

目录

第1章 光	15
一、光的性质	15
(一) 反射	15
(二) 阴影	15
二、光在电影中的基本功能	15
(一) 光的外部引导功能	15
(二) 光的内部引导功能	17
三、光的控制	18
(一) 标准布光(三点布光)	18
(二) 布光方式的变化	18
补充：光的角度/方位	19
(1) 水平角度	19
(2) 垂直角度	20
第2章 色彩	21
一、色彩的感知	21
二、色彩的属性	21
三、色彩的混合	21
四、色彩在电影中的基本功能	22
第3章 画面	25
一、电影画面的基本元素	25
(一) 构图	25
(二) 镜头	28
二、写实主义电影和技术主义电影的两大传统	33
(一) 写实主义传统	33
(二) 技术主义传统	34
(三) 两种传统的融合	35
三、技术发展对电影画面创作的影响和意义	35
(一) 从黑白到彩色	35
(二) 从无声到有声	35
(三) 从宽银幕到IMAX	36
(四) 摄影技术的发展	36
(五) 数字技术的革新	37
第4章 声音	37
一、声音技术的变迁	37
二、声音感知的三个基本特性	37
(一) 音调	37
(二) 音色	38
(三) 音量	38
三、电影声音的一般功能	38
四、电影声音的类别	39
(一) 人声	39
(二) 音效	40
(三) 音乐	40

五、声音设计	42
(一) 声音与影像	42
(二) 声音设计的原则	42
第5章 剧作	43
一、剧本写作流程	43
(一) 剧本分类	43
(二) 剧本写作流程	43
二、改编	46
三、剧本写作格式	48
四、剧本运作	48
第6章 导演	49
一、导演工作	49
二、作者电影导演和商业电影导演	51
第7章 表演	53
一、表演概述	53
二、表演艺术的两大体系	53
三、舞台表演与电影表演的区别	55
四、电影表演创作	57
五、电影表演风格在不同历史阶段的变化	59
第8章 拍摄	59
一、传统电影拍摄	59
(一) 拍摄的概念	59
(二) 拍摄的环节	60
二、非常规的拍摄方式	62
(一) 按故事情节顺叙拍摄	62
(二) 无剧本创作/即兴创作	62
(三) 偷拍	62
三、数字技术对电影拍摄的影响	63
(一) 前期拍摄阶段分镜头脚本的重要地位	63
(二) 具体拍摄过程中的多元化	63
(三) 高清技术的创新	63
第9章 剪辑	65
一、电影剪辑综述	65
二、剪辑的艺术功能	65
(一) 叙事和构建时空	65
(二) 表达情感和阐述思想	66
(三) 制造运动感和节奏感	66
三、电影剪辑的发展	67
(一) 电影剪辑发展的两个方面	67
(二) 不同时期的发展	67
四、剪辑的过程	68
五、剪辑原则	69
(一) 传统剪辑的要求	69
(二) 剪辑原则	69

六、 剪辑技巧	72
(一) 剪辑技巧	72
(二) 快速剪辑与长镜头	73
第 10 章 融资	74
一、 制片成本与商业潜力	74
二、 电影投资制片基本模式	74
(一) 公司内部制作	74
(二) 制片—投资/发行协议 (P-F/D 模式)	75
(三) 现货负片协议 (成片收购协议)	75
(四) 私人融资	75
三、 电影投资制片的补充方式	75
(一) 国内影视基地协议	75
(二) 胶片洗印厂协议	75
(三) 经纪人投资协议	76
(四) 收尾资金	76
(五) 预售融资	76
(六) 文化基金资助或政府资助	76
四、 电影制片预算	76
(一) 线上成本	76
(二) 线下成本	76
第 11 章 制片	77
一、 制片概述	77
(一) 制片	77
(二) 当代制片体系构成	77
(三) 核心摄制组	77
二、 前期制作阶段	77
(一) 制订详细的拍摄计划	77
(二) 选角	78
(三) 建组、勘景和搭景	78
(四) 签订各种法律文书	78
三、 正式拍摄阶段	78
(一) 传统拍摄流程	78
(二) 数字虚拟拍摄	79
四、 后期制作阶段	79
(一) 影像处理	79
(二) 声音处理	79
第 12 章 发行	80
一、 预映	80
二、 送审分级	80
(一) 电影分级	80
(二) 电影分级的利弊	81
三、 宣传推广	81
(一) 免费公共宣传	81
(二) 付费广告宣传	81

(三) 电影花絮	82
(四) 置入式/权利出售	82
(五) 主题公园推广	82
(六) 电影节推广	82
(七) 互联网宣传	82
四、影院发行	82
五、非影院发行	83
(一) 当代电影典型发行模式	83
(二) DVD 发行	83
六、海外发行	83
第 13 章 放映	84
一、电影放映的发展	84
二、现代电影放映模式	84
三、影院经营策略	84
四、电影院线的未来	84
第 14 章 格里菲斯与电影叙事	86
一、早期电影叙事的发展	86
二、格里菲斯的电影生涯	86
(一) 发展期 (1908-1914): 经典银幕句法的确立	86
(二) 成熟期 (1914-1917): 电影叙事观念的革新	88
(三) 衰落期 (1917-1931): 默片句法的终结	89
三、小结	89
第 15 章 欧洲先锋派电影运动	90
一、欧洲先锋派电影运动综述	90
二、欧洲先锋派崛起原因	90
三、欧洲先锋派电影运动的三个阶段	91
(一) 第一先锋派: 法国印象主义	91
(二) 第二先锋派: 法国超现实主义和德国表现主义	92
(三) 第三先锋派: 以“城市交响乐”为代表的纪录电影	94
四、欧洲先锋派电影运动影响/评价	95
第 16 章 苏联蒙太奇学派	95
一、苏联蒙太奇学派诞生背景	95
二、苏联蒙太奇学派综述	95
三、苏联蒙太奇学派代表人物及其理论观点	96
(一) 列夫·库里肖夫 (1899—1970)	96
(二) 吉加·维尔托夫 (1896—1954)	97
(三) 谢尔盖·爱森斯坦 (1898—1948)	99
(四) 弗谢沃洛德·普多夫金 (1893—1953)	100
四、苏联蒙太奇学派的评价	101
第 17 章 好莱坞与工业化生产	102
一、好莱坞概念与由来	102
(一) 好莱坞的三种理解	102
(二) 第一个电影托拉斯与好莱坞的由来	102
二、好莱坞八大电影公司的纵向垄断与相互联合	102

(一) 八大电影公司（20 世纪 20 年代末至 50 年代中期）	102
(二) 简略过程	102
(三) 纵向垄断与相互联合	103
三、 好莱坞工业化体制：大制片厂制度	103
(一) 制片	103
(二) 发行	105
(三) 放映	106
(四) 利益分配	107
(五) 大制片厂制度的缺陷	107
第 18 章 意大利新现实主义	108
一、 意大利新现实主义概述	108
二、 新现实主义的土壤（背景）	108
三、 新现实主义的含义和代表作	109
(一) 含义	109
(二) 代表作品——开山之作	109
(三) 代表人物	110
四、 新现实主义的创作特征	111
五、 新现实主义的遗产	112
(一) 新现实主义衰落的原因	112
(二) 新现实主义的深远影响	112
第 19 章 法国新浪潮电影运动	113
一、 法国新浪潮电影运动概述	113
二、 新浪潮的历史与文化背景	113
三、 新浪潮的代表人物与代表作品	113
四、 新浪潮的衰落	115
五、 新浪潮（《电影手册》派）&左岸派&真实电影	115
(一) 左岸派概述	115
(二) 左岸派 VS 《电影手册》派（左岸派创作特征）	115
(三) 真实电影概述	115
(四) 真实电影与《电影手册》派以及左岸派的关系	116
六、 新浪潮承前启后的性质	116
(一) 承前	116
(二) 启后	117
七、 对新浪潮的评价	118
第 20 章 英国电影新浪潮	119
一、 英国电影新浪潮的兴起背景	119
(一) 国际环境	119
(二) 国内环境	119
二、 英国电影新浪潮概述	119
(一) 概述	119
(二) 理论观点	119
(三) 创作特征	119
三、 代表作品解析	120
(一) 《愤怒的回顾》：“自由电影”故事片的开山之作	120

(二) 《蜜的滋味》的情感代理	121
(三) 运动员的孤独与慰藉——《如此体育生涯》	122
(四) 《仆人》：英国现代电影的某种开端	123
(五) 《亲爱的》和《表演》：提前定义酷儿电影	123
四、英国电影新浪潮的发展脉络	124
第 21 章 新好莱坞	125
一、新好莱坞定义/概述	125
二、新好莱坞产生的社会背景	125
三、新好莱坞的发展格局	125
(一) 历史进程	125
(二) 青年导演群	126
四、新好莱坞的艺术特征	128
(二) 类型意识的突破	128
(三) 作者风格的确立	129
(四) 镜语体系的革新	129
第 22 章 纪录电影	130
一、关于纪录片	130
二、纪录片的主要流派	130
(一) “人与自然搏斗”的弗拉哈迪模式	130
(二) 维尔托夫倡导的“电影眼睛”	131
(三) 欧洲先锋实验电影	132
(四) 英国纪录电影运动	133
(五) 真实电影与直接电影	133
(六) 后直接电影	134
三、数字技术与纪录片的未来	135
第 23 章 华语电影与动作设计	137
一、华语电影的概念	137
二、华语电影新势力	137
三、华语电影发展格局	137
(一) 50、60 年代“两岸三地”的形成	137
(二) 70、80 年代“新势力”的形成	137
(三) 90 年代至今“新势力”的成熟	139
四、华语电影对世界影坛的历史性贡献：武侠动作片	139
五、华语电影中的动作设计	140
(一) 动作设计的概念	140
(二) 动作设计的属性	141
(三) 动作设计的源流	141
六、世界电影舞台上的华语动作电影	142
本章推荐片单	142
第 24 章 全球化时代的好莱坞	143
一、独立公司与主流公司的转化与融合	143
(一) 独立电影与主流电影的划分	143
(二) 独立电影与大制片公司的合作	143
(三) 主流公司与独立公司	143

(四) 独立与主流的转化和融合	144
二、 兼收并蓄激发艺术活力	144
(一) 当代好莱坞电影的优势分析	144
(二) 好莱坞保持创作活力的原因—兼收并蓄、开放包容	145
三、 以数字技术为支撑的电影格局	145
(一) 数字技术引领了当代电影观众的审美倾向	145
(二) 数字技术影响了好莱坞电影的产业体制	146
(三) 数字技术触发对电影本体的重新思考	146
四、 成熟的产业运作模式	146
(一) 规模化经营的院线	146
(二) 多元化融资渠道	146
(三) 宏观的娱乐版图	147
(四) 观众是电影的合著者	147
本章推荐影片	147
第 25 章 法国电影	148
一、 电影发祥地与电影史前史	148
(一) 电影的诞生	148
(二) 电影概念及原理	148
(三) 电影史前史	149
二、 梅里爱作为电影艺术先驱	149
(一) 卢米埃尔时期电影主题的限制性	149
(二) 梅里爱的贡献	150
(三) 卢米埃尔与梅里爱	150
三、 法国早期电影工业及其影响	150
(一) 法国早期电影工业	150
(二) 法国早期电影工业发展的影响	151
四、 法国作为艺术电影大本营	151
(一) 法国艺术电影发展脉络	151
(二) 商业电影与艺术电影的划分及复杂关系	151
(三) 艺术电影	152
(四) 实验电影	152
(五) 商业电影与实验电影	152
(六) 艺术电影与实验电影	152
五、 文化例外与法美电影贸易	152
(一) “文化例外”主张	152
(二) “文化例外”影响及其原因	153
(三) 本国电影保护措施	153
(四) 美国文化态度的利弊	153
本章推荐片单	153
第 26 章 俄罗斯电影	154
一、 俄国电影的诞生	154
二、 苏联电影的发展	154
(一) 蒙太奇电影的创立（20 世纪 20 年代）	154
(二) 社会主义现实主义电影的滥觞（20 世纪 30—40 年代）	155

(三) 解冻电影 (20 世纪 50—60 年代)	156
(四) 电影样式与风格的探索 (20 世纪 60—80 年代)	158
(五) 苏联电影的解体	160
三、 重归俄罗斯电影	161
(一) 简要时间线	161
(二) 艺术电影	161
推荐片单	162
第 27 章 意大利电影	163
一、 意大利式巨片	163
(一) 史诗巨片	163
(二) 意大利式巨片与美国电影	163
(三) “意大利的好莱坞” 的电影梦	163
二、 意大利式喜剧	164
(一) 发展脉络	164
(二) 意大利式喜剧的特征	164
(三) 意大利式喜剧中的 “喜感”	164
(四) 代表作品	165
(五) 意大利式喜剧的衰落	165
三、 新现实主义 (具体可参考第 18 章内容)	165
(一) 新现实主义的背景	165
(二) 创作理念	165
(三) 代表人物及代表作品	166
(四) 新现实主义的衰落	166
四、 作者与大师们	166
五、 意大利电影的发展与未来	168
(一) 发展现状	168
(二) 当代作品	169
推荐片单	169
第 28 章 日本电影	170
一、 日本电影的历史	170
二、 日本电影的代表作者	171
(一) 导演群像	171
(二) 代表人物 (根据世代划分)	172
三、 日本电影矛盾的美学特质	175
(一) 概述	175
(二) 唯美与残酷	176
(三) 含蓄与直露	176
四、 日本电影的民族美学特征	176
五、 日本电影的困境	177
第 29 章 印度电影	179
一、 早期印度电影	179
(一) 印度电影简史	179
(二) 印度 “新电影” 运动	179
二、 新世纪印度电影 (“新概念” 印度电影)	180

(一) 概述	180
(二) 创作特征	180
(三) 与“新电影”运动的不同	180
(四) 总结	180
三、 印度电影代表人物及其作品	181
(一) 拉兹·卡普尔	181
(二) 萨蒂亚吉特·雷伊	181
(三) 米拉·奈尔	181
(四) 阿米尔·汗	181
四、 印度电影的民族特点	182
(一) 歌舞场面	182
(二) 现实主义传统	182
(三) 世俗化	183
第 30 章 波兰电影	184
一、 早期波兰电影	184
(一) 主要影片	184
(二) 斯芬克斯电影制片厂	184
(三) 文学改编	184
(四) 意第绪语电影	185
二、 第二共和国时期的发展	185
(五) 爱国情节剧电影	185
(六) 文学改编	185
(七) 有声时代	185
(八) 音乐喜剧片	186
(九) 30 年代末波兰电影业的发展与停滞	186
三、 战后的电影重建与波兰学派	186
(一) 战后电影重建	186
(二) 波兰学派	186
四、 20 世纪 70、80 年代的“道德焦虑电影”	188
(一) 创作特征	188
(二) 代表人物及作品	188
五、 转型之后的创作状况	188
本章推荐片单	189
第 31 章 伊朗电影	190
一、 早期伊朗电影概述	190
二、 伊朗电影的复苏	190
三、 伊朗电影新浪潮的兴起与中落	191
(一) 伊朗电影新浪潮的创作倾向	191
(二) 伊朗电影新浪潮的中落	191
四、 伊朗重要导演	192
(一) 马克马尔巴夫一家	192
(二) 阿巴斯·基亚罗斯塔米	192
五、 伊朗电影中的儿童题材	193
(一) 创作特征	193

(二) 代表作品	194
第 32 章 韩国电影	195
一、 韩国电影简史	195
二、 韩国电影产业发展现状	196
三、 韩国电影创作发展现状	197
四、 韩国重要电影导演	197
本章推荐片单	200
第 33 章 中国电影	201
一、 辨析“中国电影”概念	201
二、 古典美学视野下的“中国电影”特色	201
(一) “中国电影”特色的定义	201
(二) 日本国族电影发展的启示	201
(三) 中国国族电影中对古典美学的表现	201
三、 两岸三地电影格局的源头——民国电影	203
(一) 三地电影概述——内地电影、台湾电影和香港电影	203
(二) 民国电影发展脉络	204
四、 新中国电影	204
(一) 十七年电影（1949—1966）	204
(二) 新时期电影（1978—2002）	205
(三) 商业电影时期（2002—）	206
五、 香港电影	208
六、 台湾电影	210
七、 小结	211
本章推荐片单	211
第 34 章 拉丁美洲电影	212
一、 概述	212
二、 电影进入拉丁美洲	212
三、 20 世纪 30 年代至 50 年代的拉丁美洲电影	212
(一) 有声片时代——停滞与恢复	212
四、 拉丁美洲新电影	214
(一) 概述	214
(二) 文化实践与理论主张	214
(三) 拉丁美洲新电影的终结	216
五、 当代拉丁美洲电影	216
第 35 章 德语电影	217
一、 德语电影综述	217
(一) 概述	217
(二) 创作特征	217
(三) 总体局面与改善措施	217
二、 纪录片	218
(一) 创作特征	218
(二) 代表人物及其作品	218
三、 移民电影	218
(一) 创作特征	218

(二) 代表人物及其作品	219
四、 国际期望	219
(一) 获得奥斯卡最佳外语片奖的德语影片	219
(二) 总结	219
五、 未来	219
(一) 柏林学派	219
第 36 章 非洲电影	220
一、 何为非洲电影	220
(一) 殖民语境下的非洲电影	220
(二) 真正的非洲电影	220
二、 奥斯曼·森贝与非洲自我表述的开始	220
(一) 奥斯曼·森贝	220
(二) 其他作品	221
(三) 泛非电影协会	221
三、 重新想象历史与非洲电影语法的更新	221
(一) 非洲电影的代际划分	221
(二) 20 世纪 70、80 年代的导演创作观念及其原因	221
(三) 20 世纪 90 年代——非洲电影的春天	222
四、 诺莱坞与非洲电影的现实困境	223
(一) 诺莱坞	223
(二) 非洲电影的现实困境	223
第 37 章 “二战”后的苏联和东欧电影	225
一、 概述：消失在地图上的名字	225
(一) 社会主义国家电影的政治性要素	225
(二) 冷战结束后的社会主义电影发展	225
二、 战后到 20 世纪 50 年代	225
(一) 题材类型	225
(二) 解冻时期（1953——1958）	226
(三) 各国电影探索与发展概况	226
三、 20 世纪 60 年代	226
四、 70 年代和 80 年代	227
五、 冷战终结之后	228
第 38 章 爱因汉姆的视觉论	229
一、 电影是不是机械再现现实	229
二、 电影是一门艺术	230
(一) 形象偏离说	230
(二) 蒙太奇的意义	230
(三) 默片才是艺术	231
三、 爱因汉姆的影响和意义	231
(一) 积极	231
(二) 消极	231
第 39 章 爱森斯坦的蒙太奇学说	233
一、 概述	233
二、 革命艺术	233

(一) 爱森斯坦思想的动因	233
(二) 电影是意识形态的实用工具	233
(三) 现代主义的兴起	233
三、“吸引力”电影	234
四、“杂耍”蒙太奇	234
(一) 爱森斯坦提出的五种蒙太奇形式	234
(二) 电影中的不同元素必须在导演控制下	234
(三) 对抽象哲学的思考	235
(四) 蒙太奇的重要性	235
五、“理性”修辞	235
(一) 爱森斯坦史诗影片	235
(二) 爱森斯坦与格里菲斯叙事的不同	235
(三) 爱森斯坦的理性电影诉求	235
(四) 《十月》中爱森斯坦的理论实践	236
六、政治史诗	236
(一) 爱森斯坦理论总结	236
(二) 对爱森斯坦的评价	236
第 40 章 巴赞的电影美学	238
一、巴赞的美学视野	238
(一) 瞧这个人：没有粉饰的作者	238
(二) 电影是什么？	239
(三) 电影的对象（一）：非纯电影	240
(四) 电影的对象（二）：现实作为对象	242
(五) 演出：演化为电影元素的平等位阶	243
(六) 影评作为语境下的论述与辩证	243
二、巴赞的写作策略	243
(一) 《电影是什么？》的编辑构想	243
(二) 巴赞的影评理想/念	244
第 41 章 作者论	245
一、谁是“电影作者”？一个充满矛盾的概念	245
(一) 谁是电影作者	245
(二) 电影作者	245
(三) 作者策略	245
二、“作者论”的演进时间线	245
三、从未消失的“作者论”	246
(一) “作者电影”和“电影作者”在当代面临的困境	246
(二) 总结	247
第 42 章 类型研究	248
一、类型研究概述	248
二、了解类型	248
(一) 定义类型	248
(二) 类型电影的形成及历史	248
(三) 几种主要的电影类型	249
(四) 类型电影的发展及流变：反类型、超类型、类型杂糅	251

三、 类型理论的运用	252
(一) 类型电影与大众文化	252
(二) 类型批评的运用及意义	253
(三) 类型理论与当代电影	253
第 43 章 电影符号学	254
一、 概述	254
二、 符号学基础	254
(一) 符号学的产生	254
(二) 符号学的发展与完善	255
三、 电影符号学的发展及主要内容	255
(一) 第一阶段	255
(二) 第二阶段	256
(三) 第三阶段	256
四、 电影符号学理论的实际运用	256
五、 符号学关键词	256
第 44 章 精神分析学	258
一、 精神分析学基础	258
(一) 弗洛伊德：精神分析的奠基人	258
(二) 荣格和拉康：理论的延续与发展	259
二、 电影精神分析学理论	260
(一) 电影精神分析学的雏形	260
(二) 电影精神分析学的主要内容	261
(三) 麦茨的《想象的能指》	261
(四) 电影精神分析学的发展及影响	261
第 45 章 性别研究	262
一、 电影性别学概述	262
(一) 生理性别和社会性别	262
(二) 美国电影对于性别学的探索	262
(三) 对“酷儿理论”的探讨	262
二、 女性主义及其发展趋势	263
(一) 约翰斯顿	263
(二) 劳拉·穆尔维	263
(三) 发展趋势	264
三、 同性恋电影	264
四、 性别学观照下的中美电影史	265
(一) 《男生女相：华语电影之性别》	265
(二) 《胶片密柜：美国电影中的同性恋》	266
五、 “坎普”读解与男性形象	266
(一) “坎普”读解	266
(二) 男性形象	266
六、 酷儿电影所完成的超越	267
(一) 概述	267
(二) 创作特征	267
(三) 代表作品	267

第 46 章 明星研究 268

 一、 明星与明星地位 268

 （一） 明星形象 268

 （二） 明星地位 268

 （三） 明星价值 269

 （四） 明星的性别化身份 269

 二、 明星制与明星研究的方法 269

 （一） 明星制 269

 （二） 明星研究的几种方法 270

第 1 章 光

一、光的性质

光是一种放射能量，不同波长的光会呈现出不同的色彩（这是从物理层面来理解的）。

（一）反射

在电影中，光的控制不仅是对光本身的控制，还有对光的反射的控制。例如：不同场景、不同材质的服装、不同道具（镜子、玻璃等）的反射效果都会对影片中的光效产生影响。

（二）阴影

在电影中，控制阴影也是控制光的重要组成部分。阴影可以帮助我们判断物体的性质以及物体之间的位置关系。

二、光在电影中的基本功能

（一）光的外部引导功能

1. 光的空间引导

①光和阴影使空间分离

其实，在我们把光和阴影区分开来的时候，也就意味着一种空间上的分离，因为光和阴影将事物置于二者之间。

②判断物体外观及其位置关系

根据光的情况，我们可以判断出物体的基本外观，并获悉物体与周围环境的空间关系。如果光不同，物体所呈现的外观也会有差别。而不同的阴影，也会让我们对物体的位置产生不一样的理解。

③对影像质感的引导

光对物体空间的指示作用不仅仅体现在对物体与环境的位置关系的指示，还体现在对**影像质感的引导**。在婚纱照中，人物的面部以及背景都会显得比日常情况下的质感要柔和、平滑。这是因为摄影时所布置的光消除了空间层次所造成的光的反差。这说明，**控制光的反差可以改变影像的质感**。

在传统的好莱坞电影中，我们经常见到在拍摄女明星单人的大特写镜头时，采用灯光和滤镜减少反差，使得女明星的面部显得与众不同，几乎完美无瑕。

2. 光的时间引导

①根据亮度区分日夜

根据光的亮度，我们可以区分出白天和晚上。通常白天的情况下，场景中的物体以及背景都保持着一定的亮度。而晚上，一般只有光源所辐射的范围才会有与之相应的亮度，其他地方都会保持比较低的亮度，甚至完全黑暗。因此表现白天和黑夜必须对光采用完全不同的控制方式。

②根据阴影/投影判断时间

不仅亮度可以为我们提供时间上的引导，阴影也可以起到类似的作用。由于太阳运转位置的不同，每天早晨和傍晚的阳光会产生很长的投影，而午间的投影则会非常短。通过对阴影，尤其是投影的控制，能使观众很容易从中找到时间的线索

③提供季节信息（不同季节光照位置及强度不同）

另外，不同季节阳光的光照强度和位置都会有不同。例如，冬天阳光的光照强度会比较低，而且位置和夏天相比角度会更小，这就使得冬天的光比较柔和，投影更长，阴影也不会那么浓密。所以光的不同也能够提供季节上的时间信息。

（二）光的内部引导功能

1. 光对情绪和氛围的影响

光就像音乐一样可以很直观地对情绪和氛围产生影响。光对情绪和氛围的影响在实际的灯光控制上可以从两个角度来进行说明。

①高调光和低调光

高调光：

概念：高调光是指场景中的亮度充足，光与阴影的反差很小的照明风格。

特点：情绪积极、欢快；场景展现清晰；容易控制和把握；

应用：喜剧片、歌舞片等

低调光：

概念：低调光与高调光相反是指场景中亮度不充足，光和阴影反差大的照明风格。

特点：情绪低落、压抑；场景多处处于暗处；不确定感；

应用：黑色电影、悬疑片、恐怖片等

②主光源位置

视平线上方：与日常生活感受接近，惯于接受；

视平线下方：阴影的倒置会导致我们产生不适，甚至会产生怀疑或恐惧的感觉。

（详细见[光的方位](#)）

2. 光作为戏剧冲突的元素（光的象征意义）

①强化戏剧冲突

由于不同的光的条件会对观众的感知造成不同的影响，所以，很多时候，光本身的变化可以成为制造戏剧冲突的元素。通过改变电影中的光的状况，可以帮助创作者强化电影中戏剧冲突的效果。

②暗示戏剧冲突的发展方向

光的这种戏剧性的使用方法也可以用来暗示电影中戏剧冲突发展的方向，使得观众根据

光的变化对影片的叙事发展有预先的判断。

三、 光的控制

（一） 标准布光（三点布光）

光源：

主光：主光是场景中最主要的光源，用以呈现事物最基本的面貌，一般处于事物的斜前方。

背光（轮廓光）：主要的作用是从场景中区分出主体与背景，并突出主体的轮廓，一般处于事物的后上方。

补光（辅助光）：主要的作用是控制亮处与暗处之间的反差和层次，一般在正面比较靠近摄影机的位置。

特点：

标准布光人为地用光将场景区分为主体与背景，并赋予一定的明暗层次过渡，能够让摄影机比较清楚地捕捉到主体的面貌以及顺利地过渡到背景。

作用：

标准布光的目的是为了清楚的呈现主体的面貌和轮廓，并且明暗有一定的相对层次。

局限性：

标准布光只是一种可能让观众最难以察觉到光的存在的布光方式。对比实际自然光的变化，这种方式其实看起来非常戏剧化(或舞台化)，能够表现的光线层次也十分有限。

（二） 布光方式的变化

（1） 主体与背景

确定了主体，也就确定了我们需要通过灯光呈现或者隐藏什么；

确定了主体与背景的关系，也就确定了呈现与隐藏的程度。

（2） 明暗对比布光

光源：

明暗对比布光在标准布光的基础上**减少或取消了补光的使用**，极端时**甚至取消背光**，以强化主体与背景的明暗对比。

作用：

明暗对比布光能突出空间的立体感，强化光作为戏剧性元素的效果。

局限性：

这种比较极端的明暗对比布光由于光所照射的区域很有限，所以一般只能在比较小的范围使用，而且对于摄影机的控制而言要求也比较高。

（3）平调布光

光源：

强化补光 平调布光与明暗对比布光相反，要尽量淡化明暗对比的效果，使得整个画面中的光比较均匀地分布。因此，平调布光会尽量强化补光的效果，使得主光和背光等主要的光源不被观众注意到。

特点：

这种布光方式明暗反差极小，阴影也具有非常高的透明度。

作用：

首先，这种光线可以获得极佳的可视范围。尤其对于有大量动作和摄影机运动的当代商业影视作品而言，这种方式给予了演员和摄影机运动极大的自由，即使是多机拍摄也不需要烦琐地调整灯光。

另外，平调布光可以获得比较光滑、整洁的质感，也符合一般商业性视觉作品的需要。

（4）剪影布光

光源：逆光。

特点：主体是事物的轮廓

作用：①制造悬念或气氛

②使主体呈现更为抽象

补充：光的角度/方位

（1）水平角度

① 正面光（顺光）

光源：正面水平方向

特点：空间立体感较弱，主体与背景融合

② 侧面光

光源：侧面水平方向

特点：空间立体感较强；明暗反差大；阴阳脸效果

③ 逆光

光源：背面水平方向

特点：剪影效果；悬念感、神秘感

④ 侧顺光

光源：正面 45 度左右水平方向

特点：表现被摄主体质感；营造层次感

⑤ 侧逆光

光源：背面 45 度左右水平方向

特点：描绘被摄主体轮廓，增强质感

(2) 垂直角度

① 平角光

光源：与被摄主体处于同一水平线上

特点：参考水平角度光

② 顶光

光源：位于被摄对象上方

特点：营造悬念感、神秘感；增强骨骼感

③ 底光

光源：位于被摄对象下方

特点：制造丑化效果、表现恐怖形象

第2章 色彩

一、色彩的感知

1. 光与色彩

色彩是光的组成部分。我们对不同波长的光的感受就是色彩。

2. 眼睛与色彩

眼睛可以分辨不同波长的光。

二、色彩的属性

1. 基本色（色相）（三要素）

是指我们在光谱中可以看到和分辨出的颜色。

2. 色彩的饱和度（色彩的相对纯度）（三要素）

基本色都是最为饱和的色彩，指色彩的鲜艳度，饱和度越高就越鲜艳。

3. 色彩的亮度（不同光量）（三要素）

我们把色彩在黑白画面中呈现出的亮度值称之为色彩的亮度。

4. 亮度与饱和度的差异

相同饱和度的色彩的亮度是完全不同的，比如饱和蓝色和黄色的亮度几乎等于黑白对比。饱和的黄色会一直吸引观众的眼球不仅因为它是饱和的，而且也是因为它是最亮的。

5. 色调

色调在电影中主要指一幅画面在电影中所呈现出的整体上的色彩风格。

三、色彩的混合

1. 加色法

三原色：红、绿、蓝

2. 减色法

三原色：品红、黄、青

四、色彩在电影中的基本功能

1. 色彩的信息功能

①**获取更多信息** 由于我们的现实世界是由丰富的色彩所组成的，因此我们可以根据色彩了解到比在没有色彩的情况下更多的信息。

②**区分、突出事物** 我们可以根据色彩准确地区分事物，就像我们在地图上用不同色彩的标识来区分国家、山川、海洋一样。

同理，色彩可以很清楚地突出我们需要让别人注意到的事物。斯皮尔伯格导演-《辛德勒名单》-红衣小女孩。

2. 色彩的象征性与漫画化

（1）象征性

用一系列色彩代表特定事物、习俗和行为方式的社会情境。当然这些色彩所代表的象征性事物与不同的文化、历史经验有关，这种象征性并不是色彩本身所具有的。

红色：冲动、热情、生命、希望、压抑等等

黑白：压抑、失去希望、生命结束等等

（2）漫画化

想让色彩的象征意味明显地体现出来，往往也意味着这种色彩的象征意味必须非常夸张和通俗易懂。这也许会让影片中色彩象征看起来比较漫画化抑或老套。

3. 色彩的构图功能

一般而言，彩色电影中的画面基本上都有多种不同的色彩存在。因此，如何搭配这些色彩就成为电影创作中控制色彩的重要问题。我们希望在画面的色彩构图中，能够达到色彩能量的平衡。

（1）色彩能量的平衡

影响因素：

色彩饱和度、色彩亮度、色彩区域

高饱和度和高亮度的色彩能量也会更高，色彩区域的面积越大，相应的色彩能量也就越高。

主体与背景的搭配：

常见的搭配方式：小区域的高能量色彩作为主体，放置在大区域的低能量色彩之上。

优势：色彩能量平衡；视觉重点突出；有利于后期剪辑；方便控制色彩连续性；

（2）色彩的相互作用

①黑色或白色背景下的色彩 当我们把同一种色彩放置在黑色以及白色的背景之上时，我们会发现人眼对这种色彩在两种背景中的感知是不一样的。我们最常用的色彩搭配方式——小区域的高能量色彩作为主体放置在大区域的低能量色彩之上——就与这种情况类似。但需要注意，如果两者的面积比例产生变化，那么效果也会产生变化。我们对主体色彩的感知很大程度上受到与背景色彩的关系的影响。

②互补色的搭配

互补色前后放置，会明显增加补色的饱和度。在电影中，经常使用偏黄的颜色表现白天，而偏蓝的颜色则被当成晚上。在英格玛·伯格曼导演的《呼喊与细语》中，清晨从夜到昼的转变，是通过画面中的色彩从偏蓝…到偏黄的变化来实现的。

