



《那年夏天，宁静的海》（左）和《菊次郎的夏天》（右）展现了北野武暴戾之外的另一面

主人公往往是被社群遗忘的边缘人物，他们百无聊赖、挣扎求生，彼此之间貌似冷漠疏离，但往往埋伏有一种隐性的情感联系，被创作者刻意淡化的情感在影片的高潮段落爆发，情感的力量甚至可以超越生死。《菊次郎的夏天》中的小男孩正男和流氓菊次郎、《花火》中的警察夫妇、《凶暴的男人》中的兄妹、《奏鸣曲》和《大佬》中的黑帮弟兄、《坏孩子的天空》中的少年伙伴、《玩偶》中的恋人……都是如此。

游戏式的拼贴掩盖了北野武影片中的日本电影特征，但是对感情的收敛表达，对死亡的迷恋，时不时出现的日本传统文化符号，受到日本漫画影响的桥段……这些特点都能够让人联想到混杂了众多文化基因的当代日本文化。

28.2.4 是枝裕和

进入 21 世纪，日本影坛仍没有恢复黄金期活力的迹象，但始终有独具个性的作者涌现，进行稳定而持续的创作。其中最获国际瞩目的当属是枝裕和，自 1995 年他的故事片处女作《幻之光》（*Illusion*）在釜山国际电影节亮相，他便成为世界各大艺术电影节的常客，甚至被比作小津等日本电影大师级人物的当世传人。

然而如果仔细观察其作品的肌理，是枝裕和以纪录片创作出道，除却他在个别时刻对小津风格的借鉴，其作品对于写实风格的重视，画面和情节对于生活现实驳杂质感的还原，与小津对银幕上生活景观的刻意求工大异其趣。小津电影的“人工性”和“雕琢感”达到极致，只不过隐藏在貌似平淡的情节流之下，会给人一种表现寻常生活的错觉。与其说是枝裕和继承了小津这一特定个体创下的传统，倒不如说他是以自己的笔触续写着日本电影传统尤其是家庭情节剧的大脉络，其作品呈现出的某些“传统”风貌并非来自小津，而是生发自民族电影的深厚根基。

是枝裕和最初几部电影《幻之光》、《下一站，天国》（*After Life*, 1998）、《距离》（*Distance*, 2001）在影像风格上，都带有强烈的纪录片色彩，多采用手持拍摄，自然光效，长镜头写实。但这只是外观，是枝裕和的影片在内容和主题上并不囿于生活现实，同样有着天马行空的想象力。

早在其第二部长片《下一站，天国》中，已经埋下此后《空气人偶》（*Air Doll*, 2009）式奇幻题材的基因。《下一站，天国》虚构了死者在登入天堂之前灵魂停留7天的机构，在那里会有专人聆听并记录死者生平最重要的一桩回忆，将之拍成电影，让死者携入天堂，此外的回忆将全部被忘记。片中每一位死者对回忆的选择，都是对其人生的终极总结，而通过他们“伪纪录”式的陈述，观者看到的是不同的人生态度，同时也看到了日本近一个世纪的历史，如很多人的回忆与第二次世界大战相关，被美军俘虏死里逃生、恋人去战场再也没有回来……是枝裕和的影片中并非没有社会批判或历史眼光，但总是以微观、细腻、私人化的方式来表达。

又如他对日本电影家庭叙事传统的继承，《步履不停》（*Still Walking*, 2008）从子女一代的角度审视三代同堂的家庭关系，很容易让人想起小津的家庭剧。相比2013年山田洋次对小津的翻拍，是枝裕和的创作实为对小津更直接的呼应和对话。《步履不停》的主人公良多是一位人到中年仍事业无成的男子，刚娶了一位丧夫并有孩子的女人，婚后他带着妻子香里和继子小敦前往疏于联系的父母家中拜访。父亲恭平对良多的不成器一直心怀不满，母亲则对于他的婚姻持保留态度，妹妹千奈美一家忙着打圆场，全家人竭力掩饰彼此之间的隔阂与生疏。小津惯于从父辈的视角看待子女们的渐行渐远，是枝裕和故意反其道而行之，从儿子的角度审视与父母之间的矛盾，捕捉到了家庭成员微妙的情绪变化，揭示出一个多少有些残酷的现实：即使家庭成员在意彼此，也不可能完全说出心里话，说出的话永远言不由衷，而生活就是这般周而复始。小津在自己影片中予以感伤哀悼的，是枝裕和全部作为自然而然的现实接受下来，影片给出的态度是，家人间的隔阂乃是必然，人人各怀心思，与其强用幸福温情来包装，不如直面隔阂并从中发现那丝丝缕缕始终无法斩断的羁绊。

新世纪的日本，在经历了90年代经济泡沫破碎之后，进入漫长的停滞期，一方面已然进入后工业时代的“超富裕社会”，另一方面则不可避免地出现“中产阶级下流化”，滑向“M”型社会，全社会普遍缺乏生活动力，社会问题丛生。是枝裕和敏锐地捕捉到当下日本人际关系的疏离与隔阂，2004年的《无人知晓》（*Nobody Knows*）讲述12岁的少年在不负责任的母亲离家出走之后，独自照顾三个更加年幼的弟妹。从影片四分之一时间点开始，母亲即已缺席，阿明挑起支撑家庭的重负。是枝裕和用冷静的态度记录孩子们“非正常”的家庭状态，将“非正常”转化为自然而然，批判的态度含而不露。阿明的“家庭”是被社会遗忘的角落，但阿明从来没有哭泣过，也没有任何流露情绪的表情。扮演阿明的14岁演员柳乐优弥凭借在此片中的“零度表演”摘得戛纳影帝桂冠。

观察是枝裕和在新世纪的创作，他似乎在以自己的方式，重新改写日本家庭情节剧传统，当家庭解散、父母失格作为常态被接受时，人们如何在家庭残余的躯壳中自处、与他人相处，是他关注的中心，他还把希望隐秘地寄托在孩子身上。2013年的新作《如父如子》同样把孩子角色作为影片枢纽，只不过改由以父亲视角讲述故事。影片的题眼是“如”字，英文名“*Like Father, Like Son*”，“如/like”强调了片中父子关系的虚拟性，联想导演的创作轨迹，该片也可看作对《步履不停》中非血缘亲情关系的拓展演绎。影片聚焦于两个阴差阳错被调换了

孩子的家庭,尤其把焦点放在父亲之一、高级白领职员良多身上。不同于《无人知晓》和《奇迹》(Miracle)中的“失格父母”,是枝裕和此番试图展示别样的父子关系:不是疏于监护,而是过度期望。影片发问:究竟怎样才是理想的父子关系?孩子真正需要的是什么?这问题并不仅仅关乎家庭中未成年人的处境,也促使成年人对自己的人生观念进行反思。良多有着强烈的精英意识,无论在工作还是家庭中,都追求完美,他的个性难免给妻子和孩子带来无形压力。恰恰因为换子风波的发生,良多才开始反省一贯的“理性”“完美主义”观念。比起是枝裕和早年更具纪录风貌的作品,《如父如子》中各种元素的对仗极尽工整,自然/人工、传统/现代、理性/感性、中产/蓝领……充满二元对立的叙事又被人物情感柔和化,创作者最终提供了一条温暖的拯救之途。“如”父,“如”子,能否真正尽到父亲的责任,收获孩子的信赖与爱,这比“是”或“不是”父子更重要。

28.3 日本电影矛盾的美学特质

“日本电影”作为一个集合名词,其中内在地包含了许多矛盾的特质,不禁让人怀疑,其统一的美学特征是否存在。然而倘若在更大范围里将日本电影、美国好莱坞电影、欧洲电影相比较,日本电影民族化的美学特征又是十分鲜明的。

20世纪50年代,日本电影人增村保造曾经总结过日本电影的特征,称日本电影“对伤感的爱或者母性的爱做诗意性描写,并将这些东西与山川风光等大自然抒情性要素融为一体,据此磨砺出他们的细腻感性”^①,此外“宿命论,对山河的热爱,残暴性与施虐性,细腻的美学感觉,神秘主义以及在表达上述观念时运用的悠缓的时间感觉”^②都是日本电影的特别之处。

如果从更为广阔的视角来考察日本电影的美学特征,其矛盾属性,或许可以从日本民族的民族性中找到根源。美国人类学者鲁思·本尼迪克特在她的名著《菊与刀》中写道:“日本人生性极其好斗而又非常温和;黩武而又爱美;倨傲自尊而又彬彬有礼;顽梗不化而又柔弱善变;……保守而又十分欢迎新的生活方式”^③。或许,日本电影中体现出的种种矛盾的美学范畴——民族艺术传统和西方电影观念、影像的唯美与残酷、情感的含蓄与张扬等都是日本民族性格在电影艺术领域的体现。

28.3.1 唯美与残酷

风格上,日本电影的唯美与残酷往往相伴而生,这种矛盾体现在单个文本的风格对比中,也体现在导演个人的创作中。沟口健二那些以表现女性为中心的影片,总是把美好的主人公残忍地推向不幸,似乎在施虐和折磨中,才能凸显主人公的外表美和人性美。北野武的创作

① [日]四方田犬彦:《日本电影100年》,第22页。

② 同上。

③ [美]鲁思·本尼迪克特:《菊与刀》,第2页,商务印书馆1990年版。



残酷与唯美这对日本电影的矛盾特质出现在同一位导演的作品中。图为北野武的《座头市》(左)和《花火》(右)剧照

之路，既有黑帮片的惨烈，又有文艺片的宁静，以及将两者都推向极致的《花火》。许多日本导演和影片都在这两种属性上有极端的追求，颇为符合本尼迪克特对日本文化的概括——菊花之美与武士刀之残酷的奇异组合。

唯美和残酷这两种截然对立的风格在日本影片中往往纠结于一点——对死亡的崇拜和赞美。日本的神道和武士道对于死亡的美化，有着深刻的文化渊源，“二战”时期特殊的民族心理状态，当代日本较高的自杀率都与这种传统有某种关联。在日本影片中，主要人物的死亡常常被渲染上神圣的色彩，而杀人的暴力行为也被美化表现，试图通过极端残酷的行径表现人生的哲理。有时候，甚至不强调杀戮的正义与邪恶之分，死亡只是作为一种仪式，不追究其背后的内涵。

日本的岛国文明，受自然条件的影响，灾害频仍，美好事物在瞬间毁灭的现象在日本民族的集体无意识中生根，正如日本国花樱花这一频频出现在影片中的意象——象征着瞬间的绚烂和刹那的凋谢。也正因为对这种“绝望之美”的眷恋，日本电影的唯美倾向总与悲情伴生。尤其以爱情为主题的影片，在用尽笔墨刻画男女主人公的情感变化之后，离别或死亡突如其来——这一母题多次重复，《伊豆的舞女》(*The Izu Dancer*, 1974)、《雪国》(*Snow Country*, 1957)、《失乐园》(*Lost Paradise*, 1997)乃至惹尽争议的《感官王国》(*In the Realm of the Senses*, 1976)皆是如此。

28.3.2 含蓄与直露

日本民族在情感的表达上有含蓄隐忍的特点。剧作上，许多日本导演偏爱平和舒缓的剧情，而非运用冲突激烈的西方戏剧模式。即使戏剧冲突强烈的作品，人物的表演也较为收敛，与日本人通常的行为方式相符合。强调动作的古装义侠片或现代警匪片中，人物的行为也许体现为激烈的暴力，但情感仍然不形于外。爱情片中，不同于西方电影直露的情感告白，日本导演总是通过对表情神态的准确把握、巧妙的镜头设计来含蓄地传达情感。

与这种含蓄的情感表现相对，日本电影并不忌讳直露地表现性和暴力。暴力元素在以武



大岛渚对性爱和原欲直露的表现。图为《青春残酷物语》(左)和《感官王国》(右)。

情节详细描绘,试图赋予性爱以特殊的寓意,为各种非正常的性行为找到哲理性的解释,典型如今村昌平的《鳗鱼》、大岛渚的《感官王国》。

28.4 日本电影的民族美学特征

28.4.1 对民族美学意境的追求

意与境,可以理解为情与景的关系,二者融汇统一,达到情景交融的效果,对于景物的描绘是为了抒发情感,而情感反过来赋予了自然景物“人化”的光彩,草木也变得“有情”起来。与世界上其他国家和民族的电影相比,日本电影的抒情性特征非常突出,重视影片中自然景物的作用,在外物与内心之间营造比喻和象征。日本古典文学中的和歌、俳句,惯于

使用貌似联系松散的几句景物描写,勾勒出作者特殊的心境,这种美学风格曾经启发了蒙太奇大师爱森斯坦,也体现在日本电影的实践中。

不同于文学和戏剧,在电影中环境扮演着更为重要的作用,摄影机将环境变成了特殊的角色,具有叙事上的重要功能。追求意境的美学传统,在内涵上正契合电影艺术重视物



日本电影重视自然环境的抒情作用,追求意境美。图为《关于莉莉周的一切》剧照。



公认最为“西化”的黑泽明，在构图中也会采用浮世绘或日本古典戏剧风格的构图。图为《战国英豪》（左）和《椿三十郎》（右）剧照

象的特点。日本的电影对于四季更迭、气象变化的表现十分重视，各种自然景物（花草树木、风霜雨雪）所引发的情思作为日本民族心理的一部分，在影片叙事中得以体现。适时地插入景物镜头，巧妙设计场景的气候条件，将情感化入自然环境之中，这种思路是自发的也是自觉的。

许多日本影片以自然景物或四季时节命名，或用自然景物作为线索，将寓意寄托在外物上，如《浮草》、《麦秋》、《八月狂想曲》、《那年夏天，宁静的海》、《细雪》（*Fine Snow*, 1983, 市川昆）、《黄昏时的清兵卫》（*The Twilight Samurai*, 2002, 山田洋次）、《燕尾蝶》（*Swallowtail*, 1996, 岩井俊二）等等。

东方的意境论，妙在虚实结合，不同于西方传统的写实风格。东方绘画强调散点透视，具有多个视觉中心，强调整体的和谐统一，而非西洋绘画通过单一透视造成的立体感。日本的浮世绘曾经启发西方画家的创作，它的平面感与西洋绘画的立体感完全相反，视觉的焦点可以不停变化，而不会马上集中到画面的中心，沟口健二等导演偏爱的长镜头可以从日本传统绘画中找到灵感起源。

品味意境时，日本民族艺术“喜静不喜动”。日本的古典戏剧以缓慢的动作，绵长的唱腔为主，表演的动作幅度不大，人物的表情单一或者干脆使用面具或偶人，有一种宗教般的静穆氛围和庄重的仪式感。这种艺术传统在电影领域体现为，镜头移动要么平缓，要么静止不动，注意力全部放在演员的表演、场面调度等镜头内部元素上；演员的表演以自然稳定的状态为主，少有夸张的语言和动作，这一特点在小津安二郎、沟口健二等老一代导演的作品中体现得尤为明显。

可以说，在很长时间里，日本电影整体上追求一种绘画式的美感，强调运动性的电影语言本质上与日本文化传统有抵牾之处。即使如今影像风格更加多元化，静态仍然是许多日本导演的美学追求。

28.4.2 对民族文化符号的展示

日本是一个擅长吸收外来文化为己所用的国家，从明治维新到“二战”之后，西方现代生活方式已经融入了日本人的日常生活；同时，日本又是一个注重保护自己文化遗产的



日本电影的备受瞩目与其独特的文化符号有密切关系。图为黑泽明《梦》剧照

民族，许多古老的习俗被刻意保留下来，在某些特殊的时间和场合被表演和展示。

电影作为舶来品，最早来到日本时，日本人从西方拍摄者的胶片上看到了西方眼光中的自己，自此日本影人一直在本土视角与外来视角之间摆荡。意图表现本民族的生活，却成为西方世界眼中的奇观；当生活方式和思维方式已然西化时，自我审视的眼光也染上了猎奇的色彩。

与中国古装片的情况类似，悠久的历史和丰富的文学、戏剧文本资源为日本电影提供了诸多题材，古装时代剧是日本长盛不衰的电影类型。在表现古代人物的生活和爱恨情仇时，服装、布景、台词、表演都带有浓重的民族文化特征，很多时候，这些特征已经被符号化和仪式化了，甚至刻意标榜着自身的与众不同。《西鹤一代女》（*Diary of Oharu*, 1952）、《罗生门》、《地狱门》（*Gate of Hell*, 1953）等多部古装剧在西方电影节获得大奖，则从客观上促进了这种风气。尽管日本的生活方式已经相当现代化，但日本人的行为举止却仍然保留很多传统特色，鞠躬、点头、跪坐……这些程式化的烦琐礼节都在暗中影响着日本电影在世界影坛的整体形象，成为日本电影民族风格最基础的底色。

一个民族给外界留下神秘印象很大程度上是文化差异带来的误解，日本恐怖片很好地利用了这种异质文化带来的神秘感。近年来日本频频向外输出恐怖类型片，不同于西方恐怖片的血腥直观，日本恐怖片以心理恐怖为主，日常的事物在电影镜头的摆布下变得神秘而难以捉摸，死亡的预兆宿命般显现，人物却茫然不知。冤魂是日本恐怖片的重要母题，植根于东方古老的传说，长发遮面的女鬼形象在日本民间许多古老的“怪谈”中都曾出现，如今这一形象已经成为日本电影的标志性符号之一，一度影响了大洋彼岸好莱坞的恐怖片潮流。

28.5 日本电影的困境

在电影的国际化 and 民族化两方面，日本电影都有值得其他亚洲国家学习的地方。与世界上除了美国好莱坞之外所有国家的电影产业一样，日本民族电影始终面临着威胁，甚至一度处于捉襟见肘的尴尬境地，多年来虽常有灵光乍现却无法真正走出低谷。

20 世纪 60 年代，虽然大制片厂体制仍在，但整个日本电影产业已然流露出衰败气息，片场体制陷入僵化，死气沉沉。1961 年生产长片 537 部，1962 年却只生产了 378 部，此后一路走低，

即使稍有起色,也难与极盛时相比,到了1996年,长片产量只有278部。^①随着大制片厂体制的瓦解,日本的电影银幕锐减,影院总数从1960年的7457家减至1995年的1776家^②。另一方面电影发行业为了收回成本,大幅提高影院票价,使得电影变成了一种“奢侈品”。20世纪后30年,科技和媒介突飞猛进地发展,电视开始走入千家万户,廉价录影带随处可见,电影作为大众艺术媒介在全世界范围都受到了强劲的冲击,有越来越多的新兴视听娱乐方式与电影争夺市场,这场危机连电影王国好莱坞都概莫能外,日本民族电影也被裹挟在其中,苦苦挣扎。独立制作取代了大公司和片厂,色情影片被当作救市“良方”,动画影片反而起到了中流砥柱的作用,由于这些因素的支持,日本电影产业方能勉力维持至今。

除了全球电影业共同遭遇的新媒介挑战,日本电影亦面临特殊困境。一方面,战后成长起来的新一代日本观众,由于特殊的政治、文化环境,比过去的日本观众更多地接触到西方文化,尤其对美国文化推崇备至,出现了很多“好莱坞”影迷,远离了日本电影一向坚守的民族传统文化,大师的电影在国内也不免受到冷落。当然,那些具有特色的类型电影,如恐怖片、怪兽片、桃色片等仍受欢迎。另一方面,许多电影人仍然受传统的日本电影美学影响,青睐悠缓的节奏,沉静的意味,而这种风格与好莱坞商业片大相径庭,年轻观众兴趣缺乏,传统风格依靠偶像纯爱题材,方能维持吸引力。新浪潮一代乃至之后的新锐导演,在艺术方面大胆探索,独立制作模式给他们提供了更大的发挥空间,不时在国际电影节崭露头角,然而就像欧洲艺术电影一样,往往与大众较为疏远;至于商业类型片创作,过于依赖某些固定的类型模式,创意缺乏,因质量不高而难与好莱坞抗衡。

尽管经历了大师辈出的艺术高峰,也有“日本新浪潮”诸电影艺术家的骄人成绩,但日本电影早已失去了整个体制的支持,主要以电影作者个人的成就为支点。“随着作为产业的电影已经从大众娱乐的殿堂遭到放逐,导演人才辈出的电影界制作、发行、观赏状况已经发生结构性改变,巨匠的存在已经成为历史局限下的时代产物。”^③日本影坛长时间依赖“巨匠”光环的弊端在于,当重量级电影作者先后隐退,由于失去大制片厂体制提携电影人才的运作机制,影坛新人不似以往可以在业界长期磨炼,他们的成功更加依赖偶然性,而不再有制度上的保障。“量产电影的灰飞烟灭,不仅导致导演后继乏人,还意味着摄影、照明、录音、美术等支撑着电影制作基础的专业人员难以得到补充。在电影全盛时期承担上述职务的宿将们已陆续步入高龄,而在他们之后,师徒相授的制度已不再延续,因而电影制作中的基础技术均未得到有效的传承,形成了‘青黄不接’的局面。”^④以优秀电影人作为支点的局面注定潜藏危机,电影作为一门工业,其根基仍然是产业内部合理的结构和高效的运作机制。

如何在民族文化和西方文化的碰撞下找到一条兼容并蓄又不失特色的生存之路?日本电影曾经的辉煌提供了答案,但那辉煌已是过去,亟待解决的问题仍有很多。日本电影的历史

① [法] 马克斯·泰西埃:《日本电影导论》,第117~188页,江苏教育出版社2007年版。

② [日] 四方田犬彦:《创新激情:一九八〇年以后的日本电影》,第13页,中国电影出版社2006年版。

③ [日] 四方田犬彦:《创新激情:一九八〇年以后的日本电影》第5页。

④ [日] 四方田犬彦:《创新激情:一九八〇年以后的日本电影》第11页。

及其美学特征的发展变化,在各国民族电影中颇具代表性,对于亚洲各国的电影创作、制作都有启发,能够为我们提供很多借鉴。

思考题

(1) 请评述一位日本导演的创作,这位导演的作品是否表现了日本民族文化元素?在美学特征上有哪些民族化的表现?

(2) 请分析小津安二郎与黑泽明获得国际声誉的原因。哪些创作特色使其作品打破了民族、语言的限制,为世界影坛所接受?

(3) 请总结日本古装时代剧的类型元素和美学

特征。

(4) 请分析沟口健二对于长镜头的运用具有哪些特色。

(5) 请举例说明日本电影的民族风格与日本传统艺术之间的联系。

(6) 分析日本家庭情节剧电影与中国同类题材影片的共性与差异。

参考书目

[日] 四方田犬彦:《创新激情:一九八〇年以后的日本电影》,王众一、汪晓志译,中国电影出版社 2006 年版。

[日] 四方田犬彦:《日本电影 100 年》,王众一译,生活·读书·新知三联书店 2006 年版。

[日] 岩崎昶:《日本电影史》,钟理译,中国电影出版社 1981 年版。

[日] 山本喜久男:《日美欧比较电影史:外

国电影对日本电影的影响》,郭二民等译,中国电影出版社 1991 年版。

[美] 约瑟夫·安德森、唐纳德·里奇:《日本电影:艺术与工业》,张江南、王星译,吉林出版集团 2010 年版。

[日] 佐藤忠男:《日本电影大师们》,王乃真译,中国电影出版社 2013 年版。

第 29 章

印度电影

印度是世界上年产量第一的电影大国，亦是仅次于美国的第二大电影输出国。与亚洲诸多国家的电影发展脉络相似，印度电影亦是在民族性与西方化的交汇博弈中曲折前行。若放眼全球，印度电影最具辨识度同时又最受欢迎的民族特色无疑是其华丽的歌舞场面。若纵观历史，印度电影在其百年余发展的各个阶段，无不与欧洲乃至好莱坞电影展开积极互动，并将西方经验巧妙移植于印度本土，呈现出更为多元化的民族电影风格。

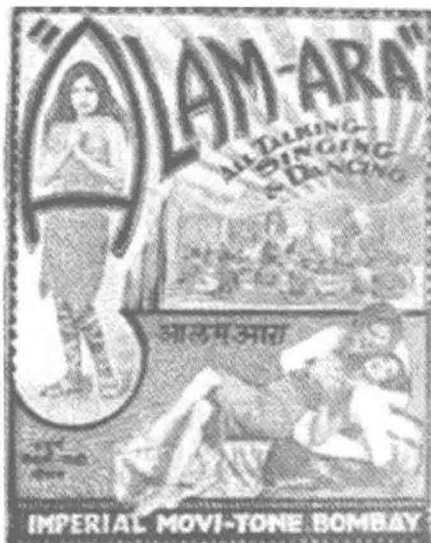
29.1 印度电影简史

自 1757 年起，印度便沦为了英国的殖民地。尽管饱受民族压迫，但客观上殖民也促进了欧洲先进科学技术的输入，因此印度电影的发展几乎与世界电影的发展同步。

1896 年 7 月 7 日，在孟买的瓦特森旅馆，卢米埃尔的《火车进站》《工厂大门》等影片的放映标志着印度电影的诞生。从 1896 年至 1899 年的这三年间，除了引进外国影片外，大量外国摄影师亦前往印度取景，拍摄了诸如《波斯之花》（*The Flower of Persia*, 1898）等展现印度本土风情的纪录短片。这些影片在印度本土大受欢迎，亦为印度本土电影的拍摄奠定了基础。1899 年，摄影师 H. S. Bhatavdekar（又名萨维·达达 [Save Dada]）成为拍摄第一部本国影片的印度人，他拍摄的影片《摔跤手》（*The Wrestlers*, 1899）亦为第一部由印度人拍摄的纪录短片。

1900 年至 1910 年，短片生产在印度电影中占据主导地位，以风光片和新闻片为主。1912 年 5 月 18 日，英国摄影师 R. G. 托尔内（R. G. Torne）拍摄的影片《蓬达利克》（*Shree Pundalik*）上映，该片被视为印度第一部故事片。影片上映后，盛况空前，被观众誉为“迷人的宗教题材，受人喜爱的印度电影”^①。而 1913 年 5 月 3 日，由唐狄拉吉·戈温特·巴尔吉

① [印] 菲罗兹·伦贡瓦拉：《印度电影史》，第 16 页，中国电影出版社 1985 年版。



《哈里什昌德拉国王》海报

(Dhundiraj Govind Phalke) 拍摄的电影《哈里什昌德拉国王》上映,则标志着第一部印度国产故事片的诞生。影片讲述了国王拉伽·哈里什昌德拉接受梵文学家杜瓦萨考验的故事。该片获得了巨大的成功,巴尔吉本人则被誉为“印度电影之父”。

1920年以后,英国殖民统治下的印度电影已经初具工业规模,无声电影进入繁荣的全盛时期。在1920年至1929年间,涌现出大批新的影片公司和制片人,其中的代表人物为巴布罗·潘特(Baburao Painter),他对早期印度电影的贡献仅次于巴尔吉。潘特是画家出身,拍摄的诸如《赛兰特里》(Sairandhri, 1920)、《印度的夏洛克》(Sankari Pash, 1925)等影片被认为是印度无声电影时期的重要作品。

随着有声电影的诞生,印度电影也开始从无声向有声过渡。1928年12月,孟买的凯皮托影院放映了英国有声短片。不久,外国有声故事片相继输入印度。1930年3月14日,由阿德希尔·伊兰尼(Ardeshir Irani)拍摄的电影《阿拉姆·阿拉》(Alam Ara)上映,标志着印度第一部有声电影的问世。影片取材自《一千零一夜》,场面宏大,置景华丽,并有大量的歌舞段落,片中的歌曲《以真主的名义,赐给我爱情》成为印度第一首电影歌曲。影片连续放映十一周,场场座无虚席。由伊兰尼制片、沙班达(Abdolhossein Sepanta)执导的《希林和福尔哈特》(Shirin and Farhad, 1934)被公认为是印度的第二部有声故事片,片中穿插了十七首歌曲。该片在孟买放映了十四周后,又进行了全国巡回放映,广受欢迎。而在影片中穿插歌曲,亦成为未来的印度影片中几乎固定的公式。1937年,由伊兰尼制片、Moti B. Gidwani执导的电影《农家女》(Kisan Kanya)上映,则标志着第一部由印度自己拍摄和加工的彩色影片的诞生。

第二次世界大战爆发后,印度电影同样受到较大的冲击。1943年,英国殖民政府开始实行颁发制片许可证制度,宣扬民族独立的歌曲、表现民族领袖形象和宣传甘地主张的影片一律禁止放映。在英国政府的严格控制下,印度电影被迫转向轻快的音乐片和娱乐片。但即使拍摄这类影片,印度电影人亦会用某种隐晦的方式如双关语,将自身的民族情感巧妙地融入歌舞中。这一时期上座率较高的三部故事片分别为《命运》(Jhoola, 1941)、《沙恭达罗》(Shakuntala, 1943)和《罗摩王朝》(Ram Rajya, 1943),其中由吉安·穆克吉(Gyan Mukherjee)拍摄的电影《命运》一经上映便引起了极大的轰动。该片在加尔各答放映长达三年半之久,打破了以往的票房纪录。片中的歌曲《外国人滚蛋,印度斯坦是我们的》再次展现了印度电影人强烈的爱国热情。此外,由加尔各答人民戏剧协会(IPTA)与导演夸加·阿默德·阿巴斯(Khwaja Ahmad Abbas)合作拍摄的电影《大地之子》(Dharti Ke Lal, 1946)、奇坦·阿南德拍摄的《贫民区》(Neecha Nagar, 1946),以及V.森达拉姆(Rajaram

Vankudre Shantaram) 拍摄的影片《柯棣华医生的不朽事迹》(Dr. Kotnis Ki Amar Kahani, 1946), 被看作是战时印度电影的三部最杰出作品。

1950年以后, 印度电影逐步进入全盛时期, 在影片产量上第一次超过美国好莱坞。由拉兹·卡普尔(Raj Kapoor) 自导自演的影片《流浪者》(Awaara, 1951) 则标志着战后印度电影的新起点。该片娱乐性和艺术性兼具, 并显示出全新的艺术风格和高超的技术水平。影片的主题曲《拉兹之歌》曾在许多国家广为传唱。

1952年初, 印度举办第一届国际电影节, 印度观众初次了解到了好莱坞和美国以外的其他国家的电影发展状况。尤其是意大利新现实主义电影, 扩大了印度观众的视野, 丰富了印度电影人对电影的认识。不久, 以萨蒂亚吉特·雷伊(Satyajit Ray)、莫里纳尔·森和里特威克·卡塔克等为代表的电影人创立了时间跨度近二十年的印度“新电影”^①流派。这一流派深受意大利新现实主义影响, 认为电影不是一种低水平的纯娱乐手段, 而是一种严肃的表现形式。“新电影”题材上主要反映印度现实社会和政治问题, 在拍摄方法上提倡低成本、外景拍摄和非职业演员。“新电影”流派的代表作品有雷伊的“阿普三部曲”、比麦尔·洛伊(Bimal Roy) 的《两亩地》(Do Bigha Zamin, 1953) 和《已婚女人》(Parineeta, 1953)、V. 森拉达姆的《两只眼睛和十二只手》(Do Aankhen Barah Haath, 1957); 以及莫里纳尔·森的《布万·舒姆》等影片。“新电影”在20世纪60年代逐渐形成一场运动, 大批年轻的印度导演和一些拍摄传统影片的老导演也都投入到“新电影”的拍摄中, 为提升印度影片的艺术品位和国际地位做出了积极的贡献。

20世纪70年代, 由于受到欧美西部片和东亚功夫片的影响, 印度电影开始融入更多的商业性元素。50年代由清纯明星所扮演的浪漫男女主人公, 被那些更粗犷、更偏向拳脚的硬汉主人公所挑战。典型如拉梅什·西比(Ramesh Sippy) 于1975年拍摄的影片《怒焰骄阳》(Sholay), 该片削减了歌曲段落的数量, 代之以枪战、追逐、悬疑和动作。电影学者大卫·波德维尔认为, 《怒焰骄阳》是“混合了土匪片(dacoit) 传统与通心粉西部片, 创造出所谓的‘咖喱西部片’(curry-western)”。这部影片被看作印度电影里程碑式的作品, 印度流行电影的生产和接受都由此而彻底改变。

20世纪80年代以后, 印度电影已经形成了拥有近200万从业人员的庞大电影产业。除了生产《血洗鳄鱼仇》(Khoon Bhari Maang, 1988) 之类混合了浪漫、动作、情节剧、歌舞段落的“马萨拉电影”外, 也出品诸如B·达斯古普塔(Buddhadeb Dasgupta) 等“作者”导演所拍摄的《死路》(Andhi Gali, 1984)、《归来》(Phera, 1988) 等现实主义作品。由于受

① 印度“新电影”流派亦被称为“平行电影”(Parallel Cinema)、“印度新现实主义”(Indian Neorealism) 或“印度新浪潮”(Indian New Wave)。

② [美] 大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森:《世界电影史》(第二版), 第841页, 北京大学出版社2014年版。

③ 马萨拉(Masala) 是一种印度特有的用不同调味料组成的咖喱酱, 被广泛运用于印度各式菜肴中。与美国泾渭分明的类型片不同, 印度出产的商业电影往往融合了爱情、动作、歌舞、悬疑、喜剧等多种类型元素, 宛如一锅大杂烩, 因此这类商业片曾被戏称为“马萨拉电影”(Masala pictures)。

到电视行业的冲击,这一时期的印度电影虽然产量仍居世界之首,质量却得不到显著的提高。

1988年,女性导演米拉·奈尔(Mira Nair)执导的实验电影《早安孟买》(*Salaam Bombay!*)获得了戛纳电影节金摄影机奖和奥斯卡最佳外语片提名,该片清新质朴的现实主义风格令印度电影再次走向国际舞台。1994年,导演谢哈克·卡普尔(Shekhar Kapur)拍摄了具有史诗气质和批判现实精神的影片《土匪女王》(*Bandit Queen*),这部印度与英国合拍的影片一经问世便引起了巨大争议,在历经一年多的起诉和禁映后,于1996年荣获印度全国电影最佳故事片奖。国际电影界亦对该片高度认可,认为其极具“印度精神”,印度电影开始逐步“回归”国际视野。

29.2 新世纪印度电影

20世纪90年代以后,无论是经济还是文化方面,印度都面临着东方和西方的接轨,传统与现代的转化。新世纪以来,随着全球化进程的加快、数字技术的崛起,越来越多的印度电影人开始更新制作理念,挑战宝莱坞(Bollywood)^①的主流电影传统,开始采用更加国际化的创作手法拍摄本国电影。

2001年,由阿斯弗·卡帕迪尔(Asif Kapadia)拍摄的影片《勇士》(*The Warrior*)荣获英国伦敦电影节最佳影片奖;同年,米拉·奈尔拍摄的影片《季风婚宴》(*Monsoon Wedding*)获得威尼斯电影节金狮奖。2002年,阿素托史·哥瓦力克(Ashutosh Gowariker)执导的影片《印度往事》(*Lagaan: Once Upon a Time in India*, 2001)入围美国奥斯卡最佳外语片提名;同年,女导演鲁帕丽·梅塔(Aparna Sen)的《伊耶夫妇》(*Mr. and Mrs. Iyer*)在瑞士洛迦诺电影节上被提名为“最佳亚洲影片”,并赢得夏威夷国际电影节“最佳故事片”大奖。这些获奖作品摆脱了印度电影成规化的制作模式,以鲜明的影像叙事风格展示了印度电影的全新风貌,被誉为“新概念”印度电影,标志着印度新电影势力的崛起。

