

后浪

插图修订
第2版

The Movie Lover's
Guide to Watching Films, 2e

电影学院 034

看电影的门道

(美) 吉姆·派珀 (Jim Piper) 著 曹怡平 译



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

一部骨灰级影迷的修炼手册

- ★ 拒绝枯燥，用形象化的语言阐释镜头、声音、剪辑、风格等电影的基本概念
- ★ 拒绝灌输，用好玩的视角和轻松的练习引领你能动思考与电影相关的各种有趣命题
- ★ 拒绝陈旧，新版本删除对过时的中庸之作的评点，增添更多对新近佳片的鉴赏
- ★ 拒绝单调，近两百幅图片令你迅速掌握景别、构图、布光、置景等专业概念

对于影迷们来说，这是一本言简意赅的电影启蒙读物，内容丰富、洞察敏锐、见解独到、易于掌握。

—— 山姆·斯克里布纳，《犯罪心理》编剧

本书是吉姆·派珀的畅销电影鉴赏著作的最新修订版，新添好莱坞电影、美国独立电影和外国电影三个章节。他以普通观众的观影期待为出发点，就此三类电影的差异进行了详细的讨论。

—— 约翰·凯利，摄影师，美国弗雷斯诺城市学院电影系导师

本书对电影制作和电影欣赏的方方面面做出了实在的指导。派珀能够敏锐地洞悉电影创作者的思维，并能巧妙地将观众引入其中。

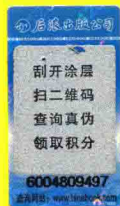
—— 莎拉·埃尔南德斯，美国里德里学院视觉艺术系教授

让读者从观看电影的过程中，不仅获得生理上的快感，还能洞察其所蕴含的主题以及象征意义。

——《弗雷斯诺蜂报》

拍电影网
www.pmovie.com

 后浪出版咨询(北京)有限责任公司
POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO., LTD.
www.hinabook.com

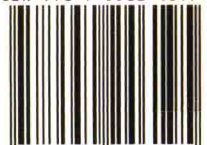


后浪微信: hinabook



陈列建议：电影、艺术教材、大众读物

ISBN 978-7-5502-4619-5



9 787550 246195 >

ISBN 978-7-5502-4619-5

定价：39.80 元

The Movie Lover's
Guide to Watching Films, 2e

插图修订
第2版

GET THE PICTURE?

看电影的门道

(美) 吉姆·派珀 (Jim Piper) 著 曹怡平 译



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

图书在版编目 (CIP) 数据

看电影的门道: 插图修订第 2 版 / (美) 派珀著; 曹怡平译.

-- 北京: 北京联合出版公司, 2016.3

ISBN 978-7-5502-4619-5

I. ①看… II. ①派… ②曹… III. ①电影—鉴赏—世界 IV. ①J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 147574 号

Get the picture?: The movie lover's guide to watching films, 2nd ed by Jim Piper

Copyright © 2008 by Jim Piper

This edition arranged with Allworth Press c/o Jean V. Naggar Literary Agency, inc.

Through big apple agency, inc., Labuan, Malaysia.

Simplified Chinese edition copyright © 2015 Ginkgo (Beijing) 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。

看电影的门道 (插图修订第 2 版)

著 者: (美) 吉姆·派珀

译 者: 曹怡平

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: 曹 佳 游晓光

责任编辑: 王 巍

封面设计: 周伟伟

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

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)

北京中科印刷有限公司印刷 新华书店经销

字数 359 千字 690 毫米×960 毫米 1/16 23 印张 插页 6

2016 年 3 月第 1 版 2016 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5502-4619-5

定价: 39.80 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

第1版前言

本书的目的是帮助你辨别生活中出现的“影片”（movies）和“电影”（films）^①。影片和电影？我们美国人对这两个词可不会含糊。我们希望能将电影从那些纯为娱乐拍摄的影片中拯救出来。这种区别解释了为何美国电影协会（American Film Institute）不叫美国影片协会（American Movie Institute）。这同样也可以解释，大学为何从不开设影片课程或者设置影片系；他们开设电影课程并设置电影系。

但这些划分并非泾渭分明。很多电影同时属于电影和影片的范畴。要准确区分二者，就需要观影者具备从现象到本质的分析能力。比如，一部由吉姆·凯瑞（Jim Carry）主演的《变相怪杰》（*The Mask*, 1994）曾一度流行，这部电影完美展现了吉姆·凯瑞的表演才能。但对观众而言，《变相怪杰》是一部让他们可以发笑，同时也可以进行思考的影片。对他们而言，《变相怪杰》揭示了人生的普遍状况——也许是男性的普遍状况——一个呆头呆脑、性格内向的家伙同时也是一个需要获得帮助，以激发内心潜能的万人迷。当然，更有可能的情况是，这个呆头呆脑的家伙希望他的内心居住着一个万人迷，不管这是否真实。无论如何，聪明的观众都能从这样的影片中领受创作者的善意。从这种意义上看，《变相怪杰》也是一部电影。表现双重人格的电影还可以拖出一长串名单，比如：《肥佬教授》（*The Nutty Professor*, 1996）、《超人》（*Superman*, 1978）、《洛奇》（*Rocky*, 1976）。从任何一个角度来看，我们都可以通过认真的思考而将影片转变成电影，即便是那些好笑的影片。在观看这些电影时，我们还可以收获不少快乐。

① 关于“film”和“movie”这两个词的区别还有一些别的说法仅供参考：“film”的词源意为“胶片”，常常用在“电影研究”（film studies）和“电影史”（film history）等较为正式的名词和概念中；而“movie”的词源与运动有关，是“moving picture”的缩写，现在常常指某部具体的影片，比起“film”更为口语化，通俗化。——编者注



0-1 《变相怪杰》（*The Mask*, 1994）

一部诞生于观众想象中的电影。（新线电影公司供图）

但这并不是电影生成的唯一模式。很多制片人、编剧和导演无论是否与好莱坞合作，他们从一开始设定的目标就是拍摄电影。他们并不需要机敏的观众、影评人或者作家来为他们的作品定名正身。在长期的职业生涯中，西德尼·吕美特（Sidney Lumet）总是从事电影（而非影片）的拍摄。吕美特常在好莱坞制片体系下工作，并创作出很多重要的作品，包括《十二怒汉》（*12 Angry Men*, 1957）、《大审判》（*The Verdict*, 1982）、

《在魔鬼知道你死前》（*Before the Devil Knows You're Dead*, 2007）。这几部电影的主题都与犯罪有关。让吕美特的电影在好莱坞其他犯罪或警匪题材作品中独树一帜的原因在于角色——主角必须经过一番挣扎，才能明辨是非，然后开始坚持正义的旅程。吕美特的警匪片（迄今为止，他执导了9部警匪片）从不热衷于高速追逐或者有意拖长的枪战，那是影片迷恋的元素。与此相反，吕美特的警匪片将警察和罪犯都刻画成现实生活中有血有肉的人[毫无疑问，吕美特的警匪片成为很多现实主义警匪电视剧创作的灵感源泉，比如《杀人犯》（*Homicide*）和《纽约重案组》（*NYPD Blue*）]。

那么，电影看起来似乎有两个自相矛盾的起源。在观众看来，一部影片看起来像“电影”吗？或者，在影片中，是否包含让它变成“电影”的真材实料？

我不知道，也许二者都包含其中。但这并不重要。不管你是否同意我的观点，在本书中，我尝试让你从更电影化的方式来观看一部电影（或影片）。

在不同的篇章中，我列举了几百部电影，我希望你在看了本书后，到影碟租售店把它们租回来看。即便在一家常规的影碟租售店，你都能很轻松地找到绝大多数我提及过的电影。另有一些类型的电影你可以在不同种

类的影碟租售店找到——惊悚片、剧情片、喜剧、悲剧、经典，等等。

当然，还有一些影片难于寻觅，比如《小孤星》（*Ponette*, 1996），这部可爱的法国电影讲述的是一个4岁小女孩在母亲死后自我调整的故事；或者《灰狐》（*The Grey Fox*, 1982），这是一部杰出的加拿大西部片，讲述的是一个刑满释放的囚犯发现自己曾经打劫过的驿站已经消失，于是转而打劫火车的故事。在百事达影碟租售店里，也许很难淘到这样的电影。因而，你可能需要打几个电话，看看就近的城镇是否有这样的影碟租售。事实上，几乎每个城市都有一两个以小众自居的影碟租售店（盈利情况未必很好），它们的收藏主要包括经典电影、国外电影、艺术电影以及独立电影。我希望你能在你居住的城市找到一家这样的影碟租售店，因为这些店收藏了我提及的部分电影，我希望你能够花点时间观看这样的电影。同时，Netflix 和其他一些类似的可以网上订阅的机构也提供已经发行为 DVD 的电影的在线观看服务。不久之后，你就可以通过网络直接下载影片，当然也可以下载电影了。

就我而言，我给成年人讲授了一门叫做“电影入门”（*Introduction to Film*）的课程。这门课程是开放性大学课程，授课对象无所不包——15 岁的青少年、80 岁高龄的老人家、资质平常的普通人、斯坦福的高材生、汉堡店的店员、7-11 的店员、家庭主妇、有犯罪前科的人、吸毒者、地产经纪人、郊区中产居民、都市人、无家可归的流浪汉，以及一个盲眼的女士，很巧的是，这个盲眼女士成为我最优秀的学生之一——当然，很多学生都只是日常生活中常见的普通人。在弗雷斯诺^①的超市，我常常遇得到他们，他们告诉我，我给他们放了不错的电影。我很感谢他们的恭维。

同时，我也很希望聆听你对本书的意见。我的邮箱地址是：jkip21@civic.org。

① 弗雷斯诺（Fresno），美国加利福尼亚州中部城市。——编者注

第2版前言

在这一版中，书的体例结构没有发生重大变化。在第1版中，我采用了“电影”和“影片”的二分法，在这一版中，我仍然坚持这一划分方法。影片是娱乐，电影虽然也可以表现得很娱乐，但它的内涵更广：对社会的评论、对人性的探索、对艺术的探究。在我们的文化和语言中存在对这两个单词的区分，这让我感到非常欣慰。

同时，我也没有放弃第1版中重要的写作基础，即我们有足够的理由来关注故事之外的其他元素。同样可以让你感到愉悦的元素包括镜头的构图、布光、场面调度、电影的风格、角色的塑造、场景布置以及镜头的剪辑和与之匹配的混音技巧。

然而，本书还是在两个方面实现了重大革新。首先，我新增了三个章节，分别是第十章好莱坞电影、第十一章独立电影和第十二章外国电影。其次，我还加入了一些对当代电影的评论，并削减了部分关于过时而又并不算太经典的电影的评论的分量。

致 谢

有太多人要感谢了……感谢本书第1版的读者约翰·凯利（John Kelly）、欧内斯特·方丹（Ernest Fontaine）、蒂莉·史密斯（Tilly Smith）以及莎拉·埃尔南德斯（Sarah Hernandez）。他们在加利福尼亚州弗雷斯诺的哈里叔叔餐厅和我会面，给我提了很多关于有可能论及的电影的建议，以及如何才能避免可能出现的方方面面的错误。比如，约翰指出，在早期的初稿中我忽视了对范·桑特、布莱松和法斯宾德的论述。我拍了一下自己的脑门儿，对啊！现在这些内容已经包含其中了。这些来自朋友们和同僚们的良

好建议已经妥善地被我放进了新版本中，对此，我满心感激。

没有人能独自写出一本好书。比如我，我很荣幸与很多很棒的并且深有默契的朋友一起合作。特别是尼科尔·波特（Nicole Potter），这位在任何意义上都堪称杰出的剪辑师总是慷慨友善地给我关照，并指出我可能需要反思之处，但是却从不给我压力。尼科尔永远是值得尊重的，最重要的是，他精通电影和其他艺术。这次的“监工”是梅兰妮·托特罗里（Melanie Tortoroli），她查出并且纠正了我犯的大量错误，像给她送错文件之类的。她实在是太有耐心了！

目 录

第1版前言 1

第2版前言 4

第一部分 电影艺术 2

第一章 镜头 4

1.1 景 别 6

1.2 角 度 10

1.3 运 动 15

1.4 光 学 21

1.5 构 图 25

1.6 长镜头: 艺术还是游戏? 29

1.7 生胶片 32

第二章 场 面 37

2.1 内 景 38

2.2 极端的布景设计 46

2.3 布 光 50

2.4 外 景 57

2.5 电脑合成影像 62

第三章 声 音 65

3.1 对 白 65

3.2 音 乐 74

3.3 音 效 82

3.4 混 音 86

3.5 从声音到画面 88

第四章 剪 辑 93

4.1 基本常识 94

4.2 时 间 104

4.3 空 间 107

4.4 蒙太奇 109

4.5 艺术性 110

4.6 朴素剪辑 113

第五章 风 格 117

5.1 伟大的分歧: 现实主义 PK
形式主义 117

5.2 风格的元素 120

5.3 杂 论 123

5.4 一种折中风格的兴起 129

5.5 古典好莱坞风格的五个践
行者 132

5.6 新电影风格与形式主义 135

5.7 四个形式主义导演 137

5.8 真实之美 140

第二部分 故 事 142

第六章 剧 情 145

- 6.1 类 型 146
- 6.2 冲 突 157
- 6.3 结 局 163
- 6.4 可信度 164
- 6.5 视 点 166
- 6.6 电影表现手法和戏剧性 171

第七章 角 色 175

- 7.1 主 角 176
- 7.2 忠角和奸角 176
- 7.3 圆形人物和扁平人物 178
- 7.4 主题人物 183
- 7.5 神话角色 184
- 7.6 史诗角色 185
- 7.7 变得越来越好的角色 186
- 7.8 变得越来越坏的角色 188
- 7.9 应该改变的角色 189
- 7.10 人物关系 191
- 7.11 电影表现手法和人物 198

第八章 场 景 203

- 8.1 季 节 203
- 8.2 时 代 206
- 8.3 郊 区 213
- 8.4 城市中心 214
- 8.5 旅 行 215
- 8.6 国外电影中的场景 220
- 8.7 电影表现手法和场景 224

第九章 意 义 229

- 9.1 市场意义 229
- 9.2 警示意义 231
- 9.3 普世意义 233
- 9.4 真实的意义 234
- 9.5 真实的外延 237
- 9.6 类型片中的意义 239
- 9.7 隐喻、史诗和神话 243
- 9.8 反神话的意义 247
- 9.9 象征的意义 251
- 9.10 意义的升华与重读 254

第三部分 观 众 256

第十章 好莱坞 259

- 10.1 好莱坞简史 259
- 10.2 明 星 261
- 10.3 好莱坞价值观 262
- 10.4 简单的设定 265
- 10.5 善与恶 266
- 10.6 美满的结局 269
- 10.7 信仰：克服一切困难 271
- 10.8 有关压力的议题 273
- 10.9 确 信 274
- 10.10 对 抗 275
- 10.11 也许正相反 278
- 10.12 更好的好莱坞电影 279
- 10.13 好莱坞电影人 280
- 10.14 大明星驱动的好莱坞电
影 281

10.15 再谈一点权力 283

第十一章 独立电影 287

11.1 美国独立电影人 288

11.2 美国作者导演 289

11.3 独立电影制作公司和发行
公司 310

11.4 数字化浪潮对独立电影制
作的影响 311

第十二章 外国电影 319

12.1 英语世界国家 320

12.2 非英语世界的欧洲电影 328

12.3 东欧电影 341

12.4 苏联 / 俄罗斯电影 345

12.5 亚 洲 346

12.6 中 国 350

12.7 非洲电影 353

12.8 日 本 353

12.9 巴 西 355

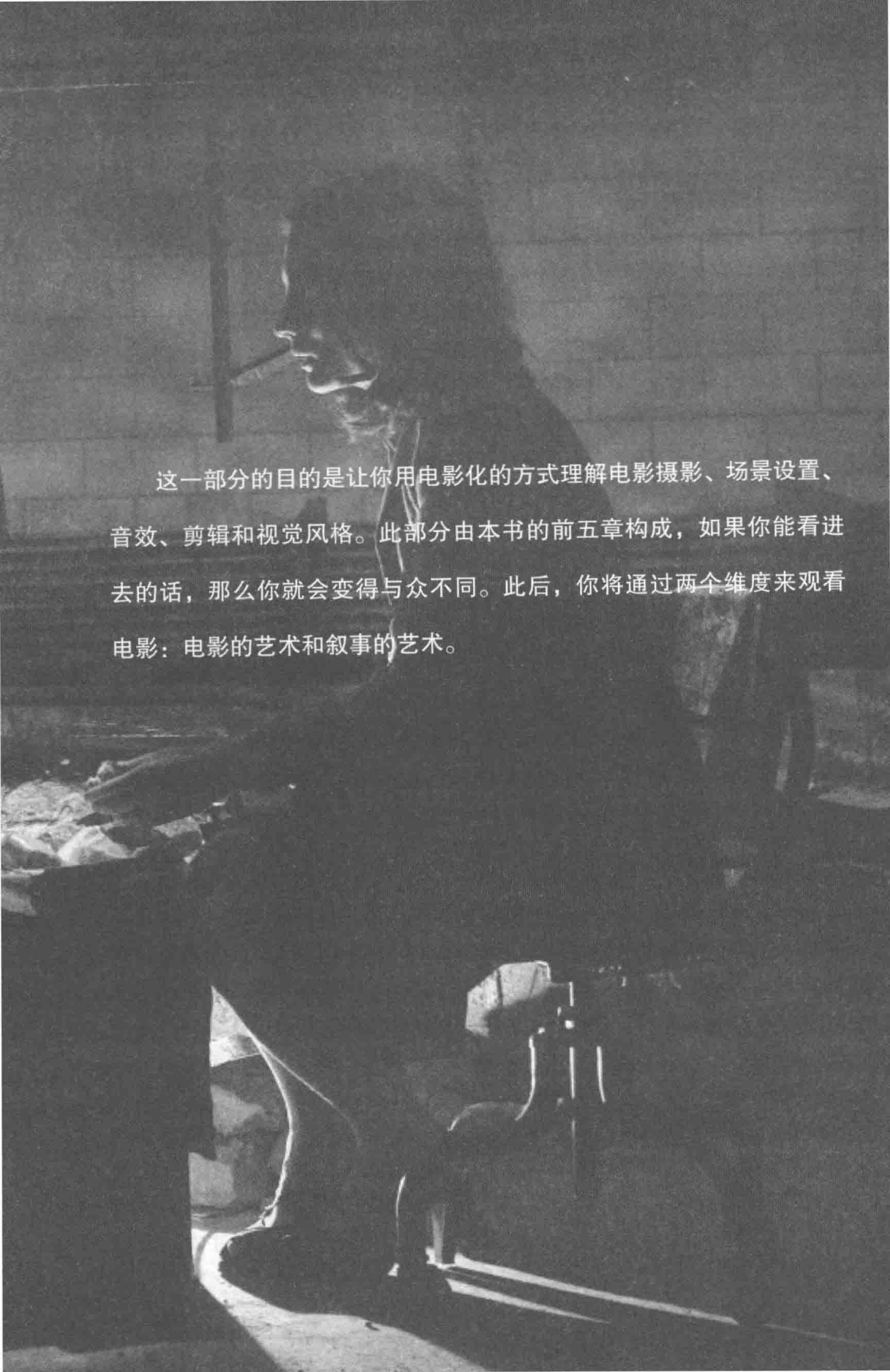
12.10 墨西哥 356

出版后记 359

第一部分

电影艺术

Cinematics



这一部分的目的是让你用电影化的方式理解电影摄影、场景设置、音效、剪辑和视觉风格。此部分由本书的前五章构成，如果你能看进去的话，那么你就会变得与众不同。此后，你将通过两个维度来观看电影：电影的艺术和叙事的艺术。

Chapter 1

镜头

SHOTS



想一想你上次读过的小说。在你阅读那本小说的时候，假设小说不是以故事或者人们解决问题的方式予以呈现，而是以一连串的句子予以呈现，这些句子首尾相连，直到故事结束。想想看，假设作家每次的写作任务都只是一句话，然后，他就这样从大写字母开始，然后是字母的拼写，最后是句号，如此循环往复，直到小说创作完成。

无可置疑的是，当你在阅读一本小说的时候，你其实根本就不会在意句子的问题。当你阅读完一本小说的第一章之后，你不可能发出这样的感叹：“啊，在这一章里有很多超赞的句子。”你也不会掩卷后在朋友间奔走相告：“你一定要读一下这本小说，它里面的句子实在太棒了。”如果你真这样大放厥词的话，你的朋友肯定会觉得你很滑稽。反之，如果你不太喜欢这本书的话，你也不会这样说：“我不太满意小说中的句子。”之所以这样，是因为你根本就不是在阅读句子，你是在阅读小说。

很多人也有类似的观影经验。电影是由数以百计的镜头组接而成的。一个镜头是摄影机拍摄的影像片段，这些影像片段是电影故事的有机组成部分。目前，一个镜头很难超过二三十秒。在经过剪辑之后，典型镜头的时长通常为6秒。任何一部你观看过的电影，都由数以百计的镜头组成，这和一本书由无数的句子组成是一个道理。镜头对于电影，正如句子对于

书。大多数观众也会形成类似的对应关系，也就是说，他们根本就不关注镜头的问题。他们掏钱买票，不是为了看一连串的镜头组接，而是为了看一个完整的故事。

可是呢，与单纯享受一个好故事相比，学会关注镜头是你从中获得更多裨益的第一步。镜头是电影表达的基本单位和这一媒介表现力的最主要的源泉。如果你真心关注电影媒介，你就必须关注镜头。与镜头密切相关的要素分别是：景别、角度、运动、光学以及构图。在观影过程中，你最好能自觉关注与镜头相关的这 5 个要素，跟随镜头的运动，以便弄明白镜头表达的含义。如果一个镜头的时长为 6 秒，那么你可以用来思考的时间不超过 1 秒。既然时间这么仓促和紧迫，那么祝你们好运咯！

1.1 景 别

在电影中，通常使用到的景别有 5 种。你也许已经听说过其中的一部分：

- ▶ 大远景
- ▶ 远景
- ▶ 中景
- ▶ 特写
- ▶ 大特写

弄明白这些景别，以及理解它们的功用，是非常重要的。我们将按从远（大远景）到近（大特写）的顺序逐一介绍。

大远景

在需要展示户外的壮观景象如沙漠、山丘、海洋，或者航拍城市鳞次栉比的房屋、两军在开阔地交战又或是大规模暴乱场面等这些情况时，常常使用到大远景镜头，因为大远景镜头可以展现自然或者社会运动的全貌。如果在室内，你可能无法运用大远景镜头，因为室内的空间明显不足。

在大远景镜头的画面中，人物的作用远没有他们身处的环境来得重要。通常，在画面中，人看起来不过是一个斑点，这很正常，因为大远景镜头的功用便是展现人的处境。在一部名叫《末路小狂花》（*Rabbit-*



1-1 《乱世佳人》（*Gone With the Wind*, 1939）

这个大远景镜头远非用来确定场景而已。在这个镜头中，曾经饱受宠爱、养尊处优的斯嘉丽显得一点都不重要了。（米高梅电影公司供图）

Proof Fence, 2002）的澳大利亚电影中，三个当地的土著小孩从一所改造学校中逃跑出来，他们不得不在澳大利亚艰苦的自然环境下徒步返回很远距离之外的家乡。在这部电影中，导演大量运用大远景镜头，以便展现孩童的渺小，以及自然环境的不可征服性，这种景别意在提示观众，那三个小孩面临的任务有多可怕。

在表现因纽特人的电影《冰原快跑人》（*The Fast Runner*, 2001）中，拍摄场景主要位于加拿大北极地区，在那里，冰雪莽莽苍苍，蔓延到模糊可见的地平线。在大远景中，因纽特人和他们的雪橇犬看上去像一条爬行的曲线。基于同样的原理，在《末路小狂花》中的孩童们看起来也很小，其功用都是为了强调环境。

远 景

远景可以框住几个人（从头到脚），在这个景别范围内，人物可以有相对自由的活动空间，比如相互间的打斗，或者闪避一只正在向前冲

的看门狗。当然，远景也可以容纳一些背景，或者容纳一些大型的、重要的道具，比如一家高中体育馆里的寄物柜，在那里，有几个运动员正在互相较劲。

远景可以建立环境，这毫无疑问。但它能够建立的，并非大远景创造的那种全景式的环境，如沙漠和山丘。它只能创造人工式的环境，比如卧室、后院或者银行的内景。在《E.T. 外星人》（*The Extra-Terrestrial*, 1982）这部电影中，那个名叫埃利奥特的小男孩正是在他的卧室中，首次让他哥哥迈克尔看到外星人的。这个场景大多用远景镜头拍成，在远景镜头之下，我们可以看到卧室最深处的窗户，卧室右边的书柜，以及位于卧室左边的门。在左边的背景中，有一道离卧室最近的门。埃利奥特在前景处，且位于景框的中央部位。迈克尔从门外走进来，埃利奥特让他闭上眼睛。史蒂文·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）导演让迈克尔面朝摄影机，所以他看不到身后发生了什么事情。接下来，埃利奥特走向左边的衣橱，并把外星人带到迈克尔的身后。当迈克尔转过身来，看到这个奇怪的小东西时，被吓了一大跳。他猛地朝后退，结果书



1-2 《绿野仙踪》（*The Wizard of Oz*, 1939）

建构笨拙的远景镜头。如今的电影人已经知道如何更为优雅地安排演员的位置。（华纳兄弟 / 特纳娱乐 / 时代华纳供图）

柜里的书纷纷落在了地上。在这场戏中，导演对远景镜头的运用完美地展现了景别所要表现的东西。在观影的过程中，我们可以看清楚事物彼此之间的联系：卧室、埃利奥特、埃利奥特移动到衣橱、迈克尔、外星人、迈克尔受到惊吓，以及书纷纷落地。通过这种方式，远景镜头展示了在同一空间范围内，人与物彼此之间存在的联系。

中 景

虽然在中景镜头中，有很多种拍摄人物的方式，但典型的中景镜头是表现两个人物的腰部以上出现在景框之中，而背景则十分有限。在这种景别之下，背景和动作退到了次要的位置，人物的重要性开始凸显。

在电影中，当两个人都不存在明显的优势的时候，导演常使用中景来推进他们之间的对话。当两个人出现激烈的身体接触，或者，这种身体接触对戏剧张力表现显得很重要，比如，当一个人将一把刀送进了另一个人的小腹，或者当一个男人拥抱一个女人时，中景也是首选。

史上最著名的中景之一出自伊利亚·卡赞（Elia Kazan）的《码头风云》（*On the Waterfront*, 1954），在片中的一个场景里，特里[马龙·白



1-3 《穿普拉达的女王》（*The Devil Wears Prada*, 2006）

典型的将演员放置在中（二十世纪福克斯电影公司供图）

兰度（Malon Bramdo）饰］和查理［他的哥哥，罗德·斯泰格尔（Rod Steiger）饰］坐在出租车里。虽然该场景由五个镜头组成（三个中景和两个特写），但整场戏却是由中景主导的。这就是著名的“我本可以是个竞争者”的场景。在这出戏里，两个人坐在出租车的后排座。查理正试图说服特里和伊蒂分手（伊蒂是乔伊的妹妹，他被黑帮杀死，而特里与杀人行动有关），并回归黑帮。在观影过程中，你可以感觉到这个场景的势均力敌：特里和查理，两人都没有占优势的地位。

特 写

特写仅能显示片中演员的头、脸和肩。由于我们已经知道演员身处何处，所以背景出现得并不多。导演在运用特写时，主要意图是将演员和周围的环境隔绝开来，或者让演员与其他角色隔绝开来，以便让观众注意到该演员所扮演的角色。在那些频繁使用特写的电影中，导演希望展现角色的孤独感，与他人的隔绝，以及与社会的疏离。

如果没有特写，那么《断背山》（*Brokeback Mountain*, 2005）将会变成什么样？当然会逊色很多。李安导演主要就是运用特写来展现两个同性恋牛仔的挫折感的。巴斯特·基顿（Buster Keaton）曾言：“用远景表现喜剧，用特写表现悲剧。”

大特写

大特写用来凸显角色的面部表情、绝命书，或者眼球的画面等。在《和平缔造者》（*The Peacemaker*, 1998）中，数字计数器与原子弹的引爆装置相连，当身为火箭科学家和反恐专家的妮可·基德曼（Nicole Kidman）最后成功拆除爆炸装置时，数字计数器显示的剩余时间是0.01秒。如果没有大特写，那么这部电影肯定不会那么精彩。

1.2 角 度

几乎全球的摄影师都以视平线为拍摄的基准，即他们以平视的视域范围为拍摄的基准。在拍摄电影时，不管摄像师手持摄影机，还是将摄影机固定在三脚架、移动摄影车上，他们都习惯于与视线齐平的拍摄方式。不过呢，导演偶尔也会心血来潮，会希望摄像师以低于水平视线的高度来拍摄电影，比如从腰部或者更低的地方来拍摄。反之亦然，导演也可能要求



1-4 《局内人》（*Inside Man*, 2006）

克里夫·欧文的特写。在所有的艺术中，唯有电影的特写能够捕捉到演员细腻的表情——自信、沉着。（环球电影公司供图）

升起摄影机，以便从高处拍摄。这就是三种可供选择的主要角度：仰角度、平角度、俯角度。几乎每部电影都可能同时运用这三种角度，但在这三种角度中，最常用的还是平角度。

平角度镜头

平角度镜头能让人产生中立之感。因为在绝大多数情形下，我们都用这种视角观察世界。所以，平角度摄影不容易产生什么特殊含义。这就是重点所在，也就是说，事实上，平角度不会让观众注意到角度本身的存在。但其余的两种视角则会给我们带来不同的观感，进而会影响我们对动作或者人物的感受。

仰角度镜头

仰角度镜头通常被赋予了一定的含义。透过这种角度，电影中的人物会显得不同凡响、具威胁性、富征服感、令人恐怖、信心十足或者对事件具掌控力，这取决于其戏剧性的环境。当然，具体的含义得结合文本分析。



1-5 《上帝之城》（*City of God*, 2002）

仰角度让这个年轻人看起来更具威胁性。（O2 Films 供图）

在动作—冒险类型电影中，不可避免地会使用到仰角度镜头。比如，在那部孤胆英雄题材的《勇闯夺命岛》（*The Rock*, 1996）中，为了表现尼古拉斯·凯奇（Nicolas Cage）和肖恩·康纳利（Sean Connery）这对英雄主人公，摄影机在滑过他们时，运用的仰角度镜头多达三分之一。有一场戏是凯奇驾驶着一辆法拉利追逐驾驶军用悍马的康纳利，为了拍摄那场在旧金山高低不平的街道上展开的艰难的追逐戏，导演迈克尔·贝（Michael Bay）把小型摄影机固定在两台车的底部，用大仰角镜头拍摄凯奇和康纳利。这种技巧让两个人看起来像毫无畏惧的勇士。

在经典影片《公民凯恩》（*Citizen Kane*, 1941）中，导演用了很多仰角度镜头来拍摄凯恩，以展示这位专横的百万富翁形象。在后来的情节中，当凯恩的以自我为中心开始对他人产生伤害后，仰角度镜头使用得更加频繁。

在影片《川流熙攘》[*Hustle & Flow*, 2005, 克雷格·布鲁尔（Craig Brewer）导演]中，塔恩·曼宁（Taryn Manning）饰演的妓女地位一直都很低微，直到她获得一次咸鱼翻身的机会。她的皮条客〔泰伦斯·霍华德（Terrance Howard）饰〕和几个朋友共同创作了一首具有商业前景的饶舌歌曲。但与此同时，皮条客自己也深陷法律的纠纷之中。当他被警察送上囚车时，他冲着塔恩·曼宁叫喊，希望她把歌曲卖给当地的DJ。此时，皮

条客并没有说什么像“陪他睡一觉作为对歌曲获得广播的报酬”之类的话，但是接下来我们看到，导演用仰角度拍摄曼宁，这不仅让曼宁显得非常自信，而且对于影片基调的转变而言也功不可没。这真是一个完美的角度。

俯角度镜头

与仰角度镜头相反，俯角度镜头是从高处俯视被摄物，因而让被摄物看上去比较低微、陷入困境、容易上当受骗或者软弱无力。导演常用俯角度镜头拍摄受害者，同样，他们也喜欢用这种角度拍摄懦弱的人和失败者。有时候，导演会用俯角度拍摄儿童，但有时候又不用——用还是不用，这取决于故事本身的需要。如果故事主要是以成人的视角来讲述的话，那么摄影机会对儿童降低机位，以便观众像剧中的成人一样俯看着他们。然而，在像《百万小宝贝》[*Millions*, 2004, 丹尼·博伊尔 (Danny Boyle) 导演] 这样以儿童作为故事的主角的影片中（两个小男孩在铁轨附近遇到了一辆疾驰而来的车，车上飞下几个钱袋，滚落到了他们的脚下），观众会遭遇



1-6 《邦妮和克莱德》(Bonnie and Clyde, 1967)

俯角度镜头增强了画面的绝望感。(华纳兄弟/奥利安电影公司供图)

各种角度——在没有成年人在场的情况下，导演运用的是平角度；成人出现后，角度变成了俯角度；而用孩子的视角看大人时，又换成了仰角度。

在《泰坦尼克号》（*Titanic*, 1997）中，露丝的首次出场便运用了大俯角镜头拍摄。这个镜头别有用意。整场戏是在喧嚣的码头拍摄的，乘客正在南汉普顿登船，一辆豪车驶达码头。摄影机俯拍豪车后座的车门，这时候车门打开了，一个女人从里面躬身而出，但一开始，我们只能看到她头上戴着的一顶做工考究的淡紫色宽边帽。毫无疑问，这个女人身出名门——我们都会这么猜测，但为什么导演要用这个角度来拍她呢？这是否意味着她被迫做出妥协或者受到某种牵制？紧接着，帽子微微向上扬起，我们才看到露丝的真面目。但这并不是一张容易受人摆布的面孔。她抬起头来看那艘万吨巨轮，对泰坦尼克号的壮观，她显得无动于衷。对她而言，庞大的规模并没有什么了不起的。

疯狂角度

在《出租车司机》（*Taxi Driver*, 1976）中，当主角特拉维斯[罗伯特·德尼罗（Robert De Niro）饰]目睹一个猥琐的男人和一个十几岁的妓女（特拉维斯试图拯救的对象）做爱时，特拉维斯情绪失控地杀死了他。为了表现这一血淋淋的杀戮场景，马丁·斯科塞斯（Martin Scorsese）用了一些疯狂角度的镜头。这场戏发生在纽约一家旅馆的某个房间里，为了表现这一场景，马丁·斯科塞斯运用了一个不断推移的头顶的角度拍摄。那个场面让人觉得斯科塞斯一定是掀翻了屋顶，然后让摄影机漂浮在屋顶上空，以便在最佳角度观察这场屠杀。

斯科塞斯采用这种角度的用意可能是想要暗示特拉维斯近乎疯狂的精神状态。这样，疯狂的人和疯狂的角度产生了某种联系。但斯科塞斯并非这种角度的始创者，第一个使用疯狂角度的人其实是希区柯克（Alfred Hitchcock）。在《精神病患者》（*Psycho*, 1960）中，当诺曼·贝茨[安东尼·博金斯（Anthony Perkins）饰]着女装（像他的母亲一样）从二楼平台的那间维多利亚风格的房间中走出来，然后用一把刀反复刺受害者[马丁·鲍尔萨姆（Martin Balsam）饰]时，整场戏都是用垂直向下的从头顶拍摄的镜头。这种角度有两个功用：其一，它可以隐藏母亲的身份；其二，它暗示了诺曼·贝茨的精神状态。

其他角度

除了上面介绍到的角度外，导演通常也会使用侧面、正面、背面、反打或者过肩等拍摄角度，这些角度的使用是为了获得正确的画面。这些不同的角度可以增加电影的多义性。一个导演可能采用齐肩高的中景镜头来拍摄两个人，目的正如我前面所论及过的，是为了表明二人的平等关系。或者，他也可以采用过肩的中景镜头来拍摄这组画面，这样的话，面朝镜头的人的重要性得以加强，而背朝镜头的人的重要性则会减弱。当然，导演也可能使用反打镜头，这样一来，背朝镜头的人开始面朝镜头，二人的重要性也因此而对调。

➡ 小练习：观看一部在视觉上可能很有趣的影片，在观看过程中注意两件事情：景别和角度。注意景别的变化，尝试理解导演的意图，并分析他为什么要在某些特定的时刻使用特定的景别。使用各种景别的目的是什么？至少做6次以上的类似练习，接下来，开始注意角度的问题。当然，绝大多数镜头是平角度镜头，但时不时地会出现一些俯角度镜头或者仰角度镜头。注意那些非常规的镜头。你可以定格画面，并分析导演使用这些角度的意图。

1.3 运 动

摄影机和演员有几种不同的运动方式，第一种是摄影机朝演员运动，第二种是演员朝摄影机运动，第三种是演员和摄影机同时运动。每种选择都会产生无尽的戏剧效果。

摄影机的运动

在取景过程中，摄影机有以下几种运动的方式：

- ▶ 移动摄影取景（dolly shots）：将摄影机固定在一个装置上，此装置可以随着轨道滑动。如今拍摄电影的时候，导演都会频繁使用移动摄影。移动摄影赋予影像以流畅的视觉效果。
- ▶ 手持摄影机取景（handheld moves）：有经验的摄影师可以提着便携式摄影机，游走四周取景。如果导演对影像的稳定性要求比较高，那么摄影师会使用专用的稳定器——斯坦尼康（Steadicam），这种稳

定器内置一个陀螺仪，它可以增强摄影机的稳定性，从而可以使拍摄出来的影像效果类似于移动摄影车的效果。当地势不便或者建筑物内不允许铺设轨道时，手持摄影机稳定器便可大显身手。当然，有时稳定的影像效果并非导演所需要的，在这种情况下，摄影师就会直接肩扛摄影机拍摄，在需要比较极端的影像效果时，摄影师甚至有可能甩动摄影机。

► 升降机取景 (crane shot)：为了拍摄某些特殊角度的镜头，摄影机会安装在特殊的升降装置上。升降机取得的镜头具有非常强烈的戏剧效果。这样的镜头通常可能从水平视角的镜头开始，然后向上慢慢攀升，越过房屋和树木，直达天空。在影片开始或者结束的时候，通常可以采用升降机取景拍摄。

► 摇镜和俯仰摇镜 (pans and tilts)：将摄影机固定在一个稳定的装置上（比如一个三脚架），接着，摄影师便可左右或者上下摇动镜头。

► 变焦取景 (zoom shots)：在使用变焦镜头取景时，通过逐渐改变镜头焦距的长度，可以改变景别的大小。采用变焦镜头时，当背景逐渐变小时，被摄物就会越来越大，反之，被摄物则会越来越小。

导演通常根据视觉效果或者影像的意义来运动摄影机，其中的一些方法概括如下：

移动摄影取景，以获得渐进的认知

几乎所有的电影都会出现以下场景：影片的主角开始意识到什么，或者观众察觉到主角正处于某种情境的边缘（比如危险）。这时，镜头将以远景镜头或者中景开始，随着移动摄影机缓慢推近主角的脸庞，结束于大特写，通过这样的移动，观众便可获得一种渐进的认知。在《教父》[*The Godfather*, 1972, 弗朗西斯·福特·科波拉 (Francis Ford Coppola) 导演] 中，当迈克尔 [阿尔·帕西诺 (Al Pacino) 饰] 开始执掌家族生意时，就出现过这样的镜头。在执掌家族生意之前，迈克尔是一个大学生，而且还是二战英雄，但他对家族生意却无甚帮助。而后来，在会客厅召开的家族会议上，迈克尔提出了一个战略性的计划。当摄影机缓慢向迈克尔移动过去的时候，他正在详细地讲述自己的计划：他将在一个安静的饭店会见伟格·索洛佐（敌对帮派的头目）和马克·克拉斯基（腐败的警察），然后开枪杀死他们。

起先，他的哥哥桑尼、家族律师以及其他几个人都嘲笑迈克尔大胆的计划。但过了一会儿，他们开始醒悟到也许正是大胆才能成事。于是，他们同意了该计划，并开始兴致勃勃地筹划谋杀，因为暗杀正是他们所欣赏和做得最好的事。在这场戏中使用了移动摄影，目的是提醒观众注意这点。

充满活力的运动摄影

《总统班底》（*All the President's Men*, 1976）是一部关于水门事件中的两位记者卡尔·伯恩斯坦和鲍勃·伍德沃德的电影，在片中，采用了两种摄影的运动方式。当这两个记者受困，并且无法获得任何人的帮助继续记录这桩不法政治事件时，导演艾伦·J·帕库拉（Alan J. Pakula）让摄影机保持静止，他既没有采用摇镜、俯仰摇镜、移动镜头，也没有采用变焦镜头。但是，当这两位记者挖到一些好的线索，从而让调查得以继续时，镜头开始运动了。比如，当影片进行到中途时，两位记者通过电话获得了重要的证据，这时，画面开始活动起来。伯恩斯坦和伍德沃德跑着穿过《华盛顿邮报》宽阔的新闻编辑部，直奔他们的办公室。摄影机也跟着两位记者一起运动，目的是为了配合二人激动的心情。从这以后，两位记者获得了沉着和自信，镜头也随之而更加流畅。

《战争之王》[*Lord of War*, 2005, 安德鲁·尼科尔（Andrew Nic-



1-7 《父辈的旗帜》（*Flags of Our Fathers*, 2006）

这是一个典型的移动摄影镜头。在拍摄之前，摄影机被固定在移动式摄影车上。在拍摄过程中，制片助理发疯似的推着摄影车。这种摄影效果意图造成模糊、令人亢奋的视觉效果。（梦工厂 SKG 供图）

col) 导演] 开篇的运动摄影就非常具有表现力。该片的主角是一个全球军火贩子(尼古拉斯·凯奇饰),他对那些动荡不安和暴力充斥的国家的很多死亡事件负有责任。为了介绍他出场,影片从一支AK47自动步枪弹药筒的大特写开始。接着,摄影机很快滑过步枪,然后开始加速,并逐渐向上摇摄,然后观众可以看见一百码开外,一双腿出现在背景中。接下来是凯奇的全貌,站姿笔直且傲慢自大。

环形运动的镜头设计

在《汉娜姐妹》(*Hannah and Her Sisters*, 1986)中,伍迪·艾伦(Woody Allen)采用了一种引人注目的运动摄影镜头。三姐妹——莉[芭芭拉·赫希(Barbara Hershey)饰]、汉娜[米亚·法罗(Mia Farrow)饰]和霍丽[黛安·韦斯特(Dianne Wiest)饰]——围坐在饭店的餐桌旁。对于揭示三人的性格而言,这个场景的作用非常重要。在此场景中,霍丽占主导地位。她不知道如何应付自己的生活,她试图让其他的姐妹知道,她将如何开启自己的剧本创作生涯。与霍丽相比,其余两姐妹主要是对霍丽予以回应。汉娜好替人做主,且不看好霍丽的选择,她认为霍丽应该找一个务实的工作,比如去应聘秘书。三姐妹中,莉最为安静,但在这场戏的末尾,莉却表达了自己的想法,她认为汉娜应该给霍丽选择的空间,同时也应该鼓励霍丽。艾伦拍摄了三次这段对话,每次都让摄影机围绕着餐桌旋转。艾伦并不是简单的三选一,从中挑选出最好的一条;刚好相反,他从三次拍摄的样片中抽取出最能展现三姐妹面孔的镜头。艾伦根据摄影机的运动重新剪辑了这些镜头,以便捕捉到演员的重要谈话和反应。

摇摄至黑色表现存在状态

在《网络惊魂》[*The Net*, 1995, 埃文·温克勒(Irwin Winkler)导演]中,桑德拉·布洛克(Sandra Bullock)完全不知道她正遭遇什么样的厄运,准确地说,是她的信誉在遭遇什么样的厄运。在片中,桑德拉·布洛克正设法离开墨西哥。她前往墨西哥机场,准备买票返回加利福尼亚。但售票人员却发现桑德拉·布洛克没有任何信用记录。她逐渐意识到,有人抹去了她的信用记录,而且,如果没有信用记录,她将会丧失自己的身份。这是一件非常恐怖的事情,但从另外一个层面来理解,这也是一件很讽刺的事情。这时,一个大特写表明了桑德拉·布洛克内心的恐惧。接下来,摄影机从她身上摇开,摇到一个黑色的柱子处停住了。这时,黑色的柱子在

画面中占据了支配性的位置。导演的意图是凸显黑色的意义，因为黑色等同于虚无、无存在感以及被人冷落。

演员的运动

在片中，演员会跑、会走，也会爬行。但同时，他们也会眨眼、用手指轻叩桌面、耸肩，如此等等。演员的每个动作都充满了意义。下面是演员常会做的一些典型动作。

转动眼球

眼波流转——眼球移动，但头部却保持不动——总是意味着某人在说谎，或者是有罪的。在《危险机密》[*The Juror*, 1996, 布莱恩·吉普森(Brian Gibsom)导演]中，一个黑帮分子正在因谋杀而受审，他到底有没有罪呢？在电影中，如果一个黑帮分子在受审，他一般都罪有应得。如果你在前往观看《危险机密》的途中，有事耽误了半小时入场，你也可以通过这个家伙眼球的左右移动而轻松察觉他的确筹划或者已经实施了一场谋杀行动。这并不意味着演员可以用眼球做很多动作（虽然有些演员的确可以），这主要是电影约定俗成的惯例。眼球来回移动意味着逃避。

在《一级恐惧》[*Primal Fear*, 1996, 格里高利·霍布里特(Gregory Hoblit)导演]中，害羞、自闭的爱德华·诺顿(Edward Norton)被控杀害了一位神父，但在案件的审理过程中，诺顿的眼球根本就没有来回移动。所以，你愿意相信他是无辜的。但诺顿被宣告无罪后的剧情却显示，他的确是杀人凶手。由于他的眼球没有来回移动，所以我们轻易相信了他。我们都被骗了。

活力四射的动作

在《甜心先生》[*Jerry Maguire*, 1996, 卡梅隆·克罗(Cameron Crowe)导演]中，汤姆·克鲁斯(Tom Cruise)需要完成很多动作。他饰演的那个充满斗志的体育经纪人，希望通过自身的努力，重树体育商业界的伦理观。由于具有这样的性格，所以他的动作也显得很有特点。他的头、手臂、躯干以及大腿的动作都很坚毅果敢，这种运动方式正好配合了剧中人物的性格特征。与此同时，当汤姆·克鲁斯需要和蕾妮·齐薇格(Renée Zellweger)对戏时，他需要表现出谦逊，这时，汤姆·克鲁斯知道如何降低和放缓他的身姿。

神经质的动作

伍迪·艾伦也懂得如何通过身体的动作来表达自己的想法。在艾伦的电影中，当他站着和某人谈话的时候，他总是不停地动来动去。当然，这种运动和汤姆·克鲁斯的运动方式不同。艾伦不停变换身体的重心、指指点点、低头、伸手或者摇头，所有这一切都传达出他在现代城市生活中遭遇的没完没了的困惑。

穿越城市的奔跑

在《罗拉快跑》(*Run Lola Run*, 1998)中，罗拉的确跑了很多路。事实上，影片几乎有一半以上的时间都用于表现罗拉的奔跑。这是一部由汤姆·提克威(Tom Tykwer)导演的德国电影，在片中，饰演罗拉的是德国女演员弗兰卡·波坦特(Franka Potente)。简而言之，罗拉必须在20分钟内送一笔钱给自己的男友，否则男友就会被黑帮找麻烦。罗拉奔跑起来的时候，步伐矫健，似乎永不会疲倦。但影片不是想简单地表现她从一个地点跑到另一个地点，导演想探讨的是机会的抓住与错失有可能改变事情的结局。事实上，根据罗拉奔跑碰到的三种可能的情况，汤姆·提克威提供了三个结局。这部电影玩的时空游戏简直就是基于爱因斯坦的理论。

当摄影机和演员一起运动时

很多电影都要求演员奔跑。然而，一架笨重的摄影机如何才能跟上演员的步伐？在早先的《阿甘正传》[*Forrest Gump*, 1994, 罗伯特·泽米吉斯(Robert Zemeckis)导演]中，为了捕捉阿甘奔跑的镜头，摄影机运用了以下几种拍摄方式：

- ▶ 面朝拍摄对象：阿甘朝固定摄影机奔跑而来，很快，阿甘从摄影机旁边跑过，我们看不到阿甘的目的地。
- ▶ 背朝拍摄对象：阿甘背对摄影机奔跑，我们可以看到他所要前往的地方。
- ▶ 摇镜：摄影机架在阿甘奔跑而来的路上；阿甘朝摄影机跑来，很快便经过摄影机，这时，摄影机运用摇镜拍摄一闪而过的阿甘，我们可以看到阿甘奔跑的轨迹。
- ▶ 侧面跟拍：摄影机架在一辆卡车上，卡车在侧面跟踪阿甘，这时，摄影机便可捕捉阿甘奔跑的侧面影像。按照这种拍摄方式，我们不知

道阿甘从哪里来，要到哪里去，不过，我们可以看到飕飕闪过的背景画面。

► 正面跟拍：摄影机面朝阿甘固定在卡车的底板上，阿甘奔跑时，卡车和摄影机配合他的运动。在这种拍摄方式之下，景别从远景渐渐过渡到特写。

► 背面跟拍：这种方式与正面跟拍类似，卡车和摄影机都需要配合阿甘的运动。与正面跟拍不同的是，背面跟拍时，卡车和摄影机位于阿甘的背面。

由此可见，泽米吉斯的确有很多拍摄阿甘奔跑的备选方式。在片中，阿甘有许多需要奔跑的镜头，每一次奔跑时，都有三四架摄影机同时记录他的运动轨迹。每个摄影机不同的架设方向，都会使剧情的意义发生改变。在这些拍摄方式中，摇镜展现的东西最多。当导演使用摇镜时，我们可以看到阿甘的从哪里跑来和正跑向哪里。侧面跟拍展现的东西最少，因为摄影机也处于运动之中，所以背景显得有些模糊不清。不过，这种模糊不清的背景却有潜在的戏剧效果。正面跟拍时，我们可以看清阿甘的面部表情。此外，泽米吉斯还不时用特写镜头来拍摄阿甘的脸部或者大腿（正面或者侧面）。在这些画面中，大腿象征着力量，而脸部则表明阿甘的决心。在《罗拉快跑》中，提克威也采用了多种记录运动的拍摄方式。所以，你很难否认电影是一门通用的语言。

1.4 光 学

基本上，有三种摄影机镜头：广角镜头、标准镜头和远摄镜头。广角镜头可以将前景到后景的一切事物囊括在焦距之内，从而夸大了透视景深，增加了观众的可视范围。标准镜头拍摄的焦距和景物呈现的方式与我们观看世界的方式最为接近。远摄镜头仅能保证一个主要的被摄物位于焦距范围之内，这个被摄物前后的景物都失去了焦距模糊不清，因而缩小了透视范围。懂得运用光学的导演，会巧妙地使用这几种镜头。

柔 焦

在浪漫爱情电影中，常使用到柔焦这种手法。远摄镜头不仅使背景变得模糊，而且还让光线变得柔和，在这种情况下，只有位于前景的情侣才能处于焦点范围中。在《今生今世》（*Elvira Madigan*, 1967）中，丹麦导



1-8 《万福玛利亚》(Maria full of Grace, 2004)

柔焦让背景显得模糊，从而使这个女人顿生隔绝孤立之感。(HBO Films 供图)



1-9 《蓝魔鬼》(Devil in a Blue Dress, 1995)

深焦镜头让洛杉矶的街道看起来异常清晰，从前景到后景都无一遗漏。(三星电影公司供图)

演波·维德伯格 (Bo Widerberg) 把很多背景都抛出焦点范围之外，目的是为了显示恋爱中的情侣 [皮娅·戴格玛克 (Pia Degermark) 和托米·伯格伦 (Tommy Berggren) 饰] 如何自我隔绝于整个世界。事实上，他们二人在广袤的城市中逃亡。在很多镜头中，二人位于焦点范围之内，与之相比，他们经过的麦田、森林以及山丘，则显得模糊不清。

在《激流四勇士》(Deliverance, 1972) 中，约翰·保曼 (John Boorman) 则为了另一种目的使用了柔焦。在这个故事中，四个男人利用周末的时间进行了一次木筏探险旅行，以回归自然。可是，当深山中的野人潜伏四周，准备伏击他们时，这次旅行变成了一个彻头彻尾的噩梦。于是，当恐惧来临之时，先前显得友好的自然环境开始变得阴沉和可怕。为了传达出木筏漂流者们的恐惧，保曼和摄影师反复使用远摄镜头，以便使苍翠的背景变得模糊不清，从而使它变得像某种不祥的预兆。

深 焦

与柔焦截然相反的是，无论距离远近，深焦都可以保证景物得到清晰



1-10 《激流四勇士》(Deliverance, 1972)

注意这部电影中的非常规的艺术构图。(华纳兄弟电影公司供图)

地呈现。一些导演喜欢深焦，因为这种镜头带来的清晰度与他们讲述的故事正好吻合。比如，威廉·惠勒（William Wyler）的《罗马假日》（*Roman Holiday*, 1953）就采用了这种技术，目的是确保背景处于焦距的范围之内。《罗马假日》讲述的是关于一对情侣的爱情故事，但在该片中，始终存在一个“第三者”，它的重要性丝毫不亚于格里高利·派克（Gregory Peck）和奥黛丽·赫本（Audrey Hepburn），这个“第三者”就是隽永的罗马。在片中，派克风度翩翩，赫本明艳动人，而罗马则雄伟高大，当然，这完全得归功于广角镜头。

《公民凯恩》同样也运用了深焦。虽然这部电影与《罗马假日》毫无共同之处，但奥逊·威尔斯（Orson Welles）运用广角镜的原因和威廉·惠勒殊途同归：将主角（身为百万富翁的查尔斯·福斯特·凯恩）置于清晰可见的背景之中，以便和影片的其他部分形成对比。在影片快要结束的时候，凯恩和他的第二任妻子苏珊与世隔绝地居住在雄伟的城堡中，这个城堡是凯恩自我膨胀的纪念物。威尔斯小心翼翼地使用清晰调焦的处理方式将城堡中的一切事物予以清晰地呈现。这时，凯恩从清晰可见的、华丽的背景中走过来。奥逊·威尔斯想让观众看到凯恩（由奥逊·威尔斯本人饰演）作为暴发户的坏品味。在该片中，城堡内的空间有助于凯恩的性格刻画。

透 视

再重复一遍，当摄影师想让事物看起来很深远的时候，那么他会使用广角镜头。相反，如果他想压缩距离，他会使用远摄镜头。在《激流四勇士》中，约翰·保曼使用了远摄镜头，有两个理由促使他这么来运用镜头。首先，它让自然的背景显得很模糊；其次，它强化了来自野人的威胁。在《公民凯恩》中，威尔斯对广角镜头的运用也收到了双重的功效。首先，广角镜头让城堡的背景显得清晰可见；其次，广角镜头增加了景深，让空间显得更加广袤。宏伟的城堡，显赫的人物，相映成趣。但讽刺的是，这个人的渺小人格却逐渐显露出来。

在拍摄《从心开始》（*Reign Over Me*, 2007）时，导演迈克·宾德（Mike Binder）在拍摄亚当·桑德勒（Adam Sandler）的车时，使用了广角镜头。宾德也使用数码摄影机拍摄，这使得前景和背景都清晰地呈现出来。通过这种技术，纽约市显得特别晴朗，并且伴随着大量丰富的细节：街边的店名、远处的的士以及路上的行人，都清晰可见，而非模糊不清。当纽约这座城



1-11 《锅盖头》（*Jarhead*, 2005）

从这个镜头看，士兵们似乎正在挺进战争的烟雾中——或者，应该说是战争迷雾中。（环球电影公司供图）

市在电影中担当某种角色时，运用这种技术就显得很恰当。为了反思“9·11”事件，导演刻意让纽约市显得清晰可见。有几个电影批评家大赞该片，他们认为在此之前从未有人把纽约市拍得如此清晰。

➡ 小练习：开始注意影片中的光学技术，特别留心摄影机的焦距：导演何时运用了浅景深，何时运用了全景深。同时也要注意透视，当画面看起来显得扭曲的时候，说明它们位于焦距之前，或者之后。试着熟悉广角镜头、标准镜头以及远摄镜头摄影的技巧。最后，结合这些具体的光学技术来分析电影文本的意义。

1.5 构图

构图是景框中的被摄物摆设的方式。在构图中，某一道具被放置在高处还是低处，靠左还是靠右，作为前景还是后景是十分要紧的事。从最基本的层面来看，好的构图有助于叙事的展开。它推动故事的进行，并帮助观众理解影片的基本情况。如果进一步来看的话，好的构图有传达意义的功能。比如萨姆·门德斯（San Mendes）导演的《锅盖头》（*Jarhead*, 2005），这是一部关于1990—1991年海湾战争的影片。在该片中，战争



1-12 《绝代艳后》（*Marie Antoinette*, 2006）

玛丽被恰当地放置在景框的中央，除了玛丽之外，其他的人看起来很不安。空气里充满了革命的味道，但玛丽却无所察觉、毫无头绪。（哥伦比亚电影公司供图）

似乎很遥远，而小规模冲突看起来无关紧要。为了传达这种疏离感以及战争的无意义，门德斯精心安排了构图，他让士兵们位于前景，而燃烧的油井则位于后景，整个场面看起来给人一种意义消解的感觉。

电影导演们常常将对称性与王室相联系。因而，在处理构图时，导演常把国王和王后置于景框的中央部位。对称意味着事物的自然秩序，甚至也意味着君权神授。在影片中，对称的构图也能收此功效。在《绝代艳后》（*Marie Antoinette*, 2006）中，索菲亚·科波拉（Sofia Coppola）常将玛丽王后〔克里斯汀·邓斯特（Kristen Dunst）饰〕放置在景框的中央。如果把玛丽王后放置在旁边或者角落的位置，对王后而言，这意味着不尊重。

栅栏

栅栏在电影中很重要，它常常起到隔绝片中人物的作用。比如：

► 在约翰·福特（John Ford）导演的《关山飞渡》（*Stagecoach*,

1939) 中, 在一个驿站旁, 一个名叫杜拉斯的从良妓女 [克莱尔·特雷弗 (Claire Trevor) 饰] 邂逅了林格 [约翰·韦恩 (John Wayne) 饰], 林格的身份是被拘捕的犯人。二人信步而去, 渐渐远离驿站的旅客。这本来应该是一场浪漫的邂逅戏, 事实上, 它的确如此。但它只能就此打住, 因为杜拉斯无法告诉林格, 关于发生在她身上的过往。为了展现这种心理上的距离, 并且用视觉效果来强调这种氛围, 福特让这对男女隔着一道低矮的栅栏走着。

► 在《码头风云》中, 戏剧性的场景和《关山飞渡》如出一辙。在该片中, 男主角有一个不为人知的黑暗秘密, 他不能告诉女主角, 所以浪漫遭到了压抑。具体表现是: 马龙·白兰度不能告诉爱娃·玛丽·森特 (Eva Marie Saint) 事情的真相, 即他卷入了谋杀她哥哥的事件之中。伊利亚·卡赞让他的美术指导在码头不同场景处分别安排了很多栅栏。那些栅栏有着像矛一样尖锐的顶端, 卡赞运用这些丑陋的栅栏来暗示白兰度和森特之间的距离。

► 在《典当商》(*The Pawnbroker*, 1964) 中, 罗德·斯泰格尔饰演一个尖刻的、抑郁的大屠杀幸存者, 直到 20 世纪 60 年代, 他都无法向自己居住的布鲁克林街区为主的世界敞开心扉。导演西德尼·吕美特让斯泰格尔的典当铺充斥着沉重的、从天花板垂落下来的钢丝网围栏, 斯泰格尔常常出现在这些钢丝网围栏之中。导演的意图是暗示斯泰格尔与人群的疏离。吕美特本可以让美术指导设计一个没有围栏的典当行——虽然, 据我所知, 典当行通常确实都有类似的围栏——但他很清楚, 透过围栏, 更容易从视觉上来展现斯泰格尔失魂落魄的精神状态。

这一技巧应该自然而然地运用现存的栅栏, 而不是刻意为之。比如, 在阿瑟·佩恩 (Arthur Penn) 导演的《邦妮和克莱德》(*Bonnie and Clyde*, 1967) 中, 一个早先的镜头里, 邦妮 [费·唐纳薇 (Faye Dunaway) 饰] 躺在床上, 撅着嘴, 她对充当一个无名小卒般的女招待的生活厌烦透顶了。佩恩透过床下的铁条来拍摄邦妮, 这表明了她的生活状态, 一种类似于监狱般的乏味生活。在这部影片中, 铁条看起来理所当然, 也许比《关山飞渡》中用来分隔林格和杜拉斯的栅栏更为自然。

在《父辈的旗帜》(*Flags of Our Fathers*, 2006) 中, 克林特·伊斯



1-13 《典当商》（*Pawnbroke*, 1964）

隔绝的栅栏，隔绝的精神状态。（兰多影业公司供图）

特伍德（Clint Eastwood）再造了那个经典的场面——在二战的硫磺岛战役中，士兵们在折钵山树立起自己的旗帜。在家喻户晓的原版照片中，乔·罗森塔尔（Joe Rosenthal）将场面拍得气势如虹（这有可能是当时偶然形成的构图）。你可能已经通过各种媒体，成百上千次地看到过它：旗帜还没有插好；旗杆下方的洞有些倾斜，五个士兵正在合力把旗杆插到地上；其中的三个士兵用手握住旗杆，而第四个士兵的手则向下倾斜；第五个士兵躬身，试图将旗杆插入山地里。五个士兵左低右高，而旗杆则右低左高，二者形成了一种有趣的对照。在看了这幅图之后，不妨仔细考虑这一构图到底传达出了什么：

- ▶ 旗帜还未插好——战争尚未结束。
- ▶ 地上散落着各种破损废弃物——战争带来的荒芜和毁灭。
- ▶ 团队与合作——依赖于五人共同完成（团队合作正是战争的要求）。
- ▶ 士兵们强壮而又优雅，在执行任务的过程中显示出了雄伟的男子气

概——插旗过程展现的状态，就反映了他们在战斗时的风貌。

► 旗帜巨大且沉重——暗示着战争沉重。然而国家是强大有力的。无须担心：士兵们正在将旗帜树立起来，美国人将赢得战争。

除此之外，也可以运用构图来展现令人愉悦的几何图案。比如，在《阿拉伯的劳伦斯》[*Lawrence of Arabia*, 1962, 大卫·里恩 (David Lean) 导演] 中，圆形的太阳和广袤无边的沙漠景观能让观众产生一种与生俱来的愉悦感，毫不夸张地说，这种壮美可以让观众屏住呼吸。

在日本电影《七武士》(*The Seven Samurai*, 1954) 中，导演黑泽明 (Akira Kurosawa) 在讲述故事的过程中，运用了很多对角线构图，来展现七武士如何训练村民，以抗击强盗。在这部电影中，常在景框的边缘地带出现刀剑或者长矛，这些道具要么从左上方斜插到右下方，要么反过来，从右上方斜插到左下方。在这些斜线中，包含着某种力量，正如在《父辈的旗帜》中，那个倾斜的旗杆也蕴含着某种力量。



1-14 《父辈的旗帜》

乔·罗森塔尔创作的著名摄影作品。

➡ 小练习：当你下次看到电影中那些精心构图的片段时，注意那些艺术构图的意义所在。如果用这种眼光来看电影，那么，你就会发现，有的镜头很难称得上是杰作。但你完全有可能时不时地发现一些超越语言的画面，当你看到这些精心安排的元素时，请仔细思考一下。

1.6 长镜头：艺术还是游戏？

在好莱坞，导演们有时会玩一种不为大众所注意的游戏，这种游戏就是长镜头 (long take)。所谓的长镜头，是指比普通镜头的时长更长的镜头。

在长镜头中，计时的单位是分，而不是秒。导演和他的创作团队会精心安排一场戏，以便毫不间断地捕捉画面的运动。在这长达几分钟的长镜头中，摄影机得保持运动——从一个房间移动到另一个房间，或者从室外移动到室内，反之亦然。在长镜头中，不同的演员会进入或者离开景框，镜头也可从特写逐渐变成长镜头。我之所以把长镜头称作游戏，是因为导演们看起来都在想方设法互相超越，争着创造出最长、最纷繁、最复杂的镜头。这其实还蛮好玩的。

在《历劫佳人》（*Touch of Evil*, 1958）中，奥逊·威尔斯开启了长镜头的先河。这个长镜头始于一个男人手部的特写（这时，观众看不到他的脸），那只手正在炸弹上安装计时器，接下来，那个人跑向了附近的一辆车，然后把炸弹放在了行李箱内。当摄影机越过炸弹逐渐升高时，展现在观众面前的是一个破败的边境小镇的大远景。那时已是深夜，观众可以看到肮脏的街道、停泊的车辆以及街边的店面。接着，一个地痞和一个放荡的女人双双出现在景框中。随后——注意，这是一个未经剪辑的完整镜头——摄影机开始下降，跟拍人行道上行走的查尔登·海斯顿（Charlton Heston）和珍妮特·利（Janet Leigh）。在走到停在十字路口的敞篷汽车旁时，二人交换了一下位置。这时，摄影机的位置已经足够接近，可以将海斯顿和利锁定在中景的景框之内。通过二人的交谈，我们可以得知这对夫妇新婚不久。在海斯顿和利前方，是一个更大的十字路口。这对夫妇停了下来，一个警卫上前问了海斯顿几个问题。到此时为止，已经过去了一分



1-16 《美国丽人》（*American Beauty*, 1999）

从构图来看，女儿和父母的关系都不亲近。（梦工厂供图）

半钟，而且摄影机还在继续运转之中。与此同时，亨利·曼西尼（Henry Mancini）的配乐也让影片出现了一个高潮。事实上，亨利·曼西尼巧妙地将炸弹计时器的“滴答”声混入了音乐的旋律之中。在海斯顿和利继续前进之前，敞篷车里的地痞和放荡的女人开动汽车，朝边境驶去。海斯顿和利移到了背景的位置，他们正在寻找冰激凌。在敞篷车中，那个放荡的女人正在抱怨她听到的“滴答”声，敞篷车缓慢驶向边境的关卡。镜头再次滑向街区，以寻找海斯顿和利。接下来发生的情形是：在美国边境上，炸弹在摄影机之外爆炸了。观众听到了爆炸的声响，同时看到一道光在海斯顿和利的脸上一闪而过。最后，这个长镜头结束于正在燃烧着的敞篷车。这个开场的长镜头一共持续了三分半钟。

在电影开场之时，为何奥逊·威尔斯要用这样的方式来拍摄？环球电影公司重新剪辑过《历劫佳人》，与奥逊·威尔斯的原版相比，那个愚蠢的重剪版本中充斥着炫目的技术。一些影评人认为，整体来看，《历劫佳人》这部影片本身展示出威尔斯对其之前影片高度革新的视觉风格的自我嘲讽、自行恶搞，而另有一些影评人则仍倾向于以正统方式就事论事地评论这部电影。

另一个经典的长镜头出现在马丁·斯科塞斯的《好家伙》（*Goodfellas*, 1990）中，该片讲述的是几个非意大利裔的三流暴徒的故事，其中一个暴徒由雷·利奥塔（Ray Liotta）饰演，他为了在约会对象[洛南·布雷科（Lorraine Bracco）饰]面前摆谱，就把她带到一家混得很熟的知名夜店。他们从夜店的后门进入，接着穿过厨房，在那里，大厨们都向他问候道：“最近怎么样啊，亨利？”这场戏从小巷到后门，接着再到厨房，最后二人来到夜店的正厅——在那里，夜店的经理正在弹着手指，指挥着几个服务生为舞台旁边的一对夫妇支起一张桌子，整场戏共持续了一分半钟。他们二人进场时，刚好听到滑稽演员亨利·扬曼正在表演他的经典笑话：“请带走我的老婆。”

在20世纪90年代，对好莱坞的电影制作者而言，长镜头成为了一种内部共享的秘密，或者说，是一种挑战。谁可以让镜头持续得更长，或者把长镜头拍得更聪明。罗伯特·阿尔特曼（Robe Altman）在《大玩家》（*The Player*, 1992）的开场中运用了一个长镜头，这个长镜头从头到尾都安排得非常复杂，尽管并不精致，但却与威尔斯在《历劫佳人》开篇的长镜头有几分神似。摄影机随着升降机上下移动，有人拿着安装了斯坦尼康的摄

影机走下升降机，演员在不时变化的景框中时进时出。这场戏的拍摄地点选在电影公司的停车场，在这个镜头中，各色人等穿梭而过，有大量骇人听闻的言论。在《大玩家》中，阿尔特曼有意模仿并嘲笑好莱坞的电影工业，所以，这样的安排就显得很合理，让人难以忍受的言论相当于让人难以忍受的长镜头。该镜头开始于有人喊“开始”，在拍到一半的时候，演员弗莱德·沃德（Fred Ward）会讲一些台词提到威尔斯在《历劫佳人》中的那个长镜头。沃德也许不会意识到，自己已经参与了世界电影史上最长的长镜头之一的演出，这个长镜头的时长超过6分钟！

最近，在一部名为《11分钟之前》[*11 Minutes Ago*, 2007, 鲍勃·格伯特（Bob Gebert）导演]的独立电影中，导演用了8组长镜头完成了一部影片，每个镜头的时长都是11分钟。电影讲述的是在婚宴上发生的时间旅行的故事，这听起来有点奇怪。在第十二章中，我会谈到一部名叫《时间密码》（*Time Code*, 2000）的电影，这部电影由4个完整独立的93分钟的未加删减的长镜头组成，以分屏形式同时在大银幕上播放，彼此之间的时空有时交叉，有时平行，一气呵成。

正如我前面说过的，有些长镜头电影完全是一个玩笑罢了。但有一部名叫《九条命》[*Nine Lives*, 2005, 罗德里格·加西亚（Rodrigo García）导演]的电影却拍得相当严肃，该片由9个镜头组成，每个镜头的时长为10分钟，讲述了9个不同主角的故事。

➡ 小练习：在观看影片的过程中，请开始留意长镜头的存在。充分领会导演的匠心独运，注意他们是如何把摄影机和被摄物整合在一起的，然后猛戳你的约会对象，然后对他耳语：“注意到了吗？那可是一个镜头！”尽情地沾沾自喜吧，他不会知道你在说些什么。

1.7 生胶片

生胶片是未经曝光的电影胶片。以下是几个与生胶片相关的问题，它们涉及人们对生胶片的认识，以及不同的胶片分别传递什么样的讯息。

黑白胶片

黑白胶片的命运着实不济。过去50年以来，黑白胶片背负了太多不

公正的待遇。年轻一点的观众根本就不买黑白电影的账。对这些年轻人来说，彩色电影更合他们的意。在 20 世纪 80 年代，媒体巨头泰德·特纳（Ted Turner）购买了一批黑白电影的片库资源。特纳认为，电视观众更钟情于彩色影像，于是下令将电影染成彩色。伍迪·艾伦随即发表评论，认为给黑白电影上色的行为，无异于将米开朗基罗的大理石雕像作品《大卫》涂成肉色。

我也赞同伍迪·艾伦的看法，与黑白电影相比，彩色电影并没有变得更好，只是表现方式不同而已。彩色电影在 20 世纪 60 年代的好莱坞取得了统治地位，基于同样的原因，同一时期的电视也被彩色影像统治着。对制片商来说，彩色影像的商业性和娱乐性都更高。更为重要的是，在好莱坞票房一落千丈之后，挽救电影工业于危难之中的，正是彩色电影。但就事论事，彩色电影的出现，对同期优秀黑白电影的伤害性也不可低估。事实上，黑白摄影术在经过了长期发展后，技术和表达都已经非常成熟了。为了定纷止争，你只需要花上个把小时的时间，浏览一下安塞尔·亚当斯（Ansel Adams）拍摄约塞米蒂谷或内华达山脉的黑白作品摄影展，或者信手翻阅他的某一部摄影作品集。当然，你完全有可能因为《半圆顶》（Half Dome）这幅作品是黑白的而愤然离场。但如果你仔细观看的话，你会发觉，那幅作品的色调和用光有种夺人心魄的力量。与所有黑白摄影作品一样，《半圆顶》通过移除色彩元素，从而突出了作品的主题。对欣赏作品的观众而言，由于色彩变得极其简单，他们反而能够沉下心来思考物体和形式本身。除此之外，极简的风格本身就成为了一种值得欣赏的元素。在黑白摄影作品中，摄影师使用了黑白灰的主色调，但却引发了思考。当然，黑白摄影作品看起来不如彩色作品那么“写实”，但写实并非影像艺术的重点。



小练习：最近，我在加利福尼亚巴克利的一家影院重看了萨蒂亚吉特·雷伊（Satyajit Ray）的杰作《大地之歌》（*Pather Panchali*, 1955）的修复版；在旧金山看了费德里科·费里尼（Federico Fellini）的深沉的《卡比利亚之夜》（*Nights of Cabiria*, 1957）；在加利福尼亚看了奥逊·威尔斯那部风格怪异的《历劫佳人》——这几部电影都是黑白电影。据说，影院将大规模重映这些杰作的修复版，这意味着你有机会在自家附近的影院看到这些影片。那么，请你赏光。

或者到电影院去看任何一部经典的黑白电影。不要在家看录像带，因为录像带完全无法传达出经典黑白电影的精妙所在。

黑白胶片的一些功用

在为黑白电影说了这么多之后，我不得不申明，有些电影用黑白胶片拍成，倒并非是为了追求那种抽象的美感。1971年，彼得·波格丹诺维奇（Peter Bogdanovich）拍摄了《最后一场电影》（*The Last Picture Show*），该片在彩色电影成为惯例很久之后，“逆历史潮流而动”地恢复了黑白电影的传统。导演之所以这么做，是为了将故事发生地那座得克萨斯小镇拍摄得了无生气，从而强化小镇那种俗气的精神基调。梅尔·布鲁克斯（Mel Brooks）于1974年拍摄了《新科学怪人》（*Young Frankenstein*），该片同样采用了黑白胶片，导演的目的是为了唤起观众对黑白电影时代的“弗兰肯斯坦”系列电影的记忆（如果我没有记错的话，类似的系列电影有十几部）。斯皮尔伯格在拍摄《辛德勒的名单》（*Schindler's List*, 1993）时，也许有恢复黑白胶片传统的更好理由。他的目的是再造二战时期新闻片的怀旧感（那时的新闻片都是黑白影像的），以便唤起观众的记忆。时隔5年之后，斯皮尔伯格拍摄了《拯救大兵瑞恩》（*Saving Private Ryan*, 1998）。两部影片同为二战题材影片，但后者却用了彩色胶片。为什么会出现这样的差别呢？

通常，独立电影人采用黑白胶片拍片，更多的考虑是为了省钱，因为16毫米的黑白胶片比彩色胶片便宜。因此，独立电影人的那些作品可能也有可能不能得益于黑白影像的表现力。如果凯文·史密斯（Kevin Smith）的《疯狂店员》（*Clerks*, 1994）用彩色胶片拍成，它的含义会变得更丰富，还是更单薄？但是，正如我会在第十一章提及的，如今那些预算吃紧的独立电影人，通常会用数字摄影机而非传统的胶片来制作电影。随着技术的发展，很多问题都可以迎刃而解。比如，一个简单的计算机装置就可以实现色彩的转换——从彩色到黑白，反之亦然。

彩色胶片

在和黑白电影比较的时候，彩色电影看起来似乎都很类似，但事实并非如此。在观看文森特·明奈利（Vincente Minnelli）的《火树银花》（*Meet Me in St. Louis*, 1944）时，影像色彩浓烈，光线也超强，朱迪·加兰（Judy

Garland)的烈焰红唇,就足以让你从座位上跳起来。此后,彩色摄影收敛了很多。比如,有些电影就拍得颜色很单调。在拍摄《光荣之路》(*Bound for Glory*, 1976)时,有传言说,哈尔·阿什贝(Hal Ashby)希望用黑白胶片来拍摄,但出资的片厂(联美)不允许他这么做。该片讲述的是一个民歌创作型歌手伍迪·格思的故事,20世纪30年代的沙尘暴成为他的生命和音乐的背景。阿什贝的摄影师哈斯科尔·维克斯勒(Haskell Wexler)透过裤袜来拍摄,从而模糊了色彩,营造出一种尘土弥漫的感觉,他还让每个演员穿上单调的、灰褐色的服装。此外,他还在冲印室进行试验,调控素材,试图降低色值。如果你想让影片看起来很凋敝,我认为这是一个值得借鉴的好方法。

应用诸如蓝、绿、灰等冷色调来拍阴郁的电影,已经是一件稀松平常的事情了。梅尔·吉布森(Mel Gibson)主演的那部基调阴郁的《危险人物》[*Payback*, 1999, 布莱恩·海尔吉格兰德(Brian Helgeland)导演]就是用这种方法拍摄的。同样令人感到阴郁的电影《爱到尽头》[*The End of the Affair*, 1999, 尼尔·乔丹(Neil Jordan)导演],也是用同样的方法拍摄的。同时,一部感人至深的电影,比如佩德罗·阿莫多瓦(Pedro Almodóva)的《关于我母亲的一切》(*All About My Mother*, 1999),则大量运用了暖色调。为了营造出温馨感人的氛围,阿莫多瓦用黄色、棕色以及红色来布置场景。此外,阿莫多瓦专门挑选了偏向暖色的胶片,并在冲印室进行了细微的着色。中国的史诗电影《荆轲刺秦王》(1999)是陈凯歌导演的作品。这部电影将近3小时,在绝大多数的场景中,陈凯歌都进行了着色,让影片画面弥漫着一层淡淡的黄色。陈凯歌之所以这么处理,可能是因为对中国观众来说,黄色有特定的象征意义。

伊斯特伍德导演的《父辈的旗帜》和《硫磺岛的来信》(*Letter from Iwo Jima*, 2006)都运用了计算机技术,以弱化影像的色彩。实际上,这两部电影几乎没有任何色彩。但伊斯特伍德并未将影像处理成黑白的,而是让影像呈现出炮铜般的灰色和米色,以便与偶然出现的颜色形成鲜明的反差,比如会在不经意间跃然屏幕之上的鲜血。在伊斯特伍德之前,大卫·弗兰科尔(David Frankel)导演便在为HBO拍摄的迷你系列剧《兄弟连》(*Band of Brothers*, 2001)中,率先进行了这样的尝试。与单纯的黑白电影相比,运用电脑技术保留少量的颜色还是有不少优势的。



小练习：在影院观看电影的时候，留心色彩的意义。所有的影片看起来都会有所不同。有些看起来很冷清，有些看起来很温暖；有些色彩饱和，而有一些则很克制。为什么会这样呢？

Chapter 2

场 面

SCENES



本章的标题取自法国电影词汇“场面调度”（mise-en-scène），所谓的场面调度，是指与电影场景呈现出来的效果相关的元素搭配，尤其是关涉电影戏剧性的元素。美术指导、布景设计师以及他们的工作团队是一群受过专业训练并且报酬不菲的专业人士，他们的职能是花时间进行大量的准备和调研，以便让他们正在为之工作的影片的场面与特定的电影类型相吻合。比较不幸的是，对于这些专业人士的杰出贡献，观众却几乎感受不到。他们很少会透过故事，进一步欣赏经过挑选设计的布光、色彩、道具以及空间布景对于叙事的推进作用。可是呢，如果你愿意稍加留心，你完全可以接收到这些额外的讯息。在观看了一部独具视觉风格的影片后，比如《蝙蝠侠前传 1：侠影之谜》（*Batman Begins*, 2005），你完全可以在聚会上小露一手：“嗯，我觉得就故事来说，《蝙蝠侠前传 1：侠影之谜》非常失败，不过，我真的很喜欢影片中的场面调度。”在听完你的高见之后，周围的人只有点头称是然后呆望着鸡尾酒杯的份儿。

我们也希望通过“旁敲侧击”看电影的方式，来观察导演和艺术设计师们为提升故事和展现观点而付出的努力。然后需要谈及的是电脑生成图像（CGI），它在场面构成中发挥着越来越重要的作用。

2.1 内 景

导演、美术指导和布景设计师会合力布置内景，目的是让内景为他们影片的故事叙述服务。通常，喜剧电影和讽刺电影需要风格化的置景，相比之下，现实题材电影的内景则要尽量符合观众的预期。要比较清楚地理解影片的内景设计，有一个值得一试的方法，那就是找几部题材类似的影片，然后对它们的内景设计进行比较。

工作场所

影片中出现的工作场所基本上不可能是朴素的。恰恰相反，美术指导和布景设计师非常喜欢创造性地布置工作场所，以便从中传达出某些讯息，比如，工作场所的空间布置方式会传达出雇员对工作和自身的感受。

在比利·怀尔德（Billy Wilder）拍摄的《桃色公寓》（*The Apartment*, 1960）中，杰克·雷蒙（Jack Lemmon）起初是一个非常天真的人。随着故事的展开，他用一种轻快的、充满希望的腔调来介绍他所工作的那家巨大的保险公司。他对升迁满怀希望。在刚开始的时候，他只是一个满



2-1 《上班一条虫》（*Office Space*, 1999）

虚假的隐私，怨气冲天的同事。（二十世纪福克斯电影公司供图）

嘴数字的人：“……在16楼有440个工作站。”伴随着雷蒙的讲述，观众可以看到他工作的地方。那是一间有4个篮球场大小的房间，这个房间里有几百张桌子，按照一种井然有序的方式排列成行，在桌子的上方，成排的照明设备发出柔和的光。构图和场面调度已经不言而喻地说明了一切——雷蒙在这里工作，并且，他还把自己的灵魂出卖给了这家公司。不过呢，影片花了很长的篇幅，来让雷蒙意识到这个问题。

相较而言，在迈克·乔吉（Mike Judge）导演的《上班一条虫》（*Office Space*, 1999）中，朗·里维斯顿（Ron Livingston）从一开始就不喜欢自己的工作，不仅如此，他的工作环境也和《桃色公寓》中的工作环境有着天壤之别。里维斯顿是一个计算机程序员，那个公司的老板用薄薄的塑料板把办公区域分隔成大大小小的格子间。因此，一个小小的格子间便成为一个员工的工作空间。员工们应该被赋予的隐私实际上是不存在的，每个隔间都没有门，此外，隔间的高度也只有五英尺高，每个人只要站起来，便可以把隔间内的员工一览无余。从里维斯顿厌烦和绝望的表情中可以看出，他和那个快乐的杰克·雷蒙非常不同。因为，他从一开始，便意识到问题的所在了。

教室

在那部现实主义题材的《半个尼尔森》（*Half Nelson*, 2006）中，瑞恩·高斯林（Ryan Gosling）饰演的高中历史老师在布鲁克林高中教学，他工作的地点在居民拥挤、破败的城市中心区，看起来和现实生活中的旧城区真是毫无差别——古旧且需要粉刷与维修。照明的灯光看起来也如生活中一样平常，没有深重的阴影。但在《惊曝内幕》（*The Insider*, 1999）中，拉塞尔·克劳（Russell Crowe）的工作场所则是一个幽暗的化学实验室，那种你一看便不想进去的地方。这样的工作场所不仅和主题相关，而且还会让你难以继续观看下去。为什么《半个尼尔森》的导演瑞恩·弗雷克（Ryan Fleck）运用普通正常光源，而《惊曝内幕》的导演迈克尔·曼（Michael Mann）则偏好低照度光？我认为，在《半个尼尔森》中，光源基本没有太大的作用。但在《惊曝内幕》中，黑暗的光源则隐喻了烟草公司不可告人的黑暗交易，该公司试图掩盖抽烟与身体健康之间的关系。该片的其余场景也偏于幽暗，比如咖啡馆、会议室等地。（更多关于布光的介绍，安排在稍后的章节里。）

富翁的寓所

在电影中，会出现很多富翁，但他们的生活状态却不尽相同。他们的生活环境很能反映他们是谁，以及他们是如何赚取财富的。

在《疤面煞星》（*Scarface*, 1983）中，阿尔·帕西诺饰演的托尼是一个从迈阿密贫民窟中崛起的毒品大亨，他一生赚钱无数，也花钱无数。他居住在气势恢宏的大理石豪宅中，但生活得并不惬意，因为他必须不断排除异己。同时，为了到达权力的巅峰状态，他也必须不断泯灭自己的人性。因此，那个城堡般的豪宅到处都有高高的围栏、看门狗、保镖以及先进的监视系统，这些都是场面调度的组成部分。

豪宅的建筑风格和室内装潢都很俗气、毫无品味。室内有很多古典雕像的赝品，比如“断臂的维纳斯”等。大理石柱直通天花板，窗帘如瀑布般垂下。当托尼在谈生意时，他总是坐在一把椅背高达7英尺的椅子上（椅背的顶端印有“TM”的标志）。展现这把椅子的意图是让观众知道，托尼想拥有国王般的感觉。

在一场洗澡的戏中，重点展现了托尼的浴室，那个浴室有一个棒球场那么大，单单浴缸就有网球场那么大。他正在冲着他忠实的朋友[斯蒂文·鲍

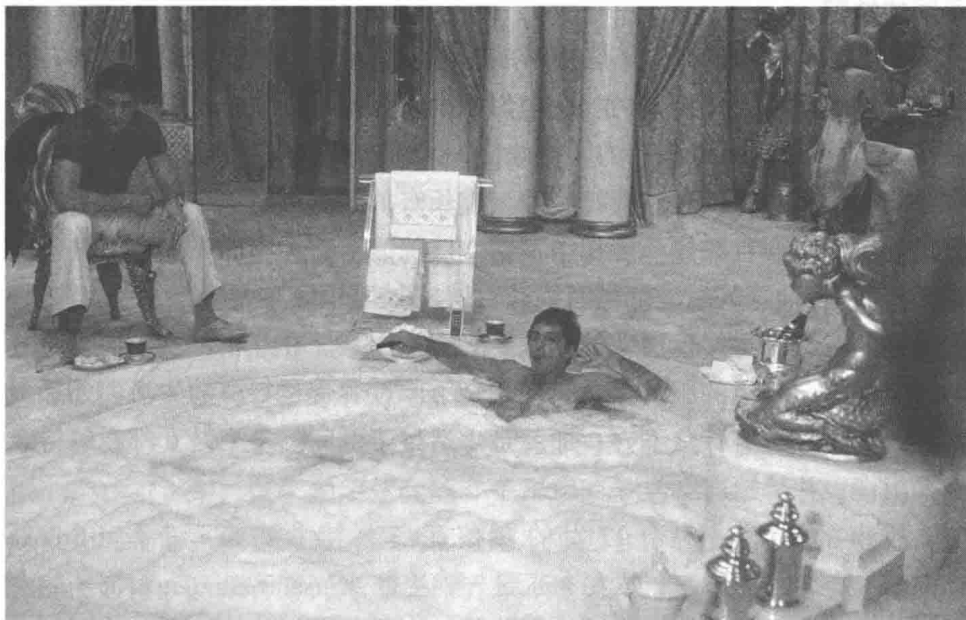


2-2 《半个尼尔森》（*Half Nelson*, 2006）

气氛欢快的教室。（Hunting Lane Films 供图）

尔 (Steven Bauer) 饰] 咆哮, 并羞辱他那个冷若冰霜的妻子 [米歇尔·菲佛 (Michelle Pfeiffer) 饰]。整个场面的主色调是金色, 它在提醒观众, 托尼是如何变成一个暴君的。浴室中的一切事物——墙体、柱子、家具, 甚至陶瓷的小天使, 都在灯光的映衬下散发出金色的微光。金色意味着财富, 意味着腐败, 同时也意味着灵魂的迷失。托尼不是一个好人, 德·帕尔玛 (De Palma) 的美术指导恰如其分地烘托出了他的身份特点。

三四十年代, 作为摇摆舞乐团的领队, 格伦·米勒 (Glenn Miller) 赚了不少钱。但在“老好人”詹姆斯·史都华 (James Stewart) 主演的《格伦·米勒传》[*The Glenn Miller Story*, 1953, 安东尼·曼 (Anthony Mann) 导演] 中, 你根本就看不到钱的影子, 你甚至丝毫感觉不到钱的存在。格伦·米勒和他的夫人琼·阿里森的居所变得越来越来大, 越来越舒适, 但室内的色彩确实很低调, 你从不觉得他们奢华过分。所有的场面都没有暗示豪宅的主人拥有一个膨胀的自我。在片尾, 当格伦·米勒死于大西洋上的空难时, 他的夫人哀悼他之际所居的寓所以优质木料为基本装饰, 同时, 寓所里也摆放着大量书籍, 炉火在壁炉内跳跃着。看起来, 他们是有品位的人, 这意味着他们不会做出什么疯狂的举动来。如果他们做了的话, 观众就会讨



2-3 《疤面煞星》(*Scarface*, 1983)

巨大但品味糟糕的浴室。(环球电影公司供图)

厌他们。

在电影界，意大利电影巨匠费德里科·费里尼曾经创造过一些精彩绝伦的场景，这些场景中的绝大多数是为了传达某种精神状态，而非捕捉真实。比如在《朱丽叶与魔鬼》（*Juliet of the Spirits*, 1965）中，茱莉艾塔·玛西娜（Ginlietta Masina）饰演一个害羞、内向却沉溺于感官享乐的中年女子。她拜访了一个名叫苏西的邻居——一个极度沉溺于色欲且放荡不羁的女人〔桑德拉·米洛（Sandra Milo）饰〕。苏西的住所是一个感官世界，显得有些空旷。她的住所没有隔墙和窗户，意味着无限的可能性。光源很复杂，有顶光、侧面光、背光。黑暗与光明的区域交替出现。室内装饰着透明的旋转窗帘、翠绿的葡萄藤、插在巨大花瓶里的黄色花朵以及带珍珠的屏风。摄影机快速移过这些物件，跟随苏西走上巨大的楼梯，进入一间巨大的卧室，她在那里做爱之后，将顺着—个通道滑入一个矩形大理石水池中。

对这一场面调度，你有什么话讲？它是朱丽叶臆想出来的场景，但费里尼并没有在朱丽叶享受竖琴音乐时，直接表现她的内心世界。相反，这种从现实到幻象的转换是如此柔和，以至于观众很难不相信那就是苏西的寓所。当然，你会因为这种巧妙的安排而爱上这部电影的。

温暖的妓院

令人感到奇怪的是，电影中所展现的妓院场景，看起来通常并没有贬低或者过度压榨的含义。事实上，电影中的妓院是个不错的娱乐场所。比如，路易·马勒（Louis Malle）的《艳娃传》（*Pretty Baby*, 1978）讲述了一个在一战前，发生在新奥尔良妓院的与成长有关的故事。这个妓院有宽敞和舒适的房间，而且整体环境相当不错。妓院沐浴在柔和的光线中，被包裹在暖色调里，装饰的质地细腻而柔滑。此外，妓院里散布点缀着大量的梳子、手镜以及各种满足女性虚荣的浮夸的女士专用品。在片中，女人们总是穿着各种宽松的、飘飞的服装，看起来完全不像过着受尽折磨的生活。如果一定要说这个妓院有什么不好，那就是生活过于沉闷。每个妓女都在等待意中人出现，并带她逃出苦海。

故事的主角是一个12岁的女孩瓦奥莱特〔波姬·小丝（Brooke Shields）饰〕，她是一个妓女〔苏珊·萨兰登（Susan Sarandon）饰〕的女儿。总之，在马勒的表现之下，妓院是一个适于成长的好地方。波姬·小丝抱着还是婴儿的小弟弟来回串门，还不时和妓女、嫖客攀谈，和年老

的调音师说笑，还和住在附近的一个年轻人调情，这一切看起来都很合理。在她周围，围绕着一群关心小孩的妓女，以及快活的男性主顾。后来，她被当成处女拍卖，但对她来说，这并不意味着世界末日。

当你观看《出租车司机》时，你原本会以为朱迪·福斯特饰演的那个雏妓接客的房间应该肮脏、昏暗和不堪入目——在现实生活中，常常是这样的。但在片中，朱迪的房间却格外的整洁和干净。在表现朱迪房间的场景中，暖色调取得了压倒性的胜利。那是一个宽敞的房间，十多对点燃的蜡烛映衬着后墙。床铺收拾得井井有条，地板也细心打扫过。事实上，马丁·斯科塞斯在拍朱迪和出租车司机（罗伯特·德尼罗饰）的室内戏时，大多数时候采用的是远景，这样你就可以清楚地观察那个整洁，甚至有点中产阶级情调的房间了。

为什么马丁·斯科塞斯要安排这样的场面调度？坦白地讲，我也不知道为什么。当罗伯特·德尼罗走出房门，走向走廊时——他从来没有和那个雏妓做爱——一切又变得符合我们的预期，周围的环境很糟糕，一个没有灯罩的灯发出炫目的光。橙黄色的墙上满是涂鸦，看起来很是肮脏。正在装修房间的人肥胖且令人讨厌。据我估计，斯科塞斯的用意也许是为了表现朱迪的涉世未深、拒绝妥协或者精神上的某种隔绝状态。她的房间象征着她的精神状态；观众期望她不要堕落，这也正是她个人的真实想法。当然，她的举动也并不堕落。

宇宙飞船：幻象与真实

在所有关于深远太空的科幻电影中，你都可以看到各式各样的太空飞船，镜头会间或展现太空飞船漂浮在茫茫宇宙中的景象，但主要的场景却安排在太空飞船内部。美术指导可能很偏爱太空飞船内部的设计，那些闪烁的灯光、杠杆和按钮，挺让人着迷的。但太空飞船的内部应该如何布置，这完全取决于不同电影的不同风格。

在乔治·卢卡斯（George Lucas）导演的第一部《星球大战》（*Star Wars*, 1977）中，汉·索罗驾驶的“千年隼”号是改装车和二战时期的战斗机的混合体。从整体来看，这部电影也如混合体的太空飞船一般，是文化的混合体。从某种意义来说，神话并非迷信，而是运用能够引起情感共鸣的故事和有意义的影像来展现真理，只不过，这种方式 and 现代观众的期望有所不同罢了。卢卡斯对善恶、父子、精神传承以及年轻人的超越等主

题感兴趣。汉·索罗的“千年隼”号唤起了一些他自己的传奇经历。首先，索罗的确驾驶飞船和不同帝国的飞行员作战，飞船轰鸣、翻腾，不断发出尖锐的射击声，这和第二次世界大战非常类似。其次，当他吹嘘自己可以超越最好的飞行员时，他又回归到了卢卡斯导演的《美国风情画》(*American Graffiti*, 1973)中那个驾驶改装车的鲍勃·法尔法。二战、空战、街头飙车，这些都是卢卡斯的成长体验，随后又被表达在他史诗般的星际争霸中。

