

认识电影

UNDERSTANDING MOVIES, 11e

插图第11版

（美）路易斯·贾内梯（Louis Giannetti）著
（瑞典）英格玛·伯格曼　（日）黑泽明　等供图
焦雄屏　译

世界图书出版公司



最畅销、最国际化的电影导论

★ 哈佛大学、MIT、纽约大学、北京大学、北京电影学院、台湾大学等众多世界知名院校影视课程的指定教材，是培生教育集团全球最畅销的教材之一。

★ 被评为全美畅销书，是当今世界发行量最大、流传最广的电影入门书。在英、德、加、澳、新、南非等地广受欢迎，并被译成日、韩、希伯来等多种语言。

★ 台湾最畅销的电影理论图书。焦雄屏主编的“电影馆”丛书中重印率最高、修订再版次数最多的品种，也是“电影馆”最具代表性的作品。

★ 集电影概论和电影赏析于一体。更多先锋派电影信息，更多经典电影类型。全书搜集超过四百张珍贵剧照，涵盖影史上的经典之作和近几年的卖座佳片。

★ 提供精准而成熟的电影分析技巧，批露当今最热明星的独家新闻，探讨高票房电影的市场策略，展现最前沿的电影技术动向，反映电影产业的发展趋势。

★ 翻译权威可靠，译文流畅优美，著名电影人焦雄屏二十多年来不断修订、校正，对本书推崇备至。

陈列建议：电影、专业教材、大众读物

ISBN 978-7-5062-8708-1

9 787506 287081 >

ISBN 978-7-5062-8708-1/C・22

定价：68.00元

后浪出版咨询(北京)有限公司
POST WAVE PUBLISHING COUNSULTING (BEIJING) LTD. CO.

PEARSON
Prentice
Hall

www.prenhall.com

欢迎采用本书作教材的老师与我们联系索要教学配件。

样书
PEARSON
Education
非卖品



大学堂 004

认识电影

UNDERSTANDING MOVIES,11e

插图第11版

（美）路易斯·贾内梯（Louis Giannetti） 著
（瑞典）英格玛·伯格曼 （日）黑泽明 等供图
焦雄屏 译

世界图书出版公司
北京·广州·上海·西安

图书在版编目(CIP)数据

认识电影:插图第11版/(美)路易斯·贾内梯(Louis Giannetti)著;焦雄屏译.
—北京:世界图书出版公司北京公司,2007.11
(大学堂)
书名原文:Understanding Movies, 11e
ISBN:978-7-5062-8708-1
Ⅰ.认… Ⅱ.①路…②焦… Ⅲ.电影(艺术)—研究 Ⅳ.J9
中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第166940号

Authorized Adaptation from the English language edition, entitled UNDERSTANDING MOVIES by LOUIS GIANNETTI, published by Pearson Education, Inc, publishing as Prentice Hall, Copyright©2007 by Pearson Education, Inc.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without permission from Pearson Education, Inc.

Simplified Chinese edition published by PEARSON EDUCATION ASIA LTD. and BEIJING WORLD PUBLISHING CORPORATION Copyright©2007.

Simplified Chinese edition is manufactured in the People's Republic of China, and is authorized for sale and distribution in the People's Republic of China exclusively(except Taiwan, Hong Kong SAR and Macau SAR).

For sale and distribution in the People's Republic of China exclusively(except Taiwan, Hong Kong SAR and Macau SAR).
仅限于中华人民共和国境内(不包括中国香港、澳门特别行政区和中国台湾地区)销售发行。

本书封面贴有Pearson Education(培生教育出版集团)激光防伪标签。无标签者不得销售。
北京市版权局著作权合同登记号 图字01-2007-3748

认识电影(插图第11版)

著　者:(美)路易斯·贾内梯(Louis Giannetti)　　译　者:焦雄屏　　丛 书 名:大学堂
丛书策划:吴兴元　　责任编辑:张跃明　凌　雯　　特约编辑:杨　宁　袁筱芬　　营销编辑:邹长斌

出　版:世界图书出版公司北京公司
发　行:世界图书出版公司北京公司(北京朝内大街137号 邮编100010)
销　售:各地新华书店
印　刷:北京佳信达艺术印刷有限公司(北京市朝阳区幸福中路锦绣园公寓B座108室 邮编100072)

开　本:787×1092毫米 1/16
印　张:27.5　插页59　　字　数:695千
版　次:2007年11月第1版　　印　次:2007年11月第1次印刷

营销咨询:133-6657-3072 010-8161-6534
编辑咨询:133-6631-2326
读者咨询:onebook@263.net

ISBN 978-7-5062-8708-1 / C·22　　定　价:68.00元

版权所有　翻印必究

作者简介

路易斯·贾内梯（Louis Giannetti），美国著名电影理论家和影评人，俄亥俄州凯斯西储大学荣誉教授。贾内梯先生毕业于爱荷华大学及波士顿大学，20世纪60年代晚期开始讲授18世纪英语文学，后转入电影研究。他的作品雅俗共赏，内容涵盖政论、文学和戏剧等多方面，代表作有《美国电影大师》《闪回：电影简史》《戈达尔及其他：电影形式论文集》等。

译者简介

焦雄屏，著名电影学者，华语世界最有影响力的电影人之一，现任台湾电影金马奖主席，“电影馆”系列丛书主编，著有《法国电影新浪潮》等四十余册文集。1981年获得美国德州大学奥斯汀分校电影硕士学位，后就读于美国加州大学洛杉矶分校电影博士班。现主持台湾电影中心，并任台北艺术大学电影创作研究所所长。

焦雄屏是台湾新电影的重要评论者和推动人，同时作为担任世界各大电影节评委次数最多的华人，她一直致力于将中国优秀的导演及电影推向世界。近年来多次与大陆和港台众多重要导演合作，监制了蔡明亮的《洞》、王小帅的《十七岁的单车》以及许鞍华的《姨妈的后现代生活》等一批优秀电影。

供图者简介（部分）

英格玛·伯格曼（1918–2007），瑞典电影导演，代表作有《第七封印》《芬尼与亚历山大》《处女泉》等。

黑泽明（1910–1998），日本电影导演，代表作有《罗生门》《乱》《七武士》等。

内容简介

《认识电影》作为电影入门书中的经典之作，用深入浅出的笔触，告诉我们影视传播的手法，并逐项解析其复杂的语言系统与要素。问世几十年以来，本书始终是世界各地影视从业人员和主流专业院校的必备之选，更是电影爱好者不可或缺的手边书。

本书从电影理论的典型视角出发，简明扼要地评论了电影艺术的方方面面。书中提及的影片包罗万象，组成了一道全球电影人的经验光谱，其中有我们熟悉的面孔如美国的斯蒂芬·斯皮尔伯格、英国的麦克·李、伊朗的阿巴斯以及中国的李安等。作者对欧美影片和导演了如指掌，尤其对美国影片和美国导演做了全面而详细的介绍。同时，作者也很关注第三世界国家电影，书中广泛涉及了伊斯兰电影、新亚洲电影以及非洲电影。作者以鞭辟入里的分析，新颖独到的见解和纷繁多样的视觉冲击，呈现给读者一个全新的电影世界。

全书围绕电影制作的核心要素组织架构，其中穿插以数百幅精美图片和精辟的说明，再加上缀于各章后的延伸阅读和书末的重要词汇表，让读者在轻松的阅读过程中吸收到最专业的电影知识，从而真正地“认识”电影。

封面剧照：《钢琴师》（*The Pianist*，2002）（焦点提供）
封底剧照：《奥萨玛》（*Osama*，2003）（联美提供）
扉页剧照：《最后安全》（*Safety Last*，1923）（现代艺术博物馆提供）

大学堂

策划　吴兴元

001-01.社会学与生活（插图第9版）定价：58.00元
(美)理查德·谢弗 著　马戎 杨文山 审阅
刘鹤群 房智慧 译　赵旭东 译校

001-02.社会学与生活（影印注释本，插图第10版）
(美)理查德·谢弗 著

002.小说鉴赏（中英对照 第3版）定价：39.80元
(美)克林斯·布鲁克斯·沃伦 编著
主万 冯亦代 丰子恺 等译　聂华苓 推荐
曹文轩 李文俊 审阅

003.拍电影——现代影像制作教程（插图第6版）定价：45.00元
(美)琳恩·格罗斯 拉里·沃德 著
廖澹苍 凌大发 译

004.认识电影（插图第11版）定价：68.00元

005.中国近代史（第6版）
(美)徐中约 著　计秋枫 朱庆葆 译
茅家琦 钱乘旦 审校　徐中约 审定

006.性学观止——人类性学基础（第6版）
(美)贺兰特·凯查杜里安 著
胡颖翀 等译　朗景和 赵伯仁 审校

007.世界史（插图版）
(美)海斯 穆恩 韦兰 著
吴文藻 冰心 费孝通 等译

008.音乐欣赏（插图第6版）
(美)罗杰·卡曼 著　王美珠 等译

009.西方哲学史（第8版）
(美)撒穆尔·E·斯通普夫 詹姆斯·菲泽 著
邓晓芒 主译

010.经济学的思维方式（第11版）
(美)海恩 著　马昕 陈宇 译
熊秉元 推荐　张维迎 审阅

011.伦理学与生活（第9版）
(美)J.P.蒂洛 著
程立显 刘建 译　周辅成 审阅

责任编辑：张跃明　凌　雯
特约编辑：杨　宁　袁筱芬
营销编辑：邹长斌
版式设计：陈　昊
封面设计：喜马工作室
angelablue@sina.com
读者咨询：onebook@263.net
编辑咨询：133-6631-2326
营销咨询：133-6657-3072　010-8161-6534

纪　念

林恩·R·琼斯

(Lynn R. Jones, 1939~1970)

你再把他带走，把他变成无数颗星星，
将天空装扮得如此美丽，
使全世界都爱慕着黑夜，
不再崇拜炫目的阳光。

——莎士比亚

致中国读者

距今约一百年前，电影史上第一位伟大的艺术家格里菲斯曾预言：电影在未来将成为新的世界语言，凡看者都能理解。如今，预言已然成真。从印度到美国，从以色列到韩国，观众只需通过 DVD 或录影带，便可欣赏来自世界各地的影片。电影不仅是娱乐，也是教育工具，借由一部部影片，人们得以深入了解相异的文化以及不同的时空，也让我们不分男女老少都能认识人类心智的运作方式。

本书中提到的影片包罗万象，涵盖世界各地电影人所共同组成的经验光谱，比如美国的斯蒂芬·斯皮尔伯格、英国的麦克·李、伊朗的阿巴斯以及中国的李安。在电影中，他们将智慧幻化为影像，身为观众的我们只需保持一颗开放的心和一份向往，便能时时惊艳于这些导演创意十足的天赋才能，这些艺术家述说的正是人类精神的共通语言。

Louis Giannetti

（路易斯·贾内梯）

于美国俄亥俄州

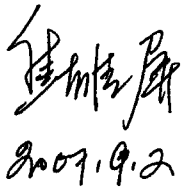
2005 年 5 月

译者序

我刚开始教书时，手边缺一本完整的电影教科书。于是我影印了这本英文书《**认识电影**》(*Understanding Movies*，这是我认为的首选)的部分，在课堂中半教电影半教英文困难地上课。学生和我都痛苦不堪。这使我下决心一定要译出一本优良教科书来。这就是《认识电影》在台流行之由来，因为它出版后颇受欢迎，不仅电影系学生看，许多爱好电影的观众也爱看。不但差点入选当年十大好书，而且年年成为电影系列指定参考书，连大陆也出现盗版。

如今，电影书籍琳瑯满目，《认识电影》却始终非常畅销，令人欣慰。而当初与我一同奋斗的学生现在也都已踏入各种专业的领域，有做导演的，有做剧场的。一代一代大家仍在读更新版的《认识电影》，而我也一而再再而三地译注、校订新的更动。我只希望贾内梯先生别更动那么快，刚换完新版，更新一版又出来了。好累！

也值得，因为它的确是本入门好书，简单易懂，一目了然。现在大陆终于出了最新版本。愿大家在电影世界中体会更多，得到更多！



2007.9.2

前　言

真正的发现之旅非发现新景观，而是有新的目光。

——马塞尔·普鲁斯特(Marcel Proust)，小说家 / 艺评家

电影知识在美国的教育体系内是落后的，不止大学欠缺而已。根据研究，平均每个美国家庭每日看 8.2 小时的电视，这是个很吓人的数字。不过，**我们看电视时常不辨明影像，以被动的姿态，任它们给我们洗脑，却不会去分析它们是怎么运作，怎么塑造我们的价值观。以下的章节就是尝试了解影视如何传播，使用怎样复杂的语言系统。我的目的不是教观众如何应对影像，而是指出观众之所以如此反应的某些原因。**

在第十一版中，我们维持原先现实主义——形式主义分立这种架构。**每章独立出一种语言系统和电影人常用的表意技术。当然它们未必详尽，只是抛砖引玉的开头，但却涵盖了电影从最特殊、最专业到最抽象、最综合的各个方面。它们不尽衔接，可分章阅读，**所以也有叠床架屋之虞。我已尽力避免。专有技术名词用的是黑体，表示它们在后面的重要词汇中有释文。

每章均有更新，放了多幅新照片及新图注，多半是新公映的电影。

最后一章"综论：《公民凯恩》"是将前面章节所有的观念重新运用在一部电影上加以讨论，这章亦可成为学校分析报告的范本。录影带和光碟的出现使电影分析更加系统化，因为我们可以重复观赏影片。《公民凯恩》就是最理想的选择，因为它囊括了几乎所有的电影技巧，也是电影史上评价最高、学生群中最热爱的作品。

书中照片多为宣传照，并非从电影中撷取下来，因为后者品质往往粗糙不堪。这些剧照一般而言对比过强，也欠缺在大银幕上观看到的细节。除了某些必要状况，如图 9-15 对《七武士》的分析和图 4-23 的《战舰波将金》的剪辑片段，是由电影中剪出放大处理外，大部分我仍采用宣传照，因为画质清晰得多。

我要感谢下列的朋友给予我的建议、批评和协助：

Scott Eyman, Jon Forman, Marcie Goodman, Howard Gollop, Bruce Hobart 和 Francesca Giannetti。还有复审 Kimberly M. Radek, Illinois Valley Community College; Caroline Joan Picart, Florida State University; Kelli Marshall, University of Texas at Dallas; Yifen Beus, Brigham

Young University–Hawaii 和 Thomas Rondinella, Seton Hall University。此外，感谢伯格曼导演让我使用《假面》的放大照片，以及已故的黑泽明导演同意我放大《七武士》片段照片。

最后，我也要谢谢下列个人和机构的版权：

安德鲁·萨瑞斯让我摘录《电影导演访谈录》书中文章 "The Fall and Rise of the Film Director"的引句；Kurosawa Productions, Toho International Co., Ltd.和 Audio Brandon Films 同意我放大《七武士》片段照片；MGM Library of Film Scripts, written by Earnest Lehman (Copyright © 1959 by Loews Incorporated. Reprinted by permission of the Viking Press, Inc.)提供《西北偏北》剧本；Albert J. LaValley, *Focus on Hitchcock* (© 1972.Reprinted by permission of Prentice–Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J.); Albert Maysles, in *Documentary Explorations*, G. Roy Levin 编 (Garden City, N.Y.: Doubleday & Company, Inc., 1971); Vladimir Nilsen, *The Cinema as a Graphic Art* (New York: Hill and Wang, a Division of Farrar, Straus and Giroux); Maya Deren, "Cinematography: The Creative Use of Reality," in *The Visual Arts Today*, Gyorgy Kepes 编 (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1960); Marcel Carné, from *The French Cinema*, Roy Armes 著 (San Diego, Cal.:A. S. Barnes & Co., 1966); Richard Dyer MacCann, "Introduction," *Film: A Montage of Theories* (New York: E. P. Dutton & Co., Inc.), copyright © 1966 by Richard Dyer MacCann, reprinted with permission; V. I. Pudovkin, *Film Technique* (London: Vision, 1954); André Bazin, *What Is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967); Michelangelo Antonioni, "Two Statements," in *Film Makers on Film Making*, Harry M. Geduld 编 (Bloomington: University of Indiana Press, 1969); Alexandre Astruc, from *The New Wave*, Peter Graham 编 (London: Secker & Warburg, 1968, and New York: Doubleday & Co.); Akira Kurosawa, from *The Movies As Medium*, Lewis Jacobs 编 (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970); Pauline Kael, *I Lost It at the Movies* (New York: Bantam Books, 1966)。

路易斯·贾内梯

俄亥俄州 克里夫兰

目　录

致中国读者　3
译者序　4
前　言　5

第一章　摄　影　1
1.1　现实主义和形式主义　2
1.2　镜　头　8
1.3　角　度　12
1.4　光与影　18
1.5　色　彩　21
1.6　镜片、滤镜及底片　26
1.7　特殊效果　29
1.8　电影摄影师　32
延伸阅读　41

第二章　场面调度　43
2.1　景　框　44
2.2　构图和设计　52
2.3　区域空间　62
2.4　距离关系　72
2.5　开放与封闭的形式　76
延伸阅读　85

第三章　运　动　87
3.1　运动感觉　88
3.2　摄影机运动　102
3.3　动作的机械扭曲　109
延伸阅读　118

第四章　剪　辑　119
4.1　连续性　120
4.2　格里菲斯与古典剪辑　122
4.3　苏联蒙太奇与形式主义传统　135
4.4　巴赞与现实主义传统　150
4.5　希区柯克的《西北偏北》：分镜表 160
延伸阅读　185

第五章　声　音　187
5.1　历史背景　188
5.2　音　效　192
5.3　音　乐　196
5.4　歌舞片　204
5.5　语　言　206
延伸阅读　215

第六章　表　演　217
6.1　剧场与电影表演　218
6.2　美国明星制度　227
6.3　表演风格　240
6.4　选　角　250
延伸阅读　254

第七章 戏 剧 255
7.1 时间、空间及语言 256
7.2 导 演 263
7.3 布景与装置 268
7.4 戏服与化妆 280
延伸阅读 288

第八章 故 事 289
8.1 叙事学 290
8.2 观 众 292
8.3 古典模式 298
8.4 现实主义叙事 302
8.5 形式主义叙事 304
8.6 非剧情叙事 307
8.7 类型与神话 312
延伸阅读 321

第九章 编 剧 323
9.1 编 剧 324
9.2 电影剧本 330
9.3 《西北偏北》:阅读剧本 335
9.4 象征、比喻 339
9.5 观 点 346
9.6 文学改编 350
延伸阅读 352

第十章 意识形态 355
10.1 “左—中—右” 361
10.2 文化、宗教及种族 368
10.3 女性主义 376
10.4 同性恋解放 383
10.5 基 调 388
延伸阅读 391

第十一章 理 论 393
11.1 现实主义理论 396
11.2 形式主义电影理论 402
11.3 作者论 406
11.4 折衷及综合理论 411
11.5 结构主义和符号学 414
11.6 历史学 418
延伸阅读 423

第十二章 综论:《公民凯恩》 425
12.1 摄 影 427
12.2 场面调度 429
12.3 摄影机运动 433
12.4 剪 辑 434
12.5 声 音 435
12.6 表 演 436
12.7 戏 剧 439
12.8 故 事 441
12.9 编 剧 442
12.10 意识形态 445
12.11 评 论 446
延伸阅读 450

重要词汇 451
图例索引 465
出版后记 483

第一章

摄　影



人们将他们的历史、信仰、态度、欲望和梦想铭记在他们创造的影像里。

——罗伯特·休斯(Robert Hughes),艺术评论家

本章提要

三种电影风格:现实主义、古典主义、形式主义。三种电影:纪录片、剧情片、先锋派影片。能指和所指:电影中的形式如何界定内容。题材加上分场等于内容。镜头:摄影机和题材的距离。角度:往上、往下、水平。打光风格:高调、低调、高反差。光线明暗的象征,彩色的象征。镜头如何影响题材:电子镜头、广角镜头、标准镜头。滤镜。真实和扭曲。特效。摄影师:导演的主要视觉伙伴。

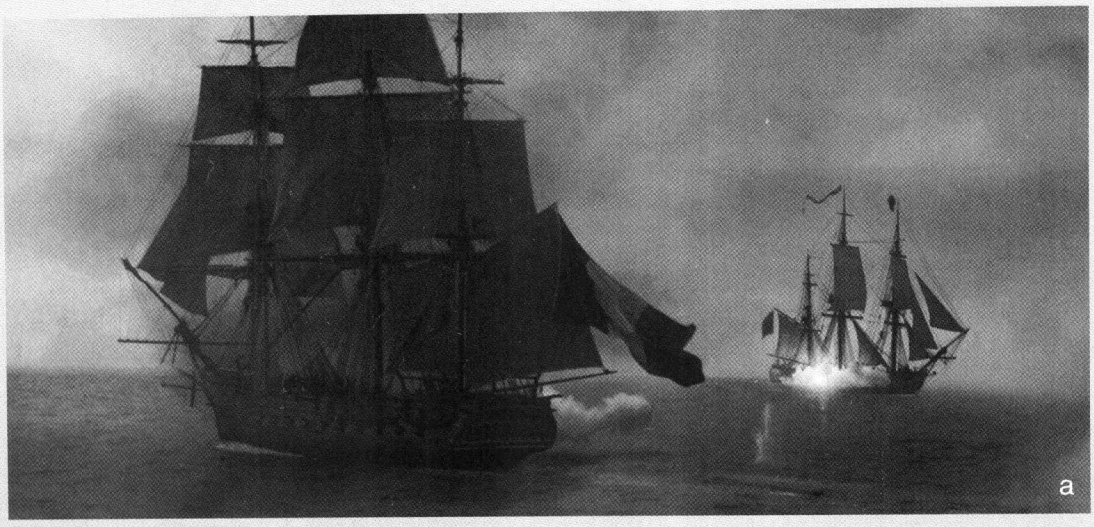
1.1 现实主义和形式主义

早在上世纪末,电影已朝两个方向发展,即**现实主义**(*realistic*)和**形式主义**(*formalistic*)。19 世纪 90 年代中叶,法国的卢米埃尔兄弟(*Lumière Brothers*)就用短片记录每日所发生的事,借以娱乐观众。诸如《火车到站》(*The Arrival of a Train*)(见图 4-4a)等影片,会使得观众着迷,主要便是因为这些影片捕捉了事件流动、自然的影像,宛如随处可见的真实生活。约莫同一个时期,乔治·梅里爱(*Georges Méliès*)也拍了一连串强调纯属想象的奇幻影片。诸如《月球旅行记》(*A Trip to the Moon*)(见图 4-4b)等电影,都典型地混合着幻想式的叙事和奇巧的摄影。长久以来,我们都认为卢米埃尔兄弟是电影写实传统的建立者,而梅里爱则是形式传统的始祖。

"现实主义"和"形式主义"只是概括而非绝对的名词。当我们用这两个名词来规划某些极端倾向这两种风格的电影,这两个名词就挺管用。但是风格如此清楚的电影并不常见,换句话说,很少有电影是绝对的形式主义或现实主义。同时,我们当注意"现实主义"(*realism*)和"现实"(*reality*)的分野。现实主义是一种特别的"风格"(*style*),而"现实"则是所有电影(不论写实还是表现)的原始素材。基本上,导演在现实世界中寻找素材,但是他们如何处理这些材料——如何设计及经营——才是决定他们风格的重点。

大致来说,写实的电影企图尽量以不扭曲的方式再复制现实的表象。在拍摄事物时,电影工作者想要表达与生活本身相似的丰富细节。但是无论现实主义或形式主义的电影导演,都必须选择(强调)混乱现实中的细节,而现实主义电影中,这个"选择"的因素较不明显。简言之,现实主义者较想保持一种幻觉,即他电影中的世界是未经操纵而较客观地反映了真实的世界。另一方面,形式主义者却毫不做这种处理。他会故意使素材影像扭曲或风格化,使大家明白其影像并非真的事件或事物。他也会故意扭曲其细节的时空脉络,使其"世界"与真正可见的物质世界大不相同。

现实主义的风格大致来说并不醒目。其艺术家在面对素材时,宁愿抹杀自己,较关心电影显现了什么,而非如何操纵这些素材。摄影机的运用是相当保留的,它基本上是被当成记录的工具,尽可能不做"评论"地复制表面可见的事物。某些现实主义者的目的常是粗糙的视觉风格,在形式上并不求完美。其最高准则是简单、自然、直接。不过,这可不是说现实主

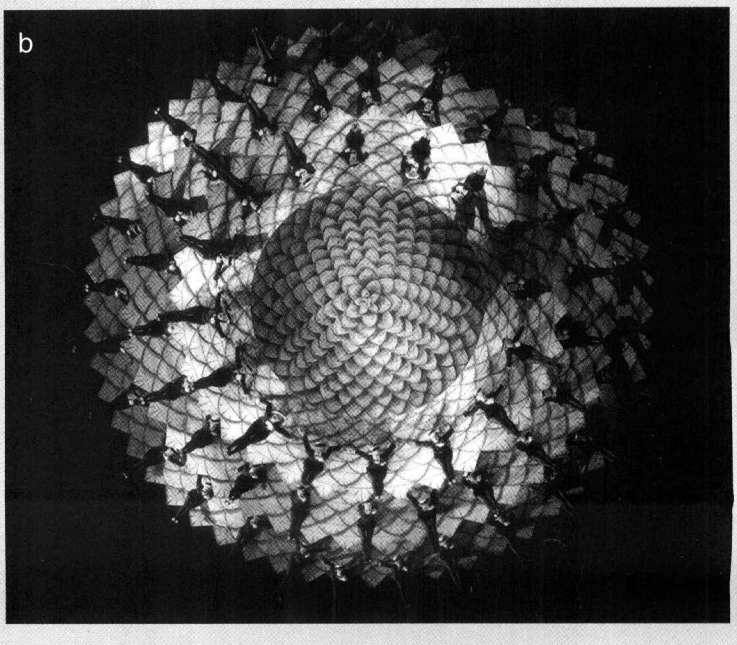


1–1a 怒海争锋:极地征伐(*Master and Commander: The Far Side of the World*,美国,2003)

彼得·威尔(*Peter Weir*)导演 (20世纪福克斯 / 环球 / 米拉麦克斯提供)

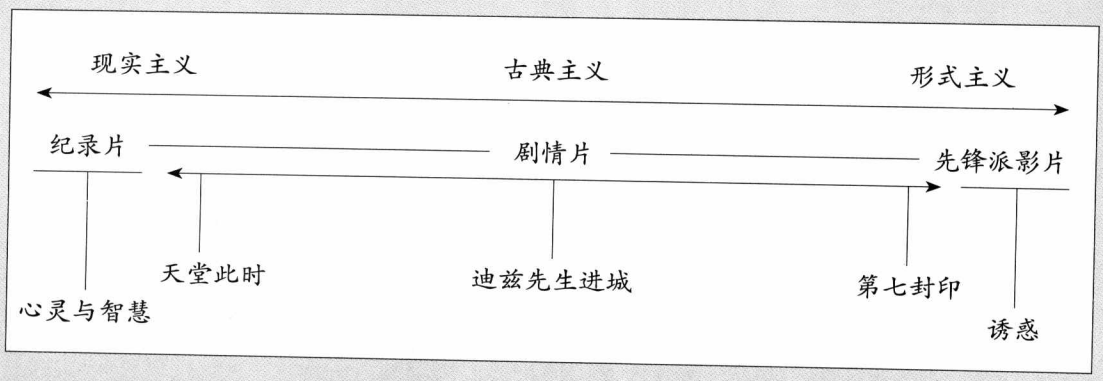
评论家和理论家都称扬电影是所有艺术中最写实的,因为它能捕捉经验中真正拟真的声音和影像。好比此处所制造的拿破仑海战的惊涛骇浪,剧场导演只能用象征的方法打风格化的灯光和做音效来形容风暴,小说家必得使用文字,画家则在平板的画布上用画笔和颜料发挥。但电影导演却能在不具真正危险的状况下将摄影机投入骇人的经历中,使人如亲临其境。简言之,电影现实主义的这种"临场"效果比任何其他艺术媒介或呈现方式都强。观众可以不用真正陷入危险却体验到其刺激。早在1910年,俄国伟大的小说家托尔斯泰已深知这种新艺术形式将超越19世纪现实文学的光辉成就,他说:"这种转动着手轮的机器,会造成我们生活(作家生活)的革命,它直接攻击老式文学艺术,其变换迅速的场景、交融的情感和经验,比起我们熟悉的、沉重的、早已枯涩的文学强得多,它更接近人生。"

《美女》则提供了另一种完全不同的经验。伯克利的编舞创造了人工化的、脱离现实世界的形式。当时受过了经济大恐慌的观众无不潜入电影院想逃避现实生活,他们宁可要幻梦和沉醉也不愿面对真实生活的困境。伯克利的形式是所有编舞家中最形式化的,他将摄影机自局限的舞台前解放出来,拉高至舞者头上,或穿梭在舞者之间,并且在舞蹈场面上并列出各种特殊的角度。他常用奇特的**鸟瞰镜头**(*bird's eye shot*),有时甚至省了舞者,只用美丽的女孩以整齐划一的排列,成为半抽象的视觉单位,宛如万花筒般令观众着迷。



1–1b 美女(*Dames*,美国,1934)

巴斯比·伯克利(*Busby Berkeley*)编舞;雷·恩赖特(*Ray Enright*)导演(华纳兄弟提供)



1-2 电影风格和类型的分类表

影评人与学者根据多种准则将电影分类，但这些准则并非都很明确。电影的风格和类型是两种最常用的分类法。三种风格——现实主义(*realism*)、古典主义(*classicism*)和形式主义(*formalism*)——之间的关系可以被视为一个延续性的光谱，而不是三个截然的范畴。相同的，三种电影基本类型——纪录片(*documentary*)、剧情片(*fiction*)和**先锋派影片**(*avant-garde*)也只是为了区别的方便，因为在电影中它们经常彼此重叠。现实主义风格的电影《天堂此时》(*Paradise Now*)有纪录片的风格；而形式主义风格的电影像《第七封印》(*The Seventh Seal*)，导演伯格曼则呈现了先锋派影片特质的个人风格。大部分的剧情片，特别是在美国制作的，通常都遵循古典模式(*classical paradigm*)。古典主义风格的电影可被视为是回避极端形式或现实主义的中间风格，但大部分古典主义电影的形式都会倾向某种风格。

义电影缺乏艺术性。因为最好的现实主义艺术擅长的便是隐藏其艺术手段。

形式主义的电影风格就花哨许多。导演所关切的是如何表达他对事物主观和个人的看法。形式主义者通常是**表现主义者**(*expressionists*)，形式主义的自我表现(*self-expression*)至少和本身一样重要，其内在的精神面、心理的现实，都可经由扭曲外在现实世界的表面达成。摄影机被用来评论事物，是强调本质意义而非外在现实的方法。形式主义的电影有相当程度的操纵和对“现实”风格化的处理。

大部分现实主义者认为“内容”比“形式”和技巧重要。题材本身永远是最重要的，任何分散对内容注意力的方法都值得怀疑。的确，写实电影的极端会倾向纪录片，强调人与物的真实摄像(见图 1-3)，而形式主义电影则强调技巧与形式，其极端的例子往往可在先锋派影片中看到(见图 1-7)。这些电影非常抽象，其纯粹的形式(即非具象[*nonrepresentational*]的色彩、线条和形状)构成了惟一的内容。大部分剧情片都居于这两个极端之间，一般称之为**古典电影**(*classical cinema*)(见图 1-5)。

甚至“形式”和“内容”这两个名词也不是那么壁垒分明。的确，许多时候，这些名词意思差不多，只是强调的程度不同而已。一个镜头的形式——即一个题材如何被拍摄下来——即是其真正的内容，不一定与现实中该题材给人的印象相同。传播学理论家马歇尔·麦克卢汉(*Marshall McLuhan*)曾经指出，一种传媒的内容实际上即是另一种传媒。比如说，一张照片(视觉影像)描述一个男人吃苹果(口味)，内里就有两种传媒：每种传媒传播信息——内



1–3 心灵与智慧(*Hearts and Mind*,美国,1975)

彼得·戴维斯(*Peter Davis*)导演(华纳兄弟提供)

纪录片带给观众的震撼力通常来自其真实而非其影像之美。戴维斯这部控诉美国侵略越南的影片,主要是由电视新闻片组成。这是一张几个越南儿童在一场小区爆炸中逃离现场的照片,他们身上的衣服被汽油烧得几乎衣不蔽体。一个越南籍的目击者说:"那些美军恣意地投掷炸弹,让他们东窜西逃,然后再把它拍下来。"而正是这些影像让美国人的反战情绪升高。两位著名的第三世界导演,费尔南多·索拉纳斯(*Fernando Solanas*)和奥克塔维奥·加迪诺(*Octavio Gettino*)则曾指出:"每个影像在记录现况时,同时也是当时状况的目击者,不可避免地驳斥或强化了当时的状况。因此它不是单纯的电影影像,或为了任何艺术效果而存在的影像,它变成某个政治制度难以消化的物件。"反讽的是,全世界也只有像美国这样的国家能允许如此自扯后腿的影片在由政府控制或至少是由政府管制的公共频道上放映。



大部分现实主义电影中的影像总与日常生活的现实有着极紧密的关系。这种风格的电影主要是呈现电影中的信息与(导演所选择的)外在环境之间的对照。因此现实主义影片倾向于处理低下阶层的人物,并且探讨其道德问题。导演也甚少介入素材,而让它们自显本性。题材较少集中于不寻常的事件,反而强调生活中的共通经验。现实主义风格之卓越在于处处让观众感受强烈的人道主义精神,而牺牲形式之美,专注于捕捉现实的真正模样,不在乎影像的粗糙,甚至凌乱。经常呈现有如快照般的品质——在人们不经意的情况下拍摄而成。在类型上,故事本身通常结构松散,且包括许多对推动剧情并无多大帮助的细节,然而却也因此加强了影片的真实感。

1–4 天堂此时(*Paradise Now*,巴勒斯坦,2005)

卡伊斯·纳赛夫(*Kais Nashef*)和阿里·苏里曼(*Ali Suliman*)主演,哈尼·阿布–阿萨德(*Hany Abu-Assad*)主演(华纳兄弟提供)



1–5　迪兹先生进城(又译富贵浮云,*Mr. Deeds Goes to Town*,美国,1936)

加里·库珀(持大号者)(*Gary Cooper*)主演;弗兰克·凯普拉(*Frank Capra*)导演(哥伦比亚提供)

古典叙事电影通常避免极端的写实或形式主义风格,而比较倾向于带有一些表现风格,但影像的表面仍采取十分具可信度的处理手法。这类影片通常拍得不难看,但很少吸引观众注意到影像的风格。画面的取舍是由它们与故事或人物之间的关系来定,很少是因为写实的欲望或形式上美感的需要而来。如此便形成一种功能性强迫不明显的风格:动作中的人物是主要的视觉元素。古典叙事电影向来以故事本身为重,叙事线很少逃离主题,也不会受作者个人议论之干扰,强调故事的娱乐价值,因此经常屈从于类型的惯例。人物通常由明星扮演,而且角色性格也会被调整成展示明星个人魅力的展览场。一般而言人物是古典叙事电影至高无上的元素。剧中人物因此常会被塑造为独具魅力,甚至被浪漫化。观众在观赏这样的影片时,会不自觉地去认同这些角色的价值观与目标。

形式主义电影基本是属于导演的作品,作者的个人标志通常非常明显。操纵叙事元素与风格化视觉元素都流露刻意的痕迹。故事基本上是导演个人情感的抒发,对客观现实的忠诚一般而言不是导演的考虑。艺术上高度风格化的影片类型如歌舞片、科幻片,都是形式主义的电影。这类影片通常专注于处理不寻常的人物与事件——例如《第七封印》里骑士与死神的化身玩一局生死攸关的棋赛。形式主义影片以处理概念为胜——政治的、宗教或哲学上的——是喜欢抒发意见型的艺术家较常用的形式。影片充满高度象征性的元素,情感均借形式传达,如这张宣传照中高反差的灯光设计。大部分电影风格大师都是形式主义的信徒。

1–6　第七封印(*The Seventh Seal*,瑞典,1957)

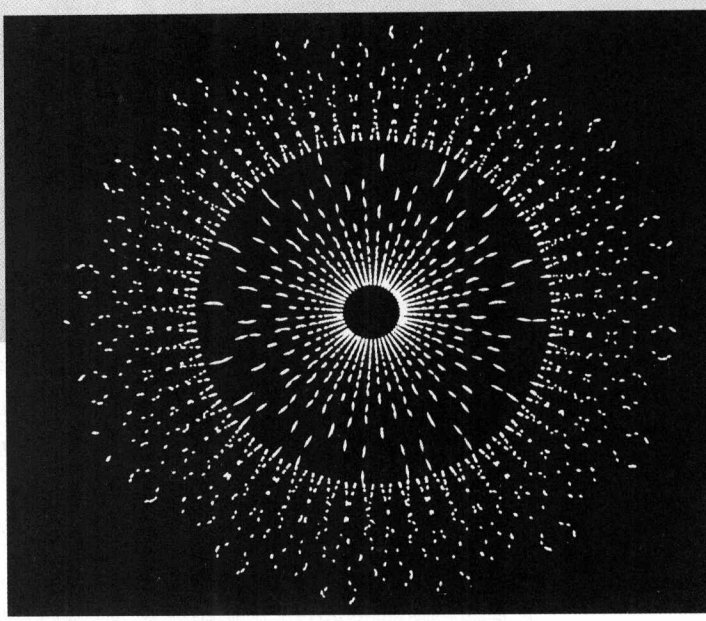
麦克斯·冯·席度(*Max von Sydow*,右)、贝特·艾克罗特(*Bengt Ekerot*)演出;贡纳·费舍尔(*Gunnar Fisher*)摄影;英格玛·伯格曼(*Ingmar Bergman*)导演(Janus Films 提供)



1-7 诱惑(*Allures*,美国,1961)

乔丹·贝尔森(*Jordan Belson*)导演

在先锋派影片中,主题通常以抽象形式出现,并强调形式之美。很多前卫艺术家,如贝尔森,都是从绘画界转入电影创作,因为着迷于影像具时间性及物理上具动感的层次。他受欧洲艺术大师如汉斯·里希特(*Hans Richter*)影响颇大,后者以提出"绝对电影"(*absolute film*)为号召——从可辩识之物上发现纯粹图形形式组合而成的电影。贝尔森作品的灵感主要从东方宗教的哲学观而来,例如此图可以象征风格化的眼球,或被视为藏传佛教象征宇宙的曼陀罗图案。但这些是个人思索的源头活水,并不明显表达在影片中。形状是贝尔森影片的主体,如动画般的影像大部分是几何图形,从一个光源点开展或收敛,并产生回旋式的旋转。这些图案会扩大、缩小或时隐时现,并幻化成另一形状,这是为了重新造型,然后再爆炸。这是一部重个人表现的电影——非常个人,通常不易与外界沟通,并且经常沉溺于图像式的表现。(Pyramid Films 提供)



容——的方法亦不同。要用口语描述一张吃苹果男人的照片又会产生另一种传媒(语言),其传播信息的方式也不一样。在每种传播方式上,其信息均被传媒决定,虽然,这三种方式传播的都是相同的内容。

在文学上,将内容与形式简单地划分常被讥为"改编的异端"(*the heresy of paraphrase*)。比方说,《哈姆雷特》(*Hamlet*)的内容常可在大学教材的大纲中得见,但是,可没有人敢说该戏剧和大纲"除了形式"是大致相同的。要改写这些信息,我们无可避免地就会改变其真正的内涵及形式。只有内容无法估量艺术成就。绘画文学及戏剧的真正内容是它们呈现的方式(形式),电影亦然。

著名的法国评论家安德烈·巴赞(*André Bazin*)指出:"要了解电影较好的方法是知道它是如何说故事的。"巴赞提出了组织形式的理论——形式与内容在电影中(就如其他艺术)是相互倚赖的。美国评论家赫曼·G·韦恩伯格(*Herman G. Weinberg*)曾有简单的论述:"一个故事如何被叙述亦是那个故事的一部分。同样的故事可以说得好也可以说得坏,也可以说得不错或极伟大,这全看是谁在说故事。"

无论在电影或现实生活中,"现实主义"和"现实"都常被滥用,我们用这两个字眼表达如此多种不同的概念。比如,大家经常赞许《愤怒的公牛》(*Raging Bull*)的拳击场面相当"写实",意思其实是说拳击场面拍得强而有力、紧凑且生动,而不是说它真的在风格上是写实的。事实上,片中的拳击场面极度风格化,整个场面以如梦似幻的慢动作、诗意的升降镜头和奇特的音效(类似嘘声外加丛林嘶吼声)所组成,影像和声音以断奏(*staccato*)的手法剪辑。的确,电影主题是取材自真实生活——美国 20 世纪 40 年代重量级冠军杰克·拉·摩塔



1-8a 愤怒的公牛(*Raging Bull*,美国,1980)
罗伯特·德尼罗(*Robert De Niro*)主演;马丁·斯科塞斯(*Martin Scorsese*)导演(联美提供)

(*Jack La Motta*)的短暂拳击手生涯,但是,处理这些自传素材的风格化手法却极为主观(见图 1-8a)。与此大相径庭,《康斯坦丁》(*Constantine*,见图 1-8b)的特效是如此奇特地写实,要是我们不深究的话,几乎相信那些都是真的。

形式和内容因此最好是相辅相成地使用。在仔细研读一部作品时,将艺术的某些部分孤立来看是有用的。这种不自然的孤立行动当然是相当人工化,不过,这种方式往往能透视一种艺术整体内在的细节。我们如果能了解电影媒体组成的基本要素——其不同的语言系统——我们最终即能了解电影的内容、形式和其他的艺术其实是一模一样的。

1.2 镜头

电影**镜头**(*shots*)的差异通常是视**景框**(*frame*)内能容纳多少素材而定。实际操作时,某个导演的**中景**(*medium shot*)可能被另一个导演当成**特写**(*close-up*)使用。此外,镜头越长,就越难区分。一般而言,镜头多半由能看见一个人物多少部分,而非由摄影机和被摄物的距离而定。有时候,某些"镜头"会扭曲距离感,比如一个**望远镜头**(*telephoto lens*)能够在银幕上造成特写,实际上,该摄影机却离被摄物相当远。

镜头的种类有许多种,我们大致可分为六类:(1)**大远景**(*extreme long shot*);(2)**远景**(*long shot*);(3)**全景**(*full shot*);(4)中景;(5)特写;(6)**大特写**(*extreme close-up*)。此外,**深**



1–8b 康斯坦丁

(*Constantine*,美国,1997)基努·里维斯(*Keanu Reeves*)主演;弗朗西丝·劳伦斯(*Francis Lawrence*)导演(华纳兄弟提供)

现实主义和形式主义是文体论的名词,并不指陈其题材的本质。比如《愤怒的公牛》虽取材自真实故事,其拳击场面则为风格化表演。此图中伤痕累累的拳王杰克·拉·摩塔像苦恼的战士,如被钉在十字架上般倚着拳击场边的绳子。摄影机在缓慢抒情的慢镜头中滑向他,而柔焦使他看来对这个拳击场毫无意识。

另一方面《康斯坦丁》中的特效真实到使我们对不可能的东西信之为真。特效如果很假,我们的乐趣就大减。这部电影取材于漫画《Hellblazer》,片中充满了表现超自然时间的场景。在这一部中,主角所身处其中的是位于洛杉矶地下的地狱,一块由恶魔和天使统治的地方。简而言之,用真实的风格呈现幻想的题材是非常有可能的,而用表现主义的风格来呈现基于真实的素材也是可能的。

焦镜头(*deep-focus shot*)则是远景或大远景的变形(见图 1–9b)。

"大远景"多半是从远自四分之一英里的距离拍摄,其多半是外景,而且可以显现场景之所在。大远景也为较近的镜头提供空间的参考架构,因此也被称为**建立镜头**(*establishing shots*)。如果人物出现在大远景中,他们的身形多半只有斑点大小(见图 1–9a)。这种镜头在**史诗**(*epic*)电影中最为常见,因为其场景总扮演了重要的角色,如西部片、战争片、武士片和历史片等。

"远景镜头"(见图 1–9b)可能是电影中最复杂,也是最不精确的名词。一般而言,远景的范围大致与观众距正统剧场舞台的距离相当。远景最近可和"全景"相当,可以容纳角色的整个身体。人物的头部接近景框顶部,脚则接近景框底部。

"中景"囊括了人物从膝或腰以上的身形。一般来说,中景是较重功用性的镜头,可以用来做说明性镜头、延续运动或对话镜头。中景有不少种类,如**二人镜头**(*two shot*)包括了两个人从腰以上的身形(见图 1–10),**三人镜头**(*three shot*)包括了三个人,超过三个人以上的镜头即是所谓的全景,除非其他的人物是在背景中。**过肩镜头**(*over-the-shoulder shot*)通常可有两个人物,一个背对摄影机,另一个面对摄影机。

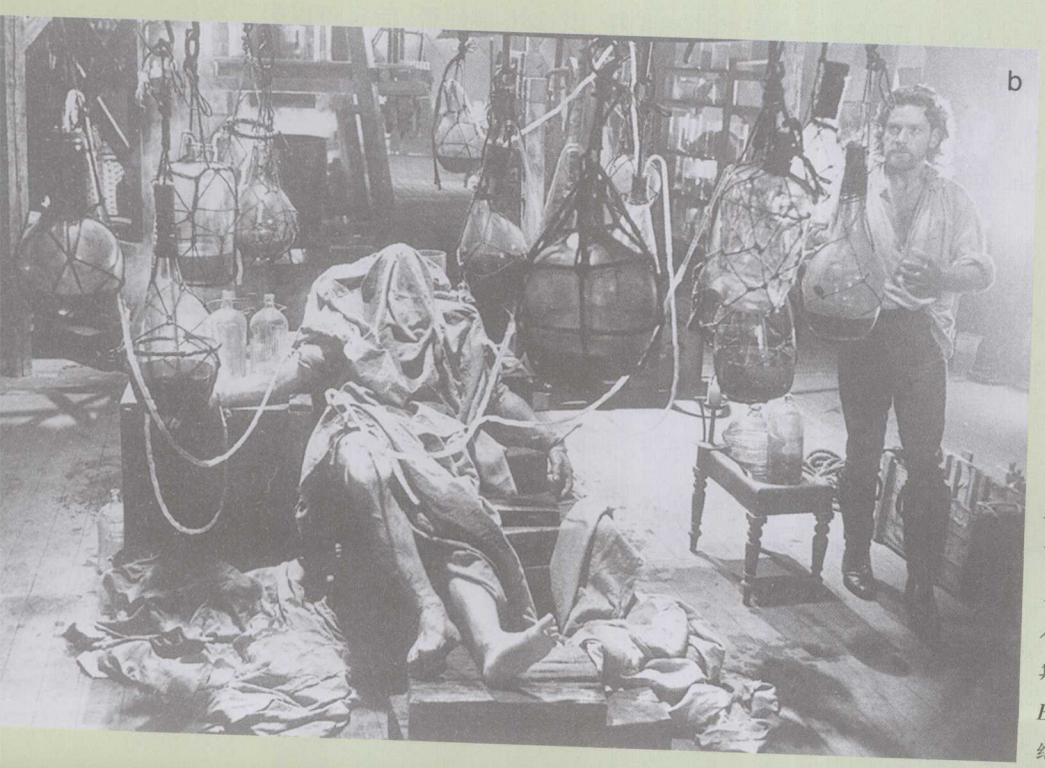
"特写镜头"很难显示其场景,常常将重点放在很小的客体上——如人的脸部等。由于特写会将物体放大为几百倍以上,特别会夸张事物的重要性,暗示其有象征意义。"大特写"是特写镜头的变奏。它不是人的脸部特写,而是更进一步的眼睛或嘴巴的大特写



1–9a　极地特快(*The Polar Express*,美国,2004)
罗伯特·赞米吉斯(*Robert Zemeckis*)导演

在这移动的大远景中,镜头在空间中旋转,渺小的火车喷着气惊险地爬上山顶巅峰。这种镜头把人在大场景中缩成芝麻大小的光点。(华纳兄弟提供)

远景最远可容纳的空间与大电影院的舞台差不多。场景也会对主角产生主导性,除非主角站在前景。远景打光一般而言很贵又花时间人力,尤其是如果采用深焦摄影时,如图中实验室看起来恐怖阴森,但也得够清楚让我们看到场景深处。注意图中的光线层次、大块的阴影,以及如刑囚般从上往下打的强光。更麻烦的是,每当导演要剪到较近的特写,灯光就得重新调整,使切割转换间不至于突兀不顺畅。任何探过拍戏片场的人都知道,大部分时间大家都在等——等摄影指导宣布灯光打好,大家可以预备开拍了。(TriStar Pictures提供)



1–9b　科学怪人(*Mary Shelley's Frankenstein*,英国,1994)
罗伯特·德尼罗(盖在布下者)和肯尼斯·布莱纳(*Kenneth Branagh*)主演;布莱纳导演



1–10 几近成名(*Almost Famous*,美国,2000)

帕特里克·弗吉特(*Patrick Fugit*)和凯特·哈德森(*Kate Hudson*)主演;卡麦隆·克罗编导

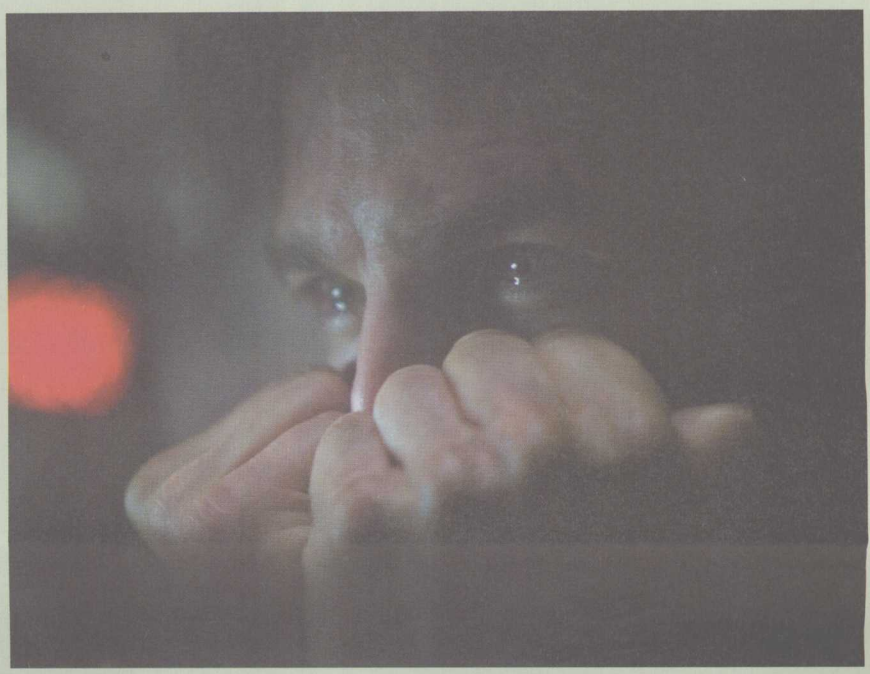
中景永远是合拍两人浪漫或不浪漫的戏。一般来说,两人的中景焦点一分为二,其构图强调的是对等,两个人同享亲密的空间。两人镜头是浪漫喜剧、爱情故事和"哥们儿电影"类型中的主流。(梦工厂提供)

1–11 世界之战

(*War of the Worlds*,美国,2005)

汤姆·克鲁斯(*Tom Cruise*)主演;斯蒂芬·斯皮尔伯格(*Steven Spielberg*)导演

镜头越靠近,情感越紧张。比如这个大特写中,紧张的主角宛如被逮着走投无路的动物。背景中模糊闪动的红点仿佛影像不时爆发的情绪,倒不失为他情绪崩溃的迫切象征。(梦工厂/安布林娱乐/派拉蒙提供)



(见图 1-11)。

"深焦镜头"通常是远景的变奏,有多种不同的焦距,以及相当程度的景深(见图 1-9b)。有时被称为**广角镜头**(*wide-angle shot*),因为拍摄时需要**广角镜**(*wide-angle lens*)。这种镜头能同时捕捉被摄对象的远、中、近距离,也最能维持空间的完整性。深焦镜头的被摄物总是小心地被安排在水平线上。用这种镜头时,导演能引导观众的眼光在远近距离上移动。通常,观众的眼光总是由近而远移动。

1.3 角度

物体被摄的**角度**(*angle*)通常也能代表某种对题材的看法。如果角度只是略有变化,可能象征了某种含蓄的情绪渲染,如果角度变化趋向极端,则代表一个影像的重要意义。角度由"摄影机"的位置所决定,与被摄的对象无关。仰角与俯角所摄下的人物意义自然是相反的,虽然内容是同样的人或物,但观众所得到的信息却完全不同。所以形式便是内容,而内容也就是形式。

现实主义的导演通常会避免极端的角度。他们喜欢水平视线的角度,约离地五至六尺,也就是接近一个旁观者的真正身高。这些导演企图捕捉被摄物的每个细节。**水平视线镜头**(*eye-level shots*)的角度比较缺乏戏剧性。其实所有的导演大概都会用一点水平视线的角度,以便做叙事交待。

形式主义导演较不在乎被摄物的清晰度,但必须能捕捉到被摄物的精髓。极端的角度会造成扭曲,然而许多导演认为扭曲现实的表面更加真实——是一种象征性的真实。无论现实主义导演还是形式主义导演,都知道观众很容易认同摄影机镜头。现实主义者希望观众能忘记摄影机的存在,而形式主义者则希望观众能注意到它。

一般而言,电影有五种基本镜头角度,即:(1)鸟瞰角度(*bird's-eye view*);(2)俯角(*high angle*);(3)水平角度(*eye-level*);(4)仰角(*low angle*);(5)倾斜角度(*oblique angle*)。当然,除了这五个角度,还有许多其他落于中间的角度。比如说极端的俯角与普通的俯角,其间便有程度的差异。角度越趋极端,越会使观众分散注意力。

"鸟瞰角度"可能是所有角度中最令人迷惑的,因为它是直接从被摄物正上方往下拍(见图 1-12b),我们很少从这样的角度看事物,所以其主体显得不易辨认。而导演也多半避免这样的摄影**镜位**(*setup*)。不过,在有些情况下,这种角度相当具表达效果。它使观众盘旋在被摄物上空宛如天神般,镜头下的人物往往像蚂蚁般卑微无助。

普通的"俯角镜头"并不似鸟瞰那么极端,也因此不那么令人迷惑。摄影机通常架在**升降摄影架**(*crane*)上,或者就近的高处,但是不像鸟瞰那般主宰性显著。这种俯角镜头比较接近文学上的全知观点,好像给读者一个梗概,但并不暗示命运。俯角也会使被摄物看来不那么高,而且总是包括作为背景的地板或墙面,其动作感觉也较缓慢。通常这种镜头不大能



1–12a 邦妮和克莱德(*Bonnie and Clyde*,美国,1967)

沃伦·贝蒂(*Warren Beatty*)和费·唐娜薇(*Faye Dunaway*)主演;亚瑟·潘(*Arthur Penn*)导演

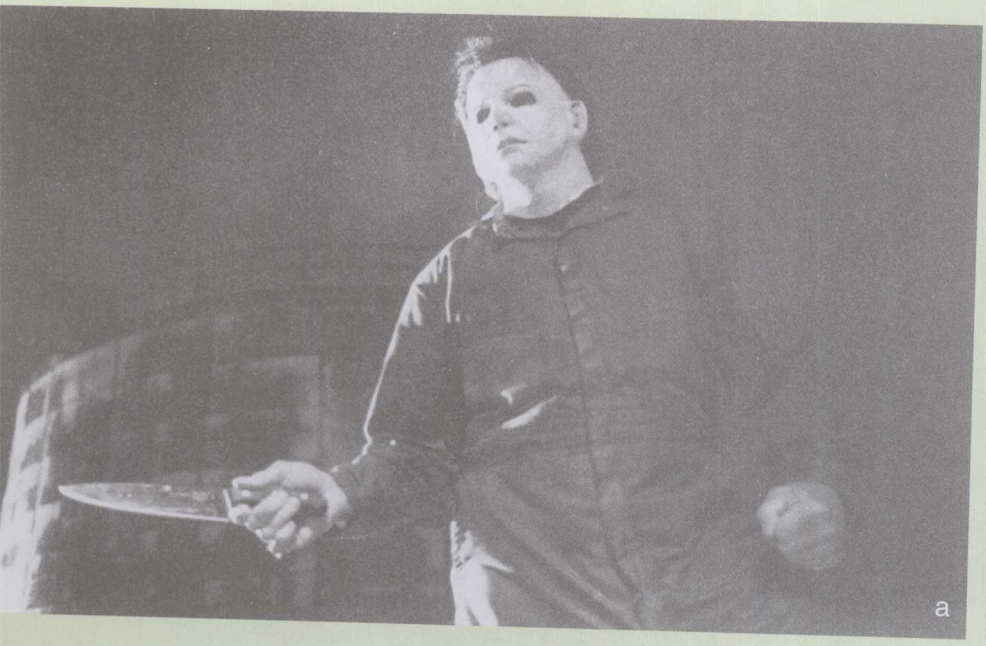
高角度镜头会呈现画面中人物的困境、无力感以及被攻击拘禁的情况。角度愈高愈暗示致命的毁灭。摄影机的角度可以由画面中构图的背景推测出:高角度通常会在画面上出现大部分的土地或地板,低角度则是天空和天花板。因为我们通常会将光线联想为光明安全,不具威胁性且具稳定意味,但不尽然如此。我们常以为黑暗才会带来危险,但这场在光天化日下的屠杀,效果极其惊人,因为它是如此出乎意料。(华纳兄弟提供)



1–12b 美国版午夜凶铃2(*The Ring Two*,美国,2005)

娜奥米·沃茨(*Naomi Watts*)主演;中田秀夫(*Hideo Nakata*)导演

摄影机拉高由上鸟瞰下方。这个镜头使主角完全无助,被上方完全主控。(梦工厂提供)



1-13a 黑色惊魂夜(*Halloween: The Curse of Michael Myers*，美国，1995)

乔治·威尔伯(*George Wilbur*)演出；乔·夏培尔(*Joe Chappelle*)导演

大仰角镜头可以使角色看来强有力又具威胁性，因为它笼罩着摄影机和我们，像个巨人一般。我们像被钉在地上动弹不得，全由别人操控。(Dimension Films提供)

1-13b 蝙蝠侠：开战时刻(*Batman Begins*，美国，2005)

克里斯丁·贝尔(*Christian Bale*)主演；克里斯多弗·诺兰(*Christopher Nolan*)导演

这是一个大仰角镜头，从一个多层楼建筑的地底往上拍摄，蝙蝠侠如天神般自上空展黑翅而降。这类极端角度的镜头常使画面成为抽象图案，迫使观众调适自己所在的位置。这个镜头就是追求这种摸不着北的困惑感。(华纳兄弟提供)





1-14 青山翠谷(*How Green Was My Valley*,美国,1941)
亚瑟·米勒(*Arthur Miller*)摄影;约翰·福特(*John Ford*)导演

抒情(*lyricism*)意义模糊,但是用来描述情感的主观性或美感丰富的情感时,却是不可或缺的字词。它是从七弦琴(*lyre*)这个词衍生而来,所以经常与音乐及诗不可分。电影的抒情也寓意丰富的情感,虽然抒情可以与主题无关,但它可以说是一部电影的基本概念的外在风格展现。约翰·福特是大制片厂时代的大师,是抒情视觉的第一号人物。他不喜欢强烈夸大的情感,而偏好以形式带出情感氛围。图中极具风格的光源处理以及构图即已赋予了张力十足的情感。(20世纪福克斯提供)

用来表现速度感,反而比较适合沉缓、呆滞的意义。

用这类镜头也会凸显环境,使环境看来似乎可以吞噬角色。总而言之,俯角会减少被摄物的重要性,使人物显得无害及卑微。

有些导演很不愿意随便用角度主观镜头,他们认为这种方式太具先入为主的成见,也太具道德评价了。例如日本导演小津安二郎(*Yasujiro Ozu*)的作品中,摄影机通常都是离地四尺高——完全是日本人坐在榻榻米上看事物的高度。小津视其角色与自己平等,绝不愿意观众任意轻蔑或同情这些角色。许多时候,角色即是普通人,不特别具美德,也不特别堕落,小津完全让他们展露自己,不用镜头角度来做价值判断。因此,他的镜头是中性的,不带情感,让观众自己做判断。水平角度让人物符合我们自己的愿望。

仰角则与俯角相反,它会增加被摄物的高度,并且带有垂直效果。更确切地说,它能使一个矮的演员看起来较高。动作的速度感增加了,尤其是暴力镜头。仰角会捕捉一种令人困惑的感觉,并且会使环境变小,如天空或天花板都退为背景。就心理上而言,仰角会增加主体的重要性,使物体在观众前方展开,甚具威胁性,也使观众欠缺安全感并觉得被人控制。由仰角摄得的人物通常会引起恐怖、庄严及令人尊敬的感觉(见图 1-13a、b)。所以在宣传片以及强调英雄主义的电影中,这类镜头是最常见的。

"倾斜镜头"的水平线多是斜的,镜头内的人物看起来好像快要跌倒。这种镜头有时用于**主观镜头**(*point-of-view shots*),例如醉汉的观点。在心理上,倾斜镜头给人的感觉是紧



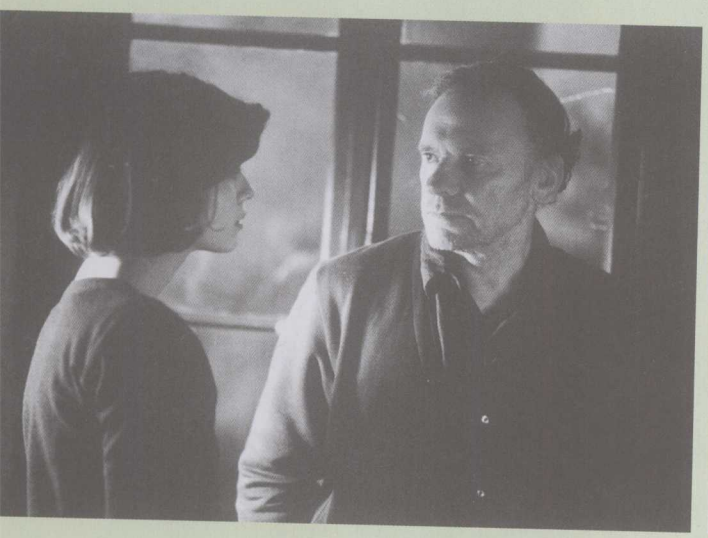
1–15　十二怒汉

(*12 Angry Men*,美国,1957)

(自左至右站立者)E·G·马歇尔(*E.G.Marshall*)、亨利·方达(*Henry Fonda*)和李·J·柯布(*Lee J. Cobb*)主演;西德尼·鲁迈特(*Sidney Lumet*)导演

西德尼·鲁迈特擅长用技巧修饰内容,他坚持技巧是为辅助内容而生。本片大部分在密闭的陪审团房间拍摄,十二位陪审团员讨论一桩谋杀案。他说:"电影一路发展下去,我要房间逐渐显得更小。"于是团员间的冲突也就愈发紧张。鲁迈特后来改用远镜拍摄,使受困的感觉增加。他的策略还包括角度的渐渐改变:"电影前三分之一用水平以上的视角拍摄,接着降低摄影机高度,中间三分之一即为水平视线,最后三分之一则全是水平视线之下。这么做,电影愈到后面,天花板出现了,墙显得更窄,天花板也变得像墙。封闭感逐渐形成,使电影张力迸现。"

参见 *Making Movies* 一书,西德尼·鲁迈特著(New York:Vintage Book,1996),这是讨论大预算电影实际拍摄情况最好的书之一,也包括商业及艺术的议题。(联美提供)





1–16　红(*Red*,法国、波兰、瑞士合拍,1994)

伊莲·雅各布(*Irene Jacob*)、让-路易斯·特林提格南(*Jean-Louis Trintignant*)主演;彼欧特·索伯辛斯基(*Piotr Sobocinski*)摄影;克日什托夫·基耶洛夫斯基(*Krzysztof Kieslowski*)导演

好莱坞大制片厂时代发展出**三点灯光**(*three-point lighting*)技巧,至今仍在世界上通用。这种打光法中,**主光**(*key lighting*)是光线的主要来源,制造影像之**主导性**(*dominant*),也就是说光照的地方造成强烈的光线光影对比,会首先吸引我们的目光。通常这一区亦是在外表和心理上最大戏剧性所在和动作焦点。**补充光**(*fill lights*)没有主光那么强烈,作用在降低主光的强硬,显露一些次要细节不被黑暗吞噬。**背光**(*back lights*)则在分别前景和环境,赋予三度空间纵深的幻象。三点灯光的方法在低调打光的画面中最具表现性,如此图。相反的,当打光法是高调时,这三种光源会在影像上平均分配,造成较柔和的效果。(Miramax Films 提供)



1–17a　双重赔偿(*Double Indemnity*,美国,1994)

芭芭拉·斯坦威克(*Barbara Stanwyck*)和弗莱德·麦克莫瑞(*Fred MacMurray*)演出;比利·怀尔德(*Billy Wilder*)导演

黑色电影(*film noir*)主要是根据灯光打法而定义出来的电影风格。是英国电影于20世纪40年代到50年代之间出现的一种类型。"黑"表示一个只有夜晚与阴影的世界。它的大环境通常是在城市中,画面上都是一些阴暗的街道,在昏暗的酒吧里袅绕着香烟的烟雾,再搭配着象征脆弱的景物如窗棂、玻璃及镜子等,共同组成它的视觉风格。场景大部分都设在短暂停留的地点,如临时租赁的破旧客栈、码头、巴士站和铁道,以及象征被困的窄巷、地道、地下铁、电梯与火车厢。画面充斥着丰富的摆设,如被霓虹映照的街道、沉积厚厚一层灰的百叶窗,以及寂寞的窗口中所露出的淡淡光影。人物都是禁锢在移动的雾或烟影之中。视觉设计上强调硬光的打法,制造强烈的反差、不规则的形状及重叠的影像。黑色电影的调性是宿命以及偏执,充满了悲观的语气,凸显人类处境的黑暗面,主题则围绕着暴力、爱欲、贪欲、背叛与欺骗。(派拉蒙提供)

1–17b　小贼·美女·妙探(*Kiss Kiss*,*Bang Bang*,美国,2005)

小罗伯特·唐尼(*Robert Downey Jr.*)、瓦尔·基默(*Val Kilmer*)主演;希恩·布莱克(*Shane Black*)编导

黑色电影至今都受欢迎,虽然也常常被修正扭曲一番见人。比如此片含有黑色电影的灯光打法、洛杉矶市一贯的犯罪狡诈环境、悲观命定的画外旁白,以及一具意外出现必须小心处理的尸体。但本片被修正成黑色喜剧,包括一名由方·基默演出外号"同性恋派瑞"的侦探,表情冷硬,还有,对了,同性恋!(华纳兄弟提供)





1-18 星球大战 6:杰迪归来(特别版)(*The Return of Jedi Special Edition*,美国,1997)
理查德·马奎德(*Richard Marquand*)导演

高反差的灯光具有戏剧侵略性,能赋予被摄物体以张力和视觉焦虑感。这场对决戏因发光的剑挥过黑暗而更具动感,同时也刺破了大面积的黑暗。高反差的打光在犯罪电影、通俗剧、惊悚片和侦探片类型中甚为典型,这些电影中的暗光象征未知、骗人的外表以及邪恶本身。(20 世纪福克斯提供)

张、转换及动作即将改变。倾斜镜头使水平和垂直的线条都变成斜线,但很少人使用,因其会使观众迷乱,适合用于暴力的场景,因其可精确地捕捉视觉上焦燥的感觉。

1.4 光与影

一般来说,**摄影师**(*cinematographer*,亦被称为摄影指导[*director of photography*],简称*D.P.*)在导演的指示下,应该负责安排和控制电影的灯光和摄影的质量。很少有创作者会忽视电影的灯光,因为灯光能准确地表达意义。经由灯光方向和强度的变化,导演能引导观众的目光。但是电影的灯光很少是稳定不变的,只要摄影机或被摄物稍有变动,灯光就得改变。拍电影所花费的时间大部分都耗费在调整每个镜头复杂的灯光。每个镜次(*take*),摄影师都得考虑其内部的动作。不同的色彩、形状、质感,都会反射或吸收不等量

的灯光。如果拍摄的是深焦镜头，考虑就得更复杂，因为灯光也有深度。另外，拍电影的人也没有静照摄影师能使用暗房技巧的自由度：诸如多层反差的相纸（*variable paper*）、遮光法（*dodging*）、气压清洁刷（*airbrushing*）、显影的选择（*choice of development*）、放大用的滤片（*enlarger filters*）等等。彩色电影中，灯光的明暗变化较不显著，因为色彩会使阴影层次模糊，使影像平板化。

灯光的风格有很多种，而且往往与电影的主题、气氛及**类型**（*genre*）有关。比如喜剧和歌舞片，灯光的风格就较趋明亮，阴影较少布局，常用**高调**（*high key*）的风格。悲剧和通俗剧较常用**高反差**（*high contrast*）灯光风格：亮光处特别明亮，而黑暗处也相当有戏剧性。一般而言，悬疑片、惊悚片和黑帮电影则较趋**低调**（*low key*）风格，阴影均采用投射式，亮光也带有气氛（见图 1-16）。每种灯光只有一种风格，而某些影像包含不同的灯光风格，例如，背景的灯光是低调，而前景中灯光却有些高反差。一般而言，摄影棚内的灯光打法较为风格化及戏剧性，而外景灯光因为多采用自然光源，比较有自然风格。

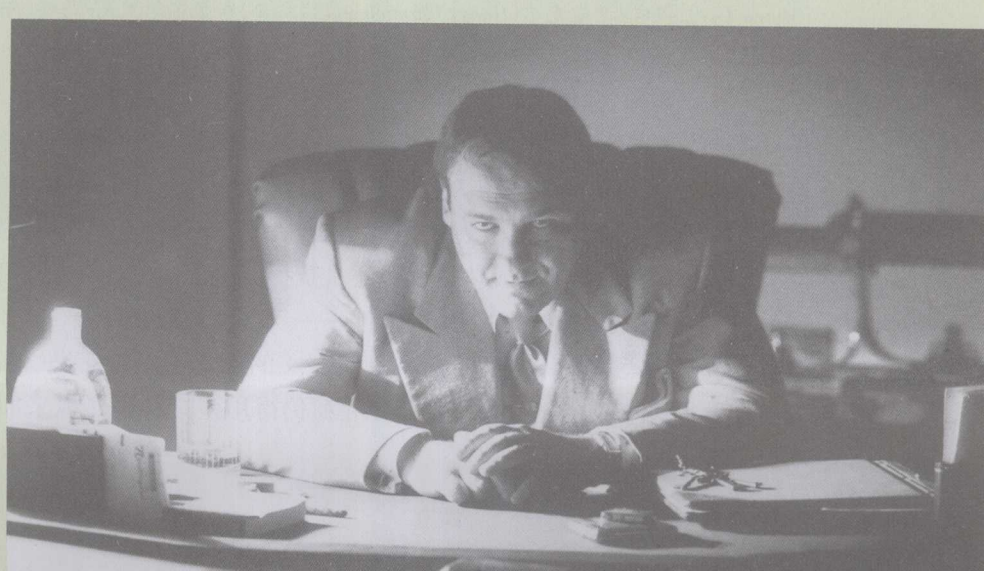
自有人类以来，光的明暗就带有象征性的意义。《圣经》里充满了明暗的象征；画家伦勃朗（*Rembrandt*）以及卡拉瓦乔（*Caravaggio*）也喜欢用光影营造心理气氛。一般来说，艺术家用黑暗来象征恐惧、邪恶、未知之事，光明则代表了安全、美德、真理和欢愉。由于这种象征法的长久传统，有些导演会故意将我们对明暗的期待误导（见图 1-12a）。希区柯克以令人吃惊的方式扭转了我们对光亮明暗的认知。在希区柯克的电影中，每一个邪恶、隐晦的阴影都似乎在威胁主角的安全，然而却没有任何事发生。然而在光天化日之下，最大的危险却凌空而来。

灯光有时也用来颠覆被摄事件。保罗·布里克曼（*Paul Brickman*）的《保送入学》（*Risky*

1-19　不在场的男人（*The Man Who Wasn't There*，美国，2001）

詹姆斯·甘道夫尼（*James Gandolfini*）主演；科恩兄弟（*Joel and Ethan Coen*）编导

背景设在 1949 年的本片采用黑白片拍摄，作为对战后黑色社会写实电影风格的致敬。科恩兄弟指出，本片的背景和故事都来自写过《双重赔偿》的小说家詹姆斯·肯恩（*James M.Cain*）的世界。摄影师罗杰·狄金斯（*Roger Deakins*）说："我爱黑白片，其表现力强，彩色有时会美化事情。"狄金斯一般只用少数大光源，有时用不平常的位置来加强犯罪、出轨和谎言的鬼祟氛围。注意此图中光线来自下方，造成阴森的效果，这个人你绝不想和他做生意。（USA Films 提供）







1–20a　勇敢的心(*Braveheart*,美国,1995)

苏菲·玛索(*Sophie Marceau*)和梅尔·吉布森(*Mel Gibson*)演出;梅尔·吉布森导演(派拉蒙提供)

艺术史家通常会区分"绘画"和"线条"风格,这种区分对影像艺术亦然。**绘画风格**(*painterly style*)线条柔和、感性,也浪漫,最具代表性的是莫奈(*Claude Monet*)的印象派风景,和雷诺阿(Pierre *Auguste Renoir*)的人像画。其线条不明显,色彩和质感在强光的环境中如雾般模糊晕散。相反的,**线条风格**(*linear style*)强调分明的线条,较不重色彩和质感。在绘画中,线条风格的代表艺术家如波堤切利(*Sandro Botticelli*)和德国古典派的安格尔(*Jean-Auguste-Dominique Ingres*)。

电影亦可有绘画或线条派摄影,视其打光、镜头和滤镜而定。《勇敢的心》此图几乎如同雷诺阿的画,摄影约翰·托尔(*John Toll*)用柔焦镜头和温暖的自然背光(造成演员头部背光效果),制造出特别浪漫的抒情效果。至于威廉·惠勒的战后杰作《黄金时代》则由伟大的格雷格·托兰(*Gregg Toland*)掌镜。其线条风格严峻、不浪漫,焦点清晰凌厉,这种风格与时代吻合,因为战后普遍迷漫着幻灭、忧伤的价值重生,以及不抱希望的无情。这种高基调的摄影十分雕琢,但也是以实事求是、简单而不显眼的方法服务于严肃的题材。

1–20b　黄金时代(*The Best Years of Our Lives*,美国,1946)

哈罗德·拉塞尔(*Harold Russell*)、特莉莎·莱特(*Teresa Wright*)、丹纳·安德鲁(*Dana Andrews*)、梅尔娜·罗伊(*Myrna Loy*)、侯吉·卡麦克尔(*Hoagy Carmichael*,站立者)和弗雷德里克·马奇(*Fredric March*)演出;威廉·惠勒(*William Wyler*)导演(雷电华提供)

Business)是部成长喜剧。就如同类影片一样,年轻的主角(汤姆·克鲁斯[*Tom Cruise*]饰)战胜"体制"及其伪善的道德观。但在这部电影中,天真的主角在游戏中以更伪善的方法赢得胜利。部分场景是以低调灯光拍摄(喜剧也常见),暗影会压低喜剧的调子。因而到片子结束时,我们无法确知主角的成功是反讽还是赞扬。假如以一般的高调灯光拍摄,电影可能会较好笑,但低调摄影却使喜剧更具严肃性——反讽及诡异。

灯光既有写实也有表现色彩。现实主义的人喜欢用**自然光**(*available lighting*),尤其在外景镜头。不过,即使在外景,大部分导演仍得用些灯及反光板来加强自然光,或者使太阳

强光柔和些。也有导演利用感光较敏感的底片，或者特别的**镜片**(*lenses*)，而完全不用人工灯光。自然光会使影像有纪录片的感觉，光质感较粗糙不圆润。不过，也并非所有的外景光均显得刚硬，比如约翰·福特和黑泽明就会利用特别的滤镜，使外景地的光线带有柔和浪漫的怀旧色彩。在室内摄影时，现实主义者喜欢利用明显的光源如窗户、灯架来打灯。或者，他们也会用扩散式的打灯法，以去除人工化和高反差效果。简言之，现实主义导演不喜欢用太显著的灯光，除非该景有明显的光源。

形式主义的导演则较偏向象征性的暗示灯光，他们常常以扭曲自然光源的方式强调灯光的象征性。比如说，从演员脸部下方打的光，即使演员脸上没有表情，也会使他显得阴险邪恶。同样的，任何位于强光前面的人或物都有些恐怖的暗示，因为观众总会将光与"安全"相联，任何阻挡此光源者，都威胁了这种安全性。但从另一方面来说，如果这种背轮廓光的效果是在外景，反而会带有浪漫柔和的效果。

如果光源从脸部上方罩下，则会造成天使般的效果，因为这种光源暗示神的光泽降临。这种"神迹"般的灯效常会变得老套。至于**背光**(*backlight*，近似背轮廓光)，会使影像柔和优雅。爱情场面以光晕效果拍摄恋人的头部会有浪漫的效果。背光用来强调女性的金发最恰当(见图 1-20a)。

至于聚光灯能使明暗产生激烈对比，乍看之下，这类影像显得变形、撕裂。形式主义的导演运用这种强烈的对比，营造出心理及主题上的效果(见图 1-18)。

创作者亦可将光圈放大，产生**曝光过度**(*overexpose*)的效果，使画面的表面充满苍白的光，梦魇和幻想的段落可常见这种处理法。有时这种技巧亦可用来夸大情绪。

1.5 色彩

彩色电影虽到了 20 世纪 40 年代才在商业范畴中流行，但在此之前，已有很多影片在色彩上进行实验。例如梅里爱就曾用人工着色的方式，让每个画师负责一分钟胶片的着色。《一个国家的诞生》(*The Birth of a Nation*，1915)最早的版本是印在染色的胶片上，借以表示不同的情绪：亚特兰大大火一场戏是红色，夜景是蓝色，外景的爱情戏是淡黄色。许多默片导演也用这种技巧来表示不同的情绪。

20 世纪 30 年代的彩色片非常矫饰，主要的问题在于色彩会修饰每样东西，对于歌舞片或豪华历史片的效果最适中，因为色彩会增强美感。早期好莱坞的彩色片通常有华丽的人工布景。但彩色不适合用在现实主义的影片上。早期的彩色片也强调添加的装饰，色彩顾问的工作是使服装、化妆及布景的色彩能和谐。

此外，每部彩色片都有一个确定的基本色调(通常是红、蓝或黄色)，因而光谱上其他颜色都被扭曲了。这些问题到 20 世纪 50 年代才被解决。不过，与人眼的色彩辨识能力相比，如今电影的色彩无论多准确，仍然十分粗糙。



a

1–21a 美国丽人

(*American Beauty*,美国,1999)

凯文·斯派西(*Kevin Spacey*)和米娜·苏瓦丽(*Mena Suvari*)演出;山姆·门德斯(*Sam Mendes*)导演

红色经常和性相联,但戏剧文本会决定"红色"(和性)是具引诱性或令人反感的。这部片中,婚姻不幸福的男主角逃避郊区乏味的地狱生活,将年轻女儿好挑逗的同学当成性幻想的对象。他常幻想她裸体上铺满玫瑰花瓣——那是他被唤醒的猛烈性欲和男子气概。(梦工厂提供)

1–21b 疯狂夜(*Savage Nights*,法国,1993)

西里尔·考拉德(*Cyril Collard*)、萝曼娜·波林杰(*Romane Bohringer*)演出;西里尔·考拉德导演

红色是象征危险的颜色:暴力、血。血液是HIV的主要传媒,即AIDS的前身。本片描述一位呈HIV阳性反应的双性恋者的性虐癖行为。他与两位爱他的人,包括波林杰,从事性行为时并没有使用防护措施。(Gramercy Pictures提供)



b

1–22a 纯真年代

(*The Age of Innocence*,美国,1993)米歇尔·菲佛(*Michelle Pfeiffer*)及丹尼尔·戴–刘易斯(*Daniel Day–Lewis*)演出;马丁·斯科塞斯导演

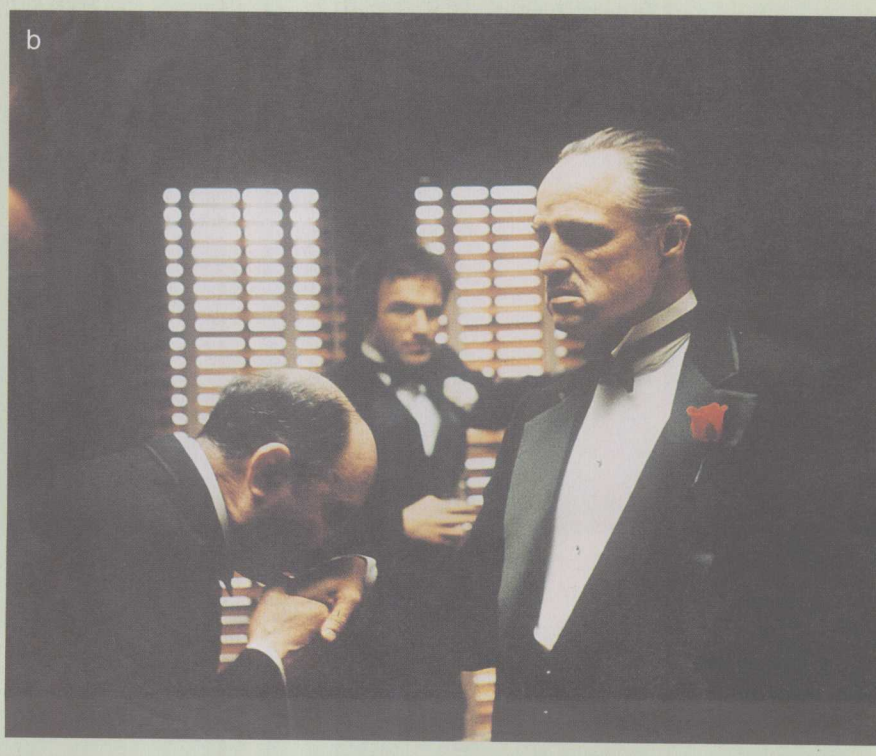
明亮的颜色通常倾向振奋,因此导演们经常突显它们,尤其当被拍摄物是严肃而朴素的时候。本片根据艾迪丝·沃顿(*Edith Wharton*)所著的小说改编,描述了19世纪70年代纽约上流社会的禁忌之爱。本片的影像几乎像是泡过褐色墨汁的褪色照片一样,其柔和的色彩反映了上流社会的保守价值观——品味卓越、正确、压抑。(哥伦比亚提供)

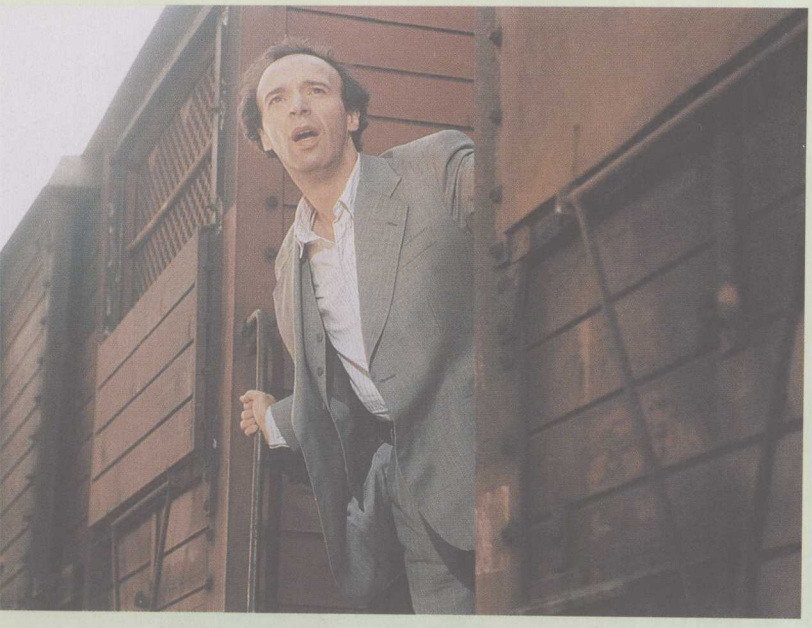


1–22b 教父

(*The Godfather*,美国,1972)马龙·白兰度(*Marlon Brando*,佩红玫瑰者)主演;弗朗西斯·福特·科波拉(*Francis Ford Coppola*)导演

《教父》由戈登·威利斯(*Gordon Willis*)摄影,他以低调灯光摄影技巧闻名。本片色彩不只是压抑,在缺乏空气的暗室里简直令人窒息。在这个阴暗的世界里,只有偶尔的几抹色彩能自幽暗中逃脱——一朵玫瑰的鲜红,自百叶窗渗入的惨黄光线,几许斑驳的肤色。其余尽是黑暗。(派拉蒙提供)





1–22c　美丽人生

(*Life Is Beautiful*,意大利,1998)

罗贝多·贝尼尼(*Roberto Benigni*)主演及导演

电影开始是个闹剧，色彩温暖明亮，背景是典型地中海风味。但当纳粹屠杀往南蔓延,主角因意大利犹太裔的身份被逮捕送上火车并开往集中营。此时色彩开始泛白变淡,几乎所有颜色都被从影像中剔除,仅有偶然几抹苍白的肤色色调点缀集中营和其中的囚犯。(Miramax Films 提供)

大致来说，有名的彩色电影都带有表现主义味道。这以米开朗基罗·安东尼奥尼(*Michelangelo Antonioni*)的话最具代表性:"我们得干预彩色电影,去除它惯常的真实性,以当时的真实性取而代之。"在《红色沙漠》(*Red Desert*)中(卡洛·狄·帕尔马[*Carlo Di Palma*]摄影),安东尼奥尼在外景地上喷洒颜色,借以制造内在、心理的感觉。为了制造现代工业社会丑陋的形象,他将工业废料、河水污染、沼泽和大块地区都染成灰色,因而也象征了女主角单调乏味的生活。每当红色出现时,它代表了性的激情。然而,有如其缺乏真情的性关系一样,红色仅是对普遍存在的灰色一个无力又苍凉的遮掩罢了。

在心理方面,色彩是电影中的下意识元素。它有强烈的情绪性,诉诸的不是意识和知



1–23a　当男人爱上男人(*Johns*,美国,1996)

大卫·阿奎特(*David Arquette*)和路卡斯·哈斯(*Lukas Haas*)主演;斯科特·希尔瓦(*Scott Silver*)导演

关于老套色彩。有些具想象力的导演为了避免陈腔滥调,经常使用反浪漫的色彩来改变流行的刻板印象。背景设在好莱坞的电影通常强调其饱满的缤纷魅力,但此片探讨两个街头男妓的世界,片中他俩在烈日下,踯躅于我们不熟悉的好莱坞遍布沙尘的街上。这可不是观光客纷扰的星光大道,而是梦已破碎的真实街道生活。图中主色是白色——灼热、发亮、无情,注意它几乎一点绿树也没有。(First Look Pictures 提供)

性，而是表现性和气氛。心理学家发现，人们喜欢“解释”构图线条，却消极地接受了颜色，容许它象征心境。也就是说，线条常与名词相联，色彩则与形容词相联。线条是阳刚的，色彩是阴柔的。色彩和线条都暗示了意义，但方式不同。

色彩的象征意义事实上自古已存，而且往往与文化有关，虽然在不同的社会中会发现惊人的相似之处。一般而论，冷色（蓝、绿、浅紫）代表了平静、疏远、安宁，在影像上较不凸显。暖色（红、黄、橙）代表了侵略、暴力、刺激，在影像上十分张扬。

有些导演也故意利用彩色电影的俗艳，比如费里尼（*Federico Fellini*）的《朱丽叶与魔鬼》（*Juliet of the Spirits*）里用古怪的布景、服装来说明演艺世界俗丽却吸引人的魅力。鲍勃·福斯（*Bob Fosse*）的《歌舞酒吧》（*Cabaret*）背景在德国纳粹初起时，其色彩观念就故意造成“分裂”的神经质感觉，强调20世纪30年代偏好的深紫色、不和谐的绿色、紫色，还有金色、黑色和粉红色华丽的组合。

彩色片中的黑白片段通常用来营造象征意义。有些导演在黑白片中插入彩色片断，但这种技巧的问题是其象征显得过于表面化。而在彩色片中插入黑白段落的方法有时过于造作及明显。比较好的方式反而是尽量少用颜色，让黑、白色凸显。像德·西卡（*Vittorio De Sica*）的《费尼兹花园》（*The Garden of the Finzi-Continis*）背景是法西斯时代的意大利，电影的前段充满耀目的金、红及各种绿色。法西斯的压制越来越严厉时，色彩就慢慢消褪，末了





1-23b　四个婚礼和一个葬礼（*Four Weddings and a Funeral*，英国，1994）

安迪·麦克道威尔（*Andie MacDowell*）及休·格兰特（*Hugh Grant*）主演；麦克·纽威尔（*Mike Newell*）导演

这部浪漫的爱情喜剧以极长的篇幅避免滥俗及煽情。因此这场爱战胜一切的终场戏设在下雨的伦敦，正蓝的颜色带来冷意及兴奋的颤抖。（Gramercy Pictures 提供）

1-23c　黑暗的胜利（*Dark Victory*，美国，1939）

贝蒂·戴维斯（*Bette Davis*）和乔治·布伦特（*George Brent*）演出；埃德蒙·高汀（*Edmund Goulding*）导演；*Turner Entertainment* 公司着色

“老实说，你觉得这套西装太蓝？不够蓝？”（华纳兄弟 / Turner Entertainment 提供）



1–24 外星恋

(*Starman*,美国,1984)

凯伦·艾伦(*Karen Allen*)及杰夫·布里吉斯(*Jeff Bridges*)主演;约翰·卡彭特(*John Carpenter*)导演

并不是电影中的每个镜头都以相同的风格拍摄。这部科幻片的前半段是以朴素、实用的风格来拍摄的。但当女主角爱上英俊但笨拙的外星人后,摄影风格变得浪漫起来。街灯因**柔焦**(*soft-focus*)摄影变得柔美,而两人头顶上的光晕强调了他们沉浸在彼此的吸引力中。雪纷纷落下更显出此刻的魔幻力量。他们不仅是爱人,还是灵魂的伴侣。(哥伦比亚提供)

电影仅剩下白、黑、灰蓝色了。类似的手法也见诸《美丽人生》(见图 1–22c)。

20 世纪 80 年代计算机科技日新月异,可让黑白电影"彩色化"——这引起部分电影人及评论家的抗议。将某些类型的电影着色(如时代片、歌舞片及娱乐片),对影片的破坏并不严重。但如果像《公民凯恩》(*Citizen Kane*)这样精致的黑白片(其黑色电影的灯光风格及出色的深焦摄影),就是场浩劫了(详见本书第十二章)。

着色这种技巧也破坏了某些片子构图的平衡,产生了新的**支配力量**(*dominants*)。例如在《黑暗的胜利》中(见图 1–23c),乔治·布伦特的蓝色西装非常醒目,虽然它与戏剧的主题没关联。在这部影片的黑白版中,贝蒂·戴维斯的地位较重要,她深色的衣服和白色的壁炉成强烈的对比。这种削弱戏剧冲击力的方法扰乱了视觉感,我们会认为布伦特的西装一定要很重要,但那仅仅是对计算机而言。

1.6 镜片、滤镜和底片

相较于肉眼,摄影机的镜头不过是机械装置,因此电影中某些惊人的扭曲效果可以借由拍摄的过程来制造,尤其在形状大小及远近上。镜片不会做心理上的调适,仅记录下一切。例如靠近摄影机的物体看起来比远的物体大,要是咖啡杯放在镜头前,而人物远离镜头,那么人物会完全被杯子遮掩。

现实主义导演喜欢用标准的镜头,避免造成扭曲。这种镜头使被摄物与人眼所见者相似。形式主义的导演则偏爱用**滤镜**(*filters*),企图改变表面的真实。这些光学滤镜会强调或

压缩某些特质。云的形状因此可以用滤镜使之看起来被夸张成颇具压迫感，或者轻柔地被扩散开来。滤镜也可以用来修改形状、色彩和光影。镜头的种类很多，大致可分为三种：不扭曲的“标准镜头”、望远镜头和广角镜头。

“望远镜头”通常用来拍远距离的特写效果。比如说，为了保障摄影师安全，我们可以用望远镜头摄取狮子的特写；或者为了不引人注意，在远处摄下行人甲的镜头，避免行人朝摄影机瞪眼。有时摄影师亦可藏在车中，透过窗户摄取特写。其效果类似望远镜，由于具较长的焦距，我们有时称它为长（远）镜头（*long lens*）。

望远镜头有时会造成心理效果，因为其焦点仅在远处，前景或背景往往会失焦而模糊不清，形式主义导演尤其爱用（见图 1-26a）。镜片的焦距越长，对距离就越敏感，距焦点很近的事物亦可能模糊。这种在前景、背景或两者都模焦的方式可产生显著的摄影效果或营造气氛的效果。

长焦距的镜头在拍摄时可以调整，以指导观众的视线。这种技巧我们称之为**变焦**（*rack focusing*）或**选择性焦点**（*selective focusing*）。在《毕业生》（*The Graduate*）中，导演麦克·尼可斯（*Mike Nichols*）用变焦来取代剪辑，使观众的注意焦点先在女主角身上，接着模焦，将焦点转至几尺外的母亲身上。这个技巧一方面显示两者间的因果关系，也表示女主角突然了解男友的情妇竟然是自己的母亲。在《法国贩毒网》（*The French Connection*）中，威廉·弗里德金（*William Friedkin*）用选择性焦点描述一个被监视的犯人；当群众都模糊不清时，惟有主要角色清楚，弗里德金将焦点从疑犯移到跟踪疑犯的侦探身上。

长焦距镜头也会使影像“平板”，减少不同地点的距离感。在望远镜头之下，两个相距几码远的人，可能看起来相距咫尺。在这样紧密压缩的距离中移动，其动感亦会平板化而显得没什么变化。在《马拉松人》（*Marathon Man*）中，男主角（达斯汀·霍夫曼[*Dustin Hoffman*]）急着向摄影机跑来，但因为用的是望远镜头，他似乎仅在原地跑，并没有靠近摄影机。

“广角镜头”或所谓的**短焦距镜头**（*short lenses*），即是深焦摄影中所有，目的在使镜框内所有的人或物都有清晰的焦点。广角镜头会造成线条和空间的扭曲。角度越广，线条形状就扭曲得越严重，尤其是影像的边缘。距离也会被夸大，有时银幕中两人只离一尺远，感觉却像有几码远。

定位在广角或短焦距镜头中，也会造成特殊效果：朝镜头纵深走，几步路会显得有几丈远，特别可用来形容角色的奋力、无情和掌权。“鱼眼镜头”（*fish-eye lens*）是广角镜头中最极端者，其线条已扭曲至边缘，好似我们在透过一个水晶球看世界。

镜头和滤镜也可用来做单纯的形体改变效果——使角色看起来更高、更瘦、更年轻或更老。约瑟夫·冯·史登堡（*Josef von Sternberg*）有时会在镜头外罩一层透明丝袜，使影像带上一层浪漫、轻柔的色彩。有些具有魅力的女演员在上了年纪之后，甚至在合约中注明特写镜头只能用柔焦镜片，柔焦能遮掩住脸上的皱纹和皮肤的粗糙。

滤镜的种类甚至比镜头还多。有些能捕捉、反射光芒，造成钻石般的光型（十字镜）。有些滤镜能压缩或扩张某种色彩，对外景特别有用。在罗伯特·奥尔特曼（*Robert*

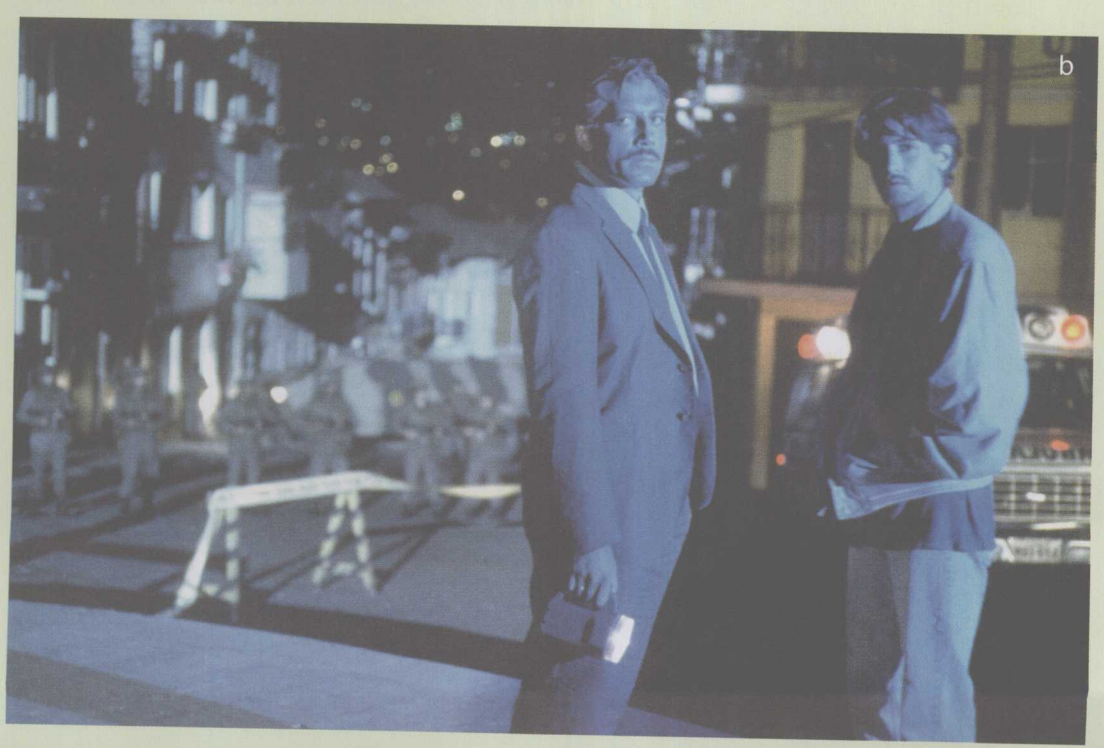


1–25a 异形续集(*Aliens*,美国,1986)
雪歌妮·薇佛(*Sigourney Weaver*)及卡莉·韩(*Carrie Henn*)演出;詹姆斯·卡梅隆(*James Cameron*)导演

这部科幻片的场景是未来世界,但用色仍遵守写实手法:冷酷、表面粗糙,充满重金属科技感,以蓝灰色为主调。这不是一个适合小孩、妇孺的空间,用色相当冷,多为军队船的古铜色或单调的土褐色,只有红色滤镜提示紧急状态。(20世纪福克斯提供)

1–25b 楼上的舞者
(*The Dancer Upstairs*,美国/西班牙,2003)
贾维尔·巴登(*Javier Bardem*),胡安·狄亚哥·波托(*Juan Diego Botto*)主演;约翰·马尔科维奇(*John Malkovich*)导演

这部侦探惊悚片用蓝色滤镜冲淡拉丁的背景环境,使故事沾染了一丝邪恶悲怆的气息。(福克斯探照灯提供)



Altman)的《花村》(*McCabe and Mrs. Miller*,由维摩斯·齐格蒙[*Vilmos Zsigmond*]摄影)中,滤镜也发挥了大作用,外景用蓝、绿滤镜,制造冬日飒冷之气,而黄、橙滤镜用于内景,制造贫瘠地区木屋内的温暖气息。

电影胶片的种类也多,大部分分成两大类:感光快及感光慢两种。感光快的胶片对光线敏感,有时现场无灯光辅助,即使在夜间,仅靠有限光源亦能拍摄影像(见图 1-27)。感光慢的胶片则对光线不敏感,有时甚至需要有比用感光快的胶片十倍的灯量才能使影像显现。在传统上,感光慢的胶片能够显现清晰而明确的细节,线条明朗,色调质感强,对色彩也能捕捉其真实的色调。

感光快的胶片传统上较与纪录片相联,因为它对光线敏感,能在事件发生的当下捕捉影像,不必浪费时间在烦琐的灯光架设上。也因为它感光快,其影像粒子较为粗大,线条较为模糊,色彩也好似被水洗过。尤其是黑白片,光影反差特别大,中间灰色的层次也往往丧失。

一般而言,像这类技术上的问题在本书这种书籍中很少论及,但感光的快慢也会产生美学上及心理上的效果。从 20 世纪 60 年代初期开始,许多剧情片的导演都喜欢用感光快的胶卷,使电影显出记录及现场真实性的效果。

1.7 特殊效果

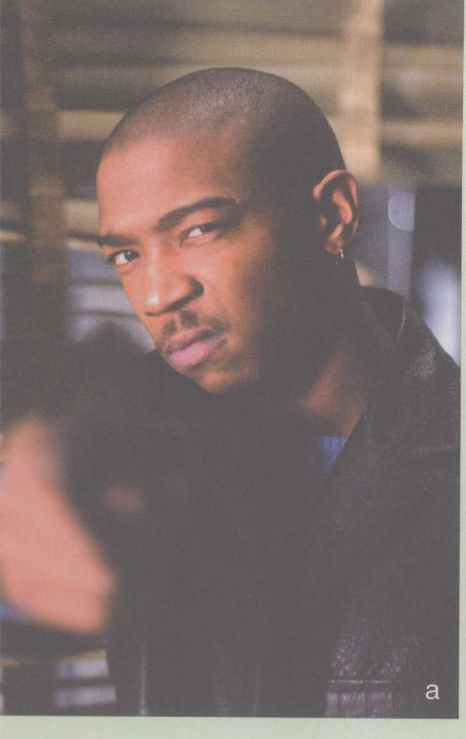
如果莎士比亚今日还活着,他会对计算机制造的影像(CGI)所创造出的奇幻美丽的新世界大吃一惊,新世界已使魔幻奇妙的事物成为日常普通之事。这种在 20 世纪 90 年代趋于完美的电子科技,已经将特效做了革命性的改变。虽然它不便宜,几分钟的特效要花成千上万的美金,但这种特效替制片家省了百万以上的美元。

过去,很多戏得重拍,因为技术的不足。比如说,如果在古装片中出现现代建筑或汽车,这场戏就得剪掉或重拍。如今这些细节可以用科技移除。同样的,不小心出现在画面中的麦克风,甚至演员脸上的汗,都可以被特效人员(*F/X technician*)除掉。

计算机特效可以用于未来,电子科技可以修改新戏服、新背景、新前景,或完全不同的气氛,就像在《魔戒三部曲》(*The Lord of the Rings Trilogy*)中出现的魔幻景观。事实上,有时场景都不需要搭建,因为在计算机上可以直接建构。

连写实电影亦可受惠于科技。《阿甘正传》(*Forrest Gump*)中,一小撮临时演员被电子技术扩增为数千人。在《钢琴家》(*The Pianist*)这部极端写实的第二次世界大战浩劫电影中,导演罗曼·波兰斯基(*Roman Polanski*)用计算机科技特效制造了若干第二次世界大战的景象——炮火蹂躏过的街道,一个角色由高楼中坠下,以及飞机横过上空。

传统动画耗时的手工绘图,现在已全被计算机的电子影像取代。计算机特效也为动画创作带来新风貌,细节较少,立体感较多,更制式化,比如《史莱克》(*Shrek*,见图 3-29b)、《极地特快》(*The Polar Express*,见图 3-27c)和《超人特攻队》(*The Incredibles*,见图 3-28d)





1–26　六种夸大的程度

以下六张照片所用的镜头都替角色和环境的关系下注解。

1–26a　血溅 13 号警署(*Assault on Precinct 13*,美国,2004)

杰·鲁(*Ja Rule*)主演;尚–弗朗索瓦·里切特(*Jean–François Richet*)导演

有些望远镜头能将焦点非常准确地设在动作中很小的距离上，注意此图中杰·鲁手上的枪非常模糊，背景亦然。如此我们的目光便被迫专注在角色生命决定性的一刻的脸上。(环球提供)

1–26b　铁拳男人(*Cinderella Man*,美国,2005)

罗素·克洛(*Russell Crowe*),芮妮·齐薇格(*Renée Zellwegar*)主演;朗·霍华德(*Ron Howard*)导演

望远镜头常用来加强影像的抒情性,此中模糊的背景与这些主角及他们之间几无关联,望远镜头成为两人只关注对方的证言。(环球提供)



1–26c　黑暗规则

(*Dark Rule*,美国,2003)

麦克尔·米什勒(*Michael Michele*)、文·瑞姆斯(*Ving Rhames*)主演;朗·谢尔顿(*Ron Shelton*)导演

身居高位的政治人物必须与属下任警察的情人分手。镜头强迫观众注意他的表情,而他的情人则几乎被柔焦抹杀,不被看重。如果导演要我们注意她的情绪,瑞姆斯就会失焦,而她清晰可见。如果导演要两人都被强调,他会用广角镜头使两人焦点都清晰。(联美提供)

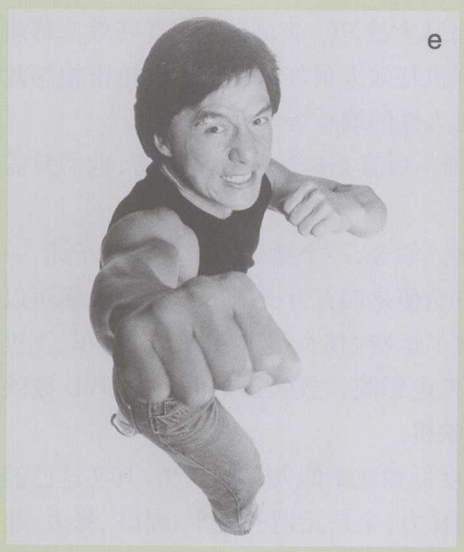
1-26d 辛德勒的名单

(*Schindler's List*,美国,1993)

莱姆·尼森(*Liam Neeson*)主演(图中伸开手臂者);斯蒂芬·斯皮尔伯格(*Steven Spielberg*)导演

当画面需要深焦处理时,一定会用广角镜,以使前景及背景事物均能清晰入焦。深焦摄影一般而言是客观的、实事求是且不浪漫的。前景不见得比背景重要。本片是讲述一个德国企业家(尼森饰)辛德勒,在第二次世界大战时从纳粹大屠杀中解救了成千上万的犹太人。因为深焦摄影可以使画面中视觉母题(*visual motifs*)的重复无限延长,斯皮尔伯格用这个来象征全欧的犹太人都被群聚在一起,但只有辛德勒名单中的犹太人才能幸运脱离死境。(环球提供)







1-26e 《红番区》(*Rumble in the Bronx*,美国,1996)的宣传照

成龙(*Jackie Chan*)主演;唐季礼(*Stanley Tong*)导演

超广角镜可以夸张不同纵深的距离,成为有用的象征技巧。成龙此图用广角镜来扭曲影像,使他的拳几乎如头一样大,脚简直在另一个地方。(New Line Cinema 提供)

1-26f 灰姑娘的玻璃手机(*A Cinderella Story*,美国,2004)

希拉里·达芙(*Hillary Duff*)、查德·麦克尔·莫瑞(*Chad Michael Murray*)主演;马克·罗斯曼(*Mark Rosman*)导演

看看背景的光,巧选的滤镜使它们看起来梦幻般的模糊飘荡,宛如飞翔的萤火虫。我们还需要听对白才知道两人在恋爱吗?我们需要被告知此片是浪漫喜剧吗?滤镜摄影早已说明一切。(华纳兄弟 /Gaylord Film 提供)



1-27　冲击年代(*Kids*,美国,1995)
雅基拉·佩古罗(*Yakira Peguero*)和李奥·费兹帕特里克(*Leo Fitzpatrick*)主演;拉里·克拉克(*Larry Clark*)导演

感光快的底片对光线敏感,可以将就现场及外景已有的光线,无须另加灯光即可记录影像,即使是晚上也不例外。这种底片会产生强烈的光线对比,使细节看不见,影像粒子粗到像绘画而非线条或风格。感光快的底片对想制造写实及纪录片感觉的剧情片特别有效,比如这种描述郊区青少年和他们性冒险的争议性影片——艾滋病就要发生了!(Excalibur Films 提供)

的流线影像。

表演也被科技影响,而且不见得有正面效果。《星球大战》里,演员常常要在特效蓝幕前单独表演,与他演对手戏的演员部分事后会再由计算机特效人员加入。有些评论家抱怨此等表演冰冷又机械化,不像演员能真正互动时那么有人性的细致婉转处。

计算机剪辑也比传统方式容易得多,新的剪辑师不再真正碰底片和动手剪,他们只需用手按计算机键盘即可。

此外,计算机特效会使电影发行和映演便宜许多。如今,一个拷贝约值美金两千元,一部主流美国片可能同时在两千个银幕上放映,光拷贝费便是四百万美元了。未来,电影可以预录在数字光盘上,如 DVD 只花几元成本,发行商省了运费。拷贝很重,用汽车、火车、飞机运送所费均不赀。以后一片轻的光盘几块钱就可送抵电影院,放映器材也只是 DVD 放映机,不是巨大昂贵,在发行史上已矗立了百年的大放映机。

当然,科技的危险是让那些浑身铜臭、艺术敏感度低如蚊蚋的人掌握生产。其实这已经发生了。世界电影里现在充斥着没有灵魂的声效和暴力,全是无谓的追车、爆破、暴力、超速、爆炸及更多爆炸。故事多为陈腔滥调,表演乏善可陈,情感更是阙如,只有特效无懈可击。简言之,喜欢特效的电影艺术家必须和任何风格、类型或运用某些科技的艺术家一样有才华。要看他们用科技创造出什么艺术才算数,而非只看科技本身。

1.8 电影摄影师

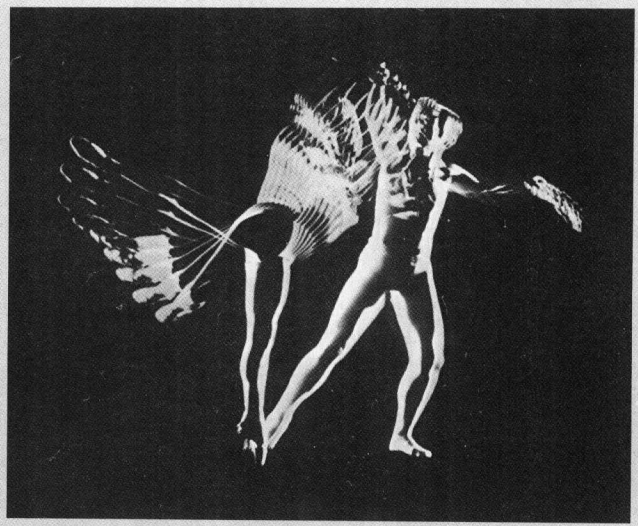
电影是集合不同艺术家、技师以及商人共同努力的合作事业。由于每部电影个人的贡献均不同,我们很难决定一部电影哪个人的功绩如何。较世故的观众明了导演是大部分好

1–28 双人舞

(*Pas De Deux*,加拿大,1968)

诺曼·麦克拉伦(*Norman McLaren*)导演

早在计算机影像发明之前，拍电影的人主要仰赖一种被称为光学印片机的东西来制造大部分特效（电影界用F/X来代表特效）。比如说,这部电影用了重复摄影(*Chronophotography*)技巧,使两个舞者的动作停伫重叠,制造出复影效果(*stroboscopic effect*),舞者的动作留下鬼影子,如视觉诗篇般。如今光学印片几乎已不存在,全被数字和计算机技巧取代。(National Film Board of Canada 提供)



1–29 黑客帝国(*The Matrix*,美国,1999)

基努·里维斯(*Keanu Reeves*)和雨果·维文(*Hugo Weaving*)演出;安迪和拉里·华乔斯基兄弟(*Andy and Larry Wachowski*)编导

《黑客帝国》在奥斯卡拿下四个技术大奖,自1999至2003年共拍了三部曲,由香港武术大师袁和平任武术指导,特效指导则是约翰·格塔(*John Gaeta*)。三部曲中充满反地心引力的特效,比如说角色回旋于空中,跑上墙,快动作行动,以及半空中对打。有场戏中,战斗在半空中被"冻结"而摄影机环绕动作打转。特效小组也发明一种所谓"子弹时间"的特效,即角色在超慢镜头中躲避子弹。《黑客》三部曲结合了各种形式的影响,比如漫画、香港功夫片、西方动作片、东方神秘主义、童话、电玩游戏、日式卡通、计算机游戏和传统科幻片(如《银翼杀手》[*Blade Runner*])。整套企划构想全出自华乔斯基兄弟的点子,他们将三部曲维持一贯的统一视野。技术人员和演员常开两人头脑相通的玩笑,主角里维斯就说:"他俩是我见过的最敏感的人之一。"(华纳兄弟提供)





1-30a 丈夫一箩筐

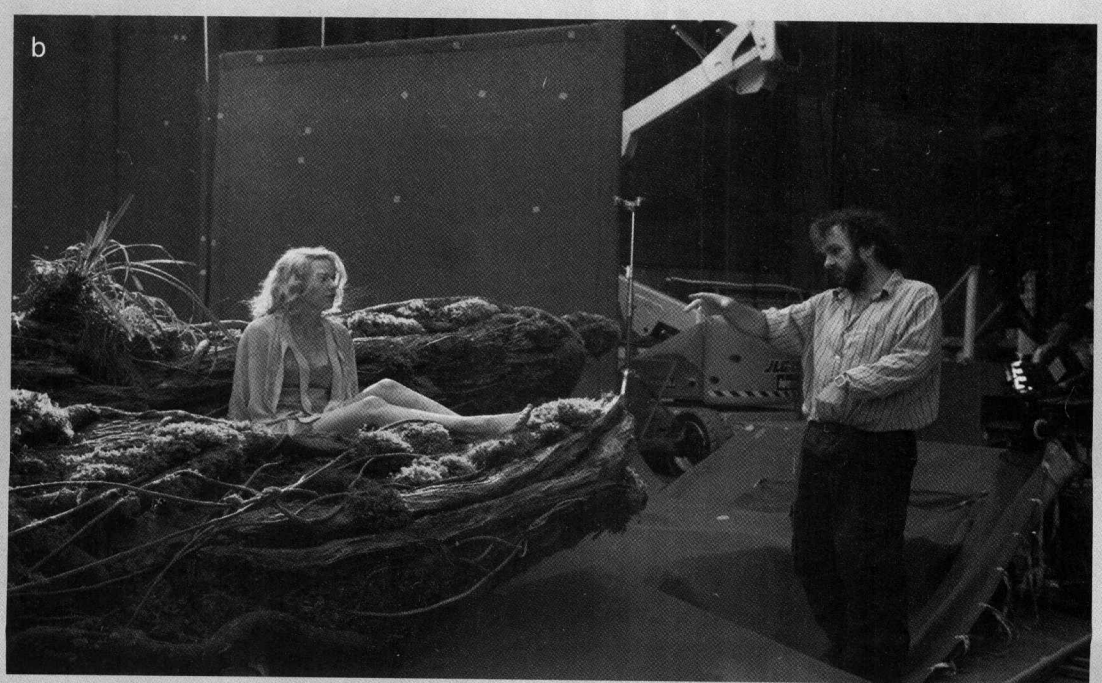
(*Multiplicity*,美国,1996)

麦克尔·基顿(*Michael Keaton*)一人扮数角;哈罗德·拉米斯(*Harold Ramis*)导演

美国电影永远走在技术前锋,尤其是特效方面。计算机影像使拍片的人能使幻想世界看来极其真实。就像这部电影中,基顿扮演的角色失了业,老婆跑了,所以他得将自己制造出无数分身来应付各种情况。计算机艺术家丹·麦迪逊(*Dan Madison*)制造的电影现实和外在世界扯不上关系。评论家普林斯(*Stephen Prince*)则认为计算机影像的前卫技术把电影理论传统中电影的现实主义和形式主义破坏无遗,他说:"真实谎言就是:现实主义、电子数码影像和电影理论。"(哥伦比亚提供)

1-30b 《金刚》(*King Kong*,美国,2005)有关主角娜奥米·沃茨与导演彼得·杰克逊(*Peter Jackson*)的宣传照

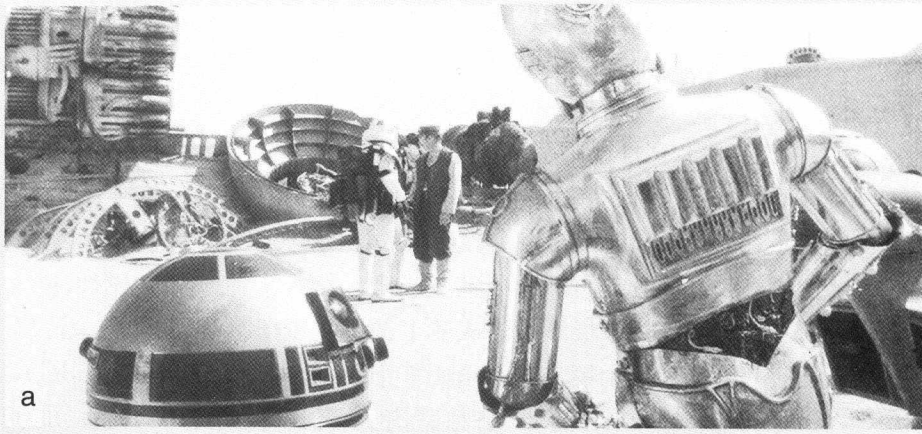
沃茨要与高25英尺重800磅不存在的银背猩猩演对手戏。金刚全由电脑和蓝幕特效制造,栩栩如生。其制造者乔·赖特里(*Joe Letteri*)说:"我们依情感之不同设计一整套系统,必先算出所有脸上的肌肉以及对照人类与猩猩脸部系统之不同,再创造出可信的表情。"其成果相当惊人逼真,见图11-24b。(环球提供)



1-31a 星球大战

(*Star Wars*,美国,1977)

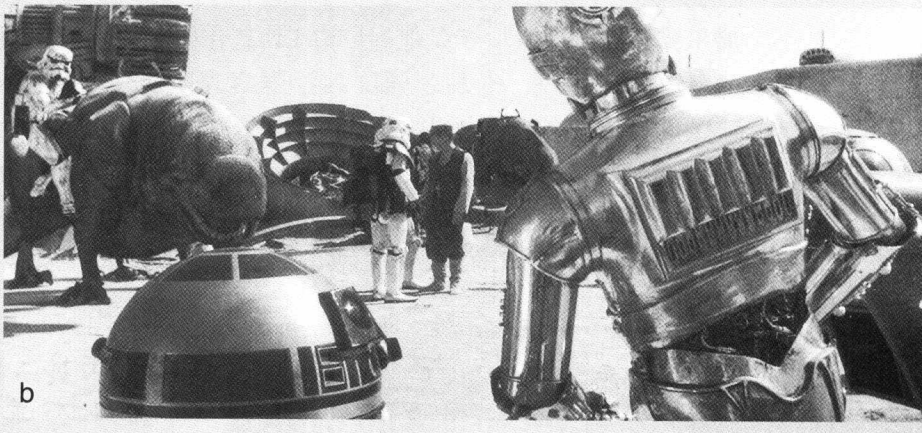
乔治·卢卡斯(*George Lucas*)编导(20世纪福克斯提供)



a

1-31b 星球大战(特别版)(*Star Wars Special Edition*,美国,1997)

乔治·卢卡斯的公司"工业光影魔幻"(*Industrial Light & Magic*)仍是特效世界中最大也最大胆的领导者。《星球大战》满二十周年时,三部曲完全用数字重做,当年他拍首部时预算有限,特效也嫌简单,太空站 *Mos Eisley* 看来窄小。经过数码技术处理,太空站看来变大也热闹很多。特效小组加了新的非人类、机器人和其他角色,使外景看来拥挤,也比原版危险多了。(Lucasfilm Ltd./20世纪福克斯提供)

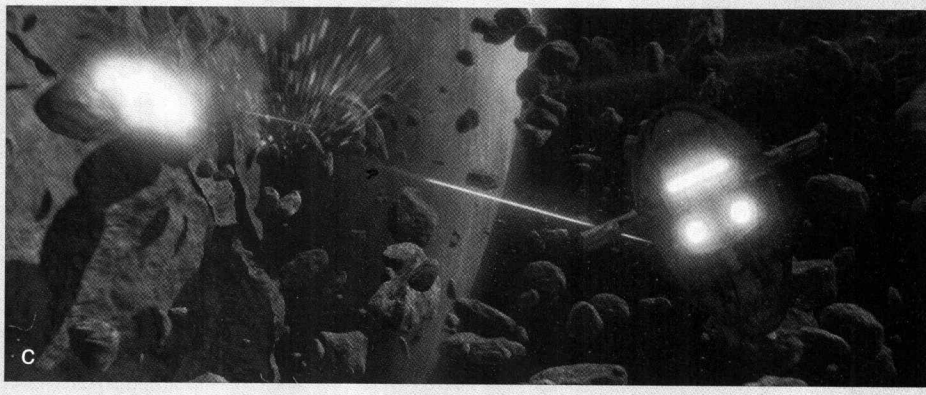


b

1-31c 星球大战2: 克隆人的进攻

(*Star Wars II:Attack of the Clones*,美国,2004)

乔治·卢卡斯编剧并导演



c

在卢卡斯拍摄《克隆人的进攻》时,他已经全面实行数字化了。他堪称是热衷于这项新技术的冠军,相信胶片电影很快就会退出历史舞台。"胶片电影已经出现了100多年了,"他说,"而无论你做什么,你都得绕过那些齿轮。这些年来胶片电影的确变得更加成熟了,但是永远也达不到现在所能达到的水平。借助数字技术,我们恰恰在媒体的最前端,历史上也曾经有过类似的时期。现在就像1895年,在二三十年后,将会出现惊人的变化。"

也见斯蒂芬·普林斯(*Stephen Prince*),"The Emergence of Filmic Artifacts:Cinema and Cinematography in the Digital Era",*in Film Quarterly* (Spring,2004)(Lucasfilm Ltd.)。

片子中最重要的人，因为他的拍档（如演员、编剧、摄影师）均遵从他的指示行事。但是有些电影，其他人的影响反而比导演重要——例如著名的明星（*star*），或某个技艺高超，能将导演的“毛片（*footage*）”剪出特色的剪辑师。

有些评论不明就里地推崇导演的“视觉风格”，引起摄影师的讪笑。因为有些导演是看也不看观景器（*view finder*），而将构图、角度、镜头的细节选择一股脑儿交给摄影师。一般来说，导演最起码会咨询摄影师的意见。如果他完全忽视这些视觉因素，就是自己放弃视觉表达的机会。这样只会使他变成舞台式的导演，只重戏剧性（剧本、表演），而不关心影像本身。

有时候，摄影师的成就也被过度褒扬，真正的功劳也许属于导演。比如希区柯克的电影，几乎每个镜头均有草图详细绘制（即分镜表[*storyboard*]），影像毋宁粗糙一点更好。比如，名摄影师维摩斯·齐格蒙拍《激流四勇士》（*Deliverance*）时可不愿将森林美化，因为视觉上的美丽与主题达尔文优胜劣汰的理论不合。他想捕捉的是泰尼森（*Tennyson*）所形容的“魔爪獠牙的大自然”。于是他尽量拍东西遮住明亮的蓝天，也避免水中反影，怕大自然因此显得怡神诱人。另一位摄影师拉斯洛·科瓦克斯（*Laszlo Kovacs*）说：“构图绝不可以为美而美。”内容往往决定形式，形式应当体现内容。

摄影师戈登·威利斯（*Gordon Willis*）曾说：“有时你看不到的会比看得到的更有效。”他以低调性打光风格在美国电影界普遍得到尊敬。他拍出了三集《教父》，都是传统保守分子以为太黑太暗的作品。但他追求的是诗而非现实主义。他大部分的内景光线都相当黑暗，暗示邪恶和悬疑



1-32 20世纪福克斯公司的玛丽莲·梦露（*Marilyn Monroe*）海报（1953）

摄影师常会说：“镜头特别‘喜欢’某些人或特别‘不喜欢’某些人。”意思即某些人在镜头下特别好看，有些人即使长得很好，在镜头下就是逊色许多。前者如玛丽莲·梦露这样的演员在摄影机前就很少表现得不自在。事实上，她们在摄影机前更知道如何展现自己，吸引观众的注意力。摄影师理查德·艾佛登（*Richard Avedon*）这么形容梦露：“她非常了解摄影，甚至知道怎么拍出一张好照片——这并不是指她熟悉技术层面，而是她对内容的一种自觉，她在摄影机前仿佛比任何地方都自在。”菲利普·豪斯曼（*Philippe Halsman*）更进一步说明，她半抿的唇与经常微张的眼就摆明了挑逗的意味：“她面对摄影机的方式就如同在挑逗人一样……她体会到摄影机的镜头并非只是玻璃眼而已，而是数百万的男人在注视着她的象征，因此，摄影机可以刺激她，让她如此兴奋……”（20世纪福克斯提供）



1–33 移民(*The Emigrants*,瑞典,1972)

丽芙·乌曼(*Liv Ullmann*)及麦克斯·冯·席度演出;扬·特洛尔(*Jan Troell*)导演兼摄影

这场戏若在现实生活中发生,我们的注意焦点可能是车中的人。但是现实与写实(一种艺术风格)不同。现实主义者从众多纷乱的现实中选取素材,经过删减或强调,在视觉上造成不同的重要性。例如图中,前景的石块比人占的空间大多了。在视觉上,了无生气的石块会比人的吸引力还大。坚实不动的石块象征分离和隔绝。如果石块与主题无关,扬·特洛尔会从现实中去除这个因素,而强调其他与戏剧框架有关的因素。(华纳兄弟提供)

的气氛。

威利斯的低调灯光对当代电影有莫大影响。不幸的是,许多当代导演不顾题材的需要,以为低调灯光本质上较"严肃"和"艺术性"。他们拍出一些根本不必要如此黑暗的电影,在电视上用录像带或光盘方式播放时,经常看起来暧昧难懂。较为在意的导演于是总亲自监督将电影转成录像带的过程,因为不同的媒介会有不同的灯光强力。通常,低调灯光的影像必须在转成录像带和光盘时提高亮度。

有些导演对摄影机的技术层面置若罔闻,全数交由摄影师处理。也有些导演对于摄影机的艺术了解透彻。比如西德尼·鲁迈特(*Sidney Lumet*)以描述真实的电影如《十二怒汉》(*12 Angry Men*)、《当铺老板》(*The Pawnbroker*)、《热天午后》(*Dog Day Afternoon*)和《冲突》(*Serpico*)著称,他总会做"镜头图表"或"镜头剧情"。他的《城市王子》(*Prince of the City*)有一位如《冲突》片中的卧底警察,专门搜集警察贪污的证据。在片中,他舍弃"正常"的镜头,只用大远望电子镜头和广角镜头,因为他要制造怀疑和狂乱的气氛,希望空间被扭曲、不可

信任。他说:“镜头种类会说故事。”表面上,该片的风格却显得真实、不风格化。

有些摄影工作上的杰作,在银幕上却不易为人辨知。比如现实主义的导演就希望他们的作品在风格上不要太突兀。早期路易斯·布努埃尔(*Luis Buñuel*)的作品,在摄影上的表现只能用“职业水平”形容。布努埃尔不喜欢形式美——除非用来嘲弄。至于卓别林常用的摄影师罗里·托士若(*Rollie Totheroh*)只是架好机器,让卓别林尽情表演。换句话说,卓别林的电影让人记得的镜头,都是因为卓别林杰出的表演所致,只要卓别林出了镜,该镜头便乏善可陈。但有些电影的摄影特别突出。而李昂·夏若(*Leon Shamroy*)拍了佛利兹·朗(*Fritz Lang*)的《你只活一次》(*You Only Live Once*)这部大作,也拍了《白雪公主和三个小矮人》(*Snow White and the Three Stooges*)这部劣作。李·戛门(*Lee Garmes*)拍了许多冯·史登堡的华丽大作,但他也拍过像《我的朋友伊尔玛走向西方》(*My Friend Irma Goes West*)这样的电影。



1-34a 猫王艾尔维斯(*This is Elvis*,美国,1981)

艾尔维斯·普莱斯利(*Elvis Presley*)演出;马尔科姆·李奥(*Malcolm Leo*)等合导

纪录片工作者经常边走边拍,摄影机通常没空细磨灯光,但必须在任何失控情况下尽量捕捉影像。很多纪录片均是用最能移动的手提摄影机和快感光底片拍摄,如此只需有少数光即可捕捉到影像。这类影片价值不在于形式美(基本上被忽略或视之不存在),而在于其权威摄像和自然性。它们可让我们有特权靠近某些人,也更震撼有力,因为影像并非虚构,而是完全真实的。(华纳兄弟提供)

1-34b 毒品网络

(*Traffic*,美国,2002)

斯蒂芬·索德伯格导演的这部电影拍得像纪录片。导演索德伯格自己操作手提摄影机,用的都是现成光源,而且很快拍完,有如一个电视摄像师一般。其多重叙事使我们能由不同观点看同样事件:州立最高法院法官(麦克尔·道格拉斯[*Michael Douglas*]饰)被指派调查贩毒案,却发现自己的女儿是个吸毒者(上图)。墨西哥的大毒枭被捕下狱,他有孕的妻子(凯瑟琳·泽塔-琼斯[*Catherine Zeta-Jones*]饰)接管业务,由一个油滑的律师(丹尼斯·奎德[*Donnis Quaid*]饰)辅助(中图)。缉毒警官(路易斯·葛斯曼[*Luis Guzman*],下图左,丹·其多[*Don Cheadle*],下图右)面对后来与警方合作的高层毒贩(米盖尔·法罗[*Miguel Ferrer*],下图中)。每段故事画面都有其特别的"外貌"——混合不同的色彩、滤镜、饱和度、对白等,让观众能对每个故事一目了然。导演索德伯格说:"打一开始,我就希望此片感觉是在你面前发生的,需要的美学不是修饰性和老练的。安排过的画面和出其不意捕捉的画面会完全不同。我不希望此片故作粗糙状,但我希望它看来是我去追踪而来的画面,像是事情发生时我正巧在现场拍下来的。"(USA Films 提供)









1-35a 穆里尔的婚礼

(*Muriel's Wedding*, 澳大利亚, 1995)

托妮·柯蕾特 (举花者)(*Toni Collette*) 主演;P.J. 何根(*P.J. Hogan*)导演(Miramax Films 提供)



1-35b 兵人

(*Soldier*, 美国, 1998)

杰森·斯科特·李 (*Jason Scott Lee*)和科特·罗素(*Kurt Russell*)主演;大卫·塔特沙(*David Tattersall*)摄影;保罗·安德森(*Paul Anderson*)导演(华纳兄弟 / Morgan Creek Productions 提供)

摄影很重要,但它并不能决定电影的好坏——只能加分或减分。比如说,《穆里尔的婚礼》全片是在外景用有限灯光拍摄,摄影表现平平,如此镜头中主角身上打着主光,但背景太乱,光也使得影像层次模糊。不过,该片仍享誉国际,大受评论家青睐,归功于柯蕾特的细腻表演、滑稽的剧本和何根活泼的导演手法。没有人会抱怨这部电影的摄影无力。

另一方面,《兵人》的摄影大胆,具戏剧性、质感饱满。注意为大雨打的灯光(这是必需的,否则在银幕上将看不见雨)赋予其如梦般的水族箱环境气氛。风格化的灯光加强了两人身躯的边线,强调了他们如雕像般的性魅力。这个镜头铁定得花好几个钟头打光,但电影本身是个大失败,不论对观众还是对大部分评论家。简言之,摄影好不保证是好电影,好电影的摄影也不见得都好。许多电影——尤其是写实电影——都平铺直叙,它们不希望观众注意到摄影的存在,要你专注在拍出的东西上,而不是注意它是怎么拍的。

也许理想的一种综合体是像《天堂之日》这种电影。马立克这部有关人性弱点和堕落的震撼寓言,是以朴素、诗意的语句写成。演员一流,表现了人们在宿命的脆弱中的动人处。摄影是因本片得到奥斯卡最佳摄影的纳斯塔·阿曼德斯(*Nestor Almendros*)。电影背景是20世纪初,德州某处寂寥麦田。马立克希望将场景



1-35c 天堂之日
(*Days of Heaven*, 美国,1978)
泰伦斯·马立克(*Terrence Malick*)编导(派拉蒙提供)

拍得像伊甸园或失乐园。阿曼德斯说整部电影几乎全在"神奇时光"(*magic hours*)拍完。这个名词是摄影师用来说明黄昏光,即太阳下山前最后一个钟头的光。这种时候,影子柔和而且有拉长效果,光线从侧面而非头顶上照下来,边缘都有光,整个景观也沐浴在光辉下。当然每天只拍一小时又贵又浪费时间,但摄影师抢到了他们想要的镜头,无论是蝗虫在麦杆上大嚼农作物,还是夕阳下的远景。其影像抒情动人,当主角必得离开牛奶和蜂蜜之地时,我们都感到一阵辛酸。

本章所谈均与视觉影像以及摄影的艺术、技术有关,但是摄影必得有素材、对象、场景。如何安排素材具体的内容——透过这些素材的运用,导演得以传达各种意念和情绪——关于特定空间中人、事、物等的配置,就是导演"场面调度"的工作,这是下一章的主旨。

延伸阅读:

1 Alton, John, *Painting with Light* (Berkeley: University of California Press, 1995)。经典作品再版。

2 Aumont, Jacques, *The Image* (London: British Film Institute, distributed by University of California Press, 1997)。关于如何看待影像的哲学探究。

3 Copjec, Joan, ed., *Shades of Noir* (London and New York: Routledge, 1994)。关于黑色电影的起源和发展的论文集。

4 Laszlo, Andrew, *Every Frame a Rembrandt: Art and Practice of Cinematography* (Woburn, MA:Butterworth-Heinemann, 2000)。一部由摄影指导撰写的实用指南。

5 LoBrutto, Vincent, ed., *Principal Photography:Interviews with Feature Film Cinematographers* (Westport, CT: Praeger, 1999)。对多位摄影指导的访谈。

6 Malkiewicz, Kris, *Cinematography* (New York: Simon & Schuster, 2005)。本书强调技

术与实用性。

7 Malkiewicz, Kris, *Film Lighting* (New York: Simon & Schuster, 1992)。对包括 John Alonzo、Cabel Deschanel, Vilmos Zsigmond 等在内的多位摄影大师的访谈。

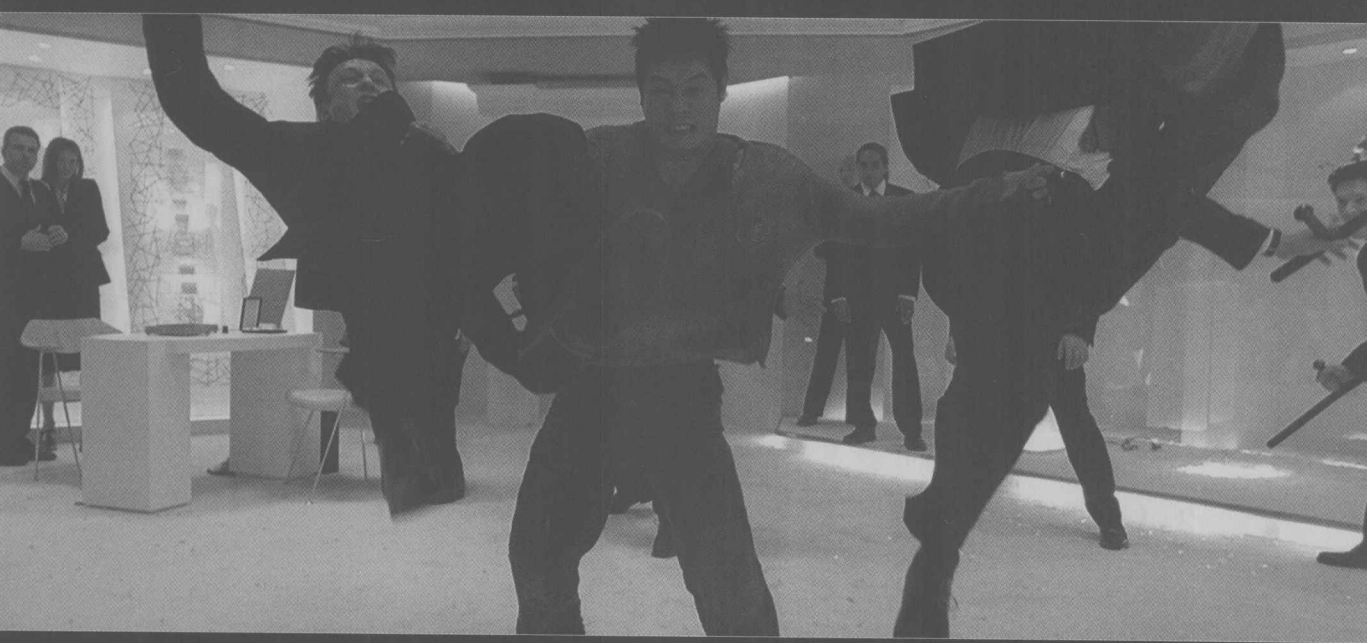
8 Mckernan, Brian, *Digital Cinema : The Revolution in Cinematography, Post-Production, and Distribution* (New York: McGraw-Hill, 2005)。最前沿的资讯讨论。

9 Pinteau, Pascal, *Special Effects: An Oral History* (New York: Harry N. Abrams, 2004)。本书规模宏大,探讨了由电影发展早期至今的特效,含上千帧彩色照片及对 38 位特效师的访谈。

10 Ward, Peter, *Picture Composition for Film and Television* (Boston: Focal Press, 2003)。有关灯光、色彩、设计及构图的实用手册。

第二章

场面调度



构筑影像时，我们得像绘画大师对待画布般，考虑其效果和表达方式。

——马塞尔·卡内（Marcel Carné），导演

本章提要

场面调度:视觉材料如何被安排、构图、拍摄。景框的画面比例,电影、电视和录像画面的长与宽。景框的功能:除去无关紧要者,标明特殊者,象征性用法。景框内位置的暗示:上、下、中、边缘。景框外(画外)是何意义,为什么?影像如何被结构、构图和设计?我们最先看哪里?主导处。区域的需要:空间如何代表权力的意念。位置与摄影机的关系和暗示意义。动作的空间,紧和松的画面。距离形式和他们如何定义人的距离,摄影机的距离和镜头。开放和封闭的形式:窗户或紧闭的影像?场面调度十五种元素的分析。

场面调度(*mise en scène*)一名词借自法国剧场,原意是"舞台上的布位",在剧场里泛指在固定舞台上一切视觉元素的安排,这个部分包括围绕舞台的前方,或表演区延伸到观众席中。舞台上的演员与布景陈设、走位,均以三维空间观念设计,而不论舞台导演强调舞台与观众是多么不同的世界,舞台与观众实际是处于同一空间。

电影的场面调度观念颇为复杂,混合了剧场和平面艺术的视觉传统。在拍摄过程中,电影导演也是将人与物依三维空间观念安排,但经过摄影机后,即将实物转换成二维空间的影像。电影内的空间已与观众成了两个世界,只有影像仍与观众存于同一空间,有如画廊中的画一般。因此,电影的场面调度在形式与形状上,和绘画艺术一样,是在**景框**(*frame*)中的平面影像。但是,电影亦保有戏剧传统。电影的场面调度也是一种视觉元素的流动韵律,可象征构想的戏剧性或复杂性。

2.1 景框

景框内的空间,即是电影的世界。景框将电影与黑暗影院中的真实世界区隔。但是,电影不是如绘画或照片一般静止不动。相反,它类似戏剧,是空间也是时间的艺术,其视觉因素不断在变动,构图不断被打破、重新安排、重新定义。有时为了评论需要,我们会孤立出某个画面做分析,但是观众看电影时,却必须同时考虑其戏剧与时间因素。景框是电影影像构筑的基本,电影导演不但必须顾及景框内的构图,而且还得让景框符合长宽比例。其长宽比例亦有不同种类,我们通称为**画面比例**(*aspect ratio*)。画面比例有许多种,尤其是在20世纪50年代早期**宽银幕**(*widescreen*)出现以后。在宽银幕未发明之前,一般比例是1.33:1,虽然在默片时代,也曾有不同的比例(见图2-6a)。

现在大部分电影的画面比例有两种:1.85:1(标准银幕)及2.35:1(宽银幕)。但宽银幕电影在商业放映过后,常会被裁剪成标准规格的比例。最常见的例子是35毫米的电影被转拷成16毫米,送到校园或非盈利场合放映。宽银幕影像运用得愈好的电影,在这种过程中往往伤害愈大。通常三分之一的影像会被切掉,造成荒谬的结果:比如被安排在景框边上的演



2-1 曼哈顿(*Manhattan*,美国,1979)
伍迪·艾伦(*Woody Allen*)及黛安·基顿(*Diane Keaton*)演出;伍迪·艾伦导演

场面调度是一个复杂的名词,它事实上包括了四个不同的形式元素:(1)动作的安排;(2)布景与道具;(3)构图方式;(4)景框中事物被拍摄的方式。场面调度的艺术与摄影艺术息息相关。例如,在这个镜头中,故事内容很简单:两个主角对话,彼此逐渐了解对方,并为对方所吸引。戈登·威利斯的暗调灯光处理,融合了场景的美感——纽约现代美术馆的雕塑花园——为这场戏增添了浓厚的浪漫气氛。(联美提供)

员会不见踪影,或是演员对一个看不见的东西做反应。如同20世纪50年代之前,电视比例是1.33∶1,许多宽银幕电影在电视上放映时,往往惨不忍睹,因为所有在宽银幕上发挥的题材均被断伤,无法充分呈现。

在传统视觉艺术中,景框的观念往往为题材的本质所牵引。比如说,一幅摩天大楼的画,可能形状便是垂直的,配的框架亦是长方形的。相同的,宽广的景观亦会采取水平的面向。电影的长宽比例都是固定的,但却不表示影像会缺乏变化。电影工作者反而像十四行诗的诗人,选择制律最严谨的形式,而在形式及内容的张力上创作。当技法和内容合一时,美学趣味也提高了。

由于一般电影的规格都是宽扁形的,要制造垂直的影像较为困难,创作者于是用**遮盖法**(*masking*)来改变银幕的比例与形状。例如格里菲斯(*D.W.Griffith*)在1916年的《党同伐异》(*Intolerance*)中,就用遮盖法来使银幕两边与景框外的黑暗连成一片,成为长方形的垂直银幕,以强调一个士兵由墙上掉下来。同样的,他也会遮盖银幕的下三分之一部分,造成宽银幕效果。遮盖法亦可用来营造倾斜的、椭圆的、圆形的画面。

默片时代,**圈入圈出**(*iris*,指以圆形或椭圆形圈入或圈出银幕上的一部分)常被适度使用。但这种方法到了大师手上,往往会成为有力的戏剧意义。例如特吕弗(*François Truffaut*)在《野孩子》(*The Wild Child*)中亦用此法来显示从原始丛林来的小孩面对文明的紧张注意焦点。遮去的黑暗部分象征他如何不明了外在的社会环境,而注意紧靠他周围的事物。

从美学上来说,景框的表现方式有许多种。感性的导演会同时重视景框内外的事物。景框亦负担有选择的功能。基本上,它是由众多混乱的现实中选择部分给观众看,所以它是一种"孤立凸显"的技法,能使导演引导大家注意可能被忽略的事物。



2-2 美人计

(*Notorious*,美国,1946)

英格丽·褒曼(*Ingrid Bergmen*)、克劳德·雷恩斯(*Claude Rains*)及利奥波汀·康斯坦丁(*Leopoldine Konstantine*)演出;希区柯克导演

希区柯克自认是形式主义者,擅长以极精确的方式计算,以达到他想要的效果。他相信没有经过设计的现实是凌乱且不具意义的:"我从不依场景地形,而依银幕上的地理需要而设计。"他认为演员身边的空间必须依逐个镜头的需要而安排。"我只想该如何像填画布一样,将空白银幕填满。这就是为什么我画分镜表及道具安排的草图给摄影师。"此图场面调度的安排与女主角受困的境况相模拟,对话在这种情况下可以处理得相当中性,因为心理上的紧张受迫已透过摄影机的位置,以及演员在空间中的安排,巧妙地传达出来。(雷电华提供)

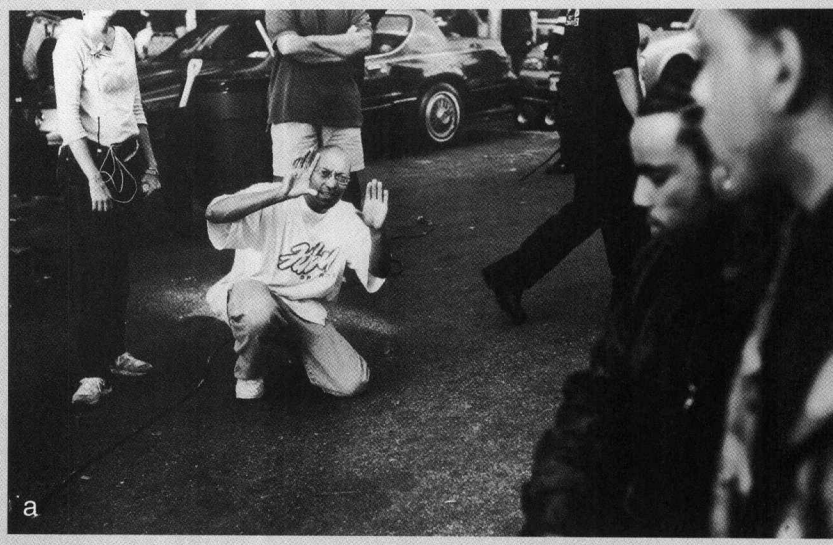
景框亦能转换成多种隐喻。有些导演将之视为偷窥意象,比如希区柯克。他的众多电影中,景框被当成窗户,提供观众偷窥角色私人生活的途径,如《精神病患者》(*Psycho*)和《后窗》(*Rear Window*)都以这种偷窥母题为主。其他导演则不强调偷窥母题,如让·雷诺阿(*Jean Renoir*)的《金马车》(*The Golden Coach*),景框成了剧场的舞台,使整部电影中"生活似舞台"的主导隐喻显得格外适切。

景框中的特定位置都有其象征意义。换句话说,将人或物放在景框内的某个部分,即代表导演对该人或物的意见或评价。一般来说,景框内分中央、上、下、边缘几个区域,每个部分都能代表隐喻和象征意义。

银幕的中央往往是视觉上最重要的,也是一般认为的注意焦点。我们给人照相,喜欢将人物放在**观景器**的中央。从小我们也被教导说,绘画时中央是透视焦点。因此,我们会期待中央是主导的视线焦点。也因为如此,中央的区域显得较理所当然而不戏剧化。写实者喜欢以中央为主导,因为四平八稳,在景框上不会干扰观众,使观众能专注于题材,不致被非中央的东西转移注意力。而**形式主义**者则以银幕中央的构图来支配一般的说明性镜头。

景框的上部往往象征了权力、权威和精神信仰。放在这个部位的人或物,似乎控制了下方,例如拍摄王公贵族或名流往往以这种方式(见图 2-5c)。上部也带有强烈的上帝般的光荣。这种方式也常用于拍摄皇宫或高山。一般而论,若在上部的人物其貌不扬,给人的感觉即是危险而具威胁性。然而,这只适用于在其他人物比这个主要人物小或同样大时。

但这种象征法亦非一成不变。比如说,当我们拍人物中景时,其头部一定在景框的上



2-3a 《杀戮战警》现场拍摄照

(*Shaft*,美国,2000)

约翰·辛格顿(*John Singleton*)导演

导演常以画框影像思考事情。有些成日挂着一个观景镜在脖子上,使他们能将景框置于任何戏剧素材上,并确定演员站在框里正确的位置。有些导演像辛格顿仅用手及指头比出镜框。任何在景框外的东西在拍摄中都不重要。拍摄时街道喧闹交通频繁也没关系,因为最后它们都可以被滤掉,可能只剩下两个人说话,背景是模糊的都市景观。(派拉蒙提供)

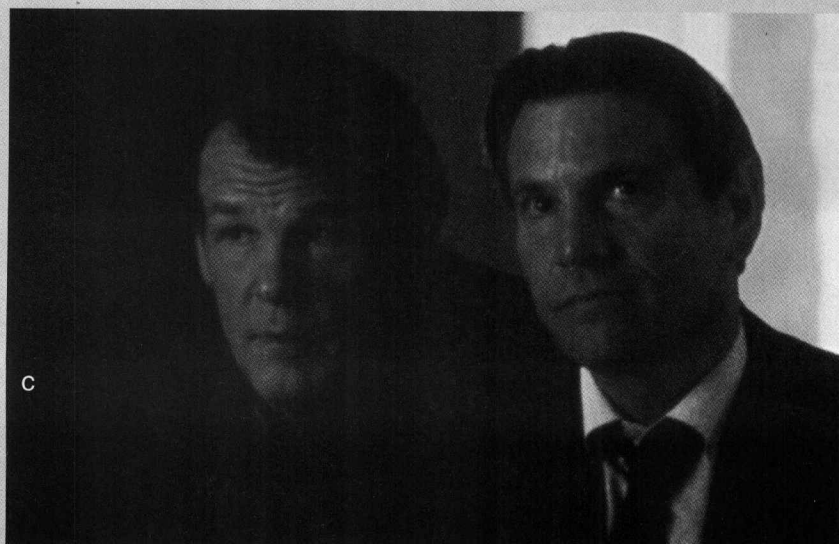


2-3b 义贼鲍伯

(*The Good Thief*, 英国/爱尔兰/法国/加拿大,2003)

尼克·诺提(*Nick Nolte*,居中者)、杰拉德·达蒙(*Gerard Darmon*)主演;尼尔·乔丹(*Neil Jordan*)编导

摄影机放哪里?这可能是导演在拍任何场景时最重要的决定。注意此镜头(2-3b)有一种阴谋的气氛,两个歹徒在讨论一个抢劫案。场景在几乎无人的教堂中,不重要的临时演员在镜头一边,模模糊糊代表教堂中仅有的几个人。如果镜头经过调整,如2-3c,影像就中性许多,只是两个人不经意朝镜外谈话,阴谋气氛荡然无存。当然,导演拍时会提供不同的镜头,但最具有表达力及信息的是2-3b镜位。(福克斯探照灯提供)



2-3c 《义贼鲍伯》裁剪过的镜头



2–4a　阿拉伯的劳伦斯(*Lawrence of Arabia*,英国,1962)

奥玛·沙里夫(*Omar Sharif*)及彼得·奥图(*Peter O'Toole*)主演;大卫·林恩(*David Lean*)导演

宽银幕比例的电影在转成录像带时会遭遇一些问题,有几个解决方法,但各有缺点。最粗鲁的方法是去边,集中在画面的中央部分。这必须是在中央部分是焦聚之所在的假设下。不过若以此图来说,可能这么做两个人的脸都会被切到,显得很挤。第二招是"横摇及取镜"(*pan and scan*),当一个人物讲话时电视摄影机就拍他,换人讲时就转移,如同拍网球打来打去一般。类似的方法是重新用电视摄影机剪辑,将人物对话画面直接用切接,而不用横摇方法,使人物单独存在于独立的画面。但是这个镜头的本质需要两个人物同时在同一画面中——因为剧情张力在于两人之间的微妙反应,若以剪辑方法,则真谛尽失。第四种方法是"信箱"(*letter boxing*)法——将画面全部缩放在电视画面上,上下银幕则遮黑。有些人抱怨这个方法使电影画面在原本就很小的荧光幕上变得更小,只剩约一半。(哥伦比亚提供)



2–4b　蜜月期

(*The Honeymooners*,美国,1955)

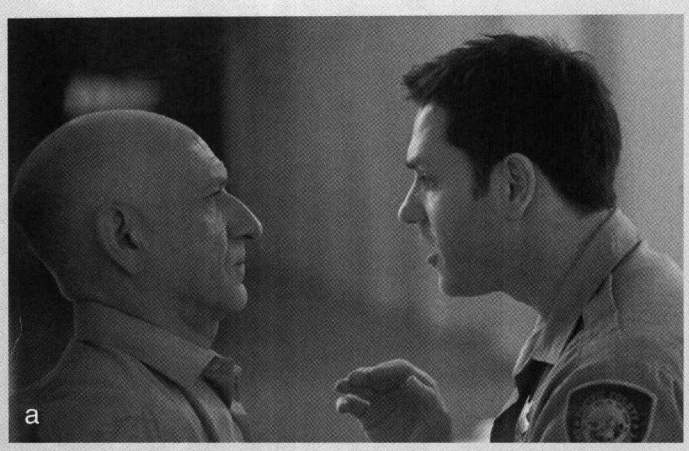
杰基·格里森(*Jackie Gleason*)及阿特·卡内(*Art Carney*)演出;CBS 电视公司制作

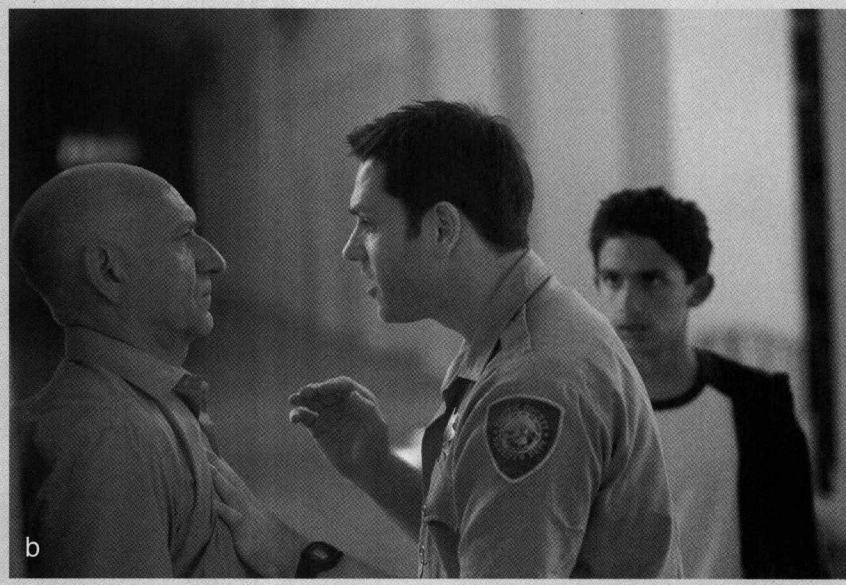
录像带和电视基本上是两种不同的媒介。录像带可能是电影或剧场转换过来的媒介。换句话说,录像带是二手纪录,多少会损坏原始的形式。然而,有机会看录像带中的电影或话剧,总比没机会看电影好。电视有它自己的艺术形式,包括它的荧光屏比例和 20 世纪 50 年代以前的电影银幕类似。注意此画面中的喜剧场景拍得很紧,电视摄影机的是中景大小,而演员必须在小小的几平方公尺的空间内表演。如果把它放大到大的电影银幕上,尽管演员的表演非常精彩,画面可能变得很挤,且粗糙无比。(CBS 提供)

2-5a&b 尘雾家园

(*House of Sand and Fog*,美国,2003)本·金斯利(*Ben Kingsley*)、朗·艾尔达(*Ron Eldard*)主演;华汀·佩瑞曼(*Vadim Perelman*)导演

画面里谁站哪里是重要的信息来源,其空间位置是观众理解内容的重点。比如较近的构图(2-5a)我们看到警察与平民两个角色紧张地交谈。电影里真正的镜头如2-5b,权力关系则清楚多了,强悍的警官将移民父亲推至墙边,他的儿子则焦点模糊地站在后方,怕得无法帮助父亲。注意警官如何站在画面中间,老头被挤在画面边缘,此场面调度是画面"表意"的很好例子。(梦工厂提供)

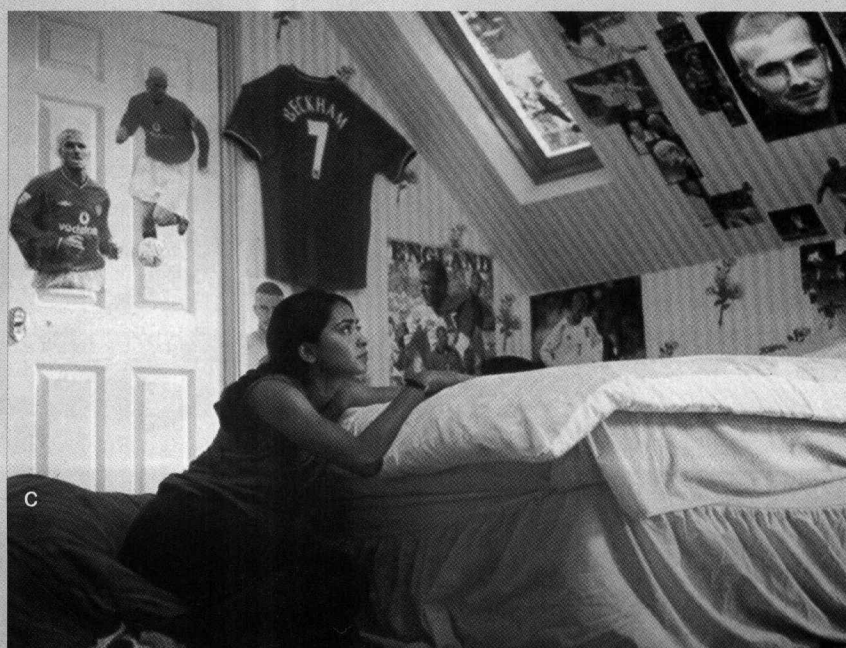

a


b

2-5c 像贝克汉姆那样踢球

(*Bend It Like Beckham*,英国,2003)帕敏德·K·娜格拉(*Parminder K.Nagra*)主演;古瑞德·查德哈(*Gurinder Chadha*)导演

画框的上方通常都和权力、威望以及具有上帝般品质的人(如英格兰最著名的足球明星大卫·贝克汉姆)有关。贝克汉姆是这部种族喜剧的英籍印裔女主角(娜格拉饰)最崇拜的偶像,她也想变成像他那样的职业足球运动员。她的传统印度父母可不同意,她的母亲骂道:"谁要娶一个成天踢足球却不会做薄饼的女孩?"(福克斯探照灯提供)



c



2-6a　拿破仑(*Napoleon*,法国,1926)

埃布尔·冈斯(*Abel Gance*)导演

《拿破仑》是默片时代最著名的宽银幕实验经典作品。其三个银幕的景，如图中法国军队往意大利前进的画面，就是如冈斯所说的以“多个画面”(*Polyvision*)方式拍出来的。形成这种效果必须以三部摄影机合拍到 160° 的全景——是一般传统电影的三倍。(环球提供)



2-6b 狼犬丹尼(*Unleashed*,法国 / 美国 / 英国,2005)

李连杰(居中者)主演;袁和平武术指导;路易·赖泰希耶(*Louis Letterrier*)导演

宽银幕对有复杂动作的电影特别有效,比如歌舞场面,或此图的功夫打斗场面。许多动作戏剪得很碎,带来片断性及场面失控的感觉。这类镜头如果在宽银幕中,就可容许动作不致超出镜框外,给予主角控制局面,将对手如挥苍蝇般挥开。(Rogue Pictures 提供)

方,这当然并不代表象征意义。的确,场面调度较倾向于远景(*long shot*)或大远景(*extreme long shot*),因为特写镜头并不能让导演在视觉因素的选择上有较大发挥;象征意义也较难表现,因为象征在某些程度上较依赖景框内各种元素的对比。

景框的下部则代表服从、脆弱、无力。放在此部分的人或物似乎都"弱"于上部,而且靠外缘的黑暗太近,也常具"危险"意义。如一个画面中不止一人,那么在景框下的人物往往似被上部之人支配。

左或右的边缘部分看起来都不太重要,因为它们离中央太远。它们靠近景框外的黑暗,许多导演好用黑暗象征缺乏光芒,也与未知的、未见的、可怕的意象相关。通常银幕外的黑暗部分象征被湮灭,甚至死亡。一般来说,不重要、被忽视、无名的人物都较靠"不重要的"边缘(见图 2-9)。

也有导演将重要视觉因素完全放在景框外,尤其是那些与黑暗、神秘、死亡相联的角色。这种方式很有效,因为观众对看不见的东西总是心存害怕。比如佛利兹·朗的《M》一片的前半部,杀小孩的凶手一直是躲在框外的黑暗中,仅偶尔让我们瞥到他墙上的影子和听到他怪异的哨声。

此外还有两个景框外的空间具有象征性:一个是场景后的空间,另一个是摄影机前的空间。例如导演不让我们看到紧闭着的门后发生了什么事,让观众产生好奇心,因为他们会替这段空白填上生动的影像。希区柯克《美人计》(*Notorious*)的最后一个镜头就是很好的例

子。男主角帮女主角通过一群纳粹特务的监视走到等待的车上，而具同情心的反派（克劳德·雷恩斯饰）则掩护他们，并希望不会引起他的同僚的怀疑。在这个**深焦远镜头**（*deep-focus long shot*）中，我们看到纳粹特务停留在背景上方开着的门边，而这三个主角在前景。男主角恶意地将帮助他们的反派人物关在车外，把车开出景框，让反派人物束手无策。然后，他的同僚叫住他，他被迫回到屋子去面对最坏的结果。他爬上阶梯，与这些神秘的特务再进入房子，他们在他之后关上门。希区柯克并没有让我们知道门内发生了什么事。

摄影机前的空间也可产生使人心绪不宁的效果。例如在约翰·休斯顿（*John Huston*）的《马耳他雄鹰》（*The Maltese Falcon*）中，我们看到一场不见凶手的谋杀。摄影机以**中景**（*medium shot*）拍摄被害者，枪则从摄影机前的景框伸出，直到电影结束我们才知道凶手的样子。

2.2 构图和设计

虽然电影在拍摄中是以三维空间安排，但是导演和画家一样须顾及一些绘画般的元素，如形状、色彩、线条、质感。在古典电影中，这种平面的安排通常会倾向平衡、和谐和均势。平衡的需求类似我们双脚的平衡，我们本能地假设平衡是大部分人类的正常情况。

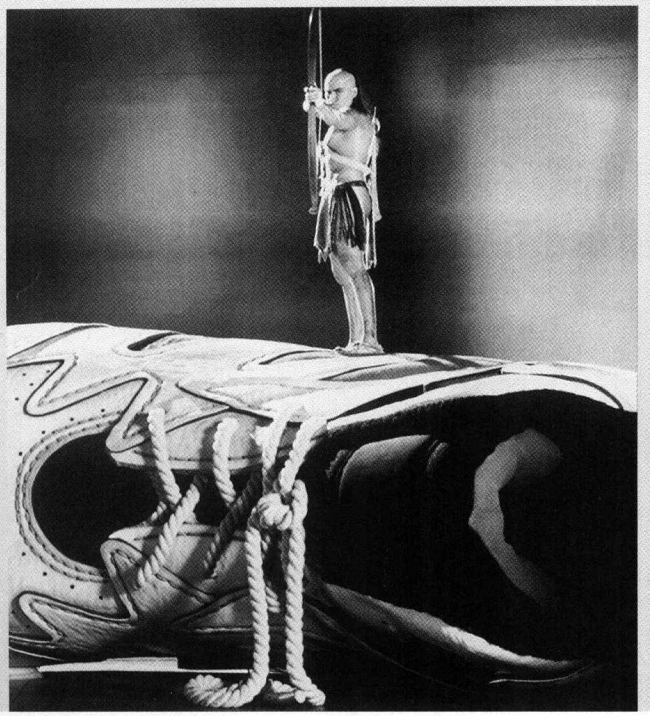


2-7 2001：太空漫游

（*2001：A Space Odyssey*，美国/英国，1968）

斯坦利·库布里克（*Stanley Kubrick*）导演

宽银幕最适合捕捉场景的广袤无垠。如果影像被裁剪成标准银幕比例（b），则空间的空旷性即被牺牲，我们的眼睛又习惯自左而右移动，所以图a的构图，使我们感觉航天员有滑入无尽空间的危险，但万一该图被倒转过来（c），则航天员似乎是安全回归太空舱。（米高梅提供）



2-8 魔柜小奇兵

(*The Indian In The Cupboard*,美国,1995)
弗兰克·奥兹(*Frank Oz*)导演

强调现场的剧场场面调度通常会依人的大小比例而安排。电影的场面调度则可以大或小(见图 2-7),因为特效的神奇效果可以使场面调度安排更加轻易自由。比如,这个场面调度只有几英寸的空间,其大小并非由人类大小来定义,反而是根据球鞋大小让三英寸大小的主角站在上面作对比。(派拉蒙/哥伦比亚提供)

不过,这种平衡原则在电影中不尽为真理。许多导演会刻意制造不平衡的画面来寻求戏剧效果,比如说,电影中有偏执的角色或事件时,导演便会故意违反和谐的构图。又如全景中,原本将角色放在中央即是平稳的画面,但导演可能会将之放在景框边缘,造成心理效果。

事实上,构图并无一定准则,像古典主义导演巴斯特·基顿(*Buster Keaton*)就常用均衡的构图;而新一代的导演则善用不对称的构图。在电影中,多种技巧均可达到相同的情绪和意念。有些人善用视觉因素,有些人则喜欢对白、剪辑或表演技巧。只要有用,什么技巧都是对的(见图 2-14)。

事实上,人眼相当敏感,能同时观察七八种构图因素的运用。导演常会指引眼光到**对比最强的区域**(*dominant contrast*),因为该区域会在其他较含蓄对比的区域凸显而出。在黑白片中,导演常用光线对比来指引观众,对比强处常比对比弱处先吸引观众的目光。例如,若导演希望观众能先看到演员的手而不是脸的话,手部的灯光就会比脸部还强烈。彩色片中,某种色彩也会脱颖而出。其实,各种形式因素(如形状、线条、质感),都能造成对比强烈的焦点目标。

其次,我们的眼睛会注意到**对比次强的区域**(*subsidiary contrasts*),创作者往往将它用来平衡整个构图:即使是在绘画和照片上,人眼也很少停驻于其他部分。我们先看到某些东西,然后再注意到较不有趣的部分。这不是巧合,因视觉艺术家构图时非常慎重,所以有一定的脉络可循。简言之,电影中的运动并不只由明确运动的人或物所控制。

一般来说,对比最强的主导因素往往与喜剧趣味相关。由于电影的时间因素与喜剧因素同样重要,有时主导对比即是"动作"本身,也就是美学家所称的**内在趣味**(*intrinsic interest*),即观众在剧情过程中,知道有时视觉上不吸引人的地方,事实上在戏剧上是很重要的。

因此,一把枪在画面上所占的比例不大,但我们知道它在戏剧上很重要;虽然其位置不



2-9 精神濒临崩溃的女人

(*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*,西班牙,1998.)