互补色的搭配方式有很强的平衡构图的功能。

③对比色的利用

一般来说，确立了某一种或几种色彩作为影片的主色调之后，导演就会尽量控制与主色调形成强烈反差的色彩出现。但这并不意味着要将反差色完全排除。

④相近色的搭配

相近色的搭配方式有利于画面整体色调统一，形成统一的视觉美感。

4. 色彩的情绪功能

暖色：

一般我们倾向于认为波长比较长的一端（偏红色的一端）是**暖色**，代表了侵略、暴力、刺激，在影像上十分张扬；

冷色：

而波长较短的一端（偏蓝色的一端）则是**冷色**，代表了平静、疏远、安宁，在影像上较不凸显。

冷暖色变化的作用：

- ①更容易融入场景气氛；
- ②利用色彩引导观众对事物的情绪判断。
- ③利用色彩主题增强情绪的冲击力和戏剧性。

第 3 章 画面

一、电影画面的基本元素

（一）构图

1. 视觉中心

画面组成

（1）画面组成部分：

画面通常由主体、陪体、环境（前景和后景）和空白画面组成。其中主体是指画面的主要对象，是画面内容和结构的重心。其他景物都围绕它配置。

（2）画面布局概念：

画面的布局就是研究如何使各画面元素成分占有合理的位置，同时使之有主有次，相互关联地构成一个整体。

视觉中心

（1）画面中央

概念：画面中央是以画面对角线的中心点或者对边中线的交叉点为标准。

作用：均衡、稳定、视线中心、庄重

（2）趣味中心

概念：视觉中心并不一定是画面中央，还可以是视觉上最富有情趣的区域，或者也可以称之为趣味中心。

作用：吸引观众注意力、焦点所在、画面高潮部位

（3）黄金分割

概念：所谓的黄金分割率是关于建筑的一个基本比例，人们将一条线按照某种方式分成长短两段，当长的一段和整条线的比率与短的一段和长的一段的比率相等，且都为 $1 : 1.618$ 的时候，这座建筑在视觉上最具有平衡感和美感。中国的九宫格与黄金分割点有异曲同工之妙。

作用：画面美感、形式感、丰富表现力、视觉冲击力

2. 非对称的均衡

（1）观赏习惯的均衡

就人们长期以来的观赏习惯来说，观众的视线总是会从画面的左侧往右侧移动，从下方往上方移动。这样的情况下，导演为了达到画面的均衡，往往会有意识地使画面的左侧和下方分布的分量更厚重些，以达到画面的平衡。相反，则很容易造成明显的右重左轻、头重脚轻的失衡感。

（2）心里感觉的均衡

- ① 《第七封印》——看似人物关系均衡，地平线微微倾斜，实际地位不均衡
- ② 《末代皇帝》——代表皇权的群体与蕴含家的概念的单个保姆形成左右对峙
- ③ 《虎胆龙威》——利用斜线构图不稳定感表现对峙关系
- ④ 《七武士》——将农民安排在角落表现其微不足道的地位

3. 线条与几何形构架

线条

- （1）画面下方的地平线——产生辽阔感，主观视觉效果较强
- （2）画面上方的地平线——产生纵深感，宏观掌控效果较强
- （3）剧中的地平线——往往造成割裂画面、天压地的呆板感觉
- （4）三分之二处地平线——符合审美习惯，轻松愉悦感觉

几何形构架

- （1）三角形——厚重、坚实、稳定
- （2）S形——曲折、优美、流畅、婉转
- （3）圆形——封闭、圆满、和谐、稳定、循环感

4. 留白

（1）概念：

留白是一种创造性地进行画面布局的重要手段。在电影构图中，摄影画面除了看得见的实体对象外，还有一些空白部分，它们由单一色调的背景组成，形成实体对象之间的空隙。

（2）作用：

- ① 突出主体，使主体醒目，具有视觉冲击力
- ② 是画面上组织各个对象之间呼应关系的空间安排，能体现不同的呼应关系
- ③ 观众对留白区域抱有期待感
- ④ 恐怖电影中的留白体现未知张力，制造悬念
- ⑤ 使构图具有美感，产生意境

5. 封闭式构图与开放式构图

封闭式构图

（1）概念

用框架去截取生活中的形象，并运用空间角度、光线、镜头等手段重新组合框架内部的新秩序时，我们把这种构图方式称为封闭式构图。

（2）功能/作用

- ① 在一个有限的框架之内所追求的是画面内部的统一、完整、和谐、均衡等视觉效果。
- ② 以封闭性的构图表现一个精心铺陈的环境是一种方式，这种方式营造一个自成一体的假定性的空间，讲求构图的规整和严密，将观众的注意力紧紧地锁定在画面内部，使其心无旁骛。

开放式构图

（1）概念

开放式构图常常以浓缩性的线条或者角色物体造型来暗示画面外空间的存在，以小见大，造成一种银幕以外的存在感或叙事场面的壮观性。开放式构图在安排画面上的形象元素时，着重于向画面外部的冲击力，强调画面内外之间的联系。

（2）表现方式及其功能

- ① 画面中人物视线和行为落点常常在画面之外，暗示与画外的事物有着呼应和联系。
- ② 不讲究画面的均衡与严谨，让观众获得更大的想象空间。
- ③ 有意在画面周围留下被切割的不完整形象，被切掉的那一部分自然也就留下了悬念。
- ④ 显示出某种随意性，让各种构成因素有一种散乱而漫不经心的感觉。

暗示性的视觉载体

(1) 门

心灵之门、封闭之门、禁忌之门等；
不安、惶恐、未知等

(2) 镜子

拓展空间延伸，表现人物；
角色二元反衬，表现角色内心世界；

(二) 镜头

1. 景别

(1) 关于景别

远景镜头

角色大概占画面的一半到四分之三的高度。

特点：

- ① 绘画性构图，重写意抒情；
- ② 作为建构镜头，交代时代背景；
- ③ 表现环境的独立性；
- ④ 表现角色在环境中的依存性；
- ⑤ 隐含深意的心理情绪的外化；

全景镜头

角色占据画面的整个高度，人物成为表现主体，环境成为一种造型补充和背景展示，两者处于平衡态势。

特点：

既有角色形体动作的完整，又清楚展现角色与环境的关系。

中景镜头

角色大半身，膝盖以上的部分都处于画面中（膝上髋下）。

特点：

- ① 环境处于焦点之外，空间感较弱
- ② 人物上半身体表演清晰，情绪感染力更强
- ③ 是表现人与人之间关系运用最多的叙事镜头

近景镜头

角色胸部以上的部分占画面面积的一半以上

特点：

- ① 环境虚态更明显
- ② 人物面部表情、头部形态成为画面的主导和主要内容
- ③ 角色的传情达意、对事件的反应都集中在角色脸部

特写镜头

角色肩膀以上的头像或某些物体、动作细节占据了几乎整个画面，环境和背景完全淡化。

特点：

- ① 画面强调造型渗透力
- ② 心理暗示
- ③ 揭示人物丰富内心世界

全景镜头多，影片较写意；近景镜头多，影片较写实。

（2）景别与距离观念

亲密距离——特写和大特写

个人距离——中近景

社会距离——中景和全景

公众距离——远景和大远景

2. 角度

（1）关于角度

垂直角度

平视角度

摄影机处于与人眼等高的位置，画面中地平线居中且与画框的竖边缘线成垂直关系，有厚度的物体呈现扁平化，前后景物重叠，空间透视层次不足。

符合人眼的正常观看效果，所以观感上较为平稳和平淡，表现意味的内涵较少。

俯视角度

摄影机处于人眼视线的上方，画面中的地平线处于上方，或者营造出让地平线位于画框上方边缘线之外的视觉效果。

- ① 景物层次分明，具有压缩感

- ② 表现宏观场面的声势和壮阔
- ③ 产生自卑感，表现角色孤立无助

仰视角度

摄影机处于人眼视线下方，地平线处于画面的下方或者下方边缘线之外。

- ① 表现景物高大神秘，产生敬畏感
- ② 表现角色身份和立场

水平角度

正面

能够让观众一目了然的知道画面内容，但是缺少猜测乐趣。

侧面

表现人物形体动作及姿态，表现纵深空间感

半侧面

1) 四分之一侧面

既可以表现人物神情动作，又可以表现纵深空间感。

2) 四分之三侧面

角色与观众产生疏离感，吸引观众的兴趣

背面

表现角色的神秘；
对人物情绪的隐藏
制造悬念

（2）角度与视点

角度与视点的区分

角度指的是模拟人视线的摄影机在空间中所处的位置，以什么样的高度、方向或距离来拍摄被摄物体，是一种纯客观的**物理位置**。

视点则与叙事有关，包含着银幕画面上暴露的信息量，是一种**心理位置**。

视点+角度=丰富多彩的电影画面

视点分类

① 导演视点

导演有意图参与剧情的视点，导演通过**特定角度、焦距**来表达**特定意义或情感态度**。

② 观众视点

观众接近动作并卷入情节中，不干预、不干涉，但是离的很近。
使得观影有紧张感，接近动作之感和即时参与感。

③ 角色主观视点

摄影机对场景介入，摄影机作为参与者，参与剧中人物，带有主观情绪。
优点：有紧张感和代入感
缺点：不利于完整叙事，通常要借助视点缝合。

④ 第三者客观视点

影机对场景的记录，摄影机作为旁观者，客观性，纪录片，纪实风格电影。
情感距离远，客观，不评价，不打扰，不带个人看法，忽略摄影机存在
优点：纪实性；清晰连贯再现场景：
缺点：需要观众自己发现细节；客观和不介入态度易让观众失去兴趣。

3. 景深

（1）景深概念

景深是镜头内部的构图。景深与摄影镜头的角度或者焦距的选择息息相关：
镜头的角度越大，景深就越大；
镜头焦距越长，景深就越小。反之亦然。

（2）以焦距为标准划分镜头

标准镜头

标准镜头拍摄的画面接近于人的肉眼感觉和视野，影像效果强调对现实物象的还原。

长焦镜头

可以将远距离物象拉到近处，压缩纵深，使深度空间压缩为平面空间。

短焦镜头

画面被横向扩张，画面景深加大，前后景体积对比鲜明，可造成悠远的纵深感；
在表现横向的场面时可以强化场面的宏伟；
在拍摄纵向运动时可以增强运动的速度感。

4. 运动（动态构图）

（1）运动镜头的五种基本形式

推镜头：突出被摄物的细节，突出画面的中心，有意识和强制性地引导观众注意力，强化视觉的冲击效果。

拉镜头：表现被摄主体与周围环境之间的特殊关系，使观众被迫把拍摄主体与一定的参照环境结合起来观察和思考。

摇镜头：改变拍摄角度和拍摄对象，或者对拍摄对象进行追踪，具有更大的自由度和灵活性。

移镜头：扩展画面的空间容量，造成画面构图变化。当与物体同时运动时，由于背景的变化可以制造强烈的运动效果。

跟镜头：在运动中跟踪被拍摄的物体，使观众能够细致地观察在运动状态中被拍摄主体及其环境的变化。

（2）运动方式

① 主体运动

方式：主体运动通常是角色根据叙事的需要，在画框内通过自身的活动改变构图，产生丰富变化。

特点：较为冷静旁观

② 摄影机运动

方式：摄影机运动除了五种基本运动形式，实现水平、垂直、纵深运动之外，模拟人眼、镜头内部的变焦也成为其变化多端的方式之一。

特点：主观色彩较为浓郁

（3）运动速度和节奏

出于习惯性心理，运动的速度和节奏会让人产生相应的心理反应。构图的动态效果常常调节和控制着观众的情绪感受。

摄影机迅速逼近角色，从全景到特写能强烈地增加戏剧张力；

构图中人物慢慢远离摄影机，融入环境，往往表现出浪漫或伤感的意境；

镜头从高空缓慢下降可制造气势恢宏的壮观场面；

镜头的后拉或迅速 180 度反向转动暗示故事的重要信息。

（4）动静关系

电影画面中的动与静并非是绝对意义上好与不好，动态画面也并非一定比静态画面更加

引人注目，而是要结合影片内容及叙事需要进行判断。

5. 分割画面

概念：把一个较大的银幕画面分割成多种形状大小的画面，表现同时同地发生的情节线索。

作用：

- ① 表现和制造紧张悬疑的气氛
- ② 代替蒙太奇手段，线索之间互相补充叙事
- ③ 吸引观众注意力

二、写实主义电影和技术主义电影的两大传统

（一）写实主义传统

1. 早期电影

早期卢米埃尔兄弟拍摄的第一批影片是以“火车站”“工厂大门”为场景的日常生活。**固定机位，画面的单一透视，全景式的构图，对角色精益求精的逼真展示**，是早期电影采用的普遍性手法。

2. 电影眼睛派

1923 年苏联电影导演吉加·维尔托夫首创了名为“电影眼睛”的理论体系，并提出了相关创作方法。维尔托夫阐释了“电影眼睛”就是“眼睛加电影家”、“我观察”加“我思考”的创作观念，主张**电影摄影机是“出其不意地捕捉生活的“眼睛”，强调选择重要的观察瞬间，表现“客观世界的实质”**。实践上，维尔托夫以“电影眼睛”理论宣言为旗帜，力求通过真实素材的再现歌颂苏维埃政权。虽然由于当时技术限制，未能彻底贯彻理论主张。但对后世的现实主义创作及美学流派产生了深远影响。

3. 意大利新写实主义

二战后，意大利新写实主义发扬起来，提出“**把摄影机扛到大街上**”的口号曾令卖弄技术的好莱坞也一度相形失色。相对来说，写实主义更**强调即兴的摄影机运动，强调外景，强调实景，排斥人为的矫揉造作和虚假改造现实**。

4. 安德烈·巴赞

20 世纪 40 年代末至 50 年代初，以写实主义主将安德烈·巴赞为代表的法国电影评论

家们开始结合具体摄制，归纳总结并倡导了写实创作的风格特点，巴赞特别**强调了观众观赏影片的选择权利**。巴赞在对《公民凯恩》的分析中着重阐述了**景深观念**。他认为**景深使视觉结构更真实更客观，画面多信息的处理可以让观众更积极主动地投入思考**。

根据巴赞理论的倡导和写实运动的创作实践，**深焦距、远景、长镜头的画面运用**成为写实主义影片重要的特点之一。

（二）技术主义传统

1. 格里菲斯

（1）改变了电影组成单位

大卫·格里菲斯最大的贡献在于使电影的组成单位，由原来传统戏剧创作习惯的场景变成电影中的镜头，镜头成为了独立的单元，并进而产生了蒙太奇。

（2）拍摄方式发生变化

电影的拍摄距离随之产生了巨大的变化，画面不再只是固定在一点上的采集，而在角度、距离等方面都追求变化。

（3）对影像风格的发展

运用光照和晕渲技巧，使画面中演员的头发表面产生一层光晕，为角色带来某种神秘气息，也营造出一种优雅的、诗情画意般的影像风格。

（4）画面运动形式的革新

在《一个国家的诞生》和《党同伐异》中，格里菲斯又直接把摄影机绑在马车上，制造了动作效果和镜头变化运动的创作规律。

（5）镜头叙事的创新

在画面中，对联想性镜头和暗示性镜头进行了创新。《一个国家的诞生》

【这是《电影概论》中提到的关于格里菲斯的一部分，更多关于格里菲斯的内容还要结合《外国电影史》等书籍，后期我会再整理。】

2. 好莱坞电影

格里菲斯之后，好莱坞电影成为**技术主义传统的典型代表**，大量技术主义电影从好莱坞涌出，带给观众一种“**似是而非的真实**”和“**梦幻中的现实**”。

（三）两种传统的融合

1. 两种传统的区别

写实主义：

特点：更偏爱开放形态，引发观众的联想。形象多源于自然生活，避免对人物的过度修饰，画面风格亲切自然。

极端化的弊端：但随意的驾驭摄影机，缺少中心控制、失去重点地任意取景，会让画面显得粗糙简单甚至丑陋幼稚，会使观众因缺乏艺术美而深感厌烦。

技术主义：

特点：在封闭的镜头之内完成细节铺陈。

极端化的弊端：过于强调艺术性，过度地封闭和极不自然地考究会让人觉得矫揉造作。

2. 两种传统的融合

电影发展到今天，无论导演秉持的是技术至上还是写实主义见长的理念，往往会在具体拍摄中打破貌似森严的壁垒，结合导演个人风格和艺术理解予以灵活把握。

总之，在探讨两大学派的画面语言特点时，我们要在求同存异中寻找最佳结合点，最大限度地挖掘和表现光影魅力。

三、技术发展对电影画面创作的影响和意义

（一）从黑白到彩色

电影色彩的出现，使电影对自然世界的表现能力提高了一大步，色彩不仅为影片提供再现客观世界必要的技术条件，而且成为表现人物和情感的重要的艺术手段。

1935 年，美国拍摄的彩色影片《浮华世界》，标志着世界上第一部彩色电影的出现，从而使色彩真正作为一种元素、手段，进而形成风格进入了银幕世界，也丰富了电影的视觉效果和艺术风格。

（二）从无声到有声

1927 年，美国影片《爵士歌王》标志着电影从无声走向有声。银幕画面呈现出影像和声音的统一，电影的影像与生活现象本身更为接近了。

虽然早期有声电影受到种种技术限制，但是电影声音的出现，对画面是一种促进，在丰

富画面表现力的同时，也给相关技术人员提出新的观念和挑战。

（三）从宽银幕到 IMAX

1. 无声片末期

导演阿贝尔·冈斯以“三格式比例”拍摄《拿破仑》，并将画格同时并置，创造特殊的宽银幕效果。

2. 有声电影出现

美国做出“学院比例”的规定——1.33:1；

绝大部分国家电影胶片采用 1.37:1；

3. 50 年代中期

1953 年第一部宽银幕电影《圣袍千秋》（宽高比：2.55:1）

优点：极大地扩展了观众的视野，对于历史片、西部片、战争片等宏观场面有非常理想的表现效果。

缺点：对于拍摄生活言情片。少数人的景别，特别是面部特写，会削减角色完整性。

4. 60 年代

宽银幕尺寸统一。

美国：“学院宽银幕”比例 1.85:1，沿用至今；

欧洲：1.66:1 和 1.75:1

5. IMAX 影院出现

概念：IMAX 是一种能够放映比传统胶片更大和更高解像度的电影放映系统。这一整套综合 IMAX 技术包括以 IMAX 规格摄制的影片拷贝、放映机、音响系统、银幕等环节，目的就是让观众在观影时持续享有身临其境之感。

参考影片：《蝙蝠侠：黑暗骑士》《星际穿越》（诺兰）等

（四）摄影技术的发展

1. 40 年代大摄影棚内拍摄

机器笨重不方便移动，多为固定机位拍摄。

2. 移动车和升降机

摄影机动性增加，但是不方便大范围、灵活的运动取景。

3. 手提摄影机

影响了画面取景方式，促成法国新浪潮，发展出动态构图。

4. 斯坦尼康

在水平方向位移具有极大优势，能够以最大程度的灵活性和稳定性完成复杂的移动拍摄，保证图像质量。

5. 不同焦距的探索

60年代超长焦距的拍摄使影像获得了有如浮雕般的相反效果。广角镜头的变形影像使银幕上的空间很不稳定。

6. 重回经典方式

70年代，人们疯狂的表现欲望才渐渐趋于理性，原先经典的取景方式重新获得了尊重。

7. 数字技术时代

蓝幕技术、后期合成技术的大量运用，电影摄影在技术及观念上要求不断革新。

（五）数字技术的革新

1. 数字技术丰富了电影表现形式
2. 数字技术服务于影片内涵

第4章 声音

一、声音技术的变迁

电影声音技术早期经历了从默片（无声片）到单声道（平面声），再到普通立体声（五路还音，矩阵编解码处理）和频谱录音工艺的电影立体声（SR）声音技术的发展；从20世纪90年代至今，则发展到以数码技术为基础的数码立体声技术。

二、声音感知的三个基本特性

（一）音调

1. 概念：

音调，即由公认音阶衡量出的声音的相对高低。通过声音的振动频率被感知和测量。音调越高，声音振动频率越高。

2. 作用：

- （1）在电影中，音调有助于我们区别不同的声音，从噪音中区分出人声和音乐；
- （2）音调差异有助于塑造出不同的人物形象。

（二）音色

1. 概念：

音色，也称音品，用以指示声音的特质或色彩。音色由泛音的种类和数量决定。泛音是声源在其基础频率之外共同振动的一些频率。

2. 作用：

- （1）描述某种声音的质地或感觉；
- （2）在电影中，不同音色的声音对人物形象的塑造具有不同的重要作用。

（三）音量

1. 概念：

音量，也称响度或声强，指的是我们所感知到的声音的明显的强度。声音的振幅使人的听觉产生响度感。

2. 作用：

- （1）不同环境在音量上具有不同特征，用以塑造环境
- （2）通过音量表现人物性格或情绪

三、 电影声音的一般功能

（一） 信息功能

以言辞传达特定的故事信息。

（二） 内部引导功能

- 1. 建立情绪
- 2. 表达人物内在情绪或环境的内部情形
- 3. 提供和增强场景的美学能量
- 4. 赋予特定视觉事件以独特的节奏

（三） 外部引导功能

声音的外部引导功能包括空间、时间、环境和外部事件的引导。

- 1. 特定的声音可以帮助我们揭示和定义时间发生的地点、空间环境以及银幕外空间的情况。

声源有画内画外，声音无画内画外之分。

声音体现的空间有：事件或叙事空间、超事件或超叙事空间、非事件或非叙事空间（如解说词或评价性音乐）

- 2. 电影中的声音也可以表达重要的时间或时刻，甚至表达出不同的时代感和文化感。
- 3. 声音对外部事件的引导通常通过改变我们对银幕上不同事件或事物的注意来实现。

四、 电影声音的类别

（一） 人声

1. 对白

对白使说话者不仅仅是讲故事者虚构的造物,也成为一个个活生生的个体或真实可信的人。在戏剧场景中,对白常常用来传达故事的进展以及表达人物的情感与动机。

对白的功能/作用：

正作用：① 是影视叙事的重要组成部分，能够结合情节补充画面之外的信息，起到交代背景推动叙事的作用。

② 对白能够塑造人物形象，丰富人物性格和情绪表达。

③ 对白能够创造风格，不同影片类型对白使用数量不同。

负作用：

总：如果过于依赖对白传达剧情信息，反而会削弱电影性，使影片在视觉上不免单调。

分：①一般来说，电影对白应该从属于画面，若对白内容与画面重复，会使影片的电影性和运动感减弱。

②人物对话时会吸引观众注意力，从这个角度来说，会妨碍其他视觉元素的表现，对话过多，信息量小、冲突不够都会造成画面的沉闷。

③另外，人物在谈话时运动幅度小，对话会限制运动，使影片节奏缓慢，很容易让观众感到单调乏味。

2. 独白

内心独白是人物超越叙事时空的内心声音，画外叙述声以人物的身份参与叙事，是人物第一人称在非叙事时空里对事件的评价。

内心独白的作用是挖掘人的心理层面，表达内心的想法和情绪。

3. 旁白

① 早期许多电影通过旁白配合闪回镜头来展开叙事；

② 利用特定风格的旁白叙述来表现特定影片风格；

- ③ 产生讽刺和戏谑效果；
- ④ 作为纪录片解说词

4. 自动对白补录

简称为 ADR，即事后重新录制拍摄时没有处理妥帖的对白。

（二）音效

1. 分类

（1）根据声源分：

环境音效指的是故事中自然环境存在的声音。

动作音效指人物的某种动作或物体的某个行为发出的声响。

（2）根据是否同步：

同步声：是指与画面吻合的声音，**同步声使影片更具现实感，也有助于创造出特殊氛围。**

非同步声：就是那些与画面情景不相匹配的声音。**这种声音用于产生特定的情感差异，它们同样也可以用来为影片增加真实感。**

2. 拟音

拟音指的是在放映画面时同步制作声音的效果。

（三）音乐

1. 电影音乐的分类

电影音乐基本上分为**声源处于事件或叙事空间的音乐**和**声源不处于事件或叙事空间的音乐**，前者如影片《城南旧事》中英子在音乐课上唱的《小麻雀》或《离别歌》，后者如影片《城南旧事》中片头出现的管弦乐队演奏的《离别歌》。

2. 创制电影音乐

定位-建清单-作曲-演奏和录音-混录

3. 电影音乐的作用

（1）确立场景

电影音乐能够确立一种具有说服力的时间和空间气氛,也能够传达出故事发生时代和场确立场景所的文化气息。

（2）加强感情色彩

① 影像只能展示可见的场景,音乐却有暗示那些看不见的东西。音乐能够通过把心理和情感的质素加诸影像之上从而扩展影像的意义。

② 不同类型的影片常常使用不同风格的音乐来强化影像的情感色彩。

电影音乐强化情感效果的作用常是通过直接的象征方式实现的:音乐具象化了和符号化了银幕动作的情感属性。另一种方式是在影像和音乐之间形成对比,尽管与直接的音乐符号化相比,其作用十分有限。

（3）作为背景音乐

（4）增强影片的流畅感

① 音乐常常为梦太奇段落提供一种统一的结构。

② 电影音乐增强影片流畅感的最重要的方式是使用主乐调结构。

③ 音乐也能够通过在场景内创建速度和节拍的方式增加影片的流畅感。

（5）强化影片高潮

电影音乐能够用以强调场景或影片的高潮。

① 电影中的音乐常常开始和结束于某个特定的动作,在这些时刻,音乐的目的在于提示观众注意场景的高潮和情绪爆发点。

② 在强化动作或强化情绪高潮方面,有时候也利用音乐的停歇所形成的强烈对比来实现独特的效果。

4. 电影音乐的商业效用

制片公司常常借助于流行乐队和流行歌手的演唱来促进影片的销售,电影配乐所灌录的

CD 本身也是收入的一部分。

有时候,诉诸商业效益的电影音乐会对电影配乐造成某种不良影响。电影配乐的主要目的是为了在影像与音乐之间构建一种整体感和和谐感,但那些主要目的在于市场的音乐常常忽略与影像的对应关系。

五、声音设计

（一）声音与影像

1. 影像与声音的感知

影像可见，声音不可见，
影像可以触摸，声音不能触摸，
声音是流动的，影像却没有这种属性。

2. 声音对影像时间进程的作用

- （1）声音能够塑造影像的时间方向感。
- （2）声音能够给予或加强影像向前运动的要素。

（二）声音设计的原则

1. 声音层次

因为有声电影中声音的多样性以及组织声音帮助观众理解故事信息的需要,当电影制作者处理某个场景中的对白、音效和音乐时,其层次关系典型地表现为对对白的强调。

2. 声音透视

近大远小——越近声音越大，越远声音越小。

3. 音桥

声音作为桥梁连接两个镜头。通过音桥,两个或多个镜头能够被结合在一起,形成时间和空间上的一致感。音桥已经成为当代电影中最为重要和最为有力的创造延续感的手段之一。

4. 画外音

同无声源声音一样,画外声音是指某个场景中的某个声源没有呈现于银幕上的人或物发出的声音。通过声音中所含的信息,影片中的场景延伸到了一个不确定的、由声音再现出的画外空间。

5. 声音蒙太奇

镜头的蒙太奇是指两个或多个镜头的组接产生新的含义，声音蒙太奇则是指声音的叠加产生新的意义。

第5章 剧作

一、剧本写作流程

（一）剧本分类

1. 剧本概念：

剧本，常称为戏剧文本或电影文本。能够再现时代生活，表达作者个人理念，阐述复杂的哲学内涵。

2. 剧本分类（根据剧本的形式和功能划分）

电影文学剧本：它是一部影片总体创作过程中的第一个环节，由电影编剧来完成。

电影分镜头剧本：常被称为导演台本或导演剧本，由导演创作完成。

电影完成台本：常被称作镜头记录本，是在整部影片拍完之后，由场记完成的工作。

（二）剧本写作流程

1. 剧本的前期策划

（1）主要内容

剧本的前期策划的主要内容是**故事创意及题材的构思和取舍**。

（2）创意

从概念上讲，创意是一部影片在创作过程中的最初形态。

可以是**思想火花/情绪情感/初步梗概/有意思的闪光点等等**..

（3）题材丰富性

题材的丰富性已然构成了今天电影的特征和趋势，各种电影题材一方面丰富了影像内容，另一方面也给目前的题材把握提出了新挑战。因此题材的选择除了需要具备必要的敏感性，

更重要的是要有前瞻性。

（4）题材间的不断融合

题材间的不断融合成为创作的一种趋势，电影与游戏的结合产生了某种新型互动态势。游戏的电影化与电影的游戏化得到了双重的融合与发展，例如《印第安纳·琼斯》、《加勒比海盗》《国家宝藏》《第五元素》等。

2. 剧本的大纲制作

（1）找主题

确并不是主题先行，以主题去套故事，不是“设”主题，而是“找”主题。

与以往把主题的着眼点局限于思想所不同的是，剧本中的主题有更复杂的层面

主题往含有三个层面：**思想主题、情节主题和情感主题**。

① **思想主题**：即透过影片所传递的观念情结，是不可操控的，只能透过故事反映主题思想而非直白解释；

② **情节主题**：即叙述逻辑，是可操控的主题，正是通过情节主题的积累，讲述故事，来传递作品思想主题；

③ **情感主题**：是影片的主导情感，是壮烈抑或是凄绝，在以情动人中表达作者观念。

在任何一部优秀的影片中，主题的这三个层面都应该相辅相成，互为依托和陪衬，从而使影片具有可看性、可感性和可信度。

（2）确立人物

① 对人物数量的控制

一般来说，**一部影片的主要角色的数量都控制在一至两位**，但也有一些影片有**五个以上的主要角色**，人物一多，由此繁衍出来的情节线和人物前史必然众多，剧作者需要忙于应付衍生出来的繁杂的事件和枝节，而没有时间顾及主要人物性格的塑造，对于创作来说，这是非常致命的。所以在绝大部分的影片中，剧作者为了**说清故事**，往往都会慎重地控制主要角色的数量。当然，还有一种方式，就是将众多人物整合成一个团队作为单一角色来叙述故事，如《十一罗汉》等。

② 类型片中的人物模式化

类型电影中的人物塑造都呈现出模式化的现象。但是仍有很多剧作者把在类型故事中塑造富有特点和个性的人物作为创作的突破口，塑造了诸多精彩角色；如印第安纳·琼斯、汉尼拔等。

③ 人物性格的逐渐复杂化

随着电影叙事的不断发展，人们越来越乐于关注人物情感的冲突、牵肠挂肚人物内心的纠葛。因此，在越来越多的电影中，**人物性格开始往复杂的多层次综合体的方向发展**，戏剧的冲突内化为人物情感的冲突，人物内心的纠葛，**角色的身上体现出与我们现实中的真实人物**

的同一性，但同时，这个人物又具有自己的个性特征，个性让他能够在剧本所营造的故事情境里面，应付各种各样的情况，完成编剧设置给他的一道又一道障碍。而且，多层次的人物性格亦会随着影片的推进产生叠加式的微妙变化，表现人物性格命运的发展轨迹。

作为叙事中心的人，身处故事旋涡中的人，角色的塑造不断被探索着，并构成了各个时代人物命题的特征。

④ 正邪并存

英雄要成就传奇，离不开他的历险，以及在与敌对势力的战斗中突破自我。英雄与邪恶势力在影片中是并存的。通过对邪恶势力的丑化来衬托英雄人物。

⑤ 人物小传

分析人物、确立人物的文字形式就是人物小传，人物小传可以复杂也可以简略。

（3）撰写故事梗概与分场提纲

① 故事梗概的内容：

一般来说，梗概必须包括主要人物和明确的事件，即这个剧本讲的是谁的故事，讲的是什么样的故事。

简单的梗概可能仅仅是“主人公做了一件什么事”或著“主人公遇见什么困境，追求什么目标”等这样清晰的故事脉络。

详细的故事梗概则包括了主要事件之外，还有可能涉及的几场重要的戏剧冲突或者戏剧情境的描写，来强化读者看下去的冲动。

面向观众的故事梗概除了讲故事之外，更重要的是悬念的刻画。如果故事梗概面对的不是观众，而是投资方或者导演，那么故事梗概的写作重点并不是制造悬念，而是展示创意点和出彩的故事，投资方希望知道影片的卖点在哪里，导演希望知道他要拍的是什么，而不是故事接下来会发生什么。所以这种故事梗概，除了必须提供一个完整的情节线索之外，如果还有足够吸引力的卖点、有足够煽动力的创意展示，那么就应当予以叙述和浓墨重彩的渲染。

当故事梗概获得投资方或者导演的认可，编剧就开始着手扩展和丰富故事梗概，把简略的故事细化为几个大的情节段落，并在大板块确定之后，划分出更加详细的明确的场次

② 分场提纲

剧本大纲制作的书面形式是分场提纲，分场提纲最重要的工作是确立剧本的结构模式，形象地说就是设计未来剧本写作的路线图。

③ 剧作结构

剧本结构的基本样式可分为传统剧作结构和非传统剧作结构：

传统剧作结构是目前最主流、影响最大的结构形式。这种结构强调以戏剧冲突为核心，运用戏剧冲突构成的因果链，按照时空顺序性使影片形成一个启、承、转、合的整体。

非传统的剧作结构比较宽泛和复杂，现代小说中板块式、套层式、间离式、意识流式的结构都可以在电影中找到相似的借鉴和运用。阿伦·雷乃的《去年在马里昂巴德》、黑泽明的《罗生门》、昆汀·塔伦蒂诺的《低俗小说》、卡雷尔·赖兹的《法国中尉的女人》、历杭德罗·冈萨雷斯·伊尼亚里图的《通天塔》等都是以其结构方式的独特性而著称的电影。

3. 剧本的正式写作

剧本的正式写作是实现以往准备工作的重要阶段、也是丰富前期创意的重要阶段。人物性格的不断揭示、结构起承转合的充分展开、情节矛盾的逐步推进都会在这个阶段完成。

（1）电影思维

电影的形象思维更为特殊，我们称之为电影思维。这种思维要求剧作者在构思时候，时时刻刻以摄影师的立场和视点展开艺术想象，而且其表述内容都是具体、实实在在的剧本写作是一种避虚就实的创作。

视觉造型的电影思维是电影特有的表现方式。综合了画面的光影、构图以及镜头的期所形成的节奏和情绪冲击力等。

文学作品中人物内心思想情感的描述、夹叙夹议的手法、抽象诗意化的意境表达意赅的转场方式，都应该而且必须**转化为人物肢体动作、台词，以及直接的画面陈述**。

（2）编台词

台词的写作是剧本写作的重头

戏剧舞台的局限性，让角色“说”永远多于“做”；

电影画面的灵活性，让角色“做”远大于“说”。从观众角度来讲，“看画面”永远比“听台词”来得更具煽动性。

不同的人说不同的话、不同阶段说不同的话、不同状态说不同的话

4. 剧本的定稿与修改

一部成熟的剧本，往往需要经历几稿甚至无数次的丰富与不断的修改，包括故事情节线索的梳理、角色的塑造、台词的丰富等各个方面有针对性的持续工作。

二、改编

（一）改编的优势

一方面在于，制片方能够凭借原有作品故事结构、调性、受众群体分析等对未来的影片有一个可预期的想象；

另一方面，成功的改编作品能够整合产业结构下的各种资源，带动其他衍生产品的开发，获得联合营销带来的丰厚利润。因此，改编不仅是电影作品的创意来源，也成为重要的商业战略。