天行者、莉亚公主和其他所有的人在“千年隼”号如履平地，就好像他们在正常的地球重力影响下漫步在温纳贝戈。毋庸置疑的是，在遥远的宇宙空间中不存在地球重力。如果他们真的位于太空深处，那么他们的真实状态应该是漂浮的，并有可能相互碰撞。这种状态很像我们在以前的黑白新闻纪录片里面看到的宇航员远离地球重力影响的漂浮状态。当敌机追逐“千年隼”号时，索罗迅速启动减速装置，结果“千年隼”号像受到飓风袭击，又仿佛在破烂的乡村公路上减速一般，出现了剧烈的颠簸。但在太空当中，根本就没有风，也不会有坑坑洼洼的路面。同样，太空中也没有氧气，以支持片中精彩的爆炸场面。但我不得不说，如果你纠结于《星球大战》中场面的真实性，那么你就丢失了这部史诗巨片的精髓所在。它的精髓是什么？是神话，而非现实。

同时，再回忆一下斯坦利·库布里克(Stanley Kubrick)的杰作《2001太空漫游》(*2001: A Space Odyssey*, 1968)，里面也有一艘太空飞船。在那艘飞船里，没有自然的重力存在。泛美航空公司的宇航员穿着带有维可牢商标的太空鞋，在太空舱的走廊里艰难跋涉。一个沉睡科学家的钢笔从他手指中滑落，它并未着地，像耍魔术般在半空中漂浮（其实根本就不是魔术）。你之前已经见识过，在无重力状态下事物的漂浮状态。宇航员、泛美航空公司以及漂浮的钢笔，《2001太空漫游》中所展现的一切，与《星球大战》已经大大不同了。

当影片转入宇宙空间的故事段落，也就是“木星任务”篇章，两个负责操作飞船的宇航员仿佛又获得了重力，但那不过是由离心力创造出来的一种人造重力。所有松散未固定的物件都涌向旋转球体舱的内侧壁。对这一切景象，库布里克都不辞辛劳地“小题大做”。在《2001太空漫游》中，产生了太空电影史上非常值得骄傲与炫耀的镜头：画面呈现了加里·洛克伍德(Gary Lockwood)扮演的弗兰克在旋转的球形内部空间内“横向”慢跑。请注意，我说的“横向”慢跑，是指弗兰克的身体是头左脚右地呈现在银



2-4 《2001 太空漫游》（2001: A Space Odyssey, 1968）

聪明的布景设计。（米高梅电影公司供图）

幕上的，而非常规的头上脚下。接下来的镜头则从后面捕捉弗兰克慢跑的姿态。当弗兰克沿着“轨道”跑圈的时候，我们可以清楚地看到地面是弯曲的。为了取得这样的效果，库布里克建造了一个巨大的绕轴自转的球形布景装置，并在拍摄的过程中，使这个装置如摩天轮般转动，同时，弗兰克需要随转动配合奔跑。从远处看起来，奔跑中的弗兰克就像跑步机上的仓鼠一样。

➡ 小练习：去影碟出租店租回一部电影，在观看的过程中注意场面调度的问题。注意光线的运用、场景的布置、色彩的选择以及空间的安排。你可以宏观地从整体上把握这一切，也可以深入以上每一种布景设置元素的内部，分析他们所蕴含的内在意义。同时，结合整部电影来分析这些元素在电影叙事中所发挥的功用。就场面调度而言，以下5部电影非常引人注目，你可以把它们列入你的租借备选名单：

- 《一九八四》（*Nineteen Eighty-Four*, 1984）：根据乔治·奥威尔（George Orwell）那部极权主义和未来主义的小说改编，彼得·海姆斯（Peter Hyams）导演^①。

^① 据IMDB相关条目，1984年版的《一九八四》导演实为迈克尔·莱德福（Michael Radford），此处疑为作者之误。——编者注

- ▶ 《巴顿·芬克》(*Barton Fink*, 1991): 纽约剧作家困于追求好莱坞式强烈剧作张力场景的故事, 乔尔·科恩(Joel Coen)导演。
- ▶ 《天才雷普利》(*The Talented Mr. Ripley*, 1999): 一个富翁委派一个年轻人前往欧洲, 劝说他的儿子返回美国的故事。安东尼·明格拉(Anthony Minghella)导演。
- ▶ 《法网好姐妹》(*Sisters in Law*, 2005): 在强奸案指控中, 两个非洲妇女将一些男人送上了法庭。弗洛伦斯·阿斯(Florence Ayisi)和金姆·郎吉诺托(Kim Longinotto)共同导演, 该片在喀麦隆取景。
- ▶ 《怒火攻心》(*Crank*, 2006): 一部高速的、与毒品有关的、以年轻观众为主要目标电影, 在片中, 杰森·斯坦森(Jason Statham)必须不断逃亡[如同《生死时速》(*Speed*, 1994)中的桑德拉·布洛克(Sandra Bullock)和基努·里维斯(Keanu Reeves)一样]。该片由马克·耐沃尔代(Mark Neveldine)和布莱恩·泰勒(Brian Taylor)联袂执导。

2.2 极端的布景设计

以下的场景设计独一无二, 他们会出其不意地在银幕上和你相遇。

恶搞工厂

1936年, 卓别林(Chaplin)拍摄了《摩登时代》(*Modern Times*), 这是一部嘲笑大工业生产体系的左翼影片, 在该片中, 卓别林也顺带抨击了那个时代的社会病。卓别林的工作环境看起来好像是卡通片里才有的场景。机器上有着巨型的控制杆, 连锁装置硕大无比, 生产线的传送速度像发疯似的那么快。影片中充满了笑声, 但却不是由台词引发的。刚好相反, 笑声都来自于抽象的工厂布景。卓别林不小心误入机器, 随机器齿轮而上下运动, 直到最后才被机器吐出来。但卓别林并未因此而受伤, 他只是眩晕了一两分钟而已。卓别林的这种手法, 与迈克尔·摩尔(Michael Moore)对资本主义的批评大异其趣, 相比之下, 卓别林的讽刺似乎更辛辣。工厂的布景在视觉上完美地与电影的基调形成了平衡。了不起的查理斯·D·霍尔(Charles D·Hall)负责工厂场景的设计工作。



2-5 《蓝丝绒》（*Blue Velvet*, 1986）

一点儿也不适合居住的起居室。（De Laurentis Entertainment Group 供图）

恐怖的住所

大卫·林奇（David Lynch）导演的《蓝丝绒》（*Blue Velvet*, 1986）的基调则相当奇异。故事中的很多场景都发生在夜店歌手〔伊莎贝拉·罗西里尼（Isabella Rossellini）饰〕的公寓内。房间内的墙壁漆成了褐红色，且房间里缺乏光线，也几乎没有照明设备。房间内是否有窗户并不清楚，因为没有展示窗口的镜头。房间里有一株令人生厌的植物，这颗植物长着厚厚的叶片，看起来完全有能力吞噬掉任何一只小型的昆虫。家具厚重且灰暗，整个场景布置让人感到压抑和窒息。你看到这个场景的第一反应一定是走出房门，到外面透透气。事实上，任何一个正常人都不会在这样的环境下居住和生活。但这不过是一部电影，在片中，罗西里尼不得不住在这里，以便丹尼斯·霍珀（Dennis Hopper）可以时不时地来探望她，并在这里和她完成奇怪的性爱游戏。对于故事而言，这样的布景恰如其分。帕特丽夏·诺里斯（Patricia Norris）负责完成这一不讨好的场景设计。

矫揉造作的起居室

在乔纳森·戴米（Jonathan Demme）导演的《匪徒之妻》（*Married to the Mob*, 1988）中，对黑帮的刻画经历了深刻的变化。和我们差不多，一些家庭移居到了郊区。戴米肯定打心眼里认为黑帮成员的品味很糟糕。戴米的美术设计师克里斯蒂·齐娥（Kristi Zea）在新泽西的起居室内装饰了各种俗气的饰品——维纳斯造型的台灯、挂着小饰品的紫色墙壁、装置在二战飞机模型内的时钟。房间显得很杂乱，一大堆小摆设小古董与墙壁、窗帘以及家具的色彩，可怕地结合在一起。整个故事的前景显得很可笑，由此，背景也同样可笑。

➡ 小练习：影片中托尼·瑟普拉诺位于新泽西的豪宅的内部环境，与《教父》系列中的居室环境肯定不可同日而语，后者几乎成为黑帮电影家庭环境的原型。在观看《匪徒之妻》和《教父》后，寻找这两个富豪宅邸的异同。尤其需要注意的是，二者之间的差异是否从各方面影响到了电影的内容？

纽约胶囊寓所

在很多电影中，许多角色都住在他们在现实生活中绝对负担不起的各种地方。相对于这些人可以赚到的薪水而言，他们居住的公寓都过大、过于豪华。不过，亚历山大·佩恩（Alexander Payne）在其执导的《校园风云》（*Election*, 1999）中，却剑走偏锋开了一个玩笑：影片中专门有人为那些收入过低的人建造了胶囊宾馆。在这部电影中，马修·布拉德里克（Matthew Broderick）饰演一个博物馆的导游。布拉德里克的寓所，肯定是史上最小的寓所。它的面积仅为6英尺×6英尺大小，第一道墙隔出了一个迷你厨房，一个小型沙发蜷缩在第二道墙旁，一个袖珍的浴室紧紧依偎在第三道墙旁（观众看不到第四道墙）。简·安·斯图尔特（Jane Ann Stewart）负责整个公寓的设计，在完成这个工作的过程中，她肯定觉得充满了乐趣。

无法站直的办公室

在近期的电影中，查理·考夫曼（Charlie Kaufman）担任编剧、彼得·安德勒斯（Peter Andrus）担任美术指导的《成为约翰·马尔科维奇》（*Being John Malkovich*, 1999）在工作场所的构想上也许最具创意。这是一个位



2-6 《成为约翰·马尔科维奇》（*Being John Malkovich*, 1999）

一个你无法在其中站直行走的办公室。（Gramercy Pictures 供图）

于纽约写字楼的办公室，它位于整栋大楼的七层半。七层半意味着这层写字楼是嵌在第七层和第八层之间。实际上，安德勒斯斥资建造的这个办公室场景，其高度只有 4.5 英尺到 5 英尺而已。人必须躬身才能进入办公室，仅能满足你坐在办公桌旁工作，要在办公室内自由活动就寸步难行。虽然你可能觉得这样的场景布置是为了展现员工们生活的压抑状态，但实际的情况却并非如此。这个场景的布置更多的是为了展现办公室的特殊之处——它是一个隐藏在两个楼层之间的办公室。比较令人费解的是，这种压抑的工作环境并没有影响员工的工作情绪。他们每天都这样上着班，只是不得不躬身而已。这个低矮的办公场所始终伴随着影片古怪的基调，通过这个爱丽丝梦游仙境式的矮门，你可以进入约翰·马尔科维奇的脑子。这很古怪，不是吗？

三色的场面调度

沃卓斯基兄弟（The Wachowski brothers）拍摄的《惊世狂花》（*Bound*, 1996）是一部修正主义的黑色电影，至少有些电影批评家是这么称呼它的。与众多男性为主题的电影不同，该片的主角是一对女同性恋，分别由珍妮弗·提莉（Jennifer Tilly）和吉娜·格申（Gina Gershon）饰演。有趣的是，该片与众多黑色电影的不同之处在于，在影片行将结束之时，她们并没有被打败。刚好相反，她们射杀了几个黑帮成员，并带着大笔现金远走高飞。

在色彩的表达上，这部电影同样标新立异，影片有三种对比鲜明的主色调：黑、白和红。如果沃卓斯基兄弟有选择的话，他们会将这三种颜色中的一种或者其混合体推到极致。在片中，格申身着红色T恤，提莉则穿黑色的服装。黑帮分子大多数场合也穿黑色的服装。两个女人开一辆红色的卡车，而黑帮成员则开黑色的轿车。墙体是红色或者黑色的机率远大于白色。在卫生间发生过一场血腥的谋杀，鲜血飞溅到了白色的瓷具上。

该片的风格并不像《至尊神探》（*Dick Tracy*, 1990）。该片着色算是相当低调，以至于你可能会忽略它。其他的颜色会时不时地跃然银幕之上，但沃卓斯基兄弟却让那些颜色保持灰暗。那么，这两兄弟的意图是什么？让我们来猜测一下。黑色意味着向经典致敬，同时，黑色也表明了片子的类型——黑色电影。此外，表现激烈或冷酷的人，黑色也是上佳的选择。至于白色的功用，我还不能下定论，不过红色呢，那就相当明显了，无需我多言。

2.3 布 光

注意电影的布光，你将会获得不小的启发。即便电影拍得马马虎虎，但你至少可以欣赏导演布光的技巧，以便顺手习得某些经验。有的电影拍得非常不可信，比如《末日浩劫》[*End of Days*, 1999, 彼得·海姆斯（Peter Hyams）导演]，但该片在布光上的匠心独运仍然值得欣赏。

以下的内容与布光的分类有关，专业的摄影师在工作时，通常不愿意受这些分类的影响。我之所以坚持这种分类方式，是因为不想让相关内容显得过于专业和晦涩。

写实布光

实践中，写实布光（*practical lighting*）也称为适度布光、恰当布光，甚至也有人把它称为“庄重布光”——这种布光本身不太会引起观众注意，85%的影片都采用这种布光。《霹雳娇娃2》（*Charlie's Angel: Full Throttle*, 2003）就是用写实布光拍成的。这是一部由卡梅隆·迪亚兹（Cameron Diaz）、德鲁·巴里摩尔（Drew Barrymore）以及刘玉玲领衔主演的时髦冒险影片，在这部影片中，有很多上下翻腾的惊险动作，同时也会让观众发笑。害羞的导演不想强调用光，所以，尽管照明设备经过了特



2-7 《致命吸引力》（*Fatal Attraction*, 1987）

注意片中的写实布光。（派拉蒙电影公司供图）

殊处理，但是绝大多数观众既不会注意到这个问题，更不会在意这个问题。他们付钱买票，可是为了看这三个辣妹，而绝不是用光的技巧。

与《霹雳娇娃2》相比，《泰坦尼克号》算得上是一部严肃的电影。即便如此，《泰坦尼克号》仍然大量运用了写实布光。电影在展现那艘巨型渡轮的空间时，运用的光线与观众的预期基本吻合。当杰克、露丝以及上流社会的众人在富丽堂皇的餐厅用餐时，布光使一切都理所当然地焕发着微光。而当杰克带着露丝参加三等舱的舞会时，灯光一点都不昏暗，像其他有关泰坦尼克号的影片在表现三等舱时一样。由于舞会很欢快，所以布光也显得很欢快。没有像上流社会的餐厅布光那么富丽堂皇，但无疑要快活得多。

不要想当然地以为写实布光意味着不复杂、不专业或者粗枝大叶。与那些具有艺术风格或者鲜明地引人注目的用光相比，为了能够获得具有现实感的布光，照明组的工作人员也同样需要耗费时日，同样需要运用专业器材，同样需要众多相应的专业知识。在某种程度上，这些工作人员是无名英雄，他们致力于自己的工作，以便让光线自然到没有人会察觉它们的存在。但这正是重点所在：不要让光线喧宾夺主。

暗 光

如果影片不是用写实布光拍摄的,那么它几乎都是用一种被我称为“暗光”拍成的。暗光(dark lighting)包含了许多种不同风格的布光方式,比如,低调打光和抑制性打光。“低调”是一个著名的专业术语,而“抑制性”则是我的发明。

低调打光的目的是为了对比。在这种情形下,电影场景基本是黑的,或者非常昏暗,只有一两个主角和重要的道具才能获得高光。除此之外的场景都保持暗色调。好莱坞电影制作者的低调打光技术偷师于欧洲,这种技术在20世纪二三十年代获得了蓬勃发展。奥逊·威尔斯在他的很多影片中都大量使用这种技术,比如《公民凯恩》、《上海小姐》(*Lady from Shanghai*, 1947)以及《历劫佳人》。在这些电影中,角色总是从黑暗中出现,或者消失在光源之外的无尽黑暗中。

低调打光技术也和黑色电影相联系,这是一种著名的电影类型,黑色这个词衍生自法语词汇。黑色电影是那些在主题上很黑暗的电影,它总是关于圈套和绝望。在黑色电影中,主角通常都是男性,并且他们总是处于



2-8 《泰坦尼克号》(*Titanic*, 1997)

注意画面中的高调光。露丝位于前景,正对光源。(二十世纪福克斯/派拉蒙电影公司供图)



2-9 《邦妮和克莱德》

展现了平静安详氛围的柔和布光。(华纳兄弟 / 第七艺术电影公司供图)

绝望的状态中，要么就是不停地逃亡，总之，其命运多数倾向于毁灭。对于表现这类主题的电影，暗光当仁不让。经典的黑色电影——如《失去的周末》（*Lost Weekend*, 1945, 比利·怀尔德导演）、《不公平的遭遇》（*Raw Deal*, 1948, 安东尼·曼导演）以及《日落大道》（*Sunset Boulevard*, 1950, 比利·怀尔德导演）——纷纷都展现了暗光的运用。

➡ 小练习：《德国好人》（*The Good German*, 2006）是一部典型的黑色电影。请观看该片，并分析其中的低调打光。在观看的过程中，注意人们在光影之间是如何移动的。在拍摄该片时，史蒂文·索德伯格（Steven Soderbergh）导演运用了真正的黑白胶片，而非用现代技术将彩色胶片转换为黑白影像。据报道，为了拍摄该片，他还刻意起用了 20 世纪 50 年代的镜头和设备。那些黑色的影像是如何为影片增色的，它们又是否在某种程度上减损了影像的价值？一些批评家认为，这些技术手段显得有些自命不凡。关于索德伯格的更多讨论，详见第十二章。



2-10 《德国好人》（*The Good German*, 2006）

风格化的布光。（Sunset Gower Studios / 华纳兄弟电影公司供图）

在马龙·白兰度和弗朗西斯·科波拉合作的两部电影中，科波拉对马龙·白兰度运用的低调打光处理都堪称经典。在《教父》的著名开场片段中，场景就显得相当幽暗。在这一场景里，马龙·白兰度饰演的教父正在处理一些见不得人的家族生意，随后他将参加女儿的婚宴（婚宴设在自家的草坪上）。他答应了痛打了一个流氓的要求，因为此人强奸了一个朋友的女儿。在这个场景中，白兰度的脸和他怀里抱着的猫看起来都相当亮，观众也看得清教父朋友的脸，但除此之外的景物都消失在黑暗中了。科波拉的用意在于：黑暗的房间意味着黑暗的交易。在交易完成几分钟后，场景将转移到充满明亮光线且洋溢着欢快的户外婚宴上——虽然当他的儿子讲起有一次自己这位父亲对一个家伙说“要么签合同要么脑袋开花”这一著名事件时，（意味深长地）和未婚妻[黛安·基顿（Diane Keaton）饰]坐在阴暗的角落里。

在《现代启示录》（*Apocalypse Now*, 1979）中，科波拉在结尾的好几个场景中，也运用了低调打光的技巧。在这些场景中，光明与黑暗的对比非常强烈。白兰度有一个面朝镜头的特写，在那个镜头中，白兰度的半

张脸完全淹没在黑暗中，而另外半张脸则打了强光，此时的白兰度在模糊地念叨着：“恐惧，恐惧……”——不管这个单词意味着什么。这是该片的一个标志性镜头。

抑制性打光是指对比性不强的暗光。在这种打光技巧之下，某些物件看起来仍然会比其他一些亮，但它的对比性就远没有低调打光强烈。大卫·芬奇（David Fincher）就偏好这种用光技巧。在《七宗罪》（*Se7en*, 1995）中，一个天才的杀人狂残杀受害者并破坏尸体后，布拉德·皮特（Brad Pitt）和摩根·弗里曼（Morgan Freeman）饰演的警探到现场取证，那个作案的房间就显得非常幽暗。当皮特和弗里曼出现在犯罪现场时，已是夜幕时分，于是他们打开了房间里的灯。但即便开灯后，房间里还是显得很昏暗。幸运的是，二人随身携带有手电筒。在《曾经》（*Once*, 2007）中，有很多场景都运用了抑制性打光，或者设法让打光显得更为柔和。事实上，这种打光技巧让一些场景显得非常自然。

芬奇的《搏击俱乐部》（*Fight Club*, 1999）没《七宗罪》那么黑暗，但仍然显得很幽暗。人们聚集在地下室，在互殴中达到一种迷狂状态。在这些场景中，地下室的灯光就显得很昏暗。不过，与背景相比，人们的脸部会获得更多一点的光源。整个场面充斥着暗绿色的光。

英国导演雷德利·斯科特（Ridley Scott）是发明抑制性打光的鼻祖。在他的影片中，常常出现昏暗的房间。但与恐怖片中的那种昏暗相比，这种抑制性打光营造的昏暗氛围要相对柔和一些。比如，斯科特的《银翼杀手》（*Blade Runner*, 1982）是一部讲述捕杀复制人的电影，该片探讨了这一行为的道德性。其内景的幽暗程度几乎让人难以忍受，但我们照样可以欣赏到它们。在德卡德[哈里森·福特（Harrison Ford）扮演的警探]的寓所内，光线是从外面射入的，这让整个房间显得灰尘满天。在百叶窗外，隐藏着一个微微泛着橙色的世界。

暗光很少可以成为现实光源，而写实布光常常显得比较接近现实光源。在《搏击俱乐部》中，爱德华·诺顿和布拉德·皮特住在一个暗无天日的房间里，那里的光线暗的让人几乎无法冲咖啡。在现实生活中，没有人会住在这么昏暗的房间里。同样，警探在调查犯罪现场时，也不会进入弗里曼和皮特那间昏暗的房间中。此外，也没有人可以像《银翼杀手》中的哈里森·福特一样，在光源不足的房间中阅读信件。在现实生活中，各种各样的谋杀和暴行极可能发生在夜晚、暴风雨夜，但也常常发生在光天化日

之下。但对电影而言，这些并不是值得关注的重点所在。电影中的场景是为剧中人量身打造的，而不是为了现实中的人准备的，他们在半明半暗的空间中存在，是为了取悦我们的视觉感受而已。

平 光

平光（flat lighting）不会产生阴影，它类似于图书馆或者医院采用的照明技术。运用这种技术的好处在于，场景四周都很明亮；缺点则是这种打光显得有点乏味。导演、摄影师以及美术指导通常都会很节制地使用平光的打光方式，之所以不能频繁运用这种打光，是有原因的：平光意味着一种精神的逃逸，意味着使所有一切无处藏身，或者意味着模仿某种机构的打光。有两例如下：

乔治·卢卡斯的第一部电影《五百年后》（*THX 1138*，1971）讲述了一个关于缺乏灵魂的未来地下世界的故事。之所以展现地下世界的场景，我猜想是因为在卢卡斯的设想中，地表弥漫着放射性核物质。从某种程度上说，美术指导迈克尔·哈勒（Michael Haller）以及摄影师大卫·迈尔斯（Dowid



2-11 《触不到的恋人》（*The Lake House*，2006）

此场景采用的就是平光布光。在画面中，一切清晰可见。这儿同你预期中的建筑师的办公室毫无二致。（华纳兄弟电影公司供图）

Myers)想到了一个好办法,他们建造了一个没有缝隙的整体的白色场景——不存在拐角,地板、墙壁和天花板之间也没有交接线。实际上背景是不存在的。在这个内景中,也没有阴影存在。这个场景运用的便是平光。只需稍加思考,我们便能明白卢卡斯的用意:平光亦即平庸的生活。

在讲述关于水门事件新闻报道的影片《总统班底》中,平光的用法与《五百年后》完全不同。在该片中,罗伯特·雷德福和达斯汀·霍夫曼近乎无休止地造访各种寓所和办公室,他们想通过调查发现华盛顿权力斗争的真相。这些场景采用的是抑制性打光,但当场景转移到《华盛顿邮报》的办公室时,场景的打光看起来既明亮又纯净。这是因为,真相即将大白于天下;此处没有欺骗和愚弄的藏身之所。在《总统班底》中,从幽暗的寓所到光明的新闻办公室的切换剪辑总能引起观者的震动。

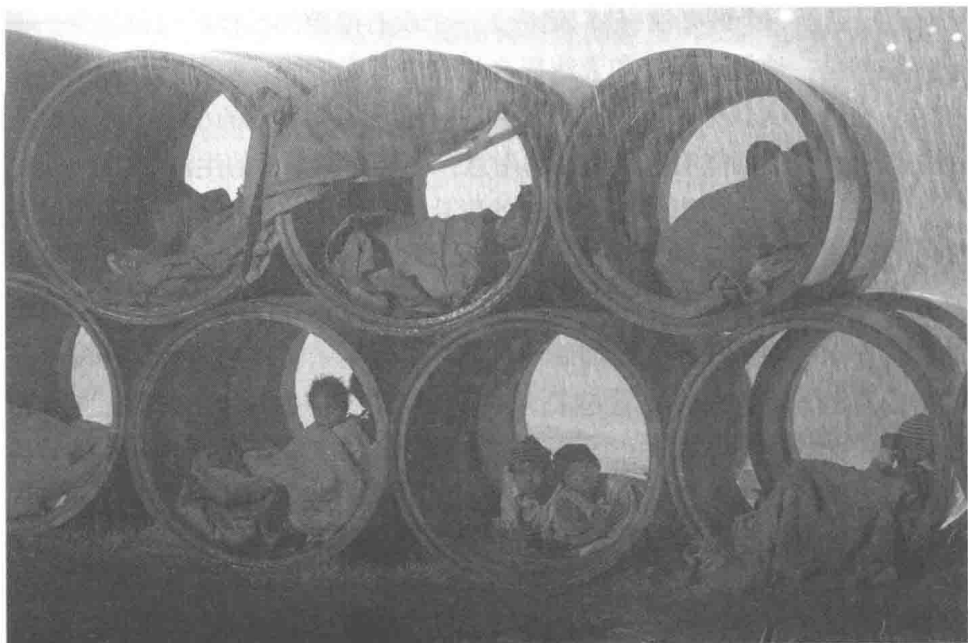
2.4 外 景

人们在谈论电影,或者写电影评论时,通常都会把场面调度的适用范围局限于内景,但我却认为,场面调度同样可以适用于外景。在外景中,场面调度也能大有作为。

贫穷的环境

诸如南非的《黑帮暴徒》、巴西的《上帝之城》之类的电影,由于预算相当有限,制片公司没有多余的资金建造户外场景。于是,电影制作人不得不开动脑筋,以便利用真实的室外环境拍摄。在拍摄过程中,有的团队因尊重产权会事先取得业主的许可,有的团队根本就没有尝试取得业主许可。他们会考察室外环境,并带着摄影机随意拍摄。《黑帮暴徒》发生在南非索韦托的一个社区,这是一个接近约翰内斯堡的贫民窟。这个故事讲述了一个贫民窟暴徒的经历。导演加文·胡德想要展现贫困——棚屋摇摇欲坠,集市充斥着各种劣质品,衣衫褴褛的孩童眼窝深陷,苍蝇四处飞舞。在制片公司选定拍摄地点后,胡德进行了实地考察。最后他决定将情状惨不忍睹的一处住所作为主要的取景地。这个住所凹凸不平的屋顶已经生锈,纸板做成的墙到处都在渗水。演员们不需要对这个小屋发表任何意见,但是此时无声胜有声,小屋本身已经传达出了所有的讯息。

看到这样的场景,富裕的北美人会不由自主地开始思考我们所知道的



2-12 《黑帮暴徒》(Tsotsi, 2005)

画面展现的是令人绝望的生活现状。(The U.K. Film / TV Production Company PLC 供图)

那些贫民窟以及少数民族聚居区。我们也许会反思，人们无法选择的出生地和居住地，对他们的行为方式会产生很大的影响。于是，我们会接着推论：这是一个普遍成立的真理，那个暴徒非如此不可，是因为他的成长地就是那个样子。虽然电影并没有明确表达这一观念，但一切都尽在不言中了。

在《黑帮暴徒》中，更为直观的场景是那些堆成一堆的污水管，每个污水管的直径高达5英尺，无安身之地的人就住在里头。他们的床铺都很破烂，上面堆着些旧衣服，旁边还有少量的坛坛罐罐。看到这些人的时候，你也许会联想到《成为约翰·马尔科维奇》中那个低矮的办公室。唯一的不同之处在于，前者取材自真实生活。这个“住所”唯一的优点在于它能勉强挡风避雨，在暴风雨夜，居住在那里的人至少不会被淋湿。对于那些贫穷、无家可归的绝望的人来说，保持身体干燥并非没有意义。

《上帝之城》也是一个关于穷人的故事，这一次，故事的主角是一群拉帮结派的小孩，他们活跃在里约热内卢的一个贫民窟里。他们是可耻的小偷、可怕的杀人犯以及可怜的自大狂。费尔南多·梅里尔斯(Fernando

Meirelles)并没有想让你喜欢上这个地方。在《上帝之城》中,好几个地方都和索韦托的贫民窟很像,在里约热内卢的贫民窟里,仍然看得见凸凹不平的生锈屋顶。但在该片中,却有一个很不一样的地方,这个地方是建造得很不错的联排住所,每家每户都一模一样,一望便知是政府出资建造的房屋。导演选取这个场景的用意在于反讽。与贫民窟的居住环境相比,这里可谓天堂,但人民的生活境况没有得到丝毫的改善。孩童们在这里掠夺、抢劫和相互射杀,正如他们在贫民窟里做的一样。我并不是要表明里约热内卢的穷人们丝毫不对政府修建这些工程感到感激,但影像的确没有给我们传达出这样的讯息。面对政府慷慨的德政,那些狂暴的小孩显得无动于衷。通过这样的对比,环境更进一步增加了意义的维度。罗马并非一天建成的,同理,良性的社会制度,也不是能够用砖块和泥灰拼凑出来的。

在这部电影中,摄影机的运用——手持的方式以及可能有意为之的颠簸——成为场面调度的重要组成部分。该片所需要的摄影技术并没有想象中那么简单,正如那些愚蠢且是非不分的暴力行为的成因远比我们想象得复杂一样。镜头转动一圈,暂停在巨大的左轮手枪上,握在上面的手还太小,几乎握不住那只左轮手枪。然后镜头继续向上移动,停留在一张暴虐的等待救赎的孩子的脸上。

工业环境

在让-皮埃尔·达内(Jean-Pierre Dardenne)和吕克·达内(Luc Dardenne)执导的《孩子》(*L'enfant*, 2005)中,一个名叫布鲁诺的比利时年轻男子(大约22岁)把他十几岁的女友的肚子搞大了。布鲁诺游荡在瑟兰(钢铁小镇)肮脏的街道上,与一个犯罪团伙进行诈骗。后来,他试图卖掉自己的孩子。当布鲁诺的女朋友发现他龌龊的打算后,完全抓狂了。在片中,瑟兰看起来是一个不宜居住的地方。观众可以不时看到盘根错节的高速路、呼啸而过的汽车、各种工厂、垃圾废弃物以及污垢。在片中,环境自身通过某种方式构成了冲突。在《黑帮暴徒》、《上帝之城》和《孩子》这三部影片中,贫穷的男主角们的心智都非常不成熟。要用环境来表现这种心智迷失的状态,其实也并非易事。

在沙丘上的帐篷里生活

艺术电影《沙洲家园》[*House of Sand*, 2003, 安德卢查·瓦丁顿

（Andrucha Waddington）导演]的背景同样是巴西。故事发生在位于马拉尼昂的世界上最美的海岸线上。海滩的沙粒是白色的，一望无尽的白色。由于风蚀而形成的弓形沙丘矗立在四周，碧蓝的海水近在咫尺。白色的沙滩上散落着一些白色的帐篷，一群生活没有着落的女人居住在那里，等待男人们的救援，或者通过性交易换取生活需要的物质。这是一个柔和灵活的故事，一切都处在变动中。在片中，总是人来人往，你很难分辨谁是母亲，谁是女儿。不稳固的沙丘和倾斜的帐篷强化了这种易逝之感。

穿越内陆

你也许还记得澳大利亚的《末路小狂花》，在片中，自然环境总是不停的侵入叙事，正是这种侵入让你不得不时常注意到它的存在。这个故事发生在20世纪30年代，讲述的是三个土著小女孩从可怕的改造学校里逃跑出来，为了回到自己的家园，她们必须穿越沙漠般荒凉的内陆。这次穿越旅程的距离可能是几百甚至上千公里。内陆光秃秃的，几乎看不到任何树，也没有藏身之所。在这样的环境中，很容易找到逃亡的小女孩。警察在追踪她们，但这几个女孩却一次次机敏地避开警察的追踪。

《末路小狂花》是一部旅行电影（这是一种很重要的电影类型），自然环境本身便说明了电影的类型。

原始的环境

凯莉·雷查德（Kelly Reichardt）导演的《旧梦》（*Old Joy*, 2006）是另外一种类型的旅行电影，这部电影讲述的是两个三十来岁的男人出走和回归的故事。当他们年轻的时候，他们都是自由不羁的嬉皮士。随着年龄的增长，两个人对生活方向的选择出现了严重的分歧：其中一个找了一份正常的工作，组建了家庭，并或多或少赢得了一些尊重，而另外一个仍旧坚持嬉皮士的生活方式（虽然“嬉皮”是一个过于简化的单词）。大约五年后，那个老嬉皮士联系到了已婚的朋友，他建议二人到俄勒冈的荒野进行一次探险，以找回往日的感觉。后来，他们去了喀斯喀特山脉的温泉。但他们再也无法建立起彼此之间的联系。横亘在前的唯有时光的流逝。环境让人心无旁骛，青山是秀美的，温泉的水泡也欢乐地奔涌着，这是一个牧歌式的世外桃源，两个男人唯有彼此，实际上周围的环境会成为最好的疗伤药。

但事实却并非如此，他们之间已经出现了不可修复的裂痕，即便是如



2-13 《末路小狂花》（*Rabbit-Proof Fence*, 2002）

这几个土著小孩并不畏惧穿越干旱的澳大利亚荒原。在良好的本能指引下，他们不至迷路。（澳大利亚电影委员会 / Australian Film Financing Corporation 供图）

此优美的环境也无法唤起他们对美好往昔的追忆。后来，他们郁郁寡欢地返回了波特兰，整个返程旅途中几乎没有任何交谈。在彼此成长的过程中，他们既没有成为仇敌，也不嫉妒对方。造成彼此疏离的罪魁祸首是时光。

➡ 小练习：在很多电影中，环境都是有意义的。尽可能多看一些，然后分析环境在影片中所起的作用。

► 《随波逐流的人》[*The Conformist*, 1970, 贝纳尔多·贝托鲁奇 (Bernardo Bertolucci) 导演]：该片讲述的是一个发生在意大利法西斯统治时期的故事，注意那些清晰调焦、深焦镜头，压抑的场景以及坚硬的路面。同时，也请注意场景的大小。想一想为什么导演要安排这样的场面调度？

► 《飞行家》(*The Aviator*, 2004, 马丁·斯科塞斯导演)：注意该片中的两个场景——工业化的飞机制造业场景以及展现好莱坞的场景。

► 《浮城记》[*Iron Island*, 2005, 穆罕默德·拉索罗夫 (Mohammad

Rasoulof) 导演]: 这是一部伊朗电影, 讲述的是一群无家可归的人住在一艘正在下沉的弃船的甲板上, 这艘弃船位于波斯湾。请思考, 这艘弃船象征着什么?

► 《房车之旅》[RV, 2006, 巴利·索南菲尔德 (Barry Sonnenfeld) 导演]: 这是一部公路电影, 讲述的是一个行将解体的家庭, 开着房车去科罗拉多旅行的故事。注意房车内、旅途中以及科罗拉多的场景。

► 《卡波特》[Capote, 2005, 贝尼特·米勒 (Bennett Miller) 导演]: 来自大都会纽约的作家卡波特 (现实生活中确有其人) 在内布拉斯加州耗时数月, 以调查一桩灭门谋杀案。请将影片中展现的美国中西部的场景与《声名狼藉》中展现的场景进行对比。

► 《声名狼藉》[Infamous, 2006, 道格拉斯·麦克格拉斯 (Douglas McGrath) 导演]: 本片与《卡波特》中的故事背景相似, 请与《卡波特》中展现的场景进行对比。没有什么能比妙趣横生的对比令人受教更多的了。

2.5 电脑合成影像

如今, 我们已经迈入数字化时代, 通过电脑进行的后期制作工序, 使得很多与场面调度有关的场景可以轻松完成。你还记得你首次观看《侏罗纪公园》(Jurassic Park, 1993) 时的情形吗? 当你看见高耸入云的雷龙时, 肯定不由自主地惊呼起来。在此之前, 电影中出现的那些令人畏惧的动物形象, 做工都很粗糙, 比如, 首部《金刚》(King Kong, 1933) 中的金刚造型。无论你第一次观看 1933 年版的《金刚》是什么时候, 它都可以给你带来一些欢乐。但这部电影的金刚造型肯定没有任何说服力, 因为动画特技过于笨拙, 所以你根本无法相信金刚的真实性。但到了 1993 年, 有赖于计算机特效人员的共同努力, 斯皮尔伯格的《侏罗纪公园》却呈现出登峰造极的视觉效果。片中的恐龙看起来就像真的一样。

当然, 电脑特效技术也可以让远古时期的龙在影片中复活, 比如在斯蒂芬·范米尔 (Stefen Fangmeier) 2006 年执导的《龙骑士》(Eragon, 2006) 中, 亚瑟王总是和一只雌龙 [蕾切尔·薇兹 (Rachel Weisz) 配音] 结伴出现, 那只宝蓝色的雌龙在片中的作用巨大, 当一个邪恶的骑士想加害亚瑟王时, 她从体内喷出火焰, 击退了骑士, 拯救了年轻的英雄阿拉贡。



2-14 《龙骑士》（*Eragon*, 2006）

你所看到的是电脑合成影像。位于左侧的演员对着空气念台词，右侧的巨龙和龙骑士是后期制作阶段通过电脑合成的。（二十世纪福克斯电影公司供图）

这一切看起来都不怎么可信，不过，你的潜意识会让它变得合情合理。

如今，电脑特效已经改变了电影的整体面貌，而非简单地在关键的地方安插一只雷龙，或者喷火龙。如果你对《罪恶之城》[*Sin City*, 2005, 弗兰克·米勒（Frank Miller）导演]和《斯巴达 300 勇士》[*300*, 2006, 扎克·施奈德（Zack Snyder）导演]啧啧称奇的话，让你惊叹不已的也许并非故事本身而是魔幻般的电脑特效。《罪恶之城》几乎还原了弗兰克·米勒连环漫画书中展现的场景，这还能不让你大跌眼镜吗？而《斯巴达 300 勇士》也同样改编自受欢迎的绘本，稍显不同的是，整部影片弥漫在神话般的历史氛围中。实际上在一部计算机虚拟人物说了算的电影中进行表演可不是什么好玩的事。为了拍摄出这些迷人的场景，演员们不得不站在车里相互追逐着，并且在巨大的蓝屏前相互厮杀。相比之下，《旧梦》里的那两个男演员——丹尼尔·伦敦（Daniel London）和威尔·奥德哈姆（Will Oldhan）——至少有机会在真实的热带雨林中露营，或者在真正的橡木桶中洗澡。

Chapter 3

声 音

SOUNDS



虽然观影活动是一场视听盛宴，但我们常常说“看电影”，却从来说“听电影”。在和朋友聊天时，根本就不会有人这样说：“我昨天晚上听了一场非常棒的电影。”同样，在电影散场时，你也不会听到有人发出这样的赞叹：“多么美妙的电影声轨。”尽管人们重“视”轻“听”，但声音却至少在以下四个方面发挥着重要的功效：对白、旁白、音乐以及效果。我们将在本章展开对这四种重要功效的讨论，我们也将顺带提及声音与画面的对应关系。

3.1 对 白

20 世纪 20 年代，随着声音的诞生，无声片开始渐渐走向没落。对无声片时代的消逝，一些电影纯化论者始终耿耿于怀。对这些电影怀旧者而言，视觉体验无疑是首位的。他们持这样一种观点：在电影中，语言应该被限制在最小的可能范围内。电影剧作家和导演应该尽一切可能用影像本身进行叙事。

少和多

关于对白的多少，的确存在许多并行不悖的真理。我们的确会喜欢那



3-1 《黑神驹》（*The Black Stallion*, 1979）

没有语言，只有充满诗意的影像。（联美电影公司供图）

些对白不多，但画面美妙的电影。比如，《黑神驹》（*The Black Stallion*, 1979）就是一部对白很少的电影。这是一部由卡罗尔·巴尔兰德（Carroll Ballard）导演的关于男孩与马的不错的电影。尽管这部电影的对白很少，但它却并没有妨碍观众观赏。而在简·坎皮恩（Jane Campion）执导的《钢琴课》（*The Piano*, 1993，一个发生在19世纪新西兰乡村的故事）中，女主角[霍利·亨特（Holly Hunter）饰]是一个哑巴。她根本无法通过语言交流，因此，她通过演奏钢琴来表达自己的情感。

尽管如此，那些对白隽永而诙谐的影片，同样会引起我们的关注。绝大多数电影观众（包括租录像带的观众）都很欣赏《彗星美人》[*All About Eve*, 1950，约瑟夫·曼凯维奇（Joseph L. Mankiewicz）执导]中闪烁着智慧的对话，这部20世纪50年代的影片讲述老于世故的戏剧界人士的故事，他们分别由贝蒂·戴维斯（Bette Davis）、安妮·巴克斯特（Ann Baxter）以及乔治·桑德斯（George Sanders）扮演。我们稍微列举一小段精彩的对白：

玛戈：博蒂，你不会爱上伊夫了吧？

博蒂：你是让我给你一个答案呢，还是要和我争论？

玛戈：给我一个答案。

博蒂：当然没有。

玛戈：为什么不爱她呢？

博蒂：现在你是要和我争论了。

观众要去看《矮子当道》（*Get Shorty*, 1995, 巴利·索南菲尔德导演）的所有原因在于，他们想听约翰·特拉沃尔塔（John Travolta）大男人式的、充满自信的台词。只需简短的一句“看着我”，约翰·特拉沃尔塔便可把他的魅力传达给小瘪三以及边缘的电影制片人。

1981年，法国知名导演路易·马勒拍摄了一部英文片《与安德烈共进晚餐》（*My Dinner with Andre*）。这部电影99.9%的内容都是由对白构成。主演华莱士·肖恩（Wallace Shawn）和安德烈·乔治（Andre Greoge）几乎是本色演出——前者饰演了一个前卫的剧作家，而后者饰演的则是一个真理追寻者。整部影片围绕一场晚餐展开，在餐桌上，两个人不停地说啊说啊说。幸运的是，对那些对口味的观众来说，他们的对白非常有趣。事实上，他们的对白何止是有趣，在某些时候，他们的对白如同该片的音乐一般令人入迷。

在一部名为《越位》（*Offside*, 2006）的伊朗电影中，我们得知，在伊朗，不允许女性去体育馆看足球赛。为什么会这样呢？因为法律禁止。但是，有几个十几岁的少女对足球疯狂地热爱，为了能够看到在伊朗举行的世界杯比赛，她们试图溜进位于德黑兰的体育馆。不幸的是，士兵发现了她们的企图。她们摆脱士兵后，继续尝试溜进体育馆，结果再次被抓住。编剧贾法·帕纳西（Jafar Panahi）和山德摩尔·罗斯廷（Shdmehr Rastin）用喋喋不休的谈话建构起了这个故事——女孩们之间、女孩与士兵之间、士兵之间都在不停地交谈。以下是一个士兵和女孩的对话：

女孩：日本队和伊朗队比赛的时候，为什么你们允许日本女人进体育馆？

士兵：因为她们是日本人。

女孩：那么，问题所在就是我是一个伊朗人？

于是女孩们开始争吵、抗议、祈求、发怒、欢呼、开玩笑、绝望，又

重新找回希望，所有这些情绪都是通过连珠炮般的对白来展现的。在姑娘们发泄自己情绪的同时，那些大多数都不够老练和易于动摇的士兵也进行着讨论、警告、劝诫、威胁以及同情，他们的对白也没有任何间断。作为观众，你应该如何反应？你也许觉得，就《与安德烈共进晚餐》和《越位》这两部电影而言，如此海量的对白对影片的艺术表达是必要的。在《与安德烈共进晚餐》中，对白有助于观众理解人物性格和电影的内涵；而在《越位》中，对白增强了影片内在的能量，并赋予了女孩们力量。

另有一些电影的对白也很多，但却并没有上面这两部影片那么成功。斯派克·李（Spike Lee）是功成名就的导演，但在他执导的《爵士风情》（*Mo' Better Blues*, 1990）、《黑潮》（*Malcolm X*, 1992）以及《山姆的夏天》（*Summer of Sam*, 1999）中，角色的对白都显得有些过量。这并不是说对白不好，而是对白太多，让人有些疲倦。如果在剧本编写和剪辑的时候更加紧凑，那么观众看起来就会更加赏心悦目。同样，马丁·布莱斯（Martin Brest）在拍《第六感生死缘》（*Meet Joe Black*, 1999）时，对编剧也过于仁慈。这个故事本身就有点蠢：死神占据了布拉德·皮特的身体，尽管皮特很帅，但不知怎的，我总觉得他需要先修剪一下自己的头发。克莱尔·弗兰妮（Claire Forlani）饰演一个毫无说服力的儿科医生，在片中与试图显得高深莫测的皮特（比如，他使用了诸如“精彩绝伦”之类的书面语）坠入爱河。该片最糟糕的地方就是台词，男女主角不停地背诵着台词，结果把影片撑到将近3个小时那么长。

昆汀·塔伦蒂诺（Quentin Tarantino）的《死亡证据》（*Death Proof*）也有些罗嗦。由于该片时长不足，为了发行的方便，该片与罗伯特·罗德里格斯（Robert Rodriguez）执导的《恐怖星球》（*Planet Terror*）合称《刑房》（*Grindhouse*, 2007）打包发行。在《死亡证据》中，四人一组的两队女人在车中不停地谈论与电影制作有关的一切（她们是替身演员）：男人、性、食物和酒，以及如何逃脱一个变态司机的魔爪。在观影过程中，观众可以明显感觉到《死亡证据》的故事性不足。但是昆汀既然已经开足了马力，就得把故事拍得像模像样。为了解决这个难题，昆汀非但没有对台词进行精简，反而让它作为故事的一个重要支撑。

风格化的对白

与如何让对白显得更加真实相比，很多导演都迷恋于操控对白，这正



3-2 《越位》（*Offside*, 2006 年）

该片拥有大量对白。（Jafar Pinahi Film Productions 供图）

好与电影剪辑师的心理机制类似——他们更倾向于掌控时间和空间。对这些风格化的对白，观众可能过段时间才能适应过来。如果你认为这样的台词过于怪异或生硬突兀，而对此大加反对，那么你可能需要哄骗自己换一种维度来看电影。

在美国的剧作家兼电影制作人大卫·马梅（David Mamet）写的剧本中，人物的台词都很单调，且经常重复。他创作的《赌场》（*House of Games*, 1987）一片里，一个充满自信的男人〔乔·曼特纳（Joe Mantegna）饰〕羞辱了一个知名心理学家〔林赛·克洛斯（Lindsay Crouse）饰〕。她试图还击，但总是被对方识破而不能得逞。以下的场景发生在机场废弃的行李提领区，特别注意二人对话中出现的重复，像欣赏音乐一样阅读以下的对话：

克洛斯：命中注定我会找到你。

曼特纳：的确如此。

克洛斯：因为只要我们在一起，就可以……

曼特纳：是的，我们可以。

克洛斯：当我看见，当我看见他们来追我时……

曼特纳：不用担心，你已经安全了。

克洛斯：不，我很清楚，我很清楚这不过是惩罚。



3-3 《赌场》（*House of Games*, 1987）

风格化的对白。（奥利安电影公司供图）

曼特纳：不要乱想，这不过是意外而已。

克洛斯：我知道……我知道我不好。

曼特纳：不是这样的。

克洛斯：是这样的。我知道我不好，你知道为什么吗？你知道我是什么时候意识到的吗？因为我偷走了你的刀……从那时起，我就知道了。

曼特纳：什么刀？

克洛斯：你放在宾馆里的刀。要我说这就是整件事会发生的原因。都是我的错，我不好，我偷了你的刀。

2004年，英国电影人莎莉·波特（Sally Potter）拍摄了一部名为《我要》（*Yes*）的电影，在该片中，演员都用抑扬格五音步来朗读诗文，这是一种为莎士比亚钟爱和广泛使用的格律。在《我要》的对白中，每句话包含五个节拍，由无重音音节和重音音节首位串联而成，其格律取自莎士比亚商籁体（十四行诗）中的一首，节律是：ta, TA, ta, TA, ta, TA, ta, TA:

Shall I compare thee to a summer's day?

Tough art more lovely and more temperate
Harsh winds do shake the darling buds of May
And summer's lease hath all too short a date.

在《我要》一片中，一个名叫克林勒的角色的台词运用了抑扬格五音步：

In fact it's really only common sense;
There's no such thing as nothing, not at all.
It may be really very, very small
But it's still there. In fact I think I'd guess
That "no" does not exist. There's only "yes".

为什么波特要这么标新立异呢？但是，又为什么不呢？

旁 白

旁白，就是由画面外的片中人物角色，对影片的故事情节等方面加以叙述。如果运用得当，旁白能够巧妙地推进故事，并将那些不太重要的情



3-4 《我要》（YES，2004）

莎士比亚式的对白。（Adventure Pictures 供图）

节一带而过。

就美国而言，最擅长使用旁白的导演当属马丁·斯科塞斯。由于斯科塞斯的故事通常密度都比较大，所以他常常使用旁白来为故事提速。比如《好家伙》就是一个丰富的电影，它包含了很多场景、很多角色，有很多的事情都必须交代和处理。斯科塞斯之所以可以把这么多内容融汇到这部电影中，秘诀就在于他巧妙地运用了旁白，从而高效地介绍了故事的背景、加快了故事的进度，并顾及了故事的起承转合。该片的旁白由雷·利奥塔完成，在该片中，利奥塔扮演的是一个名叫亨利·希尔的三流小流氓。后来，希尔背叛了所有的人，成为了警方的污点证人。

在影片过半时，希尔的压力开始逐步凸现出来，我们跟着他度过了一个混乱的周末。我们看见他把三四支枪塞进了一个纸袋，接着又把纸袋塞进了汽车的后备箱。希尔想把枪甩给吉米（罗伯特·德尼罗饰），但吉米却并不想接手。通过对话，我们可以从愤怒的吉米口中得知，他的消音器和希尔的枪不能匹配吻合。这时出现了亨利·希尔的旁白：

我马上意识到他不要这几把枪。我知道我再也拿不到钱了。因为吉米喜欢这些该死的枪，我才把它们弄来的，但现在，他不要它们了。

很显然，亨利·希尔买枪是为了讨好朋友，但在片中，没有展现他买枪的场景。要拍摄这些场景，需要耗费时间金钱来创作、搭建场景、排演、布光、拍摄，并录制对白。但斯科塞斯却没有这么做，他只是以亨利·希尔的寥寥数语便取得了同样的功效，而旁白的成本则几乎等于零。

爱德华·兹维克（Edward Zwick）导演的《血钻》（*Blood Diamond*，2006）是一部惊悚片，讲述的是将被称为“冲突钻石”（一种在战争区域开采并销往市场的钻石）的粉钻偷运出非洲的故事。在该片中，一个配角用旁白勾连起了整部电影。影片开始于在安特卫普召开的“八国集团”钻石峰会（“八国集团”是指全球最具经济影响力的八个国家），峰会的主持者正在介绍会议的主旨：

纵观非洲的历史，当一种有价值的资源被发现之时，当地居民就会大批大批死去，并进一步陷入更加痛苦的生活境地。

这时，镜头切换到贫穷的非洲工人在小溪旁劳作的场景，他们正在用

筛子筛去混在钻石里面的泥沙。镜头切回会场，会议主持者继续用旁白解释道：

过去是象牙、橡胶、黄金，现在轮到钻石了。

镜头再次切回非洲工人的工作场所，这时，我们可以看见在小溪河床沿岸，矗立着荷枪实弹的武警，他们手持 AK-47 自动步枪。一个工人发现了一块钻石，趁没人注意的时候，偷偷塞到嘴巴里。画面再次切到会议主持者：

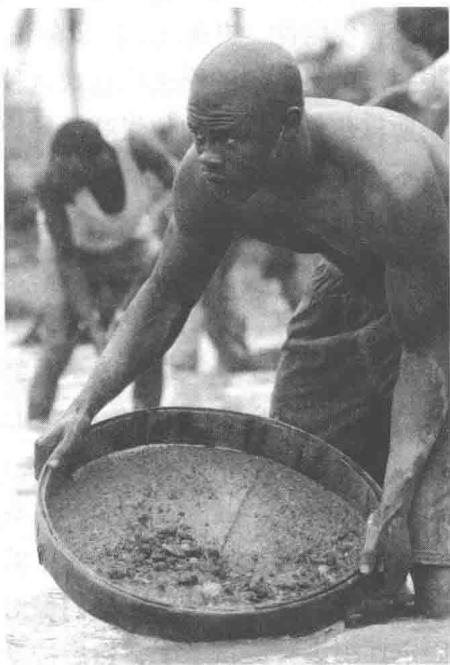
近日，据全球目击者组织（Global Witness）提供的一份惊人报告所示，这些钻石被用于购买军火及支持内战。

会议主持者接着以旁白方式讲道：

我们必须采取行动，禁止冲突地区的钻石输入。不管是直接输入还是间接输入，都应被列入禁止范围。

镜头再次转回非洲的钻石采集场，武警发现了偷窃钻石的工人，勒令他吐出钻石，在工人吐出钻石后，士兵随即枪杀了那个工人。紧接着，画面切回到会议主持者。在不到两分钟的时间内，通过会议主持者介绍评论与溪畔采钻场景间的镜头交叉切换，便为影片建置了一个良好的开场。真是写得漂亮。

但是在《身为人母》[*Little Children*, 2006, 托德·菲尔德 (Todd Field) 导演] 这部展现乡村琐碎生活的影片中，旁白并没有为电影增色 [这部影片的旁白由威尔·莱曼 (Will Lyman) 完成]。要是身为编剧的托德·菲尔德和汤姆·佩罗塔 (Tom Perrotta) 再多考虑两天，再多修改几



3-5 《血钻》(*Blood Diamond*, 2006)

画外的旁白延展了电影内涵。(华纳兄弟电影公司供图)

次，他们一定可以在对白中加入更多的信息，如果他们做到了这一点，莱曼的旁白根本就是多余的。更有甚者，PBS的忠实观众坚持认为作为《前线》（*Frontline*）的主要旁白者的莱曼——让人一头雾水。法国人比我们美国人更喜欢旁白。我的黄金法则是：旁白越少，越好；没有最好，只有更好。

3.2 音 乐

很多电影音乐是一场骗局，或者说，是对观众某种形式的欺凌。通常来说，电影中的音乐过于泛滥。缺乏安全感的导演或他们的制片总认为场面需要加强，于是他们雇佣作曲家，然后把大把大把的音符倾倒在画面上，以强迫观众接受导演的意图（而不管观众是否愿意）。通常，在没有音乐陪伴的情况下，导演对自己拍摄的画面都感到不踏实，他们都担心观众会错过影片中至关重要的情绪点。

过多的音乐

通常，一部电影想取悦的观众越多，那么电影音乐就会越多、越吵、越具有侵略性。史蒂文·斯皮尔伯格过去很钟情于这一类的音乐使用方式，很明显的是，他的影迷也喜欢这种方式（因为他拍摄的电影都很卖座）。像斯皮尔伯格这样地位崇高的导演，居然有这么糟糕的音乐品味，或者这么不相信他的影迷，这说起来还是件挺难为情的事情。比如，在斯皮尔伯格的《第三类接触》（*Close Encounters of the Third Kind*, 1977）中，当怀俄明州的上空出现巨大的、闪闪发光的外星飞船的母船时，银幕正在呈现的可是世界电影史上少见的宏大场景。但问题是，我们无法进入飞船的内部，体验我们本该油然而生、自然而然的敬畏之情。相反，约翰·威廉姆斯（John Williams）的配乐吵到让人没法刻意忽略的地步，结果，这种糟糕的配乐方式让观众都活生生地“被威慑”了一次。^①但也许观众愿意对飞船形成自己的判断。比如，一些观众就认为，这艘飞船看起来一点都不像外太空来客，倒像是圣诞树上的装饰品。但斯皮尔伯格和威廉姆斯可不会给你心生旁骛的机会，他们像对待坐电椅等死的囚犯一般，把观众牢牢固定在电影院的椅子上，然后按动了电椅的开关。夸张点说，矫情的音乐

① 此处意指配乐带有强烈意图，强迫性指引观众的感受，似乎在告知观众，这里你该感到敬畏。——编者注

像电流般穿过你的身体，而你最好买他们的账。

在《辛德勒的名单》和《拯救大兵瑞恩》中，威廉姆斯再次和斯皮尔伯格合作。其中在为《辛德勒的名单》作曲时，威廉姆斯改变了以往的风格，让音乐变得更加柔和。结果呢，他因为这样的尝试而获得了一座小金人。

感谢上帝！在我们这个时代，让音乐柔和一点，毕竟还是主流的趋势。

感伤的电影音乐

在感伤电影中，配乐常常是如此的甜腻。如果你是一个糖尿病患者，那么在观看了一部充斥着过多感伤音乐的电影后，你可能会被直接送上担架。几年前，罗宾·威廉姆斯（Robin Williams）似乎频繁地出现在感伤音乐泛滥的电影中。也许威廉姆斯有权掌控音乐的使用。而充斥于《心灵点滴》（*Patch Adams*, 1998）、《美梦成真》（*What Dreams May Come*, 1998）以及《机器管家》（*Millennium Man*, 1999）中的音乐，的确过于浓稠了。在看完这些电影后，你不得不及早回家，匆忙洗一个热水澡，好冲走附着在体表的音符。

感伤电影有许多俘获你心灵的方式。比如，《生命因你而动听》[*Mr. Holland's Opus*, 1995，斯蒂芬·赫瑞克（Stephen Herek）导演]就是一部讲述高中教师霍兰先生[理查德·德莱弗斯（Richard Dreyfuss）饰]生活点滴的感伤电影。他将成年后的大部分时间花在创作一首交响乐上。此外，他有一个耳聋的儿子。然而在把自己的一生奉献给教育事业后，他却失去了他的工作。这样的情节安排不过是为了博取观众的眼泪。在影片的最后一幕，他被吸引进一场令人惊喜的欢送会。自己之前认真培养的那群学生，正躲在舞台帷幕后严阵以待准备要演奏。这招得霍兰先生热泪盈眶。他们将要演奏什么乐曲呢？不用猜也知道，当然是霍兰先生的作品。我们从头到尾一路跟随，耗费完了所有的耐心，终于听到它了。那么我们得到了什么呢？也许学生们的演奏不太整齐？有些阴郁？或者勇敢鲁莽？要么就是朋克风的？怎么可能！用脚趾头都想得到，学生们的演奏一定毫无意外、恰到好处的甜美可爱。那首作品被演绎得充满伤感、令人振奋、鼓舞人心，并且非常积极向上。这就是那种典型的欢送音乐，好让观众喜笑颜开地离场。

优质的电影音乐

然而，总会时而出现一些像样的电影音乐，这绝对不可能是急功近利的产物。这些作品的作曲家希望观众在观赏电影的同时仔细倾听，并且也

希望音乐能无缝融合到故事当中。这种音乐有自身的艺术生命，正是这种鲜活的生命力提升了电影的品质。

詹姆斯·卡梅隆是好莱坞的一匹黑马，他曾经拍摄了一些最富戏剧性的、激动人心的电影。在拍摄这些影片时，他完全可以跟随潮流，像大多数惊悚片一样在他的影片中使用大量叮叮咣咣的喧闹的配乐。但卡梅隆与众不同的地方就在于他的音乐品位极佳，他懂得如何在那些很棒的画面中混入柔和的背景音乐。在卡梅隆执导的《异形2》（*Aliens*, 1986）和《深渊》（*The Abyss*, 1989）中，绝大多数的电影配乐都很克制低调，以至于观众几乎无法察觉到它们的存在。两部电影均使用了重金属乐器来制造各种轰鸣声，有时候，观众很难将背景音乐与这些轰鸣声截然分开。在《深渊》中，作曲家阿兰·希尔维斯特利（Alan Silvestri）很节制地使用了鼓、弦乐器和铜管乐器，以烘托整个故事的氛围——一群在油井架上工作的工人潜入深海，营救失事的核潜艇。

虽然另一部惊悚片《异形2》的配乐是由詹姆斯·霍纳（James Horner）完成的，但是它的优点和《深渊》的配乐很像。霍纳还因为他杰出的工作而获得了奥斯卡提名。在那些戏剧性不强的场景中，霍纳采用了低调的配乐。这使得观众很难把配乐和技术合成的音响区分开：货运电梯的声音是现实当中收集而来的，还是霍纳用木管乐器加强的？位于太空殖民地的太空船体因为撞击而发出的声音，是撞击发出来的，还是霍纳击打定音鼓发出来的？《异形2》和《深渊》你至少得看两次——第一次是为了故事，第二次是为了杰出的配乐。

在《慕尼黑》（*Munich*, 2005）中，约翰·威廉姆斯再次与斯皮尔伯格合作。《慕尼黑》讲述的是发生在1972年慕尼黑奥林匹克运动会上的故事，一个名为“黑色九月”的巴勒斯坦恐怖组织谋杀了11名以色列运动员。威廉姆斯创作的音乐非常具有独创性，即使就音乐自身来看也很值得一听。iTunes音乐软件上，收入了《慕尼黑》原声音乐中的18首作品。这些作品几乎都带有东方的风味，一些音乐的创作灵感貌似来源于犹太民歌，而另有一些则取材于阿拉伯或巴勒斯坦的传统音乐。虽然音乐中混入了充满激情的鼓声，但就整体而言，配乐让人很舒服。能够形成这种良好效果的主要原因，在于作曲家在创作过程中的节制。为了能够听得清楚一些，你可能需要离音箱近一些。（威廉姆斯同样因为在为《慕尼黑》配乐中的杰出表现，而获得了2005年奥斯卡最佳配乐提名。）

《辛瑞纳》[*Syriana*, 2005, 斯蒂芬·加汉(Stephen Gaghan)导演]的配乐和《慕尼黑》的配乐有异曲同工之妙,恰到好处的丰富感受性胜于单纯的听觉效果,甚至在配乐声效方面非常简单。《辛瑞纳》也是建构了一个全球背景下的故事,讲述的是石油的争夺以及和阿拉伯之间达成的交易。马克·艾沙姆(Mark Isham)创作的配乐包括钢琴独奏、持续的单一和弦、东方手鼓中混入弦乐器的单一音调以及空灵的女声。说实话,如果分开来听,那么艾沙姆的配乐的确很难称得上是旋律优美。在你驱车前往百视达^①归还租借的录像带时,你根本就不会轻声哼其中的音乐。

与所有的电影配乐作曲家一样,艾沙姆也有几分纠结。所有的作曲家都希望自己能够广为人知,同时他们也希望大众能仔细倾听并欣赏他们的作品(当然,还得附带买他们的CD)。但在电影中,音乐应该处于从属地位,也就是说,它应该成为电影的背景音乐,它对观众产生的影响应该在潜意识的层面。我认为艾沙姆能够充分领会这一点,他因《辛瑞纳》的配乐获得了2005年金球奖最佳配乐奖。

在《绝代艳后》中,索菲亚·科波拉采用了让-菲利普·拉莫(Jean-Philippe Rameau, 18世纪70年代左右的法国作曲家)的巴洛克式的曲调,这是一个非常明智的选择。但这部反映路易十六统治时期法国宫廷腐朽生活的影片,为何运用了那么多摇滚、朋克和说唱音乐,似乎让人一时难以明白。比如,电影开场那首名为《远离自然》(*Natural's Not in it*)的小曲就是由20世纪80年代的朋克四人组演奏的。这一曲表现的“问题”是奢华淫乐,这就是玛丽王后的问题。但是,拉莫巴洛克式的乐曲则与之无关。如果观众熟悉朋克四人组的乐曲的话,他们的注意力很快就会转移到电影的主题上。像科波拉这样杰出的电影导演,极其懂得运用一切可能的音乐资源,甚至包括那些在时代和品味上看似毫无关联的音乐。



小练习: 当你看一部由享有国际声誉的大导演拍摄的重量级电影时,请注意聆听其中的配乐。我曾说过,你在看电影的时候,根本就不会注意电影配乐——当配乐感染击穿你,它应当是从你的鞋底穿过,

① 百视达(blockbuster),“blockbuster”这个单词指“卖座大片”,根据一些新闻报道的定义,通常是指票房超过1亿美元的电影。同样的,其中文名称“百视达”读音近似单词中“buster”部分,既好记又符合其商店产品服务的定位与特征,故作此语。——编者注



3-6 《辛瑞纳》(Syriana, 2005)

乔治·克鲁尼 (George Clooney) 如此淡定地转身，并从容走开。(华纳兄弟电影公司供图)



3-7 《绝代艳后》(Marie Antoinette, 2006)

该片的音乐种类繁多，且异彩纷呈（二人被放置在画面的中央，参见第一章就会明白为什么导演要这么做）。(哥伦比亚电影公司供图)

而不是你的耳朵。但无论如何，还是请留心倾听。欣赏作曲家们精巧的工作吧。在这些伟大的电影中，配乐极有可能也是艺术品。当然，这并不意味着这些配乐可以让你摆动身体，或者用脚尖为它打拍子。好的电影配乐常常很微妙，甚至有可能是极简主义的。然而，那些微妙之处将带领观众进入最有意义的阶段，帮助观众思考配乐对主题的烘托作用。

以下是一些我认为配乐方面表现不错的电影名单，也许你可以择其善而从之：

- ▶ 《回归》（*Volver*, 2006）
- ▶ 《百万小宝贝》（*Millions*, 2004）
- ▶ 《破碎之花》（*Broken Flowers*, 2005）
- ▶ 《艾斯卡达的三次葬礼》（*The Three Burials of Melquiades Estrada*, 2005）
- ▶ 《战争之王》
- ▶ 《森林人》（*The Woodsman*, 2004）
- ▶ 《阳光小美女》（*Little Miss Sunshine*, 2006）
- ▶ 《万福玛利亚》

“现成的”电影音乐

“现成的音乐”是我创造的词汇，指的是在电影开拍之前就早已完成的作品，作曲家在创作的过程中也未受电影主题的影响。最早使用“现成的音乐”的电影是《今生今世》[*Elvira Madigan*, 1967, 瑞典电影大师波·维德伯格（Bo Widerberg）导演]，在表现擅离职守的士兵和一个马戏团姑娘的恋爱情景时，维德伯格采用了莫扎特的《第17号钢琴协奏曲》。《第17号钢琴协奏曲》充满爱意、纤细敏感、柔和唯美，能创造出完美的恋爱氛围。在这个世界上，也许没有人能写出更好的恋爱乐章来了。在《今生今世》发行后，一些音乐发烧友也把莫扎特的《第17号钢琴协奏曲》叫做《今生今世》。

几年后，澳大利亚的彼得·威尔（Peter Weir）在《悬崖上的野餐》（*Picnic at Hanging Rock*, 1975）中，也借用了贝多芬钢琴鸣奏曲舒缓的节奏，以衬托片中女主角波提切利式的可爱。在片中，女主角在户外的远足中神秘



3-8 《悬崖上的野餐》（*Picnic at Hanging Rock*, 1975）

贝多芬和柔焦的结合创造出某种理想化的美感。（南澳大利亚电影委员会供图）

消失。该片以环境氛围的出色营造而备受称赞，尽管很少有人将其归功于贝多芬。不过多谢你，路德维希·范·贝多芬。

与此同时，美国的独立导演泰伦斯·马力克（Terrence Malick）于1973年执导了《恶土》（*Badlands*），该片也被公认为是这种类型电影的杰作。此片讲述的是一对年轻男女因为杀了几个人而逃亡的故事。马力克没有使用那种典型的情感唤起、仓促成稿的配乐反而采用了卡尔·奥尔夫（Carl Orff）和艾瑞克·萨蒂（Erik Satie）创作的现代欧洲的后维也纳风格的音乐。奥尔夫擅长有合唱团伴唱的打击乐，强劲、反复且具有催眠效应，仿佛给逃亡的路注入了一股原始的力量。音乐由马丁·辛（Martin Sheen）和茜茜·史派克（Sissy Spacek）演奏，野性真实，好似他们其实在遥远的丛林深处搭建了一个树屋。而在萨蒂的音乐篇章中，充满了冥想和捉摸不定的味道，似乎在劝说观众不要对这对逃亡的情侣过于严苛。

如今，各种各样的电影都奉行“拿来主义”，从现成的经典音乐、现代音乐、爵士、拉格泰姆音乐（ragtime）、流行音乐、摇滚乐、说唱乐以

及民谣中寻找灵感。在马丁·斯科塞斯的所有作品中,你都能很轻易找到“现成的”现代流行音乐。《大寒》[*The Big Chill*, 1983, 劳伦斯·卡斯丹(Lawrence Kasdan)导演]的配乐几乎全是流行音乐,这和《阿甘正传》的配乐几乎完全一致。在《骗中骗》[*The Sting*, 1973, 乔治·罗伊·希尔(George Roy Hill)导演]中,如果没有斯科特·乔普林(Scott Joplin)的格拉泰姆音乐,人物会被塑造成什么样子?《七宗罪》运用了格列高利圣咏(Gregorian Chant),并且混杂了宗教音乐元素,目的是创造一种末日般的氛围。在其他宗教题材的恐怖片中也会采用类似的音乐,比如《凶兆》[*The Omen*, 1976, 理查德·唐纳(Richard Donner)导演]和《魔鬼代言人》[*Devil's Advocate*, 1997, 泰勒·海克福德(Taylor Hackford)导演]。不过请留意:你听到的格列高利圣咏可能只是圣莫尼卡^①的一帮小子用计算机弄出来的。

伍迪·艾伦则喜欢在他的作品里搭配一些遵循旧式原则的音乐。《当哈利遇见莎莉》(*When Harry Met Sally*, 1989)一片的魅力,更多来自导演罗伯·莱纳(Rob Reiner)不凡的音乐品味,正是由于他的精心挑选,许多老歌才焕发出新的生命力,并为影片增色不少,其中脍炙人口的乐曲包括《非你莫属》(*It Had to Be You*)、《我们的爱永驻》(*Our love Is Here to Stay*)以及《我可以写本书》(*I Could Write a Book*),这些乐曲被演奏得如此轻柔,以至于当比利·克里斯托(Billy Crystal)遇到梅格·瑞安(Meg Ryan)时,观众已经完全为其浪漫的爱情倾倒了。

实景音乐

实景音乐是音乐家、歌手们为影片相应场景制作的音乐。一部电影可能有独立的配乐,也可能没有,但通常来讲,拥有独立配乐是很正常的事情。比如彼得·波格丹诺维奇的那部惊世骇俗的美国现实主义题材电影《最后一场电影》。这是一部试图寻找身份认同的电影,讲述了平凡且无法离开自己生长的小镇的年轻人的故事。为了配合影片的基调,波格丹诺维奇坚持采用现实主义的配乐方式,因为生活毕竟不是电影,当你坠入爱河、暴跳如雷或者感到哀伤时,音乐不会随之而响起来。但这并不意味着该片中没有任何配乐,事实上,配乐从场景中安排的自动唱片点唱机和收

① 圣莫尼卡(Santa Monica),旅游胜地、海滨疗养城市,位于洛杉矶国际机场以北,距离海滩非常近,为加州最吸引人的城市。——编者注



3-9 《最后一场电影》(The Last Picture Show, 1971)

自动唱片点唱机里流出的令人心碎的音乐不时打破小镇的焦虑。(哥伦比亚电影公司供图)

音机中播放出来。波格丹诺维奇需要确保的是：让配乐和当时的氛围无间融合。如果场面喜气洋洋，那么观众可以从收音机中听到欢快的乡村音乐。如果电影中的角色显得沮丧，那么观众可以从卡车自带的收音机中听到汉克·威廉姆斯(Hank Williams)令人心碎的嗓音。

比利时的达内兄弟——让-皮埃尔·达内和吕克·达内——以拍摄现实主义电影笑傲影坛，他们的电影常能融合不错的音乐，且是各大电影节的宠儿。《一诺千金》(La promesse, 1996)讲述的是：父亲要他的儿子对一起死亡事件封口，这个年轻人却试图做出正确的选择。

除了在夜总会场景中运用了实景音乐外，在这一系列的场景中都没有出现过配乐。《孩子》是达内兄弟荣获戛纳电影节金棕榈大奖的影片，它同样展现了一个年轻人所面临的道德困境：是否把自己的亲生儿子卖给黑市。这部影片没有任何配乐。达内兄弟和屈指可数的其余几个导演并不太买音乐的账，他们的确够勇敢。他们都是超级自信的导演，他们相信：剧本写作、导演和演员表演三者的结合，就足以传达思想，交流感情。

3.3 音效

有三种音效供你参考：《拯救大兵瑞恩》中枪林弹雨撞击金属的声音，同部电影中雨点落到水坑中的声音，以及《泰坦尼克号》中船体碎裂的声音。

在《拯救大兵瑞恩》的开篇，当盟军在诺曼底的奥马哈海滩登陆后，他们不得不躲藏在一个像抽象的蜘蛛图形或者孩子们玩的直边抓子一般的掩体后。那个掩体看起来无法提供足够的保护，但在海滩上，那是唯一的掩护。在整个登陆过程中，混合着火焰、叫喊声以及各种混乱的场面，但



3-10 《男孩别哭》（*Boys Don't Cry*, 1999）

在拍摄过程中，只收了对白的声音。其他音效——镜头之外的笑声、乐队的音效、周围的谈话声、敲打玻璃的声音——都是后期制作时期加入的。（杀手电影公司 / 福克斯探照灯电影公司供图）

可以肯定的是，观众可以从这些混乱的声响中清晰地辨别出子弹击打掩体的声音。从画面中，你看不到呼啸而过的子弹、也听不到子弹撞击沙滩或者水面的声音，但你却可以听到子弹撞击那个坚固掩体的声音。这种撞击声是一种听觉的提示，以便让你知道盟军的战士如何暴露在敌人的炮火之中。当斯皮尔伯格阅读到诺曼底登陆相关方面的史料时，你完全可以想象出他脸上浮出的笑意。

后来，在两军小规模的对垒之时，下起了大雨。开始的时候，雨滴下落得很慢，落到水坑中却铿锵有力。但逐渐地，落雨声和枪炮声混为一体。这意味着什么呢？难道大自然在为米勒上尉[汤姆·汉克斯(Tom Hanks)饰]的小分队哭泣吗？

你一定还有印象，在《泰坦尼克号》中，当那艘巨轮彻底沉没之前，它先是一分为二，从中间断裂开的两半由弯曲的龙骨连接着。船体断裂的场面具有高度奇观化的视觉效应，这么壮观的场面，最好能搭配以激动人心的音效。事实上，其音效确实很棒。音效师克里斯托弗·鲍伊(Christopher

Boyes)用半金属、半野兽的声音混制出了一种奇特的音效,它象征着镀金时代的逝去,末日审判的号声正在吹响。这声音巨大、能产生回响,且持续不断,它和你在任何一部电影中听到的声音都不同。借此东风,《泰坦尼克号》席卷欧美,不仅如此,该片还因为杰出的音效而获得了奥斯卡最佳音效奖。

我之所以提到以上三种声音,不仅是因为它们都是用音效展现意义的范例,而且因为这些音效都混制得很柔和,以至于观众几乎觉察不到它们的存在。遗憾的是,音效师通常得不到应有的重视和认可。

奥斯卡最佳音效奖的评审们倾向于把该奖项授予技术含量高且音效复杂的电影。这些电影可能并不以叙事见长,比如《生死时速》就提不起批评家们的兴趣,但它却勇夺两项奥斯卡大奖,其中一项是最佳音效奖[获奖的是格瑞格·兰德克尔(Greg Landaker)和他的三个同事],另一项是最佳音效剪辑奖[获奖的是斯蒂芬·亨特·弗里克(Stephen Hunter Flick)]。你可以再看一遍《生死时速》,这一次,是为了它的音效。

廉价的战争

在《乌龟也会飞》[*Turtles Can Fly*, 2004, 巴赫曼·戈巴迪(Bahman Ghobadi)导演]的某些场景中,可以听到一场正在进行着的战争。请注意,是听得到,而不是看得见。我们听见子弹声、大炮声、叫喊声以及坦克的轰隆声,但我们看不到制造这些声音的场面。众所周知,战争场面耗资巨大,伊朗导演戈巴迪没有那么多钱来完成这些场面。于是,他收集了一些战争中的声音,并把它们混入相关的场景中。在观看影片的时候,你可能觉得战争就在隔壁的山头进行着。我们借机观察孩子们的反应,他们的反应各不相同:惊恐、若无其事、表现成熟或者幼稚。

在我观看完这部影片之后,我曾问过一些人,想听听他们对战争场面作何感受。“我认为很不错,战争场面拍得很写实。”我在做这个调查的时候,并没有给这些人任何压力。但我怀疑他们甚至没有意识到电影中出现过一场需要靠耳朵听,才能知晓的战争。

➡ 小练习:去百视达租一部视觉效果不错的动作片,但注意一定要租吵闹声很大的那种。你可以租《侏罗纪公园》、《侏罗纪公园2:失落的世界》(*The Lost World: Jurassic Park*, 1997)、《新世界》(*The*

New World, 2005, 泰伦斯·马力克导演)、《蝙蝠侠前传 1: 侠影之谜》[克里斯托弗·诺兰(Christopher Nolan)导演], 或者《哈利·波特与火焰杯》[*Harry Potter and the Goblet of Fire*, 2005, 迈克·内威尔(Mike Newell)导演]。这些都是大家耳熟能详的电影, 这一次, 你是为了“听”电影, 而不是“看”电影。注意辨别倾听个别重要声音, 然后慢慢品味它的清晰性。这些音效可能并非现实世界中存在的, 可能经过了音效师的强化处理, 正如《泰坦尼克号》中船体断裂时出现的音效。通常, 这些音效都是不错的。努力弄明白一种声音为什么要以那种特殊方式出现, 并阐释声音对某一场景或者整部电影的意义所在。比如, 在《泰坦尼克号》中, 沉船时的巨大音效象征着欧美有闲阶级的沉没。

如果你要在家里看影碟, 千万别用你那台破音响。如果你坚持, 那么你会丢失掉一半的音效和全部的精妙。为了能够享受完美音质, 你应该买一个杜比数码环绕音响系统, 以配合你家高清电视呈现出来的高清画面。如若不然, 你也可以说服拥有杜比数码环绕音响系统的朋友们, 然后去他家蹭一场电影。

音效如何服务于电影

Mixonline 网站的高级编辑布莱尔·杰克逊(Blair Jackson)曾在他负责的栏目版块发表过一篇介绍音效制作团队的文章, 这个团队曾经为克林特·伊斯特伍德的《父辈的旗帜》以及《硫磺岛的来信》制作战争场面的音效。也许你已经知道, 前者是从美国人的视角来拍的, 而后者则依据日本人的视角来拍摄。杰克逊解释了音效制作的过程, 从音效师查尔斯·梅恩斯(Charles Maynes)和录音师约翰·法索(John Fasal)到与电影拍摄相关的武器专卖店——他们在那里购买了来复枪、手榴弹、加农炮以及弹药, 这些都是二战时期的军火, 绝对货真价实。在购买军火之后, 他们拉着小型的军火库到了沙漠, 这个沙漠位于洛杉矶以北 100 公里处, 在这个荒凉的沙漠里, 车辆和飞机的噪音都减少到了最低程度。他们引爆了军火库, 并用设备记录下了这些与战争场面有关的声音。如果你认为拍电影就这么简单, 那你就错了。伊斯特伍德在千里之外的冰岛取景, 并完成了对白部分的工作, 而梅恩斯和法索则在加利福尼亚的沙漠完成了战争场面的音效制作。

当然, 在远离尘嚣的大漠里, 梅恩斯和法索需要一个详细的脚本以指

导其工作。他们从不同的角度和位置来收录爆炸的声音，之后再分门别类地加以整理和归类。根据杰克逊的介绍，为了制造其中的一个音效，梅恩斯和法索就动用了 20 条音轨，来收录爆炸和轻型武器的声音。他们使用特制的麦克风，以便隔绝远方公路上的汽车噪音。

在杰克逊的文章中，他说明了伊斯特伍德为何回到加利福尼亚，然后在离巴斯托小镇不远的地方拍摄《硫磺岛的来信》。在硫磺岛战役中，候命的日军躲藏在猫耳洞中，凑巧的是，巴斯托附近有很多开发完毕的矿场，矿场上都有废弃的矿井和窑洞，这为影片提供了很好的听觉场景。梅恩斯和法索在这些废弃的矿井和窑洞中制造出了影片的音效，但影片的主要视觉场景却不是在这里拍摄的。他们在洞外引爆炸药，却在矿井里收音，以便创造出那种含混但又令人恐惧的爆炸效果。为了能够最大限度地还原真实，梅恩斯和法索还选择从两个极端的位置入手以录制音效，一是从接近洞口的位置收音，二是在矿井的深处收音。出于某种考虑，二人还到位于加利福尼亚中央海岸的圣路易斯收录飞机飞过的声音。

在稍后的后期制作过程中，音效技师运用剪辑、混录等技术，将战士的谈话、跑动、子弹上膛声和叫喊声与他们之前录制的战争场面的音效融合到一起。由于音效师的天才和努力，《父辈的旗帜》和《硫磺岛的来信》荣获 2007 年奥斯卡奖的 4 项与声音相关的大奖。

3.4 混 音

在拍摄一个电影场景的时候，通常都只录一种声音（一般情况下是对白），其余的声音都是在后期制作阶段混入的。就混音师的工作性质而言，他们可算作这个行业里的艺术家。同时，也幸亏奥斯卡特设了相关方面的奖项，以肯定他们的工作。以下是一些知名电影的部分场景，它们都以混音而著称。

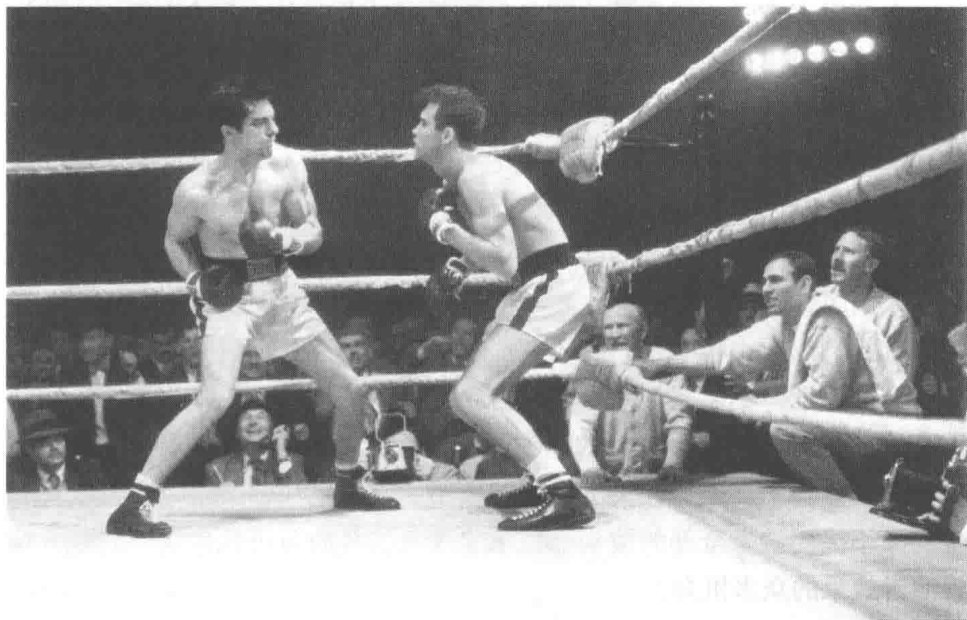
清晰的音效：《洛奇》

在这部拍摄于 1976 年的拳击电影结尾处，观众可以听到很多种声音，导演约翰·艾维尔森（John Avildsen）和混音师希望观众能清楚地听到每一种声音。洛奇〔史泰龙（Sylvester Stallone）饰〕和冠军〔卡尔·韦瑟斯（Carl Weathers）饰〕决定一决高下。在处理比尔·康迪（Bill Conti）的音

乐、拳击赛场上的重击声、闪光灯的咔嚓声、观众喧腾鼎沸的人声以及洛奇女友艾德里安和教练米基的加油声时，混音师B·尤金·阿什布鲁克(B. Engene Ashbrook)采取了等量齐观的态度，他使每种声源的作用都同样重要。不可思议的是，每一种声音都非常清晰，但如果要细细品味，你得首先训练你的耳朵，让耳朵对每种声源都同样敏感。这也是你需要反复观看《洛奇》结尾的原因所在。

重击声和歌剧：《愤怒的公牛》

在其杰作《愤怒的公牛》(*Raging Bull*, 1980)中，马丁·斯科塞斯试图将一个讲述职业拳击赛的故事上升到艺术的高度，在这部影片中，听觉元素的运用几乎可以与视觉效果并驾齐驱。当罗伯特·德尼罗饰演的杰克·拉莫塔开始走向反对雷·罗宾逊[约翰尼·巴尔内斯(Johnny Barnes)饰]之路时，斯科塞斯大胆地放弃了现实主义的刻画方式，而运用了慢镜头，以及汗水在击打的瞬间飞溅而出的曼妙的呈现方式，来风格化地表现拳击比赛。在这些场景中，声音的贡献也不容小觑。斯科塞斯授意混音师抹去人群的喧闹声，同时强化比赛过程中的击打声(目的是为了让它们听起来



3-11 《愤怒的公牛》(*Raging Bull*, 1980)

在混音和歌剧的衬托下，拳击比赛达到了理想化的高潮。(联美电影公司供图)

特别沉重），随后又混入意大利歌剧《乡村骑士》的间奏曲。结果形成了一种神秘和升华的效果。事实上，这种声音的处理方式意义深刻：它并非单纯意义上的颂扬拳击，它展现的是男性对暴力的迷恋。或者，所有的一切都意在嘲讽？嗯，这真是值得仔细考虑一番。

燃烧弹和瓦格纳：《现代启示录》

在弗朗西斯·福特·科波拉的《现代启示录》中，罗伯特·杜瓦尔率领直升机群轰炸一个越南的村庄——一个疑似敌军大本营的地方。这是一个很奇妙的场景，观众可以听见直升机的轰鸣声、火箭的呼啸声、村民的叫喊声，杜瓦尔通过广播传达命令的呐喊声，以及理查德·瓦格纳的《女武神》的音乐声。值得注意的是，《女武神》并非作为背景配乐而存在的，它是狂热的杜瓦尔钦点，并且通过直升机的扩音器播放出来的。这成为电影史上最让人感到颤栗和困扰的混音方式之一，这也成为沃尔特·默奇（Walter Murch）获得奥斯卡最佳音效剪辑奖的部分原因。

3.5 从声音到画面

在剪辑声音时，惯例是让声音和声源同时出现在一个镜头里，比如，枪声和枪同时出现。但是，如果声音没有同声源同时出现，而是和一些不相干的东西同时出现，镜头也许会变得更有趣。

在《码头风云》中，一个神父〔卡尔·莫尔登（Karl Malden）饰〕在船舱上给一群码头搬运工演讲。在此之前，一个码头工人“意外”死亡，原因是他准备向当局揭发一起见不得人的暗杀事件。莫尔登演讲的目的是让工人们团结起来，以便做出正确的选择。现场聚集了很多：码头工人、黑帮首领、黑帮小喽啰，当然还有莫尔登，他已经下定决心在国会的调查委员会上作证。莫尔登的演讲，只占到镜头的一半，剪辑师吉恩·米尔福德（Gene Milford）把另一半的镜头留给了听众。这些观众的反应各异：黑帮的人一点都不高兴；码头工人感到失望，同时也深感羞愧；白兰度看起来犹豫不决。如果全部的镜头都用于展现莫尔登的演讲，那么就会丧失展现演讲效果的众多机会。

忧郁的弦乐：《泰坦尼克号》

在《泰坦尼克号》中，当人群失去理智的时候，倾斜甲板上突然响起

了不可思议的管弦四重奏。导演卡梅隆运用四重奏营造出一种强烈的对比氛围。随后，卡梅隆将镜头从四重奏小组切至惊呆了的船长〔伯纳德·希尔（Bernard Hill）饰〕，他独自待在引航员室，海水已经漫过了他的脚踝。在这个远景镜头中，船长显得特别悲伤。卡梅隆过滤掉了除四重奏之外的所有声源。如果从现实的角度来考虑，回响在甲板上的音乐不可能传到引航员室来的。因此，此处运用的并非实际的声源，而是借来的声源。在这个场景中，观众听不到海水声、乘客惊慌的叫喊声，他们能听到的仅仅是优美的四重奏。这种悖反元素的运用，意在造成一种抽离感，好让船长有机会安静下来思考沉船的意义。毫无疑问，也让观众能从紧张的剧情中抽身开来，思考船长思考的问题。

阴郁的寂静：《冰血暴》

科恩兄弟于1996年导演的《冰血暴》（*Fargo*）讲述的是这样一个故事：汽车销售员和几个流氓合谋，想绑架自己的老婆，然后勒索岳父一大笔赎金。威廉·H·梅西（Willeam H·Macy）扮演的汽车销售员打算和自



3-12 《冰血暴》（*Fargo*, 1996）。

明尼苏达州布雷纳德市怀有身孕的女警长玛吉和她的丈夫诺姆依偎在一起。当他们谈话中出现“行吗”“当然行”这类对白时，我们开始担心这个女警官能否胜任她的工作。当然，我们都错了。（宝丽金电影公司供图）

己的同伙瓜分酬金。同伙进入汽车销售员的家，打昏了他妻子，然后带着她撤离现场。随后，汽车销售员佯装从外面归来，然后高声喊道：“亲爱的，我回来了！”（意在造成一种不在场的假象）——当然，他很清楚自己的老婆已经遭人绑架了。按照他们的计划，汽车销售员应该报警，安慰自己的儿子，并假装出一种心神错乱、忧心如焚的模样。但当汽车销售员按计划穿越前门，进入客厅时，他发现了客厅地毯上散落着各种物件——有那么一小会儿，悲伤、恐惧和悔恨的情绪一涌而上，他的面部表情已经让一切都尽在不言中了：上帝啊，我到底是做了什么？乔尔·科恩用远景镜头拍摄了这场戏，以取得他希望得到的效果（卡梅隆在领航员室运用的远景镜头也有异曲同工之妙）。整场戏中，乔尔·科恩没有混入任何声源。这种寂静给梅西留出了足够的思考空间，同时也给观众留出了足够的思考空间。有时候，大音希声。直白点讲，就是保持安静。

弹开软木塞：《太空先锋》

菲利普·考夫曼（Philip Kaufman）于1983年执导了《太空先锋》（*The Right Stuff*），以展现20世纪60年代美国征服太空的“水星计划”。该计划的目标是将美国人送上太空轨道，以恢复美国在军备上的优先权，进而和苏联展开竞争。起先，“水星计划”遭遇到了技术上的瓶颈。美国人甚至不能让火箭升空。一系列镜头的剪辑以相应画面表示了时间的跨越流逝，火箭接二连三从发射台上掉下来，然后就近爆炸；即便成功升空，却因火箭不受控制的飞行而导致计划流产。所有这些表现技术瓶颈的镜头都采用了实际的声源，除了最后一个镜头，它运用了喜剧性的声源来展现这一历史性的时刻。起先，工程师按下了启动键，接着镜头切换到发射台上的火箭。什么也没有发生。镜头切回焦虑的工程师，之后再切回火箭。最后，火箭成功升空，推进器成功脱离，香槟酒瓶软木塞打开的声音也几乎同时响起。

穿过树丛的风声：《放大》

在已故的伟大的意大利导演米开朗基罗·安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）于1965年执导的、充满离奇神秘色彩的《放大》（*Blow-Up*）一片中，一个职业摄影师〔戴维·海明思（Dovid Hemmings）饰〕在无意中拍下了一起发生在公园的谋杀案。他到公园的目的是为了从专注兴奋而狂热的工作——拍摄时尚模特——之中抽身出来，获得片刻的休息。在公园里，他拿着照相机，信步而走，东拍拍，西拍拍，试图寻找回失落的

简单美好并得到休憩恢复。但当他冲洗出胶片后，却在照片上发现了一些奇异的痕迹，灌木丛中隐约有一张脸，一个向前倾但模糊不清的身体轮廓，以及一把看起来像枪的东西。摄影师认为，如果他不断地放大底片，便可以找到事情的真相。而且他确实那么做了，在他放大底片的过程中，出现的音效既不是暗室的环境音，也不是充满悬疑感的音乐，而是低沉的、尖锐的、极细微的风穿过树丛的声音。当然，这是一种绝对不可能出现在暗室中的声音。我认为，在20世纪60年代混音技术的局限之下，想要获得如此清晰的音效，不是三言两语说得清的事情。后来，当摄影师回到公园，直接感受真实的环境时，我们再次听到同样的风穿过树丛的声音。在这部电影中，安东尼奥尼对声音的运用绝对独创，且绝对是形而上的。



3-13 《放大》（*Blow-Up*, 1966）

时钟滴答、滴答。但这些声响都是音效师后期混入的，以强化摄影的强奸性。（Bridge Films/米高梅供图）

➡ 小练习：从现在开始，注意聆听电影中的各种声音，并思考它们是如何被组合到一起的。比如，你可以去影碟出租店租《天才雷普利》，在这部影片中，声音的复杂和微妙，与复杂的人物形象相映成趣。在观看这部影片的时候，注意音效设计师伊凡·夏洛克（Ivan Sharrock）是如何“玩弄”音乐的：你可以听到切特·贝克（Chet Baker）的爵士乐、奥斯卡得主盖布里埃尔·亚雷德（Gabriel Yared）压抑的音乐以及威尼斯运河上传来的钢琴曲。乐曲以一种精妙的方式不时溢出影像之外，又不间断地融化在影像之中。在观看《天才雷普利》的故事时，注意感受音乐的运用。不要刻意地把音乐推到你意识的深处，恰恰相反，你应该把它们推到意识的前台，并注意音乐对影像所起的烘托作用。

