新形式的行为建构而成的。……巴特勒的思想被人称作激进的福柯主义，它被认为是一种新的哲学行为论，其中没有实存（being），只有行为（doing）。”①

45.2 女性主义及其发展趋势

英国学者克莱尔·约翰斯顿（Clare Johnston）1973 年发表的《作为对抗电影的女性电影》（*Women's Cinema as Counter-Cinema*）和劳拉·穆尔维 1975 年发表的《视觉快感和叙事性电影》被认为是女性主义电影理论的开山之作。

约翰斯顿提出的观点是，“女性”的意象可以分析理解成一次结构、一个代码、一种传统，它代表的是针对男人才能产生出来的意识形态的“意义”。女性相对于自身的参照是毫无意义的：尽管女性作为一道景观在电影里得到了大量的强调，但女性只是负面消极地被表现为“非

① [美] 葛尔·罗宾等：《酷儿理论》，李银河译，文化艺术出版社 2003 年版。

男人”。而女性作为女性很大程度上在电影的文本里是缺席的。这是一次很重要的理论基点的变向和转移。过去将电影理解为对现实的反映和折射，而现在却把电影看成是极具意识形态意味的、对现实的特别建构。经典电影从来就不展示影片生产的意义，而是将影片的特点和意义掩盖在意识形态的后面，经典电影的叙事把女性作为自然的、现实的、具有吸引力的、被结构好的意象呈现出来，这就是经典电影的幻象主义实质。

劳拉·穆尔维借助精神分析来理解好莱坞电影的幻觉。她联系弗洛伊德关于人的本能驱动力学说，认为看的欲望——“窥视欲”是观众维持着对银幕的好奇和兴趣的动力。穆尔维进一步阐释说，经典电影通过把窥淫癖和自恋欲很好地结构在影片的故事和人物形象里，以此激发观众观看的欲望。观众窥淫的视觉快感是通过把剧中人当作欲望的客体目标来观看而获得的，而自恋式的视觉快感则是通过对剧中人的形象产生的身份认同来实现的。穆尔维在分析了经典好莱坞影片之后，看到了所有的观看都集结于主体男性的视点，顺导着男性的欲望，而客体女性则成为一个被动的欲望目标，影片叙事的机制和激发快感的方式都是以男性父权制为中心。这样一来，观众的观看视点被迫和电影里的男主人公一致并对其认同。电影在三个方面（摄影机、剧中人和观众）的视点都把女性客体化了，女性直接成为欲望目标，成为窥视对象，成为被观看的物化了的景观。正是在揭示了经典好莱坞电影作为构造物的密码后，一些女性主义实践者提出了要创造女性主体，并且通过形式的实验来发展新的电影语言，制造某种“对抗电影”。

穆尔维指出，传统的好莱坞叙事电影所使用的方法和技巧限制了电影创作者，使得他们只能运用固定的模式和惯例将女性置于一种从属、被动的位置，其结果也使得女性的角色局限为欲望的目标。穆尔维批评了这类狭隘的角色，并分析道，要改变女性在电影里的位置，就需要采用革命性的视点去观看电影。比较好的做法是拒绝电影的观看快感，把女性从客体目标，从窥视快感的提供者中剔除出来，这样就能把“她”从电影里派定的狭窄框架里解放出来。女性主义电影创作的实践可以直接参照借鉴的就是先锋派新观念的传统：形式上的积极实验和内容上的激进大胆。创造女性主体，发展新的语言，这是早期女性电影理论的核心所在。但这种新的对抗电影如何做到回避经典电影的常规和传统，而同女性主义者的视点和态度保持一致呢？

像穆尔维和萨莉·波特（Sally Potter）这样的电影人，对电影理论和实践都感兴趣。她们认为两者结合才会产生新的女性主义电影语言。先锋电影就是她们这些想法的理想载体，因为先锋电影打破了主流电影中的普通原则和常规。先锋电影政治的/无政府主义者的本质使得它能够将虚构和纪录并用，这是有别于传统现实主义的另类形式。穆尔维的文章《电影、女性主义和先锋派》（1979）就探索了这种关系，并表明虚构和纪录这两种电影形式可以互惠互利，对同样的目标都能起到作用。比方说，穆尔维的电影尽量回避任何为男性观众来结构电影的意识，同时反对电影再现女性时的缺失。穆尔维将自己的理论付诸实践，从而提供一种另类的电影，她的电影汇合了先锋派、情节剧和精神分析理论。其创新之处在于：快感和相关的情结并不是源自身份认同、叙事张力或者欲望化的女性特征，而是来自对镜头奇特

而且新颖的运用，对景观和人体的陌生取景方法，以及对观众设定的要求——迫使他们去整合不同的元素。

这种理论和实践的结合，其代表作产生了正反两方面不同的影响。劳拉·穆尔维和她的丈夫，英国另外一位著名的电影理论家彼得·沃伦拍摄了一部先锋实验电影《斯芬克斯之谜》（*Riddles of the Sphinx*，1977），主要内容是通过母亲的角色来探讨女性发言权的缺失问题。这部作品由于是一次理论指导下的拍摄，注重形式上的革命实验，而忽略了一般观众的常规观片心理和机制，疏远了普通观众。

女性主义最初对电影的主张便是自觉独立于主流电影。在 20 世纪 70 年代初期，大家关注的焦点是影片和媒质的再现。进入 20 世纪 80 年代以来，人们开始沸沸扬扬地讨论应该争取更多的观众去理解女性主义者的观点和策略。一些女性主义者表示说，拒绝主流电影的快感这种想法，会使女性主义电影人同观众之间的距离疏远。为实现女性主义者目标的先锋电影，因颠覆了主流电影的符码和常规，而很难被大多数观众理解。许多先锋电影被冠以“晦涩”之名而只吸引了少数对“艺术电影”比较熟悉的观众。一些女性主义者觉得先锋电影过于精英化，而广大的女性观众很难对它们产生兴趣。她们认为穆尔维和约翰斯顿的理论只是有益于女性主义电影理论的发展，而不应该是关于如何制作女性主义电影的指导。另一派别理论的代表人物安·卡普兰就指出，用大家熟悉并且认可的电影常规手法来解释主流电影里的“现实主义”是建构出来的，这样做会更有实际效果。女性主义电影理论和实践从它的早期直到 20 世纪 80 年代初期，一直充满各种意识形态交织的斗争。电影理论分析出主流电影运用的父权主义的常规手法，而电影实践在具体运作中就能打破这些原则。

20 世纪 80 年代早期的时候，还有一些女性主义者提倡对抗电影和解构性电影。其观点就是消解电影的主导形式，观众应该变得更积极而不是被动，同时主动学习，丰富感受层面，而不仅仅是从安排好的叙事中获得快感。女性主义的对抗电影可以被分为三种类型：第一类就是那些审视女性声音缺失，揭示女性在阳具中心主义的语言和意象系统里的边缘性的电影；第二类电影有一些共性，就是都运用拉康的精神分析理论，并且证明女性是作为空洞的载体被利用，只是男性声音的延续；最后一类就是那些关注把女性写进历史，描述女性社会身份问题的电影。当然，这几类电影都拒绝主流，对抗常规，其结果就是疏远观众。

20 世纪 90 年代一些亮眼的女性主义作品也打破了传统经典电影的视听规则、性别配置和感情认同。像《末路狂花》（*Thelma & Louise*，1991）表现了两位美国家庭主妇塞尔玛和路易斯冲破男权的压迫，以驱车奔向峡谷的大深渊来宣布对不公平社会的反抗。澳大利亚简·坎皮恩的《钢琴课》（*The Piano*，1993）描绘一个借助于音乐和钢琴来确立自我身份的女性，为此她也付出了巨大的代价，包括性上对邻居的妥协，丈夫对她切手指的肉体惩罚。关锦鹏在《阮玲玉》中以一种男性导演的视点去触摸 20 世纪 30 年代上海女明星的坎坷身世，通过让张曼玉出场的影像文本，阮玲玉主演的电影文本，以及现实中对同时代的黎莉莉和陈燕燕采访相交，在时空交错的立体交叉中，捕捉并还原了一个多声部的复调阐释下的尽可能客观的女性形象。法国女导演克莱尔·德尼在《佳作》（*Beau travail*，又译《军中禁恋》）中反过来对男性世界

透露出兴趣，大胆地展示了男性游泳，淋浴，甚至正面暴露的场景，但却不是有意将男性置于被动客体的位置，同时她也在努力消解其中性的成分，特别是有一段避开男性身体的展示，而改为对准晾着的袜子和衬衣的推拉镜头，从而也避免将男性肉体作为欲望目标而加以物化。她把这种男性形象的欲望表达消融在非洲开阔而且美丽的地理环境中，呈现为同样静寂而自然的景观。这种做法没有把男性作为消费的欲望和客体目标，而力图通过类似呈现自然景观的效果，消解具有反向的对抗性窥视色彩。

西方女性主义的解放和女性电影的创作经历了起伏后重新得到确认。英国著名的女性主义作家弗吉尼亚·伍尔夫曾在《一间自己的屋子》[①]一书中探讨过，人的思想的最高境界及创作意识的极致是雌雄同体的。所谓雌雄同体，便是男女两性的整体结合，无论身体的感应还是思维能力的拓展，最理想的状态是雌雄两性的共同拥有，融合无间，在雄性的因素中有阴柔的特质，在阴性的元素里有阳刚的属性。

西方女权运动一直持续发展，从最初确立女性的独立身份和位置，争取经济和政治上的平等地位，到打破种族隔离，争取同性恋权益的变革，以及到今日的接纳一切社会传统主流价值之外的多元包容并存的酷儿主张。其中代表人物英国的女性主义理论家和电影作者萨莉·波特也走过了这样一段旅程。早期她提倡对抗电影和解构电影，消除男权的主导视点，并且消除将女性置于被窥视的客体的快感原则，然后她又拍摄了《奥兰多》（1992）。

该片根据弗吉利亚·伍尔夫的同名小说改编。奥兰多从伊丽莎白时代一直到伍尔夫原小说搁笔的“现时”1928年，作了一次穿越400年时空和改变性别的奇妙旅行。萨莉·波特试图通过这种雌雄同体的特质构成，从宏大命题出发，落实到细微的情感体验，通过反省历史和现实对个体形成的体制惯性的压迫，得出一种实现个人自由的理想情境的结论：人只有平衡于男女两性的状态下，才可以达至某种理想的协调。而在《探戈课》（1997）中，萨莉并没有只体现舞蹈中女人认识自己和对方的过程，而是在男人和女人和谐共处的基础上，思考女性如何在男性世界中定位自己的问题。影片最后部分，安排了一段萨莉与男主人公及另外两位男舞者的四人探戈。黑白摄影的光效完美地展现了三位男士围绕着萨莉的对舞、旋转与相互交错。西方女性主义的从对抗到协调和谐的主张似乎应和了中国自古就有的这种两性和谐关系下凸现女性特质的哲学主张和美学主张。这也成为性别身份探求演进的一种趋势，即在彼此存在的基础上，尊重差异，谋求平等和谐的共处。

《奥兰多》剧照

①［英］弗吉尼亚·伍尔夫：《一间自己的屋子》，王还译，上海人民出版社2008年版。

45.3 同性恋电影

早在电影发明初期，爱迪生拍摄了一部名为《亲吻》的电影，其中一个镜头是男演员亲吻女演员。这就确立了此后电影中所包含的浪漫男女情节，而且绝对是白人男性父权制为主导。早期的电影差不多默认异性恋不仅比别的性倾向要好得多，而且几乎认定这是唯一正常的性倾向，由此也奠定了好莱坞强有力的异性恋霸权主义的基础。观众由此也顺从并认同这样的性欲身份，也从不对此产生怀疑，觉得所有人都应该如此，这才是自然的选择，而不可能有别的选择可能。在 1895 年电影诞生的这一年，爱迪生制作了一部短片《快乐的兄弟》（*The Gay Brothers*）。影片的场景表现的是两位男子伴随着留声机中的音乐，拥抱着共舞。当然，电影史学家们无从认定其中就具有同性恋的意味。而且英文“gay”这个单词，在那样的年代，还不具备同性恋特指的意思。它只是包含“高兴”的意思，只是演进到了后来，才成为男同性恋的代名词。

所有的电影个案都说明，为了建构“看得见”的性欲，角色必须“表演”自己的欲望：人物之间身体上的亲密，或者有这样的明确意向。电影中的异性恋必然通过一系列行为来塑造生活的模式：比如说一个男人盛赞女人的美，或者女人把自己丈夫的照片放在桌上。这种公开的示范和表达，以及父权制对社会性别的要求，使得电影中势必对人的发型、衣着、装扮和举止做派都有了规范化的限制。比如异性恋男人就应该强悍、勇猛、果断，要留短发，穿长裤；而异性恋女人往往就被赋予温顺、贤良、文静等屈从性特征，还要留长发，穿裙子。