卡门·莫拉(*Carmen Maura*)主演;佩卓·阿莫多瓦(*Pedro Almodóvar*)导演

这张宣传照有什么问题?首先,主角不在画面正中,影像也不对称,右边空的空间使视觉不平衡。视觉艺术家常用这种"负面"空间来造成影像的真空,好像有什么东西不见了,或有什么话没说。此片的女主角刚怀孕却被情人抛弃,这个男子不值一文,可是难以解释也有点变态的是,这女人仍爱着他,他的离去在她生命中留下一大片空白。(Orion 提供)

2-10 贪婪(*Greed*,美国,1924)

吉布森·戈兰(*Gibson Gowland*)和金·贺修特(*Jean Hersholt*)(右)演出;艾瑞克·冯·史卓汉导演

为了追求稳定与和谐,导演通常会运用对称的构图。如此,画面中许多元素的安排无论在数量还是重量上,均是对称平均的。两杯啤酒是视觉透视焦点,两个人、两扇窗、两对窗内的男女、中央的画与地上的狗,都以平衡的姿态出现。(米高梅提供)



明显，但仍是焦点所在。

即使三流导演也知道用“动作”来吸引观众的目光，因为动作永远是最好的主导对比。也因为如此，许多平庸的创作者会忽略影像的丰富潜力，仰赖动作来吸引观众。此外，有些导演会改变主导，有时强调动作，有时则以动作为辅。动作的重要性也依镜头而不同：在远景中，动作显得较不吸引人，在特写中，动作则极为凸显。

不过，如果构图内有八九种因素在运作，就会对观众产生困扰。有时导演会故意利用这种困扰，制造戏剧效果（见图 2-13b），如战争场面。一般说来，我们的眼睛会极力整合不同的元素。例如，在一个复杂的设计中，眼睛会结合相似的形状、颜色、质感等等。如果形式上的元素一再重复则代表经验的重复。这种关联形成了视觉上的韵律，让眼睛跳过设计的表面，而理解到整体的平衡。视觉艺术家有时会将构图因素称为“重量”。一般艺术家会将“重量”平均分配，以取得平衡感（尤其是在古典电影中），但完美的对称是很少发生的。在完全对称的设计中（剧情片不可能有这种情形），视觉的“重量”分配得很平均，构图的中心是轴心点。而大部分的构图都是不对称的，甚至两种不同元素的重量也会相抗衡，例如形状的重量和颜色的重量相抗衡。心理学家及艺术理论家认为构图的特定部分有其本质上的重量。



2-11 神秘河（*Mystic River*，美国，2003）

西恩·潘（*Sean Penn*）主演；克林特·伊斯特伍德（*Clint Eastwood*）导演

这个镜头中所有构图元素都有助于“受困”的概念。主角在此刚得知女儿尸体在森林中寻获，疯狂地向遗体直冲。他被两排警察团团围住，他们抓住他不让他破坏尸体周边之证据。这场动作戏画面构图很紧，摄影机镜位稍微拉高，强化被困之感，这影像可称为“没有出路”。（华纳兄弟提供）

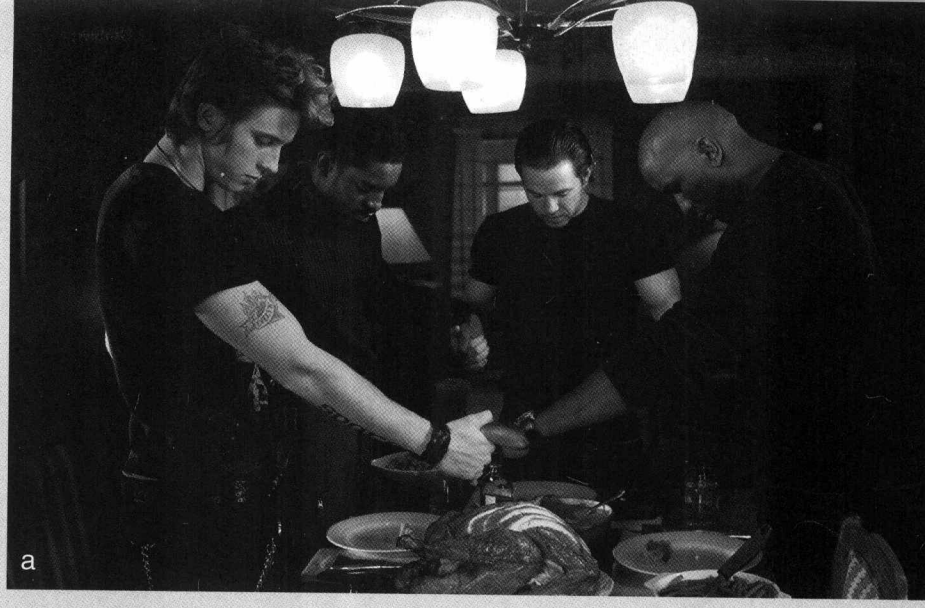


2–12a 战士奇兵(*Once Were Warriors*,新西兰,1994)
泰缪埃拉·莫里森(*Temuera Morrison*)、瑞纳·欧文(*Rena Owen*)演出;李·塔玛赫瑞(*Lee Tamahori*)导演(Fine Line Features提供)

电影的景框可以分隔画面局部和外在空间,含蓄地评论其题材。《战士奇兵》记述了一个受创妻子的状况,画面宛如象征性的牢狱,将妻子与其暴力的丈夫囚禁在同一空间。注意丈夫如何主控了大部分的画面,使她被挤至画面右边,害怕地退在墙边。同样的,《欧松酒店的八月底》画面是由大人的后面把一个吓坏的小孩挡住了大部分。这几种画面,绘画和剧场中都不会出现,因为这些媒介的画面是一种中性的题材环境,在视觉上是封闭的。而电影中的景框(暂时性的)提供给我们的是暂时的定格真实,它很快会溶入另一个构图中。

2–12b 欧松酒店的八月底(*The End of August at the Hotel Ozone*,捷克,1969)
扬·施密特(*Jan Schmidt*)导演(新线提供)





2–13a　四兄弟

（*Four Brothers*，美国，2005）加莱特·赫伦德（*Garrett Hedlund*）、阿德里亚·本杰明（*Andre Benjamin*）、马克·沃尔伯格（*Mark Wahlberg*）以及泰斯·吉普森（*Tyrese Gibson*）主演；约翰·辛莱顿（*John Singleton*）导演

秩序与混沌。一部电影的导演是想将这部电影的场面调度弄得混乱还是整洁，这取决于电影主体的本质。在《四兄弟》中，领养来的四个兄弟在餐前祈祷时把手握在了一起。注意灯光装置是如何对应四个角色的位置的。这种场面调度暗示了一种平衡和协调的感觉。（派拉蒙提供）

2–13b　麻雀变凤凰 2（*Miss Congeniality2：Armed and Fabulous*，美国，2005）

桑德拉·布洛克（*Sandra Bullock*）主演；约翰·帕斯奎因导演

另一方面，《麻雀变凤凰 2》中的这场打斗场面则是故意弄歪的。一名伪装成艳舞女郎的 FBI 探员（布洛克饰），正力图征服她的对手。这张画面很不稳定，且缺乏平衡性。注意对手的身体只有部分在画面中，而呆立在一旁的旁观者的脑袋则被画框任意地“切掉”了，这就很难为角色提供一个和谐的位置。精确地说，混乱的事件从来不会造成视觉上的平静与和谐。（华纳兄弟提供）





2–14a 麦克白

(*The Tready of Macbeth*,美国/英国,1971)

弗朗西斯卡·安尼丝(*Francesca Annis*)和乔恩·芬治(*Jon Finch*)演出;罗曼·波兰斯基导演

人的眼睛会自动以一种规划过的点线面方式搜看银幕上的影像。通常眼睛最容易被对比强烈的部分吸引,它显著的主导性会立即驱策我们的注意力。然后眼睛再沿着次要的区域在银幕框内扫视。例如这张图片,我们的眼睛先被麦克白夫人的脸部所吸引,因为它的光线对比非常强,并且被其他黑色区域包围。然后注意到麦克白夫人与她丈夫之间的空白——次亮的区域,之后才是麦克白若有所思的脸部——光源更晦暗的部分。本图中视觉的焦点与影片的内涵相呼应,因为麦克白夫人逐渐陷入疯狂边缘,并在精神上觉得与丈夫愈来愈疏离。(哥伦比亚提供)

2–14b 麦克白(*Macbeth*,美国,1948)

佩姬·韦伯(*Peggy Webber*)演出;奥逊·威尔斯(*Orson Welles*)导演

现实主义者与形式主义者用不同的视觉技巧方式解决不同的问题。波兰斯基运用写实手法来呈现麦克白夫人的精神状态(如演技和灯光效果)。威尔斯则采用较形式主义的手法以外在的道具形式来传达人物内在世界的状态,此图中铁栏杆产生像刀片的光柱,似乎要刺穿麦克白夫人的身体。在此,栏杆的效果并非写实,而是有其功能:威尔斯主要是拿它来作为象征意义,模拟她内在的混乱。(Republic Pictures 提供)



如德国艺术史家沃尔佛林(*Heinrich Wölfflin*)就认为人眼在观看时,习惯上是由左而右,所以左边的重量往往会加强以取得平衡。尤其是在古典构图中,这种情形更普遍。

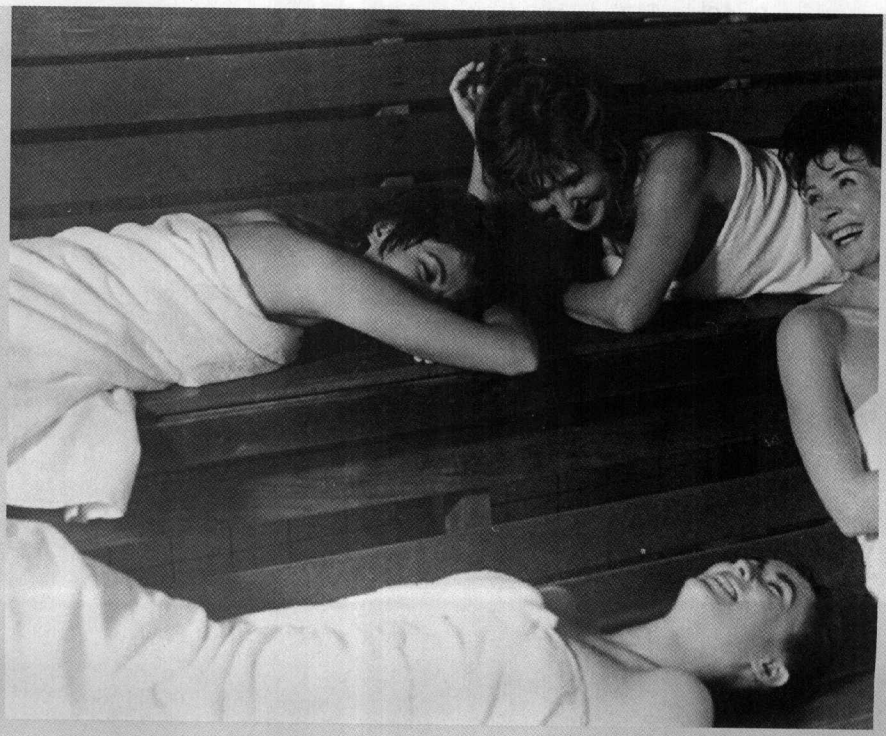
构图的上半部永远比下半部重。因此,导演常对垂直的摩天大楼、柱子略略仰角拍摄,使上端显得较细小,压迫感也不那么重。如果影像的重心较低,画面也会显得较为平稳。所以水平景观的地平线往往会比中心点略低,不然天空会产生太重的压力。但像约翰·福特或爱森斯坦等导演,恰恰会运用天空的压力,制造对平原及人物的压迫感。

单独的人或物也会比群体显得重,所以有时导演会孤立出个人角色与群众。虽然两者在人数上不成比例,但人物的孤立会使两者在心理上的重量看来相似,如黑泽明《大镖客》(*Yojimbo*)中著名的场景即为一例(见图 3-13)。

线条的运用亦能产生一些心理效果。从运动的方向来说,水平线给人由左到右的感觉,而垂直线则予人由上而下的运动感觉。水平或垂直线条看来稳定,斜线或歪线却具"动感"。许多导演即利用斜线制造心理效果。比如说,他可以利用斜线使角色显得浮躁不安,即使场面本身不具戏剧性,其影像和剧情间仍能营造张力(见图 2-21)。

弯曲的线条也是电影工作者常利用的表达方式。多年来证明,S、X、三角形和圆形是艺术家最喜欢的形状。这种构图通常都运用得很简单,因为大家认为这些线条的差感是与生俱来的。视觉艺术家也常用特定形状来凸显象征概念。比如,双边对称的结构强调平行——几乎每两个镜头就暗示成双或双重倍数共享一个空间(见图 2-31)。三角结构则强调三个主元素之间的强烈互动(见图 2-23)。圆形则暗示安定、封闭和女性特质(见图 2-15)。

设计通常与主题的理念配合,至少在一些绝佳的电影中是如此。像在《朱尔和吉姆》中,特吕弗不断用三角形的构图来象征主角的三角关系,片中三人的关系就是经常变动而且总



2-15 美利坚帝国的衰落
(*The Decline of the American Empire*,加拿大,1986)
(由左上至右下)路易丝·波塔(*Louise Portal*)、多米尼克·米歇尔(*Dominique Michel*)、多萝西·贝利曼(*Dorothée Berryman*)和珍妮薇·希欧克斯(*Geneviève Rioux*)主演;丹尼斯·阿坎得(*Denys Arcand*)导演(Cineplex Odeon Films 提供)



2–16a 雷霆万钧(*A Sound of Thunder*,美国,2005)

凯瑟琳·麦考马克(*Catherine McCormack*)、爱德华·伯恩斯(*Edward Burns*)主演;彼得·海姆斯(*Peter Hyams*)导演(华纳兄弟提供)

平行主义是设计的通用原则,旨在表达相似、和谐和相互强化的关系。此片这个镜头的构图将两个角色浪漫地搅在一起,两人的位置相似,姿势相似,倚在桌边椅上,都有迷惑的表情。这个镜头几乎可以叫做:天生一对。对称的平行主义在自然界很难看到,大多是人为,有时更故意制造乐趣效果,像是《黑衣人》中一样。

2–16b 黑衣人(*Men in Black*,美国,1996)

汤米·李·琼斯(*Tommy Lee Jones*)和威尔·史密斯(*Will Smith*)主演;巴瑞·桑尼菲尔德(*Barry Sonnenfeld*)导演(哥伦比亚提供)



2-17 超人(*Superman*,美国/英国,1978)格伦·福特(*Glenn Ford*)演出;理查德·多纳(*Richard Donner*)导演

因为景框的上半部看起来比下半部重,导演通常将地平线置于构图中间更高处,并将大部分视觉注意力摆在景框下方。然而当导演想强调角色毫无防备的脆弱时,地平线通常就会更下面一点,而有时候重量最重的视觉元素会摆在角色之上。例如图中这幅巧妙设计的宣传照,主角克拉克(*Clark Kent*)的父母被自己领养的小孩的超能力吓坏了——他们觉得自己可能有生命危险。(华纳兄弟提供)





2-18 朱尔和吉姆(*Jules and Jim*,法国,1961)亨利·瑟瑞(*Henri Serre*)、让娜·莫罗(*Jeanne Moreau*)及奥斯卡·华纳(*Oskar Werner*)演出;特吕弗导演

以三、五或七等基数组图案来组图,通常象征变动、不定的关系。而二、四、六则相反地表示稳定和谐的关系(图2-10)。图中或多或少的构图与本片的主题——三个人物之间变动的爱情关系——相关。这个女人与两人之间的关系几乎不变地立于三角形的顶端——这是她一向喜欢的方式。(Janus Films提供)

是彼此纠结的。此片的影像象征性地使用了浪漫的三角形来表现戏剧性的内容，三角构图的设计强化视觉，让三人的关系失去平衡，不断产生变化（见图 2-18）。一般而言，以三、五或七为单位制造的构图较具动感和不平衡感觉，而二、四、六单位的构图较为平稳、安定、均衡（见图 2-10）。

2.3 区域空间

以上讨论的只涉及二维空间的场面调度。但由于大部分电影影像都处理到想象上的深度空间，导演必须在心理上以此考虑来构筑视觉效果。平面安排形状、线条、色彩、质感固然重要，但电影影像同时得兼及人的故事。电影的形式不似音乐形式那样“纯粹”，它较为复杂。

导演为避免影像趋于平面，往往会丰厚其影像。于是构图至少需顾及中景、前景、背景三个层次。这种技法不仅赋予影像纵深感，也大幅改变对比主导焦点，给予影像含蓄或明显的特色。一个站在中景的角色，其前景往往会“评论”（*comment*）其意义（见图 2-21）。有些陪衬背景，会暗示主体与环境本质合而为一。前景的轻纱可以象征神秘、色情和女性化，交错的窗槛则暗示了

2-19 毕业生（*The Graduate*，美国，1967）

安妮·班克劳夫特（*Anne Bancroft*）和达斯汀·霍夫曼演出；麦克·尼可斯（*Mike Nichols*）导演

在观众和观众所认同的人物之间，突然（在画面的前景）插入一个具有敌意的人或物（在此为班克劳夫特），观众会觉得相当不安全或有被孤立的感觉。在这场戏中，我们的主角，应届毕业生本杰明·贝达克即受到了威胁。他在想，一个比他年纪大的女人可能正想诱惑他。而这个女人是他朋友的母亲。他受困以及被侵犯的感觉并不是从对白而来，因为他表现得又口吃又窘，而是透过场面调度的元素而来。班克劳夫特半裸的身体挡在他的前方，背后窗棂更把他困在里面——是电影画面中的框（房间）中之框。（Avco Embassy Pictures 提供）





2–20a 致命赌徒(*The Grifters*,美国,1990)

约翰·库萨克及安洁莉卡·休斯顿(*Anjelica Huston*)演出;斯蒂芬·佛瑞尔斯(*Stephen Frears*)导演

一个画面可被视为一个意识形态细胞,构图即可说明人物的权力消长。人物不仅仅是因为美学因素而被摆在画面中,人是有领域性的。库萨克演的角色具有强烈的恋母情结,两人经常在斗争主导权。本图即可说明谁在主导,在一个白色为主的画面中,颜色较深的(在此是黑色)物体即是主导。而画面的右边会比左边重,即更主导。站立的主导坐着的人物。画面的上方(即安洁莉卡·休斯顿的领域)控制了整个中央及底部,她是一个凶手。(Miramax Films 提供)

2–20b 暴力史 (*A History of Violence*,美国,2005)

阿什顿·赫尔姆斯(*Ashton Holmes*)、维哥·摩尔芬森(*Viggo Mortensen*)主演;大卫·柯南伯格(*David Cronenberg*)导演

一个青少年面对他崇拜、景仰、挚爱的父亲。但他父亲向家里及社区撒谎,冒充另一个人。这个对立是空间也是语言的,青少年入侵了父亲的私人空间,强烈要求父亲披露过去的真相。(新线提供)



自我分裂等等。这种原则亦适用于背景，虽然背景的影响意义远不及中景和前景。

用什么镜头来拍摄什么题材，是导演最基本也最重要的工作之一。他要用多少细节？靠主体多近？——也就是说观众得靠主体多近？因为摄影镜头往往代替了观众的眼睛。这可不是小问题，因为景框内的空间会影响到我们对被摄物的反应。导演必须用不同的镜头来决定空间之大小，但多大的空间才恰到好处，正是问题所在。

景框内的空间是表达的一个重点。在生活中其实与艺术一样，我们都是在固定空间中，对某些事物做反应。当空间的传统被破坏时，我们本能地会提高警觉。这种空间概念在日常生活中亦常见：比如我们走进电影院，总会选择与别的观众有“适当距离”的座位，但是，当一个空荡荡的电影院中，有人特意选了跟你邻近的座位时，你是不是会感到威胁？这种没来由的焦虑是否本能的反应？

许多心理学家和人类学家（包括 *Konrad Lorenz*、*Robert Sommers* 及 *Edward T.Hall*）都研究过这种空间感觉，但是电影评论家较少注意这个问题。例如，*Lorenz* 在他的《论侵略》（*On Aggression*）一书中提到，动物（包括人类）往往会划地“自保”，如果这个空间被侵犯，会感觉到压力、紧张、焦虑，可能导致侵略或暴力的行为，甚至领土的战争。

学者又据研究发现，人的空间观念与权力阶层有关。主导性越强，拥有的空间也越多。在特定的区域里，一个人的重要性也会影响他所占的空间大小。空间配置原则在人类社会中也常见。例如在教室中，空间可分为教师及学生两个空间，但从比例上来讲，因教师的权威，他一个人所分配到的空间就大于学生在团体中每个人所分到的位置。人类的空间配置泄漏了对权威的态度。无论我们自以为有多平等，也常逃不出这种空间传统。当重要人物进入拥挤场合时，大家也会为他腾出空间——通常让出的空间比自己占的大多了。



2-21 四百击

（*The 400 Blows*，法国，1959）

让-皮埃尔·雷欧（*Jean-Pierre Léaud*）演出；特吕弗导演

通常摄影机与角色间的空间会保持净空，使我们能无阻地看到角色。但有时导演为了呈现戏剧化或心理观点，会故意阻隔观众的视线。大部分时候，《四百击》这个鲁莽的小男主角试图表现坚强，即：装酷！别让他们看到你哭。有时电影场面不允许导演太露骨地表达戏剧内文和角色性格，只能纯由视觉传达。此处，男主角内心的焦虑和紧张经由某种形式技巧表达。斜线的网叙述了他内心的激动，而过紧的特写景框、模糊的背景和带有阻挠意味的前景铁网，暗示他哪里也去不了。（Janus Films 提供）

2–22a&b 破碎之花

(*Broken Flowers*,美国,2005)

比尔·莫瑞(*Bill Murray*)、莎朗·斯通(*Sharon Stone*)主演;吉姆·贾木许(*Jim Jarmusch*)导演

构图短暂地诠释了影像的心理空间。在切割过的宣传照(2–22a)中,莫瑞似乎是一夜缱绻后初睁开眼,但此影中的全景(2–22b),他却像要被枕边人生吞了。她占了2/3空间,手如鲨鱼口般咬着他的脸——心理学家称此为有齿阴道(*vagina dentata*,即 *vagina with teeth*)焦虑症。此片在戛纳获得评审团大奖。(焦点提供)





上述现象和电影空间关系可大了,因为在电影中,空间是一项重要的沟通媒介。在电影中,空间可告诉我们角色的心理和社会关系。主角通常拥有较大的空间——除非电影谈的是他的失势或对社会的无能为力。角色所占的空间不见得代表他的社会地位,主要还在于他的戏剧重要性。如皇亲贵族原本应比农夫占的空间大,但若电影是以农夫的故事为主,农夫便会主导电影空间。简言之,权力、权威和主控性是由电影的脉络和上下文来决定。

电影景框也是空间的一种,虽然是暂时性的,仅存于每个镜头。景框中的空间是导演(场面调度者)运用的重要因素之一,因为他可以轻易利用不同的空间传统来定义、调整、改变角色的心理和社会关系。而且,当关系建立后,导演可以改变摄影机的**镜位**,来继续发掘

其他更深的意义。像某些大师就经常在同一个镜头内改变角色的空间、深度和景框重量关系，从而改变其心理和社会的基调关系。

摄影机拍摄人或物一共有五种基本方位，从心理学上看，每种方位都代表了不同的隐喻：(1)完全正面(*full front*)——面对摄影机；(2)四分之一侧面(*quarter turn*)；(3)侧面(*profile*)——人物注视右方或左方；(3)四分之三侧面(*three-quater turn*)；(4)背对摄影机(*back to camera*)。如果观众认同摄影机的镜头，那么演员的位置和摄影机的关系就决定了我们的反应。如果能见到演员的脸，观众会觉得亲密；反之，则感觉神秘。

完全正面的方位是最亲近的——人物面对我们，邀请我们参与他的一切。通常演员都会忽略摄影机(亦即忽略观众)的存在，而观众的位置正好让我们毫无阻拦地观察他的所作所为。如果演员因摄影机的导引而察觉观众的存在，那么亲密感就更深了；但这种情形很罕见。最善于用这种技巧的是哈代（*Oliver Hardy*），他直接恳求观众的同情与了解（见图2-26a)。

大部分导演常用四分之一侧面的位置，因为它的参与感不如完全正面的位置。侧面则较疏离，人物并不知道他被观察(见图 2-27)。四分之三侧面的位置更疏离，通常用来表示



2-23 玩酷子弟(*Igby Goes Down*，美国，2002)

瑞恩·菲利普(*Ryan Phillippe*)、苏珊·萨兰登(*Susan Sarandon*)和杰夫·高布伦(*Jeff Goldblum*)演出；布尔·斯提尔斯(*Burr Steers*)导演

一个疏离的儿子和母亲的男友互不关心。三人坐的位置意义明白。三角形的构图中，恶毒的母亲和她邪恶的男友占据同一空间，沉思中的儿子则被孤立在左边。(联美提供)

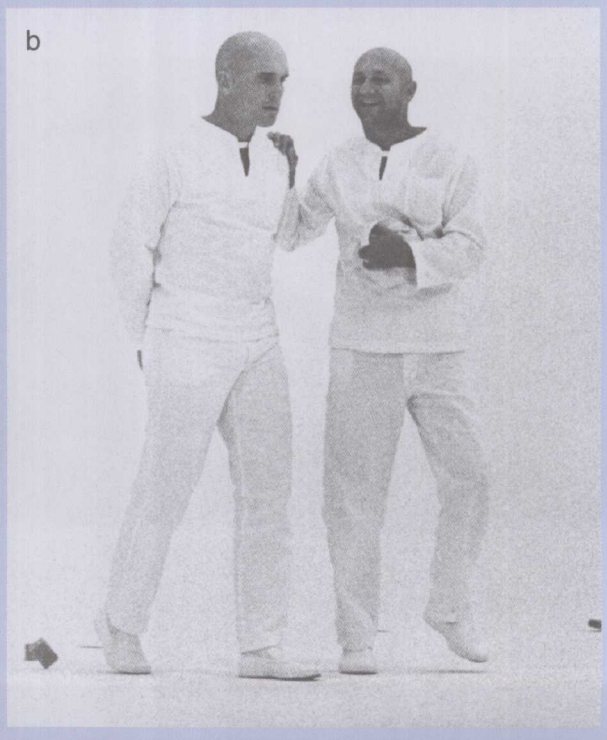


2–24a 蓝天使

(*The Blue Angel*,德国,1930)

玛琳·黛德丽 (*Marlene Dietrich*, 左前方)演出;约瑟夫·冯·史登堡导演 (Janus Films 提供)

画面的密度与画面的内容细节多少相关。导演为什么要放这些信息在同一个画面上?他放了些什么?大部分的电影都以光影投在人事物上做谨慎的处理,有些稀疏,有些紧密,密度与人在所处的世界中的生活质量相关。《蓝天使》中,低俗的酒吧场景是又嘈杂又拥挤,烟雾迷漫,充满品味俗艳的装饰,而下图《五百年后》的未来世界则苍白、空洞。



2–24b 五百年后

(*THX 1138*,美国,1971)

罗伯特·杜瓦尔(*Robert Duvall*)及唐纳·普里森斯(*Donald Pleasence*)演出;乔治·卢卡斯(*George Lucas*)导演(华纳兄弟提供)



2–25a 大幻影(*Grand Illusion*,法国,1937)
(从中至右)艾瑞克·冯·史卓汉、皮埃尔·凡斯耐(*Pierre Fresnay*)和让·加宾(*Jean Gabin*)演出;让·雷诺阿导演

景框松或紧的象征意义来自前后剧情,并非本身就有意义。如雷诺阿这部有关第一次世界大战的经典作品,景框本身变成象征性的牢狱。凡是有软禁、限制或桎梏主题的电影,都喜欢用此技巧。(Janus Films 提供)

2–25b 十全主妇(*The Prize Winner of Defiance Ohio*,美国,2005)
朱丽安·摩尔(*Julianne Moore*)主演;珍·安德森(*Jane Anderson*)编导

此片是根据真实故事改编,背景是 20 世纪 50 年代俄亥俄州小镇的家庭主妇故事。她有十个小孩,丈夫酗酒粗暴。孩子们耗尽了她的精力,却也是她生命中最大的支柱和爱。这帧照片构图很紧,显示出她抚着孩子的亲密行动:孩子拥着她,抵御着外面的敌意世界。这里的紧构图不是围困,而是保护层。(梦工厂提供)

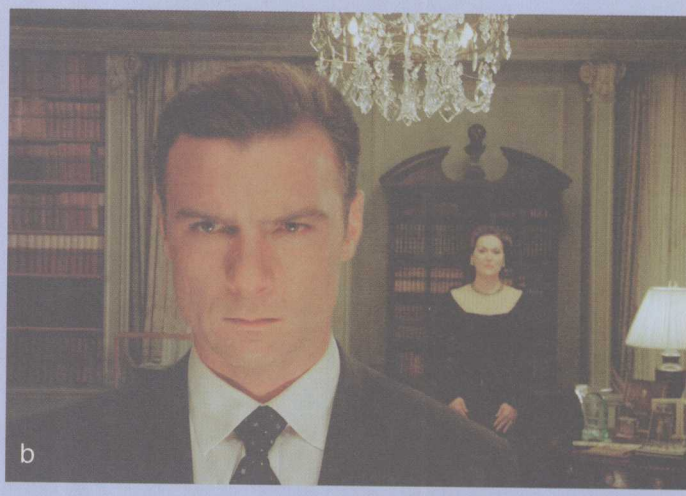




2-26a、b&c 正面的摄影是所有安排中最亲密者，也最明白、直接、清晰，往往最具侵略性，尤其当演员朝摄影机走来时。

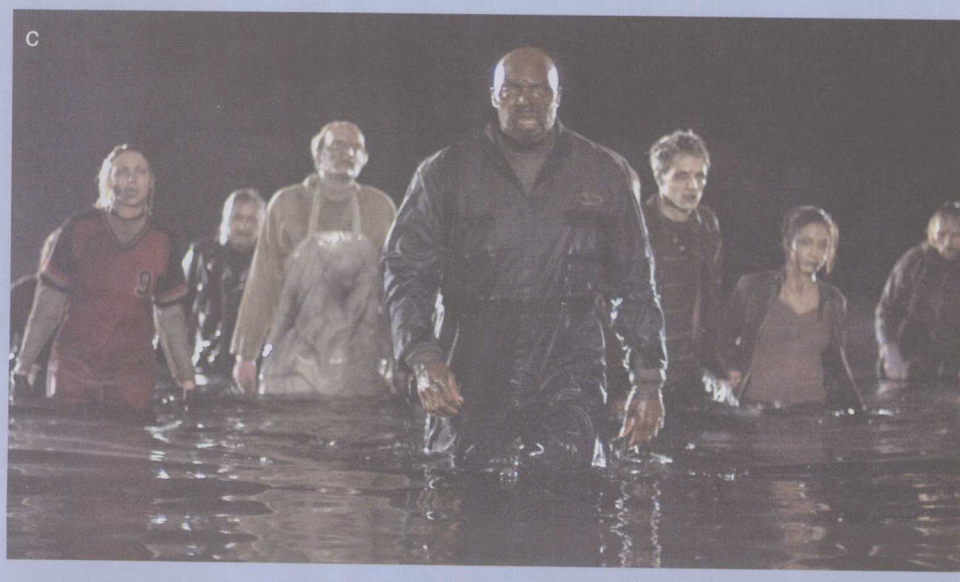
2-26a 沙漠之子(*Sons of the Desert*，美国，1933)
斯坦·劳瑞尔与奥列佛·哈代演出；威廉·塞特(*William Seiter*)导演

演员几乎很少直视镜头，但是也有些例外，尤其是喜剧演员。当今如艾迪·墨菲(*Eddie Murphy*)，过去则属哈代为个中翘楚。每当劳莱做了蠢事（通常是让他们的同伴出丑），哈代就会面对镜头——面对观众——尝试压住怒气，仿佛他是比较聪明的家伙，希望获得我们的同情。我们的确是同情他的耐心，看着不大聪明的劳莱困窘地站在一旁不知如何是好，侧身向着我们，不知哈代要如何控诉他的愚蠢。(米高梅提供)



2-26b 满洲候选人
(*The Manchurian Candidate*，美国，2005)
里夫·许莱伯 (*Liev Schreiber*)、梅丽尔·斯特里普(*Meryl Streep*)主演；乔纳森·丹米(*Jonathan Demme*)导演(派拉蒙提供)

完全正面的镜头使我们和角色较为亲密，尤其是在使用特写镜头时：我们可以检视他们脸上的精神状态。像此图如此复杂的画面，我们有权理解比剧中角色更多的信息。在这里，控制欲强的母亲不能确定自己是否还能继续控制想挣脱她的儿子。



2-26c 活死人之地
(*Land of the Dead*，美国，2005)
尤金·A·克拉克(*Eugene A. Clark*)主演；乔治·罗梅罗(*George A.Romero*)编导

完全的正面镜头也可带有对抗性，因为角色面对我们毫不退缩。有什么比此图更能表现一群僵尸走向摄影机(我们)攻击人更可怕？这群无灵魂的怪物由最前面的大个儿领军正要生吞狂杀活人。(环球提供)



2-27 撒哈拉

(*Sahara*,美国,2005)

佩内洛普·克鲁兹(*Penélope Cruz*)、马修·麦康纳(*Mathew McConaughey*)主演;布瑞克·艾斯纳(*Breck Eisner*)导演

侧面看似在角色瞧向左右景框之外,没意识到镜头的情况下拍摄,这使我们可以不受干扰地尽情观察角色。这种镜头比正面或四分之三侧位少点亲密性,也较少情感。观众可以由一个不介入、中立的观点来看这些角色。(环球提供)

人物的不友善及反社会的情感,人物的背有部分对着我们,拒绝我们的关心(见图 2-28)。当人物完全背对摄影机时,我们只能猜测发生了什么事,这种位置常代表人物与这个世界的疏离,它也用来表达隐匿而神秘的气氛(见图 2-29)。

空间的大小可以用来象征不同意义。一般而言,镜头越靠近,被摄主体的限制感亦越大,这种镜头我们称为**紧的取镜**(*tightly framed*)。相反的,镜头越远即为**松的取镜**(*loosely framed*),象征了自由开阔。牢狱电影因此喜用中景与特写,如罗伯特·布烈松(*Robert Bresson*)的《死囚逃生记》(*A Condemned Man Escapes*),镜头几乎就全集中在主角铐了手铐的特写上。主角一开始就在准备逃亡,布烈松利用紧的画面来强调主角不能忍受的封闭感。这种空间张力直到片尾才放开,当主角翻墙逃入黑暗中时,布烈松用的是松的远景(全片惟一的一个远景),来象征他的心理和精神解放。景框和空间的隐喻在处理"囚禁"主题时特别管用,无论是身体的囚禁,如让·雷诺阿的《大幻影》(见图 2-25a),还是精神上的桎梏,如《毕业生》(见图 2-19),都常用这种手法。

导演也常常会用完全中立的物体和线条来象征人的受困,换句话说,用物体来笼罩一个形象(见图 2-36a)。安东尼奥尼是运用此种技巧的大师。在他的《红色沙漠》中,女主角(莫妮卡·维蒂[*Monica Vitti*]饰)在讲述一个朋友的精神崩溃,观众知道她说的是自己,而且表面的影像已经暗示了她的受困。她说话时,身后的门框有如棺材般地关着她,强化着她的心理桎梏(见图 2-29)。

空间也可用做复杂的心理变换。当一个人物离开画面时,镜头可以稍移动,比如用**横摇**(*panning*)来调整空白空间造成的不平衡感,亦可静止不动,捕捉画面的失落感。强调两个角色的敌意时,我们可以将二人置放于画面边缘,中间隔着大的空间(见图 2-31d),或者让一个角色侵入另一个的空间。



2-28 折翼天使(*All or Nothing*,英国,2002)

提摩西·史鲍尔(*Timothy Spall*,画面最右,以四分之三的背对着观众者)主演;麦克·李(*Mike Leigh*)导演

四分之三的背影镜头是对镜头的拒绝,不配合我们想多看一点的欲望。这种安排倾向使观众好像是在偷窥角色的生活,角色则好像希望观众走开。这场家庭晚餐的场景,演员的肢体语言和麦克·李的场面调度带着深刻的疏离味道,每个角色似被囚禁、活埋在自己的一块小空间中。(联美提供)

2-29 红色沙漠(*Red Desert*,意大利,1964)

卡洛·切内蒂(*Carlo Chionetti*)、莫妮卡·维蒂及理查德·哈里斯(*Richard Harris*,背对者)演出;米开朗基罗·安东尼奥尼导演

当人物背对镜头,他们似乎在拒绝观众,或完全不知我们的存在。我们渴望分析他们的表情,但似乎无法获得许可。人物如谜一般。安东尼奥尼是场面调度的超级大师,他可以用少数的对白,运用其他视听元素来表达复杂的关系。本片女主角刚从精神崩溃中恢复,但她仍然焦虑不安,甚至是对她自己的丈夫(切内蒂饰演)。图中她似乎显得相当困惑,像一只受伤而疲惫不安的动物,困在她的丈夫及丈夫的同事之间。注意红漆被暴烈地喷洒在墙上,宛如出血般地象征她的精神状态。(Rizzoli Film 提供)





2-30 《都是男人惹的祸》的宣传照

(*Much Ado About Nothing*, 英国, 1993)

麦克尔·基顿、基努·里维斯、罗伯特·西恩·李奥纳得(*Robert Sean Leonard*)、凯特·贝金塞尔、爱玛·汤普森 (*Emma Thompson*)、肯尼斯·布莱纳及丹泽尔·华盛顿 (*Denzel Washington*)演出;肯尼斯·布莱纳导演

宣传照通常是演员们直接面对镜头微笑, 邀请我们进入他们的世界。当然,在电影中,他/她们几乎很少看镜头。我们像是偷窥者一般, 而他/她们故意忽略我们的存在。(The Samuel Goldwyn Company 提供)

2.4 距离关系

空间的传统在不同的文化中亦有不同的意义。人类学家爱德华·霍尔(*Edward T.Hall*)在他的著作 *The Hidden Dimension* 及 *The Silence Language* 中亦提及, **距离关系**(*proxemic patterns*)——在固定空间内的有机关系——可以因外在环境,如天气、噪音及光线而改变人的空间距离关系。盎格鲁-萨克逊和北欧文化比热带地区的文化用的空间大些。而噪音、危险、黑暗均会使人相互接近。霍尔将人类使用距离的关系分为四种:(1)亲密的(*intimate*),(2)个人的(*personal*),(3)社会的(*social*),(4)公众的(*public*)。霍尔以人的皮肤至十八英寸远称之为"亲密距离",这种距离有人与人间身体的爱、安慰和温柔关系。这个距离若被陌生人侵入,则会引起怀疑或敌意的反应。在许多文化里,亲密距离关系若在公众场合表现,会被认为失仪而粗鲁。

"个人距离"大概是十八英寸到四英尺的距离(约手臂长)。个人彼此间碰触得到,较适合朋友与相识之人,却不似爱人或家人那般亲密。这种距离保持了隐私权,却不像亲密距离那样排斥他人。

"社会距离"约为四英尺到十二英尺长。这通常是非私人间的公事距离,或是社交场合

的距离，正式而友善，多半是三人以上的场合。如果两个人的场合保持这种距离就很不礼貌，这种行为也表示冷淡。

“公众距离”则是十二英尺至二十五英尺或更远的距离。这个范围疏远而正式，若在其间呈现个人情绪，会被视为无礼。重要的公众人物通常会在公众距离出现，因为其空间涵盖较广，手势及嗓音都须夸大以利清楚表达。

大部分人的距离关系都是直觉的，如果有陌生人站在离我们十八英寸的地方，我们通常不会觉得：“这家伙侵犯我的亲密空间。”除非我们好斗成性，要不然都会走开。当然，社会因素也支配距离观念。比如在很挤的地铁里，每个人都在亲密距离之内，但彼此的态度却是“公众的”，身体有接触，却互不交谈。

在现实生活中，显然每个人都得遵守某些空间距离，但在电影中，这种距离观念也被用于描述**镜头**与被摄物的关系。虽然镜头不一定按以上距离呆板规划，但其距离远近是会暗示心理效果的。

导演要用哪种镜头来传达意念有许多选择，而关键在不同的距离关系的影响（虽然通常都是不自觉的）。每种距离关系都有最合适的镜位。例如：“亲密距离”比较接近特写和**大特写**；“个人距离”约是中近景；“社会距离”约在中景和**全景**距离内，而“公众距离”则在远景和**大远景**内。摄影机的镜头代替了我们的眼睛，镜位的远近也限定了我们与被摄物间的关系。特写通常是亲密关系，使我们关心、认同被访者。如果被访者是个恶人，再对他用特写，他似乎便侵犯到我们的亲密距离，使我们生出憎恶情绪。

摄影机离被摄物愈远，我们观众的态度就愈中立。尤其是公众距离，总会引起某种疏离感。相反的，越接近一个角色，情绪感染力越不同。卓别林著名的格言就是：“喜剧用远景，悲剧用特写。”比如我们过分接近一个动作，像一个人踩到香蕉皮，如果是近景，我们会关心他的安全，不会觉得好笑；但若距离很远，就显得滑稽嬉闹了。卓别林是个中高手，当他用远景时，我们会为他的古灵精怪和荒谬处境大笑；但是当他突然切进特写凸显情绪时，我们会发现好玩的地方不再可笑，因为我们忽然认同了他的情感。

卓别林最著名的特写手法是在《城市之光》的结尾：查理爱上一个贫穷而眼盲的卖花女，并且骗她说他是个百万富翁。为了治好女孩的眼睛，查理省吃俭用，拼命筹钱。但在她开刀前查理却锒铛入狱。最后一幕是数月之后，女孩已重见光明，并开了家花店。查理出狱后，穷困潦倒。他经过她花店的窗前。女孩见到查理痴痴地瞧她，便和同伴开玩笑，并给查理一朵花和一个铜板。突然之间她认出他来，她几乎不敢相信自己的眼睛，结结巴巴地说：“你？”卓别林用一连串的特写延长了他们的尴尬（见图 2-33b）。很显然他不是她的梦中情人，查理觉得非常难过，用震惊的表情看着她，电影就以这个惊人的影像结束。

镜头的选择会取决于实际拍摄的考虑。导演会先考虑到镜头是否能传达这场戏的戏剧动作（*dramatic action*）。假如这种距离关系的效果和接下来的戏相冲突，大部分的导演会选择后者，并由别的意义来达到情绪上的冲击。但镜头的选择也经常不依实际上的考虑，导演会有许多种选择来决定距离关系。



2–31a 巧克力情人
(*Like Water for Chocolate*,墨西哥,1992)
陆咪·卡伐佐丝(*Lumi Cavazos*)和马尔柯·李奥纳迪(*Marco Leonardi*)演出;阿方索·阿劳(*Alfonso Arau*)导演(Miramax Films提供)

2–31a、b、c、d

虽然这几帧宣传照均是一男一女的对话,但每一景都以不同的距离,暗指不同的基调。《巧克力情人》的亲密距离充满情色活力,角色几乎是脸贴着脸。《情归新泽西》的两个主角虽然互相吸引,但保持着审慎的距离,彼此尊重对方的空间。《恶男日记》则相当警觉,尤其是这位女士对她约会对象的吹牛十分反胃。至于《无限春光在险峰》的两人几乎说不上话,其社会性的距离带有相当怀疑和保留的味道,在心理上他们相隔很远。这四帧宣传照都有相似题材,但其形式决定了内容——此处完全是以演员间的距离决定的。



2–31b 情归新泽西
(*Garden State*,美国,2004)
纳塔莉·波曼(*Natalie Portman*)、柴克·布拉夫(*Zach Braff*)主演;布拉夫编导(20世纪福克斯提供)



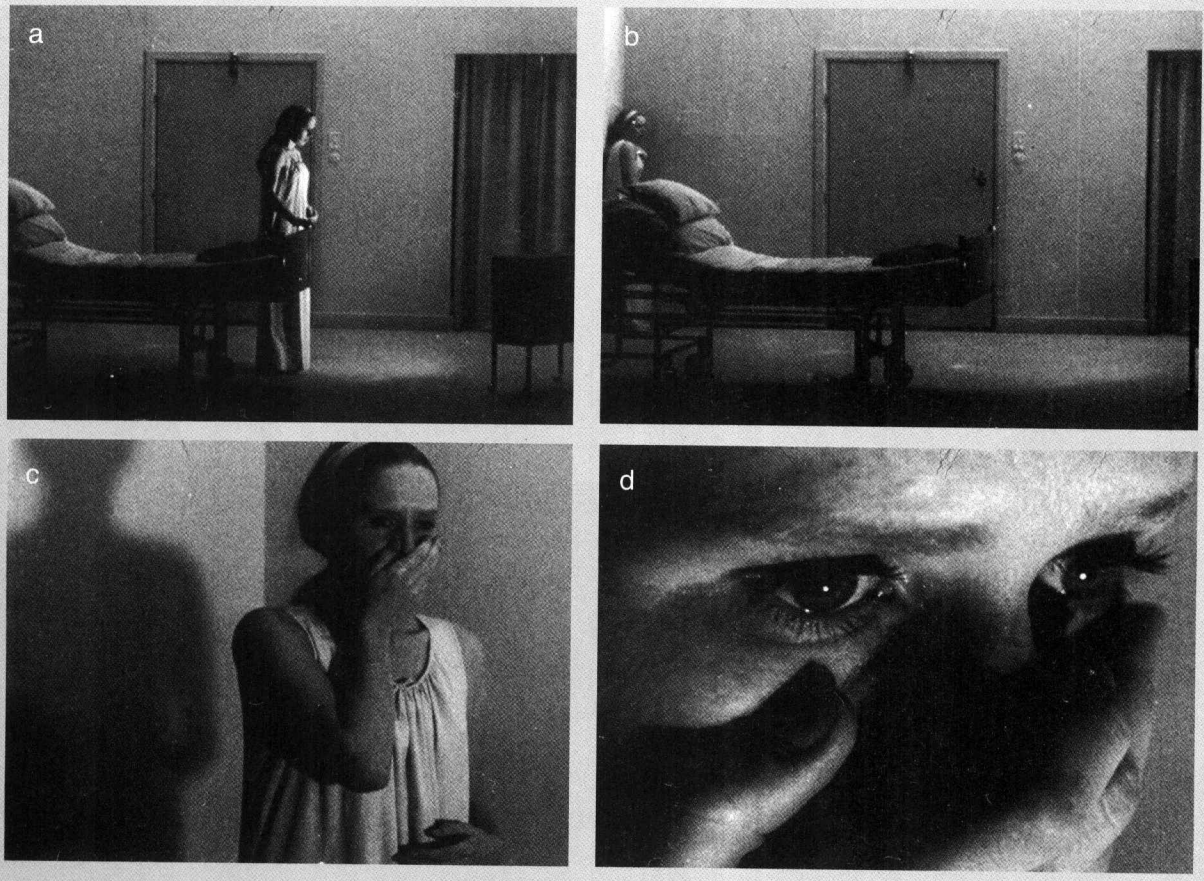
2–31c 恶男日记(*Your Friends & Neighbors*,美国,1998)

本·斯蒂勒(*Ben Stiller*)和凯瑟琳·基娜(*Catherine Keener*)主演;尼尔·拉布特(*Neil LaBute*)导演(Gramercy Pictures 提供)

2–31d 无限春光在险峰(*Zabriskie Point*,美国,1970)

罗德·泰勒(*Rod Taylor*)和戴瑞亚·哈普林(*Daria Halprin*)主演;安东尼奥尼导演(米高梅提供)





2–32 假面(*Persona*,瑞典,1966)

丽芙·乌曼演出;伯格曼导演

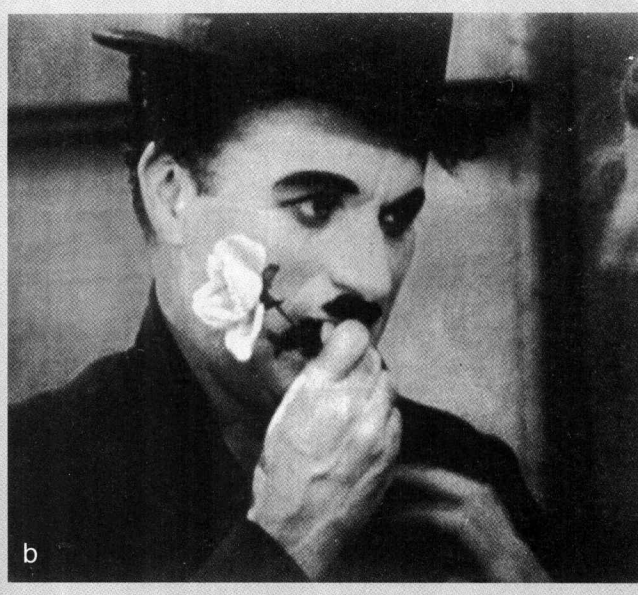
这场戏中几乎没有对白,伯格曼在此利用空间来传达他的意念——景框内的空间,以及主题物与镜头(即观众)之间的空间。图中女主角在医院的病房内看电视上的越战新闻(a)。突然间,她看到画面转为和尚自焚抗议战争暴行,她躲到房间的角落(亦即景框边缘)(b)。伯格曼立即剪到一个近景镜头,欲加强我们情绪的介入(c)。女主角惊恐的反应更以大特写(d)传达出来,紧密地引领我们进入她的世界。(联美提供)

2.5 开放与封闭的形式

开放(*open*)与**封闭形式**(*closed forms*)的观念一向是史学家与评论家的专利,但也可用在电影评论上。电影形式没有完全开放或封闭的,就像其他评论上的名词,这只是帮助我们了解电影的本质。假如这些观念不适用,就会被舍弃,或以其他观念取代。

开放与封闭形式在风格上各趋极端,技巧重心亦不同,对现实的态度更迥异。这两个名词亦与写实、形式主义相关。一般来说,现实主义导演偏爱开放的形式,而形式主义导演倾





2–33a　淘金记(*The Gold Rush*,美国,1925)

卓别林(*Charles Chaplin*)和乔治亚·海尔(*Georgia Hale*)演出;卓别林导演

2–33b　城市之光(*City Lights*,美国,1931)

卓别林主演/导演

这两张宣传照都指出卓别林生怕被女性拒绝的恐惧。左图基本上是喜剧,卓别林饰演的流浪汉用一条绳子来系自己的裤子,没想到绳子的另一端是一只狗,当他和沙龙里的女郎跳舞时就被另一端的狗拉扯得跌在地上。由于镜头一直保持一定的距离,客观地记录卓别林的遭遇,因此观众可以比较关怀地笑卓别林努力保持自己尊严的愚行。另一方面,《城市之光》中最著名的结尾镜头则一点也不具嬉闹效果,反而因为特写而让观众介入卓别林的情绪世界,因而产生相当大的情感渲染力。因此,摄影机与被摄物之间的距离会影响我们对剧中人物情感的认同程度。(rbc Films 提供)

2–34　索菲尔夫人(*Mrs.Soffel*,美国,1984)

黛安·基顿(中立者)演出;吉莉安·阿姆斯特朗(*Gillian Armstrong*)导演

历史片通常会比较像剧场一样,强调呈现巨细靡遗的历史细节,并将演员严谨控制在场景中。但是吉莉安·阿姆斯特朗则避免如此安排场面调度,而尽量以开放形式来安排外景戏,使画面看起来像是一个记录片段,是突然间拍下来的。注意画面左前方的临时演员几乎要遮住背景的基顿与她的小孩。比较一般的做法会把主角放置在较明显的前景。阿姆斯特朗因为避免刻意安排场面调度,而使她的电影有着一种写实、即兴的味道。(米高梅/联美提供)





2-35 费尼兹花园

(*The Garden of the Finzi-Continis*, 意大利,1970)

多米妮克·珊黛(*Dominique Sanda*)演出;德·西卡导演

写实导演倾向开放形式,企图借所拍的片段暗示整个外在的现实,其设计和构图一般较为随意而不正式。开放形式受纪录片美学影响,其影像似乎是捕捉而非安排的。过度的均衡和仔细的对称都被舍弃,强调其亲切自然的效果。开放形式的静照很少图像化或人工艺术化。反之,它们代表现实中被冻结的一刻。此景与运送意大利犹太人到纳粹德国有关。他们的生活顿时陷入一片混乱。(Cinema 5 提供)

向封闭的形式。从风格上来说,开放的形式含蓄而内敛,封闭的形式较自觉和明显。

从视觉设计来说,开放形式强调非正式、不突兀的构图,影像结构似不明朗,组织似乎较散漫,人与物也好像不是故意安排的(见图 2-35)。封闭的形式则强调形式设计,大部分因素都显示经过构图的精确安排,而视觉重量的平衡也都经过仔细设计。

开放形式运用不自觉的简单技巧,导演重视现实的立即性、熟悉和亲切的层面。有时他会用**即兴**(*aleatory*)情况造成自然而直接的效果,这种效果在紧密控制状态下是较难捕捉的。

封闭的形式较强调陌生的事物,影像富于质感的对比和逼人的视觉效果。由于其场面调度经过准确的控制和风格化处理,影像会显得人工化,离现实较远。封闭形式的视觉信息较多,远比肤浅的现实主义还多。开放形式重真实而舍形式美感,封闭形式则为美感而牺牲表现的真实。

两者对构图的观念也不同。开放形式较不重框架观念,暗示景框外仍有许多现实未纳入,强调空间意义是连续的,导演亦好用"摇镜"横过场景。镜头往往显得过窄,不能囊括所有现实,许多角色也如画家德加斯(*Edgar Degas*)一向喜欢用开放形式画的人物一样,有一半被切于框架外,以暗示框架外延续的空间。

封闭形式的镜头有如一个完整的小天地,所有的信息都被仔细安排于景框内。空间似封闭而完整,景框外的因素并不重要,至少在个别镜头的本质上,它和前后的时空关系是疏离的。

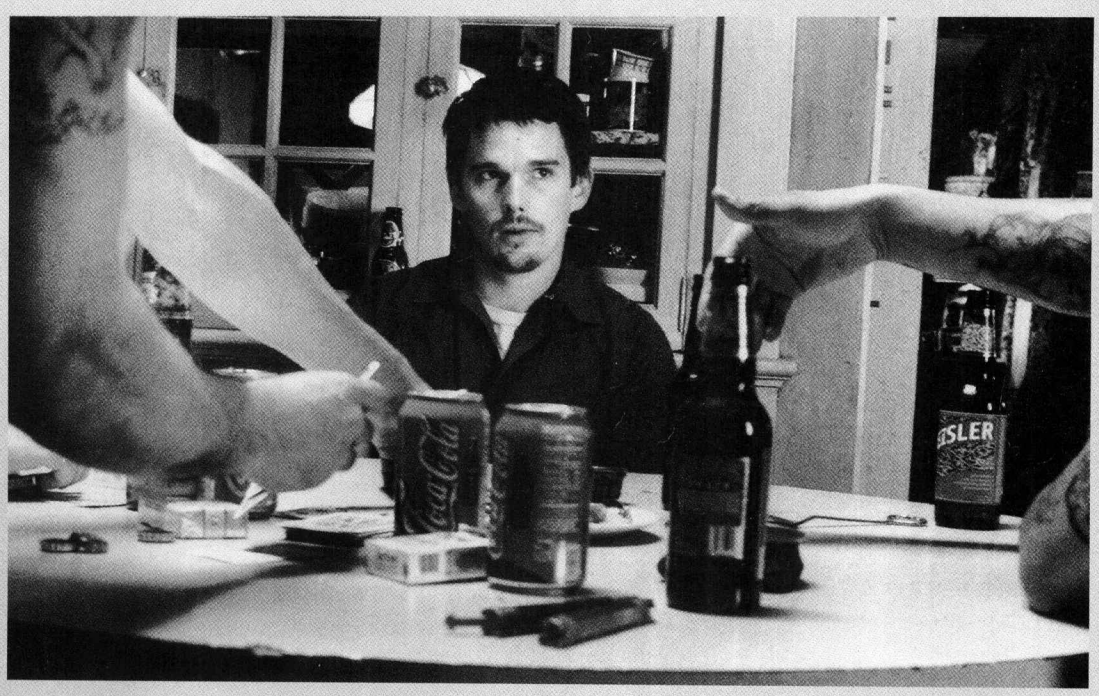


2-36a&b　天气预报员(*The Weather Man*,美国,2005)

麦克尔·肯恩(*Michael Caine*)、尼古拉斯·凯奇(*Nicolas Cage*)主演;戈尔·维宾斯基(*Gore Verbinski*)导演

2-36b 的中景虽构图较紧,反而不具压迫性,倒是其原镜头 2-36a 构图虽松,却因两旁门框强调了视觉的围困感。导演常用门、窗之框来表达封闭围困或缺少心理自由。(派拉蒙提供)





2-37 训练日(*Training Day*,美国,2001 年)

伊桑·霍克(*Ethan Hawke*)主演;安东尼·福奎阿(*Antoine Fuqua*)导演

这个镜头为何具威胁性?主要是其微微的高角度摄影和封闭的形式,将伊桑·霍克囚禁在两双刺青的手臂和前景一堆杂物中。这种封闭的形式,景框内的小天地自给自足,所有形式的因素均审慎平衡。虽然景框外可能有更多信息(比如那双手臂所连接的身体),但在此场景中,这类信息在视觉上是无关痛痒的。封闭的形式常常用来处理囚禁或困境。(华纳兄弟提供)

由开放形式电影中取下的宣传照往往在艺术感上乏善可陈,其影像的美感通常稍纵即逝,似乎是从不经意的现实中取下的片刻(电影书中的照片较常用封闭形式的宣传照,因为它们较具美感,较有构图感)。开放形式影像的美感更难捉摸。那就像快照神奇地保存了某些确实而罕见的印象,一种偶然、刹那的真实。开放形式也喜欢视觉上的暧昧性,影像的神秘不明正是其魅力所在。

开放形式电影的摄影机一般会被戏剧所引导。像斯蒂芬·索德伯格的《毒品网络》就强调摄影机的流畅,尽忠职守地追随演员(见图 1-34b)。这种电影显示机缘巧合在视觉效果上有决定性的因素不消说,在银幕上发生了什么并不重要,似乎即将发生的才重要。有时其看似"简单"的效果是经过苦心经营造成的。

封闭形式电影的摄影机却像在期待戏剧性的发展。人与物是安排在事先决定的镜位里。这种**期待式的镜位**(*anticipatory setups*)象征了脆弱及宿命,摄影机好像在事情发生之前已经"知道"。在佛利兹·朗的电影里,摄影机似乎在房里"等"着:门开了,主角进来,动作开始。在希区柯克的电影里,一个角色会在构图边缘出现,摄影机处于不利角度,离动作太远。



2-38a&b　全金属外壳(*Full Metal Jacket*,英国/美国,1988)

斯坦利·库布里克导演

即使在同一部影片中，导演也可以根据每个镜头所需的情感或意念而自由转换封闭或开放形式的构图。例如这部影片的两幅宣传照都是描绘美军在越战中的情景。在图 2-38a 中,人物在战火之下,同伴的头甚至在框外,明显是开放形式。在此导演所运用的策略是暗示框外仍有与主题相关的剧情在继续,如新闻片一样,摄影师无法完全囊括所有的影像在人工艺术化的构图中,所以产生如此专断地将人的头部置在框外的画面。在图 2-38b 中,四个士兵冲往他们受伤的伙伴,构成一封闭式图案,表示将危险摒除于外。因此,封闭或开放形式并非本质上具有意义,而需与剧情的上下文结合才衍生出意义。例如有些时候,封闭形式可以暗示拘禁(如 2-37),但在 2-38b 却表示了安全及同胞爱。(华纳兄弟提供)



但突然该角色“决定”回到摄影机期待的区域。这种镜位使我们期待动作的发生，因为直觉上我们期待有东西会填满该镜头的视觉空白处。从意义上说，开放形式暗示选择的自由和角度的多种机会。封闭的形式则暗示宿命及意愿的无奈，因为角色无法做决定，而摄影机能。

如果依题材而决定开放或封闭形式的技巧，效果会更卓著。牢狱电影若用开放形式，情绪上便不可信。但大部分电影都混有两种风格。像让·雷诺阿的《大幻影》前半部在战俘营中的场景，多采取封闭形式，而两个犯人逃走后，采取的便是开放形式。

这两种风格亦各有缺点。用得不恰当的话，开放形式会变得邋遢、幼稚，粗糙有如家庭电影。通常，这种形式看来不经控制，甚至丑陋。偶尔，这些技巧显得低调而不突兀，却也因此而欠缺戏剧性或令人乏味。封闭形式则可能僵硬而浮夸，影像常显得过分刻意而不自然。许多观众因为这类电影太舞台化、堕落、形式夸张而冷漠不耐。

系统化的场面调度分析包括以下十五种元素：

1.**对比最强的区域**：观众的眼睛首先注意到什么？为什么？

2.**灯光风格**：是高调还是低调？高反差？或综合？

3.**镜头与摄影机距离**：什么样的镜头？摄影机与被摄物距离多远？

4.**镜头角度**：是仰角、俯角，还是水平视线？

5.**色彩**：主色为何？有无对比色？色彩有何象征意义？

6.**镜片／滤镜／底片**：被摄物是否要扭曲？

7.**对比次强的区域**：在眼睛看到画面中对比最强的区域后，会停留在哪里？

8.**密度**：景框中有多少视觉元素？僵硬灰白？一般？充满细节？

9.**构图**：二维空间如何分割及组织？

10.**形式**：开放或封闭？被摄物是不是在窗框或拱门之内？安排是否平衡？

11.**景框**：紧或松？角色是否无转身之地？或可活动自如？

12.**景深**：影像包含多少平面？前景、背景和主体的关系如何？

13.**演员的位置**：演员占据画面中的什么位置？中间？上方？下方？边缘？为什么？

14.**表演位置**：角色要如何面对摄影机？

15.**距离关系**：角色之间的距离如何？

视觉规范可用到任何影像分析。当然，当我们看电影时，不可能有时间分析或发现每个镜头中的场面调度情形。运用这些原则来分析照片，有助于我们更小心谨慎地“阅读”流动的电影影像。

例如，《M》（见图 2-40）是形式即内容的电影。本图是大约在电影的结局前，一个精神有异常的谋杀小孩的凶手被地下组织找到。这些人将他带到废弃的地下室准备自行审判他丧心病狂的罪。在这场戏中，他面对一个证人（中央立者）拿着一个犯罪证物——气球。在本场戏中的视觉元素有下面这些：



2-39a 四月碎片(*Pieces of April*,美国,2003)

凯蒂·赫尔姆斯(*Katie Holmes*)主演;彼得·哈吉斯(*Peter Hedges*)编导

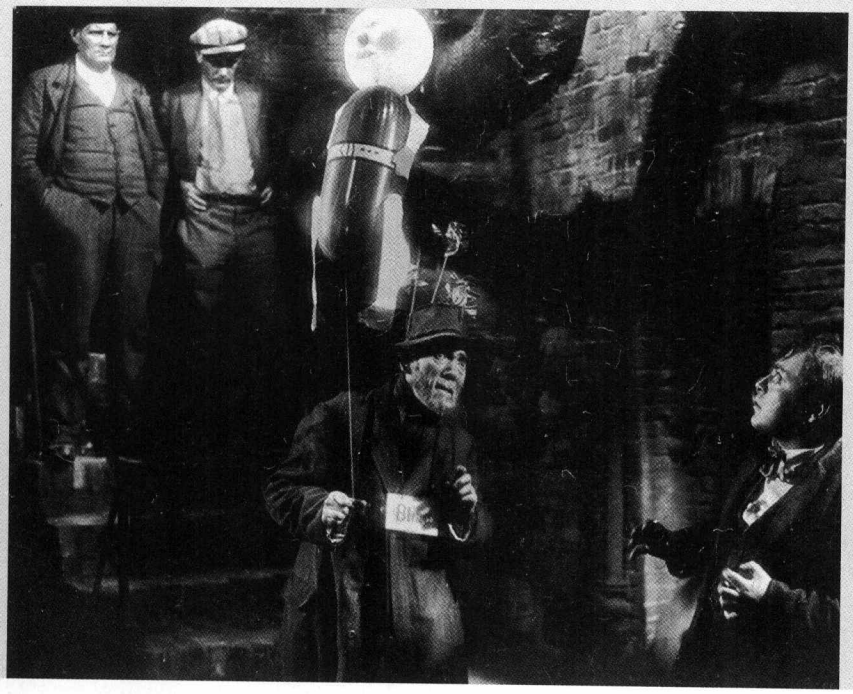
导演会慎选每个镜头的背景,因为它们会间接说明站在它前面的事物。像这位来自不健全家庭中的一事无成的女儿,她的背景是一堆垃圾。她与男友住在纽约下西城的廉价公寓里,公寓又破又旧,看来颇不讨人喜欢(父母们尤其会嫌弃)。(联美提供)

2-39b 《保险套惹的祸》的拍摄工作照(*Booty Call*, 美国,1997)

(从前到后)导演杰夫·波拉克(*Jeff Pollack*)、演员杰米·福克斯(*Jamie Foxx*)、共同制片人约翰·M·艾克(*John M. Eckert*)、约翰·莫里塞(*John Morrissey*)和演员汤米·戴维森(*Tommy Davidson*,站立者)

许多导演喜欢在现场通过录影监视器在正式拍在底片上以前迅速检查内容。底片又贵又不能马上看到所拍的画面,在录影监视器中,导演能立刻调整安排和场面调度,演员也能检查自己的表演是否太含蓄或太夸张。摄影师可以看到自己的灯光和摄影结果,制片也可以看到投资的钱花在银幕上还是丢到水里了。当每个人都满意了,他们便可进一步拍在底片上。这种录影监视器的功能如绘画的草图或舞台剧的定装排演。(哥伦比亚提供)





2-40 M

(*M*,德国,1931)
彼得·劳瑞(*Peter Lorre*)(最右)演出;佛利兹·朗导演(Janus Films提供)

1.**对比最强的区域**:气球。是画面中最亮的对象。将照片上下倒置,想象它的抽象形式,会更明显看出来。

2.**灯光风格**:灰暗暗调。高反差光打在四个人物的脸及气球上。

3.**镜头与摄影机距离**:约比全景更远些。摄影机位置与主被摄物之间是社会距离,约十英尺远。

4.**镜头角度**:稍仰角,象征死亡、灾祸。

5.**色彩**:本片为黑白片。

6.**镜头/滤镜/底片**:标准镜头,明显无滤镜,标准慢速底片。

7.**对比次强的区域**:凶手、证人及两位左上方代表控诉的人。

8.**密度**:以暗调灯光来看,这个镜头内容是高密度的,如砖墙面、服装皱褶及演员的表情。

9.**构图**:画面可分为三区——左、中、右象征着不平稳及紧张张力。

10.**形式**:封闭。整个画框如同监狱,对犯人来说没有逃出去的可能。

11.**景框**:很紧。凶手被包围他的人威胁。

12.**景深**:整个画面有三层:前景中有两个人,后面二人为中景,砖墙面为背景。

13.**演员的位置**:控诉人及气球高高在凶手之上,封住了所有出口,凶手在右下角的地位,几乎要跌到景框外的黑暗世界。

14.**表演位置**:两位控诉人以3/4角度面对摄影机,暗示对观众比对凶手亲切,而凶手在右下方以侧面方式出现,除了意识到自己的恐惧外,对外界一无所知。

15.**距离关系**：前景的两人是个人距离，显示是凶手必须立即面对的问题；而中景两位控诉者之间是亲密距离，象征对凶手的双重威胁。这两组人之间是社会距离。

事实上，完整的场面调度除**图像(或图征)元素**(*iconographical element*)外，还应包括服装及场景设计等。但这些将在第六及第七章谈到，因此目前只提这十五个元素。

在首二章中，我们谈到电影中最重要的元素——视觉影像。电影当然还有其他传播信息的途径。摄影与场面调度是其中两种语言系统，因此有时候比起一幅画或一张照片，单元格的电影画面所含有的意义会显得较压抑，或少一点。变化与压抑的原则存在于所有强调时间的艺术中。在电影中，这些原则可能就出现在一些看起来较无趣的画面上。通常是当时的主导元素，例如音乐或**剪辑**当中，此时这些画面的视觉元素呈现休息状态。

电影导演其实有各种不同的方式可以表达。他可以像画家或摄影家般，强调视觉对比主导。比如拍暴力场面，他可以用倾斜、弯曲的线条、富侵略性的色彩、特写、大仰角、强烈灯光对比、不平衡的构图等。与其他视觉艺术家不同的是，他也可以用动作表达。此外，剪辑、声音(高亢急速的对白、强烈的声效、急速的音乐)均可表达。也因为其表达的方式多，其重点亦各不相同：有时强调影像，有时强调运动，有时强调声音；在高潮时，可能同时强调这三种方式。

延伸阅读：

1 Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (Berkeley: University of California Press, 1954)。主要关于绘画和制图。

2 Bordwell, David, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California Press, 2005)。关于场面调度原则的插图版学术研究著作。

3 Braudy, Leo , *The World in a Frame* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1976)。充满睿智观点。

4 Dondis, Donis A., *A Primer of Visual Literacy* (Cambridge, MA, and London, England: The M.I.T. Press, 1974)。主要探讨设计与构图。

5 Dyer, Richard, *The Matter of Images* (London and New York: Routledge, 1993)。论及影像的意识形态含义。

6 Gibbs, John, *Mise-en-Scene* (London and New York: Wallflower Press, 2002)。学术著作。

7 Gombrich, E.H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton:Princeton University Press, 1972)。学术著作，主要论及绘画。

8 Nilsen, Vladimir, *The Cinema As a Graphic Art* (New York: Hill and Wang, 1959)。

主要探讨现实如何被形式所塑造，主要强调经典构图。

9 Salt, Barry, *Film Style and Technology: A History and Analysis*, 2nd edition (London: Starword, 1992)。学术研究。

10 Sommers, Robert, *Personal Space* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969)。空间的使用与误用。

第三章

运　动



当一扇门、一双手，或一双眼打开时，都会带来如火车头撞破银幕般的刺激。

——理查德·贷尔·麦肯（Richard Dyer MacCann），电影学者

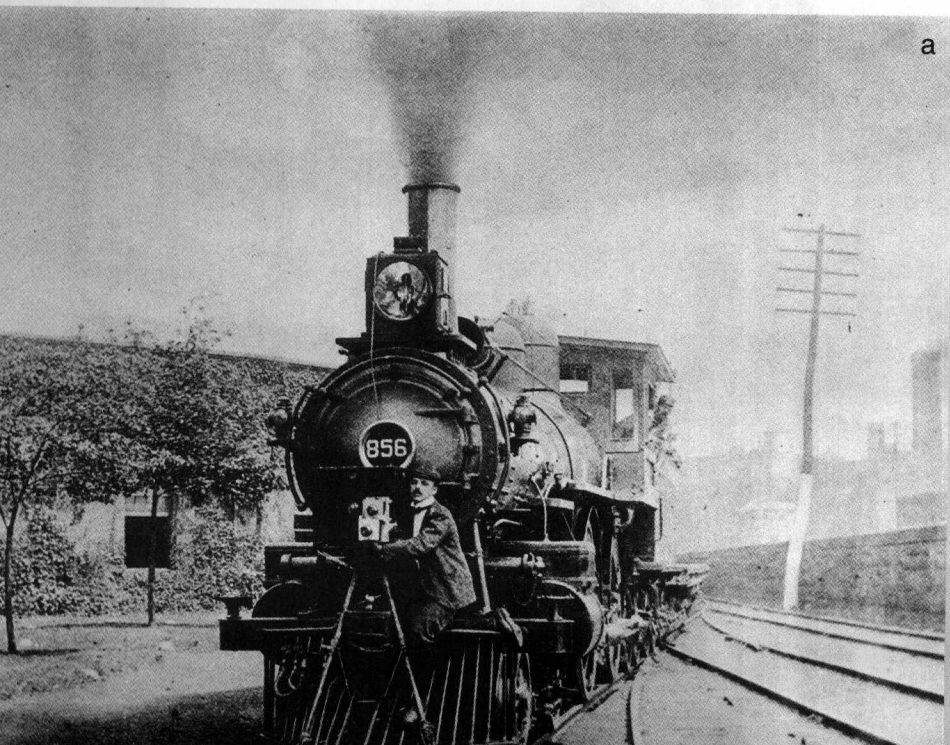
本章提要

动作如何“有意义”？不同形态的动：写实、哑剧。舞蹈和编舞：动的艺术。动作心理学：平行动作，左到右，上到下，离摄影机近或远？动作与镜头和角度的关系。动作和类型：闹剧、动作片、歌舞片、动画和舞蹈电影。动作作为隐喻：动的象征意义。移动的摄影机：动的空间。推轨和剪辑：其暗示性。静止与动作：三角架或轨道？手持摄影机的流动性。抒情主义：升降机和其他飞翔形式。变焦镜头及机械扭曲的动作：动画、快镜头、慢镜头、倒拍镜头、定格。

电影(*movies*)，在英文中又称“*motion pictures*”或“*moving pictures*”。这些名词都指出：“动”是电影艺术中最重要的部分。“*cinema*”一词源自希腊文“*movement*”，而“*kinetic*”和“*kinesthesia*”及“*choreography*”都是“动作”、“动感”的意思，通常较与舞蹈观念相联。奇怪的是，观众和评论者却多将电影当作传播的媒体，一种语言系统，而很少考虑其“动”(*movement*)的意义。就如影像本身，运动通常是以主题为依归。我们一般只会去记得“发生了什么事”，假如我们要描写一场芭蕾舞，在电影中会编排得更复杂，而很少重视其动感和美感。

3.1 运动感觉

电影的运动和影像一般，可以是实体、纪实的，也可以是风格化、**抒情**(*lyrical*)的。所有动作的艺术——默剧、哑剧、芭蕾、现代舞——都包括了各种自写实到表现的不同动作。这种动作的分类在电影中亦可见。例如，自然的演员如斯宾塞·屈赛(*Spencer Tracy*)采取来自

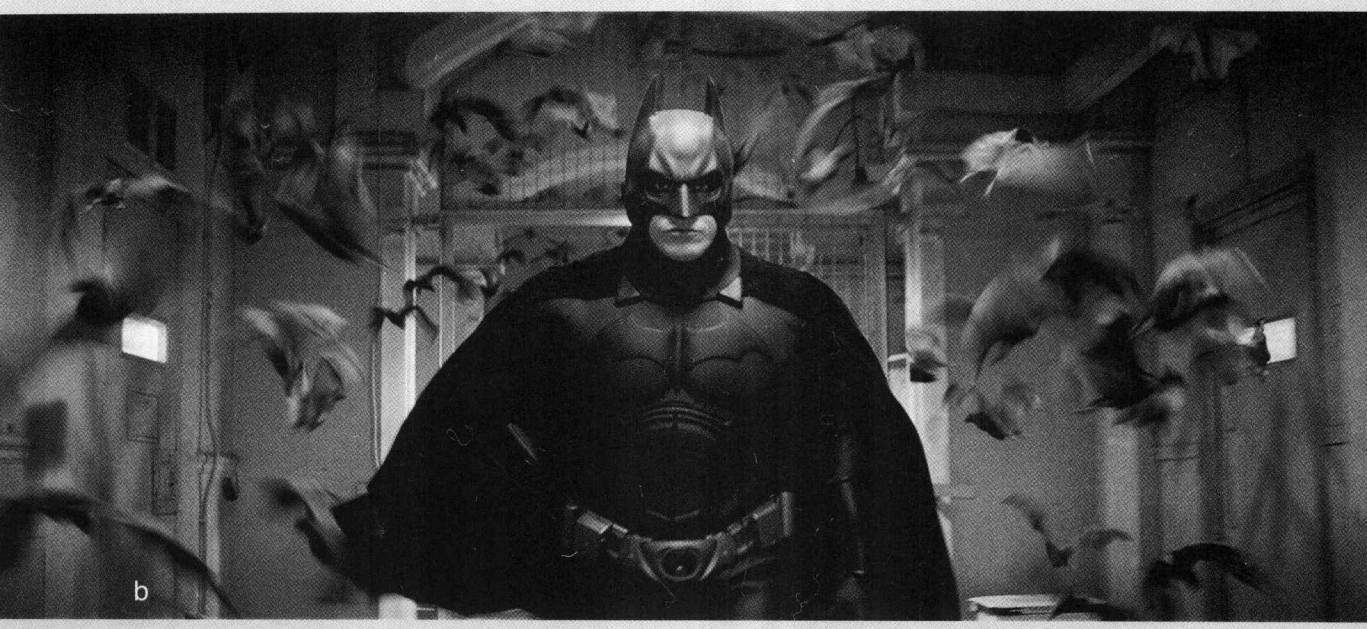


a

3–1a　摄影师比利·比策(*Billy Bitzer*)的宣传照

他站立在行进火车的前端，带着他著名的摄影机，时间约是1908年

自电影有史以来，具创作性的艺术家如格里菲斯就尝试想把摄影机放在动作中，或放在不同的移动交通工具里，使影像更具动感。格里菲斯才华横溢的合作摄影师比策被视为影史上第一个伟大的摄影师。(Kino on Video提供)

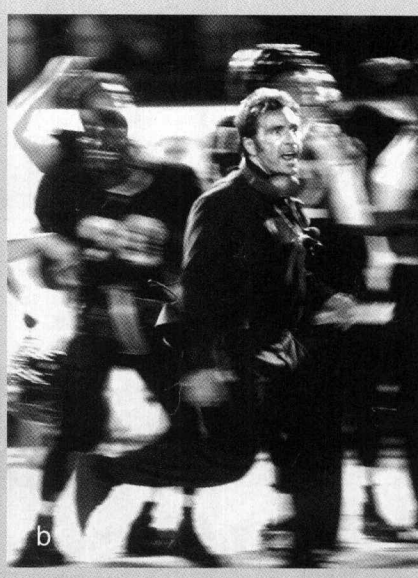


3–1b　蝙蝠侠：开战时刻(*Batman Begins*，2005)

克里斯丁·贝尔主演；克里斯托弗·诺兰导演

现今好莱坞电影，动作片仍称霸一方。导演往往用不同的技巧来使电影更动作化。比如此处，蝙蝠侠朝镜头威武奔来，其动作已具侵略性，他四周又绕着一堆扑翅飞鸟，仿佛大自然即将爆炸，加上摄影机也快速朝后退缩，努力想保持这股纷乱不出镜。这是部动感十足的电影。(华纳兄弟提供)





3–2a　风月(*Temptress Moon*，中国香港，1997)

巩俐(*Gong Li*，白衣)主演；陈凯歌(*Chen Kaige*)导演(Miramax films 提供)

动与静两种不同的世界观。《风月》的影像描述了静止的世界和冻结的时刻，女人被认为应是服从，静默无言。但在《挑战星期天》中的职业足球赛却描述令人喘不过气的模糊动感，动作大到摄影师几乎捕捉不到(男)演员的动作焦点。

3–2b　挑战星期天(*Any Given Sunday*，美国，1999)

阿尔·帕西诺主演；奥利弗·斯通(*Oliver Stone*)导演(华纳兄弟提供)



以下几帧宣传照显示编舞把情感和概念化为动作，有时如梦而超现实(a)，有时精致而抒情(b)，有时又充满活力(c)。

3-3a 俄克拉荷马之恋(*Oklahoma*，美国，1955)

安妮丝·狄·米叶(*Agnes de Mille*)编舞；弗莱德·泽尼曼(*Fred Zinnemann*)导演

狄·米叶虽主要编舞台的舞蹈，但她却为美国歌舞剧加入开创性的长段芭蕾舞剧。这些芭蕾舞推动剧情也深化角色。此处著名的“梦幻芭蕾”是她为1943年罗杰和哈姆斯坦(*Roger and Hammerstein*)具里程碑性质的歌舞剧所编的一段舞，显示了女主角的焦虑。就像梦境一般，这段舞既具有写实的细节，又有象征风格化的超现实空间，看来既熟悉又陌生。狄·米叶对电影编舞有巨大影响，尤其是金·凯利具体而微的作品。(Miramax films 提供)



3-3b 一个美国人在巴黎

(*An American in Paris*，美国，1951)

金·凯利及莱斯丽·卡伦(*Leslie Caron*)主演；金·凯利编舞；乔治·格什温(*George Gershwin*)编曲；文森特·米内利(*Vincente Minnelli*)导演

凯利编舞风格多样——踢踏舞、社交舞、现代舞和芭蕾。他通常都以有力、动感十足，强调体力和华丽大跳的舞蹈风格出名，但在安静的形式中他也一样有魅力，通常也加上他一贯的夸张。他时常编入大段芭蕾于电影中作为梦幻式幻想段落。凯利的舞蹈性感，强调臀部动作和大腿线条，以及转动的肢体和地板上的大旋转。他常穿紧身衣裤来凸显肌肉，他也将个性注入形式化的编舞里，嘲弄的笑容或狂喜的大笑夹杂于舞中，既风格化又难以抗拒。(米高梅提供)

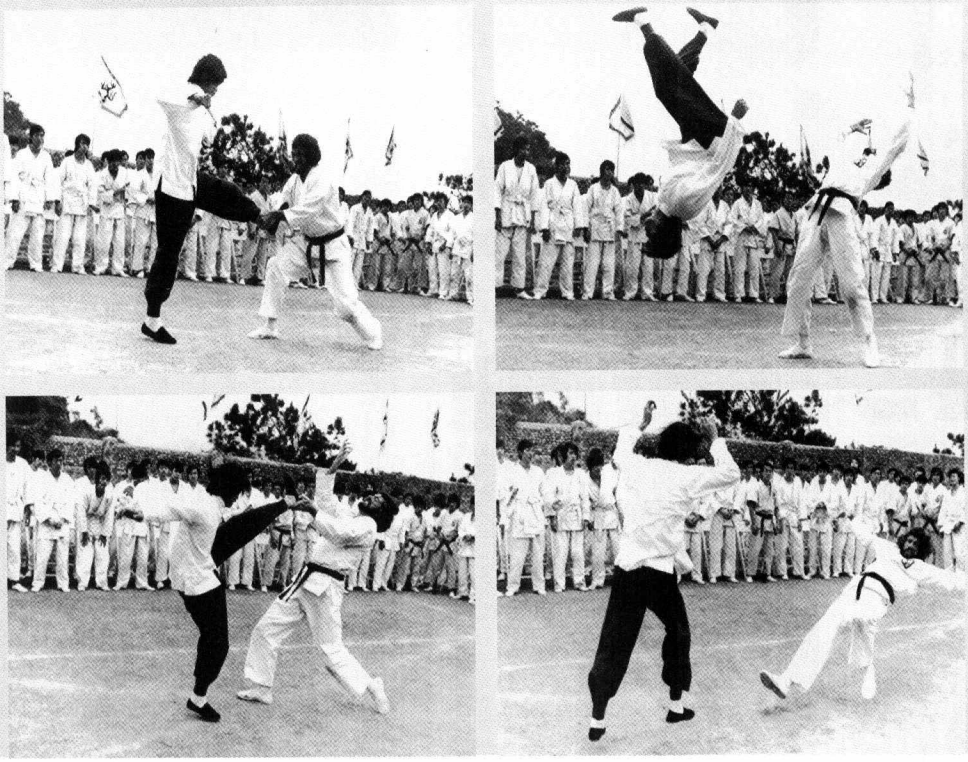


3-3c 七对佳偶

(*Seven Brides for Seven Brothers*，美国，1954)

雅克·丹布瓦斯(*Jacques D'Amboise*，飞跃者)主演；麦克尔·基德(*Michael Kidd*)编舞；斯坦利·杜能(*Stanley Donen*)导演

才华横溢的麦克尔·基德不像大编舞家如伯克利、金·凯利及鲍勃·福斯那么有确定风格，基德可以编各种形式的舞蹈。比如说，这出古典歌舞剧的舞蹈风格既带有运动性，又活力十足得有如充满男性荷尔蒙。他也为《龙国香车》(*The Band Wagon*)编出浪漫如天上的舞蹈“黑暗中漫舞”，让弗雷德·阿斯泰尔(*Fred Astaire*)和茜·雪瑞丝(*Cyd Charisse*)抒情优雅地滑过纽约的中央公园，如梦似幻，是影史上最伟大的舞蹈之一。1997年，基德得到奥斯卡终生成就奖，这充分肯定了他在编舞上的成就。(米高梅提供)



3-4　龙争虎斗

(*Enter the Dragon*，中国香港，1973)

李小龙(*Bruce Lee*，着黑裤者)主演；罗伯特·克劳斯(*Robert Clause*)导演

动作打斗的戏，如群架、击剑或功夫武侠电影，往往有精确、动感优雅的动作安排。如李小龙此片中的动作，宛如舞蹈一般。(华纳兄弟提供)

现实生活的写实动作，而近哑剧风格化的卓别林，却采取象征化的动作——外八字的脚步和旋转的手杖，既骄傲又自负。

歌舞片的动作则更风格化，在这种**类型**中，角色常用歌与舞来表达情感。这些歌舞动作很少写实，多半已成为我们习以表达情感、意念的风格**惯例**。《雨中曲》(*Singin' in the Rain*)中，金·凯利(*Gene Kelly*)就在倾盆大雨中表演了一场复杂的歌舞。他陶醉在爱情中，绕着路灯，踏着水洼，飞舞得有如快乐的傻子——什么也淋不湿他的热情。这场舞蹈中，每种动作都象征不同的情绪，一会儿如梦如痴，傻气而任性，一会儿英姿勃发，心旌摇荡。这种动作设计，在其他以动作为主的类型电影中亦常见，如武士片及功夫片中就有设计复杂的武术动作(见图 3-4、3-19)。

芭蕾与哑剧的动作可能更抽象、更风格化。像马歇·马叟(*Marcel Marceau*)这样的哑剧大师，根本已不关心表达实体，而在乎表达意念。比如其运用扭曲的身躯象征古树，以弯臂代表枝丫，手指伸开宛如绿叶。芭蕾的动作有时风格化到无法辨识其确切内容或代表意义，反而使人欣赏其姿态的美感。

舞者动作是在舞台三维空间内规划，电影的**景框**则有同等功能，动作在景框内的布置也常产生场面调度的意义。比如说，垂直的动作如果是向上，会产生自由、跃升的感觉，因为其动作本身和我们眼睛由下往上看的习惯一致。这种动作象征了希望、欢愉、权力、权威等意义。相反的，向下的垂直动作象征了忧伤、死亡、卑微、沮丧、软弱等意义。

自左至右的动作在心理上显得自然，反之，从右而左的动作则显得紧张和不快。敏感的导演会尽量利用这种心理现象来加强戏剧和主题意念。通常主角会由左向右移动，而反派角色则由右向左。在约翰·休斯顿的《铁血雄师》(*The Red Badge of Courage*)一片里，主角在战争恐惧中逃跑即由右向左，后来鼓起勇气参加步兵团作战时，动作则由左向右了。



3–5a　我们来跳舞(*Shall We Dance*,日本,1997)

役所广司(*Koji Yakusyo*)主演;周防正行(*Masayuki Suo*)导演

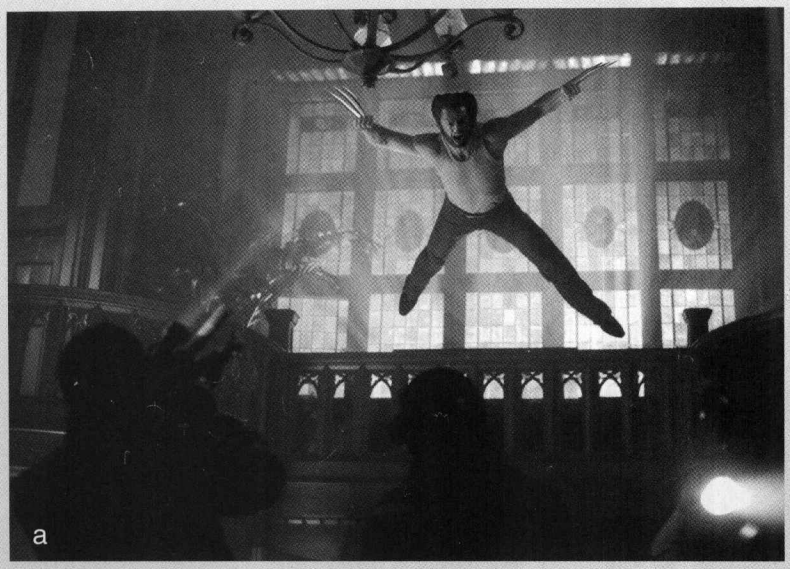
舞蹈作为隐喻。这部迷人的社会喜剧主角是一个四十二岁的小会计,偷偷在上社交舞课——在日本社会闻所未闻,这种嗜好会让人大惊小怪。在一个事事讲究与他人相同的社会里,个人主义会被视为可笑又无稽。每个日本小孩从小就知道一句俗语:"任何凸出来的钉子都要槌进去。"即使长大后还是顺从,非常害怕与众不同。不过,我们呆板的主角仍然决定上跳舞课,他觉得很不好意思,连太太也不敢告诉。反正,他和妻子已经甚少沟通,彼此保持有礼貌的距离。他觉得学西方人那样突出自我十分矫情,学着优雅很不像男人。大部分日本人也都认为在众人面前起舞,显得古怪又过于炫耀。可是他的生活缺乏浪漫和刺激,对家人而言他也是个陌生人,也许只此一回——他愿意鹤立鸡群。这个镜头显示了他的双重生活:办公桌上他是会计师,但桌下却在练习舞步。可参照《电影景观》(*Cinematic Landscapes*)一书,内有有关中国及日本电影的论文,由 Linda C.Ehrlich 和 David Desser 编著(Austin:University of Texas Press,1994)。(Miramax films 提供)



3–5b　父辈的旗帜(*Flags of Our Fathers*,美国,2006)

克林特·伊斯特伍德导演

第二次世界大战著名的硫磺岛战役在山丘上插旗已成为美国人心中的图征。其力量也来自其动感的象征,国旗上扬,自左下往右上,象征了赢来不易的血战。(梦工厂提供)





3–6a　X 战警 2(*X2:X-men United*,美国,2003)

休·杰克曼(*Hugh Jackman*,飞跃者)主演;布莱恩·辛格(*Bryan Singer*)导演

电影的动感和场面调度息息相关。画面上半部与权力及掌控有关,下方则代表脆弱无力。这部改自斯坦·李(*Stan Lee*)漫画角色的科幻片中,狼人(杰克曼饰)发现特异功能的孩子在学校受袭击后,愤怒异常,他凌空降下攻击,位置充满最大的掌控力量。(20 世纪福克斯提供)

3–6b　第九道门(*The Ninth Gate*,法国 / 西班牙 / 美国,2000)

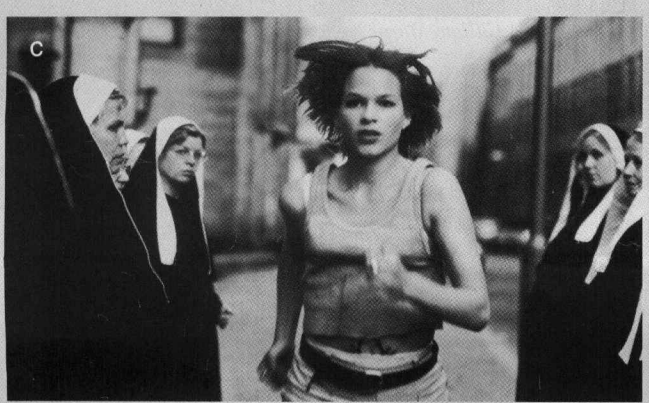
约翰尼·戴普主演;罗曼·波兰斯基导演

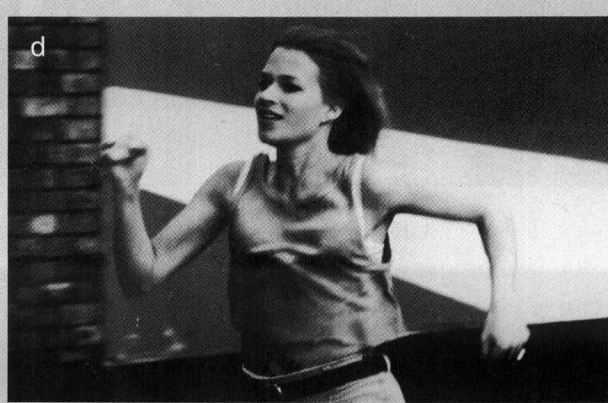
动感也依靠摄影机的镜头,比如此图中的速度感。即使在照片中,广角镜头仍夸张了距离,使正常的脚步看起来很大。(Artisan Entertainment 提供)

3–6c&d　罗拉快跑(*Run Lola Run*,德国,1998)

弗兰卡·波坦特(*Franka Potente*)主演;汤姆·提夸(*Tom Tykwer*)导演

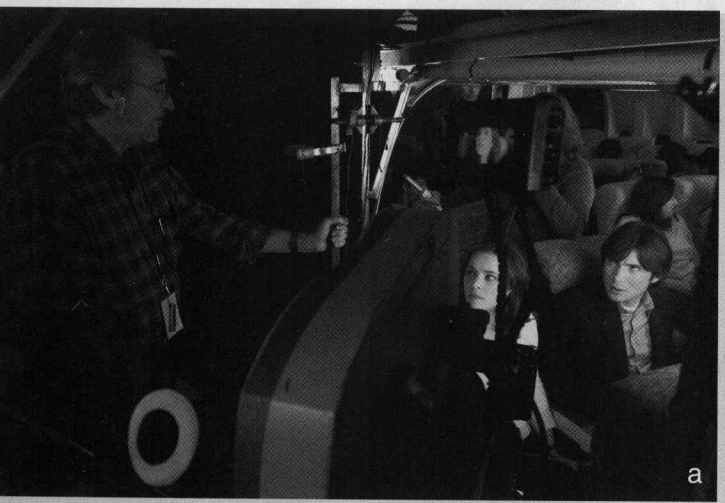
我们对动感的情绪反应也会由从哪个角度拍而定,是由正面镜头深处向摄影机跑来(3–6c),或由侧面捕捉奔跑者的横向行动(3–6d),从左而右(或从右向左)都有影响。纵深的运动看来较慢,较有挫折感,因为主角从后跑到前需时间较久,摄影机似乎在耐心地等候。横向运动则显得较具决断力和强悍,因为从画面一端到另一端只需眨眼的功夫,她一溜烟就划过银幕。(索尼提供)

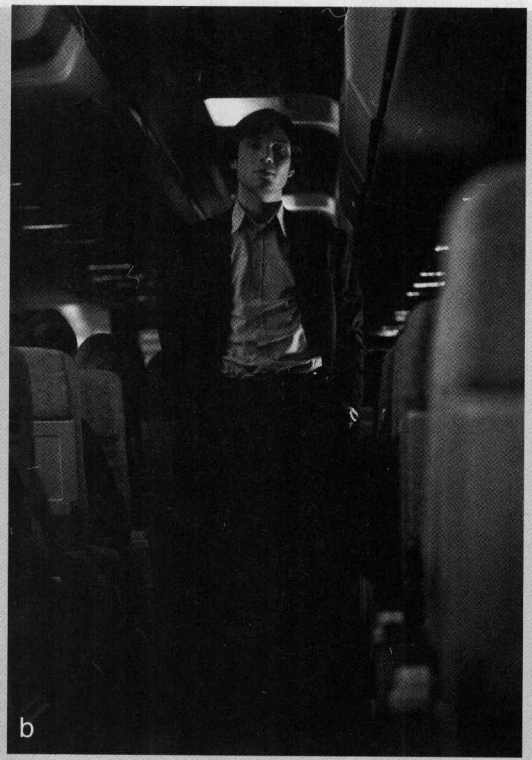


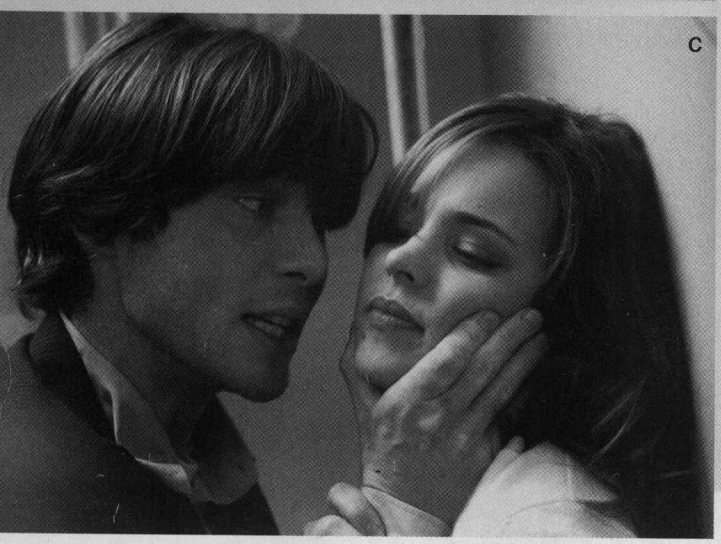


动作也可以向摄影机前进或后退。由于我们的眼睛认同于摄影机镜头，动作的移动即代表与我们的关系。如果反派角色走近我们，感觉是侵略、富敌意、有威胁，因为他在侵占我们的空间。如果该角色很吸引人，那么他靠近我们代表了友善、亲切、诱惑。无论如何，向摄影机而来的动作通常代表动作者的强悍和自信（见图 3-31）。

远离镜头的动作则代表退缩，张力减少，压力减轻，有时甚至是软弱、受打击和可疑的。电影的结尾往往喜欢用这种镜头，无论是角色走远，还是镜头拉开。反派角色如果离开镜头，我们会觉得安全，因为我们与他之间的安全距离增加了。有时这种动作会令人觉得脆弱、害怕及怀疑。大部分电影都以抽离动作作结，不是摄影机抽离现场，就是角色离开摄影机。







3-7a、b&c　赤眼玄机（*Red Eye*，美国，2005）瑞秋·麦克亚当（*Rachel McAdams*）、西林·墨菲（*Cillian Murphy*）主演；卫斯·奎文（*Wes Craven*）导演

在小空间中突发惊悚最引人注目，因为主角无处藏身。此片全在喷射客机机舱内发生，一个女子被狡猾的男子胁迫，如不从将杀害其父。注意其空间之狭小（3-7a）。女主角想在厕所留言，男的却挡住走道（3-7b）。当她破坏他的行动一再激怒他，他终于用更激烈的行动来侵犯她的空间（3-7c）。在受限制的空间拍电影，通常是透过靠近被摄体的镜头及剪辑来表现动作，使原本静止的空间鲜活起来。（梦工厂提供）

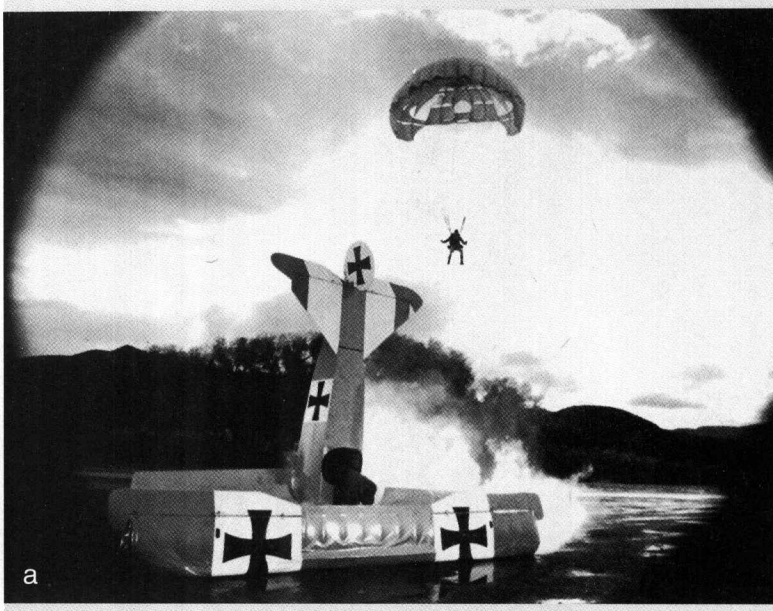
动作的平行移动和纵向移动亦有不同。剧本可能只是要角色移动，但导演得决定如何拍摄这个动作才会有效果。一般而言，角色如果从右向左移动，显示角色决心强、效率高。除非是采**大远景**拍摄，否则一般镜头都会强调出动作的速度和效率，这种情况常在动作片中出现(见图 3-6d)。

纵向移动即往背景景深大的方向移动，它的效果则是缓慢、迟滞。除非采取**广角镜头**，其动作都会比平行移动的动作耗时。如果是用**望远镜头**的远景，其动作更显得无望而凝滞。如果纵向移动又采用长镜头不剪辑，观众会期待动作有所结果，过程便更让人不耐而有挫折感。尤其是角色的目标很明显时，如长廊，假如观众被迫看整个动作，他们通常会持续不安。

许多老一辈的导演在不同的场景拍摄动作，然后压缩其时空。他们也常用倾斜的动作来增强动感。

摄影机与移动对象的距离和**角度**也会决定其意义。一般而言，镜头越远，俯角越高，动作便会显得慢。反之，近距离和仰角均会放大及加强速度及动作。一个男人奔跑的场面，用不同的镜位拍摄，结果造成的意义甚至会完全相反。如果是大远景的俯角镜头，该男子会显得无能又无影响力。反之，若由**中景**仰角拍摄，他便会显得充满活力与决断力。所以题材虽然相同，形式却能改变其意义。

有些人不了解以上所谈的形式问题，误把动感当成电影化。他们以为动作越花哨繁复的题材，就越适合拍电



3-8a 特技演员(*The Stunt Man*，美国，1980)

理查德·拉什(*Richard Rush*)导演(20 世纪福克斯提供)

电影不似舞蹈或剧场，其动作感是相对的。幅度大的动作在大远景中可能不明显，但大特写的两行眼泪即可能跨过半个银幕，比上图的特技演员从天而降的幅度更大。



3-8b 野孩子(*The Wild Child*，法国，1970)

让-皮埃尔·加果(*Jean-Pierre Cargol*)演出；特吕弗导演(联美提供)



3-9 哈姆雷特

(*Hamlet*,美/英/意,1990)
葛伦·克萝丝(*Glenn Close*)及梅尔·吉布森(*Mel Gibson*)演出;弗朗哥·泽菲雷利导演

当摄影机非常靠近动作本身时,甚至小手势或小表情在画面上看起来也显得巨大且充满震撼。吉布森所诠释的莎士比亚笔下之悲剧英雄是一个反复无常、充满爆发力的人物——与劳伦斯·奥利佛1948年同名影片所诠释的深思熟虑、优柔寡断的哈姆雷特,差别甚巨。(Icon Distribution, Inc.提供)

影。因此,对他们来说,外景大场面的**史诗**,比在室内亲密、狭小、处处受限的题材更适合电影媒体。当然,我们可以用史诗电影或心理剧这样的名词来强调电影的差异。不过,感性的人不会说托尔斯泰的《战争与和平》(*War and Peace*)比陀斯妥耶夫斯基的《罪与罚》(*Crime and Punishment*)更具小说味。虽然一是史诗之作,一是心理小说。同样的,只有无知的人才会说米开朗基罗的"西斯廷顶画"(*Sistine Ceiling*,即《创世记》巨型天顶画)比维梅尔(*Jan Vermeer*)的内景画有看头。其实它们性质不同,无所谓好坏。史诗大作与心理小说的情形也一样,当视其处理的方式,而不是题材。

动作在电影中是个微妙的课题,应视其使用何种镜头。有时,动作不必大,而其动感更大。例如,以特写拍摄眼泪流过面颊就比用大远景拍伞兵从五十英尺高降落更有动感(见图3-8)。

事实上,不同的电影有不同的镜头选取倾向。比如说,动作多、场面大的史诗电影好用较远的镜头,而强调心理效果的电影较倾向选用近景拍摄。史诗强调大而宽广,心理剧强调深度与细节;史诗重事件,而心理剧重事件的意义和象征。一个着重事件,另一个着重反应。

相同的材料给不同导演亦会有不同的诠释。像莎士比亚的《哈姆雷特》(*Hamlet*)就是好例子。劳伦斯·奥利佛(*Laurence Olivier*)的《哈姆雷特》(*Hamlet*)是以史诗处理,强调远景;弗朗哥·泽菲雷利(*Franco Zeffirelli*)的版本则强调心理,大部分用的是特写和中景。奥利佛的版本布景、服装均考究,许多**远景**都用来描述阴沉的城堡,以及哈姆雷特与环境的相互关系。我们在电影开始就知道该片有意论及"犹豫不决的性格悲剧",而远景便一直如此诠释这个观点。前半部,哈姆雷特(劳伦斯·奥利佛饰)仍有许多动作自由,所以远景显得**景框很松**,但是他一直拒绝这种行动自由,宁可缩在黑暗角落,无法做任何决定,而等他真正有动作时,他的动作是由长远距离捕捉,强调他对环境的无能。



3-10 追舰记(*Follow the Fleet*,美国,1936)

弗雷德·阿斯泰尔和金洁·罗吉丝(*Ginger Rogers*)演出;阿斯泰尔和赫米斯·潘(*Hermes Pan*)编舞;马克·桑德里奇(*Mark Sandrich*)导演

阿斯泰尔的舞蹈风格是帅到极点——优雅、风度翩翩、不费吹灰之力。他影响了古典编舞家如杰罗姆·罗宾斯(*Jerome Robbins*)和乔治·巴兰钦(*George Balanchine*),也影响了舞者如纽瑞耶夫(*Rudolf Nureyev*)——他形容阿斯泰尔是"美国历史上最伟大的舞者"。阿斯泰尔的风格范围广,有踢踏舞的聪明和速度,也有交际舞的浪漫轻盈,晚年他更加上现代舞的奇幻抒情。他坚持对他舞蹈的艺术控制,为追求完美,总在摄制前六周就密集彩排。这部他与雷电华电影公司(*RKO*)合作的第九部歌舞片中,他和赫米斯·潘先编好舞,再在摄制前教会罗吉丝舞步。一位愤怒的女性主义者曾指出罗吉丝只是随阿斯泰尔起舞,只是穿了高跟鞋反着跳,并且只彩排几天而已。她应该被给予更多的信任。摄影机通常只是功能性的:用长镜头和全景上下左右尽量不干扰舞者地追随舞者的动作。这些舞蹈多是情人舞,他用舞步来追求窈窕淑女。事实上,他们很少在银幕上亲吻。她总是对他的言语矜持冷淡,但一旦音乐开始,他们的身体不由自主地随音乐摆动,她很快就迷失了,完全屈服于她的动感命运。(雷电华提供)



3-11 两个水手

(Two Tars,美国,1928)

劳莱与哈代(*Oliver Hardy and Stan Laurel*,着水手服者)演出;詹姆士·派洛特(*James Parrott*)导演

如同大部分滑稽笑闹剧,劳莱与哈代的喜剧也靠肢体运动而来。他们在小处的无能经常造成大破坏。他们的喜剧里充满报复的过程以及新增的敌意。如滚雪球般扩大成不可收拾的混乱,是这类喜剧常用的公式。(米高梅提供)

泽菲雷利的版本中,对服装布景毫不关心。主角(梅尔·吉布森饰)永远囚禁在**景框很紧**的特写及中景中(见图 3-9)。这个王子不是奥利佛式的优柔寡断及好沉思。他具有较直觉的、冲动的,先做了再想的个性。痛苦的主角被囚禁在特写镜头中,几乎溢出景框,不稳的手提摄影机几乎跟不上他的大幅动作,因此常把他的部分抛在景框外。同样的动作如用远景拍摄,角色的动作就会较正常。

在剧场中,这两种诠释都造成不同的意义,虽然戏剧也是一种视觉媒体,而"景框"的大小则没什么改变。简言之,剧场局限于"远景",因而几乎不可能有扭曲的动作。

特写中取动作,效果会很夸张。因此,许多导演都爱用特写表达静止的场面。例如,两个人谈话及手势就不需用中景镜头。

特写也能用得很精致,布烈松和卡尔·德莱叶(*Carl Dreyer*)也都在脸部特写镜头内寻求含蓄的表达。两位导演都提到人的脸是精神和心理的"景观"(*landscape*),而德莱叶的《圣女贞德受难记》(*Passion of Joan of Arc*)中最有力的一场戏,即是贞德的大特写脸上,缓缓流出两行清泪,那比僵化了的史诗片中的千军万马有力多了。

陈腐的技巧亦是二流导演不变的印记,电影中某些常见的情绪及意念——如欢愉、爱、恨,认真的导演会寻求新的表现方式,让平凡之物有新的面貌,将熟悉之事赋予新意。例如,电影中常见的死亡场面,因太过普遍而显得陈腔滥调,如果能在创造力及想象力上下功夫,就能感动观众。

动作也能营造各种象征意义。导演如编舞家,可以利用运动形态中隐含的意义,即使是所谓的抽象动作也暗含意念和情感,有些动作使我们软化顺从,有些则使我们残酷而躁进。曲线的动作看来优雅而女性化,而直线动作使我们紧张、振奋而有力。然而,和编舞家不同的是,导演可利用象征性的运动来表达意念,而不一定需要人来表演。

假如一个舞者想传达失去恋人的悲伤，他的动作也许是封闭、退缩，强调缓慢、幽暗、沉静的动作，电影导演也可以同样的原则来处理这些情况。例如，沃尔特·蓝（*Walter Lang*）的《国王与我》（*The King and I*）中，末尾国王（约尔·布莱纳［*Yul Bryner*］）死时，导演也是用手部特写逐渐滑下的动作来代表。

在爱森斯坦（*Sergei Eisenstein*）的《旧与新》（*Old and New*）——亦即《总路线》（*The General Line*）——中，农场公社一只值钱的牛死了，这对农场来说是很大的损失。爱森斯坦用两个平行镜头来表达，先是牛眼的大特写，它的眼皮逐渐滑落，悲伤的眼睑被放大好几倍，接着是太阳落下地平线光线渐暗的镜头。一只牛的死，似乎对公社的人造成巨大的哀痛，因为他们失去了未来的梦和希望。

《旧与新》的象征法可能对现实主义的人而言，是太做作或太人工化了。但动作的象征亦可相当自然写实地完成，例如梅尔·吉布森的《勇敢的心》中，反叛英雄（梅尔·吉布森饰）被斩首的动作就以多种方式呈现。当刽子手的斧头挥向他的脖子时，我们看见公主的特写，泪水从她睑上缓缓滚下。当斧头碰到他的脖子时，我们



a

3–12a　惊狂记（*Frantic*，美国，1988）

哈里森·福特主演；罗曼·波兰斯基导演

导演常会运用“负面空间”来制造观众对即将发生动作的期待。本图即是一例，摄影机似乎在等待什么事物来进入右手边的空间。主角浑然不知他即将被急驶的汽车追逐。观众因为波兰斯基的镜位设计，心中不由得在等着随时要发生的下一个动作。这种手法在惊悚片中常使用，警告观众要有心理准备：艺术和大自然一样憎恶空白。（华纳兄弟提供）

3–12b　真相大白

（*Everything is Illuminated*，美国，2005）

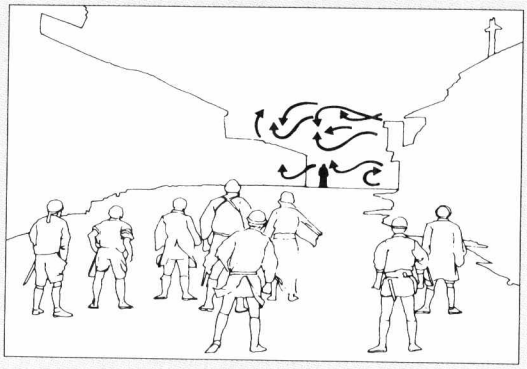
尤金·赫兹（*Eugene Hutz*）主演；列夫·莱许伯导演

这条路在空间上是宿命的，因为主角没别的选择，只能顺路走向远处的房屋。如果他走向远处是用长镜头拍，效果就显得冗长，因为我们眼睛已到位而主角的动作尚未赶上来。如果我们知道屋里有危险潜伏着，那么就会制造出悬疑的效果。如果导演要强调主角之大无畏，这场戏就会被剪得很快来表现他的勇气和决心。换言之，题材都是一样的，就看你用什么形式呈现来决定观众如何感受。（华纳兄弟提供）



b



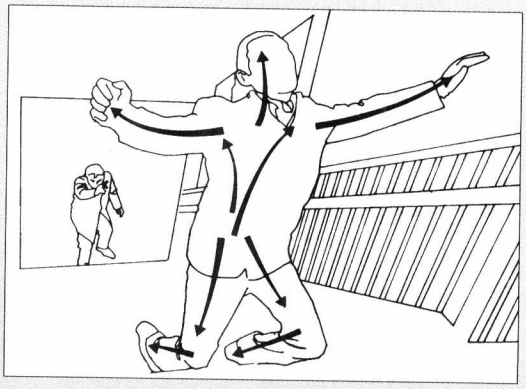


3–13　大镖客(*Yojimbo*,日本,1961)

黑泽明(*Akira Kurosawa*)导演

黑泽明最会用对比阐释动作的象征意义。他经常以并置的静止视觉元素伴随小却精力充沛的情绪旋涡来制造戏剧性的张力。像此景中,武士(三船敏郎[*Toshiro Mifune*]饰)与恶人对决。他四周的出路似乎被封死,但是他的周围却卷起一层风沙(镜头中对比最强烈处),在静止的画面中成为焦点,也象征了武士的愤怒和武力。(Jauns Films 提供)





3–14　法国贩毒网(*The French Connection*,美国,1971)

威廉·佛烈金导演

大幅向外开展的动作适用于狂喜大悦的情绪爆发时刻。这个镜头中,这种象征较为复杂,受尽侮辱的警探(金·哈克曼[*Gene Hackman*]饰,持枪者)终于枪杀了差点又逃走的罪犯。这个开展的死亡大动作,不但象征子弹射入罪犯身体,而且是警探羞辱危险的缉捕工作后的解脱,也是观众在前面追逐场面累积紧张后的解放。事实上,我们在此与主角一起分享枪杀的喜悦。(20 世纪福克斯提供)





3–15a&b　猎杀(*The Hunted*,美国,2002)

汤米·李·琼斯及班尼西欧·戴尔·托罗 (Benicio Del Toro)主演;威廉·佛烈金导演

镜头愈近愈紧,动作的掌控就愈多。镜头愈远愈松,动作就显得不重要。这通常都视动作与摄影机的远近而定,即使构图稍微变化也会影响我们的反应。图中两种镜头显现些许不同。较松的中全景(a)里,戴尔·托罗被掌控了场面调度(从左到中空间)的琼斯主控,因此被推挤到画面的右边。琼斯的主控性完全由他动作的空间和大小决定,在画面中视觉因素主控权变成了琼斯控制戴尔·托罗的空间隐喻。在更急迫、更紧的中景画面(b),戴尔·托罗又重拾掌控权,他占了画面三分之二的空间,而琼斯被困在银幕左下角。我们只要看角色有多少活动空间,便知谁占了上风。(派拉蒙提供)

看见他手上的手帕(亡妻之爱的纪念品)以慢动作坠落到地上,诗意地象征他的死亡。

在查尔斯·维多(*Charles Vidor*)的《退休女人》(*Ladies in Retirement*)中也用了同样的手法。一个贫穷的女管家(*Ida Lupino* 饰)要求她年老的雇主能接济她,免得她那个智障的妹妹被赶出收容所。雇主是个空虚而自私的女人,她拒绝了这个要求。失望的女管家打算杀死主人,好让妹妹能躲在主人僻静的别墅中。这个谋杀的场面是象征性的,主人坐在钢琴前。女管家打算从她背后勒死她。但导演并没有让我们看到谋杀场面,他切进一个地板的中近景,我们看到主人僵硬的腿旁,她的珍珠一颗颗跌落在地板上,就像一滴滴血一般。导演的用意是不愿我们看到女管家谋杀她的主人,以免失去观众对她的同情。

以上几个例子可看出导演(如朗、爱森斯坦、吉布森及维多)用各种动作感来描述死亡,但其基本的方式并无不同——都是缓慢、收缩、向下的动作。戏法人人会变,只是巧妙各有不同罢了。

动作的象征用法尚有许多。比如,狂喜和欢乐的动作多是向外开展的大幅度动作,恐惧则是一连串短暂或害怕的动作, 色情多半是波浪状的弯曲动作。例如黑泽明的《罗生门》(*Rashomon*)中,女主角的性吸引力是由面前飘拂的薄纱表现,其飘动之优雅及柔和,使男主角(三船敏郎饰)心神荡漾,不能抗拒强暴她的欲望。这种用法是因为当时日本大部分观众认为明显的性场面是缺乏品味的(包括接吻),性吸引力于是经过如此的象征方式表现。

每种艺术都有叛逆的人,电影也不例外。由于大家都以为动作是电影的基本元素,有些



3–16 缘来是你

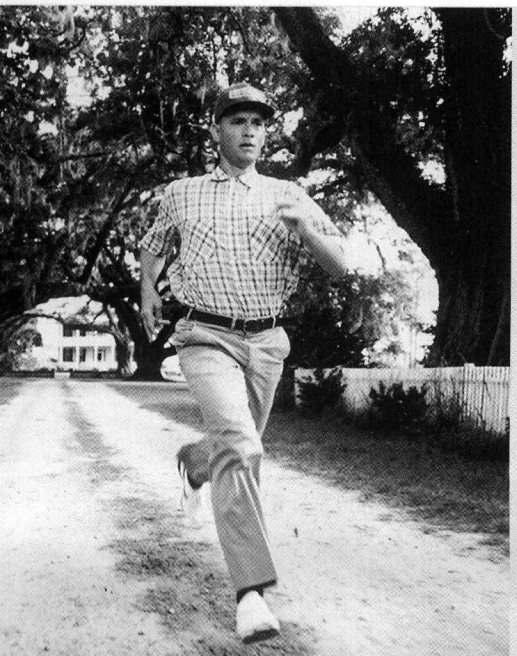
(*Circle of Friends*,爱尔兰,1994)
蜜妮·崔佛(*Minnie Driver*)和克里斯·欧唐纳(*Chris O'Donnell*)主演;帕特·奥康纳(*Pat O'Connor*)导演

动作不一定永远主控一切。比如这个场景中,不重要的角色在画面中进进出出,偶尔会遮住主要角色,他俩边舞边谈,动作不大。导演用望远镜头来拍这对情侣,他俩焦点清晰,其他跳舞的人变成模糊波动、无关紧要的背景。重要的是两人在彼此臂弯中,世界的其他部分都很遥远。(Savoy Pictures 提供)

人就偏要实验"静态"的观念。例如布烈松、小津安二郎、德莱叶这些导演,我们把他们称为**极简主义者**(*minimalists*),因为他们电影的动感极其压抑限制。当所有画面均是静态时,最微小的动作也会产生重大的意义。这种静态也可有象征意义:缺乏动感可象征精神或心理的瘫痪,安东尼奥尼的作品就不乏此例。

3.2 摄影机运动

20 世纪 20 年代以前,电影工作者尚不知道摄影机可以移动,动作仅限于被摄主体的移动。20 世纪 20 年代,某些德国导演如茂瑙(*F.W.Murnau*)和杜邦(*E.A.Dupont*)的摄影机运动不仅是表面的动感,也带有心理和主题意义。而这些试验也使后继者能以摄影机运动达到以往不能做到的含蓄象征。虽然剪辑——每个镜头的摄影机位置不同——可能更快、更便宜,也较不分散注意力,但比起摄影机运动的流畅,也有短暂、不连贯及不可预测的毛病。



3–17 阿甘正传

(*Forrest Gump*,美国,1994)
汤姆·汉克斯主演;罗伯特·赞米吉斯(*Robert Zemeckis*)导演

如此后退的推拉镜头比传统的推轨镜头令人困惑。当我们将镜头推近时,通常能知道我们要去哪里,去什么地方。但当摄影机反方向拉时,在跑步的主角一直在画面中,我们不知目的地在哪,只有一种迫切、紧急逃走的渴望。(派拉蒙提供)

摄影机运动因为耗时,往往不如硬切(*straight cut*)方便,同时导演也应顾及其技术及成本的复杂性值不值得。此外,他该怎么移动摄影机?铺轨还是横摇?移动时该明显还是含蓄?



3–18　歌舞酒吧(*Cabaret*,美国,1972)

乔·葛雷(*Joel Grey*)演出;鲍勃·福斯编舞/导演

舞者出身的福斯是现代最好的舞台编舞家及导演,其百老汇歌舞剧曾获得许多托尼奖。他也导过六七部电影,包括这部经典歌舞剧,也是他最伟大的电影。福斯的舞者很少是优雅或抒情的,他们反而老抖动肩膀,弓起背,或翘起屁股。他也热爱发亮俗气的服装,通常配上帽子,和他的舞蹈合为一体。他也是编舞者中最聪明的,要舞者一齐用手指打拍子,像卡通角色般随打击乐起舞,或交叉腿、弯腰指向脚趾。他通常也安排许多手部动作,好像手自己有生命一样,在旁嘲笑身体的其他部分。最重要的是,福斯的舞都十分性感,而且并非如金·凯利那种健康、活力充沛的性感,而是更狂放、撒野甚至肮脏。他的成熟风格也深具电影感,并非只是客观记录舞台上的舞蹈而已。像在《歌舞酒吧》中他将歌舞部分与戏剧动作交叉剪在一起,有些歌舞中,他更剪入大量一连串的镜头,创造出在真实舞台上永远不存在的编舞。(Allied Artists 提供)

3–19　卧虎藏龙(*Crouching Tiger, Hidden Dragon*,中国香港/中国台湾/美国,2000)

杨紫琼(*Michelle Yeoh*)主演;袁和平(*Yuen Wo Ping*)武术指导;李安(*Ang Lee*)导演

动作片和冒险片是最具动感的电影类型,强调身体动作胜过一切。虽然这种类型一向被美国人主导,但香港的武侠片影响巨大。世界最知名的武术指导袁和平(以《黑客帝国》三部曲和《杀死比尔》[*Kill Bill*]著名)在武术编排中喜用特效,使他的动作带有梦幻超现实的华丽气息。他的风格混合了传统香港武术片杂耍、特效、戏曲以及好莱坞的歌舞片。他的战士/舞者常常腾跃——飞扑或飞纵过墙、树,或优雅地飞过屋顶。袁和平也如金·凯利般将摄影机和动作混在一起。他也喜欢用女性演员,将情色意味融合于武打动作中。请参考《香港星球》(*Planet Hong Kong*)一书,讨论了香港动作片,作者为戴维·鲍威尔(David Bordwell, Cambridge: Harvard University Press, 2000)。(Sony Pictures Classics 提供)





3-20 雨中曲

(*Singin' in the Rain*,美国,1952)

金·凯利和茜·雪瑞丝(*Cyd Charisse*)主演;金·凯利编舞;凯利和斯坦利·杜能合导

高挑、优雅、美丽的茜·雪瑞丝是20世纪50年代米高梅黄金时期最好的女舞者。她受的是芭蕾舞训练而非踢踏舞,所以在这种古典芭蕾梦幻版中表现最佳。不过,她在《永远天清》(*It's Always Fair Weather*)和《龙国香车》中的舞蹈里也很火辣性感。剧院中的舞蹈总是在固定的位置上看,电影舞蹈则可以更复杂,不但舞者,连摄影机亦可以被编排。凯利的编舞喜用抒情的升降镜头,使摄影机的移动与舞者的动作如梦幻般契合,简直就是一种双人舞。(米高梅提供)

基本上,摄影机的移动可分七种:(1)**横摇**(*pans*),(2)**上下直摇**(*tilts*),(3)**升降镜头**(*crane shots*),(4)**推轨**(*dolly shots*),(5)**伸缩镜头**(*zoom shots*),(6)**手提摄影**(*hand-held shots*),以及(7)**空中遥摄**(*aerial shots*)。

横摇是摄影机架在三角架上,主轴不动,仅镜头水平移动。这种镜头耗时,因为必须平稳圆滑而缓慢,以免影像不清楚。横摇在感觉上是不自然的,人眼扫过一个场景时是由一点跳到另一点上。常用的横摇是为了使主角留在景框内。比如一个人在走路,摄影机必须跟紧他,使他一直留在画面中心。大远景的横摇镜在史诗电影中极有效,观众能随镜头的移动经验场景的广袤无垠。摇镜在中景及特写中也颇有力量,比如**反应镜头**(*reaction shot*),即是由一个说话者转至另一个人,看他的反应,维持两个主体的因果关系,因为硬切会强调两个主体的分离。

快速横摇(*swish pan*,也称*flash pan*或*zip pan*)是横摇镜的变奏,通常用来转换镜头,代替硬切。其速度很快,影像模糊成一片(见图3-2b),虽然这比切换镜头花时间,但能造成两个镜头的同时性。导演用此法可连接不同的场景,使之不显得太遥远。

横摇镜头强调空间的统合及人与物的连接性。这种镜头的完整性被干扰时,会使观众吓一跳。在罗伯特·班顿(*Robert Benton*)的《心田深处》(*Places in the Heart*)中,故事背景是20世纪30年代经济大萧条时一个德州小社区的小型基督教庆典。最后一个镜头是在教堂里,摄影机以慢动作横摇过一排排教友,而在这些生者之间散坐着一些已逝去的人,包括一个凶手及被害人,肩并肩地祈祷。虽然片子是以写实手法拍摄,但最后一个镜头夹带象征意味,暗示小区全体同心协力,连死者也不例外。

上下直摇使用原则大致与横摇相近,只是水平运动换成垂直运动。直摇用途也在使主体移动时仍留在画面中心,或强调空间和心理的相互关系,或加强同时性、因果关系等。直

摇和横摇一样，亦可当**主观镜头**(*point-of-view shots*)，模拟主角往上或往下看的视线所及。由于直摇牵涉到摄影机角度，所以也带有心理效果。比如水平视线的摄影机直摇下时，被摄物突然就显得无助、可怜。

推轨镜头(*dolly shots*，有时又称 *trucking* 或 *tracking shots*)是将摄影机架在小推车上前后移动，或在被摄物的侧面移动，也可铺轨道，使滑行平衡顺利。现在，摄影机架在汽车、火车或任何移动物体上所拍的镜头，都称推轨镜头。

推轨镜头对主观镜头极有利。如果导演想强调角色行动的目的，可以用剪辑的方式，捕捉动作的头尾即可。但他若是认为动作的过程重要，则往往会用推轨镜头。如是，若主角在寻觅的行动里，用主观的推轨镜头会延长寻觅的悬疑。同样的，**往后拉的推轨**(*pull-back dolly*)也会因突然显露某些信息而惊吓观众(见图 3-17、3-21)。因镜头往回推时，会显露先前景框外的东西。

推轨镜头有时能造成与对白矛盾的张力。比如杰克·克雷顿(*Jack Clayton*)的《太太的苦闷》(*The Pumpkin Eater*)中，女主角(安妮·班克劳夫特[*Anne Bancroft*]饰)回到前夫家，两人躺在床上闲聊，女主角问前夫是否后悔离婚，前夫答说没有。然而此时摄影机却自顾自在房内移动，显示出女主角的照片等，证明男主角口是心非。这个推轨镜头是导演经由角色向观众说话，是创作者突然介入叙述(亦可见图 3-24)。对角色存怀疑或讽刺心理的导演如刘别谦(*Ernst Lubitsch*)及希区柯克都常用。

推轨镜头也适合心理效果。逐渐向角色靠近的推轨，暗示我们要接近该角色，亦代表有

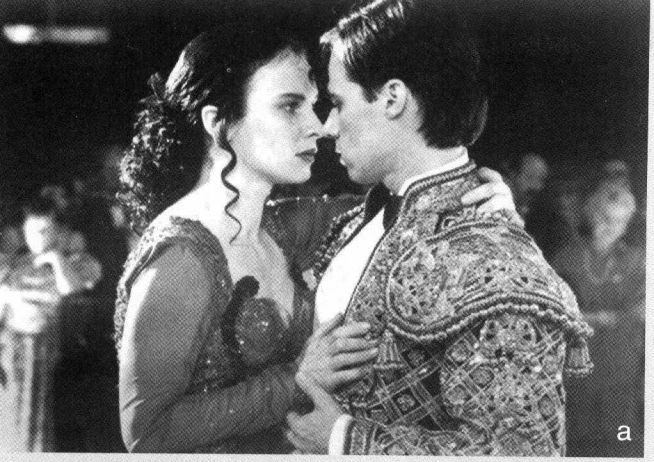


3-21　乱世佳人

(*Gone With the Wind*，美国，1939)

费雯·丽(*Vivien Leigh*，左，锅炉前)主演；维克多·佛莱明(*Victor Fleming*)导演

向后退的推轨或升降镜头先特写某一主体，然后向后撤退拉成全景。这两极化的影像对比可以是滑稽、令人震惊，或甚至是具讽刺性的。在这场著名的戏里，摄影机先拍女主角的特写(费雯·丽饰)，慢慢向后拉高，银幕上出现成千上万的士兵，最后在极远景时停下，远处的旗杆前，一面破烂的南军军旗在风中摇摆有如破布。这个镜头传达出史诗般遭战火蹂躏及失落的场景。(米高梅提供)



3–22a　舞国英雄(*Strictly Ballroom*,澳大利亚,1992)
塔拉·莫里丝(*Tara Morice*)和保罗·莫科力欧(*Paul Mercurio*)主演;巴兹·鲁曼(*Baz Lurhmann*)导演(Miramax Films 提供)



3–22b　热舞情挑(*Dance with Me*,美国,1998)
谢安(*Chayanne*)和珍·克拉考斯基(*Jane Krakowski*)主演;兰达·海恩斯(*Randa Haines*)导演(Mandalay Entertainment 提供)

"舞蹈是性接触最明显的活动,"麦克·马龙指出,"这就是为什么电影用之来象征性。以及为什么技巧高的舞蹈总是情色的线索,也是情人的前奏曲。"情欲几乎潜藏在所有以双人为主的舞蹈中,无论是《舞国英雄》中的佛朗明哥火辣辣的舞,身体紧靠在一起,或者《热舞情挑》中性感活泼的拉丁舞蹈,甚至沉静的、正式的 19 世纪英国舞蹈,如改自萨克雷的小说《名利场》的同名电影中,也允许一些身体接触、挑逗性的微笑和诱惑的眼神。每部片中,男子都以引诱的方式追求女伴。参考《色欲英雄:电影中的男子性感》(*Heroes of Eros: Male Sexuality in the Movies*, Michael Malone 著, New York: E.P.Dutton, 1979)



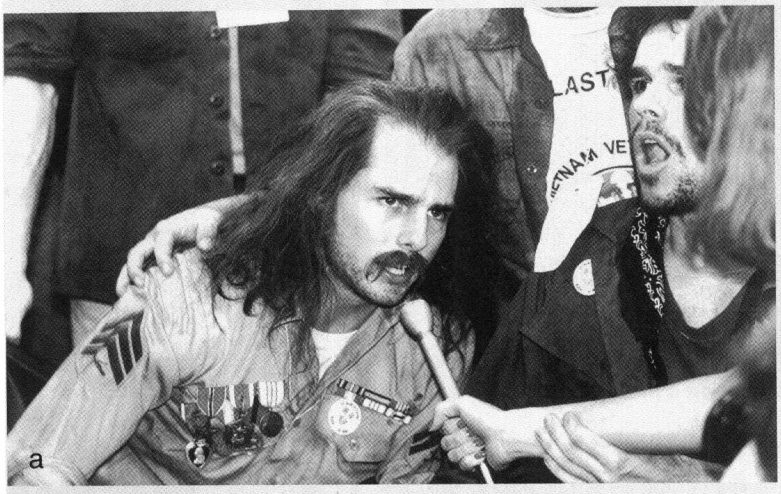
3–22c　名利场(*Vanity Fair*,英国,2004)
乔纳森·瑞斯·麦尔(*Johathan Rhys Meyers*)、里斯·威瑟斯彭(*Reese Witherspoon*)主演;米拉·奈尔(*Mira Nair*)导演(焦点提供)

些重要的事要发生,是一种渐进而不明显的发现过程。特写的切接造成突然的效果,而缓慢的推轨则较缓和。在克利夫·多纳(*Clive Donner*)的《看门者》(*The Caretaker*)(亦即 *The Guest*)中常见这种技巧。这片子改编自哈罗德·品特(*Harold Pinter*)的剧作,叙述两兄弟和一个流浪汉的故事,这流浪汉想挑拨兄弟俩反目成仇。电影的对白大致和原著相当。这兄弟俩的个性完全不同,麦克(亚伦·贝兹[*Alan Bates*]饰)现实而积极,亚斯顿(罗伯特·萧[*Robert Shaw*]饰)则温和而退缩。两人说话时摄影机都从远景推到特写。虽然对白没什么特别,但这两个并置的推镜却让观众了解角色的个性。

静态镜头代表的是稳定、秩序,除非景框内有很大幅的动作,而摄影机运动则象征活

力、流动和混乱状况。威尔斯便喜欢探索摄影机捕捉角色活力的能力，在《奥塞罗》(*Othello*)里，威尔斯利用摄影机运动来暗示主角的活力。起先充满活力自信的主角，由推轨镜头表现。等到他脑中生妄念后，摄影便渐趋静态，活力丧失，精神委靡。到最后一个镜头，他已完全被锁在静止的景框中动弹不得，乃至终于自杀。

当摄影机尾随某一角色时，观众会期望看到某些事，因旅程总是有目的的，而推轨镜头则较具象征意义。在费里尼的《八又二分之一》(*8 1/2*)中，移动的摄影机暗示此片繁复的主题。主角吉多(*Guido*，马斯楚安尼[*Marcello Mastroianni*]饰)是个电影导演，他想在一个奇怪的温泉区拍一部电影。在那里，他所遇到的记忆、幻想及现实都出乎他的想象，但他却犹豫起来，不知如何选择这些丰富的素材来放到电影中。他不能全用，因为有些东西太芜蔓，不适合放在一起。整部电



3–23a　生于七月四日(*Born on the Fourth of July*，美国，1989)
汤姆·克鲁斯主演；奥利佛·斯通导演

如其他艺术，主题决定技巧。此图是越战时期的反战示威游行。摇晃的手提摄影机、破碎手法的剪辑及开放式的空间构图使这场戏仿佛是在混乱中抢拍的。平稳的摄影会使画面看起来干净，但就会失去劲道，反而无法与本片主题相切合。(Universal City Studio 提供)

3–23b　断锁怒潮(*Amistad*，美国，1998)
吉蒙·洪苏(*Djimon Hounsou*，居中者)主演；斯皮尔伯格导演

动感的相反便是静止不动。此处就是欠缺自由的极致，1839 年著名的奴工反抗奴隶制事件搬上银幕。(梦工厂提供)





3-24　纽约黑帮

(*Gangs of New York*，美国，2001)丹尼尔·戴-刘易斯、莱昂纳多·迪卡普里奥(*Leonardo DiCaprio*)演出；马丁·斯科塞斯导演

马丁·斯科塞斯经常使用推轨镜头代替简单的剪接。用剪辑来分割镜头更快更简单，也更便宜，那么到底为什么还要移动摄影机呢？在有些情况下，导演希望把一系列图像连接起来，以激发一些微妙的联想。例如，在这个背景为美国南北战争时代的场景中，我们看到两位主角在码头上进行金钱交易。在一个连续的镜头中，从摄影机横摇中我们看到爱尔兰移民涌下轮船，登记参战(这样他们就可以获得美国公民身份)，然后他们被集合到旁边的正在装载货物的运兵船中。移动的摄影机镜头表达了政治性观点。(Miramax Film 提供)

影中摄影机无止境地漫游，在这幻境徘徊，记录下各种面孔、质地及形状的景象。吉多搜集了这些东西，直到欢欣的最后一景之前，他却无法将他们整理成有意义的艺术结构。

电影中游移镜头的功能有好几个层面。它们曾暗示吉多渐增的绝望(因构思主题、故事或电影结构所受到的压力)。吉多就像一架走动的记录机器，寻找并收集一个个影像。而跟随移动的人物、行列、车队的游移镜头也像一连串无止境的经验之流(这包含了吉多的的现实，因为要拍成一部可观的电影，他最后拒绝去简化现实。但吉多失败了，而费里尼却成功了)。电影的最后一场戏(是在吉多的想象中)强调他所有经历的连续性：他生命中的人物——包括吉多过去及想象中的人物齐聚一堂，围成一圈，手拉手快乐地跳舞，就像是艺术想象永无止境的仪式庆典。这个圆圈是费里尼对生命无穷之流变的想象，既无开始，也无结束。

手提摄影机较不抒情，比起推轨镜头来较易被人察觉。手提摄影机通常是架在摄影师肩上。20 世纪 50 年代发明了轻型的手提摄影机，导演能够更自由地在空间游动。其最初是为纪录片方便而用，但很快剧情片也学会了活用手提摄影机。大致说来，这种方式效果较粗糙而且画面不稳，尤其近距离动作的不稳更为明显。

升降镜头通常有个活动支架(就像电话公司修电线的活动支架)，约二十英尺高，使摄影机能架设其上，往任何方向运动(上下、斜线、推进、拉远)。因具有这种流动性，升降镜头能呈现较复杂的概念。它可以从高、远的位置前进到低而近的特写。

摄影机稳定器于 20 世纪 70 年代研发出来，让摄影师得以平顺地移动摄影机，穿梭于一连串的场景或地点，而不会摇晃跳动。这种设备让导演无须搭设轨道等稳定镜头设备，也省下相关技术的人力费用。或许 20 世纪 70 年代使用摄影机稳定器最有名的例子就是库布里克的恐怖经典《闪灵》(*The Shining*)，当小男孩闯入空荡荡的旅馆的走廊时，在摄影机稳定器的辅助下，摄影机得以尾随男孩的三轮车而入。

3-25 女巫布莱尔

(*The Blair Witch Project*,美国,1999)

海瑟·唐纳休(*Heather Donahue*)演出;丹·麦瑞克(*Dan Myrick*)、爱德瓦多·桑切斯(*Eduardo Sanchez*)导演

动荡摇晃的摄影机会造成有些人的反胃恶心,好像在巨浪中漂荡的船上晕船一般。这部低成本惊悚片真的使观众在走道中呕吐——有时还没到走道就吐了。本片几乎全是用摇晃的手持摄影拍摄,制造在现场记录一切的效果,这是很好的低成本转为美学优势的例子。故事是三个大学生闯入孤立的树林中探索女巫的地方传说。他们计划用录像机记下一切,不用布景,不需打光,不需戏服,也没有耗钱的特效,演员只是三个非职业演员,全片只花了三万五千元,却回收了惊人的一亿五千万美金。(Artisan Entertainment 提供)



伸缩镜头则无须移动摄影机,但效果就如升降或推轨镜头。伸缩镜头包括许多不同的镜片,可以由近的广角直接转成长焦镜头(反之亦然),功用相当多。首先它能很快推进、拉出被摄物,速度惊人又无须架在支架上,花费也低廉。另外,在群众场面,它又能在远处偷摄,不致引起群众注意。

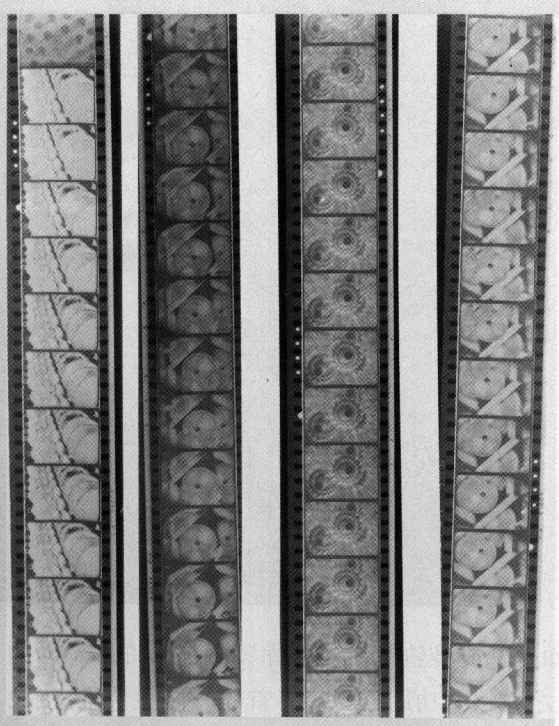
伸缩镜头和其他摄影机运动在心理上会产生不同的感觉。推轨镜头和升降镜头让观众有进入或抽离现场的感觉:当摄影机穿入三维空间,家具和人物都被逼至银幕边缘。而伸缩镜头则缩小人物并压缩空间,影像的边缘消失了。

虽然我们没有进入现场,但有部分的现场却被推至我们眼前。在短的镜头中,这差异不大,但在长镜头中就很明显。

空中遥摄(*aerial shots*)镜头多在直升机上拍摄。这种镜头是升降镜头的变奏,但是它的方向、变动幅度更大,有时甚至象征了抒情、自由的意义。当升降镜头派不上用场——出外景时就经常如此——空中遥摄就能营造出相同的效果。在科波拉的《现代启示录》(*Apocalypse Now*)中,就用空中遥摄镜头拍美国直升机在空中盘旋炸毁越南村庄的戏,造成一种天地不仁的感觉。这场戏动感十足,充满活力及恐怖感。经过高明的剪辑后,生动地传达了失控和山雨欲来的感觉。

3.3 动作的机械扭曲

动作实际上是光学幻象。其实,它是一秒二十四格的静止画面快速放映而造成的幻觉。这种现象称为"视觉暂留"(*persistence of vision*)。如果能操纵摄影机或放映机的时间因素,



3-26 机械芭蕾(*Ballet Mécanique*,法国,1924)
费南·雷杰(*Fernand Léger*)导演

雷杰是立体主义画家,也是最有名的前卫导演之一。他喜欢探索电影的抽象层面,利用普通的物体如盘碟和机械装置,并加上动画手法,制造出动感效果。(Museum of Modern Art 提供)

"自然"的动作便能被扭曲。早在20世纪初,梅里爱已实验各种机巧摄影,虽然当时纯为笑料或有趣的特技而设计,却打开一条丰富的创作之路。这种机械扭曲的创作方式一般分为五种:(1)**动画**(*animation*);(2)**快动作**(*fast motion*);(3)**慢动作**(*slow motion*);(4)**倒转动作**(*reverse motion*);(5)**定格**(*freeze frames*)。

动画与真人电影有两个基本差异。在动画中每一格都是单独拍摄的,而且被摄物不像真人会自己移动。动画的主体多是图画或静止的东西,因此每部动画都得拍摄上千格画面,每相邻的画面差距很小。将这些画面用每秒二十四格放映就会有动作产生。

一般对动画的误解是其以娱乐小孩为宗旨——这可能是迪斯尼的影响。事实上,动画的范围和真人影片一样广。迪斯尼的作品和捷克杰利·川卡(*Jiri Trnka*)的木偶电影老少咸宜,这些电影和保罗·克利(*Paul Klee*)的画一样通俗。甚至也有"X"级的动画,如拉尔夫·巴克辛(*Ralph Bakshi*)的《佛利兹猫》(*Fritz the Cat*)及《塞车》(*Heavy Traffic*)。

另外也有人误以为动画比真人电影易拍。事实上恰恰相反,由于每一秒钟需拍摄二十四张画面,通常九十分钟的剧情片,得需要129,600张图画。许多动画家也在透明的赛璐珞片(*cels*)上着画,以造成纵深的感觉。有时一格便需要三或四层透明片,难怪动画往往以短片为多,其间耗费的人力和时间实在可观。动画剧情长片多半是由生产分配线式制作,雇用众多的绘图员画出上千张画面。当然,现今许多动画电影完全是用计算机做出来的(见图3-27b、3-28d)。

动画在技术上也沿用许多真人电影的技巧,如推轨镜头、伸缩镜头、不同的角度和镜片、剪辑、叠画(*dissolves*)等,而且动画家也可使用不同的绘画技巧如油漆、钢笔、铅笔、蜡笔、刷子、丙烯等等。

有些人甚至将真人以单元格技巧拍摄,如麦克拉伦的《邻居》(*Neighbors*)即用真人单元格动画技巧(*pixillation*,有时又称 *stop-motion photography*),使真人宛如卡通人物般。也有





3–28a　影印恰恰(*Photocopy Cha Cha*,美国,1991)

却尔·怀特(*Chel White*)导演(Expanded Entertainment 提供)

3–28b　罐头电影(*Can Film*,保加利亚,1992)

赞汀·拉德夫(*Zlaten Radev*)导演(Expanded Entertainment 提供)

许多评论家认为当代动画正处于黄金时代，来自全球不同的风格和技巧百花齐放。《影印恰恰》(3–28a)是由最具创意的动画家所完成的第一部在复印机上完成的动画。不拘泥于传统的艺术家也热爱混合的作品,如《罐头电影》(3–28b),将蕃茄罐头与黏土动画混合。蒂姆·波顿杰出的生动风格为玩偶和布景带来了生命。《僵尸新娘》(3–28c)中的动画人物只有 20 寸高,放在缩小的布景中拍摄。一格一格拍的动画技巧源自 19 世纪末的梅里爱。近来最著名的动画均由皮克斯(*Pixar*)(3–28d)出品,这家与迪斯尼分分合合的公司是电脑动画的先锋,它的电影充满智慧和人情世故,对儿童与成人同样具有吸引力。



3–28c　僵尸新娘(*Corpse Bride*,美国,2005)

麦克·约翰逊(*Mike Johnson*)和蒂姆·波顿(*Tim Burton*)导演(华纳兄弟提供)

3–28d　超人特攻队

(*The Incredibles*,美国,2004)

布莱德·柏德(*Brad Bird*)编导(迪斯尼 / 皮克斯提供)





3–27a　小美人鱼(*The Little Mermaid*,美国,1989)

约翰·马士克(*John Musker*)和朗·克莱门斯(*Ron Clements*)导演(迪斯尼提供)

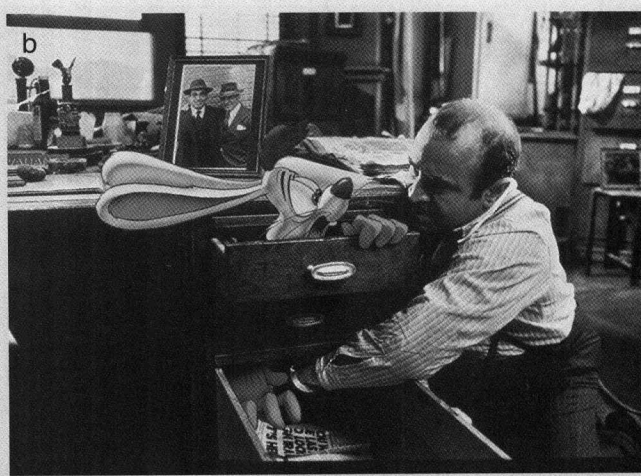
从1930年早期的《糊涂交响曲》(*Silly Symphonies*)开始,动画多年来就是由迪斯尼制片厂主控。至今,他们仍是前锋,题材风格、技术都大胆富创意,他们也领导研发在动画中用色彩来表达情感,在图3–27a中,含蓄的淡紫色、时髦的小圆点、暗沉却做作的黑色,还有左边玩笑似的粉红色——完全是纯粹的抽象的表现主义。

3–27b　谁陷害了兔子罗杰?