（二）改编来源

戏剧、小说、散文、诗歌、漫画、民间传说、神话、音乐、舞蹈等。

（三）改编方式

1、忠于原著

忠于原著的改编以《傲慢与偏见》《简·爱》《雾都孤儿》《哈利·波特》等为代保留原作的故事框架和人物，力求把原作的内涵、塑造的人物忠实地表现出来，这种改编是一个把抽象的文字转化成具象的视听语言的过程。

当然，忠于原著并不是完全意义上的原著再现，而是在原作基础上加入了创作者个人想象和理念，使电影作品更趋视听化和时代感，同时让对原情节熟悉的观众再度获得新的感和惊喜。

2、节选

就电影的篇幅来说，短小精悍的短篇小说比较适合改编成电影。对于鸿篇巨著，一部分的创作者会选择节选的方式将作品中某些让改编者备感激动的章节抽取出来，剔除多余的线索和人物，化繁简进行创作。

香港电影《笑傲江湖》《天龙八部》等，就是将原作中精彩的部分，或者相对完整的提炼之后予以改编。

3、复合

出于某种创作目的，创作者可以将原本独立的两个或多个故事进行整合，从而形成一部新的作品。如此前香港的电视连续剧《状王宋世杰》就是将周星驰主演的三部电影《九品芝麻官》《审死官》《算死草》的故事进行了整合。黑泽明的《罗生门》整合了芥川龙之介的两篇小说。万玛才旦的《撞死了一只羊》是将《杀手》和《撞死了一只羊》整合。

4、取意

创作者从某一部作品当中获得灵感和启示，由此出发构思创作，但仍保留了原作当中的人物关系或者故事基本框架，衍生出一部新的作品。有时候，取意显得比较隐蔽，是以旧作为原点而展开创意。如果不是细嚼慢咽、抽丝剥茧式的分析，或者创作者主动介绍创意渊源，往往很难找到故事的出处。较为出色的、取意改编而成的影视作品有黑泽明的作品《蜘蛛巢城》和《乱》。

黑泽明将莎士比亚的名作《麦克白》和《李尔王》的故事结合民族特点，进行本土化的创造，获得了巨大的成功。中国电影《夜宴》（脱胎于莎士比亚的戏剧《哈姆雷特》）和《满城尽带黄金甲》（取意自曹禺的话剧作品《雷雨》）也是此类改编作品

5、颠覆

颠覆是对原作做彻头彻尾的改编，虽然可能仍然会冠以原作的名字，但是其中的故事内容已经面目全非。可无论是何种方式的颠覆，其中必有破，也必有立，破除以往创作模式的同时，需要树立起自己故事的逻辑原则，仅有破而无立的作品只能称之为“恶搞”，往往缺乏

艺术性的价值。

颠覆式的改编在香港拥有广泛的施展空间，香港编剧发挥娱乐精神将很多传统经典进行了灵活的颠覆，如耳熟能详的《大话西游》《水浒笑传》《东成西就》等影片分别是对中国古典名著《西游记》《水浒传》和金庸小说《射雕英雄传》中的某些章节进行的改头换面式的包装。而动画电影中的《怪物史莱克》、《小红帽》(2005)、《公主与青蛙》、《大圣归来》、《哪吒之魔童降世》、《白蛇缘起》则不仅颠覆了人们印象中童话故事的普遍形态，还以新视角和另类的思维方式诠释出当代人的价值观。应该说，颠覆是当代最具突破性的改编手段之一，其既批判传统又关照传统的基调必然需要找到足够的闪光点，是一项需要足够智谋的艺术

（四）改编的实际运用

1. 多种手段的综合运用

在实际的创作过程中，改编的几种手段常常综合运用，尤其近年来的创作，针对某部作品的改编早已突破了单一的技巧，多手法的交织并举使得原有的题材真正实现了新旧艺术之间脱胎换骨式的影像多元。

2. 时代感的纠正

由于原文与银幕作品之间有时间差，必须把这个时间差纠正，突显当代的存在质感。

三、 剧本写作格式

电影最小的单位镜头构成场，场构成情节段落，情节段落构成剧本。

四、 剧本运作

剧本的运作一般有两种方式：

第一种方式，制片商确立了某个选题，寻找剧作者编写，这种方式对于制片人和剧作者来说都比较直接，创作方向也明确，双方合作的成功率会很高。

第二种方式，制片商或者导演看中了某个剧本或者剧本的创意，出费用将其版权购买下来，然后聘请原作者或者其他作者参与创作或者修改。被制片商选中的原始剧本可以是制片大或者导演从相关途径获得的剧本创意，也可能是剧作者带来的自己的剧本。

第6章 导演

导演更多的是一种个人化的艺术和技艺。导演是电影创作的领导者，是真正的核心。一部影片的艺术成败和导演的能力有着相当紧密的关系。

一、导演工作

（一）电影导演的任务及职责

1. 主要任务：

电影导演的任务主要是把电影文学剧本中的文字形象、文字画面通过电影手段转化为视听结合的银幕形象。

2. 职责：

在整部影片的制作过程中，导演之所以占据核心地位，主要在于导演要对整个影片的思想主题、风格技巧承担主要责任；

另一方面，电影导演必须是一个管理者，负责调动电影这一综合艺术的各部分创作者的创造性和想象力，使整个团队同心协力、步调一致地创作出一部充分体现导演创作思维、尽善尽美的电影作品。

（二）导演扮演不同角色

作为**技术者**——导演需要了解电影拍摄过程中的各个环节，必须清晰地了解和熟悉这些环节的工作内容，具备充分的专业影视制作技术知识和技能，并相应提出自己建议性的要求。当导演作为技术者，他就会非常明确如何来实现自己的创意和能否实现自己的创意。

作为**创作者**——作为一名艺术工作者，导演的个人修养和才华往往能够带给故事截然不同的叙事风格，赋予影像不同凡响的表现意境……创作者的身份让导演真正成为一部影片的灵魂人物。

作为**管理者**——导演不仅需要在创作上有自己的追求、同时他还需要组织团队来实现他的创作理念。相对于现代企业的管理方式，导演除了组织工作之外，更重要的是充当协调者的角色，给予剧组成员强大的凝聚力，让其同心协力地完成一部影片地创作。

（三）导演在摄制过程中的工作内容

1. 筹备阶段

（1）构思

对于导演个人而言，他在影片创意形成之初或者接到剧本之后，便会形成大致的想法，并根据自己的理解和创作意图与编剧反复沟通，进行修改，内容包括人物性格、情节结构、影片主题等。

导演对影片的要求不同也往往导致对剧本采取不同的修改要求。

总之，导演对剧本写作施加的影响是直接且强烈的，甚至，导演常常喜欢在故事中反映出他的哲学观点和艺术追求，而这也成为当代电影的特征之一。

（2）建组

当导演确定拍摄某部影片的时候，制片和导演开始建组，进组人员包括摄影、美术、录音等环节的工作人员。大多情况下，他们会选择那些曾经有过默契合作的人，因为有过合作经历，相对来说更容易沟通，并能尽快进入工作状态，而不需要花费大量的时间进行讨论和磨合。例如黄金组合：徐克和造型师张叔平、王家卫与摄影师杜可风、宫崎骏与音乐制作人久石让等。

（3）挑选演员

- ① 考虑开拍后替换演员的成本问题
- ② 考虑演员的票房号召力
- ③ 考虑演员与角色的匹配度
- ④ 新演员会让观众更加关注角色本身

除了以上工作之外，导演的前期工作还包括：**制订拍片计划、场景策划、确立导演阐述、完成分镜头脚本**等内容。

2. 中期拍摄阶段

在这个阶段中，导演身兼多职，他不仅要指导摄影、美术、录音等工作人员充分实现他的艺术主张，而且要担当一名出色的组织者，起到关键的作用，需要协调剧组成员，激励他们齐心协力地投入到这项伟大事业和艺术创造中去，并激发他们自身最大的潜能来保证这项充满蓬勃生机地工作地推进和完成。

（1）对摄影的指导

在拍摄阶段，摄影师的工作可以说是全部工作环节的中心，但是以什么样的叙述角度，什么样的镜头视点来完成影片创作，是导演的重要手段之一，导演会按照自己的艺术审美，对镜头的构图方式、拍摄角度、机位分布等提出自己的要求。

（2）对演员的指导

导演需要不断说戏,或者不断采用各种方式来诱导演员,充分调动和激发角色来展现“他”想象的世界。

导演指导演员时,应该尊重与信任,有时候甚至要充当润滑剂的作用,从而推动影片拍摄的顺利进行。

① 导演的“演员”（作为元素的电影演员）

将演员当作重要的棋子,作为导演创作中的工具。

② 演员的“导演”（“死在演员身上的导演”）

充分尊重演员的创作主动和创作个性,拍摄过程中只是启发演员灵感。

（3）对美术、灯光、造型等的指导

拍摄过程中,通过对美术、灯光、造型的掌控来创造富有感染力的氛围,出色的艺术表现力也是导演需要考虑的一个方面。色彩、灯光上的基调由导演确立,得益于导演本人的审美意识及非同一般的表现力。尤其是有些影片的导演会在美术、灯光、造型等方面充分挖掘其丰富的层面,赋予隐喻性的效果。

3. 后期剪辑阶段

剪辑过程是导演的再创作,他可以将新的思考和已有的素材进行新的整合,可能是对原有剧本故事的重新调整,也可能是对原有结构板块的再拼贴,总之导演赋予剪辑以技术之外的更深层次的意义。

剪辑有时候还能弥补拍摄过程中的遗憾。

4. 最终剪辑权

在其他地方,导演对作品的掌控是毋庸置疑的,包括对影片的最终剪辑权利。但在好莱坞,除了少数极富盛名的导演能够拥有最终剪辑权外,大部分导演没有对影片的最终剪辑权,在完成了影片的拍摄过程之后,剪辑权则掌握在剪辑师手里。因此,在好莱坞是否拥有最终剪辑权成为衡量导演是否被业界承认的标志。

二、作者电影导演和商业电影导演

（一）作者电影导演

对于一部影片来说,抛开投资方与制片人的介入不谈,影片风格最重要的界定者是导演。影像语言的个人化、艺术审美的个人化、人生阅历的个人化使影片不可避免地带上导演个人化气质的标签,其系列化的作品往往也一脉相承地延续着他的个人化追求。

尤其是很多的欧洲电影和亚洲电影人,文化积淀的深厚,加上风格化的个人创作理念让

电影真正成为了一种表现个人的艺术。这些创作者的艺术实践和创作理念让电影真正地脱离了杂耍的命运，而成为新的艺术表现形式。因此,很多电影理论家都将他们称为作者电影导演。

对于这些作者电影导演而言,他们不会为了传统的导演手法而放弃自己的艺术主张,表达自己的话语才是最重要的。

（二） 商业电影导演

对于目前占据电影市场绝对主力的类型电影和商业电影的导演而言,把一部电影拍出来是首要的前提,其次才是艺术上的提高。他们拍电影考虑的更多的是以精彩的故事、多变的影像来迎合观众的兴趣和口味,有时甚至是一些格调不太高雅的审美趣味。

（三） 二者相互借鉴融合

1. 商业电影的艺术价值挖掘

70年代,好莱坞出现了一批新生代导演,他们将电影的商业性与艺术性游刃有余的平衡起来,在满足商业价值的同时也不失对艺术价值的探索,形成了极具个人化的风格。

2. 艺术电影的商业考量

由于电影不是导演个人的劳动成果,还包括了各个部门间的配合以及投资商的介入,因此,即使是艺术电影,也不得不考虑影片的商业成本问题,越来越直接或间接的以盈利为目的。

第7章 表演

一、表演概述

表演艺术在人类的早期即以某种方式产生并不断延续传承，绵延至今。而电影作为一门年轻的艺术，将这个古老的技艺糅合在其中。

三位一体：

表演是一门独特的艺术，表演最重要的创作工具是演员的身体——创作者是“他（演员）”，表演者是“他（演员）”，艺术成果也是“他（演员创作出的人物形象）”。

表演艺术的独特性：

表演作为一门艺术，其技术的完美是没有最后尺度的，演员艺术与其他艺术的主要区别，是在于：任何其他艺术家，可以在具备灵感的情况下从事创作。但舞台艺术家却必须主宰自己的灵感。

戏曲表演的内涵：

表演的技艺：“是我非我”——演员通过表演创作出来的“他者”，演员已经化身为角色形象，这个“我”是主体、载体、角色的综合。

表演的要求：“装谁像谁”——演员扮演得惟妙惟肖，演员与角色在外部面貌、内部精神气质上合二为一，充分融为一体。

二、表演艺术的两大体系

（一）斯坦尼斯拉夫斯基学派

“斯坦尼斯拉夫斯基学派”：创立者为康·谢·斯坦尼斯拉夫斯基，他是俄国享誉世界的导演、演员、戏剧教育学家、戏剧理论家和舞台戏剧的改革者。他一生演过100多个剧目，导演过几十部话剧，著有《我的艺术生活》、《演员自我修养》等书。他建立的“斯坦尼斯拉夫斯基体系”也被称为“**体验派**”，**要求演员在表演时“化身为角色”，在创作过程中有真正的情感体验。**

（二）布莱希特学派

“布莱希特学派”：创立者贝托尔特·布莱希特，是德国剧作家、导演、戏剧理论家和诗人。他一生创作了 48 部戏剧、2000 多首诗歌，开创了史诗性戏剧的先河。他建立的“布莱希特体系”也被称为“**间离派**”，**要求演员在表演时与角色保持一定的距离，不要把二者合二为一，高于角色、驾驭角色、表演角色才是演员表演的方法。**

（三）两种学派的区别与联系

1. 区别：

（1）应用范围的广度不同

在电影表演专业的培养方面，斯坦尼斯拉夫斯基体系基本上成为东西方各国表演训练主要的理论支持和实践方式；而布莱希特体系在电影表演方面相对引用较少。

（2）体验派与间离派

斯坦尼斯拉夫斯基学派是强调演员化身为角色，布莱希特学派强调演员与角色保持距离。

（3）与观众距离不同

斯坦尼斯拉夫斯基学派与观众距离近，布莱希特学派故意强化与观众距离，给观众造成陌生感。

2. 联系

这两种理论体系都对中国戏剧产生了深远影响，特别是布莱希特体系在创立“间离派”的过程中借鉴了很多东方文化。

归根到底，体验与表现的目的都是为了塑造一个生动的人物形象，两者是有机的综合，既不是单纯意义上的体验，也非纯粹追求表现的形式。对演员来说只有充分体验生活，并且在此基础上找到精准的表现形式，才有可能创作“**形神兼备**”的角色，捕获观众的心。

（四）梅兰芳演剧体系

有些理论家将中国的戏曲艺术，即“**梅兰芳演剧体系**”称之为第三种表演艺术体系，并归纳为一种程式化的表演体系。

三、 舞台表演与电影表演的区别

（一）表演风格的夸张化和生活化

1. 夸张化

由于**戏剧表演**本身的要求和舞台的限制，戏剧演员带来相应的表演风格，这种风格常常是夸张的。总之，相对于细腻的表演，，戏剧表演要风格化得多。

2. 生活化

（1）绝大部分的电影都以纪实性为要求，电影表演需要真实自然。电影演员常常在现实的或者逼真的环境中进行表演创作，真实细腻的自然流露与真实环境直接融为一体

（2）电影技术的发展也不断的提升了演员表演的难度，将演员表演过程中的不足之处真实的展现给了观众。

需要注意的是，表演风格的真实绝非对生活的照搬，绝非单纯意义上的自然主义，而是生活体验基础之上的自然，是经过了选择、加工、提炼后对生活再现的艺术。

（二）“演员的艺术” 和 “导演的艺术”

演员在电影制作和戏剧表演中的地位是不一样的。

1. 演员的艺术：

在戏剧表演中，导演所有的艺术构思都由演员来完成，当舞台幕布拉开的一刹那，导演已经无法完全控制现场，一部戏的成败几乎依赖于演员对角色的阐释和个人化的表演。所以，演员往往成了一部戏的主宰和灵魂。

2. 导演的艺术：

而电影表演中，尽管演员仍然是银幕前面最重要的一环，但是演员的表演方式却牢牢掌握在电影导演的镜头语言中，需要导演从叙事的谋略上、影片风格的定位上予以引导，**导演拥有绝对的话语权**。当然，不可排除电影演员个人的出色表演会为影片加分，但是一般情况下，决定影片成败的关键却是导演。

所以演员在舞台艺术和电影艺术中的地位差异，决定了表演方式上的差异。

（三）舞台之美和镜头之美

1. 演员扮演角色的限制性不同

舞台的距离感可以让演员扮演与自身形象不一致的角色而不被观众察觉；
而在银幕上，摄影机镜头的敏锐性会轻易捕捉哪怕一道虚假的皱纹这样的细节。

2. 演员的表演方式不同

舞台的距离感让演员不得不以夸张的肢体动作、嘹亮的声音台词去演绎一个平常角色。
电影演员直面的不是观众而是机器，演员需要忽略摄影机的存在同时又要记住它的位置。
“镜头之美”让画框之内的演员变得生动细腻而真实。这种形式也让电影演员的脸部特征需
要比舞台演员拥有打动观众兴趣的魅力。

3. 观众感受不同

京剧中的虚拟性表演更是在封闭的空间里极大地调动起观众的想象力，让观众穿透时空，
进入舞台上的情境世界。

电影表演的出现，让表演向观众的传达多了一部机器，也多了几道工序。摄影机大大突破了
舞台的封闭和观众的固定视点。摄影机以极大的特权满足了观众以任何的角度来观赏演员
的表演的欲望。

4. 风格效果不同

舞台表演风格夸张，电影表演风格真实细腻。

（四）表演作品的主导性和不可支配性

1. 演员对“角色”命运的掌控度不同

舞台演员将“角色”掌握在自己的手中，他自主完成了“角色”的人生乐章；
而在片场当摄影机的机器转起，演员的表演定格的时候，“角色”的命运最终掌握在导演、
剪辑师等的手里。

2. 表演方式不同

舞台演员的表演体验在聚光灯下一次完成；
而电影演员则要不断重复，因为不仅是导演、摄影师、剪辑师等工作人员，还包括演员自
己，都希望银幕前的“角色”是最出色的。

（五）表演过程的连续性和被迫中断性

1.舞台演员表演过程的连续性：

从故事的开端,直至故事的结束,舞台上的演员一气呵成地完成了“角色”人生的起承转合、春夏秋冬。人物性格连贯的发展脉络使演员与“角色”真正地在短短的一部戏的长度内融为一体。

2.电影演员表演过程的被迫中断性：

在电影制作中,按照故事的发展顺序来组织拍摄基本无法实现,时间、地点、天气状况、设备情况、演员档期、资金成本等多种因素都导致演员的表演不可能按着“角色”的人生线性前进。

此外,同一情景的多片段拍摄让电影演员的表演也不可能一蹴而就。在拍摄期间,现场环境、技术条件、演员入戏的默契程度等因素都有可能导致演员的表演将被中断多次,并重新拍摄。在这样的情况之下,电影演员需要具备相应的心理素质,不仅需要迅速准确地进入角色的规定情境,而且在剧情和人物情绪状态的衔接方面更应流畅细腻。

四、 电影表演创作

（一）与电影创作特性的结合

1. 电影拍摄由于场地等成本问题需要断续、不连贯的拍摄,因此要求演员处理好人物思想情感的逻辑。
2. 演员在表演时要处理与摄影机之间的互动。
3. 演员在表演时要时刻意识到机位。
4. 镜头感要求演员必须适应摄影机的镜头特性,它是演员找到表演分寸、行动、变化和感觉的依据。
5. 演员必须拥有强烈的表达欲望和适应能力,根据不同的景别相应采用不同的表演方式。
6. 电影演员必须关注而且重视电影技术,蒙太奇的方式、构图的策略、音效光影的处理等都会对表演带来加分或者减分作用,并最终影响影像的整体效果。

（二）表演创作流程

1. 前期筹备

- （1）分析剧本和人物
- （2）正式拍摄前的排演

2. 正式表演创作

- (1) 演员要迅速进入表演状态
- (2) 演员之间需要相互磨合
- (3) 演员一方面要投入角色，另一方面要保持表演的理性
- (4) 演员要具备职业素养，以大局为重，完成角色。

（三）即兴表演

1. 导演要求的即兴表演

- (1) 可以实现导演自我创意的发挥。
- (2) 保护演员创作热情，避免多次排演给演员造成疲惫感。

2. 演员自身的即兴表演

演员在正式拍摄时，因为与角色真正地融为一体，并且深受现场的刺激产生了即兴表演的欲望，有时候这种即以表演的效果显得更真实。

（四）后期配音表演

默片时代，演员的表演随着拍摄的结束而结束；有声片时代，除了同期声地现场录音或者其他专业配音演员地介入，一般情况下，演员在电影的后期剪辑制作时还需要承担配音的工作。

优点：因为演员在拍摄阶段已经深入角色内心，由演员来配音可以**使人物更加丰满可信**。

（五）演员与角色之间的一次精神对谈

演员以其表演类型可分为**本色演员**与**性格演员**。

1. 本色演员

本色演员充分调动自身素质塑造与自己形象、气质相近的角色。本色演员很容易被定型，总是陷入同类角色的反反复复之中。

2. 性格演员

性格演员则往往因为对不同类型的，甚至是与自身形象、性格相差甚远的各类角色的出色演绎而被观众关注。

（六）电影表演的技巧

首先，作为演员，**熟读剧本是表演的关键**，演员通过剧本可以知道故事背景、情节发展角

色状态等,熟读的过程一方面可以在演员与角色之间架设起一座桥梁,为接下来的表演做好充分的心理准备;另一方面他可以针对自己不熟知的角色人生去寻找相关的素材,或者是对相关经验者的采访,或者是亲自体验陌生生活。

其次,正式表演时,**外部动作与内部动作、台词和潜台词**构成演员表演的核心。

此外,**规定情境之中的想象**可以帮助演员在原有生活积累的基础之上,唤起以往类似的情绪和记忆,达到和角色之间的沟通体验,集中注意力进行形象思维和虚构艺术形象。同时,**演员之间的情感传递和相互影响**会激发彼此的创作灵感。

五、 电影表演风格在不同历史阶段的变化

1. 电影诞生后很长一段时间里,由于摄影机真实再现的技术特点。导演和演员将电影奉为了现实主义创作的最佳形式。渐渐地,**自然主义的表演**构成了电影特有的一道风景线,并与原有的舞台表演方式区别开来。
2. **明星出现**,明星有了打动人心个人表演风格。
与此同时,与自然主义截然不同的**欧洲表现主义表演风格**出现。
3. 有声技术出现,默片时代的演员获得了更加真实的表演效果。
4. “片中片”的方式让电影表演再一次突破舞台与电影表演原有的融合方式,呈现出表演在电影与现实之间丰富微妙的不同趣味。1981年《法国中尉的女人》
5. 技术的发展实现虚假环境下的表演
6. 蓝屏技术的运用,角色突破银幕时空限制,不再只是现实空间
7. 数字化时代来临,有了更多可能。

第 8 章 拍摄

一、 传统电影拍摄

(一) 拍摄的概念

电影的拍摄是单帧画面的连续运动,运动的优势让电影获得了远比静态画面更积极更明确的传情达意。

电影基本上是先有文字创意,后有图片影像,这个把文字转换为运动影像的过程,即是拍摄。

（二）拍摄的环节

1. 前期准备

拍摄的前期准备包括**资金的筹措、剧本的编写、导演的介入、分镜头剧本的确立、计划及预算的制订、摄制组的建立、演员的挑选**等各个环节。

我国的融资运作方式：

商业运作——注重商业效益

政府运作——注重社会效益

（1）分镜

拍摄阶段的工作被分为**镜头外的工作**和**镜头内的工作**。镜头内的工作经常会在导演的分镜中进行设计和呈现。

① 镜头内各元素的表达及镜头的运用方式要根据影片整体构思的需要或者画面内涵表达的需要，而不是一种想当然的冲动。

② 长镜头的设计有时会造成一种情绪上的延长或期待。

③ 非安全空间的画面设计可以在观众无意识时造成虚构的危机。

（2）美术工作

包括造型设计、参与设计影像风格、道具的使用、场景的气氛效果、模型设计和制作等。

（3）勘察外景

选择外景的考虑因素：

① 是否符合剧本故事的要求

剧本的故事往往提供大致的时代背景风貌，是选取外景的重要参考依据。

② 是否符合拍摄条件

拍摄条件则是从**可操作性**的角度考虑，摄影机架在哪里，是否可以自由调度，现场是否有障碍物阻挡镜头取景，电源线是否合适，灯光布光的位置、录音话筒的位置是否会受到干扰……现场的因素都有可能对实际的拍摄造成影响。

实景拍摄

优点：

① 不同实景地的选择，会对拍摄风格和演员表演带来不同影响。

② 可以确保影片具有真实感。【参考意大利新现实主义】

③ 现场风景启发导演创作。

缺点：

受到气候或光线的影响，需要等待时机，创作自由度受到很大挑战。

搭景和棚内拍摄

优点：

- ① 不必受到环境影响，更容易掌控。
- ② 可以忠实营造一个想象的世界和建立真实的场景气氛。

缺点：成本高

（4）选择拍摄器材

器材准备：

胶片、摄影器材、灯光设备、辅助拍摄设备等，其中胶片和摄影机是两样必不可少的基本元素。

手持摄影机：

- ① 轻便灵活的操作特点可以使创作者及时捕捉和拍摄素材。
- ② 可以跟踪动作，制作出一种亲近感。
- ③ 某些时候可以给画面带来强烈感染力，以达到其他拍摄方式无法实现的效果。

2. 正式拍摄

（1）拍摄原则：先外景后内景、先易后难

（2）拍摄顺序：按场次拍摄，一般会把同一场景戏份集中拍摄。

（3）现场拍摄阶段：各部门各司其职，共同配合完成拍摄。

演员：演员做好准备进入故事情境时，才正式开拍。如果有群众演员，要提前对临时演员说戏和排演，避免浪费人力、物力和财力。

助理导演：发出开拍指令。

导演：通过监视器或者摄影机的取景器进行现场指挥。

摄影师：对画面进行专业性把握，必要时为导演提出专业建议。

灯光师：根据画面艺术风格对灯光角度及位置进行调整

录音师：完整录制无杂音的对白声带，建制环境声、同期音响效果和非同步台词。

场记：在拍摄时随时记下值得注意的事项，方便剪辑师剪辑。

二、非常规的拍摄方式

（一）按故事情节顺叙拍摄

1. 优点

- ① 不破坏故事的连贯性和演员表演情绪的连续性。
- ② 更容易让演员和导演进入情境。

2. 缺点

执行困难，拍摄成本高。

（二）无剧本创作/即兴创作

1. 优点

- ① 可以使不断产生新鲜的灵感和火花，而不必拘泥于原剧本的束缚；
- ② 有助于加强导演与演员之间的互动性；
- ③ 充分调动和考验现场编剧、导演和演员的能力。

2. 缺点

- ① 经济成本高，极有可能浪费很多胶片；
- ② 各部门不知道提前准备什么，需临场反应。

（三）偷拍

1. 注意事项

- ① 摄影机布局在隐蔽位置
- ② 移动镜头的跟踪方式可以采用日常交通工具
- ③ 避免人群围观

2. 优点

避开虚假，获得真实自然的效果。

三、 数字技术对电影拍摄的影响

（一）前期拍摄阶段分镜头脚本的重要地位

1. 分镜头脚本

分镜头脚本也称之为故事板脚本，是制作班底根据剧本制作出的一组故事板，包含了描述每个镜头的静态图画、文字和技术说明。

2. 分镜头脚本的重要地位

数字技术介入之后，故事板的重要性被进一步放大，分镜环境被提升到重要的地位。只有故事板刻画得详细，才有可能让计算机设计人员明确把握导演的构思意图，高效率地完成设计要求，也才有可能在真实拍摄与虚拟角色、场景之间找到最佳缝合点，使得镜头前后的衔接更加流畅。如果缺少故事板环节，后期计算机合成、特效创作都将遇到巨大障碍。

（二）具体拍摄过程中的多元化

1. 虚拟角色

CG 仿真技术创造出鲜活饱满的角色人物，利用常规摄影机捕捉演员表演，通过计算机技术，运用表情捕捉和动作捕捉仪器来获得演员身体动作，并结合传达动画中的关键帧技术来创造人物，CG 可以创造和真实人类一样的角色，或者完成一些常人不可能实现的危险动作。

2. 虚拟场景

演员表演基本在摄影棚内完成，常规的内外景拍摄及各地取景等环节都被计算机前数字设计师的设计所替代，计算机技术可以实现导演艺术创作中任何奇观。

3. 制作周期缩减

拍摄过程大大缩短，后期制作环节大幅增加。多环节的指令作业可以同时完成，制作周期大大缩减，效果却更加出色。

（三）高清技术的创新

- ① 新兴材质带来了相应的制作方式的变化

- ② 高清技术的发展使电影、电视同时套拍成为一种可能。
- ③ 高清技术带来的技术革命正改变着电影制作手段的格局。

第9章 剪辑

剧作者的剧本构思是影片的第一次创造,是在文字形式上构想影片的视听形象;导演的执导拍摄是影片的第二次创造,是用摄影机、录音机等现代设备把文字形式幻化为真实的影像,并以胶片或数字的形式保存下来剪辑师则是把原始的素材按照运动规律和叙事情节串联起来,这个第三次的创造让影片真正成为可以放映的银幕影像。

一、 电影剪辑综述

电影艺术中的剪辑就是通过从大量的拍摄素材中选出合格的部分,把画面、声音、色彩等元素进行编排组合,从而最终形成一部结构合理、主题明确、富有艺术感染力的影像作品。

分镜头脚本创作与蒙太奇剪辑的共同点和相似性:

其实两者的创作对象都是电影镜头,只是前者是一个概念的构思,实施者是导演;后者是真正的操作实现,实施者是剪辑师。所以也有一种说法,称剪辑为“分镜的后期工作”。

二、 剪辑的艺术功能

(一) 叙事和构建时空

1. 电影中时空概念的三种存在方式

- (1) 现实中客观事物实际存在和运动的时间和空间
- (2) 电影中存在的时间和空间
- (3) 影片完整放映需要的有效时间

2. 电影的现实

电影时空以现实时空为依据,但又与现实中的时间、空间并非一致,绝不是对现实事物所在时间和空间的简单“复制”,而是通过剪辑手段对原有的时间、空间进行的延长或压缩,从而创造出一个与现实大相径庭的银幕时空。

3. 银幕时空的魔术技巧——任意延长或压缩时空

导演便可通过这种对时空控制的手段达到蛊惑人心的紧张效果,一方面通过选择恰当的剪辑点,调整关键性镜头出现的时机和顺序,使重点镜头能够适当的时机出现;另一方面,通过暗示或者延缓危机事件制造紧张悬念,营造恐怖气氛。

(1) 延长时空【现实时间<银幕时间】

例如爱森斯坦导演的影片《战舰波将金号》中的经典场景——“敖德萨阶梯”,这一镜

头中，人群真正从阶梯往下奔跑的镜头也许就十几秒，但导演通过捕捉各种人物的特写镜头并将其组接，无形之中就拉长了银幕时间，其目的一方面是凸显出人群奔跑的细节，另一方面是表现出这一屠杀的漫长感，以此来谴责专制政府。

（2）压缩时空【现实时间>银幕时间】

例如库布里克导演的影片《2001 太空漫游》中，猿人掌握了使用工具这一技能后，将一根骨头扔向天空，紧接着是一个宇宙飞船在太空中向上飘的镜头，这两个物体形成了一个相似性剪辑，将从猿人时期到 2001 年科技文明时期这几百万年的时间压缩在了银幕时间的几秒钟。这种剪辑的目的不单单是为了压缩时间，还体现出了人类文明的进步——从最开始我们的祖先掌握了将骨头作为工具，到现代的 2001 年的人类文明已经可以制造宇宙飞船。

再如姜文导演的《阳光灿烂的日子》中，马小军向天空扔书包的场景。

（3）相等时空【现实时间=银幕时间】

1952 年弗里德·齐纳曼导演的《正午》，时间被精确地控制在 85 分钟的封闭式情节结构中，从 10 点 40 到正午 12 点的事件过程与电影放映时间长度吻合。迈克·菲吉斯以更为极端的方式导演了《时间密码》（2000），他利用 DV 一个镜头不切的拍了整整一个小时，这种尝试既是挑战也是冒险。

（二） 表达情感和阐述思想

电影叙事的目的是通过移情，让观众能够得到情感上的共鸣或者升华。单一镜头可以表达一定的意义，但意义也可以通过前后镜头之间的连接而带来，即**蒙太奇手段**。

1. 库里肖夫实验

2. 镜头画面之间的隐喻关系和象征性可用来阐述抽象性的思想观念。

如普多夫金《母亲》中一片流冰与工人群众游行聚会对切，展现工人的觉醒。《战舰波将金号》石狮与大屠杀对切，《广岛之恋》中情人的躯体与满目疮痍的断壁残垣对切，《意志的胜利》中整齐的纳粹部队到万字标记的结束，《少年派的奇幻漂流》中角色关系和岛屿场景等视觉呈现的隐喻，等等，都是通过不同镜头间的类比来达到表情达意的目的。

3. 纪录电影经过剪辑之后也会阐述不同的意义。

（三） 制造运动感和节奏感

运动带来的真正意义是节奏。电影剪辑的节奏与单位时间内一定长度的镜头数有关，取决于镜头切换的频率和单个镜头持续时间的长度，并对观众心理产生情绪的感染力。

- ① **镜头短**，画面切换频率快，容易引起紧张、激动感，视觉和心理的双重冲击力强；
- ② **镜头长**，画面切换频率慢，则带来沉闷、压抑感，尤其是大景别的长镜头，节奏缓慢，表现出一种宁静的诗意感。