因为上述异性恋主导表达位置的确立，所以最初银幕上都避免直接正面表现同性恋者形象，也不可能表现同性恋的亲密举动。同性恋呈现出某种“不可见”的状态。早期的电影塑造出来的是一些相对于异性恋所表现出来的某种错位和不“自然”。这样一种俗套化的刻板形象，也就是将同性恋男人表现为脂粉气或曰女子气的男人，在西方语汇里称为 sissies 或者 pansies。而同性恋的女人就表现为强悍的女人，或名男人婆，西方的语汇称为 butches 或者 bull dyke。一些西部搞笑片就采取了这样的做法。早期的女子气的男人可以在《矿工阿尔基》（*Algie, the Miner*，1912）、《农夫》（*The Soilers*，1923）和《西去的流浪者》（*Wanderer of the West*，1927）中找到。

默片时期关于同性恋角色的最为典型的表现方法，即“性别倒错模式”。例如，《佛罗里达魔法》（*A Florida Enchantment*，1914）讲述了女性角色在吃了富有魔力的变性种子后，变成了穿长裤，追逐女人的好色之徒。而男人在吃了这样的变性种子后，就变成了女人，疯狂追逐男人。当有着不同性欲取向的怪异人士出现在银幕上时，他们都是一些小角色，或者只是一个玩笑和噱头。这些形象从某种角度上来说，与常规主流想法不一样，而且性别身份的错位往往为人物之间增加了笑料和关系的曲折变化，因此也得到了当局的默许。当然，默片时期的有些电影也表现了一类同性社团的男性情谊。比如两位军官在《肉体与恶魔》（*Flesh and the Devil*，1926）中相互拥抱，《翼》（*Wings*，1927）中一名飞行员亲吻着他的战友，做临终的告别。但是严格来说，这些电影出发点都不是为了表现同性恋的关系，而是强化所谓更具男性阳刚特质的感情和形象。

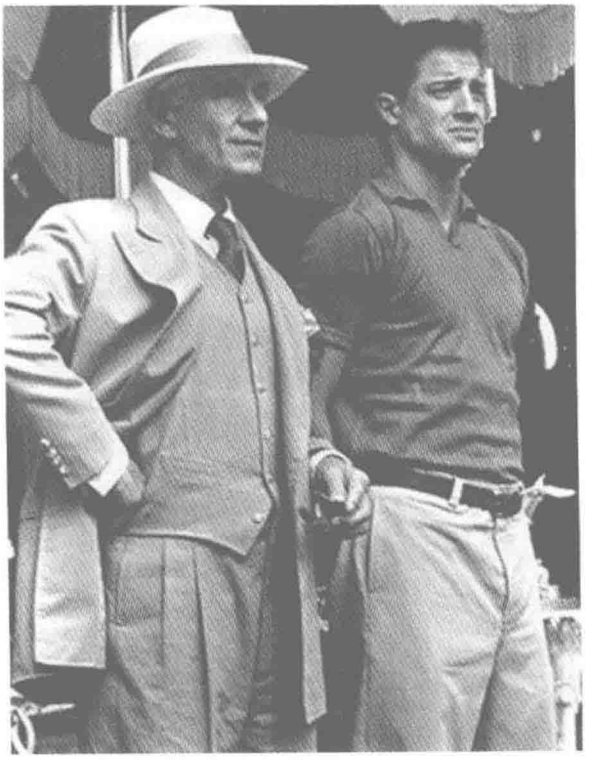
好莱坞的电影之所以总是呈现那些关于性别倒错的陈词滥调的歪曲形象，最重要的原因是美国联邦政府和地方政府都禁止以直截了当的方式来表现同性恋。为了恪守好莱坞的审查法（1930年制订，1934年进一步强化），那些定义为“性变态”的形象是严禁在银幕上直接呈现的，大制片厂这种受束缚的创作状况持续了差不多30年之久。虽然法令规定不能够直接表现同性恋者的欲望，但有的电影人还是希望保留这样的配角，所以他们就翻来覆去地去塑造概念化、笑料式的非男非女的丑化人物。好莱坞一时出现了这类形象的演员专业户，如男演员爱德华·埃弗雷特·霍顿、弗兰克林·潘伯恩、格拉迪·苏顿，他们的职业就是扮演卡通似的定型化人物，作品有《快乐的离婚者》（*The Gay Divorcee*，1934）、《简易生活》（*Easy Living*，1937）、《起航》（*Anchors Aweigh*，1945）等。同样的，一些女演员像霍普·爱默森、阿格纳斯·莫莉赫则专门扮演准女同性恋的角色，比如监狱长、老处女等。换句话说，好莱坞电影只是展示想象中的表面形象，而不是深入人物内部的真实状态来反映同性恋者的形象。这样一来，所塑造的人物和场景并不能描绘真实的同性恋，而更多呈现出怪异另类的特质。这些段落和人物只是用来引人发笑。这种怪异的性别状态的混合，目的是为了突出邪恶的一面，塑造这些角色也是为了强化他们在悬疑惊悚片中的坏人品性，例证可见《蝴蝶梦》（*Rebecca*，1940）、《罗拉秘史》（*Laura*，1944），恐怖电影《弗兰肯斯坦的新娘》（*The Bride of Frankenstein*，1935）、《吸血鬼的女儿》（*Dracula's Daughter*，1936），以及影片《蓄谋破坏》（*Saboteur*，1942）和《精神病患者》（1960）。

1934年《海斯法典》生效以后，通过颁发审查通行证来加强对好莱坞电影中关于性和暴力的表达尺度的管理。同性恋被归类为“变态”而严格加以禁止。于是就出现了所谓的“含蓄的同性恋”现象，《西尔维亚·斯嘉丽》（*Sylvia Scarlett*，1935）就是一个很好的例子。正如莎士比亚的许多戏剧都有男女互相易装改变性别一样，这部电影也是主人公通过不断改变自己的性别身份而引发一系列的错爱笑话。凯瑟琳·赫本扮演一位男子，从而引起男人和女人对实际的她和装扮的“他”产生了爱慕。就这样，影片表面上根本不提及同性恋，而在性别游戏的幌子下，顺利通过了电影审查。

“二战”前后，美国人更加开放地讨论和对待性的话题。尤其是金赛博士1948年出版的《男性性行为》一书，通过他调查的数据显示，美国有37%的男性有过同性性行为，现在一般认为被确认为非异性恋者占人口的5%到10%的比例。同性之间的交往显得更为敏感。电影中就绝少表现同性之间的任何合理的亲密行为。著名的戏剧家田纳西·威廉斯的一系列作品被改编为电影，其中很多涉及了性话题，探索了人类很多复杂的性状态，更多是压抑和扭曲，比如《欲望号街车》（1951）中马龙·白兰度的角色，《热铁皮屋顶上的猫》（1958）中的保罗·纽曼饰演的男主人公，他们的同性恋意味都被隐匿起来。《夏日痴魂》（*Suddenly, Last Summer*，1959）当中，伊丽莎白·泰勒饰演的人物被她的同性恋表哥塞巴斯蒂安作为引诱男人的诱饵。这个同性恋形象始终不能完整地出现在银幕上，最后他被受到他侵扰的一群男人殴打致死。这一时期，很多委婉地涉及同性恋主题或者形象的电影，都因为审查制度而调整删改，从而使同性恋形象隐匿起来，即使故事和人物的情境和逻辑因此变得生硬。如《茶

与同情》（*Tea and Sympathy*，1956）中，一位少年本为同性恋，成片却变成他因缺乏男子气概而被异性恋同学欺负。比利·怀尔德的《失去的周末》（*The Lost Weekend*，1945）中的男同性恋内容则完全从银幕上剔除，男主人公苦恼只因他是一个酒鬼。而之后的《热情似火》（*Some Like It Hot*，1959）中，同性恋的话题则变成了易装游戏和“没人是完美的”的玩笑话。此外，几乎凡是涉及同性恋情感的主人公都是以惨剧收场。比如《孩子的时刻》（*The Children's Hour*，1961）中私立学校的女教师因愧疚上吊自杀，《建议与同意》（1962）中一位颇有前途的政治人物因丑闻即将揭露而举刀杀人。许多电影在潜在涉及同性恋题材的时候，都是把它作为悲剧的引发点——暴力、犯罪、耻辱，最后的结局几乎都是同性恋者自杀。

通过一些过去电影人的访谈，我们可以看到，所有的电影人都在与好莱坞的制片厂制度相磨合，因为有《海斯法典》的相关限制和禁令，一些非异性恋的电影人都不曾在电影银幕上直接大胆地表达同性恋的欲望。为了维持他们在事业上的处境，他们编、导、演以及制片的都是异性恋的爱情故事。尽管如此，他们的作品当中还是经常会留下一些蛛丝马迹。著名导演詹姆斯·威尔（James Whale）就是一个典型的例子。他的电影包括《弗兰肯斯坦》（*Frankenstein*，1931）、《故宅黑屋》（*The Old Dark House*，1932）、《隐形人》（*The Invisible Man*，1933），以及《弗兰肯斯坦的新娘》。这些影片潜藏了很多这样的段落，今天可以明显看出是对当时所谓的异性恋社会及其结构的某种批判和嘲讽，对纯粹以异性恋为基础的权威、道德和社会传统提出了不同的看法。詹姆斯·威尔也因在自己的电影里明显融进了一些自己非异性恋的认知，而付出了代价。尽管他的电影很卖座，但是在 20 世纪 40 年代以后，他在创作上开始遭到禁锢，最终淡出影坛。1998 年重新发掘对导演的认识的电影《众神与恶魔》（*Gods and Monsters*）在三个层面构成了新意：一是对詹姆斯·威尔经典影片的重新解构，二是詹姆斯·威尔本人历史的真实呈现，三是以他作为名人的生平来突出同性恋正面形象，以此消除遮蔽在现实表述的阴影下或处于视野之外的状况。



《众神与恶魔》剧照

对同性恋身份的自觉意识，这一点和早期女性主义理论的研究是一致的，这也引发了许多类似的“重新发现”，比如关注俄国作曲家彼得·柴可夫斯基的《音乐情侣》（*The Music Lovers*，又译《乐圣柴可夫斯基》，1970），描写英国文学家

奥斯卡·王尔德的《王尔德》（*Wilde*，1997），讲述法国诗人兰波和魏尔伦故事的《全蚀》（*Total Eclipse*，1995）等，此外还有对希区柯克的《蝴蝶梦》中女管家和丽贝卡关系的重新审视。更多的还有对让·维果、茂瑙、谢尔盖·爱森斯坦、帕索里尼、法斯宾德等导演的重新发掘和理解。

西方社会进入20世纪60年代以后发生了巨大的变革，在性革命运动的影响下，这段时期美国的审查制度影响逐渐削弱，海斯自1934年颁布并执行多年的“制片法典”，到了1968年开始由分级制度所取代。

此外，一些从法律和情感以及家庭伦理方面直面同性恋的话题的欧洲电影，如德国影片《潘多拉的盒子》（1928）、《穿制服的女孩》（1931），法国影片《情歌恋曲》（让·热内导演，1950），英国影片《受害者》（1961），影响也逐渐显现出来。

曾经拍摄过《罗马假日》《宾虚》《我们生活中的美好年代》等杰出作品的威廉·惠勒也因为时代的开放，决心重新审视1936年改编自莉莲·海尔曼戏剧的影片《如此三人关系》（*These Three*）中的同性恋情结。影片微妙地涉及了两位女主人公凯伦和玛莎的秘密同性恋爱关系。其中，穿插交织了两位女主人公对同一个男人，私立女子学校的医生乔·卡丁的爱慕。导演似乎在一个三角恋爱的关系里偏离了原戏剧作者莉莲·海尔曼的本来意图：一份不合时宜的女人爱慕女人的关系，如何在一个保守、压抑的社会和时代酿成了悲剧。其中常规的男人和女人的异性恋爱关系，导演也没有舍弃。20世纪30年代的改编，由于电影审查法的限制，以及他本人认识上的不足，而受到了约束，把其中潜在的女同性恋处理成一个三角恋爱关系的纠葛。到了60年代较为开放的年代，25年过去了，导演惠勒一直对过去无法绕开审查制度的拍摄耿耿于怀，也揣摩到了原戏剧超出世俗部分的先锋意义，重新思考后决定重拍一版。于是1961年终于诞生了这部新版本的《孩子们的时刻》（又译《双姝怨》）。