除了《天才雷普利》之外，你也可以观看：

- ▶ 《最后的莫西干人》（*The Last of the Mohicans*, 1992）：革命的年代，法国士兵、英国士兵和一个无畏的印第安侦察兵之间的故事。迈克尔·曼导演，丹尼尔·戴-刘易斯（Daniel Day-Lewis）和玛德琳·斯托（Madeleine Stowe）主演。
- ▶ 《惊情四百年》（*Bram Stoker's Dracula*, 1992）：吸血鬼电影史上，从未有人使用过这样的视觉叙事方式。弗朗西斯·福特·科波拉导演，加里·奥德曼（Gary Oldman）和薇诺娜·赖德（Winona Ryder）主演。
- ▶ 《金刚》（1933年版和2005年版）：1933年版《金刚》的导演是梅里安·C·库珀（Merian C. Cooper）和欧尼斯特·B·舍德萨克（Ernest B. Schoedsack），主演为菲伊·雷（Fay Wray）和布鲁斯·卡伯特（Bruce Cabot）；2005年版《金刚》的导演则是彼得·杰克逊（Peter Jackson），主演是娜奥米·沃茨（Naomi Watts）和杰克·布莱克（Jack Black）。同时租这两部影碟，然后比较类似场景的音效。
- ▶ 《帝国的毁灭》（*Downfall*, 2004）：一部讲述希特勒在地堡中最后岁月的德国影片。注意地下那种模糊的音效是如何呈现出来的。奥利弗·西斯贝格（Oliver Hirschbiegel）导演，布鲁诺·甘茨（Bruno Ganz）出演希特勒。

Chapter 4

剪 辑

CUTS



在电影拍摄杀青之际，离故事的最终成形却还有千里之远。接下来，就该剪辑师大展拳脚了，他们负责剪辑镜头，将其拼接成一串富有意义的连续画面。因而，在其自己的工作权限之内，剪接师是当仁不让的艺术家。他是形式的艺术家，这意味着他不会为电影做出物质性的贡献，而是从导演那里接过胶片或者储存在硬盘上的数字影像，然后进行剪辑。如今，在专业的剪辑行业中，已经不会存在太多剪辑留下的碎片。剪辑师们会先在胶片上进行初剪，然后将粗剪的影像转录为数字化格式进行再次剪辑。从这个意义上讲，剪辑师手中的鼠标相当于雕刻家手中的锤子和凿子。

电影剪辑师也是一个合作艺术家。在他开始粗剪之前，他必须通读并熟悉剧本，并且得与导演和编剧进行充分的沟通。他对角色的了解程度，丝毫不能亚于对自己小孩的了解程度。除此之外，他还必须熟悉文字语句与影像之间的细微差别。剪辑师常需要同导演实现亲密无间的合作，以决定电影的剪辑策略与风格。与流行的看法不同，一个剪辑师通常无法凭借一己之力拯救一部烂电影，但他却享有巨大的自由和权力，可以提升编剧的想象力并且顺利完成导演的意图。

4.1 基本常识

以下是与电影剪辑有关的一些程序步骤。

粗剪与精剪

剪辑师的第一项工作是进行粗剪（rough cut）。粗剪是非常粗糙的初次剪辑，粗剪的篇幅超长且保留了所有貌似有用的镜头（甚至包括一些有问题，但却有希望用到的镜头），剪辑师将这些镜头按照从开始到结束的顺序拼贴在一起。在完成粗剪后，剪辑师将会同导演一起观看，之后导演会发表自己的看法：“嗯，这个镜头不对，它来得过早了，把它挪到后面去。”或者，导演会这样说：“调换这两个镜头的顺序。”当然，导演也可能发出这样的赞赏：“我从未想过可以这么运用镜头，你太有才了。”

剪辑师需要运用剪刀（或者鼠标）对粗剪的镜头进行深加工，他要缩短电影的长度，重新安排镜头的顺序，不停地提炼、浓缩，只留下最有必要存在的镜头。剪辑师甚至可能再次利用那些被放弃的镜头，以此作为桥梁，将先前无法很好连接的两个镜头顺畅地连接起来。这些工作就是所谓的精剪（fine cut），精剪的工作成果更接近于你在电影院里看到的成品。在精剪的过程中，剪辑师必须和导演沟通，他们需要进行讨论，讨论的结果要么是剪辑师听从导演的意见，要么是剪辑师灵光乍现，自行找到了问题的解决方法。在整个过程中，导演都需要和剪辑师保持紧密的联系，因为导演非常清楚，电影的成败在很大程度上取决于剪辑师的技巧。

语 法

在当代电影中呈现出大量以下诸般类型的剪辑技巧，它们组合构成了电影剪辑的语法。

匹配剪辑

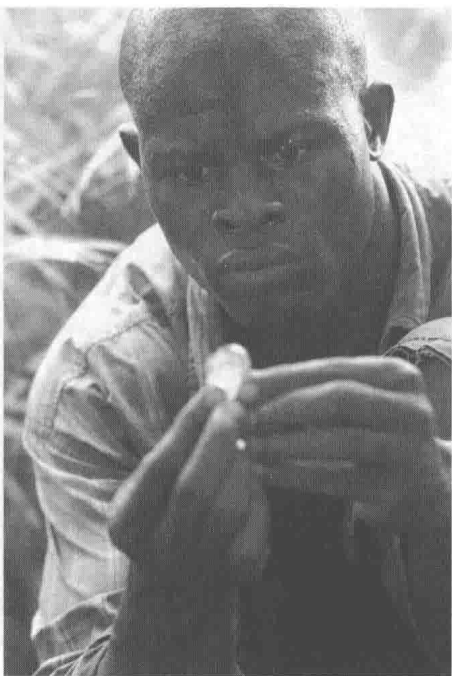
为了平稳流畅地衔接两个镜头间的情节，匹配剪辑（match cut）是必不可少的。由于匹配剪辑的存在，镜头之间可以实现连续顺畅的过渡。比如在《血钻》中，有5个连续的镜头：（1）杰曼·翰苏（Djimon Hounsou）饰演的非洲工人缓慢地从脚趾缝间拾起一粒巨型钻石，他想把钻石偷带出泥泞的小溪；（2）杰曼把钻石转移到了手心里；（3）杰曼迅速地观察钻石，并因钻石的尺寸之大而做出相应反应；（4）杰曼从裤腿

上撕掉一块布；(5)最后，杰曼用那块破布包好钻石，并把它藏到灌木丛旁的软土里。除了第一个镜头之外，之后的每一个镜头的开头都有所删减，以便能保持动作的连续性。于是，观众便可看到这流畅连贯的一组镜头。要剪辑好这组镜头，得花费剪辑师几小时的时间，但展现在银幕上的，不过是15秒钟时长的画面。当然，摄影师爱德华多·塞拉(Eduardo Serra)也可以通过推拉摇移的方式，用一个长镜头来表现同样的画面运动。但如果采用这种策略，那么这组画面呈现出的效果就会显得很仓促，本来需要被强调的钻石，可能就无法清楚地呈现给观众。

还有一些关于匹配剪辑的例子，比如，我们在连续的两个镜头中看到同一个人：如果在先前一个镜头中，这个人在微笑，那么按常理，在后续的那个镜头中，这个人也应该保持微笑。同理，假设我们看到一个女人在抽烟：如果她在前一个镜头中吸了一口烟，那么在后一个镜头中，她就应该在同样的位置吸烟或者吐烟圈。而在芭蕾舞场面中，如果我们看到一个芭蕾舞者正以脚尖旋转：在前一个镜头中，不管他在哪个地方旋转，在接下来的镜头中，他都应该处于同样的位置。但千万记得，这样的法则仅适用于同一时空且顺序前后衔接的两个镜头。

跳切

前后相继出现的两个镜头，本应遵循时空和动作的连续性，然而却没有，这就是所谓的跳切(jump cut)。如果运用跳切，将会出现时空不对位、画面混乱、不连续的情况。总的来说，跳切被认为是一种技术错误，其原因可归结于草率的摄影或者剪辑。在专业团队制作的电影中，很少会出现跳切的情形。导演、演员以及剪辑师应该十分用心地避免跳切镜头的出现。



4-1 《血钻》

只要这个工人能找到偷偷带出钻石的方法，那么他的后半生就会有着落了。(华纳兄弟电影公司供图)



4-2 《无间道风云》（*The Departed*, 2006）

紧接这个镜头的是特写镜头。与莱昂纳多·迪卡普里奥有关的连续镜头并非都采用匹配剪辑的方式。（华纳兄弟电影公司供图）

在拍摄过程中，导演应该考虑如何在连续的镜头中顾及首尾；而演员则应该知道自己需保持这样的专业性——如果在前一个长镜头中，他正举着酒杯讲话，那么在接下来的特写镜头中，他最好记得举起酒杯，并重复上一个镜头中末尾几句的台词。剪辑师更不在话下，他们至少有好几抽屉避免跳切的秘诀。其中之一便是稍后会加以讨论的切出技术。跳切有时也运用于喜剧电影的剪辑，目的是故意制造一种好笑的视觉效果——在前一秒，一个物体还在某一位置，而在后一秒，这个物体则出现在不同的位置。

有时，电影剪辑师会有意运用跳切技术，比如在马丁·斯科塞斯的《无间道风云》（*The Departed*, 2006）中，当科斯特洛〔杰克·尼科尔森（Jack Nicholson）饰〕和弗伦奇先生〔雷·温斯顿（Ray Winstone）饰〕威吓一个名叫比利的家伙〔莱昂纳多·迪卡普里奥（Leonardo DiCaprio）饰〕时，剪辑师便运用了大量的跳切技术来展现比利的紧张。在前一个镜头中，比利的头朝右昂起，而在下一个镜头中，比利的头则转移到了左边。在这组镜头中，你可以从好几个角度来观察比利的紧张：面部表情、台词以及肢体语言。联系故事背景、前后情境，跳切造成的不连续性，同样传达出了比

利的紧张感。顺便提一下，塞尔玛·休恩梅克（Thelma Schoonmaker）是本片的剪辑师。

切 出

切出（cut-out）就是将画面简短地切至主要对白或情节附带的次要场景。这些附带内容是电影的调味品，为电影添加了趣味，增色良多。比如，在《巴迪·霍利的故事》[*The Buddy Holly Story*, 1978, 史蒂夫·拉什（Steve Rash）导演] 这部讲述 20 世纪 50 年代摇滚乐的诞生的电影中，霍利和他的乐队——The Crickets 在一个小镇的溜冰场上被迫表演拽得要死、“备受尊重”的流行音乐。所有的人——镇上的年轻人们，以及霍利和他的乐队中的每个成员，都对流行音乐厌烦透顶了。这时，霍利创作出了充满自我风格的音乐，这就是初期的摇滚乐。霍利边演唱边点头，乐队也跟随音乐而进入了某种迷狂的状态。这是一种含有沮丧低落情绪的、性感时髦的、节奏韵律性极强的音乐。它是如何受到欢迎、流传开来的？切出镜头将告



4-3 《巴迪·霍利的故事》（*The Buddy Holly Story*, 1978）

乐队正在演奏他们的新作品，20 世纪 50 年代的摇滚乐。在切出镜头中，图片右侧的女孩会获得一个镜头，以展现这些年轻人对摇滚乐的热爱。（哥伦比亚电影公司供图）

诉你这一切是如何发生的。虽然溜冰场的经理知道老板讨厌摇滚乐，但他自己却非常喜欢。不仅他喜欢，镇上的年轻人们也都很喜欢。他们停止溜冰，转头欣赏摇滚乐。他们向着舞台移动聚拢过去，随着音乐拍手和摇摆。

在近年的一部名为《穿普拉达的女王》（*The Devil Wears Prada*, 2006）的电影中，梅丽尔·斯特里普（Meryl Streep）饰演了一个时尚杂志社的主编，根据剧情的安排，她将雇佣安妮·海瑟薇（Anne Hathaway）作为她的第二助理。问题是，海瑟薇对这本名为《伸展台》的时尚杂志所展现的那种时装品位一窍不通。在影片开始海瑟薇刚上任不久的时候，她错把时装叫做“玩意儿”，这引起了斯特里普的不满，结果是斯特里普以尖刻、令人难堪的方式给海瑟薇上了一课，内容包括尊崇时尚，以及分辨两条蓝色腰带上阴影存在的细微差别的必要性——这种必要性是不言而喻的——但对海瑟薇而言，这两条腰带没有任何区别（我怀疑对观众而言也是如此）。



4-4 《出租车司机》（*Taxi Driver*, 1976）

乘客（由导演马丁·斯科塞斯客串）对司机说，他要杀了对他不忠的女友。仇恨、愤怒、疾病、小人——这就是罗伯特·德罗尼一天的工作中要面对的。紧接这个镜头，斯科塞斯布置了一系列特写，从而为剪辑师玛西亚·卢卡斯（Marcia Lucas）提供了大量选择。（哥伦比亚电影公司供图）

这场别开生面的专业指导被切分为两组镜头，斯特里普的指导仅占据了其中一半。另一半镜头用于展现海瑟薇、艾米丽·布朗特（Emily Blunt，饰第一助理）以及斯坦利·图齐（Stanley Tucci，饰一位主管）。每次切出都展现了这三个人不同的表情：海瑟薇——开始完全是羞愧，接着是迷惑，最后勉强理解；布朗特——开始是心满意足，后转为怜悯同情；图齐——先是对雇佣俗气的海瑟薇感到惊讶，接着是一副“事不关己高高挂起”的表情。如果镜头只展现梅丽尔·斯特里普，那么观众将无法知晓其他人的反应。很明显，那种处理方式是无法让人满意的。[本片由大卫·弗兰科尔（David Frankel）导演，马克·里沃斯（Mark Livolsi）剪辑。]

切出技法也经常被用于连接两个不大匹配的镜头。比如，在《无间道风云》中，休恩梅克在尼科尔森、温斯顿之间做间隔一两秒钟的快速切换，再将镜头转回迪卡普里奥——运用了这种技法，迪卡普里奥的头是偏朝哪个方向，就显得不太重要了。

切 入

正如作家不能不使用动词一样，切入（cut-in）也是导演和剪辑师不可或缺的。切入镜头通常是小物体的大特写，这些镜头可能是由另外一组工作人员在与主镜头完全不同的时空拍摄。比如在20世纪50年代的经典西部片《正午》（*High Noon*, 1952）中，时间的经过显得特别重要。加里·库柏（Gary Cooper）饰演的地方执法官将遭遇复仇三人组的报复，三人的首领将在两小时后乘火车前来。导演弗莱德·齐纳曼（Fred Zinnemann）让库柏频繁掏表看时间，这时，怀表就是用特写表现的。此外，他还让库柏看悬挂在大厅墙上以及悬挂在邮政局的钟，如此等等。另一组工作人员负责拍摄这些物品——一只握着怀表的手、一个挂钟。他们在主要的演员吃午餐时完成这一简单的工作，之后，剪辑师埃尔莫·威廉姆斯（Elmo Williams）和哈瑞·格尔斯塔德（Harry Gerstad）再把这些次要素材剪辑到故事主线中。

交叉剪辑

正如几乎所有的电影都会使用匹配剪辑、跳切、切入等手法一样，如果没有交叉剪辑（cross cutting）频繁运用，剪辑师也很难玩得转。所谓的交叉剪辑，是指将两个或两个以上的长镜头（大概半分钟左右）切分成几部分，以“ABABAB”或者“ABCABCABC”的模式来进行排列。在《小鬼当家》（*Home Alone*, 1990）中，麦考利·卡尔金（Macaulay Culkin）

扮演的那个被丢在家里的小孩在房门的背后，而乔·佩西（Joe Pesci）扮演的窃贼则在门前，他正试图用甜言蜜语欺骗独自在家的孩子好让自己进去。在拍摄的时候，两个人的对话是分别拍摄的。导演克里斯·哥伦布（Chris Columbus）让卡尔金在一个超长的镜头中讲完所有的台词，时间差不多一分钟左右。接着，他把摄影机架在门前，用同样的方法让佩西一次性讲完所有的台词。之后，剪辑师拉加·戈斯内尔（Raja Gosnell）将卡尔金的镜头和佩西的镜头交叉剪辑在一起。

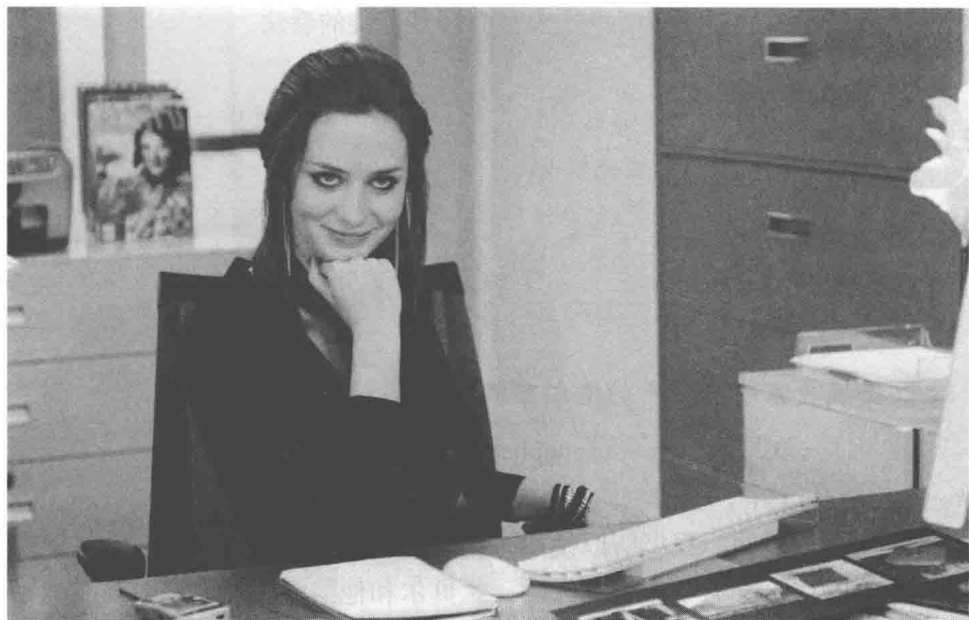
交叉剪辑可以让观众同时位于两个空间，或者，如果说准确来看并不是严格的“同时”，那么就是先后位于两个空间，比如第一个镜头在某地，紧接下来镜头迅速地换到另外一个地方，然后再回到某地。两个地方可能一墙之隔，如《小鬼当家》中那样。当然两个地方的距离也有可能隔得很远，比如在《E.T. 外星人》中，当E.T.在埃利奥特家喝啤酒时，在学校的埃利奥特感觉到醉意，并做出了一些非学生的举动，为表现这一场景，剪辑师卡罗尔·利特尔顿（Carol Littleton）运用交叉剪辑的技术，来解释为什么埃利奥特会做出这样的举动。通过交叉剪辑的运用，也突出了电影的一个重要主题——孩童比成人更易感知外星生物的情感。

主观视点的镜头组合

主观视点的镜头组合（POV sequence）使用率不低于前面介绍过的那几种技术。在一个典型的主观视点镜头的剪辑组合中，一般先是演员凝视着镜头（通常是特写），接着剪辑师接到演员所看的事物上去，然后再剪回演员的反应。比如在《E.T. 外星人》中，剪辑师先用了小格蒂〔德鲁·巴里摩尔（Drew Barrymore）饰〕的镜头，然后转到E.T.，然后再剪回格蒂尖叫的画面。

再来看《穿普拉达的女王》，在电影的开头，有段斯特里普打量海瑟薇穿着的戏。剪辑师用了三个主观视点镜头构成一组镜头：（1）斯特里普的面部表情特写，她正在挑剔地审视着海瑟薇；（2）切到斯特里普看到的画面，以一个仰摄镜头上摇：海瑟薇笨重的鞋、她那身寒酸过时的裙子和皱巴巴的毛衣，最后落至海瑟薇挂着巨大尴尬的脸；（3）接着，镜头切回皱起眉头的斯特里普。^①这种剪辑技巧胜过任何语言，用寥寥几个

① 在影片中，斯特里普的主观镜头将海瑟薇从头打量到脚（面孔—毛衣—裙子—鞋子），并停留在显得笨重、毫无时尚感的鞋子上，又迅速上摇回到海瑟薇面孔，很好地模拟了斯特里普的视线。——编者注



4-5 《穿普拉达的女王》

又一个主观视点的镜头组合：艾米丽·布朗特正在明目张胆地偷听。她脸上露出得意的笑容，因为……

老板（梅丽尔·斯特里普饰）正在严厉训斥新来的女孩（安妮·海瑟薇饰），因为她的穿着品味太糟糕。（二十世纪福克斯电影公司供图）

镜头，淋漓尽致地展现了时尚达人对海瑟薇着装的看法。

➡ 小练习：随便找一部好电影来看。在观看的过程中，寻找那些符合剪辑的基本语法的相关镜头。尖叫吧，“这是一处匹配剪辑！”大喊吧，“啊哈，那里用的是交叉剪辑！”惊呼吧，“看看这些主观视点镜头！”或者，自言自语，“这个切出镜头肯定是为了增强影片的戏剧效果。”注意：千万不要在电影院里这么干。

《007 大战皇家赌场》中的基本剪辑技巧

在马丁·坎贝尔（Martin Campbell）版的《007 大战皇家赌场》（*Casino Royale*, 2006）中，有一场由丹尼尔·克雷格（Daniel Craig）完成的长达8分钟的超级追逐戏。我之所以使用“超级”这个词，是因为在克雷格追捕一个我一时想不起名字的非洲人时，坎贝尔和他的团队制造出了各种近乎不可能的惊险动作场面——实际上，替身演员完成了这场戏。当然，观众都知道这场追逐戏是一个噱头，因为每部邦德电影都以令人难以置信的大胆壮举作为开篇，没人会对此认真。这其实是为了刺激一下观众并且让影片以一个大场面作为开始——如今，还掺杂进了一些暗喻色彩（这是一部邦德影片）。这次，邦德想要得到这个非洲人的背包，背包里有一个炸弹和一部手机，但谁会在意那个背包呢？和那场惊心动魄的追逐相比，这个背包并不重要。

这场追逐始于一个尚未完工的高层建筑施工现场，在那里，观众可以看到裸露的钢架、高高的起重机、巨缆钢索以及堆积起来的管道等。为了追逐非洲人，克雷格在钢架梁柱上上蹿下跳，并从钢架跳到起重机以巨缆吊起的管道上（管道离地面有几百英尺高）。在完成了这些杂技般的动作后，追逐戏回到了位于莫桑比克某城市的一条尘土飞扬的街道上。这场戏基本上完全没有间断。

在这场追逐戏中，包含了90%以上的电影剪辑的基本方法，比如，十好几次匹配剪辑、几次主观视点的镜头组合、很多次交叉剪辑以及在这场戏结尾处的一个重要切入——最后，邦德得到了手机，检索出了这部手机最后通话的电话号码。

虽然《007 大战皇家赌场》是坎贝尔导演的，但这场紧凑的追逐戏的功劳却应归属于剪辑师斯图尔特·拜尔德（Stuart Baird）和他的六个助手。



4-6 《007: 大战皇家赌场》（*Casino Royale*, 2006）

詹姆斯·邦德（丹尼尔·克雷格饰）正在追捕一个非洲人。这个镜头很短，大概在一秒左右，接着……

镜头切到了邦德正在追捕的非洲人虽然离地差不多几百英尺，但二人似乎如履平地。需要注意的是，两个演员都是从左到右地奔跑着。如果他们的方向不一致，那么看起来就可能是二人在相向奔跑，或者分别朝反方向奔跑。（米高梅电影公司供图）

我想阐明的重点是：尽管这场追逐戏非常惊心动魄，且具有独创性，但它仍使用了最基本的追逐戏的元素和最基本的剪辑技巧。尚在建设中的建筑的惊悚高度、横空飞来的两次爆炸以及无数人和克雷格拔枪以对——所有的这些只不过是增强了其精彩程度而已。

4.2 时 间

就观众对一部电影的时间流逝的感受而言，剪辑师负有部分然而却异常重要的责任。对此剪辑师有三种选择，他可以让一场戏甚至整部电影保持“真实时间”，也可以压缩时间，或者是延展时间。看电影的乐趣之一便是看剪辑师通过何种方式操纵时间，从而改善故事的叙述。

真实时间

真实时间（real time）意味着影片的时长与真实生活中相应事件的时长一致。一整部电影都用真实时间来呈现，这种情形并不多见。但《正午》却是一个典型的例子。该片的时长为 84 分钟，故事开始的时间是上午的 11:20，在正午之时，坏人将乘火车而来。这意味着加里·库珀大概有 40 分钟的时间来对付这些歹徒。

压缩时间

通常来讲，剪辑师选择压缩时间（compressed time）的几率远大于选择真实时间和延展时间。《亡命天涯》（*The Fugitive*, 1993）一片开头对于哈里森·福特杀妻案的审判，大约只占了影片时间的 3 分钟。导演安德鲁·戴维斯（Andrew Davis）和剪辑师丹尼斯·沃里克（Dennis Virkler）（外加五个剪辑助理）让这场审判显得如此之短是有道理的，因为审判并不是本片的主要剧情。该片中漫长的猫鼠游戏——汤米·李·琼斯（Tommy Lee Jones）追捕哈里森·福特——才是本片的精华和主旨所在。既然如此，为什么要在审判上浪费时间呢？

虽然审判剪辑得很紧凑，但却交代的十分清楚易懂。因为戴维斯仅展现了与案情有关的关键点——检控官开场的陈述、关键证据的呈现、陪审团的裁定，以及最终判决。在拍摄过程中，戴维斯肯定拍了不少与审判有关的备用镜头，但沃里克却用让人屏住呼吸的节奏感，大刀阔斧地去繁就

简。在这一段影片中，辩护几乎没有得到什么时间，沃里克直接使用切出，展现忧心忡忡的福特以及他那倍感挫折的律师，代替冗长的抗辩场面。对于福特饰演的角色来说，这简直糟糕透了，但对电影来说呢，这可是百利而无一害。

延展时间

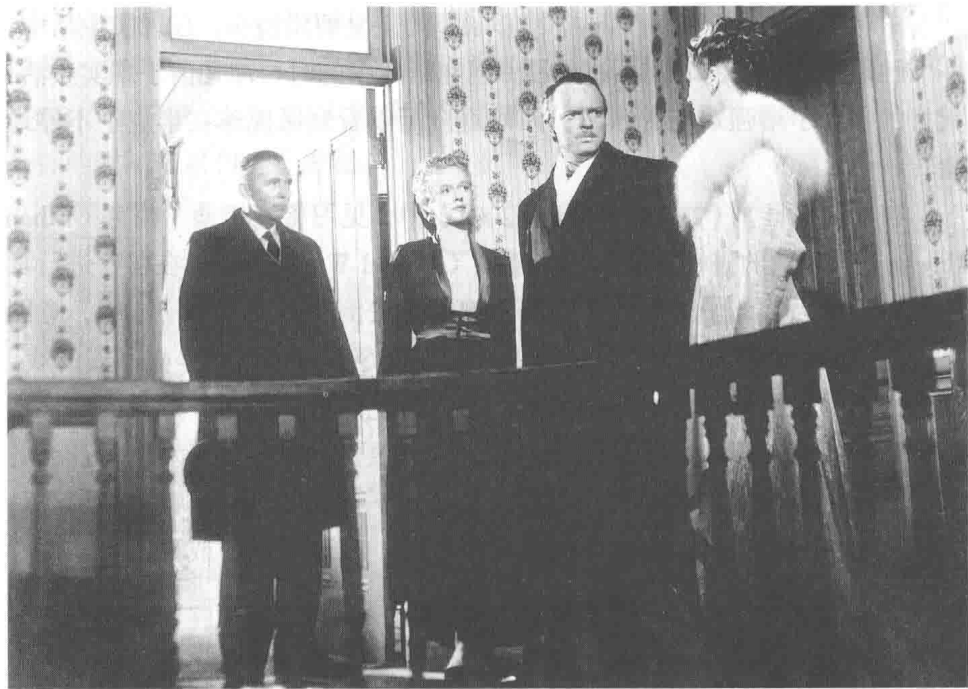
有时候，电影还需要剪辑师来实现时间的延伸（expanded time）。导演可以通过将特定镜头处理成慢镜头来造成时间的延展。但除此之外，剪辑师还有其他技巧可以选择。比如，他可以把几个镜头中的动作重叠在一起，或者延长镜头开头和结尾的时长，又或者，他可以打断需要延长的镜头组合并插入其他的镜头。所有这些技术都可以延长影片时长，减缓影片节奏。奥利弗·斯通（Oliver Stone）的《挑战星期天》（*Any Given Sunday*, 1999）是一部有关职业橄榄球的电影，在该片中，关键性的比赛的时间通过两种方式被延展：一种是摄影时采用慢镜头，另外一种则是剪辑师斯图尔特·利维（Stuart Levy）精心制作的重复剪辑镜头。在现实生活中，一个触地得分耗费的时间不过几秒，但在影片中的时长却几倍于现实生活，其目的是为了增强戏剧的张力，因而观众可以看到橄榄球在半空中不停地旋转。

在《训练日》（*Training Day*, 2001）中，见习警察伊桑·霍克（Ethan Hawke）发现他的搭档丹泽尔·华盛顿（Denzel Washington）在秘密进行毒品交易。结果呢，华盛顿的毒贩朋友把霍克按倒在盛满水的浴缸中，意图杀害他。剪辑师用了几十个镜头来展现这场能令观众紧张到坐立不安的戏：毒贩们把霍克拖到浴缸的几个中景，霍克挣扎的手部特写，毒贩的脸部特写，毒贩的情妇窥视浴室的几个中景，一个想要看明白到底发生了什么的孩子的孩子，一个俯视浴缸的中景，霍克的脸在水下扭曲着。半分钟过去了，一分钟过去了，霍克可以在水下憋气这么久吗？或许可以，或许不行。这种剪辑技巧的重点并不在于霍克会屏住呼吸多久、能否熬过去，而在于时间的延展——经过剪辑，霍克在水下挣扎的时间稍微超过了正常人类能够承受的极限，其目的是为了让观众如坐针毡。很明显，剪辑师康拉德·巴夫（Conrad Buff）肯定和导演安东尼·福奎阿（Antoine Fuqua）事先进行过沟通。据我猜测，福奎阿应该吩咐巴夫在剪辑的时候，可以适度打破可信度。不过，观众根本无需为霍克担心，他连一滴水也没有沾到，替身演员完成

了所有惊险的动作。还可以肯定的是，单个镜头的时长均未超过 10 秒钟，这样替身演员才不会有呛水的危险（别太当真，这不过是一部电影）。

同时压缩和延展时间

在《风雨中的孤儿》（*Orphans of the Storm*）这部拍摄于 1922 年的被低估的无声剧情片中，导演格里菲斯在同一场景中，同时运用了压缩时间和延展时间的技巧。这个故事发生在法国大革命爆发后，两姐妹因受牵连而被逮捕。被革命情绪鼓动的大众错将姐妹中的海伦蒂[莉莲·吉许（Lillian Gish）饰]当作反革命分子，她即将被就地正法。此时，海伦蒂的监护人，雄辩的丹顿[蒙特·布鲁（Monte Blue）饰]向革命党议会慷慨陈词，并为海伦蒂赢得了无罪释放的赦令。但问题是，当他拿到赦令时，能否及时赶到处决执行地拯救海伦蒂？两条线索由此展开：一条是处决的工作正紧张准备着；另一条是丹顿骑着骏马，赦令在手，朝处决地疾驰而去。格里



4-7 《公民凯恩》（*Citizen Kane*, 1941）

并非所有的剪辑都是发生在镜头间的。导演经常会通过在镜头开始后引入新的元素在“镜头内”进行剪辑。在这一镜头开始后，奥逊·威尔斯让这个男人从左边进入画面，从而制造出一种新的戏剧动力。

菲斯聪明地运用交叉剪辑的技巧来处理这两条线索。起先，观众会以为丹顿无法在处决执行前顺利赶到。海伦蒂被架上断头台的楼梯，丹顿刚刚登上他的坐骑；再切到戴着黑色兜帽的刽子手把海伦蒂的手反绑在背后，再接到丹顿和他的坐骑发疯似的飞奔；切到海伦蒂的头被压到断头台上，切回丹顿，这时他不得不放慢了速度，因为街道上充斥着手推车和孩童；切到刽子手紧抓着断头刀控制杆的手的特写，再次切回丹顿，此时街道上畅通无阻，他的马再次全速飞奔；切回断头台的脚手架——啊哈，然而，刽子手当然会缓缓拉动杠杆——他的手一直放在上面，迅速切至海伦蒂的脸，她快要昏过去了；切回刽子手，他正将蒙着面的脸转向执行官之中的一位，切至执行官，他正在点头示意允许；再次切回丹顿，他奇迹般地赶到脚手架处——在前一个镜头中，还根本看不到他的踪影——手舞着赦令，在围观的群众中挤出一条道路，最后把赦令扔到执行官的面前。执行官立即领会了赦令的精神，在刽子手最终拉下控制杆前 0.01 秒将海伦蒂从刀口下推开，断头刀随即“咔嚓”砍了下来。海伦蒂虽然备受惊吓，但已经获救了。在这场戏中，格里菲斯巧妙运用交叉剪辑技巧，成功化险为夷。

当然，在剪辑该片时，格里菲斯作弊了。他篡改了时间，才让海伦蒂获得了营救。他延展了海伦蒂死刑执行这一支线的时间，然而，他又压缩了丹顿营救这一支线的时间。但这不是正好吗？电影使观众看得很爽，喜笑颜开。

4.3 空 间

在表现电影中的空间时，剪辑师也是至关重要的。当然，在空间对电影表现有重要的作用时，导演和摄影师也会全力以对。毕竟，如果观众对情节的展开地点感到迷惑的话，那么电影要传达的意义多少会受损。

以下是几种剪辑师帮助观众定位空间的方法。

远景镜头

通常，剪辑师会用远景镜头或者大远景镜头来建置一场戏开始的特定场景或情境——一个小镇、一个公园或者一幢办公楼的外部。现在回想一下，在你看过的电影中，有多少部在纽约市取过景？这些影片实质上常以纽约市的天际线的镜头作为开始。现在再回想一下，有多少在洛杉矶取景

的电影是以洛杉矶交错的高速公路作为开头的？

经典剪辑顺序

曾几何时，这样的剪辑顺序非常流行：首先，运用远景镜头或大远景镜头建置一场戏开始的特定场景或情境——比如，一幢建筑或者山地牧场；接着是两个或更多人在之前以远景镜头建置的情境中交谈的镜头；再接下来是交谈者的特写；最后，再次以远景镜头拍摄两个谈话者，以提醒观众注意故事发生的地点。这种呈现范围从宽阔到紧凑，再由紧凑到宽阔的剪辑顺序很有逻辑性。通过这种剪辑方式，可以达到两个目的，一是确定场景，二是启动对白。在刚刚开始的时候，观众可能觉得和故事有某种程度上的疏离感。对白可能随着远景镜头拍摄的同时就已经开始，但随着场景情境的建置，剪辑师就拉近了镜头，随着镜头的拉近，戏剧性便得以加强。在结尾处的特写是最饱满的镜头，人们在特写镜头下大声说话、祈祷、撒谎或者鼓掌。当这场戏结束时，剪辑师用远景镜头收尾。这个介绍性的远景镜头意在让观众回味一下他们刚刚看到的东西。当然，如果导演事先没有准备用这种顺序来组织画面，那么剪辑师无权这样剪辑。

这种从宽阔到紧凑，再由紧凑到宽阔的剪辑顺序就是所谓的“经典剪辑顺序”。在当下的电影中，你并不太会再看到这种剪辑方式，因为导演们已经找到了表现同样事物的替代方法。然而，在电视剧中仍继续并广泛应用这种剪辑方法。

空间和戏剧性场面

在斯皮尔伯格的《拯救大兵瑞恩》中，二战中诺曼底登陆的恐怖感是通过剪辑出的一种带有回避性的空间来营造而出的：通过剪辑的运用，回避了完整空间的展现。这场戏的拍摄和剪辑方式似乎让盟军在海滩上无立锥之地，获得生存的机会更无从谈起。当登陆驳船撞上海滩，士兵们接二连三地从船中涌出时，摄影机保持俯角度拍摄海面方向。接下来，摄影师从相反的角度拍摄德军狙击手的地理位置，架在暗处的枪看起来距离海滩只有数米之远。德军似乎占据着空间的优势。剪辑师迈克尔·卡恩（Michael Kahn）之所以这样剪辑，是要让观众觉得盟军根本没有获胜的希望。米勒上尉看起来的确非常焦虑。这次登陆并不奏效，德军不会放弃宝贵的地理优势——这一切的讯息都是通过卡恩的剪辑传达出来的。

接下来,空间的表现似乎发生了变化,优势转移到了盟军一方。在拍摄的数千英尺的胶片中,卡恩开始减少采用表现伤亡美军士兵的镜头,而采用了更多展现未受伤的美国人奋勇前进的镜头。在这种情势扭转的情况下,德军架在暗处的枪的视野也发生了变化:他们距离海滩的位置似乎变远了,而且看起来也没有那么高高在上了。此外,地形呈现出一些小山丘和洼地,便于登陆士兵移动和隐蔽。当之前一切看起来都在走向溃败的时候,我们并没有看到过这些地貌特征。空间关系的改变意味着盟军的状况正在逐步好转,并将取得最终的胜利。

同时,在亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里多(Alejandro González Iñárritu)导演的《通天塔》(*Babel*, 2006)中,一个名叫阿米莉亚的墨西哥保姆迷失在沙漠中,试图寻求他人的帮助——某一辆车、边境上的巡逻者,或者任何路过的人——来营救她看管的两个小孩。阿米莉亚急得团团转——从左到右、从右到左、转圈、来回踱步,这些镜头都是单独拍摄而成的。毫无疑问,冈萨雷斯·伊纳里多肯定授意他的剪辑师按照一种没有目的感的顺序来剪辑这些画面,通过这样的方式,观众就可以清楚地知道阿米莉亚彻底迷失了。

➡ 小练习:去影碟租售店租一部的不错的影片,然后找个人一起观看。在观看影片的过程中,试着发现剪辑师剪辑的蛛丝马迹:他用什么方式操控了时间,或者出于何种原因控制了空间?当你发现这样的镜头时,请按暂停键,并对你的朋友解释刚才发生了什么。也许刚开始的时候,你的朋友会对你的怪异举动感到不适,但只要坚持一会,他也许就能明白并且和你一起玩这个游戏了。

4.4 蒙太奇

蒙太奇(Montage)是一个来自法国的音译外来词(在电影艺术方面,法国人比我们美国人捷足先登),它的意思与“抽象拼贴画”和“装置”有关,意指将各种既定的素材通过某种介质拼装起来,以使拼装物显得合理,甚至具有艺术品位。就电影而言,蒙太奇的意义稍显不同。它是通过镜头的组接来传达意义,这个组接的工作,当仁不让地由剪辑师来完成。

一个典型的蒙太奇是将一连串短的小镜头组接起来,以压缩时间。在

《年度人物》[*Man of the Year*, 2006, 巴瑞·莱文森 (Barry Levinson) 导演] 中, 罗宾·威廉姆斯饰演一个擅长讽刺无能政治家的脱口秀节目主持人。一次阴差阳错的机会让他开始了总统选举之旅, 他的竞选理念很简单: 讲出事实真相。他的整个参选活动在现实中将持续一年, 但在影片中, 仅耗时 4 分钟, 这一看似不可能完成的任务是通过一系列蒙太奇运用实现的: 威廉姆斯乘红色、白色和蓝色的车奔驰在高速路上, 威廉姆斯和经理人以及顾问们挤在一起, 威廉姆斯被粉丝们簇拥着, 威廉姆斯上电视访谈节目, 报纸上民调上升的头版头条以及 CNN 风格的选战报道。为什么剪辑师剪辑这些画面只舍得给它们 4 分钟时间? 因为, 相较于选举内容而言, 电影的其他内容更加需要“慢工出细活”。

在《通天塔》中有一个很有意思的蒙太奇: 汽车载着受伤的凯特·布兰切特 (Cate Blanchett) 驶入摩洛哥的村庄时, 布兰切特的老公布拉德·皮特急切地要在当地找到一个医生。剪辑师道格拉斯·克瑞斯 (Douglas Crise) 和斯蒂芬·密瑞恩 (Stephen Mirrione) 并没有直接表现医生医治布兰切特的画面, 相反, 他们用一个真实时间长达 30 秒的蒙太奇, 通过交叉剪辑的方式来展现公车窗户里的游客及游客眼中所看到的贫穷的当地居民——他们如同行尸走肉一般在街上走着, 或者蜷缩在有污点的灰墙边。让游客感到惊恐的小孩们追逐着汽车, 边跑边叫, 希望游客丢些赏钱给他们。游客们看着这样的景象, 或担忧, 或漠不关心, 或不理解。他们对当地居民的这种疏离感, 展示出游客认为当地人是非人化的。

事实上, 《通天塔》的意义隐藏在这段蒙太奇中。影片的主旨就是关于人类的疏离的——加州和墨西哥边境的政治壁垒、聋哑的日本少女和整个社会的心理壁垒以及西方游客和摩洛哥村庄存在的隔阂。(更多关于冈萨雷斯·伊纳里多导演的信息, 请参见第十二章。)

4.5 艺术性

正如我在本章开篇所说的, 电影剪辑师不仅仅是一个单纯的技工——负责剪掉糟糕的镜头, 并在导演的指导下按既定的方式来组织影片的剪辑工作。就其本职工作而言, 剪辑师仍可称作艺术家。剪辑师将以其创造性的剪辑方式, 与编剧、导演和摄影师并肩进行创作。

有意义的匹配剪辑

电影剪辑师会偶尔以特殊的叙事方式运用匹配剪辑，并不仅仅是为了实现电影的连续性。在斯坦利·库布里克的《2001 太空漫游》和迈克·尼科尔斯（Mike Nichols）的《毕业生》（*The Graduate*, 1967）中，都运用过这种匹配剪辑的技巧。

在《2001 太空漫游》中，一个骄傲的猿人将巨大的股骨扔上半空，慢镜头呈现了股骨在半空中的旋转。这时，运用匹配剪辑画面接到一艘细长的登月宇宙飞船。这种剪辑方式的运用让观众感到吃惊，同时也可以启发观众思考。股骨和宇宙飞船，二者均为工具，如果你愿意，也可把它们看做技术的呈现方式——股骨是猎杀工具，而宇宙飞船是运送工具。猿人发现了作为武器的股骨赋予它的权力，或者，确切地说，作为技术的股骨赋予它的权力。面对这一发现，那个猿人狂喜到心醉神迷。与之相比，登月宇宙飞船代表的是最复杂、最精密的技术。然而，讽刺的是，宇宙飞船舱内的每个人看起来都对技术充满了冷漠甚至厌倦的情绪。他们失去了猿人的那种热情。[雷·洛夫乔伊（Ray Lovejoy）是《2001 太空漫游》的剪辑师。]

在《毕业生》中，年轻的大学毕业生[达斯汀·霍夫曼（Dustin Hoffman）饰]的生活充满了道德上的瑕疵：他同一个年长的女性[安妮·班克劳夫特（Ann Bancroft）饰]有着无爱性行为，终日无所事事地在父亲豪宅的游泳池旁消磨时光。在片中，剪辑师安排了一段有趣的画面——性、游泳池、性、游泳池——年轻人滑上浮在泳池中的一个滑水板，这时匹配剪辑接到他滑上那个年长女人躺在床上的身体。这个匹配剪辑的重点在于，它通过完全视觉化的方式，暗示了霍夫曼的生活十分乏味，无论在床上，还是在游泳池里，均是如此。这两种生活已经完全搅和在一起。当然，这一匹配剪辑的运用也可能包含着其他含义。[《毕业生》的剪辑师是萨姆·奥斯特廷（Sam O'Steen）。]

镜头长度和回忆

最常用的剪辑技巧之一是闪回。在你的观影经历中，你已经无数次看到过它的身影。在剪辑的过程中，剪辑师可以在故事主线中插入之前所发生的事件的叙事线索，从而重新安排时间。通常，当电影中的某个角色有着不可告人的过去时，剪辑师会用闪回的方式来让故事变得更加明朗。编剧和导演可以选择让电影中的人物解释事件的来龙去脉，也可以通过闪回

的方式来达到同样的效果。作为观众而言，我们更喜欢看到过去发生的事情，而不是听电影中的角色来陈述。

在《典当商》中，导演吕美特非常直截了当地为我们展现了人物的过去。他运用了几个闪回镜头来解释：罗德·斯泰格尔饰演的纽约典当商为何看起来如此压抑和痛苦，但在处理时间和回忆的有关细节上，吕美特用了一种特别的方式。斯泰格尔是大屠杀的幸存者，承受经历过极为可怕的事情，并竭力避免回想起这一切。但可怕的未来并不会乖乖地待在他头脑的黑匣子里，它总是不时浮现。起先，只是一些记忆的浮光掠影，然而变成越来越长的回忆，最后终成燎原之势。剪辑师拉尔夫·罗森布鲁姆（Ralph Rosenblum）运用镜头的长度和有效的交叉剪辑，表现了斯泰格尔内心的挣扎。起先，展现集中营的镜头非常短，以至于会让观众感到莫名其妙，镜头的时长可能是 1/24 秒或者 1/12 秒。对于这些超短的镜头，观众可能来不及作任何反应。对典当商而言，他也无法作任何反应。他的回忆以一种勉强可以被感知的方式出现，因而，影片中闪回镜头的时长传达了与之一致的斯泰格尔的大脑的运作方式。

通过给予后续的闪回镜头越来越久的时长，罗森布鲁姆传达出斯泰格尔逐渐开始允许过去的回忆进入他的意识层面，他的精神健康状况正在好转。当下的事件会引发有关过去的回忆，因而，当一个妓女朝斯泰格尔袒胸露乳时，斯泰格尔的眼神却是闪躲的。这时，镜头切到集中营：一个纳粹军官正在强迫斯泰格尔看着上身全裸的妻子，后者刚被纳粹士兵轮奸过。这一剪辑技巧的运用非常出彩，它传达出了心理层面的含义。

A+B=C

有时，通过拼接镜头的方式，剪辑师可以创造出象征性的含义。两个镜头累加能够产生额外的效果，一些可以使影片暂时超出纯粹的故事层面的创意和概念。在《毕业生》中，年轻的本和女友伊莱恩的母亲发生了关系，知情的伊莱恩抛弃了本，本试图重新挽回这段恋情。于是，本跟踪伊莱恩到旧金山的动物园，在动物园，他发现伊莱恩〔凯瑟琳·露丝（Katharine Ross）饰〕正与一位男子约会。当本目睹这一幕时，他感到非常沮丧。他用力捶打关猴子的铁笼，这时，剪辑师萨姆·奥斯廷将镜头剪切到铁笼中沮丧的猩猩。这一镜头持续的时长大约是 2 到 3 秒，两个镜头的组接暗示着那个约会对象让本出了丑。当观众看到猩猩的时候，他们放声大笑。如

果平铺直叙地来讲述故事，肯定无法调配出这种意味含混的笑，这种笑是剪辑艺术的产物。

4.6 朴素剪辑

剪辑并不总是技巧性和艺术性的，很多时候它都应该消失在电影的背景中。何时使用何种技巧，这完全取决于电影本身的需要。罗伯特·泽米吉斯导演的《荒岛余生》（*Cast Away*, 2000）是一部几乎没有任何惊险动作的电影，电影中的大半内容都集中于展现汤姆·汉克斯流落热带荒岛的生活。和很多冒险电影不同的地方在于，汉克斯不需要和蟒蛇搏斗，也无需躲避野人投掷的长矛。那个岛上没有任何动物，根本就被弃绝的小岛。镜头一个小时以上的时间都围绕着汉克斯：他开始学习如何取火，如何捕鱼，为了排解空虚寂寞，他用自己的血，把一个排球涂成人脸的模样。于是，那个排球变成了一个他假想中的朋友。在剪辑过程中，剪辑师阿瑟·施密特（Arthur Schimdt）将很多长镜头按照主观视点镜头的组合方式剪接在一起，呈现汉克斯不停地张望、作出反应和学习的状况。这样的剪辑看似简单，但却面临着下面的挑战：镜头到底该有多长？以至于其长度能恰如其分地展现汉克斯那种与世隔绝的状态，并且呈现出汉克斯如何从最初的疑惑转为逐渐适应。如果镜头的时间过短，或者过于炫耀剪辑的技巧，那么就可能会分散观众的注意力。据我猜测，导演罗伯特·泽米吉斯和剪辑师阿瑟·施密特肯定就电影的节奏和镜头的长度进行过多次长谈。我认为在该片中，他们找到了一种适度的平衡感。

有一部名叫《小提琴革命曲》（*El Violin*, 2005）的墨西哥电影，尽管它不太著名，在剪辑技巧的运用上也很简单，但却取得了不错的观赏效果。该片讲述的是一个擅长拉小提琴的墨西哥老艺人得到了政府军将军的赏识，将军要求老人每天为他演奏一曲，这正好为游击队赢得了生机。电影的主旨与杀戮和艺术有关，但先不用太在意这一点。在观看这部电影的过程中（如果有机会的话），你只需要注意剪辑师朴素却有效的剪辑技巧。镜头剪辑的长度恰到好处——增之一分则太长，减之一分则过短。镜头的组合顺序也很明智。虽然对大多数观众而言，剪辑是一种被他们抛诸脑后的技巧，但它却为《小提琴革命曲》提供了深度，并传递了某种审美趣味——极简主义的审美趣味。



4-8 《小提琴革命曲》（*El Violin*, 2005）

这部电影剪辑的精髓就是让观众忽视剪辑的存在。（Centro de Capacitacion Cinematografica 供图）

导演弗朗索瓦·瓦尔加斯（Francisco Vargas）和剪辑师里卡多·贾维斯（Ricardo Garvias）回归了美国片厂时期（20世纪40年代和50年代）的传统——让剪辑技巧尽可能不被察觉。按照这种剪辑观念的规定，一部电影应该是流畅的、连贯的，以至于观众不会意识到时间的流逝。我曾提到过《正午》，在那部电影中，当加里·库柏饰演的执法官吃午饭的时候，摄制组的工作人员正在拍摄钟表的镜头。在影片结束的时候，库柏抬头仰望，接下来是一个墙上时钟的仰角镜头，这种剪辑的技巧造就了时间的连续性，使之看起来就是库柏在那时正在看一个时钟。在片厂时代，这种技巧被称为流畅剪辑。流畅剪辑、匹配剪辑以及其他剪辑技巧的功能都是致力于使观众获得流畅而非断裂的观影体验（更多关于流畅剪辑的技巧，参见第五章——经典好莱坞时期的风格）。

➡ 小练习 1: 下一次, 当你看到一部重要电影的时候, 试着思考剪辑对电影做出的贡献。剪辑是否传达出了某些意义? 剪辑增加还是减损了影片的意义? 以何种方式实现了这种效果?

➡ 小练习 2: 下列影片中的剪辑堪称经典。租这些影片的影碟, 从头到尾观看。然后, 反复观看我提到的重点片段, 接着思考剪辑的奇妙所在。这些影片都是暴力场面剪辑的教科书。

► 《战舰波将金号》(Potemkin, 1925) 中的敖德萨阶梯段落。这是一部由谢尔盖·爱森斯坦 (Sergei Eisenstein) 担任导演和剪辑师的俄国电影。爱森斯坦对电影剪辑艺术的发展贡献了许多才化横溢的理论, 事实上, 我之前介绍过的 $A+B=C$ 理论就是由他首先提出的。在敖德萨阶梯的段落中, 沙皇俄国的专制军队正在残酷扫射位于敖德萨阶梯的农民们。这一段落在电影快要结束的时候。

► 《七武士》中高潮的战斗场面。这部拍摄于 1954 年的作品出自黑泽明导演之手, 该片让全世界知道了如何剪辑刀与弓箭的战事场面。迄今为止, 也许这一段落在世界电影史上仍无人能出其右。(第十二章中有一幅关于其中一个武士的特写剧照。)

► 《日落黄沙》(The Wild Bunch, 1969) 片末的枪战。这是一部由山姆·佩金法 (Sam Peckinpah) 导演的西部片, 该片中的暴力呈现取得了价值颇高的美学成就。在观看该片的过程中, 你甚至感觉不到影片的暴力成分。

► 《邦妮和克莱德》中扫射邦妮和克莱德的段落。该片由阿瑟·佩恩执导, 这一段落剪辑



4-9 《战舰波将金号》(Potemkin, 1925)

尽管枪杀无辜农民段落的著名剪辑是我们观看它的主要原因, 但不能忽略的是演员极具表现力的镜头。

(Goskino-Amkino Corporation 供图)

得恐怖而又充满美感，其艺术成就可比肩山姆·佩金法。他们从自己的车里摔出来，摔出来，摔出来……这一切发生在影片快要结束的时候。

► 《教父》中受洗和枪杀的场面。同样发生在影片行将结束之际，这一段落完美展示了交叉剪辑的技巧，是交叉剪辑运用的成功典范。在剪辑过程中，剪辑师加强了受洗场面的音效，使之凌驾于暴力场面之上。

Chapter 5

风格

STYLES



本章算是对之前四章的一个回顾和总结，描述一部电影如何运用摄影、场面调度、声音和剪辑来创造出与众不同的独特风格。观察到一部电影的风格所获得的乐趣，就如同你从影片其他方面所获得的乐趣一样多。即便你根本就不喜欢那部电影的故事情节，你还是可以毫不厌烦地静坐在影院里，欣赏电影的风格。

5.1 伟大的分歧：现实主义 PK 形式主义

回溯至 19 世纪 90 年代，三个法国电影人创造出了我称之为“电影拍摄分水岭”的伟大分歧：一边是现实主义的奠基者，而另一边则是形式主义的创始人。卢米埃尔兄弟——路易·卢米埃尔（Louis Lumière）和奥古斯特·卢米埃尔（Auguste Lumière）揭开了电影业的序幕。1895 年，他们开始拍摄一些短小的时事题材的新闻片或者纪录片，比如工人离开工厂、火车进站或者是海浪拍打沙滩。卢米埃尔兄弟一发现题材，就开始展开拍摄。在拍摄过程中，他们大多采用自然光源，而且，他们很少移动摄影机。此外，他们也很少操纵影像，或者给影像润色。当然，



5-1 《月球旅行记》(Le voyage dans la lune, 1902)

这部电影从火箭撞到月球的眼睛开始。(明星电影公司供图)

也没有运用剪辑的技巧。因此，他们的作品是严格意义上的“现实主义”，尽管他们并不这样称呼它。他们按照人和物的原样拍摄电影，并且，他们以这种拍摄方式为荣。凭借这种简单的想法，卢米埃尔兄弟开始了他们的事业。他们在欧洲建立了一系列影院，并赚了很多钱。卢米埃尔兄弟赚钱的主要原因在于，观众在此之前没有见过移动的影像，因而很容易

迷上这种新鲜事物。

同时，一个名叫乔治·梅里爱(Georges Mèliès)的法国人认为卢米埃尔兄弟完全搞错了。在电影发明之初的十年时间之内，他都认同现实主义的拍摄方式。但是某一天，他突然觉得就长远而言，电影的魔幻性才是赚钱的源头活水。因此，梅里爱开始拍摄时长更长的电影，这些电影尝试各种表现效果并且开始出现精致的场面调度。他最出彩的作品是《月球旅行记》(Le voyage dans la lune, 1902)，在这部时长为14分钟的电影中，有一艘古怪的登月火箭，一个未来主义风格的发射场地，穿着幼稚宇航服的宇航员，以及看上去像卡通人脸的月球——当火箭从它的眼球着陆时，它看上去很不高兴。正如你也许已经想到的那样，梅里爱被视为与现实主义截然相反的另一部电影风格之父。出于各种原因，电影人把这种风格称为形式主义。时至今日，两种风格的电影在商业电影的制作中都各有天地。在某些情况下，观众希望看到现实的画面，比如并不会飞的牛，或者不会撞上月球眼睛的火箭。当然，他们也希望影片里的恶棍就像是现实中的恶棍，警察就像是现实中的警察，如此等等。

但过去20年来，特效技术获得了长足的发展，电脑生成影像的技术也日新月异，这使得形式主义在当今处于绝对的统治地位。电影观众总是想看到一些新鲜的东西，而好莱坞毫不吝啬地一掷千金，来满足这些挑剔的观众。完全严格意义上的现实主义影片很难同诸如《潘神的迷宫》(Pan's



5-2 《潘神的迷宫》（*Pan's Labyrinth*, 2006）

手掌中长出眼睛？这绝对是形式主义！（Tequila Gang 供图）

Labyrinth, 2006）这样的影片竞争。《潘神的迷宫》是吉尔莫·德尔·托罗（Guillermo del Toro）导演的一部杰出的青少年题材的魔幻电影。在该片中，我们会被引导着进入一座地下迷宫，在那里，有一个看上去挺可怕的潘神，以及一个等待解救的公主——故事设置在二战尾声时期，人民正在开展反对弗朗哥政权的运动。在该片中，观众既想看到游击队的战事，通过影片了解历史，同时也想看到声音粗哑的潘神，以及眼睛长在手上的奇怪生物。当下，现实主义题材的影片常令人联想到那些低成本、发行规模有限的国外影片以及美国独立电影，比如 1999 年的《两极天使》（*The Dreamlife of Angels*）或者 2006 年的《半个尼尔森》。在票房市场上，风头正劲的通常都是形式主义风格的电影。

➡ 小练习：观看《卢米埃尔兄弟与四十大导演》（*Lumiere and Company*, 1995），这是一部颂扬卢米埃尔兄弟的佳作。这部影片源于法国博物馆馆长菲利普·普雷特（Phillippe Poulet）的一个倡议，超过 100 名导演受邀按照卢米埃尔兄弟的方式拍摄影片。最终，有 40

名导演欣然赴约，比如斯派克·李、张艺谋、纳迪·特兰蒂尼昂(Nadine Trintignant)等。所有的影片都必须一次拍成，重拍次数不能超过3次，并且片长不得超过52秒（这是卢米埃尔大多数作品的时长）。参加这个拍摄计划的导演需使用卢米埃尔使用过的拍摄器材，这些器材的修复工作由普雷特完成。这一计划的实施结果十分成功、令人迷醉，每个导演都带来了与众不同的电影化的表达：生活的片段、完整的故事、诗化的影像以及极简的谜题。通过这种方式，你可以体会到技术在电影中的恒久魅力，也可以感知时光对电影制作观念产生了何等影响。

5.2 风格的元素

以下内容阐述了现实主义风格和形式主义风格的主要区别。

摄影

现实主义的摄影风格讲究低调和朴实无华。现实主义风格主导下的作品，强调摄影机的不在场感。因此，在这种风格的作品中，摄影机不会别出心裁地移动。现实主义风格的作品钟爱长镜头，但现实主义风格的长镜头和第一章提及的带有炫耀性质的长镜头截然不同。在现实主义风格的电影中，摄影师通常手持摄影机，他们倾向于采用标准镜头，避免扭曲视点。在这种风格的作品中，你可以轻易察觉画面的晃动感，这是有意为之的结果，其目的在于让影像产生纪录片的观感。为了避免成为电影景框的囚徒，演员可以随意游走，如同他们在现实生活中行走一般，这时，摄影机负责跟随并捕捉到他们运动的镜头。与此相反，形式主义的摄影师则倾向于使用广角镜头或远摄镜头，以扭曲视点，或者改变镜头的焦距。在形式主义的电影中，摄影机运动的频率更高，有意识操纵摄影机的情形更为常见。在这种风格的电影中，演员被小心地放置在景框中。事实上，在形式主义风格的电影中，镜头比表演更为重要。

场面调度

现实主义的电影倾向于拍摄真实的场景，以便利用现实生活中的公寓、桌球室、工厂等场景。在这种风格的电影中，尽管你无法确定导演是否精心安排过布景，但从影像中的确不太看得出布景的痕迹。比如，在现实主

义风格的电影中出现了一间教室，这间教室和你通常能够看到的教室并无二致，但你无法知晓布景师为了达到这样的效果，付出了多少艰辛的努力。也许他需要亲自到某个学校的教室进行实地考察，寻找布景的灵感，以便在实际工作中能够让布景尽可能逼真，而这一工作可能既耗时，又费钱。在布景师完成这项工程后，导演还要对这项工程进行验收，通过验收则继续工作，如果通不过，则可能要放弃这个布景。

形式主义的电影导演则喜欢操控场面调度。在这些电影中，墙壁绝对不可能是现实生活中常用的白色或者乳黄色，刚好相反，你会看到的可能是红色或者金黄色。而布光也是经过精心设计的，因而，在《惊爆内幕》中，你可以在化学实验室中看到艺术化的阴影以及层次丰富的光源，在现实的化学实验室中，绝无发生上述情形的可能。通常，制片厂乐意一掷千金，来营造梦幻般的场景，或者与众不同的场面。

声音

现实主义风格的电影遵从最少配乐法则，在有些现实主义风格的电影中，你甚至听不到任何配乐。毕竟，在现实生活中，是没有任何人为你配乐的。但在形式主义风格的电影中，配乐不仅被频繁使用，而且还大张旗鼓，以至于你根本无法忽视它们的存在。此外，现实主义风格的电影中可以忽略不计的声响，形式主义的电影会加以强化和编排——比如，表现一个穿着皮靴走过大厅的坏蛋时，你就会听到皮靴撞击地面发出的沉闷回响。

剪辑

现实主义风格的电影倾向朴素的剪辑，这正好和 $A+B=C$ 那种剪辑风格背道而驰。在这种风格作品的镜头组合中没有什么隐喻性的电影语言。与那种在角色间来回剪辑的风格不同，现实主义风格的摄影机常在各角色间摇移，像早期纪录电影一样。在这种风格的电影中，剪辑并不刻意为之、将观点强加于人。与此相反，形式主义风格电影的剪辑工作却很复杂。在这种风格的电影中，很多镜头的时长就一两秒钟而已。伴随快速剪辑出现的，是快节奏的配乐。形式主义风格的剪辑师希望展现他们的技巧，并给观众留下深刻的印象。

化装和服装

在现实主义风格的电影中，化装和服装仍旧倾向于朴实无华，而形

式主义风格的电影则倾向于精致和炫耀。在《愤怒的葡萄》（*Grapes of Wrath*, 1940, 约翰·福特导演）中，汤姆·乔德〔亨利·方达（Henry Fonda）饰〕穿着颜色单调的服饰，可在形式主义的《蝙蝠侠前传1：侠影之谜》中，克里斯蒂安·贝尔（Christian Bale）穿着漫画式的斗篷，戴着蝙蝠式的面罩。在所有蝙蝠侠系列电影中，每个蝙蝠侠的饰演者都是这样的穿戴——乔治·克鲁尼（George Clooney）、迈克尔·基顿（Michael Keaton）等。

故事和角色

现实主义风格的电影要求特定的故事及故事讲述方法；对形式主义风格的电影来说，也是如此。现实主义风格的电影倾向于讲述发生在日常生活中的小插曲，而非情节复杂的故事。在这种风格的电影中，角色的真实度非常高，他们既非好人，也不是彻底的坏蛋。他们遇到的挑战和日常生活中的你我并无二致：交个女朋友、保住一份工作，或者让婚姻能够维持下去。很多现实主义题材的电影都有一个不太快乐的结尾，因为现实主义电影导演认为人生既艰难又不可宽恕。有时，某些现实主义题材的电影有



5-3 《风吹麦浪》（*The Wind That Shakes the Barley*, 2006）

枪、死亡和被镇压的叛乱。（BIM Distribuzione 供图）

“左倾”倾向：如果电影中的角色最终命运是自我的毁灭，那么这一切都得归咎于资本主义制度。现实主义的一个分支是自然主义，它是从达尔文的进化论衍生出来的。自然主义风格的电影更加灰暗，它们通常将人看做是风中的落叶，既无助，又注定毁灭。英国社会学派电影导演肯·洛奇（Ken Loach）拍摄的《风吹麦浪》（*The Wind That Shakes the Barley*, 2006）讲述的是20世纪20年代英国镇压爱尔兰独立运动的故事，从电影一开始，这一抵抗运动便显得毫无希望。在片中，爱尔兰的两兄弟分别加入了相互敌对的阵营。你得忽略故事的特殊性，以感受电影的自然主义倾向。这么做并不太困难，因为悲剧常常让人反思。

在形式主义风格的电影中，主角常常是无畏的英雄以及美艳的女人，当然也有可能是英俊的男人和无畏的女人。这些故事通常发生在充满异国情调的场景中，并拥有一个快乐的结局。在这种风格的电影中，喜剧类型的电影多于悲剧（参见第六章相关内容）。故事的主基调或情绪都洋溢着快乐，故事的主人公有可能历经重重磨难，但到最后极有可能呈现皆大欢喜的结局。同时，也有一些形式主义的电影有着悲惨的结局。比如，受人欢迎的英国形式主义风格导演肯·罗素（Ken Russell）就拍摄了一些阴郁的电影，包括《恋爱中的女人》（*Women in Love*, 1969）、《恶魔》（*The Devils*, 1971）以及《冲破黑暗谷》（*Tommy*, 1975）。备受赞誉的《圣诗复仇》[*Titus*, 1999, 朱丽·泰莫（Juie Taymor）导演]改编自莎士比亚的悲剧，可能是最风格化，同时也是最血腥的电影之一。

5.3 杂 论

《君子好逑》（*Marty*, 1955）是一部纯粹的现实主义电影。导演德尔伯特·曼（Delbert Mann）讲述的是这样一个故事：一个内向且不出众的男人马蒂〔欧内斯特·博格宁（Ernest Borgnine）饰〕试图和同样内向且长相平庸的女人卡拉交往〔贝琪·布莱尔（Betsy Blair）饰〕。马蒂是一个屠夫，而卡拉是一名教师。即便他那些伪善和无情的同事看衰这段恋情，但马蒂却发现和这个女人在一起很舒服。最后，真爱赢得了胜利（在典型的现实主义电影中，这种结局很少见）。美国人很爱这种类型的电影，结果《君子好逑》赢得了4项奥斯卡大奖。

新近值得一提的现实主义电影是由李安导演的《断背山》。这部电



5-4 《断背山》(Brokeback Mountain, 2005)

戏剧的准则之一就是让一个或者两个男人处于敌对环境中。在 20 世纪 60 年代的怀俄明州，你肯定不想成为一个同性恋者。（艾伯塔娱乐 / 焦点电影公司供图）

影讲述的是两个同性恋牛仔因为生存的时代与地域——20 世纪 60 年代的怀俄明州——而无法出柜的悲剧故事。

《电子情书》[You've Got Mail, 1998, 诺拉·艾芙隆(Nora Ephron)导演]是一部典型的好莱坞形式主义风格的电影。虽然形式主义风格的电影在好莱坞不胜枚举，但《电子情书》在角色的样貌及场面调度等很多方面都符合形式主义风格的特征。这部电影同样也是爱情故事，但和《君子好逑》不同的地方在于，

汤姆·汉克斯饰演的男主角令人喜爱，梅格·瑞恩饰演的女主角漂亮且大胆，他俩是当时最受欢迎的好莱坞银幕情侣。故事的情节是：汤姆·汉克斯在上街区开了自己的连锁书店的分店，刚好对梅格·瑞恩温馨典雅、别具一格的小书店构成了威胁。在片中，汤姆想方设法地把梅格踢出这个行业。两家书店都位于曼哈顿的中心位置，这意味着房租高得惊人。梅格书店的租金看起来价格不菲，但里面的装潢是否会很俗气？一点也不。书店的装潢很有品味，照明也恰到好处。在片中，梅格的公寓也具有类似的品味，宽敞且通风效果良好。

在影片快要结束的时候，汤姆和梅格尽释前嫌，并坠入爱河（具体的方式我就不展开了）。这部影片之所以是形式主义风格的电影，重点不在于它是一个真爱能够克服一切困难的故事，而在于充满品味的场面调度。如果将电影的风格分为从“1”到“10”的 10 个层级，“1”代表纯粹的现实主义风格电影，而“10”代表纯粹的形式主义风格电影，那么《电子情书》大概处于“5”到“6”之间。

蒂姆·波顿(Tim Burton)导演的《剪刀手爱德华》(Edward

Scissorhands, 1990)大概是9级。让这部电影看上去如此形式化的关键在于爱德华[约翰尼·德普(Johnny Depp)饰],他没有正常人类的双手,取而代之的是两把巨型的剪刀。因为他的创造者在给他安装真正的人手之前,不幸逝世了。他还只是一个小孩子,独自居住在稀奇古怪的古旧城堡中。后来,一个来推销化妆品的推销员[黛安·韦斯特(Dianne Wiest)饰]发现了他,并把他带到她家。那里有一大片成排的房子,周围环境看起来就像是卡通片里出来的一样。所有这一切都是隐喻和讽刺,就影像表达而言相当精彩。

1级、2级和3级

以下是对6部现实主义风格电影的简要介绍,每部影片根据其现实主义的程度,分为1级、2级和3级。千万留心,1级的影片并不意味着一定比3级的好,它只是更现实主义风格而已。

《贪婪》(*Greed*, 1924)

导演:埃里克·冯·斯特劳亨(Eric von Stroheim)。级别:1级。绝对现实主义风格,主要归因于清晰、客观的摄影、斯特劳亨对细节的迷恋以及其自然主义的叙事方式——在死亡峡谷,一个男人和他杀死的人被同一副手铐铐在一起,他因此而必然走向毁灭。

《群众》(*The Crowd*, 1928)

导演:金·维多(King Vidor)。级别:2级。这是一部反梦幻且悲观主义的电影。一个自认为与众不同的年轻人很渴望获得成功,于是便制定了一系列的计划。但是维多却展现了社会和商业力量如何撕碎了这些梦想。最后,这个雄心勃勃的年轻人变成了普通人中的一员。在拍摄这部电影时,维多很多场景都就地取材,并且很多群众演员并不知晓自己参与了《群众》的演出,这让该电影具有纪录片般的质感,同时也增强了电影的现实主义风格。特别提示:这部电影和《贪婪》一样,均为无声电影。当人们需要交流时,导演运用了字幕。

《偷自行车的人》(*The Bicycle Thief*, 1949)

导演:维托里奥·德·西卡(Vittorio De Sica)。级别:1级。这是一部二战后的意大利拍摄的电影,当时,整个意大利都处于战败的沮丧状态之中。在容忍了长达十多年的不痛不痒的“白色电话”电影后,意大利左



5-5 《偷自行车的人》(The Bicycle Thief, 1949)

现实主义常常涉及日常的艰辛生活。如果一个男人没有自行车，他就没有工作，他的家人就会挨饿。绝望激发起斗志。这个男人离开了他的儿子一会儿，这个小男孩的感受理所当然像图中所示。这是日复一日的生活里微小的忧虑与哀伤。(Produzioni De Sica 供图)

你。顺便提一下，与《偷自行车的人》类似，该片也是人类学电影的杰作。

《孩子》

导演：让-皮埃尔·达内和吕克·达内。等级：1级。一部讲述如何成为有道德的人的电影——当你年轻、失业并且不幸成为年少无知的牺牲品时，你该如何克制卖掉自己小孩的冲动。该片朴素而简约（并非简单），取景于晦暗的工业重镇比利时。在好莱坞形式主义风格的电影横行世界十多年后，这部精致小巧的精华佳作重新让现实主义风格的电影扬眉吐气了一回。

《拯救大兵瑞恩》

导演：史蒂文·斯皮尔伯格。级别：3级。这部电影只有前20分钟

翼电影人希望找回真实的东西，即展现普通意大利人生活的贫困处境。这一运动被命名为“新现实主义”。《偷自行车的人》取景于罗马，并运用了现实光源、非职业演员、朴素的摄影以及实用性的剪辑。由于本片所具有的人道主义色彩，一个小故事里折射出了深远的意义。

《大地之歌》(Pathar Panchali, 1955)

导演：萨蒂亚吉特·雷伊。

级别：1级。又一部现实主义杰作，讲述的是一个孟加拉家庭在普遍贫困、自然灾害频发的境况之中，挣扎着维持身心的存在和完整的故事。该片的摄影和剪辑简洁而优雅，就地取景。导演并没有花心思运用电影技巧来打动人，刚好相反，导演运用现存的场景、朴素的表演和精彩的故事来感染

表现诺曼底登陆的段落才是现实主义风格的。在此之前，还没有电影可以如此生动地运用电影技术表现战争：平视拍摄角度、手持摄影机创造出了纪录片的质感——摇摇欲坠的身体、流淌的鲜血、奋力挥出的手臂以及声嘶力竭的吼叫。尽管是一部现实主义风格的电影，但斯皮尔伯格还是运用了许多电影手法，特别是在剪辑方面，正如我在第四章所提及的，其创造出了混乱和恐惧的效果。但伴随着叙事的推进，故事开始变得柔和、感伤。这部电影的主题实际上非常古老：英雄主义。

8级、9级和10级

接下来几部电影是比较偏向形式主义风格的电影，再次申明，10级的电影并不意味着好过8级的电影，同样，级别的偏高与政治的保守并无必然联系。它仅仅是在风格上比较形式化而已。

《绿野仙踪》（*The Wizard of Oz*, 1939）

导演：维克多·弗莱明（Victor Fleming）。级别：9级。基本上，这部电影的风格可以一分为二：堪萨斯的现实主义以及奥兹国的形式主义，但奥兹国不过是一个梦而已。长久以来，好莱坞不遗余力地造梦，以便证明自己是形式主义的急先锋。

《蝙蝠侠》（*Batman*, 1989）

导演：蒂姆·波顿。级别：10级。人们常常拿超人和蝙蝠侠进行比较，比较的结果是蝙蝠侠的风格更为黑暗。《蝙蝠侠》是漫画改编电影中的黑色电影，整部电影里充斥着各种斗篷、面具以及奇思妙想的车辆。蝙蝠侠总是借助绳子从天而降，而小丑总是咯咯笑着，脸上涂满油彩地四处出没。

《黑客帝国》（*The Matrix*, 1999）

导演：沃卓斯基姐弟。级别：8级。《黑客帝国》和《绿野仙踪》很像，在这部电影中，也有两个世界：真实的世界和计算机世界。或者计算机世界就是真实世界？在这部电影中，最风格化的部分是人们很酷的动作。慢镜头的视觉效果好得不能再好了——无论是缓缓飘动的服装还是速度放慢了很多的子弹。

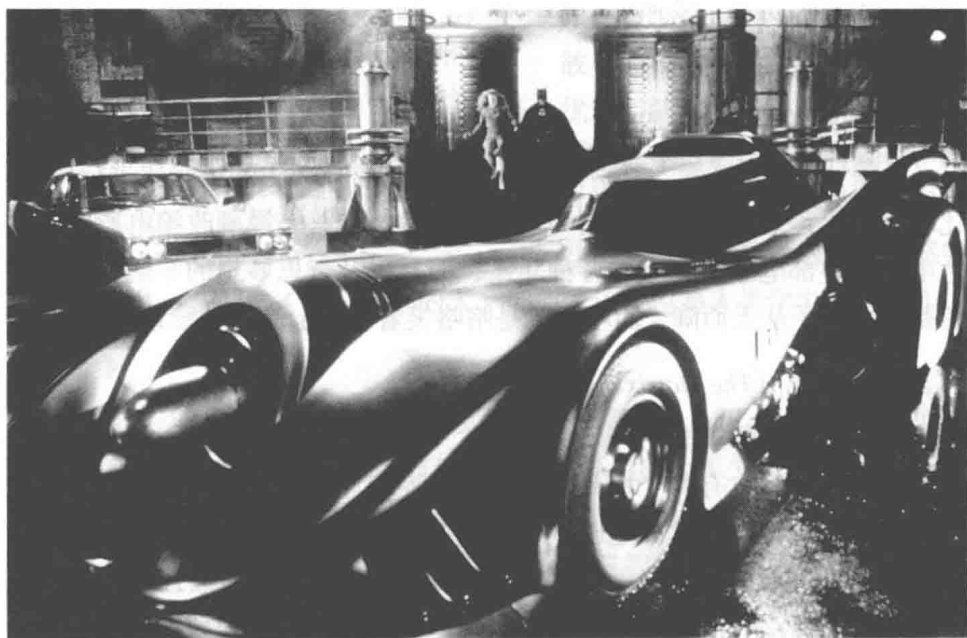
《爱上冰山的女人》（*L'iceberg*, 2006）

导演：多米尼克·亚伯（Dominique Abel）、菲奥纳·戈登（Fiona



5-6 《星球大战 5：帝国反击战》（*Star Wars: Episode V—The Empire Strikes Back*, 1980）

汉·索罗的挎枪和独来独往的个性使人想起西部片中的英雄。（卢卡斯电影公司供图）



5-7 《蝙蝠侠》（*Batman*, 1989）

影像有种复古的酷。形式主义影片的设计师拥有的乐趣真不少。（华纳兄弟电影公司供图）

Gordon) 以及布鲁诺·罗米 (Bruno Romy)。级别: 8 级。这部形式主义的电影让批评家分裂成两个阵营, 故事剧情让半数的批评家颇为迷惑, 以至于不得不重看这部电影。这部来自比利时的电影讲述了一个悲观消沉同时又有些喜剧成分的故事, 故事的女主人公看起来有点像奥莉夫 (“大力水手” 的妻子)。有一次, 她不小心把自己锁在冰库里, 却发现没有人关心她的失踪。后来, 她离开了自己的丈夫, 并爱上了一个船长, 最后, 她的旅程终止于北极, 在那里, 她嫁给了一个爱斯基摩人。电影的摄影风格和故事一样奇异——一个场景, 一个镜头, 中间没有任何剪辑。摄影机毫不移动地固定在某个位置拍摄远景镜头, 仿佛在观赏一出戏。很明显, 在人为布置的场景中, 红色和白色为主色调。在观看影片的过程中, 你可能有些疑惑: 这些元素到底意味着什么?

5.4 一种折中风格的兴起

按照我的排序, 4 级、5 级和 6 级是介于现实主义风格和形式主义风格之间的等级。好莱坞的电影公司也喜欢将其生产的产品定位在这些等级上, 因此, 绝大多数好莱坞产品的风格都在这个范围之内。中间等级的电影让人感到安全、容易理解, 商业化的成分也比较高。我们前面提到过的那些导演, 大多数时候都倾向于在这个等级范围内拍摄电影, 这些导演包括金·维多、史蒂文·斯皮尔伯格、雷德利·斯科特和奥利弗·斯通。事实上, 这些导演的大多数作品都处于这个等级范围之内。

古典好莱坞风格

经过几十年的演化, 中间派导演发展出一种持续且稳定的电影风格。通常, 我们把这种风格称为 “古典好莱坞风格” 或者 “古典风格”。古典风格能够给电影导演提供足够的空间来讲述故事、展现人物以及操控摄影机。古典好莱坞风格如此普及, 对电影制作而言, 缺少这种风格的后果不堪设想。早期的电影先驱大卫·格里菲斯是古典好莱坞风格之父。后来, 这种风格的影响力扩展至全球, 它对各国导演都产生了或多或少的影响。古典风格到底有多重要? 正如韵脚之于诗、旋律和变化之于爵士乐和古典音乐、透视法之于绘画。古典好莱坞风格有以下两个主要特征。

多样化的镜头选择

古典好莱坞风格建立在多样化的镜头选择的基础之上。这意味着在拍摄同样的对白或者动作时，导演常要求用不同的镜头来表现。这样的话即便有人弄糟了某些镜头，导演也无需重新拍摄。他可以从备选的镜头中选择景别和角度都合意的素材。正如我们在第一章中论及的，随着景别的变化，影像的感觉和意义也会随之发生变化。同理，角度和运动的变化也会产生类似的效应。这种多样化的镜头选择为表达释放出更充分的能量。

随后，这些原始的素材都会统统交给剪辑师，他可以在此基础上进行修剪，以便形成清晰和富有运动感的影像。回忆一下第四章讲解过的剪辑的基本语法——匹配剪辑、跳切、切入、主观视点的镜头组合、交叉剪辑以及其他种类繁多的删减镜头的技术。剪辑师会选择性地运用某些技术来创作出比摄影更加意味深长的效果。

不易察觉的技术

古典好莱坞风格的第二个特征便是所有的技术都是不易察觉的。在第四章，我站在剪辑的立场上讨论过这一问题。就拍摄和音效而言，古典好莱坞电影风格绝不可能剑走偏锋，这就是说，在古典好莱坞电影的音效里，你绝不可能在旧金山一辆快速行驶的车里听到灰熊的咆哮，而剪辑则是流畅简洁的，甚至是极为内敛的。一切都是可预期的，合情合理的。观众在观看古典好莱坞影片时，他们唯一需要注意的就是故事的展开，而不应也不会是远景镜头、中景镜头、特写镜头或者变焦摄影的交互关系。随着这种风格的形成和发展，20世纪30年代和40年代的导演、剪辑师与摄影师都骄傲地在叙事领域各自捍卫着这种风格。

好莱坞卓越的剪辑师威廉·雷诺兹（William Reynolds，于1997年逝世）在各种访问和教学中始终坚持认为剪辑电影的关键是不引起他人的注意。剪辑本身不应该成为一种值得炫耀的技术，作为剪辑师，你不能有意识地期望观众欣赏你的作品。非常让人高兴的是，雷诺兹的作品虽非有意，却引起了奥斯卡的注意，获得奥斯卡最佳剪辑奖的《音乐之声》（*The Sound of Music*, 1965）和《骗中骗》就是出自雷诺兹之手。

很多让人不易察觉的技术的形成都应归因于观众对好莱坞任何技术和风格都照单全收。好莱坞已经教会了观众电影的语法，这就像我们虽然每



5-8 《挑战星期天》（*Any Given Sunday*, 1999）

如果你要制造魔幻或者令人惊奇的效果，那么你可以用背光来拍摄雨点。（华纳兄弟电影公司供图）

天都在毫不费劲地下意识地说很多话，但我们并没有意识到是在依照某些规则使用名词、动词和组织句子——电影观众也是如此，他们并不能本能地知道电影技术的存在。与其说有很多令人不易察觉的技术，不如说电影让我们对技术视而不见。结果便是，我们只能看见电影，而非交叉剪辑、经典镜头组合、摇镜或者移动摄影。换句话说，由于我们不加鉴别地照单全收，电影技术才隐形于观众的视线之外。

古典好莱坞风格时至今日依然有生命力。即便奥利弗·斯通试图运用新技术来拍摄他的形式主义电影《挑战星期天》也不得不求助于古典好莱坞风格，以便让整个故事显得更清晰一些。担任四分卫的杰米·福克斯（*Jamie Foxx*）被红牌罚下场，这时镜头切到阿尔·帕西诺饰演的教练，他一脸失望的表情——这是非常典型的古典好莱坞风格。在观看影片的过程中，你完全感觉得出斯通和他的剪辑师斯图尔特·利维在和古典好莱坞风格闹脾气，他们试图找到新的方法来讲故事，但最后依然回归了行之有效的古典好莱坞风格。

5.5 古典好莱坞风格的五个践行者

以下我会谈到五个导演的作品，他们的作品差别非常大，但在风格上却有某种程度上的共性。他们并未意识到或者命名过自己的电影风格。如果你问他们用古典好莱坞风格拍片觉得怎么样，他们会把你从片场赶出去。

约翰·福特（1895—1973）

福特是一个成功且克制的感伤主义者。他拍摄的电影深得美国观众之心。他非常擅长拍摄西部片，比如《关山飞渡》、《黄巾骑兵队》（*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949）、《日落狂沙》（*The Searchers*, 1956）以及《双虎屠龙》（*The Man Who Shot Liberty Valence*, 1962）。在福特的作品中，电影并非一群好人幼稚地追打一群坏人，他的作品能触及美国精神的实质：家庭、个人主义、英雄主义以及国家的创建。

福特的取景通常都讲究对称和优雅。在福特的电影中，极少有背景失焦的画面。在绝大多数福特式场景中，光都打得很好，色彩又很温暖。在那些关于移民、侦察兵、部队军官、凶悍的执行官以及边境地区的强悍女人的故事中，常伴随着令人振奋的、准爱国主义的以及无拘无束的富于民间风味的音乐。

弗兰克·卡普拉（Frank Capra, 1897—1991）

卡普拉最擅长拍摄小人物电影，在卡普拉的电影中，这些小人物必须维护自己的权利，但结局都是小人物战胜了强大的、非民主的力量。批评家认为卡普拉的作品难脱幼稚的嫌疑，但美国人却不断到录像带租售店租借和观看卡普拉的作品。

卡普拉最受欢迎的作品，如《史密斯先生到华盛顿》（*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939）或者《约翰·多伊》（*Meet John Doe*, 1941）等影片中，屏幕画面都显得很拥挤，但却充满了力量。人们微笑、大笑、指指点点、要这要那，或者相互冲撞。活力也体现于剪辑中，卡普拉的作品呈现出一种轻快的节奏感。当人们独自一人时，他们看上去真的很孤独：《生活多美好》（*It's a Wonderful Life*, 1946）中，在暴风雪夜准备从桥上往下跳的乔治·贝利；《史密斯先生到华盛顿》中，在灯光迷离的林肯纪念堂苦思民主的杰斐逊·史密斯。但事情很快就会好转起来，人群很快就会回到画面中。小人物最终获得了胜利。

比利·怀尔德 (1906—2002)

1933年，比利·怀尔德从澳大利亚移居美国，他是黑色电影的创始人和首批践行者之一，关于黑色电影，我们在第二章中简要介绍过，这类电影采用的是宿命论的故事讲述模式，置身都市的男人梦魇缠身、备受折磨，最后注定被毁灭。

怀尔德最著名的两部黑色电影分别是《双重赔偿》(*Double Indemnity*, 1944)和《日落大道》。两部电影的主题都是女人诱惑了男人，最终导致了他们的堕落。怀尔德和其他黑色电影的导演创造出戏剧化的黑色打光技巧来讲述他们自然主义式的故事。怀尔德也拍摄了一些在任何时代都大受欢迎的喜剧电影，包括《战地军魂》(*Stalag 17*, 1953)和《热情似火》(*Some Like It Hot*, 1959)。

约翰·休斯顿 (John Huston, 1906—1987)

休斯顿是最具讽刺力度的美国电影导演。休斯顿的很多电影都与冒险



5-9 《约翰·多伊》(*Meet John Doe*, 1941)

他是一个日薄西山的棒球手，也是一个无家可归的流浪汉。一些有权势的人看中了他，并开始利用他。在这幅图中，他正处于事业的低潮期，人们看不起他，驱逐他。很少有电影如《约翰·多伊》那般击中你的内心。(弗兰克·卡普拉电影公司供图)

和探索的主题有关，但在休斯顿的电影中，探索者最终将发现他们的野心无法实现。比如，在他摄于1948年的《碧血金沙》（*Treasure of the Sierra Madre*）中，三个男人的心头只想着一件事：在墨西哥的山脉中找到黄金。最后，有两个人放弃了他们的贪欲，而亨弗莱·鲍嘉（Humphrey Bogart）饰演的第三个人却因为不想善罢甘休而被歹徒杀死。在《白鲸记》（*Moby Dick*, 1956）中，装有假肢的亚哈船长（格里高利·派克饰）在海洋中巡游，他想要找到攻击过他的白鲸。但结局很不幸，他因无法摆脱鲸镖绳的缠绕，溺水致死。

休斯顿钟爱异国情调的布景，并以超常的热情来拍摄它们，结果他抓住了非洲和卡菲烈斯坦（阿富汗旧称）自然风光的精髓，并用影像将其展现得异彩纷呈。休斯顿是一个不知疲倦的创造者，在拍摄绝望和死亡的主题时，尤其如此。在《碧血金沙》中，沙尘暴吹走了鲍嘉的金沙，这些非法获得的黄金最终还是“尘归尘，土归土”了。这是电影史上最给力的高潮之一。

阿尔弗雷德·希区柯克（1899—1980）

惊悚片这种类型电影的开创者实际上正是希区柯克。希区柯克的创作高峰在20世纪50年代后期和20世纪60年代，在这期间，他杰作频出：《后窗》（*Rear Window*, 1954）、《眩晕》（*Vertigo*, 1958）、《西北偏北》（*North by Northwest*, 1959）以及《精神病患者》，所有的影片都创造出了那种悬而未决的胁迫感。在希区柯克的电影中，人物大多毫无希望，也毫无头绪，他们不是面临错误的指控，就是正在遭受命运的考验。

希区柯克常能通过镜头的运用让观众受到拘谨和僵硬的折磨，正如影片中演员的表演给人带来的感受一样。有影评人指出，希区柯克式影像的特质来源于他独特的观点：人物并非自由、不受约束、自发无意识的。人物不过是按照操控者意志行动的木偶而已，而躲在幕后拉线的正是希区柯克。在希区柯克的作品中，常能看到非自然光源的布景，这些布景的颜色都过于饱和。比如，当他的角色驾驶汽车时，车内的灯光非常明亮，像一间人工日光浴场那么明亮。在《精神病患者》那场著名的浴室戏中，大多数场景的灯光都是明亮的单色光。在悬疑片导演里，希区柯克是少见的不把悬疑放置在黑暗中的导演。

尽管这五个导演风格迥异，但他们都是在好莱坞工业传统之下工作并



5-10 《碧血金沙》（*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948）

这个主镜头引领了随后的几个镜头，比如，画面中的三个人分别获得了一个特写镜头。这部电影拍摄于片厂的黄金时期，此时，主镜头在电影中的运用达到了登峰造极的地步。（华纳兄弟电影公司供图）

获得成功的。现在，他们的作品成了我们的精神财富。

5.6 新电影风格与形式主义

20 世纪 60 年代，两部久负盛名的电影对全球电影的拍摄产生了深远的影响。它们分别是费德里科·费里尼的《八部半》（*8 1/2*, 1963）以及斯坦利·库布里克的《2001 太空漫游》。在这些电影里，技术的运用开始变得肆无忌惮。在先前的影片中，技术运用是拘谨的和令人不易察觉的，与之相比，这两部电影显得截然不同——技术的展示简直成了拍摄电影的主要原因。意大利电影《八部半》讲述的是一个正在经历中年危机的导演无法让自己的第九部作品成功问世的故事。在片中，导演的过去像幽灵一

般缠绕着他，对噩梦般的过去，他既不能袖手旁观，也不能坦然面对，他只能在极富想象力并具有超现实主义风格的场景中来缓解各种压力。在《八部半》中，很难将真实和想象区分开来。再来看看《2001 太空漫游》讲述的是什么样的一个故事。到底该如何概括呢？一大块光滑的黑石出现在月球上，接下来，宇航员驾驶着宇宙飞船前往木星，然后，出现了一道迷幻的光，其中的一个宇航员出现了幻觉，觉得自己如同一个百岁老人般在一个坚硬的白色房间里吃早餐，再接下来，那块巨大黑石又出现了。纯粹的形式主义风格。

很多人为了美国的新电影进行过命名，但“新风格电影”无疑是最恰当的。在新风格的影响下，技术的展示变得理所当然。摄影师的摄影风格更加狂放，自我表达的意识更强，因而也更具有侵略性。剪辑师也开始大胆地操控时间和空间。出于复杂的文化原因，20 世纪 60 年代的观众已经对花哨的技术有了充足的心理准备，同时也愿意拥抱这种新风格。比如，当摄影师故意摇晃手持摄影机时，观众很快就能明白他的意图是让片中的角色显得迷失方向，但这种摄影方式在古典好莱坞时期是不可想象的。

当然，这也并不是说技术取得了和表演、叙事并驾齐驱的地位。事实上，正如我说过的，对今天的电影制作而言，古典风格仍然发挥着重要的作用。不过，新风格逐渐取得了观众的认可。如今，观众已经知道在观看电影的过程中，该如何来对待这种风格。比如，为了表现角色精神上的孤立状态，电影中就会出现用忧郁的声调反复吟唱的歌曲片段。保罗·托马斯·安德森（Paul Thomas Anderson）在他的《木兰花》（*Magnolia*, 1999）中，就是这么做的。这么做并不是现实主义的风格，当然，数以万计的青蛙落雨般从天而降，落到汽车上、街道上、屋顶上、游泳池中，遍布整个小镇，也不是现实主义的风格。但观众在看了这部电影后，可能会觉得自己看了一部非常重要的电影，尽管他们并未完全理解电影的内涵。这部电影的主旨很庞杂：生命、孤独、悔恨、救赎以及某种程度上令人恐惧的巧合。在观影过程中，观众不会质疑片中出现的配乐，也不会嘲笑蛙雨从天而降的不真实性。他们不会抱怨：“这是部多烂的电影啊！”相反，他们觉得这些怪异的镜头中包含着真理和意义。于是，他们会高兴地驱车回家（当然也有可能驱车去录像店买一张 DVD 收藏），在回家的路上，他们还会琢磨一下，在那些古怪的镜头中，究竟隐藏着什么样的真理。

5.7 四个形式主义导演

即便已时至今日，导演还是在或多或少地按照传统的方式讲故事。但随着新风格的确立，他们也有机会在场景设计、拍摄、剪辑和音效方面进行新实验。当然，技术从未真正进入过电影叙事的内核，但它也不再继续隐形了。

罗伯特·阿尔特曼（1925—2006）

与其说罗伯特·阿尔特曼是一个片厂导演，不如说他是一个独立电影人。阿尔特曼只是很偶然地，并且不情愿地和片厂搅在了一起。欧洲人认为阿尔特曼是作者导演，或者电影艺术家。他拍摄电影的理念与常人背道而驰，这不仅表现在题材上，同样也表现在叙事上。在《陆军野战医院》（*M*A*S*H*, 1970）中，阿尔特曼既没有大讲爱国主义的好话，也没有表现暴力。电影只是不停地展现鲜血，以及陆军野战医院的医生如何处理这些鲜血。外科医生无动于衷地工作，锯掉某人的腿，或者给伤者包扎，看起来，这些鲜血并没有影响他们。当然，这种表现方式是形式主义的。《细细的红线》（*The Thin Red Line*, 1998）也采用了形式主义的风格。电影表面上的嘲讽带有深层次的心理暗示，从另一种角度说明了战争即地狱。

如同《陆军野战医院》改变了战争电影一样，阿尔特曼的《花村》（*McCabe and Mrs. Miller*, 1971）也改变了西方人的形象。与往常那些着力表现粗糙的个人主义以及永久的复仇主题影片不同，《花村》的情节主要表现金玉其外败絮其中的资本主义制度。在《纳什维尔》（*Nashville*, 1975）和《人生交叉点》（*Short Cuts*, 1993）这两部电影中都讲述了好几个故事，故事与故事之间的关系时而平行，时而交叉，彼此之间的关系层层推进。在《纳什维尔》中，你常可以看到《木兰花》的影子。

弗朗西斯·福特·科波拉（1939—）

科波拉拍摄了好几部史诗电影，每部都不乏杰出的风格化段落。比如我在上一章结尾处曾提及的《教父》中著名的洗礼段落。这一段落中迈克尔的儿子受洗与迈克尔清理竞争对手的镜头和声音的交叉剪辑令人印象深刻。看电影的时候，我们先听到神父说：“迈克尔，你会弃绝魔鬼吗？”迈克尔回答道：“会。”同时，迈克尔的手下正在纽约的街道



5-11 《现代启示录》(Apocalypse Now, 1979)