通过剪辑来强化或者弱化与叙事内容相应的情绪,造成心理起伏是电影心理常用的手段之一。

三、 电影剪辑的发展

（一） 电影剪辑发展的两个方面

综合来讲, 电影剪辑的发展主要体现在两个方面, 其一是**技术的发展**, 其二是**观念的发展**。

1. 技术的发展

技术的角度来说, 电影剪辑与电影艺术的发展史交相辉映。**无声电影阶段**中, 手工剪接影片;**有声电影阶段**中, 手工操作简易机器进行剪辑;**计算机阶段**, 采用“非线性”剪辑, 基本上, 电影技术各个环节的发展都是环环相扣的, 正是二者的合力才最终推动了电影技术在画面表达上的不断提升。

2. 观念的发展

而观念的变化, 则主要体现在电影观念、电影艺术手法的演变和进步, 最大限度地推动了电影剪辑成为一种再创造艺术, 并向着更高的层次和更大的范围迅猛发展。

（二） 不同时期的发展

1. 卢米埃尔时期

在此时期影片只是一种单纯的记录生活和再现生活的方式。一个镜头就是一部电影。如《火车进站》《工厂大门》《水浇园丁》等。因此, **这个阶段没有现代电影的剪辑观念**。

2. 梅里爱时期

梅里爱的电影则是对卢米埃尔纯写实的“户外拍摄”方式的改进和突破, 他**在电影中引入戏剧观念**, 把摄影机架设在观众席中间的某一位置, 长时间地固定取景, 原封不动地记录他的这种观念和拍摄方式使电影呈现出一种情节化的舞台剧特点。

这个阶段, 虽然已经有了剪辑的概念, 如以蒙太奇的手法对时间和空间镜头进行连接, 但是这种**连接方式还仅仅是固位机位和固定构图之间的剪辑**, 缺乏在不同景别与不同视点之

间的转换观念。

3. 格里菲斯时期电影

- ① 使电影真正摆脱了戏剧美学观念的束缚，。
- ② 采用分镜头的方式将不同景别组接起来制造气氛、节奏，达到强烈的视觉和戏剧效果。
- ③ 开始采用运动镜头拍摄。
- ④ 将平行叙事观念引入电影创作，用交叉剪辑和“最后一分钟营救”的方式来控制观众情绪，强化紧张感。

格里菲斯的实践活动开创了一个截然不同的全新理念的蒙太奇时代，使电影开始逐渐形成独立且相对完整的艺术体系，为苏联蒙太奇学派奠定基础。

4. 蒙太奇理论与剪辑

蒙太奇学派认为，不同镜头之间的组接可以产生新的关系和意义，具备了对照、写意、传情等功能。代表人物：库里肖夫、普多夫金、爱森斯坦。蒙太奇理论使得电影脱离了单纯的技术形式。

5. 长镜头理论与剪辑

电影诞生之初，一部影片就是一个镜头，这种长镜头只是起机械记录时间的作用，并不代表任何的意义。

安德烈·巴赞

20 世纪 50 年代开始，安德烈·巴赞等人提出了长镜头的美学观念，逐渐形成了与蒙太奇理论相对的长镜头理论。

巴赞提出“影像本体论”，他认为，电影最重要的是时空的真实，是一个“未经组织的”真实的时间和空间，尤其是“空间的真实”。在这个基础上，他认为长镜头的运用能够最大限度地保持空间的客观真实的连续性，而景深的处理方式则能够让观众自己更加自由地选择观看的内容和重点，而不是被动接受导演强加给观众的东西。

四、剪辑的过程

1. 选择镜头

剪辑师从众多镜头中选取合适的镜头并截取理想的部分，然后进行重新组织排列。

2. 制订剪辑方案

剪辑方案是剪辑师创作的蓝图，是实现电影从镜头到场面到段落直至影片的完整构思。

3. 初剪

初剪也被称为粗剪,完成的结果是剪辑初稿,是剪辑师——有时候是导演在剪辑师的帮助下——根据分镜头剧本的顺序剪接,制作出一个没有特效和音乐的版本。这个版本尽管不完善,却是整部影片的雏形。

4. 复剪

复剪是在原有剪辑初稿的基础上进行更精细的剪辑,使原有的角色表演和影片结构通过修改趋向定型。

5. 精剪

精剪是复剪基础上的再次查缺补漏,反复推敲,是更加细致地处理画面造型和语法等,突出艺术表现力,直至对白双片定稿

6. 综合剪

综合剪是剪辑创作的尾声,是剪辑师和导演合作对作品进行的最后雕琢,也是对影片的总体把关,尤其是结构和节奏层面的充分考量。他们通过反复论证,共同决定调整和增减一些对于影片整体风格而言显得太密集或太松弛的镜头或者片段,完成一部可供放映的完整影片。

五、 剪辑原则

（一） 传统剪辑的要求

1. **镜头之间组接的流畅感**——让观众忽略掉镜头的存在
2. **段落之间转换的连贯性**——让观众意识到不同地点和时间发生的故事段落

（二） 剪辑原则

1. 符合生活的逻辑和思维的方式

逻辑性指的是**时空变化的逻辑、事物发展的逻辑、人物关系发展的逻辑和视点变化的逻辑**。

有时创作者因为结构方面的创新带来相应的剪辑手段的突破常规,但剪辑手法的创新也要符合故事发展逻辑。

2. 镜头景别变化的“渐进”

镜头景别变化要循序渐进,否则就会使观众感到突兀。一般情况下,镜头之间很少出现

远景和特写镜头之间的直接切换、常规的“有条不紊”的剪辑方式是，远景、全景、近景到特写的不断过渡，切换的方向可以不同，比如远景向特写的循序转换或者特写向远景的循序切换。景别由大到小与由小到大造成的情绪力量是不同的，前者可以造成激昂的情感，后者则带来忧伤的情感。

同一被摄物体同一机位的不同景别画面组的剪辑，如果画面组变化幅度小则会让人觉得是同一物体的不断重复，变化幅度过大或者画面中景物略有变化，就会造成跳跃般的抑扬顿挫感。除非是创作者故意以这样的手法来造成一种风格，否则需要加入相应的过渡镜头或者重拍某些镜头来弥补这样的错位感。

3. 镜头组接的轴线观念

要保持在轴线的一侧拍摄，剪辑时也应注意轴线的存在，避免出现“跳轴”。如果因实际情况需要跳轴，也要选择合理的过渡方式，避免带来视觉上的混乱。

4. 镜头剪辑之中的动静组接

（1） 电影画面的两种状态

① 运动画面

运动的概念包括画面内部的运动和画面外部的运动，即角色运动、景物运动、镜头运动等。

② 静止画面

静止画面是相对的，在故事发展过程中静止画面也具有其推动意义，只不过是针对画面状态而言，并非绝对意义上的。

（2） 动静画面的组接

动接动

① 概念

前后画面都是运动的，同一主体或不同主体之间的动作，或者上下运动镜头之间是连贯的，是可衔接的，这种剪辑式常被称为“动接动”。

② 优势

画面组接流畅，过渡自然。

③ 注意

运动主体的组接要**找到恰当的动作剪接点**；在考虑借助角色、交通工具或者摄影机镜头等动作和动势的相似性、衔接性完成组接或转场的时候，**上下画面中运动的方向应该保持一致。**

静接静

① 概念

电影是时间的艺术，与静态的照相术截然不同的一点就是**运动性**，所以静接静也是相对的，往往多指动作开始或结束之时的短暂停顿，而这个没有明显动感的停顿也恰恰构成了前后镜头可供切换的状态。

② 优势

延续画面之间的静止状态，形成视觉统一感。

③ 注意

这种画面剪辑，关键之处在于**找到合理的、稳定的动作停顿点或合理利用道具**，例如可以在运动主体被前景障碍物遮挡的瞬间完成画面组接。

静接动和动接静

① 概念

“动”和“静”的组接是电影剪辑中较为特殊的规律，是指由**相对静态的画面突然进入运动强烈的画面**，或者相反的由“动”至“静”的**突变**，两者都属于不同寻常的处理方式。

② 优势

控制得当可以令观众在急剧的变奏中感受情绪张力和冲击。

5. 镜头组接中的色彩和长度控制

(1) 色彩

一般来说，**电影色彩的基调都会贯彻到底**，比如《天使爱美丽》的奔放、《剪刀手爱德华》的阴郁、《红高粱》红色的张扬、《太阳照常升起》的鲜丽、《布达佩斯大饭店》粉色的华丽，而且这些影片都以其特有的色彩让人印象深刻。

也有一些影片**以分段式的色彩基调来完成命题阐述**，例如张艺谋的《英雄》、《撞死一只羊》是以特别的色彩完成了对于同一件事情不同叙述视角的读解，在现实时空是冷色调，在回忆时空是黑白色，在梦境时空是比较浓郁的色彩，颜色在此片中起到至关重要的作用。

同一影调和色彩的画面组接在一起,构成表达上的一致和流畅。

(2) 长度控制

- ① **远景**带来的信息量要大大多于特写,所以画面持续的时间要**比特写长**;
- ② **影调较暗的画面**观众接受信息量慢,因此要比明亮影调的画面持续**时间长**;
- ③ **静止画面**对观众的吸引力要比运动画面的少,所以静止画面比运动画面在银幕上的停留**时间长**...这些都是镜头剪辑原则中需要注意的内容。

(3) 声音剪辑

① 转场过渡

利用画外音或者画内音的解说词来转场,利用音乐桥段与蒙太奇片段的组接实现时间过渡等,这些手法在一些歌舞片、儿童故事片、动画片中运用较多。

② 声画蒙太奇

声画合一和声画对位是两种不同的**声画蒙太奇**的方式,也是两种不同的剪辑方式。

声画合一是为了营造电影世界的逼真性,烘托环境气氛,塑造人物,或者透过画外音传递声音的方式扩展银幕空间,增加想象。

声画对位则是为了表达某种弦外之意,是借由内容和情绪上的声画反差和对立来制造独特的“和谐”效果。

③ 多轨声音制作

在进行多声音并列制造的混合效果中,应该有主次之分,**主旋律**永远都是**创作者刻意选取的、最有表现力的、承载某种含义**的声音。

④ 静默

此时无声胜有声。

六、 剪辑技巧

(一) 剪辑技巧

1. 切

“切”属于“无技巧剪辑”“零度剪辑”,直接将上下画面衔接,是经典好莱坞电影剪辑中利用最多的组接方式,特点是**干净利落、不拖泥带水,但同时也缺乏个性**。

2. 淡入淡出

“淡入淡出”又称“渐显”“渐隐”，源于戏剧舞台幕布的升、降，画面由亮变暗，或由暗变亮的逐步变化过程，较多运用于电影篇首或篇尾、段落首尾，特点是**营造情绪上的铺垫和回味**。

3. 划

“划”是以直线或波浪线的形式从画面中心或边缘开始将当前画面抹去，下一个时介入，形式如上下左右、螺旋等，这种**俏皮、活泼**的转场方式较多运用于动画片、广告等镜头中。

4. 叠画

“叠画”又称“化”或者“溶”，与“淡”单一画面的“渐显”或“渐隐”相比，“叠画”是两个画面或者多个画面“渐显”或“渐隐”于一个画面，**常用于剧中人物的幻想、梦境、回忆或者进入奇幻世界等情境，其悠然的节奏和意境可以“溶化”情绪，人物或环境的变迁有如国画中的墨迹晕染出一个世界。**

5. 虚焦

虚焦：主要以焦点的逐渐变虚，**表现主体眼中的世界和当时的身体状态等。**

6. 多格画面

多格画面：则以同一画面中的多格方式**表现同一时间不同地点的事态变化等。**

（二）快速剪辑与长镜头

1. 快速剪辑与长镜头效果不同

虽然剪辑可以创造电影节奏，但电影的心理机制并不是单纯依靠镜头辑的快慢所决定的。导演陆川就深刻意识到了这一特点，在他的影片《可可西里》中，当偷猎者枪杀队长的时候，他采用了**客观的长镜头来代替频繁的对切，造成一种悲凉和无助感。**

2. 暴雨式剪辑——香港武侠片

快速剪辑的应用中，特别要提到香港武侠片中的剪辑方式，而且这种方式事实上确立香港武侠电影在表现上的一种美学风格。这种剪辑方式常被称为“**暴雨式剪辑**”，作为香港武侠电影的开山代表人物之一的**胡金铨**以其特有的8格镜头，营造了一个出神入化的武侠世界。他几乎每次**都删去动作某些步骤，展现出构成剪辑其实可以制造各种各样的省略效果。**尤其在轻功的表现环节，为了展现其神奇之处，剪辑师常常故意把人物突然跃起的画面与忽然落地的画面组接在一起，**省略的环节营造出武侠的传奇效果。**

“暴雨式剪辑”给了电影创作者很大的启发,其后的一系列影片都采用这种方式来营造双峰对决的紧张感,甚至在展现现代化热兵器时代背景下的枪战中,出现平均每个镜头少1秒钟仅16帧的剪辑速度。比如吴宇森的《英雄本色2》、昆汀·塔伦蒂诺的《杀死比尔》等影片,都以快速凌厉的剪辑树立起登峰造极的暴力美学流派。

第10章 融资

一、制片成本与商业潜力

一部影片的制片成本通常预示着其商业潜力：

1. 个人风格过于强烈的电影只能引起小范围的关注，票房较难突破千万瓶颈，如《人咬狗》《疯狂店员》《天注定》；
2. 由小型制片公司以中低预算完成的电影会凭借影片良好的口碑，以较长的放映期等待票房的持续增长，票房预期值一般在千万美元左右，如《浅坟》《两杆大烟枪》《普通嫌疑犯》《摔跤手》；
3. 由中型电影公司预算数千万美元制作的主流商业电影主要依靠广大的目标观众群体，凭借充裕的发行资金进行宣传，票房一般在数千万至数亿美元左右，如《狼族盟约》《36总局》《敢死队》系列；
4. 美国好莱坞大集体斥资上亿美元炮制的“票房炸弹”则依靠密集轰炸式的跨媒体宣传，票房收入都在数亿美元，如《X战警》系列、《哈利波特》系列、《变形金刚》系列和众漫画超级英雄系列等。

二、电影投资制片基本模式

（一）公司内部制作

1. 概念：

公司内部制作是最为传统的电影投资方式,在电影工业初期是电影公司唯一的投资模式,电影公司完全独立投资影片,在影片开发阶段、制作阶段、发行阶段的一切开销都由电影公司承担。

2. 优点：

电影公司会获得绝大部分收益。

3. 缺点：

随着电影产业跨地域、跨媒体时代的到来,电影公司之间的合作日益加深,日趋高昂的制片费用也让电影公司无力独自承受,因此电影公司每年只有少数几部有十足盈利把握的影片选择此模式。

（二） 制片—投资/发行协议（P-F/D 模式）

是新好莱坞后最为常见的投资模式，与经纪人制度的成熟紧密相连。前提是影片已经完成了开发阶段，，电影公司以发行方身份与制片方（独立制片人）签合同，为影片提供制片资金。电影公司将在影片完成后获得包括发行权在内的各种权利。

适用于高预算商业大片。

（三） 现货负片协议（成片收购协议）

1. 现货负片协议概念

发行方在影片拍摄前与制片方达成协议，由制片方包办一切制片事宜，成片满足发行方的要求后，发行商按照合同价格收购影片，并承担影片发行工作。制片方有时候会保留特定领域的权利。

2. 成片收购协议与发行承诺协议的不同

最大的不同在于，发行商不需要承诺为制片方清偿任何贷款或投资，而只是承诺发行由制片方按照成片收购协议完成的影片。

（四） 私人融资

私人融资通过建立有限公司的方式筹集资金进行电影拍摄。简单直接，风险程度最大，可以使创作者保持创作自由。

三、电影投资制片的补充方式

（一） 国内影视基地协议

这些影视基地并不制作、发行电影，而是专门为剧组提供拍摄场地、录音棚、道具、办公室、物资供应等服务。有时候，修建这样的影视基地并非以营利为目的，它们的首要人物就是为地方吸引更多的摄制组前来拍片。

优秀的交叉合作推广项目可以给投资方和影视基地带来双赢的产业良性运转。双方在获得经济效益的同时，还可以取得巨大社会效益。

（二） 胶片洗印厂协议

是私人融资影片节省制作成本的有效方法，洗印厂为影片提供拍摄物资及服务，并凭此获得影片分成。胶片洗印厂协议降低了制片人的成本，并提供了影片的发行，但在一定程度上限制了电影拍摄者的创作自由。

（三） 经纪人投资协议

经纪人可以将多个客户放入同一拍摄计划以增加此部影片投拍可能性的方式来提高自己收入。经纪公司凭借旗下明星的商业号召力能够帮助制片方募集到大量拍摄资金。经纪人仅参与投资协议的达成，最终增加自己的收入。

（四） 收尾资金

一些公司会为那些即将完成，而苦于缺少最后收尾资金的影片提供资金。相较于尚未制作或处于制作初期的影片，接近完成的电影更容易估测影片在商业/艺术价值上的潜力。不仅可以降低投资风险，而且“雪中送炭”式的资金注入，有利于分成谈判。

（五） 预售融资

从广义上来说，预售融资指制片方将影片音像制品或其他领域的权利提前出售给发行方，以换取影片的制片资金。

（六） 文化基金资助或政府资助

通过注入资金或优惠政策为影片提供资金支持。

四、电影制片预算

（一） 线上成本

线上成本包括收购剧本创作的各项权利、剧本开发及付给演员、导演、制片人、编剧的薪酬。

（二） 线下成本

线下成本则包括拍摄和后期制作的各项实际开销，为防止意外情况发生，还会预留专门资金作为保险和意外应急资金。

第 11 章 制片

一、制片概述

（一） 制片

在制片阶段，必须有制片人来统筹，他会涉足艺术创作和财务管理，不但是将演员、导演、编剧和制片公司连接在一起的桥梁，而且还要负责“筹集资金、组建摄制团队、监督拍摄的准备和后来的管理和操作”。

（二） 当代制片体系构成

执行制片人：负责控制影片成本和拍摄进度监管；

联合制片：可能仅仅是影片的投资者；

行政制片人：可能只是一个荣誉称号，那些掌握某种影片拍摄所需资源的人，会要求以署名为行政制片人为条件，来交换这种资源；

助理制片：是为影片拍摄做出某些贡献的人，有时为制片人的秘书。

（三） 核心摄制组

导演：掌控整部影片的拍摄节奏和各种艺术效果的决定权；

现场制片：在片场负责监督影片每日的拍摄；

第一副导演（1stAD）：负责组织演员和开拍前摄影器材的准备，以保证导演能够进行正常拍摄；

摄影指导（DP）：负责指导摄影机和灯光组；

美术总监：负责制景和选择拍摄地；

服装负责人：负责提供演员服装；

外联制片：负责外景地拍摄的后勤工作；

制片组助理：负责监控制片日常开销和处理账务等。

二、前期制作阶段

（一） 制订详细的拍摄计划

1. 拍摄计划

拍摄计划包括确定演员档期、拍摄场景和其他使用档期紧张的资源。

2. 演员档期

通常演员会在合同中约定好档期，一旦超过这个期限演员则有权利拒绝继续拍摄。为了保证演员在档期内完成拍摄工作，往往会对档期紧张的演员进行集中拍摄。

3. 拍摄时间安排

为了提高拍摄效率和节约成本，通常将同一场景的情节集中拍摄。

4. 故事板

所谓故事板就是分镜头，故事板可以在前期对影片拍摄内容做好详细的模拟及规划，大大提高正式拍摄效率。

（二）选角

由于主演在开发阶段就已经确定，因此一般前制阶段选择的是配角演员和特技演员。选角的最终目的就是“让编剧创造的抽象角色与让角色鲜活的演员产生联结”。

选角并不局限于职业演员，可以根据角色需要考虑各方面的专业人士。

（三）建组、勘景和搭景

1. 建组

召集各部门工作人员以满足开拍条件，摄制组成员的工作能力直接决定影片最终的质感。

2. 勘景和搭景

勘景小组要尽可能寻找与影片情节最为贴近的外景地，同时还要综合考量场景租金、当地劳动力价格，甚至外景地所在国家政府能够向摄制组提供的优惠政策，以此达到拍摄效果和制作成本的最佳平衡。

若找不到合适的实地场景，便需要搭景来满足拍摄需要。

（四）签订各种法律文书

在前制阶段，制片公司雇佣的律师必须起草并签订包括雇用合同、责任弃权证书、拍摄许可证、租赁合同、保密协议和保险合同等各种法律文书。

三、正式拍摄阶段

（一）传统拍摄流程

1. 第一副导演确保开拍前所有演职人员各司其职。
2. 摄影指导通过监视器保证镜头合格。

3. 场记为场景拍摄照片，并将场景内所有演员和物品所在的位置和所处的状态详细记录，以保证下个镜头拍摄的连续性。
4. 导演发出拍摄起止指令，一个镜头拍摄完成。
5. 在一个镜头结束后，导演通常会变换机位拍摄。在一个场景拍摄结束后，换下一个场景拍摄。
6. 一天的拍摄结束后，各部门核心成员会一同观看未剪辑的工作样片，以便及时作出下一步的调整——继续进行拍摄计划或补拍/重拍。
7. 在导演拍摄的同时，通常会将重场戏之外的部分交给第二摄制组进行拍摄，以提高拍摄效率，节约拍摄成本。

（二）数字虚拟拍摄

传统的拍摄流程随着数字时代的到来开始有所改变。数字虚拟拍摄开始在商业大片中逐步取代传统拍摄方式的统治地位。

首先，影像载体发生了本质的改变，数字化存储不但更加便于保存，并且在后期制作中给工作人员带来了极大的工作便利。

其次，是拍摄方式发生改变，由于电影中大量计算机生成影响（CGI）需要在后期制作中完成，因此在实际拍摄中演员往往需要在绿幕背景下与不存在的角色（或角色的替代物）共同演出。

四、后期制作阶段

（一）影像处理

如今全球已经出现了许多专业的后期特效制作公司，如工业光魔、D2、天行者工作室等，影视特效人员也在不断增加。特效的运用不仅可以提高拍摄效率（用特效制作来代替现场拍摄以节省现场拍摄的时间），还可以完成许多现场拍摄做不到的影片效果。影像处理的加入为影片的发展提供了更多的可能。

（二）声音处理

1. 后期对白录制、

由于现场拍摄时各种因素的影响，声音的录制不能满足影片需要，因此在影片拍摄结束后会专门进行声音补录。后期对白的录制被称作片环录音，即演员看着画面一遍遍对口型。演员因档期等原因不便补录时，也会选择配音演员进行代替。

2. 原声配乐

原声配乐是专门为影片谱写的原声音乐，让观众的情绪随着影片情节发展起伏。

第 12 章 发行

一、 预映

对于那些资金运作比较紧张的影片，发行商会在首映前放映影片——预映，以期寻求资金并吸引社会注意力。预映也可以让导演及制作团队及时了解观众对影片的反馈，甚至为此修改结局。

二、 送审分级

（一） 电影分级

1. 美国电影分级

注：美国电影分级制的前身是《海斯法典》。

G：适合所有年龄层观众观看，影片无裸露、性爱和 du 品内容，暴力卡通化，可能包含一些不合乎礼节的语言。

PG：适合所有年龄层观众观看，但有些内容可能会引起人的反感，如粗口、部分裸露、轻微暴力。

PG-13：13 岁以下儿童需要在成人陪同下方可入场；13 岁至 17 岁观众无须成人陪同即可入场。程度较 PG 稍强烈。

R：限制级，17 岁以下观众需要成人陪同方可入场。影片含有性爱主题或场景、严重粗口和极端暴力。

NC-17：17 岁以下儿童观众不得入场。影片含有非常规性行为和变态行为等内容。

2. 韩国电影分级

I：全民皆宜；

II：未满 12 岁观众不能观看；

III：未满 15 岁观众不能观看；

IV：未满 18 岁观众不能观看；

V：限制放映：对于影片上映、广告和宣传需要一定限制。

（二） 电影分级的利弊

1. 利：

- （1） 某些限制级影片有了创作发行的机会，而并非因为不适合儿童观看被完全限制，增加了创作者的自由度。
- （2） 为成年人的观影需求提供了更多的选择。
- （3） 可以对儿童及青少年进行观影保护。

2. 弊：

- （1） 影片被确认为限制级则意味着失去大量票房和观众。
- （2） 电影创作者及发行商为了避免影片被划分为限制级，会改变叙事策略及影片内容，发行利益的重要性大于影片叙事艺术性。

三、 宣传推广

（一） 免费公共宣传

1. 概念：

免费公共宣传，即制造那些媒体认为具有新闻或娱乐价值的信息，甚至一些负面的新闻。

2. 方式/途径：

- （1） 影片题材带来的焦点效应。
- （2） 有计划地不断制造新闻话题。
- （3） 在电视媒体各个节目的曝光，可以增加电影和明星的知名度。
- （4） 跨平台合作，如电影产业与慈善项目等。

（二） 付费广告宣传

1. 概念：

付费广告宣传，即发行方在电视、电台、广告牌和印刷物等媒体平台为影片进行的有偿宣传。

2. 方式：

主要演职员的宣传访谈、发行海报及预告片等。

（三） 电影花絮

电影花絮原本是记录影片拍摄过程的纪录片，自 20 世纪 80 年代起，电影花絮开始成为配合影片发行的宣传品。

例：《金钱》的花絮短片《<金钱>内外》、《奥赛罗》的花絮《拍摄<奥赛罗>》等。

（四） 置入式/权利出售

1. 概念：

置入式/权利出售，即电影发行商与某种消费产品达成共同获利的交叉营销联盟。

2. 案例：

可口可乐与《哈利·波特》系列影片的合作。

（五） 主题公园推广

为了有效利用电影基地的闲置资源，制片厂利用知名影片的社会效应，将之前的拍摄场地改为主题公园，向观众提供观赏娱乐的同时，还保留着一些电影基地的实用制片功能。

美国电影基地改造主题公园成功的原因在于：美国电影有着**极为丰富的内容资源**，加之美国电影主题公园利用**现代科技和新颖的文化创意**，使内容优势转化为现实的经济社会效益。

（六） 电影节推广

以圣丹斯电影节为例，圣丹斯电影节可以直接帮助优秀的青年独立导演进入电影行业。

（七） 互联网宣传

随着 20 世纪末互联网的兴盛，世界电影发行也产生了一种全新的网络宣传模式。现在，网络平台已经成为电影宣传的主要平台，因为网络使用主体大都为青少年，而这些人恰恰正是观影观众的主体。因此，网络宣传不仅**比传统宣传方式更加经济和迅速**，并且**能够直接与观影主要人群进行互动**。

四、 影院发行

尽管在当代电影业中，影片收入并不仅仅依靠影院发行获得的票房，但是来自电视、家庭录像、DVD 以及其他形式的收入都将受到影院票房成绩的极大影响。此外，影片发行还受到政治因素、资金因素、档期因素等的影响，来调整发行地区或发行时间，以获得最佳的经济效益或其他效益。

五、 非影院发行

（一） 当代电影典型发行模式

先进性大约 6 个月的影院放映，然后进行 DVD 或录像带等音像制品发行，在音像制品发行两三个星期后在付费频道发行，一年之后在有线电影频道和电视网发行，最后在公共电视频道发行。

（二） DVD 发行

DVD 发行已经切实改变了世界电影的面貌。

首先，由于 DVD 拥有极大的容量，它不仅仅可以承载高画质的正片，还包含着丰富的“花絮”。

其次，DVD 的出现时众多电影公司片库中的老电影重获生机。

六、 海外发行

1. 使发行影片宣传适合当地电影审查标准。
2. 海外发行商要尽量保证自己的影片内容与放映当地的宗教信仰、社会习俗、社会禁忌或民族尊严不发生冲突，因此发行公司通常会为不同市场剪辑不同版本。
3. 海外发行商还要考虑天气、节假日和各国家放映条件的差异。
4. 国际发行商还要在某种程度上依赖放映国家媒体的“免费宣传”，这种宣传最重要的原动力来自明星效应。

第 13 章 放映

一、 电影放映的发展

电影放映业在**电影发明之初**就已经出现，并且一直是盈利最为丰厚的一个商业环节，但随着**电影工业分工的不断细化**，电影放映业开始受制于作为内容提供商的制片业和发行业。在**好莱坞黄金时期**，除了独立放映商，整个放映业均隶属于大制片厂的产业利益链条。窘迫的放映商为了增加自己的收入，除了经营电影放映生意，还不得不经营其他商业项目。随着**众多中小规模的电影公司出现**，相对独立的院线不再受大型电影公司的内容限制，在面对大电影发行公司的时候占据主动权。**20 世纪 80 年代**大型电影院线集团开始出现，出现了多厅影院的经营模式，该模式虽然改变了影院的外在结构，但是世界电影放映业仍掌握在少数公司手中。

二、 现代电影放映模式

1. 独家放映

影片只在一家影院放映。

2. 复合放映

影片同时在不同城市数家影院的数百块银幕公映，以期制造影片良好口碑。

3. 饱和放映

影片同时在本土或全球数千块银幕上映，以期在首映初的短时间内回收巨额票房。

三、 影院经营策略

首先，作为独立的经济个体，如何有效支配银幕广告放映必将优先于制片公司的宣传需要。

其次，发行公司要依靠院线保持影片放映时的音画质量，但影院时常因经济利益考量降低放映标准。

最后，院线的持续运转所需的绝大部分费用并非来自电影票出售和银幕广告，而是来自爆米花、软饮料和其他零食小吃的出售。

四、 电影院线的未来

（一） 放映数字化时代的到来为放映商提供诸多便利：

1. 省去影片高昂的洗印费用。

2. DVD、互联网传送、有线传输和卫星等更加灵活的传输形式。
3. 拓展影院的经营业务，如增加体育赛事和演唱会直播。

（二）影院放映与非影院市场

随着电视、家庭录像、有线电视、卫星电视和家庭多媒体娱乐的出现，电影工业越来越重视非影院市场，但是非影院市场的收入很大程度上还是取决于一部影片的首映票房收入。时至今日，电影院还是观众最快看到影片及体验丰富影像和声音细节的唯一平台。

第 14 章 格里菲斯与电影叙事

一、早期电影叙事的发展

1. 卢米埃尔

1895 年 12 月 28 日，是世界公认的电影诞生日。卢米埃尔兄弟放映《火车进站》《工厂大门》等影片，向世人展示了一门全新的艺术形式。初期的影片只是**简单质朴的活动影像**，一般只采用**一个全景镜头呈现或搬演相对纪实性的场景**。

2. 乔治·梅里爱

魔术电影创造了最早的电影特技。

3. 英国布莱顿学派

对摄影技巧的研究为打破摄影机固定视点奠定了美学基础。

4. 法国艺术电影运动

让电影叙事与经典文学结合的更加紧密。

5. 埃德温·鲍特

完善了剪辑的基本原理，进一步丰富了电影的视觉语言。

6. 格里菲斯

电影开始有了属于自己的银幕句法。

二、格里菲斯的电影生涯

（一）发展期（1908-1914）：经典银幕句法的确立

1. 剪辑技巧的革新

（1）《纸醉金迷》——运用景别将电影表演与舞台表演区分

以 1908 年的影片《纸醉金迷》为例，格里菲斯想表现一个窃贼的心理活动。格里菲斯尝试将摄影机推近演员，这样观众可以看清楚演员的面部表情、肢体动作，而演员的内心世界也可以通过表情、动作传达给观众。这一简单却大胆的尝试令格里菲斯意识到，景别的变化足以令电影表演同舞台表演区分开来。

（2）《多年以后》——剪辑的最小单位是镜头

在影片《多年以后》中,当安妮·李坐着思念丈夫的时候,插入了一个安妮的特写镜头,而紧接着特写镜头的便是她丈夫在荒岛上的画面。打破了过去一场戏只能一个镜头的硬性规定,揭示了电影结构更为基本的方法:不单一场戏可以包括几个镜头,而且一场戏还没完又可以接上另一场戏;镜头之间不是由时间才连接在一起,也不是因空间而分开,而是按主题效果上来贯串取得一致。从而格里菲斯证明了:不单电影表现的基础是剪辑,而且剪辑的单位是镜头,不是每一场戏。因此有评论者认为,现代电影的分镜头原则自格里菲斯之后才真正开始确立。

（3）《千钧一发》——开始在剪辑中加入场景细节

1910年,格里菲斯拍摄影片《千钧一发》。为了营造出教堂的整体氛围,格里菲斯拍摄了教堂的各个细微之处,并将这些表现细节的画面穿插在一场戏中。在此之前,很少有人会将这些似乎与故事发展无关的画面搁置在影片中,格里菲斯却发现,场景中的细节不仅可以突出故事情节,更能渲染气氛,剪辑的功能亦因此而进一步得到拓展。

（4）《隆台尔的话务员》——节奏性剪辑“最后一分钟营救”

1911年,格里菲斯拍摄了《隆台尔的话务员》。格里菲斯在这部片中发展并完善了节奏性剪辑。早期平行剪的主要功能还是用于保证叙事的基本逻辑,而格里菲斯却将平行剪辑用于控制影片的叙事节奏。镜头在被劫持的少女与飞驰的火车间交替切换,并且镜头交替时间越来越短,节奏越来越快,营造出了一种紧张、急迫的氛围,产生了悬念效果。

2. 摄影技巧的革新

格里菲斯最早有意识地系统使用运动镜头来营造戏剧氛围,也较早地运用照明来渲染情绪,这些手法在当时都非常罕见。

3. 电影作为一门艺术的基本要素

电影的主要工具是摄影机和胶片,其次是演员。

电影剧本应从摄影和剪辑的角度来构思。

影片的基本单位是镜头,一组连贯的镜头构成一场戏,一组连贯的戏剧场景则构成情节,一系列相关的情节则构成一部故事电影。

4. 经典叙事系统与经典剪辑

（1）经典剪辑的叙事方式

先是建置镜头，即用全景展示环境和人物。接着是中近景别的镜头，用来交代人物的动作与反应，然后切入近景或特写，用于突出表现某个细节，然后再回到全景，作为一个段落的结果。