凯伦·赖特（奥黛丽·赫本饰）和玛莎·杜碧（雪莉·麦克雷恩饰）是大学同学。她们俩合伙在一个小镇上开设了一家私立女子学校。凯伦因为对一个品行恶劣、爱撒谎的小女孩玛丽实施惩罚性教育，招致小孩的嫉恨。玛丽为了报复，把看到的、听到的以及自己胡编的事情联系在一起，最终向她的奶奶阿美莉娅·蒂尔福德夫人告密，说出了一个天大的谎言：凯伦和玛莎是一对女同性恋者。随即流言蜚语吞噬了整个校园，家长们把自己的孩子们一一带走。开始，凯伦和玛莎百思不得其解。最后，她们从一个女孩的父亲那里打探到了事情的根由。她们决定找蒂尔福德夫人，向她做出解释，同时要求她公开道歉并澄清谣言。狡猾的玛丽预料到了事情的发展将对她不利，于是要挟曾经偷窃过东西的同学罗莎莉，让她说出违心的谎言。但是随着调查的展开，人们了解到了这是小孩恶意散布的谎话。就在这场风波因谣传的暴露而即将停息时，玛莎在单独面对凯伦的夜晚，道出了自己内心暗恋对方的秘密。玛莎因这不该发生的感情而无比懊悔，并且深信这是一种罪恶。最终她无法消除自己的内心障碍，上吊自杀了。

真正的同性恋电影的表达和发展是在同性恋解放运动开始后，共同对抗艾滋病危机的过程中。1969年纽约的“石墙抗争”事件成为现代男女同性恋公民权利运动的诞生标志。几个

月之内，许多全国性的报纸、杂志及其他新闻媒体陆续宣称一场新的同性恋解放运动开始诞生，并将之与女性主义运动，黑人、印第安土著、拉丁裔美国人的平权运动相提并论。突然之间，一群新的少数族群争取自己公正平等权益，开始进入美国主流社会的视野。

《修女乔治的双重生活》（*The Killing of Sister George*，1968）讲述的是英国电视产业的女同性恋；《乐队中的男孩》（*The Boys in the Band*，1970）讲述的是一群生活在纽约城的男同性恋朋友。两部影片都是根据成功的舞台剧改编，而且比较真实地表现了 20 世纪 60 年代男女同性恋们的生活状态。它们涉及的话题包括同性恋之间的浪漫爱情，处于密柜的孤单和压抑，可能遭遇的讹诈和失业，周边社会的同性恋恐惧症，以及许多城市当中处于地下但也已萌芽的同性恋文化现象。以今天的标准来看，这些电影显得过于戏剧化，有很多俗套定型化的地方，但也触及了许多现实的问题。好莱坞的大制片厂或者出资或者参与发行了这样的影片，目的也是为了尽可能争取更宽泛的观众群体。只有很少的电影，比如像《歌厅》（*Cabaret*，1972），直接面对不同于异性恋的欲望和角色，认识到了同性恋是正常的情感关系，不是任何喜剧或者悲剧可以简单涵盖，不能简单赋予一种所谓的道德教化的外衣，它自有更深层次的独立意义。1986 年，英国电影《我美丽的洗衣店》（*My Beautiful Laundrette*）引进美国，该片探讨了伦敦当代社会的种族、阶级、生理性别、社会性别之间的关系，集中表现了具体的个人真实生活，焦点集中在上层社会的巴基斯坦裔男青年和丹尼尔·戴·刘易斯扮演的底层白人朋克青年之间的爱情与事业。

罗伯·爱泼斯坦获得奥斯卡奖的纪录片《哈维·米尔克的时代》（*The Times of Harvey Milk*，1984）也是一部里程碑式的作品。该片按照历史的编年，记述了米尔克是如何作为美国第一位公开同性恋身份的公民，参与到美国基层的政治民主选举中的。他后来成功当选为旧金山城市区域的监察官，成为美国同性恋通过政治途径争取合法权益，摆脱社会歧视和迫害，用法律来捍卫自己的身份的最佳象征。然而悲剧发生了，1978 年右翼激进分子丹·怀特开枪

《乐队中的男孩》剧照

《我美丽的洗衣店》剧照

杀害了米尔克和市长，而最终只被判七年监狱服刑。影片最后表现了为纪念米尔克而举行的数以万计人参加的烛光缅怀仪式，将影片的情绪推到了极点。2009 年，根据米尔克的真实经历拍成的《米尔克》传记故事片，又获得了奥斯卡最佳原创剧本和最佳男主角奖。

20 世纪 80 年代就是对抗艾滋病危机的过程，《临别一瞥》（*Parting Glances*，1986）和《长期伙伴》（*Longtime Companion*，1989）都不约而同地触及了艾滋病危机爆发时，纽约城的男同性恋的生活所受到的冲击和影响。《长期伙伴》是一部十分深刻地表现艾滋病危机的纪实风格电影。80 年代，艾滋病大范围、大规模地爆发，引发了一系列新的社会现象，从同性恋者的生活也发生了很大的变故。这中间的过程正是《长期伙伴》这部电影关注的内容，故事跨越从 1981 年 7 月 3 日《纽约时报》第一次公开提及一种罕见流行病的蔓延，到 1989 年病情逐渐明了的 9 年。影片以时间字幕的形式，分成了 9 个段落，叙述者犹如一个目击历史的见证人，用 9 篇日记记载了莫名疾病所引起的同性恋者生活的重要变化和他们的状态，探讨了一群同性恋伙伴之间的生活和友谊，以及艾滋病如何对他们造成影响。

当然影响更大的是 1993 年汤姆·汉克斯主演的《费城故事》（*Philadelphia*），该片讲述了一名艾滋病患者因遭受歧视而展开法律官司的过程。

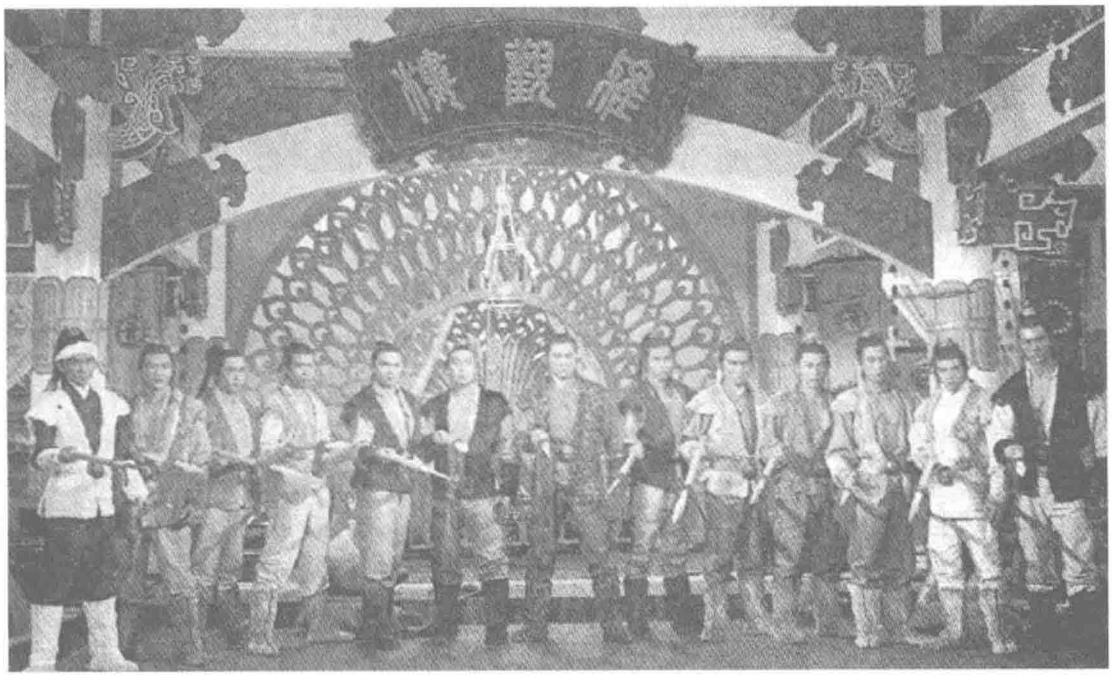
45.4 性别学观照下的中美电影史

45.4.1 《男生女相：华语电影之性别》

《男生女相：华语电影之性别》（*Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema*）这部关于中国电影的纪录片拍摄于 1996 年，是英国电影学会为了纪念电影百年诞辰而发起的一系列民族国别电影的拍摄计划之一。导演关锦鹏首次从性别学的角度来看待中国电影的历史，从个人经验和感受出发，采访了许多著名的电影人，包括演员、导演、评论者，并结合具体影片的片段，绘声绘色地讲述了中国电影的另外一层含义。

该片共分为五个篇章。第一章“父亲的缺席”，导演诉说了自己的身世，讲述了作为家中长子对父亲过早离世的感受，由此开启了一条从影像欲望的呈现寻找内心精神世界的途径。导演在个人成长过程中不断追寻对父亲缺失的记忆，《红玫瑰与白玫瑰》和《阮玲玉》所拍摄的男人浴室，成了导演复原男人不设防的赤裸空间。导演就这样在开篇中坦承这是一次关于个人性别欲望取向的电影之旅。

第二章“阴柔与阳刚之容貌与肉身”，表述了 20 世纪 70 年代自李小龙旋风刮起来之后，香港银幕上兴起的表现男性阳刚的英雄形象。特别是张彻力推的王羽、狄龙，以及姜大卫等主演的刀剑武侠片依托邵氏公司塑造的一批阳刚男性形象。重要作品有《独臂刀》（1967）、《水浒传》（1972）、《马永贞》（1972）、《刺马》（1973）、《方世玉与洪熙官》（1974）等。正如张彻自己的观点：中国传统的男性理想就是三国时期刘备、关羽和张飞的桃园三结义，男人之间惺惺相惜。不同于西方的同性恋情结，他在传统中找到了新的趣味和形象，特别是摆脱了过去一贯的表现外表高大威猛的男性的俗套化手法，而是选择塑造一种清秀、文弱中



张彻电影演员群英会。图为《十三太保》（1970）剧照，左一为姜大卫，右一为狄龙

蕴含力量的英勇形象。同时他明确了武打不是目的，好看的动作设计是为了效果，武打作为一种手段，一种表演，来传达作者的想法，一种非现实存在的、近乎幻想的个人境界。这在本质上印证了电影的迷人形象，尤其是男性阳刚形象，完全是一种构造物，不是本质存在。

吴宇森 20 世纪 80 年代以来的枪战片，《英雄本色》（1986）和《喋血双雄》（1989）等关注的都是男性情谊。特别是《喋血双雄》中李鹰（李修贤饰）为亚庄（周润发饰）取出子弹疗伤，以及李修贤凝视周润发素描画像的旋转到特写的变化镜头，虽然导演否认了主观创作上的情欲、性，甚至同性恋的潜意识，但是影像律动着强烈的男性之间的相互吸引。

从《夜半歌声》到《新夜半歌声》（于仁泰导演，1995），其中关于毁容的表现也是自恋的另一种象征和表现手法。影片最为新颖的地方，在于导演从 20 世纪 30 年代一些左翼电影中读解出了别样的性欲意味。比如孙瑜导演的《大路》（1934）中，黎莉莉和陈燕燕饰演的女性角色卿卿我我，金焰、韩兰根、罗明等人饰演的筑路工人的裸身筑路，河边裸浴的场景；吴永刚导演的《浪淘沙》（1936）中，警察和囚犯流落到无人的孤岛，最后绝望死去前的内心告白。这种对男性身体及同性情谊的展现与表达的确超越了时代，达到一种性观念和性别认识的自由开放境界。马徐维邦的电影，甚至蕴藏着弗洛伊德的意味，包含了性变异和性倒错的内心精神的先锋探索。这也是受到美国《弗兰肯斯坦》和《歌剧魅影》的影响。

有着自恋主义主张的张国荣所饰演的阴柔俊美人物，感情纤细而敏锐。特别是他参与演出的《霸王别姬》（1993），探索性地表达了梨园京剧界世事离乱变迁中的师兄弟之间的特

别情谊。陈凯歌在采访中也坦言自己对原小说材料有所取舍，并改动了原来的结局，以多年后舞台上师兄弟真实上演了一场生死永别的戏作为结局。这个段落还谈到了谢晋的创作，尤其是《舞台姐妹》（1964），一段新中国成立前后越剧演员邢月红与竺春花之间的情感。该片也采取了欲言又止的含蓄处理，由于时代局限让谢芳饰演的角色在新中国成立后参加了文工团演出作了勉强的结局。

第三章“父亲的无处不在”通过采访几位重要导演，以及分析他们在电影中所包含的父权意识及男性主张，来呈现电影性别学中的深层发现。采访对象包括侯孝贤、李安、陈凯歌、杨德昌、方育平、王家卫；涉及的作品包括《童年往事》（1985）、《悲情城市》（1989）、《喜宴》（1993）、《牯岭街少年杀人事件》（1991）、《青梅竹马》（1985）、《父子情》（1981）、《半边人》（1982）、《爱情万岁》（1994）和《堕落天使》（1995）。在这些交织错落的访谈感言和影像片段里，我们可以看到作为艺术家个人的电影作品，在性别身份学的含义里受到了多重传统和进步思想的影响，包括男性独尊、男尊女卑、父亲的权威和距离感所形成的垂直父权关系对家庭和个人的支配。而李安则更多站在西方文化的旁观者角度，企图以彼此的相爱和尊重来替换中国传统的服从和僵化身份概念，主张尊重个人的多元化价值。

