

电影观察和选择生活的能力可以在一种新的重要艺术形式中得到发挥；（2）我们认为原生态的演员和场景更有助于描绘现代世界；（3）来自生活的真实素材比表演的故事更好……”^①

在战争逼近的1939年，格里尔逊被派往加拿大，在此期间加拿大国家电影局成立。再后来他去了澳大利亚和新西兰。格里尔逊自觉而旗帜鲜明的纪录电影运动思想使他走到哪里，纪录电影运动就在哪里蓬勃地开展起来。格里尔逊真正确立了纪录片的美学意义和社会价值，他创造性地使纪录片开始与剧情片分庭抗礼，拥有了独立的生命，并构建了纪录电影的基本元素：形态、功用、美学体系。格里尔逊创建的服务性纪录电影范式很快成为世界纪录电影的主要形态，这种局势一直持续到战后的真实电影和直接电影运动。格里尔逊的纪录电影培养活动，使英国反映第二次世界大战的纪录电影创作非常充分。格里尔逊的学生们为战争纷纷奉献自己的才华，如詹宁斯、卡瓦尔康蒂、瓦特、罗沙等都是战时非常响亮的名字。在30年代中后期的美国，同样醉心于研究纪录电影的社会功能，对格里尔逊心怀敬意的帕尔·洛伦兹抓住机遇成立了美国电影服务社，他负责摄制了重要的纪录电影《开垦平原的犁》（1936）、《大河》（1938）。在洛伦兹的积极奔走下，一系列优秀的影片被拍摄出来：洛伦兹的《为生命而战》、尤里斯·伊文思的《电力与土地》、保罗·斯特朗的《浪潮》、冯·迪克和斯泰纳的《城市》，以及弗拉哈迪后来拍摄的《土地》。由此洛伦兹使“纪录电影”这个词语逐渐进入美国人的语汇。但是，第二次世界大战爆发后美国众议院解散了电影服务社。但我们在随后好莱坞导演弗兰克·卡普拉领导的纪录电影小组制作的影响巨大的系列纪录片《我们为何而战》中明显可以看到洛伦兹电影的某些特征。

22.2.5 真实电影与直接电影

第二次世界大战期间，纪录电影离不开战争的威胁、战争本质和战争影响的主题，一度纪录片工作者穿梭在世界各地的首脑人物周围，他们甚至认为除此之外再没有什么重要的，以至于纪录电影很少具有细腻和深入的特点，这种状况持续到战后。杀伐时代结束后，观众对战时激昂的呐喊和强烈的教化深感厌倦。另一方面，技术的发展为新的纪录片形态的出现提供了物质基础。战前局限于业余电影爱好者创作使用的轻便、小型、耐用的16毫米摄影机在战争中迅速被专业人员采用，得到广泛发展。其美学效果也大大超出了战争本身的影响范围。观众逐渐把手执摄影机进行移动拍摄时必然产生的摇晃、震动和往往模糊的影像效果与现实主义等同。第二次世界大战也推动了录音技术的发展，60年代出现了装有高敏感麦克风的16毫米可同步录音的无噪声摄影机，录音机的重量也从几百磅减到只有二十磅。新的技术语境为纪录电影能够以不昂贵的预算而更深入、细腻地贴近现实提供了可能性。于是，战后在意大利新现实主义、英国自由电影及法国新浪潮等几股力量的推动下出现了“一种不昂贵、更贴近现实，并且不被技术所奴役的电影”^②——真实电影（cinéma vérité）和直接电影（direct

^① John Grierson, *Life, Contributions, Influence*, Southern Illinois University Press, 2000, p.120.

^② [美] Richard M. Barsam: 《纪录与真实：世界非剧情片批评史》，第429页。

cinema)的实践。真实电影与直接电影如果不考虑它们政治上强调民主的相对激进部分,它们是相当电影性的先锋运动。它们代表了对美国及欧洲的纪录片传统的融合以及与传统的一种决裂。二者都源于苏联电影先驱维尔托夫的“电影眼睛”理论。

cinéma vérité是直接引用的法文词语,汉语译为“真理电影”或“真实电影”,这个词最早来自俄文的“真理电影”,即维尔托夫的电影理论。以让·鲁什为代表、诞生于法国的真实电影以“强烈干预拍摄对象的生活试图达到真实”为特征,它标示出电影工作者在他所拍摄的世界中的位置。让·鲁什的副标题为“真实电影的一次经验”的影片《夏日纪事》(1960)对真实电影的发展有着示范作用。《夏日纪事》中影片摄制者不再是躲在摄影机后面的局外人,而是积极参与拍摄对象正在拍摄的那一时刻的生活,把摄影机作为催化剂,刺激拍摄对象在摄影机前说出他们在日常生活中不轻易说的话或不轻易做的事,以此触摸生活的纤维,给拍摄对象相对自由的表达空间。真实电影为电影增添一些新的观念,包括把摄影机当作一种催化剂,电影工作者应在摄影机后,但有时又是在摄影机前的积极参与者,等等。

直接电影则发展于20世纪60年代的加拿大和美国。它是在苏联真理电影基础上发展起来的另一种电影类型,它“试图尽可能地消除影片主体与观众之间的障碍……(它)是以忠实于未加操纵之现实、拒绝损害自然呈现的生活形态为基础的一种实际工作方法”^①,以做“墙壁上的苍蝇”冷静观察而骄傲。它主张纪录片的制作策略是:(1)依靠同步录音,避免画外解说或音乐所提供的“阐释”;(2)将前电影事件中电影制作者的干预降至最小限度,电影制作者绝不影响影片主体的话语内容或行为方式,影片拍摄过程要尽可能不引人注目;(3)在剪辑过程中避免“暴露剪辑观点”,也就是说,剪辑不能用来体现电影制作者对影片主体的态度,而是要尽可能忠实地再现观众将要亲眼看到或亲耳听到的东西,如同他们亲身见证了影片叙述的事件一样。重要代表人物罗伯特·德鲁认为格里尔逊式的纪录电影维度过于单一,而现实是多向度的。他招募新成员形成“德鲁小组”,理查德·李考克、唐·佩内贝克、梅索斯兄弟等都为德鲁令人激动的主张而努力工作。李考克和佩内贝克拆去一架新型奥里康电视新闻摄影机的所有多余配件,使它与一架新型四分之一磁带录音机同步。德鲁认为这个拼凑起来的设备最终会使纪录片制作者不再说话而让画面里的动作来讲故事。用这套“新设备”拍摄的第一部影片是《初选》(1960),反映1960年在威斯康星州举行的民主党总统候选人的初选活动。法国纪录片评论家路易·马尔克莱勒这样评述:“他捕捉那种刚刚萌发的、不起眼却有启示性的目标、可以揭示某种处境或某种性格的语句或只言片语,以及那种不能将声画分别处理的细节。以前还没人如此精密地使用过这种手法,它迫使我们以一种全新的方式来看待电影”^②。之后,德鲁小组制作的最具影响力的影片有《危机:在总统承诺的背后》《不要美国佬》《电椅》等。直接电影重要的作品还有梅索斯兄弟摄制的《推销员》(1969)、《给

① 转载自[美]罗伯特·C·艾伦:《美国真实电影的早期阶段》,见单万里主编:《纪录电影文献》,第78页,中国广播电视出版社2001年版。

② [美]埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,第86页。

我庇护》(1970)、《克里斯多山谷的幕布》(1974)、《灰色花园》(1975),以及弗雷德利克·怀斯曼的《提提卡的蠢事》(1967)、《法律与秩序》(1969)、《中学》(1969)、《医院》(1970)、《基础训练》(1971)、《肉类》(1976)等作品。至今怀斯曼、佩内贝克等人以及其他国际纪录片导演,包括一些中国纪录片导演依然坚持着直接电影的创作方式。

真实电影与直接电影是由电影技术的革新带来的电影美学创新。尤其是直接电影的理论主张不久就在20世纪70年代美国新的政治和文化语境中显得过于保守和不够明确而遭到评判。

22.2.6 后直接电影

缺乏冷静说理和制作者态度暧昧的直接电影在面对美国的重重危机,尤其是越南战争时显得极为保守。可以说,越战对美国直接电影的考验也几乎是致命的。这个挑战犹如大萧条对20年代的先锋艺术一样的难以承受。本质上,直接电影与越战没有直接关系。然而,随着战争的升级再升级,直接电影人则全神贯注于摇滚音乐会和悠闲的拍摄对象,如李考克关心警察局长大会的《局长们》,怀斯曼关心海军训练新兵营地的《基础训练》,梅索斯兄弟的《编戏的人》《遇见马龙·白兰度》《披头士》,唐·艾伦·佩内贝克的《别往后看》《蒙特利流行歌曲》《继续摇滚》等,还有一些则粗俗地转向商业舞台影片的拍摄。尽管不可否认,直接电影也时常提供一些意义深远而动人的艺术作品,但显然,这时的直接电影已经不能满足人们日渐增长的对纷繁的社会政治进行清楚直率的分析的需求。由此,一些投身政治的电影工作者深感需要超越直接电影,从而发展一种新的更具有论战性的纪录电影风格。“在过去的几年中,一连串的令人印象深刻的纪录片的出现……是一个提示,在这十年的中期突然出现在我们面前,美国纪录片不仅展示着显著的生命力迹象,而且还在自觉地前进,以它自己独特的方向贯穿70年代。正是这个方向明显地区别于统治了60年代的真实电影(实指直接电影),它存在多样性。……毫无疑问,70年代美国纪录片已经增添了新的篇章”^①。20世纪70年代以后,新纪录电影经过埃米尔·德·安东尼奥等先锋导演的努力和坚持得以继续发展。正如保罗·亚瑟所说:“在反复呼吁一个更公开的、不连续的、不神秘化的非虚构电影实践成为时代背景声音之后,接着出现的10多部混合了采访和文献资料的政治纪录片,如《佛瑞德·汉普顿的谋杀者》(*The Murder of Fred Hampton*, 1971)、《心灵与智慧》(*Hearts and Minds*, 1974)、《工会女子》(*Union Maids*, 1976)、《带着孩子和旗子》(*With Babies and Banners*, 1979)等,这些最近占主流的电影努力通过适合于后现代的文化话语使以前的各种艺术实践获得了新生。”^②70年代,新的纪录电影的创作以犀利的社会批判态度打破了直接电影精心营造的美学堡垒,为“纪录片”这个概念注入了新的活力,开辟了新的纪录电

① Thomas Waugh, "Beyond verité: Emile de Antonio and the new documentary of the 70s", *Jump Cut*, No.10-11, 1976, p.33-39.

② Paul Arthur, "Jargons of Authenticity (Three American Moments)", Michael Renov edited, *Theorizing Documentary*, New York and London: Routledge, 1993, p.127.

影领域,从而成为美国纪录片的生力军。

20世纪80年代,纪录电影创作更加不拘一格,在题材上更加广泛和深厚,作品更加成熟和丰富多样,导演群体急剧扩大。如埃罗尔·莫里斯、罗斯·麦克艾威(Ross McElwee)、托尼·布巴(Tony Buba)、尼克·布鲁姆菲尔德、迈克·摩尔、克劳德·朗兹曼等导演创作出一批优秀的新形态的纪录电影作品,如《谢尔曼进行曲》(*Sherman's March*, 1985)、《布莱德克上空的闪电》(*Lighting Over Braddock*, 1988)、《使我疯狂》(*Driving Me Crazy*, 1988)、《罗杰和我》(*Roger and Me*, 1989)、《细蓝线》(*The Thin Blue Line*, 1988)、《浩劫》(*Shoah*, 1985)、《终点旅馆》(*Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie*, 1988)等。这些作品广泛运用各种资料、摄制技术和创作风格,追求一种新的纪录片真实的观念,呈现出一种“空前杂交”的美学形态。90年代一开始,新纪录电影已经改变欧美国家纪录片创作的方向。“首先,纪录电影拥有前所未有的庞大观众群,观众争相观看纪录片就像观看故事片那样迫切;其次,这些纪录片处理的题材通常是历史遗留下来的严肃、复杂而棘手的问题。”^①仅在1991年,就有几部优秀的影片《巴黎在燃烧》(*Paris is Burning*)、《黑暗之心:一个电影人的启示录》、《35岁起》(*35 Up*)、《麦当娜:真实与恐惧》(*Madonna: Truth or Dare*)引起电影理论界的关注和观众强烈的反应。因此,《乡村之声》的评论家艾米·托宾认为“1991年出现的四五部纪录片使纪录电影走上了一条多样化的航线;现在,纪录电影已经走上一条新路”。……这些影片“满足了部分观众对了解现实的渴望,……新的更为大众化的纪录片在处理题材时所持的态度更加辛辣。这些纪录片表现的真实与人们期待的纪录电影的真实相吻合……”^②进入21世纪,纪录电影的发展更加迅猛,2004年被电影界称为“纪录片的回归年”。^③新的纪录电影作品从获戛纳金棕榈奖的迈克·摩尔的《华氏911》到获奥斯卡最佳纪录片奖的埃罗尔·莫里斯的《战争迷雾》,还有维尔纳·赫尔佐格的《白钻石》、泽娜·布里斯基的《生于妓院》、尤金·杰瑞肯的《我们为何而战》、摩根·斯伯利克的《超码的我》、乔纳森·考特的《诅咒》、詹赫恩·纽翟姆的《美伊战争——控制室》、于贝尔·苏佩的《达尔文的噩梦》、尼克·布鲁姆菲尔德的《艾琳:一个连环杀手的生与死》等。新世纪以来重要的新纪录影片还有《科伦拜恩的保龄》(2002)、《难以忽视的真相》(2006)、《医疗内幕》(2007)、《驶向黑暗的的士》(2007)、《标准流程》(2008)、《资本主义:一个爱情故事》(2009)、《忘梦洞》(2010)等。

新的纪录电影良好的创作态势还在持续,也由此引发了新纪录片创作中诸多敏感而又无法回避的纪录片的真实问题、搬演、资料引用、对拍摄对象的态度以及其他的美学问题和社会道德问题的探讨和辩论。与后现代社会这个没有恒定的主题、反英雄的时代相适应,它表现出一种空前的杂交和包容性,有意模糊了传统上所划分的虚构片、纪录片乃至MV的界限。

① 琳达·威廉姆斯:《没有记忆的镜子》,选自单万里主编:《纪录电影文献》,第579页,中国广播电视出版社2001年版。

② 单万里主编:《纪录电影文献》,第580页。

③ [美]保罗·亚瑟:《极致翻新:纪录片变脸》,孙红云译,载《世界电影》2006年第6期。

而新纪录电影最显著的品质是把影片的摄制过程和制作者浓厚的反讽意味明显地中心化,表现出一种失败美学。新纪录电影培养和迎合观众的质疑、不确定的精神与多元心态。因此,新纪录电影拥有更为广泛的观众,它使纪录片从“电影中的贵族”走向平民化和娱乐化,已然改变了人们对纪录片的认识,已经成为西方国家纪录片创作的主流。

22.3 数字技术与纪录片的未来

在卫星电视和有线电视发展的过程中,电视纪录片从对公共声音的表达逐渐转向了品牌商业化发展的道路,纪录片与电视在互相拥抱中探寻了一条长期发展的去个性化和去社会批评而趋向于娱乐化和故事化的商业纪录片发展之路,这点我们从各个电视台的节目单可以清楚地看到。另一方面,纪录片以不可挡之势重返影院,深刻地改变了纪录片的创作观念,也改变了人们对于纪录片的认识,纪录电影的增长与电视纪录片发展形成互补之势。

数字时代,纪录片开始与国际互联网融合,不仅改变了纪录片的传播和发行方式,同时也在很大程度上改变了纪录片的创作方式和它的社会功能。首先是纪录电影公司或者独立制片人纷纷建立自己的网站或者互联网子公司,提供关于每一部影片的详细资料用来宣传影片,并提供影片的片段,乃至少量影片可以在线免费播放。甚至有的纪录片电影公司专门引进网播纪录片作品,这些节目被誉为“决定纪录片的未来”^①之作。许多电视台也出现了独立的网络制作部门,这些部门致力于提供不同形式的专门的网络产品,包括网络纪录片的摄制。当越来越多的纪录片可以在网络上观看时,互联网开始变成了一个多功能的发布平台。加拿大U8TV电视台和爱尔兰的一家电视台出现了就像全天候滚动播出纪录片节目的网播。^②如BBC的电视制作者说,他们不再考虑“没有互动元素如互联网……的节目策划”^③。然而,到目前为止主要的纪录片发行公司都不会把互联网作为一个可靠的独当一面的媒介。大多数节目制片人可能会把提供在线服务作为非主要环节的补充平台或者后续的论坛,但是很少有人视互联网为给观众提供信息和娱乐的主要渠道。

当今的纪录片“超越了尼克尔斯所说的纪录片是‘对现实的严肃话语’”^④,而出现了娱乐化和虚构化倾向,纪录片与虚构片、肥皂剧、动画片、MV甚至网络游戏杂交混合,网络交互技术、CGI技术(计算机生成影像)、3D技术、VR(虚拟现实)技术也纷纷应用于纪录片的创作,这些都在改变着纪录片的形态和美学,以至于有理论家认为数字技术会导致严肃“纪录片的终结”^⑤。

技术的进步与革新带来了纪录片摄制与传播的巨大变化。“在利用录像视频来创作关于

① 见 www.banffcentre.ab.ca (5 June 2000).

② “Extreme and Oxygen in reality crossover”, Docos.com (11 December 2000).

③ “BBC stops commissioning ‘Programmes,’” , Docos.com (26 March, 2001).

④ Craig Hight, “Beyond Sobriety: Documentary Diversions”, Brian Winston (Editor), *British Film Institute*, 2013, p.198.

⑤ John Corner, “Deaths, Transfigurations and the Future”, Brian Winston (Editor), *British Film Institute*, 2013, p.110.

他们的文化世界和历史的纪录片时，他们可以采取一些措施来扭转其社会在某些方面被物质化、商品化和被盗用的进程。他们的纪录片作品对恢复他们的历史、土地权利和他们自身文化财产的知识基础方面至关重要。”^① 确实，小型数码技术几乎不要求具有任何读写能力，很快就可以掌握，为纪录片的实践创作提供了令人振奋的可能性，同时互联网又把纪录片传播的门槛降到零。很明显，纪录片正在与互联网融合。纪录片不仅是通过互联网发行和宣传，而且网络上出现了新的纪录片形式和类型：“网络在线纪录片”“跨媒体纪录片”和“开放资源纪录片”等。互联网思维深刻地改变着“纪录片”这个术语的内涵和外延。“当下我们正身处于激变的洪流当中，未来难以名状。但是，我们可以有信心地声明：纪录片的未来和互联网的未来是捆绑在一起的。尽管传统纪录片在持续发展，互联网也正在大量产生新的纪录片形式。”^② 然而，网络纪录片不总是用于公民自由声音的表达、社会教育和民族文化的传播，以及全球消费者市场的构建。小型手持摄像机、数码相机，乃至带摄像功能的手机设备的发展，也导致了业余色情录像、自然灾害、爆炸袭击、恐怖主义事件等的病毒式传播。因此，数字时代，伦理道德问题始终潜伏在纪录片制作、传播和接受过程中，就像从伊甸园中逃亡出来带有原罪的那条蛇。

参考书目

- [美] 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》， Ian Aitken edited, *The Documentary Film Movement: An Anthology*, Edinburgh University Press, 1998.
张德魁、冷铁铮译，中国电影出版社 1992 年版。

① 费伊·金斯伯格：《对数字时代纪录片的再思考》，孙红云、李瑾译，载《世界电影》2011年第4期，第176～181页。

② Carl Plantinga, “Digital Technologies and the Future of the Documentary”, 该观点首次发表于2015年10月27日 Carl Plantinga 教授在北京电影学院的讲座。中文见《数字技术与纪录片的未来》，李思雪译，载《北京电影学院学报》2015年第6期。

第 23 章

华语电影与动作设计

23.1 华语电影的概念

根据《跨国的华语电影》一书的编者鲁晓鹏考证：“这一名词最初是由台湾和香港学者于 20 世纪 90 年代早期引入的。由于当时台湾和大陆的关系解冻，大陆的电影学者首次应邀到台湾进行访问。因此“华语电影”就被台湾学术界引来作为出产于华语社会的电影的代称，以示有别于之前为区别大陆片、港片、国片而采用的几个概念。”^①

实际上，“华语电影”这一概念自 20 世纪 90 年代初，就已经在华语地区的电影研究中流传开来。一般而言，华语电影主要指使用汉语方言，在大陆、台湾、香港及海外华人社区制作的电影，其中也包括与其他国家电影公司合作的影片。

23.2 华语电影新势力

20 世纪 80 年代以来，世界电影的一个重要发展是华语电影新势力的崛起和在跨区（国）背景中的进一步壮大。

华语电影已有百余年历史，并在发展过程中形成了自己的传统。特别是 20 世纪 80 年代以来，随着中国大陆改革开放的持续发展和两岸三地有关政策的调整，彼此的文化交流日益频繁。1997 年香港回归中国后，与内地的交流合作更加便捷多样，融合趋势日益明显，这给华语电影的繁荣提供了有利条件。在此背景下，华语电影在世界影坛上以其作品的独特性和丰富性受到全球观众的瞩目，随着一批优秀作品在国际电影节上频频获奖，其艺术与市场的双重影响日益扩大，显示出长远而强劲的发展势头。

^① 鲁晓鹏、叶月瑜：《华语电影之概念：一个理论探索层面上的演讲》，见陈犀禾主编：《当代电影理论新走向》，第 197 页，文化艺术出版社 2005 年版。

总体而言,自20世纪80年代以来,以中国大陆和香港、台湾地区的电影创作为主体的华语电影,及其在世界电影的艺术与市场领域的巨大成就,已形成一股正在改写世界影坛格局的新势力。

23.3 华语电影发展格局

23.3.1 50、60年代“两岸三地”的形成

1949年前,中国电影以上海为中心,包括香港、重庆、武汉、延安等地区的创作活动,在人员、体制、题材、文化和美学上有着诸多交叉与渗透。在电影的市场发行上,以上海为中心覆盖了大陆、香港和台湾地区,有的还延伸到南洋和东南亚一带。

1949年后,由于政治和社会的变化,中国电影的格局被分割为以大陆、香港和台湾为主的独立单元,并在政治、美学、意识形态等方面朝着不同方向发展。

到了50、60年代,虽然港台电影仍没有真正摆脱“大陆情结”,但是在影片的管理、运作、市场发行等实践方面,已经出现两岸三地的独立发展道路。^①

23.3.2 70、80年代“新势力”的形成

随着70、80年代香港、台湾经济和社会的发展,港台电影逐步摆脱“大陆情结”,开始寻求自我文化身份的确立。中国大陆电影从70年代末到80年代初,也开始对“文革”进行反思,并伴随着改革开放的深入,在全社会掀起了一股文化“寻根”的思潮。



影片《侠女》“竹林之战”利用弹床,首创“直线冲刺”加“弧形”跳跃

① 陈犀禾、刘宇清:《跨区(国)语境中的华语电影现象及其研究》,载《文艺研究》2007年第1期,第86页。

从华语电影的世界性影响看,70年代的香港动作巨星李小龙和他的“四部半”功夫电影^①正式开启了华语电影的世界征程,同时期的武侠电影大师胡金铨的影片《侠女》,在法国戛纳电影节获得综合技术大奖,这是华语电影有史以来首次在世界电影的市场与艺术领域取得的重大成就。

70年代末至80年代初,香港、台湾和大陆先后掀起了“新电影”的创作浪潮,极大地推动了华语电影的整体发展,使华语电影在世界影坛的地位日益巩固和突出。

“新电影”首先在香港掀起,1978年前后,一批受过国外电影高等教育的年轻导演,从电视台进入电影界,他们以全新的视觉艺术、技巧为突破,先后拍摄了一批充满锐气的影片,如严浩的《咖喱啡》、徐克的《蝶变》、许鞍华的《疯劫》、章国明的《点指兵兵》、于仁泰的《墙内墙外》等,在影片的题材类型和艺术技巧上,都有一定拓展。80年代以后,“新电影”得到进一步发展,相继出现了徐克的《地狱无门》和《第一类型危险》、许鞍华的《撞到正》、严浩的《夜车》、于仁泰的《救世者》、谭家明的《名剑》等。这些影片从整体上提高了香港影片的思想性和艺术性,不仅题材丰富,类型多样,而且改良了电影技术与影像风格。

在香港影坛掀起“新电影”浪潮的同时,台湾“新电影”也开始萌发。1982年,陶德辰、杨德昌、柯一正和张毅联合导演的影片《光阴的故事》,在叙述方式、艺术技巧等方面均有创新,成为台湾电影新浪潮的先声。此后,台湾新电影逐渐进入高潮,先后出现了万仁、曾壮祥和侯孝贤合导的《儿子的大玩偶》、陈坤厚的《小毕的故事》、侯孝贤的《风柜来的人》、杨德昌的《海滩的一天》等。这些影片改编自台湾乡土文学,现实感强,强烈关注社会问题,具有浓郁的乡土气息和清新的美学风格,在国际影坛上赢得了声誉。其中侯孝贤的《悲情城市》在1989年威尼斯国际电影节上获得金狮奖,充分显示了台湾新电影的艺术水准和国际影响力。

中国大陆自1984年张军钊导演的《一个和八个》和陈凯歌导演的《黄土地》,正式拉开了“新电影”帷幕,标志着“第五代”导演的崛起。特别是1985年《黄土地》在法国、瑞士、英国、美国等国际电影节上的获奖,使得中国大陆的新电影受到世界影坛的关注。陈凯歌的《大阅兵》和《孩子王》、田壮壮的《猎场札撒》和《盗马贼》、黄建新的《黑炮事件》、吴子牛的《晚钟》等影片均于这一时期问世,直至张艺谋的《红高粱》在柏林国际电影节上获得金熊奖,将新电影的创作推向了高潮。此后,张艺谋的《菊豆》《大红灯笼高高挂》和《秋菊打官司》、陈凯歌的《霸王别姬》等影片陆续在各类国际电影节上获奖,为大陆新电影的创作赋予了新的艺术高度,掀起一波美学潮流。

23.3.3 90年代至今“新势力”的成熟

90年代初,中国大陆改革电影经济体制,港台之间的电影产业链逐步扩展到大陆,掀起了三地“合拍片”的高潮,使得华语电影迈向成熟。

^① “四部半”的四部是指:《唐山大兄》《精武门》《猛龙过江》《龙争虎斗》。《死亡游戏》拍摄不到一半,李小龙去世,后由吴思远、洪金宝等人续拍,故称半部。

1997年香港回归,2001年中国加入WTO,华语电影内部出现了“你中有我,我中有你”的局面。在此期间,香港电影产业把大陆市场视为重点开发领域,提出了“北上”口号,如周星驰的《功夫》、陈可辛的《投名状》,均是成功之作。大陆方面,电影从业人员借鉴了香港电影的市场经验,用商业化的运作在国内站稳脚跟,并加入国际电影市场的竞争,如张艺谋的武侠巨片。台湾则通过“政府辅导金”振兴电影业,并通过资金和宣传运作为大陆第五代、第六代导演的艺术电影扩展影响,如陈凯歌《霸王别姬》和王小帅《十七岁的单车》的制片人均来自台湾。

从20世纪末到21世纪初,中国大陆、香港、台湾及海外华人社区制作的电影依然引起全球注目。2000年台湾导演杨德昌的影片《一一》获得2001年戛纳电影节最佳导演奖;香港导演王家卫的《花样年华》,男主角梁朝伟获得戛纳电影节最佳男演员奖。美籍华裔台湾导演李安的《卧虎藏龙》作为跨国电影的代表,不但赢得全球电影票房的巨大成功,而且荣获了包括奥斯卡最佳外语片在内的四项大奖。

在《卧虎藏龙》的成功启发下,新世纪的华语电影进入到一个“大片”时代。以张艺谋的《英雄》为首,开启了“大片”在中国大陆的发展空间,此后陈凯歌的《无极》、冯小刚的《夜宴》、陈可辛的《投名状》、吴宇森的《赤壁》等武侠动作大片相继问世,华语“大片”经过几年发展已渐成规模。

23.4 华语电影对世界影坛的历史性贡献: 武侠动作片

新世纪以来,以好莱坞为代表的欧美电影公司,从华语电影的重要类型——武侠动作片的创作手法和人才资源方面进行了大量借鉴,这在某种程度上改变了世界商业类型片的发展面貌。

2000年,李安导演、袁和平担任武术指导的《卧虎藏龙》在全世界掀起中国功夫热。华语武侠动作电影人在国际舞台上的力量不断壮大,用东方笔墨改写着世界动作电影的存在方式。

(1) 导演。以吴宇森为代表,20世纪80年代曾以《英雄本色》系列开创香港英雄片先河,最早被好莱坞邀请的他以《断箭》《变脸》《碟中谍2》等动作巨制,将东方“暴力美学”注入西方商业电影的核心地带,为世界动作电影的发展开拓新天地。

(2) 动作导演(action director)。袁和平凭两部《霹雳娇娃》、两部《杀死比尔》、三部《黑客帝国》成为好莱坞炙手可热的华人动作导演,被西方媒体誉为“中华第一武指”。此外



享誉国际的动作导演:程小东、袁和平、洪金宝、刘家良(从左向右)

还有程小东担纲动作设计的合拍片《野兽之腹》、宝莱坞影片《克里斯》；元奎担纲动作设计的好莱坞影片《X战警》《救世主》《生死格斗》；元彬担纲动作设计的韩国电影《飞天舞》《清风明月》《无影剑》；甄子丹担纲动作设计的欧洲影片《刀锋战士2》；林迪安担纲动作设计的好莱坞影片《蜘蛛侠2》。

(3)动作演员。在《卧虎藏龙》之前,能真正称得上世界级动作明星的中国演员只有李小龙,新世纪以来,成龙、李连杰、周润发、甄子丹、杨紫琼等在亚洲耳熟能详的动作明星陆续进入西方电影界。成龙的《尖峰时刻》系列,结合西方叙事与东方武术,在美国连创票房奇迹;李连杰从《致命武器4》到《功夫之王》,也逐步融入好莱坞电影的主流;周润发的《血仍未冷》《防弹武僧》、甄子丹的《高地人》《刀锋战士2》、杨紫琼的《木乃伊3》等都加强了华语电影影响世界影坛的势力。

23.5 华语电影中的动作设计

对于武侠动作片而言,武打动作是其核心场面。世界电影史上,几乎所有电影“行当”,像编剧、导演、摄影、美术等都是由外国人创立,唯独动作设计(动作导演、动作指导、武术指导)是中国人首创。

23.5.1 动作设计的概念

动作设计是指武侠动作电影创作中,负责武打动作场面的动作导演、动作指导、武术指导,依据剧本、导演及相关创作元素的要求,对影片中的武打及动作场面进行设计、训练、安排、调度、拍摄、剪辑等的艺术创作活动。

在此,简单区分动作导演、动作指导、武术指导三者的关系:

武术指导一般强调对动作场面中武术招势的设计与排练,设计内容主要是专业性较强的武术格斗,如古装武侠和民初功夫。从这个意义看,武术指导的主要工作在于现场套招与排演。当然,这里的“套招”与“排演”是一项紧密结合电影剧情、人物、摄影、剪辑等的创作活动。

相对于武术指导,动作指导更强调“动作”内容的广泛性,它可指代时装电影中的追逐、撞车、攀爬、跳跃、杂技、爆破等“非常规”的动作场面。

动作导演是负责武打动作场面的最高职位,是一部电影动作场景的导演,包括古装、民初、时装等任何武打动作形式的设计、训练、安排、拍摄、剪辑、调度,它是动作设计工作的最高阶段。从现实创作角度讲,动作导演的职权范围包含“武术指导”与“动作指导”,在一部动作电影中,动作导演手下一般有一个以上的武术/动作指导,如《赤壁》动作导演元奎下属国建勇和林迪安两位武术指导。

“武打、动作”本属体育运动形式,它所蕴涵的人体美、运动美均属于体育美学的范畴。然而经过电影艺术设计后的“武打动作”则渗透着设计者的思想情感,这种艺术化的武打已不止为“打”而打,为“好看”而打,其中蕴涵着设计者与创作对象的交流,是一种“本质

力量的再现”。

武打动作艺术化的理念发端于古代武侠文学中的武功描写,其形式源于戏曲的“唱念做打”和武术套路的编排,完善于武侠电影创作中武术师傅与摄影、导演、演员之间的磨合,并伴随电影技术的不断发展而成熟。

因此,从功能角度讲,动作设计在电影表达体系中,肩负着娱乐审美、塑造角色、叙述情节、传递思想、表达情感等功能。

23.5.2 动作设计的属性

中国武侠动作片经过八十多年的发展演变,动作场面千姿百态,这是动作设计不断创新的结果。那么,作为动作场面是否具有某些共同的属性呢?