（2）有利有弊

虽然诸多当代电影人认为其**束缚了电影的艺术表现空间**，但不能否认其自身的价值——它**最低限度地确保了叙事的清晰和流畅**。

（二）成熟期（1914-1917）：电影叙事观念的革新

1. 《一个国家的诞生》

《一个国家的诞生》是当时美国最长的电影，该片以美国南北战争为背景，讲述了南北两个家族在战争前后的命运故事。影片具有强烈史诗感，**开创了好莱坞史诗电影的先河**。在这部影片中，格里菲斯已经可以随心所欲地使用他之前的经验技巧。

创新点：

- （1）影片中，格里菲斯将**节奏性剪辑**——“最后一分钟营救”发挥到了极致。
- （2）格里菲斯对情节安排有所侧重，在小木屋营救段落中频繁变换景别，更多渲染危机而较少插入救援镜头，留足了悬念。
- （3）首创**“圈入圈出”**的特技手法，在有限的技术条件下单个镜头内景别的两极变换。
- （4）为了塑造人物、推进剧情，格里菲斯还在该影片中运用了**象征、隐喻等文学手法**。

2. 《党同伐异》

影片由四个独立的故事组成，分别为“母与法”、“基督受难”、“圣巴特罗缪节大屠杀”、“巴比伦的陷落”。

格里菲斯尝试将不同时间、不同地点、毫不相关的不同事件交叉剪辑在一起，创造了**“三多样律”**。后世电影人一方面批评影片叙事结构上的失败，一面又赞扬影片叙事上的创新精神，赞扬其再次突破了电影的叙事时空，革新了电影观念。

（三）衰落期（1917-1931）：默片句法的终结

格里菲斯建立了电影的银幕句法，但电影艺术却并没有因为这套句法的建立而终止发展的道路。换句话说，格里菲斯只是建立了某一类电影——经典叙事电影的语言体系。他虽然可以纯熟地使用这套语言，却无法再突破这套语言。

三、 小结

格里菲斯对电影的贡献：为“故事”找到了除戏剧和小说之外的第三种语言。

1. 发掘并完善了叙事电影的基本语言，并将之标准化。
2. 发展了电影剪辑技巧，拓宽了电影的表现时空，为蒙太奇理论的提出奠定了美学基础。
3. 大量借鉴戏剧、小说等文学作品及其叙事技巧，提升了电影的艺术地位。

第 15 章 欧洲先锋派电影运动

一、欧洲先锋派电影运动综述

欧洲先锋派电影运动，是指 20 世纪 20 年代出现在欧洲的第一次实验电影运动，通常认为发端于 1910 年代末，20 年代进入高峰时期，以法国和德国为中心，波及意大利、英国、匈牙利等其他欧洲国家。另外，以库里肖夫、爱森斯坦、普多夫金等为代表的苏联蒙太奇学派，也被认为是欧洲先锋派电影运动中的一个重要学派。

欧洲先锋派电影运动大致分为三个阶段：

第一先锋派，以法国印象主义电影为代表，从 1917 年到 1929 年贯穿先锋派电影运动始终；

第二先锋派，以法国超现实主义电影和德国表现主义电影为代表；

第三先锋派，是指阿贝尔托·卡瓦尔康蒂创立的纪录电影流派，他于 1926 年制作完成的影片《只有时间》标志着这个流派的正式诞生。

共同特点：

虽然三个先锋派的影片特点不尽相同，但是作为欧洲先锋派电影运动的有机组成部分，它们都有一个明显的相似点，即不以商业盈利为目的，不以讲述“故事”为宗旨，并且由于当时有声电影还没有发明，因而主要探索无声影片的纯视觉表现力和美学特征。

二、欧洲先锋派崛起原因

这场运动之所以能在 20 年代迅速崛起，与当时欧洲的社会环境、科技发展、社会思潮的流行以及与电影自身的变革需求等方面紧密相关。

1. 良好的物质基础及有利的技术条件

一战结束后到 1929 年资本主义世界爆发经济大危机之前，欧洲国家经历了一段相对稳定的和平发展时期，饱受战争创伤的欧洲大陆逐渐复苏，工业生产连创佳绩，物质财富逐步积累，科学技术也随之发展，技术创新不断实现，这些因素自然影响到与电影创作相关领域的技术革新，为电影艺术家的创作打下良好的物质基础，创造了有利的技术条件。

2. 人们思想意识的转变

一战在欧洲思想文化界引起了连锁反应，人们开始怀疑甚至否定以往的社会传统观念与精神文明成果，促使 19 世纪末已经出现的现代主义文艺思潮快速发展。其中弗洛伊德精神分析学说影响比较大，它认为人类不再是完全理性的，非理性的一面不仅在人身上存在，而且从某种角度说可能占据着更加重要的位置；爱因斯坦的相对论使人们开始从运动的角度观察所处的世界，相对论对于抽象动画电影有着潜在影响，而精神分析理论直接影响了表现主义与超现实主义电影。加上 1840 年英国率先完成工业革命后机器大生产开始在经济

社会生产中占据主要位置，人在生产中的地位因而逐渐被机器代替。大机器工业的规模化使用，使人产生了自身个性被慢慢抹杀的想法，同时人似乎也越来越严重地感受到工业对自己的压抑与制约，所以**个人化的追求**渐渐成为一种趋势。

3. 电影自身发展必然要经历的阶段

美国好莱坞的冲击，本土市场商业化倾向严重等等。

4. 受当时其他艺术运动的影响

与当时发生在欧洲各国的现代派艺术运动有着非常密切的关系（印象主义、立体主义、抽象主义、达达主义、未来主义等）

三、 欧洲先锋派电影运动的三个阶段

（一） 第一先锋派：法国印象主义

1. “印象主义”的起源

“印象主义”一词，最早出现在 1874 年，被用来命名以莫奈作品《日出印象》为代表的绘画流派。该画派主张以色调分离、色彩闪烁等手法表现画家对大自然的主观印象，提倡形式革新，反对当时思想保守、题材僵化和手法老旧的学院派绘画。

2. 法国印象主义电影概述

法国印象主义电影是指以路易·德吕克、热尔曼·杜拉克、马塞尔·莱皮埃、阿贝尔·冈斯、和让·爱普斯坦等人为代表的**法国 20 世纪 20 年代**的一个电影学派。面对一战给法国电影工业带来的沉重打击，以及好莱坞电影对法国电影业的影响，法国理论家**路易·德吕克**等人以**《电影》杂志为主要阵地**，提出了一套与他们的前辈观点不同的理论，并将这些理论付诸实践，拍摄了一些印象主义电影。1920 年，德吕克编剧、杜拉克导演的影片**《西班牙的节日》**成为印象主义电影的最初代表作。

3. 理论主张及风格特点

（1） 电影是一门独立的艺术：

他们不认同电影只是谋求商业利润的工业产品，而认为电影与诗歌、绘画、小说、音乐、戏剧等其他艺术门类一样，是一门独立的艺术。印象主义电影理论家指出，电影是一个表达艺术家自我情感的场所，应该描写人物内心细微的心理变化。

（2） 叙事手法：

印象主义电影情节设置较为简单，着眼点不在于人物外在行为的简单记录，而是通过回

忆、追溯等**主观化手法**，在叙事中**呈现角色内心深处的意识形态，表达人物的复杂情感**。他们深受印象主义绘画的影响，强调表现人们对自然景物的光影印象和主观感受，提倡**用画面说明一切问题**。印象主义电影中的人物，往往与他们所处的场所有着天然的密切联系，并且他们内心的情感大多也与周围环境体现出来的气氛一致。

（3）摄影方面：

① **莱皮埃《黄金国》主观视点拍摄**：为了突出人物的主观感受,先是出现这个人物注视远方的镜头,然后马上出现从这个人物所在位置拍摄下来的、远处阿尔汉勃拉宫在太阳照射下熠熠生辉的画面,影片用摄影机的镜头充当了人物的眼睛,形象地模拟了人物的视点。

② **阿贝尔·冈斯《拿破仑》运动镜头**：将摄影机绑在马背上拍摄仓皇而逃的镜头。

③ **杜拉克《微笑的伯代夫人》高速摄影**：通过高速摄影放慢镜头，表现了伯代夫人幻想一个年轻人向她走来时的情形。

（4）剪辑方面：

在剪辑方面，印象主义电影导演进一步继承、发展了格里菲斯对电影节奏的认识，通过**快慢不同的剪辑**形成了不同的视觉节奏，反映了人们对各种事物的不同感受。

4. 印象主义电影评价

（1）先进性：

印象主义电影在心理表现、摄影镜头与剪辑模式方面的探索,丰富了电影在处处理人物心理状态方面的表现力,这些创新与变革也成为当时法国电影制片厂与好莱坞电影抗衡的一个手段。

（2）局限性：

印象主义电影毕竟属手**先锋和实验艺术**的范畴,更多的还是**偏向精英文化**,对于大多数观众来说显得有点超前,所以整体来说在商业方面并不成功。到1929年,印象主义电影创作基本终止。

（二）第二先锋派：法国超现实主义和德国表现主义

立体主义

最早出现于绘画领域，强调表现人对外界事物的主观印象和感觉，注重形式，反对传统的写实主义。先有作品问世，然后去归纳理论。

未来主义

先有理论提出，然后去指导创作过程。未来主义对纯电影及抽象电影有着深刻的影响。

纯电影与抽象电影

1. 纯电影

纯电影主张将电影从其他艺术的束缚中解放出来，反对叙事，强调通过有力的剪辑凸显画面的节奏感，让画面主宰一切，避免那种无法专用画面表现的东西，让画面的威力单独起作用，并且让这种威力压倒影片中的其他东西。

代表导演及作品：费尔南·莱热《机械芭蕾》。

2. 抽象电影

后来，人们通常也把纯电影归入抽象电影的范畴，因为抽象电影也是追求最纯粹的电影形式的一种先锋电影。该流派认为电影不仅应是视觉节奏的艺术，而且还应是光的艺术。法国抽象电影则深受抽象主义画家康定斯基影响，主张为形式而形式，为艺术而艺术。

代表人物及作品：热尔曼·杜拉克《957号唱片》《阿拉伯花饰》。

达达主义

从历史上看，达达主义是对未来主义电影的继承和发展，第一部代表作是曼·雷《回归理性》，通过留下物品杂乱的光影轮廓，以表现其无理性的精神追求。雷内·克莱尔的《幕间休息》是达达主义的杰出代表作，克莱尔有意打乱被摄对象之间原有的逻辑关系，创造了剪辑新的可能性。达达主义电影对现实素材的超现实化处理，后来推动了法国超现实主义电影的诞生。

法国超现实主义

1. 流派特征

法国超现实主义电影秉承了超现实主义文学家安德烈·布勒东的理论主张，同样强调真实的无理性行为、梦幻的重要意义、不协调的形象对列所产生的情绪力量，执着追求个人快感。另外超现实主义电影还深受弗洛伊德精神分析学说影响，执着寻求表现人物潜意识的流动。超现实主义电影不再像纯电影和抽象电影那样过分关注物体的线条与图形、强烈的动感节奏，它实际关注的是人内心深处的现实。

2. 代表导演及作品

《贝壳与僧侣》【杜拉克】——第一部超现实主义电影

《一条安达鲁狗》【布努埃尔】

《黄金时代》【布努埃尔】

德国表现主义（1919—1926）

1. 背景

德国表现主义电影的出现,与德国当时整个的环境有很大关系:

- (1) 外国电影的冲击,本国电影的落后。
- (2) 战争宣传的需要。
- (3) 政府的政策干预。

2. 流派特征

- (1) 吸收和借鉴了文学、绘画、戏剧等领域的表现主义运动的精髓。
- (2) 美术风格奇诡怪诞:布景通常失真变形,演员身着奇装异服。
- (3) 摄影风格神秘阴暗:常采用低调光的照明风格及阴影效果。
- (4) 表演夸张化:借助演员缓慢而幅度较大的动作呈现夸张的情感。
- (5) 题材类型:影响了后来的恐怖片及黑色电影。

3. 代表导演及作品

- (1) 罗伯特·维内:《卡里加里博士的小屋》
- (2) 茂瑙:《浮士德》
- (3) 弗里茨·朗:《大都会》
- (4) 里奥·比林斯基:《蜡人馆》

（三） 第三先锋派：以“城市交响乐”为代表的纪录电影

1. 与其他先锋派的区别与相似之处（什么是纪录电影流派/定义）

相似处： 第三先锋派是一个纪录电影流派,在**反对单纯的叙事方面**与之前的其他先锋派电影相似,但是它们又有所区别

区别： 之前的先锋派从某种程度上来说是**对现实的一种逃避**,而欧洲纪录电影制作者从苏联“电影眼睛派”导演吉加·维尔托夫的《电影真理报》(1922)和《电影眼睛》(1924)等作品中得到启发,**更多关注的是现实社会生活**。

2. 代表导演及作品

- (1) 卡瓦尔康蒂:《只有时间》
- (2) 鲁特曼:《柏林:一个大都市的交响乐》

- (3) 伊文思：《雨》
- (4) 让·维果：《尼斯印象》
- (5) 格里尔逊：《漂网渔船》
- (6) 维尔托夫：《持摄影机的人》

四、 欧洲先锋派电影运动影响/评价

作为一次美学探索的欧洲先锋派电影运动虽然结束了,但是印象主义电影中对光线的处理方式、影调的整体把握,运动镜头的各种探索、高速低速摄影等的发明,直到今天依然被电影制作者采用。

表现主义电影中的场面调度以及灯光、场景布置方法在后来的影片中也可以看到、并且还影响了恐怖片和黑色电影等类型的发展。这些在电影语言方面的革新对以后整个世界电影发展的影响是持续的,并且意义深远。

而这些在电影视觉规律等方面的探索与思考,只是欧洲先锋派电影运动的一个侧面;另外一方面欧洲先锋派电影运动还为人们呈现了一种新的观察世界的方式,提供了电影这种媒介工具与世界、人发生联系的一种新的可能性,这后一点今天看来同样重要。

第 16 章 苏联蒙太奇学派

一、 苏联蒙太奇学派诞生背景

1. **政治需要**：新兴政权的建立为蒙太奇学派的出现提供了意识形态基础，电影担负社会宣导任务。
2. **艺术思潮**：俄国形式主义思潮为苏联蒙太奇学派提供方法论。
3. **受众基础**：革命后苏联国内多为文盲或半文盲的群众基础为电影工作者提出了挑战。
4. **物质基础**：电影物资的匮乏客观上使苏联电影人开始了对仅存的美欧电影和旧俄电影进行更微观的探索。

二、 苏联蒙太奇学派综述

在 20 世纪 20 年代初期，苏联影坛出现了以**库里肖夫、爱森斯坦、普多夫金、维尔托夫**等为代表的苏联蒙太奇学派。在格里菲斯等欧美电影艺术家对剪辑技巧初步探索的基础之上，苏联蒙太奇学派通过系统的创作和理论实践，将“蒙太奇”视为开启电影艺术殿堂大门的万能钥匙，并宣称作为展现手段的蒙太奇的进步包含有电影艺术的全部秘密。

三、 苏联蒙太奇学派代表人物及其理论观点

（一） 列夫·库里肖夫（1899—1970）

1. 对剪辑的探索：

（1） 库里肖夫效应：

受巴普洛夫心理联想实验的影响，库里肖夫电影工作室进行了大量电影剪辑实验，其中之一便是库里肖夫效应。库里肖夫选择那些不表达任何情感意义的静态镜头，将这些相似的特写镜头与其他电影片段进行了三次不同的组接。当相似的镜头分别与一碗汤、一口躺着死去女人的棺材、与玩具熊玩耍的小女孩这三个镜头组接时，观众认为莫兹尤辛演技非常好，分别表现出了急不可耐、哀伤、愉快的情绪。

（2） 创造性地理学：

库里肖夫将拍摄于不同地点、毫无关联的镜头剪辑在一起：从右向左走的男人，从左向右走的女人，两人相遇后男人指向远处，美国白宫和两人步上台阶。观众在看过之后产生了奇妙的印象，即一对恋人相约在一处官邸见面。更重要的是，这段镜头组接让观众通过联想将不同空间的元素整合到同一地点。库里肖夫将这个实验的成果称作创造性地理学。

（3） 合成女人：

库里肖夫用不同女人的肢体和面部特写组成了一个合成女人。

（4） 结论：

库里肖夫在剪辑实验中初步证明，电影是一种对极其广泛的单个形象和形象序列进行组合剪辑的产物，电影工作者可以按照自己的创作意图对电影素材进行组装，并决定某种明确意义的生成。库里肖夫对蒙太奇的早期探索成为苏联蒙太奇学派对蒙太奇的创造特性和电影作为一种语言的思考的一部分。

2. 对表演的研究：

（1） 电影模特：

电影的默片时期,库里肖夫已**将演员与摄影、剧本等拍摄工厂序置于同等地位**，并认为传统戏剧演员和非职业演员都不适合在大银幕上演出。因此，他致力于建立一种为默片量身定做的表演体系。库里肖夫招募那些“天生丽质、身体健康，不借助化妆、假发和道具就能在银幕上以非饰演和重现的方式传达表演意图”的学生进行包括拳术、武术和韵律在内的形体培训，以便**演员能够用精确的表情和形体动作来表达喜怒哀思等心理反应，给每个镜头带来最大的戏剧张力。**

3. 评价：

库里肖夫把蒙太奇视为电影表现的一切,把电影其他元素都作为“素材”在蒙太奇中以统筹考量。正因为这种对蒙太奇的绝对依靠,库里肖夫在 20 年代中期作为形式主义者的代表遭到批判。但是库里肖夫的蒙太奇理论影响了包括普多夫金、爱森斯坦在内的诸多弟子,为蒙太奇学派的兴盛培养了后继人才。

（二） 吉加·维尔托夫（1896—1954）

1. 综述

维尔托夫受到未来主义及构成主义的影响进行电影探索与研究,从纪录片入手探寻蒙太奇的秘密。维尔托夫在剪辑实践中发现,利用不同时空拍摄的素材结合可以创造出原本不存在的时空,并归纳出统一的主题思想。可以说,维尔托夫已经初步形成了**制作具有叙事功能的纪录影片**的构思。

2. 代表作品

《电影真理报》、《内战史》、《电影眼睛》、《前进吧，苏维埃》、《持摄影机的人》等。

3. 维尔托夫理论观点

“电影眼睛”理论

1920 年至 1923 年间,维尔托夫形成了关于“人类世界的公共电影解码工具”的理论——“电影眼睛”。维尔托夫**从电影机械的记录本性出发**指出,由于摄像

机的镜头具有捕获“真实”的功能，能够在超越人类生理局限的前提下记录世界，因此比人眼具有天然的优越性和更大的完善潜力。“电影眼睛”拥有独特的时空韵律，以独特的角度和材料组织对视觉世界进行探索。

(1) 虽然强调对现实生活“即时、即兴”的记录，但不等同于卢米埃尔式的现实临摹。其**本质上是对世界进行抒情式的阐释，在主题贯穿和整体真实的基础上表现生活中透露出的节奏和诗意。**

(2) 打破传统摄影速率，以升降格摄影、动画摄影、显微摄影、放大摄影、倒摄和移动摄影等**特效拍摄来改变时空进程**，尽可能抓取生活流中重要的信息。

(3) 需要持摄影机的“电影眼睛人”**以出其不意的方式抓取生活**，然后运用蒙太奇将这些生活片段素材在一定的主题意义上重新组接。

(4) 电影艺术只存在于解说词（通过片内字幕）与蒙太奇之中，电影创作者的个性表现在纪录资料的选择、并列、新的时间创造上。

基于上述观点，维尔托夫**否认虚构的电影能够揭示社会真相**，并对除了“电影眼睛”以外的所有电影判处“死刑”。他希望苏联艺术家以电影作为媒介对世界进行感性的探索。电影摄影师为了表现真实的世界，必须成为超越纯粹的客观记录，以真实的视角成为眼睛所看到的生活的组织者，呈现“电影眼睛”筛选后的“我看”，即**以绝对的新闻纪实电影代替传统故事片**。“电影眼睛”理论吸引了一些纪录片导演，形成了电影眼睛派。

“无线电耳”理论

维尔托夫还颇具前瞻性地阐述了关于“无线电耳”的理论，提出**以“无线电耳”的“我听”来丰富“电影眼睛”的“我看”**，希望达到视听统一的完美纪实效果。但由于技术的局限，其设想并未完全实现。

为了实践“无线电耳”的构想，维尔托夫不得不携带极其笨重的录音设备奔走于拍摄地之间，严重的影响了纪录的灵活性，但这次实验开创了世界电影同期录音的先河。

4. 评价与影响

维尔托夫的“电影眼睛”理论和拍摄构想无疑超越了当时的技术极限。实际上，“电影眼睛”理论发展表明它绝非真正意抛弃作者的主观创造，而不过是想突出强调电影的实景实状拍摄，爱森斯坦将其总结为一种对材料与事实的敏锐感受、洞察一切的眼力和把所看到的東西巧妙地结合起来的本领。深受维尔托夫影响的鲍里斯·考夫曼掌镜的《尼斯印象》和《操行零分》深刻影响了法国诗意现实主义；以及二战后意大利新现实主义影片的某些风格、英国自由电影运动、真实电影等等都无不受到维尔托夫的某种启发与影响；60年代末，陷入“革命”幻想中无法自拔的戈达尔更是成立了“吉加·维尔托夫小组”，将维尔托夫的理论作为抵抗资本主义的有力武器。

（三） 谢尔盖·爱森斯坦（1898—1948）

1. 爱森斯坦理论观点

爱森斯坦的电影理论认为镜头之间的**冲突**会产生最大的张力，但是爱森斯坦并不认同库里肖夫式的镜头组接，而是以“**正一反一合**”的方式进行辩证的镜头连缀，即“**任意两个片段并列在一起必然结合为一个新的概念，由这一对列中作为一种新的质而产生出来**”。形象地说，镜头A和镜头B组合并不生成AB，而是产生新的意义C。（ $A+B=C$ ）

2. 代表作品

《罢工》《战舰波将金号》《十月》《新与旧》

3. 吸引力蒙太奇

爱森斯坦在首次执导的《**墨西哥人**》（1921）中运用吸引力蒙太奇的原则将一场拳击赛搬上舞台，以此激发观众的情绪。在舞台剧《**智者**》中，爱森斯坦进行更为大胆的尝试，正是这种源自马戏的夸张表演和无所不用其极的特技手段让“情绪通过华丽的惊险动作表演表达出来...最后，爆竹在观众座位下引爆，正是通过这些**经过精确计算的震惊或惊奇事件的高潮时刻的集合，舞台和它的观众产生了关联**”。爱森斯坦将这种与传统戏剧舞台调度迥然不同的革新称作“**吸引力蒙太奇**”。

爱森斯坦运用“吸引力蒙太奇”的理念拍摄了他的第一部长片《**罢工**》（1925）。《罢工》**大量运用“吸引力蒙太奇”的剪辑原则**，创造出高压水枪镇压罢工、酒精店纵火和工人宿舍区屠杀等高潮段落，期望给观众带来更大的情绪震撼。在影片的最后一个部分——杀戮中，爱森斯坦将屠宰公牛的镜头与工人被军队屠杀并置，形成一种抨击独裁者残暴的**政治隐喻**。

4. 理性蒙太奇

爱森斯坦在《罢工》中显露出的对电影蒙太奇技艺的熟练运用和充盈饱满的政治激情，使得他能够拍摄纪念1905年第一次革命的影片——《**战舰波将金号**》（1925）。为了真实再现这一重要的历史时刻，并发掘历史的本质特征，爱森斯坦放弃了夸张的“吸引力蒙太奇”技法，**开始探索“理性蒙太奇”的表达方式**。

作为爱森斯坦“理性蒙太奇”探索的里程碑，《战舰波将金号》将导演发展成熟的蒙太奇理念完美呈现：**涵义丰沛的影像元素、理性隐喻、整饬和富有韵律的形式建构和对于抽象概念的形象思考**。

爱森斯坦在《十月》中的理性蒙太奇的运用执着于**新意义的产生**，开始脱离苏联当时的群众文化基础，纯粹的暗示和隐喻也使《十月》陷入了晦涩和离奇的**精英主义表达**。

从《罢工》到《新与旧》，**爱森斯坦完成了从吸引力蒙太奇到理性电影的过渡**，建立起一种通过影像组合衍生出抽象的概念，从而使思想具有更明确可读性的理性电影。

5. 爱森斯坦五种蒙太奇类型

节拍蒙太奇(又称“最早动力”，与乐曲的小节相仿，以镜头的长度为基础)

节奏蒙太奇(又称“最早感染力”，以镜头与画面内部的运动为基础)

音调蒙太奇(又称“抒情感染力”，以镜头的感染反响为基础)

谐音蒙太奇(又称“多音调感染力”，以全片总的主导情绪为基础)

理性蒙太奇(又称“理性感染力”，是理性反响与思维后良知的主导感染力这两者的结合)

(四) 弗谢沃洛德·普多夫金(1893—1953)

1. 普多夫金理论观点

在吸收了库里肖夫注重蒙太奇段落表现的电影观念的同时，普多夫金又创造出一套更加深刻的蒙太奇理论。普多夫金并不认同爱森斯坦利用剪辑制造视觉冲击的蒙太奇系统，而是将镜头间的组接视为产生意义叠加的手段，每一个镜头好比构成建筑物的每一块砖头，整合起来构成一个有机整体。形象地说，**镜头 A 和镜头 B 组合生成 AB 意义的加成**。

2. 代表作品

《母亲》《圣彼得堡的末日》

3. 普多夫金对蒙太奇的分类

在普多夫金的电影中，**蒙太奇的运用永远为电影的叙事服务**。普多夫金将蒙太奇分为：

对比(琳琅满目的橱窗——乞丐)

平行(游行示威者——冰块)

比拟(《罢工》中屠宰场的隐喻)

同时发展(《党同伐异》中的救人场面)

主题反复出现(《党同伐异》中妇女摇篮)

4. 普多夫金与爱森斯坦的区别

如果将普多夫金的影片同爱森斯坦的影片比较就不难发现，在**普多夫金**进行蒙太奇象征的段落中，无论是冰河解冻，还是惊涛云浪，都是在影片叙事中直接出现的**有源意象**，而**爱森斯坦**影片中出现的诸如孔雀、喷泉等意象均属于**游离于叙事之外的图解式元素**。并且在画面之间的对接中，普多夫金的蒙太奇段落不仅仅表现戏剧冲突性，而且**蕴含散文式的抒情特性**，以此拓深影片的心理主题发掘。

四、 苏联蒙太奇学派的评价

苏联蒙太奇学派的艺术们虽然都在“电影艺术的基础是蒙太奇”这一共识下进行理论实践活动，却有着大相径庭的艺术观念。大多数影片执着于蒙太奇实验而却**脱离了观众**。

但不可否认的是，蒙太奇学派对蒙太奇技巧的全面应用，**使苏联电影拥有当时最强劲的节奏感和冲击力**。此外，对于蒙太奇类型的**大胆探索**至今仍是许多电影制作者的灵感源泉。

因此，除却某些局限于政治学的意识形态鼓吹和无限夸大的哲学标的，苏联蒙太奇学派**在影片剪辑和节奏的探索上**达到了一个无法超越的巅峰，至今仍有其“活化石”的借鉴作用。

第 17 章 好莱坞与工业化生产

一、 好莱坞概念与由来

（一） 好莱坞的三种理解

1. **广义上说**，“好莱坞”泛指整个美国电影工业，包括坐落于不同城市、不同规模的发行、制作和放映公司。
2. **狭义上**，又指的是与独立制片公司相对而言的好莱坞八大电影公司。
3. **从地理学角度看**，“好莱坞”是位于美国西海岸加利福尼亚洛杉矶市西北郊区的一个镇，目前只有派拉蒙一家主流片商真正坐落在这里。

（二） 第一个电影托拉斯与好莱坞的由来

地理学上的好莱坞诞生于 1908 年初。美国电影史则是以 1893 年爱迪生发明电影视镜并创建“囚车”摄影场为开端的。1908 年，好莱坞第一个托拉斯组织——爱迪生控制的电影专利公司成立。该公司由十家电影公司合并而来，拥有 16 项专利权，企图利用电影机器专利权来控制其他公司，制作、发行、放映各个环节都要经由他们批准。电影专利公司的垄断行为引起独立制片商和发行商的极大愤恨，各独立制片商为逃避专利公司的攻击，相继将公司迁往其他地区，好莱坞小镇由于地理等因素优势吸引了众多制片公司驻入，而后逐渐发展成了好莱坞电影工业基地。

二、 好莱坞八大电影公司的纵向垄断与相互联合

（一） 八大电影公司（20 世纪 20 年代末至 50 年代中期）

五大——派拉蒙、华纳兄弟、洛伊（米高梅）、20 世纪福克斯、雷电华
三小——哥伦比亚、环球、联美

（二） 简略过程

1913 年，卡尔·莱默尔在好莱坞建立环球影城，标志着电影生产方式由手工作坊向工业化生产的转变。

1916 年，名角-拉斯基影片公司与派拉蒙电影发行公司合并，好莱坞大型的集制片、发行、放映与一体的电影企业开始形成。

一战为好莱坞提供了一个快速发展的契机，各制片公司通过购买规模巨大的连锁影院以求得市场的保障，规模巨大的连锁影院则以原本拥有的制片厂而获得稳定的片源。

20 世纪 20 年代垄断组织形成的特点是通过购买股权的方式来合并公司。

1926 年有声电影的问世使得美国两大财团——摩根和洛克菲勒初步实现对好莱坞的控制。

（三）纵向垄断与相互联合

电影业的纵向垄断是指将制片、发行和放映三个环节，通过合并或者兼并、购买股权、签署协议等方式整合在一起。

由于两大财团的介入，好莱坞八大电影公司之间的关系盘根错节，根本不可能展开真正意义上的竞争，也不可能彻底垄断市场。况且，无论是在制片、发行还是放映领域，彼此都存在着自身难以解决的问题和共同利益。因此，基于互惠互利的原则，八大电影公司必然走向联合，使电影企业的三个环节从横的方面走向集中。

三、好莱坞工业化体制：大制片厂制度

（一）制片

1. 流水线的生产方式

主要特点：**高度精细的组织分工**。

好莱坞流水线式的生产形成了**严密的、以剧本为核心**的流程。

制片厂按照“劳动分工”的原则设置了创作部、演员部、技术部、机器维修部和推销产品的宣传部等。每个部门为影片生产一个“零件”。各部门和各种专业人员，相互制约，各司其职。各部门的分工中还有具体的划分，比如：编剧，有分管情节的、分管噱头的、分管对话的等等。精细分工的目的就是要使“一个完美的故事在摄影机前面建立起来”。

2. 制片人中心制

（1）概念：

大制片厂体制中，制片人拥有至高无上的权力，对影片的控制权凌驾于导演之上，制片人控制了整个生产程序。

（2）优点：

- ① 有利于实现影片商业价值最大化
- ② 连接资金势力和影片制作过程的枢纽

（3）缺点：

- ① 导演创作自由度受到限制
- ② 商业利益优于影片的艺术表达

3. 明星制度

（1）明星制度有两方面的含义：

一是明星签约制

二是指大制片公司重要影片的生产、宣传都围绕明星进行，从而使明星成为一部影片或一系列影片的品牌。明星制成为电影产品标准化的核心。

（2）优点：

对影片来说：影片销售量及票房收入可以相对稳定。

（3）缺点：

对于明星本身来说：除了少数明星外，大多数明星难以打破类型角色的僵化。

4. 学徒式人才培养

（1）优点：

- ① 好莱坞摄影棚内的拍摄方式为许多新手提供了反复观看、临摹的机会。
- ② 程式化的影片制作流程促进了类型电影的发展。
- ③ 为好莱坞提供了源源不断的人才储备。

（2）缺点：

这种师徒传授的培养方式很容易造成创造力的枯竭，需要从其他地方吸纳人才。

5. 类型电影

（1）类型电影概念

类型电影是**按照不同的题材或技巧所形成的不同的影片范式**。作为一种影片的制作方式，类型电影规范了影片的叙事时空和形式技巧，凡是不适应类型要求的题材和处理手法，均被视为有可能导致失败的风险。

（2）基本规则：

公式化的情节、定型化的人物、图解式的视觉形象

类型电影的制作需要根据观众的心理特点，在一定时期内以某一类型作为制作重点，即采取所谓**“热潮更替”**方式。也就是说在人们厌烦了西部片后，换上恐怖片，再继之以其他类型影片，如此反复轮换。

最有典型性的四个类型：**喜剧片、西部片、犯罪片、幻想片**。

6. 海斯法典

为保证票房收入，“纯洁”电影画面及内容，好莱坞电影业成立了“美国电影制片人和发行人协会”，在海斯的主持下组织制定了“伦理法典”，**以便在审查影片时剔除其中不合乎美国公众道德观念和生活方式的情节、对话和场面**。该法典正式公布于1930年3月31日，对好莱坞电影的控制和约束一直延续至1966年，这就是著名的《**海斯法典**》。

表面看上去，《海斯法典》起着限制低级、色情影片的作用，实际上“对于海斯来说，与其说是一种目的倒不如说是一种手段，**用来把电影变成一种颂扬美国生活方式及其主要工业产品的工具**”，**成为为美国政治服务的工具**。海斯也被人们看成是好莱坞“电影界沙皇”。

7. 观众学研究的引入

最早把观众研究方法引入电影业的关键人物是**乔治·盖洛普**。

- (1) 片名测试
- (2) 故事测试
- (3) 演员测试
- (4) 预映测试
- (5) 广告宣传测试

（二） 发行

1. 国内发行

- (1) 好莱坞国内发行的打击目标主要是：**独立制片商和外国电影的势力**。
- (2) 好莱坞八大电影公司操纵放映业的三种方式：**成批定片、盲目订片和签订有利于发行商的租片合同**。

- (3) **作用：**

①制片公司获得相对稳定的收入，降低影片生产的平均成本，为自己的影片占领了更多的放映市场，从而排挤了竞争对手，尤其是没有明星参演的独立制片商的影片以及来自国外的影片。