第四章“寻找父亲，发现哥哥”主要是希望在父权社会的压迫中寻找一些缓冲的空间。随着农业文明的消失，城市化和现代化的推进，年轻人开始在成长过程中寻找自己的定位。比如《青少年哪吒》（1992）中，李康生饰演的角色不断做出一些事来吸引陈昭荣所饰演的角色的注意，本是属于青少年同质的叛逆，李康生的角色却需要一个哥哥形象来亲近、崇拜，从而顺应他个人的中性化的装扮和同性恋倾向。张元作为中国新生代导演的领跑者，他的几部作品《广场》（1994）、《北京杂种》（1993）和《东宫西宫》（1996）关注了一些边缘人物，他们的生存状态也是社会整体变革中的组成部分，关注他们的目的是对中国社会转型的意义有某种补充性的呈现。

第五章“阴柔与阳刚之易装与变性”采访了徐克并主要考查了他一系列大玩性别游戏的电影，包括《刀马旦》（1986）、《东方不败》（1992）以及《梁祝》（1994）。这些作品在“异性恋才是唯一”的主张里，对性别和性向混淆做足了文章。徐克坦言深受西方20世纪60年代各种运动影响，包括女性主义、黑人平权以及同性恋运动。在林青霞的女扮男装的“靓”相助阵下，这些影片在商业上取得了相当的成功。关锦鹏认为《梁祝》在传统的“十八相送”的经典段落，游戏玩了一个又一个，但关键是不能暴露祝英台的女性身份，他大胆地指出这个故事和人物其实质是同性恋者心照不宣的集体神话与回忆。中国电影中的女扮男装，或者男扮女装，这种反串易装的演出一定程度上揭示了演员表演的性别本质的流动性和变化性。正如台湾电影学者焦雄屏指出的那样，电影中如此自由开放的大众化的表达，标志着20世纪90年代以来性的解禁。这是多元价值的开放性并立的结果，人们的中性打扮，性格的自主性，这都是自我肯定的选择，反映了强势的个人主义时代的到来。

影片最后导演直接采访了自己的母亲，询问了一些她对广东粤剧反串小生任剑辉（1913—1989）的看法，以及对自己公开同性恋身份的态度，最后得出一种结论性认识：性别不一定

是一个禁忌，而可以是一个游戏。它不是一个天性本质的界定，而是可以根据自己的情况做出适合自己以及周边关系的一种选择。

45.4.2 《胶片密柜：美国电影中的同性恋》

《胶片密柜：美国电影中的同性恋》（*The Celluloid Closet*：*Homosexuality in the Movies*，首版 1981 年，再版 1987 年）一书是维托·拉索（Vito Russo）的先锋之作。在吉姆·哈伯德（Jim Hubbard）导演的纪录片《愤怒联盟："行动起来"的历史》（*United in Anger: A History of Act Up*，2012）当中可以清晰地看到维托·拉索的人生经历和学术历程如何相互交织。1995 年，电影诞生一百年之际，著名的电影纪录片创作者罗伯·爱泼斯坦和杰弗里·弗里德曼依据其所提供的线索，拍摄了同名纪录片，梳理了美国同性恋题材在百年电影历史中的发展脉络。此前，1972 年帕克·泰勒的《银幕上的性》可谓是首部关注同性恋电影的著作，至《胶片密柜》的出现，它随即成为该领域的里程碑之作。书中提到的许多角色及电影作品都在纪录片中以片段的方式得以展示，而且影片从该书截止的 20 世纪 80 年代末期拓展到了 90 年代，并采访了美国非常有影响力的电影人，包括导演、剧作者、明星、电影评论者、史学专家等。结合具体的影片片段，他们介绍了这些作品并对相关现象发表自己的看法。评论者不同的角度和身份，生动而具体地说明了美国电影对同性恋的表达及呈现的发展和变化。影片的基本观点是，客观真实的同性恋欲望及形象从未得到真切自然的表达。

影片和书一样，基本上沿用的是历史线性的研究视点。它呈现了同性恋形象在电影中由完全"不可见"到成为笑柄被扭曲再现，从生活悲剧的受害者到残酷的变态凶手的曲折塑造过程。首先揭示的是早期好莱坞采用"性倒错"来呈现同性恋，并且把脂粉气的男人作为笑柄来形成一套俗套刻板化的表现手段。接下来影片探讨了好莱坞制片法典颁布以来，一些电影如何试图冲破《海斯法典》等为代表的宗教及社会保守势力的束缚，如何通过一些含蓄和影射的方式争取表现同性恋。拿著名的黑色电影代表作《马耳他之鹰》来举个例子，亨弗莱·鲍嘉的硬汉形象已成为经典，但通过英国著名的电影学者理查德·戴尔的分析，我们可以发现，影片通过化装、配以适当音乐、调整人物说话的方式及口吻等手段，建构出了一位同性恋者的形象。不仅如此，影片还刻意安排该人物在会见鲍嘉饰演的角色时，把一个拐杖的曲柄放到嘴边，以一种搞笑的方式，明显地暗示出一种对男性生殖器的迷恋情绪——这一切都被好莱坞审查者忽略了。

该专题片仔细研究了男女同性恋观众普遍达成共识的段落，以及同性恋人物如何从纯粹的小丑转变为直接的威胁。好莱坞的明星演员雪莉·麦克莱恩、汤姆·汉克斯、苏珊·萨兰登评论了他们各自饰演的同性恋角色，一些剧作者如巴里·桑德勒[①]和戈尔·维达尔[①]，讲述了他们遭遇好莱坞异性恋至上的霸权主义时的感受。维达尔透露了和导演威廉·惠勒商量如何

---

① 编剧作品有好莱坞主流制片厂推出的第一部明确正面表现同性恋的剧情片《做爱》（*Making Love*，1982）。

① 编剧作品有《夏日痴魂》和《宾虚》（*Ben-Hur*，1959）。

在银幕上把一个表现同性恋情欲的文本潜藏于《宾虚》中，又不至于引起主演查尔顿·赫斯顿等演员的反感，所以才有了影片当中两位男主人公喝交杯酒的镜头。

《胶片密柜》这部专题片引用了大量有说服力的电影人的介绍和评论，同时也说服了绝大多数好莱坞电影制片厂允许在该片中引用电影片段。它让我们得以从性别学的角度重新审视美国电影历史的发展进程，特别是揭示出一些经典作品和闪耀明星的别样意味。影片时间跨度近百年，从美国电影诞生之初的1895年爱迪生时代两位男子的共舞，到1993年《费城故事》中汤姆·汉克斯饰演的身患艾滋病的角色与班德拉斯饰演的情人角色穿着海军服共舞，近一个世纪的回眸对望，生动形象地再现了美国电影中同性恋的表达所走过的百年历程。影片进一步强化了某种开放的性别与身份学观点——性欲和性别角色不是人的本质特征，而是一种电影文化建构的产物，其中的根本特征和起着至关重要作用的元素就是角色表演。

45.5 “坎普”读解与男性形象

在《海斯法典》开始确立及随后逐步强化的过程中，美国电影中表现同性恋形象及故事的内容一直都在严格的监控范畴之内。在相当长的时间内，这些都被视为“性变态”而被禁止直接表现。但是作为一种人类的身份和欲望，它始终存在且随着社会的开放程度而不断发展。特别是好莱坞本来也有一些非异性恋的电影人，他们在创作的过程中，会把自己的身份意识比较隐晦地转借到传统社会的异性恋角色和人物关系当中。这些隐秘的信息会以特别方式编码，等候彼此信息的发现和匹配。前面提到的詹姆斯·威尔就是一例。

另外，从电影传播和接受的角度来看，处于“密柜”状态的同性恋观众，会自主地依据自身的欲望和身份，寻找切合自己的银幕形象和情感认同。确切地说，“坎普”是同性恋作为亚文化存在的一种方式：观众从自身性别身份和欲望的认同出发，把主流文化当中呈现出的否定、排斥同性恋身份和欲望的通俗大众的读解方式正好颠倒过来，以期获得符合自己身份和情感的认同。由此一来，非异性恋的观众获得了一种能力，挖掘异性恋生产的影像文本中的别样意味，转化为属于自己情感认同的文化的组成部分，从而有效地建立了异性恋文化主导下的多重读解信息的机制。坎普的策略是质疑并颠覆异性恋中心主义者的电影文化，从而站在非异性恋的立场，以某种怪异酷儿的信息转换方式，获得一种主流电影本意未曾拓展的方向和角度。一方面非异性恋者的酷儿们，以自己的方式庆贺并秘密地分享属于自己的感受，另一方面在某种程度上也反讽了那些“大于生活原型”的扭曲夸张变形的主流文化所建构的人物和场景。一些经典好莱坞时期的明星，如葛丽泰·嘉宝在《瑞典女王》中决意要单身一辈子，她在现实生活中也不断被披露一些关于她的同性恋秘密生活，无论是真的还是谣传，都一定程度上促进了非异性恋观众对她所扮演的角色的认同。此外还有玛琳·黛德丽在《蓝天使》中女扮男装所形成的性别角色错位的身份认同。典型的异性恋者性感偶像、梦中情人玛丽莲·梦露、麦当娜等人，也都或多或少地满足了非异性恋对自身亚文化的有效建构。

朱迪·嘉伦为后来被西方理论界总结出来的“坎普”读解提供了范例。1950年，朱迪·嘉伦被米高梅影片公司解雇，她本人也一度一蹶不振，企图自杀。这次事件所形成的一个公众

效应，就是让观众们认识到米高梅塑造出来的超级偶像，也有普通人现实的一面。曾经的极度辉煌到一夜之间的挫败和失意这种落差，引起了观众对朱迪·嘉伦的强烈同情。人们意识到嘉伦也会同痛苦、不幸和平凡联系在一起——她的自杀未遂、离婚、生病住院等现实生活中的诸多遭遇。

随着这些幕后事件的逐渐披露，人们再去分析评论朱迪·嘉伦 1950 年之前的电影及其光彩的银幕形象时，会考虑更多与演员本人有关的现实因素，也会基于嘉伦本人实际生活的遭遇而来评估她 1950 年之后的电影再创作和公众形象。好莱坞当时内部公开的同性恋导演乔治·库克为她量身打造的《一个明星的诞生》（*A Star Is Born*，1954）和后来的《我可以继续歌唱》（*I Could Go on Singing*，1963）都是基于嘉伦的生活故事而创作的。人们这样评论她的演唱会：那是一种百老汇式的音乐剧，歌词由各种各样的词曲作者来创作，而叙述的底本则是朱迪·嘉伦自己。再加上好莱坞和媒体公司的大力宣传，形成了一个有趣的循环：她的歌曲基于她的电影生涯，而她生活的真实本质都在歌里。这样，过去必须在不断再披露的现实里得到全面的理解，而现实新的含义的产生又不断基于过去的某种传奇。

由此，很多的男同性恋者都把朱迪·嘉伦看作是自己的社会经历的形象代言人，因为朱迪·嘉伦遭受的压制和痛苦，对应的正是同性恋者在社会上面临的偏见和歧视。现实生活中对于同性恋真实情感的表现一直隐藏在封闭的密柜里。所以，在朱迪·嘉伦各个城市的演唱会和见面会上，都不约而同地出现大量的男同性恋者。朱迪·嘉伦的复出好比同性恋者走出密柜的状态，宣示着他们的存在。许多非异性恋者因为朱迪·嘉伦而有了面对面的接触，并且因为心中共同的偶像，而感到了同类的真实存在。“她在歌词里倾诉她的苦痛，生活所给予她的打击，这些都在舞台上表演出来了。这就是她吸引同性恋者的原因。她引发了他们强烈的情感归宿和身份认同。”①

朱迪·嘉伦生活照

1939 年的《绿野仙踪》是美国非常经典的彩色歌舞片。故事描述梦幻中遭遇灾害的仙境，因重新寻回魔法师的帮助，而获得了昔日的快乐和宁静。朱迪·嘉伦饰演的多萝西，帮助稻草人找回了大脑，帮助锡人找到了一颗感情丰富的心，帮助懦弱的狮子找回了勇气，她自己

① 理查德·戴尔：《朱迪·嘉伦和男同性恋》（*Judy Garland and Gay Men*）一文，收录于 Harry M. Benshoff & Sean Griffin 主编：*Queer Cinema, The Film Reader*, Routledge, 2004。

也重回了现实生活的世界。许多男同性恋观众也是通过多萝西，发现了周遭的同类人，大家意识到彼此的存在，也坚定了自我的信念和勇气。朱迪·嘉伦由此成为同性恋者感知的传感测试器，她就像电源的导线，河边的渡船，连通并承载了同性恋者之间心心相通的意识和信息。“多萝西的朋友”一度成为同性恋隐秘时期的自我称谓。