(1) 审美的独立性。武打动作在银幕上的展现,从电影本体的动作性而言,具有强烈的观赏性和娱乐性,武打动作在观众与银幕之间,建立起一种纯粹的感官关系。正如卓别林的无声片,透过其滑稽的身体语言,观众一样可以读懂剧情和人物。武侠动作片中的武打动作,与光影声画结合后,同样具有了审美的独立性。也正是因为这一属性,“武打动作”才成为一种国际通用的电影语言。

(2) 武打的双重性。电影是虚假性与逼真性的结合,这决定了武侠电影中的武打动作也具有虚假与逼真的双重性。就其虚假性而言,武侠动作电影中的武打动作基本都是在事前“套招”“排练”后的再现,是一种仿真性表演,所谓完全不套招,不设计的“真打实斗”只是一种创作观念。就其逼真性而言,武侠电影中的动作打斗均以“真实性”为追求,企图通过艺术和技术的加工,达到一种艺术的“真实感”。因此,动作导演必须平衡好“真实”与“虚假”的关系,力求在故事情节的逻辑关系中,将武打动作准确到位地“镶嵌”在人物情节之中,尽可能地让影片中的所有武打动作发生得“理所当然”。

(3) 武打的戏剧性。在电影实践领域,动作场面统称“打戏”或“武戏”。矛盾冲突产生的戏剧性是电影叙事的根本,因此,所谓“打戏”的关键是“戏”,也正如资深动作导演董玮所说:“‘打’是必然的元素,‘为什么打’是戏剧的张力。”^①只不过相对于“文戏”而言,“武戏”更强调表达方式上的动作性以及人物之间的对抗关系。从根本上讲,动作设计的灵魂在于“戏剧性”,这是评价“武戏”导演水平高低的关键。

(4) 形态的多变性。动作场景广泛存在于各种类型电影中,尤其在武侠动作片中,它是一种标志性场面。《中国武侠电影史》一书中将传统武侠片的动作场景分为“盘肠大战、竹林大战、飞檐走壁、凌波微步、剑光斗法、客栈大战、舞狮大战、擂台比武、英雄起义、双雄对决”^②十种常见类型。实际上,不同社会背景和创作方向,以及不同题材类型与人物情境,

^① 见 CCTV-6 纪录片《中国武侠电影人物志》之《动作哲学:董玮》,2008年8月11日首播。

^② 参见贾磊磊:《中国武侠电影史》,第九章《武舞天地——中国武侠电影的“经典场景”》,文化艺术出版社2005年版。

会派生数不胜数的动作场景。可见,武打动作形态的多变性与所有艺术创作一样,具有无限延展性。而动作场面的创新,本身也是一部优秀动作片的重要指标。

23.5.3 动作设计的源流

动作设计,首要的是对武术与电影有相当了解,从武术指导到动作导演,关键在于影视艺术修养的提高,这是一个将动作技术与人物百态、武术文化与电影文化融会贯通的过程。

中国武侠动作电影有八十多年历史,出现过成百上千种动作场面,这些场面要么是某种动作形态的集中展现,要么是几种动作形态的混合,因此,武侠电影中的“武”,是这一类型电影长盛不衰的直接原因。

追根溯源,武侠动作片的动作形态主要有以下五个来源。

戏曲

戏曲中的武行(武生、刀马旦、武净、武丑)在舞台上的肢体表演,是武侠动作电影动作形态及内涵的艺术原型。从现实角度说,武术行为比戏曲较早出现,但戏曲产生后,人们才将武术行为当作一种大众欣赏的娱乐活动,并用作讲述故事、塑造人物、表达情感的手段。

中国京剧的武打形式多样,且往往因演员的个性表演呈现出不同风格。京剧武打场面大体有马战、步战、船战、泗水战、挑灯夜战等,这是一种按动作空间与主题进行的分类。马战的表演又有催马、勒马、马打盘旋、马步横行及马失前蹄等特定动作,这又是一种按照具体动作技术进行的分类。

这种将戏曲中的武打动作场面按照主题、特征、技术等进行分类的思维方式和表演方法,直接启发了武侠动作片中动作场面的设计原理与表演样式。中国京剧中的翻腾、毯子功等基本功,至今仍是动作电影武行的必修课。因此,戏曲对武侠动作电影的影响,不但有观念上的延续,也有方法上的沿用。

直到现在,京剧艺术中以武打动作揭示人物精神世界,传达人物关系的艺术手段,依然是动作导演关注和研究的课题。

2007年,在袁和平做动作导演的《夜宴》中,有一段吴彦祖与章子怡以舞蹈对打的场面,袁和平曾这样解释这段动作设计:这两个人物从小一起学习武功音律,彼此也有一些暧昧的感情,于是我就以舞蹈化的动作来设计这段对打,用慢动作的“斗舞”,来表达他们的内心世界和情感交流。^①

从电影武打人才看,早期武打演员多为京剧龙虎武师,最早的电影武术指导任雨田就是京剧武行;中期“黄飞鸿”系列片的武术人才,多半是京剧武行出身,如袁小田与袁和平、唐佳父子等;后来于占元的“中国戏剧学院”培养出著名的“七小福”(洪金宝、成龙、元彪、

^① 见 CCTV-6 纪录片《中国武侠电影人物志》之《动作大师:袁和平》,2008年8月11日首播。

元奎等)都是日后武侠动作电影的灵魂人物。

同时,武侠电影史上的不少导演也直接受过京剧影响,如张彻与胡金铨。张彻电影中的白衣侠士,源于京剧“白袍小将”;其主角赤膊上阵的决战,源于京剧“露肚装”;“英雄之死”的“盘肠大战”,则源于京剧《界牌关》中罗成的形象。这些标志性场景在其影片《报仇》的片头京剧表演一场,以及片尾姜大卫为兄报仇一段,有集中展现。

胡金铨本是北京人,对老舍的话剧和中国的京剧颇有研究,在他的武侠电影中,我们可以清楚地感受到他以京剧节奏设计武打场面的理念,《龙门客栈》中的武打场面明显受到京剧“开打”的影响,而其“客栈戏”本身就是舞台剧形式的变种,其《怒》则干脆改编自京剧《三岔口》。

武术

如果说京剧是武侠电影武打动作形态的艺术原型,那么,武术格斗则是中国武侠电影动作形态的现实原型。源远流长的中华武术为武侠电影提供了广阔的武林文化。

武术的真谛在于技击,技击行为的产生与人类社会的诞生是同步的。从本质上看,武术行为是一种人与自然、与社会、与自身保持平衡的手段。这种手段的丰富性和多变性,为电影中的动作形态提供了无限的原型。

据不完全统计,大概有近二十门武术拳种,曾被武侠功夫片作为直接表现对象,比如《太极张三丰》的太极拳、《八卦莲花掌》的八卦拳、《出笼马骝》的通臂拳、《醉拳》的醉拳、《南拳王》的洪拳、《疯猴》的猴拳等,这还不包括那些以“南拳北腿”为背景的无具体门派特色的功夫片。因此,有着几千年发展史的中华武术,作为武侠动作电影动作形态的现实原型,既有启蒙意义,也有永恒价值。

香港自20世纪50年代以来,武术功夫与电影艺术的结合逐步走向成熟。50到60年代,关德兴主演的“黄飞鸿”系列中出现了真实的南派武术,让人耳目一新;1970年张彻请东南亚国术比赛冠军陈观泰主演《马永贞》,立即引起轰动,70年代李小龙的横空出世,更推动



年轻的袁和平(左)与洪金宝(右)



影片《报仇》中狄龙的“盘肠大战”是对结尾姜大卫同样命运的暗示

了中国武侠电影“走向世界”。此后张彻、刘家良拍了一系列以“洪拳”与“咏春”为题材的“南拳”电影，武打动作一招一式，有板有眼。到了刘家良独立导演后，“功夫电影”发展到极致，他导演的《洪熙官》《少林三十六房》《少林搭棚大师》《疯猴》等影片，几乎是一部岭南武术史，片中对武术技巧的讲解，已经具体到招式的练法、打法、用法、破法，可谓南派武术的“教科书”。

1982年中国内地设在香港的长城电影公司导演张鑫炎，拍摄了一部改变中国电影史的武术片《少林寺》，这部在海内外引起巨大轰动，造就一批武术明星的影片，创造了中国电影领域的多个第一。现在来看，当时获得轰动的原因，主要在于“实地拍摄”和“真功表演”。

其实，自《少林寺》以来，内地武术运动员参与武侠功夫片拍摄，已是当时一股不小的潮流，著名武术冠军李连杰、赵长军、邱建国、徐向东，著名武术教练于海、于承惠、马振邦，都是当年的佼佼者。

自武侠电影诞生以来，武术人进入电影界的现象从未间断，如香港的刘湛、刘家良、刘家荣父子，张彻的“五虎将”之一陈观泰，胡金铨电影中的上官灵凤等，以及当红动作明星赵文卓、吴京。

这方面最有代表性的自然是李小龙，用他的话说，他首先是一位武术家，其次是一位电影人，他的一生是用电影来表达他的武学思想。今天看来，他自创的“截拳道”，及其主创的四部半功夫电影，最大的意义在于为那个年代注入了一种“自由”与“真诚”的精神。从动作导演角度看，在这种“自由”和“真诚”理念的指导下派生的“简洁、真实、有效”的武打风格，一直延续到后来刘家良、甄子丹的“真功夫电影”。

20世纪80年代，武侠片进入了时装动作阶段，作为形成于封建社会的传统武术开始走向幕后，电影中的动作风格也开始变得简单、快捷、有效。对于时装动作片、枪战片来说，古装武侠片中的武术形式已无需呈现，但“动作场面”的美学理念与调度技巧，却沿用至今。



《少林寺》结尾李连杰（右）与于承惠（左）黄河岸边的决战，体现出专业武术运动员高、难、美、新的动作风格

吴宇森电影中“双枪对峙”的场面，源于张彻电影中高手战前的兵器对峙，《英雄本色》系列枪战片，只是把侠客手中的“刀剑”换成英雄手里的“枪械”。

杂技

杂技的诞生与中国市民社会的形成密不可分，人们逢年过节时的娱乐喜庆，派生了各种民间曲艺杂技，因此，就杂技的诞生来看，带有天然的喜庆色彩。

在很多武侠动作电影中，我们经常看到一些过程性的动作场面，这些动作形态没有直接的攻击主题，却带有展示和逗乐的成分，比如电影中的舞狮、赌术、马术等。

这里的杂技形式比作为戏曲艺术的“杂技”含义更广，包括各种形式的身体技能与技巧。杂技的加入，使得武侠动作片中的动作形态变得有声有色，鲜活有趣。

中国民间拥有丰富的动作类艺术，如“黄飞鸿”系列电影中的舞狮，它本身既是一种民俗表演，也是一种戏剧情节。比如《狮王争霸》片尾的狮王大会，从剧情表面看，是一场群狮踩青的会演，但潜在叙述却是黄飞鸿出狮阻击洋人的刺杀阴谋。90年代的“黄飞鸿”系列影片依然保留这一动作形式，《黄飞鸿》《狮王争霸》《黄飞鸿之铁鸡斗蜈蚣》《王者之风》等片中，从舞狮到舞龙、舞蜈蚣，再到舞“怪兽”，杂技表现的形式随着剧情的变化，发生着各种改变。

20世纪70年代中后期，以刘家良导演的《神打》为萌芽，以袁和平的《蛇形刁手》《醉拳》为代表，茅山道术、杂技马戏等大量民间艺术，进入武侠动作片领域。《醉拳》中成龙在草地上的翻腾、练功，以及借用道具的插诨打诨，杂技的展示远远大于功夫的打斗。

到了80、90年代，香港赌术电影在王晶《赌神》的启动下蔚然成风。作为杂技世家的动作指导江道海，从小在祖父的“江氏魔术杂技团”学艺，擅长设计小动作，这恰好为“杀气腾腾”的武打动作注入了新鲜活力。《赌神》系列影片的问世，扩充了动作设计的空间，武术指导与动作指导开始出现明显的“无交叉”地带，电影中一切“非常规”的动作形态，都成为动作指导/动作导演的工作范围。

舞蹈

《中国武侠电影史》中指出，中国武术进入电影后，已演变为一种以艺术表演为主、击打对方为辅的武术之舞。观众在欣赏一场技艺精湛的动作搏击时，实际上看到的是一场在银



《死亡游戏》是李小龙的遗作，他打斗时的服装、兵器、手势、眼神，在当时都带有鲜明的创新性



《新流星蝴蝶剑》中杨紫琼用舞蹈动作演绎打斗招式



《十面埋伏》中，章子怡用“水袖舞”演绎出的“夺剑杀人”

幕上展开的武舞表演。

可见，在很多武侠动作片中，武术格斗在表现形式上，已经带有明显的舞蹈化倾向。实际上，中国戏剧早已将“武”与“舞”联谊，唐代的“公孙大娘舞剑”，算是中国历史上，最早有记载的将“武”当作“舞”去表演和欣赏的佐证。

作为以动作表达情感的舞蹈，就其属性而言，带有天然的“上镜头性”，当它进入武侠动作电影的动作场景，银幕上的武打动作开始变得优美、飘逸，人物气质变得潇洒、典雅，同时，表演性极强的舞蹈，也消解了武侠动作片的暴力。

1993年杨紫琼在影片《新流星蝴蝶剑》的打斗中，以长布缠腿后僚，

呈“燕式平衡”动作，以布为弦，以背为弓，将梁朝伟（持剑）射出，杀人于百步；2004年《十面埋伏》让章子怡在牡丹坊上演了一场水袖舞，“仙人指路”等舞蹈动作，正是借鉴自“水袖舞”和“红绸舞”的艺术形象。这段优美的舞蹈有着起落有致的韵律，却潜藏着“夺剑杀人”的企图，这是舞蹈与打斗结合的典范。

众所周知，胡金铨电影的武打动作蕴涵着京剧与舞蹈的动作节奏，而张彻电影的武打场面充斥着一种英雄主义的诗意，这都源于舞蹈艺术的设计理念。

张彻喜欢让他的男主角赤膊上阵，在《大刺客》中，王羽一夫当关，万夫莫开，双手平伸分开，随意挥舞刀剑，拼杀于敌群中，这种毫无安全性的防守姿势，完全出于舞蹈化的造型手法；影片《金燕子》同样表现了女演员郑佩佩的舞蹈功底。这种追求动作意境与美感的影像风格，在张彻弟子吴宇森的“英雄片”中，被发挥到了极致。

另外，从人才方面看，诸如武侠影星郑佩佩、杨紫琼、章子怡等，都是舞蹈专业出身，在动作设计的调教下，她们的动作不乏力度，也多了几分柔美和飘逸。

文 学

这里的文学作品主要指武侠类的小说、神话、传奇、诗歌等，这些武侠文学中大都涉及对“武打”“动作”的描写，不同时代的审美趋向和作者风格，会产生不同的“武功”描述方式，比如金庸描写的武功就相对“写实”，有一定的武学文化依据，而古龙则偏重武功的“意境”，注重武打情节的诡异和空灵。

从武侠文学对武侠电影动作形态的影响看，主要有两个方面。

（1）武打风格

中国武侠电影自20世纪20、30年代改编自《江湖奇侠传》的“火烧”系列问世，到21世纪初中国内地武侠大片的新潮，用电影语言神化武术功夫的现象从未间断，“超现实主义”的创作思维在神怪武侠电影中达到极致。进入现代武侠文学时期，金庸、古龙、梁羽生等作者不同风格的小说，为武侠电影的动作场景提供了多样的表现方式。

20世纪70年代，楚原拍摄古龙武侠小说最多的导演，他的武打风格继承了古龙小说的空灵、浪漫和诡异，动作场景中经常出现出乎意料的设计，如影片《萧十一郎》中的“割鹿刀”，《天涯明月刀》中的“链子刀”。金庸的武侠小说时至今日仍是被改编最多的作品，他的小说中严肃而富有想象的武功描写，被动作导演们演绎成一种厚重而阳刚的武打风格，如影片《笑傲江湖》中的“独孤九剑”，《东方不败》中的“葵花宝典”。

（2）人物形象

一般而言，武侠文学中的英雄侠客不但具有高超的武功，而且在日常生活和言谈举止中，都渗透着“武功”的影子，这为武侠电影塑造英雄侠客的人物形象，提供了具体而生动的办法。

比如，在袁和平导演的《林世荣》一片中，关德兴扮演的黄飞鸿一边用毛笔写字，一边与李海生扮演的坏人打斗，李三番五次攻击关，但几个回合结束，“仁者无敌”四个大字顺利写完，战斗停止，大家安然无恙，黄飞鸿的“儒侠”形象却跃然银幕，而这种“边打边写”的方式最早出现在金庸小说《鸳鸯刀》中。

武侠小说中对英雄侠客日常生活的“武功化”描写，不但有利于突出人物的武侠风范，也有利于动作设计的创新。比如，袁和平做动作导演的《功夫》，就借用了古龙、温瑞安武侠小说中的“琴声杀人”和金庸《倚天屠龙记》的“狮吼功”。

另有一些武侠小说中的飞禽走兽也成为“武功化”的角色，比如《神雕侠侣》中的“神雕”，《天蚕变》中的“巨蚕”，《风云》中的“火麒麟”。这些“角色”的产生，为武侠电影的武打场面增添了新元素。

张艺谋拍摄《英雄》的灵感，则来源于李白《侠客行》中对武侠境界的描写：

十步杀一人，
千里不留行。
事了拂衣去，
深藏身与名。

23.6 世界电影舞台上的华语动作电影

从电影在法国诞生至今的一百多年里，西方世界对电影技术与艺术的发展，起着主要的推动作用，从意大利新现实主义到法国新浪潮，从德国新电影到好莱坞新电影，电影历史的

每一次革新,均由西方引领,而东方世界的电影一直作为一种“遥远而神秘”的个体存在,虽然中国20世纪20、30年代有过可与晚它十多年的意大利新现实主义相媲美的“上海电影”。

对于中国电影而言,真正走向国际,参与全球电影竞争,是从20世纪70年代在世界各地电影院公映的李小龙功夫片开始的。自此之后,80年代中国电影开始在国际电影节屡获大奖,香港武侠动作电影也开始进入好莱坞动作片的主流。到了90年代,“两岸三地”合拍片的高潮及其国际性影响,使华语电影的概念为世人熟知,一股世界影坛的“新势力”日益在中国勃兴。20世纪末至今,中国武侠动作电影问鼎奥斯卡,位居世界电影市场前列,引领世界动作电影潮流,为华语电影的国际性拓展发挥着“铺路架桥”的关键性作用。

中国武侠电影是一种以武侠文学为原型,融舞蹈化的中国武术技击(表演)与戏剧化的叙事情节为一体的类型片^①,而精彩的“武打动作”是这一类型片区别于其他影片的标志,也是它不断发展革新,影响世界影坛的法宝。

作为中国武侠电影“动作场面”的设计师——动作导演,“前身”是武师、龙虎武师,专门负责电影中打斗和舞狮场面的表演,有时还充当武打替身,经过八十多年的发展,他们最终成为专职设计电影动作场面的导演。也就是这群从电影制作基层走出来的电影人,成就了中国电影人对世界电影业的一个重要贡献:为世界影坛首创“动作导演”职位。

奥斯卡电影评委马克·拜尔斯曾说:武侠电影是中国送给世界的礼物。从《侠女》的“竹林追杀”到《卧虎藏龙》的“竹林传情”,从李小龙“愤怒的拳头”到成龙“嬉笑的跑跳”,“武打动作”在电影艺术的包装下,蕴涵了丰富的人文精神和文化品格,成为中华民族与世界不同民族、国家交流的国际语言。

在当代华语电影界,动作导演除了武打设计,还负责包括追逐、列阵、飞车、枪战、爆破等惊险动作场面的设计和拍摄,《鸦片战争》《荆轲刺秦王》《英雄郑成功》《冲出亚马逊》《太行山上》这些非武侠电影由于动作导演的参与,娱乐性和观赏性大大提高了,而且动作在影片人物性格的展现与叙事主题的演绎上,也发挥了重要作用。

如今,动作导演的工作范围已超越武侠电影的类型,成为与美术指导、摄影指导同样重要的专业性“电影行当”。在好莱坞,华人“动作导演”也越来越多地进入电影的主创行列,这是中国电影发展至今,对世界电影职业的最大影响。

思考题

- (1) 比较20世纪80年代以来,华语电影在两岸三地的格局下,文化精神的异同。
- (2) 中国武侠电影中“武”与“侠”的内在关系。
- (3) 中国武侠动作电影动作形态的发展阶段。

^① 贾磊磊:《中国武侠电影史》,第19页,文化艺术出版社2005年版。

参考书目

张力：《功夫片的秘密：动作导演艺术》，青岛出版社 2009 年版。

陈墨：《刀光侠影蒙太奇：中国武侠电影论》，

中国电影出版社 1996 年版。

贾磊磊：《中国武侠电影史》，文化艺术出版社 2005 年版。

第 24 章

全球化时代的好莱坞

好莱坞的扩张加速了美国文化全球化进程已经是一个不争的事实,从 20 世纪 90 年代开始,好莱坞就确立了世界影坛的霸主地位。2011 年美国电影、电视产业服务项目的出口贸易顺差达到 122 亿美元,大于美国的通信、管理、咨询、法律、医药、电脑和保险等行业,占全美国政府以外贸易顺差总量的 6%。^①2013 年好莱坞电影的全球票房接近 360 亿美元,比 2012 年上涨了 4%,其中有 250 亿来自以中国、日本、英国、法国、印度为主体的海外市场,占据票房总额的约 70%。美国电影不仅是美国文化输出的重要载体,也成为美国的重要经济产业。在信息流通高速发展、成功经验可以被迅速复制的当代社会,好莱坞何以在全球娱乐及传媒领域内持续保持引领者的身份?

24.1 独立公司与主流公司的转化与融合

在独立电影和主流电影的认识上,常常存在一个误区,即认为这二者意味着艺术与商业的区别,然而实际上倾向比较纯粹的个人表达的艺术电影和类型特征明显的商业电影,都有可能是独立电影,是否和大制片公司存在直接的资金与制作过程的联系,才是二者最显著的区别。当然,由于制作过程没有经由制片厂模式化的操作和过滤,独立电影在艺术创新和个性表达方面常常比较显著。在新好莱坞时期,独立电影与大制片厂的互动就已经展开,大制片公司意识到年轻创作者的才华横溢所带来的艺术竞争力,以及通过准确的观众定位所可能取得的商业成功,纷纷展开了与独立电影的合作。随着好莱坞制作环境的改变,包括制作费用的攀升、数字技术的发展以及大型制片公司业务范围的扩大,合作的形式也越发深入和多元化。

^① 陈焱:《好莱坞模式:美国电影产业研究》,第 3 页,后浪出版公司策划出版,北京联合出版公司 2014 年版。

好莱坞在原有的八大公司的基础上,经由反复的淘汰,以及来自传媒、电信等多个行业企业的并购、收购,逐渐形成了今天的六大电影公司:华特迪士尼公司、华纳兄弟影视娱乐公司、20世纪福克斯电影公司、NBC环球集团公司、派拉蒙电影公司、索尼影视娱乐有限公司。好莱坞主流的商业电影基本上都是由这六家电影公司制作发行,尤其是世界各国观众熟悉的动辄数亿美元投入的大片,都出自六大公司之手。在这些大公司旗下,有数量众多的独立附属公司,有些是经由收购获得,如迪士尼的动画品牌皮克斯(皮克斯的前身是卢卡斯电影公司的电脑动画部,1986年被乔布斯以1000万美元买下,经由《玩具总动员》系列与迪士尼展开合作,2006年以74亿美元的天价被迪士尼收购),又如曾经的艺术电影品牌米拉麦克斯、华纳兄弟的新线等,有的则是这些大公司自己建立的,如1994年福克斯成立的福克斯探照灯公司、1998年派拉蒙成立的派拉蒙经典(2006年更名为派拉蒙优势)等。在这些独立的附属公司中,有的比较侧重艺术性强和低成本影片。例如,福克斯探照灯公司有作品《阳光小美女》(*Little Miss Sunshine*, 2006)、《朱诺》(*Juno*, 2007)、《黑天鹅》(*Black Swan*, 2010)等,NBC环球公司的焦点影业则有《钢琴师》(*The Pianist*, 2002)、《迷失东京》(*Lost in Translation*, 2003)、《断背山》(*Brokeback Mountain*, 2005)。也有公司大投入的主流商业巨制,如新线影业的《指环王》(*The Lord of the Rings*)系列以及被华纳收购后的《霍比特人》(*The Hobbit*)系列、试金石电影公司的《世界末日》(*Armageddon*, 1998)、《珍珠港》(*Pearl Harbor*, 2001)等。由于企业的管理模式、企业文化,以及制作费用的差异,这些大大小小的独立公司与总公司关系的紧密程度以及受约束的程度有所不同,但大多数情况下独立公司对制作过程具有较大的决定权。

除了大公司旗下的独立附属公司之外,还有一些在经营模式和结构上都与大公司较为相似但规模相对较小的独立公司,有研究者将其称为“迷你主流公司”^①或“类型化独立电影公司”^②,如狮门影视娱乐、顶峰影视娱乐(2012年以4.13亿美元被前者并购)等。2013年占据北美票房97%的影片是由好莱坞六大电影公司和5家像狮门这样的迷你主流公司发行的。2013年狮门影视娱乐公司的北美票房仅次于华纳、迪士尼、环球和索尼,排名第五,市场份额占据9.8%^③,其影片《暮光之城》(*Twilight*)系列和《饥饿游戏》(*The*



成立于1967年的新线电影公司,因《指环王》系列声名大噪,1996年被华纳收购

① 陈焱:《好莱坞模式:美国电影产业研究》,第129页。

② 陈传露:《独立坞:好莱坞与独立电影的结合》,载《电影艺术》2012年第2期,第120页。

③ 数据来自陈焱:《好莱坞模式:美国电影产业研究》,第129页。



米拉麦克斯电影公司标志

然,除了这两类独立公司之外,还存在一定数量的真正意义上的规模较小,从融资到发行、放映都还未形成体系,或者未成熟的独立制片公司。这些小公司通过网络、电影节、电影电视交易市场寻找融资和发行机会,使其电影能够得以面世。当然,在好莱坞激烈的竞争环境和大制片公司的压力下,小公司很可能因为找不到投资和发行渠道迅速被淘汰,但依据好莱坞的经验也可以预见,一旦某个独立导演和独立电影公司的某部作品获得票房成功,或者得到了评论界的褒扬,很快就能引起大公司的关注,他们将寻找合适的时机将其招致麾下,主流和独立的转化随时有可能发生。在这方面,米拉麦克斯公司提供了经典范例。

米拉麦克斯由温斯坦兄弟创立于20世纪70年代,经过了十几年的发展,逐渐成了好莱坞发行独立电影、外国电影和艺术电影的较有资历的独立电影公司。从1992年开始,其制作、发行的影片连续十一年进入了奥斯卡最佳影片的角逐,1993年以8000万美元被迪士尼收购,成了迪士尼的附属独立公司,其影片《低俗小说》(*Pulp Fiction*, 1994)、《英国病人》(*English Patient*, 1996)、《恋爱中的莎士比亚》(*Shakespeare in Love*, 1998)都是极具口碑的作品。米拉麦克斯制作和发行的影片共获得了近300项奥斯卡提名,赢得60多个奖项。但由于种种原因,2005年温斯坦兄弟与迪士尼达成协议,他们离开了合作了12年之久的迪士尼,创办了以自己姓氏命名的温斯坦公司,继续推出像《国王的演讲》(*The King's Speech*, 2010)和《艺术家》(*The Artist*, 2011)这样屡获大奖的作品。而米拉麦克斯在2010年被迪士尼以6.7亿美元卖给了电影园控股有限责任公司,后者于2013年底与温斯坦兄弟达成了为期20年的电影、电视开发协议。从米拉麦克斯以及众多独立电影公司的发展历程不难看出,在今天的好莱坞,独立与主流的转化和融合是一种常态,无论是某个个体,如制片人、导演,还是一个公司,都可能随时更替,在这种流动中,商业和艺术、美国与世界通过碰撞和交替走向融合。

好莱坞六大制片公司呈现出发行影片不断减少的趋势,2011、2012年分别是141部和128部,反之独立电影上映的数量从2009年的399部增加到2012年的549部。这反映了在当今制作发行费用不断攀升、大公司承担巨大风险的电影环境中,电影业的主动调整和适应。无论是以哪种形式存在的独立电影公司,都是电影多样性的良性呈现。独立电影公司在扩展其规模和影响力的过程中,需要大公司的资金、强大的发行能力以及在管理、法律方面的经验,而主流公司则需要独立公司在中小成本电影的创作中有所作为,同时彰显其艺术品位,提升其品牌价值。

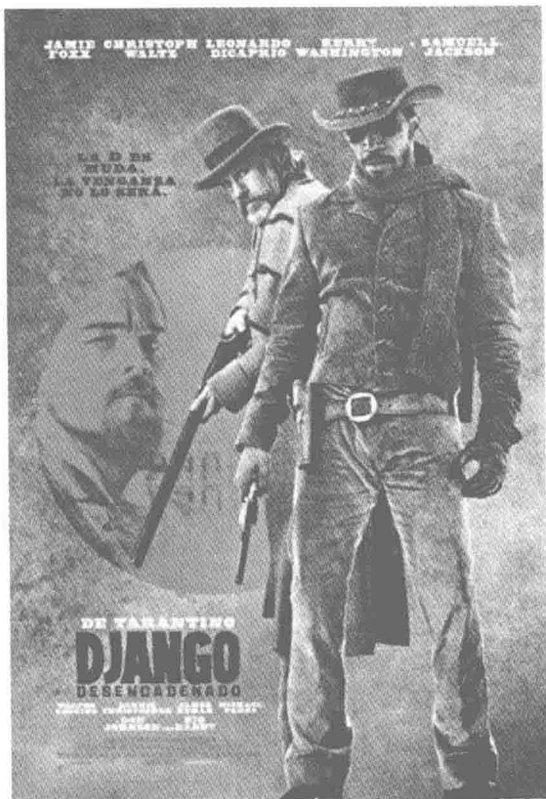
Hunger Games)系列锁定青年观众群,获得了巨大成功。相较于大公司中的独立附属公司,迷你主流公司拥有更全面的融资、发行和营销能力,在制作过程中也更为独立,凭借准确的观众定位和灵敏的艺术嗅觉,在某些方面已经具有了和大制片公司竞争的实力。当然

24.2 兼收并蓄激发艺术活力

经由大制片厂的经典时代,主流商业电影作为好莱坞电影的传统被积淀、传承下来,新好莱坞以及随之兴起的独立电影人为其不断注入新鲜血液,再加上数字技术手段的尖端优势,当代好莱坞电影一方面在对类型电影进行不断创新、融合、反叛的基础上,使经典好莱坞时期就已经形成的灾难片、科幻片、警匪片、恐怖片等类型电影成为流行于世界范围内的文化现象,另一方面也常常出现相较于欧洲传统艺术电影强国也毫不逊色的极具艺术个性的作品,且这些作品通常在艺术与商业的平衡上做得更为出色,更能被大众理解和接受。除了深厚的基础、体制的保障、文化氛围等,好莱坞显示出的越来越具包容性、开放性的姿态,是吸引和稳固具有卓越创意能力的电影人的关键性因素。

24.2.1 体制内外的独立电影人

通过投资、发行等方式与独立电影人建立稳固的合作关系,使其在好莱坞获得巨大声誉,并进一步扩展其世界影响力,是当代好莱坞的常见现象。昆汀·塔伦蒂诺无疑是其中最具有代表性的人物之一。作为一个完全没有接受过专业训练、依靠大量的观片经验自学成才的导演,昆汀的成功是当代支撑电影的几种决定性因素因缘巧合的汇聚,文化交替、技术更新、体制融合、个性标签,再加上一个伯乐——独立制片人的推动(米拉麦克斯的老板哈维·温斯坦在《低俗小说》的营销和推广过程中不遗余力,从而与昆汀形成了非常稳固的合作关系),昆汀成为一个既偶然又能折射当今好莱坞某些必然规律的电影现象。从处女作《落水狗》(*Reservoir Dogs*, 1992)到令其名声大噪的《低俗小说》(*Pulp Fiction*, 1994),再到《杀死比尔》系列(*Kill Bill*, 2002—2003),以及《被解救的姜戈》(*Django Unchained*, 2012),昆汀从边缘越来越走向中心。其电影从一百多万美元的小成本发展成为过亿美元的大制作,投资和发行公司也从不知名的独立小公司到米拉麦克斯这样的独立电影品牌,再到环球电影公司、哥伦比亚电影公司这样隶属于大制片公司的附属公司。而与此同时,昆汀的电影一直保持着独特鲜明的艺术风格。对强盗、黑帮、



《被解救的姜戈》投资1亿美元,由温斯坦公司、哥伦比亚电影公司出品

西部等类型电影的独特偏好,对暴力、黑色、幽默元素的整合和创造,都是其个性标签。

昆汀只是活跃在好莱坞的众多独立导演中的一员,科恩兄弟、史蒂文·索德伯格、亚历山大·佩恩等都是其中的佼佼者。他们游走于好莱坞内外,与其保持着或密切或断续的联系,就如圣丹斯电影节前主席杰弗里·吉尔摩所形容的那样:独立在好莱坞属于美学范畴,却与电影的金融性质毫不相关。^①好莱坞需要有着非凡创造力和个性的独立电影人,尤其是在他们的作品获得初次成功,被证实有一定观众群和票房号召力的情况下,就更容易将其打造成彰显艺术独立和自由的个性化的品牌。而这些电影人经由大制片公司的发行网被美国乃至全世界的人熟知,在评论界、创作界、理论界及影迷间会引发更多的回响,从而扩大他们作品中最具独创性元素的影响力,以此激活好莱坞的艺术创造力。