②它反过来刺激大制片公司进一步扩大影片的生产规模，购买更多的具有票房号召力的明星或导演，以便占领更多的市场份额。

- (4) **影响：**

“成批定片制”和“盲目订片制”是好莱坞工业化体制的必然产物，它保证了制片业这个最不稳定、风险最大的行业能获得相对稳定的收入，刺激制片厂把更多的精力用于制片而不是发行和放映。正是有了这种发行方式，大制片公司的各种制片机制才可能形成，好莱坞的类型电影才得以产生。另一方面，它直接损害了独立放映商的利益，限制了外国影片进入美国市场。更重要的，它直接限制了电影业之间的竞争。因此，美国政府通过打破垄断的方式以进一步激活美国电影业。

2. 海外发行

一战期间，好莱坞电影采取**低价销售**的策略轻易占领了其他国家的海外市场。

好莱坞的影片制作成本远高于其他国家的影片制作成本，但它们在國內已经可以收回全部投资，因此在海外的收入几乎就是纯利润。

欧洲的抵抗：为了保护本国电影市场，20 世纪 20 年代，欧洲发动了“电影欧洲”运动，坚决抵抗好莱坞电影的“入侵”。欧洲国家相继实行了电影配额制度，这些电影运动和贸易保护措施给美国电影的扩大出口造成了很大的限制。

美国的进攻：为继续保持好莱坞在世界电影市场的强势地位，带动和巩固美国的商品和文化出口，从八大电影公司到美国政府都在不遗余力的撕开外国的电影保护政策：

第一，美国政府对好莱坞的支持，不仅直接参与信息收集、协助电影业制订合理的出口战略，而且还通过贸易谈判为好莱坞的电影出口进行辩护。

第二，好莱坞八大电影公司通过设立办事处来控制外国电影的放映业。

第三，通过投资的方式控制其他国家的电影企业，最典型的是对英国的控制。

第四，挖走优秀的电影人才，最典型的是一战后的德国。

第五，聘用外国人做顾问应对外国的电影检查。

（三） 放映

（1）映轮——映区——轮空

① 概念：

“映轮—映区—轮空”放映机制是指一部影片完成后先是以较高的票价在地段，设施都较好的首轮影院放映收入也较多；相隔一段时间后，进行第二轮放映，放映的地点、影院的豪华程度、票价以及收入都较首轮放映低，**第一轮和第二轮放映的间隔期被称为轮空**。当然，影片还可能进行第三、第四轮放映，那么其票价则更低。**这个放映机制的核心就是“轮”**，发行商根据影院获取影片的能力把影院分为首轮、二轮、三轮等级别，然后给予影院一些“专映执照”用以保护首轮影院，使首轮到二轮中间有一个最少的期限，而且每一轮的票价有很大差别。

② 影响：

好莱坞大制片公司凭借映轮——映区——轮空的放映机制**控制了放映业**，成功的排斥了独立制片业、外国电影业以及新竞争者的势力。同时，也**损害了观众的利益**。各大制片公司凭借其首轮影院，尽力提高影院的票价，硬塞给观众他们不喜欢的影片，而**观众失去了选择的自由**。因此，好莱坞大制片公司遭到了联邦政府的反托斯啦诉讼。

（2）双片放映

① 概念：

“双片放映”机制，是说每一场放映两部影片，第一部是正片，也被称为 A 级片，第

二部是加片，也被称为 B 级片。

② 目的：

- 一是招揽观众；
- 二是加快大制片公司的资金周转。

③ 作用：

- A. 由于双片放映成倍的增加了影院所需的影片数量，制片公司可以充分利用自己的固定资本，包括演员、导演和摄影棚，生产更多影片，从而使固定资本转换为流动资本，获取更多的利润。
- B. 同时，双片放映还在一定程度上使大制片公司避免影片过剩的危机。
- C. 为许多电影新人提供了机会，也为艺术创新留下了一定的空间。

（四） 利益分配

好莱坞利益分配的两大特点：

- 一是压低制片业的利润率，提高放映业的利润率；
- 二是好莱坞电影老板的报酬比率远远超过企业的利润比率。

（五） 大制片厂制度的缺陷

第一， 好莱坞对利润无限制的追求造成**电影的单极化发展**,导演、演员等创作人员的**创造性遭到了扼杀**。

第二， 好莱坞利用自己的垄断地位提高影院票价、减少产品生产,甚至是通过大量的广告宣传,向观众强行推销它们的产品,**不仅损害了观众利益,而且导致影片和观众之间的严重错位**。

第三， 好莱坞是以排斥独立制片及外国电影同行来建立自己的垄断地位的,因此,好莱坞大制片公司与独立制片公司的关系缺乏必要的互动性和建设性,使**好莱坞的电影机制趋于僵化,难以解决其文化保守和艺术创新之间的矛盾**,也不可能适应变化中的社会形势。

第 18 章 意大利新现实主义

一、意大利新现实主义概述

意大利新现实主义作为一个电影现象存在于 1945 年至 50 年代初，其中 1947 年和 1948 年集中出现了新现实主义几乎最重要的作品。作为西方世界战后最重要的现象的意大利新现实主义，是一个多层次、多维度所构成的电影现象和文化现象。不仅表现为宣言、创作原则等一些外部的特征和呈现，更是在一种美学特征和观念的层面上对后世产生了深刻影响。

二、新现实主义的土壤（背景）

法西斯政权时期的电影工业与电影创作状况是酝酿新现实主义的土壤。

1. 政府的大力扶持

为了与抢占本土电影市场份额的好莱坞及其机制抗衡，建立民族电影工业以及电影作为政治宣传手段的需要，墨索里尼政府大力扶持意大利电影工业的发展。

2. 电影呈现多样化局面

尽管法西斯希望将其主张渗透到意大利社会各领域，但电影工业被侵害较少。墨索里尼并不像希特勒那样对电影进行严格的控制和审查，因此使得电影呈现多样化局面。（这期间既有宣扬法西斯形象与政绩的宏大记录风格电影，也有传统的意大利喜剧电影，以及从历史和旧小说中获取题材的“书法派”电影等。）

3. 一批导演对新现实手法的尝试对后来的意大利新现实主义导演造成启发

亚历山大·勃拉塞蒂在其宣扬法西斯政绩和意大利民族自豪感的政治宣传片的创作中对于真实场景的运用和结构使影片达到了出色效果；而后其的作品《云中漫步》（1942）转向更简洁的故事线，关注日常生活琐事，影响了德·西卡和他的编剧柴伐梯尼的风格。

弗朗西斯科·德·罗勃蒂斯 1941 年的海军政治宣传片《底下的人们》由于其鲜明的纪录风格，非职业演员的运用，对当时年轻的罗西里尼影响甚大。

马里奥·卡梅里尼的《我给一百万》、《马克思先生》（德·西卡参演）等影片中不仅延续了意大利喜剧电影的传统，并且在影片中出色的运用真实街景和平民生活场景。《我给一百万》中，促成了主演德·西卡和编剧柴伐梯尼的初次合作。

4. “书法派”电影（也是促成意大利新现实主义形成的土壤之一）

首先，“书法派”改编的大多是优秀的现实主义小说。电影从杰出的意大利及欧洲现实主义小说中汲取了优秀的手法，现实主义的深度。

其次，“书法派”为新现实主义培养了一批编剧、技术人员、演员和助理导演，他们在战后为意大利电影做出值得瞩目的贡献。

维斯康蒂的《沉沦》被誉为新现实主义先驱之作，在这部改编自小说《邮差总按两次

铃》的影片中，就有着明显的受“书法派”电影影响的痕迹。

5. 法西斯及二战时期意大利电影的创作环境及作品纪录风格的盛行

无论是政治宣传片还是喜剧电影，都可以看到摆脱摄影棚的鲜明生动的真实场景。

6. 法西斯及二战时期意大利电影叙事、拍摄等技巧的成熟

这其中包括了老一辈导演如勃拉塞蒂、卡梅里尼等对于电影技巧的探索，而即将登场的新现实主义创作者如德·西卡、柴伐蒂尼、罗西里尼等人则在与老一辈导演的合作中进行各方面的学习，为日后的独立创作打下基础。

7. 法国诗意现实主义对意大利电影的重大影响

德·西卡推崇雷内·克莱尔，模仿他超现实主义的喜剧风格；

安东尼奥尼当过马塞尔·卡尔内拍摄《夜间来客》的助手；

维斯康蒂与雷诺阿合作拍《乡村一角》、《底层》、《托斯卡》。

在蒙太奇与长镜头两种电影观念之间，**新现实主义创作者们选择了以雷诺阿、雷内·克莱尔为代表的法国诗意现实主义的长镜头以及镜头内调度的技巧**，而不是苏联蒙太奇学派尖锐主观阐释的镜头剪辑。这也在一定程度上修正了苏联蒙太奇学派，尤其是爱森斯坦“蒙太奇至上”观念的缺陷，推动了电影观念的革新。

三、新现实主义的含义和代表作

（一） 含义

影评家温别尔托·巴巴罗教授在看了维斯康蒂的《沉沦》及其他一些影片后，将这一新出现的电影创作倾向成为“新现实主义”。文化界与电影界对于未来意大利电影形态面貌的一系列讨论和呼声，寄托了重建战后意大利电影乃至整个社会的迫切愿望。并且，这种带有鲜明革命性的宣言，将关注的视角明显地引领向普通大众及其生活，也成了新现实主义运动与创作在主题、手法及美学观念上的纲领。

（二） 代表作品——开山之作

罗伯托·罗西里尼 1945 年的**《罗马，不设防的城市》**通常被认为是意大利新现实主义的开山之作，也有一些研究者将**维斯康蒂的《沉沦》**视为意大利新现实主义的起点。

1. 《沉沦》

《沉沦》将**《邮差总按两次铃》**的故事搬到了意大利小镇上。维斯康蒂在这部影片中使人的情感深深嵌入生活实景中，人与环境形成一种富有生命力的互动关系，显露出他处理镜头素材、营造电影环境及表现情感世界的卓越能力。**对于现实世界的关注，对**

于生活实景的偏好，以及卓越的组织镜头与素材的电影技巧，使得《沉沦》这部影片焕发现实主义风格的光芒。

虽然《沉沦》从风格、技术上已经为新现实主义奠定了美学上的地标，然而其主题与立场在严格意义上来说并不是属于“新现实主义”的。因此，在主题上更为大众化、神话化，又与社会时态贴合更紧密的《罗马，不设防的城市》在狭义上更能被称为是新现实主义的开篇之作。

2. 《罗马，不设防的城市》

《罗马，不设防的城市》讲述的是二战结束前夕意大利地下反抗组织与法西斯残余做斗争的故事。这是一部典型的塑造英雄的故事。

从叙事上来看，影片遵循的是典型的神话叙事模式：即英雄/主人公为了保护/挽救自己所在的社团而与敌人抗争，最终以自我的牺牲维护了整个社团的安全和信念

从人物设置上来看，表现为正邪分明，道德界限很清晰。英雄群像代替了个人形象而成为影片的主角。对纳粹军官的设置符合概念化的纳粹形象，如冷酷、残忍、种族优越感等。而影片中的“好”女人如皮娜则是无辜受辱与牺牲的被观看对象，他们的无辜、善良及牺牲坚定了主人公的行动意愿，激起了主人公及观众对敌人的憎恨与复仇心理，推动以英雄为主角的叙事的发展。

（三） 代表人物

1. 罗伯托·罗西里尼

1945《罗马，不设防的城市》（意大利新现实主义的开山之作）讲述了英雄为了城邦与信念而自我献祭的主题。通过弗朗西斯科和皮娜这一对患难情侣的真挚爱情和对未来美好的憧憬，去感染和激励刚刚经历过战争及法西斯创伤的人们。

1948《德意志青年》则通过一名纯洁孩童令人扼腕的毁灭展示了法西斯主义对人和整个民族的精神毒害，以及战后民族性的精神创伤。罗西里尼在影片中抨击法西斯主义和希特勒种种非人性的、不重视个人存在及情感的理念，以及这种理念给一个民族多带来的精神灾难。

1946《游击队》则是一部纪录风格的集锦片，以美军登陆后由南向北的战线为线索，串起了一幅战争背景下感人至深的民间画卷。罗西里尼在影片中让美好的人性在战火中闪光。

罗西里尼的作品让我们看到了他试图通过真实生动的影响来修复民族创伤的努力，并将对人的关注和人性的光辉注入到民族和国家的重建之中。

2. 德·西卡、柴伐蒂尼

德·西卡有表演经验，并且深受意大利喜剧电影的影响，因此在他的《孩子注视着我们》和新现实主义代表作品如《擦鞋童》（1946）、《偷自行车的人》、1952《温别尔托·D》（《风烛泪》）等影片中，可以明显看到一种关注普通个体情感世界的细腻而微观的视角。

柴伐蒂尼 40 年代之后开始与德·西卡合作，是《孩子注视着我们》、《擦鞋童》、《偷自行车的人》、《温别尔托·D》等影片的编剧，是新现实主义运动的核心人物之一。

与罗西里尼关注英雄及宏大主题的倾向不同，德·西卡与他的编剧柴伐蒂尼的电影创作更像一个温情脉脉的心灵观察者。

1948《偷自行车的人》中，德·西卡将一名卑微小人物的内心世界和情感波澜在他的镜头下放大。

里奇表面上在找自行车，实际上所做的只有一件事：保持尊严，在妻子、儿子以及所有人面前。真实街景的拍摄，朴素的摄影机运动，里奇这个人物的形象，与起到突出作用的特写和贯穿始终的音乐烘托一样，都是营造现实感的手段。生存——尊严的强烈冲突更加增加了这个人物在我们心中激起的痛感，这种痛感来自于人类最本质的情感和体验。

《温别尔托·D》也达到了相同的效果：使观众完全融入主人公的内心世界，体验尊严的无辜受辱。而这种受辱与痛苦的情感体验正意味着人性在战后的复苏，能够帮助普通人修复个体的存在感及尊严。

3. 维斯康蒂

他在新现实主义时期的创作中将现实主义与唯美主义的风格结合在一起。他的作品往往有神秘而非理性的情绪色彩，他善于运用视听语言营造环境，仿佛那些场景都被赋予了生命和情绪。如《沉沦》中荒僻粗粝的小镇与人的情欲的对比，《大地在波动》中汹涌的波涛与渔民情绪的互相推动。他的作品不像罗西里尼或者德·西卡那样有着清晰简洁的故事线和神话模式，维斯康蒂往往会把关注的目光投向人性中阴暗、模糊、非理性的那一面，赋予了他的影片一种复杂的格调。而维斯康蒂对人性与现实的关注，以及处理素材与镜头的电影技巧，使得他与新现实主义的其他创作者拥有了共同的特征。

四、新现实主义的创作特征

1. 非职业演员的运用
2. 实景拍摄
3. 纪实风格
4. 淡化戏剧性及剧本
5. 使用方言
6. 避免视听手法上的人工痕迹

五、新现实主义的遗产

（一）新现实主义衰落的原因

1. **与意大利电影传统电影形态大相径庭：**意大利电影的传统并不是新现实主义的朴素和严肃风格，而是深受意大利即兴喜剧和歌剧影响的喜剧电影、宏大浮夸的巨片或庸俗的情节剧。
2. **完成了时代任务：**新现实主义在战后的崛起恰好担纲了重塑平民英雄，重建精神与信念的作用。而在意大利社会逐渐从战争中恢复并且步入正轨之后，这一时代的任务也随之自行消解。
3. **新现实主义电影自身的局限性：**新现实主义电影即使在其顶峰时期，也并没有取得过优异的票房成绩。在后期，新现实主义一味机械复制成功作品的表面特征，甚至拿简陋贫苦的场景当作招牌，从而导致影片本身质量下降并引发政府禁令是新现实主义衰落的重要原因。

（二）新现实主义的深远影响

1. 新现实主义的美学特征，深远的影响着后世的电影观念与创作。
2. 在巴赞的推崇下，新现实主义的纪实风格、对现实以及人的关注成为影响法国新浪潮电影运动的精神源泉。
3. 意大利新现实主义为电影观念的发展提供了一个成功的纪实美学范本。

第 19 章 法国新浪潮电影运动

一、 法国新浪潮电影运动概述

法国新浪潮电影运动,是指 20 世纪 50 年代末至 60 年代初法国突然涌现的由不知名的年轻人竞相拍摄电影的现象,人们将这种现象称作“新浪潮”。目前主流观点大致时间为 1958—1962,法国新浪潮电影运动是世界电影史上继 20 世纪 20 年代欧洲先锋派电影运动、20 世纪 40 年代意大利新现实主义电影运动之后的第三次大规模的电影运动。

作为二战后全世界规模最广、影响最深、作用最大的电影运动,新浪潮短短几年时间中,在思潮举起的法国文化界掀起了汹涌的波涛,并形成了三个影响深远的创作团体:

1. 以《电影手册》杂志为阵地、由资深影评人领衔的《电影手册》派。
2. 居住在巴黎塞纳河左岸的职业电影导演或其他领域的文艺工作者转而拍摄电影的左岸派。
3. 以直接纪录手法为基本创作特征的真实电影。

但在传统观念上还是主要是指以“作者观念”为基本指导思想的《电影手册》派。

二、 新浪潮的历史与文化背景

1. 法国电影业受战争的影响以及好莱坞影片大量倾销而陷入重重危机。
2. 战后法国人并不十分喜爱反映现实的影片,古装历史剧成为他们逃避现实和慰藉心灵的一剂良药。
3. 法国电影资料馆对新浪潮电影运动的产生也起到了推波助澜的作用。
4. 阿斯特吕克提出“摄影机——自来水笔”的观点,该理论的提出成为新浪潮电影发源的理论先驱。

补充:摄影机——自来水笔【主张电影已成为一种具有独特的语言、可以自由表达思想和感情的工具,正如作家用笔写作一样,电影导演可以用摄影机“写作”,充分表达个人意念。】

5. 巴赞及一些电影理论家创办《电影手册》杂志,以《电影手册》为理论阵地,主张“作者论”。
6. 阿涅斯·瓦尔达拍摄影片《短岬村》开创了法国独立制片的先河,制片方式为日后新浪潮导演纷纷效仿,被后来的史学家视作新浪潮电影的先声之作。

三、 新浪潮的代表人物与代表作品

1. 弗朗索瓦·特吕弗

《四百下》影片描写了一个 12 岁少年因得不到家庭和老师的爱而流落街头,经历偷窃等行为后最终奔向大海的故事。本片被喻为导演少年时代的真实写照,在男主角让-皮埃尔·莱奥身上可以处处折射出特吕弗当年的身影。

2. 让-吕克·戈达尔

《筋疲力尽》这部从 20 世纪 40 年代美国黑帮片中吸取灵感的作品为电影制作开启了更为自由、更加个人化的空间，从内容到形式都毫无规律可循，随意的拍摄方式完全无视好莱坞电影的经典模式。戈达尔的美学观念为“场面调度”与蒙太奇学派的对立关系找到了一条新的出路。

《小兵》以法国与阿尔及利亚战争为背景进而戏谑政治与电影意义。

《随心所欲》影片充斥着大量字幕和明暗对比。

《女人就是女人》开始玩弄彩色电影与声音处理之间的关系。

《轻蔑》尝试戏中戏结构，矛头指向腐朽的西方现代文明，片中处处渗透着批判和嘲弄的意味。

3. 阿伦·雷乃

《广岛之恋》虽然通常被认为是“左岸派”的作品，是“作家电影”的代表作，但因其出现在“新浪潮”时期，或者说对“新浪潮”的诞生做出了贡献，所以同时被看作是“新浪潮”电影。在这部影片中，导演完全摒弃传统的线性叙事结构，使用拍摄反映广岛生灵涂炭的纪录片与故事情节本身交叉剪辑的方法，通过闪回和画外音打破时空界限，将历史与现实交织在一起。

《去年在马里昂巴德》这部充满文学味的作品依旧通过拼贴的电影语言执着地探求真实与虚幻的关系，试图从潜意识出发来表现主人公的行为举止，通过电影中情节的时空交错实现自我对电影叙事的挑战。影片将真实与虚幻的关系引入到了更加扑朔迷离的境地，时间和记忆的界定以及对人类精神领域的探索是这部影片探讨的主旨，晦涩的电影语言使得这部现代主义影片成为后人不断解读的文本典范。

4. 让·鲁什

《夏日纪事》影片在拍摄时插入了导演自己对片中人物的采访画面——在巴黎街头向工人、学生、服务员等形形色色的人提出一系列相同的问题并深入到他们的家庭，这种突发性的提问方式因为没有彩排的经历而变得愈发真诚动人。影片中纪录片和故事片因素相结合的做法打破了自格里尔逊以来的传统纪录片创作模式，成为真实电影的奠基之作。

5. 夏布罗尔

《双重诡计》《好妻子》

6. 亨利·科尔比

《长别离》

7. 雅克·里维特

《巴黎属于我们》

8. 雅克·德米

《劳拉》

9. 乔治·弗朗叙

《没有面孔的眼睛》

10. 路易·马勒

《扎齐在地铁》

四、新浪潮的衰落

由于新浪潮宣扬的“新道德观”是一种无视传统的反道德观，影片中一些耸人听闻的内容容易引起观众的反感和不适（**影片内容与传统价值观念相悖**），同时粗糙的手法和千篇一律的剧情也已无法满足观众的新鲜感（**拍摄手法及剧情不能满足观众需要，观众流失**），新浪潮影片的上座率开始急剧下滑，投资人也开始对投资新浪潮影片望而生畏，除个别出色的导演因取得丰硕的票房回报而能够继续吸引资金支持之外，大多数年轻人都失去了执导影片的机会（**缺少资金支持**）。

五、新浪潮（《电影手册》派）&左岸派&真实电影

（一）左岸派概述

左岸派因其成员居住在巴黎塞纳河左岸而得名，成员主要包括**阿涅斯·瓦尔达、阿伦·雷乃、亨利·柯尔比、乔治·弗朗叙、玛格丽特·杜拉斯**等。左岸派基本是以长期从事电影创作的导演和与文学有密切关系的艺术家为主，他们不属于任何组织，也没有《电影手册》这样的杂志为理论阵地。与对电影的迷恋相比，**左岸派成员更加偏重文学修养**，为了与《电影手册》派推崇的“作者电影”相区分，左岸派的影片往往被称为“**作家电影**”。

（二）左岸派 vs 《电影手册》派（左岸派创作特征）

与《电影手册》派代表的新浪潮不同，左岸派创作者在选择影片题材时**不主张改编文学作品**，而是更愿意拍摄专门为电影撰写的剧本。由于文学作者的身份使然，这些导演在处理影片风格时**着重强化对人物内心世界的揣摩**，而往往**轻视对外部环境的描写**，同时他们的影片也不同于《电影手册》派蔑视拍摄技巧的半即兴式作风，其**作品十分讲究电影手法和技巧的运用**。

（三）真实电影概述

真实电影秉承 20 世纪 20 年代前苏联导演**吉加·维尔托夫**的“**电影眼睛**”理论（该理论主张摄影机是反映生活的眼睛，应该摒弃拍摄者的主观思考来表现现实世界的本质），并在此基础上**更加强调表现事物的完整性和统一性**。真实电影是一种**制片方式相对简单的拍摄模式**，团队成员基本上由导演、摄影师和录音师三人组成，操作台上的剪辑工作则往往是导演独立完成的。因为**反对虚构性地反映生活**，真实电影**排斥事先编写完整**

的剧本,更不会采用职业演员,他们主张表现客体情感的自然流露,整个创作团队中只有导演会偶尔客串访问者而介入到拍摄过程之中。

（四） 真实电影与《电影手册》派以及左岸派的关系

1. 真实电影与新浪潮（《电影手册》派）

（1） **同**：与新浪潮相比,真实电影继承了**即兴创作、周期短、投入低、使用非职业演员**的特点。

（2） **异**：不同的是真实电影在表现**现实主义题材**时表现得比新浪潮影片更为彻底。

2. 真实电影与左岸派

（1） **同**：与左岸派相比,真实电影同样**强调影片需要如文学艺术般传递生动细腻的形象**,如同小说那样扩展题材的表现领域。

（2） **异**：不同的是真实电影的导演期望达到影片的**相对真实性**,试图调整真实与虚构二者之间的比重,尽可能**限制电影的虚构成分**。真实电影为故事片的创作提供了最大限度保持真实性的借鉴,对新浪潮导演的影片创作影响颇深。

六、 新浪潮承前启后的性质

（一） 承前

20 世纪 50 年代的法国电影陷入了好莱坞大制片厂的危机之中,法国青年一代开始从邻国的创作成果中汲取经验,开始关注对解放美学的思考,但最终对新浪潮起决定作用的还是**意大利新现实主义**和**英国自由电影运动**这样的创作流派。

意大利新现实主义和**英国自由电影运动**对法国新浪潮最大的启发在于, **创作者可以通过对现实题材的提炼和简洁化的拍摄手段颠覆本国愈加腐朽的制作模式**。

意大利新现实主义推崇通过对真实生活的描写来反映当代社会问题,注重描写普通人的生活,强调实景拍摄,使用非职业演员,反对明星制度。

英国自由电影运动以强调创作者的自由为中心内容,创作上必须向社会上和电影界内部的保守观念挑战,电影制作者重视日常生活题材并且有能力通过自己的作品表达自我,同时还要摆脱电影制片业的商业桎梏。

法国新浪潮电影运动在汲取上述成功经验时也有所保留,譬如他们不反对电影商业性,而是**主张把商业性同艺术性结合起来,同时也并不排斥明星制度**。

（二） 启后

1. 国内影响

（1）新浪潮的电影作品在摄影和剪辑方面都做出了重大革新。

在摄影上，新浪潮推崇巴赞的摄影机本体论，侧重电影的照相功能，在实景拍摄的过程中往往会利用自然光进行肩扛跟拍这种类似新闻片的拍摄风格，这一特点在《四百下》中体现得尤为明显

除此之外，新浪潮的电影作品还善于用大量的长镜头和景深镜头表现时空的完整性。

在剪辑上，新浪潮的主要贡献在于淡化了蒙太奇的时空切换功能，经常采用镜头直接切换和跳接的方法取代原本复杂的快速剪辑技巧，从而有效地控制了影片的长度和节奏。

（2）新浪潮更大的意义在于对本国传统道德观念电影的否定。

新浪潮的影片有别于“优质电影”中对道德主题的阿谀逢迎，摆脱了只反映真善美的虚伪描绘。新浪潮的导演们在处理友谊和爱情的问题时表现得更加专注和真诚，并开始触及一些被禁锢的题材，如特吕弗的《朱尔与吉姆》是对法国根深蒂固的道德电影做出的一次彻底的反叛。

2. 国际影响

（1）这股浪潮首先波及欧洲，新现实主义的诞生地意大利在法国电影的鼓舞下催生了一批青年导演的迅速崛起。

贝尔纳多·贝托鲁奇的《革命前夕》和《伙伴》、马尔科·贝洛基奥的《口袋里的拳买》、皮埃尔·保罗·帕索里尼的《乞丐》和《罗马妈妈》等，都可以说铭刻着新浪潮的烙印，特别是对戈达尔的模仿痕迹尤为显著。

（2）其次直接受到新浪潮影响的还有波兰、捷克斯洛伐克、匈牙利等东欧国家的导演。

他们在这时期拍摄的影片更注重电影形式探索，制作风格相较于国内早期作品更加简洁化。

（3）法国电影的振兴同样刺激到了联邦德国。

20世纪50年代的德国电影正处于“二战”废墟下的重建阶段，这一时期的德国电影工业同样面临着回避现实的问题，在法国新浪潮影响下，1962年德国一批青年电影导演发表了《奥伯豪森宣言》，标志着德国新电影运动的正式开始。

（4）在拉美，法国电影的繁荣为巴西电影新浪潮的兴起指明了方向。

作为殖民文化附属地的巴西，其电影一直是在北美电影的主导形式下，缺乏其有民族色彩的地域文化。当法国电影的改革在欧洲大陆上取得成功之后，来自巴西电影俱乐部和学生运动的一代人开始试图夺取摄影机，拍摄某种以反殖民地文化为标记的影片。

格劳贝尔·罗恰是巴西新电影的代表，他在 1961 年拍摄了一部风格相当混杂的影片《变幻的风》之后，接着完成了热情洋溢的巴洛克式的政治三部曲：《太阳土地上的上帝与魔鬼》《痛苦的大地》和《安东尼奥之死》

（5）法国新浪潮同样波及了亚洲诸国，首先受到冲击的是日本。

在法国新浪潮风起云涌之际，以大岛渚和吉田喜重为代表的日本电影人首先在松竹公司内部掀起了一场电影革命，随即扩展到全日本的电影业。除了日本之外，中国第五代导演的创作在一定程度上也受到了法国新浪潮电影运动的影响。

七、对新浪潮的评价

新浪潮标志着一代电影人对创造力处于某种僵化状态的电影工业进行的革新，对电影技术的革新和产业技术的重组也起到了不可忽视的作用。

在电影技术方面，新浪潮利用日光照明和天然外景拍摄，推崇巴赞的长镜头美学来代替蒙太奇规则，强调长镜头和景深镜头的使用以避免限制观众的感知过程。

在产业格局方面，新浪潮摆脱了“优质电影”的桎梏，致力于推动导演中心制观点的形成，促进了新一代电影人的崛起。

它的可贵之处在于“浪潮”二字，在电影艺术王国中，从未见过如此之多的人，以如此浩大的声势，奋起推翻和打碎旧有的制片秩序，以**艺术趣味替代商业趣味**，这是对商业电影最强烈的一次冲击，其影响深入世界各国，波及至今。

第 20 章 英国电影新浪潮

一、英国电影新浪潮的兴起背景

（一）国际环境

“二战”以后，世界电影进入到了现代电影的转型期，意大利出现了新现实主义，法国兴起了新浪潮，美国商业体制下的类型电影更趋完善。英国处于这样一个交界点，受到自身传统的影响，尤其是 20 世纪 30 年代以来纪录片运动的影响，兴起了“自由电影”开始的纪录片创作和英国新浪潮运动。

（二）国内环境

20 世纪 50 年代末 60 年代初社会意识形态和社会文化发生了巨大变化，特别是 20 世纪 60 年代的英国经历了诸多社会变革，社会上广泛而深入地开展了以自由主义和平等主义为基本原则的运动。这个时期的许多电影都着眼于表现具有工人阶级背景的年轻人情感经历，他们在社会上的处境，以及接受教育和发展机遇等问题。

二、英国电影新浪潮概述

（一）概述

“愤怒青年”作为一次文学运动，同时出现在小说和戏剧的创作中。“愤怒青年”原本是指 20 世纪中期出现在英国的一批文学新秀，他们的共同特征是，关注同样的社会问题，满怀相似的厌倦情绪，表现彼此相似的主人公角色，并且使用如出一辙的表现手法，形成了战后英国文学中的一个颇有影响力的文学运动。

（二）理论观点

1. 强调电影制作者的自由
2. 电影人应当成为当代社会的评论家
3. 电影制作者和评论工作者应“承担义务”。

（三）创作特征

自由电影运动强烈反对好莱坞的流水线生产机制，并倡导参照正在进行的现实生活做出个人的评价。由此而产生的一批个人化电影，反映了主人公社会性别和生理性别的错位建制构成，叙事上往往表现他们的挫折和失败。在异性恋正常的传统社会观念及建制里，只有婚

姻家庭才是个人价值的核心，而在这些影片中，我们更多看到主人公身处传统社会激荡残酷的泥潭中挣扎、愤怒和忧伤等失意情绪和状态。面对社会生存的艰难和情感遭遇疏离异化，这些工人阶级男性，总是力图在一种狂躁的物质主义世界里寻找适合自己的角色和位置，他们往往处在体面的异性恋或者厌女症的关系里，却找不到对应的精神情感寄托和物质经济保障。因此，影片的主人公往往以一种非传统的生活方式和面目，甚至直面禁忌的主题来尝试建构一种新的生活状态，寻找反对传统社会建制的可能。

三、 代表作品解析

（一） 《愤怒的回顾》：“自由电影”故事片的开山之作

1. 导演：托尼·理查森

他的作品被称为“在再现阶级、社会性别和民族身份方面代表了一种文化建制的抵制立场”，也是这股势力的中坚推动力量。

2. 影片主题

影片根据同名戏剧改编，内容公然挑衅英国社会及阶层的建制，特别坦然地引介了一种对“异化”了的英国社会身份的边缘地位的描述。影片深刻地揭示了即使残余的爱情也无法调剂的现实状态的压抑，以及难以打破的阶层隔阂。

3. 故事概述

故事讲述了工人阶级出身的杰米·波特靠经营糖果生意摊维持生计。他和出身富裕、中产阶级的妻子艾丽森，以及同性好友克利夫一起，居住在租来的一套顶层阁楼公寓中。单调琐碎的生活让杰米很压抑，性格也因此变得暴躁，经常与妻子发生争执。艾丽森则表现出良好的教养，极力迁就克制，甚至采取不理不睬的态度。难以协调的婚姻生活简直是一场歇斯底里的斗争，反倒是杰米和克利夫之间的友谊，以及艾丽森和演员好友海伦娜的彼此关爱流淌着生机，呈现出欢愉的气氛。艾丽森回到父母家，这时杰米和海伦娜之间的感情也滋生出同样莫名的暴怒和怨愤。

4. 人物形象

影片中“愤怒而带点阴郁忧伤的青年”的定型刻板化形象，恰恰隐喻了一种同性恋酷儿身份遭遇现实尴尬的策略性合法化显性呈现。这样一个具有象征意味的形象出现在一系列的影片当中。

（二）《蜜的滋味》的情感代理

1. 导演：托尼·理查森

1961 年，托尼·理查森根据谢拉夫·迪兰尼的戏剧改编了一部关注社会现实的电影《蜜的滋味》。

2. 影片主题

影片一改这一时期众多电影以男性为主人公的特点，创造性地探求了一位未婚怀孕的青春少女与缺乏责任感的、以自我为中心的母系之间的关系。更为关键的是，影片以同情的视点描述了工人阶级出身的同性恋形象。

《蜜的滋味》当中的内敛羞怯的母性化、女子化的男性身份，转变成一种按照传统价值观念来获得“合法”表演的男性同性恋身份，吉奥弗雷以一种情感“代理”或者说“替补”的身份，暂时弥补了社会变动下，传统价值观念中理想男性化模式的缺失，从而实现对社会现实的某种批判式关注。

