

在全世界记者的镜头下取得政权的革命者，自然地意识到以影像记录革命历史的重要性和紧迫性。因此，新政府建立后的三个月内，古巴电影艺术与电影工业局（Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográfico，简称 ICAIC）成立。ICAIC 的创立者之中，胡里奥·加西亚·埃斯皮诺萨和托马斯·古铁雷斯·阿莱亚（Tomás Gutiérrez Alea），与费尔南多·彼厘一样，都曾在意大利电影实验中心研修。很自然地，他们邀请了意大利影人塞萨·萨瓦蒂尼（Cesare Zavattini）来古巴指导新机构的创建工作，同时，尤里斯·伊文思（Joris Ivens）受聘指导纪录片。1960 年，古巴拍摄了最初几部故事片，埃斯皮诺萨的《古巴起舞》（*Cuba baila*）与阿莱亚的《革命故事》（*Historias de la revolución*）中可以清晰地看到萨瓦蒂尼的影响。然而，这时期的古巴电影尚未被外界熟识，毋宁说是古巴革命本身为整个拉丁美洲提供了另类的想象力。

从古巴岛吹向大陆的激进风暴，通过 1961 年一位年轻的巴西导演的作品率先透露出来，电影的名字就带出诸多信息：《转向风》（*Barravento*）。这部电影次年在巴西上映，之后曾参加卡罗维发利国际电影节。影片讲述一位受过教育的黑人从城市回到乡村，试图驱散一个当地巫师施加在故乡村庄民众身上的魔法。除去巴西传统文化的痕迹，新现实主义风格清晰可辨，其中不难找到德西卡的《米兰奇迹》（*Miracolo a Milano*）的痕迹。这位青年电影导演就是格劳贝尔·罗恰，他的箴言，所谓电影便是“手中的一架摄影机，头脑中的一个念头”，激励几代巴西青年电影从业者走上街头，开始自己的电影生涯。事实上，巴西新电影运动正式启动以前，罗恰就已经贡献了他两部最重要的影片。《太阳土地上的上帝与魔鬼》（*Deus e o diabo na terra do sol*，1964），讲述一对在腹地迁徙、流浪的夫妇——罗萨和曼努埃尔——他们首先成为黑人先知塞巴斯蒂昂的追随者，当先知与大部分信众被地主阶级雇用的军队杀害之后，他们又转而投奔声名显赫的匪帮领袖克里斯科（Corisco）。克里斯科的言论远不像黑色先知那样充满迷媚的千年王国色彩，他的行径更为凶残，更接近于单纯的社会反抗。最终克里斯科未能逃脱统治阶级的猎杀——他死于著名的击杀匪帮的枪手、“死亡引路人”安东尼奥（Antonio das Mortes）的枪口之下。影片从未在理性心理层面解释罗萨与曼努埃尔的言行举动。当枪手安东尼奥杀死克里斯科之后，他遵守诺言，放走了曼努埃尔夫妇。我们看到曼努埃尔与罗萨开始在腹地荒野上狂奔，而电影背景音乐响起，那是一首预言般的歌谣：“当腹地成为大海，大海变成腹地，穷人的公正才能实现”。最后一幕，镜头直接切换为海洋航拍。

1967 年，智利小城比尼亚德尔马（Viña del Mar）举办了一场拉丁美洲电影人的集会。在后来的追述中，新电影的参与者时常感到 1967 年的聚会是一次意外收获：那原本是一家电影俱乐部策划的文化交流活动，没有什么具体的政治意图。借助那次机缘，一群青年电影人发现，为了理解并揭示拉丁美洲各个国家深刻矛盾的现实，为了探究电影媒体另类的政治可能性，他们早已从事着高度契合的艺术实践。阿根廷的圣菲电影学校、玻利维亚的乌卡矛电影小组、巴西新电影以及当时已创建八年之久的古巴革命政权之下的电影机构，此外还包括哥伦比亚、智利、委内瑞拉等国的电影人，他们普遍认为电影可以成为唤醒社会意识的工具。研究者一般将 1967 年比尼亚德尔马的电影节视为标志“新电影”正式登场历史事件。

智利比尼亚德尔马电影节一年后，在委内瑞拉梅里达（Mérida）举行的拉丁美洲纪录片

电影节上,伴随着阿根廷的费尔南多·索拉纳斯与奥克达维奥·赫蒂诺的《熔炉时刻》(*La hora de los hornos*, 1968)、乌拉圭的马里奥·韩德尔(Mario Handler)的《我爱大学生》(*Me gustan los estudiantes*, 1968)、哥伦比亚的豪尔赫·席尔瓦(Jorge Silva)和玛尔塔·罗德里格斯(Marta Rodríguez)的《烧砖人》(*Chircales*, 1968)等纪录片在拉美首次公映,一场联合性的政治承诺电影运动在整个拉美次大陆清晰浮现出来。整体而言,与会电影人坚持如下信念:

“主张一种承诺于民族现实的电影,一种拒绝一切推诿与歪曲方案的电影,同时也拒斥冷漠与无知,并以此来面对复杂的社会、政治、经济及文化问题。每一个国家,基于具体情境与特征,都在经历这些问题。不论虚构还是纪实,新电影是创造现实主义的电影;它是明白无误的证言、深刻的分析或鼓动人心的工具,是一种在不可能之生产条件下诞生的电影,是通过信仰行动和电影作者的无限耐心而生成的电影。”^①

早在1965年,格劳贝尔·罗恰已显示出来,他的艺术抱负并不限于表现主义的影像风格,而是通过电影思考巴西的整体境遇。罗恰写于1963年的《巴西电影评述》(*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*),是他将欧洲正在广泛讨论的“作者论”投入政治实践的最初尝试:虽然电影作者与政府在发展民族-国家文化层面,有共同的目标——两者都期待建立民族国家电影工业,但电影作者也可能在接受国家保护政策的同时,培养自身对国家欠发达状态的批判意识。1965年,他发表了著名宣言《饥饿美学》(或《暴力美学》, *Estéticas de la violencia*)。在宣言中,他论述道,欠发达国家的政治应当是饥饿的政治,暴力的政治。从此之后,“饥饿美学”就成为巴西新电影的同义语。

政论纪录片《熔炉时刻》在梅里达放映的次年,影片的两位作者撰写了重要论文《朝向第三电影:关于第三世界解放电影发展的记录与经验》。所谓“第三电影”,是指不同于好莱坞电影(“第一电影”)或欧洲风格的作者电影(“第二电影”)的另类电影实践。有意味的是,假如参看罗恰的电影文论,我们发现在阿根廷与巴西,“作者电影”几乎对应着相反的电影实践。索拉纳斯与赫蒂诺采用如下参照系定位自己的工作:“以主题的电影对抗角色的电影,以大众的电影对抗个人的电影,以小组合作创作的电影对抗作者统治的电影,以提供信息的电影对抗新殖民主义去信息的电影,以重新紧握现实的电影对抗逃避的电影,以进攻的电影对抗被动的电影。针对制度化的电影,(第三电影)针锋相对地提出游击队电影;针对景观的电影,第三电影倡导电影-行动或直接行动;针对为人类中老朽者拍摄的电影,我们倡导适合于新人的电影,我们当中的每一个人都具有成为新人的可能。”^②如果用更为简单的语句来概述,那么第三电影是服务于人民的电影,以激发革命意识为目的,既不服务于商业利益,也无关资产者的空虚消遣。索拉纳斯其后曾多次在文章或访谈中使用“电影就是枪械”这个比喻——20世纪60年代,他与赫蒂诺毫不掩饰他们对庇隆政治的完全赞同,认为

① 转引自莱利安·波顿:《拉丁美洲的电影艺人与电影工业》,见迈克·马丁选编:《拉丁美洲新电影》(第一卷),第158~159页,底特律:韦恩州立大学出版社1997年版。

② 索拉纳斯、赫蒂诺:《朝向第三电影》,见《电影、文化与去殖》,第88页,布宜诺斯艾利斯:21世纪出版社1973年版。

他们的电影放映机就是一支捍卫庇隆主义而“每秒钟射击 24 次的枪”。值得注意的是,“第三电影”这个词到了欧洲和美国电影批评者那里就变得极为普泛,成了任何不算是商业电影,也不是自诩的艺术电影,既不是民族-国家电影,也不是全球资本的扩张结果的一切电影,但追溯到这个词的缘起和本义,则一定要是政治斗争性的电影,而且通常是在专制压抑的敌意环境下的政治斗争。

1969 年,古巴电影人所面临的处境不同于南锥体国家,革命胜利十周年之际,埃斯皮诺萨提出“不完美的电影”这一概念。对于日渐完美的古巴电影技术而言,这一概念充满了警觉和自我批判意识。电影工业所要求的“完美”与“质量”,很可能影响观众的社会行动能力。基于一套新诗学,《致不完美的电影》主张创造多样的形式,同时并不摒弃电影的娱乐性。需要指出的是,古巴是拉丁美洲新电影中的特例,革命后的古巴电影在国家文化政策的层面上得以确立,不为商业竞争所累,同时其创造力也没有被官僚系统所扼杀(虽然一些选择去国的电影人与知识分子未必同意这一表达)。出品本土电影的同时,古巴也成为新电影各种理论的聚会之地——费尔南多·彼厘的《电影与欠发达》、索拉纳斯与赫蒂诺的《朝向第三电影》都率先在古巴发表,而罗恰的《巴西电影评述》也在古巴翻译成西班牙语。《欠发达的记忆》(*Memorias del subdesarrollo*)和《露西娅》(*Lucia*)这两部重要文本,通常被认为是古巴电影美学的代表。

进入到 70 年代,巴西、阿根廷、古巴以外的电影人或团体也进行了具有差异性的尝试。1972 年,玻利维亚乌卡矛电影小组,在豪尔赫·桑希内斯的领导下,估价并批判了自己的电影轨迹,即从一种讲述“结果”的电影(以谴责为主要使命)转向“缘由”的电影(以分析经济、文化依附处境为任务),并最终导向一种互动的电影,在捕捉玻利维亚人民的历史记忆的同时,也让电影自身成为未来走向的参与性因素。电影人意识到,这种电影形态的转变,必须落实到电影形式层面的变革:“既然我们尝试创造的电影,是与历史演进一同发展的电影,但也试图影响历史进程并从中提取建设性因素,它便不能将自己局限于传统形式与结构。这种内容决定了互补的形式,这种形式要打破传统模式……如果说与现实和真理一起工作,把握生活和每天的历史是绝对必要的,那么出于同样的原因,找到不会减损或背叛内容的形式也绝对必须。”^①出于这些考虑,乌卡矛小组的策略之一是,邀请历史事件的参与者重新搬演历史原景,将过去/历史参与者、当下/影片制作和未来/政治斗争的走向,三者联合在一起。桑希内斯的代表作《雄鹰之血》(*Yawar mallku*, 1969)与《人民的勇气》(*El coraje del pueblo*, 1971)就邀请了亲历历史事件的原住民社群参加电影摄制。

新电影的参与者在理念上也不是毫无争议。1969 年,在智利召开的第二届新电影节上,参映的《熔炉时刻》不仅引起共鸣,也引发争议。一些智利电影人推举劳尔·鲁伊斯(Raúl Ruiz)为代表,表达了对暴力抗争的不同意见;在此次电影节上放映的一些智利影片,包括

^① 转引自莱利安·波顿:《拉丁美洲的电影艺人与电影工业》,见迈克·马丁选编:《拉丁美洲新电影》(第一卷),第 160 页,底特律:韦恩州立大学出版社 1997 年版。

《纳胡尔托罗的豺狼》(*El chacal de Nahueltoro*, 1969)、《瓦尔帕拉索, 我的爱》(*Valparaíso mi amor*, 1969)、《三只悲伤的老虎》(*Tres triste tigres*, 1968)也显示了不同的思想倾向。

回顾1954至1955年拉美电影的低潮期,就1969年的拉丁美洲电影的产量而言,其数字变化不大。然而此时电影生产的性质与接受电影的方式,都发生了深刻变革。圣菲纪录片学校挑战了霸权性的工业电影制作模式;索拉纳斯等独立电影人将电影变成思想去魅与社会变革的基础;在巴西,新电影兴起于维拉克鲁斯制片厂的灰烬之中,重新在城市中产阶级中找到了自己的观影群体;借助1959年革命,古巴电影人在此时期几乎能在各个层面展开实验,尝试任何想法;在智利,“民族-国家电影”被认为是阿连德“朝向社会主义运动”和人民联盟的代名词;在玻利维亚,以桑希内斯为代表的年轻电影人从内部与外部挑战国家电影机构,转而为人口中大多数的原住民拍摄电影。

另一条应注意的线索,是拉美新电影在机构建制上的巩固。1968年梅里达纪录片电影节之后,乌拉圭首都开设了第三世界电影资料馆,除了展映拉丁美洲各国电影以外,资料馆刊行了重要杂志《前进》(*Marcha*);更多机构依托于拉美大学,开设讨论课,广泛展开合作,谋划电影制作策略:例如桑希内斯流亡后,曾在哥伦比亚拍摄《离开这里!》(*Fuera de aquí*),而影片的剪辑工作却是在梅里达安第斯大学的电影系完成的。1974年,拉丁美洲电影人协会成立;1985年协会扩展,改组为拉丁美洲新电影基金会。1973年智利政变后,比尼亚德尔马电影节无法延续,暂时转移至委内瑞拉的加拉加斯,但由于没有机构性依托,曾一度停办。古巴原有一年一度的青年节集会,1979年青年节主办方开设了电影版块,随后电影反而发展为青年节的主体活动——这就是延续到今日的哈瓦那电影节的缘起。进入到70年代之后,特别是1973—1979年之间,原先在民族-国家框架下进行的电影实践,普遍面临“独裁压抑-国家支持”的矛盾处境。巴西、阿根廷、智利、乌拉圭与哥伦比亚等国的军事政府,在继续为本土电影提供政策和资金保障的同时,为了让持不同政见者缄口不言,发动了旷日持久的“肮脏战争”(guerra sucia)。一些新电影“作者”选择留守,转为半工业化电影的参与者;而许多电影人被迫选择流亡生活——哈瓦那国际电影节和古巴电影工业与文化研究所对这一批电影人艺术实践的延续至为重要。上述机构都是展开创造性电影实践的平台和新电影大陆规模构想的依托。

进入70年代之后,古巴革命带来的激进风暴在南锥体国家被军事政变所阻遏,智利电影人帕特里西奥·古斯曼、劳尔·鲁伊斯,阿根廷电影人索拉纳斯等电影人在这一时段纷纷去国流亡,这一情形标志着拉丁美洲新电影鼎盛时期的终结。但这批流亡海外的拉美电影人仍旧秉承新电影精神,创造了一批拉美电影的经典之作,诸如古斯曼的《智利之战》(*La batalla de Chile*)三部曲^①、索拉纳斯的《探戈:卡尔德尔的流亡》等等。

①《智利之战》三部曲从1974年开始剪辑,1979年才终于在哈瓦那完成了后期制作。三部曲的名称分别是:《资产者的暴乱》《政变》与《人民的力量》。按照研究者茱利安·波顿的描述:《智利之战》体现了“纪录片手法的创造性综合……它将形成中的历史划分为可被摄影机捕捉到的元素,这套方法论使得该片成为一部具有持久重要性的电影”。

34.4 当代拉丁美洲电影

虽然拉丁美洲新电影刷新了这一地区电影实践的整体面貌,但新电影在很大程度上仍旧是电影爱好者与国际电影节上的影片。直到1988年,智利电影人、小说《聂鲁达的邮差》的作者斯卡尔梅达(Antonio Skármeta)还曾发出这样的哀叹:“在欧洲,除却电影俱乐部和电影文化频道,拉美电影完全不可见。”^①

80年代,拉美国家普遍经历了“再民主化”过程,电影人拥有了更多的创作自由,但60—70年代那种乐观精神也随之消退,许多电影转而讨论“肮脏战争”的记忆以及更为温和的民族文化复兴的问题。

阿根廷在1983年12月实现民主化,起先出现的几部影片都讨论了晚近遭遇的民族创伤。《官方说法》(*La historia oficial*, 1985)是阿根廷第一部获得奥斯卡最佳外语片奖的作品,影片从一个中学女教师的目光切入,逐步揭露出日常生活背面的惨痛历史:她领养的小女儿竟是独裁时期从“失踪”政治犯家庭窃取的孩子。女导演玛利亚·路易莎·班贝格(Maria Luisa Bemberg)的《卡蜜拉》(*Camila*, 1984),以更接近情节剧的方式,讲述19世纪罗萨斯统治时期,一对私奔情侣的爱情悲剧,影片借古喻今的反独裁意味是十分明显的。费尔南多·索拉纳斯在此时期贡献了两部影片《探戈:卡尔德尔的流亡》(1985)和《南方》(*Sur*, 1988),既呈现了拉美知识分子欧洲流亡经验,也讨论了他们的内在流亡。智利在1990年之后实现民主化,电影人开始讲述独裁、流亡与人权侵害事件,譬如里卡多·拉腊因(Ricardo Larraín)的《边界》(*La frontera*, 1991)、胡斯蒂尼亚诺(Gonzalo Justiniano)的《健忘》(*Amnesia*, 1993)和古斯曼的《顽强的记忆》(*La memoria obstinada*, 1997),影片都将记忆、忘却、历史与现实的冲突、调和作为核心话题。

80—90年代之交,东欧剧变和苏联解体给古巴造成了强烈震荡,苏联援助中止,国民经济岌岌可危,卡斯特罗宣布古巴进入了“和平年代非常时期”。意识形态领域的冲击也呈现在电影文本中,迪亚斯·托雷斯(Daniel Díaz Torres)的《爱丽丝梦游奇幻乡》(*Alicia en el pueblo de Maravillas*, 1991)描述了一个“下放”不合格劳动者的虚构小镇,鉴于其可疑的立场,影片成了古巴革命后第一部遭“禁映”而仓促下线的影片。正是在这一时期,古巴影坛的核心人物古铁雷斯·阿莱亚在去世前,留下了两部获得国际声誉的影片:《草莓与巧克力》(*Fresa y chocolate*, 1994)和《关塔那摩女人》(*Guantanamo*, 1995)。尤其是第一部,由于其对古巴同性恋者的宽容而受到国际评论界的赞许。《关塔那摩女人》的立场要更为暧昧,构成故事的是从古巴最东端前往西端哈瓦那的送葬之旅,现实主义的情节背后潜藏了一则神话:天神忘记了创造死亡,因此人间充满老而不死的年迈之人;唯有倾盆大雨,才能完成人间的新旧替换。

然而,90年代中期之后,拉丁美洲电影似乎出现了“复兴”迹象。特别是新世纪的第一

^① 安东尼奥·斯卡尔梅达:《欧洲:拉美电影生产与传播的必要链条》,见迈克·马丁选编:《拉丁美洲新电影》(第一卷),第263~269页,底特律:韦恩州立大学出版社1997年版。

个十年,在欧洲、北美及其他世界大都市,来自拉美的电影获得了前所未有的可见度。即便是那些从不刻意留心拉丁美洲的观影者,也会在无意间瞥见下述讯息:2004年,《上帝之城》(*Cidade de Deus*, 2002)获得奥斯卡提名,还猎取了纽约影评家协会、温哥华电影节的头等奖项;备受争议的《精英部队》(*Tropa de Elite*)捧回了2008年柏林电影节金熊奖;拉美本土电影票房纪录时常周期性地被新片打破;更为丰富的新片DVD通过Amazon等主流网站在线销售;重要的拉美导演,特别是三位墨西哥导演——伊尼亚里图、卡隆和德尔托罗——长年在好莱坞拍摄大制作影片。除此以外,美国大学课堂开始广泛地将拉美电影纳入罗曼语言文学系或拉美研究的课程大纲之中。

可以清晰地注意到,电影产业与市场在电影“复兴运动”中发挥了巨大作用。90年代,阿根廷、巴西与墨西哥,三个重要拉美国家的传统电影工业都曾经历长时段的低迷不振。以巴西为例,90年代初所面临的悖谬情景是,二十多年的军事独裁政府刚刚结束,第一任民选总统反而取消了所有的国家电影资助。甚至迟至1998年,《中央车站》(*Central do Brasil*)从柏林电影节载誉而归,却仅能找到36块银幕来放映。然而,从今日情况来看,巴西电影已重现活力。许多研究者将电影工业的增长归功于新国家政策的刺激。仍以巴西为例:1993—1994年,“巴西电影拯救计划”启动,政府于1994年通过“视听法案”(Audiovisual Law)。依据此项法案,任何在巴西设立企业的跨国公司都可以透过投资当地电影生产的方式,抵充部分所得税;故此,哥伦比亚、福克斯等国际影片发行公司纷纷选择将当地票房收入所得税的70%投资巴西电影。

新一代电影人的特征之一是,他们更加善于利用国际资本,联合制作是此时期广受赞誉的电影作品的共同特征。诸多国际资本实体都曾为拉美影人提供便利:如圣丹斯学院(Sundance Institute),鹿特丹电影节的Hubert Bals计划,都倾向于支持来自非西方国家的拍摄计划;戛纳电影节的剧本创作奖特别针对那些较少接触海外投资的剧作者。此外,伊比利亚传媒(Ibermedia)特别关注拉丁美洲的电影制作,该机构于2004年资助了32个拍摄计划,而2005年项目又增长到36个。除去上述实体为贷款、投资大开方便之门,还有数家重要的独立制作公司辅助这场复兴运动,例如Patagonik公司参与联合制作《堪察加》(*Kamchatka*),Videofilmes公司参与联合制作《上帝之城》和《撒旦夫人》(*Madame Satã*),Altavista投资拍摄了《爱情是狗娘》(*Amores perros*)。良好的国际声誉又引来众多国际发行公司的关注(譬如博伟国际影业、索尼影业、米拉麦克斯影业、20世纪福克斯电影公司)。鉴于此,可以说今日许多拉美电影人已不必依赖于国家的政策导向,而后者常常由于局势变化,削减支持力度,致使本国电影工业陷入被动。

然而,面对这种乐观景象,或许我们应该认识到“拉丁美洲电影”这一普泛语词的有效性建立在全球市场的意义上。如果说,60至80年代的拉丁美洲新电影缘起自革命年代泛拉美主义的大陆性联合,那么新世纪十年,命名“拉美电影”的主要动力在于为来自此地区的电影在国际市场上创造更广阔的空间,而从未试图囊括所有拉美国家的电影工业及文化。稍加浏览此时期拉美重要电影篇目和区域电影研究专著,便不难发现,玻利维亚、巴拉圭、委内

瑞拉、危地马拉、萨尔瓦多、洪都拉斯等国影片，绝少有机会跃出国境，为国际观众所了解。另一类被“拉美电影”这一语词所遮蔽的电影文本是DV纪录片，尤其是安第斯地区原住民手持数码摄影机所拍摄的电影作品（有些学者将其称为“第四电影”）。虽然原住民电影由于其特殊立场和趣味，常常局限于另类放映渠道（如社区俱乐部、大学课堂），但也应该意识到其不可见在于原住民影片自觉地疏离于国际电影市场。

但在另一层意义上，当代的“拉美电影”又绝不仅仅是市场标签，它依然是被广泛使用且拥有描述效力的术语。虽然具体说到某一部巴西电影或哥伦比亚电影，它自然具有独特的影像风格和叙事手段，但在今日国际市场上，“拉美电影”已然成为富于感召力的品牌。这一概念的巨大成功为此区域新的电影实践铺设了道路，并将吸引国际制作公司与发行公司持续为此区域的电影实践投资。

相较于新电影，也有不少学者对当代拉美影片中所谓的“形式革新”提出质疑。有研究者认为这一批广受关注的影片并没有找到处理历史创痛与当下问题的恰当表达法。例如，墨西哥文化批评家蒙西瓦斯（Carlos Monsiváis）责难《爱情是狗娘》和《你妈妈也一样》（*Tu mamá también*）不过是盗用了昆汀·塔伦蒂诺的影像风格，而其中对墨西哥青少年的描述只是为了将影片刻意嵌入全球标准的青年亚文化的图像序列。^①巴西电影学者本特斯（Ivana Bentes）进一步质疑了当代巴西电影的整体价值，批判影片对社会经济问题的肤浅介入：相较于20世纪60—70年代的巴西新电影（Cinema Novo）的激进美学创新和政治品格——以格劳贝尔·罗恰的“饥饿美学”最为人熟知——那么今日巴西电影只能称作“饥饿的美容”（cosmetics of hunger）。她批评近期巴西电影执着于刻画社会贫苦面貌，而同时缺乏更高层次的社会变革计划，那么这种影像表达难免沦为吸引外国消费者的贫民窟风景。^②学者的批评之声同时也针对新一代电影人的“去政治化”言论。阿根廷青年电影人早已宣告他们属于“孤儿的一代”，声言其创作并不联系着60年代阿根廷“第三电影”（出现于“饥饿美学”的同时期），甚至是“再民主化”时期的电影（以《官方说法》为代表）。与之相应的是，墨西哥当下声誉正隆的三位电影人——伊尼亚里图、卡隆和德尔托罗——纷纷将自己艺术成就的起点描述为与国家支持的本土电影工业“脱钩”，转而瞩目于国际资本。这些电影人长期在本土以外工作，主张以更加个人化的方式回应大众的观影期待。总而言之，在众多研究者看来，立足国际位置，淡化民族—国家的电影承诺，主动践行“去政治化”的艺术趣味，是这一代成功电影人的共有特征；而这些美学与生产方面的特征，构成了当代拉美电影与拉丁美洲新电影的主要差异。

① 卡洛斯·蒙西瓦斯：《地方的与全球的》，载《公共》，2001年10月21日。

② 本特斯：《当代巴西电影中的腹地与贫民窟》，见露西亚·纳希比选编：《巴西新电影》，第124～125页，伦敦：陶里斯出版社2003年版。

思考题

(1) 20 世纪 30—50 年代, 拉美影坛出现了哪些富于本土色彩的电影类型?

(2) 阿根廷的“第三电影”理论、巴西的“饥饿美学”理论与古巴的“不完美的电影”, 具

有怎样的共性和联系?

(3) 2000 年之后的拉丁美洲电影相比 20 世纪 60—70 年代的“拉美新电影”, 在生产方式和电影美学上有怎样的差异?

参考书目

Fernando Birri, *Soñar con los ojos abiertos*, Taurus, 2007.

Díaz López & Alberto Elena, *Tierra en trance, El cine latinoamericano en 100 películas*, Alianza, 2006.

John King, *Magical Reels: a History of Cinema in Latin America*, Verso, 2000.

Zuzana M. Pick, *The New Latin American Cinema: A*

Continental Project, University of Texas Press, 1993.

VV.AA. *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano 3 vols*, Secretaria de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

第 35 章

德语电影

德国（8200 万人口）、奥地利（840 万人口）和瑞士（790 万人口），共同组成了位于中欧腹地的德语区。这三个国家在地域上相毗连，并且被同样的一些历史事件共同塑造与影响，事实上，德国与奥地利的一些区域和省份共同分享着同样的历史。德语在这三个国家都是主要语言，其中瑞士的情况也许有些特殊：它有四种官方语言——德语、法语、意大利语和拉丁罗曼语，其中德语主要在毗邻德国与奥地利的瑞士中北部得到使用。

德语是一种十分丰富并且语法清晰的语言。像伊曼努尔·康德和路德维希·维特根斯坦这样的伟大哲学家曾经对语言进行过细致研究，并建立起了语言与理性、伦理及数学之间的关系。德语和德语文化因其严谨、精确与富有分析性维度的特点被人熟知，这些特点反映在生活的方方面面；与此同时，德语文化也受到了音乐及德语的节奏韵律的强烈影响。在本章中，笔者将试着归结出影响近些年出品于德国、奥地利与瑞士的德语电影的共同文化因素，同时也指出存在于这些区域的区别。值得注意的是，瑞士电影也同时经受着来自法语电影（例如大导演让-吕克·戈达尔就具有法国/瑞士双重国籍）和意大利语电影的影响，本章将不会把这些因素纳入考虑范围。

35.1 德语电影综述

众所周知，德语电影悠长丰富的传统可以追溯到电影史的初期，这种传统对好莱坞电影的发展有着决定性影响，因为德国与奥地利曾经向好莱坞输出过为数众多的导演、编剧、制片人与演员，这些影人对好莱坞电影的贡献是不可估量的。

“二战”过后，德国与奥地利的艺术经历了重大的改变，这些改变导致了对艺术的本性与功能的重新定位，电影也不例外。在战后德国艺术家看来，艺术应当呈现出对包括历史、社会与政治在内的生活中各个层面的批判性反思。60 年代末期出现的新德国电影运动正是萌

生于这种思潮中。新德国电影运动的代表人物亚历山大·克鲁格 (Alexander Kluge)、维姆·文德斯 (Wim Wenders) 和维尔纳·赫尔佐格 (Werner Herzog), 尽管年事已高, 却仍然不停地进行着创作。

运动中的另一位代表人物埃德加·雷茨 (Edgar Reitz) 在 2013 年底出品了自己的新作《另一个故乡》(*Die andere Heimat*), 这部作品可以被视为他之前拍摄的电视剧集《故乡》(*Heimat*) 的前传, 该片将时间追溯到了德国 150 多年前不为人知的一段历史时期: 1848 年革命的前夕。“我本以为(这部电影的创作过程)就像是在森林中的漫游, 最终将会把我带回故地,” 雷茨说, “但最终我却发现自己在森林里越陷越深, 并发现了自己之前从未探访过的诸多地方。”

如果说《另一个故乡》试图寻求对德国历史更深入的理解, 那么伟大的女性主义导演玛格雷特·冯·特洛塔 (Margarethe von Trotta) 的电影试图寻求的就是对德国历史上伟大女性人物更深入的刻画。同样是新德国电影运动代表人物之一的冯·特洛塔, 在 2012 年完成了她的《汉娜·阿伦特》(*Hannah Arendt*)。冯·特洛塔在她的电影生涯中一直努力塑造着坚持自己生活方式的坚强女性, 为了捍卫立场, 她们有时甚至不惜对自己身边的所有人加以疏远。《罗莎·卢森堡》(*Rosa Luxemburg*, 1986) 的主人公是一个无法融入任何党派的共产主义反叛者, 《灵视》(*Vision*, 2009) 的主人公则是来自宾根的希尔德加德, 这位来自 12 世纪的神秘修女创作出了超越时代的音乐作品。《汉娜·阿伦特》展现的则是这位德裔犹太哲学家人生中的一个重要阶段, 以及她对纳粹战犯艾希曼的看法所引发的争议。冯·特洛塔创作这些电影的目的不仅是要让人理解这些主人公, 更是要理解作品主角们所所处的社会环境。对于德语国家——尤其是德国与奥地利——来说, 分析与理解历史, 是进行自我反思与身份确立的重要前提。

在奥地利与瑞士的电影史上, 也曾出现过类似的对本国的历史、社会现有结构或是不为人知、被人遗忘的真相进行批判性质询的重要作品, 但它们从未获得与新德国电影作品等量齐观的国际认可。这种局面在 21 世纪有所转变: 纽约在 2006 年举办了一次奥地利电影展, 而《纽约时报》对这次活动评论道: “奥地利电影的显著特质, 在于它们愿意直面本国的卑鄙一面, 并强调其负面效应。这座小国在近些年间几乎变成了沮丧型电影的世界中心。” 我们可以进一步认为, 奥地利电影的显著特质还在于它们超越了本国国界, 勇于直面属于整个世界的现实, 无论这是对人为问题、社会问题、环境问题所进行的大规模交涉, 还是对人性中隐秘阴暗面的低调展现, 对复杂灵魂的无情剖析。德语电影通常会理所当然地对影片中人物所处的环境、所面临的情形与人物本身做出批判性审视, 而奥地利导演迈克尔·哈内克 (Michael Haneke) 的作品则将这种手法推向了极致。哈内克在其电影生涯中不断地表现着人性中最残酷暴虐一面的故事, 然而他在描绘其电影人物时采用的却是如临床医师一般客观的视角。他的作品《趣味游戏》(*Funny Games*, 1997) 讲述了一场关于虐待的游戏, 并被其本人在美国翻拍 (2007 年); 《钢琴教师》(*The Piano Teacher*, 2001) 则聚焦于一位钢琴女教师的极端心理, 以及她与她的学生及她母亲之间的关系。哈内克最新出品的成功之作《爱》(*Amour*, 2012) 涉及的主题是衰老的痛苦, 面对衰老时的无力反抗, 以及对死亡的渴望。

在德国、奥地利、瑞士三国的德语区艺术中，都反映着一种坚韧的社会责任感。

另一个因素对这三个国家的德语区域同样有着重要影响——基督教。虽然在奥地利，天主教一直都占据主导地位——在哈布斯堡帝国时期，天主教一直都是奥地利国教；但是在德国，马丁·路德曾试图对天主教廷做出积极改革，并无意中创造出了一个新教派。与此同时，瑞士——更确切地说是苏黎世邦——成为第一个将新教立为国教，并在此后一直坚守加尔文教义的国家。现在德国北部的主要教派是新教，南部则以天主教为主。但不论对天主教徒还是对新教徒来说，宗教都是他们文化生活的重要部分，并且在有些时候是他们文化表达的一种基本依据，而这就通常需要对宗教的信条、传统与习俗采取怀疑与批判式的处理。总体来说，我们可以从许多德语电影中看到影片对宗教教育之效应的检视，这一话题有时会是一部影片的明确主题，有时则是隐含在影片文本深处的潜在影响。