24.2.2 多层面吸收外来文化资源

好莱坞一直以来都十分善于吸收并挖掘其他国家独特的文化资源,这种吸收至少在四个层面上进行。一是直接通过购买版权对国外较为成功的电影进行改编,比如日本的《谈谈情、跳跳舞》《午夜凶铃》,中国香港的《无间道》等,但由于文化的差异性,这种吸收和再创作的效果并非都尽如人意。二是选取其他国家具有代表性的时代、事件,或者带有强烈民族色彩的神话、传说等作为基本素材,对其进行反复阐释,比如《埃及艳后》(*Cleopatra*, 1963)、《花木兰》(*Mulan*, 1998)、《特洛伊》(*Troy*, 2004)、《指环王》系列、《哈利·波特》系列(*Harry Potter*, 2001—2011)等。三是吸收其他国家最具地方色彩的文化元素,将其与本土各种类型融合,最典型的莫过于中国功夫,《杀死比尔》系列、《黑客帝国》系列(*Matrix*, 1999—2003)和《功夫熊猫》(*Kung Fu Panda*, 2008)是这一类的代表。四是以其电影氛围和制作环境吸引外国导演到好莱坞拍摄影片,这些人或者已经成名,或者是处于成长期的年轻人,比如早期的德国导演刘别谦、英国导演希区柯克等,他们都在好莱坞达到了事业的巅峰期。当代好莱坞同样活跃着一批这样的创作者,以近十年奥斯卡最佳影片为例,有六部最佳影片出自外国导演之手,分别是:新西兰导演彼得·杰克逊的《指环王3:王者无敌》(*The Lord of the Rings: The Return of the King*, 2003),英国导演保罗·哈吉斯的《撞车》(*Crash*, 2005)、丹尼·博伊尔的《贫民窟的百万富翁》(*Slumdog Millionaire*, 2008)、汤姆·霍珀的《国王的演讲》(2010)、史蒂夫·麦奎因的《为奴十二载》(*12 Years a Slave*, 2014),法国导演迈克尔·哈扎纳维希乌斯的《艺术家》。他们中的许多人都同时获得了最佳导演奖。华人导演李安也以《断背山》(*Brokeback Mountain*, 2006)和《少年派的奇幻漂流》(*Life of Pi*, 2013)两度拿到了奥斯卡最佳导演奖。这一方面说明了国际性的合作在电影工业化进程中越来越普遍,另一方面也显示出从电影投资人、制片公司到评论界的文化包容性。在好莱坞工作的异乡人中,来自英国的克里斯托弗·诺兰是由独立导演迈入一线导演的代表。

① [美] 弗雷德里克·马特尔:《主流:谁将打赢全球文化战争》,第83页,商务印书馆2012年版。

诺兰并不算一个多产的导演,从1998年的处女作《追随》(*Following*)到《星际穿越》(*Interstellar*, 2014),他一共执导了9部电影,《记忆碎片》(*Memento*, 2000)、《蝙蝠侠:黑暗骑士》(*The Dark Knight*, 2008)、《盗梦空间》(*Inception*, 2010)等影片,已经显示了其全面、成熟的导演能力。具有深厚编剧功力的他,既能将一个天马行空的、独特新鲜的核心创意衍生为一个结构完整、逻辑清晰、层次丰富的故事,让观众充分享受智力游戏的新奇快感;又能平衡技术与艺术,使常规大片不流于单纯的炫技。尽管诺兰的导演风格也引发了许多争议,有人认为他已经在迈向大师级导演的路上,有人则描述其作品有一种病态和混乱的、执着于自我表达的强迫症,但《盗梦空间》的6亿美元和《蝙蝠侠》系列累计超过24亿美元的全球票房,已经证明了观众对其作品的认可,而这恰恰是好莱坞最为重视的。诺兰是在好莱坞工作的一部分外国电影人的代表,他们大多比较年轻、成长于好莱坞全球强势的电影环境中,也较早进入好莱坞工作,在他们身上母体的文化因素已经不再显著。

李安则是另一类人的代表,从《理智与情感》(*Sense and Sensibility*, 1995)、《卧虎藏龙》(2000)、《绿巨人》(*Hulk*, 2003)、《断背山》,再到《少年派的奇幻漂流》,尽管题材、类型差异巨大,但某些能够体现其文化根基的元素总会或隐或显地出现,尤其是浓烈的情感与节制的节奏控制、以及对于经由体悟才能理解的虚无的意念的追寻,仍然在彰显着他华人导演的文化身份。

除此之外,几乎每个好莱坞的大公司都有专门的针对海外市场的发行和制作部门,如华纳兄弟国际电影公司、福克斯国际电影制作部等,目的是在推广本公司电影的同时,积极寻找介入他国电影文化、产业的途径,通过交流、合作寻找更多可吸纳的文化资源,发掘优秀的电影人才。当今的好莱坞对其他国家民族文化的兼收并蓄丰富了好莱坞的电影创作,也为海外票房提供了重要的保障。

24.3 以数字技术为支撑的电影格局

今天数字技术已成为电影技术的主导,如果把记录和播放环节考虑在内,几乎所有的影片都必须以数字技术作为支撑。虽然我国观众熟悉数字技术更多的还是1995年引入大片之后,但实际上数字技术早在20世纪中期就已经开始应用到电影制作过程之中了。当然刚开始的时候应用相当有限,只是把画面进行拼接。乔治·卢卡斯的工业光魔公司是这个方面的先驱者,他利用数字技术在《星球大战》中创造的太空景象影响了一代美国人。此后随着电脑技术日新月异的发展,数字技术在电影中运用得更加普遍和成熟。《终结者2》(*Terminator 2*, 1991)中的液态机器人、《侏罗纪公园》(*Jurassic Park*, 1993)里逼真的恐龙、《泰坦尼克号》(*Titanic*, 1997)里规模巨大的灾难场面、《黑客帝国》中著名的子弹时间,以至于新世纪以来的《指环王》系列、《蜘蛛侠》系列、《加勒比海盗》系列、《阿凡达》、《变形金刚》系列等,这些例子充分说明了美国在电影数字技术方面的领先水平令其他国家望尘莫及。利用电脑生成技术营造奇幻、震撼的视觉效果“美国大片”也是观众最为熟悉的数字技术层

面。然而实际上,数字技术对电影制作过程的渗透已经远远超越了这个层面,从“重磅炸弹”式影片必须仰赖数字生成的大场面,到看似实景拍摄的人物与场景的合成,都可能经过了数字技术处理,无论是为了实现特殊的视听效果,还是由于演员档期、合适的场景、制作成本和效率这些实际的因素考量,数字技术已经全面改变了电影的制作过程、方法,进而影响了受众的审美心理。

24.3.1 数字技术引领了当代电影观众的审美倾向

数字技术在好莱坞的全球扩张中扮演中重要角色。从20世纪80年代开始,好莱坞通过包括政府谈判在内的多种途径,加速了进军他国电影市场的进程,逐渐形成了欧洲、中东、非洲、亚太、拉美地区为主的几大市场板块,且很快占据了垄断地位。而这正是美国主流商业电影中的数字技术迅速发展的时期,《终结者2》《侏罗纪公园》《玩具总动员》《泰坦尼克号》《黑客帝国》等大片向世界观众展示了经由数字技术实现的创作者的想象力是如何震撼人心。以数字技术为支撑的好莱坞“大片”,在树立美国电影整体形象的同时,也逐渐改变着人们的认知,动辄过亿的票房和强大的市场号召力使各国电影人不得不转变对抗、抵制的心态,开始研究和学习美国的电影体制、制作方式、推广和营销手段等,并结合各自国家的电影政策和环境进行相应的调整,更加重视大众文化的价值和力量。以我国为例,1994年北京、上海、广州个别大城市试映《亡命天涯》(*The Fugitive*,国内票房2500万元),1995年出现了以《真实的谎言》(*True Lies*,国内票房1.02亿元)为代表的10部分账大片,1998年的《泰坦尼克号》创下3.6亿元的国内票房,这个纪录保持了11年,被2007年的《变形金刚2》打破(国内票房4.05亿元),而2010年的《阿凡达》以近14亿元的国内票房创造了票房神话。从2013年开始中国每年引进的好莱坞电影在原有的20部的基础上增加14部3D或IMAX电影,从2014年开始则又上10部小范围发行的艺术电影。一方面好莱坞大片的票房成绩国产电影看似难以企及;另一方面伴随着国内经济、文化环境的变化,电影体制改革、融资投资途径多样化,对好莱坞主流商业电影创作经验的不断吸取和借鉴,到2004年国产电影票房首次超越好莱坞电影,占据55%的国内市场份额。而2004—2013年,国产电影票房一直以微弱的优势领先于进口大片(除了2012年的47.6%),而每年位列票房前几位的影片,除了借助张艺谋、陈凯歌、冯小刚、姜文等导演的个人号召力,大多数都具备大片的基本特征。可以说以数字技术为支撑的好莱坞大片以高票房印证、检验、引领了当代观众的审美趋向,从而成为将好莱坞电影和整个美国电影产业推入研究者、创作者视野的催化剂,使好莱坞电影成了流行文化的重要组成部分。

24.3.2 数字技术影响了好莱坞电影的产业体制

从90年代中期之后,好莱坞每年电影票房的前几名都被科幻、魔幻、动画、动作此类强调震撼性视听效果的大片占据,这使大电影公司在数字技术研发上的竞争愈演愈烈,一部电影的制作过程常常伴随着多项数字技术专利的诞生,制作费用也不断攀升。这使得大公司将

主要资源集中在投资回报率稳定、高额的少数几个类型中,六大电影公司制作发行的电影数量呈逐年下降趋势,2012年北美市场共发行放映影片677部,其中由六大电影公司及其子公司制作发行的是128部,而大大小小的独立电影公司占据了其他3/4的份额。但正是这余下的1/4以及少数几家规模较大的独立公司的共135部电影占据了票房总量的95%^①。尽管目前好莱坞电影的全球市场份额不断下滑,但其海外市场利润却在稳步提升,除去票价上涨的因素之外,以数字技术为主要支撑的几种类型仍然在持续发威。这一方面加剧了好莱坞电影界与传媒、体育、信息、银行、风投等行业的企业并购和合作,几大电影公司必须最大限度地扩展融资途径,有效地降低风险;另一方面虽然理论上资源集中会给予小独立电影公司更多生存空间,但压倒性的票房优势也会加快小公司被淘汰的进程,从而影响电影作为一种艺术的多样化生存,这实际上也是好莱坞自建立之初就屡遭诟病的问题。

24.3.3 数字技术触发对电影本体的重新思考

数字技术对电影创作过程的变化是极其彻底的,从摄影机、录音、电脑等必备的硬件器材,到视听语言中镜头的长短、运动方式、频率,再到电影基本的时空构成、视点,等等。对于今天一部大范围应用数字特效的好莱坞电影来说,由于技术不成熟所产生的不够真实、流畅的问题早已不复存在,无中生有、以假乱真的“假象”,已经成了观众习以为常的真实存在。当真与假之间随意转换不再成为观影的障碍,电影人获得了最大限度的创作自由,理论上一切想象都可以通过数字技术实现,因而他们充分发挥了电影的造梦属性,在银幕上展示现实生活无法看到的震撼人心的人物、场景、动作与声音。这一方面确实将电影的魅力提升到一个前人无法想象的高度,使观众得到了充分的放松、享受和释放,将电影的娱乐属性和消费属性最大化;另一方面也将电影推向了过于依赖数字技术营造的视听效果,在叙事、角色以及内在精神上越来越流于单一、肤浅,这也是许多电影人对绝对仰赖数字技术的电影未来产生忧虑的主要原因。当然在今天的好莱坞,也有像詹姆斯·卡梅隆这样能够掌控艺术与技术融合途径的创作者,既能够通过最尖端的数字技术的研发,充分释放视听想象力和表现力,又能获得观众情感共鸣。无论是《终结者2》《泰坦尼克号》,还是《阿凡达》,都是好莱坞电影数字特效技术史上的里程碑作品。卡梅隆在科幻、爱情、灾难等好莱坞传统的类型基础上,以家庭、亲情、爱情的情感线索与观众沟通,同时融入对生命以及对自我的认知,因此他的作品总能在展现视听奇观的同时,引发观众更深层的情感投入和思考。

24.4 成熟的产业运作模式

好莱坞自诞生之日起,就根据电影产业高投入、风险大的基本特征,以及社会经济、文化、媒介、相关产业的情况,不断调整和改进其产业模式,时至今日形成了越来越成熟、完善的

① 数据来源于陈焱:《好莱坞模式:美国电影产业研究》,第166页。

经营体系,其探索和尝试为其他国家的电影产业提供了丰富的经验。

24.4.1 规模化经营的院线

20世纪40年代末的派拉蒙诉讼案之后,伴随着大制片厂垂直经营体系的解体和美国郊区化进程,好莱坞院线体系逐渐形成,多厅影院开始出现,从1963年AMC建立的两厅影院到1995年包括24个放映厅的首家巨型多厅影院,规模巨大的院线企业逐渐形成。除了像Regal、Cinemark USA、AMC为代表的大型院线,还有Landmark这样的艺术院线。院线制的出现对协调电影发行与放映环节之间的关系、放映环节的控制与管理,以及带动电影产业的资本运作都有巨大的作用,同时也适应着公众生活、娱乐方式的改变和日趋多元化的电影消费诉求。而我国在政府政策的助推下,从21世纪初开始,开始了院线制的进程,2012年城市电影院线达到46条,以万达、中影星美、上海联和、广东大地等为代表。

24.4.2 多元化融资渠道

随着制作费用的不断攀升,好莱坞的融资和风险压力越来越大,由于其稳定的市场表现,华尔街的银行和风投基金与好莱坞的合作成为一种普遍现象。2005年福克斯公司与风险基金沙丘资本旗下的沙丘娱乐达成一个28部影片、3.25亿美元的合作协议,当年12月增加16部电影,2007年沙丘娱乐追加5亿美元进入这个项目,《阿凡达》就是该计划中的一项。^①其他如美林银行与派拉蒙、华纳兄弟与传奇影业、相对论传媒公司与索尼等等都达成了数亿美元的合作项目。而就制作环节而言,全球化带来的是娱乐产业的多国投资和跨国产权,如今好莱坞资产的业主包括法国、加拿大、日本、澳大利亚在内的多国机构,这样的融资方式分担了影片日益攀升的投资成本带来的巨大风险。同时各个电影公司相继在其他国家建立其子公司,不仅有利于与这些国家进行多国合作、沟通交流创作经验,更有利于其影片在这些国家的发行放映。2013年北美本土电影票房市场为109亿美元,仅比2012年增长了不到1%,考虑到票价增长的因素,近些年北美的电影票房已趋于饱和和状态的现实压力,使其跨国合作的模式不断拓展和深入。“如今在新时代的好莱坞,一部由电影制片公司投资的电影不再由这家公司来具体制作。电影制作由专门的人才机构管理,按照整个交易额的一定比例,将制作流程分包给众多独立的制片公司、新技术公司以及那些负责选派角色、后期制作、特效或宣传片打造等方面的更专业的中小型企业。电影被分包给亚洲的特效公司、洛杉矶的手工艺者、遍布全球的公关代理公司、某些国家的专业电影销售公司。”^②

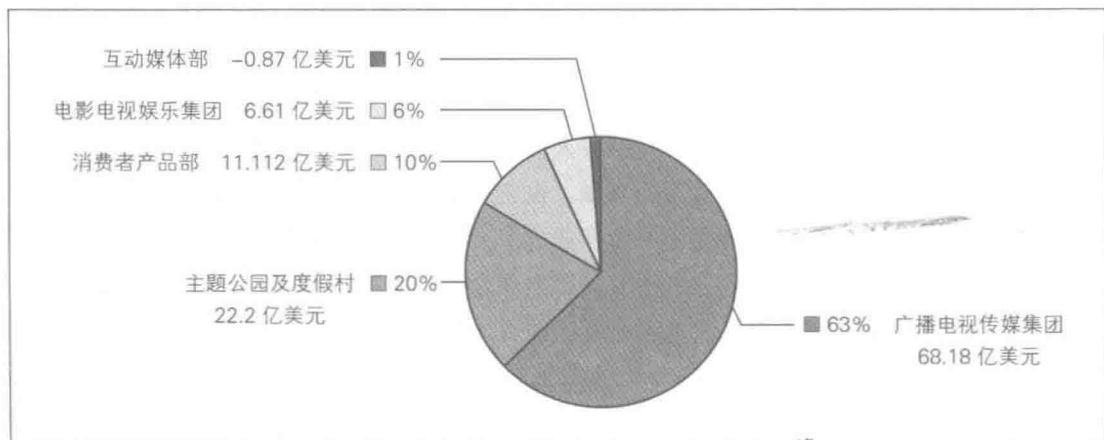
24.4.3 宏观的娱乐版图

自电视业兴起以后,电影票房就不再成为电影产业的唯一且主要的赢利途径。据统计,

① 以上资料来自彭侃:《好莱坞电影基金拼盘投资机制研究》,载《当代电影》2013年第11期,第25页。

② [美]弗雷德里克·马特尔:《主流:谁将打赢全球文化战争》,第61页。

华特迪士尼公司 2013 年五大营运部门财务数据



2010 年电影票房只占到美国电影产业总收入的 20%，电视收入占据 40%。电视收入包括有线电视、无线电视、按次付费电视和 HBO 电视网。家庭娱乐部分占据电影产业总收入的 36%，（家庭娱乐的概念不是仅限于某个家庭，而是指在电影院、电视台、电视频道和电视网之外的大部分渠道）。^① 而在新媒体产业兴起之后，电影产业与其合作也更加频繁和深入。迪士尼公司旗下品牌包括华特迪士尼影片、电视网 ESPN、ABC、皮克斯、卢卡斯及星战品牌等，20 世纪福克斯共收购了洋基娱乐和体育网络电视网 80% 的股份，通过体育娱乐产业，进一步扩大影视集团的产业版图。2009 年迪士尼以 40 亿美元收购了漫威公司，以蜘蛛侠、钢铁侠、X 战警为代表的 5000 多个漫画形象将成为迪士尼的重要资源。同年华纳公司并购了另一大漫画品牌 DC 漫画，成立了 DC 娱乐公司，目的是加强 DC 漫画与华纳影视资源的整合。这也是近几年好莱坞电影超级英雄当道，像《复仇者联盟》（*The Avengers*, 2012, 迪士尼发行）、《蝙蝠侠大战超人》（*Batman vs Superman: Dawn of Justice*, 2016, 华纳制作发行）这样的“拼盘英雄”影片出现的原因，这种强强联合也将会从电影蔓延到电视、新媒体，更重要的是争取衍生品市场的巨大回报。迪士尼、华纳、20 世纪福克斯通过收购、并购、成立专门的研发部门等模式，延续着好莱坞将电影产业仅作为宏大的娱乐版图中的一部分的经营思路，既最大程度地规避电影产业高风险，又通过其他各种途径将其利润最大化。

而我国主要的几家电影制作公司如华谊、中影集团的电视业务也在稳步发展中。当然由于管理体制的差异，我国的电影公司不像迪士尼、华纳等拥有自己的电视台和庞大的覆盖网，目前只能作为单一的内容供应商，主要发展电视剧业务，电影、电视业之间也未形成有机整合，但在优势资源互补以及分担风险方面，则汲取了好莱坞的运作经验。而华谊更是在 2014 年宣

① 陈焱：《好莱坞模式：美国电影产业研究》，第 3 页。

布了其未来布局移动互联网的产业规划,通过与三大运营商、腾讯、百度、阿里等强势移动网络平台的合作,整合媒体及文化资源。

24.4.4 观众是电影的合著者

虽然好莱坞在世界范围的影响力吸引着人们持续的关注和研究,但本土市场的观众群才是其得以生存、发展、扩张的最坚实的基础。也正是他们的观影传统和经验保证了好莱坞几大电影类型的承续与创新,也使美国电影产业成了大众文化中最重要的一部分。因此好莱坞从建立起就一直非常重视对观众的研究,根据观众的口味来适时调整创作策略和方向,继而做出有针对性的推广和营销。仅从调研方法而言,通过借鉴政治民调和消费市场调研的诸多经验,从80年代起其就形成了体系极为完整和严谨的观众调研方案,包括概念测试、标题测试、定位研究、试映、广告测试、跟踪调查、离场调查等,根据调研结果制订、调整创作和营销方案。^①而移动网络时代为好莱坞电影的营销提供了更多的途径和方案,概念预告片、先行预告片、网络互动、电影海报、病毒营销等,都是常规的推广宣传策略。目前好莱坞的几大公司每年付给专业调研公司的支出已经过亿,而对于着力打造的重点大片,发行和放映费用和制作费用持平,其中很大一部分要用于推广营销。

今天的好莱坞承继着经典好莱坞时期确立的几大电影类型,发扬着新好莱坞对电影观念和体制不断改造的观念,同时利用先进的数字技术及灵活多变的营销理念仍然占据着世界影坛霸主的地位。许多国家都在根据各自的产业和文化环境,从某个层面上学习、吸收好莱坞的成功经验,韩国、中国、法国都是反应比较快、发展比较迅速的。当然由于历史传统积淀和政治、经济、文化环境不同,各个国家的呈现状态差异较大,也不可能完全复制好莱坞之路,在相当长的一段时间内,好莱坞仍将稳居世界电影产业霸主地位。正如美国历史学家小阿瑟·施莱辛格所说:即使将美国对音乐、舞蹈、绘画、雕塑,甚至是诗歌、小说或建筑的贡献全盘抹杀,世界文明的成就也不会就逊色多少。但是如果没有美国电影,却是不可思议的。

思考题

- (1) 请评价当代好莱坞的创作特征。
- (2) 你认为全球化对电影发展起了什么样的作用?
- (3) 请通过实际的案例,分析美国电影产业模式
- 的全球性影响。
- (4) 你认为数字技术给电影创作带来了哪些变化?

^① 参见彭侃:《好莱坞的观众调研与电影营销制度》,载《当代电影》2013年第5期。

参考书目

[美]爱德华·默里:《十部经典影片的回顾》,张婉晔译,中国电影出版社1985年版。

[美]托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,周传基、周欢译,中国广播电视出版社1993年版。

郑亚玲、胡滨:《外国电影史》,中国广播电视出版社1995年版。

郝建:《影视类型学》,北京大学出版社2002年版。

[美]大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森:《世界电影史》(第二版),范倍译,北京大学出版社2014年版。

[澳]理查德·麦特白:《好莱坞电影:美国电影工业发展史》,吴菁、何建平、刘辉译,华夏出版社2011年版。

[美]弗雷德里克·马特尔:《主流:谁将打赢全球文化战争》,刘成富译,商务印书馆2012年版。

[加]张晓波、季南:《好莱坞电影类型:历史、经典与叙事》,复旦大学出版社2012年版。

陈焱:《好莱坞模式:美国电影产业研究》,后浪出版公司策划出版,北京联合出版公司2014年版。

Part 5

国族特色



第 25 章

法国电影

自 19 世纪末诞生至 21 世纪初，法国电影已经穿越了三个世纪，走过了一百多年的历程。一百多年来，在世界电影版图上，法国电影占据着独一无二的地位。法国不仅是电影发祥地，而且在早期电影史上一直是世界电影市场的霸主。第一次世界大战后，法国虽然失去了电影市场霸主地位，却在艺术电影领域一路领先，成为艺术电影大本营。20 世纪末，法国提出的“文化例外”主张得到许多国家响应，影响延续至今。一百多年来，法国电影经历了许多事件，诞生了许多大师，产生了许多杰作，以下仅从五个方面回顾法国电影的百年历程，及其对当今与未来的启示。

25.1 电影发祥地与电影史前史

众所周知，法国是电影发祥地。有人说，电影是唯一的人们知道确切诞生日期的艺术，这个日期就是 1895 年 12 月 28 日，法国发明家卢米埃尔兄弟在巴黎一家咖啡馆首次公开放映电影的日期，当晚放映的影片包括《工厂大门》《火车进站》等。实际上，电影的诞生经历了一个复杂而漫长的过程，许多国家的许多人都参与了电影的发明，卢米埃尔兄弟是电影发明的集大成者，成为电影发明的代表人物。

说到电影的发明，有必要了解一部由罗歇·莱纳特（Roger Leenhardt）导演的法国纪录片《电影的诞生》（*Naissance du cinéma*, 1948）。^① 该片以电影的方式讲述了电影从可能性到必然性的漫长历史进程。从古代的幻灯术到 19 世纪末卢米埃尔兄弟首次公开放映电影，此片将大量细节集中在使电影成为可能的各种拍摄和放映机械及其发明者身上。该片是根据法国电

^① 参见单万里主编：《2006 法国纪录电影展》，中国电影资料馆 2006 年印行。

影史学家、《世界电影史》^①作者乔治·萨杜尔数十年的研究成果，对电影诞生过程所做的一次寻根溯源式的展示。片中运用大量的动画和图片，详细读解了历史上那些充满灵感的发明，尤其是向卢米埃尔兄弟表达了敬意。他们不但发明了一种工业机器，而且发现了一种娱乐方式。这种娱乐方式在20世纪发展成为一种庞大的现代工业，深刻影响了人类的生活与思维方式。

如今，汉语所说的“电影”一词，译自法文 *cinéma*，或英文 *cinema* 或 *movie* 或 *motion picture*，意为“活动影像”或“运动影像”。活动影像是静止影像造成的幻觉。电影的发明基于如下三个基本原理：（1）视觉暂留（又称“视觉滞留”或“视觉残留”）：人眼观看事物时，事物的光信号传入视网膜，需要经过一段短暂的时间，光信号的作用结束之后，视网膜上留下的影像并不立即消失，而是暂时留存一段时间（约三分之一秒）。（2）视觉欺骗：人眼观看事物时会出现一种错觉（又称视错觉，即看到的事物影像与事物本身不符，使人有一种被欺骗的感觉），这种现象既存在于静止影像，也存在于运动影像中，活动影像正是基于视觉欺骗原理而发明的。（3）甘愿受骗：电影影像本来是静止的，只是通过连续摄影和连续放映，使观众产生活动的感觉（或者叫幻觉），但是如果有人对电影观众说“你看到的电影影像是静止的”，电影观众根本不愿相信，甚至可能会说你在欺骗他，这是因为电影观众甘愿受骗。

总之，运动影像蕴含着一系列复杂的物理学、生理学、心理学机制。说到这里，也许要讲述一个令人深思的故事：旗子在风中飘扬，有人说是旗子在动，有人说是风在动，有人说这是观者的心在动。电影影像究竟是动态的还是静态的？古希腊哲学家、数学家埃利亚·芝诺（约公元前490—前425年）曾经提出一系列关于运动不可分性的哲学悖论，其中包括著名的芝诺悖论，即“飞矢不动悖论”，指飞行的箭是静止的，因为这支箭在每一个时刻都有其确定的位置，所以箭是静止的，不是处于运动状态。这就如同电影影像，拍摄到胶片上的每一个影像都是静止的，即便在胶片经过放映机片窗的时刻也是静止的，只是连续放映使人产生了运动的幻觉。

无论如何，电影的历史肯定早于1895年，这段历史通称电影史前史。对于电影史前史的研究，有助于我们深入地思考电影的起源、本性等问题。法国电影资料馆创始人亨利·朗格卢瓦在一篇名为《很久以来……》的文章中写道：“电影的正式历史，开始于17世纪耶稣会学者基歇尔（Athanasius Kircher）的著作及其描述的暗室、可逆的影像、魔灯，当时这些是罗伊斯的科学陈列室独有的财产。正是在基歇尔的《伟大的光影艺术》（*Ars Magna Lucis et Umbrae*）一书中，我们第一次看到了对于魔灯的记载。”^②

所谓“电影三百年”，是指1655至1955年。基歇尔的《伟大的光影艺术》一书出版于1644年，他在书中描述的魔灯在1655年成为现实。基歇尔发明的魔灯，看上去像一只小铁皮箱，箱子顶部有一根供窥视用的小铁管，箱子前部装有投放映像的镜头，这个简单的镜头由一块镜子和一个滑动的圆筒构成。镜头与铁皮筒之间安装了一块调焦板。魔灯的光源是蜡

① [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，中国电影出版社1995年版。

② [法] 亨利·朗格卢瓦：《电影三百年》，第11页，法国电影手册出版社1986年版。

烛或油灯,箱内有一个会聚反光镜,将光线聚集后射向画面和镜头,光线通过镜头后成为光柱。基歇尔的魔灯类似于今天的幻灯,只是今天的光源改成了钨丝灯或电弧灯。其实,电影的历史还可以追溯到更加久远的年代(从古希腊到文艺复兴),以及更加广阔的地域(从波斯到中国)。

总体来说,1895年12月28日以前的电影史,除了魔灯(幻灯)的历史,还有动画的历史。正如朗格卢瓦指出的那样:“光学影戏、魔灯的表演者,北京、爪哇、君士坦丁堡的彩色影戏表演者,难道不是最早的动画电影的作者吗?”^①1892年10月28日,法国发明家、艺术家埃米尔·雷诺(Emile Reynaud)在巴黎进行了电影史上的首次动画电影公开放映(为了纪念这个日子,国际动画电影协会自2002年起将每年10月28日定为“国际动画日”)。此后,在将近十年的时间里,雷诺经常在巴黎的葛莱凡蜡人馆放映世界上最早的动画片。放映的节目由每卷能持续放映约十分钟到十五分钟的一些画片构成。在制作这些影片时,雷诺已经开始利用近代动画片的主要技术,例如,活动形象与布景的分离、画在透明纸上的连环图画、特技摄影、循环运动等。^②

说到电影的发明,还要提到美国发明家爱迪生,他在1890年发明了“电影视镜”(Kinetoscope),并将之投放市场,甚至在1893年建立了名为“黑玛丽”(Black Maria)的电影制片厂,制作电影视镜放映的节目,这家制片厂甚至被认为是世界上第一个电影制片厂。但是,爱迪生的电影视镜还不是放映机,因为它只能同时供一个人观看,这种观看方式更像是后来出现的电视机,尤其是个人电脑,甚至如今的手机屏幕。总之,关于电影的发明及其史前史,如今还有许多值得研究的课题。仅以观赏方式而论,卢米埃尔兄弟追求的是集体观赏,爱迪生从一开始就追求个人观赏。在当今时代,这两种观赏方式是并存的。

25.2 梅里爱作为电影艺术先驱

法国不仅发明了电影机器,而且在将电影发展成为艺术方面也做出了非常重要的贡献。在法国乃至世界早期的电影史上,梅里爱是将电影发展成为艺术的第一个非常关键的人物。卢米埃尔是电影机器的发明者,梅里爱是电影艺术的前驱者。但在很长的一段历史时期内,人们似乎已经忘记了这位电影艺术先驱。所幸的是,2011年美国导演马丁·斯科塞斯拍摄的故事片《雨果》,带领全世界的影迷们,向梅里爱表达了崇高敬意。

说到电影的发明,人们往往过多地谈论卢米埃尔兄弟的功绩,而忽略梅里爱的贡献。事实上,如果没有梅里爱的贡献,就不会有今天的电影。卢米埃尔兄弟发明电影不久,就曾悲观地预言说,电影是“没有商业前途的发明”。为什么?因为卢米埃尔几乎只拍纪录片(被许多纪录片工作者认为是纪录片鼻祖),他们的影片于巴黎首映两年后,公众的热情明显消退了。尽管摄影机和放映机技术不断完善,电影本身仍局限于三大基本主题:风光片——主

① [法]亨利·朗格卢瓦:《电影三百年》,第11页。

② 单万里:《国际动画日与法国人雷诺》,载单万里(新浪)博客2010年8月27日。

要介绍诸如埃及、印度和日本这样有异国风情的旅游纪录片；时事片——新闻片的先驱，主要拍摄皇家访问和重大体育比赛等事件；滑稽短剧——包括理发店和马戏团的搞笑场面。看起来，好像卢米埃尔没说错，尽管电影的衰落不是像他所想象的那样发生的，只要人们把电影当成一种新鲜玩意儿对待，电影就注定没有真正的前途。^①

就在这时，一位叫乔治·梅里爱的法国人挽救了电影的命运，因为他看到了用电影讲故事的可能性。法国纪录片《伟大的梅里爱》（*Le Grand Méliès*，乔治·弗朗叙导演，1952）^②以纪录与虚构交织的手法讲述了这位与卢米埃尔同时代的电影先驱的故事。影片中有这样一个情节：梅里爱在观看卢米埃尔的首场电影放映之后，与卢米埃尔有过一场对话。梅里爱：“真是神奇啊！卢米埃尔先生。”卢米埃尔：“这只不过是对科学的好奇。”梅里爱：“我想买下您的一台机器。”卢米埃尔：“我的发明是不出售的。”梅里爱：“我愿付给您一万法郎。”卢米埃尔：“何必呢？梅里爱先生。”梅里爱：“那就两万法郎吧。”卢米埃尔：“我不想反对您，梅里爱先生，电影是没有商业前途的发明。”然而，梅里爱发现了电影具有表现魔幻效果以及讲故事的可能性，而且通过自己的创作实践为电影打开了想象的大门。

一百多年来的世界电影史告诉我们，主要是故事片而不是纪录片，将电影发展成了一种产业，一种当今时代的庞大产业。事实上，世界电影史一直是沿着纪录片与故事片两条线索发展的。“当电影发明者路易·卢米埃尔雇用费里克斯·梅斯吉什作摄影师兼放映员时，他曾警告说：‘梅斯吉什，我们这儿没什么前途，这更像是一份游乐场的差使，也就干个一年半载，可能长一点，也可能短一点。’结果证明，卢米埃尔对梅斯吉什的职业的预测是对的，对电影的前景的预测却是大错特错。如果他能得知百年后这种游乐场的活儿成了一种全世界最强大最重要的工业之一，一定会惊奇不已。”^③