严格来说,“新概念”印度电影并不是一个美学流派,而是印度及国际电影人彼时的一种约定俗成的叫法,用以区别传统的“马萨拉”式的宝莱坞制作。在制作层面上看,“新概念”电影更讲究国际化合作,更加迎合全球市场。而在美学层面上看,“新概念”电影则更为激进,旨在打破保守传统的宝莱坞美学,摒弃无节制的歌舞场面,代之以精心安排的故事情节,对身份、性别甚至是性的表现更为开放。

以米拉·奈尔的《季风婚宴》为例。婚礼题材对于各国观众都有较大较强的吸引力——“一

① “宝莱坞”是位于印度孟买的电影工业基地的别名,是世界上最大的电影生产基地之一。印度人(也有人认为是西方人)将“好莱坞”(Hollywood)开头字母“H”换成了孟买(Bombay)的字头“B”,得名“宝莱坞”(Bollywood)。严格来说,宝莱坞只能代表部分印度电影。印度的电影业主要建立在五个城市上——西部的孟买、东部的加尔各答,以及均位于南部的钦奈、海德拉巴和班加罗尔,但从世界范围来看,宝莱坞的影响力无疑是最大,因此被约定俗成地指代印度电影。

系列的色彩变化,一大群饶舌的旁遮普人,再加上一个充满爱意的大家庭,米拉·奈尔这部高票房的影片一出现就赢得了广泛的受众面”^①。从结构上看,该片无疑是一个国际化的叙事文本——“一个可疑的新娘,一个说谎的新郎,一大堆抢话说的亲友,他们自身的满腹辛酸和欲求能使婚礼本身相形见绌”^②。而在拍摄手法上,导演则采用了类似“道格玛宣言”的低成本美学手法,使其影像风格与好莱坞电影明显区别开来。可以说,清新明快的民族风格与对好莱坞叙事的本土化借鉴,是“新概念”电影的显著特征。

然而,与20世纪50年代兴起的“新电影”运动不同,“新概念”电影并没有刻意颠覆宝莱坞电影的美学传统,毕竟宝莱坞出口的作品仍然是印度电影本土及海外最为鲜明的旗帜。除却《季风婚宴》等少数较为风格化的影片,大多数被冠以“新概念”的影片更多是“宝莱坞”自身对其传统程式的自我修正和创新,并对影片所承载的主题和社会意义进行更为深入的挖掘和探讨,使其呈现更加普世化、多元化的美学特征,以适应更为广阔的国际市场。

根据英国学者菲利普·肯普(Philip Kemp)的考证,第一部打进英国票房前十名的印度电影是1998年由曼尼·拉特纳姆(Mani Ratnam)执导、影星沙鲁克·汗(Shahrukh Khan)主演的影片《真心实意》(Dil Se)。该片仍然是采用较为国际化的故事架构,讲述了在印度独立五十周年之际,一位德里的电台记者去采访北印度恐怖组织,并于途中邂逅一段刻骨铭心的爱情的悲情故事。

尽管爱情歌舞片和血腥复仇片一直是宝莱坞流行的影片类型,但在2000年以后,宝莱坞也将目光投向国际市场,制作了一批讲述定居海外的“印度侨民”故事的爱情电影。此类影片通常发生在伦敦或者纽约,传达的却是印度传统的婚姻道德观念,其中以卡伦·乔哈尔(Karan Johar)的《有时快乐有时悲伤》(Kabhi Khushi Kabhie Gham, 2001)和尼基尔·阿当尼(Nikhil Advani)的《爱,没有明天》(Kal Ho Naa Ho, 2003)最为著名。而诸如《真情永在》(Mohabbatein, 2000)、《宝莱坞生死恋》(Devdas, 2002)等仍旧发生在印度本土的电影故事,则或呈现异域风情的场景,或将人物的身份设置为海外背景,以利于国际化推广。

2007年,威拉德·卡罗尔执导的影片《玛丽戈蒂的印度之旅》(Marigold)开创了好莱坞与宝莱坞合作的先河。2008年,由英国导演丹尼·博伊尔(Danny Boyle)和印度女导演洛芙琳·坦丹(Loveleen Tandan)联合执导的影片《贫民窟的百万富翁》,一举赢得第81届奥斯卡金像奖最佳影片奖。从此印度电影与西方电影市场的融合更加紧密,呈现出更为世俗化、国际化、普世化的美学倾向。

2009年,由拉库马·希拉尼(Rajkumar Hirani)执导、影星阿米尔·汗(Aamir Khan)主演的影片《三个傻瓜》(3 Idiots),再次引起了世界对印度电影的关注。该片无论在叙事层面还是价值层面,都表现出强烈的批判精神和普世情怀。2010年,由卡伦·乔哈尔执导、沙鲁克·汗主演的影片《我的名字叫可汗》(My Name Is Khan),跨国意识更为明显。这部

① [印]拉利萨·高普兰:《世纪之交的印度电影》,五七译,载《世界电影》2010年第3期,第114页。

② 同上。

被称为印度版《阿甘正传》的励志影片，与其说是印度人在美国的奋斗史，不如说是美国帮助印度人实现普世价值的“美国梦”。而诸如《印度超人》（*Krrish*, 2006）、《印度教父》（*Sarkar*, 2005）、《幻影车神》（*Dhoom*, 2004）系列等纯商业制作的影片，则是对好莱坞电影毫不避讳的模仿和致敬。

不可否认的是，尽管新世纪以来的印度电影越来越强调与西方文化的亲缘性，但仍然坚守了自身的民族、宗教及文化品格。2012 年上映的《噢，我的神》（*OMG: Oh My God!*）借助好莱坞法庭片的模式讲述了一位印度本土的无神论者将印度之神“毗湿奴”告上法庭的荒诞故事。2014 年的《我的个神啊》（*PK*），则用科幻片的形式通过一个外星人来质疑印度的宗教弊端。2015 年的《小萝莉的猴神大叔》（*Bajrangi Bhaijaan*），更是以公路片的手法讲述一名印度佛教徒跨越国境护送一名穆斯林女孩回家的温情故事。由此可见，新世纪印度电影在世界范围内赢得广泛认可的同时，亦维系了国家形象的塑造与传播。

29.3 印度电影代表人物及其作品

通过对印度电影发展历程的简要梳理可以看出，印度电影在东西方文化的碰撞交汇中走出一条极具本土特色的民族电影之路。而分析印度电影的代表人物及其代表作品，则可以从细微处品味印度电影的艺术风貌。

29.3.1 拉兹·卡普尔

拉兹·卡普尔是印度电影史上最受欢迎的艺术家之一，集演员、导演、制片人于一身。1924 年 12 月 14 日出生于白沙瓦（今巴基斯坦境内）的演员家庭。自幼跟随父亲出演电影、戏剧，并担任场记及副导演。1948 年拍摄处女作以来，卡普尔在其艺术生涯中，导演了 10 部影片，制作了 18 部影片主演数十部影片，不仅给同时期的印度电影输入新鲜血液，更为印度电影赢得了国际地位。



1948 年，拉兹·卡普尔自编自导自演了其第一部影片《火》（*Aag*）。该片讲述一位艺术家同时和三个少女相爱的故事。这部影片虽然在结构上并不严谨，却标志着印度新一代导演和演员的崛起。1949 年，他拍摄的第二部爱情故事片《雨》（*Barsaat*），也收获了广泛好评。1950 年，拉普尔成立了自己的电影公司，并于次年拍摄出印度电影史上具有里程碑意义的影片《流浪者》。

《流浪者》中的拉兹，由拉兹·卡普尔饰演

影片讲述了一名叫拉兹的流浪儿，因为偷窃杀人被送上法庭，然而审判其罪行的法官拉贡纳特竟然是其亲身父亲。经过女律师丽达的努力，拉兹的身世之谜被揭开，法官也在忏悔中与儿子相认，拉兹虽然被判入狱三年，却也收获了与丽达的爱情。

用今天的眼光看，《流浪者》更多是家庭伦理剧与歌舞片的类型结合。但在当时，该片却以较为激进的现实主义风格引起了强烈的社会反响。尽管卡普尔赋予了影片一个相对光明的结尾，但影片整体的影像构成却兼具了美国黑色电影和卓别林式喜剧的风格特征，法庭片式的倒叙讲述方式也使得该片在叙事上令当时的观众耳目一新。大卫·波德维尔对此评论道：“卡普尔以其不亚于对大众口味精明判断的独创性和才华，为全印度电影设置了新的标准。”^① 该片因此获得1953年法国戛纳电影节金棕榈奖的提名。

1954年，卡普尔以制片人的身份制作影片《擦鞋童》（*Boot Polish*），再次将摄影机镜头聚焦至社会底层人民。该片具有强烈的批判现实风格和人道主义精神，获得1955年法国戛纳电影节金棕榈奖的提名，并荣获1955年印度电影观众奖最佳影片奖。之后，卡普尔陆续拍摄或制作诸如《乡巴佬进城记》（*Shree 420*, 1955）、《夜幕下》（*Jagte Raho*, 1956）、《我陶醉了》（*Main-Nashe Mein Hoon*, 1959）、《恒河流过的地方》（*Jis Desh Men Ganga Behti Hai*, 1960）等优秀影片，同样触及社会敏感话题，具有一定的现实意义。1987年，拉兹·卡普尔荣获印度电影终身成就奖。1988年6月2日，卡普尔因病去世，享年64岁。

29.3.2 萨蒂亚吉特·雷伊

作为印度“新电影”流派的奠基人，萨蒂亚吉特·雷伊无疑是20世纪国际声望最高的印度导演。雷伊在39年的导演生涯中，共拍摄37部作品，获奖无数。此外，他还擅长平面设计、文学写作和音乐创作，不仅革新了印度的书籍设计，还撰写了多部儿童读物、侦探小说和科幻小说，并为多部影片配乐。

萨蒂亚吉特·雷伊于1921年5月2日出生于加尔各答的一个艺术世家，他的父亲是孟加拉文学史上著名的诗人、作家。雷伊自幼对电影与音乐产生浓厚兴趣，经常阅读好莱坞与英国的电影杂志。1947年，26岁的雷伊与人一起创立了印度第一个电影协会。1950年，雷伊在英国看了新现实主义电影《偷自行车的人》，深受启发。

1955年，雷伊的处女作《道路之歌》（*Pather Panchali*）上映，标志着印度电影的艺术转向，也为印度电影



① [美] 大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），第529页。

探索出音乐歌舞之外的新发展道路——所谓的印度“新电影”流派。影片根据孟加拉邦著名作家比布蒂布尚·班迪奥帕迪亚（Bibhutibhushan Bandyopadhyay）的小说改编，蕴含着浓郁的抒情色彩和现实主义气息。该片在戛纳电影节荣获“人权证书奖”，并相继荣获印度最佳影片奖和六项国际电影奖。1956年，雷伊拍摄了《道路之歌》的续集《不可征服的人》（*Aparajito*，又译《大河之歌》），该片荣获第22届威尼斯电影节金狮奖，并在旧金山国际电影节荣获“最佳导演奖”，在柏林电影节获得“塞尔兹尼克金桂冠奖”。1959年，雷伊“阿普三部曲”的最后一部《阿普的世界》（*Apur Sansar*，又译《大树之歌》）再次震惊世界影坛。影片以丰富的戏剧性和精湛的导演手法成为“阿普三部曲”中最受欢迎的一部。

雷伊的成名作“阿普三部曲”，讲述的是印度平民的成长经历。第一部《道路之歌》围绕着阿普的童年生活展开。第二部《不可征服的人》阿普则讲述了童年阿普成长为少年的坎坷历程。第三部《阿普的世界》则讲述的是成年阿普经历婚变而四处游荡，最终在好友劝说下回归家庭，承担起父亲责任的故事。

这三部带有明显自传性质的影片亦凸显了导演的个人风格印记。影片摒弃了印度电影一以贯之的歌舞传统，用客观冷峻的视角呈现出印度底层平民的生活状态。在影像风格上则继承了意大利新现实主义和法国诗意现实主义的特点，以纪录片式的朴素手法和真实准确的细节征服观众。

1961年，为了纪念泰戈尔100周年诞辰，雷伊拍摄了故事片《三姐妹》（*Teen Kanya*），该片是根据泰戈尔的三部短篇小说《邮局》《遗失的宝石》和《结局》改编而成。影片有三部分，表现三种不同性格的印度妇女形象。该片荣获和柏林电影节的“塞尔兹尼克金桂冠奖”，并被誉为“有助于促进国际友谊”的最佳影片。

1963年，雷伊拍摄了具有科幻寓言色彩的影片《大都会》（*Mahanagar*），再一次为印度电影赢得国际声誉。影片通过一个朴实善良的印度妇女参加社会工作的故事生动表现了印度中产阶级的生活状况，具有深刻的社会寓意。雷伊也凭借该片赢得了第14届柏林电影节最佳导演奖。1964年，雷伊凭借影片《恰鲁拉达》（*Charulata*）再次收获柏林电影节银熊奖。1972年，雷伊拍摄的以1943年孟加拉邦发生的大饥荒为题材的影片《远方的雷声》（*Ashani Sanket*）终于问鼎第23届柏林电影节金熊奖。

20世纪70年代中后期到90年代初期，雷伊仍然佳作不断。1977年，他拍摄了本人的第一部乌尔都语电影《棋手》（*Shatranj Ke Khilari*），在此之前拍摄过人称“政治三部曲”的《对手》（*Pratidwandi*, 1970）、《不负责任的伴侣》（*Seemabaddha*, 1971）和《中间人》（*Jana Aranya*, 1976）。即使在其生命的最后时期，雷伊仍然拍摄了影片《不速之客》（*Agantuk*, 1991）。1992年，雷伊被授予奥斯卡“终身成就奖”，同年4月23日，因心力衰竭逝世于加尔各答。

29.3.3 米拉·奈尔

20世纪80年代末到90年代初，一批从美国等西方国家学习电影归来的年轻人，给印度

电影带来一股清新之气。女性导演米拉·奈尔便是其中的佼佼者,亦可看作当代印度电影发展史上承前启后、与西方接轨的重要人物。

1957年10月15日,米拉·奈尔出生于一个印度中产阶级家庭。1976年,她进入美国哈佛大学深造。求学期间她就迷上电影制作,拍摄了一系列表现印度当代社会风貌的纪录片。1988年,米拉·奈尔从意大利新现实主义大师德西卡的经典儿童电影《擦鞋童》中获得灵感,拍摄了她的第一部故事片《早安,孟买》(*Salaam Bombay!*),该片以纪录片式的手法讲述了10岁的印度乡村少年克里什纳因弄坏了哥哥的脚踏车被赶出家门,并流浪到孟买的故事。该片镜头语言娴熟,视角客观冷峻,叙事流畅自然,一举摘得戛纳电影节金摄影机奖,并获得美国奥斯卡最佳外语片提名。

90年代后,米拉·奈尔的创作开始摆脱纪录片特性,转向真正意义上的剧情片。1991年,她推出了第二部作品《密西西比马萨拉》,这部影片再次体现了米拉·奈尔的创作野心。该片以20世纪70年代乌干达阿明政府大批放逐亚洲人为故事背景,讲述了一位被放逐的印度女性杰伊在美国密西西比州的生存与爱情故事。尽管该片的叙事相对平庸,但片中对印度人身在异国他乡的种族及身份认同问题的探寻却突破了印度电影惯常的表现题材,也为印度电影逐步进入西方主流市场打下基石。

2001年,米拉·奈尔拍摄出影片《季风婚宴》,该片无论导演手法还是叙事技巧都极为成熟与自信。影片以灵活的手持摄影、鲜艳的色彩铺陈,以及明快的剪辑节奏,讲述了新德里一个普通的中产阶级家庭为女儿操办婚礼的喜剧故事。通过一场婚礼,淋漓尽致地表现了印度彼时所面临的传统与现代、东方与西方的融合与矛盾问题。该片不仅夺得第58届威尼斯电影节金狮奖,更实现了印度电影由本土化进军国际化的重大转变。这一转变也标志着印度“新概念”电影的崛起。

迄今为止,米拉·奈尔的目光仍聚焦于跨越文化的身份认同及女性族群问题上,所执导的诸如《名利场》(*Vanity Fair*, 2004)、《同名同姓》(*The Namesake*, 2006)、《纽约,我爱你》(*New York, I love you*, 2009)、《艾米莉亚》(*Amelia*, 2009)、《拉合尔茶馆的陌生人》(*The Reluctant Fundamentalist*, 2012)等影片,既能兼顾东西方观众的审美趣味,又能保持较高的艺术水准,实属难能可贵。

29.3.4 阿米尔·汗

与亚洲其他国家的电影创作者不同,印度的电影创作者大多身兼数职。如当代宝莱坞电影的代表人物,被称为“印度三汗王”的沙鲁克·汗、萨尔曼·汗(*Salman Khan*)和阿米尔·汗,前两位以演员和制片人的身份为人熟知,而阿米尔更是以导演、演员、制片人的三重身份享誉全球。

阿米尔·汗于1965年3月14日出生于印度的一个电影世家。20世纪70年代末80年代初风靡中国的印度影片《大篷车》(*Caravan*, 1971)正是由阿米尔家族出品。阿米尔·汗8岁时出演了第一部电影,后转向学习打网球,1988年又回归电影界,继续从事演艺事业。

1989年至1999年,阿米尔·汗出演了《灰飞烟灭》(Raaakh, 1989)、《讲心不讲金》(Dil, 1990)、《假假真真》(Andaz Apna Apna, 1994)、《义无反顾》(Sarfarosh, 1999)等多部脍炙人口的影片。

2001年,阿米尔·汗以制片人兼主演的身份,联合导演阿素托史·哥瓦力克制作了电影《印度往事》。该片讲述了一个印度村庄的居民在英国殖民统治时期,团结一致在板球比赛中击败英国殖民者的故事。尽管板球是印度极为流行的运动,但在此之前,《真爱无敌》(Awal Number, 1990)等以板球为题材的影片均遭遇票房失败。因此,阿米尔·汗制作这部影片在当时无疑是一次极大的冒险。幸运的是,影片最终取得了成功。该片在叙事手法上打破了传统“宝莱坞”电影的陈旧套路,着重对人物内心的刻画和对历史的深刻反思,恢宏的场面配合好莱坞式的剧情设置,加之对歌舞段落的节制运用,令影片荣获2002年奥斯卡金像奖最佳外语片提名,被看作印度“新概念”电影的代表作之一。

在主演了《抗暴英雄》《芭萨提的颜色》《为爱毁灭》等畅销影片后,2007年,阿米尔·汗又以导演兼主演的身份拍摄了影片《地球上的星星》(Taare Zameen Par)。该片被誉为印度版的《放牛班的春天》,讲述的是一位患有“阅读困难症”的男孩伊桑被送入寄宿学校后,同一名叫尼克的美术老师相处并共同成长的故事。影片充满了幽默与温情,并以更加自信的态度回应了当下印度所面临的社会和教育问题。

2009年,阿米尔·汗主演了由拉库马·希拉尼执导的影片《三个傻瓜》,该片与《地球上的星星》类似,也将目光聚焦在印度的社会和教育问题上。这部影片无论在制作层面还是艺术层面上,都将宝莱坞电影提升到了一个新的高度。值得一提的是,彼时已过不惑之年的阿米尔·汗却将一位刚入大学的新生演绎得深入人心,表演功力不言而喻。该片以现实主义开头,以戏谑的态度调侃并讽刺当下印度存在的诸多沉重话题,尽管最终仍以宝莱坞惯例性的理想主义结局收尾,但影片所呈现出如《死亡诗社》(Dead Poets Society, 1989)般的自嘲和批判精神却赋予了影片更高的艺术成就。该片在印度上映时压倒了同期上映的《阿凡达》,成为当年印度票房最高的电影。

2013年阿米尔·汗主演的商业大片《幻影车神3:魔盗激情》(Dhoom 3)再次打破印度多项纪录,成为目前印度电影中全球票房最高的影片。2014年阿米尔·汗与拉库马·希拉尼再度联手推出科幻题材影片《我的个神啊》,又一次打破宝莱坞票房纪录,为彼时印度全球票房之首。

29.4 印度电影的民族特点

正如于贝尔·尼奥格雷所言,“印度电影从来就不是一个整体”^①。除宝莱坞之外,印度其他制片地区所生产的影片既有其区域的独特性,又有相互借鉴模仿的融合性,很难梳

① [法] 于贝尔·尼奥格雷:《宝莱坞及其周边》,曹轶译,《世界电影》2010年第3期,第144页。

理统一的美学风格或民族特色。然而这种多元化的审美趣味，反倒塑造出更为立体的印度电影风貌。

29.4.1 歌舞场面

纵观世界各国的电影创作，印度电影最具辨识度，同时又最受欢迎的特色无疑是其华丽的歌舞场面。

印度本身就是一个能歌善舞的民族，有着非常悠久的歌舞传统。据史学家考证，早在印度河文明时期（约公元前2300年至公元前1500年），印度先民就能歌善舞。印度歌舞文化的兴盛与宗教亦密不可分。印度人大多信奉印度教，印度教有“三大天神”——创造神大梵天、保护神毗湿奴、毁灭神湿婆。其中毁灭神湿婆，又为舞蹈之神。湿婆神常见的形象，就是双手合抱、左脚右抬的“维陀罗伽”舞姿。可以说，湿婆神赋予了歌舞在印度人民心中至高无上的地位，歌舞亦在印度诸多灿烂艺术中独领风骚。

如果说，是宗教和民俗文化的积淀促使印度有声片自诞生伊始就包含歌舞场面，那么印度电影中歌舞场面的延续和发展，则离不开电影自身所蕴含的商业属性和电影与其他媒介之间的复杂关系。纵观印度电影的发展历程，歌舞作为印度电影产业的重要组成部分，更有着极为鲜明的消费主义特征。

从20世纪50年代开始，电影歌曲就是影片市场成功的关键。制作人总是在影片发行之前先推歌曲，而歌曲段落受欢迎的记忆，往往超越影片的故事内容。尽管雷伊等“新电影”导演试图摒弃歌舞场面，但歌舞作为印度电影产业的一部分，能独立于电影，横跨电台和电视，很难轻易割舍。早期印度电影中的歌舞更多是出于娱乐的考虑，与故事的联系则较为松散。

与早期印度电影中的歌舞所呈现的消费主义特征相比，当代印度电影中的歌舞则更具国际化视野。毕竟作为“世界通用语言”的歌曲和舞蹈是民族形象传播的最有效途径。从形式上看，经过几十年的演变，当代印度电影中，舞蹈由过去的小规模独舞和双人舞发展成大规模的群舞场面，配乐则由具本民族特色的管弦乐走向融合东西方多种音乐传统的“混合配乐”（hybrid score），镜头语言上也越来越向复杂多变的MV风格转变。无论是摄影机位的调度，还是场景间的切换，都更为写意自如，加之数字技术的运用，创造出不同于好莱坞电影的民族化视觉“奇观”。

从叙事上看，早期印度电影的歌舞场面被认为是“无时性”（achronies）的，即超出叙事的时间性场景。更有激进者认为，即使将影片中的歌曲段落完全删除，也丝毫不会影响叙事的流畅性。但整体而言，当代印度电影对歌舞场面的运用还是越来越注重与



《幻影车神3》中的歌舞场景奇观

叙事进程的有机结合,歌舞场面不仅是影片情绪宣泄的重要情节点,更是不可或缺的民族风格呈现。就连正片完全没有歌舞场面的《贫民窟的百万富翁》,亦在影片的结尾加入一段歌舞以示对印度电影文化的致敬。

纵观当下的国际电影市场,印度电影之所以能够同以好莱坞为代表的西方电影分庭抗礼,主要还在于对歌舞场面的坚守与创新、继承和发扬。即使某一时期遭到多数人诟病,反对者甚至包括本土电影工作者,印度电影亦从未放弃歌舞,也正因如此,印度影片才得以展示出自身独特的民族文化魅力。

29.4.2 现实主义传统

尽管印度电影以浪漫华丽的歌舞场面闻名于世,尽管英语作为官方语言为印度电影走向世界提供了优势,但若是追溯印度电影的发展源头,不难发现其“歌舞升平”背后所隐含的现实主义民族精神内核。

早期印度电影多取材自印度古典戏剧。印度戏剧起源于公元前8世纪,最早是用梵语和俗语写成。早期的印度戏剧更多受印度古典神话及史诗影响,多以宫廷为背景,爱情为主题,且形成一套相对固定的模式。公元七八世纪,梵语戏剧开始走向衰落,到12世纪以后,古典梵语戏剧失去印度戏剧中的主流地位,代之的是印度各地的方言戏剧,包括泰米尔语、孟加拉语、印地语、乌尔都语以及其他语种戏剧。其中,泰米尔语戏剧起源最早,呈现的大多为现实题材,如农民生活、平民男女之间的爱情以及富农子弟悔过自新的故事等。受英国殖民统治影响,直到印度独立前后,泰米尔语戏剧始终在印度民族独立运动过程中起着积极的作用,剧作家们创作了一系列反对种姓压迫、宣传社会改革的批判现实题材剧目。

随着时代的发展,印度戏剧的社会功能被电影所取代,而其发展过程中所逐步建立的现实主义精神在电影中仍得到传承与发扬。几乎印度电影发展的每个时期,都会涌现出一批优秀的现实主义作品。1925年,巴布罗·潘特拍摄的影片《印度的夏洛克》就是一部揭示农民悲惨生活的社会问题电影,之后巴尔吉·胡米·玛斯特(Homi Master)、V.森达拉姆等早期著名电影人也纷纷拍摄多部反映社会问题的影片。

20世纪40年代至60年代,经历了“二战”及民族独立运动后,印度现实主义题材影片发展到了一个巅峰,出现了以拉兹·卡普尔为代表的批判现实风格影片和萨蒂亚吉特·雷伊为代表的新现实主义电影(“新电影”流派)。这些影片尽管拍摄手法不同,故事讲述方式不同,但都旨在揭示社会现实生活的各方面问题。70年代,尽管“马萨拉”电影是这一时期的主流,仍不乏《访谈录》(Interview, 1971)、《秧苗》(Ankur, 1974)等揭示社会问题和进行政治批判的低成本“平行电影”。80年代后,米拉·奈尔的《早安孟买》和谢哈克·卡普尔的《土匪女王》又将印度现实主义影片推向了一个新的高度。

新世纪以来,宝莱坞电影在坚守商业化创作的同时,也越来越兼顾对现实问题的呈现和反思。如米拉·奈尔的《季风婚宴》,揭示了一个印度中产阶级家庭讳莫如深的乱伦问题。诸如《宝莱坞生死恋》《地球上的星星》《三个傻瓜》《我的名字叫可汗》《噢,我的神》《我

的个神啊》《小萝莉的猴神大叔》等充满商业元素的影片，也呈现出强烈的批判现实的自省精神。

29.4.3 世俗化

作为西方宗教社会学概念，世俗化（secularization）是一种将神性俗化的理念，即将一个“神性”社会转变为“人性”社会。尽管印度近现代社会发展的历史是一部不断摆脱西方殖民统治的历史，但不可否认西方价值（宗教）观对其民族宗教心理的渗透和影响。印度独立后，以尼赫鲁为首的共和国政府旗帜鲜明地反对建立政教合一的国家，主张建立一个世俗主义的政府。世俗主义、民主和社会主义并称为彼时印度的三面旗帜。可以说，世俗化对印度近现代社会的发展影响深远，而印度电影作为社会文化的标志之一，不可避免被打上世俗化的烙印。尤其是新世纪以来，印度电影的世俗化倾向更为明显。

从影像层面看，极具民俗风情的歌舞场面显然是印度电影的最大特色。尽管印度电影必有歌舞的形式曾饱受诟病，但在新世纪的印度电影中，创作者已经能够将歌舞场面相对巧妙地融于叙事进程，并用视觉奇观的方式给观众带来情感宣泄，在潜移默化中呈现本民族的风土人情。而正是这些“世俗性”的歌舞场面，使得印度电影赢得了更多国外观众的喜爱。

从叙事层面看，新世纪印度电影仍保留其固有的情节剧模式，通过相对模式化的情节结构和人物塑造方式讲述故事。但与传统印度电影的伦理化叙事策略不同，新世纪印度电影更多呈现的是对保守家庭、情感观念的颠覆和重构，从而完成了本土文化与西方文化的世俗性调和。如影片《季风婚宴》，虽然以印度为背景，但讲述的却是一段好莱坞式的浪漫爱情。而影片《三个傻瓜》更是对僵化的教育体制、家庭长幼尊卑秩序进行了无情的嘲弄。

从宗教和文化层面看，新世纪以来，以宗教为题材的印度电影对宗教的认知和解读亦呈现世俗化的特征。再以《噢，我的神》为例，尽管该片充满神话色彩，但与主人公对簿公堂的，却并非神本人，而是自封为神的代言人的印度各大神庙的祭司。影片借助主人公之口，在法庭上展开对有神论的无情嘲讽。可以说，法庭辩论的过程，就是从“神性”祛魅至“人性”的过程。有趣的是，影片最后揭示的主题却是“只有无神论者才是真正的信徒”这样充满辩证思维的宗教理念。而通过这一主题可以看出，新世纪的印度电影在建构“世俗化”的过程中，仍然试图保持本民族的宗教文化内核，反倒塑造出更为正面的民族形象，从而完成了民族电影的现代性转向。

思考题

- （1）比较分析印度“新电影”流派与“新概念”电影的艺术特点。
- （2）尝试以相关影片为例，比较分析早期印度电影与当代印度电影中的歌舞场面。
- （3）尝试总结“马萨拉”电影的艺术风格和文化内涵。
- （4）分析印度电影的发展现状，以及对当下中国电影 的启示。

参考书目

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

[英]菲利普·肯普:《电影通史》,王扬译,中央编译出版社2013年版。

[印]阿希什·拉贾德雅克萨主编:《你不属于:印度电影的过去与未来》,陈韵等译,上海人

民出版社2012年版。

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

[印]菲罗兹·伦贡瓦拉:《印度电影史》,孙琬译,中国电影出版社1985年版。

[印]加迦、加吉:《印度电影》,黄鸣野、李庄藩译,中国电影出版社1956年版。

第 30 章

波兰电影

波兰地处波罗的海南岸，广阔无垠的平原占整个国土面积的 90%。就是这样一块安谧祥和而又美丽的土地，却有着一份过于沉重的历史。1795 年，波兰从欧洲版图上消失了。从 18 世纪到 19 世纪，波兰被它的三个邻居——俄国、奥地利和普鲁士瓜分霸占了整整 123 年。勇敢的波兰人民为了民族解放和国家独立，与侵略者进行了坚持不懈的斗争。直到 1918 年“一战”结束，波兰才重获解放，成立了共和国。但好景不长，1939 年 9 月 1 日，纳粹德国闪击波兰，希特勒法西斯的铁蹄踏进了波兰的领土。直到 1945 年，波兰才在苏联红军的帮助下获得解放。随后在共产党的领导下开始了社会主义进程。但战后的波兰依然无法太平，接二连三的政治经济危机，使得这片美丽的土地苦不堪言。

苦难的历史往往能造就伟大的民族，创造辉煌灿烂的文明，波兰即是如此。她在科学、文化和艺术方面取得了颇为丰硕的成果。同样，波兰的电影也毫不逊色，为人类的文明和进步做出了巨大贡献。在东欧诸国中，波兰是仅次于俄罗斯的重要电影国家。

30.1 早期波兰电影

波兰电影历史悠久，早在法国卢米埃尔之前，彼得·莱别得津斯基（Piotr Lebie dzinski）和波普拉夫斯基兄弟——扬·波普拉夫斯基（Jan Poplawski）和乔泽夫·波普拉夫斯基（Jozef Poplawski）等人就开始电影摄影机的设计工作。不久，他们便发明出了可以“使照片活动起来”的机械装置。其中比较成功的是由科学家卡齐米尔茨·普罗斯泽斯基（Kazimierz Proszynski）发明的“多向摄影机”。然而，这些设计和发明都不能和卢米埃尔兄弟发明的集摄影、放映、洗印三种功能于一体的活动电影机相提并论。于是，1895 年，波兰的几个主要城市购买了卢米埃尔兄弟的活动电影机，为以后波兰电影的放映提供了基础。

在电影诞生一年之后，1896 年 11 月 14 日，波兰的克拉科夫、华沙和罗兹等几个主要城

市进行了首次电影放映。同年，博莱斯瓦夫·马图斯泽夫斯基（Boleslaw Matuszewski）把俄国沙皇访问华沙的经历拍成了电影，从而开启了波兰电影的创作之门。马图斯泽夫斯基不单是电影创作者，还是波兰最早的电影理论家。他在1898年写了两篇具有开拓意义的电影研究文章，《历史的新来源》和《活动的影像》，并在巴黎公开发表。

1902年，卡齐米尔茨·普罗斯泽斯基用他进一步改进了的“多向摄影机”拍摄了影片《快乐伙伴的归来》（*The Return of a Merry Fellow*）。这是波兰首部叙事性电影，影片主演卡齐米尔茨·米诺斯卡-斯特浦夫斯基（Kazimierz Junosza-Stepowski）也因此崭露头角，并成为波兰战前最重要的演员之一。全片内容简单，只有一个镜头。

1908年，百代电影公司的摄影师乔瑟夫·梅耶（Joseph Meyer）拍摄了一部喜剧短片《安东首次来华沙》（*Antos for the First Time in Warsaw*），大获成功。这种成功在某种程度上得益于安东尼·费特纳（Antoni Fertner）的精彩表演。在银幕上，费特纳塑造了一个滑稽有趣而又可爱的外省人形象。此后，他又参加了其他喜剧电影的演出和拍摄，成为波兰第一个广受好评的“电影明星”。《安东首次来华沙》的成功，为日后波兰喜剧电影的发展奠定了基础。

1908年另外一部比较重要的影片是《普鲁士文明》（*Prussian Culture*）。影片讲述的是在世纪之交，普鲁士人在德意志化进展中的遭遇，以及他们奋力保护本民族传统和抵制德国殖民主义所做的斗争。《普鲁士文明》开启了这一时期波兰电影创作的一个重要类型——“爱国主义电影”。爱国主义电影将叙述转向波兰新近的历史，表现波兰人民为了民族的解放和国家的独立而与强大的邻国侵略者进行不屈不挠的斗争，竭力保护和传承本国的民族文化和语言。爱国主义电影是波兰战前非常流行的电影类型，它在国家分裂时期为民心的凝聚和民族文化的保护做出很大贡献。

经过几年的发展，波兰电影的创作和产量都有了很大的进步，尤其是进入20世纪第二个十年，波兰电影的年产量能保持在10部以上。1913年13部，1914年达到了14部，但在第一次世界大战期间又减至5—7部。与此同时，电影公司也开始出现，其中影响最大、产量最稳定的是斯芬克斯电影制片厂。

斯芬克斯电影制片厂成立于1909年，由亚历山大·赫兹（Aleksander Hertz）一手创建。1914年斯芬克斯与另一家公司——科斯摩电影公司合并，成立了新的斯芬克斯公司。新斯芬克斯公司主要从事电影的生产和发行，几乎垄断了波兰的电影产业，并吸引了大量的波兰电影创作者。斯芬克斯将民族主题和神话主题相结合，生产了一批爱国主义电影和情节剧电影，票房和口碑都取得了不俗成就。此外，斯芬克斯还借鉴了好莱坞的创作经验，拥有自己的明星制系统，成功打造了三位家喻户晓的女明星——波拉·内格瑞（Pola Negri）、莱娅·玛瑞娅（Lya Mara）和雅德维加·斯摩萨尔斯卡（Jadwiga Smosarska）。