在河的上游，丛林的深处，潜藏着另外一个世界。(西洋镜电影公司供图)

上射杀仇家大佬。在古典风格的影片中，决不允许存在这种声音和画面不对位的现象。

1979年，科波拉拍摄了一部非常重要的战争电影《现代启示录》，很多人都认为《现代启示录》是电影化的越战。从基调来看，这部电影是暧昧不清的，疯狂的，同时也是超现实的。从风格来看，《现代启示录》可能是最远离现实主义的电影作品。很多的镜头都在烟雾缭绕的地方拍成，并且时常伴随着摇滚乐。这其实是20世纪60年代的美国，科波拉将那时美国自我放纵和自相矛盾的时代特征搬到了亚洲东南部。

马丁·斯科塞斯(1942—)

斯科塞斯坚持拍摄有趣和独创性的剧情片。和阿尔特曼、科波拉一样，斯科塞斯也是一个具有独立电影精神的导演，一个体制内的叛徒，好莱坞制片体系让他很不舒服。基本上，他的电影都和男人有关，各种各样的男人——出租车司机、拳击手、黑帮分子、救护车司机，这些男人都受到自我的困扰，并具有自毁的倾向。在表现这些主题时，斯科塞斯常运用自信的、让人震撼的视觉效果。他在布景方面精益求精，但在光源的运用上则喜欢使用自然光。和科波拉一样，他也钟情于声画不对位的剪辑手法。将斯科塞斯的两部电影《出租车司机》和《穿梭阴阳界》(Bringing Out the Dead, 1999，这部电影的主角是一个救护车司机)进行比较，会非常具有启发意义。两部电影主角的灵魂都备受折磨，他们日常生活中遭遇的邪恶、腐败以及死亡让他们濒临崩溃的边缘。但是后者风格化的意味更为浓烈。斯科塞斯总是可以百尺竿头更进一步。色彩和打光、变幻不定的城市背景、意想不到的拍摄角度——仅仅是这些具有独创性的技术就令这部电影非常

值得观看。

伍迪·艾伦（1935—）

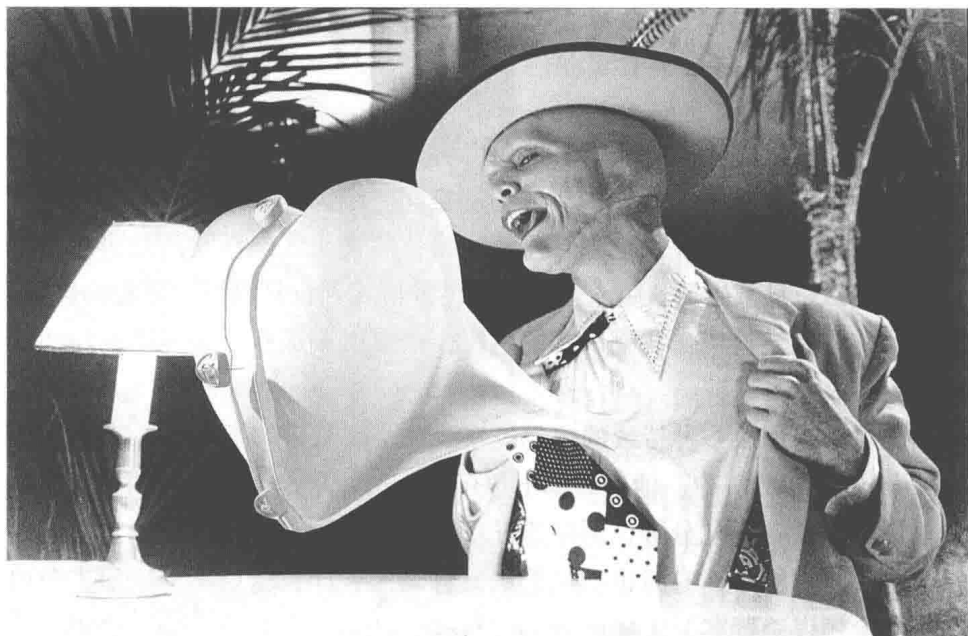
在这些当代导演中，艾伦可能是电影感和风格化最弱的导演，但比较幸运的是，这个时代给了他所欲为的空间。绝大多数艾伦的电影均由平铺直叙的故事组成，并且他刻意避免风格化的镜头。他喜欢的故事主题包括城市生活、日常生活、坠入爱河、通过爱情找到自我以及对死亡的恐惧。他将这些主题转换成自我嘲讽式的电影，借以讽刺那些画地为牢的纽约犹太人。

艾伦尚未形成一种持续的视觉风格。在《罪与错》（*Crimes and Misdemeanors*, 1989）中，他一点都不想运用剪辑技术。他拍一段两人或多人的对话动辄就花十几分钟，而中途几乎一刀不剪。在拍摄过程中，摄影机在人物间来回漂移，有时也会从起居室移动到餐厅，然后再移动回来。但在《曼哈顿谋杀疑案》（*Manhattan Murder Mystery*, 1993）中，摄影机晃



5-12 《罪与错》（*Crimes and Misdemeanors*, 1989）

这部拍摄于1989年的电影被认为是伍迪·艾伦最棒的作品。（二十世纪福克斯供图）



5-13 《变相怪杰》（*The Mask*, 1994）

扑通，扑通。心脏跳动的声响是爱的变形——多亏了电影特效的应运而生。（Dark Horse Cinema / 新线电影公司供图）

动得厉害，电影的剪辑也运用得很多。

有几部艾伦的电影呈现出令人愉悦的风格化。《西力传》（*Zelig*, 1983）讲述了一个荒谬的故事，一个适应能力极强的男人，能够根据周围环境改变自己，变成自己与之交往的任何人。这部电影感觉像是一部纪录片。《开罗紫玫瑰》（*The Purple Rose of Cairo*, 1985）讲述的是一个穷困压抑的女人，极其热爱电影，以至于期望电影中的人物走出银幕进入到她的真实生活。

5.8 真实之美

真就是美，美就是真，英国诗人约翰·济慈（John Keats）如是说。现实主义并不能像大家以为的那样垄断真实。总有达到真实的其他途径。形式主义只是以另一种方式抵达真实。在现实主义题材的电影中，真实的表现方式诸如此类：电影中的生活与真实的生活并无二致，真实漂浮在影像的表面，观众一看便知。相反，形式主义风格电影表现真实的方式则有所

不同：在这些电影中，真实是抽象的，它们的魔幻性和丑陋感都超越日常生活的经验，并通过非常规的摄影、剪辑和音效而得以诗化。一些特定的真实也许只有通过这种方式才能得以呈现。所以去挖掘出它们吧。

什么才是真实呢？这是我永远无法回答出的问题。但为了能够进一步接近真实的边缘，请容许我在本书的第二部分中继续喋喋不休地讨论这个问题。

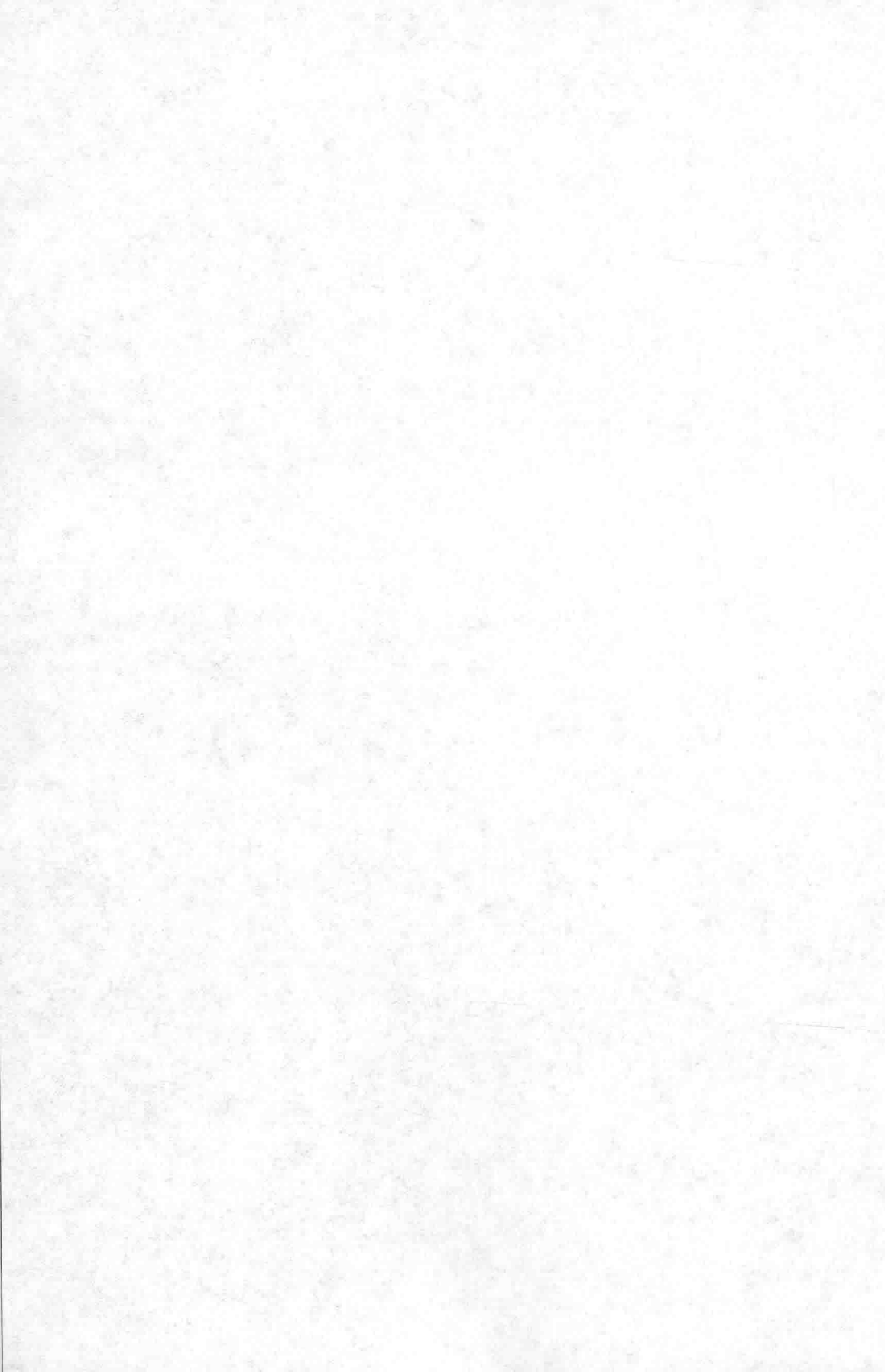
➞ 小练习：去影碟出租店租一部本章中提到过的现实主义风格的电影。在观影过程中思考：究竟何种真实漂浮在电影的表面，并等待你的发现？同时也请租一部本章提到过的形式主义风格的电影，在观看过程中思考：电影的诗化效果、不确定性、过度阐释是通过何种方式阐释出真实的？

第二部分 故事

Story



那么，让我们转移到故事的部分。这是人类最久远的发明，从某种程度上来讲也是最复杂的发明。就像在本书的第一部分里一样，我希望强化你的视听感受力，也希望能够为你呈现一些与故事，尤其是电影故事有关的新视角。



Chapter 6

剧 情

DRAMA



观众去电影院，是希望能获得被牢牢吸引住的观影快感，这是一件让人疑惑不解的事情。他们想获得某种被征服感，可这究竟是因为什么？在观影的过程中，为什么观众希望体验紧张、恐惧或者某种不确定的感觉？在现实生活中，如果我出其不意地问你：“你想被吓一跳吗？”你肯定会以为我是神经病。但如果我补充道：“你一定要看那部电影，它真的非常恐怖。”你可能愿意花一两分钟听我说说电影的内容。

在现实生活中，我们不想遭遇突如其来的恐惧，但在电影院呢，我们可以心安理得地享受高潮迭起的恐怖剧情。在观看《女巫布莱尔》（*The Blair Witch Project*, 1999）时，我们怀有两种截然不同的心态。在观看的过程中，我们受到了恐怖剧情的惊吓，这毫无疑问；可是呢，我们也知道，这只不过是一部电影。就我个人感受而言，《女巫布莱尔》并不太吓人，原因可能和我太熟悉电影制作的流程有关。即便如此，在离开电影院的时候，我也不会因为这部电影没有吓到我而感到欣慰。实际上，我还蛮失望的。我来看《女巫布莱尔》，倒真是希望被它吓一跳的。

问题是，电影如何作用于观众？简言之，与另外两种故事叙述的艺术形式——小说和舞台剧——相比，电影的功用并无实质的不同。这三种艺术形式共享了很多相同的叙事技巧。小说有很大的延展空间，它可以大量

运用细节描写、解释说明、历史回顾以及人物分析的技巧。这些技巧，我们或喜欢，或厌烦，由个人喜好决定。舞台剧则是“现场直播”：观众还来不及反应，舞台剧演员就已经出现在舞台上了。我们可能欣然接受这种戏剧风格，也可能完全不买账，这也取决于个人的好恶。而电影，既不能像小说那般运用大量文字，也不具备舞台剧的“现场感”，但电影仍然可以吸引我们，因为电影能给人提供视觉的快感。要把这个问题说清楚，需要很长的篇幅，而本章的内容，就是对这个问题的详细解答。

6.1 类型

简略来讲，电影有三种主要的类型：情节剧、喜剧和悲剧。

情节剧

情节剧都有一个刻意制造的故事，在这种故事中，主角被置于一种困境之下，但最后他们都获得了救援，或者通过自己的努力摆脱了困境，因而有一个不错的结局。《空军一号》（*Air Force One*, 1997）就是典型的情节剧，《双重危机》（*Double Jeopardy*, 1999）、《加勒比海盗2》（*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, 2006）以及《海神号》（*Poseidon*, 2006）也属于这一范畴。在观看影片的过程中，观众可以感受到编剧的用意，他有意制造事件，并在恰当的时间安插各种人物，以便调动起观众的情绪。导演也精于此道，他知道运用各种技巧——表演、灯光、摄影角度、运动、剪辑等——来强化主角的压力，进而影响观众。尽管情节剧的剧情发展可预见度很高，但你仍然可以乐此不疲地反复消费这种类型的电影。在观看之前，你就知道，无论过程经历多少波折，故事的最终结局一定会非常光明。你会如此笃信，是因为哈里森·福特或约翰尼·德普是主演，而他们一定会获胜。没有办法，电影只不过是娱乐，是商业，你很难严肃地对待它。当电影批评家把一部电影贴上“情节剧”的标签时，这表明他们对这部电影没有什么好感。

也许我过于严格了。惊悚片，作为情节剧的一种次类型，在延展性和表现力方面均具有很大的发挥空间，因而其中极有可能出现好的电影。近几年，评价颇高的两部电影都属于惊悚类型。这两部电影均拥有大师级的剧本、导演和剪辑，它们分别是史蒂文·斯皮尔伯格的《慕尼黑》和马丁·斯

科塞斯的《无间道风云》。前者荣获了数项金球奖并获得奥斯卡提名，而后者则实实在在地斩获了4项奥斯卡大奖。《慕尼黑》一片让我们看到了卓越的人物塑造和异于惊悚片常态的道德上的暧昧不明。在该片中，善恶分明的模式被彻底打破了。就这一点而言，《慕尼黑》应该是斯皮尔伯格最成功的作品。

《无间道风云》最值得称道的是演员的表演（但很多批评家并不这么认为）以及杰出的剪辑。作为斯科塞斯的御用剪辑师，休恩梅克由于在《无间道风云》里的杰出表现，荣获奥斯卡最佳剪辑奖。休恩梅克的剪辑为电影增色不少，但如果我进一步询问你对剪辑的感受时，你也许会发觉很难说出个所以然来。（如果你有兴趣的话，可以回顾第四章，在那里，我对休恩梅克在《无间道风云》里的剪辑技术进行了简短的探讨。）

喜 剧

严格来说，绝大多数喜剧都是情节剧，但是它与《致命诱惑》（*Fatal Attraction*, 1987）这种我需要单独讨论的类型的观感完全不同。喜剧通常有三种类型：浪漫爱情喜剧、讽刺喜剧以及荒诞喜剧。

浪漫爱情喜剧

浪漫爱情喜剧包含很多令人发笑的元素。在情节设计上，两个人通常都需要历经各种磨难，才能“有情人终成眷属”；或者先前相爱的人相负于对方，经过一系列的事件后，二人都原谅了对方，并找回从前相爱的感觉。“二人从此幸福地生活下去，直到永远”——故事总是以童话般的结尾收场。一般而言，浪漫爱情喜剧都难逃这样的规律——男孩想追求女孩，男孩失去了女孩的芳心，男孩重新赢得了女孩。围绕这一规律，我们列举以下4部浪漫爱情喜剧。

► 《雨中曲》[*Singin' in the Rain*, 1952, 斯坦利·多南 (Stanley Donen) 与金·凯利 (Gene Kelly) 导演]：有的人认为这是迄今为止拍得最好的浪漫爱情喜剧，也有人认为这是迄今为止拍得最好的歌舞片。该片由黛比·雷诺斯 (Debbie Reynolds) 和金·凯利领衔主演，二人的爱情故事以20世纪20年代的好莱坞片厂为背景，那一时期，好莱坞正在经历从无声电影向有声电影过渡的阶段。在片中，金·凯利扮演的电影明星不得不学得更为谦逊，并且选择黛比而不是简·哈



6-1 《雨中曲》(*Singin' in the Rain*, 1952)

大多数观众不会或者根本就不愿意记得，在这一幕之前金刚去过黛比的家，但黛比根本就没让他进屋。(勒夫/米高梅供图)

根(Jean Hagen)饰演的那位自私的野心勃勃的无声片时代女星——她在无声片向有声片转换的过程中遇到了困难，因为她的声音听起来愚蠢且可笑。黛比担任简的幕后配音，她在一部接一部的影片中为简配音，却没有得到应有的回报。然而推动电影情节发展的是“友善”，简一点都不友善，而金原本是一个友善的人，但在唯利是图的好莱坞，他渐渐失去了自己的本性。黛比从头至尾都没有改变自己友善的本性，无论是否身处好莱坞。该片拍摄于好莱坞的这样一个时期：友善的价值压倒性地超过一切。至少电影是这样表现的。在片中，你可以看到金想方设法地赢得黛比的垂青。

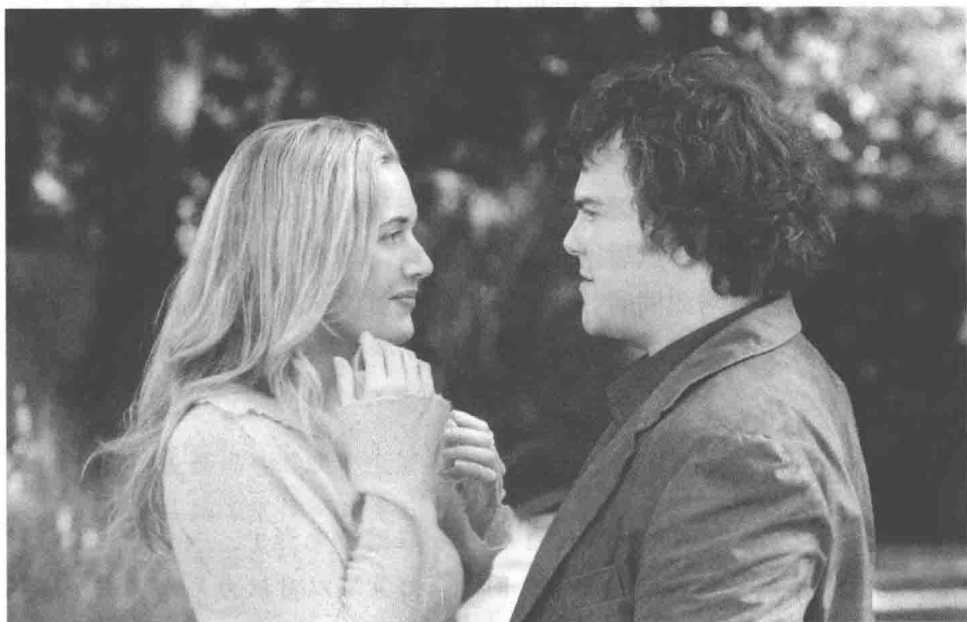
► 《情话童真》[*Ever After*, 1998, 安迪·坦纳特(Andy Tennant)导演]：这个童话故事触及了社会阶层问题，因而显得有真实性。辛迪(德鲁·巴里摩尔饰)出身于普通的劳工阶层，事实上，她的家庭处于社会底层。她和家人的指甲缝都是黑黑的。然而，王子[多格雷·斯科特(Dougray Scott)饰]却根本就看不起芸芸众生。

影片故事走的是童话的路线，剪过指甲、盛装出席舞会的辛迪和王子相遇并坠入爱河。后来，辛迪不得不离开，这一次并不是因为她的马车会现形为南瓜——整部影片都没有出现过魔法——而是因为辛迪觉得自己不够好，完全配不上王子。但王子始终无法忘记辛迪，因而在全国范围内展开了大搜寻，结果他找到了辛迪，并说服了王室，成功迎娶了辛迪，从此二人幸福地生活在一起，直到永远。

► 《婚礼专家》[*The Wedding Planner*, 2001, 亚当·山克曼(Adam Shankman)导演]：珍妮弗·洛佩兹(Jennifer Lopez)是一个匆匆忙忙的婚礼策划专家，由于她总是很忙碌，所以一直没有时间来谈恋爱。她和马修·麦康纳(Matthew McConaughey)发生了一段浪漫但没有身体接触的一夜情，这段关系几乎终结于珍妮弗莽撞的决定——她想

出嫁，新郎也不错，但和珍妮弗不太登对。在婚礼之前的最后一分钟，珍妮弗退缩了。这是一部“上错花轿嫁错郎”式的电影，在这样的电影中，新人通常会走入举行婚礼仪式的殿堂，接着，婚礼主持人会这样说道：“如果有任何人对这对新人的结合有异议……要么现在提出来，要么永远保持沉默。”就在这个当口，总有一个人会蹦起来，然后高声喊道：“我反对！这对新人根本就不应该结合。”事实上，在《婚礼专家》这部电影中，跳出来反对的人是珍妮弗的父亲，因为他知道自己的女儿爱上了马修·麦康纳。接下来的情节，我不说你也应该知道了。

► 《恋爱假期》[*The Holiday*, 2006, 南希·迈耶斯(Nancy Meyers)导演]: 这个故事讲述的是两个三十来岁的女人，她们决定交换住所，其中的一个女人(卡梅隆·迪亚兹饰)住在南加州，而另外一个女人[凯特·温斯莱特(Kate Winslet)饰]住在英格兰。她们都经历了男朋友的背叛，因而决定交换住所——卡梅隆去英格兰，而温斯莱特到南加州。接下来发生了什么？在新的生活环境中，她们各自找到了真爱。卡梅隆的真命天子是裘德·洛(Jude Law)，而温斯莱特



6-2 《恋爱假期》(*The Holiday*, 2006)

凯特·温斯莱特和杰克·布莱克快要来电了。(哥伦比亚电影公司供图)

则坠入了杰克·布莱克的情网。

浪漫邂逅

影评人罗杰·伊伯特（Roger Ebert，当然也有可能是其他人）率先使用了“浪漫邂逅”这个词，来描述浪漫爱情喜剧中爱侣们的相遇。这些爱侣大都以意想不到的、稀奇古怪的或情节曲折的方式邂逅，比如：

► 《西雅图夜未眠》（*Sleepless in Seattle*, 1993）：梅格·瑞恩已经和他人订婚，在驾车途中，她无意听到了汤姆·汉克斯打热线到电台谈话节目时说的话，在谈话中，汉克斯大赞亡妻的优点。汤姆的至情至性深深打动了梅格，以至于梅格产生了见汤姆的欲望。经过长途的跋涉和追踪，梅格到了千里之外的西雅图。接下来发生了什么，不说你也知道。

► 《漂亮女人》（*Pretty Woman*, 1990）：富有的商人[理查·基尔（Richard Gere）饰]雇佣了一个漂亮的妓女[朱莉亚·罗伯茨（Julia Roberts）饰]，以便出席晚宴的时候有人陪伴。接下来发生了什么，不说你也知道。

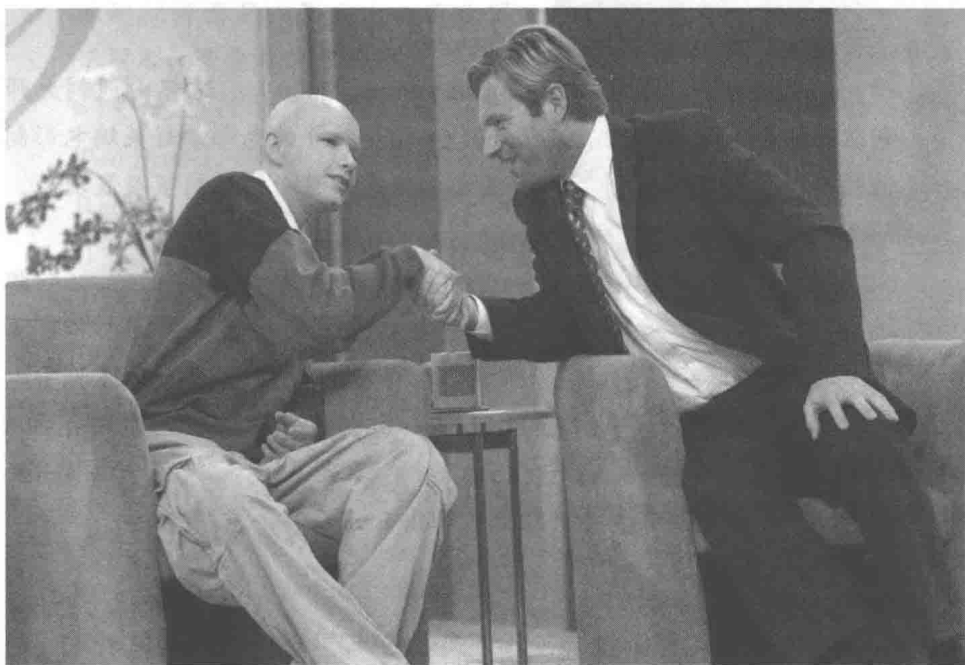
► 《绿卡》（*Green Card*, 1990）：为了保住纽约市政府提供的廉租房，安迪·麦克道威尔（Andie MacDowell）需要一个丈夫。杰拉尔·德帕迪约（Gerard Depardieu）是一个想留在美国的法国人，他同样需要一个妻子，以免被遣送回国。接下来发生了什么，不说你也知道。

在《恋爱假期》中，伊莱·瓦拉赫（Eli Wallach）饰演的一个退休的剧作家向凯特·温斯莱特解释了何为浪漫邂逅：“比如，一个男人和一个女人都需要买睡衣裤，然后同时出现在商场的睡衣部。男人对售货员说，我需要一条内裤，与此同时，女人也对售货员说，我需要一件内衣。他们心有灵犀地对视了一下，这就叫浪漫邂逅。”

讽刺喜剧

讽刺喜剧负责取笑他人、贬损和揭露：

► 《大玩家》（*The Player*, 1992）：在这部电影中，一个好莱坞电影制片人遭到某位编剧的勒索。同时，好莱坞以对权力无比饥渴和目空一切的傲慢形象出现。布鲁斯·威利斯（Bruce Willis）用很多骇人听闻的闹剧将一切做了个了结。（该片由罗伯特·阿尔特曼导演）



6-3 《感谢你抽烟》（*Thank You for Smoking*, 2005）

一个帮助推销有害商品的人设法在晚上能够安然入眠。（Room 9 Entertainment 供图）

► 《吹牛顾客》（*Bulworth*, 1998）：一个参议员候选人〔沃伦·比蒂（Warren Beatty）饰〕向公众道出（事实上是通过说唱的方式）了美国政局乱象——从公司募捐到政客如何对待非洲裔美国人。（该片由比蒂导演。）

► 《感谢你抽烟》（*Thank You for Smoking*, 2005）：一个烟草公司的说客〔艾伦·艾克哈特（Aaron Eckhart）饰〕扭曲真相，仅向顾客展现吸烟的好处。天哪，他干得真不赖。〔该片由贾森·雷特曼（Jason Reitman）导演。〕请看下面这段对话：

小孩：我妈妈告诉我，吸烟有害健康。

尼克·莱纳（艾伦·艾克哈特饰演的那个烟草公司代言人）：哦，你妈妈是一个医生吗？

小孩：不是。

莱纳：是这方面的科研人员吗？

小孩：不是。

莱纳：那么，她也算不上一个可信的专家，是吧？

► 《供您决定》（*For Your Consideration*, 2006）：这部由讽刺大师克里斯托弗·格斯特（Christopher Guest）执导的电影拿好莱坞电影制作开涮，它的主题关乎奉承和谎言。当真相逐渐抽丝剥茧般显现后，每个人都被碾碎了。

► 《惊奇之旅》（*Wild Hogs*, 2007）：这部电影讲述的是四个胆怯的男人在遭遇现实生活中的种种挫折后，开始了探寻自由和冒险的旅行。这部电影不仅挖苦了周末骑手也讽刺了狂热的摩托骑士。

[威廉姆·H·梅西（William H. Macy）、约翰·特拉沃尔塔（John Travolta）、蒂姆·艾伦（Tim Allen）以及马丁·劳伦斯（Martin Lawrence）主演，沃尔特·拜克（Walt Becker）导演。]

荒诞喜剧

荒诞喜剧非常夸张，又很无厘头：

► 《鸭羹》[*Duck Soup*, 1933, 莱奥·麦卡雷（Leo McCarey）导演]：该片由马克思兄弟（The Marx Brothers）主演，事实上，该片主要讽刺了战争，格劳乔·马克思（Groucho Marx）扮演的鲁弗斯·法亚弗利是摇摇欲坠的弗里多尼亚总统，他向蒂斯代尔举债来维持国家的运作，与此同时，来自西尔瓦尼亚的间谍正在蠢蠢欲动。在这部影片中，人人都处在荒谬的闹剧之中。

► 《一条叫旺达的鱼》[*A Fish Called Wanda*, 1988, 查尔斯·克里奇顿（Charles Crichton）导演]：在这部影片中，我只列举一个场景。凯文·克莱恩（Kevin Kline）想知道抢来的钻石藏在什么地方，于是他把知道真相的迈克尔·帕林（Michael Palin）捆绑起来，但帕林不愿意告诉克莱恩。作为惩罚，克莱恩当着帕林的面大吃特吃法国油炸食物。帕林仍然不说。水族箱近在咫尺，克莱恩当着帕林的面，开始一条接着一条的吞噬水族箱里的金鱼。电影就是这么拍的。

► 《子弹横飞百老汇》（*Bullets Over Broadway*, 1994, 伍迪·艾伦导演）：穷困的剧作家约翰·库萨克（John Cusack）得到富有的黑帮大佬资助，条件是让他神经兮兮的女友珍妮弗·蒂莉（Jennifer Tilly）出演该剧。保镖查兹·帕尔明特瑞（Chazz Palminteri）在排练的间隙提出了对剧

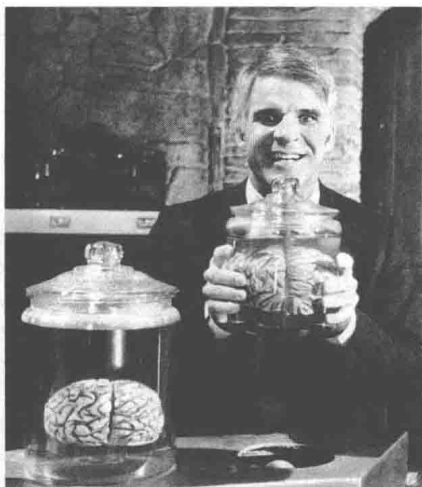
本的批评意见，最后他自己改写了剧本并亲自导演了该片。

► 《换脑怪杰》[*The Man with Two Brains*, 1983, 卡尔·雷纳(Carl Reiner)导演]: 这只是史蒂夫·马丁(Steve Martin)出演的众多疯狂喜剧中的一部，其余作品还包括《大笨蛋》(*The Jerk*, 1979)和《包芬格计划》(*Bowfinger*, 1999)等等。影片其中的一个场景是：作为脑外科医生的马丁爱上了一颗会说话的大脑。

► 《波拉特》[*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, 2006, 拉里·查尔斯(Larry Charles)导演]: 哈萨克斯坦电视台的大人物波拉特前往美国拍摄一部关于美国的纪录片。或许有一天这部电影会被看做有用的纪录片，但是鬼才晓得。该片的幽默来自波拉特在社交方面的迟钝，比如下面这段：

波拉特：买哪种车有助于泡妞？

汽车推销员：雪佛兰或者悍马。



6-4 《换脑怪杰》(*The Man with Two Brains*, 1983)

史蒂夫·马丁戏仿了疯狂的科学家。他并不想统治世界，他只是想拧开别人的脑瓜盖，让他们可以换脑。(华纳兄弟电影公司供图)

悲 剧

悲剧是电影中的一大类别，这类电影通常都不会有快乐的结局。在很多悲剧电影中，主角会死掉，但也不尽然如此。要以使观众意识到悲剧的方式收场，主角不一定非要死掉。事实上，电影工业不太喜欢制作悲剧电影，因为他们认为公众不喜欢看悲剧。这无疑是真知灼见。热衷于悲剧的通常是好莱坞体系之外的独立电影人或外国电影人。他们试图通过悲剧的戏剧性和复杂性来打动观众。

让电影悲惨收场的动机通常是表明某种态度或者展现某种观点。主角的死亡或者悲惨命运可以强调某些事件、展现人性或者社会的真相，这就

是我所谓的主题。在情节剧中，这一优点被大大抵消，因为当英雄闪亮登场，观众就会忘记故事的主旨所在。

古典悲剧

在古典悲剧中，英雄通常具有以下特质：（1）出身名门；（2）拥有导致其最终灭亡的致命缺陷；（3）在故事中追逐崇高的道德。当英雄堕落时，他身边的人——他的家庭，甚至有可能是整个国家都跟随他一起堕落。古希腊剧作家索福克勒斯的《俄狄浦斯王》就是按照这样的思路展开的。同样，莎士比亚的四大悲剧《哈姆雷特》、《李尔王》、《麦克白》以及《奥赛罗》也是这样进行叙事的。电影不太喜欢按照这样的套路来拍摄，同时，欧美的剧作家或者小说家也不喜欢这样来编织故事。事实上，古典悲剧持续衰落了几个世纪。大多数古典悲剧电影改编自希腊或者伊丽莎白剧场时代的作品，比如奥逊·威尔斯的《麦克白》（*Macbeth*, 1948）、欧格斯·加韦拉斯（Yorgos Javellas）的《安提戈涅》（*Antigone*, 1961）以及肯尼思·布拉纳（Kenneth Branagh）的《哈姆雷特》（*Hamlet*, 1996）。

有两部当代题材的电影采用了古典悲剧模式，分别是西德尼·吕美特拍摄的《城市王子》（*Prince of the City*, 1981）以及山姆·雷米（Sam Raimi）的《绝地计划》（*Simple Plan*, 1998）。在《城市王子》中，特里特·威廉斯（Treat Williams）演的警察一直在努力克制自己，不要告发队友的贪腐行为。但最后负疚感占了上风，他向调查组和盘托出。结果，威廉斯的告密打击了全体队友，其中有一个队友甚至自杀谢罪。在《绝地计划》中，比尔·帕克斯顿（Bill Paxton）和他的几个朋友发现了一架飞机坠落在一个与世隔绝、白雪覆盖的森林中，飞机上有很多钱。他们决定私吞这笔钱。但帕克斯顿逐渐变得贪婪，并开始疏远朋友们，结果之前达成的协议最后未能实现。

这两部电影因其独特的极度痛苦的氛围而非常值得看。在观影过程中，你明显感觉得到主角正不可避免地走向毁灭。与情节剧不同的地方在于，情节剧中的主角总是不停地落入麻烦之中，而悲剧中的主角则从开始就注定要走向厄运。他们希望把事情做好，但就是不可能。虽然你早就猜到故事的结局，但你还是忍不住要一路看下去。吸引你看下去的原因包括得到道德上的教训，或者获得精神上的宣泄——通过观影的方式，让观众的怜悯和恐惧之情得以释放。



6-5 《绝地计划》(Simple Plan, 1998)

这是一部非好莱坞制作的独立电影。该片摄制完成，派拉蒙购买了这部电影的发行权，但并没有从中获利。这是此类边缘、悲剧性质的电影通常的命运。(BBC / 共同电影公司 / 派拉蒙电影公司供图)

在营造抑郁的气氛时，顶级的悲剧更倾向于使用视觉与听觉元素，而不是对白元素。几乎没有电影比《公民凯恩》更视觉化了，在那部电影中，所有的事物都围绕无知和隔绝呈现出来：白雪皑皑的小屋中，一个水晶球镇纸；一个小孩的雪橇；一缕缕炊烟从巨大的烟囱里寥寥升起；一个“禁止入内”的标示牌。

《唐人街》[Chinatown, 1974, 罗曼·波兰斯基(Roman Polanski)导演]的结尾让人难忘，很多人认为这是迄今为止最好的黑色电影。这是一部真正的悲剧，仅从视觉的传达便可感知这一点。警探杰克·尼科尔森并没有死，但在片尾的时候，在洛杉矶唐人街黑黢黢的街道上却发生了糟透了的事。在故事中，唐人街出现了好几次，它代表了我们既无能为力也无法预知的事物。还有一些电影以克制的视觉画面结束。在《教父》的片尾，迈克尔的妻子凯伊希望丈夫诚实地告诉自己，是不是他派人杀害了妹妹的丈夫。迈克尔会把真相和盘托出吗？在最后一个镜头中，我们看到当着凯伊的面，门慢慢地关上了。就这样，影片结束了。那是世界电影史上最伟大的结尾

之一——一扇关上的门，没有任何人死掉，毫无戏剧性可言，但整体氛围却相当富于悲剧感。

➡ 小练习：几乎所有的悲剧电影都有所指涉，其中的一些是为了挑战我们的智力。因此，你可以观看以下几部电影，来自我挑战一下：

▶ 《龙城风云》(*Ox-Bow Incident*, 1943)：一部罕见的西部悲剧电影，讲述的是三个年轻人自发组织起来寻找偷牛贼，并将其处以死刑的故事。[威廉·A·韦尔曼(William A. Wellman)导演。]

▶ 《枪疯》(*Gun Crazy*, 1950)：她喜欢枪，他也喜欢。他们亡命天涯。[约瑟夫·H·刘易斯(Joseph H. Lewis)导演。]

▶ 《影子军团》(*Army of Shadows*, 1969)：二战期间，法国的抵抗军对于他们最终将要灭亡的命运了然于胸——纳粹终将会抓住他们。于是，为了寻找到存在的意义，他们开始心照不宣地怠工和实施破坏，非常法国化的一部电影。[这部电影2006年重映，并被评选为当年最佳电影，让-皮埃尔·梅尔维尔(Jean-Pierre Melville)导演。]



6-6 《战争之王》(*Lord of War*, 2005)

这部电影的主角以出售致命的武器为生，他晚上也睡得很香。(Manufacturing Company 供图)

▶ 《纯真年代》(*The Age of Innocence*, 1993)：19世纪，纷繁复杂的尘世中上流社会的年轻男人和女人们。(马丁·斯科塞斯导演)

▶ 《玛德琳姐妹》(*The Magdalene Sisters*, 2002)：“堕落”的女人由于被强奸，而犯有不可饶恕的罪，受到男孩诱惑的女人也被打上罪人的标记。她们受到的惩罚是在一间由冷酷修女执掌的爱尔兰修道院的洗衣房接受终身监禁。[彼得·穆兰(Peter Mullan)导演。]

▶ 《战争之王》：这是一部政治的悲剧，同时也是一个自我欺骗的悲剧。伊桑·霍克饰演的国际

刑警正在追捕尼古拉斯·凯奇饰演的军火商。凯奇让霍克知道，美国正在出售各种武器给发展中国家，与凯奇相比，这才是导致更多死亡的症结所在。凯奇虽然能把道理讲得头头是道，但并未真正意识到问题的所在。而霍克则看出了整个事件的玄机，开始幻灭，也动了悲悯之心。[安德鲁·尼科尔（Andrew Niccol）导演。]

6.2 冲 突

所有的故事都必须建立在各种冲突——悬疑、紧张或者打破平衡——的基础之上。比如，有一个山顶洞人回到家，然后告诉自己的同伴，他不小心闯进了老虎的地盘，他的同伴很想知道他究竟是怎么活着回来的，这就意味着这个山顶洞人需要给他的同伴们讲一个故事。如果这个山顶洞人没有讲故事的经验，他也许会这么讲：“哦，我只是躲藏在—块岩石之后。”但如果这个山顶洞人拥—点讲故事的技巧，并具—点点勇气，他可能会这么说：“你知道，问题在于，岩石离我还—段距离。你—现在明白我的处境了吧，当时的我不知是该继续前进呢，还是应该退回去。这时，我突然想起在上周参加过—个神圣的仪式中我拥有了一根被狩猎神赐福过的棍子，于是我鼓起勇气朝岩石跑去。”这样，这个山顶洞人就创造了—个观众，当然，更为重要的是，他创造了—个冲突。那根神圣的棍子真的保佑了他吗？

我们将讨论三种意义上的冲突：情节冲突、角色冲突以及主题冲突。这些冲突根植于每个故事、每部电影、每本小说、每出戏剧中。

情节的冲突

从最基本的层面来看，所有的故事都有情节冲突。事实上，没有情节的冲突就没有真正的故事。聪明的剧作者知道如何通过叙事来构建故事的冲突。在《泰坦尼克号》中，身兼导演和编剧的卡梅隆制造了—个关于生与死的精巧的情节：来自上流社会的露丝和来自平民社会的杰克最后是走到了一—起，还是双双溺死于冰冷的大西洋海水中？我们都知道，泰坦尼克号最终沉没了，但我们希望杰克（莱昂纳多·迪卡普里奥饰）和露丝（凯特·温斯莱特饰）能幸存并有情人终成眷属。

《全民公敌》（*Enemy of the State*, 1998）是托尼·斯科特（Tony



6-7 《亡命天涯》（*The Fugitive*, 1993）

哈里森·福特陷入了双重的焦虑：他不仅要躲避汤姆·李·琼斯带领的警队的追捕，而且还需要查出真正的杀妻凶手。他一度涉险进入一家医院，这家医院为真凶制作了假肢。当他偷偷潜入医院时，巧遇一个被误诊的小孩，并利用专业知识救了他的性命。希波克拉底式的英雄！好莱坞成功巨作的典范。（华纳兄弟电影公司供图）

Scott）执导的一部炫目的情节剧，在故事开始后不久，我们便开始担心起威尔·史密斯（Will Smith）来——一个身陷危机当中的律师。政府部门中有人怀疑史密斯手里握有他们的犯罪证据——一盘记录他们暗杀美国参议员的录像带。然而史密斯对此一无所知，他唯一知道的就是人们不停地追杀他。他只有不停地逃亡，但不幸的是，不管他逃到哪里，高科技的电子定位装置都能易如反掌地找到他。无数的高科技专家在追捕他，这看起来相当令人绝望。

在《勇闯16街区》[*16 Blocks*, 2006, 理查德·唐纳（Richard Donner）导演]中，布鲁斯·威利斯是一个无能且对工作毫无兴趣的警察。某一天，他接到了一个工作：把一个罪犯从监狱押送到法庭，整个押送的行程很短，就16个街区而已。这看起来是一个简单的工作，但这个罪犯已经买通了其余的押送警察，他们计划在押送的过程中释放罪犯。这些坏警察都觉得威利斯是一个软脚虾，这也是威利斯会接到这个任务的真正原因。

接着，情节的冲突接踵而至：威利斯能顺利把犯人押送到法庭吗？

《怒火攻心》的疯狂剧情多少有点向基努·李维斯和桑德拉·布洛克主演的《生死时速》致敬的意思。本片的编剧兼导演马克·耐沃尔代和布莱恩·泰勒构思出这样一个故事：杰森·斯坦森——一个想金盆洗手的杀手——被一个坏人注射了一种奇怪的毒药，如果他的心跳过缓，那么他就会被这种毒药杀死。于是，为了保持心跳速度，斯坦森不停奔跑、战斗、甚至当街做爱。虽然整个故事有点傻气，但情节充满了活力。

角色的冲突

好的故事能够创造出让我们关心的角色。当然，这些角色也处于冲突之中，但这种冲突比情节的冲突要深刻一些。这种冲突已经不再仅仅关乎他们的职业，他们的遭遇，而是上升到了他们是谁的哲学命题上。在《泰坦尼克号》中，杰克并不存在真正的个人问题。卡梅隆赋予杰克勇敢和足智多谋的性格特征，不仅如此，他还挺招人喜欢的，因而让观众觉得易于亲近。

在《泰坦尼克号》中真正有精神压力的是露丝。她的压力不仅来源于那个她根本不想嫁的未婚夫——自大，控制欲强的卡尔·霍克利[比利·赞恩(Billy Zane)饰]，更为重要的是，如果露丝不嫁给他，那么她和自己的母亲将变得一文不名。这才是真正的压力之源。

在《勇闯16街区》中，布鲁斯·威利斯需要在走投无路的情况下控制住那些坏警察。为了能够赢得这场战争，威利斯必须召唤出某些他已经失落许久的东西。

在《怒火救援》(Man on Fire, 2004, 托尼·斯科特导演)中，主角也经历了类似的心路历程。丹泽尔·华盛顿饰演的保镖接了一个工作——保护年轻的富家女免受墨西哥城绑匪的绑架，这个城市以绑架和勒索而闻名。丹泽尔酗酒，并对自己曾经作为CIA秘探和暗杀者的过往作为感到羞愧。不用猜你就知道，那个小女孩被绑架了。接着，丹泽尔开始了救援行动。他必须克服心理上的障碍，这和《勇闯16街区》中的布鲁斯·威利斯如出一辙。

在《全民公敌》中，威尔·史密斯的个人问题一开始就是非常基本的，他必须绞尽脑汁地让自己活下去，并逐渐找出真相。随着故事的推进，他必须学会信任已退休的特工吉恩·哈克曼(Gene Hackman)。当然，吉恩

也不得不信任威尔。当你无从判断谁是好人，谁是坏人的时候，信任来得没有那么容易。

在《火线狙击》[*In the Line of Fire*, 1993, 沃尔夫冈·彼德森(Wolfgang Petersen)导演]中,克林特·伊斯特伍德扮演的是一个秘密特工,他未能在游行中跟上总统的豪华轿车,导致了总统的被杀。此外,他也不清楚自己是否已经对女人失去了吸引力——他的工作伙伴蕾妮·罗素(Rene Russo)比他年轻太多。

现在让我们再次回到那个山顶洞人的场景,我们察觉到那个猎人也存在自身的困境:他不想让同伴认为他是窝囊废。避免出现他不希望看的结果,他叙述故事的技巧与他到底如何处理遭遇老虎的问题同样重要。

➡ 小练习: 以下是5部比较经典的动作惊悚片,尽管它们的情节很夸张,但主角都很复杂,各自面临不同的个人问题。观看这几部电影并注意个人冲突的发展。

► 《警网铁金刚》(*Bullitt*, 1968): 旧金山的警探并不想将自己或他人卷入暴力事件,但他的女朋友却认为他会这样做。[彼得·叶茨(Peter Yates)导演,史蒂夫·麦奎因(Steve McQueen)主演。]

► 《激流四勇士》: 四个都市男人开始了一次漂流旅程,结果他们遭遇了不少麻烦,有的麻烦来自自然界,而另有一些麻烦来自山里的居民。[约翰·保曼导演,伯特·雷诺兹(Burt Reynolds)和乔恩·沃伊特(Jon Voight)主演。]

► 《霸王铁金刚》(*The Man Who Would Be King*, 1975): 两个英国人试图欺骗喜马拉雅王国的大祭司,以便从当地获得财富。(约翰·休斯顿导演,肖恩·康纳利和迈克尔·凯恩主演。)

► 《热天午后》(*Dog Day Afternoon*, 1975): 一个男人为了资助朋友做变性手术而抢劫银行,但事情变得失控起来,他最后不得不劫持了两名人质,并与警方对峙了数小时。这部电影根据真实事件改编。(西德尼·吕美特导演,阿尔·帕西诺主演。)

► 《大审判》(*The Verdict*, 1982): 一个酗酒成性的律师沦落到唯利是图的地步,一个想帮助他的朋友给他介绍了一个回报丰厚的案子,只要他出庭就成。但这个由保罗·纽曼(Paul Newman)饰演的律师

却改变了主意，他希望出庭揭露案子涉及的欺诈与不道德行为，当然他也希望通过这种方式证明自己。为此，他得和小镇上最大牌的律师行展开巅峰对决。（这部电影的导演仍然是吕美特。）

主题的冲突

主题的范围非常宽泛，涵盖各种经验、现实以及真理。所有的故事，甚至是很愚蠢的故事都有自己的主题。比如，《生死时速》的故事基于这样一个事实之上：如果你开得太慢，整个大巴车就会爆炸。通常，编剧们甚至都意识不到自己正在往故事里灌输主题。那无所谓，因为我们会这么干。不管作者是否承认，任何一个精巧的故事都有一个主题。在《哈克贝利·费恩历险记》的篇首，马克·吐温这样警告我们：“任何试图在故事中找到动机的人都将受到惩罚；任何想在故事中发现道德意义的人也将受到惩罚；试图找出情节的人将被处以极刑。”有经验的读者都知道，马克·吐温是个很幽默的作家，他非常有趣，实际观点与其所宣称的通常正好相反。在阅读《哈克贝利·费恩历险记》时，我们当然应该找到故事的动机、道德意义和情节。

在主题上，那个山顶洞人的故事应该如何处理？这个人物所表现出来

6-8 《泰坦尼克号》(Titanic, 1997)

露丝这样独立的女性角色深受女权主义电影的影响。比如：《不结婚的女人》(An Unmarried Woman, 1978, 从女性的角度讲述离婚的灾难性后果)；《小迷糊当大兵》(Private Benjamin, 1980, 一个被惯坏了的女孩应征入伍，并发现了她对这个世界真实期望是什么)；《燕特尔》(Yentl, 1983, 一个女性拒绝被排斥在犹太男性学者组成的学术圈外)；《沉默的羔羊》(The Silence of the Lambs, 1991, 年轻的FBI女探员勇敢面对让人不寒而栗的连环杀手)。（二十世纪福克斯/派拉蒙电影公司供图）



的主题的冲突是：在这个世界上，我们必须在无所依凭的条件下取得胜利吗？还是可以依靠神迹生还？什么样的懦夫才需要在诸神的帮助之下战胜老虎？

在《泰坦尼克号》中，主题的冲突关乎现代女性，“她”出现在1912年的泰坦尼克号上，经由露丝的角色人格化了。在一战前的美国，聪明、有天赋并且时尚的女人能够独立生存吗？在编写这个剧本时，詹姆斯·卡梅隆脑中一定存在这一挥之不去的宏大主题。他毫无疑问受到了当代女权主义思潮的影响。他必须小心翼翼地确保露丝能够活下去，而杰克存活下去的必要性似乎就没有那么强烈，毕竟，这是一个男人当道的世界。

《火线狙击》包含了几个主题的冲突，所有的冲突都围绕主角展开。以下列举两例，并作为问题提出：

- ▶ 与年轻而敏感的男人相比，女人是否打心眼里更喜欢像克林特·伊斯特伍德这样的年纪偏大的大男子主义者？
- ▶ 年龄和自我怀疑的问题该如何解决？年纪大的人如何处理这个问题呢？

《全民公敌》冲突的主题是：在一个高科技带来的高度监控的社会里，个人隐私如何得以保护，特别是在后“9·11”时代，政府加强了对公众的监控的背景之下。编剧大卫·马康尼（David Marconi）很聪明地创作了这个故事，于是我们在观看影片时可以看到，各种通讯设备，甚至7-11便利店外的付费电话都被纳入了中央政府的监控之下。《全民公敌》中也包含了另外一个重要的主题，这一主题与之前提及的角色冲突有些许重叠之处：为了打败体制，人们必须团结起来，相互信任对方，并进行反击，但他们会这样做吗？

《战争之王》建置了一个大胆的戏剧冲突（对好莱坞电影而言是很大胆的）。大时代的军火贩子尼古拉斯·凯奇为其行为合理性找到的理由是，美国政府做得更糟——与凯奇相比，美国政府出售了更多的武器给发展中国家。为了能够理解这一宏大的主题，你需要做一点功课。考虑以下一些情况：当陷入某种危机处境时，有多少权力在握的人物会因为其他人都在犯错而重复着同样的错误？埃克森美孚国际公司的CEO？国防部长？一所烂学校的烂老师？或者任由电视毒害子女的家长？

6.3 结 局

正如每个故事都有一个（事实上，有可能是几个）冲突一样，每个故事也都有冲突的结局。结局出现在故事的结尾。结局与高潮相伴出现，因而结局是一个与剧情和动作相关的词汇（尽管这一词汇是以名词的形式出现的）。高潮是：枪声响起，坏人罪有应得被消灭，故事戛然而止。但结局则更具反思性，更有内涵，也更突显主题，它不仅仅关系到情节和人物，更关系到影片的主旨和思想。

让我们假设那个山顶洞人在回家的路上正构思着那个故事。他可能有两根棍子（虽然身边带两根棍子有点累赘），一根是被狩猎神赐福过的，另一根则没有被赐福过。上一次，他用赐福过的棍子猎杀了一头疣猪，这一次，他想知道用没有被赐福的棍子能否同样成功。这是对神的大不敬。他自己很清楚自己在冒险，因为他违背了和神的契约。他希望能够独立思考和行动——这引起了一些波折。他勇敢地面对老虎锋利的牙齿，挥动了



6-9 《全民公敌》（*Enemy of the State*, 1998）

快跑，威尔，快跑——影片中，威尔就这样一直奔跑着。电影里的追捕常常是现实生活中的困扰的隐喻——来自前夫、来自国税局，来自任何事情。（二十世纪福克斯/派拉蒙电影公司供图）

几下没有被赐福过的棍子。他最终打倒了老虎。那是这个故事的高潮所在。当晚，整个部落将能因此而享受到老虎的盛宴。但这个故事结局意义更为重大：一定要依靠赐福之物才能获胜的说法是荒谬的，它们都是巫医们的谎言。

《泰坦尼克号》的结局是露丝活了下来。和其他好几百个幸存者一样，他们被一艘途经此地的轮船搭救。她用现代人的眼光来看待这些事情的这一主题来自结局。她不仅活过了一战前的美好时代，还活到了更为民主的美丽新世界。

《全民公敌》的结局似乎要告诉观众，技术并没有那么可怕。诚然，那种情况非常糟糕，恐怖的监控将持续下去，但只要人们能够团结起来，那么他们将取得最终的胜利。

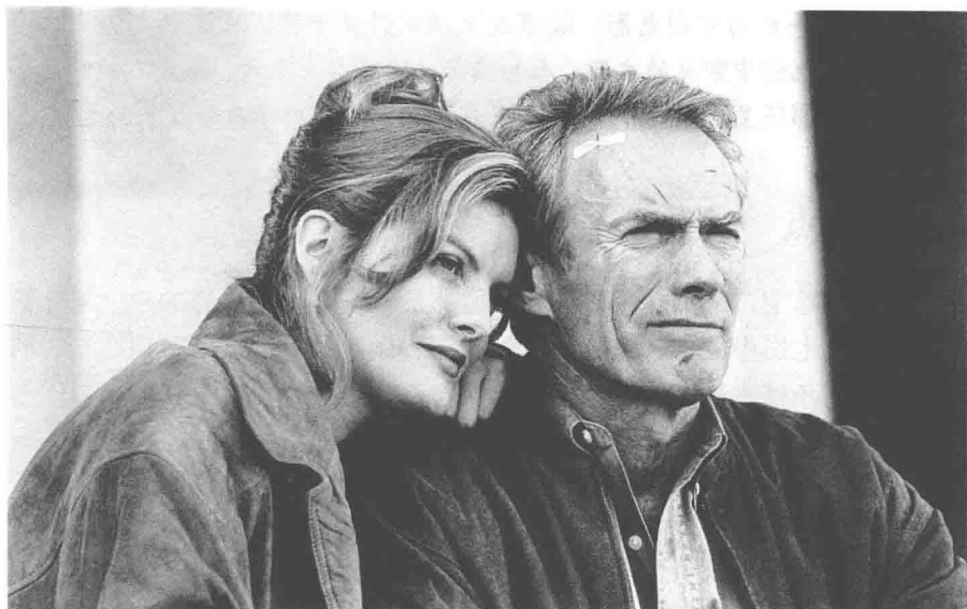
在《火线狙击》的故事中，克林特·伊斯特伍德最终取得了胜利，成功阻止了杀手的暗杀行动——子弹打到防弹衣上，并没有对克林特造成伤害，克林特也因为自己的成功赢得了蕾妮的垂青（甚至有可能是爱）。这部电影的主题是：老家伙仍有完成任务的能力，并且也能够吸引年轻的女性。

6.4 可信度

判断电影主题的真实性不是我的工作，而刚好是作为观众的你的工作。我之所以编造了一个关于山顶洞人的故事，是因为我很喜欢这一主题。在卡梅隆创作《泰坦尼克号》时，女权主义已经是见怪不怪的理论了，但是，一定有什么东西触动了导演。对我而言，《全民公敌》，特别是《火线狙击》中包含的主题冲突不乏启发意义。正如我之前提到过的，情节剧在主题方面常常是可疑的。为了讨好观众，编剧可能会违背自己的真实意思，刻意修改故事的结局（参见第十章，我将在那个部分更为详细地探讨主题、神话以及反神话）。

➡ 小练习：以下是五部与战争或暴力有关的电影，尽可能租到所有的电影，并在观看的过程中分析角色和主题的冲突。

► 《圣女贞德》[*The Messenger: The Story of Joan of Arc*, 1999, 吕克·贝松 (Luc Besson) 导演]：一部法国电影。



6-10 《火线狙击》（*In the Line of Fire*, 1993）

蕾妮·罗素和克林特·伊斯特伍德依偎在一起。角色的冲突将很快得以解决。

（哥伦比亚 / 城堡石电影公司供图）

► 《无主之地》[*No Man's Land*, 2001, 丹尼斯·塔诺维奇（Danis Tanovic）导演]：现在我们置身于1993年的波斯尼亚，两名敌对的士兵被困在一块无主之地上。这个地方位于泽尼察、波斯尼亚和黑塞哥维那的交界，也许曾经有一个国家建都于此。

► 《黄昏清兵卫》[*The Twilight Samurai*, 2002, 山田洋次（Yôji Yamada）导演]：在日本的转型时期，原有的武士价值观正处于衰落的过程中。这时，一名下级武士为了养活年迈的母亲和两个年幼的女儿而殚精竭虑。但一个寻衅滋事的高手（也是一个疯子）出现了，藩主命令武士除掉那个高手。

► 《布达佩斯之恋》[*Gloomy Sunday*, 2003, 诺夫·舒贝尔（Rolf Schübel）导演]：这是一部匈牙利电影，在20世纪30年代的布达佩斯，一个漂亮的女招待、一个犹太餐馆店主和一个钢琴演奏者陷入了某种意义上的三角恋。钢琴演奏者谱写了一首忧伤的乐曲，很多人听了之后纷纷自杀。紧接而来的是纳粹的铁蹄。

► 《命运无常》[*Fateless*, 2005, 拉乔斯·科泰（Lajos Koltai）导演]：

这也是一部匈牙利电影。故事发生在纳粹集中营，在这部电影中，有着反战电影中常见的主题：人的痛苦、堕落以及死亡。与众不同的是，这部电影还呈现了一个14岁少年在可怕的环境中学习和成长的主题。

6.5 视 点

在第四章中，我们介绍过视点，但那是从基本剪辑步骤的角度来介绍的，即展现电影中的人物对他们看到的事物做出怎样的反应。现在，我们将从叙事的角度来介绍视点。基本上，有两种讲述故事的方式：多重视点和单一视点。对剧情而言，每种方法都会产生不同的含义。

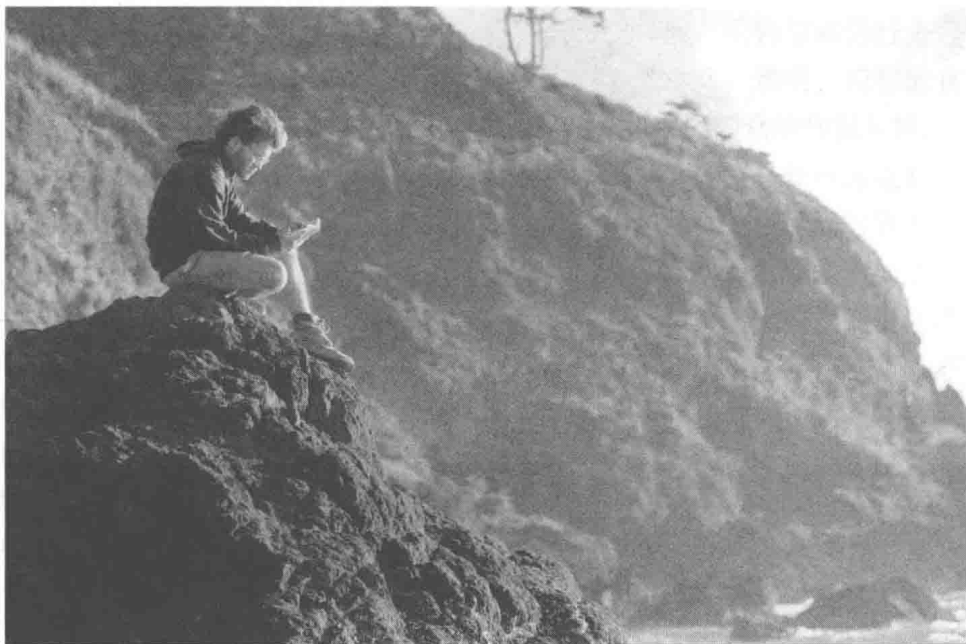
多重视点

很多电影都采取了全知视点或者多重视点的叙事方式。全知意味着编剧就像上帝一样，无所不知，他能带领我们从一个人的视点跳到另外一个人的视点。剧作家常利用视点的摇移来讲述故事和构建戏剧。

比如，在《亡命天涯》中，视点在哈里森·福特（一个犯有杀妻罪的嫌疑犯）和汤米·李·琼斯（负责追捕嫌疑犯的警官）之间来回切换。福特—琼斯，福特—琼斯，反复地来回。当我们从福特的视点来看这个事时，我们理所当然跟他一样摸不着头脑。但当他潜入芝加哥医院，我们也跟随他发现了杀害他妻子的凶手以及杀人的动机。在琼斯和他的追捕小组那边，我们同样能感受到种种紧张的氛围。琼斯对福特的行踪知道得越多，我们就越为福特担心。但当福特发现的真相越多，我们就更加坚信他能洗刷冤屈。

在浪漫爱情电影中，多重视点也很常见。比如在《电子情书》中，我们一会儿和汤姆·汉克斯在一起，一会儿又和梅格·瑞恩在一起——汤姆—梅格，汤姆—梅格。当我们和汤姆在一起的时候，我们会了解他对梅格的想象，当然是相当错误的想象。当我们和梅格在一起的时候，我们也会了解她对汤姆的想象，同样错得离谱。而这就是整部电影的幽默和戏剧性所在。直到影片快要结束之时，二人还对彼此抱有不正确的想象。当真相最后大白于天下时，他们才知道了对方的真实身份，然后，二人坠入了爱河。

以下的两部杰作之所以杰出，不仅仅是因为它们建立在多重视点的叙事技巧之上，还因为它们建立在视点冲突的基础之上。在《罗生门》



6-11 《荒野生存》（*Into the Wild*, 2007）

在这部 2007 年拍摄的电影中，一个年轻人坐在悬崖上阅读，这既体现了角色的冲突，也体现了主题的冲突。他扔掉了身上所有的钱，并动身前往阿拉斯加的旷野，希望过一种简单的、离群索居的生活，远离现代文明。对很多观众来说，这种生活方式极具诱惑力，但同时也很危险。（派拉蒙电影公司供图）

（*Rashomon*, 1950, 桥本忍（Shinobu Hashimoto）编剧，黑泽明导演）中，关于一起强奸案和谋杀案产生了五份证词，但证词彼此无法吻合。影片的主题如下：我们建构“真相”，以利于我们自己。在《公民凯恩》中，记者为了搞清楚亿万富豪查尔斯·福斯特·凯恩临终前所说的“玫瑰花蕾”意指何物，而先后采访了六个与凯恩有关系的人。每个人对凯恩的看法都不尽相同。有的人有着甜蜜的回忆，但另一些人的回忆则比较痛苦。这些不同的视点很容易让你联想到盲人摸象这则古老的寓言故事。一个盲人摸到大象的鼻子，说大象很像一条蛇，而另一个盲人摸到大象的腿，说大象很像树干，诸如此类。这些盲人没有一个能对大象形成正确的看法。现实受制于我们对知识的掌握情况以及对未知的了解程度。在《公民凯恩》中，导演正想表达这样的观念。

更近期一点的一部多重视点相互激荡的电影是《毒品网络》（*Traffic*,



6-12 《血色将至》（*There Will Be Blood*, 2007）

保罗·托马斯·安德森（Paul Thomas Anderson）导演，丹尼尔·戴-刘易斯在这部电影中表现出来的掌控力令人难以企及。在有些场景中会出现其他角色，但你很快就会忘掉他们。而丹尼尔·戴-刘易斯则占据了你的视线。在加州油田上，他就是显得那么鹤立鸡群。（Ghoulardi 供图）

2000），这部屡获殊荣的电影由索德伯格执导。这是一部有着四条故事线的缉毒影片：位于华盛顿特区的迈克尔·道格拉斯（Michael Douglas）是一位已离任的法官，现在变成了缉毒卫士；位于墨西哥的本尼西奥·德尔·托罗（Benicio Del Toro）在毒品管制局工作；第三条故事线则发生在圣地亚哥，唐·钱德尔（Don Cheadle）和凯瑟琳·泽塔-琼斯（Catherine Zeta-Jones）分置正义与邪恶的两端；第四条故事线则与道格拉斯吸毒成瘾的女儿有关。

单一视点

有时候，通过将视点局限于一个人物的方式可以增强故事的戏剧性。当剧情需要向影片的主要人物以及观众隐藏某些信息时，编剧通常采用单一视点的方式来讲故事。比如，在《唐人街》中的杰克·尼科尔森饰演的侦探几乎出现在所有的场景中。导演没有跳到约翰·休斯顿（John Huston）饰演的大反派的视点，让观众搞清楚他在做什么。在观看影片的

过程中，观众时时处处都受限于尼科尔森。有的时候，尼科尔森的行为过于超前，观众必须快速思考，以便知晓到底发生了什么。最后，犯罪的真相水落石出，这一真相不仅由尼科尔森发现，也由作为观众的你我发现。

《关于施密特》(*About Schmidt*)是尼科尔森出演的另外一部电影，由亚历山大·佩恩拍摄于2002年。故事的主角是一个老无所依的男人，最近刚从内布拉斯加州的保险公司退休。他在奥马哈的生活非常不如意。在老婆死后，他决定开始环游全国的旅行，希望在旅行过程中找到生活的意义。他想要和与他一样开房车旅行的人打打交道，但那些人一点儿也不想和他打交道。他想要和女儿取得联系，但正准备结婚的女儿觉得他碍手碍脚。最后，他通过捐助拯救儿童协会的方式和一个非洲的小男孩建立了联系。这真是太令人伤感了。虽然他饱含情感地给那个小男孩写信，但小男孩或许根本就看不懂他的信，如果那些邮件能送达的话。这种让人抑郁的单一视点让整个故事显得愈发孤独。

采用单一视点的另一个原因是为了让主角显得遥远、伟大甚至是神秘。在这种情况下，一个次要的角色负责讲述故事，主角就出现在配角述说的语境当中。在小说版和电影版的《了不起的盖茨比》(*The Great Gatsby*)中，都运用了这种方法。小说由F·斯科特·菲茨杰拉德(F. Scott Fitzgerald)完成于1925年，电影由杰克·克莱顿(Jack Clayton)拍摄于1974年，尽管电影没有小说好，但仍然值得尊重。故事讲述的是一个白手起家的富翁盖茨比无可救药地爱上了一个漂亮、优雅的女人的故事。然而，整个故事是由盖茨比的邻居尼克讲述的。尼克受到盖茨比的吸引，不时进入盖茨比的生活，因而能够给观众勾勒出盖茨比的面貌。但他们之间的距离让有关盖茨比的想象显得很模糊。

在阿尔弗雷德·希区柯克的《眩晕》和大卫·马梅的《赌场》中，视点就显得游移和扭曲。在《眩晕》中，詹姆斯·史都华认为金·诺瓦克(Kim Novak)饰演的漂亮女人的灵魂被另外一个死去很久的女人占据了。金的行为举止相当怪异，她造访博物馆的时候，长久伫立于一个死了很久的女人的画像之前。她既忧郁又心事重重。当她跳入圣弗朗西斯科海湾时，詹姆斯救了她。他爱上了这个女人，并竭尽所能地让她回到他认为是现实的世界。这个故事相当复杂，很难用几句话概括清楚。这部电影最重要的部分是希区柯克营造出来的那种超自然的氛围，这种氛围弥漫在整部电影之中。在影片快要结束的时候，詹姆斯发现这是一个骗局，接踵而至的是影

片基调的陡然转变。影片中也有几个场景是以金·诺瓦克的视点呈现的。你会觉得好像被人在肋骨上踹了一脚，你本来自以为在观看某种电影，但到最后却发现根本就不是那么回事。

在《赌场》中，一个名叫玛格丽特·福特〔林赛·克洛斯（Lindsay Crouse）饰〕的富有而杰出的心理学家在一个涉及半打男人的复杂故事中被骗走了大笔钱财。事实上，福特对欺骗的迷恋超出了理性的边界，躲藏在整个骗局背后的千王之王抓住了福特的弱点，对她大加利用。在电影的大部分时间里，福特都认为自己是骗局的观察者，但实际上她早已卷入骗局当中。故事以福特的视点予以呈现，这样就让观众也无法明了真相。在整部电影中，千王之王总是在福特在场的情况下出现的。随着叙事的推进，福特开始产生了自我怀疑，为了了解真相，她走进了赌场，也就是那个骗局开始的地方。马梅小心翼翼地将视点限制在福特所见所闻的范围之内。福特发现那些参与骗局的人围坐在桌子旁，正在分配从她那里骗来的钱，并互相吹捧他们自己有多聪明。那是一个扭曲的时刻，福特博士感到自己被强奸了，这是道德和精神意义上的强奸。



6-13 《老无所依》（*No Country for Old Men*, 2007）

如果把惊悚片设定在开放的空间里，那感觉完全不同于设定在城市空间内。前者的空间更为宽广、时间更为漫长。通常，这种类型的惊悚片中只会出现一个执法者，比如治安官。都市空间内的惊悚片节奏更快、空间更狭窄，出现的警察更多。在图片所示场景中，乔什·布洛林（Josh Brolin）发现了一箱钱，是毒贩火拼后留下的。（派拉蒙优势/米拉麦克斯电影公司供图）

6.6 电影表现手法和戏剧性

现在让我们回到电影艺术本身，找回摄影、剪辑、声音作为艺术表现手法的感觉。实际上，关于电影的所有这些章节都是为了解读：电影的视听效果如何影响观众对故事的理解，会使观众产生何种观影体验。首先，还是让我们来分析一下，电影的表现手法是如何帮助以下三部电影获得戏剧性的。

航船的沉没（《泰坦尼克号》）

在泰坦尼克号从中间断开，一分为二地没入大西洋海底时，詹姆斯·卡梅隆结合了现场表演、真人演员、实物模型以及电影特效，集中表现泰坦尼克沉没时船尾的场面。由于船体垂直下沉，因而甲板上的好几百人根本就抓不住任何东西。在下坠的过程中，并不是所有的人都能直落海中，他们有的被扶手横空拦住，有的掉进通风孔，有的砸到门板上，还有的掉到防水壁上。所有的这些动作都是在一个非常值得称道的大远景镜头中完成的。当人体撞击到硬物时，都会发出微弱的撞击声。卡梅隆想让观众看到这个不幸的场面，但他并不希望过度渲染它。因为这一场景本身就足够悲惨了。通过大远景的运用，卡梅隆有意缓和场面的悲剧性，同时也是请观众思考这场悲剧。

在电影快要结束之际，高寿的露丝到布洛克·洛维特的船外透了透气（洛维特是船的主人，也是泰坦尼克号残骸的发现者）。露丝走到船尾，并从口袋里掏出了一件东西。那就是鼎鼎大名的“海洋之心”，1912年时霍克利（露丝的未婚夫）送给她的订婚信物。在观看影片的过程中，我们突然失去了“海洋之心”的下落。这时，镜头切回18岁的露丝，那时她在泰坦尼克号上，船正在下沉，露丝的恐惧感愈来愈剧烈。露丝下意识地摸了摸口袋，发现“海洋之心”就在那里。那是霍克利有意放在那里的，因为霍克利认为露丝可以逃过灾难。现在，镜头又切了回来。露丝做出了一个惊人的举动，她把“海洋之心”扔到了大西洋里。虽然这一极具象征意味的行为显得有点做作，但剪辑却相当棒。这是纯粹的电影表现手段：通过画面进行交流，同时也通过剪辑进行交流。随后，年迈的露丝就寝了。在扔掉“海洋之心”后，露丝显得如释重负和安详。这时，镜头从睡梦中的露丝摇摄到了她坚持必须随身携带来的相框上。在影片结束之时，我们终于知道露丝在选择离开霍克利后，过了什么样的生活。她尝试过女骑手、渔妇、飞行员的生活，她的生活既独立，又充满了活力。这些照片瞬间便化解了主题和角色的冲突。

有些观众可能会认为照片的情节显得有些老套，但照片和新闻剪报常常用来传达关于过去的信息。这些物件已经变成了值得尊重的传统，当然有些懒惰的编剧也会视之如救命稻草。究竟如何看待，这完全取决于你的喜好。运用的秘诀在于如何将其不动声色地嵌入故事当中。有的编剧会让照片或新闻剪报出现在这样的场景中：某人潜入办公室寻找信息，突然在桌上看到几张照片，或者从剪贴簿中看到剪报——且通常时间都非常紧急。这样的情节一般都很合理，但为何在《泰坦尼克号》中，一个 101 岁的老妇人非要固执地带上那几张照片呢？

大追捕（《全民公敌》）

在所有的追捕场面中，《全民公敌》中出现的大追捕也许是最富视觉效果、最具艺术性，也最意蕴丰富的。同很多电影一样，《全民公敌》中的大追捕也是一个隐喻。它意在表明：你根本就无所遁形，最高权力如天网一般笼罩在你的头顶，而你却是孤独无依的。为了求得生存，你唯一能依靠的是你的智慧。追捕是对主角的测试，他不能中途放弃，这是原则性的问题。

电影中的追捕也为千变万化的场面调度和布景提供了机会。单就这一点，电影就值得观赏。在《全民公敌》中，追捕威尔的镜头从酒店的房间开始。坏人持枪进入酒店大厅，威尔夺窗而逃，但这里有十或十二层楼高。威尔从一个阳台斜滑到另外一个阳台（实际上，替身演员完成了这项工作），最后安全到达了地面，威尔开始马不停蹄地逃跑。尽管威尔使尽了浑身解数，但间谍卫星随时可以找到威尔的藏身之所，间谍卫星把信号反馈给计算机，负责监控的人员又将这一信息告诉追捕小组成员。接下来，我们看到威尔躲藏在一个公路隧道中，追捕人员就在他身后。威尔将如何逃生呢？他跳进下水道，但情况并没有好转，技术专家启动了下水道的监控设备，威尔的影像资料可以同步传给监控小组。这是大时代的臆想症——许多的电影都建立在这样一个基础之上：无论我们身处何处，总有人在和我们作对。感谢该片的剪辑师克里斯·莱本森（Chris Lebenzon）和音效师汤姆·迈尔斯（Tom Myers），没有他们的杰出工作，《全民公敌》不会这么棒。

克林特的解决方法（《火线狙击》）

在《火线狙击》的高潮到来之前，出现了一个经典的交叉剪辑场面，这个交叉剪辑的运用旨在表现克林特如何发现约翰·马尔科维奇出现在了总统的募捐晚宴上，并很快用枪瞄准了总统。这一场面包含三个段落：（1）

马尔科维奇把他的塑胶枪藏在桌下（枪必须是塑胶的，这样才能躲过金属探测仪的检测）；（2）克林特扫视聚餐的人，希望找出乔装打扮过的马尔科维奇；（3）总统走向演讲台，准备进行演讲，但中途停下来和支持者握手。接着，镜头转向克林特，他正在低头观察座次表，试图从名字中找出端倪。剪辑切换越来越快：克林特—马尔科维奇—总统，克林特—马尔科维奇—总统。接下来是三人影像的叠化。最后，克林特发现了嫌疑犯。但马尔科维奇已经开始行动，他正用塑胶枪瞄准总统。克林特只有一个选择：纵身扑向总统，用自己的身体掩护总统。克林特正是这么做的，并且这一飞身扑救的动作是以慢镜头呈现出来的。本片的剪辑师是安妮·科茨（Anne V. Coates）。（我忘了提到之前的情节：在保护肯尼迪总统的过程中，作为随行人员的克林特曾就在总统的车旁，他本可以扑救总统，但他并没有这么做。此后他一直对此感到愧疚。）

电影完美收场，克林特和蕾妮坐在林肯纪念碑的阶梯上。镜头是从他们背后拍摄的，因而可以看到倒映在池塘中的林肯纪念碑。克林特和蕾妮拥抱在了一起缠绵细语。很明显，蕾妮喜欢克林特，崇拜他的勇敢，欣赏他的智慧和足智多谋。但克林特配蕾妮会太老吗？背景给我们提供了答案。在池塘的尽头，画面的中央，耸立着林肯纪念碑。林肯纪念碑看上去高大，并且威武。现在，你明白画面的意思了吗？

着过色的《毒品网络》

在《毒品网络》中，索德伯格让他的剪辑师斯蒂芬·莫里森（Stephen Mirrione）把墨西哥的场景调成了高对比度的橙色。这种调色不是在拍摄过程中完成的，而是在剪辑过程中采用电脑技术实现的。同时，华盛顿的场景区调偏蓝。为什么要这么用色？色彩的调配和电影的叙事有什么关联？罪恶的墨西哥更腐败一些吗？还是官方气质十足的华盛顿更冷血无情？好好想一想。

➡ 小练习：当代电影中，剪辑师总是变着法子操控灯光、对比度，色值，以便对观众产生影响。以下几部电影对你产生了何种情感上的影响呢？

- ▶ 《勤杂多面手》（*Factotum*, 2005）：一部“垮掉派”作家查尔斯·布考斯基的传记电影。[马特·狄龙（Matt Dillon）主演，本特·哈默（Bent Hamer）导演。]
- ▶ 《不伦之恋》（*In the Bedroom*, 2001）：一个新英格兰普通家庭的



6-14 《毕业生》（*The Graduate*, 1967）

动作、服装以及面部表情都有助于戏剧情节的电影化表现。霍夫曼婚礼完成时才赶来。这倒没什么，最重要的是，他抓起了凯瑟琳·罗斯（Katherine Ross），在众目睽睽之下逃离婚礼现场，并把那些人反锁在教堂内（背景处可看到这些人）。对现实世界的反抗使电影深得 20 世纪 60 年代观众之心，这也是《毕业生》成为影史上票房最高的电影之一的的原因所在。（Embassy 供图）

儿子被人谋杀了。事实证明，这个家庭并不普通。或者说，这一切实属必然。[托德·菲尔（Todd Field）导演、茜茜·斯派塞克（Sissy Spacek）和汤姆·威尔金森（Tom Wilkinson）主演。]

► 《冷山》（*Cold Mountain*, 2003）：在美国内战行将结束之际，一个逃兵冒险返乡，去见他的爱人。[裘德·洛、妮可·基德曼和蕾妮·齐薇格主演，安东尼·明格拉导演。]

► 《阿基拉和拼字大赛》（*Akeelah and the Bee*, 2006）：尽管困难重重，但一个来自贫民窟的小女孩最终赢得了全国拼字比赛的冠军。[道格·艾奇逊（Doug Atchison）导演，柯柯·帕尔莫（Keke Palmer）和劳伦斯·菲什伯恩（Laurence Fishburne）主演。]

► 《破碎之花》：一个单身汉被告知自己有一个从来没有听说过的小孩，于是不远千里地开始了寻找孩子母亲的旅程。[吉姆·贾木许（Jim Jarmusch）导演，比尔·默瑞（Bill Murray）和朱莉·德尔佩（Julie Delpy）主演。]

Chapter 7

角 色

CHARACTERS



毫无疑问，我们去电影院看电影，或者租影碟回家看的一个重要原因是为了一睹电影中有趣的虚构人物的风采。如果电影中的角色正好由我们喜欢的明星扮演，那就更加锦上添花了。如果电影里面的角色很乏味，或者毫无可信度，那么不管它是不是由明星出演，观众都会感到失望的；反之，如果角色非常独特，又能成功俘虏观众的想象力，那么观众对故事就会比较宽容。角色的独特性在某种程度上推动着故事的发展，同时使故事变得有意思。当我们看到一个好角色时，就会觉得值回电影票价了，毕竟这样的机会并不常有。

在《阿甘正传》中，角色就是一切。汤姆·汉克斯塑造的这个角色就是故事。与此同时，在一部名为《X 战警 3》[*X-Men: The Last Stand*, 2006, 布莱特·拉特纳 (Brett Ratner) 导演] 的高概念 (high-concept) 动作电影中，角色就没有原著的漫画来得重要。因为电影中的角色没有达到漫画角色所能达到的高度。大部分电影中的人物常位于极富原创性（如《阿甘正传》）和极度脸谱化（如《X 战警》系列中的金刚狼和暴风女）之间，在后一系列电影中，这两个主角在一个问题上游移不定：是否应该让 X 教授移除他们的变种基因，并重归人类社会。

7.1 主 角

每部电影都至少应该有一个主角，有的电影还不止一个。通常，片名就直接道明了主角——《白雪公主》[*Snow White*, 1937, 大卫·汉德(David Hand)导演]、《巴顿·芬克》(*Barton Fink*, 1991, 乔尔·科恩导演)、《蜘蛛侠3》(*Spider-Man 3*, 2007, 山姆·雷米(Sam Raimi)导演)。故事的高潮或者矛盾的解决均围绕主角展开。他(她)活了下来、取得了胜利或者失去了一切。在电影中，总是主角才有可能历经重重磨难、经过艰苦卓绝的奋斗，并深深打动我们。

有些电影有两个主角：《西部之路》[*Way Out West*, 1937, 詹姆斯·W·霍恩(James W. Horne)导演]中的一对朋友——斯坦·劳莱(Stan Laurel)和奥列佛·哈台(Oliver Hardy)；《枪疯》里逃亡途中的约翰·道尔(John Dall)和佩吉·卡敏斯(Peggy Cummins)；《大地雄心》[*Far and Away*, 1992, 朗·霍华德(Ron Howard)导演]中的移民情侣汤姆·克鲁斯和妮可·基德曼。所有片名中包含两个人物的电影奉行的都是双主角制：《邦妮和克莱德》、《奥斯卡和露辛达》(*Oscar and Lucinda*, 1997, 吉莉安·阿姆斯特朗(Gillian Armstrong)导演)；《特里斯坦和伊索尔德》[*Tristan + Isolde*, 2006, 凯文·雷诺兹(Kevin Reynolds)导演]。

在第一章中，我在列举长镜头时，提到了一部叫《九条命》的影片，实际上，这部电影有九个主角，每个主角代表一条命。但也不尽然，其中有几个故事，导演罗德里格·加西亚是以情侣的双主角模式展开叙事的。

7.2 忠角和奸角

忠角是电影中的好人。我们同情忠角，并希望他们一切安好。在他们遇到困难时，我们希望他们能克服困难。与之相对的是奸角，也就是电影中的坏人。观众都不会喜欢他们。通常，电影的主角都是忠角，而奸角通常都是配角。在电影中，忠角和奸角常常会产生正面交锋。

以下是几部著名影片中的忠角和奸角：

- ▶ 在《绿野仙踪》中，多萝西·加尔 VS. 邪恶的西方女巫；
- ▶ 在《2001 太空漫游》中，弗兰克 VS. 哈尔计算机；
- ▶ 在第一部《星球大战》中，天行者卢克 VS. 达斯·维德；

- 在《年度人物》中，埃莉诺·格林 VS. 斯图尔特；
- 在《夺宝奇兵 4：水晶骷髅王国》（*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008）中，印第安纳·琼斯 VS. 艾琳·斯堡科娃博士。

在以上这些电影中，谁是好人，谁是坏人，一望便知。但在有的电影中，善恶的界限处理得比较微妙。有的坏人有光明面，而有的好人也有阴暗面。下面的例子就是很好的说明：

► 《奇异的恩典》[*Amazing Grace*, 2006, 迈克尔·安普特（Michael Apted）导演]：这是一个关于威廉·威尔伯福斯的故事，此人不仅是议会的议员，而且还因促成大英帝国于1807年废除奴隶制而备受尊重。但这一成就耗费了数十年的时间，期间，威尔伯福斯有好几次都快要放弃了，与此同时，反对派的力量也过于强大。在非议会废奴主义者和芭芭拉（后来成为威尔伯福斯的妻子）的鼓励下，威尔伯福斯才得以继续下去。在片中，威尔伯福斯是一个好人，但只是一个消极的好人。

► 《迈阿密风云》（*Miami Vice*, 2006, 迈克尔·曼导演）：在佛罗里达南部调查毒品犯罪时，假扮成毒贩的柯林·法瑞尔（Colin Farrell）表现得既聪明，又心狠手辣。但柯林却犯了一个致命的错误，和一个中国毒枭的妻子陷入了热恋——这可不是一个好人应该做的事。

► 《杯酒人生》（*Sideways*, 2004, 亚历山大·佩恩执导）：这是一部平易近人的喜剧电影，讲述的是两个中年男人在加州酿酒基地旅行中发生的故事。这两个主角都有缺点，迈尔斯希望成为作家，但却没有出版商想给他出书，他总是饮酒过



7-1 《勇敢的心》（*Braveheart*, 1995）

这部电影比众多历史题材的影片令人信服得多，主要原因是梅尔·吉布森赋予威廉·华莱士以深度。这部电影获得两座奥斯卡大奖。（B.H.Finance C.V. 供图）



7-2 《杯酒人生》(Sideways, 2004)

在这部电影中，女人们的表现都还不错，男人们则都很脱线，不过没事，这些脱线的行为很有娱乐性。（福克斯探照灯电影公司供图）

量，也撒些小谎。杰克已经结婚，但还是和旅行中偶遇的女人乱搞。除了这些可见的缺点之外，这两个主角其实也没有那么讨厌了。

► 《狙击电话亭》[Phone Booth, 2002, 乔尔·舒马赫 (Joel Schumacher) 导演]：这是另一部由柯林·法瑞尔主演的电影。在片中，柯林饰演一个撒谎成性的阴险公关，那种我们一看就无法喜欢的人。但在途经纽约第五大道的时候，柯林无意中听到电话亭中的铃声，并鬼使神差地接了电话。这是一个绝大的错误。电话那头的人说，如果柯林敢挂电话，就会要了他的命。从这个时刻开始，观众开始同情柯林了。

7.3 圆形人物和扁平人物

“圆形人物” (round character) 一词借用自文学批评。一个圆形人物会很立体、丰富、真实、令人惊喜、栩栩如生、多面，甚至有引人入胜的神秘感，让观众印象深刻。与之相反，扁平人物 (flat character) 则缺乏立体感，因而很难对观众产生持续的吸引力。

电影中充斥着大量扁平人物，与之相比，圆形人物就比较少见。如果你只对恐怖片、冒险片以及浪漫爱情喜剧片感兴趣的话，那么你就很难在电影中发现圆形人物。在以下的10部电影中，我按照人物的层次感进行举例，前面的电影人物较为扁平，后面的电影人物逐渐丰满。人物层次越丰富，我们需要的情节就越少。

► 1级：《罪恶之城》（罗伯特·罗德里格斯和弗兰克·米勒拍摄于2005年）。米基·洛克（Mickey Rourke）饰演马尔夫，杰西卡·阿尔巴（Jessica Alba）饰演南希·卡拉汉。在充满漫画风格的黑色电影中，马尔夫是一个好人。他大半生都备受痛苦地游荡在老城里。他要为一个被人杀害的妓女复仇——那些有着金子般心灵的妓女。按照批评家大卫·埃德尔斯坦（David Edelstein）的原话：“南希是一个有着完美肌肤的天真少女。”这些人物都很苍白，当他们从镜头中消失之后，你根本就想起不来他们来。

► 2级：《破绽》（*Fracture*, 2007, 格里高利·霍布里特导演）。瑞恩·高斯林饰演威利·必克姆，安东尼·霍普金斯（Anthony Hopkins）饰演泰德·克罗福德。这是一部惊悚片，在片中，霍普金斯饰演一个超级聪明的巨贾，他朝自己的妻子开枪。高斯林饰演一个年轻且自负的律师助理，他的任务是让霍普金斯露出马脚。

► 3级：《血钻》。莱昂纳多·迪卡普里奥饰演的钻石贩子丹尼·奥奇最初是一个只为自己做打算的人。一个非洲工人在小溪里发现了一颗粉红色的钻石，奥奇满脑子的想法都是如何占有它，至于非洲受苦受难的工人们，让他们见鬼去吧。但随着情节的发展，奥奇做了一个卡萨布兰卡式的决定，即成功抵挡住叛军（尽管受伤），让粉红色钻石的真正拥有者所罗门·范迪逃离了那个鬼地方。在好莱坞电影中，你看到过类似的角色，也知道结尾会是什么样的。

► 4级：《魔术师》[*The Illusionist*, 2006, 尼尔·博格（Neil Burger）导演]。爱德华·诺顿饰演爱因海姆，杰西卡·贝尔（Jessica Biel）饰演苏菲，卢夫斯·塞维尔（Rufus Sewell）饰演利奥波德，保罗·吉亚玛提（Paul Giamatti）饰演侦探乌尔。客观公正地来讲，所有的主要人物——爱因海姆、苏菲或者利奥波德——都不太有趣。唯一值得称赞的是爱因海姆，他是职业魔术师，这还挺酷的。但作为血肉之躯，

他不苟言笑，也不会讲笑话。苏菲美丽而勇敢，但台词显得做作。她和爱因海姆青梅竹马，但由于门户的差别，不得不嫁给飞扬跋扈、嗜虐成性的利奥波德，而后者刚好是澳大利亚的皇储。最有趣的人物莫过于乌尔，他在两极之间摆动，一方面，他为了讨好皇储，而贬低自己对爱因海姆艺术才能的欣赏，另一方面，他又极力帮助爱因海姆，使其免受皇储的迫害（因为嫉妒，皇储想把爱因海姆关入大牢）。这部电影的主要看点是魔术，而不是角色。

► 5级：《漫长的婚约》[*A Very Long Engagement*, 2004, 让-皮埃尔·热内 (Jean-Pierre Jeunet) 导演]。这是一部法国电影，讲述的故事发生于第一次世界大战期间。奥黛丽·塔图 (Audrey Tautou) 和加斯帕德·尤利尔 (Gaspard Ulliel) 刚订婚，未婚夫就被送上了前线。后来，有人通知奥黛丽，她的未婚夫已经阵亡，但奥黛丽不相信这个消息。于是，几乎整部电影都在表现她如何打探未婚夫的下落——她去到战争的现场，询问军官和未婚夫的战友，检查各种信件。这部电影因奥黛丽的执拗而闻名，有些观众可能认为这一人物不大可信，而另有一些则对她充满了崇敬之情（无论如何，热内的摄影非常棒）。

► 6级：《浓情巧克力》[*Chocolat*, 2000, 莱塞·霍尔斯特姆 (Lasse Hallström) 导演]。这同样是一部法国电影。一个女人带着她的女儿来到一个法国村庄，并在那里开了一家巧克力店。但是憎恶感官愉悦的市长控制了这个小城镇。这是一个古老的故事：热衷于感官享乐的人 VS. 否认自我感官的人。朱丽叶·比诺什 (Juliette Binoche) 扮演了这个外向和喜好玩乐的女人。有一部与之相似的丹麦电影《芭比的盛宴》[*Babette's Feast*, 1987, 加布里埃尔·阿克谢 (Gabriel Axel) 导演]，但在电影中，朱丽叶比斯蒂芬·奥登饰演的厨师的层次更为丰富。

► 7级：《勤杂多面手》。马特·狄龙饰演亨利·布考斯基，一个“垮掉派”的作家，莉莉·泰勒 (Lili Taylor) 饰演简，布考斯基间或性的，无忧无虑的伴侣。既然这部影片的评级为7级，那么电影主要以角色，而非情节和动作为主。狄龙讨厌工作，无法容忍平庸之徒，但他却认为整个世界都充斥着这样的人。此外，狄龙是一个嗜酒成性、殴打女人，并不停写作的人。写作是狄龙唯一在乎的事情。在电影中，狄龙会改邪归正吗？这可不是一部好莱坞电影。

► 8级：《末代独裁》[*The Last King of Scotland*, 2006, 凯文·麦



7-3 《末代独裁》（*The Last King of Scotland*, 2006）

就像喜欢《杯酒人生》中的两个男主角一样，我们会忍不住喜欢上那个妥协的年轻白人医生，他最终走上了反对残暴阿明的道路。（DNA / 福克斯探照灯电影公司供图）

克唐纳（Kevin Macdonald）导演］。弗里斯特·惠特克（Forest Whitaker）饰演了乌干达的独裁者艾迪·阿明，他凭借这个角色勇夺2007年奥斯卡影帝的殊荣，但在电影中，阿明的私人医生[詹姆斯·麦卡沃伊（James McAvoy）饰]——一个来自苏格兰的白人男孩儿——更加引人注目。虽然惠克特喜怒无常，残暴地屠杀人民，但麦卡沃伊更胜一筹——尽管怀抱理想主义的他医术高明，但他同时也勾引女人（无论是白人还是黑人）、出卖朋友、行为愚蠢，并听任阿明的收买，不过最终麦卡沃伊还是有所觉悟。

► 9级：《时时刻刻》[*The Hours*, 2002, 史蒂芬·戴德利（Stephen Daldry）导演］。在自杀之前，英国小说家弗尼吉亚·伍尔芙（Virginia Woolf）写下了她的最后一部作品《达洛维夫人》（*Mrs. Dalloway*）。这个线索足以撑起一部电影，但在《时时刻刻》中，还涉及另外两个



7-4 《丑闻笔记》(Notes on a Scandal, 2006)