梅里爱被誉为世界电影史上的第一位电影导演。电影导演这个说法最初是从戏剧借来的，梅里爱对于电影的最大贡献，按照法国电影史学家萨杜尔的说法，正是把电影引向了戏剧的道路。梅里爱在电影处于危机之时大胆借鉴了戏剧经验，包括将戏剧中的导演这样一个职位引入电影创作。电影导演在电影创作中起着领导者和组织者的作用，是电影创作中的关键人物。在早期的法国电影史上，电影导演叫“metteur en scène”，这个说法是直接来自戏剧中借来的，意思是“场面调度者”，动词是“场面调度”（mettre en scène）。后来，这个法文词逐渐被另一个法文词“réalisateur”取代，汉语直译为“实现者”，这个词来自动词“实现”（réaliser），与梅里爱密切相关。

1907年，梅里爱出版了一本书，书名叫《电影视界》。他在书中写道：电影导演的任务是“实现一切，甚至那些看似不可能的事情，并将最虚幻的梦想赋予外在的现实”。美国导演斯科塞斯的影片《雨果》改编自英文小说“*The Invention of Hugo Cabret*”，中文译名《造梦的雨果》，

① [英] 大卫·普特南：《不宣而战：好莱坞 VS. 全世界》，第二章《没有商业前途的发明》，中国电影出版社 2001 年版。

② 单万里主编：《2006 法国纪录电影展》，中国电影资料馆 2006 年印行。

③ [英] 大卫·普特南：《不宣而战》，第 307 页。

应该说非常贴切。如今,人们把电影称为白日梦,把世界上最大的电影生产基地好莱坞称为梦工厂,斯皮尔伯格将他创立的影片公司命名为“梦工厂”,这一切无不令人想起梅里爱在一百多年前对于电影导演以及电影艺术所做的定义。

按照萨杜尔的说法,梅里爱的创造性,是在他注意到特技摄影,即1897年他在巴黎附近的蒙特洛伊庄园建造了摄影场以后,才开始表现出来的。梅里爱的摄影场,被认为是世界上第一座真正的摄影棚,梅里爱在那里拍摄了他的许多影片,包括《月球旅行记》。可惜的是,梅里爱在事业失败之后毁坏了这座摄影棚;可喜的是,斯科塞斯在拍摄影片《雨果》过程中复制了这个摄影棚,将它留在了观众的心里。应该指出的是,梅里爱发明了很多电影技巧(包括特技),但他并非当时所有电影技巧的发明者,而是一个电影技巧的集大成者,后来甚至成为电影技巧的代名词。^①

有人说,电影的历史是沿着两条道路发展的,一条是写实主义道路,一条是技术主义道路。^②前者是卢米埃尔开创的,后者是梅里爱开创的。说起梅里爱对于电影艺术的影响,还应提到这样几件事。美国导演格里菲斯是美国电影的先驱,也是世界电影史上的重要人物(曾拍摄《一个国家的诞生》《党同伐异》等杰作,有人甚至说电影艺术是从格里菲斯开始的),但是格里菲斯却说:“我的一切应当归功于梅里爱。”^③美国另一位导演乔治·卢卡斯(曾经拍摄《星球大战》等著名科幻片),在看了梅里爱的影片尤其是《月球旅行记》之后感叹地说:“梅里爱发明了一切!”在2012年的奥斯卡颁奖典礼上,斯科塞斯更是向梅里爱表达了深深的敬意。

25.3 法国早期电影工业及其影响

电影是科技,是艺术,更是工业。如今,美国好莱坞已经成为世界电影帝国的代名词,但在早期电影史上,世界电影帝国是法国,而且后来美国好莱坞的几乎所有成就都要归因于法国。在早期的世界电影史上,如果说卢米埃尔是电影科技的代表,梅里爱是电影艺术的代表,那么百代则是电影工业的代表。如今,许多人知道美国好莱坞,却忽略了法国电影对美国好莱坞的重要影响,早期的法国电影可以称为欧洲的好莱坞。有学者指出,电影的真正历史,开始于从杂耍进入工业化的时期(1908—1912年)。^④梅里爱是联结电影杂耍时期与工业化时期的过渡人物。而联结电影杂耍时期与工业化时期的关键人物,是法国电影工业家夏尔·百代(Charles Pathé),他将电影从手工作坊发展成为现代工业。

作为一种工业,电影不可能总是停留在手工作坊的阶段。就在梅里爱开始走下坡路时,法国电影工业的先驱夏尔·百代,使法国早期电影史上出现了著名的“百代时期”(1903—

① 参见单万里:《梅里爱作为首位电影导演》,载单万里(新浪)博客2012年5月11日。

② 邵牧君:《西方电影史概论》,中国电影出版社2008年版。

③ [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,第28页。

④ 单万里:《戈德罗教授电影中心讲座》,载单万里(新浪)博客2010年9月28日。

1909)。在此之前,百代经历了一段非常艰难的创业史。他在创业过程中,曾经获得来自各方面的支持。比如,1898年某日,一位名叫格里伏拉斯的企业家向百代公司投资了一百万法郎。格里伏拉斯是一位电气机械工程师、发明家兼制造商,同时他又代表里昂的一个企业联合组织。这个组织是由杜菲纳的手套制造商、圣埃坦尼的煤矿主、菲尔朱尼的铁工厂老板内瑞发起的。由于格里伏拉斯的投资,百代兄弟公司从此就得到了银行和大企业的支持。

百代并不直接从事电影创作,但是他擅长经营管理,周围聚集了一大批优秀的电影创作者。他那种非凡的企业精神,在五年之内把梅里爱的手工业式的企业变成了一个庞大的工业,他建立的电影摄影棚成为世界电影的首都,支配了整个世界的电影市场。百代曾经骄傲地写道:“除了军火工业以外,我认为法国没有任何一种工业能像我们的工业发展得这样快,能够给予股东以这样大的利润。”他还借他的一名雇员之手写道:“电影是明天的报纸、学校和戏剧。”从后来的历史看,这是一句非常明确的预言。^①

萨杜尔曾经指出,1908年前后,很多人都认为电影将趋向灭亡。当时的许多电影院因为没有顾客,都陆续倒闭了。当时的电影缺乏想象力,电影剧本往往是由默默无闻的文人、失业的新闻记者、落伍的演员,或者不出名的政论家编写的,报酬极其微薄。这些人在模仿有名的题材时,当然免不了要极力求助舞台上的戏剧。为了从不景气的情况中摆脱出来,为了把那些比光顾市集木棚的观众更有钱的人吸引到电影院里来,电影就必须从戏剧和文学方面去寻找高尚的题材。

这时,最值得注意的一件事情是法国“艺术影片公司”(La Société Le Film d'Art)的建立。这是由法国拉菲特兄弟创办的一家小制片公司,也是放映业的庞大中一个联合组织。拉菲特兄弟约请当时法国最有名的作家创作新剧本,并雇用法兰西喜剧院的著名演员,而且获得了最优秀的布景师和音乐家的合作。用无名的演员拍电影,这是初期电影墨守的成规。但是,随着艺术影片公司兴起,一种为争取高尚戏剧的观众所不可少的明星制度就此开始了。1908年12月,在夏拉斯影院举行的艺术影片公司第一部影片《吉斯公爵的被刺》(*L'assassinat du duc de Guise*, 1908)放映会吸引了全巴黎的文艺界。^②

可惜的是,艺术影片公司的这一最初的成功并没有能够继续下去。可喜的是,百代公司购买了艺术影片公司出品的影片《吉斯公爵的被刺》的专映权,而且继承并推广了“艺术电影”的观念。此后,百代、高蒙、闪电等影片公司,都开始摄制自己的“艺术影片”(当时与百代公司竞争的高蒙公司打出的旗号是“美学影片”)。1907年前后,百代与高蒙两大电影帝国基本形成,分享着世界电影市场的80%的利润。1898年以10万法郎的资本注册的百代公司,到1913年已拥资3000万法郎。高蒙的规模虽然略逊于百代,但它在经过十几年的经营之后,

① [法] 乔治·萨杜尔:《世界电影史》,第三章《布赖顿学派和百代的创业》,第54页。

② [法] 乔治·萨杜尔:《世界电影史》,第五章《法国与艺术影片(1908—1914)》,第74页。

到1913年资本已增至2500万法郎。^①

那时，百代与高蒙两大公司，当之无愧地成为当时法国乃至世界电影工业的“双子星座”，并对全世界的电影产生了重要影响，包括后来成为世界电影霸主的美国。1912年，匈牙利裔美国人阿道夫·楚柯尔(Adolph Zukor，又译阿道夫·朱克)在美国创办“名角影片公司”(Famous Players Film Company)。成立当年，该公司发行的第一部影片是法国影片《伊丽莎白皇后的爱情》(*Les Amours de la Reine Élisabeth*)，打出的广告语正是“名角演名剧”(Famous Players in Famous Plays，又译“在著名的戏剧中用著名的演员”)，这句广告语是法国艺术影片公司获胜的法宝(后来成为“名角影片公司”名称的由来)。正如乔治·萨杜尔所说的那样：“无论如何，《吉斯公爵的被刺》一片的出现是一件在国际上具有重大影响的大事。在它获得成功之后，意大利、丹麦和英国先后采取了它的做法。1912年后美国也应用了它的做法，楚柯尔从巴黎吸取了‘在著名的戏剧中用著名的演员’这一公式，从而为以后好莱坞的霸权奠定了基础。”^②

除了明星制，还有制片厂制，至今仍是好莱坞称霸全球的两大法宝，这两大法宝都可以说是从法国早期电影经验中继承的。总体来说，从电影发明直到第一次世界大战爆发前，法国一直占据世界影坛霸主地位。但是第一次世界大战爆发后，法国丧失了霸主地位。萨杜尔写道：“1914年以前，法国电影在工业上所处的优势并未为多数金融资本家所了解，而它在艺术上的优势也没有被一般艺术家们所注意。当欧战胜利凯旋的行列(莱翁·高蒙曾把它拍成一部天然彩色片)在巴黎爱丽舍田园大街上行进之时，法国电影在工业上的优势已经让位给美国了。当时法国电影虽在放映事业上已经衰落，但在艺术上仍能保持优势。”^③

25.4 法国作为艺术电影大本营

第一次世界大战后，法国电影虽然“在工业上的优势已经让位给美国了”，但在艺术上并未让位给美国，而是积极地探索电影艺术的潜力，成为艺术电影的大本营。从20世纪20年代的先锋派，到30年代的诗意现实主义，再到50年代的新浪潮，以及90年代的新新浪潮，法国在艺术电影领域的领先地位一直延续至今，而且这种地位也许会在相当长的时期内延续下去。

前文已述，电影是科技，是艺术，更是工业。作为工业，电影制造的是产品，产品进入流通渠道称为商品，产品的价值通过商业而实现。工业与商业的区别，简单来说就是，工业以制造产品赢利，商业以买卖产品赢利。商业是实现产品价值的最终环节，在很大程度上决定着产品的价值能否实现，甚至决定着产品的生产能否继续以及能否进行扩大再生产。商品以赢利为目的，以赢利为目的的电影称为商业电影。与之相对应的是艺术电影，以探索电影

① 李恒基：《高蒙一朵开放了百年的雏菊：高蒙和法国电影世纪回顾》，引自李恒基主编：《世纪的回顾：高蒙电影近作展》，中国电影资料馆1995年印行。

② [法]乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第五章《法国与艺术影片(1908—1914)》，第76页。

③ 见[法]乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第九章《法国的印象派》，第190页。

的艺术潜力为目的。虽然电影同时具有商业与艺术两种属性,而且法国在1908年前后出现的艺术电影挽救了电影的商业前途,但在“一战”后依然出现了商业电影与艺术电影的分野。此后,美国电影成为商业电影的代名词,法国电影成为艺术电影的代名词。

1917年,“一战”末期,法国电影人路易·德吕克非常了解当时的法国电影状况,曾经写下一段辛酸的话:“过去曾经发明、创造并推动电影的法兰西,现在已经成了最落后于时代的国家了!……我虽然相信我们仍将有好的影片出现,但是这一希望恐将成为泡影,因为电影现在在我们这个民族里已经不存在了。”然而,他在主办的《电影》杂志封面,以标语的形式一再表示了一个希望:“愿法国电影成为真正的电影,成为真正法国的电影。”他的一生就是为了实现这一希望而努力。^①

今天看来,德吕克所说的“真正法国的电影”可能是指“艺术电影”。这个提法虽然沿袭了法国电影“一战”前的传统,但是也许并非法国电影人的主动选择,而是一种无奈之举。

“一战”后,法国与美国在国际政治、经济等方面的地位发生了重要的变化,美国在国际事务中的角色越来越重要。一个明显的标志是,美国在“一战”期间大发战争财,于1916年成为世界上最大的资本输出国(这一年也是格里菲斯影片《党同伐异》诞生的年头)。毕竟,电影是一个国家国力的综合体现。而且,“一战”后英语在国际上的地位日渐重要,有声电影出现后,这个因素越来越成为美国电影称霸世界的重要原因(虽然各种语言的电影都可以通过配音或字幕翻译成任何语言,但是仍然不如原声电影的影响更直接,何况在当今时代,使用何种语言拍片已经成为一部影片的国籍及其承载文化内容的重要标识)。

20世纪20年代以法国为中心的欧洲先锋派电影运动,可以理解为一场与商业电影相对的艺术电影运动,也可以理解为一场电影艺术运动,旨在巩固电影作为艺术的地位。虽然梅里爱以及后来的艺术影片公司已经进行了“电影作为艺术”的早期实践(意大利早期电影理论家乔托·卡努杜1911年发表的《第七艺术宣言》集中地体现了“电影作为艺术”的理论诉求),但在“一战”前的电影史上,电影作为艺术的地位是不稳固的,或者说是卑微的。^②电影成为艺术的最重要标志,可以说是1927年美国成立的美国电影艺术与科学学院(The Academy of Motion Picture Arts and Sciences)。它标志着电影作为艺术登堂入室,且与科学平起平坐。

在此之前,以法国为中心的欧洲先锋派电影运动对于巩固电影作为艺术的地位也是功不可没。法国出版的《电影词典》是这样介绍“先锋派”的:电影史学家和理论家使用的“先锋派”一词,具有好几种含义:“第一先锋派”是指20世纪20年代的法国电影学派,即在当时商业电影的笼罩下进行美学革新的潮流,“第二先锋派和第三先锋派”是一种国际现象,指那些同主流电影趣味迥异的实验电影或曰边缘电影。^③

该词典在介绍“实验电影”时指出:作为一个电影批评术语,实验电影指被当作个人艺

① 参见[法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,第九章《法国的印象派》,第192页。

② 参见单万里:《雷内·克莱尔:鼓捣影子的院士》,载《中国银幕》2004年08期。

③ 参见杨远婴主编:《电影概论》第四章《历史过程》第二节“欧洲先锋派”,以及单万里《世界电影流派词条选译·先锋派》,载《电影评介》1989年03期。

术的电影,就像绘画或者诗歌那样。泛而论之,凡是按照个人方式拍摄的或具有这种特征的电影都可以称作实验电影。在现代西方文艺中,“实验”一词最初被法国作家埃米尔·左拉在文学中使用,后来被苏联电影导演库里肖夫和维尔托夫在电影中使用。长期以来,实验电影经常与下列术语相联系——“纯电影”“绝对电影”“完整电影”“本质电影”“诗电影”“艺术电影”“室内电影”“先锋电影”“与众不同的电影”“独立电影”“地下电影”“个人电影”等,这些名词常被用以指实验电影的一种表现倾向、一种运动、一个流派,或干脆成为实验电影的一个代名词。^①

作为一项现代科技发明,电影本身就是许多国家的许多人不断实验的结果。说到电影创作,创作者可以不拍实验电影,但是不可没有实验电影意识。其实,电影创作过程就是一个不断实验的过程(比如,电影制作过程中需要不断地试装、试镜、试各种设备等等)。任何一部影片的创作,都没有完全现成的样本可供参照,否则就谈不上创作了。因此,实验电影以及实验电影意识,对于电影创作来说是十分重要的。甚至可以毫不夸张地说,如果没有以法国为代表的欧洲先锋派的探索,就不会有美国好莱坞有声电影初期(1930—1945年)的黄金时代,甚至此后的好莱坞也与法国以及欧洲电影存在千丝万缕的联系。

实验电影自从出现之后,“商业电影与实验电影之间的对话从未间断。1920年代不同国家的先锋电影,根本性地改观了电影的表现形式,进而使电影工业的方法、类型和创作人员都大幅度更新。我们只要历数一下1920/1930年代好莱坞招纳了多少欧洲先锋派电影大师,就可以想见这种影响的程度:茂瑙、弗里茨·朗、斯登伯格(冯·斯登堡)、雷内·克莱尔、让·雷诺阿……甚至爱森斯坦都曾雄心勃勃地去好莱坞一试锋芒。这些来自欧洲先锋派的电影大师在好莱坞的发展状况各不相同,但好莱坞电影对实验电影经验进行吸纳与产业化的欲望却一目了然,而的确催生了好莱坞电影多种传统:受到抽象电影影响的歌舞片,受到表现主义电影影响的黑色电影,希区柯克则在表现主义和超现实主义的影响下,成为惊悚片传统的发源……”^②

实验电影与艺术电影的关系更加紧密。艺术需要实验,实验产生艺术。在法国,艺术电影与实验电影被看作是同一种电影,被称为“艺术与实验电影”。1955年,法国的一些影院经理和影评人甚至发起成立了法国艺术与实验影院协会(AFCAE)。1959年,该协会在当时文化部长马尔罗支持下获得官方地位。此后,该协会的阵营不断壮大,从最初的5个成员影院发展至2002年的近1200个会员,其中包括972个被定为“艺术与实验”等级的放映厅(占全法国影院总数的近四分之一)。法国也因此成为全世界艺术影院密度最高的国家。其经营业绩也不可忽视:2001年和2002年,法国全国影院的观众总数连续达到1.85亿人次,每年光顾艺术影院的观众总数达2000万人次,占法国总观众人数的16%;法国导演的处女作70%

① 参见[法]让·路普·巴塞克主编:《电影词典》,法国拉鲁斯出版社1991年版,第212页;中文参见章宏伟主编:《西方现代派文学艺术辞典》,社会科学文献出版社1989年版;中文又见单万里:《实验电影与实验电影意识》,载单万里(新浪)博客2010年9月28日。

② 徐枫:《开放体系与电影:笔谈〈盗梦空间〉(下)》,载徐枫(CNTV)博客2010年10月10日。

的票房在艺术影院实现。^①

前文已述,法国早在1908年就明确地打出了“艺术电影”的旗帜,20世纪20年代又发起世界电影史上第一次大规模的“实验电影”运动,而1955年兴起的“艺术与实验电影”运动可以说是“艺术电影”与“实验电影”的延续与合流。在某种程度上,法国的“艺术与实验电影”运动直接催生了新浪潮电影运动。新浪潮电影可以说是“艺术电影”“实验电影”“商业电影”的完美结合。如今,全世界范围内所说的“艺术电影”,应该说都包含“实验电影”的因素,“艺术电影”其实可以说是“艺术与实验电影”的简称,“艺术影院”也可以说是“艺术与实验影院”的简称。^②

法国作为艺术电影大本营,从默片时期开始,就吸引了许多来自其他国家的优秀电影工作者。20年代,怀揣电影之梦的西班牙导演布努埃尔、巴西导演卡瓦尔康蒂、荷兰导演伊文思,都在法国实现了自己的梦想。30年代,流亡德国的德国导演奥菲尔斯基也在法国展示了自己的才智。“二战”结束之后,法国甚至收留过来自好莱坞的威尔斯、洛塞等大牌导演。再后来,日本导演大岛渚、意大利导演贝托鲁奇、苏联导演塔尔科夫斯基、波兰导演基耶斯洛夫斯基、伊朗导演阿巴斯等,都在法国找到了知音。

说到商业电影与艺术电影的复杂关系,这里借用德裔美国艺术史学家欧文·潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)论述商业艺术与非商业艺术时所说的一段话(只需将这段话中的“商业艺术”置换为“商业电影”,将“非商业电影”置换为“艺术电影”):“确实,商业艺术总难免有沦落为妓女的危险,但是,同样确实的是,非商业艺术总难免有朝一日成为老处女。非商业艺术给我们提供了瑟拉的名作《夏日星期天在大浴场》和莎士比亚的《十四行诗》,但也有许多非商业艺术作品晦涩到无法沟通的程度。反过来说,商业艺术给我们提供了许多俗气的或故弄风雅的作品(俗气和故弄风雅本来就是同一事物的两面),以至令人生厌,但是,也给我们提供了丢勒的版画和莎士比亚的戏剧。”总体来说,潘诺夫斯基是为商业艺术辩护的,认为“非商业艺术与其说是规矩,倒不如说是例外,是个后来才有的例外,而且不大吃得开”。^③

25.5 文化例外与法美电影贸易

在很长的历史时期内,尤其是在当今,谈论任何国家的电影都离不开美国电影,谈论法国电影当然也是如此。法国是电影发祥地,也是早期世界电影市场霸主,后来又成为艺术电影大本营。实际上,法国从未忽略电影市场的意义。虽然法国未能在世界电影市场恢复“一

① 参见李宏宇:《欧洲艺术院线的两种状态》,载《南方周末》2003年2月27日。

② 单万里:《看艺术电影,去艺术影院》,收录于百老汇电影中心主编:《我的天堂电影院》,上海人民出版社2011年版。

③ [美]欧文·潘诺夫斯基:《电影中的风格和媒介》,中译文收录于李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》,第347页,上海文艺出版社1995年版。

战”前的辉煌，却深知电影作为文化商品的重要影响，在历史上的不同时期，曾经采取种种措施阻止美国电影无限制地进入法国市场。^① 20世纪末期，法国更是明确打出了“文化例外”的旗号。^②

法国学者提出的“文化例外”^③，最早源于20世纪90年代初，是为保护本国文化不受其他文化侵袭而制订的一种主张。在关于关贸总协定的谈判中，法国人敏锐地意识到国家和民族文化独立的重要性，坚决而果断地提出反对把包括电影在内的文化产品列入一般性的服务贸易。但是这个主张的致命弱点在于，过分强调“文化”可以例于“物质”之外，以这样的主张对抗美国奉行的“文化即物质”或“物质即文化”的观念难以行之久远。法国最早提出“文化例外”主张是在密特朗时代，到希拉克时代便让位给了“多元文化”原则。

虽然“文化例外”作为一种主张被明确提出是在20世纪末，但许多欧洲国家很早已开始采取与这个主张相关的做法，主要包括：加强“文化保护”措施，高举“文化主权”旗帜，提高“文化安全”意识，等等。事实表明，欧洲国家在利用“文化例外”主张抵御美国电影侵入方面确实起到过积极作用，总体看来却是收效甚微。尽管欧洲各国历来以强制的贸易配额来限制好莱坞电影的进口，甚至通过各种手段联合起来进行抵御，但是美国电影仍然长期控制欧洲电影市场，而且在相当长的时期内这种状况也许仍将继续下去。之所以出现这种现象，主要原因在于：“文化例外”只是一种“主张”，没有任何法律地位，没有被写进任何国际协议或条约，也就是说在法律上是例外的。虽然WTO和其他一些现有的国际贸易协定都考虑到了文化商品和服务的特殊性，但这些条约的影响是十分有限的。

进入21世纪，“文化例外”主张遭到质疑和挑战，而且首先发生在最早提出这个主张的法国。2000年12月，法国人让-马里·梅斯耶购买了美国娱乐网，合并了维旺迪环球公司，形成了一家包括水资源、移动通信、影视娱乐等多项产业在内的跨国公司。但是，鉴于美国电影业的经验，梅斯耶一针见血地指出：“法国文化例外已经死亡！”，并解雇了法国电影业举足轻重的人物——法国电视四台的老板皮埃尔·莱斯居尔，此举在法国影视界引起了巨大恐慌，法国媒体也是沸沸扬扬。如果法国电视四台改变政策停止对电影业的投资，法国电影业无疑将遭受重大创伤。由于梅斯耶的主张不得人心，也由于法国的电影资助制度根深蒂固，所以迄今为止除了人员上的变动，法国的电影资助政策并无实质性的改变。而2001年法国电影的大丰收（尤其是《天使爱美丽》等影片的巨大票房成绩），则使法国电影界的各路人士扬眉吐气。

然而，2001年法国电影的空前盛况也是诞生在传统的法国电影资助制度受到威胁和动摇之际，而且在很大程度上得益于以吕克·贝松、让-皮埃尔·热内（《天使爱美丽》的导演）为代表的一批在好莱坞洗过脑的法国中青年导演的努力，这些人虽然为法国电影创造了巨大

① 参见[法]让·乌尔夫-莫勒(Jens Ulf-Møller):《控制美国电影进口之法国电影政策源起》，中文译者王亚梅，繁体中文版载台湾《电影欣赏》总110期，简体中文版载大陆《世界电影动态》2002年05期。

② 参见单万里：《法国“文化例外”主张的衰亡》，载《读书》2004年07期。

③ 法文为l'exception culturelle，英文为cultural exception，台湾学者译为“文化免议”。

的票房价值,却迟迟得不到保守的评论家们的承认。但是,可以肯定的一点是,法国政府对本国电影的保护和资助政策仍将继续下去,这也是目前几乎所有遭受美国文化商品入侵的国家采取的两种措施:一是对外国文化商品的进入设置关税壁垒和贸易配额,二是政府采取财政补贴的办法资助本国的文化产业。问题在于,许多国家采取的种种抵御措施都没能阻挡美国电影侵入,这种状况确实值得深思。

另一方面,法国提出的“文化例外”主张固然有其缺陷,但在某种程度上也有其存在价值。美国对待文化的放任态度,有益处也有弊端。益处在于有利于个人才智的发挥,在很大程度上符合了文化艺术的创作规律,以市场为导向的政策也符合了文化产业的发展规律,政府部门宽松的管理模式大致符合自治社会的要求;弊端在于政出多门,在分散管理的体制下美国文化艺术的发展被过多地抛向市场,造成了文化艺术过度地市场化和商业化,甚至诱发了文化生产的庸俗化,并在一定程度上导致了道德沦丧等一系列社会问题,使得美国向来引以为自豪的文化价值观越来越受到世人怀疑。

相对于“文化例外”主张,“多元文化”原则可能是一种历史的进步。然而,放弃“文化例外”主张也可能是一种历史的倒退。问题在于:“多元文化”意味着什么,是“多美元文化”,还是“多欧元文化”?如果以“文化即物质”或“物质即文化”的辩证观点来衡量,最终要看哪个“元”多,以及哪个“元”坚挺。辩证法是极其玄妙的,文化与物质之间既存在着“一分为二”的辩证关系,又存在着“合二为一”辩证关系,而在这两种辩证关系之间,还存在着辩证关系……

25.6 结 语

在2012年奥斯卡颁奖典礼上,有两部影片尤其引人注目,这两部影片的一个共同特点是,当今的电影人致敬早期的电影人:法国电影人凭借影片《艺术家》致敬美国默片时期的电影人;美国电影人凭借影片《雨果》致敬法国早期的电影人。世界上两个电影大国相互示好,这个举动是否意味着它们之间的恩恩怨怨结束了呢?也许不是。今后,在相当长的一段历史时期内,法国电影将继续引领世界艺术电影潮流,美国电影将继续独占世界商业电影鳌头,这种状况也许将持续到21世纪中叶。

思考题

- (1) 谈谈梅里爱对电影艺术发展的贡献。
- (2) 谈谈你对商业电影、艺术电影与实验电影关系的认识。
- (3) 从文化例外主张谈你对物质与文化(或精神)辩证关系的认识。

参考书目

[法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社 1995 年版。

[英] 大卫·普特南：《不宣而战：好莱坞 VS. 全世界》，李欣等译，中国电影出版社 2000 年版。

邵牧君：《西方电影史概论》，中国电影出版

社 2008 年版。

[美] 理查德·纽珀特：《法国新浪潮电影史》，陈清洋译，吉林出版集团有限责任公司 2014 年版。

第 26 章

俄罗斯电影

26.1 俄国电影的诞生

俄国电影指十月革命前的俄罗斯电影。俄国电影的历史始于电影创始人法国的卢米埃尔兄弟于 1896 年 5 月在莫斯科和圣彼得堡开始放映自己的影片。后来法国电影公司在俄国落脚，主要销售法国影片和电影器材，后又发展为在俄国境内拍摄影片，第一部影片是《尼古拉二世在克里姆林宫即位》。其间，俄国电影爱好者 B. 沙申、A. 费捷茨基等也开始尝试拍摄纪录片。1903 年俄国出现了固定的“电剧院”，俄国电影企业家 A. 德兰科夫、A. 汉荣科夫积极开展电影活动。

1908 年，德兰科夫投资拍摄了俄国第一部故事片《伏尔加河下游的自由民》（*Stenka Razin*，又名《斯杰潘·拉辛》）。这期间，俄国开办了自己的电影公司。1912 年，汉荣科夫开设了俄国第一个电影工厂。1911—1913 年期间俄国导演兼摄影师 B. 斯塔列维奇在研究动画摄影的同时制作了世界上最早的立体动画片。

第一次世界大战期间，俄进口电影削减，国产电影生产迅速增长，产量逐年提高，新的影院不断落成。开始时俄国的电影拍摄模仿西方，多为娱乐片。后在创作过程中受本国文化传统和艺术遗产影响，更多改编经典文学及戏剧作品，如《黑桃皇后》《贵族之家》《安德烈·科如霍夫》等。这一时期，俄罗斯文化界的名人——诗人莱蒙托夫，作家高尔基、托尔斯泰，戏剧家果戈里等看到电影的发展前景，也都积极参与创作。到 1917 年俄罗斯的电影生产已达到一定水平，积累了相关经验，创作干部队伍也已基本形成。但早期的俄国电影属商业性质，影片以娱乐为主，制作以投资方制片人为主。到 1914 年俄国的电影厅超过 4000 个，每天有 200 万观众造访影院。俄国形成了自己的电影市场和产业。到 1917 年俄国共拍摄影片 2000 多部。

不过，十月革命和继之出现的国内战争，使俄国电影受到重创。许多创作人员离开祖国，带走了影片、胶片和宝贵的仪器设备，留给新政权的是设备不全的厂房和零星分散的小厂。

26.2 苏联电影的发展

26.2.1 蒙太奇电影的创立（20世纪20年代）

十月革命后，新建立的苏维埃政权对电影极为重视。列宁于1919年8月27日签署法令，将电影、照相、电影生产及发行移交苏联人民教育委员会管理，从此电影国有化，苏联电影诞生。1919年，世界上第一所电影学校在苏联建立，这就是后来的全苏电影学院，今天的俄罗斯国立格拉西莫夫电影学院。1924年“苏联电影委员会”成立，联合俄联邦零星分散的电影公司，整顿安排新片生产，恢复和扩大电影院线。

20年代是苏联电影形成之后蓬勃发展的阶段。社会制度的变化，使电影职能也发生了根本变化。在新的经济条件下，电影作为一种宣传工具被广泛运用，当时拍摄的大量宣传电影，也就是新闻纪录电影在战后的建设及生产中起到了积极的推动作用，当时采用的电影火车、电影轮船在巡回放映电影方面，也发挥了重要的宣传作用。故事片创作开始表现革命题材，如《镰刀和锤子》（*Sickle and Hammer*, 1921）和《红小鬼》（*The Red Imps*, 1923）等。

20年代还是苏联电影进行创新，发展成为艺术的阶段，也是苏联电影最辉煌的阶段。其创新与时代进程和发展密切相关。十月革命后，一批年轻的艺术家的爱森斯坦、普多夫金、维尔托夫、库里肖夫、杜甫仁科等被社会变革的事件所吸引，满怀热情地投入电影创作，拍摄的《罢工》《战舰波将金号》《母亲》《土地》等一系列表现革命历史的影片，以严肃的思想内容和富于探索的艺术手法再现了革命的艰难进程。这些影片以其思想性和艺术性成为具有强烈震撼力和严肃内容的艺术，从而确立了苏联电影的艺术地位及其在世界电影中的地位。苏联电影的蒙太奇理论也在这些大师的实践和著作中得以形成，并成为世界电影理论的主要体系之一。

26.2.2 社会主义现实主义电影的滥觞（20世纪30—40年代）

30年代的苏联电影进入了一个新的发展阶段，明显的标志是：声音进入电影使得电影的表现手法更为丰富。1934年苏联作家代表大会确立了社会主义现实主义的创作原则，艺术面向大众、文艺为工农服务的方向使得电影创作空间进一步拓宽。

1931年，苏联第一部有声故事片《生路》（*Putyovka v zhizn*）诞生。影片描写现实生活中基层领导如何引导教育街头流浪者参加劳动、自食其力走上了新的人生之路，从而开创了现实题材影片创作的道路。接着一批表现社会主义建设的影片如《迎展计划》（*Vstrechnyy*, 1932）等走上银幕，其中最具代表性的是《政府委员》（*Chlen pravitelstva*, 1940）。影片描写了一个极其普通的农村妇女，在党的教育培养下，刻苦努力，不断进步，最终成为人大代表——国家主人的动人故事，塑造了同时代劳动妇女的典型形象。