3. 故事概述

影片开始讲述了无家可归的艺术专业学生吉奥弗雷找到了他“男孩子气”的心灵密友，怀孕的体格粗大的乔。她也被自己漠不关心的母亲海伦和黑人情人吉米所抛弃。这里，人物关系形成了一次有趣的性别身份的换位。在心理认同为女性的男子吉奥弗雷看来，因为怀孕而变得体格饱满的乔成了他的情感寄托。他甚至想知道乔所经历的一切，以及为什么要选择这么做。

4. 形象分析

《受害者》当中德克·伯加德饰演的中产阶级法官阳刚的男子气概，是一种被乔装的愤怒青年形象所分担的男性危机下的同性恋形象；莫雷·梅尔文饰演的吉奥弗雷则代表另外一种气质的同性恋形象，其中更多融合了女性阴柔的气质和体格纤瘦的外在面貌。这种略显忧伤和女子气的气概恰恰突破了同性恋运动所要批驳的俗套化负面娘娘腔男人。影片在一种非凡的关系建构中，真实地直面了同性恋的另外形象。

5. 酷儿题材

20 世纪 90 年代末期，好莱坞在表现酷儿题材的时候开始出现短暂的新气象：第一就是出现了表现同性情谊的类型片“哥们电影”的变体——表现异性恋女主人公和她最好的同性恋男性朋友的友谊故事。结果是潜在地吸收了包括同性恋和异性恋的观众群体，拓展了商业票房的领域，也建制出情感新关系。

有关男性身份和气质的两种处理，一是女子阴柔气概，一是同性社会的拜物主义，这两方面的张力构成了英国新浪潮电影中酷儿动力呈现的最有特点的两极化分野。

（三） 运动员的孤独与慰藉——《如此体育生涯》

1. 导演：林赛·安德森

林赛·安德森的第一部故事片《如此体育生涯》和此时期的同类作品一样，都探讨了底层工人阶级在个人情感和前途事业上的出路问题。

2. 影片主题

影片再次把一个底层起来的、具有同性恋压抑情绪的、体能充沛的“愤怒青年”的无谓消耗转化为一个结局毫无希望的异性恋爱故事。

3. 故事概述

主人公弗兰克·梅钦是个无产者，当过煤矿矿工，他被选拔为橄榄球运动员，准备在体育方面干出一番自己的事业。其根本目的又是为了改变自己的经济处境，进而提升自己的社会身份和阶层等级。梅钦毫无理由地爱上一个孀居的女人，他的房东汉莫德夫人。也许一个安稳的家、两个孩子，和自己丰厚的收入，便构成了英国传统社会最大人生价值的实现。而一个男人的社会身份势必要求他依靠个人的努力，负责任的撑起家庭的天空。影片多处强调了橄榄球比赛的激烈和残酷。而另一方面，梅钦之所以能够获得一千万英镑的高价签约合同，首先靠的是他的义务经纪人——上了年纪的约翰逊，一个伪装成“愤怒老者”的同性恋。汉莫德夫人提醒梅钦，说约翰逊“看他像看一个女孩的眼神”，而且他有一双令人生疑的“柔软的手”。而约翰逊为梅钦的奔波推介，也不是为了钱。在一个完全依靠商业消费来推动并维持的社会关系里，这样的作为只有最强大的私心情感作推动力了。梅钦获得高薪的另一个原因是城市橄榄球俱乐部的后台老板们，他们都把梅钦以及他们中意的球员看成是自己的私有财产，像是世俗关系里，男人对女人的占有有一样。

4. 形象分析

影片里出现了以理查德·哈里斯饰演的弗兰克·梅钦为代表的男性身份的双重形象和象征：一是作为酷儿欲望目标的引人入胜的工人阶级运动场上的冠军英雄形象；而是在资产阶级资本主义化的过程中，他的雄武的男性气质形象被作为激发欲望的商品，成为传统社会男权至上的牺牲品，其自身的男性身份也被腐蚀，作为一种阴柔的社会女性性别被消费了。

（四）《仆人》：英国现代电影的某种开端

1. 导演：哈罗德·品特

《仆人》是哈罗德·品特的处女作剧本，它取材于罗宾·毛姆写于 1948 年的中篇小说。这次改编也展示了品特对于小说主题的深刻洞悉力，他在忠实于原著的基础上，深入挖掘，精妙地提炼原材料的元素。

2. 影片概述

影片主题是品特自《房间》就开始关注的主导控制与顺从屈服的关系，故事描述了仆人巴雷特如何一步一步摧毁并颠覆自己主人托尼的权贵意识，最终易仆为主的过程。

（五）《亲爱的》和《表演》：提前定义酷儿电影

1. 社会背景

西方社会进入 20 世纪 60 年代以后发生了巨大变革，其中最有影响的就是所谓的“性革命”运动。而这一风起云涌的运动又和西方倡导的“对抗性文化”相交织，性以及性相关的表达成为对抗性文化针对社会所发出的不满和抗争的基本出发点。

社会的风潮达成了一种性开放自由的普遍共识，另外一些文化、科学以及工业建制的发展也催生了整个 60 年代的性浪潮。同性恋也开始作为一种看得见的新现象在大众通俗文化中展现。

2. 《亲爱的》概述

在与积极的同性恋形象的对照中，施莱辛格在《亲爱的》中最终描绘了黛安娜作为一个女性，在经历各种身份和与身边男性的情感后，依然会面临的孤独。这种情感上遭遇的冷漠才是最大的危险。而同性恋的爱恋关系第一次成了理想身份和理想情感的象征。

3. 酷儿理论的提出

酷儿欲望和形象作为新时代的理论话语总结，其中的核心理论话语是：社会性别和被强迫的异性恋仅仅只是某种分类，而这种标签式的归类会依照个人主体性——他们是如何“表演”他们的生理性别和社会性别的身份来进行规范性制约，并且同时完成建构。他们不依靠有自然依据的分类，而是通过他们的表演行为的清晰揭示来分类。由此一来，性别就不再是天然混成的生物学的现象和特征，而是社会和文化的建构性产物。

4. 《表演》概述

影片探讨了一种性别与身份的游移、流动的状态，从一种自恋式的同性恋压抑的自我迷恋，到双性恋的性自由和开放，再到男性对自己女性意识的某种苏醒、抵抗和自觉，女性对自己潜在男性身份的某种怀疑和确认，以及对同性恋欲望的某种认同，再到个人对流行文化媒体塑造形象的同质欲望投射与认同。

四、 英国电影新浪潮的发展脉络

时代的变化，观众趣旨的改变，电影新人的艺术探索与创新，商业资本的嫁接，民族地域的特质，国际电影节的荣誉指向，都在复杂中呈现出清晰的游离与交织的脉络纠缠。

第 21 章 新好莱坞

一、新好莱坞定义/概述

1967-1976 年称为新好莱坞时期，这十年的好莱坞在创作主体及影片特征方面都呈现出来了明显区别经典好莱坞的风格，这个特殊时代和环境下的历史阶段，为美国电影带来了新的发展机制。

二、新好莱坞产生的社会背景

- 1、社会政治局势：繁荣稳定——动荡不安
- 2、娱乐形式：电影主宰——电视分流
- 3、制片体制：大制片厂体系——独立制片
- 4、文化转型：美国中心——欧洲旨趣

三、新好莱坞的发展格局

（一）历史进程

通常认为 1967 年上映的《邦妮和克莱德》是新好莱坞的标志性影片，它与之后的《毕业生》、《逍遥骑士》等影片一起，以票房和口碑的双赢彰显了一个与经典好莱坞有巨大差异的电影时期的到来。

《邦妮和克莱德》（阿瑟·佩恩导演）取材于美国 30 年代一对银行劫犯的真实故事，属于传统的“强盗片”类型，但是明显的受到了新浪潮尤其是戈达尔的影响，因此呈现出和传统强盗片截然不同的风格，这种风格突出体现在主人公邦妮和克莱德身上。这部影片所关注的“是一个丧失了值得追求的目标和价值的社会里对人生意义的不断探索。像今天的许多人一样，邦妮和克莱德既不明白自己是什么样的人，也不明白自己是谁。从存在主义的角度来讲，暴力成了应付空虚感的手段：对应于克莱德，开枪意味着显示自己的男性气概，对于邦妮则是表达她的敌对情绪”。创作者在这一对雌雄大盗身上寄予了对社会的批判性反思，他们的犯罪行为被处理成个人对社会的反抗壮举。影片结尾两人被击毙的场面极具震撼力，升格镜头的表现方式延长和放大了两人的死亡过程，当无数的枪弹洞穿两人身体的时候，影片中弥漫了一种可以摧毁一切的极端暴力，突如其来的死亡、注视的眼睛和寂静的环境形成了一种独特的张力。

《毕业生》（迈克·尼科尔斯导演）则更贴近于美国当代青年人面临的现实处境：教育、性、爱情、成长等。表面上看，这是一部以不伦的性关系作为噱头的影片，然而影片真正动人之处却在于创作者着力刻画的主人公面对整个成人社会的无力感。虽然最后本在教堂里面对着他的父辈疯狂地挥舞十字架，成功地捍卫了自己的爱情与自由，但当他与珍妮摆脱众人逃上汽车，兴奋和快乐从两人的脸上逐渐褪去，伴随着忧伤的音乐他们的表情逐渐凝重严肃，因为前面还有更遥远未知的旅程。这部影片准确地把握住了

青年人迈入成人社会时茫然无措的心理状态，赢得了青年观众的共鸣。

这两部影片之后，**新好莱坞进入了繁荣的发展阶段**。出现了丹尼斯·霍珀的《逍遥骑士》、罗伯特·阿尔特曼的《陆军野战医院》、迈克·尼科尔斯的《第二十二条军规》、乔治·卢卡斯的《美国风情画》、马丁·斯科塞斯的《穷街陋巷》及《出租车司机》等影片。

（二）青年导演群

1. 罗伯特·奥尔特曼：

1976《陆军野战医院》

作为一部战争题材影片，《陆军野战医院》完全打破了观众对战争影片的观影期待。影片没有出现一个真正意义上的战争场面，不是通过展现残酷、暴力、非人性的惨烈场面来对战争进行反思，而是**以幽默、反讽、荒诞的表现手法，展示了战场前线陆军野战医院中的医生、护士、军官群像。他们的玩世不恭与他们的身份，以及战争的严肃、伤痛形成一种对比，成就了影片的内在张力**。这种冲突和碰撞从影片的海报设计就能窥见一二。头盔是战争中个体的代表，V字手势是战争的动力和目标，性感的双腿是性的符号，三者混搭在一起，以黑色幽默的方式成就了反战影片的另一面图景。同时奥尔特曼将其早期纪录片和电视业的某些创作方法和技巧与电影视听语言相结合，在声画结构上做出了独特的尝试和探索。

1975《纳什维尔》

1976《西塞英雄谱》

1992《大玩家》

1993《短片集》

2001《高斯福德庄园》

2. 弗朗西斯·科波拉：

1970年他编剧影片**《巴顿将军》**获得奥斯卡“最佳原创编剧奖”，而对剧作的重视始终贯穿于他此后的艺术创作中。

《教父》系列无疑是科波拉最具影响力的作品，被视为传统类型的黑帮片和导演个人风格完美结合的典范之作。这部影片根据马里奥·普佐的小说改编，以西西里黑手党科里昂家族的三代人的生活为故事主线，突破了传统黑帮片以强盗犯罪为核心的叙事典范，而深入到人物的内心深处，揭示了他们身处于多重人生角色的矛盾漩涡中的艰难抉择。**整部影片有深厚的历史感和悲剧感，又具备很强的可看性，个性鲜明的人物和严谨的叙事结构成就其在美国电影史上的卓越地位。**

此后科波拉拍摄了 1974《对话》和 1979《现代启示录》，这两部影片相于《教父》而言，更加远离了好莱坞经典时期的类型原则，具有鲜明的个性化色彩，都是不可多得的佳作。

3. 马丁·斯科塞斯

《穷街陋巷》

《穷街陋巷》可以说是他电影生涯的第一部重要影片，在这部影片中，他对意大利移民后裔的生活状态进行了细致的描绘。剧中人物没有明确的生存目标，整日闲逛，可以毫无来由地拔刀相向，为了一点点钱打得头破血流。这既是一个无序的社会中基本的生存需要，也是对生活无奈的反抗态度。

1976《出租车司机》

《穷街陋巷》的个人风格在其后获得金棕榈大奖的《出租车司机》中得到了延续和进一步发展。这部影片的主人公也是意裔移民的后代，处于一个既希望被主流社会接纳同时又有激烈反抗情绪的独特群落中，又被六七十年代整个美国社会的迷茫、虚无的情绪感染，陷入了罪孽与救赎的矛盾中，最终他只能以近乎自杀式的毁灭来寻找答案。这部影片以强烈的悲剧气息和对美国生活的细致描绘将斯科塞斯推向了大师级导演的行列。

1980《愤怒的公牛》

1988《基督最后的诱惑》

1990《好家伙》

1993《纯真年代》

2002《纽约黑帮》

2006《无间道风云》

4. 乔治·卢卡斯：

与其他新好莱坞的重要导演相比，卢卡斯的身份更多重，但兴趣更为单一。作为导演，他拍出了科幻电影的杰作《星球大战》系列；作为制片人，他监制了由斯皮尔伯格执导的冒险电影为成功的典范之作《印第安纳·琼斯》三部曲；作为老板他在 1972 年就成立了“卢卡斯电影有限公司”，并在 1975 年成立其子公司，也就是著名的特技公司“工业光魔”——一直是好莱坞数字技术的最重要的团队。而他所有的兴趣几乎都集中于将科技尤其是电脑特技的变革应用于电影领域。

到目前为止，卢卡斯制作的唯一一部非科幻类的电影《美国风情画》成为了他新好莱坞时期的代表作。这部影片以 1962 年夏天美国的一个小镇为背景，讲述了四个高中生一夜游逛的生活，以及他们未来的人生选择，片中运用了许多 50 年代流行的摇滚乐，为影片赋予了一种浓郁的怀旧气息。

5. 才华横溢的新好莱坞导演群

阿瑟·佩恩

萨姆·帕金潘

丹尼斯·霍珀

彼得·博格丹诺维奇

迈克·尼科尔斯

布莱恩·德帕尔马

新好莱坞时期的导演：史蒂芬·斯皮尔伯格、伍迪·艾伦

四、新好莱坞的艺术特征

与其说新好莱坞是好莱坞历史的断裂，是一场新旧之间的对抗，是对经典好莱坞的革命，不如说它是在尊重经典好莱坞传统的基础上不断对其进行丰富、重组和发展的一个过程，是在新与旧之间寻找到一个合适的平衡点。所以说新好莱坞是继承经典好莱坞电影时期的制片方式和类型传统，并借鉴融合了同时期欧洲电影的风格特征，从而给美国电影带来了深远的变化。

（一）政治、文化反思的凸显

新好莱坞的创作者在作品中体现出了强烈的关注社会事件、反思历史、彰显文化追求的倾向，这一方面受到美国 60、70 年代的文化与社会氛围影响，另一方面也是新一代电影人文化自觉性的体现。他们以电影为媒介和手段，展现其精神成长和蜕变历程，质询美国的历史和现实，具有鲜明的时代印记。最突出的莫过于《逍遥骑士》，从中可以窥出 60、70 年代美国光怪陆离的社会图景，以及生存于其中的青年一代的梦想、迷惑与反抗。

（二）类型意识的突破

1. 经典好莱坞时期——类型单一化

经典好莱坞时期的类型电影往往被称为狭义的类型电影，类型之间很少交叉，观众与每一个类型建立了默契的心理联系，这种联系影响着观影期待和观影效果。狭义的类型电影以其单纯的形态被观众接受，并在整个 30、40 年代繁荣发展。

2. 新好莱坞时期——类型融合

60、70年代美国充满着更为激烈的社会冲突和文化碰撞，以前代表主流文化形态的稳定闭合的结构与观众的观影期待之间出现了巨大的差距。**新好莱坞从开始出现就体现了对类型传统的尊重**，比如《邦妮和克莱德》对公路片、强盗片的借鉴，《教父》对黑帮片的借鉴，《出租车司机》中的黑色电影元素，以及斯皮尔伯格、卢卡斯对科幻片的继承和发展，等等。但是在新好莱坞的导演手中，**类型不再作为一个完整的形态体系贯穿于一部影片的始终，任何一种类型都可以仅仅作为一种元素被导演使用**，所以有类型融合、超类型反类型的影片出现。他们或者通过对以往类型电影的经典元素进行嘲弄，或者通过将多种类型融合到一部影片之中，或者将类型元素提升到一个精神层面丰富着经典好莱坞时期所确立的类型传统，这种类型意识对今天的好莱坞仍然有着深刻的影响。

（三）作者风格的确立

50、60年代之交，法国《电影手册》评出了他们认为生存在好莱坞商业体制内却能够不随波逐流、具有鲜明个人风格的“**电影作者**”，其中**奥逊·威尔斯、希区柯克、霍华德·霍克斯、约翰·福特**被尊为典范。

在新现实主义、新浪潮的影响下，**新好莱坞电影导演有意识地建立自己的个人风格**。如上文提到的四位新好莱坞的青年导演，几乎从第一部作品开始就确立了自己偏好的题材、人物、价值体系以及电影语言系统，并将此或隐或显地贯穿于创作历程中，避免了被“标准化”的危机。

（四）镜语体系的革新

1. 拍摄手法上

新好莱坞时期的电影给人以强烈的时代气息，这在很大程度上得益于其对真实空间的追求，创作者放弃了好莱坞时代搭景拍摄的习惯，采用实景拍摄的方式，这样各种环境都进入了画面之中。不稳定的构图、环境噪声增加了真实感和可信度，可以迅速将观众拉入那个时代，感受创作者描绘的社会图景。

2. 叙事结构上

在叙事结构上，突破了线性因果关系的闭合结构，将情节做非戏剧化处理，更加注重用时代气息和人物情绪与观众沟通交流。创作者偏好将反抗意识强烈却找寻不到出路的成长中的青年作为主人公，着力刻画他们复杂的内心世界和面对现实的迷茫与无奈，加强对人物个性的发掘，以此来丰富影片内涵。

3. 人物塑造上

人物不再定型化，而是根据其性格自身的发展展现其自然本性。

第 22 章 纪录电影

一、关于纪录片

纪录电影起于卢米埃尔兄弟，他们发明的便携式摄影机是拍摄现实生活的理想工具。20 世纪 20 年代开始，美国的罗伯特·弗拉哈迪和苏联的吉加·维尔托夫分别确立了纪录电影的位置，精确化了纪录电影的特性。英国的约翰·格里尔逊给纪录片做了一个非常有远见的界定，即纪录片时“对现实生活的创造性处理”。此后，欧洲的先锋运动则为纪录电影形式的探索和本体的发展做出了巨大的贡献。二战后，随着摄影和录音技术的发展，以及意大利新现实主义、英国自由电影运动、法国新浪潮的展开，出现了真实电影和直接电影的运动。到 80 年代，直接电影被杂糅各种电影传统的新的纪录片推向边缘，纪录片进入一个多样化发展的时期。新世纪以来，网络交互技术、CGI 技术、3D 技术、VR 技术也纷纷应用于纪录片的制作中，促使动画纪录片快速发展，在线交互纪录片、资源开放纪录片等新形态纪录片产生。纪录片的内涵和外延、形态和美学总是随着时代和技术的发展发生着不同程度的变化。

二、纪录片的主要流派

（一）“人与自然搏斗”的弗拉哈迪模式

1. “人与自然搏斗”的主题模式

（1）代表作品

1922 年上映的《北方的纳努克》一反从卢米埃尔兄弟以来风光旅游电影的拍摄手法，而是把镜头对准了遥远的异民族的人物和他们的生活，展现他们在与自然搏斗中所体现的崇高的人性。从《北方的纳努克》开始，弗拉哈迪确立了“人与自然搏斗”的主题模式，他此后的影片《摩阿拿》（1926）、《亚兰岛人》（1934）、《路易斯安那州的故事》（1948）等作品中都坚持着这种模式。

（2）模式特征

弗拉哈迪在他的影片中极力赞扬人作为大自然的一部分享有自由和尊严，同时也揭示了人与自然之间的冲突乃是一种本质，人不可能超越自然，也无法摆脱自然。影片中男性角色主要是猎人、斗士、渔夫等，他们具有强大的生存技能而成为大自然的主人。这些英雄构成了弗拉哈迪电影的理想世界。这些男人依赖着家庭给予的支持和鼓励与大自然搏斗。一个家族共同生活并共渡难关，而儿童则在向父辈的学习中长大成人，并了解大自然的规律以及人在其中的位置。这就是弗拉哈迪以他的“纯真”之眼构建的远离工业文明社会侵染的崇高浪漫的人生图景，仿佛一个个关于人类的寓言故事。

2. 弗拉哈迪创作特征

（1）视听手法上

弗拉哈迪在他的影片中偏爱使用**深焦镜头和长镜头**，不断地改变构图跟拍，同时**以景深配合长镜头保持空间与动作的完整性**，创造出既有潜力又有丰富暧昧性的画面。

（2）叙事上

在影片的叙事上，弗拉哈迪可谓是讲故事的天才，他**把对人性的关注渗透在一个个生动有趣的故事中**。

3. 弗拉哈迪的重要地位及影响

在纪录电影史上，弗拉哈迪以他的杰作确立了纪录电影的名称，并开创了真正意义上的纪录电影艺术。弗拉哈迪作为一个榜样，普遍地受到其他致力于大众人类学方向的美国人的追随。如梅里安·C·库珀和欧尼斯特·B·舍德萨克拍摄的《草原》（1925）、《象》（1927），还有30年代马丁·约翰逊夫妇拍摄的《刚果利拉》（1931）。此外，对于弗拉哈迪的纪录片形式更有意义的影响是**约翰·格里尔逊等英国纪录片人把弗拉哈迪的纪录片形式应用在完全不同的目的和拍摄对象上**。

（二）维尔托夫倡导的“电影眼睛”

1. 维尔托夫的理论观点

苏联的吉加·维尔托夫认为**电影具有捕捉“世界感觉”的特殊功能**。电影的实质在于**拍摄角度和蒙太奇**，也就是电影有可能以自己那种异乎寻常的、别人意想不到的独特眼光去观看现实生活，或者以新颖的蒙太奇手法把各个镜头加以组接，重新创造出一个现实生活来。他主张纪录电影工作者**“到生活中去”**，不要让视线避开平凡的生活，必须成为独具慧眼的观察生活的匠人。

2. “电影眼睛”派代表作品

（1）《电影真理报》（1922-1925）

（2）《电影眼睛》（1924）

影片表现了摄影师考夫曼四处拍摄的生活即景，维尔托夫则以不同的节奏和速度把这些镜头剪辑起来，**力图在银幕上呈现各种生活现象的内部动因**。影片中，他对画面的处理方法丰富多彩，**高速运动镜头、慢动作、动画、负片等**，剪辑方式新招迭出。影片没有剧本，维尔托夫宣称**纪录片只能按照生活的本相观察生活并从观察中得出结论**。

（3）《前进吧，苏维埃》（1926）

（4）《在世界六分之一的土地上》（1926）

(5) 《第十一年》(1928)

(6) 《持摄影机的人》(1929)

影片尤其符合维尔托夫成熟的“电影理论”宣言。影片以独特的拍摄角度和大量的特技处理，在银幕上呈现了日常生活的奇异和非凡。

3. 维尔托夫的影响

维尔托夫先进的电影主张和大胆的电影实验，影响了一大批包括爱森斯坦和科巴林在内的电影青年。维尔托夫的另一个直接影响是激发了欧洲先锋派青年的创作灵感。二战后的“真实电影”和“直接电影”运动也都是在向维尔托夫致敬。可以说，维尔托夫的纪录电影主张在艺术上的创新和推动力的影响远远超出了其社会政治目的，他的影片在当时解决了美学上、心理学上，乃至哲学上面所面临的当务之急。

(三) 欧洲先锋实验电影

1. 欧洲先锋实验电影创作特征

这些先锋派实验青年们痴迷于以摄影机的力量捕捉城市生活的韵律动感及城市景象，除了歌颂机器、歌颂运动、崇尚形式表达之外，他们也看到了城市迷人景致中丑陋的一面。这种纯粹的“为艺术而艺术”的欧洲的先锋艺术实验运动，探索了纪录电影的各种拍摄技巧和方法。

2. 代表人物及其作品

(1) 瓦尔特·鲁特曼《柏林：一个大都市的交响乐》(1927)

影片描写了柏林城市的一天生活，从拂晓到傍晚。影片中鲁特曼关心的是节奏和表现形式，掀起了拍摄“大都市交响曲”的热潮，并且确立了纪录片在剧场放映的地位。

(2) 阿尔贝托·卡瓦尔康蒂《只有时间》(1927)

影片展现了巴黎从黎明到黄昏的一段时间。

(3) 让·维果《尼斯印象》(1930)

维果说影片所描述的是“一个令你作呕，迫使你成为革命的同谋者的一个不负责任的社会的末日。”巴尔诺评价该片成为纪录片的一个里程碑。

(4) 尤里斯·伊文思《桥》(1928)、《雨》(1929)

这两部影片为伊文思赢得了“电影诗人”的美誉，尤其是《雨》犹如阿姆斯特丹城市一曲优美的城市奏鸣曲。

3. 欧洲先锋艺术实验运动的后续发展

随着20世纪30年代电影有声时代的到来，在世界经济大萧条开始以及战争的影响之下，欧洲先锋艺术实验运动的主将们各自选择了不同的艺术道路。

（四）英国纪录电影运动

1. 格里尔逊的纪录电影观

格里尔逊对纪录电影的兴趣首先不是把它看作一种艺术形式，而是**当作一种影响公众舆论的媒介手段**。格里尔逊**让纪录片成为启蒙公众的工具**，并推动了纪录片运动。他竭力避免弗拉哈迪的逃避现实，鲁特曼的视觉交响乐，苏联影片的戏剧效果；相反，他把人们的注意力转移到日常生活当中来。他**创造了处理日常生活的简单实用的形式**，坚持拍摄门前石阶上的戏剧事件，**对现代社会的变化采取半新闻化半戏剧化的处理方式**。

2. 英国纪录电影运动的代表人物与代表作品

（1）代表人物

约翰·格里尔逊、巴锡尔·瑞特、阿瑟·艾尔顿、保罗·罗沙、哈莱·瓦特、阿尔贝托·卡瓦尔康蒂、汉弗莱·詹宁斯等。

（2）代表作品

《漂网渔船》（1929）、《住房问题》（1935）、《锡兰之歌》（1935）、《夜邮》（1936）、《煤矿工人》（1936）等。

3. 格里尔逊的主要贡献

- （1）发展纪录电影的用途和形式
- （2）获取机构赞助，奠定纪录片经济基础
- （3）建立纪录片的非影院发行展映机制

4. 格里尔逊的重要影响

格里尔逊**真正确立了纪录片的美学意义和社会价值**，他创造性地使纪录片开始与剧情片分庭抗礼，拥有了独立的生命，**并构建了纪录电影的基本元素：形态、功用、美学体系**。格里尔逊创建的服务性纪录电影范式很快成为世界纪录电影的主要形态，这种局势一直持续到战后的真实电影和直接电影运动。

（五）真实电影与直接电影

1. 真实电影

（1）真实电影概述

真实电影又称为“真理电影”，即维尔托夫的电影理论。以让·鲁什为代表、诞生于法国的真实电影以“**强烈干预拍摄对象的生活试图达到真实**”为特征，它标示出电影工作者在他所拍摄的世界中的位置。真实电影为电影增添一些新的观念，包括把摄影机当作一种催化剂，**电影工作者应在摄影机后，但有时又是在摄影机前的积极参与者**，等等。

（2）代表人物与代表作品

让·鲁什的《夏日纪事》对真实电影的发展有着示范作用。《夏日纪事》中影片摄制者不再是躲在摄影机后面的局外人，而是积极参与拍摄对象正在拍摄的那一时刻的生活，把摄影机作为催化剂，刺激拍摄对象在摄影机前说出他们在日常生活中不轻易说的话或不轻易做的事，以此触摸生活的纤维，给拍摄对象相对自由的表达空间。

2. 直接电影

（1）直接电影概述

直接电影则发展于 20 世纪 60 年代末的加拿大和美国。直接电影是在苏联真理电影基础上发展起来的另一种电影类型，它试图尽可能地消除影片主体与观众之间的障碍，是以忠实于未加操纵之现实、拒绝自然损害自然呈现的生活形态为基础的一种实际工作方法。

（2）直接电影主张纪录片的制作策略是：

- ① 依靠**同步录音**，避免画外解说或音乐所提供的“阐释”；
- ② 将前电影事件中**电影制作者的干预降至最小限度**，电影制作者绝不影响影片主体的话语内容或行为形式，影片拍摄过程要尽可能不引人注目；
- ③ 在剪辑过程中避免“暴露剪辑视点”，也就是说，剪辑不能用来体现电影制作者对影片主体的态度，而是要**尽可能忠实地再现观众将要亲眼看到或亲耳听到的东西**，如同他们亲身见证了影片叙述的事件一样。

（3）代表人物与代表作品

罗伯特·德鲁招募理查德·李考克、唐·佩内贝克、梅索斯兄弟等组成“德鲁小组”，拍摄了第一部影片《初选》（1960），反映 1960 年在威斯康星州举行的民主党总统候选人的初选活动。之后，德鲁小组的最具影响力的影片有《危机：在总统承诺的背后》《不要美国佬》《电椅》等。直接电影的重要作品还有梅索斯兄弟摄制的《推销员》（1969）、《给我庇护》（1970）、《克里斯多山谷的幕布》（1974）、《灰色花园》（1975），以及弗雷德里克·怀斯曼的《提提卡的蠢事》（1967）、《法律与秩序》（1969）、《中学》（1969）、《医院》（1970）、《基础训练》（1971）、《肉类》（1976）等作品。

（六）后直接电影

1. 背景

随着越战的一再升级，直接电影人则全神贯注于摇滚音乐会和悠闲的拍摄对象，还有一些则粗俗地转向商业舞台影片的拍摄。虽然直接电影也时常提供一些意义深远而动人的艺术作品，但这时的直接电影已经不能满足人们日渐增长的对纷繁的社会政治进行清楚直率的分析的需求。由此，一些投身政治的电影工作者深感需要超越直接电影，从而发展一种新的更具有论战性的纪录电影风格。

2. 发展历程

60年代——直接电影；

70年代——新的纪录电影的创作以犀利的社会批判态度打破了直接电影精心营造的美学堡垒，为“纪录片”这个概念注入了新的活力，开辟了新的纪录电影领域，从而成为美国纪录片的生力军。

80年代——纪录电影创作在题材上更加广泛和深厚，作品更加成熟和丰富多样，导演群体急剧扩大。这些作品广泛运用各种资料、摄制技术和创作风格，追求一种新的纪录片真实的观念，呈现出一种“空前杂交”的美学形态。

90年代——新纪录电影已经改变欧美国家纪录片创作的方向。首先，纪录电影拥有前所未有的庞大观众群；其次，这些纪录片处理的题材通常是历史遗留下来的严肃、复杂而棘手的问题。

21世纪——纪录电影的发展更加迅猛。

3. 风格特征

（1）新的纪录电影良好的创作态势也引发了新纪录片创作中诸多敏感而又无法回避的纪录片的真实问题、搬演、资料引用、对拍摄对象的态度以及其他的美学问题和社会道德问题的**探讨和辩论**。

（2）与后现代社会这个没有恒定的主题、反英雄的时代相适应，它表现出一种**空前的杂交和包容性**，有意模糊了传统上所划分的虚构片、纪录片乃至MV的界限。

（3）而新纪录电影最显著的品质是**把影片的摄制过程和制作者浓厚的反讽意味明显地中心化**，表现出一种**失败美学**。

（4）新纪录电影**培养和迎合观众的质疑、不确定的精神与多元心态**。

因此，新纪录电影拥有更为广泛的观众，它使纪录片从“电影中的贵族”**走向平民化和娱乐化**，已然改变了人们对纪录片的认识，已经成为西方国家纪录片创作的主流。

三、 数字技术与纪录片的未来

（一） 数字技术对纪录片的改变

1. 数字技术对纪录片传播与发行方式的改变

互联网可以用来宣传影片，乃至少量影片可以在线免费播放。当越来越多的纪录片可以在网络上观看时，互联网开始变成了一个多功能的发布平台。

2. 数字技术对纪录片形态和美学的改变

当今的纪录片出现了**娱乐化和虚构化**的倾向，纪录片与虚构片、肥皂剧、动画片、MV甚至网络游戏杂交混合，网络交互技术，CGI技术、3D技术、VR技术也纷纷应用于纪录片的创作，这些都在改变着纪录片的形态和美学。

3. 技术的进步与革新带来了纪录片摄制与传播的巨大变化

纪录片正在与互联网融合。纪录片不仅是通过互联网发行和宣传，而且网络上出现了新的纪录片形式和类型：[网络在线纪录片](#)、[跨媒体纪录片](#)和[开放资源纪录片](#)等。

（二） 纪录片与互联网关系的探究

纪录片的未来和互联网的未来是捆绑在一起的。尽管传统纪录片在持续发展，互联网也正在大量产生新的纪录片形式。然而，网络纪录片不总是用于公民自由声音的表达、社会教育和民族文化的传播，以及全球消费者市场的构建。小型手持摄像机、数码相机，乃至带摄像功能的手机设备的发展，也导致了业余色情录像、自然灾害、爆炸袭击、恐怖主义事件等的病毒式传播。因此，数字时代，伦理道德问题始终潜伏在纪录片制作、传播和接受过程中。

第 23 章 华语电影与动作设计

一、 华语电影的概念

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

二、 华语电影新势力

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

三、 华语电影发展格局

（一） 50、60 年代“两岸三地”的形成

1. 1949 年前，中国电影以上海为中心，包括香港、重庆、武汉、延安等地区的创作活动，在人员、体制、题材、文化和美学上有着诸多交叉与渗透。在电影的市场发行上，以上海为中心覆盖了大陆、香港和台湾地区，有的还延伸到南洋和东南亚一带。
2. 1949 年后，由于政治和社会的变化，中国电影的格局被分割为以大陆、香港和台湾为主的独立单元，并在政治、美学、意识形态等方面朝着不同方向发展。
3. 50、60 年代，虽然港台电影仍没有真正摆脱“大陆情结”，但是在影片的管理、运作、市场发行等实践方面，已经出现两岸三地的独立发展道路。