(*Who Framed Roger Rabbit*,美国,1988)

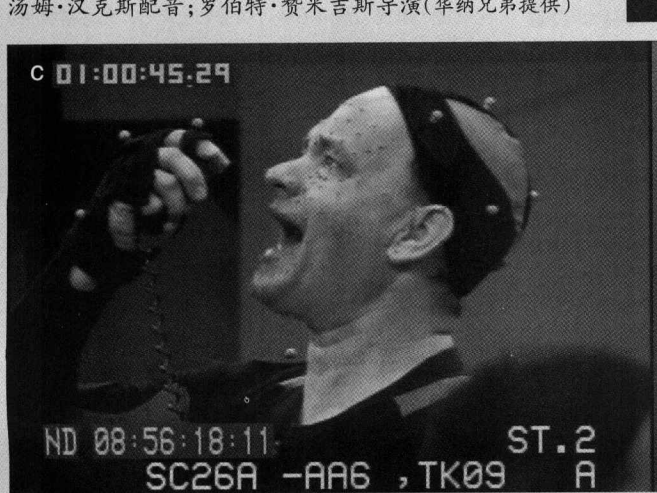
鲍勃·霍金斯(*Bob Hoskins*)主演;罗伯特·赞米吉斯导演(迪斯尼和安布林提供)

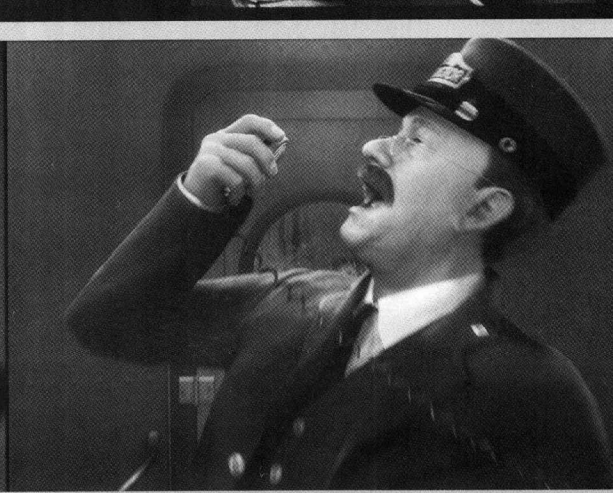
赞米吉斯在动画领域是先驱,此片中他糅合了真人和动画而毫无瑕疵。在《极地特快》中,他运用"捕捉表演"技巧,用汉克斯这种演员(他在片中扮演六个角色)全身贴上感应器,使动作和脸部表情可以记在电脑中,再转换成卡通人物,看来亦真亦动画。



3–27c　极地特快(*The Polar Express*,美国,2004)

汤姆·汉克斯配音;罗伯特·赞米吉斯导演(华纳兄弟提供)





人将动画与真人剧情片叠印，我们称之为光学冲印(*optical printer*)。经由活动遮盖法(*mattes*)，将真人与动画分别拍摄，最后再叠在一起。

真人和卡通合演最成功的例子是罗伯特·赞米吉斯的《谁陷害了兔子罗杰？》(*Who Framed Roger Rabbit*)。此片的动画指导是理查德·威廉斯(*Richard Williams*)，总共动用了三百二十多个动画师，以及将近二百万张图画才完成。每一格画面都得用到二十四张画。卡通人物的精致令人惊叹。兔子罗杰拿起真的咖啡杯喝得呼呼响，而卡通人物在真的场景投下真的影子，或撞到真实人物，把他们撞倒，等等。

快动作是以慢于一秒二十四格的速度拍摄，再以正常速度放映，动作会加快，这种效果通常用来加强自然的速度——如奔跑的马、飞驰的汽车。早期的默片喜剧，标准速度尚未统一，所以现在看来速度均变快，动作夸大滑稽。即使是用每秒十六或二十格画面，早期导演仍以快动作造成卡通的效果。

根据法国美学家亨利·柏格森(*Henri Bergson*)的说法，当人表现得像机械时，喜剧感便会产生。人和机械不同，人可以理性地思考、感觉及活动。而使人变得像机械的因素之一便是速度，快动作时人无法维持尊严，行为显得狂野、失控而缺乏人性。托尼·理查德森在《汤姆·琼斯》中，就运用快动作制造笑料(见图 3-30)。

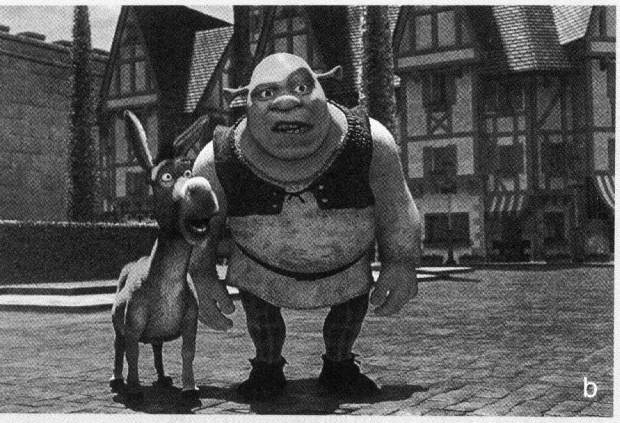
慢动作则是以快于每秒二十四格的速度拍摄，再以正常的速度放映造成的。其效果倾

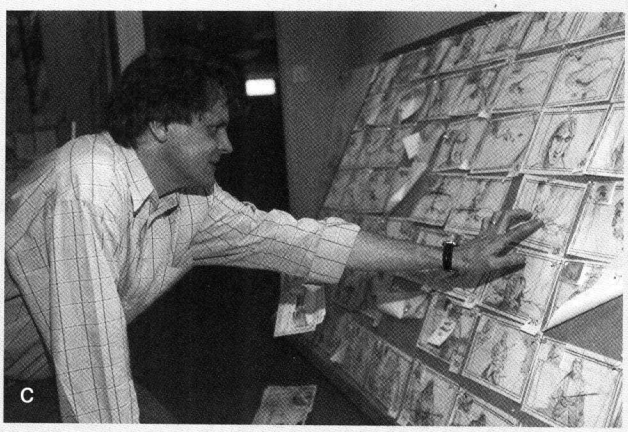
3-29a 小鸡快跑(*Chicken Run*，英国，2000)

彼得·罗德(Peter Lord)和尼克·帕克(Nick Park)导演

此部黏土动画寓言充满无尽的含蓄幽微之处，不仅颜色不是用三原色而层次多样，而且剧本世故，对白聪明。看图中其影子颀长，并且打侧光雕琢出立体感，仿佛是在“魔幻时间”黄昏光中拍摄。当然，在制片厂里，任何时间都可以制造魔幻时间。(梦工厂提供)







3–29b 怪物史莱克(*Shrek*,美国,2001)

特效由 *Pacific Data Images* 公司负责;安德鲁·亚当森(*Andrew Adamson*)和维基·简森(*Vicky Jenson*)导演

第一部得到奥斯卡最佳影片的动画,融合了计算机动画的夸张现实技巧。特效小组创造了惊人的立体角色,好像三维空间的真实人物。这些角色由艾迪·墨菲(*Eddie Murphy*)和麦克·迈尔斯(*Mike Myers*)配音,完全像真人一般。(梦工厂提供)

3–29c 《冰河世纪》(*Ice Age*,美国,2002)**的工作照**

克里斯·韦吉(*Chris Wedge*)导演

动画作品中常出现最好的戏剧和音乐,这部电脑动画的角色和故事对大人和小孩同样具有吸引力。其配音是由演技精湛的喜剧演员,如雷·罗曼诺(*Ray Romano*)、约翰·拉圭沙摩(*John Leguizamo*)、丹尼斯·里瑞(*Denis Leary*)、赛德里克·凯尔斯(*Cedric the Entertainer*)和珍·克劳考斯基(*Jane Krakowski*)共同担纲。其机智的音乐则由大卫·纽曼(*David Newman*)撰写。新电脑动画仍使用故事板的老技巧,即先画出一系列如漫画般的图,以确定影像之统一与连续性。(20 世纪福克斯提供)



3–30 汤姆·琼斯

(*Tom Jones*,英国,1963)

乔治·库珀(*George Cooper*)、阿尔伯特·芬尼(*Albert Finney*)及乔伊斯·蕾德门(*Joyce Redman*)演出;托尼·理查德森(*Tony Richardson*)导演

理查德森喜欢用快动作来制造出人物机械化的动作——尤其是在这个常被性兴奋冲昏头的男主角(阿尔伯特·芬尼饰)身上。在这场著名的戏中,汤姆的夜间求欢被盛怒的费先生(乔治·库珀饰)所打断,快动作增加了这场戏的喜剧感:烂醉的费先生抓住汤姆的领子,而一旁的女子吓得不断尖叫,把整间旅馆的人都吵醒,还包括汤姆真正心爱的女子苏菲·威丝登(*Sophie Western*)。(The Samuel Golswyn Company 提供)

3–31a　永无止境

(*Without Limits*,美国,1998)

比利·克鲁德伯(*Billy Crudup*)主演;罗伯特·汤恩(*Robert Towne*)导演

慢镜头常会被用在运动事件的电影中，这种技巧可以延长运动员的动作,使之如芭蕾般优雅。有些时候,此技巧可以突显运动员冲刺终点线时每寸肌肉的紧张状态。(华纳兄弟提供)



3–31b　最后的莫希干人

(*The Last of the Mohicans*,美国,1992)

丹尼尔·戴-刘易斯演出；迈克尔·曼(*Michael Mann*)导演

慢动作当然延长了戏剧时间——不过有时令人难以忍受,如同此图。主角出发要去救他心爱的女人(她被印第安人突袭且遭挟持),两手各执武器,镜头是充满冲动的正面半身，背景失焦。魔眼(*Hawkeye*,戴-刘易斯饰)全神贯注在敌人身上,但这个慢动作摄影似乎拖累了他——如同永恒的时间绊住了他。(20世纪福克斯提供)



3–31c　光荣战役

(*Glory*,美国,1989)

马修·布德瑞克 (*Matthew Broderick*)主演;爱德华·苏瑞克(*Edward Zwick*)导演

暴力宛如舞蹈,日本大师黑泽明有时会用慢动作来表达暴力,尤其喜欢在战役场面中。苏瑞克也用了此技巧,反讽地将著名美国内战战役的残酷和血腥混在一起,断肢残臂,血肉横飞,造成迷人的慢镜头画面。他也在《最后的武士》(*The Last Samurai*,2003)中再度多次使用慢镜头于战争场面中。(TriStar Pictures提供)





3-32 毛发(*Hair*,美国,1979)
崔拉·莎普(*Twyla Tharp*)编舞;米洛斯·福曼(*Milos Forman*)导演

慢动作可以使动作具有灵气,使它具有梦幻及另一世界般的轻灵曼妙。但在这部歌舞片中,这个舞台的慢动作则是用来强调每个舞者的个人化风格,而不是一致性的优雅。莎普的编舞与故事紧密互动,描绘了20世纪60年代嬉皮们自由无拘束的生活形态。这个舞作充满松散、即兴的味道,每个舞者任自己身体乱舞——如同一个锁链中随意乱动的环结。(联美提供)

3-33 维莉蒂安娜(*Viridiana*,墨西哥/西班牙,1961)
路易斯·布努埃尔导演

这个著名的定格,是对达·芬奇《最后的晚餐》名画嘲讽,是布努埃尔对教会、感伤自由主义和中产阶级正面攻击的诸多例子之一。他尖锐的聪明常常显得令人震惊,也对天主不敬。比如说,此处是一群醉酒狂饮的乞丐在韩德尔的《弥赛亚》一曲中合照,把耶稣和圣徒变成了笑柄。布努埃尔不信教,却老能用宗教开玩笑,他曾感叹:"谢谢老天,我仍是个异教徒!"(Audio-Brandon Film 提供)



向于庄严，即使平凡的动作在慢动作下也显得优雅。若说快动作适合喜剧，慢动作就适合悲剧。例如：西德尼·鲁迈特在《当铺老板》的闪回里用慢动作，描写主角少年时和家人在乡下的快乐时光，充满了诗意。

暴力场面也常因此而增加美感，萨姆·佩金帕(*Sam Peckinpah*)在《日落黄沙》(*The Wild Bunch*)中也以慢镜头表现恐怖的狰狞场景——血肉飞溅，人仰马翻。佩金帕让我们看到人们如何耽溺于无益的暴力。暴力之所以成为美学信条是由海明威(*Ernest Hemingway*)的小说来的。慢动作已成为佩金帕电影中的特色。但20世纪60年代中期以后，许多导演模拟他的技法，迅速使之成为庸俗的陈腔滥调。

倒拍镜头是以倒拍的方式拍成，放映时再颠倒顺序。此技法见于梅里爱的时代，赖斯特(*Richard Lester*)在《绝穷》(*The Knack*)中以此制造荒谬效果。让·科蒂埃的《奥菲》(*Orpheus*)混合了倒拍和慢镜头。剧情是主角进入地狱，救回他失去的妻子。在进入地狱一场戏中，科蒂埃即以倒拍方式处理，效果诡异奇特。

定格则是以静止画面多印若干格，造成动作"凝结"的效果。导演借此可以使观众注意某个影像，如《四百击》的结尾。也有导演以定格造成滑稽的效果。理查德森在《汤姆·琼斯》中亦用定格来处理结尾。

此外，定格也被用来点出主题。托尼·理查德森的《长跑者的孤寂》(*The Loneliness of the Long Distance Runner*)最后一个镜头是男主角的定格。定格亦是"时间"最好的隐喻。影像的凝结，使一切成为永恒。亨利·哈塞威(*Henry Hathaway*)在《大地惊雷》(*True Grit*)中以定格将约翰·韦恩(*John Wayne*)纵马射击的样子冻结，造成永久的英雄形象。当然，一切动作的静止也与死亡概念有关，例如乔治·洛·希尔(*George Roy Hill*)的《虎豹小霸王》(*Butch Cassidy and the Sundance Kid*)，两个主角在被乱枪射死之前，画面已经凝结，象征其二人最终的胜利(我们没看到死亡)。

大部分的机械扭曲技巧多是由梅里爱发明，若干年来一直被电影界所忽略，直到20世纪50年代法国新浪潮才重新肯定它们的价值。自此之后，这些技巧广被运用。

看电影时，我们应自问下列问题：导演为何在一场剧中移动或不移动镜头？导演让镜头靠近或强调某些动作吗？或是他(她)运用长镜头、高角度或慢节奏来降低动作的重要性？那些动作是自然主义的，还是风格化的？写实或象征？平顺或多变？诗意或混乱的？其中诸如快动作、慢动作、定格和动画等技术运用中，是否暗示什么意义？

电影中的运动不只是指"发生了什么"。导演有许多表达动作的方法，而大师和技匠的分别就在于不只要处理"发生了什么"，还要指出"如何"发生的——如何让动作在戏剧架构中起暗示及共鸣作用？动作之形式如何更有效地使内容具体化？

延伸阅读：

1 Bacher, Lutz, *The Mobile Mise en Scène* (New York: Arno Press, 1978)。主要关于长镜头和摄影机运动。

2 Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985)。一部学术研究佳作。

3 Frank, Rudy E., *The Greatest Tap Dance Stars and Their Stories 1900~1955* (New York: Da Capo Press, 1990)。讨论黄金年代的踢踏舞，介绍著名舞者如尼可拉斯兄弟(Nicholas Brothers)、弗雷德·阿斯泰尔(Fred Astaire)、金·凯利(Gene Kelly)、赫姆斯·潘(Hermes Pan)、安·米勒(Ann Miller)。

4 Giannetti, Louis D., "The Aesthetic of the Mobile Camera," in *Godard and Others: Essays in Film Form* (Cranbury, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1975)。象征主义和摄影机运动。

5 Halas, John, and Roger Manvell, *Design in Motion* (New York: Focal Press, 1962)。运动与场面调度。

6 Holman, Bruce L., *Puppet Animation in the Cinema* (San Diego, Cal.: A. S. Barnes, 1975)。主要介绍捷克和加拿大的动画制作专家。

7 Jacobs, Lewis, et al., "Movement" in *The Movies as Medium*, Lewis Jacobs, ed. (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970)。论文集。

8 Knight, Arthur, "The Street Films: Murnau and the Moving Camera," in *The Liveliest Art*, rev. ed. (New York: Mentor, 1979)。20世纪20年代的德国学派。

9 Stanley, Robert Henry, *Making Sense of Movies: Filmmaking in the Hollywood Style* (New York: McGraw-Hill College, 2003)。一部讨论主流好莱坞电影的作品，附有精美插图。

10 Stephenson, Ralph, *The Animated Film* (San Diego, Cal.: A. S. Barnes, 1973)。历史概观。

第四章

剪　辑



电影艺术的基础就是剪辑。

——普多夫金（V.I. Pudovkin）

导演和电影评论家

本章提要

真实时间和银幕时间:连续性之困难。连续性剪辑:不突兀地浓缩。格里菲斯和标准剪辑风格。古典剪辑看不见的技巧:依强调的重点和气氛剪辑。时间的困难。主观剪辑:主题蒙太奇和苏联学派。普多夫金和爱森斯坦:主题剪辑的二位大师。《战舰波将金》的著名"敖德萨阶梯"段落。反传统:巴赞的现实主义。剪辑如何骗人?什么时候不剪,为什么?如何保存真实时空?写实工具:声音、深焦、段落镜头宽银幕。希区柯克,卓越的剪辑大师:《西北偏北》的分镜表。

以上所言,考虑的都仍是单个镜头(*shot*),是电影组成的基本单位。除了游动及**冗长的镜头**外,电影中镜头的并置会产生意义,并形成剪辑的段落。如何组织多种镜头,成为一个整体,便是**剪辑**的问题。剪辑是将镜头事先组成"景"(*scene*),在最机械性的层面,剪辑排除掉不需要的时间和空间。经由意念辅助,剪辑连接两个镜头、两个景等等。如此看来,剪辑的发明代表了影评人 *Terry Ramsaye* 所谓的电影"文理"(*syntax*)。就如语言之文法结构,剪辑的文理也得学习,而不是天生就会。

4.1 连续性

早期(即 19 世纪 90 年代末期)的电影都很短,只是一个**远景**的单一**镜次**,事件的长度和镜头长度是一样。后来才有一些导演开始说故事(简单但需要更多镜头的故事)。学界都

4-1 猎鹿人(*The Deer Hunter*,美国,1978)

麦克尔·齐米诺(*Michael Cimino*)*导演*

剪辑是艺术也是技术。就艺术而言,剪辑可不理会任何技术上的公式,而自成一格。例如,本片原始三个小时版本在第一次试片时,大部分观众反应均非常热烈,只是觉得片首那场长达一小时的婚礼应剪短一点。因为就情节而言,那场婚礼中并无许多戏或事件"发生"。它的存在主要是抒情的效果——是场象征小区人们情感交融的社交仪式。在故事中它真的可以安排成仅有几分钟的银幕时间。后来较短的版本放映后,观众却有负面的反应,使得齐米诺与他的剪辑师彼得·辛诺(*Peter Zinner*)赶忙把剪掉的部分接回去。这段长的婚礼并非故事内容本身需要,而是在情感经验上的价值需要,它提供本片剧情的一种平衡:主角在后段越战戏中忍受炮火摧残,正是为了小区团结一体而战。(环球提供)



认为电影叙事的发展是由法国、英国及美国的导演促成的。

20世纪初，导演已经发明出一种实用的剪辑风格，称之为**连续性剪辑**(*cutting to continuity*)。这种剪辑法至今仍沿用于剧情片中(如果只是为了说明场景)。这种剪辑风格是一种速记式的、由来已久的习惯。连续性剪辑是不完全表现全部而能保留事件的连贯性。

连续性的剪辑，简言之即尽量在连接两个镜头时，使动作维持连续性。比如一个女子下班回家可分为五六个镜头：(1) 女子关办公室的门进入走廊，(2)走出办公大楼，(3) 开车门发动车子，(4) 在高速公路上开车，(5)车子转入家中车道。这整个四十五分钟的动作在电影中只占十秒，是一种谨慎的浓缩。

为了使动作看起来连贯而具逻辑性，所有的动作会维持同一方向，因果关系也必须清楚。例如，这个女子在这个镜头内是由右向左移动，到另一个镜头是由左向右，我们会认为她要回办公室。如果这个女子突然煞车，导演得补个镜头，好让观众知道她为什么这么做。

如果时空跳得太突兀，或引起观众的困扰，就成了**跳接**(*jump cut*)。为了使转场不会太突兀，导演通常会在场景开始或故事开头用**建立镜头**(*establish-*



4-2　细雪(*The Makioka Sisters*，日本，1986)

市川昆(*Kon Ichikawa*)导演

一场戏究竟如何剪，当看是谁操剪。剪辑师要强调什么，可以非常主观。如这场家族吵架戏，显然偏重于右下角被虐的妻子(岸惠子饰)和她凶恶的丈夫(中间偏左角)。她的姐妹和姐夫都站在后面看着。如果另一个剪辑师也可能偏重于任何另外四个角色，赋予他们更多的反应镜头从而使他们更突出，也就是说整场戏由他们个别的视角出发。简言之，不同的剪法可以有六个不同的故事。(R5 / S8 提供)



ing shots)。

一段场景确立后,再切至中景、特写,中间可能有一段始于**再建立镜头**(*reestablishing shot*)——如同开场的远景镜头,重新提供观众另一个环境脉络。不同的镜头间,其时空可以含蓄地延长或压缩。

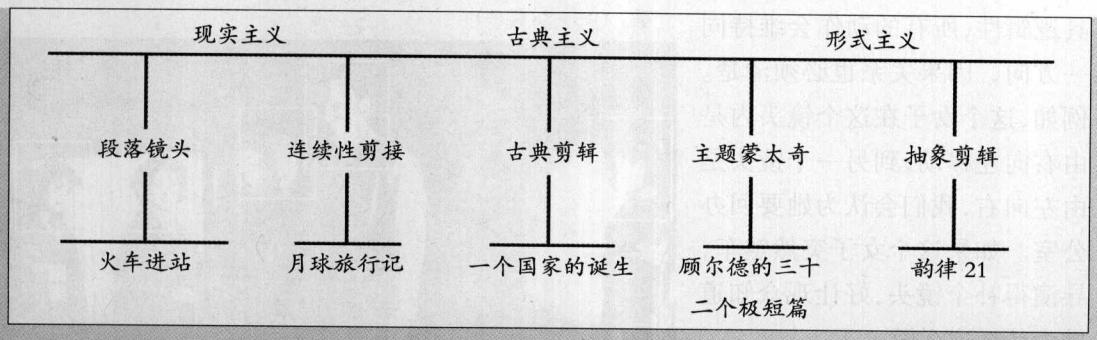
到了 1908 年,美国的格里菲斯进入这个领域,电影已知道如何用连续性剪辑的技巧来讲故事。但这些故事远比文学和戏剧的故事还简单。不过,导演已知道将一个动作打碎成不同的镜头。事件可浓缩或延长,视其镜头的数量而定。简言之,镜头是电影结构的基本单位,而不是场景。

在格里菲斯之前,电影多是以一个固定的远景镜头拍摄,位置大约等于剧场中最前排的位置。而将内景和外景的镜头剪碎,观众就如身居两地一般。此外,电影里的时间和真实的时间不同。这个时期的导演都根据镜头持续的时间做主观的判断,来决定电影的时间。

4.2 格里菲斯与古典剪辑

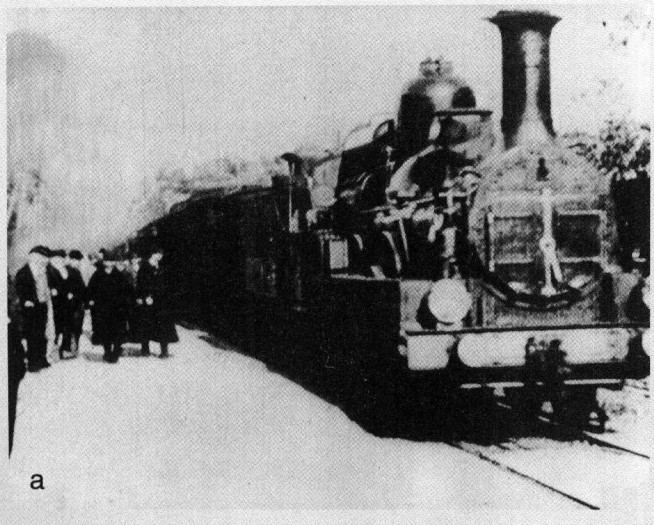
格里菲斯被称为电影之父,不仅因为他稳固并扩充了早期的电影技巧,也因为他是第一个将电影引入"艺术"范畴的人。事实上,他对电影艺术基本语言的贡献超过电影史上任何人。电影学者将这种剪辑语法称为**古典剪辑**(*classical cutting*)。在他 1915 年的杰作《一个国家的诞生》中,即以古典剪辑作为主要的风格。他也融合了各种不同的剪辑理论以不同的方式表现出来。

古典剪辑比连续性剪辑更进一步。其剪辑目的在于加强戏剧性,强调情感而不是简单的连续性而已。格里菲斯史无前例地以**特写**造成戏剧效果,他是第一个用特写做心理效果

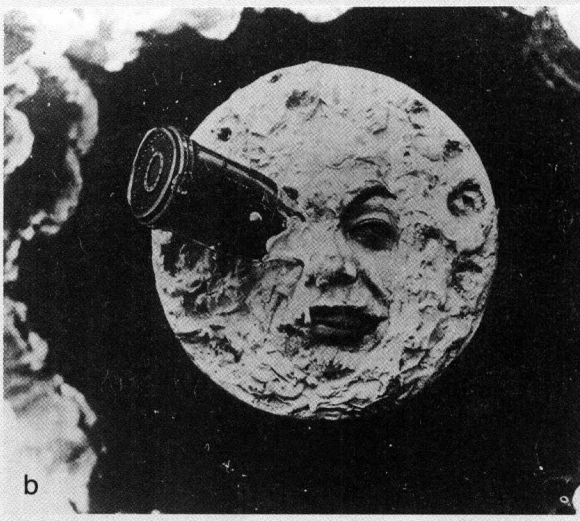


4-3 剪辑风格图谱

根据处理剪辑的方法或对剪辑的诠释可分成下列几种剪辑风格:最不具操控意味的是中间无任何剪辑的"段落镜头"(*sequence shot*);浓缩各镜头动作、传达出同一时空中的连续性处理,称为"连续性剪辑"(*cutting to continuity*);"古典剪辑"(*classical cutting*)则是加强某些细部胜于其他元素以解释某动作意义的剪辑手法;"主题蒙太奇"(*thematic montage*)则主张一个主题论点——连接有关主题的概念镜头;"抽象剪辑"(*abstract cutting*)则是纯粹形式主义的剪辑风格,与任何可辨识的主题无关。



a



b

4–4a 火车进站(*The Arrival of a Train*,法国,1895)

卢米埃尔兄弟导演

卢米埃尔兄弟被公认为纪录片之父。他们的一些真实事件短片是最原始的单镜头纪录片。这些早期的新闻片包含好几个片段,但每一段几乎甚少有剪辑的痕迹,这也就是段落镜头(一连串复杂的动作经由持续的镜头拍摄下来,不经由任何剪辑)。早期的观众为银幕上会动的影像惊叹不已,这些未经剪辑设计的影片已足够满足他们。参考 Bill Nichols 著,*Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991)。(Museum of Modern Art 提供)

4–4b 月球旅行记(*A Trip to the Moon*,法国,1902)

乔治·梅里爱导演

大约 1900 年,美、英、法的导演开始利用影片说故事。故事本身粗糙简朴,但无论如何都需要一个以上的镜头才能说明剧情。梅里爱是第一个发展出"连续性剪辑"的人。他将故事的段落以"淡入淡出"(*fade*)来连接,当银幕上光线淡出变成全暗,再渐淡入到下一场戏,通常已换了另一个时空,虽然可能还是相同的角色。据说梅里爱在宣传他的电影时,口号是:这是"场景经过安排"的故事。(Museum of Modern Art 提供)

者;观众可以看到演员脸上微妙的表情,使演员也不必一径挥臂撕发地夸张表演。

动作的戏分成零碎的镜头,使格里菲斯能交待更多细节,也掌握观众的反应。他仔细安排远景、**中景**和特写,能借强化、连接、对比、平行等方法,不断改变观众的观点。换句话说,剪辑已不是功能性的连接,而带有戏剧目的。

古典剪辑精致的形式中可呈现一连串的心理效果——镜头不依真实生活来剪(见图 4–14)。例如四个角色在一个房间内,导演在两人对话时先剪一个说话者说话时的主观镜头,再剪一个第三个人倾听的**反应镜头**(*reaction shot*),再剪说话人的**两人镜头**(*two-shot*),最后剪入第四个人的特写。镜头段落代表一种心理上的因果关系。也就是说,将镜头打碎是因戏剧考虑。一场戏也可以一个镜头拍摄,使用距摄影机较远的镜位。这种镜头被称为主镜头(*master shot*)或**段落镜头**(*sequence shot*)。古典剪辑的插入镜头较多,它打破空间的统一



4-5 一个国家的诞生(*The Birth of a Nation*，美国，1915)

格里菲斯导演

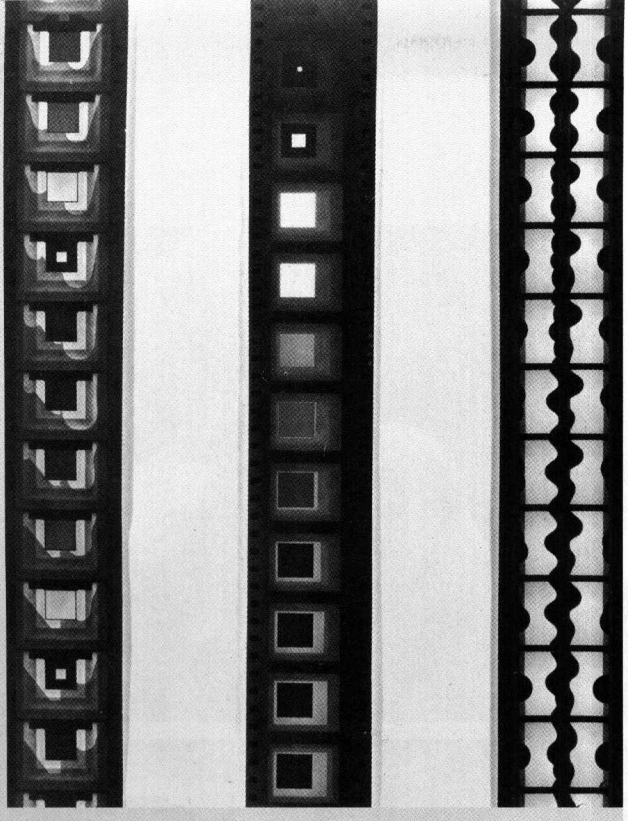
格里菲斯对电影的最大贡献是发明“古典剪辑”——至今仍广被剧情片运用的剪辑手法。它赋予电影作者更多的自由去思索叙事本身，并可任意填充或强调。它同时将时间的概念客观化。在此片中，格里菲斯以最后一分钟的救援情节著名。结尾时他将四个地方发生的事交叉剪辑，所以虽然每个镜头都很短，整段戏的时间却拉长，20分钟的戏总共约有255个镜头。(Museum of Modern Art提供)

4-6 顾尔德的三十二个极短篇(*Thirty-Two Short Films about Glenn Gould*，加拿大，1994)

科姆·费亚尔(*Colm Feore*)主演；弗朗索瓦·吉拉德(*François Girard*)导演

本片融合了纪录片、剧情片及先锋派影片三种类型元素。它的剪辑风格也十分主观。纪录片部分包括顾尔德生前的记录片段，一位颇富争议性且极度不平凡的加拿大钢琴家，被认为是20世纪重要的音乐家之一。虚构的剧情片部分是由科姆·费亚尔演出这位天才在世时一些古怪、奇特的言行。影片本身并非是直线叙事，而是一系列片段，根据巴赫著名的32段的《哥德堡变奏曲》(*Goldberg Variations*)——顾尔德最为人津津乐道的表演曲目而来。因此全片以概念结构，而不是一个线性叙事的故事。主题蒙太奇剪辑正是此片的手法。(The Samuel Goldwyn Company提供)





4–7　韵律 21(*Rhythmus 21*,德国,1921)
汉斯·李希特(*Hans Richter*)导演

在先锋派影片中,主题通常被压抑,或转化成抽象的图形或数据。镜头之间的连接与故事无关,而依据作者纯然的主观或形式上的考虑。和欧洲许多同辈的抽象艺术家一样,李希特是"绝对电影"的佼佼者,他的作品都是单纯图像的设计。它们就像抽象画之舞般难以理解。(Museum of Modern Art 提供)

性,分析其成分,并让我们再注意细节,较具感性。

美国制片厂黄金时代(约从 20 世纪 30 年代至 40 年代),导演多采用主镜头技巧。也就是说,用远景完整地拍下整场戏作为主架构,然后再重复用中景或特写拍个别演员或细节,再由剪辑师决定如何组成其故事连续性效果。因为可选择的镜头多了,如何组成一场戏常会引起争论。有时,在合约中即载明导演有权做**初剪**(*first cut*)。不过,制片厂往往有权做最后的定剪(*final cut*)。导演为了避免这种争议,可能不采用主镜头方式。

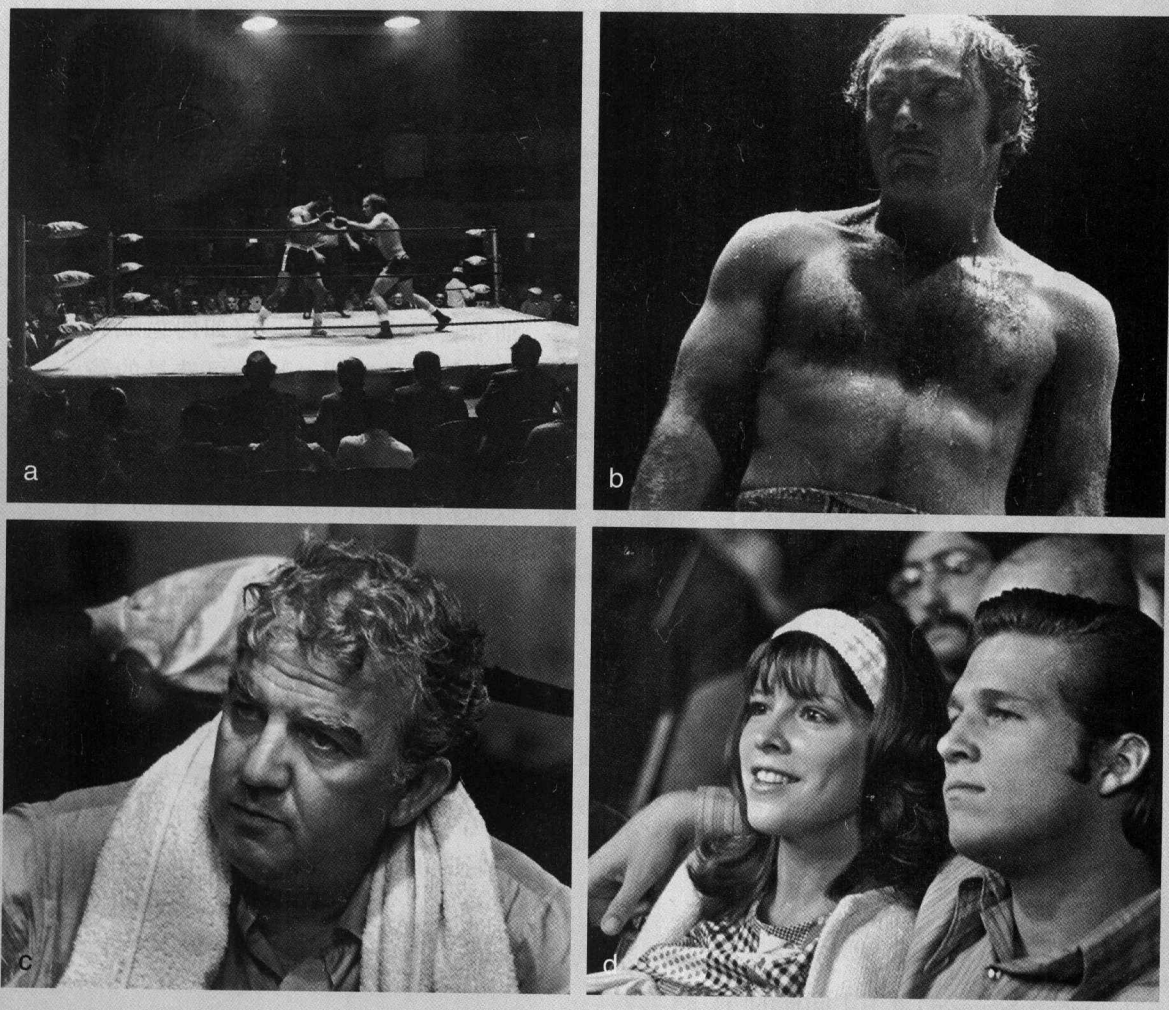
大部分导演仍仰赖主镜头,以免剪辑时材料不够。在复杂的战争场面中,导演会多拍许多**补充镜头**(*cover shots*),即用来替代、转换及再建立另一场景的镜头。格里菲斯拍《一个国家的诞生》时,用了许多架摄影机来拍摄战争场面,黑泽明的《七武士》(*The Seven Samurai*)也用了同样的方法。

格里菲斯及古典主义导演发展出一些他们称之为"看不见"(*invisible*)的剪辑技巧。其中之一即是"视线连线"(*eyeline match*)。如我们假设角色 B 在角色 A 的左方,那么 A 面向景框的左方,再从他的观点切到角色 B,造成因果关系。

另一种古典剪辑是"动作连续性"(*matching action*)。角色 A 正从椅子上起身,再切至他起身后离去的镜头,其目的在于使动作流畅,用不引人注意的连接来掩饰切换的痕迹。

虽然自大制片厂时代起,180° 线的规则就备受置疑,但至今仍有人遵行(约翰·福特就喜欢违反这个规则,他喜欢违反任何规则)。这种手法和**场面调度**较有关联,其目的在于稳定表演空间,使观众不致混淆或迷惑,从**鸟瞰**(*bird's eye*)的角度看一个景,一条"动作轴"(*axis of action*)的假想线穿过景的中央(见图 4–9)。角色 A 在左方,B 在右方,如果导演要拍二人镜头,他得用 1 号摄影机,如要拍 A 的特写(用 2 号摄影机),摄影机得在 180° 线的同一侧,以使背景相同。如要拍 B 的特写(用 3 号摄影机)也是一样。

在拍摄**反角度**(*reverse angle*)的镜头时(通常是对话场面),导演会逐个镜头仔细地确



4-8 富城(*Fat City*,美国,1972)

约翰·休斯顿导演

古典剪辑法重点在为了强调戏剧点而刻意凸显可能被忽视的细节。例如约翰·休斯顿导演的这场拳击戏大可以用一个镜位交待(a),虽然会较平淡;但他却根据人物之间,如主角(拳手)(b)和经纪人(c)以及观众席上的两个朋友(d)的心理活动和反应来剪辑,以增加戏剧张力。(哥伦比亚提供)

定角色的位置。例如在第一个镜头中 A 在左方,而 B 在右方,那么导演得越过 B 的肩膀来拍"反角度"镜头,虽然这样一来就不遵守 180° 线的规则,但观众仍能接受。

即使是目前,导演也很少让摄影机越过假想线,除非他们想造成混乱的效果。例如,在打斗或混乱的场面,导演会用违反 180° 线规则的方法造成威胁、迷惑、焦虑的感觉。

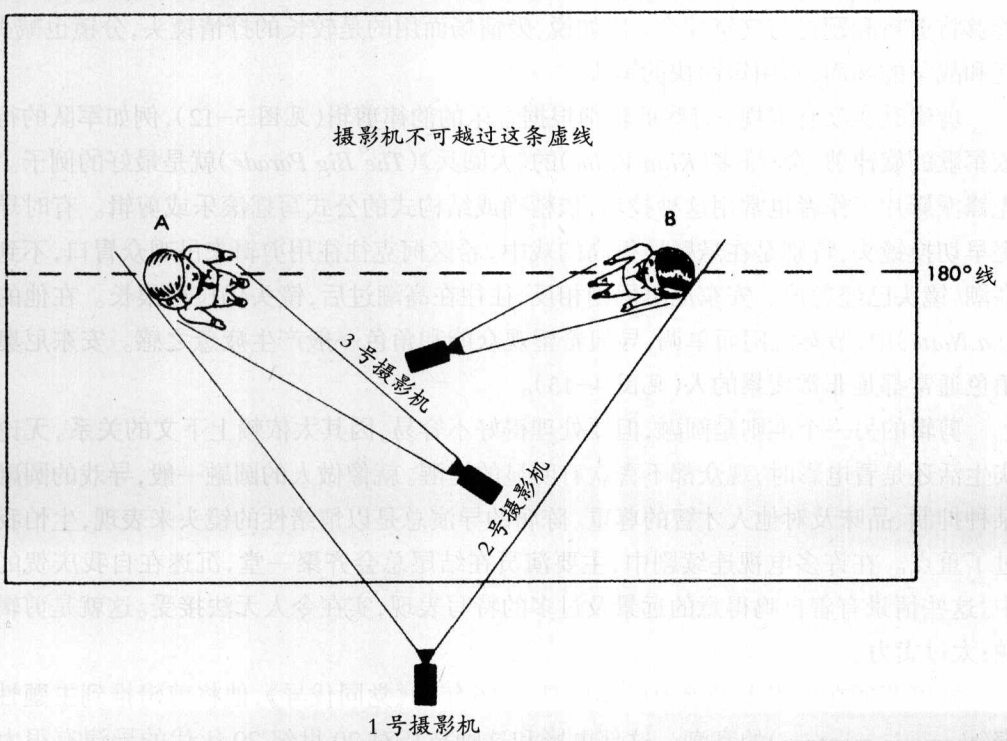
格里菲斯最著名的是他片尾的追逐片段高潮。这些段落多采取**平行剪辑**(*parallel editing*)方式,即两个(或三四个)不同场景不时地**交叉剪辑**(*cross cutting*),使之产生同时发生的幻觉。比如《一个国家的诞生》片尾,格里菲斯安排了四组活动的交叉剪辑。戏剧越接近

高潮时，每个镜头的长度就越短，悬疑也越被加强。这场戏持续了 20 分钟，但交叉剪辑的效果（平均每五秒换一个镜头）却表现了速度和张力。一般而论，分镜越多，速度感就越强。为了不使电影单调沉闷，格里菲斯常常改变**镜位**，如**大远景**、远景、中景、特写、角度、灯光和摄影机运动（架在轨道上）。

如果一个段落的连续性是合逻辑的，空间的零碎不会造成太大的问题。但时间的问题则较麻烦。在电影中，时间的处理比空间还主观。数年的时间可压缩成两小时的放映时间，而短短的一秒钟也可延长到数分钟。剪辑与分镜也能改变时间的感觉。尽管有些导演尝试将银幕时间等同于真实时间，如阿涅斯·瓦尔达（*Agnès Varda*）的《克莉欧五点到七点》（*Cleo From Five to Seven*），或弗雷德·齐纳曼的《正午》（*High Noon*）（见图 4-24），其剧情时间与放映时间同样是两小时。但大部分时候，导演会在说明性的开场借剪辑来压缩，而在高潮时延长银幕时间。

镜头的时间长短常与内容、题材有关。长的镜头其视觉因素多半比特写丰富一点，但这只是较机械的说法。事实上，许多剪辑得靠创作者的直觉。早期电影理论家雷蒙德·斯波蒂斯伍德（*Raymond Spottiswoode*）认为，切换点必须恰到好处，才能达到最好的效果，如果切得太晚，会有拖延乏味之感，切得太早则观众无法领会其视觉效果。场面调度越复杂，越需要有时间让观众吸收信息。

4-9　鸟瞰的 180° 线规则





4-10 风云人物

(*It's a Wonderful Life*,美国,1946)

詹姆斯·史都华(*James Stewart*)演出;弗兰克·凯普拉导演

凯普拉是古典剪辑大师,他的剪辑风格既快且轻又准,且不炫耀。其实,如同许多其他技巧,剪辑也是为角色人物的动作需要服务——这正是古典剪辑的基本宗旨。在此景中,凯普拉加入一个"反应人物"(*reactive character*)——引导观众对剧情反应的人,他代表一般人对一些事物做必然反应。图中是主角(史都华,右)正与左边的天使说话的镜头,他的守护天使向他解释为什么他不是一个特别的天使(他还没有翅膀)。站在中间的 *Tom Fadden* 无意间听到,被吓得一愣一愣。在这场喜剧中,只要天使讲到一些怪异的话,凯普拉就剪到 *Tom* 的反应镜头。(雷电华提供)

但剪辑时对时间的处理大都是依靠本能,而不遵守这些机械性的规则(见图 4-1)。大部分好导演常自己操作剪辑,或起码和剪辑师密切合作。格里菲斯对节奏和速度相当敏感,能够将剪辑和题材与气氛配合。比如说,爱情场面用的是较长的抒情镜头,分镜也减少。追逐和战争的场面,则用短而快的镜头。

剪辑其实没有定规。有些剪辑师根据音乐的韵律剪辑(见图 5-12),例如军队的行进可依军歌的旋律剪,金·维多(*King Vidor*)的《大阅兵》(*The Big Parade*)就是最好的例子。美国先锋派影片工作者也常用这种技巧,依精确或结构式的公式写摇滚乐或剪辑。有时导演会提早切换镜头,特别是在悬疑性很高的戏中。希区柯克往往用剪辑来吊观众胃口,不到戏剧高潮,镜头已经剪掉。安东尼奥尼则相反,往往在高潮过后,镜头仍拉得很长。在他的《夜》(*La Notte*)中,节奏沉闷而单调,导演希望观众能和角色一般产生疲惫之感。安东尼奥尼的角色通常都是非常疲累的人(见图 4-13)。

剪辑的另一个准则是圆融,但要处理得好不容易,因其太依赖上下文的关系。无论是真实生活还是看电影时,观众都不喜欢有明显的提醒。就像做人的圆融一般,导戏的圆融代表某种抑制、品味及对他人才智的尊重。陈腐的导演总是以情绪性的镜头来表现,生怕我们错过了重点。在许多电视连续剧中,主要演员在结尾总会齐聚一堂,沉迷在自我庆贺的狂欢中。这些情景有着自鸣得意的远景及过多的特写表现,实在令人无法接受。这就是剪辑欠圆融,太过卖力。

格里菲斯在剪辑上最前卫的实验是 1916 年的《党同伐异》,他将剪辑推到**主题性蒙太奇**(*thematic montage*)的高潮。这部电影和这种技巧对 20 世纪 20 年代的导演有很大的影





4–11a&b　低俗小说(*Pulp Fiction*,美国,1994)

约翰·屈伏塔(*John Travolta*)和乌玛·瑟曼(*Uma Thurman*)演出;昆汀·塔伦蒂诺(*Quentin Tarantino*)编导

为什么有的导演剪辑,有的导演却把所有变动放在同一镜头内?还有一些导演宁可让摄影机随动作移动而不剪成不同镜头。对观众而言,这其间的分野意义不大,但严肃的电影工作者知道这三种技巧显示不同的心理暗示——这些暗示虽然观众不见得能分析出道理来,却连最普通的观众也看得出来。

《低俗小说》这场戏发生在餐馆狭窄的座位中。照理说,导演可以把两人放在同一个镜头内,让他们侧面对侧面,但这场戏却使用另一个策略。屈伏塔演一个吸毒的职业杀手,他的老大出城时要他带老大的妻子去吃饭。他小心翼翼地面对她的轻浮和不按牌理出牌,惟恐一不小心就会要了他的命,所以对她"保持距离"——他的疏离使她着迷。塔伦蒂诺将两人分隔在两个镜头,用传统的镜头/反打镜头技巧对剪,强调他俩的心理距离。这种剪辑法制造了两人间的距离。(Miramax films 提供)

4–11c　角斗士(*Gladiator*,美国,2000)

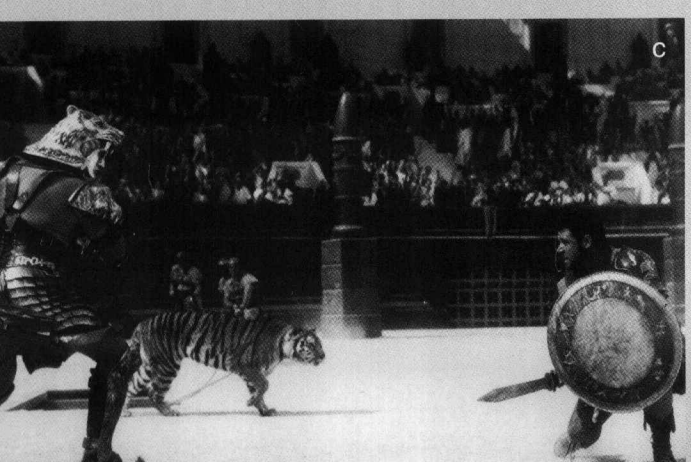
罗素·克洛(*Russell Crowe*,右者)主演;莱德利·斯科特(*Ridley Scott*)导演(梦工厂提供)

《角斗士》此镜头很真实,令人同情的主角被饥饿的老虎和敌对的巨人困在同一画面中,两者都要摧毁他。电影里,斯科特将三者分开拍显现其悬疑性,但只有像这样的镜头将三者放在同一狭小的画面打斗,才传达出巨大的危险。

斯科塞斯是个杰出的剪辑师,也是动感大师,他经常宁可随动作跟拍而舍弃细碎的分镜。为什么?多半是因为随动作移动的摄影机看来更流畅和抒情(也较贵较耗时)。比如《盗亦有道》的这场跳舞戏,斯科塞斯要摄影机随二人起舞打转,借此强调他俩的快乐。这种自然的爆发性使视觉材料不稳定,也使动作充满活力和电影动感,好像摄影机也开心了一样。

4–11d　盗亦有道(*Goodfellas*,美国,1990)

罗林·布林考(*Lorraine Bracco*)和雷·利奥塔(*Ray Liotta*)演出;马丁·斯科塞斯导演(华纳兄弟提供)











4–12a　无可救药爱上你

(*Possession*,美国,2002)

格温妮丝·帕特罗尔(*Gwyneth Paltrow*)、艾伦·艾克哈特(*Aaron Eckhart*)主演;尼尔·拉布特(*Neil LaBute*)导演

4–12b　同上片珍妮弗·艾勒 (*Jennifer Ehle*)和杰里米·诺赞姆(*Jeremy Northam*)演出

格里菲斯众多成就之一便是发明主题性剪辑——即非依时空的连贯性速接镜头，而是依主题将不同时代和背景的镜头剪在一起。这种手法至今仍常沿用。本片中的两个时代(现代及维多利亚时代)相互剪在一起。一位美国文学学者和一位英国学者寻找19世纪浪漫诗人和他的秘密情人的爱情证据。导演将两个故事比拟在一起,两对情人两个时代,有时相似有时反讽。全片根据著名英国小说改编。(焦点提供)

4–12c　流星之夜(*The Night of Shooting Stars*,意大利,1972)

保罗和维多里欧·塔维亚尼导演

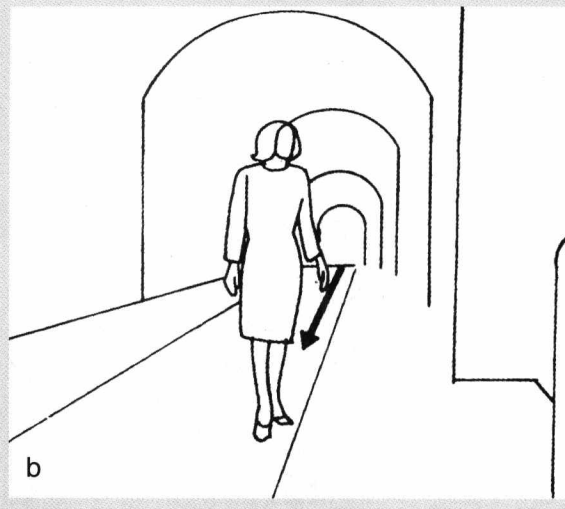
通过剪辑,导演可以用插入幻想的方式打断现在,显现角色的想法和幻想,比如这部有关第二次世界大战意大利法西斯统治末期,美军正要解放小村村民的电影。故事由一个当年年仅六岁的妇女回忆,这场戏中我们所看到的法西斯恶霸的死法并不是其真正的死法(实际上他是被游击队枪杀的),但却发生在小女孩的想象中:游击队员的穿着有如古代斗士,将他们的愤怒之矛射向恶徒,使他如野猪般被穿心而过的矛刺死。(联美提供)

响,尤其是苏俄导演。主题性剪辑着重"意念"的联络,而无视于实际时间与空间的连续性。

《党同伐异》的主题是人类对待其他人的欠缺人性。格氏大手笔地将古巴比伦、耶稣受难、16世纪法国大屠杀,以及当时的美国(1916年)劳资冲突做成四大段落。

这四段并非分别处理，而是平行剪辑，一个时代的戏插入另一个时代中。尤其结尾





4–13 a&b　奇遇(*L'Avventura*,意大利,1960)

莫妮卡·维蒂演出;安东尼奥尼导演

强调心理情境的电影常会运用动作的纵向移动,以造成沉缓、无力的感觉。此种镜头需要"期待式"的镜位,让观众早已看到主角的目的地。此处,女主角在旅馆寻觅其爱人的过程象征其恋情的乏力,层层门廊代表了她一再经历的挫折。这个镜头的许多意义来自时间持续的概念:空间在此用来暗示时间。无须多说,安东尼奥尼的电影在当代是速度最迟缓的,当观众已吸收了画面上的信息后,镜位仍然一动不动。此片在戛纳影展放映时,有些影评人不断对着银幕喊道:"剪!剪!"安东尼奥尼这个手法被人误以为他对剪辑不纯熟,然而他的大多数影片是关于精神的腐蚀,《奇遇》的缓慢节奏是为了配合影片的主题概念。(Janus Films 提供)

时,首段末段均是追逐戏,第二段是耶稣的缓慢受刑,第三段是悬疑而惨烈的屠杀,四个高潮被剪在一起。几百个镜头,时空迥异,惟有主题一致。这种大手笔的剪辑,已不是纯为连续性或心理效果。

《党同伐异》虽然票房不大成功,影响却极其深远。尤其后来的苏联导演,其蒙太奇理论观念多源自此片。有些导演好用格里菲斯的方法处理时间。如西德尼·鲁迈特在《当铺老板》中以剪辑手法产生一连串平行的画面,其目的是使主题重于时序。他的剪辑手法很难察觉,某些镜头只出现一秒钟。本片主角是个从纳粹集中营生还的中年犹太人,其亲朋好友皆死于集中营。他企图压抑这段回忆,但却徒劳无功。鲁迈特用几个回忆镜头插入现在时空中,来暗示这种心理过程。而现在的事件和过去的事件很相似,当过去和现在并列时,闪动的回忆镜头越来越长,终至**闪回**(*flashback*)成为主导。不过,直到 20 世纪 60 年代,这种非正统的剪辑手法才广为使用。格里菲斯很少在高潮前剪辑,而其追随者亦步其后尘。

有些导演不但插入"过去"的镜头,还插入"未来"的镜头,如在西德尼·波拉克(*Sydney Pollack*)的《孤注一掷》(*They Shoot Horses, Don't They?*)中插入**前叙**(*flash-forwards*)的审判厅场面。前叙常暗示宿命等:如同故事中的舞蹈比赛,前途布满诡诈,而个人的努力等同于自欺。

格里菲斯也以幻想式的插入镜头来重组时空关系。在《党同伐异》中,女孩几乎杀了负心男友时想到她被警察逮捕的样子。闪回、前叙及转场可使导演依主题发展其意念,而不必受时序限制,使他们能自由地探究时间的本质。电影的时间弹性,使"时间"本身可以成为电影的主题。

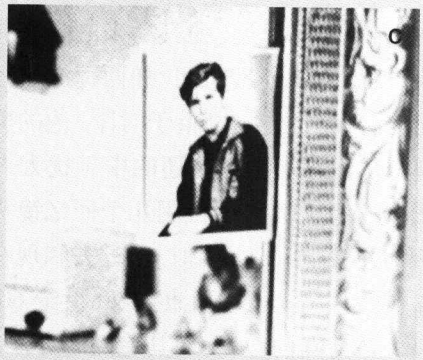


4–14　最后一场电影(*The Last Picture Show*,美国,1971)

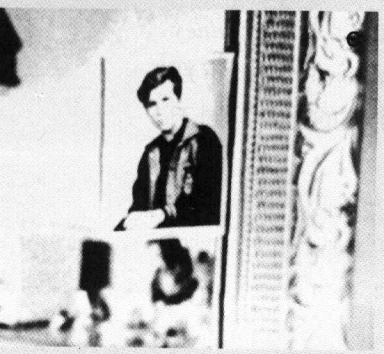
艾伦·鲍丝汀(*Ellen Burstyn*)和西碧儿·雪佛(*Cybill Shepherd*);彼得·布丹诺维奇(*Peter Bogdanovich*)导演

古典剪辑有时可以含蓄到将小段戏分成极小的意义单位。特吕弗就曾说要表现说谎的人,需要比说实话的人更多的镜头。例如,在此片中,某场戏是女儿告诉母亲,她爱上一个男孩子,母亲却警告她这段情感可能的危险。这场戏大可一个镜头拉到底,让两个主角在同一画面中,而布丹诺维奇也在图中这场戏中这么做(a)。然而,如果要呈现母亲在说反话,而女儿也怀疑母亲爱上这个男孩,导演可能就得将此景分成五或六个镜头(如b–g),让观众去察觉更多原先(a)里没有传达的情感信息。(哥伦比亚提供)

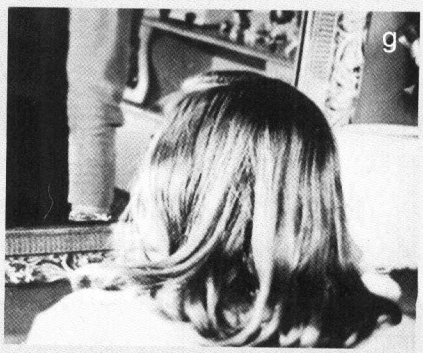














4–15a　第四个男人(*The 4th Man*,荷兰,1984)

杰罗姆·克拉普(*Jeroen Krabbé*)演出;保罗·范霍文(*Paul Verhoeven*)导演

剪辑可使动作/剧情在现实与超现实幻象中快速变换。这种变换通常会伴随某种线索——如怪异的音乐、波浪形的画面,暗示不同的心理层次。有时候,这种转换也可能无迹可寻,刻意要使观众知觉迷乱,失去判断力。本片中,男主角分不清现实与幻想。这场戏就是他在刮胡子时突然陷于狂乱的精神状态中,他的室友在房外弹奏的音乐更令主角神志不清。主角因而走向室友,紧勒他的脖子。一会儿之后,画面是主角又在刮胡子,但他的室友仍然在房外弹奏音乐。刚才那一幕不过是发生在主角的想象中。由于画面并没有给予任何线索,观众于是也坠入现实与幻想的迷雾之中——这正是本片的主题,同时也是编剧创意的起点。(International Spectrafilm Distribution 提供)



4–15b　辛瑞那(*Syriana*,美国,2005)

乔治·克鲁尼(*George Clooney*,中)主演;斯蒂芬·贾格汉(*Stephen Gaghan*)编/导

现代导演最嗜用的技巧即多层故事,用多个角色讲不同的故事。但其危险在于观众对故事混淆不清,如此片中角色不明,虽然某12场戏突出,表演出色(克鲁尼因扮演良心发现被自己人干掉的中情局特工获奥斯卡奖),却仍让人难以理解。(华纳兄弟提供)



4-16 皇家婚礼

(*Royal Wedding*,美国,1951)

弗雷德·阿斯泰尔演出;斯坦利·杜能导演

即使在好莱坞大制片厂的全盛期,主导影片的古典剪辑法完全不受质疑,有时你仍不能因剪辑打断动作。像这场著名的舞蹈,阿斯泰尔在酒店房间里跳踢踏舞,不一会儿——未经剪辑——他又跳上了墙,然后跳上天花板,活像在和地心引力挑战。这是怎么拍的?原来布景会转,摄影机也同步转,所以房间慢慢打转时,摄影机也跟着动,看起来阿斯泰尔就在一个不引人注意的动作下不断舞上新"土地"。如果导演杜能将动作剪开,这个镜头就会少掉许多幻想的魔力。(米高梅提供)

像福克纳(*Faulkner*)、普鲁斯特(*Proust*)等小说家一样,有些导演成功地打破了机械化时间的独断性。在斯坦利·杜能的《丽人行》(*Two for the Road*)中倒叙技巧用得相当复杂,影片叙述一对夫妻情感逐渐破裂的过程,由一连串混乱的倒叙组成。其倒叙不但不依时间次序排列,而且也不完整,是跳动而零碎的,有如福克纳小说的形式。许多倒叙发生于过去两次旅行途中。假如将每段时间设定为A、B、C、D、E,其节奏结构可能如下:E(现在)、A(最早的过去)、B、C、D、B、A、E、C、D、B……和E剪在一起。经由一些线索(女主角的发型,不同的交通工具),观众逐渐能分辨这些时间次序。

格里菲斯一手将剪辑的功用延展许多,如换场景、时间压缩省略、分镜头、强调心理细节、象征性插入镜头、平行和对比、联想、主观镜头转换、同时性、**母题**重复,等等。



4–17　闪舞(*Flashdance*,美国,1983)

珍妮弗·贝儿(*Jennifer Beals*)演出;阿德里安·莱恩(*Adrian Lyne*)导演

剪辑也经常用来欺骗/隐瞒事实。例如,本片中的舞蹈部分都是由替身演出,导演利用灯光以及远距镜头等,恰当地将这名职业舞蹈家的脸遮起来,并与穿着相同戏服的珍妮弗·贝儿的正面近景表情剪辑在一起。由于连续的音乐提供了连续感,贝儿的插入镜头遂给予一种动作连续的幻象,仿佛是她一人跳完全场。这种剪辑技法普遍地运用在武侠片、危险特技表演及其他需要特殊技巧的演出中。(派拉蒙提供)

他的剪辑手法也很经济,相关的镜头可以集中起来一起拍摄,而不论其在片中的位置(或时空)。特别是最近几年,明星片酬高涨,导演可不依顺序在短时间内拍完一位演员的戏分。较便宜的细节(大远景、少数演员及物品的特写等)也可以在更方便的时间拍摄,稍后在剪辑时,这些镜头才被安排在适当的位置。

4.3 苏联蒙太奇与形式主义传统

格氏是个重实际的导演,其剪辑观念仍是以有效地传达意念和感情为主。但是他的联想、主题性剪辑方式,却启发了 20 世纪 20 年代苏联的创作者,发展出**蒙太奇**(*montage*,从法文 *monter* 而来)。普多夫金(*V.I.Pudovkin*)的第一篇论文讨论"组成剪辑"(*constructive editing*),重点即在解释格氏的剪辑概念。但是,他认为格氏的特写镜头仍有限制,其功能仅



a

4–18a 西区故事

(*West Side Story*,美国,1961)

罗伯特·怀斯(*Robert Wise*)和杰罗姆·罗宾斯(*Jerome Robbins*)导演

不必遵守一般剧情片的剪辑传统,歌舞片经常被剪辑成极端的形式主义风格。《西区故事》的剪辑非常抽象。此片音乐是由伦纳德·伯恩斯坦(*Leonard Bernstein*)所编写,杰罗姆·罗宾斯编舞,经过剪辑后造成极大的美学效果。剪辑在此不只是为了顺应故事发展,或借由某些主题原则将几个相关的镜头连在一起。当然,这些镜头的串连主要是为了呈现抒情和活力美,看起来颇有点音乐MV的味道。(联美提供)



b

4–18b 歌剧魅影

(*The Phantom of the Opera*,美国,2004)

艾米·罗森(*Emmy Rossum*)、杰拉德·巴特勒(*Gerard Butler*)主演;乔·舒马赫(*Joel Schumacher*)导演

韦伯著名的歌舞剧由得过无数百老汇东尼奖的大师哈罗德·普林斯(*Harold Prince*)导演,充满了诗意的和惊悚的场面,全因舞台的局限而成为可能,其空间往往是抽象而非真实的。舒马赫在电影版中用了许多剪辑技巧,但因场景不限于舞台,全片动作宛如梦幻般流动,恐怖兼迷人。(华纳兄弟提供)



4–19　大侦探对大明星(*Dead Men Don't Wear Plaid*,美国,1982)

斯蒂夫·马丁(*Steve Martin*)和卡尔·莱纳(*Carl Reiner*,秃头者)主演;卡尔·莱纳导演

这部嘲讽纳粹的电影和其他20世纪40年代黑色电影的片段剪在一起,是展现剪辑技巧的力作。笨探马丁的谍报情节与其他20世纪40年代的作品如《双重赔偿》、《深闺疑云》(*Suspicion*)、《贿赂》(*The Bribe*)、《旋涡之外》(*Out of the Past*)和《电话惊魂》(*Sorry, Wrong Number*)等片的片段交叉剪辑在一起。普多夫金和库里肖夫一定颔首微笑,称赞导演懂得个中精髓。(Universal City Studios 提供)

在解释远景,未能开展出新意义。普多夫金坚持每个镜头应有新的意义,而剪辑两个镜头"并列"(*juxtaposition*)意义大于单个镜头的内容。

巴甫洛夫(*Pavlov*)的心理学理论对苏联导演的影响很大,他对意念联想的观念是库里肖夫(*Lev Kuleshov*)剪辑观念的基础。库里肖夫认为电影的理念是零碎片断的组合,这些片断不完全和真实生活有关。例如,他将莫斯科红场和美国白宫的镜头放在一起,然后加上两个人爬楼梯的特写及两个人握手的特写,如此一来,这一连串镜头使人产生两人同时在同一地点之感。

库里肖夫用非职业演员做了一个有名的实验来证明其理论的基础。他和同僚认为,电影不需要传统的表演技巧。首先,是一个面无表情的演员特写镜头,分别与一碗汤、一具棺材及一个小女孩玩耍的镜头并列。把这三组镜头放给三组观众看时,大家的反应并不相同。大家都以为演员很有表达能力,他的表情根据组别被解释成饥饿、忧伤和快乐。由此可见,



4-20 救生艇(*Lifeboat*,美国,1943)

泰露拉·班克海(*Tullulah Bankhead*,中)主演;希区柯克导演

希区柯克是普多夫金剪辑理论的主要实践者。他认为"电影即形式",银幕应该以它自己的语言说话,因此,每一场戏中那些未加工的素材就必须被分割成一片一片,然后再组合成具意义的视觉图形。如此才是"纯粹电影",就如同音符是一个一个被组合之后才发出旋律。本片中,所有情节全集中发生在这艘于大海中飘泊的救生艇上的九个人身上。这张宣传照即包含了希区柯克所有未加工的素材,它被分割成的分镜,即组成了该部电影。形式主义者坚持艺术并不存在于素材本身,而在于他们被分割及重组的方式之中。(20世纪福克斯提供)

意义是由并列而非单独的镜头造成。这个实验也证明,有时演员不一定要会演戏,光是镜头的并列,戏剧的效果已经凸显。换言之,只要导演将合适的人事物放在一起,自然就可产生情感上的意义(见图 4-22)。

库里肖夫及普多夫金将电影当做镜头与镜头间构筑并列的艺术。特写用得比格里菲斯还多,以环境为影像的泉源,少用远景,而连接大量的特写,造成心理与情绪,甚至抽象意念的效果。

普多夫金的剪辑方式也被当时许多评论者批评:太多的特写不但使节奏缓慢,而且破坏真正的时空,剥夺了场景的真实感。普多夫金和其他苏联形式主义者却辩解说,用远景来捕捉真实,会使电影过于接近现实,是剧场化而非电影化。所以他也批判时空写实观念,指其只重表面的真实性,忽略了真正的本质。而物体、质感、象征,透过特写的并列将富有相当的表现性。

也有些评论者认为这种操纵式的剪辑法过度引导观众——替观众选择过多,观众必须



4–21a　红磨坊(*Moulin Rouge*,美国,2001)

妮可·基得曼(*Nicole Kidman*)、伊万·麦克格雷格(*Ewan McGregor*)主演;巴兹·鲁曼导演

这部古装歌舞片是以爆发性短促的剪辑法完成。巴兹·鲁曼的剪辑风格是回到大制片厂时代柏克利那种万花筒式(见图 1–1b)剪辑法。两个导演都把歌舞片段的重心放在表演者、音乐和风格上,不见得每个人都喜欢他们这种由音乐录像带和广告发展出的快剪风格。影评人兼导演彼得·布丹诺维奇就对剪辑的蒙太奇风格不太欣赏:"如果演员和戏好,你可以看得见听得到,剪什么鬼呢?为什么?如果没有好的理由,剪辑就会干扰人。如今每场戏都剪千万刀,总是剪!剪!剪!"(20 世纪福克斯提供)

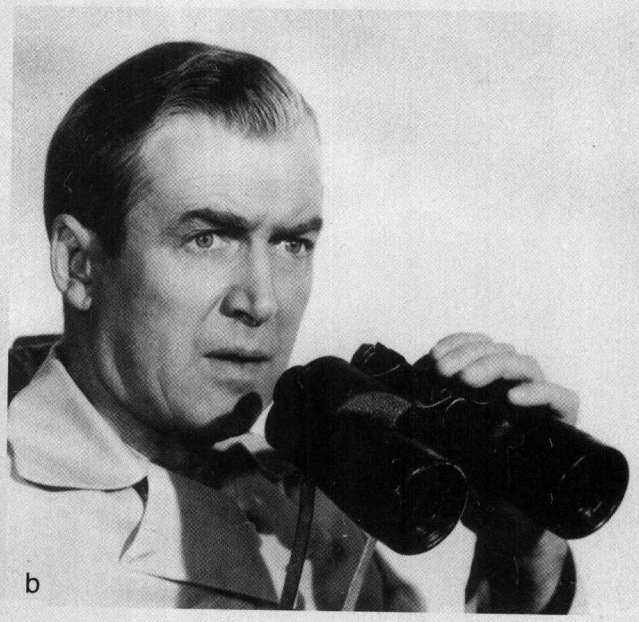
4–21b　伯恩的身份(*The Bourne Supremacy*,美国,2004)

马特·达蒙(*Matt Damon*)、弗兰卡·波坦特(*Franka Potente*)主演;保罗·格林格拉斯(*Paul Greengrass*)导演

有时跳跃式剪辑完全适用于某些题材,如本片主角得了失忆症,即使对武器娴熟,防卫技巧出色,却弄不清周遭是敌是友。跳动的剪辑外塑了他片断的记忆,不时在下意识中晃过,强化了他的恐慌,因为他对种种片断统合不起来。(环球提供)



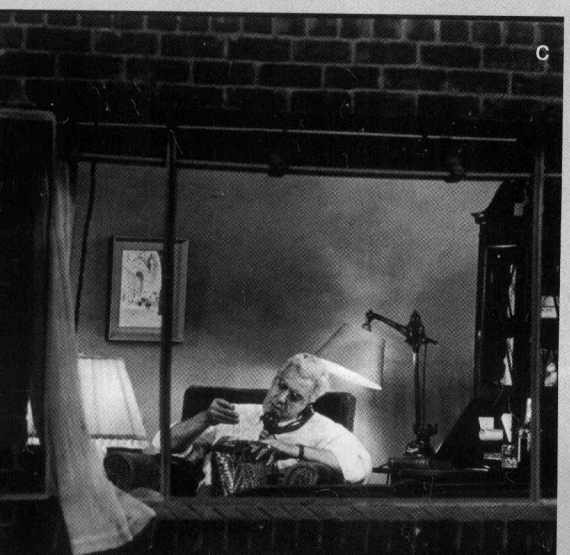


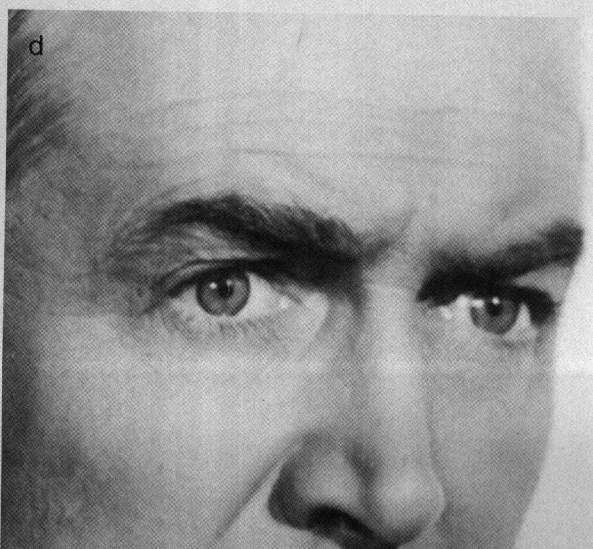


4–22a、b、c、d 《后窗》(*Rear Window*,美国,1951)**的一段剪辑**

希区柯克导演

希区柯克这部惊悚片重点是一位摄影记者(詹姆斯·史都华饰,4–22b)因为跌断了腿而困在公寓里。百般无聊中,他开始观察住在他后面公寓的邻居。他的上流社会女友(格雷丝·凯利[*Grace Kelly*]饰,4–22a)急于嫁给他,不认为结婚会干扰他的工作。但他把她晾在一旁,以观察邻居的不同困难来打发时间,每个邻居的窗户都象征了史都华自己的部分困难:他们反映了他的焦虑和渴望,如爱情、事业、婚姻。每个窗户都指陈主角可能有的抉择:某邻居是寂寞至死的妇女,另一边则是纵欲的新婚夫妇;有一个单身音乐家没有半个朋友,另一边则是肤浅却风流的舞者;此外还有一对无子的夫妇,把爱都投射到小狗身上;最后,最阴暗的公寓中尚有一位被太太折磨的中年人(雷蒙·布尔[*Raymond Burr*],4–22c),后来他终于宰了她(见图4–22c)。希区柯克将镜头从观察的主角到邻居的窗户交叉剪辑,把史都华脑中的思考戏剧化。观众被剪辑风格引导而非被题材本身或演员的表演牵引,有如早期普多夫金和库里肖夫的实验,将不相关的片段剪在一起创造新观念。这一段模拟的剪辑镜头呈现是从公关照片中随意剪出的,这样的做法可能被视为滥用联想性蒙太奇。这种剪辑技巧代表一种角色塑造风格,演员有时埋怨希区柯克不让他们发挥演技,但他相信人不见得会露出他们的想法或情绪,所以导演必须靠剪辑来传达意念。演员只提供塑造角色的一部分,其他是由希区柯克主题性架构的镜头所提供,然后我们观众自己创造意义。(派拉蒙提供)

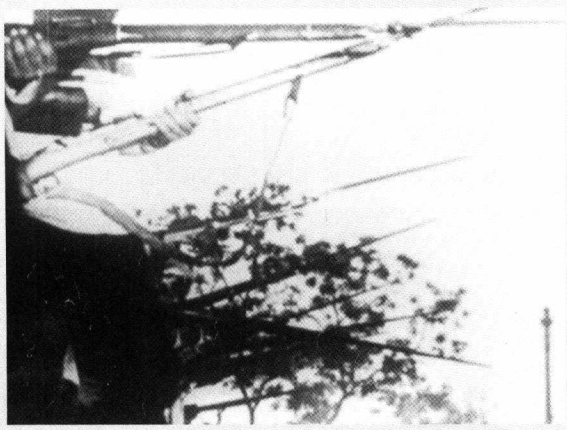




4–23 《战舰波将金》(*Potemkin*,苏联,1925)中敖德萨阶梯(*Odessa Steps*)的部分镜头

爱森斯坦导演

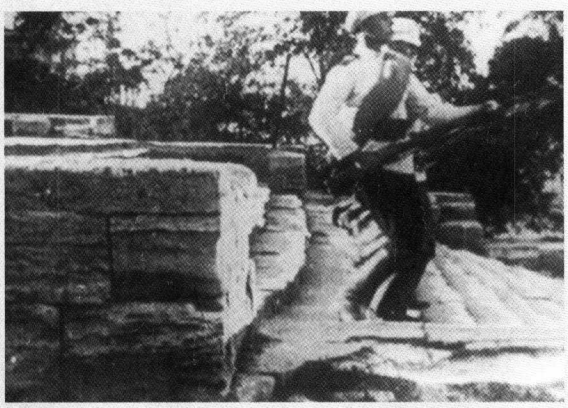
敖德萨阶梯片段是默片史上剪辑的经典。爱氏充分运用其撞击蒙太奇理论，使每个镜头的光亮 / 黑暗、直线 / 横线、远景 / 特写、长拍 / 短拍、静止 / 运动，成为强烈的对比。请参考 David Mayer 所著 *Eisenstein's Potemkin: A Shot-by-Shot Presentation*(New York: Grossman, 1972)。(Audio-Brandon Films 提供)



1



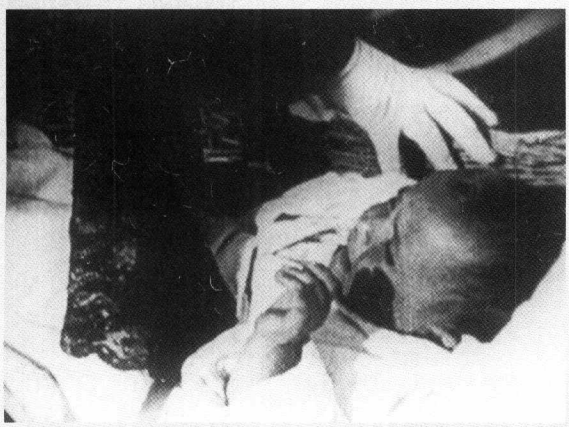
2



3



4



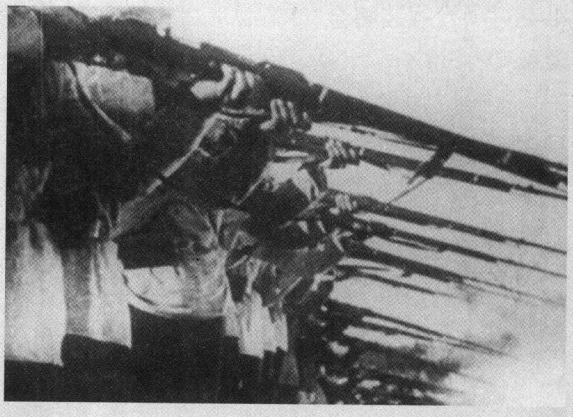
5



6



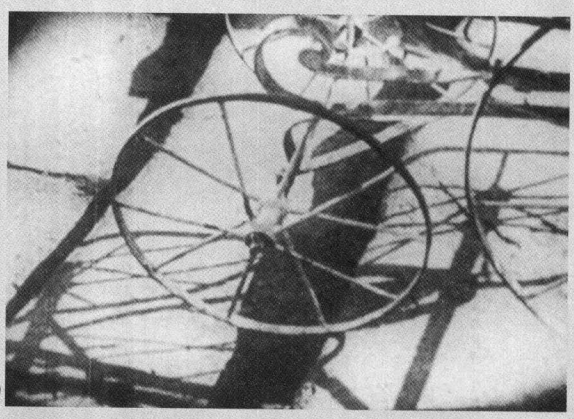
7



8



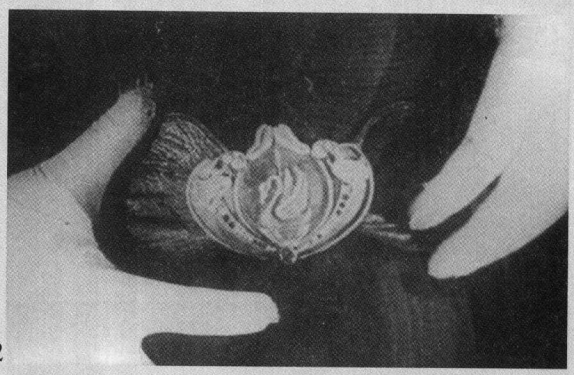
9



10



11



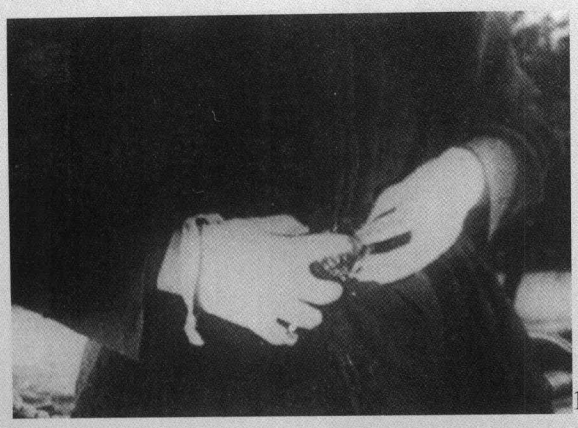
12



13



14



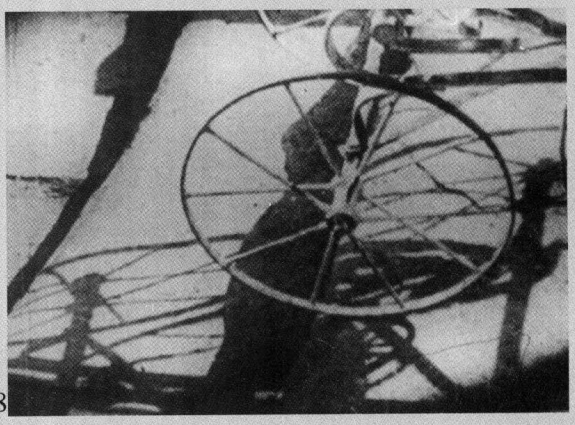
15



16



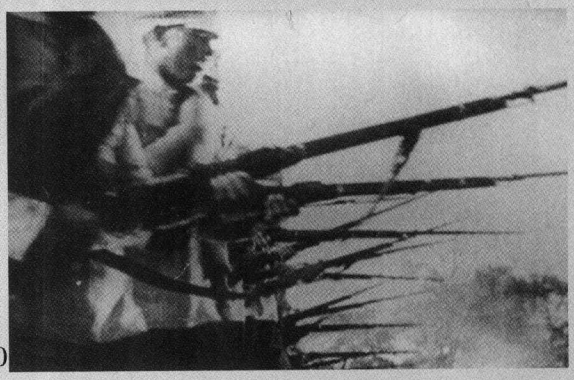
17



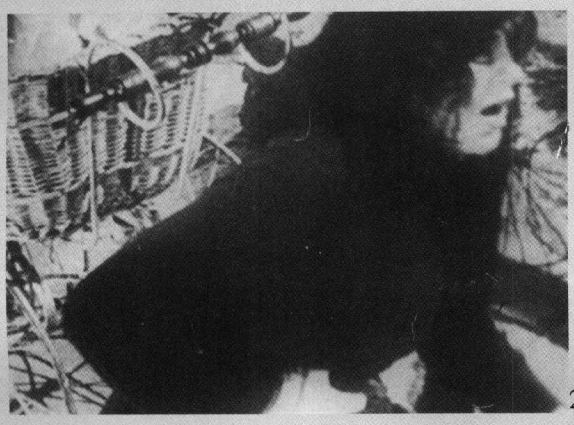
18



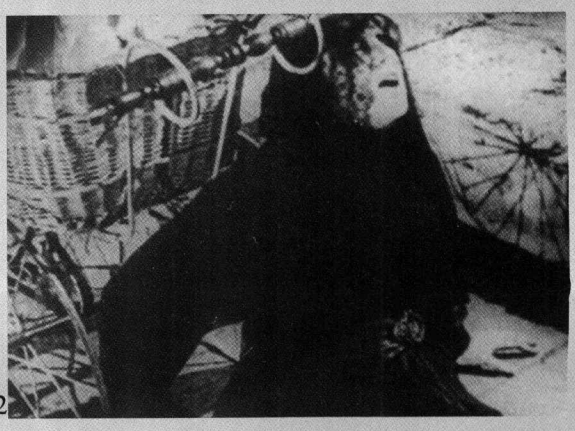
19



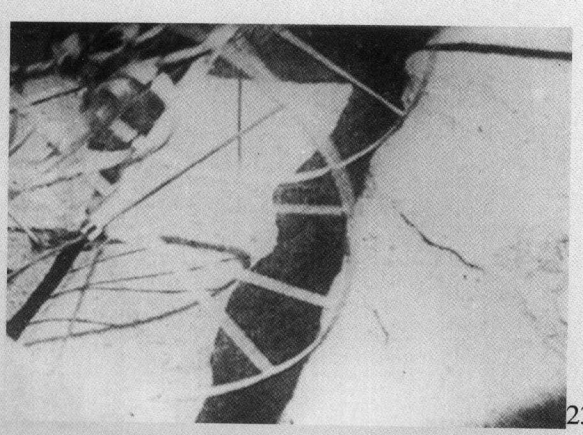
20



21



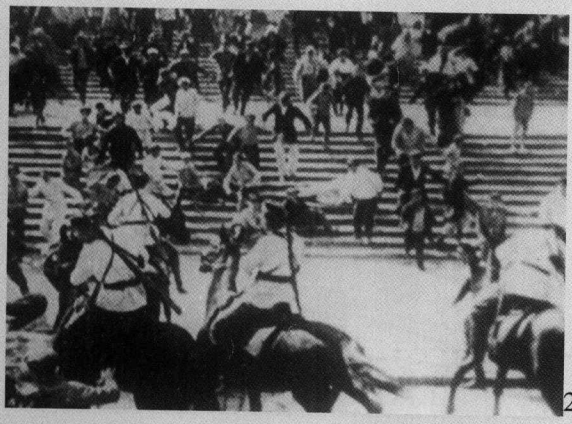
22



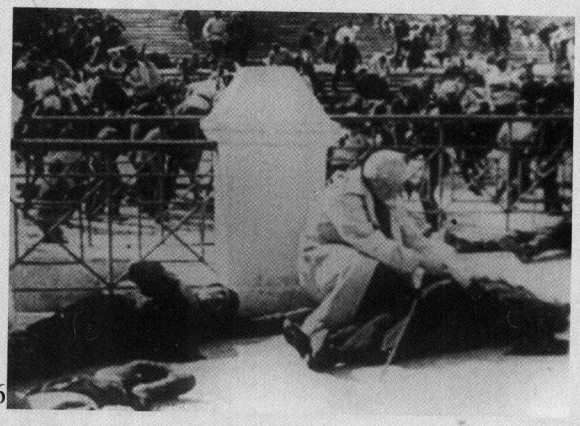
23



24



25



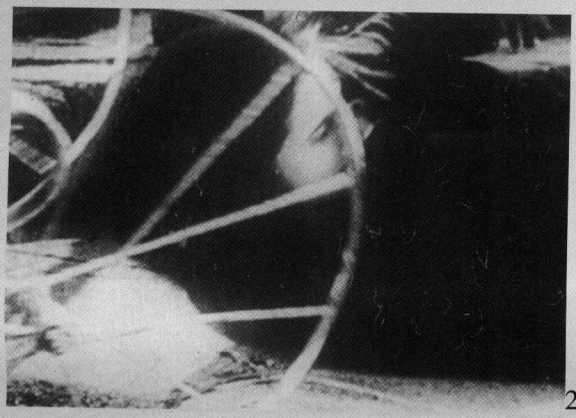
26



27



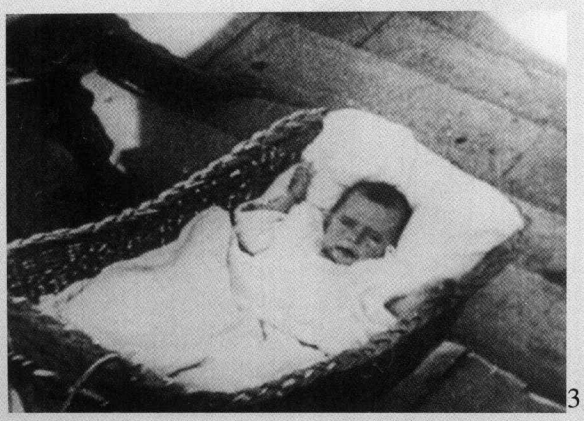
28



29



30



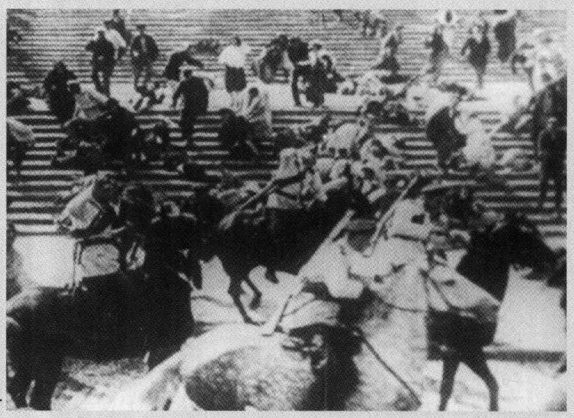
31



32



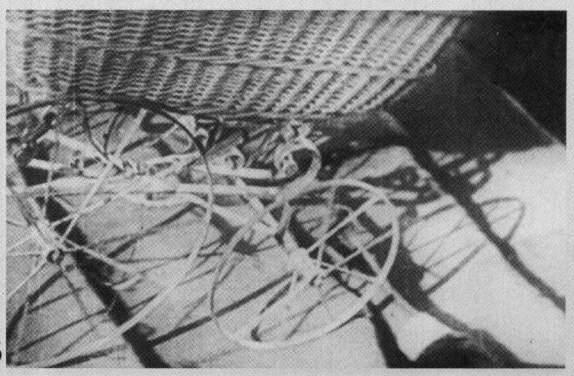
33



34



35



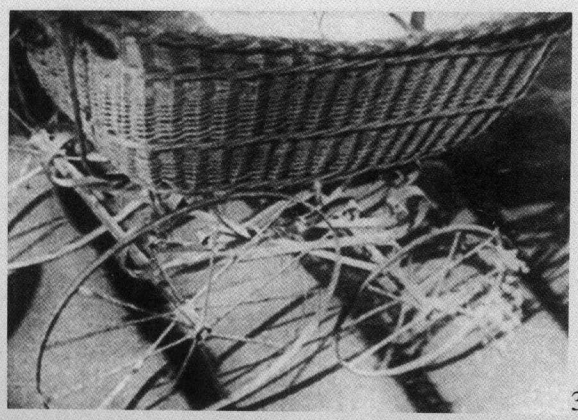
36



37



38



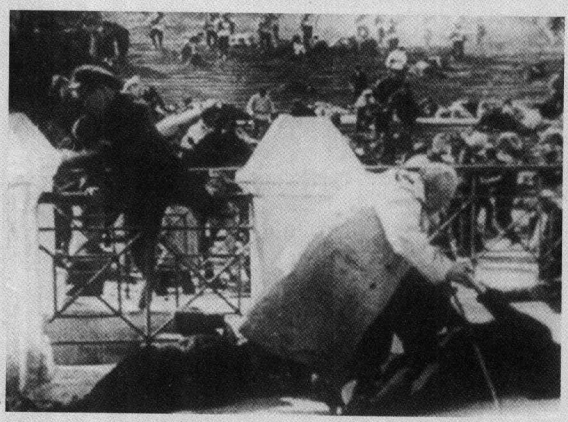
39



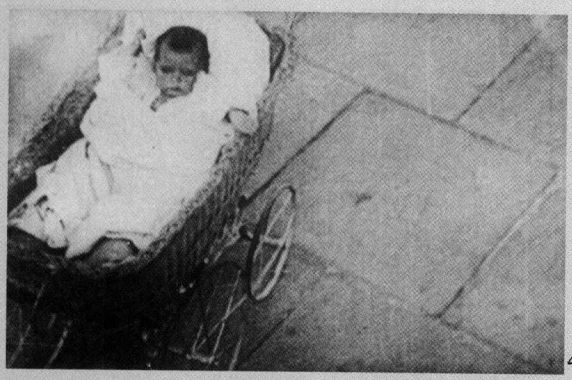
40



41



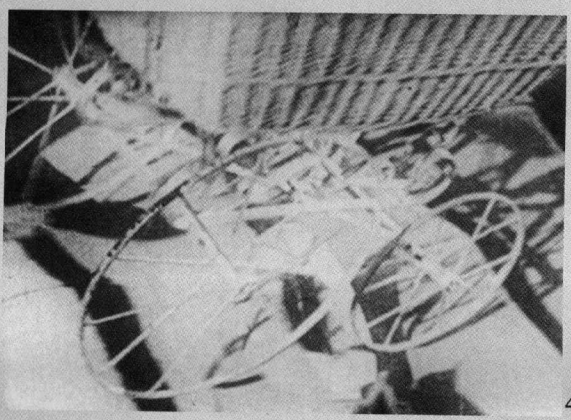
42



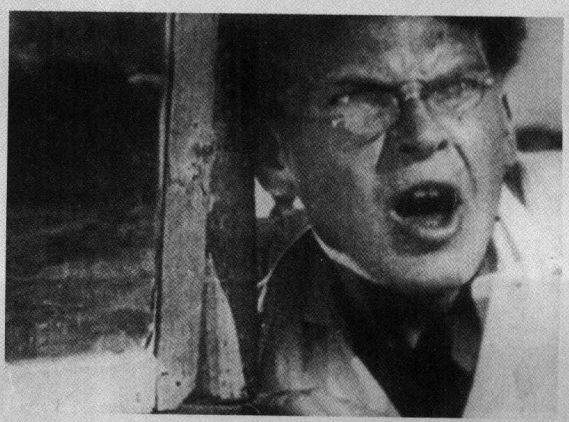
43



44



45



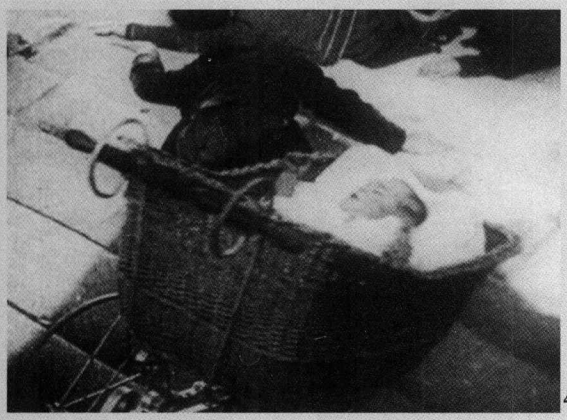
46



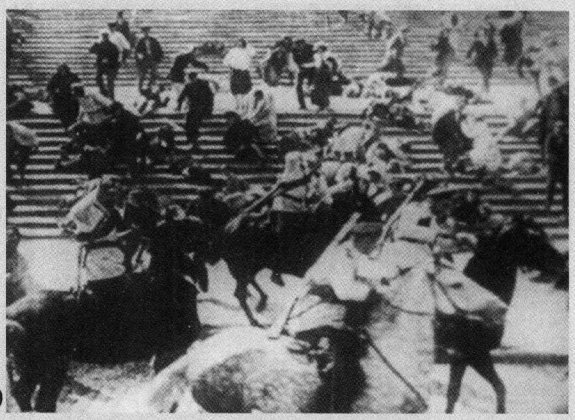
47



48



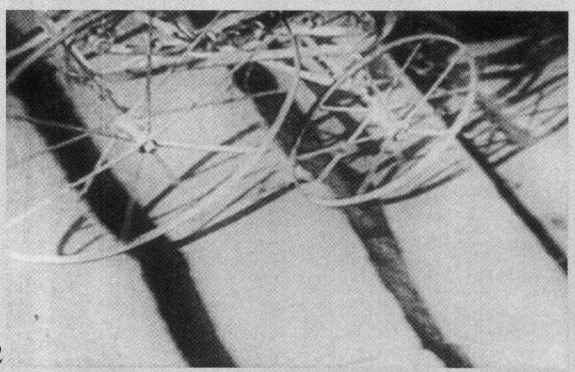
49



50



51



52



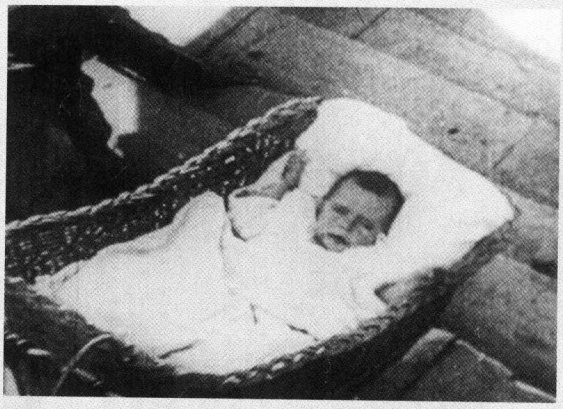
53



54



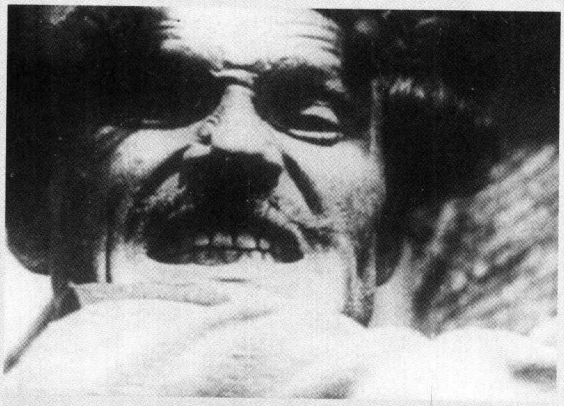
55



56



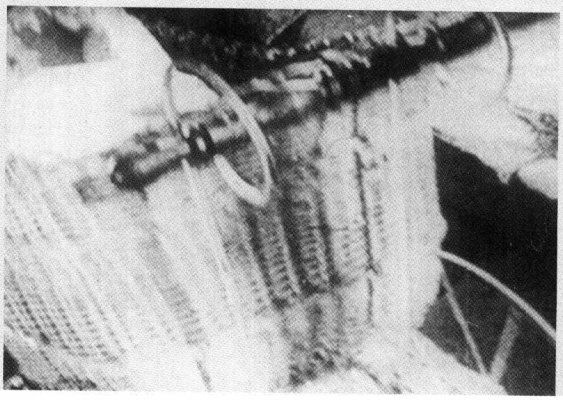
57



58



59



60

被动地坐在那里，接受银幕上的东西。尤其因为苏联电影多半与政治宣传密不可分，限制了观众自由选择和评估的机会。

和许多苏联形式主义者一样，爱森斯坦对研究可促进创作活动的不同形式的理论很有兴趣。他认为，这些艺术理论和所有人类活动的基本本质有关。不用说，爱氏这种复杂的理论只有简单的大纲流传于世。就如古希腊哲学家赫拉克利特（*Heraclitus*），爱氏认为，自然的本质是一个不断变动的过程，而且这个变动往往来自冲突和矛盾的**辩证性**（*dialectical*）。稳定、统一只是暂时的现象，只有能量是永恒的，却永远在变换形式状态。爱氏相信，相反的

冲突正是变动、改换之本。

所以，所有的艺术家都应捕捉相反事物的变动冲突本质。冲突的观念不仅是题材，也是形式和技巧。爱森斯坦认为，在所有艺术里，冲突是具宇宙性的，所以艺术也当捕捉这种变动。电影作为“动”的艺术，不但该包括绘画的视觉冲突、舞蹈的动感冲突、音乐的音感冲突、对白的语言冲突，也该有戏剧的角色、事物冲突。

爱氏将这些冲突着重表现在剪辑的艺术上。与普氏一样，他也相信电影艺术的根本在于剪辑，每个镜头的内容不应该是自足的，而应该与别个镜头并列产生新意义。不过，普氏的剪辑观念对他而言还是太“机械化”和“幼稚”。他运用辩证的方法，认为剪辑应是两个镜头（正、反）冲突后制造出新的意念（合）。换句话说，库里肖夫及普多夫金的理论是镜头 A 加镜头 B 不等于 AB，而爱氏则造出 C 的意义。镜头的转接不应圆滑顺畅（如普氏所言），反而该是尖锐、震撼，甚至暴力的。爱氏认为，圆润的转接镜头丧失了“冲撞”（*collision*）的机会。

爱森斯坦又将剪辑比作一种神秘的过程，每个镜头宛如一个发展的细胞，而它膨胀到极限时，就会爆炸而分裂为二。剪辑正是这种“爆炸”，而剪辑的节奏正该像一个扑扑乱扰的引擎，每个镜头都该在大小、长短、形状、设计、灯光强弱上，与另外的镜头冲撞。

普氏和爱氏的理论虽不尽相同，但尖锐对比的效果却完全一样。普多夫金的电影基本上是古典形式，他注重累积整体情感的效果，而爱森斯坦的电影则较知性地倾向抽象的辩证。普多夫金的故事和爱森斯坦的相差无几，但叙述结构却不同。爱氏的故事结构较松，通常是一连串具记录性质的片断，用来传递其意念。

普多夫金要表现情感时，会运用现场环境内物体的影像连接成某种关系。比如它用泥泞中辗过的车子显示焦虑：他用特写拍下车轮、泥泞、推车的手、用力的脸、贲张的肌肉，累积成强烈的情绪效果。而爱氏则希望电影在连续性及文本上是完全自由的，他认为普多夫金太受制于现实主义。

爱氏希望电影能如文学般自由伸展，尤其运用象征隐喻时，从不顾及时空。影像对他而言，不必拘泥于场景内，只要主题有关联即可。这种观念，早在 1925 年他的首部电影《罢工》（*Strike*）中已经得见：被机关枪扫射的工人，接着是待宰公牛的镜头。这种超出场景的隐喻法，在《战舰波将金》（*Potemkin*）也重复用到，即战舰叛兵发炮反击沙皇部队时，爱氏连接睡狮、蹲狮、快跃而起的站狮石像三个特写，象征沉睡、觉醒及起而反抗。爱氏认为这场戏是隐喻的化身：“石头怒吼了！”

这种隐喻性的比喻是很灵巧的，主要的问题在于这种剪辑法是明显的还是抽象的。爱森斯坦轻易地跨越了文学与电影之间时空的差异。但这两种媒介运用隐喻的方法是不同的。我们很容易了解“他温柔得像绵羊”这个比喻，或更抽象的隐喻，如“淫荡的时光为我们的灵魂松绑”（*Whorish time undoes us all*），这两个叙述都存在于时空之外，其直喻绝不是指草地或妓院。当然，这种比喻并不能完全被了解。在电影中，这种比喻的策略更困难。剪辑可以造成许多比喻，但和文学所表达的方法不同。爱氏的剪辑理论是摧毁真实时空最极端



4-24 正午

(*High Noon*,美国,1952)

加里·库珀(*Gary Cooper*)和罗依德·布里奇思(*Lloyd Bridges*)演出;弗雷德·齐纳曼导演

几乎所有电影都压缩时间,将几个月、几年浓缩至两小时,大部分电影的标准长度。齐纳曼的电影是难得一见地真正依照时空动作真实时间拍摄而成,全片在令人屏息的84分钟里完成。(联美提供)

的例子。他的冲撞蒙太奇理论在先锋派影片、音乐录像带和电视广告中常见,但大部分剧情片导演认为这种手法太突兀、太拙劣。

4.4 巴赞与现实主义传统

巴赞不是导演,而是理论/评论家,曾任最具影响力的电影刊物《电影手册》(*Cahiers du Cinéma*)主编多年。他所推介的电影是和普多夫金及爱森斯坦这样的形式主义者极端不同的片子。他的美学观以现实主义为主,与形式主义格格不入。他强调电影的现实主义本质,也不吝于称赞在剪辑上有杰出表现的作品。他的著作里,都强调蒙太奇只是许多技巧的一种,许多时候他深信剪辑甚至会损坏戏的效果(见图4-26,4-28)。

巴赞的现实主义美学源自摄影、电视及电影影像自然制造"现实"的观念,其本身已带有技术上的客观性,与外在世界有密不可分的关系。小说家和画家都得在另一种媒介上"再现"(*re-present*)现实(经由语言及颜料),而电影的影像本身即是外在世界的记录,比其他所有的艺术都真实。

巴赞受哲学运动人格主义(*personalism*)的影响很大,这个流派强调真实的个人主义的及多元论的本质。巴赞认为电影中要描绘真实有许多种方法。他相信现实的本质是暧昧多义而且可以由不同方式解释的。为了要捕捉这种暧昧性,电影导演应当尽量谦虚,抹杀自己,让现实引领走向。他崇尚的艺术家是如罗伯特·弗拉哈迪(*Robert Flaherty*)、让·雷诺阿以及德·西卡,因为他们的电影都展现现实暧昧神秘的本质。

巴赞认为形式主义技巧(尤其是主题性剪辑)会摧毁现实的复杂性。蒙太奇是将简单的



4–25　热天午后(*Dog Day Afternoon*,美国,1975)

阿尔·帕西诺主演;西德尼·鲁迈特导演

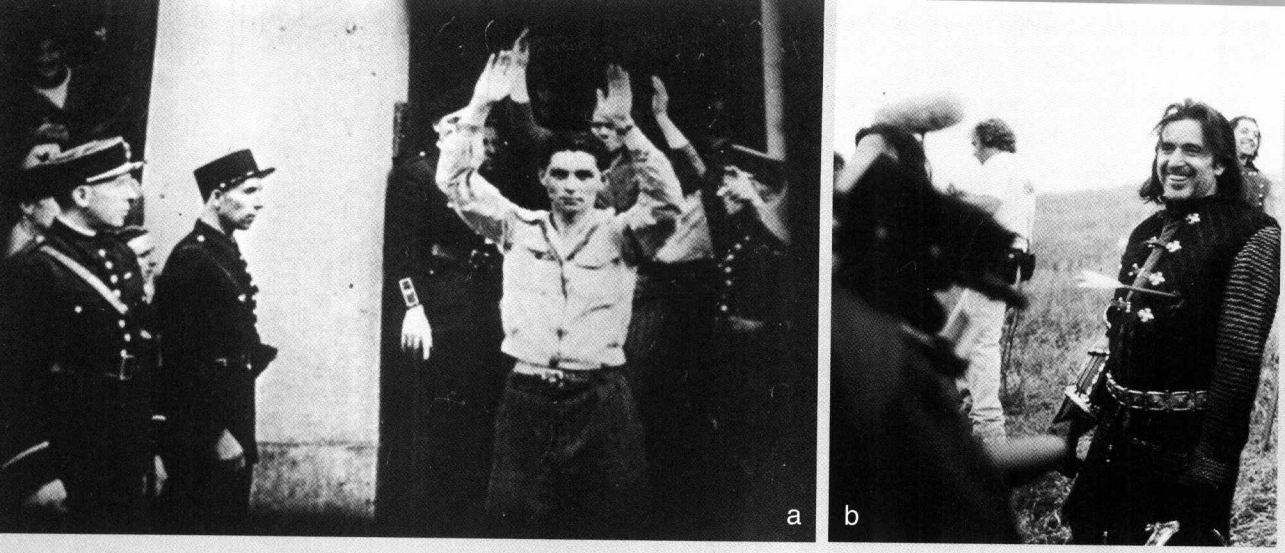
不是所有写实导演都用不干扰的风格剪辑。大部分鲁迈特的纽约市电影如《当铺老板》、《冲突》、《城市王子》和《热天午后》都是改编自真人真事,也都在实景中拍摄。这些作品多被视为现实主义杰作,但他们也都以紧张、跳跃的风格剪辑,把多个不同的角色和爆炸性的事件连在一起。(华纳兄弟提供)

4–26　势不两立(*The Edge*,美国,1997)

安东尼·霍普金斯(*Anthony Hopkins*)主演;李·塔玛霍利(*Lee Tamahori*)导演

便宜的科幻片和低成本冒险电影会有一些超现实或危险的画面,但很少和真实人物出现在同一画面。因为相互对剪恐惧的人们与可怕的景象最便宜。库里肖夫最赞成这种剪辑手法,但巴赞认为写实不该透过剪辑,而应在同一画面中完整地呈现。这样对观众比较有效,因为观众会直觉地知道对剪一定是假的。这场戏中,主角和凶恶的熊在同一个画面中,故而显得特别的吓人。对此,巴赞一定会赞同地鼓掌。(20世纪福克斯提供)





4–27a　悲伤与怜悯(*The Sorrow and the Pity*,法国/瑞士/西德,1970)

马塞·欧福斯(*Marcel Ophüls*)导演

在纪录片的世界里,剪辑风格可从极写实到极形式化。大部分真实电影的导演如欧福斯,就将剪辑降至绝对最少。剪辑的艺术,其实带有人工化色彩——也就是说,操弄形式元素来制造吸引人的美学效果。有些纪录片导演相信戏的剪辑会塑造及美化却牺牲了真实性。一场戏的镜头选择,即使根据事实,也会带有个人选择的观点,灌注某种意识形态。不经剪辑的呈现,则保持了真实的多面性。(Cinema 5 提供)

4–27b　寻找理察(*Looking For Richard*,美国,1996)

阿尔·帕西诺主演兼导演

此纪录片的剪辑法既主观亦个人化。电影本身就像一本私密的日记,是名演员探讨他所扮演莎翁笔下的邪恶化身——英王理察三世这个著名角色。帕西诺的旁白贯穿全片,将他访问其他演员,分析述说历史古物,对莎翁老环球剧场的看法,以及该剧排演和演出的片段全部统摄起来,宛如一个艺术家兼名师所做的精彩演讲。(20 世纪福克斯提供)

结构强加于多种变化的真实世界,从而扭曲了其意义。形式主义的人自我中心太重,而且好操纵,视野短浅而窄小。巴赞是第一个指出像卓别林、沟口健二、茂瑙等导演即尊重现实暧昧性而尽量减少剪辑手法的作者。

巴赞甚至认为古典剪辑具有潜在的堕落性,它将一个完整的景打碎成许多较近的镜头,而且使我们完全无视其专制性。巴赞指出:"剪辑师替我们从真实生活中作选择,而我们毫不思索地接受了,但却被剥夺了特权。"他认为古典剪辑将事件主观化了,因为每个镜头代表的是导演的想法而不是我们的。

巴赞喜欢的导演之一是美国的威廉·惠勒,他的电影尽量少用剪辑,而用深焦摄影(*deep-focus*)及长的镜次。巴赞认为惠勒的剪辑风格"完全让观众恢复信心,让他们自己去观察,去选择,去塑造意义"。在惠勒的《小狐狸》(*The Little Foxes*)、《黄金年代》(见图1–20b)及《女继承人》(*The Heiress*)中都可看到这种风格,惠勒造就了无比的中立性及透明感。若打破中立会失去艺术感,而惠勒正是在努力地隐藏自我。

不过,巴赞并不是单纯盲目地推崇电影写实理论。他了解,电影如其他艺术一样,有若干选择、组织、诠释现实的动作,简单而言,它多少对现实有些扭曲。他也相信电影创作者的价值观念会影响他捕捉现实的方式。这些扭曲虽不可避免,大部分都还合人心意。巴

赞认为，最好的电影应是艺术家个人的“视野”(*vision*)能与媒体及其材料的客观本质维持精巧的平衡。在追求艺术和谐一致的前提下，某些现实层面会被牺牲，但最好这些抽象化和人工化的因素可以减至最少，允许素材本身来呈现自己。巴赞的现实主义不是如新闻片般的客观呈现(即使这种客观有可能存在)，他相信电影的写实意义应提高，即导演要能显露日常人、物、地等的诗意暗示。电影既不是完全客观地记录外在的世界，也不是对其进行抽象化的象征反应。换言之，电影是介于混乱的现实与传统艺术想象的人工化世界之间。

大部分纪录片都在这两种极端之间，就像梅斯莱斯(*Albert Maysles*)曾指出的：“我们有两种真实，一是原始素材，也就是胶片上记录的，宛如从日记上摘下的文学片段——有其即时性，没有人干扰过它。而另一种真实是从素材中提取或排列出更有意义及一贯的说故事形式，可以说比看资料更丰富些。其实拍摄的人和剪辑的人(即使是同一人)经常处于矛盾中，因为原始素材并不要被重塑，它希望保留其真实本质。有一派人认为只要将素材剪裁成另一种形式，有些重要的真实性就会丧失。但另一派的人说，如果不将其处理成某种形式，没有人会想看，而素材中的真实元素永远在观众中发挥不了作用。所以两相矛盾下，几乎就是内容与形式之争，两者皆缺一不可。”

巴赞众多论述中常批评剪辑及其限制。如果场景的本质是根基于分离、零散、孤立等意念，蒙太奇会是很好的技巧。但若场景内有两种以上的因素同时在运作，则电影工作者应尽量维持真实时空的连续性(见图 4-28)，他可在同一个景框内用到多种戏剧性的变化，比如运用远景、长镜头、深焦镜头和**宽银幕**(*widescreen*)，或者借由**摇镜**(*panning*)、**升降镜头**(*craning*)、**上下直摇**(*tilting*)或**推轨镜头**(*tracking*)来维持时空之延续。

约翰·休斯顿的《非洲皇后》(*The African Queen*)中有个镜头即说明了巴赞的理论。男女主角(亨佛莱·鲍嘉[*Humphrey Bogart*]及凯瑟琳·赫本[*Katharine Hepburn*]饰)乘着小船顺流而下，被冲到支流后，支流渐渐缩小至陷入芦苇及泥沼中。在丛生的芦苇里，两人筋疲



4-28 最后安全(*Safety Last*，美国，1923)
哈罗德·罗依德 (*Harold Lloyd*) 演出；弗雷德·纽梅尔(*Fred Newmeyer*)和山姆·泰勒(*Sam Taylor*)导演

与普多夫金的理论截然不同，巴赞相信某场戏的本质是在于二或三个以上的元素必须同时存在于同一画面，由此剪辑就无用武之地了。经由时空的统一，这类场景得以在观众心底产生情绪震撼。右图即是绝佳例子，因摄影机巧妙的取镜，写实地呈现了快要掉下去的主角与脚下的街道出现在同一画面，令人着实捏了一把冷汗。事实上，这是摄影技巧造成的，离主角脚底三层高的地方有一个平台，毕竟——“谁愿意从三层高的地方跌下来？”罗依德说。(Museum of Modern Art 提供)



4-29 歌应和他五个女人

(*Utamaro and His Five Women*,日本,1955)

沟口健二(*Kenji Mizoguchi*)导演

沟口健二的作品受到巴赞和其追随者的喜爱。他擅长用长镜头而较少用剪辑技巧,仅在有大的心理变化时才会在场景中插入镜头。如此,反而比一般常用剪辑来制造连续性的电影更具戏剧震撼力。(New Yorker Flims 提供)

4-30 疯狂店员(*Clerks*,美国,1994)

杰夫·安德森(*Jeff Anderson*)、布莱恩·欧哈罗兰(*Brian O'Halloran*)演出;凯文·史密斯(*Kevin Smith*)编、导、剪

有时候经济因素会主导风格,比如这部聪明的低成本电影,每个人都不支薪,史密斯在他打工的便利商店(每小时五元工资)利用白天拍摄。他老用长镜头,演员背下长篇的对白(通常很好笑),整场戏都不用剪了。为什么?因为史密斯不用担心花很多钱去想每个新镜头摄影机放哪里,灯光怎么打,或花很多钱去想怎么剪出这场戏。长镜头镜往往只有一个,灯光和摄影机通常整场戏不变。全片最后只花了少得可怜的27,575美元,而且是先花后偿的,结果电影先后在圣丹斯影展及戛纳影展获奖。(Miramax Flims 提供)



4–31 天使艾米莉(*Amélie*,法国,2001)

奥黛丽·多图(*Audrey Tautou*)主演;让–皮埃尔·热内(*Jean–Pierre Jeunet*)导演

剪辑点越多,节奏就显得越快,看来富有活力令人兴奋。艾米莉宛如童话中的古怪精灵令人屏息地轻飘过我们面前,剪辑风格闪亮晶莹且生气勃勃。主角(多图饰)是住在巴黎如画(许多地方用特效加强)般的蒙马特区的害羞女侍,全片所焕发的精彩的基调来自热内嬉闹的剪辑风格,但其特效亦帮了大忙。比如说,她初见生命中的至爱时,透过衣服可看到她的心发亮;当她心碎时,竟用特效将她化为地上的一滩水,相当疯狂的隐喻。(Miramax Flims 提供)



4–32 天堂陌影(*Stranger Than Paradise*,美国,1984)

吉姆·贾木许(*Jim Jarmusch*)导演

本片中每场戏都只有一个镜头。然而这种长镜头非但不粗糙,反而提供了复杂、奇特的效果,怪异又好笑。在这场戏中,*John Lurie*(著名爵士萨克斯风手)和 *Richard Edson* 两人正在吃晚饭,*Lurie* 一边吃一边问很少说话的姨妈,为什么到美国这么多年了还只会说母语匈牙利话。这场戏的喜剧效果是来自它没被剪辑截断的场面调度,*Lurie* 和姨妈谈话时必须向前弯身子才能看到她,而坐在中间的 *Edson* 在两边战火之间,有着无法保持中立的尴尬。(Samuel Goldwyn 提供)



力尽地想将破船拔出泥沼，失败之后只好慢慢等死。镜头接着越过芦苇，我们看到仅不过几百码外，就是一个大湖。由于镜头用连续空间的摇摄方式，这种反讽性才能达到。如果休斯顿将其剪成三个镜头，这种空间反讽关系就不存在了。

在巴赞的眼中，电影史上的技术革新，均使电影更接近真实：20 世纪 20 年代末期，有了声音加入。30 年代及 40 年代有了彩色和深焦摄影；50 年代有了宽银幕。简言之，工业技术改变了电影技巧，而不是评论及理论。例如，当《爵士歌手》(*The Jazz Singer*)于 1927 年出现时，所有的剪辑方式都得改变。有了声音以后，电影的剪辑必须更接近真实，麦克风得放在现场，拍摄时一起录下声音，通常麦克风都得藏起来(藏在花瓶、烛台中等等)。早期拍有声片不仅摄影机的位置受到限制，连演员也受限制，如果他们离麦克风太远，录起来的声音就不对。

早期有声片的剪辑效果是个大灾难。**同步录音**(*synchronized sound*)使影像固定，所以整场戏几乎没有剪辑——又走回原来**段落镜头**(*sequence shot*)的做法。大部分的戏剧价值在声音，即使是很普通的戏，观众也会如痴如狂。例如摄影机拍下一种人走进房间，而观众都惊异于开门及摔门的声音。评论者及导演都失望地认为：又回到了记录舞台表演的时代。这些问题后来由**隔音罩**(*blimp*)解决了。这是罩在摄影机上的罩子，使摄影机操作时不会有什么噪音，而且使用**事后配音**(*dubbing*)也使声音更完美(见第五章)。

4-33 史崔特先生的故事(*The Straight Story*，美国，1999)

理查德·法恩斯沃思(*Richard Farnsworth*)演出；大卫·林奇(*David Lynch*)导演

美国片通常都剪成快节奏，容不下镜头与镜头间的间隙或死角。《史崔特先生的故事》显然是个例外，改编自真事，是部公路电影。但林奇没把它拍成轰然作响的跑车奔驰在路上再紧急刹车那一套，他选了1966 年的老牵引机，让他年迈的主角从爱荷华州开到威斯康辛州去见他那失去联络又病重的老弟。全片非常非常慢，使我们好像和他那部嘎嘎作响的老牵引机一样慢吞吞地往前走。(史崔特先生的故事公司 / Disney Enterprises 提供)





4–34　漫长的婚约(*A Very Long Engagement*,法国,2004)

让–皮埃尔·热内(*Jean–Pierre Jeunet*)导演

大部分导演对20世纪50年代宽银幕的声明几乎和对20世纪20年代末“声音”出现时的态度一样悲观。巴赞和其他现实主义者却认为这是远离蒙太奇扭曲真实的发明。宽银幕推崇宽度而贬低深度,但巴赞认为视觉元素的水平方式呈现应更加民主——比深焦摄影更不扭曲真实,因为深焦手法会使距摄影机近的元素仿佛比较重要。宽银幕尤其适合史诗场面,如此片中的第一次世界大战镜头。(华纳兄弟提供)



4–35 古屋惊魂

(*The Innocents*,英国,1961)

黛博拉·寇儿(*Deborah Kerr*)演出;杰克·克莱顿(*Jack Clayton*)导演

由亨利·詹姆斯(*Henry James*)的短篇小说《碧庐冤孽》(*The Turn of the Screw*)改编。在这部心理惊悚剧中,我们不清楚到底是真有鬼,还是寇儿演的压抑的女教师内心的反射,因为观众都透过她的眼睛才看到那些幻影。因为摄影机呈现的是她的观点,所以不见得可靠。但当摄影镜头改成客观视角且无剪辑时,如此图,鬼魂与女教师同出现在画面上,我们才相信鬼魂确实存在,不是她的想象而已。(20世纪福克斯提供)

4–36 安妮·霍尔(*Annie Hall*,美国,1977)

黛安·基顿,伍迪·艾伦演出;拉尔夫·罗森布朗(*Ralph Rosenblum*)剪辑;伍迪·艾伦编导

我们很难评断电影的剪辑风格,因为必须先知道在不剪前手上有什么素材——拍得好不好(好东西碰到无能的剪辑师仍会被毁掉),或者来了一堆垃圾,让剪辑师必须精挑细拣,最后雕塑出起码能入眼的电影。"一部电影大概要从20到40小时不等的毛片中剪出,"罗森布朗剪辑师如是说,"拍摄停机当日,所有拍的胶片就是素材,好像剧本亦为原始素材一样。之后就得筛选,浓缩、控制节奏、润饰,有些还得人工加工。"本片的故事,伍迪·艾伦原本的构想是叙述男主角艾尔维·辛格(*Alvy Singer*)和他诸多爱情、工作的关系,安妮·霍尔不过是几个爱情中的一个。艾伦和罗森布朗都在剪辑时认定原来的构想行不通,剪辑师最后建议只留下男主角与霍尔的恋爱为故事重心,成为后来获得奥斯卡最佳影片、导演、剧本和女主角等大奖的浪漫喜剧。讽刺的是,惟一未获奖的就是剪辑。(参见罗森布朗和罗伯特·凯伦[*Robert Karen*]合著的《当拍摄停机时……剪辑开始》)(*When the Shooting Stops … The Cutting Begins*, New York: Viking, 1979)(联美提供)



但声音的出现也有很多优点。巴赞认为声音的出现使电影成为一种完全写实的媒介。对白及音效提高了真实性，表演风格则更通俗，不必再以夸张的动作来弥补缺乏声音的缺点。有声片也使拍片花费更经济，不需再加插字幕卡，也省去了冗长的场景说明。几句对白就可以向观众交待故事前情。

深焦摄影也影响了剪辑。20 世纪 30 年代早期，许多内景的摄影都是每次固定在一种焦距平面内。这种摄影使各种距离内的事物都清楚，除非使用特殊灯光，才会使不同距离的被摄物模糊、失焦。剪辑的一个理由是纯技巧的：影像的清晰。

深焦摄影的美学价值在于使构图有深度，不会牺牲掉这个场景内的任何细节。深焦摄影因为各种距离的景物都清晰可见，所以对维持空间的延续最为有效，其戏剧效果由场面调度而来，反而不用镜头并列的效果，所以似乎较“舞台化”。

巴赞喜欢深焦的客观和圆通。这是一种“民主”的态度，它不强迫你经过特写去接受什么观点。由此，如巴赞这样的现实主义评论者认为，观众在了解人与物的关系时会更有创造力，而空间的统一也保持了人生的暧昧性，观众反而得积极评价、选择以及删除不需要的因素。

第二次世界大战后，意大利兴起**新现实主义**（*neorealism*）电影，也逐渐影响全世界，为首的罗西里尼（*Roberto Rossellini*）和德·西卡均是巴赞最欣赏的导演。新现实主义也是减少剪辑，采用深焦、远景、长镜头，不轻易用特写。

罗西里尼为什么不重视剪辑呢？他说：“事情就在那儿，为什么要操纵它？”这和巴赞的理论不谋而合。巴赞对罗西里尼多重诠释的开放性大为赞赏。他说：“新现实主义是不理会分析的，无论是角色或行为的政治、道德、心理学、逻辑或社会方面。它将现实视为一个整体，范围广阔，却是不可避免的。”

段落镜头令观众产生焦虑感（通常是潜意识的）。观众会期望场景中有变化，如果不能如其所愿，他们会感到不安。吉姆·贾木许（*Jim Jarmusch*）的《天堂陌影》（*Stranger Than Paradise*）就用了许多段落镜头（见图 4-32）。摄影机坚定地等在事先设定的场地，年轻的主角走进景框搬演他们俗丽、漫画似的生活，然后以乏味的静默、呆滞的表情及不规则的滴答声作结。最后，他们离开，或只是坐下，摄影机仍在那儿。之后，淡出。

同样的，在罗德里哥·加西亚（*Rodrigo Garcia*）的《九命》（*Nine Lives*）中，导演探索不同女人在不同关系中的挣扎，每个故事均采用单镜头，没有剪辑。为什么用这么困难的技巧？其实有剪辑会快点，便宜点，容易点。加西亚用这种方法说明每个女人都被痛楚的情境困住而动弹不得。用单镜头把她们圈住，让我们下意识也经历她们的挫折和无力挣脱感，如果剪开就分散了这个张力。

宽银幕的发明，使许多导演及评论不满，因为其形状会影响特写（尤其是人的脸），空间太多，不易摆镜位，而且他们担心观众看不了太多动作，找寻不到注意重点。当时大家以为宽银幕只适合水平构图以及史诗电影，对室内电影和“小”题材的电影不恰当。形式主义的人也相信宽银幕会使剪辑无所发挥，因为所有的东西都已囊括在大银幕里，没有必要再以剪辑来补充信息。

起初，宽银幕用在西部片及历史片上效果最好，但是没有多久，有些导演就发现，宽银幕不限于西部片和历史大片（见图 4-34）。它的宽广不但使导演更注意场面调度，也去除其不能掌握特写的疑惧。大家发现眼和嘴是人脸部最具表现性的部位，切去头部上下两方做宽银幕特写，并不如前所想会影响人脸特写。

毫无疑问，现实主义者当然是赞美宽银幕的发明，巴赞喜欢宽银幕的权威和客观，因为它也减少了剪辑的扭曲，维持了时空的延续。而且它可以同时容纳两三个特写，不致有孰轻孰重之感，其视野宽大又符合人眼游动的范围，使观赏经验变得更写实。换句话说，所有对声音及深焦的赞语均可放在宽银幕上：对真实时空更忠实，更多的细节、复杂性、密度，及可容纳的事物更客观地呈现，更一贯的连续性，更多义的内容，更多的观众参与。

讽刺的是，奉巴赞为导师的几个导演在其后几十年内却重新恢复了更夸张的剪辑。戈达尔（*Jean-Luc Godard*）、特吕弗及夏布洛尔（*Claude Chabrol*）在 20 世纪 50 年代为《电影手册》写影评，到 1950 年代末即开始拍电影。当时许多所谓**新浪潮**（*New Wave* 或 *nouvelle vaque*）导演都是影评人出身，他们在理论观念和实践上都极富弹性，对电影文化有着近于偏执的热情（尤其是对美国电影文化），崇拜的导演包括希区柯克、让·雷诺阿、爱森斯坦、霍克斯（*Howard Hawkes*）、伯格曼及约翰·福特等等。他们避免陷入理论的教条主义，认为技巧必得和内容有关，电影的题材（*what*）与表现方法（*how*）是密不可分的。新浪潮运动留给影史一个很好的典范：剪辑方式不只是一种潮流，也不是技术的限制，更不是僵化的教条，而是取决于内容和题材。

4.5 希区柯克的《西北偏北》：分镜表

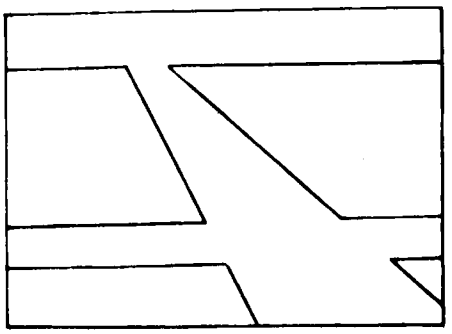
希区柯克是电影史上的大师，他的脚本非常精确、仔细、神奇，每个镜头都画了草图（亦即**分镜表**[*storyboard*]），特别是剪辑较复杂的戏。他的剧本大多有六百张草图，每个镜头的效果都精确计算过。他曾说："我喜欢将他们写下来——不论是多小的细节——就像作曲家记下音符一般。"

以下的引述并不是从《西北偏北》（*North by Northwest*）的拍摄脚本而来。这是阿尔伯特·J·拉·韦利（*Albert J.La Valley*）直接从电影中还原，原先收录在他的《希区柯克聚焦》（*Focus on Hitchcock*）一书中。欧内斯特·莱曼（*Ernest Lehman*）的剧本（这一场戏）则刊于第九章中。

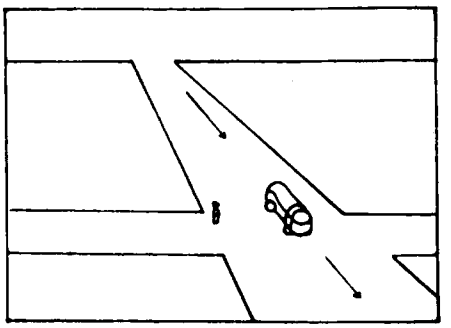
在这些分镜表的说明中，数字代表分开的镜头，数字后的字母则代表这个镜头的延续。说明后括弧内的数字代表镜头的长度（以秒为单位）。

这场戏是主角桑希尔——加里·格兰特（*Gary Grant*）饰——为了证明他的清白，必须去见一个叫卡普伦的人。

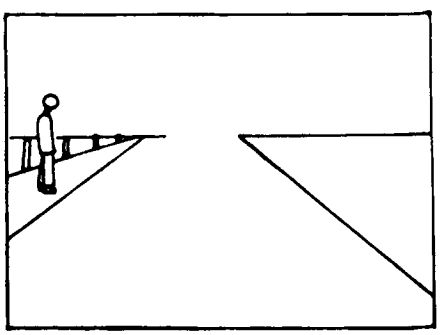
就像电影中的其他语言系统一样，当代电影制作中的剪辑已经由于数字技术的来临而



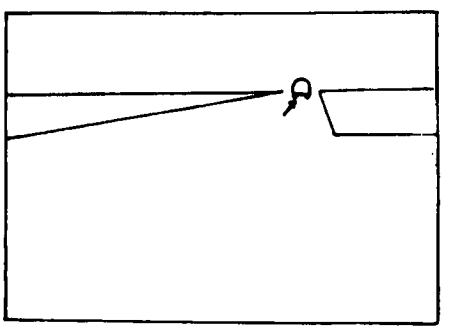
1．大远景，空中俯摄，叠画显示与卡普伦会面的地点。我们听到、看到巴士入镜，车门打开。



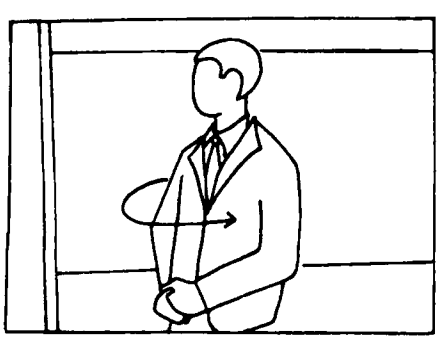
1b．桑希尔下车，巴士离开，他完全孤立(52)。



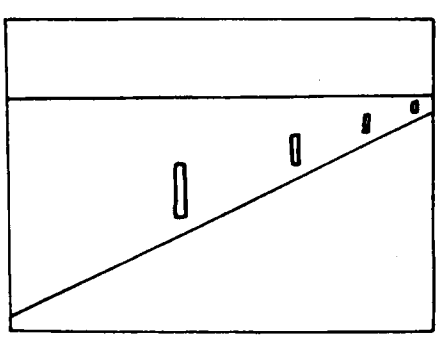
2．远景，仰角。桑希尔在路旁等候(5)。



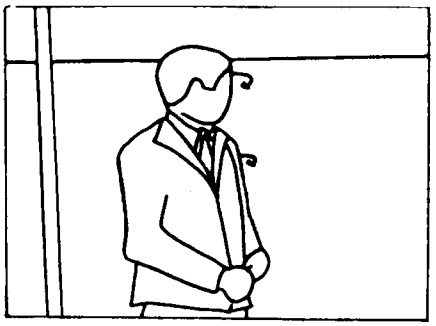
3．大远景，主观镜头，顺着公路看下去：巴士逐渐远离(4)。



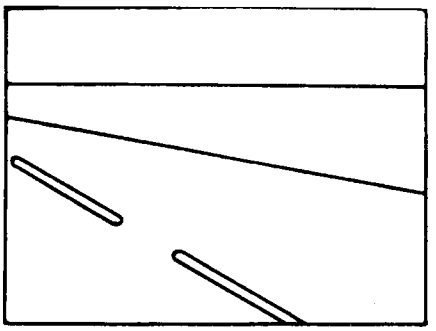
4．中景，桑希尔自左转身向右，目光搜寻远方(3⅔)。



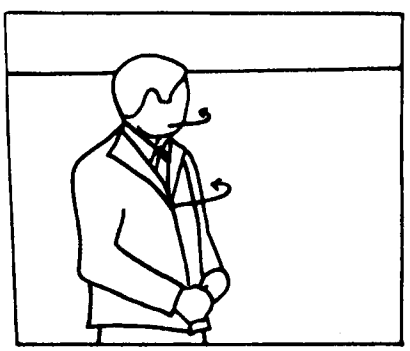
5．远景，主观镜头，目光越过路面，空旷中点缀着电线杆(4)。



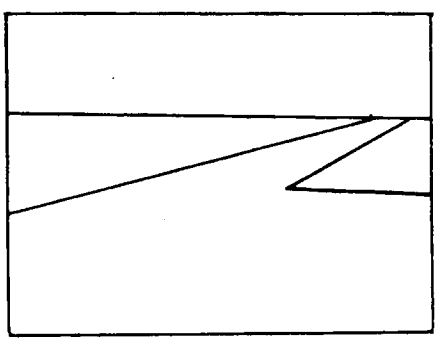
6. 中景，桑希尔自右转身向左，看远方(3)。



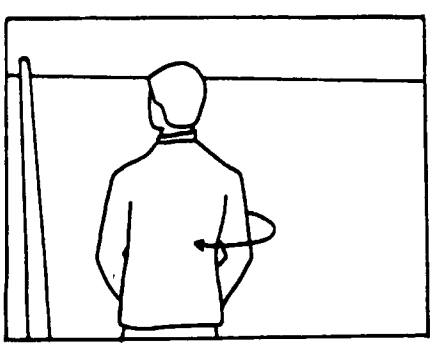
7. 远景，主观镜头，一片荒原(4)。



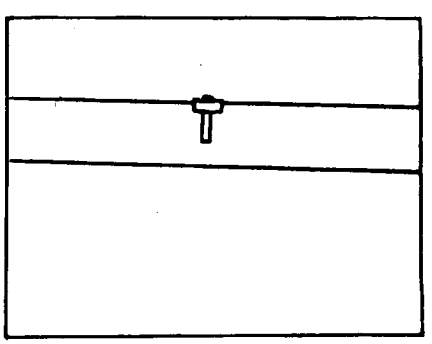
8. 中景，等待中的桑希尔再转身向后看(3)。



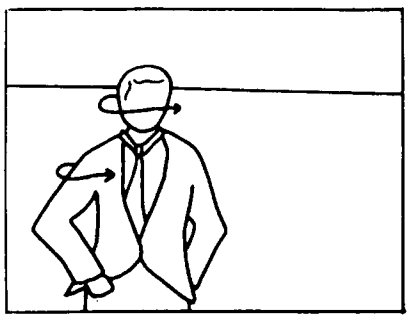
9. 大远景，主观镜头，他背面的平原(4)。



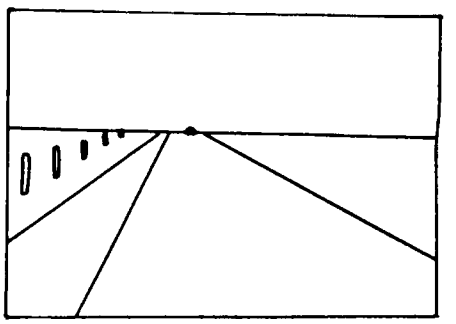
10. 中景，他转向前，等得很久的感觉(6½)。



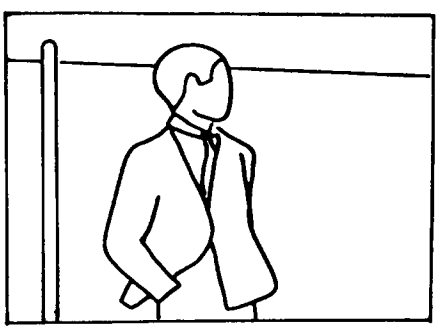
11. 大远景，空旷的土地，路边有邮筒(3)。



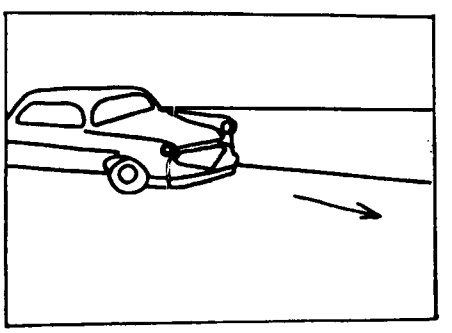
12. 中景，他转向右(2)。



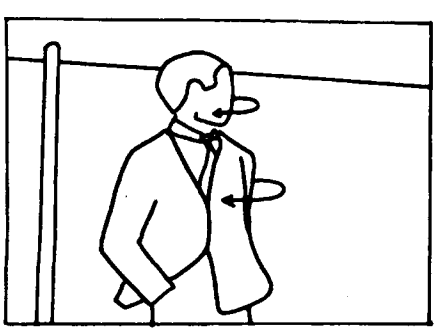
13. 大远景，空的公路上，远处出现车影(4)。



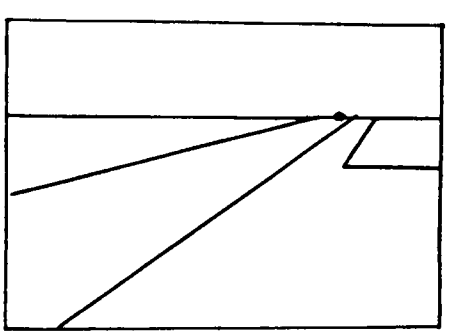
14. 中景，桑希尔看车驶近(¾)。



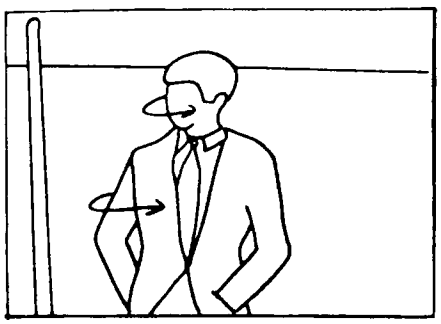
15. 远景，车子疾过，车声，摄影机微向右横摇(1¾)。



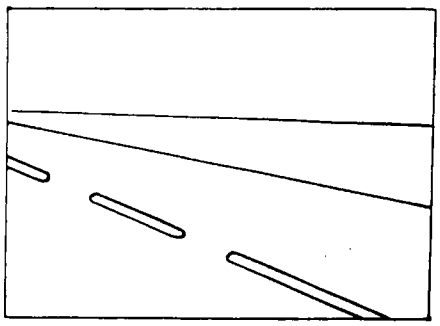
16. 中景，桑希尔目光追随车子远离(2)。



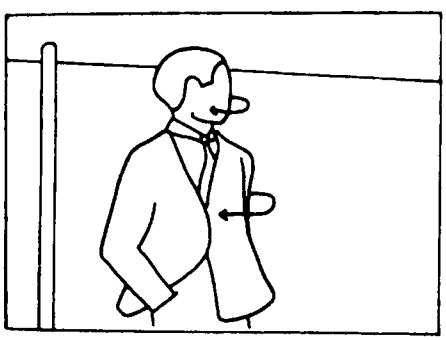
17. 大远景，主观镜头，车子远离，声音消褪(4)。



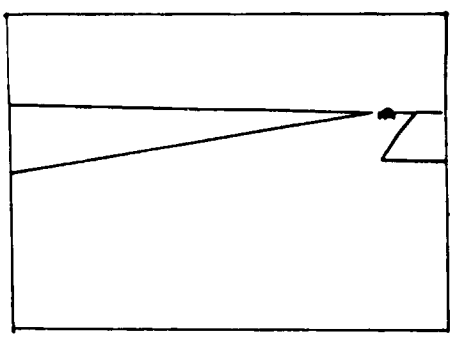
18. 中景，他手插入口袋中，身子从左转向右(3)。



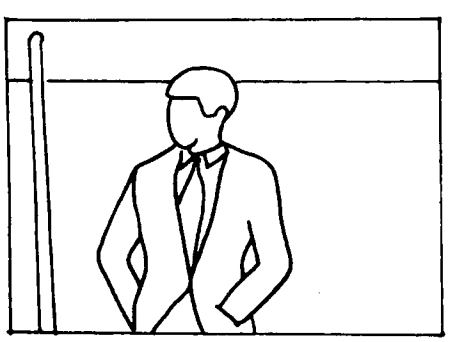
19. 远景，主观镜头，对面公路后的空地(3)。



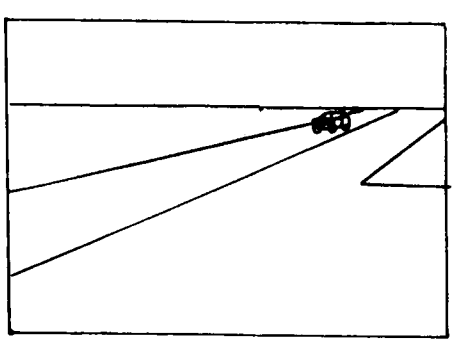
20. 中景，桑希尔仍在看，由右转向左(2¾)。



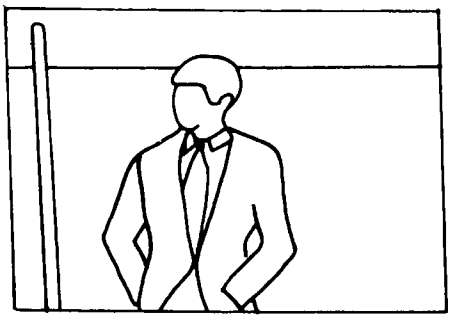
21. 大远景，公路，车子驶近，车声(3½)。



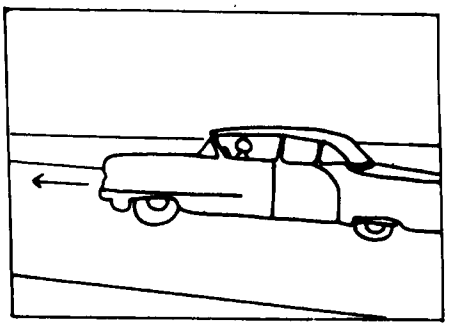
22. 中景，桑希尔看着车，没有动作(2½)。



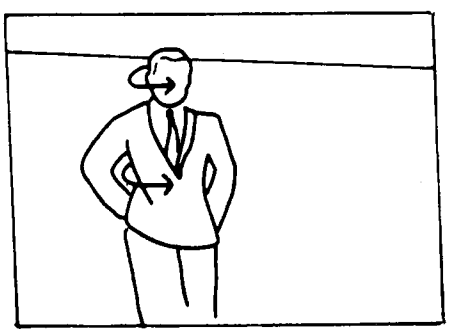
23. 大远景，车子更近，车声加大(3¾)。



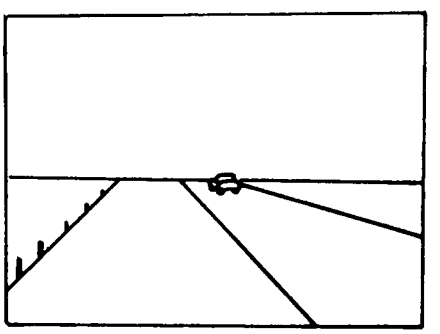
24．中景，他看着车(3)。



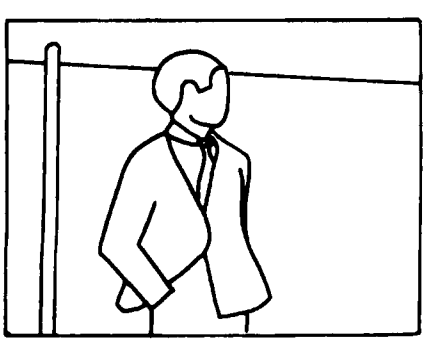
25．远景，车子靠近，疾过，摄影机微向左横摇(3)。



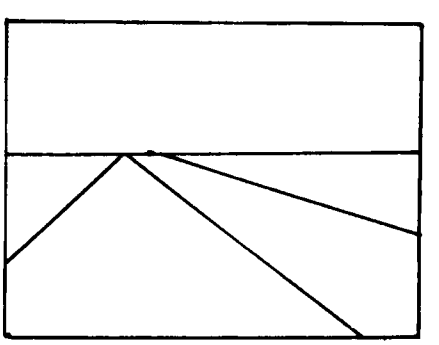
26．中景，手拔出口袋，身子从左向右随车的方向(3)。



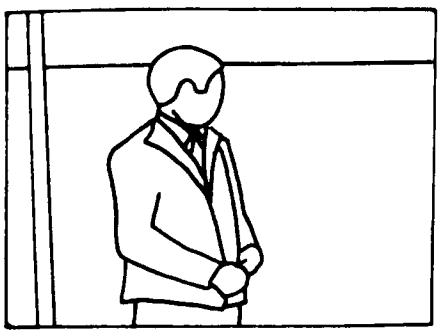
27．大远景，远处车子渐离镜(3¾)。



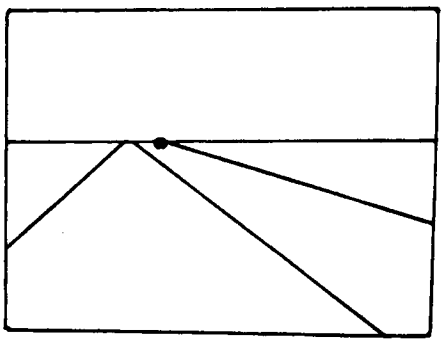
28．中景，桑希尔再等待(2¼)。



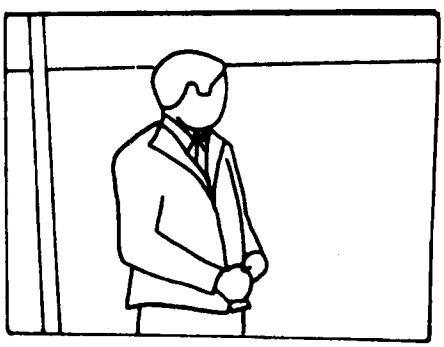
29．大远景，公路上，卡车来了，我们听到它的声音(4)。



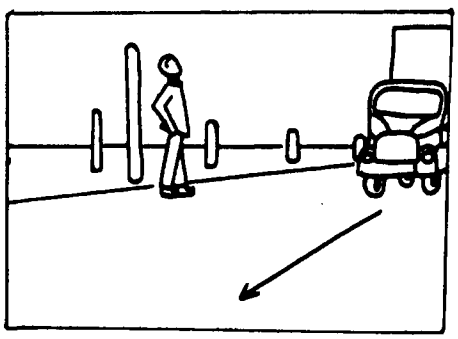
30．中景，桑希尔，卡车声近(3)。



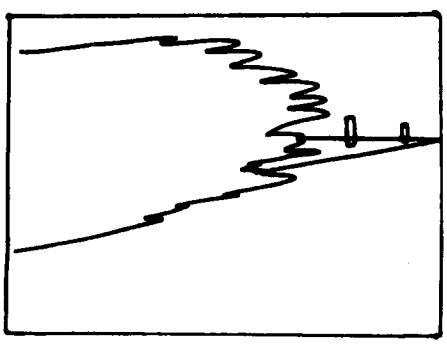
31．大远景，卡车更近，车声加大(3¾)。



32．中景，桑希尔(2¼)。



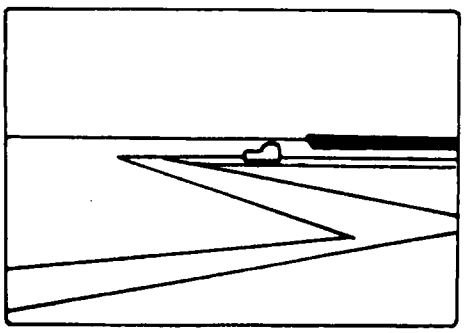
33．远景，卡车驶过。



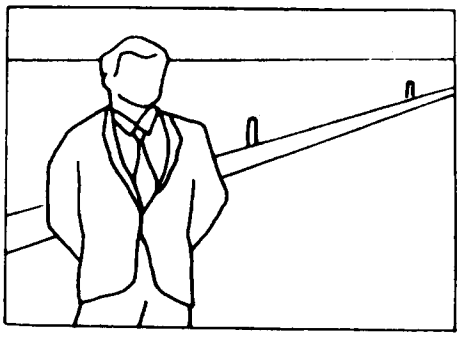
33b．卡车激起一阵风沙，遮住桑希尔，摄影机向左微横摇，桑希尔从沙中渐显出(4)。



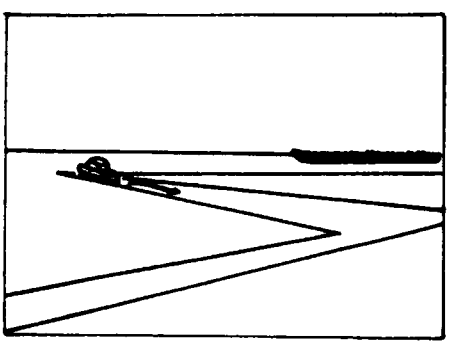
34．中景，桑希尔抹眼中风沙，转身向右(7)。



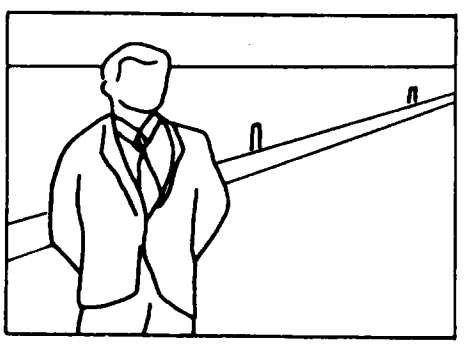
35．大远景，对面的土地上，有车从玉米田后开出(5)。



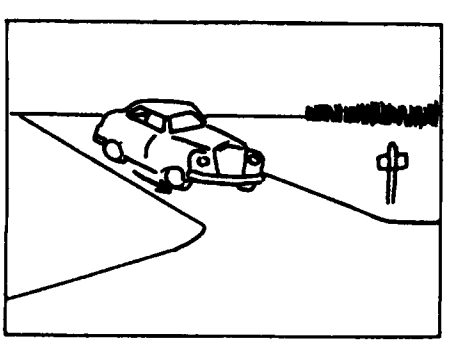
36．中景，桑希尔疑惑地看着车(5)。



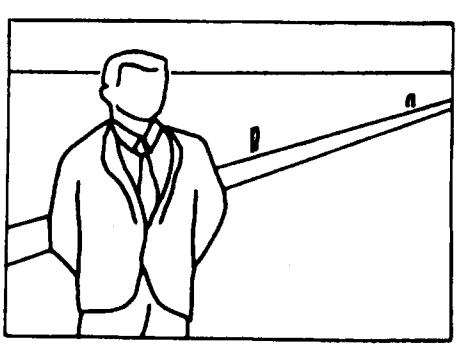
37．大远景，车子在沙路上转弯(4)。



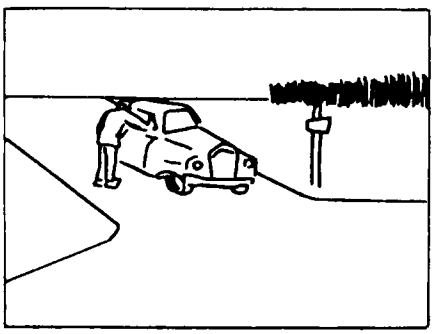
38．中景，桑希尔等车(3⅔)。



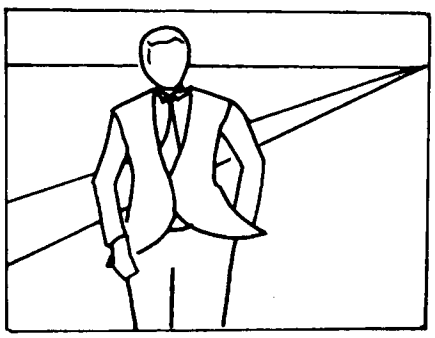
39．远景，车子驶近主要公路，摄影机微横摇追着车(4)。



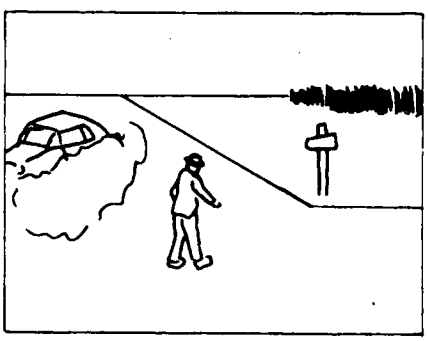
40．中景，桑希尔等着事情发展(3⅓)。



41．远景，一个男子下车，与司机谈话，关车门声(3½)。



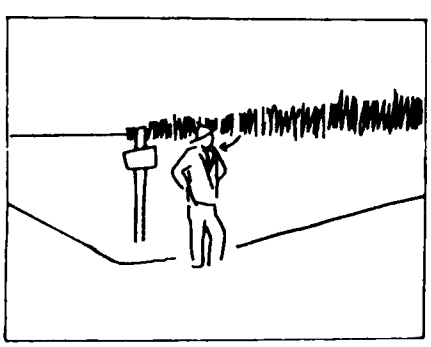
42．中景，桑希尔有反应，疑惑，准备会见此人(2)。



43．远景，车子转开，激起风沙，男子走近公路，站在桑希尔对面，车子离去(1⅘)。



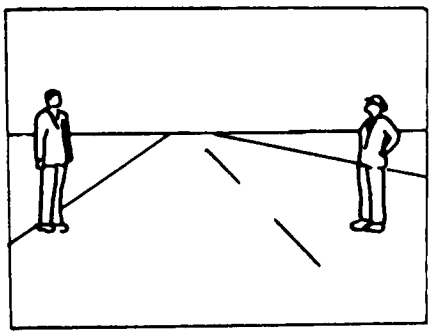
44．中景，比前面镜头靠近桑希尔，他看着男子(1)。



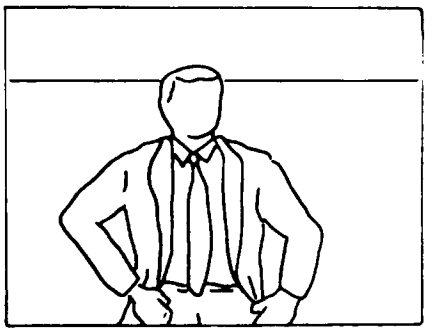
45．远景，镜头向右横摇，男子靠近站牌，转头看路以及桑希尔(4⅓)。



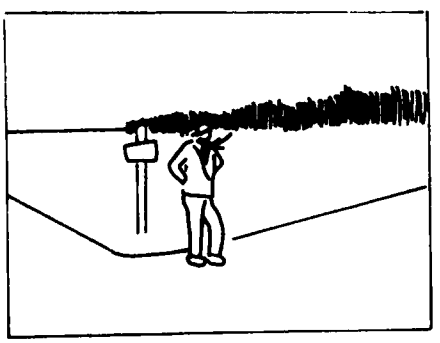
46．中景，与 44 相近，桑希尔的反应，他向对面看着(3⅘)。



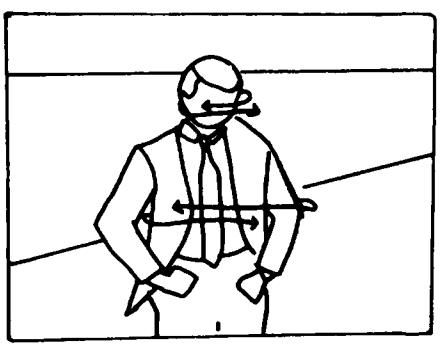
47. 远景，仰角，公路在中央延向远方无垠处，两男子在路旁奇异地对望，男子微看公路(2)。



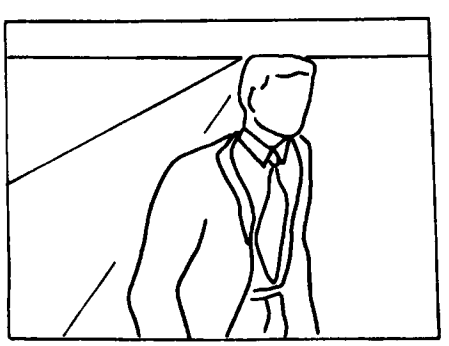
48. 中景，桑希尔反应，手拿出口袋，打开西服，手搭在臀部，沉思状况(6)。



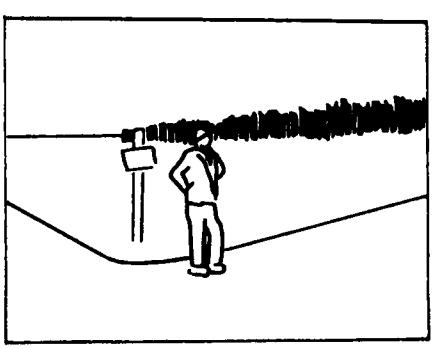
49. 远景，与 45 同，男子转头看另一方(3)。



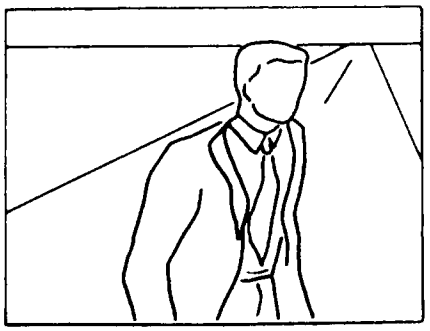
50. 中景，与 48 同，桑希尔转头，再看公路有无别人来，向后看，再向对街男子看着。



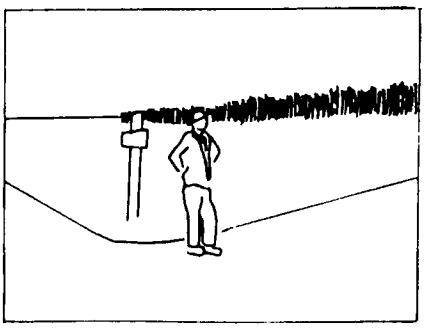
50b. 过街(10)。



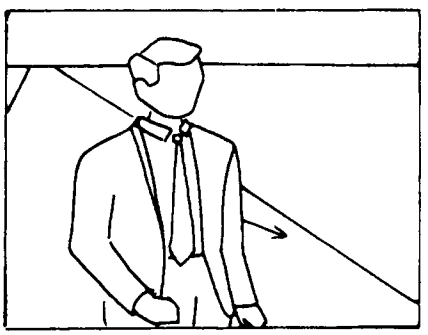
51. 大远景，主观镜头，桑过街时，男子仍站在路旁，摄影机代表桑希尔，随他推轨至对面(2⅔)。



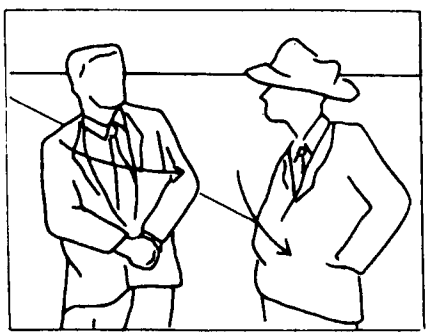
52．中景，桑希尔过街，继续 50b 的镜头。



53．远景，主观镜头，与 49、51 同，继续 50b 之动作。



54．中景，镜头仍延续 50、52 之推轨。



54b． 镜头随之至对面，男子入镜，桑希尔紧张地与他谈话，手指绕着，男子手在口袋中。

桑（等了一会）：嗨（停顿）！天气好热（再停顿）。

男：有更坏的天气。

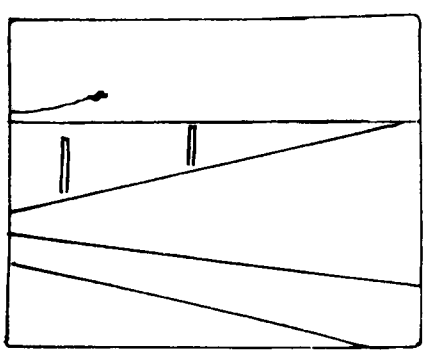
桑（再停顿）：你跟人约了在这里见面？

男：等公交车，该到了。

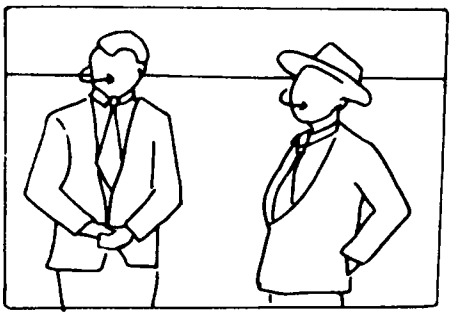
桑：噢（再停顿）。

男：有些驾小飞机洒农药的飞行员只要活得久都能发财！

桑：对（声音轻）（21）！



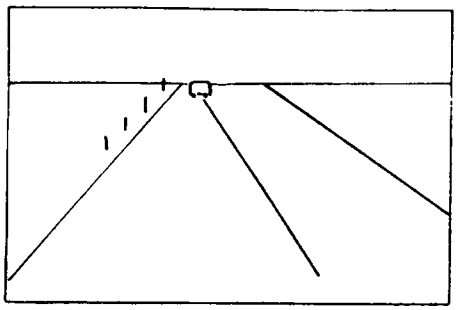
55．大远景，远处玉米田上空自左向右飞出一架飞机（2⅔）。



56．中景，两个男子的反应镜头。

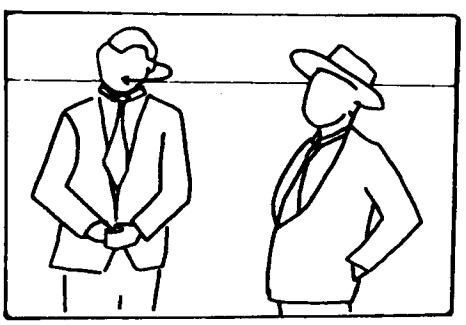
桑：那么……呃（停顿）……你的名字不叫卡普伦？

男：不是总不能说是吧！（停顿）车来了（看路）（11）。



57．大远景，巴士自远而来。

男：（画外音）……准时（2⅝）。



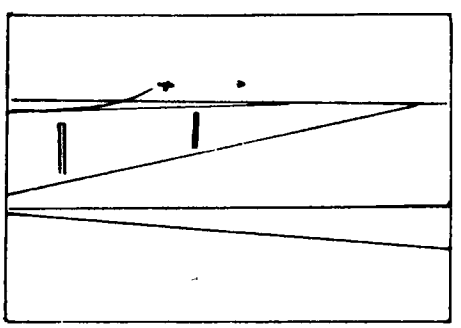
58．中景，与 56 同，两人边谈边看洒农药的飞机。

男：怪了！

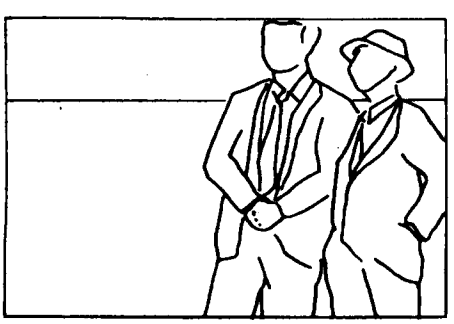
桑：（轻声）怎么？

男：那飞机正向无田的地方喷药！

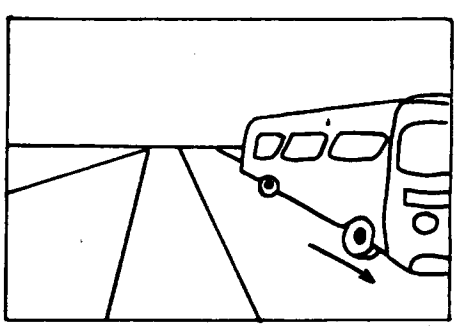
（桑转身看）（8）。



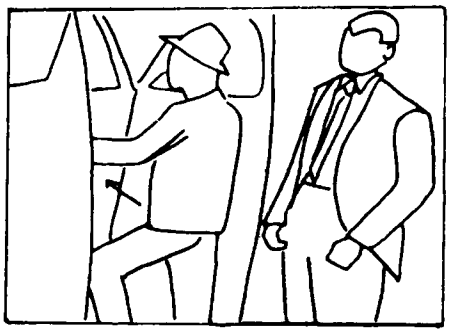
59．大远景，与 55 同，农药飞机（4）。



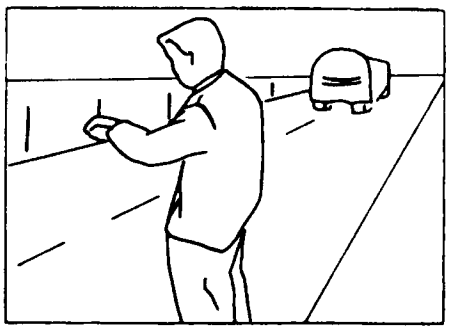
60．中景，两人在画面右侧看飞机，桑希尔手部动作紧张，男子手仍在口袋中，巴士声靠近（3⅓）。



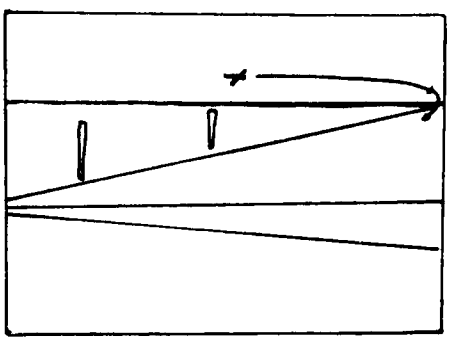
61．远景，巴士靠近（1⅙）。



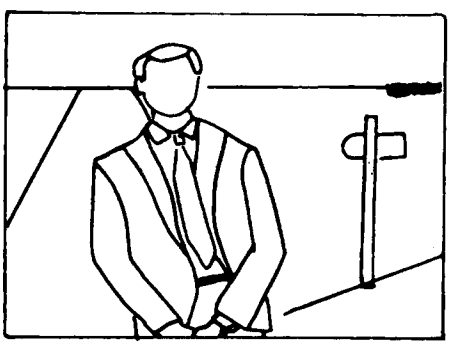
62．中景，车门开，男子上车，将桑关在车外，巴士离去。



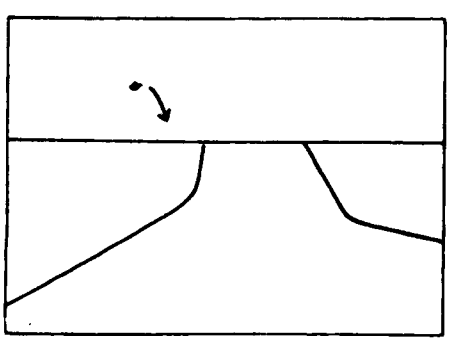
62b．桑手叉腰，看对面，看表，巴士渐出镜（2⅓）。



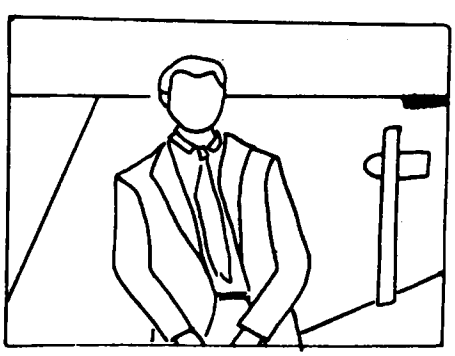
63．远景，主观镜头，与59同，农药飞机转向右边，朝桑飞来（5⅕）。



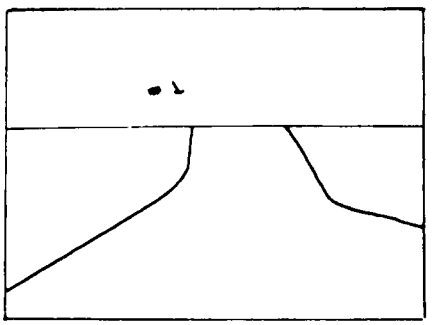
64．中景，桑在路中，疑惑不解，飞机声渐近（2⅓）。



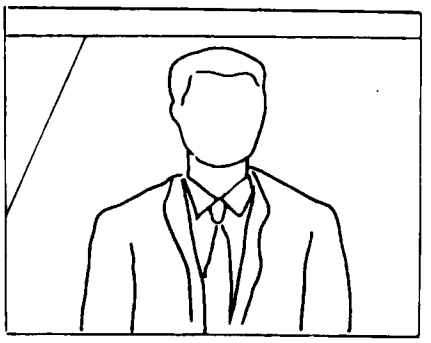
65．大远景，飞机朝镜头飞来，声音渐大（3⅘）。



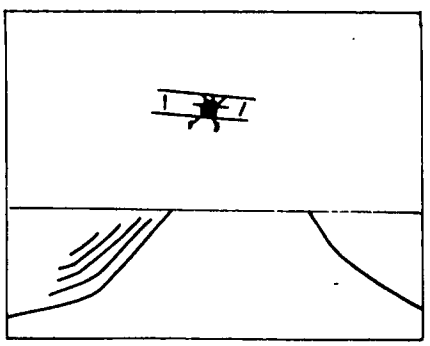
66．中景，与64同（2¼）。



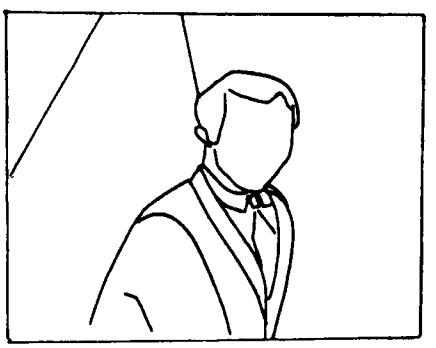
67．大远景，与65同，飞机更近，声音更大（2⅛）。



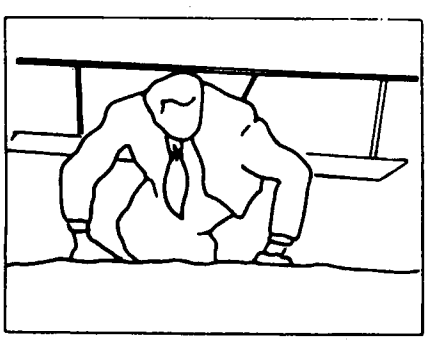
68．中景，靠近桑希尔，仍疑惑（4½）。



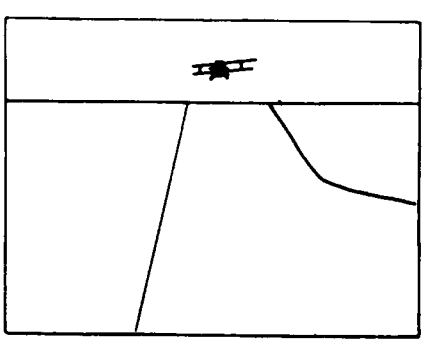
69．远景，飞机靠近，在画面中间，声大（1⅓）。



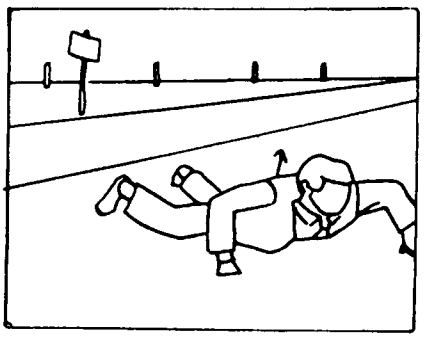
70．中景，短镜头，桑跌出镜外（⅔）。



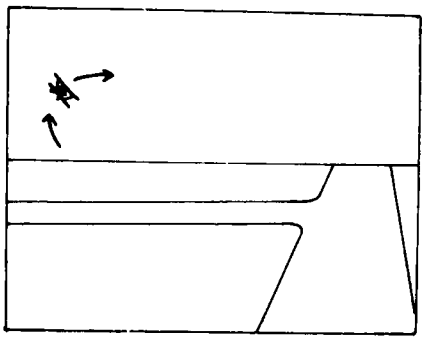
71．远景，桑跌至地上，手撑着地，飞机在他身后（3½）。



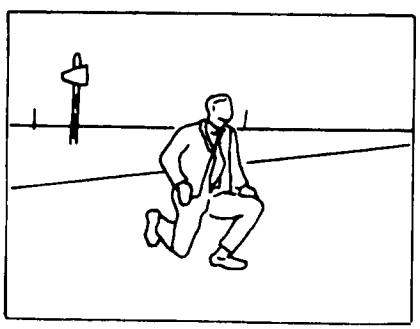
72．远景，飞机远离（3）。



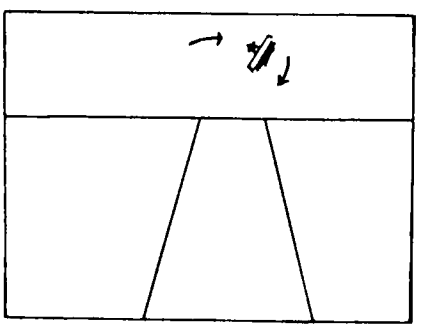
73. 远景，桑爬起(3½)。



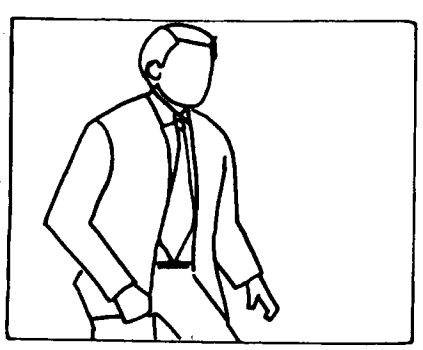
74. 大远景，飞机远离，声音消褪(2⅘)。



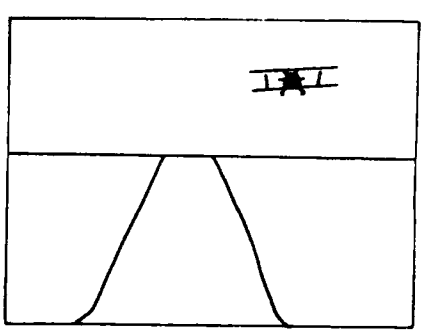
75. 远景，桑起身(2⅕)。



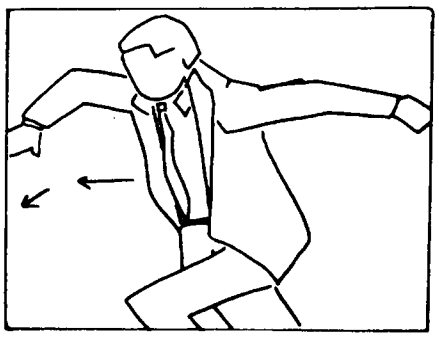
76. 大远景，飞机从远处转身(2⅓)。



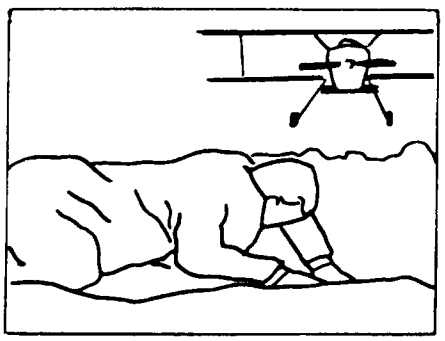
77. 中景，桑站起准备跑(2⅓)。



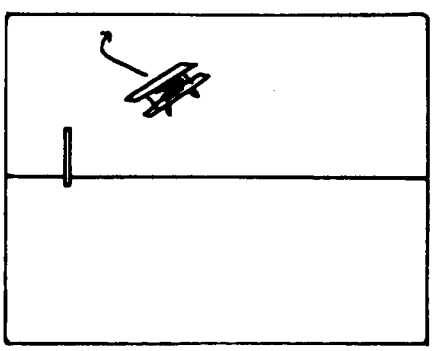
78. 远景，飞机再近，声大(2)。



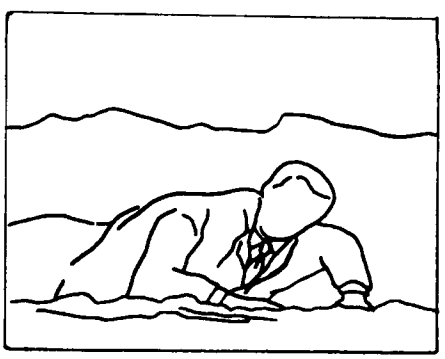
79. 中景，桑再跑，跌入沟中（1½）。



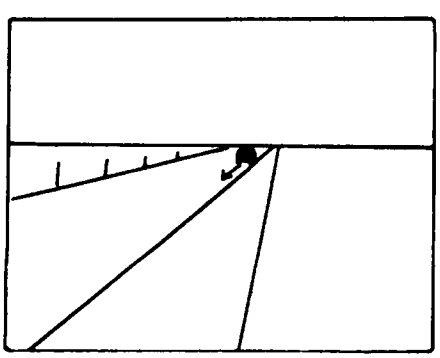
80. 远景，桑在沟里，机声大，激起沙，他转头向摄影机，看着飞机离去（5⅓）。



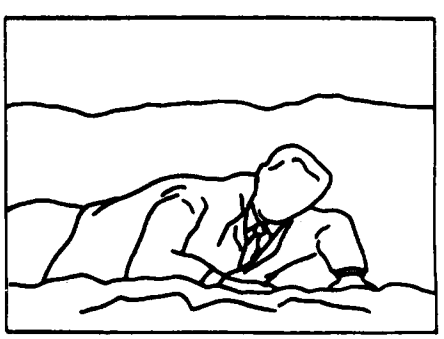
81. 远景，飞机倾斜转弯（5⅙）。



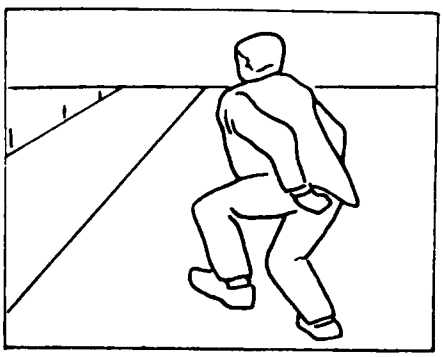
82. 中景，桑自沟中爬起，机声远去（2½）。



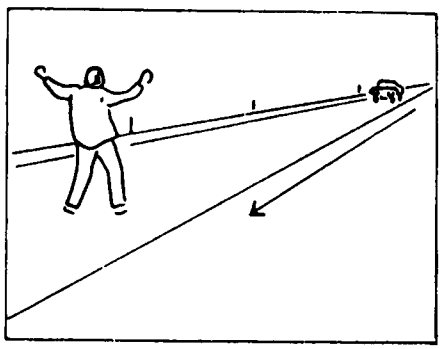
83. 大远景，主观镜头，车子驶进（2½）。



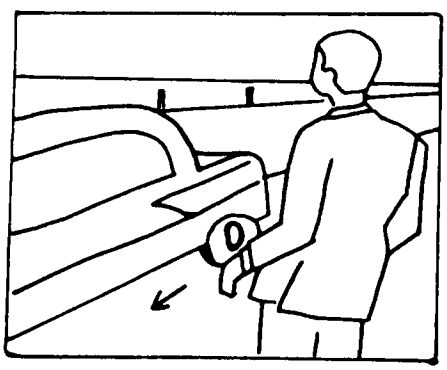
84. 中景，同 82，桑爬起（1½）。



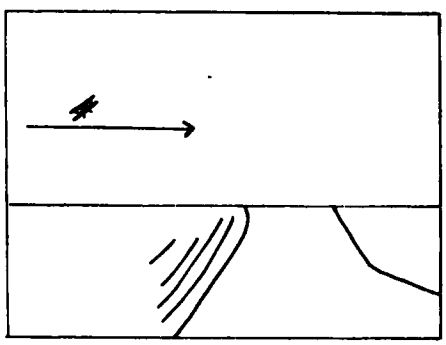
85．远景，仰角，桑跑至路中去拦车。



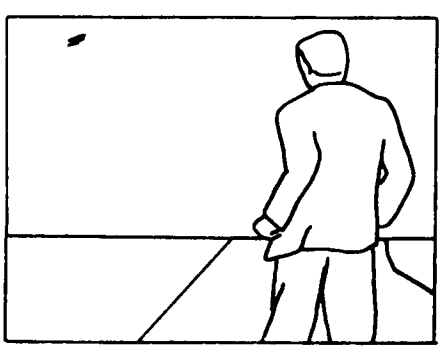
85b．他招手，车声近(9½)。



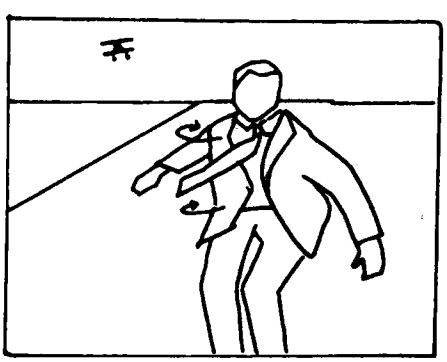
86．中景，车子疾过(4⅔)。



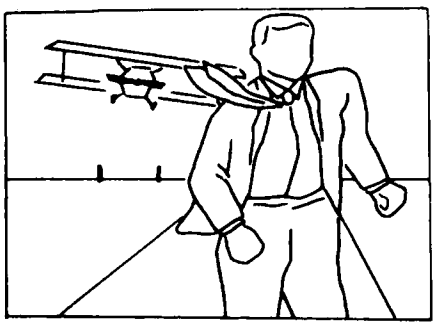
87．大远景，飞机在远处，声音又起(2⅓)。



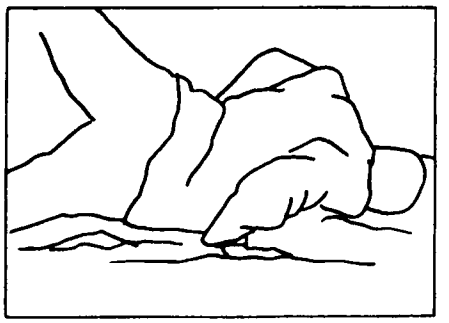
88．远景，桑背，飞机自左远方飞来(13)。



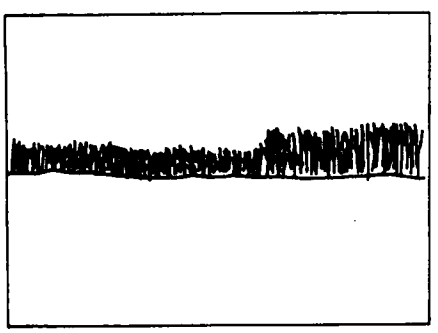
88b．远景，他看着飞机，转头找藏身处，朝镜头跑来，摄影机向后退。



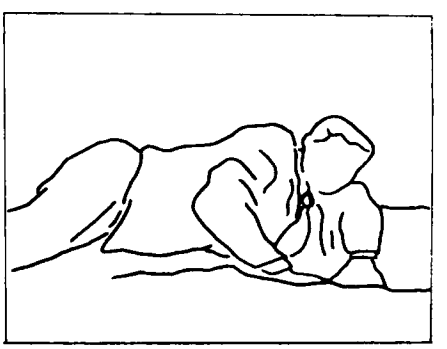
88c. 桑继续跑着，镜头向后退，他边跑边看，飞机自头上飞过(13½)。



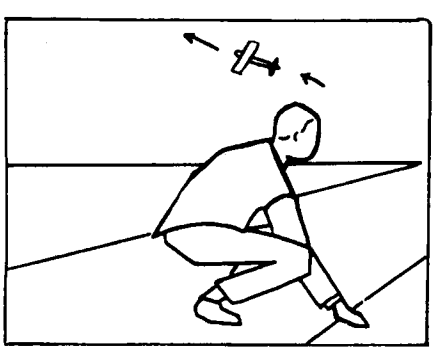
89. 中景，桑跌倒，腿弹起，飞机声(5)。



90. 远景，主观镜头，看到可藏身的玉米田(2½)。



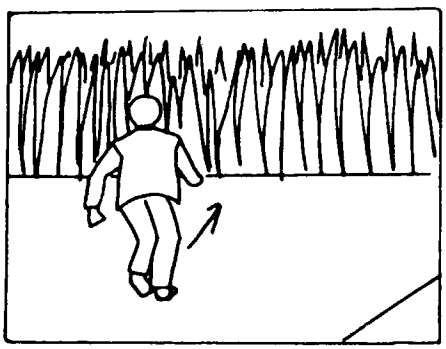
91. 中景，桑平躺着，看着(1⅔)。



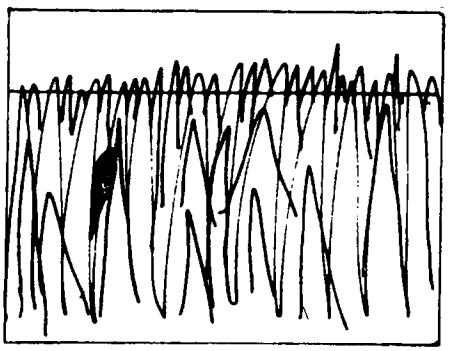
92. 远景，桑起身，飞机又转回(3)。



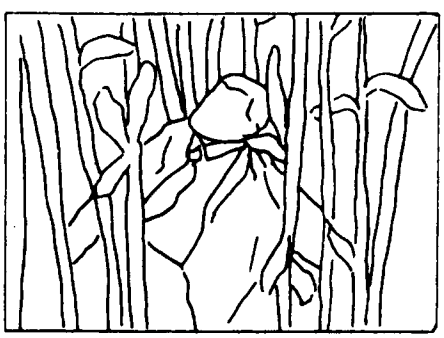
93. 中景，桑边跑边回头看，朝玉米田跑去(4⅓)。



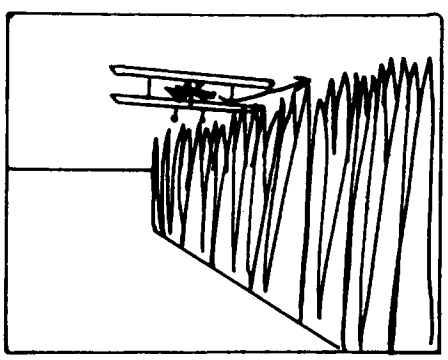
94. 远景，仰角，桑没入玉米田(2¾)。



95. 远景，玉米田，桑藏身处，玉米杆骚动(2)。



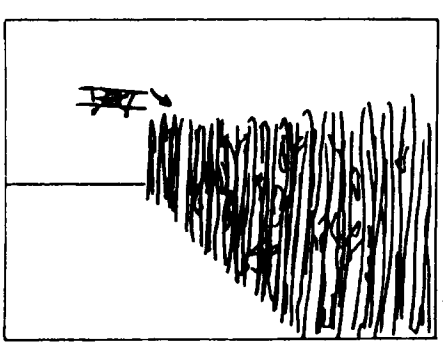
96. 中景，摄影机随桑入玉米田，他转身看飞机有无再来，玉米杆折断，他往下看，向上看，往下，向上(7¾)。



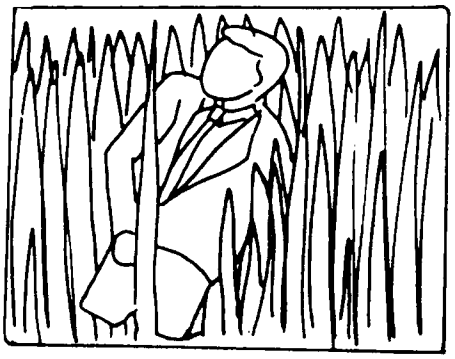
97. 远景，飞机近玉米田边缘，声音大(4½)。



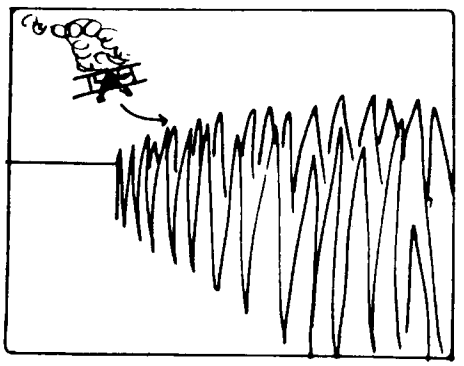
98. 中景，与96同，飞机过，桑以为脱离危机，稍微笑(15⅘)。



99. 远景，同97，声大(3¼)。



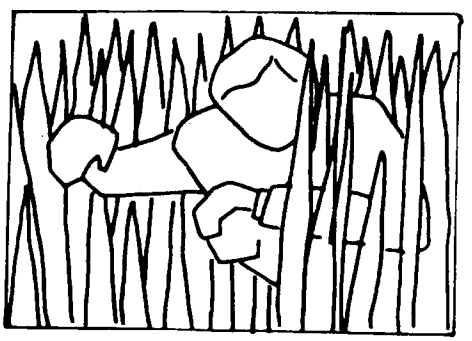
100. 中景，与 96、98 同，桑起身，四处看，发现飞机又回，惊恐(4⅘)。



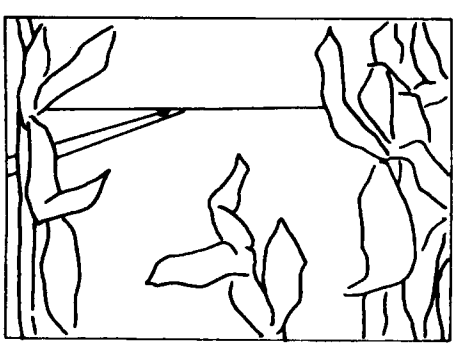
101. 远景，与 97 同，只是飞机喷射浓烟(7)。



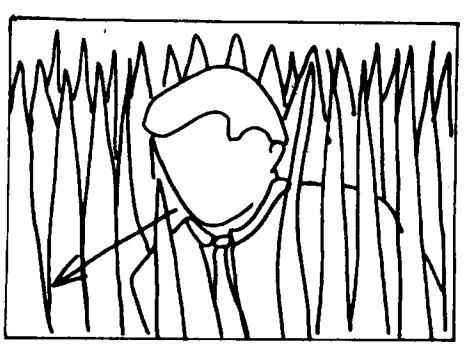
102. 中景，与 96、98、100 同，桑对四处弥漫之烟反应，他咳嗽，掏出手帕，摄影机跟着他爬起又跌倒，咳嗽声(12¼)。



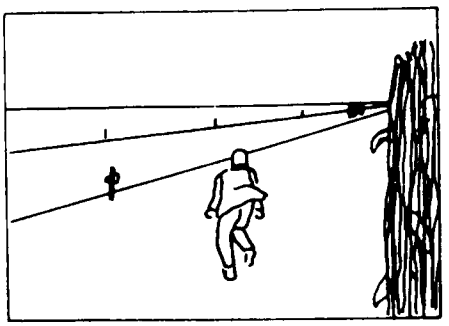
103. 中景，桑向摄影机跑来，希望离开玉米田，朝田外看(4½)。



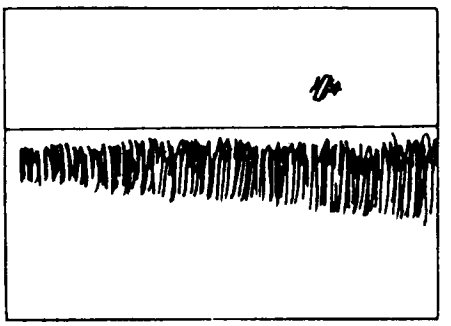
104. 大远景，主观镜头，玉米田外公路上有车驶来(2¾)。



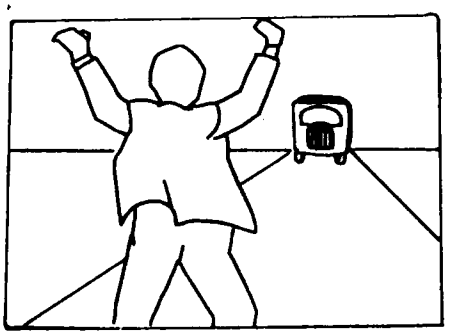
105. 中景，桑在田中站着，看飞机的动向，跑出镜外冲向卡车(3½)。



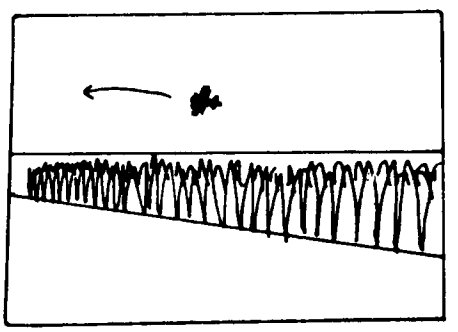
106. 远景，桑跑向卡车，车声(4)。



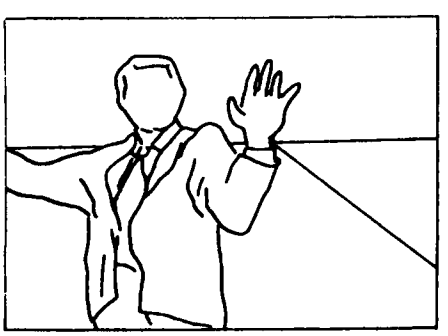
107. 大远景，飞机再折回，小的机声，卡车喇叭声(2)。



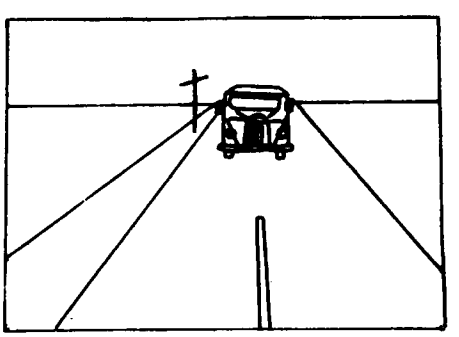
108. 远景，仰角，桑在路中向驶近之卡车挥手(1⅔)。



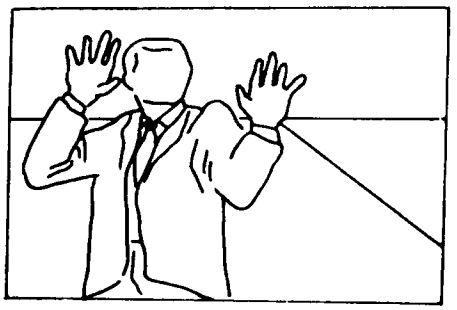
109. 大远景，与 107 同，飞机向左(2)。



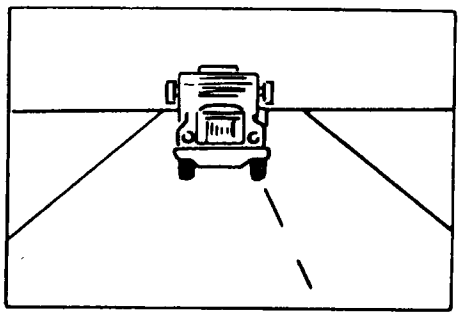
110. 中景，桑试挡车，喇叭、刹车声(2)。



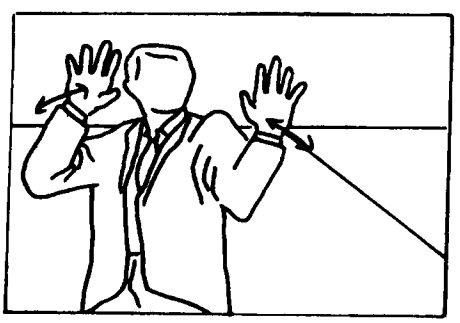
111. 远景，卡车靠近，渐大(2)。



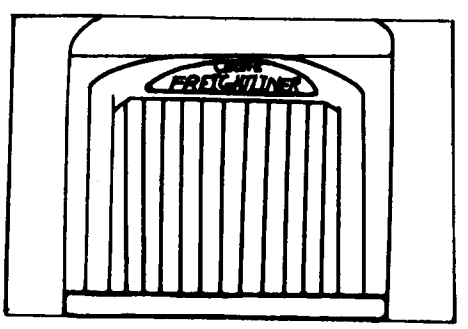
112. 中景，与 110 同，桑发现左方飞机又来，双手摆，咬嘴唇(1½)。



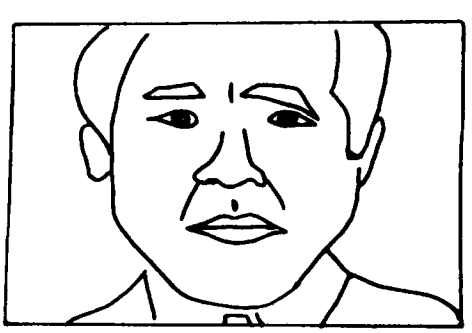
113. 远景，卡车靠近，离镜头 50 英尺远(1)。



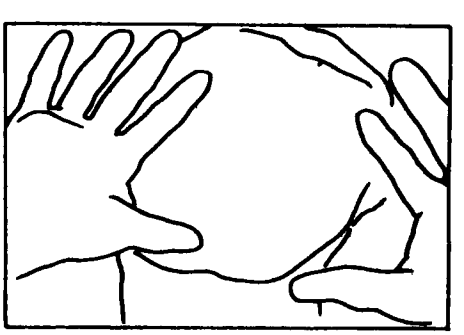
114. 中景，与 110、112 同，他忙乱地挥手(1)。



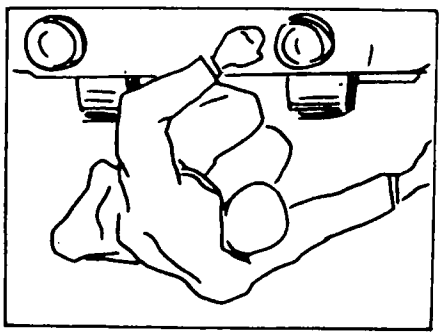
115. 特写，车子疾停，刹车声(1)。



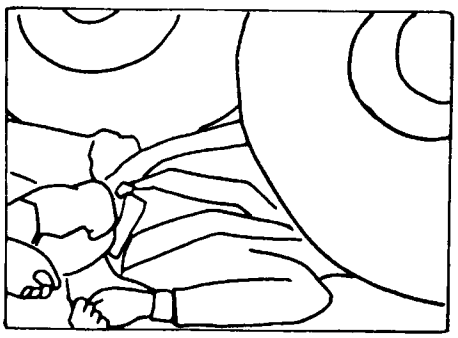
116. 特写，桑的表情似快被车撞到。



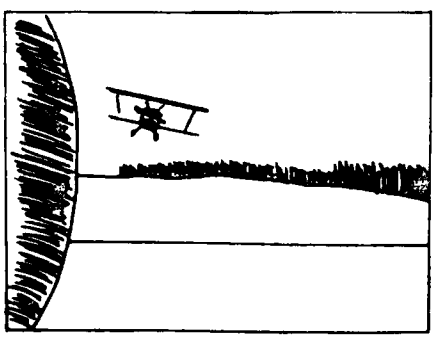
116b. 他的手挡住脸，头垂下(⅘)。



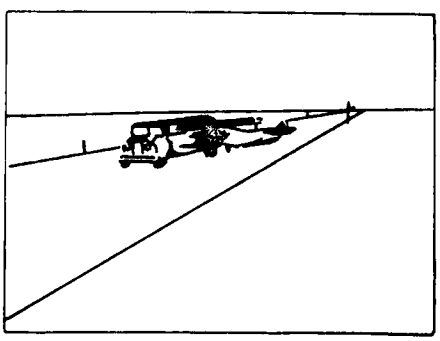
117. 远景，他跌在卡车下(1)。



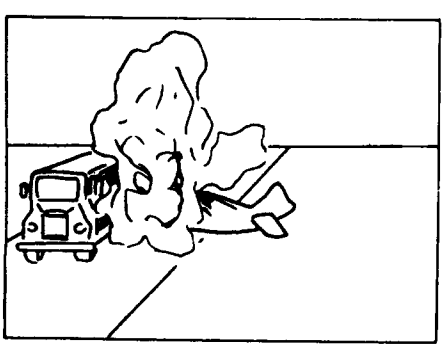
118. 中景，桑在车下，侧照(2½)。



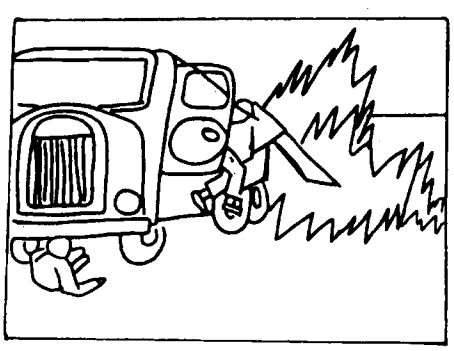
119. 远景，仰角，飞机仍冲来(1¾)。



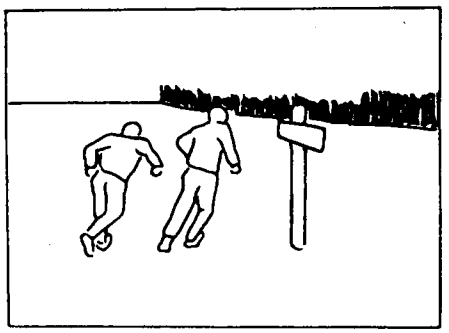
120. 远景，从对面照到飞机撞到卡车(1)。



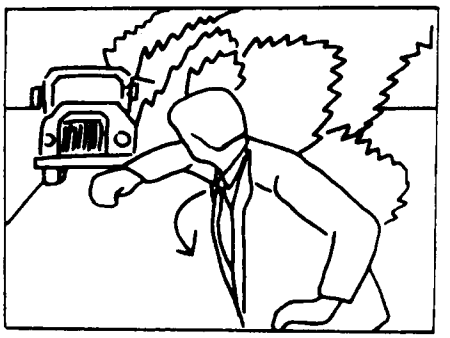
121. 远景，飞机起火，音乐起至整场戏完(2½)。



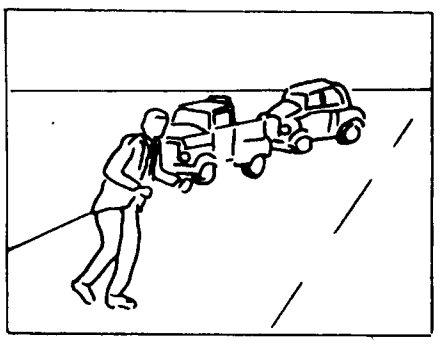
122. 远景，二男子自车中逃出。司机：赶快离开，快爆炸了(6½)。



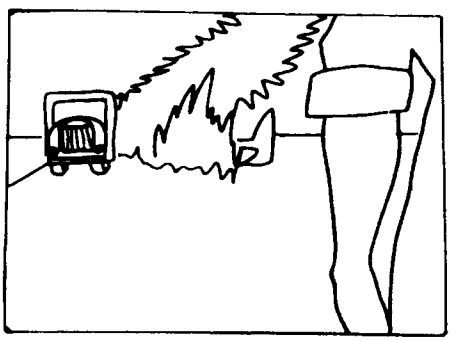
123. 远景，男子跑向玉米田(2)。



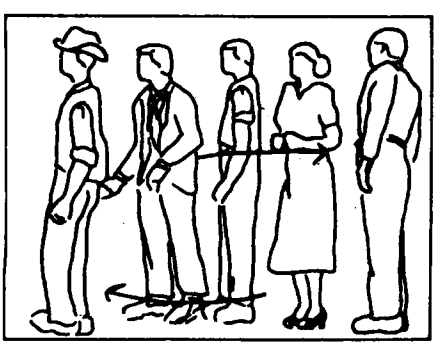
124. 远景，桑向镜头跑来，油箱爆炸，但音乐压下了爆炸声(2¾)。



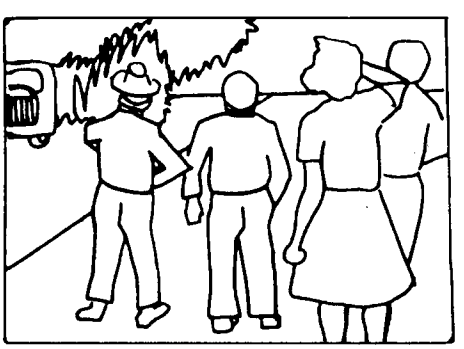
125. 远景，反拍桑离现场之镜头，一部车正停下，跟着一部载冰箱的卡车停在车前，车门打开，人纷纷下车，桑过去谈话，但音乐压过了对话声(9)。



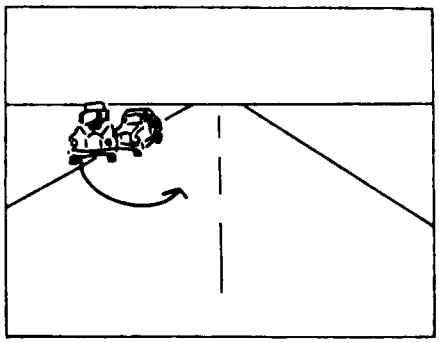
126. 远景，远处的爆炸，画面右侧是农夫的手臂(2)。



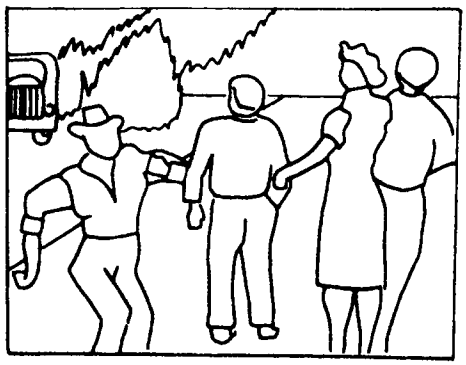
127. 远景，大伙儿看爆炸，桑悄悄溜向右边(11)。



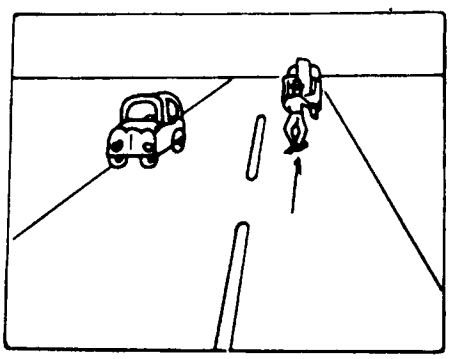
128. 远景，路人看爆炸的背面(6⅓)。



129. 远景，桑偷上卡车，趁乱离去(3⅛)。



130. 远景，与128同，农夫转身，发现车被偷，大叫："嘿！"(2½)。



131. 远景，农夫滑稽地追车，车远才停止追逐，他仍在说："回来！回来！"溶入下个场景(15)。

得到了彻底的革命。借助于像 *Avid, Lightworks* 和 *Apple's Final Cut Pro* 这样的新系统，现代剪辑师可以快速而灵活地剪辑电影。拍在胶片上的素材被输入进电脑的硬盘中，这样当剪辑师要真的剪切和粘合赛璐珞带时，他可以在几分钟而不是几天甚至几周内，来尝试各种不同的选择。

就像大多数的技术一样，这项技术也被滥用了。安妮·寇茨(*Anne Coates*)，曾剪辑过大卫·林恩（*David Lean*）的《阿拉伯的劳伦斯》(*Lawrence of Arabia*) 和斯蒂芬·索德伯格(*Steven Soderbergh*)的《永不妥协》(*Erin Brockovich*)，她指出了新技术的局限性："我并不反对 *flash* 式的剪辑，但有许多剪辑让你压根儿不明白发生了什么，我看不出这种剪辑有什么意义。我想这种剪辑法有些过火了，而且在机器上做也太容易了。

关于一部电影的剪辑，我们应该自问：片中有多少剪辑镜头及为什么？这些镜头是零碎的还是长的？每场戏的剪辑重点是什么？是突显、刺激、抒情、制造悬疑，还是探索深层意念或情绪？剪辑镜头经过精心设计，还是观众必须自行诠释其意义？在剪辑及镜头方面，是否能明显看出导演的个人特质？在这部电影中，剪辑的表现是主要的，还是次要的？

延伸阅读：

1 Bazin, André , *What Is Cinema*? Hugh Gray, ed. and trans. (Berkeley: University of California Press, vol. I, 1967; vol. II, 1971)。论文选集，主要关于电影媒介的现实主义本质。

2 Christie, Ian, and Richard Taylor, eds., *Eisenstein Rediscovered* (New York and London: Routledge, 1993)。关于爱森斯坦及其遗产的系列学术论文集。

3 *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing*, directed by Wendy Apple (Warner Home Video, 2005)。由马克·乔纳森·哈里斯(Mark Jonathan Harris)编剧，蒂姆·托宾(Tim Tobin)剪辑的一部引人入胜的纪录片，意在说明剪辑之重要性。

4 Dmytryk, Edward, *On Film Editing* (Boston: Focal Press, 1984)。一部实用手册，作者曾是剪辑师，后转作导演。

5 Fairservice, Don, *Film Editing: History, Theory, and Practice* (Manchester: Manchester University Press, 2001)。一部学术著作。

6 Graham, Peter, ed., *The New Wave* (London: Secker & Warburg, 1968)。一部系列论文集，收录了巴赞、特吕弗、戈达尔等人的文章以及对这些人的研究论文。

7 La Valley, Albert J., ed., *Focus on Hitchcock* (Englewood Cliffs: N. J.: Prentice-Hall, 1972)。

8 Lobrutto, Vincent, ed., *Selected Takes: Film Editors on Film Editing* (New York: Praeger, 1991)。

9 Oldham, Gabriella, ed., *First Cut* (Berkeley: University of California Press, 1992)。对23位获奖剪辑师的访谈。

10 Ondaatje, Michael, *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film* (New York Knopf, 2002)。对《教父》、《现代启示录》等影片的杰出剪辑师的讨论。

第五章

声　音



电影的声音……不仅加强，而且数倍地放大影像的效果。

——黑泽明，电影导演

本章提要

有声电影革命。20 世纪 20 年代末:早期的录音困境。麦克风 vs.摄影机,同步与不同步的声音。新类型:歌舞片。有声片对剪辑风格和默片表演有何影响。音效:声调、音量、节奏、质感。画外音。声音象征。无声的使用。音乐的功能:建立声调、时代、种族和地点。音乐的情感力量。音乐作为角色形容。背景音乐。歌舞类型片。口语的语言:嗓音、方言和声音重点。语言的意识形态。文本和次文本:语言下的语言意义为何?独白、旁白和口语叙事:谁在说故事?外语片。如何翻译:配音 vs.字幕。粗口:有必要吗?为何?何时?