同时期，瓦西里耶夫兄弟推出的《夏伯阳》（*Chapaev*, 1934）被誉为是苏联社会主义现实主义电影发展的里程碑作品。影片上映后引起巨大轰动，不同年龄、不同职业和不同文化程度的观众纷纷奔向影院，形成了全国都在看《夏伯阳》的壮观场景。

《夏伯阳》描写内战时期红军将领夏伯阳的传奇故事。他率领的团队英勇善战，但游击习气严重。夏伯阳对敌人有着刻骨仇恨，但却没有上升到指挥员应具备的阶级觉悟。政委富尔曼诺夫的到来使队伍的面貌开始发生变化。夏伯阳本人在政委的思想启发和行动感染下，不断提高政治觉悟，勇于克服自身缺点，从一个土生土长的军事指挥员成长为一个忠于革命事业的红军将领。作者在剧作上用阶级对立、内部矛盾和主人公思想变化三个层次构成戏剧冲突，塑造了夏伯阳这个兼具内战时期红军将领的许多特征，又有独特个性的革命军人典型形象。片中夏伯阳人未到声先到、身披斗篷、跃马迎敌而上的画面洋溢着崇高壮美的格调，充满了视觉上的冲击力。

《夏伯阳》的成功，大大鼓舞了电影工作者的创作激情，同期拍摄的革命历史题材电影还有《列宁在十月》《波罗的海代表》等。而在希特勒入侵苏联前夕拍摄完成的描写俄历史上的重要军事将领的影片《亚历山大·涅夫斯基》(Alexander Nevsky, 1938)、《苏沃洛夫元帅》(Suvorov, 1940)等则具有“以古喻今”的警示意义。

在表现历史人物、展示他们的爱国精神和传奇功勋方面，爱森斯坦的影片《亚历山大·涅夫斯基》堪为代表。影片描写13世纪俄国大公亚历山大·涅夫斯基率领人民击溃入侵之敌——条顿骑士的故事。13世纪初，被蒙古铁蹄践踏得伤痕累累的俄国，又遇德国人乘虚而入，强占城郭。大公亚历山大率领军队在“不让一条狗踏进国土”的誓言中，同敌人展开殊死搏斗。经过惨烈的浴血奋战，几被围困和突围后，终于击溃敌人。德国人涌向湖面企图逃向对岸，亚历山大乘胜追击，突然冰面开裂，条顿骑士顷刻沉入水中，影片以俄国军队获胜结束。

影片为史诗结构，情节架构以编年史和传记素材为基础，以楚德湖大战为主要叙事框架，略加虚构。影片中实景拍摄的冬日结冰的湖面、湖边低垂的松树雪挂和用沥青、玻璃、白沙等在摄影棚里建造的湖上冰面在厮杀中开裂的场景相互交替，使静态和动态有机融合，构成了蔚为壮观、风格独特的宏大场面。有人认为，冰湖大战是世界电影史上最完美的段落之一。

而亚历山大以“大公”“外交家”“统帅”三重身份在银幕上的展现更体现了他深厚的爱国主义精神。该片在“二战”期间作为对士兵进行爱国主义教育的典范，在前线广泛放映，成为鼓舞、激励战士们英勇抗敌的精神武器。

这一时期，喜剧片电影创作也取得重大突破。导演Г.亚历山大罗夫的影片《快乐的人们》(Vesyolye rebyata, 1934)等将音乐和美国喜剧片元素进行有机结合，获得一定效果。导演И.培利耶夫描写农村生活的喜剧片《富有的未婚妻》(Bogataya nevesta, 1938)等更具俄罗斯本土的特点。这些表现现实生活的喜剧影片在当时以积极向上的精神、富于理想的思想主题，以及风趣幽默的语言风格受到观众热烈欢迎，给观众以精神鼓舞。

30年代，苏联电影基础建设投资增加，发行放映业得到迅速发展。电影生产上升，观众人数增多。到第一个五年计划结束，电影院、放映点已经增至29200家，观众已达到10亿人次。这一时期，苏联的电影产业基本形成。

40年代的苏联电影由于卫国战争而受到影响。在电影为战争服务的思想指导下，电影在鼓舞人民斗志、激发抗敌热情方面发挥了积极作用。电影工作者，尤其是摄影师踊跃奔赴前线，

报道战争实况,用生命和鲜血拍摄了大量新闻杂志片和大型纪录片,如《战争的一天》(*Den voyny*, 1942)、《斯大林格勒》(*Stalingrad*, 1943)等。电影制片厂在迁往后方的困难条件下也完成了描写苏联人民英勇抗击法西斯斗争的故事片《区委书记》(*Sekretar raykoma*, 1942)、《虹》(*Raduga*, 1944)等。战后拍摄的影片主要表现战争中的真人真事,以表彰弘扬爱国主义和献身精神,如《青年近卫军》(*Molodaya gvardiya*, 1948)和《侦察员的功勋》(*Podvig razvedchika*, 1947)等。

但是,由于国家对意识形态的严格控制,政治上推行个人崇拜,文艺创作受“无冲突论”的影响,加上战后经济极端困难,电影生产锐减,形成了历史上的少片年代。而电影作品中粉饰现实、宣扬个人迷信、回避生活矛盾的公式化、概念化手法也严重影响了作品的艺术水平,电影发展陷入了停滞。

26.2.3 解冻电影(20世纪50—60年代)

1953年,斯大林逝世后,特别是苏共二十大以后,苏联政治、经济、社会生活发生了重大变化。批判个人崇拜,开放对外政策,打破文艺创作的清规戒律等为文艺创作的发展提供了有利条件。创作出现自由,创作人员的积极主动性空前高涨。这一现象从文学界开始,在描写普通人,表现人道主义、人性的口号下,小说《区里的日常生活》和《解冻》在社会上引起强烈反响。电影则从描写工厂青年工人学习、生活和爱情的《滨河街的春天》开始,一批较真实地表现日常生活的作品,如《狂欢节之夜》等相继出现。同时描写国内战争时期的影片,如《共产党员》和改编片《静静的顿河》等也都显示出接近生活的特点。尤其是一批从战争中归来的电影导演拍摄的“二战”题材影片将这一时期的电影创作推向了一个新的高潮。

这些参加过战争,后经过专业学习而从事电影创作的年轻导演,如C.邦达尔丘克、Г.丘赫莱依、С.罗斯托茨基、М.卡拉托佐夫、П.托多罗夫斯基、М.胡齐耶夫等,以自己的亲身经历和感受拍摄的影片通过表现战争中的普通人,他们的命运和生活为电影带来一股清新之气。这些影片在展示人物命运、创新电影语言上都展示了新的特点,构成新的视觉效果。这一现象被西方称为苏联电影的“新浪潮”,苏联国内则称为“解冻”电影。这些影片连续在世界各个电影节获奖,又一次提高了苏联电影在世界的地位,也提高了苏联电影的商业效益。

丘赫莱依以其三部作品成为解冻电影的领军人物。他的处女作《第四十一》(1956)表现国内战争时期一个红军女战士和一个白卫军中尉在意外遭遇的特殊环境中从敌对到爱恋的关系变化。影片突破以前表现战争和战争中的政治对垒模式,进一步深化到表现战争中的人性以及人性受到环境制约和影响的问题。

丘赫莱依的第二部作品《士兵之歌》(1959)以散文化结构叙述了卫国战争期间一个普通士兵六天的生活经历。年仅19岁的阿辽沙因在战斗中打瘫敌人两辆坦克,获得一周探亲假的奖励。但回家途中的4天时间他全用在了帮助别人上,剩下的时间只和母亲匆匆见了一面便转身返回部队。影片结尾母亲在路口等待儿子归来,可是儿子再也没有回来。影片中的阿

辽沙一脸稚气，朴实无华。当敌人坦克追赶戏弄他时，他也害怕，却未被吓倒，奔跑中灵动地抓起地上的反坦克枪对着敌人猛烈开火，从而建立了功勋。这样一位普通的士兵成为影片主人公，无疑是对传统英雄人物塑造的一个突破。

丘赫莱依的第三部影片《晴朗的天空》（1961）则通过参战被俘的飞行员回国之后，在政治上受到猜疑，以至被隔离审查，直到“冰河解冻”“天空放晴”，才获得自由的故事，对斯大林的错误政策给予了批判。

《雁南飞》（1957）是解冻电影中，也是导演 M. 卡拉托佐夫个人最重要的作品之一。影片根据著名剧作家罗佐夫的话剧《永生的人》拍摄，描写了一个在战争中心理受到创伤，跌倒又重新站起来的普通女孩维罗妮卡的命运。漂亮而单纯的维罗妮卡在战争爆发后，男友鲍里斯上了前线，父母在敌机轰炸中死亡，在战争的残酷环境中，受男友表弟马尔克的诱惑，丧失立场，背叛了心爱的人。当她看清马尔克的虚伪和自私后又离开了他。经受不住命运的打击，她几乎走上绝路，企图自杀。但在关键时刻一个小孩的出现使她重新燃起生的希望，回到人民之间。导演将性格具有明显缺陷的维罗妮卡作为影片主人公，本身就是剧作的一个突破。

影片不仅人物形象塑造成功，造型处理和表现手法亦有创新，叙事描写富含诗意。摄影师用手提摄影机拍摄的“送行”一场戏，作者用“情绪摄影”的理念从不同的视点——男女主人公各自的视点和观众的视点充分展示了两个主人公期待看到对方时焦急而紧张的心态及维罗妮卡未看到鲍里斯的沮丧等复杂心绪。而鲍里斯中弹倒下时白桦林的旋转镜头和他牺牲前对婚礼的憧憬也成为电影史上的精彩片段。这里创造性的摄影将鲍里斯的牺牲场面予以升华和诗化，进一步揭示了战争反自然、反人性的主题。扮演男女主角的演员巴塔洛夫和萨莫依洛娃也成为苏联最受欢迎的演员。

著名电影导演邦达尔丘克根据肖洛霍夫的同名小说拍摄的《一个人的遭遇》（1959）表现了一个在战争中经历了战斗、被俘、逃跑，最终看到胜利的苏联普通士兵的命运。影片中主人公索科洛夫和敌人面对面喝酒的较量，从俘虏营逃出后在麦田中的奔跑等行为动作突出表现了俄罗斯民族，俄罗斯士兵的顽强性格和在敌人面前英勇不屈的豪迈精神。正是俄罗斯人的这种性格和精神使得卫国战争取得胜利。影片结尾主人公收养的小男孩更显示了俄罗斯人的人性美。

安德烈·塔尔科夫斯基（Andrei Tarkovsky）的《伊万的童年》（*Ivanovo detstvo*, 1962）描写 12 岁的小侦察员伊万深入敌后侦察敌情的故事。导演在叙述中穿插了伊万美好的梦境。通过残酷的现实与诗意的梦境两个世界的对比揭示了战争对人类的摧残，对人性的扭曲。本应过着幸福童年的伊万为了保卫祖国自愿深入敌后侦察敌情，最后献出了年幼的生命。影片既是对战争的批判，也是对普通人的赞颂。

正是有了阿辽沙、索科洛夫和伊万这样的普通人，俄罗斯才经受住了战争的艰难考验，取得了抗击法西斯的胜利。这类影片还有罗斯托茨基的《临风而立》（*Na semi vetrakh*）、库里让诺夫的《我住的房子》（*Dom v kotorom ya zhivu*）、格鲁吉亚导演的《士兵的父亲》（*Jariskatsis mama*）等。它们汇集在一起，像解冻的河流将苏联电影创作冲向一个新的高潮。

26.2.4 电影样式与风格的探索(20世纪60—80年代)

除了战争题材电影的成就之外,60年代以后直到80年代,苏联电影在前一阶段探索的基础上,从数量到质量都有了明显提高。受外国电影在美学和哲学方面的影响,苏联电影在丰富题材内容,掌握新的技巧,发掘新的电影语言过程中,创作流派纷呈,题材类型多样。思想电影、散文电影、作者电影、诗电影、喜剧电影等一起构成了“60—70—80”年代苏联电影丰富多彩的总体概貌。

思想电影

思想电影也叫思考电影,指那些通过银幕画面表现剧中人的思想流程或者对某一事件的思考过程的影片。其代表人物是M.罗姆(Mikhail Romm)和C.尤特凯维奇(Sergei Iosifovich)。

罗姆早在30年代就因创作关于列宁的电影成为全国故事片生产的领导。其在战后利用德国人在战争中拍摄的纪录影片素材剪辑成的政论片《普通法西斯》成为思想电影的代表作。影片以嘲讽、机智、冷峻的调子,“杂耍蒙太奇”构成对比性冲突的剪辑原则深刻剖析了希特勒个人野心的膨胀轨迹,揭示了德国法西斯从形成、发展到灭亡的历史必然,为人类发展提出了深刻警示。

尤特凯维奇将思想电影进一步拓展。其影片《列宁在波兰》(1966)和《列宁在巴黎》(1981)无论形式还是内容都有新意。前者在一个半小时的放映时间里,银幕上没有一句对话,列宁对第一次世界大战的思考过程全由画外音,他的内心独白——思想的声音构成。后者描写1905年俄国革命失败后列宁侨居巴黎期间,创办无产阶级党校时对俄国无产阶级革命的思考,以及与形形色色无政府主义思潮的斗争。影片采用时空交错的手法,将一个世纪前的巴黎公社、后来发生的十月革命和1905年时巴黎郊区隆尤莫列宁培养无产阶级革命者的学校穿插在一起,不仅表现了广阔的历史事件,还表现了列宁的思想。特别是导演将列宁同20世纪60年代的巴黎青年学生剪辑在一起,跨越了时空界限,构成两代人之间的直接对话,颇有新意。

散文电影

散文电影相当于用长篇小说改编的电影,影片叙事时间长,一般为上下两集,银幕空间广阔,故事发生地点跨国家跨地区。其代表人物是C.格拉西莫夫。

格拉西莫夫60多年的从影生涯与国家的发展变化有着密切关系。他的影片以长篇小说的叙事风格紧跟时代变化,反映了各时期社会的进程和出现的问题。20世纪30年代表现青年的影片《七勇士》(Semero smelykh, 1936)、《共青团》(Komsomolsk, 1938)描写苏联开发北极和建设西伯利亚的故事。60年代的《湖畔》(U ozero, 1969)是对工业发展造成环境污染的问题的讨论;《人与兽》(Lyudi i zveri, 1962)、《记者》(Zhurnalists, 1967)等是对道德问题的深入探讨;改编片《静静的顿河》《青年近卫军》在再现历史悲剧中,历史背景厚重,人物性格鲜活。最后一部影片《列夫·托尔斯泰》通过对作家托尔斯泰最后一段日子的再现,总结了自己对人生的思考。格拉西莫夫的影片叙述流畅、磅礴大气、富有观赏性,但有时显得冗长。他对电影的贡献巨大,全苏电影学院在他逝世后,以他的名字命名。

散文诗电影

散文诗电影具有散文和诗的双重特点。导演 M. 胡齐耶夫 (Marlen Khutsiyev) 被认为是散文诗电影的代表人物。继处女作《滨河街的春天》获得好评后, 胡齐耶夫于 1961 年完成、1964 年才公映的《我二十岁》(*Mne dvadtsat let*, 又名《伊里奇哨卡》) 通过描写几个青年人对生活意义的思考赢得广泛关注, 被认为是苏联电影史上一部划时代作品。影片采用生活流的叙事方式, 以浪漫抒情的表达手法, 通过对细节的精巧运用, 在表现年轻人的生活、工作和思想方面, 通过主人公内心的冲突变化, 推动剧情, 突出主题, 突出诗意, 再现了苏联解冻后的时代气息。片中用意识流手法表现父子见面, 用开场不同时代街头巡逻士兵的组接镜头和结尾莫斯科红场列宁墓换岗的场景表达了革命事业后继有人的主题, 平常中突出深意。影片的一个亮点是当年参与该片演出的电影学院的一批学生, 塔尔科夫斯基、冈察洛夫斯基、古宾科、留布申等后来都成为苏联电影的主要导演和演员。其 1992 年推出的《无限》无论在思想上, 还是风格上都是对该片的继续。

诗电影

用爱森斯坦的话说, 诗电影就是“使银幕富于诗的魅力”, 20 年代的影片《土地》《战舰波将金号》等是诗电影的代表作。50—60 年代的诗电影有《雁南飞》《伊万的童年》, 冈察洛夫斯基的《恋人曲》等。

乌克兰导演 C. 帕拉让诺夫 (Sergei Parajanov) 被认为是苏联诗电影导演。帕拉让诺夫 1965 年推出的影片《被遗忘的祖先的阴影》(*Tini zabutykh predkiv*) 被认为在苏联电影史上掀起了一场“美学革命”。影片表现了乌克兰古老山村里一对青年男女的爱情悲剧。影片以乌克兰服饰、宴会、婚礼、庆典、祈祷、丧葬等习俗礼仪为载体, 再现了乌克兰古老的民风习俗, 用隐喻、神话、符号等丰富的造型手段, 营造出一种意境。片中高山顶上的黑色十字架既隐喻“被遗忘的祖先”的影子和这片土地永远地融在一起, 也诉说着被遗忘了的祖先们生生死死的故事。后来的《苏拉姆城堡的传说》(*Ambavi Suramis tsikhitsa*, 1984) 取材于古老的传说。在修建苏拉姆城堡时, 小青年杜米尔什汗自愿将自己砌入墙中, 因为据传说, 只有将活人置入其中, 城堡才能永不倒塌。自从青年砌入城堡之后, 一个世纪过去了, 不管侵略来自何方, 城堡始终高耸于山顶之上, 再也没有被摧毁过。影片渗透着对生命价值的赞美和对献身精神的颂扬。导演通过这个历史传说将民族文化与民族精神联系在一起, 唱出了一曲生命价值的赞美诗。

作者电影

作者电影的典型代表是塔尔科夫斯基。他作品不多, 共七部半, 但却涉及不同主题: 《伊万的童年》描写战争, 《安德烈·鲁布廖夫》表现历史人物, 《飞向太空》《潜行者》涉及科幻, 《乡愁》和《牺牲》都是对人生哲学的思考。后四部影片都是把现实和虚幻世界结合在一起。其中有大地和宇宙, 历史和未来, 幻想和现实, 这些东西相互反映、交叉影响。这里既表达了他对历史、未来和现实的思考, 以及对人类文明的忧患, 也表现了塔尔科夫斯基在异国他

乡对祖国的眷恋。

《镜子》(The Mirror, 1975)是塔尔科夫斯基最主要的作品。作者在对自己童年生活的断断续续的回忆中,插入了苏联的政治恐怖、西班牙内战、第二次世界大战,还有中国“文化大革命”等事件的画面,从而表现了对个人命运和人类命运的思考。影片在表现手段上,回忆中夹杂着臆想、梦境、幻觉等场景。影片看起来像是一个错综复杂的迷宫,完全没有了传统的时空结构。但在写实与意象中,作者向观众展示着自己的思维,并提出问题供观众思考。

军事爱国主义题材影片

这一时期苏联电影创作不仅在样式风格的多样性上进行积极探索,在题材的选取上也表现出了丰富多样性,如生产题材、农村题材、儿童题材、历史题材等都有优秀的代表作品,但描写最多的还是军事爱国主义题材和现代社会道德题材。

70年代出现在苏联银幕上的战争题材影片无论在电影语言,还是在电影技巧上都有新的突破。这一时期的战争题材影片基本上分为三种类型:全景式的史诗电影;描写局部战斗的电影;反映游击队生活、战斗的电影。

全景式史诗电影空间广阔,战争规模宏大,剧中人物众多。这类影片有《解放》(Osvobozhdenie, 1970—1971)、《围困》(Blokada, 1975)、《莫斯科保卫战》(Bitva za Moskvu, 1985)、《他们为祖国而战》(Oni srazhalis za rodinu, 1975)等。按苏联批评界的说法,这类电影的出现是时代进程的需要。

全景式史诗电影的代表作是导演 Ю. 奥泽罗夫(Yuri Ozerov)的大型影片《解放》。该片由5个影片构成,描写了苏军从1943年夏在库尔斯克开始反攻到1945年5月攻克柏林的整个战争进程。

影片由一个虚构的人物——营长兹维塔耶夫贯穿整个影片,并涉及众多历史人物。影片情节内容涉及事件多,表现地域广。不仅有前线的战斗,还有欧洲国家发生的诸多历史事件,如谋杀希特勒,推翻墨索里尼等。地域上既有莫斯科,伦敦,还有柏林,华沙。作者运用真实的历史素材,将历史事件同惨烈的战斗场面结合在一起,展示了这场战争广阔的历史全景。

在人物安排上,作者将真实的历史人物和虚构的剧中人物合理安排,相互融合。剧中人上至最高统帅,下到普通士兵,每个人——统帅部的代表、指挥战斗的将官、与敌厮杀的士兵,都要履行各自的职责,发挥自己的作用。正是依靠他们的英明睿智和英勇战斗,苏联才取得了战争的伟大胜利。影片的最大成功之一是演员乌里扬诺夫塑造的伟大战略家朱可夫元帅的形象。形不似而神似的乌里扬诺夫出色地再现了朱可夫在极端绝望、极端危险的境况下找到出路,从而通向胜利的过程。

影片表现了苏军从反击开始整个战争进程中的主要战役:普洛霍罗夫卡地区的坦克大战、强渡第聂伯河、坦克穿越白俄罗斯的沼泽地和攻克柏林的战斗。从大的战斗场面到小的细节描写,再现了战争的悲壮惨烈。影片中的几个场景——朱可夫元帅亲临前线视察研究坦克如何越过沼泽地的场面,强渡第聂伯河的惨烈状况,以及苏军攻入柏林后在被水淹的地铁里抢

救妇女儿童,牺牲自己的行为令人难以忘却。影片在拍摄上动用了所有可以动用的力量,创造了真实而广阔的战争历史画面。

在表现局部战斗方面,苏联电影有很好的传统,70年代出现在银幕上的《这里的黎明静悄悄》(*A zori zdes tikhie*, 1972)和《只有老兵去战斗》(*V boy idut odni 'stariki'*, 1974)堪称典范。这些影片注重人物的心理描写和形象刻画,在表现局部战斗的事件中将英雄主义和人道主义相结合,将现实的惨烈和理想的浪漫相对比,在揭示战争的血腥残酷的同时,对主人公的描写往往带有抒情色彩。

罗斯托茨基于1972年完成的《这里的黎明静悄悄》无论在主题上,还是在艺术手法上都有所创新。影片描写驻守在某小站上的5位女高射机枪手在准尉瓦斯科夫领导下同16个武装到牙齿的法西斯侵略者展开了面对面的斗争的故事。5个在和平时长期长大的姑娘,有着各自不同的经历,怀着各自不同的理想,在这里与可怕的敌人相遇,在同敌人的殊死斗争中献出了年轻而宝贵的生命。影片采用黑白和彩色相间的叙述方式。银幕上黑白镜头再现的姑娘们与侵略者的斗争揭示了战争的残酷,敌人的凶狠。用高调拍摄的彩色画面是对她们战前生活的回忆,也有她们对未来美好生活的憧憬。然而她们未及享受幸福生活,却被战争推向深渊。从而揭示出影片的主题:战争与人类和平相违背,战争使这些本不该参加战斗的女性失去了生命,战争剥夺了她们繁衍人类的伟大使命。

卫国战争的胜利是全民斗争的胜利,其中既有前线军队的伟大功绩,也有敌占区游击队的功劳。反映游击队战斗的影片中女导演A.舍皮钦柯(Larisa Shepitko)的《升华》(*Voskhozhdenie*, 1977)和著名导演A.格尔曼(Aleksey German)的《途中考验》(*Proverka na dorogakh*, 1971)更具代表性。舍皮钦柯的《升华》描写卫国战争期间两个游击队员——前炮兵连连长索特尼科夫和士兵雷巴科夫在一次执行任务中被敌俘虏,索特尼科夫经受住了考验,英勇不屈,最后牺牲;雷巴科夫则惧怕刑讯,表示服从,当了伪警察。影片的突出特点在于作者在人物塑造上借用圣经故事作为比喻。索特尼科夫身体羸弱,体力不支,雪中徒步往往要雷巴科夫帮助,但却有着坚强的内心和勇于牺牲的精神,他的外部形象——瘦削的脸庞酷似耶稣,为了人民甘于受难,直至牺牲。雷巴科夫身体强壮,看似什么困难都能克服,可在敌人的威逼下顺从屈服,他的形象外貌和心理动机不说大家心里都很清楚。

道德探索题材影片

现代题材和道德题材电影是20世纪70—80年代苏联电影创作进展最大、内容最丰富、主题最深刻、成果最多的一个领域。许多作品真实、深刻地反映了苏联社会的变化和存在的问题,反映了个人、家庭、集体、社会之间的冲突,刻画了现实生活环境中心理状态和精神面貌。这类影片的出现与后来评论界认为的当时苏联社会已经进入了停滞时代不无关系,与当时社会上流行的物质病——人们追求物质享受,思想境界大大降低不无关系。

《莫斯科不相信眼泪》(*Moskva slezam ne verit*, 1980)是道德探索电影中肯定社会道德,反映积极因素,宣扬社会道德规范,肯定社会积极行为的一部影片。影片以情节剧结构塑造

了适应社会需要的正面主人公形象，获得众多好评，也获得了美国奥斯卡最佳外语片奖。

影片故事从1958年开始，年轻姑娘卡捷琳娜涉世不深，一次在女友举办的家庭舞会上，听从女友建议，冒充大学生与电视台的一个记者相识并相爱。不久，记者在一次现场采访拍摄中得知她的真实身份，不顾她已怀孕，坚决弃她而去。卡捷琳娜咽下苦果，独自抚养女儿，边工作，边学习，16年后成为一个大型纺织企业的领导。一次在城铁上，与单身工人果沙邂逅，两人一见钟情。她怕自己的职务给对方造成压力，再次隐瞒了真实身份。不料担心成为事实，当对方知道她的职务后，自觉离她而去。在朋友的帮助下，她终于找到果沙，开始了真正的幸福生活。

影片成功塑造了两个主人公形象：卡捷琳娜意志坚强，跌倒了能够爬起来，闯出一片天地；果沙有明确的生活目标和信念，尽管是工人，却具有工程师的水平，思想和生活作风丝毫不亚于高级知识分子。他们的形象是当时社会所尊重的，也是导演塑造最成功的。

80年代的不少影片打破了传统的样式分类界限，使影片产生了更大的艺术感染力。导演П.托多罗夫斯基（Pyotr Todorovskiy）1984年完成的《战地浪漫曲》（*Voенно-полевоу roman*）在探讨战争给人的命运、给社会带来的影响的同时，又展示出人物之间的复杂心理变化和道德倾向。

战后退役成为电影放映员的萨沙在街上偶然从叫卖声中听出熟悉的声音并确认了曾在前线被士兵们称为战地皇后的柳芭。得知其丈夫营长牺牲，她一人带着女儿艰难度日，萨沙心生同情，曾经深藏心底的对柳芭的难以企及的爱复燃；但自己已然结婚，身为教师的妻子薇拉心地善良、通情达理。他处在了两难境地。然而两个女人却表现出了极度的宽厚。薇拉愿为萨沙和柳芭的爱情自动退出，柳芭为了不伤薇拉，决定嫁人，未婚夫是区执委会主席。

影片描写战争对社会和人的命运的影响，但更多表现人的精神道德。两个女主人公都愿牺牲自己的情感成全对方的幸福，其道德情操是何其高尚。这也许是影片受到观众喜爱并获得奥斯卡最佳外语片奖提名的原因。

著名喜剧片导演Э.梁赞诺夫（Eldar Ryazanov）的《两个人的车站》（*Vokzal dlya dvoikh*，1982）虽然是喜剧片，但反映的仍是道德问题。音乐家在妻子驾车出事后为保护妻子自己主动承担责任被判入狱，不料妻子却在公开场合表示事故与己无关，是音乐家本人所为，同样揭示出道德问题。最后被关在监狱的音乐家得到了车站服务员的关心，尽管两人地位悬殊，然而两个人的善良心地使他们相互产生爱慕之情。

在表现道德探索题材的电影中，批判性影片越来越多，旨在揭示社会问题，揭示社会阴暗面，批判道德低下，品质恶劣，以及对社会构成危害、对他人造成伤害的背信弃义。这些影片通过对“恶”的揭露批判，揭示社会问题，揭示人的心理动机和人与人之间的关系。这类影片有《辩护词》（*Slovo dlya zashchity*，1975）、《没有证人》（*Bez svideley*，1983）等。

青年导演阿勃德拉什托夫（Vadim Abdrashitov）拍摄的《辩护词》一上映便引起了舆论界的关注。影片描写一起案件的审判过程。青年律师伊琳娜在为自己的当事人瓦莲金娜辩护中得知，瓦莲金娜曾以做工甚至卖血来供养心爱的费加耶夫上大学，可是费加耶夫上大学后为了自己的仕途去追求教授女儿。这使瓦莲金娜深受刺激，她打开煤气，准备和负心人同归

于尽。尽管两人都没有死，她却被送上了法庭。其律师伊琳娜在法庭上慷慨陈词，瓦莲金娜得到了宽大处理。影片揭露了背叛者的自私和丑恶。

米哈尔科夫的影片《没有证人》由话剧改编。故事发生在一对离异的夫妻之间。丈夫为了自己的仕途与妻子离婚，与院士女儿结了婚。今天他来找她，因为他听说前妻即将与自己的顶头上司瓦西里结婚，而他之前曾写匿名信陷害过瓦西里。为阻止这桩婚事他使出浑身解数，先是甜言蜜语、虚情假意地怀念旧情，遭拒绝后又以告诉儿子其母非亲生母亲进行威胁。在没有证人的情况下，这个平时看起来衣冠楚楚的男人逐渐露出狰狞的面目和齷齪的灵魂。这是这时期苏联道德题材里的重要作品，创作者通过极其简单的情节处理——两个人物的谈话，将一个现代市侩的卑鄙灵魂和丑恶嘴脸揭露无遗。创作者从道德角度对人的心灵进行了剖析，这是对道德题材的新开拓。

《出嫁》（*Vpervye zamuzhem*, 1930）也是这类影片中的一部。影片描写一位单身母亲含辛茹苦将女儿养大。女儿找到男友后，为了占据母亲的房子，千方百计迫使她离家。不得已的情况下，母亲找了一个男人，平生第一次出嫁。影片通过这样一个特殊家庭发生的事情，揭示了当代青年人的生活态度：缺乏道德，自私自利。

70—80年代的电影对道德问题表现最多，涉及最广，分析最深。这时期因为社会的变化，人的思想的变化，电影在反映这些问题方面更加灵活。但随着社会问题的出现，社会发展的停滞，社会到了必须改革的时代，电影也随之开始了改革。

26.2.5 苏联电影的解体

1985年，戈尔巴乔夫上台，实行“改革”和“公开化”，国家政治、经济、思想、文化发生了深刻变革。1986年5月苏联影协第五次电影工作者代表大会开始了电影的全面改革。在促成苏联电影“历史性转变”的目标下，提出了“改革电影生产体制”、创作要实行“全面开放”方针。

改革的主要标志是解禁了一批之前因各种原因被禁映的具有高度艺术水准的，如《主题》（*Tema*, 1979）等10多部影片。其中影片《悔悟》（*Monanieba*, 1984）影响最大。

《悔悟》是格鲁吉亚导演阿布拉泽（Tengiz Abuladze）创作的。影片通过一位中年妇女多次挖掘一具尸体的行为揭示20世纪30年代斯大林统治时期迫害知识分子的事件。影片采用象征、隐喻、联想甚至荒诞等手法，通过独特的银幕造型，揭示了那个时期的恐怖气氛，影射了独裁统治的年代。影片的特点在于，影片没有表现具体的历史人物或者事件，故事发生的时间地点也无须考查，主人公瓦尔拉姆的名字在格鲁吉亚语中意为“没有其人”。他的形象则是由几个历史人物的部分特征——希特勒的胡子，贝利亚的夹鼻眼镜，佛朗哥式的短发，墨索里尼爱好歌剧的性格构成。这是一个独裁者的集合形象。而遭迫害的艺术家的造型类似于耶稣的形象。他与妻子代表了圣洁和美丽。在独裁者的统治下，圣洁被玷污，美被扼杀，艺术被迫害。

改革的第二个标志是创作者获得极大创作自由。随着社会问题的日益尖锐，一批反映社

会问题,尤其是青年问题的影片应运而生。如反映青年人没有信仰的《小维拉》(*Malenkaya Vera*, 1988)、描写青年团伙帮派打架斗殴的《我叫阿尔列基诺》(*Menya zovut Arlekino*, 1988)、表现妓女现象的《国际女郎》(*Interdevochka*, 1989)和表现人的精神堕落的《出租车布鲁斯》(*Taksi-Blyuz*, 1990)等。这些影片几乎形成了一个浪潮,代表了当时的创作倾向。

《小维拉》通过一对看似不相称的青年男女的爱情故事展示了青年人对传统经验和道德规范的轻视。两人结婚后住在女方家,但两代人因生活态度不同矛盾日益加深,发展到最后几乎动起刀子。影片因其对青年问题的揭示和第一次公开暴露的性场面在国内外引起反响。影片女主人公小维拉代表了苏联解体前精神空虚、信仰丧失、理想幻灭的一代青年人的形象。