涉及此类话题的突出范例之一，是德国与奥地利联合制作的影片《白丝带》（*The White Ribbon*，哈内克导演，2009），这部影片对狭隘无情的德国新教传统做出了强烈反思。影片将故事设定在1914年德国北部的一座小镇里，试图呈现虚伪伦理观塑造出一个缺乏人性的社会的过程。虽然片中故事发生在“一战”伊始，然而却更多是在隐喻着导致“二战”时期德国诸多恐怖行径发生的事件与社会结构。《白丝带》在德国、奥地利与瑞士三国及至世界范围内都得到了极大程度的关注，获奖无数，其中分量最重的当属戛纳电影节金棕榈大奖。

涉及宗教教育话题的代表作品还有另一位奥地利导演乌尔里希·塞德尔（Ulrich Seidl）近些年拍摄的《天堂》三部曲。乌尔里希·塞德尔在80年代以纪录片创作者的身份起步，他的影片频频获奖。他所选取的话题以及拍摄风格独特而生涩。他拍摄的影片《动物之恋》（*Tierische Liebe*，又名《宠物的限度》，1996）震动了影院里的中产阶级观众，而这正是他所能得到的效果。伟大的德国导演维尔纳·赫尔佐格称乌尔里希·塞德尔是他最欣赏的十位电影人之一，他是如此评价《动物之恋》的：“我从未在影院里如此直接地看到了地狱”。

塞德尔称自己是：导演、编剧、制片、偷窥者、厌恶人类的人、社会色情狂（阴暗面的揭露者）、煽动者、悲观者、人文主义者。他成长于一个典型的奥地利中产阶级家庭，带有极强的天主教道德准则。值得注意的是，在他所有的影片中，我们都能看到他对自己所接受的严苛的宗教教育以及保守社会强加在他身上诸多限制所做出的一种反应，或者说是反抗。他想成为一名反叛者，因为正如他所说的，他痛恨教堂的虚假，他要撼动、质疑、指出那些常常被人们忽视的丑恶痛苦的事情。在塞德尔的电影中反复出现的主题有天主教、孤独和性，这些主题往往以令人震惊的方式被呈现出来。塞德尔开创了一种全新而独特的摄影方式，他的影片结合了事实与虚构，虽是纪录片，有时却让专业演员与普通民众同时出境。他从不采取评论的方式，只是偶尔会进行一些采访。他拍摄影片的方法是置身于实际的情境中，让表演者们根据他们的想法与感受临场发挥：这就是他的真实。在《天堂》三部曲中，我们又一次看到了他的作品与天主教的关联。电影分别以圣经里的三大美德命名：信、望、爱。简而言之，就是天主教认为，这三种美德能将人们升上天堂。片名赋予观众一丝遐想，一丝期待，而他们的遐想和期待随着电影的进展而破灭。正是这种观众普通视角和导演独到的表现方式

之间的矛盾,赋予了电影无穷的生命力。三部曲以满怀渴望的妇女为主角,讲述她们寻求爱与幸福的故事,用一种非常典型的塞德尔风格,将这些女人刻画得悲伤、绝望、痛苦、可笑。

在德国、奥地利与瑞士三国中,电影制作所面临的总体局面是相似的:主要是由高水准艺术影片所组成的本土电影,在面对来自好莱坞电影的竞争时很难生存。因此,由国家成立的补助系统通过对艺术电影的扶持,保障了电影的多样性与实验性。基于竞争程序建立起的经济补助机构,现已出现在上至国家政府与省政府,下至地区政府与市政府的各个层面中。而本土电影也可以在制作过程的各个阶段得到特定的补助,而随着在制作过程中所处阶段(剧本策划、前期制作、实际拍摄、后期制作、营销、发行、宣传等等)的不同,所要面对的要求与申请程序也会有所不同。除了寻求国内补助之外,很多德语影片还会在制作过程中寻求来自他国的经济资助,资助主要来源于其他的欧洲国家。奥地利与德国在电影制作中有着最密切的合作。两国在1990年签署了一项联合制片协议,写明了在合资与合作制片时所要执行的基本准则。总的来说,在两国合拍电影中出资较少的一方也至少要承担全片30%的投入,尽管其中也会有例外。在影片参加影展时,影片的国籍将会归合资方中出资最多的一国。由于欧盟媒体计划的扶持,制片人已经越来越容易接触到来自其他国家的资助渠道。

柏林电影节是德国唯一的A类电影节,并且具有极高的世界知名度。电影节主管人员一直自豪地标榜着整个电影节所具备的强烈政治自觉意识。瑞士国内的A类电影节是洛迦诺电影节(Locarno International Film Festival),成立于1946年,与戛纳及威尼斯电影节一样,是世界上历史悠久的电影节之一。旨在发掘新人导演与新兴电影潮流的洛迦诺电影节,已在国际范围内确立了自己独特的地位,来自世界各地的新一代导演都把这个电影节视为一个价值不可估量的平台。例如陈凯歌的处女作《黄土地》正是在1985年的洛迦诺电影节上拿到了银豹奖。在奥地利国内没有A类电影节,但是维也纳电影节与其他一些高水平的小规模电影节也在世界范围内备受重视。这三个国家都专门组织以提高国内电影接受认可度为目的的年度电影节,其中参展的影片往往是由年轻的电影人拍摄。奥地利国内的类似影展是Diagonale电影节,瑞士国内的类似影展是索洛图恩Filmtage电影节。德国拥有许多这种电影节,例如慕尼黑电影节和莱比锡纪录片电影节。

下面我们把目光聚焦在德语电影中两个独特且重要的现象之上:一是纪录片,二是所谓的“移民电影”。

35.2 纪录片

德语电影的一个显著特点便是其纪录片的高质量与丰富性,特别是奥地利和瑞士这两个相对较小的国家,已经在纪录片领域打响了名声。两国曾拍摄出许多在国际范围内有重大意义的纪录片,通常以社会批判为主题,并且制作水平高超。这些影片往往既能在各大电影节上获奖,也能在市场上获得较高的票房回报。较强的社会自觉意识、分析能力和有理有据的说服论证,是这些作品的共同特点。在奥地利,纪录片的产量大约占国家电影总产量的一半;

在瑞士，纪录片的产量则是剧情片的两倍，近五年瑞士每年平均产出 30 部纪录片。这些作品在瑞士的德语区尤其成功。纪录片的生产发行成本原本就低于剧情片，但是总的来说，人们认为纪录片所具有的文化重要性要大于娱乐性电影，所以瑞士政府会给予更多特别资助。此外，有很多电影俱乐部和小型电影节专门致力于推广与宣传瑞士纪录片，其中就包括尼翁电影节。

事实上，其他国家对瑞士电影的认识大多仅限于其纪录片。获奥斯卡提名的纪录片《战地摄影师》（*War Photographer*，克里斯蒂安·弗雷 [Christian Frei] 导演，2001）曾在许多个国家发行，与之声望相当的还有斯蒂芬·霍普特（Stefan Haupt）导演的《伊丽莎白·库布勒-罗斯》（*Elisabeth Kübler-Ross*，2003）、瓦迪姆·詹德雷科（Vadim Jendreyko）导演的《一个女人与五本大象》（*The Woman with the 5 Elephants*，2009 年，向陀思妥耶夫斯基作品的德文翻译者致敬的影片）、彼得·李希特（Peter Liecht）导演的《昆虫之声》（*Sounds of Insects*，2009），以及让-斯蒂芬·布朗（Jean-Stephane Bron）导演的《克利夫兰对华尔街》（*Cleveland vs. Wall Street*，2010）。在瑞士专家看来，这些电影取得成功更多是因为它们探讨了有趣且具有时效性的话题，而不是因为它们的拍摄风格多么独特。瑞士纪录片的拍摄风格比较传统，缺乏创新性。创作者似乎需要对自己进行更多技术训练，并敢于尝试更多实验，这样他们的作品才会在国际视野中获得更多认可。

纪录片《形象问题》（*Image Problem*）自 2012 年的洛迦诺电影节首映以来，就一直是最具争议和最富话题性的本土电影。《形象问题》所反思的，是瑞士的国际形象。总的来说，瑞士愿意把自己呈现为自由、独立和民主的避风港，然而在近些年里，瑞士却因其税务纠纷、银行保密传统，及其对民众自由运动的限制，在形象方面遭受诟病。此片的两位导演西蒙·鲍曼（Simon Baumann）与安德雷斯·菲夫纳（Andreas Pfiffner）试图做的是，通过在街头或居民家中采访普通民众，也包括少数德国民众的方式，重新建立起瑞士的正面形象。他们还采访了一些公关专家，而他们最终得出的结果，却是对瑞士人的缺乏团结和日趋严重的种族问题的一次讽刺。

两位年轻的导演都出生于 1979 年，他们在伯尔尼艺术大学完成了音乐和媒体艺术专业的学习，且在毕业之后仍然保持了合作伙伴关系。他们联合制作与拍摄了一系列独特的影片，其中包括瑞士有史以来的第一套网络纪录片《希望的音乐》（*Hope Music*，2007）、音乐纪录片《二楼上的会面》（*Meeting on the 2nd floor*，2005），以及短片 *Emozioniere*（2009）——此片为他们赢得了伯尔尼青年人才奖和另外三个电影节奖项。《形象问题》是他们的第一部纪录长片，延续了两人不循规蹈矩的独特特质。在 2013 年，西蒙·鲍曼又出品了一部纪录长片《比如苏伯》（*For Example Suberg*，2013）。苏伯是一个仅有 600 人口的小镇，鲍曼和他的家人从出生后一直生活在那里。这部电影通过忧郁而美丽的影像，表现出了瑞士乡村社区生活的日渐变化，并隐含着一丝讽刺与幽默。鲍曼的爷爷在小镇中是个德高望重的重要人物，但鲍曼在镇上却几乎不认识任何人。他试图与镇民建立联系，但是他该怎样融入一个几乎完全失去了社区意义的小镇呢？为了寻求解答，西蒙拜访了那些曾为苏伯的特质与发展做出过贡献的人。这个现已失去特点的小镇，恰好象征着城市扩张、社会隔离、对个人财产的过度担忧，

以及社区精神的丧失等等当代问题,而这些正是整个瑞士正在面临的问题。

在奥地利与德国出品的纪录片中,我们可以看到更多的自我反思和自我批评主题。例如由马丁·凯斯勒(Martin Kessler)导演的《新的愤怒》(*Neue Wut*, 2005)就探寻了公众反对社会福利改革的大规模游行背后的理由。由莱斯利·弗兰克(Leslie Franke)和赫尔曼·洛伦茨(Hermann Lorenz)联合执导的《贩卖水源》(*Water for Sale*, 2006)与《贩卖铁路》(*Railroad for Sale*, 2007)则探讨了德国对水源和铁路推行私有化的话题。

奥地利的纪录片则在国际范围具有相当影响,频频获奖,这些知名度极高的纪录片探讨了全球性的政治、经济、社会、环境问题。

提及创作始于20世纪90年代并活跃至今的重量级纪录片创作者,不能不提到露特·贝克曼(Ruth Beckermann)这个名字。她是众多从记者转行成为纪录片创作者的代表人物。对于贝克曼来说,电影是一种探究手段,类似于实地考察。她的电影所涉及的话题是在摄制的过程中自然形成的,她不带有成见地拍摄,随着拍摄的深入,任由各种话题以不同角度逐渐汇合成一部电影。她也是一个“良心”电影人的突出代表,她的电影往往站到弱势群体或受压迫阶层的一边,呼唤社会的正义,号召对待历史和记忆要以公开和批判性的角度加以讨论。其影片《美国进程》(*American Passages*, 2011)涉及美国的问题。正如她个人主页中所说:《美国进程》是一次横跨美国的相关旅程:一位幻灭的伊拉克老兵、同性恋养父、黑人法官、白人派对动物,以及一名拉斯维加斯赌桌前的老鸨。黑与白、贫与富、成功者与失败者的强烈对比,与当今这样危机重重的时代,但美国宪法赋予了人们追求幸福的权利这对矛盾,同样地令人深思。

另一位起始于20世纪90年代的重要电影人是尼可拉斯·葛耶哈尔特(Nikolaus Geyrhalter)。三次落榜于奥地利电影学院的入学考试之后,他决定开始自己制作电影。正如露特·贝克曼以及很多奥地利人所经历的,1989年由铁幕的倒台所引发的东欧政治、社会方面的巨变,对他产生了强烈的冲击,并深刻地影响了他的作品。在1989年之前,奥地利虽然没有与任何军事力量结成同盟,但隶属于西欧,它与捷克斯洛伐克、匈牙利、南斯拉夫等邻国的边界也被严密地封锁,很少有旅行者可以到这些国家去。所有这些情况在1989年之后都改变了:这些与奥地利接壤并与之拥有一段缘于奥匈帝国共同历史的国家,引起了奥地利学者极大的兴趣,他们尤其关注对南斯拉夫解体后引发的战争和暴乱——这是继第二次世界大战之后这一地区的第一场战争。葛耶哈尔特正是于这样的背景下开始了纪录片创作。他的第二部影片《代顿一年后》(*The Year after Dayton*, 1997)赢得了伊文斯纪录片奖以及其他殊荣,这部片子记录了波斯尼亚内战即《代顿和平协议》签订之后第一年的事件。他的第三部影片《普里皮亚季》(1999)描写了乌克兰的同名城市,于1986年的切尔诺贝利核电站事故中被破坏,但是人们仍然居住于此地,因为他们无处可去,只好生活在这一片与世隔绝的贫穷恶劣的小天地里。在这里,由于高辐射的影响,吃饭、喝水甚至呼吸都是致命的。

可以说奥地利电影是作者电影。纪录片导演个性都很强,因此,很难对纪录片进行概括分类。纪录片导演不仅是想法的创意描绘者,更重要的是他需专注于个人观点的表达。纪录

片不仅要兼顾叙事的完整,更重要的是要突出导演的想法。这些纪录片风格迥异,从经典的纪录片方法到主观性的日记风格都有,也会出现一些实验性的形式。真实与虚构的界限通常是模糊的。在纪录片中,不断出现对自我、对不同形象、对真实现象的质疑。

2011年,奥地利纪录片导演迈克尔·格拉沃格(Michael Glawogger)凭借《妓女的光荣》(*Whore's Glory*)一片入围了威尼斯电影节地平线单元,并获地平线评审团特别奖。该片与乌尔里希·塞德尔在作品中对奥地利社会和灵魂的深入探寻不同,它描绘的就是社会中的普世现象。在影片中,他刻画了三个国家的妓女的生活。而在之前的作品《大都会浮生录》(*Megacities*, 1998)中,他剖析的是全世界范围里城市扩张以至于趋近失控的现象。

另一位致力于国际性的相关主题并且获得巨大成功的是埃尔文·瓦根霍夫(Erwin Wagenhofer),他的作品有《喂不饱的世界》(2005)和《让我们赚钱吧》(*Let's Make Money*, 2008)。导演于贝尔·苏佩(Hubert Sauper)所关注的主题是《达尔文的噩梦》(*Le Cauchemar de Darwin*, 2004)中反映的新殖民主义以及欧洲和非洲之间复杂的资本主义经济关系。葛耶哈尔特的《日暮之地》(2011)展现了夜幕下的欧洲,再一次呈现了那些常常被忽视的人群及他们的职业。他2012年拍摄的《多瑙河医院》(*Donauspital*),解释了一所医院的全部运营细节,包括让人意外的自动化程度。葛耶哈尔特同很多奥地利电影创作者一样,不仅身兼摄影师和导演,同时还是制片人。他公司的导演之一维尔纳·伯特(Werner Boote),在影片中用一种有趣的方式把刁钻的话题摆到观众面前:《塑料星球》(*Plastic Planet*, 2009)跟随这位导演去探求塑料生产的背后,全球对塑料的使用和浪费。他的影片《人口激增》(*Population Boom*, 2013)探究的话题是地球人口超负荷以及相关的问题,其中就包括对中国专家有关计划生育问题的采访。

2012年德国、奥地利与瑞士三国联合制作了纪录片《蜂蜜工厂》(*More Than Honey*)。这部电影由瑞士导演马库斯·伊姆霍夫(Markus Imhoof)执导,是至今为止最成功的瑞士纪录片。它与德语区纪录片热衷探讨国际话题的精神一脉相承——探讨了蜜蜂群体在加利福尼亚、瑞士、奥地利、澳大利亚与中国的数量下降的现象,并揭示了这一现象不仅在影响环境,也影响着贸易与整个自然。这部影片通过呈现蜜蜂世界的迷人影像,深入分析了自然与产业之间的相互关系。

当今瑞士最重要的纪录片导演之一是克里斯蒂安·弗雷(Christian Frei)。在《战地摄影师》一片中,他跟随美国新闻摄影师詹姆斯·纳切威(James Nachtwey)来到了四个饱受战争蹂躏的地区,记录了那里的痛苦和苦难,同时也强调了通过摄影作品展现危机的重要性。这是一部具有强烈的人道寓意的政治电影。《战地摄影师》在一系列国际影展上获得了奖项与提名,其中包括中国四川电视节的金熊猫最佳纪录长片奖。弗雷在2009年出品的纪录片《太空旅行者》(*Space Tourists*)同样得到了国际关注。这一次他并没有明确地表明自己的道德立场,而是再次用影像的力量来展现贫富之间的差距:极其富有的人可以为了好玩而选择去太空中走一遭;与此同时,生活在火箭发射地(哈萨克斯坦)的贫困农民却在为了一点钱财奋力抢夺那些已受到严重污染的火箭碎片。就像在《战地摄影师》里一样,弗雷在《太空旅行者》里

捕捉到了影片主人公的暧昧性和复杂性。同时,从太空中俯瞰地球的美丽景象,也被他通过极具娱乐性的迷人影像呈现出来。弗雷 2014 年拍摄的《纽约不眠夜》(*Sleepless in New York*)探讨了遗失的爱情给人们带来的痛苦、影响,及其影响人们的复杂方式。生于 1959 年的弗雷,现在已经是瑞士电影学院的院长,并被誉为国际上最具原创与开拓精神的“现时报道者”。

在数字电影时代,对影片全方位的人为操控是否会消除纪录片所应有的全部真实性?面对这个问题时,克里斯蒂安·弗雷是这样回答的:“我深信人们对真实故事的追求将会继续。一部纪录片会通过现实元素的收集与整合,创造出一件艺术作品,它能够通过惊人、挑衅且感性的方式,让事物的本质显现出来。在每日的庸常生活中,在生活方式与社会地位完全不同的人物中,我们都能找到戏剧性。对我们这些纪录片作者来说,描绘白宫里的一位清洁女工与描绘美国总统之间没有任何区别。清洁女工的世界对我们来说无比珍贵,她的悲伤与梦想对我们来说都可以成为杰出电影的素材。纪录片是对无知和偏见的一剂有效解药。一个失去了纪录片的世界,必然是一个阴郁的世界。”

35.3 移民电影

德国、奥地利和瑞士,可以被称为移民国家。在 60 年代,由于经济的快速增长,这三个国家劳动力紧缺,于是主要来自土耳其和希腊的工人被邀请到这三国临时工作两到三年时间。实际上,这些工人留了下来,并最终成功移民。而在当今三国各自的总人口中,第三代移民后裔的人口已经占据了超过 10% 的比重。难以融入环境的陌生感、语言障碍、社会及传统方面的差异等方面的移民话题,在德国与奥地利导演多年前的作品中就有所体现,其中最为人熟知的便是赖纳·维尔纳·法斯宾德(Rainer Werner Fassbinder)的《恐惧吞噬灵魂》(*Fear Eats the Soul*, 1974)。在近些年里,第二代与第三代移民后裔已经推出了属于他们自己的电影,土耳其裔导演如法提·阿金(Fatih Akin)、伊尔马兹·阿斯拉尼(Yilmaz Arslan)和锡南·阿库兹(Sinan Akkus)定义了这类全新的移民电影,而许多血统不同的德国导演也加入到这种潮流中。在 20 世纪 70 到 90 年代的移民电影中占主导地位的“疏离”主题,正在为“文化冲突”主题让位。这个主题主要是关于移民家庭中新旧传统与习俗之间的冲突,如宗教冲突、婚姻礼俗冲突和对女性地位与作用的不同理解。探讨这些话题的纪录片与剧情片,都展现着属于德国移民后裔的梦想、问题、担忧与希望。

90 年代的德语电影中浮现出了新一代移民导演,这些导演的作品之所以引人注目,是因为他们通过作品一次次地冲击着移民国家中固有的文化成见。虽然他们的特质并不相同,但他们都试图打破早期的德语电影将移民形象表现为社会受害者的刻板描绘。法提·阿金也许是这代年轻土耳其裔中最成功的一位。他于 1973 年生于汉堡,父母都是土耳其人。以演员身份出道,而后来转行做导演,是因为他受够了在他人的电影中一次次扮演土耳其人的刻板形象。他说在这些电影中,“移民只能以一种形式出现:社会问题”。而阿金在自己的电影中不想再表现外来移民被夹在两种文化之间的处境,他试图为移民标注出一种“第三类空间”,在其中,移民可以对一种文化杂糅程度更高的模式进行实验与实践。

移民电影在如今已经从边缘走向主流，其中一个迹象在于，人们已经越来越少地在德语语境中提到“移民电影”一词了——当然了，很多德籍土耳其裔导演从一开始就拒绝被纳入到这一分类中。另一迹象在于，这些移民后裔导演自世纪之交以来已经取得了越来越显著的成功，这种成功既体现在票房数据上，也体现在他们受到的国际认可中。阿金的《勇往直前》（*Head-On*）所获得的2004年柏林电影节金熊奖，只是他与托马斯·阿斯兰（Thomas Arslan）等移民后裔导演在最近十五年内取得的诸多荣誉之一。这些导演现已渐渐离开了他们赖以起家的纪实主义社会干预风格，正在投入到丰富多样的电影类型创作当中。

这并不意味着社会写实主义传统正在渐渐消亡，而移民电影的关注点也越来越聚焦于女孩和年轻女子自立自强的决心与她们家中男性成员的道德价值观之间的分歧。这类电影的一个突出例子便是在奥地利出生的导演菲奥·阿拉达戈（Feo Aladag）的作品《当我们离开》（*When We Leave*, 2010）。这部电影的主角是一个想要按自己方式生活的土耳其女人（由西贝尔·凯基莉 [Sibel Kekilli] 饰演，她凭此片赢得了一系列奖项，其中包括德国电影大奖LOLA奖的最佳女主角奖项）。她在电影一开始就从虐待自己的丈夫那儿伊斯坦布尔逃跑了，回到了柏林的父母身旁。然而父母却对她的处境毫不理解。她和自己的儿子一起到女性庇护所寻求帮助，找到一份工作，并开始和一个德国男人交往。这件事在她的家人看来有辱门风，只有通过“不光彩”之人的死亡才能恢复家族名誉。这个悲剧具有超越土耳其移民处境的普遍性，因为它试图做的，是在一个充满根深蒂固偏见的社会结构中，打破偏狭与仇恨的堡垒。这部电影的真实性也被它对土耳其语和德语的写实性使用所强化。

著名的纪录片和剧情片导演罗穆阿德·卡马卡尔（Romuald Karmakar），1965年生于德国，父亲是伊朗人，母亲是法国人，代表作有《弹头》（*Warheads*, 1993）、《马尼拉机场》（*Manila*, 1999）。他的作品主要讨论在一个明显的德国化环境中的人物与矛盾。卡马卡尔一直拒绝被归类为异域导演，也许他更愿意被视作一位跨国导演。

在奥地利电影界中，出身于移民后裔家庭的导演也具有突出辨识度。这些导演关注的话题主要是移民过程本身——试图融入一个全新而陌生的环境的过程，和他们展现自己时受到的障碍。在《我爱维也纳》（*I Love Vienna*, 1991）和《生活在荒诞国度》（*Living in Absurdistan*, 1999）中，伊朗裔导演侯昌·阿拉亚里（Houchang Allahyari）用一种幽默的方式处理了这些问题。但是更多时候他仍把重点放在迁移过程本身，和这些寻求庇护的人所面临的困难。阿拉亚里后来转向纪录片创作，他通过《博克竞选总统》（*Bock for President*, 2009）一片呈现了尤特·博克（Ute Bock）的日常工作。尤特·博克是一个为难民问题游走四处的积极分子，阿拉亚里就曾经在刚刚来到奥地利时得到她至关重要的帮助。相似的例子还包括另一位伊朗裔奥地利导演阿拉什·T·里亚希拍摄的纪录片《美梦难圆》（*For a Moment Freedom*, 2008）。它描述了难民们在迁移旅程中的经历：在逃离伊朗之后，难民们必须要以非法形式停留在土耳其，等候他们获得准许去往其他欧洲国家的书面文件，而且并不是所有人都能得到这个文件。这部扣人心弦的影片通过表现三组移民的经历，向我们展示了人类的勇气、抗争与力量，并兼具幽默与温柔。《美梦难圆》在蒙特利尔世界电影节上赢得了最佳

处女作奖,并且在其他多个电影节上也颇有斩获。另外,生于1981年的库尔德裔导演侯赛因·塔巴克(Hüseyin Tabak)曾在迈克尔·哈内克门下就学,他的毕业作品是自己的首部剧情长片《你的美丽毫无价值》(*Your Beauty Is Worth Nothing*, 2012)。该片通过一位十二岁男孩的视角,温暖而动人地展现了奥地利难民的生活。

35.4 国际期望

衡量非英语电影国际成功度的标准之一,就是奥斯卡的最佳外语片大奖。让我们先看一下曾经获此殊荣的德语电影有哪些:第一部获此奖项的德语电影是改编自君特·格拉斯(Günther Grass)原著,由沃尔克·施隆多夫(Volker Schlöndorff)导演的电影《铁皮鼓》(*The Tin Drum*, 1979)。两年后,德国、匈牙利和奥地利联合制作的电影《靡菲斯特》(*Mephisto*, 1981)再次获此殊荣,此片作者是匈牙利导演伊斯特凡·萨博(Istvan Szabo)。这部电影将故事背景设置在20世纪30年代的柏林,反思了艺术家在独裁风气渐起时期所起到的作用。《铁皮鼓》与《靡菲斯特》都是对德国历史的批判性检视。

1991年,哈维尔·科勒(Xavier Koller)的作品《希望之旅》(*Journey of Hope*, 1990)成了至今为止唯一一部获得奥斯卡奖的瑞士电影。该片由瑞士、意大利、德国和奥地利联合制片,根据真实事件改编而成,讲述一对土耳其夫妇为给儿子一个美好的前途带着他逃出他们所处的贫穷小镇,到富饶的瑞士寻求新生活。他们被蛇头偷运到了意大利,随后在寒冬的群山里继续徒步向前。故事以悲剧结尾收场:儿子在影片最后被活活冻死在父亲的怀抱里。

2003年,德国女导演卡洛琳·林克(Caroline Link)的作品《何处是我家》(*Nowhere in Africa*)获得了奥斯卡最佳外语片奖。电影改编自一部自传体小说,讲述了一个在“二战”前不久移居肯尼亚的犹太家庭的故事,他们在那里拥有一座农场。为了支持影片的拍摄地穆库塔尼镇,导演林克建立了“穆库塔尼基金会”,它至今仍然在为这个小镇的发展项目筹资。

在2007年,德国电影《窃听风暴》(*The Lives of Others*, 2006)再次为德国赢得了最佳外语片奖。这部广受好评的电影是导演弗洛里安·亨克尔·冯·唐纳斯马克(Florian Henckel von Donnersmarck)的处女长片。它表现了一个处在东德特务监控之下的作家的生活,并成功捕捉到了彼时东德极权制度中的紧张、荒诞,以及制度内人物鲜见的人性一面。

2008年奥地利第一次获得奥斯卡最佳外语片奖:由斯蒂芬·卢佐维茨基(Stefan Ruzowitzky)导演的《伪钞制造者》(*The Counterfeiters*)。而在2013年,奥地利再次凭借哈内克表现老龄化社会中问题的《爱》获得了最佳外语片奖。

2014年由德国推选进入奥斯卡竞选环节的影片《二重生命》(*Two Lives*)由生于1960年的格奥尔格·玛斯(Georg Mars)导演,讲述了关于凯瑟琳·依文森的真实故事。她是一个成长于东德,生活在挪威的女人,母亲是挪威人(由老牌演员丽芙·乌曼饰演),父亲是曾参加过“二战”的德国士兵。随着柏林墙的倒塌,凯瑟琳神秘的过去——包括她与东德国家情报局的牵连——开始暴露出来,这让她通过谎言建立起的家庭关系危在旦夕。凯瑟琳要面对

的问题在于,在直面过去与顺其自然之间,究竟哪种选择对她来说更为值得。德国人给出的答案永远都是前者:一个人必须为自己的过去承担责任,不论代价为何。《二重生命》既是一部政治惊悚片,也是一部家庭剧。

从这些电影中我们可以看出,与在各大国际电影节获奖的多样化德语电影相比,在好莱坞获奖的德语电影大多是直面德国过去(尤其是“二战”时期)的历史题材影片。而那部获奖的瑞士电影,探讨的也是与德语区国家电影颇为相似的主题:移民主题。

35.5 未 来

当我们检视德语电影时,往往会为其数量与质量惊叹。出身于所谓的“柏林学派”的导演一直十分活跃,他们是在90年代中期涌现出的新一批驻扎在柏林的作者导演,用柏林墙的碎片搭建起属于他们的知识分子电影。“柏林学派”的三位中心人物托马斯·阿斯兰、安吉拉·夏娜莱克和克里斯蒂安·佩措尔德都曾在柏林电影电视学院学习过,但他们不应被简单地归类为一个群体。事实上“柏林学派”一直都是一个评论与美学意义上的名称,而不是一种艺术意义上的标榜;该学派在政治方面并不激进,在主题方面也并不教条化。然而这个群体的许多导演都在努力用电影来表达他们对自己国家新身份的探寻。这些电影的主人公大都在挣扎着适应一个社会变迁的时代。柏林学派导演都来自前西德,但他们拍摄的故事却大多是在表现面临社会崩塌的东德人。如果说这些导演在之前追求的是社会的改革与变革,那么现在的他们则意识到,为了实现变革,他们必须回到个人问题上。他们选择的形式是现实主义。对柏林学派导演来说,任何形式的操控都应当被禁止,因为现实不应被操控,同样,观众也不应被导演操控。对他们来说,不加干涉的观察,正是他们拍摄电影的目的。他们大多都排斥配乐,仅仅使用环境音效。他们认为,电影中的世界应当与世界的原本面目相一致。

同样值得注意的,还有几位女性导演——瑞士女导演贝蒂娜·欧贝莉(Bettina Oberli)、德国女导演雅瑟敏·山德雷莉(Yasemin Samdereli),以及奥地利女导演杰西卡·豪丝娜(Jessica Hausner)。豪丝娜的新作《疯狂的爱》(*Amour fou*, 2014)灵感来源于德国诗人海因里希·冯·克莱斯特(Heinrich von Kleist)和他至死不渝的伴侣亨丽叶特·沃格尔(Henriette Vogel)之间的故事,但此片并不是对两位主人公的传记式还原,更多是对爱情的矛盾性的一次探究。

在2014年的德语电影中,最引人注目的是几部极度阴郁的奥地利电影。奥斯卡获奖者斯蒂芬·卢佐维茨基的纪录片《激进的罪恶》(*Das radikal Böse*)用一种全新的风格展现了德国杀人分队在东欧对犹太平民的系统性毁灭,并借此寻找罪恶的根源。乌尔里希·塞德尔将在其《在地下室》(*Im Keller*)中审视居住在地下室的人群。

思考题

- (1) 谈谈欧洲社会问题对其电影的影响。
- (2) 谈谈你对欧洲纪录片发展的认识。
- (3) 谈谈移民后裔导演对德语电影的贡献。

参考书目

Hans-Michael Bock & Tim Bergfelder & Sabine Hake(series editors), *Film Europa: German Cinema in an International Context*, Berghahn Books, 2015.

Christian Wessely(Herausgeber) & Franz Grabner & Gerhard Larcher, *Michael Haneke und seine Filme: Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Schüren Verlag, 2012.

Robert von Dassanowsky & Oliver C. Speck(editors), *New Austrian Film*, second edition, Berghahn Books, 2014.