性别学的关照中，对男性形象的注目和分析也是很重要的组成部分。男权社会的文化理念下的电影，以美国西部片和中国武侠功夫动作片为代表，塑造了很多男性阳刚的神话与传奇，但是也有新的发现为我们揭示了男性“危机”的时刻。美国男明星洛克·赫德森银幕内外的经历就是一个绝佳的例子。

洛克·赫德森 1925 年出生在美国伊利诺伊州，最初的名字叫罗伊·菲茨杰拉德。发现他的第一个星探，即他的第一个代理人的亨利·威尔逊，为他改了一个响亮的名字洛克·赫德森。20 世纪福克斯曾经面试了他，但是对他没有兴趣。后来华纳兄弟公司的导演拉乌尔·沃尔什给了他第一个机会，让他在《战斗机中队》（*Fighter Squadron*）中饰演一个小角色，每周的报酬是 120 美元。那年是 1948 年。23 岁的他演了一个飞行大队长，总共只有三句台词。即使这个角色，也让他试了二十遍才通过。但是洛克的银幕形象非常有吸引力。一个朋友说：“他在银幕上和在照片上，要比真人好十倍。他全靠那张脸。”

他随后的经历，也让我们明白，好莱坞的造梦工厂，是如何开发利用其“形象产品”的。拍完《战斗机中队》后，沃尔什和洛克签了一年的合同。1949 年，沃尔什和亨利·威尔逊把他以 9000 美元的价格转让给了环球国际影业公司。他进入了环球的后备演员训练班，开始接受培训和塑造。表演班上，老师放映葛丽泰·嘉宝的无声旧片，以便帮助学员分辨出演员是在表演还是在弄虚作假。沃尔什曾经告诫他：“不要试图去演，要记住，你在那块银幕上要放大 40 倍。要自然，克制表演，效果就精彩了。”此外，洛克还学习击剑，在健身房里举重，学习骑马，甚至还学习了芭蕾舞。他跟一个老师学习发声，这位老师有一种压低说话声音的技术。他要求洛克站在钢琴前，在他得了伤风或者咽喉感染的情况下，尽量拉开嗓子大喊大叫。据说这样虽然损坏了声带，但待到声带康复后，嗓音就会变低沉。这个训练方法毁掉了洛克的歌喉，却使他获得了异常性感的嗓音，成了他的招牌。再加上他魁梧伟岸的身材、英俊刚毅的面庞，他的形象更趋完美。服装部门按他的体型做了个模型，替他裁剪了一套燕尾服和若干便服。这种外在衣着的包装打扮，也是对他进行彻底改造的步骤之一。这样，罗伊·菲茨杰拉德进入片厂以后，经过化装部、服装部、理发部、教练部和广告部的打磨，便成为冉冉升起的新星洛克·赫德森了。随后，他还要训练在气质和做派上如何表现出明星的风范，比如如何进入餐厅，如何跨出高级轿车，如何睁着眼睛微笑，如何眼睛朝下地走下楼梯。简直是无所不包、无微不至。接着，就安排洛克与已经成名的女明星公开交往，成双入对地参加各种首映式、新闻发布会，让他有机会在媒体露脸。同时，公司还安排一些假的约会，并带上摄影师，拍下他们一起在海滨打网球，在舞厅跳舞，相互含情脉脉看着对方的照片。当一切铺垫工作就绪的时候，就等一部影片的出头机会了。

他在饰演了各种小角色后，命运之神眷顾了他。1952 年，他开始独挑大梁，在《内尔森

夫妇来了》（*Here Come the Nelsons*）中饰演男主角。之后他主演了三部西部片，分别是《西向地平线》（*Horizons West*）和拉乌尔·沃尔什导演的《无法之徒》（*The Lawless Breed*）、《绝岭三雄》（*Gun Fury*）。这样，他就以硬汉形象出现在银幕上。他最好的一次机会是，沃尔什把他出借给雷电华影业公司出演根据维克多·雨果的《海边的劳动者》改编的、在英国拍摄的《海上恶魔》（*Sea Devils*）。倒不是因为他在该片中表演有多么出色，而是这部影片让他在媒体上曝光度大涨，引起了更多人对他的关注。今天看来，他的一些优秀代表作包括道格拉斯·瑟克 1955 年导演的《天堂所允许的一切》（*All That Heaven Allows*），他的合同变成了每周报酬达 3000 美金。然后他参演了乔治·斯蒂文斯导演的《巨人》（*Giant*，1956）以及道格拉斯·瑟克导演的《写在风中》（*Written on the Wind*，1956）。米高梅这时借用他拍了《一些有价值的》（*Something of Value*），借用费高达 40 万美元。此时洛克越来越红，1957 年被评为最伟大的明星；1958 年，曾推出《乱世佳人》的塞尔兹尼克公司任用洛克出演根据海明威同名小说改编的巨片《永别了武器》（*A Farewell to Arms*，又译《战地春梦》），该片让他的票房号召力排到了第五名；接着他又主演了一些喜剧片，如与多丽丝·黛合演的《枕边细语》（*Pillow Talk*，1959），洛克大男孩般的灿烂笑容和多丽丝·黛脸上的雀斑，与他们合作的影片一起，几乎成为美国 20 世纪 50 年代最纯真甜美的象征。从 1960 到 1963 年，他的排名到了第二位，1964 年和 1965 年还保持在第三位。此后，我们可以从他片酬的变化，直接感受到他是好莱坞的宠儿。1971 年，他出演一部时长 98 分钟的戏，片酬是 160 万美元；到了 70 年代末期，他的片酬高到已经无法让剧院、电视台和电影公司赢利的地步。

我们可以从 1958 年他主演的《永别了武器》和 1961 年的《九月到来》（*Come September*，又译《金屋春宵》）两部影片中看出，好莱坞是怎样在银幕上塑造一个充满魅力的成熟男子的形象的。对照他在实际生活中的反差，我们可以了解到情感和性欲的取向不是如此固定，与生俱来，而是因为环境的差别、变化和微妙之处，呈现出一种表演性质的、人为建制出来的构造物特征。

《永别了武器》剧照

《永别了武器》不仅仅是一个战争故事，还包含了战地上一位美国男人和英国女人之间的爱情故事。影片似乎告诉观众战争让他们相识，但是战争又是那么的残酷，这更加强化了爱情的真意和真情相守的难能可贵。

《九月到来》剧照

影片更多地营造了一个魁梧英俊的男人怎样在战争的混乱局势和年代里，憧憬并坚持着一份理想的爱情。影片为此设置了开赴战场的“生离死别”“湖光山色中泛舟”“赛马场上的轻松惬意”“巴克利看护亨利的缠绵”，以及最后逃到瑞士的“安宁平和的家居生活”等片段，极度渲染了战争乱世的充满真情至爱的生活场景。影片的结局是，巴克利难产，小孩早夭，她也因为大出血而去世。亨利怀揣一份悲痛的回忆，脑海中盘旋昔日的甜美，独自走向远方。洛克·赫德森成功诠释了美国著名硬汉作家海明威笔下的英雄人物形象。

与此片形成鲜明对照的，洛克·赫德森在《九月到来》中扮演美国某公司总裁罗伯特这部喜剧片表现的是一位有钱人在意大利的轻松经历。同样，故事也发生在意大利，该片却呈现阳光明媚、秋和日丽的醉人风景。观众也可以感受到洛克·赫德森男人魅力的不同风采，以及他对剧中女性角色和女性观众所形成的强烈的异性恋吸引力。影片最有意味的是，一群法国小伙子试图以自己的年轻、朝气和活力与洛克·赫德森无从替代的优雅、成熟的成功男人气质相比拼，却更凸现了洛克·赫德森的无穷魅力。

回到现实中，我们可以通过这位六七十年代红透美国的电影明星——更重要的是，第一个死于艾滋病的名人——来充分理解银幕幻景与现实真相的差别。洛克·赫德森在病逝前二十多天，向作家莎拉·戴维森讲述了自己作为一个明星的全部生活，讲述了自己作为一名同性恋者的真实情感，以及自己作为艾滋病人迎候死亡的真实心理。这就是1986年出版的*Rock Hudson: His Story*[①]一书。

洛克·赫德森本是一名同性恋男子却演出了一个个令异性恋女人们疯狂着迷的形象，制造了一幕幕美妙动人的异性恋情景。这也从另一个角度，挑战了过去好莱坞所表述的非异性恋男子的娘娘腔、邪恶、古怪、不健康的形象。另外一方面，洛克真实身份与银幕形象的巨大差异也表明：情感、欲望和身份是被塑造和建构出来的，可以如同表演一样存在着千差万别的变化。

45.6 酷儿电影所完成的超越

20世纪90年代早期，一场名为“新酷儿电影”的运动迅速从新的男女同性恋独立电影当中诞生。这类电影公开挑战关于品味、形式、意识形态，以及包括种族、阶级、社会性别和生理性别的传统理解。代表作包括《毒药》（*Poison*，1991）、《夺魂》（*Swoon*，1992）、《巴黎在燃烧》（*Paris Is Burning*，1990）、《生途末路》（*The Living End*，1992）、《我个人的爱达荷》（*My Own Private Idaho*，1991）、《爱之风暴》（*Zero Patience*，1993）、《钓鱼》（*Go Fish*，1994）和《西瓜女郎》（*The Watermelon Woman*，1996）等。新酷儿电影还有一个名字是“同性恋后现代”（Homo-Pomo），这是因为许多新的同性恋电影在表达上融合了一些后现代的概念和理论。两者都是为了打破中心说的疆界，主张风格和类型的跨越混用，更多表现在涉

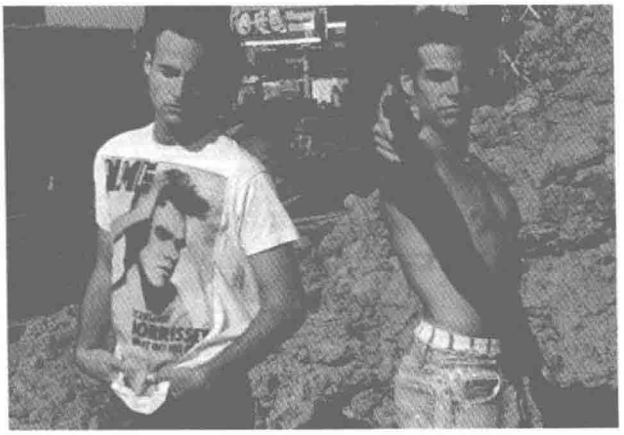
① 参见中译本《爱滋病患者死亡实录：好莱坞巨星洛克·赫德森生活秘史》，中国电影出版社1990年版。

及性、宗教、国家、民族以及种族上的跨界和逾越。

新酷儿电影质疑了所谓本质中心身份的模式说，解构了所谓的客观历史，指出文化和历史本身都是一种社会的建制产物。举例说，《心醉神迷》和《西瓜女郎》揭示了性欲的概念以及历史的记载如何被权力所左右。新的酷儿电影同时吸收了最保守和最激进的处理方式，采用引用、拼贴、杂糅的手法，将好莱坞的传统方式与先锋派的风格交替使用。举例说，《毒药》就用了三种不同的电影形式来组织结构三个故事，其中有黑白的、彩色的、好莱坞经典故事的，以及先锋实验纪实的。《生途末路》借用了好莱坞的公路片模式，但讲述的是 HIV 呈阳性的酷儿的最后经历；《爱之风暴》采用音乐片的形式追查了第一个艾滋病人的出现以及这一传染病的蔓延过程。

电影中的同性恋表达发展到酷儿越界多样化的表达也是一个逐步深入的过程，这中间经历了从古典好莱坞电影到当代独立的制片，再融进主流电影的潮流的变化。从《天堂所允许的一切》到《远离天堂》便揭示出了这一时代性演变。

《天堂所允许的一切》是道格拉斯·瑟克在 20 世纪 50 年代完成的经典通俗情节剧，该片 1995 年被美国国家影片登记表（National Film Registry）认定为“在文化、历史和美学上有着极其重要的价值”。很多电影理论家认为该片是对 50 年代道德教条的社会性批判。影片描述一位孀居的寡妇凯蕾·斯科特（简·怀曼饰）曲折的爱情故事。她有一对上大学的儿女，她每天的生活就是料理家务，参加“乡村俱乐部”的社交活动，也不乏年龄、身份与之对等的追求者。但是她在却爱上了洛·柯尔比（洛克·赫德森饰）——社区的一位园丁。俩人陷入了爱情，这很快招致所处社会的非议，人们指责她作为社区体面且令人尊重的女士，怎么可以和一位“下等人”而且比她还年轻的园丁发生恋情；她天真的儿女也立刻变得世俗起来，觉得母亲这么大年纪，还有那么强烈的个人欲望，实在是有辱父亲和家门的声誉。影片的各种表述手段，都在强化一个深陷困境中的女人的形象，由此也成为一部关注女人的女性电影。凯蕾的身影经常被框定在各种格子里，