从1916年起，斯芬克斯电影制片厂生产了一系列爱国情节剧，其中最重要的有由维克托·贝尔格安斯基（Wiktor Bieganski）导演的《华沙独裁者的秘密》（*The Secrets of the Tsarist Warsaw*）和由塔杜施·斯奥波奇（Tadeusz Sobocki）和乔泽夫·格莱夫斯基（Jozef Galewski）联合导演的《独裁政府和它的奴隶们》（*The Tsarist Regime and Its Sarrants*, 1917）。这两部影

片都反映了俄国沙皇专制政府对波兰的残酷统治以及波兰人民的英勇反抗。

文学改编是20世纪初波兰电影创作的另一重要倾向。1911年,几部文学作品被同时搬上银幕。比较成功的有安东尼·贝德纳尔奇克(Antoni Bednarczyk)的《罪恶的故事》(*The Story of Sin*)、乔泽夫·奥斯托加-苏尔尼克奇(Jozef Ostoja-Sulnicki)的《梅尔·艾佐夫维奇》(*Meir Ezofowicz*)和斯坦尼斯拉夫·凯纳克-扎瓦德兹齐(Stanislaw Knake-Zawadzki)的《上帝的审判》(*God's Trial*)。这一时期更多作品倾向于改编那些新近出版的小说,此类电影也一般都会取得不错的票房。

另外,在此需要提及却也常常被评论家忽视的现象是这一时期出现了意第绪语电影。波兰电影史上第一部意第绪语电影是1911年由马雷克·安斯兹特泽(Marek Arnsztein)导演的《残暴的父亲》(*The Cruel Father*)。此后,意第绪语电影的创作逐渐增多,1913年波兰生产的13部影片中,有6部是意第绪语电影。

30.2 第二共和国时期的发展

1918年,“一战”结束,奥匈帝国瓦解,波兰第二共和国于同年11月14日成立,波兰电影在战后独立的欢欣氛围中进入了一个新的发展阶段。从1918年起,波兰电影有了较大的发展。

爱国情节剧电影是“一战”刚结束后波兰电影创作最主要的部分。新生的波兰地主资产阶级政权鼓励并资助爱国主义电影的创作。一时间,波兰银幕上出现了大量宣传民族主义、英雄主义和爱国思想的影片。这些影片集中反映当前的战时经历,强调波兰军团以及他们的领导人马萨·乔泽夫·佩尔苏德斯基在波兰独立解放战争中的作用。这一时期还出现了大量反映苏波战争的影片,如理夏德·博莱斯拉瓦夫斯基(Ryszard Boleslawski)的《波兰小侦察员的英雄情怀》(*The Herosim of a Polish Boy Scout*, 1920)、《维斯图拉的奇迹》(*Miracle on the Vistula*, 1921)和安东尼·贝德纳尔奇克(Antoni Bednarczyk)的《一切为你,波兰》(*For you, Poland*, 1920)。此后一段时间,爱国情节剧的题材选择有了比较大的拓展,如表现1863年二月起义的影片有爱德华·普查尔斯基(Edward Puchalski)的《1863年》(*The Year 1863*, 1922)和乔泽夫·莱伊泰斯(Jozef Lejtes)的《飓风》(*Hurricane*, 1928),表现1905年革命事件的有亨利克·采尔奥(Henryk Szaro)的《献给塞伯利亚》(*To Siberia*, 1930)等。

文学改编在20世纪20年代中后期的波兰电影创作中仍然很流行。这一时期的文学改编片与之前相比,在叙事上更加完整,在表现手法上更加成熟。其中最重要的作品有爱德华·普查尔斯基和乔泽夫·韦格尔兹恩(Jozef Wegrzyn)导演的《麻风病患者》(*The Leper*, 1926),改编自哈莱纳·穆内斯兹科夫纳(Helena Mniszkowna)的同名畅销小说。另外一部是理夏德·奥尔登斯基(Ryszard Ordynski)拍摄的《塔杜施先生》(*Pan Tadeusz*, 1928),改编自波兰文学大师亚当·密茨凯维奇(Adam Mickiewicz)的长篇叙事诗,上映后获得了巨大的成功,成为波兰独立十周年庆典的焦点。

进入 30 年代,文学改编片的创作表现出明显的商业性,出现了为追求票房价值而违背历史事实的现象。此时期,只有乔泽夫·莱伊泰斯的《玫瑰》(*Rose*, 1936)没有歪曲原著揭示的社会矛盾,保持了原著的思想和韵味。莱伊泰斯的其他作品如《来自诺沃立甫奇的姑娘们》(*The Girls from Nowolipki*, 1937)和《接线》(*The line*, 1938)等片均显示出一定的专业水准、思想深度和艺术水平。另外,尤里尤斯·格尔丹的《卢塞娜是女孩吗?》(*Is Lucyna a Girl?*, 1934)和《千年红》(*Heather*, 1938)等则表现出现实主义与民主的倾向。

30 年代初期,波兰电影迎来了一个新时代——有声时代。1930 年,博莱斯瓦夫·乃沃林(Bolesław Nowolin)执导的影片《杜尔斯卡夫人的美德》(*The Morality of Mrs Dulka*)成为波兰电影史上第一部腊盘发声有声片。同年 10 月,米哈乌·瓦斯兹恩斯基(Michal Waszynski)拍摄了第一部腊盘发声的百分之百对白片《一件危险的爱情事件》(*A Dangerous Love Affair*)。直到 1933 年,米奇斯瓦夫·卡莱维奇(Mieczysław Krawicz)和雅努斯·瓦尔奈科奇(Janusz Warnecki)的影片《人人都能爱》(*Everybody Can love*)才被公认为波兰第一部真正意义上的有声片(片上发声),标志着有声电影时代的到来。

有声电影时代的到来,为新的电影类型——音乐喜剧片的出现提供了技术支持。30 年代后期,音乐喜剧片取代了爱国情节剧和文学改编片,成为波兰最受欢迎的影片类型。1938 年,康瑞德·汤姆(Konrad Tom)和扬·费斯克(Jan Fethke)联合导演的影片《被遗忘的旋律》(*The Forgotten Melody*)被认为是波兰战前音乐喜剧片的集大成者。音乐喜剧片还造就了一些家喻户晓的喜剧电影明星,如阿道夫·蒂姆斯扎(Adolf Dymsha)、尤格纽施·伯道(Eugeniusz Bodo)等。

到 30 年代末,波兰电影业得到相当改观,技术设备实现了现代化,各类电影中心和电影协会得到进一步发展。影片的类型已初步形成,并呈现多样化。电影艺术水平和创作数量大大提升,每年故事片的产量已达 20 部,多时可达 30 部。到战前,波兰全国共有 750 座电影院。波兰电影在莫斯科电影节和威尼斯电影节上也相继获奖。

不幸的是,大好的形势因德国法西斯的突然入侵而遭到破坏。1939 年 9 月,德国闪击波兰,这个时期只有一个人数不多的地下电影小组在拍摄一些战时纪录片,波兰电影生产几近停顿。

30.3 战后的电影重建与波兰学派

1945 年,波兰在苏联红军的帮助下重获自由,建立了社会主义制度。政府当局随即对电影事业进行国有化改造,战后波兰的电影事业由一群战前就组建的“左翼电影小组”成员主导。战后波兰电影的重建是在一片废墟、极端困难的条件下开始的。集中在华沙的电影摄影棚和洗印厂,以及所有的电影工业企业,在战争时期都已被彻底破坏。战前波兰的 750 座电影院中,完整保存下来的只有约 100 座。人才方面的损失也是巨大而惨重的。^①

①[波]S.阿尔布列赫特:《波兰电影艺术为社会主义现实主义而斗争》,载《世界电影》1954 年第 7 期,第 66 页。

1945年11月13日，波兰国家电影局的成立标志着电影业国有化的完成。它既控制着波兰电影的生产和发行，又监管国外电影的引进。亚历山大·福特（Aleksander Ford）担任领导人。

在这一极端困难的时期，波兰只能通过引进国外影片来维持电影院的经营。当时在波兰的电影院里可以看到来自世界各地最优秀的影片，如《公民凯恩》（1941）和《罗马，不设防的城市》（1945）等。1945至1947年，波兰每年引进国外影片数目多达百部。

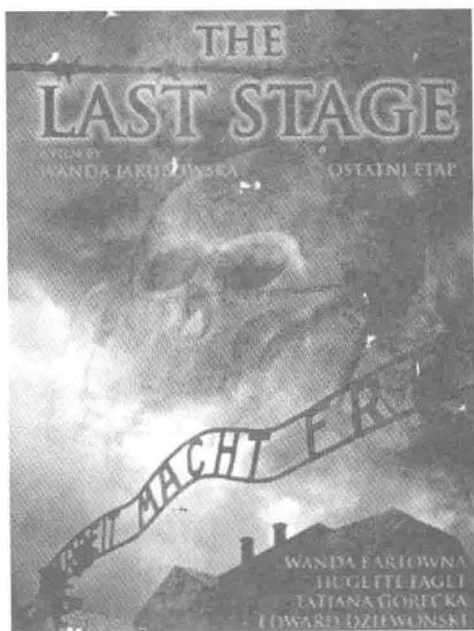
战后最初的五年间，波兰本国每年只能生产一两部影片。一些内容因严格的电影审查制度而成为禁止拍摄的敏感题材，如波兰救国军（波兰战时地下抵抗组织）和华沙起义。这一时期比较重要的影片有1947年莱昂纳多·布奇科夫斯基（Leonard Buczkowski）的《被禁唱的歌》（*Forbidden Songs*）

和1948年万达·雅库波夫斯卡（Wanda Jakubowska）的《最后阶段》（*The Last Stage*）。前者讲述了华沙占领时期流行歌曲的故事，被认为是波兰战后的第一部电影。后者则将视角对准犹太人大屠杀和奥斯维辛集中营，在国际上赢得声誉。

随后，波兰进入斯大林主义时期。在这一时期，苏联的控制渗透到波兰的方方面面。1948年12月，波兰社会主义党和波兰工人党统一大会上通过了波兰版的社会主义现实主义原则。这一原则要求艺术作品遵循党的路线，表现阶级斗争中新与旧的碰撞，表现在共产党的领导下的新波兰。在此原则下拍摄的影片通常会有一个固定模式，即新的进步青年与顽固守旧的老一代劳动者之间发生的矛盾，最终社会主义新青年战胜了守旧者，并带领大家夺取了社会主义的新成果。

这一时期的代表作品有1948年亚历山大·福特的《华沙一条街》（*Border Street*）、1950年耶日·扎日斯基的《不屈的城》（*Unvanquished City*，该片只能上映残缺版本）、1951年雷布科夫斯基的《华沙首次演出》（*The First Show in Warsaw*）和1952年福特的《肖邦的青年时代》（*The Youth of Chopin*）。1954年上映的莱昂纳多·布奇科夫斯基的《马里斯德大冒险》（*An Adventure at Marienstadt*），表现了在社会主义生产建设中毫不落后于男人的新女性。影片因机智的对话和流行歌曲的运用成为战后最受欢迎的影片。

1954年出现了几部脱离社会主义现实主义的影片，如福特的《巴尔斯卡五少年》（*Five Boys From Barska Street*），以及耶日·卡瓦莱罗维奇（Jerzy Kawalerowicz）的两部影片《一夜回忆》（*A Night of Remembrance*）和《在佛瑞吉亚的星空下》（*Under the Phrygiam Star*）。这些影片深受意大利新现实主义的影响，摆脱了社会主义现实主义的陈词滥调，影片一上映



万达·雅库波夫斯卡的《最后阶段》宣传海报

就得到了观众的肯定。

20世纪50年代中期以来,波兰电影界新一轮的艺术能量爆发,新一批电影创作者不断涌现,使波兰电影的发展真正进入了一个新的阶段:产生了数位大师级导演,创作出一批直面现实、思考国家前途和命运、探讨波兰晚近历史及民族统一性等问题的影片。这些影片的题材和内容此前被波兰官方明令禁止,因而表现出明显的“反体制”倾向,西方影评人将这一现象称为“波兰学派”。

作为波兰“民族电影历史中的第一个可辨的、意识形态的、艺术现象的”^①波兰学派,它的产生与当时波兰的历史背景、文化和社会现实有着密切的关系。

发生在20世纪50年代东欧地区的激烈的政治事件加速了波兰的艺术改变。1953年斯大林去世。1956年春,赫鲁晓夫在苏共二十大发起了对斯大林个人崇拜的反思和批判,从而开启了始于苏联国内、后逐渐扩展到整个东欧社会主义阵营的去斯大林主义时期。1956年6月,工人在波兹南发动了针对共产主义政权的暴动。同年10月,民族独立意识较强的哥穆尔卡当选波兰统一工人党的第一书记,提出了建设一国之内的社会主义的主张。这两件大事后,波兰社会从上到下出现了改革求变的潮流,人们渴望看到波兰十月政变的影响。这些都为年轻的电影创作者创造了前所未有的机会。人们期待他们的作品能够表达出这种变革诉求,并在其后的政治变革中发挥出应有的作用。

社会主义现实主义影片因其刻板僵化的模式而逐渐被观众抛弃,也受到了电影创作者的质疑。1954年,波兰电影评论家兼文化学者亚历山大·杰克维奇提出了建立“波兰流派”的理论设想。他希望能电影制作中出现“波兰流派”,这一流派应该配得上波兰艺术伟大的内涵:直面当下的历史而且表达出社会道德。1956年3月,扬·科特在《神话与真实》一文中猛烈攻击社会主义现实主义,不久之后,电影导演福特指责波兰电影中的社会主义现实主义是“粉饰现实”“反人道主义”,从而掀起了一股反对社会主义现实主义的浪潮。^②在这股理论潮流的推动下,一批波兰导演拍出了一批迥异于社会主义现实主义影片的新电影。

波兰电影学派的产生及20世纪50年代后期波兰电影的复苏,得益于电影体制的一系列改变。从“二战”结束到1956年,波兰的电影体制是高度中央集权的。但从1955年5月开始,波兰电影体制迎来了一个重要的改变,波兰电影工业开始以电影创作小组制度为基础进行影片生产。1956年10月,随着新的领导人的上台,电影体制改革呈加速态势,到1957年已成立了8个这种的电影创作小组。^③每个电影创作小组属于国家机构,但是享有基本的自治权力。正是这样新的高效的且具有一定自治权的电影创作小组制,使得一批刚毕业于洛兹电影学院的优秀毕业生获得了拍摄影片的机会,创作出了一批享誉世界的优秀作品。

通常认为,安杰伊·瓦伊达(Andrzej Wajda)1955年的处女作《一代人》(*A Generation*)

① Marek Haltof, *Polish National Cinema*, Berghahn Books, 2002, p.74.

② 许南明主编:《电影艺术词典》,第132页,中国电影出版社1986年版。

③ Marek Haltof, *Polish National Cinema*, Berghahn Books, 2002, p.77.

是波兰学派的先声，甚至有的学者干脆将《一代人》上映的1955年视为波兰学派的开端。

《一代人》改编自波兰现实主义作家勃赫丹·切什科(Bohdan Czeszko)的小说《人民卫士》(*People's Guard*)，是瓦伊达“战争三部曲”的第一部。影片深受意大利新现实主义的影响，讲述了一个发生在战争期间关于新时代即将到来的故事，其拍摄地点选在了当地——华沙远郊。《一



瓦伊达《一代人》剧照

代人》将故事发生的背景放在了工人阶级的环境中，大量采用实景拍摄，具有很强的视觉冲击力。华沙远郊偏僻的小镇，风沙四起的街道，空旷的田野，简陋的民居，低矮的教堂和脏乱的工厂，瓦伊达用出色的镜头语言营造出战时波兰的破败与贫困，也折射出战争给人们带来的苦难和生之艰难。导演大胆启用不知名的年轻演员，也使得影片更加真实自然。除此之外，影片还使用了大量的跟拍、横移等运动镜头，而这种拍摄方法在意大利新现实主义电影中随处可见。

尽管影片打破了波兰社会主义现实主义要求表现阶级斗争的禁忌，将镜头深入到“二战”中波兰人民的抵抗运动，拓展了电影的题材范围，但它仍是波兰推行斯大林模式的社会主义现实主义创作方法时期的产物，具有那个时期将电影创作与意识形态紧密结合的一切特征。它以其共产党的视角来重写波兰晚近的历史，是一种政治上妥协的产物，具有明显的模式化倾向。

这个阶段另一部比较重要的影片是完成于1956年的《夜的终结》(*The End of the Night*)。影片所展现的青少年的犯罪和流氓行为，在之前的社会主义现实主义影片中从未表现过。由于基调阴郁残酷，影片直到1957年才得以上映。

从艺术成就来看，1957至1959年堪称波兰学派的“黄金时期”。此时期的影片致力于探索波兰晚近的历史和战后现实生活，提出了社会道德或民族同一性问题，获得了世界声誉。代表作品有瓦伊达的《下水道》(*Kanal*, 1957)、《灰烬与钻石》(*Ashes and Diamonds*, 1958)、安杰伊·蒙克(Andrzej Munk)的《铁轨上的人》(*Man on the Track*, 1957)、《英雄》(*Eroica*, 1958)等。

1957年，瓦伊达拍摄了他的“战争三部曲”中的第二部《下水道》，表现了1944年华沙起义的最后阶段。影片的大部分场景设置在华沙充满阴暗、污秽和恐怖的下水道中。这里没有方向和出口，有的只是绝望的逃生和绝望的死。下水道成了人性的挣扎与无奈的寓言，同时隐喻着华沙起义的悲剧性。

《下水道》是一部真正意义上的波兰学派电影，它彻底突破了社会主义现实主义的创作原则和官方的题材禁忌，表现波兰晚近历史，尤其是“二战”中的波兰抵抗运动。瓦伊达将

故事聚焦在华沙起义以及起义发起者——波兰救国军上。这是波兰电影第一次正面表现波兰人自己领导的地下抵抗运动，而非官方宣传的苏共和波兰共产党的英勇领导。波兰救国军是德国占领期间波兰最重要的地下武装抵抗组织。1944年的华沙起义是救国军发动的最大规模的战斗。但战后，波兰几乎全部武装力量的斗争都遭到斯大林宣传的扭曲，成为禁忌话题。

瓦伊达拍摄《下水道》并非为华沙起义恢复名誉，而是想通过它揭示官方长期掩盖的历史真相，并由此深入探讨起义失败的原因和“波兰精神”。瓦伊达说，他要揭示的是“不同价值观和相应的悲剧的冲突”。

《下水道》上映后，尤其是于1957年在戛纳电影节获奖后，在国内外引起轰动。在国内，它引发了人们对华沙起义的大讨论，同时也引起了波兰电影创作者的关注。在国际上，人们开始谈论“波兰学派”并将它看作是欧洲影业中的一个新的、非常重要的艺术流派。

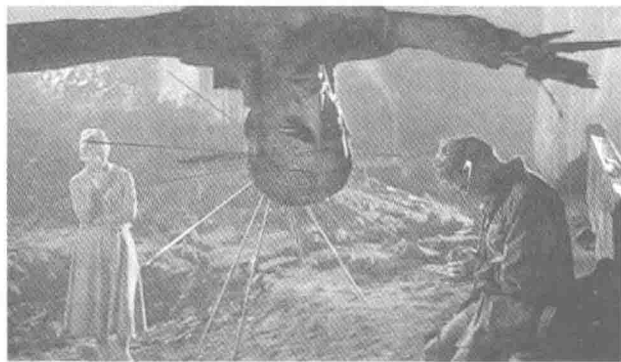
1958年，瓦伊达拍摄了被研究者认为是“波兰学派的顶峰之作”的《灰烬与钻石》。它自拍成之后就一直被认为是瓦伊达三部曲中成就最高的一部并入选《帝国》杂志评选出的“最伟大的100部非英语电影”。影片改编自波兰现实主义作家耶日·安杰耶夫斯基（Jerzy Andrzejewski）的小说《战争刚结束》。

影片中的故事发生在一个极其特殊、具有象征含义的时间点上，第二次世界大战宣布结束的当天。战争虽然结束了，但波兰一部分地下武装并没有放下武器，此时正是波兰社会的转折点和“十字路口”。波兰战后的党派斗争——波兰共产党和波兰救国军之间的斗争，将决定波兰的社会性质。

与社会主义现实主义电影中单一向度的人物不同，主人公马切克是一个多层面的、开放性的人物形象，一种极具浪漫主义传统的瓦伊达式悲剧英雄——他“个人，以他自身的美，以他面前展现的丰富多彩的生活和对幸福的承诺——首先是爱情的承诺——吸引了观众，但这一切又被没有灵魂的历史摧毁了”^①。“杀与不杀”，爱情与政治的冲突，让马切克进入一个进退两难的、存在主义式的抉择之中。最后马切克死是非常富有深意的：他不是直接自杀，

而是自杀式选择的结果。正如弗科夫斯卡所说：“他有疑惑，也有不安，有忐忑，也有强烈的生存及爱的渴望，这一切使马切克成了一个极为人性的角色。他在垃圾场的死，死得毫无目的和价值，也象征了许多像他一样的青年所做出的牺牲。”

除了瓦伊达的《下水道》和《灰烬与钻石》外，这一时期表现“二战”题材比较重要的影片还有蒙克的《英



瓦伊达《灰烬与钻石》剧照

① [波]安·魏内尔：《安杰伊·瓦伊达与波兰电影》，载《世界电影》2002年第1期，第23页。

雄》和卡齐米尔茨·库茨（Kazimierz Kutz）的《英雄奖章》（1959）。这两部电影与瓦伊达的“战争三部曲”在主题和风格上形成了鲜明的对比：前者以荒诞戏谑的方式质疑波兰社会文化中的浪漫主义和英雄主义的传统；后者则完全抛弃了浪漫主义传统，将视角转向华沙起义的幸存者的精神世界，表现他们的孤独和落寞。

在这一时期相对自由的创作环境下，波兰电影人除表现波兰在“二战”中的历史以外，还深深触及了波兰战后的现实，讲述一度被遮蔽的令人不满的现实问题。如蒙克的《铁轨上的人》，1957年1月在波兰上映。

作为在文化解冻期最先发声的电影，《铁轨上的人》对斯大林主义时期文艺创作的主导原则提出了质疑，转而从内部向社会主义现实主义——新与旧、进步与反动的简单对立——发起进攻。

《铁轨上的人》以老火车司机奥泽科夫斯基的车祸为开端，以调查采访的形式展开叙事，塑造人物。最后真相大白：在危急时刻，老火车司机奥泽科夫斯基用自己的身体和生命逼停了即将脱轨的火车，化险为夷。之前被认为是“反动者”“阴谋破坏者”的奥泽科夫斯基其实是拯救了全车人生命的英雄。影片呈现出了一个复杂多面、引人深思的“罗生门”案件。奥泽科夫斯基是一个现实的、活生生的人物，他有傲慢、顽固的一面，他反对生产中的不顾后果的“大跃进”行动，但在重大时刻却做出了惊人的英雄举动，他的英雄行为比此前社会主义现实主义电影中那些“高大上”的英雄更可信，更让人感动。

影片在叙事上，深受奥逊·威尔斯《公民凯恩》和黑泽明《罗生门》的影响，通过采访为观众呈现了波兰社会的方方面面。纷繁的现实及生活于其中的形形色色的人物，成为展现波兰现实的窗口。

蒙克对社会主义现实主义的反抗，不仅打破了在表现社会生产题材中的“新旧”对比和“阶级斗争”，还更深层地指向了只追求形式的官僚主义和教条主义，以及这种作风体制下滋生的社会腐败问题。

这一时期还出现了几部被学者艾薇琳娜·费戴尔斯卡称为“黑色现实主义”的电影，它们通常被认为是波兰版的“意大利新现实主义”电影。影片大多表现现实的阴暗面和日常生活的黑暗地带，对共产主义体制进行指责和控诉。在美学风格上借鉴了美国黑色电影，摄影风格残酷阴郁。这些影片有切斯瓦夫·帕泰尔斯基（Czesław Petelski）的《罪恶之路》（*Damned Roads*, 1957）、《梦游人》（*Sleepwalkers*, 1957）、《冬日黄昏》（*Winter Twilight*, 1957）、《小镇》（*Small Town*, 1958）和沃伊切赫·哈斯（Wojciech J. Has）的《陷阱》（*Noose*, 1958）等。

到了60年代，波兰学派的发展似乎进入了某种停滞状态，甚至出现了艺术上的“危机”。这种危机主要体现在两个方面。一是在这期间，波兰学派的一些主要成员相继去世或（暂时）离开，如蒙克拍完《倒霉》（*Bad Luck*, 1960）之后于1961年去世，留下了一部未完成的作品《女旅客》（*Passenger*）。同年，瓦伊达拍摄完《参孙》之后，去了南斯拉夫。二是电影题材和创作倾向的转变。进入60年代，波兰学派的电影题材开始由表现“二战”历史及波兰晚近历史转向反映当下社会生活，创作倾向开始由对“波兰性”和“波兰精神”的讨论转向对战后

个人精神层面的讨论。因此,这个时期的危机并非真正意义上的危机,相反,出现了一批比较优秀的电影作品。

卡瓦莱罗维奇的电影常常关注诸如灵魂、人的情感与思想、精神困顿与孤独之类的主题。他的这种倾向早在继《大战的真正结束》(1957)之后拍摄的《夜车》(*Night Train*, 1959)中就有明显表现。

《夜车》的故事主要发生在一辆开往度假胜地的夜行火车上。它的主人公玛尔塔和耶日不得不共用一间小卧房,他们两人都很困惑且感到孤独。《夜车》的绝大部分场景都被限定在一间火车卧房内,情节的推进极其缓慢,直到警察上车追查凶犯,节奏才有所加快。不久凶手被擒,但这既不是影片的高潮也非结局,只是中间的一个插曲,列车继续前行,最终到达目的地,在这期间再也没有发生任何重大的戏剧性事件。整个行程在常态中开始,又在常态中结束。

卡瓦莱罗维奇的电影拒绝简单的社会主义现实主义原则,它讲述的故事基本上不直接描绘角色的心理状态,而是使他们的期望和莫名的欲求与火车移动的节拍、卧房门的开关以及单调无聊的旅程互相辉映,从而使角色更有魅力。影片细节丰富,富有张力,结构布局精巧,画面细致考究。影片上映后获得巨大成功。影评人麦查莱克曾对其作出如此评价:“《夜车》在创意、韵律、节奏、音乐、灯光、观念方面的精湛处理,使卡瓦莱罗维奇跻身于欧洲最伟大的导演之列”。

两年后,1961年,卡瓦莱罗维奇拍摄了他最重要的影片《修道院长乔安娜》(*Mother Joan of the Angels*)。影片内容大致以17世纪伦敦和法国修道院的“灵魂附体”和驱魔的历史事件为蓝本,并参考自18世纪开始在波兰东部流行起来的加洛斯洛·戈瓦赛凯维奇的短篇故事创作而成。

影片上映后,引起了天主教教会的抵制,但卡瓦莱罗维奇所摄制的绝非是反宗教影片,影片讨论的概念远远超出了天主教会争论的范围,他的重点是:在一个极权主义世界观的社会中,基督教信仰可以成为一种被错误地理解的解救灵魂的工具。针对这一观点,导演采用了精湛的被卡尔·特奥多尔·德莱叶和罗贝尔·布莱松完善了扣人心弦的电影叙事手法,这就构成了这部影片的特殊美学意义^①。

1960年,瓦伊达拍摄了影片《无辜的驱魔人》。在这部影片中,瓦伊达一改以往影片的浪漫传统和战争英雄模式,转向描写当代青年男女生活以及男女之间的爱情。影片的故事很简单,重点描写这些有点嬉皮士气息的“垮掉的一代”的现代生活方式。

这一时期比较重要的影片还有蒙克1960年的《倒霉》。影片成功地塑造了一个被官僚体制腐蚀的小官僚——皮斯切赫,他幼稚、笨拙、虚荣、懦弱,对所参与的一切事务都抱有极大的热情。蒙克通过一个滑稽笨拙,但同时又有诸多人性弱点的角色对战后波兰的现实进行

① [联邦德国] 乌利希·格雷戈尔:《世界电影史(1960年以来)》(第3卷上),第402页,中国电影出版社1987年版。

嘲讽和戏谑。在让观众发笑的同时,反省造成这种人物的体制和现实。可以说皮斯切赫是历史和体制的受害者,是蒙克对斯大林主义专制体制压迫人性的投射物。

1962年至1965年的电影创作,比前一阶段走得更远,开始转向“作者电影”。这个时期,波兰出现了一些新的电影创作者,如罗曼·波兰斯基(Roman Polanski)、耶日·斯科利莫夫斯基(Jerzy Skolimowski)。和以往的“浪漫主义”“英雄主义”影片不同,他们尝试发展一种松散的、淡化故事情节的散文体电影,并不指向具体的政治和社会的问题。

1962年波兰斯基拍摄了他具有指导意义的影片《水中刀》(*Knife in the Water*)。波兰斯基从一开始就致力于拍摄一部“绝对理性主义的,精心设计的,近乎形式主义”的电影。正如他在自传中所回忆的:“它在创作之初就被设定为一部惊悚片。一对夫妇上了一艘游艇并接待了一名乘客,而这名乘客却在诡异的气氛中莫名消失了。从一开始,故事就在一个狭窄幽闭的空间里相互敌对的人物之间展开。”三个人里,妻子在世俗的体育记者和对他充满怀疑的乘客的对峙中,充当了“战利品”的角色。

波兰斯基使用了大量的惊悚元素,避开了政治和社会问题,从而拒斥了共产党当局对电影的政治宣传。这部影片在西方获得了巨大的成功,在波兰却遭到了质疑和禁映。1963年波兰斯基离开波兰去了国外。

耶日·斯科利莫夫斯基是60年代初波兰电影最重要的新秀之一,也是60年代最引人注目的电影天才。这一时期,他创作了两部从个人经验出发、具有自传体性质的电影:《特征:无》(*Identification Marks: None*, 1964)和《没有对手的比赛》(*Walkover*, 1965)。

这两部影片展现的是发生在我们身边的生活流。影片采用了大量的长镜头,《特征:无》只有三十个镜头。在叙事上,斯科利莫夫斯基摒弃了传统的叙事方式,表现了一种日常观察、一种气氛和一种精神状态。正如斯科利莫夫斯基曾经说的:“我的影片并不是讲述轶闻趣事或特别事件的结果,而是试图揭示主人公的精神世界。”^①

这一时期比较重要的导演还有沃依切赫·哈斯和库茨。他们都是1960年之前登上影坛的“老”导演,都参与了波兰学派“典范期”的创作。

哈斯的电影具有鲜明的个人色彩和文学性,常用倒叙方式讲述故事。这一时期最重要的作品是《萨拉戈萨手稿》(*The Saragossa Manuscript*, 1965)。影片改编自波兰作家扬·波托斯基极具浪漫主义气质的同名小说,讲述了一名瓦隆族首领去往马德里的途中,经历了公主、精灵、鬼怪、僧侣的层层考验的奇遇。哈斯用了大量的闪回镜头,将错觉和真实、幻觉和现实重合起来,使观众感到眼花缭乱,叙事变得扑朔迷离,从而对理性和迷信的关系进行很好的哲学思辨和反思。

1965年以后,随着政治形势的变化,政治审查进一步加强,波兰电影再也无法触及波兰“二战”历史及社会性话题,波兰学派逐渐走向终结,学界一致认为:波兰学派的衰微并非自然发展的结果,亦非影片主题及其表达方式的枯竭,而是由于政治压力以及电影创作者和

① [联邦德国] 乌利希·格雷戈尔:《世界电影史(1960年以来)》(第3卷上),第418页。

共产党政权之间持续增加的矛盾和分歧。电影创作需要更大的独立性、更宽松的电影审查机制，共产党当局则试图收回电影创作的主导权，此矛盾难以调和。

这一批新电影人大多出生于 20 年代，且具有相似的成长经历和生活体验以及相同的电影教育背景，为我们从整体上探讨波兰学派创作特征提供了可能性。

战后波兰学派倾向于选择两类题材：一是波兰在“二战”中的历史，一是波兰战后的现实。解冻之前的斯大林主义时期，以政治导向为主的社会主义现实主义影片对现实进行美化和粉饰，导致波兰人对战后现实的不满无处宣泄，敌对情绪日益加深。后斯大林主义时期的政治和文化解冻为波兰电影人公开探讨“二战”，揭露历史真相尤其是曾经作为禁忌话题的 1944 年华沙起义和波兰救国军的命运提供了条件。如瓦伊达的“战争三部曲”。政治审查的放松，则使得电影人可以去关注曾被遮蔽的社会问题，他们拍摄出了所谓的“黑色现实主义”影片和一批“黑色系列”纪录片。这些作品反映社会的阴暗面和人民生活的艰难，抨击社会弊病和人们的苦闷情绪，受到了观众的喜爱。

波兰电影与文学关系紧密。波兰学派的电影创作几乎一半取材于文学作品。与战前导演对于经典作品的改编不同，波兰学派的年轻导演们更喜欢改编他们同代人创作的那些 1946 年以后公开发表的小说和短故事。最突出的作家是耶日·斯塔文斯基（Jerzy Stefan Stawinski）。瓦伊达和蒙克的经典作品如《铁轨上的人》《下水道》《英雄》《倒霉》的故事都出自斯塔文斯基之手。其他作家有：耶日·安杰耶夫斯基、卡齐米尔茨·布兰蒂斯（Kazimierz Brandys）、勃赫丹·切什科、乔泽夫·亨（Jozef Hen）、马雷克·赫拉斯科（Marek Hlasko）。

波兰学派在作品风格与美学倾向方面深受意大利新现实主义和影片《公民凯恩》的影响：大量的实景拍摄，起用年轻演员，使用深焦镜头等，表现出波兰工厂、大街、民居的破败和荒凉及社会阴暗面，同时又有表现主义的印记，如大量的隐喻和象征手法的运用。瓦伊达《下水道》中只有进口没有出口的下水道、《灰烬与钻石》中的垃圾场和酒吧，卡瓦莱罗维奇《夜车》中的列车和《修道院长乔安娜》中的修道院等，都构成一种政治指涉，富有哲学意味。波兰学派电影的意义和魅力恰恰在于它既致力于实践意大利新现实主义的美学，又不拘于新现实主义，既写实又写意的风格。

波兰学派对波兰和东欧其他社会主义国家的电影创作产生了重要影响。首先，它彻底摆脱了社会主义现实主义的教条。在吸收和借鉴外国电影的基础上，创新求变，丰富了电影的表现手段；艺术技巧也日臻成熟，塑造了许多真实可信的人物形象；拓宽了电影的表现范围，触及了一些被禁锢的题材，到了学派后期，创作者将重心转向了现实生活和普通人，探讨人与社会的关系，为日后“道德焦虑”电影的产生奠定了基础。其次，波兰学派作为欧洲影业中的一个新的、重要的艺术流派，使波兰电影在 50 年代后期获得了世界声誉，扩大了波兰电影在国际上的影响力，从此波兰电影成为东欧电影的马前卒，驰骋于欧洲影坛。最后，波兰学派的兴起，刺激了其他东欧社会主义国家的电影创作，客观上对捷克电影新浪潮和匈牙利电影新浪潮的产生起到了促进作用。

30.4 20世纪70、80年代的“道德焦虑电影”