杨慧:《“二战”叙事解禁和普世主义良知:论近二十年欧美“二战”记忆和“二战”电影叙事的解禁及其意义》,载《当代电影》2015年第9期。

第 36 章

非洲电影

如果非洲仍然只停留在消费别人想象和生产的影像，那么他们将变成世界的二等公民，注定无法讲述自己的历史、需求、价值、想象甚至对于世界的看法。如果非洲无法锻造自己的目光，无法直面自己的图像，它将失去观看的意义和自我意识。

——布基纳法索导演加斯頓·卡伯雷（Gaston Kaboré）

由于与世界电影故乡法国的殖民关系，非洲出现电影的时间并不迟于世界其他地区。1896年埃及的开罗就最早出现了电影放映活动；而先天具有奇观特质的非洲大陆自然也逃不过电影先驱们的眼睛，卢米埃尔兄弟 1905 年的系列风光短片中就记录了十余个北非风景镜头。

尽管同时起步，但非洲的电影活动在独立前一直为欧洲的宗主国所控制。“法国 1934 年的赖伐尔法令严格控制其殖民地有任何制片的权利，否认非洲导演可以拍片。”^① 在很长的时间内，非洲人只能在电影生产活动中担纲边缘职位，而不具备创作权利。如一位电影史学家所说：“电影到达非洲先天夹带着殖民主义，它的主要角色是为政治统治、经济剥削提供文化和意识形态的合法性。”^② 为了确保电影在非洲为殖民统治服务，非洲人在创作中充其量只能是助手角色，非洲在这种文化属性状态下生产的电影通常列为欧洲殖民电影。

非洲电影的正式发端要追溯至非洲民族独立后的 20 世纪 60 年代。而历史富有吊诡性的另一面是，告别了殖民统治之后，有关非洲的电影构形及播撒仍为好莱坞统治，《卢旺达饭店》（*Hotel Rwanda*, 2004）、《血钻》（*Blood Diamond*, 2006）等好莱坞电影通常把非洲形塑为一个原始的、野蛮的、血腥的人间地狱，而这类电影恰恰成为我们甚至全球想象非洲的主要资源。于是，人们开始思考：何为非洲电影？真正意义上的非洲电影是什么？在哪里？

① 陆孝修、陆懿：《非洲，最后的电影》，载《当代电影》2003 年 04 期，第 67 页。

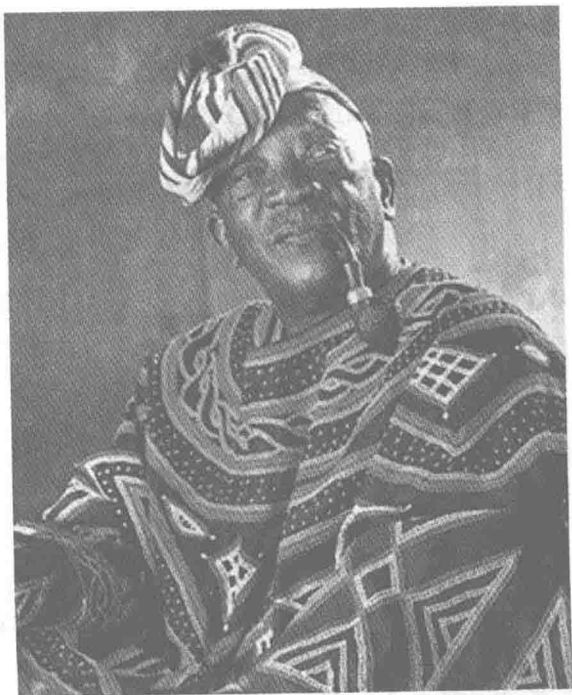
② [英] 罗伊·阿姆斯：《非洲电影制作：南北纵横撒哈拉》，第 21 页，爱丁堡大学出版社 2006 年版。

一位电影批评家曾这样为非洲电影立言：“非洲电影在传播史上是非常重要的，尤其有利于纠正以往被错误呈现的历史；非洲电影对于回应好莱坞、纠正主流媒体对非洲的错误呈现是非常重要的；非洲电影代表非洲社会、非洲人民以及非洲文化；非洲电影应该具有真实的姿态；非洲电影是非洲的。”^①毫无疑问，这种宣言强调的非洲电影既不同于欧洲人在非洲拍摄的早期殖民电影，也不同于锻造非洲异域形象的好莱坞式非洲影像，而强调非洲中心位置及其内生的视点意义。这既是一种批评意义上的为非洲电影正名，也是非洲电影先驱们所肩负的使命。

36.1 奥斯曼·森贝与非洲自我表述的开始

电影史专家乔治·萨杜尔在其《世界电影史》一书中指出，“在电影发明六十五年之后，到1960年还没有生产一部名副其实的非洲的长片。我们这里指的是一部从编剧、演员、摄影、导演到剪辑等等都由黑人担任，而且用一种非洲语言摄制的长片而言”^②。非洲电影的开山鼻祖应属塞内加尔的奥斯曼·森贝（Ousmane Sembene），在进入电影行当之前，他已经是一位拥有十部作品的非洲文学家，但见证了殖民电影对非洲人民的精神奴役之后，他与同时代很多电影人一样逐步意识到电影之于文学的传播优势。2005年戛纳电影节的“电影课”上，森贝深情告白：“我深切地感受到‘发现与探索’非洲的必要性，而且不仅限于塞内加尔，而是应包括整个非洲大陆。……我意识到如果想切实地触动我的国民，就必须要学会拍摄电影，因为即使是文盲或文化程度不高的人，也能看懂一部影片，而只有少数精英阶层的人才能读懂一部文学作品”^③。对于森贝而言，电影最初的意义在于开启民智、唤醒公众意识，从而对抗回避非洲社会现实、以单纯的娱乐和进行精神奴役为目的的殖民电影。

他的第一部电影作品《马车夫》（*Borom Sarret*, 1963）便宣示了非洲本土电影人的创作姿态：区别于西方镜头下的落后非洲形塑，聚焦非洲城市空间；不同于好莱坞



奥斯曼·森贝

① [美] 肯尼思·哈罗：《后殖民非洲电影》，序言第1页，印第安纳大学出版社2007年版。

② [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，第592页，中国电影出版社1982年版。

③ 参见《非洲电影之路》，<http://www.festival-cannes.fr/cn/article/58020.html>。



为了区别于欧美电影塑造的非洲落后形象，奥斯曼·森贝的电影多以城市画面开头

的视觉奇观，而以近乎纪录片式影像风格叙述了一位马车夫的一天生活遭遇。在这部不到 20 分钟的短片中，森贝透过影片主人公发出了令人警醒的身份自觉意识，其在独白中不断重复“我是谁”“我将会怎样”等表述身份困惑的话语。同时，影片借助片中人物之口揭露了后殖民时期底层民众的生活状况：“现实生活是一座监狱”，“现代化让从一个贵族降格为一个工奴”。森贝由此传达了独立并没有解决非洲普罗大众的贫困问题的主题。

《黑女孩》（*Black Girl*, 1966）被公认为非洲第一部故事长片，讲述一位塞内加尔女孩来到法国工作后因反抗雇主的精神奴役而自杀身亡的故事。森贝通过此片进一步明示：告别了殖民时期的民族压迫之后，非洲人民再也不会忍受任何形式的身心奴役。影片曾在 2013 年戛纳“影评人周”特别放映，由此可见其不容忽视的影史意义。因为这部电影，奥斯曼·森贝被称为“非洲电影之父”。



《黑女孩》的电影海报上，奥斯曼·森贝被称作“非洲最伟大的电影创作者”

从《汇款单》（*Le Mandat*, 1968）开始，森贝开始用沃洛夫语创作，进一步凸显其电影的“非洲性”。而随后的《雷神》（*Emittai*, 1971）不再拘泥于非洲当代社会，而更加直接、大胆地表现法国人在殖民时期对非洲人民的屠杀。影片讲述一支法国军队在非洲部落征兵征粮的故事。片头，非洲人开始诉说：“白人的战争何时结束，我们村里都没人了。”而在影片最后，法国将军下令“随意开枪”扫射非洲民众的那一刻，非洲人民的历史创伤与民族性突现出来了。透过这部电影，森贝践行了他的观点：“电影是历史的学校”。

《哈拉》（*Xala*, 1975）是森贝影响最大的

一部作品,“森贝的讽刺电影《哈拉》最有意思的一点就是它成功地在非洲创造了票房奇迹,这是绝大多数非洲电影都难以实现的。它在塞内加尔1975年的票房榜上名列第二,仅次于李小龙的功夫电影,后者直到今天仍然统治着非洲的银幕”^①。在塞内加尔,性是最重要的生产^②,而影片最大的看点在于以男主角的性无能及恋物癖来隐喻后殖民时期非洲政府的无能及其对西方的依赖症。著名电影理论家劳拉·穆尔维评价这部电影时说“用电影语言创造了政治诗学。”^③而由于所表述政治主题的过于敏感,影片在公映时被塞内加尔当局要求删剪十个镜头,但借由这部电影,“森贝最终得以证明非洲电影也可以做到既参与政治,又获得普罗大众支持”^④。

非洲作家、诺贝尔文学奖获得者沃莱·索因卡(Wole Soyinka)曾经指出,非洲艺术家的作用“在于记录他所在社会的经验与道德风尚,充当他所处时代的具有先见的代言人”^⑤。对于森贝而言,当他开始不满足于文字的诉说,而采用电影画面将非洲的创伤展现给世人的时候,他在某种意义上真正开创了非洲自我表述的历史。与森贝的作品一道,在非洲独立的最初岁月里,有数十部影片脱颖而出,其中包括尼日尔的奥马鲁·甘达(Oumarou Ganda)执导的影片《卡巴斯卡波》(*Cabascabo*, 1969)、《多妻朝圣者》(*Le wazzou polygame*),非裔法国导演萨拉·马尔多罗(Sarah Maldoror)的影片《莫那曼比》(*Monagambee*, 1968),津巴布韦导演迈克尔·雷伯恩(Michael Raeburn)的影片《罗得西亚倒计时》(*Rhodesia Countdown*),等等。这些影片或是直接讲述非洲的殖民史和解放运动,或是反映独立后非洲国家出现的官僚主义、贪污腐败、贫困饥饿、婚姻不平等种种社会陋习,但无论表述当下还是回溯历史,它们均跟森贝的作品一样,其意义在于发出非洲自己的声音,其政治的取向在于记录、表述非洲自己的历史。

这批非洲导演先锋不仅仅拍片,同时也是非洲电影的极力倡导者。1969年,他们倡议发起成立泛非电影协会(FEPACI)——一个争取非洲影片的政治、文化和经济解放的组织,旨在透过集体力量解决资金与市场问题。因为非洲电影在最初的年代最大的困难就在于难以通过本土力量为继,森贝等人的重要特点就是所有影片制作并非靠非洲本土的财力完成,而需要接受昔日宗主国的资助,森贝甚至将“我是用魔鬼的钱,但不许魔鬼插手我的电影”作为他的至理名言。问题在于,这是一种理想的状态,森贝本人的不少电影既因讽刺塞内加尔当权政府而被要求删剪镜头甚至直接禁止公映,又因表现了法国的负面形象而被资方严格控制。事实上,回顾非洲电影史,受制于资金困境,一半以上的非洲电影导演终其一生未能完成第二部电影,“平均说来,很少有电影人能完成两部以上的电影作品”^⑥。我们说电影是经济、

① [英] 大卫·墨菲:《森贝:电影与小说中的另类想象》,第98页,第一非洲世界出版社2001年版。

② [英] 大卫·墨菲:《森贝:电影与小说中的另类想象》,第104页。

③ [英] 劳拉·穆尔维:《恋物与好奇》,第167页,上海人民出版社2007年版。

④ [英] 大卫·墨菲:《森贝:电影与小说中的另类想象》,第123页。

⑤ [美] 伦纳德·S·克莱因主编:《20世纪非洲文学》,第182页,北京语言学院出版社1991年版。

⑥ [英] 罗伊·阿姆斯:《非洲电影制作:南北纵横撒哈拉》,第60页。

艺术、技术、文化的共同体，而资金层面的软肋注定了森贝等第一批非洲电影人无法彻底完成非洲自我表述的任务，更大的美学攻坚重担由其后继者肩负。

36.2 重新想象历史与非洲电影语法的更新

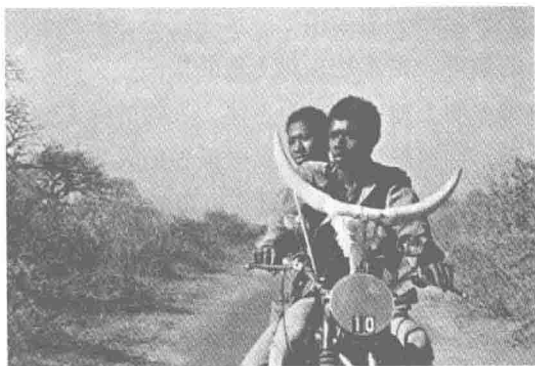
与中国电影一样，有关非洲电影史的分期，比较公认的做法也以代际为划分标准：其中，森贝等人为第一代，他们多出生于1940年以前，并在60年代开启了非洲电影的历史，让非洲的伤痛第一次发出了自己的声音；苏莱曼·西塞（Souleymane Cisse）、贾布里勒·迪奥普·曼贝提（Djibril Diop Mambéty）、伊德里沙·韦德拉奥果（Idrissa Ouedraogo）为第二代，他们出生于20世纪40年代至50年代末，从70年代开始走上影坛；阿布杜拉赫曼·希萨柯（Abderrahmane Sissako）、穆罕默德·萨利赫·哈龙（Mahamat Saleh Haroun）为第三代，也称后“独立一代”，他们出生于独立之后，并在欧洲接受教育、完成电影处女作，然后返回非洲拍片。

如果说第一代电影人主要致力于探索“什么是非洲电影”，那么到了第二代电影人，核心任务就是让非洲电影赢得世界瞩目，把非洲电影成功纳入世界电影的版图。

20世纪70年代中期开始，年轻一代的非洲电影人逐步抛弃他们前辈的做法，不满足于森贝式的宏大叙事与史诗格局，而采用更个人化的方式来描述历史的悲痛和现实的苦楚。从苏联学习归来的马里导演苏莱曼·西塞在一篇文章中提出与森贝不同的历史见解：“非洲电影必须在过去中寻求灵感，只有在过去中才能找到未来的反映。但在提到过去时，不应有悲惨主义的倾向，也不应有自卑感。”^①他于1975年拍出第一部作品《少女》（*Den Muso*），影片讲述一位女孩因意外怀孕被男友始乱终弃，被父亲赶出家门，最终自杀身亡的故事。西塞与森贝同样具有对抗西方电影他者化非洲的美学精神，他将电影镜头首先对准了城市空间并且聚焦于女性命运。时隔三年，西塞拍摄《工作》（*Baara*, 1978），影片叙事线索有两条：一是妻子有外遇最终被丈夫发现并被掐死，二是丈夫与自己工厂员工的斗争。随后的《风》（*The Wind*, 1982）聚焦于学生造反运动和独立后政府的暴力统治等宏大社会政治历史，却把故事镶嵌在一个家庭的框架中，片中的父亲是镇压学生运动的领导者，女儿是学生造反运动的主要成员。

纵观苏莱曼·西塞的早期作品，由于他在苏联接受了马克思主义思想，所以其影片通常会包含社会运动、阶级矛盾、工薪纠纷等主题，但是西塞又不同于森贝式宏大叙事，他通常把社会矛盾放置于一个家庭的框架中，通过家庭成员的喜怒哀乐来引发观众对社会问题的思考。因此，观众提到这位马里导演的作品时总说“轻松”，而西塞却说：“如果一部影片经不住时间的考验，我不会原谅自己。”同时，在电影语言上，西塞70年代以后的电影作品告别了非洲早期电影人的“鹦鹉学舌”阶段，开始有意识地在电影技法上有所突破，大量运用摇晃镜头、急推拉镜头、大特写、跳轴等非常规技法，但又保留了非洲早期电影的梦境式片

^① 参见梁均国：《黑人电影的崛起——康城影展后记》，载梁均国（新浪）博客2008年6月12日。



贾布里勒·迪奥普·曼贝提的《土狼之旅》中，动物头角象征了他的桀骜不驯

段和象征主义风格。由于能够以小见大、与普罗大众和传统文化接轨，西塞的早期作品既受到非洲观众欢迎，也为域外观众提供了当代马里的真实信息。

20世纪70年代起，非洲电影的另一艺术思潮是实验性作品的出现。以贾布里勒·迪奥普·曼贝提为代表的非洲导演明确提出，应该放弃仅仅把电影作为社会与人的镜子的想法，并需要重新调整对殖民历史的看法。他们重新考察非洲文化的根基，着重从非洲口头文学中获取灵感。曼贝提第一部长片作品《巴度男孩》（*Badou Boy*, 1970）全片无对话，只有导演在不停地喃喃自语。《土狼之旅》（*Touki Bouki*, 1973）大量运用血、水、海等象征意象，片头片尾均为一个小男孩拿着气球，整个电影像一个男孩的梦。影片中不停响起“巴黎、巴黎，地球上的一块小天堂”的歌声，诉说着非洲与法国的无尽渊源。曼贝提的表达充满激情，表现出他的桀骜不驯，深深吸引着观众。他善于运用蒙太奇对比手法，《土狼之旅》中有两个著名的桥段：青年男女窃取了一个皮箱以为是“官僚用来做形象工程的资金”，负责搬运的出租车司机无意中打开，发现竟然是死人遗骸，吓得落荒而逃；男青年骗走了同性恋大款的敞篷轿车，赤裸地站在上面模仿政客巡游，并接受亲朋好友的献媚，画面中同时匹配政客巡游的壮观场面。

布基纳法索导演伊德里沙·韦德拉奥果的电影理念某种意义上代表非洲电影观念在20世纪80年代逐渐走向成熟。相异于早期非洲电影导演着意从城市空间开始建构不同于欧美电影的非洲意象，他的早期作品全部以农村电影问世。他与其他非洲导演一样，一直觉得西方电影误解了非洲，于是亲自投身电影创作；但同时，就像其他一些第三世界国家的导演，他不但为国争光，更把本土优秀的文化传统引进国际。他的影片中，朴素的自然景物总是衬托着单纯的信仰和风俗习惯，蕴蓄着淡淡的忧郁和诗意，为非洲电影树立了一种清新风格。

他的早期乡村三部曲全部在戛纳电影节首映，第一部《选择》（*Yam Daabo*, 1986）所表现出的简洁、优雅风格和对非洲土地的关爱，迥异于西方奇观心态下出来的电影，因而立刻引起了众人的关注，影片最终入选“影评人周”单元。接下来的《阿婆》（*Yaaba*, 1989）、《律法》（*Tilai*, 1990）更为他赢得国际性的声誉。《阿婆》跟诸多非洲电影一样，没有明显的叙事链，

主要刻画一个被村民斥责为巫婆的老年人与两个小孩之间的相存相依的情感故事。在这部影片中,韦德拉奥果展现出他对景深镜头和长镜头的偏爱,尤其是在对土地的构图中:同一个画面中人物往往只占据画面很小的范围,而人物脚下的土地往往成为主体,人物的标志性动作则是从远处走向固定机位。“尽管广泛运用音乐,特别是为沙漠风景中孤独的人物伴奏,温暖的人本主义精神在其早期作品中完全阙如。”^①相较于《阿婆》的散文电影气质,《律法》具有情节剧特点,讲述离家两年的儿子回家后发现未婚妻嫁给了自己的父亲后展开的一系列家庭斗争故事。透过《律法》,韦德拉奥果证明非洲导演也可以掌控好戏剧性结构的叙事技巧。

贾布里勒·迪奥普·曼贝提、伊德里沙·韦德拉奥果等电影人之所以在创作观念上与他们的前辈截然不同,笔者以为原因有三:一是避开与电影审查直接对抗,避免森贝式禁片遭遇;二是出生年代不同,在殖民时期尚未成年,对历史的理解和题材驾驭没有前辈们得心应手,但这并不代表他们不关心历史,而是选择在当代的题材框架中缝入历史的创伤,并与当下非洲社会文化政治相勾连,由此,没有史诗的题材,却有史诗的力量;三是结合非洲本土文化特质,特别是从口头文学、非洲音乐、舞蹈仪式等传统文化中汲取营养,探索出适合非洲的新的电影语言,提升非洲电影的艺术品格。

正是在这种观念的引导下,从1975年开始,非洲电影重新获得了新的身份认同,开始走出非洲,逐步正式登上世界舞台。塞内加尔导演马哈马·约翰逊·特拉奥雷(Mahama Johnson Traore)执导的影片《尼詹干》(*Njangaan*, 1975)、埃塞俄比亚导演海尔·格里玛(Hailé Gerima)的影片《收获3000年》(*Mirt Sost Shi Amit*, 1976)、塞内加尔导演阿巴巴卡·塞姆(Ababacar Samb)的影片《詹姆》(*Jom*, 1981)、苏莱曼·西塞的《风》等多部电影入选戛纳电影节,而西塞的《光之翼》(*Yeelen*, 1987)更是在1987年戛纳电影节上提名金棕榈,并最终获得了评审团奖。

有了20世纪70—80年代的积淀,进入90年代,非洲电影终于迎来了自己的春天:

一是电影节上频频亮相、获奖。其中,1991年更是被看作非洲电影年,人们有史以来第一次看到四部非洲长片齐聚戛纳。入选“一种关注”单元的影片为马里导演艾德玛·德拉宝(Adama Drabo)执导的《救火》(*Ta Dona*, 1990)、喀麦隆导演巴赛克·巴·哥比奥(Bassek Ba Kobhio)的影片《乡村教师》(*Sango Malo*)以及布基纳法索导演德瑞沙·托里(Drissa Touré)的影片《习俗》(*Laada*),而同样来自布基纳法索的皮尔里·雅美奥戈(Pierre Yaméogo)的影片《拉飞》(*Laafi*)则在“影评人周”单元大放异彩。

二是出现各式各样支持、振兴非洲电影的举措。典型如苏莱曼·西塞等人发起成立的西非创作者和文化企业联合会(UCECAO),成为集体振兴非洲电影的一大力量。

三是随着南非种族隔离政策的解除,非洲文化及电影事业出现了新的契机,非洲内部的合拍片日益增多,典型如马里的西塞、喀麦隆的贝科罗分别和津巴布韦合作拍摄了著名的《时间》(*Watti*, 1995)和《亚里士多德的计划》(*Aristotle's Plot*, 1996)。

① [英] 罗伊·阿姆斯:《非洲电影制作:南北纵横撒哈拉》,第126页。

36.3 诺莱坞与非洲电影的现实困境

新世纪以来,有关非洲电影的讨论大多集聚在以尼日利亚为代表的录像电影工业上。尽管直到今天,尼日利亚仍然笼罩在恐怖主义、石油暴力、宗教暴力的阴霾下,但“尼日利亚不稳定的环境居然让电影和家庭录像产业得以发展和繁荣”^①。到目前,尼日利亚已拥有非洲大陆最繁荣的电影业,并以年产量1200部以上的惊人数据超过美国,成为仅次于印度的全球第二大电影工业。2002年《纽约时报》的一篇文章率先比照好莱坞和宝莱坞一词称之为“诺莱坞”(Nollywood,又译瑙莱坞、尼莱坞)。

在尼日利亚,诺莱坞的流行,得益于故事涉及日常生活,涉及“政治话语的表达”,服务于尼日利亚现状。电影中充斥着暴力、血腥、色情、荒诞、滑稽的场面,很多时候都超过所有国家影片限制级的最高标准,这些元素成为看电影的人最喜欢的“麻醉剂”,它们既来源于人们现实生活中的真实场景,又被大大夸张、扭曲了,于是成为当地人最喜欢的娱乐效果。而在欧美国家,诺莱坞的碟片大多以两三美元的低廉价钱贩卖着,其中大多是以巫术、情感背叛或堕落为主旋律的非洲肥皂剧,特别是其中让人恐慌的巫魔风格受到了生活在欧美国家的非洲离散人群的广泛欢迎。

诺莱坞的业绩使得非洲电影在产业之维和传播之域达到了前所未有的高度,尤其在尼日利亚本国提供了相当可观的劳动力就业机会,年盈利额约2亿美元左右,成为尼国仅次于石油的第二大工业。“尼日利亚录像电影——在录像上拍摄、在录像带发行的戏剧故事,有时也在视频投影仪或电视台播放——正在以每日一片的速率生产着”^②。这种与当地经济水平不相匹配的极速成片效率使得生产出来的绝大多数产品呈现出粗制滥造的质量效果,在探讨诺莱坞现状的纪录片《欢迎来到诺莱坞》(Welcome to Nollywood, 2007)中,镜头语言反复强调:出于资金的限制,基本上所有诺莱坞的影片都不是在专业的摄影棚里完成拍摄的,而是在人来人往的大街上直接拍摄完成,稍微讲究的才移步到民居、旅馆和办公室等场所。评论家认为,这种“有工业无美学”的产业奇观,是非洲电影经济困难的极端案例,暴露了非洲电影自身的问题,即组织管理的混乱以及专业人才的缺乏。而最大的困境还是来自资金的压力,尼日利亚导演保罗·阿佩尔在一次电视访问中说:“每天都在拍片子,但是面临的最大问题是能不能取得拍电影的资金。而一个更现实的问题是:当人们普遍命名其为‘录像电影’甚至‘录像’而非‘电影’时,无疑带给非洲电影新的身份危机。”

尽管受到尼日利亚录像电影工业的冲击,多位非洲导演还是成功地巩固了自己的地位,佳作频频。其中《桑巴·特拉奥》(Samba Traore, 1993)获得第43届柏林国际电影节银熊奖,《昨天》(Yesterday, 2004)获得2004年威尼斯电影节EIUC人权奖,《黑帮暴徒》(Tsotsi, 2005)荣获第78届奥斯卡最佳外语片奖,《卡雅利沙的卡门》(U-Carmen e-Khayelitsha,

① [美] 贝基·贝克尔:《诺莱坞:电影、家庭录像或尼日利亚剧院的死亡》,载《世界电影》2014年02期,第173页。

② [美] 乔纳森·海恩斯:《尼日利亚录像电影》,第9页,俄亥俄大学出版社2000年版。



WEL- COME TO NOLLY WOOD

The Nigerian film industry filler has more than at revolutionized these way Afri cans tell their stories fill to African filler audiences. Despite all of the odds stacked, Nigerian directors have produce between 500 to 1,000 movies for a year. The disks do sell wildly not just in Nigeria,

BY FEDERICA ANGELUCCI
PHOTOGRAPHY BY PETER HUGO

“欢迎来到诺莱坞”

2005) 获得第 55 届柏林电影节金熊奖,《尖叫的男人》(A Screaming Man, 2010) 获得 2010 年戛纳电影节评审团奖。非洲第三代导演由于熟悉西方电影观念,在非洲拍出来的片子往往具有国际视野,成为欧美电影节的新宠儿。然而,不可否认的事实是,非洲大陆普遍缺乏电影艺术发展所需的基础与氛围,非洲投资人与政客对本土导演和制作人漠不关心,很少予以支持。

在这种情况下,这些经典之作可谓是凤毛麟角的几个特例。而更多的非洲电影导演面临的考验是:当地观众只喜欢好莱坞和华语动作片,非洲人最熟悉的明星就是 Bruce Lee(李小龙)、Jackie Chan(成龙)、Jet Li(李连杰),而非洲本土电影上映所占份额不到 1%。在既缺少国家资金支持,又缺少本土市场的双重压力下,依赖欧洲投资、为西方(电影节)拍片成为很多具有艺术理想的非洲导演的不二选择,其直接后果是非洲电影在观念和形态上严重“欧化”,“非洲性”弱化。一方面,越来越多的非洲电影迎合电影节的西方对非洲的凝视视角,按照西方电影节的规定性来操作;另一方面,“不难发现,一份非洲电影清单的字幕表里,通常有两到三个不同国家的制片公司以及来自六个及其以上的资金支持实体。任何获得资助的非洲电影都必须满足各种各样、彼此分离的外国需求和兴趣,它必须遵循欧洲准则来构成一部‘非洲的’电影”^①。

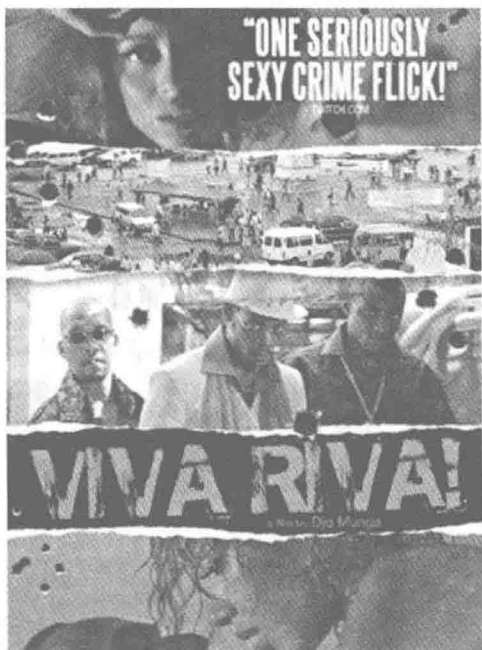
对于第三代非洲导演来说,由于殖民历史和战争离散,他们虽然从父辈那里获得非洲血统,但他们往往出生在欧洲(特别是旧宗主国法国)并在欧洲接受电影教育,然后带着那里的资金甚至主创团队返回非洲拍片,而他们往往又以非洲电影制作者身份亮相国际电影节。于是

① [英] 罗伊·阿姆斯:《非洲电影制作:南北纵横撒哈拉》,第 57 页。

一种怪异的现象出现了：当代非洲电影的国族身份很少能反映出导演的出生地和居住地。当人们逐渐意识到越来越难以判断某一部电影是不是非洲电影的时候，非洲电影似乎又回到了森贝式的身份焦虑时代。而对于非洲电影更沉重的打击是人才的流失，越来越多的非洲电影人为了拍片移民海外，非洲电影的发展前景不容乐观。

此外，随着非洲全球化进程的加速，越来越多的非洲导演开始意识到好莱坞类型片特别是动作片在非洲的市场前景，于是具有类型意识的非洲电影出现了。刚果电影《刚果风云》（*Viva Riva*, 2010）便是个中的典型，影片融合好莱坞黑帮片、动作片类型元素，讲述一名黑帮分子私吞老大的石油运往自己国家贩卖，结果遭到追杀的故事。影片具有我们所熟悉的善恶对立、善必胜恶等价值观念，猛男美女的人物搭配，以及最后一分钟营救等好莱坞类型片经典套路，同时又在文本中缝入了警察腐败、色情交易、女同性恋等非洲奇观，使得整个片子无论在格局上还是气质上都非常接近好莱坞工业大片。

对于刚刚从与好莱坞对抗中走出来的非洲电影来说，《刚果风云》式的类型电影，无疑是非洲电影在整体疏离好莱坞之后又一次拥抱好莱坞美学的佐证。可以说，电影作为娱乐时代的文化产品，走向工业化、类型化是必然趋势，但在这个过程中，非洲电影业的发展需要信心和耐心，非洲电影必须找到自己的道路，才能避免在观念上沦为好莱坞的低成本翻版。



贫困、暴力与性，《刚果风云》的海报提示出影片与好莱坞工业下的非洲影像奇观趋同

思考题

- （1）非洲电影与好莱坞工业制造的非洲影像有何异同？
- （2）非洲电影与其他第三世界电影的发展有何异同？共同面临着什么样的问题？

参考书目

- [法] 弗朗兹·法农：《黑皮肤，白面具》，万冰译，译林出版社 2005 年版。
- [美] 大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森：《世界电影史》，范倍译，北京大学出版社 2014 年版。
- [加纳] 奎西·克瓦·普拉：《非洲民族：该民族的国家》，姜德顺译，民族出版社 2014 年版。
- [英] 劳拉·穆尔维：《恋物与好奇》，钟仁译，上海人民出版社 2007 年版。

第 37 章

“二战”后的苏联和东欧电影

37.1 概述：消失在地图上的名字

理解和讨论“二战”后的苏联和东欧电影，不能避开的是整个东西方对峙的冷战历史。不过无论以何种政治立场来重新审视冷战历史，至少不能否认冷战结构之中“文化”被凸显的位置。而社会主义国家的电影则因为列宁的强调，使文化的地位变得异常重要，在更强调电影宣传、教育功能的前提下，这些国家的电影都有着较为突出的政治性要素：一方面服务于社会主义新文化建设，既包括所谓的冷战时期“政治宣传”和对民众的教化，也包括对民间文化、传统文化和西方文学经典的批判性梳理和改写；另一方面，电影还要负担起同时在民族/国家的意义上呼唤国民身份的任务。而政治审查制度也随即成为如影随形的桎梏。

苏联和东欧的电影艺术家们努力在体制内进行自己的独特表达。所谓“主旋律电影”“政治宣传电影”虽不乏佳作，但就电影艺术而言，这一阶段真正在视听语言、叙事结构等电影方法上富有原创性的作品，几乎都不是主旋律电影。当然这里需要指出的是，“伟大的电影艺术”并非一个不言自明的、去政治化的评判标准，而是着实地具备明确的政治指向的：东欧电影人以电影艺术作为对抗政治审查制度的某种工具，西欧国际电影节也经常以电影艺术为名对东欧电影人进行政治声援，事实上走到了与所谓“电影艺术”完全相反的位置。此外，在电影史的写作上，掌握主流话语的仍是西欧、北美的学者，其政治立场在某种程度上也左右着“电影艺术”的评判标准。然而正如本书采用的方法那样，目前行之有效的电影史写作路径，仍是在戛纳、柏林和威尼斯三大电影节，以及奥斯卡最佳外语片的“认证体系”内部，以“电影作者论”的方法进行。

所以，在“二战”后东欧电影的评价体系中，最终胜出的是作为电影大师的安德烈·塔尔科夫斯基（Andrei Tarkovsky）、谢尔盖·帕拉让诺夫（Sergei Paradjanov）、克日什托夫·基耶斯洛夫斯基（Krzysztof Kieslowski）和米克洛什·扬索（Miklos Jancso），还有作为流派的苏