《生途末路》剧照

《天堂所允许的一切》剧照

窗门、镜子、门沿，甚至还反射在儿子为了消除她的寂寞给她购买的电视上，以此来强化她内心的孤独（见右图）。与此相对照，当她到了柯尔比为她准备的乡村磨坊小屋时，面对的则是开阔的空间，落地的大窗户，以及开阔视野下的美丽风景。然而让这样的天堂般的日子的可能性被阶级的悬殊、年龄的差异和社会的诸多偏见扼杀了。影片有一个含泪期待幸福的结局，柯尔比因为狩猎意外受伤，凯蕾·斯科特打破不见的僵局，前来照顾他，同时憧憬着明天的希望。

该片启发了德国新电影的代表人物法斯宾德拍摄了《恐惧吞噬灵魂》（1974）。该片讲述一位孀居的女人爱上了一位摩洛哥的阿拉伯佣人的故事。托德·海恩斯也通过自己的作品《远离天堂》（*Far from Heaven*，2002）向瑟克及其经典致敬。该片在人物和环境的设置上脱胎于《天堂所允许的一切》：50年代的秋天，凯茜（朱丽安·摩尔饰）与丈夫弗兰克（丹尼斯·奎德饰）生活在美国康涅狄格州哈特福德郊区的镇子上，有两个不到十岁的孩子，他们一家过着堪称完美的标准中产生活，一切看起来似乎都是这么美好。但平静生活的外表下，却潜藏着未知的不安。有一天凯茜惊讶地发现丈夫竟然和另一个男人发生了关系，震惊之余她感觉自己的世界将要沦陷了。而她在与风度翩翩、教养良好的黑人园丁雷蒙德（丹尼斯·海斯伯特饰）交往中得到了安慰和鼓舞，彼此产生了爱情。但这种柏拉图式的情感招来了周边的流言蜚语。风雨飘摇中，凯茜与弗兰克试图重建原有的天堂般的生活的梦想也破灭了，丈夫离去寻求他的个人生活，而凯茜匆匆赶到车站，黯然目送远去的火车载走了她的情人和希望。结局变成观众意愿的续写，观众将和女主人公期待着真正属于自己的幸福。

比较两部作品，我们可以清晰地看到，在拍摄手法上它们都是沿用经典好莱坞的叙事规则和手法；具体内容上，同样是关于美国50年代宁静美好的美国标准的家庭生活及其社区其实蕴含了不同的矛盾，差别在于拍摄年代的身份政治学的变化。当年瑟克拍摄时美国处于“二战”后的恢复和发展期，中产阶级的幸福生活为电视和其他媒体所标榜与推崇，其时也是美国保守势力尊重家庭价值的天堂年代。但是那个时候社会对于女性的态度是希望她们重新回到家中，做好相夫教子的工作。瑟克所关注的是女性的觉醒和寻找自我的生活，在那个时代看来不可逾越的社会障碍是社会地位、阶级，以及对女性道德的规范。经历了美国60年代的性革命、黑人平权运动，70年代的反越战和80年代的各种欲望和身份的抗争，新时代的阻碍在托德·海恩斯的视野里集中在了种族、女性和非异性恋等问题上。影片最大的变化在于把过去有关阶级和年龄差异等世俗的道德话题转化成新时代的跨种族恋爱和同性恋的议题。

托德·海恩斯作为新时代精神的代表人物，1991年导演了他第一部剧情片《毒药》，这部影片标志着新酷儿电影运动的诞生。影片根据法国著名同性恋作家让·热内（Jean Genet）的作品改编，以三段式的结构，探讨了艾滋病危机时代的变异、隔离、死亡、同性恋等主题。有关迫害的主线依次用表现公众舆论的纪录片样式、50年代科幻恐怖类型片样式，以及同性恋浪漫爱情片的模式展开。该片也因涉及男同性恋的直接表达和艾滋病的隐喻而引起了不安、争辩和欢迎等各种复杂的社会情绪的反应。另外，他勇于打破疆界，从独立制片起步，逐步争取在美国主流电影的发言，凭借《远离天堂》，他获得了最佳原创剧本的提名，虽然结果

落败，但证明这位从不妥协、敢于打破世俗偏见的导演在主流文化的表达里同样可以独辟蹊径，走出一片天地。特别是《我不在那儿》（2007）竟然选取了六位演员来演绎不同时期的主人公，影片描述的是美国的传奇男歌手鲍勃·迪伦的不同性情，不同人生阶段的别样经历、状态和感受。而本·卫肖、马库斯·卡尔·富兰克林、克里斯蒂安·贝尔、希斯·莱杰、理查·基尔和女演员凯特·布兰切特这六个不同年龄、不同身份、不同类型定位，甚至不同性别的演员的参与组构，恐怕贯穿的正是新酷儿电影的理念：每个人在定位身份、性别、情感、性格等方方面面的时候，其实存在着许多交叉互织的复杂组成部分。

思考题

（1）中国有女性主义导演和作品吗？请试着找出一两个案例加以分析。

（2）请尝试从性别学的角度，结合具体作品，谈谈你对张彻、吴宇森电影中的男性形象及其男性情谊的理解和看法。

（3）你如何看待中国电影中像梅兰芳在《游园惊梦》，张国荣在《霸王别姬》，林青霞在《东方不败》中的易装表演？

（4）你同意社会性别、身份及其欲望是一种社会的建构物吗？为什么？

参考书目

Richad Dyer, *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*, London: Routledge, 1990.

Robin Griffiths, *British Queer Cinema*, London: Routledge, 2006.

Harry M. Benshoff & Sean Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Rowman & Littlefield Publishers, 2005.

Harry M. Benshoff & Sean Griffin, *Queer Cinema, The Film Reader*, London: Routledge, 2004.

［美］葛尔·罗宾等：《酷儿理论》，李银河译，文化艺术出版社 2003 年版。

第 46 章

明星研究

当电影开始处在消费统治一切的文化语境中时，明星研究也就具有了特殊的价值。英国沃维克颇负盛名的电影与文化研究专家理查德·戴尔因此提出“明星意象”（star image）[①] 的研究方法，即研究电影明星社会意义的方法。如果明星在社会中是被制造的，那么明星是如何被制造，这种制造又是如何被组织以及如何被理解的？特别是在如今这个科技高度发达的社会中，我们与社会的生产和复制都有着非常复杂的关联，其中就包含了将自身分为社会人与个体人、对人的制造与消费，以及我们与这些划分进行协商与对应的种种方式。明星研究为我们更广泛意义上理解这些问题提供了最理想的范本，这也就是明星值得被深入思考和探究的深层原因。

46.1 明星与明星地位

当一个个体从他原来的社会身份走向“明星”这个概念价值，那么这个个体就变成了一种营销方法、一个社会性的符号、一个国家的象征、一个资本，以及一种个人和集体的消费对象。其中包含了私人与公众，非表演因素与表演因素，隐私与公共化多重内容下的多重关系重叠。所以在关于明星研究的写作中，对于“明星”的认识是至关重要的。我们对于“明星”的认识又可以按照“明星地位”（stardom）的四个层面来进行区分和理解，即如何理解明星形象、如何理解他们的历史、如何理解他们的经济价值，以及如何理解他们的性别化身份。明星形象、明星地位、明星价值和明星性别化身份这四重要素，是理解“明星”这一概念价值的重要指标。

① Richard Dyer, *Stars*, London: British Film Institute, 1979.

46.1.1 明星形象

一个明星的形象并不仅仅体现在其电影中，也表现在其公开露面的推销性活动、制片公司的宣传、媒体的采访、出版的传记等中。这些构成明星的“所作所为”以及他们的“私人”生活报道。所以，一个明星的形象就是日常人们所说或写的内容，他们的形象被“堂而皇之”地用在诸如广告、小说和流行歌曲等其他语境中，最后成为人们日常言语中的一个习惯性组成部分。明星的形象是多媒体和互文本的，不同的元素在明星形象的不同阶段，占有不同的支配性地位，它们在明星职业生涯的不同时期也发挥着不同的作用。明星形象有自己的历史，这些历史比明星本人自己的生命时间还要漫长。明星形象必须要被制造，明星被媒体工业制造，电影明星在最初阶段被制片公司制造，制片公司也被其他公司制造。制片公司不仅控制明星的电影，而且控制着明星的生产。制片公司内部不同部门也存在着在明星生产上的冲突。[①]

观众也是明星形象制造的一部分，尽管观众无法让媒体提供的形象满足他们的一切需要，但是他们可以从中进行选择。电影票房、电影周边产品的生产和销售量都意味着观众对明星的意见能得以反馈并对明星形象的媒体制作者产生影响。就像理查德·戴尔所说的，这不是一个完全等同的你来我往的过程。观众的反应让明星形象呈现出的是一种更为复杂、更为碎片化的状态。

46.1.2 明星地位

与明星形象相关的另一个关键问题就是“明星地位”。克里斯汀·格兰德希尔（Christine Gledhill）曾经在 1991 年编纂了《〈明星地位：欲望的工业〉导论》（*Stardom: Industry of Desire*）一书，里面详细讲述了“明星地位”的发展历史。明星最早出现在 19 世纪 20 年代的美国剧院，当时剧院在广告宣传中，相对于剧名，更多地宣传演员的名字，因此演员和独立的制作者就更为人所知。电影演员的名字到大约 1912 年左右才被人知晓。虽然“名字”的宣传要花费更多的金钱，但随后的一场独立制片商与爱迪生 / 比沃格拉夫之间的战争，却促成了一个贯穿于促销宣传的、电影和杂志产品区分化的斗争。明星在这里经历了三个连续性的转换，直至明星的形成：（1）一种“关于表演的话语”；（2）一种“电影人物”的概念；（3）成熟的形式——“明星”。

“明星”还没有形成一种正式的概念之前，人们对它的认识始于对一种技术（或者叫“技术奇观”）的关注，也就是表演。这种表演技术不同于人们以往常识中的技术性概念，它具有一种可观看性。随后人们从对技术的关注转向了个人。当“一种将演员的职业生活与个人生活完全衔接的新范式产生时”，明星就出现了。1914 年左右，随着私人生活成为“一种新的知识和真理的场所”，人们相信银幕上的一切也能扩展到影院之外的观众生活。影片的道德诉求便开始由明星和他们的日常言行承担起来。20 世纪前十年叙事性电影的发展，帮助了

① Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York: St. Martin's Press, 1986.

将演员加以个人化的渲染过程，尤其是特写镜头的出现，通过故事的角色赋予了演员心理化的特征。同时，一种跨文化的工业开始出现，好莱坞明星的收入制度和报道他们的文字以及图片开始出现在各大媒体的专栏中，明星的传记以及生活的每一个细节见诸报章。明星开始与观众和媒体产生了千丝万缕的联系。[①]

46.1.3 明星价值

明星是用来制造利润的。从市场的意义上讲，明星是电影推广的重要方式之一。一位明星在一部电影中的登场，实际上也就是观众可以从中看到某些内容的保证。这样，明星自己也被用来制成商品。他们既是劳动者，也是劳动所生产出来的产品。每个个体在制造他的形象或者电影方面，所起的决定性作用在不同的情况下是各异的。而媒体在其中则起到了尤为重要的“推波助澜”作用。当报刊开始刊载演员的生活细节时，出版社就开始有效地通过他们的明星“建立一种公众性个人”。仍以好莱坞为例，到20世纪30年代，几乎所有有影响力的好莱坞明星都已经授权，将他们的个人传记和传奇故事广泛流传，而这些个人传记和传奇故事又和他们的好莱坞银幕形象有效地交织在一起。其实，这是一种大众的内在诉求——让公众人物的银幕角色与宣传材料相互渗透。银幕文本与媒体相互关联，是明星价值体现的第一个阶段。[②]

明星价值体现的第二个阶段是银幕文本与特定产品之间相互关联。随着明星在媒体上高频率地出现，他们开始与化装品、服装、时尚产品、奢侈品等商品建立起最直接的关系，于是明星的价值开始通过品牌代言的方式呈现出来，明星价值也因此进入到营销传播领域中。明星通过代言人的方式，使形象、名气“被”当成信息传播。明星的音像资料或现场活动被当成传播的“提示物”，本质上与品牌的图案等标志物没有区别。在营销传播的大部分时间内，明星不必亲自到场。发挥传播作用的是明星的肖像、音像资料，这时候，明星并不是真实的“人”，而是一组信息和符号。即使在这些肖像或音像资料中，明星也主要不是依靠说教来劝服消费者，而是依靠自己的明星形象、名气来征服消费者。在营销推广、公关活动中，明星既作为传播者进行营销传播，又被当成信息来传播。即使亲自到场，明星的活动也是被导演的。明星取得收入主要不是靠即时劳动，而是靠过去的劳动或与生俱来的外貌、声音、体形，也就是说，主要依靠知识产权或肖像权来取得收入。企业则是获得价值。明星价值发挥作用的机理是情感移植，即观众通过对明星的形象或活动的感知，将对明星的好感转移到他们所代表的品牌上。这也是明星价值体现的根本源泉。

46.1.4 明星的性别化身份

明星的性别化身份研究是与身体社会学的发展分不开的。布莱恩·S·特纳（Bryan S.