60年代末70年代初,波兰陷入政治经济危机中。1970年12月,格但斯克等沿海城市数十万工人大罢工。罢工所引发的社会问题和政治动荡,迫使哥穆尔卡下台,秉承实用主义理念的爱德华·吉瑞克成为波兰新的领导人。吉瑞克上台后对经济结构进行了局部调整,经济有所好转,政治形势趋向缓和、稳定。随着政治经济形势的好转,电影界也迎来了新的发展契机,出现了一些新的变化。电影小组的再次重组使得电影人在艺术创作上有了更大的自由。同时,最高管理层也改由权威的、专业的、受人尊敬的同行或前辈担任。这些新变化使得70年代波兰电影呈现出一派繁荣景象,同时为70年代后期“道德焦虑电影”的出现奠定了基础。

在这种相对自由、宽松的创作环境下,新老几代导演同时发力,70年代前期的电影呈现出多样化的特点和趋势。这一时期老导演或沿袭之前的创作倾向进行创作,或力主创新,为波兰电影贡献出了一些经典作品。

1970至1975年,瓦伊达共拍摄了五部影片:《大战后的景象》(*Landscape after Battle*, 1970)、《桦树林》(*The Birch Wood*, 1970)、《彼拉多与其他人》(*Pilate and Others*, 1972)、《婚礼》(*The Wedding*, 1973)和《前景光明的土地》(*The Promised Land*, 1975)。这五部影片在一定程度上构成了一个整体:通过对文学、历史和神话题材的运用来探索“波兰精神”问题,在艺术成就上与前期1957至1961年间的影片几乎相当。

沃依切赫·哈斯依然对历史题材表现出了浓厚的兴趣。他在1973年拍摄了一部超现实主义影片《砂制时镜下的疗养院》(*The Sandglass*),主人公被带往疗养院去寻找父亲,寻找自己的身世。哈斯沉醉于表现无意识和虚幻的事物,用一系列极为罕见的幻象来处理影片的时空关系,从而形成了一种政治和现实的隐喻。

这一时期,卡齐米尔茨·库茨一改之前的心理分析风格,拍摄了两部具有现实主义倾向的作品,1970年的《黑色土地的食盐》(*Salt of the Black Earth*)集中描写波德纠纷,《皇冠上的珍珠》(*The Pearl in the Crown*, 1972)将重点放在了表现阶级斗争上。

除了老导演们的创作外,70年代初期,一批新的青年导演登上了历史舞台,为波兰影坛注入了一剂活力。与老导演们不同,他们很少表现出浪漫主义、英雄主义的姿态,而是对波兰当前的社会矛盾表现出浓厚的兴趣。他们以更加理性、冷静的态度观察波兰的现实,他们中的一些人成了后来“道德焦虑电影”的领军人物。

在新导演中,最有影响力的是克日什托夫·扎努西(Krzysztof Zanussi)。继《晶体的结构》(*The Structure of Crystals*, 1969)、《家庭生活》(*Family Life*, 1971)之后,扎努西拍摄了他的杰作《启蒙》(*Illumination*, 1973)。影片描写了一个物理学专业的大学生在接受教育时,突然对自己的学业意义和科学实验精神产生了怀疑,于是更换了新专业。他在学习期间爱上了一个姑娘,为了结婚生孩子而中止了学业,但依然对生活感到迷茫和绝望,并且看到了死亡。扎努西的这部影片因对当时官方虚假宣传的挑战而引起关注。影片采用了表演与资料片、叙述与引用交替出现的表现方式。画面与音响,对话和音乐以声画对位的形式出现,使观众

耳目一新。扎努西在片中提出了一系列问题，如个人与社会的关系，工作与生活的意义，责任与死亡等，引人深思。

反映现实问题的影片还有格尔泽戈尔兹·克罗利季耶维奇的《彻头彻尾》（1973）、《永恒的要求》（1974），安托尼·克劳泽 1975 年的《上帝的手指》安杰伊·祖拉夫斯基的《夜的第三部分》（1971）、《魔鬼》（1972）和安杰伊·特罗斯-拉斯塔耶斯基的《一个犯罪的故事》（1974）。

70 年代中期以后，吉瑞克执政的失利和政策的不当，导致社会经济凋敝，人民的物质生活水平不断下降，引发了 1976 年大规模的工人示威抗议。在经过了三十年照搬苏联模式进行社会主义建设之后，波兰政治、经济体制的弊端逐渐显露出来：信仰缺失、道德败坏、贪污腐败之风盛行、经济危机日益加剧等，而且呈现出积重难返之势。而官方仍然在进行赤裸裸的虚假宣传，大力鼓吹社会主义制度的优越性和社会主义建设取得的成就。人们迫切希望看到一个官方以外真实的“非官方”的波兰。电影创作者们很快就捕捉到了观众的这种社会需求，尤其是刚登上影坛的新导演。他们一般出生于战后，受过专业的电影教育，并在长期的“政治”生活中形成了明确的政治立场和见解，其中很多人还参加过 1968 年的三月学生运动——他们撕破官方所鼓吹的浮华表象，把一个真实的波兰呈现在了银幕上。

1976 年，克日什托夫·基耶斯洛夫斯基（Krzysztof Kieslowski）拍摄完成了《生命的烙印》（*The Scar*）和《宁静》（*The Calm*），这两部影片被认为是波兰“道德焦虑电影”的开山之作。《宁静》遭到官方审查部门的干预，直到 1980 年才得以上映。

《生命的烙印》以化工厂负责人斯蒂芬的视角进行叙述，描绘出古朴小镇走向烟囱林立、乌烟瘴气的恶劣深渊的过程，表现了腐朽的官僚主义与人民利益之间的矛盾冲突，旨在探讨道德与发展问题。影片采用近乎纪录片式的摄影风格，凝练萧瑟，灰暗沉闷，呈现出个体在体制内的微不足道和无力感，带有明显的道德焦虑痕迹。

以瓦伊达、扎努西为代表的老导演在“道德焦虑电影”运动中起到了非常关键的作用。

1976 年瓦伊达改编拍摄了《大理石人》（*Man of Marble*）。影片以电影学院毕业生阿格涅什卡的视角展开叙述。阿格涅什卡决定拍摄一部长纪录片作为自己的毕业论文。她无意间在博物馆的地下室里发现了斯大林主义时期劳动模范砖瓦工人比尔库特的大理石像，并对此产生了浓厚的兴趣。为了弄清楚 50 年代比尔库特先是成为劳动英雄，后来又被控告、判罪入狱，最后恢复名誉的传奇经历，阿格涅什卡展开了一系列的访问，试图探明真相。影片用非常冷静和客观的态度表现了特殊政治状态下的人间百态，揭露官方意识形态对历史的篡改和对现实的歪曲。

该片于 1977 年 2 月在波兰公映，上映后深受观众认可。首映当晚，影片即将结束时，激动不已的观众全体起立，自发地唱起波兰国歌。自此，《大理石人》一票难求，电影票往往一抢而空，黑市更是将票价炒到了 10 倍以上。一时间，《大理石人》成了波兰人茶余饭后的热门话题。

与《大理石人》同期上映的“道德焦虑电影”还有扎努西的《黑幕风云》（*Camouflage*，

1977)。这是一部反映波兰社会政治气候微妙变化的政治讽刺片。故事发生在波兰一所大学的科学家和学生中间。影片上映后,同样引起了波兰社会的强烈反响。

两部影片在波兰获得成功、造成轰动的时候,也遭遇了政治上的诘难,直接导致了电影界与政府当局之间的紧张关系。负责电影生产的文化高层及其部下均被解职,新的领导接管后马上采取一系列的措施加紧控制,以拍摄成本透支为借口,下令停拍多部影片,并对已拍摄的部分影片进行没收。但这次的禁令不仅没能打压电影创作者的创作热情,反而激发了他们的批判精神。同时,瓦伊达和扎努西还以身作则挺身而出,以个人的社会地位和电影小组领导人的身份和权力,为“道德焦虑电影”开辟道路。在这种形势下,一批直面当代波兰社会现实、审视当代社会问题的电影作品如雨后春笋般涌现出来。^①

这些作品包括《影迷》(*Camera Buff*,基耶斯洛夫斯基导演,1979)、《山巅的呼唤》(*The Constant Factor*,扎努西导演,1980)、《铁人》(*Man of Iron*,瓦伊达导演,1981)、《孤独的女人》(*Kobieta samotna*,霍兰导演,1981)、《机遇之歌》(*Blind Chance*,基耶斯洛夫斯基导演,1981)等。

主要参与的导演有瓦伊达、扎努西、基耶斯洛夫斯基以及年轻一代的阿格涅什卡·霍兰(Agnieszka Holland)、皮尔托·安杰耶夫(Piotr Andrejew)、亚努什·扎奥尔斯基(Janusz Zaorski)、亚努什·吉约夫斯基(Janusz Kijowski)、费利克斯·法尔克(Filiks Falk)等。

“道德焦虑电影”或是将政治与道德联系起来,通过对普通人生活中的遭遇来展开深层的社会政治道德批判,从而对社会腐败和体制弊端进行深刻的揭露,如《大理石人》,或是反映个体生活的道德困境,如《孤独的女人》,在描写当代普通个体状况时,政治背景扮演着举足轻重的角色,成为大多数个体道德困境的诱因。

1981年12月,波兰因为动乱而实施军事戒严,官方对“不受欢迎的波兰电影全面禁映”。“道德焦虑电影”在一批年轻电影人的移民热潮中彻底走向完结。

1982年至1989年的波兰电影深受军事戒严的影响。瓦伊达被免去了X电影小组的领导职务。赖斯扎德·布加斯基和霍兰移民去了法国,留在国内的电影人则只能保持沉默。

30.5 转型之后的创作状况

1989年不仅是波兰历史而且也是波兰电影业的一个转折点。伴随着政治经济经历从政治对抗到自由民主、从国有到私有、从计划到市场的轰轰烈烈、跌宕起伏的转型,波兰的电影产业也经历了暴风骤雨般的变革。

政治经济全面转型,此间出现社会动荡、经济衰退以及好莱坞电影的挤压,造成了波兰电影产业从制作到发行再到放映的各个环节的改变:电影产量急剧下降,纪录片和动画片生产停滞,整个系统几乎瘫痪,处于“休克”状态。

^① 曾泓:《在政治与艺术之间:波兰“道德焦虑电影”探析》,载《当代电影》2014年第11期。

东欧剧变不仅改变了波兰电影产业的结构方式和状况,对电影创作观念也产生了革命性的影响。它不仅改变了制片厂的属性和所有制,也改变了国家和艺术家、艺术家和观众的关系。1989年转型后的新现实震撼着许多导演。面对突如其来的变化,老一代的电影家感到自己无法与观众重新沟通,再加上经济困顿,大都选择暂时沉默。还有一些著名大师特立独行,他们在20世纪90年代很少拍片,但一直深入思考着,试图认清新的时代,如卡齐米尔茨·库茨、沃伊切赫·马尔切夫斯基。即使有些导演有新作品问世,也没有取得预期的效果,如瓦伊达90年代拍摄的五部影片:《带有王冠之鹰的戒指》(*The Ring with a Crowned Eagle*, 1992)、《娜斯塔西雅》(*Nastazja*, 1994)、《神圣的一周》(*Holy Week*, 1995)、《少女尼克特》(*Miss Nobody*, 1996)和《塔杜施先生》(*Pan Tadeusz*, 1999)。除了《塔杜施先生》外,其他四部均被看作失败之作。90年代的老导演中,只有基耶斯洛夫斯基是一个例外,他成功地找到了法国资金,执导了《维罗妮卡的双重生命》(*The Double Life of Veronique*, 1991)、《蓝》(*Three Colors: Blue*, 1993)、《白》(*Three Colors: White*, 1994)、《红》(*Three Colors: Red*, 1994)。

与老导演们的集体沉默形成对比的是,一些新的导演利用这个机会登上影坛,拍摄了一些低成本的个人电影作品,表现“偏远的”波兰和生活于其中的无数“无足轻重”的小人物,并取得了一定的成绩。

在这批新导演和新作品中,比较有影响力的有:安杰伊·巴兰斯基的《货运列车》(*Kramarz*, 1990)、《在不存在的河上》(*Nad rzeka, której nie ma*, 1991)和《两个月亮》(*Dwa księżycy*, 1993);扬·雅库布·科尔斯基的《埋土豆》(*Pogrzeb kartofla*, 1990)、《波格拉贝克》(*Pograbek*, 1992)、《水中的扬乔》(*Jańcio Wodnik*, 1993)、《奇妙的地方》(*Cudowne miejsce*, 1994)、《指挥官的军刀》(*Szabla od komendanta*, 1995)和《波别拉韦的电影史》(*Historia kina w Popielawach*, 1998);芭芭拉·萨斯(Barbara Sass)的《一个不朽的故事》(*An Immoral Story*, 1990)、《只有恐惧》(*Tylko Strach*, 1993)以及多萝塔·肯吉扎夫斯卡(Dorota Kedzierzawska)的《乌鸦》(*Wrong*, 1994)和《什么也不》(*Nothing*, 1998)。

早在20世纪80年代人们就都以为电影终于可以去“揭露”和“控诉”了,然而这不过是一种想象。传统的、曾受到评论和观众赞赏的电影在当下受到了迥异的对待,无论在商业上还是艺术上都惨遭失败。在这两个方面得到了印证:一是解禁影片,二是以80年代的拍摄风格在90年代制作的反映不朽业绩和腐败政治的电影。前一种影片包括理夏德·布加斯基(Ryszard Bugajski)的《审问》(*Interrogation*, 1982)、霍兰的《孤独的女人》(1981)、基耶斯洛夫斯基的《机遇之歌》和亚努什·扎奥尔斯基(Janusz Zaorski)的《克洛尔一家之母》(*The Mother of Kings*, 1982)等,后一种影片包括费利克斯·法尔克(Feliks Falk)的影片《游戏结局》(*End of the Game*, 1991)、瓦尔德马尔·克日斯基(Waldemar Krzystek)的影片《最后一班渡轮》(*The Last Ferry*, 1989)和瓦伊达《和带冠的鹰一起盘旋》(1992)等。

在传统政治电影一片狼藉的同时,一批新政治电影以其迥异的叙事方式和叙事视角获得

了评论家和观众的支持。这类表现第二次世界大战结束后的现实、1968年事件和军管法的影片摒弃了之前政治电影的那种单一的批判风格，对政治进行了淡化处理，采取一种怀旧、反思和略带伤感的笔调反映波兰的历史，剧中人物可爱热情，让人印象深刻。这类影片有马切伊·德伊强尔（Maciej Dejczer）的《离天堂300里》（*300 Miles to Heaven*, 1989），拉多斯瓦夫·皮沃瓦尔奇（Radoslaw Piwowarski）的《三月的杏仁》（*March Almonds*, 1990），罗伯特·格林斯基（Robert Gliniski）的《一切当务之急》（*Everything of Matter Important*, 1992）和格热戈日·克鲁基耶维奇（Grzegorz Krolikiewicz）执导的影片《佩科辛斯基案件》（*The Case of Pekosinski*, 1993）。

商业电影的发展也举步维艰。80年代末有人尝试拍摄商业电影，但惨遭失败。直到1992年，瓦迪斯瓦夫·帕西科夫斯基执导拍摄的《狗》（*Psy*, 1992）才“结束了波兰电影的衰落和失去观众信任的时期”。该片讲述一名过去的特工人员弗兰克·莫内尔如何在新的年代继续生存。影片采用大量美国动作片元素：追车、暴力、壮汉等，主人公还操着满口流行的俚语黑话，吸引了不少年轻人，满足了波兰人在混乱年代中对“英雄人物”的需要，为此后的商业片找到了出路。这使得该片在1993年获得波兰电影节五项大奖。

在危机过程中，波兰电视网发挥了巨大的稳定军心的作用，加上国际电影制作资本的介入，政府辅助金制度的完善和电影新法规的实施，到90年代末，波兰电影产业开始走出90年代初的紊乱期。

1999年被看作是波兰电影史上转型后毫无争议的里程碑。这一年，波兰导演拍摄的影片占据了波兰国内票房总收入的百分之六十。票房收入中最大的那块蛋糕只属于两部影片：在1999年选择了民族电影的1500万观众中，有700万观看了耶日·霍夫曼（Jerzy Hoffman）的《火与剑》（*With Fire and Swords*），而观看瓦伊达的《塔杜施先生》的有500万。两部影片都是改编自名著的古装片。

两部影片的成功，促使更多导演着手拍摄文学名著改编片。老导演们在经历了十年的蛰伏期之后终于再次雄起。几年间，波兰银幕上充满了历史古装片。菲利普·巴勇（Filip Bajon）根据斯特凡·热罗姆斯基（Stefan Zeromski）的小说拍摄了《春天即将来临》（*The Spring to Come*, 2001），2001年卡瓦莱罗维奇重拍《你往何处去》，而南非导演加文·胡德（Gavin Hood）拍摄完成了儿童惊险大片《沙漠狂野》（*In Desert and Wilderness*, 2001）。瓦伊达根据亚历山大·弗雷德罗（Aleksander Fredre）的经典剧作拍摄了《复仇》（*Revenge*, 2002），耶日·霍夫曼根据约瑟夫·伊格纳齐的作品拍摄了《古老传说》（*Ancient Tale*, 2003）。但是好景不长，到2003年，就没有什么可以搬上银幕了。

值得注意的是，世纪之交，一批试图呈现“真实国家的真实生活”的年轻电影人拍摄了一系列展现失去人生意义和希望的现实生活的作品。这些影片的主人公都是普通人，而非上流社会或者犯罪演义作品的人物。作者们成功摆脱了教育和道德说教的束缚，更愿意和观众“拉家常”，没有虚伪做作或者激昂慷慨，常带一些温和的讽刺，讲述些朴实的故事。

卢卡什·巴尔奇克（Lukasz Barczyk）的处女作《我在看着你，马雷西娅》（*Patrze na*

ciebie, Marysiu, 2000), 亚采克·博尔奇克(Jacek Borcuch)的魔幻片《卡拉弗奥尔》(Kallafiorr, 2000)和马里乌什·特雷林斯基(Mariusz Trelinski)的悲情怪诞片《利己主义者》(Egoisci, 2000), 描绘了新型城市雅皮士毫无意义的生活。马雷克·布科夫斯基(Marek Bukowski)的《PL街区》(Blok.pl, 2001)和罗伯特·格林斯基的《你好, 特雷斯卡》(Cześć Tereska, 2001)则把破旧街区大楼的居民、“波兰二等”公民作为影片主人公。普热梅斯瓦夫·沃依切谢克(Przemysław Wojcieszek)的《比炸弹更响亮》(Głośniej od bomb, 2001)和彼得·特沙斯卡尔斯基(Piotr Trzaskalski)的处女作影片《艾迪》(Edi, 2002)的主人公都是靠收废金属为生的无家可归者, 后者还获得了柏林电影节费比西国际影评人奖。达留什·加耶夫斯基(Dariusz Gajewski)的《华沙》(Warszawa, 2003)、安杰伊·亚基莫夫斯基(Andrzej Jakimowski)的《眯上眼睛》(Squint Your Eyes, 2003)、《追火车日记》(Sztuczki, 2007)和托马什·维什涅夫斯基(Tomasz Wiszniewski)的《一切安好》(Wszystko Bedzie Dobrze, 2007)、《萨维尔广场》(Plac Zbawiciela, 2006), 标志着新一代电影人和新的建构银幕叙事方式的诞生。

这一时期商业片的发展喜忧参半。赚钱成为新时代导演们的关注点, 对好莱坞的拙劣模仿一方面为少数影片带来了较好的票房, 另一方面也使得质量低劣的商业电影作品泛滥成灾。

历史片、宗教电影和电视节目翻拍片是这一时期波兰电影的主流。

历史片的发展受到了政治、文化和社会事件的影响。2004年5月1日, 波兰加入欧盟, 受到了俄国的强烈反对和干预。这让一向规避的波俄关系再次浮出水面, 银幕上出现了大量表现战争的历史片。2005年, 波兰电影艺术协会成立, 改变了整个电影业的融资体系, 波兰的“欧洲性”经多方论证, 成为电影最重要的主题之一, 影响了波兰的许多作品——这个国家一方面渴望在“老欧洲”的文化空间里谋得一席之地, 另一方面要与因为处于“铁幕”以东而形成的牢不可破的情结做斗争。

与此同时, 2005年卡钦斯基兄弟领导的右翼政党“法律与公正党”赢得大选后出台了一个所谓的历史政策计划, 电影是该计划的重要武器之一。操控历史的政策即便在2007年法律与公正党选战失利后仍然有效。文化和民族遗产部给波兰电影艺术协会划拨了专门的历史片补贴资金。

受这些因素的影响, 波兰拍摄了大量的历史题材尤其是反映“二战”的影片, 如瓦伊达的《卡廷惨案》(Katyń, 2007)、博雷斯·兰科什(Borys Lankosz)的《颠倒黑白》(Rewers, 2009)、巴尔托什·科诺普卡(Bartosz Konopka)的《柏林墙的野兔》(Rabbits à la Berlin, 2009)、费利克斯·法尔克的《乔安娜》(Joanna, 2010)、扬·雅库布·科尔斯基的《威尼斯》(Wenecja, 2010)、扬·基达瓦-布翁斯基(Jan Kidawa-Blonski)的《蔷薇》(Różyczka, 2010)、耶日·霍夫曼的《1920华沙之战》(Bitwa warszawska 1920, 2011)、阿格涅什卡·霍兰的《在黑暗中》(In Darkness, 2011)等。

书写“欧洲性”、表现民族优越性的另一个优秀题材是宗教电影。东欧在剧变后转向宗教虔诚, 尤以波兰为甚, 这也与罗马教皇有关。这种电影在2005年4月2日, 教皇若望·保

禄二世去世后达到顶峰。银幕上出现了越来越多的卡罗尔·沃伊蒂瓦的传记片,其中最轰动一时的是贾科莫·巴蒂亚托(Giacomo Battiato)的《卡罗尔:成为罗马教皇的普通人》(*Karol, un uomo diventato Papa*, 2005)和《卡罗尔:仍是普通人的教皇》(*Karol, un Papa rimasto uomo*, 2006)。此外还有约翰·肯特·哈里森(John Kent Harrison)的迷你剧《若望·保禄二世》(*Pope John Paul II*, 2005)。

在关于罗马教皇的影片大热之际,拉法尔·维钦斯基(Rafał Wierzyński)拍摄了一部关于耶日·波皮鲁兹科神父的影片《波皮鲁兹科:自由是我们的》(*Popieluszko. Wolność jest w nas*, 2009),讲述1984年被安全局密探杀害的“团结工会”华沙分会神父的故事。影片的票房收入位居当年第二,仅次于《爱与舞蹈》(*Kochaj i tańcz*, 2009)。

然而导演们并没有批判地或者严肃、深刻地考察这一现象,而是满足于教众带来的票房收入。不管这些影片是有诚意的还是玩世不恭的,它们无疑满足了大众的需要,至于艺术上或者精神上的价值根本谈不上。

波兰电影的商业泛滥主要体现在电影对于电视节目的肆无忌惮的抄袭上,出现了大量电视节目的仿制品。新世纪初,耶日·格鲁扎(Jerzy Gruz)尝试利用美国真人秀节目的超高人气,拍摄了《古尔恰斯,你怎么看……》(*Gulczas, a jak myślisz...*, 2001),而在新世纪头10年之末,雄霸波兰电视的舞蹈类节目成为电影的金矿,如导演布鲁斯·帕拉莫(Bruce Parramore)拍摄的《爱与舞蹈》,成为2009年波兰最受欢迎的影片。

思考题

- (1) 简述波兰学派产生的背景、代表作品和创作特征。
- (2) 如何看待波兰“道德焦虑电影”?
- (3) 简述一下东欧剧变对波兰电影的影响。

参考书目

- [丹]勃兰兑斯:《19世纪波兰浪漫主义文学》,成时译,人民文学出版社1980年版。
- [联邦德国]乌利希·格雷戈尔:《世界电影史(1960年以来)》,郑再新译,中国电影出版社1987年版。
- 许南明主编:《电影艺术词典》,中国电影出版社1986年版。
- Marek Haltof, *The A to Z of Polish Cinema*, USA: Scarecrow Press, 2010.
- Marek Haltof, *Historical Dictionary of Polish Cinema*, USA: Scarecrow Press, 2007.
- Marek Haltof, *Polish National Cinema*, Berghahn Books, 2002.

第 31 章

伊朗电影

在今日的世界电影版图上，伊朗电影无疑已经占据了一块坚实而有分量的阵地。不过，对于伊朗观众以外的人们来说，“伊朗电影”这个事实却十分“新”：为人熟知的伊朗电影或伊朗导演，如阿巴斯·基亚罗斯塔米、马克马尔巴夫一家等，直到 20 世纪 90 年代才逐渐借由西方之眼呈现在台前，理论家借此回溯性地描述了“伊朗电影新浪潮”。在这种情况下，伊朗电影纠缠在两个彼此具有张力的坐标之间，一个是伊朗颇具特色的电影美学自觉，一个是西方话语与镜像的建构。当然，就国别电影而言，伊朗电影的开端很早，自 20 世纪初以来的百年历史中，可以不断看到形形色色的电影尝试。

31.1 早期伊朗电影

伊朗卡扎尔王朝的国王莫扎法尔-丁·沙阿（Mozzafar al-Din Shah）在 1900 年造访欧洲时，被当时初露雏形的电影艺术深深吸引，在观看了几次放映之后，他嘱托随从密尔扎-易卜拉欣·可汗·阿卡斯巴什（Mirza-Ebrahim Khan Akkasbashi）去购买一架摄影机来记录自己的比利时之行。由此，身为前宫廷摄影师之子的阿卡斯巴什成为伊朗第一位电影摄影技师，而《莫扎法尔-丁国王陛下的旅程》则被看作是伊朗电影的开先河之作。

1904 年，密尔扎-易卜拉欣·可汗·萨哈弗-巴什（Mirza-Ebrahim Khan Sahaf-bashi）得到许可在德黑兰开设了第一家商业电影院放映短片，设施十分简陋。很快，在宗教势力的干预下，萨哈弗-巴什不得不停止营业，与家人一同被流放出境，其财产也被扣押。

1909 年的德黑兰曾发生了非常有戏剧性的一幕：与政府有较多联系的商人泰耶尔-巴什（Tajer-bashi）在自己商店里面放映一些世界新闻事件，与他形成竞争的是，鲁斯·可汗（Rusi Khan）也在此时开始尝试公开放映影片。鲁斯·可汗对俄国抱有很深的感情，以至于他将自己放映的第一部原名为“日俄战争”的影片改名为“俄国万岁”。不同立场的二人的竞争

逐步升级,甚至最后大打出手。结果是,鲁斯·可汗的放映室遭到洗劫,而他自己也不得不逃离伊朗。

1925年10月,艾哈迈德国王被罢免,礼萨·汗开始执政,建立了巴列维王朝。在礼萨·汗统治期间,电影在很大程度上成为政治宣传的工具,有时候,电影制作者甚至会从国外影片中截取片段或直接抄袭或将其改头换面,以说明巴列维王朝的合法性。比如,在1926年的12月,“大影院”(Grand Cinema)曾经放映了一部名为《居鲁士大帝与攻占巴比伦》的影片。然而,这部影片却并不存在——事实上放映的是1916年D.W.格里菲斯导演的《党同伐异》。

礼萨·汗的土耳其之行激发了他推进伊朗现代化的想法,然而其举措却多半停留在一些外观的变革上,如戴某种法式的帽子、穿西式的服装、强制女性摘掉头巾和面纱等等。反抗这些举措的行为招致了暴力,而在这样的张力中,礼萨·汗的统治越来越显现出独裁专制的特征。电影在一定程度上成为政治宣传的工具。20世纪20年代,伊朗电影先驱者之一的可汗-巴巴·莫塔泽第(Khan-Baba Motazedi)所拍摄的作品,便以记录礼萨·汗的宣誓就职仪式、铁路工业发展、高速公路建设等等为主。这些新闻短片同样遭受了严格的审查,1935年的一部由外国公司拍摄的关于铁路的纪录片《伊朗:新波斯》(*Iran: The New Persia*)便被认为是歪曲了现实,因为它将伊朗表现为未开化的不毛之地。这部影片甚至在一定程度上导致议会于1938年出台了一项法案,公布相关的审查条例,划定了电影的禁区。

在新闻短片之外,伊朗的故事片也开始得到了发展。1929年艾哈迈德国王逝世,次年,伊朗的第一部故事长片《阿比与拉比》由曾在莫斯科电影学校学习的亚美尼亚人阿旺斯·瓦尼安(Avanes Ohanian)拍摄,受到了广泛的好评,但遗憾的是并未留下拷贝。

1930年至1937年间诞生的9部故事长篇勾勒出了早期伊朗电影的雏形。其中,由阿卜杜拉侯赛因·赛帕内塔(Abdulhossein Sepanta)在印度拍摄的《鲁尔姑娘》(*Dokhtar-e Lor*, 1933)是伊朗第一部有声片,引起了较为广泛的关注。影片讲述了一位官员贾法(赛帕内塔饰演)在伊朗西部一个偏远省份治理当地匪帮时,结识了被扣做人质的姑娘格尔娜,并与之相爱。在击败匪帮之后,贾法将格尔娜带离了西部,回到了现代都市当中。正如影片的另外一个名称《伊朗:昨日与今朝》所示,它被认为是符合礼萨·汗试图借助世俗化和工业化来令伊朗成为现代社会的主导意图的。同时,它也涉及了当时伊朗社会最为敏感和重要的问题,即如何建构一个语言与文化一致的、服从统一政治中心的伊朗民族/国家。当然,影片未能摆脱西方影响,人物形象、叙事风格、价值认同等都带有极为浓重的模仿痕迹。

在《鲁尔姑娘》之后,赛帕内塔又先后拍摄了四部影片:《西林和法哈德》(*Shirin and Farhad*, 1934)、《费尔多西》(*Ferdowsi*, 1934)、《黑眼睛》(*Cheshmehay-e Siah*, 1936)、《雷丽和马季农》(*Leyli va Majnun*, 1937)。它们基本上都在印度拍摄完成,大多与伊朗的历史或文学有关,并在某种程度上应和着礼萨·汗的政策。

1936年至1948年是伊朗电影的低谷期——几乎没有任何伊朗电影问世,银幕被外国影片所占据。40年代末期,伊朗放映了400余部影片,其中300部来自美国,余下的则被英国、苏联和埃及电影占据。这段时间里,伊朗因其石油资源,在政治上也同样被控制在英国、苏

联等各国势力之下。

1940年至1960年间伊朗频繁更换了14届政府,伊朗电影所面对的环境十分严苛。1948年被看作是伊朗电影复苏的开端。在这一年,伊斯梅尔·库尚(Esmail Kushan)成立了Mitra电影工作室,为伊朗电影的进一步发展奠定了坚实的基础。同年,由他担任制片人拍摄完成了两部影片,一部是阿里·达利亚比基(Ali Dariabeigi)导演的第一部影片《生活的暴风雨》(*Tufan-e Zendegi*),另一部是他自己导演的影片《阿米尔的囚徒/库尔德姑娘》(*Zendani Amir/Dokhtar-e Kord*)。值得注意的是,两部影片中的女性角色都十分突出,这表征着当时伊朗社会中涌动的对抗传统的潮流。越来越多的女性走入了大学接受高等教育,女性的社会地位也在逐步提升。

31.2 伊朗电影的复苏

20世纪40年代末,伊朗的民族主义潮流达到高峰,表征之一是1949年10月,在外交事务上使用的国家名称从“伊朗”变为了“波斯”——1935年礼萨·汗用作官方名称的“伊朗”,被认为与“伊拉克”太过相近。1951年,英伊石油公司不愿意重新谈判石油开采权,不愿提高给伊朗的开采费用,这加快了伊朗石油产业国有化的进程。在英美双方的谋划和推动下,1953年伊朗发生了政变,扎赫迪取代了摩萨台成为伊朗总理,英伊石油公司得以重新进驻伊朗,同时巴列维王朝极大地加深了对美国的依附程度。

50年代后期,伊朗电影兴起了以历史题材为背景的探险片潮流。这些由政府资助的影片以宣扬伊朗悠久而辉煌的历史为导向,服务于政府,以缓解当时伊朗社会的不安定情绪,证明统治的合法性与领导者的功勋。它们大多情节俗滥,模仿西方色彩浓重,历史再现也颇不真实。主人公往往成为统治者制订法规的实践者,最终达成阶级弥合、个人权力得到维护的结果。

1956年至1969年大约出现了20部历史探险片,其中大部分是由伊斯梅尔·库尚在Mitra之后又成立的Pars电影工作室拍摄。50年代末,Pars电影工作室宣称要制作一部不仅在伊朗最优秀,同时也是中东地区近几年最优秀的电影,名为《居鲁士大帝》,但最终并未付诸实践。

20世纪50年代至1979年间,伊朗电影的另外一个明显的趋势是出现了歌舞片。尽管伊朗有自身的音乐传统,但是舞蹈却并不发达,这在一定程度上与其宗教色彩有关——信众需要远离这些会涉及身体接触的娱乐活动。因此,伊朗歌舞片往往是在模仿印度、埃及和土耳其的歌舞片。

在这段时间里,钳制伊朗电影发展的重要因素之一,是审查制度以及电影创作者的自我审查。《阿迦·穆罕默德·汗》(*Agha Muhammad Khan*, 1954)是一个典型的例子。影片以重新统一分裂的波斯和缔造了卡扎尔王朝的阿迦·穆罕默德·汗的生平为原本,第一个版本从他被阉割开始直叙到最终遭到刺杀。然而就在影片被送交审查时,导演努斯拉图拉赫·莫塔斯汗(Nosratollah Mohtasham)在内务部获得了晋升。出于对审查制度的自觉,他剪掉了25

分钟，将死亡的结尾转变为阿迦·穆罕默德·汗离开宫殿，赤手空拳地迎战自己的敌人。根据一份1950年审查规则的资料，可以看到如“罪犯未被惩罚”“令观众感到厌恶和绝望”“展现导致君主被废除的政治动乱”等内容都是被严格禁止的。1954年，政府又设立了一个新的审查委员会，专门审查国内外的历史题材影片，进一步细化了审查的条例。

60年代的伊朗社会充满了暴力与紧张，这种不安定的状态同样从影片中折射出来——犯罪片在伊朗盛极一时。犯罪片在伊朗肇始于萨缪尔·卡奇吉安（Samuel Khachikian）的《危险的十字路口》（*Chahar-rah Havades*, 1955），影片讲述了一位在逃的青年在与一位生病的女孩的交流中，慢慢认识到自己的错误的故事。主演纳瑟尔·马拉克-莫狄（Naser Malek-Motiei）在本片中获得了极大的商业成功，第二年在另一部影片《行刑前的十七天》（*Herdah Ruz be Edam*）中，饰演了一位无辜的囚犯。60年代，萨缪尔·卡奇吉安拍摄了大量的犯罪片，如《午夜的咆哮》（*Fariad-e Nim-e Shab*, 1961）、《步近死亡》（*Yek Ghadam ta Marg*, 1961）、《焦虑》（*Ezterab*, 1962）、《压力》（*Zarbat*, 1964）、《狂躁》（*Sarsam*, 1965）等。犯罪片的流行以及现实社会的动荡，迫使审查制度变得更为严苛。1963年出台了新的审查条例，彻底禁止了荧幕上暴力与裸露的场景。