位于后方的朱迪·丹奇无疑是个女同性恋者，她正准备骚扰凯特·布兰切特。
(BBC 供图)

女性：一个 20 世纪 50 年代的中西部女性和一个 20 世纪 90 年代的纽约女性。这两个女人的共同点是深受《达洛维夫人》的影响。妮可·基德曼饰演伍尔芙，朱丽安·摩尔 (Julianne Moore) 饰演那位 20 世纪 50 年代的女性，梅丽尔·斯特里普饰演另一位 20 世纪 90 年代的女性。本片的角色很丰富，这一点毋庸置疑。

► 10 级：《丑闻笔记》[Notes on a Scandal, 2006, 理查德·艾尔 (Richard Eyre) 导演]。在《奥赛罗》中的伊阿古之后，朱迪·丹奇 (Judi Dench) 再次成功地塑造出了一个魔鬼 (或者说变态) 的形象。她让人不寒而栗，又与众不同。同时，这也是一部集优秀编导演于一体的英国电影。

➡ 小练习：找一部角色层次感丰富的电影来看。角色层次感丰富意味着等级至少要在 6 级以上，你可以从 DVD 封面的内容简介来判断角色的等级。注意这些角色的复杂性、独创性以及丰富性。在观看过程中，思考这样一个问题：究竟是什么元素让这些角色如此与众不同，

他们难以理解吗？他们的性格难以理解吗？怎么难以理解呢？

7.4 主题人物

正如我们在上一章提及的，有些电影是由主题驱动的，在这些电影中，主题是故事的潜在核心和灵魂。然而，有些电影的主题并没那么隐晦，它们极有可能摊在面上，让观众一目了然，当然，这些主题也常常体现在人物的言行中。在《史密斯先生去华盛顿》中，这个代表性的主题人物（thematic characters）是史密斯先生——初出茅庐的美国参议员。这部由卡普拉执导的电影拍摄于1939年，主题与政府在公共利益和自我利益上的经典冲突紧密相连。史密斯对政府抱有不切实际的幻想，为了使政府能够履行对公众的责任，史密斯以其坚忍不拔的毅力和为人民利益服务的决心，顽强地抗击着腐败的政治势力。在观看电影的过程中，主题昭然若揭，观众轻易从史密斯的言行中获知这一切。

类似的电影还包括：

► 《晚安，好运！》（*Good Night, and Good Luck*, 2005，乔治·克鲁尼导演）：大卫·斯特雷泽恩（David Strathairn）饰演爱德华·莫罗。莫罗是一个记者，他无畏地抗击对美国实行高压政治的参议员麦卡锡以及政府一些其他的不端行为。

► 《黑鹰坠落》（*Black Hawk Down*, 2001，雷德利·斯科特导演）：这是伊拉克战争的前奏曲。美国士兵潜入索马里，营救被恐怖分子劫持的美国官员，在营救过程中遭遇了意料之外的伏击。该任务以失败而告终。主演包括：乔什·哈内特（Josh Hartnett），汤姆·塞斯莫尔（Tom Sizemore）以及伊万·麦克格雷格（Ewan McGregor）。

► 《战战兢兢》[*Fear and Trembling*, 2003，阿兰·柯诺（Alain Corneau）导演]：故事讲述的是一个名叫艾米丽的年轻比利时女人爱上了一个日本男人。尽管艾米丽日语流利，但仍然无法完全融入日本文化。本片与全球化息息相关。

► 《人工智能》（*Artificial Intelligence: A.I.*, 2001，史蒂文·斯皮尔伯格导演）：一部科幻电影。主角是一个年仅11岁的小机器人，他如同艾米丽一般，渴望融入人类社会，但从未实现这一愿望。

► 《沉静的美國人》[*The Quiet American*, 2002，菲利普·诺伊斯（Phillip

Noyce) 导演]: 电影改编自格雷厄姆·格林 (Graham Greene) 的同名小说, 故事发生在 20 世纪 50 年代的西贡。在电影中, 一个年长的记者和一个年轻的美国人在争夺一个越南美人的爱。这部电影是关于西方帝国主义隐喻的故事。

7.5 神话角色

在有些电影中, 角色能够体现电影的主题, 同理, 在另一些电影中, 角色代表在社会中广为流传的神话和传说。这些神话和传说是否真实, 不是我们关注的重点, 刚好相反, 神话会钻头觅缝地进入故事和其他流行文化的表达的潜意识深处, 并弥散在角色的日常生活中, 比如主题性的人物体现了主题。

席尔维斯特·史泰龙饰演的洛奇代表的是这样一个神话: 弱势的一方将最终获胜。人人都爱这样的神话, 我们希望在拳击电影中看到这样的神话, 正如我们在儿童时期, 希望听到妈妈讲“龟兔赛跑”的故事一样。对



7-5 《人工智能》(Artificial Intelligence: A.I., 2001)

一个关于身份的匹诺曹式的故事。在被推入一家机器工厂之前, 一个机器人小孩并未真正意识到自己是什么。(华纳兄弟/梦工厂 SKG 供图)

美国人而言，支持弱势的一方就如同周日下午吃到祖母准备的牛肉一样普遍。进一步说，弱势的一方在我们的神话中总能获胜。柔弱总能胜刚强。

弗兰克·卡普拉执导的《生活多美好》讲述的是一个发生在美国小镇上的神话。在这个故事中，神话互相冲突，它正是我提到过的反神话：小镇上的人限制你，看不起你，反正，小镇的生活难如人意。詹姆斯·史都华饰演的乔治·贝利希望能跳出贝德福德镇，去城里上大学，并成为一名工程师。但家族的生意却要求他留下来，尤其是在乔治的舅舅丢失了一大笔钱，从而导致家族生意面临被并购的危险后，乔治显然应该留下来。但接下来发生了什么？乔治的朋友纷纷力挺乔治，他们凑够了需要的钱，帮助乔治的家族企业免受怪人波特的收购。这一神话很积极，也很振奋人心。小镇的人相互关心、相互帮助。乔治认为生活比金钱更为重要。乔治最终重拾信仰，并成为神话的体现者：小镇上的生活值得活下去。

很多神话跨越地域和民族的限制，具有全球性，这种原型性的神话根植于人类集体潜意识深处。其中一个典型的例子就是灰姑娘神话。这种麻雀变凤凰的故事在越南导演陈英雄（Tran Anh Hung）执导的《青木瓜之味》（*The Scent of Green Papaya*, 1993）中体现得淋漓尽致。故事讲述的是一个出身贫贱的女孩在一个上等人家当管家，她的工作让她有机会认识一个富裕、有品位且和善的作家。

7.6 史诗角色

史诗可能是一部小说、一部电影、一部戏剧，或者一首叙事诗，在其中，与人物有关的希望、梦想和恐惧都会得以详尽展现。史诗类似于神话，稍显不同的地方在于，史诗更贴近历史，并与民族意识相联系。到目前为止，最好的史诗电影是维克多·弗莱明于1939年的导演《乱世佳人》。故事横跨美国内战，并通过南方的视角来讲述。故事的前半段刻画了内战前的南方：沉浸在白日梦里的优雅的、充满贵族气的南方；而后半段则展现了内战后的南方：满目疮痍但更为理智，不再贵族气但却更务实。在电影中，好几个角色负责展现史诗的特质。莱斯利·霍华德（Leslie Howard）饰演的友善的阿希礼·维尔克斯和奥利维亚·德·哈维兰（Olivia De Havilland）饰演的克制的梅兰妮·汉米尔顿代表了崇高但守旧的南方。同时，斯嘉丽·奥哈拉〔费雯·丽（Vivien Leigh）饰〕则在内战前后发生

了重大的转变。在内战前，她优雅、不负责、以自我为中心，并与社会脱节；但在内战后，她变得具有商业头脑，做事专注，这正展现了南方独立重建的精神。

奥利弗·斯通拍摄过两部关于越南的电影，两部电影的主角都与史诗发生着联系。《野战排》（*Platoon*, 1986）和《生于七月四日》（*Born the Fourth of July*, 1989）与其说是反战电影，不如说是现实和政治力量在电影中的投射。《野战排》不是从大众或者总统的视角来展开的，它展现的是一个野战排的故事。在电影中，没有英雄，只有丛林、臭汗、困惑以及若隐若现的敌人。在《野战排》中有两个战士，其中有一个战士[威廉·达福（Willem Dafoe）饰]体现美国军方的意图，而另一个战士[汤姆·贝伦格（Tom Berenger）饰]则被战争变得非常冷酷，他对查理·辛（Charlie Sheen）——一个想弄清战事如何发展的新兵产生了很多负面的影响。《生于七月四日》根据郎·克瓦斯基（Ron Kovaks）的自传体小说改编，在一次比赛失利后，汤姆·克鲁斯饰演的主角毅然决定入伍，奔赴越战战场。但在因战争而失去了双腿后，他开始痛恨自己的无能，诅咒糟糕的医疗状况，并开始厌恶战争。这些电影都有助于塑造美国在越战中刚愎自用的形象，并传达出反史诗题材的幻灭之感。

7.7 变得越来越好的角色

在电影中，一些引人注目的角色经历了价值观或人生态度上的重大变化，这些变化不仅对他们自己有好处，对整个社会而言，也是有益的。我们很钦佩这些角色，原因在于，我们深深知道，作为成年人，这种变化是多么困难。

在史蒂文·斯皮尔伯格的《辛德勒的名单》中，德国实业家奥斯卡·辛德勒[利亚姆·尼森（Liam Neeson）饰]就是一个在道德上存疑的人物。二战爆发时，他开始招募犹太人为他的瓷厂工作。这是一种压榨性的雇佣，因为辛德勒根本就不用给犹太人支付工资，因此他大发横财。但在电影进行到将近三分之一的时候，辛德勒内心出现了重要的转变，他开始意识到他正在对犹太人犯下不可饶恕的罪行。于是，他开始运用他的能力来帮助犹太人脱离德国军方和政府的追捕，并成功帮助几千名犹太人逃脱了被送进毒气室的命运。



7-6 《辛德勒的名单》(Schindler's List, 1993)

在这部电影中，你将多次看到这台打字机。这可不是一个单纯的摆设。电影人通常把它叫做象征，或者近乎神圣的物体。打字员本·金斯利(Ben Kingsley)打的字越多，获得拯救的犹太人就越多。(安培林娱乐/环球电影公司供图)

辛德勒的故事与个人救赎有关。这跟伊利亚·卡赞的《码头风云》里的特里·马洛伊的故事极为相似，特里是一位年轻的码头装卸工。他曾是一位拳击手，却已名誉扫地，他和当地黑帮有千丝万缕的关系，并卷入了谋杀码头工人的事件。在对真相保持沉默和在听证会上站出来指认凶手之间，特里摇摆不定。最后，特里还是指认了凶手，这不仅拯救了码头，同时也拯救了他自己。

《暖暖内含光》[*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004, 米歇尔·冈瑞(Michel Gondry)导演]是一部准科幻电影，也可以说是一部幻想电影。在这部电影中，吉姆·凯瑞和凯特·温斯莱特饰演一对无法长相厮守的恋人，但是分手后他们却无法摆脱对彼此的记忆。于是，他们借助一种可以消除记忆的机器，来抹去头脑中关于彼此的糟糕的回忆。但在此之后，他们再次相遇，二度坠入爱河，但已经记不起过去不愉快的经历了。这部手法巧妙的电影展现了一些真实的东西。不要执著于那部消除记忆的机器。相反，这部电影告诉我们，流逝的时光可以使人成熟，

让人重新开始以及消除偏见。

上面这些电影都是有广泛社会意义的大片，相比之下，《孩子》则是一部关于主角变得越来越好的小片。布鲁诺和索尼娅既没有结婚，也没有钱。布鲁诺是个不负责任的年轻人，接下来发生的事情是索尼娅怀孕并生下了一个小孩。布鲁诺既是一个漂亮的窃贼，又是一个行骗的高手，他打算在黑市上卖掉自己的孩子。但在交易的过程中，布鲁诺逐渐成熟起来了。

7.8 变得越来越坏的角色

一直为人们谈论的《公民凯恩》讲述的是一个在金钱和权力熏陶之下，人如何自我堕落的故事。查理·凯恩在年轻的时候获得了一笔财富，他用这笔财富买了一家处于亏损状态的纽约报业公司，并设法让它盈利。受到20世纪初期进步思潮的影响，凯恩起初打算把报纸当作受压迫大众的传声筒，并作为反对工业垄断的阵地。但随着凯恩的成长，他对权力的迷恋逐渐压倒了对穷人的关注（尽管是家长制作风的关注）。他挥金如土地购买



7-7 《孩子》

这个父亲正在和贩卖婴儿的黑市取得联系，他想卖掉自己的小孩。（Les Films du Fleuve 供图）

欧洲的雕塑和绘画作品，但这些作品毫无品味可言。他购买了一家剧院，并强迫资质平庸的妻子苏珊追求不可能的事业，但苏珊却因此长期遭受媒体的羞辱。最后，他建造了一个巨大的城堡，和妻子居住在那里，但二人起居室的距离有一个篮球场那么大。在极度厌倦凯恩的操纵之后，苏珊最终离开了他。最后，凯恩在凄凉中苦痛地死去。权力和财富成了过眼云烟，最终也没有为凯恩带来什么。

在和《公民凯恩》同样享有盛誉的《教父1》以及《教父2》里，共同刻画了一个因权力而造成悲剧的角色。年轻的迈克尔·柯里昂和早年的凯恩类似，都是理想主义者，并希望做一些对社会有益的事情。在电影中，迈克尔曾对未婚妻凯伊说：“有罪的不是我，而是我的家庭。”但随着故事的展开，迈克尔逐渐爬上了权力的宝座。复仇和权力把他拖向堕落的深渊，以至于他亲手策划了两起谋杀亲信的事件。

7.9 应该改变的角色

在阿贝尔·费拉拉（Abel Ferrara）导演的《坏中尉》（*Bad Lieutenant*, 1992）中，一个腐败的、无可救药的纽约警察[哈威·凯特尔（Harvey Keitel）饰]接二连三地干着坏事。他抢走吸毒者的毒品，自己吸食。他路遇几个年轻少女，拦截下她们，并对她们进行言语上的性骚扰。他和妻子同在一个屋檐下，却几乎不与她们进行沟通。他没有朋友，警署的同事也和他没有任何交集。他孑然一身，没有任何获得救赎的机会。直到电影的结尾，一个圣洁的修女才给他指出自我拯救之路，但那已经为时过晚。

在一部名为《战争地带》（*The War Zone*, 1999）的电影中，一个英国家庭饱受乱伦的侵害。这个家庭由母亲、年轻的儿子和女儿、婴儿以及乱伦的父亲组成。女儿默默忍受着父亲的性侵害，儿子对这一切都看在眼里，并开始反对父亲，父亲不仅矢口否认，还殴打自己的儿子。在观看电影的过程中，我们非常希望父亲可以改变。但令人敬重的英国演员蒂姆·罗斯（Tim Roth，同为该片的制片和导演）通过剧情暗示那个婴儿将成为父亲性侵害的下一个牺牲品。

另外一个值得尊重的英国演员加里·奥德曼忙中偷闲地回到伦敦南部，撰写并导演了一部名为《切勿吞食》（*Nil by Mouth*, 1997）的电影——一部虐待老婆的电影。在观看电影的过程中，我们同样希望查理·格雷德-

迈尔斯 (Charlie Creed-Myers) 饰演的丈夫能够变好, 好莱坞电影常常可以轻松地做到这一点。但那个丈夫过于狭隘, 过于自私, 以至于他不会, 也不愿意改变。

在《半个尼尔森》(瑞恩·弗雷克拍摄于2006年)中, 瑞恩·高斯林饰演一个嗑药成性的历史老师。尽管他并不完美, 但他仍然是一个很棒的历史老师, 人也很好, 他的学生都很喜欢他, 同时观众也很喜欢他。但他的毒瘾越来越重, 以至于他几乎无法从事教学工作。电影的结尾拍得比较精妙, 观众不太确定瑞恩将何去何从, 但他对社区的善行已经部分实现了自我的救赎。

➡ 小练习: 以下将要涉及的电影中, 主角都会发生变化。去影碟店租来, 看看这些角色是如何发生变化的:

▶ 《绛帐海棠春》(*Born Yesterday*, 1950): 一个神经兮兮的女人和一个欺骗政府的商人陷入了一种虐恋的关系 [乔治·库克 (George Cukor) 导演, 朱迪·霍利德 (Judy Holiday) 和布罗德里克·克劳福德 (Broderick Crawford) 主演]。也可同时观看梅兰妮·格里菲斯 (Melanie Griffith) 和唐·约翰逊 (Don Johnson) 主演的1993年版。

▶ 《小美人鱼》(*The Little Mermaid*, 1989): 小美人鱼想褪去鱼尾, 变成人类。[罗恩·克莱蒙兹 (Ron Clements) 与约翰·马斯克 (John Musker) 共同导演。]

▶ 《柏林苍穹下》(*Wings of Desire*, 1987): 一个天使想变成人的故事。[维姆·文德斯 (Wim Wenders) 执导。]

▶ 《带枪的男人》(*Men With Guns*, 1997): 一个理想主义的医学教授在一次拉丁之旅中, 无意间卷入了政治纠纷中, 并目睹了他先前的学生们的所作所为, 他们做的并不是什么好事情。[约翰·塞尔斯 (John Sayles) 导演。]

▶ 《抢钱大作战》(*Boiler Room*, 2000): 在压力重重的股票销售业务中, 一个年轻人把毫无价值的股票卖给深信不疑的顾客, 他如何在这个过程中保有自己的灵魂。[本·扬格 (Ben Younger) 导演, 本·阿弗莱克 (Ben Affleck) 和吉奥瓦尼·瑞比西 (Giovanni Ribisi) 主演。]

▶ 《不朽的园丁》(*The Constant Gardener*, 2005): 谦逊的外交家

前往非洲调查曾是活动家的妻子的死因。随着调查的深入，他逐渐发现丧失道德、充满危险的美国大制药公司不为人知的秘密。[费尔南多·梅里尔斯执导，拉尔夫·费因斯（Ralph Fiennes）和蕾切尔·薇兹（Rachel Weisz）主演。]

7.10 人物关系

电影是关于人物的，也是关于人物之间的关系的艺术。如果没有其他人物相参照，那么人物就不可能获得真正的个性和身份。尽管人物之间的关系是虚构出来的，但仍无损它的真实性。事实上，在很多情况下，电影即关系。

互益的人物关系

以下一些电影建立在互益的人物关系基础之上。

在《骗中骗》中，保罗·纽曼和罗伯特·雷福德为了诈骗一个黑社会的大佬而走到一起，他们设置了一个巧妙的骗局。当然，观众在观影过程中也被他们给欺骗了。所有的欺骗和反欺骗都让纽曼和雷福德走得更近，当然是以纯男人的方式。

在《虎豹小霸王》（*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969）中，纽曼和雷福德二度合作，该片由乔治·罗伊（George Roy）执导。在这部西部片中，警察一路追捕他们到玻利维亚。最后，他们双双赴死——一种光荣的男子汉的行为。当然，他们死于硝烟四起的枪战中，这是男人的解脱方式，至少在西部片中是这样。这样，两个男人通过友爱与死亡连接在了一起。

在《日落黄沙》这部最伟大的兄弟电影之一中，威廉姆·霍登（William Holden）、欧尼斯·鲍基尼（Ernest Borgnine）、沃伦·奥茨（Warren Oates）和本·约翰逊（Ben Johnson）一起亡命天涯，为了纯粹的荣耀，他们但求同年同月同日死，整部电影弥漫着浪漫和超现实的氛围。在一个墨西哥村庄的广场上，赏金猎手将他们团团包围，寡不敌众的四人意味深长地对视微笑，似乎在说：“好吧，就这样了，咱们地狱见。”接着，子弹如暴风骤雨般汹涌而来，四个人纷纷倒地，含笑赴死。在1969年，这可是当时最流行的电影，电影的剪辑做得也很棒，但如果今天重看这部电影，某些地方显得有些大男子主义的傻气。

《天堂电影院》[*Cinema Paradiso*, 1988, 朱塞佩·托纳多雷 (Giuseppe Tornatore) 导演] 是一部深受观众喜爱的意大利电影, 它展现了意大利小镇几十年的变迁, 从天主教教堂压制被认为是淫秽的电影 (人们在特写镜头中接吻) 到 20 世纪 80 年代意大利的重新繁荣。电影的主角是一个叫托托的非常热爱电影的小男孩, 他几乎把所有的时间都耗在了天堂电影院, 并死皮赖脸地和放映员阿尔弗雷多待在一起。起先, 托托的出现让阿尔弗雷多很是头疼, 但随着剧情的推进, 二人建立起类似父子的关系——托托的父亲几年前失踪了, 而阿尔弗雷多膝下无子。友善和睿智的阿尔弗雷多教会托托如何放映电影, 不仅如此, 他还教导托托如何经营人生, 即走出小镇, 做出点与众不同的事情来。托托接受了阿尔弗雷多的建议。

《川流熙攘》是一部冲破好莱坞禁忌题材的电影, 在第十章中我会讲到。虽然我们反复提及这部影片, 但这并不意味着这是一部很棒的电影。不过这部电影提供了这样一种模式: 如何将一群相去甚远, 甚至可能存在剥



7-8 《决战犹马镇》(*3:10 to Yuma*, 2007)

某些电影人物不会发生任何改变, 当然我们也不希望他们发生任何改变。这部 2007 年发行的电影利用了西部片典型的人物类型——一个男人决心实现自己的愿望。克里斯蒂安·贝尔饰演的农场工人接受了一个工作: 将一个江洋大盗押送到火车站, 但是途中他将遭到大盗同伙的袭击。(Relativity Media 供图)

削关系的人结合在一起。《川流熙攘》讲述的是一个市政项目如何将五个人团结在一起的故事。五个人的领袖是一个想创作说唱乐的皮条客〔泰伦斯·霍华德 (Terrence Howard) 饰〕。其他的成员包括一个白人 (他有一些过时的录音设备)，一个经常去做礼拜的制作人，还有皮条客的前妓女女友莎格〔塔拉吉·P·汉森 (Taraji P. Henson) 饰〕和诺拉 (皮条客的伴唱)。这部电影之所以使人喜爱，在于角色们在创作、演唱和制作音乐过程中易于察觉的希望和目的性。

《你妈妈也一样》(*Y tu mamá también*, 2001) 由墨西哥导演阿方索·卡隆 (Alfonso Cuarón) 执导，讲述的是两个墨西哥少年和一个成年妇女的故事，那个女人为了报复丈夫的不忠，决定和两个年轻人共度海滩之旅。这次旅行耗时好几天，所以三个人有相互了解的时间。安娜·洛佩兹·梅卡尔多 (Ana López Mercado) 饰演的女人很快发现，这两个男孩——盖尔·加西亚·贝纳尔 (Gael García Bernal) 和迪亚哥·卢纳 (Diego Luna) 饰演——对女人的认识不足，还有许多需要学习的地方，于是她慷慨地担当起老师的角色。她的教学几乎全部来自经验，而他们也从她那里获益不少，并学习如何与她相处。结果，他们让她变得更年轻，而她让他们变得更为成熟。

虐待的人物关系

史蒂文·斯皮尔伯格 1985 年执导的《紫色》(*The Color Purple*) 改编自爱丽丝·沃克尔 (Alice Walker) 的著名小说，讲述的是 20 世纪早期黑人妇女的故事。虽然黑人奴隶制度早已废除，但在一个黑人妇女地位非常低下的社会里面，她们还是继续遭受黑人男性和白人的虐待。卡莉〔乌比·戈德堡 (Whoopi Goldberg) 饰〕既朴素，又谦逊，她已经“结婚”——我之所以使用引号，是因为她更像一个女仆，而非一个妻子——嫁给了一个残酷的丈夫 (丹尼·格罗夫 (Danny Glover) 饰)，在结婚之后很久，她才知道丈夫的姓名。同时，作为一个“不易控制”的黑人女性，奥普拉·温福瑞 (Oprah Winfrey) 因为她的态度遭到殴打，并导致脑部受损。

《罗丹的情人》(*Camille Claudel*) 是一部拍摄于 1988 年的法国电影，艺术构成了这部电影的基石，在此之上是美丽而任性的卡米尔·克劳德和法国著名雕塑家奥古斯特·罗丹之间的关系。卡米尔是罗丹的情人，同时也是他的模特。但卡米尔不想仅仅成为模特，她想从事雕塑工作，尤其是手的雕塑。她希望通过艺术的创造，获得认同和尊重。但她出生在一个错



7-9 《充气娃娃之恋》(Lars and the Real Girl, 2007)

整个小镇的人都知道拉斯(位于画面中央,由瑞恩·高斯林饰演)脑子坏得很厉害,但他并不会对他人构成威胁。他爱上了轮椅上性感的充气娃娃,甚至认为充气娃娃是真人。他们应该把他抓起来吗?或者避之不及?都没有。他们能理解他,认真地对待他的幻觉,并帮助拉斯重归现实。(Sidney Kimmel Entertainment 供图)

误的年代,这可是 19 世纪 90 年代,在那个时代,无论是在法国还是在其他国家,女性艺术家都很难出头。罗丹和卡米尔的关系像一个谜,因为他既让卡米尔上升到天堂,也让卡米尔坠入地狱。最终,卡米尔不得不逃离罗丹的掌控。在电影中,那种受欺骗的感觉驱动着她的人格的发展和故事的进行[布鲁诺·努丹(Bruno Nuytten)执导,伊莎贝尔·阿佳妮(Isabelle Adjani)饰演卡米尔,杰拉尔·德帕迪约饰演罗丹]。

女人之间的关系

几乎所有电影都充斥着男人与男人之间的关系。通常,连接男性的事物包括:犯罪、飙车以及生意。但是,电影很少表现女人之间的关系。当电影偶尔表现女人之间的关系时,也缺乏连接的事物。

《油炸绿番茄》[Fried Green Tomatoes, 1991, 乔恩·阿维奈(Jon Avnet)导演]的女主角是一个孤独、压抑的南方家庭主妇[凯西·贝茨



7-10 《阳光小美女》（*Little Miss Sunshine*, 2006）

在这部电影中，一家人正遭受沮丧、焦虑、争吵、失败以及自杀倾向的困扰。接下来，小女孩奥利芙（位于画面中央）凭借模仿秀赢得了选美比赛的冠军。一家人开始团结在她周围，并庆祝他们古怪的胜利。（Big Beach Films 供图）

（Kathy Bates）饰］。有一次，女主角去养老院看望亲人，遇到了一个老婆婆［杰西卡·坦迪（Jessica Tandy）饰］，在接下来的几周里，老婆婆告诉了她一个激励人心的故事：一对倔强不屈的妇女［玛丽－路易斯·派克尔（Mary-Louise Parker）和玛丽·斯图尔特·曼斯特森（Mary Stuart Masterson）饰］开了一家餐厅，那个时代，南方妇女的地位还很低，太过独立是不受欢迎的，但她们还是按照自己的意愿生活了一段时间。坦迪认为自己应该和贝茨分享一些人生经验，以便让贝茨找到生命的活力，重新定义自己的青春。坦迪认为，贝茨最为缺少的就是青春的活力和生活的独立性。坦迪的故事的确对贝茨产生了影响，她开始真诚面对自身存在的问题——过度肥胖、软弱的意志以及奴役成性的丈夫。

《假面》（*Persona*, 1966）是一部由瑞典导演英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）创作和执导的电影，这部电影拍得有些晦涩，好多观众必须看好几遍，才能逐渐理解导演想要传达的东西。电影中的两个女人——一个是著名女演员，另外一个她是她的护士——来到海滨小屋疗养。那个由丽



7-11 《假面》（*Persona*, 1966）

《假面》被评为 20 世纪 60 年代全球最佳影片第一位。到了 20 世纪 70 年代，《公民凯恩》取代了《假面》，此后一直雄踞榜首。（Svensk Filmindustri 供图）

芙·乌曼（Liv Ullmann）饰演的女演员现在不再开口说话，没有人知道为什么会这样。比比·安德森（Bibi Andersson）饰演的护士本能地认为，如果她坚持和女病人交谈，那么丽芙可能会开口讲话。比比告诉了丽芙很多关于她过去的故事，这些故事中交织着悔恨和欲望。在电影中，有一些镜头运用了面部双重曝光的技术来表现两个女人的叠影，以暗示她们人格的互换。她们各自拥有对方所缺少的东西。故事看起来像在拍一部越战片，一切都显得越来越丑陋——一部电影中的电影，这让故事显得更为复杂。两个女人的职业也许是解开她们关系的关键所在。护士负责治疗，女演员负责反应。比比没有治疗，丽芙也没有反应，或者我们也可以这样理解，比比确实在治疗，丽芙也许在用沉默作为回应。这并不太容易理解，你应该自己看一看《假面》，来理解伯格曼想表达的是什么。他也许超越了电影的极限，当然也有可能超越了观众忍耐的极限，但他就是想用这种超越极限的行为来抵达这种关系的底端。



7-12 《禁色迷情》（*Entre Nous*, 1983）

这部电影拍的很细腻，并且很有层次感。也许在表现微妙关系上，全世界都拍不过法国人。（Alexandre Films 供图）

《末路狂花》（*Thelma and Louise*, 1991，雷德利·斯科特导演）像一部表现男性关系的西部片。这两个女人〔吉娜·戴维斯（Geena Davis）和苏珊·萨兰登（Susan Sarandon）饰〕一起亡命天涯。影片的结尾直奔激进的女权主义观点而去：在她们的生活中，并不需要男人的存在。对一部主流电影而言，能用这种视角来拍电影真是让人敬佩。同样，我们很容易理解，为什么有那么多男人都很讨厌这部电影。

《禁色迷情》（*Entre Nous*, 1983）也是一部激进的女权主义电影，它拍得既大胆，又具独创性。两个女人〔缪缪（Miou-Miou）和伊莎贝尔·于佩尔（Isabelle Huppert）饰〕似乎厌倦了她们的丈夫，同时也厌倦了所有的男人，于是她们决定相依为命。法国导演戴安·库瑞丝（Diane Kurys）并没有把她们塑造成一对女同性恋，因为如果把她们塑造成女同性恋，便减损了这种理智的女性关系的可能性。当然法国观众也有可能可以感知这种关系，因而不需要清晰地表达出来。在拍女性关系的电影时，是否需要女性导演来掌镜，才能传达出最微妙的部分？

7.11 电影表现手法和人物

以下这些影片都是通过有深意的电影化的表现手法来定义和提升人物的。

《罗马假日》中优雅的景别

备受尊敬的德裔美国籍导演威廉·惠勒（William Wyler）喜欢运用中景镜头和远景镜头来表现角色的高贵。他执导的《罗马假日》讲述的是这样一个故事：一个来自欧洲的公主——一个真正的公主——在造访罗马的时候，偷偷溜出了酒店。她希望像一个普通人一样生活，至少在罗马的时候是这样。她在旅途中遇到了一个记者，他带着公主周游罗马，但公主不知道，他的意图不过是利用她来编写一个好故事。不过很快，二人就坠入了爱河。公主由天然去雕饰且具有贵族气息的奥黛丽·赫本饰演，饰演记者的是好好先生格里高利·派克。在惠勒的调教下，这些演员让角色显得得体和可敬。故事快要结束的时候，公主回到了她的酒店，而记者决定不再报道这个故事，这样的做法至少在 20 世纪 50 年代是非常得体的。在电影中，惠勒非常节制地使用特写镜头，因为这种镜头太多会显得太过具有侵略性或者不合时宜，比如直接拍摄伊丽莎白女王的脸部特写。因而，惠勒大量使用中景镜头，以便让观众和从城堡里走出来的公主保持适度的距离。对一部经典电影而言，这是最佳的景别位置。

《半个尼尔森》中摄影机的非常规运作模式

《半个尼尔森》很像一部与《罗马假日》背道而驰的电影。当然，按电影本身的要求而言，它也应该这样。故事的场景位于生存环境艰难的布鲁克林区，这可是充斥着毒品的世界。况且，拍摄的时间是 2006 年，与 1953 年相比，时代已经发生了翻天覆地的变化。《半个尼尔森》的视觉风格与《罗马假日》截然不同。摄影师安德利杰·帕瑞克（Andrij Parekh）在整部电影中，仅仅运用了手持摄影机的拍摄方式。在拍摄某些长镜头后，他的手一定很酸疼。电影的视觉效果有些轻微的晃动感——用“起伏”这个词或许更精准些。如今的观众，对这种视觉效果已经习以为常了。与之相比，惠勒绝不可能让他的摄影师做同样的事情。帕瑞克的风格就像穿牛仔裤，随意、自然。

帕瑞克也移动摄影机，但移动得非常缓慢。在拍摄过程中，他会通过

身体旋转的方式带动摄影机的运动，他的调焦员不断调整焦点的位置。他先将焦点从斜后方对准瑞恩·高斯林的头，接着把摄影机轻微摇向莎莉卡·艾普斯（Shareeka Epps）。莎莉卡 13 岁，她是高斯林的守护天使，此时，她位于后景，只是还显得有点失焦。接下来，帕瑞克重新调整焦距，高斯林的头变得模糊起来，而莎莉卡则逐渐清晰起来。电影里的一些镜头就像用家用自动调焦摄影机拍出的家庭电影一样，而这就是导演瑞恩·弗雷克所追求的。在《罗马假日》中，你绝对看不到这样的影像效果。

在《新世界》坠入爱河

现在，让我们进入泰伦斯·马力克执导的《新世界》（*The New World*, 2005）。很多批评家都评论过这部充满艺术气息和奇幻效果的电影，它讲述的是首批北美外来定居者与当地土著居民之间发生的事情。在这部电影中，马力克是如何施展他的魔法的呢？

让我们来了解一下，波卡洪塔斯〔奥丽安加·基尔彻（*Q'orianka Kilcher*）饰〕和约翰·史密斯（柯林·法瑞尔饰）是如何坠入爱河的。为了展现这一过程，摄影师运用了一个 3 分钟的蒙太奇完美地展现了北美这块处女地，以及其赋予波卡洪塔斯和史密斯的纯情。没有手持摄影，没有



7-13 《新世界》（*The New World*, 2005）

波卡洪塔斯在旷野中嬉戏。（新线电影公司供图）

摄影机的摇晃，摄影机只是被放置在轨道上和三脚架上。在拍摄这场戏时，导演没有展现激情的场面，他只是让这对爱侣温柔地轻吻嘴唇、脸颊和脖颈。导演最不希望的就是把这场戏拍得过于粗暴，让人产生这是强奸北美的联想。在一组近似于精神性爱的镜头之后，一组交切镜头展现了詹姆士河和四周的森林：鸟儿在森林中飞舞，静静流淌的河水被漂浮的小种子点缀着，草丛长到了人的腰部，阴沉的天空开始下起雨来，天空虽然阴沉但并不压抑，雨滴也是清新的。柔和的水浪拍打着詹姆士河的河岸，而那正是波卡洪塔斯和史密斯的嬉戏地。

同时值得倾听的还有声音。在展现这对爱侣坠入爱河的时候，剪辑师在自然美景和这对恋人之间来回剪辑，与此同时，我们听到来自镜头外的两首诗歌，一首来自波卡洪塔斯，另一首来自史密斯。

波卡洪塔斯：妈妈，你居住在哪里？

天空上，云朵里，大海中？让我看看你的脸。

给我一个暗示，我们就会站起来，就会站起来。

我害怕我自己。上帝在看着我。

如果不在你身边，生活会是怎样？

当然，波卡洪塔斯既没有这么说，也没有进行这样的想象。这只是一种声音，类似于配乐。加之混音器把自然的声音——鸟鸣声、风声、河水流动的声音调大了很多，并加入了些许混响——翱翔九霄般的瓦格纳风格的音乐，以此彰显理想世界的图景。

《摩根河的奇迹》中的时间压缩

《摩根河的奇迹》（*The Miracle of Morgan's Creek*, 1944）这部以二战为背景的电影由普莱斯顿·斯特奇斯（Preston Sturges）编剧和导演。贝蒂·赫顿（Betty Hutton）饰演的年轻人特鲁迪·葛根洛克认为，为了表达自己的爱国热情，自己有义务给那些休假的战士带去欢乐。为此，她借了朋友诺瓦尔的车，并开着车直接杀到了一个舞厅。在黎明之前，她载着好些战士，频繁进入不同的舞厅和俱乐部。在战士们眼里，特鲁迪是一个厉害的舞者，是一个快乐的、精力充沛的漂亮女人，她让那些战士们神魂颠倒。后来，由于饮酒过量，她醉得不省人事。剪辑师斯图尔特·吉尔摩（Stuart Gilmore）快刀斩乱麻地对时间进行了压缩，那些表现几个夜晚的上千英尺

的镜头，他仅用了3分钟的银幕时间来展现，但却展现出特鲁迪的活力，这正是斯特奇斯的意图。但是吉尔摩不得不非常小心。为了尊重那个时代，他不得不摒弃让特鲁迪显得放荡和过于性感的镜头，而只是突出她的热情。多数观众感觉到了他的成功，即使他们意识到斯特奇斯毫无疑问在不停地向吉尔摩使眼色。因为在后来的故事中，特鲁迪怀孕了。对于一部拍摄于1944年的电影来讲，这样的表达不能不说是相当之大胆。

《狼踪》中的空间、交叉剪辑以及人物

交叉剪辑是一种基本但同时又非常有力量的剪辑技术，因而可以运用于几乎任何戏剧性的场面，以增强故事的张力。《星球大战》高潮部分几乎全靠玛西亚·卢卡斯对交叉剪辑的灵巧运用，她在几个场景和大量动作间来回剪辑：叛军基地、死星、叛徒的几架战斗机、几架敌机、卢克·汉·索罗船长以及出现在他们自己队伍里的黑武士。但绝大多数的电影，都不可能这么戏剧化。在卡罗尔·巴拉德（Carroll Ballard）忧郁的电影《狼踪》（*Never Cry Wolf*, 1983）中，自然主义者泰勒试图给爱斯基摩人解释，为什么自己需要研究狼的粪便。巴拉德让泰勒的饰演者查尔斯·马丁·史密斯（Charles Martin Smith）在解释自己的理论时，尽量显得谦逊。就爱斯基摩人而言，他们听得很专注，并不时提问，但他们基本上不知道泰勒在讲些什么。在泰勒结束自己的解说后，一个爱斯基摩人这样回答道：“好主意。”他在揶揄泰勒，观众事先根本没有料到这个爱斯基摩人如此老于世故。泰勒并没有听出这个爱斯基摩人的弦外之音。空间和交叉剪辑技术的运用强化了文化之间的距离感。三个人坐在一个暂时的避难所里，并被摄影机固定在完整的中景镜头之内。但巴拉德让泰勒和爱斯基摩人保持一定距离，以便通过空间来展现文化的差距。由于交叉剪辑技术的来回运用，泰勒看起来有些被隔绝之感，这种隔绝既是专业上的，同时也是文化上的。作为一位科学家，他也毫无疑问地自绝于说谎的西方人。这种技术的运用非常棒，它凸显了这位科学家的孤独之感。

➡ 小练习：试着看一部艺术含量高的电影。你可以把这部电影和你上周看过的预告片进行对比。预告片展现了酷炫镜头的运作和高超的剪辑技巧。在你看这部电影的时候，注意电影表现手法对人物作出了何种贡献。密切关注景别、摄影、剪辑以及声音。

Chapter 8

场 景

SETTINGS



故事被设定在什么样的场景中，这是一个重要的问题。场景对故事有着至关重要的影响。假设我们把《E.T. 外星人》的故事场景设置在哈莱姆区（纽约的黑人区）或者香港，那这将是一个多么不同的故事。场景不单指地点，它也包括季节和时代。它既可以是物理、地理空间，又可以是社会空间。

8.1 季 节

在以下几部电影中，季节对电影有着重要作用。

夏 天

电影《一九四二年的夏天》（*Summer of '42*, 1971）的片名包含了两个场景：夏天和战争。当然，这部电影还有第三个场景：位于弗吉尼亚州的海滩度假社区。著名剧作家赫曼·劳切尔（Herman Raucher）和导演罗伯特·马立根（Robert Mulligan）让这些场景和故事有机融合在一起。一个年轻人〔加里·格兰姆斯（Gary Grimes）饰〕迷恋上了一个比他年长六七岁的女人〔詹妮弗·奥奈尔（Jennifer O'Neill）饰〕。对两个人而言，年



8-1 《为所应为》（*Do the Right Thing*, 1989）

场景设置在城市里的电影更可能充满着易被觉察的愤怒、挫折和危险等元素。在夏天尤其如此。（环球电影公司供图）

龄存在着实质性的差异：那个男孩还处于青春期，不谙世事，与之相比，婚姻催熟了那个女人，不仅如此，她老公还在战场上杀敌。接着，她听到了自己丈夫在一次行动中牺牲的消息。她用一种奇怪的方式来悼念自己的丈夫——她和那个男孩上了床，不过只此一次。之后，她离开了那个男孩，并给他留下了一张什么也说明不了的纸条。对那个男孩来说，这简直是一个解不开的谜。这部电影的重点是什么？也许每个人都有独特的悼念方式。这三个场景让故事脱离了日常生活的循规蹈矩。战争场景虽然很遥远，但却对那个女人产生了重要的影响；休闲娱乐的环境似乎有某种魔力，让那个男孩迅速坠入爱河；加之故事发生在夏天，悠长的假期让那个男孩有机会逃脱学校的桎梏，转而投入那个女人的软玉温香。如果这些场景中的任何一个或者两个有所缺失，那么这次偶然的性邂逅将无从发生。

在弗兰克·佩里（Frank Perry）执导的《去年夏天》（*Last Summer*, 1969）中，发生了类似的事情。该片的场景同样设置在一个海滨的休闲会所，几个年轻人来这里度假，以愉悦身心。学校已经放假，再也不需要按时上课，也不需要无休止的学习。现在是相互了解对方生活的时间，当然也是相互

了解对方身体的时间。如果故事不是发生在夏天，或者不是发生在海滨，那么这群年轻人可能很难增进彼此的了解，也很难理解生活的真谛。

斯派克·李执导的《为所应为》（*Do the Right Thing*, 1989）的故事也发生在夏天，但与上面两部电影相比，这个夏天的感觉有点不同。故事的场景设置在布鲁克林区一个名叫贝德福德—史蒂文森的黑人社区，那是一个漫长的炎热夏日，人们纷纷走出闷热的公寓，或躬身坐着，或在街上闲逛。炎热刺激着人们的神经，一家披萨店的白人店主万分紧张。炎热可能导致暴力，在观影过程中，你很容易察觉这一点。不过，如果是在冬天，也许故事就会以不同的方式发生了。

冬 天

科恩兄弟将《冰血暴》的场景设置在冬天，你忍不住想知道他们在想什么。众所周知，冬天拍摄电影更为困难。摄影机和录音设备的电池消耗得更快，因摄影的需要而铺设的轨道很容易被积雪覆盖。也许科恩兄弟希望团队在冬天更加努力地工作。寒冬迫使人们穿着更多的衣服，这让他们看起来有点可笑。负责调查三起谋杀案的女警官玛姬把自己裹得严严实实，以至于行动起来都有些笨拙。她似乎无法胜任追捕绑匪的工作。大雪覆盖



8-2 《冰血暴》

这部电影的拍摄真的离不开冬季。（Gramercy / 宝丽金 / Working Title 供图）

了一切，看起来有些凄凉的美感，当然也让人感到隔绝和孤独。大雪天增加了驾驶的难度，但冬天也自有其纯净的一面。明尼苏达州布兰纳德的居民似乎就能在冬天怡然自得，只是那些绑匪和这个地方显得有些格格不入，这种感觉只可意会不可言传。

➡ 小练习：在下列电影中，季节都有重要的作用：《冰风暴》（*The Ice Storm*, 1997, 李安导演）、《意外的春天》[*The Sweet Hereafter*, 1997, 阿托姆·伊戈扬（Atom Egoyan）导演]、《黑袍》[*Black Robe*, 1991, 布鲁斯·贝尔斯福德（Bruce Beresford）导演]、《呢班百厌仔》[*Spring Break*, 1983, 肖恩·S·坎宁汉（Sean S. Cunningham）导演]、《伟大的星期三》[*Big Wednesday*, 1978, 约翰·米利厄斯（John Milius）导演]、《海滩上的混乱游戏》[*Beach Blanket Bingo*, 1965, 威廉姆·阿谢尔（William Asher）导演]以及《伴我同行》[*Stand by Me*, 1986, 罗伯·莱纳（Rob Reine）导演]。观看其中的部分或全部电影，然后思考季节在故事中所起的作用。如果故事不是发生在那个季节，又将以什么样的面目出现？

8.2 时 代

历史题材的电影总想抓住时代——在那个时期，人们是如何生活的，他们珍视的东西是什么，什么可以让他们欣然赴死，等等。但在观看电影的过程中，你可能不自觉地品头论足起来：这部电影对历史的呈现符合史实吗，还是由好莱坞粉饰出来取悦观众的？

古典时期

《斯巴达克斯》（*Spartacus*, 1960）也许是好莱坞拍摄的众多罗马时期的电影中，最知名的一部。31岁的斯坦利·库布里克正值如日中天的时期，他在创作的旺盛时期拍摄了这部电影。《斯巴达克斯》讲述的是一个关于奴隶反抗和失败的故事，电影拍得有些辛辣且一针见血。在片中，很多角色都牺牲了，包括柯克·道格拉斯（Kirk Douglas）饰演的领袖。在观看的过程中，你也许会有这样的疑问：古罗马时代的奴隶会为了理想而英勇赴死吗？抑或是好莱坞在这些影片中利用死亡来赚取票房？



8-3 《斯巴达克斯》（*Spartacus*, 1960）

这部电影拍摄于这样一个年代：电影工业正被电视工业打得无还击之力。如果你想吸引观众，就得拿出点电视不擅长的东西来。比如彩色（20世纪50年代彩色电影还未完全普及）、奇观和死亡。（Bryna Productions 供图）

在近期的《斯巴达300勇士》中，扎克·施奈德（Zack Snyder）和他的电脑特效团队重现了斯巴达人和入侵的波斯人发生在公元前480年的温泉关战役。在电影中，数以千计的步兵手持刀剑、弓弩参战，但故事的重点放在300勇士身上，他们要在一夫当关万夫莫开的小道上阻却波斯人，防止其入侵斯巴达。虽然斯巴达人英勇抵抗，但最终却失败了。在观看电影的过程中，你的情感很难偏向其中的任何一方。真正打动你的，是施奈德和他的电脑特效团队制作的一流的画面。看起来，这简直就弗兰克·米勒漫画作品的复活，漫画中角色的打斗、推挤和拼杀，再次活灵活现地出现在大银幕上。

在拍摄《斯巴达300勇士》时，场景全是虚拟的，这也是你要观看这部电影的所有原因。天空阴雨密布，古铜色成为压倒性的色调。这是一个充满暴力色彩又有些孩子气的漫画书所能描绘的最理想的世界，当然，它也可以让你产生身临其境之感。

中世纪时期

很多电影都不太关注中世纪。著名的瑞典导演英格玛·伯格曼曾拍



8-4 《斯巴达 300 勇士》(300, 2006)

詹姆斯·卡梅隆导演认为，电脑合成的场景对表现历史大有帮助。可问题是，在蓝幕前的表演会不会丧失灵感？不过，在这一画面中，不需要演员有太多表演灵感。（华纳兄弟电影公司供图）

摄过两部关于中世纪的电影：一部是《第七封印》（*The Seventh Seal*, 1957），另一部是《处女泉》（*The Virgin Spring*, 1960）。两部电影都是风格化的现实主义佳作，且备受赞誉。在这两部备受好评的电影中，中世纪的场景很有说服力。英格玛的场景设计师 P·A·伦德格伦（P. A. Lundgren）担任了两部电影布景工作，他建造的客栈、马厩、旅馆和教堂都显得非常真实。在观看电影的过程中，你会禁不住自问：中世纪的生活真有这么悲惨吗？

但在这两部现实主义电影中，真实远远超越表象本身。伯格曼不辞辛劳地通过剧本和自己的导演，让观众全方位感受中世纪。在具有决定性的事件上，总是存在着宗教和迷信的争论。如果发生了一场瘟疫，那是因为太多的人都有罪。获得救赎的方式是：穿着粗麻布衣服，用皮鞭抽打自己。在观看这两部电影的时候，你能感受到扑面而来的中世纪的气息，这种直

观的感受既是景观的，又是生活方式上的。[马克斯·冯·西多（Max von Sydow）领衔主演了这两部电影。]

但在绝大多数中世纪题材的电影中，很难感受到这种真实性。比如《黑玫瑰》[*The Black Rose*, 1950, 亨利·哈撒韦（Henry Hathaway）导演] 和《圣战骑士》[*A Knight's Tale*, 2001, 布莱恩·海尔格兰德（Brian Helgeland）导演]，它们看起来都很好莱坞。

文艺复兴时期

《莎翁情史》（*Shakespeare in Love*, 1998）是一部与文艺复兴时期有关的著名电影，该片由约翰·麦登（John Madden）执导。在这部电影中，伊莉莎白时代的英格兰气息触手可及。街道、商铺和剧院都极尽逼真之能事，服装也几乎原封不动地还原了当时的风格——上层阶级的服装奢华，穷人的服装寒酸。我很喜欢这部电影中的一个细节：莎士比亚向墨水瓶里蘸墨水，墨水不仅弄脏了他的手指，还滴在了他的手稿上。在观看电影的过程中，我几乎相信我正在亲眼目睹一个大人物的艺术创作活动。

莎士比亚的扮演者是年轻的约瑟夫·费因斯（Joseph Fiennes）。在电影中，他正遭遇创作瓶颈。他正在创作的喜剧《罗密欧与海盗的女儿埃塞尔》进展得不太顺利。很快，莎士比亚就邂逅了富家女奥利维亚[格温妮丝·帕特洛（Gwyneth Paltrow）饰]，并双双坠入爱河。在那些恋爱的日子里，莎士比亚完成了他的旷世名著《罗密欧与朱丽叶》（1595）。

《痛苦与狂喜》[*The Agony and the Ecstasy*, 1965, 卡罗尔·里德（Carol Reed）导演] 也是一部以文艺复兴为背景的电影，但这却是一部彻头彻尾的好莱坞作品。米开朗基罗[查尔登·海斯顿（Charlton Heston）饰] 和教皇朱利叶斯二世[雷克斯·哈里森（Rex Harrison）饰] 的艺术品位和个性存在差别。《奥兰多》（*Orlando*, 1992, 莎莉·波特导演）是一部奇异的艺术电影，在这部电影中，伊丽莎白女王要求一个贵族永葆青春，他真的做到了。

20 世纪 50 年代前后

最近这段时间，我们很喜欢以 20 世纪 50 年代为时代背景的电影，这就像十几年前，我们迷恋西部片一样。这两种类型的电影有相似之处：对往昔岁月的无限眷恋——50 年代也可能是一个参照，让我们更好地理解当

下的时代。它们还能观众提供混杂着快乐和痛苦的娱乐。不同的地方在于，西部片的情节与个人主义的实现、西部辽阔景象的展现以及善恶分明的人物形象联系在一起。现在，我们更喜欢以 50 年代为背景的电影，因为它更直白地展现家庭价值以及清晰的是非观。但在观看这两种类型的电影时，你都会产生隐隐的疼痛之感，因为与之相比，如今的时代已经遗失了太多的美好。联排住宅和购物中心星罗棋布，取代了往昔的开阔和宽敞。随着社会的发展，家暴和拒不赡养孩子的行为让家庭价值变得复杂。而西部片和 50 年代背景影片中均有一种现代社会所缺乏的英雄人物。在西部片中，主角要依靠自己的英勇和正直来赢得尊重，而以 50 年代为背景的电影中，主角变成了日常生活中的英雄，他们努力地维持家庭生活，并抚养孩子长大成材。两种类型电影中的时代都与神话相关——西部的神话和简单岁月的神话。我们看这些电影不是为了获得历史和社会学方面的知识，而是为了缅怀逝去岁月的美好，无论这种岁月是否真实存在过。

非常典型的一部电影是《我的小狗斯齐普》（*My Dog Skip*, 2000）——简单、直接、不夸张、不做作。电影中最重要的事情是那个由弗兰基·穆尼兹（Frankie Muniz）扮演的小男孩是否做好养小狗的准备。妈妈〔戴安·琳恩（Diane Lane）饰〕认为可以，但爸爸〔凯文·贝肯（Kevin Bacon）饰〕则认为不行。你认为谁可以赢得这场战争？在这种类型的电影中，小狗总是在关键时刻发挥作用。比如，爸爸妈妈起先都对小狗感到头疼不已，但后来的某一天清晨，小狗闻到了烟味，并不停叫唤，吵醒了所有的人，结果所有的人都得救了。但是在杰·拉塞尔（Jay Russell）执导的这部影片中，却没有这些俗套。斯齐普主人家的邻居是一个二战退伍军人〔卢克·威尔逊（Luke Wilson）饰〕，他受到战争的影响，永远都愁容满面。但斯齐普却跳到他身上，并舔了他的脸，结果它拯救了一个痛苦的灵魂，此后，笑容又回到了退伍军人的脸上。这一切都得归功于这只神奇的小狗。

为了让电影更具有独创性，大批编剧都努力挖掘 50 年代这座富矿。在大量以 50 年代为背景的电影中，《欢乐谷》（*Pleasantville*, 1998）是迄今为止最有创意的一部。由于一个有魔法的电视修理工〔唐·诺茨（Don Knotts）饰〕作祟，两个 90 年代的年轻人托比·马奎尔（Tobey Maguire）和瑞斯·威瑟斯彭（Reese Witherspoon）进行了一场时空大穿越，被卷入了 50 年代的一部黑白电视剧《欢乐谷》中——现在只有在尼克国际儿童频道才会播这种电视剧。

欢乐谷里的人都凭感官生活，他们不知道如何深入的思考问题，因为编剧根本就没有给剧中人这样的机会。如果某人必须进行深入思考，那么他就会感觉很糟糕。但故事很快峰回路转，欢乐谷的人开始隐约觉察到了某种被剥夺感，并希望更深入地介入生活；尽管如此，他们仍然不知道应该如何行动，来改变现状。马奎尔和威瑟斯彭很快发现，要解决这一问题，他们需要用90年代的生活观来感染这些情感匮乏的人们。在他们的带动下，琼·艾伦（Joan Allen）饰演的一个压抑的家庭主妇做了一件看似禁忌的事情：在一个寂静的午后，她在洗澡的时候极大地满足了自己的需求。一个冷饮销售员〔杰夫·丹尼尔斯（Jeff Daniels）饰〕的梦想是成为一个艺术家，他开始和过去的生活决裂，并开始大胆地尝试镇里人前所未闻的画风。当人们开始喜欢上新的生活方式时，他们就开始变得有颜色了，不是泰德·特纳那种沉闷的色彩，而是丰富的、饱和的彩色电影的颜色。还记得吧，欢乐谷是一个单色的社区，所以当琼·艾伦看到浴室变成生机勃勃的粉红色的那个瞬间，她突然昏过去了。随着新生活方式的传播，任何能够激发感官的物体都上了色。这种运用色彩进行隐喻的方式和《绿野仙踪》如出一辙，在《欢乐谷》中，色彩相当于冒险、风险以及生活本身。就我自己而言，还记得在第一章，我对如此运用色彩的方式颇有微词吗？——其实我还蛮喜欢这部由盖里·罗斯（Gary Ross）执导的匠心独运的电影的。

毋庸置疑的是，50年代的真实生活绝对不像很多电影展现得那么平面。迈克尔·卡顿-琼斯〔Michael Caton-Jones〕执导的《不如重新开始》（*This Boy's Life*, 1993）是一部更为自由，更为真实的电影。这部电影的场景设置在20世纪50年代后期，电影讲述的是一个单身母亲〔艾伦·巴金（Ellen Barkin）饰〕和她难以管教的年轻儿子（莱昂纳多·迪卡普里奥饰）的故事，他们二人都做了很多在20世纪50年代是越常规、背常理的事情。首先，母亲嫁给一个她并不喜欢的男人（罗伯特·德罗尼饰），仅仅因为他有点小钱，能让她衣食无忧。她为此需要支付的代价是让自己臣服于控制欲强的德罗尼。其次，莱昂纳多和一个年轻的男同性恋过从甚密（尽管他饰演的角色并不是同性恋）。让这两个年轻男人走到一起的吸引力并非性的需要，而是因为这个男同性恋友人提供的慰藉，远多于迪卡普里奥的室友所能提供的。这部电影的主旨是德罗尼对迪卡普里奥的虐待——身体上和言语上的。面对父亲的虐待，母亲很为难。她应该为了生活有保障而继续和罗伯特忍气吞声地生活下去，还是应该带着孩子逃离这种可怕的生活？这

一主题可不是 50 年代题材电影的主流。

不得不提及的是,《不如重新开始》之所以会将故事的背景设置在 50 年代,原因在于它改编自小说家托比亚斯·伍尔夫(Tobias Wolff)的自传体小说。这部电影是运用时代作为场景的一个有趣的例证,而我们对那个时代,目前尚有太多误解。

回到当代

《法国中尉的女人》[*The French Lieutenant's Woman*, 1981, 卡雷尔·赖兹(Karel Reisz)导演]有两个主要的场景:维多利亚时代的英格兰和当代的英格兰。在维多利亚时代的英格兰,主角(梅丽尔·斯特里普饰)被疑与法国中尉有不正当关系,而遭到众人的唾弃。她的忧郁和自我隔绝让她看起来有点精神失常。在当代的场景中,一个制片团队正在拍这个女人的故事。女演员(同样是梅丽尔·斯特里普饰)扮演这个法国中尉的女人,这样,我们就获得了一种“后视镜”视角来观察维多利亚时代。当电影收工后,女演员可以享受现代社会的自由和无拘无束,因为在这个时代,“不正当关系”几乎没有什么意义。事实上,这个已婚的女演员和在电影中扮演业余古生物学者的男演员[杰瑞米·艾恩斯(Jeremy Irons)]有染。在电影中,维多利亚时代的故事让我们知道,身处那个时代的未婚女性选择很少:要么做老师、工厂女工,要么当妓女,但就是无法获得尊重与性方面的自主;而身处现代社会的女性则有无限多的选择。但是,维多利亚时代那个小说中的女人充满了热情,并最终获得了真爱,但现代社会的这个女演员则发现自己没有办法把这种热情移植到自己的生活中。在这部电影中,场景至关重要。

 小练习:在下列这些电影中,时代如何与电影相得益彰?

► 沸腾的 20 年代:《了不起的盖茨比》、《天涯何处觅知音》(*Splendor in the Grass*, 1961, 伊利亚·卡赞导演)以及《太阳照常升起》[*The Sun Also Rises*, 1957, 亨利·金(Henry King)导演。]

► 30 年代的经济大萧条:《山丘之王》(*King of the Hill*, 1993, 史蒂文·索德伯格导演),《侬本多情》[*She Done Him Wrong*, 1933, 洛威·舍曼(Lowell Sherman)导演],《国民公敌》[*The*

Public Enemy, 1931, 威廉·韦尔曼导演]。

► 70年代:《五只歌》[*Five Easy Pieces*, 1970, 鲍伯·拉菲尔森(Bob Rafelson)导演],《夜行客》(*Night Moves*, 1975, 阿瑟·佩恩导演),《再见爱丽丝》(*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974, 马丁·斯科塞斯导演)。

► 越战时期:《荣归》[*Coming Home*, 1978, 哈尔·阿什贝(Hal Ashby)导演],《现代启示录》,《绿色贝雷帽》[*The Green Berets*, 1968, 约翰·韦恩和雷·凯洛格(Ray Kellogg)导演]。

8.3 郊区

长期以来,编剧和导演对美国的郊区有一种复杂的感情。在很多电影中,郊区的场景都很中立。故事之所以设置在郊区,是因为主角刚好生活在那里。在电视系列剧《家居装饰》(*Home Improvement*)大获成功之后,蒂姆·艾伦(Tim Allen)在接下来的好几部电影中都饰演一个居住在郊区的父亲,亚当·桑德勒也有同样的演出经历。对美国观众来说,电影中出现郊区居民理所当然,尽管这些角色发生的故事和郊区的环境没有多少关联——在《长毛狗》[*The Shaggy Dog*, 2006, 布莱恩·罗宾斯(Brian Robbins)导演]中,艾伦变成了一只牧羊犬,在《人生遥控器》[*Click*, 2006, 弗兰克·克拉斯(Frank Coraci)导演]中,桑德勒的生活被一个电



8-5 《身为人母》(*Little Children*, 2006)

郊区——孩童、可爱的人、还有你和人交往以及发生外遇的公园,无论你是否愿意。(新线电影公司供图)

视遥控器搞得一团糟。

然而，也有一些编剧和导演试图关注郊区本身，以便观众能够理解当地居民的生活——这种电影的主角通常是一个不受欢迎的人物。托德·菲尔德的《身为人母》，故事设定于这样一个城郊社区：人们普遍没有满足感，头脑中充斥着狭隘的成功观念，着迷于抚养小孩。在观看电影的过程中，简直无法想象这部电影还可以设定在任何其他场景中。在蒂姆·亨特（Tim Hunter）执导的《大河边缘》（*River's Edge*, 1986）中，一群叛逆的少年在贫民居住的郊区游手好闲，他们和父母都很疏离，彼此缺乏情感上的沟通。有一天，这伙少年中的一个有反社会倾向的男孩杀害了一个少女。虽然这群少年无需为衣食问题担忧，但他们在精神上和整个社会是脱节的。托德·索伦兹（Todd Solondz）的《欢迎光临娃娃屋》（*Welcome to the Dollhouse*, 1995）就将故事设置在一个丰裕的社区，但即便在这样一个丰裕的社区，人们还是对那些问题儿童毫不宽容。诸如此类的郊区是消解小镇神话的种种变形（小镇和郊区类似，关于小镇，我会在最后一章讨论）。

8.4 城市中心

郊区的生活相当安逸，但城市中心的生活就来得很艰难。那是一个过于拥挤的地方，你不得不和那些你根本不喜欢的人群擦身而过，有时还可能发生身体接触。并且，你处于无休止的危险中。在很多不错的电影中，主题都是这样呈现出来的。斯派克·李的《山姆的夏天》（*Summer of Sam*, 1999）讲述的是一个在布朗克斯南部寻找连环杀手的故事，在寻找连环杀手的过程中，在住户之间也产生了猜疑。约翰·辛格顿（John Singleton）执导的《街区男孩》（*Boyz'n the Hood*, 1991）展现了洛杉矶南部中心城市的帮派生活——这里曾经是一个不错的社区，但现在堕落了——这种帮派生活导致了死亡，即便放弃帮派生活的年轻人也不能幸免。乌利·艾德（Uli Edel）执导的《布鲁克林黑街》（*Last Exit to Brooklyn*, 1989）描绘了20世纪50年代布鲁克林区忧郁的景象，这里充斥着集团性的腐败、犯罪和暴力，妓女悲惨地坠入情网，男人们却发现自己是同性恋。盖·里奇（Guy Ritchie）执导的《两杆大烟枪》（*Lock, Stock, and Two Smoking Barrels*, 1998）将故事设定在混乱的伦敦东部，在这里，四个打



8-6 《天堂陌客》（*Stranger Than Paradise*, 1984）

这三个人面朝荒凉、无言的伊利湖沉思。他们不知道自己身上存在的问题，因而也找不到问题的答案。（Cinesthesia Productions 供图）

牌失败的男人想尽各种办法去弄钱。

8.5 旅 行

多数电影中的长途旅行都具有象征意义。我们绝对不可能突发奇想地跳上车，然后毫无目的地驶向某地。我们对旅行总是有所希冀。背起行囊，相互道别，同时燃起希望。我们总是希望旅行能改变我们的生活——给我们提供一个新生活的起点。但正如你所隐约感知的一样，一次改变人生的成功之旅背后，常常有一打不成功的旅行垫背。那些失败的旅行像一个肥皂泡一样破裂了，留下的只能是失败和失望。分析故事的人常把第二种旅行称为追寻的反讽。因为旅行本身就是一个追寻的过程。

下面我们将分析五部和旅行有关的电影——其中两部电影导致了好的结果，而另外三部则没有。

《关山飞渡》

如果你的想法正确，那么你完全可以同意这样的观点：《关山飞渡》是一个与救赎主题有关的经典西部片。故事讲述的是七个搭乘公共马车的



8-7 《关山飞渡》（*Stagecoach*, 1939）

通常，西部的辽阔难以让不同背景的人产生近距离的接触。但在漫长的公共马车旅途中，东部和西部的乘客相互推挤、心烦气躁，很快他们就知道彼此都不想待在这个狭小的空间内。（Walter Wanger Productions 供图）

人要途经干旱的西南部辽阔的纪念碑谷，穿过崇山峻岭，才能到达目的地。这七个人中，有三个乘客来自东部，另外四个来自西部。来自西部的乘客包括一个从小镇上逃出来的酗酒的医生，一个改邪归正的妓女（她也是从小镇上逃出来的），以及一个逃狱寻仇的罪犯（年轻的约翰·韦恩饰）。

随着《关山飞渡》情节的层层展开，那个医生在妓女的协助下，顺利帮助一个妇女完成了生产，他们由此得到了救赎。约翰·韦恩爱上了那个妓女〔克莱尔·特雷弗（Claire Trevor）饰〕，但他对她的过去一无所知。而特雷弗也爱上了韦恩，但却没有勇气告诉韦恩自己之前的职业。后来，公共马车到达了目的地（洛兹堡一个荒凉的小镇），韦恩以一敌三，射杀了他的仇家，与此同时，特雷弗把自己的过去和盘托出。但韦恩并不介意：他仍然爱着特雷弗，因为这是西部，一个可以宽恕过去的地方。同车的警长法外施恩，让韦恩带着特雷弗回到韦恩的农场，开始全新的生活。

《绿野仙踪》

这是一部关于桃乐丝旅行的电影，虽然旅程艰辛，但结局却相当“美妙”。她渴望逃离乏味的、无生气的堪萨斯州，很多年轻人也和桃乐丝一样，梦想着逃离安逸的家庭生活，逃往具有魔幻色彩的纽约、旧金山或其他地方冒险。在《绿野仙踪》里，桃乐丝来到了五彩缤纷但却被邪恶女巫控制的奥兹国，她接下来应该怎么办？她的领路人让她回归自身，并吟诵这样的警句：“如果我想去追寻我内心的渴望，我会在自家后院找到”以及“这个世界上没有任何一个地方像家一样美好”。后来，桃乐丝穿上了具有魔力的红宝石高跟鞋，回到了她一心想逃离的堪萨斯。太可怕了，它就像给焦躁的青春时代系上缰绳，想象的大门就此关闭了。

《愤怒的葡萄》

《愤怒的葡萄》的小说和电影都触及一个永恒的美国故事：不断追寻却每况愈下。约翰·斯坦贝克（John Steinbeck）于1939年完成小说，并取得了巨大成功。斯坦贝克将故事设定在大萧条的20世纪30年代。乔德一家好



8-8 《绿野仙踪》（*The Wizard of Oz*, 1939）

电影除了象征性的自我寻找之外，旅途也出现了各种各样的场景，每一个都有电影化的潜质。看看背景处朦朦胧胧的翡翠城，谁会不想去那里呢？（米高梅电影公司供图）

几代赖以栖身的土地出现了大干旱，表层土被吹走，屋漏偏逢连夜雨的是银行又收走了曾经设定过抵押的土地。乔德一家别无选择，只有卷起铺盖前往加利福尼亚生活。但是除了一个由政府运营的营地之外——对于背井离乡的中西部人来说那就是天堂——他们收获的仅仅是失望、暴行和讹诈。

加利福尼亚是久负盛名的黄金州。《愤怒的葡萄》是一个很好的隐喻，那些成功的人常常让这个神话屹立不倒。在每一个攒到足够的钱来购买农场的移民背后，有很多移民却最终沦为别人的帮工，或者成为矿工，过着悲惨的生活。（本片由亨利·方达主演，约翰·福特执导。）

《逍遥骑士》

《逍遥骑士》（*Easy Rider*, 1969）和《愤怒的葡萄》同样出名，出名



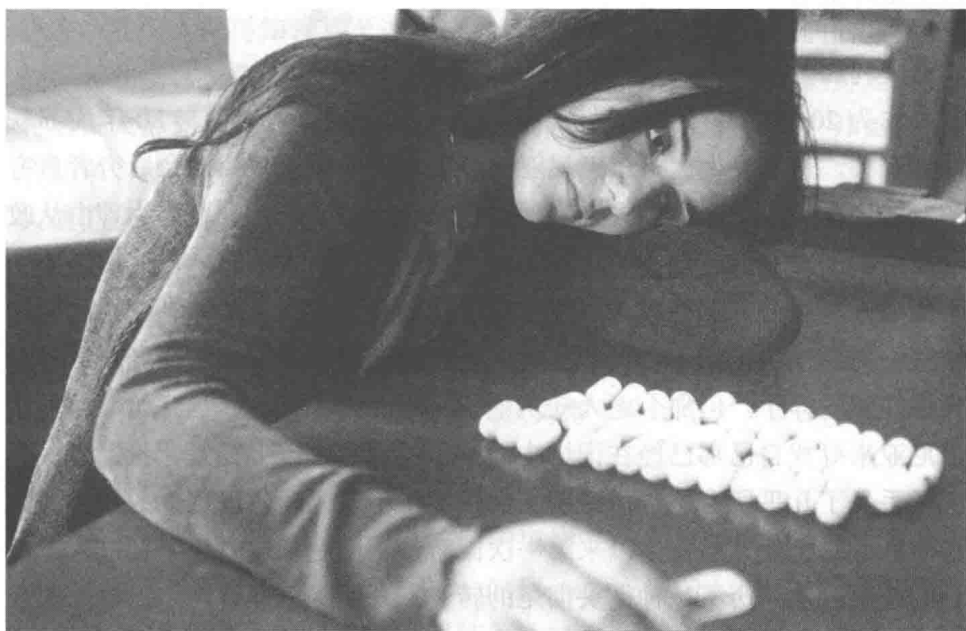
8-9 《逍遥骑士》（*Easy Rider*, 1969）

一部边缘人电影，其叙事力超强。其他电影中的边缘角色包括：卓别林《淘金记》（*The Gold Rush*, 1925）里面的流浪汉；《尖头外星族》（*The Coneheads*, 1993）里面的比尔达和普莱曼特；《蓬门今始为君开》（*The Quiet Man*, 1952）里面的西恩·科顿（约翰·韦恩饰）；《激流四勇士》中的四个旅行者；《阿拉伯的劳伦斯》中的劳伦斯；《男人的野心》（*Jean de Florette*, 1986）中的让；《亚美利加》（*L'america*, 1994）中的基洛；《弹簧刀》（*Sling Blade*, 1996）中的卡尔。（哥伦比亚电影公司供图）

的原因也如出一辙。在这部电影中，彼得·方达（Peter Fonda）和丹尼斯·霍伯（Dennis Hopper）扮演的摩托车手通过买毒品赚了不少钱，于是他们开始了一场从洛杉矶启程的旅程，旅程的终点是位于新奥尔良的狂欢节。在路上，他们搭载了一个非主流的律师（杰克·尼科尔森饰）。这些人全身心地投入到对自由的追求中，他们一路上总是思考着自由，并谈论着自由，自由远胜于其他话题。但随着深入南方腹地，不宽容的现象越来越明显。在那个年代，长头发的男人会让南方人抓狂的。对南方人而言，这部电影有失公允，狭隘的思想并非南方的专利。导演丹尼斯·霍伯和编剧特瑞·萨瑟恩（Terry Southern）可能是想以南方为例，来讨论一些全国性的问题。无论如何，这场波西米亚的三人旅行最终成了一场灾难。用现在人的眼光来看，这部电影稍显过时——如今我们在自由与责任间能够进行更好的协调——但《逍遥骑士》是一首歌颂 20 世纪 60 年代无根青年的赞歌。

《万福玛利亚》

在这部由乔舒亚·马斯顿（Joshua Marston）执导的电影中，凯特琳娜·桑



8-10 《万福玛利亚》（*Maria Full of Grace*, 2004）

你也许会认为，移居美国的玛丽亚应该感到高兴才对。那么，看看她要吞食的可卡因吧。许多改变生活的旅程充满了死亡和未知。（HBO Films 供图）

迪诺·莫雷诺（Catalina Sandino Moreno）饰演了一个年轻和天真（天真常常是旅行电影不可或缺的元素）的哥伦比亚少女，她答应通过吞食毒品胶囊的方式，帮助毒品贩子携带毒品进入美国。她是担任这一工作的不二人选，因为已经怀孕的她可以顺利通过安检，美国机场的安检人员不会用X光对她进行扫描。她可以通过这项简单的工作，不费吹灰之力地就赚到很多钱，这些钱多得超过她和她的家人所能想象的极限。但不幸的是，一个装有毒品的胶囊破裂了，接着麻烦出现了。这是通过旅行电影对现代社会病——移民和毒品走私——进行讽刺的经典之作。

8.6 国外电影中的场景

观看国外电影的一个主要原因在于可以帮助我们了解异域的场景。起先，国外的场景可能会让你感到有些迷糊，但如果你有足够的耐心，你将学到很多东西。我把外国电影命名为胶片上的人类学。只有电影媒介——而非书籍、戏剧和旅行——才有这样的能力，可以把你带入他国人的房间，甚至是卧室里。

《亚美利加》（意大利）

作为20世纪90年代最好的电影之一，《亚美利加》与80年代苏联剧变有关，这个发生在阿尔巴尼亚的故事讲述的是原政权倒台后穷者愈穷的悲惨境况。两个意大利人来到阿尔巴尼亚，想以开一家鞋厂为理由从政府那里骗到一些钱。他们的计划是在骗到钱后，马上落跑。但他们需要一个当地人担任公司的总裁，以便让这个公司合法成立，并顺利获得政府的注资。他们很快找到了合适的人选：一个刚刚刑满释放的蹒跚老人，看起来很好骗的样子。但那个老人却从他们身边溜之大吉，并且开始穿越阿尔巴尼亚来寻找自己那已经在记忆中模糊了的青春。以上都是背景，当一个骗子丢失了几乎所有的身份证明文件而不得不进入阿尔巴尼亚的乡村寻找那个老人时，他开始有生以来第一次面对贫困问题，这时故事便进入了核心的位置。他经历了一种彻头彻尾的转变，开始深刻理解阿尔巴尼亚的穷人迫切希望离开当地，移居富裕意大利的热望。对这些穷人而言，富裕的意大利刚好成为遥不可及的美国的替身。《亚美利加》看起来像一部纪录片，事实上，导演吉安尼·阿米里奥（Gianni Amelio）偷拍了很多镜头，这些镜头包括真实的农民、农舍和村庄。在后期制作过程中，剪辑师在把这些

镜头剪入电影中。演员表中有众多的非职业演员。

《中央车站》

《中央车站》（*Central Station*）这部拍摄于1998年的巴西电影同时展现了大量的巴西城市人和乡村人的生活。这同样是一个旅行的故事：旅程的重点是找回遗失的自我。这部电影的主角是一个名叫朵拉的女人〔费尔南达·蒙坦纳葛罗（Fernanda Montenegro）饰〕，她在巴西里约热内卢市火车站的候车大厅门口摆摊，专为目不识丁的旅客代写书信。她已经不再年轻，独自生活，看起来很难再找到一个与之共同生活的男人。因而，她变得愤世嫉俗起来：她可能写了信，也可能假装在写信，她常常把那些写好的信扔掉，这样就不用再费事地跑一趟邮局。接下来，一个十岁的孩子约书亚〔文尼西斯·狄奥利维拉（Vinícius de Oliveira）饰〕走进了她的生活。起先，她把这孩子卖给一个从事人体器官贩卖的组织，并用这笔钱买了一个电视。后来，在负疚感的驱使下，她又从虎口救出了约书亚。约书亚希望找到自己的父亲，约书亚认为父亲在一个距离里约热内卢千里之外的地方。朵拉同意带约书亚去寻找自己的父亲。朵拉为何要做出这一决定，我们无从得知，甚至连朵拉自己也不知道为什么。他们的寻找之旅要穿越农场、大草原、村庄、市集、教堂，目的地是父亲的栖身之所。乡村居民大都拥有虔诚的宗教信仰，朵拉深受这种氛围的影响，开始变得柔和起来。她开始摆脱大都市人惯有的愤世嫉俗。当然，朵拉并没有和任何人谈论这一问题，电影也没有刻意将其戏剧化。不过，朵拉逐渐开始发生变化。她变成了一个“人”，一个母亲，一个行善的人，最后，她把约书亚交给了他的父亲。

这部获得奥斯卡最佳外语片提名的电影由沃尔特·萨勒斯（Walter Salles）执导，故事中的两个主人公我认为都十分可信。

《男人的野心》

曾几何时，这部拍摄于1986年的电影在美国发行时，创下了最高的票房纪录。《男人的野心》（*Jean de Florette*，法国）讲述的故事其实分为两个部分，续篇名叫《甘泉玛依》（*Manon of the Spring*，1986）。如果你看了第一部，不看第二部的话，你是不会安心的。在电影中，一个名叫让的快乐驼背继承了法国南部的一个农场，他认为自己可以通过科学种田的方式致富。但他面临两个绊脚石：首先，当地的居民对外来者抱有很

大的敌意，对有文化的外来者的敌意更大；其次，天气不太配合。让（由这段时间几乎无处不在的杰拉尔·德帕迪约饰）和他的妻女努力耕种，希望土地能有所产出，但一个对他们十分嫉妒的老年人〔伊夫·蒙当（Yves Montand）饰〕暗中破坏了他们的水源。不幸的是，在那个干旱的夏季，雨云没能翻过横亘在村庄、肥沃田野与山谷之间的山脊，让的农田腹背受敌。地理环境和天气的情节设置都显得有些戏剧化，但你需要从人性的方面来理解。在观看电影的时候，也许你无法将法国南部农民的残忍和美国小镇的人联系在一起，但是，这不代表你无法认同这部电影。

《上帝也疯狂》

《上帝也疯狂》（*The Gods Must Be Crazy*，博茨瓦纳）这部拍摄于1981年的电影标新立异地展现了在非洲几种文化之间的冲突（没有人因此受到伤害）。故事开始之时，有人从飞机上扔下一个可乐瓶。它落在非洲丛林居民身旁，这个丛林居民认为这是上帝砸向他的（或者是上帝给他的礼物，他也分不清楚）。在此之前，他从未看到过类似的东西。他把这个



8-11 《上帝也疯狂》（*The Gods Must Be Crazy*，1980）

这部电影来自博茨瓦纳。通常，美国人不太熟悉非西方电影的叙事手法和艺术表达方式。但只要保持开放心态，你就可以化不利条件为有利条件。（CAT Films / Mimosa 供图）

可乐瓶带回村庄，村民都来围观，但没有人知道这究竟是个什么东西。他们往可乐瓶吹气，用嘴品尝，用手指弹，都搞不清楚它的用途。最后，有人不小心把它摔在了地上。结果，他们认为最好的办法是把它送还给上帝。这个决定让那个可乐瓶的发现者开始了寻找可乐瓶主人的漫长旅程。看，又一部旅行电影！在观看过程中，不时响起笑声。这部电影看起来简单幼稚，甚至有点原始，但这正是电影的魅力所在。这部由杰米·尤伊斯（Jamie Uys）编剧、导演和制片的电影在美国大受欢迎，他曾拍摄过十多部影片，但是都没进入过美国市场。《上帝也疯狂》就像一颗宝石，从天而降到西方人的院线。

➡ 小练习：以下的几部外国电影，在场景设置方面既有趣，又有人文关怀。你可以花一两个晚上，远离好莱坞的尘嚣，来一次异域的电影之旅。

- ▶ 《天堂此时》[*Paradise now*, 2005, 哈尼·阿布-阿萨德（Hany AbudAssud）导演]：讲述了从小一起长大的两个朋友成为人肉炸弹的故事。
- ▶ 《爱之吻》(*A Fond Kiss*, 2004, 肯·洛奇导演)：在英国的格拉斯哥，一个巴基斯坦男人和一个苏格兰女人坠入爱河，但在他们恋爱之路上却充满偏见和阻挠。这是一部升级版的罗密欧与朱丽叶式的电影。
- ▶ 《厨房的故事》[*Kitchen Stories*, 2003, 本特·哈默（Bent Hammer）导演]：一部发生在挪威的滑稽喜剧，讲述的是一个行政效率很高的政府公务员研究人们在家中会走多少步的故事。
- ▶ 《甜蜜布拉格》[*Up and Down*, 2004, 扬·霍布雷克（Jan Hřebejk）导演]：两个人贩绑架了一个婴儿，但很快他们就希望这件事从未发生过。这个故事发生在捷克共和国。
- ▶ 《柠檬伏特加》[*Vodka Lemon*, 2003, 辛那·萨利姆（Hiner Saleem）导演]：一个靠退休金生活的鳏夫遇到一个年轻貌美的寡妇，两个人建立了一种对彼此都有益的关系。这是一部亚美尼亚电影。
- ▶ 《世界》（2004, 贾樟柯导演）：生活在当代中国的年轻人恋爱着，孤独着，也爆发着。“世界”是一个微缩公园的名字，公园里有迷你的埃菲尔铁塔、自由女神像等等。
- ▶ 《那年阳光灿烂》[*Machuca*, 2004, 安德烈·伍德（Andres Wood）导演]：一个来自贫困家庭的孩子和一个来自富裕家庭的孩子成为了好朋友，他们共同见证了智利 1973 年的革命。

8.7 电影表现手法和场景

在创建电影场景方面，摄影师和剪辑师居功至伟，但他们对此作出的贡献也很容易被忽略。以下要介绍的场景来自6部不同的电影，从中我们可以感受到场景的作用。

《狼踪》中的禅宗意境

在上一章讨论角色的时候，我们列举过这部电影。在这一章，我们还是要用这部影片来说明导演卡罗尔·巴拉德如何运用电影的表现手法来呈现北极周边的深冬、春天以及夏天。电影的摄影师宏村成田营造了一种类似于抽象艺术的荒凉环境以求蕴含深意。起先，四周都是茫茫的积雪。加拿大的积雪如同《阿拉伯的劳伦斯》中的黄沙一般辽阔无边，也就是说，漫无止境的积雪让人看起来很小，无足轻重。后来，春天到了，积雪开始融化，成田开始拍摄岩石、云朵以及天空。一群野鹅贴地而飞，继而又飞高，变成一个拱形，这一切奇妙的变化就在你眼前次第展开。成田用巧妙的角度来拍摄岩石，以便使地面、岩石和天空形成令人愉悦的构图。天空无言，时而阴沉，时而青灰，时而转为明净。所有的一切都沉静美好，引人遐思、冥想。这些照片装帧起来后完全可以陈列在美术馆。当主角进入这沉静的荒野时，他和大自然建立起一种更亲密的联系（在这之前，他很



8-12 《狼踪》（*Never Cry Wolf*, 1983）

年轻的自然学家被放置在白雪皑皑的荒野中。他看着飞机消失在地平线之外。很少有电影拍得如此萧索、孤独。在飞机消失之后，几乎听不到任何声音。这个幼稚的自然学家矗立在可怕的寂静中。（沃尔特·迪斯尼电影公司供图）

少进入大自然体验生活)。这个故事发生在 20 世纪 50 年代,那时,环保主义者很少亲临大自然。男主角查理·马丁·史密斯进入大自然后,逐渐抛弃了超然的科学姿态,开始臣服于大自然的脚下。我们可以看到他独自在旷野中沉思,有时他又在帐篷外吹笛。剪辑师彼得·巴拉谢尔斯(Peter Parasheles)和迈克尔·钱德勒(Michael Chandler)将自然美景和史密斯沉思的镜头剪辑在一起。交叉剪辑的运用创造出一种诗意的效果。在没有语言进入的空间,剩下的只是灵智的体验。

《黑神驹》中的魔法

这部拍摄于 1979 年的电影也是由卡罗尔·巴拉德执导的。故事的大部分场景仍然是大自然,但这一次却选择了非洲一个杳无人迹的海岸。这是一个关于男孩和马的故事。男孩和马都遭遇了海难,几乎溺水身亡,却侥幸浮到了岸边。只有在儿童电影中,这种人马情才显得真实可信。这匹阿拉伯马被缰绳缠绕住了,男孩割断了缰绳让马重获自由。一条蛇想袭击男孩,这匹阿拉伯马把它踩死了。

如果说在《狼踪》中,巴拉德追求的是精神层面的效果,那么,在《黑神驹》中,他追求的则是魔法效果。巴拉德的摄影师卡莱布·丹斯切尔(Caleb Deschanel)喜欢逆光拍摄海浪中的男孩和马,这种拍摄手法让海浪泛起金光,而男孩和马则像一幅剪影画。在马饥饿的时候,男孩帮助它找到藏在巨大扇贝中的海藻。这匹阿拉伯马嘶吼着、蹂踏着,仰天摇头,最后缓慢地接近扇贝。剪辑师罗伯特·达尔文(Robert Dalva)运用交叉剪辑的技术表现:男孩在看,马在移动,最后马屈服了。达尔文有意放缓节奏,在这个人间天堂,时间已经凝固了,因而没有必要那么匆忙。之后,有一系列梦幻的镜头:在齐腰深的海水中,男孩的腿在搅动着,接下来是阿拉伯马的腿,它也在效仿男孩蹬腿。通过这种视觉呈现方式,我们知道,男孩和马已经建立了某种联系。

接下来的剧情你可能已经猜得到,男孩爬上了马背,骑马飞奔。丹斯切尔从所有可能的角度来拍这组镜头:马和男孩在海岸上留下的长长的影子,他们的影子也倒映在浅水中。后来,男孩和马回到了美国,他们有机会参加一场著名的纯种马大赛。在世界电影史上,这也许是把赛马拍得最优美的电影了。丹斯切尔用了一个超广角的镜头,以便让景观夸张化,从而使男孩和马看起来不可能追上遥遥领先的赛马。接着,奇迹发生了。达尔文将男孩骑着马在非洲海岸奔驰的镜头和赛马的镜头进行了交叉剪辑。

通过交叉剪辑，你就知道奇迹马上就会发生。果不其然，黑神驹超过了领先的赛马，并取得了冠军（更多交叉剪辑的知识，请参见第四章）。

《坚强的心》中的拥挤大都市

《坚强的心》（*A Mighty Heart*）拍摄于2007年的电影讲述的是一个在巴基斯坦卡拉奇市工作的新闻记者丹尼尔·伯尔遭到恐怖主义分子绑架并惨遭杀害的故事。这一事件在全球范围内引起反响，CNN追踪报道了这一事件。在电影中，伯尔的妻子[安吉丽娜·朱莉（Angelina Jolie）饰]常常出现在电视上。她和她的朋友，以及政府官员几乎耗尽了整部影片的时间来收集信息，试图和恐怖分子谈判，进而使伯尔获释。他们常常驱车出没于卡拉奇：从机场到大使馆，频繁出入居住的公寓。正是由于他们不停地奔波于卡拉奇，整个城市才在我们面前徐徐展开，准确地说，是导演迈克尔·温特伯顿（Michael Winterbottom）眼中的卡拉奇市在我们面前徐徐展开。摄影师马赛·蔡斯金德（Marcel Zyskind）运用手持摄影机和远景镜头，让影像中的卡拉奇市显得拥挤、匆忙、不宜居住：人行道上和街道上填满了各式各样的人，羊群阻塞了交通，狭小的店头伸出巨大且丑陋的广告牌，进一步挤压着有限的空间，到处都是垃圾和车——汽车大排长龙，像爬虫一样缓慢前行，不耐烦的喇叭声不绝于耳。录音师有可能陪同摄影师到现场收音，当然他也有可能是在后期混入城市的种种喧嚣之声。交通场景的段落运用了大量快速摇镜技术，后期配合以快速剪辑，创造出了像纪录片或家庭DV拍摄出的影像效果：晃动，随意。这种视觉效果让人感到困惑，绝望。你根本就不想居住在卡拉奇，当你来自辽阔、安静的贝克尔菲斯市（美国的一个城市）时，尤其如此。

《阿基尔，上帝的愤怒》中难以征服的丛林

《阿基尔，上帝的愤怒》（*The Wrath of God*，德国）这部由德国导演赫尔佐格（Werner Herzog）编剧和执导的影片拍摄于1972年，讲述的是一伙怀抱着征服秘鲁信念的16世纪西班牙征服者的故事。他们为权力、金钱而生，同时也为改变异教徒的信仰而生。这伙人一共由一百来个战士，一小撮诗人、贵族以及骄纵的贵妇组成。在电影刚开始的时候，摄影师用大远景镜头拍摄由冈萨洛·皮萨罗领队的这一伙人，他们在陡峭的山路上行进，渐渐走到低处的丛林。这次征途是一次彻头彻尾的灾难，皮萨罗他们显然对野营装备毫无概念。作为行军的队伍，他们的穿着绝对错误——

胸甲、钢盔、沉重的长袍以及厚厚的丝绒服。女士们统统坐轿，紧随其后的贵族也坐轿压阵。

（赫尔佐格也许并没有太忠实于历史。他的电影常常扭曲现实，批评家把这种手法称为“隐喻”。他轻视僵硬的现实，并致力于追求诗意的真实。坐轿子的女人和男人们也许永远也到不了秘鲁，他们的存在不过是影射这次远征的愚蠢和不现实。当问及赫尔佐格此事时，他只是摆摆手说：“这是一部电影。”）

当皮萨罗的远征队到达山地低谷时，他们遇到了一条湍急的河流。他们别无他法，只得制造了几只木筏，沿途漂流。在途中，他们凡见到西班牙的事物，便会发出欢呼声，好像有人在倾听一般（事实上，还真有人在听——那些土著人）。

长话短说，最后丛林获得了胜利。在摄影师托马斯·摩奇（Thomas Mauch）的镜头之下，丛林阴暗、浓密，给人一种不祥之感。远征队一直在笨拙地攀爬那些巨型的岩石。他们根本就不属于这里。河流过于湍急，木筏在河里看上去失去了控制。当地的土著人用有毒的飞镖射杀这些战士和诗人。木筏是用软木制成的，长期浸泡在水中的结果是浮力越来越差，渐渐开始下沉。河水慢慢没过他们的脚踝，每个人看起来都湿漉漉的，衣着滑稽，措手不及，与这个地方格格不入。他们以愚蠢的罪名相互处死对方。最后，只有两个人活了下来，一个是阿基尔〔克劳斯·金斯基（Klaus Kinski）〕，另一个是他的爱人伊内兹〔海伦娜·罗赫（Helena Rojo）〕。经过这次远征，阿基尔有些癫狂了，对权利与金钱产生了错觉，他认为自己在丛林中发现了一个新王国。但他看起来不过是一个傻瓜而已，因为在这个时候，木筏——也只剩一只木筏，已经驶入了平静的水域，阿基尔已经无处可去。很多小猴子上了木筏，在浸水的木筏上跳跃和奔跑，并在阿基尔的背上跳来跳去。他试图赶走那些猴子，但它们如复仇女神一般不消停地跳来跳去。在展现自然战胜人类的电影中，这是让人最触目惊心的段落之一。

《末代独裁》中的视点镜头段落

和其他导演一样，《末代独裁》的导演凯文·麦克唐纳德需要快速展现 20 世纪 70 年代乌干达的场景。如何将乌干达展现在观众面前？麦克唐纳的选择是借助两次长途跋涉的旅行：一次是乘坐长途汽车的旅行，医生詹姆斯·麦卡沃伊从乌干达的首都坎帕拉出发，目的地是一个村庄，他去

那里为村民提供医疗服务；另一次是几天后，詹姆斯乘坐独裁者阿明的轿车返回坎帕拉的豪华旅行。此时，詹姆斯已经答应担任阿明私人医生的职务（细节我就不展开论述了）。在这—段落中，最重要的是詹姆斯通过汽车和豪华轿车的窗口，以一种崇敬的目光眺望丰饶的非洲大地，穿着多彩服装的乌干达人，简单但不寒碜的村舍，以及健壮的牛羊。这些场景出现在电影刚刚开头的那几分钟。

这些镜头看起来都很棒。在这些段落中，剪辑师通过正反打的方式，用詹姆斯的视点来展现乡村的生活，整个过程没有超过3分钟。这种展现方式显得既含蓄、又有效。在这些镜头中出现的乌干达是让人感觉亲近的，奇妙的，古拙的，看起来像旅行指南节目中常出现的场景。这些优美的场景遮蔽了在阿明统治之下乌干达既悲惨又残酷的现实生活，这些詹姆斯很快也会遭遇（关于更多视点镜头段落的讨论，详见第四章）。

➡ 小练习：在某些电影中，场景起着至关重要的作用。注意那些呈现自然场景和人工场景的电影技术，同时，思考场景对表现电影的意义起着什么样的作用。

► 《黑蛇呻吟》[*Black Snake Moan*, 2006, 克雷格·布鲁尔 (Craig Brewer) 导演]：村庄，充满布鲁斯乐的南方。一个男人（黑人）照顾一个女人（白人），直至其恢复健康——这种照顾是身体和心灵的双重照顾。

► 《隔山有眼》[*The Hills Have Eyes*, 2006, 亚历山大·阿嘉 (Alexandre Aja) 导演]：在新墨西哥州的沙漠里，一家人遭到因核辐射而变异的怪物的袭击。

► 《新悲惨世界》[*Les Misérables*, 1998, 比利·奥古斯特 (Billie August) 导演]：大革命时期，法国政局动荡。一个穷人偷了一块面包，然后逃走，结果遭到警察无情的追捕。

► 《情归阿拉巴马》[*Sweet Home Alabama*, 2002, 安迪·坦纳特 (Andy Tennant) 导演]：年轻的女人厌倦了阿拉巴马的生活，离开了她平凡的丈夫，只身前往纽约，以实现自己的梦想。

► 《关键协议》[*The Proposition*, 2005, 约翰·希尔寇特 (John Hillcoat) 导演]：场景设置在澳大利亚的西部。比较澳大利亚的西部和美国的西部。这种场景的不同对故事或者本片意义是否产生了影响？

Chapter 9

意义

MEANINGS



意义是你最后想得到的东西。情节、故事、人物和场景，一切都好；娱乐、欢笑、泪水、悬疑，诸如此类，也都不差。但当你鬼使神差地走进影碟出租店时，你想要的更多。你希望透过电影，看到其中隐含的意义。

这很复杂，但你更复杂。你是一个聪明的人，敏感的人。你知道，电影中的意义可能意味着很多事情，但你想邂逅所有的可能性。

9.1 市场意义

我还是从电影的市场意义开始，这也许有点残酷。通常，电影剧本的编写、拍摄团队的组成、场景的选定、影片的拍摄都是为了吸引特定的观众群。这就是好莱坞日复一日、年复一年的工作，当然，独立制片人和非好莱坞体制内的制片人也许有更高诉求。好莱坞操控电影的目的是为了最大限度地吸引观众，它们这么做的用意很明显：想看电影的人越多，才能卖出更多电影票，才能赚更多的钱。