《国际女郎》触及了苏联时期被绝对禁止,后来又变得非常时髦的题材——卖淫问题。影片讲述一个名叫达妮亚的护士,在从事妓女的“兼职工作”中与瑞典工程师爱德华相识,同其结婚移居瑞典。然而文化的差异和过去的经历以及她在瑞典找不到合适工作的现实使他们的生活出现分歧。加上达妮亚留在国内的母亲受不了周围舆论的压力而自杀,她在匆匆回国途中发生了车祸。与此同时,那些过去曾羡慕达妮亚的女孩子们,却正在成为一批新的“国际女郎”。影片同样是对当时社会问题的公开揭露和批判。

改革也使电影业发生了巨大变化。电影生产模式改变:选题不再实行国家规划、定制,由电影厂自行决定;生产实行独立核算;取消进口影片配额,取消发行放映限制;民营电影公司,个体发行公司应运而生。然而,外国影片,特别是美国影片长驱直入,迅速占领了苏联及其解体后俄罗斯的整个电影市场。而在没有形成正常生产机制的状态下,民族电影根基动摇,电影业陷入崩溃的边缘。这个时期为后来俄罗斯电影的危机埋下了隐患。

26.3 重归俄罗斯电影

1991年12月25日存在了69年的社会主义苏维埃联盟宣告结束,苏联多民族的电影也从此成为历史。90年代初,独立后的俄罗斯国家政治、经济、社会陷入危机:通货膨胀,物价飞涨,人民生活陷入困境。经济危机使得彻底商业化后的俄罗斯电影遭受重创:生产下滑,质量下降。电影发行放映体制也彻底改变,由于录像市场的竞争,观众流失,影院关闭,到1996年,俄罗斯电影院从原先的两万多个减少到2000多个。后由于国家对电影的重视,出台了相关政策,电影生产开始回升。苏联解体后的前10年,由于社会思潮和社会现实的驱动,俄罗斯电影创作主要集中在两个方面:反思批判过去和揭示批判现实。

在反思过去、否定苏联时代的电影中,大多数影片以直白的方式批判过去、批判斯大林。

在众多反思电影中,H.米哈尔科夫于1994年完成的影片《烈日灼人》(*Burnt by the Sun*)更有创意。影片不仅获得1994年奥斯卡最佳外语片奖,也受到国内评论界的一致热评,认为该片是当时“最好的一部国产(俄罗斯)影片”,“在创作上使美学感受同对观众的情绪感染达到了最佳结合”。

影片描写1936年夏天发生在红军师长科托夫身上的悲剧事件。通过往日的朋友,如今在情报部门工作的米佳早上到来、傍晚离开一天内发生的事件再现了20世纪30年代苏联社会

的政治氛围。米佳的到来使科托夫一家的生活发生了毁灭性改变。科托夫被米佳带走，途中遭到暴力残害。影片结尾字幕显示：科托夫被枪毙，其妻玛露霞和女儿被关进监狱。整部影片中，米哈尔科夫虽然没有公开表示批判，但批判之义尽在其中。这里发生在主人公身上的悲剧事件无不是对斯大林时代的揭露。1937年即将开始的镇压运动已经在科托夫的身上拉开帷幕，尽管科托夫和斯大林曾经是朋友，他们一起照过相，科托夫还有斯大林的直线电话，可是在他遭人陷害诬告，生命受到威胁时想找斯大林澄清事实已经没有丝毫可能。至此，科托夫如梦方醒，面对死亡，仍然保持了一身正气。

影片多处运用了比喻、象征手法：莫斯科郊区原野上用氢气球高悬的斯大林的巨幅画像按作者的意思是一个可怕的、要伤害人的毒太阳；而残害科托夫的见证人，被米佳杀掉灭口的卡车司机，开着车逢人就问路，却始终在原地打转，及片中多次出现的大火球，作者都赋予了一定的含义。

2000年之后，米哈尔科夫又拍了《烈日灼人》续集，表现卫国战争题材的上下两部影片《面对》和《堡垒》。主人公依然是科托夫，而让科托夫从《烈日灼人》中活下来的手法是枪毙他时有人做了替代。战争爆发后，被关在监狱的科托夫上了前线，带领和他一样身份的人，用缴获敌人的武器同敌进行殊死斗争，并在前线与自己已经长大做了卫生员的女儿相见。影片在细节处理上依然保持了米哈尔科夫的精雕细琢及大胆创新，但因种种原因，影片受到激烈批评，未被观众接受。

作为俄罗斯电影的主要代表，俄罗斯文化的代言人，米哈尔科夫一直未间断过创作。从拍摄的第一部影片起，米哈尔科夫的创作就具有鲜明的个性特征：题材广阔，样式多样，手法细腻，叙事流畅。他的影片从西部片到情节剧，从改编片到室内剧，从内蒙古的大草原到西伯利亚的茫茫雪原，显示了作者在样式技巧方面的成熟和多样，而在主题上从对人文精神的探索到对自然景物的哲学思考，从对社会问题的揭示到对斯大林时期的批判，以及对东、西方文化及古代与现代的比较，还有对现实问题及战争的深度思考都说明他深厚的文化底蕴和广阔的创作视野，说明他对祖国的爱，对民族文化的尊重。

进入21世纪后，俄罗斯国家形势好转，政治趋于稳定，经济开始上升。在大的社会背景中，电影状况也在好转。国家不断加大投资，媒体和一些大的公司也加盟电影制作，而最有成效的则是电视频道的加盟。在国际电影总的发展趋势影响下，俄罗斯电影大片不断，数字电影越来越多，现代电影院，数字电影厅的设立，都在为扩大国产影片在市场的占有额而努力。然而由于改革时期对进口电影实行全面开放，外国电影，主要是美国电影的大量涌入，占领了俄罗斯电影市场，导致俄罗斯本土电影在市场的占有率依然很低。

2002年俄罗斯电影出现新的起色。A. 罗戈日金（Aleksandr Rogozhkin）的《春天的杜鹃》（*Kukushka*）、H. 列别捷夫（Nikolay Lebedev）的《星》（*Zvezda*）、A. 巴拉巴诺夫（Aleksey Balabanov）的《战争》（*Voyna*）、П. 鲁金（Pavel Lungin）的《寡头》（*Oligarkh*）票房均超过百万美元，这在当时是很了不起的成绩。此外，《布谷鸟》《精神病院》（*Dom durakov*）、《情人》（*Lyubovnik*）还在大的国际电影节获奖。2003年在国际大型电影节获奖的更多，有《回归》

(*The Return*)、《科克杰别里》(*Koktebel*)、《祖母》(*Babusya*)、《恋爱成功, 丽利亚》(*Lyubovyu. Lilya*)、《父与子》(*Otets i syn*)等。4部电影《回归》《布谷鸟》《寡头》《俄罗斯方舟》在美国公开上映。这一状况无疑鼓舞了所有电影人。

之后与世界电影潮流接轨, 大片接连出现, 单个票房不断刷新。继第一部魔幻片《守夜人》(*Nochnoy dozor*, 2004) 获得票房成功之后, 其续集《守日人》(*Dnevnoy dozor*, 2006), 表现阿富汗战争的《第九连》(*9 rota*, 2005)、再现卫国战争的《布列斯特要塞》(*Brestskaya krepost*, 2010) 和《斯大林格勒》(*Stalingrad*, 2013) 等相继出现。这方面最有代表性的导演是 T. 贝克曼姆贝托夫 (Timur Bekmambetov) 和 Ф. 邦达尔丘克 (Fyodor Bondarchuk)。前者的贺岁片、魔幻片系列《新年枞树》(*Yolki*) 系列票房始终占据年度本土电影榜首, 其本人也被称为票房导演深受欢迎。后者的战争题材影片创作颇有成效, 善于用高科技手段提高电影的观赏力。

值得一提的是, 世纪之交崛起的这批青年导演不仅从事创作, 也加入了制片行列, 在电影公司或国家电视台担任制片人。以青年题材影片《爱情》(*Lyubov*, 1991)、《聋人之国》(*Strana glukhikh*, 1998) 闻名的导演 B. 托多罗夫斯基 (Valeriy Todorovskiy) 现任俄罗斯电视台制片人、Д. 梅斯希耶夫 (Dmitriy Meskhiev) 任大型电影公司“世界俄罗斯制片厂” (Russian World Studios, 位于圣彼得堡) 的总制片人; Ф. 邦达尔丘克、贝克曼姆贝托夫, 以及影片《宇宙之箭》(*Kosmos kak predchuvstvie*, 2002) 的导演 A. 乌奇杰里 (Aleksey Uchitel) 等也都分别组建了自己的公司并担任制片人。他们在推动俄罗斯电影发展进程方面发挥着重要作用。

艺术电影在俄罗斯电影创作中始终占有重要地位, 即使是商业化的今天, 俄罗斯的艺术电影依然很受重视, 而且题材广泛, 思想深刻。俄罗斯在大型国际电影节上获奖的影片几乎全是艺术片, 如 C. 鲍德罗夫 (Sergey Bodrov) 的表现车臣战争的《高加索俘虏》(*Kavkazskiy plennik*, 1996), 梅斯希耶夫表现“二战”的《自己人》(*Svoi*, 2004), H. 米哈尔科夫的描写一次审判事件的《十二怒汉》(*12*, 2007), 鲁金描写一个人在孤岛上自我救赎的《岛》(*Ostrov*, 2006), A. 波波戈列布斯基 (Aleksey Popogrebskiy) 的表现只有两个人的北极气象站工作的《我如何度过这个夏天》(*Kak ya provel etim*, 2010) 等。

艺术电影领域最负盛名的导演是 A. 索科洛夫。索科洛夫在艺术电影的路上一贯坚持自己的立场, 从不为商业利益所动。他的电影注重思想内涵, 追求语言完善。尽管他的电影观众不多, 但其深刻的艺术思想及精湛的艺术技巧深得评论界认可, 影片多次在国际电影节获奖, 他本人在国际上, 尤其在欧洲电影界享有很高盛誉。

索科洛夫的创作基本是对人生、对死亡、对社会、对物质世界的哲学思考。最初的电影以世界末日为题表现人的精神冷漠颓废, 影片造型扭曲。其后的创作基本集中在三个主题: 对生与死的思考, 人性与亲情的表现和对权力的拷问。第一个主题作者通过三部影片再现了死亡、永生和在两者间的黑暗中的徘徊, 是在“失去了界限的生与死、光明与黑暗、犯罪与惩罚之间的绝望与寻找”。第二个主题体现在《母与子》和《父与子》两部影片之中。前者通过儿子对病重即将离世的母亲无微不至的照顾, 后者通过父子二人相依为命的生活

表现了人间的亲情,赞扬了美德,是对人性的张扬。对权力的拷问则在关于位于权力顶端的人物的三部影片——描写战争恶魔希特勒的《莫洛赫》(Molokh, 1999)、表现病后没有行动能力的列宁的《金牛座》(Telets, 2001)和表现日本裕仁天皇的《太阳》(Solntse, 2005)中得以体现。

2002年,索科洛夫完成的影片《俄罗斯方舟》采用全新的拍摄方法,表现了俄罗斯300余年的历史。影片以圣彼得堡爱尔米达日艺术博物馆(冬宫)为拍摄对象,在90分钟内不切换,完成对35个展厅及850余人的拍摄,将俄罗斯300余年的历史贯穿一线,表现出了特立独行的美学风格和深刻的思想内涵。

在展示俄罗斯300多年的文化历史方面,导演充分利用了艺术博物馆的特殊身份,其中的历史时空被分为“搬演的”和“展示的”两部分。搬演的部分是用850多名演员对俄国已经消逝的历史,也就是历史人物,如彼得一世、叶卡捷林娜、尼古拉一世和二世、普希金,和历史事件如沙皇一家人的生活和接待外国使者的仪式等的再现。展示部分即存留至今的历史,如艺术品和建筑,这是实实在在的东西,是静止的东西。而对这些历史,对300余年的文化发展,导演则是通过当代人物,也就是博物馆的工作人员和参观者进行连接。当代参观者,用自己的方式解读画作,探索历史脉络。他们可以与不同历史时期的人物同时出现甚至可以面对面交流,分享参观感想。明显的例子就是博物馆的三代领导人在走廊的一个角落一起交谈的镜头。这个角落或者一扇门又会成为一个情节和另一个情节的连接点。2011年,索科洛夫的新片《浮士德》(Faust)又在威尼斯电影节获得大奖。这更夯实了他在艺术电影领域的地位。

除索科洛夫外,年轻导演A.萨金塞夫(Andrey Zvyagintsev)则是近年来升起的一颗艺术电影新星。自第一部影片《回归》2003年在威尼斯电影节捧回“金狮”开始,后来拍摄的影片《放逐》(Izgnanie, 2007)和《叶列娜》(Elena, 2011)均在国际大的电影节获奖。尤其是获得2014年美国金球奖的新片《利维坦》(Leviatan)不仅在欧洲各大电影节中获奖,还获奥斯卡最佳外语片奖提名。萨金塞夫已经得到国际电影界的认可。

思考题

- (1) 试谈苏联解冻电影的创新与特点。
- (2) 试论道德题材在苏联电影中的表现。
- (3) 怎样理解俄罗斯国家体制变化对电影的影响?

参考书目

- 苏联科学院艺术史研究所编:《苏联电影史纲》,中国电影出版社1983—1992年版。
- 《俄罗斯电影:重整的反常现象》,俄罗斯大陆出版社1995年版。
- 《电影全景》3,俄罗斯艺术出版社1981年版。
- 《解冻电影》,俄罗斯电影艺术科研所1996年版。

第 27 章

意大利电影

27.1 意大利式巨片

1905 年, F. 阿尔贝里尼 (Filoteo Alberini) 在罗马创办了电影制片厂, 摄制了第一部有群众大场面的故事片《攻陷罗马》(The Capture of Roma)。该制片厂从 1906 年始定名为西纳斯公司。其后的两三年间, 很多小电影公司在都灵、米兰、罗马、那不勒斯和威尼斯等地纷纷建立起来。

就像古罗马帝国的历史和文明曾经光耀过这片土地一般, 意大利电影在度过了最早的蒙昧期和杂耍期之后, 一批以古罗马帝国和宫廷为题材的史诗巨片再一次令这个国家所出产的电影在默片时代的世界银幕上获得瞩目。那些早已丧失新鲜感的挑剔的观众们经由观看这些意大利巨片而重拾了对电影这门新兴艺术的兴趣。哦, 电影原来还可以那么好看, 那么丰富, 那么震撼人心! 连早已消亡了几千年的古罗马帝国, 都可以借由电影还魂! 简直太不可思议了!

到了 1913 年前后, 意大利史诗巨片迎来了无比辉煌和荣耀的巅峰。导演 E. 格左尼 (Enrico Guazzoni) 拍摄的《你往何处去》(Quo Vadis?, 1913) 改编自显克维支 (Henryk Sienkiewicz) 的同名小说, 再现了暴君焚城的历史。一对贵族青年男女浪漫的爱情, 风化裁判所的激烈论辩, 整个罗马社会的堕落, 基督徒的圣战和焚烧在熊熊大火中的罗马城, 构成了整部影片豪华的场面和恢宏的气度。由 M. 卡塞利尼 (Mario Caserini) 于 1913 年拍摄的《庞贝城的末日》(The Last Days of Pompeii) 和 G. 帕斯特隆纳 (Giovanni Pastrone) 于 1914 年拍摄的《卡比利亚》(Cabiria), 是巨片时期的另两部杰作。《庞贝城的末日》中角斗士的竞技场面以及维苏威火山喷发埋葬了整座庞贝城的场面令人震惊。《卡比利亚》由意大利著名的民族主义作家邓南遮 (Gabriele D'Annunzio) 亲自编写剧本, 展现了古罗马与迦太基的恢宏战争场面。

1913 年前后的这三部史诗巨片, 以其豪华奢靡的古罗马宫廷生活场面、恢宏壮阔的群众场面和战争场面, 以及整座城市顷刻间毁于一旦的影像奇观, 向世界展现了意大利电影的野

心和实力,令同时期的欧洲其他国家电影和美国电影黯然失色。还有什么能比这些表现古罗马帝国的豪华大片更能吊起观众的胃口和对电影的期待的呢?于是各国竞相购入意大利出产的史诗巨片以大饱眼福,一时间意大利影片供不应求,意大利电影业空前繁荣。直至20世纪30年代美国好莱坞兴起之前,意大利始终是世界电影最大的出口国,为欧洲和美国的电影银幕源源不断地提供古罗马帝国昔日的荣耀和震慑人心的影像奇观。

意大利式巨片刺激了正在成型之中的美国电影,激发了美国人对豪华大片的勃勃野心。当时在美国电影界挑起大梁的格里菲斯在观看过《你往何处去》之后,立即于1914年推出巨作《贝利亚女王》,试图与之一较高下,结果却因种种原因而以失败告终。不过我们仍可以看到美国电影人向意大利大片学习如何处理宏大场面的电影技巧,以及如何驾驭更庞大复杂的电影叙事的决心。格里菲斯于次年“卷土重来”,拍出了伟大的史诗巨片《一个国家的诞生》,最终与这些傲视世界影坛的意大利大片分庭抗礼。

20世纪30年代以后,好莱坞电影以其雄厚的资本、高效的制片厂制度、精湛的电影技术和成熟丰富的电影类型而无可匹敌,正式终结了意大利式大片的辉煌时代。另一方面,意大利式大片也因为题材和形式上的过度重复而陷入粗制滥造和沉闷乏味中,丧失了原初的魅力,意大利电影也逐渐开始失去国外市场而显露颓势。这一时期,意大利开始大量引进好莱坞电影,国产电影数量不及引进好莱坞电影的十分之一。

第一次世界大战之后,墨索里尼在意大利组建了法西斯政权,电影作为振兴民族文化的重要内容 and 塑造独裁政权形象的重要手段,而得到了政府的大力扶持。墨索里尼政府将其称为实践伟大的“意大利的好莱坞”电影梦。以下是一份简要的大事记:

- 1932年创办威尼斯电影节,在风光旖旎活色生香的美丽水城威尼斯,意大利搭建了一个交流与向世界展示自己的绝佳电影平台。

- 1935年,意大利设电影业管理局,将电影生产和影片发行都置于国家控制之下。并在原有民间电影制片公司皮特鲁格电影公司(Pitaluga Cines)的基础上建立国家电影工业机构(Ente Nazionale Industrie Cinematografiche,缩写为ENIC),其制作出品的电影占意大利电影90%的份额。同年,中央电影实验所(Centro Sperimentale di Cinema)成立,意大利最重要的电影专业杂志《白与黑》(Bianco e Nero)创刊。

- 1937年,在“意大利的好莱坞”电影梦的驱策下,罗马电影城(Cinecittà)建成,拥有十个室内摄影棚和外景地,成为欧洲最大的综合电影制片厂。

- 1938年,ENIC垄断电影发行,使好莱坞福克斯、派拉蒙、米高梅和华纳兄弟四大公司进口量大幅缩水,同时增加意大利电影产量。在法西斯政权一系列的积极干预下,意大利电影建立起了强大的工业体系并跻身于“一战”后欧洲卓越电影大国行列。^①

① 引自[意]玛利亚·格拉西亚·马佐基:《法西斯统治时期的电影》,参见<http://cronologia.leonardo.it/storia/a1922f.htm>。

“意大利的好莱坞”的电影梦催生了一批法西斯式大片。亚历山大·勃拉塞蒂(Alessandro Blasetti)是这一时期一位值得关注的导演。他在 20 年代创办了一本叫作《银幕世界》的电影杂志,团结了一批有志于振兴意大利民族电影的同道中人。或许是勃拉塞蒂的电影理想与法西斯电影梦不谋而合,或许是法西斯政府一系列的强力举措与勃拉塞蒂未酬的壮志发生了某种共振效应,这位情绪易受影响的电影导演成了墨索里尼政府电影梦的最佳实践者。他在 1929 年拍摄的《太阳》(*Sole!*), 1934 年拍摄的《1860》和政治色彩浓烈的《老卫兵》(*Old Guard*), 以及 1930 年的《尼禄》(*Nerone*)和 1941 年的《铁冠》(*The Crown of Iron*)等古装片,能够看出法西斯政权在电影领域中所取得的“意志的胜利”。宏大的叙事、强烈的意识形态色彩以及民族主义情绪,无一不是以一种大片的姿态,向世人宣誓着某种关于复兴的伟大梦想。

意大利电影人也尝试了类型电影的创作,试图从历史、小说与现实中寻找到那种类似于好莱坞电影一般有效的意大利式类型,有些则继续搬演着史诗巨片的老套路。可惜都并不很成功。意大利式巨片的辉煌随着默片时代的终结、欧洲的衰落和美国的兴起而最终进入了历史。

今日流连于罗马的观光客们走进位于城市郊外复建后的罗马电影城,依旧能看到法西斯时代巨大阴森的铁鹰标志孤零零地竖立在正对大门的花坛中央。曾经的铁血和铁的意志,意图赶超美国好莱坞的意大利电影梦,也慢慢地转入历史的暗处生锈了。与这个城市中随处可见的古罗马废墟一样,仅仅为一些存在过的事物留下一丝证据。

27.2 意大利式喜剧

喜剧作为意大利民间文化和通俗文化的血脉,可以追溯到深受意大利人喜爱的、以假面和方言著称的即兴喜剧和轻歌剧上。20 世纪 30 年代以后,由于法西斯政权对本土电影的大力扶持,喜剧渐渐在电影银幕上萌芽。然而,由于喜剧是一种通俗文化,缺乏法西斯政权所需要的精英和民族意识,并没有受到重视。这个时期,勃拉塞蒂也拍摄了一部对后世现实主义和喜剧电影影响很深的优秀作品《云中四部曲》(*Four Steps in the Clouds*, 1942)。战后意大利“经济奇迹”出现的 50 年代到 70 年代这二十年间,是意大利式喜剧(*commedia all'italiana*)辉煌的时期,涌现了一大批优秀的导演、演员和作品。马里奥·莫尼切利(Mario Monicelli)1958 年的《圣母街上的大人物》(*Big Deal on Madonna Street*)通常被认为真正为意大利式喜剧带来国际声誉,而埃托里·斯科拉(Ettore Scola)1974 年的《我们曾如此相爱》(*We All Loved Each Other So Much*)则宣告了喜剧时代的终结。

意大利式喜剧不同于美国的棍棒打闹喜剧,不同于任何一种通过精心编排情节与刻意设置搞笑段落来营造喜剧效果的、具有类型电影特征的喜剧作品。意大利式喜剧就是意大利的现实主义电影,更准确地说,是城市平民生活的现实主义电影。与其他以娱乐观众为目的的类型喜剧和轻喜剧最大的区别在于,意大利式喜剧中经常会表现严肃的主题,比如死亡、离别、孤独感、人生意义、社会问题等。

那么它的“喜感”何来呢？其实，意大利式喜剧的“喜感”是在意大利这块特定的土壤上形成的。意大利是个传统的农业大国，广大农村、山区和渔村的农民祖祖辈辈日复一日过着沉重劳苦的生活。这个国家的天主教传统非常深厚，并且有尊重母亲、重视家庭的传统。因此，意大利的母亲和女人们是比较劳苦的。她们沉默隐忍，在婚后担当起养儿育女和操持整个家业的重任。意大利南方如那不勒斯和西西里这些区域，相对于中部的托斯卡纳和北方的时尚大都会米兰等地区要更加保守和传统，形成了较为鲜明的南北差异。再加上这个国家的悠久历史和深厚的文化积淀，意大利式喜剧的“喜感”便成为一个相对的概念。它是相对于沉重呆板的农民而言，较为活泼机灵的城市平民的喜剧；是相对于沉默隐忍的女人而言，较为活跃享乐的男人的喜剧；也是相对于保守、慢节奏的南方而言，较为轻便、快节奏的中北部时尚都会的喜剧。

在这样的一个背景下，如果观众们并没有在意大利式喜剧电影中找到轻快的令人捧腹的段落，反而看到了死亡、恐惧、失控、迷惘和孤独，也并没有等到一个皆大欢喜的结尾，则一点都不足为奇。意大利这片古老、圆熟、久经沧桑的土地上生长出来的喜剧，容纳了世相百态、男欢女爱、穷街陋巷、肮脏的和圣洁的、警察与小偷、婚礼与葬礼、母亲与妓女、美国汉堡与意式面条、乱相与盛相、世俗与宗教、热闹与寂寥。纷杂的世相在取景框中和平共处，两相对立的矛盾被镜头推动着向前。既繁复又圆熟的现实，创造出了可以嘲弄死亡和恐惧的喜剧。

莫尼切利在《圣母街上的大人物》中嘲弄了一帮“笨贼”。一群小偷、末流拳手和城市无业游民组成了一个盗窃集团。他们在偶然间得到了一处保险箱的情报以后，“精心策划”了一个从下水道潜入民居的偷盗计划。在作案过程中由于技艺不精和内讪而漏洞百出，闯祸连连。其中一名成员由于大家的失误而丧身车轮之下。经过一夜的折腾笨贼们无功而返，只得在第二天早晨走进了街上的招工队伍。导演嘲弄了这群城市流民的贪婪和奸猾，自己没有本事，却还自以为是，彼此轻视；嘲弄了他们轻率而愚蠢的行为，白白葬送自己的生命。然而他们并不是真正的坏蛋，他们甚至连贼都做不好，费了生平最大的周折，却只是像在黑暗的地洞中钻来钻去的老鼠一样微不足道。令人发笑的场景在笑声刚起的那一刻便刺痛了观众的心，卑微而无名的城市流民，甚至付出性命都离“成功”相差太远。他们活着的尊严仅仅存在于彼此的嘲笑和轻视之中。

费里尼（Federico Fellini）在《浪荡儿》（*I Vitelloni*, 1953）中嘲弄了一群小城镇无业青年的“远大理想”。他们年逾三十却依然无所事事，天天胸怀远大的抱负，要做一番大事业，可不知从何做起，只得日复一日流连于小酒馆、街道上、女人的裙边，空谈与空想一番后，灰溜溜地回到父母身边，靠老父母微薄的收入吃一口饭。影片中一个十多岁的小男孩，家境贫苦，每天起早贪黑去铁道上干活，靠自己的双手挣钱养活自己。就是这个小男孩，都可以给这些三十不立的浪子讲讲什么才是人生。他们也都很明白在真正的生活面前，应该为自己的虚度光阴感到羞愧。可是，真的要让他们日复一日去重复简单繁重的体力劳动来养活自己，他们又是万万不肯的，毕竟回到家里，父母总是可以为自己剩下一口饭吃的。浪子们就这样

胡闹着，自嘲着，被别人嘲弄着，继续过他们不能结束又毫无意义的生命。一旦音乐响起，便永远不要结束；一旦狂欢开始，便永远不要停歇。夜晚也永远不要结束，这样太阳就不会升起来。音乐和狂欢戛然而止的地方，太阳升起来，就照见了惨不忍睹难以为继的生活，是他们永远不想去面对的真实。

除了奸猾无能的“笨贼”和无所事事的浪荡子之外，迪诺·里西（Dino Risi）在《超速》（*Il Sorpasso*, 1962）中所塑造的是刚踏入社会却在高消费和奢侈的生活面前抵御不住诱惑而差点失控的年轻人；阿尔贝托·索尔蒂（Alberto Sordi）在《一个美国人在罗马》（*An American in Rome*, 1954）中塑造的是迷恋上了美国流行文化和好莱坞电影的浮夸的肤浅傻大个；彼得罗·杰尔米（Pietro Germi）导演的《意大利式离婚》（*Divorce Italian Style*, 1961）和《被诱惑被遗弃的女人》（*Seduced and Abandoned*, 1964）中塑造的是不耐烦于传统婚姻和宗教束缚、不想负担家庭重任的花花公子们，描绘他们为了更顺利地在外边拈花惹草而抛弃结发妻子的闹剧。

在意大利式喜剧里，形形色色的出了问题的男人作为电影的主角，承受着被嘲讽的、毫无尊严的命运和形同草芥般的人生，以及善意嘲讽中所蕴藏的同情。这种同情并非居高临下式的，作者就身处于他的人物之间，是小团伙中的一员，写给演员的台词就是作者的自嘲，哀叹剧中人的命运就是哀叹自己。

而女性角色尤其以操劳宽容的慈母和贤妻为典型，她们与这一群浪荡子们形成了对比。意大利是一个天主教国家，崇拜圣母玛利亚，又有尊重母亲的传统。女人未嫁时尽情享乐，花枝招展，享受被男人追逐的乐趣（底线为保持贞操），嫁了人之后便迅速发福，日夜操劳，维持家庭的生计。如《浪荡儿》中那典型的慈母形象，维斯康蒂（Luchino Visconti）的《小美人》（*Bellissima*, 1951）中的贤妻良母形象，《意大利式离婚》中遭到背叛与抛弃的妻子形象，都是现实生活中传统女性的缩影。女人的勤劳和宽容宠坏了丈夫和儿子们，女人的苦难、严肃、刻板 and 强烈的道德感又一定程度上束缚了男性自由的精神。中国的一句俗语“慈母多败儿”也同样适用于重视家庭伦理关系的意大利。慈母贤妻与浪荡子们的纠缠，是传统与叛逆的纠缠，是沉默的土地与喧嚣城市的矛盾。女人们的等待和苦难是浪荡子和男人们闯入外面的花花世界纵情享乐时心头飘过的一丝阴影，是他们骨子里的隐痛。

维斯康蒂的《大地在波动》（*La Terra Trema*, 1948）一片的开头，就展现了这样的一幅场景：一群身着黑衣、头披黑纱的女人在暗淡的天光中列队穿越整个村庄，走到礁石前面对大海，她们举起手里的十字架一遍又一遍地对黑沉沉的海面念着祷词，企盼大海能发慈悲，让她们出海的男人安全归来。而每一个女人的家里都挂着再也没有回来的丈夫、父亲和儿子的相片，她们就在日日的祈祷和悲伤中做苦工勉强维生。

这一幅极具象征色彩的画面，也传达了意大利这个古老的欧洲国家在面对新大陆文明冲击时的撕裂之痛。城市中年轻人和浪荡子在狂欢结束后那种近乎绝望的落寞，在宴席和派对散场后无处可去的彷徨，是意大利式喜剧中唯一不被嘲讽的时刻。这种甚至可以嘲讽死亡和恐惧的喜剧，却唯独在那寒冷彻骨的静默时严肃，它是对还未结束的生命提前的哀悼，是繁荣绚烂的泡沫之下的墓碑。

应当将意大利式喜剧从类型电影的范畴中区别开来。在意式喜剧中，现实主义的态度远远超越了类型叙事的动机。虽然我们总是试图从类型化的角色和叙事去分析意大利式喜剧中的种种构成，但事实上却会发现，那些千姿百态、千人千面的人物和花样迭出、出其不意的故事，并不能规规矩矩地被装进类型化的套路之中。意大利式喜剧就像意大利人丰富的性格、复杂的社会现实一样难以界定，这一批喜剧作品为我们留存了意大利传统社会的最后一瞥，留存了意大利人在自己贫困的传统文化和美国消费文化中的挣扎。普遍出了问题的男性们和沉默固守的女性们，最大程度地留存了意大利传统价值观在被彻底撕裂之前人性的样本。

当意大利社会走入 60 年代之后，便彻底不同了，人们不再成群结伴，不再复往日家庭的亲密，温馨善意自嘲的意大利式喜剧也不复存在了。在这之前，无论是丑陋的，肮脏的，下流的，还是自私贪婪，软弱胆小；小偷也罢，浪荡儿也罢，令人讨厌的无知青年也罢，花花公子也罢，总保有传统社会的一丝温馨的余晖。无论是迷茫、彷徨还是绝望，身边总有像家人一样的伙伴围绕，彼此嘲讽着、消解着人生之苦。

正如意大利式喜剧谢幕之作《我们曾如此相爱》的片名一样，无论如何，他们都曾如此地相爱。

27.3 新现实主义

苦难消除了粉饰和姿态。生存的意志过滤了杂质，留下最简单朴素和有力的信条。新现实主义电影就是如此，再一次向世人展现了来自意大利民间不可思议的生存的力量。与包罗了丰富庞杂的民间群像的意大利式喜剧相比，几乎是在战争废墟上顽强崛起的新现实主义到达了一个新的高度，这一批电影及其创作者们让我们看到了一种朴素而有力的人道主义精神，人正是因为身处绝境中所激发出的顽强的生命意志和自我救赎而熠熠闪光。新现实主义电影非常可贵地创造出了平民英雄和平民的神话。

1945 年，意大利作为法西斯轴心国之一战败，整个国家从城市到乡村几乎成为一片废墟。法西斯政权的坍塌和短暂的光荣梦想的破灭令普通民众贫困的生活雪上加霜。民族危机、失业、贫困、动荡等一系列社会危机令普通百姓的生活难以为继。与此同时，墨索里尼政权所建立起来的意大利电影基地罗马电影城也在战火中几乎被毁，在缺乏资金、设备和人员的情况下，电影业难以幸免地与这个国家的其他行业一样遭遇重创。

吉安·皮耶罗·布鲁内塔在他的意大利电影史中提到：“1945 年以后的意大利电影是在寻求一个重建家园的梦想，是坚持将碎石乱瓦拼合起来的努力，寻求一切在混乱中重建秩序的可能性。”^①

1943 年，曾经作为法国诗意现实主义大师让·雷诺阿的徒弟和助手的维斯康蒂完成了他的处女作《沉沦》（*Obsession*, 1943）。虽然影片的故事来自《邮差总按两次铃》（*The*