随着犯罪片的流行，形成了一类特别的银幕形象——四处行骗却又极有自尊的流浪汉，他们不同于一般的流浪汉，更接近于前伊斯兰时期的波斯文化中的“鲁特族人”（luti）。这一形象一方面代表传统对抗现代社会，另一方面代表着底层人民。马吉德·莫塞尼（Majid Mohseni）1958年拍摄的《可敬的恶徒》（*Lat-e Javanmard*），最为集中地塑造了这种流浪汉的形象。同年阿巴斯·摩萨台（Abbas Mossadegh）也在《女性之敌》中塑造了类似的形象。此外，这类影片还包括《勇敢的心》（*Mard-e Meidan*, 1963），《忠诚的母亲》（*Madar-e Fadakar*, 1964），《流浪汉与舞男》（*Jahelha va Jigolha*, 1965），《外来的礼物》（*Soghat-e Farang*, 1967）等。

与此同时，一些表现社会生活和各个社会阶层的影片也开始出现于60年代中期，如法拉赫·加法里（Farrokh Ghaffari）改编自《一千零一夜》的《驼背人之夜》（*Shab-e Ghuzi*, 1964），易卜拉欣·古列斯坦（Ebrahim Golestan）的《砖与镜子》（*Khesht va Ayneh*, 1964）等。

1969年，一部具有批判性与对抗性的、展现伊朗下层人的贫穷生活的电影被认为给伊朗电影带来了新的风向，开启了伊朗的电影新浪潮，这便是达瑞许·迈赫尔朱伊（Dariush Mehrjui）的《奶牛》（*Gaav*）。影片以乡村为背景，讲述了一个农夫与他的奶牛的故事：农夫极为珍视自己唯一的财产奶牛，在一次短暂的远行之后，他回到村中发觉奶牛不在了。事实上，奶牛恰好是在他离开的这段时间内死了，而村民担心他便匆匆葬了它，并告诉他奶牛是逃跑了。痛苦至极的农夫渐渐精神失常，经常在谷仓中吃干草，以为自己便是那只奶牛。最终，他在被强制送到城里治疗的路上因为不堪忍受肉体与心灵的双重折磨而死去。这样一部基调灰暗的影片与当时伊朗的政策不合，很快遭到了政府的封禁，同时也获得了较大的国际关注，于1971年获得了威尼斯电影节国际影评人协会奖。达瑞许·迈赫尔朱伊随后拍摄的一系列影片，《赫卢先生》（*Agha-ye Halou*, 1971）、《邮递员》（*Postchi*, 1972）、《循环》

(*Dayereh Mina*, 1978) 等等,也具有相似的诉求和风格。

60 年代末 70 年代初,伊朗的黑色电影渐渐发展起来,在影调和意趣上与西方较近,但在题材等方面并未刻意模仿西方。1969 年的马萨德·基米埃(Masud Kimiai)的《盖萨》(*Gheisar*)赢得了理想的票房与口碑,是最具代表性的伊朗黑色电影之一。影片对下层民众及其生活环境的再现极为真实有力,其主人公是典型的反英雄,负载着公众对既有社会秩序的失望与愤恨,以及对暴力的复杂态度。马萨德·基米埃的其他影片也多以复仇和愤怒为主要基调,与统治秩序形成一定的张力,而这种倾向也对其他伊朗导演产生了很大影响。

31.3 伊朗电影新浪潮的兴起与中落

20 世纪 70 年代伊朗电影开始出现了强烈的创作自觉。一种新的、尝试区别于西方电影或主流电影的创作倾向,催生了一系列具有实验性的电影作品,这一趋势从 60 年代末绵延至 1979 年的伊斯兰革命之前。这些作品大都聚焦于社会和政治的复杂现实情境,尝试以某种特别的影像风格来展现。在 90 年代,伊朗电影受到极大推崇时,人们往往忽略了伊斯兰革命爆发前伊朗电影也曾有过的一段辉煌时期。当时,涌现出了一批具有创造力的导演,他们丰富而广泛的尝试,在某种程度上为后来者奠定了基础。80—90 年代的领军人物阿巴斯·基亚罗斯塔米(Abbas Kiarostami)的电影生涯便是从此时开始的。

阿里·哈塔米(Ali Hatami)尝试将波斯的民间传说融入电影当中,并追求一种从《古兰经》和圣训中的律法而生发出来的新电影语言。《书虫哈桑》(*Hasan Kachal*)拍摄于 1970 年,讲述了一个爱上虚幻女人的男人的古老故事。而其他几部电影,如《流浪的苦行僧》(*Ghalandar*, 1972)等,也大都取材于民间故事。努斯拉特·卡里米(Nosrat Karimi)探究伊朗电影本土化的方式,是聚焦于表现身处于某种境遇当中的普通人。1971 年,他拍摄了两部影片,即《马车夫》(*Doroshkechi*)和《中间人》(*Mohallel*^①),奠定了他在新浪潮中的地位。

诸多变革尝试中,一些影片试图挑战伊朗电影既有的惯例,如《泉》(*Cheshmeh*, Arbi Avanesian 导演, 1972),《萨迈德和身着盔甲的魔鬼》(*Samad va Foolad Zereh Deev*, Jalal Moghaddam 导演, 1971)和《丰满》(*Topoli*, Reza Mir-Lohi 导演, 1972)。另一些影片则用讽刺的方式再现当代伊朗的事件,易卜拉欣·古列斯坦的《闹鬼宝藏的秘密》(*The Ghost Valley's Treasure Mysteries*, 1974)便通过描写一个富人们不知道怎么花钱的国家,来讽刺被石油带来的财富冲昏头脑的伊朗国王。巴赫拉姆·拜扎伊(Bahram Bayzai)在 70 年代有三部影片问世,从不同的角度描写了伊朗社会的纷乱,它们分别为《暴雨》(*Ragbar*, 1972)、《陌生人与青蛙》(*Stranger and the Frog*, 1976)和《乌鸦》(*Kalagh*, 1977)。

1973 年,十五位重要的电影工作者组织起了进步电影工作者协会,以对抗当时商业电影当中的一些不良倾向。同年拍摄的两部影片,帕维兹·基米亚维(Parviz Kimiavi)的《蒙古人》

① mohallel 是伊斯兰教婚姻历法中的一个特殊角色,即一对离婚夫妻复婚是有次数限制的,在规定次数之外,两人就必须和其他人结婚再离婚后才可以复婚,这个“其他人”的角色,就是 mohallel,在此勉强翻译为“中间人”。

(*Mogholha*, 1973) 和萨哈拉布·沙希德·萨列斯 (Sohrab Shahid-Saless) 的《一件简单的事》(*A Simple Event*)，尽管在国内的影响并不大，却都获得了一定的国际声誉。

70年代伊朗电影的繁荣被1979年的伊斯兰革命打破了。1978年前后，甚至出现了焚烧电影院以至于约四百人死亡的暴力事件。而在革命期间，超过125家电影院被付之一炬。事实上，在革命爆发之前，由于社会局势的动荡不安，伊朗的电影工业就已经陷入了低谷。在新政权建立起来后，尽管霍梅尼声称并不反对电影本身，但是电影究竟该怎么拍，该怎么弃旧迎新地拍摄新电影，仍然是难以解决的问题。

在80年代初，革命题材电影一度成为流行，但是由于其政治诉求太过直接、显白，因此显得非常单薄。表现美国的侵略和掠夺、构建完美的伊斯兰社会等等题材也十分常见。此外，1980年爆发的两伊战争，催生了大量表现战争、刻画敌我矛盾、塑造英雄形象的影片。1979年至1983年之间，审查制度的严苛导致许多电影难以上映。禁止放映的名目很多，如意识形态不正确、宗教意识不浓厚、反映社会阴暗面等等，遭禁影片有侯赛因·达瓦尼 (Hossein Davani) 的《漩涡》(*Whirlpool*, 1981) 等。使用前革命时期的演员或导演甚至也成为不利因素，如阿曼·曼特齐 (Aman Manteghi) 的《不道德的人》(*Mofsedin*, 1979)。大批的电影工作者在革命之后便不再能够拍摄、参演影片，有些则移居到了西方。

巴赫拉姆·拜扎伊的《小芭舒》(*Bashu, Gharib-e Kuchak*, 1986) 是80年代的伊朗电影代表作之一。它讲述了伊朗南部一个小男孩因战争失去了家人后，逃往北方并被一位北方的农妇收养的故事，再现了战争的恐怖后果与人们遭受到的伤痛，有强烈的反战情绪，与当时的战争宣传主流形成张力。同时，属于不同种族的小男孩与农妇重新聚合为一个家庭，也触碰到了80年代伊朗较为敏感的库尔德问题。

1983年，法拉比电影基金会成立，宣称其作用在于为电影拍摄设定基本要求。1985年，法拉比电影基金会制作了一部名为《透过薄雾》(*Ansu-ye Meh*, Manuchehr Asgari-Nasab 导演) 的影片，并称它为伊朗电影的理想模版。这部电影讲述了一位新总督在旅行时遭到了三名恐怖分子的刺杀，但是后者认错了车子，最后被落下的石块砸死。在追逃的过程中，总督参悟了生死，最终变成了一个仁爱、厚德的人。这部影片的一些叙事方式一时被广泛使用，直到80年代末期才渐渐淡化。不管怎么说，法拉比基金会对电影的发展在监督与引导的同时，也起到了保护的作用。

1988年两伊战争的结束以及阿亚图拉·霍梅尼对文化政策的放松，促使伊朗电影走向新的方向，形成了一次重要的转折。

31.4 伊朗重要导演

20世纪80年代中后期，两位著名的伊朗导演脱颖而出，吸引了全世界的目光，开启了伊朗电影的繁荣局面。

31.4.1 马克马尔巴夫一家

莫森·马克马尔巴夫(Mohsen Makhmalbaf)出生于1957年,17岁时曾因为偷枪而被拘押4年,伊斯兰革命前夕,同许多政治犯一同被释放。1981年,他出版了第一部小说,次年拍摄他的电影处女作《那沙的悔恨》(*Tobeh Nassouh*)。他的前三部电影影响并不大,直到第四部——1985年以他自己的亲身经历为参照而拍摄的影片《抵制》(*Boycott*)才奠定了他的地位。

莫森·马克马尔巴夫自学成才,是一位不断尝试与探索的导演,其作品丰富而有力。电影对于他来说,不仅仅是艺术形式,而更重要的是他介入社会、尝试借助文化层面改变现实的方式。在他早期的电影中,政治性较为明显,关注更多的是底层民众的贫苦、无奈的生存状态,以及深陷其中的人性所表现出的扭结。

《骑自行车的人》(*Bicycleran*, 1987)讲述了为给自己妻子治病的阿富汗难民纳西姆与马戏团的人约定绕着场地骑自行车7天来换取报酬,于是在这段仿如卡夫卡《饥饿艺术家》的身体极限表演中,他不仅经受着肉体和精神上的疲劳,同时也经受着来自他人的折磨、阻挠,要面对他人借他的行为做背后交易事实。影片最终,他在完成了承诺的七天骑行时,却并没有任何如释重负感,而只是继续机械地骑行。1986年的《流动商贩》(*Dastfroush*)也有相似的关注,它通过三个细微而平常的例子,如想将女儿送养的贫困夫妻、涉嫌欺诈的小商贩等,呈现并反思了伊朗社会日常生活中潜在歧视背后的暴力。《意中人的婚姻》(*Arusi-ye Khuban*, 1989)则聚焦在两伊战争中的婚姻与爱情上。

1990年,马克马尔巴夫发行了两部影片《恋爱时光》(*Nobat-e Asheghi*)和《扎因德-鲁德河的夜晚》(*Shabha-ye Zayandeh Rud*),最终均未在伊朗上映。尽管在《恋爱时光》中,马克马尔巴夫极为谨慎地使用了土耳其演员,将拍摄地选在了伊斯坦布尔,且影片采取了较为含混的、三种结局并行的形式,但是它仍旧因为表现通奸而冒犯了禁律。《扎因德-鲁德河的夜晚》则因提及一个反对国王的上校而同样遭到指责。

90年代之后,马克马尔巴夫的影片中的政治性开始减弱,他的关注点更多地向电影媒介自身和宗教主题转变。如《魔毯》(*Gabbeh*, 1996)中颇带形式主义色彩的精致画面,《万籁俱寂》(*Sokout*, 1997)对声音的表现与探究等。

与“马克马尔巴夫”的名字相连的,还有“马克马尔巴夫之家”的成员,即妻子马姿嫣·马克马尔巴夫(Marzieh Makhmalbaf)、长女萨米拉·马克马尔巴夫(Samira Makhmalbaf)和次女汉娜·马克马尔巴夫(Hana Makhmalbaf)等。马克马尔巴夫之家是莫森·马克马尔巴夫为了对抗体制化的教育而做的尝试,以期让孩子们获得更为灵活的知识,结果是促成了以马克马尔巴夫一家为主体的电影机构,其妻女均拍摄出了颇令人瞩目的影片。

最为突出的是萨米拉·马克马尔巴夫,她不仅8岁时便参演了父亲的《骑自行车的人》,更是在跟随父亲学习电影后,在18岁那年以一部改编自真实事件的影片《苹果》(*Sib*)获得了世界声誉。2000年,《黑板》(*Takhte Siah*)为她摘得戛纳电影节的评委会大奖。两部影片都以写实主义的风格、缓慢的叙事节奏、大量的中近景镜头表现人们挣扎、顽强的生存状态,

只是与前者单纯而温暖的人道主义色彩有别,后者更多了一层历史与时代的厚重。

31.4.2 阿巴斯·基亚罗斯塔米

尽管莫森·马克马尔巴夫将阿巴斯·基亚罗斯塔米看作是前一代导演,因为后者从60年代起便参与拍摄了多部影片,但阿巴斯真正跻身于国际著名导演行列的时间,仍然是80年代后期。1987年,阿巴斯以影片《何处是我朋友的家》(*Khaneh-ye Dust Kojast?*)第一次在国际电影节上亮相,获得西方世界的认可,而1997年获得戛纳电影节金棕榈奖的《樱桃的滋味》(*Ta'm e guilass*)更是令戈达尔、黑泽明等著名导演刮目相看。

对儿童题材的运用是阿巴斯令人称道的特征之一,而这与他60年代的拍摄经历分不开。60年代末,伊朗成立了儿童与青少年智力发展中心(CIDCYA),推动以儿童与青少年为对象的书籍与电影的制作和发行。1969年,阿巴斯拍摄的11分钟实验短片《面包与小巷》(*Nan va Koutchek*)正是该中心发行的七部影片之一。80年代,该中心制作了一些长篇,以现实主义题材为主,通过儿童来展现这一时期的历史变迁过程,阿巴斯的《何处是我朋友的家》、《家庭作业》(*Mashgh-e Shab*, 1989),巴赫拉姆·拜扎伊的《小芭舒》都在此列。

儿童题材在伊朗电影中形成了特殊的地位,也承担着一定的意识形态功用,试图以儿童的纯真无邪来构建一个超越性的立场,以此来探讨、影射出某些难以直接表述的社会问题。这一传统从60年代开始萌芽,在80至90年代广泛使用,如萨米拉·马克马尔巴夫的《苹果》与《黑板》、贾法·帕纳西(Jafar Panahi)的《白气球》(*Badkonake Sefid*, 1995)、马基德·马基迪的《小鞋子》等。直至今日,儿童的角色在影片中仍然十分重要,如巴赫曼·戈巴迪(Bahman Ghobadi)的《醉马时刻》(2000)与《乌龟也会飞》(*Lakposhtha Parvaz Mikonand*, 2004)等,都是以儿童的视角来看待战争以及库尔德问题等社会重大议题的。另外,阿斯哈·法哈蒂(Asghar Farhadi)的《一次别离》(*Jodaeiye Nader az Simin*, 2011)尽管使用的并不是儿童题材,但仍可以看到,一次冲突的展开,暴露出了所有成人的道德缺陷或行为缺陷,而只有两个家庭的孩子是无罪者,是价值的中心,最终的离婚也停留在了孩子的选择上。

《樱桃的滋味》离开了儿童题材电影的轨道,主题涉及一个重要的哲学问题和敏感的宗教问题——自杀。阿巴斯令一位中产阶级男子巴迪驱车寻找能够在他自杀后帮助掩埋他尸体的人,而在与不同乘客的对话中展开对死亡的讨论。有意味的是,尸体需要掩埋是伊斯兰教义的要求,但它违反教法的程度远不及自杀这个行为——后者直接可被看作是罪行。对于掩埋尸体的执着,恰显示出巴迪对死亡的犹豫、恐惧和拒绝。这种生与死之间的张力,在阴沉的影调、破碎散漫的对白、人物采访式的镜头切换中,逐渐显现出来。

拍摄了《特写》(*Nema-ye Nazdik*, 1990)、《生生长流》(*Zendegi va digar hich*, 1991)、《橄榄树下的情人》(*Zire darakhshan zeyton*, 1994)等脍炙人口的作品后,阿巴斯之后几年的作品几乎都是在伊朗之外拍成,如《合法副本》(*Copie conforme*, 2010)、《如沐爱河》(*Like Someone in Love*, 2012)等。尽管对异域题材的娴熟驾驭,在一定程度上显示了阿巴斯作为国际著名导演的能力,然而同样可惜的是,从这些影片中已经几乎看不到伊朗的存在了。

31.5 伊朗电影新时期

20 世纪 80、90 年代以来,随着国际关注度的提高,伊朗电影逐渐形成了具有自我标识性的风格。其重要的特征之一是对现实与历史的高度关注与写实主义的表现方式,以及其中政治性与社会性的凸显。这种多少被国际电影节“召唤”出来的倾向,延续并放大了某种伊朗电影传统,如儿童题材电影、对底层的关注等。但同样也可以看到,它也随时间的变化而尝试寻找新的可能。

阿斯哈·法哈蒂在 2011 年拍摄的《一次别离》继在柏林电影节上获得最佳影片金熊奖、最佳女演员和最佳男演员等奖项之后,又获得了金球奖的最佳外语片奖以及奥斯卡最佳外语片奖。从这部满誉而归的影片中,可以辨识出许多伊朗电影中的常见因素,如两个纯真、占据价值中心的儿童,社会底层的无奈与疲惫,对西方与阿拉伯世界的复杂态度等等,然而这重重的镜子,映射出的其实是一个中产阶级家庭。纳德与西敏的分离反映的是伊朗当代中产阶级的矛盾,一方是沉痾在身的、象征历史的老父,一方是青春年少、象征未来的女儿,究竟何去何从,影片最终也未给出答案。对中产阶级的关注同样可以从他 2009 年获得银熊奖的影片《关于伊丽》(*Darbareye Elly*)中看出:影片中唯一可辨认的下层女性伊丽美丽而神秘,约她一同游玩的几位中产阶级青年既对她好奇又充满猜疑,而也正是她的突然失踪,扰乱了原本看似平静、美好的中产阶级表象。阿斯哈·法哈蒂擅用大量的中近景镜头与主观镜头,钟情于将故事封闭于一定的空间之内,将“外部世界”悬置起来,以探究人物的内心。

巴赫曼·戈巴迪在《醉马时刻》和《乌龟也会飞》两部影片中极为真实而敏锐地再现了两伊边境因战争而备受创痛的人们生活。尽管仍然使用儿童视角,但是戈巴迪所展现和关注的,却不是乌托邦式的、无瑕疵的童真。智障、遭到强奸的女孩,失去手臂的男孩,成为战争的刻印,而对地雷、战火的恐惧,也被一种坚强求存的意志所压制。这样的关注与表达在近几年戈巴迪的电影中日益减少。2009 年的《无人知晓的波斯猫》(*Kasi az gorbehaye irani khabar nadareh*)串联起了一段段伊朗地下摇滚事件,以纪录片的方式触碰了地下摇滚对政治压制的反抗,也呈现出了这种反抗的脆弱。而 2012 年的《犀牛季节》(*Fasle Kargadan*)亦在极具诗意的画面中,掺入了对 1979 年伊斯兰革命的批判。从天而落的乌龟、街头的群猫、探入车窗的马头……静止的物对人的压制在影片中不断出现,甚至于伊斯兰革命本身,也是由一系列几乎静止的画面呈现的——近景焦点中,是一段枯枝、一扇窗户,而喧闹的革命人群被极度地虚化为了远远的背景,人的渺小和被压制的主题渐渐晕染开来。然而,尽管画面所形成的紧张极为有力,但戈巴迪最终却将批判放置在了一段三角恋情当中。于是伊斯兰革命被书写为了一个小人阴谋,一场求爱未果的报复,历史的复杂与现实问题产生的根源便也同那些虚化的人一样,被驱逐出了画面焦点,成为模糊不清的背景。

批判的暧昧性也同样出现在了施林·奈沙(Shirin Neshat)的《没有男人的女人》(*Zanan-e bedun-e mardan*, 2009)当中。施林·奈沙自 17 岁便生活在美国,90 年代开始以拍摄“穆斯林女性”的摄影作品奠定声名,画面充斥着遮蔽全身的黑色衣服、写满手脸的波斯语诗歌和

割开画面的枪支等。20世纪末21世纪初,她拍摄了一系列短片,如《动荡》(*Turbulent*, 1998)、《狂喜》(*Rapture*, 1999)、《狂热》(*Fervor*, 2000)等,以高度强化的二元结构来再现伊朗与西方、男与女等对立。《狂热》的画面被一道黑幕从中间切开,身着白衣的男人们与身着黑衣的女人们分坐两侧,形成极为强烈的视觉效果。

《没有男人的女人》是她拍摄的第一部长片。影片有着明确的历史坐标,即1953年伊朗石油国有化运动中支持穆萨台政府的群众游行,但事实上影片中的几位女性主角,如受到无脸嫖客惊吓的妓女扎琳、厌倦了丈夫的中年妇女法克丽等,都完全游离在历史之外。从开始便如醉如痴地疯狂倾听收音机广播的穆尼斯,是唯一一位加入到游行队伍中去的女性。然而可以看到,她的加入是十分超现实的——正是在自杀之后,她才以鬼魂的方式走出那扇紧闭的大门,重生为一个超越性的人物。在一个游行的画面当中,身着黑衣的穆尼斯逆向行走在白色的游行队伍中,好奇而认真地端详着每一张脸。人们的激愤与她的平静构成极大的反差,她如同拼入历史的景片般异质。此时,可以说对历史的呈现恰恰是对历史的抽空,只有以穆尼斯般的天真与虚幻,才能观看到如景片一般平面而空洞的历史。

思考题

- (1) 思考伊朗电影新浪潮的产生原因与主要倾向。
- (2) 伊朗电影中的常见题材是什么?
- (3) 以《小鞋子》《苹果》等电影为例,总结伊朗儿童电影的特色。

参考书目

- Hamid Dabashi, *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*, Verso, 2001.
- Hamid Dabashi, *Masters and Masterpiece of Iranian Cinema*, Mage Publishers, 2007.
- Hamid Reza Sadr, *Iranian Cinema: A Political History*, I.B.Tauris, 2006.

第 32 章

韩国电影

32.1 韩国电影简史

1910 年日本占领朝鲜半岛，此后韩国长期处于日本殖民统治之下。1919 年 3 月 1 日，朝鲜出现了史称“三一运动”的全国范围内的起义，由此独立自主的思想弥漫了整个朝鲜半岛。就电影而言，韩国电影的诞生较晚于世界及亚洲其他国家，在近百年的时间里经历了战争、分裂、军事独裁等诸多坎坷。发展至今，韩国电影已成为亚洲电影翘楚。

32.1.1 从“无声”到“有声”的首个黄金时期（1919—1945）

1919 年 10 月 27 日，连锁剧影片^①《义理的仇讨》的公映，标志着韩国电影的诞生。虽然该片只是一个短片，故事和演员表演并不完整，但它作为韩国第一部电影具有重要历史意义。1923 年，朝鲜总督府递信局邀请韩国电影先驱者之一尹白南编导制作了一部启蒙片《月下的盟誓》，该片虽然存有不少争议，但仍被公认为韩国第一部故事片。

为对抗日本人早川孤舟 1923 年抢拍根据韩国名著改编的电影《春香传》，1924 年朴晶铉以韩国资金和主创拍摄了根据韩国古典名著改编的电影《蔷花红莲传》，对于韩国民族电影发展来说有重要意义，极大地促进了无声电影全盛时期的到来。1926 年，韩国电影重要奠基人之一的罗云奎自编自导自演了电影《阿里郎》，这是一部充满韩国民族特色和反日情绪的里程碑式电影，被誉为是早期韩国电影史上最优秀的艺术电影，带动起韩国电影史上首个黄金时期。越来越多的年轻人投身电影，进步电影人将电影作为与日本帝国主义斗争、唤醒朝

① “连锁剧影片”，指没有脱离戏剧、不同于一般电影的韩国电影初期制作方式。主要指韩国早期电影创作者用摄影机记录下舞台演出的创作形式，而演员在舞台上表演时，需根据故事情节播放提前拍摄好的外景影片作为背景，实现从舞台戏剧转换到活动影像、又从活动影像转回舞台戏剧的效果。

鲜半岛民众的武器,由此民族现实主义电影潮流于20年代中期开始盛行。

处于日本殖民统治之下,韩国电影在经历短暂兴旺后,开始遭到日本统治者严苛的审查。30年代许多韩国电影在审查下被禁映,每年韩国电影产量仅寥寥两三部。到1935年,日本电影在韩国市场占到69%的份额,韩国本土电影仅为4%。同年,李明雨编导、李弼雨摄影的韩国第一部有声电影《春香传》诞生,该片根据传奇故事改编而成,并采用了韩国与日本合作开发的有声片制作技术。

《春香传》之后,韩国电影迎来了有声片的新时代,关注电影、投资有声片的公司越来越多,一些受过专业训练的韩国电影人开始投身到行业中,陆续涌现出《朝鲜之歌》(1936,金尚镇导演)、《阿里郎3》(1936,罗云奎导演)、《蔷花红莲传》(1936,洪开明导演)等有声片,制作水平得到了很大提升。这一时期,韩国电影人将此前直接的反抗批评转为温和的民族启蒙,推出了安钟和执导的《流入银河的爱情》(1935)、李圭焕导演的《无主渡船》(1932)等影片。

“二战”爆发后,日本强化了对韩国的电影统治,1940年朝鲜总督府发布了“电影令”,韩国境内的电影发行公司全部被关闭,一律合并为“朝鲜电影有限公司”,拍摄所谓的宣教电影。此后韩国电影业的发行和制作完全被总督府掌控,韩国电影由此进入低潮期。

32.1.2 光复后韩国电影的复苏与复兴(1945—1969)

1945年“二战”结束,朝鲜半岛也结束了被日本殖民统治的时代,电影业也开始了光复后的复苏发展。战后朝鲜半岛电影创作主要聚焦于日本带给朝鲜半岛的殖民痛苦和反战主题,爱国主义电影受到民众欢迎,代表作有讲述国家解放和民生建设的《自由万岁》(1946,崔寅奎导演)、弘扬民族精神和英雄人物的《安重根史记》(1946,李龟永导演)等影片。1949年韩国出现了第一部彩色电影——洪盛基导演的《女人的日记》。短暂的复苏和新生之后,50年代初朝鲜半岛又遭遇民族分裂战争,众多电影人逃至国外避难,此前众多电影拷贝被毁坏,导致韩国电影业停滞不前。

1953年朝鲜战争结束,人才回归加之政府“对国产电影的免税措施”等政策支持,韩国电影产业快速发展,迎来了韩国电影史上电影产量增加、现代化电影技术设备引进和观影人次大幅提升的第二个黄金时期。随后,电影导演们开始尝试拍摄不同类型的电影,历史剧、情节剧、现实题材影片和反共电影不断涌现。

1955年李圭焕导演的《春香传》是继1923年版本、1935年第一部有声版本之后的第三次翻拍,长达2个月的发行周期和累计18万多观影人数的斐然成绩,确定了其“韩国电影史上第一部卖座片”的地位,将韩国电影带向了复苏中兴的时期。1956年李炳逸导演的《出嫁的日子》作为韩国电影史上首登国际舞台的影片,获得了第四届亚洲电影节最佳喜剧片奖,带动《一步登天》(1956,洪一明导演)、《汉城的休日》(1956,李庸民导演)、《青春双曲线》(1956,韩滢模导演)等韩国喜剧电影热潮。

1961年韩国总统朴正熙通过“五一六政变”上台后,开始对电影实行严格的管理制度,

1962年颁布实施韩国电影史上第一部《电影法》，实行注册核查的电影企业化政策和外国电影进口配额制度。即使这样，韩国电影的产量还在努力增长，部分题材类型得到了较好的发展。在这前后，《秋天来的女人》（1965，郑镇宇导演）、《我的女儿金丹》（1965，金基丰导演）等催人泪下的情节剧最具代表性；日常生活健康喜剧以《见习夫妇》（1962，李奉来导演）、《和百万长者结婚的方法》（1962，金洪植导演）为代表；《风流爸爸》（1960，申相玉导演）、《向日葵家族》（1961，朴性馥导演）等庶民家庭影片同样比较出色；《不归的海军士兵》（1963，李晚熙导演）、《战争和女教师》（1966，林权泽导演）等为代表的战争题材影片也表现不俗。与此同时，此前出现的批判现实主义电影则基本消失，尽管其间也出现了少数相对艺术成就较高的电影，比如金洙容导演的《渔村》（1965）和李晚熙导演的《晚秋》（1966）等。

32.1.3 独裁时期影业不景气与新电影文化的出现（1970—1987）

进入20世纪70年代，电视的广泛普及给电影带来了极大的冲击，韩国电影整体上持续衰退。1970年韩国电影产量209部，到1979年减至96部，1969年韩国国民每年人均观影5次的数值到1970年骤减至1.5次。究其原因，主要是整个韩国社会没有民主，导演们丧失了创作自由，另一方面电影艺术品质开始倒退，充斥着迎合政府、无聊甚至低级趣味的影片。在这种背景下，一些年轻导演开始尝试现实主义新创作，1974年李长镐电影《星星的故乡》上映时观影人次达到上万，随后1977年金镐善电影《冬天的女人》热映，这是韩国电影衰退十年间的几抹亮色。

韩国政府先后修改了电影法，恢复了优秀电影制度，将外国影片输入限额直接交给了制片公司，以鼓励本土电影的投资创作。情节剧仍然是观众的最爱，《英子的全盛时代》（1975，金镐善导演）、《沥青上的女人》（1978，文如松导演）等影片是杰出代表作；主流观众群的年轻化直接促成青春片明显增多，《太阳般的少女》（1974，李晚熙导演）、《我心中的风车》（1976，金洙容导演）非常典型；商业因素开始介入艺术电影创作，《花女》（金基英导演）、《傻瓜们的行进》（夏吉宗导演）等影片为韩国电影注入新的活力。

20世纪80年代是韩国政治动荡的年代，1979年朴正熙遇刺，全斗焕为代表的新军人政权上台，民主运动与独裁政权的斗争此起彼伏，“光州事件”在韩国民众心中留下了挥之不去的阴影。80年代韩国电影政策法规开始调整，1984年废除了“电影审查制”，取而代之的是“公演伦理委员会”的电影审议制。1985年韩国政府再次修改电影法，其中外国电影的进口自由化是主要内容之一。美国电影可以在韩国直接发行，韩国电影骤显竞争力弱的劣势，到80年代后期韩国电影产量不足1970年的一半，好莱坞电影占到韩国市场80%甚至更高的份额。

在此背景下，韩国新电影逆势而生，朴光洙、裴昶浩、张吉秀、张善宇等青年电影人敢于直面现实、批判社会。1980年李长镐拍摄了批判社会贫富悬殊和阶层矛盾的影片《风吹大好天》，成为韩国新电影诞生的标志；此后《流浪天涯路》（1981）、《寡女之舞》（1983）一路推进，多方面触及了社会批判题材。

朴光洙是80、90年代最为重要的韩国导演之一,其《七秀与万寿》(1988)、《黑色共和国》(1990)、《美丽的青年全泰一》(1995)等影片,多以都市平民和在政治对立中受伤害的平民作为对象,以阶层隔阂、民族矛盾贯穿其中,来探索民族分裂的主题。

林权泽被誉为“不断变化的导演”,其80年代的电影中始终贯穿着社会现实观念。《种女》(1986,又译《替身母亲》)聚焦父权社会体制下的女性宿命,在威尼斯国际电影节和亚太影展上获得重要奖项;《揭谛揭谛,波罗揭谛》(1989)从宗教角色入手,风格化地揭露社会矛盾,将韩国电影再次成功推向国际。

李斗镛在《风车啊风车》(1983)、《通往青松的道路》(1986)等影片中,对传统家族制度、法律制度进行了尖锐批判。

32.1.4 新韩国电影运动(1988—1998)

1987年卢泰愚成为韩国总统,1988年韩国政府再次修改韩国电影法:一方面电影剧本先审制度被取消,对政治和社会隐喻表达的影片审查也相对放宽,另一方面外国进口片配额限制被取消,自此好莱坞电影可以长驱直入韩国电影市场。1988年好莱坞影片《危险关系》(*Dangerous Liaisons*,斯蒂芬·弗雷斯导演)公映具有标志性意义,此后环球、华纳、迪士尼等美国主要电影公司都先后登陆韩国,给韩国本土电影生存带来巨大危机。

90年代的韩国社会政治民主化进程加快,经济持续发展,为韩国电影创作营造了比较稳定的环境。虽然《人鬼情未了》等美国电影在韩票房一路提升,但韩国电影坚持努力开发新题材、提高艺术品质,获得了极大的市场成功。1990年林权泽电影《将军的儿子》创下300多万观影人次的纪录,同年朴光洙《黑色共和国》、张善宇《市井小民》也闪亮登场。1991年李明世借鉴卡通技法的《吾爱吾妻》、1992年金义硕《结婚故事》带动起浪漫喜剧片潮流。韩国电影制作模式呈现出多向性结构,除了“忠武路”上的制片厂以中小资本对抗好莱坞之外,三星集团、大宇集团等大企业也参与电影投资;同时,独立制作方式逐渐兴盛,“朴哲洙 FILM”“康佑硕 PRODUCTION”等一大群独立制片公司成立。

1993年金泳三上台,结束了韩国军人独裁时代。1995年,面对韩国电影市场开放以后韩国电影举步维艰的生存艰难,号称“文民政府”的金泳三政府积极支持电影发展,制订了《电影振兴法》给电影松绑,韩国电影制作登记申报制度宣告废止,紧接着1996年第一次修订《电影振兴法》将电影行政审议制度也予以废止,开始实施包括所有观众可以观看、12岁以上可以观看、15岁以上可以观看、18岁以上可以观看的四级电影分级制。1996年韩国釜山电影节成立,大量人才开始涌进韩国电影业。

金泳三政府将发展电影视为经济政策来推动,于是韩国电影商业化运作模式逐渐形成。90年代前期,每年度韩国市场最卖座电影均为好莱坞电影,直到1993年林权泽电影《悲歌一曲》创下首尔100万观影人次的票房纪录,1996年康佑硕电影《两个警察2》进入该年度韩国市场票房前十名,1999年姜帝圭电影《生死谍变》观影人次高达620万,成了韩国电影史的分水岭。

90年代中期,随着艺术影院的建立与艺术电影商业潜力的挖掘,韩国艺术电影与商业电影开始齐头并进。1995年朴哲洙《301/302》、吴秉哲《像水角牛一样一个人走》等多类型影片出现,1996年洪尚秀《猪掉进水井的那一天》、姜帝圭《银杏树床》等影片凸显时尚特征。1997年经历亚洲金融风暴,韩国电影制作数量也急剧减少,但仍不乏高票房或好口碑的电影,如李正国《信》、张允贤《上网》、李沧东《绿鱼》等一批既探索类型又收获艺术奖项的电影。1998年许秦豪《八月照相馆》、李廷香《美术馆旁边的动物园》等少数影片继续文艺情感思路,此外金知云《安静的家庭》、朴光春《退魔录》等恐怖电影也有良好表现。