5.1 历史背景

1927 年,《爵士歌手》使电影进入有声(*talkie*)时代,当时许多评论者担心声音会摧毁电影。但事实证明,声音是至今电影艺术意义最丰富的环节之一。即使在 1927 年以前,电影也很少完全无声的,电影院有现场音乐伴奏,既能提供情绪效果,又可遮掩观众嘈杂声,尤其是在进场的时候。小的电影院或用风琴、钢琴,大都市的电影院甚至有管弦乐团伴奏。

大部分早期号称“百分之百有声片”的影像都非常乏味。当时,拍片设备必须**同步**(*synchronous*)记录声音与影像,摄影机被限制在某小块地区,演员也不敢离麦克风太远而随意走动,**剪辑**更回到最原始的功用——连接场景与场景。这时,声音变成最重要的说故事



5-1 爵士歌手

(*The Jazz Singer*,美国,1927)艾尔·乔森(*Al Jolson*)演出;艾伦·卡罗斯兰(*Alan Crosland*)导演

在这部影片之前其实已有一些尝试同步发音的影片,只是不像这部影片造成这么大的风潮。华纳兄弟公司以歌舞片类型做了开端。事实上,这部影片大部分还是无声,只有乔森唱歌以及一些对白部分才是同步发音。请参考 John Springer, *All Talking, All Singing, All Dancing!* (New York: Citadel, 1966)。(华纳兄弟提供)



5-2 疤面人，国耻

(*Scarface*, *Shame of a Nation*, 美国, 1932)

保罗·穆尼(*Paul Muni*, 中间)演出；霍华德·霍克斯(*Howard Hawks*)导演

有声时代开始后，已经是全球速度最快的美国片节奏就更快了。20世纪30年代的大师霍克斯和凯普拉都要求说对白时比平常快30%-40%。黑帮电影这种令人喘不过气的急迫感更是有效，使之在经济恐慌时代特别受欢迎。学者罗伯特·华萧(*Robert Warshow*)在他的经典文章《悲剧英雄的帮派分子》(*The Gangster as Tragic Hero*)中指出为什么帮派分子能引起观众共鸣，以及长久以来触发我们的想象力：帮派分子是城市人，拥有城市的语言和知识，在生活中招摇其古怪狡诈的技巧和胆大妄为，那不是真的城市，而是想象出的危险悲伤的城市，但这比真实重要多了，因为那是现代世界。(联美提供)

5-3 蒙特卡罗(*Monte Carlo*, 美国, 1930)

克劳德·艾利斯特(*Claude Allister*)演出；刘别谦导演

老经验的德国移民(至美国)导演刘别谦是第一个尝试新有声电影类型歌舞片的大导演。他不像其他拍这种片的艺术家那般尊重豪华的歌舞场面，反而把重点放在简单、以角色为主的歌曲上。比如这场戏，王子刚被其准备迎娶的新娘甩了——她恐惧地逃之夭夭。王子唱着《请给我一点时间》(*Give Me a Moment Please*)，女宾相如同即席合唱团般全围过来。刘别谦以在镜头上重组为乐，对歌舞类型传统的人工化开了一些无伤大雅的玩笑。参见斯科特·艾曼(*Scott Eyman*)著，《刘别谦：天堂中的笑声》(*Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*, New York: Simon & Schuster, 1993)。(派拉蒙提供)





5–4　依本多情(*She Done Him Wrong*,美国,1933)

梅·蕙丝(*Mae West*)演出;罗威·雪曼(*Lowell Sherman*)导演

语调比文字更能传达人物的想法,这是影痴们喜欢外国片以原声出现的原因。如梅·蕙丝的性感通常是由她的声调而来。也因此电检人员坚持察看她出现的镜头,惟恐一句平白无奇的台词会被她以"猥亵"的方式演出。事实上当时的美国民众疯狂地迷恋她无礼和机灵的俏皮话。本片是将她的特点发挥得淋漓尽致的一部:冷艳、肉感及愤世嫉俗。一开场,她即对众人宣称自己是"在街上讨生活的女人中最好的一个"。她一向喜欢饰演泼辣的角色,如歌舞女郎或情妇,这些角色使她得以有机会嘲讽人类对性的态度。她有一些名言:"我在乎的不是我生命中的男人,而是我男人的生命。""我曾经是白雪公主没错,不过我辞职不干了。""若面临两个邪恶的抉择,我一定挑没干过的。"当有个年轻帅哥被她问到身高多少时说:"亲爱的女士,我是六英尺七英寸高。"梅则会调皮地回答:"别管那六英尺,我们来谈谈那七英寸吧!"梅·蕙丝的淫荡喜剧风格——几乎都由语言、声音传达——颇激怒当时捍卫1934年通过制作法则(*Production Code*)的电检单位。(派拉蒙提供)

5–5　恐惧的总和(*The Sum of All Fears*,美国,2002)

摩根·费利曼(*Morgan Freeman*)、本·阿弗莱克(*Ben Affleck*)主演;菲尔·阿登·罗宾森(*Phil Alden Robinson*)导演

一般而言,声音声量之大小与影像有关。如此图,两人低声耳语,摄影机向前靠近,来保持沟通的亲密性。(派拉蒙提供)



工具，尤其是对白。影像仅是解释声音罢了。不久，富冒险性的导演开始尝试新设备，**隔音罩**(*blimp*)出现了，摄影机终于可以自在无声地四处移动。不久，录音人员又发现可用不只一个麦克风录音，**杆式麦克风**(*boom*)更能随着演员自由走动。

声音虽然有以上这些优点，**形式主义**导演却一直对**写实**(同步)的声音有敌意。爱森斯坦尤其憎恶对白，他预言同步声音会使电影退回其舞台剧的原点，认为其摧毁了剪辑的弹性，也扼杀了电影艺术。而同步声音则更具连续性，尤其是对话场面。爱森斯坦的隐喻式剪辑，因为需要时空的大幅度跳接，如果每个镜头都有写实的声音，看起来就十分不称。至今，希区柯克仍相信，最电影化的场景是默片——比如说追逐戏，只需要一点点声效**连续性**即可。

有声片初期的优秀导演较喜欢用非同步(*nonsynchronous*)配音。法国导演雷内·克莱尔(*René Clair*)与俄国导演一样赞成不可毫无节制地选用声音。耳朵对声音有选择性，所以声音也应似影像一样选择性地剪辑。甚至对白也不必与影像同步。对话可以作为保持连续性的技巧，摄影机可自由地探索对比的信息——希区柯克和刘别谦特别喜欢用这种技巧。

克莱尔拍了许多音乐片来印证他的理论。例如在《百万富翁》(*Le Million*)中，音乐和歌曲总是取代对白，语言和非同步的影像并列。许多场面以无声拍摄，事后再以蒙太奇手法**配音**(*dubbed*)。这些迷人的音乐片不会因舞台的限制而失色，在当时，这种舞台限制毁了许多电影。克莱尔的配音技巧成为制作有声片的主要方法。

美国早期的导演也尝试做声音实验，如克莱尔一样，刘别谦即用音画不同步的技巧制造很多机智讽刺的对比。像歌舞片《蒙特卡罗》(*Monte Carlo*)中，女主角(珍妮特·麦克唐纳[*Jeanette MacDonald*]饰)乐观地欢唱时，刘别谦在技巧上尝试了新的表现手法。他在女主角所乘的火车高速行驶的镜头中，切入急速转动的车轮**特写**，并以音乐中的切分法插入火车行进时的喷气声、轧轧声及汽笛声。当女主角得意洋洋地出现时，火车穿越一片农田，刘别谦在此插入农夫们谄媚的合唱，这个结局令人惊喜也极好玩。影评人杰拉德·马斯特(*Gerald Mast*)说："这个音乐—音效同步、混合剪辑的声音蒙太奇之复杂与完美，直追爱森斯坦的《战舰波将金》在剪辑上的贡献。"

声音上愈来愈写实也使演出风格更自然，演员不再因无法对话而做些补偿。电影演员就如舞台演员一般，可以用声音来传达意义上的细微差异。摄影机的移动也对电影演员有利。例如拍特写时，他只要低声喃喃自语，就可做得很自然，无须像舞台演员在台上喃喃自语时那样声音必须传遍全剧院。

在默片中，导演得用字幕来传达非视觉性的信息：对白、解说、抽象概念，等等。在某些影片中，这往往会破坏影像的韵律。例如德莱叶的《圣女贞德受难记》经常插入恼人的说明性字幕或对白字幕。有些导演则尽量避免这种情况发生。这造成视觉上的陈腔滥调：例如，早期的故事中，流浪汉总会踢狗，或女主角的头部总围绕着有光晕的灯光，等等。

进入收音机时代后，奥逊·威尔斯是重要人物。他的《安伯森大族》(*The Magnificent Ambersons*)更将声音**蒙太奇**精致化，不同类主角的对话采取相叠的方式，语言本身的意义远不及声音引起的情绪效果。《安伯森大族》中有一场舞会戏的处理就相当令人折服：画面采用**深焦**摄影及**表现主义**式的灯光方式，不同组的主角说话互相叠映，造成难忘的诗化效

果。不同的人有不同的说话方式，中年的一对说话小声、缓慢而亲密，年轻的一对却快速而大声，家族的其他成员又不断打断他们的谈话。整段戏在视听方面都细心地安排结构：背光的黑影如优雅的幽灵滑进滑出**景框**，声音也像在空中飘荡回响。此外，片中主角吵架也完全以自然态度处理，不但互相指责咒骂的字眼非理性、结巴断续，而且其爆发的挫折与愤怒和真实生活的争论接近。就像许多家庭争吵，大家叫嚣着，但只听得进一半。

5.2 音效

尽管音效的功能主要是制造气氛，但也可以成为电影细微意义的来源。电影的声音是混合而成的：多重音源在录音室中混音，而非实地录制，大部分电影的声音甚至在拍摄时还没产生。这些声音经常和银幕上的对应物毫不相干。比如，在《终结者 2》(*Terminator 2: Judgment Day*)中，刀刃划过一名保安人员的头颅所发出的嘎吱声，其实是小狗咬狗饼干的录音。

音效剪辑师为一部电影收集各种不同的声音，其中大多数是预录并储存在音效库中，诸如打雷闪电、门扇吱吱声、狂风怒吼等等。好莱坞最普遍的音效设计原则就是“看到狗，就听到狗吠”，也就是说，当银幕上出现一只狗，观众就会听到传统中有关于狗的声音如狗链的当当声或狗吠。接着混音师会决定每个声音的大小，以及从哪个音轨或以立体声出现。大多数电影院配置五个喇叭，分别是中间、左前方、右前方、左后方和右后方。

论者将银幕上的声音分为剧中人能听到的“故事内的”(*diegetic*)声音，若剧中人听不到



5-6 风流寡妇

(*The Merry Widow*，美国，1925)

约翰·吉尔伯(*John Gilbert*)和梅·莫瑞(*Mae Murray*)演出；冯·史卓汉导演

有声片的出现摧毁了许多默片时代的明星，如约翰·吉尔伯。据说他因为声音的频率太高所以不能演出有声片。不过原因当然比这复杂，默片明星的演技通常较风格化，为了弥补无声而夸大肢体动作。即使以默片的标准而言，吉尔伯也是有名的表情丰富，动作突出。在因有声片来临而日趋写实的风潮下，他的表演就夸张到近乎喜剧的意味了。影评人斯科特·艾曼说：“像吉尔伯这样的偶像倒塌了，就如同天使的坠落一般，是可怕且无法挽回的。”有声片带来新的纪元及一群新演员。男主角如克拉克·盖博(*Clark Gable*)在镜头前的从容自若，显然更适合有声片的新写实要求。(米高梅提供)



5–7　无声(*The Silence*,伊朗,1999)

塔米涅·诺玛多瓦(*Tahmineh Normatova*)主演;莫森·马可马巴夫(*Mohsen Makhmalbaf*)编导

这是一部温和的寓言,故事以一个以乐器调音为生的贫穷盲童的内心世界为主。男孩经常会被美丽的嗓音,或者日常生活中萦绕的一些音乐片段所吸引,他迷恋贝多芬《命运交响曲》的前四个音符。电影将男孩活在想象中的能力,以及他听到周遭声音的喜悦,抒情地描绘出:活着真好呀!(New Yorker Films 提供)

的则为"故事外的"(*nondiegetic*)声音。最明显的对比就是电影音乐,如果剧中人听得到剧中的音乐,那就是"故事内的",反之就是"故事外的"。

观众并非经常都能意识到声音对他们的影响,但他们其实一直受到声音的操纵。例如,《益智游戏》(*Quiz Show*)中,当主角享受名声时,老式照相机的闪光灯声音无害地响起,当主角失意时,同样的声音则带有侵略性,制造出令人提心吊胆、惊人的效果。

在《精神病患者》里,女主角珍妮特·李(*Janet Leigh*)在大雨滂沱中开着车,我们听到雨声中夹着雨刷划过车窗的声音。不久,她在汽车旅馆淋浴时,同样的音效又出现,水声的来源固然很明显,但那声音是什么呢?直到凶手冲进浴室,我们才明了它预示着凶刀戳向女主角的声音。

音效的声调、音量、节奏均能强烈影响我们的反应。高调会使听者产生张力感,尤其当该

5–8　发条橙

(*A Clockwork Orange*,英国/美国,1972)

马尔科姆·麦克道威尔(*Malcolm McDowell*)主演;库布里克导演

声音变成了武器,用"吼"的而不用"说"的对白成了一种攻击。这部电影从头到尾其邪恶的主角(麦克道威尔饰)都像绑着铁链的猛犬,朝他的敌人咆哮嘶喊,让他们在他的侵略恐惧中惴惴不安。(华纳兄弟提供)





a

5-9a 乱(*Ran*,日本,1985)
原田美枝子(*Mieko Haranda*)主演;黑泽明导演

黑泽明是声音的大师。在这部改编自莎剧《李尔王》(*King Lear*)的作品中,和图中复仇心重的阴森角色枫夫人比起来,莎翁原著里的麦克白夫人反而显得有如《欢乐满人间》里的仙女保姆玛莉·波萍(*Mary Poppins*)般慈爱。枫夫人的角色性格即透过有力的声音制造出阴森的性格,尤其是当她穿着的丝绸衣服在平滑的地板上滑行而过发出窸窣声时,有如眼镜蛇准备作出致命一击一样令人不寒而栗。(Orion Classics 提供)



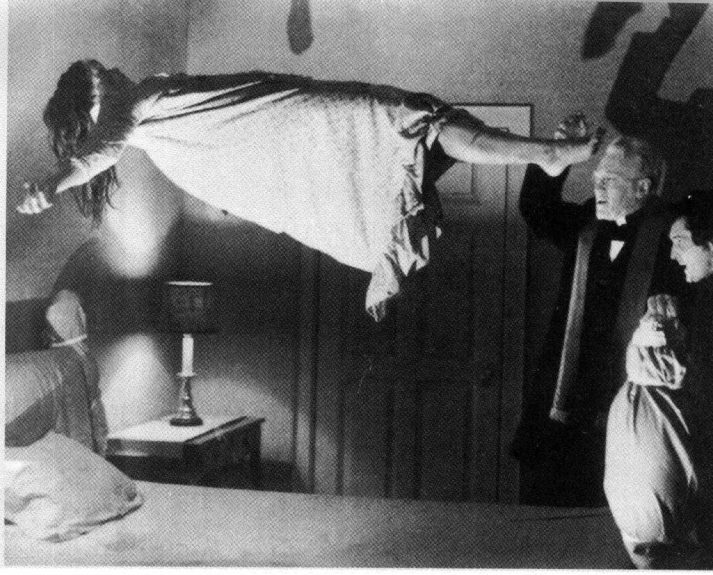
b

5-9b 不朽的园丁(*The Constant Gardener*,英国,2005)
拉尔夫·范恩斯(*Ralph Fiennes*)主演;费尔南多·米里尔(*Fernando Meirelles*)导演

范恩斯饰演英国外交官悲伤于妻子的残酷死亡,他如所有外交官一样擅于隐藏情感,但他的忧伤由诗化的雨声暗示及笼罩,仿佛天公也为他悲泣。范恩斯是英国最优秀的演员之一,银幕与舞台上一样出色,能模仿多种口音,也适合多种时代背景。(焦点提供)

声效又延长,其尖锐的刺耳感会令人焦躁不安。因此,这在悬疑场面,特别是高潮前或高潮中都十分管用。低频率声音则较厚重,不紧张,常用来强调庄严、肃穆的场景,例如《七武士》末尾的男性合音。低音也暗示神秘及焦虑,悬疑场面也常利用其作为开始,再逐渐提高其音调。

音量影响也差不多。音量大的感觉紧张、爆裂、威胁(见图 5-8),而音量小则显示细致、迟疑和衰弱。节奏也一样,越快越令人紧张(见图 5-2)。例如弗雷德里金的《霹雳神探》中,追逐戏就精彩地运用了这项原则。在追逐戏渐渐趋近高潮时,汽车的轮子吱声与地铁的轰隆声都渐大、渐快、渐尖锐。



5–10　大法师(*The Exorcist*,美国,1973)
琳达·布莱尔(*Linda Blair*)、麦克斯·冯·席度和杰森·米勒(*Jason Miller*)演出;威廉·弗雷德里金导演

声音通常显露出空间的大小,如果声音与空间不统一,效果会令人害怕困扰。本片中,恶魔占据了女孩的身体,小女孩的声音又大又有回声,制造出令人毛骨悚然的战栗效果,宛如小女孩小小的身躯暴长了数千倍,被许多恶魔所占据。(华纳兄弟提供)

画外音也能使观众想象景框外的空间。声效能在悬疑及惊栗片中制造恐怖效果。我们对看不见的东西总是特别害怕,导演有时就用画外音制造焦虑的效果。在黑暗的屋中,门的轧轧声比某物偷偷经过门的影像还恐怖(见图 5–11)。在佛利兹·朗的《M》中,谋杀小孩的凶手在前场并不出现,仅由画外的口哨声代替。在影片前半部观众并没有看到凶手,只听到他邪恶的声音。

声效的象征意义也可以很明显,通常是由戏剧性的文本来决定。例如布努埃尔的《白昼美人》(*Belle de Jour*)就用马车声象征女主角的性幻想。而伯格曼的《野草莓》(*Wild Strawberries*)中,老教授做恶梦,在**超现实**(*surrealistic*)的环境中,一切寂静无声,惟有心跳提醒老教授时日无多。

现实中,听与倾听是不同的。我们的耳朵有选择性,能滤过杂音,专心注意谈话的对象等。例如在嘈杂的城市中对话,我们"倾听"对方说话,但仍可"听"到车声等杂音。但麦克风无法选择声音。电影一般也是过滤杂音,某些杂音可以建立环境的背景意义,而一旦背景与主角关系清楚后。杂音即可消掉。有时甚至为了让观众听清楚对话,而删掉杂音。

自 20 世纪 60 年代以来,许多导演为了更写实而保留声带上的杂音,他们受**真实电影**(*cinéma Vérité*)中纪录片派的影响,往往避免过滤杂音。像戈达尔就宁可让主角的声音被背景杂音吃掉。如在《男性—女性》(*Masculine–Feminine*)中,戈达尔在声音上用得非常大胆,他坚持用自然的杂音(全是在拍片现场录下的),吓坏许多影评人,他们称其为"刺耳的聒噪声"。电影的主题是暴力、隐私权的欠缺、宁静与和平的丧失。戈达尔只是利用声带,而不愿对这些主题做任何评价。

电影的最后一场戏通常是最重要的,它往往代表导演的结论。在艾曼诺·奥米(*Ermanno Olmi*)的《工作》(*Il Posto*)中,他以嘲讽的音效削减了"快乐结局"的效果。电影叙述一个害羞的蓝领青年为了得到城市低下的店员工作而奋斗,最后终于成功。男孩非常高兴能有一个稳定的工作为生。片尾呈现一幅单调乏味的诡谲画面:男孩受感动的脸部特写配上单调却越来越大的油印机声。

音效也可表达内在情感。例如罗伯特·雷德福(*Robert Redford*)的《凡夫俗子》(*Ordinary People*)中,忧心忡忡的母亲(玛丽·泰勒·摩尔[*Mary Tyler Moore*]饰)替情绪不稳的儿子准备法国吐司,虽然那是他最喜欢的早餐,但他因太紧张而吃不下:他和母亲之间的矛盾是主

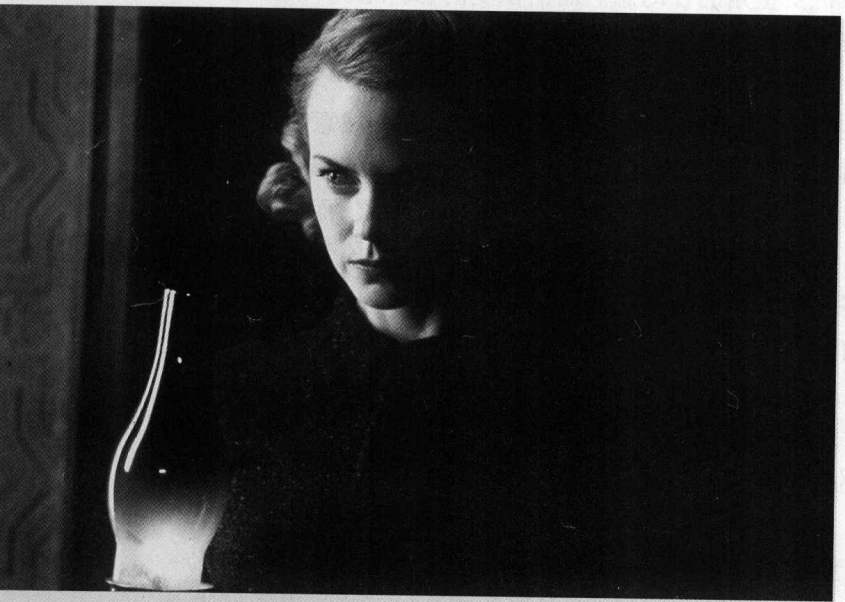
要问题。母亲因不满儿子的冷漠，一把抓起碗盘丢进水槽中，把吐司塞到垃圾桶里，这些声音是她激动生气的象征。

完全寂静也有其作用。它给人的感觉是真空，好像有什么事要发生，要爆发似的。亚瑟·潘的《邦妮和克莱德》即有此技法。男女主角下车帮助朋友（其实是线民）修车，他迅速钻入车底，然后有长时间的寂静，男女主角焦虑困惑地对望着。突然，机关枪声四处扬起，躲在草丛里的警察用乱枪解决了两人。

和定格一样，在有声片中突然的无声也常象征死亡，因为我们常将声音与活的世界联结。像黑泽明的《生之欲》（*Ikiru*），男主角知道自己绝症的诊断后，走出医院大门，四周一切无声，当他差点被疾行的卡车撞倒，四周的街声车声才把他拉回真实的世界。

5.3 音乐

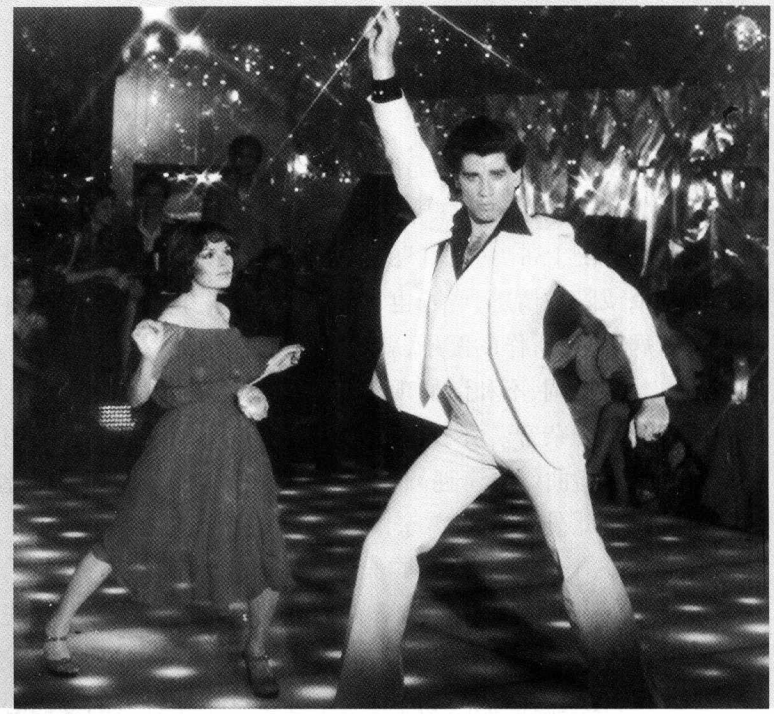
音乐是相当抽象、纯粹的形式，要务实地谈音乐的“内容”，有时是相当困难的事。有歌词时，音乐本身的意义就比较明晰。歌词和音乐本身固然都能传达意义，但方式不同。无论有没有歌词，音乐与影像配合时，意义就更容易传达。许多音乐家会抱怨影像抢去了注意力，而更多的乐迷更怨叹迪斯尼的《幻想曲》（*Fantasia*），用可笑的河马来跳舞，完全毁了普契尼（*Ponchielli*）的《时刻之舞》（*Dance of the Hours*）。



5–11 小岛惊魂（*The Others*，西班牙／美国，2001）
妮可·基德曼演出；亚历坚卓·阿曼纳拔（*Alejandro Amenábar*）编导

鬼片、惊悚悬疑片以及超自然电影类型里，画外音（*off-screen sounds*）常常会制造躲在画面外恐怖的效果。这部可怕的心理惊悚片中，阿曼纳拔就将恐惧的来源一直放在景框外，用景框外的声音来吓我们，强迫我们和那个企图保护子女且被吓坏了的母亲住在孤独的维多利亚式大宅里。（Dimension Films 提供）

电影音乐的理论变化很大。爱森斯坦和普多夫金坚持音乐应有自己的意义和尊严，影评人保罗·洛萨（*Paul Rotha*）甚至认为有时候音乐应主导影像。某些导演坚持纯粹说明式的音乐——如**米老鼠配乐**（*mickeymousing*，因迪斯尼早期动画的配乐而得名）。这种配乐法使音乐和影像完全相等。例如，一个人偷偷溜进房间，他的每一个步伐都有音乐强调其悬疑性。也有人坚持不能让音乐



5-12　周末夜狂热

(*Saturday Night Fever*,美国,1977)
凯伦·琳·葛妮(*Karen Lynn Gorney*)和约翰·屈伏塔演出;约翰·巴汉(*John Badham*)导演

电影的节奏常会经由配乐产生。这部由巴汉导演的著名歌舞片中,用了比吉斯令人振奋的迪斯科乐曲(*Staying Alive*)作为场面和剪辑的节奏。他说:"每次我们拍一个镜头,我们就放那首曲子,所以所有银幕上的状态都和那首曲子的节奏一样。"本片引发了西方20世纪70年代末期的迪斯科狂热。(派拉蒙提供)

喧宾夺主。不过,大师级的导演往往对音乐有高明的见解,他们也常和优秀的作曲家合作。

为电影配乐的作曲家数不胜数,如达里欧斯·米豪德(*Darius Milhaud*)、亚瑟·洪内格(*Arthur Honegger*)、亨德米斯(*Paul Hindemith*)、肖斯塔科维奇(*Dmitri Shostakovich*)、勋伯格(*Arnold Schoenberg*),普罗高菲夫(*Sergei Prokofiev*)、威廉·华顿(*William Walton*)、布瑞顿(*Benjamin Britten*)、艾伦·柯普兰(*Aaron Copland*)、昆西·琼斯(*Quincy Jones*)、艾灵顿公爵(*Duck Ellington*),现代爵士四重奏(*The Modern Jazz Quartet*)、维吉·汤姆森(*Virgil Thomson*)、科特·魏尔(*Kurt Weill*)、鲍勃·迪伦(*Bob Dylan*)、乔治·格什温、拉尔夫·凡恩·威廉斯(*Ralph Vaughan Williams*)、理查德·罗吉斯(*Richard Rogers*)、柯尔·波特(*Cole Porter*)、伯恩斯坦以及披头士(*the Beatles*)。

导演不见得要对音乐内行,就如艾伦·柯普兰所言,他只要认清所需的戏剧性,然后就由音乐家来将戏剧性溶入音乐中。导演和音乐家合作的关系不一而足,有的音乐家是看了**粗剪**(*rough cut*,初剪)后就开始工作,有的则坚持看完细剪再作曲。大部分歌舞片的导演都是尚未开镜前就开始与音乐家合作。片中歌曲经常都是事先在录音间录好,之后由表演者在舞蹈时对嘴。

音乐的作用很多,在电影字幕升起时的音乐就宛如序曲,能代表电影整体的精神和气氛。约翰·爱狄森(*John Addison*)在《汤姆·琼斯》开头的音乐就颇诙谐,是以18世纪盛行的大键琴演奏的,大键琴即点出影片的背景在18世纪,偶尔插入的爵士乐则暗示影片拍摄时的20世纪。

有些音乐能暗示环境、阶级或是种族团体。比如约翰·福特的西部片擅用简单的民歌,如《红河谷》(*Red River Valley*),或19世纪西部开拓时代的宗教赞歌如《*Shall We Gather at the River*》,这些带有浓厚乡愁意味的歌曲通常以开拓者的乐器演奏(如哀伤的口琴或某种手风琴)。意大利电影也运用抒情、情绪丰富的曲调来反映这个国家的歌剧传统,尤其以尼诺·罗

塔(*Nino Rota*)的作品最具代表性,如泽菲雷利的《殉情记》和科波拉的《教父》一、二集。

音乐亦可用来预示即将发生的事,让导演能事先给观众警告(如希区柯克的作品),通常都配上带"焦虑性"的音乐,有时它只是虚惊一场,有时却爆发为一个高潮。有时角色得约束或隐藏情感,音乐也常能暗示他们的内心状况。伯纳德·赫曼(*Bernard Herrmann*)为《精神病患者》所作的配乐,就不乏这类手法。

无调、不和谐的现代音乐一般给人的感觉是焦虑。这类音乐没有旋律,甚至乍听像分散混乱的杂音。乔万尼·福斯柯(*Giovanni Fusco*)就用现代音乐的特质,为安东尼奥尼的几部作品谱曲(如《奇遇》、《红色沙漠》、《蚀》等),借音乐制造焦躁、缺乏方向、歇斯底里的印象。

此外,他为雷奈的《广岛之恋》(*Hiroshima Mon Amour*)、《战争终了》(*La Guerre Est Finie*)作的曲亦有相同作用。

音乐也可控制情绪的转换。在约翰·休斯顿的《铁血雄师》(*The Red Badge of Courage*)中,主角(奥迪·墨菲[*Audie Murphy*]饰)在非理性的突发状态下,从垂死同伴手中夺取旗子,投入激烈的战场中。为了强调这个年轻人的爱国心,音乐配以美国军歌的激昂演奏。南北战争时,南军的掌旗兵受伤了,因痛苦而扑扑跌跌,旗子也烂了,这时音乐转成痛苦的挽歌,并逐渐转为"*Dixie*"(译注:美国南北战争时,南方流行的军歌)的怪异扭曲版。主角激昂的斗志掩盖了受伤的痛苦,但因音乐的转换,观众和主角一样突然陷入可怕的颓丧中。



5-13 现代启示录(*Apocalypse Now*,美国,1979)
弗朗西斯·科波拉导演

科波拉在这部具有超现实氛围的越战史诗片中显露他大师的技法:声音的混音充满怪异的嘲讽。这段影片中,美军直升机在天空盘旋呼啸如同机器上帝,配合瓦格纳的音乐《女武神》(*Ride of the Valkyries*)向越南丛林丢炸弹,此时音效部分还加上雷声。当丛林内的村落居民纷纷寻找掩护时,美军却在火药味四溢的战火中准备趁浪高冲浪。(联美提供)

音乐也能使主导的情绪中立或造成相反的效果。《邦妮和克莱德》的抢劫戏却配以乡村式的五弦琴音乐,使场面变得轻松有趣。强·布莱恩(*Jon Brion*)为保罗·托马斯·安德森(*Paul Thomas Anderson*)导演的《爱情鸡尾酒》(*Punch-Drunk Love*)所作的略带神经质的配乐,就经常在平静的背景下传达激动的情绪。当委靡不振的主角(亚当·桑德勒[*Adam Sandler*]饰)工作上遭遇压力时,主题音乐就出现侵略性的击打,伴随着狂暴的叮当声、拨弦声和古怪的电子乐音。当他爱

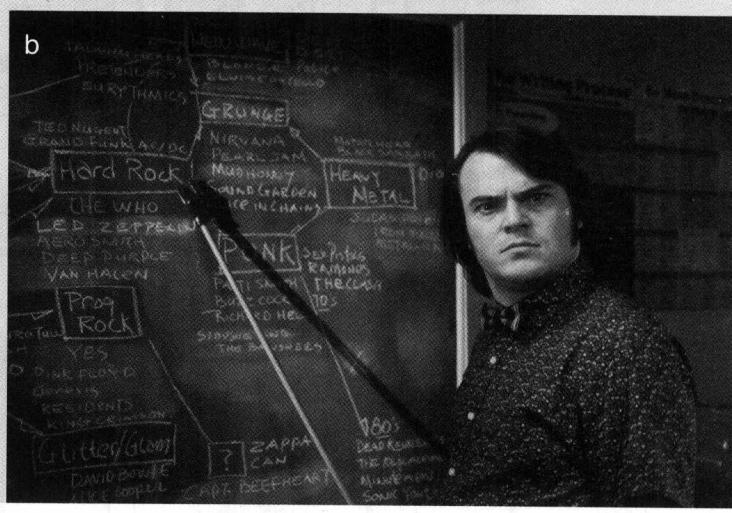


5–14a　为所应为

(*Do the Right Thing*,美国,1989)

斯派克·李 (*Spike Lee*) 及丹尼·艾伊洛(*Danny Aiello*)演出;斯派克·李导演

本片背景在布鲁克林区的非裔美国人区里,故事是关于黑人小区与意大利裔披萨店老板之间的冲突。两个族群的特色除了生活形态之外,还以音乐表现出来。黑人听灵魂、福音歌曲及饶舌音乐,而意大利人则听弗兰克·辛纳屈的民谣歌曲。斯派克·李来自音乐世家,他对电影音乐的使用非常精准。(环球提供)



5–14b　摇滚学校(*School of Rock*,美国,2003)

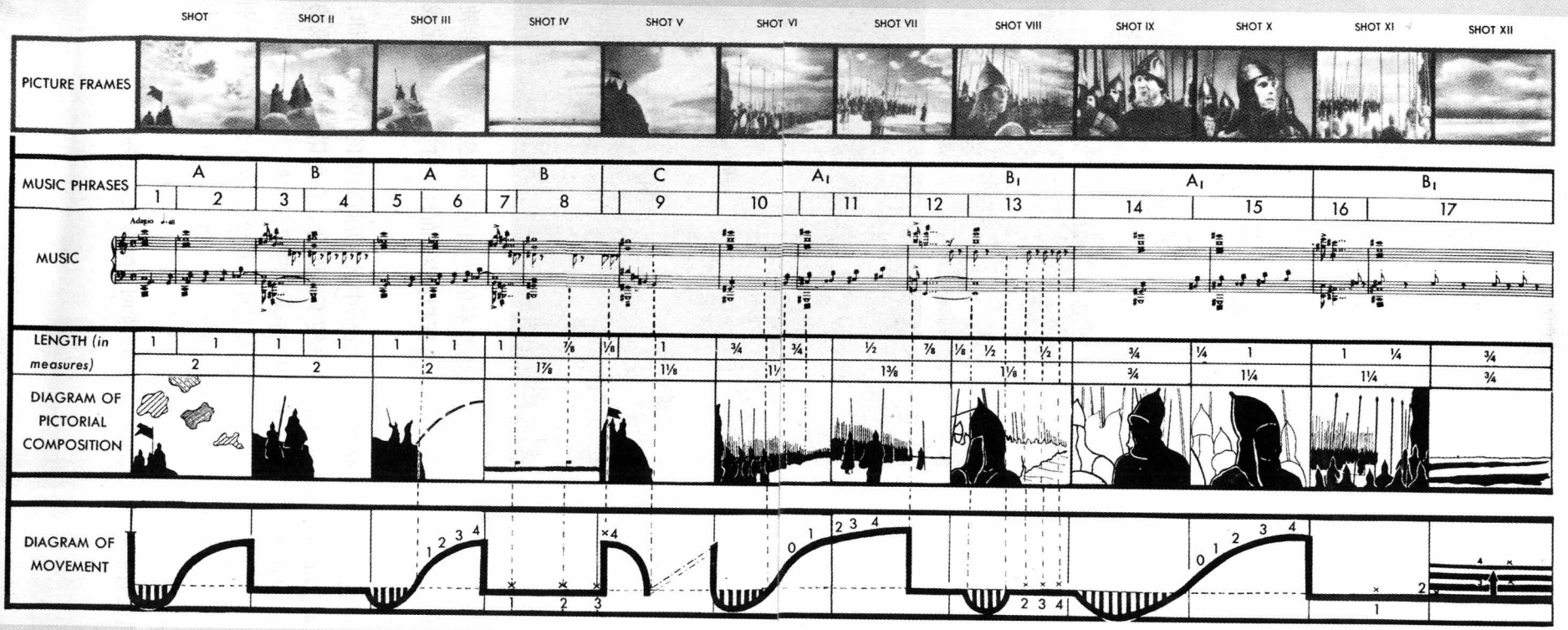
杰克·布莱克 (*Jack Black*) 主演;麦克·怀特(*Mike White*)编剧;理查德·林克莱特(*Richard Linklater*)导演

摇滚乐之部分魅力来自对传统道德和中产妥协的反抗。片中主角即想当摇滚歌星,却在私校任代课老师者。他教学生"摇滚让你解脱"的观念,要他们听 *the Ramones*, *Led Zepplin*, *The Who* 等人的音乐。当一个过胖的小孩拒绝他组团的要求,他骂道:"你有体重困扰?你知道谁也有?我!但我上台去唱歌,而人们崇拜我!"(不是真的,但十分有效。)影评人以为此片很令人解脱:"此片说明即使大众家庭电影也可以活生生,有演技,够聪明,够好玩——摇滚起来!"(派拉蒙提供)

上女主角(艾米莉·沃森[*Emily Watson*]饰),配乐是管弦伴奏的法国风华尔兹,有如小船驶过塞纳-马恩省河般浪漫。片中音乐浓烈、旋律轻快,带有狂想曲风,而且经常完美地搭配戏剧性不强的场景,诸如男女主角在街上漫步。

音乐母题有时用来代表角色的个性。在费里尼的《大路》中,忧伤而简单的小喇叭旋律,正与女主角(朱丽叶塔·玛西娜[*Giulietta Masina*]饰)的单纯不谋而合。在尼诺·罗塔精致的配乐之下,这个主题显而易见。即使她死后,她的精神仍与音乐遗留在四处。

角色塑造的音乐配上歌词就更明白。在《最后一场电影》中,20 世纪50 年代的歌曲分别与各个主角相联,当放荡的杰姬(西碧儿·雪佛饰)接受男友(杰夫·布里吉饰)时,女孩配上《冷冷的心》(*Cold, Cold Heart*),男孩则配上《傻瓜如我》(*A Fool Such as I*)。《美国风情画》(*American Graffiti*)也有相同处理:两个恋人刚吵完架共舞时,音乐是《烟雾迷眼》(*Smoke*



5–15 《亚历山大·涅夫斯基》(*Alexander Nevsky*, 苏联, 1938)的音画图

普罗高菲夫配乐;爱森斯坦导演

作曲家的才华不一定低于导演之下。在此片中两位苏联艺术家合作无间。由此图可看出音乐如何与画面构图(士兵的动作)搭配。普罗高菲夫反对纯然的音乐表现(如米老鼠配乐)。相反的,有时他以视觉为主,有时以音乐为主,结果是呈现爱森斯坦所称的"垂直蒙太奇"(*vertical montage*),五线谱上的音符如果由左至右移动,则画面内的动作也是一样由左自右,而如果影像线条由左下往右上移时,音符也如此配合。如果影像扭曲动作,音符也随着不平地跳动。请参考 Sergei Eisenstein, "Form and Content: Practice", in *Film Sense* (New York: Harvest Books, 1947)。



5–16　钢琴家(*The Pianist*,波兰 / 法国 / 英国 / 德国,2002)

亚德里安·布洛迪(*Adrien Brody*)主演;罗曼·波兰斯基导演

这部电影是部传记片,拍的是波兰以诠释肖邦音乐著名的钢琴家斯皮尔曼(*Wladyslaw Szpilman*)的生平。斯皮尔曼是犹太人但在20世纪40年代躲过了纳粹屠杀的浩劫。他逃过了纳粹的搜捕,却和家人分开,躲在一处华沙贫民窟中,从疾病和饥饿中生存下来。全片配乐都是肖邦的音乐,使电影弥漫着诗意和忧郁的智慧。波兰斯基导演自己也是波兰的犹太人,在战时是个小孩,也侥幸逃过纳粹集中营来追忆这段历史。从许多方面来说,这是他最个人化的电影,后来获得戛纳金棕榈最高奖,波兰斯基得到奥斯卡最佳导演,布洛迪也因其诗化内省式的表演得了奥斯卡最佳男主角奖。(Focus Features 提供)

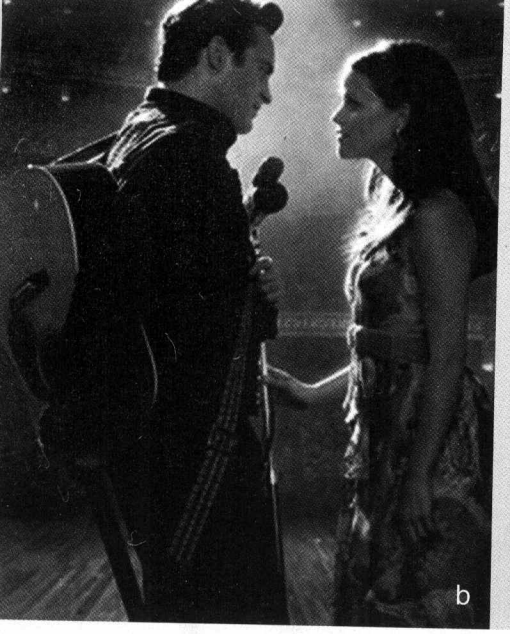
5–17a　阿玛迪斯

(*Amadeus*,美国,1984)

汤姆·豪斯(*Tom Hulce*,右)演出;音乐:莫扎特(*Wolfgang Amadeus Mozart*);米洛斯·福曼导演

除了传神地描绘莫扎特本人粗鄙但可爱的性格外,本片也探讨了宗教上的问题。为什么上帝要折磨一个虔诚的仆人?片中嫉妒莫扎特的乐师萨利耶瑞(*Salieri*)体悟到自己无救的平庸,而如粗人般的莫扎特却饱藏天赋的才华。"阿玛迪斯"(*Amadeus*)字意即:"受上帝之爱。"(New Yorker Films 提供)





5–17b　为你钟情(*Walk the Line*,美国,2005)

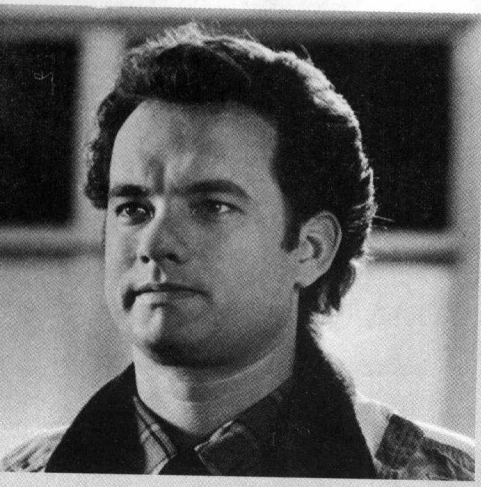
杰昆·菲尼克斯(*Joaquin Phoenix*),里斯·威瑟斯彭主演;詹姆斯·曼高(*James Mangold*)导演

这是有关乡村歌手约翰尼·凯什(*Johnny Cash*)传奇的传记片,也是有关他和终生挚爱琼·卡特(*June Carter*)的恋爱故事。她让他追了十年,不仅因为酗酒磕药,也因为两人都已结婚。但最后爱情得胜,一起唱歌迸出艺术火花。凯什在观众前面公开求婚。其实在他阳刚、粗率的外表下,藏着一颗苦痛、敏感、需要被爱的心。琼的外表是甜美的南方女孩,底下却坚强理性又有原则,笃信基督,用端正的行为匡正他的虚掷人生。出乎意料的,两位演员都自己演唱,虽然两人均非歌手,却与原唱者十分神似。(20世纪福克斯提供)

Gets in Your Eyes),歌词是:"如今爱已逝……"这对女孩来说特别伤痛,因男友要和她分手,而末尾两人复合时,歌曲变成《只有你》(*Only You*)。

库布里克用音乐的大胆是最受争议的。在《奇爱博士》(*Dr.Strangelove*)中,他讽刺地将*Vera Lynn* 感伤的第二次世界大战歌曲《相逢有日》(*We'll Meet Again*)配上核战浩劫后的影像——冷酷地提醒我们第三次世界大战后恐怕是无法再"相逢"。在《2001年:太空漫游》中21世纪的宇宙飞船在无边太空中滑行时,音乐却是19世纪施特劳斯的《蓝色多瑙河》,象征着人类的微薄科技在浩瀚宇宙中的命运。《发条橙》里,音乐象征一切事物,特别是暴力场面,当帮派械斗时,配上罗西尼(*Gioacohino Rossini*)温文而诙谐的《*The Thieving Magpie*》序曲,削弱了真实感。

在残暴的强奸场面,配的却是甜美的《雨中曲》主题曲《在雨中歌唱》。音乐一般被认为是用来补救低劣的对白及贫乏的表演,但有的电影却能将音乐与对白做最好的配合。而有许多天才型的演员从中得利。比如说,奥利佛《哈姆雷特》的作曲威廉·华顿(*William Walton*)就用了精确无比的音乐,在王子独白"*To be or not to be*"时,音乐精巧的配合,就为奥利佛复杂的独白增加了若干层次。



5–18　西雅图不眠夜(*Sleepless in Seattle*,美国,1993)

汤姆·汉克斯主演;诺拉·艾弗伦(*Nora Ephron*)编剧/导演

艾弗伦的浪漫喜剧是传统与现代喜剧的迷人组合。最明显的地方是在主题曲上的使用,许多20世纪40年代的老歌由现代的歌手演唱——如卡莉·赛门(*Carly Simon*)唱《*In the Wee Small Hours of the Morning*》,席琳·狄翁(*Celine Dion*)和克莱夫·葛里芬(*Clive Griffin*)合唱甜美的《*When I Fall in love*》。其他还有:吉米·杜兰帝(*Jimmy Durante*)唱的《*As Time Goes By*》,所向披靡且无可取代的路易斯·阿姆斯特朗(*Louis Amstrong*)唱的《*A Kiss to Build a Dream On*》,纳·金·科尔(*Nat King Cole*)如紫罗兰般金嗓唱出的《*Stardust*》。本片的电影配乐已成最畅销的CD。(TriStar Pictures提供)



5–19　千娇百媚(*Footlight Parade*,美国,1933)

露比·基勒(*Ruby Keeler*)、琼·布朗黛(*Joan Blondell*)、詹姆斯·贾克奈(*James Cagney*)主演;洛依·贝肯(*Lloyd Bacon*)导演

早期有声电影时代歌舞片大为流行,每个大制片厂也建立自己的类型品牌风格。华纳的歌舞片就是典型的强调普通老百姓和工人价值观的民粹电影。这部典型的后台歌舞片节奏快,也平民化。不过,很奇怪的,此片也放了三段伯克利豪华的编舞。(华纳兄弟提供)



5–20　朱迪·嘉兰(*Judy Garland*)**在《星海浮沉录》**(*A Star Is Born*,美国,1954)**中的宣传照**

乔治·库克(*George Cukor*)导演

对许多歌舞片爱好者而言,朱迪·嘉兰是至高无上的歌星。还在小女孩时期,她就有一副成熟女人低沉有力的好嗓音,带有令人惊奇的辛辣。在米高梅当童星时,她得像骡子一样地辛勤工作:灌唱片,上广播节目,参加公众活动,此外她最重要的是一年拍两三部电影,每日工作12到14个小时。她开朗风趣又十分敏感,但很快过重的工作就击垮了她。在米高梅时期她虽只是个少女,却有五位医生,一位给她控制体重的药,一位给她安眠药,一位给她清醒的药,此外,还有心理医师、精神医师、咨询顾问……她逐渐药物上瘾,情绪不稳,只有四英尺八英寸的身高,却重达180磅。到28岁时,她已成为无法工作的瘾君子和一个怪物——要求多、霸道、不负责任也不专业,之后是一连串的东山再起、精神崩溃、自杀企图、历经五任丈夫、再度复出以及更多药物。但是种种极端间,她却拍出一些电影史上最佳的歌舞片,使许多美国流行歌成为不朽。她也是才华横溢的戏剧演员,比如这部电影就可见证她的才华——也是她最后一部伟大的演出。她是优秀喜剧演员,舞也跳得好,在纽约和伦敦的独角戏演出最为传奇,崇拜者无数。她生命中的最后十年是20世纪60年代,那时她已破产,瘦弱枯竭到只有90磅。1969年她因药物过量死在伦敦寓所,当时只有47岁。她狂风暴雨般的一生中和三个孩子十分亲近,即使巡回演出也一样保持亲密关系。三个孩子谈起母亲都是充满情感和喜悦。参见克拉克(Gerald Clarke)的传记书《开心点:朱迪·嘉兰的生活》(*Get Happy: The Life of Judy Garland*,New York:Random House,2000)。(华纳兄弟提供)

5.4 歌舞片

歌舞片是颇受欢迎的类型，主要是由歌曲和舞蹈组成。和歌剧及芭蕾一样，歌舞片的叙述元素都常以歌曲制作为借口，但许多歌舞片却矫饰地具戏剧性。歌舞片可分为写实和表现两种。写实的歌舞片都为唱歌跳舞找出理由，大部分背景设在表演／娱乐界，使歌舞有合理的借口。这类歌舞片经常随着几句简短的对话诸如“嗨，孩子，让我们排练一次”，便合理地插入一段歌或舞（见图 5-19）。有些写实的歌舞片几乎是带音乐的戏剧。在乔治·库克（*George Cukor*）的《星海浮沉录》（*A Star Is Born*）中，其叙述事件时即无乐曲，尽管如此观众会被剥夺了欣赏朱迪·嘉兰（*Judy Garland*）歌舞才华的机会（见图 5-20）。此外，《纽约，纽约》（*New York, New York*）（见图 5-23）及《歌舞酒吧》（见图 5-24）也是点缀了音乐的戏剧。

形式主义的歌舞片则根本不会佯装真实，角色可以随时歌舞，但必须以美学为前提。从道具、布景、服装、表演等一律风格化，观众也不觉得荒谬。文森特·明尼里所擅长的歌舞片均属此类，如《相见在圣路易斯》（*Meet Me in St.Louis*）、《龙国香车》（见图 5-21）、《一个美国人在巴黎》及《金粉世界》（*Gigi*）。

虽然很多国家都拍歌舞，但仍以美国人最拿手，也许是因为制片厂制度的关系。20 世纪 30 年代，几个重要制片厂均以歌舞片闻名。例如雷电华公司（RKO）制造了舞王舞后搭档，弗雷德·阿斯泰尔和金洁尔·罗吉丝拍了《礼帽》（*Top Hat*）、《与我共舞？》（*Shall We Dance?*）和《追舰记》（见图 3-10）等一连串歌舞片，全由马克·桑德力区导演。派拉蒙公司则以刘别谦式世故而亲切的“欧陆”（*continental*）歌舞片见长，如《璇宫艳史》（*The Love Pa-*



5-21 龙国香车

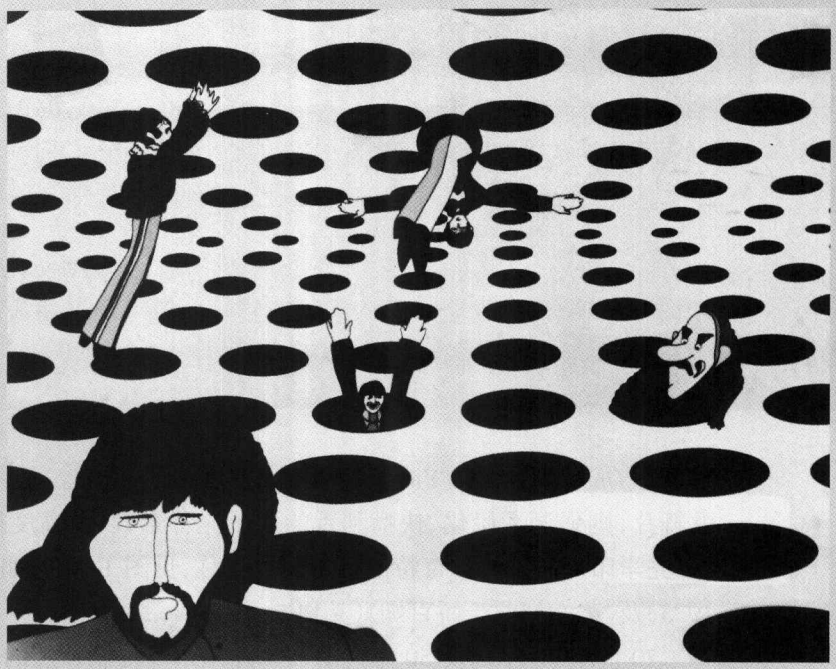
（*The Band Wagon*，美国，1953）左起：弗雷德·阿斯泰尔、南奈·法布瑞（*Nanette Fabray*）和杰克·布坎南（*Jack Buchanan*）演出；霍华德·迪亚兹（*Howard Dietz*）和亚瑟·施沃茨（*Arthur Schwartz*）音乐；文森特·明尼里导演

大部分杰出的歌舞片很少是由舞台剧改编，如这首《三胞胎》（*Triplets*）舞曲就很难在舞台上现场演出，因为他们的真腿是跪在布景后面，而台前的腿是为了配合滑稽舞步而套上的假腿。（米高梅提供）

5-22 黄色潜水艇(*The Yellow Submarine*,英国,1968)

乔治·杜宁(*George Dunning*)导演

灵感来自披头士一张革命性的专辑《帕伯军士寂寞的心俱乐部乐队》(*Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*),这部动画捕捉了20世纪60年代红极一时且影响英国流行乐坛甚久的披头士成员们跳跃且充满魅力的年轻精神。(Apple Films提供)



5-23 纽约,纽约

(*New York, New York*,美国,1977)

莉萨·明妮莉(*Liza Minnelli*)和罗伯特·德尼罗演出;约翰·肯德(*John Kander*)和佛瑞·艾柏(*Fred Ebb*)音乐;马丁·斯科塞斯导演

很多评论家已指出最脍炙人口的类型通常是来自对原型的修改——嘲讽原型的价值观,在细节上加以质疑。例如,大制片厂时代出产的歌舞片都是爱情故事,而且结尾一定是"男孩赢得女孩心",而修订型如《歌舞酒吧》和《纽约,纽约》就截然相反地让男女主角分手,各走各的路,绝不为爱情牺牲自己的事业。(联美提供)





5-24　雷(*Ray*,美国,2004)

杰米·福克斯（*Jamie Foxx*）主演；泰勒·海克福（*Taylor Hackford*)导演

这部传记片并非歌舞片而是有音乐的电影。它细述伟大蓝调歌手雷·查尔斯（*Ray Charles*)艰苦的一生。他天生眼盲贫苦,但仍克服万难(包括吸毒)成功。虽然福克斯自己是有名歌手,灌过畅销唱片,但他在片中采取雷的原音对嘴唱歌。(环球提供)。

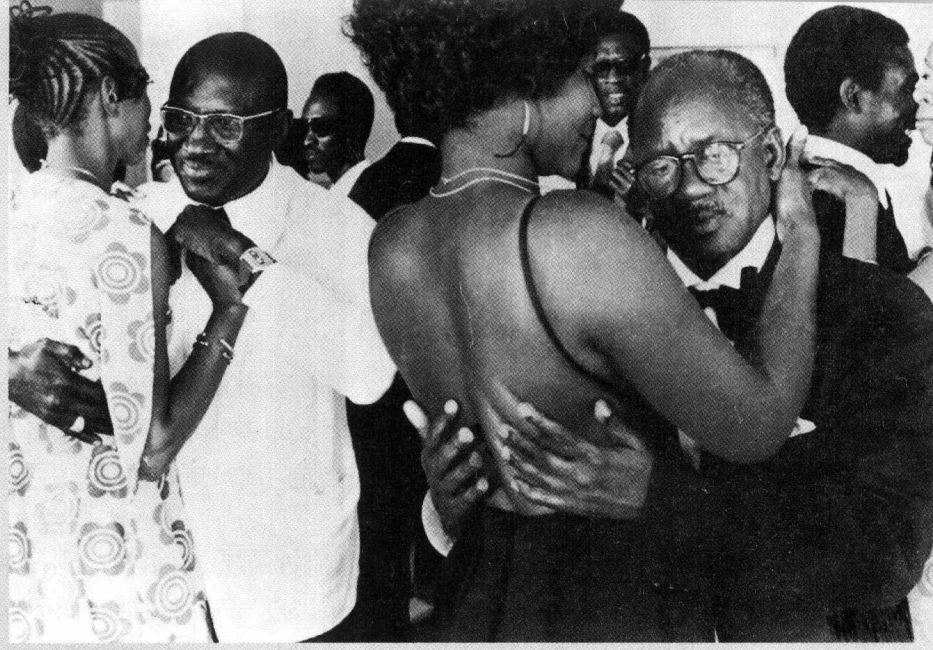
rade)、《*One Hour With You*》及《蒙特卡罗》(见图 5-3)。而华纳公司巴士比·伯克利编导的歌舞片,则强调平民化、快嘴利舌的娱乐业背景,以及高度抽象化的舞者排出的几何图形(以**光学印片法**制作和奇特的摄影角度著称,见图 1-1b),如《1933 掘金记》(*Gold Diggers of 1933*)及《美女》和《千娇百媚》(见图 5-19)。

20 世纪 40 年代及 50 年代的歌舞片是米高梅制片厂的天下。该制片厂签下金·凯利、文森特·明尼里和斯坦利·杜能等最具才华的歌舞片导演。此外,该公司旗下尚拥有多位才华横溢的歌舞人员,如朱迪·嘉兰、金·凯利、弗兰克·辛纳屈(*Frank Sinatra*)、米奇·隆尼(*Mickey Rooney*)、安·米勒(*Ann Miller*)、维拉-艾伦(*Vera-Ellen*)、莱斯利·卡侬、唐诺·奥康纳(*Donald O'Connor*)、茜·雪瑞丝、霍华·基尔(*Howard Keel*)、马里奥·兰萨(*Mario Lanza*)、凯瑟琳·格雷森(*Kathryn Grayson*)、弗雷德·阿斯泰尔、赫米斯·潘(*Hermes Pan*)、巴士比·伯克利、麦克尔·基德(*Michael Kidd*)、鲍勃·福斯和高尔·钱皮恩(*Gower Champion*)等。无所不在的金·凯利为制片厂创造了大部分歌舞场面。

音乐与戏剧的结合最早可追溯到古希腊,但是在表现的范围上没有一种媒体比得上电影。音乐片并不局限在舞台上,如《伍德斯托克音乐节》(*Woodstock*)或《*Gimme Shelter*》,也可以是幻想的动画,如迪斯尼的《小鹿斑比》及《小飞象》(*Dumbo*),或是音乐传记片,如《阿玛迪斯》及《巴迪·霍利的故事》(*The Buddy Holly Story*)。音乐片的经典非《雨中曲》及《龙国香车》莫属。此外也有改编自音乐剧的歌舞片,如《窈窕淑女》(*My Fair Lady*)、《毛发》及《歌居魅影》。

5.5 语言

电影的语言常会造成许多误解。很多人以为电影的对白不可能如文学那般含蓄、复杂。不过,莎士比亚搬上银幕就很成功——在语言和视觉上都未被攻击。事实上很多重要导演的作品都不是很有文学性。这并不是说电影无法表现文学的特性,而是有些导演希望强调



5–25　哈拉（又译诅咒，*Xala*，塞内加尔，1974）

乌斯曼·山班内（*Ousmane Sembene*）导演

塞内加尔是前法属殖民地，虽仅有四百万人口，但却出产非洲黑人最重要的电影。山班内是著名导演之一。“Xala”（照字面的意思是“无能的过程”）是塞内加尔的土语。本片暴露了这个国家统治阶级拥抱白人殖民者的文化（例如：片中奢华的婚礼上，许多法化的人在交谈着“*le weekend*”的英文该如何翻译）。文化评论家赫尔南德兹·阿罗圭（*Hernandez Arregui*）指出：“文化双语化并非是因为两种语言的并用，而是因为两种文化思考模式同时出现，一种是全国性的，是一般人民所使用的语言；另一种是转手性的，是臣服于外来文化／势力的阶级所使用的语言。上流阶级对美国或欧洲文化的仰慕即十足表现了他们臣服的意愿。”如同许多第三世界的艺术家，山班内力称应创造己身固有的文化。就像艾默森于19世纪的呼吁：为了重生真正的美国风格，我们的艺术家不能再不经心地模仿英国。（New Yorker Films 提供）

其他观念。

从某些观点来看，电影的语言运用可以比文学更复杂。首先，它与剧场一样是口说而非书写的形式，而表演的演员常能利用声音的高低抑扬甚至断句造成不同的结果。在文字上，即使利用黑体、斜体来强调，或利用标点符号来造成语句的顿挫变化，都不如实际人类嗓音表现直接有效。语言内涵之丰富，绝非书写文字之粗糙可比。因此，“I will see him tomorrow”这句话字面的意思很明显，但如果强调某些字则会完全改变其意义，如：

I will see him tomorrow.（强调“不是你，也不是别人，而是我”）

I ***will*** see him tomorrow.（强调“不管你同不同意”）

I will ***see*** him tomorrow.（强调我“会”去看他）

I will see ***him*** tomorrow.（强调“是他，不是别人”）

I will see him ***tomorrow***.（强调“不是今天或别天”）

小说家和诗人当然可以用斜体字来表达，但他们不像演员能在每句话都做强调。换句话说，演员经常得视其语言而决定要强调哪个字，或哪个字得“丢弃”。对天才型的演员来说，和复杂的口说语言比起来，书写的语言完全只是个蓝图。嗓音很好的演员——如梅丽尔·斯特里普（*Meryl Streep*）或肯尼斯·布莱纳——可以在一个简单的句子里变换十多种意义，更不用说莎士比亚的独白了。

书写上的标点同样是口语韵律的简化。口语中停顿、迟疑及含糊的部分只有一部分被标出：

I will…see him—tomorrow.

I will see him—tomorrow!

I…will…see him—tomorrow?

但是，如果没有标点，要怎么捕捉所有的意义呢？即使是专业的语言学家，也会用许多发音记号来记录语言，认清这些符号是最基本的步骤，虽然它们也只能捕捉人类微妙声音中的微小部分。像劳伦斯·奥利佛这样的演员更能在播音中夹着轻笑，或戛然中止，语言经过其口就宛如丰富多变的乐器。

一般说来，说话的方式如果偏离官方的规定，则被视为不合标准。在电影中，方言包含了许多丰富的意义（在生活中也是）。因为方言通常流通于低下阶级，传达他们颠覆的意识形态。某些劳工阶级的摇滚乐队如滚石及披头士亦广用伦敦口音及英国中部工业城（如利物浦）的方言。而许多欧陆导演也常利用方言的多样性，尤其以莲娜·韦穆勒（*Lina Wertmüller*）最有名（见图 5-28）。

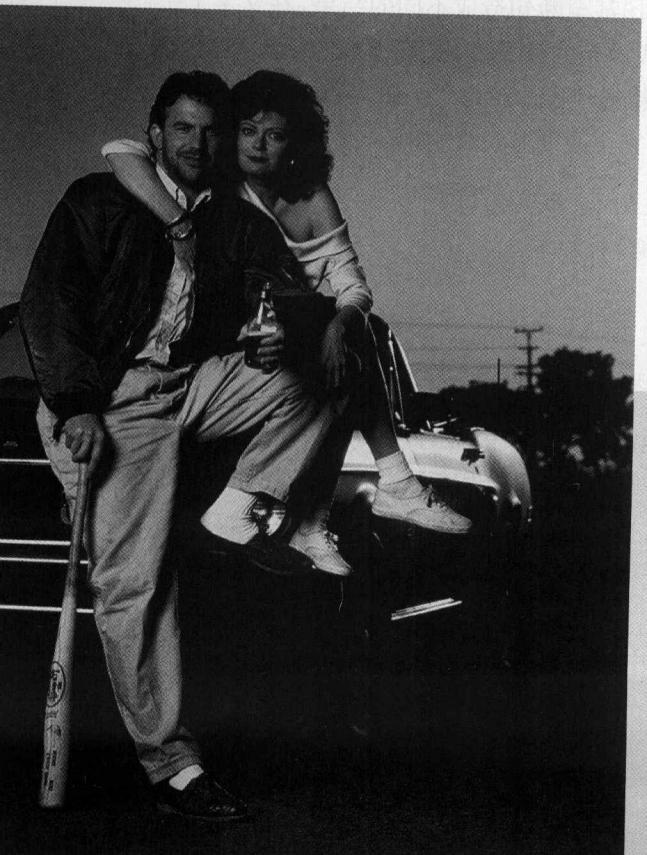
电影及剧场还享有书写文字欠缺的情绪、意念**次文本**（*subtext*）（又译“潜台词”）。次本文能传达文字、剧本“背后”的暗示。例如，下面这段话是从剧本中撷取出来的：

女：能抽烟吗？

男：当然可以。（替她点烟）

女：谢谢。

男：不客气。



单从字面看，这几句话并无特殊的情绪变化。但依戏剧本文，可暗示别的意念，不完全取决于字面的意思。假如这个女人想挑逗这个男人，她的语气会比上班女郎还冷淡；假如他们互相试探，则语气又不同了；如果这个男人想挑逗充满敌意的女人，又会有另一种说法。简言之，是演员赋予信息意义，而不是语言（更详细的论述，请见第六章）。

5-26 《百万金臂》（*Bull Durham*，美国，1988）**的宣传照**

苏珊·萨兰登及凯文·科斯特纳（*Kevin Costner*）演出；朗·谢尔顿（*Ron Shelton*）编导

南方口音是美国话中最抒情的方言之一。也许是因为很多的优秀美国作家都来自南方。本片由萨兰登所饰演的角色旁述（是个北卡罗莱纳的英文教师），由于言谈之间充满天马行空、才思敏捷的言词，常使片中的男主角惊异得无言以对。（Orion Pictures 提供）



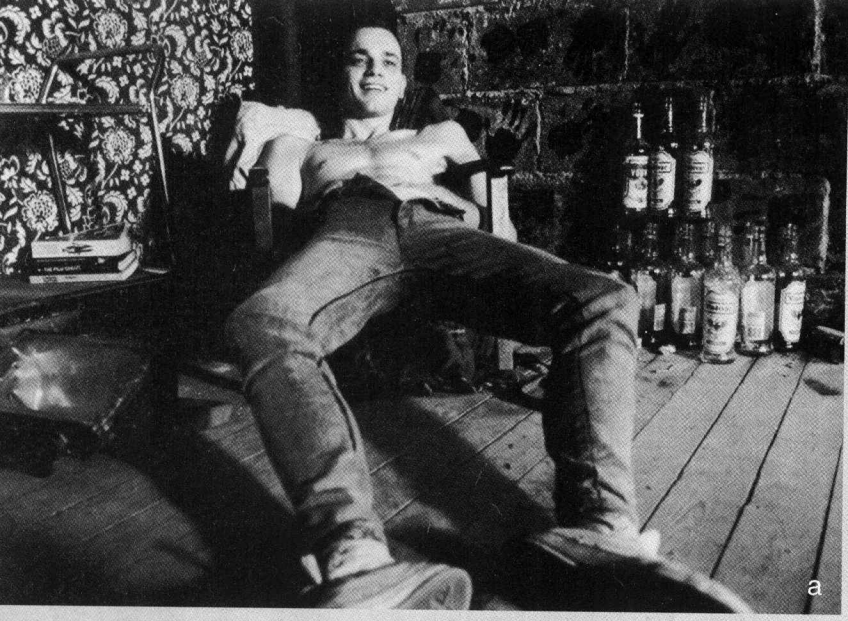
5–27　花村（*McCabe and Mrs. Miller*，美国，1970）
茱莉·克莉斯蒂（*Julie Christie*）及沃伦·贝蒂主演；罗伯特·奥尔特曼导演

奥尔特曼宣称："我真正追求的是次文本。我想要拍出人和人之间的质量而非只是对白。对白往往无足轻重，重要的是角色间不用言语表达的东西。大部分对白，嗯，我根本不听，只要我对演员在做什么有信心，我压根儿不听。演员往往比我更了解他们所扮的角色。"（华纳兄弟提供）



5–28　一团糟
（*All Screwed Up*，意大利，1973）
莲娜·韦穆勒导演

韦穆勒对方言在意识形态上的寓意最为敏感，她的多部喜剧作品便是针对意大利南方劳工阶级的方言词句与意大利北方官方话（*Tuscan*，托斯卡纳语）的差异大做文章，制造不少笑料。然而在翻译时，粗鄙但有趣的文句都转变成无味的字眼，如"闪啦！"经常变成"走开啦！"或"请离我远一点"等温吞的说法。（New Line Cinema 提供）



5–29a　猜火车

(*Trainspotting*,英国,1996)

伊万·麦克格雷格主演；丹尼·鲍尔(*Danny Boyle*)导演

语言往往在意识形态上十分明显,它可以立即透露出阶级、教育水平和文化偏见。大部分国家的地方性语言被使用官方语言(统治阶级语言)的人视为次等。尤其英国,方言深深绑在阶级系统上,有权力的统治阶级讲的是体制语言,多半在那种训练统治阶层的私立学校里学来。另一方面,像本片主角所说的苏格兰工人阶级方言,很清楚地说明他们是没有权力和威严的,他们位卑人微,是局外人和低层人士，所以生活中尽是酒、吸毒和百无聊赖。(Miramax Films 提供)



5–29b　特洛伊(*Troy*，美国,2004)

布拉德·皮特(*Brad Pitt*)主演;沃夫冈·彼得森(*Wolfgang Peterson*)导演

古代希腊人怎么说话？当然不是皮特浓重的密苏里口音。他扮演由荷马史诗《伊利亚特》(*Illiad*)忠实改编电影中之希腊古战士阿喀琉斯。当扮演这种古文里的角色,英语演员通常都采"泛大西洋"口音,这种口音仅在银幕及电影中存在,是没有任何地区口音的英语，所有子音都得清楚发出,母音也有规定,任何一种英国、现代美国及澳大利亚的口音都得避免,而采取没有任何地区特色的中性发音。(华纳提供)


a

5–30a　日落大道

(*Sunset Boulevard*,美国,1950)

格劳里娅·斯旺森(*Gloria Swanson*)演出;比利·怀尔德(*Billy Wilder*)导演

旁白的独白通常是用来制造过去与现在的讽刺性对比。不可避免的,这种对比即暗示了命运。本片是由一个死者威廉·赫顿(*William Holden*)的旁白开始,倒叙镜头告诉观众他是如何被杀。诺玛·戴斯蒙(*Norma Desmand*,斯旺森饰)曾是红极一时的默片明星,她因为遭威廉·赫顿遗弃而崩溃,并将他射杀。当记者与警察围上来时,她还以为是工作人员及摄影组要来拍摄她东山再起的复出表演。赫顿最后的旁白相当富诗意,而且如此温和:"终究,摄影机再度转动起来。命运之神竟以如此奇异的仁慈来对待诺玛·戴斯蒙。她曾一度如此渴望的梦想现在已将她团团围住。"(派拉蒙提供)

5–30b　刺激惊爆点(*The Usual Suspects*,美国,1995)

凯文·波拉克(*Kevin Pollak*)、斯蒂芬·鲍德温(*Stephen Baldwin*)、班尼西欧·戴·托洛、盖博尔·勃恩(*Gabriel Byrne*)和凯文·史贝西演出;布莱恩·辛格(*Bryan Singer*)导演

旁白是特别有效的技巧,提供我们公开说法以及私密想法之间的对比。几乎是八九不离十,私密的旁白说的是事实,是角色对情境的真实感觉。本片是心理惊悚犯罪片,特别的是旁白叙述者满嘴谎言又工于心计,他说的旁白全是胡诌的,我们信他的话,直到结尾我们才发现——*Surprise*!——我们全被骗了。(Gramercy Pictures 提供)





5-31　穷山恶水(*Badlands*,美国,1973)

西西·斯贝西克(*Sissy Spacek*)演出;泰伦斯·马立克编导

并非所有旁白叙述都是全知的。本片就由斯贝西克所饰的一个无聊愚钝的十来岁少女叙述出整个故事,她丝毫不知使她命运如此恶劣的原因是什么。(华纳兄弟提供)

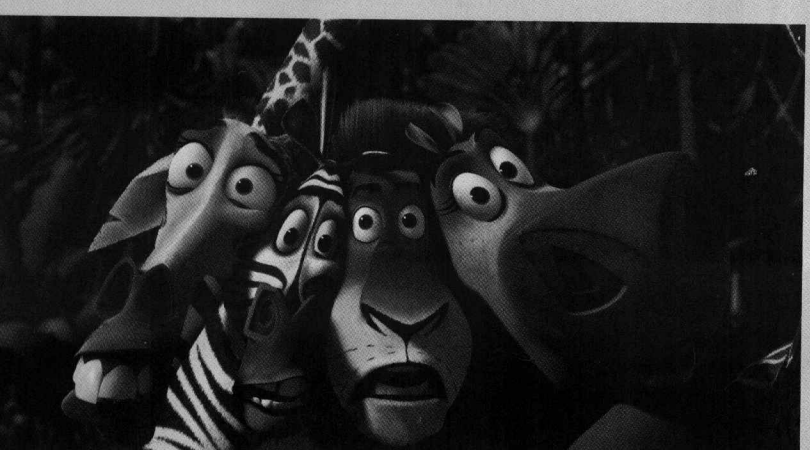
任何被演出的剧本都有次文本,即使是优秀的文学作品。泽菲雷利的《殉情记》就是最好的例于。在片中,马库休(*Mercutio*,由约翰·麦恩纳瑞[*John McEnery*]饰)是一个神经质的年轻人,对现实有一种危险不稳定的认知。这种与传统手法相左的诠释令许多专家不满,但在影片的上下文中,它加强了罗密欧与他的好友之间的同盟情谊,并说明了当泰伯特杀了马库休后罗密欧冲动(且具自毁性)的报复行为。

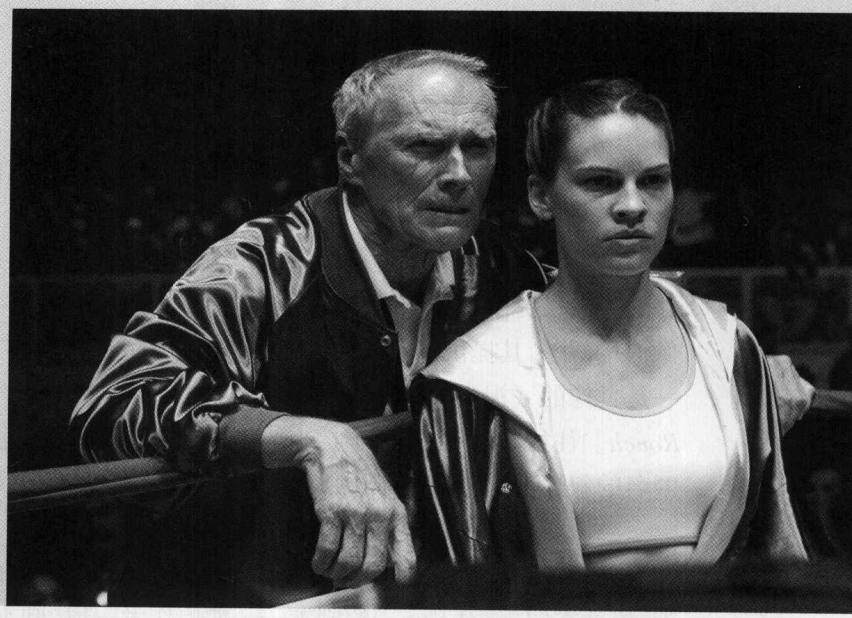
某些现代电影工作者常故意中立语言,宣称次文本(*subtext*)才是他们要追求的(见图5-27)。名剧作家哈罗德·品特最爱强调次文本意义。品特认为语言往往是"交叉"的,借以遮掩恐惧和焦虑。次文本的技巧配合电影特写,往往能比剧场更含蓄地传达字句后面真正的意义。不消说,品特的剧作和改编剧本充满细腻的次文本例子,如《太太的苦闷》、《车祸》(*Accident*)、《一段情》、《连环套》、《看门者》、《返乡》(*The Homecoming*)、《法国中尉的女人》(*The French Lieutenant's Woman*)及《背叛》(*Betrayal*)等。

5-32　马达加斯加(*Madagascar*,美国,2005)

长颈鹿由大卫·施莱默(*David Schwimmer*)、斑马由克里斯·洛克(*Chris Rock*)、狮子由本·斯蒂勒(*Ben Stiller*)、河马由洁达·品克·史密斯(*Jada Pinkett Smith*)配音;艾瑞克·达奈尔(*Eric Darnell*)和汤姆·麦加斯(*Tom McGrath*)导演

主流动画表面是针对小孩,但也经常吸引成人,部分原因是好莱坞知名影星为之配音。事实上像洁达这种演员都是竞相想接这种工作,因为他们自己都是为人父母,都觉得孩子们会喜欢他们这种作品。洁达有三个孩子,为了拍能给孩子看的电影才接此工作。"从未拍过儿童电影,"她说,"过程很愉快!"她的丈夫威尔·史密斯(*Will Smith*)赠她良言:"放松点,去玩一玩,他们雇你是因为他们喜欢你的个性。"本片是生长在纽约市中央公园动物园的四个朋友的故事,他们过着环境舒服,饮食固定,一直都有仰幕者的甜蜜生活,但不久天堂生变,斑马想看看外面的世界,他逃出来又被他焦急的朋友追赶,经过一连串遭遇,最后抵达热带岛屿马达加斯加。这些纽约客必须学习在真正的蛮荒中求生存,学到"外面是个大丛林"的真正意义。(梦工厂提供)





5–33　百万美元宝贝

(*Million Dollar Baby*，美国，2004)

克林特·伊斯特伍德，希拉里·斯旺克(*Hillary Swank*)主演；伊斯特伍德导演

有效的对白不一定来自咬文嚼字的剧本及语意清楚的语言。在伊斯特伍德的电影中，语言总是被简要处理。他最擅长表达他到底在想什么；他的表情远比他所说的话更能表达他的思考，因为他常常话不多，只讲事实，没有废话的单调音调。对他而言，少即是多。(华纳兄弟提供)

电影与文学的搭配在语言上有许多优点——有很大一部分是由剧场而来。电影是一种并置的艺术，可用和影像对立的对白来延伸语言的意义。例如"*I will see him tomorrow*"这句话和一个笑脸、一张皱眉的脸或坚定的脸并置，其意义都不一样。任何的并置都有可能，但影像也可能减轻话语的分量，甚至相互抵消。并置的影像可以是一个**反应镜头**(*reaction shot*)，强调叙述对听者的效果。摄影师可以拍一个重要的物体，暗示其和说话者(或其他物品)的关系。而以远景或特写配上同样一句话，也会产生不同的意义。

同样的，音乐及声效也会改变话语的意义。同样的一句话经过回音处理，或是以耳语轻声方式处理，意义都不同。同样的语句，配以雷声，或鸟叫或风声，效果也不同。由于电影是机械式的媒体，声音也可在录音时经过扭曲而改变。简言之，电影的声带处理，可以因演员



5–34　婚姻实录 2(*Saraband*，瑞典，2005)

艾兰·约瑟夫森 (*Erland Josephson*)、丽芙·乌曼 (*Liv Ullmann*)主演；英格玛·伯格曼(*Ingmar Bergman*)导演

除了英语国家外，许多国家都喜欢把外国片改配本国语言上映。一般而论配音的品质都很糟，因为配音员的表演水准都逊于原角色演员。另一方面字幕也令人讨厌，它强迫我们"读"电影而非注意影像本身。

伯格曼是世界级的大师，《时代周刊》称之为"在世最伟大的导演"(译注：他已于 2007 年去世)。拍本片时他年 87 岁，这是他 1973 年《婚姻实录》(*Scenes From a Marriage*)的续集。伯格曼的对白含蓄，颇能彰显角色，其演员也能有技巧地将其复杂性表达出来。本片用数码录像机拍摄，只有四个演员，十场有对白的戏。时间并未使他的苦涩悲观视野柔和下来，他探讨两代间的张力，或妻子情人间的张力，仍在掌握人们疏于沟通和相爱的戏剧性上无出其右。这些人最后都孑然一身。(索尼经典提供)

的嗓音变化、视觉强调的不同以及所配的音效，而有无数种意义，这都是书写文字达不到的效果。

电影的语言分为对白与独白二大类。独白用得最多是在纪录片中的旁白技巧，由画面外的旁白来提供观众依附视觉的事实信息。拍纪录片的人均同意这种技巧最需避免重复影像信息，并为其提供补充。画面上并没有明显的评论，简言之，观众得到了两种形式的信息，一是具像的（视觉），一是抽象的（口述）。“真实电影”的导演（如法国的让·胡许[*Jean Rouch*]）往往将这种技巧延伸到访问中，被记录对象（贫民窟居民或学生）的声音可以代替匿名的叙述者出现在声带中，而影像可以停在这个人物或其他人物上。

独白亦可以用在剧情片中，尤其是浓缩事件及时间时最常用。这种旁白亦可以变成“全知”（*omniscient*）观点，来反讽影像。如改编自 18 世纪菲尔丁的英国小说的《汤姆·琼斯》，约翰·奥斯本（*John Osborne*）的剧本——如原作者一般，剧本用了聪明、入世的全能观点旁白，不但解说故事，提供角色的粗略背景，也转接场景，批判主角。

旁白使电影有主观色彩，且通常有宿命意味。比利·怀尔德的许多作品都是由一个死者做旁白，**倒叙**的影像让我们知道他如何步向死亡。旁白在强调宿命的电影中特别有用（见图 5-30a），如《双重赔偿》由受伤垂死的主角叙述，承认片子开头时他所犯下的罪行。比利·怀尔德指出：“为了立即认同这些罪行——让我们认同他们——我们会专心地注意他们逃亡及终落法网。”



5-35 落水狗（*Reservoir Dogs*，美国，1992）

斯蒂夫·布契米（*Steve Buscemi*）及哈维·凯托（*Harvey Keitel*）主演；昆汀·塔伦蒂诺编导

这部风格化的黑帮电影，角色对话和他们的行为一样暴力。事实上，他们满口脏话反而带来奇特的喜剧效果，为片子添加了怪异的腔调。全片的味道是融合黑色电影与暴力，残酷而悲怆。像这样的调性，干净的对白不但不合味，而且在形式美学上不诚实，违背了这部电影贴近现实边缘的目的。（Miramax Films 提供）

内心独白是电影工作者最有价值的工具之一，因为它可以传达角色的思想。内心独白原是取自文学及剧场的技巧。在电影中，它可以有新的变化。像奥利佛的《哈姆雷特》中，讲念哈姆雷特的内心独白时，不似传统般站在那里自言自语，反而用**旁白**的方式，使这些字句变成他内心的“想法”。个人的沉思及公开的谈论可以巧妙地结合在一起，会产生新而微妙的关系。

剧场的对白必须清晰，而且非日常语言。剧场是视听媒体，但一般仍由声音主控：在剧场中，如想以视觉传达意念，则其必须比生活中大才行。因为观众离舞台太远，不能分辨演员细微的表情变化，得靠听觉弥补。电影因为有特写，可传达最细微的变化，空间的弹性

也大，演员不必有太多负担，可以平常心及日常语言表达。由于影像可以传达许多意义，电影中的对白就可以像日常生活的对话般写实，如《百万美元宝贝》(见图 5-33)。

电影对白无须配合日常对话，假如对白以风格化的方式处理，则影像亦应配合。像奥利佛一样，导演得强调念对白的内在风格——有时甚至是低语，如威尔斯的莎剧电影就以灿烂华丽的视觉风格著称，其《奥塞罗》以表现式的影像风格配合语言的人工化。总而言之，对白如果是非写实的，则影像也得具表现风格，否则观众会感到困惑及不和谐。

外国电影上映时通常会配上当地语言，或打上字幕。这两种方法都有其限制。配音较呆滞，而且都用较差的演员配音，此外声音和影像很难配合，特别是演员唇形不易同步。即使是双语系的演员用非母语替自己配音也会有些微差别。例如《烽火母女泪》(*Two Women*)英语版中的索菲亚·罗兰(*Sophia Loren*)依然演技精湛，但却还比不上意大利版中的表现。而某些声音优美的演员，如梅·蕙丝和约翰·韦恩在德国及日本都荒谬地被配上当地的语言。反过来说，配音电影让观众能专心看影像，不会被字幕干扰。毕竟，没有人会喜欢"读"电影。

虽然字幕很累赘，但有经验的影迷还是喜欢字幕。有些观众精通外国语言，能听懂大部分的对白(欧洲观众多半会第二种语言，有的人甚至懂三四种语言)。演员的声调比对白还重要，有字幕的电影能让观众察觉声音上的些微差距。简言之，字幕使我们能听到演员的原音，而不是配音员无味的声音。

语言的优点，使其成为电影艺术家不可或缺的工具，而且并不只因其文学品味。雷内·克莱尔就曾预言，声音事实上提供给电影导演更多视觉空间。由于语言能透露一个人的阶级、宗教、职业、偏见等，导演无须再浪费时间来解释许多基本的事。几行对白可传达许多东西，使摄影机更自由。语言也可节省制作经费并精确地传达信息。

分析电影中的声音时，我们应自问：每场戏的声音是如何安排的？声音经过改造吗？为什么？声音剪辑得较为简洁还是更加紧凑繁复？是否有任何象征或与影片重复出现的母题有关？如何使用沉默无声？电影的主题音乐是何种类？是原创或撷取自其他音乐？运用哪些乐器？有多少种？是整个管弦乐队、小编制乐团还是独奏？音乐用以凸显台词，还是单纯用在动作场面，或不一定？语言的运用如何？对话只是单纯功能性的，还是富有"文学性"、词藻优美丰富？剧中人是普通口音还是使用乡音？对话是否与他们的阶级相应？我们如何得知剧中人未说出口的想法？选择这种语言有何特点？有没有什么有趣的用字？有没有脏话或粗话？片中是否有旁白叙述者？为何会选择男性或女性来叙述故事？叙述者为何不是片中的另一个角色？

延伸阅读：

1 Altman, Rick, ed., *Sound Theory/Sound Practice* (London and New York: Routledge, 1992)。一部学术研究论文集。

2 Brophy, Philip, *100 Modern Soundtracks* (London: British Film Institute, 2004, distributed in the U.S. by University of California Press)。关于音乐和音效的讨论。

3 Brown, Royal S., *Overtones and Undertones: Reading Film Music* (Berkeley: University of California Press, 1994)。有关电影音乐之美学的学术研究。

4 Eyman, Scott, *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution 1926~1930* (New York: Simon & Schuster, 1997)。本书生动讲述了音效的转变。

5 Kalinak, Kathryn, *Settling the Score* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992)。音乐与经典好莱坞电影。

6 Lobrutto, Vincent, ed., *Sound-on-Film* (New York: Praeger, 1994)。对电影音乐创作者的访谈。

7 Mordden, Ethan, *The Hollywood Musical* (New York: St. Martin's Press, 1982)。行文有趣而视角敏锐的佳作。

8 Morgan, David, ed., *Knowing the Score* (New York: Harper Entertainment, 2000)。对杰出电影作曲家的访谈。

9 Prendergast, Roym., *Film Music* (New York: Norton, 1977)。绝佳的分析。

10 Weis, Elisabeth, and John Belton, eds., *Film Sound: Theory and Practice* (New York: Columbia University Press, 1985)。学术论文集。

第六章

表　演



电影演员首先得思考，让想法表现在脸上，剩下的则是这个媒体客观本质的工作。舞台表演需要放大，电影表演则需要有内在的生命。

——查尔斯·杜林（Charles Dullin），舞台剧和电影演员

本章提要

表演分类:非专业演员、临时演员、专业演员、明星。舞台与银幕:放大与内在真实。电影表演作为导演语言的一部分。美貌、魅力与性吸引力。表演的外表条件:脸、声音、肢体。电影表演的表现性。在剪辑台上建立的表演。明星制度。好莱坞大制片厂的黄金时代。明星的神话。明星与美国流行文化。明星的背面。性格明星 vs.演员明星。图征:明星银幕人格的扩大意涵。表演风格:现实主义和表现主义。民族风格。类型和规则。默片表演。明星表演:好莱坞在大制片厂时代的浪漫风格。英国表演传统。第二次世界大战后的现实主义。美国的方法演技派。文本和次文本。即兴。选角,典型选角,逆向操作的选角。选角如何影响主题和图征意义。

电影表演复杂而多元,以下分成四类:

1.**临时演员**(*extra*):即群众演员,功能是替摄影机提供景观或场景。

2.**非专业演员**(*nonprofessional performers*):业余的演员,演技好坏不重要,重要的是他们的外型与某个角色完全相符。

3.**专业演员**(*trained professionals*):不管来自剧场或电影界,他们都能以不同风格演不同的角色,大部分演员均属此类。

4.**明星**(*Stars*):公众都认得的名演员,能吸引观众到电影院和剧场看他们。**明星制度**是美国电影发明和主导的,但也不限于电影。几乎所有的表演艺术如歌剧、舞蹈、剧场、电视、演唱会,都尽情施展让有魅力的表演者吸引票房。

不管怎样分类,演员都得承认他们的表演是由掌镜的人来决定。即使最出名的演员卓别林都不得不承认:"电影表演无疑只是导演的媒介。"简言之,他们是导演的工具,是导演用来沟通意念和情感的另一种"语言系统"。

6.1 剧场和电影表演

剧场和电影表演两者的巨大不同在于其空间和时间不同的概念(见第七章《戏剧》)。大部分演员会觉得舞台比较过瘾,因为幕一升起,演员便可掌控全局。电影则不一样,女演员金·史丹莉(*Kim Stanley*)就曾说:"不管电影里你怎么演,点点滴滴都是为了导演,对导演当然再好不过了,但演员并不能塑造角色,导演才是电影的艺术家,演员只有在舞台上才有得发挥。"

两者对表演的要求也不同。舞台表演得被人看得见听得见,演员的嗓子得经过训练而有弹性,即使剧场大到可以容纳上千人,嗓音也得传到可全场共闻。对白是剧场最重要的元素之一,抑扬顿挫的表现说白也是演员的基本功:哪些台词得强调,如何强调?何时停顿,停



6–1　出轨(*Unfaithful*,美国,2002)
黛安·莲恩(*Diane Lane*)和奥利佛·马丁内兹(*Olivier Martinez*)演出;亚德里安·莱恩(*Adrian Lyne*)导演

舞台上的爱情场面往往是通过语言表现而少有延伸爱情动作的,裸露更是稀有。电影却完全相反:重点全在肢体接触,台词反而多余。大部分电影演员并不喜欢裸露,尤其旁边站着一票技术人员时。在这么不浪漫且众目睽睽的情况下,演员还得装得很私密沉醉在亲热和激情中。(20世纪福克斯/Regency Enterprises提供)

多久?台词说得快还是慢?还有,舞台演员应该让人信得过,即使说的是风格化、不自然的台词。一出戏的成功往往掌声归于演员,但同时观众也会因戏无聊枯燥而怪罪演员。

舞台对演员的肢体要求不如电影。舞台演员得被最远一排的观众看见,所以高大比较占优势,小个子的演员会被偌大的场地吃掉。五官也最好清楚立体,不过化妆可以弥补许多缺憾。所以,一个四十多岁的演员在舞台上演罗密欧并不是灾难,只要他体型维持良好,年纪嘛只有第一排观众看得见。因为剧院的灯光不会太亮,所以如果演员嗓音和肢体控制得宜,就可以演出与自己相差二十多岁的角色。

舞台演员全身都在观众面前,所以他必须动作准确,坐、站、走都和日常生活的动作不一样。他必须会古装剧的跳舞、击剑,穿着戏服也行动自如,必须知道手放在哪里,怎么垂



6–2　死囚的妻子(*Monster's Ball*,美国,2001)
哈莉·贝瑞(*Halle Berry*)和比利·鲍勃·松顿(*Billy Bob Thornton*)演出;马克·佛斯特(*Marc Forster*)导演

银幕上的大美人哈莉·贝瑞出身自模特儿和选美皇后,她是1985年的俄亥俄州"妙龄小姐",同年戴上全美妙龄小姐后冠。她主演许多电影都是因为她的美貌,但她最出色的表演却往往是那些最不强调外表的角色。她初登银幕是1991年在斯派克·李的《丛林热》中扮演一个有可卡因瘾头的疯狂妓女,对周遭一切都漠不关心,只在乎吸毒。她的表现抢眼,尤其又和杰出的演员塞缪尔·杰克逊(*Samuel L. Jackson*)演对手戏。在《死囚的妻子》中,哈莉扮演一个年轻寂寞的寡妇,也是个压力大的单亲母亲,在佐治亚州的乡下与一个白人(松顿饰)有染。她脆弱、女性化又充满猛烈情感的表演,为她赢得了一座奥斯卡最佳女演员奖。(Lions Gate Films提供)



6-3 各显神通(*Welcome to Collinwood*,美国,2002)
以赛亚·华盛顿(*Isaiah Washington*)、帕特里西亚·克拉克森(*Patricia Clarkson*)、安德鲁·达沃里(*Andrew Davoli*)、乔治·克鲁尼、山姆·洛克威尔(*Sam Rockwell*)、麦克·吉特(*Michael Jeeter*)和威廉·H·梅西(*William H.Macy*)演出;乔与安东尼·罗素(*Joe and Anthony Russo*)兄弟编导

一个平均的演员表演阵容强调团体互动,每个角色都重要,而不是偏重某个明星演员。众多演员在舞台上比较普遍,因为每个演员同时在台上一块出现。在电影里,尤其是美国片,明星制度使主角一定得和二线乃至小角色截然划分。但有时明星并不愿成为注意力焦点。比如在这部犯罪电影中,乔治·克鲁尼只客串一个小角色,扮演一个身有刺青专开保险柜的小贼,仅比他那些弱智拍档略为聪明一点而已。(华纳兄弟提供)

着,怎么加强表述,最重要的,他得知道如何适应各种角色:十七岁的小姑娘和三十岁的女子动作就不一样,即使年龄相同,贵族和职员的动作也不一样。肢体得像哑剧一样能表达情感:一个高兴的人,就算站着不动,也和不快乐、烦闷或害怕的人不一样。

剧场表演保留了真实的时间。演员必须一场一场经营至剧尾的高潮,通常他始于较低的能量,每场戏逐渐增强,到高潮时紧绷至引爆点,然而再收尾。总而言之,演员的精神能量融合在戏剧结构中。在这个结构里,演员在每场戏中"建构"其能量,不见得每一场戏都必须比前场更强,不同的戏有不同的建构方法,但是他得一直掌控在戏中的能量。因为幕一拉开,他独自在舞台上,出错就不能改,戏也不能重来或剪掉。

一般而言,电影演员若有一点舞台训练就很足够了。电影表演最重要的是安东尼奥尼所说的"表现",也就是演员得看起来够吸引人(如见图 6-4)。演技再好也无法弥补一张不上镜的脸,许多舞台演员都因此在电影上无法发挥。像金·史丹莉(*Kim Stanley*)和泰露拉·班克海(*Tallulah Bankhead*)都是美国最优秀的舞台演员,但他们的电影作品却都不吸引人。同样的,伊恩·理查德森(*Ian Richardson*)是好演员众多的英国剧场界佼佼者,却只拍了几部电影,且部部乏人问津。历史上最出名的几个舞台演员,包括莎拉·伯恩哈德(*Sarah Bernhardt*),在电影中都很可笑,因为风格化的技巧夸大到滑稽的地步。银幕上太多技巧可能适得其反,反而显得造作又不诚恳。

电影表演几乎完全取决于导演对于题材的处理。一般而言,导演越倾向**写实**技巧,越需



6–4a　时时刻刻(*The Hours*,美国,2002)

梅丽尔·斯特里普演出；斯蒂芬·道椎(*Stephen Daldry*)导演

特写能使电影演员专注于某个时刻的真实性——无须担心后排观众观看的困难,而且肢体和脸部表演可以非常含蓄精致。舞台表演通常得用说话来表达,而匈牙利理论家贝拉·巴拉兹(*Béla Balázs*)相信电影特写可以将人的脸从其周遭事物独立出来而透视其灵魂。他如此观察说:"脸部状况和表情是精神上的经验。"这种经验在剧场中无法达到,因为观众和演员距离太远了。梅丽尔·斯特里普在演员史上破纪录地被提名十三次奥斯卡奖。(Miramax Films 提供)





6–4b　爱昏头(*Punch-Drunk Love*,美国,2002)

菲利普·西摩·霍夫曼(*Philip Seymour Hoffman*)主演;保罗·托马斯·安德森(*Paul Thomas Anderson*)编导(哥伦比亚提供)

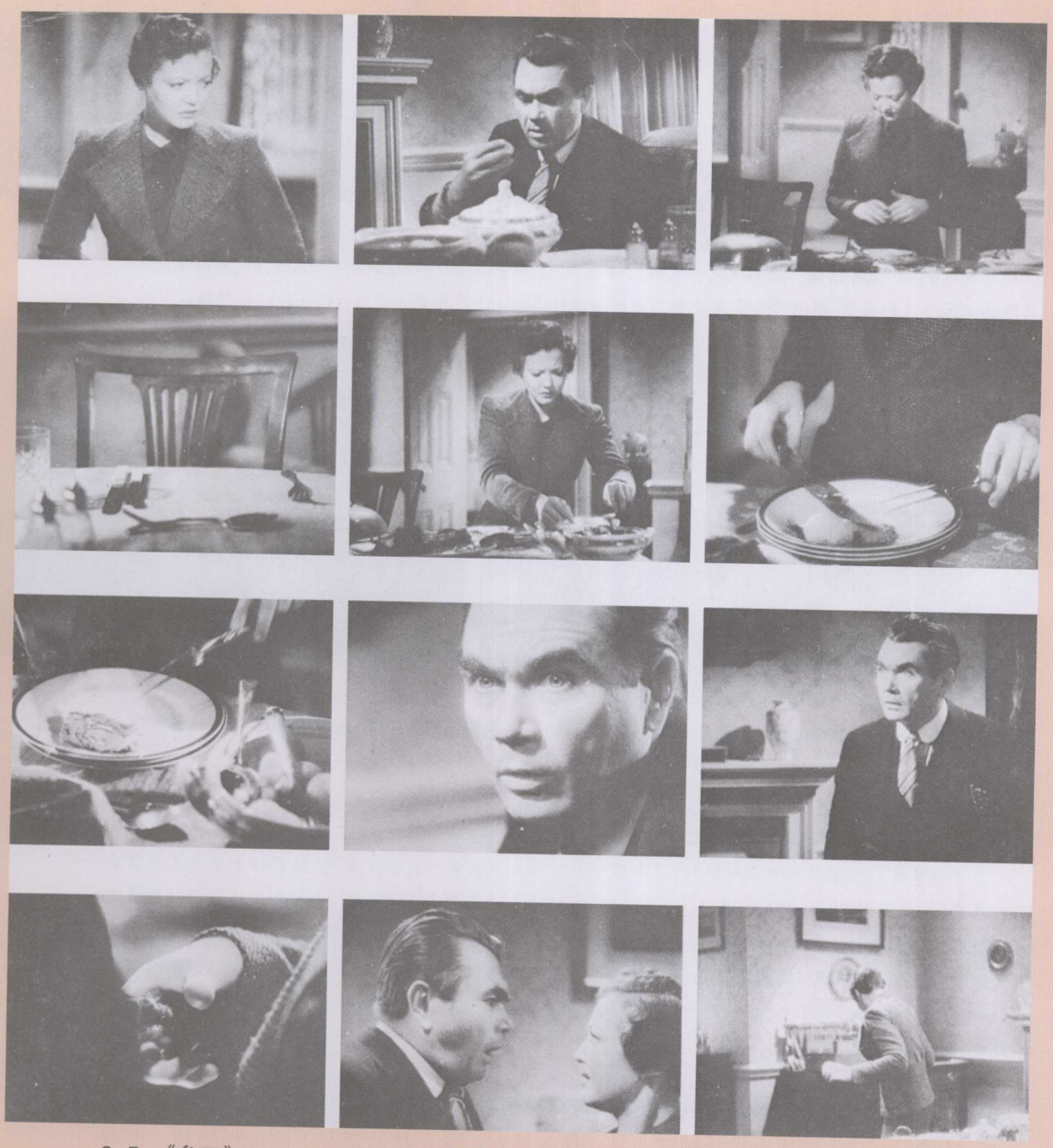
6–4c　卡波特(*Capote*,美国,2005)

菲利普·西摩·霍夫曼主演;班内特·米勒(*Bennett Miller*)导演(索尼提供)

多才多艺常是衡量严肃表演的标杆,当今很少演员能如霍夫曼如此多才多艺,他可以上百老汇搬演美国古典剧《长夜漫漫路迢迢》(*Long Day's Journey into Night*),也可以自导舞台剧。电影中他可以演打猥亵电话的变态(《幸福》[*Happiness*]),或好玩的A片追逐者(《不羁夜》[*Boogie Nights*]),或好心的吸毒人妖(《完美无暇》[*Flawless*])等等。他的最佳表演有在《幸福》中的邋遢、啤酒肚的大男人,以及完全相反的写出《冷血》的名作家卡波特。他个头大,却能扮演呆滞兼瘦小、神经质的模样及其缓慢却高亢的声音。他的内心戏替他赢得了一座奥斯卡奖。

要演员的表演能力。这类导演喜欢**远景镜头**,将演员全身放在**景框**中。这种距离与剧场的舞台距离相似,而写实导演也喜欢**长镜头**——使演员在不受干扰的情况下演很长的戏。由观众观点而言,衡量写实电影的表演比较容易,因为导演没有进来干涉,摄影机纯为记录。

较倾向**形式主义**的导演,就比较不重演员的贡献。希区柯克最惊人的电影效果很少靠演员的表演。比如说《怠工》(*Sabotage*)里,女主角西尔维亚·西德尼(*Sylvia Sidney*)因为不准在一场重要的戏中表现而泪洒摄影棚。这是一场谋杀的戏,女主角为报复亲弟弟被害,而杀了身为凶手的丈夫。在舞台上,女主角的情绪和想法当然会由台词和表情夸大表现出来。但



6-5 《怠工》(*Sabotage*,英国,1936)的场景

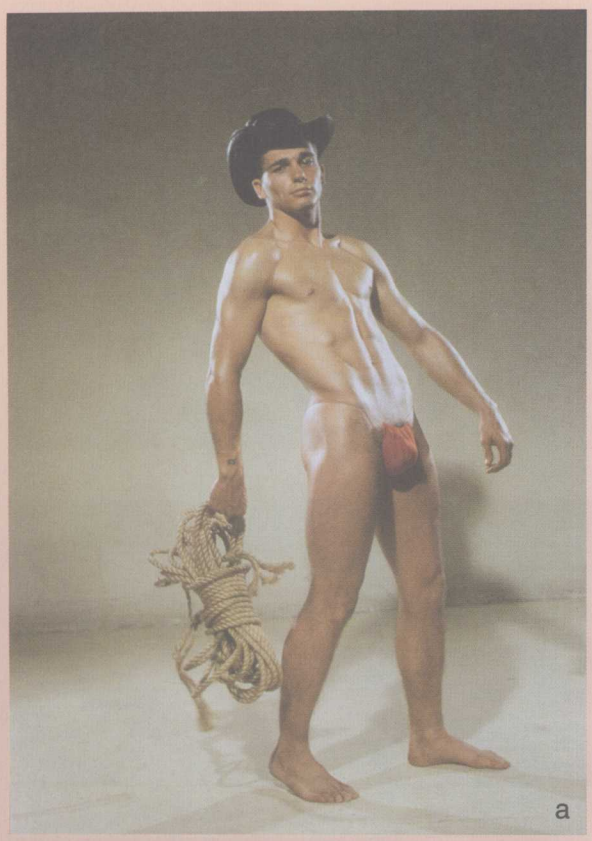
西尔维亚·西德尼(*Sylvia Sidney*)和奥斯卡·霍摩卡(*Oscar Homolka*)演出;希区柯克导演

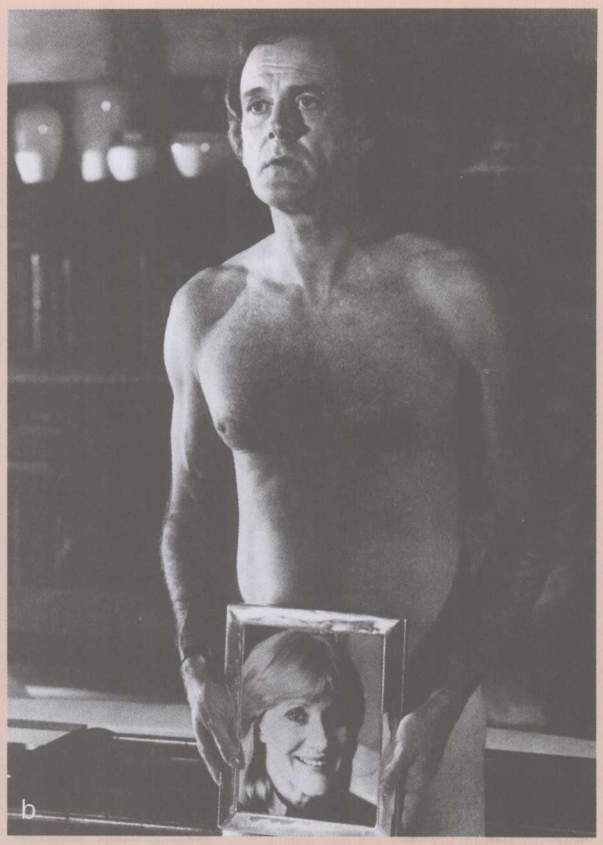
导演可以经过剪辑,将演员和物体的镜头组织成具高度情绪张力的"表演"。在这样的场景中,演员的贡献极为简化,所有效果是经由两个以上的镜头连接而成。这种连接方式是根据普多夫金的组织性剪辑理论而来。在特吕弗访问希区柯克的著名著作《希区柯克》(*Hitchcock*, New York: Simon and Schuster, 1967)中,对这种场景一再提及。(Gaumont-British 提供)



希区柯克观察到大部分人在生活中不见得表情外露，他宁可经由剪辑而传达出想法和情感（见图 6-5）。

那场戏的场景在餐桌上。女主角看着丈夫与往常一样吃着饭。一个照在盘中有菜有肉及边上刀叉的特写：太太的手在盘后清晰可见。接下来是女主角心事重重地切肉中景。再来是弟弟空着的椅子，回到切肉及刀叉盘特写。再特写笼中的金丝雀——提醒女主角她被炸死的弟弟。再特写女主角的若有所思，特写盘子、刀叉。突然，丈夫起疑脸色的特写：他注意





6-6a　牛肉饼(*Beefcake*,加拿大,1999)

史达克(*Stark*)主演;汤姆·菲茨杰拉德(*Thom Fitzgerald*)导演(Strand Releasing 提供)

6-6b　一条叫旺达的鱼(*A Fish Called Wanda*,英国,1988)

约翰·克里斯(*John Cleese*)演出;查尔斯·克莱克顿(*Charles Crichton*)导演(米高梅提供)

裸露和裸体。许多文化评论者都曾对裸露和裸体做出过区分。裸露(*nude*)或半裸露(图 6-6a)是为了给人看让人倾慕的。就像《牛肉饼》一片以一种半纪录半戏剧的方式无旨趣地探讨男人之性,其灵感来自 20 世纪 50 年代及 60 年代所谓肌肉的杂志,拥有众多同性恋粉丝。自古以来,许多表演艺术就在强调性的吸引力。事实上,电影中一直就把人体之美——不论男女——作为最吸引人的特点,这既是美学上的,也是生理上的:我们被身体如雕塑般的性感之美所吸引,想去触摸,甚至拥有。另一方面,裸体(*naked*)则指在公共场合尴尬的一丝不挂(图 6-6b)。这是克里斯的喜剧笑料来源,述说一个人想偷情却被不速之客在裸体的状态下抓个正着。参见彼得·莱曼(Peter Lehman)编著《男性:身体、电影、文化》(*Masculinity: Bodies, Movies, Cultures*, New York and London: Routledge, 2001)。

到刀叉和她的表情,因为摄影机用横摇,而非硬切到刀上。他起身走近她,希区柯克紧接着她取刀的特写,再来是大特写刀子插入他的身体,两人镜头看他俩的表情,他因痛而扭曲,她则充满害怕。西德尼后来看到这组镜头十分满意。当然,整场戏不需要传统的表演方法。

安东尼奥尼曾说演员只是他的构图部分——"像树、墙或一片云彩"。他的许多作品主题即用远景将演员和暗示复杂心理精神层次的场景并列在一起。安东尼奥尼可能比其他人更敏感,更仰赖场面调度。同样的,法国导演布烈松也以为演员并非起解释作用的艺术家,而是场面调度和剪辑的"原始素材"。他偏好非职业演员,因为专业演员喜欢像在舞台上一样用表演来传达情感和想法。布烈松认为电影应电影化而非舞台化:"忽略他们的想法,要

他们的本质而不要他们的表演。”

概括电影表演并不容易，因为导演也不见得用同样的方法拍每部片子。伊力·卡山(*Elia Kazan*)和英格玛·伯格曼两人都是舞台和电影兼顾，却技巧分明。事实上，没有什么是拍电影的“正确”方法，卓别林可能靠表演表达某些想法，布烈松可以用剪辑和场面调度表达同样的东西。每种方法都可以有效，只要有效就是对的方法。

不过，一个导演是写实还是形式主义，采取电影表演还是舞台表演，仍旧在基本上大不相同。例如，电影演员的声音不一定会受限，因为他的音量可以由电子科技来控制。玛丽莲·梦露声音小而喘，在剧场里传不远，但在电影里正好显现她如孩子般的脆弱，赋予表演一种诗意的细致风格。有些电影演员就因为嗓音而具有古怪的魅力，比如加里·库珀、约翰·韦恩、克林特·伊斯特伍德、阿诺·施瓦辛格(*Arnold Schwarzenegger*)，他们的声音木然而波澜不惊，却魅力十足。

电影演员的声音质量也可以用科技来控制，声效和音乐可以完全改变一句对白的意义。通过科技设备，声音可以大小高低任意改变。电影的许多对白都事后重新**配音**(*dubbed*)，不断重录直到满意为止。有的导演还能从对白中挖出一两个字与其他字重混，甚至完全用另一个人为演员重新配音(见图 6-8)。

电影演员的肢体要求和舞台演员也不尽相同。即使是主角，他也不需高大。像艾伦·拉德(*Alan Ladd*)就是出了名的矮，导演常避免拍他的全身，除非他是独自一人，没有人在同一画面上对照他的高度。他演爱情戏时，常常要站在箱子上，镜头取在他的腰以上，用**仰角镜头**使他看起来较高。所以演员不必高大，只要会表述，尤其用眼睛和嘴巴。电影演员也不



6-7 淘金记

(*The Gold Rush*，美国，1925)
卓别林和迈克·斯温(*Mack Swain*)演出；卓别林导演

演员在任何媒体(除了广播以外)上都必须自觉到肢体语言及其对角色的说明性。默片演员不能说话，只能把情感和思想透过手势、动作、面部表情和肢体语言来外化——目的就在于弥补他们无法有声音的缺点，比如在此镜头中，大个子对木屋中不知哪来的咕噜咕噜声感到奇怪，卓别林则用哑剧说明，是他的肚子咕咕作响。(rbc Films 提供)



6-8　大路(*La Strada*,意大利,1954)理查德·巴斯哈(*Richard Basehart*)和朱丽叶塔·玛西娜演出;费里尼导演

几乎大部分意大利片都拍完甚至剪完才配音。费里尼选演员是依据他们的脸、体型,乃至性格。他常用外国演员,和许多意大利导演一样,有时甚至用外国人当主角。美国演员理查德·巴斯哈在拍戏时说的便是英文,等全片杀青后,再请与他声音质地接近的意大利演员来配音。(Audio-Brandon Films提供)

一定要迷人,比如说,亨佛莱·鲍嘉并不英俊,但摄影机喜欢他。也就是说,他的脸很上镜头,对摄影机自然开放,有时连摄影师也会吃惊。但有时现实和幻象的差距也令人怯步,演员珍·亚瑟(*Jean Arthur*)就说:"每天要把自己弄得像银幕上那般光采是很累的事。"

电影演员行动迟缓也不一定是缺点。导演可以用远景拍,再用替身或特技演员帮忙演复杂动作的戏。再交叉与主角的近景剪辑在一起,使观众以为全是同一主角演的(见图4-17)。即使特写,使用特殊的滤镜和镜头,灯光也能改变演员的外表。

由于电影是由镜头组成,所以演员不需要演很长的时间,即使写实电影长镜头可达二三分钟之久。剪辑得很细的电影,镜头有时不到一秒钟,表演变得毫无关联,只不过在银幕上有演员罢了。

电影的拍摄日程依经济考虑而定,因此有时拍摄不一定顺场拍,也许演员得先拍高潮戏,后拍低调的戏。因此电影演员不必像舞台演员那样要建构或顺时强化他的戏,但他得很



6-9　新世界(*The New World*,美国,2005)柯林·法瑞尔(*Colin Farrell*)、柯丽安卡·苛雪(*Q'orianka Kilcher*)主演;泰伦斯·马立克(*Terrence Malick*)导演

电影的写实可以比舞台的写实"真实"得多,因为舞台演员的技巧和训练对电影观众而言太夸张。正因电影演员有些缺乏技巧,其真实性反而比较可信。此片根据1607年在弗吉尼亚州建立殖民地的传奇改编。导演启用14岁非职业演员来演理想的原住民。她不经雕琢的真诚,全无舞台习气,完全像从精神及物质尚未被欧洲白人污染前的伊甸园走出来的。(新线提供)



6-10 蜘蛛侠 2

(*Spider-man2*,美国,2004)

托比·马奎尔(*Toby Maguire*)主演;山姆·雷米(*Sam Raimi*)导演

大部分演员都同意电影比剧场亲切得多。电影演员不需要突出他们的声音,可以如正常人般说话;也不需要夸大动作,只要如平常那么正常即可。他们可以不用眼神沟通,摄影机会把他们之间的亲密放大百倍。马奎尔是童星出身,在镜头前自然之极。他是天生的演员,把人工化的技巧藏在简单的表演形式中,含蓄到几乎像日常生活,很少露出痕迹。他是典型的美国大男孩——真诚、谦虚、规矩。(索尼提供)

专注,随时在很短的时间内就调整他的情绪,而且得看起来自然,如亨利·方达所说的,"演得宛如在现实生活中"(见图 6-10)。当然,电影演员都得看导演怎么处理,看他未来怎样将不同的镜头组成一致的表演。有时导演甚至会骗演员,让他演一种,但引出另一种风格。

因为拍每个镜头的时间短、空间小,演员不需要长时间排演与其他演员的默契,或建立场景和服装的感觉。有的导演尽量不排演,以免演员不自然,甚至演员根本是在片场和外景地点才首次见面。有时演员忘了词,提词的人可以举着小黑板在镜外把对白写在黑板上。

电影演员有时也必须在场景中有一大堆技术人员围观下演出亲密的戏(见图 6-1),演员必须一派自然,即使灯光使他热得不行,镜头之间还得补妆。由于镜头有扭曲效果,有时演员还在极不自然的状况下演戏。比如说,演拥抱的爱情戏时,他们不能真的面对面互看,在银幕上因距离太近会变成斗鸡眼。拍主观镜头时,演员得看摄影机而不是对手演员。他们有时不知道台词,或在演什么戏,也不知道某镜头是电影中的哪个部分,会不会被剪掉。简言之,电影中时间与空间的切断不连贯,使演员完全在导演掌控中。

6.2 美国明星制度

从 20 世纪初年起,明星制度就是美国电影界的重心。明星是观众的至爱产物,也是时尚、价值和公众行为的带领人。以写明星研究著名的雷蒙·德格纳(*Raymond Durgnat*)就曾



6–11　1952 年左右米高梅为伊瑟·威莲丝（*Esther Williams*）拍的宣传照

美貌和性感一直是明星的特色，男女都一样。高大健美的伊瑟·威莲丝是美国女星中第一个糅合了体健和美丽者，她是 20 世纪 40 与 50 年代米高梅旗下的演员，演出以游泳及潜水特长的电影 26 部。她一向都以宣扬体健为荣。“我的作品清晰地说明女性可以把健美与女性化兼容并蓄。”她说，“调查显示我接到的少女影迷信多过任何这一行的人。”安顿好家务后，她发展事业，悍然以自己的名声创立了成功的泳装品牌。（米高梅 / Turner Entertainment 提供）

说：“一个国家的社会史可由其明星看出。”明星影响卖座，他们的酬劳也相对惊人。20 世纪 20 年代，玛丽·毕克馥（*Mary Pickford*）和卓别林是世上最高薪的人。近年的朱丽娅·罗伯茨（*Julia Roberts*）和汤姆·克鲁斯也是每部片酬数百万美金，因为他们是票房保证。有些明星演了五十年的戏，像贝蒂·戴维斯和约翰·韦恩。亚历山大·华克（*Alexander Walker*）说，明星直接或间接反映了观众的需求、欲望和焦虑。他们是梦的食粮，让我们可以有最深的幻想和迷恋。他们像古时的神祇，被人崇拜、倾慕、景仰，就如神化的图征。

20 世纪初年之前，电影是不提演员名字的，因为制片怕演员要求高薪。但是观众仍旧认得出他们。玛丽·毕克馥以前就是以角色名“小玛丽”著称。一开始，观众全然分不清明星银幕上的**人格**（*persona*）和私下的性格，造成很大的困扰。比如说，英格丽·褒曼和导演罗西

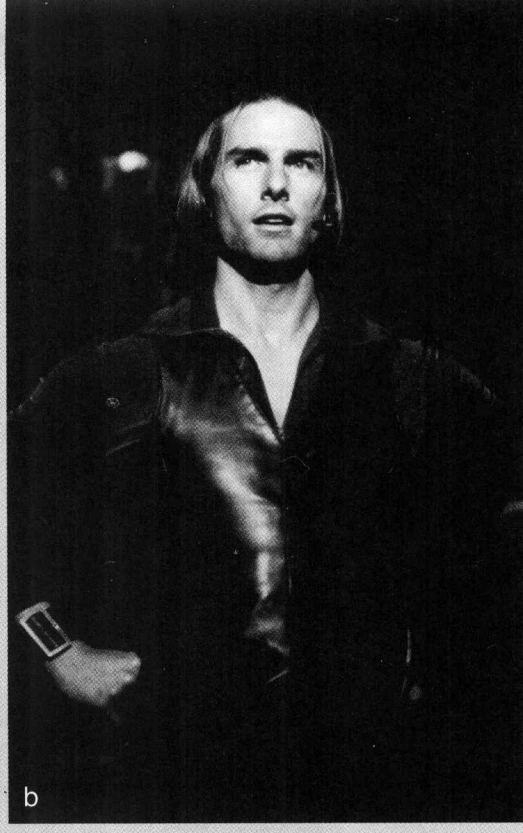
6–12　出租汽车司机（*Taxi Driver*，美国，1976）

罗伯特·德尼罗主演；马丁·斯科塞斯导演

表演是一种很消耗人的艺术，需要专注、训练和斯巴达式的磨难。德尼罗以拍片前殚精竭虑地准备工夫著名，会上天下海找资料对角色做研究，表演起来完全沉迷其中。他甚至剥削自己个人的魅力，而且很少接受访问，偶尔受访时也极不自在。他坚持生活应超越艺术，但他自己以艺术方法隐藏住其艺术化。他曾解释说：“有些老电影明星很伟大，但他们（将表演）浪漫化了，观众追着他们的幻象——由电影制造出的幻象。我希望脚踏实地、打破幻象。我不希望人们日后提到我说：‘记得德尼罗吗？那家伙有风格。’”他许多表演是和老友马丁·斯科塞斯合作。（哥伦比亚提供）







6–13a　征服情海(*Jerry Maguire*,美国,1996)

汤姆·克鲁斯和小古巴·古丁(*Cuba Gooding, Jr.*)演出;卡梅隆·克罗导演(TriStar Pictures 提供)

6–13b　心灵角落(*Magnolia*,美国,1999)

汤姆·克鲁斯主演;保罗·托马斯·安德森(*Paul Thomas Anderson*)导演(新线提供)

大部分大明星,尤其性格突出者,都会自成一种类型。也就是说,电影都会为他们量身订做,务必使他们的明星特质跃然而出。他们的特质常被一再利用,给观众想要的形象,然后赚进大把银子。大部分汤姆·克鲁斯的电影都有一贯模式,开始时他是个神气自信的年轻人,有点骄傲,有点死相。当然他长得帅,却没有自己想象的那么聪明,因为犯了大错而学得谦和起来。沿路,总有一个爱着他的年轻女子相助,使他能克服困难而迈向更大的成功。只是,这一次,他少了那份自我吹嘘之气。

克鲁斯自己是个很好的生涯规划者。但是他也野心勃勃,愿意尝试自己的极限,不畏风险的角色。他有时接受非平日范围的角色,比如《金钱本色》(*The Color of Money*)、《生于七月四日》,以及《最后的武士》。在《心灵角落》中,他扮演一个吹大牛、憎恶女人的"自强"派宗师,被自己的魅力蛊惑到不行,但是当他的浮夸被戳破时,他又像泄了气的皮球。有说法认为这是他最精彩的演出——无耻、滑稽,而又十分脆弱。

里尼被大肆渲染的恋情就曾在美国 20 世纪 40 年代造成轩然大波,这完全摧毁了她的事业,甚至她的精神状态。她是被自己的公共形象害的,而这个形象是她的老板大卫·赛兹尼克(*David O.Selznick*)小心营造的。大众以为,褒曼是个完全健康甚至神圣的女人,也是个淳朴谦虚、幸福的母亲和妻子。她的形象是由几部卖座电影堆砌而成,像充满灵性的《北非谍影》(*Casablanca*)中的艾莎,或《战地钟声》(*For Whom the Bell Tolls*)中热情的政治理想分子,或在《圣玛丽钟声》(*The Bells of St. Mary*)中温暖又坚毅的修女,以及《圣女贞德》(*Joan of Arc*)中高贵的战士。在现实中,褒曼是野心勃勃的艺术家,急切地想扮演各种角色,甚至反派角色。她和罗西里尼相遇,很快就相恋,尚未与前夫离婚,已怀了罗西里尼的孩子。消息



6–14a 美丽心灵的永恒阳光(*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*,美国,2004)

凯特·温斯莱特(*Kate Winslet*)主演;米谢·冈椎(*Michel Gondry*)导演(焦点提拱)

6–14b 阿尔法(*Alfie*,美国 / 英国,2004)

裘德·洛(*Jude Law*)主演;查尔斯·夏尔(*Charles Shyer*)导演(派拉蒙提供)

温斯莱特和裘德·洛是当代最受人仰慕的英国演员。温斯莱特非常多产,一年可在美、英拍两三部主、配角电影,口音亦可变换,可演《哈姆雷特》、《理智与情感》、《泰坦尼克号》等古装片(全都在20岁以前完成),也能演现代戏,如《美丽心灵的永恒阳光》中的怪癖女孩。她至今已获四次奥斯卡提名。

裘德·洛也同样才华横溢。他演过电视和舞台剧,古装现代一样在行,口音亦可变换,曾因纽约舞台剧获得托尼奖提名,也曾获两次奥斯卡提名(《天才雷普利》[*The talented Mr. Ripley*]、《冷山》[*Cold Mountain*],两片均由英国导演安东尼·明基拉[*Anthony Minghella*]导演)。他往往故意改变自己的英俊洒脱,比如在《非法正义》(*The Road of Perdition*)中他故意一口烂牙,行为古怪,仿佛刚从阴沟中爬出。他也和温斯莱特一样不介意演配角:"我一直觉得《灰姑娘》(*Cinderella*)中的白马王子十分无趣,我宁愿演邪恶的女巫。"

一出,媒体即编造各种情色的揣测,攻讦她背叛观众。她也被宗教团体指名道姓,甚至闹到了美国参议院,说她宣扬美国"好莱坞的堕落",是"乱爱的信徒"。他俩在20世纪50年代结婚,但他俩合拍的电影被美国抵制了若干年。直到1956年,她好像被原谅了,以《真假公主》(*Anastasia*)一片拿到了奥斯卡最佳女主角奖,也创下票房佳绩。

观众接不接受演员在银幕上的性格,决定了他是不是明星。大制片萨缪尔·戈德温

6-15 怪兽婆婆

(*Monster-in-Law*,美国,2005)

简·方达(*Jane Fonda*)、珍妮弗·洛佩兹(*Jennifer Lopez*)主演;罗伯特·路克提克(*Robert Luketic*)导演



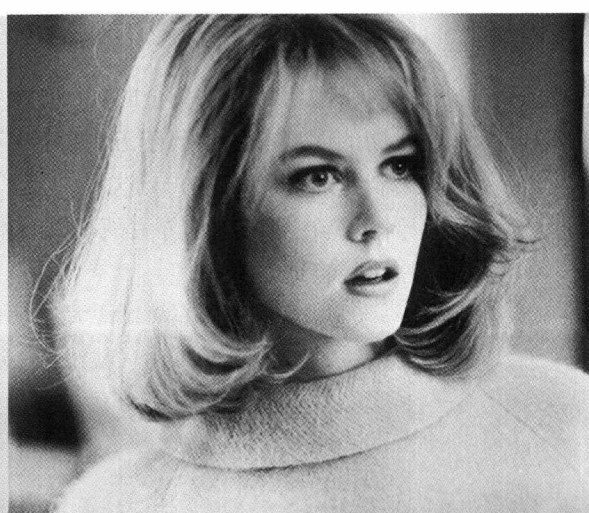
珍妮弗·洛佩兹曾说:"奇怪,一般人会把野心当作坏事。"她公开承认自己充满野心,她是得过双白金唱片的格莱梅提名歌星,是舞者,也是多方位演员。"我不希望定型,喜欢选择不同的角色。"她说,"我想说我可以全能,演各种角色,各种情感——软弱、坚强、脆弱、打女,各种。"在《哭泣的玫瑰》(*Selena*)和《玉米田的天空》(*Mi Familia*)中,她是甜美中肯的拉丁裔女人;在《血与酒》(*Blood and Wine*)和《上错惊魂路》(*U Turn*)中,她是足可致命的危险女人;在广受好评的浪漫喜剧《战略高手》(*Out of Sight*)中,她又摇身一变,成为幽默、世故,又十分性感的女警官。她勤勉又努力,不抽烟不喝酒不吸毒,坚持"行为一定得负责任"。(新线提供)

(*Samuel Goldwyn*)曾不惜重金引进俄国明星安娜·史丹(*Anna Sten*),观众却不捧场。"上帝创造明星,"戈德温后来不得不承认,"但制片要找得到明星。"

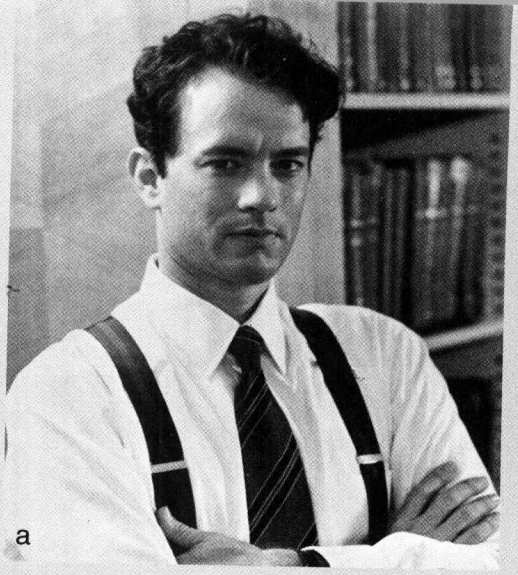
默片时代中,明星越发有钱有势,观众对这些好莱坞新贵的奢靡生活也越加好奇。影迷杂志如雨后春笋出现,萌芽的制片厂也定时补充宣传——大部分都很白痴——来喂饱那些永无止境的好奇心。派拉蒙的镇山一对宝:格劳里娅·斯旺森和葆拉·奈格瑞(*Pola Negri*)就以竞相表现奢华出名。两人都一嫁再嫁,每次都能在众多追求者中迷到一两个小有名气的贵族。斯旺森就说:"我辛苦很久了,受够了籍籍无名,我立志成为明星,每分每秒都要当明星。从制片厂看门的,到最高的大老板都要知道。"明星神话常常就包含这种由布衣到巨富的母题,许多明星的寒酸出身也使公众大受鼓舞——即使普通人,相信每个人都可以被"发掘"而直航好莱坞,实现美丽的明星梦。

6-16 爱的机密(*To Die For*,美国,1995)

妮可·基德曼主演;格斯·范·桑特(*Gus Van Sant*)导演



很多人有表演天赋却永远成不了明星,因为他们——据电影摄影师们常说的——只缺"一张朝摄影机开放的脸"。做明星脸的天生骨骼构造绝对必要。但还不够,美丽的五官和吸引人的特质也是必要的。但最重要的,一张"开放"的脸指的是不自觉,任由摄影机自由捕捉脸上表情或想法的近距离变化。像图中这张脸。(哥伦比亚提供)


a

6–17a 费城故事(*Philadelphia*,美国,1993)

汤姆·汉克斯主演;乔纳森·丹米(*Jonathan Demme*)导演

有些明星深受观众喜爱,无论演什么,观众对他们都忠心耿耿。这部片中,汉克斯演一个罹患艾滋病的同性恋律师,他那有同性恋恐慌症的法律事务所开除了他。这部电影至为轰动,归功于汉克斯精湛的演技,他也因此拿下奥斯卡最佳男演员奖。他上电视谈话性节目会为他的受欢迎加分,原因是他永远说话俏皮而迷人。(TriStar 提供)



b

6–17b 晚安,好运

(*Good Night, and Good Luck*,美国,2005)

乔治·克鲁尼,大卫·史崔山(*David Strathairn*)主演;克鲁尼导演(华纳独立电影提供)

好莱坞比美国其他地区更自由是老生常谈了。这话是真也不是真,至少对管财务的人而言绝非真的,大部分制片人——从早期制片厂大亨到今天的操盘者——在政治上都很保守。最著名的是1930年至1990年米高梅黄金年代的大亨路易·B·梅尔(*Louis B. Mayer*),他是彻底的共和党人,政治激进,宣扬保守价值观,也不可避免地将他的价值观渗入他出钱拍的电影中。他也是娱乐大亨、精明商人:大部分电影都赚钱,他治理下的制片厂是当时好莱坞最有声誉、最赚钱的一家。

不过,电影界的艺术家,包括演员、编剧、导演很多比较左倾。乔治·克鲁尼利用自己的名流身份大肆宣传自由派立场。《晚安,好运》题材是20世纪50年代的恐共迫害,CBS电视网名主播门罗(*Murrow*)公开向右翼极端的参议员麦卡锡所宣称的政府中充满共产党的说法挑战。电影以黑白拍摄,所以麦卡锡的电视纪录片成为电影的一部分。克鲁尼参与编剧,纳入若干门罗和麦卡锡的真正对话,虚构和记录的界限故意被模糊。本片预算极低,大家都冲着克鲁尼减价参与,因为克鲁尼的理想而完成,这就是明星的力量。

所谓明星制的黄金时代,在20世纪30年代至40年代与好莱坞取得霸权是同时的。这时期的明星都签约属于**五大制片厂**(即米高梅、华纳、派拉蒙、20世纪福克斯和雷电华),或**大制片厂**(*the majors*)。这段时间里,大制片厂制作了美国约90%的电影。他们也掌控了世界市场:在第二次世界大战期间,他们控制了世界80%的电影院,而且往往在外国比其本土片更受当地观众欢迎。

经过有声电影的革命,大制片厂开始从剧场找新明星。重要的新星,如詹姆斯·贾克奈(*James Cagney*)、贝蒂·戴维斯、爱德华·鲁宾逊(*Edward G.Robinson*)、加里·格兰特、梅·

蕙丝和凯瑟琳·赫本，都因为他们特殊的说话方式在电影界被称为“性格的声音”而受欢迎。他们在大制片厂签约后前几年，都在媒体大量曝光。比如说，克拉克·盖博在 1930 年拍了 14 部电影，那只是他在米高梅的第一年。片中的每个角色都代表一种典型，制片厂就不断地试，直到有一个角色特别受观众喜爱为止。于是之后明星就得不断重复同样的角色，抗议也没有用。由于电影业中明星是最可预料的经济因素，制片厂视之为票房的保证。简单来说，明星在传统无常的电影界中提供了稳定的保障。即使至今，明星仍是可投资的商品。对投资者而言，明星是大投资的利润保障。

大制片厂视明星为有价之投资，所以投注大量金钱、时间和精力来制造明星。有潜力的新人被称为“小明星”，男女皆然。他们取一个新艺名，然后被训练口白、走路、打扮。制片厂的公关部门会安排他们一大堆媒体曝光机会，这期间，被渲染的罗曼史也会提供给四百个专栏以及无数靠好莱坞消息吃饭的记者和专栏作家。有些明星甚至会接受公司给他们安排的婚姻，只要该婚姻有助于事业发展。

明星虽然被制片厂剥削，却也不无收获。票房长红之后，他们可做各种要求，如大明星名字要出现在片名前，或在合约中要求剧本同意权，甚至要求对导演、制片、合演者行使同意权。有些大明星甚至夸耀有私人的摄影师，能够帮他们藏拙及放大优点。有的还要求有私人专属服装设计师、发型师和豪华化妆间。最大的明星甚至让电影为他们量身订做，以保障最多的银幕镜头。

当然他们也收入不菲。比如 1939 年时，就已有 15 位明星年薪超过 10 万美金。但是制片厂赚得更多。梅·蕙丝在 20 世纪 30 年代初，挽救了派拉蒙濒临破产的财务危机。20 世纪 30 年代末，童星秀兰·邓波儿(*Shirley Temple*)也为 20 世纪福克斯公司赚进 2000 万美金。电影如果没有明星很可能票房失利，不过偶尔也有例外。认真的演员用钱势来增长艺术，不全然为自己的虚荣。贝蒂·戴维斯老与华纳公司缠斗，被视为“难合作”，因为她坚持好剧本、多元角色、好导演和好的搭档明星。

大明星会有不分性别的拥戴者，虽然社会学家里奥·韩德尔(*Leo Handel*)指出，65%的影迷较喜欢与自己同性别的明星。制片厂一年可收到 3200 万影迷来信，85%都来自少女。大明星每星期大概可收到三千封影迷信。制片厂每年花 200 百万美元处理影迷来信，大部分都索是要签名照。影迷俱乐部也和票房息息相关，拥有最多影迷俱乐部的是克拉克·盖博、珍·哈露(*Jean Harlow*)和琼·克劳馥(*Joan Crawford*)，都隶属于米高梅，当时被称为“明星之家”。盖博拥有 70 个影迷俱乐部，是 20 世纪 30 年代影星之冠。

明星的神话中常强调明星的魅力，使他们的地位提升到与一般人有分别。评论家帕克·泰勒(*Parker Tyler*)指出，明星满足了自古以来的需求，在本质上接近宗教：“他们的财富、名声和美貌，还有似乎无尽的世俗享乐，使他们变得超自然，免于一般人的挫折痛苦。”当然这个神话也包含了明星的悲剧，像玛丽莲·梦露就是明星悲剧的象征。她生下来就是私生女，母亲一辈子大部分时间住在精神病院中，她小时候就待过无数孤儿院和收养人家。就在那时(尤其是那时)，她梦想成为好莱坞大明星。她 8 岁就被强暴，16 岁嫁给第一任丈夫。她用

性(她之前也有很多人这么做)来达到目的——当明星。20世纪40年代末,她得到一些小角色,大部分是性感的笨金发女郎。直到约翰·休斯敦拍的《夜阑人未静》(*The Asphalt Jungle*,1950),她才引起注意。同年,约瑟夫·马基维兹(*Joseph L.Mankiewicz*)用她演了《彗星美人》中的一个小角色,其电影中的男伴木着脸介绍她是:"可帕卡巴纳(*Copacabana*,著名夜总会)戏剧艺术学校的高材生!"(他还说他早知道梦露会成为明星,因为她"急于当明星"。)后来20世纪福克斯公司签了她,却不知怎么用她。她演了一堆二流电影,但即使影片平庸,观众还是喜欢她。她抱怨福克斯公司耽误了她的事业,曾苦涩地说:"只有观众可以制造明星,而制片厂却要把它系统化!"

她事业巅峰时,却对好莱坞厌恶,径赴"演员工作室"(*Actor's Studio*)去学习。学完之后,她再回来要求更高的片酬和较好的角色,她的要求达到了。指导她在《巴士站》(*Bus Stop*,1956)演出的约书亚·罗根(*Joshua Logan*)曾说她是"和我记得的许多女星一样天才"。她超级上镜,允许摄影机探索她内心深处的脆弱。和她合演《游龙戏凤》(*The Prince and the Showgirl*,1957)的劳伦斯·奥立佛盛赞她不着痕迹地混合从容自然与灵感,注释一个裹着妓女外衣,内在却是如小女娃般的心思与灵魂。她成了大明星后的私生活一塌糊涂,写传记的莫里斯·周洛投(*Maurice Zolotow*)说:"她大多数时候是个不幸的嗑药者。"她失败的婚姻和恋情经常是报纸头条,所以她更要嗑药酗酒来求解脱。她以不负责任而恶名昭彰,常常好几天也不上工,使电影严重超支。就算上工,她也因嗑药酗酒,常搞不清楚自己是谁,身处何处。1962年她被发现死于过量的巴比妥和酒精。

明星神话后的真实没有那么浪漫。有人爬到明星顶端,也必有成千上万的人失败,白费苦功,星梦破碎。毛琳·史黛波顿(*Maureen Stapleton*)在电影、电视和舞台表演都得过无数大奖,对明星吃过的苦头被外界简化成幸运不禁严词匡正:

> 我认为演员都够彪悍,对我的演员同行我深以为荣……有人称我们自大狂,有人说我们像小孩。演员被看成不负责任、愚笨、不经心,像个笑话。人们认为演员好像都有大头症,其实,他的头可不因为是演员而大的。作家或画家或音乐家可以躲在角落舐伤,可是演员就得在公众面前成长……演员在未成名前若干年总被视为垃圾,经常受歧视,老扮着笑脸围着选角人打转。我就打转了好多年,但我转得并不好。没有人转得好。我们得够强悍,够有商业头脑,那么,我们才不会在每次被骂得狗血淋头时感到痛心疾首。我们需要力量,但不管我们多强悍,我们都需要更强悍。(摘自 *The Player : A Profile of an Art*)

超市的货架上摆满了八卦杂志,告诉大众明星如何把生活搞得乱七八糟,如何当众出丑,还有如何放任骄纵。这些故事可以畅销,因它们诉诸公众的钦慕和敌意。

比较少被人提及的,是明星如何被狗仔队干扰。我们也很少读到诸如巴伯·霍伯(*Bob Hope*)和伊丽莎白·泰勒(*Elizabeth Taylor*)如何为公共福利奉献,约翰·韦恩及玛琳·黛德丽如何做爱国之举,秀兰·邓波儿和罗纳德·里根(*Ronald Reagan*)如何成为成功的政治人物,马龙·白兰度和简·方达(*Jane Fonda*)等大明星如何在政治上激进,或芭芭拉·史翠珊(*Bar-*



6–18a 《明日世界》(*Sky Captain and the World of Tomorrow*,美国,2004)的花絮照片 格温妮斯·帕特罗尔、裘德·洛、安吉丽娜·朱莉(*Angelina Jolie*)主演。图为帕特罗尔、裘德·洛与导演凯瑞·康兰(*Kerry Conran*)排演

许多未来或奇幻电影都是在棚内蓝幕前所拍(6–18a),演员假装自己是在现场外景中,好像是在飞机跑道上(6–18b)。演员有时会抱怨蓝幕(或绿幕)像真空,必得自己想象场景细节。当演员必须与不在场的演员演戏(事后再用数码技术纳入),这问题就大了。演员间互动的含蓄不在了,从而降低了其表情的品质。一位特效人员说:"蓝幕表演使演员丧失自然,过去传说的摄影棚都有道具布景,蓝幕却是100个技工和三面蓝幕……导演和演员都擦不出火花。"(派拉蒙提供)



6–18b 该片实际合成后,背景是晕染的单色。

bara Streisand)和保罗·纽曼(*Paul Newman*)如何慷慨大方——纽曼个人起码捐助了12,500万美元于各种慈善活动。

明星得为名利付出极高代价,他们得习惯于自己是标有身价的产品。在明星制度初期,他们已被分成简单的类别:处女、荡妇、剑侠、妙龄女郎,等等。这些分类与日俱增,像拉丁情人、大丈夫、女小开、好女孩、坏女孩、犬儒的记者、职业妇女,等等。当然,所有大明星即使被分成某一大类,仍有独特的个性。比如说,容易到手的金发美女一直是美国电影的最爱,但梅·蕙丝、珍·哈露和玛丽莲·梦露仍自成一格,各有模仿者。20世纪20年代,瑞典进口的葛丽泰·嘉宝(*Greta Garbo*)创造了世故的致命女人形象,后继者包括玛琳·黛德丽和卡露·龙芭(*Carole Lombard*)。龙芭一开始被认为是嘉宝一型,不同之处在于她有喜剧感。20世纪50年代,西德尼·鲍迪(*Sidney Poitier*)成为第一个非洲裔美国影星,拥有黑人以外的许多影迷。多年之后,黑人影星才再延续传统,但鲍迪是首创者。

19世纪末、20世纪初,作家萧伯纳(*George Bernard Show*)写了一篇重要文章比较舞台上两大巨星——艾莲诺拉·杜丝(*Eleonora Duse*)和莎拉·伯恩哈德,这篇文章肇始了对不同明星的讨论。伯恩哈德性格夸大,可以把任何角色都处理得适合她的性格,她的剧迷也期待她如此做。她的个人魅力夸大、吸引人,表演方式也与她的性格吻合,充满惊奇的效果。另一方面,杜丝则较安静,一开始并不炫目,而且她演每个角色的方法不同,也从不以自己的性格来侵犯剧作家创作的角色。她的艺术是隐形的,她塑造的角色完全可信,观众也忘了是表



6–19a　查理和巧克力工厂

(*Charlie and the Chocolate Factory*,美国,2005)

约翰尼·戴普(*Johnny Depp*)主演;蒂姆·波顿导演(华纳兄弟提供)

戴普和波顿几度搭档合作,如《剪刀手爱德华》(*Edward Scissorhands*)、《艾德·伍德》(*Ed Wood*)、《断头谷》(*Sleepy Hollow*)、《僵尸新娘》。波顿形容他是"超棒的性格演员,当主角的性格演员,他不在乎形象,更在乎有性格尝试不同的事,勇于冒险。我们每次合作,他总有不同。"他是当代最为人仰慕的演员之一。

6–19　性格演员常是这行的幕后英雄。他们欠缺明星的魅力,却以才艺和持久性取胜。他们不仰赖外表,所以常可有长的影龄。他们通常长相平庸,有时肥胖,有时一点也不突出,完全不像明星。但他们一旦进入角色,却一点也不平凡,他们掌控了摄影焦点。

6–19b　莎翁情史(*Shakespeare in Love*,英国,1998)

科林·菲尔什(*Colin Firth*)和朱迪·丹奇(*Judi Dench*)演出;约翰·麦登(*John Madden*)导演

朱迪·丹奇在这部电影中饰演伊丽莎白女皇一世,虽只出现七分钟,却拿下奥斯卡最佳女配角大奖。短短几分钟内,她完完全全展现了权威、精悍、嘲讽、粗鄙和厉害的本色。从她的表演,我们完全可以领悟当年那强悍的女皇为何在英国历史上是最伟大的统治者。(Miramax Films提供)



演。事实上,萧伯纳归纳出的是**性格明星**(*personality star*)与**演员明星**(*actor star*)。

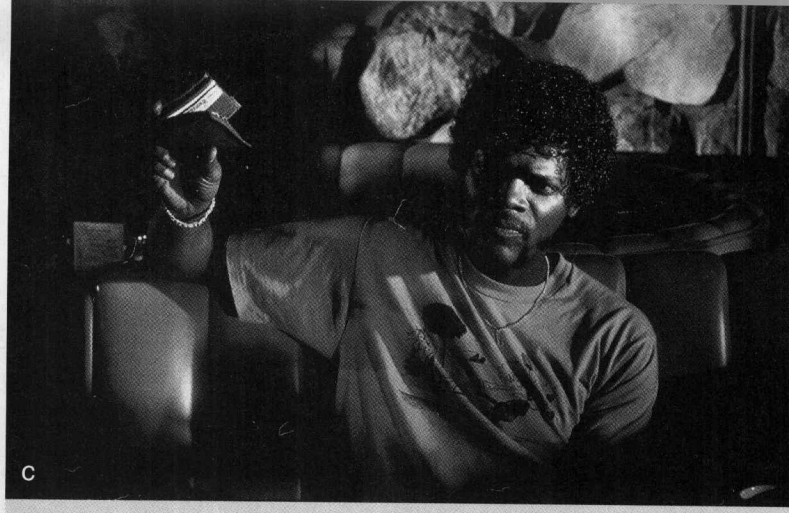
性格明星不喜欢饰演和自己类型不合的角色,尤其担任主角时。汤姆·汉克斯就从不演冷酷或精神有病的角色,因为他们会与自己令人同情的形象冲突。如果明星局限在某些形态,任何改变都可能导致灾难。就像玛丽·毕克馥在20世纪20年代想抛弃她小女孩的形象,结果观众都不看了——他们只想要那个小玛丽。她后来不得不提早在四十岁退休,而其他同龄演员仍在巅峰呢!