你可以看一部电影，然后反观其市场营销状况来发现电影制作者们想根据受众群来拍摄影片的重大意义。这实际上很有意思。

比如在《弗利卡》[*Flicka*, 2006, 迈克尔·迈耶(Michael Mayer)导演]中，

凯蒂[艾莉森·洛曼(Alison Lohman)饰]和她的家人生活在俄怀明州的农场。该片的目标市场是农民、渴望田园生活的观众以及家中有叛逆子女且不想对其放弃的观众。

在《弗利卡》中,冲突围绕凯蒂是否应该把在旷野里发现的一匹野马留下而展开。凯蒂想要把它留下来,但凯蒂的父亲[蒂姆·麦格罗(Tim McGraw)饰]则不同意:他担心这只名叫弗利卡的小马会把难驯的野性传染给还是少女的凯蒂,从而激励她产生性冒险的行为。母亲[玛丽亚·贝罗(Maria Bello)饰]同意父亲的看法。接下来,盛怒中的凯蒂骑上弗利卡,在暴雨中疾驰而去。结果,凯蒂得了肺炎,家里的每个人都很担心。父亲的态度逐渐软化了。他也无意中发现了凯蒂作业中的一篇作文,内容是如何与弗利卡获得冠军。结果呢,凯蒂康复了,父亲也最终同意她留下弗利卡。

这部电影的意义很明显,即一家人最终的谅解和团结。顽固的父亲有能力改变,或者说本片的制作者们希望观众们相信父亲有能力改变自己。叛逆的凯蒂则促进了家庭的融合。这部电影以保守的观众为目标市场,这



9-1 《后窗惊魂》(Disturbia, 2007)

梦工厂和其他两个制片公司出资 2000 万美元拍摄了《后窗惊魂》。本片的总票房超过 6000 万美元。就市场营销而言,这部电影相当成功。(Cold Springs Pictures / 梦工厂 SKG 供图)

些保守的观众肯定不能容忍凯蒂和一个男孩乱搞男女关系。但如果电影追求的是一个不太保守的目标市场，那么凯蒂的年龄可能会稍大一些，并且有一个男朋友，她的叛逆可能让她遭遇一两个与性有关的困境，电影的高潮将这样发生：凯蒂理解了困境，逐渐学会成熟和承担责任。不同的电影市场意味着不同的故事和不同的意义。

《后窗惊魂》[*Disturbia*, 2007, D·J·卡卢索(D. J. Caruso)导演]的目标市场瞄准了年轻人。这部电影将叛逆——这一一直备受关注的主题与年轻人的小玩意，比如手机和 iPod 有机融合在一起。电影的对白很酷，动作真实。在故事开始不久后，凯尔[希亚·拉博夫(Shia LaBeouf)饰]反叛地，本能地殴打了他们有些混账的西班牙语老师，结果被法院判“本宅软禁”三个月的处罚，同时，在家里他还得在脚踝上戴上全球定位系统(如果他走出这所房子周围一百英尺的范围，他的禁闭就会变成真正的牢狱之灾)。

凯尔效仿《后窗》中的詹姆斯·史都华：为了消磨时光，他用一只双筒望远镜窥伺周围邻居的生活。他发现一个年纪相仿的漂亮女孩艾希利[莎拉·罗默尔(Sarah Roemer)饰]，她刚随家人搬进这个社区，并成为凯尔的邻居。很快，凯尔和艾希利就发现了凯尔家后面的屋子里有谋杀的迹象。凯尔在艾希利和一个朋友的帮助下，顺藤摸瓜侦查案情，并锁定了杀人凶手。起先，成年人们并不相信他们的邻居是杀人犯，并责骂孩子们的疑心病重。但后来孩子们证明大人们错了，在这个故事中，本能战胜了乏味的理性，当然，这还得仰仗科技的帮助。对年轻人的市场而言，该片的意义显而易见：看见了吧，爸爸，我可以用我的 iPod 抓住杀人犯。

9.2 警示意义

有些电影(包括好莱坞的某些电影在内)中包含一些警示，这些是编剧和导演想要让你深刻思考的。新进比较著名的一部具有警示意义的电影是以阿尔·戈尔(Al Gore)为中心人物的纪录片的《难以忽视的真相》[*An Inconvenient Truth*, 2006, 戴维斯·古根海姆(Davis Guggenheim)导演]。在看了这部电影之后，每个人都会有所触动——我们出去购物的时候，应该多买些节能灯。很多纪录片都包含警示意义：《大号的我》[*Super Size Me*, 2004, 摩根·斯普尔洛克(Morgan Spurlock)导演]——快餐有

害于你的健康；《房间内最聪明的人们》[*Enron: The Smartest Guys in the Room*, 2005, 阿里克斯·吉布尼 (Alex Gibney) 导演]——你最好对公司高管们不要放松警惕；《医疗内幕》[*Sicko*, 2007, 迈克尔·摩尔 (Michael Moore) 导演]——我们得修复千疮百孔的医疗体制。

很多戏剧性的电影也包含警示意义。三个版本的《金刚》都告诉观众：如果你和自然捣蛋，它就会送你一个高达 20 英尺的巨兽。《弗兰肯斯坦》(*Frankenstein*, 1910) 的第一个版本也提供了这样一个教训：如果你偷了一些被肢解的尸体残片，把它们缝合在一起，并用光照那具尸体的话，你肯定会遇到麻烦。

《新抢钱夫妻》[*Fun With Dick and Jane*, 2005, 迪恩·帕里索 (Dean Parisot) 导演]给你上了一门很少能在其他电影中学到的经济课程。迪克(吉姆·凯瑞饰)曾是一家名为 Globodyne 公司的副总，但在公司被查出欺诈行为后，他不幸成了替罪羊。迪恩遭遇了职业生涯的滑铁卢，最后沦为一个大型折扣店的助理人员，且薪水微薄。同时，他负担着巨额房贷和汽车贷款。对美国人来说，这是很熟悉的故事。

《新抢钱夫妻》让观众注意到这样的一个事实：那些工作让人羡慕的



9-2 《加勒比海盗》(*Pirates of the Caribbean*, 2003)

冒牌海盗，做作的电影。(沃尔特·迪斯尼/布鲁克海默电影公司供图)

人的薪水也毕竟有限，并且，你不能总是相信大公司的言行（关于这一点，现在已经是路人皆知的秘密）。

9.3 普世意义

另一种寻找意义的方式是通过电影来思考世界，或世界的一个角落。在《弗利卡》中，凯蒂和她的家庭呈现了俄怀明州乡村的生活。在《新抢钱夫妻》中，迪克和简则呈现了这样一个世界：人们在公司的权力天梯上攀爬，却不幸坠落。

查尔斯·伯内特（Charles Burnett）把他的杰作《杀羊人》（*Killer of Sheep*, 1977, 最近推出修复版）称为“民族志”（ethnography），这个词来源于人类学，用以描述个体文化。伯内特描述了洛杉矶南部贫民窟的文化，故事发生在 20 世纪 70 年代晚期，讲述的并非是帮派斗争、枪战、犯罪或者是暴动，它仅仅关乎日常生活和细节，展现了赤裸裸的贫困：车胎爆了，却没有备胎可换；把借来的钱再借给别人，却不能指望借钱的人还钱；在环境糟糕的屠宰场工作，薪水却很低；男人们对生活感到绝望，他们的妻子无可奈何，甚至是根本懒得激发男人们的斗志。

《杀羊人》是一个关于瓦茨的故事，也就是说，关乎地点。瓦茨的街道上遍布垃圾，街道两旁是枯萎的棕榈树，废弃的汽车随意放置，活泼的小孩无所事事，只好在房顶上跳来跳去。这是一个没有公园、湿地、鲜花以及希望的地方。

《四月三周两天》（*4 Months, 3 Weeks, and 2 Days*, 2007）展现了一个可怕的世界。在这里，堕胎是违法的。如果有堕胎的行为，妇女和医生都可能因此被送进监狱。《四月三周两天》围绕一个怀孕的女大学生展开，她的女性好友给她在布加勒斯特的旅馆安排了一次堕胎手术。这个医生利用她们的无助，与大学生的女性朋友发生了关系。旅馆的职员只是制度这台机器上一个冷漠的、不人道的螺丝钉。电影中的每个人都害怕因为一些琐碎的小事而入狱。[导演克里斯蒂安·蒙吉（Cristian Mungiu）是罗马尼亚人，他凭借该片荣获了 2007 年戛纳电影节金棕榈大奖。]

你如何判断电影或影片所呈现的世界是否真实？首先，如果你把一个片子认定为影片，而不是电影，那么，这种看待世界的方式就像在骗人、并将现实过度浪漫化或者美化。那不过是由制片人 or 市场创造出来的电影，

它们存在的目的是为了销售。在好莱坞制作并全球发行的电影中，你不太容易看到真实的世界。比如，《加勒比海盗》系列电影就不是以任何真实的历史为原型的。也许你已经知道，这部电影取材自美国迪斯尼乐园的海盗船游乐项目。当然，你也可以在美国独立电影或者国外的舶来品中找到真实的世界，这些电影将市场放在了第二位。

接下来，我们将列举几部这样的电影，在这些电影中，导演和编剧乐意向我们展现真实世界的某一些角落：

- ▶ 《黄昏清兵卫》(*The Twilight Samurai*, 2002, 山田洋次导演, 日本): 展现了德川幕府晚期, 逐渐走向衰落的日本武士阶层的历史。
- ▶ 《维拉·德雷克》[*Vera Drake*, 2004, 迈克·李 (Mike Leigh) 导演, 英国]: 故事发生在英国的 20 世纪 50 年代, 一个非法堕胎的医生只是想帮助 (而非利用) 那些深陷麻烦之中的女人。
- ▶ 《卢旺达饭店》[*Hotel Rwanda*, 2004, 特瑞·乔治 (Terry George) 导演, 美国]: 在胡图族人的种族屠杀中, 卢旺达饭店的经理拯救了几百个图西族人的性命。
- ▶ 《可可西里》(2004, 陆川导演, 中国): 在喜马拉雅山脉, 偷猎者猎杀着美丽且稀有的藏羚羊。
- ▶ 《六月虫》[*Junebug*, 2005, 菲尔·莫里森 (Phil Morrison) 导演, 美国]: 卡罗莱纳州北部的小镇正面临大城市艺术商人的入侵。

9.4 真实的意义

真实, 一直是我们在努力追求的。当然, 对一个人而言的真实, 对其他人可能是谬误的或者概念模糊的。我们得在见多识广且敏感的人群中找到情感的普适性。这解释了为什么我们会和其他人谈论我们看过的电影, 这同样也解释了为什么我们会阅读电影评论。我们想通过这些方式了解电影中的真实以及错误。了解这些观点之后, 再和自己的观点进行比较。

《断背山》中的真实

对大多数观众而言, 电影的两个男主角、断背山的场景、时间、情节以及一个男主角罹难的呈现都完全忠实于现实生活。但真相却是, 这两个男主角不能从他们的关系中获得真正的享受。一切都像是监狱的判决书,

两个牛仔感受到的痛苦和获得自由的渴望超越了相互的吸引和性爱，这才是电影的真实所在。电影中，两个男人都憎恨他们自己。

《对她说》中的真实

《对她说》（*Talk to Her*）这部有点难懂的电影出自西班牙导演佩德罗·阿莫多瓦之手，电影拍摄于2002年，讲述的是两个男人看护着两个昏迷中的女人，作为治疗的一种方式，他们需要对病人不断地讲话。名叫贝尼诺的男子（讽刺的是，他的名字的本意是和蔼和无害的）喜欢上了他看护的女人艾丽卡，由于艾丽卡不能回应贝尼诺，所以贝尼诺可以完全控制她，满足她的需求，和她谈话，但所有的这一切都是单向的。接下来故事急转直下，有迹象表明贝尼诺强奸了艾丽卡——对于这一点，我们不是十分确定——这是他对艾丽卡施加的另一种控制。艾丽卡怀孕了，而贝尼诺被关进了监狱。那么，这部电影想要告诉我们什么样的真实呢？很多批评家认为电影想要表现的是爱情和控制力之间的关系。

《贱女孩》中的真实

《贱女孩》（*Mean Girls*）这部拍摄于2004年的电影就要相对简单些。这部电影发生在心胸狭窄、好嫉妒、爱虚荣、迷恋权势的女高中生圈子中。琳赛·罗翰（Lindsay Lohan）是一个从小在非洲长大的天真无邪的少女，当她回到美国都市的中学之后，却发现这里像一个马蜂窝，女生们相互玩弄心眼，并打压别人。刚开始的时候，琳赛完全不知道如何应对突如其来的改变，但后来，她逐渐找到了方法。《贱女孩》显然不是那种不合情理的青春片。对于男孩和女孩的关系，它提供了很多与人类学相关的解释。[本片由马克·沃特斯（Mark Waters）导演。]

《愤怒之上》中的真实

《愤怒之上》（*Upside of Anger*, 2005）这部电影讲述的故事是关于两个性格有瑕疵的人的，其中一个 is 退役的棒球明星[凯文·科斯特纳（Kevin Costner）饰]，另一个是离异的女人（琼·艾伦饰），他们毗邻而居。他们两人都嗜酒成性，并且都不顾及别人的感受。那个女人脾气很大，似乎随时都准备发火。他们也都不能对朋友的意见择善而从。这些都不是好莱坞的典型人物，他们一点都不好，甚至不讨人喜欢。尽管电影看起来没有那么乏味，但它没有一个圆满的结局。要接受这样一部电影——有性格缺



9-3 《愤怒之上》（*Upside of Anger*, 2005）

琼·艾伦和凯文·科斯特纳也许很高兴能够出演标新立异的角色，尤其是在接拍多部毫无深度可言的老好人角色后。（Media 8 Entertainment 供图）

陷的人如何沟通交流——你得保持开阔的心胸。当然，只有在压力和痛苦的打击之下，他们才有可能沟通，即使这其中的包容远胜于交流。真实是什么？这部电影就展现了现实生活中真实存在的人，虽然他们并不招我们喜欢。[麦克·宾德（Mike Binder）导演。]

《上帝不再眷顾我们》中的真实

《上帝不再眷顾我们》（*God Grew Tired of Us*, 2006）是一部由国家地理频道制作的纪录片，导演是克里斯托弗·狄龙·奎因（Christopher Dillon Quinn）和汤米·沃克（Tommy Walker）。故事发生在20世纪90年代早期，成千上万的小男孩刚好赶上了苏丹内战。当敌人下令处死所有的男人时，大多数十周岁以下的男孩逃跑了，为了寻找难民营，他们开始了长达一年的，横穿三个非洲国家的艰难跋涉。半数的小男孩由于疾病、饥饿以及野兽的攻击而夭折，奎恩和沃克的电影记录了四个来到美国的小男孩，如今他们已经二三十岁了。这部电影的真实是关于这些移民如何适应或者不能适应美国社会的。电影中流出的真实一共表现为三个方面：

► 毫无疑问，美国是一个伟大的国家，但移民融入有困难，他们常常

变得很孤独。

► 美国人基本不和这些非洲移民接触，也不愿意提供帮助。他们生活自己的小圈子里，对短期的，零散而来的外来者也不友善。

► 尽管如此，这四个人有着让人难以置信的乐观精神和服务意识。他们想帮助背运的同胞返回非洲。这些优秀品质从何而来？也许，人类在遭遇困境时，会激发起同情心，并作出正确的选择。

——如果你看了这部电影，你很容易从中找到你认为是真实的东西。当然，你的答案不一定要和我一致。

9.5 真实的外延

另外获得真实的意义的方式是扩大其外延，运用其分析相似环境中相似的人。

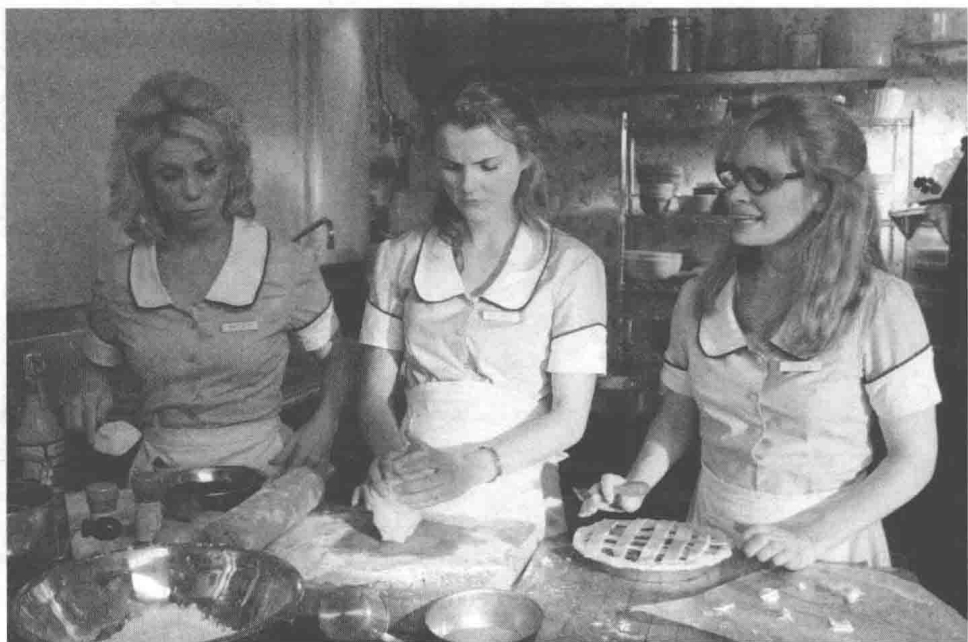
比如，你可以把《断背山》看做超越 20 世纪 60 年代俄怀明州同性恋主题的故事。这种扩大外延的真实很容易概括：不管何种原因或者何种性取向，当有情人不能成为眷属时，这种心灵的煎熬是显而易见的。《贱女孩》也许会让你知道，所有的少男少女们也许都有不成熟并且丑陋的一面。

《戴珍珠耳环的少女》中真实的外延

《戴珍珠耳环的少女》（*The Girl With the Pearl Earring*, 2003）这部由彼得·韦伯（Peter Webber）执导的电影将故事发生的场景设置在 17 世纪的荷兰。著名的画家约翰内斯·维米尔（Johannes Vermeer）为了画《戴珍珠耳环的少女》——这幅画也成为了其最为世人熟知的作品——找了一个女孩担任模特。在电影中，斯嘉丽·约翰逊（Scarlett Johansson）饰演这个女孩，画家由科林·费斯（Colin Firth）饰演。也许画家和女孩之间产生了难以名状的情愫，但他们不能更进一步，因为画家的妻子十分警觉。这部电影拍得并不直白，电影展现的真实是什么？超越时间、地点和人物来扩展其外延，可以把《戴珍珠耳环的少女》看做这样一部电影：两个人在一段时间内待在一起——办公室、教室、团队——并相互吸引，但却不能更进一步，这其中有很多不足为外人道的原因。

《女招待》中真实的外延

安德林妮·夏莉（Adrienne Shelly）执导的《女招待》（*Waitress*,



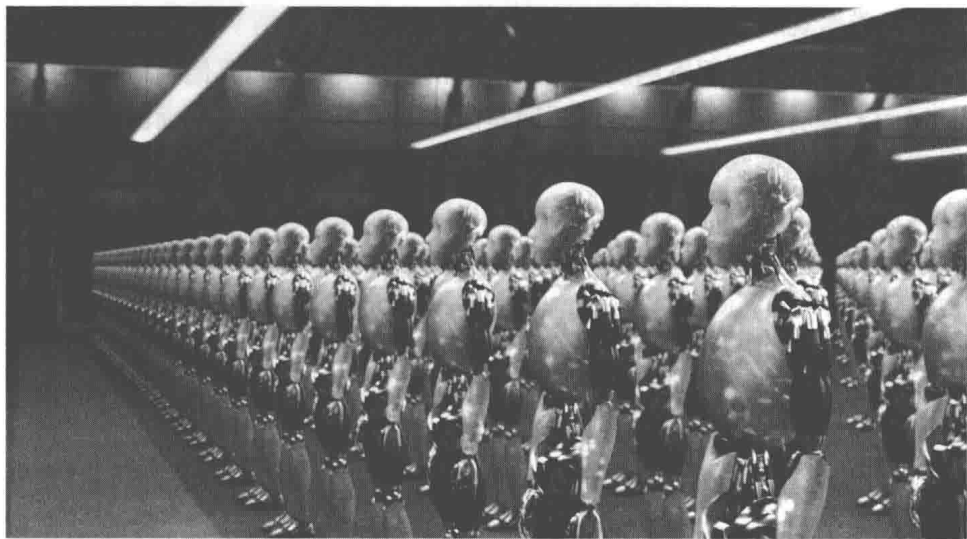
9-4 《女招待》(Waitress, 2007)

在这部电影中，制作馅饼的平凡之中包含着艺术的美。(Night and Day Pictures 供图)

2007)讲述了一个关于如何应对人生困境的故事。珍娜[凯丽·拉塞尔(Keri Russell)饰]生活并不顺利。她丈夫对她一点都不好，她也在极不情愿的情况下怀上了孩子。最让珍娜感到烦恼的是，她竟然迷上了刚刚来到小镇上的妇产科医生，但这是一种紧张和令人不悦的关系。幸好珍娜是一个制作馅饼的天才，她总是能制作出美味可口的馅饼，甚至可以改进制作工艺，这刚好成为珍娜的自救之道。她给这些馅饼逐一命名，比如：“憎恶我丈夫巧克力”，或者“一切重新开始酥皮饼”。通过制作馅饼，珍娜就从女招待变成了艺术家。她的“艺术”使她得救，馅饼制作成为珍娜应对人生挫折的方法和寻求积极多元生活的象征——对你，对他，对我而言，也是如此。

➡ 小练习：从以下几部电影中选几部来观看。它们当中包含什么样的警示，提供什么样的真实，以及如何扩大了真实的外延？

► 《让爱飞翔》[Since Otter Left, 2003, 朱莉·波图赛利(Julie Bert-



9-5 《我，机器人》（*I, Robot*, 2004）

所有的机器人都排列成行，等待着被赋予生命。（Canlaws Productions 供图）

ucelli）导演，法国、格鲁吉亚联合制作]：上年纪的母亲和女儿通过信件的方式来谈论她已经去了巴黎的儿子，并以此为乐。但过了一段时间之后，通信中断了。

► 《天才一族》[*The Royal Tenenbaums*, 2001, 韦斯·安德森（Wes Anderson）导演]：一个长期与家庭疏离的父亲渴望和挥霍成性的儿子重新建立联系。

► 《我是山姆》[*I Am Sam*, 2001, 杰茜·尼尔森（Jessie Nelson）导演]：一个智力迟钝的男人通过诉讼的方式，赢得了6岁儿子的监护权。

► 《我，机器人》[*I, Robot*, 2004, 亚历克斯·普罗亚斯（Alex Proyas）导演]：这可是2035年，尖端科技制造出的机器人横行街头。

► 《律政俏佳人》[*Legally Blonde*, 2001, 罗伯特·路克蒂克（Robert Luketic）导演]：粗枝大叶的女孩跟随前男友进了法学院，当她为一个蒙受不白之冤的犯罪嫌疑人辩护并获胜后，整个法学院都震惊了。

9.6 类型片中的意义

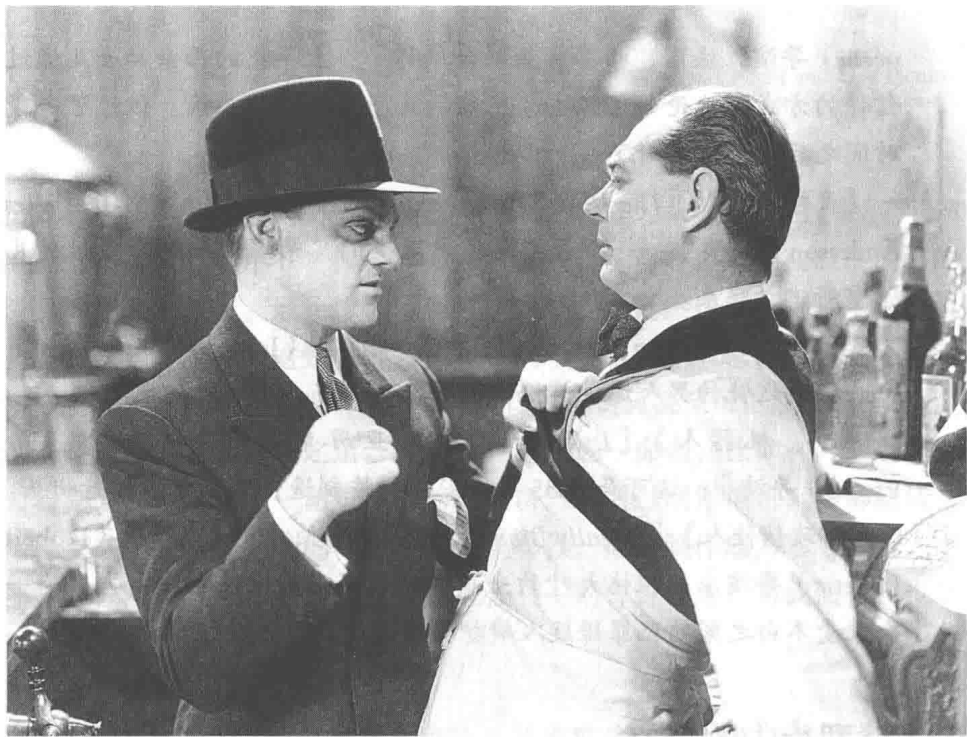
对于类型片，一些电影学者持这样一种观点：在简单有效的故事模式之下，类型片隐藏着一种深层次的社会和心理的共同体验，这些共同体验

有助于带给观众更真切的观影体验。

观众通常都意识不到这种深层次的情感连接。因而，他们一般都在两个层面上观看类型片：第一个层面是故事的表层，第二个层面深入到潜意识，即关于他们是谁，以及电影对社会有何意义的深层思考。类型片给观众提供这样一个可能，让他们有机会以娱乐的方式体验藏于内心深处的幻想、恐惧甚至是敌意。

犯罪类型片中的意义

在无声片时代，便有了犯罪类型的电影，但华纳兄弟电影公司的《国民公敌》则真正开启了有声电影时代犯罪类型片的序幕。在《国民公敌》中，詹姆斯·卡格尼（James Cagney）饰演一个禁酒时代自负的黑帮分子，他可以当面对女人施暴，不允许任何人告发他。最后，他确定无疑地走向堕落和毁灭，但他堕落得有格有调，并不乏勇气。



9-6 《国民公敌》（*The Public Enemy*, 1931）

詹姆斯·卡格尼——史上第一个银幕硬汉。他（以及其他银幕硬汉）影响了全球男人的自我形象和行为方式。（华纳兄弟电影公司供图）

这部电影被看做 1929—1933 年美国大萧条的真实写照，一经推出，便取得了巨大成功。如今，类型片理论家们认为《国民公敌》之所以吸引观众，是因为观众都想神不知鬼不觉地摆脱社会的控制，想无法无天。但如果你在贩售毒品的街头巷尾询问那些罪犯：你们真的喜欢这样的生活吗？你得到的回答可能是鼻子上的一记重拳。

即便到了今天，黑帮分子依然凭着他们靠暴力获取权力的浪漫多彩的人物形象出现在电影中。想想《低俗小说》（*Pulp Fiction*, 1994, 昆汀·塔伦蒂诺导演）中的角色，你就可以认同我的观点了。其中的大多数角色都显得很酷——除此之外，你没有别的解读方式。

黑暗类型片中的意义

在这个部分，我将一口气讨论三种类型片：恐怖电影、怪物电影以及肢解电影（凶杀电影）。电影理论家认为，这几种类型的电影是我们内心深处黑暗面的投射。在潜意识深处，我们都认为自己是魔鬼。我们对内心深处的种种想法感到内疚。在电影院，我们看到各种怪物横行，给人们的生活和财产带来了无法弥补的损失。通过观影，我们和自己心中的魔鬼正面相遇。肢解电影可能会吸引那些想报复女人的男人，虽然看这种电影本身就是一种折磨，但请注意，人们并不会在日常生活中说出自己的真实想法。一个女人不会在看完电影之后对丈夫说：“看到了吧，我早就告诉你，你就是一活脱脱的哥斯拉^①。”当然，男人的脑海中也不会闪过这样的念头：在回家后，用一把刀杀死自己的妻子。

伟大的墨西哥导演吉尔莫·德尔·托罗 [Guillermo del Toro, 2001 年执导了《鬼童院》（*Devil's Backbone*），2006 年执导了《潘神的迷宫》] 认为，日常生活中我们需要各种怪物，不论真实与否。因为，如果我们不知道或者不接受丑恶、恐惧和死亡的存在，我们就无法真正感受到美。事实上，对托罗而言，怪物是一种另类的美。

青春片中的意义

我准备把这种骚动不安的电影类型分为三种次类型：温和型的，叛逆型的以及自我反思型的。第一种类型最终会卖给一些家长给孩子看的电视

① 哥斯拉：1954 年，日本东宝株式会社制作的怪兽电影《哥斯拉》中的主角，1998 年被美国三星影业公司翻拍，2012 年再次被华纳兄弟翻拍。——编者注

节目。在1937年到1947年之间，米基·鲁尼（Mickey Rooney）连续在15部风靡全美青少年的青春片中出演了安迪·哈迪这个人物。在这些电影中，男主角安迪会碰到一些典型的青少年才会碰到的困境，他正直，对女孩友好，尊敬家长、宗教以及国家。这些电影的目标市场同时面向年轻人和成年人。在观看电影的过程中，家长不会觉得受到威胁。到了60年代，出现了弗兰基·阿瓦隆（Frankie Avalon）和安妮特·福尼切罗（Annette Funicello）主演的一系列无伤大雅的海滩电影。在美国电影史上，男孩们首次看到女孩们穿着比基尼在沙滩上出现。但在这些电影中，性感身体的展现不过是对成年人强加给他们的性压抑的一种质疑。

第一部叛逆型的美国青春片是《无因的反叛》[*Rebel Without a Cause*, 1955, 尼古拉斯·雷（Nicholas Ray）导演]。从标题就可以看出，詹姆斯·迪恩（James Dean）和娜塔利·伍德（Natalie Wood）除了反叛他们的父母外，似乎没有其他什么值得反叛的了，他们的父母也被塑造为无



9-7 《月光光心慌慌》（*Halloween*, 1978）

电影媒介似乎天然适合恐怖和血腥题材的类型。这个场景令人感到异常熟悉——黑黢黢的夜、大雨、颇具威胁性的手、无助的女人处于惊恐之中。（Compass International Pictures / Falcon International Pictures 供图）

法理解自己孩子的人。事实上呢，值得反叛的东西很多，比如甚嚣尘上的种族主义和性别歧视。但类似《无因的反叛》这样的叛逆型青春片传达的是这样的信息：年轻人太不独立和不成熟，他们甚至还无法识别什么是非正义的，因而更不可能反对这些非正义。他们的叛逆还过于青涩。

由于年轻人基本无力对抗体制，那么电影中的他们常常进行一些和自我有关的思考。《我知道你去年夏天做了什么》[*I Know What You Did Last Summer*, 1997, 吉姆·格莱斯皮 (Jim Gillespie) 导演] 是让年轻人不安的电影。在故事中，四个刚刚毕业的高中生酒后驾车，这种不负责任的行为导致他们撞死了一个人。他们本应把尸体载回小镇，并到警察局完成相关的备案手续，负责任的成年人都应该这么做。但恰恰相反，他们把尸体推下了悬崖，并驾车逃离现场。这很愚蠢，事实上，这些年轻人之后不时有愚蠢的举动。他们是一群独立的年轻人（他们有车），但他们不够明智（撞人并事后逃逸）。不要过于严肃地看待这部电影，我之所以举这个例子，仅仅是因为它可以用来分析类型片的深层意义。



小练习：在下列类型片中隐藏着何种深层的心理意义：浪漫喜剧、爱情故事、惊悚片、西部片、歌舞片、科幻片（地球科幻片，太空科幻片）以及黑色电影。

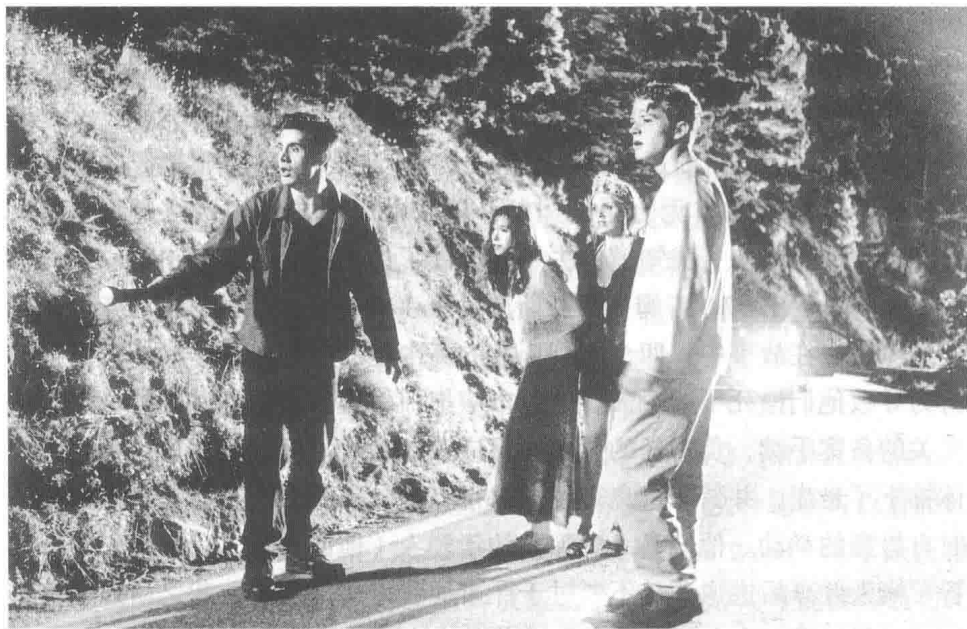
9.7 隐喻、史诗和神话

另外一个在电影和影片中寻找意义的好方法是借助文学的路径，进入隐喻、史诗和神话的领域，以寻找电影的社会意义。

隐喻的意义

很多电影研究的专家认为《教父》是对美国资本主义的一种隐喻。所有的双重交易和谋杀都隐喻了资本主义的残酷运作逻辑。当然，这可能是前“安然”时代的美国资本主义的一种隐喻。下次当你有机会再看《教父》的时候，你可以把它当做美国商业实践的教材来看，你可能会从中学到点有用的知识。

类似的隐喻还包括《泰坦尼克号》。它不仅仅是一个上流社会叛逆少女和底层社会可爱小伙子的爱情故事。除了欣赏这个令人心碎的爱情故事



9-8 《我知道你去年夏天做了什么》（*I Know What You Did Last Summer*, 1997）

好莱坞之所以制作这么多青春题材的影片，完全是因为百分之八十的电影观众的年龄都低于30岁。这些电影有时候能引起你的共鸣。（哥伦比亚电影公司供图）

之外，想一想沉船的画面，它隐喻欧美黄金时代的逝去，而露丝的获救意味着现代的开启。在这两部电影中，隐喻的方式可能显得有些隐晦。在其他一些电影中则比较明显：《人生遥控器》中电视机的远程控制；《天气预报员》（*The Weather Man*, 2005）中的弓箭；《无关紧要》（*Off the Map*, 2003）中与世隔绝的沙漠场景；《变线人生》（*Changing Lanes*, 2002）中的交通事故；《爱情是狗娘》（*Amores perros*, 2000）中的交通事故。

史诗的意义

正如第七章提及的，史诗电影横扫历史和历史上的人物，包括他们的梦想、希望以及恐惧。史诗电影通常都还不错，它们场面宏大，银幕上充斥着那些时代的服装和生活细节，史诗电影通常都伴随着高亢的音乐，制作团队也相当豪华。一般制作精良的史诗电影都能获得奥斯卡提名。

《太空先锋》是一部长达3小时的史诗巨片，讲述的是美国太空史开启的故事。《太空先锋》和《乱世佳人》类似，小说和电影都是典型的美国史诗巨作。《太空先锋》分为两个部分，前一部分是训练宇航员和早期



9-9 《太空先锋》（*The Right Stuff*, 1983）

1983年，这部电影出现得恰逢时机，刚好安抚了美国人的精神焦虑。因为那时苏联争取到了太空领域的优势地位。（Ladd 供图）

的失败，后一部分是胜利和大肆宣传，这些都是绝对的史诗格局。不管你阅读的是汤姆·伍尔夫（Tom Wolfe）的小说，还是观看的是菲利普·考夫曼的电影，你都能从中了解到很多关于20世纪60年代的美国的现实，两者都不乏讽刺性。从某种意义上讲，《太空先锋》应该看做是一部戏仿的史诗电影。

《黑帮大时代》（*American Me*, 1992）是一部亚文化史诗电影，它充斥着任何一部史诗都包含的希望与恐惧。这不是一部主流的史诗电影，因为它讲述的是发生在洛杉矶东部拉丁人聚居区的故事，在这个故事中，男主角抛弃了白人中产阶级的生活。男主演是爱德华·詹姆斯·奥莫斯（Edward James Olmos），他也是这部电影的导演。很快，爱德华卷入了黑帮生活之中，其结局和通常的悲剧电影没有二致。作为史诗电影，它碰触到了奇卡诺^①年轻人的信仰和希望，无论他们是在监狱内，还是监狱外。

格雷戈里·内瓦（Gregory Nava）执导的《北方》（*El Norte*, 1983）

① 指墨西哥裔美国人或在美国讲西班牙语的拉丁美洲人后裔——译者注

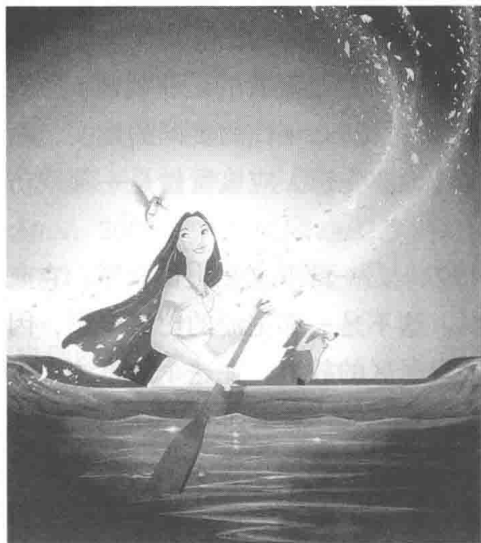
是一部拉丁版的《愤怒的葡萄》，这是一部浑然天成的史诗电影。就像加州的流动工人家庭渴望更好的生活一样，由于危地马拉国内的政治原因而被迫离开自己国家的罗莎和恩里克也渴望来到美国。流亡的路途充满了种种艰辛，这对兄妹过于单纯，常常被人利用。但当他们抵达梦想之地的洛杉矶后，生活变得更为艰辛。这一结果对流动工人家庭来说无疑是巨大的讽刺。罗莎和恩里克的故事是很多希望可以在美国大幅改善生活的移民现实境遇的真实写照。

神话的意义

在第七章中，我们简要探讨过体现了神话性的人物，在那一章，我们提出这样的观点，所谓的神话不过是我们这个社会持久的、很少被人质疑的观点，而电影，则通过人物来展现这些观点。现在，我们将讨论神话如何弥散在电影中，并为电影提供叙事构架的。以下是五部这样的电影：

► 《变相怪杰》：在每一个笨男人的内心深处都藏着一个真正的男人——自信且足智多谋——只是需要等待他的出现。

► 《原野奇侠》（*Shane*, 1953）：本片讲述了一个西部的枪手成为家庭和小镇的保护者故事。



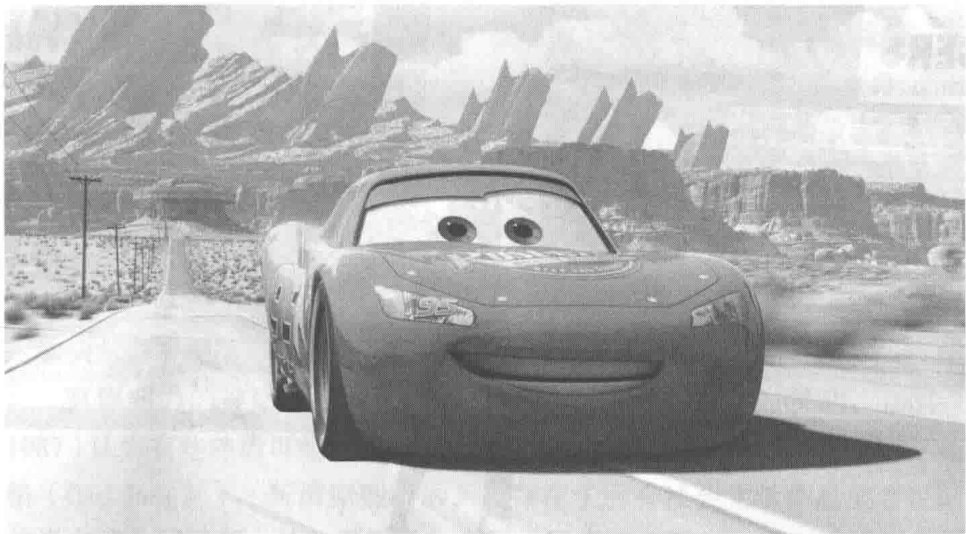
9-10 《风中奇缘》（*Pocahontas*, 1995）

这部电影的主角是一个被各种动物围绕着的女人。为什么那些动物要围绕着她呢？（沃尔特·迪斯尼电影公司供图）

► 《风中奇缘》（*Pocahontas*, 1995）：波卡洪塔斯是一个热爱自然和亲近自然的人，她通过自己的现身说法，让以约翰·史密斯为代表的殖民者放弃了残暴的殖民统治。

► 《梦幻之地》（*Field of Dreams*, 1989）：在这部电影中，棒球充满了魔力。它拥有治愈一切的能力——父子之间的代沟，年老作家的抱怨，以及变得愤世嫉俗的国家。

► 《汽车总动员》（*Cars*, 2006）：这部由约翰·拉塞特（John Lassiter）执导的动画片捕捉到很多关于美国与汽车的神话。汽车代表身份，它是你成为成年人的自我证明，它也



9-11 《汽车总动员》(Cars, 2006)

在美国,动画片的目标观众群是儿童以及他们的家庭——这可是个聚宝盆。因而,他们心甘情愿地避免暴力、色情和性的内容。而那些为成年人拍摄的动画片则比较不为人熟知。拉尔夫·巴克西(Ralph Bakshi)制作了几部备受赞誉的成人动画片,包括《车水马龙》(*Heavy Traffic*, 1973),该片的主角是一个奋斗中的动画片制作人;《美国金曲》(*American Pop*, 1981),讲述的是美国流行音乐的历史。日本也为青少年和成人制作动画片。(迪斯尼/皮克斯供图)

是你向美女展示和炫耀的工具。但《汽车总动员》的故事却发生在一个名叫油车水的荒凉小镇上,由于附近建设了一条高速公路,所以人们逐渐淡忘了荒漠旁老旧的66号公路。变化以及美国人如何应对才是这部电影要展现的神话。在所有的主题中,神话是最大行其道的了。

以上的每部电影都引发我们思考的兴趣,准确来说可能是“愿望”。我们希望《原野奇侠》中的枪手能放下武器,家庭一定获得胜利;我们也知道,波卡洪塔斯代表了我们的神话对土著居民与自然关系的想象;当然,作为美国人最热衷的体育项目,棒球神话涉及了永恒的午后休闲时光,激烈的商业竞争要靠边站了(尽管现在胆固醇的危害日渐加剧)。

9.8 反神话的意义

反神话是我用来形容变味神话的词汇,意指神话消极或者阴暗的那一



9-12 《肮脏的哈里》（*Dirty Harry*, 1971）

克林特·伊斯特伍德扮演的哈里变成了一个银幕圣像——反神话的革命英雄从脱衣舞娘、自由派法官、人质谈判专家、朋克文化爱好者和社会学家手中拯救世界。凭借自己的名望，克林特·伊斯特伍德能够摆脱救世主角色的常规模式，从而增加角色的深度，他甚至可以出演一些不太讨人喜欢的角色。现在，他已经蜕变为全球最受尊敬的导演之一了。（华纳兄弟电影公司供图）

面。神话通常都是积极的，充满希望的，但美国人没有那么笨。到目前为止，美国人对神话寄予的期待已经过于长久。当这些期望落空之后，美国人吃一堑长一智，他们开始拒斥神话，或者反神话。

比如，作为一个普通的公民，我们通常都很信任联邦调查局或者地方警察。之前，我们崇敬联邦调查局的局长J·埃德加·胡佛（J. Edgar Hoover），几乎把他推上了神坛。我们对《法网》（*Dragnet*, 1987）中杰克·韦伯（Jack Webb）饰演的那个沉着、廉洁的警察弗莱德信任有加。这不仅因为弗莱德为人清廉，还因为在影片中甚至没有人想试图收买他。接下来，媒体不再神话胡佛，而是揭露了他的暴行：他想把马丁·路德·金当做共产主义分子抓起来。20世纪60年代，出现了“警察暴行”这一现象和名词。人们谴责警察用警棍殴打非洲裔美国人。在这种社会背景下，我们拍摄出《冲突》（*Serpico*, 1973，西德尼·吕美特导演）这样的电影，在电影中，

阿尔·帕西诺饰演的好警察冒着生命的危险来抵制同僚们贪腐的诱惑。在《法国贩毒网》[*The French Connection*, 1971, 威廉·弗莱德金 (William Friedkin) 导演] 中, 尽管是纽约缉毒组致力于阻止毒品横行的故事, 但观众可能对吉恩·哈克曼 (Gene Hackman) 饰演的那个邪恶的、暴躁的、吸毒成瘾的警官更感兴趣。哈克曼的这个角色是新的反神话型的警察, 他沉迷于错误的是非不分的恐怖行为之中不能自拔。

“坎贝尔型”神话

有影响力的神话研究专家约瑟夫·坎贝尔 (Joseph Campbell, 1904—1987) 认为有些神话可能构成原型神话 [monomyth, 这一术语来自卡尔·荣格 (Carl Jung)]。所谓原型神话, 是存在于所有社会文学作品或者民间传说中的共同母题, 他们既原始、古老, 同时又很现代。原型神话假定潜在的英雄居住在我们中间, 整日浪费着他的天赋, 直到有一天, 他接受了命运的召唤, 完成了了不起的成就, 并拯救了自己的人民。为了完成这一了不起的成就, 英雄必须离开他平常生活的环境, 进入一个特殊的领域, 在这里, 他会遭遇种种诱惑, 并试图放弃, 但最终他重拾自己的使命感, 并获得了无限的能力。《星球大战》中的天行者卢克就符合坎贝尔所描述的英雄特征。

➡ 小练习: 阅读相关书籍, 以理解坎贝尔的神话理论。首先, 阅读坎贝尔备受推崇的《千面英雄》(*The Hero with a Thousand Faces*, 1949), 这本书不断再版, 很好找到。接下来, 阅读一本把坎贝尔的理论运用到知名电影分析中的书籍, 比如斯图尔特·瓦蒂纳 (Stuart Voytilla) 的《电影与神话》(*Myth and the Movies*, 1999)。

➡ 小练习: 以下电影分别与隐喻、史诗、神话和反神话有关, 观看这些电影, 并找出其中的关键所在。

► 电影中的隐喻: 《2001 太空漫游》, 《爵士春秋》(*All That Jazz*, 1979), 《金钱本色》(*The Color of Money*, 1986), 《决斗的人》(*The Duellists*, 1977), 《拜金一族》(*Glengarry Glen Ross*, 1992), 《第三人》(*The Third Man*, 1949)。

► 史诗电影: 《士兵之歌》(*Ballad of a Soldier*, 前苏联, 1959), 《战

舰波将金号》，《偷自行车的人》，《大路之歌》，《莫扎特》(Amadeus, 1984)，《蓝风筝》(1993)，《逍遥骑士》，《伊丽莎白》(Elizabeth, 英国, 1998)，《青山翠谷》(How Green Was My Valley, 1941)，《小镇疑云》(Lone Star, 1996)、《纳什维尔》，《关山飞渡》，《七武士》，《日落黄沙》。

► 以神话为基础的电影：《美女与野兽》(Beauty and the Beast, 法国, 1946)，《公民凯恩》，《邦妮和克莱德》，《移魂都市》(Dark City, 1998)，《淘金记》，《加里波利》(Gallipoli, 澳大利亚, 1981)，《约翰·多伊》，《疤面煞星》，《温柔的怜悯》(Scarface, Tender Mercies, 1983)，《母女情深》(Terms of Endearment, 1983)，《水中刀》(Knife in the Water, 波兰, 1960)。

► 以反神话为基础的电影：《桃色公寓》，《银翼杀手》，《半熟



9-13 《日落大道》(Sunset Boulevard, 1950)

讽刺性的象征。闺房是一个圈套。夸张的丘比特雕像和浮华的床头板很能配合葛洛丽亚·斯旺森(Gloria Swanson)的艳丽,一种戏剧化的人格。威廉姆·霍尔登(William Holden)饰演的编剧深知这一切,但无济于事。(派拉蒙电影公司供图)

少年》(Kids, 1995), 《疯狂的麦克斯》(Mad Max, 澳大利亚, 1979), 《欲海情魔》(Mildred Pierce, 1945), 《疯狂的麦克斯2》(The Road Warrior, 澳大利亚, 1981), 《最后一场电影》, 《第五屠宰场》(Slaughterhouse-Five, 1972), 《蝙蝠侠》, 《乌鸦》(The Crow, 1994)。

9.9 象征的意义

所有的艺术和文化都善于运用象征, 即便在日常生活中, 我们也离不开象征。因为语言的表意功能有限, 而人们又常常面临突如其来的需要解释的感受, 这些感受可能超越字词本身的范畴。这时候象征就可以发挥作用了, 借用它可以传达出更广和更深层次的意义。十字架象征着基督教, 国旗象征着国家, 海盗头盔上的奥克兰掠夺者的标志象征着强硬的人。

像整个社会一样, 电影也离不开象征, 不仅如此, 它还身陷象征的泥沼中。有时候, 在理解电影之前, 我们就能发现象征的存在, 但这种情况并不常见。如果在理解一部电影中的象征上没有障碍的话, 那么弄明白整部电影就应该没有问题了。

综合性象征

这种象征悄无声息地融入情节中, 难寻踪迹。在观看电影的过程中, 你可能注意不到它们的存在。但如果你什么时候突然停下来思考片刻, 可能会因此而更深层次地理解电影的含义。

比如, 在《当幸福来敲门》[The Pursuit of Happyness, 2006, 加布里尔·穆奇诺(Gabriele Muccini)导演]中, 威尔·史密斯在电影的大大部分时间里都处于破产的边缘。他一直在努力, 希望能获得旧金山一家大型股票投资公司的工作。同时, 编剧史蒂文·克兰德(Steve Conrad)还设计了一些让史密斯不停奔跑的桥段。他付不起出租车司机车费, 不得不拔腿就跑; 为了追赶公车, 他不得不一路狂奔; 为了准时赴约, 他不得不大步奔跑; 为了能把小孩准时送入日托中心, 他不得不带着孩子奔跑。除此之外, 为了推销一种用于骨头扫描的医学装置, 他还得背着它四处奔走。你可能会问, 史密斯的奔跑是一种象征吗? 那么请首先思考史密斯奔跑意味着什么: 生活是艰难的, 它常常让你上气不接下气。生存的本意包含了忍耐。如果

你忽略了奔跑的象征意义，那么你就错过了电影所要传达的重要内容。

但我也不得不提醒你：如果你太执著于分析每一部电影的象征意义，那么你可能会丧失观影的乐趣。为了保持平衡，在观影的过程中，你最好在了解了导演、场景设计师、服装师、动作设计师们的匠心之后就就此打住。或者把分析具有象征意义的影像减小到最小范围，比如道具的运用，动作的设计，除此之外，在更多的时间里，还是纯粹地欣赏一部电影吧。

侵入性象征

和综合性象征相比，侵入性象征完全不同。它们迫不及待地自我解释让你无法忽略它们的存在。作为道具，它们不是自然而然地出现，也不会和故事浑然一体。它们的出现就是为了引起观众的注意。当侵入性象征出现时，你观影的乐趣会受到阻碍，因为你不得不停下来思考它们的用意何在。以下是几个关于侵入性象征的例子：

- ▶ 《2001 太空漫游》中的黑色柱子
- ▶ 《成为约翰·马尔科维奇》中 4 英尺半高的工作空间
- ▶ 《欢乐谷》中的色彩运用
- ▶ 《蓝》[*Blue*, 1993, 克日什托夫·基耶斯洛夫斯基 (Krzysztof Kieslowski) 导演] 中关于蓝色的突兀运用
- ▶ 《木兰花》结尾处的蛙雨

斯蒂芬·弗雷尔斯 (Stephen Frears) 执导的《女王》(*The Queen*, 2006) 引起了影评人和批评家们小小的争议，他们热衷于讨论在故事中插入一个雄鹿是过于招摇的设计呢，还是有效地表现了英国女王伊丽莎白对刚刚在巴黎车祸中逝世的戴安娜确实很在意呢？戴安娜的逝世引起了整个伦敦对王室的关注，为了躲避喧嚣，女王和她的家庭飞往行宫巴尔莫罗堡。巴尔莫罗堡位于苏格兰高地，这里是鹿的故乡。一个猎人正在追捕一头雄鹿（美丽的自然造物，小鹿斑比的父亲），但他就是找不到它。

与此同时，海伦·米伦 (Helen Mirren) 饰演的女王独自驾驶着她的路虎行驶在方圆 5 万英亩的巴尔莫罗堡一条泥泞的路上。她为什么一个人开车，关于这一点我们不得而知。也许她在思考，应该以何种方式来面对和处理戴安娜逝世这一严峻的现实问题，自从和查尔斯王子离婚以来，戴安娜便失宠于英国王室。葬礼的安排还显得扑朔迷离，伊丽莎白女王应该出



9-14 《女王》（*The Queen*, 2006）

一个讲述女王公共生活和私人生活的故事。（BIM Distribuzione / Canal+ 公司供图）

现在葬礼上吗？

为了展现伊丽莎白女王的真实感受——或者她可能的感受——编剧彼得·摩根（Peter Morgan）安排了这场戏：伊丽莎白女王独自行走在路上，看见她的丈夫菲利普在河的对岸，垂涎地注视着一头健壮的雄鹿。女王被雄鹿的壮美感动了，她会打电话给自己的丈夫，让他射杀那头雄鹿么？刚好相反，她赶走了那头雄鹿，接着我们可以看到女王留下了怜悯的泪水。

你可以认为这头雄鹿是侵入性的象征，摩根借助其传达了这样一种信息：女王并非冷血动物。而所有这一切的展示均无需对话的参与。这是一种风格的转变，它增强了电影的张力。就女王是否应该出席戴安娜的葬礼一事，女王和首相托尼·布莱尔已经进行了多次交谈。雄鹿的出现让人耳目一新，当然，从功用来讲，它是象征性的。

➡ 小练习：租一部你认为拍得很细致的电影，然后反复观看某一个段落，并记录其展现的细节。在这些场景中，道具、色彩、动作等元素是否有意义，如果是，那么具有何种意义？你能将这些细节设计上升到象征的高度吗？如果可以，那么它到底象征着什么？

9.10 意义的升华与重读

有时候，为了搞清楚电影的真实意义，你得把一部电影看上好几遍。在观看罗曼·波兰斯基执导的《钢琴家》（*The Pianist*, 2002）时，为了搞清楚某些地方的含义，我就看了好几遍。故事根据波兰著名犹太钢琴家瓦拉迪斯罗·什皮尔曼（Wladyslaw Szpilman）的真实人生经历改编而来——二战期间，纳粹占领华沙后他艰难求生。什皮尔曼是故事的原著作者，波兰斯基改编了这一故事。美国演员阿德里安·布洛迪（Adrien Brody）饰演的什皮尔曼在纳粹占领的波兰逃亡了好几个星期，他孤独无依，形容枯槁，饥肠辘辘，时时担心被纳粹发现和杀害。当他藏身于废弃公寓顶层的一个破烂房间时，一个纳粹军官发现了他，并最终得知他既是钢琴家，也是犹太人。

纳粹军官让什皮尔曼跟随他下楼，并把他带到一架钢琴前，让他弹奏点什么。当时没有其他人在场，除了钢琴师和纳粹军官外。处于恐慌状态下的什皮尔曼犹豫了一会儿，还是开始弹起琴来。起先，他似乎有些忘记音符了。这种毫无准备下的即兴演奏听起来有些刺耳。但纳粹军官显得很有耐心，什皮尔曼渐入佳境，他的弹奏也丰富多变起来：快的，慢的；轻柔的，响亮的；温和的，激越的。

当我第一次看《钢琴家》的时候，并没有注意识别什皮尔曼弹奏的钢琴曲。我想当然地认为钢琴曲只是为了缓和那个纳粹野兽般的情绪，让他不要有产生暴行的冲动。事实上，那个纳粹军官没有射杀什皮尔曼，他出去找了些食物，并给什皮尔曼带来一件军大衣（时值严冬）。后来，我驱车去影碟店还影碟，在路上，我突然想到了什皮尔曼弹奏的乐曲。于是，我调转车头，赶回家中，又看了一遍《钢琴家》。在这次观看过程中，我注意到一些之前没有注意到的细节，比如什皮尔曼性格中的不勇敢，甚至是懦弱。他没有杀掉任何一个纳粹，他没有引爆电车，他也没有为抵抗军的伤员包扎伤口，他只是一个消极的逃亡者。在电影结束的时候，我研究了一下演职人员表，发现什皮尔曼弹奏的是肖邦的《波兰舞曲》。肖邦是音乐世界的丰碑之一，事实上，他也是个华沙人。对什皮尔曼而言，演奏肖邦的乐曲需要极大的勇气，这既是为波兰奏出的赞歌，也对是爱国主义情怀的抒发，同时还是为胜利吹响的号角。这是什皮尔曼唯一能够做出来的英勇举动，也解释了为何在开始弹奏之前，什皮尔曼有片刻的犹豫。刚刚开始之时，尝试性的音符可能并非来自《波兰舞曲》，极有可能是指尖



9-15 《钢琴家》（*The Pianist*, 2002）

狭长的、充满悲伤的脸和低调的表演风格，让阿德里安·布洛迪成为饰演钢琴家什皮尔曼不二人选。（R.P. Productions 供图）

的随意运动。接下来，他就做出了这个惊人的决定：反正他都要杀了我，为什么不在生命的最后一刻燃烧一下爱国的热血？

至于那个纳粹军官，他是否意识到什皮尔曼弹奏的乐曲出自肖邦出自波兰，这个我们不得而知，因为他没有明确表达出来。我倾向于他意识到了。如果他意识到了的话，他就能够看穿德国丑恶的战争机器对波兰文化的罪行。当然，这种罪行是徒劳的，因为肖邦的精神还活着，即便在这个可怜的钢琴家身上。欧洲文化永垂不朽，战争和屠杀消灭不了它。

后来，当苏联人“解放”华沙时，什皮尔曼还穿着德国人的军大衣。他跑到街头欢呼，丝毫没有注意到他的纳粹装扮。苏联军人朝他开枪，什皮尔曼边跑边叫：“我是波兰人！我是波兰人！”一个苏联军人问道：“你为什么穿着那该死的衣服？”什皮尔曼回答道：“我太冷了。”

什皮尔曼的冷和摩根笔下的雄鹿如出一辙。我们在观看电影的过程中，从简单的求生到伟大的艺术再回到简单的求生。艺术和死亡构成了尖锐的对比。在第二次观影的时候，我想到了以上这些。



小练习：去找一部你已经看过，很着迷但可能并不完全理解的电影来重新看一遍。分析它，研究它，寻找事物之间的联系。看看这一次，这部电影的意义是否会为你而绽放。

第三部分 观众

Audience

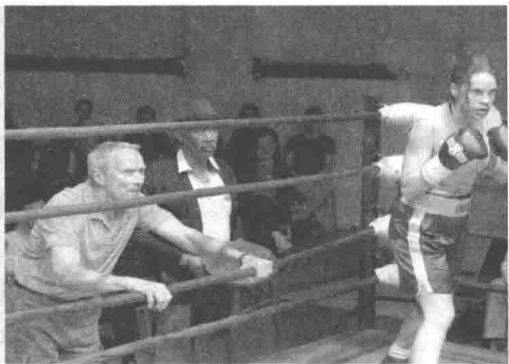


这一部分主要阐释了电影的两类目标观众。好莱坞直接瞄准大众——那些花钱让流行文化一路进行下去的人。美国独立电影和国外电影则被一些小众而更具鉴赏力的观众青睐。具体而言，这类电影的观影人数大概只占观影总人数的百分之五。我希望通过自己书中的内容能使这类电影的观影人数不断增加。

Chapter 10

好莱坞

HOLLYWOOD



稍不留心，你就会忘记好莱坞是一门生意。如果你看了太多奥斯卡颁奖典礼，你尤其会忘记这一点。在那个流光溢彩的晚会上，有太多所谓的天才、高超的艺术、创新以及令人精神为之一振的故事。这就像一张遮在这些身处舞台上的热切的导演和情绪饱满的演员之前的面纱。这张面纱遮蔽了电影公司，从而让我们忽视了对于好莱坞来说最重要的并非艺术，而是商业这个事实。

我们已经花了不少时间去研究那些已经完成的电影作品，本章的目的是展示电影制作的一些基本事实。在本章中，我们将讨论一些好莱坞的主流电影。在阅读本书最后两章之前，你最好留心一下这些电影。本书的最后两章将介绍美国的独立电影以及美国引进的外国电影。

10.1 好莱坞简史

在通常的意义中，好莱坞既是一个地名，也是一个创意领域。从地理上来讲，好莱坞地处洛杉矶中心西北部，圣莫尼卡之东，它的人口为22.5万。好莱坞气候宜人，阳光充足，年均降水量低于美国平均水平——这就是20世纪初，电影人从东海岸迁居至此的原因。在好莱坞，一年中电影人们可

以更早开工，更晚收工，同时不用担心雨水过多。

很快，不同的电影公司如同雨后春笋一般，在好莱坞或者附近区域拔地而起，这些公司自称为“片厂”。“片厂”这个称谓遮盖了好莱坞的实质——一个巨型商业聚合体，至少也是中型商业聚合体。也许“片厂”的称谓听起来更具有艺术气质——好莱坞讨厌人们把它看做商业聚合体。无论怎么讲，片厂都成为了生产影片的工厂。在好莱坞，影片制作严格遵守时间表和制作流程，任何偏离制作流程的行为都是被禁止的。如果你效力于20世纪30年代或者40年代的片厂制度——不管你是道具制作人员、编剧、演员，还是导演——那么，在片厂制度的铁幕之下，你根本无权改动既成的制作流程，这比克莱斯勒工厂自动流水线上的工人把克莱斯勒300喷成绿色和粉红色圆点的图案还异想天开。

但在20世纪50年代早期，曾经不可一世的片厂制度经历了剧烈的变化。1948年，联邦最高法院介入，并下令禁止片厂同时拥有发行权和放映权。在这一时期，人们也不怎么外出看电影了，电视成为电影的主要竞争对手，占据了观众的眼睛和耳朵。美国人宁愿待在家看露西和米尔提叔叔^①，也不愿意付费劳神地驱车去看电影。为了赢回观众，好莱坞绞尽脑汁：彩色电影、宽银幕电影、3D电影以及耗资惊人的史诗电影。但这些方法并没有真正奏效，电影工业处于持续衰落的过程中。好莱坞再没有从20世纪50年代的票房大流失中缓过来，电视、有线电视和网络成为了当下的大众媒体。自20世纪50年代以来，很多片厂都倒闭了。

幸存下来的几个片厂包括环球、派拉蒙、哥伦比亚以及其他几个电影公司，它们的实力都普遍遭到削弱。如今的电影公司很少为一部电影进行全部投资，它学会了分散风险。为了拍摄一部电影，电影公司引入资金、其他制片和发行公司来共同完成一个项目。比如，《蜘蛛侠3》的制作和发行成本高达2.58亿美元，哥伦比亚电影公司、漫威电影公司、劳拉·泽斯金电影公司以及哥伦比亚电影公司旗下相关的其他公司共同出资完成了影片的拍摄（索尼和博伟负责电影的发行）。

电影公司的权力处于式微的过程中。如今，在经纪人、宣传团队、造型师、金融顾问、狗仔队等的支持和追捧下，超级巨星更有话语权。他们在订立合同时，为自己争取最有利的条件，包括片酬、奖金、戏份、演员

① 露西和米尔提叔叔都是当时大受欢迎的电视节目中的角色。——编者注

表上的排名、预先支付的薪酬、分红、在表演中需要的假发和服装等等，不一而足。同时，超级巨星也有权推荐或决定一个编剧和导演的去留。

10.2 明星

片厂很快意识到，如果他们聘用知名演员出演电影，就能吸引更多观众。这些知名演员，我们现在称为明星。由查理·卓别林、克拉克·盖博（Clark Gable）、贝蒂·戴维斯、玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）、哈里森·福特或者布拉德·皮特出演的影片，通常都比没有明星出演的影片更为赚钱。事实证明，观众选择一部好莱坞电影的根据不在于故事是否精巧，准备是否充分，而在于有没有明星出演。

亚历桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里多在拍摄《通天塔》时，启用了布拉德·皮特和凯特·布兰切特这两个超级明星是有企图的。银行告诉伊纳里多，《通天塔》这部电影过于小众，如果没有明星加盟，它们就不能给他提供资金。于是，伊纳里多开始搜寻大明星，最后找到了皮特和布兰切特，并给他们提供了上百万美元的可观片酬。在获得大明星的加盟后，伊纳里多终于获



10-1 斯嘉丽·约翰逊

用大明星，得高票房，立刻兑现。

得了足够的资金，这才开始启动电影的拍摄。《通天塔》耗资 2500 万美元，6 个月后，它盈利 3400 万美元。与《怪物史莱克》（*Shrek*, 2001）这样的超级大片相比，《通天塔》并不算很成功的商业范例，但这足以让伊纳里多过得不错了。当然，要是他坚持拍摄这种题材的艺术电影，也很难住进比弗利山。

在整个好莱坞历史上，明星几乎都是明艳动人的尤物，但万事皆有例外——我们喜欢卓别林扮演的流浪汉，也喜欢笨手笨脚的劳莱和哈台，正如今天的观众喜欢吉姆·凯瑞和威尔·法瑞尔一般——他们都不是动人的男星，但却是永不会凋谢的娱乐之光。

但如果是爱情或者冒险题材的故事，观众还是喜欢看到克拉克·盖博、朱莉娅·罗伯茨或者艾什利·贾德（Ashley Judd）出现在银幕上。他们出现在大银幕上，在特写镜头里，眼波流转，红唇诱人，观众躲藏在黑黢黢的影院中合法地窥淫，其他的媒介创造不出这种独特的观影体验。

美国独立电影导演或者国外的电影导演更关注演员的性格，而非姣好的长相。在上一章中，我分析过《钢琴家》的男主角阿德里安·布洛迪，他出演了一个在纳粹占领时期艰难生存的波兰著名钢琴家。波兰出生的导演罗曼·波兰斯基没有专注于布洛迪那张修长的脸以及哀伤的眼神，他觉得如果这么拍，成千上万闹嚷嚷的少女会潮水般涌入电影院。波兰斯基关心的是他如何通过外表来诠释角色。

10.3 好莱坞价值观

就整体而言，好莱坞不得不生产具有广泛吸引力的娱乐产品以使观众进入影院，唯有如此，像哥伦比亚这样的电影公司才能不但赚回《蜘蛛侠 3》高达 2.58 亿美元的成本，还获得利润（在发行两周后，《蜘蛛侠 3》就已经收回了投资）。

从根本上说，好莱坞必须与流行文化同步。电影公司必须创作能吸引观众的故事，给他们笑声或泪水，至少不能让他们在影院里呼呼大睡。在好莱坞，对编剧成功与否的评判不是取决于其作品的艺术价值、文学价值，而是取决于片厂对其故事盈利价值的判断——正如小说家兼编剧特里·索泽恩（《奇爱博士》、《逍遥骑士》编剧）在十年前提到的：“那意味着……要触及美国大众的心。”

好莱坞电影的主要观众是中产阶级，文化素养中等的美国人，间或也包括高素养或者低素养的美国人，他们整日为生活奔波只能在晚上找点娱乐。此外还包括全球有共同口味和共同期望的观众。好莱坞电影的目标市场面向全球，只要你钱包里有点比索、英镑、法郎、马克、卢比或日元，好莱坞的大门就会向你敞开。

从经典影片重拍这一行为最能看出好莱坞的意图所在。1997年，由布鲁斯·威利斯主演的《狙击职业杀手》（*The Jackal*），内容几乎和1973年一部名叫《豺狼的日子》（*The Day of the Jackal*）的电影一模一样。在这两部电影中，一个职业杀手长期躲避警察和军方的追捕，谋划了一场刺杀国家元首的行动。《豺狼的日子》由弗莱德·齐纳曼执导，爱德华·福克斯（Edward Fox）饰演那个干练、清瘦的职业杀手，法国警方负责追击这个杀手。通过动作、道具、服装和台词，角色的发展张弛有致。像惊悚动作片一样，本片中有一两场追逐戏，但都拍得很含蓄。电影高潮部分快速而直接，也未安排道德上的说教。电影有一种纪录片似的基调，因而让



10-2 《豺狼的日子》（*The Day of the Jackal*, 1973）

如果布鲁斯·威利斯那版的电影能保持对这部原作的敬意，我想我们可能会因此而更喜欢那部电影。（环球电影公司供图）

人有客观和中立之感。

迈克尔·卡顿-琼斯翻拍的《狙击职业杀手》，场面更大，也更炫目。威利斯的武器制造出更大的爆炸声响，也把更多的物品炸飞。在《狙击职业杀手》中，威利斯摆出了很多不屑的表情；而在《豺狼的日子》中，福克斯根本就没有太多面部表情，他对正在从事的暗杀活动毫无兴趣，这种面无表情的表演方法让他看起来更加恐怖。一个武器供应商欺骗了福克斯，于是他悄无声息地熟练地拧断了他的脖子。但在《狙击职业杀手》中，当威利斯被武器专家欺骗后，他用一个火箭炮把那个家伙炸得稀烂。威利斯所传达的价值和先前的那个版本毫无相同之处：一种对好莱坞超级明星和高科技的依赖。而《豺狼的日子》传达的情绪更为复杂——我们时而喜欢福克斯，时而讨厌他。相比之下，在《狙击职业杀手》中，威利斯进行的则是一场直率的，毫无顾忌的动作冒险。由于威利斯在观众中建立起了一种好人和硬汉的形象，崇拜他的观众自然会不加辨别地赋予杀手一种合法的道德地位。

《当男人爱上女人》[*When a Man Loves a Woman*, 1994, 路易斯·曼杜齐 (Luis Mandoki) 导演] 讲述的是一个酗酒女人 (梅格·瑞恩饰) 的故事。这部电影刚好可以和一部名为《我的名字是乔》(*My Name is Joe*, 1998, 肯·洛奇导演) 的英国电影进行比较，后者讲述的也是酗酒的问题。尽管梅格的酗酒问题给家庭带来了很多麻烦，但她的丈夫 [安迪·加西亚 (Andy Garcia) 饰] 一如既往地爱她，无论遇到何种困难。正如我们所知，作为一部好莱坞电影，她后来加入了美国戒酒协会，并重新赢回了自己的生活。观众感觉很棒，因为真爱战胜了一切困难。

与之相比，《我的名字是乔》则更接现实。彼得·穆兰饰演的乔为了保持清醒，也参加了戒酒协会，并成为了倡导者。他遇到了一个名叫莎拉 [路易斯·古多尔 (Louise Goodall) 饰] 的女人，两人坠入爱河。对于乔戒酒的决心，莎拉很是赞赏。但之后，乔的一个朋友被杀，乔认为是自己的原因造成朋友的离去，因而又开始酗酒。由于酒精的控制，他还威胁要对女方施暴。如果这是一部好莱坞电影，暴力的场面将会被删除。因为暴力的场面太难驾驭。此外，在典型的好莱坞情节中，莎拉会抱住乔，并说道：“乔，不要再自责下去了。”她基本上会无条件地支持她的男朋友。但《我的名字是乔》则没这么甜腻。乔和莎拉都参加了朋友的葬礼，乔对自己的暴力行为感到很羞愧，因而不敢面对莎拉。葬礼结束后，乔独自走开了，莎拉朝乔的方向走过去。这时，观众心中会升腾起希望。但这对恋人既没有拥抱，



10-3 《一夜大肚》(Knocked Up, 2007)

在这部电影中,没有人受害,没有人的手被拧断,没有堕胎,也没有艰难的情感。事实上,画面中这个男人和画面中这个女人有情人终成眷属。好莱坞另一种版本的快乐结局。(环球电影公司供图)

也没有注视对方。电影就这样结束了,让人有些不知所措。这部电影的价值观更为含混,但也许更接近生活本身。

10.4 简单的设定

好莱坞主流电影的另一特色是简单明了。很多好莱坞电影可以用一句话概括清楚,通常,他们噱头十足,如下所示:

- ▶ 《四十岁的老处男》[The 40-Year-Old Virgin, 2005, 贾德·阿帕图(Judd Apatow)导演]: 这个“处女”是个男人^①。
- ▶ 《一夜大肚》(Knocked Up, 2007, 贾德·阿帕图导演): 他是瘾君子,而她是一个漂亮的、受人尊敬的职业女性。
- ▶ 《怒火攻心》: 一个想弃恶从善的坏人被其他坏人注射了一种毒药,

① 英文片名中的“Virgin”意为“处女”。——编者注



10-4 《海神号》(Poseidon, 2006)

灾难片的故事简单，但却很赚钱。但这部电影是例外。伊尔温·艾伦 (Irwin Allen) 制片的这部作品仅收回 1.4 亿美元。(华纳电影公司供图)

如果他不持续运动来刺激肾上腺急激素的分泌就会死掉。

- ▶ 《生死时速》：一个疯子在一辆巴士上安装了一个炸弹，如果巴士的行驶时速低于每小时 50 英里，巴士就会爆炸。
- ▶ 《史密斯夫妇》[*Mr.&Mrs. Smith*, 2005, 道格·里曼 (Doug Liman) 导演]：一对患有婚姻疲劳症的夫妇惊讶地发现，彼此是受雇于敌对公司的杀手，他们的下一个指令是杀掉对方。
- ▶ 《全民情敌》(*Hitch*, 2005, 安迪·坦纳特导演)：一个“约会专家”因帮助人们安排约会而获得了事业的成功，但当他自己想去追一个根本对他没感觉的女人时，却遇到了麻烦。
- ▶ 《海神号》(*Poseidon*, 2006, 沃尔夫冈·彼德森导演)：在遭受高达 100 英尺的巨浪袭击后，豪华远洋游轮“波塞冬”号翻了个底朝天。
- ▶ 《帝企鹅日记》[*March of the Penguins*, 2005, 吕克·雅克 (Luc Jacquet) 导演]：企鹅不仅很可爱，它们还是好家长，带着企鹅蛋晃悠悠地在雪地上行走。

10.5 善与恶

如果你在美国人中发起一场关于是否存在善与恶的对峙的民调，起

码有 95% 以上的人会非常肯定地认为存在这种对峙。对好莱坞而言正好可以利用大众的这种情感认知大赚一笔。毕竟，电影的时长只有两小时左右。在这不是很长的时间里，把故事建于善恶的对峙之上，有助于加速情节，简化故事，同时也避免了对复杂心理活动和世界乱象进行解释的必要。

惊悚片也常常利用善恶的对峙来吓观众。因而，在《沉默的羔羊》中，年轻但坚毅果敢的女探员克莱丽斯·史达琳对抗食人魔博士汉尼拔·莱克特；在《星球大战》中，星际拯救者天行者卢克对抗黑武士达斯·维德；在《肮脏的哈里》中，强硬的哈里·卡拉汉对抗疯狂的斯格皮奥。在好莱坞电影史上，绝大多数的战争电影为好人（我们的战士）歼灭坏人（对方的战士）提供了绝好的机会。所以，我们所看到的电影是一部关于虐待成性的二战纳粹军官对美国囚徒说的话：“我们会想尽办法让你开口说话的。”——伴随出现的是单片镜片上闪过的邪恶光芒。

美国电影学会是一个有声望的组织，它致力通过各种途径来保存老电影，比如它曾推出过各种版本的史上最佳，如美国 100 部最佳电影，10 部最佳定时炸弹电影，10 部最佳火车失事电影。最近，它又推出了影史上的百大英雄以及影史上的百大坏蛋。

排名	英雄	反派
1.	阿提克斯·芬奇（格里高利·派克饰）：《杀死一只知更鸟》（ <i>To Kill a Mockingbird</i> , 1962）	汉尼拔·莱克特（安东尼·霍普金斯饰）：《沉默的羔羊》
2.	印第安纳·琼斯（哈里森·福特饰）：《夺宝奇兵》（ <i>Raiders of the Lost Art</i> , 1981）	诺曼·贝茨（安东尼·博金斯饰）：《精神病患者》
3.	詹姆斯·邦德（肖恩·康纳利饰）：《007 之诺博士》（ <i>Dr. No</i> , 1962）	达斯·维德 [大卫·普劳斯（David Prowse）饰，詹姆斯·厄尔·琼斯（James Earl Jones）配音]：《星球大战 5：帝国反击战》
4.	里克·布莱恩（亨弗莱·鲍嘉饰）：《卡萨布兰卡》（ <i>Casablanca</i> , 1941）	西方女巫 [玛格丽特·汉弥尔顿（Margaret Hamilton）饰]：《绿野仙踪》

排名	英雄	反派
5.	威尔·凯恩（加里·库柏饰）：《正午》	护士长切特 [路易丝·弗莱彻（Louise Fletcher）饰]：《飞越疯人院》（ <i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i> , 1975）
6.	克莱丽斯·史达琳（朱迪·福斯特饰）：《沉默的羔羊》	波特先生 [莱昂纳尔·巴里摩尔（Lionel Barrymore）饰]：《生活多美好》
7.	洛奇·巴博（西尔维斯特·史泰龙饰）：《洛奇》	阿里克斯·弗雷斯特 [格伦·克洛斯（Glenn Close）饰]：《致命吸引力》
8.	艾伦·蕾普利 [西格妮·韦弗（Sigourney Weaver）饰]：《异形2》	菲利斯·迪克里特松 [芭芭拉·斯坦威克（Barbara Stanwyck）饰]：《双重赔偿》
9.	乔治·巴利（詹姆斯·史都华饰）：《生活多美好》	里根·麦克尼尔 [琳达·布莱尔（Linda Blair）饰]：《驱魔人》（ <i>The Exorcist</i> , 1973）
10.	劳伦斯 [彼得·奥图（Peter O'Toole）饰]：《阿拉伯的劳伦斯》	王后 [路西尔·拉·维尼（Lucille La Verne）配音]：《白雪公主和七个小矮人》（ <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> , 1937）

如今，一些道德哲学家认为，善恶毕竟已经不再是中世纪的观念，随着现代精神病学的确立，善恶的观念逐渐让位于人类行为的医学解释。那些年轻时尚的编剧可能已经不太相信善与恶观念，尤其是后者，因而不愿意在故事情节中植入纯粹的恶。他们将恶看做某种心理疾病。在《辛德勒的名单》中，集中营指挥官阿蒙·高斯被塑造成邪恶的化身（拉尔夫·费因斯饰），他在办公室的阳台上随意射杀犹太人。但某些场景则试图将高斯塑造为一个有心理问题的人。事实上，精明的奥斯卡·辛德勒（利亚姆·尼森饰）曾利用高斯的心理问题，让他释放了一些要被送进毒气室的犹太人。

另一方面，与越战或者朝鲜战争有关的电影也不太将敌人着力塑造成邪恶的化身，转而开始表现战争的模糊性——身处其中，你不知道将会发生什么。与伊拉克战争有关的电影走的也是这条路，叛乱者与其说是邪恶，不如说是狂热。克林特·伊斯特伍德的《硫磺岛的来信》用日本人的视角

来重新讲述了这场著名的战役。战争电影越是将敌人人性化——挖掘他们的恐惧、怯懦、思乡以及展现家人的照片——妖魔化的特质就越会减退。在伊斯特伍德的电影中，这根本就不是一个议题。

10.6 美满的结局

那些长盛不衰并且备受欢迎的电影必须有一个美满的结局，在好莱坞编剧和导演的头脑中，这是雷打不动的金科玉律。在剧本创作会上，没有人会这样提问：“我们要一个美满的结局，还是糟糕的结局？”如果有人敢这么问，他肯定会被去踢出去。创作会的目的不是讨论坏人将如何杀死女人，而是女子如何运用智慧，挫败坏人的恶行。在好莱坞电影《战栗空间》（*Panic Room*, 2001, 大卫·芬奇导演）中，朱迪·福斯特正是这么做的。

➡ 小练习：以下的几部影片没有遵守美满结局的规定。这些影片大都有巨星加盟，但结局并不美满。尽可能都看一遍，然后思考为何会



10-5 《远离天堂》（*Far From Heaven*, 2002）

美国影评人罗杰·艾伯特说：“与其说这是一部通晓 1957 年时代精神的电影，不如说这是一部准确把握 1957 年主流价值观的电影——不仅如此，在主角的循循善诱下，我们还深陷其中。”（焦点电影公司供图）

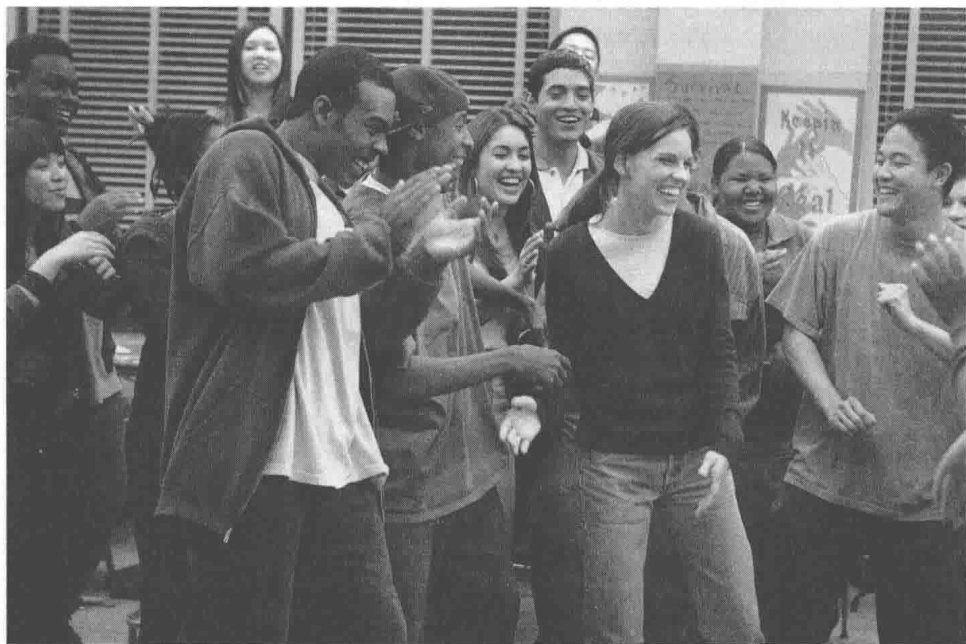
有这样的结局存在。

► 《好莱坞庄园》[*Hollywoodland*, 2006, 艾伦·寇尔特 (Allen Coulter) 导演]: 一个私人侦探调查电视明星乔治·里夫斯的枪杀案 (本·阿弗莱克、阿德里安·布洛迪以及戴安·琳恩主演)。

► 《美丽心灵》[*A Beautiful Mind*, 2001, 朗·霍华德 (Ron Howard) 导演]: 天才数学家接受了政府委任的译码员的工作, 却陷入了偏执狂和妄想症之中。

► 《远离天堂》(*Far From Heaven*, 2002): 故事发生在 20 世纪 50 年代的康涅狄格州, 一个家庭主妇要被迫面对一些非常不“50 年代”的事情: 同性恋以及跨种族的情感关系 [朱莉安·摩尔和丹尼斯·奎德 (Dennis Quaid) 饰]。

► 《特务风云》(*The Good Shepherd*, 2006, 罗伯特·德尼罗导演): 早期的中情局直接导致了猪湾事件的失败 [马特·达蒙 (Matt



10-6 《自由作家》(*Freedom Writers*, 2007)

并不是每一位来自少数族裔社区的老师——黑人, 白人或者亚裔——都能提振班级的精神, 一千个老师中也未见得有一个。不幸的是, 好莱坞对这类题材的关注并不多。(派拉蒙电影公司供图)

Damon) 和安吉丽娜·朱莉主演]。

► 《决战犹马镇》[2007, 詹姆斯·曼高德 (James Mangold) 导演]: 两个西部片的合格人选拉塞尔·克劳和克里斯蒂安·贝尔联袂主演, 贝尔饰演的好人不得不在火车上抓捕克劳饰演的坏人。

10.7 信仰：克服一切困难

很多好莱坞电影都能始于怀疑，止于奇迹。其中的奥秘很简单，就在于信仰本身。在《洛奇 6：永远的拳王》(Rocky Balboa, 2006, 史泰龙导演，最新一部《洛奇》系列电影) 中，你得相信洛奇·巴博。虽然史泰龙年逾五十，但洛奇仍然让我们充满了信心。史泰龙面临的挑战是：他要和安东尼奥·塔沃尔 (Antonio Tarver) 一起飙戏。塔沃尔可不仅仅是那种经常去健身房的家伙，在现实世界中，他是真正的世界重量级拳王。

你也得相信《当幸福来敲门》里的威尔·史密斯。尽管在电影的大部



10-7 《当幸福来敲门》(The Pursuit of Happyness, 2006)

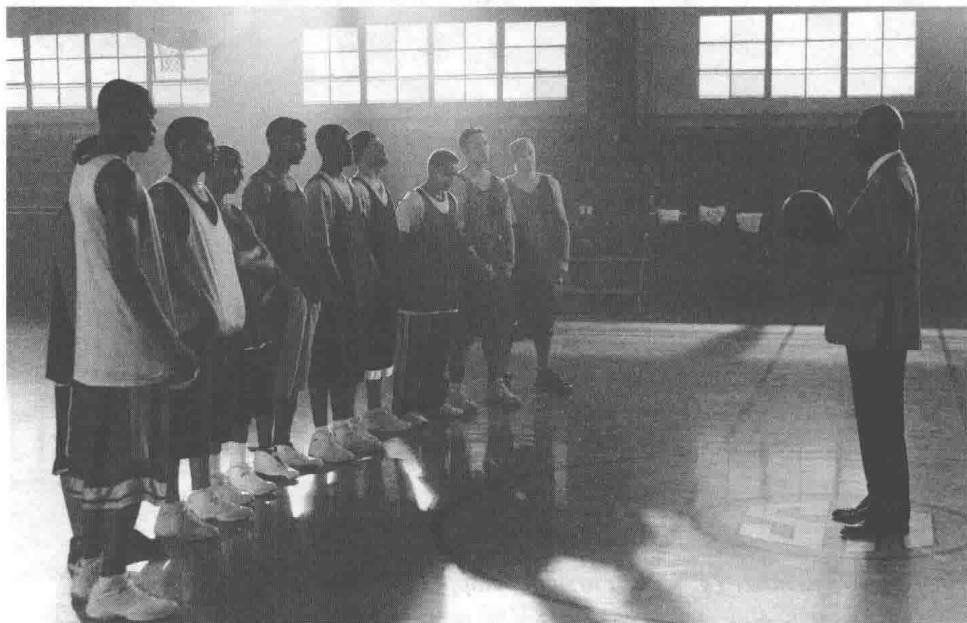
对某些观众来说，加入一个孩子让剧情显得更悲情；另有一些观众则开始有些吃不消地叫道：“让我喘口气儿。”哥伦比亚电影公司则辩解道：“这可是根据真人真事改编的。”基于“真实”，威尔·史密斯扮演的父亲在无家可归的时候，的确不得不带着小孩到处跑。(哥伦比亚电影公司供图)

分时间里，他都穷困潦倒——他们无家可归，他只能和8岁的儿子睡在地铁站的男卫生间里，没有熨斗熨衣服，也没有牙膏来清洁口腔——但最后，他克服了重重困难，得到了渴望已久的在大型股票投资公司工作的机会。你也得相信《血钻》中不合群的莱昂纳多·迪卡普里奥运用自己的智慧挫败了控制非洲钻石的大公司。迪卡普里奥单枪匹马直入非洲，偷走了一个罕见的粉红色大钻石，并和他的非洲同伴吉蒙·休斯毫发无伤地逃离非洲，与他们相比，后者拥有私人军队。正如我所说过的，好莱坞电影喜欢操纵结局，并让主角的最终获胜看起来可信——克服一切困难。

那真的发生了

当那些愤世嫉俗的观众无法相信好莱坞的故事时，他们可能会大声疾呼：“让我喘口气儿。”但好莱坞的支持者也并非等闲之辈，他们会回击道：“但那真的发生了啊！”

体育电影很容易成为“尽管困难重重，但奇迹真的发生了”的故事类型。《万夫莫敌》[*Invincible*, 2006, 埃里克森·科尔 (Ericson Core)]



10-8 《卡特教练》(Coach Carter, 2005)

教练坚持不懈的原因在于自信——又一部好莱坞俗套电影。(Coach Carter, MTV Films 供图)

导演]根据真实事件改编,故事讲述的是一个由马克·沃尔伯格(Mark Wahlberg)饰演的酒保,同时也是兼职教师无意中得到了一次面试的机会,并有幸加盟费城鹰队,成为橄榄球运动员。在他的带领下,费城鹰队打出了一些漂亮的比赛,并最终摆脱逆境。另一部体育电影《光辉岁月》[*Remember the Titans*, 2000, 鲍兹·亚金(Boaz Yakin)导演]也是根据真人真事改编,在这部电影中,弗吉尼亚州一所高中的橄榄球队正在饱受种族问题的困扰。球队不断输球,两个新来的教练,一黑(丹泽尔·华盛顿饰)一白[威尔·巴顿(Will Patton)饰],他们上任后经历了很多不愉快和磨合后,渐渐克服了自己的盲从和偏执,并带领校橄榄球队赢得了某个级别的联赛(具体的比赛名称我给忘了)。

《卡特教练》[*Coach Carter*, 2005, 托马斯·卡特(Thomas Carter)导演]也如出一辙。不过,在这部电影中,遇到麻烦的是一只屡战屡败的篮球队。在这所少数族裔学生居多的中学,男孩们几乎不怎么运动。接着,教练卡特[塞缪尔·L·杰克逊(Samuel L. Jackson)饰]上任了。他一上任就命令学生按时运动,完成功课,不许吃垃圾食品。简而言之,他让队员的态度从根本上发生了变化:从男孩变成男人。毫无疑问,这支球队取得了巨大的胜利。虽然不是州冠军,但也相当接近了。

当然,好莱坞从不展现真实生活中的失败——少数族裔的高中老师受打击后辞职;新来的教练搞不定这支队伍;梦想成为大公司金融专家的年轻人从未实现自己的梦想,最后变成了保险推销员。这些电影之所以不能拍,是因为它们挑战了好莱坞的价值观,以及好莱坞观众的价值观。

10.8 有关压力的议题

好莱坞电影通常可以触及一些重要的问题,比较聪明的观众对这些问题很感兴趣。但很明显,这些问题虽然很重要,但多少都有点乏味,商业味也不足,因而好莱坞电影会在最后退缩,又回到了快乐的结局上来。比如,《胜利之光》(*Friday Night Lights*, 2004)这部关于一个小镇的橄榄球队和小镇本身——得克萨斯的敖德萨的影片。这个球队背负着赢得比赛的种种压力,有时,其中的一些压力既残酷,又超出这些高中生心智可承受的范围。父亲们因为儿子们的糟糕表现而极力否定他们。当然,我并不是要表明敖德萨的居民比其他地方的人更热衷于胜利本身。但在观看影片之后,

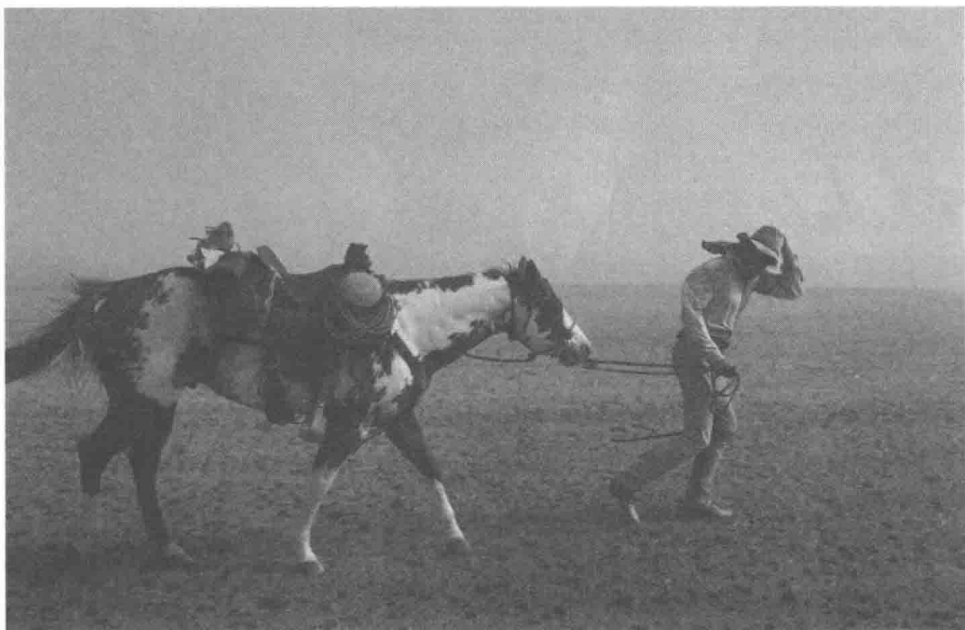
你可能会觉得这部电影不仅仅关乎赢得比赛那么简单。电影更为宏大的主题也许和压力有关：来自于人际关系、工作、学校以及生活中的种种压力。这种关系真实存在于我们日常生活中，我们能真切体会这种感受。