1998年是韩国电影民族情结高涨的历史性年份。10月韩国政府在《韩美投资协作第三次实务协议》中将电影配额制度中规定的每家影院每块银幕每年必须放映国产片146天压缩为92天,针对这一让步,12月1日韩国电影界由林权泽、姜帝圭等著名导演引领,掀起了轰轰烈烈的光头抗议运动,在媒体舆论和民众支持下,最终迫使政府放弃妥协,韩国本土电影的生存空间得以维持。1999年,“电影配额制度文化联大”这一民间机构成立,为促进1999年以后的韩国电影复兴奠定了很好的基础。

32.2 韩国电影产业发展现状

历经金大中国民政府推行电影振兴综合产业政策、卢武铉参与政府推进产业振兴计划、朴槿惠政府进一步推动电影政策调整,韩国电影在市场开放的同时,通过产业模式的形成、老中青三代优秀电影人的创作创新,合力推进了韩国电影在世纪交替期的崛起。

32.2.1 管理政策

90年代以来,韩国电影历经从危机到振兴、再到低潮涌现和近期再度复兴,完成了电影从意识形态政治宣传工具向文化艺术和产业转化的属性变革,这个过程正好应和了韩国社会历届民选政府的政治进程。韩国电影产业的政策调整,是韩国电影发展的重要前提。

(1) 政策调整,由控制转向支援

金泳三政府建立后,国家施政目标转变为“改革和强化市场竞争力”,对电影提出了“确保市场竞争力放在首位”的要求,电影作为文化也是商品的产业概念被鲜明地引入韩国电影政策指导中。金泳三曾说:“如果迪士尼一年的产业额和IBM相当,那么我们为什么不全力发展影视业呢?”随后面临亚洲金融危机和韩国经济困境的金大中政府提出了“文化产业是21世纪的基干产业”,提出了以“开放性的市场经济逻辑”改革和建立市场竞争体制,策略性地为韩国电影界引入金融资本和风险商业投资。卢武铉政府继续实行电影振兴政策,发布了以《为实现向世界五大电影强国跳跃和成为东北亚影像文化桥梁》为题的电影振兴基本计划,全方位推进对电影的政策保障、资金支持和人才扶持。朴槿惠政府将文化振兴作为重要课题,将拓展影视韩流、提升韩国国家形象作为重要方向。

（2）修订法规，实行分级

1995年金泳三政府制订了《电影振兴法》并在1996年进行了第一次修订，由此韩国电影制作登记申报制度和电影行政审议制度被取消，开始实施四级电影分级制。1999年金大中政府对《电影振兴法》进行了第二次修订，将电影执行管理职能由政府相关机构转向民间机构“电影振兴委员会”，并专门设立负责电影分级的民间组织影像分级委员会。2002年金大中政府再次修订《电影振兴法》，将四级制电影分级拓展为五级，增加了“限制上映级”并新设了“限制上映影院”。电影法规的制订与修订，为韩国电影产业发展解套，释放了韩国电影生产力。

（3）调整投资政策，助推市场

韩国政府多次自觉地大幅度调整电影投资政策。20世纪90年代初，金泳三政府进行经济改革和实施“金融实名制”，原有的作为电影资金主要投资来源的地方发行公司制作费受限制，随后修改的《电影振兴法》允许各大企业和财阀进入电影投资领域，三星、大宇等随后参与电影投资与发行。而后，当大企业、大财团电影投资大幅撤退至电影发行领域时，金大中政府又制订相关产业政策允许金融资本和风险商业投资进入电影界，丰富了韩国电影投资体系。

（4）发放辅助金，举办电影节

为培育韩国电影人才，韩国政府授权韩国电影振兴委员会向有才华的新导演提供辅助金，此外还有韩国电影振兴委员会、韩国商务产业和能源部、韩国文化观光部以及其他若干政府机构联合支持的电影基金制度保障电影的制作和发行。另外多届政府持续支持1996年创办的釜山电影节，使之发展成为韩国规模最大、影响力最大、国际声誉日渐提升的高品质电影节，卓有成效地推动了韩国电影的国际交流、产业发展，提高了其艺术影响力。

（5）配额放映，保障本国电影

韩国电影放映配额制度，主要指政府立法规定韩国每家电影院每块银幕每年至少要放映一定天数的本土电影，同时还规定电视节目中也必须播放一定数量的国产片。1998年为抗议韩国政府意图响应美国要求进一步降低电影放映配额的举措，众多电影人发起并参与“光头运动”，这成了韩国电影史上的重要事件，同时也成了韩国电影从危机走向振兴的历史转折点。2006年美国向韩国政府发出了最后通牒——“要么选择减少电影义务上映的制度，要么完全否定韩美自由贸易谈判”，2006年7月以后韩国电影放映配额制被迫减少至73天，但与此同时，卢武铉政府制订了5年内筹资4000亿韩元（约相当于22亿人民币）电影发展基金的资助计划，用以扩大支持电影投资、改善产业环境、推动海外出口。随后李明博政府和朴槿惠政府，也都表现出对电影文化产业的支持。

32.2.2 产业概况

新世纪以来，韩国电影的竞争力快速提升，产量持续增长。尽管2007—2010年间韩国电影曾经历发展起落，但经产业结构、创作格局的适时调整，2012年以来韩国电影再次迎来产业复兴新样貌。

(1) 电影产量稳步增长, 投资结构合理调整

自1999年《生死谍变》以57亿韩元成本赢得360亿韩元票房、620万观影人次并打破好莱坞电影《泰坦尼克号》票房纪录获得巨大成功之后, 韩国电影的创作力、竞争力以及韩国观众的本土电影热情被空前激活, 此后韩国电影的产量持续稳步增长, 2006年以110部首次突破1991年以来韩国电影年产量100部大关, 2011年以216部首次突破200部大关。

1999—2014年韩国电影制作数和发行数(部)^①

年份	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
制作数	49	59	65	78	80	82	87	110	124	113	138	152	216	229	207	248
发行数	42	62	52	82	65	74	83	108	112	108	118	140	150	175	183	217

韩国电影产量稳定增长, 首先得益于1998年以后金融资本进入电影领域的韩国电影产业体制变化, 又受益于2000年韩国政府允许风险商业投资公司进入电影产业领域, 还有网络融资、版权抵押等时尚融资方式和越来越多的境外资金参与, 以及韩国电影振兴委员会2007年以后建立起4.3亿美元韩国电影发展基金用于投资促进电影生产(过去12年已投资4310万美元生产602部影片^②), 从而促使韩国电影建立起多渠道、多形式、多组合、跨行业、跨区域、跨国界的多元投资体系, 确保了韩国电影生产的资金稳定和投资效率。

面对好莱坞同台竞争的严峻情势和明星薪酬提升、特效制作费用等成本的增加, 韩国电影平均制作成本自2003年后曾一度上涨至41亿韩元左右的历史高位。2009年以后, 韩国电影生产结构出现明显调整, 一方面中高成本电影合理调控制作成本和营销的比重, 另一方面合理降低制作成本, 《阳光姐妹淘》《断箭》等众多艺术与市场俱佳的影片陆续涌现。至2013年, 韩国电影平均制作成本已降至相对合理的21.4亿韩元。

2012年, 通过完善院线发行网络、引导观众观影消费, 韩国电影在上映的平均制作成本为46.8亿韩元的70部商业片中, 票房平均总收益为52.9亿韩元, 实现了2005年以来首次正数分布的整体投资收益率13%, 其中14部影片实现了50%以上收益率, 还有12部影片实现了100%以上的收益率。

(2) 电影票房持续上扬, 本土电影渐成主导

随着创意、商业潜力、娱乐品质等方面飞速提升, 韩国电影本土竞争力逐渐由弱变强。2000年以来韩国电影的影院票房总收益基本都处于上扬态势, 年均涨幅基本上保持在10%左右的稳步速度, 韩国电影的票房吸纳能力持续加速, 在世界电影市场的影响力逐渐加大。

① 如不特别说明, 文中数据均来源于:《韩国电影年度产业报告》韩文版(2005—2013)和英文版 Korean Cinema (2005—2014) 年度报告, 韩国电影振兴委员会。笔者综合比对整理。

② 数据来源: Korean Cinema 2012 年度报告, 韩国电影振兴委员会, 第7页。

2000—2014 年韩国电影影院票房收益总额 (亿韩元)

年份	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
票房	3460	5237	6328	7171	8498	8981	9257	9918	9794	10941	11684	12358	14551	15512	16641

韩国电影的本土竞争优势逐渐彰显,2000 年以来本土市场占有率呈明显上升趋势,2006 年甚至高达 63.8%,创下了韩国电影市场优势的最高纪录。尽管 2007 年后出现一定程度的倒退,甚至 2008—2010 年连续跌破 50%,但韩国电影仍然以顽强的毅力坚挺着产业生命线 40% 以上的本土空间(仅 2010 年本土市场占有率为 36.6%,稍低于 40%)。经过 2011 年回稳弹升至 51.9% 的良好积累,2012 年韩国电影本土市场占有率令人振奋地上扬至 58.8%,2013 年达到 59.7%。

2000—2014 年韩国电影本土市场占有率

年份	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
本土市场占有率 (%)	35.1	50.1	48.3	53.5	59.3	58.7	63.8	50	42.1	48.7	36.6	51.9	58.8	59.7	50.1

2012 年韩国电影以强势姿态主导了本土市场,尽管有《复仇者联盟》《超凡蜘蛛侠》等好莱坞大片同台竞争,但在年度最卖座影片前十名中,《盗贼同盟》《双面君王》《狼族少年》《随风而逝》《与犯罪的战争》《我妻子的一切》《铁线虫入侵》等 7 部韩国电影入列并包揽了冠亚军席位。2013 年韩国电影进一步扩大竞争优势,在年度最卖座影片前十名中,好莱坞电影仅有《钢铁侠 3》入列,其余 9 席被《七号房的礼物》《雪国列车》《观相》《柏林》《隐秘而伟大》《辩护人》《捉迷藏》《恐怖直播》《监视者们》这些韩国电影垄断。2014 年韩国影片《鸣梁》以超过 1500 万观影人次创下韩国电影卖座纪录,超越《阿凡达》成为韩国电影市场史上票房卖座之最。

(3) 观影人次创新高,卖座历史辉煌改写

观影人次,是电影产业发展状况的重要指标,长期以来韩国电影产业坚持以观影人次作为统计单位(尽管 2013 年开始要向国际靠拢尝试以票房统计)。据统计,2012 年韩国年度观影总人次 1.94 亿,其中本土电影观影人次首次超亿,达到 1.146 亿。2013 年韩国影市持续发力,年度观影总人次首次突破 2 亿大关,达到 2.13 亿,创历史新高,本国电影观影人次增至 1.27 亿。就韩国 5000 多万人口而言,2013 年韩国观众每人平均观影数达 4.25 次,这是 2000 年以来韩国电影消费的最高纪录。相对于美国人均每年观影 4 次以上的发达国家标准,韩国人均观影次数已达到世界电影发达国家水平。

2001—2014 年韩国电影观众总人次及人均观影次数

年度	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
观众总人次(亿)	0.89	1.05	1.19	1.35	1.45	1.53	1.58	1.51	1.57	1.49	1.59	1.94	2.13	2.15
人均观影次数	1.9	2.2	2.47	2.78	2.98	3.13	3.22	3.03	3.15	2.92	3.15	3.83	4.25	4.19

进入 21 世纪第二个十年来,韩国电影票房竞争力空前释放。2012 年问世了《盗贼同盟》《双面君王》两部观影人次超千万的卖座影片,前者超过《汉江怪物》成为迄今为止的韩国影史最卖座本土电影第二名,后者超越《实尾岛》《海云台》等跃升为韩国影史最卖座本土影片第五名。截至 2015 年,《七号房的礼物》以 1281 万人次的骄人成绩跃居韩国影史第四位,成为喜剧电影票房冠军,年底上映的《辩护人》以 1137 万人次跻身千万票房俱乐部。2014 年暑期,史诗巨作《鸣梁》上映后观影人次突破 1500 万,傲视群雄成为韩国电影市场史上的票房冠军。至此时,超过千万观影人次的韩国本土电影已达 13 部。

韩国电影史上超过千万观影人次的 13 部本土电影(截至 2015 年 8 月底)^①

排名	影片	导演	观影人次(万)	上映时间
1	鸣梁	金汉珉	1761	2014.7
2	国际市场	尹济均	1425	2014.12
3	盗贼同盟	崔东勋	1298	2012.7
4	七号房的礼物	李焕庆	1281	2013.2
5	双面君王	秋昌民	1232	2012.9
6	暗杀	崔东勋	1219	2015.7
7	太极旗飘扬	姜帝圭	1175	2004.2
8	辩护人	杨佑硕	1137	2013.12
9	海云台	尹济均	1132	2009.7
10	实尾岛	康佑硕	1108	2003.12
11	汉江怪物	奉俊昊	1091	2006.7
12	老兵	柳承莞	1081	2015.8
13	王的男人	李俊益	1051	2005.12

(4) 海外拓展日渐回暖,输出形式明显调整

新世纪以来,越来越多的韩国电影公司开始自觉借鉴并实践好莱坞电影营销经验,再加

^① 数据来源:韩国电影史上最卖座电影排行(2004—2015),韩国电影振兴委员会网站 http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/news/boxOffice_AllTime.jsp?mode=BOXOFFICE_ALLTIME&category=ALL&country=K,以及韩国电影 2000—2003 年票房排行数据。笔者综合整理。

上韩国政府海外支援政策、资金支持和文化护航,2000 年以后韩国电影的海外出口日趋活跃,2005 年韩国电影出口收益突飞猛进至 7599 万美元。韩国电影海外推广过度集中于亚洲,尤其依赖日本的出口,比如 2005 年韩国电影海外收益中 6614 万美元来自亚洲(占 87%),其中 6032 万美元来自日本(占 79.4%)^①。由于这种出口格局潜藏的不稳定性,韩国电影无法从容应对随后影视韩流在亚洲多国遭冷遇的变数,从而导致此后韩国电影的海外出口出现明显拐点。

韩国电影据此调整了海外输出的方向,终于到 2012 年又有了可喜的增长,出口收益总额为 2017 万美元,这是 2008 年以来首次突破 2000 万美元的佳绩,很大程度上具有韩国电影产业复兴的指标意义。这得益于国际合拍片《雪国列车》的海外推广,2013 年韩国电影海外输出额达 3707 万美元。

2000—2013 年韩国电影出口情况(万美元)

年度	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
出口额	705	1124	1495	3097	5828	7599	2451	2439	2103	1412	1358	1582	2017	3707
增减率	18%	59%	33%	107%	88%	30%	-68%	-0.48%	-13%	-32%	-3.8%	16%	27%	83.7%

韩国电影突破了以往依赖好电影、好导演和明星等传统模式,发展至动作设计、特效制作与化装、后期声效、3D 或 3D 转制等现代技术输出。众多韩国电影企业也自觉推进全球发展战略,积极争取多国市场的直接发行权,将《雪国列车》《恐怖直播》等多部韩国电影送进美、法、英等西方主流商业市场。同时,韩国加强了与其他国家的人才合作、资金合作。中韩电影合作日趋兴盛,《集结号》《晚秋》《笔仙》《危险关系》等创作人员交互输出的收益反响不错。

32.3 韩国电影创作发展现状

近几年的韩国大片并不是部部风光,相反中低成本电影凭借着动人的艺术情怀、多样的叙事模式、关注小人物心理、贴近百姓生活等优势创造了韩国电影前所未有的艺术高度和票房奇迹。韩国电影创作格局进一步合理化。

(1) 精良制作的商业电影为主流

1998 年,姜帝圭自觉模仿好莱坞电影创作模式,希望能够以相对充足的资金保障来创作商业娱乐性强的影片,以 57 亿韩元拍摄出突破政治禁忌、具有视听动作奇观的影片《生死谍变》。影片上映后打破了《泰坦尼克号》创造的韩国票房纪录,震惊了韩国影坛,也震惊了整个亚洲,乃至世界影坛。

^① 数据来源:韩国电影振兴委员会编:《韩国电影年鉴 2006》(韩文版),第 40 页。

《生死谍变》成为日后韩国电影发展的重要典范,制作精良的商业电影由此成为韩国电影人创作发展的主流。新世纪以来,韩国电影商业娱乐的创作意识和注重营销的市场意识逐渐深入,喜剧、黑帮、动作、亲情伦理以及政治商业片等成熟类型不断涌现,《我的野蛮女友》《人民公敌》《家族荣誉》《我的老婆是大佬》《实尾岛》《太极旗飘扬》《怪物》《海云台》《盗贼同盟》《鸣梁》等市场反响热烈的商业电影持续推出,形成了迄今韩国电影生产的主要格局。应该说,韩国商业电影的繁荣创作,完全应和了韩国政府倡导的培养韩国电影“市场竞争力”为主要目标的产业政策。

(2) 大片当道,类型拓展,发展求变

在商业电影为主流的前提下,强调视听奇观、戏剧冲突、明星效应的韩式大片逐渐当道,《实尾岛》《太极旗飘扬》《汉江怪物》《盗贼同盟》等韩式大片蓬勃兴起;投资规模也日渐提升,比如《实尾岛》投资 110 亿韩元,《太极旗飘扬》投资 150 亿韩元,《登陆之日》投资 300 亿韩元等,不断刷新韩国电影投资纪录,成为韩国电影创作的重要现象,也成为韩国电影产业推进的重要支柱力量。

2011 年四部投资成本超过 100 亿韩元的大制作商业巨片《快递惊魂》《高地战》《第七矿区》《登陆之日》遭遇票房失利,但另一部投资 91 亿韩元的非超级大片《最终兵器:弓》却以独一无二的高品质叙事、影像与表演,成为 2011 年既叫座也叫好的黑马之作。这意味着在好莱坞电影轰炸包围下,韩国大制作影片不等于卖座,并不必然带来高票房和高收益,还可能意味着巨大的风险,明星演出和 3D、IMAX 等电影新技术也并非灵药。要真正赢得观众,关键在创意挖掘和品质提升。

2012 年以来的韩国电影市场表现佐证了这一点。一方面,韩国最卖座纪录由大片创造。2012 年票房冠军《盗贼同盟》投资高达 140 亿韩元,囊括了金允锡、李政宰、全智贤、金惠秀等韩国一线明星和任达华、李心洁等中国明星。2013 年制作成本超过 430 亿韩元的跨国大片《雪国列车》,以精彩的科幻类型叙事和韩美明星策略成功吸引 900 多万观影人次,并被韩国电影评论学会选为“年度最佳韩国电影”;年初上映的 110 亿韩元成本的警匪动作大片《新世界》征服了 700 多万韩国观众,具有系列续集发展的品牌潜力和市场空间。2014 年投资 190 亿韩元的海战史诗动作大片《鸣梁》,观影人次超过 1500 万,刷新韩国电影史多项纪录。

另一方面,韩国电影亏损最多的也是大片。韩国影史首部空战大片《R2B: 返回基地》投资成本超过 100 亿韩元,还有 Rain 等明星和好莱坞专业特效团队加盟,但观影人次仅 120 万。投资成本超过 200 亿韩元的 3D 中韩合拍片《大明猩》在韩仅获 132 万观影人次。

(3) 中低成本成为亮色,商业艺术俱佳。

在众多大片纷纷遭遇滑铁卢的同时,韩国中低成本电影却风生水起。2009 年 1 亿韩元的超低成本纪录片《牛铃钟声》,出乎意料地斩获 300 多万观影人次,票房收益高达 190 多亿韩元;2011 年成本仅 2 亿韩元的电影《阳光姐妹淘》赢得 743 万观影人次,票房收入 545 亿韩元;2013 年,制作费仅 35 亿韩元、总投资仅 58 亿韩元的喜剧片《七号房的礼物》,竟杀进了原本为大制作影片所垄断的超过千万观影人次的卖座巨片行列,以 1281 万观影人次成为韩国电

影史上最卖座电影第五名,据估计该片纯收益已超过700多亿韩元。2012年金基德电影《圣殇》获威尼斯国际电影节最佳影片金狮奖,以中低成本电影抢占艺术成就制高点,成为韩国影史创纪录的重要事件。

可见,中低成本电影是近年韩国电影的最大亮色,以独特魅力扭转了此前大片主导的韩国电影创作格局。大片失利、小片赢利的关键,在于中低成本影片的艺术和娱乐的高品质。相比于大片受制于高额资本而只能追求商业娱乐的创作目标,中低成本电影则更具有艺术独创、精良制作和深刻人文理念探讨的创作优势。

32.4 韩国重要电影导演

32.4.1 韩国电影教父:林权泽

林权泽,1936年5月出生,是韩国电影界扛鼎人物,被喻为韩国电影界的“活化石”。林权泽1962年导演了第一部电影《再见豆满江》,2007年执导了第100部电影《千年鹤》,2014年拍摄了第102部电影《花葬》,成为韩国电影历史上拍片数量最多的导演。他的作品带有强烈的视觉感和感性智慧,被认为是最懂得表现韩国文化神韵的导演。

综观林权泽半个世纪的电影创作,很难用一个狭窄的概念定义这位多产而勤勉的导演的作品风格,早期林权泽拍摄了大量的娱乐电影,为后来的创作打下了坚实的基础。70年代以后,林权泽开始着重于艺术表达,通过电影反思韩国历史、战争以及人性、自我。80、90年代,林权泽对韩国民族文化的思考接近成熟,以精致的影像语言向世界展示韩国的艺术文化。奠定林权泽“韩国电影教父”地位的电影,是1981年拍摄的电影《曼陀罗》,这部影片一改他往日的商业片、历史片的路线,转向对社会和人性的思考,试图阐释佛教在韩国社会中的地位和意义。影片入围第22届柏林国际电影节,并获得当年韩国电影大钟奖最佳影片、最佳导演、最佳改编、最佳剪接、最佳灯光等奖项。80年代以后,林权泽的艺术创作力旺盛,电影成就亦逐渐达到巅峰,《阿达达》《揭谛揭谛,波罗揭谛》《悲歌一曲》等多部电影作品入围各大电影节并且得奖,2002年林权泽凭借影片《醉画仙》获得第55届戛纳电影节最佳导演奖,2005年林权泽荣获第55届柏林国际电影节名誉金熊奖,是亚洲第一位获得此奖项的电影人。

总体来说,林权泽电影呈现出如下创作主题:

(1) 对于女性的同情和关注

从早期的《票》《替身母亲》《阿达达》到后来的《娼》《揭谛揭谛,波罗揭谛》《春香传》等众多作品,林权泽塑造的女性形象是多元而生动的,可以是村妇、名媛、妓女甚至尼姑,他试图将不同时期韩国社会对女性的压迫束缚,结构成促使女性反抗的叙事动机与线索,通过女性对自由、爱情等追求展现出女性的勇气和智慧。例如《揭谛揭谛,波罗揭谛》中,带发修行的尼姑顺女渴望突破清规戒律去追求自己的“性与爱”。通过对女性的关注进而完成对人性的关注,林权泽希望在电影中阐释人类追求自我、认识生命的本能。

（2）对于战争和历史的反思

林权泽经历过日本殖民统治、朝鲜半岛南北战争，他始终不明白父亲信仰的“让百姓做主”的思想明明是积极先进的，却为何落得被处死的悲剧。通过电影，林权泽独占地表达他对战争的思考，特别是“战争带给人民什么”的命题思考。《重逢是第二次分手》是林权泽反思朝鲜南北战争的影片，他在改编电影的过程中将“团圆”结局改写为“相逢却不能相聚”的不圆满结局，以此冷峻但更写实的结尾展示了他独特而老辣的艺术反思。战争能带给人民的只有创伤，林权泽在多部电影中表达了“在任何意识形态下，任何问题的解决都不能是以牺牲无辜的人为代价”的理念。

（3）对于人性和宗教的追问

朝鲜半岛内战结束后，军事独裁政府对韩国民众实施政治迫害，还发生了“光州事件”等社会历史事件。林权泽逐渐转向“为何作为韩国人要背负如此悲惨的命运”的命题反思，也开始了对佛教的探讨。《曼陀罗》是林权泽和韩国电影走向世界的关键之作。之后探讨佛教的影片还有《揭谛揭谛，波罗揭谛》，从自我解脱到关怀众生，那是林权泽从“解脱”到“超脱”的心路历程。佛教是林权泽在探索人性路程上的一种途径，他最终想表达的不是“佛”，而是“人”。

（4）文化寻根

林权泽于1993年导演的《悲歌一曲》（又名《西便制》）是一部文化寻根与艺术表达俱佳的集大成之作。影片以韩国传统“清唱”艺术——潘索里为题材，讲述了一个父亲为让女儿达到潘索里的最高境界，不惜弄瞎她的眼睛的故事，片中所呈现的对传统民族艺术的爱恨交织和执着追求，具有穿透中外观众情感内心的隽永艺术感染力。影片影像风格精致出色，长镜头美学和静止摄影凸显，不仅创下了韩国高票房纪录，还获得了韩国电影大钟奖最佳影片奖以及上海国际电影节最佳影片、最佳女主角奖。

影片《醉画仙》中，林权泽以细腻潇洒的笔触描摹韩国画家张承业的传奇故事，尽管叙事手法朴实，戏剧冲突弱化，但影像构思唯美流畅并兼有契合传统绘画的意境美学。

32.4.2 韩国商业电影第一人：姜帝圭

姜帝圭，1962年出生，是韩国本土电影导演中最具代表性的重量级导演之一。姜帝圭曾表示：“我有一个计划，就是我所拍摄的三部电影能让韩国电影达到三个变化……第一部影片我想给韩国电影搭建一个框架，这个实现了。我的梦想不是只在韩国市场，所以希望能在亚洲获得很好的票房……第三部就不只是亚洲，而是在全世界，欧洲、美洲都能看到并喜欢我的电影”。

1996年，姜帝圭处女作《银杏树床》，用神幻穿越的方式讲述了两个相爱的年轻人因为不能在一起死后化作两棵银杏树的故事。该片斩获160万美元的票房，成为该年度最卖座的韩国电影。1999年第二部电影《生死谍变》上映，观影人次超过600万，超过《泰坦尼克号》创造了韩国市场票房纪录，成功实现了其走向亚洲市场的目标。《生死谍变》彻底改变了韩

国电影界的格局,也改变了韩国电影观众对于韩国电影的态度。第三部作品《太极旗飘扬》公映后观影人次突破 1000 万,奠定了其在韩国电影界不可替代的重要地位,被誉为是“韩国的斯皮尔伯格”。2011 年姜帝圭导演的第四部跨国界电影《登陆之日》,是其电影生涯中唯一票房失利的电影。

姜帝圭深谙通过电影传递个人情感理念之道,也通晓满足主流观众欣赏口味的娱乐性创造,其创作主要聚焦于:

(1) 殖民·战争·分裂

姜帝圭的电影多有关战争和政治,分别涉及日本殖民统治、朝鲜半岛战争和民族分裂后朝韩政治军事斗争等。《生死谍变》自觉地定位为商业娱乐片,突破禁忌抓取朝鲜半岛南北分裂的历史现实作为题材卖点,在韩国银幕上第一次演绎南北间谍的复杂故事,既有温情与残酷共存的悲欢爱情,还有荡气回肠的兄弟情谊。随后两部作品中,姜帝圭继续思考战争和分裂带给朝韩民众的伤害,他从大时代背景下的小人物入手,将人物的亲情和爱情渲染到位,之后让观众看到战争如何逐渐泯灭人性,如《太极旗飘扬》便以悲天悯人的情怀关注战争对人的异化。

(2) 悲怆时代下小人物的情感

在宏大的时代背景之下,从小人物的情感出发,通过个体的悲剧映衬出时代的悲哀是“四两拨千斤”的方法。姜帝圭的影片通常在战争背景下融合人与人之间的爱情、亲情、兄弟情的讲述,产生极强的艺术效果。思考也随之而来,“是否家国的利益就一定要凌驾于个人的感情之上”?无论是《生死谍变》中的爱情还是《太极旗飘扬》中的亲情,抑或是《登陆之日》中亦敌亦友的跨国兄弟情,我们都能清晰地看到主人公在选择过程中的挣扎以及最后做出的牺牲。

(3) 精致娴熟的商业制作

《生死谍变》的成功,引领韩国商业大片逐渐崛起。纵观这部电影,枪战、特工、爱情、悬疑等众多类型电影元素精致杂糅,满足了各种观众的不同需求,用线性易懂的讲述方式,配合明快的节奏,以及韩石圭、宋康昊、金允珍等明星商业效应的突出使用,使影片在开场就牢牢地吸引住观众。结尾采用了好莱坞惯用伎俩“最后一分钟营救”,即使观众都猜到结局一定会营救成功,但还是被人物表演和紧张节奏所吸引。此片在学习借鉴好莱坞模式的基础之上,又融入东方美学的道义框架,不盲目追随美国“个人英雄主义”而呈现人文情怀,形成了具独特魅力的韩国商业电影模式。

姜帝圭电影投资规模部部升级,除启用强大明星阵容外,在制作及特效上也一直引领韩国电影。片中宏大场景、逼真爆破、枪战动作以及诸多细节处理,都是姜帝圭电影吸引观众眼球的重要方面。

32.4.3 唯美爱情诗人:许秦豪

许秦豪,1963 年出生于韩国全州,1989 年毕业于韩国延世大学哲学系,1992 年进入韩国

电影学院深造,是目前韩国电影界个人风格独树一帜的导演。在韩国电影市场商业气息越发浓重的今天,许秦豪始终坚持他个人独有的唯美、诗意、悠扬的创作风格。他拍电影,没有夸张表演、复杂渲染和激烈场面,更像是娓娓道来一个个平淡而动人的故事。

许秦豪在电影中总能精彩表达电影艺术与哲学思想的融合。1998年处女作《八月照相馆》备受好评,获得韩国百想艺术大赏、韩国电影青龙奖和韩国电影大钟奖等多个奖项。2001年电影《春逝》,延续一贯唯美的爱情风格。2005年《外出》借用出轨题材,讨论当下韩国社会的伦理爱情。2009年导演中韩合拍片《好雨时节》,将身不由己的爱情坚守及逝去表现得淋漓尽致,并且有意识对中国2008年汶川特大地震后四川人的生活现状表示关注。2012年影片《危险关系》有开始向商业转型的迹象。

综观迄今为止的许秦豪电影,明显呈现出如下创作风格:

(1) 死而不亡的爱情

许秦豪的电影始终在围绕死亡和爱情展开描述,他希望通过电影阐述他对于死亡的态度。哲学出身的许秦豪一直很喜欢老子所倡导的“道法自然”,他也认为自然的力量是巨大的,一切都最终顺从于自然,归于平静。因此《八月照相馆》开篇,男主人公永元的独白中就说“我突然明白,我们最终都会消失”,最终男主人公也因为绝症死去,而他面对死亡的态度也是从容的,用平常心去享受生命的最后时光以及在最后时光中邂逅的爱情。

伴随着死亡的爱情纠葛,一直是韩国电影中常出现的主题,通常被呈现为惊天动地的故事。但在许秦豪电影中,爱情不会因为生命的终止而消失,也不会因为爱情本身的背叛和放弃而结束,因此他影片中的人物对死亡没有恐惧,影片对死亡的含蓄表达也传达了一种哀而不伤的情绪。《好雨时节》中女主角 May 没有因为丈夫死了就停止了对他的怀念和爱,这种爱使得她不得不拒绝曾经的同学东河的追求;而东河对 May 的爱也不会因为她的拒绝而停止。整部影片被这两股虽死而未亡的爱情精巧地串联起来。

(2) 节制的东方化表达

在许秦豪的电影中,无论叙事方式还是镜头运用,都体现了东方人含蓄写意的表达特点。叙事方面,无论是爱情来临时的悸动还是情到深处的不由自主,导演都用近乎平淡的方式表现。《八月照相馆》中,男女主人公相爱最甜蜜的时刻就是一起坐在沙发上吃雪糕;《好雨时节》中男女主人公虽互有情愫,却也懂得节制。这种点到为止的平淡描摹,在片中人物生命逝去的时候也被使用。《八月照相馆》中永元去世和《春逝》中奶奶去世,都没有浓重惨烈的渲染,而是用简单镜头叠化带过。

写意的表达方式,也呈现在他经常使用的长镜头以及和谐温馨的画面构图中,影片结尾通常使用较为开放的结构,让这种舒缓的忧伤情绪慢慢地展开。《八月照相馆》的结尾,德林看见自己的照片会心地一笑;《春逝》结尾,尚佑站在麦田中也是微笑着;《外出》中两人开车行驶在四月飘雪之中,不知前路为何。

许秦豪的电影没有政治、没有战争、没有宏大历史背景,他始终用自己一贯的淡淡的哀愁和哲思描述着普通人的爱情离愁,创造了韩国电影中特有的爱情风格。

32.4.4 韩国电影急先锋：奉俊昊

奉俊昊，1969年出生于韩国大邱广域市，1993年毕业于延世大学社会系，后学习电影。2000年电影《绑架门口狗》，是其独立执导的第一部长片，初露头角便颇受好评。2003年第二部作品《杀人回忆》上映后观影人次突破600万，先后获得第2届韩国电影最佳导演奖、第16届东京国际电影节亚洲最佳电影奖、第40届韩国电影大钟奖最佳导演奖和第51届圣巴塞斯蒂安国际电影节新人导演奖等众多奖项，震惊了韩国电影界，一举奠定了奉俊昊在韩国电影界的地位。

此后他的电影一部比一部好，展现出超乎一般的创造力与想象力。2006年导演的《汉江怪物》成绩显赫，观影人次突破1300万，创造了当年韩国电影史最高票房纪录。2009年拍摄了具有深刻人文思考的电影《母亲》，频频获奖。2013年执导的跨国大片《雪国列车》在韩国市场揽获超过900万观影人次的佳绩，并在美国等海外市场获得广泛关注与好评。奉俊昊是一个求变的、富有想象力的、希望尝试各种题材内容的导演，他创作的电影数量尽管不多，但他力图使每一部电影都呈现出最完美的面貌。由于很难精确归纳奉俊昊电影的风格特征，我们不妨换一种思路，选择分析三部最具代表性的影片：

《杀人回忆》以1986—1991年韩国数起连环强奸杀人案为基础改编，小镇上的警察和首尔来的探员一起追寻真凶，但最终仍没有结果。影片情节编排精致迷离，扣人心弦，每一次都以为找到了真凶，却每一次都失望而归。实际上，影片真正要传达的意义并不在于真凶到底是谁，而是引发人们思考造成这些悲剧的原因，是时代还是社会，是真凶还是警察？这促使每一个韩国人以及跟韩国处于相似境遇下的民众反观和思考自己的社会处境，通过影片奉俊昊触摸到了历史寒封于每个韩国人心中的坚冰。与此同时，影片通过一个追查凶手的主线故事，串联浓缩反映出那个时代韩国社会民主和独裁的对抗，学生游行和政府镇压、民众冷漠以及人们生存的危机的现实。