联诗电影、捷克斯洛伐克新浪潮、波兰学派、“道德焦虑”电影，以及南斯拉夫新浪潮。这一叙述遮蔽的部分不仅有各国的主旋律电影，还包括主流类型电影：喜剧片、传记片、历史片、家庭情节剧、科幻片、犯罪片、动画片等等。一些实际上的先锋艺术电影也因其“不可见”而淹没在历史之中。这些影片随着DVD和互联网的来到重新被发现，“重写电影史”成了一个亟待进行的工作。

冷战终结的一个突出的效应是彻底摧毁了苏联加盟共和国和东欧各国的社会主义电影工业体系，当电影艺术家们获得了渴望已久的创作自由时，他们发现自己失去了资金保障。电影创作不得不转入市场体制，艰难地仰仗国家资助和国际电影艺术基金维系。直到21世纪，以“新俄电影”为代表的各国商业电影才逐渐迎来了市场复兴。同时，伴随着一批“在地图上消失的名字”，一批“在地图上出现的新名字”带来的是各国电影史的重新写作，如苏联加盟共和国在独立后纷纷把苏联的大师们按国籍论述为自己的民族大师，试图将本国的电影史从苏联电影史中剥离出来。这也在某种程度上造成了电影史的“失焦”。重新审视“二战”以来的苏联与东欧电影，“政治”是其最为核心的关键词。

37.2 战后到20世纪50年代

战后苏联在各加盟共和国都建立了电影制片厂，以苏联为首的各国也纷纷重建电影工业体系。其中电影的发行放映体系不仅包括电影院，也包括广泛覆盖农村的流动放映站（也称“电影大篷车”）。苏联成功研制“苏维埃彩色”胶片，适于表现丰富的暖色，一直到冷战终结，这种胶片都是东方阵营各国的电影主流材料。文化部部长日丹诺夫（Andrei Zhdanov）将“社会主义现实主义”确立为创作的主导原则，部分影片更是直接服务于强化对斯大林的个人崇拜，某种程度上甚至形成了特定的政治修辞学。反映“二战”的气势恢宏的战争片成为战后影片创作最重要的类型。代表导演和作品如谢尔盖·格拉西莫夫（Sergei Gerasimov）的《青年近卫军》（*Molodaya gvardiya*, 1948）、弗拉基米尔·彼得洛夫（Vladimir Petrov）的《斯大林格勒大血战》（*Stalingradskaya bitva*, 1950）、奇阿乌列里（Mikheil Chiaureli）的《攻克柏林》（*Padeniye Berlina*, 1949）等。描写时代伟人的传记片也获得了成功，如杜甫仁科（Alexander Dovzhenko）的《米丘林》（*Michurin*, 1949）、普多夫金的《海军上将纳西莫夫》（*Admiral Nakhimov*, 1947）等。反映社会主义建设的影片，如杜甫仁科的遗作《海洋之诗》（*Poema o more*, 1959）——他完成的剧本由他的妻子尤丽娅·索恩采娃（Yuliya Solntseva）拍摄完成，顿斯阔依（Mark Donskoy）的《乡村女教师》（*Selskaya uchitel'nitsa*, 1947）等也是这一时期的创作重点。此外，纪录片和科教片在这一时期有着长足发展。

1953年斯大林去世到1958年之间的五年被称为“解冻时期”（thaw），以赫鲁晓夫1956年在苏共二十大上的秘密报告为标志，对斯大林主义进行了全面的批判。而同年的“匈牙利事件”又成为一个历史的转折点：一方面，共产主义阵营内部不同程度地对斯大林主义进行反思；另一方面，苏联却进一步加强对东欧各国的政治、军事、经济、文化各个方面的

控制。这一时期，“解冻电影”以“人道主义”为创作旗帜，在世界范围内广受好评。丘赫莱依（Grigori Chukhrai）的《第四十一》（*Sorok pervyy*, 1956）、《士兵之歌》（*Ballada o soldate*, 1959），卡拉托佐夫的《雁南飞》（*Letyat zhuravli*, 1957），邦达尔丘克（Sergei Bondarchuk）的《一个人的遭遇》（*Sudba cheloveka*, 1959）是这一阶段的代表作。《雁南飞》更是获得了戛纳电影节的金棕榈大奖。这些影片的译制版本曾在中国发行，对中国第四代、第五代导演的创作具有深刻影响。

苏联势力范围内的东欧各国在“二战”后先后确立了共产党的政权，仿照苏联建立电影制片、发行、放映和电影教育体系。唯一的例外是南斯拉夫，在铁腕强人铁托的主导下，南斯拉夫早在1948年就相对摆脱了苏联的控制，并建立了一套更为遵循市场规律的电影体制。

波兰战后涌现出的被称为“波兰学派”（Polish School）的一批导演，成为东欧国家20世纪50年代最重要的电影流派。代表人物和作品包括亚历山大·福特（Aleksander Ford）的《华沙一条街》（*Ulica Graniczna*, 1948）、《巴斯卡五少年》（*Piatka z ulicy Barskiej*, 1954），耶日·卡瓦莱罗维奇（Jerzy Kawalerowicz）的《影子》（*Cien*, 1956）、《夜车》（*Pociąg*, 1959）、安杰伊·蒙克（Andrzej Munk）的《铁轨上的人》（*Czlowiek na torze*, 1957）、《英雄》（*Eroica*, 1958），以及安杰伊·瓦伊达，他的战争三部曲《一代人》（*Pokolenie*, 1955）、《下水道》（*Kanall*, 1957）和《灰烬与钻石》（*Popiol i diament*, 1958）都获得了国际声誉。

此外，捷克斯洛伐克导演卡莱尔·斯泰克利（Karel Stekly）的《罢工》（*Siréna*, 1947）获得了威尼斯国际电影节大奖（相当于现在的金狮奖）。匈牙利的重要导演佐尔坦·法布里（Zoltan Fabri）的《旋转木马》（*Korhinta*, 1956）、卡罗利·马克（Karoly Makk）的《莉莉雯菲》（*Liliomfi*, 1955）获戛纳电影节金棕榈提名。

战后苏联和东欧动画片居于世界领先地位。捷克斯洛伐克的布拉格“诡计兄弟”（Bratři v Triku）动画制片厂由伊日·特尔恩卡（Jiri Trnka）等人领导，代表作品有《好兵帅克》（*Dobry vojak Svejk*, 1956）等；哥特瓦尔德制片厂（Filmové Studio Gottwaldov）的代表导演是卡雷尔·齐曼（Karel Zeman），《毁灭的发明》（*Vynález zkazy*, 1958）是他对儒勒·凡尔纳作品的杰出改编。南斯拉夫的“萨格勒布学派”（Zagreb School）也有优秀作品问世。罗马尼亚动画大师伊昂·波佩斯库-戈波（Ion Popescu-Gopo）的《一段短暂历史》（*Scurta istorie*, 1956）获得戛纳电影节的短片金棕榈奖。

37.3 20世纪60年代

1964年勃列日涅夫接替赫鲁晓夫担任苏共中央总书记，赫鲁晓夫时代相对开放和自由的文艺路线彻底转向保守。这一时期苏联电影的代表人物是60年代涌现出一批青年导演——安德烈·塔尔科夫斯基、谢尔盖·帕拉让诺夫、奥塔·伊奥塞利阿尼（Otar Iosseliani），他们后来也被称为继承了杜甫仁科和卡拉托佐夫传统的“苏联诗电影”流派，注重联想、隐喻，简化对白，淡化叙事，并主张从民族传统中汲取营养。塔尔科夫斯基的长片处女作《伊万的童年》获得威尼斯电影节金狮奖，影片中对梦境的诗意使用成为电影史上的经典，此后的作品《安

德烈·鲁布廖夫》(Andrei Rublev, 1966)和帕拉让诺夫的《被遗忘的祖先的阴影》、《石榴的颜色》(Sayat Nova, 1969)都成为苏联诗电影的代表作。帕拉让诺夫、伊奥塞利阿尼和稍早出道的钦吉兹·阿布拉泽(Tengiz Abuladze)、雷佐·奇赫伊泽(Rezo Chkheidze),以及60年代登上影坛的沈盖拉亚兄弟(Eldar Shengelaia, Giorgi Shengelaya)等导演也被称为“格鲁吉亚学派”,他们均来自苏联加盟共和国格鲁吉亚,作品以丰富的民族性著称。

苏联电影在这一时期的重要作品还有卡拉托佐夫的《我是古巴》(Soy Cuba, 1964)、格拉希莫夫的《人与兽》(Lyudi i zveri, 1962)和《记者》(Zhurnalist, 1967)、米哈伊尔·罗姆(Mikhail Romm)的纪录片《普通的法西斯》(Obyknovennyy fashizm, 1965)、邦达尔丘克的历史巨片《战争与和平》(Voina i mir, 1966),以及丘赫莱依的《晴朗的天空》(Chistoe nebo, 1961)等。柯静采夫(Grigori Kozintsev)致力于将西方文学经典搬上银幕,他的《堂吉珂德》(Don Kikhot, 1957)、《哈姆雷特》(Gamlet, 1964)和《李尔王》(Korol Lir, 1971)堪称同类电影的高峰。康查洛夫斯基(Andrey Konchalovskiy)、舒克申(Vasili Shukshin)和亚历山大·米塔(Aleksandr Mitta)也是这一时期登上影坛的重要导演。

60年代东欧电影最重要的流派是1962—1969年的捷克斯洛伐克新浪潮。捷克斯洛伐克在60年代初期进行改革,形成了市场和文化的繁荣。在布拉格影视学院执教的扬·卡达尔(Jan Kadar)以及毕业于该校的年轻导演伊日·门泽尔(Jiri Menzel)、米洛什·福尔曼(Milos Forman)、扬·涅梅茨(Jan Nemec)、埃瓦尔德·朔尔姆(Evald Schorm)、亚罗米尔·伊雷什(Jaromil Jires)、伊凡·帕瑟(Ivan Passer)、薇拉·希季洛娃(Vera Chytilova)和帕维尔·尤拉契克(Pavel Juracek)等,受到意大利新现实主义和法国新浪潮的影响,大胆采用现代的电影语言,打破了社会主义现实主义的成规。代表作品如福尔曼的《消防员舞会》(Hori, ma panenko, 1967)、涅梅茨的《夜之钻》(Demanty noci, 1964)、希季洛娃的《雏菊》(Sedmikrasky, 1966),以及先后获得奥斯卡最佳外语片奖的《大街上的商店》(Obchod na korze, 1965, 卡达尔导演)和《严密监视的列车》(Ostre sledovane vlaky, 1966, 门泽尔导演)。1968年的“布拉格之春”被以苏联为首的华沙条约国家的军事入侵粗暴打断,新浪潮也随即停滞。米洛什·福尔曼等导演远赴国外继续自己的创作。

波兰学派的重要导演安杰伊·瓦伊达在60年代的作品包括《无辜的驱魔人》(Niewinni czarodzieje, 1960)和史诗片《灰烬》(Popioły, 1965),他在这一时期拍摄了很多国际合拍片。



伊日·门泽尔获奥斯卡最佳外语片奖的作品《严密监视的列车》海报

这一时期涌现的青年导演罗曼·波兰斯基 (Roman Polanski) 和耶日·斯科利莫夫斯基 (Jerzy Skolimowski) 分别凭借《水中刀》(Noz w wodzie, 1962) 和《特征: 无》(Rysopis, 1964) 成名, 之后他们也赴西方国家拍片。另外值得一提的导演还有由动画片转向真人电影的瓦莱利安·博罗夫奇克 (Walerian Borowczyk) 和超现实主义风格的沃伊切赫·哈斯, 后者的《萨拉戈萨手稿》(Rekopisznaleziony w Saragossie, 1965) 和《砂制时镜下的疗养院》(Sanatorium pod Klepsydra, 1973) 展示了出众而奇异的想象力。

匈牙利 60 年代的代表导演是被称为“匈牙利新浪潮”的米克洛什·扬索、伊斯特凡·萨博 (Istvan Szabo)、玛塔·梅萨罗什 (Marta Mészáros) 和安德拉什·科瓦奇 (András Kovács) 等人。扬索以调度复杂的超长镜头和“政治歌舞片”著称, 他的《无望的人们》(Szegenylegények, 1965)、《红军与白军》(Csillagosok, katonák, 1967) 轰动一时。萨博的《父亲》(Apa, 1966) 被认为是极富现代主义特征的影片。

南斯拉夫“黑浪潮”是官方机构用来批评“形式先锋、主题消极”的南斯拉夫新电影 (Novi film) 的说法, 却被电影人和评论家们引述为对自己的命名。代表导演包括亚历山大·彼得洛维奇 (Aleksandar Petrović)、杜尚·马卡维耶夫 (Dusan Makavejev)、日沃因·帕夫洛维奇 (Zivojin Pavlovic) 等人。萨格勒布学派的著名动画片导演瓦特罗斯拉夫·米米卡 (Vatroslav Mimica) 在这一时期也转向了真人电影制作。

罗马尼亚导演利维乌·丘雷 (Liviu Ciulei) 的《多瑙河之波》(Valurile Dunării, 1959)、《吊死鬼之林》(Padurea spanzuratilor, 1965)、卢奇安·平蒂利埃 (Lucian Pintilie) 的《重建》(Reconstituirea, 1968) 是这一时期的重要作品。平蒂利埃因《重建》遭到当局批判而流亡国外。

37.4 70 年代和 80 年代

勃列日涅夫时代的苏联电影仍以“社会主义现实主义”或“教育的现实主义”为创作纲领。除了“二战”题材和社会主义建设题材, 文学名著改编电影成为许多导演的选择。梁赞诺夫 (Eldar Ryazanov) 等导演的喜剧为广大观众所喜爱。塔尔科夫斯基在当局的百般阻挠下拍摄了两部科幻电影《飞向太空》(Solaris, 1972) 和《潜行者》(Stalker, 1979) 以及一部高度风格化的《镜子》之后, 也走上了流亡国外的道路, 后分别在意大利和瑞典拍摄了《乡愁》(Nostalgia, 1983) 和《牺牲》(Offret, 1986), 他的声誉随着戛纳电影节上受到的不断褒奖而逐渐走向巅峰。分散于各加盟共和国的“诗电影”导演们则发展出强烈的反俄民族主义倾向, 其中帕拉让诺夫于 1974 年被监禁。阿布拉泽拍摄了《愿望树》(Natvris khe, 1977), 格奥尔基·沈盖拉亚 (Giorgi Shengelaya) 的杰作《皮罗斯马尼》(Pirosmani, 1969) 成功地复原了格鲁吉亚最负盛名的民族画家皮罗斯马尼的艺术空间, 伊奥塞利阿尼在完成了《曾经的云雀》(Iko shashvi mgalobeli, 1972) 和《田园牧歌》(Pastorali, 1975) 后远赴法国。70 年代的重要新导演包括格里布·潘菲洛夫 (Gleb Panfilov) 和尼基塔·米哈尔科夫 (Nikita Mikhalkov)。

戈尔巴乔夫 1985 年接任苏共中央总书记后开始了名为“公开化”的改革, 再度批判斯大

林主义使得苏联电影进入了又一个“解冻”时期，大批被禁映的影片重见天日，电影审查制度明显放开，电影创作进入了前所未有的自由化时期。许多讽刺性和批判性的影片被创作出来。同时，各加盟共和国也获得了更多的创作自主权。阿布拉泽的《悔悟》（*Monanieba*, 1984）等影片是这一时期的代表作。

波兰电影在70年代以安全的文学改编和历史题材为主，但极富批判性的“道德焦虑电影”也在这一时间出现，瓦伊达批判波兰政治的《大理石人》（*Czlowiek z marmuru*, 1977）和《铁人》（*Czlowiek z zelaza*, 1981）先后在戛纳获奖，后者更是对团结工会运动的直接回应。克日什托夫·扎努西（Krzysztof Zanussi）以《黑幕风云》（*Barwy ochronne*, 1977）和《寂静太阳年》（*Rok spokojnego słońca*, 1984）等作品也成为这一流派

的代表人物。出道于纪录片的克日什托夫·基耶斯洛夫斯基在70年代中期转向故事片制作，在两部杰作《影迷》（*Amator*, 1979）《机遇之歌》（*Przypadek*, 1987）之后，完成了电视电影《十诫》（*Dekalog*, 1989，其中两部被扩成长片），轰动了国际影坛。同时，以布加斯基（Ryszard Bugajski）的《审问》（*Przesluchanie*, 1989）为代表的一批在波兰国内秘密传播的“地下电影”/“持不同政见者电影”也成了这一时期西方电影节关注和声援的对象。

匈牙利导演杨索在1972年完成了他职业生涯最重要的作品《红色赞美诗》（*Megkeresés*）之后的创作乏善可陈。萨博则在国际资金的支持下拍摄了《靡菲斯特》（*Mephisto*, 1981）等影片。杨索的第二任妻子玛塔·梅萨罗什（Marta Meszaros）拍摄了关于斯大林时期成长记忆的《留给女儿的日记》（*Naplo gyermekeimnek*, 1984）等三部曲，成为她创作中最为成功的作品。此外，佐尔坦·胡萨里克（Zoltan Huszarik）的《辛巴德》（*Szindbad*, 1971）也是一部富于想象力的影片。80年代崭露头角的匈牙利导演贝拉·塔尔（Bela Tarr）以“社会现实三部曲”出道，但真正震惊世界影坛的是他于1982年拍摄的电视电影《麦克白》（*Macbeth*），全片仅用两个调度复杂的超级长镜头完成。

捷克斯洛伐克电影在冷战终结之前始终未能恢复新浪潮时期的繁荣。门泽尔、希季洛娃等导演在审查制度下艰难地进行创作。动画导演扬·斯凡克梅耶（Jan Svankmajer）拍摄了大量富有奇诡想象力的定格动画短片。

罗马尼亚在70年代政治经济上相对独立，历史片、犯罪片等商业电影发展繁荣，如赛尔玖·尼古莱耶斯库（Sergiu Nicolaescu）的“罗曼警长”系列电影。70年代登上影坛的一批导演，包括丹·皮察（Dan Pita）、米尔恰·维罗尤（Mircea Veroiu）、米尔恰·达内柳克（Mircea



安德烈·塔尔科夫斯基在《牺牲》的拍摄现场



米克洛什·扬索《红色赞美诗》剧照

Daneliuc)、亚历山德鲁·塔托斯(Alexandru Tatos)、斯特雷·古列阿(Stere Gulea)和拉杜·加布列阿(Radu Gabrea)等人,被称为“70一代”(The Generation' 70)。他们的创作虽然受到社会主义现实主义的制约,但颇有社会问题指向,也进行了一些形式探索。不过1982年罗马尼亚领导人齐奥塞斯库对丹·皮察的影片进行了激烈抨击,加强了电影审查制度。“70一代”导演的创作逐渐走向高度隐喻性的寓言写作。远赴国外的平蒂利埃先后在南斯拉夫和法国工作,于1981年回到罗马尼亚拍摄了《米提卡,为什么钟响了?》(*De ce trag clopotele, Mitica?*),对戏剧大师卡拉加莱(I. L. Caragiale)剧作进行了一次现代主义的改编。动画大师戈波则拍摄了一系列使用真人演员的幻想故事长片。

南斯拉夫的民族矛盾在铁托逝世后开始加剧。埃米尔·库斯图里察^①(Emir Kusturica)在70年代拍摄了两部电视电影后,于1981年完成长片处女作《你还记得多莉·贝尔吗?》(*Sjecas li se Dolly Bell?*)并获威尼斯电影节金狮奖提名。在戛纳电影节上,他又凭第二部作品《爸爸出差了》(*Otac na službenom putu*, 1985)获金棕榈奖,凭第三部电影《流浪者之歌》(*Dom za vesanje*, 1988)获最佳导演奖,成为80年代最耀眼的东欧明星导演。他的电影富于想象力和黑色幽默,不少情节夸张离奇,这种创作风格与吉卜赛文化有着密切关系,可称之为“奇幻现实主义”(fantastic realism)。

① 常用译名为库斯图里卡。——编者注

37.5 冷战终结之后

从1989年东欧剧变到1991年苏联和南斯拉夫解体,整个社会主义电影体系土崩瓦解。前南地区陷于民族矛盾激化引发的内战。苏联加盟共和国中的高加索地区(格鲁吉亚、俄联邦车臣共和国等)也冲突不断,独联体成了一个失败的实验。俄罗斯电影一蹶不振。东欧各国被禁映的电影纷纷上映,审判和反思社会主义历史成了90年代初期东欧电影人的作品主题。

米哈尔科夫在90年代成为俄罗斯电影的代表人物。他的《蒙古精神》(*Urga*, 1991)、《烈日灼人》(*Utomlyonnye solntsem*, 1994)和《西伯利亚的理发师》(*Sibirskiy tsiryulnik*, 1998)都各获大奖,风靡一时,其中《烈日灼人》因对斯大林主义的深刻反思而成为影史经典。索科洛夫(Alexander Sokurov)被认为是继承了塔尔科夫斯基的传统,成为俄罗斯艺术电影的代表人物。他的“权力人物四部曲”分别拍摄了希特勒、列宁、裕仁天皇和浮士德,其中《浮士德》(*Faust*, 2011)获得威尼斯电影节金狮奖。他的《俄罗斯方舟》(*Russkiy kovcheg*, 2002)全片只有一个长镜头,却回顾了俄罗斯帝国的辉煌历史。另一位获得国际声誉的年轻导演是安德烈·萨金塞夫(Andrey Zvyagintsev),他的导演处女作《回归》(*Vozvrashchenie*, 2003)获得威尼斯电影节金狮奖。在索科洛夫和萨金塞夫的作品中,父子关系成为历史反思的入口。另一方面,俄罗斯商业电影在21世纪开始复兴,战争片、喜剧片屡获票房成功。巴拉巴诺夫(Aleksey Balabanov)和贝克曼贝托夫(Timur Bekmambetov)是其中的佼佼者。

苏联加盟共和国一方面着手重写自己的电影史,另一方面则在电影制作中大力宣扬针对俄罗斯的民族主义。格鲁吉亚、乌克兰和哈萨克斯坦的电影制作相对其他国家更为繁荣。在21世纪,先后出现了以达赫让·奥米尔巴耶夫(Darezhan Omirbayev)为代表的“哈萨克斯坦新浪潮”,和被称为“格鲁吉亚电影开花期”(Georgian Cinema Blossom)的一批年轻导演。

波兰在20世纪90年代拍摄了一批文学改编的历史巨片,如耶日·霍夫曼(Jerzy Hoffman)的《火与剑》(*Ogniem i mieczem*, 1999)。移居法国的基耶斯洛夫斯基则进入了创作的全盛时期,《维罗妮卡的双重生命》和《蓝》《白》《红》三部曲在三大电影节上连战连捷。他以作品的摄影、音乐和剧作高度统一而著称,思想深刻,成为90年代世界艺术电影的代表人物。

捷克和斯洛伐克于1993年独立。门泽尔被禁映多年的《失翼灵雀》(*Skrivanci na niti*, 1969)于1990年重见天日,并获得柏林电影节的金熊奖。扬·斯凡克梅耶转入长片制作,继续使用停格动画技巧,风格独特。90年代登上影坛的扬·斯维拉克(Jan Sverak)的《科里亚》(*Kolja*, 1996)获得奥斯卡最佳外语片奖,他的作品对捷克民族性有着深刻的揭示。斯洛伐克独立后,仍与捷克进行联合制片,并分享共同的电影市场。马丁·苏利克(Martin Sulik)成为斯洛伐克电影的代表人物。

匈牙利导演扬索在90年代末开始了自己的喜剧系列电影,受到了国内观众的欢迎。萨博则继续使用国际资金进行跨国制作。匈牙利电影的明星人物当属贝拉·塔尔,他的《撒旦探戈》(*Satantango*, 1994)长达7个小时,其精心设计的长镜头被认为继承了扬索全盛时期的风格。

阿尔巴尼亚电影直到新世纪才引起世界关注。杰尔吉·乔瓦尼(Gjergj Xhuvani)的《口号》(Slogans, 2001)和法特米尔·科奇(Fatmir Koci)的《地拉那零年》(Tirana, annee zero, 2001)都是在法国资金支持下完成的影片。

前南斯拉夫各国独立后陷入长达十年的军事冲突。库斯图里察在90年代依然是最为重要的导演,并凭借《地下》(Underground, 1995)再度获得金棕榈奖。这部影片将“二战”与波黑战争联系起来,堪称南斯拉夫民族史诗。马其顿导演曼契夫斯基(Milcho Manchevski)的《暴雨将至》(Before the Rain, 1994)则以独特的时空观念获得威尼斯金狮奖。波黑导演丹尼斯·塔诺维奇(Danis Tanovic)的《无主之地》(No Man's Land, 2001)则直面战争的荒谬,并获得奥斯卡最佳外语片奖。

罗马尼亚的平蒂利埃于1989年革命后再度回国,迎来他90年代创作全盛时期,《橡树》(Balanta, 1992)、《最后的天堂》(Terminus paradis, 1998)是这一时期代表作品。“70一代”导演中,丹·皮察的《豪华大饭店》(Hotel de lux, 1992)依然保持了高度隐喻的风格,成为这一导演群体的代表作。

随着新的电影体制的建立,“罗马尼亚新浪潮”成为21世纪最初十年最重要的电影运动。这场迟来的新浪潮以“极简主义”(minimalism)为特征,在一批短片获得成功之后,以克里斯提·普优(Cristi Puiu)的《无医可靠》(Moartea domnului Lazarescu, 2005)为发轫之作。紧接着一批新导演的作品在国际电影节上纷纷获奖,其中克里斯蒂安·蒙久(Cristian Mungiu)的《四月三周两天》(4 luni, 3 saptamani si 2 zile, 2007)获得戛纳电影节金棕榈奖,卡林·皮特·内策尔(Calin Peter Netzer)的《孩童姿势》(Pozitia copilului, 2013)获得柏林电影节金熊奖。其余的重要导演和作品还包括科尔内留·波隆博尤(Corneliu Porumboiu)的《布加勒斯特东12点8分》(A fost sau n-a fost?, 2006)、克里斯蒂安·内梅斯库(Cristian Nemescu)的《加州梦想》(California Dreamin' (Nesfarsit), 2007)、拉杜·蒙泰安(Radu Muntean)的《无主孤军》(Hirtia va fi albastra, 2006)、卡塔林·米图雷斯库(Catalin Mitulescu)的《爱在世界崩溃时》(Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii, 2006)等。这批影片因对罗马尼亚1989年革命的思考、对社会主义历史与后社会主义现实批判性的反思而引发了国际关注。

思考题

(1) 观看《雁南飞》《士兵之歌》和《一个人的遭遇》,分析苏联20世纪50年代“解冻电影”的主要艺术特征。

(2) 对比观看《悔悟》和《烈日灼人》,苏联80年代的“再次解冻”和解体后的电影创作有什么不同?

(3) 观看《红军与白军》和《红色赞美诗》,分析米克洛什·扬索的主要电影艺术风格。

(4) 对比观看《蓝》《白》《红》三部曲和基耶斯洛夫斯基波兰时期的作品,基耶斯洛夫斯基在冷战终结后的电影有什么变化?为什么他在冷战终结后成为代表性的电影大师?

(5) 观看《伊万的童年》《乡愁》《被遗忘的祖先的阴影》《石榴的颜色》，结合《土地》《雁南飞》等影片，思考苏联“诗电影”学派的主

要创作主张和艺术风格。

(6) 观看《无医可靠》《四月三周两天》等影片，分析罗马尼亚新浪潮的主要视听风格特征。

参考书目

[法]乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1995年版：第21章“苏联和人民民主国家（1945—1962）”。

[联邦德国]乌利希·格雷戈尔：《世界电影史（1960年以来）》，郑再新译，中国电影出版社1987年版：上卷第五章“东欧国家”。

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

第18章“战后非西方电影：1945—1959”中“苏联势力范围内的战后电影”；第20章“新浪潮与青年电影：1958—1967”中“苏联与东欧的新电影”；第23章“1960年代和1970年代的政治批判电影”中“东欧与苏联”“苏联的异

见和停滞”；第25章“新电影和新发展：1970年代以来的欧洲电影和苏联电影”中“东欧与苏联”。

《世界电影》2013年第5期：

[克罗地亚]尤里卡·帕维契奇：《“巴尔干风格的桎梏”：后南斯拉夫电影》，罗姣译；

[捷克]卡米拉·多罗金娜：《踏着自己的足迹寻找本身——捷克电影现状》，罗姣译；[匈

牙利]伊万·福尔加奇：《精神背景的缺失——匈牙利电影现状》，洛珈译；[波兰]亚当·克

鲁克：《波兰电影——失落的十年》，洛珈译。

李芝芳：《当代俄罗斯电影》，文化艺术出版社2003年版。

Part 6

批评框架



第 38 章

爱因汉姆的视觉论

鲁道夫·爱因汉姆（Rudolf Arnheim），德国电影理论家。他毕业于柏林大学哲学系，获得博士学位。1940 年移居美国，曾在哈佛大学任艺术心理学教授，加入了美国国籍。他运用格式塔心理学研究电影艺术，其理论著作是 1932 年出版的《电影作为艺术》。

写作《电影作为艺术》，是爱因汉姆对当时知识界和文化界存在的“电影不是艺术”的错误观点的驳斥。20 世纪 30 年代，虽然电影作为新兴的艺术形式已经相当普及，并且引起一批先锋艺术家的兴趣，但是仍然有很多人坚持认为电影不能算作一门艺术。爱因汉姆把这种观点的拥护者的论据归结在下面的三段论里：

机械地再现现实不是艺术。

电影是机械地再现现实的手段。

因此电影不是艺术。

认为电影不能算作一门艺术的人援用绘画的原理来进行辩解：“就绘画来说，从现实到画面的途径是从画家的眼睛和神经系统，经过画家的手，最后还要经过画笔才能在画布上留下痕迹，这个过程不像照相的过程那样机械，因为照相的过程是：物体反射的光线由一套透镜所吸收，然后被投射到感光板上，引起化学变化。”爱因汉姆认为：“把照相与电影贬为机械的再现，因而否认它们同艺术的关系的这种论点，值得进行彻底的和系统的驳斥，因为这正是理解电影艺术的本质的最好途径。”^①

① [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 8 页，中国电影出版社 1981 年版。

38.1 电影是不是机械再现现实

爱因汉姆把论证的重点放在“电影是不是机械地再现现实”这个焦点问题上。他逐一考察了电影手段的基本生成要素，并把电影影像和现实中的对应物的特点进行对比，发现两者之间有着根本性的差别，而正是这些差别为电影提供了各种艺术表现手段。

具体而言，爱因汉姆认为电影影像和现实的不同主要表现在以下方面。

38.1.1 立体在平面上的投影

爱因汉姆认为，现实中的物体，是一个立体的形态，如一个立方体有六个面，而摄影机的镜头只能从一个特定的位置进行观察，只能摄入视域中没有被眼前的物体遮蔽掉的部分。也就是说如果要拍下一个立方体，就必须选择一个恰当的位置，否则你拍摄到的可能看起来不是立方体。影像是立体的现实物在一个平面（胶片）上的投影，它不同于现实。“即使再现一个十分简单的物象也不是一个机械的过程，而是一个效果能好能坏的过程”，“同样需要对物体的性质有所把握，而这远不是任何机械动作所能做到的”^①。

爱因汉姆进一步指出：为了取得特殊的艺术效果，艺术摄影和电影并不一定选择那些最能显示物体特征的方位，而是有意选择其他方位。

38.1.2 深度感减弱

正是因为影像是立体的现实物在一个平面上的投影，才造成了它的深度感减弱。爱因汉姆用瓦尔特·鲁特曼的电影《柏林：一个大都市的交响乐》中的一个镜头来说明这个问题：

……表现两列地下火车相向而过。这是一个俯摄的镜头。任何人看到这个镜头时，都首先感到有一列火车正朝他驰来，而另一列则正向远方驰去。这就是立体的形象。但是他随后又看到，一列火车是从银幕下缘驰向上缘，而另一列则从上到下。这就是平面的形象。后一印象的产生，是将立体的运动投影到平面的银幕上来的结果，它自然也就显出了活动的不同方向。^②

所以电影画面既是立体的，又是平面的。

这和于果·明斯特伯格（Hugo Munsterberg）的观点是一脉相传的。明斯特伯格在《电影：一次心理学研究》中认为电影中的运动和深度感并不是真实的，它是我们的心理作用创造出来的，是一种想象，从这个意义上说，银幕形象存在于观众的心理之中。他们都是从心理学意义上分析电影的这一特点。

① [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第10页。

② [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第11页。

38.1.3 运用人工照明和没有色彩

在黑白片的时代,电影画面是没有颜色的,而“一旦所有颜色都被还原为黑白两色,甚至它们的浓淡度也都不能保持原样时……,现实世界的面貌就会大大变样”^①。而电影画面是否接近真实,在很大程度上取决于照明,它可以使物体的形状突显出来,也可以使背景亮到足以衬托拍摄对象。而对照明的选择,很大程度上决定了电影画面是否接近原物,它的再现绝不是机械的。