但导演彼得·博格（Peter Berg）和他的编剧却没有深挖这一主题，因为制片公司“拿枪指着他们的脑袋”。博格和他的编剧清楚地知道，这不应该是一部表现压力的电影。对好莱坞来说，这样的主题太沉重，也太黑暗了。观众不会掏钱看一部关于压力的电影，即便压力能导致好的结果，他们也不会感兴趣的。于是，在电影行进到三分之二处时，主题又回到赢得比赛上来了。结果呢，敖德萨高中的球队一路披荆斩棘，最终获得了州冠军。当电影结束的时候，你已经忘记这是一部关于压力的电影，而压力刚好是这部电影最出彩的地方。好莱坞总在这些勾当，为了制造一个快乐的结局，他们常常把真实的、重要的主题弃若敝屣。当然，他们也并非全然抛弃，事件还是真实的——某人失业了，或者单身中年人常常产生的恐慌感——但很快，好莱坞就会把真人真事抛诸脑后，一门心思地追逐快乐的结局去了。比如，《恋爱假期》就是一个极好的例子。在电影中，美国女子阿曼达（卡梅隆·迪亚兹饰）和英国女子布雷特·爱丽丝（凯特·温斯莱特饰）所遭遇的中年危机都以极其简单的方式得到了解决：交换住所，重新约会，获得了新生。当故事按照好莱坞模式进行下去之后，原来的主题被忽略了。再一次，真爱无敌。

要不然，我们再看看《电子情书》，这部电影的主题本来很宏大——大公司无情地打压和吞噬小公司——我们也许可以姑且称之为“沃尔玛效应”。在这部电影中，汤姆·汉克斯是大型连锁书店的拥有者，他处心积虑地要把梅格·瑞恩踢出局。梅格应该如何应对呢？结果她和汤姆·汉克斯谈上恋爱了！

10.9 确 信

我们之所以需要美满的结局，是因为它让我们确信一切都会好起来的；不幸不会长期困扰我们；事实上，通过不懈的努力和正确的方法，我们将取得最终的胜利。在《沙漠骑兵》[Hidalgo, 2004, 乔·庄斯顿（Joe Johnston）导演]中，身为美国西部快递员和骑兵的维果·莫腾森（Viggo Mortensen）获得了一次竞赛机会，参加有几百年之久的阿拉伯“海洋之火”



10-9 《沙漠骑兵》(Hidalgo, 2004)

竞赛电影，变种的旅行电影。（试金石电影公司供图）

越野赛马比赛，维果是历史上首次参加 3000 英里耐力马赛美国人。阿拉伯人为了赢得比赛，想方设法地要除去维果的马。但维果却克服了重重困难，比赛成绩不断攀升。这迎合了观众的嗜好：公正竞赛的选手最终会获胜，进而推想之，作弊的人不会有什么好结果，尤其是后“9·11”时代不诚实的阿拉伯人。在《穿普拉达的女王》中，笨拙、不在状态的安妮·海瑟薇在顶级时尚杂志社获得了一份工作（困难重重的工作），在那里，人们都很冷漠。起先，安妮不停闹笑话，但她工作逐渐得法，并最终为杂志做出了重要的贡献。在这部影片中，需要我们确信的是：这是一个丑小鸭故事的变种。

10.10 对 抗

电影有时也会“忤逆”观众的期望，不让他们安心。好莱坞电影通常不做这样的事情，但美国独立电影和国外电影常有这样的举动。比如，《柳暗花明》(Away from Her, 2006) 是一部由莎拉·波莉执导的小成本加拿大电影，讲述的是一个与老年痴呆症有关的故事。由于受到老年痴呆症的



10-10 《柳暗花明》(Away from Her, 2006)

在看电影的时候，你始终猜不出电影的结尾会是什么。细致的电影观众就爱这种类型的电影。（The Film Farm 供图）

侵袭，一个女人〔朱莉·克里斯蒂（Julie Christie）饰〕开始出现遗忘的症状，发展到后来，她忘记了自己的丈夫，爱上了一个同为老年痴呆症患者的病友。丈夫〔高登·平斯特（Gordon Pinsent）饰〕受到了巨大打击，他希望妻子能回到患病前的状态。在这部电影中，出现了令人着迷的多义性。丈夫在早年出过轨，妻子是对此耿耿于怀而惩罚丈夫吗？或者，老年痴呆症真的让她失去了记忆？又或者，她假装不再爱自己的丈夫，仅仅是为了证明自己的存在？好莱坞的骨灰级影迷应该很难喜欢这部电影。它既没有快乐的结局，也没有明确的主题。它只是展现在老年痴呆症袭击下，现实生活中的人们经历的一系列变化。

从某种程度来看，《天气预报员》〔2005，戈尔·维宾斯基（Gore Verbinski）导演〕非常好莱坞化。本片由大明星尼古拉斯·凯奇领衔主演。在电影中，尼古拉斯·凯奇饰演一个和妻子〔霍普·戴维斯（Hope Davis）饰〕离异的男人，他有一个9岁的女儿和一个15岁的儿子，子女都不太爱他。此外，文学家父亲是癌症晚期患者，他从来就不认同凯奇的职业。凯奇自己也在遭受事业不稳定的压力。凯奇不是气象学出身，他完全依靠一个专

业的气象学家来为观众提供天气预报。这个气象学家之所以不能出境，是因为他平实的风格不适合电视播出而已。结果，凯奇就成了摄影机前面的小丑，但他也为自己的死皮赖脸感到羞愧。他只是一个冒牌货，一个骗子。

➡ 小练习：观看一部安全好莱坞风格的惊悚动作片，比如《侏罗纪公园》或者《星球大战 5》，或者你在阅读到本书这一章时，所能找到的任何惊悚动作片。它是否建立在真实事件的基础之上，这不是你需要关心的问题，你需要注意的是这部电影如何激发起你的恐惧感。以下的简要说明可以对你有帮助。

► 故事很简洁——过于简洁。它的节奏像电影，而不像生活本身。根据叙事需要，配角适时出现和消失。主角面临的困难非常大，有时可能是生命受到了威胁。人为设计的高潮伴随着恐怖和惊悚的情节。

► 主角过于英俊或者太漂亮，他们超越好看或者可爱的层面，从不介意朴素的着装。他们有意遮掩自己的美丽，同时，他们的行为方式也和日常生活中有所不同，因而难以预见。



10-11 《天气预报员》（*The Weather Man*, 2005）

谁说好莱坞电影的结局都可预测，且看这部电影。（派拉蒙电影公司供图）

- ▶ 配角过于程式化，你只要瞄一眼，就知道他们是好是坏。
- ▶ 人们居住的生活空间经过了精心的安排和布置。你在观看电影的时候，几乎可以看到道具师和服装设计师在开拍前的忙碌身影：调整枕头的位置，弄乱书桌，把壁挂弄斜。这种混乱是有计划的混乱。
- ▶ 音乐也是欺骗你的合谋者，在表现亲密的场景时，背景音乐很甜美，但在表现戏剧性情节时，音乐变得又吵、又可疑。
- ▶ 动作场面拍摄时，摄影机运动得很快，有摇晃感；而在拍摄沉思的画面时，摄影机移动得很缓慢。
- ▶ 剪辑也是处心积虑过：浪漫场景剪得轻柔 and 慵懒，动作场面剪得快速和凌厉。

这样的结果便是：电影看上去不像现实生活。人工的痕迹如此明显，以至于所有自然的因素都被排除在外。你可以做出这样的练习吗？

10.11 也许正相反

在上面的小练习里，我故意用一种消极的方式进行总结。然而，你可以对以上提及的例子进行积极的总结。要对我贬低的事物唤回热情，也并非不可能。你完全可以对一个“讲得很好”的故事保持敬意，在这些故事中，一个可信的人物（在现实生活中可能并不存在）卷进了一起冲突，这个冲突可能最初与他无关，也可能是由他引起的，总之，这样的故事是经过精心设计的。我们都知道，电影并不等同于现实生活。你就是很喜欢那个故事而已，让现实见鬼去吧，故事的讲述技巧真的很棒。

看到银幕上充斥着超级帅哥和大美女，你一点都不会介意。盯着甜美的斯嘉丽·约翰逊或者迅速成熟起来的莱昂纳多·迪卡普里奥看，又何乐而不为？他们不会因为你的垂涎三尺而逮捕你。我们都有过这样的观影体验，在看独立电影或外国电影的时候，你常常能看到长相普通的演员，他们和日常生活中的人差不多，你可能或多或少有点失望，因为你希望看两个小时的美女和帅哥（如果你是一个男人的话，你可能不太会在现实生活中和你老婆分享这一观点）。

音乐？毫无疑问，它的作用是大张旗鼓地提示剧情。即便如此，你也不想看那些没有音乐伴奏的场景。毕竟，音乐与摄影和剪辑一样，都是电影语法的一部分。为什么要对它那么耿耿于怀呢？

这样的道理也可以适用于摄影和剪辑。去租一部好莱坞影片，回家观看一遍之后，反复观看摄影机如何被运用。同时研究剪辑的技巧，如果这真是一部原汁原味的好莱坞大制作的话，那么在每个景别、角度、运动、对话、剪辑、淡出后，都隐藏着含义。观看这样的好莱坞大片会让你获得快乐，因为通过研究你会知道，经验丰富的专业工作者如何使这些技巧作用于你的视觉和听觉，并带来戏剧化的效果。

10.12 更好的好莱坞电影

每一年，都有一些结局并不美满的好莱坞电影，虽然这样的电影门可罗雀。这类电影要横空出世，需要太多的机会和努力。安南德·图克尔(Anand Tucker)于2005年拍摄的《导购女郎》(*Shopgirl*)可归入好莱坞电影的类别，因为这部电影有大明星史蒂夫·马丁和克莱尔·丹尼斯(Claire Danes)加盟。尽管如此，这部电影的精髓还在于展现微妙的关系——事实上，这种微妙对于粗枝大叶的好莱坞来说，是难以承受之重——一个富有的商人和一个百货公司手套专柜的年轻女人的关系。他在利用她吗，他爱她吗？她爱上他，仅仅是出于自我利益最大化的考虑吗？观众在看电影的时候，大都以为马丁和丹尼斯最终会走到一起，这一次，他们没有满足观众的期望。

与之相似的一部电影是《关于施密特》，这部电影的编剧和导演是亚历山大·佩恩。人们常将其误认为好莱坞电影，但它并不是。电影的主演是杰克·尼科尔森，他是好莱坞的大明星，所以常会让人产生误会。尼科尔森因为出演《尽善尽美》(*As Good as It Gets*, 1997)而获得奥斯卡最佳男主角奖，这部浪漫喜剧就是彻头彻尾的好莱坞电影。但《关于施密特》却与浪漫无关，相反，它的主题与衰老有关。

当我观看《关于施密特》的时候，我被这部电影深深地打动了。我认为那是我当年看过的最棒的电影之一。但当电影快要结束的时候，一个邻座的观众站起来大声喊道：“这是我看过的最烂的片子。”听到这样的抗议时，我大吃一惊。从那时起，我就决定要写这一章的内容。这一章（包括后面两章）与观众的期待值有关。那个看电影看得很郁闷的观众也许是尼科尔森的影迷，希望看到的是一部好莱坞结局的影片。在《关于施密特》中，女主角是凯西·贝茨。她的年龄和杰克差不多，或者稍微小点。也许那个愤怒的观众认为杰克和凯西应该在一起。但结局并非如此——在电影

中，贝茨是一个不愿意道歉的嬉皮士，而杰克是一个保险公司退休的职员，他们无法进入彼此的世界。于是，那个可怜的观众感到失望了。

10.13 好莱坞电影人

有一些美国电影人在好莱坞如鱼得水，享受着不断飞升的名气，根本不用担心钱的问题，并可吸引顶级明星的加盟——他们会想要制作高艺术水准的电影而非仅供娱乐的影片。他们希望自己的作品能够摆脱我前面所提到的中产阶级价值观的影响，而引起全民共鸣。以下这几位就是这样。

在美国涌现出大量的独立电影之前，弗朗西斯·福特·科波拉就开始拍摄电影了。他拍摄过很多不同类型的电影，从浪漫温情的《旧爱新欢》（*One from the Heart*, 1982）到惊悚的《惊情四百年》，再到主角需要面临重重法律困难的《造雨人》（*The Rainmaker*, 1997）。但科波拉后期的作品不如他早期的作品，他早期的作品包括《教父》三部曲、《对话》（*The Conversation*, 1974）和《现代启示录》，这几部电影进一步将美国电影塑造为高品质的艺术品，同时刺激了美国独立制片的发展。

蒂姆·波顿是一个特立独行的家伙。他拍摄的电影既有很强的视觉冲击力，又有十分有趣的主题。我在第五章提及过《剪刀手爱德华》，这是一部悲剧电影。它的主题十分偏离好莱坞传统，比如畸形和不宽容。波顿拍摄过一些标新立异的电影，比如《荒唐小混蛋奇遇记》（*Pee-Wee's Big Adventure*, 1985，一个长不大的男人穿越美国，寻找他被盗的自行车）；《艾德·伍德》（*Ed Wood*, 1994，一部嘲弄性的传记电影，主角是一个好莱坞公认的烂片导演）；《僵尸新娘》（*Corpse Bride*, 2005，女主角是一个奇怪的、憔悴的，但同时又很可爱的女僵尸）。尽管如此，华纳兄弟还是慷慨地掏出 8000 万美元（在 1992 年，这可是很大一笔钱），让波顿拍摄《蝙蝠侠归来》（*Batman Returns*, 1992）。

西德尼·波拉克（Sydney Pollack）也许是好莱坞最大牌的导演之一了，他拍摄过一些豪华讲究的电影。在 20 世纪最后四分之一世纪里，他拍摄的《窈窕淑女》（*Tootsie*, 1982）也许是最重要的性别喜剧。他的《孤注一掷》（*The Shoot Horses, Don't They?*, 1969）则以灰暗的眼光来看待大萧条和激烈的商业竞争（就像马拉松比赛一样会让人筋疲力尽）。他的《建筑大师盖瑞速写》（*Sketches of Frank Gehry*, 2005）是关于一位世界级建

筑大师的重要纪录片。

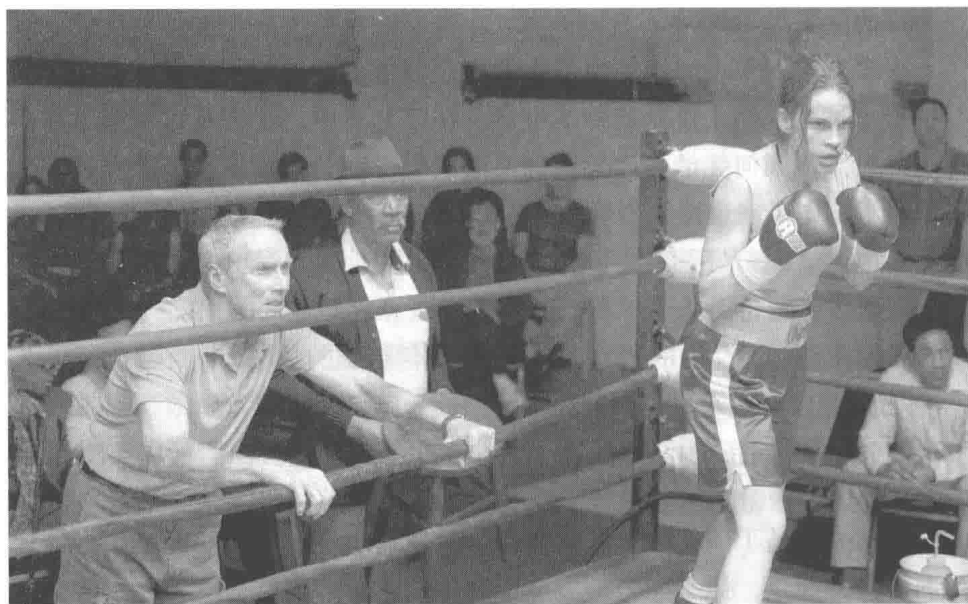
很多有着好莱坞血统的电影人的事业都很多变，他们通常在二三十岁时拍摄出过对他们来说是最棒的电影。在第九章中，我提及过威廉·弗莱德金，以及他如何凭借自己导演的《法国贩毒网》重新定义了警匪片。他还拍摄了有史以来最棒的恐怖片《驱魔人》。当彼得·波格丹诺维奇带着《最后一场电影》闯荡好莱坞时，很多批评家认为他是奥逊·威尔斯的传人。波格丹诺维奇那部令人喜欢的《纸月亮》（*Paper Moon*, 1973）讲述一个父亲和他 12 岁的女儿在经济大萧条时期如何行骗的故事。

10.14 大明星驱动的好莱坞电影

史蒂夫·马丁创作了《导购女郎》的短篇小说，小说一经推出，佳评如潮。作为明星，他有能力筹集电影制作的资金，当然，这部电影的制片人阿肖克·阿姆里特雷吉（Ashok Amritraj）也有筹资的能力。阿姆里特雷吉认为马丁出演这部电影将会很吸引人。试金石影业公司的人也一致认为，这部电影极有可能很卖钱，但对马丁、阿姆里和试金石来说，他们最看重的也许并非电影的商业价值。他们都认为《导购女郎》再现了真实生活，并有些艺术电影的特质。以上仅仅出于我的猜测，让这部电影赚钱，那是理所当然的事情，但艺术诚意有时更重要。

《关于施密特》也包含着类似的想法。亚历山大·佩恩脚踏好莱坞和独立制片这两只船。他曾和一些大牌明星合作过——《校园风云》中的瑞茜·威瑟斯彭，《公民露丝》（*Citizen Ruth*, 1996）中的劳拉·邓恩（Laura Dern）——虽然有大牌明星加盟，但佩恩的故事一点都没有好莱坞的味道。邓恩是一个无家可归的吸毒者，并且还发现自己怀孕了；威瑟斯彭在高中学生会主席的竞选中出阴招，并和其中一个老师发生了性关系。

克林特·伊斯特伍德的导演生涯开始于拍摄一些传统类型片[类似《拨云见日》（*Sudden Impact*, 1983）]的制作，直到后来，才成功转型为风格新锐的电影导演。如果不是在 1992 年亲眼所见，我简直不太敢相信《不可饶恕》（*Unforgiven*, 1992）是克林特的作品。这部电影让我反思西部片到底是个什么东西，也完全打破了观众既有的期待。伊斯特伍德的《百万美元宝贝》（*Million Dollar Baby*, 2004）走的也是这样的路线。这部电影有着如此让人震撼的结尾（也有人看了后觉得不舒服）。希拉里·斯旺克



10-12 《百万美元宝贝》（*Million Dollar Baby*, 2004）

这部电影的结局和你刚刚开始观看时的预期绝对不同。（华纳兄弟 / Malpaso 供图）

（Hilary Swank）饰演的那个女人想打拳击赛——是的，的确存在一个属于女性的拳击世界，你不知道我也不知道——而克林特是男性拳击手的教练。有一天，希拉里造访克林特的体育馆，让克林特收下她，传授她拳击的技巧。一开始，克林特总是拒绝希拉里，差不多电影进行了一半之后，克林特才松口同意收她为徒。摩根·弗里曼是一个年老的，爱思考问题的体育馆经理。他本人很喜欢希拉里，因而鼓动克林特收下她。在收下她后，克林特对她进行了一系列训练，并带她参加了一些比赛。她干得不错，在赢得了一个又一个的比赛后，她最终问鼎在拉斯维加斯举办的女拳王争霸赛的冠军，获胜者的奖金是100万美元。但在这场争霸赛中，发生了一些不幸的事情，克林特和希拉里也因此而发展出一种全新的关系。在电影结束的时候，克林特用了一种与好莱坞拳击影片，不，是电影截然不同的收尾方式。

2006年，伊斯特伍德制作了两部战争电影。在第一章到第三章里，我提及过这两部电影。这两部电影迥异于好莱坞战争电影。《父辈的旗帜》讲述了几个在二战时期攻克硫磺岛战役中把美国的国旗插在折钵山山头的海军陆战队战士的故事。你也许会认为，这六个负责插旗的战士一定会获



10-13 《硫磺岛的来信》（*Letters from Iwo Jima*, 2006）

敌军士兵正在思乡。（Amblin / 梦工厂 / Malpaso 供图）

得金钱和远大前程。但事实并非如此。他们确实获得了名望，但随之四起的谎言和媒体的操作把他们吞没了。战争债券拿他们来做广告，利用他们，但对他们却很刻薄。最后，他们很快从路人皆知的名人变成无人问津的小卒，他们的名气没能长期存在下去，其中一个人甚至因此而丧命。毫无疑问，这部电影没有快乐的结局，留下的只是堆积如山的问题。

克林特在拍摄《父辈的旗帜》的同时，还拍摄了《硫磺岛的来信》。正如我之前说过的，这部电影完全以日本人的视角来拍摄，并且通过抵御美国入侵的军官和士兵的信件构建整个故事。电影中没有令人血脉贲张的辉煌场景，又如何会有快乐的结局呢？当然不可能。它遵循历史，在真实的历史中，将近 2.2 万名日本士兵在抵抗行动中阵亡。对那些只知道快乐结局的电影公司大佬们而言，这部电影是绝好的回击：不管你想要的是什么，历史就是这么发生的。

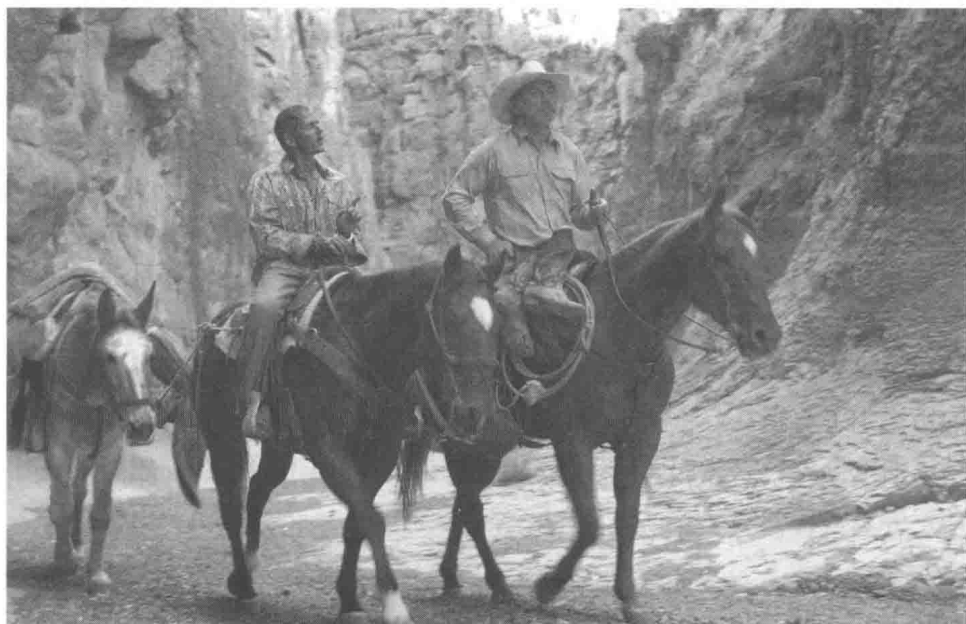
10.15 再谈一点权力

通常，像克林特·伊斯特伍德这样的明星有权力制作自己期望的“去

好莱坞化”的电影。通常的模式是：大明星厌烦了打打杀杀的动作片，千篇一律的惊悚片之后，想要一些全新的东西，并增加对电影的控制权——成为制片和导演。沃伦·比蒂（Warren Beatty）几乎总是这么干。在观看他执导的《烽火赤焰万里情》（*Reds*, 1981）时，你会看到一些陌生的东西。首先，就价值观而言，这是一部好莱坞电影，一点也不深奥，但就主题来讲，它却关乎支持共产主义和社会主义，中规中矩的好莱坞影片绝对不会选择这样的主题！但比蒂就敢。

2005年，汤米·李·琼斯导演了一部名为《艾斯卡达的三次葬礼》的西部片——虽然是一部非典型的西部片。这个表现了男主角对自己好朋友的尊重以及一个对那位朋友的死负有责任的年轻人如何获得救赎的故事非常精彩。

大明星芭芭拉·史翠珊（Barbra Streisand）[《双面镜》（*The Mirror Has Two Faces*, 1996）]和乔治·克鲁尼（《晚安，好运》，2005）执导的独立电影令人尊敬，虽然从名义上说只有两部。像查理兹·塞隆（Charlize Theron）这样的大明星也有能力启动那些展现社会重大议题、主题吸引人、口味去好莱坞化的电影。她主演的《女魔头》（*Monster*, 2003）讲述的是



10-14 《艾斯卡达的三次葬礼》（*The Three Burials of Melquiades*, 2005）

一部特立独行的西部片。（欧罗巴电影公司供图）

一个游荡在佛罗里达高速公路上女杀手的故事。相信我，这部电影没有一个美满的结局。塞隆可以说是好莱坞最美的女性之一，但在服装师罗娜·迈耶斯（Rhona Meyers）和李·格里姆斯（Lee Grimes）带领的化妆团队的帮助下，塞隆在《女魔头》中脱胎换骨，化身为史上最具威胁，最邪恶的女性形象（因为在本片中的杰出表现，塞隆获得了当年奥斯卡最佳女主角的殊荣）。

另一部在服装和化妆方面有重大突破的电影是《弹簧刀》，这部影片由比利·鲍勃·松顿（Billy Bob Thornton）编剧和导演。松顿饰演卡尔·德斯，一个精神病患者，在谋杀了他的母亲和爱人后，他的余生都在精神病看护机构度过。由于服装师道格拉斯·霍尔（Douglas Hall）和化妆师特雷西·沃尔宾（Tracy Warbin）、凯特·比斯寇（Kate Biscoe）的杰出技艺，很多影评人都没有认出德斯的扮演者来。虽然松顿是一个体制内的明星，但《弹簧刀》却不像出自好莱坞的作品。

导演泰伦斯·马力克的影响力与上述的明星都不同。1973年，马力克执导了一部名为《恶土》的独立艺术电影，五年之后，他又执导了一部名



10-15 《女魔头》（*Monster*, 2003）

在好莱坞化妆术的帮助下，这个全世界最美丽的女人变成了这个样子。（Media 8 Entertainment / Newmarket Films 供图）

为《天堂之日》（*Days of Heaven*, 1978）的独立电影。作为原创的、去好莱坞化的导演，他一开始便取得了成功。接下来，他销声匿迹于电影界，十年弹指一挥间，他拍摄的这两部电影的名声却日渐高涨。他的朋友和同事开始游说他拍摄更多的电影。到1998年的时候，他重返电影界，拍摄了《细细的红线》，这部电影规模宏大，耗资甚巨，但却没有对战争的宏观展现。与之相比，斯皮尔伯格同年推出的《拯救大兵瑞恩》则弥散着歌功颂德的味道。这部电影让好莱坞感到非常不安，原因在于电影展现了恐惧、怯懦和非英雄式的死亡。而且，影片也没有获得奥斯卡提名。但《拯救大兵瑞恩》则成为最大的赢家，将5项奥斯卡大奖收入囊中。

2005年，马力克又拍摄了《新世界》，这部电影讲述的是早期定居北美的英国人约翰·史密斯和土著女孩波卡洪塔斯之间的浪漫爱情故事。这部电影极像透过面纱看历史，你看到了，也理解了，同时，你既没有看到，也不理解。《新世界》拍得太过文艺，电影批评家卡瑞拉·乔卡诺（Carina Chocano）这样评价道：“《新世界》无法不引起过度阐释，由于其偏离了电影原来的主题——惊奇、恐惧和敬畏。”

Chapter 11

独立电影

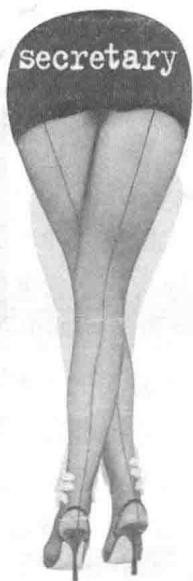
INDIES



我推荐你看看《秘书》（*Secretary*, 2002）这部电影，本片讲述的是一个年轻女人[玛吉·吉伦哈尔（Maggie Gyllenhall）饰]从精神病院释出来，最令人惊世骇俗的是，她需要和她新近的雇主（一个律师）维持一种性虐关系，来维持内心的平衡。

这部电影是史蒂芬·西恩博格（Steven Shainberg）2002年的作品，一经推出，便赢得批评家的交口称赞——至少是那些希望进入新的批评领域的批评家。那些对好莱坞死忠的批评家和娱乐写手们，也不会关注这部电影。如果他们凑巧看了这部电影，他们能表达的也是不解的愤怒之情。

2006年，西恩博格又推出了一部奇怪的电影：《皮毛》（*Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*）。戴安·阿布斯是20世纪60年代的一个另类摄影师，她的镜头对准了社会的边缘人物——侏儒、巨人、长相一模一样的双胞胎（一个在笑，另一个皱眉）、手握炸弹的瘦弱孩子、流浪汉，等等。在电影里，阿布斯（妮可·基德曼饰）爱上了一个全身长满毛的男人[小罗伯特·唐尼（Robert Downey, Jr.）饰]。他患有家族性的遗传疾病，看起来像狼或者黑猩猩。电影在展现阿布斯的工作和生活时处理的非常随意，西恩博格对此并不在意。他是美国独立电影人，有独立电影人看问题的方式。对你而言，你应该理解这种偏离常规的拍摄方式，而非浅尝辄止



11-1 《秘书》（*Secretary*, 2002）

对好莱坞而言，这部电影过于标新立异。（Slough Pond 供图）

于看懂故事本身。如果这部电影真的感动你的话，尝试发掘本片的寓意。

数百万的美国人深受这部电影的感动。他们希望在这部电影里找到一些不太一样的东西：他们想要奇特的、诚实的、发自内心的或者真实的东西。他们厌烦了不断重复的好莱坞，转而在独立电影人那里寻求与众不同的艺术体验。

独立电影的铁杆粉丝可能会喜欢大卫·林奇的电影，或者忍受学校报告厅令人不悦的观看环境，不亦乐乎地观看约翰·卡索维茨（John Cassavetes）的只能在演讲厅播放，而不适合在商业电影院中上映的《买起唐人经纪》（*The Killing of a Chinese bookie*, 1974）。我认为，这些铁杆粉丝更见多识广，更习惯艺术电影，更敏感，比起那些故步自封于好莱坞大片的观众更愿意挖掘电影的内涵。为了他们喜欢的电影，独立电影的铁杆粉丝们可以不要舒适的座椅，以及环绕立体声。

11.1 美国独立电影人

关于独立电影的粉丝，我们就此打住，下面讨论下独立电影人。那么，

独立电影人应该是什么样的呢？像画家，希望能画出严肃的作品在美术馆展出；像诗人，期望自己的诗歌能出版，在图书馆和咖啡馆里被人阅读；像小说家，想创作出关于人性真实的故事。简而言之，他们是通过电影这一媒介进行创作的艺术家的。

但独立电影人很少以艺术家自居，他们也很少思考类似的问题。主要原因在于，他看重的是一些鲜活的东西，以及关于普通人的真实生活。如果他对自己保持诚实，那么艺术风格自然是水到渠成之事。他的电影不会是耗资甚巨的大制作——事实上，他的制作成本可能只有很多好莱坞大片的十分之一。《秘书》的票房总收入仅有400万美元，这样的成绩还不够给《蜘蛛侠3》塞牙缝。但像西恩博格这样的独立电影制作人“小富即安”，他们需要的只是适量的资金，以便开始下一部电影的拍摄和发行。

11.2 美国作者导演

一些人喜欢用“作者”这个词来指涉自编、自导、自剪等所有事情都是自己完成的独立电影人。他们也认为这些电影作者的电影是独立电影并有内涵上的声言。好莱坞体制内的导演几乎被排斥在作者之外。但最早提出“作者”这个词的法国人并非此意。对法国人来讲，作者是启起一部电影并赋予其形貌和意义的导演，他并不需要在此之前还有个编剧。我们美国人倾向于使用作者的第一层含义，认为作者是全知全能的人。

查理·卓别林

在卓别林如日中天的时代，没有人认为他是作者或独立电影人。他只是凭借自己的电影赚了很多钱，并创办了一个片厂。他如此成功，以至于他可以兼编、导、演、制于一身。他甚至完成了多部电影的配乐。

卓别林知名的银幕形象是一个矮小、敏捷的流浪汉，这一形象确立于其事业的早期（1914年）。通过这个形象，卓别林给观众展现了一个穷困潦倒的流浪汉，他穿着过大的鞋和肥大的裤子，相映成趣的是，他的背心和上衣又过于短小、紧身，这让他的下盘看起来过于臃肿。无所不在的手杖表明他想努力保持尊严——在那个年代，有身份的人出门都带手杖。卓别林塑造的这一人物形象迥异于通常所见的肩膀宽阔、臀部紧实的银幕英雄形象。这样，卓别林就顺理成章地成为了社会弱者的代言人，他们需要

依靠智慧而非拳头生存。

在和道格拉斯·范朋克（Douglas Fairbanks）以及玛丽·璧克馥（Mary Pickford）组建联美电影公司后，卓别林开始了故事长片的拍摄——在当时来讲，这些电影在形式上相当创新。由于卓别林是联美的老板之一，因而他对自己制作的电影享有百分之百的控制权，在他创作的巅峰时期，他推出了《淘金记》和《城市之光》（*City Lights*, 1931）。50年代，卓别林仍然是董事会的成员，在电影制作上，他依旧独树一帜。公司的其他董事对此也未表示异议，他们怎么可能表示异议呢？想一想卓别林为联美赚的钱。范朋克和璧克馥专门制作娱乐影片，但他们却没有卓别林的独立视界，或者那种将喜剧和悲剧浑然一体的天赋。

巴斯特·基顿

基顿和卓别林是同一时代的电影人，从表面上来看，他也以拍摄闹剧为生。但从电影的内容和风格上看，基顿的电影比20世纪20年代那些疯疯癫癫的喜剧更深刻。在基顿的众多电影中，他扮演的角色都让观众联想到克己隐忍的禁欲主义者的形象。当时的电影观众以工人阶级为主，基顿坚定不移地为他们说话。在《将军号》（*The General*, 1926）中，他使尽浑身解数，让发生在南北战争期间的一个与蒸汽机车有关的故事妙趣十足。



11-2 巴斯特·基顿

画面中的火车和排障器都是真实的，演员也是真实的。基顿并没有用替身。（巴斯特·基顿电影公司供图）

你肯定会以为基顿借助了电脑特技，但是在那个时代他当然绝对不可能这样干，他仅仅是巧妙地利用各种机缘巧合。《将军号》曾经被权威的《视与听》杂志评选的为史上十五大佳片之一。我认为，《将军号》在某种程度上代表了美国电影的独创性。

同样备受好评的是《福尔摩斯二世》（*Sherlock, Jr.*, 1924），在这部电影中，一个电影放映员打盹时做了一个梦，他梦见自己可以走进那部

电影中，并成为其中的一个人物。很明显，这部电影给伍迪·艾伦的《开罗紫玫瑰》提供了不少启发，后者在情节上和前者类似。《航海家》（*The Navigator*, 1924）讲述的是一个男人和一个憎恨他的女人被困在一艘船上的故事。这部喜剧电影轻快、容易理解并且有梦幻感。

奥逊·威尔斯

尽管有卓别林和基顿，但美国独立电影的时代（我所说的是真正意义上的独立电影）还没有到来。电影人也许满脑子天才的想法，但他们必须在片厂的管制下工作。1941年，年轻的奥逊·威尔斯在雷电华片厂内，拍摄了真正意义上的独立电影。威尔斯曾经在实验戏剧和广播节目领域十分成功。他在水星剧场制作了广播剧《世界大战》（*War of the Worlds*），这部作品在1938年的万圣节播出后，竟然让很多美国人相信火星已经入侵新泽西。威尔斯因此而声名大噪。于是，雷电华雇佣威尔斯为他们拍片。雷电华的逻辑是：它们认为威尔斯可以拍出观众喜爱的电影，以帮助公司摆脱债务危机。但出乎意料的是，威尔斯却鬼使神差地说服了雷电华，结果他拍摄了《公民凯恩》。这部有史以来最伟大的电影刚好是一部与好莱坞背道而驰的电影。《公民凯恩》并没有为雷电华赚到钱，反而让报业大亨威廉·伦道夫·赫斯特认为凯恩影射了他本人（事实上确也如此），因而运用他的力量来抵制这部电影，这几乎让这部电影血本无归。但数十年后，《公民凯恩》获得了它应得的世界性声誉。在全球的每个最佳电影排行榜上，《公民凯恩》都荣登榜首。

11-3 《公民凯恩》（*Citizen Kane*, 1941）

这部电影的伟大不是一蹴而就的。即便这部电影已经有60年的历史了，但还是让观众觉得很前卫。在本书接近尾声之时，如果你已经按部就班地做完了所有的小练习，我相信这部电影理解起来对你来说不应该太困难了。（雷电华/特纳电影公司供图）



威尔斯拍摄了多部当下意义上的独立电影，在第一章中，我已经讨论过他的《历劫佳人》。同时也可关注他的《安倍逊大族》（*The Magnificent Ambersons*, 1942）和《上海小姐》。

普莱斯顿·斯特奇斯

和威尔斯类似，斯特奇斯也必须攀附到一家大片厂才能拍片，具体而言，这家大片厂就是派拉蒙。他要求的“独立”是，可以拍摄自己创作的剧本！在20世纪40年代，这是闻所未闻的要求。按照惯例，好莱坞坚持要求一个人编剧，另外一个人导演。但斯特奇斯可是在百老汇成功创作过歌舞剧的大人物，因而可以携余威空降好莱坞。

结果呢，斯特奇斯在体制内拍摄了一连串闪耀好莱坞内外的精彩喜剧——事实上，喜剧是一个太宽泛的词汇，斯特奇斯拍摄的是尖刻的讽刺喜剧。斯特奇斯编剧的《战时丈夫》（*Hail the Conquering Hero*）和《摩根河的奇迹》均于1944年公映，并获得次年的奥斯卡提名。有趣的是，



11-4 《摩根河的奇迹》（*Miracle at Morgan's*, 1944）

滑稽的电影，滑稽的音乐。（派拉蒙电影公司供图）

斯特奇斯能将影片处理成两个层面：第一个层面是浅显的表层，它讨好观众，并能为派拉蒙赚到钱；第二个层面就是我刚刚提及过的深层的讽刺性。在体制内，之前没有导演可以这么做。斯特奇斯知道，如果你想通过喜剧来表现真实，同时又“不想得罪观众”，那么你得另辟蹊径。

梅雅·黛伦和艺术电影

与此同时，美国的艺术电影运动也在如火如荼地开展着。艺术电影一向是简短而大胆的，现在也如此。既然简短，艺术电影的诗意性和暗示性就可能比较强。艺术电影从来不可能流行，也不会向好莱坞学习经验。当然，反过来讲，好莱坞对它们也视而不见。

梅雅·黛伦（Maya Deren）就是这样一个艺术电影导演，她于1943年拍摄了一部名为《午后的迷惘》（*Meshes of the Afternoon*）的艺术电影。这是一部实验性质的电影。作为一个艺术电影导演，黛伦的艺术感觉很好，她学过绘画和摄影，并长期游弋在诗歌与戏剧的海洋中。《午后的迷惘》讲述的是一个归家的女人，从哪里归家，这个不得而知。我们得相信，她曾和这个世界如此隔绝，如今她在公寓中，显然是安全的，但也不一定。一系列影像需要解释：车道上的一朵花，一把钥匙，她穿越的一道门，插在面包上的一把刀，悬在书本上的一支电话——伴随这些影像的是沉默。然后一个蒙脸的男性突然插入到影像中，那个女人在睡觉，她会有危险吗，影像表现的是现实还是梦境，先前发生的是梦幻吗？导演没有告诉我们，观众也无从判断。在电影中，有时也会出现莫名其妙的画面，比如镜子毫无缘故的摔成了碎片，而我们也不知道是谁打碎的。

你应该把这部片长18分钟的电影看做一首诗，既然是诗，那么它就有多重含义，多个层次。每一个影像以及前后连接的影像之间，都有潜在的意义。这部电影探讨的问题是死亡吗？关于逃遁，还是女性的困境？黛伦拍摄《午后的迷惘》的时间是第



11-5 《午后的迷惘》（*Meshes of the Afternoon*, 1943）

有时候，简短比冗长更有深意。（Mystic Fire Video 供图）

二次世界大战期间，她拍摄这部电影的目的是为了间接地表现遥远的死亡与孤寂，还是从一个女性或者女权主义者的角度来看待战争？事实上，你无法排除以上这些解释中的任何一种。那些只看好莱坞大片的观众更无法猜透黛伦的心思。黛伦是直言不讳的，她曾说过：“好莱坞花在买口红上的钱就相当于我电影的制作成本。”

与黛伦是同代人的乔纳斯·梅卡斯（Jonas Mekas）喜欢拍摄片长很长、片名也很长的极富争议的艺术电影。他制作的《当我朝前走时，我偶遇惊鸿一瞥的美》（*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2002）的时长超过5小时，且打破一切常规：摇晃的摄影机、模糊的焦点、没有故事、缺乏冲突，但却可以感动足够耐心的观众。一位IMDB的撰稿者这样评价道：“这是一部展现家庭欢乐和幸福的纯美电影，且在基调上积极向上……”（在拍摄这部电影时，梅卡斯已经80岁了）。

相比之下，斯坦·布拉哈格（Stan Brakhage，比黛伦小20岁）更为极致，他几乎连艺术电影的常规都打破了。他的电影可能是喧嚣的、刺耳的、有伤害性的，也可能是轻柔的、充满诗意的。很少有人看过布拉哈格的作品。我试图给我的学生放一些布拉哈格的作品，但他们却威胁我，如果不就此打住的话，他们就会把放映机扔出窗外。据报道，布拉哈格拍摄过380部电影，这些电影短的只有9秒，长的长达4小时。（在晚年的时候，他成了科罗拉多大学杰出的电影教授。）

如今，香农·普拉姆（Shannon Plumb）、雪莉·希尔维（Shelly Silver）以及马特·麦考米克（Matt McCormick）用他们的短片延续着艺术电影的传统。他们通常在博物馆或者艺术展览馆放映他们的电影，观众多为高等院校电影专业的学生。

斯坦利·克雷默

斯坦利·克雷默（Stanley Kramer）是一个独立电影人，但他也能适应好莱坞的拍片制度，并为片厂工作过一段时间。20世纪40年代他出道时，在好莱坞片厂担任编剧和制片助理，并在50年代早期争取到担任制片和导演的机会。他的《正午》（在第四章提到过）展现的是一个令人沮丧的西部，与同时期其他导演拍摄的积极向上的西部片相比，克雷默营造的西部氛围更为悲观。值得注意的是，克雷默并不是《正午》的导演，他是这部电影的制片人。这意味着他必须全程跟进这部电影，包括雇佣威尼斯导

演弗莱德·齐纳曼，组成制作团队，并保证电影顺利完工。事实上，克雷默担任制片的电影远多于他导演的电影。

克雷默历来以关注社会现实著称，他制作的电影所涉及的棘手的社会议题是好莱坞不会碰触的。作为制片人，由他担任制片的电影包括《逃狱惊魂》（*The Defiant Ones*, 1958，涉及种族关系）、《海滨》（*On the Beach*, 1959，涉及核灭绝）以及《纽伦堡大审判》（*Judgement at Nuremberg*, 1961，涉及战争罪犯）。作为导演，他拍摄的电影包括：《风的传人》（*Inherit the Wind*, 1960，涉及教育改革——至今仍没有解决的问题）、《猜猜谁来吃晚餐》（*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967，再次涉及种族关系）以及《军事法庭上的威廉·卡利中尉》（*The Court Martial of Lieutenant William Calley*, 1975，涉及发生在越南的平民大屠杀）。

克雷默并非当下意义上的独立电影人，但绝对是学院级的。在那个时代，他的电影非常成功，为片厂赚了不少钱：比如为联美拍摄的《纽伦堡大审判》以及为哥伦比亚拍摄的《猜猜谁来吃完晚餐》，都有不错的票房成绩。片厂很乐意雇佣他为自己拍片，并让他拥有相对自主的制作空间。当然，这不过是为了赚钱而已。

约翰·卡索维茨

去好莱坞化的独立电影可能诞生于 20 世纪 60 年代末期，而约翰·卡索维茨也可以称为去好莱坞化的“独立电影之父”。卡索维茨是纽约学派的演员和电影制作人，他的后期教育几乎是通过自学完成的。他从没有混迹于好莱坞，这一点，从他的作品中就可以看出。他的作品基本上没有好莱坞先例可循，这和梅雅·黛伦或者普莱斯顿·斯特奇斯类似。卡索维茨从别人那里借了一些钱，买了一个规格为 16 毫米的摄影机，接着便开始和朋友们 [比如本·戈扎那（Ben Gazzara）以及彼得·福尔克（Peter Falk）] 玩起独立电影来了。很多年轻人都喜欢涉足独立电影界，并拍摄了许多作品，但在浩如烟海的独立电影中，充其量只有一小部分值得观赏。让卡索维茨显得与众不同的地方在于他的作品中充满了人道主义关怀，以及即兴的风格。这些作品恰如现实生活——卡索维茨所经历的或者知晓的生活。没有过多的剪辑或者过多的人物，有的只是朋友之间的争斗，冰释前嫌，然后再相互争斗，相互毁灭或者相互拥抱。卡索维茨的很多电影——比如《阴影》（*Shadows*, 1959）、《夫君》（*Husbands*, 1970）和《权

势下的女人》(*A Woman Under the Influence*, 1974)——都松散和冗长,仅这一点就让观众印象深刻。对那些迷恋好莱坞电影的观众来说,卡索维茨的松散和冗长似乎是不好的东西。但实际上,我们应该为这种风格的电影留下一定的生存空间。

尽管面临种种不利的制作条件,卡索维茨还是能生存下去的原因在于:制作和观看电影的方式发生了变化。正如我在上一章所言,好莱坞片厂迟早会失去对美国人心智的控制。人们总是有其他娱乐方式来填充空余时间——公园、电视或者外出就餐。像卡索维茨这样的独立电影人的受众范围非常有限,但卡索维茨却拥有时间:喜爱独立电影的观众处于增长的态势,而且开始关注外国电影的潜在观众也越来越多。黑泽明的《罗生门》、《七武士》;弗朗索瓦·特吕弗(Francois Truffaut)的《射杀钢琴师》(*Shoot the Piano Player*, 1960)、《朱尔与吉姆》(*Jules et Jim*, 1962)在这些渐渐生长起来的观众中引起了反响。这些作品与好莱坞电影截然不同,他们不太受成规影响,情节鲜活新颖,演员也多为新人。

斯坦利·库布里克

和克雷默类似,任性和才华横溢的斯坦利也让片厂对他网开一面。他风格多样的作品包括尖刻的反战电影《光荣之路》(*Paths of Glory*, 1957)、以罗马为背景的《斯巴达克斯》、科幻题材的《2001 太空漫游》、未来主义犯罪题材的《发条橙》(*A Clockwork Orange*, 1971)以及惊悚题材的《闪灵》(*The Shining*, 1980)。

库布里克几乎玩转所有的类型电影。《斯巴达克斯》到达了一种悲天悯人的高度,这几乎超越同时代的所有同类作品;与此同时,也几乎没有任何其他同类电影像《光荣之路》一般,如此辛辣地讽刺了战争的发动者;在气势和野心上,同类的惊悚片也赶不上《闪灵》。毋庸置疑,库布里克的电影都很宏大。观看库布里克的电影就仿佛置身一座巨型教堂。你不得不充满敬畏,影片的规模、气魄,时间流逝的感觉都令人震惊。即使对话也内涵丰富,充满了意味深长的停顿。这些不朽的对白值得你坚持看下去。

大卫·林奇

林奇的电影给人独一无二之感。他的《橡皮头》(*Eraserhead*, 1977)如此怪异,如此难以理解,以至于该片的摄影师花了好几年的时间

11-6 《橡皮头》(Eraserhead, 1977)

这个镜头并没有出现在电影中。事实上，这是林奇为了一个晚餐场景指导演员夏洛特·斯图尔特(Charlotte Stewart)——一场你从未看到过的晚餐。即使是电影中用到的场景也同样让人毛骨悚然。(美国电影学院供图)



才想明白应该用什么样的风格来拍摄。整个故事近乎荒谬(噩梦也许是一个更为温和的词)。一个毛头小伙子在铅笔厂工作，在那里人头被融成糊状后做成铅笔上的橡皮头。此外，他和一个患有癫痫病的女孩结婚，并生下一个畸形儿——更像昆虫，而非人类。这个畸形儿从来就不会停止啼哭。故事的背景设置在无情的、荒凉的工业景观之上，在这里，逻辑和预期都行不通。黑白影像增加了影片的阴森和荒诞之感。如果世界上有哪些影片没有在飞机上播放过，我想这就是其中之一。

在推出之后不久，人们开始把《橡皮头》看做一部杰作，并认为所有阴森恐怖的元素都构成了一个巨大的隐喻——一个我不太说得清道得明的隐喻，也许关于艰辛的生活吧。

林奇从来就没有拍过容易看懂的电影。即便他进军电视界[《双峰镇》(Twin Peaks, 1990)]的道路也充满了曲折。在第二章，我已经讨论过《蓝丝绒》荒凉的本质。这个故事设置在兰巴顿的小镇上，从表面来看，小镇既宁静，又与世无争，但事实上，小镇里充斥着邪恶和堕落的因子。空地上发现了几只耳朵，摄影机继而越过草坪，进入地下，在这里，愤怒的蚂蚁相互碰撞并争斗着。

更多关于林奇的作品，可供你观看和研究：《我心狂野》(Wild at Heart, 1990)、《妖夜荒踪》(Lost Highway, 1997)以及《内陆帝国》(Inland Empire, 2006)。

约翰·塞尔斯

约翰·塞尔斯（John Sayles）被认为是当代杰出的独立电影人，与卡索维茨和林奇相比，他更中规中矩，也更容易亲近。塞尔斯曾经为片厂工作，但他很厌恶那样的工作经历。自此之后，他开始单干——自编、自导、自剪，并常常出演自己的作品。作为资深的编剧和剧本医生，塞尔斯曾为好莱坞写过愚蠢的剧本，比如《食人鱼》（*Piranha*）等。他屈尊的目的是通过卖剧本筹资，以便启动《希望之城》（*City of Hope*, 1991）、《小镇疑云》以及《带枪的男人》等影片的拍摄工作。在塞尔斯的很多作品中，社会离完美的状态相去甚远，生活其中的人们充满了失望、偏执以及折中的梦想。这些电影的地域跨度很广——大城市、得克萨斯欠缺规划的县城、煤田、游览胜地佛罗里达、全球棒球联盟以及美国中部的丛林地区。

史蒂文·索德伯格

索德伯格既参与好莱坞大制作，也拍摄低成本的独立电影。他的第一部电影是《性、谎言和录像带》（*Sex, Lies, and Videotape*, 1989），在这部电影中，安迪·麦克道威尔（Andie Macdowell）和劳拉·桑·吉亚科莫（Laura San Giacomo）同意詹姆斯·斯派德（James Spader）将她们对性、孤独和彼此关系的私密内容拍摄下来。该片于1989年推出，当时，很少有独立电影能够获得上映，因此人们普遍认为独立电影已经快要死亡了。然而，《性、谎言和录像带》却获得了两座戛纳电影节大奖。

索德伯格也曾执导过获得巨大商业成功的《十一罗汉》（*Ocean's Eleven*, 2001）、《十二罗汉》（*Ocean's Twelve*, 2002）和《十三罗汉》（*Ocean's Thirteen*, 2007），通过拍这几部影片，索德伯格赚了很多钱。在此之后，他可以从容地返回独立电影界，拍摄一些低成本的独立电影。随后，他制作了一部成本超低的影片《气泡》（*Bubble*, 2005）。这部电影反映的是美国小镇典型的生活方式：小问题、小烦恼，以及小成功，但最后却引出了一起谋杀案。在《气泡》中，最值得赞叹的是电影的拍摄方式。索德伯格希望保持小规模和高效率的工作方式，他实景拍摄俄亥俄河社区人们的日常生活，这些演员都是当地居民。他的拍摄方式很简单，也很少重拍。在拍摄过程中，索德伯格尽量使用自然光源。在创作团队方面，索德伯格将人手减至最小范围。最为重要的是，没有表演经验的人来创作电影的对白。简言之，索德伯格希望尽可能拍摄一部远离好莱坞的作品，

这种远离，既是地理意义上的，也是文化意义上的。通过这种偏离，索德伯格想强调的是独立电影并不一定品质低劣。

在《气泡》之前，索德伯格拍摄了好几部独立或者准独立电影：《毒品网络》——一个关于将毒品从墨西哥运进美国的故事；《英国水手》（*The Limey*, 1999）——拥有超赞的原创音乐和声轨；《战略高手》（*Out of Sight*, 1998）——伴随着时间错位的有趣犯罪；《兹佐伯利斯一家》（*Schizopolis*, 1996）——一个奇怪的公司里，满是精神有问题的人；《山丘之王》——在经济大萧条时期，从一个男孩的角度来刻画他对长大成人的期望；《卡夫卡》（*Kafka*, 1991）——弗朗茨·卡夫卡阴冷恐怖故事的复述。

综上所述，索德伯格是一个全能型人才。

➡ 小练习：《半个尼尔森》和《旧梦》是两部小成本的独立电影。这两部电影都拍摄于2006年。小成本意味着低调、柔和，避免过分戏剧化。小成本也意味着预算较低。观看这两部低成本的电影，同时思考，这两部总是放在一起比较的电影是如何在低预算的前提下，提升影片质量的。

吉姆·贾木许

我在第三章讨论过吉姆·贾木许的《破碎之花》，这部电影是标准意义上的美国独立电影——实验性、独特个性以及精巧的高潮。贾木许的《咖啡与香烟》（*Coffee and Cigarettes*, 2003）的构思开始于很多年前，那时，你还可以在咖啡馆抽烟（正如罗杰·伊伯特指出的）。《咖啡和香烟》的故事都围绕在咖啡馆喝咖啡、抽烟间隙的谈话展开。独立电影制作界和反文化领域的杰出人物不时出入镜头，在咖啡馆里喝着他们的咖啡。虽然整部电影的对话有时有点压抑，但基本上，对话还算比较有趣。然而本片独一无二。贾木许在市场更为成功的作品应该是《地球之夜》（*Night on Earth*, 1991），这个故事讲述的是来自地球各个地方的人在出租车里发生的故事。比如，珍娜·罗兰兹（Gena Rowlands，约翰·卡索维茨的妻子）是一个进取心很强的星探，她无时无刻不在打着电话。接下来，我们到了巴黎的一辆出租车上，一个盲眼的乘客在告诉出租车司机，如何应对生活中的苦难。你无须太在意这些对话，它们几乎都是对当代流行文化或者当

代事物的评论。当然，其中也不乏滑稽的幽默：

巴黎出租车司机：盲人不是通常都戴墨镜吗？

盲眼乘客：是吗？我从来没有看见过一个盲人。

在《地球之夜》里，我们如此远离好莱坞，从罗兰兹在洛杉矶迈出第一步开始，我们就走上了截然不同的道路。

什么样的人喜欢贾木许呢？很酷的人，或者聪明的人？总之，这些人都疯狂嘲笑好莱坞影片。

2005年，贾木许拍摄了《破碎之花》，在这部电影中，比尔·莫瑞（Bill Murray）饰演一个单身的中年人。有一天，他获知自己有一个从未谋面的儿子，要前来和他相认。为此，莫瑞和他的前女友们取得了联系，试图确认孩子的生母。这样，莫瑞就和自己的过去不期而遇了。我小小的总结听起来似乎有些严肃，但同样冷漠的基调确实弥漫其中。比如：

莫瑞：想出去喝一杯吗？

卡门：我不喝酒。

莫瑞：那出去吃点东西吧？



11-7 《破碎之花》（*Broken Flowers*, 2005）

中年危机。（Bac Films / 焦点电影公司供图）

卡门：我不吃。

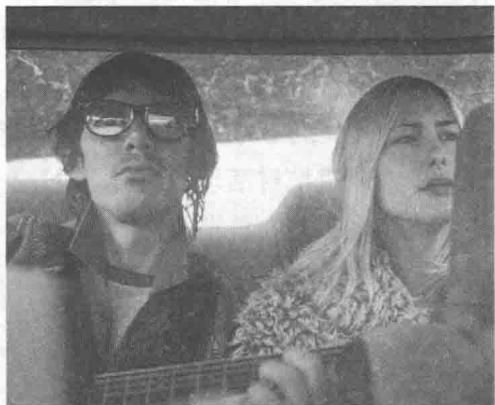
《破碎之花》提名了2005年戛纳电影节金棕榈奖，并赢得评审团大奖。

格斯·范·桑特

格斯·范·桑特（Gus Van Sant）在保持独立电影人品质的同时，大小成本的电影均参与。1995年，范·桑特为哥伦比亚电影公司制作了《不惜一切》（*To Die For*, 1995），这部电影讲述的是一个野心勃勃的女记者（妮可·基德曼饰）的故事。她的名言包括：“如果你不在电视上出现，那么你就什么也不是。”1997年，范·桑特拍摄了相当成功的《心灵捕手》（*Good Will Hunting*），在这部电影中，罗宾·威廉姆斯饰演一名大学教授，而马特·达蒙饰演麻省理工学院的一名清洁工，他拥有惊人的数学天赋。

看起来，范·桑特似乎热衷于拍摄那些性格扭曲的角色。《不羁的天空》（*My Own Private Idaho*, 1991）讲述的是美国俄勒冈州波特兰的两个男妓的故事。这是一部旅行电影，由基努·李维斯和瑞凡·菲尼克斯（River Phoenix）担纲主演，他们准备前往直意大利，去寻求生活的答案。菲尼克斯是同志，他爱上了李维斯。如果李维斯也是同志，那么问题就相对简单一些，但李维斯不是，至少他不乐意当同志。但他们却是彼此信任的好朋友。菲尼克斯一直在找寻童年抛弃他的母亲。一个网站给《不羁的天空》这样的评语：“这条路永远也不会结束，它可能通向全世界。”批评家把这部电影和陀思妥耶夫斯基以及莎士比亚的作品相提并论。

死亡的主题也让范·桑特着迷。他拍摄的《大象》（*Elephant*, 2003）以发生在科罗拉多州科伦拜恩校园的枪击案为原型，《最后的日子》（*Last Days*, 2005）则以自杀的摇滚歌星科特·柯本（Kurt Cobain）为原型拍成。



11-8 《最后的日子》（*Last Days*, 2005）

迈克尔·皮特饰演布雷克，他的故事基本改编自“垃圾摇滚”歌星科特·柯本的真实生活。（HBO Films 供图）

昆汀·塔伦蒂诺

塔伦蒂诺是一个强硬的独立电影人。他有让对话变得更为激



11-9 《刑房》(Grindhouse, 2007)

语不惊人死不休的塔伦蒂诺可不会随随便便拍一场车祸。他会用到火光、爆炸，还有汽车的腾空而起。(Dimension Films 供图)

烈的能力，并会用一种独特的、黑色幽默的方式杀死剧中的角色。起先，你认为自己很酷，完全可以抵御昆汀的暴力电影。你对娱乐电影中的暴力保持戒心，正如你对快餐食品保持戒心一样。但在塔伦蒂诺的作品面前，你毫无招架之力。塔伦蒂诺作品中的角色大讲亵渎神灵的对白，这既让你感到厌恶，又让你嫉妒迷恋。你希望自己像电影中的角色一样，想怎么骂人就怎么骂人。这看上去很顽劣，但男人应该是这样的。在《杀死比尔2》(Kill Bill: Vol.2, 2003)中，当你看到乌玛·瑟曼(Uma Thurman)学习武术，接着被人装进棺材活埋的时候，对这种表现方式你无法不爱恨交加。在《低俗小说》中，当布鲁斯·威利斯和文·瑞姆斯(Ving Rhames)在当铺遭遇病态对待时，你几乎很难掉头就走。你可能有点看不下去，但你就是走不开。

一些人把塔伦蒂诺称为打了兴奋剂的好莱坞，或者没有审查的好莱坞。好像好莱坞已经变得过于阴柔，而塔伦蒂诺则是前来拯救我们的英雄，他让我们免于电脑或者公司意志的毒害。塔伦蒂诺将讽刺与幽默注入暴力中。在《低俗小说》中有一个没有法律和秩序的世界。让我们再回到这部电影当中：布鲁斯·威利斯看到一个警察，他告诉警察，有个罪犯正在跟踪他。警察问道：“罪犯为什么要跟踪你？”威利斯回答：“因为赌债。”警察

答道：“别担心，赌博是不合法的。”在这部电影的枪战和谋杀场景中，你根本看不到警察在场。这是一个没有警察的世界。

斯派克·李

和索德伯格类似，斯派克·李也能自如地游弋于好莱坞和独立电影之间。当他需要资金的时候，他就为电影公司拍片，比如2006年的惊悚片《局内人》。同年，他还拍摄了一部名为《决堤之时：四幕安魂曲》（*When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts*, 2006）的电影，这部纪录片反应的是卡特里娜飓风对黑人社区生活的破坏。斯派克·李拍摄过预算非常高的电影——比如《黑潮》，但他似乎更喜欢投入独立电影的拍摄，比如《搭公车》（*Get On the Bus*, 1996）——一个亿万富翁去华盛顿的故事、《四个小女孩》（*4 Little Girls*, 1997）——1963年，种族主义者炸毁了亚拉巴马伯明翰的一所教堂，四个非裔美籍小女孩在这场灾难中丧生。

《第25小时》（*25th Hour*, 2002）可能是斯派克·李最棒的作品。在电影里，爱德华·诺顿饰演的毒贩被判处长期监禁。在他作为自由人的



11-10 《决堤之时：四幕安魂曲》（*When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts*, 2006）

导演站在坍塌的房子前方。（40 Acres and a Mule Filmworks / HBO 供图）

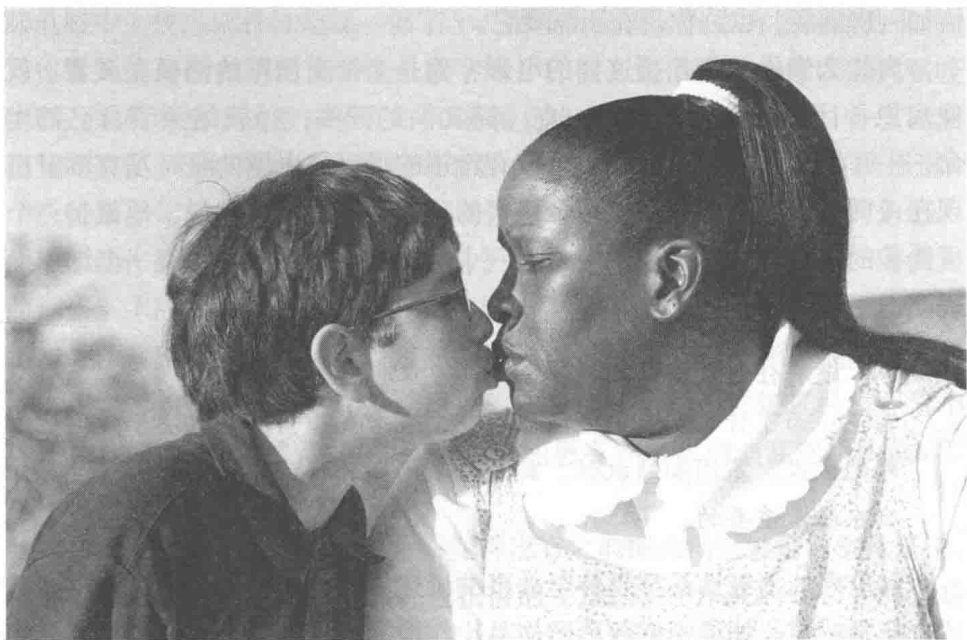
最后一天里，他开始拜访那些他爱过的，或者伤害过的人。他希望和这些人取得联系，并多少补偿点什么。电影有种浑然天成的悲剧感，因为观众知道他根本没有获得缓刑的机会。加之他也并不清白，可以说是罪有应得。好莱坞就不会这么操作，他们会让诺顿获得再生的机会。在好莱坞的眼中，自我救赎的过程很重要。

托德·索伦兹

索伦兹是一个强硬的电影人，同时他也很反叛。他不相信所谓的标准电影，或者标准的故事讲述方式。他的《欢迎光临娃娃屋》讲述的是市区的混乱生活。本片的女主角唐恩〔希瑟·玛塔拉佐（Heather Matarazzo）饰〕是一个13岁的女孩，她长得既不甜美，也不漂亮，班上的同学总是找她麻烦。她很孤独，希望融入班级却苦于没有方法。她的父母不太敏感，没有察觉到唐恩的压抑，对唐恩的哥哥也一样。甚至唐恩自己也没有意识到自己的压抑。时时处于压抑中，这便是唐恩的日常生活。唐恩有个漂亮的妹妹，妹妹自信且开放。在学校，大家都学不到什么，学习根本就不是重点。老师们没有意识到不学无术的情况在持续，也可能是老师们都很愤世嫉俗，上班仅仅是为了打发时间。对他们来说，教书不过是一份工作，而非事业。孩子们只是不得不上学而已。这就是现状，每个人都在消磨时光。总之，《欢迎光临娃娃屋》以一种悲伤的、迟钝的眼光来看待现今冷漠的美国，居住在这里的成年人和孩子们什么事都懒得吱一声。

尽管索伦兹在《欢迎光临娃娃屋》里面灌注了太多的消极元素，敏感的观众还是可以从积极的方面来看待这部电影：这是一个警告，同时也是一个教训。我们不得不要被卷入每天的绝望境地中。

索伦兹的《回文》（*Palindromes*, 2005）拍得更个人化，因此也更难懂。电影引发了很多批评，大多数人憎恶这部电影，但还是有一些人从中察觉到后现代艺术的味道。以下是反对这部电影的原因：首先，这部电影的主角是一个13岁的女孩阿维娃，且怀有身孕（回文是指顺序拼写和倒序拼写，都会得出相同结果的一种现象）。其次，从本质上讲，回文是一个令人不感兴趣的话题，但更让人一头雾水的是，阿维娃的扮演者一共有八个，包括：一个是丰满的女孩、一个是骨瘦如柴的女孩、一个是肥胖的非洲裔美国女人、一个是男孩、一个是年逾四十的知名好莱坞女演员詹妮弗·杰森·李（Jennifer Jason Leigh），另外还有三个女孩！第三，对话平淡和业余。事



11-11 《回文》(Palindromes, 2005)

刚刚开始,阿维娃是一个很可爱的13岁的白人女孩。接着,她怀孕了。再接下来,她变成了一个男孩。然后,你看到的是画面中这个女人。再然后是詹妮弗·杰森·李。然后的然后呢?(Extra Large Pictures 供图)

实上,整部电影看起来像拍坏了一样。

但也有为数不多的喜欢这部电影的批评家认为,这种拍坏了的感觉和多个阿维娃合一的设计是独具匠心的,甚至可以说是天才之举。这部电影有意驱乱观众的预期。这个故事不会让你觉得舒服,说得直白些,索伦兹不会让你舒舒服服地看完整部电影。你刚刚适应由一个白人女孩扮演的阿维娃,接着一个男孩或者黑人妇女扮演的阿维娃接踵而至。其他阿维娃的扮演者陆续登场,这些转换之间毫无交代。索伦兹的意图是嘲笑观众,让《回文》成为反电影的电影。同时,它也是一部元电影(metafilm)^①,一部关于电影的电影,关于故事的故事。它让你思考故事、创作团队和角色存在的必要性。它也可能激怒你。索伦兹认为发怒是健康的行为。《回文》

① 元电影:又译为后设电影,指有关电影的电影,这些电影可以与电影的内容有关,也可以指涉电影技术、演员生活等,甚至可以借由此表达创作者对电影本身的思考。比较著名的元电影有《一个明星的诞生》、《雨中曲》、《法国中尉的女人》等。——编者注

恰如一次灌肠，也许你现在正需要它。

为什么索伦兹会拍摄这样的电影？他是个彻头彻尾的消极主义者。就像唐恩一团糟的生活一样——在《回文》的开头，她就结束了自己的生命——《回文》中展示的是一个没有希望的世界。唐恩的哥哥马克不时出现在《回文》中，他并没有一个真实的生活。对索伦兹来说，他就是一个可操控的木偶，尤其是当他对最后一个阿维娃（詹妮弗·杰森·李饰）发表演说时：

李：还有任何希望吗？

马克：为了什么？我们之所以希望，或者失望，完全取决于我们被编码的方式。基因和随机性，就是所有问题的秘密，但实际上，没有什么东西是重要的。

索伦兹的消极性甚至延伸至故事的讲述方式上。基本上，这种讲述方式也非常糟糕。如果把好莱坞的作品比作浪漫音乐的话，那么《回文》就是说唱乐。

每种艺术样式都自有其“托德·索伦兹”，事实上，每种艺术样式都需要这种与众不同的东西。绘画和诗歌拥有达达主义——因一战的幻灭和萧条而得以繁荣的一种思潮。像特里斯唐·查拉（Tristan Tzara）这样的达达主义诗人，他的诗歌就是赝品，并且几乎没有任何价值。达达主义理论家汉斯·阿尔普（Hans Arp）对绘画持同样的观点。美国作曲家约翰·凯奇（John Cage）创作了一首名为《4分33秒》的乐曲：一个钢琴家登台，坐在钢琴旁边，然后，在接下来的4分33秒中一动不动。观众除非知道凯奇接下来要做什么，否则他们通常都会喝倒彩。诗人和小说家的创作建立在任意词句的组合上，其创作的意图几乎为零。艺术间或需要种种狂热分子，以便将我们带回艺术的缘起。

顺便提一句，如果你希望看到更多索伦兹的作品，可以关注《爱我就让我快乐》（*Happiness*, 1998）以及《两个故事一个启示》（*Storytelling*, 2001）。

约翰·沃特斯

约翰·沃特斯（John Waters）这个家伙也拍了很多遭人恨的奇怪电影。沃特斯真的非常热衷于做作、坏品味、邪典和令人震惊的东西。在他的一

部电影中（我忘记具体是哪一部了），带位员负责分发带有按键器的卡片。当你看到银幕的角落出现7这个数字时，你按7这个键，就可以闻到呕吐物飘过来的味道。这股味道正好和银幕上的画面相配合：垃圾、香水以及婴儿的粪便。沃特斯把这叫做嗅觉电影。来自维基百科的资料这样概括道：

“沃特斯早年的电影用惊世骇俗的场景和对白来展现下流而可爱的角色。他早年的作品包括《粉红色的火烈鸟》（*Pink Flamingos*, 1972）、《女人的烦恼》（*Female Trouble*, 1974）以及《绝望生活》（*Desperate Living*, 1977），这三部标志性的“垃圾三部曲”对传统礼节和电影产生了很大的冲击。在《粉红色的火烈鸟》结尾处，有一个臭名昭著的场景……一只小狗正在拉屎，而沃特斯钟爱的演员，可能患有异装癖的迪瓦恩（Devine）正在吃小狗拉出来的东西。

在之后的职业生涯中，沃特斯变得没有之前那么愤世嫉俗，也就是说，他开始制作更平易近人的电影。他拍摄的《发胶》（*Hairspray*, 1988）是一部卖座大片，后来被百老汇成功改编成音乐剧（虽然改编的工作不是由沃特斯完成的），接下来，这部电影又被翻拍，翻拍的电影由约翰·特拉沃尔塔领衔主演（特拉沃尔塔在片中饰演一个肥胖的女人），由亚当·山克曼执导。《今日美国》对这部电影的评价是：“一场大型的、吵闹的、俗气的聚会，肯定会惹恼邻居——尤其是那些毫无节制的种族笑话、嘲笑胖人的笑话或者性影射。”尽管如此，众多沃特斯原创的粗俗作品还是存活下来了。

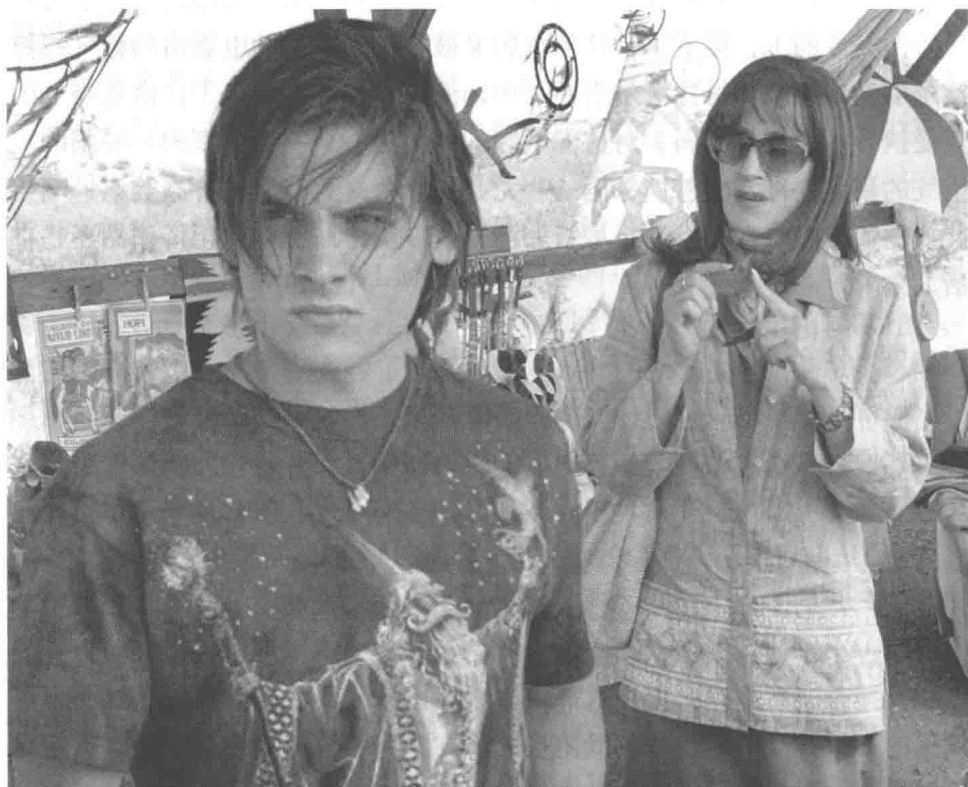
科恩兄弟

通常，乔尔编剧，伊桑导演。当然，伊桑也会编剧，乔尔也会导演。无论如何，这两个高产的兄弟组成的团队创作了一些伟大的独立电影。我在之前提过《巴顿·芬克》和《冰血暴》。2007年，科恩兄弟拍摄了《老无所依》，在这部引人深思的电影中，邪恶盘踞在得克萨斯的平原上。《老无所依》开始于一个老套的情节设置——一桩失控的毒品交易。在片中，出现了一小箱钱，类似电影中总是有一箱这样的钱，不是吗？人们为了钱而相互搏杀，不是吗？但在这部电影中，出现了一些偶然事件，这些不可预见的事件打乱了惊悚片的既定模式。在典型的惊悚片中，执法者肯定会抓到坏人的。这些太小儿科，在这部电影中，邪恶在肆无忌惮地行走着。在电影结束之际，汤米·李·琼斯饰演的执法者还在思考邪恶的问题，这

让我们想起了《冰血暴》的结局，那时，玛姬抓住了罪犯，并将其锁在警车里，但却仍然很迷惑。

其他著名的当代独立电影人

泰利·茨威戈夫（Terry Zwigoff）拍摄了两部迷人的独立电影——《克鲁伯》（*Crumb*, 1994）和《幽灵世界》（*Ghost World*, 2001）——这两部电影讲述的都是局外人的故事。2003年，莎里·斯普林格·伯曼（Sheri Springer Berman）和罗伯特·普尔奇尼（Robert Pulcini）拍摄了《光耀美国》（*American Splendor*），讲述的是地下漫画作者哈维·皮卡（Harvey Pekar）的故事。托德·海恩斯（Todd Haynes）拍摄的《安全》（*Safe*, 1995）被认为是一部心灵恐怖片，尽管看起来，或者感觉起来，这部电影一点都不像恐怖片。这部电影讲述的是一个居住在郊区的女人自我隔绝的生活，她让自己生活在悲惨和渺小的境地之中。在主题上，海恩斯执导的



11-12 《穿越美国》（*Transamerica*, 2005）

儿子与父亲。（Belladonna Productions 供图）

《远离天堂》与《安全》很类似，但风格却完全不同。《远离天堂》与20世纪50年代受到严格管制的恐惧有关。海恩斯模仿（“复活”也许是更精准的说法）了伤感电影的场景和感觉，即那个年代以女性为中心的浪漫主义。如果你和《远离天堂》不期而遇，并且刚好不知道这部电影拍摄于2002年，那么你会肯定会认为你看了一部50年代电影的翻版，比如说，道格拉斯·塞克（Douglas Sirk）的《春风秋雨》（*Imitation of Life*, 1959）。

海恩斯最近的一部电影很难分类。它是关于鲍勃·迪伦（Bob Dylan）生活的传记性电影，名叫《我不在那儿》（*I'm Not There*, 2007），在这部电影中，一共有6位演员扮演了迪伦，包括凯特·布兰切特。很明显，这无疑受到了托德·索伦兹的影响。

理查德·林克莱特（Richard Linklater）是独立电影界中的青春记录者。他的电影总能捕捉年轻人不同生活阶段存在的不同可能性，或者可能性的缺失。《都市浪人》（*Slacker*, 1991）展现的是生命中困惑的阶段，在这一时期，你不知道应该继续装酷呢，还是应该找个工作。《年少轻狂》（*Dazed and Confused*, 1993）讲述的也是一群成年在即的高中生的故事。《爱在黎明破晓前》（*Before Sunrise*, 1995）讲述的是一个年轻男人和一个女孩在维也纳共度一天（而不是一夜）的浪漫爱情故事。《半梦半醒的人生》（*Waking Life*, 2001）和《黑暗扫描仪》（*A Scanner Darkly*, 2006）都是很奇怪的电影，这两部电影充斥着大量对白，主要关于非电影的哲学思考。两部电影都采用实景拍摄，最后通过电脑技术转化成动画片的格式。

以下是其他一些值得注意的美国独立电影人及其创作情况的整合：

电影导演	知名电影	梗概	备注
哈尔·哈特利（Hal Hartley）	《信任》（ <i>Trust</i> , 1990）	当父母得知身为高中生的女儿怀孕的消息后，将她逐出了家门，女儿后来遇到了理解她的年轻男人。	在一个不宽容的世界，信任来之不易。
贾里德·赫斯（Jared Hess）	《大人物拿破仑》（ <i>Napoleon Dynamite</i> , 2004）	一个呆头呆脑的爱达荷州男孩帮助自己的朋友竞选学生会主席。	奇特的、滑稽的、好笑的氛围；这部电影的主角既不古板，也没有中西部的习气。

电影导演	知名电影	梗概	备注
文森特·加洛(Vincent Gallo)	《水牛城 66》 (<i>Buffalo '66</i> , 1998)	一个越狱的罪犯为了撒尿而冲进了舞厅，并绑架了一个女孩。	那种未完成的、自然而然的的感觉令人着迷，被绑架的女孩最后爱上了绑匪。
邓肯·塔克(Duncan Tucker)	《穿越美国》 (<i>Transamerica</i> , 2005)	一个男人为了能够变性而努力攒钱，这时他得知自己在纽约有个儿子，儿子遇到了麻烦。	一个男人（穿女装）与儿子之间滑稽和可笑的关系，儿子不知道如何处理这种关系。
斯科特·弗兰克(Scott Frank)	《小心为上》 (<i>The Lookout</i> , 2007)	在一场车祸之后，一个年轻人的记忆出现了问题，之后他陷入了一场银行抢劫案。	敏锐、聪明的黑色电影。

11.3 独立电影制作公司和发行公司

这里的独立电影制作公司和发行公司同义于独立电影人。好莱坞通常不会投拍标新立异的独立电影，因而这种类型的电影很难获得巨额资金的资助。正是由于好莱坞弃之不顾，规模小的和非主流的制片和发行公司才得以涌现，促进了独立电影的繁荣。

最知名的独立电影制作公司是韦恩斯坦电影公司（Weinstein Company），这个公司从米拉麦克斯电影公司（Miramax films）发展而来。米拉麦克斯拍过一些很重要的影片，比如《莎翁情史》、《英国病人》（*The English Patient*, 1996）以及《低俗小说》。另外两个重要的独立电影制作公司是狮门电影公司（Lions Gate）[《柳暗花明》、《游侠》（*War*, 2007）、《幸运查克》（*Good Luck Chuck*, 2007）]和福克斯探照灯电影公司（Fox Searchlight）[《杯酒人生》、《女招待》以及《同名同姓》（*The Namesake*, 2006）]。木兰花电影公司（Magnolia）、新市场电影公司（New Market）和焦点电影公司（Focus）更倾向于独立电影的发行，至少目前是如此。投身独立电影行业还是可以赚点小钱，这足以让喜欢这一工作的人以此为生，并让他们感觉不错。

然而，大的电影公司近期瞄上了前景不错的独立电影，想从中分一杯

羹。他们为独立电影人提供融资，以及发行的平台，这一诱人的条件让很多独立电影人很难说“不”。自诩为独立电影人的乔治·克鲁尼就被华纳独立电影公司招安了，该公司是华纳兄弟电影公司的一个分支机构。

11.4 数字化浪潮对独立电影制作的影响

20 世纪 90 年代末期，随着数字化浪潮的到来，电影制作的流程几乎完全改变了。在前数字化的胶片电影制作时代，电影是以涂有感光剂的胶片为基础的，同时，这种电影也是由专业人士制作的。在前数字化时代，团队成员之间有明确的分工。导演既不用负责拍摄，也无需负责剪辑。他未必是不懂得拍摄，只是，在这种工作环境下，他最好雇佣专业的摄影师。当然，他也会雇佣录音人员，而且至少要雇佣两名：一名负责录音，另外一名负责控制话筒杆。在拍摄完成后，导演会把曝光的胶片带交到暗室处理。接着，导演会把处理过的胶片送给剪辑师，剪辑师会进行“真刀真枪”



11-13 《诅咒》（*Tarnation*, 2003）

江湖传言这部电影的剪辑工作是在苹果的入门级电脑上用 iMover 软件完成的。也许是，也许不是。（BBC Storyville 供图）

的剪辑——用剪刀和夹子把剪断的胶片粘起来。此外，如果导演需要特效或者修正色彩，他还需要把胶片传给负责特效的团队，这个团队会按照导演的意思修正颜色，给影片加上标题。以上这些流程耗资甚巨——完工影片每分钟的成本动不动就成千上万美元。

接着，数字化时代到来了——数码摄影机、在电脑中就可以操作的数字剪辑软件。如今，在数字技术的帮助下，导演可以成为一名真正的电影创作者，而非仅仅是导演。他可以像独立电影导演曾经做的一样，全程参与，只不过各个环节的成本都大大降低了。摄影机的体积变小了，多数时候都可以手持拍摄。现场声音能够跟画面同步记录在数字磁带中，而不用像以前一样还要录制在一个单独的录音机中。数字磁带的感光性能超过传统的35毫米和16毫米胶片，因而减少了打光和电缆的成本。

在拍摄完成后，数字化时代的导演不需要将胶片按照我上面提到的步骤进行加工。事实上，他只要拥有一台装有剪辑软件的电脑，又乐意亲力亲为，那么他完全可以自己完成所有的剪辑工作。通常，导演都乐意从事剪辑工作，因为这样会节约一大笔开支。在进入数字化时代之后，导演可以将素材导入电脑，然后去粗取精，做效果，修正色彩，甚至加字幕，所有的这一切都可以在一台能带进星巴克的笔记本电脑上完成。接下来，导演可能把完成后期制作的电影烧成DVD（这也在电脑中完成），进行有限发行。当然，他也可以将其转换为普通35毫米胶片格式，以便进行范围更广的院线发行。直到这里，他才需要一个专业的暗室。

当你读到以上这些内容时，一场关于数字化电影制作的战争正在如火如荼地进行着。像罗伯特·罗德里格斯（《刑房》，2007）、大卫·芬奇（《七宗罪》，1995）、大卫·林奇（《内陆帝国》，2006）以及戴恩·拉斯·冯·特里尔〔《黑暗中的舞者》（*Dancer in the Dark*, 2000）〕都是数字技术的坚定拥护者。此外，一些超大牌的电影导演，比如乔治·卢卡斯，他最近的一部《星球大战3：西斯的复仇》（*Revenge of the Sith*, 2005）就是一部百分百的数字电影；《泰坦尼克号》的导演詹姆斯·卡梅隆也一样，他后来也制作了深海探险的数字纪录片。

坚决抵制数字化技术的导演也大有人在，比如史蒂文·斯皮尔伯格和马丁·斯科塞斯。普遍的看法是，他们——事实上是所有反对数字电影的人——正在进行的一场必败的战争，数字化将获得最终的胜利。数字摄影机越来越精良，数字剪辑技术也是如此——事实上，数字剪辑技术已经臻

于完美了。不久之后，即便是好莱坞也将屈服。如此，电影成片的母带再也不需要通过联邦快递运送到全美的各个院线，数字技术可以将电影以超大邮件的形式发送给院线，院线在下载电影后，通过数字放映机播放。对观众来说，你根本无需搞懂胶片和数字技术的差别，这并不太影响你的消费。最终，你还可以把电影下载到终端设备，比如 iPod 里，然后放进背包，想什么时候看，就什么时候看。

数字化的优势

简而言之，用数字化技术拍摄的电影更为便宜。这就是为什么很多资金吃紧的独立电影人如此钟爱它的原因所在。如果用优质的胶片拍摄一部电影，购买胶片的费用可能需要几十万美元；与之相比，如果拍摄同样时长的影片，几千美元的数字磁带就可以办到。随着文字处理技术的革新，20 世纪 80 年代和 90 年代涌现出数以万计的垃圾小说（这一趋势延续到今日），与之类似的是，数字技术可以让每个人都成为电影制作人，随之而来的结果显然是喜忧参半的。每天，难以计数的不具任何观赏性的电影从电脑中生产出来，这其中偶尔能有几部好的数字电影脱颖而出。我已经介绍过索德伯格拍摄的低成本独立电影《气泡》，这部电影就是用数字技术拍成的。2001 年，有部名为《录音带》（*Tape*）的数字电影拍得很不错。按照剧本的设计，这个故事发生在一个汽车旅馆，演员共有三名——在分开多年之后，几个年轻人再次相聚，重新认识。这部电影从头到尾都是演员的对白——最后话题滑到了约会强奸上。《录音带》的导演是理查德·林克莱特（我之前介绍过这位导演），这部电影的实验性很强，它几乎把观众塞到一个幽闭的空间之中。这种新媒介对于实验电影来说实在是再合适不过了。

另一部值得一提的实验性数字电影是《时间密码》，这部由迈克·菲吉斯（Mike Figgis）执导的电影于 2000 年上映。这个故事以好莱坞公开的秘密为基础：浮华、不忠和势利。在电影中，四个主角很少相遇。在常规电影中，我们通常会和 A 角色待一会儿，比如 10 分钟，然后依次和 B、C、D 角色待一阵，然后再回到角色 A 或者 B。也就是说，在常规电影中，你会依次看到这些人物。但在《时间密码》中，四个主角同时出现在银幕上，银幕被平均切分为四个部分，每个主角占据其中一部分。他们在各自的空间以真实的时间做自己的事情，这四个画面被拼合成一个画面。这样看起

来很杂乱，但菲吉斯追求的就是这一效果。他想要测试观众，你的眼睛必须不停地在四个画面间来回移动。作为观众，你不想遗漏掉那些你无法关注到的影像信息。

另外一个让人震惊的事情是，《时间密码》的每一个故事都是一个镜头拍成的，且时长都为 93 分钟。在这么长的镜头之内，导演没有进行任何剪辑。这部电影的四个故事之间都保持着很棒的同步性，你看到的每一个影像都是同时发生的。数字电影制作技术让这种拍摄方法来得更为容易，因为即便是最便宜的家庭摄影机，也有内置的计时装置。这个计时器就是时间密码。但是，这 4 个 93 分钟的长镜头经过反复彩排，肯定也一再重拍。这很好推导出来，你想想，93 分钟长的电影一气呵成，中途肯定状况百出。

观众在观看完《回文》或者《时间密码》这样的元电影后，离开影院或弹出光盘时无法不思考这样的问题：新技术如何重塑了叙事，以及如何满足观众的新需求。大多数的批评家认为《时间密码》这部电影仅仅是炫耀技术，从某种程度上来说也许是这样的。然而，本片中的技术是如此突出，以至于你很乐于接受其形式大于内容的事实。有时，你乐意思考电影是如何拍成的，而非仅仅关注电影的内容（至少我是这样的）。

《诅咒》（*Tarnation*, 2003）由乔纳森·卡乌特（Jonathan Caouette）执导，这部电影由录像、经过数字化处理的超 8 胶片影片以及记录在电话答录机迷你胶片上的内容混制而成。这是一部自传性的纪录片，讲述的是一个男孩和他母亲之间动人的关系。这是一部技巧丰富的电影，具体表现为多重画格、快速剪辑、高饱和度色彩以及其他一些数字化的视觉效果。总之，这部电影看起来还蛮有趣的，在这部电影中，内容和技术各占半壁江山。

但数字电影在 20 世纪末 21 世纪初面临的问题是过于实验主义。其实，数字电影根本无需受实验主义的桎梏，因为从来就没有一条法则宣布，数字电影必须以实验主义作为指导。《惊魂十一月》[*November*, 2004, 格雷·哈里森（Greg Harrison）导演]是一部不错的独立电影，原因在于它没有呆板地遵守实验主义的教条。这个故事关于玄而又玄的神秘现象。一个男子在便利店遭人杀害，他的妻子是一个摄影师。当警察无法侦破这起谋杀案的时候，男子的妻子对警察们失去了耐心。接着，警察发现了一卷冲洗过的胶片，其中有一张刚刚好从便利店外摄下了案发前几秒时便利店内的场景。从外面看，便利店里有一个人的影子。这个影子是那个男子的吗？接下来是惊悚的高潮部分：警察通过调查发现，那个影子竟然是男子妻子的，

但她根本就记不得这件事了。

数字纪录片

数字技术对纪录片的拍摄产生了革命性的影响。负责任地说,过去十年以来,数字纪录片的产量是传统胶片纪录片产量的10倍以上。纪录片通常没有故事片那么长,但却也能在院线上映。纪录片的长度可以短到只有10分钟,也可以长达2小时。对主修电影专业的学生而言,纪录片是理想的练习工具。每个镇或者每个行政区范围内都有无数值得拍成纪录片的事件——美丽的公园、水污染事件、城市美化工程、杰出的运动员或者当地的政治活动。如果一个电影创作者希望到大城市发展,那么等待他的将是取之不竭的纪录片题材。

以下的三部纪录片来自圣迈克尔大学(位于佛蒙特州的柏林顿附近)校园网站(www.academics.smcv.edu),该网站上列出了关于影片的简要介绍。虽然网站没有提供影片的时长,但我个人认为这些纪录片的时长不会太长;同时,网站也没有显示电影发行的年份。

► 《跳蚤日记》(*Flea Diaries*): 尼可·曼基西(Nicole Manchisi)导演。该片深度展现了人、“产品”以及人格,他们构成了纽约的跳蚤市场。

► 《文化冲击:世界各地的学生在美国》(*Culture Shock: International Students in the United States*): 斯蒂芬·波驰(Stefan Botchev)拍摄于2007年。这部电影展现了世界各地的学生在美国大学和学院所面临的挑战。受访的学生来自非洲、欧洲、亚洲以及中东,通过采访,电影挖掘了这些学生在远离故乡之后,日常生活中的需求以及他们面临的困难。

► 《恰帕斯计划:帮助墨西哥南部一个村庄复原》(*The Chiapas Project: Helping Heal a Village in Southern Mexico*): 安娜·费茨基布斯(Anna Fitzgibbons)拍摄于2006年。这部电影记录了恰帕斯计划的参与者以及计划实施的过程,这是一个美国非营利机构发起的计划,旨在为居住在墨西哥南部恰帕斯的索克人提供医疗帮助和牙齿保健。

只有极少数的当代数字纪录片会转制为35毫米胶片格式,理由我已经论述过,这种转制的成本非常高。DVD版本便于传播,你可以在电视、电影节或者各地发行渠道看到DVD版本的数字纪录片,里面还经常会收

人与电影主创人员的对话。

政治、公司丑闻以及战争常常成为纪录片的题材，最近，以这些题材拍摄的纪录片包括：

- ▶ 《房间内最聪明的人们》（阿里克斯·基布尼导演）：公司犯罪。
- ▶ 《炮火下的宫殿》[*Gunnar Palace*, 2004, 佩特拉·爱普林（Petra Epperlein）和迈克尔·塔克（Michael Tucker）导演]：海军陆战队逗留在萨达姆·侯赛因曾经的行宫里。
- ▶ 《巨变中的美国传媒业》[*News War: What's Happening with the News*, 2006, 斯蒂芬·塔尔伯特（Stephen Talbot）导演]：PBS制作的4集纪录片，讲述的是当代新闻传媒行业面临的阵痛。
- ▶ 《医疗内幕》：迈克尔·摩尔对美国医保体制开的一个巨大的玩笑。

以下将列举一些最近拍摄的，与政治无关的纪录片，有的纪录片采用数字化技术拍摄，而有的则采用普通胶片拍摄：

- ▶ 《河流与潮汐》[*Rivers and Tides*, 2001, 托马斯·雷德尔塞默（Michael Riedelsheimer）导演]：这部纪录片关于激进的雕刻艺术家安迪·戈兹沃西（Andy Goldsworthy），他工作的对象是树枝、沙砾、落叶以及流水。这部纪录片认为安迪的艺术将是暂时性的，且会成为元素的牺牲品。这部电影本身就是一件艺术品——一部关于艺术作品的艺术纪录片。
- ▶ 《触觉声音：格兰妮的声音之旅》（*Touch the Sound*, 2004）：这部电影同样是雷德尔塞默执导的，时间是2004年。这部纪录片讲述的是打击乐演奏家伊夫林·格兰妮（Evelyn Glennie）的故事，她在不用助听器的情况下，完全听不到任何声音。但她却用任何能击打的东西创作出美好的音乐。这部电影也是一部艺术电影——关于个人艺术的艺术电影。
- ▶ 《狂热舞厅》[*Mad Hot Ballroom*, 2005, 玛丽莲·阿格雷诺（Marilyn Agrelo）导演]：来自纽约的一群初中生极有可能变坏，但在舞蹈竞赛的激励下，他们获得了救赎。
- ▶ 《野鹦鹉》[*The Wild Parrots of Telegraph Hill*, 2003, 朱迪·欧文（Judy Irving）导演]：一个过气的嬉皮士照看着一群野鹦鹉，这群鹦鹉常聚集在旧金山著名的地标建筑上。