另一方面,许多演员也喜欢停留在某一类型,仅在其中做变奏。约翰·韦恩是电影史上最受欢迎的明星,从1949到1976年,他年年入选十大卖座明星,只有三次不在榜上。他说:"不管什么角色,我演的就是约翰·韦恩,也演得不错,是吧?"在观众眼里,他是动作派(暴力派)而不是靠嘴皮子。他的**图征**(*iconography*)是对世故和知识的不信任,他的名字就是男性化的代名词——虽然他的形象是战士而非情人。他较老之后,比较有人性,也以笑谑方式嘲讽自己的大男人形象。韦恩深知明星的巨大影响力可以引领

价值观，所以在许多电影中，他注入右翼意识形态，并成为保守美国人的英雄，包括罗纳德·里根、纽特·葛林瑞区（*Newt Gingrich*）、奥力佛·诺斯（*Oliver North*）和帕特·布坎南（*Pat Buchanan*）等。

讽刺的是，盖瑞·威尔斯（Garry Wills）在文化研究《约翰·韦恩的美国：名流的政治》（*John Wayne's America: The Politics of Celebrity*, Simon & Schuster, 1997）一书中指出，韦恩虽被大众视为西部的马上英雄，他却不喜欢马（见图 10–3a）。此外，他也刻意在第二次世界大战时逃避服兵役。但是像《硫磺岛浴血战》（*The Sands of Iwo Jima*）（见图 7–15）这类卖座片中，他却被塑造成军人典范。威尔斯指出："第二次世界大战逃役的人如今却被视为赢得战争的英雄象征。"总之，明星图征可能与史实不符。1995 年民意调查显示（这时韦恩已去世十六年了），他被选为美国历年来最受喜爱的明星。

电影理论家理查德·戴尔（*Richard Dyer*）说，明星有能指意义。任何对有明星在内的合理的电影分析都应当考虑明星的图征意义。像简·方达呈现了复杂的政治联想，正因为她的生活就具有政治风格，而她也把这种风格纳入自己的个性和角色塑造中。她和韦恩等明星一样，在电影中都传达意识形态，暗示其行为的理想性。戴尔也指出，明星的图征永远在变化当中，会混入他真正的生活和之前的角色。比如说，



c

6–19c 低俗小说（*Pulp Fiction*，美国，1994）

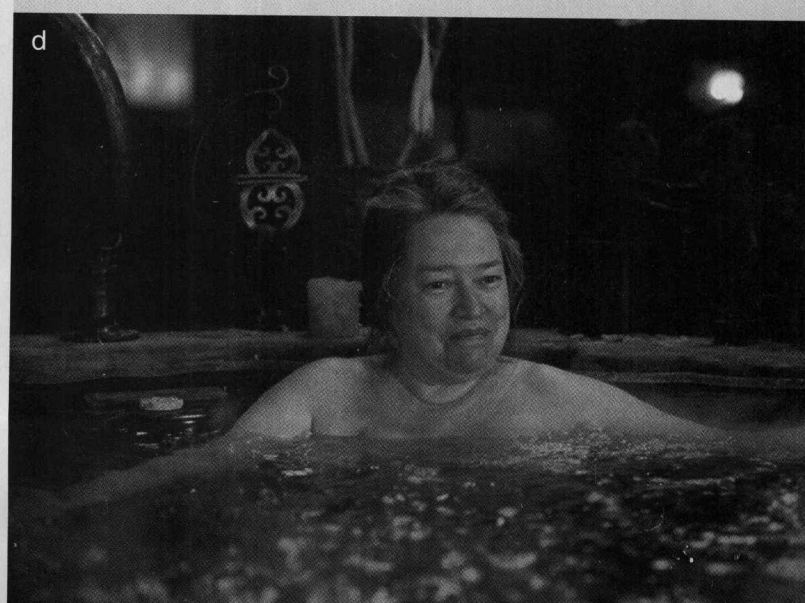
塞缪尔·杰克逊（*Samuel Jackson*）主演；昆汀·塔伦蒂诺（*Quentin Tarantino*）编导

塞缪尔·杰克逊英俊且性感，以至于如果他想的话就一定可以当主角。但是他不想，他通常演出古怪角色最抢眼。那些边缘化、侵略性强，尤其是滑稽的角色，没有人比他更能在一句台词中赋予喜剧性的扭曲，或者以一种大模大样神气的姿势走路却不惹人讨厌，或只是享受扮演奇异行径角色的快乐。他永远锋芒毕露。（Mitamax Films 提供）

6–19d 心的方向（*About Schmidt*，美国，2002）

凯西·贝茨（*Kathy Bates*）演出；亚历山大·佩恩（*Alexander Payne*）导演

凯西·贝茨既是个能量强大又具戏剧性的女演员，又是个十分滑稽的艺术家。她可以有性侵略性，却又谐趣而专横，例如在此片中。她也可以迷恋进而占有欲发酵，如同那个在《危情十日》（*Misery*）中吓人的疯子（让她拿下一座奥斯卡奖）。她永不乏味或老调，有她的表演绝对是电影好看的保证。（新线提供）



d

简·方达的事业可分成六个阶段：

1.**父亲** 由于父亲亨利·方达的威望，她得以于1960年进入电影圈。她长得像他，而他又是代表美国的知名自由派分子。简这段时期的角色偏重外露的性感，带点小男生的况味而非娇柔美女。巅峰代表作是《女贼金丝猫》(*Cat Ballou*，1965)。

2.**性** 这段时期她为法籍丈夫罗杰·华汀(*Roger Vadim*)所主控。华汀在一连串情色电影中剥削她的美貌和姣好身材，代表作是《太空英雌》(*Barbarella*)。虽然两人以离婚收场，但简仍公称华汀将她从性压抑和美式天真的角色中解放出来。

3.**表演** 她回到美国至"演员工作室"向纽约的表演大师李·斯特拉斯堡(*Lee Strasberg*)学习。此时她的表演深度和范围大增，也因《孤注一掷》一片于1969年获奥斯卡提名。她后来终以《柳巷芳草》(*Klute*，1971)中的妓女一角而荣获女主角奖。

4.**政治** 她持反越战及妇女运动的激进立场，公开反战，反种族歧视和性别歧视。她也将工作政治化，主演意识形态高标的影片，如《一切安好》(*Tout va bien*，法国，1972)、《玩偶之家》(*A Doll's House*，英国，1973)和《茉莉亚》(*Julia*，1977)。她的左翼政治行为曾影响了她的票房，但她仍不为所动，继续公开发表重要公众议题。

5.**独立** 自己开公司制作《返乡》(*Coming Home*，1978)一片。新制片角色相当成功，也出版过几本书，并成为韵律健美运动代言人。

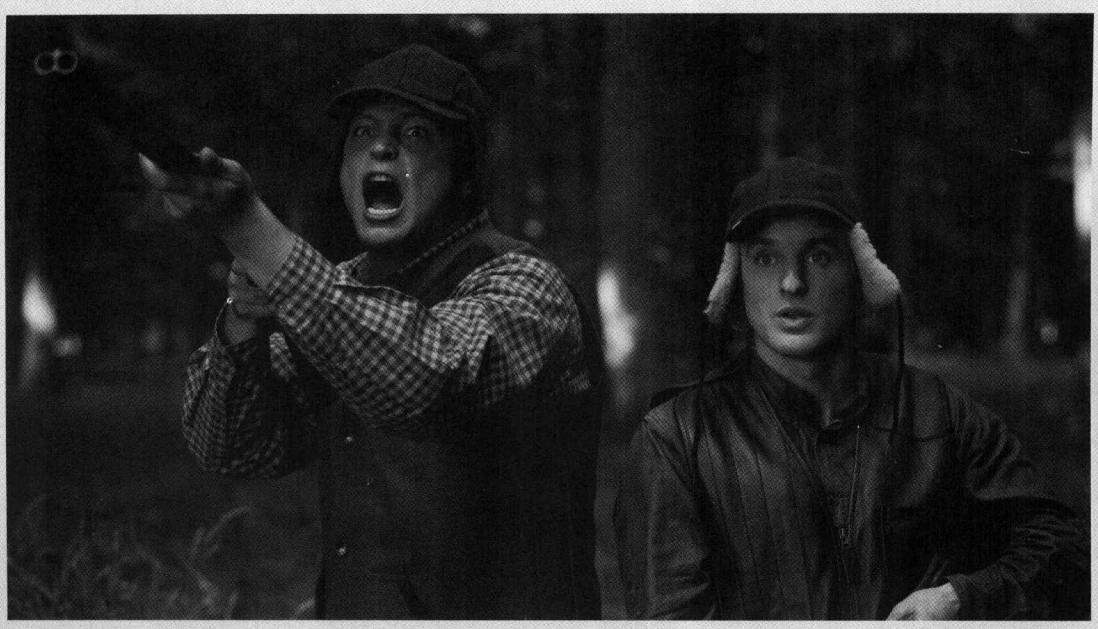
6.**中年、退休和隐私生活** 嫁给媒体大亨泰德·特纳(*Ted Turner*)后，1992年简退休了，目前业已离婚。



6-20 哈拉美发师(*Barber Shop*，美国，2002)

艾斯·古巴(*Ice Cube*，右)主演；蒂姆·斯托瑞(*Tim Story*)导演

艺人也是企业家，艾斯·古巴虽只有30岁出头，却拥有饶舌歌星／演员／制片／编剧／作曲家／导演等多项头衔，把自己经营得十分出色。作为嘻哈和饶舌艺术家，他创下数个多金唱片纪录，但他的未来却在电影上。"饶舌是年轻人的游戏，"他说，"电影可以使我局面更大更好。"事实上，他局面一点不小。1998年，他创设制片公司"古巴视野"，演了18部电影，有喜剧角色也有严肃角色，众口交赞。他也为16部电影作曲。此外，他制作了七部电影，包括成功的《星期五》(*Friday*)喜剧集，利润超过一亿美元。他也写过五个剧本，导过一部电影。因为他那种"小区电影"感，米高梅公司请他为许多演员合演的喜剧《哈拉美发师》编剧并兼任制片。电影成本不高，仅1200万美元，却有7500万美元票房。他的所有作品都带有"市井感，以俚俗的谐趣、丰富的角色塑造，以及许多感情著称，是典型的(黑人)灵魂色彩"。(**米高梅提供**)



6-21　婚礼傲客(*The Wedding Crashers*,美国,2005)

范斯·沃恩(*Vince Vaughn*)、欧文·威尔森(*Owen Wilson*)主演;大卫·达比金(*David Dobkin*)导演

演员杰克·雷蒙(*Jack Lemmon*)有一次说起他去探望一位性格老演员埃德蒙·桂恩(*Edmund Gwenn*)的往事。桂恩当时罹患癌症,在医院与死神搏斗。雷蒙语带敬意地问他:"死很难吗?"桂恩回答:"是的,但是不比喜剧难。"喜剧演员从不像正剧演员那么受人尊重(注意到喜剧演员不容易拿到大奖吗?)不过,几乎每个演员都承认喜剧比正剧难演。本片是两个好友兼事业伙伴到处闯婚礼的趣事,他们通常不请自到,因为婚礼是邂逅女人的最佳方式,同时又有好酒好菜、音乐跳舞的派对气氛。导演说:"两人默契到使我想起*Abbott*和*Costello*。欧文的表演是小火慢炖,范斯则是大火机关枪。他们活力精准,互相匹配,绝对是当代最佳喜剧拍档。"(新线提供)

票房最具吸引力的却仍是性格明星。他们只要扮自己不模仿别人,就永远在高峰。像克拉克·盖博说他不过是站在摄影机前"表演自然"。同样的,玛丽莲·梦露在表现自己的彷徨、脆弱和可怜巴巴讨好人时总是表现最佳。

另一方面,也有许多明星拒绝定型,老想演不同的角色。比如约翰尼·戴普和里斯·威瑟斯彭(*Reese Witherspoon*)有时宁舍传统角色而故意选择不讨好的角色,借此扩张其领域,因为演技一般都以宽广的表演范围为标准。

许多明星摆动在两极之间,有时演个性角色,有时也模仿他人。才华横溢的詹姆斯·史都华、加里·格兰特、奥黛丽·赫本都演过不同的角色。不过,我们还是很难想象赫本演一个脆弱或粗鄙的女人,因为她的形象已深植在优雅、高贵的女性上。同样的,我们也不难了解什么是"克林特·伊斯特伍德型"。

专业演员和明星之分别不在技巧,而在其受欢迎的程度。明星应有巨大的个人魅力,能吸引我们的注意。其他领域的公众人物很少能像电影明星那样影响深远。有些仅因他们代表了传统美国价值,如说话平实、正直、理想主义等等,这类代表人物如加里·库珀和汤姆·汉克斯。有些则代表了反体制形象,如孤独的鲍嘉、克林特·伊斯特伍德、杰克·尼克尔森(*Jack Nicholson*)。加里·格兰特和卡露·龙芭演什么都好笑,别具魅力。当然,还有些是以外



6-22 迷魂记(*Vertigo*,美国,1918)
詹姆斯·史都华和金·诺瓦克 (*Kim Novak*)演出;希区柯克导演

也许希区柯克最大的天分在于既顾到票房成功,又能超越制度。他明了领衔的明星保障了电影的商业成绩,但他也喜欢将明星往黑暗处推——探讨神经质,或者潜在的精神病,这些可能会颠覆明星已建立的图征。每个人都爱史都华这个半结巴、高尚,又代表美国的典型理想主义者,像他在《风云人物》中的角色。但在本片中,史都华沉迷于对神秘女子的浪漫想象,他自以为是爱情——可笑的是,他爱上的是虚构的女人。希区柯克表面上在拍侦探惊悚类型片,实际上却在探索爱情中的迷恋、自我陶醉和焦虑需求等成分。(环球提供)

貌取胜的,如米歇尔·菲佛和汤姆·克鲁斯。

世故的导演用明星和角色、表演及导演间的暧昧张力赢取公众的情感。希区柯克说:"当主角不是明星时,整部电影都会受损,观众不会关心他们不认得的角色的处境。"当明星而非传统演员扮演一个角色,角色已自动带有某种意义,导演和演员在写好的角色上再加东西,就会产生完整的戏剧意义。有些导演(尤其是制片厂时代的电影人)会在明星制度上再加上艺术影响力(见图 6-22)。

也许对明星而言,最大的荣耀是成为美国流行文化的图征。好像古代的神祇,有些明星世界知名,光是他们的名字就能带来复杂的联想,比如玛丽莲·梦露。明星不像传统演员(不论他演得多好),他们的名字已使一些想法和情感自动溶入他们外表的意义中,这不仅累积自他们过去的角色,也来自他们真正的性格。当然,经年累月后,有些象征意义可能会逐渐消褪,但是有些大明星的图征,比如加里·库珀会变成共通的经验。法国评论家爱德加·莫林(*Edgar Morin*)指出,库珀表演时,会自动"加里·库珀化",把角色与他自己合而为一。因为观众深深认同库珀以及他象征的价值,他们等于在表扬自己——至少是精神上的自我。这些伟大的原创性其实是**文化原型**(*archetypes*),而他们的受欢迎代表了他们能体现出那个时代的意义。许多文化研究指出,明星的图征可以包含情感丰富和复杂的地域神话及象征。

6.3 表演风格

表演风格因为时代、类型、基调、国家和导演重点而迥然不同。这些分野使表演方法分成不同种类,然而在同一种类当中,这些分类的定义亦非绝对。举例说,本书中有关写实和



6-23 天谴

(*Aguirre, the Wrath of God*, 西德, 1972)
克劳斯·金斯基 (*Klaus Kinski*) 演出; 维纳·赫尔佐格 (*Werner Herzog*) 导演

表现主义的表演和德国电影密切有关——德国电影强调导演而非演员。这种表演风格抽掉个别的细节, 强调象征性而非立体可信的角色。它是表现的(*presentational*)而非再现的(*representational*), 以极端代替典型的风格。心理的复杂层面被风格化的主题本质代替。比如说, 金斯基饰演西班牙远征军, 被认为宛如阴鸷的毒蛇, 他魔鬼般的五官仿佛残暴的面具, 可以立刻变脸, 如眼镜蛇般准备出击。(New Yorker Films 提供)

表现方法的不同也可应用在表演艺术上, 只是它有许多变奏和分支。这些名词在不同的时代也有不同的诠释, 比如说, 莉莉安·吉什(*Lilian Gish*)在默片时被认为是非常写实的演员, 但从今天的标准来看, 她的表演似乎飘飘然不落实。同样的, 克劳斯·金斯基在《天谴》中算是十分风格化(见图 6-23), 但比起形式主义时代的极端形式, 比如《卡里加利博士的小屋》(*The Cabinet of Dr. Caligari*)中的康拉德·维德(*Conrad Veidt*)(见图 7-16), 金斯基又较为写实了。所以这是程度的问题。

将表演风格以国家分类也会有误, 尤其那些容纳不同风格的国家, 如日本、美国、意大利。比如说, 意大利人(或其他地中海人士)一般而言, 其国民性格比较戏剧化, 比起其他较收敛的民族性, 如瑞典或其他北欧国家, 意大利人的表达夸张许多。但就意大利电影而言, 这个说法恐怕得修正。南意大利也许性格倾向于拉丁刻板印象, 比如莲娜·韦穆勒的作品(见图 6-24)。北意大利人则收敛而较不随性, 比如安东尼奥尼的风格。

类型和导演当然也影响到表演。举例而言, 风格化的武士道电影中, 如黑泽明的《大镖客》, 三船敏郎勇猛、傲慢又自夸不凡。但在写实电影《天国与地狱》(*High and Low*)(亦为黑泽明导演)中, 他的表演一改为层次分明、细腻扎实。

虽然电影源起自 1895 年, 但默片表演实际上只占了 15 年左右。史家多以格里菲斯《一个国家的诞生》(1915)为默片首部杰作, 真正进入有声时代应是 1930 年。在短短十五年内, 表演风格却多采多姿。如《贪婪》中吉卜逊·戈兰细腻含蓄的现实主义(见图 2-10),《最后命令》(*The Last Command*)中伊米尔·詹宁斯(*Emil Jannings*)华丽虚饰的悲剧营造, 到默片的

大喜剧谐星如卓别林、基顿、哈罗德·罗伊德(*Harold Lloyd*)、哈利·蓝登(*Harry Langdon*),还有劳莱、哈代,都各自发展出个人化风格,尽管表面上有些许相同。

一般对默片的误解是,所有电影都以"默片速度"(即每秒 16 格画面)来拍摄和放映。事实上,影片速度各不相同,因为摄影机完全是手摇的。即使在同一部电影中,各场戏速度也不一样。一般而言,拍喜剧场景时会摇慢些,使放映的速度快些。而戏剧性场景则摇快点,让放映时动作显得较慢,成为每秒 20 至 22 格画面。但当今电影放映仅有两种速度:默片 16 格,有声 24 格,所以表演的原节奏感就被改变了。因此,默片的演员看来动作急促而滑稽,喜剧可因这种扭曲而增加喜剧感,默片谐星的表演今天看来仍有魅力,但喜剧以外,这种技术的扭曲应有修正的考虑。

默片时代最受好评的明星是卓别林。他早年在杂耍剧团工作,练就一身喜剧技巧,使他在众谐星中无出其右者。就哑剧而言,以他的原则性最多。评论家盛赞他如芭蕾般的优雅,甚至杰出舞星尼金斯基(*Vaslav Nijinsky*)也称卓别林和他棋逢对手。他独树一帜地混合了喜剧与悲剧,剧作家萧伯纳形容卓别林为"电影惟一的天才"。至于一向好吹毛求疵的剧评家亚历山大·吴尔柯(*Alexander Woolcott*)一向看不起电影,但看完卓别林《城市之光》中有力而令人捧腹的表演后大为折服:"卓别林是世上最伟大的艺术家,我愿意为他辩护。"

葛丽泰·嘉宝将默片已发展出的浪漫表演方式在 20 世纪 30 年代发扬光大,评论家称之为明星式表演。米高梅公司老把她拍成有神秘过去的女子:情妇、高级交际花、第三者——"永恒之女性"的本质。她的脸显现惊人之美,能容纳矛盾的情感,又同时收放自如,仿佛有涟漪扫过她的五官。这位高挑的美人动作优雅,溜滑的美人肩像是蝴蝶折翅,历尽沧桑。此外,她也能暗示双性恋,如在《瑞典女王》(*Queen Christina*)中,她的坚毅与男装打扮和她精致的女性化特色相互衬托。



6-24 咪咪的诱惑

(*The Seduction of Mimi*,意大利,1972)

吉安卡洛·季阿尼尼(*Giancarlo Giannini*)和艾莲娜·菲欧蕾(*Elena Fiore*)演出;莲娜·韦穆勒导演

闹剧式的表演是所有表演中最困难也最被误解的形式。它需要一种强烈的喜剧夸张,如果闹剧演员不能维持角色的人性,很容易变得机械化而且令人生厌。这里,季阿尼尼演一个典型的意大利人——油滑、瞇眼而好色,为了在性上报复让他戴绿帽子的男人,他策划勾引他那不怎么可爱的妻子。季阿尼尼是导演韦穆勒最喜爱的演员,他演了不少她导的电影。其他重要的演员/导演搭档包括黛德丽和冯·史登堡,韦恩和福特,丽芙·乌曼和伯格曼,鲍嘉和约翰·休斯敦,三船和黑泽明,雷欧和特吕弗,德尼罗和斯科塞斯等等。(新线提供)



6–25 洛基恐怖秀

(*The Rocky Horror Picture Show*,英国,1975)蒂姆·柯瑞(*Tim Curry*)和理察·奥白朗(*Richard O'Brien*)演出;吉姆·沙曼(*Jim Sharman*)导演

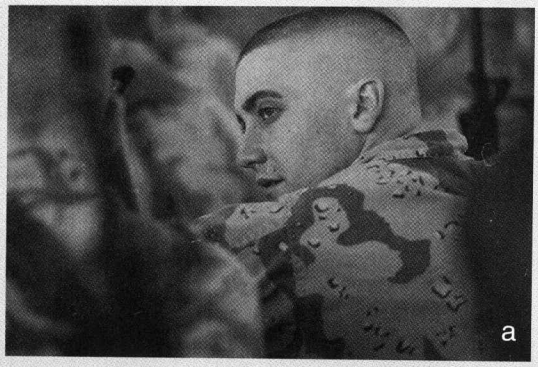
电影的基调会支配表演风格。基调主要是由类型、对白、导演对戏剧素材的态度决定。《洛基恐怖秀》的早期观众讨厌其变态的做作机智和嘲讽腔调,正统世界及其价值观被俗艳的戏剧无情地鞭挞。但后来它却成为最受欢迎的邪典(*cult*)电影,在大学城和大都市的午夜场赚进8000万美元。其实大部分小众电影都诉诸颠覆观众的本质,以及我们对践踏传统道德观的渴望。(20世纪福克斯提供)

嘉宝是爱神的代名词。她最著名的恋爱场面说明了她的浪漫风格。在这些戏里,她总是内敛的,即使没有情人也陶醉在私密的嘲讽中。她常将目光自男人身上转开,让摄影机——及我们——品尝她在矛盾中的苦痛。她沉默寡言,她的艺术就是以沉静、不多言取胜。她的爱情有时完全是独角戏,对周边的物体带有特色的恋物情结,像是抚摸一束花、一根床柱、一部电话,都暗示着情人的缺席,召唤起多层的甘及苦。她似乎常被周遭感染,但她也深知这种喜悦不会长久;她伸开手臂带着嘲弄和自制迎向命运,而她的表演说明了伟大的演技可以弥补糟糕的剧本和导演。"把嘉宝从她大部分的电影中拿掉,那部电影便一无所有。"某个评论家如是说。

英国的重要演员大多是剧场明星。英国的剧目剧场制度(*repertory system*)是文明世界的艳羡之处,几乎每个中型城市都有驻市剧团,演员可接受各色古典剧目,尤其是莎剧的陶冶。一旦他们的表演进步,就会尝试复杂角色。佼佼者会搬到大城市,进入有名的剧团。这种训练过程使英国演员个个多才多艺,优秀者会被伦敦剧场吸收。这里也靠近英国的制片中心,使演员能自由穿梭在电影、剧场和电视之间。

演莎剧是表演艺术的最高层。如果你能在莎剧中演得令人信服,据说你就可以演任何戏了。因为莎剧对演员的技术和艺术视野要求甚严,莎剧的对白是四百年前说的话,这种语言古老到即使文人也常只懂得四分之一。清晰背诵这种对白(这一点已经很不容易)是最基本的,还得说得像有血有肉的人话。以下为《哈姆雷特》第二幕主角最后的演讲,说出对自己不能为父报仇的自我歧视:

唉(Why),我真是个混球!
我,亲爱被害者的儿子。



6–26a 锅盖头(*Jarhead*,美国,2005)

杰克·吉伦哈尔(*Jake Gylleuhaal*)主演;山姆·门德斯(*Sam Mendes*)导演

行为 VS. 表演。写实的电影表演常是细微的分寸,一倏即逝的片刻。演员似未察觉摄影机之存在,全在自我的世界中。此时演员似乎是在角色中,不知道有人在看他。(环球提供)



6–26b 哈姆雷特(*Hamlet*,英国,1996)

肯尼斯·布莱纳主演并导演

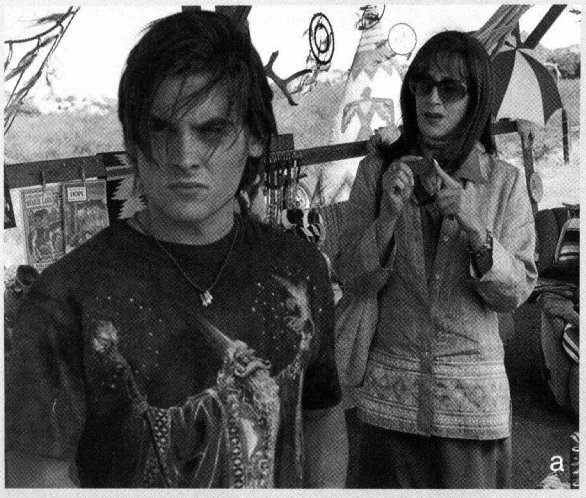
英国演员使背诵极度风格化的对白成为写实的艺术,好比莎翁、王尔德和萧伯纳之对白,演员虽在背诵却仍不失其可信度。因为英国伟大的文学传统的影响,英国演员几乎被公认为最会演时代风格剧的大师!肯尼斯是当代莎剧的最好的演员,他承继了劳伦斯·奥利佛和奥逊·威尔斯的伟大传统,同时也是才华横溢的舞台剧和电影导演。这部野心勃勃又一刀未剪的《哈姆雷特》虽然过长,却不乏精彩过瘾的场景。比如这段第二幕的结尾,哈姆雷特完全厌恶宫廷的腐败,为自己无法采取任何为父亲复仇的行动而激动不已。(Castle Rock/ 哥伦比亚提供)

6–27 秘密与谎言(*Secrets & Lies*,英国,1996)

布兰达·布莱辛(*Brenda Blethyn*,最右者)演出;麦克·李编导

麦克·李喜欢一部接一部重复用许多同样的演员,好像一个电影小剧团。他们大量排演,即兴对白,也用自己的看法和观察来修改剧本。这种艺术合作诞生了特别亲密自然又具人性的表演风格,看来一点不像演戏,就如同真人真事。在此片中,主角布莱辛总能找到最坏的时机让家人震惊尴尬。爱哭、自怜、古怪可笑,不顾一切地渴望,使我们又同情又厌恶。这场戏只是许多绝佳表演之一,其表演风格也脱离了英国字正腔圆的口白和传统准确的技巧。李的演员几乎让你看不到演技,只有真实的情感。(October Films 提供)






6–28a　穿越美国(*Transamerica*,美国,2005)

凯文·赛格斯(*Kevin Segers*)、费莉丝蒂·霍夫曼(*Felicity Huffman*)主演;邓肯·塔克(*Duncan Tucker*)导演

多层意义。本片是一个想变为女人的男人的故事,他变性前一周得知他过去的儿子因卖淫坐牢。他的诊疗师以为他是处男,但他说:"以前在大学有个女孩,和我是女同志关系,我没想到那也算!"这个故事玩弄廉价的笑料,但霍夫曼精湛的演技使角色酸楚温柔,古怪也好笑。霍夫曼以电视剧集《绝望主妇》(*Desperate Housewives*)出名,为此片角色铺陈若干层次,保守、淑女状,又很中产阶级,更是一个中规中矩的人。她的表演拿到奥斯卡奖名至实归。(The Weinslein Company 提供)

6–28b　修女传(*The Nun's Story*,美国,1959)

彼得·芬奇(*Peter Finch*)和奥黛丽·赫本(*Audrey Hepburn*)主演;弗雷德·齐纳曼导演

齐纳曼是次文本的大师,尤以这部呈现修女一生的作品最为含蓄。修女被派至非洲,遇见了一位具有奉献精神的大夫。他没有信仰,但她尊重他仰慕他。渐渐的他爱上了她,但却因为她的信仰和誓言而产生越来越多的挫败感,他认为她的生活"违反自然"。但他的爱注定要失望,因为他知道她立誓终生事主,所以他永远不能说出他的爱。我们要从字里行间了解他们复杂的感情,在文本中并未明说,但在次文本中,在不可言说的领域中我们则可以领悟得到。参见 Arthur Nolletti,Jr.,"Spirituality and Style in The Nun's Story", *The Films of Fred Zinnemann*, edited by Nolletti (Albany:State University of New York Press,1999)。(华纳兄弟提供)

被天地催促复仇,
我掏出心中的话,这必定像个妓女,
像个娼妇一样被诅咒
一个下人!恶心!呸(foh)!

这个对白以诗赋方式出现,演员得避免像唱歌般吟颂;另一方面,还要努力将像歌词般的台词念得"写实"。演员的口白应清晰脆利,让观众听得清楚诸如谋杀、娼妇、下人这些字眼。演员得技巧好到即使现代观众听不懂那些古字,也能传达出其中的情感。"唉(Why)""呸(foh)",这些字是莎翁时代的语助词,现代人早已不再用。简单地说,要演《哈姆雷特》这种难演的戏,需要高超的技巧、知识和勇气,可以说需要一个天才(见图 6–26b)。

英国表演传统偏重近距观察的外在表现的才能,所有演员接受的训练包括口白、动作、化妆、对白、剑术、舞蹈、肢体控制和群众表演。比如说,劳伦斯·奥立佛的表演法永远是由外而内,他像雕刻家或画家塑造特点。"我不去找我身上已有的特点,"他说,"而是去找出作者



6–29a　胜利之歌(*Yankee Doodle Dandy*,美国,1992)

詹姆斯·贾克奈(*James Cagney*)演出;麦克尔·寇提兹(*Michael Curtiz*)导演

表演风格往往依演员的活力而定。如贾克奈这种高能量的演员,通常能以华丽夸大的风格吸引观众的焦点,因为看他活蹦乱跳的确是一大享乐。他的动作充分表现了他的情感,是动感派演员。他跳起舞来神气、性感、好笑,脚步快捷花哨。即使戏剧化的角色,他也很少停下他那急躁、刻意强调的手势和腾跃的脚步。"绝不停下脚步"是他的座右铭。"不要松懈,否则观众也跟着松懈了。"其他高能量演员包括哈罗德·罗伊德、凯瑟琳·赫本、贝蒂·戴维斯、金·凯利、乔治·C·斯科特(*George C. Scott*)、芭芭拉·史翠珊、詹姆斯·伍兹(*James Woods*)、乔·派奇(*Joe Pesci*)、吉姆·凯瑞(*Jim Carrey*)。(华纳兄弟提供)

6–29b　白昼美人(*Belle de Jour*,法国/意大利,1967)

凯瑟琳·德纳芙(*Catherine Deneuve*,右)演出;路易·布努埃尔导演

低调的演员如德纳芙有时以"细小"和"靠近摄影机"而非夸大的风格取胜,这类演员让摄影机与他们同步,很少以戏剧化方式表达。观察德纳芙的表演,几乎不像在做戏,含蓄到几乎只有摄影机靠近她才看得出端倪。像这种演员尚有哈利·蓝登、斯宾塞·屈赛、亨利·方达、玛丽莲·梦露、蒙哥马利·克里夫、凯文·科斯特纳、杰克·尼克逊、薇诺娜·赖德(*Winona Ryder*)和托比·马奎尔。当然,戏剧氛围也是决定演员活动性最重要的因素。(Miramax Films提供)





6-30　烽火母女泪

(*Two Women*,意大利,1960)

索菲亚·罗兰演出;德·西卡导演

艺术矛盾处在角色的不幸中会被转变成动人的、有力的、精神上的启发。本片背景设在第二次世界大战后的意大利,罗兰和她13岁的女儿在荒废的路上被残忍地强暴,对女儿而言是残酷的成长经验,对母亲而言则是再怎么谨慎小心,也无力保护子女的悲痛。本片和大多数伟大的意大利新现实主义作品一样,没有廉价的圆满结局,片尾两个受伤的妇女精神上更互相紧依。罗兰的表演卓越而有魅力,拿下奥斯卡最佳女主角、纽约影评人大奖和戛纳影后三顶桂冠。(Embassy Pictures 提供)

创造的个性。”他和他同辈的英国演员一样,对细节有极强的记忆:“我聆听在街上、店铺中听到的话,并记下来。必须随时随地观察人们走、跳、跑,以及头部在倾听时的方向、眉毛的挑动、以为没人看到的挖鼻孔、不敢看人的眼睛、感冒好了很久以后清鼻子的声音。”

化妆对奥立佛而言是神奇的。他特别喜欢用胡子、假肤色、假鼻子和假发藏住真正的五官。他警告大家:“如果你够聪明,化好妆可以让你很容易模仿角色。”他也以擅长模仿方言为荣:“我总是费尽苦心学美国口音,即使为了一个电视小角色,如果是北密西根口音,我就他妈的说得像北密西根人。”

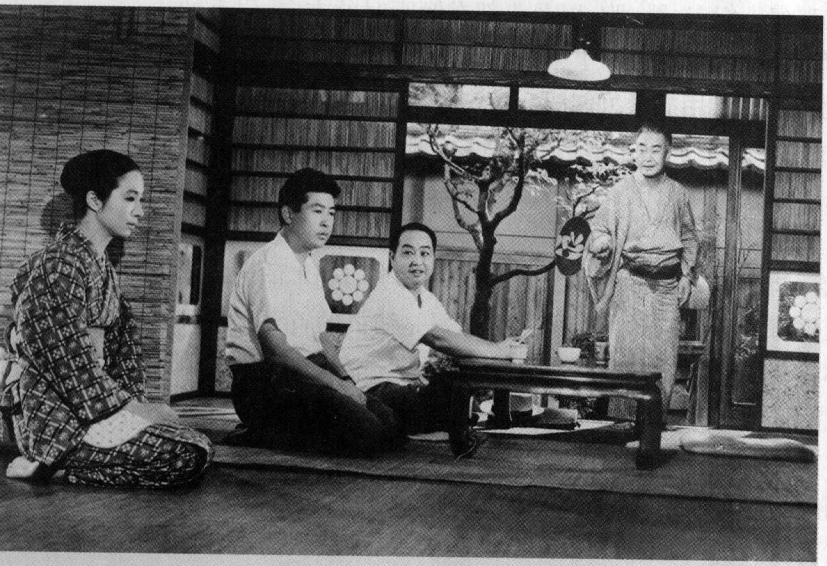
奥立佛总将身体保持在最佳状态。即使年纪已老,他仍跑步和举重,当病到不能做这些运动时,他就游泳。78岁高龄时,他仍每日清晨游泳半英里:“身体好是演员的首要工作,”他如此坚持,“每日运动很重要,身体是工具,需尽量调整及运用,演员必须能从头到脚控制自己的身体。”(摘自《奥立佛论表演》,*Laurence Olivier on Acting*)现代英式表演则已超越了这种古典风格(见图6-27)。

第二次世界大战之后的表演风格强调写实。20世纪50年代早期,一种内在的风格,称为“方法演技”(*the Method*)或“系统表演”(*the System*),被介绍至美国来,一般认为与导演伊力·卡山(*Elia Kazan*)有关。卡山的《码头风云》(*On the Waterfront*)异常卖座,是方法演技最好的示范,也成为美国电影中与剧场表演一样的主流。方法演技是俄国的康士坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基(*Constantin Stanislavsky*)在莫斯科艺术剧院发展出来的训练演员的系统和排练的方法。此法被许多纽约剧场引用,尤其是20世纪50年代的“演员工作室”,因培养出著名演员马龙·白兰度、詹姆斯·狄恩(*James Dean*)、茱丽·哈瑞丝(*Julie Harris*)和保罗·纽曼而名声大噪。

卡山是成立元老,也在“演员工作室”任教到1954年,然后将这个学校转交给他的恩师李·斯特拉斯堡接掌。不久,斯氏就成为全美最厉害的表演教师,他的学生全是世界著名演员。

斯坦尼斯拉夫斯基方法演技派的重点是:“表演时必须时刻活在角色里。”斯坦尼斯拉夫斯基拒绝外塑的表演传统,认为表演真谛惟有探索角色内在的精神,加上演员混合自己的情感。他发明的最重要的技巧是“回忆情感”(*emotional recall*),也就是演员挖掘过去与现在角色相似的情绪。“每个角色,”茱丽·哈瑞丝说,“总会与你自身背景或曾有的一种情感有关。”斯氏的技巧带有强烈的心理分析色彩:借由探索内在的潜意识,演员可以引发新情绪,每回表演唤出回忆并转换成正在演的角色。他也设计让演员专心“戏”的技巧——也就是注意细节及质感。或许这些技巧和表演行业一样古老,但斯氏是头一个将之系统化做练习并分析方法(因此称为“方法”和“系统”)的人。他不认为内在的真实和情感的真诚就够了,演员也应当掌握外在,尤其是古典剧,需要风格化地说话、动作、穿戏服。

斯氏以冗长的排练著名,演员也可即兴发掘角色文本的共鸣,即“**次文本**”(*subtext*),这与弗洛伊德的潜意识概念相似。卡山和其他方法演技的导演都用这方法导电影:“电影导演了解在剧本下有次文本,是意图、情感和内在事件的蓝图。他知道表面发生的事并非真正发生的原因,次文本是导演的珍贵工具,是他真正在导的。”所以对方法演技而言,对白是次要的。捕捉角色的“内在事件”,演员有时要丢开对白,或卡在喉咙里,甚至含混不清。20世纪50年代学习方法演技的白兰度和狄恩就因口白含混不清而被评论家讥笑。



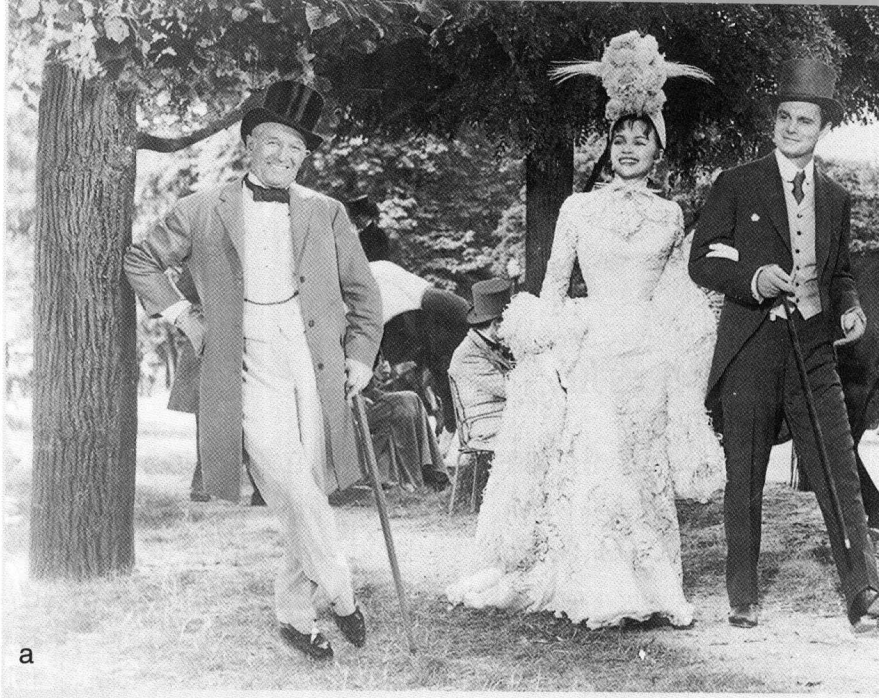
6-31 小早川家之秋(*The End of Summer*,日本,1961)
小津安二郎导演

作为处理微妙心理变化闻名的大师,小津相信表演越少越好,他讨厌过度通俗,要求演员尽量写实,演员也因为他批评他们做戏而痛苦。他不喜用明星,不依惯例处理演员,让观众没有先入为主的概念。他选角也多依性格而非表演能力。更重要的,是小津会探讨个人需要与社会需求之间的冲突关系。他的场景往往设在公共场合,在那里礼仪和规范要求掩盖了个人的失落情绪。小津经常指示演员不可乱动,只用眼神表达。瞧左边两人离得多远,肢体却表达相似的社会礼仪。(New Yorker Films提供)

斯氏不赞成明星制和个人化表演。在他自己的作品里,他坚持演员和角色间的真诚互动。他鼓励演员分析一场戏的特点:角色真正要的是什么?他的过去为何?这场戏的前一刻发生过什么事?现在是一天的什么时候?等等。当一个角色与演员的经历完全不同时,他要演员做研究以彻底了解其心理。“方法演技”以带出角色情感张力著称,方法派的导演一般也相信演员得要有角色的经验,并详细研究演员的生活以塑造角色的细节。

20世纪60年代，法国新浪潮的导演——尤其是戈达尔和特吕弗——将演员在摄影机前面的即兴技巧普及化。其真实程度令评论家激赏。当然，这里面没什么新技巧。演员在默片时代已运用即兴，这也是无声喜剧的基础。比如说，卓别林、基顿、劳莱和哈代只需知道一场戏的前提，所有喜剧细节均即兴发挥，之后再于剪辑时改进。有声电影初期笨重的机器扼杀了这种方法。方法演技派的演员用即兴在排练时进行探索，但真正用摄影机拍摄时仍是一板一眼并不即兴。

戈达尔和特吕弗为了捕捉惊奇的效果，有时会要演员在拍摄时自己编台词。这种由“真实电影”发明的技巧使导演捕捉到前所未有的真实段落。像《四百击》中，13岁的主角（让-皮埃尔·雷欧饰）被感化院中的心理医生诘问其家庭生活和性习惯，雷欧由自己经验出发（他事前并不知问题），回答得坦白无心防。特吕弗的摄影机能捕捉到这孩子的迟疑、尴尬和迷人的小大人神态。不管以什么形式出现，即兴已成为当代电影中珍贵的技巧，像导演罗伯特·奥尔特曼、法斯宾德（*Rainer Werner Fass-*



a

6-32a　金粉世界（*Gigi*，美国，1958）

莫里斯·雪佛莱（*Maurice Chevalier*）、莱斯利·卡侬和路易·乔丹（*Louis Jordan*）演出；文森特·明尼里导演

表演风格分成表现的（*presentational*）与再现的（*representational*）两种。表现风格公开承认观众之存在，角色甚至直接对我们说话，不理其他角色，与我们建立直接亲密关系。雪佛莱在《莱纳与罗伊》（*Lerner and Loewe*）这出著名歌舞剧中就是表现的演出方式，注意他似乎扮演着电影世界里的媒介者。（米高梅提供）

6-32b　北方风云（*North Country*，美国，2005）

理查德·詹肯斯（*Richard Jenkins*）、查莉兹·塞隆（*Charlize Theron*）、西西·斯贝西克（*Sisy Spacek*）主演；妮基·卡罗（*Niki Caro*）导演

再现的形式是较为写实而自给自足的，角色对银幕外的世界和摄影机似毫无知觉。我们乃如偷窥般偷看偷听他们的对话，演员一幅不知情状。本片此景中的家庭危机，再现的形式使我们似乎侵犯了私密的领域。（华纳兄弟提供）



b

binder)和马丁·斯科塞斯,都用之制造出很好的效果。

6.4 选角

电影选角几乎自成一门艺术,它需要敏锐分辨演员形态的能力,这也是从剧场传下来的**传统**(*convention*)。剧场和电影演员大致可依角色分为以下几种:男主角、女主角、性格演员(*character actor*)、少年、反派、轻喜剧演员、悲剧演员、少女、唱角(*singing actors*)、舞角(*dancing actors*)等等。选角的传统一般不轻易破坏,例如说,虽然平庸的人也会恋爱,但爱情角色还是得找有魅力的演员饰演。同样的,具普遍美国特性的演员,如汤姆·汉克斯,扮演欧洲人就太不像。克劳斯·金斯基演邻家男孩也不行,除非那是个奇怪的社区。当然演员戏路宽广与否决定了他的类型,像妮可·基德曼就可以角色多变,而阿诺·斯瓦辛格就只有两种类型:喜剧和动作。

固定角色在默片时是一成不变的。有部分原因是当时角色都具寓言性,并非个人化的,所以角色都被称为"男人"、"妻子"、"母亲"、"荡妇"等等。金发美女多半强调其天真,褐发则必为浪荡角色。爱森斯坦就坚持严格依形态选角,而且喜欢用非职业演员来强调其真实性。他的说法是,何苦找演员来模仿工人,导演大可找真的工人来演戏啊!

但是专业演员不喜欢被定型,总想拓宽戏路。这有时行得通,有时行不通。鲍嘉是个好例子,他长期被定型成强硬、爱嘲讽的帮派分子,直到和导演约翰·休斯敦合作,才变成《马耳他雄鹰》中的冷硬大侦探山姆·斯派德(*Sam Spade*)。休斯敦接着再让他在《碧血金沙》(*The Treasure of the Sierra Madre*)中扮演偏执、专业的采矿者,然后在《非洲皇后》中又摇身一变成为可爱滑稽的醉鬼。他的弱点对观众而言非常亲切,他也因此得到奥斯卡最佳男演员奖。但休斯敦出名的选角直觉在《打击魔鬼》(*Beat the Devil*)中却行不通,因为片中男角



6-33 偷自行车的人

(*Bicycle Thief*,意大利,1948)

恩佐·斯塔尤拉(*Enzo Staiola*)和兰贝托·马基欧拉尼(*Lamberto Maggiorani*)演出;德·西卡导演

电影史上最有名的选角风波。本片用两个非职业演员饰演贫困劳工和崇拜父亲的儿子。演父亲的真是个工人,演完戏后也真的找不到工厂工作。电影在筹资时,某位仁兄愿意投资,条件是主角应为加里·格兰特,德·西卡想不出高贵优雅的加里如何演一个劳工,他聪明地放弃了这个投资而找到了适当的演员。(Audio-Brandon Films 提供)





6–34a　罗密欧与朱丽叶(*Romeo and Juliet*,美国,1916)

莱斯利·霍华德(*Leslie Howard*)和诺玛·席拉(*Norma Shearer*)演出;乔治·库克导演

库克的莎翁名剧可说明选角错误是多大的灾难。这对恋人与原著实在差别太大,席拉当时已 37 岁,扮下了 13 岁的朱丽叶。霍华德也以 44 岁高龄演出罗密欧。至于演罗密欧好友马库修的约翰·巴里摩尔(*John Barrymore*),已经高龄 55。一群中年人扮小孩煞是可笑。(米高梅提供)

6–34b　殉情记(*Romeo and Juliet*,英国/意大利,1968)

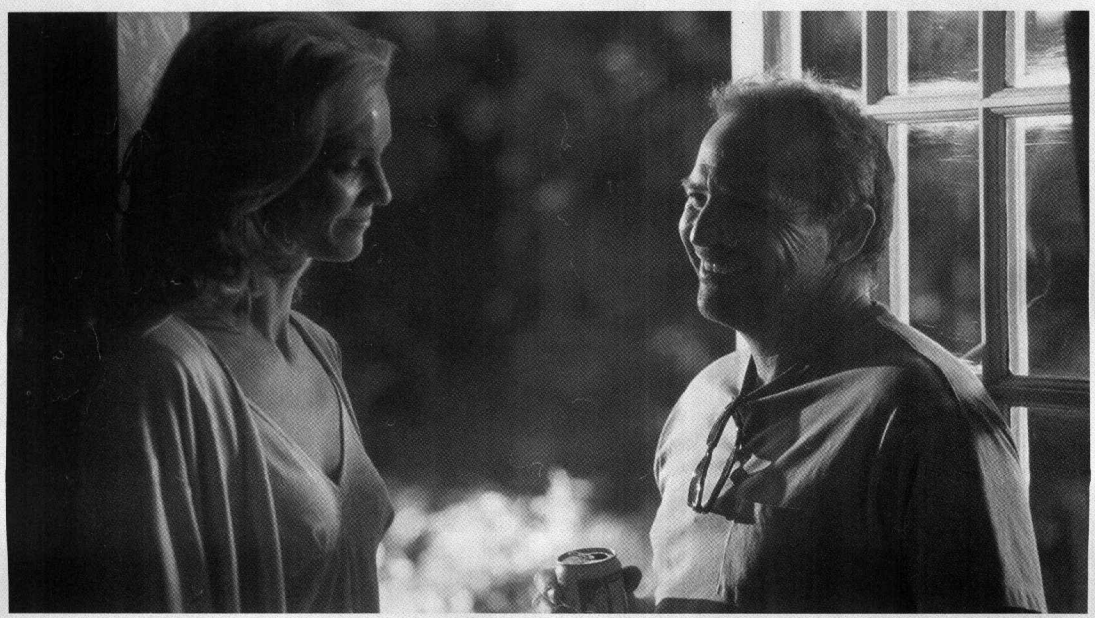
奥莉维亚·荷西(*Olivia Hussey*)和李奥纳·怀丁(*Leonard Whiting*)演出;弗朗哥·泽菲雷利导演

泽菲雷利的版本较受欢迎,因为主角真的是年轻人。当然库克的演员口白较佳,但泽氏的版本较为可信。演员和角色年龄相差多少在银幕上比在舞台上更重要,因为电影摄影机会无情地泄露年纪。(派拉蒙提供)

6–35　爱你爱到快抓狂(*The Upside of Anger*,美国,2004)

琼·艾伦(*Joan Allen*)、凯文·科斯特纳(*Kevin Costner*)主演;麦克·宾德(*Mike Binder*)编导

监制和导演选角必须对主角间有无化学作用十分敏感,如果两人只有动作,观众很快会察觉两人之间没有默契。此片中主角超配合,女子被丈夫抛弃,独立抚养四个女儿。她的邻居是声名不佳的前棒球手。两人常一块喝啤酒诉衷肠。即使从照片中我们仍能感受到两人之间擦出的性张力的火花。(新线提供)



色是世故的冒险家，四周包围着一群无赖和疯子。这个角色超出了鲍嘉的能力，他那种自觉的表演方式，想要聪明地耍嘴皮但就是太木讷。像加里·格兰特那种磨炼过这方面技巧的演员，演来就会可信而优雅。

希区柯克说："选角就是塑造角色。"一旦角色选定，尤其是个性演员，其虚构角色的本质已经确立。有时，明星比角色更真实，所以有些人根本就直呼演员的名字来代替角色。推理小说家雷蒙·钱德勒（*Raymond Chandler*）和希区柯克合作完《火车怪客》（*Strangers on a Train*）后，嘲讽导演的角色制造方法："他的角色想法很粗糙，只有'好年轻人'、'交际花'、'害怕的女子'那几类。"钱德勒是文学家，他认为角色得由对白制造，对导演可运用其他方法浑然不觉。比如说，希区柯克最擅用明星制度——这点和对白毫无关联，他选女主角偏好高雅的金发美女，内心如火却举止优雅高贵——就是"交际花"一型。但这些女主角也各有各的特色，他的三大最爱琼·芳登（*Joan Fontaine*）、英格丽·褒曼和格雷丝·凯利就各有千秋。

希区柯克的选角带点愚弄观众的意味。他的反派演员常具有个人魅力，像是《西北偏北》中的詹姆斯·梅逊（*James Mason*）。希区柯克也仰赖观众对明星既定的好感而大胆让明星尝试道德模糊的角色。比如，詹姆斯·史都华在《后窗》中根本是个窥视狂，但我们却无法咒骂这个美国典型的健康男子（见图 4-22）。观众也假设明星会从头演到尾，不到最后不会被杀。但在《精神病患者》中，珍妮特·李的角色在电影开始三分之一时即被残暴地谋害——这种吓人地破坏常规使观众惶悚不安。有时，希区柯克也选自觉性格强，甚至笨拙的演员来演焦虑的角色，像是在《火车怪客》和《夺魂索》中的法利·葛兰杰（*Farley Granger*）。这种状况

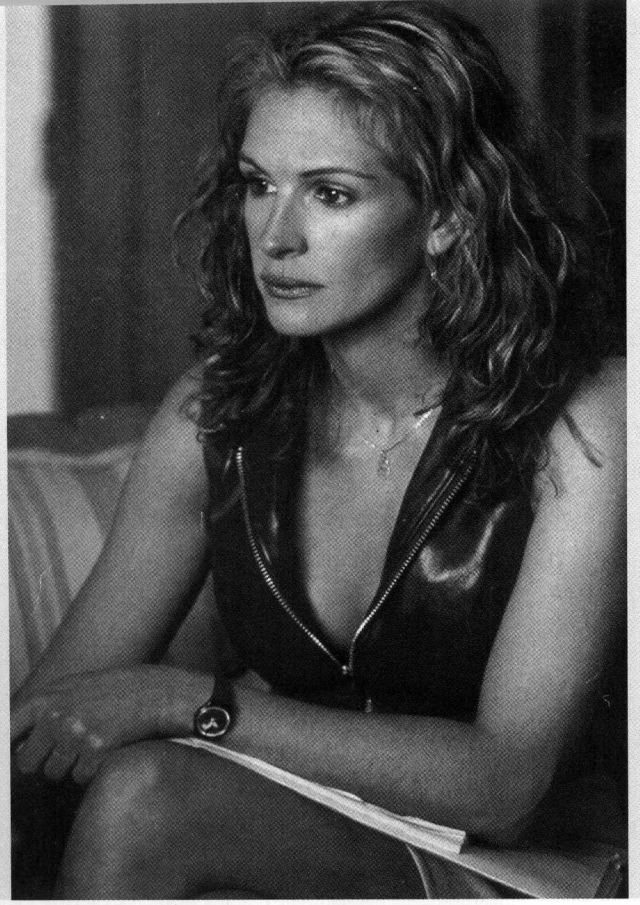


6-36 哭泣的游戏

（*The Crying Game*，爱尔兰/英国，1992）

杰·戴维森（*Jaye Davidson*）和斯蒂芬·瑞亚（*Stephen Rea*）主演；尼尔·乔丹（*Neil Jordan*）导演

不熟的面孔也有优势，观众无从预料他们会演出什么样的人。非职业演员或知名度不高的演员有时因片尾的水落石出而吓我们一跳。本片这种惊异结尾使意义大变，如果主角是知名演员，就玩不了这个游戏。因为明星通常会使人有预期，像本片用这两人，观众还真猜不出这个古怪故事的葫芦里卖的是什么药。（Miramax Films 提供）



6–37 永不妥协

(*Erin Brockovich*,美国,2000)

朱丽娅·罗伯茨主演;斯蒂芬·索德伯格导演

"如果演员没有个性,就不能成为明星。"这是凯瑟琳·赫本的名言。当代电影中,罗伯茨的个性突出,成为美国近年惟一连续当选最卖座明星前十名的女星。观众爱她的美貌和笑容,她喜剧、正剧皆擅长,演出毫不费力,自然而不造作。她绝少上电视谈话节目,偶尔露面时永远幽默、聪明又迷人。(环球提供)

中,反而需要坏的演技,因为它是塑造角色的一部分。

许多导演相信选角对角色的重要性,所以非得等主角确定才动手写剧本。小津安二郎就承认:"不知道谁来主演之前,我不能写剧本,就像画家不知用何种色彩就无法下笔一样。"比利·怀尔德也会一再为演员的个性修改对白。当蒙哥马利·克里夫(*Montgomery Clift*)拒演《日落大道》(*Sunset Boulevard*)时,怀尔德便为威廉·赫顿(*William Holden*)重新编写角色,赋予角色新的风貌。

表演就如同摄影、场面调度、动作、剪辑和声音一样,是语言系统的一种。电影导演用演员来传达想法和情感。德·西卡用兰贝托·马基欧拉尼(*Lamberto Maggiorani*)来替换加里·格兰特,就赋予《偷自行车的人》完全不同的艺术效果。并非马基欧拉尼比加里演得好,正好相反,演技在此片中派不上用场。马基欧拉尼比拥有优雅、机智和世故等复杂图征的加里真实,也更像工人。加里·库珀和玛丽莲·梦露这样的明星其图征都夹带着复杂的情感和意识价值,这些价值都是导演陈述艺术理念所需要的。

分析电影表演,我们应该考虑电影要求哪种形态及其原因——要业余演员、专业演员,还是大明星?演员如何被导演对待?是摄影素材还是艺术家?剪辑有没有操弄?演员被允许说大段对白而不被剪断吗?明星的图征是什么?是否夹带文化价值,或每部电影各有不同,因此不构成图征?如果明星图征强烈,它有什么价值?这个文化信息在电影中有何功能?哪种表演风格在主导?表演形式有多写实,还是多风格化?为什么选上某些演员?演员为角色增加了什么?

延伸阅读：

1 Cardullo, Bert, et al., eds., *Playing to the Camera* (New Haven, CT: Yale University Press, 1998)。收录相关论文及访谈。

2 Decordova, Richard, *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America* (University of Illinois Press, 2001)。学术研究著作。

3 Dyer, Richard, *Stars* (Berkley: University of California Press, 2nd ed., 1998)。系统分析佳作。

4 Haase, Cathy, *Acting for Film* (New York: Allworth Press, 2003)。强调表演的实用性。

5 Hirsch, Foster, *A Method to Their Madness: A History of the Actors Studio* (New York: DeCapo Press, 2001)。对一些重要演员如白兰度、帕西诺、斯特拉斯堡和斯坦尼斯拉夫斯基等的论述。

6 Naremore, James, *Acting in the Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1988)。内容广泛，易于理解。

7 Ross, Lillian, and Helen Ross, *The Player: A Profile of an Art* (New York: Simon & Schuster, 1962)。对舞台剧、电影及电视演员的访谈。

8 Schickel, Richard, *The Stars* (New York: Dial Press, 1962). See also Richard Griffith, *The Movie Stars* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1970)。全美最杰出的两位电影批评家所做的研究。

9 Tucker, Patrick, *Secrets of Screen Acting* (2nd ed. New York and London: Routledge, 2003)。对舞台、电影及电视表演的实用性论述。

10 Wojcik, Pamela, *Movie Acting, The Film Reader* (New York and London: Routledge, 2003)。论文集。

第七章

戏　剧



电影的功能在于揭示，它可以呈现一些舞台上无法处理的细节。

——安德烈·巴赞，电影学者

本章提要

剧场和电影：比较两种媒介如何运用。时间、空间和语言。场景 vs. 镜头。表演方法。裸露。舞台剧改编电影：困难和挑战。两种媒介的导演角色。作者论。两种媒介的观众：主动与被动。移动摄影机之不同视角和改变的观点。布景和设计：点缀故事。实景 vs. 制片厂搭景。加工镜头，缩小模型，特效。德国表现主义的主要影响。现实主义。好莱坞大制片厂的辉煌时代：米高梅、华纳、20 世纪福克斯、派拉蒙等公司。制片厂魔法师费里尼及其帮手。服装和化妆。服装的意识形态。

许多人都有一种无知的想法：电影和戏剧不过是同一种艺术的两面，其间惟一的差别就是舞台剧是“现场”的，电影则是“经过拍摄”的。当然，这两种艺术之间的确有许多相似之处：最明显的就是两者都用“动作”作为主要的表达方法，也就是说其中人物的一举一动是主要的旨意来源。剧场与电影界更是经常合作，包括许多剧作家、导演、演员以及工作人员的互相搭配。更何况戏剧与电影都可同时在大众面前演出（或放映），又是能为个别的观众所欣赏的大众艺术。但电影绝非剧场的记录。两者的语言系统基本上不同，电影在布景装置上弹性较大。

7.1 时间、空间及语言

电影的时间比舞台时间有弹性。剧场中演出的单位是“场景”，一个场景的演出时间和其内容情节发展的时间长度大致吻合（当然，有的舞台剧剧情也可能包含很多年的变化，但这“很多年”通常都是在幕与幕之间过去的）。电影的基本单位则是**镜头**，平均每个镜头长十至十五秒（甚至可短到一秒），可以比较不着痕迹地把时间缩短或延长，所以说舞台剧往往是在幕与幕或场与场之间切掉（或跳过）大段时间，电影却可以较自由地把时间在几百个镜头之中延展或浓缩。剧场的时间通常都是连续的，像倒叙就很少出现，不过电影中经常有倒叙。

空间在剧场中虽然也是靠基本单位的“场景”来划分，但其实所有的戏剧动作都在一个限定的范围内进行——由舞台框架所限。剧场通常是封闭式的，我们无法想象在舞台两侧及化妆间的动作。电影的框架则是景框。电影可能组合了许多不同空间的片段，甚至有时还能表现出同一空间中各种特殊部位的不同观照。例如，**特写**就比**远景**详细，而在剧场中很难达到这种效果。

在剧场中，观众是坐在固定的座位上，虽然演员偶尔会向前或退后，但舞台和观众的距离大致不变。电影就不一样了，电影观众的视野可以随着镜头向各种方向自由移动而又远近自如，近的如**大特写**可以细数睫毛，远的如**大远景**可以鸟瞰方圆数英里。

当然，这些空间变化运作的差别并不代表这两种媒体的优劣。剧场是三维空间的，人与

7–1 秋日奏鸣曲

(*Autumn Sonata*,瑞典,1978)

英格丽·褒曼、丽芙·乌曼演出;英格玛·伯格曼导演



"演出"(*enactment*)的意义:自古以来,戏剧叙事均由行动(*action*)和反应(*reaction*)展开,而非说出的对白。对白看不见,但行动可以。比如这场戏,一架钢琴带出了母女间的爱恨情仇。褒曼饰的母亲美丽、聪明又迷人,她是世界级的钢琴家,大部分时间均在巡回表演。她的女儿怯懦、没安全感又迫切需要关爱——正弹着一段肖邦的曲子给母亲听。她的确很想喜欢女儿的弹奏,但对她不专业的弹奏,脸上却闪过一丝抽搐。女儿小心翼翼地问母亲看法,母亲温和却坚定地示范给女儿看该如何弹,客观地指出哪些部分必须更加含蓄地诠释。女儿听着,脸色逐渐沮丧、失望,最后写满苦涩。我们可以看出这种失和的敌意源自女儿的童年,她们不需说出感觉,由象征性的行为过程我们就可看出两人的关系。(New World Pictures 提供)

物是真实的、可触及的,较具写实性。我们对其空间的理解,是和真实生活一样的。舞台剧现场演员和观众的互动关系是银幕电影演员无法进入的领域。电影是二维空间的影像,演员和观众之间没有互动,因此影片中的裸体较不会引起争论。但在舞台上,裸体是真实的,而在电影中"只是图片"(见图 7–3)。

舞台演员与观众的互动建立起和谐的亲密感。而电影演员则被固定在银幕上,无法亲近观众,所以他们和观众的关系远不如舞台演员。电影有时效性,因为过去的表演风格不一定适合新演员。舞台演员则可能使两千年前的老戏呈现新貌,台词虽然一样,但不同的诠释方法可适应当代的表演风格。

上述这些空间运用倒是造成了剧场和电影的另外一种差别,就是观众的参与程度。一般来说剧场观众是较主动的,他必须自己在整个舞台上找出较重要的信息。在剧场中语言虽然很重要,但戏剧是一种低视觉度的媒体,观众必须替一些视觉细节弥补意义。而电影观众往往是较被动的,经由特写及**剪辑**的并置,提供各种必要的细节。电影是高视觉度的媒体,观众不怎么需要自己幻想或补充什么细节。

虽然电影和戏剧都是可以丰富灵活运作的艺术,但是一般来说戏剧较偏重对白和语言。戏剧通常被认为是写作者的媒介,其文本的表现使其成为文学的分支。在剧场中,我们的听觉会比视觉灵敏。导演雷内·克莱尔就注意到盲人在剧场中可抓住大部分信息。而电影较偏重于视觉,被认为是导演的创作园地。克莱尔观察到聋人看电影较投入。但这并不是定论,威尔斯的电影就是例外。

既然舞台剧是以语言为主,通常在把一个舞台剧搬上银幕时首先碰到的主要问题就





7-2a　幻想旅行(*Fantastic Voyage*,美国,1966)

杰克·马丁·史密斯(*Jack Martin Smith*)与戴尔·韩尼斯(*Dale Hennesy*)艺术指导;亚特·科鲁克仙克(*Art Cruickshank*)特效;理查德·弗莱彻(*Richard Fleischer*)导演

大银幕可以探索细微世界,也就是说,借由显微摄影,或通过特殊效果的设计而达到效果。本片的主要场景是人体内部,剧中几个科学家为了进入人脑进行手术,把自己缩小到像细菌一样大小,像潜水艇一样在病人的血管中潜泳。图中是生还者在病人的视神经中焦急地寻找病人的眼球,希望能在他们变回一般人大小之前逃离病人的身体。(20世纪福克斯提供)

7-2b　第三类终结者(*The Relic*,美国,1996)

佩内洛普·安·米勒(*Penelope Ann Miller*)演出;彼得·海姆斯(*Peter Hyams*)导演

这个镜头在舞台上不会有太大效果,观众会离戏剧视野太远而无法投入。但在电影上,这个镜头会充满悬疑;因为场面调度全由景框大小决定,其前景即是张力十足的特写。舞台导演的空间是受限而一成不变的,电影导演则可以极近极远伸缩自如。(派拉蒙提供)

7-2c　指环王:魔戒使者(*The Lord of the Rings: The Fellow Ship of the Ring*,美国,2001)

彼得·杰克逊导演

舞台上的史诗故事永远是风格化、浓缩化的,舞台的空间无法做到写实的呈现。马背上战士之奔腾气势即使在最大的舞台上也无法展现。(新线提供)

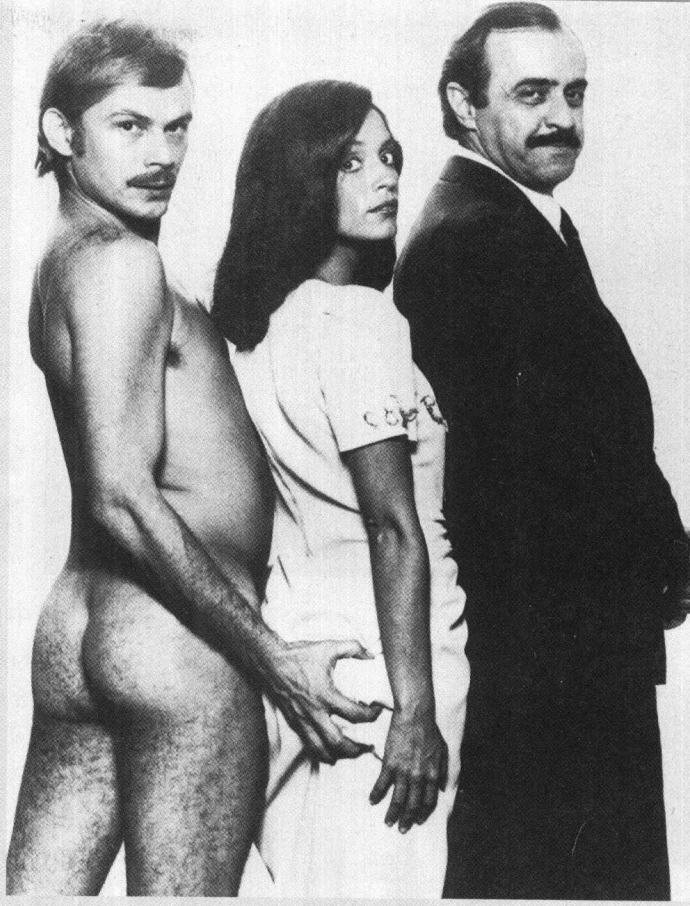
7-2d　致命罗密欧(*Romeo Must Die*,美国,2000)

李连杰、罗素·王主演;安德叶·巴考威克(*Andrzej Bartkowiak*)导演

别在家里模仿这个!也别在舞台上试。像这种勇士穿梭火窟的奋战场面只能在电影中,上百个技术人员在旁看顾演员的安全。(华纳兄弟提供)





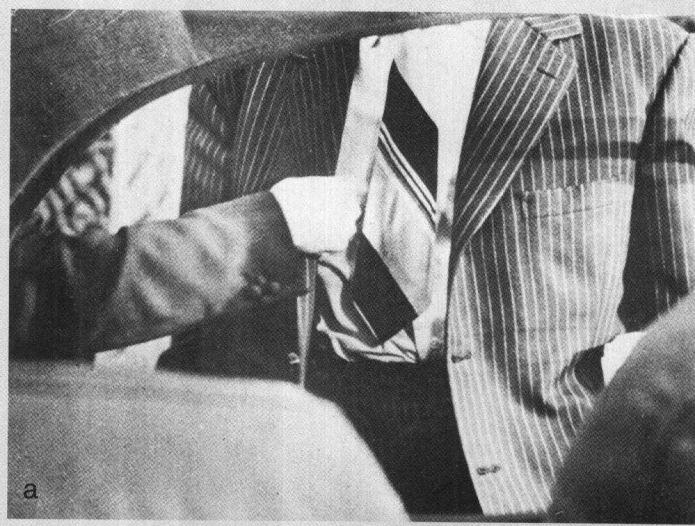


7-3 唐娜与她的两个丈夫

(*Dona Flor and Her Two Husbands*,巴西,1977)

何西·维克(*Jose Wilker*)、索妮娅·布雷嘉(*Sonia Braga*)和莫罗·曼东嘉(*Mauro Mendonca*)演出;*Bruno Baretto*导演

在电影中演员裸体演出并不稀奇,在剧场则较少。因为电影"只是画面",但舞台演员则直接面对观众,较会激起争议。所以,电影可以运用裸体传达其背后的象征旨意。例如这出关于性的滑稽剧是一个女人爱上两个男人——其中一个是鬼魂。她的第一任丈夫迷人、有趣,但不负责任。他死于一次离奇的性行为中,但他的鬼魂——只有他太太及观众看得到——却老是回来享受配偶的权利。唐娜的第二任丈夫是优雅、稳重、社会地位高、可被信赖的男人,不过却较死板。为了快乐,唐娜必须满足两种需要:闺房之乐与社交名流的身份。因此,她得设法维持与两个丈夫(也许有点阴阳怪气)的三角关系。(Carnaval / New Yorker Films 提供)



a

7-4a 扒手(*Pickpocket*,法国,1959)

罗伯特·布烈松导演

在舞台上,重要的小道具(如皮夹)得借由强光提醒观众它的存在;但在电影里,小对象却可轻易地从环境中独立出来。图中,布烈松用特写捕捉扒手敏捷的手艺如何在地下铁中从受害人身上扒出皮夹。这种如拍照般的特质在舞台上很难表现出来。(New Yorker Films 提供)

7-4b&c 马丁·劳伦斯现场秀

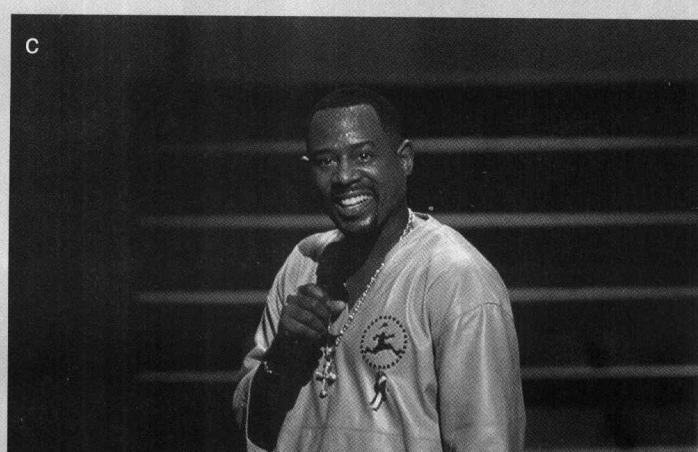
(*Martin Lawrence Live*:*Runteldat*,美国,2002)

大卫·雷尔(*David Raynr*)导演

劳伦斯的单口相声如果在现场看会很远(7-4b),当然电视监控器可以把人拉近(7-4c),不过就像看电视而不像看现场了!(派拉蒙 / MTV / 维亚康姆提供)

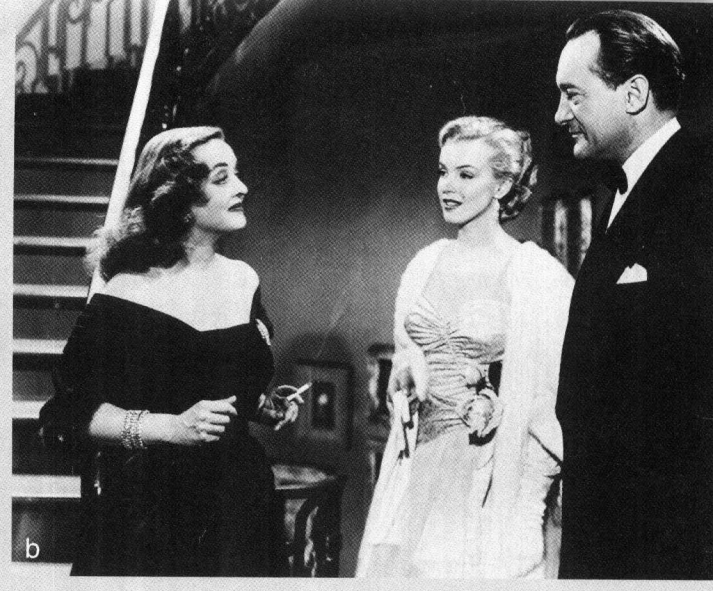


b



c


a


b



7–5a　雨中曲(*Singin' in the Rain*,美国,1952)

金·凯利主演;凯利和斯坦利·杜能(*Stanley Donen*)合导

上千舞台剧搬上过银幕,而甚少成功。但电影改在舞台上最成功的有迪斯尼卡通经典《狮子王》(*The Lion King*)和《美女和野兽》(*Beauty and the Beast*),也许是因为它们比真人实境的电影容易再创造吧。但《雨中曲》以最佳歌舞片之姿搬上舞台却不甚了了。也许与电影完全由金·凯利一人任明星、编舞、导演三职有关。要在舞台上演凯利的角色真够惨的!(米高梅提供)

7–5b　彗星美人(*All About Eve*,美国,1950)

贝蒂·戴维丝、玛丽莲·梦露和乔治·桑德斯(*George Sanders*)演出;约瑟夫·马基维兹编导

本片的故事是关于纽约剧场界那群迷人且神经质的剧场人,剧中对白精彩,是部可以从电影改编成舞台剧的影片。某位影评人称赞马基维兹是写诡辩式台词及针锋相对式对白的高手,基本上是语言的风格大师。(20世纪福克斯提供)



7–6　《紧急搜捕令》(*Magnum Force*,美国,1973)**的宣传照**

克林特·伊斯特伍德和阿黛儿·吉冈(*Adele Yoshioka*)演出;泰德·波斯特(*Ted Post*)导演

剧场的选角除了他们的长相、才华外,与其他演员配合的身材也是考虑的重点。舞台导演绝对要注意整体的戏剧效果。电影则不然,如图中,六英尺四英寸的伊斯特伍德与吉冈是登对的一对恋人,但事实上五英尺四英寸的吉冈站在木箱上才能与伊斯特伍德在近景画面上看起来相衬。这在舞台上准穿帮。(华纳兄弟提供)



7-7　雪岭传奇(*The Claim*,美国 / 加拿大,2000)

彼得·穆伦(*Peter Mullan*)主演;麦克尔·温特波顿(*Michael Winterbottom*)导演

电影适合处理人和自然的关系——在倾向内景为主的舞台上则少有这个主题。本片由托马斯·哈代(*Thomas Hardy*)的伟大小说《卡斯特桥市长》(*The Mayor of Casterbridge*)改编,背景在北加州冰雪覆盖的1867年,淘金热刚过去,大自然像发疯似的雪火反扑,人在其中显得微不足道。(联美提供)

是,保留多少原剧对白,才真正适用于以视觉为主的电影媒体。像乔治·库克所导的莎翁名剧《罗密欧与朱丽叶》(见图 6-34a),就是一部非常保守的改编作品,它保留了全部的舞台剧对白,以至于视觉映像沦为语言的搭配,显得琐碎而了无新意,甚至无法表达此剧原来在舞台上的流畅。

导演泽菲雷利对这个剧本的改编就比较成功(见图 6-34b),文字的部分几乎全用视觉映像取代,大部分诗文保留在影片中,但是通常都**不用同步**(或同旨意)的画面来呈现,以至于达到扩张——而非复制——语言的效果。年轻主角的冲动、一连串事件的骨牌效应以及动作上的暴力,使莎剧的本质历历可见。打斗场面更因为以手持摄影机跟着竞技者旋转、缠斗而展现了比任何舞台演出都精彩逼人的张力。简单地说,泽菲雷利技术上虽不忠于原著,在演出效果和精神上,却远比库克的版本更贴近莎氏。

剧场和电影都是视听媒介,但它们所强调的不同,剧场中信息的主要来源是动作和对白。在剧场中,我们会注意他们说了什么及做了什么。剧场中的动作以电影术语来说局限于远景,动作越大越有效果,比如哈姆雷特和奥菲利娅的哥哥莱尔提斯(*Laertes*)的决斗及《玻璃动物园》(*The Glass Menagerie*)中 *Amanda* 帮 *Laura* 穿衣。剧场中的大远景必定是风格化的。莎剧的史诗战争场面放在舞台上就有点荒谬。剧场中的特写只有前几排的观众会注意



7–8a 月色撩人(*Moonstuck*,美国,1987)

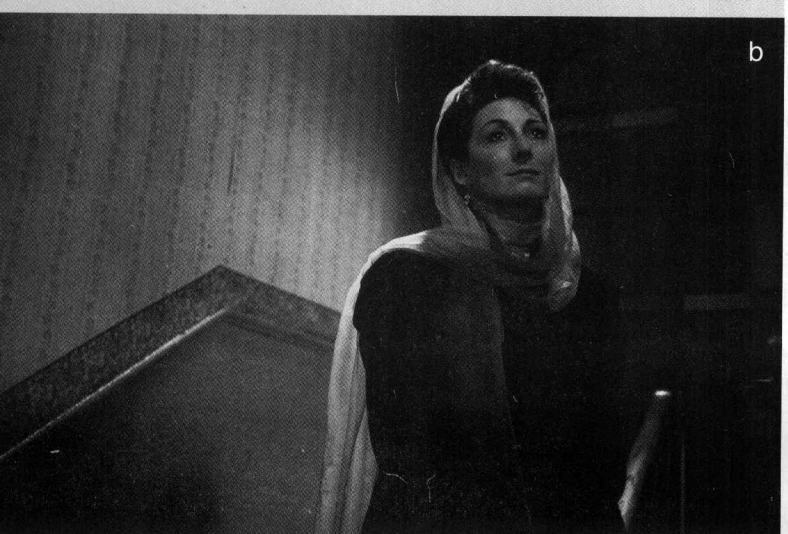
雪儿(*Cher*)、尼古拉斯·凯奇(*Nicolas Cage*)主演;诺曼·吉布森(*Norman Jewison*)导演

约翰·帕特里克·斯坦利(*John Patrick Stanley*)写出这部浪漫喜剧。他是曾获黑兹戏剧奖的剧作家。此片票房口碑皆佳,获最佳女主角和女配角奥斯卡奖,他自己也获最佳原创剧本奖。(米高梅提供)

7–8b 逝者(*The Dead*,美国,1987)

安洁莉卡·休斯顿演出;约翰·休斯顿导演

电影可以是史诗事件,也可以是小细节的媒介。这部改编自詹姆斯·乔伊斯(*James Joyce*)著名短篇小说的电影,忠实地呈现了许多琐碎微妙的小事件——手的轻微触摸、别有玄机的一瞥、独尝痛苦、独处时刻,等等。这些在舞台上看不出戏剧张力的细节动作,由于摄影机可以移到更近的范围,被编织成相当诗意的片段。(Vestron Pictures 提供)



到,除非演员的动作夸张或风格化。此外,除非是非常私密的剧场,否则剧场中的特写多以言语表之。因此,舞台演员多以语言表意,例如我们从哈姆雷特的独白和对白中得知他对弑父夺母的叔叔克劳迪斯(*Claudius*)的态度。舞台上的特写是"说"出来的,而不是做出来的。

由于以上这些视觉上的限制,大多数戏会避免庞大或琐碎空间的戏剧动作。剧场的戏剧动作,通常限于**全景**或远景。如果必须用到极大或极细琐的空间,则会朝非写实的方向走:譬如当芭蕾舞或风格化的场面遇上了大远景式的剧场动作,或者以口白为主的戏遇上了特写镜头式的剧场动作。但是电影则能够轻易游走于大远景到特写间,因此能把舞台上无法搬演的场景呈现出来。

剧场美学总是以人为中心:话要由人说出来,冲突也要由演员来加以具体化。电影对人就不这么倚赖了。电影的美学根基于摄影,任何可拍摄的元素都能成为电影的题材。因而,把舞台剧搬上银幕虽有难处,但绝少完全行不通的。电影改成舞台剧时,反而会困难重重,例如以外景为主的电影就施展不开。约翰·福特那些西部片,如《驿马车》(*Stagecoach*)要如何改编呢?即使以内景为主的电影,也很难加以舞台化,像理查德·赖斯特《一夜狂欢》(*A Hard Day's Night*)的空间转换,要如何搬上舞台呢?约瑟夫·罗西(*Joseph Losey*)的《连环套》(*The Servant*)是靠摄影机角度的运用



7-9　窈窕淑男(*Tootsie*,美国,1982)

达斯汀·霍夫曼演出;西德尼·波拉克导演

剧场中演员得在换场时换戏服,不能换穿复杂的衣服;电影的化妆及换戏服则爱多久可多久,因为中间可有剪辑分段。本片的喜剧围绕着一个难相处又执著的演员麦克尔·道西(*Michael Dorsey*,由达斯汀·霍夫曼饰)打转。这位演员找不到工作,因为合作的人以为他是"难相处的混球"。他不气馁,假扮成名为多萝西的中年女演员,主演英国日间肥皂剧。多萝西后来红遍半边天,受观众和剧组工作人员的爱戴。电影中最可笑处在于多萝西必须经常快速换装,以应付不速之客在他卸妆下戏后来访,然而实际上霍夫曼总得花几个小时由专家及服装师帮他变成多萝西。本片是探讨演员世界的佳作,也是女性主义的经典电影。麦克尔扮演多萝西时,发现自己好的一面,他后来承认:"我是个当女人比当男人好得多的人。"麦克尔·道西和多萝西两个人都是霍夫曼最好的表演,但波拉克宣称他讨厌导演此片,因为霍夫曼是个"难相处的混球"。(哥伦比亚提供)

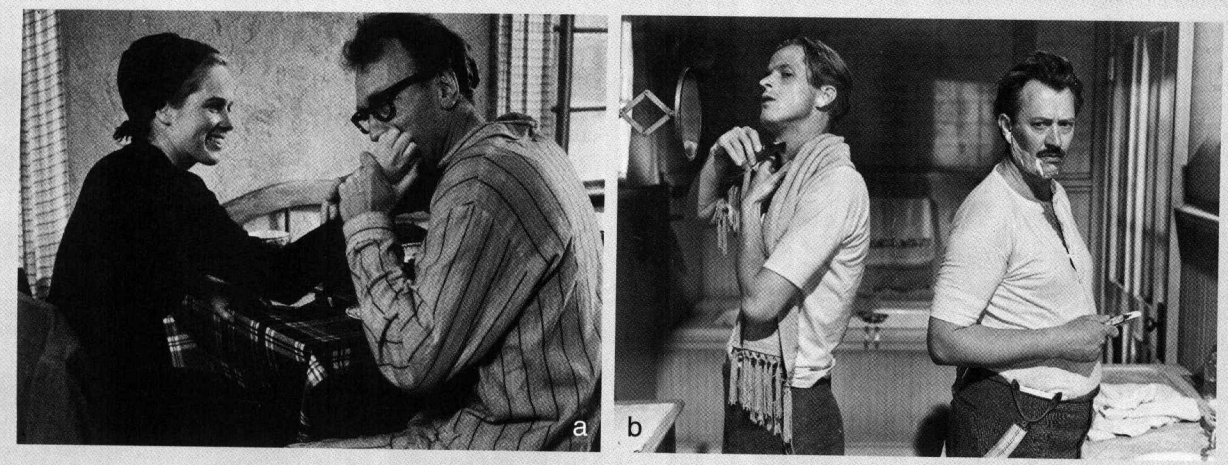
来显现其主题与人物刻画,而这是无法重现于舞台的(见图 11-9a)。又比如像伯格曼的《沉默》(*The Silence*),主要的影像都是些空荡荡的走廊、门窗,这种技巧更是没法在舞台上表现。

把舞台剧加以"扩大"(例如把内景都换作外景),却也不见得是把戏剧改成电影的最好方法。电影并非就等于大远景、大幅度**摇镜**以及快节奏剪辑。希区柯克就发现,许多由舞台剧改编的电影之所以失败,原因是电影导演改编舞台剧时,用了不适当的电影技巧(见图 7-11)把原剧"撑大",因而失去了原剧结构上的紧密。尤其是遇上那些表达局限性的戏(无论是身体或心理上),更需要好的改编者尊重原作精神,寻求对等的电影手法来表达。

7.2 导演

在 20 世纪 50 年代中期,法国《电影手册》推广了**作者论**(*auteur theory*),强调导演在电影艺术中的重要性,认为负责**场面调度**者即为"真正的作者",其余合作的人,像剧作家、摄影师、演员及剪辑师等,都只是这位作者在技术上的助手。作者论无疑夸大了导演的权力。尤其是在美国,因制片厂制度注重的是团队合作,而非个人的表现;曝光的是**明星**而非导演。无怪持作者论的影评人,在美国要特别鼓吹作者的重要性了。

即使是今天,大部分的好电影(不论哪个国家)都是"导演"的电影。说一部电影除了导演手法外,其余样样都好,就好像说一出戏除了剧本外样样都好一般矛盾。我们也许会觉得



7–10a　耻辱(*Shame*,瑞典,1968)

丽芙·乌曼、麦斯·冯·席度(*Max Von Sydow*)主演;伯格曼编导

伯格曼为电影大师,也是瑞典最著名的舞台导演。他数十年创作生涯中非常多产,与同样的演员合作宛如电影的剧场作风。他的低成本杰作多为家庭电影,许多在家中拍摄,演员互相熟识,与他合作甚笃,能不费时间精力及金钱便达到他的需求。在世界电影版图上他独树一格。(Lopert 提供)

7–10b　小狐狸(*The Little Foxes*,美国,1941)

丹·杜义(*Dan Duryea*)和卡尔·班顿·瑞德(*Carl Benton Reid*)演出;威廉·惠勒导演

巴赞认为改编舞台剧最大的挑战是将舞台的人工空间转换到电影的写实空间而不失原味。例如在莉莉安·海曼的舞台剧中,这场戏原发生在主场景客厅中,惠勒的设计反而更写实且更具戏剧张力。图中误入歧途的父亲和慵懒成性的儿子在自家的浴室中一起刮胡子,边踌躇计算着诈骗一个亲戚。但两个人却不愿意坦白,彼此背对着不愿对看,只对着镜子中的对方谈话。巴赞称道:"《小狐狸》中这个可说目前改编舞台剧最完美最电影化的镜头,比起其他户外推拉轨、自然场景、美如诗画的景观来得更好。"(雷电华提供)

一部导演很差的电影很好看,也许会喜欢一出写得很糟的戏,那是因为我们的眼光被一些次要的层面如演技、布景所吸引。风格化的摄影或优秀的演技常让作品起死回生,这时,演员、场景设计或摄影师的杰出光芒就盖过电影导演或剧作家。

舞台上的导演基本上负责的是诠释的艺术,如果我们看了一出很糟的《李尔王》,我们不会怪莎士比亚的剧本写得不好,只会怪导演的诠释有问题。剧本是戏的灵魂,剧作者已替导演能做的事设了限,舞台上导演所司的各种视觉元素,与剧本相比都是次要的。剧场导演和剧本的关系,正如同演员与其所扮演之角色的关系:演员能让剧本生色不少,但这些贡献通常不及剧作本身。

舞台导演是剧作者和工作人员之间的桥梁,负责各部门沟通的工作,对诠释剧本定出一个大方向,再引导演员、设计师等进行各部门诠释工作。身为导演,必须以整体效果为重,使各部门的表现能臻于和谐。舞台导演在排演时最有影响力,等幕一升起,导演对舞台上的种种就无能为力了。

相形之下,电影导演对最后成品的控制就大得多。电影导演对作品的要求可以非常精确,这在舞台上是办不到的。电影导演可以完全照他们想要的样子来拍摄人与物,而且可以一再重拍;电影靠影像来传递信息,而导演决定了所有视觉上的元素——镜头之选择、摄影机角度、灯光、滤镜之使用、光学效果、构图、摄影机之运动以及剪辑。有时候,导演甚至决定

了服装、布景及外景。从舞台导演与电影导演对场面调度之处理，最能看出两者的差异。舞台导演颇受局限，只能一场戏一个景去处理，所有活动方式都局限于这一区域。

舞台本身的三维空间，使得导演必须运用特定的概念，才能对空间作清晰的界定。拿传统式的马蹄型舞台来说，观众得假装是从被移开的第四面墙向屋内窥视。当然，那面“墙”上没有家具，演员也不能背“靠”着那面“墙”太久，以免观众听不到他的声音。如果是伸入观众席、三面开展的舞台，演出者就必须顾及环绕周围的三面观众，而不能只对一方表演。

电影导演则以二维空间来呈现立体的三维空间。即使运用深焦摄影，所谓的“景深”也依然是假的（见图 7-12b）。不过，二维空间的影像自有其优点。由于摄影机可以随意安置或移动，电影导演自然不受限于场景或舞台概念的空间。水平视线的远景镜头，多少对应了传统马蹄式剧场观众的视野，但电影中用到特写时，并无损于空间的延续性。摄影机以景框界定出“特定的空间”，景框就如同舞台上的“墙”。于是每一个镜头都意味着一个新的被界定



7-11a　欲望号街车（*A Streetcar Named Desire*，美国，1951）

费雯·丽和马龙·白兰度演出；伊力·卡山导演（20 世纪福克斯提供）

7-11b　为戴茜小姐开车（*Driving Miss Daisy*，美国，1989）

丹·艾克罗（*Dan Aykroyd*）、杰西卡·坦蒂（*Jessica Tandy*）和摩根·弗里曼（*Morgan Freeman*）演出；布鲁斯·贝瑞斯福特（*Bruce Beresford*）导演（华纳兄弟提供）

如何将舞台剧“扩展”为电影并无硬性及简单的规则，有时最好别画蛇添足。伊力·卡山改编田纳西·威廉姆斯（*Tennessee Williams*）的名剧时，原想添加场面，把舞台上忆及的猥琐事件拍出来，用以戏剧化地形容脆弱的白兰琪，但他的实验并不成功。他承认多不如少：“该剧的力量完全来自其压缩的处理：白兰琪被困在两个小房间，逃也逃不出去。”卡山决定把全片放在两个拥挤的房间拍摄。电影大获成功，得了许多奖。

另一方面，《为戴茜小姐开车》电影的成功，是因为它把舞台剧扩展了。阿尔弗雷德·乌瑞（*Alfred Uhry*）的半古装剧原来在舞台上仅是三个简单角色的素描，既无布景，演员也仅是虚拟象征性地与道具表演。但乌瑞自己改编的电影，增加了事件、角色，也有实景。评论者均认为电影优于舞台剧，因为它质地更丰富，时空更明确。此片获得了奥斯卡最佳影片大奖，乌瑞自己也获得最佳编剧奖。



7-12a 亚历山大(*Alexander*,美国,2004)

柯林·法瑞尔主演;奥利佛·斯通(*Oliver Stone*)导演

亚里士多德说戏剧就是"动作"(*action*),这是他公元前350年的《诗学》讨论戏剧时定的第一规则。电影里,这个规则更重要。舞台常将动作的结果戏剧化,电影却专注于动作本身,比如此图表现亚历山大大帝的著名战役,他在25岁已征服的国家。(华纳兄弟提供)

7-12b 生之欲(*Ikiru*,又名 *To Live*,日本,1952)

黑泽明导演

舞台上的物体大小始终一样,在电影中,物体的大小则是相对的。例如图中这个深焦镜头,三个层次(前景、中景、背景)的事物形成强烈的讽刺对比。主角(志村乔,即灵堂中照片者)得知自己患癌症后,在死前最后几日做了许多有意义的事。在电影的闪回片段中,他的一顶皱皱的帽子象征他谦逊及坚忍的性格。图中丧礼的守灵之夜,他的同僚全来参加。镜头的位置让朴实不矫饰的帽子隐隐地对比了中景同僚们强挤出的遗憾表情与背景过于形式化的祭坛。在剧场中,每个观众对舞台都各自有其独特的视角,空间的技术很少能处理成这样。但在电影中,由摄影机统一为一个观点,这种情况却很普通。(Brandon Films提供)



7–13 《对她说》(*Talk to Her*,西班牙,2002)中佩卓·阿莫多瓦编导的三帧彩排宣传照

一个电影导演到底要"导"多少?这依各人不同,有些导演只要和演员事前沟通角色状态后,几乎不再和他们讨论。这些极简主义者似乎在说:"给我看看你能做什么?"约翰·休斯顿即为一例。有个女演员有次问他到底演某场戏时该坐下还是站着,他回答说:"我不知道,你累了吗?"

其他导演,比如阿莫多瓦就什么事都亲力亲为。上图里,穿黑衬衫的阿莫多瓦站在新娘新郎旁边看着,他想:"我该在此放摄影机吗?为什么?如果放在神父另一边呢?"他和摄影指导在排练时会一路摆镜位及调灯光。中图则看到他正在示范动作给演员 *Javier Cámara* 看,另一位演员 *Dario Grandinetti* 在旁观看。有些演员很讨厌这种明确指示;但阿莫多瓦不但是西班牙最成功的商业导演,也是国际上最为人敬重的艺术家。他是世界级的电影导演,演员都愿遵从他的要求。下图他拥着演员 *Rosario Flores*,指导她在某剧中的角色的心理状态。这种亲密的合作关系,可帮助演员百分之百专注于情绪和想法。当然,他拍的电影中的表演永远很杰出。(Sony Pictures Classic 提供)


a


b


c

空间，也都自有其暂时的各种向度。更有甚者，摄影机的运动，使电影导演能够不断地变换被界定的空间，以达成最佳的效果，却不会对观众造成混淆。因此，演员可以从任何方向入镜；而摄影机的**推拉**或**升降**，更能把观众带进场景之中，让静止的物体从观众身边流过。正因为摄影机的镜头代表了观众，观众也就能随着摄影机而四处游走了。

舞台导演的场面调度受限于场景，多少得做某种程度的妥协，既要追求表现，又必须求其清晰，这对写实取向的戏而言是很困难的。电影导演因为可以运用镜头，在这方面也就较不需要妥协。有些电影可以用到一千个以上的镜头，导演也可以用五六个镜头拍同一件东西——有的镜头是为了把这东西清楚地呈现，其余的镜头则是为了效果的表现；又或者演员可以背对摄影机，而声带却让观众能清晰地听见演员说的话（见图 2-12b）。拍摄演员时，也可以将某些视觉障碍置于摄影机和演员之间，例如一扇玻璃窗，或者是树的枝干。电影镜头无须一镜到底，可以为了效果表现而暂时舍弃清晰，这是电影镜头的优势。

将舞台剧改编成剧本时，导演通常有上千个选择，甚至将原著改成剧作家想象不到的样子。如果是古典作品，导演也可以强调其心理、社会或史诗特性，这可由电影中的空间运用来决定。导演可以将剧中动作安排在室内场景或自然场景里，不过这些决定一定会改变作品的意义。

7.3 布景与装置

在最好的影剧作品中，布景都会成为主题与人物的延伸。布景可以传达许多信息，尤其是在电影中。舞台上的布景无须像电影搭景那么周密细致，因为剧场的观众离舞台太远，无法看清细节。舞台导演能用的景有限，通常每一幕只有一个景，不像电影导演用的景简直无止境，拍外景戏的导演尤其不受限制。

舞台导演能使用的剧场空间有限，所以总是得一再地迁就其布景。如果他用了太多后台的空间，观众会有视听上的障碍。如果他用高台使演员具权威感，还得想办法快速而合理地将演员弄回原位。舞台导演所能用的空间有一定的大小，通常是像“远景镜头”的范围。当舞台导演想暗示戏中的空间极大时，他可试着以小喻大，也可以用画了天空的景片来帮助观众想象。至于舞台导演为显示空间之局促，而将表演区域划得很小时，必须注意长时间把演出局限在一小块区域，会使观众很不舒服。舞台导演也可以用线条、颜色或对象显示人物的心理状态，但要具机动性，必须能将这些设计视剧情需要而快速隐现才好。

电影导演在使用布景上有较大的自由度。电影能在室外拍摄，是电影的一大优势，许多大导演的主要作品都以外景戏为重。像格里菲斯、爱森斯坦、巴士特·基顿、黑泽明、安东尼奥尼、约翰·福特、德·西卡、雷诺阿等人的作品。史诗式电影更少不了以大远景对广大山河的描绘。其他类型，尤其是高度风格化、故意脱离现实的**类型**，则多半是制片厂内搭景拍成的，像歌舞片、恐怖片及大部分时代电影等。这些类型多半需要一个带魔幻意味的封闭空





7–14a　铁面无私(*The Untouchables*,美国,1997)

查尔斯·马丁·史密斯(*Charles Martin Smith*)、凯文·科斯特纳、肖恩·康纳利(*Sean Connery*)、安迪·加西亚(*Andy Garcia*)主演;布莱恩·狄·帕尔马(*Brian De Palma*)导演(派拉蒙提供)

实景拍摄吸引人,当然是因为比较便宜,也赋予电影真实感。此部禁酒时期芝加哥背景的帮派电影主题是恶名昭彰的帮派头目之没落。狄·帕尔马在片中还对爱森斯坦《战舰波将金》的"敖德萨阶梯"一场戏致敬。

7–14b　末代皇帝(*The Last Emperor*,意大利 / 英国 / 中国,1987)

贝纳多·贝托鲁奇(*Bernardo Bertolucci*)导演

勇夺最佳影片最佳导演等九项奥斯卡大奖的《末代皇帝》是根据溥仪一生改编。他三岁登基,在紫禁城中孤寂过日,晚年在社会主义中国的20世纪60年代怡然当园丁。贝托鲁奇是首位被允许在紫禁城中拍戏的西方导演,紫禁城实景大大襄助了本片的真实性和情调性。(哥伦比亚提供)

7–14c　剪刀手爱德华(*Edward Scissorhands*, 美国,1990)

约翰尼·戴普主演;蒂姆·波顿(*Tim Burton*)导演

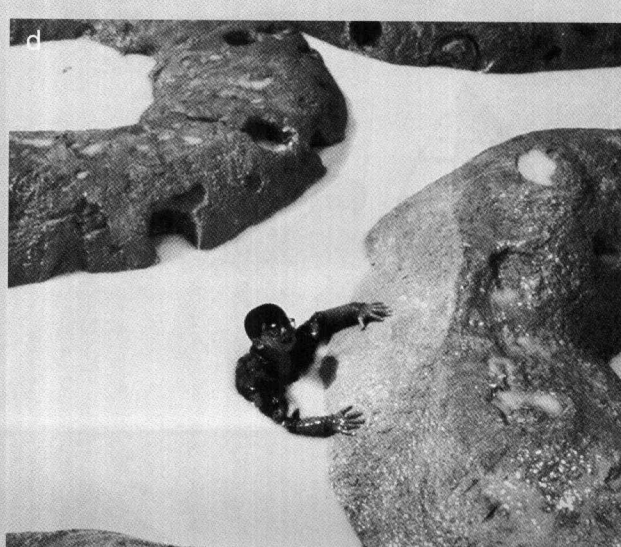
制片厂布景的魅力通常来自其非现实性,最好的例子便是本片的幻想世界。制片厂布景可容许导演制造神奇、奇幻的世界,一景一物皆人工制造而非偶然。蒂姆·波顿是当代电影最重要的表现主义导演,他是将灯光、色彩以及神话和想象幻化成神奇世界的魔术师。本片场景全在封闭的制片厂制造,远远离开杂乱乏味的现实场景。(20世纪福克斯提供)

7–14d　亲爱的,我把孩子缩小了(*Honey, I Shrunk the Kids*,美国,1989)

乔·约翰逊(*Joe Johnson*)导演

表现主义的布景以奇幻招徕观众进入想象及意识外的世界。此片家中四个小孩子意外被激光缩小至蚂蚁般大小(图中男孩抓着牛奶中的玉米脆片),像名著《格列弗游记》(*Gulliver's Travels*)中一样改变大小,也改变了每日生活的观点。靠特效这种奇效得以实现。(Buena Vista提供)







7–15 《硫磺岛浴血战》(*The Sands of Iwo Jima*,美国,1949)**的拍摄过程**

约翰·韦恩(前排中)演出;艾伦·唐(*Allan Dwan*)导演

制片厂使导演更能准确地掌握现场。有时为了制造外景的感觉,特别用背景放映(*rear projection*)方式,将影像放映在透明银幕上,将演员和布景置于影片之前,再用摄影机同步拍下整个演出和背景放映,如图a。但真正拍下的画面如b,虽几可乱真,但背后的背景画面还是显得有些平面,并且泛白。今天,这项技术已经为数字计算机技术所取代。即便是天空和整体氛围也可以做电子化修改。(Republic Pictures 提供)

间,现实生活中摄取的影像常和这种片子格格不入。

以上只是大概的归纳。依然有几乎全部在棚内拍摄的西部片,也有实地外景拍摄的歌舞片。主要还是看什么样的景,以及如何运用。歌舞片如明里尼之《金粉世界》(*Gigi*)就使用真实场景,以提高其风格化效果(见图 6–32a)。正如法国电影史家乔治·萨杜尔(*Georges*

7–16 卡里加利博士的小屋(*The Cabinet of Dr. Caligari*,德国,1919)

康拉德·维德(*Conrad Veidt*)和华纳·克劳斯(*Werner Krauss*)(戴帽者)演出;赫曼·华姆(*Hermann Warm*)、华特·罗里格(*Walter Röhrig*)及华特·莱曼(*Walter Reimann*)设计;罗伯特·韦恩(*Robert Wiene*)导演

第一次世界大战后,德国兴起一股表现主义风潮,认为视觉设计的重要性凌驾一切。这个运动影响了剧场、平面艺术及电影,是种沉浸在焦虑与恐怖中的风格。所有场景蓄意人工化:平板、明显用画的、颠覆传统的透视与比例大小,目的在于呈现人如梦似幻般的心智状态,而非某个实际地点。灯光与布景也小心安排,刻意制造阴影,以扭曲形状,塑造如幻觉般的气氛。画面上绝对避免出现地平线与垂直线,尽量布满斜线以制造不稳定感及视觉的障碍。演员夸张、扭曲如机械般的表演风格传达了人格解体的企图。(Museum of Modern Art 提供)





7–17a 齐格菲(*Siegfried*,德国,1924)

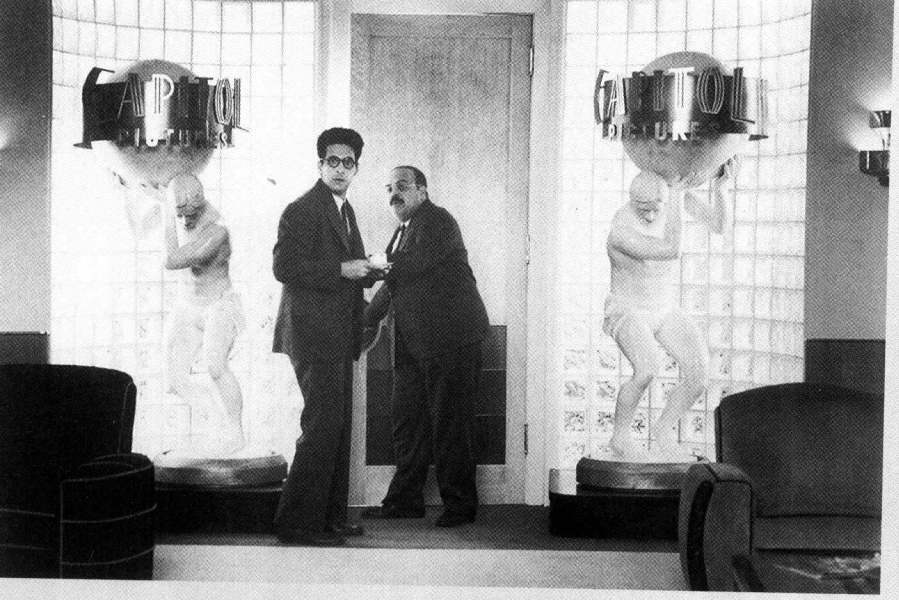
保罗·里希特(*Paul Richter*)演出;佛利兹·朗导演(UFA 提供)

德国表现主义运动黄金时期是 20 世纪 20 年代,但其影响之巨,在美国尤其明显。此二帧宣传照可以为证。舞台大导演麦克斯·莱恩哈特(*Max Reinhardt*)是首创者,他的设计理论使他宣称"充满灵魂的置景"的理想。大部分德国表现主义艺术家的公开目标均是轻写实而重绝对的抽象。佛利兹·朗风格化的布景完全在制片厂制造,而蒂姆·波顿则放在户外,但两片都强调纠结的树木枝干、漂浮的雾气、干枯的树叶,以及干涩焦虑的奇幻气氛。见艾斯纳(Lotte Eisner)所著 *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*(Berkeley: University of California Press, 1973)中有大量图像之分析。

7–17b 断头谷(*Sleepy Hollow*,美国,1999)

约翰尼·戴普、克丽丝汀·里奇(*Christina Ricci*)和马克·匹克林(*Marc Pickering*)演出;蒂姆·波顿导演(派拉蒙和 Mandalay Pictures 提供)





7-18　巴顿·芬克

(*Barton Fink*,美国,1991)

约翰·特特罗(*John Turturro*)和强·波立托(*Jon Polito*)演出;科恩兄弟(*Joel and Ethan Coen*)导演

这部有时代背景的电影有多重乐趣,其中之一即其绝佳的"新装饰艺术"(*Art Deco*)风格的布景及陈设。这种风格在1925年至1945年支配了整个欧洲和美国,流线形的线条、简单的装饰、优雅的曲线、顽皮的锯齿状曲线,被视为近代设计的前锋。事实上,这种风格在美国20世纪30年代新装饰艺术的巅峰期就被称为"现代派"。其不俗的流畅形式善用现代工业材料,如塑料(在20世纪30年代被称为*Bakelite*或*Lucite*)、铝、铬和玻璃金板等材质。光源经常是间接的,从墙上的装饰品后面或由透明的玻璃墙后透出,弯弯曲曲的线条反抗方方正正的严谨形式。风格化的雕像,通常是修长的女性裸像或男子肌肉发达的半裸像,展现了前卫的魅力和超酷的风格。(20世纪福克斯提供)

Sadoul)所说:"制片厂和实景的二分法,以及卢米埃尔和梅里爱的对比,对于解决现实主义与艺术的问题是个虚假的对立。完全超现实的电影已经在实景拍摄,而完全写实的片子也已在制片厂内拍摄。"

场景设计如电影的其他方面一样,也依传统被简分为现实主义及形式主义两种。在《一个国家的诞生》中,格里菲斯夸耀地宣称,他的场景都是真实事件的复制——像约翰·福特拍林肯遇刺的电影院或解放黑奴的签字场面,这些场景都是依当时的照片重建的。而格里菲斯全在制片厂内复制场景。相反的,真实场景却被利用来制造人工的(形式主义的)效果。例如,拍《震动世界的十天》(即《十月》)时,爱森斯坦在冬宫做了好几个月的陈设,电影中的景象是巴洛克式,结构丰富,形式复杂。虽然爱森斯坦选择实景是因为其真实性,而不是因其让演出有生动的背景。每个镜头都经过仔细的设计,都利用其原有的陈设形式,对情绪影响有明显的贡献。这是现实主义还是形式主义?

现实主义这个名词并不单纯,它有多样的风格。某些评论家则用些修饰性的名词如"诗意现实主义"(*poetic realism*)、"记录现实主义"(*documentary realism*)及"制片厂现实主义"(*studio realism*)来做更好的区分。在现实主义中,美的本质也是很复杂的。形式之美在诗意现实主义中是个重要的成分,费里尼早期的作品如《卡比利亚之夜》(*The Nights of Cabiria*)中,漂亮的演出及美学处理引人入胜。同样的,约翰·福特在犹他州的碑谷等地拍了九部西部片,是由于其景观美。福特是个伟大的景观艺术家。许多现实主义电影都是在制片厂里拍的,其风格也多少用到这种"附带的"视觉美。

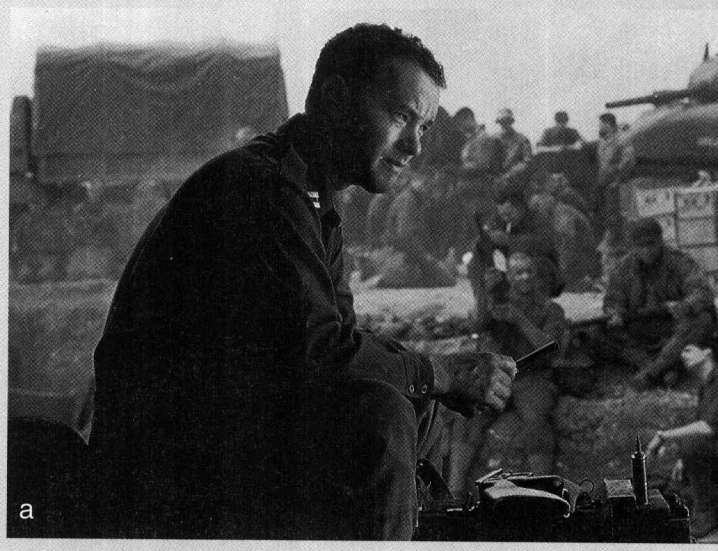
在其他现实主义电影里,传统上较不重视美感。像庞蒂卡佛(*Gillo Pontecorvo*)的《阿尔及尔之战》(*Battle of Algiers*),其美学价值则是特意造成粗糙的效果。这个故事是叙述阿尔及利亚人欲从法国殖民主手中争得自由。全片都在阿尔及利亚的街道及房屋拍摄,场景大

7–19a 拯救大兵瑞恩

(*Saving Private Ryan*,美国,1998)

汤姆·汉克斯演出;斯蒂芬·斯皮尔伯格导演

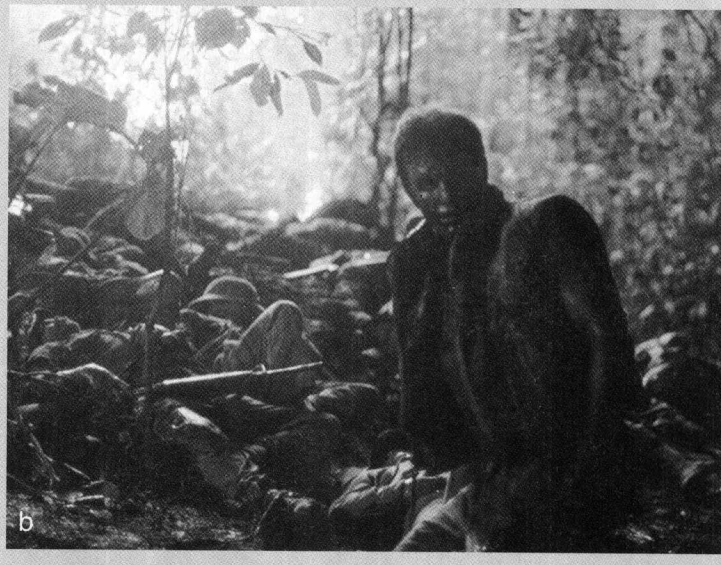
不同的战争有不同的颜色,什么颜色被允许用于电影中和拍摄的地点有关。这使得那些战争片看起来完全不同,完全由故事背景所决定。本片是第二次世界大战被战火蹂躏过的欧陆背景,其纪录片般的影像总是灰扑扑的,一片废墟状,好像多年战火带来的死亡和破坏已将自然完全耗尽。(梦工厂提供)



7–19b 前进高棉(*Platoon*,美国,1986)

汤姆·伯恩杰(*Tom Berenger*)演出;奥利佛·斯通导演

越战部分是在炮火轰过的热带丛林中打的,茂密的树林常隐藏着说不出的恐怖和双方造成的惨状。战争中,自然被严重破坏,轰炸造成一片焰火地狱,焕发出红、黄以及炽热的白色。(Orion Pictures 提供)



7–19c 黑鹰坠落

(*Black Hawk Down*,美国,2001)

莱德利·斯科特导演

现实主义通常被视为无风格之风格,一种不惹人注意的呈现方式,但也不一定总是如此。斯科特是电影史上的大风格家之一,他营造的烟雾弥漫的气氛著名到电影界老手称之为“莱德利·斯科特样貌”(*Ridley Scott look*)。此片在索马里沙漠拍战争场面,需要十分写实。但宣传照显示,即使完全写实,影像仍可以很漂亮。(Revolution Studios 提供)





7–20a　大饭店(*Grand Hotel*,美国,1932)

葛丽泰·嘉宝演出;塞德瑞克·吉本斯(*Cedric Gibbons*)艺术指导;亚德里安(*Gilberto Adrian*)服装;埃德蒙·高汀导演

米高梅制片厂有“制片厂之第凡内”美称,以其华丽、富饶、昂贵的制作质量为豪。在20世纪30年代,它是好莱坞最多产的制片厂:大片土地上拥有23座制作有声片的摄影棚。此外,在117英亩的土地上有一个湖泊、一个港口、一座公园、一片森林以及许多不同时代、不同风格的街道、房屋。这些景观大部分均是吉本斯于1924年至1956年任职米高梅艺术总监时所完成。(米高梅提供)



7–20b　小凯撒(*Little Caesar*,美国,1930)

爱德华·G·罗宾逊(*Edward G.Robinson*,站立者)演出;安东·格罗特(*Anton Grot*)艺术指导;马尔文·李洛埃(*Mervyn LeRoy*)导演

格罗特是华纳公司从1927年到1948年的艺术指导。然而不同于他的对手如吉本斯、德瑞尔(*Dreier*)和葛格雷斯(*Polglase*)的风格,格罗特积极参与主要影片的设计。他早期的作品带有德国表现主义传统,然而很快即展露多种风格的才华。他可为像《小凯撒》的这类影片呈现粗犷的写实世界,也为巴士比·伯克利的歌舞片如《淘金者》创造超现实、如幻似梦的场景。(华纳兄弟提供)

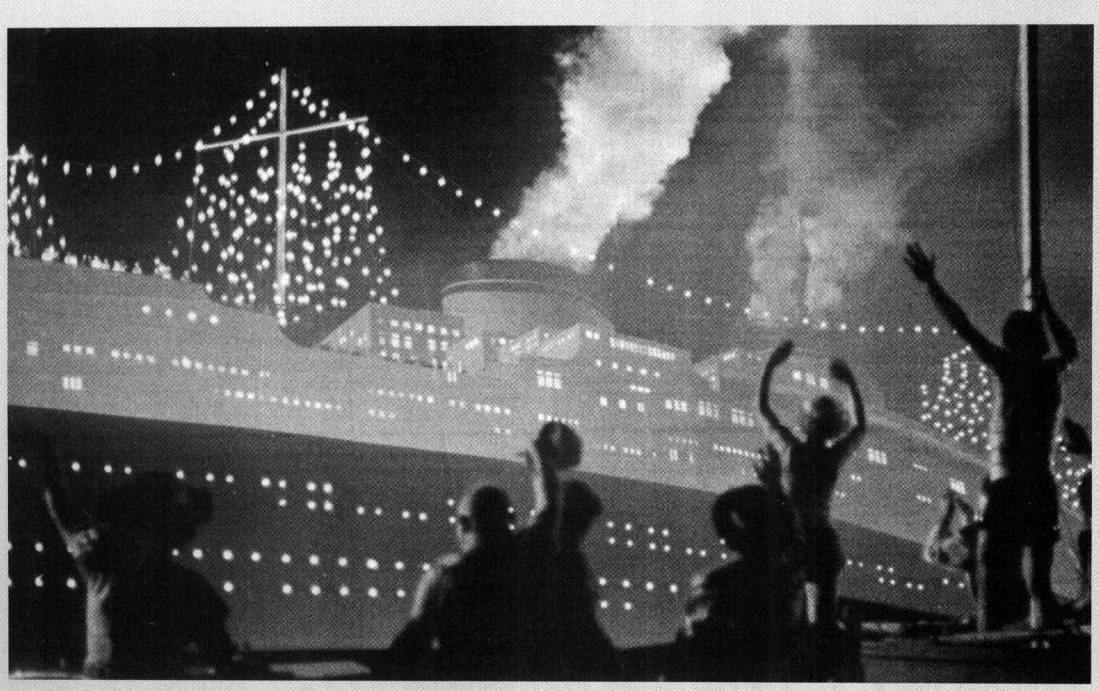


7–20c　青山翠谷

(*How Green Was My Valley*,美国,1941)

内森·朱伦(*Nathan Juran*)及理查德·戴(*Richard Day*)艺术指导;约翰·福特导演

20世纪福克斯公司的艺术指导均擅长处理写实场景,如图中19世纪末20世纪初的威尔斯矿区村落,搭建在一处加州河谷,面积达80英亩。像这样精确拟真的场景在拍摄后并不拆除,因为只要稍加修改,即可改装成其他场景。例如,在福特完成此片两年后,这里即被改建成《月落》(*The Moon Is Down*)片中被纳粹占领的挪威村落。(20世纪福克斯提供)



7-21 我的回忆(*Amarcord*,意大利,1974)

丹尼罗·多那提(*Danilo Donati*)艺术指导与服装设计;吉西普·罗东诺(*Giuseppe Rotunno*)摄影;费里尼导演

对费里尼而言,虽然以现实主义风格开始他的电影生涯,但很快地,制片厂成为他与"魔术师"——多那提和罗东诺——一起创造影像的理想地点。他说:"对于我们这类导演而言,电影是透过想象和幻想去诠释及重建现实的方法。利用制片厂的搭景是必然之举。"(New World Pictures 提供)

量利用其美学上的美感。事实上,庞蒂卡佛在形式组织上的缺失是:他拒绝耽溺于"风格"中,他认为这是他作为艺术家的主要优点。素材在道德上的力量远比形式上的考虑还重要,场景之美在于真实。这类电影中,风格被认为是美化(扭曲),一种虚伪的形式,因而是丑陋的。《历劫佳人》的夸饰场景及道具正与其题材相符。

有某些人拍片非常推崇现实主义。例如,约翰·休斯顿在热带拍《非洲皇后》是因为他知道不必担心众多的细节,如如何让演员流汗,或如何让他们的衣服黏在皮肤上。着迷于真实性最有名的导演是冯·史卓汉,他以厌恶摄影棚场景闻名。在《贪婪》中,他坚持演员得真的生活在简陋的屋子中,来体会片中的低水平生活。他强迫演员穿上破旧的衣服,让他们失去真实生活中的安适感。也许是因他的工作人员经历了这些严酷的辛劳,这部电影呈现了高度的真实性。

大场面的电影通常需要最耗费心力的场景。古罗马或古埃及的历史性重建花费甚巨。在这种类型中,他们有成有败,因为大场面是主要的吸引力。其中最有名的是格里菲斯《党同伐异》中的巴比伦的故事。这些场景空前的庞大使失控的预算升高到前所未有的程度——1900 美元——这在 1916 年是个天文数字。巴比伦王子贝夏沙(*Belshazza*)盛宴的宴



7-22 怪物史莱克 2(*Shrek 2*,美国,2004)

麦克·麦尔斯(*Mike Myers*)为史莱克配音,艾迪·墨菲(*Eddie murphy*)为驴子配音;安德鲁·亚当森(*Andzrew Adamson*)、凯利·艾斯柏瑞(*Kelly Asbury*)、康瑞·维农(*Conrad Vernon*)导演

舞台剧颇少用电脑置景,但电影,尤其是科幻及动画类型片中,电脑做背景越来越常见。本片导演说,怪物史莱克和驴子进入此世界,仿佛观光客游览好莱坞,里面有各种名牌店呢!(梦工厂提供)

客场面就号称花了 25 万美元,并雇了超过 4000 个临时演员。这个故事需要建一座有城墙的城市,其规模之大,在数年之后成了某种象征——成为尖酸刻薄的人口中的"格里菲斯的荒唐事"。这个景长约四分之三英里,其宫殿巨大的柱廊由高 50 英尺的柱子支撑,每根柱顶有一个竖立的象神大雕像。在宫殿之后,是高塔及防御墙,其顶上有如瀑布般倾泻而下的奇花异草,装饰成贝夏沙著名的空中花园。城的外墙有 200 英尺高,其厚度足够让两辆马车并驰而过。更惊人的是,这些布景建造时都没有建筑上的计划。格里菲斯不时有意见,他的**艺术指导**沃特曼(*Frank "Huck" Wortman*)及工作人员则日复一日地整修这些场景。

形式主义的场景通常都在制片厂搭成,才不会受到现实的污染渗透。魔术(非现实主义的)是其目的。梅里爱是个典型的例子。他被称为"电影的凡尔纳"(译注:凡尔纳,*Jules Verne*,*1828~1905*,法国作家,现代科幻小说鼻祖。著名作品有《海底两万里》及《环游世界八十天》等),因其变戏法的表演风靡了大众。梅里爱总是画布景,通常用"假像"(*trompeloeil*)透视法暗示景深。他融合剧场演员和奇特的布景来制造梦幻般的气氛,用**动画、缩图**(缩小模型)及光学诡技,使观众如痴如醉(见图 4-4b)。

形式主义场景引起我们对神奇感觉的兴趣。意大利著名设计师多那提(*Danilo Donati*)的作品就是一例。在费里尼的《爱情神话》(*Satyricon*)、《我的回忆》(*Amarcord*)及《卡萨诺瓦》(*Casanova*)中,夸大的服装及场景都是纯想象的产品——费里尼的作品就

如多那提的作品。导演会向设计师提供初步的概念，他们得密切合作以决定电影的视觉设计。他们的魅力令人兴奋，既诙谐又优美。例如《我的回忆》是费里尼少年时家乡小镇雷米尼(*Rimini*)的风格化回想(其片名在罗马方言中的意思是"我记得")。但费里尼是在制片厂拍这部片子的，而不是外景。他希望抓住的是感觉，而不是现实。在电影中，镇民们因身处狭隘偏远的小区而感到窒息。他们非常孤寂，渴望有新奇的事物改变他们的生活。当他们听到有一艘巨大的豪华游轮瑞克思号(*Rex*)将经过离镇数里的外海时，大家决定划船出海迎接。数以百计的人涌上小船驶出海岸，像虔诚的朝圣者。他们等在海上，近傍晚时，起了一阵薄雾。在一条船上，有一个迷人的性感女子，深信某些人和她一样对生活不满意。她到三十岁仍未婚，没有小孩，还未发挥潜力。她那"满溢热情的心"还未找到一个"真正能献身的男人"。午夜过后，镇民仍诚挚地等待着。当大部分的人都在小船上熟睡时，有个男孩大叫："来了！来了！"用灯光装饰得富丽堂皇的游轮像个优美的幽灵轻轻滑过(见图 7-21)。当镇民欢乐地挥手大叫时，尼诺·罗塔令人销魂的音乐渐渐增强。性感女子喜极而泣，当一个眼盲的手风琴师兴奋地问"告诉我，它是什么样子"时，她同样兴奋地回答他。不过，这艘幽灵船就和出现时一样神秘，它又被大雾吞没，悄悄地隐没于黑暗之中。

在好莱坞制片厂的黄金时期，每一个**大制片厂**都有其特殊的视觉风格，这大都是由每个制片厂的设计师决定。某些人被称为制作设计师 (*production designer*)、艺术指导(*art director*)或是场景设计师(*set designer*)。他们的工作是决定每部片子的"外貌"(*look*)，他们和制片及导演需要密切合作来决定场景、装置、服装及摄影风格的统合，以制造统一的效果。例如，米高梅擅长于迷人、豪华及奢侈的制作，它的艺术指导塞德瑞克·吉本斯(*Cedric Gibbons*)使每部电影都有米高梅的风格(见图 7-20a)。所有的制片厂都希望尽可能风格化它们的作品，然而，它们的艺术指导必须是多才多艺的。例如，雷电华的范·纳斯特·波格雷



7-23 无主之地(*No Man's Land*，波斯尼亚，2001)
布兰科·杜杰里奇 (*Branko Djuric*)、何内·比托拉杰(*Rene Bitorajac*) 演出；丹尼斯·塔诺维其(*Danis Tanovic*)导演

这部政治黑色喜剧的情境也许被荒谬剧作家贝克特(*Samuel Beckett*)梦到过。塔诺维其和贝克特都表达了人性阴暗的喜趣面。两个敌对士兵分别是波斯尼亚人和塞尔维亚人，在波斯尼亚战争中困在敌我交界的战壕中。两人互不信任，谁逃开谁就会被枪杀。一个受伤的士兵躺在附近，身下压着一个会爆的地雷。只要他移动，地雷便会爆炸，旁边两个士兵也无法幸免。这个可怕的叙事前提使导演能够嘲弄人类愚行。但在表面的荒诞下，人性偶尔亦会照亮此阴暗的道德领域。奇怪的是，这部电影还非常好笑。(联美提供)

斯(*Van Nest Polglase*)设计了一些风格互异的电影,如《金刚》(*King Kong*)、《礼帽》、《告密者》(*The Informer*)及《公民凯恩》。派拉蒙的汉斯·德瑞尔(*Hans Dreier*)是在德国 UFA 制片厂起家的,他善于制造神秘及浪漫幻想的感觉,就像史登堡电影中的感觉。德瑞尔也为刘别谦的《天堂问题》(*Trouble in Paradise*)设计华丽的装置艺术场景,和比利·怀尔德的《日落大道》中俗丽的好莱坞别墅一样。华纳兄弟公司的艺术指导安东·格罗特(*Anton Grot*)是个设计脏乱的、现实主义的专家(见图 7-20b),华纳宣称他们的场景是"从今天的头条新闻上撕下来的",这是他们的宣传广告词。华纳喜欢强调工人阶级生活的典型类型片:帮派电影、都市通俗剧及无产阶级的歌舞片。但格罗特也替许多不同风格及类型的片子工作,如他替《仲夏夜之梦》(*A Midsummer Night's Dream*)设计出了迷出了人的场景,不幸的是,这片子除此之外乏善可陈。

有时候在特定的要求下,制片厂会建造永久的**户外搭景**,可以一用再用。例如:世纪初的街道、欧洲的广场、都市中的贫民窟,等等。当然,他们都可用新的家具使其看起来每次都不一样。有大量户外搭景的是米高梅公司,此外华纳、派拉蒙及 20 世纪福克斯公司也夸口它们拥有不少。并不是所有持久的场景都离制片厂很近。在洛杉矶郊外建的场景较便宜,因为地价不会过高。假如一部电影需要庞大的场景——像《青山翠谷》中的矿村——都是建在离制片厂有几英里路的地方(见图 7-20c)。同样的,大部分制片厂都有西部边陲小镇、大农场及中西部农场座落在洛杉矶城郊。

场景中的物体是如何使故事素材及导演的艺术视野之本质具体化呢?英国设计师罗伯特·马利-史帝文斯(*Robert Mallet-Stevens*)指出:"一个好的电影场景必须能运作

7-24 银翼杀手(*Blade Runner*,美国,1982)

哈里森·福特演出;莱德利·斯科特导演

《银翼杀手》可说是混合科幻小说、黑色电影、为赏金捉拿强盗的西部片(*bounty-hunter western*)与爱情故事的混血电影,它的视觉风格也同时综合了许多种类型。为此片共同贡献才华的有艺术指导大卫·施奈德(*David Snyder*)、制作设计劳伦斯·G·保罗(*Lawrence G.Paul*)、特效大师道格拉斯·楚布尔(*Douglas Trumbull*)、摄影指导乔丹·克鲁尼威斯(*Jordan Cronenweth*)。故事背景是 2019 年的洛杉矶,大自然变得狂暴而不可预测,豪雨使一座拥挤的城市泛滥成灾。烟、雾与蒸气增加,充斥着这座城市。夜晚时分,粗俗的霓虹灯闪烁,廉价的东方情调告示牌以及充满诱惑的广告招牌、破败的机械废弃物充斥着每个角落。整个城市脏乱不堪,像座大垃圾场。配音传来奇异的声音,各种回音、活塞的敲击声、飞行器来回的呼啸声。这是一座被科技产品充塞得喘不过气来的城市。(华纳兄弟提供)



(*act*),不论是现实主义或形式主义、现代或古代,都必须适得其所。场景必须在角色出现前代表角色,它必须表现出其社会地位、品味、嗜好、生活方式、个性,场景得和表演有密切的联系。”

场景也能帮助剧情的展开,费里尼的《大路》(是他最现实主义的电影)就利用自然景观的改变呈现了人物内心世界的转化。主角和他单纯的助手快乐地穿州过府卖艺、但后来他抛弃了她(助手),朝山里走。景色慢慢地变了:树叶掉了,遍地雪污,天空灰暗。这改变是主角心情的写照:大自然也为孤独濒死的助手悲哀。

舞台的景只在幕启时受到瞩目,一旦演员上台,立刻就被观众忽视了。电影导演则可随时把观众的注意力带到布景上,提醒观众这布景所具有的意义。电影导演能根据需要(考虑其主题及心理因素),以一连串的镜头来呈现一个景。在罗西的《连环套》中,一截楼梯成了片子主题的象征。主仆两人在楼梯上的相对位置不断显示了主仆间势力的消长(见图 11-9a)。楼梯成了两人权力斗争的心灵战场,而梯上的扶手柱也被罗西转化为监禁主人的牢狱之柱。

即使房里的家具也能为主题或心理情境服务。爱森斯坦在授课时曾大谈一场戏中的一张桌子,这次课堂练习主要谈论的是改编巴尔扎克的小说《高老头》(*Père Goriot*)。这场戏发生在晚餐桌上,照巴尔扎克的描写,这张饭桌是圆的,可是爱森斯坦令人信服地说明了为什么拍成电影时,圆桌并不适合:因为圆桌意味着平等,每个人都是圆周的一分子。为了要表现一栋公寓里高度层级化的阶级体系,爱森斯坦建议改用一张长方形餐桌,公寓的女主人坐在上首,她喜欢的房客在靠近她的两侧落坐,而卑微的高老头则孤零零地坐在桌子下首。

像这种细致的考虑,正显示了大师与技匠的差别。一部电影的景可以强到成为整部片子的中心焦点(见图 7-24)。库布里克拍《2001:太空漫游》时,用了大部分时间拍宇宙飞船、太空运输站以及那绵延无尽的外层空间。几名剧中人几乎成了配角,比起片子真正的重心——景,剧中人实在显得极为无趣。要把这部片子搬上舞台是不可能的,其映像语言根本不能转换成剧场的规格。库布里克的电影就如巴赞所形容的,电影的功能是“展现舞台无法处理的细节”。

系统化的场景设计得考虑以下几点:

1. **内景或外景** 如是外景,要如何象征气氛、主题及角色性格?

2. **风格** 是写实而生活化的,还是风格化而有点扭曲的?或者是特殊的风格,如殖民时代的美国风,等等。

3. **搭景或实景** 为什么会选实景?对角色有何影响?

4. **时代** 时代背景是何时?

5. **阶级** 人物是属于哪个阶层?

6. **大小** 场景多大?富人的房子通常比穷人大,穷人的房子多半狭小拥挤。

7. **布置** 家具如何布置?有何象征意义或特殊品味?

8. **象征功能** 场景及家具的布置表现何种整体影像?

7.4 戏服与化妆

在许多细致的影剧中，戏服与化妆不只是增强幻象，更应该是主题与人物的一部分。它们的风格可以显示人物的阶级、自我形象及心理状态。戏服可以是一种媒介，借着剪裁、纹路等，可以代表纤细、尊严等性质。服装是一种媒介，尤其是在电影里衣料的特写甚至可以暗示穿着者的特质。

泽菲雷利的《殉情记》里的服装则以色彩作象征式的运用。朱丽叶的家族是活跃的暴发户，他们的颜色趋近于"热"的红色、黄色、橙色。罗密欧的家族则是古老权威，但正在衰败中，他们的服装多为蓝色、深绿及紫色。两家仆人的服装正呼应了这两种安排，让观众能在打斗的场面分辨双方。服装的颜色也可用来暗示转变，朱丽叶的服装开始时是活泼的红色，但她和罗密欧结婚后，变成了冷的蓝色系。线条也可暗示心理现象，垂直线强调庄严及尊贵——如罗密欧家的蒙太古(*Montague*)夫人，水平线则强调粗俗及滑稽(如朱丽叶的奶妈)。

电影史上最出名的戏服大概是卓别林所穿那套流浪汉服装。这套戏服标明了卓别林的社会阶级与性格，也显露了卓别林那虚荣和笨拙的奇特结合。小胡子、帽子加上手杖，摆明这是位又麻烦又爱漂亮的家伙，尤其那根手杖更点活了他的自鸣得意。然而他特大号的裤子，靠条绳子拴住，过大的皮鞋，加上过紧的外套，处处表明了卓别林的卑微贫困。这套服装象征了卓别林对人的看法：自欺、徒劳、荒谬，以及最重要的，令人伤感的脆弱。

大部分的服装都必须合乎演员的身材，尤其是古装片。服装师必须清楚演员的高矮胖

7-25 金钱豹(*The Leopard*，意大利，1961)

马里奥·加布利亚(*Mario Garbuglia*)艺术指导；皮罗·多西(*Piero Tosi*)服装设计；维斯康蒂(*Luchino Visconti*)导演



维斯康蒂本身以既是马克思主义信徒又同时拥有贵族身份(公爵)著名。他是历史片的大师，尤其对服装道具所具有的象征意义极为敏感，将其作为陈述政治立场的重要媒介。例如，本片中维斯康蒂对维多利亚时代繁复花样的各类家具，以及令人眼花撩乱的装饰物，有严谨的考究，为的是呈现其充满矫饰、非自然且令人窒息的气氛。绝对符合该时代风貌的服装那般优雅、拘谨，却几乎毫不实用。处处在指控这些都是不愁金钱来源的上流社会人们非关实用的刻意需求，而他们的富裕却是掠取他人劳力的结果。(20世纪福克斯提供)



7-26 《永远的蝙蝠侠》(*Batman Forever*,美国,1995)的宣传照

瓦尔·基默(*Val Kilmer*)和克里斯·欧唐诺(*Chris O'Donnell*)演出;乔·舒马赫(*Joel Schumacher*)导演

戏服使身体轮廓分明,穿得愈贴身,愈显得带有性意味,当然前提是穿的人身材要撑得住。这些戏服强调男性的肌肉,橡皮制浮凸有款有型。其实它们每件重达四十磅,穿起来站在制片厂里被灯光一照便热不可耐。两位演员身材不坏,但也不是米开朗基罗画笔下的猛男。戏服设计是为了雕塑他们的身材,这里凸些,那里扁些,无可置疑使他俩看来强壮性感,随时可以行动。(DC Comics和华纳兄弟提供)

瘦。如果演员身材上有什么特性的话(如黛德丽的腿、梦露的胸脯、施瓦辛格的胸肌),服装师必须强调这些特点。在古装片中服装师发挥的空间很大,但他们必须呈现演员在这部片子中最适合的装扮。

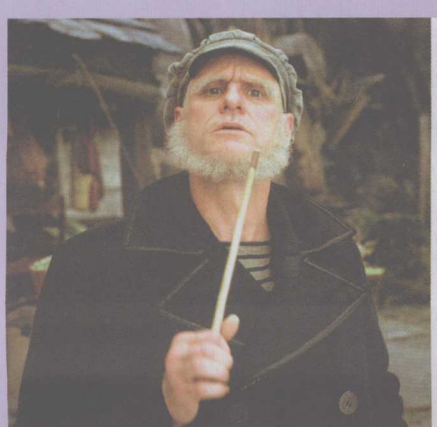
在好莱坞大制片厂时代,大明星总希望服装和化妆能加强他们的特性,却不管片子的时代背景。而制片厂老板对这种现象反而推波助澜,他们希望旗下的明星愈迷人愈好,结果造成不协调的冲突。即使像约翰·福特这样大牌的导演也无可奈何。在他1946年的《侠骨柔情》(*My Darling Clementine*)中,背景是荒凉的边城,但福克斯公司的红星琳达·达奈尔(*Linda Darnell*)却化着撩人的浓妆并梳着20世纪40年代的发型,虽然她演的是廉价的墨西哥妓女,但看起来却好像刚踏出蜜斯佛陀的美容沙龙。

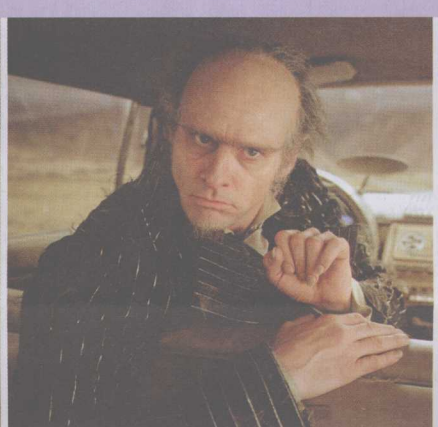
在现实主义的当代电影中,服装师总得舍弃个人的设计,尤其是那些描述普通人生活

7-27 雷蒙·斯尼奇的不幸历险(*Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*,美国,2004)

金·凯瑞(*Jim Carrey*)演三角;布莱德·西柏林(*Brad Siberling*)导演

金·凯瑞千变万化,他能变形时表现最好。他喜欢用夸张的方法改变身体曲线,用假发、胡子隐藏面容,当然还有夸张如卡通的戏服。如此童话经典中,他扮演多种角色,自船长到伯爵到怪胎不等。(派拉蒙/梦工厂提供)









7-28 《七年之痒》(*The Seven Year Itch*, 美国, 1955)的宣传照

玛丽莲·梦露演出;比利·怀尔德导演

这个形象已成了美国文化的图征,被复制了千万回,几乎地球上的人都认得它。为何这个影像如此启发人的想象力?也许是因为这件戏服:(1) 这件衣服的背景是1955年,线条经典,以致其样式在许多店中仍可找到;(2) 衣服属中产或上层阶级,是优雅、做工好的宴会服;(3)完全突出其女性意味,强调性感的细节,如开领低的前胸、光膀及裸背的无袖剪裁;(4)适合所有成熟年纪(十几岁到四十多岁)身材姣好者;(5)背光使身材自腰上轮廓分明,尤其是她著名的胸部,百褶裙原会遮住其腰以下部分,但地铁的风吹翻裙摆,她压住裙子的姿态显得纯真而自然;(6)衣服质料轻,适合夏天夜晚,可能是丝、棉的混纺;(7)配件是圆型耳环(此处看不清楚)和高跟凉鞋,鞋子性感秀气却不实用,使她看来娇嫩脆弱又容易成为猎物;(8)白色是未受城市污染的纯洁和干净;(9)身体被暴露出的有臂、肩、背、乳沟,还有——至少在此处——大腿;(10)此帧宣传照是为娱乐而非工作,用来吸引注意,纯粹用来赏心悦目;(11)梦露的姿态宛如小孩,她并不为身体不好意思,穿衣十分有自信;(12)整体而言,此影像指陈纯真、女性化、自然以及无比的性吸引力。(20世纪福克斯提供)



7-29 好莱坞大制片厂时代,电影往往引领时装潮流,有些衣服会被时装界模仿。电影的服装设计,如米高梅的吉尔伯特·亚德里安、派拉蒙的特维斯·班顿(*Travis Banton*)和伊迪丝·海德(*Edith Head*)都是时装界(尤其女性时装界)影响力甚大的设计师。

7-29a 《天堂问题》(*Trouble in Paradise*, 美国, 1932)的宣传照

凯·弗朗西丝(*Kay Francis*)主演;特维斯·班顿服装设计;刘别谦导演

班顿为了维持派拉蒙世故又带点欧洲味的感性,将衣服设计得高雅、古典,至今也不过时。如此件丝绒镶毛晚礼服,其新装饰艺术(*Art Deco*)风格的线条带了性感的暗示,非常之经典。(派拉蒙提供)







7-29b 《八点钟晚宴》(*Dinner at Eight*,美国,1932)**的宣传照**

珍·哈露(*Jean Harlow*)演出;亚德里安服装设计;乔治·库克导演

米高梅是以女性电影著名的大制片厂,旗下女星个个艳名远播,妖娆多姿。亚德里安是黄金时期的服装设计,最懂用衣服遮掩缺点,什么时候应垫肩、垫胸,专注某个特点使衣服简单大方,如何吸引大家注意身材的优点及天生丽质。他喜欢用斜线剪辑,使衣服性感地贴紧臀部。非常之性感。米高梅为了避免女星把衣服坐皱,特别设计一种靠架,让女星不必坐着而倚靠着靠架,在拍摄场景的空档可靠着念剧本。参考 *Gowns by Adrian: The MGM Years 1928~1941*, Howard Gutner 著 (New York: Harry N.Abrams, 2002)。(米高梅提供)

7-29c 伊迪丝·海德为伊丽莎白·泰勒在《郎心如铁》(*A Place in the Sun*,美国,1951)**中所穿的无肩带华丽晚礼服所画的草图**

乔治·史蒂文斯(*George Stevens*)导演(派拉蒙提供)

伊迪丝·海德应是所有好莱坞服装设计中最神秘,在电影界也最如鱼得水的人。她得过史无前例的八项奥斯卡奖,其中包括《郎心如铁》。从 1938 年到 1966 年,她担任派拉蒙制片厂的首席服装设计,为 1100 部电影设计,包括许多男性为主的电影,如西部片《虎豹小霸王》也拿了一座奥斯卡。她坚持服装可反映角色,除了角色自己的表现,别人也会从服装来看角色。《郎心如铁》是改编自德莱塞(*Theodore Dreiser*)的著名小说《人间悲剧》(*An American Tragedy*)的出色改编电影。身无分文的主角蒙哥马利·克里夫看见泰勒穿着这件礼服,宛如踩着云朵来蛊惑人间凡夫俗子的仙女。非常之梦幻。参见 *Edith Head: The Life and Times of Hollywood's Celebrated Costume Designer*(David Chierichetti 著, New York: Harper Collins, 2003)。

7-29d 演员维多莉亚·普林西帕(*Victoria Principal*)**担任该服装的代言人,这是海德作品中最常被模仿的。**(派拉蒙提供)







7–30a&b 扬帆(*Now, Voyager*,美国,1942)

贝蒂·戴维斯(*Bette Davis*)主演;艾文·拉波(*Irving Rapper*)导演

"再生"是英国文化中看重的第二个机会,也是基督教之福音。同样的,对千百万到新大陆找机会的移民而言过去及现在都在寻找新生活。尤其女人,时装业要你相信人可再造,电影中服装及化妆也象征了形体和精神之转变,更别说自信、性感和诱惑等特质。电影中的再生首推本片,也是戴维斯最光彩的演出之一。她在精神医生的帮助下,从歇斯底里的被母压迫的矮壮老处女,蜕变为端庄迷人,能掌控自己命运的女人。(华纳兄弟提供)

7–30c 《最后假期》(*Last Holiday*,美国,2006)**的宣传照**

奎恩·拉提法(*Queen Latifah*)主演;王颖导演

本片也融合了"再生"及"抓住机会"两个母题。左边即那个老实善良的小店员,错以为自己只能活三星期,决定到欧洲去享受一番。在欧洲她学习到生活中的冒险,自己也如化蝶般脱茧而出,美丽的新面貌也改变了周遭的人。(派拉蒙提供)



7–31a 冲锋飞车队(*The Road Warrior*,澳大利亚,1982)

维农·威尔斯(*Vernon Welles*)演出;乔治·密勒(*George Miller*)导演

有些戏服是抄袭综合各种风格而成,如这部背景设在世界毁灭后荒凉沙漠中的科幻片,场景苍凉,残骸遍地,随处可见上个世纪文明的残留物。黑色往往是恶人的颜色,但此片中却聪明地用肩上的羽毛及染红的印第安摩郝克发型象征坏人。(华纳兄弟提供)

7–31b 坎大哈(又译月亮背后的太阳或寻脚冒险记,*Kandahar*,伊朗,2001)

莫森·马可马巴夫编导

阿富汗出生的加拿大记者回到残破的故乡,阻止她妹妹自杀。她变装潜回塔利班统治的阿富汗。那些恶名昭彰的极端分子几乎病态地压迫妇女。记者穿着从头到脚都遮住的黑袍,收集妇女在各处受侮蔑的证据。即使最简单的事件也很吓人,如图中的女人们一起看一本书。这些包得紧紧的女人遮得分不清楚谁是谁,她们无声无息地滑过背景,像但丁炼狱中被折磨的黑影。(Avatar Films 提供)









7–32a　择日而亡(*Die Another Day*,英国 / 美国,2002)

哈莉·贝瑞演出;李·塔玛何瑞导演

从有电影以来,注视美女俊男,欣赏他们标致的身体就是最重要的愉悦,和古希腊与罗马喜欢看女神或英勇的运动员雕像没什么不同。(米高梅提供)

7–32b　艺妓回忆录(*Memoirs of a Geisha*,美国,2005)

章子怡主演;罗伯特·马歇尔(*Rob Marshall*)导演

日本传统视女人为玩物,艺妓更是此中极致。既非妓女亦非艺人,艺妓纯为愉悦男人而设。藏在此张象牙瓷理想女性面具下,却是一个真实女人的真相——私密,看不透又压抑。(哥伦比亚提供)

7–32c　泰坦尼克号(*Titantic*,美国,1997)

凯特·温斯莱特(*Kate Winslet*)、莱昂纳多·迪卡普里奥演出;詹姆斯·卡麦隆编导

当号称"永不沉没"的远洋客轮渐沉于大西洋的冰水中,场景即变得阴沉冰冷而紧张万分。电影初始那种华丽丰富的色彩也在海水渐吞噬他们时变得黯然无光。但年轻的恋人用温暖的体温和圣洁的光辉投射出人性,他俩彼此相依于触冰油轮的最后沉没一刻,宛如19世纪浪漫小说中命运多舛的悲剧情人。(20世纪福克斯 / 派拉蒙提供)

的电影。如果角色是低下阶层的人，就得准备些旧衣服。如《码头风云》描述的是码头工人和劳工阶级的生活，服装就必须破旧。服装师安娜·希尔·琼斯通(*Anna Hill Johnstone*)在码头附近的旧衣店买了不少衣服。

服装是电影的另一种语言，就像其他的电影语言一样，是传达复杂感情的媒介。服装设计的考虑有以下几点：

1. **时代** 时代背景是什么时候？是否适时？如果没有，是为什么？

2. **阶级** 角色是什么阶级？

3. **性别** 女性的服装强调其女性化或男性化？男性的服装应强调男子气概，还是漂亮，或柔弱？

4. **年纪** 服装是否适合角色的年纪？还是太年轻化或褴褛、不合时尚？

5. **质料** 是粗糙、强韧而朴素的，还是薄而精致？

6. **配件** 是否有首饰、帽子、手杖等配件？鞋子呢？

7. **颜色** 颜色象征着什么？是冷色还是暖色？暗还是亮？是素色还是有花样的？

8. **暴露程度** 角色的身体暴露到什么程度？暴露得越多，越有色情意味。

9. **功能** 是休闲服还是工作服？是观赏用的，还是纯为实用性的？

10. **形象** 服装所要表现的效果是什么？性感、压缩、乏味、俗丽、保守、古怪、正经、廉价或高雅？

舞台妆一般比电影妆浓得多，因为舞台演员常靠化妆使五官更夸张可见。电影妆则通常收敛多了，但卓别林拍远景时仍化上舞台妆。即使是细微的变化在电影上也可看出来，像《失婴记》(*Rosemary's Baby*)中的米娅·法罗的面色越来越青白，暗示她腹中魔胎对她身体的逐步侵蚀。同样的，费里尼的《爱情神话》中，可怖的化妆暗示着当时罗马堕落、死亡的气氛。在《毕业生》中，安妮·班克劳夫特被爱人背叛时脸上一片惨白。

托尼·理查德森的《汤姆·琼斯》则把造作的妆用于城市人，如贝拉斯通夫人(*Lady Bellaston*)，暗示其矫揉与堕落(在18世纪风俗喜剧中，妆容常用来暗示角色的缺点和伪善)。相反的，自然妆就用在质朴的乡下人脸上。比如，剧中苏菲·韦斯特恩(*Sophy Western*)的化妆就非常自然，没戴假发，没扑粉，也没有其他装饰。

电影妆和表演者的类型有密切关系。一般而言，明星多半偏爱能增加个人魅力的化妆。像玛丽莲·梦露、嘉宝和珍·哈露的妆总是完美无瑕，黛德丽大概是同代女星中最深谙此道者。

专业演员则比较不在乎这种个人魅力，而较忠于剧中人的身份。有些演员甚至因害怕本人的特征喧宾夺主，而尽量用化妆遮掩淡化本人的形象。白兰度、奥利佛特别喜欢戴上假鼻子、假发并化上扭曲的妆。当代男星中，约翰尼·戴普老爱隐藏他俊俏的外表。奥逊·威尔斯经常千方百计地改换自己的外表，以使所扮演的角色更加彰显。业余演员则尽量淡妆，因为他们外表的真实性和趣味性才是要呈现的重点。

探索电影中的戏剧层面时，我们应该自问：时间、空间和语言有哪些特色？如果是舞台

改编作品，导演是否将场景加以“扩大”，或将动作局限在有限的空间内？电影是否可以改编成舞台剧？导演的主导权有多重？片中采用哪种布景？为什么？角色的化妆透露出什么信息？演员脸上是写实的淡妆，还是满脸大浓妆？

延伸阅读：

1 Barsacq, Leon, *Caligari's Cabinets and Other Grand Illusions: A History of Film Design* (New York: New American Library, 1978)。图片丰富，作者为法国著名设计师。

2 Chierichetti, David, *Hollywood Costume Design*(New York: Harmony Books, 1976)。图片丰富。

3 Gaines, Jane M., and Charlotte Herzog, *Fabrications: Costume and the Female Body* (New York: Routledge, 1990)。强调女性主义。

4 Heisner, Beverly, *Hollywood Art* (Jefferson, N.C. and London: McFarland, 1990)。介绍大制片厂时期的艺术指导。

5 Knopf, Robert, ed., *Theater and Film* (New Haven and London: Yale University Press, 2005)。学术选集，涵盖历史、编剧、导演和表演。

6 Lobrutto, Vincent, ed., *By Design* (New York: Praeger, 1992)。电影美术指导访谈录。

7 Mcconathy, Dale, and Diana Vreeland, *Hollywood Costume* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977)。权威著作，插图丰富。

8 Neumann, Dietrich, ed., *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*(Munich, London, New York: Prestel, 1999)。插图丰富。

9 Roach, Mary Ellen, and Joanne Bubolz Eicher, *Dress, Adornment and the Social Order* (New York: John Wiley, 1965)。收录许多帮助性强的论文。

10 Street, Sarah, *Costumes and Cinema* (New York: Columbia University Press, 2002)。解读受欢迎电影的服装密码。

第八章

故　事



叙事是依观众对统一性的追求，为满足观众、改变观众、挫折观众或打败观众组织而成。

——大卫·波德维尔（David Bordwell）

电影学者，著有《电影艺术》

本章提要

故事:显示和述说。叙事学。谁在说故事?画外声旁白:角色担任说故事的人。写实、古典和形式主义叙事。故事 vs. 情节。观众的角色:集体创造意义。外来的意义:明星的图征、类型期待、片名、演职员表和音乐的暗示象征。往下说的吸引力如何?古典叙事结构:修正冲突,动作动机,巴士特·基顿的《将军号》的优雅叙事。写实叙事。现实主义作为一种风格:如"生活"般的假象。生活的片段,开放式结尾,作者中立的虚伪。现实主义"耸动"爆料的传统。形式主义叙事:形态和设计本身价值的重要性。干扰的叙述者:操弄说故事的设计。非剧情叙事:纪录片和先锋派影片。新技术,新真实:真实电影。中立 vs. 宣传。类型和神话。神经喜剧,成长电影,歌舞片,科幻片。重复之需要:类型的轮替,原始、古典、修正主义者。类型演化过程的某段戏仿。荣格和弗洛伊德,社会对神的需求。

自古以来,人们就为故事的吸引力而陶醉。亚里士多德在《诗学》(*The Poetics*)中说明虚构叙事有两种:模仿(*mimesis*,即显现故事)和叙事(*diegesis*,即说故事)。模仿是现场的剧场,由事件"自己呈现";叙事则属于文学史诗和小说,即由也许可信也许不可信的叙述者说故事。电影混合了两种说故事的形式,可任选宽广的叙事技巧,因此是更复杂的媒体(见图 8-1)。

8.1 叙事学

当代学者研究叙事形式,大部分专注于文学、电影和戏剧上。叙事学(*narratology*)是 20 世纪 80 年代兴起的跨领域的研究方法,专注于故事怎么进行,我们如何理解叙事的原始素

8-1 阳光情人(*Sunshine*,匈牙利 / 英国 / 德国 / 加拿大,2000)

詹姆斯·法兰(*James Frain*)、珍妮弗·艾尔(*Jennifer Ehle*)和拉尔夫·范恩斯(*Ralph Fiennes*)演出;伊士凡·沙宝(*Istvan Szabo*)导演

史诗故事通常有重要的主题:英雄式的结构。主角通常是国家、文化、种族的理想代表。本片是史诗冒险片,片名来自家族名 *Sonnenschein*,翻译成阳光,这只是本片众多反讽之一。此家族是犹太人,试图在反犹太的匈牙利生存,他们度过三个时期——奥匈帝国、纳粹占领时期以及共产党执政时期。他们努力工作,卓越不凡,替家族和国家争光。他们对宗教采取低姿态,但似乎永远不够,因为他们的家族被贬抑,财产被充公,宗教信仰几乎被全面抹杀。大部分成功的史诗都能捕捉文化的价值和期望,有时带有苦涩的反讽气息。有如评论者理查德·席科(*Richard Schickel*)所言:"它让你深刻地感觉到历史的残酷巨浪——无情无人性,又具悲剧性。"(派拉蒙提供)

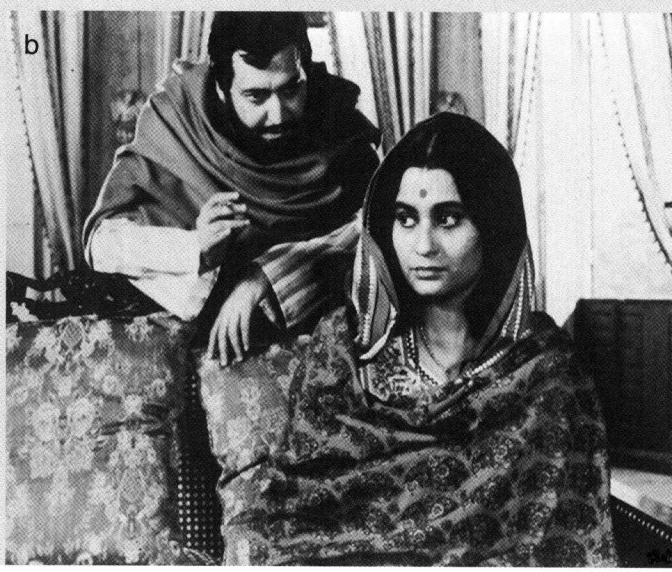




8–2a 生死时速(*Speed*,美国,1994)

基努·里维斯和桑德拉·布洛克(*Sandra Bullock*)演出;詹·狄·邦特导演(20世纪福克斯提供)

从默片时代起,论者就一直在讨论美国片之"快",欧洲片之"慢",以及亚洲片之"非常慢"。即使今天,美国片仍是开始就有高潮,一直扣人心弦到结尾。《生死时速》说的是一个精神偏执狂将炸弹放在巴士上,车速一旦低于50英里就立刻爆炸,人车俱亡。开车的任务落到一个完全意外的乘客——桑德拉·布洛克的角色身上,好在她有经验丰富的警察英雄帮助。全片就是快:时速、时间压力、飞逝的都市景观和英雄及匪徒间的紧张的来回剪辑。《家与世界》改编自印度诺贝尔大文豪泰戈尔的小说,背景在20世纪初,这部电影犹如有钱人、自由派分子和高级种姓阶层三角关系间的微妙心理课题。上流的印度人鼓励妻子由传统的封闭走出来,认识他的自由派老友。讽刺的是,她最后爱上了这个深具魅力的革命分子。故事慢慢地展开,强调女主角没安全感及迟疑的脚步走向知性的独立。全片波澜不惊,因为她足不出户,动作戏全在内景中,几乎完全是注重心理/精神而非外在行动。写实艺术大师如萨耶吉·雷多半在与自然节奏合拍的慢悠中发挥极致,这种故事强调耐心而不是紧张的情感。两部片各有千秋,各有其愉悦之处。



8–2b 家与世界

(*The Home and the World*,印度,1980)

维克多·班纳吉(*Victor Bannerjee*)和苏蜜查·查特吉(*Soumitra Chatterjee*)演出;萨耶吉·雷导演(European Classic提供)

材,我们又如何将之联结成整体,以及叙事策略、叙事结构、美学传统、故事**类型**及其象征意义等等。

以传统名词而论,叙事学关注说故事的"修辞学"(*rhetoric*),也就是"传送信息者"所用的形式,来与"接收信息者"沟通。在电影中,这个传播模式却含有难以决定谁是传送信息者的问题。作者当然指的是导演,但是很多故事并非由单一说故事的人创造。集体创作剧本很普遍,尤其在美国,故事经常是由制片人、导演和**明星**——真正的集体企业——组合而成。即使有名如费里尼、黑泽明、特吕弗都偏好与人合作剧本。

如果再把**旁白**(*voice-over*)叙述技巧考虑进去,作者是谁就更难以厘清了(见图8–5)。通常这种画外叙述者也是故事角色之一,似乎在帮助观众了解事件。电影的叙述者不见得要中立,也不必担任导演的代言人。有时旁白者就是故事主角,仿佛小说的**第一人称**(*first*

person)(对此详尽的讨论,请见第五章的《语言》部分和第九章的《观点》部分)。

叙事也会依电影风格而异。**写实**的电影里,作者完全是隐形的,事件自然呈现,就如舞台剧通常依前后时序自然发展下去。

古典叙事结构里,我们却很能察觉操控故事的那只手。叙事中的乏味段落会被审慎的说故事者拿掉,他会降低姿态,但却将动作戏凸显,引领电影走向故事冲突中心的解决终点。

形式主义叙事如作者则很明白地操控故事,有时故意打乱时序或彰显、重组事件以得到最明确的主题。故事完全主观,比如奥利佛·斯通的《刺杀肯尼迪》(*JFK*)的议题(见图 8-20)。

叙事学的深奥词汇和抽象术语使其难懂。它喜欢用外来语来形容传统概念,比如说,故事和情节结构的不同(也就是故事的内容和形式),制造出一大堆名词让人困惑。美国学者好用故事(*story*)和叙事(*discourse*),有人喜欢用法语的"*histoire*" "*discourse*"来代替,或者用带外国意味的"*mythos*""*logos*"以及"*fabula*""*syuzhet*"等来卖弄。

故事和情节有何不同呢?故事可说是一般素材,是前后顺时序的戏剧原始材料。情节则包含了创作故事的人赋予故事结构形式的方式。

潜在的作者赋予角色动机,提供因果逻辑组织的事件场景。剧作家彼得·布鲁克斯(*Peter Brooks*)曾说"情节"就是"我们叙事的设计和意图,我们设计引领观众至意义的方向"。简言之,情节包含作者的观点,以及如何将场景结构成美学形式。

8.2 观 众

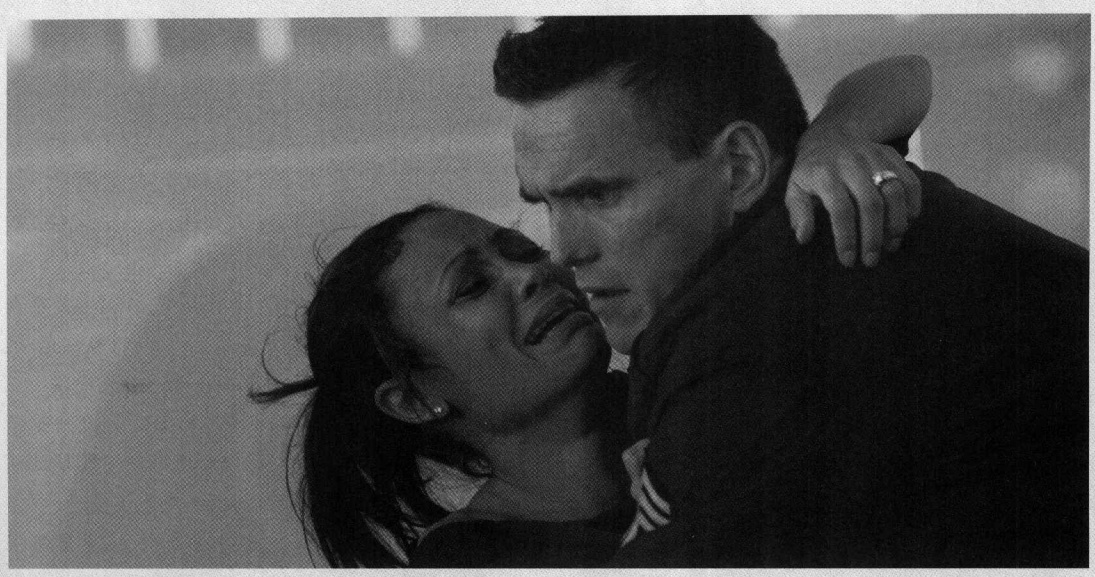
要了解一部电影,观众必须主动锁住与叙事逻辑间的互动。许多观众看影视作品时,几乎不会察觉到我们对开展情节实时的适应度。我们以惊人的速度吸收声音和视觉的刺激,脑袋宛如精密的计算机,同时接受多种语言系统:影像、空间、动力、声音、戏剧、歌舞剧、服装,等等。

但在美国电影中,故事则凌驾一切(见图 8-6)。所有其他系统都次于情节,情节是几乎所有美国剧情片的主结构,大部分其他国家的剧情片也是如此。

大卫·波德维尔(*David Bordwell*)等人曾经探讨观众如何频繁地与电影的叙事互动,观众尝试将电影的世界组成有逻辑及道理的。大部分时候观众看电影前已经有所期待,其对某个时代或某个类型的经验已经使他期待一组可能的变量。比如说,大部分西部片背景都是 19 世纪末美国开拓时代的西部,观众从书本电视和其他西部片中已经有了拓荒时代的人举止衣着的基本认识。

当叙事未依传统**惯例**(*convention*)或我们的历史经验发展,我们就被迫得重估我们的认识方式和对叙事的态度。我们要不是适应作者的表现方法,就是抗拒这种新方式;认为它不恰当,粗俗或自我沉溺。

叙述策略常会因类型而改变。举例说,以悬疑取胜的类型(惊悚、警匪、神秘片),叙事会



8–3　撞车(*Crash*,美国,2005)

桑迪·纽顿(*Thandie Newton*)、马特·狄龙(*Matt Dillon*)主演;保罗·哈吉斯(*Paul Haggis*)编导

以角色为主要驱动力的故事,通常不重叙事而专注探讨角色内在的复杂。在这部多重故事之戏剧里,我们在两种不同的文本中看见若干角色。电影背景是洛杉矶市,短时间在这么大的城市中两次碰到同一个人的机会很小。所以本片的双层叙事结构较为人工化,虽然其视觉风格、表演和个别场面是采用写实方式。我们在电影刚开始初见狄龙的警察角色,他的伤残父亲求助却被一个非洲裔美国女官僚挥开。不久他拦下一部里面坐着上流黑人夫妇的车,他故意羞辱他们,在丈夫面前搜索其妻。后来,他拯救同一个陷于车祸的妇人。她先是拒绝他,后来勉强接受他的援助,他救了她的命。他到底是变态的种族歧视者,还是救人的英雄?(狮门提供)

8–4　男性—女性(*Masculine–Feminine*,法国,1966)

香塔·戈雅(*Chantal Goya*)和让–皮埃尔·雷欧主演;戈达尔导演

"我认为自己是写论文的,"戈达尔剖白,"用小说方式写论文,或将论文小说化。只不过我不是用写而是用拍的。"戈达尔的电影论文是对古典电影霸权的正面攻击。他说:"美国人会说故事,法国人不会,福楼拜和普鲁斯特都不会,他们做的是另一种。电影也一样。我想做的是织东西,有背景,然后我把意念绣上去!"戈达尔不用剧本,只有戏剧情境,然后要求演员即兴对白,好像临场应变的戏——技巧来自真实电影的纪录片运动。他把这些戏用偏离、夹议夹叙、穿插笑话的方式切断。重要的是,他要捕捉某时某刻的自然。他相信当演员和导演可以有所供给,不必仰赖剧本写定的安全感时,这样更接近真实。"如果你已经预先知道你要做什么,那么就不值得做了。如果每场景都写下来,又何必拍呢?如果电影只复制文学有什么用?"参考路易斯·贾内梯的文章"Godard's Masculine–Feminine:The Cinematic Essay",收入*Godard and Others:Essays in Film Form*(Cranbury,N.J.:Fairleigh Dickinson University Press,1975)。(哥伦比亚提供)