相比《杀人回忆》冷峻的历史现实，《汉江怪物》更加富有想象力和浪漫主义情怀。影片讲述了汉江中吃人的怪物抓走了一个普通人家的女儿，这群小人物紧密依靠家庭团体力量努力营救的故事。影片叙事编排独特，《汉江怪物》在确立了人和怪物的主线矛盾之后，又设定了多方面交叉的矛盾，比如家庭内部矛盾、兄弟姐妹矛盾、医生与病患之间矛盾以及政府和民众的矛盾，甚至上升到韩国政府与暗示中的美国政府的矛盾，这些矛盾到影片结尾依然没有解决。通过影片中展现的一个突发事件，奉俊昊反映出特定时期韩国民众的生存状态。

电影《雪国列车》改编自法国同名科幻漫画 *Le Transperceneige*，2031年人类试图阻止全球变暖的实验失败，地球陷入漫长冰期，人类幸存者被迫苟活在一辆永不停歇的环球列车——唯一的“诺亚方舟”中，但在列车上有着严苛的等级制度。奉俊昊在接受采访时曾说：“人们都拥有想安逸地待在体制里，以及想突破体制的双重欲望。我想讲述的是一个世界的重启。”影片是一个巨大的隐喻，列车外部是一个毁灭了的世界，列车是一个新世界，但最终列车代表的新世界又被毁灭，人类再次进入已被毁灭却等待重构的另一重意义上的新世界。片中奉俊昊还试图展示一个有希望的故事，最终小男孩和小女孩走入了逐渐变得温暖的世界，他们

就像《创世纪》中的亚当和夏娃一样开始了新世界的创造，这是一种“乌托邦”的寄托。叙事上的极端设定、惊悚、黑色幽默，带有政治立场和观点的人文反思，同时又兼具高品质的商业电影元素，这些是奉俊昊电影独具一格的魅力风格。

思考题

- (1) 韩国电影史上《春香传》题材被多次翻拍，请谈谈其每次翻拍对不同时期韩国电影史的意义。
- (2) 试述韩国电影史上电影管理政策及法规的发展演变。
- (3) 新世纪以来韩国电影产业竞争力快速提升，主要表现在哪些方面？
- (4) 近年来韩国电影创作格局的主要特点是什么？
- (5) 林权泽电影的创作主题有哪些？
- (6) 许秦豪电影的创作风格是什么？

参考书目

- 韩国电影振兴委员会编著：《韩国电影史：从开花期到开花期》，周健蔚、徐莺译，上海译文出版社 2010 年版。
- 张燕、谭政：《镜像之鉴：韩中电影叙事和受众比较研究》，中央编译出版社 2008 年版。
- 张会军、黄欣主编：《崛起的力量：韩国电影研究》，中国电影出版社 2008 年版。
- 李孝仁、张敏：《追寻快乐：战后韩国电影与社会文化》，上海人民出版社 2008 年版。
- 金钟元、郑重宪：《韩国电影 100 年》，田英淑译，中国电影出版社 2013 年版。
- 韩国电影振兴委员会编：《韩国电影年鉴》（2005—2014）。

中国电影

33.1 辨析“中国电影”概念

“中国电影”这一称呼看似明确，却又是一个十分容易混淆的概念。看似明确的原因在于，从字面上可看作是主权国家——中华人民共和国生产的电影；但事实上，从历史、种族、地域的范畴上看，这一概念歧义很多，而前述因素决定了电影的呈现形态，影响着电影在宣传、艺术、商业上不同的拍摄功能和目的，最终，令“中国电影”这一概念的内涵难以确认。

例如，在百余年的历史中，电影的功能不断改变，特别是在战争和政局的节点上，每个当政者都在定义“中国电影”。从地域上说，因为战争和政治问题遗留下来的两岸三地格局，造成不同的电影生产空间，但每个地域都不会否认自己生产的是“中国电影”。进而，中国五十六个民族有着不同的叙述和审美传统，他们的电影也是“中国电影”，还有于华人聚居的新加坡、马来西亚等东南亚国家或北美华人聚集地拍摄的电影，多多少少也具有“中国电影”的意味。

1971 年，中华人民共和国取代中华民国成为联合国常任理事国，这昭示中华人民共和国在政治正朔地位的肯定，但文化上的复杂程度远超过政治上的界定。1982 年 2 月，意大利在米兰、罗马等地举办为期 40 余天的“中国电影回顾展”，放映了 135 部中国电影，第一次向欧美世界打开窗口展示中国内地的电影，其艺术魅力令欧洲震惊。但这并不是体现中国文化的电影首次展现在欧美文化界，1975 年台湾影片《侠女》已经在法国戛纳获得技术奖，甚至更早香港电影《武则天》已分别于 1962 年在威尼斯和 1963 年在戛纳电影节展映过。

因此，什么是具有涵盖性的“中国电影”概念？海外对于中国两岸三地电影的研究逐渐兴起，对研究对象有 Chinese Cinema、Chinese National Cinema、Chinese-language Cinema、Transnational Chinese Cinemas、Comparative Chinese Cinemas、Sinophone Cinema 等诸多称呼，而中文则有“中国电影”“民族电影”“两岸三地电影”“大中国电影”“大中华电影”“跨

国华语电影”“中文电影”“比较华语电影”等。^①在这种大背景下,“中国电影”这一概念容易引起歧义和纷争,于是,具有折中意味的“华语电影”概念出现。

20世纪90年代中期,台湾和香港开始用“华语电影”这一称呼替代“中国电影”叫法,举办了一系列两岸三地的学术会议。这一称呼逐渐流行,而中国内地也大约在10年后接受了这一叫法。特别提出的是,1997年,旅居美国的华人学者鲁晓鹏(Sheldon Lu)对这个称呼进行了理论化丰富,认为“华语电影(Chinese cinemas)所指涉的历史和地理范围非常之广,它包括中国大陆、台湾、香港并且在某种程度上还包括海外华人社区”^②。他在2005年又进行了补充,“华语电影是一个更加具有涵盖性的范畴,包含了各种与华语相关的本土的、民族的、地区的、跨国的、离散的(diasporic)和全球性的电影。”^③

但不可否认的是,“华语电影”这一概念充满了政治性的妥协,对于了解中国电影在艺术传统、审美方式、电影革新等方面意义不大。准确地说,它暂时性地解决了苏联解体、柏林墙倒塌为代表的冷战后时期“中国电影”的表达困难,令海外中国研究、电影节活动和学术活动能够谈论华人为主的电影,而不至于产生太大的分歧。

本章中,将搁置概念上的争论,着重突出电影艺术上独特的“中国性”,从审美传统和历史情景两个层面还原“中国电影”的本来面貌,探寻中国电影的内在机制,发现其不同于其他国族电影的独有特质。进而,也希冀从这种本质性的探索中,发现“中国电影”当下和未来的困境。

33.2 古典美学视野下的“中国电影”特色

对于“中国电影”的讨论,需基于电影的国族性,探寻不同国家和民族在电影艺术上独有的影像塑造方式。例如,美国电影的娱乐性、法国电影的新浪潮风格、意大利电影的新现实主义、日本电影的稳定视角等国族电影的明显特色,都经过了电影大师和经典作品双重层面上的积累,方确立起其电影稳定、一致的特色。这种国族电影,深深铭刻在民族国家百多年的社会记忆中,影响着各个时代的大众情感和道德评判。但是,“中国电影”的国族性特色是模糊的、摇摆的,电影大师和经典作品都相对匮乏。

确立国族意义上的“中国电影”,首先引发出的问题是:中国电影独立的艺术性是什么?

不同于传统诗词、传奇、戏曲和山水画等艺术的独立完整,中国电影从一开始就从器械、技法、资金、人力上倚仗外国人。因此,它很难说在近代发展出一套独立于西方电影体系之外的电影特色——不论是视听语言还是叙事方式。

这种困境,是历史上每个时期的中国电影人都遭遇的问题,也是他们所欲努力突破的。特别是新时期(指1978年后)以来第四代、第五代导演,他们主动吸收西方电影语言和结构,

① 李凤亮:《“跨国华语电影”研究的新视野——鲁晓鹏访谈录》,载《电影艺术》2008年第5期。

② Sheldon H. Lu, *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, University of Hawaii Press, 1997.1.

③ 鲁晓鹏、叶月瑜:《绘制华语电影的地图》,唐宏峰译,载《艺术评论》2009年第7期。

再加以主题上的中国化,形成独特的影像奇观,频频在国际电影节获得高度认可。2002年中国电影业模仿好莱坞商业制度,积极地进行了市场化的改革,一举成为世界第二大电影市场,成为各国关注的中心,包括好莱坞也主动抛来橄榄枝——这都是卧薪尝胆后的中国电影人取得的积极突破。但这种文化和经济上的求偶热情逐渐冷却后,却又回到一个老问题上:什么是“中国电影”?甚至进一步的追问是,中国电影的“西化”获得成功后,是否还需要一种与世界不同的“中国电影”?

“中国电影”的特色,可以从狭义和广义两个层面进行思考。从狭义来说,是从中国美学传统上,寻找电影艺术的延续性,这是个先验的方式;广义上讲,凡是中国制作的,甚至是合拍拥有版权的,都是中国电影,这些电影中存在的特色就是“中国电影的”,这是一种经验论的方法。事实上,这两种方式演绎的“中国电影”在当下语境中的使用是互文交织的,某种意义上也可以说是忽略了狭义“中国电影”的存在——即民粹主义的“中国电影”。

问题在于,中国电影是否继承了中国古典美学的传统?能否延续诗歌、山水画、古典园林的意境精神?是否有着传统文人的香草美人的比喻精神?是否继承唐传奇、元曲、明清小说的叙事方式?扩大到东亚儒文化圈来看,深受唐风影响的日本文化传统与深受明朝文化影响的朝鲜半岛文化,共同构成一种东方式的艺术精神。中国、日本和朝鲜半岛在两千多年的文明发展中,互有影响和学习,在文化和艺术的许多层面具有共同的基础。如儒家传统的家族伦理、禅宗对儒家精神的补充,以及面对自然山水时的亲切恬然,这些在东方艺术中都有独到的表达。日本的“雪月花”精神,中国的“采菊东篱下,悠然见南山”的闲适,都具有精神的共通性。在西方的艺术和美学的世界之外,东方的艺术世界和情感世界有着独特性。侯孝贤1989年在威尼斯说(当时《悲情城市》获金狮奖):“当那些评委和观众高声鼓掌时,我并不能认为他们真正了解了我在影片中想说的。”

那么,近代现代化以来的东亚各国,其电影现代化过程中是怎么对待传统艺术的?

事实上,日本电影迄今坚持走国族电影的道路,而不是当下中国已经选取的“走出去”的世界电影道路^①。日本电影在保留本民族的观赏视角(小津安二郎)和传统故事(沟口健二)后,还开拓出动画(宫崎骏)等独特的电影形式,在日本国内形成稳定的观众群体和欣赏趣味,而并不积极开拓国外市场。他们有数位享誉世界的电影大师——小津安二郎、沟口健二、成濑巳喜男、衣笠贞之助、黑泽明、大岛渚、宫崎骏,还有他们创作的代表日本文化的众多经典电影。但可惜的是,由于政治上的疏离,中国和日本“二战”之后的关系一直淡薄,甚至交恶,连电影的发展道路都不愿走向一起。

从日本的国族电影可以反思中国,这种审美意义上的中国国族电影是否存在?在学术领域,林年同的《中国电影美学》和刘成汉的《电影赋比兴》做出早期的尝试,以传统的诗论、

^① 国务院颁布的2009年《文化产业振兴规划》和2010年《国务院办公厅关于促进电影产业繁荣发展的指导意见》中,都明确提出电影“走出去”战略,即通过电影产品,向世界传播中华文化,获取文化产品收益,提高国家文化软实力。

画论、词论、曲论、园林美学等传统艺术理论,分析民族电影的美学特点,他们打出“中国电影美学”的口号,确定了电影美学研究的对象,并尝试用诗论、画论等传统古典美学的范畴来研究电影的蒙太奇和长镜头美学问题。这类中国电影的民族化的认识意义重大,但也体现出古典文艺范畴与电影概念的难以融合。例如,刘成汉直接用传统诗论的赋、比、兴方式来对比电影中的表现技法,但是赋、比、兴本身在诗论上就众说纷纭,没有明确的解释,对应于电影的例证更难准确。是以难以开拓此类学术传统,后继乏人,没能够从学理上梳理出清晰的、可行的“中国电影”艺术方式和发展逻辑。

但是从创作上看,特别是民国时期,有着几位发扬古典美学的电影实践者。例如著名的费穆导演,经典作品《小城之春》(1948)中,有着明显借鉴园林美学、山水画的画面空间,和借鉴诗学营造气氛/塑造人物,遵循古典美学的意象或“和而不发”的伦理内容。其他还有郑正秋、蔡楚生以“教化社会”的观念表现传统的伦理社会,强调传统儒教社会的天地尊亲师的社会结构和道德批判,他们创作的《姊妹花》(1933)、《渔光曲》(1934)都在当时创下票房奇迹,引导了30年代中国电影的叙事方式。然而,这种自觉的对于传统美学的实践,在五四新文化运动后的民国时期也并非主流。新中国成立后,《早春二月》(1963)、《如意》(1982)、《城南旧事》(1983)也有部分尝试。这类电影,都是创作者主动吸收古典美学传统:在画面上学习山水画的“留白”空间,镜头横摇仿佛山水卷轴推开;在构图上吸取园林美学“移步换景”“象外之意”的景深空间;在人物性格上,文人多是传统“香草美人”的隐喻,百姓多是遵循儒教“忠孝节悌礼义廉耻”的家族式道德图谱。从而在镜头语言、人物性格、故事主题上具有传承的色彩。一般来说,审美追求的传承多从镜头语言出发借鉴传统画论、园林理论和诗学,通俗娱乐性的传承多吸收戏曲美学、唐代传奇、明清小说的叙事方式。

但也必须承认,自从中国的国族电影出现以来,近代历史格局对于电影创作的要求和使命很多,独很少注重古典美学的传承这一点,甚至于今日推崇甚高的《小城之春》,也只是在20世纪80年代的再发现——一个老文人导演在乱世中的艺术实验,如费穆所说,“在使用现代创作技巧之下”,“把握中国电影的民族风格”^①。百多年来的时空中,中国电影人主动在影像中尝试继承和开拓古典美学的努力,注定是艰难的、孤独的,这也导致这类最具代表性的“中国电影”数量稀少。当代,对传统的继承都是片段的、局部的,例如贾樟柯在《三峡好人》(2006)开篇安排了一个山水卷轴推开式的横摇镜头。相对而言,韩国林权泽的《春香传》(2000)把传统文艺改编成电影,使传统说唱戏剧贯穿始终,并能够在形式上保证视听语言的完整性,吐故纳新,将时空从剧场推向历史,把诘屈聱牙的评弹当作画外音,这一切构成了《春香传》的电影艺术版本。某种意义上说,我们也仅仅只有费穆和《小城之春》这极少的样本而已。这个案例值得我们仔细反思。

古典美学的传承,不仅是对传统文艺的熟稔,更重要的是理解现代意义上的电影技法,判定中西融合的层次和方式。这个问题上,费穆体现出深邃的思考。他青年时进入北京的法

① 费穆:《风格漫谈》,载香港《大公报》“电影圈”,1950年5月6日。

文高等学堂，自学英、德、意、俄等多种外国语。电影创作方面，他专注于对电影表现形式的关注，在此基础上思考拍摄“中国电影”的可能性，如他所说：

有了新的内容一定要有新的形式。现在最主要的是我们还不曾创造出新的形式。很明显，有些中国影片，的确是内容超越了形式，和美国作品恰恰相反，没有恰当的形式表现内容。^①

在故事的题材上，他的选择和郑正秋、蔡楚生相同，皆是不同于五四新文化的传统儒家家族观念，如《天伦》（1935）、《孔夫子》（1940），这是一种关于“中国电影”题材选择的共同态度——适应和引导观众的接受趣味，选择传统的叙事和价值观。而费穆更超越一层的是他在影像形式上的突破，对于“中国电影”艺术特色的传承和革新。

他的电影在画面构图上，留白空间较多，注重整体画面的气韵流动。例如《小城之春》开头的全景镜头中，周玉纹（韦伟饰）站在颓废的城墙墙头上。整幅画面的分割以城墙为线，划分为“白”和“实”，作为“白”的天空占据了画面的三分之二，而周玉纹在画面中占据的位置是很小的。《小城之春》的开头、结尾、转折段落中经常会出现这种构图的镜头，表意目的明显。常规的镜头中，多次呈现假山、漏窗、洞门、粉墙，挡住视野的全貌，给人以想象的空间，达到了分隔空间、组合景物、增加景深的效果。

同时，费穆从戏曲中吸收表意功能。在《小城之春》中，画外音的独白，韦伟的表情和动作，虽然简单而显得重复，但都好像包含了不尽的意义。如费穆所说：

中国画的工笔仕女，有时细细收拾，似乎是写实，其实无一不是处；但名家作品偏能传出意态神韵。中国剧的生，旦，净，丑之动作装扮皆非现实之人。……然而最终目的，仍是要求观众认识他们是真的人，是现实的人，而在假人假戏中获得真实之感觉。这种境界，十分微妙。^②

费穆的美学突破是独特的，曲高者和寡，这是因为在那个时代他很少有同道者。他的思考超越了时代的限制，他的作品代表了一个民族的文化品格。某种意义上说，电影追求动感的画面，本身和“静观”的审美方式有着冲突，中国古典美学中对于生命精神和心灵世界的强调，也不是电影最善于表现的。但费穆在中西之间探索到一种可行的表现形式，如《小城之春》从头到尾的封闭空间中，构成古典式的意境精神。从这个意义上说，费穆在尝试拍摄一种真正意义上的“中国电影”，继承传统的道德观念和审美情趣，体现出迥然不同于西方的影像语言和表意叙事。但可惜的是，这个传统虽然可贵，但是在对东西电影文化和艺术素养要求极高，以至于难以有继承者。

① 沙基：《中国电影艺人访问记》，载《申报》“本埠增刊”，1933年9月22日—1934年2月18日。

② 费穆：《中国旧剧的电影化问题》，载上海《古中国之歌》特刊，1941年12月1日。

33.3 两岸三地电影格局的源头——民国电影

放眼世界各国电影，中国电影最大的特色是具有三个不同地域生产出的三种形态的电影——内地电影、台湾电影和香港电影。

内地电影百余年来薪火不断，从1905年北京拍摄的《定军山》到今日，秉承中国文化的正统。特别是在1949年新中国成立后，在中国共产党的领导下，根据党的文艺方针，既注重电影的社会功能，积极地为人民服务，又注重电影的艺术本性，探索社会和人性的，取得显著的艺术序列，形成民国电影、十七年电影、文革电影、新时期电影的电影历史系统。

香港居住人群98%是广东人为主的华人，独特的政治空间和文化传统决定了香港电影的特色，30年代有声片出现后，香港电影形成以满足两广、香港、东南亚和北美唐人街观众的粤语片电影。特别是在近代的政治变迁中，香港一直游离于外，与内地和台湾保持了若即若离的关系，从而形成50—60年代以南下影人为主的国语片潮流，80—90年代的新粤语片电影和2004年的合拍片的电影历史系统。

台湾电影是中国电影不可分割的一部分，与大陆电影相伴相生，它每个时期的电影发展都与大陆有着相互比照的意义。从日据时期的电影60、70年代的宣教片和写实电影，到80年代以来的新电影运动，台湾电影基于中华文化传统，逐渐形成独特的影像系统和文化品格。

三地电影都是“中国电影”的重要组成部分，反映出近代中国不同时期、不同地域的艺术选择和文化特色。中国内地是中华文化的正统继承者，它代表祖国大地的历史命运和社会处境，引导着全世界对于“中国电影”的基本认知；台湾和香港是重要的组成部分，有着鲜明的地域特色，也形成了一套独立的影像系统和主题范畴。三地电影共同构成“中国电影”的丰富内涵，它们之间在政治上、文化上、地域上忽而紧密、忽而疏离的关系，正是理解“中国电影”的关键。

从历史的角度看，三地电影都沿袭了民国电影的传统。自20世纪20年代起，中国电影业开始摆脱仅是西方电影放映地的窘境，逐渐发展起以上海为中心的中国电影制片业，聚拢中国电影艺术家的巧妙运思和社会使命。历经近代多样的社会变迁，电影的叙事形态多次发生转变，文化性和宣传性交织在一起，而时不时在新的社会运动下又加入商业、国族等多重维度，中国的国族电影形态初现。

民国电影最早对中国民众的趣味——电影的东方化和中国化做出了总结，确立了之后百年电影发展的空间和维度。例如，发现了中国民众对于鬼怪打斗的兴趣；发现了对家庭伦理、三姑六婆类矛盾的偏好……在电影从西方东进的过程中，我们有幸看到具自主形态的民国电影发挥了中国人特有的适应能力，对西方电影进行了有效的阐释，对大众进行了细心的关照和有效的引导，逐渐形成发达的民国电影文化。

1905年秋天，北京琉璃厂丰泰照相馆的老板任景丰拍摄了《定军山》，这是第一部中国人拍摄的中国电影。但是，这并不是中国人第一次接触电影。事实上，从法国“电影之父”卢米埃尔兄弟于1895年发明电影开始，西方人库克、雍松等在中国就进行了大量放映活动，甚至还有犹太裔美国人布拉斯基在1910年前后拍摄了一系列中国题材的故事片和纪录片。《定军山》仅是早期一个比较偶然的拍摄活动，一直到上海张石川参与制作的《难夫难妻》（1913）

和香港黎民伟参与制作的《庄子试妻》(1914),中国人制作电影的活动才陆续出现,电影逐渐成为中国人也能参与的行业。

中国人开始有规模地创作和制作电影,应从1920年商务印书馆拍摄《春香闹学》和《天女散花》算起,这一时段,中国影片制造股份有限公司、中国影戏研究社拍摄了《闫瑞生》(1921),新亚影片公司拍摄了《红粉骷髅》(1922),上海影戏公司拍摄了《海誓》(1922)。

20年代、30年代、40年代是民国电影的三个迥异的发展阶段,有着不同的社会环境,也因此具有不同的电影观念。

20年代的中国电影多呈现出朴素的原始质感,第一代电影人尝试学习影像讲故事的方式,理解中国民众的趣味。反过来,隐藏在传统民众之中最早的观影趣味,也投射到电影人的创作中。20年代对于电影的认识是多样的,张石川、郑正秋、但杜宇、黎民伟等第一代电影人对于电影的认识是不同的,家庭伦理剧、鸳鸯蝴蝶派、神怪打斗戏,都是在观众与创作者的互动中得出的结果,这个互动过程最早启示了“中国电影”原初的方向。

30年代,电影与政治产生了更紧密的联系。电影的社会功能增强,甚至担负起宣传功能,而不再仅仅是一种娱乐方式。南京国民政府在1932年设立“电影检查委员会”,对内容进行意识形态的审查。国共两党的战争延伸到电影业,“左翼电影”在明星、联华、艺华等一些大公司内出现,鲜明的阶级冲突和反帝主张成为潮流。日本发动“九·一八”和“一·二八”事变,迫切的时局令所有文艺都具有了抗日救亡的无上使命。1935年12月12日,上海文化界著名人士275人共同发表《上海文化界救国运动宣言》,“国防电影”成为时代的任务。

这些社会时局的因素促成了民国电影的新形态。考虑当时的政治监管力度尚小,例如国民党的“电检”对民营公司的判罚比较宽松,电影人把这些政治因素都纳入到自身的艺术范畴内,因此也创造出《恶邻》(1933)、《马路天使》(1937)、《十字街头》(1937)等具有鲜明时代色彩的经典作品。

40年代的时局是破裂和混乱的。1945年日军投降之前,日据长春的“满洲”映画协会和上海的中华电影联合股份公司成为日军“宣传战”的工具,以中国故事的剧情对中国民众进行顺民教化,因此所有生产出来的影片都存有污化“中国性”的嫌疑。1945—1949年内战期间,国民政府金融体系崩溃,电影业的发展陷入死局。所以,1945—1949年间电影的特色在于狭小空间中的腾挪,著名的文华公司拍出小时代生活气息浓郁的《假凤虚凰》(1947)、《太太万岁》(1947);另一方面具有红色背景的昆仑公司拍出号称“哭倒国民党半壁江山”的《一江春水向东流》(1947),熔政治元素和通俗元素为一炉,从而也为民国电影画上圆满的句号。

33.4 新中国电影

33.4.1 十七年电影(1949—1966)

新中国无产阶级政府的成立,意味着与旧世界和旧体制的决裂,需确立全新的社会秩序

和文化方针。因此,老上海的电影传统需要摒弃,要拍摄为人民服务、为工农兵服务的新电影。而从电影风格上说,则要抵制美国式的娱乐商业电影,学习苏联电影的艺术风格。电影人需要调整以适应这种变化,而调整中的创作实验以及极大的社会效应,成为这一时期电影的常见现象。

最著名的例子是对电影《武训传》(1950)的大批判,毛泽东、周扬先后在《人民日报》发文,批判电影中武训办学的改良思想,认为其否定了革命,歪曲了人民民主革命和历史传统。^①这次大批判发生在十七年的早期,开启了对电影进行政治批判的方式,令电影创作萎缩,影片创作唯政治论。

情况在1959年有所转变,为了庆祝新中国成立十周年,宣传部副部长周扬提出电影题材选择可以更广泛一些,以提高影片生产的数量。同时期,中国各省纷纷建立电影厂,开始确立新中国电影的基本生产结构。这种背景下,生产出《永不消逝的电波》《五朵金花》《老兵新传》《青春之歌》《战火中的青春》《红旗谱》等一系列脍炙人口的大众电影,形成第一次创作高潮。接着在1961年6、7月,宣传部召开全国文艺工作座谈会,文化部召开全国故事片创作会议,强调尊重艺术规律,实行艺术民主,坚持双百方针(即毛泽东提出的“百花齐放,百家争鸣”),这推动了十七年电影的第二次高潮,《甲午风云》《野火春风斗古城》《小兵张嘎》《七十二家房客》《早春二月》《冰山上的来客》等一批时代佳作问世。

为了肯定电影的艺术成就,1962年5月,中国电影家协会和中国文联举办“百花奖”颁奖活动,并评选出新中国二十二大电影明星,其中有老上海的上官云珠、赵丹,更有新中国培养的于洋、王心刚等明星。一系列的电影创作和宣传活动,大大激发了群众对于电影的喜爱,看电影成为十七年期间最受欢迎的文艺活动。

十七年时期的中国电影,大陆和台湾、香港极少互动和交流,从而在封闭体系内形成一种独特的“冷战”格局电影。它绝少吸收民国电影的经验,而是根据新时代文艺方针,构成了迥然不同的影像气质和价值取向。十七年电影中的革命的理想主义和红色信仰,在这个时代发展为符号式的影像语言和表演模式,从而具有了开创新电影美学的价值。这种内在系统发展来的影像美学,也被看作是新中国电影的独特成就,并在之后的时间中随着意识形态的要求而不断浓缩和调整。一直延续到今天,这种美学在时间中不断凝聚、解构,发展出新型的革命题材、战争题材等系列电影。

33.4.2 新时期电影(1978—2002)

“文革”期间,电影文艺一片荒芜,样板戏电影《红灯记》《沙家浜》《红色娘子军》等成为影坛独角戏,故事中片面强调阶级斗争,影像上刻板使用“三突出”手法——在所有人物中突出正面人物,在正面人物中突出英雄人物,在英雄人物中突出主要英雄人物。

打倒“四人帮”之后,新时期电影从政治桎梏中解脱出来,在美学和主题上产生极大的反

^① 陈波主编:《中国电影编年纪事(总纲卷)》(上),第359页,中央文献出版社2005年版。

弹,出现了与文学互动的“伤痕”电影和“反思”电影。代表作有《生活的颤音》(1979)、《戴手铐的旅客》(1980)、《巴山夜雨》(1980)、《天云山传奇》(1980)等。新的时代带来思想的自由,艺术家们逐渐触碰以往的政治边缘,在对于现实的表现方式和目的上,舒展自己的创新激情。老导演沈浮、吴永刚、水华、成荫、谢晋纷纷在电影中表达对于现实的期待。特别是谢晋导演以沉重反思的勇气,在叙事方式、女性角色、道德主题、意识形态上形成独特的表现方式,创作了“反思三部曲”——《天云山传奇》、《牧马人》(1982)和《芙蓉镇》(1986),超越了时代性和民族性,发出时代的最强音,成为老导演中最耀眼的个人作者。

而与此同时,谢飞、滕文骥、黄蜀芹、郑洞天、黄健中等一批第四代导演开始了探索之旅,成为70年代末到80年代中期的创作主力。这些导演主动学习西方的电影手法,特别是意大利新现实主义,在创作上关注社会的小人物生活,不拘一格地在战争、历史、社会题材中表现人性的光芒,代表作如《城南旧事》、《如意》、《红衣少女》(1985)、《湘女潇潇》(1986)。80年代的开放环境中,这代导演借鉴了西方电影和理论、民国电影和港台电影,对传统的电影语言和表现对象进行了革新,竭力摒弃原有的政宣意味,而从美学和人性上进行积极的发掘和突破,体现出强烈的创作主体意识。

但整个新时期电影的代表者,当属张艺谋、陈凯歌为代表的第五代导演。他们爆发出青年一代对于电影革命的欲望,打破的是传统的社会结构和人性,某种意义上可说他们以西方弗洛伊德式的心理分析方式来剖析传统的故事,用新的叙事和角度揭露出社会不合理的虚伪一面,把历史重新解构。第五代电影的出现,也标志着中国电影在电影语言上首次迈出现代化的步伐。

从《黄土地》(1984)到《红高粱》(1987),再到《菊豆》(1990)和《霸王别姬》(1993),中国电影在西方逐渐被接受,这些电影也深受各大电影节欢迎。在西方的视野中,张艺谋和陈凯歌清楚地解剖了近代中国人的人性悲剧和社会畸形,是具有探索和突破意味的艺术家。他们在视觉语言上,使用了安东尼奥尼、费里尼式的象征、抽象性构图和色彩运用等手法。《黄土地》中表现黄土高原的拙朴浑厚时运用大色块和视觉风格强烈的摄影,《红高粱》中高梁地中的野合与翻滚,都体现出导演高度的个人风格。可以说,第五代导演是首次进入西方视野的中国内地导演,张艺谋和陈凯歌都是极度标签化和风格化的导演。

但是,第五代导演对于中国电影的影响,与台湾新电影运动对于台湾的影响相似,即在视听语言的晦涩探索中,忽视了观众的理解能力,造成观众和市场的流失,例如1993年国产电影制作数量下降50%,观众人数下降60%,票房总收入下降35%。1992年,中共十四大确立了推动市场经济建设的方针,电影制作权和发行权逐步开放,电影市场化的进程开始不可阻挡地前行了。

首先是商业化程度极高的香港电影,通过合拍的方式进入内地市场,《新龙门客栈》(1992)、《唐伯虎点秋香》(1993)、《青蛇》(1993)、《大话西游》(1995)、《黄飞鸿》系列(1991—1997),在观众中产生极好的口碑,获得极高的票房。与此同时,1995年广电部电影局批准每年可以进口10部“基本反映世界优秀文明成果和表现当代电影成就”的影片,

也就是俗称的“进口大片”，当年《真实的谎言》创下 1.02 亿元的票房纪录。从香港合拍片和进口大片受观众欢迎的情况看，大众对于电影娱乐的需求是旺盛的。而中国电影在娱乐电影类型、电影产业模式方面经验不足，不得不以合拍和引进的方式学习海外经验。这也是新时期发展以来暴露出的中国电影的新问题——在发展电影艺术的道路上有所突破，却走向了观众的反面。

33.4.3 商业电影时期（2002—）

中国电影长期发展以来的一大问题，就是对于自身的否定。商业电影曾是民国电影发展的形态，并取得一定的成就，但在 1949 年后被否定。今天重提商业电影，整个电影行业都没有相应的知识和经验。因此，对于 13 亿观众市场的开拓和梳理，成为这一时期的主要问题。

2001 年 12 月 11 日，中国正式加入 WTO，其中涉及中国电影市场开放的问题，这意味着对电影形态的重新认识——是艺术还是商品？WTO 决定了中国的电影行业要向全球开放，外在的形势要求中国电影要尽快发展出完善的、成熟的商业娱乐电影，能够引领和满足国内观众的趣味，和好莱坞一起抢占国内市场。为此，2001 年 12 月 25 日，国务院颁布《电影管理条例》，向民营企业开放影片制片权；2001 年 12 月 18 日，广电总局和文化部下发《关于改革电影发行放映机制的实施细则》，拓宽电影市场的流通渠道。电影的商品本性一步步被提升，那么如何根据商业电影的类型、明星制和技术来开拓市场，成为增强中国商业电影实力的步骤。

最早做出探索的，仍是第五代的领军人物张艺谋。2002 年张艺谋拍摄的《英雄》是第一部真正意义上的中国式大片，初步奠定了商业片时期中国电影的模式。这部电影中采取商业模式成熟的武侠类型，明星梁朝伟、李连杰、张曼玉、章子怡是当时最庞大的明星演员阵容，技术上在武打、摄影、布景、道具上都达到了当时国内最高水平。这是几乎模仿好莱坞大片模式生产的中国大片，并获得了显而易见的成功——它是第一部票房破亿的中国电影，最终创造了 2.5 亿元的票房纪录，开创了中国大片时代；它的海外票房高达 6000 万美元，迄今为止没有任何国内电影超过。从这个时间点开始，中国商业电影寻找到自己的方向，开始前行。

虽然张艺谋奠定了商业电影的模式，但中国商业电影最具代表性的导演是冯小刚。从 1997 年的贺岁片《甲方乙方》，冯小刚成为最受欢迎的喜剧电影导演。新的时期，他迅速成为这个时代最具代表性的人物。电影的商品本性不仅仅体现在影院票房，更体现在产业化模式上。冯氏电影从上游进行融资、合拍，开创电影植入广告，推动华谊兄弟公司上市。其团队也积极与房地产、旅游、白酒等公司进行投资和发行方面的合作。甚至，冯小刚能够把政治任务容纳进电影的商业形态中，与唐山市宣传部合作的《唐山大地震》（2010）获得极大的票房成功，这大大拓宽了中国电影的类型创作思路。

在开拓商业电影的大路上，宁浩、徐峥这样的本土喜剧派不断涌现，也有转行而来成为导演的郭敬明、韩寒，一起构成当代中国商业电影的万象。一方面，是积极利用中国内地庞大的观众市场，借此机会将香港、台湾电影人纳入到滚滚大潮，实现文化上的合作和交流，共同创作满足两岸三地观众欣赏趣味的商业性、艺术性俱佳的影片；另一方面，则是进口大

片不断增加,从2002年的20部,到2012年的34部,竞争压力不断增大。而好莱坞电影凭借技术上的创新,进一步控制着商业电影类型的走向,例如开创3D和IMAX潮流的《阿凡达》(2009)。中国电影在市场全球化的挑战下压力重重,发展刻不容缓。