---

① Christine Gledhill, *Stardom: Industry of Desire*, Routledge, 1991.

② Toby Miller, Robert Stam, “Stars and Performance”, *Film and Theory: An Anthology*, Blackwell Publishers, 2000.

Turner）在他的《身体与社会》（*The Body and Society*）中直接提出“身体社会”概念，他认为一种社会里主要的政治问题都是反映在身体上，并通过身体来表达，以此可以理解身体在社会中的呈现情况。从这个角度也不难继续得出这样的结论：明星身体的核心意义在于他们的身体行为方式可以看作是文化的具体表现。而明星身体的核心意义又是与他们的性别化身份无法分割的。伊冯娜·塔斯克（Yvonne Tasker）在《引人入胜的身体：性别、类型和动作电影》（*Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*）中以好莱坞经典类型片——动作片中的男性形象为例，论证了明星性别化身份的重要意义。塔斯克认为，对美男子明星的公共兴趣被分裂为两种不相称的话语：一种强调英雄主义是战无不胜的男性气概，它将体能放在中心，表现了男性对生活中的琐事和柔弱的女性特质不屑一顾的传统的男性权威。另一种则将其读解为歇斯底里的男性症状。在这种情况中，男性处在身体形态和社会身份的“危机中”，他对过多地纠缠于家庭琐事提出抗议，并力图控制“他的”世界。所以，男性身体一直处在“被塑造”的过程中。被塑造的男性身体一直在劳动和混乱中移动，以此让男性来证明他的能力。这也就是男性的性别化身份的集中体现。[①]

46.2 明星制与明星研究的方法

理查德·戴尔在《明星》（*Stars*）一书中，提出了“明星意象”的研究方法，即研究电影明星的社会意义的方法。这种方法考查影片是如何集中围绕个性化的电影表演者的意象来结构，以及这些意象如何影响我们看待和思考自己与他人的身份和形象。自从《明星》1979年首次出版以来，明星意象研究方法一直属于电影的批评研究领域，但其他的批评和研究角度和方法也都有所更新。特别是在最近这些年里，为了回应这一领域的历史命题，电影研究回到对电影历史问题的探讨上来。这一学术动向对明星的研究产生了两个方面的影响：一是史学家们的兴趣开始放在早期电影上，他们开始重新审视和考查电影中的明星制的起源问题；二是开始对明星学进行历史化研究，即探讨作为互文本的社会环境是如何产生，以及如何影响明星的重要地位并产生意义的。

46.2.1 明星制

明星制起源于美国，但是并非起源于好莱坞，虽然大多数人谈到美国明星制的时候都会想到电影，但明星制最早的起源是舞台戏剧。本雅明·麦克阿瑟（Benjamin McArthur）在《演员和美国文化（1880—1920）》（*Actors and American Culture 1880–1920*）中描述了在 19 世纪美国明星制是如何从“专业剧团”（stock，指在固定剧场轮演保留节目的剧团）和“联合剧团”（combination）这样的戏剧团体成长转化出来的。专业剧团在为期 40 周的演出季节里雇用 30 到 40 个演员，在固定的剧院里上演许多保留的短剧目。明星制在 19 世纪 20 年代出现。那时，

① Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, 1993.

一些闻名的剧团在不同城市做巡回演出，主演都是同一角色，而由当地的专业剧团演员担任配角。麦克阿瑟分析说，这些巡回演出改变了美国戏剧，因为到了19世纪末，专业剧团逐渐为联合剧团所代替，后者以某个明星的名字为招牌，在不同的地方做巡回演出。在这种制度下，演员普遍根据商业演出的需要而被划分为各种类别，也就是演员的级别和分类，比如"明星""男女主演""正面角色""青少年演员"，或者是"古怪的男女喜剧演员"。一个演员只有在被人认为并看成是明星时，他才成为名副其实的明星。[①]

理查德·德科多瓦（Richard DeCordova）在《明星个性》（*Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*）一书里追溯了美国的明星制是如何伴随着人们对演员在早期电影里的表演所掌握的不同知识和看法而产生发展起来的。这些限定于对表演者所作规范和界定的知识，构成了德科多瓦术语称谓的大致意义，像"表演的话语""电影的个性""明星"和"明星丑闻"。德科多瓦在1907年左右就给出了第一个关于表演的话语分析，从而使得银幕上电影表演的成果开始为人所知。通常人们把发生在1910年的弗洛伦斯·劳伦斯事件看作是第一次将一个电影演员的名字公之于众的事件，也看作是好莱坞明星制的开端。但是德科多瓦指出卡勒姆和爱迪生公司在1909年就曾标榜自己属下演员的名字，他们通过宣扬某个表演者的名字，给不同的影片划出了界线，奠定了影片的身份和特征，用德科多瓦的术语来说就是"电影的个性"。影片个性的确立是以影片里的某个演员来彰显，而且成为人们认知那部影片的唯一标识。

"明星"话语的出现将人们对影片的评论延伸到了电影演员银幕之外的生活。如果说这种对表演的话语分析和影片个性的展示构成了人们对银幕演员的专业生活的知识，那么1913年之后，明星的话语分析就扩展到人们对演员的私生活的了解。由于明星研究过度使用"明星"一词来描述任何一个著名的电影演员，使得大众对于大多数流行电影演员的了解只限于银幕上的"个性"。制片人对于明星话语的掌控，让我们看到了演员们的职业特征和个人身份特点的双重效力，把明星结构为连贯一致而无矛盾对立的形象，但明星私生活有可能影响到他作为演员的形象。1921年，著名喜剧演员罗斯科·阿巴克尔[②]（Roscoe Arbuckle）因一个姑娘死在了他公寓举行的一次晚会上，被指控犯有谋杀罪。虽然后来证明他是清白的，但他的事业却从此毁了。后来他用威廉·B·古德里奇的假名导演了一两部影片，于1933年默默无闻地死去。尽管"明星丑闻"看上去是关于明星的无稽之谈，但是德科多瓦把它的出现看作是一种话语，它可以揭示明星展现的公众形象与其实际生活中的个人形象的不同，并且可以怀疑两者之间在道德上的差别。传闻话语有它的特殊地位，因为传闻话语特别喜欢把明星的性生活公之于众，这样，人们也能据此了解明星作为欲望的存在和他们最为隐秘的事实。

德科多瓦的历史研究追溯了理查德·戴尔在明星研究中发现的作为公众和个人的两方面

---

① [英] 保罗·迈克唐纳德：《重新认识明星形象》，载《明星》1998年再版补充章节，英国电影学会出版社。

② 美国电影喜剧演员，1887年出生，最著名的影片都是与卓别林和基顿合作时拍摄的，代表作有《化装跳舞》（1914）、《守夜人》（1914）、《汽车库》（1920）等。

形象的源头。表演，个性，明星，以及传闻的各方面话语表明了人们对早期电影明星制下的演员们的认知和了解。如果考虑到知识在传播过程中的不断改进、变化的方式，以及那些关于表演、明星生活和绯闻事件话语内容的转化，这些知识的分类同时保证了人们在追溯更为广泛的电影明星学的历史时的分析水准。有关深受大众欢迎的演员之间的差别以及明星制不同的历史阶段的现象不仅在于人们对明星有何了解，而且在于人们是以什么样的知识结构和分类来了解这些电影演员的。明星身体与通过表演反映的有关身份，这其中的具体界限是难以确定的。明星们对于如何把那些语言难以表述和传达的东西转化为一种可见的表演是起着关键作用的。正是这种视觉化了的身份使得明星们的身体以及这些身体所表现出的行动成为明星意义的重要因素，这就构成了明星制存在的可能性。

46.2.2 明星研究的几种方法

作为商品的明星——明星存在的基本属性

明星，是电影商业化的产物。所以，明星具有商品特性，是其存在的基本属性。特别是20世纪50年代，美国大制片厂制度瓦解后，明星成为电影制作所围绕的关键“包装”元素。苏珊·海沃德在《法国电影》（*French Film: Texts and Contexts*）中解释说：“制片人会愿意为那些拥有最走红明星的影片慷慨解囊”，“明星可以为影片吸引资金支持，否则它们便可能无法开始运作”。所以，明星首先是定位于电影制作和营销的经济语境框架内的。特别是在电影创作者和技术人员被长期合同束缚的大制片厂体系时代，明星通过体现一整套特定的期望，并延伸出某种特定的快感，成为好莱坞为观众提供可能的预期保证的手段之一。尤其是在类型电影这样的运作模式中，明星就是制片厂制造、生产出的特定产品。明星通过保证某种特定的观众观影快感，而承担电影营销的一个商业策略中的角色，也因此成为“用来销售电影票的机制”。[①]

正因如此，明星的表演也就有了不同的区分，从而产生了不同的价值。电影理论家巴里·金（Barry King）在《区分明星形象》中对表演进行了区分和总结，他将“表演”区分为“实力表演”（impersonation）和“本色表演”（personification）。

“实力表演”就是演员通过形体和声音的转化，来展现他饰演的角色的不同之处。比如，梅丽尔·斯特里普（Meryl Streep）在《法国中尉的女人》（*The French Lieutenant's Woman*，1981）、《苏菲的选择》（*Sophie's Choice*，1982）和《走出非洲》（*Out of Africa*，1985）中的表演，需根据不同角色的需要，而变换出各种各样的说话腔调和口音；要根据现实主义的目标和要求，把自己扮演的角色调整到和叙事的环境完全统一，风格一致。斯特里普的说话方式和口音表明她使用的是遵照戏剧化表演的再现技巧和方法，其实力表演也赢得了观众的认可和赞赏，她也多次获得奥斯卡最佳女演员的提名。1982年，她因《苏菲的选择》

① 陈犀禾、徐文明：《当代西方电影理论思潮系列：明星研究》，载《当代电影》2008年第1期。

梅丽尔·斯特里普在《法国中尉的女人》中扮演一个普通的英国女人，却富有相当前卫的女性主义观念（左）；在《苏菲的选择》中则扮演了一个在“二战”屠杀中幸存却疯癫的犹太女人，性格层次十分丰富，她因演绎出丰富的性格层次而成为奥斯卡影后（中）；《走出非洲》中她代表的则是有自由主义思想的欧洲上层女性（右）

中出色的表演获得奥斯卡最佳女主角奖（见上图）。

与此相对照，阿诺·施瓦辛格在《真实的谎言》（*True Lies*，1994）、《孪生兄弟》（*Twins*，1988）和《终结者2》中的表演在运用身体和声音方面有着很多类似的地方。《真实的谎言》中的施瓦辛格身价千万，却仍然被认为欠缺演技；《孪生兄弟》中的施瓦辛格虽然有搞笑演出，仍摆脱不了动作明星的局限；《终结者2》奠定了施瓦辛格20世纪90年代首席动作明星的地位。施瓦辛格的“本色表演”在于持续突出显示明星形象的相同性，而不是去挖掘角色的相异性。对施瓦辛格来说，他每部影片的叙事都是虚构的，他的表演雷同，以至于对他的批评总是说他没有表演，“扮演的永远是自己”。[①]

永远在扮演自己的施瓦辛格

尽管如此，施瓦辛格个人的收入和他主演的影片的票房收入都要比斯特里普高出许多，且他也一度获得过奥斯卡最佳男演员奖的提名。施瓦辛格的表演没能得到评论界的认同，主要的依据是说他不会表演。进一步看，施瓦辛格在评论界那里受到的怠慢和冷落也可以分析出文化产品里面的一个常见的对立结论，即利润是和艺术

① [英] 保罗·迈克唐纳德：《重新认识明星形象》，载《明星》1998年再版补充章节，英国电影学会出版社。

相对立的。而在好莱坞，明星首先以他的商业价值立足。所以尽管施瓦辛格所采用的本色表演受到评论界的质疑，却不能动摇他明星形象的成功。在此基础上，动作片男英雄的男性特征把像施瓦辛格这样的明星同身体文化中的体力劳动联系在一起，也因此在文化产品的领域里占据了重要的地位。这些体现的都是一个明星的商业能力和商业价值。

作为类型文本的明星——明星存在的必要因素

第二种明星研究的方法是将明星作为一种符号，作为一种通过互文本网络建构起来的形象。而这种把明星符号化的研究方法，最终是通过将明星所在的文本类型化而实现的。所以，作为类型文本的明星成为明星存在的必要因素。