38.1.4 画面有边框限制,大小随观众与银幕的距离变化

电影固定镜头的限制是很明显的,画框以外的物体被画框边缘切掉了,只有被选择的内容可以进入画框。这种限制,和人的视觉在现实中所受的限制是不同的。因为人在看东西的时候,视线从来不是固定的,而是不断移动的,头部和眼睛的转动使人的视野很轻易地连成一个整体,所以从某种意义上说,人的视野是不受限制的。

爱因汉姆进一步认为,电影画面的大小同摄影机与拍摄对象的距离密切相关。摄影机离拍摄对象越近,画面所表现的物体就显得越大。这种限制不是可悲的,而恰恰“正因为电影受到这种限制,电影才有权被称为一种艺术”。摄影机像一个自由的人一样,可以选择不同的距离拍摄对象,这构成一种重要的艺术表现手段。导演可以根据要取得的艺术效果,选择摄影机的位置以决定拍摄对象以什么样的大小出现在银幕上。

38.1.5 时空的连续不存在

爱因汉姆认为,在实际生活中,每个人都是在连续的时间和空间中经验事物的,它不允许出现跳跃。比如我必须先起床,走出房间,下了阶梯,到花园里散步,这里的时空是连续的,我不可能从床上一下子来到花园,直接连上我十分钟以后所做的事。而这些在电影中是不成问题的。我可以刚刚还在东京,马上就到了纽约,只需要把两个镜头连接起来就可以了,拍摄的时间也可以随时中断,连在一起的两个场面可能发生在两个不同的时间。但在安排安排每个场景时必须考虑时空上的某种逻辑的统一,每个场景内部的时间连续是不能打乱的。

也许有人会问:“这种时间和空间的不连贯会不会给观众带来观赏上的混乱呢?”对此爱因汉姆提出了他著名的“局部幻象论”:

一种已经过时的,但在公众头脑中仍然根深蒂固的心理学理论认为,只有当一个幻觉的全部细节都很完整的时候,它才会是强有力的……在现实生活中,我们满足于了解最重要的部分;这些部分代表了我们需要知道的一切。因此,只要再现这些最需要的部分,我们就满足了,我们就得到了一个完整的印象——一个高度集中的、因而也就是艺术性更强的形象。同样的,无论在电影或戏剧中,任何事件只要基本要点得到表现,就会引

① [德] 鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,第13页。

起幻觉。^①

电影不同于戏剧之处，在于它还能在真实的环境中描绘真实的——也就是并非模仿的——生活，因而这个幻觉成分就更为强烈。……电影没有彩色，不给人以立体感，它又受到银幕边缘的严格限制，因而它的真实性便恰好被削减到最令人满意的程度。它永远既是一张印在明信片上的画面，同时又是活生生的戏剧场面。^②

爱因汉姆的天才之处在于发现了电影影像的双重性——电影引起的幻觉只是部分的。它既是实际事件，又是画面。我们在银幕上看到的既是真实的物体，又是在一个画框内由光影组成的这个物体的影像。“电影的‘画面性’所造成的一个结果是：在时间和空间上各不相同的一系列场景并不给人以任意相接的感觉。”^③正是电影画面的这种特点，才使蒙太奇成为可能。

38.1.6 视觉之外的其他感觉失去了作用

很多人把人的眼睛等同于电影的摄影机的功能活动，爱因汉姆认为这种观点是错误的，因为眼睛并不是独立于其他身体器官而发挥作用的，它经常是和其他器官一起合作来工作的。而电影中我们的平衡感要靠眼睛所传达的东西，而没有其他器官的配合，所以就会出现一些令人惊异的现象，如快速的移动镜头会让人眩晕。而（默片中）听觉、嗅觉、触觉等也无法直接传达，而只能通过视觉来暗示。所以聪明的导演会利用电影的这一特点，爱因汉姆以冯·斯登堡（Josef Von Sternberg）的《纽约码头》（*The Docks of New York*, 1928）来说明——他把枪击声化成了可见的形象：一群鸟受惊飞起。

因此，爱因汉姆总结出一条重要的法则：“凡是其中心特征不能加以形象化表现的事件，都不宜于拍成电影。”^④

38.2 电影是一门艺术

在别人看来这些属于电影自身的局限，爱因汉姆却恰恰认为它们应当是“电影成为一门艺术的前提”。因为正是这些局限，促使电影工作者去思考电影的艺术表现手段，而不是一味关注银幕上的活动影像是否和现实生活中的完全一致，从而逐渐认识到可以利用电影与现实的差异来创造形式上具有意义的形象。于是，“拍摄对象本身已经不再是首先受到考虑的。取代它的重要地位的是怎样用画面表现出拍摄对象的特征，如何阐明一个内涵的观念等等之类的问题了”^⑤。而一旦摆脱了机械复制的阶段，表现手段便开始在形象塑造中发挥重要作用，艺术便产生了。

① [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第24～25页。

② [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第22～23页。

③ [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第23页。

④ [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第29页。

⑤ [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第35页。

38.2.1 形象偏离说

爱因汉姆在这个基础上提出了“形象偏离说”——只有在现实与表现手段不一致（也即电影影像和现实对应物不统一）的场合，艺术家才有发挥创造力的余地。

爱因汉姆对电影的分析采用了格式塔心理学的理论，他本人的老师正是这个理论的奠基人——柏林大学心理研究所教授马克斯·韦特海默（Max Wertheimer）和沃尔夫冈·柯勒（Wolfgang Kohler）。这种理论认为即便是最简单的视觉过程也不等同于对外在世界的机械复制，而是根据简单、规则和平衡的原则，对各种感官材料的创造性组织。这不单纯是对现实的模仿或仅仅是有选择的复制，而是对观察到的真实世界的特征进行选择 and 加工后，用某种受限定的形式进行再现的过程。爱因汉姆强调：

为了创造出艺术作品，电影艺术家必须有意识地突出他所使用的手段特性。但与此同时，绝不应该因而破坏拍摄对象的特点，相反地，他应该加强、集中和解释这些特点。^①

他用许多影片的具体场景和镜头作为例子，来说明电影工作者利用电影的各种特性取得艺术效果的可能性。例如，他以卓别林的一部影片为例来说明如何利用摄影机的机位以造成特殊的艺术效果：

查利因为酗酒无度，被他的妻子遗弃了。他背对摄影机站在一张桌子旁边，桌子上面是他妻子的照片。他的肩膀耸动着，看来是在伤心地吸泣。一转眼间他转过身来。原来他肩膀的耸动是因为他正在搅和鸡尾酒呢。摄影机的角度使得观众起先看不到实际上发生的事情，而只能加以推测。这是很巧妙地运用摄影机角度的又一个例子。大多数物体是不透明的，一个会遮住另一个，对于电影艺术家来说，这似乎是个不利的条件。……但是，在另一方面，巧妙地利用物体的不透明性就使捉迷藏游戏成为可能，从而取得意想不到的艺术效果。……一个人背对着观众，这又有什么特别值得注意的地方呢。观众便以为他们完全知道卓别林在干些什么，他在哭——当然嘛，因为他的妻子跑了。于是观众很有信心地认为他们已正确地理解了这一场的意义。随后这个小人物转过身来，惊奇的效果也就“实现”了。^②

他又以爱森斯坦的影片《总路线》（*Staroye i novoye*）中的一个镜头来说明如何艺术地运用电影深度感减弱的特点进行艺术创新：

在一个场面里，他想要描绘一个文牍主义害死人的官僚主义机关。可以看到一个官员正在向一个速记打字员进行口授。摄影机刚刚放在打字机旁边，使得打字机显得很大。打字机的卷轴像巨大的起重机一样横过银幕。打字机后面的打字员和进行口授的官员显

① [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第30页。

② [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第42～43页。

得很小。然后是一个簿记员，帐簿显得很大，而记帐的人却很小。这本来是一个抽象的不相称现象，现在却成为具体可见的了。^①

而在如何艺术地运用画面的界限和拍摄的距离时，他又用了一个卓别林的电影《有闲阶级》（*The Idle Class*, 1921）的例子：

当卓别林头戴大礼帽，身穿燕尾服，一鸣惊人地上场时，起先只现出了上半身，突然间，人们发现他没穿长裤，而是穿着衬裤站在那儿。在这个例子中，现出的一部分（人的上身）暗示了一幅完整的肖像（衣冠楚楚的人），后来才发现情况同原来以为的大不相同，肖像变成了漫画。^②

在爱因汉姆看来，电影的这些技术方面的局限如果善加利用，能够创造出令人惊叹的艺术效果。而今天我们在周星驰的许多喜剧电影中还能找到许多运用这种手法的桥段，这也成为电影制造戏剧效果的经典花招。

38.2.2 蒙太奇的意义

接着爱因汉姆从探讨电影影像本身转向对影像连接方式的研究。爱因汉姆高度评价了苏联电影理论家对蒙太奇的研究，认为蒙太奇通过切断一个完整的时空，改变摄影机的位置和拍摄对象，是迄今为止“为解放摄影机而采取的最有力、最使人鼓舞的行动。……对于电影艺术家来说，蒙太奇是第一流的创造手段，它能帮助他强调或丰富所描绘的时间的意义”^③。而同时他对蒙太奇的理解也和普多夫金有分歧。

第一，普多夫金倾向于把蒙太奇看成电影唯一的艺术表现手段，他与其所属的蒙太奇学派认为，没有经过剪接的电影片段只是一段现实生活，而经过蒙太奇剪接的影片才是电影艺术，他们声称蒙太奇是一切电影艺术的基础。而爱因汉姆则认为蒙太奇只是电影表现的艺术手段之一，即使是经过剪接的电影片段也不是简单的复制自然，它只是表面看起来是对自然的简单摄录过程罢了。而如果过度使用蒙太奇，将实在的画面并列起来却常常显得勉强，不仅容易和影片的整体风格不协调，而且容易破坏场景的完整，从而分散观众的注意力，显得散乱，弄巧成拙。在某种程度上，这些观点确实切中苏联蒙太奇学派的要害。

第二，爱因汉姆认为如果连接的两个镜头不是毫无联系、差别明显的事物，这种连接手段不能称为蒙太奇。因为它的作用只是改变一个连贯动作的性质。如：

如果把表现一个人在散步的场面删掉若干格，观众便恍然以为有人用闪电般的速度突然把这个正在散步的人一把抓起，推向前去；谁也不会注意到这只是把不连贯的照片

① [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 51 页。

② [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 63 页。

③ [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第 72 ~ 73 页。

连接到一起之后所产生的效果。^①

爱因汉姆认为,使用蒙太奇的作用是把不同的现实场景连成一个整体,它并不干涉拍摄在胶片上的现实,它自身不创造新的现实,不是在银幕上变魔术。

38.2.3 默片才是艺术

在论述“视觉之外的其他感觉失去了作用”对电影的影响时,爱因汉姆充分表述了他对无声片的偏爱。他将认为“无声”是电影最严重缺陷的人称作是“毫不懂得电影艺术的人”,坚持“有声片是电影进步”的观点是愚蠢的看法。爱因汉姆认为,无声片用形象化的动作间接表现声音的做法才是真正的艺术——“它表现的不是‘声音’本身,而是声音的某些最足以说明问题的特征,于是声音就有了形状和含义”^②。这不仅仅是为了弥补缺陷,而恰恰是取得艺术效果的动力和力量,而有声电影的产生则削弱了这种表现力。

他用费德尔(Jacques Feyder)的影片《新的绅士们》(*Les nouveaux messieurs*, 1929)来说明他的论断:

一个政治集会上爆发了争吵。苏姗为了平息群情,就把一个镍币投入一架自动钢琴。会场立刻为成百盏电灯照亮了,音乐和鼓动演说一时齐鸣。这是一部默片,因此音乐是听不见的。但是费德尔先生先表现听众正在激动地聆听讲演;然后他们脸上的表情突然变得轻松愉快,所有的脑袋都随着音乐的节拍轻轻摆动起来。旋律感愈来愈强,最后所有的人都翩然起舞了。他们兴高采烈地摆动着身体,就仿佛有人下了一道听不见的命令似的。讲演的人不得不给音乐让位。这比真正听到音乐还更清楚得多地表现出:有一股力量使这些心存不满的人突然又重归一致,并使他们个个兴高采烈;这也暗示出那支乐曲的性质、魔力和旋律。这种场面特别值得注意的地方,在于它不仅说明导演怎样轻而易举地和巧妙地使观众看见了一种无形的东西,而且在这样做时,实际上还加强了场面的效果。如果观众真正听见了音乐,他们也许只是听到音乐而已;但是这种间接的方法却突出了这支乐曲特点、它的重要作用(它的旋律、它的团结和“感动”人的力量)。它仅仅传达出音乐的这些特殊属性,并使之代替音乐本身。^③

另外爱因汉姆还强调,无声的表演也给演员和导演提供了充分的艺术创造机会,正是这种现实与表现手段之间的差异使表演成为创造性的艺术活动而不是模仿。

应该说,爱因汉姆的理论是在默片时代建立的,而当声音和色彩开始在银幕上出现后,1957年《电影作为艺术》再版时,他虽做了部分修订,但在主要方面仍旧维护原来的观点,抨击电影技术的进步,认为这导致电影更关注拍摄的内容,而使电影的重要功能——摄影机

① [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,第83页。

② [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,第89页。

③ [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,第88~89页。

本身的造型功能受到限制,使其越来越沦为机械记录现实的工具。

正是在这个基础上,爱因汉姆对电影技术的发展持拒绝和排斥的态度,他认为正是电影技术的不断发展,使电影对现实的机械模仿性发展到极端,而有声电影出现是最明显的标志。他也极力反对彩色电影、立体电影和宽银幕电影,他认为这些电影技术使现实的幻觉大大加强,从而使电影的平面构图和蒙太奇等艺术造型手段失去作用——“这种形式的电影的艺术潜能就同舞台完全一样了。这样的电影无论从哪一点来说都不能看成是一种独立的艺术。”^①

爱因汉姆悲观地预测这将导致“完整电影”的出现——这种电影和它的现实摹本之间没有了差异,而这些差异正是电影一切造型潜能的基础,是电影之所以成为艺术的根本。电影艺术家们长期追求完整的幻觉,而不再关注电影的表现手段,他们不再创造、解释和塑造现实,而满足于赤裸裸地抄袭现实。爱因汉姆不无愤怒地说,电影“正在让博物馆的蜡像逐步战胜创造性的艺术”^②。

在1938年,爱因汉姆又写了《新拉奥孔:艺术的组成部分和有声电影》一文,详细论述了电影和其他艺术的关系。他认为有声片存在一种“内在的原则性矛盾”,即尼克·布朗所说的“使一套象征系统既不能在视觉媒介中也不能在音响媒介中产生独立的联系”^③。

爱因汉姆是这样分析的:形象和声音是电影中无法调和的两个具有竞争性的因素。在日常生活中,我们对世界的感知并不要求形式上的精确,而只要和我们的生活经验相吻合就可以了,某些线条或颜色组合不当,并不一定破坏我们的整体感受,因为我们的观察往往是实用主义的,会注意一些方面而忽略另一些方面。而在艺术领域则不然,不相一致的表达手段如果结合在一起,就会让人无法容忍。艺术作品中不同手段的结合就像一次婚姻,“全靠相互近似和互相适应来促成结合,但双方的个性仍然保持完整”^④。因此爱因汉姆坚持认为,如果形象和声音要在电影中共存,必须有艺术上的理由,即有某些东西仅仅使用一种艺术手段已经无法表现。两种艺术手段必须不是表现同一个东西,且相互补充的时候,才有使用的理由。形象和声音“必须用它自己的方式来处理表现对象,而结果产生的差别必须符合手段之间原来存在的差别”^⑤。比如说电影画面表现一个人在愤怒地控诉,而如果声音也是他控诉的内容,在爱因汉姆看来这就是不必要的,而且声音的出现会分散观众对画面的注意力,使“愤怒”的表情大打折扣。爱因汉姆强调每种艺术表现手段必须形成一个“排他的和完整的结构”,它们必须用自己的方式而且完全靠自己来表现艺术作品的主题。

并且,爱因汉姆认为艺术表现手段是个有等级的体系,其中必然有一个占统治地位的主要手段,这个手段在电影里就是画面。而对话缩小了电影的世界,只让观众注意到人物而忽略了环境,并且干扰了画面的表现力,破坏了和画面之间的“从属关系”,从而成为毁掉无

① [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,第129页。

② [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,第127页。

③ [美]尼克·布朗:《电影理论史评》,第22页,中国电影出版社1994年版。

④ [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,第170页。

⑤ [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,第176页。

声电影已有艺术成就的杂种。

爱因汉姆对有声片不以为然，称其在艺术上是“远为低劣的”，他把有声片的大量生产称为“咄咄怪事”，声称终有一天人们会改正这种错误，使电影重新回到无声片的正确轨道上来。

38.3 爱因汉姆的影响和意义

作为早期的电影理论家，爱因汉姆第一个系统研究了电影的视觉表现形式。他强调电影要想真正成为一门艺术，必须摆脱对现实的机械模仿，而必须找到自己作为媒介的独特性，不是去追逐对现实的逼真再现，而是强调自己与现实世界的差异，而正是这些差异使电影有了成为艺术的可能性。美国电影学者尼克·布朗曾这样总结：“对爱因汉姆来说，电影美学的职责在于阐明要以有形式意义的方式——能吸引注意力和强化影像及其多重连接的艺术效果的方式——表现有意义的素材。”^①他高度评价了爱因汉姆在电影理论史上的重要地位：“爱因汉姆在传统电影理论大师中的与众不同之处，在于他断言不仅摄影机而且胶片也是重要的电影艺术材料。换言之，爱因汉姆固然也谈电影艺术的独特性，但是这一独特性涵盖两个方面——以间接的表现法为基础的诗的叙事电影和注重并探究胶片及摄影机的形式特性的实验电影。因此，就电影理论的西方传统来说，爱因汉姆占有中心的地位，因为他承认电影理论的双重结构有两条不相交的轴线：一是电影影像与‘现实’的关系；二是电影影像之间的关系，即电影的表达。”^②

爱因汉姆对电影视觉表现手段的研究具有非常重要的意义，它强调艺术作品和现实世界的区别在于它的形式感——它把观察到的现实世界的特征用自己独特的形式表现出来，这种表现形式受到自身条件的限制，而恰恰是这种限制使它能够和机械的复制行为区分开来。这种研究为电影语法的研究奠定了基础。尼克·布朗从伦理的角度认为爱因汉姆的《电影作为艺术》一书是“旨在产生社会效益；它的运作方式是给批评家们和影像创作者们树立一套鉴别艺术的完整性的严格标准。电影艺术产生于其与现实的差别，这一美学原则孕育出一条伦理原则：即艺术必须对生活经验有所评论，而且还要简化它、深化它和使它变得明白易懂。《电影作为艺术》想达到的目的就在于此。它想要树立一套标准，并依此来创作出艺术上成功的影片和展开以净化、简化和促进一般文化为目的的有意义的批评活动”^③。

但是，从另一个方面来说，爱因汉姆的电影理论实际上是无声电影理论，他的许多观点今天看来显然有失偏颇。按照爱因汉姆的观点，电影艺术恰恰产生于它的局限性——如画框的限制、声音的缺失、黑白色彩和深度感的减弱等，因此他竭力反对电影技术在这些方面的改进和革新，反对有声电影和彩色电影，反对宽银幕和立体电影。他始终认为人们对这些技

① [美] 尼克·布朗：《电影理论史评》，第20页。

② [美] 尼克·布朗：《电影理论史评》，第21页。

③ [美] 尼克·布朗：《电影理论史评》，第22页。

术手段的追求是一种艺术上的堕落,是让电影重新回到它的原始功能——给现实照相,它会让电影丧失艺术地位而成为抄袭生活的工具。他认为一切根源在于人们追求逼真再现现实世界的心理,这种心理将最终使电影艺术消亡,因为它的最高形态“完整电影”已经和现实毫无区别,电影已经失去其作为艺术存在的意义,而彻底沦为现实的摹本。这种情况是爱因汉姆无法容忍的,他对人们追求技术改造的潮流既无可奈何,又深恶痛绝,他在批评这些现象时不惜使用“未开化的人”“毫不懂电影艺术的人”“儿童、农民、原始人”“讨厌”“荒唐可笑”这样的贬义字眼,来表达他的不满。应该说,在某种程度上爱因汉姆夸大了电影技术革新带来的危险性,其实技术革新在很大程度上增强而不是减弱了电影的艺术表现力,比如电影声音已经成为电影重要的表现手段,而计算机技术的发展不仅能够逼真地再现现实,而且能够“创造”虚拟现实——从史前的侏罗纪到未来的洪水世界——电影技术已经为电影表现手段提供了更加丰富的可能性。而电影艺术家们也并没有因此变得懒惰,他们仍然在探索电影的各种艺术表现手段。声音已经不是仅仅和画面同步,而是有了声画对位等更复杂多变的表现手法;色彩也不仅仅再现现实,而是有像《红色沙漠》《红高粱》等主观色彩很重的表现手段。而电影的形式也在今天真正实现了爱因汉姆所说的共存——黑白电影和彩色电影,传统银幕和宽银幕甚至环形银幕,立体电影和传统电影在影院中各有市场,共同发展。

对于爱因汉姆最痛恨的“电影像镜子一样复制现实”,也许苏联的电影理论家马契列特批评他的一句话可以作为回答:“毫无疑问,画面必须以对象的现实性为前提,而它也就是这种对象的形象。生活中存在的客体既然必须与银幕上所描绘的相符,那么,就不必因为电影艺术以再现这一因素为基础而感到‘忸怩不安’。因为就在这里,艺术家也保留着选择生活材料和进行创造性加工的自由。”^①

思考题

- (1) 什么是“局部幻象论”和“形象偏离说”?
- (2) 爱因汉姆的核心论点是什么?
- (3) 爱因汉姆哪些观点对你有启发意义,哪些观点你不同意?

参考书目

- [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社1981年版。
- [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社1994年版。
- [美]尼克·布朗:《电影理论史评》,徐建生译,上海文艺出版社1995年版。
- 李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》,

① [苏] A. 马契列特:《爱因汉姆的〈电影作为艺术〉》,转引自《电影作为艺术》,第205页。

第 39 章

爱森斯坦的蒙太奇学说

自 20 世纪第二个十年以来在西方占主导地位的电影风格一直是经典好莱坞的叙事风格。20 世纪 20 年代,世界电影热点中心曾一度由美国转入欧洲,并随之而出现了热烈而紧张的电影革新运动。在这段探索的过程中,涌现了诸如法国先锋派、德国表现主义、苏联蒙太奇学派等不同的风格流派,其中苏联蒙太奇学派的理论贡献最为深远。

以爱森斯坦、库里肖夫、维尔托夫、普多夫金为代表的苏联蒙太奇学派不仅使蒙太奇技巧有了质的飞跃,而且把蒙太奇思维变为一种意识形态手段。然而,不论是“库里肖夫效应”,还是维尔托夫的“电影眼睛”说,都更侧重于剪辑和画面的关系,未能深入形式本身的思想价值,只有当爱森斯坦把蒙太奇技巧和意义表达相结合时,蒙太奇才真正成为一门电影语言。

爱森斯坦是一位跨越两个社会的历史人物,是一个力图使自己成为新时代成员的艺术家,也是一位为未来理想献身的电影创作者。

39.1 革命艺术

任何一种电影流派的诞生都是整体社会心理和文化氛围孕育的结果,爱森斯坦的电影思想或许可以从两个方面找到其构成的动因:一是 1917 年弥漫于整个俄罗斯的革命意识,二是 20 世纪初滥觞于欧洲大陆的现代主义艺术思潮。

了解俄罗斯历史演变过程的人大都知道,在十月革命爆发的日子里,许多左翼知识分子对布尔什维克的行动做出了积极回应。文学中的象征派、阿克梅派曾狂热地歌颂革命,认为莫斯科点燃的火焰将烧遍整个世界,“把所有的资产阶级化为灰烬”。激进的艺术家们以胜利者的骄纵宣扬新纪元的到来,马雅可夫斯基等未来派诗人公然号召艺术伙伴“越过心灵的障碍”,把街道作为画笔,让广场成为调色板,以革命为己责,用对国家的贡献来衡量诗歌的价值。在自上而下的革命话语之中,新型苏联艺术家们试图进行一场观念变革,推翻旧的



爱森斯坦在《墨西哥万岁》拍摄现场

譬如文学引入“意识流”，美术抹杀画布上的“距离”，音乐破坏旋律与和弦，诗歌中废除韵脚……各个领域都摒弃了模仿原则，所有的艺术都呈现出激动人心的开放格局。而当时在苏联占主导地位的构成派和未来派，与现代主义一脉相承，也反对制造现实幻象，拒绝古典美学原则。

爱森斯坦秉承现代主义精神，试图把蒙太奇改造为传达理念的手段，他按照新奇、轰动、同步、冲击的法则组织镜头，实验“纯粹的理性电影”。他梦寐以求的是要把《资本论》拍成电影，并幻想这部新片“不受传统的限制，把观念、体系和概念直接表现出来，而不要任何转折和释文”。他声称对“电影眼睛”不感兴趣，而追求“电影拳头”的效果。他在一篇文章中写道：“电影的任务是让观众‘吃便饭’，而不是‘招待’他们。是要抓住观众，而不是让他们消遣。是要使观众得到武装，而不是消耗他们带到影院来的力量。”为了达到这种带有强制性的效果，他甚至希望发明一种确实可靠的刺激系统，使观众在观影时能够“分泌唾液”。爱森斯坦这种强调即刻反应、情感力度、把观众拉入的创作企图体现了强烈的现代主义诉求。

再现艺术，创立全新的表现规范。

于这种历史关头投身电影的爱森斯坦显然深受影响，他自诩为无产阶级革命的宣传家，认为电影是意识形态的实用工具。他追求艺术和功利的双重价值，把启迪观众视为最重要的创作诉求。他的每一部影片都以宏阔的史诗风格表现重大历史事件，贯穿英雄主义，充满煽动气息，点燃情绪，激发观众。可以说，对革命现实的深切认同是爱森斯坦的创作基点。

爱森斯坦时代的另一个文化特征是现代主义的兴起。现代主义是一种艺术风格，也是一套特定的文化逻辑。它激烈反抗资产阶级秩序，充满乌托邦式的幻想，追求个人天才式的创造。有人说现代主义艺术家想要创造的是涵盖一切的宇宙之书，想阐释的是绝对的终极真理。现代主义注重个人体验，善于编织寓言，主张消除审美距离，追求冲撞效果、同步感和煽动性。

39.2 “吸引力”电影

爱森斯坦认为,美国电影在实践中所发现的特写不过是一种展示客体的镜头手段,而他把特写理解为一种评价可见事物、阐释客体的手段,通过这种手段,应揭示出具有表现性的形象特质。他对表现性和“超物态性”(爱森斯坦语)的推崇构成了蒙太奇观念的基础。他不止一次地说过,电影的法则已经成为“人类思想和人类感情的内部过程”,“渐隐”与“闪回”都是典型的思维过程。1930年5月26日在哈佛商业学校演讲时,他更为明确地阐述道:“新影片的目的不是给予观众更好的音响效果,而是给观众提供抽象的概念。这样我们这个时代的艺术就将有新的作用和历史的使命。激发人们思考的文化影片才能够使电影艺术得到复兴。新的影片将引起观众新的思想方法并创造出新的形象。”^①

爱森斯坦进入电影界之前曾从事机械工程,当他改行艺术时又正值构成主义兴盛时期。因此,他从开始就认定艺术活动是一种制造或构建工作,而把握艺术材料的特质是重中之重。

爱森斯坦对蒙太奇功能的把握得益于对俳句的研究。他在汉字的组合规则中发现了镜头建构的原理,认为表意文字正是两种概念撞击的结果。口字加上鸟是鸣,加上犬则是吠,从鸣到吠并非同一概念的反复,而是一个全新意义的创造。由表意文字组成的俳句亦如此,它首先简短地记录几种感觉,然后由重叠式的排列构筑一个完整的意念,进而产生精确的心理感应。

爱森斯坦把这个模式搬到电影,认为单一镜头是电影建构的基础材料,蒙太奇是赋予镜头意义的源流。只有镜头间的相互作用才能产生含义,只有通过蒙太奇的组合,个别“细胞”才能构成整体电影。

爱森斯坦在建立自己理论框架的初期,一直把“吸引力”当作刺激观众心理的重要元素。他所描述的吸引力是指某种强烈情感的爆发或剧情的突然转折,它能够使观众在感官和心理上受到冲击,产生巨大的情绪波动。“吸引力”在爱森斯坦的文论中是一个极为关键的概念,他把它看作艺术构成的基本单元,其作用如同科学中的质子、中子和电子。

“吸引力”一词源出于马戏表演,通常是说令人折服的高潮节目,意指特技表演。这一概念所包含的震撼意味特别符合爱森斯坦的艺术理想。他借用这一概念的目的就是对抗他所憎恶的自然主义所刻意制造的真实幻象。在他的理论脉络里,“电影吸引力”的提法包含了以下几层含义:

- (1) 蒙太奇元素的异质性和视觉的震撼性。
- (2) 影片主题的扩张性和自由联想性。
- (3) 电影对观众注意力的牵引性。

这些含义与爱森斯坦试图用艺术手段宣传思想、塑造“新型观众”的意图密切相连,是杂耍蒙太奇的核心,也是蒙太奇理论的雏形。

^① [英] 玛丽·西顿:《爱森斯坦评传》,第184页,中国电影出版社1983年版。

39.3 “杂耍”蒙太奇

爱森斯坦认为,蒙太奇不仅是一种剪辑方式,而且还是一套原则,这套原则可以把电影元素组合为有力的意义表达。

爱森斯坦的蒙太奇理论主要体现在《杂耍蒙太奇》《蒙太奇在1938》《电影的第四向度》《狄更斯,格里菲斯和我们》《结构问题》《影片〈战舰波将金号〉结构中的有机性和激情》《垂直蒙太奇》《知觉的同步化》《色彩与意义》《形式与内容》等篇章中。他在《电影的第四向度》(又名《蒙太奇方法》)一文中依次提出了五种蒙太奇形式,并在理论上——给予界定。

爱森斯坦借用音乐术语来说明蒙太奇的构成,除去“理性蒙太奇”外,其他均以音乐术语来命名,但这并不表明其蒙太奇理论与音乐理论相等同。

他所提出的五种蒙太奇是:

节拍蒙太奇:影片片段在剪辑后连接为一个个相当于乐谱上“小节”的等时单位。节拍蒙太奇就是指这些“小节”的重复,因而又名小节蒙太奇。

节奏蒙太奇:音乐中的节奏牵扯到力度的轻重和速度的快慢。节奏蒙太奇强调镜头内容和镜头长度的比重关系。

主音蒙太奇:主音蒙太奇包括影片中所有能触动观众感觉的因素,譬如光影的运动、色调的明暗、影调的反差等等,其基本元素是影片中诉诸情绪的技巧成分。

谐音蒙太奇:也称泛音蒙太奇。按照爱森斯坦的说法,“泛音”是电影第四向度的构成元素,包括视听两方面的内容,它与“主音”并存,表示电影中各元素间的“冲突式”关系。

理性蒙太奇:前四种蒙太奇都诉诸感性区域,而理性蒙太奇则隶属于高级的理智层面,爱森斯坦认为感官方面的问题具有普遍性,而理念领域的活动则带有阶级性,他期待理性蒙太奇能够建构某种将科学、艺术与阶级斗争相融合的影像。

爱森斯坦是一个讲求辩证唯物主义的思想家,在他的概念中没有孤立的事物,每一种物质都与周围有着必然的联系。物质是存在的最终形式,心灵也可化约为物质。他积极响应巴甫洛夫的反射作用学说,把艺术创作视为激发观众情感反应的程序,认为电影作品如同一部开垦机,它将依照既定的阶级方向,犁开观众的心扉。

爱森斯坦坚持电影中的不同元素必须在导演的控制之下,不能各自独立运行。好莱坞的技术发展是为了不断开拓表现物质现实的能力,而他却利用分解手段来破坏声音和色彩的写实倾向。在初涉电影之时,爱森斯坦最为愤愤不平的就是电影制作完全受制于拍摄对象,观众在影院所观看的影像和现实生活毫无二致。他和当时艺术界的先锋派们一起用各种方法抵制写实主义,竭力推崇分解现实的“中和化”方法。他在论述色彩的文章中否认色彩本身具有意义,认为它的意义来自和不同元素的相互关系,譬如绿色只有在包括其他颜色符号的系统中才会产生意义。

爱森斯坦热衷于抽象的哲学思考,譬如黑格尔的“理念”被他衍化为“主题”。他认为电影作者的任务是捕捉自然现象或历史事件的形式,然后经由艺术提炼建构为能够揭示本质的作品,任何一位想表现真相的艺术家都不能单纯地记录事物的外表。他曾这样说:如果我