商业电影的发展带来膨胀的票房数据,2012年中国电影票房达到170亿元,超越日本成为世界第二市场,并保持着每年30%的增幅。这种终端的成功,某种意义上破坏了上游制片业的良性秩序。2013年,出现了《富春山居图》《小时代》这种口碑差、票房高的电影现象,这些市场口碑反差强烈的影片被称为“现象电影”。下游的宣传、发行、院线等环节通过对新媒体的运用,某种意义上掌握了年轻一代的消费习惯。这在一定程度上造成电影艺术性的缺失,并愈发导致行銷重于影片质量的畸形市场现象,结果是产生众多低劣的影片,压榨认真创作者的自由和空间。这种情形下,冯小刚在2014年发出痛心的呼吁:“……中国电影的人文精神和艺术性却出现了整体下降。十多年前,很多电影导演为了挽救中国电影,毅然放弃自己的电影理想投入商业洪流。十多年后,我们取得了有目共睹的成绩。但此刻,该是我们重拾电影人的理想、重塑电影人文精神、回归电影艺术本体的时候了,否则我们将愧对这个时代”。^①

33.5 香港电影

对于中国内地电影业来说,香港电影的角色一直是最好的“辅助者”。

自清末民初电影业兴起,香港具有不亚于上海的物流和外贸条件,容易购买拍摄器械和洗印胶片,具备发展电影业的条件。30年代有声片兴起,香港粤语片反而获得了地域性的观众认同,在上海国语片之外发展出一片独立的市场。香港成为当时上海之外唯一能够发展制片的城市。香港电影和上海电影并称“双城电影”。

香港第一部华人拍摄的电影应是1914年^②黎民伟兄弟拍摄的《庄子试妻》,美国人布拉斯基提供设备,美国人万维沙摄影,黎民伟负责剧本、表演、布景和服装,罗永祥协助摄影。参与制作的香港华人成为香港电影的先驱,黎民伟被称为“香港电影之父”,开创了香港电影的先声。包括他与哥哥黎北海在1923年创办民新影片公司,拍摄第一部故事片《胭脂》(1925),都是开香港电影一时之先。

30年代粤语片的出现,促进了香港影业的形成,也确立了香港电影的形态,一直到今天。粤语电影以广东白话为主要语言,主要对象为两广观众和东南亚、澳洲、美洲的华侨,这意味着香港电影并不以内地观众为对象。电影形态上多以低成本制作为主,不太注重剧本和故事结构,故事上多拍摄粤剧和民俗故事,相对上海电影显得落后于时代。1933年,粤语大佬薛觉先出演的《白金龙》轰动一时,在广州连映21天,然后在港澳、东南亚引起热潮。上海天一公司也看到这个市场,从上海南迁香港,并在新马建立了庞大的发行、放映网络,

① 《导协大奖双空缺冯小刚:表彰不皆大欢喜》,载 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2014-04-09/18284124391.shtml>。

② 旧说1909年,据最新考证应为1914年,见罗卡、法兰宾:《香港电影跨文化观》,第49页,北京大学出版社2011年版。

为以后垄断香港影业的邵氏公司打下了基础。

1937年抗日战争爆发,国内一片动乱,这时香港“辅助者”的身份发挥作用,大批上海影人旅居香港避难,例如蔡楚生、欧阳予倩、夏衍等。他们带着社会使命感督促香港影人拍摄爱国电影,《血溅宝山城》(1938)、《白云故乡》(1940)、《游击进行曲》(1941)相继出现。同时,内地影人的文化自觉和社会责任感刺激了追求利益的香港粤语片业,埋下内地与香港影业磨合的主线。

国内政局的动荡引发了接二连三的影子南下大潮,1946年后,重庆影院老板蒋伯英在香港开办大中华公司,上海印刷业大亨李祖永兴办永华影业公司,招揽了大量上海南下的电影人,其中不乏卜万苍、朱石麟、李萍倩、周璇、舒适、刘琼这些老上海明星影人。1949年后,又有一批影人南下潮。多次的上海影人南下大潮,为香港电影业的发展注入新的血液。50年代,香港聚集了大量电影人,创作实力坚实,这也吸引了海外华人资本重新考量香港影业的新定位。

香港处在东西夹缝中的独特地位,令它成为政治的避难港,具备发展电影商业最好的制作和发行条件。新马首富陆运涛首先投资香港影业,于1955年收购李祖永的永华公司,建立电影懋业公司(俗称“电懋”)。新马娱乐大亨邵逸夫1957年来港,建立邵氏影城,建立了邵氏兄弟(香港)公司。这两家大公司的出现都是看准了战后香港发展电影业的条件,他们吸纳上海影人,推广大制作的国语片,并一定程度地打压小成本的粤语片。他们尝试在香港塑造一个“想象的中国”,供所有的海外华人怀念。在文化上和商业上,香港电影继承了老上海电影的地位,成为新的电影城市。

1964年陆运涛因航难逝世,电懋衰落。邵氏公司由此开始了垄断香港电影20年的新阶段。邵氏影城根据好莱坞大片厂流水线方式经营,制片厂内有多家摄影棚,具有多组同时开拍能力。布景完善,多运用室内拍摄。可以同时开拍10余部电影,“形成中国电影有史以来空前的电影王国”^①。几乎所有香港的明星、导演、编剧都在邵氏麾下工作,邵氏也控制了香港最豪华的电影院,全面播放制作精良的邵氏影片。

邵氏对于香港的意义重大。一方面,邵氏从60年代起不断参加国际电影节,并在欧美各国唐人街放映,摆脱了中国电影技术不佳的老印象,获得了海外华人的认可,在国际上树立了中国电影的形象;另一方面,在亚洲范围内,邵氏影片真正成为亚洲电影业的领头羊,并开始超越60年代末开始走下坡路的日本影业,确立了邵氏在亚洲影业的领导地位。

但是,香港60、70年代的邵氏时期带来的影响也是多方面的。邵氏继承上海电影精神,拍摄大量反映中国传统和家庭伦理的影片,如民间故事、历史故事、侠客题材,并一概用国语发音,不顾及本土观众习惯,也几乎从不拍摄香港本地题材。这种与香港社会几乎隔绝的情况,令70年代已经崛起的香港本土社会阶层不满,也留下了巨大的市场空白。70年代嘉禾公司兴起,支持李小龙、许冠文、洪金宝、成龙等新人,跳出摄影棚拍摄真实的场景和社会;80年代新艺城电影公司,黄百鸣、麦嘉、石天等下全力拍摄本土题材的新粤语片,

^① 张彻语,见《回顾香港电影三十年》,第40页,三联书店(香港)有限公司1989年版。

在票房上全面战胜邵氏。嘉禾和新艺城重返粤语片形态，关注本地趣味和社会生活，基本上终结了邵氏公司的时代。

80、90年代被称为香港电影的“黄金时期”，类型形态丰富、明星众多，出现了多位成就极高的导演，留下经典的作品，如王家卫、许鞍华、关锦鹏。特别值得一提的是，80年代以来，成龙、洪金宝、李连杰等人开创的动作片和武侠片，发展出风格化极强的打斗技巧，并在全球范围内产生极大的影响力。首部获得奥斯卡的华语影片《卧虎藏龙》，也是凭借了这种类型的艺术传统。如同奥斯卡电影评委马克·拜尔斯所说：武侠电影是中国送给世界的礼物。从《侠女》的“竹林追杀”到《卧虎藏龙》的“竹林传情”，从李小龙“愤怒的拳头”到成龙“嬉笑地跑跳”，“武打动作”在电影艺术的包装下，蕴含了丰富的人文精神和文化品格，成为中国民族和世界不同民族、国家交流的国际语言。

但香港电影的危机也同样存在，即在商业电影的形态上直接和好莱坞对抗，而没有任何的文化或地域保护。1993年，《侏罗纪公园》破纪录的首次成为香港年度票房冠军，同时，韩国电影崛起，东南亚市场萎缩，从此香港的“冰河期”开始。这种萎缩的发展状况，一直到2004年的合拍局面中才开始破解。

从90年代开始，香港就以各种合拍的方式进入内地市场，取得了极大的票房成功。因此在1997年回归以后，能够有序、合法地北上进入13亿人口的内地，一直被看作香港电影的新契机。2004年1月1日实施的《关于建立更紧密经贸关系的安排》（简称CEPA）中关于香港电影的条文规定，香港电影可以通过合拍方式计入国产电影，从而在内地市场发行，从此打开了香港电影新的市场。

2004年CEPA实施以来，香港电影基本完全投入到合拍片的潮流，并取得了明显的票房回报。但这一商业模式的合作却带来文化意义上的困境，不良信号逐渐出现：一是香港电影后继乏人，合拍主流的导演和演员多是80、90年代出道，年轻导演彭浩翔、黄真真、郭子健无力接班；二是合拍片放弃了香港本土观众的趣味，将香港市场几近放弃，使其被好莱坞电影占领；三是华语电影娱乐业龙头的地位不保，香港本土华语电影票房冠军《功夫》被台湾片《那些年，我们一起追过的女孩》在2011年取代，电影文化逐渐被边缘化；四是合拍片在内地的号召力减弱，内地导演逐渐熟悉了商业电影制作的方式，香港电影在合拍片创作中的地位被边缘化。“香港电影进入合拍片时代已近十年，但始终难以贡献出一部令人满意的合拍片作品。”^①

今日的香港电影，因为在合拍过程中缺乏艺术创新和现实精神，显得更加缺乏方向。回归祖国后，一国两制下的香港电影也在选择自己的方向，在文化和政治之间犹豫，这种心态也影响了香港电影的未来。某种意义上，回归后的香港已经逐步纳入中国内地电影的体制，成为中国电影的一个组成部分。它的“辅助者”身份，在百年影史的历程中逐渐走向终点。

① 吴李冰：《感知的美学：香港电影的一种独特表达》，见黄爱玲编：《今天》冬季号（总第99期）《回归十五年：香港电影专辑》，香港中文大学出版社2012年版。

33.6 台湾电影

台湾日据时期(1895—1945)极少有电影制作。1949年之后,影人分流三地,其中来到台湾的编导人员最少,当时上海著名的编导演人员几乎没有来台的。只有国民党从大陆迁来的“国营电影厂”,有“中央电影公司”(原“农业教育电影公司”)、“中国电影制片厂”和“台湾电影制片厂”(接收日本遗留电影企业改建而成)。这三座电影厂都属于“国营”或军方,基本只拍摄反共的政治宣教片,几乎是毫无成就。这也造成台湾电影的羸弱状态,只拍摄一些低成本的台语片。

1963年,香港的邵氏影片《梁山伯与祝英台》风靡台湾,刺激台湾电影业的发展。“中央电影公司”总经理龚弘提出“健康写实主义”的主张,导演李行拍出《街头巷尾》,呈现台湾街头的社会面貌,生活百态。从此,台湾电影走向新局面,《蚵女》(1964)、《养鸭人家》(1965)、《家在台北》(1970)等引起社会良好反响的影片出现,也奠定了台湾电影朴素的、重人情的特色。

60、70年代,出现了号称“四大导演”的李行、白景瑞、胡金铨、李翰祥,电影创作环境逐渐呈现多元化,电影成为社会和文化的重要组成部分。1968年宋存寿导演的《破晓时分》中对于人性的探索和反思引发了文化界热潮;60年代中期,言情小说家琼瑶的作品《几度夕阳红》《哑女情深》《我女若兰》引发观影热潮,带动了“浪漫言情电影”的出现。随着70年代台湾经济的崛起,台湾电影从老上海和香港电影的娱乐形态蜕变,逐渐形成关注社会底层生活,侧重人性人情的风格特色,遵循儒教传统和伦理道德,在形式和内容上都极其传统和保守。

台湾电影最大的艺术突破是80年代“台湾新电影”的出现,代表人是侯孝贤和杨德昌。这股艺术思潮,突破台湾传统电影因循守旧的思想,开始以现代化的方式展示真实的甚至残酷的台湾历史和现状,例如侯孝贤的《悲情城市》(1989)和杨德昌的《牯岭街少年杀人事件》(1991)。

新电影的出现还在于电影语言的革新,杨德昌《海滩的一天》(1983)的叙事结构和声画处理都极具西方现代电影特色,有效地表现出人物的内心和欲望变动。而侯孝贤《风柜来的人》(1983)、《童年往事》(1986)大胆使用逆光画面,极具东方韵味的长镜头和空镜头,与日本电影大师小津安二郎一脉相承,被称为东方式镜头美学的代表。一时引起全球性的关注,类似中国内地的第五代导演,屡屡获得国际电影节的大奖,引导了台湾电影发展的风向。

但是,这种现代电影语言的使用和探索式的主题故事,也令台湾电影观众丧失兴趣。从90年代开始,台湾全面对外开放电影市场,在好莱坞的攻势下,台湾电影甚至低落到不足本土1%票房的窘境。电影生产的维持仅仅依靠当局的“辅导金”,缺乏良性的生产机制,电影生产类似一种创作实验,本土观众和市场成为好莱坞的后花园。

这种情况在2008年发生了转变,《海角七号》获得了开创台湾华语片历史的5.3亿台币的票房。这标志着台湾电影一定程度的复苏,也出现了一年一部卖座影片的局面,10年

的《艋舺》，2011年的《鸡排英雄》，2012年的《赛德克·巴莱》，2013年《总铺师》，2014年《KANO》，台湾电影占据本土票房甚至回升10%以上，成为市场的新突破。

台湾电影市场的转好不禁令人联想到，是内地电影市场的扩容，才大大改善了华语电影的创意和投资环境，激发了电影产业的热点。2010年6月29日签订的《海峡两岸经济合作框架协议》（简称ECFA）中，给予电影业的优惠政策是“取消台湾华语电影片进口配额限制”，这类似CEPA对于香港电影的优惠政策，鼓励两地的合拍合作。但相较于香港的商业电影能够对开拓内地市场保持热情，台湾电影对于ECFA优惠政策缺乏足够的自信，尚未有真正意义上的合作方式。令人期待的是，台湾电影将会对未来有何新的选择？

33.7 小 结

内地、台湾和香港的三地电影生态，是在中国复杂的近代历史和地域格局形成的，近代的历史磨难恰恰塑造了中国多元化的电影文化生态。

因此，从地域和艺术的双重角度看待“中国电影”的容纳能力，肯定“中国电影”作为一种国族电影的地位，是面对中国和全球离散华人的“文化想象”、具有超越政治、地界、种族的超验艺术批判能力。这样华语电影才能在艺术的范畴中，容纳社会理性和道德空间的想象世界，探讨母题式的华人根本；也才有希望从20世纪开始的影像艺术的时代中，展现出艺术对政治的超越性，维系华人的情感世界，成为拥有共同中心的多元化“中国电影”。

思考题

- (1) 辨析和思考“华语电影”和“中国电影”中的体现。
- (2) 以费穆的《小城之春》为例，理解中国传统山水画、建筑、文言小说的美学特色在电影中的体现。
- (3) 从电影史的分期出发，思考两岸三地电影的成因和形成机制。

参考书目

- 程季华、邢祖文、李少白编著：《中国电影发展史》，中国电影出版社1963年版。
- 林年同：《中国电影美学》，允晨文化实业股份有限公司1991年版。
- 刘成汉：《电影赋比兴集》（上、下），台北：远流出版事业股份有限公司1992年版。
- 罗卡、[澳]法兰宾：《香港电影跨文化观》，刘辉译，北京大学出版社2012年版。
- 陈荒煤主编：《当代中国电影》，中国社会科学出版社1989年版。
- 陆绍阳：《中国当代电影史：1977年以来》，北京大学出版社2004年版。
- Jay Leyda, *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China*, MIT Press, 1972.

拉丁美洲电影

“拉丁美洲电影”这一称谓的出现，实际上是相当晚近的事，但这并非暗示格兰德河以南长期没有电影工业，而是说电影在拉丁美洲各国呈现分散状态，相互间缺乏内在关联。本地区较发达、人口最稠密的三个国家——墨西哥、巴西和阿根廷——凭借巨大的国内市场和较为强悍的文化传统，支撑着各自的国别电影工业。墨西哥尤为突出，自 20 世纪 30 年代起，就在西班牙语电影行业内占据着领导位置：起先有费尔南多·德富恩特斯（Fernando de Fuentes），随后是导演埃米利奥·费尔南德斯（Emilio Fernández）和摄影师加布里埃尔·菲戈罗阿（Gabriel Figueroa）现今已成传奇的合作。也正是因为具备相应水准的电影工业，墨西哥才能在 40 年代接纳西班牙流亡者、大师级人物路易斯·布努埃尔（Luis Buñuel）。同时期，阿根廷电影和巴西电影的国际声誉稍逊于墨西哥：巴西凭借本土电影准类型音乐喜剧也能吸引相当充足的国内观众，而阿根廷电影界甚至还出现了一位杰出的“艺术电影”导演托雷·尼尔松（Leopoldo Torre Nilsson）^①。

20 世纪 60—70 年代的“拉丁美洲新电影”（Nuevo Cine Latinoamericano）改变了这种分散隔绝的状态，索拉纳斯（Fernando Solanas）与赫蒂诺（Octavio Getino）的“第三电影”、巴西新电影、革命之后的古巴电影等先锋电影实践，给作为整体的拉美电影带来了前所未有的国际声誉。经历了 80 年代的沉寂期之后，90 年代中期，拉美电影迎来了“复兴”时代，墨西哥电影“三剑客”——亚历杭德罗·冈萨雷斯·伊尼亚里图（Alejandro González Iñárritu）、阿方索·卡隆（Alfonso Cuarón）和吉列尔莫·德尔托罗（Guillermo del Toro）——以及巴西导演瓦尔特·塞勒斯（Walter Salles）在国际影坛频获殊荣，“拉美电影”这一标签已然成为富于感召力的国际品牌。

^① 尼尔松的电影大多聚焦于城市资产者的生活，其代表作《天使之家》（*La casa del ángel*, 1957）被选入法国《电影手册》当年最佳电影的名单。

34.1 电影进入拉丁美洲

1896年,法国人贝尔纳德(Bon Bernard)等人携电影设备前往墨西哥,给总统波菲里奥·迪亚斯(Porfirio Díaz)放映短片,并摄制总统家人的日常生活。其后几年,电影巡回放映活动出现在墨西哥的大小城镇。刚学会拍摄技术的本地摄影师,很快重拍了卢米埃尔的《火车进站》,向满怀兴味的墨西哥观众展示火车怎样驶入墨西哥当地的车站里。

20世纪初,在里约、布宜诺斯艾利斯等大城市,工人居住区出现了许多电影放映帐篷。这些简易影厅主要播映新闻短片及法国、意大利的默片。这种情况延续到20世纪第二个十年。而后欧战爆发,美国电影崛起,好莱坞很快占领了拉美电影市场。好莱坞电影之所以能够在拉丁美洲取得这样迅猛的成就,其主要原因是,这些影片在本土市场就已收回成本,因此能以较低价格将拷贝行销海外。此外,明星与奇观场景也是吸引当地观众的重要因素。

这一阶段,拉美电影的生长空间主要在于新闻短片和纪录风格故事片。当地电影人热衷于拍摄公共生活和私人生活场景,包括当地体育赛事、军队游行、政界典礼等等。实际上,电影对于塑造拉美民族主义和现代民族国家具有重大意义:1910年,许多西语国家都拍摄了庆祝脱离西班牙殖民统治而独立的百周年庆典。

20世纪初,海外电影人对拉美的地区性事务通常不感兴趣,唯一的例外是墨西哥大革命。1910—1920年的墨西哥大革命期间,许多美国记者都热衷于拍摄农民革命军的作战场景。北方起义军领袖潘乔·比利亚(Pancho Villa)就曾与慕切电影公司(Mutual Film Corporation)签署过一项总值25000美元的排他性合同,其中注明,这位革命军领袖需保证,尽量在适宜拍摄的日光条件下发起作战或行刑,假若因为战场上的烟尘或其他原因,画面模糊不全,比利亚要安排士兵重新表演战斗场面。

除了美国新闻人士,一些本土电影人也在记录大革命的过程中留下了成绩:托斯卡诺(Salvador Toscano)、罗萨斯(Enrique Rosas)都有纪录片传世。罗萨斯拍摄的故事片《灰色轿车》(*El automóvil gris*)重现了1915年墨西哥城黑帮大抢劫事件,影片呈现出大革命历史环境与好莱坞经典黑帮片套路的结合。除墨西哥之外,其他拉美国家也诞生了带有强烈纪录片风格的电影。1908年巴西导演安东尼奥·塞拉(Antonio Serra)拍摄了《贩鼠者》(*O comprador de ratas*),影片记述了巴西政府为控制疫情,推行向老百姓购买死鼠的政策,因此里约市民开始大量饲养老鼠以贩卖给政府的史实。

讲述民族话题的方式还包括改编经典文学作品。民族文学作品与民族国家电影结合,在第三世界电影发展史上颇为常见。在阿根廷,卡略(Mario Gallo)拍摄了一系列短片,讲述与独立运动相关的故事,例如《五月革命》(*La revolución de Mayo*, 1910)、《多雷格的行刑》(*El fusilamiento de Dorrego*, 1908)等。导演卡伊罗(Humberto Cairo)完成了影片《高乔人的高贵》(*Nobleza gaucha*, 1915):19世纪以来,阿根廷的草原“牛仔”高乔人一直是文学和民间戏剧的重要角色,到了20世纪第二个十年,高乔人终于走入电影,从外来者转变为阿根廷“民族魂”的核心形象。

迄今，默片时代的拉美电影遗产所受关注不足，资源匮乏是主要原因之一。墨西哥城和布宜诺斯艾利斯电影资料馆，都受到过不同程度的火灾或洪水的侵害。在这些作品展映的当日，也仅能在好莱坞和欧洲电影的夹缝中，找到小规模观影群体。

少数纪实性风格作品外，多数影片受到舞台情节剧的深刻影响，甚至可以说，涕泪横流的苦情戏是另一批默片故事片的主要特征。拍摄此类影片的代表人物包括巴西导演毛罗（Humberto Mauro），他的代表作《无人亲吻的唇》（*Lábios sem beijos*, 1930）触碰了巴西农村生活和现代都市生活之间的张力。作为例外，这一时期也浮现了少数先锋性极强的作品，其中巴西青年导演佩肖托（Mario Peixoto）在他二十一岁时完成的影片《界限》（*Limite*），呈现了海上孤舟里几个男女的思虑，这一文本在当代拉美电影研究中颇受关注。但不管拍摄什么类型的影片，20世纪第二、三个十年的拉美导演们往往要自筹资金，或尽力寻找一位本土赞助者。国家的干预形式，更多体现为审查制度，而不是资金支持。

34.2 20世纪30年代至50年代的拉丁美洲电影

与许多欠发达地区电影工业面临的情况相似，有声片时代莅临，最初的效果是导致拉美各国电影生产停滞，因为本土产业无力投资新设备与技术研发。委内瑞拉、古巴、哥伦比亚等国，需要等待多年，才能从产业“洗牌”的阵痛中恢复，开始生产自己的有声片。而三个电影大国，阿根廷、墨西哥和巴西，最先完成了这一转换，它们期待利用自己的优势，抓住发展电影工业的机遇。而好莱坞起初也并没有为全球市场发行做好充足准备，译制与配音并非即刻出现，因为当时的混音技术尚不成熟。情急之下，好莱坞公司开始制作西班牙语影片。但这一“战略”收效并不好：观众要欣赏好莱坞大牌影星，没人愿意看他们的拉美人替身；口音也是个难题，墨西哥观众不愿意听阿根廷口音，马德里口音就更招人厌烦了。等到配音和字幕技术成熟后，好莱坞很快从绝望中恢复过来，重新占领市场。但这一过程，仍旧给本土影业留下了发展空间：歌舞、苦情戏、喜剧对白，这些方面似乎还是本土表演更胜一筹。

阿根廷出现了自己的音乐电影，就是探戈电影。起初，派拉蒙在巴黎开设了一间西班牙语工作室，这间工作室先后制造了一批拉美音乐超级明星，其中就包括阿根廷探戈歌手卡洛斯·卡尔德尔（Carlos Gardel）——日后他将成为索拉纳斯电影《探戈：卡尔德尔的流亡》（*Tango: el exilio de Gardel*, 1985）中的一个角色。阿根廷观众深爱他主演的影片，他们完全知晓电影只不过是歌曲的载体，因为在放映中，观众会要求暂停，重放刚才的曲目，譬如名曲《我挚爱的布宜诺斯艾利斯》，影院观众总是百听不厌。1935年，卡尔德尔死于空难，哀悼之余，阿根廷电影人和歌手很快组合起来填补探戈电影的空白。执导这些影片的导演包括曼努埃尔·罗梅罗（Manuel Romero）等人，代表影片有1936年的《帮我活下去》（*Ayúdame a vivir*）。

在巴西，里约成了30—40年代电影生产的中心，与阿根廷一样，巴西人也发展出了自己的音乐喜剧电影（所谓Chanchada），这类影片混合了杂耍表演、民间音乐和舞蹈，呈现

出一种狂欢节似的风格。多产的制作人冈萨迦（Adhemar Gonzaga）将米兰达姐妹引入音乐电影，这对葡萄牙移民姐妹，日后都成了声名显赫的巴西女明星。尤其是卡门·米兰达（Carmen Miranda），她先后主演了多部名片，例如《你好，巴西》（*Alô, Alô, Brasil*, 1935）和《你好，狂欢节》（*Alô, Alô, Carnaval*, 1936），她灌制的唱片也十分走红，到了1939年，她主演的影片甚至返销到美国。她跳着桑巴舞，发髻上缀满热带水果的造型，甚至成了“二战”时期美国人想象拉丁美洲的标准形象。

这个时候，墨西哥的庄园电影（*Ranchera*）成为本土最流行的电影形式。1936年，导演费尔南多·德富恩特斯（Fernando de Fuentes）完成了经典之作《在大庄园那边》（*Allá en el Rancho Grande*, 1936），影片怀旧的田园风景和脍炙人口的歌曲在墨西哥和其他西语国家风行一时。这类庄园电影大都宣扬保守的家庭伦理，讲述男孩怎样成长为合乎墨西哥标准的柔情铁汉。恰成对比，这一时期还出现墨西哥版本的卓别林——名演员坎丁弗拉斯（Cantinflas）。40年代，他在一系列喜剧片里刻画了狡黠的街头男孩的形象。他的台词辛辣迅疾，嘲笑墨西哥的社会等级制度，可以被看成是一个代表民间智慧的谐星。

坎丁弗拉斯不是孤立的个案，墨西哥电影业还创造出了近似于好莱坞的“明星体系”。著名的墨西哥导演埃米利奥·费尔南德斯（Emilio “El Indio” Fernández）绰号“印第安人”，他组建了一支具有传奇色彩的团队——除了摄影师加布里埃尔·菲戈罗阿（Gabriel Figueroa）、编剧毛利西奥·玛格达莱诺（Mauricio Magdaleno），费尔南德斯还劝说在旅居加州的墨西哥裔好莱坞女影星多洛蕾丝·德尔里奥（Dolores del Río）在20世纪40年代初期回国（有声片对德尔里奥英语表达的要求也是一个重要原因）。以德尔里奥为女主角，费尔南德斯拍摄了多部以墨西哥大革命为背景的脍炙人口的情节剧，如《野花》（*Flor silvestre*, 1943）、《玛利亚·坎德拉里亚》（*Maria Candelaria*, 1944），德尔里奥优雅、纤柔的面庞也成了很长一段时间墨西哥标准美人的代名词。

从“二战”之后到50年代初，好莱坞电影仍旧把控着拉美主要国家的市场份额。“二战”前后，电影是美国外交政策的组成部分。与德国纳粹政府过于暧昧的阿根廷被限制进口胶片，致使该国电影工业一度停滞不前。墨西哥作为北方邻国“睦邻政策”的受益者，被允许投资北美电影产业，但国内北美进口影片泛滥，本土主流电影只能是程式化的粗糙喜剧、“圣徒”格斗电影（主角为蒙面摔跤手桑托〔Santo〕的系列电影，Santo意为圣徒）和色情剥削电影。不过，仍有拉美国家试图倾其全力，与好莱坞电影抗衡。1949年巴西建成了维拉克鲁斯影业公司（Vera Cruz），公司投巨资打造片场、进口新设备、雇用欧洲技术人员。截至1954年停业，这一耗资巨大的巴西版本的好莱坞共拍摄了18部影片，其中最著名的是利马·巴雷托（Lima Barreto）执导的《匪帮》（*O cangaceiro*, 1953）。虽然某些影片对后继的巴西导演留下了深刻影响，但由于每部影片都是主流音乐电影制作费用的十倍以上，维拉克鲁斯影业难以为继。高投资势必要求海外发行以收回成本，但公司错误地对海外发行渠道不闻不问，仅将其转托好莱坞系统负责。许多研究者认为，这一决策失误是本土品质电影失败的关键因素。

1954到1955年，不仅仅是巴西的维拉克鲁斯破产，拉丁美洲电影工业整体上陷入了不可

挽回的逆境：阿根廷的军事政变推翻庇隆政府，短暂享有国家政策支持的本土电影工业陷入麻痹状态；在智利，垂死的国家电影机构每年仅能出品一两部故事片；在古巴，墨西哥—古巴合作模式落幕，国别电影几乎消失；玻利维亚一直没有从有声片时代莅临的打击中恢复过来，从1938年到此时，没能继续出品一部本土电影。直到拉丁美洲新电影出现，情况才因之改变。

34.3 拉丁美洲新电影

作为专有名词，出现在20世纪60—70年代的“拉丁美洲新电影”指涉着一组文化实践，包括阿根廷费尔南多·彼厘（Fernando Birri）的纪录片学校、索拉纳斯与赫蒂诺的“第三电影”（Tercer cine）、巴西新电影（Cinema Novo）、革命之后的古巴电影、玻利维亚乌卡矛小组（Grupo Ukamau）等。当我们谈论拉美新电影时，不仅囊括了电影文本和与之相伴而生的宣言文献，也牵涉着电影所激发的政治、文化论争。新电影导演大都是电影理论家，其中最常被引述的作品是索拉纳斯与赫蒂诺的《朝向第三电影》、格劳贝尔·罗恰（Glauber Rocha）的《饥饿美学》、埃斯皮诺萨（Julio García Espinosa）的《致不完美的电影》。现今，学术界普遍认为，拉美新电影是这一地区电影史上最具个性和创造性的文化实践。

新电影的出现与城市电影文化的勃兴相关。布宜诺斯艾利斯等大城市出现了一系列电影俱乐部，它们将成为放映非商业电影的重要场所；电影欣赏、电影史、电影制作课程进入大学体制；作为非工业附属品的电影杂志纷纷创刊。当然，作为欠发达国家，以中产阶级知识分子为主体的拉美电影人还需要一张国际旅行机票，以便在欧洲和美国电影机构里学习影片制作。

作为60年代遍及全球的种种“新浪潮”之一，拉丁美洲的“新电影”实际上也是以复数形式到来的。

在阿根廷，总统阿尔图罗·弗朗迪西（Arturo Frondizi，1958—1962）倡导发展主义政策，政府出台了新电影法（史称Decreto Ley 62—57），以尽量降低电影投资风险，同时建立新的国家电影机构（Instituto Nacional Cinematográfico）。虽然新政策在此时收效甚微，但日后显现出一个良好的连带作用，那就是国家可提供50%预算经费的政策，使得独立电影人基本上成为自己的制作人，这一点将改变阿根廷电影的整体面貌。不同于以探戈电影为主体的30年代影坛，20世纪50—60年代涌现的“新浪潮”（Nueva Ola）和阿根廷新电影展现出更加浓厚的知识分子色彩。一代青年电影人开始组建自己的电影工作坊。布宜诺斯艾利斯的新电影运动开始于1959—1961年间，最重要的人物是费尔德曼（Simon Feldman）、马丁内斯·苏亚雷斯（Jose A. Martinez Suarez）、曼努埃尔·安丁（Manuel Antin）、何塞·科恩（David José Kohon）、鲁道尔夫·库恩（Rodolfo Kuhn）、劳塔罗·穆鲁亚（Lautaro Murua）。除去穆鲁亚，其他导演的作品大都沉溺于自我表达，无非是借着布宜诺斯艾利斯的街景，探讨中产阶级的内心世界。只有穆鲁亚走出首都，用镜头记录了乡村生活和不享受特权的社会底层。然而，除了专门的电影史著作，这批影人和影片已较少为人提及，因为它们被随后到来的激进政治电影所覆盖。这次短暂的“新浪潮”至少意味着，除了美国进口电影和传统探戈电影，观众

还有不一样的期待。

当“新浪潮”电影人在布宜诺斯艾利斯营造他们的“作者电影”的时候,北方城市圣菲(Santa Fe)见证了另一种“新电影”的诞生。阿根廷诗人与电影人费尔南多·彼厘曾于50年代初前往意大利罗马的电影实验中心(Centro Superimentale di Cinematografia)学习。1956年返回阿根廷后,他急切盼望将阿根廷电影改造为“现实主义的、民族的、大众的、批判的电影”。彼厘很快融入布宜诺斯艾利斯的电影团体,一度担当斡旋、调和影人、发行商和展映人利益的角色,呼吁政府出台新政策,保护民族电影工业(最终促成1957年电影法的颁布)。虽然收到加盟商业电影的邀请,而他自己也曾表示,没有“做一名教师的耐心”,但还是在1957年初接受了滨江区大学社会所的邀请,为该研究机构举办一次为期四天的电影工作坊。这一短期工作坊取得了巨大成功,大约有130名学生参加。鉴于最初的一批学生热情高涨,在校长的全面支持下,滨江大学成立了纪录片学校,而且在一年之后,拓展成设立有两年全日制课程的电影所,讲授电影批评、电影理论和影片制作课程。^①

彼厘反对布宜诺斯艾利斯的电影精英主义,进而主张大众电影(cinema popular),以摄影机记录社会现实中未曾获得再现的方面。他的工作不止于讨论、思考电影形式与功能的转变,也引导学生从事电影制作与接受的不同实践。他不鼓励学生根据自传、个人灵感和生活经验来拍电影,而是引导他们系统观察本地区的社会状况。他们常常在数月间撰写附研究照片的调查报告,采访他们关注的居民,每日与拍摄对象交谈。

纪录片学校出品的最具影响力的作品是《请扔一角钱》(Tire dié)。在这部纪录短片中,圣菲一座贫民窟的儿童们每日在一座狭窄的铁路桥上追逐火车,恳求乘客扔下一角钱。电影是在完成了多篇附照片的调查报告,由学生访谈人录像采访社区居民与儿童后,集体协作完成的。影片首映时,有四千多人参加,他们大部分从未进入过大学课堂。虽然这部纪录片从没有在阿根廷商业影院放映,但曾参加多个国际电影节,并通过另类渠道(大学教室、电影俱乐部、工会大厅等)广泛展映。^②

除了力图改造民族电影的性质和风格,彼厘也认为传播、发行渠道的转变是所有民族电影工业必须优先处理的问题。虽然现行的发行体系几乎完全被外国资本所制约,但他提出的解决之道并非是漠视票房或者要求政府全额资助民族电影。他认为,电影必须由观众来支持。这是为了保持经济上的健康,观众买票的事实也证明他们对电影感兴趣,这也能保证电影创作者对观众有所承诺。现今,研究者通常将圣菲纪录片学校视为拉丁美洲新电影的前史。费尔南多·彼厘多年之后,将与加西亚·马尔克斯联合指导哈瓦那的第三世界电影学校,《百年孤独》的作者称他是拉丁美洲新电影的“格兰德老爹”。

1959年,从马埃斯特腊山区走出的卡斯特罗兄弟和格瓦拉领导的游击队,进入哈瓦那城。

① [阿根廷] 费尔南多·彼厘:《一种电影经验的诞生》,见《圣菲纪录片学校》,第17页,滨江大学电影所文献出版社1964年版。

② [阿根廷] 费尔南多·彼厘:《睁开双眼的梦想者》,第17~34页,陶鲁斯出版社2007年版。