① [意] 吉安·皮耶罗·布鲁内塔：《意大利电影百年 2：从 1945 年到我们的时代》（*Centi'anni di cinema italiano: 2. Dal 1945 Al Giorni Nostri*），第 40 页，罗马：Editori Laterza 出版社 1991 年版。

Postman Always Rings Twice) 这部美国通俗小说,但维斯康蒂在处理这个很适合拍摄成为一部典型好莱坞情节剧的美国故事时,却运用了一种全新的手法。他完全摒弃了摄影棚和情节剧的套路,而是把摄影机搬到了荒郊野外、公路边、街道上、小酒馆里、集市中央,大胆地运用了运动镜头和景深镜头,将一个典型的美国故事从情节剧的套路中挖出来,装进了意大利的现实背景中,让典型情节剧的男女主角从摄影棚里走出来,直接进入普通人群和意大利的穷街陋巷之中,让故事的戏剧性接受庞大的、粗糙的现实背景的磨砺,并达到了出色的效果。甫一上映,影片中蛮荒粗粝的现实主义风格令人耳目一新,引起了一股热议。

意大利电影实验中心的影评家温别尔托·巴巴罗教授在看了维斯康蒂的《沉沦》与同时期涌现的其他几部作品之后,将这一新出现的电影创作倾向称为“新现实主义”,并于同年在《电影》(*Cinema*)杂志上发表了新现实主义最初的四点纲要,即:“清除在意大利影片中占有很大比重的那些幼稚和公式化的老调;取消不谈人类问题和人道观点的那些荒诞可笑和生编硬造的东西;不要听腻了的故事,也不要小说改编的电影剧本;扬弃硬说所有意大利人都为‘同样崇高的感情’所鼓舞的高调”。

《沉沦》一片的出现和这些激情而带有革命色彩的呼声随之引发了包括德桑蒂斯、强尼·普契尼、安东尼奥·皮耶特朗杰里、卡罗·里赞尼等电影人一系列探讨明日电影形态的文章。事实上,早在30年代末至40年代初的这段时间里,阿尔贝托·拉都达、路易吉·科门奇尼、切萨里·柴伐蒂尼和弗拉亚诺等电影人已经开始相继主张,电影应将对于现实的不懈学习和研究作为首要任务。

文化界强烈的呼声和以《沉沦》为首的一批先驱式作品,促动了被法国电影史家乔治·萨杜尔称为“西方世界大战后最重要的电影现象”的新现实主义电影运动。新现实主义的导演和编剧们在面对被炸毁的罗马电影城废墟时,并没有唉声叹气,一蹶不振,而是在“把摄影机扛到街上去”的振臂高呼之下,展开了一场蓬勃的电影实践。他们在意大利最充分的现实生活中寻找到了电影创作的灵感和重建一种电影新观念的勇气。

新现实主义最重要的编剧柴伐蒂尼说:“我走上街头,捕捉单字和句子进行争论。我运用这些词汇和我的想象进行创作。我加以选择,我对已收集的材料加以删节,赋予它正确的节奏,抓住本质,抓住真实。不论我对想象、对离群索居有多大的信心,但我更相信现实,更相信人民。我对无意碰上的戏剧性事件而不是事先计划好的那些事物感兴趣。”

他们的创作理念是大胆而苛刻的。有几点基本要求必须严格遵守:

- (1) 从生活出发,一切来自人民来自生活。
- (2) 不是凭空虚构影片的戏剧性,而是从生活原型中去发掘戏剧冲突和情节。
- (3) 摒弃摄影棚,在真实的生活场景中拍摄。
- (4) 尽量使用非职业演员。
- (5) 使用方言和地方土语。
- (6) 取消舞台化的照明技术和摄影陈规,尽量少用人工照明。

在鲜明的创作主张之下,我们看到了一批新现实主义代表作品:罗伯托·罗西里尼的《罗马,不设防的城市》(*Rome, Open City*, 1945)和《德意志零年》(*Germany Year Zero*, 1948),维托里奥·德西卡的《擦鞋童》(*Shoeshine*, 1946)、《偷自行车的人》(*Bicycle Thieves*, 1948)和《温别尔托·D》(*Umberto D.*, 1952),德桑蒂斯的《艰辛的米》(*Bitterer Reis*, 1948)和《罗马十一时》(*Rome 11:00*, 1952),维斯康蒂的《大地在波动》等。

新现实主义电影中的平民英雄形象,是战后意大利人心理形象的凝聚。

《罗马,不设防的城市》中革命战士的牺牲和平民的苦难,首先将墨索里尼政府的官方表达和意大利在战争中的法西斯形象扭转到了平民立场。革命英雄主义寄托了老百姓对和平和新生活的向往。为了成就美好未来的牺牲之姿,笼罩了一层理想主义的光彩,令银幕变得动人。

《偷自行车的人》也写一个关于偷盗的故事,但却与意大利式喜剧《圣母街上的大人物》中的笨贼有着天壤之别。我们甚至希望《偷自行车的人》里的那名善良正直的男人能顺利地把自行车偷到手,能让他少受一些折磨,让他善良的妻子和懂事的孩子能活下去。我们甚至希望这个男人不要那么正直,不要那么老实,希望他能“坏”一点,才不至于备受欺凌,生活难以为继。好人受苦,无辜者受辱,碰触到了每一名观众心中深埋的痛。触痛我们的是比死亡还艰难的生存。

《温别尔托·D》中风烛残年的老人含着眼泪走上街头为自己争取权益。感动我们的是老人倔强的尊严。贫苦无依可以忍,但不能忍受因自己年老、退休而不再工作,而遭受到社会的轻视,像处理垃圾一样被随心所欲地处置。那一份养老金虽然微薄到无济于事,却是一个已被社会判定为“无用”和“废物”之人的上诉和自证。

《大地在波动》中年轻渔民的失败有了一层古希腊悲剧式的意味。他不想再出海了,不想再让这个村子里的男人们一代又一代地葬身大海,不想再看到女人们绝望地等待。他想要反抗自己在大海面前无比脆弱、苦难的命运,却最终失败了,不得不像父辈一样踏上航程。有多少人像这位年轻的渔民一样,想要改变自己的命运,终结苦难的轮回,可最终不得不调服己心,顺从天命。这个失败的英雄带来了关于命运的消息,以一种宗教式的平静重新回归到现实。

在1945年到1952年这一段困苦艰难的岁月里,意大利电影人在新现实主义电影中重树了人的可贵价值,表达了一种重建的信念。

对意大利新现实主义推崇备至的巴赞将新现实主义的意义扩大到了战后的欧洲乃至世界性的范围之中,意大利电影人在废墟中的振臂高呼和大胆实践,新现实主义电影朴素有力的作风,为迷失在恐怖与仇恨中而丧失了活力的人们提供了一种回归到现实生活的救赎之道。朴素的生命力便是电影从现实中寻找到的力量。

耐人寻味的是,当墨索里尼政府倾其国力构建宏伟的民族电影梦欲赶超美国好莱坞时,拍出的却多半是为世人所诟病的形象宣传片。当这个电影梦破灭时,来自民间和现实的生命力和创作力,无比朴素与简陋,却本着赤诚与热爱,使意大利电影和意大利人的形象超拔于时代之上。

20世纪50年代以后,美国资本的注入迅速消除了遍地疮痍的战后陋像,城市被“亮化”了,人们在海滩度假,夜店狂欢,迅速将战争、贫穷和苦难抛在脑后,开始享受物质空前繁荣所带来的“甜蜜的生活”。美元的空降和“经济奇迹”的到来令意大利社会发生了一次内部的撕裂。新现实主义电影迅速地被“玫瑰色的新现实主义”淹没。而所谓“玫瑰色的新现实主义”正是意大利式喜剧的复苏。经济奇迹所引发的意大利民间诸多现象为意大利式喜剧提供了更复杂更新鲜的人物和故事。

在一个巨大的、突如其来的幻觉悄无声息地空降,并引爆了整个意大利社会之后,新现实主义平民英雄朴素的光辉很快淹没在平民的欲望和集体狂欢之中。

意大利人在战败的废墟中迅速崛起的倔强之姿,以及法国人的热捧和奋起追效,最终都无法挽回古老欧洲在美元面前的疲软,也无法扭转欧洲电影在好莱坞工业车轮之下遭受倾轧的命运。意大利新现实主义电影中平民英雄挺拔的身姿,是欧洲在全面衰颓之前,为世界留下的最后一个倔强含泪的形象。

27.4 作者与大师们

20世纪60年代以后,集体与合作的创作方式随着意大利式喜剧的衰落而逐渐转向以个人为创作主体的作者电影时代。个体的视角渐渐从群像中突显出来,影像与叙事上的独特性使得一批意大利的电影作者与电影大师为世人所熟知。深厚的现实主义土壤为意大利的电影作者们提供了广阔的视域和丰富的可能性。

27.4.1 三位电影大师与现代主义

费里尼、安东尼奥尼、维斯康蒂三位电影作者,分别代表了意大利电影朝现代主义开放的不同方向。

费里尼

费里尼是从意大利喜剧电影和新现实主义电影中走出来的导演。1945年,25岁的他被罗西里尼相中,做了《罗马,不设防的城市》一片的副导演,从此作为前辈罗西里尼的助手正式跨入电影界。

除了新现实主义电影之外,他早期的黑白片《白酋长》《浪荡儿》和后来的《阿玛柯德》(Amarcord, 1973)都是再典型不过的意大利式喜剧。热闹、庞杂、戏谑,人与人之间相互嘲讽又彼此依靠。人们总是三五成群地活在各自的小团体之中,既没有凝聚起来的意志,也没有脱离小团体的孤独。

费里尼出生在意大利中北部的海边小镇里米尼。彼时的里米尼因为海滨并不出色,没能成为度假胜地。那里贫穷荒凉,少人问津,籍籍无名,只有当地的居民们自娱自乐。年轻人们就像他的《浪荡儿》中所展现的一样,三五成群,东游西荡,寄生在父母的屋檐下,调戏一下妇女,做着爱情和理想的美梦,却没有真正的目标,也没有走出小镇的勇气。

现实中的小镇浪子费里尼却凭借着《浪荡儿》一片获得了1953年威尼斯电影节银狮奖，这座奖杯将他带入了国际视野之中。《浪荡儿》成了意大利式喜剧电影作品中的佼佼者，被世人所熟知。

费里尼不凡的才能和对意大利人集体意识及精神世界的思考，令他的电影创作超越了本国的传统样式，令他超越了前辈们，最终成为世界级的电影大师。1954年公映的《大路》（*La Strada*）是第一部展现了费里尼独特风格的杰作，其中流浪马戏团、小丑和在风中流泪的女性形象令他成为一名真正的电影作者。1957年的《卡比利亚之夜》是费里尼正式与新现实主义和传统喜剧告别的作品。

60年代以后，费里尼拍出了《甜蜜的生活》（*La Dolce Vita*，1960）和《八部半》（*8½*，1963）。我们看到，昔日贫瘠小镇上的青年突然浪荡进了现代都会中骄奢淫逸、光怪陆离的上流圈子。无论是《甜蜜的生活》中的记者马赛罗，还是《八部半》中已经功成名就的电影导演基多，似乎都已成了上流社会中的一员，对那些明星、政客、宗教分子、艺术家等上流人士匪夷所思的生活早已见怪不怪，并且自己也过着相似的生活。然而，我们又觉得，费里尼借马赛罗和基多的视角投射的目光，始终是间离的。他们始终是这一场“经济奇迹”和浮华之梦的局外人。他们享受和沉醉在肉欲之中，却又在狂欢到达高潮之际，对周遭的一切和身处其中的自己产生深深的厌离感和罪恶感。《甜蜜的生活》里从家乡来的老父亲，以及《八部半》里痛苦的糟糠之妻，不断提示着他们的出处，更加深了这种矛盾感。于是便产生了各种颠倒梦想、错综复杂的幻觉和不断循环往复的回忆。现实必须被打碎，嫁接在梦境、幻觉和回忆之上，才能被接纳和理解。现实中“甜蜜的生活”往往远不及梦境与回忆来得真切。

费里尼在这两部作品中向世人展现了传统意大利及意大利人朝着战后现代社会开放的一种姿态。他们带着各自传统和出身的烙印，向着现代社会开放了自己的欲望，同时又承受着伦理和宗教的自我审判。

在《八部半》里，主角替费里尼说出了他作为一名成功导演，被女人们美好的肉体包围时内心深处的痛苦，他永远也忘不了自己还是一个小男孩时，被家中一群婆姨阿嬷们剥光了在澡盆里揉搓的情形，以及他尿了裤子被带到基督像前剥掉了裤子接受惩罚的羞辱感。这是在一个传统社会中被女人带大的男孩身上存留的对异性的羞耻感，以及在宗教氛围中所形成的对肉欲的罪恶感。这些都阻碍了一个男孩进入到两性世界真正地长大成人，也制约了一个导演被各色女演员美好肉体激发创作灵感的可能性。

在《甜蜜的生活》里，唯一具有真实感的场景恰是放荡的妖冶女星在半夜的罗马街头偶遇一只流浪小猫时所呈现出的状态，其如家乡女孩一般的天真质朴善良，消除了男主角的厌离感和焦虑感，令两人终于在同一场景中产生了具有真实感的情感连结，而不再是身处同一场景中却咫尺天涯的陌路人。上流社会的名记者马赛罗虽然享受着美女妖冶的肉体，却在精神上无法与她们产生联结。能唤起他情感共鸣的只能是被传统所塑造的女孩式的女人。这又回到了《大路》和《卡比利亚之夜》，未成熟的不摩登的女孩，才是费里尼式的男主角们灵魂的甜蜜伴侣。

费里尼在罗马电影城里有一间专属的“第五摄影棚”，他一生都坚持在摄影棚里拍片。连拍海上的戏都要在摄影棚里制造人工海浪。电影中的盛大放诞与作者的固守胆怯，膨胀的欲望与内在的审判，摩登与乡愁，就这么别扭无奈地纠缠在一起。贫瘠匮乏的过去使得费里尼的男主角们在面对欲望的诱惑时难以自持，集体的记忆与情感既是枷锁又是保护伞。物质和欲望考验着他们的宗教、伦理和灵魂。

费里尼的电影从意大利式喜剧和新现实主义出发，携带着传统的灵魂和无法自控的肉体，进入了现代主义的世界。他镜头中那些华丽盛大的狂欢场面，释放、扩张、耸动着由灵魂深处涌起向外泛滥的欲望。而在物欲世界的尽头，仍保有天真质朴的女孩子的眼泪，是对欲望引发的痛苦与颠倒唯一的救赎。

安东尼奥尼

安东尼奥尼出生在意大利北方历史名城费拉拉。1935年，在波隆那大学取得经济学学位之后，他开始为费拉拉地方报纸写作，成为电影记者。1940年安东尼奥尼搬至罗马，为《电影》杂志工作。该杂志是官方法西斯主义的电影刊物，贝尼托·墨索里尼的儿子维托里奥担任主编。之后他进入罗马电影实验中心学习电影技术。1942年，他与罗西里尼等合作写出《飞行员的归来》（*A Pilot Returns*）剧本。1943年，安东尼奥尼去法国协助马赛尔·卡尔内（Marcel Carné）拍摄《夜间访客》（*Les Visiteurs du Soir*）。

除了史诗片时代以外，安东尼奥尼几乎亲历了意大利电影史上所有重要的时期，包括法西斯时期、新现实主义时期和意大利式喜剧时期。事实上，他从40年代开始，就一直与新现实主义的导演有合作，并且自己也拍摄了一系列纪录短片如《波河上的人们》（*Gente del Po*, 1947）。但是，他对这个国家新兴的城市中产阶级的兴趣，要远远大于底层人民。相对于默默无闻的新现实主义时期，他似乎天生就是现代主义导演。

50年代开始，安东尼奥尼自《女朋友》（*Le Amiche*, 1955）一片起彻底放弃传统叙事法，终于找准了他的电影主体。60年代，他拍摄了关于城市中产阶级的《奇遇》（*L'Avventura*, 1960）、《夜》（*La Notte*, 1961）、《蚀》（*L'Eclisse*, 1962）、《红色沙漠》（*Red Desert*, 1964）和《放大》（*Blow-Up*, 1966）。费里尼电影里从小城镇来到大都市的外来人，虽然换上了时髦的衣装，骨子里仍旧带着传统与乡土的气息。安东尼奥尼电影中的中产者与此不同，他们是天生与合法的城市人，与生俱来是城市文明的产物，而并非从乡土移植到城市的嫁接物。他们或者是家族经营着工厂和企业，或者是企业高级管理人员，或者是金融从业者，知识分子和艺术家等，都是典型的中产阶级。有点钱有点闲，但不至于随心所欲。有品位和眼界，却仅限于发展出一种审慎的趣味。

与费里尼式主角的颠倒梦想不同的是，安东尼奥尼电影中的城市中产者们似乎更加病人膏肓，患上了各色各样的精神官能症。《奇遇》《夜》和《蚀》三部曲中语言的乏力感，人与人之间的沟通障碍和认知障碍，关于爱情的过度幻觉，亲密关系中的疏离感，照见了城市人内心的空洞，引人同病相怜。而《红色沙漠》中生活在工业厂区，享受着现代文明种种便

利的中产阶级却患上了更加严重的官能症而导致了一系列的行为异常和生理机能失调：失语症、幻听和生理机能障碍、歇斯底里症和暴力倾向。大人的官能失调甚至波及孩子，孩子也患上了莫名的四肢麻木。《放大》揭示了活在观感和表象碎片中的人对于真相和本质的焦虑。这也是典型的当代都市病症之一。

70年代以后的《过客》（*The Passenger*, 1975），更彻底地否定了现代文明和城市生活的合理性，而直接将主人公抛出现代文明之外。虽然试图人为地抹去自己生活和工作的痕迹这种尝试被证明是不奏效的，却也彻底断绝了回头的可能。

安东尼奥尼对于现代文明和城市生产者生活的解剖是不留情面的，他的电影时刻照亮了观众内心存在的空洞，不留余地地划开蓄意编织的繁荣假象。而他在表现物质繁荣和寻欢作乐的场景时，用的是出奇简朴、冷静和萧肃的镜头语言。稍稍滞后和延宕的镜头节奏令物质和现代文明的狂欢不再激动人心，反而透着一种心灰意懒、百无聊赖和余烬将熄的冷感。

在《红色沙漠》里，他借女主角之口为困在都市中患上官能症的“病人”描述了一个似乎可以疗愈这些病症的所在，那就是从工业和都市文明中回到自然中去。这种回归远远不是中产阶级所热衷的游艇出海，或者在海滩星级酒店住上几晚，而是指离开自然太久的人重新获得与自然对话、与自然共栖的能力，就像《红色沙漠》里小女孩能听得懂石头的歌唱一样。

这种回归自然获得疗愈的愿望，与安东尼奥尼其他影片中的城市中生产者所热衷的非洲、亚洲和其他的异域文明一样，是一种近似于乌托邦的想象，在现实中没有实现的可能。而远行的渴望和生活在别处的状态又制造出一种新的现代都市病，将人进一步从现实世界剥离，因为远行的渴望和对异域文明的想象而活得越发疏离。

在描绘现代文明的寂然和都市生存方式的病态方面，没有一个导演能达到安东尼奥尼的境地。他镜头下的每一个奇遇、失踪、离奇的死亡并不是出自想象的激情，而是来自洞彻现实的诸般不合理之后，意欲将之终结的意志和试图寻找纠正之道的理性。他冷静细腻的手法和超然优雅的美学风格，令意大利电影在现代主义电影领域获得了令人尊敬的地位。

维斯康蒂

导演维斯康蒂的身份有其特殊性。他显赫权贵的家族曾经统治了以米兰为中心的意大利北方长达几个世纪。意大利素有“南有美第奇，北有维斯康蒂”之说，维斯康蒂这个姓氏上几乎挂了半部意大利的历史，而到导演父亲这一辈实际上已经衰落了。他的母亲是大资本家的女儿。父母之间的婚姻是典型的没落贵族与新兴资产者的结合。到了维斯康蒂这一辈，除了继承一个空的伯爵头衔，仍有几处家族薄产之外，再无其他了。但他依旧是接受传统贵族教育出身的，古典文学艺术、马术骑射，一样都没落下。贵族的荣耀不再，却成就了一个大师级的导演。

30岁以后在游历法国期间，维斯康蒂经由可可·香奈儿女士的引荐，结识了雷内·克莱尔，并成了他的助手。他从克莱尔那里学习到了长镜头和现实主义的创作手法。回到意大利以后，深受葛兰西思想的影响。一名没落贵族的心被共产主义的激情点燃了。维斯康蒂的处女作《沉

《沦》后来被誉为新现实主义电影的先驱之作。当从老师雷内·克莱尔手里接过改编自美国小说的名为《邮差总按两次铃》的剧本时，维斯康蒂可能并没有想到自己将会以“新现实主义之父”的头衔开始自己的电影生涯。但是这个贵族青年在自己的处女作中大胆地运用了真实场景、自然照明和朴素得近乎粗野的风格，恰逢其时地扣准了时代的脉搏。维斯康蒂敏锐而超拔的美学追求，引领了意大利电影界的现实主义新风尚。

维斯康蒂与其他新现实主义导演的不同之处在于，罗西里尼、德西卡等导演的新现实主义追求大多来自身份认同和情感激发，而维斯康蒂的则来自创作意识和美学追求。他这样的遗老代表了意大利最高尚和最优雅的审美趣味，却也是这个国家自资产阶级革命以来最腐朽和沉重的部分。

新现实主义短暂存在之后的衰落以及喜剧和类型电影的大行其道，预示着欧洲的人道主义在物质与娱乐时代来临之际遭遇的挑战和困境。维斯康蒂在放弃了新现实主义风格以后，转而开始了唯美和古典主义的追求，多以贵族没落和历史事件为题材。

巴赞在他的影像本体论中提到，人们对影像艺术的追求源自保存过去的“木乃伊情结”。在维斯康蒂新现实主义之后的电影里，这种保存过去贵族生活和格调的“木乃伊情结”发展到了无以复加的地步。他在历史题材影片《豹》（*The Leopard*, 1963）、《战国妖姬》（*Senso*, 1954）和《诸神的黄昏》（*Ludwig*, 1973）中，对于影像画面的精致追求几乎到了堪与架上油画作品相媲美的程度。

维斯康蒂为人所熟知的代表作品《魂断威尼斯》（*Death in Venice*, 1971），改编自德语作家托马斯·曼（Thomas Mann）的同名小说。影片讲述了一名作曲家在海滨威尼斯疗养期间邂逅一名美少年，惊鸿一瞥，如影随形，却不可企及，最终在美少年的夕阳剪影下猝死的故事。一名艺术家可以不关心政治、历史和现实，他理解世界的方式就是审美。当一种惊人的却无法被他所理解和掌控的美出现在他面前的时候，这将引发这名艺术家系统性的混乱，甚至扰乱和终结他正常的生命活动。

这部电影可以看作维斯康蒂的“原作品”，也解释了他新现实主义之后的作品中频繁出现的叙事主题，即发生在审美层面的历史革新和新旧更替。如《豹》中的西西里王国末代大公，当他被迫向新兴资产阶级让出实权之后，他只是轻蔑地评价了一句：“我们曾经是虎和豹，而如今代替我们的却是豺狼和土狗。”蔑视之情溢于言表。大公并没有被资产者的枪炮和钞票所击垮。而当他看到新市长美丽女儿的那一刻，他却真正彻底地为之折服了。金钱和荣誉所养育起来的新一代的女人身上没有一点阴郁，没有一点尘埃，她是全新的，鲜活、生动、大胆、骄傲，像野生动物一样美丽健康，无拘无束。她肆无忌惮地纵声大笑，她奔跑着，步伐轻盈，无忧无虑，像春天的清风一样。她大胆直白地说出自己的欲望，从不为此羞耻和遮掩。她用最美丽的鲜花和衣饰装点自己，毫不掩盖自己的年轻美丽。她处处张扬和散发着的生命力，与佻俊阴郁地缩在阴影里、嚼着舌根、说着闲话、刻薄地下几句评语的苍白干瘪的贵族小姐一对比，让老公爵终于明白了，属于他和贵族的时代真正终结了。未来属于年轻的生命，鲜活的阶级。他将美丽的资产者的女儿搂在臂弯里，跳完最后一支谢幕之舞，默默走出大厅，

对着天空中闪耀的群星，念出了他给自己和旧时代的最后悼词。在另一部电影《家族的肖像》（*Conversation Piece*, 1974）中，美国来的资产者带着他们财大气粗、华丽摩登的审美，彻底击溃了固守在老旧宅子与贵族精神世界中的老教授。

要令那些老贵族们、老知识分子们心悦诚服，是一件多么难的事情。他们看过太多，经历过太多，拥有过太多。他们不光拥有过物质，更拥有知识和审美的高贵精神。枪炮和强权是远远无法令他们折服的，反而会引起他们更傲慢的轻蔑。而枪炮和强权都办不到的事情，却在新一代的姑娘和小伙稚嫩的手掌里被轻而易举地摧毁了。老朽们被摧毁得是如此甜蜜，如此甘愿，如此欣喜。真正的美的新生，有比枪炮和权力更强大的、摧枯拉朽的力量。

审美的摧毁力和新旧革新，是维斯康蒂一贯的主题。面对贵族阶层的坍塌，他采取的并不是呻吟、哀号和抵抗，而是从审美层面上由衷的自毁式的折服。“美”并不仅仅是一个艺术问题，更是阶级意识形态和道德形态的承载物。审美上的吸引力代表着阶级的先进性，美的征服就是彻底的令人心悦诚服的征服。

历史的漫漫长河中几百年甚至上千年的演进，就这么浓缩成两个小时的精美动画片在放映机里转动。而那些血腥的屠戮，国家的灭亡，文明的覆灭，就这么轻曼地溶解在女人的舞姿、衣裙和颠倒神魂的罗曼史里。不得不说，维斯康蒂的电影是昂贵的，也是高贵的。

维斯康蒂对于现代世界的关注，全部都是从美学层面出发的。人之美，建筑装饰之美，衣着之美，艺术品之美，美到极致、残酷，令人无法理解，令人战栗和恐惧。这就是他关心的且唯一关心的问题。他的电影让我们从精神的层次看到，承载着意大利这个国家最典雅、辉煌、高贵的传统精神的贵族阶层及其代表，是如何在资产阶级和新兴物质世界中瓦解和腐坏的。从这个层面上来说，维斯康蒂电影中的“美”就像是久经历史的烈焰淬炼而成的一把利刃，闪着残酷的冷光。这种极致之美就是温柔的刽子手，任何被它吸引的都自甘接受行刑。美就是一切，就是独裁者。一种旧的审美被新的审美淘汰、腐烂、瓦解并且最终消散的时候，这个世界便完成了最为彻底、最为心甘情愿的新老交替。历史向前滚动的车轮便不再被埋在污泥里却没死透、依旧阴魂不散奋力挣扎的玩意儿掣肘。

衰败和新生、新旧交替，是宇宙和人类世界最自然不过的规律。人们总是向往新的、美的事物，而唯有崭新的光彩熠熠的事物才能战胜一切阶级和意识形态的纷争，带动历史和人民向前进步。衰败和灭亡，是旧事物最终的命运。从这个意义上讲，维斯康蒂对意大利乃至整个欧洲在新世界和新兴文化崛起之际所面临的局面，有一种更加超脱、辩证和平静的洞彻。

1963年，《豹》在戛纳电影节公映时，其绚烂壮阔、深沉优美的气质打动了整个世界。平静地谢幕，安宁的挽歌，让世界在美的手中由旧到新地传递下去，是维斯康蒂这个“旧人”对新世界所做的贡献。

27.4.2 贝托鲁奇和帕索里尼

除了以上三位之外，贝托鲁奇（Bernardo Bertolucci）和帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）同样也是意大利为世界影坛贡献的大师级电影导演。

贝托鲁奇

贝托鲁奇的父亲老贝托鲁奇是意大利著名的诗人、艺术史学家和影评人，他在家庭的熏陶下 15 岁就开始写作并获得了不少文学奖。又因老贝托鲁奇帮助帕索里尼发行了他的首本小说集，贝托鲁奇借机成为帕索里尼的副导演，踏入了电影界。几年后，贝托鲁奇自己的第二部长片作品《革命前夕》（*Before the Revolution*, 1964）就引起了轰动。看过此片的人很难想象，年仅 24 岁的导演是如何如此沉稳老练地驾驭一部历史革命题材的严肃电影的。这部处女作便显示了贝托鲁奇作为一名知识分子导演的诸多倾向，如关心政治问题，如辩证的分析能力，又如自省和反思的理性态度。他后来的《同流者》（*The Conformist*, 1970）和《一九零零》（1900, 1976）同属此类。

贝托鲁奇相比他的本国同胞们来说，更具有一些当代知识分子的气息。比如，他的生活、视野和足迹并不仅仅局限于意大利，而是整个欧洲，乃至世界。他在巴黎生活过很长的时间，并且亲身参与了 1968 年巴黎著名的学潮。

很多人津津乐道于贝托鲁奇的成名作《巴黎最后的探戈》（*Last Tango in Paris*, 1972）。贝托鲁奇在其中表现的反文明（至少是反西方文明）情绪是相当强烈的。也正像西方的许多知识分子一样，他把目光投向了东方，仿佛能从东方的文明中寻找一些解救之道。在他的作品片单里有《末代皇帝》（*The Last Emperor*, 1987）和《小活佛》（*Little Buddha*, 1993）这样的电影，展现他作为一名欧洲公民对于中国古老的帝国文明和印度更加古老的宗教文化的一些研究成果。

而拍摄于 2003 年的《戏梦巴黎》（*The Dreamers*），是当时已经 63 岁的贝托鲁奇对于自己参与巴黎学潮的一些反思。影片尖锐而准确地指出了学生运动的本质，以及民主革命的诸多弊端。这部看似情色意味和嬉皮意味浓厚的电影，事实上却要比他年轻时期的那些政治题材电影更加直指本质。与他早年那些老成严肃的政治电影相比，这部同样是回顾政治事件的作品，不再充满学究气地围着政治冰冷的外壳打转，不再企图以一种先验式的理性来替代无法参与其中的阻隔感，而是以一个直接参与者的生命体验，打破了对于一个政治事件的认识局限，一针见血地道出了革命的本质和其中的酸甜苦辣，成为同题材电影中的佼佼者。

贝托鲁奇与费里尼、安东尼奥尼和维斯康蒂三位意大利电影大师不同的是，他的电影并不能仅以意大利电影来界定，他的视野是西方的和欧洲的。我们在这位学者气息浓郁的欧洲导演的作品中看到，他不仅有优良的学识素养，也同时被文明和制度禁锢，好奇东方异国的意识形态，渴望充满激情的革命，却又挣脱不掉理性的枷锁。这是一种非常典型的欧洲知识分子对于“我们”与“他们”的姿态。

如今，这位老人尽管因行动不便坐在轮椅上，却依旧在思考着电影创作的问题。据说，他在看完《阿凡达》后计划着要拍一部 3D 电影。

帕索里尼

另一位无法单以意大利电影导演界定的大师，正是贝托鲁奇的老师——帕索里尼。帕索

里尼的存在是以若干对矛盾的集合体形态呈现的。他是个共产主义者，却被意大利共产党驱逐出党；他是个虔诚的天主教徒，却被教会斥为邪恶渎神的异教徒；他尊重并热爱社会边缘人、同性恋者、性工作者，且事实上他自己与男性和女性，以及性工作者都有过恋爱关系，却最终在1975年11月一个寒冷的夜晚，被一名17岁的男妓以棍棒击杀，暴毙在罗马郊区，时年仅53岁。这位毁誉参半的大师的猝然离世震动了欧洲文艺界。教士们在他尸骨未寒时便开始驱逐他的“邪恶灵魂”，而他的朋友、学生和崇拜者们（其中包括萨特、贝托鲁奇和罗兰·巴特）则为他举行隆重的葬礼，尊奉他为“圣皮埃尔·保罗”。

帕索里尼在现实世界中的处境是非常糟糕的。这个臭名昭著的瘾君子、双性恋者、异教徒和异端分子，不被任何一个政党、教会、社会团体以及任何一种私人化的关系所容纳。然而他电影作品中的理想主义纯度却又令人震惊。

他用《罗马妈妈》（*Mamma Roma*, 1962）中宽容、慷慨、大乐、空性的女性形象化解了风化区的肮脏污秽，在这一点上，“罗马妈妈”甚至超越了维斯康蒂《洛克兄弟》（*Rocco and His Brothers*, 1960）中哀伤纯洁的圣徒。

他所翻拍的一系列宗教神话电影，包括《马太福音》《俄狄浦斯王》《美狄亚》等，无一不在原著的基础上刻意加强每一个主角的个性力量和信仰力量，非常神奇地扭转了宗教神话故事中命运不可控的悲剧色彩。无论是耶稣基督，还是经典的英雄人物俄狄浦斯王，帕索里尼的主角总是在预先知道了自己的命运之后，非常坚定冷静地朝着那条道路一走到底，而并非受命运捉弄的凄惶小人物。这些人物更像是东方佛教里所说的“倒驾慈航”，是特意以不同的身份回到人间示现和开化的。就连《马太福音》里的耶稣基督，帕索里尼也不刻意表现他的受难和悲苦，而强调他的先知和从容，故而也与教会和教徒的情感相抵触。