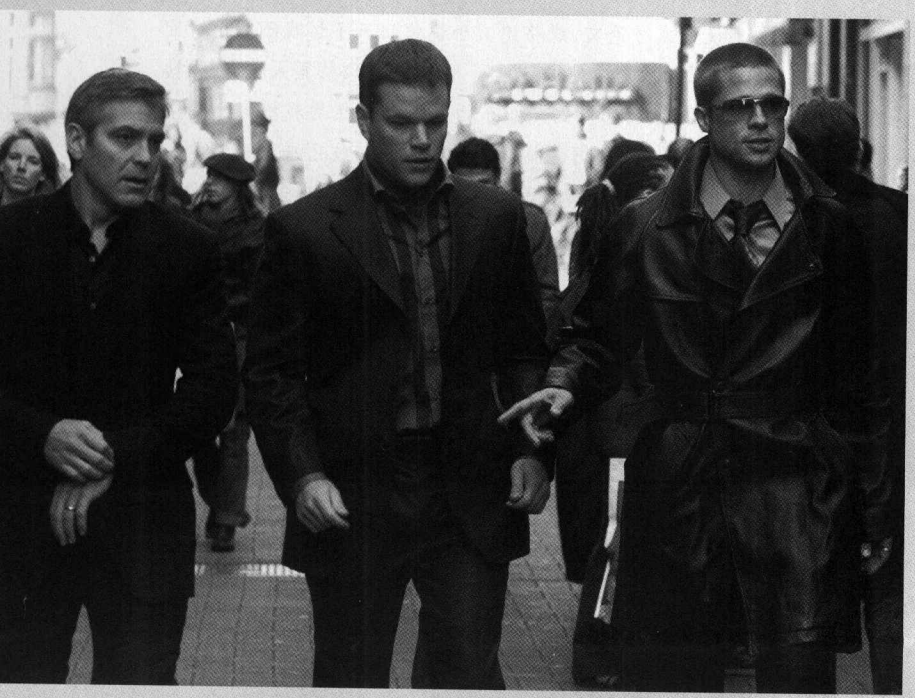


8-5 肖申克的救赎

(*The Shawshank Redemption*,美国,1994)

摩根·弗里曼、蒂姆·罗宾斯(*Tim Robbins*)演出;弗兰克·达拉邦(*Frank Darabont*)导演

谁在说故事?为什么?这是每个观众对故事都该质疑的两个问题。故事重点在安迪(罗宾斯饰)这个角色身上,他因妻子和她的情夫被杀而入狱。在狱中他认识了*Red*(弗里曼饰)进而成为莫逆之交。故事由*Red*旁白叙述,但为何是他呢?我们从未真正了解安迪的想法,对平凡如*Red*的人反而比较清楚。我们就像*Red*并不了解全貌,悬疑直到结尾才知道安迪的计划,而且有个奇情大转折。如果安迪以第一人称说这个故事,电影便无悬疑惊奇,因为我们一早已知道他的图谋。所以叙述者是*Red*。参考Sarah Kozloff所著*Invisible Storytellers*(Berkeley:University of California Press,1988),此书分析美国虚构电影里的"旁白"叙述。(Castle Rock Entertainment提供)



8-6 十二罗汉

(*Oceans Twelve*,美国,2004)

乔治·克鲁尼、马特·达蒙和布拉德·皮特主演;斯蒂芬·索德伯格(*Steven Soderbergh*)导演

假叙事而轻松娱乐的电影,故事往往只是幌子,提供我们看美丽迷人明星的借口。明星的力量是此片真正内容,叙事仅是透明供展示的结构,有如展露钻石之安排一般,重点是光亮的钻石,叙事是展示架。(华纳兄弟提供)



8–7 汉纳姐妹(*Hannah and Her Sisters*,美国,1986)

米娅·法罗(*Mia Farrow*)、芭芭拉·荷西(*Barbara Hershey*)和黛安·魏斯特(*Dianne Wiest*)主演;伍迪·艾伦编导

许多电影沿着所谓1932年的《大饭店》(*Grand Hotel*)模式来结构,即把一堆角色,根据某件同样关注的事或共同的生活方式而聚在一块。这种集锦方式适合探讨多层叙事,不会依单线主导。这是艾伦最爱也用过多次的结构设计。这出现代喜剧探讨三个姐妹的生活,其心理问题,以及生活中其他疯狂行径。这个"大饭店模式"使艾伦起码放了十二个有趣的纽约人角色在里面,他们各自和三姐妹有点关联。(Orion Pictures提供)

8–8 八又二分之一

(*8 1/2*,意大利,1963)

桑卓拉·米洛(*Sandra Milo*)和马斯楚安尼演出;费里尼导演

尽管这是电影史上最为人倾慕的杰作之一,但费里尼处理的方式有如巴洛克艺术般繁复至极,大部分观众看第一次时如坠五里雾中。因其一再无预警地变换意识。叙事夹杂了真实、幻想、梦境和回忆,最后又转变为一个恶梦……(Embassy Pictures提供)



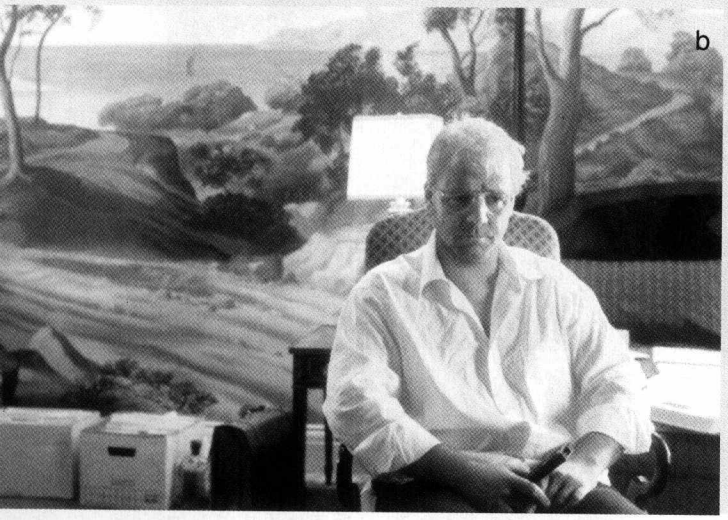


8-9a 狗脸的岁月

(*My Life As a Dog*,瑞典,1985)

安东·格兰泽里厄斯(*Anton Glanzelius*,中间)演出;莱斯·哈斯特罗姆(*Lasse Hallström*)导演(Skouras Pictures 提供))

有些电影因无法预测剧情而独树一帜,像《狗脸的岁月》中小男孩离开父母,搬到遥远的乡下与奇怪的叔叔婶婶住,从此他的生活变得古怪、好玩又出乎意料。另一方面,当观众早知结局却要制造悬疑很困难,如《惊爆内幕》中主角(克洛饰)在上过电视新闻杂志《六十分钟》大爆烟车公司内幕的谎言和伪善之后,他的生活几乎完全被毁。电影针对他的生活而拍,虽然艺术臻于上乘,但观众毫无兴趣,票房也不理想。



8-9b 惊爆内幕

(*The Insider*,美国,1999)

罗素·克洛演出,麦克尔·曼导演(Touchstone Pictures 提供)

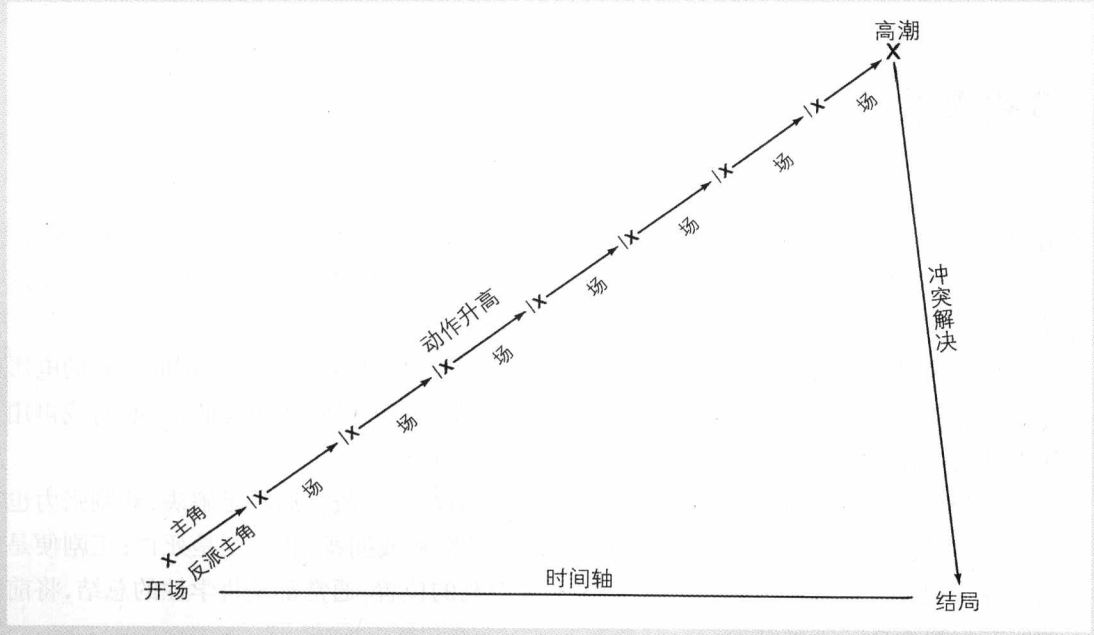
故意隐藏线索,使我们得揣测填充。另一方面,浪漫爱情喜剧,我们早已知道结果,重点就变成男子"如何"追到女子(反之亦然),而不是爱情能否得到。

我们对电影的明星的认知界定了叙事的范围,比如克林特·伊斯特伍德就不可能出现在改编的莎剧电影中,他擅长动作片,尤其是西部片和现代都会犯罪电影。个性挂帅的明星使我们更易猜中电影的叙事本质。但像约翰尼·戴普这种戏路宽广的演员明星就难以预料了。

观众也可能从片名中得到蛛丝马迹,粗俗的片名如《辣妹杀手的攻击》(*Attack of the Killer Bimbos*)就不太可能上纽约影展吧。此外如《少奶奶的扇子》(*Lady Windermere's Fan*)这种贵族气息和过时的片名,恐怕不易普及到你家附近的剧院。当然,像《山米和萝西上床记》(*Sammy and Rosie Get Laid*)听来像色情片,但它其实是严肃(又性感)的英国社会喜剧,片名看来有意显得粗鄙而具侵略性,它就是故意要运用这种错觉。

电影一旦开始,观众就得定义其叙事范围。片头字幕的风格和相应的配乐也帮观众来决定电影的基调。开场戏中,导演会设定故事的元素和气氛,建立叙事的进展方向。开场的几场戏预告了叙事的发展和结束方向。

它也建立了内在的"世界"——什么是可能的,有一点可能,不太可能,等等。如果导演建立得好,整个故事应环环相扣。比如《外星人》(*E.T. :The Extra Terrestrial*),斯蒂芬·斯皮尔



8-10 古典模式叙事结构(*classical paradigm*)

亚里士多德在著作《诗学》中所描写的古典戏剧结构，直到19世纪才被德国学者古斯塔夫·傅莱塔(*Gustav Freytag*)用图表画出这个倒V字型。这种叙事结构始于外在的冲突。这个冲突会随戏剧动作与场景逐渐开展而更剧烈，与此无关的细节全被剔除或被视为偶发。主角和反派一路攀至冲突高峰，有人赢，有人输。结尾故事告一段落，生活归于正常，动作也完结。

伯格——在开头就让观众看到外星人未搭上宇宙飞船——替中间及后头的超自然现象做准备。

曾有影评人问激进的创新导演戈达尔，故事是否应该有开头、中间、结尾。他回答："是的，但不一定依照那种顺序。"大部分电影的开场戏都建立了故事的时间框架——以倒叙开展，以现在开始，或者两者并行。开场的戏也界定了幻想、梦想等风格元素的故事的基本规划(见图 8-8)。

电影叙事和观众间进行的是一场复杂的游戏。看电影时，观众必须剔除无关的细节、假设、适应、解释等。观众经常质问叙事：为什么女主角这么做？为什么她的男友这么反应？母亲现在会做什么？

情节越复杂，观众就必须越敏捷——分类、筛选、衡量新证据，推论动机和解释，处处怀疑警觉。观众要专注于叙事有无出乎意料的逆转，尤其在惊悚、侦探和警匪等会误导观众的类型中。

简单地说，我们几乎很少对电影情节采取被动的姿态。即使故事无趣、机械化或完全陈腔滥调，我们仍会被吸引进情节安排中。我们想知道事件的走向，除非往下看，否则无从得知。

8.3 古典模式

古典模式(*classical paradigm*)是学者用来形容自 1910 年以来的支配剧情片的特定叙事结构,也是至今最流行的故事组织方式,尤其在美国,几乎完全是主导模式。它被称为"古典",因为它是实际执行的典范,倒不是因其艺术的高质量。换句话说,电影无论好坏都用这种模式。

古典模式源于剧场,它有惯例而无规则,基于主角间的冲突。大部分采用此模式的电影一开始便提出戏剧问题,观众想知道主角在重重困难下能否得到他想要的,后面的戏再用动作提升的方式来强化这个冲突,以因果连接的方式节节升高。

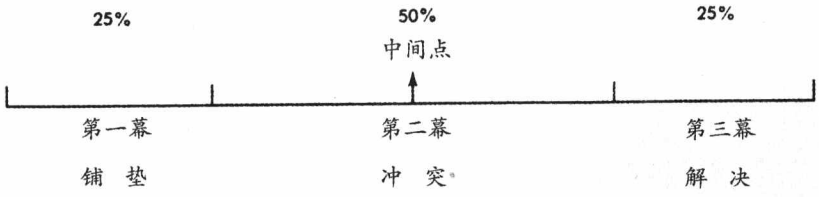
冲突升至巅峰,主角和反派的冲突白热化,有输有赢。决战之后就是解决,戏剧张力也减弱,有一个形式上的完结——如果是喜剧,就总是婚礼或拥舞;悲剧则是死亡;正剧便是大团圆或一切恢复正常。最后一个镜头,因为其有利的位置,通常都是哲学性的总结,将前面的所有材料囊括起来做结论。

古典模式强调戏剧的统一性、可信的动机和前后的一贯性。每个镜头都不留痕迹地,平滑且不可避免地进入下一个事件。为了不让冲突变得更紧张,导演有时会安排戏剧的时间迫切性,使情感更加强化。尤其在好莱坞制片厂时代,古典模式常双线进行,除了主要事件外,尚有爱情的另一条支线;在爱情片里,常会再加一对喜剧男女来做主角的陪衬。

古典情节的结构是线性顺时序发展,多半采取旅程、追逐或搜索的形式,角色则依其动作而定义。出版了若干编剧教程的席德·菲尔德(*Syd Field*)便说:"动作就是角色。"他坚持"一个角色的动作——而非他的言词——决定他的角色"。他们这派拥护古典模式的人对被动、事情已完成的角色不感兴趣(这类角色在非美国电影中较常见)。古典派喜欢那些目标清晰的角色,因为观众会对他们的动作计划有认同,感兴趣。

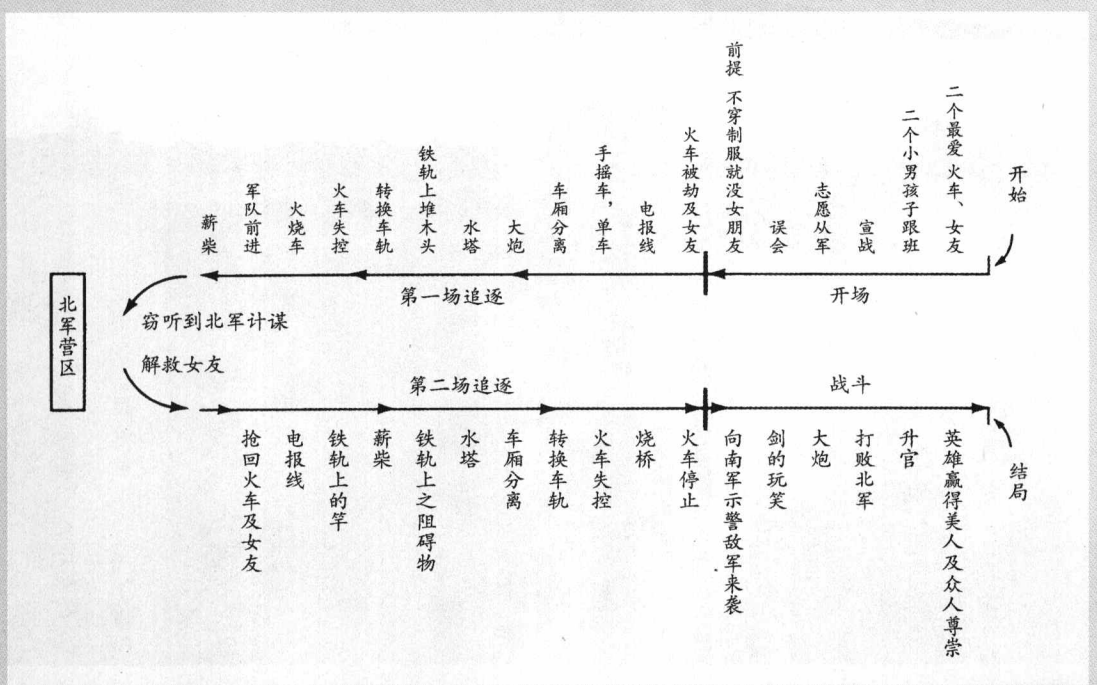
菲尔德的概念模式可由传统剧场的说法来阐明(见图 8-11a),传统剧场均由三幕剧组成。第一幕是"铺陈"(*setup*),占全剧的四分之一,目的在于建立剧场前提,说明主角的目标为何,追寻目标的过程中有什么障碍。第二幕是"冲突"(*confrontation*),占全剧的一半,中间更以转折点一分为二。这一段发展重要冲突的复杂化及扭曲,并逐渐增加主角对抗障碍而生的张力。第三幕是"解决"(*resolution*),占全剧的最后四分之一,主要是将冲突高潮戏剧化。

影史上最精彩的剧情可在巴士特·基顿的《将军号》中得到见证,它绝对是古典模式的典范。它符合了古斯塔夫·傅莱塔(*Gustar Freytag*)的倒 V 字形结构,也适用于菲尔德的三幕剧方式。丹尼尔·模斯(*Daniel Moews*)指出,所有基顿的喜剧长片都采用这种相似的基本模式:起先青涩笨拙的巴顿,老是跌跌撞撞搞砸了与心仪对象——通常是位美女——亲近的机会。一天下来,他总是睡着了,孤独沮丧又无精打采。可是次日醒来,又是一条好汉,再下



8–11a 电影叙事结构

根据席德·菲尔德(*Syd Field*)的理论,电影叙事结构可分为三幕,整个故事应有十到二十个情节点、戏剧动作的大转折或关键事件。第二幕中间点应有一个出乎意料的转折点,将戏剧动作带到另一新方向。虽然这个表不见得适用于分析现实主义或形式主义的叙事,但对古典结构而言却十分恰切。

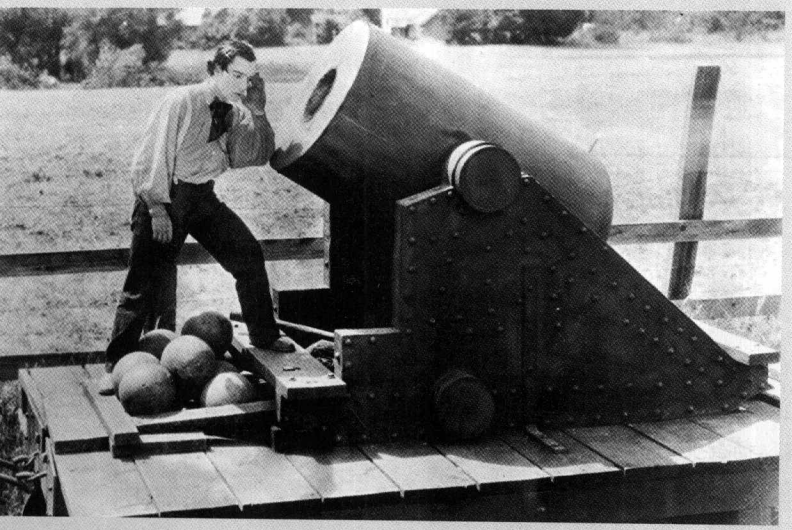


8–11b 《将军号》的剧情结构大纲

本片推进得如此顺畅稳健,直到第二场追逐早先的笑话再重复一遍,我们几乎难以察觉它是个完全对称的结构。

来事事成功,而且通常是重复或与昨日的行动平行。

《将军号》根据美国南北战争的真事,由康格夫(*Congreve*)改编成优雅叙事的喜剧。第一幕建立了主角一生的两个最爱:将军号火车和女友安娜贝尔·李(*Annabelle Lee*)。他仅有的朋友,显然只是两个未成年的男童(本片也是有关成长的电影)。南北宣战时,这位名叫钱宁·格雷(*Johnny Gray*)的主角志愿入伍来讨好女友。但是官方拒绝召他入伍,因为他开火车



8–12 将军号(*The General*,美国,1927)

巴士特·基顿(*Buster Keaton*)主演;基顿和克莱·布鲁克曼(*Clyde Bruckman*)导演

默片喜剧演员都是即兴大师,由一简单道具就可发挥无数笑话。比如这个大炮的笑料简直是戏剧缩影,有完整的开始、主题变奏,以及升高的动作和精彩高潮,成为该场戏的巅峰结局。更厉害的是,基顿和工作人员并无剧本或拍摄日程表,他们只知道故事梗概和结局,其余全是即兴发挥。他们拍了八周,场与场之间还可以打棒球玩,等基顿看完毛片,剔除无趣的东西,再创造剪辑出叙事结构。(联美提供)



8–13 摩托车日记(*The Motorcycle Diaries*,巴西,2004)

盖尔·加西亚·柏纳(*Gael Garciá Bernal*)、罗德里哥·德拉·塞纳(*Rodrigo de la Serna*)主演;华特·沙里斯(*Walter Salles*)导演

旅程母题之叙事结构早可追溯至荷马的《奥德赛》(*The Odyssey*)史诗。它也是许多文学经典如《唐·吉诃德》(*Don Quixote*)、《汤姆·琼斯》(*Tom Jones*)和《哈克贝利·费恩历险记》(*Huckleberry Finn*)的故事。艺术旅程经常是主角的学习过程,他在路上行转于不同地区,从而探索人的生命状况。本片以20世纪50年代的阿根医学院学生格瓦拉为主,他日后被称为切·格瓦拉,是拉丁美洲左翼神话的象征人物。电影根据他的真实日记改编,其旅程是地理的也是精神的。23岁的他骑摩托车横跨南美洲,亲眼目睹了贫穷、剥削、绝望。但他经历了美丽景观的色彩和情调,还有老百姓的同志情感与尊严。这个旅程架构了格瓦拉作为马克思革命分子的中心思想。(焦点提供)

8–14a　唐人街(*Chinatown*,美国,1974)

费·唐娜薇和杰克·尼克尔森主演；罗曼·波兰斯基导演

倚重神秘和悬疑效果的电影，叙事中常会将某些信息隐藏，让我们去填空，用多种可能的结尾引诱、逗弄我们去猜测谜底，不到最后一刻绝不说出真相。(派拉蒙提供)

8–14b　穆赫兰大道

(*Mulholland Drive*,美国,2000)

娜奥米·沃茨（*Naomi Watts*）和劳拉·艾莲娜·哈林(*Laura Elena Harring*)主演；大卫·林奇编导

有些叙事是，嗯，不是很……更像是……总之它们不一样！打从电影史开始，电影人和评论家就认为电影和梦很像。比如，超现实电影艺术家布努埃尔曾说："本着自由精神，电影是绝妙又危险的武器，是最佳的表达梦、情感和直觉的工具。制造影像的过程最像我们在睡梦中的脑中活动。"

也许没有导演比林奇更贴近非理性、迷离状态。这部电影原本是一部电视剧的第一集试映。但因为上不了市场，林奇干脆加了新结尾把它当成电影公映。说它令人困惑是一点也不为过，但它可一点不乏味。它奇异、骇人、性感，如梦一般。(环球提供)



的工作对南方而言太重要了。安娜贝尔误以为钱宁贪生怕死，生气地对他说："除非你穿上军服，否则休想我再理你。"第一幕完。

第二幕始，已跳过一年后(电影中则表现为 24 小时以后)。我们首先看到北军计划劫走火车，以切断南方军队的后援，北军的地图清楚标明了沿线大站和河流。事实上，该地图即是第二幕的地理大纲。

北军拦劫火车之日，安娜贝尔恰巧也搭上火车去探望受伤的父亲。她对前男友不假颜色，而劫车之举正好将动作情节逐渐推向高潮。全片第二个四分之一是一场追逐戏：钱宁追逐着被劫持朝北驶的将军号(安娜贝尔正在车上)。这段有一连串的笑料，每个笑料都有不同的道具，如电报线、轨道转轨、水塔和大炮等等(见图 8–12)，而钱宁则是笑料的中心。

片子到中间，我们的男主角只身疲惫地溜进了敌营，却能救出安娜贝尔。两人在倾盆大雨中沮丧而疲累地在树林中睡着。

第二天，第二场追逐戏展开。这个第三段四分之一的结构，采取与前一天相反的局势。

现在钱宁带着安娜贝尔抢回将军号拼命往南驶，追捕的北军则笑话百出。所有笑料与上一段几乎平行重复一次，道具则包括电报线、火车轨上的木头、水塔、燃烧的桥等等。钱宁两人终于抵达南军营区，及时警告南军有关北军的即将大举进攻。

第三幕是两军交战，钱宁奋战不歇，虽算不上所战皆捷，但总算以英勇奋战而获从军授职的勋荣。他也赢回女友芳心，皆大欢喜。

基顿的叙事结构依复杂的对称形式进行，先前的羞辱随即被第二天的胜利一扫而空。我们如此形容其情节设计，会显得他很机械化。但如同他的法国崇拜者指出，他精心安排的设计，宛如18世纪新古典艺术家那种严谨的排比和对称。

一般而论，这种人工化的情节结构是形式主义者的叙事规范。不过，基顿的执行至为写实，他亲身导演所有笑料（包括许多危险镜头），常常一次镜头就OK。此外，他也严格要求服装、布景，甚至火车都必须绝对经得起时代考据。这种融合了写实拍摄和叙事形式工整的做法就是典型的古典电影。古典主义即是从两种形式极端的传统中糅合的中间风格。

8.4 现实主义叙事

传统而言，评论家喜欢将现实主义和“生活”（*life*）相联，而形式主义则和“形式”（*pattern*）相联。现实主义被定义成没有风格，而风格正是某些形式主义者的第一考虑。现实主义者描绘外在世界时，尽量不添加人工化渲染或扭曲，尽量使世界看来“透明”。相反的，形式主义者则喜欢幻想式题材或根本将题材抛开，只强调自己喜欢的想象力或美感。

如今这些看法都嫌粗浅，至少在讨论现实主义的概念上，当代的评论家和学者都将现实主义也当成一种风格。虽然其叙事的传统可能看来不招摇，但其人工化的程度绝不亚于形式主义者。

现实主义和形式主义的叙事都依循及操弄一定的公式，只不过现实主义者说故事时尽量隐藏其公式，用仿佛自然发生的戏剧事件将其掩埋殆尽。换句话说，现实主义叙事（*realistic narratives*）假装一切是“未经操弄”和“如生活般”的认定本身即是一种矫饰，一种美学上的骗局。

现实主义者喜好松散无结构的情节，没有清楚的开始、中间或结尾，我们似乎在任何一点都可以切入故事。此外，通常它也没有古典叙事那般清楚明白的冲突焦点，冲突反而往往来自自然发生的事件。故事往往以生活中的某个切片（*slice of life*）出现，有如一段诗般的片段，而非干净利落的完整结构。现实本来就没有完整的结构，现实主义乃依样画葫芦，生命循环不已，即使电影演完，人生还得继续。

现实主义依此常向大自然循环借镜。比如说，小津安二郎的很多电影都以季节为名，象征角色的状态，如《麦秋》（*Early Summer*）、《晚春》（见图8—15a）、《小早川家之秋》（*The End*

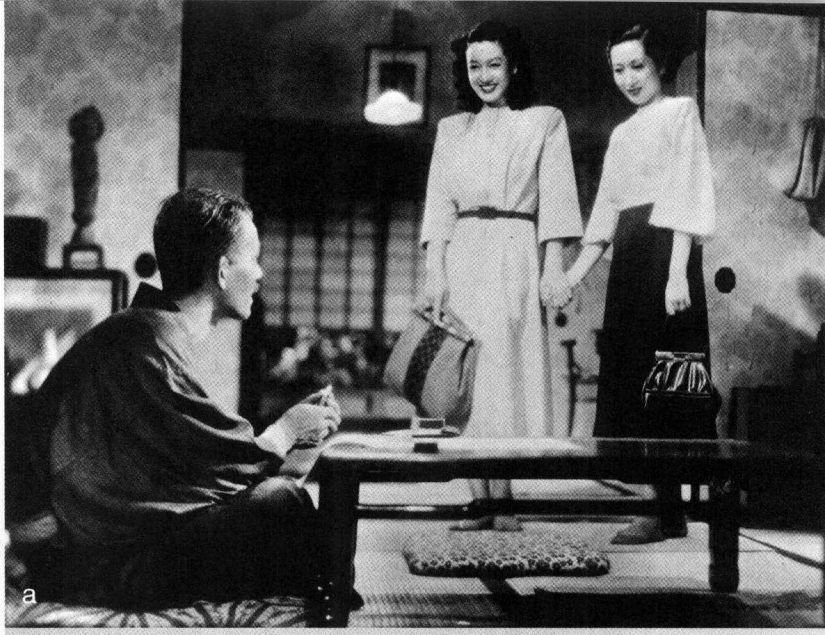
of Summer)、《秋日和》(*Late Autumn*)。此外,有些写实电影会以一段设定的时间为结构,比如一个暑假或校园中的一学期,这类电影多伴以成长的仪式(*rites of passage*),如出生、青春期、初恋、第一份工作、结婚、痛苦的生离或死别。

通常我们不到结尾猜不着电影主要叙事为何,尤其许多写实片采取循环或圆锥形结构。比如说,奥尔特曼的《陆军野战医院》(*M*A*S*H*),开首是两个朝鲜战争军医新到任,结束于两人任务期满,但外科小组仍在战场继续服务。后来,巴瑞·李文森(*Barry Levinson*)的《早安越南》(*Good Morning, Vietnam*)也是同一种结构。

《陆军野战医院》那种片段式的结构使它日后很容易被电视影集改编。写实电影叙事通常看来都很零碎、片断,事件的顺序似乎亦可前后任意调整。情节铺排不紧凑,也常常出乎意料地转到似乎并非情节进行的方向。这些也类似人生的意外事件。

喜欢电影节奏快的观众常对写实片的慢吞吞欠缺耐心,尤其在电影前段,当主要叙事焦点尚未出现之前更是如此。其中看来离题的支线与主要情节会并排发展,不会被明确独立出。写实叙事尚有以下特点:

1. 不露面的作者做客观的"报道",对内容不予置评。



a



b

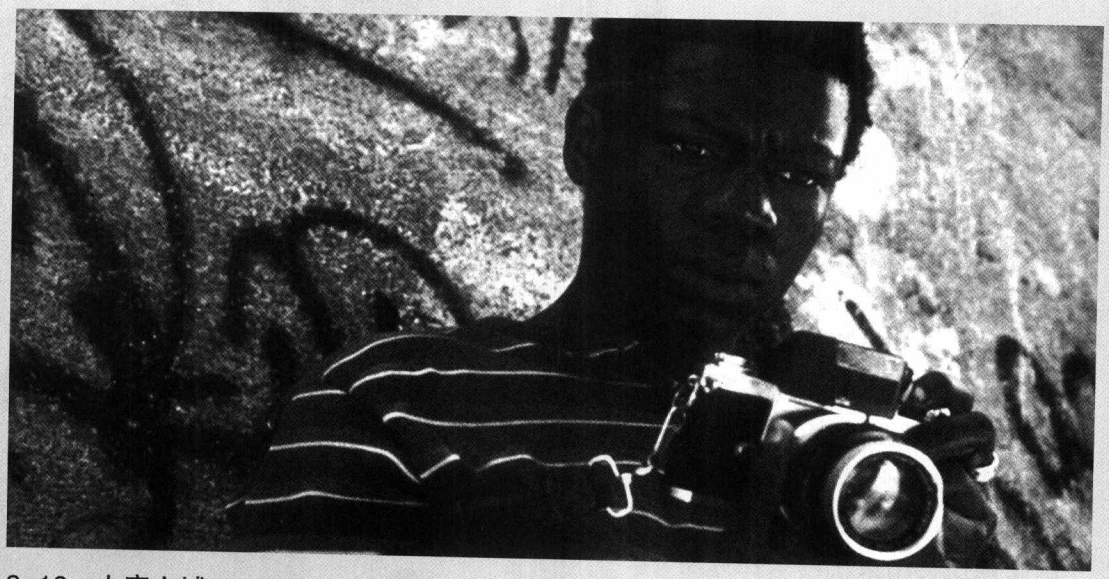
8–15a　晚春(*Late Spring*,日本,1949)

笠智众(*Chishu Ryu*,坐者)及原节子(*Setsuko Hara*,中)演出;小津安二郎导演

本片从写实观点看爱和婚姻。日本电影最多的类型是庶民剧,也是小津惟一做的类型,而他也的确受观众欢迎。这类电影处理日常家居生活的点点滴滴。虽然小津是深刻的哲理艺术家,但他的电影几乎完全是由琐事构成。这些点点滴滴宛如自我否定的苦药,最终总将生活指向遗憾。他的片子善用季节为名以和剧中人的处境呼应。比如说本片叙述一个洁身自爱的鳏夫,努力想将抱独身主义的女儿嫁掉。(New Yorker Films 提供)

8–15b　真爱(*True Love*,美国,1989)

凯莉·辛纳提(*Kelly Cinnante*)、安娜贝尔·索里娅(*Annabella Sciorra*)主演;南希·萨沃卡(*Nancy Savoca*)导演(联美提供)



8-16 上帝之城(*City of God*,巴西,2003)

亚历山大·罗德里格斯(*Alexandre Rodrigues*)主演;费尔南多·梅里斯(*Fernando Meirelles*)导演

19世纪末现实主义成为艺术主流以来,现实主义就因其粗鄙吓人的题材而引起争议。其对细节的执迷,使保守的大众又着迷又厌恶。本片设在里约热内卢的贫民窟中,该城被反讽地昵称为"上帝之城"。许多演员是真的城里的街童,导演说:"有些小孩贩毒,他们比我知道更多。"电影充斥了暴力血腥,无法对迷失的小孩提供希望,他们中的大部分永远无法等到成人。观众不禁问:这世界怎么变成这样?(米拉麦克斯提供)

2.舍弃陈腔滥调公式化的情境和角色,偏好独一无二扎实的个案。

3.喜欢揭疮疤,其"耸人听闻"和"低俗"题材常被诟病为过度直接及坏品味。

4.反对感伤的通俗观点,也拒绝有完满的快乐结局,或一厢情愿、专横以及其他虚假的乐观主义。

5.避免通俗及夸张,喜欢含蓄及去戏剧性的做法。

6.尽量用科学方式看待动机和因果,舍弃如宿命等浪漫观念。

7.尽量避免抒情而代之以平实、直截了当的表现方式。

8.5 形式主义叙事

形式主义叙事(*formalistic narratives*)特别受到华丽的雕琢,喜欢把时间打散重组来强力凸显某个主题,其情节设计非但不隐藏而且还大肆招摇,是作秀的一部分。形式叙事种类繁多,但多半依导演的主题而定。例如希区柯克迷恋"双"(*doubles*)或"抓错人"的主题——一个无辜的人却被误指犯下另一个人所犯之案。

希区柯克的《伸冤记》(*The Wrong Man*)是这种叙事母题中最彰显者。整个情节及结构



8–17　狮子王(*The Lion King*,美国,1994)

罗杰·埃勒斯(*Roger Allers*)和罗伯·明寇夫(*Rob Minkoff*)导演

电影情节往往来自最怪的源头。这是小狮子辛巴成长的故事。它是王位的继承人,父亲是既慈爱又聪明的领袖。但父王邪恶的兄弟害死了他,辛巴的命运是为父报仇,并在丛林复国。熟悉吧?这简直是不顾羞耻地偷取《哈姆雷特》、《俄底浦斯王》、摩西和《小鹿斑比》,甚至《丛林王子》(*The Jungle Book*)的故事。都是很经典的片子。(迪斯尼提供)

8–18　中产阶级的审慎魅力(*The Discreet Charm of the Bourgeoisie*,法国,1972)

路易斯·布努埃尔导演

布努埃尔的电影常有一些不加解释的古怪场面,自然得好像天经地义。他热切地混合着困惑与蔑视的态度来嘲讽中产阶级的伪善。本片是一连串不怎么相关的片段,里面是有钱人空虚的仪式和行尸走肉的生活。片段之间会插入剧中人物走在空旷的路上,没有人问他们为什么在那边,也没人知道他们要去哪里。布努埃尔并不说明。(20世纪福克斯提供)





8-19 我的美国舅舅

(*Mon Oncle d'Amerique*，法国，1980)

杰拉尔·德帕迪约主演；亚伦·雷奈(*Alain Resnais*)导演

德帕迪约这努力的理想主义者，其保守的价值观和对上帝的信仰却受到严厉考验。片名有什么意义？这是欧洲的流行神话：出了名爱冒险的舅舅往美国淘金，有一天会衣锦还乡来解决他们的问题。雷奈也借用了贝克特(*Samuel Beckett*)的荒诞舞台剧《等待戈多》(*Waiting for Godot*)，全剧围绕着大家在等的一个模糊的人物(上帝？)，但他从未出现。(New World Pictures 提供)

都以"双"为主：两桩入狱，两次笔迹试验，两次厨房对话，两次审讯，两次进诊所，两次见律师，主角被两个警员逮捕两次，他两次被两个店员的两个目击者错误指认，两次罪恶的转移——主角亨利·方达含冤入狱，其间其妻薇拉·迈尔斯(*Vera Miles*)却承受罪愆，被判因精神崩溃而送往精神病院。"大家说希区柯克操纵痕迹太多，"法国大导演戈达尔表示，"但惟其露得多，就不算是痕迹，而是考验我们检查伟大建筑设计的支柱。"

许多形式主义叙事一再被创作者干扰，使其个性成为电影的重要部分。比如我们经常忽略布努埃尔电影中的作者个性，他总狡滑地把尖刻的黑色幽默注入叙事中，颠覆破坏其主角，显露他们的偏好与自欺欺人、卑鄙渺小的灵魂(见图 8-18)。戈达尔的个性也充沛地表现在作品中，尤其他那些非传统的所谓"电影论文"(*cinematic essays*)。

形式主义叙事充满了纯然风格化的抒情片段，比如 20 世纪 30 年代舞王弗雷德·阿斯泰尔和金洁尔·罗吉丝为雷电华拍的迷人歌舞片就是如此。事实上，如歌舞片、科幻片、幻想片这种风格化的类型电影都赋予风格和华丽效果最丰富的园地。这些风格化片段不时打断情节进行，反正情节也不过是片段风格的借口罢了。

最好的形式主义叙事的例子是《我的美国舅舅》(*Mon Oncle d'Amerique*)。这是亚伦·雷奈(*Alain Resnais*)导演，由他和让·格律阿(*Jean Gruault*)合编的电影(见图 8-19)。电影的结构有如戈达尔的论文电影，把纪录片、先锋派影片和剧情片混冶一炉，像是心理学入门课程。雷奈用一位真的医学及行为科学家昂利·拉宝希(*Henri Laborit*)的典型法式分析、解剖和分类的狂热，来架构及分隔虚构的剧情。这位医生聪明地讨论人类行为和脑部构造、意识和潜意识环境，以及社会制约、神经系统、动物学和生物学的关系，他也引述斯金纳(*B.F. Skinner*)的行为调适理论，以及其他有关人类发展的学说。

电影中的剧情片段是这些理论的实践，演员行为全是自发性而非被操弄的行尸走肉。但是，他们也是自己不解的某些力量的受害者。雷奈以三个有趣的角色为主，每个都是特定生物及文化环境下的产品，他们的人生不期然交会在一起。"这些人有一切快乐的条件，"雷

奈如是观察,“但是他们一点也不快乐,为什么?”

接着,雷奈用炫目的剪辑和多重的叙事来做解答,他让观众透过万花筒般变幻的观点,看到角色的生活、梦想和回忆,并和拉宝希医生的抽象理论、统计数字和聪明的观察交错呈现。三个主角都是大影迷,雷奈也不时穿插三个人小时候的偶像,如让·马雷(*Jean Marais*)、丹妮尔·达希娥(*Danielle Darrieux*)和让·嘉宾(*Jean Gabin*)的电影片段作为参考。这些片段多少与角色的戏剧处境有相仿之处,雷奈也借此对法国电影的伟大演员致敬。

8.6 非剧情叙事

非剧情叙事(*nonfictional narratives*)电影分剧情片、纪录片、**先锋派影片**(*avant-garde*)三大类。纪录片和先锋派影片不说故事,至少不说像剧情片那种传统的故事。当然他们都有结构,却不重剧情,而是依一个主题或一种论点来组织结构,尤其是纪录片。至于先锋派影片的组织,则通常依电影作者之主观直觉而定。

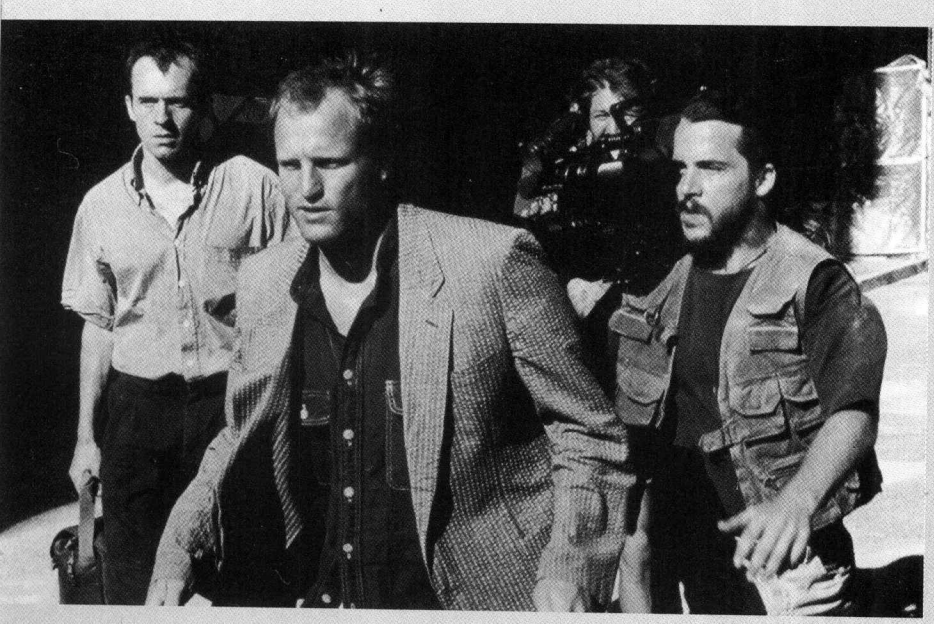
首先来讨论纪录片,它处理的是事实——真人、真事、真地,并非信口编造,这点与剧情片不同。纪录片工作者相信他们是在报道既有的世界,而不是制造一个新世界。不过他们不只记录外在现实,他们亦有如剧情片工作一样,通过筛选细节来塑造原始素材,这些细节经过组织成为前后一致的艺术形式。许多纪录片导演刻意让他们的电影简单及不受主观干扰,希望他们呈现的现实能和生活中的漫无章法相同。

8-20 刺杀肯尼迪(*JFK*,美国,1991)

凯文·科斯特纳主演;奥利佛·斯通编导

历史是一种叙事。许多历史学家指出,“历史”实则是一堆混乱的碎片、未经筛选的事实、随意的事件,还有没人认为值得解释的细节。历史家在混乱中强加一段叙事于繁多的材料上。拿破仑观察说:“历史是过去事件中人们选定并同意采取的版本。”历史学家会拿掉一些数据,强调另一些数据,结果配上原因,孤立的事件再配上其他看起来遥远的事件。简单地说,现代历史家坚持过去包含了许多种历史,不是只有一种历史。每种历史是一个人收集、诠释并修剪事实成为一个叙事。斯通对肯尼迪总统的行刺事件的争议性描述是由纽奥良检察官的观点说出,全片完全如历史学家所为,提供一个全美大众一直萦绕下去的对国家悲剧的可能解释。这部电影剪辑华丽,将数十个角色在许多年、各个地方的经历和上千的历史事实穿梭剪在一块。(华纳兄弟提供)





8-21 烽火惊爆线

(*Welcome to Sarajevo*, 英国/美国,1997)

斯蒂芬·狄蓝(*Stephen Dillane*)和伍迪·哈里逊(*Woody Harrelson*)(左至右)演出;麦克·温特巴顿(*Michael Winterbottom*)导演

本片根据某些英美记者在曾经一度美丽的前南城市萨拉热窝报道波斯尼亚战争的真实故事改编。萨拉热窝原属南斯拉夫,后因战争几乎被夷为平地。这部电影混合了剧情和真正的有关战争新闻片段,这些新闻片段有时令人难过——如过往的邻居反目互相残杀,不留情地破坏或施暴。参考 Dina Iordanova 著,*Cinema of Flames*(British Film Institute 出版,University of California Press 发行,2001),这是一本研究巴尔干电影和文化的书。(Miramax Films 提供)

这听起来很熟悉吗?事实上,用现实主义和形式主义的观念来讨论纪录片和剧情片几乎一样有用。只不过,大部分纪录片工作者会坚持他们重视题材胜过风格。

写实纪录片最好的例子是 20 世纪 60 年代兴起的"真实电影"(*Cinéma vérité*)或"直接电影"运动。因为需要以最少的工作人员,最快最有效率地捕捉新闻,电视新闻乃促成了新科技的发展,结果导致了纪录片发展出新的真实哲学。这些新科技包括以下项目:

1. 轻巧的 16 毫米手提摄影机,可以让摄影师移动自如。

2. 可调的**伸缩镜头**,让摄影师能在一个调整钮上,将镜头自 12 毫米的**广角镜**转至 120 毫米的**电子望远镜头**。

3. 新的**高度感光底片**(fast film stocks),即使没打光亦可拍到某些场景。这些新底片高度敏感,即使在夜间只有少量光源,亦可拍到清楚的画面。

4. 手提录音机让技术人员能以自动同步的方式,将声音随画面直接录下。这套设备使用起来非常简易,只须两个人——一位摄影,一位录音——即可拍新闻。

这套硬设备让纪录片工作者得以全新地诠释权威真实的概念。新的美学拒绝拍摄前的筹备和详细规划的剧本。剧本对真实有定见,就会遏制自然或暧昧的现实性出现。直接电影拒绝这种定见,视之为虚构:现实变得不客观,是根据剧本重新安排的,纪录片工作者因此是将情节强加于素材之上。重新创造不再有必要,因为当事件发生时,摄制小组就在现场,他们能在当下就捕捉到真实。

这种尽量不干扰真实的概念，成为美国和加拿大地区真实电影的主流想法。电影人不可以操控事件，任何重塑事件（即使人地均同）皆万万不可，剪辑亦少，因为会导致事件场景顺序的错误印象。真正的时间地点应当用长镜头来维持。

真实电影对声音的处理也保持最低限度，拍片的人过去和现在都憎恨传统纪录片那种如天神般权威的旁白。画外的叙述会为观众解释影像，使观众不觉得有责任自己分析。因此，有些直接电影根本宣扬完全不用旁白（见图8–22a）。

形式主义或主观的纪录片最早可追溯至苏联导演维尔托夫（*Dziga-Vertov*），他和20世纪20年代那些苏联艺术家一样都是政治宣传者。他相信宣传是革命的工具，应教导劳工以意识形态观点衡量事情。他曾写道："艺术不是反映历史斗争的镜子，而是斗争的武器。"

这种形式主义的纪录片传统是依主题来建构电影，他们安排组织故事素材，来表达一个主题，宛如权威的电视深度报道节目《六十分钟》一般。通常，镜头的顺序及整场戏都会调来调去，尽量不影响其逻辑意义。电影的结构并非按时间顺序或叙事的前后因果，而是根植于导演的论点。

先锋派影片则变化多端，令我

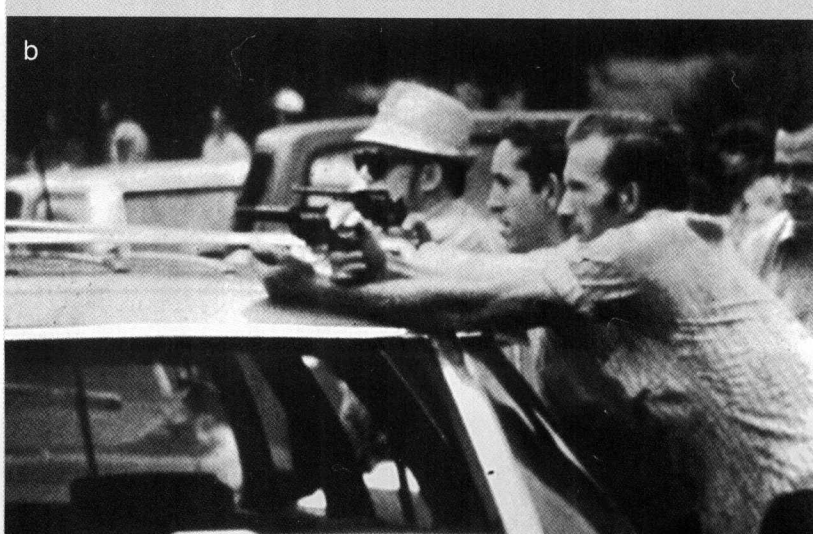


8–22a　法律与秩序（*Law and Order*，美国，1969）
弗雷德里克·怀斯曼（*Frederick Wiseman*）导演

真实电影又称"直接电影"，一向以客观和直接呈现为傲。其导演相信全然中立是不可能的，即使客观有如怀斯曼仍坚持他的作品是对真人真事的主观诠释，只是尽量在呈现时做到"公平"。比如他不喜欢用客观的旁白叙述，要片中主角自行发言，让观众自行分析诠释。自然，银幕上的人知道有人在拍他们，这当然会影响他们的行为，没有人会希望自己在镜头上看起来很蠢。（Zipporah Films提供）

8–22b　哈连郡（*Harlan County*，美国，1977）
芭芭拉·卡波（*Barbara Kopple*）导演

直接电影处理本身已具戏剧化的素材时，效果最佳，尤其是当危机的状况（冲突）已经达到高潮，比如街头即将爆发那一刻。本片拍的是矿工争取改善环境的罢工，经常会将在旁拍片的人卷进暴力旋涡中。有一场他们甚至直接成为乱开枪莽汉的开火对象，摄影机全拍下来了。纪录片这个概念中，不言而喻的就是"记录"这个动词——记录佐证，提供事件不能推翻的证据。（Museum of Modern Art提供）





8-23 帝企鹅日记

(*March of the Penguins*,法国,2005)

吕克·雅克特(*Luc Jacguet*)导演

纪录片有如剧情片,在大自然的紊乱中架上一个叙事架构。雅克特这部获得奥斯卡奖的纪录片架构有如英雄抵御恶劣环境的史诗。其背景是一冰天雪地之北极,每年冬天,数以千计的帝企鹅横跨不毛冰原到自古以来的孕育后代之处。该地每年此时贫瘠到无法有任何野生动物。但这些坚毅、卓绝的可爱企鹅仍为传宗接代以及物种生存,顶着风雪寒流迈进。贾克也是优秀的视觉风格家,图中的影像宛如抽象画,类似画家乔治亚·欧基辅(*Georgia O'Keefe*)将花朵风格化的画风。两个挤在一起的企鹅形成了对称和谐的图像,视觉上也强化了企鹅在群体工作时的温柔与忠诚。(华纳独立电影/国家地理电影提供)。

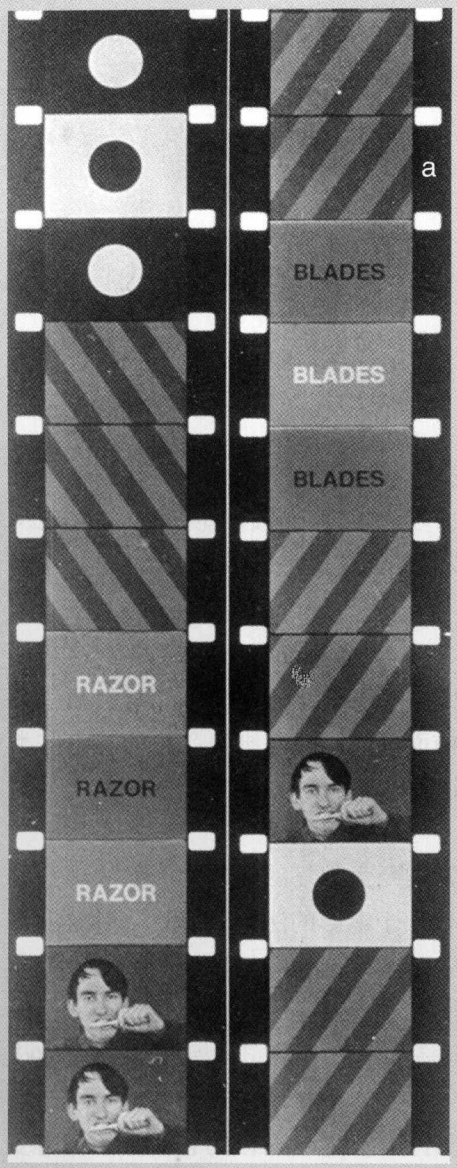
们很难概述其叙事结构。大部分电影并不想说故事,自传性因素却处处可见。许多先锋派艺术家最在乎他们自己的"内在感觉",他们对人的看法以及他们的想法、经验的个人主观角度。因此,先锋派影片经常给人的印象是暧昧难懂,许多导演也自创电影语言和象征方法。

先锋派影片大部分都不是事前编写,只有少数例外。原因之一是这批艺术家多半自己拍摄、自己剪辑,所以在拍及剪时都能控制自己的素材。他们也看重电影中的自然和偶发元素,所以更不喜欢对他们有束缚的剧本。

美国20世纪40年代的先锋派大师玛雅·戴伦(*Maya Deren*)将她的电影(她称之为"个人"或"诗化"电影)与主流商业电影根据结构而区分开来。个人电影如抒情诗一般,是对一个主题或一个情境做垂直纵深的探索,创作者对发生什么事并不感兴趣,比较关心事件的感觉或意义。电影导演旨在探索某个时刻的深度和多层意义。

另一方面,根据戴伦的说法,剧情片就像小说和戏剧,其发展是水平式的。叙事电影导演偏好依情境一波一波走的线性结构。剧情片导演没时间探讨意念和情感的含义,他们忙着让情节往前发展。

有些先锋派导演鄙视一切可辨识的题材。欧洲早期的先锋派艺术家,如汉斯·李希特就完全拒绝叙事。瑞克特是这种"绝对电影"(*absolute film*)的领头者,他坚持只用抽象形状和设计(见图4-7),也坚持电影不必和表演、故事以及文学主题有关。他认为电影应如音乐或抽象画,是种"非再现"(*non-representational*)的形式。他的观点被许多先锋派艺术家所认同(见图8-24a)。



8–24a 刮胡刀(*Razor Blades*,美国,1968)

保罗·夏瑞兹(*Paul Sharits*)导演

结构主义(*structuralism*)是一种先锋派运动,反叙事,主张没有主题的抽象结构。在结构主义的电影中,认知的符码得自己定义,全由重复的原则、辩证的对立法或时间、空间的变化原则而结构起来。解开这些符码和其间关系的过程,有如其结构影片本身的过程。如本片中,两边影像(需要两个银幕和两个放映机)同时放映,每个影片都有不定时出现的影像——每次两到三格长,间以黑白或彩色影像——或完全抽象的图形插入,如彩色线条或螺旋图形。快速的闪动影像造成眩晕的效果,考验观众生理及心理的容忍度。电影的内容是其结构形式而非影像的主题。(Anthology Film Archives 提供)

8–24b 美丽心灵的永恒阳光(*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*,美国,2004)

凯特·温斯莱特、金·凯瑞主演;米谢·冈椎导演

现代艺术电影根植于超现实主义,尤其是对传统说故事方法的鄙视。本片叙事结构完全破碎零乱,剧本探讨记忆概念的哲学思维。其剪辑风格故意没有头绪,摄影风格更采用古典超现实主义,强调如梦的背景和事件,以及不和谐的并列——比如沙滩上铺好的床。此片强烈地反主流:它不强化刻板想法,反而挑战它。它也如其他艺术电影般不易理解。其票房普通一点不意外,虽然其主角大牌,但如其他先锋派影片一样,它自成一格,旧规则全不管用。(焦点提供)



8.7 类型与神话

类型电影指的是特定形态的电影，战争片、警匪片、科幻片等等，不下百种。尤其在美国和日本，几乎所有剧情分析均可按类型予以分类。类型是依据风格、题材、价值等整套特定的特色而区分，也对分辨和组织故事素材十分方便。

许多类型电影是针对特定观众而来，比如有关成长的电影是针对青少年，动作冒险片主要针对男性，女性则被视为附属品或提供"浪漫趣味"。美式的**女人电影**(*Woman's picture*)和日本的母亲电影都以家庭生活为主。在这些以女性为主的电影中，男性都被描绘为赚钱养家者、性追求对象或第三者的典型。

巴赞说西部片是"一种找寻内容的形式"(*a form in search of a content*)，事实上这句话几乎可以形容所有的类型电影。类型是一套松散的想法，并非不可改变。也就是说，每一个类型的故事都与之前的类型电影有关，却不见得要被前面的类型规范绑得死死的。有些类型电影拍得好，有些却也一塌糊涂。类型本身无法决定艺术表现的好坏，只能视其如何运用类型形式的传统。

类型电影的主要缺点在于它们易于模仿，所以经常被贬为重复的老套。类型的规范应被赋予新的风格或题材。当然这是诉诸所有艺术而非仅限于电影的法则。亚里士多德在《诗学》中说，类型在质地上是中立的，古典悲剧的规范公式基本是不变的，可以为天才所用，亦可为不知名的老套创作者重复。有些类型因为吸引较多才华横溢的艺术家而具有文化深度，其他吸引不到天才者常被视为二流类型。但它们只是不被重视，并不表示它们没有趣味或无药可救。就像早期评论家认为闹剧是幼稚的类型，直到卓别林和基顿这些重要的艺术家投入这个领域才有所改变。如今，没有一个评论家敢小看这个类型，因为它诞生了相当多的杰作。

评论最欣赏的类型，往往是在已建好规范的形式上和艺术家个人的独特贡献上取得平衡者。古希腊的艺术家自神话中取材，而戏剧家和诗人不断回到这些故事且一再重复，这并不奇怪。二流的创作者只会重复，严肃的艺术家则会重新诠释。当运用一个众所周知的故事形态来创作时，创作者可抓住其主要特色，然后在类型的传统和个人的创新间、耳熟能详和原创思维间、一般和特定间创造出无比的张力。神话蕴涵了文明共通的理想和向往，而艺术家依循这些熟知的故事创作，成为在缩短已知和未知间距离的精神探索者。这些风格化的传统和**原型**故事鼓励观众参与有关当代的基本信念、恐惧和焦虑的仪式。

类型电影吸引电影工作者，因为它包含了大量文化信息，让他们可以依个人而自由发挥。相反的，非类型的电影则必须自给自足，创作者得根据作品本身花很多时间在银幕上，来传达各种主要想法和情感。反之，类型创作者就不需要从零做起(见图 8-26)，他(她)只要踏着前人的轨迹，依个人之取向，丰富前人想法或质疑其意念。


a

8–25a　一夜风流

(*It Happened One Night*, 美国,1934)

克拉克·盖博和克劳黛·柯贝 (*Claudette Colbert*)主演;罗伯特·瑞斯金(*Robert Riskin*)编剧;法兰克·凯普拉导演

电影类型可依题材、风格、年代、出产国家等种种标准来分类。20 世纪 30 年代美国有了一种新的类型——疯狂喜剧(*screwball comedy*),约在 1934 至 1945 年达到鼎盛期。这类电影基本上是爱情故事,描述不同阶层的、疯狂但充满魅力的男女主角坠入爱河。除了比默片时代的笑闹剧写实外,疯狂喜剧还集合好的编剧、导演和演员集体创作。对白利落、聪明而又速度快。如果有滥情温馨的长篇大论则多半有欺瞒性。故事前提往往荒谬到令人难以置信,而剧情曲折滑稽,疯狂到不行。戏剧重心在恋人身上而非单个主角,他们往往始终敌对,双方斗智较劲。大部分喜剧来自主角严肃到不自知他们有多好笑,即使在最疯狂的伪装和骗局中,他们仍一本正经。有时,其中一个人已与一个木讷无趣或毫无吸引力的人订婚, 因此正好提供了一个使男女主角互相吸引的紧急机会,最后他们会发现彼此才是天造地设的一对。这类电影经常还包括一些跟主角差不多疯狂的配角。(哥伦比亚提供)

8–25b　守夜人(*Night Watch*,俄罗斯,2006)

狄马·马丁诺夫(*Dime Martynov*)主演;梯默尔·贝克曼维尔托夫(*Timur Bekmamvetov*)导演

自 1968 年之《2001 年:太空漫步》(*2001:A space Odyssey*)之后科幻片进入黄金时代,在美国或其他地区皆然。本片融合科幻和恐怖片,被称为《星球大战》碰到莫斯科吸血鬼。这部改自小说的作品轰动俄罗斯,成为三部曲之首集。全片注重吸血鬼嗜食之血的红色,特效包括信件化为红云,吸血鬼看到的头如网般布满血管,血也从角色的眼中如烟般喷出。(福克斯探照灯提供)


b



8–26a 风语者(*Windtalkers*,美国,2002)

吴宇森导演(米高梅提供)

8–26b 夺宝大作战(*Three Kings*,美国,1999)

乔治·克鲁尼、马克·沃尔伯格(*Mark Wahlberg*)、艾斯·古巴(*Ice Cube*)和斯帕克·琼斯(*Spike Jonze*)演出;大卫·O·罗素(*David O. Russell*)编导(华纳兄弟提供)

对类型电影最常有的怨言是,它们都是一样的电影。不错,一种类型有些特质是典型的。比如说战争片总要有打仗的镜头,多是男性而绝少女性参与演出,都强调勇气、袍泽之谊和阳刚坚忍。但类型电影也都要有创新的题材或风格,不然就令人难以下咽。比如《风语者》是第二次世界大战的塞班岛战役,是根据史实中美国海军利用印第安的纳瓦霍方言传讯以免无线电通讯被敌人译码。这在战争片中应属独特,即便如此吴宇森也遵循了大部分战争类型片的传统。另一方面,《夺宝大作战》也比一般战争片更重视角色发展。美国首次侵略伊拉克的混战中,有些不守常规的战士想拿一些科威特金子来私用,当他们在干这勾当时,却无心成了被独裁者萨达姆·侯赛因(*Saddam Hussein*)迫害的无辜百姓的保护者。两部电影都是战争片,却小同大异。类型只是在定义表面的美学,每部片也都在一定的规范下创新出与众不同之处。参考 *Guts & Glory* 一书(Lexington: University Press of Kentucky, 第二版, 2002),由 Lawrence Suid 所著,针对战争片的历史和分析。




a

8–27a　不可饶恕(*Unforgiven*,美国,1992)

金·哈克曼和克林特·伊斯特伍德演出;伊斯特伍德导演(华纳兄弟提供)


b

8–27b　情色风暴 1997

(*The People vs. Larry Flynt*,美国,1996)

伍迪·哈里逊和科特尼·勒芙(*Courtney Love*)主演;米洛斯·福曼导演(哥伦比亚提供)

8–27c　冰血暴(*Fargo*,美国,1996)

弗朗西斯·麦克多曼(*Frances McDormand*)主演;科恩兄弟(*Joe and Ethan Coen*)编剧并导演(Gramercy 提供)

古典类型电影中的世界黑白分明,道德观与大部分观众一致,也就是邪不胜正,正义必得伸张。今天大部分受尊敬的导演却以为这种观念虽不算完全错误,但嫌之过时又天真。当代电影喜欢修正的类型较不那么理想主义,道德上比较暧昧,而且对人类情况的呈现不那么有信心。《不可饶恕》即此种修正西部片,其阴沉的主角(伊斯特伍德自己)是职业杀手,迷失于暴力中,注定死路一条。当一个年轻的朋友说受害者是"自找的",主角回答说:"我们都是,小子!"

《情色风暴 1997》是传记片,但主角非偶像或道德典范,而是恶名昭彰的色情杂志老板以及他嗑药过头的老婆。这是个爱的故事,也是一个成长于共产党执政时期的捷克斯拉夫导演,对美国宪法第一条修正案的矛盾辩护。在以前的捷克,像 *Larry Flint* 这种人是不可能有的。至于《冰血暴》则是修正主义侦探片,根据真实警察故事改编。女主角是明尼苏达州怀孕的女警官,全片以喜剧为主,但中间插入令人不安的残暴血腥。虽然凶案最后大白,但这个"快乐结局"却伴随着悲惨和悲剧调子穿插其中,使我们分外同情。


c

最持久的类型多半能跟得上变化多端的社会情况。它们大多始于正邪对抗的稚嫩寓言,然后经年累月,在形式和主题上都越变越复杂。最后它们往往变得反讽,嘲弄该类型过去的价值和传统。有些评论家认为类型演化是必然趋势,并不代表其美学也一定有所改进。

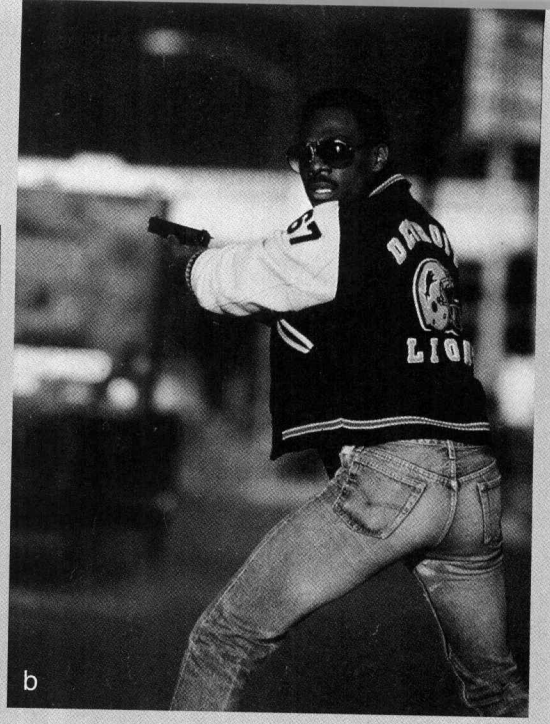
论者与学者将类型电影划分为四个主要阶段如下:

1. **原始时期**(primitive):这个阶段通常很天真,虽然形式很新,但情感强烈。许多类型的规范都在此时期建立。

2. **古典时期**(classical):这个中间阶段有平衡、丰富和稳定的古典概念,其价值已广受观众认可。



a



b

8-28a 尼可拉斯·尼可比(*Nicholas Nickleby*,英国,2002)

杰米·贝尔(*Jamie Bell*)、查理·汉纳(*Charlie Hannam*)主演;道格拉斯·麦克格拉斯(*Douglas McGrath*)改编导演

文学改编一直是英国电影的传统强项,尤其是名著如狄更斯强有力而情感又丰富的小说。英国也自诩有世上最好的性格演员,如本片中的数个角色。(联美提供)

8-28b 贝弗利山超级警探(*Beverly Hills Cop*,美国,1984)

艾迪·墨菲主演;马丁·布莱斯特(*Martin Brest*)导演

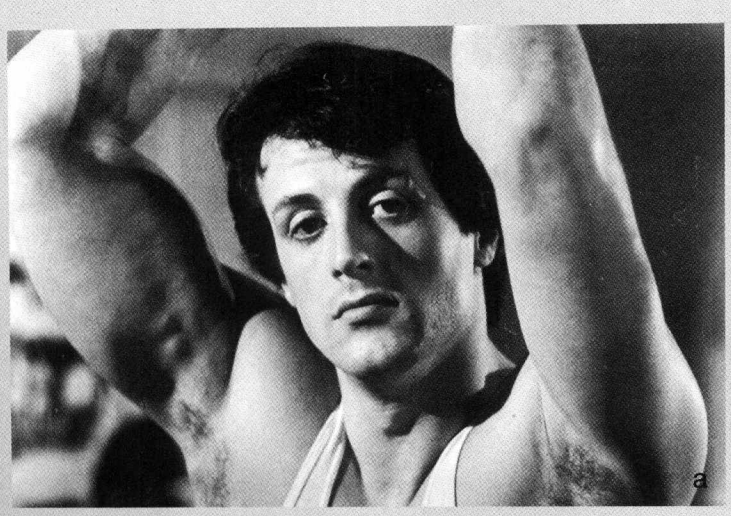
美国长于暴力片型如警察片、驾驶片、侦探片等,有时还加上点喜剧色彩。本片是艾迪·墨菲的最佳演出。美国电影也对暴力类型擅长,尤其警察故事。(派拉蒙提供)

3.**修正时期**(revisionist):这时类型较象征化、暧昧化,对原先的价值观较不确定。这个阶段的风格复杂,诉诸理性多过情绪,类型原先设定的传统则常被质疑,流行的信仰亦被破坏。

4.**仿讽时期**(parodic):类型至此已对传统规范大加嘲讽,喜欢用喜剧方式将之贬抑为陈腔滥调。

比如说,西部片的原始时期可以艾德温·S·鲍特(*Edwin S.Porter*)所拍的《火车大劫案》(*The Great Train Robbery*,1903)为代表,这部原始西部片非常受观众欢迎,数十年来一直被模仿和增添丰富化。西部片的古典时期最典型的是福特的众多作品,尤以《驿马车》(1939)堪称当时少数叫好又叫座的作品。《正午》(1952)是最早的修正时期作品之一,对古典时期的许多流行价值观予以讽刺。之后的二十年间,大部分西部片仍是持怀疑论,尤其是《日落黄沙》(*The Wild Bunch*,1969)和《花村》(1971)。有些评论指出,梅尔·布鲁克斯(*Mel Brooks*)的反讽片《发亮的马鞍》(*Blazing Saddles*,1973)是西部片终结者,无情地挞伐了西部片的诸多传统。不过,休养几年后,西部片又东山再起。凯文·科斯特纳的《天地无限》(*Open Range*,2003)完全回到古典传统,许多评论家坚持类型的演化仅是品味和流行问题,与其阶段的内在优点无关。

某些批评理论探讨类型和滋养它的社会关系。这种社会心理学派以19世纪法国文学评





8–29a　洛基(*Rocky*,美国,1976)

西尔维斯特·史泰龙主演;约翰·艾维生(*John Avildsen*)导演

美国最受欢迎的故事之一,就是贺瑞休·艾尔杰(*Horatio Alger*)神话——无名小卒通过努力工作和坚忍,可以抵抗强权,提升自己而成就非凡。(联美提供)

8–29b　王牌大贱谍(*Austin Powers : The Spy Who Shagged Me*, 美国,1999)

麦克·迈耶斯(*Mike Myers*)、海瑟·格拉汉姆(*Heather Graham*)主演;杰·罗池(*Jay Roach*)导演

电影反讽就是对流行的类型电影美学开玩笑。20 世纪 60 年代末期的英国摇滚文化被放在这部讽刺 007 的电影中,影片的主要角色便是超酷的主角、把事情乱搅一通的间谍和一堆仿 20 世纪 60 年代的妞儿。(新线提供)

论家希波吕特·唐恩(*Hippolyte Taine*)为首,他认为特定时代、国家的社会与知识焦虑会在艺术中得到宣泄表达,因此艺术家的潜在功能是调和并解决文化价值的冲突。他认为艺术必须就其外在及内在意义予以分析,找出表面形式下大量潜藏的社会和心理信息(见图 8–30)。

这种批评方法对于能反映广大观众的价值和恐惧的流行类型特别有用。这些类型可能被视为当代神话,让日常生活沾染哲学意涵。当社会情景改变,类型也跟着变。比如,黑帮片通常是对美国资本主义的批判,它们通常是探索反叛神话的工具,也往往在社会崩溃时期特别受欢迎。电影的主角多半由矮小的男子扮演不择手段的商人,他们获得权力的过程,是对罗马诗人霍雷肖·艾杰(*Horatio Alger*)神话的讥讽。在爵士乐的年代,像《黑社会》(*Underworld*,1927)这种黑帮电影,会以非政治的角度来处理禁酒时代的暴力和迷人魅力。但在 20 世纪 30 年代"经济大恐慌"(*Depression*)的早期艰苦时代,这个类型就在意义形态上具有颠覆性了。像《小凯撒》(*Little Caesar*,1930)这种电影反映了美国对权威和社会机制动摇的信心。到了经济大恐慌末期,像《死路》(*Dead End*, 1937)这种黑帮片便表达了对改革的期待,认为犯罪是家庭破碎、欠缺机会和贫苦生活的结果。黑帮电影传统上也不知如何处理女性,但在 20 世纪 40 年代如《白热》(*White Heat*,1949)里的电影主



8–30　人体入侵者

(*Invasion of the Body Snatchers*,美国,1956)

唐·西格(*Don Seigel*)导演

类型电影常诉诸观众潜在的恐惧焦虑。例如20世纪50年代,许多日本科幻片都是有关原子弹的辐射造成动物昆虫丑陋变种的片子。不少文化评论者也指出,大部分美国20世纪50年代科幻电影的"恐慌风格",是担心共产党的"赤色恐慌",源起于美苏之间的冷战。西格此片小成本,叙述外星人潜入且入侵人们的身体,把他们变成活死人一般,无法有感情。这部电影产生的年代是许多美国人正认真考虑要不要在后院建防空洞,以求苏联发射核弹时有躲藏之处的时候。(Allied Artists提供)

8–31　外星人(*E.T.: The Extra-Terrestrial*,美国,1982)

亨利·托马斯(*Henry Thomas*)和外星人E.T.主演;斯蒂芬·斯皮尔伯格导演

所有叙事都可以有象征层面的诠释,不管故事多奇怪或独特,它一定有一些共通的原则可循。斯皮尔伯格的杰作《外星人》中,E.T.和小男孩不得不分别了,但E.T.会永远留驻他心头。象征性地来说,小男孩很快会脱离童年和幻想的好友,那些看来怕人的怪物或一大堆未知的世界,但他永不会忘记那世界的美好和纯真。斯皮尔伯格每每说E.T.是他最个人的电影:"我十五六岁时父母仳离,我需要一个特别的朋友,只好运用想象力来带我去感觉自在的世界,让我逃离父母的问题。"奥逊·威尔斯曾说:"电影是梦的丝带,摄影机不仅仅是记录的机械,而是把信息自另一非我的世界带给我们,把我们带到一个大奥秘的核心,奇幻就此发生。"(环球提供)



角，便是不折不扣的性精神病患。在 20 世纪 50 年代，因为“参议院犯罪调查小组”(*Kefauver Senate Crime Investigations*) 在媒体上大量曝光，黑帮电影如《凤凰城故事》(*The Phenix City Story*，1955)则宛如揭发犯罪组织的报道片。科波拉的《教父》(1972)和《教父2》(*The Godfather*，*Part Ⅱ*，1974)则总括了这个类型的历史，用三代角色来反映美国经历越战的情感理智骗局及水门事件后麻痹的心灵。列奥尼(*Sergio Leone*)也用宛如寓言的片名《美国往事》(*Once Upon a Time in American*，1984)，对这种类型传统崛起殒落的结构做了仪式性的神话描绘。昆汀·塔伦蒂诺的《低俗小说》(1994)更以仿讽传统的方式再做聪明的类型重复。

弗洛伊德和荣格(*Carl Jung*)的心理学也影响了许多类型理论家。两位心理学家都像前述的唐恩一样，相信艺术反映了底层结构的意义，能满足艺术家和观众某种潜意识的需求。对弗洛伊德而言，艺术是白日梦和欲望的满足，替代性地解决在现实中无法解决的迫切欲望和冲动。色情片就是平息焦虑最明确的例子。事实上，弗洛伊德相信大部分的精神焦虑都与性有关。而艺术即是精神虚弱症的副产品，只不过它是对社会有益的。艺术是来自冲动欲望的重复，和精神耗弱症并无分别，都是一再闪回同一个故事和同一个仪式来重整或暂时解决某些心理冲突(见图 8-32)。

荣格原本是弗洛伊德的学生，但最终与之决裂。他认为弗氏的理论欠缺共通的方面，他自己相当执迷于神话、童话和民间传说，相信其中包括了对各种文化、各种时代和各色人种都共通的象征和故事形态。荣格说，无意识情结包含了深植(也如本能般不能解释的)于原型的象征。他称这种深潜的无数象征为“集体无意识”(*collective unconscious*)，可追溯到远古时期的原始根基。这些原型的形态常以两组对立姿态出现，包含在宗教、艺术和社会的概念里，如好—坏、积极—被动、男性—女性、静止—变动等等。荣格认为艺术家有意无意地自



8-32 甜蜜时光(*Sweet Hours*，西班牙，1982)
伊那基·阿以拉(Inaki Aierra)和阿萨普塔·瑟娜(Assumpta Serna)主演；卡洛斯·索拉(Carlos Saura)导演

几乎每个文明都有弑父娶母的故事。心理分析之父弗洛伊德称之为俄狄浦斯情结(根据希腊神话主角而命名)，他认为这是人类青春期的情欲典型；女性的相对等典型即弑母恋父的伊蕾克卓(*Electra*)情结，亦根据希腊神话命名。这种叙事母题都隐藏在故事表面下，或伪装于潜意识中。索拉在本片中却以明白的方式表达，本片男主角(阿以拉饰)是导演，正在拍摄与他童年有关的自传片，却与片中饰演他童年母亲的女演员产生恋情。(New Yorker Films 提供)



8-33 木偶奇遇记

(*Pinocchio*,美国,1940)

沃尔特·迪斯尼(*Walter Disney*)导演

法国文化人类学家列维-斯特劳斯(*Claude Lévi-Strauss*)指出神话没有作者,没有来源,也没有轴心——允许各种艺术形式自由表达。迪斯尼卡通喜欢从充满原型因素的童话、民间故事和神话中取材。本片即是强调这些因素如何被凸显而不只是隐藏在外表的写实下。电影前段,男孩/小木偶被教导只要"勇敢、诚实、无私"就可成为真正的男孩。电影的三个原则段落代表考验道德修为的仪式。他在前两段都失败了,到了第三个鲸鱼的片段,才重新证明勇敢、诚实和无私的品格而得到救赎。其他的原型包括怪物(鲸鱼),神奇的变形,父亲寻找失去的儿子,超自然的小生命如会说话的蟋蟀(代表小木偶的良心),儿子寻找被监禁的父亲,拟人化的大自然,以及总在小木偶做错事时伸出援手的仙女教母。本片如同迪斯尼的所有作品一样,强调传统和保守的价值,肯定家庭的神圣、主宰命运的神力以及遵守社会规范的重要性。(迪斯尼提供)

这些原型中取材,然后就某种特定文化中的偏向安排成类型形式。对他而言,每件艺术作品(尤其是类型艺术)都是就普世共同的经验做无穷的探索——是一种追溯古代智慧的本能。他也认为流行文化赋予原型和神话最不迂回的观点,其中精英文化往往就躲在复杂的表面细节底下。

故事可以有很多面,对制片而言,它是有票房价值的财产;对作家而言,它是剧本;对明星而言它是工具;对导演而言,它是艺术的媒介;对类型评论家而言,它是分类的叙事形式;对社会学家而言,它是公众情感的指标;对心理学家而言,它是对深藏之恐惧和共同理想的本能探索;对电影观众而言,它可以是以上之总和,甚至更多。

分析电影叙事结构,我们应当问问基本的问题。是谁在说故事?旁白叙述者吗?为什么是他或她?或者故事自己会说,就像舞台剧?谁是这种故事的隐身叙述者?那只看不见却分身操控叙事的手?我们作为观众,提供了什么给这故事?我们提供什么信息来弥补叙事间的空白?时间是怎么呈现的——顺序的,还是主观的倒叙,或其他观点的交错?叙事是写实、古典还是形式的?若有类型的话,是什么类型?是类型演化的什么阶段?该电影说明了什么社会架构和其所处的时代?电影的叙事如何包含了神话概念和普世人类的特质?

延伸阅读：

1 Altman, Rick, *Film/Genre* (Bloomington: Indiana University Press, 1999)。电影流派的演变。

2 Bordwell,David, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985)。对观众之角色的最完整论述。

3 Bordwell, David, *The Way Hollywood Tells It* (Berkeley: University of California Press, 2006)。讨论 20 世纪 60 年代以来的故事及风格。

4 Field, Syd, *The Screenwriter's Workbook*(New York: Dell, 1984)。实用手册，强调经典范例。

5 Martin, Wallace, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986)。明晰的文学入门书。

6 Mckee, Robert, *Story* (New York: ReganBooks, 1997)。讨论电影剧本创作的技巧。

7 Michaels, Lloyd, *The Phantom of the Cinema* (Albany: State University of New York Press,1998)。对现代电影人物之塑造的研究。

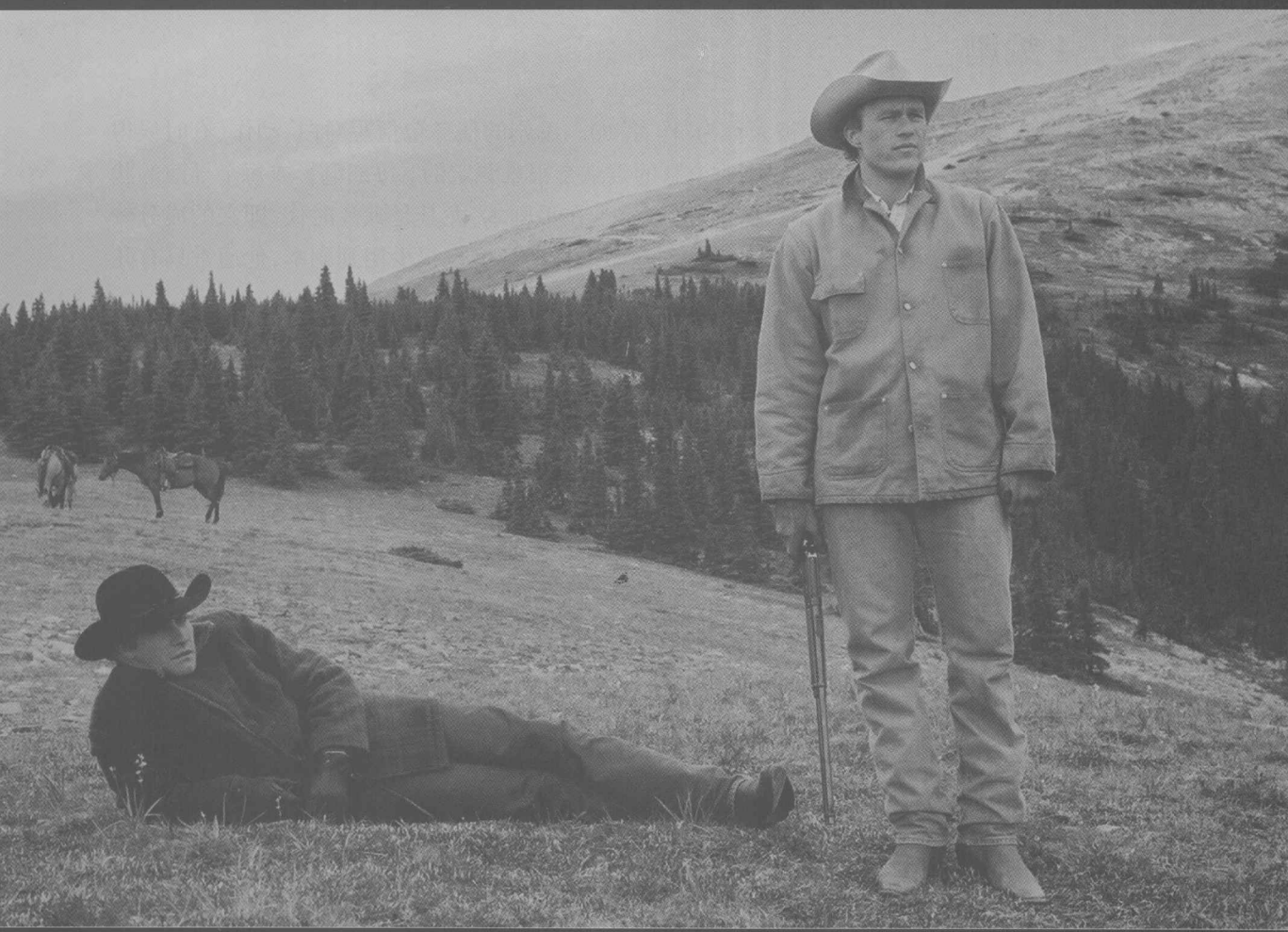
8 Mitchell, W. J. T., ed., *On Narrative* (Chicago and London: University of Chicago Press,1981)。学术论文集，以文学为主。

9 Nash, Christopher, ed., *Narrative in Culture* (London and New York: Routledge, 1990)。收录有多学科论文。

10 Thompson,kristin, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood* (Cambridge: Harvard University Press,1999)。讨论美国主流电影的叙述策略。

第九章

编　剧



写作就像卖淫。刚开始为爱而写；接下来为几个朋友而写；最后为钱而写。

——莫里哀，法国剧作家

本章提要

写作。编剧:艺术家、技匠、写手?集体写作和好莱坞制片厂。衡量编剧贡献。编剧兼导演:全面控制。剧本 VS.场面调度:两种不同的语言系统。剧本。人怎么说话:用法、意识形态、语言。古装剧对白:古时人怎么说话?《西北偏北》剧本版。形象比较:母题、象征、隐喻、寓言、引喻。观点:谁在说故事?为什么?第一人称叙述者。全知声音。第三人称。客观观点。文学改编:与原著差异。忠实、松散、无修饰改编。

9.1 编剧

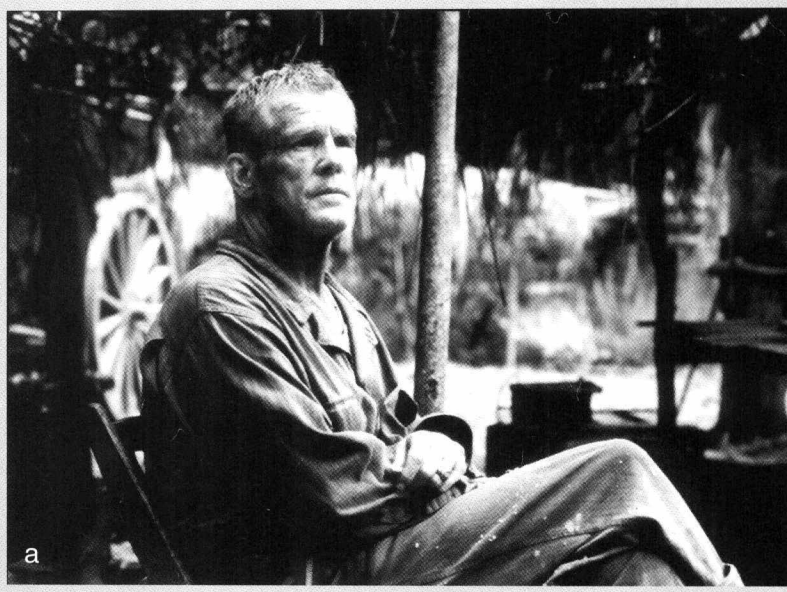
编剧是除了导演外,最常被人称为"作者"的。编剧的任务包括写对白、动作(有时候得写得很仔细),甚至制定主题。编剧对电影的贡献是很难测定的。每部电影或每个导演的状况都不同(见图 9-1)。一开始,某些导演根本不在乎**剧本**,尤其是默片时代,即兴的成分较多,或只用简单的大纲。即使是目前,如戈达尔这样的导演也很少用到剧本,他通常只有几个意念写在一张破纸上就开始拍片了。

有些大导演,如伯格曼、科蒂埃、爱森斯坦和赫尔佐格,都自己写剧本。美国的导演如格里菲斯、卓别林、冯·史卓汉、约翰·休斯顿、奥逊·威尔斯、约瑟夫·马基维兹、比利·怀尔德、普莱斯顿·史特吉斯(*Preston Sturges*)、伍迪·艾伦及科波拉也都是编导合一的。大部分好的导演都会参与编剧,但也会聘请好的编剧来帮他们推展意念。比如费里尼、特吕弗、黑泽明都是如此工作的。

美国制片厂特别喜欢鼓励集体创作剧本。不同的编剧擅长的东西也不一样,有人擅长写对白,有人专长喜剧、结构、气氛,也有人会补救烂剧本,有好的意念却不善于执行。因此,银幕上挂名的编剧不见得正确,尤其有些导演,如希区柯克、科波拉、刘别谦,对剧本最后定稿往往有诸多贡献,却很少挂名。

许多年来,美国评论家认为艺术必须是严肃的(而不枯燥),才会受到敬重。即使在好莱坞制片厂黄金时代,许多"知性"型的编剧也是因为他们剧本中充满正义、义气和民主观念,而特别受尊重。并不是说这些价值观不重要,而是意念需有机智和诚恳来加强戏剧性才能达到艺术上的效果,而不是硬性分配角色大声念某些台词。例如在小说《愤怒的葡萄》(*The Grapes of Wrath*)中,斯坦贝克(*John Steinbeck*)经常赞美主角一家坚韧的生命力,他们在经济大萧条时放弃自家的农场,被迫到加州生活,但那儿的情况更糟。

在约翰·福特的电影中已没有小说家这样的叙述者,角色必须自己表现个性。在纽纳利·约翰逊(*Nunnally Johnson*)的剧本中,意念都在角色的口中,需要从对白中表达片子的主题。片中最后一景,老妈对老爸说的话就是一例。他们坐在破车里,开往他处打零工,那是一份为期二十天的采果工。老爸(*Russell Simpson* 饰)对老妈(*Jane Darwell* 饰)坦承自己曾以为整个家就要完蛋了。她答道:"我知道,这让我们更强悍。有钱人冒出来,完蛋了,他们的小



9–1a 红色警戒

(*The Thin Red Line*,美国,1998)

尼克·诺特(*Nick Nolte*)演出;泰伦斯·马立克导演

成功的小说家很少成为好编剧,因为他们总想用语言承载大部分的意义。但电影是靠影像传达,太多言语会使视像减弱。詹姆斯·琼斯(*James Jones*)有关第二次世界大战的名小说《红色警戒》,与其说是给了马立克简略、诗化的剧本一个文学改编的源头,不如说是激发了他的灵感。小说强调战斗中的战士和同志,但电影则更重哲学意念,对人们如何亵渎自然原生之美作出忧郁的沉思。马立克的其他作品,也一样探讨失乐园的神秘意念和人的堕落及原罪。(20世纪福克斯提供)



9–1b 天涯家园

(*A Home at the End of the World*,美国,2004)

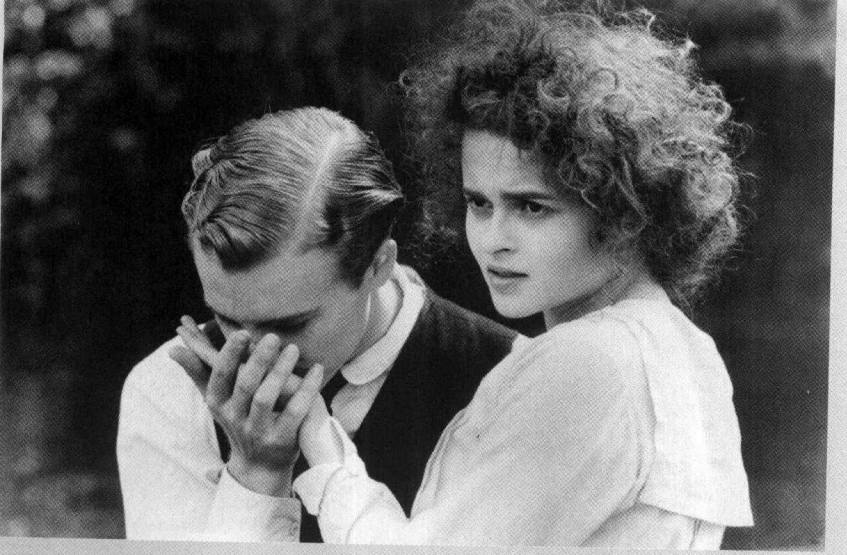
罗宾·莱特·潘(*Robin Wright Penn*)、柯林·法瑞尔主演;麦克尔·梅尔(*Michael Mayer*)导演

有些小说家换跑道当编剧毫不费力。普立策奖得主麦克尔·康宁汉(*Michael Cunningham*)改编自己的小说,是聪明改编之典范,让演员有空间自由发挥。小说及电影均探讨美国正宗主题——建设另类社会结构来代替传统(功能欠缺)家庭单位的需要。(华纳独立电影提供)

孩也不是好东西,然后也完蛋了。但我们还是继续往下走。我们是活人,他们消灭不了我们,也无法打败我们。老爹,我们会继续往前走,因为我们就是这种人。"(摘自约翰逊的剧本,收录于 *Twenty Best Film Plays*, Vol.I, eds. ,John Gassner and Dudley Nichols, New York: Garland Publishing, 1977)片子的最后一幕是个惊人的大远景,主角破烂的车子淹没在一堆烂卡车破汽车的车阵中——福特的影像揭示了人类精神中的勇气与乐观。

一般来说,学生、艺术家、知识分子这些角色比较喜欢喋喋不休谈观念,但雄辩的口才必须合理才可信。我们相信,这些并非编剧用来装饰对白的赘词。

但总有些例外,例如《北非谍影》里,艾莎(英格丽·褒曼饰)所爱上的两个男人,一个是她



9–2　霍华德庄园

(*Howards End*,英国,1992)

山姆·韦斯特 (*Sam West*) 及海伦娜·宝恩-卡特(*Helena Bonham-Carter*)演出;詹姆斯·艾佛利(*James Ivory*)导演

导演詹姆斯·艾佛利、制片伊斯麦·莫岑特(*Ismail Merchant*)及编剧鲁思·鲍尔·嘉娃拉(*Ruth Prawer Jhabvala*)三人的铁三角合作关系已长达三十年。他们最擅长著名文学作品的改编,例如 E. M.佛斯特(*E.M.Forster*)的小说《窗外有蓝天》(*A Room With a View*),以及亨利·詹姆斯(*Henry James*)的艰深巨著《欧洲人》(*The Europeans*)及《波士顿人》(*The Bostonians*)。嘉娃拉本身即是受敬重的作家,但她的文学改编剧本却使她声名远播。她绝对当之无愧,本片就是她最精致的艺术成果。要改编文学作品的难度在于电影常会显得矫揉造作,或如一滩死水。她的剧本可是既精又简,忠于原著,风趣又感人。(索尼提供)

9–3　擦鞋童(*Shoeshine*,意大利,1946)

雷多·斯默多尼 (*Rinaldo Smordoni*)及弗朗哥·因特蓝吉(*Franco Interlenghi*)演出;切塞里·沙瓦堤尼(*Cesare Zavattini*)编剧;德·西卡导演

沙瓦堤尼是意大利最著名的编剧,也是最重要的理论家(参见第十一章"新现实主义"部分)。他最好的作品大多是由德·西卡执导,包括《孩子在看我们》(*The Children Are Watching Us*)、《擦鞋童》、《偷自行车的人》、《米兰奇迹》(*Miracle in Milan*)、《风烛泪》(*Umberto D*)、《烽火母女泪》、《费尼兹花园》。沙瓦堤尼和德·西卡都是坚定的人道主义者,前者偏向马克思的观点,后者则源自天主教背景。德·西卡和特吕弗、斯蒂芬·斯皮尔伯格一样擅长导儿童戏,但他的悲悯更延及社会边缘人。"我的电影是挣扎于人的不团结……"他这么说,"抵抗社会对受苦人的漠不关心,是为贫苦及不快乐人说话的。"(Museum of Modern Art 提供)



敬重的反抗军领袖(保罗·汉瑞德[*Paul Henried*]饰)也是她的丈夫维克多,另一个是亨佛莱·鲍嘉饰演的里克,是她将永远深爱的男人。在影片中,里克的言行一直是简洁、讥讽且充满硬汉作风的,他不是一个能言善道的人。但在电影结尾的机场那场戏(见图 9-5b)中,他对艾莎——他惟一爱的,也必须放弃的女人——所说的话,却是纯然意识形态的:

在我们的心底都明白,你是属于维克多的,你是他的一部分,是他的动力。如果飞机起飞,而你不在他身旁,我相信你会后悔……也许不是今日,也许不是明天,但,很快的,终其一生你都将会后悔……艾莎,我不是什么高贵的人,但我们三人的问题比起这个疯狂的世界实在太小了。终有一天你会了解。一切就看你的了。

(摘自《北非谍影》剧本,Julius and Philp Epstein and Howard Koch, Woodstock. N. Y,:The Overlook Press,1973)



9-4a 超级无敌掌门狗:狼兔之诅咒(*Wallace & Gromit: The Curse of the Were-Rabbit*,英国,2005)
尼可·派克(*Nick Park*)、斯蒂夫·巴克斯(*Steve Box*)导演(梦工厂提供)

喜剧能让人笑就算成功了,但怎么让人笑的方法却各有不同。有的含蓄但老辣,比如尼克·派克这部黏土动画,也有些喜剧酷爱粗鄙笑闹,像法瑞利兄弟的下流闹剧。派克的感性根植于角色,喜感来自其他电影之参考。导演指出,他们想借用环球公司的电影类型,把吃血的狼人改成吃蔬菜的狼兔——一个素食主义的恐怖片。



9-4b 我为玛丽狂(*There's Something About Mary*,美国,1998)
卡梅伦·迪亚兹(*Cameron Diaz*)主演;法瑞利兄弟 (*Peter and Bobby Farrelly*)编导(20 世纪福克斯提供)





9–5a　20 世纪特快车（*Twentieth Century*，美国，1934）

约翰·巴里摩尔（*John Barrymore*）、卡露·龙芭（*Carole Lombard*）演出；霍华德·霍克斯导演（哥伦比亚提供）

记者出身的班·海克特（*Ben Hecht*）机智超凡，是当代最为人景仰的编剧。喜剧是他的长项——越出人意表越好。《20 世纪特快车》来自他的舞台剧（和查尔斯·麦克阿瑟[*Charles Mac Arthur*]合编），再加上导演霍克斯的添笔。海克特喜欢嘲笑美国乡巴佬和传统道德观，认为它们虚伪又乏味。

9–5b　北非谍影（*Casablanca*，美国，1942）

亨佛莱·鲍嘉和英格丽·褒曼主演；麦克尔·寇提兹导演（华纳兄弟提供）

《北非谍影》由菲利普和朱利亚斯·艾普斯坦（*Philip and Julius Epstein*）以及霍华德·柯奇（*Howard Koch*）合编。三人都是华纳公司的王牌编剧，三人苦恼于如何为此片收尾，后来决定鲍嘉必得放弃他爱的女人，这个做法反倒触动了公众的心弦：该片在第二次世界大战最阴暗的时候公映，当时美国人和盟邦都被呼吁要牺牲小我，以成就更高目标。一个评论者说本片并非反映大众现实，而是反映大众期待的状况。

某些导演的对白剧本非常精彩，如韦穆勒、伯格曼及伍迪·艾伦。法国、瑞典及英国电影也特别具有文学性，在英国有许多重要作家也替电影编剧，如萧伯纳、格雷安·葛林（*Graham Greene*）、艾伦·西利托（*Alan Sillitoe*）、约翰·奥斯本（*John Osborne*）、哈罗德·品特、戴维·斯托瑞（*David Storey*）及哈尼夫·库列什（*Hanif Kureishi*）等人。

虽然剧本在声片中有重要地位，但也有些导演完全轻蔑编剧的意义。例如安东尼奥尼曾说，陀斯妥耶夫斯基的《罪与罚》本身是个普通的犯罪惊悚故事，其小说之所以有趣在于其叙述方法。的确，许多好电影的故事本身是公式化或庸俗不堪的，却因为导演的表现而成就不凡。

其实，以可读性而言，电影剧本比舞台剧本差之甚多，因为它只是电影成品的蓝图，不像舞台剧本，能在阅读中得到乐趣。此外，电影剧本中传达不出场面调度的感觉，而“场面调度”正是导演最重要的表达工具。学者安德鲁·萨瑞斯（*Andrew Sarris*）就指出，镜头的选择，会比动作本身重要：

9–6a 人狗对对碰

(*Best in Show*,美国,2000)

克里斯多弗·盖斯特(*Christopher Guest*)和"朋友"(*friend*)演出;盖斯特导演


a

现代的集体创作也不少见。虽然此片剧本是由盖斯特和尤金·利瓦伊(*Eugene Levy*)署名,但实际上,电影是由盖斯特的朋友共同即兴创作的。这些朋友和利瓦伊都是电影中最好笑的人,其中包括:凯瑟琳·奥哈拉(*Catherine O'Hara*)、麦克尔·麦金(*Michael McKean*)、帕克·波西(*Parker Posey*)以及弗雷德·韦乐(*Fred Willard*)。有人称此片为"讥录片"(*mockumentary*),记述一群古怪的狗主人带着他们的爱犬参加狗比赛。盖斯特采用《大饭店》(*Grand Hotel*)式的多角喜剧方法,他的另两部电影《等待古夫曼》(*Waiting for Guffman*)以及《歌声满人间》(*A Mighty Wind*)也依样画葫芦。(Castle Rock Entertainment / 华纳兄弟提供)

9–6b 蠢蛋搞怪秀(*Jackass the Movie*,美国,2002)

杰夫·特里曼(*Jeff Tremaine*)导演

这部由MTV系列衍生出的电影,并不是真正有编剧,而是一群法瑞利兄弟的追随者集锦而成。他们兴奋地承认在完成这部出奇龌龊的杰作时,不是喝醉酒,就是嗑了药,或者两者都有。片中大部分都是生殖器有危机的笑话,导演说剧本的点子来自任何病态的人格扭曲的人。一位MTV主管看完此片咕哝着说:"我们都要下地狱!"(派拉蒙 / MTV Network 提供)


b

特写和远景常能决定剧情以外的意义。例如《小红帽》的故事，如果大灰狼以特写、小红帽以远景出现，则导演强调的是大灰狼吃小红帽的欲望。如果小红帽是特写，大灰狼是远景，则强调的是小红帽在邪恶世界中丧失象征性贞洁的恐惧。同样的材料，说出来的是两种故事，视导演生活态度如何而定。有的导演认同的是大灰狼代表男性、强制性的、堕落的、邪恶的世界，有的导演则认同小女孩的天真的、幻想的、理想性的、希望的世界。不用说，很少有评论者会有区别上的困扰，这证明导演这项工作和创作一样，大家并未透彻地了解。

（摘自 "The Fall and Rise of the Film Director", in *Interviews with Film Directors*, New York Avon Books, 1967）

好莱坞大制片厂时代大部分剧本均为集体创作，它们应有尽有，像百衲被——有为女人拍的爱情片，有为男人拍的动作片，有为小孩拍的喜剧。不过，有时集体创作亦会有杰出的结果，如《20 世纪特快车》和《北非谍影》。

9.2 电影剧本

电影剧本很少是自发的文学作品，然而，他们却比较容易出版。某些著名导演（如伍迪·艾伦、伯格曼及费里尼）的剧本曾出版过，但这完全是接近电影本身语言上的东西。也许，电影的文学副产品最糟的情况是"小说化"——流行电影的小说版本，这通常是雇用写手写成的，用来营利，以增加票房收益。

剧本总是由饰演角色的演员修饰，尤其是某些剧本是为了特定的**明星**写的，剧本中的角色自然会具有使明星受欢迎的特质。例如，替加里·库珀写剧本的人知道加里·库珀的特点在于少说话。而现在的克林特·伊斯特伍德是以简洁的一句话闻名："*Go ahead——Make my day*！"（"来吧——让我高兴高兴！"）伊斯特伍德的角色和库珀一样，对油嘴滑舌的人（像推销员）总是有点怀疑。

另一方面，好的说话者会享受听的乐趣。约瑟夫·马基维兹（*Joseph L.Mankiewicz*）是好莱坞大制片厂时代最受嘱目的编剧／导演。他最好的片子是《彗星美人》（见图 7-5），塑造了许多光芒四射的角色，其中最出色的是尖酸刻薄的剧评家德威特这个角色，演员乔治·桑德斯将这个角色演得刁钻而沉着冷静。影片后半段，年轻女演员伊娃·哈灵顿（*Anne Baxter* 饰）为了向上爬，不惜说谎、欺骗。有一次她和新欢在一起时，拒绝德威特接近他们，因他对她已无利用价值。德威特看清了她的真面目，而且不愿再当傻瓜。伊娃愤怒地走过去打开门，德威特不动声色地说："你用这种姿势和费斯克先生交际太无礼了。"他进一步揭穿她的谎言，以摧毁她的矫饰："你的名字不是伊娃·哈灵顿，而是葛楚·史列辛斯基，父母很穷，他们还健在，很想知道你现在怎么了、在哪里。他们已经三年没有你的消息了。"

当他结束那破坏性的苛评后，她崩溃了。他说："我希望你会突然打击我，这是必然的。我想，你是个不可信的人，我也是。我们是同样的人，我们对人性的观点、对爱或被爱的无能

9–7a 傲慢与偏见

(*Pride & Prejudice*,英国,2005)

凯拉·奈特莉(*Keira Knightly*)、马修·麦克费登(*Matthew Macfadyen*)主演;弗·莱特(*Foe Wright*)导演(焦点提供)

口味的问题,评断这两部电影的优点需要一些文学上的弹性。两片都技巧出色,各有千秋。电影《傲慢与偏见》改编自奥斯丁最著名的小说,保留了1813年的文字风格。对现代人而言。其对白太正式有礼。这种风格化的古装片对白需要一流演员赋予其压抑的热情。至于《爱,上了癌》则充满了俚语、扯淡和脏话。电影中的人喜欢说呀说个不停,对白有趣、性感,充满惊喜。这是一部修正主义的浪漫喜剧,故事是两个漫画家和他们的奇怪关系。她是同性恋,但他还是爱上了她。奇怪的是,她也爱上了他,直到他搞糟了一切……影评人斯蒂芬·法伯(*Stephen Farber*)说:"等她向他解释爱上他并非因为社会因素,而是她选中他这个人,这是此片述及爱之奥秘最令人激动的证词。"两个剧本文学性都很强,都因其聪慧准确以及情感丰富的英文运用,使人赏心悦耳,一部风格化、复杂、秀气且充满理想主义,另一部则粗犷、爆笑和情感充沛。


a



b

9–7b 爱,上了癌(*Chasing Amy*,美国,1997)

本·阿弗莱克(*Ben Affleck*)、乔伊·劳伦·亚当斯(*Joey Lauren Adams*)主演;凯文·史密斯(*Kevin Smith*)编剧并导演(米拉麦克斯提供)

为力,以及贪得无厌的野心都是一样的,当然也同样聪明,我们是天生一对。"(引自 *More About All About Eve*, New York: Bantam, 1974。本书包括马基维兹的剧本和一个长篇访问录。)

《彗星美人》中大部分的角色都是很有教养的。而巴德·薛博格(*Budd Schulberg*)所写的《码头风云》的角色则是蓝领的码头工人,他们在粗犷的外表下总是隐藏着感情,但在一些情绪强烈的情况下,对白却简短但有力。主角兄弟之间那场著名的出租车场景是最好的例子。查理(洛·史泰格饰)及泰瑞(马龙·白兰度饰)两兄弟中,查理是哥哥,较精明,曾说服他弟弟投入一场重要的拳击赛。泰瑞已不再打拳,但仍在查理工作的地方充当勒索者钱宁的跟班。查理指责泰瑞的经理该为发生的事负责,泰瑞愤怒地回答:



9–8a 豪华洗衣店（另译年少轻狂，*My Beautiful Laundrette*，英国，1985）

戈登·华尼克（*Gordon Warnecke*）和丹尼尔·戴–刘易斯演出；哈尼夫·库列什（*Hanif Kureishi*）编剧；斯蒂芬·佛瑞尔斯（*Stephen Frears*）导演

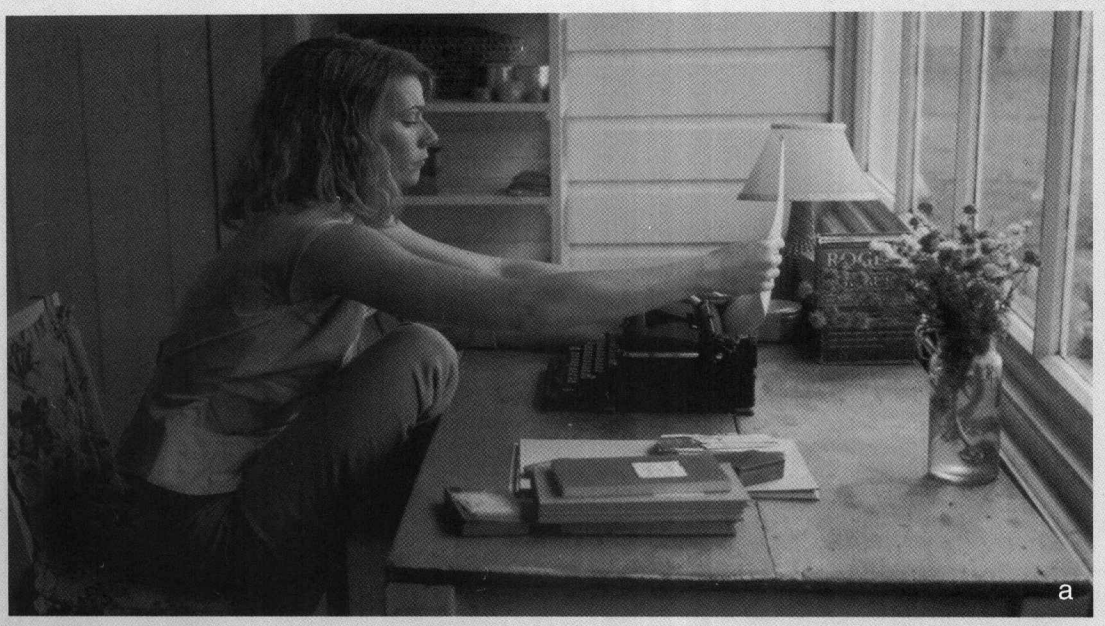
哈尼夫·库列什是英国最率直坦白的青年作家（舞台剧、小说及电影剧本）之一，他喜欢颠覆向来平静无波的文学界。作品主题围绕文化、种族、阶级与性格之间的矛盾，人物都聪明有趣。例如本片主角无视阶级、种族的背景差异，两人不但是合伙人而且是亲密的爱侣。对于彼此的同性恋倾向，两人视为理所当然，影片也不特别渲染。库列什是英国与巴基斯坦混血儿，他一向对英国社会文化主流（即男性、白种人、异性恋者）外的少数或劣势族群特别关怀。他说："男同性恋及黑人一直被历史所忽视，他们在设法了解自己。如同女性，黑人与同性恋者被社会摒除于一旁，无权无势，而且经常被嘲弄、误解。"（Orion Pictures 提供）

9–8b 东京物语（*Tokyo Story*，日本，1953）

小津安二郎导演

小津的剧本长期是和老搭档野田高梧合作，朴素而不矫饰。剧本通常会出版，被当做文学欣赏。日本人是世上最有礼貌的民族，真正说出想法会被当成粗鲁，所以大家都迂回说话，采取暗示的方式。真正的对白意义都不是说出来，而是字里行间暗示的，即使家里亲人也不例外。对西方人的耳朵而言，这种对白太日常、太平凡了，但对日本文化中敏感的人而言，此种编剧法是含蓄、省略却充满压抑的。日本社会最不可原谅的是冒犯及自私，所以小津的人物多半是有技巧地说话，没说出来的和说出来的一样重要。（New Yorker Films 提供）





9–9a 西尔维亚(*Sylvia*,英国,2003)

格温妮丝·帕特罗尔主演;克丽斯汀·杰夫(*Christine Jeffs*)导演

处理文学家角色,如此处20世纪50年代及60年代美国杰出诗人西尔维亚·普拉斯(*Sylvia Plath*)。困难在于写作是项孤独的工作,既不易电影化也不视觉化。此片专注其不平衡的心理状态以及她和丈夫的困扰关系。当时她丈夫已经是成名诗人,而她只是个力争上游的新人。她最后自杀留下两个孩子。

9–9b 热情如火

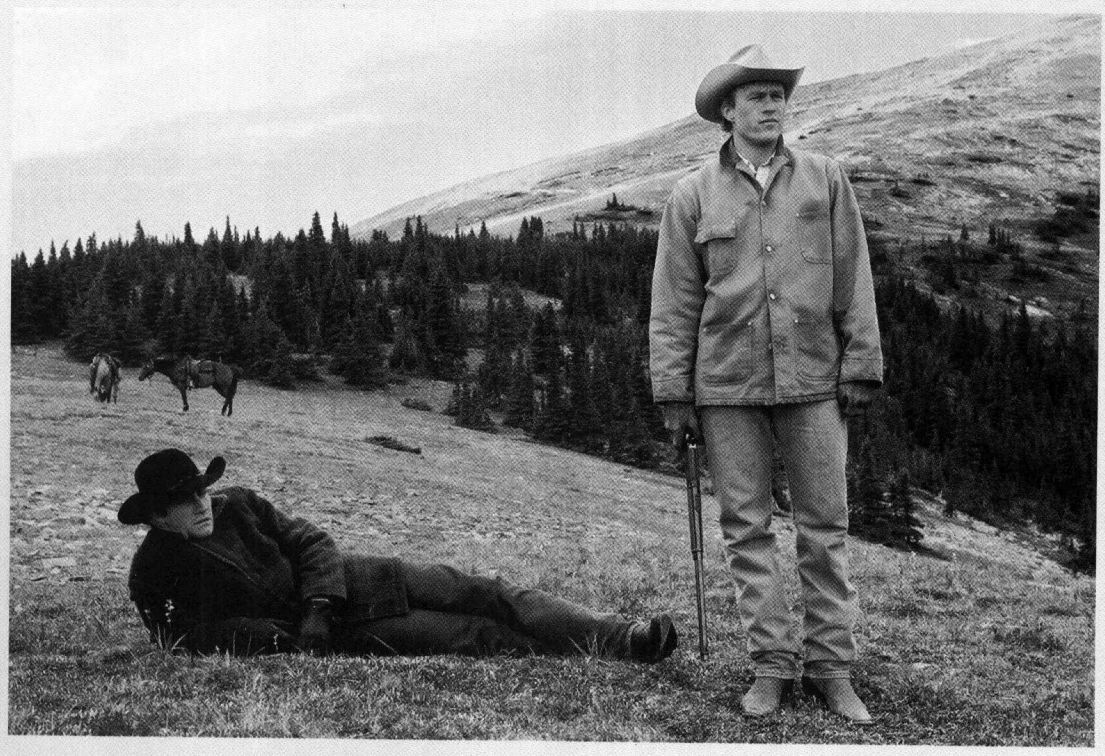
(*Some Like It Hot*,美国,1959)

杰克·雷蒙(*Jack Lemmon*)与汤尼·寇蒂斯(*Tony Curtis*)演出;比利·怀尔德和I.A.L.戴蒙(*I.A.L. Diamond*)编剧;比利·怀尔德导演

比利·怀尔德是第二次世界大战后美国重要的编剧/导演。他是编织剧情的大师——每一细节都有其准确的连锁功能。他曾说:"好剧本中,每一细节都是必要的,要不就不是好本子。"

他坚持:"若剧本拿掉一小段,则必须再加一段新的,要不麻烦就来了。"他擅长将不可能的题材处理成喜剧,如性倒错。本片中,两名乐师为了逃避帮派的追杀,被迫男扮女装加入女子乐团。本片大部分的笑料就来自两名雄纠纠的男子模仿、学习女性的举止与生活上的苦闷,以及接连引出的突兀感。例如,李蒙就不断遗失他的一只乳房。近期由评论家举办的全美最佳喜剧票选,本片还是荣膺冠军。(联美提供)





9-10 断背山(*Brokeback Mountain*,美国,2005)

杰克·吉伦哈尔、希斯·莱杰(*Heath Ledger*)主演;李安导演

电影中心主题常被编剧或多个编剧突显。此片来自《纽约客》杂志刊登的一篇短篇小说,由普立策奖得主安妮·普劳克斯(*Annie Proulx*)撰写,由另一普立策奖得主拉瑞·麦克莫瑞(*Larry McMurtry*)买下改编权,与其搭档黛安娜·欧桑纳(*Diana Ossana*)一齐改编,加入场景及新角色,却不失原著沉重隐晦的诗情。

他俩雇请生于台湾但在美国接受训练的导演李安掌镜,因为李安可以抓住边缘人的主题。麦克莫瑞观察说:"李安所有电影都有深度的放逐情感,是边缘人中的边缘人。此片可让他指挥放逐及局外人的情感。"

故事中二人一是牧场工人一是驯马骑师,在一个喝醉的晚上发生激情,以后演化成1963年怀俄明荒山中的恋情。两人在之后二十年分自为夫为父,却仍不时私会。可是文化中的惧怕同性恋状况最终毁了两人的关系,留下失落、怅惘和虚掷的人生。

对李安而言,这故事是两个演员带着相反美国世界观导致的戏剧:

一个是强悍的西部人,阳刚保守,由希斯代表,在文学中都有他这种忧郁田园式的气质。杰克则是浪漫的,如做梦、冒险,对爱情比较勇敢。他俩相反也相成。(焦点提供)

不是他,是你,查理。是你和钱宁。那晚你们俩走进我的休息室,告诉我说:'兄弟,今晚不要赢,我们把赌注下在威尔森身上。不要赢。'我本来可以把他打败,你看前几回合我让他多难看。结果,你看那个混混威尔森的照片上了头条,而我呢?拿了些钱和一张到波路卡山谷的单程车票。都是你,查理。你曾是我的兄弟,你该护着我,不该要我牺牲,只为一点小钱……我原可以是一个斗士。我可以有作为,有名气,有大作为,而不是一个混混。看吧,这就

是现在的我。都是你，查理。

（摘自《码头风云》剧本：Carbondale；Southern Illinois University Press，1980）

好的对白总是有好的听觉——抓住正确说话的韵律、正确的字词选择、句子的长度、怪僻的字眼或俚语。在昆汀·塔伦蒂诺的《落水狗》（见图 5-35）中，言语粗俗的角色滔滔不绝地说了一串脏话，就好像把他生命中的暴力以语言表现出来一般。像这些东西，在礼貌或经过筛选的平淡会话中是表现不出来的。

尼可拉斯·迈尔（*Nicholas Meyer*）的剧本《百分之七的解决》（*The Seven Percent Solution*，原意是指福尔摩斯所用的可卡因配方），所用的方法是抓住 18 世纪散文风格的高雅文学福尔摩斯的特性。这是福尔摩斯在维也纳初次见到一个外国医生时所做的推论：

除了你是一个优秀的犹太医生，出生在匈牙利，在巴黎求学，有一些离经叛道的理论使你被隔离在崇高的医学界外，因而使你在许多不同的医院或医疗机构服务过——除了这些，我能推论的不多。你已婚，育有五个子女；你喜欢莎士比亚，并自诩有荣誉感。

（摘自 *Film Scenes for Actors*，ed. Joshua Karton；New York：Bantam Books，1983）

这个医生的原型来自弗洛伊德，当然，他很惊讶福尔摩斯刚进门就能推测出这么多。大部分的电影剧本都是就事论事的，因他们并不想出版，动作场面通常描写得较简单，没有华丽炫耀的文字。然而，还是有些例外，如约翰·奥斯本洗炼的剧本《汤姆·琼斯》是根据 18 世纪菲尔丁的英国小说改编的。电影中猎狐的场面盛大而有力，这得归功于托尼·理查德森的导演技巧，但理查德森显然是从奥斯本的剧本中得到启发的：

打猎这件事可不是圣诞节的应景活动而已，它本身是相当危险且邪恶的事。在这里每个人均如此投入，似乎把自己的命也狂野地抛入其中，热烈又暴力。史魁尔·威斯敦骑马越过沼泽地时发狂狂啸。教区牧师用力朝空踢出他结实的脚跟，狂喜地用力咆哮。庞大丑陋得令人嫌恶的狗在地上疯狂嘶吼。汤姆在马背上剧烈地晃动并狂吼，整个脸因流汗而涨红。冰脆空气中热腾腾的是人与动物的血肉，每个人都狂热地陷在这个氛围中。

（摘自《汤姆·琼斯》电影剧本，约翰·奥斯本著；New York：Grove Press，1964）

9.3《西北偏北》：阅读剧本

欧内斯特·莱曼（*Ernest Lehman*）为希区柯克编写的《西北偏北》的优点不在其文学性，而是其清晰的动作，能提供给导演原始素材来拍电影。以下是剧本的片段，希区柯克如何将其文学性的描写转换成一个个镜头，请参考本书第四章《剪辑》。

《西北偏北》和其他希氏电影一般，专注于“错认的身份”主题：无辜的人无缘无故被栽上他未犯的罪名。片中主角罗杰·桑希尔（加里·格兰特饰演）原是个广告商，却不幸被人误

认为是名叫凯普林的间谍。不久，他被敌方的间谍绑架，差点被谋杀，又被误指为联合国谋杀案的凶手。在警察和敌方的双重追捕下，他逃往芝加哥寻找真正的凯普林，以证明自己的无辜。在芝加哥，他获知凯普林会在一个指定的地点单独会他。以下便是剧本中的一段：

高空俯摄——外景，41 号公路——下午

我们先看到地面上有一部灰狗巴士，我们随着它以 70 英里速度飞驰过公路。逐渐地，镜头拉高，却仍随着巴士前进。巴士现在宛如在广大荒原上公路中的小玩具，它逐渐慢下来了。在与公路交叉的小路口，巴士停住。一个男人下车，他就是桑希尔，但我们只看到他一丁点的身形。巴士又开走了，滑出画面。桑希尔独自站在路边，在不知名的广大土地上，只有他一个小小的身形。

地面——桑希尔——（主镜头）

他目光四处浏览，研究他所在的环境。这个荒原平坦无树，比我们从高空看更显荒凉。各处不时冒出一片低矮的农田，为地平线增加了一些曲度。强烈的阳光挥洒下来，空气一片死寂。桑希尔看了看腕表，时间是三点二十五分。

远处传来模糊的马达声，桑希尔望着西边，模糊的声音变大，像车开近。桑希尔走近公路，一辆黑色轿车高速驶来，差点撞上桑希尔。车子从他身旁掠过，驶向远方，声音渐小，一片寂静。



桑希尔掏出手帕擦脸，他开始冒汗，可能是紧张，也可能是热。远处又传来模糊的声音，这次是东边，他看了一眼，声音又变大。一辆车高速驶来，这次较近，掠过他的脸，他感到不安。车子卷起一阵灰尘，消失在远方，声音渐弱，然后沉寂。

他闭紧嘴，瞥了一眼手表，走到公路中间四处张望，什么也没有。他松开领带，扯开领口，抬头看太阳，又听到

9-11 西北偏北

（*North by Northwest*，美国，1959）

加里·格兰特演出；欧内斯特·莱曼编剧；希区柯克导演

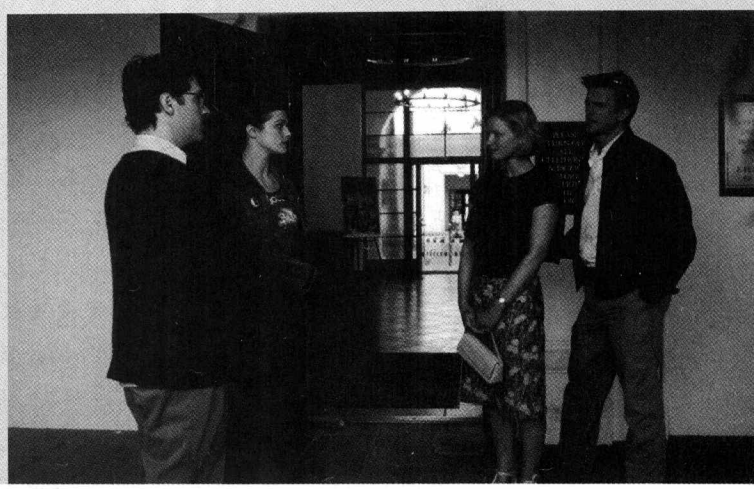
加里精湛地扮演罗杰·O·桑希尔（*Roger O Thornhill*，“O”象征“无”）是本片成功之所在，他饰演一个有点过于狡猾而自作自受的人。只有加里才能胜任这类生命受到威胁的喜剧角色，而没有减低人物的可信度。（米高梅提供）

9-12 人体雕塑

(*The Shape or Things*,美国,2003)

保罗·洛德(*Paul Rudd*)、瑞秋·怀兹(*Rachel Weisz*)、葛瑞香·莫尔(*Gretchen Mol*)、佛德里尼·韦勒(*Frederick Weller*)主演;尼尔·拉布特(*Neil LaBute*)导演

拉布特是著名舞台导演,也是文学性强的导演。本片由其舞台剧改编,演员与纽约剧场的一样。全片与他过去作品一样,对人性充满悲观,对变态的人心有苦痛的看法。(焦点提供)



有一辆车接近。他转身望着西方,是一辆大型货车轰鸣而来。当货车冲过时,他跳开,跌在尘土里。车声又变小,但有另一种声音出现,是破车的轧轧声。

桑希尔望着声音的方向,看到一辆破车从一条泥路转往公路,停了下来,开车的是一中年妇人,乘客是个毫不起眼约五十岁的男人,可能是农夫。他下车后,车子回转,循原路开走。那人越过公路走向桑希尔,用冷漠的眼神瞥了他一眼,然后望着东边,好像在等什么。

桑希尔看着那个人,怀疑他就是凯普林。

那人闲散地越过公路,面无表情。

桑希尔用手帕擦脸,看着那人。突然有微弱的飞机声接近,声音变大,桑希尔向左看,看到一架低飞的双引擎飞机从西北方接近。他很有兴味地看着飞机朝他们飞来。飞机飞到他们上方,离地约一百英尺,像只大鸟。桑希尔跟着飞机转,飞机向他们飞来,桑希尔看着它,背对着公路。飞机突然离地几英尺低飞一阵才拔高,飞机路线和公路平行,卷起一阵烟尘,是架洒农药的小飞机。桑希尔看着公路的另一边,那个人以悠闲的态度看着飞机。桑希尔抿抿嘴,越过公路,向那人走去。

桑希尔:热。

男人:看来更糟。

桑希尔:你是不是……在等什么人?

男人(仍盯着飞机):等巴士,快来了。

桑希尔:噢。

男人(悠闲地):这些洒农药的家伙赚得还不少。如果他们活得够久的话……

桑希尔:那你不是……凯普林?

男人(瞥了他一眼):当然不是(他望一望公路)。车来了,真准时。

桑希尔往东看,一辆灰狗巴士接近。那人又看着飞机,皱皱眉。

男人:真奇怪。

桑希尔:怎么?

男人:他们洒农药的地方没有农作物。

当男人上了公路,招手要巴士停下来时,桑希尔对这飞机越来越怀疑。他转向那个陌生人想说什么,但太迟了。那人已经上了车,车门也关了。车开走了,桑希尔孤单地留在那儿。

不久,他听到飞机引擎转得更快的声音。他迅速地一瞥,看到那架飞机改变水平方向,朝他而来。他站在那儿目瞪口呆,动弹不得。飞机呼啸而来,离地只有数英尺,座舱内有两个人,是不认识的人。他向他们喊叫,但声音被飞机掩盖。不久,飞机又向他冲过来,他跌倒在地。当飞机从头顶呼啸而过时,他在地上,机轮几乎碰到他的头发。

桑希尔爬起来,看到飞机倾斜转弯并调头。他看看四周,发现一根电线杆。当飞机又冲过来时,他跑向电线杆,躲在后面,飞机转向右方。我们听到尖锐的撞击声,炮火声里夹杂着引擎声,有两颗子弹掠过桑希尔的头顶,打中电线杆。

桑希尔面对新的威胁:飞机又朝他而来。一辆车从西边沿着公路驶来,桑希尔冲过去挥手,但司机没注意到他。当飞机又攻击他时,他躲进一条壕沟,滚动身体,子弹扫过他刚才躺的地方。他站起来,看看四周,离公路约五十码外有片玉米田。他瞥见飞机又转向,于是决定折向玉米田。从高空俯摄,约一百英尺高。我们看到桑希尔跑向玉米田,而飞机在后面追。

从玉米田内拍摄。桑希尔跌进田里,平躺在地上,飞机掠过他,跟着一串枪响,子弹打进玉米里,但离他还有一段距离。当他听到飞机离去又回头时,小心地抬起头,屏住呼吸。

从高空俯摄。飞机离开后又冲向玉米田,桑希尔躲在里面没被发现。飞机掠过玉米茎,这次不再开火,反而释放出一阵薄薄的毒烟。

玉米田内,桑希尔仍躲在里面。当毒烟飘过来时,他开始喘息,觉得窒息,并开始流眼泪,但还是不敢动。当飞机又吐出一阵烟时,他跳起来,跌跌撞撞地跑出玉米田。在视线不良又连连喘息下,他看到右方的公路有辆大型的油罐车驶来,他跑过去想把它拦下来。高空俯摄。桑希尔冲向公路,飞机水平飞行跟着他,而油罐车越来越近。

从公路的另一边拍摄。桑希尔跑向摄影机,飞机接近他,而油罐车从左方而来,他跌跌撞撞跑上公路,大力挥手。

油罐车在公路上呼啸地向桑希尔而来,不耐烦地按喇叭。

飞机在公路旁不放松地向桑希尔逼近。

桑希尔孤单无助地站在公路中央挥手,飞机逐渐靠近,油罐车快要撞到桑希尔,却没有停的迹象。他听到急促的喇叭声,却无能为力。飞机赶上他,油罐车还没停,他用力扑向路边的走道。一声尖锐的刹车声响起,飞机引擎大声轰鸣。油罐车在离桑希尔几英寸的地方停住,飞机毫无准备地猛撞油罐车,响起猛烈的轰隆声,飞机及油罐车皆爆炸,起火燃烧。

几分钟后,一团混乱。桑希尔没有受伤,他从油罐车底滚出来,司机则从驾驶座爬下来,跌在公路上。黑烟涌出,在燃烧的飞机里有个人全身着火。一辆载着旧冷冻器的小货车在东边停下来,司机是个农夫,他跳下车,朝爆炸处赶去。

农夫:怎么了?怎么了?

油罐车司机也一头雾水,火焰和浓烟被风吹得乱窜。桑希尔趁他们不注意时溜向小货车。另一辆车从西边驶来,停住,司机跑向农人,大家全呆呆地朝飞机看。突然,他们听到背后有小货车引擎发动的声音,农夫转头,看到他的车正被一个陌生人开走。

农夫:喂!

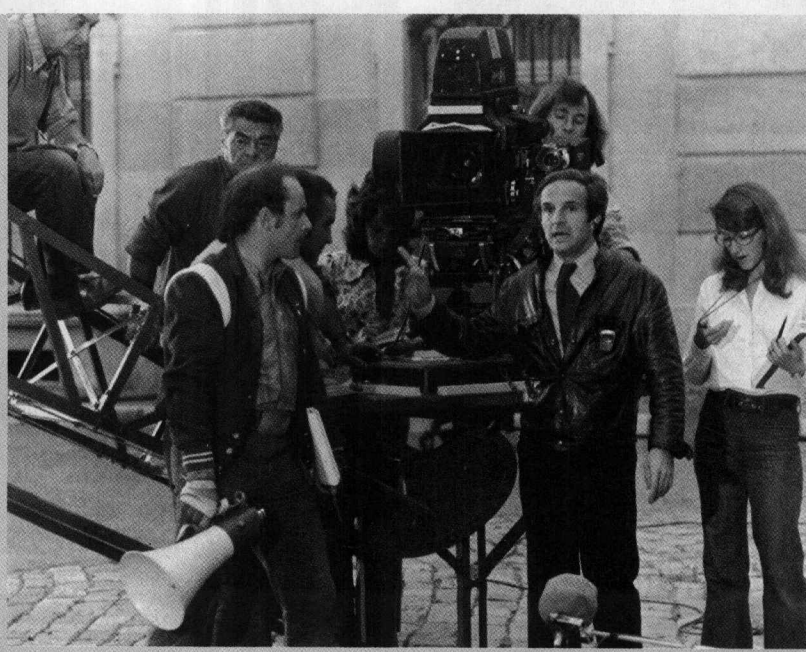
他跑向小货车,但那个陌生人——桑希尔——加速油门,直向芝加哥去了。

9.4 象征、比喻

亚历山大·阿斯楚克(*Alexandre Astruc*)在他的论文《摄影机钢笔论》(*La Caméra-Stylo*)中提出,电影的传统困难便是表达意念的不便。有声时代来临后,用对白可以方便许多,但是导演也希望利用影像传达抽象意念。的确,即使在默片时代,已有许多非言语表达的比喻技巧。

比喻技巧是种艺术策略,经由比喻来暗示或明示抽象意念,文学和电影都用到这技巧。母题(*motifs*)、象征(*symbols*)和隐喻(*metaphors*)是其中最普通的技巧。这三者事实上可能重叠,其主体或事件远超过其表面的意义。要分辨这三种技巧最实际的方法是依其突兀的程度而分。其中,母题是最不凸显,隐喻是最显出,象征则是在两者之间。

"母题"是完全与电影的现实结合,可称为"隐设"(*submerged*)、"隐形"的象征,它有系统地在结构中重现,却不易引起注意。因为其象征意义不可显露及离开上下文(*context*)(见



9–13 日光夜景

(*Day for Night*,法国,1973)

图中着皮夹克者为特吕弗;特吕弗导演

作为对电影的中心思想的暗示,一部电影的片名总是煞费苦心。本片片名就非常具有象征性。法文原名是 *La Nuit Américaine*,即"美国夜景"之意,反映的是特吕弗对美国文化,尤其是电影的热爱。剧情是他要拍一部"老式电影"即 20 世纪 40 年代的好莱坞电影的过程(特吕弗甚至在片中加入向《公民凯恩》致意的片段)。"*La nuit américaine*" 同时也是法国人称拍日光夜景的滤镜,它可将白天拍的戏改成夜间场景。滤镜改变了现实,像魔术一样。对特吕弗而言,电影也是魔术。(华纳兄弟提供)



9–14a　爱情无色无味

(*Lantana*,澳大利亚,2002)

瑞秋·布雷克(*Rachel Blake*)演出;雷·劳伦斯(*Ray Lawrence*)导演

隐喻的力量。有时一部电影的主题概念是放在中间隐喻的象征主义中。以本片为例,*Lantana* 是一种热带植物,花的色彩耀目,枝干却粗壮多刺。此片是心理惊悚剧,开场即在茂密的花丛中躺着一具死尸,花的隐喻象征了四对夫妇恩怨情仇的疑云关系。从这个镜头即可看出其中心隐喻蕴涵在场面调度中。(Lion Gate Films 提供)

9–14b&c　哭泣与耳语(*Cries and Whispers*,瑞典,1972)

丽芙·乌曼(b)与卡丽·希尔温(*Kari Sylwan*)(c)演出;伯格曼编/导

本片中不断出现的母题是人物的脸被分割成两半,暗示自我分裂、外在与内在的对立。(New World Pictures 提供)





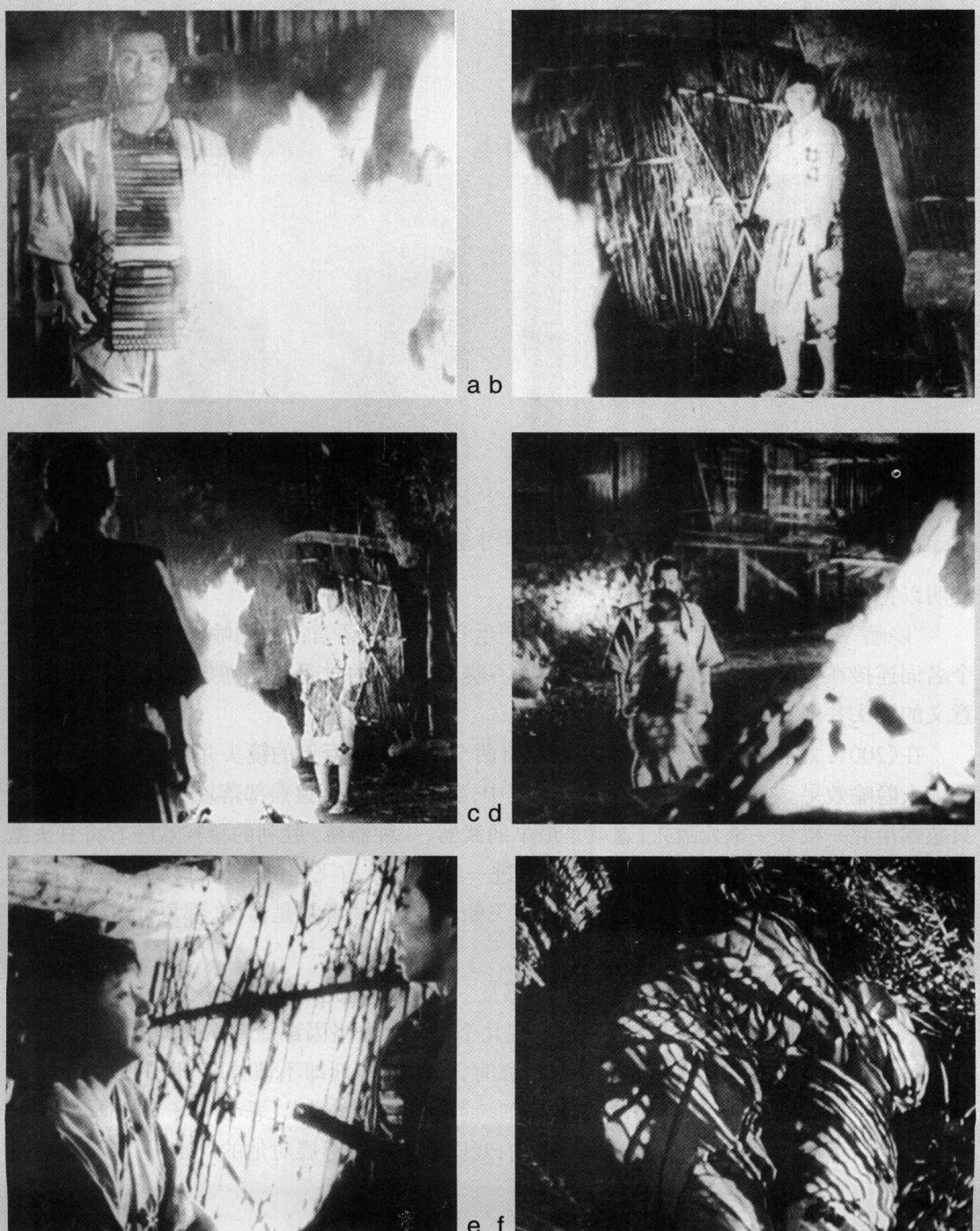
图 9–14)。

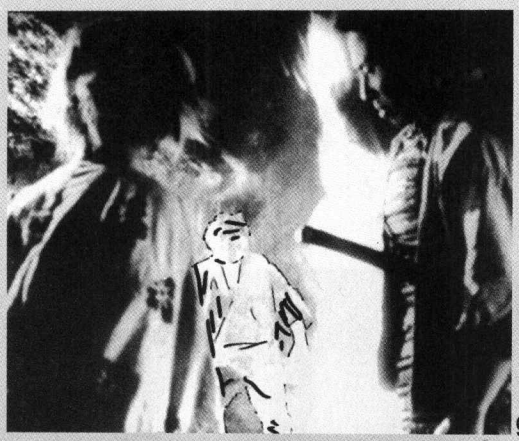
"象征"不必一再重复,因为其意义在戏剧框架中已经很明显。象征可以指涉非表面的意义,也可因戏剧上下脉络不同而改变意义。比如在黑泽明的《七武士》(见图 9–15)中,象征的意义便不断变化。片中年轻的武士与农家女互相倾慕,但阶级界限几乎无法跨越。一场夜景戏中,二人不期而遇。黑泽明用分离的**景框**强调两人的距离,户外熊熊火光则象征两人间的障碍(见图 9–15a,b)。但两人互相吸引靠近,他们在同一个镜头内,大火虽象征障碍,却也暗示两人心中的热情(见图 9–15c)。他俩再靠近时,火已在一旁,使其性爱象征控制全画面(见图 9–15d)。两人进茅屋,火光强调个中欲情(见图 9–15e)。两人做爱,火光透过茅草,在他俩身上造出阴影 (见图 9–15f)。忽然,农女父亲发现两人恋情,火光这时象征他内心的道德愤怒(见图 9–15g)。武士的领袖只好拉住他,他俩的影像几乎被强烈的火光映得发白(见图 9–15h)。接着大雨倾盆而下,年轻忧伤的武士沮丧地走开(见图 9–15i)。结尾,黑

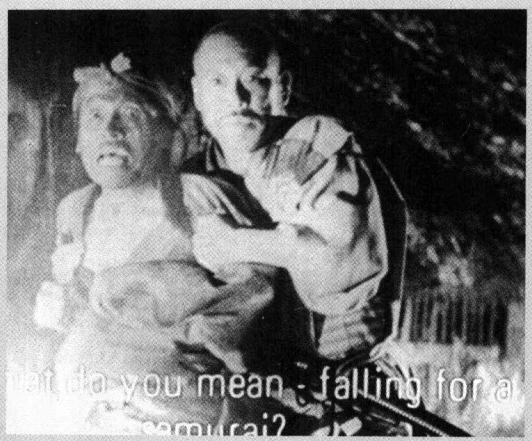
9–15 七武士(*The Seven Samurai*,日本,1954)

黑泽明导演

象征主义在电影场景中不见得永远存在,而且有时因戏剧文本之不同会改变意义。火在此段戏中带有强烈的性意涵。弗洛伊德曾指出:"火的热召唤着性兴奋夹带的刺激感受,而火的形状及动感也暗示了活动中的生殖器。"当然,戏剧文本会决定其象征内容。许多现实主义导演会比形式主义导演少用象征,火——照弗洛伊德的话说——有时不过是火罢了。(Toho International 提供)




g



h


i


j

泽明以特写显示火被雨浇熄(见图 9-15j)。

“隐喻”一般是由表面无关的事物比喻产生意义,譬如语言上的隐喻即是将不和谐的两个名词连接在一起,如“被忧愁撕裂”、“被爱吞噬”、“有毒的时间”等。剪辑也常将两个不同意义的镜头并列,产生第三个意义。

在《2001:太空漫游》中,导演库布里克将两个相隔数百万年的镜头并列,创造人类智慧的惊人隐喻效果。接着在“人类的黎明”段落中,我们看到一个猿猴部落攻击另一个部落,一只猿猴拾起一根骨头杀死敌人,这就是最早的武器,一种器械。胜利的猿猴欢呼着将骨头抛向空中,当它以慢动作落下时,库布里克剪进一艘白色宇宙飞船的镜头,形状类似骨头,于公元 2001 年飘浮在空中。那根骨棒和宇宙飞船相比较:两者都是器械,都象征着人类智慧的大跃进。

隐喻上的对照,也常会制造出惊人的感觉。两种特性贸然被加在一起,常会与常识抵触。比如,在《猜火车》(见图 5-29a)中,呈现几个苏格兰海洛因毒瘾者不同的生活。当主角(伊恩·麦克格雷格饰)正试着用栓剂过毒瘾时,海洛因栓剂却不慎掉落“世上最肮脏的马桶”里,这时他潜入充满屎尿的马桶找回栓剂。当然,这个既惊人、恶心又好笑的情景,并不是真实的。他在恶臭的屎尿中游泳是个隐喻,戏剧性地象征毒瘾对他的严重损耗。这也说明



9–16　精神病患者(*Psycho*,美国,1960)

希区柯克导演

电影的隐喻可借由特效而产生,如此图中的叠画(*dissolve*)即包括了三个影像:(1)患有精神病的年轻主角(安东尼·帕金斯[*Anthony Perkins*]饰)的脸直视着观众;(2)主角母亲的头骨与儿子的脸重叠,他此时已完全转化成母亲的性格;(3)牵引机的吊勾像矛一样刺入他/她的咽喉,实际上是进入水中拉出载有受害者尸体的车子。(派拉蒙提供)

9–17　草莓与巧克力(*Strawberry and Chocolate*,古巴,1994)

何里·佩如葛瑞亚 (*Jorge Perugorría*) 和瓦迪米尔·克鲁兹 (*Vladimir Cruz*) 演出;托马斯·古蒂埃·阿利亚(*Tomás Gutiérrez Alea*)和璜·卡洛斯·塔比欧 (*Juan Carlos Tabío*)联合导演

不是所有的寓言都是自我意识的象征,有些并非如此。本片看起来是一个研究哈瓦那当代生活的写实作品,但可悲的是它同时也隐然是个政治寓言。这是一部难能可贵的电影,片中探讨了狄亚哥和戴维两人几乎不可能的友情。狄亚哥是同性恋,充满艺术性且思想自由;戴维是异性恋,严肃、理性也深深信仰共产主义。阿利亚是古巴声望卓著的老牌导演,他指出本片的真正主旨是呈现高压政府统治下的生活:"我们这个社会逐渐了解这么多年的错误,是改变的时候了。本片指出古巴社会的基本问题——无法接受与我们不同的人。"(Miramax Films 提供)





9–18a 反斗神鹰 2(*Hot Shots! Part Deux*,美国,1993)

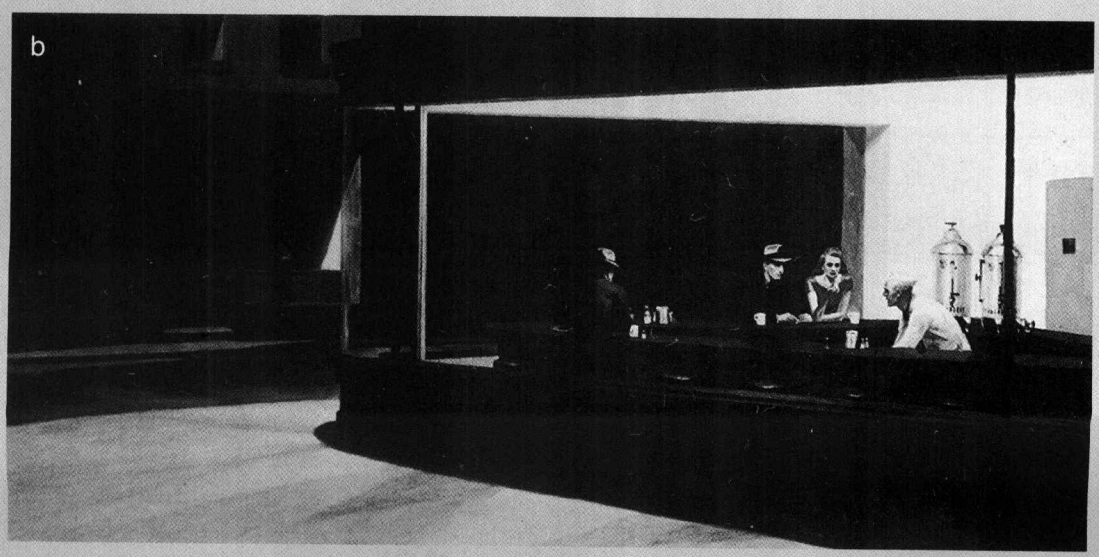
查理·辛(*Charlie Sheen*)及维拉莉亚·格林诺(*Valeria Golino*)演出;吉姆·亚伯拉罕(*Jim Abrahams*)导演

引述是一种非直接的参考,通常是对一个创作者或某一作品充满敬意,有时候则是蓄意嘲讽。本片几乎全部引自卡通电影,有些只有影痴或死硬派影迷才认得出来。例如,这个镜头就是好玩地模仿迪斯尼浪漫文艺卡通《小姐与流氓》(*The Lady and the Tramp*)中的一场戏,两只疯狂相恋的狗共享一盘意大利面。(20世纪福克斯提供)

9–18b 天堂的赠礼(*Pennies From Heaven*,美国,1981)

赫伯特·罗斯(*Herbert Ross*)导演

这部充满创意的杰出歌舞片拥有经济大恐慌之20世纪30年代多首流行歌曲,也包括不少向美国大画家爱德华·哈泼(*Edward Hopper*)致敬的视觉影像。这个画面惊人地复制哈泼著名绘画《夜鹰》,强调那个时代的寂寞和疏离。本片可能是史上最黑暗的歌舞片——技巧上和主题上都是,它是由好莱坞的黑暗王子戈登·威利斯掌镜。(米高梅提供)



了隐喻的力量:看了令人反胃的场景之后,我们大概不会想去吸毒,这比正经八百地劝人别吸毒有效多了。另一个令人印象深刻的例子就是《美国丽人》中的隐喻,片中男主角的性幻想和红玫瑰花瓣有关(见图 1-21a)。

此外,还有**寓言**(*allegory*)和**引喻**(*allusions*)。寓言在电影中少见,因为它趋于浅白化,这种技巧完全避免在现实主义中出现。一对一以角色/状况象征明显宽广的意义(见图 9-17)。最著名的寓言角色即是伯格曼《第七封印》中的死神。不消说,该角色除了"死亡"没有其他暧昧意义。德国电影中较常用寓言,例如赫尔佐格的电影,就对生命意念、人类困境有宽广的寓意。

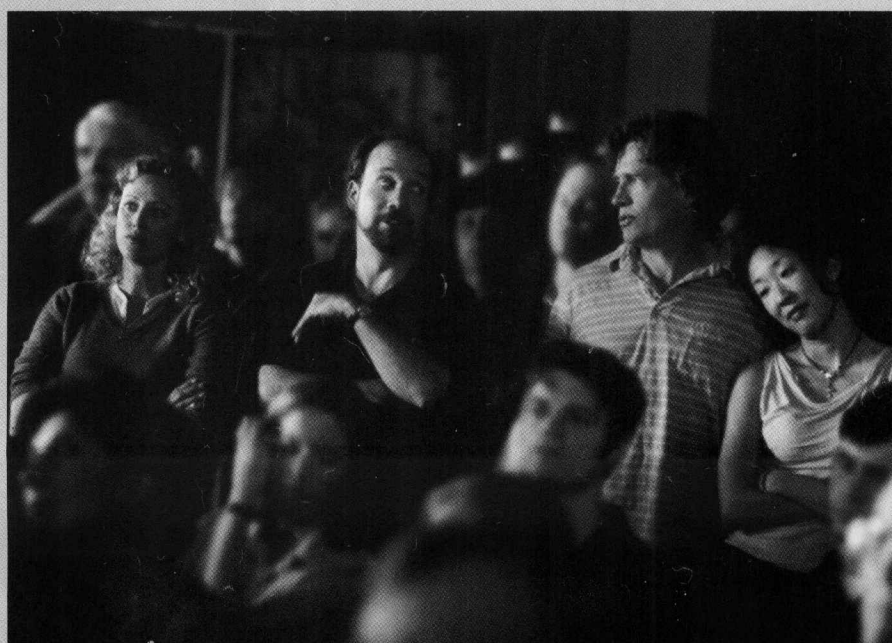
"引喻"是指陈众人熟知的事件、人物、艺术作品。例如霍克斯《疤面人,国耻》的主角原型是帮派分子卡邦(*Al Capone*),他的脸上有一道疤痕,当时他是观众熟悉的人物。导演也常以宗教神话来比喻,如伊甸园中的神话就分别被用在《费尼兹花园》、《天堂之日》、《青山翠谷》及《木屐树》(*The Tree of Wooden Clogs*)和《断背山》中。

电影中提及另一部电影、导演或经典镜头,我们称之为**致敬**(*homage*)。电影的致敬是种引用,表达导演对同僚或大师的推崇(见图 9-18b)。"致敬"手法在法国导演特吕弗及戈达尔的作品中最为常见。在戈达尔的《女人就是女人》(*A Woman Is a Woman*)中,两个非歌舞片的演员在表达想要参加米高梅出品、金·凯利主演的歌舞片的愿望时,情不自禁地歌舞欢唱起来,这场戏的编舞者是鲍勃·福斯。福斯的《爵士春秋》(*All That Jazz*)则有多次对他的偶像费里尼致敬,尤其是《八又二分之一》。斯蒂芬·斯皮尔伯格最常致敬的三个偶像是沃尔

9-19 杯酒人生(*Sideways*,美国,2004)

维吉妮亚·麦迪生(*Virginia Madsen*)、保罗·加迈迪(*Paul Giamatti*)、汤马斯·哈登·彻奇(*Thomas Haden Church*),吴珊卓(*Sandra Oh*)主演;亚历山大·佩恩(*Alexander Payne*)导演

美国电影恐怕从未像当今如此低估编剧,在部分主流电影中角色说话都像嘟哝咕噜几句便算,对白越少越好。反正动作挂帅,连粗话也比不上动作。不过电影界总有几个例外,有些导演挺文气的,如亚历山大·佩恩。此片是他和长期编剧伙伴吉姆·泰勒(*Jim Taylor*)根据小说改编成的一个公路/死党电影,内容是不得志的小说家和大学室友——一个不得志的演员,两人在演员结婚前开车游加州北部的酒庄一圈。途中他俩碰到两个迷人的女子,生命突然变得复杂起来。本片浪漫风趣而且编剧十分出色。(福克斯探照灯提供)





9–20　纳什维尔(*Nashville*,美国,1975)

罗伯特·奥尔特曼导演

整个20世纪70年代,奥尔特曼以他即兴式的手法在电影界树起革命大旗。虽然《纳什维尔》片头字幕显示的编剧是琼·图可斯布瑞(*Joan Tewkesbury*),但事实上她从未写过任何传统认定上的剧本。她解释道:"与像罗伯特这样的导演一起工作,你要做的只是提供一个他可以工作的环境。"例如,本片以马赛克式拼贴结构,内容是纳什维尔这个美国乡村音乐中心里,24位主角在五天中的行为记录。曾有一个说法形容本片是"24个角色共同寻找一部电影"的电影。图可斯布瑞先创造了人物素写表,然后拼贴想象这些人物会在什么时候做什么事。大部分的对白与细节都是演员自己即兴创造出来的。他们甚至当场编曲自唱。奥尔特曼回忆道:"它就像爵士乐一样,你并不预设影片应该是什么模样,你不过是在捕捉其影像。"(派拉蒙提供)

特·迪斯尼、希区柯克和斯坦利·库布里克。

9.5 观点

观点决定叙述者与其材料间的关系。换句话说,故事是透过谁的眼睛看事件。意念与事件是由叙述者意识及语言铺陈。他们未必介入事件,也未必是读者依循的指标。观点可分为:(1)第一人称,(2)全知观点,(3)第三人称,(4)客观观点。电影中虽有四种不同的观点,但与小说的明确相比,大部分的剧情片仍落回全知的形式。



9–21a 情人眼里出西施(*Shallow Hal*,美国,2001)

格温妮丝·帕特罗尔(*Gwyneth Paltrow*)和杰克·布莱克(*Jack Black*)演出;巴比和彼得·法瑞利兄弟导演

一个肤浅的呆头呆脑的青年看女人只取外表,却被催眠成只从内在看女人。这部喜剧提供客观主观同时存在的两个观点——其对比成为喜剧之来源。比如这个镜头,我们透过他的眼睛把三百磅的女友看成西施,但事实上独木舟严重倾斜,我们也看到她惊人的体重所造成的物理效果。(20世纪福克斯提供)

9–21b 赛末点(*Match Point*,美国,2005)

斯嘉丽·约翰森(*Scarlett Johannson*)、乔纳森·瑞斯-迈尔斯主演;伍迪·艾伦编导

性欲望之一发不可收拾,这是艾伦较少探索的主题。他已经七十多岁了,但是很少当代导演拍得出像他这部放在伦敦而非像以往放在曼哈顿的心理惊悚剧那种情色活动(当然有两位性感明星参与有极大帮助)。艾伦是美国电影文艺品牌的教父,他成功地游移于各种类型风格和时代中,也经常因为剧本的文学气质和世故而获奖。他征服过无数纽约舞台,也经常为《纽约客》杂志撰稿。写作是他的生命。(梦工厂提供)





a

9–22a　孤注一掷

(*They Shoot Horses, Don't They?* 美国,1969)

邦妮·布黛丽亚(*Bonnie Bedelia*)、布鲁斯·德恩(*Bruce Dern*)、简·方达和瑞德·巴顿(*Red Buttons*)演出;西德尼·波拉克导演

名小说家贺瑞斯·麦考伊(*Horace McCoy*)以20世纪30年代马拉松舞蹈比赛为背景的杰作,改编成电影时许多复杂情节均已删除。小说家在直线叙事中,一时只能专注于某些细节,但电影却能同时以数百细节轰炸观众。有如李奥·布洛迪(*Leo Braudy*)指出:"电影无声地强调姿态、化妆、语音,以及肢体动作,这些都可以丰富角色,这些细节如果在小说中分别细述会显得过分喧宾夺主。"比如此片原著中仅能选择性描述令人筋疲力尽的比赛中的某些细节,但电影此处部分采用慢镜头,给我们看到比赛中苦着脸扭曲着身躯的参赛者拉曳拖扯着舞伴仍挣扎向前,旁边则有各自的啦啦队。这真是精心安排的地狱景象。(Palomar / ABC Cinerama 提供)

9–22b　非法正义(*Road to Perdition*,美国,2002)

汤姆·汉克斯和泰勒·贺希林(*Tyler Hoechlin*)演出;山姆·门德斯导演

美国电影近来流行由漫画改编,但大部分是针对青少年观众拍的喜剧、动作片、幻想片,少有如此片这么冷静,甚至有哲学意味。此片探讨20世纪30年代经济恐慌时期,美国中西部爱尔兰移民黑帮的几个父子关系。大卫·塞尔夫(*David Self*)的剧本是由麦克斯·艾伦·柯林斯(*Max Allan Collins*)所写,理察德·皮尔斯·雷纳(*Richard Piers Rayner*)所绘的连载"漫画小说"(*graphic novels*)改编。电影由名家康拉德·霍尔(*Conrad Hall*)掌镜,呈现出惊人的视觉诗篇。(梦工厂 /20世纪福克斯提供)



b

第一人称的叙述者(*first-person narrator*)是讲自己的故事。他可以是客观的旁观者,如菲茨杰拉德的《了不起的盖茨比》中尼克·卡拉威(*Nick Carraway*)这个叙述者。他也可以是主观的介入者。其他一些客观介入剧情的第一人称叙述者也不可尽信,如麦休·布德瑞克在《风流教师霹雳妹》中的角色(见图 9-19)。

许多电影喜欢穿插第一人称观点。文学的叙述"声音"(*voice*)在这里被电影摄影机的"眼睛"(*eye*)取代。小说中,叙述者和读者的角色分明,好像在听朋友说故事。但是电影里,观众认同镜头,所以常与叙述者角色混淆。在电影中采用第一人称,摄影机必须记录角色眼中所见的一切,也就是观众得认同主角。

全知观点(*omniscient point of View*)比较类似 19 世纪的小说,叙述者提供读者所需要的信息,却不介入故事事件本身。这类叙述者能在任何时空出现,而且可任意进入不同角色的意识中,告诉观众他们的思想和情感。叙述者亦可与故事保持距离,如《战争与和平》,或者采取故事中一个不重要角色的立场,如《汤姆·琼斯》,提供给观众他的观察和判断。

全知叙述观点在电影中几乎是不可避免的。每一次导演移动摄影机(不论是否转换镜头),我们就被提供另一个新观点。导演可以轻易由主观的主观镜头(**第一人称**)转变成不同的客观镜头。他也可以专注于单一反应(**特写**),或者兼顾几个角色的反应(**远景**)。短短的几秒钟内,导演可以叙述因果关系,也可以兼及行动和反应,可以将不同的时空做连接(**平行**

9-23 蜘蛛巢城(*Throne of Blood*,日本,1957)

根据莎剧《麦克白》改编;黑泽明导演

有些改编作品只截取原著精神,再独立发展出剧情血肉。许多评论家认为黑泽明这部电影是所有莎剧电影中最伟大的,因为他根本不和《麦克白》较劲。黑泽明的武士片一直是电影经典,因为他甚少运用语言对白,而尽量使用电影化的画面来塑造雷霆万钧的气势。本片与莎剧文学巨著的相似点仅仅是表面,就如同莎剧与何林塞(*Holingshed*)的《编年史》(*Chronicles*,莎剧的主要来源)之间的关系一样看起来相似,但并无艺术上的意义。(Audio-Brandon Films 提供)



剪辑),可以将不同的时间叠印(**叠画**或**多重曝光**)。简单来说,全知的镜头,既可如卓别林电影中所用,停留在观察者的冷静地方,亦可以如希区柯克或刘别谦电影中所用,变成聪明的评论者。

第三人称是全知观点的变奏,主要是以剧中某个角色的观点叙述。在某些小说中,这类叙述者能透析角色的内心,有些则无法做到。如简·奥斯汀的《傲慢与偏见》,读者通过主角之一伊丽莎白·贝内特的想法和情感来了解事件,但是,却无法察知其他角色的内心。我们只能经由伊丽莎白的解释来猜想他们的想法。伊丽莎白的想法并不是直接以第一人称告诉读者,而是经由中介叙述者告知。

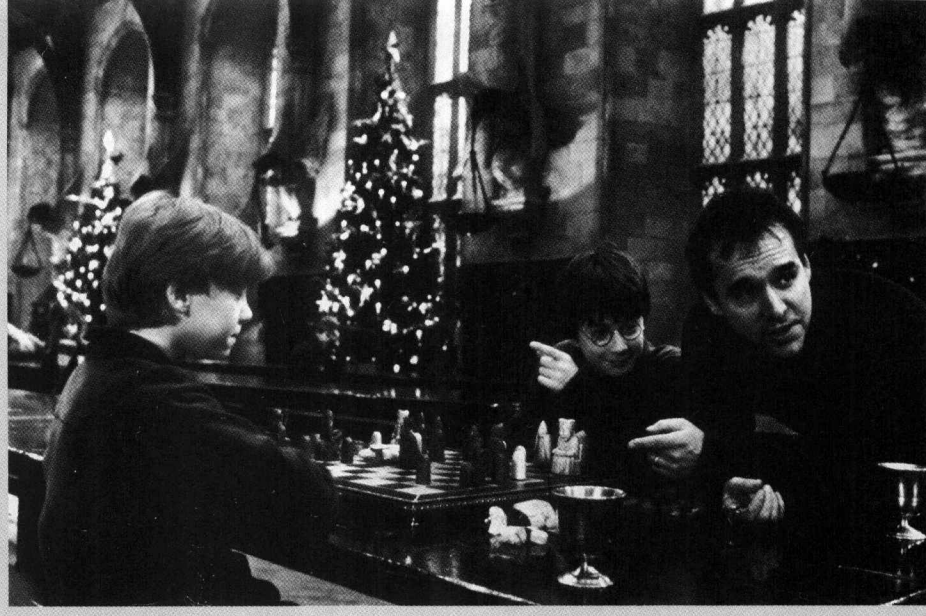
电影的第三人称不似文字那般严格。通常纪录片使用第三人称叙述,总是以匿名的评论者告诉观众主角的背景。比如西德尼·迈尔(*Sidney Meyer*)的《沉默的人》(*The Quiet One*),用戏剧性的视觉方式记录下贫穷青年生命中的创伤,而出自理论家詹姆斯·艾吉(*James Agee*)之手的旁白则讲述该青年的行为动机,以及他对父母、师长及同僚的看法。

"客观观点"也是全知观点的变奏。客观叙述是超然的,不涉入任何角色的意识。客观观点通常只负责无偏见地记录事件,让观众、读者自行阐释。客观观点较适合用在电影中,因其是以摄影机来表现。电影的客观手法多为写实导演所善用,通常都用远景镜头而避免使用各种可能扭曲内容的**角度**、**滤镜**和**镜头**。

9.6 文学改编

许多电影是由文学或舞台剧改编而来。有时,改编剧本比原创剧本还辛苦。而且,原著成就越高,改编的工作就越艰巨。所以,许多人认为,电影由二流小说改编,受到的困扰较少。有许多改编的作品比原著还优秀。例如《一个国家的诞生》即是由汤姆斯·狄克森(*Thomas Dixon*)的烂小说《三K党》(*The Klansman*)改编的,电影的种族偏见比较不那么明显。一般认为,如果某个艺术作品在某种艺术形式中的成就较高,改编至另一形式的成绩就往往不如其原著。因此,《傲慢与偏见》虽被改编成电影多次,成就却都有限。而影史的杰作,如《假面》、《公民凯恩》,几乎都不能改编成小说。这主要是因为文学与电影媒介不同,其内容分别受其形式支配。

改编的要旨并不在于它如何能复制文学作品的内容(那是不可能的),而在于它如何能保留原素材。一般我们方便地将改编分为**忠实改编**(*faithful*)、**无修饰改编**(*literal*)以及**松散改编**(*loose*)。当然这只是为了方便而分的,大部分的电影都是介于其间。"松散的改编"只保留了原著的意念、状况或某个角色,然后再独立发展成新的作品。比如希腊剧作家就常从古神话中寻找素材,而莎士比亚又从普鲁塔克(*Plutarch*)或班戴洛(*Bandello*)的故事,以及古希腊戏剧中寻找素材。又如黑泽明自莎士比亚《李尔王》中撷取剧情,衍生至中古日本社会,



9-24 《哈利·波特与魔法石》(*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*,美国/英国,2001)的宣传照

导演克里斯·哥伦布(*Chris Columbus*)正在和演员丹尼尔·拉德克利夫(*Daniel Radcliffe*)以及鲁伯特·格林特(*Rupert Grint*)交谈。

可靠的改编都试着在电影中保留大部分角色和场景,并且保留原著精神,像J.K.罗琳(*J.K.Rowling*)的哈利·波特系列小说已被翻译成60余种语言,全球卖出25,000万本。全世界的儿童都热爱此书。制片大卫·海曼(*David Heyman*)应允罗琳将忠实于原著进行改编,也会找适当的导演来执导。于是克里斯·哥伦布登场了。他应允罗琳会保存作品的完整性:"我告诉她我多么希望保留原著那种阴暗和边缘的感觉。我十分坚持要忠于原著,也就是说,在英国出外景,用英国演员。"罗琳和千千万万的年轻书迷一样,对电影的结果都十分满意。(华纳兄弟提供)

拍出了成名作《乱》(见图9-23)。

"忠实的改编"则尽量靠近原著的精神(见图9-24),巴赞将之比为翻译者,因为它们得尽量找对等的语言表达。不过,巴赞也明白文字互相翻译远不如文字转为电影困难。忠实的改编可见诸托尼·理查德森的《汤姆·琼斯》。编剧约翰·奥斯本保留了小说的情节结构、主要事件以及大部分角色,甚至全知的叙述旁白也完全一样。但电影也并非小说的图解,在菲尔丁原著中有太多意外事件,不适合改编为电影,许多内心戏就因此被缩减了。

"无修饰改编"大致限于舞台剧(见图9-25),因为舞台剧的基本模式(动作和对白)在电影中也存在,重点在于其时空观念转变而非语言。如果电影全部采用远景,只在转场时剪辑,就很像舞台剧原著。但很少有导演愿意只记录,而完全不修改舞台剧。因为这样不但会失去原著中的特性,也浪费了电影这种媒介的优点,尤其是电影在处理时空上较自由。

经由特写、剪辑及并列可使舞台剧更具体,因为剧场中没有这些技巧。即使是无修饰的改编也不完全无修饰,电影多半会保留舞台剧的对白,但对观众的效果却不同。在剧场中,语言的意义在于角色现时现地对同一句话的反应。但在电影中,时空被个别的镜头割碎,即使是无修饰改编的电影也是着重于影像,其次才是语言。几乎所有的语言都受影像影响。以上的分类只是程度不同而已,其实并不那么界限分明,而电影的内容无可避免地会被其形式左右。

关于电影编剧,若想得出系统化的分析,就必须探究下列问题:这部电影的"文学性"如何?是否强调长篇演说、机智或精明的对白?角色的表达能力如何?如果不是很棒,我们是否知道他们的障碍为何?谁对剧本作了哪些贡献?(这点很难确定,除非那些甚受好评的电影,那些佳片比普通电影下了更多功夫做考证研究等。)对白是风格化的,还是写实的?电影



9-25 长夜漫漫路迢迢 (*Long Day's Journey Into Night*,美国,1962)
拉尔夫·理查德森 (*Ralph Richardson*)、杰森·罗巴兹(*Jason Robards*)和凯瑟琳·赫本演出;西德尼·鲁迈特导演

文学电影改编多半受限于舞台剧,因为其语言及动作都较容易转换到电影银幕上。尤金·奥尼尔(*Eugene O'Neill*)的《长夜漫漫路迢迢》舞台剧是美国剧场的瑰宝之一,也是浓缩的艺术杰作。其剧名兼具象征性与文学性,也确实将全剧从早上开始到深夜浓缩在同一场景。鲁迈特改编为电影时,并未将全剧开展,反而将所有动作保留集中在注定败亡的泰隆家庭,全家人像在炼狱中困住的带罪生物,其实就是奥尼尔自己悲剧性家庭的写照。有些评论指责此片完全像拍下来的舞台剧,导演辩解道:"影评人看不出这是我所有影片中镜位和剪辑技巧最复杂的一部。"参见 *Sidney Lumet: Film and Literary Vision*, Frank Cunningham 著(Lexington: University Press of Kentucky, 1991)。(Embassy Pictures 提供)

是否使用比喻,如母题、象征和隐喻等?这些技巧是否深化或加强整部片子?整部片是从谁的观点来叙述?是否有画外音的叙述者?叙述者和观众的亲疏如何?若这部电影为改编而来,它是采取忠实、松散还是无修饰的改编?