《战舰波将金号》中的经典蒙太奇段落

们要获取真实，那么就必须摒弃“写实”手法，分解现象外表，依据本质真实的原则重新组合，使之纳入辩证认识的逻辑。富于创造性的导演总是以主题的方式理解现实，创作电影。

爱森斯坦认为,蒙太奇的重要性并不在于制造特殊的艺术效果,而是要传达影片的推理方式和叙事主题:通过两个镜头的撞击确立一个思想,然后把思想注入观众的意识,唤起他们的亢奋,使其对影片输出的思想产生共鸣。但观众的共鸣并非消极被动,它源于观众自己的判断,出自观众个人的选择。这是爱森斯坦苦心经营的修辞方法,也是他独树一帜的艺术策略,正如埃德加·莫兰所说,他的作品是“一个结构严密的体系,在那里,画面感染力的深化与运用达到了逻各斯(‘逻各斯’本义为言语、思想、思维、理性。在黑格尔的哲学中,逻各斯指概念、理性、绝对精神。这里可理解为‘完美的理性化’——译者)的程度。”

39.4 “理性”修辞

爱森斯坦的蒙太奇原则仿效了史诗的形式——影片所着力表现的是运动的“连接点”和意志的“爆发点”,任何人物或事件都不具有完整性,而只呈现最富象征意义的关键时刻。

爱森斯坦史诗影片的另一个特点是他只有在表现集体性事件时才提供过程,个体的活动几乎永远得不到完整的展示。当然,即使是整体运动的过程也常常被浓缩为一个瞬间。譬如《战舰波将金号》的剧情发生在48小时之内,《十月》中事件展开的时间是10天,《总路线》《亚历山大·涅夫斯基》《伊凡雷帝》的情节虽然延续了几个月,甚至几十年(如《伊凡雷帝》),但影片的结构也被划分为若干诗行般的片段章节。爱森斯坦的叙事不是演进,也不是渐变,而是爆发式的跳跃。慕西纳克曾评论说:“一部爱森斯坦的影片犹如一声呐喊,一部普多夫金的影片宛若一首歌曲。”

爱森斯坦的蒙太奇和格里菲斯的叙事分别显示了两种叙事方式:前者接近诗歌,后者相当于小说。小说的叙述者总是把自己隐藏在事实背后,并力图创造某种真实的氛围。而诗人式的表述者则不同,他审视自己所表现的世界,改变事物的表象,重新组合现实,他让观众看到的是他对世界的观察,而观众感兴趣的也是他那不同凡响的表现手法。英国评论家罗伯特·赫林在1928年评论爱森斯坦的电影形式时说:“事实上,爱森斯坦是用操纵我们的意识的方法而使之充分感觉,充分起作用,直到唤醒下意识,并使激动起来的下意识作为意识的补充。”爱森斯坦的同时代人谢尔盖·特列齐亚科夫认为:“爱森斯坦所试图实施的已经不是有关思想的思想,而是有关电影概念的思想,即纯情绪的效应将他研究至今的理性效应所取代。”^①

我们可以把爱森斯坦的创作及其理论看作宣传教化的标本。他认为艺术的作用就在于传递普通语言无法表述的信息,在于通过情感打动观众的心智,因此他坚持认为观众也是电影构成的一部分。

在影片《十月》中,爱森斯坦全面实践了自己的蒙太奇法则。片中没有中心人物,也没有完整的情绪,但政治隐喻却比比皆是:用成串的圣像汇集“上帝”的概念,以联排将军和拿破仑塑像构成“独裁”的语句。克伦斯基在沙皇后宫闲坐,列宁登程返回莫斯科;克伦斯基的靴子搁放在一个精致的枕头之上,列宁的水壶沸腾在熊熊的篝火之上,空虚的优雅静接

① 《电影艺术问题》,俄文版,1976年第17期。

连充满生命力的跃动,对立的影像设置折射出明确的褒贬倾向。

理性电影的修辞方式在《十月》中也发挥到了极致:把竖琴的镜头切入孟什维克讲话的段落,标示孟什维克在重大历史事件来临之际只会喋喋不休。把克伦斯基的静态姿势和一只靠发条驱动的孔雀并列,暗示他在冬宫里不过是个机械的政治玩偶。爱森斯坦抓住每一个镜头,利用约定俗成的文化符码建立隐喻关系,使影像表现从动作世界转向了意义世界。

1930年2月17日爱森斯坦在巴黎索邦大学的演讲中阐释了理性电影的诉求:“理性电影是能够克服逻辑语言和形象语言之间的不协调的唯一手段。在电影辩证法语言的基础上,理性电影将不是故事的电影,也不是轶闻的电影。理性电影将是概念的电影。它将是整个思想体系和概念体系的直接表现。”^①

39.5 政治史诗

爱森斯坦的灵感来自政治,他的影片由象征镜头组成,人物形象也大都都是概念的符号。他第一个意识到了借助镜头组合表现思想的可能,并在实践中探索了影像传达理念的方法。

爱森斯坦最感兴趣的是哲学思维的概括性和思辨性。他认为电影作者的任务在于捕捉自然现象或历史事件的现象,建构揭示本质的作品。影片的含义由片段和细胞赋予,而每一个细胞都烙有主题的印记。蒙太奇段落以彼此关联的方式出现,影片的主题均匀地贯穿在每个镜头之间。

爱森斯坦认为艺术能够传递普通语言无法表述的信息,能够通过情感打动观众的心智。因此他坚持认为观众也是电影构成的一部分。他希望电影提供给观众的不是一个封闭的影像,而是某种逐步合成的观影经验。与一般语言形式相比,这种经验让观众对主题的理解更为透彻。

20世纪初,好莱坞电影以叙事明快为主导,其电影故事往往包含一条连续的因果链,事件的动机常常是某个角色的欲望或需求,而叙事过程就是这些欲望和需求被满足或被实现的过程。并且,好莱坞影片中的所有电影元素都服从于叙事,不论是剪辑、场面调度、布光、摄影机运动,还是表演,都引导观众关注影片所讲述的故事内容,而忽略故事讲述的方式。

爱森斯坦的探索开辟了电影创作的新纪元,他不仅使蒙太奇功能发生了质的飞跃,还把蒙太奇变为了一套思维逻辑,一种意识形态手段,一门电影哲学。苏联评论家K.费尔德曼曾说:他的影片是“电影诗……这是倾心于无产阶级革命斗争中可歌可泣事迹的艺术家们抒发出来的具有深厚抒情气息的歌曲。它们歌颂的与其说是生活不如说是事件……它们从长远的历史观点出发描写每件事情……它们撇开一切细节而描述历史性路线的本质……”^②确实。在爱森斯坦的身上,既洋溢着艺术家的天赋,又闪烁着理论者的聪慧,他的实践为电影语言的更新提供了尚方宝剑。

爱森斯坦的理论学说并不那么规范,它兼容并蓄、活泼散乱,塞满了人类学、心理学、艺术学等不同门类的资料,加之随着想象不时跳跃,所以他的阐释常常给人突兀和不连贯的感觉。或

① 《俄罗斯电影的原则》,载《电影评论》第9期,1930年4月。

② 转引自[英]玛丽·西顿:《爱森斯坦评传》,第285~286页。

许我们只有借用他的通过两个镜头对接产生含义的蒙太奇手法,才能有效地领悟他的电影思想。

而为了追求高度概括的哲学效应,爱森斯坦的创作彻底偏离了传统叙事轨道,他不仅否定了情节结构和性格刻画,甚至也否定了演员的作用。他拒绝流行的神话模式和爱情故事,虽然选择了含义鲜明的视觉符号,但其影片往往由于隐喻深奥而使观众莫名其妙。因为与一般观众的接受水平相抵牾,爱森斯坦电影被批评为难于理解的电影。

早在1931年,莫斯科就有人开始抨击爱森斯坦的理性电影。有人说《十月》是一部失败的作品,因为作者用个人的主观意念代替了历史事件的客观面貌。这位批评家甚至抨击《十月》体现了爱森斯坦创作方法的谬误,暴露了他理论体系的虚妄。类似的批评曾一度上升为组织行动,迫使爱森斯坦进行自我批判。在关于《白静草原》的检讨中他写下了这样一段话:“脱离个别事实和现实性而片面追求抽象的概括,不可避免地使得一系列形象朝着唯一可能的方向发展——摹仿神话风格的比喻与联想。生气勃勃的、牵涉面很广的悲剧性冲突,沦为只有‘黑与白’两色的闹剧;真实具体的阶级冲突,变成了‘善与恶’的抽象的一般化的搏斗。……如果不能始终坚持现实主义表现方法和不能在实践中掌握这种方法,那就会使错误远远超出美学的范围,而使得这个作品只有一种虚妄的政治意义。”^①

对于爱森斯坦的功过,电影理论家米特里曾有一段精辟的评述,他说普多夫金的叙事蒙太奇是当今大多数电影导演的语言模式,而爱森斯坦的理性电影却是艺术创新者们灵感的源泉。他的失误虽比普多夫金明显,但思想却远为复杂深奥,因为在电影演进的历史过程中,爱森斯坦提供了一套完整的电影语言模式。

思考题

- (1) 爱森斯坦的蒙太奇理论借用了哪五种音乐名词?
- (2) 如何理解理性电影?
- (3) “电影吸引力”指的是什么?

参考书目

- | | |
|---|---|
| [意]基多·阿里斯泰戈:《电影理论史》,李正伦译,中国电影出版社1992年版。 | 中国电影出版社1983年版。 |
| [美]尼克·布朗:《电影理论史评》,徐建生译,中国电影出版社1994年版。 | [苏]爱森斯坦:《并非冷漠的大自然》,富澜译,中国电影出版社1996年版。 |
| [俄]爱森斯坦:《蒙太奇论》,富澜译,中国电影出版社1999年版。 | [苏]爱森斯坦:《爱森斯坦论文选集》,魏边实等译,中国电影出版社1962年版。 |
| [英]玛丽·西顿:《爱森斯坦评传》,史敏徒译, | 杨远婴主编:《电影理论读本》,后浪出版公司策划出版,世界图书出版公司2012年版。 |

① 转引自[英]玛丽·西顿:《爱森斯坦评传》,第436页。

第 40 章

巴赞的电影美学

在巴赞最活跃于电影评论界的 15 年里，电影在“二战”后遭逢巨变，从现实主义走向全面开敞的新浪潮运动，咸认为这是电影三大运动的第二、第三波。1958 年 11 月 11 日，法国最伟大的影评人安德烈·巴赞过世了。此时，特吕弗刚拍完《四百下》的第一场戏；马勒的《恋人们》在香榭大道公映；雷诺阿声称在与巴赞对谈后，改变了自己的创作手法；罗西里尼则连续两年将威尼斯影展献给巴赞：巴赞的影响让他的生年远不及他卒年来得重要。

40.1 巴赞的美学视野

40.1.1 瞧这个人：没有粉饰的作者

巴赞在谈论卓别林时，曾两度用上“瞧这个人”来唤起读者对卸了妆的卓别林更亲近的关切。现在，我们一步步揭开巴赞近乎神话的面纱，让读者们先来“瞧这个人”。

我们虽无法直击巴赞的为人，但透过他最亲近的艺术家，同时也是他的养子特吕弗之口，我们见证了一个栩栩如生的、立体的且鲜明存在的人：“巴赞拥有像季洛杜作品人物的天真，他的良善几乎成了传奇，我们有时候还会以藏起由它激发的热情，用来温和地取笑它。他的恶疾持续了十年，最后的这五年无疑造成他最终的



巴赞关爱事物的形象，经常出现在许多相关书籍中

外貌，但他不凡的道德健康，则扮演了平衡的角色。巴赞会公开借贷，但在借钱出去时总是不会大惊小怪且完全不张扬；而他认为既然车子有四个空位，独自驾车是既荒谬且不自然的，所以他经常会到诺热巴士站，去载三位旅客，好让他能在巴黎把他们放下；当他和珍妮、儿子弗罗伦要离开巴黎几周，他会打电话给朋友，将房子借给一位朋友，并把车借给另一位。”（FC: 6）^① 异乎寻常的人格，是与对万物的关爱与热情有关，巴赞也几乎毫不掩饰他的口味，他对生物、数学以及地理等自然学科的涉猎，培养出的敏感度展现在他的电影评论上，使他的文字成为一种无法复制的特殊文体。

处于学术激荡中心的巴赞，他自身的哲学教育背景、与柏格森思想的交谊，以及与《思想》杂志的交往，令他形成了人格主义哲学观，强调出人意识的首要性；出于对宗教的虔诚，以及对自然的热情，德日进毫不意外地成为巴赞的另一个精神导师；马尔罗的艺术进化观（这也体现在巴赞论述的历史观中）、心理学思想，以及萨特的人文坚持（即便巴赞后来为了捍卫《公民凯恩》而与持相反态度的萨特陷入僵局）与影像论述（特别是萨特对迷幻所产生的想象研究，可以被看作巴赞的心理现实论基础之一），也都成为巴赞美学系统的参照。战后法国掀起的存在主义思潮，更直接影响了巴赞对电影本质的思考，使他探究先于本质的存在。巴赞的人道主义在现象学理念的鼓舞下，对创作者的强调也应运而生。

即使巴赞论述的着重点在于现实主义论述，但作者的创作态度，可能更是巴赞关切的课题，“几乎所有巴赞写的文章，都在问这样的问题：一位电影作者如何表现他的素材？他构成了何种意义？”（DA: 156）^② 影片中的现实如何复现，更主要是牵涉到作者的理念。所以对于因为预算短缺而被迫使用短镜头风格的威尔斯，巴赞仍对其作品表示了认同：“威尔斯即使在拍摄短镜头时，仍然认为长镜头是理想的。其次无论他采用哪一种剪接技巧，对他来说剪接仍然是头等重要的创造要素。”（OW: 90）^③ 在此可以看出巴赞关切的是电影作者“利用经验事实来达到他个人的目的”，或“发掘经验事实本身的含意”。前者因经验化成一连串的记号，并创造出一种美学的、修辞的现实；后者则在寻找事实遗迹意义的同时，使我们更接近事实本身。所以“巴赞看来，最佳影片是那些使艺术家的个人意图与媒介的客观性质巧妙平衡的影片。”（UM: 96）^④

虽然巴赞曾在《论作者策略》文中大声疾呼万不可以陷入作者至上的迷思：将大师的劣作视作珍宝，而忽视了才华较不出众的创作者偶尔的杰作。事实上，确是风格导致作者差异。

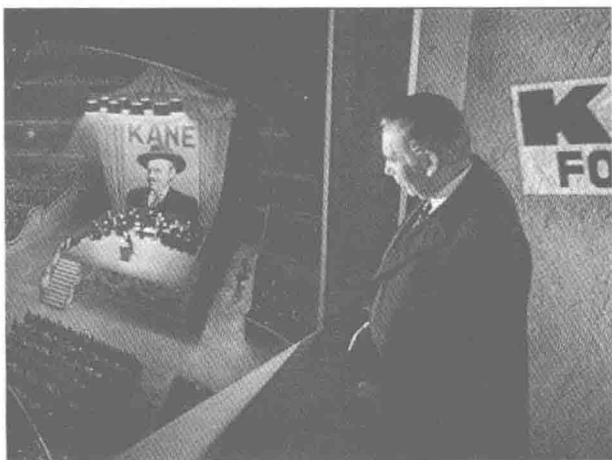
① Bazin, *French Cinema of the Occupation and Resistance: The Birth of a Critical Esthetic*, Frederick Ungar, 1981. 下文出现“FC”者，均出自本书，数字代表页码。

② [美] 道利·安祖：《电影理论：电影：材料·方法·形式·功用》，志文出版社1985年版。下文出现“DA”者，均出自本书，数字代表页码。

③ [法] 巴赞：《奥逊·威尔斯论评》，中国电影出版社1986年版。下文出现“OW”者，均出自本书，数字代表页码。

④ [美] 路易斯·贾内梯：《认识电影》，中国电影出版社1997年版。下文出现“UM”者，均出自本书，数字代表页码。

是布莱松的殊异性,使巴赞在论述他的改编影片时,不得不从风格探讨,进一步找出改编的新方法。再者,巴赞赞同作者对于作品的关键地位,所以他说“作品的匿名对于理解作品只能是极其相对的不利条件”(DD: 46)^①。于是在评论某些尤其受作者影响至深的作品,如罗歇·莱纳特的《最后的假期》(*Les dernières vacances*, 1948)时,巴赞会将笔锋首先指向作者介绍;而巴赞的著作或文集,也往往是以导演研究为主的——威尔斯、卓别林、雷诺阿,甚至《残酷的电影》



《公民凯恩》:技巧是为了在有限中创造无限,重复曝光使得场面戏显得逼真

或者《从解放到新浪潮的法国电影》的主题文集,也是以导演为编辑方向。以场面调度来分析影片是否贴近创作者,就是在探讨种种技巧是否能服从于作者的风格。当风格像存在于小说中那样,被表现在电影上,使得电影取得与小说平起平坐的地位时,阿斯特吕克倡议的“摄影机一笔”论才真正被落实了。

因为人道主义精神,我们毫不讶异巴赞的事业开端是教育事业。透过教育提升人的素质可以说是他在电影俱乐部或者针对工人或学生的小型放映会上,身为电影放映员的重要使命。巴赞相信“人们无法通过预先训练观众的口味改进影片的质量,恰恰相反,只有影片的质量才能训练观众的口味”(DD: 53)。因此,巴赞与雅克·多尼奥尔-瓦尔克罗兹及罗杜卡(Joseph-Marie Lo Duca)一起创办《电影手册》的目的也就在此:给观众予观赏电影的方向,“(罗歇·莱纳特)指出,真正急需的是一批有鉴赏力的电影观众,他们的要求会促使优秀电影的产生”(JG: 60)^②。然而,巴赞的主张是相当明确的,评论不能沦为价值判断与维护个人主张的工具。后来成为新浪潮主将的年轻撰稿人如戈达尔、特吕弗等以相对激烈的文字闻名,因此,在特吕弗“声名狼藉”的《法国电影的特殊倾向》发表时,巴赞让他数易其稿后才同意刊登。巴赞认为“影评人的功能不在于在一个银色托盘上,端出一个不存在的事实,而在于基于他读者的智慧与感性,引申出艺术作品的最大震撼力”(CC: XII)^③。

对受众的这份虔敬与尊重,贯穿了巴赞的理念,“《电影手册》的‘作者’理论是唯

① 见《当代电影》第145期“巴赞专刊”,2008年4月。下文出现“DD”者,均出自本刊,数字代表页码。

② [英]科林·麦凯布:《戈达尔:七十岁艺术家的肖像》,新星出版社2008年版。下文出现“JG”者,均出自本书,数字代表页码。

③ Bazin, *The Cinema of Cruelty: from Buñuel to Hitchcock*, Seaver Books, 1982. 下文出现“CC”者,均出自本书,数字代表页码。

——一个从观众的视点构建的理论，它的构建是为了提供一种将观众的视点移向电影艺术家的方法。莱纳特的‘电影观众的小学校’和巴赞所做的一切工作都是为了将观众变成创造者。”

（JG：76）对观众的关注，将引导巴赞所有美学论述的创造。

再者，一如巴赞对电影史演进的考察是从辩证得来，他也相信讨论可以导出有论据的事实。“巴赞是个精彩的辩证家，他每一次的解说，都反映了从行动上寻求逻辑的印象；他相信讨论的绝对力量，并且持续不断地证明了这一点。”（FC：6）即便巴赞拥有自己的品位与价值观，他还是会先采纳与他相对的论点，再进一步申论他的看法。即使他会因此与他所敬重的人物起争执，但“巴赞的文章中隐含的观点是，用政治责任感这类概念来评价电影是毫无意义的，因为它忽略了电影的特性。艺术家的任务是在现实的各种矛盾冲突中再现现实世界；而不是将它放到一个已经塑好的模型中去”（JG：65）。维护美学价值要高过意识形态，这便是巴赞与萨特论战的主因。“在巴赞那里我最崇敬的是，每一篇新文章的目的，并不在于补全或澄清某个在别处只被局部表达的想法，甚至也不在提供令人信服的例子”（BS）^①，是论证本身存在其价值。这也是为何《电影手册》对创作者的访谈是该杂志重要的特色之一，也无怪乎会发展出“作者论”。

巴赞的广泛兴趣，体现在他评论文章里头，就会有“今天电影界关注最多的主题即使是理论家尽最大的努力所获得的研究成果，也只不过是巴赞这一理论中的一小部分”（DD：35）这样的说法——虽然夸张，却也突显出巴赞的特质、他的兴趣与使命感。“他并不规避最危险的问题，对我这些评论家来说，一般都会提供局部的解决方法，只能在手边的案例可以站得住脚，而非发现完整的解答。”（BS）而巴赞总是“首先仔细研究一部电影，找出它特殊的优点和困难或矛盾之处。然后他会假定这部电影属于某一种类型，把它放进已有类型的范畴，或为它特别建构一个新的类型。接着他开始详细地陈述有关这个类型的特性，不断地从相似的电影中举出例证。最后，他会以整个电影理论作为背景来讨论这些特性。因此，巴赞最先从个别的事实着手，然后经过一种逻辑和想象反应的过程，而得到一个普遍的理论”（DA：147）。

巴赞对于电影问题的探究，类似于对自然的研究，是一种渐次明朗的过程。他的史观清楚知道电影发展有其脉络，却没有局限的框架，“他认为电影就像人一样，只有在察觉本身的不足而奋力寻求超越时，其本身的意义才能显现出来”（DA：191）。这份超越是他的存在主义背景的体现，而这份探究的精神，导引了巴赞最重要的哲学式提问：“电影是什么？”

40.1.2 电影是什么？

“电影，它也是讲求效用的艺术。如另一个参照系的说法，似乎应该说，电影的存在先

^① Rohmer, “La Somme d’André Bazin”, 载《电影手册16》，第91期“巴赞专刊”，1959。下文出现“BS”者，均出自本文。

于它的本质”（Q：95）^①。巴赞在考察电影的本质，若单从一两篇文章便想找到解答，无疑是简化了巴赞的探索。巴赞的提问“不是封闭的定义——‘什么是电影？’，而是开放的设问——‘电影是什么？’”（Q：前言3）于是，巴赞“考察了电影语言逐渐向真实性发展的美学历程，从而确立了电影现实主义理论体系的三大支柱：摄影影像的本体论、电影起源的心理学和电影语言的进化观”（Q：前言5）。

时间代表了一种消逝，使得记忆褪色，最终导向死亡。巴赞通过考察人类的心理情结，推论出所有造型艺术的发展，都能指向“木乃伊情结”：透过涂料使“时间”被保存下来。绘画的发展则取代了木乃伊制作，即使画像无法与对象同一，但却“帮我们回忆起前者，因而使他不至于被遗忘”（Q：6）。这种对象的复现，因摄影术的出现，及其记录过程去除了人为干预，使得战胜时间的愿望得以实现。

然而，在摄影那里的现实复现，只能是一种“定姿”的模造。事实上，巴赞援引了照相术，更重要的是，指出电影的创举，这成为德勒兹发展影像与运动的同一论的重要依据：“摄影师借助透镜真正捕捉到的光影印迹：这就像仿形的铸模……（但）电影实现了异乎寻常的创举，既能复现拍摄对象的瞬间，同时还能记录下对象的时间流程的印迹”（IM：39）^②。被摄对象的时间流程被保留了，完整的现实印象才得以记录下来。

巴赞认为电影作为对现实印象的忠实记录，并非如萨杜尔描述的那样是在技术的成熟后渐次发展的，相反地，技术更主要在呈现与实现人们的想象，“电影……从一个神话中诞生出来的，这个神话就是完整电影（cinéma total）的神话。……（但）它们都受时代的想象所制约”（Q：19）。也就是说，电影既早已成型（在人的想象与对现实的认知里），但同时，即使电影发展至今，仍无法完全复现人类驰骋的想象力以及对现实的感知，所以，无法说技术发展到什么程度才算完备，“一切使电影臻于完美的做法都无非是使电影接近它的起源。电影确实还没有发明出来呢！”（Q：19）

“西部片必然蕴含着比青春的活力更深一层的奥秘：永恒性的奥秘；这个奥秘在一定意义上等同于电影的本性。”（Q：204）事实上，巴赞确是从类型的探究中，找出类型的根源在本质上与神话相同。于是，类型作为最纯粹的程序化的构成，为观察电影演进提供了完美的范例；同时，也考察了电影与观众之间的关系。

首先，巴赞认为最抗拒被外来影响所左右的西部片，却受到广泛的传播和接受，其中必含有奥秘。而揭示它就意味着揭示电影的本性——其深层结构就是神话。西部片所严守的程序化处理，主要体现了建立法治（秩序）的必要性，即使此举必然产生两种矛盾：执法者品德与法律价值的对立以及实施法律的矛盾。这样的冲突和西部片惯用的场面调度由此找到了史诗的伦理观与风格，而这两种矛盾则让史诗成了悲剧。

① [法]巴赞：《电影是什么？》，文化艺术出版社2008年版。下文出现“Q”者，均出自本书，数字代表页码。

② Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Les Éditions de Minuit, 1983. 下文出现“IM”者，均出自本书，数字代表页码。译文参考《电影是什么？》崔君衍先生译文。



《大江东去》：技术的可行性同时也将表现手法进一步推进了，宽银幕中的构图概念以及镜像的反射，完成了西部片的“巴洛克式”润饰

西部片（或说好莱坞的类型电影）可找到其纯真性质，也正是其纯真性衍生出史诗风貌。而历史则是西部片美学和心理学的基础——作为题材背景、发展沿革、史事呈现，以及观众期待的基本元素。

“观众的偏见加深了导演的偏见”（Q：131），类型风貌之形成，市场因素也是最根本的考虑之一。既然找到了深层结构，巴赞在对西部片演进的考察中便发现，它的种种演变并没有动摇其基本的经济核心。“超西部片”比起传统西部片多了“理念性”“率真”以及“小说式的深化”，而一切使得西部片得以加强其核心元素的手段，如“传奇”的刻画、场面的展现等，不论是技术上的还是理念上的，都获得巴赞的赏识，一如他对于能使电影接近“完整”的所有进步的态度一样。只是，基于观众考虑、对于类型的尊重，巴赞理想中的西部片“仍将是我们希望让我们的子孙了解的那种西部片”（Q：222）。

40.1.3 电影的对象（一）：非纯电影

巴赞一反当时电影评论对电影改编情况的批评，赞成电影改编文学或从戏剧、绘画取经，进而保留这些材料特性。虽然同时代的论述逐渐转往探讨电影对象的物质还原（如克拉考尔），但巴赞的主张仍与人道主义有关：对被摄对象的尊重，而对象可以是文学、戏剧、绘画、类型以及现实。

巴赞对电影发展的描述提醒我们（同时也符合我们对电影发展的想象）：电影自身也要发展到一定程度，方始大量地转向智力更高的文学或戏剧，尤其后者又能适时地提供养分。既然趋势使然，“我们只能承认它，力求了解它”（Q：95）。巴赞进而论述并提倡保持对象的特殊性，以便能找到新的表现手法。由此巴赞还告诫不要费心搞“电影化”。

“巴赞从未公开地贬抑创造性的实验电影，但是如果一部电影的目的是在复制其他的艺术品，那么造型上的变易就未免谬误了。它在形式上应该力求写实，以使我们能够欣赏到原

作品的风格。”(DA: 164)巴赞在这里说到的艺术品,包括戏剧、绘画、雕刻、文学,甚至“绘画过程”等。纵然电影机制的限制,倾向于磨平对象特征,但“在语言和风格领域,电影的创造性与对原著的忠实性是成正比的”(Q: 89)。

再说,巴赞在提倡电影要突出对象的特殊性的同时,也指出电影与其他艺术有着不可忽视的差异性,所以无论影片作了什么样的成功或失败的改编,也都不会替代、取代或损及原作。相反的,是电影的普及性,连带使得这些艺术作品得以传播。出于推广、教育的功能与普及的优势,电影能为这些艺术领域唤回或增添“观众”(读者、赏画者)。以下,我们将整理巴赞对电影与其他艺术间的本质差异的论述,虽然我们在巴赞书中仅看到文学、戏剧与绘画的论述,但我们不难想象面对其他艺术材料的改编或拍摄,巴赞会以如何的方式来谈论。

首先关于文学改编,电影的文学改编有两种普遍情况:(1)“影片往往作为通过另一种语言实现美学转译的形式去替代小说。那时,‘忠实性’意味着尊重原著精神,还意味着按照演出的戏剧性要求或影像的更直接效果去探索必要的对等形式。……”(2)而这里还有另一种解决问题的方式:原著仅仅是创作灵感的源泉,忠实性是一种气质的相近,是导演对小说家抱有的深切好感”(Q: 117)。然而“《乡村牧师日记》当属别类。它的忠实性与独创性的辩证关系可以归结为电影与文学之间的辩证关系。……对我们的启发是,利用两者的差异,经由影片强调小说的存在,比利用两者的共同点把小说‘化’为影片更见成效”(Q: 119)。

巴赞对布莱松的分析成为文学改编分析的重要典范,但这还牵涉到布莱松的特殊风格展现,使得在表现上看来,“贫乏的影像”和“四平八稳的念白”似乎削弱了某些特质,但“影片与小说相比,影片更具‘文学味’,小说反而充满了具体形像”(Q: 103)。在这里我们会发现巴赞对于“现实”的定义是广义的:“这里的‘现实’并非原书文字所描述的道德或思想内容,而是原书文字本身,或者更确切些说,是它的风格。”(Q: 112)巴赞的这些论述所具备的敏感度,基本上预测了日后“小说派电影”的发展:新浪潮左岸派小说家拍电影。

在论述两个跟空间有关的艺术——绘画与戏剧前,我们不妨先看看巴赞对这两样艺术在空间的处理上与电影的差异,提出过哪些论述。巴赞认为,戏剧空间的向心力主要是“舞台的建筑形式可以千变万化,但始终可以确定一个特殊的空间,一个或实在或潜在地区别于大自然的空間”(Q: 149)。而在绘画那里:“绘画实际上是通过四周边框与现实本身对立,尤其是与它所表现的现实相对立……画框构成一个空间失去定向的界域。”(Q: 176)但电影则不然,“银幕不是一个画框,而是仅仅把事件的局部显露给观众的一个遮片……银幕空间是离心的”(Q: 151)。这也就是说,戏剧的舞台以及画作的画框,跟电影取景的本质是不同的,前两者的限定性与向心力,将所表现的内容限定在一个固定空间里,虽然戏剧还可以透过建筑特性有所变化,但基本上,基于聚光灯特性以及戏剧观赏习性来说,这空间依旧是被限定的。电影由于自然的渗入,加上时空的任意性,以及独特的材料特性,如蒙太奇、摄影机运动、景别切换等,构成了空间的发散性。

进而,关于戏剧,巴赞认为戏剧一旦获得了一般的成功,“台词”作为戏剧的精粹,是不容改编时有多大的变动的,这留给戏剧保持原貌的特征,而电影也该乐于保持戏剧的特征。

巴赞以《严厉父母》(*Les Parents Terribles*, 1948)来阐释保留戏剧结构的改编之成果:透过“增强布景效果”并以全然旁观的视点创造了“主观摄影机”,保留观众作为电影观众却体会与戏剧观众的同一。也就是说“尊重台词、尊重戏剧结构”成为两者相融并行之道。

于是在两者的和谐中,电影能提供戏剧发展(并自己也发展)的舞台潜在特性。甚至为了保留戏剧传统,最终还要在电影中找到这份遗产:戏剧舞台片。巴赞借此,为备受批评的“戏剧舞台片”进行了辩护,认为戏剧起了提携电影的作用:(1)戏剧丰富了电影的内容,保留特点会引来新的表现手法,找出与戏剧媲美的电影语言;(2)表现戏剧特点;(3)“电影愈忠实于原著台词,忠实于台词的戏剧要求,就愈应当深入开拓自己的语言。”(Q: 162)

谈到绘画,巴赞认为纵使会因三个问题而使电影不会与绘画等同(甚至会造成必然的扭曲)——(1)复现的问题,在黑白片中是颜色的缺失,但在彩色片中也难保色彩的完整复现;(2)蒙太奇手法,透过剪接重组,势必使画作本身被拆解,若还有重新拼贴别的画作于一身,以及颠倒画家作画年份,则会造成更大的扭曲;(3)空间问题,这点已在前文提及,但“电影不是来‘效力’或背弃绘画,而是为绘画增添一种新的存在形式”(Q: 179),甚至起了教育作用。巴赞在比较电影与绘画时,仍要强调在电影中保持绘画的特性,而绘画电影也确实有惊人的表现。因为它甚至能将“绘画的时间”纳入影片的表达对象里:“《毕加索的秘密》(*Le mystère Picasso*, 1956)实际上是表现绘画艺术的影片的第二次革命。……第一次革命在于消除画框,画框的消失使绘画世界与外部世界同一。……《毕加索的秘密》不仅揭示出人们已经了解的事物,即创作的时间延续,而且表明这段时间延续可以成为作品本身的组成部分。……克鲁佐最终为我们揭示出的是绘画,即存在于时间中的、有自身时间延续的、有生命的和有时还会‘死亡’的一幅画——如这部影片结尾”(Q: 183~185)。而这部影片的黑白与彩色的对立,也让它成为一次大胆的色彩实验。

40.1.4 电影的对象(二):现实作为对象

“几乎在每一篇文章里,巴赞都宣称电影对现实的依赖。他说:‘电影在成为真实的艺术时达到完满。’……他不断在澄清他对真实的定义……电影之所以为真实的艺术,乃是因为它保有了物体的位置 and 其所存在的空间。”(DA: 149)这是属于客观现实的部分,不过“巴赞的第二个论题是针对我们的电影经验而来的,可谓之为‘写实主义的心理论题’”(DA: 149)。这使得电影的“现实”对象,有了更宽广的范畴。