首先，需要强调的是明星的文本特性。这混合了符号学、精神分析、社会学、意识形态批评等诸多研究领域。塔斯克在《引人入胜的身体：性别、类型和动作电影》中得出这样的结论："明星是由比他们体现的文本远为复杂的元素构成的、复杂的个体形象。"这一结论包含两个重要的含义：第一，明星身份一方面确实是由真实的个体所显现的，在很大程度上，他们是由明星的姓名、外形、音质以及特定的表演技能所定位的；另一方面，观众又并不认识作为真实个体的明星，而只是认识他们显现于媒体文本中的形象。第二，明星地位不仅可以在明星现身的电影中显现，同时也贯穿于那些明星或许亲自，或许不亲自出现于其中的，其他各种"官方"或"非官方"文本之中，诸如宣传和营销材料、报纸、杂志、电视、网站、DVD 中的"花絮"，以及个人传记和写真集等。就是在这样一个互文本的网络里，"明星"自身才开始变得可被理解。明星只能通过这些文本接近我们，他们也只是作为文本而存在，因此作为文本形式的可被理解性只能存在于这个互文本范围内。

其次，好的明星营销策略中明星的类型化也不可或缺，这与明星的文本属性很多时候是结合在一起的。中国新闻媒体针对明星的报道经常会出现"转型"一词，表层看这是明星形象的一种转变，这种转变多是通过在电影中表现的人物形象或者性格的转变而实现，同时配合在媒体宣传时的造型和话语转变。"转型"的深层实质则是电影公司或者经纪公司对于明星的营销策略的变化。类型化的文本特性是明星特质成熟的标志。以香港明星谢霆锋为例，谢霆锋刚进入娱乐圈时，因为资历尚浅，电影公司给他的定位是"少女心目中的大众情人"，所以他在电影中也多担当《恋爱行星》《老夫子 2011》等中的"深情角色"。一段时间后，电影公司调整了关于他的明星营销策略，将他"转型"为武打明星，他在电影中的形象也由原先的"白马王子"向《新警察故事》《龙虎斗》等中的"偏硬汉"形象转变。与此同时，媒体的宣传也跟电影公司为演员的"转型"设计相配合，由此产生的明星文本也发生变化，这种变化形成的是明星类型化的文本转变。

当然，明星研究的目的并不是剥除互文本的这些层面以揭示明星的本来面目，而是要准确地对影响明星形象的、外显的和内涵的各种意义进行分析，并且要在一个更加广泛的意识形态和社会话语语境内对其进行解读。

作为“被观看者”的明星——明星存在的隐性缘由

第三种研究方法是将明星作为观众的观看对象，从而在明星和受众之间搭建一种相互关系。受众理论一直是对观众和明星的关系进行读解的主导理论，而把电影明星的意义放在电影观众的日常生活里来看待的一些研究也已出现。明星与受众学理论的奠基之作是劳拉·穆尔维的论文《视觉快感和叙事性电影》。在这篇文章里，她借用了心理分析学的理论框架，阐明了古典叙事电影总是把女性当作景观置于观看的中心位置。在穆尔维看来，这种观看方式的结果就是影院观众是根据男性异性恋者的欲望来被安排的。由于该理论依据经验主义证据等问题，穆尔维的论述及其理论基础引发了广泛的批评和争议。

自从穆尔维挑起争端的文章发表以来，各种各样的理论者已经尝试着把女性观众和女性观看明星的快感概念化。杰基·斯塔西（Jackie Stacey）还将对明星作为“被观看者”的关注导入到处于历史语境的电影观众的快感和观看关系的研究之中，甚至从中发展出人种学的方法，通过使用对观众访谈（或调查）和从他们的个人来信和日记中收集信息相结合的方法，对“明星—观众”的关系进行研究。[①] 通过这些第一手的原始资料，斯塔西将女性观众对明星的反应、识别，以及对明星形象运用的方法进行了分类，在各种不同的认同模式和不同的快感样式之间进行区分。

作为专业表演者的明星——明星存在的合法保障

第四种研究方法是将明星作为专业的表演者（此处仅局限于电影领域）。电影明星在成为“明星”之前，首先要成为专业的表演者。表演技能的习得，表演风格的确定，是电影演员成为明星的基础，也是电影明星存在的合法保障。我们可以将作为表演者的明星理解为，通过重新将注意力投向电影文本，将其看作表演艺术首要场所，以此对电影明星的某些文化声望进行重新确认。

这里涉及的首要问题是电影演员和电影明星的区别。路易斯·贾内梯曾将电影演员分成四类——临时演员（extra）、非专业演员（nonprofessional performer）、专业演员（trained professional）、明星（star），还特别指出：一般而言，电影演员若有一点舞台训练就足够了。电影表演最重要的是安东尼奥尼所说的“表现”，也就是演员得看起来够吸引人。[②] “专业演员和明星之分别不在技巧，而在其受欢迎的程度”，因此仅仅依靠单纯地努力或许可以成为优秀的演员，但是却不一定能成为电影明星。电影明星区别于一般电影演员的显著之处是个性。那种没有个人特色、缺少自己独立思想的演员，是很难长期拥有观众缘，成为电影明星的。而对投资者来说，明星如同一项可投资的商品，无形中保障了电影市场的稳定。所以，电影明星是电影表演技能与个性凸显的叠加，兼具两者才能构成我们常讲的“明星气质”。以国际武打明星成龙为例，早在“七小福”时期，成龙就已经具备了一名武打专业演员的基

① Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, 1994.

② [美] 路易斯·贾内梯：《认识电影》，中国电影出版社 1997 年版。

本素质，但是，此时的成龙因为没有个性，只是具备了表演技巧，观众的辨识度不高，观众常常将他和其他武打演员混为一谈，此时的成龙也就不能称为明星。而《醉拳》（1978）中，成龙在武打表演技能的基础上，突出了自身的喜剧性特色，连武打招式都采用具有喜剧特色的方式进行表现，个人作为演员的个性进一步凸显，其明星特质也因此显现出来。由此可见，表演技能培养和个性塑造是电影演员成为明星的重要保障。

《醉拳》中的成龙

“明星”“明星制”“明星研究”共同构成了电影理论领域对电影演员这一特殊“符号”的研究内容。明星研究也成了文化研究和社会学理论有效介入电影这一当今最活跃的大众传媒工具的突破口。明星研究为我们提供了一个看电影、思考电影和研究电影产业运行机制的有效手段。

思考题

（1）“明星地位”的四个层面是什么？

（2）如何理解明星价值？

（3）明星研究有几种方法？分别是什么？

参考书目

Richard Dyer, *Stars*, British Film Institute, 1979.

Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, St. Martin's Press, 1986.

Christine Gledhill, *Stardom: Industry of Desire*, Routledge, 1991.

Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, 1993.

Toby Miller & Robert Stam, *Film and Theory: An Anthology*, Blackwell Publishers, 2000.

Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, 1994.

Susan Hayward & Ginette Vincendeau, *French Film: Texts and Contexts*, Routledge, 1990.

出版后记

如今，无论作为大学校园中影视、艺术、戏剧、文学或传播学等各个系别广泛设置的相关课程，还是作为独立一门学科，电影学都越来越普及，学习电影的学生越来越多。

《电影概论》初版于2010年问世以来，一直是各大高等院校影视专业的基础教材和必读参考。它系统而清晰地描摹出电影学这门涵盖电影创作、技术、产业、历史、理论和批评等内容的学科整体构架，既适合专业学生研习参考，也可作电影爱好者的入门之选。

电影作为一种媒介有哪些本质特征，电影创作实践要经历怎样的过程，电影在市场上如何运作，电影艺术如何随历史改变，电影在不同国家、地区有着怎样的面貌，电影理论研究有哪些方法，关于这些问题，本书都给予了重点关照。

此番修订，主编杨远婴老师再次集结电影研究各领域的专家学者，在保留旧版基本框架的前提下，对本书进行了大幅度增改，使其体系更加完备。

尤其新增的“国族特色”部分，将视野放诸世界，描述多达十三个国家或地区的电影历史与现状，其中不乏最新的研究成果，如德语电影、非洲电影、拉美电影和东欧电影等内容，为这部雄心勃勃的教程增添了新意。该部分除了帮助学习者拓展对不同国族电影特色的认知，也提供了一份相当详实的观影片单参考。

编校过程中，我们尽量保持作者的表述习惯，对个别片名、人名、术语、引文以及注释格式进行了校订统一；尽力为重要的人名、片名、文章名等附上英文，部分语种也在能够查询到的前提下括注了英文译名，以方便读者查找。在版式编排上，力求图文匹配，层次清晰，各级目录一目了然，并对有关光线、色彩的内容采取了四色印刷。尽管如此，恐仍有未能妥善解决之处，敬请广大细心读者将问题及时反馈给我们。

服务热线：133-6631-2326　188-1142-1266

服务信箱：reader@hinabook.com

“电影学院”编辑部

拍电影网（www.pmovie.com）

后浪出版公司

2017年6月

撰稿者说明

本书分媒介特质、创作流程、生产机制、历史脉络、国族特色、批评框架六个部分，共计46章，由以下专家学者共同撰写：

徐萌：第1章“光”、第2章“色彩”

汤俊：第3章“画面”、第5章“剧作”、第6章“导演”、第7章“表演”、第8章“拍摄”、第9章“剪辑”

范倍：第4章“声音”

单禹：第10章“融资”、第11章“制片”、第12章“发行”、第13章“放映”、第16章“苏联蒙太奇学派”

孙建业：第14章“格里菲斯与电影叙事”、第29章“印度电影”

李刚兵：第15章“欧洲先锋派电影运动”

姜贞：第17章“好莱坞与工业化生产”

徐源：第18章“意大利新现实主义”、第27章“意大利电影”

陈清洋：第19章“法国新浪潮电影运动”

李二仕：第20章“英国电影新浪潮”、第45章“性别研究”

汤梦潇：第21章“新好莱坞”、第24章“全球化时代的好莱坞”

孙红云：第22章“纪录电影”

张力：第23章“华语电影与动作设计”

单万里：第25章“法国电影”

李志芳：第26章“俄罗斯电影”

陆嘉宁：第28章“日本电影”

刘子洋：第30章“波兰电影”

赵柔柔：第31章“伊朗电影”

张燕：第32章“韩国电影”

刘辉：第33章“中国电影”

魏然：第34章“拉丁美洲电影”

伊莎贝拉·魏特：第35章“德语电影”（吴泽源译）

张勇：第36章“非洲电影”

王垚：第37章“‘二战’后的苏联和东欧电影”

杨向明：第38章“爱因海姆的视觉论”

杨远婴：第39章“爱森斯坦的蒙太奇学说”

王志钦：第40章“巴赞的电影美学”

彭可、刘文钊：第41章“作者论”

彭可、廖凌超：第42章“类型研究”

余韬：第43章“电影符号学”、第44章“电影精神分析学”

刘小磊：第46章“明星研究”

图书在版编目（CIP）数据

电影概论 / 杨远婴主编. -- 2版. -- 北京 : 北京联合出版公司, 2017.2

ISBN 978-7-5502-9308-3

Ⅰ. ①电… Ⅱ. ①杨… Ⅲ. ①电影理论 Ⅳ. ①J90

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第303415号

Copyright © 2017 by Ginkgo（Beijing）Book Co.,Ltd.

All rights reserved.

本书中文简体版权归属于银杏树下（北京）图书有限责任公司。

电影概论（第2版）

主　　编：杨远婴

选题策划：后浪出版公司

出版统筹：吴兴元

编辑统筹：陈草心

特约编辑：梁　媛

责任编辑：夏应鹏

营销推广：ONEBOOK

装帧制造：墨白空间 · 张莹

北京联合出版公司出版

（北京市西城区德外大街83号楼9层　100088）

北京天宇万达印刷有限公司印刷　新华书店经销

字数1060千字　787毫米×1092毫米　1/16　42（黑白）+2（彩色）印张　插页6

2017年10月第1版　2017年10月第1次印刷

ISBN 978-7-5502-9308-3

定价：99.80 元

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问：北京大成律师事务所　周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有，侵权必究

本书若有质量问题，请与本公司图书销售中心联系调换。电话：010-64010019

一本全面系统的入门读物
为不同程度的电影爱好者提供纲要式的认知轮廓

媒介特质 陈述光影、色彩、画面、声音的构成原理

创作流程 梳理剧作、导演、表演、拍摄、剪辑的制作流程

生产机制 揭示电影融资、投拍、发行、放映的运作机制

历史过程 勾勒世界电影发展版图，从美国格里菲斯、欧洲先锋派运动、苏联蒙太奇学派、经典好莱坞、意大利新现实主义、法国新浪潮、英国新浪潮、新好莱坞、纪录电影、华语电影到全球化时代的好莱坞

国族特色 呈现各国电影历史与现状，囊括法国电影、俄罗斯电影、意大利电影、日本电影、印度电影、波兰电影、伊朗电影、韩国电影、中国电影、拉丁美洲电影、德语电影、非洲电影和东欧电影

批评框架 介绍重要电影理论与学说，如爱因汉姆视知觉理论、爱森斯坦蒙太奇概念、巴赞纪实美学、作者论理念、类型研究范式、符号学、精神分析学、性别研究、明星研究

陈列建议：电影、艺术教材、大众读物

ISBN 978-7-5502-9308-3

9 787550 293083

定价：99.80元