延伸阅读:

1 Bluestone, George, *Novels into Film* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1957)。经典研究著作,其介绍性文章价值尤为重要。

2 Brady, John, *The Craft of the Screenwriter* (New York: Touchstone, 1982)。对 Chayefsky、Goldman、Lehman 等六位美国电影剧作家的访谈。

3 *Creative Screenwriting*。美国影视创作领域的领袖期刊,其特色板块包括批评、剧本示例以及对剧作家的采访。

4 Goldman, William, *Adventures in the Screen Trade* (New York: Warner Books, 1983)。个人记述,作者是好莱坞一位广受尊敬的剧作家。

5 Grant, Barry Keith, *Film Genre Reader* (Austin: University of Texas Press, 1986)。一部学术论文集。

6 Horton, Andrew, *Writing the Character-Centered Screenplay* (Berkeley: University of California Press, 1994)。关于建立角色的实用性建议。

7 *Literature/Film Quarterly* 。美国关于文学与电影这两种艺术形式之关系的最主要学术期刊。

8 Mcgilligan, Patrick, ed., *Backstory* 4(Berkeley: University of California Press, 2006)。对若干位电影剧作家进行的采访。

9 Naremore, James, ed., *Film Adaptation* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2000)。学术论文选集。

10 Seger, Linda, *The Art of Adaptation*(New York: Henry Holt, 1992)。其副标题为"将事实与虚构变成电影"。强调实用性。

第十章

意识形态



人类社会自过去到现在的历史都是阶级斗争的历史。

——卡尔·马克思，哲学家和政治学家

本章提要

意识形态：一组价值和优先重点。愉悦心 vs. 教诲。明确程度：中立、暗示、明示。隐藏价值：明星制度、角色、类型。“左—中—右”。重要比较：民主—阶级，环境影响—遗传，相对—绝对，未来—过去，世俗—宗教，合作—竞争，局外人—圈内人，国际—国内，性自由——夫一妻制。文化、宗教、种族和国族电影特质。左与右两种宗教价值观。种族张力。性政治：女性主义、同性恋解放。第三世界、回教和日本：对女人的压迫，坎普(camp)感性。基调：电影“真正”在说些什么？意识次文本：表演的角色、类型、叙事以及音乐建立基调。

意识形态通常被定义为反映社会需要和个别的个人、团体、阶级或文化向往的一组意念。这个名词一般与政治和政党相联，但亦可说是任何人类事业(包括拍电影)隐藏的价值体系。其实每部电影都给予我们角色示范，行为模式、负面特质以及电影人因立场左右而夹带的道德立场。简言之，每部电影都偏向某种意识立场，因此褒扬某些角色、组织、行为及动机为正面的，反之也贬抑相反的价值为负面的。

自古以来，评论家就述及艺术有双重功能：教诲和娱乐。有些电影强调软化、指导的功能。怎么做？最明显的就像传教般地贩卖商品，有如电视广告或贩卖宣传，像《十月》(见图10-5)或《意志的胜利》(见图 10-11)。与之相反的极端就是抽象的**先锋派影片**，这类影片好像与道德价值无关，因为它们除了“纯粹”形式别无内容。目的呢？提供愉悦。

传统**古典电影**避免极端的教诲和纯粹抽象，但即使最轻微的娱乐也带有价值判断。评论者丹尼尔·戴耶(*Daniel Dayan*)说：“古典电影是意识形态的代言人，追根究底，谁在安排影像？为了什么？古典电影人总想藏起来，让电影好像自然而然。”观众于是毫不察觉地吸收这些意识，比如《漂亮女人》(见图 10-1)。



10-1　漂亮女人(*Pretty woman*，美国，1990)
朱丽娅·罗伯茨和理察·基尔(*Richard Gere*)主演；盖瑞·马歇尔(*Garry Marshall*)导演

电影即使表面看起来轻松娱乐，述事深层也可能带有意识形态。这部电影改编自“皮格马利翁”神话(*Pygmalion*，即艺术家爱上自己做的雕像的故事)，述说心地善良的妓女被冷酷多金的富商包养的爱情。女性主义者对这个强化男性优越感及贬抑女性为性工具，需要白马王子拯救的作品甚为骇然。故事指出他会使她的生命有意义，被女性主义者称为“灰姑娘症候群”。(*Touchstone Pictures* 提供)



10–2a 华氏 9/11(*Fahrenheit 9/11*,美国,2004)

麦克尔·摩尔(*Michael Moore*,戴帽者)导演

文化战争。美国近几年来政治呈两极化——左右分裂,蓝州 vs. 红州——而且延伸进电影中。摩尔这部著名左翼电影攻击布什总统及其政策在美赢收 12,300 万元,全世界也高达 2,2000 万元票房。这部纪录片还获得戛纳最高金棕榈奖和其他数不清的奖项。摩尔甚至在 2004 年大选前公映并发行光碟,目的是要影响选情。他的纪录片都充满开放性,本片显然有偏向性,对时政迎头痛击且过于操弄议题。但是它也热情洋溢,具洞察力和幽默感。比如此处他捆住了美国众议员,要他送儿子去当兵到伊拉克作战,因为他在国会投票用军事干预伊拉克。这位众议员沉默局促又想逃走。注意:投票参战很容易,只要去打仗的是别人的子女就好。(狮门 /IFC/Fellowship Adventure Group 提供)

10–2b 基督受难曲(*The Passion of the Christ*, 美国,2004)

梅尔·吉布森(*Mel Gibson*)导演

没有好莱坞制片厂愿拍此片,它被视为票房毒药。全片对白用拉丁文和当时的犹太语,需要字幕翻译,更加强化大家对这个"吉布森的胡闹"完全不可能赚钱的看法。但是吉布森固执地下了决心,带着宗教狂热自己投钱拍这部电影,受到自由派和犹太组织的谴责,却也得到保守派人士和基督徒的热烈支持。电影也针对这群观众做行销。结果它在全球大卖 67,500 万元,上了史上最赚钱电影前十名金榜。吉布森将基督的最后 12 小时拍得淋漓尽致。(New marker Film Group 提供)



实际上，电影意识形态的明显程度不一。为方便故，我们可以将之分为下列三大类：

1、中立(neutral)

逃避主义电影和轻娱乐电影多会将社会环境抹淡，采用模糊轻快的背景，使故事可以顺畅进行。他们会强调动作、娱乐价值和愉悦，是非等观念只在表面触及，甚至不分析，如《猎豹奇谭》(*Bring Up Baby*，见图 10-32)。最极端者为没有实物的先锋派影片，如《诱惑》(见图 1-7)和《韵律 21》(见图 4-7)，里面几乎没有任何意识形态，价值全在美学上——一种颜色、一个形状或一段动感的旋转。

2、暗示(implicit)

正派和反派主角代表冲突的价值系统，但我们必须随故事开展来了解角色，没有人会把故事的道德教训明显说出。素材会往某方面偏斜，但以一种透明化而非被操纵的手法产生，比如《美人鱼》(*Splash*，见图 11-10a)、《奇遇》(见图 4-13)以及《漂亮女人》(见图 10-1)。

3、明示(explicit)

主题明确的电影，目标在教诲劝导以及娱乐。比如爱国电影、许多纪录片或政治电影如奥利佛·斯通的《刺杀肯尼迪》(见图 8-20)，还有强调社会性的电影，如约翰·辛格顿的《街区男孩》(*Boyz N the Hood*，见图 10-19a)都为此类。通常一个可能的角色会凸显他们以为重要的价值，如鲍嘉在《北非谍影》(见图 9-5b)结尾著名的一段话。这类电影的极端即宣传片，一再重复提倡某些观点，目的在于赢取我们的同情和支持，严肃的评论会批评这类强力推销的作品。但也有少数，如麦克尔·摩尔(*Michael Moore*)的《华氏 911》(*Fahrenheit 9/11*，见图 10-2a)，全因具智慧或华丽形式而受好评。

剧情片大致都属于暗示类，也就是说他们的主角不会冗长地述说他们的信仰。我们得自己透过表面，深掘建构在其目的底下的价值体系。哪些是他们视为理所当然的？主角怎样与其他人互动？怎么应付危机？等等。电影创作者会将理想主义、勇气、宽容、公平、仁慈和忠诚等特质戏剧化，来争取观众对主角的喜爱。

美国电影尤其擅长用明星制度来作为价值的引导，尤其如约翰·韦恩(见图 10-3a)这**类性格明星**。**演员明星**就较少夹带意识形态，比如说，金·哈克曼就可忠亦可奸。

美貌和性吸引力也会使我们先入为主对某些角色有好感。有时演员的吸引力过强，即使扮演意识形态负面的角色，观众仍然爱他。就像汤姆·克鲁斯，可以演右派的《壮志凌云》(*Top Gun*)，也可以演左倾的《生于七月四日》。同样的，朱丽娅·罗伯茨在《漂亮女人》中的表演自然、魅力十足，让我们几乎忘了她的角色不过是性歧视的老套罢了。

要争取我们的同情，方法还有很多。弱者永远一开始就备受同情，情感脆弱的角色会吸引我们喜欢保护人的本能。好玩的、有魅力的、聪明的角色也都占优势。事实上，这些特质会软化我们对一些反派角色的反感，如《沉默的羔羊》中的食人魔是一个偏执狂杀人凶手，但



10–3a 搜索者(*The Searchers*,美国,1956)

约翰·韦恩主演;约翰·福特导演

性格明星经常带足了意识形态,即这个明星因以前的角色而令人联想出的一套价值观。他们的银幕人格通常融入了真实生活的因素。比如说,约翰·韦恩是众所周知的右翼分子,他的角色多半是战争将领、西部英雄、法治推动者和权威的父亲。私生活中,他也是政治积极分子,直言不讳的保守派,高举着对权威、家庭价值、军事至上等把国家放第一的爱国观念。即使大部分美国人在越战期间对战争厌烦,韦恩仍以军事为重,招致不少政治左翼及中立派的炮火攻击。(华纳兄弟提供)

10–3b 杀死一只知更鸟(*To Kill a Mockingbird*,美国,1962)

格里高利·派克(*Gregory Peck*)**和玛丽·拜德翰**(*Mary Badham*)**主演**

派克在大部分电影中都带有左翼味道,最出名的表演是在本片中扮演南方小镇的律师。派克和许多有野心的演员一样不愿被定型,有时也扮演道德有瑕疵或根本是恶棍的角色。不过,观众还是喜欢他演英雄,那种非故作英雄状的英雄。要集热情、尊严和宽容这些美德于一身而不故作英雄架势不是件容易的事,但派克一生就不断扮演各种强悍又温和、有为有守却也有弹性的自由派分子,而他在银幕下也以敢言、自由派价值以及激进的政治理念著名。他是五个孩子的爸爸,在银幕上也以扮演和孩子感情笃厚的父亲拿手。这也可能来自亲身经验,他说:"爱、婚姻和子女,就是幸福与圆满的时刻。"在2003年美国电影研究院做的民意调查中,派克在《杀死一只知更鸟》中的角色被视为美国电影最令人崇拜的英雄。

以这部电影原著小说得到普立策文学奖的作者哈泼·李(*Harper Lee*)说:"派克是个了不起的人,《杀》中的角色就是他的化身。"(环球提供)



因为他聪明过人又有想象力，我们竟受到他的吸引——当然是在某种距离外（见图 6-18）。

负面的角色常有的特质是自私、恶毒、贪婪、残酷、暴烈和不忠等等，反派角色本来就是要让角色惹人嫌。意识形态立场愈明显，这些特质愈会毫不遮掩地表现出来。但是，除了通俗剧会让正邪如此黑白分明，大部分角色都是夹杂着正负特质，尤其当电影的真实度如生活者更是如此，如《女人的故事》（见图 10-4）。

分析角色的意识价值并不容易，因为许多角色都是矛盾特质的混合。尤其是，如果角色和导演的意识形态不同，这种分析就更困难。比如说，法国导演戈达尔就常处理不同意识形态的角色，我们永远也搞不清楚究竟戈达尔赞不赞成他们的意识形态，或赞成到什么程度。

有些电影人的技巧如此高超，以致我们即使在现实中反对某些价值，在电影中也认同支持这些价值的角色。比如格里菲斯在《一个国家的诞生》一片中，把许多正面价值放在一个名为“小上校”的角色上，他是三 K 党的创始人之一。观众也许在现实中并不赞成三 K 党的种族歧视立场，但看片时也会收起我们个人的信仰，进入主角和导演的世界观中。不愿暂时停止意识形态者，就会认定此片道德失败，即使其形式高明。

换句话说，意识形态是电影的另一个语言系统，但常是经过伪装的语言。我们见识过对白如何夹带意识形态，如《一团糟》（见图 5-28）和《猜火车》（见图 5-29）。剪辑风格——尤其苏联蒙太奇的操弄手法——亦可影响意识形态，如《战舰波将金》中的敖德萨阶梯一段戏

10-4 女人的故事（*Story of Women*，法国，1988）

伊莎贝尔·胡贝尔（Isabelle Huppert）主演；克劳德·夏布洛尔（Claude Chabrol）导演

写实电影的角色通常都复杂暧昧，充满生活中的矛盾。《女人的故事》根据法国被纳粹占领期间的真实事件改编，叙述一个劳工阶级的主妇，仗义帮助一个被意外怀孕弄得绝望的女性友人非法堕胎。后来，她又帮助一个七年内生了六个小孩，却为自己不再爱孩子的罪恶感所折磨的女人堕胎。很快地，这位主角就经营起非法堕胎的行业，而且一次比一次粗糙。最后，她被逮捕审判，由一个全为男性组成的司法系统处以死刑。我们的同情由此分裂：一方面，主角强悍独立，既忠于朋友，又是强迫妇女成为生产工具的男性制度的尖锐批判者；但另一方面，她的贪婪不但毁了她的婚姻和子女的人生，也毁了她那个狡猾的纳粹情人。（An MK2 / New Yorker Films 提供）



(见图 4-23)。

此外服装布景亦可有意识立场,如《金钱豹》(见图 7-25)。空间亦然,如《致命赌徒》(见图 2-20)、《亨利五世》(*Henry V*) 和《与狼共舞》(*Dances with Wolves*)(见图 10-12a 和 10-12b)。也就是说,政治意涵在形式和内容中都可以找到。

许多人表示他们对政治不感兴趣,但其实任何事情最终都带有意识形态。我们对性、工作、权力分配、权威、家庭或宗教——不管是否意识到,这些事情都囊括了意识形态的立场。电影的角色很少突出其政治信念,但是由他们如何谈这些题目的日常言论,我们就可以拼凑出其意识价值和立场。

不过,我们得小心,意识形态不过是个标签,它们很少能触及人类信仰事物的复杂层面。无论如何,我们都是对某些东西保守,对某些东西开放。"左—中—右"三分法可以帮助我们决定电影的意识形态,但除非我们运用感性和常识来使用它,否则它会变得过分简单粗糙。

10.1"左—中—右"

新闻从业者和政治学家好用"左—中—右"三分来区分政治意识形态。极左派像斯大林式的共产主义(见图 10—5),极右派如希特勒式的纳粹帝国(见图 10-11)。

我们可以专注于一些体制及其价值的关键,再分析角色与他们的关系,即可分辨电影的意识形态。无论左或右,都没有哪一方特别好或特别坏。每一面都有有力的支持者,当然,极权主义的极端很少有有理性的人热心赞同。

民主 vs. 阶级

左翼分子喜欢强调人的相似性,如大家都吃等量的食物,呼吸等量的空气。同样的,左翼分子也相信社会资源应当等量共享。如在《人间的条件》(*The Human Condition*, 见图 10-6)和《皮修特》(*Pixote*,见图 10-13)中,权威人士只是拥有技术的管理阶层,而不是在本质上优越于他们负责任的对象。重要的机制应该公共化。在某些社会中,所有基本工业如银行、能源、健康、教育等都应为所有公民共享,重要的是集体性、共有性。

右翼分子则强调人与人之不同,聪明、优秀者就可比生产力较小的劳动者享有更多的权力和经济所得,如在《亨利五世》(见图 10-12a)中。权威必须被尊重,社会体制应被强力领袖指导,而非普通老百姓。大部分的机制应该私有,以利润为生产的诱因,重点是个人和精英管理阶级。

环境 vs. 遗传

左翼相信人类行为是学习而来,只要有适当环境诱因,其行为能够改变。反社会行为多



10–5　十月(*October*,苏联,1928)

爱森斯坦导演

爱森斯坦表扬1917年俄国大革命的经典又名《震动世界的十天》,全片宣传意味十足,对未来充满希望,也把沙皇过去的统治时期鄙称为黑暗时代。史诗片需要史诗英雄,此片英雄即为苏联国父列宁(如图)。他在烟雾和光芒中戏剧化地被烘托着,宛如战火灰烬中升起的天神。虽然电影在意识形态上粗劣明显,但爱森斯坦根据其"辩证剪辑风格"(*dialectical style of editing*)制作的并列影像却出奇美丽。(Sovkino提供)



10–6　人间的条件

(*The Human Condition*——*No Greater Love*,日本,1959)

仲代达矢(*Tatsuya Nakadai*,左)主演;小林正树(*Masaki Kobayashi*)导演

小林正树的《人间的条件》三部曲(1959～1961)是对日本第二次世界大战中皇军暴行的严厉指控。该三部曲中描述日军在战俘营中虐待压迫沦为奴工的中国人的部分,曾在日本国内引起若干强烈争议。三部曲中的另两部副题是《士兵之祷》(*A Soldier's Prayer*)和《永恒的路》(*The Road to Eternity*)。每部都长达三小时以上,由理想主义的主角叙述。这位主角是个将苏联浪漫化为人间乐土的社会主义者。反讽的是,第三部片尾他被苏联军队逮捕并杀害,葬于残酷的战俘营中。正如影评家琼·梅伦(*Joan Mellon*)指出的,主人公最终认识到,政治上的专制都是一副面孔:残酷的独裁统治、只有少数特权者高高在上的等级制度、对外国人的蔑视和对个人的极度敌视。(Museum of Modern Art提供)

半来自贫穷、偏见、欠缺教育以及低下的社会状况,而不是来自天生或欠缺个性,如《吉米·布莱克史密斯之歌》(*The Chant of Jimmie Blacksmith*,见图10–18)。

右翼人士则相信性格天生来自遗传,所以强调出身的优势,如《晚春》(见图8–15a)和《秋日和》(见图10–15a)。亚洲有些社会也特别强调祭拜祖先。

相对 vs. 绝对

左翼人士相信人的判断应有弹性,能适应每个个案的特殊性。小孩应在自由宽容的环境中成长,鼓励他表达自我,如《狗脸的岁月》(见图8–9a)。道德价值只不过是社会传统,并非永恒不变,是非问题得放在社会架构中检验,然后再做公平判断。

右翼分子则对人类行为有绝对看法。小孩应受训练教养,尊重长者,是非对错应泾渭分

明，根据严格的戒律加以衡量，如《木偶奇遇记》（见图 8-33）。破坏道德者应受罚，以维持法治并为他人之戒。

世俗 vs. 宗教

左派人士相信宗教信仰有如性事，是非常私密而非政府可干涉的。有些左翼分子本身无宗教信仰，属于无神论者。有些根本是牧师，比如某些美国人权运动的领导者。大部分左派人士是人道主义者。持宗教怀疑论者经常会引用科学说法来与传统宗教信仰辩论，有些更公开批评组织化的宗教系统，认为它们只是保护经济利益的另一个社会机构，例如《天谴》（见图 6-23）。有宗教信仰的左翼分子比较倾向于“进步”的派系，认为它们组织民主，胜过权威和阶级分明的宗教。

右派分子则赋予宗教特权位置，如《处女泉》（*The Virgin Spring*，见图 10-10）。有些极权社会规定所有人民只准许信仰同一种宗教，不信者会被视为二等公民，甚至不被容忍。教士拥有无上权威，也被尊为道德仲裁者，尊重教士被视为美德和至高精神指标。

未来 vs. 过去

一般而言，左派人士视过去为污秽的，因为过去充满无知、阶级冲突和对弱者的剥削。未来呢，则充满希望和无止境的进步空间，比如《厚望》（见图 10-7）。左派这种典型的乐观主义，是基于建立正义平等社会的进步和进化现象。



10-7 厚望

（*High Hopes*，英国，1988）

鲁丝·西恩（*Ruth Sheen*）、爱德娜·道儿（*Edna Dore*）和菲利普·戴维斯（*Philip Davis*）主演；麦克·李导演

英国社会一直都对阶级很在意，尤其在撒切尔夫人任首相的 20 世纪 80 年代。她在这个时代统御英国，就如同她的保守派好友里根统御美国时的政治氛围一样。麦克·李与当代的自由派艺术家一样，对于当下英国社会的物质主义十分厌恶，他的挖苦对象范围很广且个个值得深究。在此嬉皮夫妇（西恩和戴维斯饰）为贪婪、虚伪和过量消费主义提供了一块干净乐土。（Skouras Pictures 提供）



10-8 天堂电影院(*Cinema Paradiso*,意大利,1988)菲利普·诺瓦雷(*Philippe Noiret*)及萨瓦托雷·卡西欧(*Salvatore Cascio*)主演;吉欧塞佩·托纳多雷(*Ciuseppe Tornatore*)导演

这部电影以倒叙(*flashback*)手法说出,主人翁是中年电影导演,回忆其在西西里村中度过的童年和青少年。这种倒叙策略将过去与现在比较,提供两个观点的反讽对比。当他还是小孩(图中)时,他如父般的恩师雇他当电影院放映助理,孩子的生活因此感情丰富也有小区观念,因为电影院是镇上的社交中心。但是保守小镇的生活阶级严明、目光短浅,他的恩师也劝他离开追求更好的生活。这位电影导演现在住在罗马,艺术得以开展,经济也很安稳,但即使不停有美女投怀送抱,他仍有点寂寞。这部电影是不折不扣的中立者(*centrist*),托纳多雷指出我们应在过去与现在、感情与理智、依靠与独立间找到一个平衡。(Miramax Films 提供)

右翼人士对过去的古仪式——尤其是传统——却十分虔敬。几乎所有小津安二郎的电影都将这个特质典型化。右派人士喜欢把现在当成黄金时代的失落和毁坏,例如福特的《双虎屠龙》(*The Man Who Shot Liberty Valance*)。他们对未来充满怀疑,因为它只会有更多改变——而改变即摧毁过去光辉之事。结果,右派人士对人类现状总是悲观,认为现代生活标准松散、道德瓦解。许多伯格曼的作品就反映这种悲观。

合作 vs. 竞争

左派的人相信社会的进步最好来自所有人民朝同一目标达成合作,如《十月》(见图10-5),政府的角色是保证人生的基本需要——工作、健康、教育等等。如果全民都在为公益奉献,目标便能有效达成。

右派分子则强调开放市场原则和竞争之必要,以让个人尽情发挥。如《最后安全》(见图4-28),是奉行美国 20 世纪 20 年代"追求哲学"(*go-getter*)的古典电影。社会进步是因为人有野心和欲望要赢,要控制,如《欲海情魔》(*Mildred Pierce*,见图 11-12a)和《永无止境》(见图 3-31a)。政府的角色即是保护私有财产,用强大军事力量来提供安全,以及保障在经济领域最大的自由。

局外人 vs. 圈内人

左派的人认同贫苦和被剥夺许多权利的人，他们把叛逆者和局外人浪漫化，如《邦妮和克莱德》(见图 1-12)和《侠盗王子罗宾汉》(*Robin Hood: Prince of Thieves*)。左派人士尊重种族多元的价值，对女性及少数族群的需要也较敏感。左倾的电影主角多是普通人，尤其是工人阶级的角色如工人、农夫，如《偷自行车的人》(见图 6-33)和《罗马，不设防的城市》(见图 11-2b)。

右翼分子则和体制认同——即认同有权力及主事的人。他们强调决定历史的领导权，如《蓝波》(*Rambo*)系列和《亨利五世》(见图 10-12a)。右翼电影主角通常都是威权、父权人士以及军事领袖、企业家，如《搜索者》(见图 10-3a)、《巴顿将军》(*Patton*)和《豪情四海》(*Bugsy*)。

国际 vs. 本国

左翼分子较以全球为观点，强调人类需要宇宙共通性，不会因国家、种族、文化不同而有所差别，如《心灵与智慧》(见图 1-3)。他们也喜欢用“个人的家庭”这个名词，而不是较狭隘意义的“核心家庭”。

右翼分子倾向爱国主义，对外国人持有优越感。“家庭、国家、神”是许多右派国家最重要的口号。这也是美国大导演福特的信念，他的西部史诗都很有国族思想，如《原野神驹》(*Wagon Master*)、《侠骨柔情》和《要塞风云》(*Fort Apache*)。

左派相信批判会使国家更强盛，更具弹性；但右派认为批判会削弱国家，使国家易受外



10-9 风云人物 (*It's a Wonderful Life*，美国，1946)
詹姆斯·史都华和唐娜·里德(*Donna Reed*，左)主演；弗兰克·凯普拉导演

凯普拉强调睦邻、信主、领袖职责和家庭价值这些美国的传统，是美国保守伦理的电影代言人。他提倡努力工作、节俭、健康竞争和慷慨智慧这些中产理想。主角的财富不是靠收入，而是靠其家人和朋友来衡量。凯普拉的理想是美国小镇紧密家庭和互助邻居所组成的浪漫古风。(雷电华提供)



10–10　处女泉

(*The Virgin Spring*,瑞典,1959)
麦克斯·冯·席度(图中)主演;英格玛·伯格曼导演

伯格曼这部设于中世纪的故事,用奇迹来总结角色的基督信仰。但是信仰来得并不易,因为伯格曼的上帝神秘无逻辑,有如评论家罗伊·罗士(*Lloyd Rose*)所说:"伯格曼是严厉、疏离的路德派牧师之子,真正信仰旧约上帝,冰冷的成长经验深入骨髓,恐怕世上没有一个导演比他更基督徒了……基督教教义之极致有如贝克特一样荒谬,完全抛弃因果逻辑,认定上帝可能救你,也可能诅咒你,你的行为与此无关,你完全仰赖其恩泽。你生下来就带着你的罪,但什么也无法消弭这个罪,而且如果上帝——在你完全无法理解其圣明判决之下——决定让你受苦,抱歉,你运气不好!"(Janus Films 提供)

来侵略。

性开放 vs. 一夫一妻婚姻

左派相信性关系是私事,认为同性恋也是一种生活方式,并拒绝限制性行为的企图,如《七美人》(*Seven Beauties*,见图 10–21a)。至于在生育观念上,左翼人士也强调私密、个人选择和不干涉原则,避孕、堕胎都是基本人权。



10–11　意志的胜利

(*Triumph of the Will*,德国,1935)
列妮·里芬斯塔尔(*Leni Riefenstahl*)导演

希特勒亲自委托里芬斯塔尔拍摄这部三小时长的纪录片,庆祝 1934 年纽伦堡第一次开纳粹党员大会。共有 30 位摄影师参与工作,而大会是完全为摄影机设计的。果不其然,希特勒看来像一个上帝,一个优秀种族的魅力领袖。里芬斯塔尔的风格灿烂,美学上影响力惊人,以致同盟国在纳粹战败数年后仍禁映本片。战后,里芬斯塔尔坐了四年牢,罪名是曾参与纳粹宣传机器,但她辩称这不过是谋生罢了。(*Museum of Modern Art* 提供)



10–12a 亨利五世(*Henry V*,英国,1989)

肯尼斯·布莱纳(图中)主演及导演

形式是内容的化身,在以下两帧图片中,我们可以看到场面调度如何具体呈现意识形态。《亨利五世》是莎士比亚的剧本,带有君王价值观。故事以成长为主——叙述王子如何在战场上证明他是个领袖及英明的国王。他的车队被放在背景——他自己在前景——是正面全身的构图中心位置——挥剑朝镜头而来,身旁伴随着两个弟弟格劳塞斯特(*Gloucester*)公爵和贝特福德(*Bedford*)公爵。莎翁也会赞成这么处理的。(The Samuel Goldwyn Company 提供)

10–12b 与狼共舞(*Dances With Wolves*,美国,1990)

凯文·科斯特纳主演及导演

这部片子提倡自由派价值,叙述一个美国军官在南北战争期间逐渐融入印第安苏族(*Sioux*)。这帧宣传照中,科斯特纳被放在构图边缘,是苏族的客人。他尊敬他们,尤其当他发现苏族拥有比白人更高的道德文化时,对他们更加仰慕。(Orion Pictures 提供)



右派相信家庭是神圣的组织，威胁家庭的就是敌人，如约翰·福特的《愤怒的葡萄》（见图 10-14）。婚前性行为、同性恋和婚外情都被批判。同样的，右翼人士也反对堕胎，认为那是杀婴行为。有些社会中，性完全为生育服务，堕胎是禁止的。异性恋一夫一妻的婚姻制度是惟一可接受的性表现形式，20 世纪 60 年代之前的美国主流电影都持此一立场。

即使意识形态明显的电影，也不会涉及以上所有的价值体系，但是每一部电影至少都涉及一些。

10.2 文化、宗教及种族

社会文化包含了一个小区或一群人所有传统、机制、艺术、神话和信仰的特质。在多元化的社会（如以色列和美国）中，多种文化团体在同一个国家中共同存在。在同质化的国家（如日本和沙特阿拉伯），种族皆为同一种，就常会让单一文化成为主导。

将文化特质归纳综合，大多数还算正确，但也有例外。尤其在艺术领域，许多作品都故意和文化普遍现象不同。如果不了解这些普遍的特质，我们就很难了解某些电影，尤其是外国片，因为他们的文化与我们差异甚大。

但归纳文化特质常会落入刻板印象，除非运用它时非常审慎，并且容许个别差异性。比如说，日本电影和日本社会一样，意识形态多半较为保守，喜欢社会同质妥协，高举家庭价值、父权，以及强调集体共识的智慧。电影大师小津安二郎最擅此道，见其电影《晚春》（见图 8-15a）和《秋刀鱼之味》（见图 11-21）。大部分日本人视不妥协的个人主义为洪水猛兽——因其荒谬的自大和骄气。但小林正树（见图 10-6）和成濑巳喜男（*Mikio Naruse*）（见图



10-13 皮修特（*Pixote*，巴西，1981）费尔南多·拉莫斯·达·席尔瓦（*Fernando Ramos da Silva*）及玛瑞丽亚·贝哈（*Marilia Pera*）主演；海克特·巴班柯（*Hector Babenco*）导演

第三世界的电影人往往采取左翼立场，为穷苦、被忽略和被歧视的族群仗义执言。巴班柯此片探索贫穷文化，探讨一个街头弃儿皮修特惨烈的生活，他只是百万这种街童中典型的一个。巴西有 17,400 万人口，其中 95%穷苦不堪，必须尽一切力量求生存。饰演皮修特的达·席尔瓦兄弟姐妹十人，生活在圣保罗一个绝望而残酷的家庭中。电影拍完七年后，他因持械抢劫当场被击毙，只活了 17 岁。（A Unifilm / Embrafilme Release 提供）



10–14　愤怒的葡萄

(*The Grapes of Wrath*,美国,1940)

珍·达威尔(*Jane Darwell*)与亨利·方达主演;约翰·福特导演

分辨电影的意识形态可以说是如谜语般的困难。《愤怒的葡萄》普遍被视为20世纪30年代以经济大恐慌为题的最伟大的作品,叙述一个被迫迁徙的农民家庭,从干旱的俄克拉荷马州迁移到加州梦土的艰辛旅程。约翰·福特改编斯坦贝克著名的小说,将原著的马克思式控诉转换成基督教人文主义杰作,强调这个家庭的不屈不挠,由于坚韧不拔的母亲而凝聚力量。福特如同其他保守主义者,相信女人在社会角色上的重要性和能保存延续家庭的价值。(20世纪福克斯提供)





10–15a　秋日和(*Late Autumn*,日本,1960)

原节子(*Setsuko Hara*)主演;小津安二郎导演

有时宗教价值如此含蓄,以至于表面看不出来。小津的电影风格简朴含蓄,摄影极其严谨,剪辑也很干净利落。"少即是多"(*Less is More*)是其艺术座右铭。评论家唐纳德·里奇(*Donald Richie*)指出小津的风格隐含着佛教对简朴、收敛以及宁静的理想。他的电影有人比为俳句,简单几行诗句便囊括显著的意象。也有人比为水墨画(*sumi-e*,墨绘),即用简单几笔带出主题。片段象征了全部,微观指陈宏观。关于小津艺术的精彩分析,参见Donald Richie著,*Ozu*(Berkley:University of California Press,1974)。(New Yorker Films提供)

10–15b　越过死亡线(*Dead Man Walking*,美国,1995)

西恩·潘(*Sean Penn*)和苏珊·萨兰登主演;蒂姆·罗宾斯导演

欧洲和美国常视罗马天主教会为保守机构,因为妇女在教堂政治中总是扮演次要的角色。不过,这个"老男孩俱乐部"近年被一些非传统的修女如海伦修女(莎兰登饰)挑战。她的书即此片所本,内容叙述修女为邪恶的死刑凶手寻求精神慰藉,不顾许多视她行为不妥的(男性)期待,凭自己的良心做事。(Gramercy Pictures提供)



10–16 《芝加哥》的宣传照

(*Chicago*,美国,2002)

凯瑟琳·泽塔–琼斯、李察·基尔和芮妮·齐薇格(*Renee Zellweger*)主演;罗伯·马歇尔(*Rob Marshall*)导演

美国电影的性与暴力一直是最受欢迎的两个主题,只不过每个年代尺度不一。即使在默片时代,南海岛民已将美国片分成两种类型:"亲亲"和"砰砰"。在这部设在20世纪20年代这个爵士年代的歌舞风情片中,性和暴力混杂了大量的喜剧、聪明的配乐以及数场带有伟大的鲍勃·福斯风味的编舞。(Miramax Films提供)

10–23a)的作品,都是和那些被文化压迫的主角站在同一边。

至于那些未碰过外国文化的人,他们的标准也可能放诸四海而皆准。他们对外国文化的知识经常是从电影而来。比如,美国电影总站在个人立场对抗社会。大部分电影都把弱者、叛徒、不法分子和不服从的人浪漫化,尤其是警匪片、西部片和动作片等**类型电影**,都强调个人的暴力和极端行为。与其他电影相比,美国片在性方面也比较强烈,节奏也较快,于是许多人刻板地认为美国人不守法纪,沉溺于性,且凡事求快。

同样的,美国观众也经常被外国人迷惑,因为他们想在电影中找到熟悉的(美国的)文化形象,找不到就对之嗤之以鼻。比如日本片的角色很少在公共场合争辩,因为这样表现很



10–17 种族差异

美国文化常有大熔炉的隐喻老套——移民的后代会混入大熔炉,与其他种族通婚,生下混血儿,但是在此现象中,许多种族仍维持其次文化的认同,结果是美国文化多元而丰富。

10–17a 《喜剧之王》(*The Original Kings of Comedy*,美国,2000)的宣传照

柏尼·麦克(*Bermie Mac*)、塞德瑞克艺人(*Cedric the Entertainer*)、D.L.休(*D.L. Hughley*)及斯蒂夫·哈维(*Steve Harvey*)主演;斯派克·李导演

斯派克·李恐怕一直都会被尊为种族教父,是将非洲裔美国人故事搬上银幕的拓荒者。他把机会之门打开,让一大群有色种族艺术家一涌而进。他选择在纽约而非好莱坞工作,风格清楚犀利带有勇敢的布鲁克林味道。他尤其擅长于把三个黑人传统文化强项如运动、娱乐及政治发扬光大。比如说,图中四个单口相声专家就因此而名利兼收,拜斯派克·李为他们所拍的纪录片之赐。(MTV Networks/派拉蒙提供)



10–17b　烟火讯号

(*Smoke Signals*,美国,1998)

艾琳·贝达儿(*Irene Bedard*)和亚当·毕奇(*Adam Beach*)主演;舍曼·阿历克西(*Sherman Alexie*)编剧;克里斯·艾尔(*Chris Eyre*)导演

美国原住民虽是美国最老的少数民族,却鲜有机会进入主流媒体。因此,他们的文化主要靠外来人呈现,有些带着同情,有些却是无知的种族主义。本片是第一部编剧和导演均由美国印第安人自己担任的剧情长片。舍曼·阿历克西是历史上最著名的印第安作家之一,写过小说、短篇故事以及九本诗集,还担任这部电影的编剧。(Miramax Films 提供)

10–17c　我的疯狂生活(*Mi Vida Loca / My Crazy Life*,美国,1993)

胡里安·河雅士(*Julian Reyes*)、玛洛·马隆(*Marlo Marron*)主演;艾里森·安德斯(*Allison Anders*)编导

拉丁人是美国最大的少数民族,但他们的文化却很少在美国电影中出现,即使有也常是负面。这部影片对洛杉矶的拉丁帮派进行了有力探讨,对诸多拉丁裔妇女面临的挫折充满同情,尤其是那些身处贫苦、小区暴力和大男人侵害的妇女。可参考 *New Latin American Cinema* 一书,由 Michael T. Martin 编著,收有多篇学术论文(Detroit: Wayne State University Press, 1997)。(Sony Pictures Classics 提供)

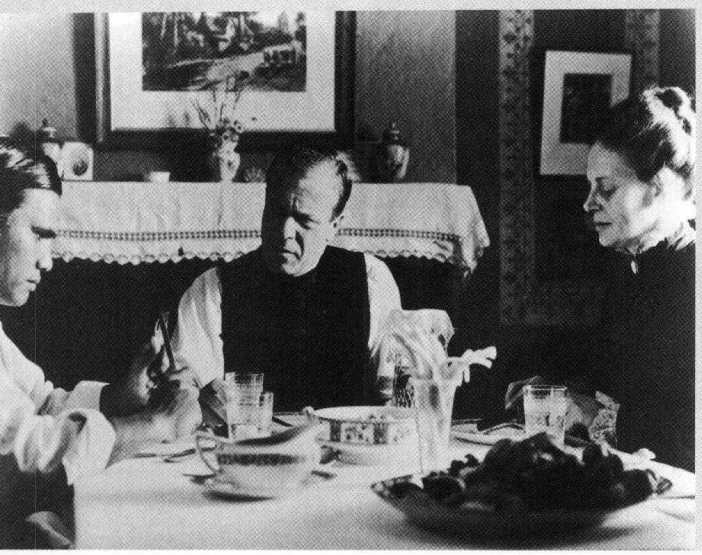
10–17d　屋顶上的提琴手(*Fiddler on the Roof*,美国,1971)

托波(*Topol*)主演;诺曼·吉韦森(*Norman Jewison*)导演

所有移民至美国的种族中,犹太人可能是最融入社会的种族,他们对艺术和娱乐的贡献也十分可观。百老汇歌舞剧完全为犹太人掌控,那些大作曲家及作词家,如罗杰和汉默斯坦(*Roger and Hammerstein*)、斯蒂芬·桑海姆(*Stephen Sondheim*)、伯恩斯坦、莱纳和洛维(*Lerner and Loewe*)、科特·魏尔、罗伦兹·哈特(*Lorenz Hart*)和乔治·格什温等都是犹太人,恐怕只有柯尔·波特是非犹太人。本片是由一流百老汇热门大戏改编,是犹太作家秀伦·阿列契(*Sholem Aleichem*)记述 19 世纪末 20 世纪初沙皇统治俄罗斯小村庄的生活。整出歌舞剧是剧作家约瑟夫·斯坦(*Joseph Stein*)所编,肖尔顿·哈尼克(*Sheldon Harnick*)作词,杰瑞·巴克(*Jerry Bock*)作曲。(联美提供)







10-18 吉米·布莱克史密斯之歌

(*The Chant of Jimmy Blacksmith*,澳大利亚,1972)
汤米·路易斯(*Tommy Lewis*)、杰克·汤普森(*Jack Thompson*)和茱丽·道森(*Julie Dawson*)主演;弗雷德·斯奇普西(*Fred Schepisi*)导演

本片依据1900年前后实际发生的事件拍成。吉米·布莱克史密斯(路易斯饰)是半白半土著的混血儿,被白人传教士夫妇自可悲的生活中拯救出来,他们教养他平和有礼,一切依白人礼仪。传教士夫人劝年轻人要娶一个农庄白人女子,生下的小孩"就不带什么黑色血统了"。斯奇普西指出,种族歧视深植于经济与性关系中,白人剥削吉米及其他土著作为廉价劳工,却担心他们的性威胁。(New Yorker Films提供)

粗鲁。于是,我们就得含蓄地推敲他们究竟在想什么(见图9-8b)。同样的,日本人谈话时也很少互相注视很久,除非是亲密的互动或社会同阶层的互动。在美国互相注视代表礼貌、坦白和诚实;在日本,这却是不礼貌、不尊敬。

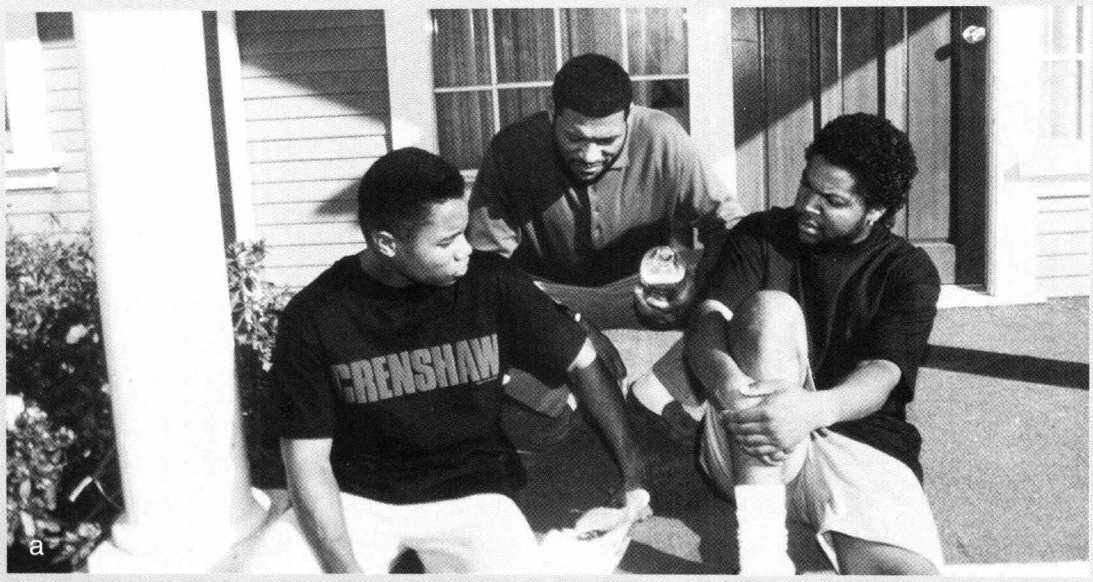
每个国家都有特殊的生活方法,以及在特定文化典型中的价值系统,电影也是一样。比如英国有辉煌的文学传统和国际驰名的舞台剧,英国电影就特别带文艺腔,强调精雕细琢的剧本、文绉绉的对白、都会化的表演,加上华丽的戏服和布景。其中许多杰作均来自文学戏剧的改编,尤其是莎士比亚的作品(见图10-12a)。

但是文化中永远有"他者"(*The Other*)——相对的传统,在文化中与主流大相径庭。英国电影的反文化是由左翼强调工人阶级、现代背景、地方方言、松散剧本、更富情感且倾向**方法演技**的表演,以及反体制意识形态的电影代表,像《厚望》(见图10-7)就是这种反传统的典型。

另一方面,瑞典电影是由严谨的路德教派主导其精神面,尤其在大师伯格曼的作品中(见图10-10)。第三世界电影则执迷于新殖民主义、未开发经济、对女性的压制以及贫穷问题上(见图10-13、10-24b)。

国家内部有多元文化者,常会有次文化与主导意识并存。探讨次文化的电影常强调不同文化价值间之冲突的脆弱平衡,就像《愤怒的葡萄》片中的那些俄克拉荷马农民,当他们想在加州与小区体制融合时会遭遇敌意。其他不少美国片则强调生活方式的次文化,如《夺宝大作战》中的军旅生涯、《逍遥骑士》(*Easy Rider*)中的嬉皮文化、《杂货店牛仔》(*Drugstore Cowboy*,又译为《追阳光的少年》)中的嗑药青年,还有《长久伴侣》(*Longtime Companion*,又译为《爱是生死相许》)中的同性恋关系。

如果加上时代和历史因素,意识形态分析便更复杂。比如20世纪30年代经济大恐慌时期的美国片反映了许多罗斯福总统"新政"(*New Deal*)主张的左翼价值。至于在纷乱的越



10–19a 街区男孩(*Boyz N the Hood*,美国,1991)

小古巴·古丁、拉里·费什伯恩和艾斯·古巴主演;约翰·辛格顿编导

带有种族偏向的影片通常都以真实生活的点点滴滴组成写实风格。本片是成长主题的有力戏剧,以洛杉矶贫民窟的一条阴暗脏乱的街道为背景。导演辛格顿以很少的钱,22岁就完成他的处女作。他也是历史上获得奥斯卡提名最年轻的导演。可参考由 Sheril D. Antonio 所著 *Contemporary African American Cinema* 一书(New York:Peter Lang Publisher 2002)。(派拉蒙提供)

10–19b 告别昨日(*Breaking Away*,美国,1979)

丹尼斯·克里斯托佛(*Dennis Christopher*,下右)主演;彼得·叶慈(*Peter Yates*)导演

"美国是机会的别名"——这是拉尔夫·华多·艾默森(*Ralph Waldo Emerson*)所观察的,没有任何一个国家对外国才艺之士有那么和善。自1927年以来,奥斯卡最佳影片有41%这么惊人的数字被外籍导演拿走。美国影史上的著名的大导演如弗兰克·凯普拉、希区柯克、威廉·惠勒、麦克尔·寇提兹、比利·怀尔德、伊力·卡山、弗雷德·齐纳曼、米洛斯·福曼和彼得·杰克逊(*Peter Jackson*)等人都原是外国人。如本片为印第安那州的青少年成长故事,纯粹的美国生活,但它是南斯拉夫移民斯蒂夫·泰斯科(*Steve Tesich*)所编,英国人导演。卓别林——最有名的移民之一——这么说美国:"我在美国宾至如归,感觉像是外国人中的外国人。"可参考 *Passport to Hollywood:Hollywood Film,European Directors* 一书,James Morrison 著(Albany:State University of New York Press,1999)。(20世纪福克斯提供)





10–20a 画舫璇宫(*Showboat*,美国,1936)

海蒂·麦克丹妮尔(Hattie McDaniel)和保罗·罗伯森(Paul Robson)主演;詹姆斯·惠尔(James Whale)导演(环球提供)

大制片厂时代,非洲裔美国人千篇一律被刻板地塑造成为保姆、女仆、汤姆大叔,或阴险的下流黑人。海蒂·麦克丹妮尔通常演保姆,但这么窄的角色范围内,她却演得出类拔萃,尤其是喜剧感的角色。她也是第一个得奥斯卡的黑人演员,因《乱世佳人》配角得名。不过,她当年连亚特兰大的盛大首映也未受邀参加,因为1939年该城仍在进行黑白隔离政策,更有落井下石的许多非裔美国人骂她巩固种族刻板偏见,她也大声骂回去:"我宁愿饰演女仆每星期赚七百元,也不要当女仆每星期挣七块钱!"的确,她原是女仆,后来共拍了七十多部电影。

传奇的保罗·罗伯森的遭遇就更可悲。他是个出名的运动员和学者,后来在哥伦比亚法学院以荣誉生毕业。剧作家尤金·奥尼尔(*Eugene O'Neil*)说服罗伯森演了他好几出舞台剧,包括《琼斯皇帝》(*The Emperor Jones*),之后也改编成著名电影,由罗伯森主演。他的歌声天赋异禀,曾在美国和欧洲,包括新成立的苏联举办多场演唱会。在《画舫璇宫》中,著名的歌曲《老人河》(*Ol' Man River*)被视为他的招牌歌曲,而他在纽约演舞台剧《奥塞罗》(*Othello*)也备受好评。这出莎翁悲剧十分卖座,甚至巡回全美。但罗伯森越来越重炮抨击美国的种族歧视,立场走到极左翼,使他在第二次世界大战后的恐共时期成为争议性人物。联邦政府曾以他公开批评法律中的歧视条款而起诉他。1950年,国务院更没收他的护照,不准他在海外工作。早在20世纪60年代人权运动之前,罗伯森即被视为黑人的骄傲,以及在当时强权敌意下的成就象征。

战——水门事件时代(约在1965年至1975年间),美国电影变得越发暴力、冲突、反权威。20世纪80年代的里根主政时代,美国电影与社会同步大转向至右翼,这时的片子多强调优越、竞争、权力和财富。

宗教价值也包含同样的复杂性。即使强调世界性的宗教如天主教,国与国之间的信仰也不同,这些差异也在电影中被反映出来。比如在欧洲,教堂是保守主义的大支柱,法国天主教受荷兰詹森教派(*Jansen*)戒律森严的影响,接近加尔文和北欧的路德教派。布烈松的作品就充满詹森教派的价值观。

在意大利,天主教则带有戏剧及美学性——费里尼的电影是一大代表。中世纪和文艺复兴时代,意大利的装饰和美术艺术大多为教会所赞助,累积了丰厚的传统。在许多拉丁天主教中,解放神学运动带有左翼,甚至革命的观点。

基督教分支也不一而足。其中有欢愉的黑人基本教义派,如《传教士的太太》(*The Preacher's Wife*)和严肃、信仰重生的《温柔的慈悲》(*Tender Mercies*,见图11–20)主角所信仰的,带有白人、南方、劳工阶级和"乡下"等特质。每个宗教大多可分为开放和保守派,各有各的议题和重点。基本教义派在价值观上属右翼,强力认同根据传统《圣经》而来的宗教道

10–20b　莲娜·霍恩(Lena Horne)在《直到云消雾散时》(又译轻歌伴此生,*Till the Clouds Roll By*,美国,1946)**一片中的米高梅宣传照**

理查德·胡夫(*Richard Whorf*)导演(米高梅提供)

莲娜·霍恩以蓝调和爵士歌星起家,她天生丽质、嗓音迷人、外表性感,最后好莱坞米高梅签下她。但大制片厂不知该怎么用她,通常只在戏里的夜总会客串歌星一角,在主角面前唱歌,他们拍拍手,电影又很快回到原剧情。"他们没要我像女佣人,但也没要我演任何角色。"她抱怨说。恐怕对她最大的侮辱来自1951年米高梅决定重拍杰罗姆·科恩(*Jerome Kern*)的歌舞剧《画舫璇宫》,女主角茱莉是皮肤白皙的混血儿,在南北战争后假装成南方白人。这要霍恩来演再理想不过,尤其她又是能歌擅演的女演员。可是米高梅认为让她演太冒险,反而选了艾娃·加德纳(*Ava Gardner*)(可笑的是,她们还是好朋友)。不幸的是,加德纳既不会唱,戏也没霍恩演得好,就因为她是白人才占尽优势。霍恩和好友罗伯森一样,大声批评美国的种族歧视,致使她也在1950年恐共年代被列入"黑名单"(罗伯森也遭此待遇)。到了20世纪80年代,她美艳如昔,歌艺仍臻巅峰,在百老汇演独角戏《莲娜·霍恩和她的音乐》,获得颇有威望的托尼奖,也巡回全美。1984年,她获得华盛顿肯尼迪中心的终生成就奖,终于算是功成名就了。

想了解美国电影中有色人种艺术家的悲惨遭遇可参考Donald Bogle所著*Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretives History of Blacks in American Films*(New York: Continuum, 1989)



b

德信仰。基督教基本教义派也按种族分类:白人的基本教义派在任何事物上都保守至极,但非洲裔美国人的宗教团体就在政治上开放自由。他们在20世纪60年代的人权议题上跑在前面,领袖即马丁·路德·金教士。不过,他们却在信仰和道德上特别保守。

有时,有些宗教团体会特别反对某片的宗教描述,像马丁·斯科塞斯的《基督最后的诱惑》(*The Last Temptation of Christ*)是根据希腊小说家尼可斯·卡山札基(*Nikos Kazantzakis*)原著改编,角度偏向以人道观点看耶稣基督。所有基督徒都相信耶稣之神圣,但每个教派都强调耶稣是神而非人。斯科塞斯在此片中描述基督的缺点、怀疑及困扰的观点,引起轩然大波。评论家斯科特·艾曼(*Scott Eyman*)因而反驳说:

> 斯科塞斯敢于给我们一个有血有肉的耶稣,冒犯了那些狂乱信仰自以为拥有基督版权的抗议者,但就因为他们只能容纳一种耶稣形象,不表示别人就不可以讨论这个题目。

依种族来分的社会族群,常依大文化系统而在宗教语言、传统及肤色上有特殊身份(常是弱势),即所谓少数民族。在美国可分为非洲裔、拉丁裔、原住民以及各种自海外涌入的移民,尤其是那些未完全融入主流的华裔美人,如《喜福会》(*The Joy Luck Club*)。

偏向少数民族的电影会强调弱小少数民族和主流文化间的张力。比如在澳大利亚,许多新片都处理白种盎格鲁-萨克逊人的权力结构,以及黑肤原住民长久以来被压迫剥削的

传统，如《吉米·布莱克史密斯之歌》(见图 10-18)。同样的，《来看天堂》(*Come See the Paradise*)也叙述第二次世界大战期间，日本移民被迫迁至集中营的悲剧。美国和意大利、德国正在打仗，但没有人认为德国或意大利后裔会对美国产生威胁，因为他们是白人。

非洲裔美国电影史学家曾分析美国电影史上黑人悲惨和可耻的电影，它反映了整个社会对待黑人的恶意。整个美国影史的前五十年，黑人角色总被划归为可卑的刻板形象(见图 10-20)。

20 世纪 50 年代，西德尼·波蒂埃竟能以电影主角，而非歌星舞者、丑角的身份跃升十大排行榜。他的健康外貌，以及非常美式的尊严赢得了黑白两种观众的仰慕，而他的受欢迎也为电影的黑人角色打开一条路。20 世纪 50 年代之后，黑人的形象逐渐(但缓慢)地改进，但是至今美国影视作品仍不乏种族刻板印象。

当代电影中，没有导演比斯派克·李更具争议性(见图 10-17a)，甚至他自己的族群也频频修理他。在《为所应为》(见图 5-14a)中，他探讨一个小区中黑人贫民窟居民与开披萨店的意裔美人间激烈的冲突。在《丛林热》中，他更将异族通婚问题戏剧化地摊出来——故事结尾，黑白通婚的男女分手，被小区中的偏见和自己的挫败感击垮。

少数民族电影制作者偏爱现实主义风格(见图 10-19a)。首要原因是现实主义电影制作费用低廉，可以在街道上拍摄场景，不需要昂贵的摄影棚设备。他们的影片通常成本较低，所以很少有高价的特效或者华丽的布景。而且，现实主义风格能展现一些真实场地的真正面貌和有社会学意义的细节。然而，这种现实主义倾向也绝非必然，例如斯派克·李(*Spike Lee*)的电影就以晃动的色彩、大胆的剪辑技术和摄影机运动闻名。

10.3 女性主义

20 世纪 60 年代末是一个政治纷扰的年代，不仅在美国，在大部分西欧国家均如此。女性主义，亦称妇女解放运动，或简称女性运动，是这段时间的几种激进意识形态之一。在电影中，女性运动的成果非凡，虽然许多现代女性主义者仍然认为尚有许多与男权社会打不完的仗(见图 10-21a)。

在好莱坞大制片厂的巅峰时代，尤其是 20 世纪 30 年代至 50 年代——女人在电影界的地位十分卑微。在高级管理阶层中容不下女性，成千部电影中也只有极少数是女人所导演，更别说出任制片了。工会也抵制女性，只准几个人入会。

确实，在编剧、剪辑和服装等部门都有女性成员，但仅有在表演领域女人才能出人头地。毕竟，将女人自镜头前驱除在经济上并不划算。至今好莱坞最强势的女人也大多来自表演界。

即使是女明星，在大制片厂时代也被视为二等公民。很少有女主角排名能在男主角之前，其片酬也比男性少很多，这个现象至今依然。女星的影龄也短，一旦过了四十，便成为明日黄花，但男明星如加里·格兰特、加里·库珀、约翰·韦恩都是长青树，这在女明星就大大不



10–21a　七美人

(*Seven Beauties*,意大利,1976)

吉安卡洛·季阿尼尼(*Giarcarlo Giannini*)和艾莲娜·费欧蕾(*Elena Fiore*)主演;莲娜·韦穆勒导演

韦穆勒是不是最伟大的女导演并无定论,但有些女性主义影评人常批判她将女性描写得粗鄙暴烈,以致有个影评人这么下标题:"韦穆勒真的不是一个男人?"她酷爱反讽及嘲弄,一径支持女性立场,却不是死板宣传。不管她的女性角色有多好笑(男性亦同),这些角色通常都很强悍,比男人更具个人身份认同。这部有关第二次世界大战的电影,也是她最好的作品。她讽刺大男人的荣誉感,将图中的暴力大哥等同于父权黑社会和法西斯本身。(华纳兄弟提供)

10–21b　八爪女(*Octopussy*,英国,1983)

罗杰·摩尔(*Roger Moore*)主演;约翰·格兰(*John Glen*)导演

女性主义者很少反对将女性描述成性感的,她们只是坚持人性的其他特点也不应忽略,而把女性降为性客体是她们最生气的。在这张照片中,五个女人就被降为大胸脯的笨蛋,簇拥着 007。电影的片名也呼应这种贬抑和性闹剧。女性主义者认为,像 007 这种流行娱乐影响了无数年轻男子将女性视为性工具,甚为可议。参考 *Feminist Film Theory*,由 Sue Thornham 主编,收录多篇学术论文集(NY:New York University Press 1999)。(米高梅/联美提供)





a



b

10–22a 大红灯笼高高挂

(*Raise the Red Lantern*,中国,1991)

巩俐主演;张艺谋编导

张艺谋是中国最出名的导演,作品多以女性在过去或现在社会的处境为主题,美女巩俐是其多部电影的女主角。(Orion Classics 提供)

10–22b 白气球

(*The White Balloon*,伊朗,1995)

阿达·穆华玛康妮 (*Aida Mohammadkhani*)主演;贾法·潘纳西(*Jafar Panahi*)导演

伊朗导演因对儿童细腻的描述而名闻世界,如果拍成人——尤其是女人——会被电检制度卡得太紧,以致拍较成熟的主题会显得愚蠢。根据伊朗回教法则,女人只能与她的家庭亲近。因此,严格的穿衣哲学要求女人在公共场合遮住头发,以及穿着宽松长袍遮住身体曲线。当然,这就不可能对女人角色进行写实了。饰演夫妇的演员彼此不能有身体接触,除非他们本来就是夫妇。即使在家中,女子角色的头发仍得遮住,因为观众不可以与女主角亲近。所以在革命后的电影中,女演员睡觉时仍戴着头巾,吃饭也遮着头发。即使背景设在 1979 年大革命之前,女演员仍得包头。这些规定使现代欧美主题内容都显得大胆的电影根本无法进口,因为政府有全面控管。(October Films 提供)

可能了。比如说,琼·克劳馥和贝蒂·戴维斯在影坛最后 20 年都是扮演老怪物——她们只找得到这种工作。

女性主义学者安奈特·孔(*Annette Kuhn*)指出,在电影中,女性也通常被社会结构成男性主导世界的"他者"或"圈外人"。女人无法说自己的故事,因为影像是被男性控制。通常女性被视为性客体,惟其美貌和性吸引力才有价值。她们的功能着重在支持男性,很少过自我满足的生活,婚姻和家庭——而非有意义的事业——是她们最普遍的目的。

多数制片厂出品的电影,女人都被边缘化,很少处于事件的中心。女性角色都在旁边陪衬,或被动地等男主角来对她给以回报。有些人格特质,如聪明、野心、性自信、独立、专业等均在本质上被视为"阳刚",对女性而言,这些特质不像女人也不适合于女人。

有些好莱坞电影类型对女性较为友善——爱情片、家庭剧、神经喜剧(*screwball comedy*)、**浪漫喜剧**和歌舞片。最重要的类型是**女人电影**(*women's pictures*)——通常是家庭通俗



10–23a　晚菊

(*Late Chrysanthemums*，日本，1954)
杉村春子(*Haruko Sugimura*)及上原谦(*Ken Uehara*)主演；成濑巳喜男导演

日本电影充满女人类型，其中以成濑巳喜男和沟口健二两位大师最为著名。研究日本电影著名的影评人奥迪·柏克(*Audie Bock*)指出："成濑的女主角可以视为困在理想和现实之间每个人的象征。单身的女人如寡妇、艺妓、酒吧老板娘和穷人家的女人对婚姻没什么指望，所有这些传统家庭制度下照顾的人们构成了成濑作品的基本材料。"女性主义对日本社会影响不大，成濑的女主角——如同一般日本妇女——很少集结抗议。如柏克所说，成濑的主角是"局外人，她们知道自己的流放处境。但她们并不怪社会或制度或剥削她们的男性。他的主角认命在生活中由男性剥削"。这场戏中，退休艺妓的老情人来访，她尽量平静处之，即使知道他可能是她最后从良的机会，无奈他只是来借钱的。(East-West Classics 提供)

10–23b　万福玛丽亚(*Maria Full of Grace*，哥伦比亚，2004)

卡特琳娜·桑迪诺·莫尔诺(*Catalina Sandino Moreno*)主演；约书亚·马斯顿(*Joshua Marston*)编剧并导演

经济困顿是大多数拉丁美洲女性的命运。在这部电影中，女主角是被粗暴的男朋友抛弃的17岁怀孕少女，急于帮助自己已经困顿到穷途末路的家人。她决定去当"骡子"，即毒品走私犯，为此她必须吞下62个装满了海洛因的橡胶小袋子，然后去往美国。这些小袋子只要有一个破裂，她就必死无疑，而且会死得很惨。本片情节紧张惊悚，但其拍摄和剪辑手法却采用了纪录片模式。(HBO/佳线提供)





a

10–24a　末路狂花（*Thelma and Louise*，美国，1991）

苏珊·萨兰登和吉娜·戴维斯（*Geena Davis*）主演；莱德利·斯科特导演

女性主义是20世纪60年代在欧美兴起的众多解放运动之一，几乎今日好莱坞电影界的每个强悍女人都曾被此运动影响——更别提其男性同盟者了。本片探讨了两个好友的亲密友情，两人周末的偷闲竟演变成横越美国的大冒险。这部电影探讨了婚姻、工作、独立、女性情谊、大男人主义等主题，而且不乏幽默。有趣的是，电影的结构却受惠于两个传统男性的类型——哥们儿电影（*buddy film*）以及公路电影（*road picture*）。参考 *Chick Flicks* 一书，作者 B. Ruby Rich（Durham, N.C. : Duke University Press, 1999）。（米高梅提供）

10–24b　奥萨玛（*Osama*，阿富汗，2003）

玛琳娜·戈巴哈瑞（*Marina Golbahari*）主演；西迪·巴马克（*Siddiq Barmak*）导演

在数十年凶猛的内战和内斗后，在大饥荒死了成千上万人之后，在冗长艰苦的抵御苏军的游击战后，还有当一堆一堆基础设施被一再破坏了之后，阿富汗所剩无几，却又被塔利班政权控制。宗教极端分子像铁拳般制住阿富汗，他们对女人的残忍简直不可思议，却用了“保护女人”做借口。他们突然宣布98,000名寡妇不得出家门工作养家，只允许她们到路边讨饭。本片中的母亲在丈夫和兄弟都战死后走投无路，只得将12岁的女儿打扮成男孩，让她去外头找生路。电影中充满悬念，吓坏的小女孩一直害怕被揭穿身份后受到惩罚。本片摄影优美，表演剪辑均一流，荣获金球奖最佳外语片。（联美提供）



b

剧，强调女明星和“典型”的女性问题，如捕捉男人、守住男人、生养孩子、平衡婚姻与事业。婚姻一概被视为女人在事业和男人矛盾中的较佳选择，选择另一条路的往往吃尽苦头——比如《欲海情魔》（见图 11-13a）中的女主角。也由于这种类型，好莱坞黄金年代中诞生了许多伟大的女星，如贝蒂·戴维斯、凯瑟琳·赫本、克劳黛·柯贝、芭芭拉·斯坦威克、卡洛·龙芭、玛琳·黛德丽、葛丽泰·嘉宝等等。

如今好莱坞主流电影圈中大概有二十来个女导演。由于她们，电影有了变化：女性角色比起 20 世纪 60 年代宽广许多。

但北美和欧洲之外的地区，性别歧视仍居主流（尤其是第三世界）。不论是社会还是电影中，对女性压迫甚烈。第三世界的女性经常不能得到等量的营养和保健，因为被视为次等人。南亚和非洲的撒哈拉周边地区，女性几乎在成就，权力和身份方面均比不上男人，电影《天问》（*Tilai*，另译《蒂莱》）就是很好的证明（见图 10-31a）。

印度和东亚的某些国家也有杀女婴现象，尤其是乡下地方。传统的仪式，尤其女性的割礼，几乎在非洲和部分中东均可见。非洲就有 8000 万女人行割礼，即去除女性阴蒂，让她没有性的愉悦。非洲许多文化视之为“纯净”的仪式，去除女性对性的兴趣。性愉悦只有男人才能有，女性只是性的对象。这一点倒和西方不谋而合（见图 10-21b）。

根据世界瞭望组织（*World Watch Institute*）统计，生产问题是第三世界育龄妇女的头号杀手。每年约有



10-25 里斯·威瑟斯彭在电影《名利场》（*Vanity Fair*，英国，2004）中的宣传照

米拉·奈尔（*Mira Nair*）导演

不少女性主义影评提出“男性的注视”（*the male gaze*），有时简称“注视”。这个名词指的是电影的偷窥本质——偷看被禁及情色的事物。因大部分电影人为男性，所以摄影机的观点也一样，由男性眼光注视动作。这种注规使女性的姿态以满足男性的需求和欲望为主，并不容许女性表达她们的欲望或全面的人性。不过如果创作者是女性，目光就受女性支配了，提供给观众两性或同性战争的清新观点。贝基·夏普，19 世纪英国作家萨克雷的小说《名利场》中的女主角，是一个工于心计、控制欲强的人物，为了进入那个奢华与权力的世界而不惜一切。本片的视角则更富同情心，更女性主义：贝基被描绘成男性统治的、帝国主义的以及仇视女性的英国阶级体系的精明的探索者。一个像贝基这样精力充沛而聪明的女性（威瑟斯彭饰）显然应当在一个刚性的、腐朽的社会等级中取得胜利。（焦点提供）

上百万妇女为此死亡，而约有上亿人因割礼、不法堕胎、怀孕并发症和生产而生病受苦。艾滋病每年夺走 10 万妇女的性命，多半都在非洲，而世界 85,400 百万文盲人口中，有 54,300 万为女性。

至于女性在大部分（少数例外）伊斯兰社会的地位是与男性不平等的。某些伊斯兰法规中允许男人娶四个太太便是最好的说明。根据研究者弗里达·吉特丝（*Frida Ghitis*）指出，伊斯兰社会不允许女人开车、投票、工作，或没有男性家人陪同独自在大街上走路。女人也没有受教育的机会。但只要有机会受教育，穆斯林女人往往就会拥有较多的权力，如在约旦、伊朗、摩洛哥和土耳其，少数穆斯林女性还成为国家领导人，不过这种情况并不多见。

阿富汗恶名昭彰的基本教义派塔利班政权，对女性极端压迫。在他们取得政权前，40% 的工作属于妇女，其中有一半是教职和医生。塔利班政权不准妇女工作，只准她们在家，也不准她们上学。98,000 妇女因战争成为寡妇，她们该怎么办？塔利班只让她们到大街上乞讨以维持家计（见图 10-24b）。

较温和的巴基斯坦，情况似乎好一点，但巴基斯坦人权组织估计该国 14,500 万人口中，有 70%~90% 的妇女在家受到丈夫、父亲和兄弟的家庭暴力。如果这些妇女胆敢向政府请求申张正义——她们有少数试过，结果常是被谴回，被迫闭嘴。

在日本，妇女电影的传统长久以来均以家庭中的不义为中心，像沟口健二和成濑巳喜男（见图 10-23a）都是擅长妇女电影的导演。日本社会自古普遍尊崇儒家所谓女子在家从父、出嫁从夫、年老从子的观念。

日本女孩从小就被教导婚姻和子女是生命中最大的成就，事业和经济之独立是不得已的替代品。女人中只有 20% 可进大学，在职场上仍被歧视，也很少升为管理阶层。

日本的离婚率仍是美国的 1/18，主要是年长的妇女较难找到不错的薪酬。现代日本妇女进步多了，但比起美国妇女，她们仍属于被压迫的阶层。沟口和成濑对妇女的同情并非来自情感，而是基于严酷的社会现实。

虽然有人想把妇女运动贬抑为烧胸罩行为，但当代女性主义者仍专注于基本条件的平等，如同工同酬、孩童的抚养照顾、职场上的性骚扰、约会强暴以及女性之团结等议题（见图 10-24a）。

不见得所有女导演都信奉女性主义（也不见得所有女性主义者均为女人），莲娜·韦穆勒的电影常以男主角为主（见图 10-21a），而阮达·亨丝的作品，如《悲怜上帝的女儿》（*Children of a Lesser God*）和《再生之旅》（*The Doctor*），或者潘妮·马歇尔的作品如《飞进未来》和《睡人》（*Awakenings*），都在性别上偏向中立。不过，大部分女性导演的确较重视女主角。

女性主义导演——男性或女性都是——都想用清新观点尝试克服偏见（见图 10-25）。“女人要什么？”弗洛伊德有次激昂地问。女性主义论者莫莉·海斯柯（*Molly Haskell*）简洁地回答：“无论在银幕上和银幕下，我们都只不过要有和男性一样多元丰富

的选择罢了！”

10.4 同性恋解放

同性恋解放运动来自20世纪60年代许多革命性团体的启发，尤其是女性主义和黑人解放运动。不过，它们之间有不同，因为女性和有色种族不能假装为“他者”，大部分同性恋都能伪装为“异性恋”。他们过去——现在也是——就因为社会对他们有偏见，于是有了“衣柜”(*in the closet*)这名词，指的就是同性恋假装异性恋，对世界隐瞒住自己真正的性取向。

性学研究者对同性恋起因说法不一。以弗洛伊德为首，认为所有性行为是模仿而非自发的。弗洛伊德相信利比多——即性欲——是不分对象、无道德、被社会习俗规范的。简单地说，我们得学习什么是“正常”的性。其他研究者则相信同性恋是天生的，如同其他基因特质。近来对脑部的研究也支持同性恋有生理学基础的说法。

但两个学派都同意，在发育前的性别认同是被塑造的。坚持异性恋的顽固分子会认为同性恋“不自然”，正是因为忽略了这一点。一个人对同性别者感兴趣并非选择性的。相反，是他们被这种情况选择，他们的性对他们而言与异性恋一样自然。

金赛性学报告发现同性恋比一般所知的普及多了。多种科学调查显示，美国约有十分之一人口为同性恋，而起码高于33%的人有过一次同性恋经验。许多评论家相信，性的标签只是一个假设，因为我们每个人都有阳性的一面和阴性的一面。

“最大的同性恋谎言就是我们不存在。”电影史家维多·罗素(*Vito Russo*)如是说。因为同性恋长期被迫害，在20世纪60年代以前完全是低姿态的。同性恋在百年前的英国还得处死，现在在许多国家也会遭牢狱之灾。纳粹将成千上万的同性恋和犹太人、吉卜赛人、斯拉夫人以及他们“不喜欢”的人种一起关进了集中营。

艺术和娱乐圈里同性恋十分普遍，人们认为这与才华无关。双性恋更为普遍，不过社会上对同性恋的敌意仍旧很强，以致艺术家——尤其演员——会长久隐藏自己的性取向。双性恋明星如玛琳·黛德



10–26a 外国情(*A Foreign Affair*，美国，1948)
玛琳·黛德丽主演；比利·怀尔德导演

黛德丽在20世纪20年代的柏林，那个当时在欧洲对性最开放也最性感的城市中出道。当她初抵好莱坞时，曾因公开的双性恋身份而引起飞短流长。但导演们也成功地剥削她的暧昧性倾向。她足足红了60年，拍本片时她已48岁，但这张照片足以证明她那双美腿如何充满噱头。(派拉蒙提供)



10-26b 枕边细语

(*Pillow Talk*,美国,1959)

洛克·哈德逊(*Rock Hudson*)和多萝西·黛(*Doris Day*)主演;麦克尔·哥顿(*Michael Gordon*)导演

洛克·哈德逊长久的表演生涯中,以扮演动作冒险英雄、爱情片男主角以及灵巧的轻喜剧演员著称。他的英俊面庞和阳刚举止使他受男女两性欢迎。在电影圈内他的同性恋是众所周知的,但还是受业界欢迎。大部分喜欢他的公众也没意识到他的性向,直到他得艾滋病为止。1985年他临死前终于公布性向,造成美国的新气氛,整个社会终于开始严肃地正视艾滋病。(环球提供)



10-26c 断背山

(*Brokebacd Mountain*,美国,2005)

希斯·莱杰、杰克·吉伦哈尔主演;李安导演

"同志电影"是20世纪90年代艺术家和影评人对同性恋电影的称谓。但不必是同志才能拍或看同性恋电影,比如此片大部分工作人员均非同性恋,观众也是。本片出乎意料地成功,全球收益16,500万元。它成为文化现象,是晚间娱乐节目取之不尽的题材(被戏称为"同性恋牛仔片"),也是处理此领域最叫好叫座的电影,共提名12项金像奖。评论有口碑,李安获最佳导演大奖。(焦点提供)

丽、加里·格兰特、埃洛·弗林(*Errol Flynn*)和詹姆斯·狄恩在生前都被认为是异性恋。除了影艺圈以外,很少人知道蒙哥马利·克里夫和洛克·哈德逊(*Rock Hudson*)是同性恋(见图10-26b),因为他们认为公之于世会破坏他们主演爱情戏男主角的可信度。

当然,这种秘密使他们成为被勒索的对象——激进的同性恋者因此坚持应公布真相。有趣的是,阴阳双性象征明显的女星如黛德丽、嘉宝和梅·蕙丝都似乎因此更受欢迎,倒是男星较少被允许在银幕上有性别暧昧性。

恐惧同性恋(*homophobia*)的思想,如同性歧视和种族歧视,在电影上一直盛行至今。同性恋男子总被刻板化为"娘娘腔",女同性恋则被形容成像男人的贬词"男人婆"。不过,在纳粹之前20世纪20年代的德国先锋派影片中也出现过例外,近代在法国特吕弗的电影中也

曾把同性恋角色处理得稀松平常，并不大惊小怪。

双性恋作家格尔·维道(*Gore Vidal*)写过无数好莱坞剧本。他曾说："20世纪60年代以前的电影中，不可能有明显的同性恋情节，但**次文本**中却存在过。"他指的是那些表面是异性恋，却以同性恋为底蕴的电影。比如说，很少人讨论在《马耳他雄鹰》中由小艾利夏·库克(*Elisha Cook Jr.*)和彼得·劳瑞饰演的角色是同性恋，但电影中不乏暗示。其他有同性恋次文本的电影有《瑞典女王》、《宾虚》(*Ben Hur*)(两次版本)、《姬尔达》(*Gilda*)、《不法之徒》(*The Outlaw*)、《夺魂索》、《养子不教谁之过》、《火车怪客》、《斯巴达克斯》(*Spartacus*)、《残酷大街》(*Mean Street*)和《午夜牛郎》(见图10-29a)，还有大部分男性**哥们儿电影**(*buddy films*)。

20世纪60年代后，同性恋主题的电影逐渐普遍，尤其在美国和欧洲。部分原因是好莱坞工业界的制作法规被新的分级制度取代而废除。这类同性恋电影都把同性恋视为歇斯底里、性执迷和自我鄙夷的角色，结尾常不外乎是自杀。当然，也有如《热天午后》、《歌舞酒吧》、《另一家园》(*Another Country*)、《血腥的星期天》(*Sunday Bloody Sunday*)、《豪华洗衣

10-27 魔戒三部曲：魔戒现身(*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*，美国，2002)
伊恩·麦克拉伦和伊莱亚·伍德(*Elijah Wood*)演出；彼得·杰克逊(*Peter Jackson*)导演

近来有许多同志演员"出柜"，其中以英国名莎剧演员伊恩·麦克拉伦最为著名。他活跃于广播、电视、电影及舞台上，得过百老汇托尼奖，也数次提名奥斯卡和艾美奖。他通常扮演异性恋，最出名的角色应是《魔戒三部曲》中的魔法师甘道夫。麦克拉伦以机智又激进的同性恋言论著称，1988年他谈到"出柜"："我受够当同性恋的肖像了。自从'出柜'之后，不断有戏约，我的事业是起飞了，但我想过平静的生活，我想回到'柜'里，可是我回不去，因为里面挤满了别的演员。"(New line Home Entertainment 提供)





10–28 《关于我母亲的一切》(*All About My Mother*,西班牙,1999)**中阿莫多瓦和众女演员拍的宣传照**

前排自左至右,玛莉萨·帕瑞迪丝(*Marisa Paredes*)、佩内洛普·克鲁兹(*Penélope Cruz*)、西西丽亚·罗斯(*Cecilia Roth*);后排自左至右,坎黛拉·潘尼亚(*Candela Pena*)、罗莎·玛莉亚·莎达(*Rosa María Sardá*)和安东妮亚·桑·璜(*Antonia San Juan*);阿莫多瓦编导

阿莫多瓦和许多同性恋艺术家一样,对女性复杂的心理有犀利的洞察力。这部奥斯卡得奖电影中,他可以演绎女性的多面性——热情、强悍、性感、忠诚、好玩、脆弱、亲密、有弹性……总而言之,棒极了。他也在片中向两部美国伟大的作品致敬——约瑟夫·马基维兹的《彗星美人》和田纳西·威廉斯(*Tennessee Williams*)的舞台剧《欲望号街车》,两部都是同性恋文化最崇拜的作品象征。(Sony Pictures Classics 提供)



10–29a 午夜牛郎(*Midnight Cowboy*,美国,1969)

乔恩·沃特(*Jon Voight*)和达斯汀·霍夫曼主演;约翰·施莱辛格(*John Schlesinger*)导演

有时电影表面可能是有关友情的作品,底层却是同性情色的文本。本片中的两个粗糙不搭的角色经常发泄对同性恋恐惧的情感,但两人间却发展出奇特的温柔关系,宛如情侣般。片中一点身体关系暗示均无,也许有一点点,但仅此而已。(联美提供)

10–29b 沙漠妖姬

(*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*,澳大利亚,1999)

盖·皮尔斯(*Guy Pearce*)和雨果·维文演出;斯蒂芬·艾里奥特(*Stephan Elliott*)编导

这部笑死人的喜剧以三个对嘴表演者(两个扮装皇后和一个变性人)的娘娘腔幽默为趣,证明了"好品味是永恒的"。参考 Morris Meyer 著 *The Politics and Poetics of Camp*(London: Routledge, 1994)(Gramercy Pictures 提供)



10–30a 铁拳男人

(*Cinderella Man*,美国,2000)

罗素·克罗主演;朗·霍华德导演

分析电影如何描绘主要社会机体(如家庭)是进入电影背后意识形态的重要关键。本片根据美国20世纪30年代经济大恐慌时的全美拳击冠军事迹改编。拳击手本人平和、充满爱,他打拳是为了求生计喂饱家人。他后来成为全国的英雄,是压力下的权力象征。全片强力捍卫家庭为力量、爱和安慰的支柱。(环球提供)



10–30b 天才一族

(*The Royal Tenenbaums*,美国,2001)

路克·威尔森(*Luke Wilson*)、格温妮丝·帕特洛尔、本·斯蒂勒和金·哈克曼主演;魏斯·安德森(*Wes Anderson*)导演

《天才一族》显示,和天才家庭相处可不好受。这部古怪的黑色喜剧把家庭视为专制独裁机构——破碎、扭曲、充满怨怼的敌意。这一家人现在正被不知何以如此强调父权的大家长(哈克曼饰)召集训话,他认为他的孩子都很烦人、很糟糕。这部电影苦涩、神经质且令人不安。(派拉蒙提供)



店》、《上班女郎》(*Working Girls*)、《演出》(*Performance*)、《一笼傻瓜》(*La Cage aux Folles*)、《蒙娜·丽莎》(*Mona Lisa*)、《长久伴侣》和《费城故事》等片。此外,法斯宾德和阿莫多瓦的电影都对同性恋角色有多层次的描绘。

坎普趣味(*Camp sensibility*)尤其和男同性恋文化有关,尽管并非该文化所独有。异性恋女星如梅·蕙丝、女丑星卡露·柏奈(*Carol Burnett*)和贝蒂·米德勒(*Bette Midler*)都有这个层面。它也不是所有同性恋的特质,如爱森斯坦、茂瑙、让·维果(*Jean Vigo*)和乔治·库克都是同性恋,但他们的电影可一点不"坎普"。(嗯,也许库克的《女人们》算吧!)阿莫多瓦则是个中翘楚,他的喜剧如《斗牛士》(*Matador*)、《精神濒临崩溃的女人》和《关于我母亲的一切》(见图10–28)都富含"坎普"趣味。

坎普电影最喜欢用喜趣嘲讽,常在片中放些古怪、大胆的角色,比如邪典(*cult*)影片《洛





10–31a 天问(*Tilai*,布基纳法索,1990)

罗斯曼·乌椎哥(*Rasmane Ouedraogo*)(持水瓶者)和伊纳·西塞(*Ina Cisse*)(倒地者)主演;伊卓沙·乌椎哥导演

本片获戛纳电影节评审团特别奖。这是非洲村中三角恋爱拆散家庭的故事。全片完全不戏剧化、简单,结局却是悲怆的,配上朴素辛酸的音乐,由名爵士大师阿布杜拉·伊伯拉希姆(*Abdullah Ibrahim*)作曲。(New Yorker Films提供)

10–31b 《绝配冤家》(*How to Lose a Guy in 10 Days*,美国,2003)**的宣传照**

唐诺·佩崔(*Donald Petrie*)导演

电影没上映前已经被宣传其演员、片名和定调。本片嬉闹、浮华的风格全为海报两位主角捕捉,两人修长的身子紧贴,却交换怀疑的眼神,片名更是反讽、风趣又琅琅上口。(派拉蒙提供)

基恐怖秀》(见图 6–25)中的角色。坎普喜用过度艺术化、人工化的处理,媚俗(*kitschy*)、华丽——比如顶着大箩筐香蕉在《大伙都在这》(*The Gang's All Here*)中跳舞的卡门·米兰达(*Carmen Miranda*),她的舞也是坎普大师柏士比·伯克利所编。

坎普也用了很多舞台隐喻:扮演角色、爱抢戏的表演和人生如戏的比喻。比如索妮亚·布拉格(*Sonia Braga*)在《蜘蛛女之吻》(*Kiss of the Spider Woman*)中所扮的受折磨女主角。此外,华丽俗气的布景和服装(品味粗鄙的)也是坎普趣味(见图 10–29b)。坎普高举某些女星为"小众迷"偶像,尤其是琼·克劳馥和拉娜·特纳演的花哨的女人电影,原本严肃的角色被她们弄得匠气十足,并且都是受苦的牺牲者角色,吃尽苦头却又生存下来。重要的是,她们除了吃苦,还都穿着设计师的华服住在奢华的大厦中。

10.5 基调

电影的基调指的是呈现的方式,导演对戏剧素材所采取的态度所造成的气氛。基调可以强烈影响价值体系造成的反应,在电影中可以是捉摸不定的,尤其是那种故意一再转变

气氛的电影。

像大卫·林奇的《蓝丝绒》(*Blue Velvet*),我们永远也搞不清这些事件的意义,因为其基调一会儿嘲弄,一会儿古怪,一会儿又恐怖。片中一场戏,高中女生(劳拉·邓恩[*Laura Dern*]饰)告诉男友(凯尔·麦克拉希蓝[*Kyle MacLachlan*]饰)她对完美世界所做的一个梦。她的金发因光而发亮,简直像天使。背景中,我们听到教堂的风琴声。这些光和音乐含蓄地嘲笑了她的天真及愚蠢。

电影的基调可以用许多方式来操作,比如表演风格就很能影响我们对某场戏的反应。在伊卓沙·乌椎哥(*Tdrissa Ouedraogo*)的《天问》(*Tilai*,见图 10-31a)中,基调是客观、实事求是的,全部使用非职业演员使表演风格十分写实,他们并不夸张情绪的紧张来增强戏剧性。

类型也可帮助设定电影的基调。**史诗**电影是以一种尊严的、大于生活式的姿态展开,如《搜索者》(见图 10-3a)或《十月》(见图 10-5)。最好的惊悚片通常是强硬、恶毒和硬汉性的,如《双重赔偿》(见图 1-17a)和《致命赌徒》(见图 2-20a)。喜剧的基调则是轻佻、好玩甚至愚蠢的。

画外的旁白也可帮助设定电影的基调,与客观的戏剧产生另一种对位的观点。例如旁白可以很反讽,如《日落大道》(见图 5-30a);或有同情性,如《与狼共舞》(见图 10-12b);甚或恐慌的,如《出租汽车司机》;或犬儒式,如《发条橙》由一个瘪三来叙说。

音乐是最常用来设定电影基调者。全是摇滚乐,或莫扎特,或雷·查尔斯(*Ray Charles*)的爵士原声带,气氛完全不同。斯派克·李的《丛林热》中,意裔美国人的戏配以法兰克·辛纳



10-32 猎豹奇谭

(*Bringing Up Baby*,美国,1918)
加里·格兰特、凯瑟琳·赫本主演;霍华德·霍克斯导演

本片和多数神经喜剧一样,疯狂、荒唐、好玩。加里扮演心不在焉的学究,只专注工作,却对生活中重要的事——尤其是兴奋和爱情——视若无睹。这些都由活泼、泼辣的赫本提供,将这美男子耍得团团转。没有人比加里更能把一个有礼貌、试图善解人意却莫可奈何的男人演得如此滑稽,他的戏是一场接一场的男性羞辱,完全而彻底地(自内至外)被剥夺了身份的认同。(雷电华提供)

屈的歌声，非裔美人的戏剧则用福音歌曲及灵魂乐。

不理电影基调而用机械化方式分析意识形态可能会产生误导。比如说，霍克斯的《猎豹奇谭》(见图 10-32)可以被左翼评论者诠释为对堕落社会的批评。背景是经济大恐慌时代的末年，故事是上流社会的千金(凯瑟琳·赫本饰)急于引开一个考古学家(加里·格兰特饰)对工作的专注，并掉到她的爱情嬉闹陷阱中。这绝非左翼分子喜见的东西，他们一般是排斥闹剧的。

但此片的基调完全是另外一种。首先，加里的角色原本已和一个高傲、无性吸引力也无幽默感的女子订婚。她认为工作至上，甚至认为不应该度蜜月或生小孩以免耽误工作。她就是工作的化身。但赫本上场了，她美丽、活泼又有钱。当她发现加里已经订婚，就立志设下一连串陷阱，让他离开未婚妻。赫本的角色令人激动兴奋，也很好玩。加里被迫丢掉书呆子的举止来配合她疯狂的行为。最终她是他的救赎，有情人终成眷属，天生绝配。

简言之，霍克斯的神经喜剧完全是评论家罗宾·伍德(*Robin Wood*)所说的"不负责任的引诱"，中产阶级的工作哲学被描述为无趣——枯燥得有如加里和未婚妻致力研究的恐龙化石。

这部电影没有意识形态吗？当然不是。20 世纪 30 年代，美国许多电影都以有钱人的生活和奢华为背景，有钱人都被描绘为怪异却好心的。霍克斯的电影也承袭这种传统，经济衰退的苦难在片中毫不涉及，而电影的场景，如奢华的夜总会、美丽的公寓、优雅的乡村别墅，都是那个时代的观众极力向往以忘记现实生活的。

但电影并不把政治挂在表面上，重点是主角的魅力及其追求的疯狂冒险。女主角的奢华生活加强了她的吸引力，她的无须工作(好像也不想)与故事情节无关。《猎豹奇谭》是喜剧爱情片，而非社会批判片。

本章所提及的意识形态是观念性的，可帮助我们了解一部电影在说什么(有意识或无意识的)，有什么价值意义。但这得和我们对电影的情感经验相关，否则它们只是公式和老套。

分析电影的意识形态，我们得先看其明显的程度。如果价值很潜在，我们怎么去分辨角色的好坏？明星有没有夹带意识形态？或者演员完全因为他们不带有任何已有的道德假设而被选中？电影技巧有无意识形态在里面——如场面调度、剪辑、服装、布景、对白？主角是否为导演的代言人？你又怎么判定？主角是左、中还是右派？电影中有何文化价值？宗教扮演什么角色？种族价值有呈现出来吗？性的政治又如何？女性是怎么被描述的？有同性恋角色吗？电影固守着类型的传统，还是颠覆了它？电影的基调是什么？基调强化或嘲弄了角色的价值吗？

延伸阅读：

1 Bronski, Michael, *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility* (Boston: South End Press, 1984)。以历史的角度探讨电影、戏剧和出版。

2 Bogle, Donald, *Bright Boulevards, Bold Dreams: The Story of Black Hollywood* (New York: Ballantine, 2005)。由一位卓越的非洲裔美国电影史专家所撰写的历史研究。

3 *Cineaste*, edited by Gary Crowdus。美国关于电影的艺术性和政治性的最主要的杂志，所刊文章具有广泛的意识形态，以左派视角为主。

4 Dönmez-Colin, Gönül, *Women, Islam, and Cinema*(London: Reaktion Books, distributed in the U.S. by the University of Chicago Press, 2004)。诡辩的意识形态分析。

5 Downing, John D. H., ed., *Film and Politics in the Third World* (New York: Praeger, 1988)。学术论文集。

6 Kellner, Douglas, *Media Culture* (London and New York: Routledge, 1995)。探讨公众是如何被电影、政府和新闻媒体操控的。

7 Nichols, Bill, *Ideology and the Image* (Bloomington: Indiana University Press, 1981)。对电影以及其他媒体的社会性陈述，易于理解，插图丰富。

8 Prince, Steven, *Visions of Empire* (New York: Praeger, 1992)。对美国电影的政治比喻。

9 Quart, Barbara Koenig, *Women Directors: The Emergence of a New Cinema* (New York: Praeger, 1988)。本书研究了美国、欧洲以及第三世界国家的女性导演。

10 Rosenbaum, Jonathan, *Movies as Politics* (Berkeley: University of California Press, 1997)。

11 Russo, Vito, *The Celluloid Closet*(New York: Harper & Row, 1981)。探讨电影中的同性恋，是一部文采极佳的作品。

12 Ryan, Michael, and Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* (Bloomington: Indiana University Press, 1988)。

第十一章

理　论



电影没有什么不可动摇的规则，视其如何进行而已。

——波琳·基尔（Pauline Keal），影评家

本章提要

影评和理论家分类。电影的本质为何？三个重点：艺术作品、艺术家、观众。现实主义理论：现实世界的镜子。自我抹杀的艺术家。发掘、亲密感和情绪饱满的价值。避免人工化。意大利现实主义。形式主义的电影理论：幻想的世界。奇幻之地。享乐原则。电影艺术家：作者论。法国新浪潮。折衷和综合理论。美国的实用理论批评传统。折衷主义：什么可用均成立。结构主义和符号学。电影的复杂性：深层结构中的符码。不可数者采量化。结构主义中的主题二元法和非线性的方法学。历史学：写历史的假设和偏见。美学方法。技术方法。经济史。社会史。

本章将说明电影评论者和理论家如何对电影作出响应，他们如何评价电影，如何在更大的知识范围中将之定位。评论电影可分为三种：

1.**评论者**(*reviewers*)：通常为地方性，带有新闻报道的做法。以文字描述电影内容、电影基调，偶尔会强调一下美学价值。这类作者常会指明电影适不适合孩童观赏。

2.**影评人**(*critics*)：强调评论而非内容报道。知名的影评人对电影票房成败有影响。

3.**理论家**(*theorists*)：专业学院派，多半是在哲学层面研究电影的书的作者。

11-1a　马耳他雄鹰(*The Maltese Falcon*，美国，1941)

亨佛莱·鲍嘉、彼得·劳瑞、玛莉·阿斯多(*Mary Astor*)和西德尼·格林斯崔特(*Sydney Greenstreet*)演出；约翰·休斯顿导演

理论辅佐艺术表现，但反之则不然。电影可以从多种理论观点来探索，依不同的价值观及需求范围加以讨论。每一套理论的运用都有其自身的动机与目的。如本片至少可以放置在七种理论范围中来观察：(1)持作者论的影评人会视它为典型的休斯顿作品；(2)也可被分析成鲍嘉意图扩张戏路的媒介；(3)从电影工业史的观点来看本片的评论家，会视它为华纳公司于20世纪40年代的优秀作品；(4)专攻电影类型的理论家会比较关注它作为侦探惊悚片类型的层面，也是第一部第二次世界大战期间在美国流行的所谓致命女性电影(*deadly female pictures*)；(5)对电影与文学改编之间关系有兴趣的理论家，会集中讨论休斯顿根据达希尔·汉默(*Dashiell Hammet*)同名小说改编而来的剧本结构与内容；(6)重视风格传统的理论家会将影片放置在20世纪40年代美国电影创造出来的重要风格——黑色电影——的范畴中来讨论；(7)持马克思主义的影评人会将此片解释成一部讨论人类贪欲的寓言，或谴责资本主义毒素的论述。由此可见，每一套理论都有其根据而自成一格。(华纳兄弟提供)


a


b

11–1b　码头风云

(*On the Waterfront*,美国,1954)

伊娃·玛丽·仙(*Eva Marie Saint*)和马龙·白兰度演出;伊力·卡山导演

"杰作"简直是被有些影评滥用的名词,但无可否认它是个有用的概念,指陈高质量的艺术作品。负责任的评论评析近作时,运用此词都比较小心,因为作品得经过时间的考验。比如说,此片今日几乎是全球公认的杰作了。谁决定一部电影伟大与否呢?通常,是有影响力的影评人、影展的评审、产业界的领导人以及一些公认有品味有鉴赏力的专业人士。当然,我们没有义务要对他们言听计从,但什么使一部电影成为杰作?一般会要求其题材或风格上有重要创新之处,同时对角色及故事的处理丰富而复杂,让我们能透视和领悟人的状况。不过"杰作"之说毕竟带有主观色彩,影评人和学者的观点不尽相同。有时,大家公认某些作品比别的作品出色,便统称为经典。(哥伦比亚提供)

11–1c　巴黎最后的探戈(*Last Tango in Paris*,意大利 / 法国,1972)

玛丽亚·施奈德(*Maria Schneider*)、马龙·白兰度主演;贝托鲁奇导演

许多人想到"杰作"便是完美的艺术作品。其实,有时完全相反。几乎所有作品,即如本片如此原创和杰出,都有缺点或品味、拍摄上的瑕疵。本片女主角与年轻导演订婚,但未婚夫不能与她的秘密恋人(白兰度饰)相比。他俩在租赁公寓中发生激情,彼此不知姓名。年轻导演的爱情肤浅而传统,秘密情人却有着吸引人的故事。本片主题丰富复杂,旨在对比性与爱的分别。导演说:"我不是在拍情色电影,只是以情色为主题。"他关注性如何满足潜意识的需求。他指出:"关系开展前性是'情色'的,在任何关系中都是在起初有了强烈的情色时刻,因此关系都是从动物本能而来。但每种性关系都会被命定失去其纯粹的动物本能。性成为说事的工具。"性可以转换成爱,那就更复杂了。(联美提供)


c

大部分的电影理论所关心的范围较广——它的社会、政治及心理含义。理论家指出,电影的本质在于——它和其他艺术的分别在哪里?它的基本特性是什么?大部分的电影理论由欧洲人主控,尤其是法国和英国。美国的评论传统多是实践性强而理论较弱,不过最近美国电影评论对这种媒介的理论含义愈来愈有兴趣,虽然比较倾向于实务批评(*practical criticism*)。

理论是一种思考网络,是美学概论的法则,而不是永恒的真理。有些理论较适合解释某些特殊的电影。没有一个单独的理论能解释所有的电影。因此,最近理论的发展强调折衷的方式,将不同的理论并列使用。

传统的理论家着重于电影的三个方面:(1)作品;(2)作者;(3)观众。强调作品的人指出电影的内在动力——他们如何传播,语言系统如何运作。电影理论家正如电影工作者一般也分为**现实主义**及**形式主义**;而最重视作者倾向的策略是**作者论**,他们认为要理解电影就得了解创作者本身,亦即导演。结构主义(*structuralism*)及符号学(*semiology*)于 1970 年后成为主流,两者都强调并列方式,混合使用不同的理论,如**类型**、作者论、风格、**图像学**、社会氛围及意识形态。在历史学(*historiography*)领域——依电影史的理论假设——近来趋向于强调各派理论的整合。

11.1 现实主义理论

许多现实主义理论着重于电影艺术的记录层面,电影的价值也在于它能反映多少真实,摄影机只是记录的机器而不是表现的媒体。在现实主义电影中主题是最重要的,技巧则明显的粗糙,就如巴赞的看法(见第四章)。大部分的现实主义理论有道德及伦理上的偏见,且总是根植于基督教或马克思主义的人道主义。

现实主义理论家如沙瓦堤尼及齐格菲·克拉考尔(*Siegfried Kracauer*)认为电影是摄影的延伸,与摄影一样记录我们周遭的物质世界(见图 11-2a)。摄影及电影和其他艺术形式不同,它们会保留较多的现实,而且艺术家对现实的"干预"比较少。现实主义电影基本上不是创造性的艺术,而是"存在"(*being there*)的艺术。

意大利新现实主义的开山之作应是罗西里尼的《罗马,不设防的城市》(见图 11-2b),这也是现实主义电影的佳作之一。电影的题材是第二次世界大战时天主教与共产党合作,在罗马的沦陷区抵制纳粹。从技术上说,该片相当粗糙。由于不能取得质量较好的底片,罗西里尼采用了许多质量较差的新闻片底片,却反而产生了粒子粗糙的新闻性和真实性风格(许多新现实主义导演是记者出身)。罗西里尼自己原是纪录片工作者。整部电影是在真实场景(大部分是外景)、欠缺灯光下拍摄的。除了主角外,其他演员均是非职业的。电影的结构呈片段性,重点放在罗马市民抵抗德军入侵的英勇事迹上。

《罗马,不设防的城市》富含诚实的描述。片子首映后,罗西里尼曾说:"当时情形即是如此!"(*This is the way things are!*)而这句话后来即成为新现实主义运动的座右铭。在战前,



11-2a 缉毒特警(*Narc*,美国,2002)
杰森·帕特里克(*Jason Patrick*)、雷·里奥塔(*Ray Liotta*)主演;乔·卡纳汉(*Joe Carnahan*)编导

警匪、惊悚、郊区通俗剧多半偏向现实主义风格。现实主义坚持生活表面即真实,艺术家的作用即忠实地不偏不倚地反映表面。现实主义对揭露人性阴暗面最有效。(派拉蒙提供)



11-2b 罗马,不设防的城市
(*Rome, Open City*,意大利,1945)
马赛罗·帕格利罗(*Marcello Pagliero*)演出;罗西里尼导演

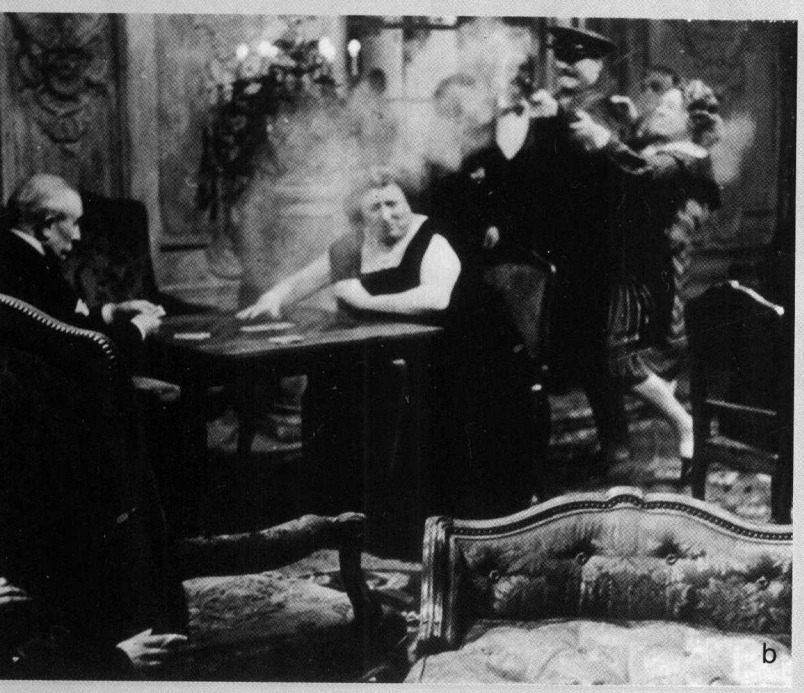
本片中一些刑囚的戏由于过于逼真而被删除。这段戏是一名纳粹军官强迫一名共产党员说出在逃同伴姓名不果,而施以烙刑。虽然主角不是基督教徒,但这段戏影射耶稣被钉死在十字架上的寓意相当明显,与稍后一名天主教教士被军队开枪射杀而死同义。法国影评人巴赞是意大利新现实主义电影的专家,他称赞其道德上的成就远比技术上的成就重要:"新现实主义的重点难道不是其人道主义精神,其次才是它的影片风格?"(Pathé Contemporary Films 提供)

被法西斯政权所压抑窒息的电影工作者的创作才能,因《罗马,不设防的城市》而复苏了。其后几年间,一连串光芒四射的片子使意大利电影跻身于国际舞台。这个运动的主要成员有罗西里尼、维斯康蒂、德·西卡,以及著名编剧沙瓦堤尼。虽然这些导演关切的事物各自不同,前期及后期的作品相差颇多,在风格和意识形态上却很相近。罗西里尼强调道德层面,他说:"对我来说,新现实主义最重要的是从道德立场去看世界,然后才是美学。其开端是道德。"德·西卡、沙瓦堤尼及维斯康蒂也都以道德作为新现实主义的试金石。

这个运动的主要意识形态可归纳如下:(1)新民主精神,着重一般人(如劳工、农人及工厂作业人员)的价值;(2)具同情的观点,不愿轻率下判断;(3)集中描写意大利法西斯时期及战争后遗症:贫穷、失业、娼妓、黑市等;(4)基督教及马克思主义的人道主义;(5)强调情感而非抽象意念。



a



b



c

11–3　德·西卡、让·雷诺阿和萨耶吉·雷是世界级的现实主义大师，以下三部电影是他们的杰作。

11–3a　风烛泪

(*Umberto D.* 意大利，1952)

卡洛·巴提斯蒂(*Carlo Battisti*，右)演出；德·西卡导演

沙瓦堤尼编剧的此片专注于平凡老百姓的“小主题”以及日常生活细节。故事探讨一个退休靠抚恤金过日子的老人，因付不出房租被迫搬出公寓的悲惨生活，他惟一的慰藉是陪伴他在最穷苦时的爱犬。(Museum of Modern Art 提供)

11–3b　游戏规则

(*The Rules of the Game*，法国，1939)

让·雷诺阿导演

让·雷诺阿某次观察他的角色下了结论：“每个人都有理由。”他这部聪明而深邃的行为喜剧中，不愿将人清楚地分为好人坏人，坚持人的行为都有合理的原因。有时好人会做坏事——比如这个气冲冲的劳工丈夫用猎枪轰了他以为诱奸他妻子的人。较不协调的是，他选择在华丽的酒吧中，在无辜的旁观者的众目睽睽下，做出此种暴行。(Janus Films 提供)

11–3c　大路之歌 (*Pather Panchali/The Song of the Road*，印度，1955)

卡努·班纳吉(*Kanu Bannerjee*)演出；萨耶吉·雷导演

雷与他的偶像德·西卡及让·雷诺阿一样，都是人道主义者，喜欢探讨各种情绪。本片审视印度偏远小村的贫穷，情感强而有力，灾难无预警而来，摧毁了家园，使人哀伤莫名。求生存成了仅存的希望，犹如风中残烛仍闪烁不息。(20 世纪福克斯提供)



11–4a 木屐树(*The Tree of the Wooden Clogs*,意大利,1978)

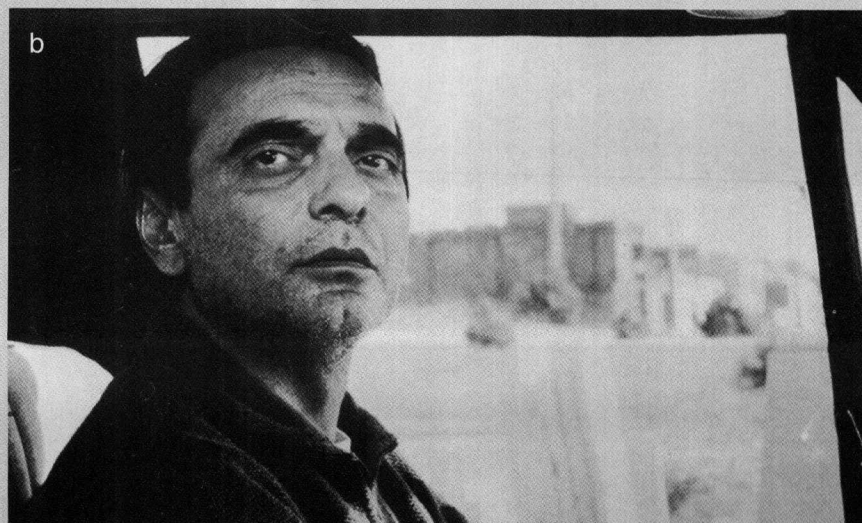
奥米导演

意大利新现实主义运动到了20世纪50年代中期大约已结束，但它追求现实的态度及风格却影响了全球其他国家的电影。有一些现今的意大利导演也延续了这一传统。例如,奥米的电影就充满了基督教人道主义的价值观色彩。在本片中,他与1900年左右一些农村家庭共享日常生活。对他们而言,上帝是它们的希望、慰藉与生命指示,他们如童稚般单纯的信仰令人动容。奥米以一连串类似纪录片方式的段落呈现这些农民的坚忍耐性、坚毅吃苦以及独特的尊严。对奥米而言,这些人是地球上不可或缺的盐。(New Yorker Films提供)

11–4b 樱桃的滋味(*Taste of Cherry*,伊朗,1998)

赫玛扬·厄沙迪(*Homayoun Ershadi*)演出;阿巴斯·基阿洛斯塔米编导

本片是戛纳影展最高奖金棕榈的得主,说明了新现实主义在伊朗依然存在且有活力。电影在实景用非职业演员拍摄,诗意地歌颂生命的神圣,带着回教人道主义的现实。其剧情分段松散,提供偌大的空间来探讨哲学和宗教主题，但简朴而不造作。全片充满睿智,要理解伊朗电影的文艺复兴,可参见由Richard Tapper主编的论文集 *New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity* (London and New York: I.B. Tauris Publishers,2002)。(Zeitgeist Films提供)





11–5a　意大利初级课程(又译恋爱学分保证班,*Italian for Beginners*,丹麦,2002)

*珑·雪尔菲格(Lone Scherfig)*编导

神风特攻队自杀式现实主义。欧洲电影工作者喜欢动辄制定"宣言"这种传统。比如"道格玛 95 宣言"(*Dogma 95*),是 1995 年丹麦导演发表的拍片严格规范,其中最著名导演为拉斯·冯·提尔(*Lars von Trier*)、托马斯·温特堡(*Thomas Vinterberg*)和珑·雪尔菲格。照理说依其宣言规则,他们可以拍出完全逼真的写实电影,不像别的写实电影都有点造假。这些规则包括:实景取代制片厂,道具得在实景中存在,声音得如实伴随影像而存在,除非画面中有音乐家否则不可有音乐,摄影机得手提,胶片为彩色,不可拍黑白故作艺术状,不可打光,最好现场有光源,不能有特效——因为假,不能用滤镜——真实不可经过修饰或美化,不可有通俗化或戏剧化的事件,只能有日常生活。永远应是现在式,没有倒叙、梦境或幻想情节。最后,导演不可挂名。不消说,没几个导演做得到这些严苛的要求。这些创作者不论在票房还是评论上叫好的,都因为角色真正具有张力。此片中,每个角色都有故事也都有需求,雪尔菲格的对白清新自然,时而令人喷饭,整体演技一流。她非以技巧取胜,重点在其引入的人际互动关系。(Miramax Films 提供)

11–5b　锅盖头(*Jarhead*,美国,2005)

*杰米·福克斯(Jamie Foxx)*主演;*山姆·门德斯*导演

太写实了吗?电影现实主义太靠近真实时问题就来了。本片说的是战争,而严格训练的海军狙击手虽然操练他们的神技,却甚至没看到战争,也就是美国第一次侵略伊拉克的"沙漠风景"战役。本片根据海军战士的回忆录而拍,电影一直在等,等着去赴战场,中间他们就训练、喝酒抽烟、嬉闹,无止境地等,准备充分却无处可去。等待中战事已结束,无结果。本片票房极差,尽管演员阵容坚强。为什么?也许文化评论家说得好:"长等待从不是美国的特质。我们喜欢快节奏有头有中间有尾的故事,也喜欢落幕上扬的情绪。"简言之,我们不喜欢太真实的现实主义。(环球提供)



新现实主义的风格形式包括:(1)避免精巧的情节故事,代之以松散的结构;(2)纪录片的视觉风格;(3)用实景——多为外景——而不用搭景;(4)用非职业演员,甚至连主角也用非职业演员;(5)避免文学性对白,而代之以口语对话,包括方言;(6)**剪辑**、摄影及灯光避免花巧,而制造"没有风格"的风格。

我们看如此惨痛的故事有何意义?追求欢乐的观众会埋怨这种电影令人不快,受虐狂才自找罪受。这个问题答案不简单。这类作品诚然看了难受,但它们却以戏剧化方式将人逼至墙角,提供深刻想法,让我们看到我们的手足如此坚毅顽强。电影拍得很好,在精神面上非常深刻,引导我们透视人类精神上的高贵。

现实主义者对具情节及结构精巧的故事相当反感。例如:沙瓦堤尼比其他人更相信电影的主要职责是呈现平凡的日常生活,特殊的角色和特别的事件应当避免。他理想中的电影是从一个人生活中撷取的 90 分钟。沙瓦堤尼相信现实与观众间应无障碍,无须用指导性的技巧来破坏生活的完整性,艺术手法是不可见的,也无须塑造或操纵素材。

沙瓦堤尼对传统情节结构充满怀疑,视其为已死的模式。他坚持真实面貌在戏剧性上比传统电影更有效,因为它是普通人所经验的人生。导演应当"挖掘"现实:强调事实,及事实的回响与反弹,而不是注重剧情。如沙瓦堤尼所言,拍电影不是"发掘故事",而是尽力去了解挖掘某些社会现实的潜在意义。电影的目的在于暴露日常生活的事件,发掘出平常被忽略的细节。

德国电影理论家克拉考尔在他的《电影理论:物质现实的还原》(*Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*)中也抨击情节是现实主义之敌。根据克拉考尔的说法,电影拥有许多与自然相近的特性:(1)它倾向于"未安排的现实",让人以为它是未经安排的。(2)它强调自然、随意,克拉考尔尤喜欢"不经意捕捉到的自然"(*nature caught in the act*)这个句子,换句话说,电影适合捕捉我们在生活中容易忽略的事物,现实主义的电影是"展现瞬间"并生动地暴露人性的电影;(3)好的电影是连续的现实碎片组成,仿佛人生片段,而非完整、统一的封闭世界。电影强调开放的形式,暗示了人生开放无止境的生活本质。

克拉考尔不喜欢重形式的电影,例如古装片和幻想片都是不关心媒介基本性质的形式。他也反对文学及戏剧的改编,因为他相信文学关心的是"内在"而非"外在"的现实。克拉考尔以为任何自我意识下的元素都是"非电影化"的,因为导演希望引起注意的是"如何"发生,而非主体。

形式主义电影(如爱森斯坦及斯皮尔伯格的作品)的复杂是无法以现实主义电影理论来解释的。另一方面,现实主义理论却可诠释现实主义佳作的原始情感力量,如德·西卡导演、沙瓦堤尼编剧的《偷自行车的人》即是一例(见图 6-33)。

《偷自行车的人》完全以非职业演员演出,故事简单,描述一个工人的生活。饰演主角的马基欧拉尼本身即是工人。1948 年片子上映时,意大利有四分之一的工人失业。片子主角是个有两个孩子的工人,他已失业两年了。后来有个贴海报的空缺,但必须有自行车。为了赎回已典当的自行车,他和妻子把被单和床罩都当了。不料,第一天上工自行车就被偷了,整部电影就是他寻找自行车的过程。男主角越到后面越狂乱,他最后终于找到车子,却斗不

过偷车贼，甚至在儿子面前受到侮辱。

由于失业在即，他将孩子先送上公交车回家，自己绝望地去偷别人的自行车，却在孩子目睹下当众被抓，并且受到侮辱。在那一刻，孩子失去了童真，了解到父亲不是他过去所相信的英雄，在危急时，父亲甚至会屈服于诱惑。这部电影并没有明显解决问题的方法，最后一场戏里，孩子与父亲在哽咽屈辱中默默走进人群，悄悄地，孩子牵起父亲的手，走向惟一的慰藉——家。

11.2 形式主义电影理论

形式主义电影理论家的立论是：电影艺术源自外在现实与电影现实的不同。电影导演利用媒体的限制——电影的二维空间、受限的**景框**、割裂的时空——制造出仅在有限条件下类似真实世界的模拟世界。真实世界只是原始素材的贮藏所，为了要达到艺术的效果必须重塑及强调这些素材。电影艺术不该只是复制、模拟现实，而是将观察到的特性转译到电影媒介的形式中。

鲁道夫·安海姆(*Rudolf Arnheim*)是完形(*gestalt*，亦称为“格式塔”)派心理学家，他的《电影即艺术》(*Film As Art*)一书于1933年在德国出版，揭示了电影形式主义的重要理论。书中关注经验的认知，其理论建构在摄影机和人眼不同的认知模式上，而与之后的传播学家马歇尔·麦克卢汉的理论有相通之处。比如说，安海姆认为一盆水果在现实生活的形象会与摄影机捕捉到的影像完全不同。照麦克卢汉的说法，我们接受的信息会根据媒介的“形式”而产生不同的“内容”。形式主义理论家支持这种不同，他们认为这种不同决定了电影媒介的艺术形式。

形式主义者举了许多例子来说明摄影机和人眼所观察到的不同现实。举例来说，当导

11-6 雨月物语(*Ugetsu*，日本，1953)

森雅之(*Masayuki Mori*)*和京町子*(*Machiko Kyo*)*演出；沟口健二导演*

现实主义影评人与理论家一般都会低估观众接受非写实影片的能力。可确定的是，如果剧本是关于日常生活，导演制造现实的幻象就容易多了，因为电影中的世界与真实世界基本上是相似的。但有天赋的艺术家却可将幻想的素材处理得非常写实，如本片的时代是古代，人物是鬼魂与魔鬼，形成一个自足的魔幻世界，观众可以暂时忘却外在现实而轻易进入。观众对非写实电影的反应极复杂，不但可以完全“停止不信任”，又可“部分停止不信任”，亦可根据片中世界的美学需要，在二者之间游移。(Janus Films 提供)





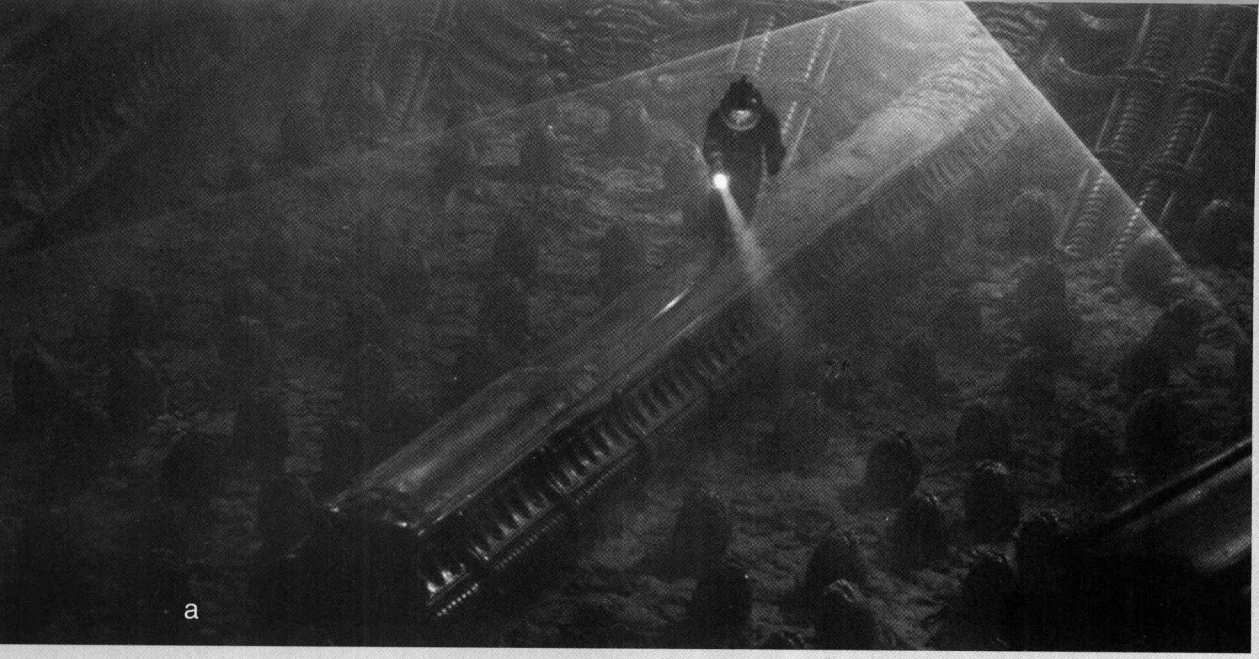
11–7a　绿野仙踪(*The Wizard of Oz*,美国,1939)
朱迪·嘉兰(*Judy Garland*)和雷·鲍格尔(*Ray Bolger*)主演;维克多·弗莱明(*Victor Fleming*)导演

形式主义在人造景观中最为常见。“我不认为我们还在堪萨斯,托托。”多萝西看着她的狗跑进一个被施了魔法的世界,那里什么东西看上去都不是真的。米高梅所创造的非同寻常的音乐剧世界堪称技巧的胜利:会说话(甚至会哭)的狮子,天空中飞翔的造物,会跳舞(跳得还很好看)的稻草人,闪着钻石般光芒的摇摆的田野,而由 E.Y.哈伯格(*E.Y.Harberg*)和杰出的哈罗德·阿伦(*Harold Arlen*)创作的华丽的音乐则更添绮丽色彩。(米高梅提供)

11–7b　太空木偶历险记(*Muppets From Space*, 美国,1999)
蒂姆·希尔(*Tim Hill*)导演

有天赋的导演即使不使用真人演员也可以创造出一个可信的世界。来自吉姆·汉森公司的木偶无不具有独特的性格特点——全世界数百万的儿童对此深谙于心。即使你不是一个儿童,也必定会赞赏木偶世界里那些古怪的居民。它们可比许多所谓的“真人”角色可靠得多。在这部电影中,我们坚定的宇航员怀着去另一个遥远的星球上寻找 *Gonzo* 的失散已久的家人的希望,踏上了这趟外太空冒险之旅。(吉姆·汉森提供)





11–8a　异形(*Alien*, 美国,1979)

莱德利·斯科特(*Ridley Scott*)

如果说现实主义倾向于偏重说教和艺术的教育功能的话,那么形式主义则倾向于侧重愉悦原则。形式主义概念暗示的是形式相对于生活的优先权,审美意念的丰富性相对于忠实于真实的优先权。即使在那些尝试粗浅的现实主义的电影中,如科幻电影《异形》,其重点始终是视觉的形状、结构和颜色的诉求。这张图很像是一张抽象的绘画。这是一个高角度的远景,身处异形太空船的宇航员(约翰·赫特[*John Hurt*])周围是一群散发着罪恶气息的颤抖的蛋。(20世纪福克斯提供)

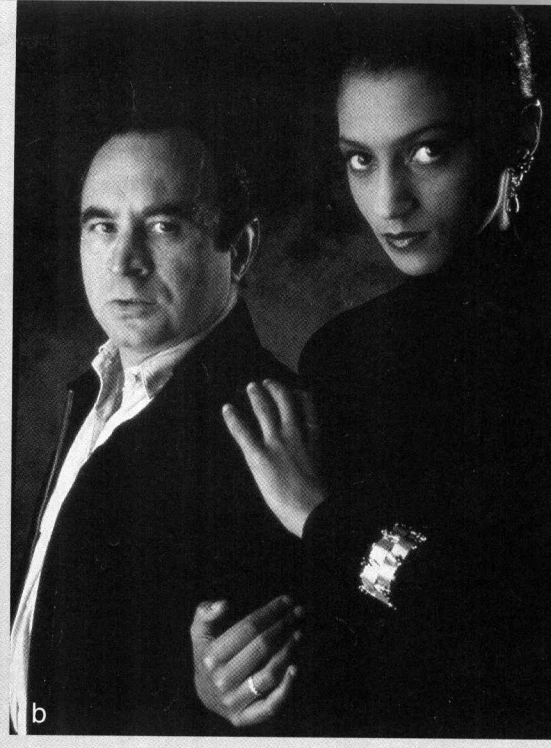
11–8b　改编剧本(*Adaptation*,美国,2002)

尼古拉斯·凯奇兼饰二角;斯派克·琼斯(*Spike Jonze*)导演

独立导演琼斯认为当代电影已被现实奴役,即如科幻电影也有如其他电影般可辨识的角色和情境。此片是编剧和他的兄弟合演,题材也是他和他的兄弟,由凯奇扮演二者,探讨创作过程的挫折、退缩、欣喜。凯奇说这个经验是:"做一些全新东西的机会,真正改变我自己,我演编剧,又演他的兄弟,如立体主义,过瘾!"(哥伦比亚提供)







11–9a　连环套(*The Servant*,英国,1963)

狄·鲍嘉(前景者)演出;约瑟夫·罗西导演

有千百种拍摄同一场戏的方法,但形式主义者挑选最能捕捉其象征或心理寓意的镜位。例如图左的年轻少妇意识到仆人(狄·鲍嘉饰)已操纵了她意志脆弱的未婚夫。她被孤立在左方,半身沉浸在黑暗之中,被层层窗帘阻隔于门外的是她的爱人,不过他却嗜药而不可自拔。仆人根本不把他们看在眼里,用背对着他们,摄影机的低角度拍摄更凸显他如何毫不费力地控制了他的"主人"。(Landau Distributing 提供)

11–9b　蒙娜·丽莎(*Mona Lisa*,美国,1986)

鲍勃·哈斯金斯(*Bob Hoskins*)和凯茜·泰森(*Cathy Tyson*)主演;尼尔·乔顿(*Neil Jordon*)导演

一幕场景可以以多种不同的方式凸显,而凸显的方式会强烈影响我们的情绪反应。《蒙娜·丽莎》是由杰出的英国摄影师罗杰·普莱特(*Roger Pratt*)担纲摄影,他令电影中的共处场景(*domestic scene*)呈现出耀眼的高调,但是只要粗暴的主角(哈斯金斯饰)进入到他迷恋的那位美丽的妓女(泰森饰)所处的破败的黑社会时,灯光开始变得风格化,喧闹而险恶。她的世界是一座可怕的城市,在那里任何东西都有着双重面孔,任何东西都可以贩卖。(Handmade Filins 提供)

演选择角度时,不见得会选择看得清楚的角度,因为他不见得要强调这个景中的人物或是表现的本质为何。在生活中,我们能理解周遭环境的深度和空间。但空间在电影中是个幻象,因为电影是二维空间。因此,有些导演反而能以**场面调度**操纵物体来获取透视感。比如说,将重要的物体放在容易被注意到的地方,不重要的物体放在不显眼的地方(如影像的边缘或后景)。

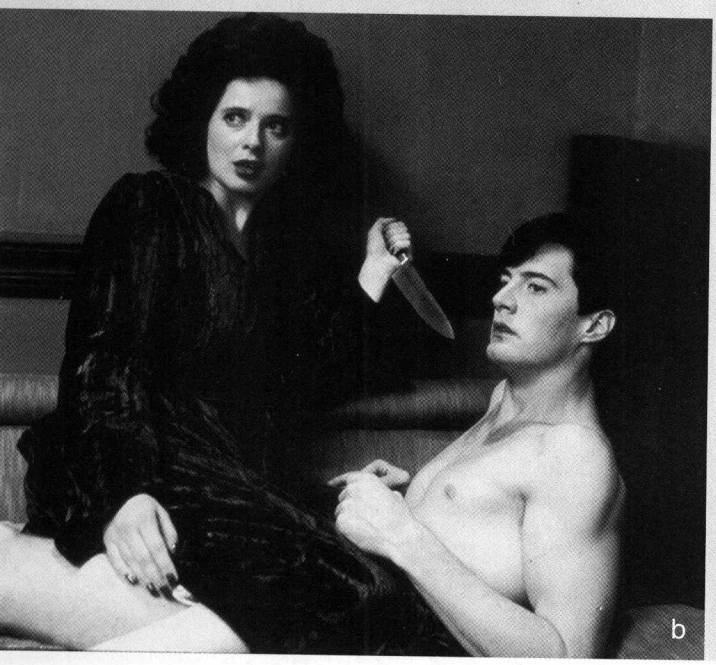
真实世界中,时空是连续的。电影透过剪辑却能将时空切断,再重组为有意义的方式。导演从混乱的物质现实选择他要表现的细节,并列这些时空片断,造成这些素材原来没有的连续性。这便是苏联蒙太奇的基本论调(见第四章)。

形式主义者关注的是重新建构现实的方式及方法:在视觉上是摄影和场面调度,在声音上则是风格化的对白、象征性的音效及音乐**母题**。摄影机运动则将**运动感觉**附加到原始



11–10a　美人鱼(*Splash*,美国,1984)
汤姆·汉克斯和黛瑞儿·汉纳(*Daryl Hannah*)主演;朗·霍华德(*Ron Howard*)导演

一般对形式主义影片有个错误认知,认为它们只具娱乐性,题材也较不严肃。例如本片是一名男子爱上一名奇特的女子,到后来才知道她是一条美人鱼。这是一部具象征意义的幻想喜剧片,它不但相当具娱乐性,而且探索了一些根本价值:忠诚、家庭、工作与承诺。(Buena Vista Pictures 提供)



11–10b　蓝丝绒(*Blue Velvet*,美国,1986)
凯尔·麦克拉翰(*Kyle MacLachlan*)和伊莎贝拉·罗西里尼(*Isabella Rossellini*)主演;大卫·林奇(*David Lynch*)编剧兼导演

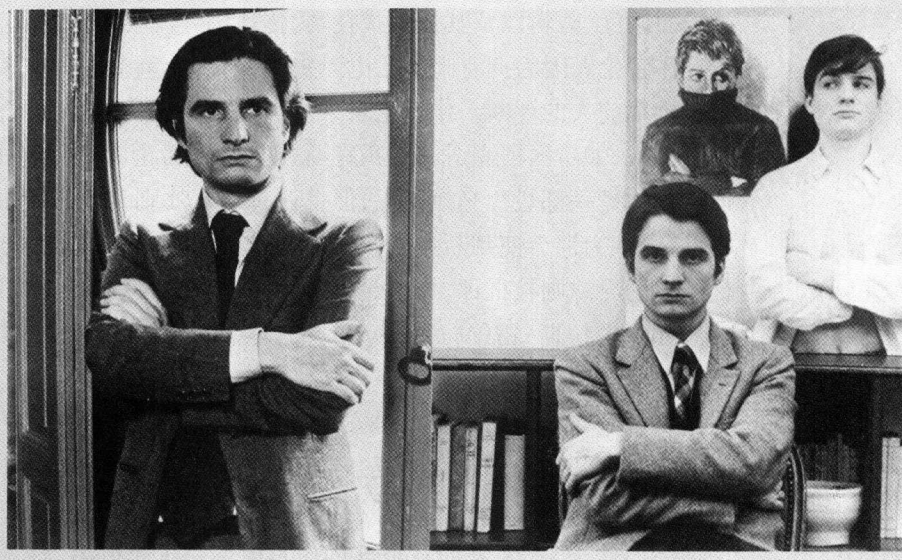
形式主义电影最极端的一个分支便是先锋电影,而大卫·林奇则是其中最大胆的艺术家之一。在他的电影中,他探讨奇异的仪式,潜意识的恐惧和欲望,噩梦以及性幻想——*the eerie*,急迫的本能世界,人类精神领域那近乎野蛮的饥饿的弗洛伊德式的标签。杰弗瑞(*Jeffrey*,麦克拉翰饰)是电影中天真的主角,对于自己所感知到的,那个掩盖于欢闹陈腐的日常现实之下的诡异、黑暗世界既感到震惊,又被排斥:"我看到了一些长久以来被掩盖的东西。"他告诉他的女朋友(劳拉·邓恩[*Laura Dern*]饰),而后者甚至比他还要单纯和无知。(De Laurentiis Entertainment 提供)

素材上,丰富其意义。

但是不论形式主义或是现实主义的理论都有例外。形式主义的分析对希区柯克或者基顿的电影而言有效,但是处理雷诺阿或德·西卡的电影就有困难了。某些电影之所以可贵正因为其与现实相似。当然,这些只是强调的重点不同而已。电影种类太多,表现方式也太繁复,不可能用单一的理论总括一切。

11.3 作者论

20 世纪 50 年代中叶,特吕弗在《电影手册》杂志上发表"作者策略"(*la politique des*



11–11 让－皮埃尔·雷欧在（由左至右）《消逝的爱》（*Love on the Run*，法国，1979）、**《偷吻》**（*Stolen Kisses*，法国，1968）、**《二十岁之恋》**（*Love at Twenty*，法国，1962）**集锦片，以及《四百击》**（1959）**中饰演安东尼·达诺一角的照片蒙太奇。图中没出现的另一部由他饰演安东尼的影片是《婚姻生活》**（*Bed and Board*，法国，1970）

作者论者最强调艺术家的个性。特吕弗先是作者论的提倡者，随后在法国新浪潮运动中拍出最具个人风格的电影。他的安东尼·达诺（*Antoine Doinel*）系列影片成功地捕捉了一位迷人但有些偏执性格的主角在生命中的冒险与爱情经历。特吕弗这些半自传影片使雷欧成为法国新浪潮运动最为人知的演员。（New World Pictures 提供）

auteurs）的观念，对整个电影批评发生革命性的影响。这个颇具争议性的观念不久就影响到英、美两国，而作者论成为许多年轻影评人信奉的影评利器，也在英国的《电影》（*Movie*）、美国的《电影文化》（*Film Culture*）、英法语版的《电影手册》杂志期刊上，成为主导的批评立场。的确，虽然仍有不少人认为这个理论过分简化，但在 20 世纪 60 年代，作者论确是主导的批评立场。这个运动以大胆挑衅的姿态向当时的电影当权派挑战。

事实上，作者论并非那般离经叛道。诸如戈达尔、特吕弗及其他影评人认为，好的电影是被导演的个人视野所主导，这种主导可由他一连串作品的主题和风格特色看出。编剧主要的贡献是题材，所以在艺术上而言仅是中性的，经过导演的处理成绩不一。电影应由其“如何处理”（*how*）而非“什么题材”（*what*）来判断其价值。像形式主义者一样，作者论的拥护者认为，拍好电影不在于主题内容，而在其风格化的处理，而控制“如何处理”的就是导演——作者。

这些影评人研究大量美国类型电影，《电影手册》的编辑巴赞认为美国电影的好处是有这么丰富的现成的类型，如惊悚片、西部片、警匪片、歌舞片、喜剧片等。巴赞指出：“类型”的传统奠基于自由创作。类型是多样的，而非受局限的。作者论者认为好的电影是具**辩证性**的，艺术家掌握了类型的特性，也因他们的个性造成了美学的张力。

被这些影评人誉为“作者”的美国导演多半是在制片厂制度下工作。但是个人的风格与技巧的突出，却能凌驾于制片厂的干预，以及二流的剧本之上。比如说，希区柯克的惊悚片和约翰·福特的西部片在艺术潜力上并不相同，但都能拍出伟大的电影，原因便是他们能透

过场面调度、剪辑以及其他形式技巧,传达出导演要表达的真正内容。

作者论者因为拥有丰富的电影史观,所以能重新衡量许多导演的作品价值。有时,他们完全推翻前人的评断。作者论者崇拜大部分的通俗电影的导演,他们大多为上一代的评论家所忽视,如希区柯克、福特、霍克斯、朗等。作者论者的好恶相当武断,巴赞就曾警告他们。他认为称赞一部烂片当然不幸,但批评一部好片则是严重的过失。他尤其不喜欢他们的英雄崇拜,认为那会使判断流于肤浅。他们崇拜的导演的作品毫不保留地受推崇,但不符合时代潮流的导演则被批评。作者论者喜欢将导演分等级,但他们的名单很受争议。完全商业的导演如尼古拉斯·雷(*Nicholas Ray*)的排名竟比大师级的导演如约翰·休斯顿及比利·怀尔德还靠前。

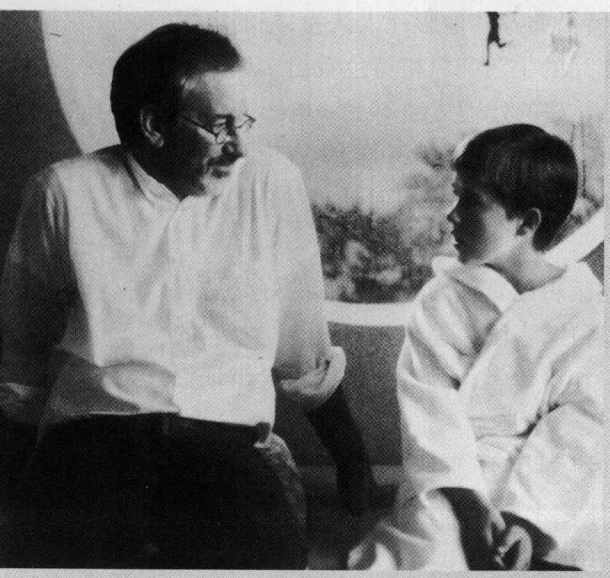
作者论在美国的代言人是安德鲁·萨瑞斯,他也是《村声》(*Village Voice*)的影评人。他对明星制度及制片厂制度的复杂性比法国同行还清楚,对艺术家的个人视野和制片厂派给他的类型工作间产生的"张力"特别感兴趣。

他们认为,艺术家拥有全部创作自由不一定是好事,像米开朗基罗、狄更斯、莎士比亚等艺术家,不都是接受委托而创作的吗?不过,有些作者论者实在过于极端。比如说,如果要伯格曼或库布里克这样的天才来拍《二傻巧遇木乃伊》(*Abbott and Costello Meet the Mummy*),恐怕一样显不出其才能。也就是说,导演一定得有战场。如果题材实在够不上基本的标准,结果就不是萨瑞斯说的"张力",而是艺术的否定了。

制片厂时代最有天分的美国导演是**监制兼导演**,他们在制片厂可以独立作业,这是作者论最推崇的导演。这个时期美国最好的剧情片正是制片厂电影。

但在这些电影中,导演只是工作人员之一,他们通常对编剧、演员及剪辑很少有质疑的余地。许多导演是高明的技术人员,但他们只是技匠而非艺术家。

麦克尔·寇提兹就是个很好的例子。他的一生几乎都在替华纳公司拍片,以拍片的速度



11-12 《A.I.:人工智能》(*A.I.:Artificial Intelligence*,美国,2001)斯皮尔伯格导演和童星海利·乔·奥斯蒙(*Haley Joel Osment*)的宣传照

斯皮尔伯格的电影广受欢迎,总能赚进大把银子。他总知道大众要什么,也会拍一些并不确定有无票房的个人电影,如《外星人》、《辛德勒的名单》和《拯救大兵瑞恩》等,当然它们事后都赚了大钱。他自己是电影的完全主导,包括写剧本、找演员、拍摄和完成。他是杰出的技匠,尤其在摄影和剪辑上功力非凡,是当代电影最好的风格家。他也像特吕弗、德·西卡这些导演一样对小孩特别敏感,能捕捉小孩的童真、可爱以及活力又不显做作。在电影界里,他以慷慨大方、富理想性和勤奋知名。简言之,他是世界级的作者,也是历史上最成功的商业导演。(20世纪福克斯提供)





11-13a 欲海情魔(*Mildred Pierce*,美国,1945)

琼·克劳馥演出;麦克尔·寇提兹导演

特别是在大制片厂的黄金时代(约 1925～1955),大部分的美国主流电影都是制片厂而不是导演在掌控。导演被视为是合作伙伴而不是具创意的艺术家。《欲海情魔》等于是华纳兄弟公司写的片子,全片强调强悍的无产阶级色彩,讲述琼·克劳馥是一个自力更生的女人,却杀了一名男子。这是她离开米高梅后东山再起的作品,由罗纳德·麦克道格尔(*Ronald MacDougall*)改编自詹姆士·肯恩的冷硬派(*hard-boiled*)小说,是带有制片厂印记的作品。导演是华纳的王牌导演麦克尔·寇提兹,他以速度、效率及多才多艺著名。他可以控制华纳制片厂旗下的明星,不论对方有多刁钻难缠,他均可以搞定,甚至连贝蒂·戴维斯(她几乎是最难侍候的)也被寇提兹驯服得服服贴贴。有一次当她抱怨拍戏拍到没时间让她休息吃午餐,他庄严地回答她:"当你为我工作时,你不需要午餐,你只要服阿司匹林。"(华纳兄弟提供)

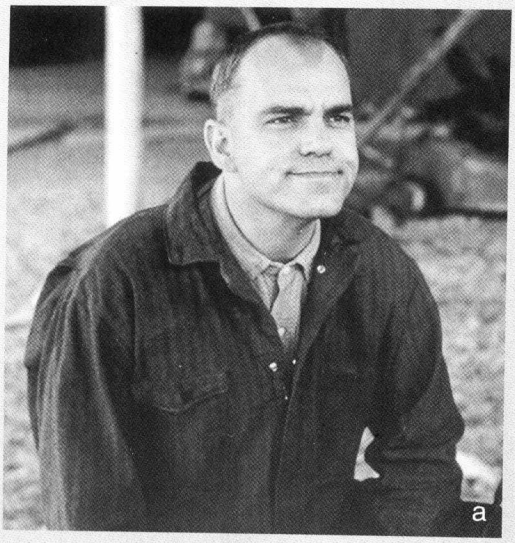
11-13b 风起云涌(*Primary Colors*,美国,1998)

约翰·屈伏塔演出;麦克·尼科尔斯导演

美国当代电影中,主流电影仍是企业化经营,导演——即使才气纵横如尼科尔斯——亦是整合各种才能的统筹。此片根据"佚名"作者的政治小说改编(实际上是记者克莱恩[*Joe Klein*]所著),影射的是克林顿总统及其夫人希拉里在大选时的运作。其聪明而诙谐的改编由伊莲娜·梅(*Elaine May*)负责,以屈伏塔为首的演员表现一流,模仿了克林顿个人的交际手腕和魅力,把他既是真民主、认真的公仆,又是个风流的机会主义者的形象刻画入里。全片将所有人的才华天衣无缝地整合成为艺术整体,全靠尼科尔斯的贡献。(环球提供)

及效率著称,拍了许多不同风格和类型的片子,通常是同时进行好几个计划。寇提兹并没有作者论所谓的"个人视点",他只是在工作而已,但都做得很好。像他的《胜利之歌》、《北非谍影》及《欲海情魔》(见图 11-13a)被视为是华纳的电影,而非寇提兹的电影。这个原理也适用于其他的好莱坞制片厂。现在,这个原理则被运用到制片人及投资人所控制的片子。

有些电影由明星控制,如梅·蕙丝、费尔滋(*W.C.Fields*)及劳莱与哈代的电影,很少人会注意导演或编剧是谁。明星即作者的结果就是所谓的明星媒介。此类电影会特别迎合、突显个人的特性——在摄影机前的,而非其后(见图 11-15)。





11–14 今日,“独创性导演”(*auteur*)已经是一个常用来指称电影艺术家的词,这类导演的性格往往在他们的作品上留下不可磨灭的印记。“独创性导演”掌控影片的主要表现方式——剧本、表演、制作技巧——不论是商业电影导演(如斯皮尔伯格、斯科塞斯或斯派克·李),还是独立制片导演(独立于制片厂系统外)。

11–14a 弹簧刀(*Sling Blade*,美国,1996)

比利·鲍勃·松顿自编自导自演

独立制片的导演会比主流导演有更多的主控权,原因是它们往往预算低,不比好莱坞的高薪,许多人是免费或大量减薪来参与工作。这些另类艺术家往往会探讨不寻常或不时髦的题材。比如美国统计约有40%以上的人每周上教堂,这是主流电影很少述及的。但此片带有强烈的南方浸礼会教堂的味道,使这个古怪的故事充满丰富的精神层面。(Miramax Films 提供)

11–14b 她和他和他们之间(*The Opposite Sex*,美国,1997)

马丁·唐诺文(*Martin Donovan*)和莉莎·库卓(*Lisa Kudrow*)演出;唐·鲁斯(*Don Roos*)导演

主流电影几乎完全以异性恋为主,很少涉及性别问题,但独立电影则更真实。本片主角(唐诺文饰)的爱人被他工于心计、16岁的同父异母妹妹抢走(由克丽丝汀·里奇所扮演,是她从影以来最邪恶的角色),他最好的朋友(库卓饰)十分性压抑,无可救药地爱上他,这些不过是诸多难处之一。主流电影难得对性题材如此聪明、犀利又耍贱,更少有这样丰富的女性角色。其实女性的神经质和偏执一点不亚于男性。(TriStar Pictures 提供)

11–14c 大人物拿破仑(*Napoleon Dynamite*,美国,2004)

约翰·格里斯(*John Gries*)、约翰·海德(*John Heder*)、艾伦·鲁尔(*Aaron Ruell*)主演;贾瑞·海斯(*Jared Hess*)编导



主流电影倾向强化传统道德也容易预测,类型电影开场十分钟,我们大概就知将如何结束,好人会得胜,正义匡正,等等。独立制片就可能歪曲了。瞧这部探讨无聊青少年的滑稽作品竟成了大卖座片,主角是一头干卷发的高中呆瓜和他相同的怪胎家人朋友,在圣丹斯影展大受欢迎,成为影迷电影,大赚4400万元。(20世纪福克斯提供)



11-15　律政俏佳人 2(*Legally Blonde 2:Red,White &Blonde*,美国,2003)
鲍勃·纽哈特(*Bob Newhart*)和里斯·威瑟斯朋演出;查尔斯·赫曼-霍尔费德(*Charles Herman-Wurmfeld*)导演

许多电影是由明星而非导演、制片厂或类型主导。本片是《律政俏佳人 1》的续集,上集造就了女主角成为大明星,续集由她担任监制,几乎全由她主导电影的走向。故事全为彰显她的喜剧能力和美貌,保留甚至加强了上集大卖座的因素,也很少在镜头中没有她。虽然电影导得还算中规中矩,但主导的力量来自幕前而非幕后。(米高梅/联美提供)

作者论也深为某些弱点所苦,如有些导演虽然一贯的主题和风格都不特出,但是却偶有佳作,如约瑟夫·H·路易斯(*Joseph H.Lewis*)的《疯枪》(*Gun Crazy*)。而大导演也会有劣作,如福特、戈达尔、雷诺阿及布努埃尔的作品在质量上一般而言相当一贯,但仍有劣作。作者论强调导演全部作品一贯性的历史观,使得批评偏爱老导演,忽略了新导演。有些好导演也愿意尝试不同风格与类型的不同主题,如卡洛·里德(*Carol Reed*)、西德尼·鲁迈特及约翰·弗兰肯海默(*John Frankenheimer*)等。而有些重要导演在技术上并不纯熟,例如,卓别林及赫尔佐格绝不会有寇提兹(或那个时代其他签约的导演)的风格化的流畅。不过,很少有艺术家能有卓别林及赫尔佐格杰出的个人风格。

虽然作者论有其缺点及过分之处,但它解放了电影评论,至少在电影艺术上(而非工业上),导演成为关键。到了 20 世纪 70 年代,作者论赢得了主要战场,几乎所有严肃的电影评论都论及导演的个人视野。到今天,至少在高度艺术化电影的价值上,作者论已确立其主导性地位(见图 11-14)。

11.4 折衷及综合理论

折衷主义是一种实用的方法,而不是理论,深受许多影评人喜爱。例如波琳·基尔(*Pauline Kael*)在对《纽约客》(*The New Yorker*)的批评中曾提过:"如果我们对艺术怀抱多元论,接受层面广、弹性大、不专断,亦即是个采用折衷主义的人,我们就更能体会任何艺术形式。"这类评论会将电影置于合适的理论范畴来讨论,旁征博引各色风格与方法。事实上,影评多少都有折衷主义倾向,例如,安德鲁·萨瑞斯一向认同作者论,但他也会依据明星、时代、出品国别及意识形态来探讨一部电影。

折衷主义评论者经常诉求于感性传统,重视具品味及眼光的个人美感偏好。他们多半住在都市,受良好教育,并懂得多种艺术。例如罗杰·伊伯特(*Roger Ebert*)、戴维·丹比



11-16　弗里达(*Frida*,美国,2002)

莎尔玛·海耶克(*Salma Hayek*)主演;茱丽·泰摩尔(*Julie Taymor*)导演

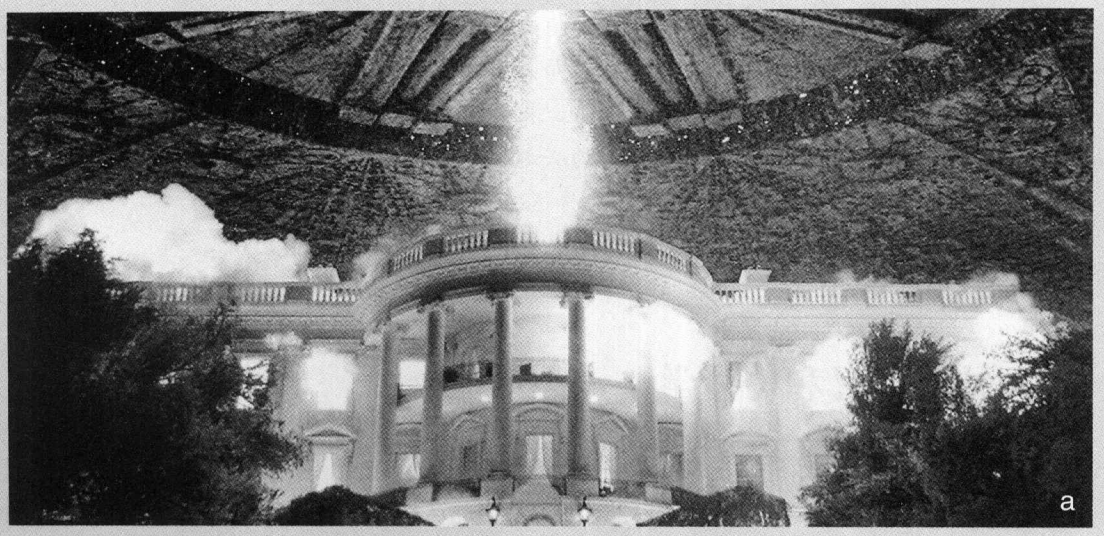
较有弹性的影评会将评论与社会运动结合在一起，如女性主义不仅探讨电影中的性别价值,也兼顾制作影片的意识形态架构。依照老习惯,美国电影界是不容女人掌权的,在其他国家这种情况可能更严重。本片记述墨西哥大画家弗里达·卡萝(*Frida Kahlo*)的生平,是演员海耶克心心念念想拍的电影。她自己也是墨西哥人,一路孕育此片多年,打败了若干更有势力抢夺此片的女演员,也亲手挑选女导演来增添角色的细腻色彩。雀屏中选的是刚因执导百老汇歌舞剧《狮子王》(*The Lion King*)而大放异彩的泰摩尔。她的视觉原创性与以"魔幻写实"风格著称的卡萝的画风相得益彰。本片大为成功,赢得不少奖项,包括海耶克的奥斯卡提名。(Miramax Films 提供)

(*David Denby*)和弗兰克·瑞奇(*Frank Rich*)的文章即显露出他们涉猎多种文化层面,如文学、戏剧、政治及视觉艺术,也常提及思想家马克思、弗洛伊德、达尔文及荣格等人的思想。有时还将某种意识形态观点——如女性主义——与实用的评论法、社会学、历史学等融合在一起,如莫莉·哈斯凯尔(*Molly Haskell*)与 B·露比·丽琪(*B.Ruby Rich*)(见图 11-16)二人。一般而言,优秀的折衷主义评论者都写得一手好文章,例如詹姆斯·艾吉(*James Agee*)、波琳·基尔和罗杰·伊伯特就以突出的散文风格见长,后者的评论集还得过普立策奖。除了内容言之有物外,他们精致的写作也被视为文学。

这类评论者认为单一理论无法解释所有电影,他们坚持每个人对电影的反应是非常个人化的,因此影评人的工作就是努力将个人反应——陈述,无论有理或肤浅,都只是意见。这类评论中最好的作品有丰富的信息性,即使我们并不全然同意其论点;因为个人品味是折衷主义批评的主要依据,而这些评论者也承认自己有盲点——所有的影评人都是有盲点的。每个人都会有这种经验:众人交相称赞的片子,自己却觉得普通。无论大众的反应如何,我们通常无法抑制心底的想法。折衷主义影评人几乎都从自己的感觉开始批评一部电影,然后再以具体论点将这些直觉客观化。

折衷主义也有许多缺点。因其极端的主观性,许多严苛的理论家批评其为印象主义,他们坚持美学评价应由完整的理论原则而非个人品味来执行。折衷评论者彼此经常意见不同,各执己见而没有可经检视的理论架构。他们虚张的文化涵养与背景使他们的评论经不起仔细的检查。例如,费里尼的《八又二分之一》于 1963 年上映时,欧美许多影评人都批评它自我沉溺、无形式,甚至首尾不连贯。然而,到了 1972 年,《八又二分之一》却被评为有史以来十大佳片的第四名。相反的,好的评论者不会太快对一部电影下论断,只是在它被长久地遗忘之后,经过时间距离的冷静检视,会对当时的冷淡感到后悔。

折衷主义者对这些情形显得冷静,认为是职业上的挑战。也许波琳·基尔的话可表达他们的态度:



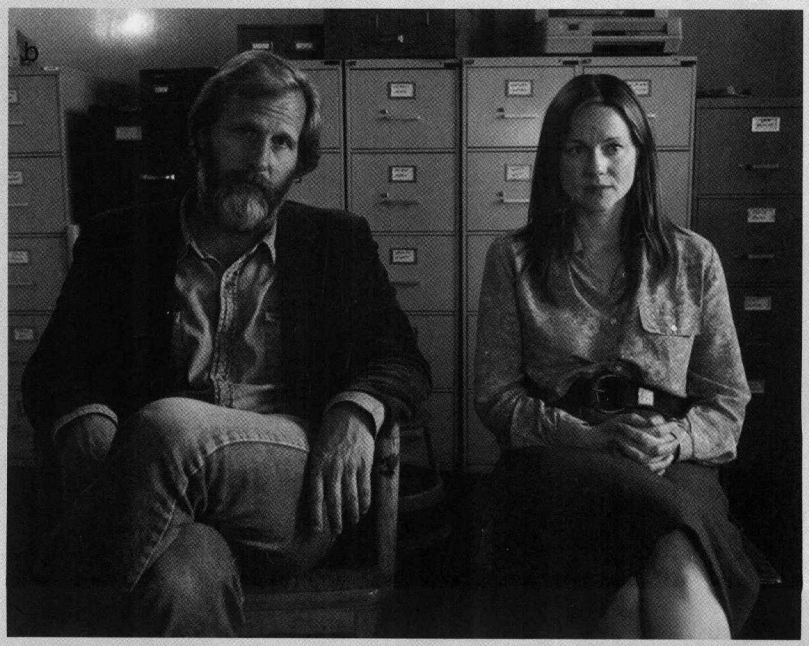
11–17a 独立日(*Independence Day*,美国,1996)

罗兰·爱默里克(*Roland Emmerich*)导演

本片获得巨大的商业成功,美国票房三亿,外国票房 4.9 亿美元,在录像带及电视版权上又添加了五亿收入。20 世纪福克斯公司花了 3000 万美元宣传,这种投资十分有效。电影特效造就了票房吸引力,比如这场戏中白宫被强大的外星人攻占。严肃的影评人要不是不屑一顾,就是将其当作蠢片而排除。孰对孰错,大众或"专家"? 须视由何角度而论。大众想看逃避式娱乐,借电影忘记生活的艰难处。评论家在工作中却经常得忍受这种电影的轰炸,所以任何老套的东西都使他们烦闷不堪。他们希望电影具原创性、挑战性,而本片不符合他们的期望。(20 世纪福克斯提供)

11–17b 鱿鱼与鲸(*The Squid and the Whale*,美国,2005)

杰夫·丹尼尔(*Jeff Daniels*)、劳拉·林妮(*Laura Linney*)主演;诺亚·巴姆巴哈(*Noah Baumbach*)导演



如这般"小"的电影很可能在主流虚荣的喧闹光彩中被埋没了。虽然有着糟糕的片名和灰暗阴沉的素材——婚姻之崩解和对孩子的影响——却因影评人赞扬其品质而受大众关注。(The Samuel Goldwyn Films 提供)

评论者的角色是帮观众了解作品，什么该有，什么不该有。如果他能让读者知道他自己的个人见解，那他会是一个不错的影评人。而如果他以自己的体会与情感激发观众去经验作品中的艺术，那他就是个伟大的影评人。如果下错判断，他也不尽然是糟糕的影评人。但如果他不能激发观众的好奇心，增加他们的兴趣，增广其见闻，那他就是个烂影评人。影评的艺术应该是影评人将自己的知识和热力传送给别人。

（摘自 *I Lost It at the Movies*; New York: Bantam, 1966）

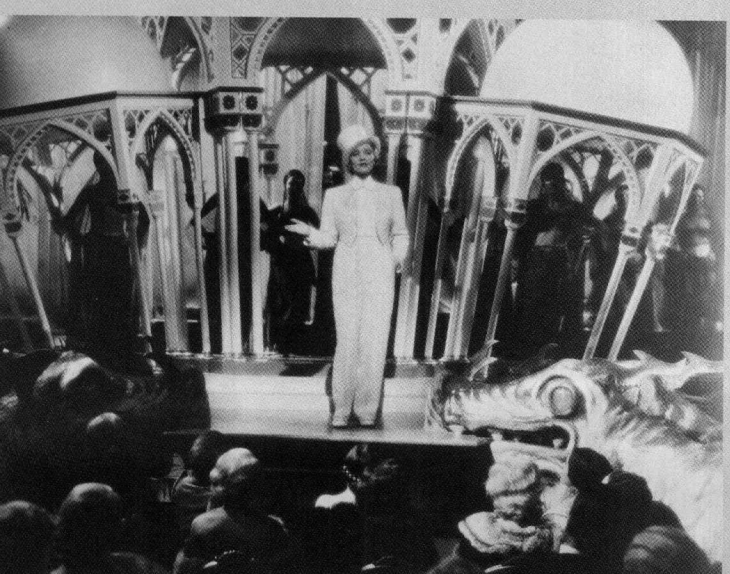
11.5 结构主义和符号学

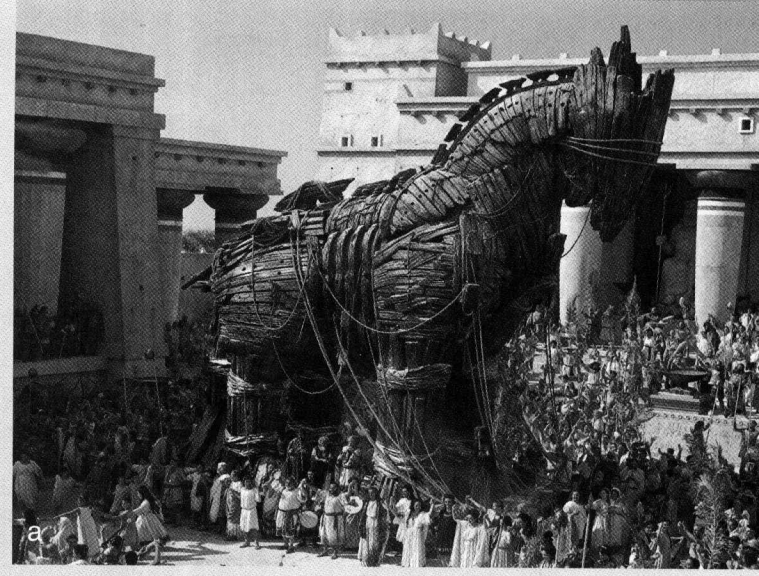
波琳·基尔等人力陈折衷主义中主观的个人成分时，其他理论家并不以为然。20 世纪 70 年代早期，两种相关的电影理论开始发展，以对抗个人情感的评论的缺失。结构主义和符号学都主张用新而科学的方法，系统性地分析电影。这两种理论都借用语言学、人类学、心理学、哲学的方法论，来发展准确的分析词汇。

由于许多原因，结构主义及符号学将美国电影视为其研究的主要范围。首先，这些理论都由英法评论家主导，而他们正是美国电影最热心的海外赞誉者。美国电影也提供这些评论一个风格化的模式——**古典模式**。他们中的马克思主义者指出美国电影资本主义生产模

11-18 金发维纳斯（又译金发爱神，*Blonde Venus*，美国，1932）
玛琳·黛德丽演出；冯·史登堡导演

符号学家相信以“镜头”为单位无法确切解析一部影片，“镜头”传统上被认为是构成电影的最小单位。他们认为每一个电影的镜头（画面）都包含许多具有象征意义的符号。符号学家做的就是“以切题原则”（*principle of pertinence*）先分解出首要符号并解说其意义，再研究次要的符号。这个方法近似详细地研究场面调度元素，除了空间、物质、摄影特质之外，还包括镜头运动、语言、音乐、节奏等。例如，这个镜头中，符号学家可能就会先对玛琳·黛德丽的白色西装进行研究。为什么那么男性化？为什么是白的？图右下的纸龙有什么意义？场景的透视线条为什么是扭曲的？为什么拱门之后有一些躲在阴影中的女人？舞台与观众在这一画面的象征意义？镜头为什么那么紧？为什么采取封闭式画面？主角唱的非常通俗的歌曲有什么意义？在剧情的上下文中，符号学家还会探索影片的剪辑节奏与镜头运动方式、演员走位会有什么意义，等等。传统上，影评人认为一个镜头如一个字，而一段戏就是一句话，但符号学家则嗤之以鼻，认为其方法过分简化，因为一个符号可以是一个字，但一个画面不只是一个句子，一段戏可能更不只是几段文章而已。通常一个复杂的镜头可能蕴涵上百个符号，并且有其各自的意义。（派拉蒙提供）

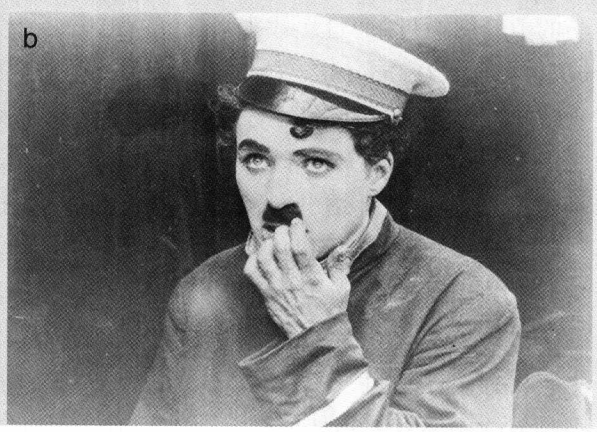




11–19a　特洛伊(*Troy*,美国,2004)

沃夫冈·彼得森导演(华纳兄弟提供)

符号学能指示鉴定影片中使用的符号,却不能显示它们在电影中发挥的功效多么有技巧。因为理论常强调数量,所以常在分析形式主义电影时比较有效,因为形式主义会包含更多可分类的符号。但不同形态的记号和符码并不一定相容,所以依据数量资料来判断品质比较困难,像这个镜头就包含多层符号,共同组成复杂的视觉效果。这段木马屠城的史诗是制片厂技术的最佳典范,细节信息充斥画面。卓别林这个镜头相对而言,除了小流浪汉脸上有限的符号外简单得多。沃夫冈·彼得森十分有才气,但他够不上卓别林的档次,可是如果依据符号学分析两部作品,可能因彼得森用了大量符号而导致他是较好的那个导演的结论。



11–19b　银行(*The Bank*,美国,1915)

卓别林自编自导自演(Museum of Modern Art 提供)

式的暗示。文化批评家则讨论美国神话及类型。

符号学即是研究电影"如何"用记号传意(*signify*)。透过传意的符码,能够传达出内容(*what's being signified*)。法国理论家克里斯汀·梅兹(*Christian Metz*)就率先将符号学引进电影分析中。梅兹运用相当多结构语言学的词汇,建构电影记号(*signs*)和符码(*codes*)的传播观念。电影的"语言"与其他口语及非口语的论述一样,主要是象征性的:它是由复杂的符号组成,而观众在看电影时,会本能或下意识地诠释这些符号(见图 11–18)。

镜头是一般电影理论认为最基本的建构单位。但是符号学理论家认为这个单位太含混不清,主张用更准确的单位,即"符号"。一个单一的镜头内可能包含了许多不同的符号,而造成复杂的意义。如果照此来看,本书的前面几章即是在将符号分类,虽然对于运用统合的讨论远比梅兹等符号学家简略许多。

比如说,每一章都是一种主要的符码,其下可再分为几个细目,细目之下又可再细分,等等。例如,第一章"摄影"即是主导的符号之一,其下尚分镜头、**角度**、灯光、色彩、透镜、滤镜、光学冲印等较细的符号,而镜头又可分为**大远景、远景、中景、特写、大特写、深焦镜头**等。同样的,也可应用在别的主导符号,如空间符号(场面调度)、运动符号(运动感觉)等等。

语言的符码也可如语言学的派别一样复杂,表演符码也可因演员不同的表演技巧再细分为次符码。符号学固然能使电影评论者和学者更准确地分析电影,但是它也出现许多缺憾。它只是说明性的分析,不是规范,能帮助影评人辨识符号,但评价仍需影评人自己在美



11-20　温柔的慈悲(*Tender Mercies*,美国,1983)
罗伯特·杜瓦尔和艾伦·哈柏德(*Allen Hubbard*)演出;布鲁斯·贝瑞斯福特导演

用符号学的方法来讨论电影的主要缺点是它无法关注电影非物质层面的价值。例如,本片是关于一个醉酒的乡村音乐明星(杜瓦尔饰)如何在他所爱的女人的基督信仰中获得救赎。而严格的符号学是无法深入本片的精神层面来探讨的。(环球提供)

学的范畴内衡量。而且形式主义较强的电影,会比写实的电影容易分析。比如说,描述《美梦成真》(*What Dreams May Come*)中复杂的场面调度,比分析卓别林在《银行》(*The Bank*)的表情(见图 11-19a、b)要容易。两者的符号根本无法比较,它们是在不同层面上,就如计算机中不同的语言系统。形式主义的符号较易分析。有些评论者就以符号越多(至少分析的记号越多)越复杂来评估电影,认为其优于符号少的电影。

符号学的另一个问题是其晦涩难懂的名词术语。虽然所有专门的学问都有其术语,但符号学的词汇实在多到荒谬的地步。那些注重科学准确性的字,如"能指"(*signifier*)、"所指"(*signified*)、"影段"(*syntagm*)、"词形变化列"(*paradigm*),并不能增加大家对社会的了解。

梅兹自己说过,符号学关心的是在不同结构中,某种符号系统化的分类,而结构主义则是关心不同的符号如何在一个结构或一部电影中共同运作。结构主义是所有电影分析理论中最具弹性,也最能合并其他研究方法者,如作者论、类型研究、风格分析等等。例如,柯林·麦克阿瑟(*Colin McArthur*)写了《美国黑社会》(*Underworld USA*)一书,以结构分析方法来研究警匪和黑色电影。此外,麦克阿瑟还以符号学分析比利·怀尔德等人的类型电影(见图 1-17)。



11-21　秋刀鱼之味(*An Autumn Afternoon*,日本,1962)
笠智众(右)演出;小津安二郎导演

20 世纪 70 年代之后,小津的电影在美国才受到广泛的注意。因为他在影片中强调传统价值,尤其是家庭。这在 20 世纪 70 年代之前被外国"观众"认为"太日本"。如果黑泽明是现代价值与痛苦个人的代言人,那小津则是大多数保守日本人(尤其是父母)的代言人。小津在本片不仅呈现家庭生活,还有绝佳的嘲讽,尤其是理想与现实之间的鸿沟。例如本片的主角(笠智众饰)是一位鳏夫,与未婚的女儿共同居住在一起。寂寞的他常与一群老友泡在小酒馆中。一日,其中一人的女儿结婚了,使他意识到女儿的婚事也应该处理。他安排一位有为的青年给女儿。影片的结局是父亲很满意自己的安排,但却又悲又喜,因为女儿嫁出去之后他更孤独了。(New Yorker Films 提供)

结构主义者及符号学者对“深层结构”(*deep structure*)非常着迷——象征意义所隐藏的内在和电影的表面结构有关,但它们也是互相独立的。深层结构可由不同的方面分析,如弗洛伊德的心理分析、马克思主义经济学、荣格的集体潜意识,而结构人类学则被法国人列维-斯特劳斯推向高峰。

列维-斯特劳斯的方法建立在对部落神话的分析上,他相信神话在底层会透过组成的符号系统来表意。这些神话形式不一,但都有相似的二元对立结构。通过解析神话表面(表述)的结构,可以用更系统化及更有意义的方法分析其象征母题。这种辩证的结构使它成为经常变动的过程,经由文化的分析,其形式可能是农业的(如水与旱)、性的(男与女)、年纪的(老与少),因为它们以符号及符码表示,所以真正的意义往往连创作者自己也不清楚。列维-斯特劳斯认为,一旦神话的暗示被弄清了,它便会被当成陈腔滥调丢弃。

结构主义可用来分析民族电影、类型或特定的影片。例如,“传统”与“现代”的冲突在日本电影及日本社会中经常被提起(见图 11-21)。这类冲突可追溯至 19 世纪末,日本师从法英美等西方工业国家,从封建社会转型成现代社会。日本人同时排斥及吸收这两个极端:

传 统	现 代
日本的	西方的
封建的	民主的
过去的	未来的
社 会	个 人
等 级	平 等
自 然	技 术
义 务	爱 好
自我牺牲	自我表现
一致性	多样性
年老的	年轻的
权威的	自主的
保守主义	自由主义
宿 命	乐 观
服 从	独 立
形 式	内 容
安稳的	焦虑的

有些结构主义者以同样的方法解释类型电影。例如吉姆·凯兹(*Jim Kitses*)、彼得·伍伦(*Peter Wollen*)等人分析西部片如何传达美国东西文化的冲突。通过提炼出环绕核心(控制或主导符码)的主要母题,以深层结构而不是故事情节来分析,因为在此种类型电影中,情节总是老套而无意义。这类评论指出两种极端不同的文化如何象征正反两面的复杂性:

西 部	东 部
野性的	文明的
个人的	社区的
私利的	社会利益的
自 由	压 抑
无政府	法律与秩序
野 蛮	文 雅
个人荣誉	公正制度
偶像崇拜	基督教信仰
自然的	文明的
男性的	女性的
实用主义	理想主义
农业的	工业的
纯 洁	腐 败
活力的	停滞的
未来的	过去的
经 验	知 识
美国的	欧洲的

符号学及结构主义拓宽了电影理论的变化。其多元的方式在评论上较具弹性、复杂性及深度。但这些理论只是分析的工具,它们本身无法告诉我们电影中符号及符码的价值。它们和其他的理论一样,根据评论者的优劣而有高下之分。作者的知识、品味、热情、学问及敏感性才是决定评论价值之所在,理论方法本身其实并无高下。

11.6 历史学

历史学(*Historiography*)是研究历史的理论——包括各学派言论、原则及方法学。电影史是近期才兴起的学科,比起传统艺术,电影不过百年的历史。但在过去二十年,有不少优秀的电影史研究已在电影理论领域中占一席之地。

许多人以为电影史只有一种,影史家认为这种想法非常可笑。事实上,根据影史家个人的兴趣、偏好来定义影史范畴,会有多种电影史。理论学家依据各自的哲学概论、方法与数据,建构出四种电影史:(1)美学史——将电影视为艺术;(2)技术史——将电影视为发明;(3)经济史——将电影视为工业;(4)社会史——认为电影反映观众的价值观、欲望和恐惧等等。

大部分影史家都同意一种电影史是不够的,电影既复杂又蕴涵许多信息,需要有组织


a

11-22　银色·性·男女

(*Short Cuts*,美国,1993)

莉莉·汤姆林及汤姆·威兹(*Tom Waits*)演出;罗伯特·奥尔特曼导演

电影美学史学者及杰出的影评人因为本身的文化素养,最爱讨论像《银色·性·男女》这样的电影。罗伯特·奥尔特曼被视为是当代电影重要的艺术家之一,他的影片包括《陆军野战医院》、《花村》、《纳什维尔》和《超级大玩家》(*The Player*)。本片是根据雷蒙·卡佛(*Raymond Carver*)的短篇故事改编。《银色·性·男女》忠实地改编小说,并准确地抓住了小说中愤世嫉俗、挖苦的腔调。它号召了一大堆大明星,多到令人困窘,因为许多明星甘愿客串,就为了能演出奥尔特曼的电影,只为他在电影圈中的崇高地位。虽然影评人大多赞赏它,它也获了不少奖项的提名,影片在卖座成绩上却不太理想,无法激起大众对这种电影的兴趣。(佳线提供)

11-22b　教父 2

(*The Godfather Part Ⅱ*,美国,1974)

吉欧塞匹·西拉多(*Giuseppe Sillato*)和罗伯特·德尼罗演出;科波拉导演

电影观众往往有将艺术和娱乐截然分开的错误观念,仿佛两者绝无法兼容。事实上,艺术和娱乐常常可合而为一。卓别林是默片时代最受欢迎的电影人,也是评论界宠儿,至今皆然。早在电影发明以前,莎士比亚就是史上最受欢迎的剧作家,他也是至今仍不朽。《教父》前二集都是商业和艺术结合完美的最佳例子。严肃的电影评论几乎不分国别地认定它们是影史杰作,同时它们在全球各地也打破票房纪录,至今在最卖座电影榜上仍名列前茅。娱乐?当然!艺术?毋庸置疑!(派拉蒙提供)


b

的方法学来重整。各派评论家也各自筛选他们过滤出来的证据,这个过程称为**前景化**(*foregrounding*)。通常这个动作已带有价值判断。因此,各派影史家都只能呈现全部电影史的某一部分,因而也各有其专注的电影种类与电影事件。

电影美学史的学者注重经典电影传统与伟大的电影工作者。由于这种传统会不断地被评断,因此这类研究者包括影评人、史学家及学者。电影美学史是属于历史的精英形式,因为它只集中讨论那些经得起时间考验的重要作品,刻意忽略大部分影片。此类学者根据作品的艺术丰富性作评断,而非其商业价值。因此,在这类影史中,像《独立日》这样卖座的片子,比起《公民凯恩》就较不受重视。持反对意见者嘲笑这些影史都在记述一些"大人物"和

伟大的作品，很少考虑到社会、工业及技术上的影响。

美国学者雷蒙德·费尔丁(*Raymond Fielding*)对电影技术史做了很适切的描写："电影史无论是从艺术、传播媒体或工业的角度来看，都是由技术的发明来决定的。"这派史学家也关心影史的"大人物"，如狄克逊(*W.K.L.Dickson*)、爱迪生(*Thomas Edison*)、伊斯曼(*George Eastman*)与李·狄弗斯特(*Lee Deforest*)——他们都是发明家及科学家，而不是艺术家或工业大亨。电影技术史与发明技术背后的美学、商业及意识形态寓意有关，例如：手提摄影机、**同步录音**器材、彩色底片、立体电影、立体音响、稳定装置，等等(见图 11-23)。

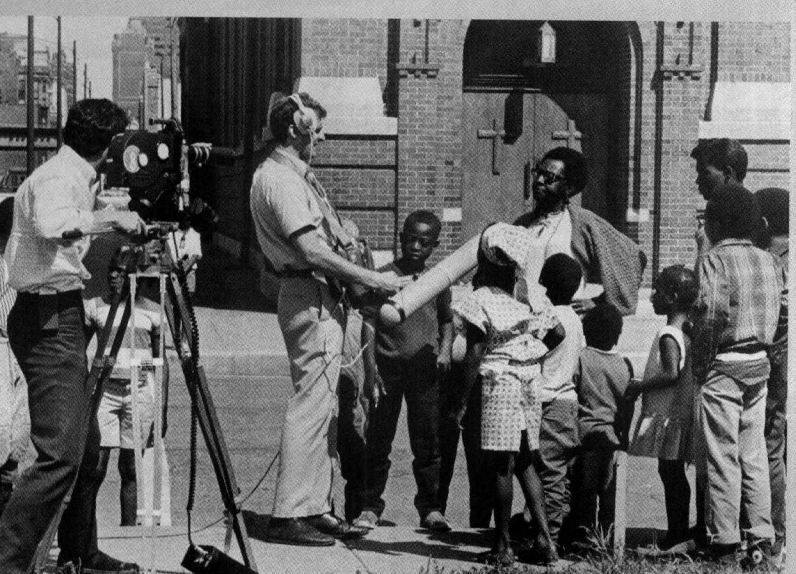
电影是有史以来最昂贵的艺术媒体，其发展也与投资者的财务状况息息相关。这是大部分电影经济史的论点，如 Benjamin B. Hampton 的 *History of the American Film Industry from Its Beginnings to 1931* 和 Thomas H. Guback 的 *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945*。在欧洲，早期电影的作者大都是精英艺术家，而在苏联或其他共产主义国家，电影制作则由政府掌管，反映政治精英的价值观。

在美国，电影工业是在资本主义制作系统下发展。好莱坞制片厂制度是由当时几家大公司发展出来的——米高梅、派拉蒙、华纳等，它们垄断剧情片的制作，以增加公司利润。他们的势力大约持续了 30 年——从 1925 年到 1955 年——制作了美国 90%的剧情片。这都是因为这些公司用垂直整合(*vertically integrated*)的方法控制生产过程：(1)制片——好莱坞制片厂；(2)发行——纽约的财务中心；(3)放映——公司直营的大城市首轮院线。

在大制片厂时代，几乎每个电影工作者都必须与这个制度挂钩，因为它是经济上的现实，而**大制片厂**为了追求更多利润就会愈做愈大。简言之，追求利润是美国电影工业最大的趋动力，以此原则拍出来的影片又反过来更加巩固投资者的意识形态。然而，电影经济史学者也同意美国电影工业中仍有其他动机——成名、当艺术贵族，等等。同样的，在社会国家

11-23 酷媒体(*Medium Cool*，美国，1969)

罗伯特·福斯特(*Robert Forster*，摄影者)和彼得·邦纳兹(*Peter Bonerz*，录音者)演出；哈斯克·威克斯勒(*Haskell Wexler*)导演

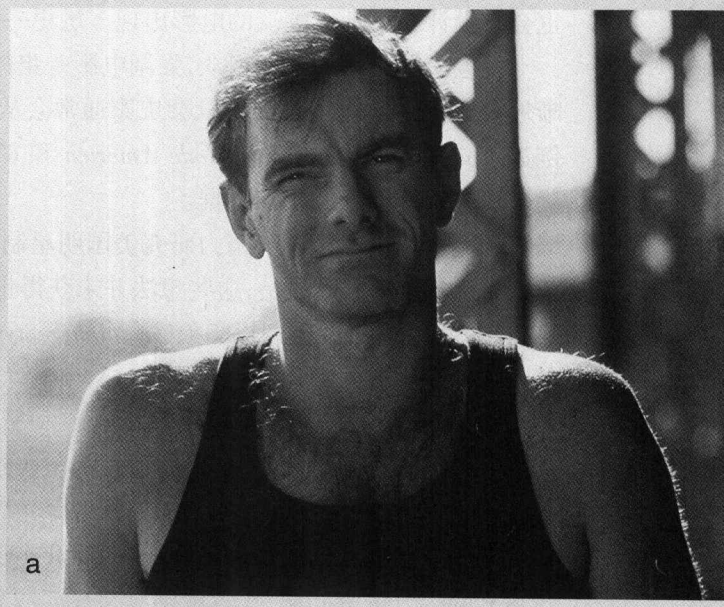


电影技术史强调电影机械改革的重要性。新的技术创造新的美学。例如，在 20 世纪 50 年代末期，电视记者需要更轻巧可携带的摄影机以即时捕捉现场的新闻事件，因此手提摄影机(事实上有时还是架在肩带或三脚架上)、可携带的录音设备、伸缩镜头以及速度更快的底片都逐渐发展出来，因应此一需求。到了 20 世纪 60 年代，剧情片导演即采用了此一新技术让他们能在实景拍到更自然的影像，为影片增添了更真实的写实风格。(派拉蒙提供)

11–24a 《阴谋密战》(又译八人出局,*Eight Men out*,美国,1988)**的宣传照**

约翰·沙里斯(*John Sayles*)编、剪、导演

电影经济学喜欢研究谁买单,谁赞助,以及为什么。沙里斯喜欢自己筹钱拍片,像欧洲导演一样,取得完全的艺术控制权。他的目标不在创造利润而在创作自由。其大部分作品都是小成本,演员和技术人员都忠诚地跟着,每几年出一部电影,虽不是大卖座,却也自给自足。他自己也每每插上一脚,演一些坏蛋、混球、精神病的小角色。他是个特别有尊严的艺术家。参见 John Sayles 著,*Filmmaker* (Jefferson,N.C.:McFarland,1998)。(Orion Pictures 提供)



a

11–24b 金刚(*King Kong*,美国,2005)

娜奥米·沃兹主演;彼得·杰克逊导演

现代数字科技使电影艺术家能用写实的手法创造出奇幻的世界,比如这一刻安静、魔幻,远在城市喧嚣之上。充满爱的猩猩太像人类以至于我们几乎可以从它的脸上读到畏惧,而它的复杂表情全由电脑生出。科技并非人类想象力之敌,而是另一种艺术家可以用来传达思想和情感和工具。看到这种神奇,我们几乎如莎翁《暴风雨》中的米兰达一样狂呼:

噢,奇幻!
到处是美好万物!
人类多美呀!噢,美的新世界
里面有这么多这些人



b

也会有批评自己社会弊端的电影出现。历史——任何种类的历史——都充满矛盾。

社会史关注的主要是观众,强调电影是集体经验,呈现某一年代的共同情感,它可以清晰地表达,也可诉诸潜意识。社会史家通常会从统计数字及社会学数据中寻找需要的东西,例如 *Robert Sklar* 的 *Movie Made America* 和 *Garth Jowett* 的 *Film:The Democratic Art* 都充满了反映观众好恶的统计数据。

社会史家也花了不少精力研究美国明星制度,他们认为明星是观众内心价值观与焦虑或好奇的反映。可惜的是,这些想法并未获得量化的数据。也有人批评他们思路不清、逻辑不明。这类学者对社会刻板印象(*social stereotypes*)——电影如何描写黑人、女人、权威人士等——也相当有兴趣。

在 *Film History :Theory and Practice* 一书中,Robert C. Allen 及 Douglas Gomery 就各电影史流派的优缺点做了整理,并且认为整合过的方法才能减低扭曲和误解。事实上,电影史就像其他电影理论一样,是个需要从各个角度研究才能完全了解的独立生态体系。

不同的评论者会问不同的问题:对媒介本质有兴趣者也许会针对传统的现实主义与形式主义的二分法有问题,作者论则对某片如何总结了创作者的主题风格特点有帮助。显然,这种方式对探讨《欲海情魔》或《独立日》这类集体创作,且以最大利润为目标的影片不太有用。综合派的影评人则只要是对观众更了解及欣赏电影有帮助的问题都不吝提出:为什么这部片拍得好?(或坏?或马马虎虎?)如何可以更好?什么使它质量下滑?结构主义者审视影片的深层结构:影片的叙事呈现什么样的主题性母题?有何神话要素?偏好哪种主题或风格的符号?电影类型如何影响这部特殊影片的特点?电影对类型符号有无创见、强化、颠覆或嘲弄?