巴赞考察了电影的发展情形,发现1928年默片高度发展时期的有声片倾向,其实是现实主义表现手法的倾向。而声音的问世,标志着电影现实主义一个新的进程。巴赞从论述电影处理形态的发展谈起,指出蒙太奇与现实主义,即造型派(唯美主义)与写实派(现实主义)之间的美学差异。再指出新现实主义作品最主要在于“题材”的创新,于是需要新的表现手法。再透过分镜的演进,将传统分镜(主要指好莱坞影片)与威尔斯、雷诺阿等人的手法进行对比,以推出“进阶”的美学传达;并提出新现实主义的情况,说明这个新的美学结果的“公论”。只是说,电影并非透过复现现实来取代现实,“(影像)本身不是真实的物体但却是物体的

真实‘追溯’，是物体的‘指纹’”(DA: 151)。巴赞借了一个几何名词：电影是“现实的渐进线”，“一方面离不开真实，一方面又慢慢地接近真实”(DA: 152)。

当现实成为新的表现对象，巴赞认为导演是“始终把握事件的发展过程，而与此同时，事件的发展超越了导演的预想，影像的诗意总是比导演能够赋予事件的诗意更浓郁，富于更多的含义”(Q: 35)。然而也因为超过创作者的预想，所以巴赞认为可以允许人为表现（以制造诗意），但要谨记两项原则：（1）不欺骗观众；（2）经过某些人为处理的内容并未与真实矛盾。



《偷自行车的人》：剧作脱离传统的紧密性，因为现实也是由种种轶事构成，需要观众自行拼凑

巴赞认为意义应该是被领悟的，而非被给定的。“电影是再现真实的，但这种真实只是感知的真实，或者说它是对真实的意义的选择”(DM: 68)^①。既然一切素材都取自自然，素材之间于是没有主次之分。所以巴赞认为现实主义倾向的影片最令人激动的，是观众能自己对影片中的事件领悟含意。这个观点是贴近巴赞的“现象学”现实主义观的。

至于如何做到让观众自行感知呢？巴赞首先分析蒙太奇的处理手法，说明蒙太奇的两种主要表达方式：（1）通过隐喻或联想来提示概念，含意不在影像里；（2）通过合乎观众认知的剪接法，造成“隐形”的蒙太奇，意义则是被给定的。巴赞反对剥夺现实多义性的本质，认为蒙太奇至少在两项条件下必须禁止使用——动作同时性、空间统一，也就是影片是要“展现给”观众，但不“迷惑”观众。进而导向叙事结构的真实。而“现代导演利用景深拍出的镜头段落并不排斥蒙太奇……，而是把蒙太奇融入他的造型手段中”(Q: 69)。“易言之，在默片时代，蒙太奇提示了导演想要说的话，到1938年，分镜的方法描述了导演所要说的话，而今天，我们可以说，导演能够直接用电影写作。”(Q: 73)

其次，如同我们前文提到的，巴赞认为电影空间的离心性，主要在于电影银幕并非对空间的限定，银幕只是作为“遮片”，短暂地揭示画面内的影像。与蒙太奇相对，巴赞提倡用“景深镜头”与“段落镜头”，来将现实保留于银幕上，而这种景深长镜头的知性关系的美学后果是“第一，景深镜头使观众与影像的关系更贴近他们与现实的关系。……第二，……景深镜头要求观众更积极思考，甚至要求他们积极参与场面调度。第三，……景深镜头把意义含糊的特点重新引入影像结构之中，……意向的含糊性和解释的不明确性首先已包含在影像本身的构图中”(Q: 69 ~ 70)。巴赞更进一步对威尔斯的景深摄影做出了深刻的分析，认为“威

① 姚晓濛：《电影美学》，东方出版社1991年版。下文出现“DM”者，均出自本书，数字代表页码。



《罗马，不设防城市》：新现实主义对现实的捕捉，自然手法下势必造成某种程度的留白（即使是隐没在黑暗中）

尔斯的景深创作了一种三面的写实主义：本体的写实主义——赋予物体一种坚实的密度和独立性、戏剧性的写实主义——拒绝将演员和背景分离，以及截至目前为止最重要的，心理写实主义——将观众送回知觉过程的真实情况，亦即，没有一件事是先前可以确定的”（DA：175）。所以即使威尔斯的《奥赛罗》（*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, 1952）并非由段落镜头构成，但它“全凭大自然的材料创造世界。……靠威尼斯和摩加多尔的石头创造出了富于想象力的

戏剧性构筑，用魔法加强它的力量，用石头本质的和附属的美加强它的力量，只有经过几个世纪风雨剥蚀的自然界的石头才能真正构成这样的美。因此，《奥瑟（赛）罗》是在空间展开的，但又并不是在大自然中展开的。那些墙壁、拱门和回廊就像镜子一样重复、反射并加强那些雄辩的悲剧性语言”（OW：92）。于是，削弱了蒙太奇强制灌输的理念，电影对空间的离心力与对现实暧昧性的保留，将在观众积极参与影片时，让观众有了感知选择的空间。

至于巴赞之所以如此推崇新现实主义，乃至日后人们一谈到这个流派，就一定会把它跟巴赞联想在一起，主要因为巴赞认为新现实主义达到某些惊人的创举。“电影的题材似乎已经用尽技术能够提供的一切手段……电影不知不觉地进入了剧作时代……形式也许从未像现在这样受到题材的更严格制约，显得更必要和更灵活，但是我们今天重视的是题材本身，我们对题材要求日益严格，因此在主题面前，一切技巧趋向于匿迹和透明。”（Q：98）然而，新现实主义基于对现实的忠实，发展出一种崭新的剧作法，则更接近了巴赞理想中的电影风貌。有鉴于电影的演进，可以说现实倾向是电影的本体论，所以“新现实主义首先是一种本体论立场，而后才是美学立场”（Q：289）。因为新现实主义风格恰好就是对现实的多义与暧昧性透明化呈现。

巴赞曾形容电影“是女领座员拿着的小手电筒，那摇曳的灯光像闪烁不定的彗星，划过我们醒着做梦的黑夜：那是银幕周围向四面扩展的漫无边际的空间”（Q：152）。现实暂时处在光线扫射的光明之外，但伸向无边；电影则是在“偶然”下将现实呈现给观众。因而，现实是最好保持其原貌，而摄影机只有拍摄的权利，而没有改变它的特权。

所以，巴赞认为新现实主义最大的变革，是“叙事结构。……空白、缺笔和事件中没有为我们表现的部分本身就有实在的属性：它们是从大厦上脱落的砖石……简略是现实的缺笔，或者更确切些说，是我们对现实认识中的空白，因为认识的本性就有局限”（Q：288 ~ 289）。剧作上的事件，没有所谓的因果关系，“影片结构的严谨和完美来自各段插曲

的精当布局。……每段插曲都是自在和自为的……秩序总是在事后才能显示出自己的绝对必然性”（Q：311）。这也是巴赞赞赏《温别尔托·D》这部影片的原因，它逆反于传统剧作构成，大段保留事件完整面貌，不再将段落省略成戏剧化元素，而完成“生活流”的纪实流程。因而镜头内部也将时间完整存留下来，德勒兹的“影像—时间”便从这里出发；电影经历这次的剧作革命，也昭然若示地走向现代主义叙事。

40.1.5 演出：演化为电影元素的平等位阶

巴赞从布莱松的影片论述面容的表演，一如默片时代电影理论经常在强调上镜头性会论述到的，银幕上的脸部特写，是有其限定且独立的表现。巴赞从演员的固态表情，到探讨面部特征的独特性，认为它是作为心灵的踪迹，进而论述表演的消弭：乃至对事件必然关系的去除，留下偶然，使之成为事件连续的必然性。再进一步使种种元素导向一个圣宠的超验性：“电影破天荒第一次不仅为我们奉献出一部唯有内心活动是唯一真实的事件和唯一可感的运动的影片，而且更为我们提供了新的剧作艺术，这是独特的宗教的剧作艺术，或更确切些说，是独特的神学剧作艺术：救赎与圣宠的现象学。”（Q：111 ~ 112）与此同时，巴赞也举了德莱叶的例子，认为“德莱叶愈是单纯展现人的表情，便愈应恢复面部表情的自然形态。……这部影片仿佛是由头像组成的奇妙壁画，与演员的影片相对立：这是面部的纪录片”（Q：154）。值得注意的是德莱叶也涉及宗教。于是在需要极端展现内心活动历程的过程中，特写成为必要，并与一般的表演全然不同；德莱叶让女主角不化妆以完全自然的容貌，成为被摄对象，这个没有粉饰的面容也成为巴赞的论述中很重要的环节（参见他对卓别林、威尔斯的论述）；此处，在体现心灵空间时，现实化为圣宠心理学。

巴赞在谈到职业演员与非职业演员的混用时，指出这不单突显出真实感，毕竟若为了营造银幕上的真实感，只要在细节上表现即兴，就有效果了；其实，意大利新现实主义的演员混用主要表现在几个层面，虽然看似在否定明星制度，但更重要的是“一视同仁使用职业演员和临时演员，这才确实是它们的特征。……（且）避免职业演员的角色类型固定化才至关重要……专业修养应归结为一种可塑性，以利于演员适应场面调度的要求和更深入自己的人物。……如果演员混用的原则运用得成功，必然能够获得当代意大利影片的这种绝妙真实感……对一个剧本有相同的理解，似乎是演员之间互相渗透的始点……非职业演员的技巧的幼稚可以靠职业演员的经验来弥补，而职业演员亦可从总的真实氛围中获益”



《圣女贞德受难记》：职业演员也能以未化妆的自然容貌，在大特写中直击真实

(Q: 246)。这么一来,演员才得以进出“不同的角色”,展现更为“真实的人物”。

这是对演员成为整个美学系统的一部分的论述,于是,当巴赞谈到《偷自行车的人》的那对我们熟悉的父子时,巴赞认为“他们的表演之所以有光彩不是由于这位工人和这个孩子有出类拔萃的才干,而是他们身在其中的整个美学系统使然”(Q: 279)。再者,巴赞从传统电影的经验发现场面调度与演员之间的紧密关系,“演员的概念消失在宛若生活本身一样完美自然的透明性中,而与之相适应,场面调度的概念亦告消失”(Q: 280)。是在这一点考虑下,演员的“消失”才变得格外重要,所以已经“不存在角色是否表演得完美的问题,因为人和他的角色完全合一”(Q: 278)。电影的透明性随着“没有演员”而出现,这表现在费里尼的两项远行之中:他的人物特征取决于“表象”,由外在事件来丰富;而他所展现的景物,则表现人物与环境之间的和谐与失调,“我们实际上已经不是物丛中看人物,而是透过物看人物,仿佛物体成为透明体”(Q: 313)。

即便巴赞强调现实至上,但他也深知类型、神话的必需性,因为电影得面对一定数量的直接观众,再加上“神话可以自给自足,它自身的逻辑就足以令人信服。就像几何学上有一类定理,只有当我们能够同时证明其逆命题时,才能完全对其真实性作出精确的界定”(C: 61)^①。于是在论述卓别林如何利用夏尔洛这个角色(甚至是它的逆反角色凡尔杜)来“将社会定罪”时,巴赞首先指出卓别林之所以在《凡尔杜先生》中以女性为被害者有其“情结”——为了报复社会,因为“凡尔杜的存在本身就宣判了社会有罪”(C: 53),所以那位曾在他影片中扮演女神化身的埃德娜·普文斯必须受害。但卓别林透过这个被厌恶的角色,必须是“成功地报复了女人,却不必因此失去受害者的桂冠”(C: 67),卓别林的做法是寻找“人物”而非演员。所以他需要找到相应于这个“人物”的演员,如果能够是典型的演员,那效果更强。



《偷自行车的人》:被损害与被侮辱——非职业演员也能在适当的情况下获得深刻的演出印象

另一方面,如果“神话”制订的优先性更强,那么演员的程序化也成为必要。既然“神话”本身需要程序,那么演员固定性形象也成为必需。这合乎观众对“神话”的需求。不过这里的论述基本上与巴赞之前对反对明星制的强调并没有本质上的逆反。对“神话”公式的套用,本来就是为观众存在,卓别林也靠另一个人物——一个卸了妆的卓别林——卡尔维罗——来说明“没有观众,艺术家将是不完整的”(C: 106)。

尽管魏茨曼批判巴赞“断言用艺

①[法]巴赞:《巴赞论卓别林》,上海人民出版社2008年版。下文出现“C”者,均出自本书,数字代表页码。

术手段取消希特勒的存在属性就使人民摆脱了法西斯主义，……这在本质上是荒谬的，也是侮辱性的……”（YW：120）^①，不过巴赞在揭示《大独裁者》的创作心理时，着眼点却仍是对深层结构的“神话”进行揭示。他说明了希特勒如何窃取了卓别林为夏尔洛设计的胡子造型，而卓别林出于其个人心理动机在片中分饰二角，用以将胡子取回，并在银幕上消除希特勒。再说，卓别林与希特勒之间的复杂关系，是一件在影史上几乎别无他例的现象：“神话的力量就在于：希特勒的胡子，这玩意儿可是货真价实的！”（C：37）“神话”在这里被强调出来的是其效果，而非其效用；再说，唯一可以跟这个“神话”媲美的，是在《死亡游戏》中，银幕上那场丧礼真的是现实中李小龙丧礼的实况影像！

40.1.6 影评作为语境下的论述与辩证

为了提升整体审美质量，巴赞的影评撰写肩负了一定的使命；但他对理论论述的若即若离，表现出他的理性成分。他认为理论虽有其功用，但也得搭配语境的需要，在为罗西里尼辩护时，他说：“在创作失去活力的时期，为分析创作力枯竭的原因和为文艺的复兴创设条件，理论会带来成效，然而当我们有幸目睹近10年来意大利电影惊人的繁荣时，还要设置理论的框框，不是有弊而无利吗？……批评应当注重揭露商业化的妥协、蛊惑人心和追求的减弱，而不是把预设的美学框框强加给创作者”（Q：320）。理论或者审美标准本来就无需被限定，再说它是会随着语境发展而改变。

巴赞的文章作为影评，他论述的观点相当依赖语境，于是我们宁可相信“巴赞对电影史上重要事件的看法不是先入为主的；他并非事先就知道哪些东西是有美学价值的，而是对复杂的作品作了严格仔细的研究后才作出结论的”（NB：76）^②。巴赞很可能在评论电影的过程中，才逐一在他的美学系统下检视出作品本身的价值与意义，侯麦的见证是“他有一条指引他穿越迷宫的线，但他并不会事先就知道是怎样的丰富性在等着他，我们对这种丰富性的讶异发现是跟他的讶异是一样的”（BS：98）。而他的思维过程贴近了柏格森对“生全”的开放性概念。于是巴赞的论述会受到时间参数的影响，即使他对某些概念的论述出现在不同时期的不同文章中，有看似矛盾的说法，也是合情合理。他的文章会和影片一起回归到历史脉络中，并背负起各自对电影进步的任务。

简单来说，巴赞的论述虽然有论点看似彼此矛盾，但这是必然的。首先是因为巴赞并没有着力于撰写一本专著，其次是，他的影评写作横跨了十几年，这期间的流变也是可以想见的。我们若要归纳巴赞的种种论点，可将之总结为：现实仍是他首要关注的；其次是对观众的尊重，这里包括保留现实，以及保留被摄对象的特点，还得考虑到创作者的创作态度；然后才是风

① [苏]叶·魏茨曼：《电影哲学概说》，中国电影出版社1992年版。下文出现“YW”者，均出自本书，数字代表页码。

② [美]尼克·布朗：《电影理论史评》，中国电影出版社1994年版。下文出现“NB”者，均出自本书，数字代表页码。

格的展现。读者对巴赞的论述不见得要完全接受与认同，但巴赞的文章本身就足以成为相当理想的参考模板：作为写作参考以及创作改进的指导。

若从实际的角度来说，巴赞的影评文章的写作方式，也足以成为我们写作的最好参考范本。巴赞的史学观引导了他在文章中必然地对所论述的影片进行历史比对的工作。他首先会找到影片的历史定位，一旦找到了相应的位置，就能从它的时代特点或者类型特征进行描述。在这个过程中，巴赞往往会推出影片所归属的类种本身的特性，所以会在《于洛先生和时间》这样的文章中，先指出喜剧片的几项基本的特质，这是因为巴赞倾向于在论述特定影片的影评中，归纳出某些普遍性的原则。在这个过程中，巴赞便会理解到或者让读者清楚，每部影片需要用什么样的美学价值进行评论，而非以同一价值批判所有不同种类的作品。最重要的还在于为读者清楚指出影片最为独特的特点为何。

巴赞的影评文章始终紧紧贴近实际影片，作为与作品间的对话，甚至真的与创作者进行交谈，巴赞“好像总是和拍电影的人、谈电影的人泡在一起。”（DA：146）这个特点将使得他的文章不至于沦于个人理想化审美系统的传播。于是，在巴赞个人的修养与学识灌输之下，他的论述观点往往超越了他所谈论的作品，使得这些作品无论是否达到某个层次，都一并被提升到一个美学的高度。除了为读者揭示了鉴赏指标，同时也将有助于指引作品的可行方向。然而，作为《电影手册》的中心，由“手册”笔者为主导进行的“新浪潮运动”却只“继承了他对电影的强烈激情，但几乎没有体现他慷慨的清醒意识”（DD：53）。虽然新浪潮主将们对巴赞作者“书写”影片的倡议有所保留。但当这些创作者有了一定的创作经验与基础之后，便会发现巴赞的论述依旧是深具建设性的指导原则。所以特吕弗会在巴赞逝世20年后，发出这样的感叹：“如果巴赞还活着，他会帮助我们充分理解自身，从而将我们的计划、我们的才能、我们的目标和我们的影像风格建构得更和谐圆融。”^①

40.2 巴赞的写作策略

如今，巴赞的时代距离现在也已经超过半个世纪多，就算不谈他的理论或美学意见——毕竟，人们对他的理解还存在各种歧义——也不妨碍我们探究他独到的写作策略，毕竟巴赞可能是唯一光靠“评论”就能在理论界雄踞一方的人。巴赞的论述所引起的争议是合情合理的，我们随便翻开一页，都可以找到可议的内容，比如演员的混用，“……对明星制原则的否定，一视同仁使用职业演员和临时演员，这才确实是它们的特征”。这种过于专断的论述有可以讨论或说延伸的空间；但也不讳言，它具有一定程度的启发性。其实我们应该认识到，他首先是评论者而非理论家，并且，从今天的角度当然会更加严苛地解释这类论述，套一句巴赞说的话来改一下：只要“写评论”就是对电影理论作贡献的时代已经一去

^① Dudley Andrew, André Bazin, New York: Oxford University Press, 1978, p.XI. 译文参考《电影是什么？》崔君衍先生译文。

不复返了。^①因而，第二部分将从巴赞的写作情况切入，作一番介绍与归纳，试着从中找到一些对我们现在而言仍深具启发性的方面。在谈巴赞的写作策略之前，为了更深入地理解它，不妨先浏览一下他的影评养成之背景。

40.2.1 《电影是什么？》的编辑构想

在第一部分谈到巴赞的“养成”背景，造成了巴赞文章不容易定义的结果。因为我们必须熟悉这条从哲学到美学，从神学、教育再到艺术学的路径。这些学科都以大学研究中心，当然也就形成了他的人道主义精神。这份精神，反映在他自己主持编辑的文集《电影是什么？》中。

最早四卷本基本上是从主题上来区分，跟巴赞过世后，他的追随者帮他编的文集相比，后人选编文集的方式更倾向于“电影导演作者论”——人们误以为他大力推行的观念，但实际上他在文章中经常对这个“论述”作出程度不同的批评与检讨。^②巴赞为他自己的文选拟订的题目，分别是：第一卷“本体与语言”，第二卷“电影与其他艺术”，第三卷“电影与社会”，以及第四卷“真实的一种美学：新现实主义”。

被人们以为是巴赞美学核心的“现实主义”远不如电影的本体、电影与其他艺术，以及电影与社会的互动关系来得重要。这当然跟他的神学背景有关（甚至也可以说，是“存在主义”的思潮背景使然：使人们注重各种学问的本质，这才更进一步继承并深化了学科的分化），毕竟“本体论”最初主要以上帝或宗教之本性为研究对象。

进而言之，虽然巴赞没有自己发展一套电影研习的进程，但这套文选的编排构想，已经透露了可以说非常正确的学习阶段：首先要弄清楚我们面对的“电影”这种媒介材料的本质，讨论其本体论有助于理解它的源由以及它的可能性。再来是理解它和它的兄弟姐妹——其他艺术——之间的亲疏关系，并找到彼此的殊异性。当掌握了材料本身的处理情况后，才能再进一步探讨在电影中放进什么样的意识形态的问题，而后才论及与社会之间的关联——哪怕社会作为一个集体无意识，也有可能对创作思维有着根本的、最原初的影响。最后，则是针对一具体的美学流派进行思考，既可综合前述各种在论述中累积出来的理论基础，也可透过一个很主要且影响深远的风格流派去观察电影的发展情况以及它的未来性。

对于这些议题的关注，很可能与巴赞一心从教有关，这份心愿无疑让他背负了一定程度的教化责任，甚至可以说，教职不顺的失落^③转换成到各种大小放映场所担当解说员的动力，在那个影迷俱乐部以及电影资料馆功能强大的年代里，放映、解说、讨论，乃至随后的写作——事实上，人们猜测巴赞为放映所写的讲义、笔记很可能要比他发表的分析文章来得精

① 原文是“只要‘拍电影’就是对第七艺术作贡献的时代已经一去不复返”（Q：98）。

② 如《论作者策略》，或者在《西部片典范〈血战七强调〉》的开头处。

③ Bazin & Bert Cardullo(ed.& tran.), *Bazin at Work*, New York: Routledge, 1997, p.IX.

采^①——都算得上是教化的派生活动。为此，他还曾撰写如何讨论影片的文章，我们不妨将他这些心得，搭配上他在开始写影评之后对“影评”这项工作的心得，结合成他对影评人的某种理想与理念。

40.2.2 巴赞的影评理想 / 念

在巴赞写影评之初（约在1943年），便写过一篇关于影评的心得，《电影评论辩》（1943）^②。有趣的是，在他过世不久之前，也就是在他的评论生涯末端，他又写了篇关于评论的总结，《关于评论的思考》（1958）^③。这两篇文章有许多不同点，体现了巴赞这15年的影评职业所留下的轨迹。

他还是个新进、年轻的影评人时，对影评的“理想”有这么几点：（1）作为写作平台的专业期刊之必要，这是有鉴于当时电影期刊仍多是报道性文章或以明星八卦为主所发出的呼吁；（2）比起观众的鉴赏力，影片质量更为重要，所以评论是用来帮助创作者或制片人了解自己作品的缺陷的，这点大抵是期望影评能与在当时仍具有强大影响力的剧评有相当的地位；（3）推广优秀影片与抵制劣片同等重要；（4）赶时髦造成鉴赏或评论的水平被拉低，所以应该避免一窝蜂。壮年时代的巴赞，再来思考影评，就有不同的心得。这是必然的，毕竟他已与几位同好共同创立了《电影手册》，也就不再有对专业期刊的要求，但他却对15年前的第4项警告仍念兹在兹，所以他重申：（1）影评的实效性差，但反而可以让它不为权力服务，一方面应该可以不为片商效力，另一方面也应该从某些运作中逃离；（2）进而还可以教育读者，使其提高审美能力，特别是影评已经纯粹自在自为，其写作的目的与机制也相对纯粹（比起15年前激进地要求影片质量，巴赞现在也比较看开了，反而以相对和缓的心态期待）；（3）影评可以当作创作者的某种良知，用作改良作品质量的依据。这三项提议有个基本前提，就是：评论者必须具备完善的鉴赏系统。这项前提几乎是不变的，特别是在要电影作者改进、影片质量改善等要求无法满足的情况下，还不如反求诸己。

基本上他认为影评的“效力”对象转移了，但仍是带有教化意味，只是年轻时的愤世嫉俗，会让他将受教对象指向创作者，而他的心态随着这份几年来的工作经历作出了调整，方才将影评文章的主要对象改成观众，通过给予更多的信息与见解，帮助提升观众的鉴赏水平（然后再反过来透过票房和舆论来督促创作者改进）。即使巴赞不再希冀影评能改变创作者，也并不意味着他对创作者的要求降低了标准。事实上，他最在意的，乃是创作者面对他的材料（电影）与他的对象（不管是文学、戏剧还是绘画）时表现出来的诚意，亦即，影片的作者是否能遵守自己设定的游戏规则——只是这个规则在一定程度上得响应对

① 我们光从奥蒙等人编撰的《当代电影分析方法论》（吴珮慈译，远流出版事业股份有限公司，1996，第22～25页）中对撷取的一段巴赞谈卡尔内的影片《天色破晓》所做的解说笔记，就可以看得出巴赞这些参考材料有多么出色。

② [法]巴赞：《电影评论辩》，崔君衍译，载《世界电影》1986年第1期。

③ [法]巴赞：《关于评论的思考》，崔君衍译，载《世界电影》1986年第2期。

象本身的材料特性（这也跟他崇尚“自然”脱不了关系）。这也是为何巴赞在一篇名为《怎样介绍与讨论一部影片》^①的文章中，在建议讨论的事项时，除了从观众直观的感受与想法（是巴赞的现象学背景使他对这个环节予以重视）切入之外，跟在形式分析——包括其戏剧性如何紧扣着主题发展，及其形式的价值——后面的，就是将影片放在电影发展史的位置，特别是要回过头来呼应影片放映前介绍内容中关于影片创作语境的部分以及它在导演的创作生涯中具有的特殊地位。

当然，巴赞在电影放映时所作的介绍与讨论，必然是以观众为对象。这份几乎是义工式的工作，一来结合起他过去的教师理想，二来发挥了他辩论的长才，以将真理越辩越明（他因而有“电影界的亚里士多德”之称），三者也兼顾他写作时考虑的对象——读者。因此他只是代替了观众、读者，探问两个关键问题——“一位电影作者如何表现他的素材？他构成了何种意义？”（DA: 156）为此，巴赞的就事论事并没有一个既定的预设立场，因而造成了“萨特事件”：萨特对于《公民凯恩》的社会主义式批判，引发了巴赞在电影俱乐部使出浑身解数来反驳（BZ: 88 ~ 94）^②。巴赞并不在乎这场“战争”所引致的决裂——尽管萨特是他的精神导师之一（事实上，正是因为此事，萨特要求去除巴赞的共产党员身份），对他来说，奥逊·威尔斯不但在影片中体现了一种新的电影美学，更重要的是，威尔斯在形式与内容上都表现了最大的诚意。无怪乎巴赞的第一本书就是替威尔斯所作的一本小“评传”^③，这是他生平仅有的两部的作者专书之一^④。考虑到巴赞论电影的习惯——在史观下检视形式与内容的结合情况——无怪乎他的威尔斯专书，连同他于1958年偕同杂志社同事访问威尔斯的会晤，会从一个创作者对材料的物质性抉择中导出美学原则。（OW: 105）

如果再加上巴赞的现象学式解读与他从不同影片推导出各种美学原则的角度来看，他的评论本身姑且不说是学习，就算是阅读、理解，都对读者具有一定程度的挑战性。巴赞的文章不管表现看来是抒情的还是论述的，其实都承接着法国散文的某种传统，我们可以在瓦莱里、纪德或者更早的一些散文中看到；不过在当时的电影评论界拿得出台面的，大概只有巴赞。进而，对读者来说，将巴赞的影评做学术性的归纳与分类在某种程度上是徒劳的，因为读他文章本身所获得的喜悦无法简化，且在他字里行间不断的流动中方可感受到他思想浸入我们思维的过程。《电影是什么？》的中译者崔君衍以“格物致知”为出发点提出对巴赞解析的必要性，这点是毋庸置疑的，毕竟还是得抓住一个重心来切进一门学问——如果巴

① 原载《对电影的新注视》，瑟伊出版社，“人民跟文化”系列，1953年第四季度刊。重载《电影笔记》第632期（2008年3月号）。

② [美]达德利·安德鲁：《巴赞传》，第88～94页，新星出版社2011年版。下文出现“BZ”者，均出自本书，数字代表页码。

③ 巴赞最早于1950年便写出了威尔斯这本小传，不过在他过世前，基于当年两度访谈威尔斯，以及对威尔斯当年的《邪恶的接触》的评论，他扩充了小传的内容，后于1958年再版了这本《奥逊·威尔斯论评》。

④ 另一本是他在生前规划而到去世时都还来不及完成的《雷诺阿》。这里还是得强调，虽然以巴赞为名义出版的文集中，不乏其他的导演专论，比如《卓别林》或《残酷的电影》，但这些文集都是后人替他集结的。就严格意义来说，《威尔斯》这本是巴赞唯一关于作者导演的著述。

赞“只能”是一门学问的话。再有，既然巴赞受到柏格森的影响，那么，柏格森那个“生全”^①的概念无疑也影响着巴赞，如布朗对巴赞的评论：“巴赞对电影史上重要事件的看法不是先入为主的；他并非事先就知道哪些东西是有美学价值的，而是对复杂的作品作了严格仔细的研究后才作出结论的。”巴赞很有可能一边分析一部影片，一边将其美学思考注入分析中，这应该他作为“影片放映师”或者（短暂的）学院讲师（他教授文学——一点都不令人意外）时留下来的习惯。于是，这个思维过程也就贴近柏格森的“开放性全体”的延展与生成。也因为此种风格的理论架构，使得巴赞在谈论同一个概念时，有时候会出现一些经常被他的反对者认定是“矛盾”的说法。但一个人的论述肯定要受到时间的淬炼的，同一个“现实主义”词汇，在十年间电影界的变动、新的看法的产生以及新的电影的推出，多少会让他自己不断地去考察自己的论述与说法。至少他是一个愿意改进并承认对自己观点有所修正的评论者。

比如“新现实主义”一词，站在巴赞的角度来说，或许能以“人道主义”概括，毕竟他曾说过：“‘新现实主义’首先不就是一种人道主义，其次才是一种导演的风格吗？”（Q：64）但如果抱持着这个既有的印象，读到德勒兹谈到罗伯-格里耶是如何透过“描述”首先“毁灭”客体，然后“创生”所有现实，最后“取代”客体，并进而同意拉巴特称《去年在马里昂巴德》为“新现实主义最后一部力作”，不难发现这已经不是客观的现实，而是着重心理的现实。但在巴赞那里，或许仍着重在美学上的、客观上的现实主义，但他在针对不同类型而附议的各式表现手法中看到的，可能同样也有来自心理的现实主义；而他虔诚的天主教背景，同时也暗示了神学现实主义的观念存在。于是再来区分巴赞的现实主义到底从属哪一种类实在已经没有意义了，真正要掌握的仍是巴赞所关切的那两点——电影作者“利用经验事实来达到他个人的目的”，或“发掘经验事实本身的含意”。

40.2.3 巴赞的写作策略

尽管先行绕道了一圈，才又回到我们的主题上，然而基于巴赞的影评养成以及他特别的书写风格，我们相信这个迂回是值得的。下面我们试着响应巴赞影评的“实例观”，也从巴赞的一篇文章出发，试着说明他的写作策略是怎么奏效的。

文集《希区考（柯）克研究》的编者陈国富声明说，在“论战”一章节中，略去了巴赞的文章《希区柯克对上希区柯克》的理由是大卫·汤姆森的文章《技巧的樊笼》已经内含了巴赞的大部分观点。

再说到巴赞收录在《残酷的电影》中关于希区柯克的文章，这些相对“标准”的影评，按编者特吕弗解释他当初编这本文集，关于希区柯克的部分，是根据巴赞撰写这些文章的先后（大部分是按照这个原则）编排，从中让读者看到巴赞对希区柯克在看法上的改变——毕竟在《电影手册》中，巴赞算是最为反对希区柯克（以及霍克斯）的人。麦吉利根的《希区

^① tout，柏格森论述中很重要的一个概念，在德勒兹关于电影的论述中，也占有非常重要的位置，一般翻译成“全”，阎啸平教授则依据柏格森思想的逻辑翻译这个字为“生全”。

柯克传》中有一段描述了《电影手册》一伙人如何崇拜希区柯克^①，还特别指出巴赞访问过希区柯克，《希区柯克对上希区柯克》一文便是这个访问行程的记录。巴赞访问希区柯克的动机，有可能在于确认他对希区柯克的看法。

不过这篇文章最有价值的部分，倒不是（可能）被汤森文章所包含的那些观点，而是巴赞先花去了一些篇幅从他个人解读惠勒《小狐狸》的事件谈起“诠释”这件事——不管导演最终是否同意这些看法，但这些看法本身是有必要存在的。诠释这个行为，在这篇文章中被论述的方式，其实要比前述那两篇关于“评论”的文章还要精彩，这才是这篇文章值得被阅读的地方。（CC：139～154）

有必要在此简述一下巴赞在《小狐狸》里头提到的戏：为了报复先生的出卖，女主角在刺激患有心脏病的丈夫之后，让丈夫自己匍匐在楼梯上，试着拿到二楼房间的药。这是一个简单的半身镜头，前景是女主角，面对着镜头（也就是观众，巴赞在分析中还特别指出灯光的聚焦以及构图位置），丈夫在后景楼梯努力地往上爬，明显地可以看出女主角正专注听着丈夫的动作（或者说出于紧张而让她神情异常地紧绷），浅景深——焦距定在女主角脸上——让我们看不大清楚后方的状况，于是我们更多在丈夫模糊的身影以及声音的展现中，一同体会女主角的情绪。只是由于角度，我们观众看到的比较多些，而且我们紧张的是丈夫能不能实时拿到药或者唤到佣人。巴赞首先谈丈夫的入镜：第一次是丈夫从镜头右方进入前景，开始了与女主角的对峙，当他要走向楼梯时，他出镜后又再从左边进入后景，此为第二次入镜。只是说，在摄影师的浅景深摄影下，丈夫的入镜又有点像是在场外，因为即便透过构图可以看到后方动作的观众，也得同背对丈夫的女主角一样以声音来判断动作。^②一般可能借此例来谈巴赞对于“现实”的注重，诚如德勒兹亦认为这是巴赞对“现实的尊重”：“可以说巴赞，在完全认同深景深带来的种种功能的同时，更在确认现实功能的首要性。”^③但与其说是对现实功能的注重，不如说巴赞更在意它的戏剧张力。巴赞虽说明了一般场面调度者很可能让镜头跟着丈夫动作移动，或者透过剪辑的方式交叉呈现镜头内两个人物的互动，甚而透过加速来增加本场戏的紧张感；更重要的是对照起戏剧处理方式，说明即使在舞台上有着一模一样的走位与布景，但都无法构成影片中的这种戏剧张力。而德勒兹进一步推论，这个浅景深实则是在观众专注于女主角反应的现实复现，是我们的“知觉真实”引领具备同样知觉的导演做出这样的场面调度。只不过，身为导演的惠勒也是基于同样的考虑吗？这必然也是巴赞急着想知道的事情。

于是巴赞逮到一次碰上惠勒的机会，问了惠勒这场戏的拍摄“意向”。出乎意料的是，惠勒却对于巴赞煞有介事读解这场戏感到讶异，因为惠勒仅仅是因为演员为了扮演角色而装着义肢使他不“爬”楼梯，所以要在他跌倒后，找机会让替身完成最后几秒的戏，镜

① [美] 帕特里克·麦吉利根：《希区柯克传》，第297～299页，中信出版社2005年版。

② Bazin & Bert Cardullo (ed. & tran.), *Bazin at Work*, New York: Routledge, 1997, p.3-4.