而他的《一千零一夜》（*A Thousand and One Nights*, 1974）、《坎特伯雷故事集》（*The Canterbury Tales*, 1972）和《大鸟与小鸟》（*The Hawks and the Sparrows*, 1966），似乎让我们寻找到了他的理想主义指涉：人乃至整个自然界所有生物平等的权利和自由，尤其是快乐幸福的自由。真的是如同伊甸园和乌托邦一般的理想啊。与此相对的，他那部震惊世界的《索多玛120天》（*Salò, or the 120 Days of Sodom*, 1975），刻意将原小说的背景换到“二战”时期，甚至令我们从中读到了对于法西斯分子的慈悲和怜悯。人为了追求绝对的权力和自由，需要付出多么巨大的代价啊。独裁者和被统治者同样血肉模糊，如堕地狱。这又引起了广大受害人民以及新法西斯分子共同的情感抵触。

关于帕索里尼其人其作品，是一个令人深思的问题。这位“圣皮埃尔·保罗”早已超越了“意大利电影导演”这个定义，他抛给了世人太多的疑惑，留待我们去逐步追寻。

27.4.3 各展风采的意大利作者导演

除了这几位电影大师以外，意大利其他电影作者们也个性纷呈，各具光彩。弗兰克·皮亚沃里（Franco Piavoli）拍摄了《风的第一声呼吸》（*At the First Breath of Wind*, 2002）、《穿越时间的声音》（*Voices Through Time*, 1996）、《蓝色星球》（*Il Pianeta Azzurro*, 1982）等

诗电影。创造了“意大利式西部片”的塞尔吉奥·莱昂内以意大利裔移民为主角的《美国往事》（*Once Upon a Time in America*, 1988）令好莱坞为之折服。还有拍摄了《吾父吾主》（*Padre Padrone*, 1977）等以表现意大利南方乡土社会特色的塔维亚尼兄弟（Paolo Taviani & Vittorio Taviani），他们是意大利传统的延续者。此外，女导演丽娜·维尔特穆勒（Lina Wertmüller）的南方两性喜剧在意大利式喜剧中别具一格。另一位女导演利利亚娜·卡瓦尼（Liliana Cavani），则拍摄了著名的、富有争议的《午夜守门人》（*The Night Porter*, 1974）。

27.5 意大利电影的发展与未来

20 世纪 60 年代以后，意大利电影与欧洲其他国家电影相同的命运，就是好莱坞电影的大量引进占据了以年轻人为消费主体的商业电影院。年轻人们都不爱看老掉牙的本国电影了，而争先恐后地为美国大片和类型片掏钱买单。意大利电影虽也发展出了诸如意大利式西部片、社会调查片、恐怖片、情色片等本土类型，却依然无法与强大的好莱坞电影相抗衡。颓势在所难免。

随着老一辈电影大师和电影作者的逐渐故去，电影艺术的精神资源也将渐渐耗尽。而未来的意大利电影，在昔日的辉煌逐渐灭尽之后，将会迎来一个怎样的局面，现在依然未可预知。

有几部电影值得一提。

2006 年上映的《法西斯上火星》（*Fascisti su Marte*），是一位名叫科拉多·古赞第（Corrado Guzzanti）的导演的电影处女作。古赞第 1965 年生于罗马，一直是电视剧演员，曾因激进的左派倾向而遭政府封杀。影片说的是地球上最后的五名法西斯分子在地球上待不下去了，只好撤退到火星。到了火星上，还要和假想中的共产主义分子斗争到底。这是部以科幻的手法呈现的政治讽刺喜剧，制作精良，机智幽默，创意新颖。在意大利电影中属首次出现。

2008 年的《格莫拉》（*Gomorra*），导演是马提欧·加洛尼（Matteo Garrone），他 1968 年生于罗马，父亲是剧评家，母亲是摄影师。这部电影根据同名小说改编，讲述了意大利南部城市拿波里的故事，并将这座黑手党肆虐，即将因堆积成山的垃圾覆灭的城市比喻为圣经中的罪恶之城格莫拉。五条叙事线冷静有序地缓缓铺进。影像风格上有很多人认为是意大利新现实主义回潮，事实上，如果说新现实主义是朴素的，那么这部《格莫拉》的影像呈现则是冷峻的，甚至是单调的，如同真正的纪录片一样，试图将画面交还给现实的镜像。演员的表演，从 12 岁的小演员到成年演员，都做到了将表演还给了生活。我们几乎看不到他们表演的痕迹，而是感觉到他们就是当地的居民，生活在这些电影场景中。

《格莫拉》是一部非常值得关注的当代意大利电影。它严谨、冷峻、深刻的形态背后，是导演高超的技术力和控制力，且电影所关注的题材也反映了导演的胸襟和野心。这部电影获得了第 61 届戛纳电影节金棕榈奖提名及评委会大奖。马提欧·加洛尼近年来一直都有新作，同样值得关注。

此外，塔维亚尼兄弟在 2012 年拍摄的《凯撒必须死》（*Caesar Must Die*）引起了不小的

轰动。该片以纪录片的形式跟拍罗马一所关满黑手党和重刑犯的监狱里，犯人们排演莎士比亚戏剧《尤里乌斯·凯撒》的过程。片中场景、事件都并非虚构，所有的演员均由在监狱中服刑的罪犯出演。当该片荣获2012年柏林电影节金熊奖时，没有一位演员到场领奖，他们都在 Rebibbia 监狱里服刑。塔维亚尼兄弟的这次尝试可谓大胆绝伦，近6个月的跟拍，一群真实的犯人演出一出虚构的莎士比亚戏剧，无论是故事内核还是拍摄层面，其限度远远突破了我们可以想象的底线，让我们不得不为这两位耄耋老人有此惊人之举而喝彩。

包括后来在国际影坛上比较活跃的保罗·索伦蒂诺 (Paolo Sorrentino)、马可·图里奥·乔达纳 (Marco Tullio Giordana)，以及早已声名鹊起的南尼·莫莱蒂 (Nanni Moretti) 和朱塞佩·托纳托雷 (Giuseppe Tornatore)，从过去到现在，即便是在好莱坞电影席卷全球的今天，意大利电影的辉煌、传统、丰富多彩和大胆革新从未消失在我们的视野之外。在未来依旧可以期待意大利的这些导演们，从老面孔到新面孔，有超乎我们想象的惊人之作奉献给世人。

思考题

- (1) 意大利式喜剧与其他喜剧电影的区别。
- (2) 意大利新现实主义电影的美学特征。
- (3) 费里尼电影的创作特色。

参考书目

- 潘若简：《意大利式喜剧》，清华大学出版社2010年版。
- 潘若简：《意大利电影十面体》，清华大学出版社2010年版。
- [法]洛朗斯·斯基法诺：《1945年以来的意大利电影》，王竹雅译，江苏教育出版社2006年版。
- [法]安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，江苏教育出版社2005年版。
- Pierre Sorlin, *Italian National Cinema 1896-1996*, Routledge, 1996.
- Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano:1. Dalle Origini Alla Seconda Guerra Mondiale*, Editori Laterza, 1991.
- Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano:2. Dal 1945 Al Giorni Nostri*, Editori Laterza, 1991.
- Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Continuum, 2001.

第 28 章

日本电影

在亚洲各国的电影创作中，日本电影是重要而独特的一支，以别具一格的民族美学特征和对电影艺术形式多样化的贡献而在世界影坛取得了不可忽视的地位。尤其在第二次世界大战之后的 20 世纪 50 年代，日本影坛大师辈出，于国际电影节频频折桂，许多欧美学者编撰的世界电影史著都将日本电影独立成章，甚至将其作为东方电影风格的典型代表。

回顾日本电影的历史，能够发现各个时期风格各异的创作大体受到两方面的影响，一是源远流长的日本民族传统文化，二是明治维新以来借鉴的西方文明成果。无论电影的形式、内容还是思想，都体现出民族美学与西方美学的碰撞和交融。倘若以民族性作为横轴，西方化作为纵轴，任何日本电影人的创作都无法脱离这个坐标系而存在。

28.1 日本电影的历史

亚洲国家中，日本在学习西方方面一向超前，电影的引进也早于大多数亚洲国家。1896 年爱迪生发明的活动电影视镜就传入日本，1897 年卢米埃尔兄弟的活动电影机在日本公映。最初，电影在日本被称为“活动写真”，这一新兴的娱乐形式很快引起了民众的关注和兴趣。19 世纪末，日本本国人士开始投身拍摄电影，最初的实践就体现出了鲜明的民族文化特色。对电影的称呼改为“映画”，标志着电影作为独立艺术形式在日本确立了地位。

日本电影诞生之初，大众喜闻乐见的艺术形式是民间戏剧——歌舞伎。近代的歌舞伎表演在西方戏剧的影响下，进化出“新派剧”^①这一戏剧类型。早期日本电影在叙事题材和演员表演方面，都受到新派剧的巨大影响，不仅剧情取材于新派剧，演员来源也以剧团为主。

某种程度上看，日本电影其实从未经历过真正的“无声”时代，伴随电影流行起来的现

① 参见 [日] 四方田犬彦：《日本电影 100 年》，第 26 页，生活·读书·新知三联书店 2006 年版。

象是“辩士”盛极一时。辩士，即电影旁白者，他们朗诵对白，讲解剧情，凭借个人的语言魅力，尽情发挥，为了配合讲解甚至可以对电影放映进行调整。辩士现象是世界电影史上的独特景观，这种特殊的电影放映方式与日本戏剧关系极为密切。日本的能乐、歌舞伎、偶人净琉璃等戏剧形式，都有视觉和声音表演的分工，表演者和演唱者分别由专人担任，有人专门负责评述剧情，这些现象与西方戏剧“第四堵墙”的观念完全相反，暗合布莱希特提出的“间离”理论。

无声电影与辩士的奇异组合实为日本戏剧“声画分离”模式在新媒体中的延伸，而观众们对此非常适应。尽管一些对西方无声电影观念有所了解的批评家，抨击辩士干扰了电影本身的叙事和美感；但在民众中，辩士具有强大的影响力，有些观众甚至为了听辩士的解说而去看电影，知名的辩士比电影更受欢迎。一直到有声电影普及，辩士群体才逐渐消亡，但辩士起到的特殊作用并未被完全抛弃，许多日本电影中都存在着文本内部的“另一种”声音，以更加隐蔽的方式来观望情节和人物并做出间离式的评价，如大段的画外音旁白以及歌唱。许多电影借用传统戏曲演唱来暗示剧情的发展和人物的心理。

早期日本电影多拘泥于对歌舞伎表演的再现，随着电影寄生于戏剧的弊端越发突出，电影人开始在电影特有的形式特征方面进行尝试，如特写、闪回等。脱胎于新派剧的古装表演不再一统天下，反映城市生活的现代题材电影更多地出现。此时，西方无声电影取得的成就，也对擅长学习的日本产生了推动作用。美学方面，美国的格里菲斯、欧洲的先锋实验电影等电影潮流被介绍进来；体制方面，也成立了模仿西方电影产业运作模式的制片公司，如松竹映画公司、日活映画公司等。演员和工作人员的培训逐渐规范化，明星制逐渐形成，导演培养也步入了职业化的轨道。在无声时期，一些战后被尊为大师的影人已经崭露头角，如小津安二郎（Ozu Yasujiro）、沟口健二（Mizoguchi Kenji）等。

在无声时期，日本电影就形成了两条基本路线：在题材和叙事上，脱胎自传统戏剧的古装时代剧和模仿西方文化的时装现代剧各表一枝；在电影的形式风格上，留恋日本古典韵味的同时，也乐于借鉴西方电影美学。

20世纪30年代，初生的有声片将日本电影推至一个高潮，松竹、日活、东宝等电影公司在有声电影的革命中争先恐后，辩士则以一种惨烈的方式被电影工业淘汰。文学作品改编的电影逐渐增加，不必再担心用字幕代替对白的不便。沟口健二、小津安二郎、山中贞雄（Yamanaka Sadao）等导演在默片时代已经具有了一定影响力，他们的个人风格延续到了有声片创作中。而未来的大师黑泽明（Kurosawa Akira）在20世纪40年代初进入影坛，为他战后的勃发奠定了基础。

这一时期的日本电影在技术和艺术上都得到了长足发展，到第二次世界大战之前几年，从产量来看，日本已然跃居为世界电影大国。遗憾的是，“二战”的爆发终止了这段繁荣期，战时的电影成为军部的工具和管制对象，电影人应征入伍，创作受到诸多限制，日本电影发展陷入了停滞状态。

数年之后，作为战败国的日本，文化方面被美国盟军司令部控制监管，电影在题材上出

现了模仿西方,歌颂西方政治理念的风潮;古装时代剧由于涉及武士、神道等曾被法西斯军国主义利用的思想而被美方禁止。直到1951年日本电影方才摆脱电影检查制度的控制。战时和战后长期受制于政治的日本电影人终于得到自由施展的机会,黑泽明、沟口健二、成濑巳喜男(Naruse Mikio)、木下惠介(Kinoshita Keisuke)等著名导演纷纷推出高水准的作品,获得国际电影节的关注和认可,日本电影进入了一个大师辈出的黄金时代。

在这段黄金时期里,独立制片兴起,老牌电影公司东宝、大映、松竹、日活等也从战争的打击中恢复了元气,类似于好莱坞各具特色的八大公司,日本各片厂也努力打造自身的优势电影类型,电影人大多在大制片厂体系下,进行工业流水线式的影片生产。战后日本经济在美国的扶持下恢复,科学技术发展迅速,这给电影工业带来了契机。此时特技效果非常流行,出现了依赖视觉奇观的商业动作大片,东宝公司的怪兽片《哥斯拉》(Godzilla, 1954)一炮而红,怪兽片从此成为日本特有的电影类型,层出不穷。

然而科学技术的进步对电影产业的影响并非绝对积极,尤其电视普及之后,日本电影出现大幅滑坡,观众人次急剧下降。即使宽银幕和彩色胶片能够提供更新鲜的视觉效果,仍然有多家电影公司倒闭,日活、大映等大公司也难逃厄运,大制片厂体制濒临崩溃。战后涌现出了一批新导演,得到大公司的重用,如铃木清顺(Suzuki Seijun)、增村保造(Masumura Yasuzo)、今村昌平(Imamura Shohei)、大岛渚(Oshima Nagisa)、新藤兼人(Shindô Kaneto)、筱田正浩(Shinoda Masahiro)、深作欣二(Fukasaku Kinji)等等。这些导演比起上一代人,呈现出更多样的创作趋向。有的追随法国新浪潮的前卫风格,有的拍摄广受欢迎的类型片,带来了与以往日本电影迥异的风格特征。与此同时,黑泽明、市川昆(Ichikawa Kon)等老牌名导仍然活跃在影坛,尝试新技术,寻找表现力上的突破。为了寻求资金,有国际影响力的导演把目光投向国外,请外国制片商投资拍摄。

老牌电影公司为了摆脱困境,除了启用新导演,还在寻找能够保证观众的电影类型,如松竹启用山田洋次(Yamada Yoji)拍摄的《男人之苦》系列(Otoko wa tsurai yo, 又名《寅次郎的故事》)。主人公流浪汉阿寅玩世不恭,游手好闲,却又偏偏凭借善良和幽默而独得女子欢心,这一形象在观众中大受欢迎。这一系列从1969到1995年间连续拍了48部之多,创造了世界上同一演员主演的系列电影集数之最,甚至有专门的寅次郎博物馆等纪念设施,成为电影与社会生活互动的典型案例。

电影滑坡的背景下,兴起拍摄色情片的潮流,这在客观上对日本电影产业起到了刺激和挽救作用。这类直露表现男女性行为的影片,多由小公司低成本制作,逐渐形成规模,成为现代日本具有代表性的另类文化现象。情色片的泛滥使日本电影对于情色、暴力场面并不避讳,许多电影都加入此类刺激感官的元素,借以吸引观众。

到了20世纪80年代,制片厂体系基本上土崩瓦解,多厅影院取代了传统的大电影院。虽然日本电影产业的兴旺程度与极盛之时完全不可同日而语,但是却为电影新人提供了更灵活的机会,独立制片公司大批涌现,相米慎二(Soomai Shinji)、伊丹十三(Itami Juzo)、森田芳光(Morita Yoshimitsu)等导演都借着独立制作的自由,拍摄出极其风格化的影片。

经历了低迷的日本电影在20世纪90年代有了新的起色,跃出了北野武(Kitano Takeshi)这匹影坛黑马,他在题材和形式上不断尝试变化,给各种类型注入个人风格化的基因。另一位引起关注的导演是岩井俊二(Iwai Shunji),他的作品带有细腻的抒情色彩,风格唯美,糅合了恬淡的古典韵味和现代叙事风格。此外,富有东方神秘色彩的日式惊悚片、想象力丰富且制作精良的动画片、以私人生活为对象的“私纪录片”都是新世纪日本电影的特色标志。

28.2 日本电影的代表作者

梳理日本电影的发展历程,能够看到日本电影在东西方文化交互碰撞的背景下曲折的演进轨迹。而通过分析代表性的电影作者,可以深切感受到日本电影整体面貌的复杂性和矛盾性。

杰出的日本电影作者中,沟口健二偏爱运用富有东方卷轴画般流动感的长镜头,形式和题材都有歌舞伎的影子,尤其擅长表现女性形象,成濑巳喜男对于贫苦阶层人情冷暖的描绘,以富含悲情色彩著称;衣笠贞之助(Kinugasa Teinosuke)的古装时代剧风格华丽,场面宏大;黑泽明的影片受西方哲理和价值观影响,洋溢着英雄主义和人道主义;小林正树(Kobayashi Masaki)对古装时代剧进行另类演绎,反思民族传统文化;市川昆对日本著名文学作品的改编深得原著意蕴精髓,川端康成的《古都》、谷崎润一郎的《细雪》、横沟正史的侦探小说,都在他的镜头下从想象化为实体;新藤兼人的影片对白极尽简略,充分运用镜头语言描绘人在极端环境中顽强坚韧的生命力;新浪潮导演大岛渚、今村昌平等人,通过影片表现现代人的孤独、迷惘和绝望,与欧洲现代主义电影潮流遥相呼应……这些作者在美学追求上各有千秋,蜚声国际影坛,本节简单按世代划分列举四位代表人物:古典大师小津安二郎、现代主义巨匠黑泽明、后现代拼贴高手北野武、当代写实主义作者是枝裕和。

28.2.1 小津安二郎

小津安二郎是世所公认的最能代表日本电影民族特征的导演,他的作品带有日本传统文艺恬淡宁静的美学风格,被一些欧美电影研究者视为“真正”的古典主义。他擅长在封闭的



沟口健二追求东方卷轴画般的构图方式,图为《西鹤一代女》剧照

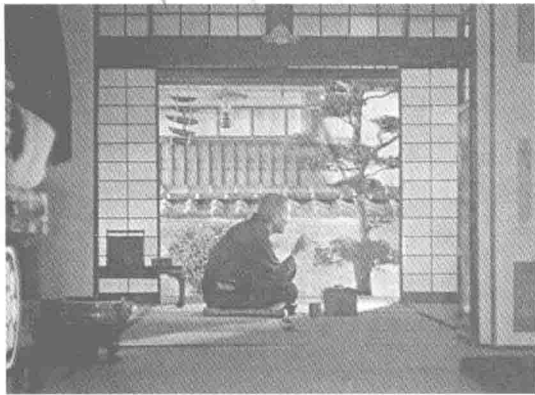
空间中完成故事，严谨而精致。小津的大部分作品都由他亲自操刀编剧，聚焦于普通日本人的日常生活状态，尤其对于家庭成员关系有细致入微的刻画，往往以传统日本家庭在现代化进程中受到的冲击为冲突核心，表现家庭成员对传统观念的坚守和背离。虽然电影剧情中存在种种矛盾，但是小津并不喜欢激化冲突，而是让人物内心的复杂曲折通过言谈举止流露出来，用平和收敛的方式来演绎。台词极尽散淡平实，言有尽而意无穷。叙事上，基本采用顺序，少有闪回等时空变化，用最自然的方式将故事娓娓道来。

在影片的视听形式方面，小津安二郎的镜头语言具有鲜明的特色。首先，他惯于使用低角度的机位，以约三十几度的仰角拍摄人物，这个角度既符合日本人席地而坐的习惯，也体现出日本民族讲究礼仪的谦恭态度。第二，他偏爱运用静止的长镜头，拒绝戏剧化的蒙太奇技巧和复杂的镜头运动。第三，人物对话段落中，镜头正面拍摄，直接切换，不使用特效，也不刻意制造剪辑点，一切以平实为基调。第四，影片场景多数为室内，且多为传统的日本民居，巧妙地运用室内门窗家具的线条实现构图的美感。第五，要求演员要平和自然，动作从容，表情含蓄，不带太多外露的情感。这些形式特色都是日本人日常生活气氛在电影中的准确体现，小津安二郎敏锐地捕捉到了日本文化最微妙的细节，并用视听手段展现出来。

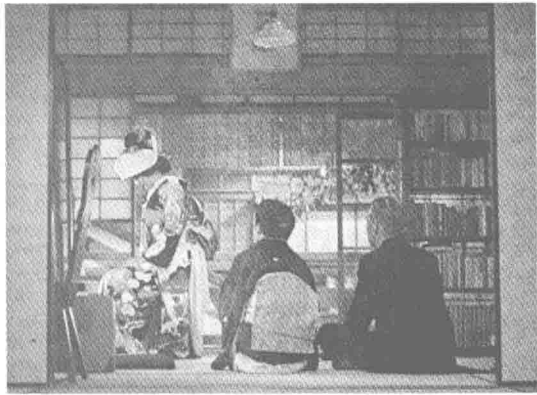
小津安二郎一生创作了54部影片，“二战”前后，风格有细微的变化。虽然内容都是普通人之间的人情交往互动，主题都是乐天知命、随遇而安的人生观；但战前的作品更为轻松幽默，表现平民草根阶层的喜怒哀乐，战后日本社会发生了巨大的变化，小津安二郎的目光也转向了城市新兴中产阶级职员，叙事风格更加沉静和凝练，面对传统生



小津偏爱的正面构图



小津巧妙地运用日本传统民居室室内门窗家具的线条实现构图的美感。图为《麦秋》剧照



女儿的婚事是小津安二郎电影中常见的主题。图为《晚春》剧照

活的流逝，流露出淡淡的惋惜和忧伤。

小津安二郎的众多影片在影像风格和叙事方式上变化不大，在题材和内容上大致可分为以下几类：

(1) 表现父亲(母亲)和女儿之间，因女儿婚事引发的情感波澜，如《晚春》、《彼岸花》(*Equinox Flower*, 1958)、《麦秋》(*Early Summer*, 1951)、《秋刀鱼之味》(*An Autumn Afternoon*, 1962)、《秋日》(*Late Autumn*, 1960)等。这一故事原型反复出现，表面以女儿的恋爱结婚为核心，实质反映了日本传统价值观里亲情和责任的问题。

(2) 表现社会转型过程中，传统大家庭解体，对长辈绝对孝敬、服从的伦理观念渐渐消失，父母和子女之间关系发生变化。如《东京物语》(*Tokyo Story*, 1953)、《东京暮色》(*Tokyo Twilight*, 1957)、《浮草》(*Floating Weeds*, 1959)、《小早川家之秋》(*The End of Summer*, 1961)等，这些影片中，年轻人开始变得以个人为中心，老迈的父母陷入孤独和失落，影片结束于淡淡的忧伤和凄凉。

(3) 表现夫妻之间感情上的矛盾。《早春》(*Early Spring*, 1956)关注婚外情问题；《茶泡饭之味》(*Tea and Rice*, 1952)表现来自不同家庭背景的夫妇，生活习惯上的不和谐；《宗方姐妹》(*The Munekata Sisters*, 1950)中，丈夫因失业而暴躁多疑，造成家庭矛盾。尽管片中的夫妇由于种种原因产生不和，但最后多以彼此原谅，婚姻和家庭得到维护而告终，符合东方传统文化提倡的相濡以沫的婚恋观。

无论战前还是战后，小津安二郎的电影都远离跌宕的政治风云，对于社会变迁也鲜少直接描绘，但这些影片通过对现实生活和市井普通人物的细腻刻画，更为质朴地折射出了日本的整体民族风貌在20世纪的变化，尤其是传统与现代观念的碰撞融合。小津安二郎被称为传统主义者，但除了处女作《忏悔之刃》，他并未涉足充斥着传统文化符号的古装时代剧，其电影的传统色彩在于对日本民族文化内涵的准确表达，而非流于表面的符号堆砌。他的时装现代剧贴近日本民众现实生活，符合社群共同价值观。这种高度本土化的风格，在多年里都被西方电影界忽视，直到他过世多年，才被西方发现并惊为天人。他为世界影坛贡献了一种迥异于西方电影的风格，让日本电影发出了本民族的声音。

28.2.2 黑泽明

巨匠黑泽明的艺术生涯崛起于“二战”之后，比起小津安二郎、沟口健二等带有鲜明日本文化印记的导演，黑泽明的影片，无论主题、内容还是形式，都更加国际化和富有创新性，甚至开世界影坛风气之先。他是最早被西方电影界了解并受到赞誉的日本影人之一。

黑泽明的影片选材甚广，从现代社会问题片到古装时代剧，包括先锋实验性质的影片都有所涉猎。题材和形式上的不断创新，使得他艺术生涯的巅峰时期格外长久，从战后一直到90年代不断有经典之作问世，直到八旬高龄仍保持着旺盛的创作活力。

尽管黑泽明的作品众多，风格手法富于变化，我们仍然可以发现一些共性的特征。

在视听形式方面，黑泽明以擅长拍摄动作场面和宏大场景而著称，即便是极为平常的人



《罗生门》中用多机位拍摄樵夫进入森林的段落，气势非凡

物活动，也能在他的镜头下呈现出非同寻常的视觉张力，这种张力来自精彩的镜头设计和场面调度。黑泽明喜欢运用多机位拍摄，营造单一机位难以实现的全方位视觉感受，当时在世界上使用这种手法的导演非常之少。

《罗生门》（*Rashômon*, 1950）开头樵夫进入森林的段落，多个机位上下左右俯仰结合，配以快速的剪辑切换，将简单的人物运动渲染得气势非凡。大盗多襄丸奔跑于树林之间的段落，则使用近距离跟拍，急速运动的镜头，摇晃的特写，将紧张场面渲染到极致。在审判杀人犯时，多襄丸直视镜头，目光逼人，仿佛紧盯着银幕前的观众。这些手法，在黑泽明之前都鲜有尝试，而他无疑是最能成功地将这些在当时还属另类的拍摄方法与所表现的内容紧密结合的天才人物。

黑泽明的影片时而呈现出强烈的运动感，时而运用慢镜头摄影表现激烈的动作，时而又尝试极具抽象意味的长镜头，种种令人眼花缭乱的变化使得黑泽明的影像风格与日本传统文化所推崇的宁静恬淡的美学特征判然有别。他的大胆探索超出国界，启发了世界上许多导演的灵感，包括好莱坞的星战系列和意大利西部片。之所以产生如此之大的影响，是因为他的探索真切地触及了电影作为视听艺术的媒介本性，将视觉与听觉以及两者结合所能达到的形

式美推向了一个新的高度。

在主题方面,黑泽明的影片与西方戏剧长期以来的精神内涵颇为符合——表现个人在命运摆布下的挣扎。他的许多影片改编自西方名著,莎士比亚名剧《麦克白》《李尔王》化身为日本战国时代的恩怨情仇,形式上吸纳了日本古典能戏的元素,内涵层面则是彻彻底底的西方价值观,除了原著的悲剧精神之外,更突出的是西方现代性思潮影响下的对于人之存在的思考。

西方戏剧中的英雄原型和进入现代后频频被提及的人道主义,都在黑泽明的电影中有所反映。其御用演员三船敏郎(Mifune Toshirô)饰演的主人公,多次以吊儿郎当的另类英雄形象出场,随着影片情节发展逐渐上升到为了他人奉献自己的人性高度。这样的主人公,与日本传统武士片中的英雄有很大不同,不是理想化的惨烈悲壮的殉道,而是在命运的漩涡中挣扎着选择一条道路。

现代性思潮对黑泽明的另一种影响,在他的代表作《罗生门》中有极致的体现,影片通过不同当事人对于同一事件的不同叙述,以及同一时空的四次重复,表现出人对世界认识的相对性和所谓“真相”的不可知。这种结论与伯格曼、费里尼等欧洲现代主义电影作者所传达的信息有相通之处,既可以看作现代哲学思潮对艺术家潜移默化的影响,也可以与日本战后尴尬的话语局面联系起来。

黑泽明的古装片具有高度概念化的抽象意味,反映社会问题的时装片则相对贴近现实生活,《红胡子》(*Red Beard*, 1965)、《生之欲》(*Living*, 1952)、《一代鲜师》(*Not Yet*, 1993)、《八月狂想曲》(*Rhapsody in August*, 1991)等,都试图用人道主义的眼光来审视人生的困境,为主人公寻找出路。其中除了少数流露悲观,多数都以慈悲和宽容的胜利而告终,这种价值观能够被整个现代社会接受,具有国际性的普泛意义,这也是黑泽明被世界影坛尊崇的原因。然而,对于叛逆的新浪潮一代,大岛渚等人,这种对理想化普世价值的宣扬又成为他们批判的对象。”

黑泽明的影片尽管与原汁原味的“日本电影”有所不同,但是又绝不是对西方电影的简单模仿。时代剧对日本战国时代的描绘,社会问题剧对现代日本的思考,从根本上仍然体现着日本民族进入现代社会几经波折之后的精神状态,比那些完全被日本传统文化和价值观浸染的影片更切中人性的复杂面,意味更加深刻。

28.2.3 北野武

20世纪80年代末,北野武的登场震动了已然平静了许久的日本影坛,他特立独行的影像风格,别具一格的剪辑手法,让评论一时哑然,却不得不承认他的才华和创造力。北野武随即成为继黑泽明之后,在国际上最有影响力的日本导演。

北野武最初是以演员的身份进入影坛的,在担任导演之前,他已经是颇有名气的相声演员和节目主持人,言谈以黑色幽默和讽刺著称。他曾在大岛渚、崔洋一(Yoichi Sai)、深作欣二等前辈导演的影片中出演角色,处女作《凶暴的男人》(*Violent Cop*, 1989)由他自导自演,

开启了他长期编、导、演集于一身的创作方式。北野武有机会在电影中大胆试验,与20世纪90年代大公司萎靡,独立制作兴起大有关系,他自己成立了公司,有固定的创作班底,除了保证自己的创作,还投资许多亚洲新秀导演的影片,如中国导演贾樟柯。



《奏鸣曲》中,游戏化的暴力突如其来

北野武的电影之所以难以归类和总结,是因为在形式方面,他完全打破了常规的电影语法。例如:许多场景以蓝色为基调,表现人物特殊的心理状态,成为他个人独特的标志;他热衷于表现暴力,暴力突如其来,不带任何美化和温情;处理打斗动作时,画面突然定格,在观者错愕之际,突出动作的震撼力。摄影上,北野武的镜头经常随心所欲地移动,跟拍主人公漫无目的地闲逛;有时候在一系列连续动作中突然切换到另一个画面,既不符合经典电影的“无缝剪接”,又不讲究传统的构图美感;绘画、文字、照片都随意地出现在银幕上构成叙事。种种对于视觉惯性的破坏,与富有叛逆色彩的故事和主题十分契合。

北野武涉猎的类型题材很多,警匪片有《凶暴的男人》《花火》(*Fireworks*, 1997);黑帮片有《奏鸣曲》(*Sonatine*, 1993)、《大佬》(*Brother*, 2000),还有青春片《坏孩子的天空》(*Kids Return*, 1996),古装片《座头市》(*The Blind Swordsman: Zatoichi*, 2003),桃色片《性爱狂想曲》(*Getting Any?*, 1995)。从未受到片厂体制限制的北野武,创作上表现出自由的游戏态度,这些影片成了他挑战类型规范的实验。

尽管评论界将他的风格归入暴力美学,然而他在暴戾之气之外,还有另一个极致的表现,并拍摄了一些文艺气息浓郁的影片,如温情脉脉的《那年夏天,宁静的海》(*A Scene at the Sea*, 1991)、凄婉伤感的《玩偶》(*Dolls*, 2002)和富有童趣的《菊次郎的夏天》(*Kikujiros sommer*, 1999)。2005年,他甚至戏仿自己,炮制出混合了以往许多代表作风格的《双面北野武》(*Takeshis'*)。

表面上,北野武的影片具有鲜明的后现代拼贴特征,对于感官刺激元素有大量表现,然而其影片的深度却并未被削平,影像表达貌似随意,实际颇具深意。他的影片中看不到日本传统歌舞伎叙事的影子,但随处可见他当年作为相声演员驾轻就熟的黑色幽默和尖刻讽刺;片中没有人道主义的精神胜利,角色看待世界的眼光常常是孤独、冷酷和悲观的;也并不区分是非黑白,所有人物都在茫然地摸索,只有在事件突发时才凭借本能做出决定。

暴力和唯美奇异地混合在北野武的创作中,最粗糙的打斗和最细腻的情感都能在他的影片中找到,枪战的激烈和大自然的宁静,生活的闲散和死亡的惨烈……种种矛盾的属性被他用貌似毫无章法的叙事方式结合起来。虽然,他的影片中弥漫着孤独感,但是透过冷然的表象,隐隐可见其中对人性的关怀,这样的关怀尤其从人物互动关系上体现出来。他影片中的