11-14 《触觉声音：格兰妮的声音之旅》（*Touch the Sound*, 2004）

作为一个打击乐手（不止是鼓手），伊夫林·格兰妮用触手可及的一切物件来制造音乐。（Film Quadrat / Skyline Productions 供图）

► 《山村犹有读书声》[*To Be and To Have*, 2003, 尼古拉斯·菲利伯特 (Nicolas Philibert) 导演]：法国的一个偏远乡村的学校只有一间教室，但老师和学生却结成了密不可分的关系

► 《我们到底知道多少》[*What the Bleep Do We Know?*, 2004, 威廉姆·阿恩茨 (William Arntz) 和贝西·契西 (Betsy Chasse) 导演]：一个奇特的、迷人的考试，内容是在我们的生活中，量子物理到底扮演着什么角色。

► 《轮椅上的竞技》[*Murderball*, 2005, 亨利·亚历克斯·鲁宾 (Henry Alex Rubin) 和戴纳·亚当·夏皮罗 (Dana Adam Shapiro) 导演]：下身瘫痪的残疾人坐在轮椅上玩英式橄榄球，他们一路披荆斩棘，最后闯入欧洲杯决赛。最大的惊喜是这些人与常人并无二致，而且都有女友。你根本无需为他们感到难过。

Chapter 12

外国电影

FOREIGN FILMS



我在第八章讨论过这样的问题，即观看外国电影是了解非美国人生活方式的最佳路径。可是，对于这一结论，我们既可以说是，也可以说不是。究竟外国人在多大程度上和我们美国人类似，关于这个问题我们已经论述过了。正如古训所言，四海之内皆兄弟。但我们也很好奇，外国人和我们相比，到底有哪些不同之处。我们渴望了解他们，因而，我们需要扩大我们的知识面。我们看的外国电影越多，我们对外国人的了解就越多，我们成为世界公民的可能性就越大。

本章将带领你进行一次世界电影之旅。我们将从邻国——加拿大、英国、澳大利亚和新西兰——开始，然后，从欧洲东北方进入欧洲、直下非洲、直上亚洲，然后回到拉丁美洲，最后以纽因特人拍摄的电影作为这次旅程的终点。

我并不认为观看外国电影，就意味着你要忍受无止境的字幕。比如，电影里面的人讲的是西班牙语，那么在银幕的下方就会出现英文字幕。对此，一些观众很不适应。但我向你保证，一旦你真正融入了一部外国佳片的故事中，那么你会发现你“听”到了英语，“听”到了字幕。10分钟后，你可能已经意识不到西班牙语的存在。为了做到这一点，你还是需要对你的耳朵和眼睛进行适度的训练，当然你会很愿意。

在我们开始世界电影之旅之前，我还需要再啰唆一下。很多下面我们将会提及的外国电影在本国的票房可能会 10 倍于出口到其他国家所获得的票房，这些外国电影通常不考虑其他国家的观众。这些出口美国的电影的目标受众群是美国高层次的电影观众，他们通常都热爱美国独立电影。几乎美国所有的所谓艺术院线都同时放映美国的独立电影和外国电影。

12.1 英语世界国家

看一部英语片，我们会觉得既舒服又安全。即便如此，如果英语片来自另外一个国家，这对我们来讲，仍然是一个挑战，但未必是坏事。

加拿大

像其他很多国家一样，加拿大电影制作和消费很大程度上一直在抵御或者说容忍美国电影的入侵，这一现象已经持续了数十年。很多加拿大导演〔诺曼·朱伊森（Norman Jewison）、詹姆斯·卡梅隆〕和演员〔丹·艾克罗伊德（Dan Aykroyd）、迈克尔·J·福克斯（Michael J. Fox）〕都在好莱坞取得了巨大的成功。但另有一些加拿大电影人待在本国，致力于拍摄具有加拿大特色的电影。

阿托姆·伊戈扬（Atom Egoyan）以其诡异和独创的风格，已经成为享有盛誉的加拿大独立电影人。他最著名的电影——也许也是最正常的电影——是《意外的春天》（*The Sweet Hereafter*, 1997 年），这部电影以忧郁的基调讲述了一起交通事故，在这起交通事故中，20 个孩子罹难，小镇的人们得面对和处理这一事件——这是一部完全没有好莱坞味道的电影。加拿大导演帕特里夏·罗兹玛（Patricia Rozema）的《去听美人鱼唱歌》（*I've Heard the Mermaids Singing*, 1987）是一部独创的、古怪的电影，讲述的是多伦多艺术馆的馆长和她那个心浮气躁的手下的故事，两个人都希望别人把她们看做艺术家。这同时也是一部温暖的电影，影片弥散着对艺术的渴望以及热爱。

最激进的加拿大导演是大卫·柯南伯格（David Cronenberg），他的《录影带谋杀案》（*Videodrome*, 1983）讲述的是一个播放色情和暴力影片的私人电视台的故事。在柯南伯格的《欲望号快车》（*Crash*, 1996）中，人们通过严重的撞车而自我发泄，他们的身上混合着血液和精液，呈出宛如

拥抱的尸体一般的姿态。柯南伯格的《暴力史》(*A History of Violence*, 2005)看上去有点好莱坞的味道。维果·莫腾森饰演的杀手试图摆脱自己的过去。柯南伯格最新一部作品是《东方的承诺》(*Eastern Promises*, 2007),讲述的是藏匿于伦敦的俄罗斯恐怖分子的故事,这部电影赢得了批评家的高度赞赏。

在本书的前言中,我提及过菲利普·博萨斯(Philip Borsos)的《灰狐》。这部电影展现了西部的迷人之处,并且不会激发关于美国西部极度大男子主义的联想。虽然理查德·法恩斯沃斯是一个火车大盗,但他既温柔又可爱。他如今年事已高。他既不射杀任何人,也不殴打谁。站在他的角度,你可以发现你自己。

盖伊·马丁(Guy Maddin)是一个想象力丰富,且非常狂热的加拿大独立电影导演,他既能拍摄短片,也能拍摄长片。他希望抓住默片时代电影的神韵。如果你喜欢标新立异的电影,那么千万不要错过《世界上最悲伤的音乐》(*The Saddest Music in the World*, 2003):一个做啤酒生意的只有一条腿的女人(伊莎贝拉·罗西里尼饰)举办了一个比赛,为能创作



12-1 《东方的承诺》(*Eastern Promises*, 2007)

他是一个变得柔情的混蛋,她是一个捡到婴儿的护士。(Serendipity Point Films / BBC 供图)

出最忧伤乐曲的作曲家提供 2.5 万美元的奖金。

魁北克人丹尼斯·阿康特（Denys Arcand）的电影全球知名。他的电影主要关于那些受过良好教育的、聪明的人如何试图在加拿大、尤其是加拿大的法语区适应北美文化。从以下几部电影的标题，你就可以看出阿康特对美国文化的态度：《末日美利坚》（*The Decline of the American Empire*, 1986）和《野蛮入侵》（*The Barbarian Invasions*, 2003）。我不希望给你造成这样的刻板印象，即，阿康特的电影既沉闷又好讲大道理。阿康特是一个世界级的导演，他关注现实生活中的真实个体，同时也关注重大的社会议题。

问题是，以上这些电影导演以及他们的作品是否能振兴加拿大电影业。阿康特的电影有非常浓的法国味。《意外的春天》根本就没有在加拿大拍摄，它的拍摄地点位于纽约北部。但这并不重要，因为好电影可以跨越国家意识的局限。

英 国

英国有悠久的、光荣的故事片制作传统。在 20 世纪 20 年代和 30 年代，英国电影业还可以和好莱坞相抗衡。但很快，英国电影工业就开始落后，并且再也没有追赶上好莱坞的步伐。有时，英国电影可以组织几场漂亮的反扑，比如《哈利·波特》系列电影（美国融资）。此外，英国电影不时在奥斯卡、金球奖以及其他世界顶级电影节上大放异彩。这些获得大奖的电影包括：《日瓦戈医生》（*Dr. Zhivago*, 1965, 大卫·里恩导演）、《阿拉伯的劳伦斯》（大卫·里恩导演）、《烈火战车》[*Chariots of Fire*, 1981, 休·赫德森（Hugh Hudson）导演]、《甘地传》[*Gandhi*, 1982, 理查德·阿滕伯勒（Richard Attenborough）导演]、《英国病人》（1996, 安东尼·明格拉导演）以及《女王》（斯蒂芬·弗雷尔斯导演）。

20 世纪 60 年代以来，“厨房水槽”现实主义（kitchen-sink realism）的思潮开始占上风，不是因为这些电影将所有琐事都逐一展现，而是因为它们表现了现实生活中的每一天。比如，《甜言蜜语》[*A Taste of Honey*, 1961, 托尼·理查德森（Tony Richardson）导演]、《愤怒的回顾》（*Look Back in Anger*, 1958, 托尼·理查德森导演）、《年少莫轻狂》（*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960, 卡雷尔·赖兹导演）以及《长跑者的寂寞》（*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962, 托尼·理查德森导演），

所有这些电影都着力展现 60 年代工人阶级的麻烦和冲突。

如果说什么电影可以上升到英国民族电影高度的话，那么无疑是展现社会阶级的电影（不管这种阶级意识是有意为之，还是无心插柳）。迈克·李（Mike Leigh）的《折翼天使》（*All or Nothing*, 2001）展现的是一个工人阶级的家庭：菲利普是出租车司机，佩妮在超市上班，他们的女儿雷切尔显得有些早熟。这部电影从现实主义的角度来拍摄工薪阶层的生活。他们不算太好的生活有没有换来什么补偿呢？事实上，几乎没有。菲利普和佩妮彼此都厌烦了乏味的婚姻生活。肯·洛奇也拍摄了好些和工人阶级有关的电影。他拍摄的《瓢虫，瓢虫》（*Lady Bird, Lady Bird*, 1994）讲述的是一个靠社会救济的母亲不停生小孩的故事，而《石雨》（*Raining Stones*, 1983）展现的却是一个接近赤贫的父亲，为了给女儿筹钱买一件上教堂穿的衣服，而长途跋涉筹钱的故事（我已经在第五章提及过洛奇的《风吹麦浪》，在第十章讨论过《我的名字是乔》）。

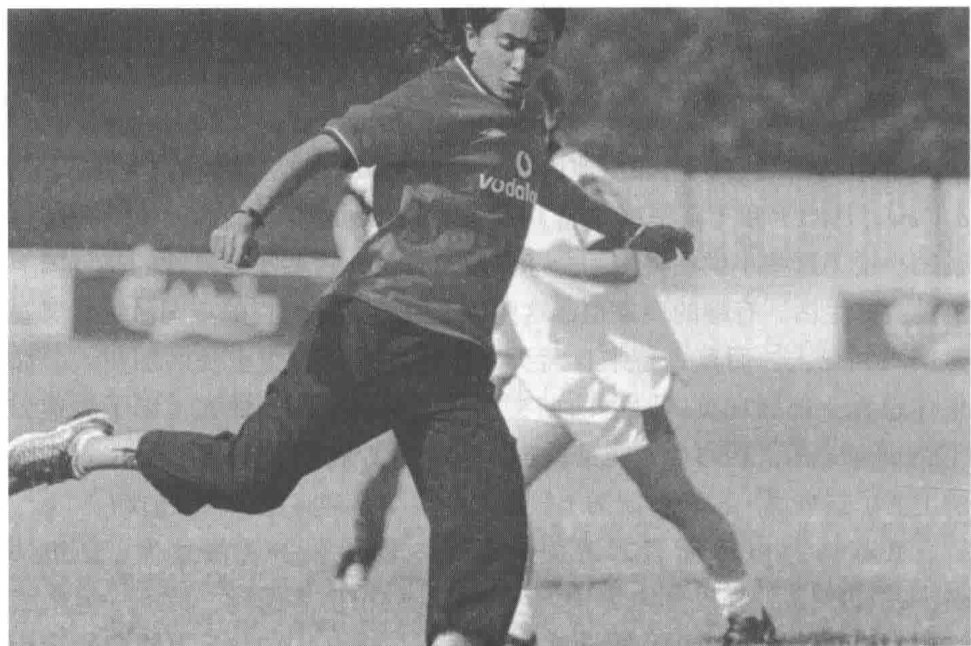
同时，英国也有些电影反映上流社会的生活，比如《波特小姐》[*Miss Potter*, 2006，克里斯·努安（Chris Noonan）导演]。该片根据真人真事改变而成，比阿特克里斯·波特（蕾妮·齐薇格饰）是彼得兔的创造者，而且也通过写作儿童故事而致富。伊斯梅尔·莫香特（Ismail Merchant）和詹姆斯·伊沃里（James Ivory）制作和拍摄的电影对英国的社会阶层有更为近距离的观察。比如，他们的《看得见风景的房间》（*A Room with a View*, 1985）和《霍华德庄园》（*Howard's End*, 1992）都成功改编自畅销小说（这些小说在美国和全球都很流行），这些小说反映的是英国上流社会的生活。有趣的现象是，这些电影并不具有纯正的英国血统。努安是澳大利亚人，而莫香特来自孟买，伊沃里则是土生土长的加州人。如果你想看一部展现英国阶层的彻头彻尾的英国电影，那么《影子大地》（*Shadowlands*, 1993）无疑是首选。这部电影展现了作家 C·S·刘易斯的生活（安东尼·霍普金斯饰），影片的导演是理查德·阿滕伯勒。

就苏格兰电影而言，请关注丹尼·博伊尔的《浅坟》（*Shallow Grave*, 1994），在这部电影中，一个新来的租房客暴毙，留下一笔来路不明的巨款。博伊尔的《猜火车》（*Trainspotting*, 1996）用悲观的镜头语言展现了爱丁堡青年的吸毒生活。与之相比，迈克尔·卡顿-琼斯浪漫的《罗布·罗伊》（*Rob Roy*, 1995）则与这两位导演的风格截然不同。这部电影讲述的是苏格兰著名的历史人物的故事。此外，如果你能找到罗纳

德·尼姆（Ronald Neame）执导的《春风不化雨》（*The Prime of Miss Jean Brodie*, 1969），也可以研究一下，这同样是一部展现社会阶级的电影。

苏格兰人比尔·弗塞斯（Bill Forsyth）在 20 世纪 80 年代拍摄了一系列低调古怪的喜剧电影。我希望你去看看《葛莱哥里的女友》（*Gregory's Girl*, 1981）、《本地英雄》（*Local Hero*, 1983）和《安慰与快乐》（*Comfort and Joy*, 1984）。这些不是那种一开始就会让你捧腹大笑的电影，你至少要看上 20 分钟以上，才能找到其中的幽默所在。就爱尔兰的电影制作而言，你应该看看《青楼姐妹花》（我们在第六章已经讨论过这部电影）。此外，你也可以租《血腥星期天》[*Bloody Sunday*, 2002, 保罗·格林格拉斯（Paul Greengrass）导演]来看，这部电影是一部尖锐的剧情式纪录片，讲述的是 1972 年英国占领者大肆屠杀爱尔兰抗议者的历史事件。

英国艺术电影运动当下由两个人共领风骚。浏览一下莎莉·波特的所有作品。她的《探戈课》（*The Tango Lesson*, 1997）充满了对性感的摆动和迷人的动作的礼赞；《奥兰多》是持续四个世纪的，关于性别的



12-2 《像贝克汉姆一样踢球》（*Bend It Like Beckham*, 2002）

这个女孩的父母对她正在进行的足球事业可一点也高兴不起来，这也推动着故事情节的发展。（Kintop Pictures / The Film Council 供图）

迷人探寻之旅。彼得·格林纳威 (Peter Greenaway) 拍摄的艺术电影则奇特而精致。我推荐你看《厨师、大盗、他的妻子和她的情人》(*The Cook, The Thief, His Wife, and Her Lover*, 1989), 在这部电影里, 对美食和不可言说的身体秘密有深刻的、令人不安的思考(我也建议你记住这个片名)。

亚洲移民对英国电影产生了深刻的影响。受亚洲移民潮影响而产生的电影包括:《我美丽的洗衣店》(*My Beautiful laundrette*, 1985, 斯蒂芬·弗雷尔斯导演)、《东方就是东方》[*East Is East*, 1999, 戴米安·奥唐奈 (Damien O'Donnell) 导演], 以及《像贝克汉姆一样踢球》[*Bend It Like Beckham*, 2002, 顾伦德·查达哈 (Gurinder Chadha) 导演]。这些电影都表现了印巴移民与英国文化的冲突和融合。

澳大利亚

所谓的“电影复兴”看起来几乎是挨个造访了每个国家; 20 世纪 70 年代, 电影出现重大复苏迹象的国家是澳大利亚。我已经提及过《悬崖上的野餐》, 在这部电影中, 彼得·威尔巧妙地运用配乐, 展现出电影所需要的原始神秘感。《悬崖上的野餐》讲述的是在一个教养严格的女子学院发生的事情。学院建在一座叫“危岩”的山附近, 山本身就有一种不祥之感。根据威尔的提示, 这座山与原始的驱动力和情感有关。在 1990 年情人节那天, 一群女生到这座山附近野餐, 有三个女生攀爬了这座山, 其中有一个女生失踪了。(本片根据真实故事改编。)

威尔还拍摄过更多一流的电影:《最后大浪》(*The last Wave*, 1977) 讲述的是一个土著的预言, 在这个预言中, 欧洲和澳大利亚的文化将以流血冲突的方式解决;《加里波利》(*Gallipoli*, 1981 年) 讲述的是英国殖民者(包括澳大利亚人)在一战中和土耳其作战的故事, 战争的前景堪忧。威尔这几年落脚在好莱坞。在那里, 他拍摄了一些有趣的电影:《空难遗梦》(*Fearless*, 1993) 展现空难幸存者复杂的情绪;《楚门的世界》(*The Truman Show*, 1998) 中吉姆·凯瑞居住的世界不过是电视情景喜剧的布景而已, 对此, 他一无所知。

1979 年, 吉莉安·阿姆斯特朗以《我的璀璨生涯》(*My Brilliant Career*) 开始了她在澳大利亚的电影生涯。这部电影讲述的是小说家迈尔斯·富兰克林 (Miles Franklin) 早期的生活, 这个女性小说家将自己嫁给

了小说。和威尔一样，阿姆斯特朗也为了好莱坞，放弃了澳大利亚的电影复兴，并在好莱坞制作了一些不错的电影：《小妇人》（*Little Women*, 1994）改编自路易莎·梅·奥尔科特（Louisa May Alcott）的同名小说；《乱世有情天》（*Charlotte Gray*, 2002）讲述一个平民妇女投入二战的故事。

弗雷德·谢皮西（Fred Schepisi）拍摄的《吉米·布莱克史密斯之歌》（*Chant of Jinnie Blacksmith*, 1978）被认为是澳大利亚电影的杰作，电影讲述的是为了反抗白种人的暴政，一个混血的土著人参与了叛乱的故事。在此之前几年，英国导演尼古拉斯·罗杰（Nicolas Roeg）拍摄了一部名为《小姐弟荒原历险》（*Walkabout*, 1971）的电影，在这部电影中，一个白人女孩和她的弟弟迷失在澳大利亚的野外，由此而得以陪伴一个澳大利亚的混血土著少年度过成年礼。尽管影片没有明确表达这一点，但澳大利亚的土著少年和白人小孩都从彼此身上学到了很多。

澳大利亚的《疯狂的麦克斯》三部曲取得了全球范围内的成功。在这些电影中，战争和经济崩溃后的世界，政府已经不存在了，无政府主义统治着这个国家。人们聚集在一起，盗窃、抢劫，并用汽车零部件组装车辆，这些犯罪团伙的行动出自与道德无涉的庞克主题的影响。这三部曲都是由梅尔·吉布森主演，乔治·米勒（George Miller）执导。你应该会喜欢这样的电影，因为其中充满了过剩的精力和看似不可能的特技。

以下还有四部你不应该错过的澳大利亚电影：

- ▶ 《舞国英雄》[*Strictly Ballroom*, 1992, 巴兹·鲁赫曼（Baz Luhrmann）导演]：爱情产生于舞蹈比赛中。（本片荣获戛纳电影节青年奖。）
- ▶ 《闪亮的风采》[*Shine*, 1996, 斯科特·希克斯（Strictly Ballroom）导演]：一个澳大利亚伟大钢琴家大卫·赫夫高特（David Helfgott）的传记电影。赫夫高特经历了精神的大崩溃后，在一位女士的帮助下，病情逐渐好转，最终可以登台演出。[杰弗里·拉什（Geoffrey Rush）和琳恩·蕾格烈芙（Lynn Redgrave）主演。]
- ▶ 《沙漠妖姬》[*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, 1994, 斯蒂芬·埃利奥特（Lynn Redgrave）导演]：这是一部大胆的喜剧电影，在电影中，两个异装的男同性恋和一个变性人前往爱丽丝泉演出。普里西拉是他们搭乘的淡紫色公车的名称。
- ▶ 《末路小狂花》：我们在第一章和第二章已经详细讨论过这部电影。

新西兰

在新西兰电影人中简·坎皮恩是非常重要的一位，她最著名的作品是获得奥斯卡大奖的《钢琴课》，这个百分百原创的电影讲述的是 19 世纪一个“邮购新娘”（霍莉·亨特饰）前往新西兰，和一个单身汉〔山姆·尼尔（Sam Neill）饰〕生活在一起的故事。故事的重点在于霍莉饰演的女主角不能讲话，她不辞千辛万苦从英国运来的一架钢琴是她进行交流的唯一工具——用以传达她的愤怒、安宁、爱怜以及神秘的心理状态。在《钢琴课》之前，坎皮恩还拍摄过一些与艺术和疯狂有关的电影；这些电影观赏性也很强，比如《甜妹妹》（*Sweetie*, 1989）和《天使与我同桌》（*An Angel at My Table*, 1990）。

拍摄过杰作《指环王》（*Lord of the Rings*）系列电影的导演彼得·杰克逊恰好也是新西兰人。1994 年，彼得·杰克逊拍摄过一部小制作的电影，名为《罪孽天使》（*Heavenly Creatures*, 1994），讲述的是两个高中女生非常想要逃避现实，以至于她们完全不顾谋杀的后果。



12-3 《鲸骑士》（*Whale Rider*, 2003）

罗杰·艾伯特评论此片说：“为 12 岁女孩拍的电影和关于 12 岁女孩的电影之间的确存在巨大的差别，《鲸骑士》刚好能够证明这一论断。”（Apollo Media / 新西兰电影委员会供图）

在美国电影中，有一种专门表现美国印第安文化遭受破坏的电影，在新西兰电影中，也有类似的电影，《战士奇兵》（*Once Were Warrior*, 1994）就是很好的例子。在这部电影中，日益边缘化的毛利人想搞清楚，对于解体的部落生活应该如何是好。李·塔玛霍瑞（Lee Tamahori）是本片的导演，他自己就有一半毛利人的血统。

在美国取得最大成功的新西兰电影或许是《鲸骑士》（*Whale Rider*, 2003），电影的主角是一个12岁的小女孩，她想成为部落的首领并且保持部落的传统。这不是一部简单化的女性主义电影，同时也不是一部儿童电影。它是一部展现当代毛利文化的电影，但远比《战士奇兵》来得乐观。[本片由尼基·卡罗（Niki Caro）导演。]

➡ 小练习：以上，我们介绍了多部英语电影，想办法租到它们，然后进行一次人类学的分析。注意电影中人们的站姿、穿着、谈吐、饮食以及接吻的方式（或者其他示爱的方式）。注意这些电影的拍摄背景，你需要考虑电影拍摄的年代——1900年、20世纪30年代、60年代，如此等等。

12.2 非英语世界的欧洲电影

我们离讲英语的世界越遥远，我们对这些电影就越不熟悉。为了让我们能够了解得更多，我们需要跨出必经的一步。

北欧电影

瑞典电影丰碑式的人物当属英格玛·伯格曼，他那些黑暗和沉重的电影直逼伟大的戏剧和文学巨匠们——索福克勒斯、莎士比亚、易卜生以及陀思妥耶夫斯基的作品。20世纪50年代，伯格曼拍摄了《第七封印》，由此声名鹊起。这是一个寓言故事：一个骑士和他的随从在十字军东征后返回瑞典，期间瘟疫肆虐。在片中，死神是一个角色，穿着黑色的长袍。他和骑士对弈，骑士的还能活多久取决于他对弈时间的长短。

伯格曼的《犹在镜中》（*Through a Glass Darkly*, 1961）探讨了精神分裂症的内在特质，《呼喊与细语》（*Cries and Whispers*, 1971）表现了两姐妹看护即将死去的妹妹的生活。作为伯格曼最杰出的摄影师，斯文·尼

奎斯特 (Sven Nyquist) 让伯格曼的电影拥有一种独特的痛苦视角。伯格曼和尼奎斯特获得过很多次最佳外语片、最佳剧本以及最佳摄影的国际大奖。

瑞典导演莱塞·霍尔斯特姆 (Lasse Halström) 成功实现了向好莱坞的过渡, 在好莱坞, 霍尔斯特姆的佳作很多, 包括《不一样的天空》(*What's Eating Gilbert Grape*, 1993) 以及《航运新闻》(*The Shipping News*, 2001)。霍尔斯特姆最棒的电影可能是 2006 年拍摄的《骗局》(*The Hoax*), 这部电影的主角是一个名叫克利福德·艾尔文 (理查·基尔饰) 的作家, 他为霍华德·休斯写了一部假自传。如今, 最知名的瑞典导演也许是鲁卡斯·穆迪森 (Lukas Moodysson), 他的作品包括《在一起》(*Together*, 2000) 和《永远的莉莉亚》(*Lilya 4-Ever*, 2002)。前一部电影是喜剧, 与社区生活有关, 而后一部电影则较为昏暗, 主角是一个离家出走的少女。

我强力推荐的两部丹麦电影是《征服者佩尔》[*Pelle the Conquerer*, 1987, 比利·奥古斯特 (Bille August) 导演], 讲述的是赤贫的父子受契约的制约, 不得不过着暗无天日的生活。另外一部电影是《芭比的盛宴》,



12-4 《第七封印》(*The Seventh Seal*, 1957)

这些戏剧化的云是怎么制作出来的, 现在还不得而知。有可能是涂在摄影棚墙上, 也有可能是背景投影。当然也有可能是真实的云朵: 也许伯格曼的运气很好, 在拍摄当天就遇到了这么奇异的景象。(Svensk Filmindustri 供图)

讲述的是一个法国的名厨为丹麦教会过着简朴和克己生活的教友们做大餐的故事。这两部电影均获得了奥斯卡最佳外语片大奖的殊荣。

法 国

对于“法国电影复兴”的开始和退潮，历来没有明确的界定。实际上，差不多每隔十年，法国人就会推出一些震撼全球的电影，至少对于本书极力想拉拢的观众来说是这样的。

法国人是这样一种人，他们精通文学，直面哲学，对政治有热情，擅长理论，喜欢毁灭性的爱。法国电影也有类似的特质。如果你希望享受法国电影，那么首先得熟悉法国电影的类似构架。

我把种类繁多的法国电影分为三个类别：经典法国电影、新浪潮以及当代法国电影。

经典法国电影

三个导演的作品囊括了我所谓的经典法国电影，他们是：马塞尔·卡尔内（Marcel Carné）、让·雷诺阿（Jean Renoir）以及让·谷克多（Jean Cocteau）。卡尔内的《天堂的孩子》（*Children of Paradise*, 1945）讲述的是一个女人和四个爱她的男人的故事，这四个男人分别是哑剧演员、演员、罪犯和贵族。我不得不警告你：法国人的爱情绝对不会简单。1995年，这部电影被法国人评选为法国影史上的最佳电影。让·雷诺阿是享有世界级声誉的法国导演，他活跃于20世纪30年代和40年代的影坛。让·雷诺阿的父亲是法国著名画家皮埃尔-奥古斯都·雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir）。让·雷诺阿在经历了长期的默片拍摄之后，拍摄出了他杰出的有声电影《大幻灭》（*The Grand Illusion*, 1937），讲述的是一战战俘出逃的故事，《游戏规则》（*Rules of the Game*, 1939）则是对当时法国上层社会生活方式的讽刺。和很多国家的大导演一样，雷诺阿后来也移居美国，并拍出了很多比较成功的电影。让·谷克多集诗人、戏剧家以及电影导演于一身，当代的观众仍然记得这位导演的原因可能是他拍摄了优雅的《美女与野兽》（1946）。这是一部用电影方式讲述的法国经典童话故事的作品，该片预算超低，但凭借创作者卓越的才华，该片特效却很精致，电影的制作水准达到了史无前例的高度。这部《美女与野兽》也许是同类题材电影中的佼佼者（在IMDB上可以找到二十多部同名电影），而且，这部电影绝对好过迪斯尼版的《美女与野兽》。

新浪潮

法国电影新浪潮运动类似于英国自由电影运动，或者六七十年代的新好莱坞电影运动。法国的新浪潮可能发端于意大利新现实主义，关于意大利新现实主义，我稍后将会论及。从20世纪50年代后期开始到70年代早期，是摇滚和叛逆的时代。二战后，一切都在发生变化——时尚、政治以及电影。弗朗索瓦·特吕弗和让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）拍摄了一部又一部原创且有趣的电影。戈达尔是一个无可辩驳的实验主义者，同时也是一个反好莱坞的电影导演。在《筋疲力尽》（*Breathless*, 1960）中，戈达尔有意运用跳切，并让演员在无明显动机的前提下对着摄影机直接讲话，但这些尝试非但没有减损这部电影的地位，反而让它成为有史以来最杰出的疲于奔命的强盗电影之一。他很乐意用种种非常规的手段来打破好莱坞的传统。不过矛盾的是，戈达尔又是好莱坞的大影迷，不仅如此，他的新浪潮同伴们都是好莱坞的影迷。在这一时期，全世界（包括美国人）都不拿好莱坞当回事，但法国新浪潮导演对待美国电影的态度却很严肃。1963年，戈达尔拍摄了一部更为激进、更为后现代风格的《蔑视》（*Contempt*），这部电影的本质与电影有关。科幻电影《阿尔法城》（*Alphaville*, 1965）注入了黑色电影的元素，这部电影在毫无科幻感的巴黎近郊拍摄完成。戈达尔是一个彻头彻尾的马克思主义者，《中国姑娘》（*La Chinoise*, 1967）这部电影将他这种倾向展露无遗。如果你没有看过戈达尔的电影，那么你可能会对我所说的感到一头雾水。看懂戈达尔的电影不太容易，感觉有点像在看索伦兹或者菲吉斯电影。

与戈达尔相比，特吕弗的实验性就没有那么强。他的电影更温暖，但仍然和过去的传统有种决裂的态度。《四百击》（*400 Blows*, 1959）讲述的是一个被误解和忽视的小男孩儿，最终滑入了犯罪泥潭的故事。《射杀钢琴师》讲述的是一个隐退的钢琴师被迫在危险环境中演奏的故事。《朱尔与吉姆》则是一个三角恋的爱情故事，几十年来这部电影一直被《视与听》杂志评为全球十大佳片之一。在这部电影中，朱尔和吉姆同时爱上了精力充沛、热爱自由的凯瑟琳〔让娜·莫罗（Jeanne Moreau）饰〕。《华氏451度》（*Fahrenheit 451*, 1966）改编自著名科幻小说家雷·布莱伯利（Ray Bradbury）的作品，讲述的是由于政府禁止阅读，所以人们开始背诵著名的小说。《日以继夜》（*Day for Night*, 1973）讲述的是当你开始拍摄一部故事片时，所有的问题都如期而至。这部电影拍得很有启发意义。

如今已经八十多岁的阿涅斯·瓦尔达（Agnes Varda）拍摄了一些关注法国社会边缘人的电影。她的《流浪女》（*Vagabond*, 1985）讲述的是一个无畏且无家可归的女性流浪者[桑德里娜·伯奈尔（Sandrine Bonnaire）饰]的故事，她只做一些和生存有关的事情，也固执地拒绝和任何人或事扯上长久的关系。瓦尔达也并非总是那么可爱，她在2000年拍摄的《拾穗者》（*Gleaners and I*）是一部纪录片，讲述的是拾荒者的故事。瓦尔达的作品在法国社会享有较高声誉。

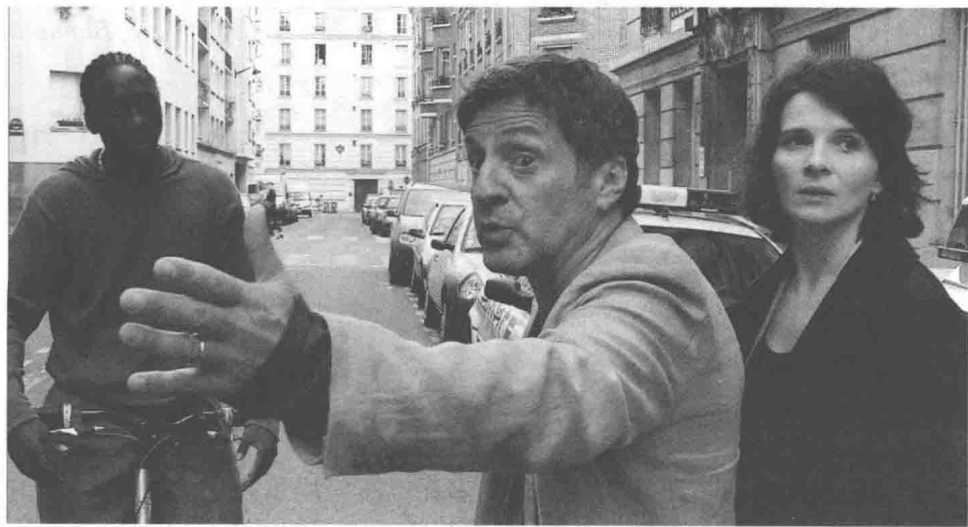
罗伯特·布莱松（Robert Bresson）可能是最不知名的重要法国电影导演。事实上，全世界大概没有多少人了解这个沉默寡言的艺术家，他死于1999年，享年98岁。布莱松拍摄的电影，风格朴实、含蓄，展现了法国天主教徒的生活、等待执行死刑的犯人的最后时刻等，是对法国社会无言的批判。如果能找到布莱松的作品，可以研究一下《乡村牧师日记》（*Diary of a Country Priest*, 1951）、《扒手》（*Pickpocket*, 1959）、《死囚越狱》（*A Man Escaped*, 1956）以及《钱》（*L'Argent*, 1983）。注意，在一个镜头中，一个背包出现在角落处，在此之后的10分钟里，这个背包会显得越来越迫近。如果出现了狗吠声，那么门后有人被谋杀了。但你既听不见也看不见谋杀。在布莱松的电影中，演员的表演朴素、不着痕迹，不要被这种风格吓走。布莱松正是通过这种方式，来划定电影和戏剧的界限。

当代法国电影的拍摄

在20世纪最后三分之一的时间里，路易·马勒可能是法国最著名的电影人了。和雷诺阿类似，他也移居到了美国。在此之前，他在法国拍摄了一些与心灵寻找有关的电影。《好奇心》（*Murmur of the Heart*, 1971）是一部异常温暖的家庭电影，展现的是一个少年和他母亲之间的关系，这种关系会让美国人看得脸红，并会愤然离场。但在法国，马勒却可以不受阻拦地完成影片的拍摄。马勒的《再见，孩子们》（*Goodbye, Children*, 1987）发生在二战期间德军占领的法国，一个寄宿学校藏匿了一个犹太小孩，但德军最后还是找到了那个小孩。马勒在好莱坞最著名的作品是《艳娃传》（讲述的是一个在妓院成长的小女孩儿的故事，详见第二章）和《大西洋城》（*Atlantic City*, 1980，影片展现了片名中城市的赌博文化）。此外，在第三章中，我介绍过马勒的《和安德鲁共进晚餐》，这部影片对白很多，但又很吸引人。

多数法国电影都很尖刻，甚至怪异。1991年，让-皮埃尔·热内拍摄了《黑店狂想曲》（*Delicatessen*），在IMDB上，一个匿名的网友这样评论道：“这是一部世界末日之后的超现实主义黑色幽默电影，讲述的是一个公寓的房东为奇怪的房客们准备人肉的故事。”四年后，热内带来了同样奇异的《童梦失魂夜》（*City of Lost Children*, 1995），在这部影片中，一个科学家绑架孩童，仅仅是为了窃取他们的梦。热内在西方世界享有盛誉的作品是《天使爱美丽》（*Amélie*, 2001）和《漫长的婚约》，这两部电影的女主角都是精灵般的奥黛丽·塔图（Audrey Tatou）。1995年，马修·卡索维茨（Mathieu Kassovitz）拍摄了《怒火青春》（*Hate*, 1995），这是一个还挺吓人的故事，故事中的三个年轻人——一个阿拉伯人、一个非洲人和一个犹太人——认为警察虐待了他们的一个朋友，因此走上巴黎街头，干了些伤天害理的事情。这部电影不仅非常难拍，而且一点都不好莱坞。但这就是法国电影和法国电影人，他们与我们完全不同。

1992年，莱米·贝瓦克斯（Rémy Belvaux）和安德烈·贝泽（André Bonzel）拍摄了《人咬狗》（*Man Bites Dog*），尽量看完这部电影。在这部电影中，一个摄制组跟拍一个职业杀手在布鲁塞尔附近的杀人过程。这个故事完全是虚构的，但现实主义的处理方式却让人毛骨悚然。片中的杀



12-5 《隐藏摄影机》（*Caché*, 2005）

“Caché”一词在法语中是躲藏的意思。它不仅意味着摄影机正在拍摄的这对夫妇需要躲藏。躲藏也是这对夫妇艰难生活的隐喻。（Les Films du Lesonge 供图）

手智商很高，和他所进行的犯罪行为完全匹配。

20 世纪 90 年代中期，旅居法国多年的波兰导演克日什托夫·基耶斯洛夫斯基拍摄了他的三部曲：《蓝》、《白》（*White*, 1994）、《红》（*Red*, 1994），这三部电影都是艺术电影。三种颜色代表着很多东西——个人的、政治的和精神的——以至于简单的概括无力胜任。当你看基耶斯洛夫斯基的电影时，你会感觉自己身处伟大导演的气场之中，完全进入了探寻生与死的电影之旅。毫无疑问，巴黎友好的艺术氛围对基耶斯洛夫斯基的电影创作大有裨益。

2005 年，迈克尔·哈内克（Michael Haneke）自编自导了《隐藏摄影机》（*Caché*），这部奇怪的电影是关于偷窥者和其对于家庭的入侵的。具体而言，朱丽叶·比诺什和丹尼尔·奥图（Daniel Auteuil）——两人都是法国最著名的演员——不断收到拍摄着他们生活内容的录像带。这种变态行为最后导致了一个意想不到的结局。

接下来是阿涅丝·夏薇依（Agnès Jaoui）执导的《望着我》（*Look at Me*, 2004），相比之下，这部法国电影更为传统，电影中的父女需要沟通。女儿有点肥胖，对此她很不开心。同时，她又是一个很好的歌手，但她父亲太忙，根本没有时间出席她的演出。相较于其他电影，这部电影的结局易于预测。如果想要看一场关于一个 9 岁小女孩如何看穿父母的政治自负行为的讽刺闹剧，可以去看看那部叫《都是菲尔德的错》[*Blame It on Fidel*, 2006，茱莉·加伏拉斯（Julie Gavras）导演] 的电影。

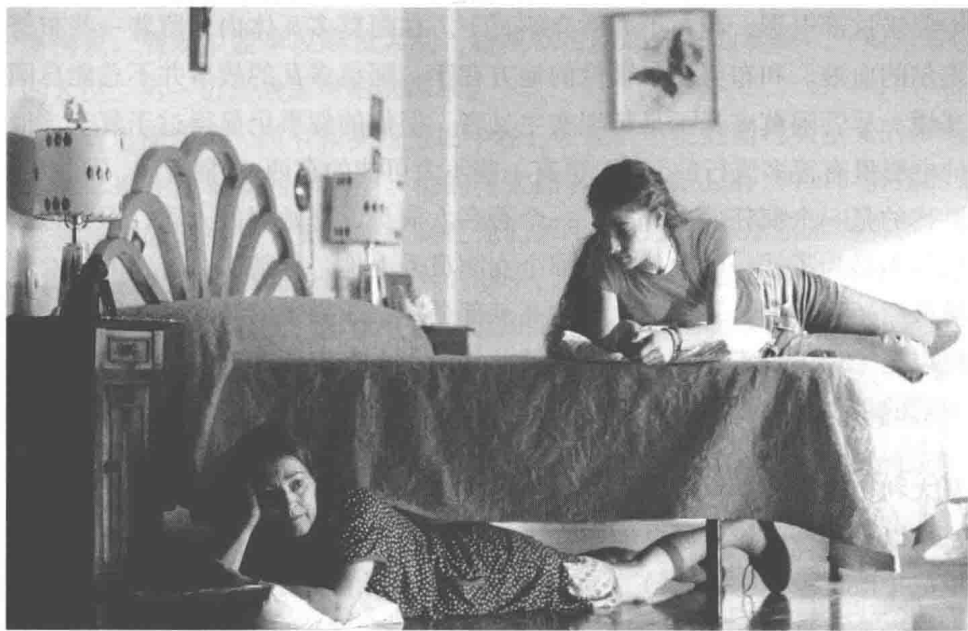
➡ 小练习：自我挑战一下，看两三部我提及过的奇怪的当代法国电影。在观看的过程中，始终记住这一点：法国人对这样的电影已经习以为常。这是观众的问题，我们美国人应该“追赶”法国人的脚步吗？

西班牙

两个重要的导演分别占据了西班牙电影的半边天——路易斯·布努埃尔（Luis Bunñuel）和佩德罗·阿莫多瓦。布努埃尔死于 1983 年，生前曾因反天主教的言论和政治信仰而遭政府驱逐，布努埃尔遂离开了西班牙。他与很多欧洲超现实主义者是朋友，比如萨尔瓦多·达利（Salvador Dalí），关于这一点，在布努埃尔的作品中暴露无遗。布努埃尔早年拍摄

的一部名为《一条安达鲁狗》（*An Andalusian Dog*, 1929）的时长为 16 分钟的电影，这部电影根本没有叙事，刚好相反，电影由充满活力和诗意的影像构成。一个著名（也可以说是臭名昭著）的镜头是：一把刀正在割开一个女人的眼睛，这一镜头用大特写拍成。

布努埃尔参与了超现实主义运动，这一运动在 20 世纪 20 年代和 30 年代非常流行。诸如《白日美人》（*Belle de jour*, 1967）、《资产阶级的审慎魅力》（*The Discreet Charm of the Bourgeoisie*, 1972）以及《自由的幻影》（*The Phantom of Liberty*, 1974）等电影都包含大量梦幻般的段落，让观众看得一头雾水。但如果你过后细想，又会会心一笑。比如，在《中产阶级的审慎魅力》中，六个聪明的中产者想到一家不错的餐馆就餐。但这家餐馆状况频出，比如，一个服务生专业地为他们提供点餐服务，然后进入厨房。之后，他回到餐桌旁，告诉这六个人他忘记他们点了什么。于是六个人只好重新点餐。接下来，同样的事情发生了，服务生再次回到桌旁，



12-6 《回归》（*Volver*, 2006）

躺在地板上那个女人已经死了，她重归人间是为了纠正某些错误。躺在床上的是她的孙女。这个一度死去过的女人常常躲在床下，因为她不希望被抓住。在佩德罗·阿尔莫多瓦疯狂的电影中，没有什么是易于理解的。这部电影由西班牙最知名的女影星佩内洛普·克鲁兹（*Penelope Cruz*）主演。（Canal + Espana 供图）

告诉他们他忘记他们点了什么。这一状况持续了四五次。在这一过程中，服务生始终彬彬有礼。最后，六个不耐烦的人用一杯水代替了晚餐。

布努埃尔拍摄过激烈的反天主教电影。以下是《村声》杂志的影评人迈克尔·阿特金森（Michael Atkinson）对布努埃尔1961年拍摄的《维莉蒂安娜》（*Viridiana*）的评论：“毫无疑问，这部电影是对天主教虔诚信仰的攻击，西尔维娅·皮纳尔（Silvia Pinal）饰演的维莉蒂安娜在即将进修道院当修女前，拜访了资助过她的舅舅。但这个老色狼（费尔兰多·雷饰）却给她下了蒙汗药，事后谎称他强奸了她，企图以此骗她和自己结婚。自此，在慈善的面具下，自杀、背叛、灾难性的实验接踵而至。之后，维莉蒂安娜把舅舅留下的豪宅变成了无家可归人的收容所。在西班牙，这部电影被禁，并受到罗马教廷的谴责，但却在戛纳电影节获得金棕榈奖。

阿莫多瓦最棒的电影都是女性题材的：《精神濒临崩溃的女人》（*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*, 1988）、《捆着我，绑着我》（*Tie Me Up! Tie Me Down!*, 1990）、《关于我母亲的一切》以及《对她说》（关于这部电影，我在第九章介绍过）。在阿莫多瓦体内，留着一些布努埃尔的血液。和布努埃尔很像的地方在于，阿莫多瓦的故事并不总能自圆其说。尽管阿莫多瓦不是超现实主义，但他的叙事仍显得过于复杂。他的电影里有很多流行的元素，也有一些不太可能的东西。《捆着我，困着我》讲述的是一个疯狂的人绑架了一个著名女演员，把她当做人质，但他这么做并不是为了钱，他只是想让那个女演员爱上他。你猜怎么着？那个女演员最后还真是爱上了他。电影的高潮部分是二人做爱的场景，拍得如此震撼以至于你不得不相信他们真的彼此相爱了，在电影中，是女演员点出了主题的重要性。（不要受斯德哥尔摩综合征^①的影响，那太学术化了。）

意大利

以下这些电影巨匠共同树立了意大利经典时期的丰碑：罗伯托·罗西里尼（Roberto Rossellini）、维托里奥·德·西卡和费德里科·费里尼。意大利经典时期始于1943年，止于50年代早期，这一时期便是众所周知的意大利新现实主义时期（详见第五章）。这些电影导演设定了电影制作的

① 斯德哥尔摩综合征（Stockholm syndrome），又称斯德哥尔摩效应，或者称为人质情结，是指被害人对于犯罪者产生情感，甚至反过来帮助犯罪者的一种情结。这个情感造成被害人对犯罪者产生好感、依赖心、甚至协助他加害于其他人。——编者注

新法则，十多年后，英国“厨房水槽”现实主义和法国的新浪潮走的也是同样的路线。在意大利，白色电话电影已经走到了末路。加之意大利军队的大溃败和墨索里尼的倒台催生了对真相的追求，这种观念同样也影响了电影的拍摄。共产主义变得相当流行，在当时，似乎也找不到不流行的理由。法西斯化的资本主义已经破产，此外，墨索里尼曾经为了宣传的目的控制了电影工业。意大利电影人艰难地从政府那里收复失地，并展现生活的现实——人民情绪低落，挣扎在温饱线上，经济也举步维艰。

在《偷自行车的人》中，德·西卡将摄影机对准一个绝望的男人，他希望找到一份工作（以及他丢了的自行车），以维持自己的家庭。在德·西卡的《擦鞋童》（*Sciuscià*, 1946）中，主角基本上都是孩童，他们为了谋生，不得不给美国大兵擦鞋（这些大兵操纵着各种黑市交易）。《罗马，不设防的城市》（*Roma, città aperta*, 1945）是罗西里尼的作品，讲述的是二战行将结束之际，意大利游击队抵抗纳粹的故事。在影片中，饥饿的意大利人冲进面包店抢夺食物。罗西里尼的《战火》（*Paisà*, 1946）由6个小故事构成，展现了盟军攻陷意大利，新政权得以建立时的景象，一边是感恩的人民，另一边是战后可怕的需求。

费里尼比德·西卡和罗西里尼年轻，但他仍然受到新现实主义的影响，具体体现在他早期的作品中。他的《大路》（*La Strada*, 1954）讲述的是这样一个故事：一个贫穷的家庭把他们家年轻的女儿杰尔索米娜卖给巡回演出的艺人，她表面是那个艺人的助手，但实际上却是奴隶和性伙伴。杰尔索米娜虽然不聪明，但在道德上她却高人一等，她能察觉到周遭的恶行。她是意大利的卓别林，看起来很幽默，但却极富感染力。在片中，她遇到了一个名叫傻瓜的表演者，他对她很好，而她的“主人”从来就没有这样对待她过。当那个傻瓜和她开一些温和的玩笑时，她很高兴。傻瓜的玩笑：多可笑的一张脸！你真是一个女人么？还是某种植物？

1957年，费里尼导演了《卡比利亚之夜》，这部电影仍然是女演员玛西娜，她还出演过《大路》（玛西娜是费里尼的妻子）。卡比利亚是一个妓女，她一直希望遇到一个能带她脱离娼妓业的男人。在这两部电影中，新现实主义展现的贫困感都很强烈，但与德·西卡和罗西里尼相比，费里尼的人物有不同的塑造方式。玛西娜让这两部电影超越了对贫困的展示，她改变了你的观看方式，并开始思考改变世界的方式（马克思主义），而不是仅仅流于感伤（荣格的心理学）。

随着 20 世纪 50 年代末和 60 年代初意大利电影最终的繁荣的到来，费里尼的电影风格也发生了变化。他开始拍摄一种幻想的、高度主观的、视觉风格强烈的电影，这些电影中的人物已经开始奔向小康，但他们却变得越来越不满。比如《甜蜜的生活》（*La dolce vita*, 1960）、《爱情神话》（*Satyricon*, 1969）以及《八部半》。（费里尼是极少数殿堂级的导演，之前我们介绍过的雷诺阿也是其中之一。当我们的电影之旅向东漂移时，我们还会遇到一些这样级别的导演。）

接下来是米开朗基罗·安东尼奥尼，他和费里尼类似，均在 60 年代进入个人的黄金创作时期。《奇遇》（*L'avventura*, 1960）有点类似于澳大利亚的《悬崖上的野餐》。几个富裕的意大利人乘小舟来到无人的荒岛上，接着，其中的一个年轻女人无缘无故地消失了。其余的同伴不停地寻找她，但始终没有发现她的下落。同时，一男一女在旅途中坠入了爱河。于是，电影放弃了那个失踪的女人，转而开始关注这对情侣的故事。起先，你感



12-7 《灿烂人生》（*The Best of Youth*, 2003）

《芝加哥论坛报》的迈克尔·威尔明顿这样评价道：“《灿烂人生》浓缩了一个时代，事实上是几个时代——主角的经历是如此历历在目，故事的背景是如此清晰可见，以至于电影结束后我们告别的仿佛不是一场电影，而是整个世界。”

（BiBiFilm / Rai Cinemafiction 供图）

觉自己被愚弄了。那个失踪的女人到底发生了什么？你很想知道她的下落。安东尼奥尼也许真是在愚弄你。和美国导演托德·索伦兹、法国导演让-吕克·戈达尔类似，安东尼奥尼扭曲故事，以便对电影的叙事进行全新的探寻和实验。他们将你驱逐出原有的故事，然后转入其他故事。要欣赏这种实验性的电影，你要真正热爱电影。

一部伟大的当代意大利电影

2003年，一部名为《灿烂人生》（*The Best of Youth*）的意大利电影横空出世，这部电视电影时长达6小时，导演是马可·图利欧·吉欧达纳（Marco Tullio Giordana）。电影一经推出，便引起美国批评界的交口称赞。《芝加哥论坛报》专栏作者迈克尔·威尔明顿（Michael Wilmington）的观点比较典型：“……这是本年度最重要的电影事件，这是一部社会/政治现实主义意大利电影的杰作，它不仅复兴了传统，而且还是一部家庭史诗电影……”

所以，我们还是回归了现实主义。

➡ 小练习：“现实主义”是不是意大利的国粹？在我提到的现实主义电影中找几部来看看（当然被其他批评家归类为现实主义的电影也可以）——在寻找和观看的过程中，不用纠结于现实主义和新现实主义的区别。

德国

德国也有它的经典电影，其主要成就体现在无声片时期的F. W. 茂瑙（F. W. Murnau）的作品中——恐怖怪异的《诺斯费拉图》（*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922）是一部吸血鬼电影；《最卑贱的人》（*The Last Laugh*, 1925）则是讲述一个在柏林大酒店工作的孤独看门人的故事。在第五章中，我提及过埃里克·冯·斯特劳亨的《贪婪》。在早期有声电影时代，约瑟夫·冯·斯登堡是德国最知名的导演。1930年，他拍摄了《蓝天使》（*The Blue Angel*）一片，凭借此片，迷人的玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich）开启了其职业生涯。20世纪30年代，很多著名的德国导演来到好莱坞——弗里茨·朗（Fritz Lang）和威廉·惠勒，当然还包括斯特劳亨和斯登堡。他们对提升好莱坞电影的深度做出了重要的贡献。

进入 20 世纪 70 年代之后，出现了新德国电影运动。在这场运动中，几乎随处可见维姆·文德斯的身影，这种可见性是双重意义上的可见：地理空间的可见和主题的可见。首先，从地理空间意义上来讲，他在德国和得克萨斯两地拍戏。其次，在主题上，他的杰作《柏林苍穹下》中的天使厌倦了没有感官的生活，想重归人间，这样他就可以和喜欢的人坠入爱河，这部电影的背景设置在分裂的、象征性的柏林。文德斯的《德州巴黎》(Paris, Texas, 1984) 讲述的是一个看上去没有记忆、也没有过去的德国男人游荡在得克萨斯州荒凉的土地上，这部电影的象征意味也很重。我认为这是一部关于身份的电影。在得克萨斯州，在美国，确定你是谁，这是件困难的事情吗？notcoming.com 有一篇拉姆齐·泰勒 (Rumsey Taylor) 的影评，他这样写道：“本片的主角是一名地处西部荒原的匿名的、个人主义的英雄。他有成为英雄的意图，但他的故事却以孤独结束。”

德国导演沃纳·赫尔佐格也在电影事业上大放光彩。他的《陆上行舟》(Fitzcarraldo, 1982) 和《阿基尔，上帝的愤怒》均拍摄于美国南部。《陆上行舟》讲述的是这样一个故事：一个狂热的艺术爱好者希望在亚马逊丛林中间建造一座歌剧院，为了达成这一目的，他迫使搬运工拖着一条大船翻山越岭。《阿基尔，上帝的愤怒》则是关于西班牙征服者皮萨罗的故事，他最后失去了理智，顺着小船漂流在亚马逊河上，蜘蛛猴在他身上跳来跳去（我在第三章提及过这部电影）。

➡ 小练习：也许你最不愿意做的事情就是看赫尔佐格在美国南部拍摄的电影，但我保证，如果你观看的话，将获得前所未有的观影体验。

2005 年，赫尔佐格拍摄了一部名为《灰熊人》(Grizzly Man) 的纪录片，这部纪录片引起了广泛的关注。在这部纪录片中，一个疯狂的自然主义者认为 he 可以和野生的灰熊交朋友，但结局并不美好——赫尔佐格有意回避了结局，因而我们不太确定那个男人到底怎么了。2007 年，赫尔佐格又执导了《重见天日》(Rescue Dawn)，在这部电影中，一个勇敢的年轻人从北越的战俘集中营中逃出，并穿越了危险的丛林，重获安全。

赖纳·维尔纳·法斯宾德 (Rainer Werner Fassbinder) 既是编剧又是导演，他拍摄了一些在欧洲极具争议，同时也相当深刻的电影。1982 年，法

斯宾德英年早逝，享年 37 岁。法斯宾德的生活方式有种自毁式的危险，他拍摄的电影技巧精良，但大多关注的都是生活在边缘地带的人物。他公认的杰作是一部时长为 19 小时的电视电影《柏林亚历山大广场》（*Berlin Alexanderplatz*, 1980），这部电影改编自阿尔弗雷德·德布林（Alfred Döblin）1929 年撰写的同名小说，讲述的是一个无足轻重的罪犯刑满释放、重归社会后继续犯罪的故事。法斯宾德的电影中充满了各种乏味的小人物，有的具有象征性，有的则没有。

法斯宾德的《玛丽娅·布劳恩的婚姻》（*The marriage of Maria Braun*, 1979）将场景设置在二战后衰败的德国，讲述的是一个德国女人依靠智慧生活的故事。据说，他拍摄的《维洛妮卡·福斯的欲望》（*Veronica Voss*, 1982）的灵感来源于比利·怀尔德的《日落大道》。（在法斯宾德毕生的作品中，表现中产阶级的电影并不多。）

法斯宾德非常高产，可算是电影界的莫扎特。他用 15 年的时间完成了 35 部电影，这还不包括大量艺术短片、24 部舞台剧和一堆广播剧。

➡ 小练习：抽空看看当代的德国电影：《再见列宁！》（*Good Bye Lenin!*, 2003）是由德国导演沃尔夫冈·贝克（Wolfgang Becker）执导的喜剧电影，在电影中，一个生活在东德的老妇人一直不知道冷战已经结束。《窃听风暴》[*The Lives of Others*, 2006, 弗洛里安·亨克尔·冯·多纳斯马（Florian Henckel von Donnersmarck）导演] 讲述的是这样一个故事：在东德，政府对人民的生活进行的监听和控制。《情键四分钟》[*Four Minutes*, 2006, 克里斯·克劳斯（Chris Kraus）导演] 讲述的是一个富有钢琴天赋的少女和她年长的老师之间复杂的关系，这部电影的拍摄场景设置于德国监狱中。

12.3 东欧电影

一些非常棒的电影出自东欧，特别是捷克斯洛伐克和波兰。

捷克斯洛伐克

曾经有三部捷克斯洛伐克电影获得过奥斯卡最佳外语片的殊荣，它们分别是：《大街上的商店》[*The Shop on Main Street*, 1965, 杨·卡达尔（Ján



12-8 《给我一个爸》(Kolya, 1996)

基本上都是这样，如果奥斯卡可以在一部温情的电影和一部冷峻的电影之间选出一部最佳外语片的话，那么评委通常会投给温情的电影。在这部电影中，温情表现得恰如其分。（Biograf Jan Sverak 供图）

Kadár)和艾尔玛·克洛斯(Elmar Klos)导演]、《严密监视的列车》[*Closely Watched Trains*, 伊利·曼佐(Jirí Menzel)导演]以及《给我一个爸》[*Kolya*, 1996, 扬·斯维拉克(Jan Sverák)导演]。《大街上的商店》的故事发生在二战期间，这时德国正准备入侵捷克斯洛伐克。一个男人正面临一个艰难的抉择：是应该告发年老的犹太女店员，还是睁一只眼闭一只眼。《严密监视的列车》的故事也发生在二战期间，讲述的是在艰难时世下，一个快要成年的男孩厄运连连的故事。《给我一个爸》讲述的是这样一个故事：一个无忧无虑的男人突然收到一份意想不到的礼物——他的前妻把不属于他的儿子交给他照管。

最知名的捷克导演非米洛斯·福尔曼(Milos Forman)莫属。在捷克拍摄了《金发女郎之恋》(*Loves of a Blonde*, 1965)、《消防员舞会》(*The Fireman's Ball*, 1967)等杰出的电影之后，福尔曼来到美国，执导了《飞越疯人院》(这部电影获得5项奥斯卡大奖)和《莫扎特》(表现了莫扎特的人生，获得了7项奥斯卡大奖)。

波 兰

安德烈·瓦依达（Andrzej Wajda）和罗曼·波兰斯基是两位获得世界声誉的波兰导演。瓦依达的《灰烬与钻石》（*Ashes and Diamonds*, 1958）将故事的背景设置在德军投降的1945年，这一年，一个共产党人被派到波兰的一个小镇，有人准备暗杀他。已经有太多的暴力——二战和之后的暗杀——因而需要救援与人道。《灰烬与钻石》的男主角是一个波兰军队的士兵，他在一座已经烧毁的波兰教堂的断垣残壁上发现了一首诗：

……你不确定，火焰会带来自由，还是死亡，

那么赶紧挥霍你目前所有的一切。

或许最后剩下的将只有灰烬、喧嚣和暴风雨。

又或许，灰烬深处是炫目的钻石

象征着永恒胜利的拂晓明星？

（这首诗歌的英文原文来自维基百科）

瓦依达拍摄了两部关于传奇人物莱赫·瓦文萨（Lech Walesa）的电影，莱赫·瓦文萨是波兰团结工联运动的领袖，并预测了苏联帝国的崩溃。这两部电影分别是《大理石人》（*Man of Marble*, 1976）和《铁人》（*Man of Iron*, 1981）。2000年，瓦依达获得了奥斯卡颁发的终身成就奖。

早在电影学院读书期间，罗曼·波兰斯基就拍摄了《水中刀》（1962），这是一部关于男性自尊的重要影片。这部电影拍得非常简约，波兰斯基担任了该片的导演和摄影。本片的演员表只有三个人（或许还有一两个露过面的临时演员，但没挂名），然而这部电影却为波兰斯基赢得了波兰国内广泛的关注与认同，并获次年的奥斯卡提名。波兰斯基在英国待了一段时间后，最终来到美国。在美国，波兰斯基拍摄了卓越的《唐人街》（*Chinatown*, 1974），本片获得了1974年奥斯卡最佳编剧大奖，并且获得了多项提名。（在第九章中，我已经详细地介绍过波兰斯基的《钢琴家》，这部电影荣获2002年3项奥斯卡大奖。）

匈牙利

另一部纳粹主题的电影出自1981年的匈牙利——《墨菲斯特》[*Mephisto*, 1981, 伊斯特凡·萨博（István Szabó）导演]，这部电影在欧洲和北美获得了广泛公映。这部电影基本是墨菲斯特和浮士德博士故事的重新

演绎。一个纳粹小官员将自己的灵魂出卖给魔鬼（纳粹党），以获得赏识与提拔。

萨博也导演过国际制作的《阳光情人》（*Sunshine*, 1999），本片展现了从19世纪初到1956年“匈牙利十月事件”匈牙利一个犹太人家族三代人的生活经历。遭受迫害以及无根的主题集中在拉尔夫·费因斯饰演的角色身上。

进入新世纪以来，匈牙利电影人拍摄了好些品质不错的电影，但这些电影尚未引起广泛关注。《美国狂想曲》（*An American Rhapsody*, 2001）是一个心酸的故事，讲述的是在欧洲政治变革中一家人被迫分离数十年之久的故事。这部电影由德国演员娜塔莎·金斯基（Nastassja Kinski）和美国演员斯佳丽·约翰逊主演，导演是伊娃·加尔多什（Éva Gárdos）。

萨博在2004年又拍摄了《成为朱莉娅》（*Becoming Julia*），这部电影的主演是安妮特·贝宁（Annette Bening）和杰瑞米·艾恩斯。这部电影讲述的是20世纪30年代发生在伦敦剧院的故事，它取材自W·萨默塞特·毛姆（W. Somerset Maugham）的小说。

（在第六章中，我已经介绍过《布达佩斯之恋》。这部电影与谋杀有关——实际上，自杀更为准确。）

罗马尼亚

复兴的罗马尼亚电影在最近的戛纳电影节上大放异彩。由克里斯蒂·普尤（Cristi Puiu）指导的《无医可靠》（*The Death of Mr. Lazarescu*, 2005）荣获戛纳电影节金棕榈奖，讲述的是一个发生在医疗机构的故事，这个机构如此愚蠢，以至于迟延了对一个叫拉扎雷斯库的男人的治疗，从而导致了他的死亡。《布加勒斯特东12点8分》（*12:08 East of Bucharest*, 2006）是一部不动声色的电影，本片围绕一个广播脱口秀节目展开，其中的参与者不太确定当时社会体制的崩溃是否会波及他们的小镇。最近一部获得戛纳大奖的影片是2007年的《四月三周两天》，我们在第九章介绍过导演苍凉的世界观。



小练习：如果你对电影作为媒介怎样呈现二战及其影响下人民的生活感兴趣，可以看几部来自东欧的电影。

12.4 苏联 / 俄罗斯电影

早期苏联电影的成就集中在谢尔盖·爱森斯坦的作品上，他对剪辑技术进行过深入研究，尤为著名的是“A+B=C”效应以及蒙太奇（关于这一点，我在第四章讨论过）。这些剪辑技术在爱森斯坦拍摄于1925年的两部电影中展露无遗：《罢工》（*Strike*, 1925）和《战舰波将金号》。虽然这两部电影都是官方宣传片，但它们却向世界展示了电影剪辑技术具有理论和实践的双重价值。电影学院的教授都热衷于爱森斯坦。吉加·维尔托夫（Dziga Vertov）可谓当代的爱森斯坦，他将剪辑技术用在新闻片和纪录片的拍摄上，这些影片都是为政府说话的。



12-9 《亚历山大·涅夫斯基》（*Alexander Nevsky*, 1938）

注意苏联海报的艺术感。（Mosfilm 供图）

20世纪30年代晚期，爱森斯坦拍摄了一部与俄国历史有关的有声电影《亚历山大·涅夫斯基》（*Alexander Nevsky*, 1938），讲述的是发生在13世纪的战争，战争的双方分别是日耳曼的条顿骑士团和诺夫哥罗德的俄国人民。在涅夫斯基的领导下，俄国人战胜了日耳曼人。

到了20世纪50年代和60年代，“斯大林主义”的电影审查制度窒息了苏联电影的发展。然而，和很多生活在极权主义国家的导演一样，足智多谋的苏联电影导演总是能找到和电影审查机关周旋的方法，在不触犯审查底线的前提下他们拍摄出了许多了不起的电影。比如：

► 《雁南飞》[*Cranes Are Flying*, 1957, 米哈依尔·卡拉托佐夫（Mikhail Kalatozov）导演]：故事发生在二战期间，苦难重重的苏联人民。该片除了赢得了1958年戛纳金棕榈大奖，就再也没赢得什么有名望的大奖了。

► 《索拉里斯》[*Solaris*, 1972, 安德烈·塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky）导演]：在茫茫无际涯的外太空中的一艘宇宙飞船上，关于生活的缓慢思考。

- ▶ 《春天的十七个瞬间》[*Seventeen Moments of Spring*, 1973, 塔季扬娜·利奥兹诺娃(Tatiana Lioznova)导演]: 一部12集的苏联电视剧, 讲述的是一位苏联著名的间谍在德国的潜伏活动。这部电视剧在苏联和德国都很受欢迎。
- ▶ 《莫斯科不相信眼泪》[*Moscow Does Not Believe in Tears*, 1980, 弗拉基米尔·缅绍夫(Vladimir Menshov)导演]: 这是一部现实主义的情节剧, 讲述的是三个外省的年轻女人重新定居莫斯科的故事。这部电影获得了1980年奥斯卡最佳外语片大奖。
- ▶ 《小薇拉》[*Little Vera*, 1988, 瓦西里·皮楚拉(Vasili Pichul)导演]: 讲述的仍然是一个年轻女人从外省迁居莫斯科的故事。这部电影在苏联很受欢迎。同时, 这部电影也是苏联电影中第一部直接表现性爱的电影。

12.5 亚 洲

我们先来看看《勇往直前》(*Head On*, 2005), 这部电影由德国和土耳其联合出品, 导演是土耳其人法提赫·阿金(Fatih Akin)。这部电影讲述的是移居德国的土耳其人的故事。女孩儿西贝尔·凯基莉(Sibel Kekilli)想逃离那个过分压抑的家庭。同时, 男孩儿波热尔·尤内尔(Birol Unel)的生活也一团糟。他数度自杀未遂, 他在一个贫民区的酒吧上班, 生活条件很差, 不能洗澡。接着, 西贝尔发现他也是土耳其人, 这就是她对他的全部了解, 不过已经足够。西贝尔提议他俩结婚, 并设法让尤内尔看起来像模像样, 以此来骗过自己的家庭。

伊 朗

伊朗电影发展得相当成熟, 早在几十年前就已经达到了世界一流水平。伊朗电影之所以可以取得如此惊人的成就, 原因在于这是一个成熟和复杂的国家。伊朗电影起步于20世纪初期, 第一所伊朗电影学院建立于1925年。1932年, 伊朗开始拍摄有声片, 比美国有声片也晚不了几年。

评论家认为伊朗电影存在新浪潮, 即开始于十多年前, 那时, 伊朗还没有废黜国王。伊朗最著名的电影人非阿巴斯·基亚罗斯塔米(Abbas Kiarostami)莫属, 他执导的《樱桃的滋味》(*Taste of Cherry*, 1997)讲



12-10 《勇往直前》（*Head On*, 2004）

与《我美丽的洗衣店》、《像贝克汉姆一样踢球》展现了在英国的移民的经历一样，《勇往直前》也展现了土耳其移民在德国的经历。（Bavaria Film International 供图）

述的是一个想自杀的男人的故事。他面临一个问题，根据伊朗律法的规定，应该在太阳落山之前埋葬死者，但这个想自杀的男人却找不到任何一个可以埋葬他的人——尽管他已经自掘好了坟墓。

另一个备受尊敬的伊朗导演是贾法·帕纳西，我在第三章介绍过帕纳西拍摄的《越位》。1995年，帕纳西拍摄了自己的第一部电影长片《白气球》（*The White Balloon*），这部电影因为其高度的独创性和感染力获得了1995年戛纳电影节金摄影机奖，它讲述的是这样一个故事：一个女孩千辛万苦地存到了买一条金鱼的钱，但却被毫无廉耻的大人给骗走了。和《越位》类似，帕纳西的《生命的圆圈》（*The Circle*, 2000）展现的是伊朗妇女遭受的迫害。这部电影在全球各大影展上均有所斩获，并被许多权威媒体评为2000年的十大佳片之一。

玛芝娜·马殊姬尼（Marzieh Meshkini）的电影更关注性别问题，她执导的《女人三部曲》（*The day I Became a Woman*, 2000）由三个小故事组成，讲述的是少女和女人们在伊朗面临的问题。整个社会对她们管束过严，她们必须小心行事，不能越雷池一步。西方人想知道为什么会这样。

《奥萨玛》(Osama, 2003)^①是斯迪克·巴尔马克(Siddiq Barmak)的作品,讲述的是一个年轻女人想要通过工作来帮助她那个穷困潦倒的家庭的故事。但这一切都发生在塔利班控制下的阿富汗,在这个国家,法律禁止女人外出工作。让事情更复杂了的是,一个男人看穿了她的女扮男装,但却爱上了她。

《坎大哈》(Kandahar, 2001)是我看过的最悲伤的电影之一,这部电影的导演是莫森·玛克玛巴夫。故事讲述的是一个加拿大出生的穆斯林女人前往阿富汗拯救入狱的妹妹的故事。当然,这可不是一件容易的事情。

《天堂的颜色》(The Color of Paradise, 1999)可能是全球最感人的电影之一,它讲述的是一个盲眼的男孩上特殊学校的故事。墨曼是一个虔诚的孩子,盲眼也许并没有给他的生活带来困扰,恰恰相反,这可能是生活给予他的某种天赋。他生活得很快乐,他有一种天然的敏锐性,这让他可以和自然融为一体,但他周遭的成年人和看得见的人却失去了这样的能力。他听得到雏鸟的啼叫,其他人要么听不到,要么不愿意听到。他循声找到了从树上掉下来的小鸟,并请求路人把小鸟重新放回鸟巢。

1997年,马基德·马基迪(Majid Majidi)也拍摄了一部很棒的电影《小鞋子》(Children of Heaven)。两个生活在德黑兰的小孩穿越整个城市,仅仅是为了找到那双丢失的鞋子。政治问题作为背景得以呈现,小孩们自然不会注意。他们都很天真。

➡ 小练习: 看几部这样的伊朗电影,你会发现根本就不存在观影上的困难。

印度

很多年以来,印度都是世界最高产的电影国度,他们的产量是美国的3倍。印度电影之所以如此高产,有两个原因:其一,印度人口众多,观众基数大;其二,印度电视发展相对滞后。因此,与其坐在家中听广播,不如去电影院享受空调和电扇。

西方对印度电影的了解始于1955年,在这一年,一部叫《大地之歌》的电影赢得了包括威尼斯电影节在内的欧洲众多电影节的大奖。这部电影

^① 此片为阿富汗、伊朗、日本、荷兰等国合拍片,导演斯迪克·巴尔马克为阿富汗人,故事亦讲述阿富汗人的生活,应归为阿富汗电影。——编者注

的导演是萨蒂亚吉特·雷伊，他拍摄这部电影的预算相当有限。之后，他又拍摄了以《大地之歌》中的主人公阿普为主角的两部电影——《大河之歌》（*Aparajito*, 1956）和《大树之歌》（*Apur Sanar*, 1959），这三部电影合称“阿普三部曲”。

这些电影也没有什么宏大的主题——除了生活。正如我在本书第五章提及的一样，《大地之歌》展现的是一个孟加拉穷困家庭日常生活的酸甜苦辣。尽管如此，这部电影仍然能深深地触动你。《纽约客》著名的影评人宝琳·凯尔（Pauline Kael）这样评论《大地之歌》：“大师级导演萨蒂亚吉特·雷伊的首部作品以自然和清新的方式展现了印度乡村穷人家庭的生活，并引发人们沉静的思考。这部电影拍得很美，充满了爱，有时也不失笑料，它给世人呈现出印度电影的全新面目。”

对我们西方人而言，我们愿意观看的印度电影由这样一些印度导演和制片人完成：他们都具有敏锐的市场触觉，对美国独立电影和世界电影而言，他们拍摄的电影既不是好莱坞风格，也不是原汁原味的印度风格。比如，



12-11 《水》（*Water*, 2006）

电影中有两个寡妇——一个是8岁的小女孩，另一个是年轻美丽的女人。在20世纪30年代的印度，寡妇不能再嫁。（Deepa Mehta Films 供图）

迪帕·梅塔（Deepa Mehta）拍摄的三部严肃的电影，这些电影统统与印度重要的社会问题有关。她的《爱火》（*Fire*, 1997）被认为是印度第一部反应女同性恋的电影——在这个国家，对女性权利仍然有很多限制。《大地》（*Earth*, 1999 年）发生在 20 世纪 40 年代，讲述的是英国殖民统治瓦解后的印巴分治的历史事件，数以百万的人民颠沛流离地迁徙到印度各地。《水》（*Water*, 2006）戏剧化地展现了 20 世纪 40 年代印度律法的不公正——如果一个女人的老公死了，她必须嫁给他的兄弟，或者遁入修道院，不能再与世俗世界发生关系。

印度人米拉·奈尔（Mira Nair）拍摄了一些炫目的电影——比如《季风婚宴》（*Monsoon Wedding*, 2001）——这些电影继承了宝莱坞的传统：五彩缤纷的颜色、舞蹈、光线以及有趣的肢体接触。但奈尔也在国外拍了些严肃的电影：《名利场》（*Vanity Fair*, 2004）改编自萨克雷（Thackeray）的同名小说，《同名同姓》讲述一个孟加拉移民家庭已经被“纽约化”的第二代年轻人努力展开的寻根之旅。

12.6 中 国

几十年以来，作为中国电影人很难随心所欲地拍电影。有一些敏感的题材是不能触碰的，否则政府可以通过审查的方式进行干预。

然而，中国正逐渐变得开放，随之而来的是对艺术的管制逐渐放松，因而催生了一批世界级水平的电影人，电影界常把他们称为“第五代”。陈凯歌和张艺谋是第五代的杰出代表。下图是我列出的表格，我在其中分别列举了陈凯歌和张艺谋的 6 部作品。

陈凯歌的电影	概要
《黄土地》（1988）	一个共产党战士被派遣到边远村庄，为革命需要收集斗志昂扬的民歌，但他发现的民歌却都是关于苦难和贫穷的。
《边走边唱》（1991）	两个关于希望的故事。一个盲眼的歌手被告知，如果他能够弹断 1000 根琴弦，就可重获光明。与此同时，他的徒弟希望师父的魔法能帮助他获得一个少女的爱。
《霸王别姬》（1993）	两个京剧名伶在变革的政治风暴中漂泊。

陈凯歌的电影	概要
《荆轲刺秦王》(1998)	公元前3世纪,中国,一场阴谋正在酝酿,涉及秦王和他美丽的妃子,以及一场暗杀。
《温柔地杀我》(<i>Killing Me Softly</i> , 2002)	一部在伦敦拍摄的惊悚片,拍得并不十分出色。这是一部英语片,你可以观看这部电影,然后思考像陈凯歌这样的外来者被雇来拍西方风格的类型片时,会发生什么。
《无极》(2005)	某种程度上来讲,这是一部神话片:一个想逃离贫困的女孩和魔鬼做了一个交易,按照交易的规定,她将变得无与伦比的美丽,并可获得每个男人的心,但她需要付出的代价是无法获得真爱。

张艺谋的电影	概要
《大红灯笼高高挂》(1991)	年轻貌美的女人嫁给富商做妾,她认为这个选择会让自己免除生活的痛苦,但她错了。
《秋菊打官司》(1992)	一个怀孕女人的丈夫遭受了不人道的对待,为了寻求正义,她开始寻求司法的救助。
《我的父亲母亲》(1999)	一个城里的生意人返乡,安排父亲的葬礼,他发现了父母不为人知的往事。
《一个都不能少》(1999)	在边远山村的一个年轻老师发誓顶住各种退学压力,一定在代课期间留住所有学生。
《十面埋伏》(2004)	一个盲眼的女侠和她的对手在平地 and 树林中展开了一系列难以置信的如慢动作般的打斗。
《满城尽带黄金甲》(2007)	发生在公元900年时的中国的一个阴谋。故事中充斥着乱伦和父杀子的场面。可能这是中国有史以来最具视觉冲击力的史诗电影。金黄色的皇宫和服装绝对震撼。在这部电影中,你会看到各种不可思议的打斗。张艺谋对摄影机的运用绝对令人难以置信。

➡ 小练习: 尽量多看一点陈凯歌和张艺谋的作品, 我保证你可以通过他们的电影了解中国的历史和现状。张艺谋拍摄的几部电影——《一个都不能少》和《秋菊打官司》——都显示了他们在政府电影审查上是如何避重就轻的。



12-12 《满城尽带黄金甲》（2007）

图中的女人是巩俐，她是中国最知名的女影星。上表罗列的电影中，她出演的就有5部。（北京新画面电影公司供图）

李 安

李安属于世界。他出生于台湾，之后，他移居美国，并在美国大学获得电影硕士学位。毫无疑问，你肯定看过李安的某些作品：《断背山》、《冰风暴》、《理智与情感》（*Sense and Sensibility*, 1995）、《卧虎藏龙》、《与魔鬼共骑》（*Ride With the Devil*, 1999）、《绿巨人》（*The Hulk*, 2003）。

在本书中，我已经详细介绍过《断背山》，下面介绍他的另外一些电影。在《冰风暴》中，一场罕见的暴风雪袭击了美国东海岸，与此同时，一场婚姻也在摇摇欲坠中。《理智与情感》改编自简·奥斯汀（Jane Austen）的小说。《卧虎藏龙》的故事发生在清朝，电影充满了酷炫的特技、竹林打斗以及对中国武侠电影的模仿。《与魔鬼共骑》讲述的是在美国内战期间，一群来自密苏里的强盗突袭美国北方盟军的故事。《绿巨人》是改编自漫画的电影。你看，俄怀明州、英格兰、中国、美国内战——李安几乎要横扫全球了。

12.7 非洲电影

很少有非洲电影——我是指在非洲制作、编剧和拍摄的电影——能够和美国观众见面。在美国电影市场上，对非洲电影的需求量不大。为了能看到非洲电影，也许你需要拜访大学的非洲研究中心，或者，如果你居住在比较大的城市，你可能在非营利的机构偶然找到非洲电影。卫星频道时不时会放上一部非洲电影，这时候你可以用用功。上一部在美国上映的原汁原味的非洲电影是《法网好姐妹》，这部电影在美国大受欢迎。《法网好姐妹》是一部纪录片，内容与非洲的性别公正有关，关注的区域位于喀麦隆的一个小镇。在法庭审判中，强硬的检察官和自由主义的法官将3名犯罪嫌疑人的强奸案查得水落石出。[本片由金姆·郎吉诺托（Kim Longinotto）和弗洛伦斯·阿伊西（Florence Ayisi）共同执导。]

一部名为《黑帮暴徒》的非洲电影辛辣地描绘了一个男孩的成长史，他成长于犯罪肆意横行的南非索韦托。（该片由加文·胡德导演，荣获2006年奥斯卡最佳外语片奖。）

非洲最知名的导演是乌斯曼·塞姆班（Ousmane Sembene）。塞姆班是塞内加尔人，他早年从事小说创作，创作的题材包括殖民压迫以及政府贪腐。年届四十，塞姆班意识到只有一小撮非洲人拥有识字能力，能够阅读他作品的人少之又少。于是，塞姆班转行拍电影。他拍摄电影时，可能会用到多种语言，然后加上不同版本的字幕进行发行。他的《黑女孩》（*Black Girl*, 1966）被认为是撒哈拉沙漠以南地区首部由非洲人拍摄的电影长片。在该片中，一个非洲保姆跟随她的雇主来到法国，希望变得更加国际化。但事与愿违，在法国，还是受到了严酷的对待。塞姆班最近的作品是《割礼龙凤斗》（*Moolaade*, 2004），该片展现非洲妇女割礼的恐怖。即便到了80岁的高龄，塞姆班还继续从事电影创作（他于2007年去世）。

12.8 日 本

法国有雷诺阿，意大利有费里尼，印度有雷伊，日本同样也拥有世界级的电影大师，他就是黑泽明。他拍摄了一系列伟大的电影，这些电影超越了日本本国生活的局限，通向世界（在第一章和第四章中，我提及过他的作品）。他的电影生涯长达50年之久，始于第二次世界大战前，止于1993年。他的



12-13 《七武士》（*The Se-ven Samurai*, 1954）

这幅图是三船敏郎的特写。三船敏郎是20世纪后半叶最具表现力的演员之一。（Toho Company / 哥伦比亚电影公司供图）

很多电影都与伟大的历史事件和宏大的主题有关，比如，展现武士战争、历史人物的电影，展现当代日本的电影、以神话为基础的电影以及改编自西方文学名著的电影。（下表是黑泽明的6部代表作。）

很多人都认为黑泽明深受西方电影影响，尤其是约翰·福特的作品的影响。在由英国电影杂志《视与听》举办的世界性投票中，黑泽

明的《七武士》和《罗生门》均进入世界十佳电影的行列，持续几十年的评比都未落榜。

电影	类型	主题	特色
《罗生门》 (1950)	神秘主义影片	真实不可捉摸的本质——一起强奸案，一起谋杀案，几个路人，不同的叙述。	精致、超自然的特质，赢得许多欧洲电影节的奖项，并把日本电影推向世界。
《生之欲》 (<i>Ikiru</i> , 1952)	当代剧情片	将死于癌症的官员学习人性和谦卑的故事。	志村乔 (Takashi Shimura) 的表演很精彩；展现了二战后日本的景象。
《七武士》 (1954)	武士动作片	七位武士同意帮助农民抵御强盗的袭击——在这一抵御行动中，责任感远胜于获取报酬的欲望。	动作段落的拍摄和剪辑都很精彩。
《蜘蛛巢城》 (<i>Throne of Blood</i> , 1957)	改编自《麦克白》	莎士比亚剧中的很多人物都被搬入电影中。	可怕的森林、隔绝的景观以及鬼魂。

电影	类型	主题	特色
《德尔苏·乌扎拉》(Dersu Uzala, 1975)	苏联日本合拍片	苏联西伯利亚地区的制图员偶遇猎人德尔苏·乌扎拉, 乌扎拉教会制图员很多丛林生存的技巧。	原始、未经雕琢, 且人品卓越的乌扎拉拥有与众不同的个性。
《影子武士》(Kagemusha, 1980)	史诗片	一个低贱的罪犯被人伪装成将军, 以维持国家的稳定。	在一场战争戏中, 黑泽明娴熟地指挥 5000 名临时演员, 这场戏最终剪成时长 90 秒的片段。

还有两部由与黑泽明同时代的日本导演执导并且数十年来也获得《视与听》杂志高度评价的影片, 分别是小津安二郎的《东京物语》(Tokyo Story, 1953) 和沟口健二的《雨月物语》(Ugetsu, 1953)。这两部电影都和黑泽明的作品截然不同。《东京物语》讲述的是两代人不断扩大的代沟——这部电影的情节很平淡, 但展现的却是一个世界性的主题, 对经历了巨大技术和社会变革的社会而言, 尤其如此。小津安二郎并不是一个感伤主义者, 他运用摄影机的技巧朴实且常规, 一些电影评论家把这种技术巧为“极简主义”。沟口健二的《雨月物语》改编自日本的民间传说, 讲述的是一个贪婪的日本农民受女鬼诱惑的故事。

当下日本最著名的电影导演是宫崎骏 (Hayao Miyazaki), 他担任了多部世界级水准的动画片的制片和导演工作。《幽灵公主》(Princess Mononoke, 1999)、《千与千寻》(Spirited Away, 2001) 和《哈尔的移动城堡》(Howl's Moving Castle, 2004) 在西方都卖得很好。纵观全球, 在神话和超自然题材的创作上, 无人能出其右。

12.9 巴 西

现在, 让我们穿越太平洋, 重新回到美洲。

与其他国家相比, 巴西的电影事业起步较晚。直到 20 世纪 30 年代, 巴西电影导演才开始崭露头角, 尝试着为本国观众拍摄电影。

巴西电影的黄金时代也许开始于 20 世纪 60 年代, 在那一时期, 巴西

导演开始关注社会问题，并将其作为故事讲述的背景。1981年，海科特·巴班克（Hector Babenco）拍摄了《街童》（*Pixote*），这部电影讲述的是一群生活在圣保罗的迷途小孩发生的故事，他们的母亲是妓女，从生下来那一天，他们就没有家庭，不得不生活在贫穷和肮脏的环境中。为了生活，他们必须耍点小聪明，说直白些，就是犯罪。2002年，费尔南多·梅里尔斯拍摄了《上帝之城》，这部电影可以媲美《街童》。和《街童》类似的地方在于，《上帝之城》也表现了那些无父无母的小孩成天混迹于贫民窟的黑帮的生活；不同的地方在于，《上帝之城》拍得更炫，也更可怕。《洛杉矶时报》的肯·图兰（Ken Turan）对《上帝之城》的评价如下：“在《上帝之城》中，那些肾上腺素旺盛的小孩们以一种非常危险的速度行动着，我们也被迫卷入他们一触即发的情绪和致命的冲突中。”

相比之下，《沙洲家园》则是安静得多的当代巴西电影。在第二章中，我曾介绍过这部艺术电影。在这部电影中，两个女人生活在巴西北部的沙丘地带，沙丘面朝大西洋。真实生活中的一对母女——菲尔南达·蒙坦纳葛罗和菲尔南达·托雷斯（Fernanda Torres）——在电影中饰演母女，比较有意思的是，她们饰演了三对母女，象征着很多代人。一个疯狂的男人把这些女人带到沙丘，不久之后，他就死掉了，但这些女人却活了下来。有时，她们会偶遇流浪汉，和他做爱，并怀上小孩。电影的情节大致如此，50年就这样过去了。在观看电影的时候，你会发现，这并不是一个激动人心的故事。不过，你可以看到沙和海浪形成的优美景观[理查德·德拉·罗莎（Ricardo Della Rosa）摄影]以及那些惯于忍耐的妇女的优雅。（情节并不是观看电影的唯一理由。）

在第八章中，我比较详细地介绍过《中央车站》，在这部电影中，主角（菲尔南达·蒙坦纳葛罗饰）身上出现了某种动人的转变，这也许是你希望看到的元素。

12.10 墨西哥

世界电影忽略了墨西哥很多年，随着三位墨西哥导演的成功，人们才开始关注墨西哥电影。2000年，阿加多·冈萨雷斯·伊纳里多拍摄了一部奇怪的电影，名叫《爱情是狗娘》，这部电影由三个故事构成，在第一个故事中，一个年轻人带着自己的爱犬参加斗狗比赛；第二个故事中与世隔绝的杀

手是一个爱狗的人；第三个故事中的主角则是墨西哥的超级名模。由于一场可怕的车祸，这三个故事连接在了一起。杀手收养了一条严重受伤的狗，而名模失去了一条腿。整部电影关于爱、失去以及社会阶层。在这部电影中，导演截取了社会的三个切面，详尽地向世界展现了墨西哥电影很少展现的真实。在《爱情是狗娘》获得全球性的成功后，冈萨雷斯来到好莱坞，拍摄了《21 克》（*21 Grams*, 2003），这部电影仍然是由一场可怕的交通意外联系起来的三个故事构成。2006 年，冈萨雷斯执导了《通天塔》，在这部电影中，偶然性同样负责连接不同的故事。《通天塔》获得了很多国际大奖，从好莱坞到戛纳的电影节都对这部电影青眼有加。你忍不住想知道，冈萨雷斯为什么要这样做。事实上，冈萨雷斯通过叙事的锁链将不同的人连接到了一起。即便悲剧从天而降，尊严和爱还是会将我们连接起来。日本发生的事件影响了摩洛哥，这一影响连锁反应似的传递至墨西哥。

《人类之子》（*Children of Men*, 2006）由墨西哥导演阿方索·卡隆执导，这是一部科幻电影，故事的场景设置在英国。那时，英国陷入了政治和社会的土崩瓦解之中。暴乱四起，危机四伏。愤怒的暴民游荡在伦敦的街头。这种动荡不安的局面与下列因素有关：全球不育的状况几乎已经持续了一代人。人类面临灭绝的危险。（卡隆还执导过一部名为《衰仔失乐园》的电影，我在第七章介绍过这部电影。）

在本章之前，我已经提及过吉尔莫·德尔·托罗的成人童话《潘神的迷宫》。这部电影是混合恐怖和魔法的迷人作品（详见第三章和第九章）。

➡ 小练习：观看下列不同民族的电影，这些电影可以把我们带入那些我们知之甚少的社会。这些社会景观让我们惊奇、畏惧或者着迷。

- ▶ 《乌龟也会飞》：我们在第二章已经讨论过这部库尔德人创作的电影。
- ▶ 《哭泣的骆驼》[*The Story of the Weeping Camel*, 2003, 琵亚芭苏伦·戴娃（Byambasuren Davaa）和路易吉·法洛尼（Luigi Falorni）导演]：这部电影由德国人类学家拍摄完成。现在是戈壁沙漠的春天，我们面临的问题是母骆驼拒绝哺育自己的幼儿。部落承受不起这样的损失，于是，人们齐心协力，开始启动各种拯救方法——一些和巫术有关，另一些则比较实用——以便让母骆驼接受小骆驼。这一切仿佛发生在你的周围，你也因此被卷入了这个世界。你看见帐篷，接着进入帐篷。你看见部落的家庭在用餐，并听得见他们的歌声。接着，你跟着他们

的摩托车到附近的小镇，现代文明对这个小镇日渐鲸吞蚕食，这一切显得既幽默，又可悲。

► 《可可西里》：偷猎者不间断地捕杀稀有且美丽的藏羚羊。当地的居民组织了一支护卫队，以追捕偷猎者，为了躲避护卫队的追捕，偷猎者躲向喜马拉雅山的高处。《可可西里》最后变成了一个与生存有关的故事——在极度寒冷、空气稀薄、食物和汽油短缺的恶劣环境中生存的故事。

► 《冰原快跑人》[扎克拉尔斯·库纳克(Zacharias Kunuk)导演, 2001]，这是一部纽因特人的电影，他们的电影我在第一章和第九章都提及过。这部电影以纽因特人口口相传的传说为基础，展现纽因特人的爱、恨、报应和恐惧。故事发生在加拿大北极区，跑得最快的纽因特人赤身裸体地在冰雪覆盖的大地上跑了很远。

除了《哭泣的骆驼》外，其余三部电影记录了不同国家人们的生活状态。是的，“记录”这个词很准确。这些电影都有纪录片的感觉，但很多部分明显有导演和表演的痕迹。但这并不重要。

看外国电影有点像长途跋涉。这很辛苦，你必须早起，天还没亮就出发，走到暮色苍茫时还不能停歇，在旅行的过程中，你不得不停探索未知的人、事和风景。当你晚上回到酒店时，已经累得精疲力竭。字幕、不熟悉的人、奇怪的角色，这些统统会耗尽你的精力。但如果坚持下来，你会由衷感到高兴，你成为了一个心胸更广、眼界更宽的人。你所获得的奖赏是：外国文化被你尽揽怀中。

我的信条是在观看每一部电影时，从中发现我喜欢的东西，不管是好莱坞烂片，自命不凡的独立电影或者外国电影。我不想在离开电影院的时候，为浪费的时光感到懊悔。于是，我让自己进入“回味模式”。有些人把这种模式称为“冰箱反应”——当你看完电影回家后，你会一头冲向冰箱，找点吃的。在一部让我失望的电影中，我试图找到其中有价值的东西出来。比如，在亚当·山克曼的《发胶》中，肥胖的妮基·布朗斯凯(Nikki Blonsky)有一段摇摆舞，我并不特别欣赏这段舞蹈，但它让我产生了某些联想。我得承认，这段舞蹈多少有些色情的意味。实际上布朗斯凯这段舞蹈是这部电影唯一能让我记住的地方。这就算物有所值了。我微笑着咬了一大口手里的火腿三明治。

出版后记

当电影院最后一盏幕前灯熄灭，你在那块闪烁着梦幻光芒的大银幕上看到了什么？缠绵悱恻的亲吻，燃到爆的追车，布拉德·皮特性感的身材，还是斯嘉丽·约翰逊火辣的红唇？如果你只看到这些可远远不够！还记得《拯救大兵瑞恩》里那个宏大的登陆场面吗？深灰色的海滩，蚂蚁一样渺小的士兵，纵横交错的枪林弹雨，血肉横飞的断体残肢，各种炫目的剪辑和巧妙的构图带来的视觉冲击就像一记重拳一样击中你的心脏，让你不由自主地屏住呼吸，把刚要送进嘴的爆米花掉在地板上。

像个顶级影迷一样消化如此丰富的影像可不是件简简单单的事。在此之前，你要学会通过摄影机的取景、拍摄角度和运动方式了解故事背景和人物关系，通过构图了解丰富的镜头内涵，通过场面调度、布光、置景、剪辑掌握角色的性格特征、故事的发展轨迹和多变的叙事角度。

这正是《看电影的门道》可以帮助你完成的功课。放轻松，本书的作者吉姆·派珀可没打算用一堆让人昏昏欲睡的理论 and 公式把你第一时间赶出他的教室。他会用像朋友一样的语调告诉你该在什么时候举起胳膊肘猛戳你的约会对象，然后拿出你刚刚知道的长镜头理论在他们面前耍宝；或者当你被作者的个人趣味搞晕的时候，他会拍着你的肩膀对你说：喂，你怎么看这个问题呢？

我们习惯以某种惯性看电影，或者说是某种惰性，它引领着我们把电影公司丢进电影院的各种货色不加辨别地照单全收。但是一个有判断力和辨别力的电影观众敢于直面华丽的烂片，敢于正视泡沫状的票房，然后果断地说：No。那么请翻开这本书，开始你成为一枚骨灰级影迷的修炼之旅。

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

2015年12月