③ [法] 吉尔·德勒兹：《电影II：时间—影像》，第543页，远流出版公司2003年版。

头的冻结以及透过浅焦造成镜头内部的多层空间，“意图”就在于此。可是，后来惠勒再于隔天碰到巴赞时，强调他确实有在不自觉的情况下要求摄影师托兰把这个镜头弄成浅焦——我们知道，这部片绝大部分的镜头都是用深景深拍摄，因此反而凸显了这个浅景深镜头的特殊。

然而巴赞在《希区柯克对上希区柯克》中却刻意将惠勒的两次说词隔了几段后叙述，中间插入了他对于“诠释”这件事的看法，无疑地，这是巴赞的“文笔”高明之处。高明之处在于巴赞刻意先从第一次问到的答案，结合他从影片中明明可以看出来且还可以分析的东西，却受到创作者的否决写起。是否因为创作者已经习惯性执行他的创作？还是评论者可以为读者揭示更多的美学意涵？在巴赞将惠勒后来的改口补上时，我们似乎看到了身为评论者的骄傲从巴赞脸上透露了出来。就像他在1958年对威尔斯所做的第二次访问中，威尔斯不断拒绝为他的美学以及他的人物设定做出总结，而巴赞仍要在书中尽力为读者作归纳，最后还在注释中强调威尔斯长篇的自述与他简短的提要之间并不存在冲突（OW：104～105），是同样的道理。

这个案例可以指出三个面向：首先，是《希区考克研究》编者的考虑是正确的，因为先不管这篇文章的其他精华，这本书毕竟是以希区柯克为主角，因而文章中关于希区柯克的论述才更需要被看中，因而取汤森而舍巴赞，基本上是合理的。其次，是特吕弗对巴赞这一文集的编排，也是合理的：尽管有部分文章并非真的按照撰写先后而排列，但偶有的颠倒则是考虑到文章之间的视野关系。第三，则是巴赞对希区柯克的两次访谈（在两三天内）并没有整理成对话形式的稿子（《电影手册》大部分的访谈都是以对话形式被呈现出来的），也有他自己的编辑考虑：既然希区柯克两次谈东西在基本态度与精神上都是相同的，并且导演似乎有意回避一些关键问题，那么或许就不需要整理成对话形式了（尽管被希区柯克自己切开的论述如此雷同，以至于光从应答就能透析这个人）。

当我们再回头看《电影是什么？》的总体编辑，便能看到，这本书的精采，早已把前述这些关于编辑面向的洞见给包含进来了。既然在中文世界（甚至英文译本）无缘见到四卷本，事实上，浓缩本确实如编者所言，可以说是“定本”（Q：2），这个定本基本上遵循巴赞四卷本的原则来排序，那么借此我们也能有条理地进入到电影的各个层面：《摄影影像的本体论》与《“完整电影”的神话》两篇可以说是最根本的本体论探究，这两篇分别写于1945与1946年的文章，让我们讶异于巴赞早期的写作就很关切电影本质问题，而且我们该说，这些文章至今依旧很具启发性。比如在《“完整电影”的神话》中，他认为电影作为一种幻想的现象，是与整个人文发展一样受限于时代想象的限制，因此电影既早已成型（在人的想象里），但又尚未诞生（因为技术还没完全达到复现“完整电影”的程度），这才推翻了萨杜尔的技术先于想象论——是人类对再现“完整电影”的意志推动了技术的发展。紧接着三篇——《电影与探险》《寂静世界》以及《于洛先生和时间》——分别探讨电影与抽象题材之间的关系，前两篇还在作“完整电影”理念的延伸，谈喜剧片《于洛先生的假期》的文章却引导读者进入电影的绵延时间观中；同时也因而描绘了喜剧片的影史轨迹。《被禁用的蒙太奇》以及《电

影语言的演进》则主要对电影手法的演进作一番考察，在介绍了电影的本体之后，当然就是谈它本身的材料特性。上述七篇皆出自四卷本的第一卷。从第二卷中选录了六篇文章，主旨都在于“非纯电影”如何体现出纯电影性，有趣的是，与人们想象的不同，巴赞反其道而向读者说明，与其追求所谓电影化，还不如在尊重对象——文学、戏剧与绘画——的前提下，保留对象的特征，以此激发出探求电影与对象之间和平共处之道，这才是真正的电影性。接着六篇来自第三卷，值得注意的是，《评〈德意志零年〉》的文章不是收录在第四卷与“新现实主义”相关的文集，这是因为巴赞在文中更强调出“小孩”作为一种独立的影像类别，天生具有其限制，在执导小孩时则需要特别留意角色是否适宜，情感是否超载等等问题，因此才与“社会议题”息息相关。这篇与下一篇《评〈最后的假期〉》合在一起也是有意义的，巴赞为了强调人之于影片的重要地位，尤其像罗歇·莱纳特这类思想家，透过把这个人介绍出来，再透过分析影片的几个面向来检视影片是否能贴近创作者——主题、背景、演员等；而最重要的仍是场面调度问题，毕竟这才决定“风格”。基于这部片的创作者本身就大有文章可作，无怪乎这篇文章还带有“风格即人”这样的副标题。基于商业片的“类型”概念是由观众的观影习惯所催生，当然论述类型片自然也是“电影与社会”所关注的议题，接连三篇谈西部片以及一篇藉由谈一本关于电影中的色情的书介，巴赞有机会既谈类型也谈作者，更重要还在于挖掘类型电影的核心，一如他说：“西部片必然蕴含着比青春的活力更深一层的奥秘：永恒性的奥秘；这个奥秘在一定意义上等同于电影的本性。”（Q：204）这三篇关于西部片的小集团，同样是以“本体—演进—实例”这样的逻辑组成。最后八篇文章则是从第四卷选入，关于新现实主义以及它带给电影界的意义。按照这样的编辑构想看来，即使巴赞没有英年早逝，这套文集应该也不会再有第五卷了——我们不得不怀疑巴赞是否已经预视了自己的生命即将告终，否则怎么会如此即时策划了这一系列的文选呢？

若再微观定本《电影是什么？》的文章，几乎很难说有一个固定的写法，这种“因材施教”就是巴赞的策略。像是为了强调《于洛先生的假期》中对“声音”材料的使用上有特殊成就，巴赞那段长长的喜剧片发展脉络，基本上正是在凸显这个材料的特色。在透过《乡村牧师日记》来评论布莱松的改编与其风格时，巴赞也得绕个远路，这是因为当有新的手法出现，总会有困扰观者的情形产生，巴赞认为布莱松示范了一般改编情况之外的方法：突出小说与电影本质的差异，并任其相互辩证而产生新的激素。但巴赞却聪明地将这个本应是开场的段落搬到最后，最重要也在于透过文章本身内容的论证性，贴近于他所要论述的辩证性。于是他大段大段地描述，除了描述布莱松节制风格的体现，他之所以被批评的反证，乃至小说、电影甚至绘画之间差异性的列举，更重要的是透过主题分析，从表演到面孔的纯粹化，从精神表现到最终化归为零的留白展现。巴赞的解读亮点不在于他厚实的神学修养或美学见解，而再一次，他解析的是题材与风格间的关系怎么美妙融合，彼此交融的方法。又如在评论《血战七强盗》时，作为一篇影评，巴赞首先还是不忘提醒即使要以作者研究来做评论，仍不能忘却影片其他元素对影片本身优劣的影响，而这些元素一部分来自体制、习惯，甚至被制约之观众的期待。然后，他照例先为影片找到其语境，并略述这语境的大略特征，

进而透过具体陈述影片的特质（在文中从剧作、幽默感、场面调度以及其牵涉到的某些元素的特质等角度呈现）以为影片本身找到它种种优点与价值。让人惊讶的总是巴赞那无法复制的敏感度：他看见影片中始终不让人看见的东西——警长的拔枪动作——而这种“看不见”之物正是随后在结构主义发展过程中不断被凸显出来的问题，原来在巴赞的视野中，早就是分析的常态。其实我们会留意到，巴赞的评论往往在一开始带有一种平和的气氛，随着论述过程的流变^①，巴赞的语气会越变越刁钻，也益发引出更多精辟的论述。就像他评论《大地动摇》（又译《大地在波动》），文章的第一部分先充分提出影片本身的全部美学特点，其语调相对平和、安静；但到了第二部分几乎是以咄咄逼人之姿揭示影片的问题——冗长、方言等本身抗拒了观众，使其仅有美学价值，有意识形态价值，却令人费解，再加上它还缺乏热情，才致使它在影史上处于一种尴尬的位置。令人讶异的是，巴赞是在影片推出时便看到这些问题，他特别指出由于热情与否决定了一种观点，而触动了创作机制，为艺术而艺术是没道理的，为想表达而表达才会诚恳。这个论点倒是切中了维斯康蒂，甚至预示了维斯康蒂后来的转向——而他晚期作品总是迷人的、真诚的。

40.3 小 结

诚如前文所言，巴赞的作品经过浓缩、简化是意义不大的，这也是为何人们若只想仅抓住他一两点思想，甚至断章取义（比如一句“现实的渐近线”为人如此称道）都难以捕捉他思维的灼见。与其说巴赞试图在文章中寻求什么结论，不如说，写作过程（相对来说，读者就是在阅读过程）中凝聚的绵延效果，才是他文章真正的养分。所以我们很感谢翻译者将书名翻成“电影是什么？”而非“什么是电影？”——尽管从法文看来，这两种翻译都可以；但从中文的语感听来，就有那么点差异。毕竟对巴赞来说，他的文章并非定论，只是一种求知的过程罢了。因此他涉及的议题会广，容易让读者延伸，但却没有定论；也因此，“联想性”也是他文章的一个特色，正如他追求的电影，也是容许观众有更多联想自由的电影。这也是为何巴赞论述电影可以引述神学、地质学、动物学等看似无关的材料，这种百科全书式的写法，本属于法式浪漫，也显示了巴赞平等对待他广泛涉猎的各种学科。因此，从一部影片到许多部影片，从一个领域（电影）到许多的领域，一以贯之的是他穿透这部影片的内在核心，并将之化为一个主干，再透过文字勾勒出分枝，最后再透过联想，添上茂叶，这才是巴赞从人为创作中寻觅到的与自然的一种群和关系，并以此带给读者徜徉的愉悦。

① 这种“流变”“流动”似乎也是后结构主义或者是解构主义偏爱的一个词语，在德勒兹和利奥塔的著作中经常出现。这种“流”强调了一种时间性，也就是绵延所造成的轨迹与变化。

思考题

- (1) 什么样的改编电影会受到巴赞的赞赏?
- (2) 在巴赞看来,技术的发展与电影的现实主义有什么样的关系?
- (3) 对巴赞来说,什么样的作者是理想的?
- (4) 观众的角色在巴赞的论述里占了什么样的地位?
- (5) 简述《电影是什么?》的编辑特色,并思考是否有更好的编排方式。

参考书目

- [美]达德利·安德鲁:《巴赞传》,张田、张立译,新星出版社2011年版。
- [美]道利·安祖:《电影理论:电影:材料·方法·形式·功用》,陈国富译,志文出版社1985年版。
- [法]巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,文化艺术出版社2008年版。
- [法]巴赞:《奥逊·威尔斯论评》,陈梅译,中国电影出版社1986年版。
- [法]巴赞:《巴赞论卓别林》,吴蕙仪译,上海人民出版社2008年版。
- [美]尼克·布朗:《电影理论史评》,徐建生译,中国电影出版社1994年版。
- [美]路易斯·贾内梯:《认识电影》,胡尧之等译,中国电影出版社1997年版。
- [英]科林·麦凯布:《戈达尔:七十岁艺术家的肖像》,韩玲等译,新星出版社2008年版。
- [苏]叶·魏茨曼:《电影哲学概说》,崔君衍译,中国电影出版社1992年版。
- [法]吉尔·德勒兹:《电影II:时间—影像》,黄建宏译,远流出版公司2003年版。
- 姚晓濛:《电影美学》,东方出版社1991年版。
- 《电影手册16》,第91期“巴赞专刊”,1959。
- 《当代电影》,第145期“巴赞专刊”,2008年4月刊。
- Bazin, *French Cinema of the Occupation and Resistance: The Birth of a Critical Esthetic*, New York: Frederick Ungar, 1981.
- Bazin, *The Cinema of Cruelty: from Buñuel to Hitchcock*, New York: Seaver Books, 1982.
- Dudley Andrew, *André Bazin*, New York: Oxford University Press, 1978.
- Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

第41章

作者论

英国电影学者理查德·戴尔（Richard Dyer）曾指出，“作者论”是电影研究的最大热门，也是受到争议和批判最多的概念。

早在1943年，“法国新浪潮之父”安德烈·巴赞就声称：“电影的价值来自作者，信赖导演比信赖主演可靠得多。”第一次将电影的作者确认为导演。继而他在1946年罗伯托·罗西里尼执导的《游击队》放映之后，强调了罗西里尼作为导演对影片的主导性。1948年，亚历山大·阿斯特吕克在《法国银幕》发表《摄影机—自来水笔：新先锋派的诞生》一文，主张“电影作者用他的摄影机写作，犹如文学家用他的笔写作”，为“作者论”的形成开启了帷幕。1951年，《电影手册》打出创刊口号“导演即作者”，其后，“新浪潮”旗手特吕弗以《法国电影的某种倾向》一文和自己的创作实践切实地奠定了“作者论”形成的基础。然而，同为“《电影手册》派”阵营的巴赞却在1957年撰文《论作者策略》冷静而理智地分析了“作者策略”（Politique Des Auteurs）作为电影批评理论的局限性和不完整性。

20世纪60年代，“作者论”的影响力超越以法国为中心的地域，经由美国和英国理论家的改造和发展，最终形成了安德鲁·萨里斯（Andrew Sarris）的“作者论”（Auteur Theory）和彼得·沃伦（Peter Wollen）的“结构主义作者论”。此后，伴随着“电影作者之死”的论调，关于“作者论”的争论仍然不止不休，它如同幽灵般不断扩展自己的内涵和外延，吸引着来自电影批评、电影业以及电影观众持续不断的关注。

这个看似简单、通俗的概念，随着不同历史时期，不断被定义、再定义，在充满矛盾性的演进中，电影“作者论”所带来的影响力是空前的。它为电影批评、电影理论和电影史的书写开启了一个崭新的视角，也为电影创作提供了一个标杆式标准。电影批评开始更多地关注一部影片中的电影语言和导演风格，触发了法国“新浪潮”的崛起；电影理论形成了“作者论”和具有鲜明学院风格、理论体系完整的“结构主义作者论”，为西方现代电影的兴起奠定了理论基础；电影史的撰写，因为对电影“作者”资格的认定和对电影导演的聚焦，形

成了一个重要分支——“导演研究”，一套全新的研究学科得以建立；电影创作因“作者论”所倡导的个人风格化表达，促使许多电影导演以此作为衡量和磨炼自己技艺的标准，以迈向艺术成熟的境界。

41.1 谁是“电影作者”？一个充满矛盾的概念

如今，占主导地位的看法是，电影的作者是导演。我们会挑选一部“克里斯托弗·诺兰的影片”，因为喜爱他在作品中呈现出来的连贯一致的风格和表达技巧。我们会看权威媒体评选出的导演排行榜（如2007英国电影杂志 *Total Film* 评选的世界百大导演榜单），以确认自己的观影品味是否够档次。

回溯20世纪50年代初的情况——电影的作者是编剧，就会发现这期间发生了巨大的变化。事实上，早在20世纪30年代的法国，有声电影问世之后，“主张编剧是戏剧作者和名副其实的作者的人，与主张导演是作者的人（莱比埃尤其为之辩护）展开了一场大争论”^①。

20世纪50年代，由于不满法国电影传统的陈腐，特吕弗、戈达尔等一批电影导演和批评家以《电影手册》为阵地，对法国电影传统进行批评。戈达尔疾呼：“拍电影，就是写作”，特吕弗宣称：“我不相信‘优质传统’和‘作者电影’能和平共处。”这些呼告和宣言简洁而激越，为了凸现导演在电影创作中的主体性，他们正式提出了“电影作者”的说法和“作者策略”的概念。

“电影作者”的主张实质上将导演从电影的集体工作中凸现出来了，其表层原因是反对法国电影传统，为在电影中表达自身风格的“作者”导演正名，深层原因则是深切忧虑电影的工业化制作模式压抑导演的创造性——与文学的个人创作相比较，电影导演必须依赖集体共同创作，天然地缺乏文学作者具有的主体性。通过“电影作者”这个词，肯定以电影这个现代媒介和语言形式来进行思考和创作的导演，从而进一步肯定电影的艺术属性，以期获得与正统艺术齐名的地位。

“作者策略”的核心观念在于一部电影的真正“作者”应该是导演，但成为“电影作者”的前提条件是导演应当是具备将电影作为其“内心世界的外化”的人。因此，在好莱坞电影工业和法国传统“优质电影”缺乏“作者”标记的状况下，“作者策略”突出了导演在电影创作中的主体地位和个人风格，明确了电影作品的主体思想来源。

毫无疑问，“电影作者”的提出不但引发了电影理论界的蝴蝶效应，也引发了大众对于电影认识的遽变。但是，随着“作者论”的不断演进，我们看到由“电影作者”这个概念所引发的混淆与争议仍然从未平息，透过每个时期的理论阐述，以及电影时代的更迭，可以看出其深刻的矛盾性。谁能称得上“电影作者”？应该用哪些标准去衡量？如何确认“电影作者”的身份？“电影作者”只有一个还是多个？“电影作者”是否只发生在文本之内？诸如此类

① [法] 雅克·奥蒙、米歇尔·玛利：《电影理论与批评辞典》，第178页，上海人民出版社2011年版。

的问题, 仍然在反复被提出、探讨。尽管如此, “矛盾还是有益的, 它引发的注意力都指向带有启示性的智力摩擦, 倘悉心探索, 往往会激发急需的想象力, 新鲜的观点也会由此产生”^①。

本章将按照时间顺序, 通过“作者论”发展过程中的几个重要文本, 对这个先天背负着矛盾和争议的概念进行一次回望和梳理。

41.2 “作者论”的演进时间线

41.2.1 1948年: 阿斯特吕克与《摄影机—自来水笔: 新先锋派的诞生》

1948年3月30日,《法国银幕》第144期刊载了法国导演亚历山大·阿斯特吕克的文章《摄影机—自来水笔: 新先锋派的诞生》。他在文章中指出: “电影的的确确正在变为一种表现手段, 正如先于它存在的其他各门艺术, 尤其是绘画与小说。在相继成为游艺场的杂耍、与通俗戏剧相似的娱乐或记录时代风貌的手段之后, 电影逐渐成为一种语言。所谓语言, 就是一种形式, 一个艺术家能通过和借助这种形式准确表达自己无论多么抽象的思想, 表达萦绕心头的观念, 正如散文或小说的做法。”^②字里行间, 阿斯特吕克都在为电影“这种具有无限可能性却受到各种偏见束缚的艺术”能够获得更高地位而据理力争。

但是, 如何拍出与巴尔扎克、陀思妥耶夫斯基的伟大小说能媲美的电影呢? 阿斯特吕克认定“电影有能力表现现实的任何层面”, 而实现这个能力的是用摄影机写作的电影作者。他著名的“摄影机—自来水笔”口号, 主张电影作者用“摄影机笔”可以随心所欲地自由书写, 表达人的思想, 表现人的情感。电影导演不再是机械搬演小说或电影剧本的摄影者, 而是具有自身独特创造性的艺术家。因此, “这意味着剧作家自己拍摄自己的影片。更好的情况就是剧作家不复存在, 因为在这种电影中, 剧本作者和导演的区分已经没有任何意义了。”^③

亚历山大·阿斯特吕克称这一新的时代——借助电影这种语言形式, 得以表达人类思想的时代为“摄影机—自来水笔”时代。“电影作者”的提出, 设法表明电影如其他艺术形式一样, 可以借助作者身份的力量去确认作品的艺术价值, 以获得认真严肃的对待。而阿斯特吕克的著名宣言在随后的20世纪50年代波及甚广, 1951年《电影手册》的创办, 将“导演即作者”的口号推到了风口浪尖上。

41.2.2 1954年: 特吕弗与《法国电影的某种倾向》

1954年1月, 在法国《电影手册》第31期上, 弗朗索瓦·特吕弗发表了《法国电影的某种倾向》(A Certain Tendency of the French Cinema)一文。该文公开抨击了法国20世纪50年代金玉附

①[英]吉尔·内尔姆斯:《电影研究导论》,第117页,后浪出版公司策划出版,世界图书出版公司2013年版。

②[法]亚历山大·阿斯特吕克:《摄影机—自来水笔: 新先锋派的诞生》,刘云舟译,选自杨远婴主编:《电影理论读本》,第220页,后浪出版公司策划出版,世界图书出版公司2012年版。

③杨远婴主编:《电影理论读本》,第222页。

丽其外、千部共出一套的文学改编电影和历史古装电影，重新审视了电影评价问题，并在此基础上提出，“作者电影”才是真正的创新，而所谓的“优质电影”只是迂腐的陈词滥调。

1962年，特吕弗在与安德鲁·萨里斯的一次交谈时指出：《法国电影的某种倾向》一文提出“作者策略”的电影批评方法，一方面是反对法国当时的“优质电影传统”，另一方面是为一些能够在电影中表达自己风格的“电影作者”正名。以下就从上述两方面叙述特吕弗对电影“作者论”的理论贡献。

特吕弗所斥责的法国电影的某种倾向，即所谓的“心理现实主义”倾向，这些电影作为当时法国电影的主流，已经全面陷入了僵化又保守的法国“优质电影”的制片机制和传统。这些被冠以“优质传统”美称的电影，过分依赖文学资源给予的支撑，“在价值观上依托于‘高尚’的文学，除了文学剧本走向银幕的技术性转换之外，可称为艺术的东西乏善可陈”^①。特吕弗批评当时的法国著名编剧在编写电影剧本时，“轻视和低估电影的作用”，用“文学的行话”去处理剧本，“按照他们的想法，任何故事都要包括甲、乙、丙、丁各色人物。在这种程式内部，一切都是按照仅仅涉及已知人物的已知标准编排就绪的”^②，他通过一系列落入窠臼的影片例证说明，“心理现实主义，既不是现实，也不是心理”，“这种追求真实性的学派就在企图把握真实性的同时破坏了真实性，这种学派更关注把人们关入一个受成规、文字游戏和定理制约的封闭世界中，而不是让人物如实展现在我们的眼前”^③，以至于“法国每年摄制一百多部影片讲的都是同一个故事”。一旦编剧写完剧本，电影便已告完成，导演不过是把剧本搬上银幕的艺匠而已。特吕弗斩钉截铁地判断这类影片为“编剧的影片”，而真正有价值的改编应该是由“影人”写出的作品，“大胆创新是搞电影的人的创新，而不是电影编剧的创新；是电影导演的创新，而不是文学家的创新”^④。从上述论断可以看出，他已准备和旧的电影时代决裂，为新的电影时代开辟道路。而这篇文章，不但成为为作者电影辩护的文本，也或多或少可以视作“法国新浪潮”的宣言。

20世纪50年代，电影早已从杂耍涅槃为艺术。但当时的法国电影却未显示出任何个体创造性，“心理现实主义”派的导演们占领和掌握着有限的电影工业资源和电影话语权力，而一些有着鲜明“作者”风格的导演，如让·雷诺阿和罗贝尔·布萊松，却深埋地下，不见天光。特吕弗愤懑于当时的电影现状，提出全新的“作者电影”的批评方法，旨在站在这些导演们的立场上，用电影评论支持他们，用原创性导演来替代守旧性编剧笼罩电影的状态。他的“作者电影”批评理论的出发点是：导演制作出来的电影必须完全来自他自身的情感和思考，换言之，电影和导演是趋向同质的，影片的真正作者应该是导演而非编剧。一个导演如果在他的一系列影片中坚持表现某种一贯的题材、主旨和风格，就可以被称为是自己影片的“作者”，这些影片则可称为“作者电影”。

① [英] 吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第123～124页。

② 弗朗索瓦·特吕弗，《法国电影的某种倾向》，黎赞光译，载《世界电影》1987年第6期，第12～16页。

③ 同上。

④ 同上。

以特吕弗为主将之一的《电影手册》成为论述“作者策略”的主要阵地。论者强调,真正的电影“作者”应该是把某种个人的东西带进其作品的人,而不是不爽分毫却毫无生气地复制出原始剧本的人,“作者”不会仅仅把文本忠实地、无我地摹画出来,而是把素材用于表达他本人的“世界观”和“电影观”。当一位导演的主旨和风格在其全部作品中能有一致性的表现时,而且当这种主旨和风格是有“意义”的时候,这位导演就可被命名为“作者”。值得注意的是,被视为“作者”的导演与被称为“场面调度者”的导演是完全不同的,后者被认为只是在技术上胜任的导演,按照电影制作的程序,将剧本视觉化,但并没有在自己的一系列电影中打上具有个性的标记。

当时的《电影手册》还展开了关于在好莱坞片厂制度中生存的美国电影导演可否被称为“作者”的争论。新浪潮主将认为阿尔弗雷德·希区柯克、霍华德·霍克斯等人可划归在“作者”行列,认为他们尽管受到好莱坞制片人制度的限制,但在工业电影生产方式和个人表达两者之间似乎找到了某种平衡,仍然在作品中表现出了带有鲜明个人风格的叙事模式和影像特征。这种跨国界的研究引起了很大的影响,因为好莱坞作为商业电影生产的中心,导演被看作没有知识分子精神的艺匠,把他们认定为“作者”意味着全新电影批评标准的确立。于是,奥逊·威尔斯、希区柯克和让·雷诺阿、罗贝尔·布莱松一并成为他们的研究对象,开启了导演研究的电影理论实践。

同时期众多的年轻电影人在这本杂志发表自己的见解,导演研究的范围也逐渐开始拓展。《电影手册》于1955年12月,发表了当代好莱坞六十名最佳导演的名单,该名单的引言指出,好莱坞大约有三百八十名导演,手册从中选出六十名最重要和最希望的;1957年5月,发表了类似名单,列出六十名最佳法国导演;1961年4月,发表了法国电视导演的人名词典;1962年5月,公布了五十四名意大利电影家的名单;同年12月,又列出一百六十二名法国新电影导演的名单。

以特吕弗的《法国电影的某种倾向》为起点,“作者电影”和“作者策略”的提出,对世界范围内的电影批评和电影创作产生了革命性的影响,“作者”作为一个特定的电影术语,至今仍然流行。《电影手册》的编辑雅克·多尼奥尔-瓦尔克罗兹这样评价:这篇文章的发表,表明我们真正抛弃了《电影手册》今天代表的一切,无论正确与否,这是一次飞跃,一个新的进程已经开始,我们对此共同负责,某些事情把我们结合到了一起。从此以后,大家都知道,我们要赞扬某些导演和反对某些导演。从此以后,便有了一个主义,这就是“作者策略”。

41.2.3 1957年:巴赞与《论作者策略》

作为《电影手册》的领袖人物,安德烈·巴赞在众多文章中都赞同“作者”对于作品的关键作用,他的著作和文集也大多以导演研究为主,在他笔下,卓别林、雷诺阿、威尔斯都是备受推崇的对象。然而,巴赞对作者论又是警惕的。1957年4月,巴赞在《电影手册》上发表了《论作者策略》(De la Politique des Auteurs)一文,对自己所领导的《电影手册》杂志

践行的“作者策略”，对自己“那些阐扬作者策略的最优秀的同事”的主张进行了一次敲响警钟式的论述，对“作者策略”电影批评的理论局限性和其在电影史上的意义进行了详细的探讨和总结。

文章中，巴赞以其旁征博引、极富说服力的言辞对充满热爱和关切的“作者策略”提出了几点质疑和警示。他首先批评“作者策略”的支持者们将“作者”凌驾于“作品”之上；进而指出由此会导致对个性的美学崇拜的危险，从而将所认可的大师导演的劣作奉为珍宝，却忽视了“一位平庸作者制造的辉煌”；最后他呼吁最值得警惕的危险是，“作者策略”作为一种批评方法，还未有见诸理论阐述的文字，它被《电影手册》最优秀的批评家所实践，却非常难以确定其标准。

巴赞论述的前提是对这群人的“认同总是大于否定”，但是他与这些人的“区别在于如何评价作品与作者的关系”，而他更认可“作品超越作者”。巴赞认为，这种通过其全部作品来评价艺术家和从艺术家的角度评论其某一作品的做法，在文学批评中是很重要的研究方法。但在用这种方法研究电影时，“作者策略”的支持者们在实践中往往走向极端，而“陷入偏见的糊涂”。他对威尔斯的第六部作品《阿卡丁先生》（*Mr. Arkadin*, 1955）与处女作《公民凯恩》进行了比较和评价，得出的结论是，“《公民凯恩》开启了美国电影的新时代，而《阿卡丁先生》只能是一部二流电影”。然而，对于“作者策略”捍卫者来说，《阿卡丁先生》要比《公民凯恩》更重要，因为“一种进步论的假定已经存在了”，“因为这样才更能揭示奥逊·威尔斯”。巴赞对此进行了批驳：“他们不愿意固守‘作者+主题=作品’的公式，而是只有作者，主题为零。一些人会假装同意我的观点说，此外，合法作者的强大非常明显地值得去表现一个好的主题而不是坏的主题，但最坦率和最傲慢的人亦会承认，这一切的发生恰恰就像他们偏爱的导演是否会在B级小成本影片中变得相反，因为这类影片的剧本的惯常性的平庸更会让位于作者个人有所建树。”^①而这样的偏见所导致的另一个极端则是，一个平庸作者偶然间创作的闪着辉煌光芒的佳作，却因“作者策略”的惯性而被遮蔽、被忽视。作者策略所引发的“由于导演先前没拍过好作品而将一部值得评价的作品弃置一边的做法”是巴赞感到最严峻的危险。

接着，巴赞指出“作者策略”的重要信条是“在艺术创作中遴选个人因素作为参考标准，并假定在一部又一部的作品中持续出现，甚至获得发展”。他承认“作者策略”的功劳“在于像对待一门成熟艺术一样对待电影，并且反对电影批评中仍很常见的印象式的相对主义”，但是，如果“一个批评家承认或明示这样的诉求（即每次都修正一个导演的作品以凸显其个人判断），就显得有些怪诞可笑且盲目自大”。巴赞对此信条是否能运用于电影表示怀疑。他认为，“这种方法即使在个体化的传统艺术中也是有局限的，比如文学，在有数不清的历史、社会情况与其吻合的电影艺术中就更加强烈。”^②音乐、绘画、文学这些很容易指认出作者一

① [法]安德烈·巴赞：《论作者策略》，李洋译，选自杨远婴主编：《电影理论读本》，第229页。

② 杨远婴主编：《电影理论读本》，第230～231页。