不同的历史学家也会问不同的问题。艺术史家会问电影的美学价值,以及为何应注意哪些方面。技术史家较可能问电影的特效,以及杰出的技术成就,比如卡梅隆那艘巨大又多舛的《泰坦尼克号》。产业史家会问电影的成本、开销和事后应如何推广,以及有何置入性产



11-25 借刀杀人(*Collateral*,美国,2004)
汤姆·克鲁斯、杰米·福克斯主演;麦克尔·曼(*Michael Mann*)导演

数码影像技术对年轻电影工作者而言完全改变了器材的方便性。过往电影器材又贵又繁重,数码录像便宜、快速又容易使用,即使名导演,比如麦克尔·曼这种讲究视觉的专家也在本片使用录像来证明其可拍出一流作品。这部流畅的惊悚片带有黑色电影气息,视觉也十分讲究。过往,许多创作者会惧怕拍电影的花费及复杂性。如今,器材简便了,也许更多斯科塞斯和斯皮尔柏格就要出现了!(派拉蒙提供)

品。社会史家则会问有关观众的问题。为什么公众喜欢这部片而讨厌那部片？电影如何诉诸观众的潜在恐惧或渴望？某部片如何看待其所处的时代？它的图征是什么？

简单说，我们可以就一部电影问上千个问题。你对什么有兴趣，这会决定你的问题和焦点。

延伸阅读：

1 Allen, Robert C., ed., *Channels of Discourse* (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1987)。一部关于电视的学术论文集。

2 Allen, Robert C., and Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice* (New York: Alfred A. Knopf, 1985)。针对电影史的撰写中存在的问题而做的研究。

3 Andrew, Dudley, *Concepts in Film Theory* (New York: Oxford University Press, 1984)。针对电影理论领域的主要争论所做的明晰的探讨。

4 同上，*The Major Film Theories* (New York: Oxford University Press, 1976)。针对爱森斯坦、巴赞和梅兹等人的理论所作做详细而深入的研究。

5 Carroll, Noel, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia University Press, 1988)。本书对现代电影理论提出了怀疑性的批评。

6 Carson, Diane, Linda Dittmar, and Janice R. Welsch, eds., *Multiple Voices in Feminist Film Criticism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994)。包含各类电影学术论文。

7 Hill, John, and Pamela Church Gibson, eds., *The Oxford Guide to Film Studies* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1998)。佳作选集。

8 Lopate, Phillip, ed., *American Movie Critics* (New York: The Library of America, 2006)。对一系列电影的批评性探究，从《一个国家的诞生》到《杯酒人生》。

9 Sarris, Andrew, *The American Cinema* (New York: Dutton, 1968)。关于作者理论的基础性研究。

10 Tudor, Andrew, *Theories of Film* (New York: Viking, 1974)。论文集，探讨爱森斯坦、格里尔森、巴赞、克拉考尔和类型论等。

11 Williams, Christopher, ed., *Realism and the Cinema: A Reader* (London: Routledge & Kegan Paul, 1980)。以英国学者为主的学术论文集。

第十二章

综论

《公民凯恩》



电影媒体可表现的范围极广：如同平面艺术，它是将视觉组合投射在二维空间的平面上；如同舞蹈，它以各种肢体动作来表现；如同剧场，它制造事件的戏剧张力；如同音乐，它依节奏及时间来组构，并可伴以歌曲与乐器；如同诗词，它将影像普列排比；如同文学，它在其声轨上可包含语言独有的抽象性。

——玛雅·戴伦（Maya Deren），电影工作者及理论家

本章提要

诚如玛雅·戴伦的观察，分析电影绝非易事。本书前面各章即是将电影的不同表意系统分门细论。电影比其他传统艺术更复杂，因为它同时综合了多种表意语言系统，用几百种或明说或隐晦的不同的象征、概念和情感来轰炸观众。当然，导演不见得精通每一系统、每场戏——的确，几乎每个镜头都有轻重大小之分，其结果往往变化万千。

法国电影学者巴赞形容《公民凯恩》是"方法之论述"(a discourse on method)，因为其技巧变化宛如百科全书般渊博。这部由奥逊·威尔斯(1915～1985)导演的作品，最适合用来分析各种语意系统在同一文本中的互动。以下仅触及这部名片的要点，但这种分析可作为系统化解析任何电影的范本。

《公民凯恩》故事是有关一个有权势的报界大亨查尔斯·福斯特·凯恩（Charles Foster Kane)的一生，其人矛盾又具争议性。它是用虚构的传记来影射无情的报界名人威廉·兰道夫·赫斯特(William Randolph Hearst，1963～1951)。事实上，此片的角色是多种混合体，以若干著名美国大亨为蓝本，只不过赫斯特最呼之欲出。电影编剧之一赫曼·曼基维茨(Herman Mankiewicz）认得赫斯特本人，而且与这位黄色报业老板的电影明星情妇玛丽安·戴维斯(Marion Davis)熟识。戴维斯是电影圈内备受欢迎的人物，除了酗酒和酷爱玩拼图这两点以外，她倒是和电影中的角色苏珊(Susan Alexander)完全不像。

电影追述了主角漫长一生的重要事件。出身贫寒的凯恩八岁时，由于母亲意外承继了一大笔遗产而被送至寄宿学校。他成长时的监护人是一个好说大话、政治立场保守的银行家柴契尔(Walter P.Thatcher)。

凯恩年轻时曾堕落消沉，但二十来岁时决定成为报人。他得力的工作伙伴，一是死忠的伯恩斯坦(Bernstein)，另一是温文的李蓝(Jed Leland)。当时他致力于支持弱势群体，打击腐败权力机关。凯恩事业如日中天时娶了美国总统的侄女、高雅的埃米莉(Emily Norton)，但这桩婚姻终究变质。中年以后，凯恩有了情妇苏珊，她是一个美丽但头脑空空的女店员，模模糊糊地有当歌唱家的愿望。

名声大噪后，凯恩开始出马竞选纽约市长，对手是大老板吉姆·盖蒂斯(Jim Gettys)。此人想要凯恩退选，威胁要揭露凯恩名存实亡的婚姻，以及他的亲密爱人苏珊。凯恩恼羞成怒，虽知丑闻会伤及妻子与苏珊，仍不肯屈服。最后他终于落选，也失去了好友李蓝。埃米莉和他离了婚，带走了孩子。

凯恩开始将精力放在经营他的年轻新婚妻子苏珊的事业上。他想把她变成歌剧名伶，即使她毫无天分。他不顾她的反对和她招致的恶评，将她几乎推至自杀边缘。再度挫败后，凯恩终于放弃捧红她的企图。他另起炉灶，盖起了巨大又遗世独立的宫殿仙纳杜(Xanadu)，与苏珊遁入半归隐的生活。苏珊忍受凯恩折磨多年后，终于反叛而弃他远去。孤独又苦涩的老年凯恩终于在华丽却空旷的仙纳杜宫中去世。

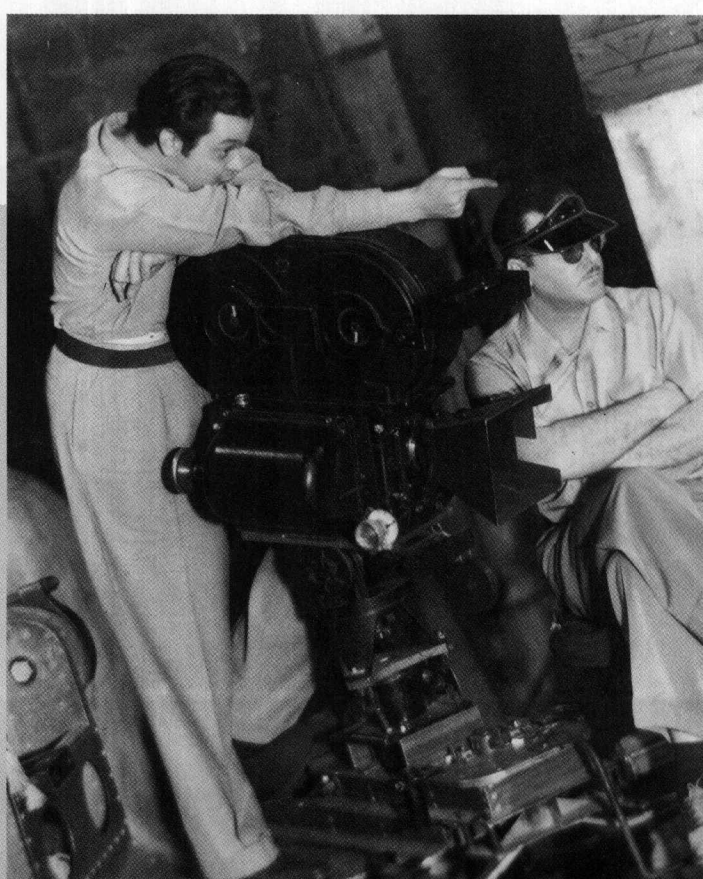
12.1 摄影

摄影师格雷格·托蓝(*Gregg Toland*)认为《公民凯恩》是他事业的高峰。这位摄影老手觉得自己应可以向威尔斯这位在广播界和百老汇剧场工作过的"天才神童"学两招。威尔斯在剧场以自己打光著名,他以为电影也是一样。起先,有点困惑的托蓝采取放手态度让威尔斯设计大部分灯光,但另一方面却悄悄带着摄影团队做一些技术调整。

任何人看《公民凯恩》都可一眼看出它和当时美国片的不同。全片没有一个画面不是经过仔细设计,即使开场戏在当时都以**二人中景镜头**打发,在此片中也拍得惊人(见图 12-2)。倒不是其技术有何新鲜之处,**深焦摄影**、**低调灯光**、丰富的细节肌理、大胆的构图、前景及背景的极端对比、背光、有天花板的场景、侧光、陡峭的**角度**、**大远景**交错于**大特写**之中、眩目的**升降镜头**、多种特效等等,这些都不是新玩意。套句影评人詹姆斯·奈若穆尔(*James Naremore*)的话来说,只不过从没有人像他这样把技术堆积得有如"应有尽有的七层大蛋糕"。

就摄影而言,《公民凯恩》几近革命,间接向透明而不引人注意的**古典形式**挑战。风格即是全片重点之一,其灯光在凯恩的少年及作为年轻报人的时代多采**高调**路线。当他年华渐老,人也变得越来越尖酸刻薄时,灯光也渐变暗,反差渐增强。凯恩如宫殿般的仙纳杜城堡,永远在黑暗中矗立着,只有几抹光线穿过压迫人的阴暗,显现出椅子、沙发或无数个英雄式雕像的轮廓。整体气氛是阴霾难测的,并且黑乌乌散发着说不出来的邪恶意味。

照明强光也被用在较近的镜头中来制造象征效果。高反差对比的灯光打在凯恩



12-1 宣传公关照:奥逊·威尔斯和摄影格雷格·托蓝在拍摄现场

托蓝这位当代最优秀的摄影师要求威尔斯这位新导演,让他出任他首部电影的摄影师。他为威尔斯大胆的戏剧风格着迷,也常提出让拍摄更有力的方式。他们讨论电影中的每个镜头,采取河川百纳的各种视觉风格。威尔斯很为剧场灯光设计师克雷格(*Gordon Craig*)、阿匹亚(*Adolphe Appia*)的理论吸引,也喜欢德国表现主义运动的许多技巧。他也采用福特《驿马车》(*Stagecoach*)的低调摄影气氛。他对托蓝这位摄影大师的协助感激莫名,因此在片头字幕让托蓝有特大的挂名,这在当时相当少见。(雷电华提供)



12-2　公民凯恩

本片将华丽的视觉效果带进美国电影，直接挑战古典电影的隐形风格。光源常从底下或不知哪里冒出，造成惊人及抽象的形状，并且赋予拍摄素材一种视觉丰富的感觉。这个镜头中的灯光极其明显，它只是开端，铺叙电影的前提，即记者们在放映室讨论。放映室的光泼洒在黑暗的小屋内，背光的人物剪影浮漾于起伏的灯影中。（雷电华提供）

脸上，影射他正直和堕落两种人格。有时他的脸被一分为二，一边亮一边暗，两者同时并存。有时藏起来看不见的地方比看得见的更重要。比如，在电影前段一场理想主义的凯恩和两个工作伙伴的对戏中，他告诉两人他要在报纸头版刊出“原则宣言”，郑重向读者保证他会诚实及奋战不歇地维护公民权和人权，但是当凯恩弯下腰去签署时，脸突然沉入黑暗中——预示了他未来的性格。

托蓝常在20世纪30年代实验深焦摄影，大多是与导演威廉·惠勒（见图1-20b）合作。但《公民凯恩》的深焦比惠勒的技巧更华丽（见图12-3），他们用深焦摄影配合**广角镜头**，夸大人与人之间的距离——这对一个以分离、疏离和寂寞为主的故事而言是迫切的象征。

深焦摄影也鼓励观众主动探索画面信息。比如苏珊·亚历山大自杀的戏中，在开首一镜已暗示了因果关系。苏珊吃了毒药，在半黑的房中躺在床上不省人事。银幕下方，在**特写**的



12-3　公民凯恩

图为威尔斯、艾佛瑞·斯隆（*Everett Sloane*，在桌子另一端）和约瑟夫·考登（*Joseph Cotten*）

威尔斯的深焦摄影兼具真实及实用的优点。宣扬深焦技巧不遗余力的理论家巴赞相信深焦可以减少剪辑的重要性，并保留时空一致的完整性。在同一镜头内，许多空间平面可以同时捕捉，保持一个场景的客观性。巴赞认为如此观众会更具创造性——不那么被动——来了解人与事的关系。这张剧照中，我们可以任选看这二十几张脸。“观众可以用眼在一个镜头中选择想看的东西，”威尔斯说，“我不想勉强他们。”（雷电华提供）

距离范围处，有一个空杯子和毒药瓶子；在中景距离处，银幕正中间的苏珊轻声喘气；银幕上方，在远景距离，是房间的门。我们听见凯恩大力敲门，然后推开了门。这个场面调度是一种视觉的指责，即(1)毒药，(2)苏珊服下，(3)因为凯恩的没有人性。

全片也充斥不同原因的特殊效果。有些场景，比如仙纳杜的外景，特效赋予其魔幻的特质。其他场景中，比如政治集会使用的特效，就给予大量群众和巨大厅堂以真实之感(见图12-4)。

20世纪40年代的美国片渐渐在主题和影像上阴暗起来，部分也受到《公民凯恩》的影响。这个时代最重要的风格是**黑色电影**，因为与时代气氛切合。威尔斯的风格后来仍维持相当程度的黑色，例如《上海小姐》(*The Lady from Shanghai*)和《历劫佳人》。托蓝后来在1948年以48岁的年纪早逝，是美国电影的一大损失。

12.2 场面调度

威尔斯出身自剧场，擅长表现戏剧张力。远景镜头较像剧场，是场面调度有效的方式，因此电影中较少特写，多用远景。片中大部分画面都构图紧密而封闭，也都用景深构图，将重要信息放在前景、中景和背景。角色间的**距离关系**也灵活安排，以说明其关系的情势变化。比如说，电影开始不久，凯恩、伯恩斯坦和李蓝占领了《询问报》(*The Inquirer*)这份保守

12-4 公民凯恩

图为雷·考林斯(*Ray Collins*)

雷电华公司备受赞扬的特效部门有35个人，大部分都参加了本片的拍摄，负责人是华克(*Vernon L. Walker*)。本片有80%以上的镜头用到特效，如缩小的模型、合成遮盖、双重或多重曝光。好多场戏需要叠印效果——亦即使用光学印片机将两个以上的影像叠印在一起。例如此镜头叠印了三个分别拍的影像合成——老板吉姆·盖帝斯(考林斯饰)站在包厢里俯看麦迪逊花园广场，下面台上则是凯恩对着众多群众发表竞选演说，包厢的轮廓遮住了两个区域之分界线，演讲厅内结合现场实景(台上)以及景片画上的群众，包厢场景则有两面墙。威尔斯由此赋予此片一种史诗性的景观，却不需要额外有庞大预算。全片只花了70万美金，就1941年的标准来看不算奢侈。(雷电华提供)





12-5 公民凯恩

图为哈瑞·夏南(*Harry Shannon*)、巴迪·斯旺(*Buddy Swan*,在窗户外)、乔治·库鲁瑞斯(*George Coulouris*)和安妮丝·摩尔海德(*Agnes Moorehead*)

《公民凯恩》中所有构图都复杂而意义丰富,有时简直繁复到有如巴洛克。但其视觉之复杂不仅为了修辞的装饰,其影像设计多半以反讽方式,传达出最大的信息。比如这场戏中,八岁的查尔斯在屋外雪地玩他的雪橇,而他的未来正由母亲和柴契尔在屋内决定。孩子的父亲无能为力地看着这一切发生,偶尔发出几声微弱的抗议。场面调度把此景一分为二,墙是垂直的分界线。老凯恩和小查尔斯在画面左上角自成一组,柴契尔和最严厉的凯恩太太则控制了画面的右下方,他们坚定地书写着合约,将查尔斯永远地与父母分开。讽刺的是,凯恩太太的出发点是爱和自我牺牲,她遣走见子,保护他不被粗鲁又喜怒无常的父亲虐待。(雷电华提供)

报纸的办公室,因为年轻的凯恩表示经营报纸可能很好玩而并购了它。员工和助理在画面中进进出出,搬运器材家具等,凯恩则和即将卸任的总编辑卡特先生有一段充满狄更斯意味的谈话。

要了解威尔斯复杂的场面调度,最好分析他的单一镜头,像图 12-5 的图说便提供了其戏剧框架。

1.**主控画面的对比**:由于查尔斯在画面的中央位置,加上他的深色服装和晃眼的白雪形成强烈对比,他会首先吸引我们的目光,也成为前景争议的焦点。

2.**灯光调性**:内景是打温和的高调灯光,但外景白雪皑皑地刺眼,属于极高调光线。

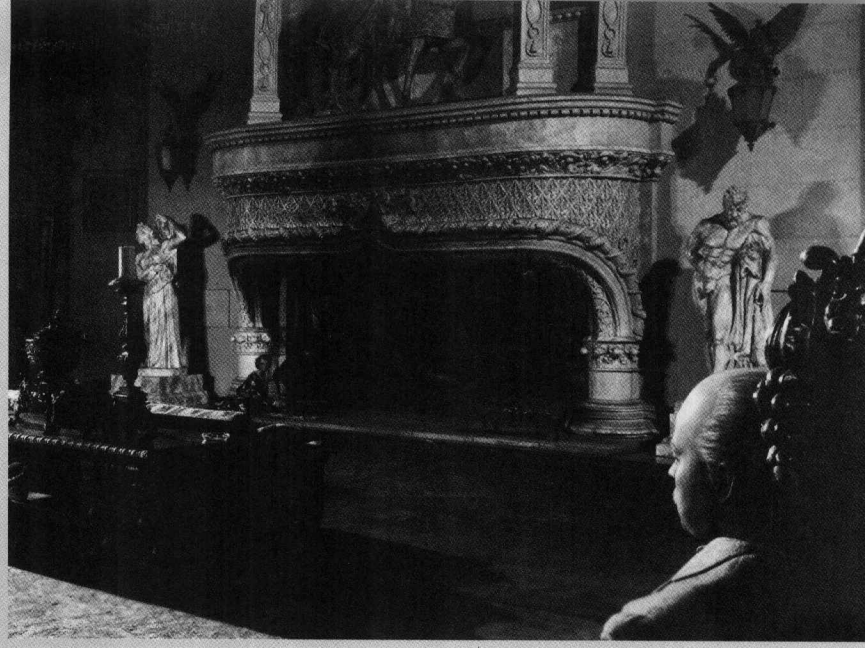
3.**镜头和摄影机距离**:这是一个深焦画面,前景采取中景的距离,背景则已是大远景距离。摄影机与柴契尔和凯恩母亲是个人化(*personal*)亲密的距离,与凯恩父亲则属于社会性(*social*)距离,而对查尔斯而言,就是公众(*public*)的距离了。小男孩玩得开心,断断续续喊着:"工会万岁!"老凯恩坚决反对送走儿子的计划,而柴契尔和凯恩母亲不耐烦地听,态度比外面的大雪还要冰冷。

4.**角度**:摄影机摆的角度略高,因为我们看到的地板比天花板多。这种角度略带宿命意味。

5.**彩色的意义**:无法应用,此片为黑白。

6.**镜头/滤镜/底片**:虽然由照片中来看不易分辨,不过它用了广角镜头来捕捉景深,夸大了角色间的距离。没有用滤镜,可能底片感光慢,所以需要大量灯光。

7.**次要对比**:从查尔斯(主控的对比)身上,我们的眼光会游移到柴契尔和凯恩太太,以



12-6　公民凯恩

图为多萝茜·康明歌(*Dorothy Comingore*)和威尔斯

凯恩老年的戏中，镜头都摆得很远，使他看起来遥不可及。即使他较靠近镜头时(如图)，深焦摄影仍把他和世界拉开很远，使他和其他人隔着偌大的空间。我们常被迫在场面调度中找主角。此外，苏珊在巨大火炉和英雄雕像前面显得渺小不重要。与雕像比起来她实在微不足道，在此她只是"对比次强"的元素(*subsidiary contrast*)，当然更比不上"对比最强"(*dominant*)的凯恩先生。这个静态画面全无亲密和自然的感觉，如果不是因为他们这么悲惨，他俩看来简直是可笑。(雷电华提供)

及他们要签署的被打以强光的文件上。但如果在小电视上看此片，查尔斯恐怕会小到看不见，于是凯恩爸爸就会占主控画面了。

8.**密度**：画面的信息密度高，因为高调打灯法，使陈设和服装等质感细节一览无遗。

9.**构图**：画面从中如拔河般一分为二，左右各两个角色。前景的桌子平衡对称了背景的桌与墙，而构图将角色分割与隔离。

10.**形式**：这是一个封闭的形式，所有元素经过仔细安排，宛如封闭而自成天地的舞台般。

11.**取景**：画面安排很紧，几无活动空间，每个角色都被圈在他自己的小空间构图内，隔在外面的小查尔斯被窗户框一层又一层地框住，他短暂的自由仅是个假象。

12.**景深**：有四个景深范围：(a)前景的桌子及其使用者；(b)凯恩父亲；(c)房间的后半



12-7　公民凯恩

从许多方面来看，本片的结构宛如神秘电影，追着探索一个大谜语，威尔斯一开始就由一连串推轨和溶接镜头来说明这个概念。开始是一个"闲人勿进"的牌子。摄影机不理牌子，升起越过牌子及铁丝围墙，接着从雕花铁栏溶接至一个有"K"字母的铁门，仙纳杜则在烟雾缭绕的背景中，一扇孤窗透出灯光，是屋内有人居住的惟一证据。神秘在此发生，搜索亦从此开始。(雷电华提供)



12–8　公民凯恩

图为艾佛瑞·史隆、威尔斯和约瑟夫·考登

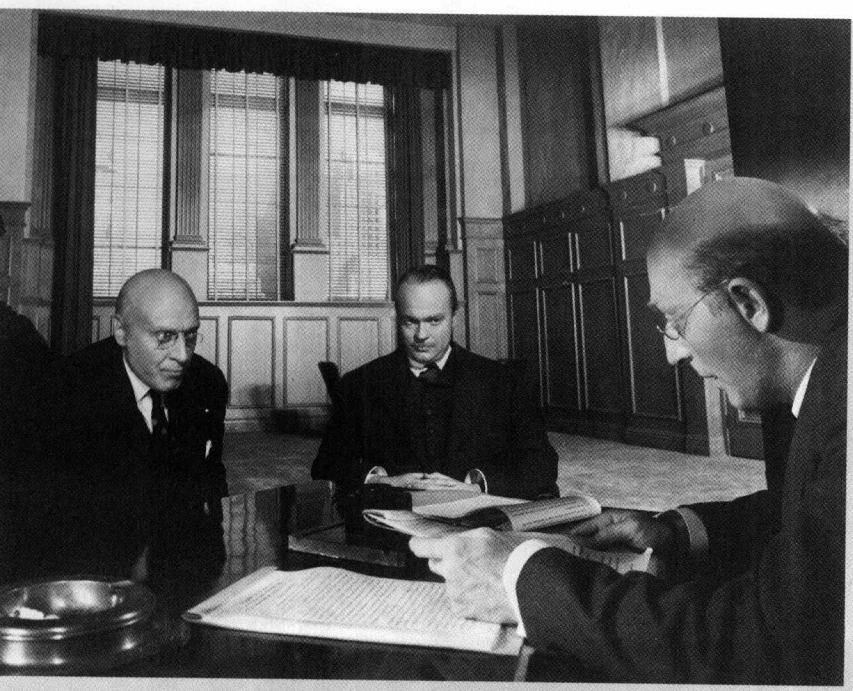
年轻的凯恩充满爆炸般的精力和高昂的精神，这些都经过镜头的动感（如与主角动作平行同步的移动镜头）表现出来。此处，他滑稽地往前往后，然后再次往前，摄影机也跟着他向后缩，他紧张地宣布自己和埃米莉订婚的消息。（雷电华提供）

部；(d)查尔斯在远景外面玩耍。

13.**角色的位置**：查尔斯和父亲占据画面的上方，柴契尔和凯恩母亲则在画面下半部——这是反讽的位置，因为占下风的位置者实际操控着全局。夫妻俩在构图上能分开多远就多远，几乎到了画面边缘，使柴契尔和查尔斯反而聚在中间——这种强迫的亲密性让双方到后来都很不满。

14.**演员的角度**：父亲微侧，几乎是与观众面对面，显得较亲切。柴契尔采取正面，只不过目光往下，躲避我们的目光。凯恩的母亲是侧面，为丈夫而分心。

15.**演员间的距离与亲密度**：柴契尔和凯恩母亲很亲近，他俩与凯恩父亲是疏远的社会关系，与查尔斯则是遥速的公众距离。



12–9　公民凯恩

图为库鲁瑞斯、威尔斯和史隆

威尔斯经常使用长镜头，精细地安排摄影机和演员的动作，因此避免将之剪成零碎的不同镜头。这个长镜头虽然较为静止，但其场面调度能一方面将三个角色容纳于同一空间，另一方面却仍然带有流利和动感的意味。背景是1929年经济大恐慌波及凯恩，使他必须要弃守报业王国。这场戏始于一纸法律文件特写，伯恩斯坦朗读文件内容，接着他放下文件，让我们看到老年的柴契尔在主持会议。然后摄影机再稍稍调整，我们于是看到寒着脸聆听的凯恩。（雷电华提供）

12.3 摄影机运动

从一开始拍电影，威尔斯就是移动摄影机的高手。在《公民凯恩》中，摄影机的动感和年轻时的活力与动力相呼应，而摄影机静止不动时，则是处理疾病、年老与死亡时。这种摄影动感原则也与凯恩的行为有关。当凯恩年轻时，活泼如旋风，在生活中穿梭，话没说完，往往就又转移注意，旋而移至下一个地方去了。可是，当他老了以后，一步一喘，摄影机拍他时都是坐着或静止不动。他看来疲惫而意兴阑珊，尤其是他和苏珊在仙纳杜的场景（见图 12-6）。

无人能像威尔斯那样把电影升降机用得如此漂亮。不过，它们不光是为了漂亮，某些华丽的升降带有重要的象征意义。例如，在知道凯恩死讯后，记者想去访问苏珊。这场戏始终伴随着倾盆大雨，我们先看到苏珊的海报照片，是她在夜总会高歌的广告。雷声隆隆中，摄影机往上升，穿过大雨，直探建筑物的屋顶，然后穿过俗丽的霓虹灯招牌“牧场”（*El Rancho*），倚靠在天窗上。接着，在闪电的强光掩护下，摄影机穿顶入室，扫过空荡荡的夜总会，直达趴在桌上，喝得半醉，愁云惨淡的苏珊（她是全片惟一为凯恩之死伤心的人）。摄影机和记者都历经万难——大雨、招牌和墙，才能看到苏珊，更别说听到她讲话了。这个升降镜头也指陈其粗鲁地侵犯别人隐私，不顾及苏珊在痛苦中为自己设下的重重保护。

苏珊的歌剧首演，摄影机的运动则带有喜剧效果，像是击中事件要害。她开始唱第一段咏叹调时，摄影机就一直往上提，像升上天堂般，她薄弱尖唱的歌声随着摄影机的拔高越加稀薄，穿过沙袋、吊绳、平台，最后到达高空甬道上的两个舞台工作人员旁。两人低头看演出，听了一会儿，然后互相对看，一位促狭地捏住鼻子，用手势表示“烂透了！”

《公民凯恩》也像其他电影或人类的别的作品一样，有其不足之处，有些戏不过是差强人意罢了。有些评论指出，电影后段当苏珊离开凯恩时，老先生怒不可遏，砸毁了苏珊卧房里的一切。威尔斯显然想用动感表达老先生的愤怒，然而镜头太长，摄影机也离动作太远。如果摄影机靠近点，凯恩的火暴摧毁性会比较有力。同时，他也应该多用**剪辑**来表述破碎和迷惘等情绪。这场戏不是不好，但对某些评论家而言，它毕竟有些反高潮。动力应与内容配合，不然摄影机的动感不是嫌太多，就是嫌不足。



12-10 公民凯恩

图为威尔斯和鲁思·华瑞克（*Ruth Warrick*）

威尔斯常合并剪辑与其他技巧，在这场著名的早餐蒙太奇戏中，简述了凯恩与埃米莉婚姻的破裂。威尔斯最后以这个镜头终结，两人的距离遥远，他们彼此已无话可说。（雷电华提供）



12–11　公民凯恩

图为威尔斯

预算的考虑常决定了本片巧妙的剪辑策略，由罗伯特·怀斯(*Robert Wise*)担纲操刀。这场政治演说的戏中，威尔斯来回于凯恩演讲的远镜，他的家人和朋友在观众席上聆听的较近镜头，其间再插入观众全景的再建立镜头(*reestablishing shots*)。宽广的演讲厅和成千上万的群众都不是真的，但来回剪辑使他们看来像真的一样。(雷电华提供)

12.4 剪辑

《公民凯恩》的剪辑精雕细琢，对省略年月日几乎到随心所欲的地步。约翰·斯帕丁(*John Spalding*)曾指出，威尔斯常在同一段戏中，采用各种剪辑风格。比如，苏珊闪回其歌剧生涯这段戏，我们先看到她和夸张歌唱的老师对戏，这是用长镜头表现。接着舞台布幕拉起前的后台景象，则完全用短而碎的镜头来强调首演之忙乱。然后威尔斯用平行剪辑处理苏珊在舞台上的恐怖与李蓝在观众席的百无聊赖。而凯恩与苏珊为报上恶评争吵时，则是用古典剪辑法完成。苏珊的全国巡回演出采取的是主题浓缩剪辑(见图 12–13)。最后，苏珊自杀的戏，则在凯恩撞开房门发现她在床上不省人事时用了深且长的镜头。

我们很难将本片的剪辑单独抽出讨论，因为剪辑常和声音技术、零碎的故事结构合并使用。威尔斯常用剪辑来浓缩时间，辅以声音作为连接。比如，为表现新婚的凯恩和妻子渐



12–12　公关宣传照：威尔斯和作曲兼指挥伯纳德·赫曼(*Bernard Herrmann*)在为《公民凯恩》录音

赫曼早年曾就为威尔斯做广播时的水星剧团作曲，当威尔斯进好莱坞时，他带上了赫曼。《公民凯恩》即是赫曼的第一部电影作品。两人合作密切，威尔斯会依音乐来配合做剪辑，而不是好莱坞式的音乐配合剪辑。赫曼在全片摄制时一直跟片，花了罕见的 12 星期谱曲。这位以难合作，十分自我中心，以及不妥协的完美主义著称的作曲家，为威尔斯和希区柯克创作了许多杰作，如《安伯森大族》、《迷魂记》、《西北偏北》和《精神病患者》等等。(雷电华提供)

渐疏离，威尔斯用了一连串早餐镜头，只有几句台词表现：开始时是蜜月的甜蜜情话，很快就是不耐烦，再来就是互相恼怒怨叹，最后索性不理不睬。刚开始时，镜头是以两人中景表现亲密；但婚姻逐渐破裂时，威尔斯将两人分在两组镜头内交插剪辑，尽管两人仍在同一张桌上用早餐。在这只有一分钟长的大段戏中，结尾是远景长镜头，夫妇俩各坐在长桌的一端，看不同报纸（见图 12-10）。

威尔斯也用相似手法显示苏珊如何成为凯恩的情妇。他初见她时，被路过车子喷得一身泥泞。她邀他到她的公寓用热水冲洗一下，于是他们成了朋友。她说自己会唱点小歌，他要求她来一段。她开始边弹琴边唱，这镜头**溶进**一组平行镜头，我们看到她住进了大公寓，有豪华钢琴，身上也换上优雅的晚礼服。毋须明说，我们即可由两组镜头预知两人之间发生了什么事。从苏珊的外形和生活环境的改善，即可猜到是怎么回事了。

12.5 声音

威尔斯出身于广播剧，号称发明了许多电影声音的技巧，其实他只不过集前人之大成并发扬光大。广播是靠声音想象画面，演员搭话时辅以回音的音效，立刻会让人想象他是在大空间中，远距离的火车汽笛声也会产生大户外景观的印象。威尔斯将这些技巧用在电影声带上，他的声效师詹姆斯·G·斯图尔特（*James G.Stewart*）帮他发现，几乎所有视效均有相应的音效配合，比如每个镜头都有其运动的音质，包括音量大小、可分辨程度和质感。远景和大远景的声音应该较模糊遥远，特写则该清晰、清脆并且大声，高角度的镜头应辅以高频音乐和音效，反之低角度则该沉闷低频。声音也可如影像**蒙太奇**段落做溶接和叠影效果。

威尔斯常以惊人的声音转接来做时空的剪辑。比如，电影开场序曲是以凯恩的死亡为结束，声音随即被压低不见。突然，新闻报道节目“行进新闻”（*News On the March*）旁白叙述者以洪亮的声音轰炸我们耳朵——这是新闻片片段的开始。另一场戏中，李蓝为凯恩助选



12-13 公民凯恩

图为康明歌

本片显现的所有视觉均有相配的听觉效果。这段蒙太奇段落因声带蒙太奇而使效果强化，苏珊·亚历山大的尖嗓高音，混以交响乐团之音乐、闪光灯噗噗声，以及印报纸的转轮声，这些声音像机器般混杂，轰炸着犹如受害者的女主角，直到她被吓到筋疲力竭、麻木不仁为止。（雷电华提供）



12-14　公民凯恩

图为康明歌

康明歌出色地扮演苏珊，赋予此片相当多温暖，否则此片会太冷酷太理性。全片只有少数特写镜头集中在她身上，目的在于使我们更同情她的情绪。她也像电影中的其他要角般矛盾、可怜又可恼可笑。“在这个破地方，人会疯掉，”她用典型的平板声音呻吟，“没有人陪我说话和玩乐，无尽的空虚，除了风景和雕像，什么也没有。”(雷电华提供)

演讲，他形容凯恩是“自由的战士、劳工的朋友、下任的州长，他此次竞选……”镜头跳到麦迪逊广场演说中的凯恩接下一句：“只有一个目标。”

威尔斯也常将对白重叠，尤其是将许多人竞相发言的场面滑稽化。在仙纳杜的巨大房间里，凯恩和苏珊必须喊叫才听得到对方，其产生的不和谐的声音显得既可笑又可悲(见图12-6)。麦迪逊广场用叠影假群众，之所以看来可信，是因为我们听到了群众的叫声和欢呼声，觉得宛如目睹般。

伯纳德·赫曼之配乐同样精细，主要的角色和事件都有特定音乐母题。许多母题在新闻片中已出现，之后电影中再依照戏的气氛以次要调子或不同节奏出现。比如说，沉痛的玫瑰蓓蕾母题在开场即已出现。在记者的调查过程中，对白底下常衬以这个母题的变奏。当威尔斯最后向我们(而非电影角色)揭开玫瑰蓓蕾的秘密时，这个音乐的母题跃然而出，制造出影史上相当令人震撼的谜底效果！

赫曼的音效往往和视效平行，例如凯恩和首任妻子早餐蒙太奇那场戏，就以变调的音乐来对应崩溃的婚姻。这场戏开始是柔和浪漫的华尔兹音乐，温柔地烘托彼此的情意，之后来了谐趣的音乐变奏。而当两人关系紧张，管弦乐更加刺耳难听。最后两人互不理睬后，开场的音乐主题就以沉重而神经质的变奏，来对应他们的沉默。

在很多场戏中，威尔斯用声音加强象征。比如他用叠画加蒙太奇来凸显苏珊惨不忍睹的巡回演出(见图12-13)那场戏中，我们听到她的高音扭曲成尖不成调的哀号。这段戏结束于渐暗的光，象征苏珊与日俱增的绝望。在声带上，她的声音也逐渐沉为受伤的呻吟，好像唱片放到一半，却有人拔掉插头一般。

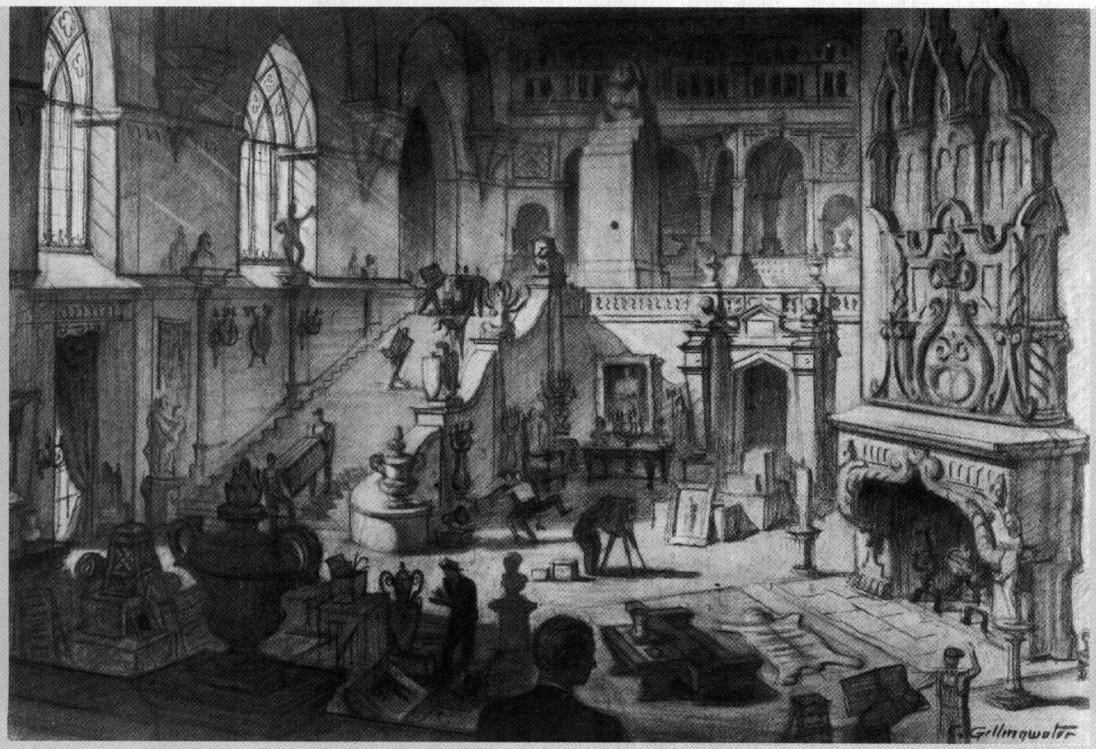
12.6 表演

威尔斯在广播界和纽约剧场工作时，长期和同一批编剧、助理与演员合作。当他转战好

莱坞时，带来一大批人，包括 15 个演员。除了威尔斯外，没有一个具有知名度，而威尔斯本人也只被认为是广播剧演员（1938 年他因做了广播剧《宇宙大战》[*War of the Worlds*]而恶名昭彰，当时成千上万的美国人真的以为火星入侵地球而四处逃窜，威尔斯当然沾沾自喜，他当时只有 22 岁，却出了大名，照片上了《时代周刊》的封面）。

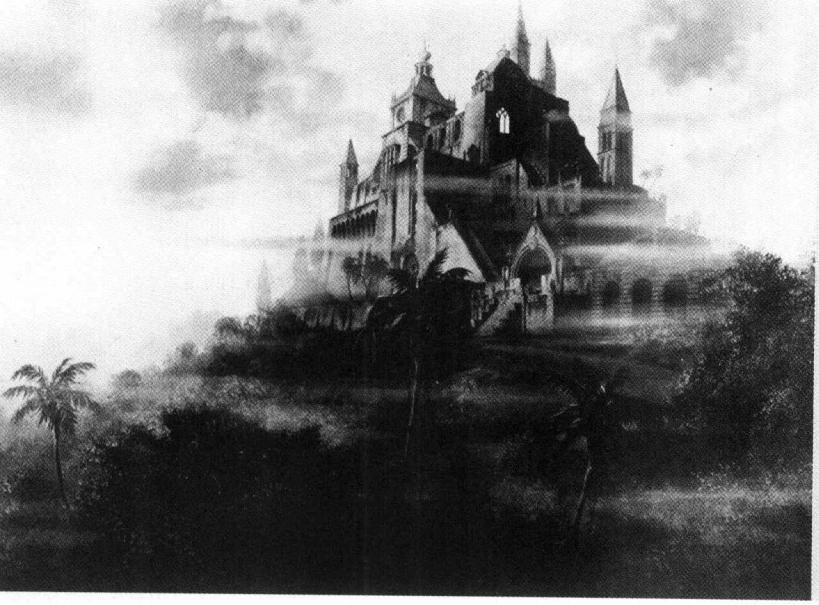
《公民凯恩》的演员阵容其实是一流的。纵使偶有一两处表演平平，也绝对不会差。大多数演员都很杰出，像威尔斯、多萝西·康明歌（*Dorothy Comingore*）、约瑟夫·考登（*Joseph Cotten*）、艾佛瑞·史隆（*Everett Sloane*）和安妮丝·摩尔海德（*Agnes Moorehead*）的表演都令人瞩目。这些“水星剧团”的演员配合无间，整体效果天衣无缝。他们表演成熟，毫无新手模样，虽然大部分是初登银幕，却看来如此自然诚恳又可信。

即使一些龙套小角色也十分出色，这些小角色出场只有几句台词，演员必须掌握其性格上的矛盾之处从而不会使表演前后不一致。比如雷·考林斯（*Ray Collins*）饰演的大老板吉姆·盖帝斯是个圆滑的生存者，他尖刻又混过世面，没什么难得了他。但他竟栽在凯恩手上，不敢相信凯恩这位看来高格调的对手，竟然使出低劣手法，在报上刊登动过手脚、假造盖帝斯穿着囚服的照片，“让他的儿女和母亲都看到了”。我们于是理解了他的愤怒，虽然他



12-15　艺术家为《公民凯恩》仙纳杜场景所做的室内设计画稿

威尔斯幸好选了雷电华为制片厂，因为其艺术指导范·纳斯特·波格雷斯是布景设计及美术这一行中最顶尖的好手。其手下佛格森（*Perry Ferguson*）在波格雷斯指导下，借助特殊的光源，以及丰富的细节，设计出巍峨的布景陈设。（雷电华提供）



12–16 《公民凯恩》仙纳杜的外景设计

仙纳杜张牙舞爪高耸入云，这个建筑尚未竣工却已开始崩溃，宛如爱伦坡(*Edgar Allen Poe*)恐怖小说中的腐朽陵墓。虽然热带的棕榈树在弥漫的雾气中摇曳，景象如梦似幻，但实际上整个外景只不过几英尺高，乃是绘画合成的。(雷电华提供)

也是个坏蛋。

饰演凯恩母亲的摩尔海德虽只有一场戏，却给人印象极深(她后来在威尔斯的下部电影《安伯森大族》中表演更亮眼)，简直像活生生从霍桑(*Hawthorne*)小说中走出的人物：严厉、守节、从不玩乐。她是那种发觉自己嫁了个笨蛋，觉得自己困在婚姻的羞辱中，却绝不让自己的儿子步其后尘的女人。在她心目中，儿子得出人头地，即使必须和她分离。她平常沉默寡言，但如钢铁般坚忍，做事果断，脊梁挺直，一看就知道不好惹。

史隆和考登饰演的伯恩斯坦和李蓝更是毫无瑕疵。伯恩斯坦毫无保留地崇拜凯恩，使他看来比较不智，喜欢把友情放在前头，不像李蓝。他单纯到有点滑稽，对朋友的忠诚使他看不到凯恩的缺点，尤其是他的邪恶。他老了以后仍一样滑稽，事业成功但并不是肤浅的拜金者。“赚钱不难！”他笑着说，“如果你只要赚钱而已。”他认清凯恩的动机比企业家的野心



12–17 威尔斯饰演凯恩在不同时期的三张照片

威尔斯饰演凯恩的一生时间横跨五十年。好在有化妆师傅塞德曼(*Maurice Seiderman*)的巧手，威尔斯才能成功地扮演。三张照片的年龄分别为二十五岁(a)、四十五岁(b)和七十五岁(c)。他逐渐发线上升，两鬓斑斑，下巴下垂，两颊松弛，眼袋也越发明显。塞德曼发明了一种合成的塑料衣，让他穿起来更像老人臃肿的身躯。(雷电华提供)

更复杂，不过仍被凯恩灵魂深处的神秘吸引，也许是为自己的平凡而有些许悲伤吧。

扮演凯恩的威尔斯本人备受赞誉。《时代周刊》的评论家约翰·奥哈拉(*John O'Hara*)说，从没有任何一个演员比得上威尔斯。格里菲斯也说这个角色的表演之好是他生平仅见。威尔斯身材高大慑人，嗓音低沉多变。从年轻人的青涩、中年人的专断严苛，到老年七旬高龄的孱弱，他都演得精湛而具说服力。25岁的凯恩迷人而具魅力，对一切权威都持以傲骨尖刻的态度。他的魅力使我们几乎忽略此人凡事坚持己见的有争议做法。中年以后他更加阴沉，不再顾虑手段是否正当，凡事理所当然要别人顺从他。到了老年，他则是屡战屡败、身心俱疲的老人。

12.7 戏剧

威尔斯的初恋是剧场，少年时他上的学校挺进步的，让他执导和出演了13出戏，莎士比亚是他的最爱。1930年他15岁时，永久离开了校园，带着继承的遗产来到欧洲，谎称他是百老汇知名演员，而混进了都柏林的“大门剧团”(*The Gate Theatre*)。剧团经理并不相信他的资历，但仍对他印象不错而雇用了他。这一年中，他执导及并出演了许多带伊丽莎白时代风的经典戏剧。

1933年，他回到美国，又骗到一个追随当时舞台剧大明星凯瑟琳·康乃尔(*Katherine Cornell*)巡回演出的表演机会，这一次演的全是莎士比亚和萧伯纳的戏。1935年在纽约，他终于开始与怀有大志的制作人（后来更兼导演及演员）约翰·豪斯曼(*John Housemen*)合作。

1937年，两人共创水星剧团，创作了许多精彩的剧目，其中尤以时装版的反法西斯剧《凯撒》(*Julius Caesar*)为著名。威尔斯又导又演，甚至服装、布景、灯光均一手包办，当时影响力极大的剧评人约翰·梅森·布朗(*John Mason Brown*)宣传其为“天才之作”。另一位剧评人诺顿(*Elliot Nor-*



12-18 《公民凯恩》中康明歌穿上歌剧戏服的宣传照

作曲家伯纳德·赫曼以19世纪法国“东方”歌剧风格编写电影中的歌剧《*Salommbô*》，斯蒂文森(*Edward Stevenson*)也依样画葫芦，以同样夸大嘲讽的俗丽风格设计出歌剧服。此处苏珊所戴那顶夸张的帽饰，正是嘲弄那些法国东方歌剧中，衣着华丽的贵妇在失恋的折磨和绝望中必穿戴的东西。(雷电华提供)

ton)则称之为"本时代中最迫人心弦的莎剧"。

威尔斯用他在广播界赚的钱来养剧团。20世纪30年代末,他每星期可从广播界赚到3000美金,其中三分之二都用来养剧团。剧团本身财务吃紧,多次摇摇欲坠。1939年票房失利后瓦解,威尔斯赴好莱坞,想赚点外快再回纽约重振水星剧团。

他的剧场经验大大帮助了他拍电影。他认为电影作为媒体,其戏剧性比文学大得多。我们有目共睹,《公民凯恩》的打灯风格来自于剧场而非电影,而他的**长镜头**也显然与剧场将动作圈限于统一空间相似。

在美术方面也是如此。他只要呈现场景一部分而非全部,因此省了许多钱。例如,办公室只呈现了一张书桌和两面墙,但看起来仍好像宽敞豪华的大办公室(见图12-9)。同样的,在仙纳杜的场景中,他只须将巨大的乡镇、雕像和火炉打光,房间其他部分则一片漆黑,给人的印象则是房间太大无法把灯光开亮(其实屋里家私很少)。以上这些技巧不够用时,他就仰赖雷电华的特效部门,借助**动画**、合成镜头和**模型**等技巧,创造出史诗般的景观。

爱德华·斯蒂文森的服装设计与每个时代都吻合。由于电影有近70年的时间跨度,而且并非依时序进行事件,服装便往往是立刻可辨识年代的信息。凯恩的童年带有19世纪风味,是狄更斯和马克·吐温(*Mark Twain*)的综合。柴契尔的硬领和大礼帽完全是狄更斯时代的产品,而凯恩夫妇的衣着就像马克·吐温时代的拓荒者衣着。

服装不但实用,也有象征功能。凯恩早期还是个有正义感的报人时,喜欢穿白色衣服。他常常脱下外套和领带做事。后来他就只穿黑西装打领带了。埃米莉的服装是昂贵中透着优雅,使她看来永远是教养好的仕女,时髦、谦逊、女人味十足。苏珊在认识凯恩前穿得朴素,之后她就衣着华丽,有时还点缀羽毛,好像过气的歌舞团女子将战利物品堆满一身借以炫耀。

以下我们来分析一下苏珊的歌剧戏服(见图12-18)。它们成功地集讽刺和机智于一身:

1.**时代背景**:表面是19世纪,实际上却是不同时代乱抄,再加上"东方"风格。

2.**阶级**:皇室,镶满了珍珠、宝石和皇后级人物的饰品。

3.**性别**:女性,强调曲线、流动线条和长裙的高叉,只有那个印度式头巾有点阳刚性,只是上面也花哨地插满膨松的白羽毛。

4.**年龄**:这套服装是为二十来岁、体态最迷人的女性设计。

5.**背光**:毫不遮掩地强调女子身材的曼妙曲线。

6.**布料**:丝质,点缀着各种珠宝。

7.**配饰**:头巾、珍珠项链和脚踝带钮扣的琼·克劳馥式不怎么匹配的高跟鞋。

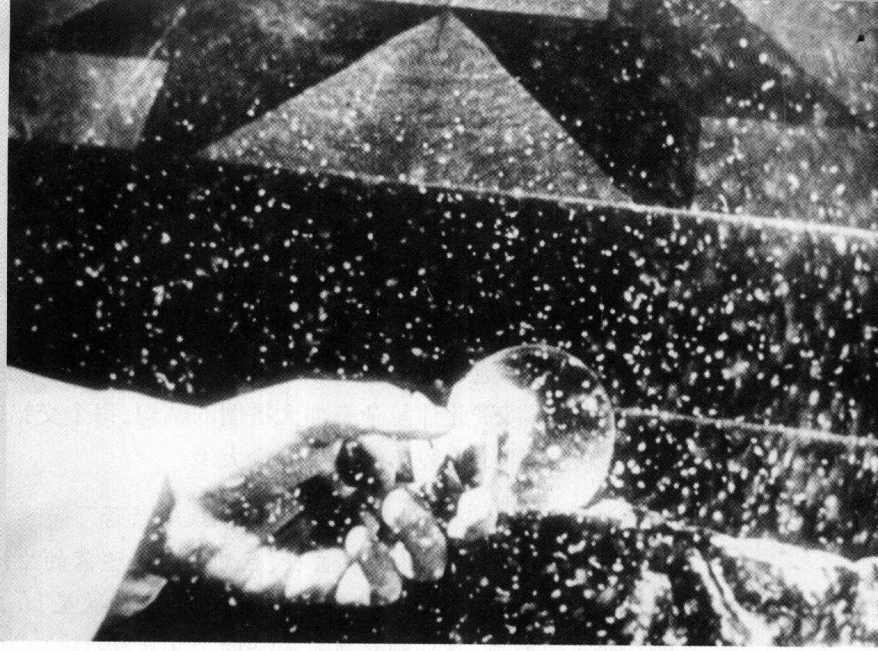
8.**色彩**:虽是黑白片,但戏服带有金光闪闪的材质,看起来是金色和象牙色。

9.**肢体裸露**:强调裸露部分如胸、肚及大腿之性感。

10.**功能**:此套衣服毫无实用价值,即使走路都很困难,是设计给不必干活的人穿来展示的。

11.**身体姿态**:高高在上、抬头挺胸,好像赌城舞女炫耀其俗丽的衣饰。

12.**形象**:每一寸皆是歌剧女王状。



12–19　公民凯恩

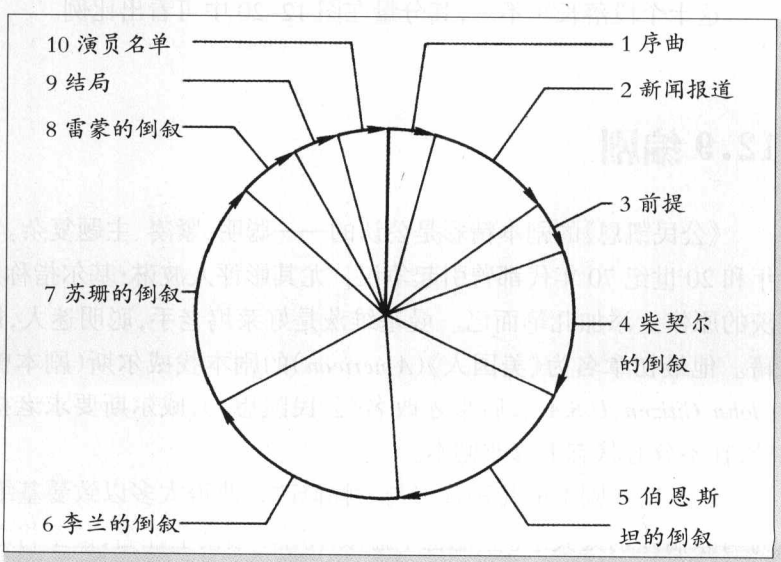
威尔斯电影大都以结尾为开场。《公民凯恩》即如此以主角凯恩的去世开场。老人生命临终时，手握一小小水晶球，球里面是摇起来会雪花纷飞的缩小雪景。凯恩说出“玫瑰蓓蕾”后咽气，水晶球掉落砸得粉碎，电影结构即以拼凑的搜寻方式，想找出这最后话语的意义。（雷电华提供）

12.8 故事

故事与情节的差别可以将叙事依时序排列，然后再与重组的情节相比即可看出。曼基维茨与威尔斯讨论故事概念时，威尔斯担心故事太零乱无焦点。他建议为使故事戏剧性加强及突出主线，应该打乱时序，用倒叙(*flashback*)方法，让不同人以不同观点来倒叙。他在广播剧里用过好几次这种多重倒叙的方式。

他和曼基维茨也用悬疑来引领这个故事。凯恩临终时吐出“玫瑰蓓蕾”(*Rosebud*)(见图12–19)几个字，没人知道它有什么意思。报社记者汤普森对此产生好奇，全片便是他采访凯恩生前亲朋好友探讨这个谜语，希望借此找出凯恩矛盾性格的关键。

威尔斯说“玫瑰蓓蕾”**母题**只是情节上的噱头，希望借其戏剧性吸引观众。但这噱头还真有用。我们和那个记者一样满怀希望，以为玫瑰蓓蕾可以解开凯恩的玄秘。没有这个悬疑，全片就会散漫无章。也就是说，对谜底的搜寻架构了叙事，使之有个动力向前，寻找一个戏剧问题的答案。难怪外国影评人常说美国人是



12–20　《公民凯恩》各种情节所占的大概比例

说故事的天才。

《公民凯恩》的结构使威尔斯得以跳过时空,游移于凯恩一生各种段落,而不必死守时间顺序。为了让观众有概念,他将凯恩一生中的重大事件及人物一开始便借新闻报道方法过了一遍。尔后再通过个人的回顾对这些人物和事件做深度探讨。

许多评论都盛赞此片复杂有如大拼图的结构,每个交错的片段不到最后便无法合在一起。下列就是电影结构段落的事件人物大纲:

1. **序曲**(*prologue*):仙纳杜,凯恩去世,"玫瑰蓓蕾"。

2. **新闻报道**(*newsreel*):凯恩去世,巨额财产和堕落的生活。矛盾的政治形象,与埃米莉的婚姻,金屋藏娇的八卦新闻,离婚再娶苏珊这个"歌星"。政治选举,歌剧生涯,经济大恐慌,凯恩财富的削减,在仙纳杜孤寂隐居的老年生活。

3. **前提**(*premise*):汤普森被老编(见图 12-2)派去调查凯恩亲友,以查出有关玫瑰蓓蕾的真相"。它可能只是一个简单的东西。"错误方向:苏珊拒和汤普森说话。

4. **倒叙**(*flashback*):柴契尔的回忆录。凯恩童年,柴契尔成为监护人,凯恩的第一份报纸《询问报》,伯恩斯坦和李蓝出场,报纸的正义年代,20 世纪 30 年代凯恩的财务危机。

5. **倒叙**:伯恩斯坦叙述。《询问报》初期,"原则宣言",建立报业王国,与埃米莉订婚。

6. **倒叙**:李蓝叙述。婚姻出现裂痕,认识苏珊,1918 年出马竞选,绯闻曝光,离婚,再婚,苏珊的歌唱生涯,与李蓝之决裂。

7. **倒叙**:苏珊叙述。歌剧首演及其歌唱生涯,自杀未遂,与凯恩半隐居在仙纳杜,离开凯恩。

8. **倒叙**:仙纳度管家雷蒙的叙述。凯恩的临终岁月,"玫瑰蓓蕾"。

9. **结局**:谜底揭晓,与序曲相反,情节之结束。

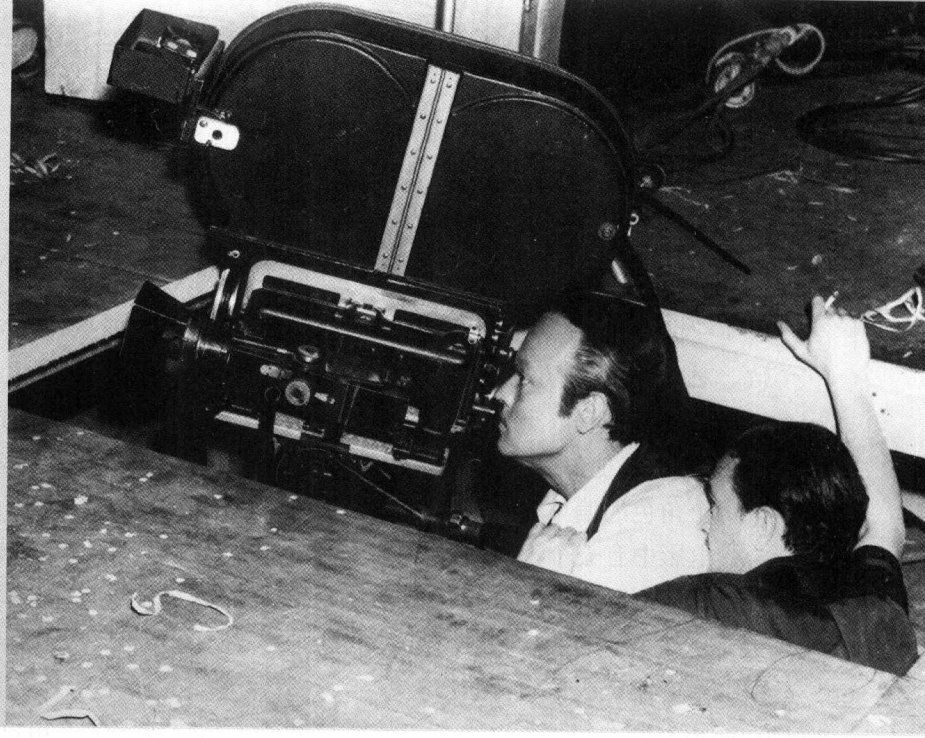
10. **演职员名单**。

这十个段落长短不一,其分量在图 12-20 中可看出比例。

12.9 编剧

《公民凯恩》的剧本精彩是公认的——聪明、紧凑、主题复杂。剧本真正作者的身份在当年和 20 世纪 70 年代都曾引起争议,尤其影评人波琳·基尔指称威尔斯只不过是在曼基维茨的原作上添加几笔而已。曼基维茨是好莱坞老手,聪明迷人,以好酒又不可靠而声名狼藉。他最初拿名为《美国人》(*American*)的剧本找威尔斯(剧本曾改名为《美国公民约翰》[*John Citizen, U.S.A.*],后来才改名《公民凯恩》),威尔斯要求老搭档豪斯曼到与人群隔绝处,在不分心状态下修改剧本。

威尔斯在剧本前几稿曾参与大幅修改,改得太多以致曼基维茨不承认是他的剧作,因为与原稿差别太大了。但他也不愿威尔斯在编剧上挂名,甚至将之诉诸编剧协会评理。那个时期规定,除非导演负责 50%以上的剧本编写,否则不能挂名编剧。经过妥协及折衷,协会



12-21　工作照：威尔斯(着中年妆)和托蓝准备拍摄选举后凯恩和李蓝的对手戏

威尔斯全片以仰角摄影作为母题，特别用之来强调主角的强大权力。这场戏角度设计得特别低，乃至地板都拆了摆摄影机。此外，再配合广角镜的扭曲视角，使凯恩看起来更像是威胁力十足，能摧毁一切障碍的巨人。(雷电华提供)

让两人都挂名，但曼基维茨挂前面。

20世纪70年代争议再起，美国学者罗伯特·卡拉杰(*Robert L. Carringer*)予以盖棺论定。他检验了七份原稿，加上许多临时的修改眉批和其他证据来源，最后做出以下的结论："曼基维茨先前几稿是成篇累赘、枯燥未细修的素材，最终全被删除替换。最重要的是，里面毫无全片最吸引人的风格化机智和流畅性。"简言之，曼基维茨只提供了原始素材，威尔斯才是真正的天才。

剧本本身充满惊奇，主角和当时的陈腔滥调完全不同，只有柴契尔的角色沿习20世纪30年代的大亨传统。编剧手法简洁幽默，比如在凯恩和苏珊喧闹的婚礼上，这对新人被拥挤的记者包围，记者问凯恩下一步要做什么，他回答说："我们将成为伟大的歌剧巨星。"苏珊在旁唱和："查理说，如果我做不成明星，他会为我盖歌剧院。"凯恩神勇地接腔："那应该不至于吧。"

镜头接着切到报纸的头条："凯恩盖歌剧院。"

剧本中亦有纯粹诗意的片段。比如当伯恩斯坦臆测"玫瑰蓓蕾"可能是失去很久的爱时，汤普森嗤之以鼻，伯恩斯坦的接话令人吃惊："就拿我来说吧。有一天，1896年，我坐渡轮去新泽西。当我们出发时，另有一艘渡轮开进来，有个女孩从那渡轮上正要下来，她一身白衣，带着一把白色洋伞。我只看了她一秒钟，她并没看到我，但我整个月都在想那女孩。"威尔斯很喜欢这段话——而且希望是他写的。

就主题而言，本片太过复杂，我们仅能略为列举。《公民凯恩》有如威尔斯其他电影，可以命名为"权力的傲慢"。他喜欢与古典悲剧和史诗相关的主题：公众人物因骄傲自大而招致败亡。权力和财富令人堕落，而堕落吞没了他们自己：纯真的人可以存活，不过总是遍体鳞伤。"我扮演的角色多半是浮士德的不同翻版。"威尔斯如是说，"那全是些出卖灵魂而迷失的角色。"

他对邪恶的看法世故复杂而绝不囿于传统。他是那个年代少数探讨人性黑暗处，而不诉诸简单的心理学或道德老套者。虽然他的世界多是宿命毁灭的，但都拍出了暧昧、矛盾和

瞬息之美。威尔斯自认是卫道者,但他的电影从不故作正经或神圣不可侵犯状。他以对丧失纯真的哀叹来代替简单的诅咒。

"世上几乎所有的严肃故事都是失败和死亡,"他这么说,"但其实更是失乐园而非失败。对我而言,西方文化的中心主题即是失乐园。"

当故事并非依照时序平铺直叙时,可以说是有得有失。失去的是传统故事的悬疑性,即主角要什么,他怎么得到。在《公民凯恩》中,主角一开始已死,多重叙事的技巧强迫观众吞下每个角色的偏见和主观,《公民凯恩》也是他们的电影。

电影中有五个不同的人说故事,每个人的故事也不尽相同。即使所述说的事件重叠,我们也是从不同观点看待。比如李蓝谈及苏珊的歌剧首演时,因为对她鄙视而添油加醋,表演主要是从李蓝的观众席之所见。当苏珊再叙述这一段时,摄影机放在台上,整场戏的调子也由滑稽谐趣变成了痛苦悲惨。

威尔斯的叙事策略有如三棱镜:新闻片和五段由个人角色谈同一个人的采访。新闻片带我们很快浏览一遍凯恩面对公众生活的重点。柴契尔的版本显示他对有权势的道德优越感抱持着绝对信仰;伯恩斯坦的版本突出了他年轻时对凯恩的忠诚和感激;李蓝的观点比较严苛,他评断凯恩时是观其行而不依其言;苏珊是所有叙述者中受害最深的,不过她也是最多情、最敏感的;管家雷蒙则装成知道很多的样子,他寥寥数语的回忆仅能终结汤普森的追索。

电影中起码有几十种象征母题。有些纯为技术性的,比如分量极重的**低角度摄影**(见图 12-21)。也有更多与内容有关的,比如摄影机必须透过重重藩篱才能见到凯恩。此外,诸如停滞、腐败、老年、死亡这类母题也一再出现。最重要的母题则非"玫瑰蓓蕾"和"分裂"莫属。

玫瑰蓓蕾最后发现是凯恩童年最爱的东西,学者专家为此争论了几十年。威尔斯自己



12-22 公民凯恩

图为演员威廉·奥伦(*William Alland*)和保罗·斯图尔特(*Paul Stewart*)

电影结束时,记者汤普森(奥伦饰)承认搜索失败,他找不出"玫瑰蓓蕾"的意义,称搜索工作为"拼图游戏"。此时摄影机往后拉升,看到一箱箱的艺术品、纪念品和个人物品——是一个人一生的零散器物。他继续说道:"我不信一个人一生可以用一个字来形容!"汤普森说,"不,我想玫瑰蓓蕾只是大拼图的一小片,遗失的一小片。"(雷电华提供)



12-23　公民凯恩

图为约瑟夫·考登

李蓝(考登饰)代表全片的道德良知,也是凯恩理想的自我。这类角色很难扮演,因为很容易降格为感伤的老套。考登拒绝把李蓝诠释得太讨喜而使其免于窠臼。虽然李蓝够敏感够聪明,但他也有点傲慢,用他自己的话说是:"像新英格兰地区那些学校的老师一般。"他和伯恩斯坦在年轻和致力社会改革时,都热爱也忠于凯恩,一旦发现凯恩自大的摧毁力量,他便幻灭而抽身了。(雷电华提供)

形容它是"弗洛伊德廉价读本"——指的是童真的简易象征。弗洛伊德理论在美国20世纪40年代大受欢迎,尤其小孩成长时的重点将决定其一生性格这个说法。

但广义而言,玫瑰蓓蕾尚可作为失落的象征。试想:凯恩小时候便失去了父母,由银行信托金养大。成为报人后他失去了年轻时候的理想,竞选州长又失败,失去了第一任妻子和儿子,努力培养苏珊为歌剧明星也失败并失去了苏珊。玫瑰蓓蕾因而不只是一个东西,也不只是伊甸园式纯真的象征,当其谜底揭晓时,宛如给予观众情感的重击。

分裂这个母题则否定了企图以片言只语来解释一个人复杂性格的简单思维。综观全片,我们一再看到多元、重复、分裂的意象,比如拼图游戏、拥挤的木箱、盒子和艺术品。电影的结构也是破碎零乱的,每个叙述者提供的只是大拼图的一小块。

电影结尾,在雷蒙的倒叙中,当垂垂老矣的凯恩发现玻璃球时,口中喃喃地念着"玫瑰蓓蕾",然后他恍惚地握着玻璃球穿过走廊,经过重重镜子,我们看到他的影像无限衍生,全都是凯恩。

12.10 意识形态

威尔斯一生都是自由派分子,坚定地相信温和左派的价值观。20世纪30年代的纽约剧场界本来就十分热衷于政治并倾向**左翼**。威尔斯和当时许多知识分子一样,都是罗斯福总统的支持者,他们都拥护罗斯福提出的"新政"(*New Deal*)口号。事实上,罗斯福的许多广播文告均出自其手。

因此,《公民凯恩》被视为意识形态上偏自由派并不奇怪。不过,就电影的特质而言,它仍是在隐喻的范围中。它拒绝提供清晰确切的说法来框定其价值观,角色都太复杂甚至矛盾,电影也充斥着人生混杂的矛盾。

主角年轻办报时,是个自由派斗士,李蓝正是他的战斗袍泽,他的良心(见图12-23)。但他愈老愈往右倾,最后成了蛮横的专制分子。凯恩相信环境大于遗传,在一场戏中,他曾说如果他没成为有钱人,也许会成为伟人。

他的道德观是相对的。他不爱埃米莉之后,和苏珊另生婚外情。对他而言,婚姻不过是一纸文件,和情感无关。全片都没看到他的宗教信仰,他是彻头彻尾的非宗教论者。

凯恩年轻的时候,对传统、过去和权威形象嗤之以鼻。中年以后,他一心为未来铺路——办报纸,追埃米莉、扩张自己的王国、竞选州长、指导苏珊的事业。老年以后,他退隐与外界断绝往来,在仙纳杜养养猴子罢了。

同样的,他年轻时候强调"公有"观念。他的报纸是集体的努力,由他主导,两个忠诚的战士伯恩斯坦和李蓝扶持。当他渐老时,就不再询问同人意见,只是下命令,不接受不同看法。作为年轻的编辑,他认同普通劳工大众,誓为他们的代言人。老一点的时候,他努力与世界领袖、有影响力的人为伍,周边一堆惟命是从的奴才。

《公民凯恩》也倾向女性主义。三个女性全是受害者,凯恩的母亲困在无爱的婚姻中,觉得必须牺牲养儿子的权利,送他远离他粗暴的父亲。

埃米莉·诺顿是教养好、有点传统的妇女,她一切依教养而来,显然很把为人妻、为人母的责任当一回事。她是端正礼仪的样本。凯恩背叛了她的信仰和爱情,不是她的错,而是他对她厌烦了。

苏珊·亚历山大是三人中最值得同情,也最被病态利用的人。为了爱,她承受巨大痛苦和精神焦虑。她对金钱和地位不感兴趣,这些只让她的生活复杂。她也是少数能够原谅别人的角色,听完她尊严丧尽和寂寞悲惨的故事,记者说:"还是一样,我有点替凯恩先生难过。"她闪着泪光回答:"你不认为我也是吗?"

12.11 评论

《公民凯恩》是形式主义的杰作。的确,电影中也有现实主义的元素——如新闻报道那



12-24 公民凯恩

图为约瑟夫·考登和艾佛瑞·史隆

凯恩贪婪的购物癖反映在他疯狂收购欧洲艺术品。倒不是他酷爱艺术——事实上,他几乎不曾提起——而是因为艺术品的价值象征地位。购买癖是癖好而非热情兴趣。后来,大家也懒得去拆箱子,买来的东西径自束之高阁。(雷电华提供)



12–25 《公民凯恩》的宣传海报

不管过去还是现在，制片厂宣传都强调电影的商业吸引力，也一直拿性与暴力引诱大众。《公民凯恩》的宣传策略就是经典的，一方面强调威尔斯作为明星的票房吸引力，另一方面也强调此片的争议性。海报将恋爱角度大肆吹嘘，为了要抢女性观众。"我恨他！"苏珊骂着。"我爱他。"埃米莉反驳(当然，两句话在电影中都没有)。有趣的是，海报具体而微地把电影的多重视角表现了出来。(雷电华提供)

场戏，还有深焦摄影都被现实主义的理论大师巴赞大大赞扬。不过，电影中几段华丽的片段才是教人难忘之处。威尔斯是电影诗人，他风格上的迷人在于那些华美的画面、炫目的推移镜头、内容丰富的声音、万花筒般的剪辑、破碎的叙事以及繁复的象征母题。全片技术的大胆令人耳目一新。

这完全是一部大师"作者"(*auteur*)之经典。他包办制片、编剧、选角、选工作人员、主演和导演等一切工作。电影探讨他一贯复杂的威尔斯式主题，也宛如签名般有其华丽炫技的风格。他一向不吝于赞扬其工作伙伴，尤其演员和摄影师，但毫无疑问，他在拍片期间掌控了一切。

电影的票房和评论的过程本身也够写本小说了。水星剧团解散不久，雷电华公司就给了当时 24 岁的威尔斯一个前所未有的合约条件。他每片可以拿 15 万美元酬劳，外加 25% 的营收红利。他可自制、自导、自编、自演，有完全艺术掌控权，除了制片厂开明派的老板乔治·谢佛(*George Schaefer*)，谁也不能管他。

雷电华那段时期财务不佳，自从 1928 年由投资人约瑟夫·肯尼迪(*Joseph P.Kennedy*，美国总统肯尼迪之父)和戴维·萨诺夫(*David Sarnoff*，当时 RCA 电台及后来 NBC 电视总



12-26 安伯森大族

(*The Magnificent Ambersons*,美国,1942)

多罗瑞丝·卡丝泰萝(*Dolores Costello*)、安妮丝·摩尔海德、约瑟夫·考登和雷·考林斯演出;威尔斯导演

如同威尔斯其他作品,这部他个人最爱的影片也是处理失乐园的主题。只不过其调性比起《公民凯恩》较为温暖怀旧,影像也温柔抒情得多。威尔斯自己未担纲演出,但负责做旁白讲述这个故事。结尾时,镜头出现一个摇晃的杆式麦克风,他的声音扬起:"我是本片编导,我名叫奥逊·威尔斯。"(雷电华提供)

裁)创立以来经常如此。萨诺夫希望制片厂成为 NBC 的电影机构,但肯尼迪赚了 500 万元后很快就退出。所以雷电华是风风光光开始,但很快便在风雨飘摇中,因为其管理阶层变动不断,经营风格无法定型。而且不像其他制片厂,它没有特定的片型和风格。

萨诺夫和他的新合伙人尼尔森·洛克菲勒(*Nelson Rockfeller*)希望雷电华拍出成熟进步的电影,但他们发现艺术价值和票房成功并不容易兼得。萨诺夫和洛克菲勒对谢佛提议请威尔斯拍片的想法表示认同,他们一致认为想拍出能赚钱又有质量的电影,惟有这位刚在百老汇崭露头角,在广播界博得大名的年少天才。

威尔斯 1939 年初抵好莱坞,马上招致怨怼。大部分导演在 25 岁前能执导 **A 级制作大片**已经暗自称幸,可是这个圈外小子不仅可以拍片,而且第一回就拥有全部自主权。当他参观了雷电华所有的拍片设备后开玩笑说:"这是小孩可以有的最大的电动火车玩具。"电影界的人都认为他过分强调艺术,自大又傲慢。他也火上加油地响应批评:"好莱坞是个金光闪闪的郊区,对打高尔夫、种花莳草的平庸人物和搔首弄姿的小明星再理想不过!"他年轻时的这种无可救药的嘲讽和尖刻语言,后来付出了很大的代价。

电影从一开拍即争议不断。他是个公关高手,让电影王国对他臆测不已。全片在"绝对保密"下拍摄,有关主角是谁也谣言四起。当赫斯特报团的八卦专栏作家鲁埃拉·帕森斯(*Louella Parsons*)听说此片是揭她老板的隐私时,她便在赫斯特的首肯和合作下,发动了对影片的围剿。

电影即将完成之时,赫斯特的围剿已日见猖獗。他们威胁影片不得上映,应予毁损,否则将导致一连串八卦丑闻揭露。其傀儡即米高梅的路易·梅尔(*Louis B.Meayer*),他当时在

好莱坞称霸，愿补偿电影一切拍摄成本和些许利润，条件是摧毁底片。赫斯特也向其他制片厂施压，拒绝该片在他们旗下所属电影院放映。他的报团抹黑威尔斯为共产党，并暗示他曾逃避兵役（他曾因健康原因被军方拒收服役）。雷电华一时犹豫不决，自乱脚步。威尔斯也放话，如果不公映本片即将提起诉讼。最后，制片厂决定放手一搏。

电影的影评以恶评居多。惟有少数佳评，如《纽约时报》的克罗瑟（*Bosley Crowther*）称其“如果不是惟一，也是史上最伟大的电影之一”。

它赢得 1941 年纽约影评人最佳影片大奖，在美国电影大丰收的一年中，于众多佳作中脱颖而出。它得了九项奥斯卡提名，但在颁奖典礼上，每次他的名字一经提及，观众便报以嘘声。最后电影只得了最佳编剧一个奖，波琳·基尔甚至指称这全是好莱坞支持曼基维茨打击威尔斯所为。这个骄傲自负的人终于失去了最佳影片、导演和表演等各项大奖。

奇怪的是，本片极不卖座，也为威尔斯的好莱坞生涯画下休止符。他的下部杰作《安伯森大族》（1942 年）在试映会上不受欢迎，雷电华立即将 131 分钟的片长剪成 88 分钟，并且加了一个快乐结局。当然此片的票房也不佳，不久雷电华管理阶层人事大变动，威尔斯和谢佛都出局了。

威尔斯一向是影评人的最爱，尤其在法国。早在 20 世纪 50 年代，他的剧本节录本就被刊登在评论杂志如《影与声》（*Image et Son*）和《今日电影》（*Cinéme d'Aujourd'hui*）上。对《电影手册》的影评人而言，威尔斯是精神偶像、法国**新浪潮**的开路先锋。戈达尔说：“我们每个



12-27 奥赛罗

（*Othello*，摩洛哥，1951）

奥逊·威尔斯和苏珊·克劳迪埃（*Sulzanne Cloutier*）主演；威尔斯导演

1948 年，威尔斯在票房重挫心灰意冷之际，转战欧洲和非洲，往独立制片导演方向走。他的第一个尝试即改编莎士比亚名剧的此片。全片拍了三年，简直是恶梦一场。他也一再中断摄制再募新资。拍片中途许多演员陆续离职，前后共有三位黛丝德蒙娜（*Desdemona*），四位伊亚哥（*Iago*）。几场戏也一再重拍，但电影终于杀青。在欧陆，它勇夺戛纳金棕榈，佳评如潮。但英美影评人却对粗糙的录音大肆抨击。这种情况在他以后拍的非美国片中成为一定的模式。（联美提供）

人、每件事都受他影响。"特吕弗更声称该片激励许多法国电影工作者投入电影,并在《日光夜景》中向他致敬(该片原名是《美国夜景》[*La Nuit Américaine*])。

威尔斯的声誉一直攀升,在他 1985 年去世那年有三本写他的书出版。每十年英国《视与声》(*Sight and Sound*)电影杂志会做全球影评人票选十大佳片活动,一直拿到影史上最佳导演最高票的,正是奥逊·威尔斯。

延伸阅读:

1 Callow, Simon, *Orson Welles: The Road to Xanadu* (New York: Penguin, 1996) and *Orson Welles: Hello Amreicans* (New York: Viking, 2006)。关于奥逊·威尔斯的著作,三卷本中的前两卷。作者为英国杰出演员。

2 Carringer, Robert L., *The Making of Citizen Kane* (Berkeley: University of California Press, 1985)。内容详尽。

3 Conrad, Peter, *Orson Welles: The Stories of His Life* (London: Faber and Faber, 2003)。力图从传奇中解读真实。

4 Garis, Robert, *The Films of Orson Welles* (New York: Cambridge University Press, 2004)。重在探索奥逊·威尔斯强烈的文学敏感性。

5 Heylin, Clinton, *Despite the System: Orson Welles versus the Hollywood Studios* (Chicago Review Press, 2005)。对威尔斯作品中摄影棚冲突的统计。

6 Higham, Charles, *The Films of Orson Welles* (Berkeley: University of California Press, 1970)。心理学批评研究,插图丰富。另见 Higham 之 *Orson Welles: The Rise and Fall of an American Genius* (New York: St. Martin's Press, 1985).

7 Kael, Pauline, *The Citizen Kane Book* (Boston: Little, Brown, 1971)。《公民凯恩》的阅读版剧本,由波琳·基尔作序,其序对作者的评价富有争议性。

8 Leaming, Barbara, *Orson Welles: A Biography* (New York: Viking, 1985)。对威尔斯的长期访谈录,作者甚至有点过度崇拜了。

9 Naremore, James, *The Magic World of Orson Welles* (New York: Oxford University Press, 1978)。批评性研究。

10 Thompson, David, *Rosebud* (New York: Knopf, 1996)。优秀的传记,附有 69 幅插图。

重要词汇

C:主要批评用词　　T:主要技术用词　　I:主要工业用词　　G:一般用词



actor star / 明星演员

请见 star。

aerial shot / 空中遥摄(T)

是升降镜头的变形,只有外景才用到,多由直升机上拍下来。

aesthetic distance / 美学距离(C)

观众分辨艺术现实与外在现实的能力——即他们能体悟到剧情片中的事件是假的。

A-film / A 级电影(I)

指美国制片厂时代主要生产的片子,通常有大阵容和高预算。

aleatory techniques / 即兴技巧(C)

拍片时靠偶发、机遇的技巧,影像未事先规划,而是当场由摄影者即兴拍下,多半于拍纪录片时运用。

allegory / 寓言(C)

将人物与情境以抽象方式呈现出明显的意念,如"死亡"、"宗教"、"社会"等等。

allusion / 引述,引用(C)

艺术上著名的事件、人物或作品的参照。

angle/ 角度(G)

摄影机与被摄物之间角度的关系。高角度是由高处拍摄,低角度则由低处拍摄。

animation / 动画(G)

以逐格方式拍摄的电影技巧,使无生命的物体能活动。每一格的差距都很小,这些画面如以每秒 24 格的标准速度放映,就会产生活动的影像,看起来就像是会"动"的画。

anticipatory camera, anticipatory setup / 预期式、期待式的镜位(C)

摄影机的位置事先就预期动作的运动形式。这种镜位通常都暗示宿命。

archetype/ 原型(C)

不断重复运用的原始模型或类型。它可以是故事形式、共同经验或人物性格类型。神话、民间故事、类型及文化英雄通常都是原型,它们是生命和自然的基本循环。

art director / 艺术指导(G)

设计并监督整部电影场景的一切视觉元素,有时还包括内景装置及所有视觉风格。

aspect ratio / 画面比例(T)

银幕长宽的比例。

auteur theory / 作者论(C)

20 世纪 50 年代法国《电影手册》的一帮人提倡的电影理论,强调导演是电影艺术的主要创作者,在片子的素材上突显个人的视野、风格及主题。

available lighting / 自然打光法,自然光(G)

只用场景中原有的灯光(不论是自然日光或人工照明)。自然打光法多用在室内戏,并配合使用感光速度快的底片。

avant-garde / 先锋派(C)

来自法文,意指最前方。指少数弱势艺术家的作品常有非传统的大胆作风,具争论性的个人创意主导作品风格。



backlighting / 背后打光,背光(G)

灯光从背后打来,投射在前方的物体上,造成半明半暗的黑色剪影。

back lot / 制片厂布景(I)

制片厂时代建在户外的布景,如世纪初的小城、边境小镇、欧洲乡村等等。

B-film / B 级电影(G)

在美国大制片厂时代,二流制作的低成本电影。B 级电影通常都没有大明星,但类型是大众喜欢的,如惊悚片、西部片、恐怖片等。大制片厂常以这些片子来试验新手。

bird's-eye view / 鸟瞰观点,鸟瞰镜头(G)

从事物的正上方拍下来的镜头。

blimp / 隔音罩(T)

为防止摄影机马达的噪音干扰录音的套子,套在摄影机上。

blocking / 表演区域内动作(T)

演员在表演区内的动作。

boom, mike boom / 收音杆(T)

横在拍戏现场上方的长杆,上接麦克风,使同步录音时演员也能活动自如。

buddy film / 兄弟电影,哥们儿电影(G)

以男性为主的动作片类型,在 20 世纪 70 年代尤其盛行,关于两个或两个以上的男人的冒险,通常女性角色不突出。



camp, campy / 坎普(C)

一种以滑稽调侃为特色的艺术表现方式,尤其讽刺异性恋世界及传统道德。这类电影通常非常夸张,并具剧场特性,常常风格粗俗,且相当具颠覆性。

(译注:一言以蔽之,套用文化观察家苏珊·桑塔格的话,坎普指的是大众文化通俗化的趋势,它不矫情,不虚饰,代表某种大胆且机智的享乐主义倾向,以嘲讽的机智去洞视高格调、假道学的荒谬虚无。)

cels,或 cells / 赛璐珞片(T)

动画家所使用的透明塑料片,加在图片上,可使图片纵深加大,更有立体感。

cinematographer,或 director of photographer 或 D. P. / 摄影指导(G)

是艺术家或技匠,视其灯光的安排及摄影质量。

cinéma vérité 或 direct cinema / 真实电影或直接电影(C)

使用机动方式的纪录片拍法,不干涉现实中正在发生的事件。这种拍法的规模很小,通常使用手提摄影机及可携带的录音装置。

classical cinema,classical paradigm / 古典电影(C)

并不是很严格的区分影片风格的方法,意指约从 20 世纪初期到 20 世纪 60 年代末的美国主流剧情片。古典电影在故事、明星、制作上都很强,剪辑则强调古典剪辑。视觉风格很少扰乱角色的动作。其叙事结构简洁,并逐渐推向高潮,结尾则多为封闭形式。

classical cutting / 古典剪辑(C)

由格里菲斯发展而来的剪辑风格,整场戏的剪辑强调戏剧及情绪,而非外表动作。镜头的顺序代表事件在心理及逻辑上的元素组成。

closed forms / 封闭形式(C)

一种倾向于自觉及和谐构图的视觉风格。景框内是一个自足的世界,封闭住所有视觉元素。通常是美学上的考虑。

close-up,close shot / 特写(G)

镜头的内容是人或物的细部。一个人的特写通常只包括他的脸。

continutiy / 连续性(T)

两个镜头剪辑上合乎逻辑的规则。连续性剪辑是指镜头间流畅衔接,时空谨慎地压缩。而古典剪辑则较复杂,镜头依心理因素剪辑。主题蒙太奇是由镜头间象征性的关联连接起来,而不考虑时空因素。

convention / 惯例,习惯(C)

观众和创作者都同意的处理手法。在电影中,剪辑(或指镜头的并置)是以观众理解的真实生活的逻辑性来组成。

coverage,covering shot,cover shots / 补足镜头,补充镜头(T)

用来弥补拍摄时未拍好的地方,通常远景镜头可保持一场戏的连续性。

crane shot / 升降镜头(T)

从一个升降装置上拍得的镜头,用一条机械臂将摄影机及操作员带上去,可向任何方向移动。

creative producer / 创意制片,创意总监(I)

操控全片制作的制片人,其构想主导整部片子。在美国大制片厂时代,最著名的创意制片有戴维·赛兹尼克及沃尔特·迪斯尼。

cross-cutting / 交叉剪辑(G)

从两场戏中(通常是不同的地点)选镜头剪辑在一起,暗示它们是同时发生的。

cutting to continuity / 连续性剪辑(T)

使动作流畅但不需显示整个动作的剪辑法,必须谨慎地压缩一个连续的动作。



day-for-night shooting / 日光夜景(T)

在白天拍片时加上特殊滤镜,使拍出来的影像看起来像是夜晚。

deep-focus shot / 深焦镜头(T)

一种摄影技巧,使所有距离内的物体都清晰可见,其范围从特写到无限大。

dialectical, dialectics / 辩证(C)

一种分析方法,来自黑格尔及马克思的理论,将相对的东西(正 / 反)并置,以达到"合"的意念。

dissolve, lap dissolve / 叠画(T)

一个镜头慢慢淡出,再逐渐淡入下一个镜头,通常都是在中间部分重叠。

distributor / 发行片商(I)

在电影工业中做代理影片的人,负责安排电影上片等事宜。

dolly shot, tracking shot, trucking shot / 推轨镜头(T)

将摄影机架在移动的物体上拍摄,早先是架设轨道,使摄影机运动能较流畅。

dominant contrast, dominant / 最显著的部分,主控、支配元素(C)

影像中观众先注意到的部分,通常是因为有较大的对比。

double exposure / 双重曝光(T)

两个不相关的画面重叠在一起,见 multiple exposure。

dubbing / 配音(T)

影片拍完后再配上声音。配音可以是同步的,也可以是异步的。



editing / 剪辑(G)

一个镜头和另一个镜头接在一起。两个镜头的时空和内容可以完全不同。在欧洲,剪辑又称蒙太奇。

epic / 史诗片(C)

一种主题伟大的电影类型,通常包括英雄事迹。主角是个文化(国家、宗教或地域上)理想的化身。史诗片的调子都非常庄严。在美国,西部片是最受欢迎的史诗类型。

establishing shot / 建立镜头(T)

通常以一个大远景或远景来开场,让观众能对接下去较近的镜头有个背景的了解。

expressionism / 表现主义(C)

强调极端扭曲的电影风格,牺牲客观性,强调艺术上自我表达的抒情风格。

extreme close-up / 大特写(G)

展现人或物非常微小细节的镜头。一个人的大特写通常只包括他的眼或嘴。

extreme long shot／大远景(G)

从外景很远的距离拍摄全景的镜头，通常是0.25英里远。

eye-level shot／水平镜头(T)

摄影机离地约五英六尺高，约为一个人眼睛的高度。



fade／淡(T)

淡出是影像从全亮逐渐变成全黑。淡入则相反。

faithful adaptation／忠实改编(C)

从文学作品改编的电影，能抓住原著的精髓，通常以特殊的文学技巧来对等电影技法。

fast motion／快动作(T)

以慢于每秒24格的速度拍摄，放映时则以每秒24格放映，造成急促滑稽之感，好像失去控制。

fast stock，fast film／感光快的底片(T)

一种对光非常敏感，但画面颗粒较大的电影底片。通常用在以“自然打光法”拍摄的纪录片上。

fill light／补充光(T)

用以补助主光的第二光源，可以柔化主光的刺眼，让模糊的细部更清晰。

film noir／黑色电影(C)

原为法文。为第二次世界大战后兴起的一种美国都市电影类型，强调一个宿命而无望的世界，无力摆脱孤寂、死亡，在肮脏的城市街道上无路可走。“黑色”指其风格是低调或暗调、高反差、结构复杂，有强烈的恐惧及偏执狂的气氛。

filters／滤镜(T)

装在镜头前的玻璃片或塑料片，使光线扭曲而影响影像。

final cut，release print／定剪(I)

即将公映的电影版本。

first cut，rough cut／粗剪(I)

最初剪辑好的版本，通常是由导演剪辑的。

first-person point of view／第一人称观点(T)

见 point-of-view shot。

flastback／倒叙(G)

剪辑技巧。以一个或一连串过去时空的镜头打断现在进行的事。

flash-forward／前叙(G)

剪辑技巧。以一个或一连串未来的镜头打断现在进行的事。

focus／焦点(T)

电影影像锐利的程度。“失焦”指影像模糊，轮廓不清。

footage／影片，毛片(T)

曝过光的电影底片。

foregrounding／前景化，凸显化(C)

评论者将某种观念从艺术作品的文本中提出来，以深入分析其特性。

formalist，formalism／形式主义(C)

美学形式重于主题内容的电影风格。时空经常被扭曲，强调人或物抽象、具象征性的特质。形式主义者通常是抒情的，自觉地突显个人风格，求取观众的注意。

frame／景框(T)

分隔银幕边缘和电影院墙上黑暗部分的线。影片上的单元格画面。

freeze frame，freeze shot／定格(T)

一个单独的画面翻印多次而组成一个镜头，放映时产生静照的效果。

f-stop／光圈系数(T)

测量摄影机镜头开合的大小，以控制光量。

full shot／全景(T)

远景的一种，包括一个人的全身，头几乎触到景框上缘，脚则在景框下缘上。

F／X／特效(T)

电影业界对“特殊效果”的俗称。

G

gauge／底片规格(T)

底片的宽度，以毫米计算。底片越宽，画面品质越好。标准规格是35毫米。

genre／类型(C)

公认的电影形式，由预先设定的惯例来界定。某些美国类型片有西部片、惊悚片、科幻片等。是一种既成的叙事模式。

H

high-angle shot／高角度镜头(T)

从被摄物的上方拍摄的镜头。

high contrast／高反差(T)

一种灯光风格，强调光影变化强烈的光线及戏剧性的条纹。通常用于惊悚片及通俗剧。

high key／高调，明调(T)

一种灯光风格，强调明亮，少有阴影。多用于喜剧片、歌舞片及高度娱乐性的片子。

homage／致敬(C)

直接或间接在电影中参考别的影片、导演或电影风格，以表示尊敬及热爱。

I

iconography／图征，图像学(C)

采用大众熟知的文化象征的一种艺术手法。电影中，它可以是明星的模拟、人格或类型(如西部片中的枪战)，运用原型人物或情境，或指灯光、场景、服装、道具等。

independent producer / 独立制片(G)

不属于大制片厂或大公司的制片人。许多明星和导演都由独立制片安排工作。

intercut / 插入镜头(T)

见 cross-cutting。

intrinsic interest / 内在趣味,本质的趣味(C)

电影中不突兀,却能立即吸引我们注意与情感的戏剧张力。

iris / 圈入圈出(T)

遮住部分银幕的装置,虹膜通常是圆形或椭圆形,并可扩大或缩小。

J

jump-cut / 跳接(T)

镜头间急促的断接,有时是故意的,使连续的时空产生扭曲。

K

key light / 主光(T)

一个镜头内主要光线的来源。

kinetic / 运动感觉(C)

关于运动与动作的视觉处理。

L

leftist, left-wing / 左派,左翼(G)

通常用来形容接受马克思经济、社会、哲学理念之人。

lengthy take, long take / 长镜头,长拍(C)

长时间的单一镜头。

lens / 镜片(T)

玻璃、塑料或其他透明体制成的薄片,使光线能透过它们在摄影机上形成影像。

linear / 线条取向(C)

强调线条的视觉风格,其色彩和质地皆是次要。此种风格常用深焦镜头来捕捉轮廓分明的风格,倾向客观、实事求是和非浪漫。

literal adaptation / 无修饰改编(C)

改编自舞台剧的电影,其对白及动作都原封不动地照搬。

long shot / 远景(G)

大约是从剧场观众席上望向舞台的距离。

loose adaptation / 松散改编(C)

改编自别的媒体的电影,两者之间只有表面相似。

loose framing / 松的取镜(C)

通常是较远的镜头。景框内的场面调度空间较大，人物有较大的活动空间。

low-angle shot／低角度镜头，仰角镜头(T)

从被摄物的下方往上拍的镜头。

low key／低调，暗调(T)

一种灯光风格，强调扩散的阴影及光的气氛。通常用在推理剧及惊悚片中。

lyrical／抒情的(C)

情感充沛及主观的风格，强调感性的美，流泻出强烈的情感。



majors／大制片厂(I)

指某个时期的制片厂。在好莱坞制片厂的黄金时代——约为20世纪30年代到40年代——大制片厂有米高梅、华纳兄弟、雷电华、派拉蒙及20世纪福克斯公司。

Marxist／马克思主义者(G)

赞同马克思经济、社会、政治及哲学理论的人。任何艺术作品都可反映这些价值。

masking／遮盖法(T)

一种遮住部分画面的技巧，用以改变银幕的画面比例。

master shot／主镜头(T)

一个连贯的镜头，其范围通常是远景或全景，包括整个场景。然后再拍较近的镜头，将这些不同的镜头组合起来成一段落。

matte shot／合成镜头(T)

将两个不同的镜头印在同一底片上；通常是用在特效上，例如将人和大恐龙合在一起。

medium shot／中景镜头(G)

与特写相对的镜头，通常是一个人膝或腰以上的镜头。

metaphor／隐喻(C)

将两种不同元素、意义的事物相互比较，传递出特殊寓意。

method acting／方法演技(C)

从舞台剧导演斯坦尼斯拉夫斯基衍生出来的表演风格，自20世纪50年代以来即成为美国主流表演风格。方法演技的演员强调他们对角色了解的程度，以密集彩排来探索一个角色的内在，加强角色情绪的可信度，活在角色内在，而不是只模仿角色的外在行为。

metteur en scène／场面调度者(C)

处理场面调度的人，通常是指导演。

mickeymousing／米老鼠配乐(T)

一种配乐的方式，完全与动作配合，通常用在卡通片上。

miniatures, model 或 miniature shots／缩小模型，缩图(T)

用小尺寸的模型拍成真实大小的影像。如海中沉船、大恐龙、飞机失事等。

minimalism／极简主义(C)

朴素而节制的拍片风格，电影元素被减至最低的程度。

mise en scène / 场面调度(C)

在一特定空间中,视觉重量及运动的安排。其空间通常限定于舞台上的范围。在电影中,则以景框来限制影像。电影的场面调度包含地位的安排及拍摄的方法。

mix / 混音(T)

将不同的音轨合成一条主音轨。

montage / 蒙太奇(T)

以快速剪辑的影像转换场景,通常用来暗示时间的流逝及过去的事件,多用溶及多重曝光来表现。在欧洲,蒙太奇指剪辑艺术。

motif / 母题(C)

任何技巧、物体或主题意念不断地在影片中重复。

multiple exposure / 多重曝光(T)

以光学印片制造的特殊效果,让许多影像同时叠印在一起。



negative image / 负片影像(T)

光和影相反的影像,黑色部分变成白色,白色部分变成黑色。

neorealism / 新现实主义(C)

于 1945 年到 1955 年发生于意大利的电影运动。其技巧有强烈的现实主义风格,强调纪录片式的电影美学,结构松散,平实的事件和人物,自然光源,真实场景及非职业演员,专注于贫穷及社会问题,并着重人道主义及民主精神。也用来形容其他在技术及风格上倾向意大利新现实主义的电影。

New Wave, nouvelle vague / 新浪潮(C)

20 世纪 50 年代末兴起的一批法国新导演。其中最著名的有特吕弗、戈达尔及阿伦·雷奈。

nonsychronous sound / 非同步声音(T)

声音及影像不是同时被记录下来的,或声音和其声源分离。电影中的音乐通常都是异步的,主要是提供背景气氛。



oblique angle, tilt shot / 倾斜角度,上下摇摄(T)

以上下摇动的摄影机拍摄的镜头。放映出来的影像,其被摄物像是在对角线上移动。

oeuvre / 作品(C)

原为法文,指完成后的艺术作品。

omniscient point of view / 全知观点(C)

一个知道全部事情的叙述者提供观众所需要的资料。

open forms / 开放形式(C)

最早由现实主义导演使用,强调非正式的构图及不经意的设计。景框可作为遮盖物,如一扇

从动作中截取某部分的窗子。

optical printer / 光学印片机(T)

在电影中产生特殊效果的精巧机器,例如谈入谈出、叠画、多重曝光等技巧。

outtakes / 废弃的镜头,无用的镜头(I)

定剪时没有用到的镜头。

overexposure / 曝光过度(T)

太多光线进入摄影机镜头内,使影像白掉。通常用于幻想及梦魇的戏。



pan,panning shot / 摇镜(T)

摄影机角架不动,但摄影机由左至右,或由右至左做水平运动。

parallel editing / 平行剪辑(G)

见 cross-cutting。

persona / 人格(C)

由拉丁文"面具"而来,指演员的公共形象,是基于他们过去扮演的角色,通常是由他们真实个性而来。

personality star / 性格明星(G)

见 star。

pixillation,stop-motion photography / 真人单格动画技巧(T)

一种动画技巧,将真人逐格拍摄。然后以每秒 24 格速度放映,人物的动作会像卡通人物一般。

point-of-view shot,pov shot,first-person camera,subjective camera / 主观镜头,观点镜头(T)

从影片中对角色有利的观点所拍的镜头,展现角色所看到的东西。

process shot,rear projection / 背景放映(T)

将背景放映在演员背后的透明银幕上,使演员出现在那个场景中。

producer / 监制,制片人(G)

指个人或公司能控制一部电影的经费及拍摄方式。制片人可以只关心财务状况,也可更深入地参与(如剧本、明星及导演),他也可以是个解决问题的人,摆平拍片所遇到的任何困难。

productor-director / 监制兼导演(I)

独力出资拍片的导演,如此创作的自由度最大。

production values / 制片价值(I)

影片吸引票房的物质因素,如场景、服装、道具等。

prop / 道具(T)

电影中任何可移动的东西,如桌子、枪、书等。

property / 资产(I)

影片任何可制造利润的东西,如剧本、小说等。

proxemic patterns / 距离关系(C)

在场面调度中角色之间的距离关系,以及摄影机距离被摄物的距离。

pull-back dolly / 后拉镜头，往后拉的推轨(T)

将摄影机从场景中拉出，以显露原来不在景框内的人或物。



rack focusing，selective focusing / 移焦，变焦(T)

一场戏内焦平面不定，使观众的眼睛游走于焦点清楚的部分。

reaction shot / 反应镜头(T)

切接一个角色对上一个镜头作反应的镜头。

realism / 现实主义(G)

一种影片风格，企图复制现实的表象，强调真实的场景及细节，多以远景、长镜头及不扭曲的技巧为主。

reestablishing shot / 再建立镜头(T)

在一场戏中再回到原先的建立镜头，用以回想文本中那些较近的镜头。

reprinting / 叠印(T)

一种特殊效果，将两个以上不同的影像再拍在同一条底片上。

reverse angle shot / 反打镜头(T)

从180度线的一边拍摄与前一个镜头相反的镜头。摄影机的位置是和前一个镜头相反。

reverse motion / 反转动作，倒转动作(T)

将底片以反方向拍摄，再以正常方式放映，会造成倒退的动作——例如，一只蛋“回到壳中”。

rightist，right-wing / 右派，右翼(G)

一组意识形态上的价值，强调保守，重视家庭价值、父系制度、遗传、家世及阶级，绝对的道德及伦理标准，重视宗教，并尊敬过去与传统，对未来及人性持悲观的态度。需要竞争，认同领导者及名流精英、国家主义、开放经济策略及一夫一妻制。

rite of passages / 洗礼，成长仪式(C)

集中处理一个人成长过程的叙事，当个人从一个阶段发展到另一个阶段，如青少年到成人阶段，天真无知到世故洗练，中年到老年等等。

rough cut / 粗剪，初剪(T)

在精细剪辑之前将拍好的底片粗略地剪一次。是一份草稿。

rushes，dailies / 初步整理过的毛片(I)

将前一天拍摄好的底片整理好，通常用来让演员及摄影师能评估第二天的拍摄情况。



scene / 场(G)

不是很精确的影片单位，由相互关联的镜头组成，通常有个中心点——一个场景、一个事件，或一个戏剧高潮。

screwball comedy / 疯狂喜剧，神经喜剧(C)

电影类型的一种,20 世纪 30 年代至 50 年代盛行于美国,特色是跨阶级的爱情喜剧。剧情荒谬离谱,倾向失控。通常有闹剧(slapstick)情节、积极可爱的女主角,以及一群风格奇特的配角。

script,screenplay,scenario / 剧本(G)

描述对白及动作的文字,有时包括摄影机的运作。

selective focus / 移焦(T)

见 rack focusing。

sequence shot,plan-séquence / 场镜头,段落镜头(C)

一个单独的长镜头,通常包括复杂的定位及影机运动。

setup / 镜位(T)

摄影机摆设的位置。

shooting ratio / 拍摄比例(I)

拍摄好的影片和最后剪辑好的成品之间的比例。拍摄比例 20:1,意指拍了 20 英尺底片,在定剪时只用了 1 英尺。

shooting script / 分镜剧本(I)

将逐个镜头仔细写出来的剧本,通常包括技术上的指导,是导演及工作人员拍片时用到的剧本。

short lens / 短镜头(T)

见 wide-angle lens。

shot / 镜头(G)

摄影机开机到关机时间内所记录下来的连续影像,这是指未剪辑的影片。

slow motion / 慢动作(T)

以每秒超过 24 格的速度拍下来的镜头,再以标准速度放映,会产生如梦幻或舞蹈般的缓慢动作。

slow stock,slow film / 感光慢的底片(T)

底片对光较不敏感,会产生非常清晰的画质。拍室内戏时,这类底片通常得再加照明。

soft focus / 柔焦(T)

在一个距离内将焦点模糊掉,也是一种迷人的技巧,使影像边缘不那么锐利,可使脸部皱纹不那么明显,甚至消失。

star / 明星(G)

大众喜爱的电影演员。性格明星通常只扮演大众预期的角色。演员明星所扮演角色的范围非常广。例如芭芭拉·史翠珊是性格演员,罗伯特·德尼罗则是演员明星。

star system / 明星制度(G)

利用大众的狂热来增加票房收益。明星制度发展于美国,是美国电影工业 20 世纪初期以来的主干。

star vehicle / 明星媒介(G)

在影片中特别设计的元素,用来表现明星的才能和魅力。

stock / 底片(T)

未曝光的影片。电影底片有许多种,有对光较敏感的底片(感光快的底片),也有对光较不敏感的底片(感光慢的底片)。

storyboard, storyboarding / 分镜表(T)

事先将镜头内规划好的情况画出来,像连环图画,使拍摄前导演对场面调度及剪辑构成有一完整概念。

story values / 故事价值(I)

电影的叙事吸引力,可能是存在于改编的素材中,或一个剧本的高超技巧里,或两者皆具。

studio / 制片厂(G)

大型制片公司,如派拉蒙、华纳兄弟等。也指任何有拍片设备之处。

subjective camera / 主观摄影机(T)

见 point-of-view shot。

subsidiary contrast / 次显著的部分,对比次强的区域(C)

电影影像次要的部分,通常用来辅助或对比最显著的部分。

subtext / 次本文(C)

戏剧或电影语言之下的戏剧性暗示。通常都是独立于本文之外的意念或情绪。

surrealism / 超现实主义(C)

强调弗洛伊德及马克思思想(如意识的元素、不合理的事物及象征性的联想)的前卫艺术运动。超现实电影兴起于 1924 年至 1931 年间的法国,有许多导演的作品中有超现实元素,尤其是在音乐录像带中。

swish pan, flash 或 zip pan / 快摇,快速横摇(T)

摄影机快速地水平运动,使被摄物模糊。

symbol, symbolic / 象征(C)

对物、事或电影技巧的比喻,其在意义上有某种象征。象征主义通常由戏剧上下文决定。

synchronous sound / 同步声音(T)

声画之间相符合。可能是同时记录下来的,也可能是后来再配音的。同步声音在画面内有明显的声音来源。



take / 镜次(T)

某镜头重复拍摄的次数。最后用的镜头通常在许多镜次内选择。

telephone lens, long lens / 望远镜头(T)

可拍远处事物的镜头,在远距离处将物体放大。但会使背景平板,景深较浅。

thematic montage / 主题蒙太奇(C)

苏联导演爱森斯坦提供的剪辑法:剪辑时不是因连续性而剪辑,而是因其象征的联想。例如,一个夸大好修饰的人和一只孔雀剪在一起。通常用在纪录片中,镜头依导演的主题而剪辑。

three shot / 三人镜头(T)

一种中景镜头,包括三个人物在内。

three-point lighting / 三点打光法(T)

一种常用的三个光源打亮场景的方法。主光负责打亮,制造主要的亮点对比,也是每个镜头

中我们目光最先看的部分。补充光次重要，通常放在主光的对立位置，补充可能被遮住的黑影部分。背光则用来将前景元素与布景分开，强调影像的纵深。

tight framing／紧的取镜(C)

通常是特写。其场面调度小心地平衡且和谐，人物被拍摄的部分较少，较无活动自由。

tilt，tilt shot／上下摇摄(T)

见 oblique angle。

tracking shot，trucking shot／推轨镜头(T)

见 dolly shot。

two shot／两人镜头(T)

一种中景镜头，包括两个人物在内。



vertical integration／垂直整合(I)

制片、发行、上映都由同一家公司操控；在美国，这种制度从 20 世纪 40 年代末起就被禁止。

viewfinder／观景器(T)

摄影机上眼睛观看的窗口，可看到表演区及拍摄时的取镜。

voice-over／旁白，画外音(T)

电影中非同步的声音，通常用来传达角色内心想法或记忆。



wide-angle lens，short lens／广角镜头(T)

使摄影机能拍到比标准镜头更宽广的镜头，会夸大透视面。

widescreen，Cinema Scope，scope／宽银幕(G)

画面比例大约为 5:3 的银幕，有些宽银幕的宽度是高度的 2.5 倍。

wipe／划(T)

一种剪辑法，以一条线划过整个银幕。将一个画面“推走”，出现下一个画面。

women's pictures／女人电影(G)

一种电影的类型，专注处理女人的问题，如职业与婚姻生活的冲突。通常由一位受欢迎的女明星主演。（与强调意识形态的女性主义电影 feminist film 不同）



zoom lens，zoom shot／伸缩镜头(T)

有不同焦距的镜头，可使摄影师在一个连续运动的镜头内从广角镜头推到望远镜头（反之亦然）。通常是快速地使观众介入或跳脱场景。

图例索引

第一章 摄 影

1-1a 怒海争锋:极地征伐 *Master and Commander:The Far Side of the World* 3
1-1b 美女 *Dames* 3
1-2 电影风格和类型的分类表 4
1-3 心灵与智慧 *Hearts and Mind* 5
1-4 天堂此时 *Paradise Now* 5
1-5 迪兹先生进城,又译富贵浮云 *Mr.Deeds Goes to Town* 6
1-6 第七封印 *The Seventh Seal* 6
1-7 诱惑 *Allures* 7
1-8a 愤怒的公牛 *Raging Bull* 8
1-8b 康斯坦丁 *Constantine* 9
1-9a 极地特快 *The Polar Express* 10
1-9b 科学怪人 *Mary Shelley's Frankenstein* 10
1-10 几近成名 *Almost Famous* 11
1-11 世界之战 *War of the Worlds* 11
1-12a 邦妮和克莱德 *Bonnie and Clyde* 13
1-12b 美国版午夜凶铃 2 *The Ring Two* 13
1-13a 黑色惊魂夜 *Halloween:The Curse of Michael Myers* 14
1-13b 蝙蝠侠:开战时刻 *Batman Begins* 14
1-14 青山翠谷 *How Green Was My Valley* 15
1-15 十二怒汉 *12 Angry Men* 16
1-16 红 *Red* 16
1-17a 双重赔偿 *Double Indemnity* 17
1-17b 小贼·美女·妙探 *Kiss Kiss,Bang Bang* 17
1-18 星球大战 6:杰迪归来(特别版) *The Return of The Jedi Special Edition* 18

1–19 不在场的男人 *The Man Who Wasn't There* 19
1–20a 勇敢的心 *Braveheart* 20
1–20b 黄金时代 *The Best Years of Our Lives* 20
1–21a 美国丽人 *American Beauty* 22
1–21b 疯狂夜 *Savage Nights* 22
1–22a 纯真年代 *The Age of Innocence* 23
1–22b 教父 *The Godfather* 23
1–22c 美丽人生 *Life Is Beautiful* 24
1–23a 当男人爱上男人 *Johns* 24
1–23b 四个婚礼和一个葬礼 *Four Weddings and a Funeral* 25
1–23c 黑暗的胜利 *Dark Victory* 25
1–24 外星恋 *Starman* 26
1–25a 异形续集 *Aliens* 28
1–25b 楼上的舞者 *The Dancer Upstairs* 28
1–26a 血溅 13 号警署 *Assault on Precinct 13* 30
1–26b 铁拳男人 *Cinderella Man* 30
1–26c 黑暗规则 *Dark Rule* 30
1–26d 辛德勒的名单 *Schindler's List* 31
1–26e 《红番区》(*Rumble in the Bronx*)的宣传照 31
1–26f 灰姑娘的玻璃手机 *A Cinderella Story* 31
1–27 冲击年代 *Kids* 32
1–28 双人舞 *Pas De Deux* 33
1–29 黑客帝国 *The Matrix* 33
1–30a 丈夫一箩筐 *Multiplicity* 34
1–30b 《金刚》(*King Kong*)有关主角娜奥米·沃茨(*Naomi Watts*)与导演彼得·杰克逊(*Peter Jackson*)的宣传照 34
1–31a 星球大战 *Star Wars* 35
1–31b 星球大战(特别版) *Star Wars Special Edition* 35
1–31c 星球大战 2:克隆人的进攻 *Star Wars II: Attack of the Clones* 35
1–32 20 世纪福克斯公司的玛丽莲·梦露(*Marilyn Monroe*)海报 36
1–33 移民 *The Emigrants* 37
1–34a 猫王艾尔维斯 *This is Elvis* 38
1–34b 毒品网络 *Traffic* 39
1–35a 穆里尔的婚礼 *Muriel's Wedding* 40
1–35b 兵人 *Soldier* 40

1-35c 天堂之日 *Days of Heaven* 41

第二章 场面调度

2-1 曼哈顿 *Manhattan* 45
2-2 美人计 *Notorious* 46
2-3a 《杀戮战警》(*Shaft*)现场拍摄照 47
2-3b 义贼鲍伯 *The Good Thief* 47
2-3c 《义贼鲍伯》(*The Good Thief*)裁剪过的镜头 47
2-4a 阿拉伯的劳伦斯 *Lawrence of Arabia* 48
2-4b 蜜月期 *The Honeymooners* 48
2-5a&b 尘雾家园 *House of Sand and Fog* 49
2-5c 像贝克汉姆那样踢球 *Bend It Like Beckham* 49
2-6a 拿破仑 *Napoleon* 50
2-6b 狼犬丹尼 *Unleashed* 51
2-7 2001:太空漫游 *2001:A Space Odyssey* 52
2-8 魔柜小奇兵 *The Indian In The Cupboard* 53
2-9 精神濒临崩溃的女人 *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* 54
2-10 贪婪 *Greed* 54
2-11 神秘河 *Mystic River* 55
2-12a 战士奇兵 *Once Were Warriors* 56
2-12b 欧松酒店的八月底 *The End of August at the Hotel Ozone* 56
2-13a 四兄弟 *Four Brothers* 57
2-13b 麻雀变凤凰 *2 Miss Congeniality 2:Armed and Fabulous* 57
2-14a 麦克白 *The Tready of Macbeth* 58
2-14b 麦克白 *Macbeth* 58
2-15 美利坚帝国的衰落 *The Decline of the American Empire* 59
2-16a 雷霆万钧 *A Sound of Thunder* 60
2-16b 黑衣人 *Men in Black* 60
2-17 超人 *Superman* 61
2-18 朱尔和吉姆 *Jules and Jim* 61
2-19 毕业生 *The Graduate* 62
2-20a 致命赌徒 *The Grifters* 63
2-20b 暴力史 *A History of Violence* 63
2-21 四百击 *The 400 Blows* 64
2-22a&b 破碎之花 Broken Flowers 65

2-23 玩酷子弟 *Igby Goes Down* 66
2-24a 蓝天使 *The Blue Angel* 67
2-24b 五百年后 *THX 1138* 67
2-25a 大幻影 *Grand Illusion* 68
2-25b 十全主妇 *The Prize Winner of Defiance Ohio* 68
2-26a 沙漠之子 *Sons of the Desert* 69
2-26b 满洲候选人 *The Manchurian Candidate* 69
2-26c 活死人之地 *Land of the Dead* 69
2-27 撒哈拉 *Sahara* 70
2-28 折翼天使 *All or Nothing* 71
2-29 红色沙漠 *Red Desert* 71
2-30 《都是男人惹的祸》(*Much Ado About Nothing*)的宣传照 72
2-31a 巧克力情人 *Like Water for Chocolate* 74
2-31b 情归新泽西 *Garden State* 74
2-31c 恶男日记 *Your Friends & Neighbors* 75
2-31d 无限春光在险峰 *Zabriskie Point* 75
2-32 假面 *Persona* 76
2-33a 淘金记 *The Gold Rush* 77
2-33b 城市之光 *City Lights* 77
2-34 索菲尔夫人 *Mrs.Soffel* 77
2-35 费尼兹花园 *The Garden of the Finzi-Continis* 78
2-36a&b 天气预报员 *The Weather Man* 79
2-37 训练日 *Training Day* 80
2-38a&b 全金属外壳 *Full Metal Jacket* 81
2-39a 四月碎片 *Pieces of April* 83
2-39b 《保险套惹的祸》(*Booty Call*)的拍摄工作照 83
2-40 *M* 84

第三章 运 动

3-1a 摄影师比利·比策(*Billy Bitzer*)的宣传照 88
3-1b 蝙蝠侠:开战时刻 *Batman Begins* 89
3-2a 风月 *Temptress Moon* 89
3-2b 挑战星期天 *Any Given Sunday* 89
3-3a 俄克拉荷马之恋 *Oklahoma* 90
3-3b 一个美国人在巴黎 *An American in Paris* 90

3-3c 七对佳偶 *Seven Brides for Seven Brothers* 90
3-4 龙争虎斗 *Enter the Dragon* 91
3-5a 我们来跳舞 *Shall We Dance* 92
3-5b 父辈的旗帜 *Flags of Our Fathers* 92
3-6a X战警2 *X2:X-men United* 93
3-6b 第九道门 *The Ninth Gate* 93
3-6c&d 罗拉快跑 *Run Lola Run* 93
3-7a,b&c 赤眼玄机 *Red Eye* 94
3-8a 特技演员 *The Stunt Man* 95
3-8b 野孩子 *The Wild Child* 95
3-9 哈姆雷特 *Hamlet* 96
3-10 追舰记 *Follow the Fleet* 97
3-11 两个水手 *Two Tars* 98
3-12a 惊狂记 *Frantic* 99
3-12b 真相大白 *Everything is Illuminated* 99
3-13 大镖客 *Yojimbo* 100
3-14 法国贩毒网 *The French Connection* 100
3-15a&b 猎杀 *The Hunted* 101
3-16 缘来是你 *Circle of Friends* 102
3-17 阿甘正传 *Forrest Gump* 102
3-18 歌舞酒吧 *Cabaret* 103
3-19 卧虎藏龙 *Crouching Tiger,Hidden Dragon* 103
3-20 雨中曲 *Singin' in the Rain* 104
3-21 乱世佳人 *Gone With the Wind* 105
3-22a 舞国英雄 *Strictly Ballroom* 106
3-22b 热舞情挑 *Dance with Me* 106
3-22c 名利场 *Vanity Fair* 106
3-23a 生于七月四日 *Born on the Fourth of July* 107
3-23b 断锁怒潮 *Amistad* 107
3-24 纽约黑帮 *Gangs of New York* 108
3-25 女巫布莱尔 *The Blair Witch Project* 109
3-26 机械芭蕾 *Ballet Mécanique* 110
3-27a 小美人鱼 *The Little Mermaid* 111
3-27b 谁陷害了兔子罗杰? *Who Framed Roger Rabbit* 111
3-27c 极地特快 *The Polar Express* 111

3-28a 影印恰恰 *Photocopy Cha Cha* 112
3-28b 罐头电影 *Can Film* 112
3-28c 僵尸新娘 *Corpse Bride* 112
3-28d 超人特攻队 *The Incredibles* 112
3-29a 小鸡快跑 *Chicken Run* 113
3-29b 怪物史莱克 *Shrek* 114
3-29c 《冰河世纪》(*Ice Age*)的工作照 114
3-30 汤姆·琼斯 *Tom Jones* 114
3-31a 永无止境 *Without Limits* 115
3-31b 最后的莫希干人 *The Last of the Mohicans* 115
3-31c 光荣战役 *Glory* 115
3-32 毛发 *Hair* 116
3-33 维莉蒂安娜 *Viridiana* 116

第四章 剪 辑

4-1 猎鹿人 *The Deer Hunter* 120
4-2 细雪 *The Makioka Sisters* 121
4-3 剪辑风格图谱 122
4-4a 火车进站 *The Arrival of a Train* 123
4-4b 月球旅行记 *A Trip to the Moon* 123
4-5 一个国家的诞生 *The Birth of a Nation* 124
4-6 顾尔德的三十二个极短篇 *Thirty-Two Short Films about Glenn Gould* 124
4-7 韵律 21 *Rhythmus* 21 125
4-8 富城 *Fat City* 126
4-9 鸟瞰的 180° 线规则 127
4-10 风云人物 *It's a Wonderful Life* 128
4-11a&b低俗小说 *Pulp Fiction* 129
4-11c 角斗士 *Gladiator* 129
4-11d 盗亦有道 *Goodfellas* 129
4-12a 无可救药爱上你 *Possession* 130
4-12b 无可救药爱上你 *Possession* 130
4-12c 流星之夜 *The Night of Shooting Stars* 130
4-13a&b奇遇 *L'Avventura* 131
4-14 最后一场电影 *The Last Picture Show* 132
4-15a 第四个男人 *The 4th Man* 133

4-15b 辛瑞那 *Syriana* 133
4-16 皇家婚礼 *Royal Wedding* 134
4-17 闪舞 *Flashdance* 135
4-18a 西区故事 *West Side Story* 136
4-18b 歌剧魅影 *The Phantom of the Opera* 136
4-19 大侦探对大明星 *Dead Men Don't Wear Plaid* 137
4-20 救生艇 *Lifeboat* 138
4-21a 红磨坊 *Moulin Rouge* 139
4-21b 伯恩的身份 *The Bourne Supremacy* 139
4-22a,b,c,d 《后窗》(*Rear Window*)的一段剪辑 140
4-23 《战舰波将金》(*Potemkin*)中敖德萨阶梯(*Odessa Steps*)的部分镜头 141
4-24 正午 *High Noon* 150
4-25 热天午后 *Dog Day Afternoon* 151
4-26 势不两立 *The Edge* 151
4-27a 悲伤与怜悯 *The Sorrow and the Pity* 152
4-27b 寻找理察 *Looking For Richard* 152
4-28 最后安全 *Safety Last* 153
4-29 歌应和他五个女人 *Utamaro and His Five Women* 154
4-30 疯狂店员 *Clerks* 154
4-31 天使艾米莉 *Amélie* 155
4-32 天堂陌影 *Stranger Than Paradise* 155
4-33 史崔特先生的故事 *The Straight Story* 156
4-34 漫长的婚约 *A Very Long Engagement* 157
4-35 古屋惊魂 *The Innocents* 158
4-36 安妮·霍尔 *Annie Hall* 158

第五章 声 音

5-1 爵士歌手 *The Jazz Singer* 188
5-2 疤面人,国耻 *Scarface, Shame of a Nation* 189
5-3 蒙特卡罗 *Monte Carlo* 189
5-4 侬本多情 *She Done Him Wrong* 190
5-5 恐惧的总和 *The Sum of All Fears* 190
5-6 风流寡妇 *The Merry Widow* 192
5-7 无声 *The Silence* 193
5-8 发条橙 *A Clockwork Orange* 193

5-9a 乱 *Ran* 194
5-9b 不朽的园丁 *The Constant Gardener* 194
5-10 大法师 *The Exorcist* 195
5-11 小岛惊魂 *The Others* 196
5-12 周末夜狂热 *Saturday Night Fever* 197
5-13 现代启示录 *Apocalypse Now* 198
5-14a 为所应为 *Do the Right Thing* 199
5-14b 摇滚学校 *School of Rock* 199
5-15 《亚历山大·涅夫斯基》(*Alexander Nevsky*)的音画图 200
5-16 钢琴家 *The Pianist* 201
5-17a 阿玛迪斯 *Amadeus* 201
5-17b 为你钟情 *Walk the Line* 202
5-18 西雅图不眠夜 *Sleepless in Seattle* 202
5-19 千娇百媚 *Footlight Parade* 203
5-20 朱迪·嘉兰(*Judy Garland*)在《星海浮沉录》(*A Star Is Born*)中的宣传照 203
5-21 龙国香车 *The Band Wagon* 204
5-22 黄色潜水艇 *The Yellow Submarine* 205
5-23 纽约,纽约 *New York,New York* 205
5-24 雷 *Ray* 206
5-25 哈拉,又译诅咒 *Xala* 207
5-26 《百万金臂》(*Bull Durham*)的宣传照 208
5-27 花村 *McCabe and Mrs. Miller* 209
5-28 一团糟 *All Screwed Up* 209
5-29a 猜火车 *Trainspotting* 210
5-29b 特洛依 *Troy* 210
5-30a 日落大道 *Sunset Boulevard* 211
5-30b 刺激惊爆点 *The Usual Suspects* 211
5-31 穷山恶水 *Badlands* 212
5-32 马达加斯加 *Madagascar* 212
5-33 百万美元宝贝 *Million Dollar Baby* 213
5-34 婚姻实录 2 *Saraband* 213
5-35 落水狗 *Reservoir Dogs* 214

第六章 表 演

6-1 出轨 *Unfaithful* 219

6-2 死囚的妻子 *Monster's Ball* 219
6-3 各显神通 *Welcome to Collinwood* 220
6-4a 时时刻刻 *The Hours* 221
6-4b 爱昏头 *Punch-Drunk Love* 221
6-4c 卡波特 *Capote* 221
6-5 《怠工》(*Sabotage*)的场景 222
6-6a 牛肉饼 *Beefcake* 224
6-6b 一条叫旺达的鱼 *A Fish Called Wanda* 224
6-7 淘金记 *The Gold Rush* 225
6-8 大路 *La Strada* 226
6-9 新世界 *The New World* 226
6-10 蜘蛛侠 2 *Spider-man2* 227
6-11 1952 年左右米高梅为伊瑟·威莲丝(*Esther Williams*)拍的宣传照 228
6-12 出租汽车司机 *Taxi Driver* 228
6-13a 征服情海 *Jerry Maguire* 229
6-13b 心灵角落 *Magnolia* 229
6-14a 美丽心灵的永恒阳光 *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* 230
6-14b 阿尔法 *Alfie* 230
6-15 怪兽婆婆 *Monster-in-Law* 231
6-16 爱的机密 *To Die For* 231
6-17a 费城故事 *Philadelphia* 232
6-17b 晚安,好运 *Good Night, and Good Luck* 232
6-18a 《明日世界》(*Sky Captain and the World of Tomorrow*)的花絮照片 235
6-18b 《明日世界》(*Sky Captain and the World of Tomorrow*)合成后的背景效果 235
6-19a 查理和巧克力工厂 *Charlie and the Chocolate Factory* 236
6-19b 莎翁情史 *Shakespeare in Love* 236
6-19c 低俗小说 *Pulp Fiction* 237
6-19d 心的方向 *About Schmidt* 237
6-20 哈拉美发师 *Barber Shop* 238
6-21 婚礼傲客 *The Wedding Crashers* 239
6-22 迷魂记 *Vertigo* 240
6-23 天谴 *Aguirre, the Wrath of God* 241
6-24 咪咪的诱惑 *The Seduction of Mimi* 242
6-25 洛基恐怖秀 *The Rocky Horror Picture Show* 243
6-26a 锅盖头 *Jarhead* 244

6-26b 哈姆雷特 *Hamlet* 244
6-27 秘密与谎言 *Secrets & Lies* 244
6-28a 穿越美国 *Transamerica* 245
6-28b 修女传 *The Nun's Story* 245
6-29a 胜利之歌 *Yankee Doodle Dandy* 246
6-29b 白昼美人 *Belle de Jour* 246
6-30 烽火母女泪 *Two Women* 247
6-31 小早川家之秋 *The End of Summer* 248
6-32a 金粉世界 *Gigi* 249
6-32b 北方风云 *North Country* 249
6-33 偷自行车的人 *Bicycle Thief* 250
6-34a 罗密欧与朱丽叶 *Romeo and Juliet* 251
6-34b 殉情记 *Romeo and Juliet* 251
6-35 爱你爱到快抓狂 *The Upside of Anger* 251
6-36 哭泣的游戏 *The Crying Game* 252
6-37 永不妥协 *Erin Brockovich* 253

第七章 戏 剧

7-1 秋日奏鸣曲 *Autumn Sonata* 257
7-2a 幻想旅行 *Fantastic Voyage* 258
7-2b 第三类终结者 *The Relic* 258
7-2c 指环王:魔戒使者 *The Lord of the Rings: The Fellow Ship of the Ring* 258
7-2d 致命罗密欧 *Romeo Must Die* 258
7-3 唐娜与她的两个丈夫 *Dona Flor and Her Two Husbands* 259
7-4a 扒手 *Pickpocket* 259
7-5b&c 马丁·劳伦斯现场秀 *Martin Lawerence Live: Runteldat* 259
7-5a 雨中曲 *Singin' in the Rain* 260
7-5b 彗星美人 *All About Eve* 260
7-6 《紧急搜捕令》(*Magnum Force*)的宣传照 260
7-7 雪岭传奇 *The Claim* 261
7-8a 月色撩人 *Moonstuck* 262
7-8b 逝者 *The Dead* 262
7-9 窈窕淑男 *Tootsie* 263
7-10a 耻辱 *Shame* 264
7-10b 小狐狸 *The Little Foxes* 264

7-11a 欲望号街车 *A Streetcar Named Desire* 265
7-11b 为戴茜小姐开车 *Driving Miss Daisy* 265
7-12a 亚历山大 *Alexander* 266
7-12b 生之欲 *Ikiru* 266
7-13 《对她说》(*Talk to Her*)中佩卓·阿莫多瓦(*Pedro Almodóvar*)编导的三帧彩排宣传照 267
7-14a 铁面无私 *The Untouchables* 269
7-14b 末代皇帝 *The Last Emperor* 269
7-14c 剪刀手爱德华 *Edward Scissorhands* 269
7-14d 亲爱的,我把孩子缩小了 *Honey, I Shrunk the Kids* 269
7-15 《硫磺岛浴血战》(*The Sands of Iwo Jima*)的拍摄过程 270
7-16 卡里加利博士的小屋 *The Cabinet of Dr. Caligari* 270
7-17a 齐格菲 *Siegfried* 271
7-17b 断头谷 *Sleepy Hollow* 271
7-18 巴顿·芬克 *Barton Fink* 272
7-19a 拯救大兵瑞恩 *Saving Private Ryan* 273
7-19b 前进高棉 *Platoon* 273
7-19c 黑鹰坠落 *Black Hawk Down* 273
7-20a 大饭店 *Grand Hotel* 274
7-20b 小凯撒 *Little Caesar* 274
7-20c 青山翠谷 *How Green Was My Valley* 274
7-21 我的回忆 *Amarcord* 275
7-22 怪物史莱克 2 *Shrek 2* 276
7-23 无主之地 *No Man's Land* 277
7-24 银翼杀手 *Blade Runner* 278
7-25 金钱豹 *The Leopard* 280
7-26 《永远的蝙蝠侠》(*Batman Forever*)的宣传照 281
7-27 雷蒙·斯尼奇的不幸历险 *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events* 281
7-28 《七年之痒》(*The Seven Year Itch*)的宣传照 282
7-29a 《天堂问题》(*Trouble in Paradise*)的宣传照 282
7-29b 《八点钟晚宴》(*Dinner at Eight*)的宣传照 283
7-29c 伊迪丝·海德(*Edith Head*)为伊丽莎白·泰勒(*Elizabeth Taylor*)在《郎心如铁》(*A Place in the Sun*)中所穿的无肩带华丽晚礼服所画的草图 283
7-29d 演员维多莉亚·普林西帕(*Victoria Principal*)担任上图服装的代言人,这

是海德作品中最常被模仿的 283
7-30a&b 扬帆 *Now, Voyager* 284
7-30c 《最后假期》(*Last Holiday*)的宣传照 284
7-31a 冲锋飞车队 *The Road Warrior* 285
7-31b 坎大哈,又译月亮背后的太阳或寻脚冒险记 *Kandahar* 285
7-32a 择日而亡 *Die Another Day* 286
7-32b 艺妓回忆录 *Memoirs of a Geisha* 286
7-32c 泰坦尼克号 *Titantic* 286

第八章 故 事

8-1 阳光情人 *Sunshine* 290
8-2a 生死时速 *Speed* 291
8-2b 家与世界 *The Home and the World* 291
8-3 撞车 *Crash* 293
8-4 男性—女性 *Masculine-Feminine* 293
8-5 肖申克的救赎 *The Shawshank Redemption* 294
8-6 十二罗汉 *Oceans Twelve* 294
8-7 汉纳姐妹 *Hannah and Her Sisters* 295
8-8 八又二分之一 *8 1/2* 295
8-9a 狗脸的岁月 *My Life As a Dog* 296
8-9b 惊爆内幕 *The Insider* 296
8-10 古典模式叙事结构 297
8-11a 电影叙事结构 299
8-11b 《将军号》的剧情结构大纲 299
8-12 将军号 *The General* 300
8-13 摩托车日记 *The Motorcycle Diaries* 300
8-14a 唐人街 *Chinatown* 301
8-14b 穆赫兰大道 *Mulholland Drive* 301
8-15a 晚春 *Late Spring* 303
8-15b 真爱 *True Love* 303
8-16 上帝之城 *City of God* 304
8-17 狮子王 *The Lion King* 305
8-18 中产阶级的审慎魅力 *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* 305
8-19 我的美国舅舅 *Mon Oncle d'Amerique* 306
8-20 刺杀肯尼迪 *JFK* 307

8-21 烽火惊爆线 *Welcome to Sarajevo* 308
8-22a 法律与秩序 *Law and Order* 309
8-22b 哈连郡 *Harlan County* 309
8-23 帝企鹅日记 *March of the Penguins* 310
8-24a 刮胡刀 *Razor Blades* 311
8-24b 美丽心灵的永恒阳光 *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* 311
8-25a 一夜风流 *It Happened One Night* 313
8-25b 守夜人 *Night Watch* 313
8-26a 风语者 *Windtalkers* 314
8-26b 夺宝大作战 *Three Kings* 314
8-27a 不可饶恕 *Unforgiven* 315
8-27b 情色风暴 1997 *The People vs. Larry Flynt* 315
8-27c 冰风暴 *Fargo* 315
8-28a 尼可拉斯·尼可比 *Nicholas Nickleby* 316
8-28b 贝弗利山超级警探 *Beverly Hills Cop* 316
8-29a 洛基 *Rocky* 317
8-29b 王牌大贱谍 *Austin Powers : The Spy Who Shagged Me* 317
8-30 人体入侵者 *Invasion of the Body Snatchers* 318
8-31 外星人 *E.T.:The Extra-Terrestrial* 318
8-32 甜蜜时光 *Sweet Hours* 319
8-33 木偶奇遇记 *Pinocchio* 320

第九章 编 剧

9-1a 红色警戒 *The Thin Red Line* 325
9-1b 天涯家园 *A Home at the End of the World* 325
9-2 霍华德庄园 *Howards End* 326
9-3 擦鞋童 *Shoeshine* 326
9-4a 超级无敌掌门狗：狼兔之诅咒 *Wallace & Gromit:The Curse of the Were-Rabbit* 327
9-4b 我为玛丽狂 *There's Something About Mary* 327
9-5a 20 世纪特快车 *Twentieth Century* 328
9-5b 北非谍影 *Casablanca* 328
9-6a 人狗对对碰 *Best in Show* 329
9-6b 蠢蛋搞怪秀 *Jackass the Movie* 329
9-7a 傲慢与偏见 *Pride & Prejudice* 331

9-7b 爱,上了瘾 *Chasing Amy* 331
9-8a 豪华洗衣店,另译年少轻狂 *My Beautiful Laundrette* 332
9-8b 东京物语 *Tokyo Story* 332
9-9a 西尔维亚 *Sylvia* 333
9-9b 热情如火 *Some Like It Hot* 333
9-10 断背山 *Brokeback Mountain* 334
9-11 西北偏北 *North by Northwest* 336
9-12 人体雕塑 *The Shape or Things* 337
9-13 日光夜景 *Day for Night* 339
9-14a 爱情无色无味 *Lantana* 340
9-14 b&c 哭泣与耳语 *Cries and Whispers* 340
9-15 七武士 *The Seven Samurai* 341
9-16 精神病患者 *Psycho* 343
9-17 草莓与巧克力 *Strawberry and Chocolate* 343
9-18a 反斗神鹰 2 *Hot Shots! Part Deux* 344
9-18b 天堂的赠礼 *Pennies From Heaven* 344
9-19 杯酒人生 *Sideways* 345
9-20 纳什维尔 *Nashville* 346
9-21a 情人眼里出西施 *Shallow Hal* 347
9-21b 赛末点 *Match Point* 347
9-22a 孤注一掷 *They Shoot Horses, Don't They?* 348
9-22b 非法正义 *Road to Perdition* 348
9-23 蜘蛛巢城 *Throne of Blood* 349
9-24 《哈利·波特与魔法石》(*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*)的宣传照 351
9-25 长夜漫漫路迢迢 *Long Day's Journey Into Night* 352

第十章 意识形态

10-1 漂亮女人 *Pretty woman* 356
10-2a 华氏 9/11 *Fahrenheit 9/11* 357
10-2b 基督受难曲 *The Passion of the Christ* 357
10-3a 搜索者 *The Searchers* 359
10-3b 杀死一只知更鸟 *To Kill a Mockingbird* 359
10-4 女人的故事 *Story of Women* 360
10-5 十月 *October* 362

10–6 人间的条件 *The Human Condition——No Greater Love* 362
10–7 厚望 *High Hopes* 363
10–8 天堂电影院 *Cinema Paradiso* 364
10–9 风云人物 *It's a Wonderful Life* 365
10–10 处女泉 *The Virgin Spring* 366
10–11 意志的胜利 *Triumph of the Will* 366
10–12a 亨利五世 *Henry V* 367
10–12b 与狼共舞 *Dances With Wolves* 367
10–13 皮修特 *Pixote* 368
10–14 愤怒的葡萄 *The Grapes of Wrath* 369
10–15a 秋日和 *Late Autumn* 369
10–15b 越过死亡线 *Dead Man Walking* 369
10–16 《芝加哥》(*Chicago*)的宣传照 370
10–17a 《喜剧之王》(*The Original Kings of Comedy*)的宣传照 370
10–17b 烟火讯号 *Smoke Signals* 371
10–17c 我的疯狂生活 *Mi Vida Loca/My Crazy Life* 371
10–17d 屋顶上的提琴手 *Fiddler on the Roof* 371
10–18 吉米·布莱克史密斯之歌 *The Chant of Jimmy Blacksmith* 372
10–19a 街区男孩 *Boyz N the Hood* 373
10–19b 告别昨日 *Breaking Away* 373
10–20a 画舫璇宫 *Showboat* 374
10–20b 莲娜·霍恩(*Lena Horne*)在《直到云消雾散时》,又译《轻歌伴此生》(*Till the Clouds Roll By*)一片中的米高梅宣传照 375
10–21a 七美人 *Seven Beauties* 377
10–21b 八爪女 *Octopussy* 377
10–22a 大红灯笼高高挂 *Raise the Red Lantern* 378
10–22b 白气球 *The White Balloon* 378
10–23a 晚菊 *Late Chrysanthemums* 379
10–23b 万福玛丽亚 *Maria Full of Grace* 379
10–24a 末路狂花 *Thelma and Louise* 380
10–24b 奥萨玛 *Osama* 380
10–25 里斯·威瑟斯彭(*Reese Witherspoon*)在电影《名利场》(*Vanity Fai*)中的宣传照 381
10–26a 外国情 *A Foreign Affair* 383
10–26b 枕边细语 *Pillow Talk* 384

10-26c 断背山 *Brokeback Mountain* 384
10-27 魔戒三部曲:魔戒现身 *The Lord of the Rings:The Fellowship of the Ring* 385
10-28 《关于我母亲的一切》(*All About My Mother*)中阿莫多瓦(*Pedro Almodóvar*)和众女演员拍的宣传照 386
10-29a 午夜牛郎 *Midnight Cowboy* 386
10-29b 沙漠妖姬 *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* 386
10-30a 铁拳男人 *Cinderella Man* 387
10-30b 天才一族 *The Royal Tenenbaums* 387
10-31a 天问 *Tilai* 388
10-31b 《绝配冤家》(*How to Lose a Guy in 10 Days*)的宣传照 388
10-32 猎豹奇谭 *Bringing Up Baby* 389

第十一章 理 论

11-1a 马耳他雄鹰 *The Maltese Falcon* 394
11-1b 码头风云 *On the Waterfront* 395
11-1c 巴黎最后的探戈 *Last Tango in Paris* 395
11-2a 缉毒特警 *Narc* 397
11-2b 罗马,不设防的城市 *Rome, Open City* 397
11-3a 风烛泪 *Umberto D* 398
11-3b 游戏规则 *The Rules of the Game* 398
11-3c 大路之歌 *Pather Panchali/The Song of the Road* 398
11-4a 木屐树 *The Tree of the Wooden Clogs* 399
11-4b 樱桃的滋味 *Taste of Cherry* 399
11-5a 意大利初级课程,又译恋爱学分保证班 *Italian for Beginners* 400
11-5b 锅盖头 *Jarhead* 400
11-6 雨月物语 *Ugetsu* 402
11-7a 绿野仙踪 *The Wizard of Oz* 403
11-7b 太空木偶历险记 *Muppets From Space* 403
11-8a 异形 *Alien* 404
11-8b 改编剧本 *Adaptation* 404
11-9a 连环套 *The Servant* 405
11-9b 蒙娜·丽莎 *Mona Lisa* 405
11-10a 美人鱼 *Splash* 406
11-10b 蓝丝绒 *Blue Velvet* 406
11-11 让-皮埃尔·雷欧(*Jean-Pierre Léaud*)在《消逝的爱》(*Love on the Run*)、

《偷吻》(*Stolen Kisses*)、《二十岁之恋》(*Love at Twenty*)以及《四百击》中饰演安东尼·达诺(*Antoine Doinel*)一角的照片蒙太奇 407
11-12 《A.I.：人工智能》(*A.I.:Artificial Intelligence*，美国,2001）斯皮尔伯格(*Steven Spielberg*)导演和童星海利·乔·奥斯蒙(*Haley Joel Osment*)的宣传照 408
11-13a 欲海情魔 *Mildred Pierce* 409
11-13b 风起云涌 *Primary Colors* 409
11-14a 弹簧刀 *Sling Blade* 410
11-14b 她和他和他们之间 *The Opposite Sex* 410
11-14c 大人物拿破仑 *Napoleon Dynamite* 410
11-15 律政俏佳人 2 *Legally Blonde 2:Red,White &Blonde* 411
11-16 弗里达 *Frida* 412
11-17a 独立日 *Independence Day* 413
11-17b 鱿鱼与鲸 *The Squid and the Whale* 413
11-18 金发维纳斯,又译金发爱神 *Blonde Venus* 414
11-19a 特洛伊 *Troy* 415
11-19b 银行 *The Bank* 415
11-20 温柔的慈悲 *Tender Mercies* 416
11-21 秋刀鱼之味 *An Autumn Afternoon* 416
11-22 银色·性·男女 *Short Cuts* 419
11-22b 教父 2 *The Godfather Part Ⅱ* 419
11-23 酷媒体 *Medium Cool* 420
11-24a 《阴谋密战》,又译《八人出局》(*Eight Men out*)的宣传照 421
11-24b 金刚 *King Kong* 421
11-25 借刀杀人 *Collateral* 422

第十二章 综论:《公民凯恩》

12-1 宣传公关照：奥逊·威尔斯（*Orson Welles*）和摄影格雷格·托蓝(*Gregg Toland*)在拍摄现场 427
12-2 公民凯恩 *Citizen Kane* 428
12-3 公民凯恩 *Citizen Kane* 428
12-4 公民凯恩 *Citizen Kane* 429
12-5 公民凯恩 *Citizen Kane* 430
12-6 公民凯恩 *Citizen Kane* 431
12-7 公民凯恩 *Citizen Kane* 431

12-8 公民凯恩 *Citizen Kane* 432
12-9 公民凯恩 *Citizen Kane* 432
12-10 公民凯恩 *Citizen Kane* 433
12-11 公民凯恩 *Citizen Kane* 434
12-12 公关宣传照：威尔斯(*Orson Welles*)和作曲兼指挥伯纳德·赫曼(*Bernard Herrmann*)在为《公民凯恩》(*Citizen Kane*)录音 434
12-13 公民凯恩 *Citizen Kane* 435
12-14 公民凯恩 *Citizen Kane* 436
12-15 艺术家为《公民凯恩》(*Citizen Kane*)仙纳杜场景所做的室内设计画稿 437
12-16 《公民凯恩》(*Citizen Kane*)仙纳杜的外景设计 438
12-17 威尔斯(*Orson Welles*)饰演凯恩(*Kane*)在不同时期的三张照片 438
12-18 《公民凯恩》(*Citizen Kane*)中康明歌(*Dorothy Comingore*)穿上歌剧戏服的宣传照 439
12-19 公民凯恩 *Citizen Kane* 441
12-20 《公民凯恩》(*Citizen Kane*)各种情节所占的大概比例 441
12-21 工作照：威尔斯(着中年妆)和托蓝(*Gregg Toland*)准备拍摄选举后凯恩(*Kane*)和李蓝(*Jed Leland*)的对手戏 443
12-22 公民凯恩 *Citizen Kane* 444
12-23 公民凯恩 *Citizen Kane* 445
12-24 公民凯恩 *Citizen Kane* 446
12-25 《公民凯恩》(*Citizen Kane*)的宣传海报 447
12-26 安伯森大族 *The Magnificent Ambersons* 448
12-27 奥赛罗 *Othello* 449

出版后记

就像女人的衣柜里总是缺少一件衣服一样，电影爱好者手中往往缺少一本实用、全面的电影书。

《认识电影》就是我们为广大的电影爱好者献上的这样一部经典之作。这部诞生于20世纪70年代的著作历经三十多年的洗礼，已成为哈佛大学、麻省理工学院、杜克大学、纽约大学、康奈尔大学等超过500所美国大学电影概论、影视制作、电影美学等专业的经典教材和必读书目，并被翻译成多国语言在世界范围内广为流行。本书的作者路易斯·贾内梯教授不断对该书更新再版，定期添加许多新的内容和最新的电影剧照以及案例，使本书一直与时代趋势同步。

近些年来随着中国电影市场的开放和电影事业的发展，我国的电影学和电影制作教育也随之广泛地开展起来。大量的国外电影类图书被引进中国，但其中鱼龙混杂，很多已经成为过眼云烟，而这部《认识电影》却不啻为一部不可动摇的经典。台湾远流出版公司于1989年翻译出版了本书作为“电影馆”系列丛书的第一种，随后因其反应热烈而不断重印改版，成为“电影馆”中最畅销的一部，连大陆也出现了盗版。中国电影出版社曾于1997年出版过该书的中文第7版，被北京电影学院、北京师范大学、中国传媒大学、北京大学、复旦大学等众多高校列为教材。转眼间，全新的第11版已经问世：更多先锋派电影信息、更多经典电影类型、更新鲜的视觉冲击，而语言风格依然独树一帜，保持了一贯的犀利、俏皮。**焦雄屏说：“近二十年来，在任何华人电影人的书架上，总会看到此书的踪影，足见它对电影的制作也发生了一定的影响。”**这给我们足够的信心和理由在第一时间将这部最新版《认识电影》的中文版呈现给中国读者。

虽为入门教材，但《认识电影》在内容上却并不浮光掠影，流于肤浅。这是一幅徐徐展开的电影画卷，为读者打开电影世界的每一扇窗，让读者尽情领略一个个光怪陆离的电影世界，并自由选择出入。相比简单、武断地对一部电影或者一个导演做出评价，**本书为我们提供的是各种不同的认识电影的角度，从而帮助读者了解电影是怎样以一种复杂的语言进行表达和传播的。本书通过剖析大量的影片实例，结合众多剧照来解释电影创作过程，使电影学变得更为生动有趣。**

焦雄屏女士是华语电影界极具号召力的人物，多年来致力于电影艺术的普及工作，其著译编作品的影响更是无出其右。本书译稿的权威性自不必说，其行文优美、语词生动

更是令人印象深刻。作为远流版“电影馆”系列丛书中最重要的一本，焦雄屏女士本人对本书推崇备至，在前后二十几年里花了大量时间心血，不断修订、校正译稿，这在国内电影著作的翻译史上也是罕见的。可以说，“认识电影”“电影馆”以及“焦雄屏”三者是紧密联系在一起的。鉴于此，在编辑过程中我们尽可能呈现其译稿的原汁原味，只是有选择地将一些人名术语更改为大陆通用译法。

研究18世纪英语文学出身的路易斯·贾内梯教授在20世纪60年代晚期转向电影研究，他曾说：“电影是一门综合了我的多种兴趣的艺术——戏剧、文学、大众文化、社会科学、表演、新闻、摄影、舞蹈和绘画。我从未后悔过我的选择。”

希望您也能在阅读此书的过程中体会乐趣。相信诸君也不会后悔自己的选择。

欢迎采用本书做教材的老师与我们联系，以便得到我们为您提供的教师手册、习题和章节提要等相关教学资料。此外，我们将继续编辑出版一系列电影艺术类书籍，敬请关注并欢迎提出宝贵的意见和建议。

世界图书出版公司北京公司
服务热线：010-6401-3086　8161-6534
服务信箱：onebook@263.net

世界图书出版公司北京公司
“大学堂”编辑部
2007年11月1日

[General Information]
书名=认识电影　插图　（第11版）
作者=[美]路易斯·贾内梯著
页数=484
SS号=11974277
出版日期=2007.11

封面
书名
版权
前言
目录
第一章　摄影
　　1.1　现实主义和形式主义
　　1.2　镜头
　　1.3　角度
　　1.4　光与影
　　1.5　色彩
　　1.6　镜片、滤镜及底片
　　1.7　特殊效果
　　1.8　电影摄影师
　　延伸阅读
第二章　场面调度
　　2.1　景框
　　2.2　构图和设计
　　2.3　区域空间
　　2.4　距离关系
　　2.5　开放与封闭的形式
　　延伸阅读
第三章　运动
　　3.1　运动感觉
　　3.2　摄影机运动
　　3.3　动作的机械扭曲
　　延伸阅读
第四章　剪辑
　　4.1　连续性
　　4.2　格里菲斯与古典剪辑
　　4.3　苏联蒙太奇与形式主义传统
　　4.4　巴赞与现实主义传统
　　4.5　希区柯克的《西北偏北》：分镜表
　　延伸阅读
第五章　声音
　　5.1　历史背景
　　5.2　音效
　　5.3　音乐
　　5.4　歌舞片
　　5.5　语言
　　延伸阅读

第六章　表演
6.1　剧场与电影表演
6.2　美国明星制度
6.3　表演风格
6.4　选角
延伸阅读
第七章　戏剧
7.1　时间、空间及语言
7.2　导演
7.3　布景与装置
7.4　戏服与化妆
延伸阅读
第八章　故事
8.1　叙事学
8.2　观众
8.3　古典模式
8.4　现实主义叙事
8.5　形式主义叙事
8.6　非剧情叙事
8.7　类型与神话
延伸阅读
第九章　编剧
9.1　编剧
9.2　电影剧本
9.3　《西北偏北》：阅读剧本
9.4　象征、比喻
9.5　观点
9.6　文学改编
延伸阅读
第十章　意识形态
10.1　“左—中—右”
10.2　文化、宗教及种族
10.3　女性主义
10.4　同性恋解放
10.5　基调
延伸阅读
第十一章　理论
11.1　现实主义理论
11.2　形式主义电影理论
11.3　作者论
11.4　折衷及综合理论

11.5　结构主义和符号学
11.6　历史学
延伸阅读
第十二章　综论：《公民凯恩》
12.1　摄影
12.2　场面调度
12.3　摄影机运动
12.4　剪辑
12.5　声音
12.6　表演
12.7　戏剧
12.8　故事
12.9　编剧
12.10　意识形态
12.11　评论
延伸阅读
重要词汇
图例索引
出版后记