（二） 70、80 年代“新势力”的形成

1. 文化“寻根”思潮

随着 70、80 年代香港、台湾经济和社会的发展，港台电影逐步摆脱“大陆情结”，开始寻求自我文化身份的确立。

在此期间，中国大陆电影也开始对“文革”进行反思，并伴随着改革开放的深入，在全社会掀起了一股文化“寻根”的思潮。

2. 华语电影的世界性

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

3. “新电影”的创作浪潮

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

（1）香港“新电影”

① 背景

“新电影”首先在香港掀起，1978 年前后，一批受过国外电影高等教育的年轻导演，从电视台进入电影界，他们以全新的视觉艺术、技巧为突破，先后拍摄了一批充满锐气的影片。

② 代表作品

《咖喱啡》《夜车》【严浩】、《蝶变》《地狱无门》【徐克】、《疯劫》《撞到正》【许鞍华】。

③ 影响

这些影片从整体上提高了香港影片的思想性和艺术性，不仅题材丰富，类型多样，而且改良了电影技术与影像风格。

（2）台湾“新电影”

① 先声

1982 年，陶德辰、杨德昌、柯一正和张毅联合导演的影片《光阴的故事》，在叙述方式、艺术技巧等方面均有创新，成为**台湾电影新浪潮的先声**。

② 高潮

此后，台湾新电影逐渐进入高潮，代表作品有：《小毕的故事》【陈坤厚】、《风柜来的人》【侯孝贤】、《海滩的一天》【杨德昌】等。

③ 创作特征

这些影片改编自台湾乡土文学，现实感强，强烈关注社会问题，具有浓郁的乡土气息和清新的美学风格。

（3）大陆“新电影”

中国大陆自 1984 年张军钊导演的《一个和八个》和陈凯歌导演的《黄土地》，正式拉开了“新电影”帷幕，标志着“第五代”导演的崛起。

其他代表作品有：《大阅兵》《孩子王》【陈凯歌】、《猎场扎撒》《盗马贼》【田壮壮】、《黑炮事件》【黄建新】、《晚钟》【吴子牛】等。

直至张艺谋的《红高粱》在柏林电影节上获得金熊奖，将新电影的创作推向了高潮。

（三）90 年代至今“新势力”的成熟

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

1997 年香港回归后，华语电影内部出现了“你中有我，我中有你”的局面。在此期间，香港电影产业开发大陆市场，大陆电影借鉴香港电影的商业化运作模式并加入国际电影市场的竞争，台湾则通过“政府辅导金”振兴电影业，并通过资金和宣传运作为大陆第五代、第六代导演的艺术电影扩展影响。

20 世纪末到 21 世纪初，华语电影依然引起全球注目，多部电影在国际电影节获得奖项。

新世纪的华语电影在《卧虎藏龙》【李安】的启发下进入到“大片”时代。以张艺谋的《英雄》为首，开启了“大片”在中国大陆的发展空间。

四、 华语电影对世界影坛的历史性贡献：武侠动作片

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

2000 年，李安导演、袁和平担任武术指导的《卧虎藏龙》在全世界掀起中国功夫热。

1. 导演

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

2. 动作导演

袁和平【中华第一武指】——《霹雳娇娃》系列、《杀死比尔》系列、《黑客帝国》系列程小东——合拍片《野兽之腹》、宝莱坞影片《克里斯》

元奎——好莱坞影片《X 战警》《救世主》《生死格斗》

元彬——韩国电影《飞天舞》《清风明月》《无影剑》

甄子丹——欧洲影片《刀锋战士 2》

林迪安——好莱坞影片《蜘蛛侠 2》

3. 动作演员

李小龙——《唐山大兄》《精武门》《猛龙过江》《龙争虎斗》等

成龙——《尖峰时刻》系列，结合西方叙事与东方武术，在美国连创票房奇迹

李连杰——《致命武器 4》《功夫之王》等，逐步融入好莱坞电影的主流

周润发——《血仍未冷》《防弹武僧》

甄子丹——《高地人》《刀锋战士 2》

杨紫琼——《木乃伊 3》

五、 华语电影中的动作设计

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

（一） 动作设计的概念

1. 动作设计定义

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

2. 动作导演、动作指导、武术指导三者的关系

武术指导一般**强调对动作场面中武术招势的设计与排练**，设计内容主要是专业性较强的武术格斗，如古装武侠和民初功夫。武术指导的主要工作在于**现场套招与排演**。

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

动作导演是负责武打动作场面的最高职位，是一部电影动作场景的导演，包括任何**武打动作形式的设计、训练、安排、拍摄、剪辑、调度**，它是动作设计工作的最高阶段。从现实创作角度讲，动作导演的职权范围包含“武术指导”与“动作指导”，在一部动作电影中，动作导演手下一般有一个以上的武术/动作指导。

3. 武打动作艺术化

“武打、动作”本属体育运动形式，经过电影艺术设计后的“武打动作”则渗透着设计者的思想情感，蕴含着设计者与创作对象的交流，是一种本质力量的再现。武打动作艺术化的理念**发端于**古代武侠文学中的武功描写，其**形式源于**戏曲的“唱念做打”和武术套路的编排，**完善于**武侠电影创作中武术师傅与摄影、导演、演员之间的磨合，并伴随着电影技术的不断发展而成熟。

4. 动作设计的功能

娱乐审美、塑造角色、叙述情节、传递思想、表达情感等。

（二）动作设计的属性

1. 审美的独立性
2. 武打的双重性
3. 武打的戏剧性
4. 形态的多变性

（三）动作设计的源流

1. 戏曲

戏曲中的武行（武生、刀马旦、武净、武丑）在舞台上的肢体表演，是武侠动作电影动作形态及内涵的艺术原型。戏曲中将武打动作场面按照主题、特征、技术等进行分类的思维方式和表演方法，直接启发了武侠动作片中动作场面的设计原理与表演样式。

2. 武术

如果说**京剧**是武侠电影武打动作形态的**艺术原型**，那么，**武术格斗**则是中国武侠电影动作形态的**现实原型**。香港自 20 世纪 50 年代以来，武术功夫与电影艺术的结合逐步走向成熟。代表人物有：李小龙、刘湛、刘家良、刘家荣父子、张彻、胡金铨等。

3. 杂技

在很多武侠电影中，我们经常看到一些**过程性的动作场面**，这些动作形态没有直接的攻击主题，却带有**展示和逗乐的成分**，比如电影中的舞狮、赌术、马术等。杂技的加入，使得武侠动作片中的动作形态变得有声有色，鲜活有趣，它本身既是一种民俗表演，也是一种戏剧情节。

4. 舞蹈

在很多武侠动作片中，武术格斗在表现形式上，已经带有明显的**舞蹈化倾向**。舞蹈就其属性而言，带有天然的“上镜头性”，当它进入武侠动作电影的动作场景，银幕上的**武打动作**开始变得优美、飘逸，人物气质变得潇洒、典雅，同时，表演性极强的舞蹈，也**消解了武侠动作片的暴力**。

5. 文学

这里的文学作品主要指**武侠类的小说、神话、传奇、诗歌等**，由于不同时代的审美趋向和作者风格，会产生不同的“武功”描述方式，比如金庸相对“写实”，古龙则相对“写意”。

从武侠文学对武侠电影动作形态的影响看，主要有两个方面：

（1）武打风格

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

（2）人物形象

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

六、世界电影舞台上的华语动作电影

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

中国电影人对世界电影业的一个重要贡献：为世界影坛首创“动作导演”职位。

本章推荐片单

1. 《蝶变》徐克
2. 《疯劫》许鞍华
3. 《光阴的故事》陶德辰、杨德昌、柯一正、张毅
4. 《卧虎藏龙》李安
5. 《洪熙官》刘家良
6. 《少林寺》张鑫炎
7. “黄飞鸿”系列
8. 《火烧红莲寺》

第 24 章 全球化时代的好莱坞

一、独立公司与主流公司的转化与融合

（一）独立电影与主流电影的划分

1. 误区

在独立电影和主流电影的认识上，常常存在一个误区，即**认为这二者意味着艺术与商业的区别**，然而实际上倾向比较纯粹的个人表达的艺术电影和类型特征明显的商业电影，都有可能是独立电影。

2. 二者显著区别

是否和大制片公司存在直接的资金与制作过程的联系，才是二者最显著的区别。（当然，由于制作过程没有经由制片厂模式化的操作和过滤，独立电影在艺术创新和个性化表达方面常常比较显著。）

（二）独立电影与大制片公司的合作

在新好莱坞时期，独立电影与大制片厂的互动就已经展开，大制片公司意识到年轻创作者的才华横溢所带来的艺术竞争力，以及通过准确的观众定位所可能取得的商业成功（合作中独立电影的优势），纷纷展开了与独立电影的合作。随着好莱坞制作环境的改变，包括制作费用的攀升、数字技术的发展以及大型制片公司业务范围的扩大（好莱坞的发展需求驱使合作），合作的形式也越发深入和多元化。

（三）主流公司与独立公司

1. 好莱坞六大电影公司

华特迪士尼公司、华纳兄弟影视娱乐公司、20 世纪福克斯电影公司、NBC 环球集团公司、派拉蒙电影公司、索尼影视娱乐有限公司。好莱坞主流的商业电影基本上都是由这六家电影公司制作发行。

2. 独立附属公司

在六大电影公司旗下，有数量众多的独立附属公司，有些是经由**收购获得**，有的则是这些大公司**自己建立**的。在这些独立附属公司中，有的比较**侧重艺术性强和低成本**的影片，也有**公司大投入的主流商业巨制**。由于企业的管理模式、企业文化，以及制作费用的差异，这些大大小小的独立公司与总公司关系的紧密程度以及受约束的程度有所不同，但**大多数情况下独立公司对制作过程具有较大的决定权**。

3. 迷你主流公司（类型化独立电影公司）

在经营模式和结构上都与大公司较为相似但规模相对较小的独立公司。相较于大公司中的独立附属公司，迷你主流公司拥有**更全面的融资、发行和营销能力**，**在制作过程中也更为独立**，凭借准确的观众定位和灵敏的艺术嗅觉，在某些方面已经具有了和大制片公司竞争的**实力**。

4. 独立制片公司

除了独立附属公司和迷你主流公司之外，还存在一定数量的真正意义上的**规模较小，从融资到发行、放映都还未形成体系，或者未成熟的独立制片公司**。这些小公司通过网络、电影节、电影电视交易市场寻找融资和发行机会，使其电影能够得以面世。当然，在好莱坞激烈的竞争环境和大制片公司的压力下，小公司面临着淘汰的风险，但一旦某个独立导演和独立电影公司获得影片的成功，很快就能引起大公司的关注并将其招致麾下，主流和独立的转化随时有可能发生。如米拉麦克斯公司经典范例。

（四）独立与主流的转化和融合

在今天的好莱坞，独立与主流的转化和融合是一种常态，在这种流动中，商业和艺术、美国与世界通过碰撞和交替走向融合。无论是以哪种形式存在的独立电影公司，都是电影多样性的良性呈现。**独立电影公司在扩展其规模和影响力的过程中，需要大公司的资金、强大的发行能力以及在管理、法律方面的经验，而主流公司则需要独立公司在中小成本电影的创作中有所作为，同时彰显其艺术品位，提升其品牌价值。【相辅相成】**

二、兼收并蓄激发艺术活力

（一）当代好莱坞电影的优势分析

1. 具有良好的创作条件

- （1）经由大制片厂的经典时代，主流商业电影作为好莱坞电影的传统被积淀、传承下来；
- （2）新好莱坞以及随之兴起的独立电影人为其不断注入新鲜血液；

(3) 数字技术手段的尖端优势。

2. 影片风格多元化

当代好莱坞电影一方面在对类型电影进行不断**创新、融合、反叛**的基础上，使经典好莱坞时期就已经形成的灾难片、科幻片、警匪片、恐怖片等类型电影成为流行于世界范围内的文化现象，**另一方面**也常常出现极具艺术个性的作品，且这些作品通常在**艺术与商业的平衡**上做得更为出色，更能被大众理解和接受。

(二) 好莱坞保持创作活力的原因—兼收并蓄、开放包容

1. 体制内外的独立电影人

独立在好莱坞属于美学范畴，却与电影的金融性质毫不相关。好莱坞需要有着非凡创造力和个性的独立电影人，尤其是在他们的作品获得初次成功，被证实有一定观众群和票房号召力的情况下，就更容易将其打造成彰显艺术独立和自由的个性化的品牌。而这些电影人经由大制片公司的发行网被美国乃至全世界的人熟知，在评论界、创作界、理论界及影迷间会引发更多的回响，从而扩大他们作品中最具独创性元素的影响力，以此激活好莱坞的艺术创造力。例如昆汀·塔伦蒂诺。

2. 多层面吸收外来文化资源

(1) **直接通过购买版权对国外较为成功的电影进行改编**，如日本的《谈谈情、跳跳舞》《午夜凶铃》、中国香港的《无间道》等，但由于文化差异，效果并非都尽如人意。

(2) **选取其他国家具有代表性的时代、事件，或者带有强烈民族色彩的神话、传说等作为基本素材，对其进行反复阐释**，如《埃及艳后》、《花木兰》、《特洛伊》等。

(3) **吸收其他国家最具地方色彩的文化元素，将其与本土各种类型融合**，最典型的莫过于中国功夫，如《杀死比尔》系列、《功夫熊猫》系列、《黑客帝国》系列等。

(4) **以其电影氛围和制作环境吸引外国导演到好莱坞拍摄影片**，这些人或已成名，或是处于成长期的年轻人，如德国导演刘别谦、英国导演希区柯克等。

这一方面说明了国际性的合作在电影工业化进程中越来越普遍，另一方面也显示出从电影投资人、制片公司到评论界的文化包容性。

三、以数字技术为支撑的电影格局

(一) 数字技术引领了当代电影观众的审美倾向

从 20 世纪 80 年代开始，好莱坞加速了进军他国电影市场的进程，且很快占据了垄断地位。以数字技术为支撑的好莱坞“大片”，在树立美国电影整体形象的同时，也逐渐改变着人们的认知，巨额票房和强大的市场号召力使各国电影人不得不转变对抗、抵制的心态，开

始研究和学习美国的电影体制、制作方式、推广和营销手段等，并结合各自国家的电影政策和环境进行相应的调整。

以数字技术为支撑的好莱坞大片以高票房印证、检验、引领了当代观众的审美趋向，从而成为将好莱坞电影和整个美国电影产业推入研究者、创作者视野的催化剂，使好莱坞电影成了流行文化的重要组成部分。

（二） 数字技术影响了好莱坞电影的产业体制

从 90 年代中期以后，好莱坞每年电影票房的前几名都被科幻、魔幻、动画、动作此类强调震撼性视听效果的大片占据。大公司将主要资源集中在投资回报率稳定、高额的少数几个类型中。以数字技术为主要支撑的几种类型仍在持续发威，这一方面加剧了好莱坞电影界与传媒、体育、信息、银行、风投等行业的企业并购和合作，几大电影公司必须最大限度地扩展融资途径，有效地降低风险；另一方面虽然理论上资源集中会给予小独立电影公司更多生存空间，但压倒性的票房优势也会加快小公司被淘汰的进程，从而影响电影作为一种艺术的多样化生存。

（三） 数字技术触发对电影本体的重新思考

当通过数字技术营造的视觉“假象”与真实之间随意转换不再成为观影的障碍，电影人获得了最大限度的创作自由，理论上一切想象都可以通过数字技术实现，因而他们充分发挥了电影的**造梦属性**，在银幕上展示现实生活无法看到的震撼人心的人物、场景、动作与声音。这一方面**的确**将电影的魅力提升到一个前人无法想象的高度，使观众得到了充分的放松、享受和释放，将电影的娱乐属性和消费属性最大化；**另一方面**也将电影推向了过于依赖数字技术营造的视听效果，在叙事、角色以及内在精神上越来越流于单一、肤浅，这也是许多电影人对绝对仰赖数字技术的电影未来产生忧虑的主要原因。当然在今天的好莱坞，**也有像詹姆斯·卡梅隆**这样能够掌控艺术与技术融合途径的创作者，既能够通过最尖端的数字技术的研发，充分释放视听想象力和表现力，又能获得观众情感共鸣。

四、 成熟的产业运作模式

（一） 规模化经营的院线

院线制的出现对协调电影发行与放映之间的关系、放映环节的控制与管理，以及带动电影产业的资本运作都有巨大的作用，同时也适应着公众生活、娱乐方式的改变和日趋多元化的电影消费诉求。（好莱坞规模化院线的优势）

（二） 多元化融资渠道

随着制作费用的不断攀升，好莱坞的融资和风险压力越来越大，由于其稳定的市场表现，华尔街的银行和风投基金与好莱坞的合作成为一种普遍现象。就制作环境而言，全球化带来的是娱乐产业的多国投资和跨国产权，如今好莱坞的业主包括法国、加拿大、日本、澳大利

亚在内的多国机构，这样的融资方式分担了影片日益攀升的投资成本带来的巨大风险。同时各个电影公司相继在其他国家建立其子公司，不仅有利于与这些国家进行多国合作、沟通交流创作经验，更有利于其影片在这些国家的发行放映。

（三）宏观的娱乐版图

自**电视业**兴起之后，电影票房就不再成为电影产业的唯一且主要的赢利途径。而在**新媒体产业**兴起之后，电影产业与其合作也更加频繁和深入。除此之外，还涉及体育娱乐业、漫画市场、衍生品市场等领域。

（四）观众是电影的合著者

虽然好莱坞在世界范围的影响力吸引着人们持续的关注和研究，但本土市场的观众群在其得以生存、发展、扩张的最坚实的基础。也正是他们的观影传统和经验保证了好莱坞几大电影类型的承续与创新，也使美国电影产业成了大众文化中最重要的组成部分。因此好莱坞从建立起就一直非常重视对观众的研究，根据观众的口味来适时调整创作策略和方向，继而做出有针对性的推广和营销。

本章推荐影片

《低俗小说》昆汀·塔伦蒂诺
《杀死比尔》系列 昆汀·塔伦蒂诺
《指环王》系列 彼得·杰克逊
《星际穿越》克里斯托弗·诺兰
《卧虎藏龙》李安

第 25 章 法国电影

一、电影发祥地与电影史前史

（一）电影的诞生

1. 卢米埃尔兄弟

众所周知，法国是电影的发祥地。1895 年 12 月 28 日，是法国发明家卢米埃尔兄弟在巴黎一家咖啡馆首次公开放映电影的日期，当晚放映的电影包括《工厂大门》《火车进站》等。实际上，电影的诞生经历了一个复杂而漫长的过程，许多国家的许多人物都参与了电影的发明，卢米埃尔兄弟是电影发明的集大成者，成为电影发明的代表人物。

2. 《电影的诞生》（罗歇·莱纳特）

这部法国纪录片以电影的方式讲述了电影从可能性到必然性的漫长历史进程。从古代的幻灯术到 19 世纪末卢米埃尔兄弟首次公开放映电影，此片将大量细节集中在使电影成为可能的各种拍摄和放映机械及其发明者身上。该片是根据乔治·萨杜尔数十年的研究成果对电影诞生过程所做的一次寻根溯源式的展示。片中运用大量动画和图片，详细读解了历史上那些充满灵感的发明，尤其是向卢米埃尔兄弟表达了敬意。他们不但发明了一种工业机器，而且发现了一种娱乐方式。这种娱乐方式在 20 世纪发展成为一种庞大的现代工业，深刻影响了人类的生活与思维方式。

（二）电影概念及原理

如今，汉语所说的“电影”一词，愿意为“活动影像”或“运动影像”。活动影像是静止影像造成的幻觉。电影的发明基于如下三个基本原理：

（1）视觉暂留（又称“视觉滞留”或“视觉残留”）

人眼观看事物时，事物的光信号传入视网膜，需要经过一段短暂的时间，光信号的作用结束之后，视网膜上留下的影像并不会立即消失，而是暂时留存一段时间（约 $\frac{1}{16}$ 秒）。

（2）视觉欺骗

人眼观看事物时会出现一种错觉（又称视错觉，即看到的事物影像与事物本身不符，使人有一种被欺骗的感觉），这种现象既存在于静止影像，也存在于运动影像中，活动影像正是基于视觉欺骗原理而发明的。

（3）甘愿受骗

电影影像本来是静止的，只是通过连续摄影和连续放映，使观众产生活动的感觉（或者叫幻觉），但是如果有人对电影观众说“你看到的电影影像是静止的”，电影观众根本不愿相信，甚至可能会说你在欺骗他，这是因为电影观众甘愿受骗。

总之，运动影像蕴含着一系列复杂的物理学、生理学、心理学机制。

（三）电影史前史

无论如何，电影的历史肯定早于 1895 年，这段历史通称电影史前史。对于电影史前史的研究，有助于我们深入地思考电影的起源、本性等问题。

1. 魔灯的历史

所谓“电影三百年”，是指 1655 至 1955 年。基歇尔在《伟大的光影艺术》这本书中所描述的魔灯在 1655 年成为现实。（电影概论 P380 可了解魔灯简介，篇幅原因在此不做具体阐述）

2. 动画的历史

总体来说，1895 年 12 月 28 日以前的电影史，除了魔灯的历史，还有动画的历史。1892 年 10 月 28 日，法国发明家、艺术家埃米尔·雷诺在巴黎进行了电影史上的首次动画电影公开放映。放映的节目由每卷能持续放映约十分钟到十五分钟的一些画片构成。在制作这些影片时，雷诺已经开始利用近代动画片的主要技术，如活动形象与布景的分离、画在透明纸上的连环图画、特技摄影、循环运动等。

3. 电影视镜

1890 年，美国发明家爱迪生发明了“电影视镜”，并将之投放市场，甚至在 1893 年建立了名为“黑玛丽”的电影制片厂，制作电影视镜放映的节目，这家制片厂甚至被认为是世界上第一个电影制片厂。电影视镜不是放映机，它只能同时供一个人观看，这种观看方式更像是后来出现的电视机，尤其是个人电脑，甚至如今的手机屏幕。

仅以观赏方式而论，卢米埃尔兄弟追求的是集体观赏，爱迪生从一开始就追求个人观赏。在当今时代，这两种观赏方式是并存的。

二、梅里爱作为电影艺术先驱

（一）卢米埃尔时期电影主题的限制性

尽管摄影机和放映机技术不断完善，电影本身仍局限于三大基本主题：

风光片——主要介绍诸如埃及、印度和日本这样有异国风情的旅游纪录片；

时事片——新闻片的先驱，主要拍摄皇家访问和重大体育比赛等事件；

滑稽短剧——包括理发店和马戏团的搞笑场面。

（二）梅里爱的贡献

1. 梅里爱发现了**电影具有表现魔幻效果以及讲故事的可能性**，而且通过自己的创作实践为电影打开了想象的大门。梅里爱认为：电影导演的任务是“实现一切，甚至那些看似不可能的事情，并将最虚幻的梦想赋予外在的现实”。
2. 梅里爱对电影最大的贡献，正是**把电影引向了戏剧的道路**。梅里爱在电影处于危机之时**大胆借鉴了戏剧经验**，包括将戏剧中的导演职位引入电影创作。
3. 梅里爱的创造性，是在他注意到**特技摄影**。梅里爱发明了很多电影技巧，但他并非当时所有电影技巧的发明者，而是一个电影技巧的集大成者，后来甚至成为电影技巧的代名词。

（三）卢米埃尔与梅里爱

卢米埃尔是电影机器的发明者，梅里爱是电影艺术的前驱者。有人说，电影的历史是沿着两条道路发展的，一条是写实主义道路，一条是技术主义道路。前者是卢米埃尔开创的，后者是梅里爱开创的。一百多年来的世界电影史告诉我们，主要是故事片而不是纪录片，将电影发展成了一种当今时代的庞大产业。事实上，世界电影史一直是沿着纪录片与故事片两条线索发展的。

三、 法国早期电影工业及其影响

（一） 法国早期电影工业

1. 百代——电影工业的代表

在早期的世界电影史上，如果说卢米埃尔是电影科技的代表，梅里爱是电影艺术的代表，那么**百代则是电影工业的代表**。有学者指出，电影的真正历史，开始于从杂耍进入工业化的时期（1908—1912年）。梅里爱是联结电影杂耍时期与工业化时期的过渡人物。而法国电影工业家**夏尔·百代则是联结电影杂耍时期与工业化时期的关键人物，他将电影从手工作坊发展成为现代工业。**

百代并不直接从事电影创作，但是他擅长经营管理，周围聚集了一大批优秀的电影创作者。他那种非凡的企业精神，在五年之内把梅里爱的手工业式的企业变成了一个庞大的工业，他建立的电影摄影棚成为世界电影的首都，支配了整个世界的电影市场。

2. 艺术影片公司

这是由法国拉菲特兄弟创办的一家小制片公司，拉菲特兄弟约请当时法国最有名的**作家创作新剧本，并雇用法兰西喜剧院的著名演员，而且获得了最优秀的布景师和音乐家的合作。**用无名演员拍摄电影，这是初期电影墨守的成规。但是，随着艺术影片公司兴起，一种为争取高尚戏剧的观众所不可少的**明星制度就此开始了**。1908年12月，艺术影片公司的第一部

影片《吉斯公爵的被刺》放映会吸引了全巴黎的文艺界。

3. 百代公司与高蒙公司

1907 年前后，百代与高蒙两大电影帝国基本形成，分享着世界电影市场 80% 的利润。二十世纪初期，百代与高蒙两大公司，当之无愧地成为当时法国乃至世界电影工业的“双子座”，并对全世界的电影产生了重要影响，包括后来成为世界电影霸主的美国。

（二） 法国早期电影工业发展的影响

1. 明星制

《吉斯公爵被刺》的出现对国际电影发展产生了重大影响，“名角演名剧”这一法国艺术影片公司的制胜法宝也相继影响了后来的意大利、丹麦、英国和美国的电影发展。

2. 制片厂制

除了明星制，还有制片厂制，至今仍是好莱坞称霸全球的两大法宝，这两大法宝都可以说是从法国早期电影经验中继承的。

四、 法国作为艺术电影大本营

（一） 法国艺术电影发展脉络

一战后，法国积极地探索电影艺术的潜力，成为艺术电影的大本营。从 20 世纪 20 年代的先锋派，到 30 年代的诗意现实主义，再到 50 年代的新浪潮，以及 90 年代的新新浪潮，法国在艺术电影领域的领先地位一直延续至今。

（二） 商业电影与艺术电影的划分及复杂关系

1. 划分

以赢利为目的的电影称为商业电影，以探索电影的艺术潜力为目的的电影称为艺术电影。一战后，美国电影成为商业电影的代名词，法国电影成为艺术电影的代名词。

2. 二者的复杂关系

艺术电影给我们提供了一些具有开创性的电影作品，用新的角度去拍摄影片，但也有许多艺术电影作品晦涩难懂。相反，商业电影给我们提供了许多俗气或故弄风雅的作品，以至令人生厌，但是也不乏将一些经典作品传入大众视野。

（三） 艺术电影

20 世纪 20 年代以法国为中心的**欧洲先锋派电影运动**，可以理解为一场与商业电影相对的艺术电影运动，也可以理解为一场电影艺术运动，旨在巩固电影作为艺术的地位。电影史学家和理论家使用的“先锋派”一词，具有好几种含义：“**第一先锋派**”是指**20 世纪 20 年代**的法国电影学派，即在当时商业电影的笼罩下进行美学革新的潮流，“**第二先锋派和第三先锋派**”是一种国际现象，指那些同主流电影趣味迥异的实验电影或曰边缘电影。

而电影成为艺术的最重要标志，可以说是 1927 年美国成立的美国电影艺术与科学学院。它标志着电影作为艺术登堂入室，且与科学平起平坐。

（四） 实验电影

作为一个电影批评术语，**实验电影指被当作个人艺术的电影**，就像绘画或者诗歌那样。泛而论之，**凡是按照个人方式拍摄的或具有这种特征的电影都可以称作实验电影**。长期以来，实验电影经常与以下术语相联系——纯电影、绝对电影、完整电影、本质电影、诗电影、艺术电影、室内电影、先锋电影、与众不同的电影、独立电影、地下电影、个人电影等，这些名词常被用以指实验电影的一种表现倾向、一种运动、一个流派，或干脆成为实验电影的一个代名词。

（五） 商业电影与实验电影

实验电影自从出现之后，商业电影与实验电影之间的对话从未间断。1920 年代不同国家的先锋电影，根本性地改观了电影的表现形式，进而使电影工业的方法、类型和创作人员都大幅度更新。众多先锋派大师进军好莱坞，好莱坞电影对实验电影经验进行吸纳与产业化的欲望催生了好莱坞电影多种传统：收到抽象电影影响的歌舞片，受到表现主义电影影响的黑色电影等等。

（六） 艺术电影与实验电影

实验电影与艺术电影的关系更加紧密。**艺术需要实验，实验产生艺术**。在法国，艺术电影与实验电影被看作是同一种电影，被称为“艺术与实验电影”。在某种程度上，法国的“**艺术与实验电影**”运动直接催生了新浪潮电影运动。新浪潮电影可以说是“艺术电影”“实验电影”“商业电影”的完美结合。如今，全世界范围内所说的“艺术电影”，应该说都包含“实验电影”的因素，“艺术电影”其实可以说是“艺术与实验电影”的简称。

五、 文化例外与法美电影贸易

（一） “文化例外”主张

20 世纪末期，法国学者提出“文化例外”，是**为保护本国文化不受其他文化侵袭而制订**

的一种主张。虽然该主张被明确提出是在 20 世纪末，但许多欧洲国家很早已开始采取与这个主张相关的做法，主要包括：加强“文化保护”措施，高举“文化主权”旗帜，提高“文化安全”意识，等等。

（二）“文化例外”影响及其原因

欧洲国家在利用“文化例外”主张抵御美国电影侵入方面确实起到过积极作用，总体看来却是收效甚微。主要原因在于：“文化例外”只是一种“主张”，没有任何法律地位，没有被写进任何国际协议或条约，也就是说在法律上是例外的。

进入 21 世纪，“文化例外”主张遭到质疑和挑战。

（三）本国电影保护措施

法国政府对本国电影的保护和资助政策仍将继续，这也是目前几乎所有遭受美国文化商品入侵的国家采取的两种措施：一是对外国文化商品的进入设置关税壁垒和贸易配额，二是政府在于财政补贴的办法资助本国的文化产业。问题在于，许多国家采取的种种抵御措施都没能阻挡美国电影侵入，这种状况确实值得深思。

（四）美国文化态度的利弊

美国对待文化的放任态度，有益处也有弊端。

益处在于有利于个人才智的发挥，在很大程度上符合了文化艺术的创作规律，以市场为导向的政策也符合了文化产业的发展规律，政府部门宽松的管理模式大致符合自治社会的要求；

弊端在于政出多门，在分散管理的体制下美国文化艺术的发展被过多地抛向市场，造成了文化艺术过度地市场化和商业化，甚至诱发了文化生产的庸俗化，并在一定程度上导致了道德沦丧等一系列社会问题，使得美国向来引以为自豪的文化价值观越来越受到世人怀疑。

本章推荐片单

《电影的诞生》【罗歇·莱纳特】

《雨果》【马丁·斯科塞斯】

《伟大的梅里爱》【乔治·弗朗叙】

《吉斯公爵被刺》

《火车进站》《工厂大门》《水浇园丁》

第 26 章 俄罗斯电影

一、 俄国电影的诞生

俄国电影是指十月革命前的俄罗斯电影。俄国电影的历史始于卢米埃尔兄弟 1896 年 5 月在莫斯科和圣彼得堡开始放映自己的影片。1908 年，德兰科夫投资拍摄了俄国第一部故事片《伏尔加河下游的自由民》（又名《斯杰潘·拉辛》）。1912 年，汉荣科夫开设了俄国第一个电影工厂。

一战期间，俄进口电影削减，国产电影生产迅速增长，产量逐年提高，新的影院不断落成。开始时俄国的电影拍摄模仿西方，多为娱乐片。后在创作过程中受本国文化艺术遗产影响，更多改编经典文学及戏剧作品。这一时期，俄罗斯文化界的名人看到电影的发展前景，也都积极参与创作。但早期的俄国电影属商业性质，影片以娱乐为主，制作以投资方制片人为主。

二、 苏联电影的发展

（一） 蒙太奇电影的创立（20 世纪 20 年代）

1. 苏联电影的诞生

十月革命后，列宁于 1919 年 8 月 27 日签署法令，将电影、照相、电影生产及发行移交苏联人民教育委员会管理，从此电影国有化，苏联电影诞生。

2. 苏联电影的蓬勃发展

在新的经济条件下，电影作为一种宣传工具被广泛运用，当时拍摄的大量宣传电影，也就是新闻纪录电影在战后的建设及生产中起到了积极的推动作用，当时采用的电影火车、电影轮船在巡回放映电影方面，也发挥了重要的宣传作用。故事片创作开始表现革命题材，如《镰刀和锤子》和《红小鬼》等。

3. 苏联电影的创新

十月革命后，一批年轻的艺术家的爱森斯坦、普多夫金、维尔托夫、库里肖夫、杜甫仁科等投入电影创作，拍摄的一系列表现革命历史的影片，以严肃的思想内容和富于探索的艺术手法再现了革命的艰难进程。这些影片以其思想性和艺术性成为具有强烈震撼力和严肃内容的艺术，从而确立了苏联电影的艺术地位及其在世界电影中的地位。苏联电影的蒙太奇理论也在这些大师的实践和著作中得以形成，并成为世界电影理论的主要体系之一。

（二）社会主义现实主义电影的滥觞（20 世纪 30—40 年代）

1. 背景

30 年代的苏联电影进入了一个新的发展阶段，明显的标志是：**声音进入电影使得电影的表现手法更为丰富**。1934 年苏联作家代表大会确立了社会主义现实主义的创作原则，**艺术面向大众、文艺为工农服务的方向**使得电影创作空间进一步拓宽。**1931 年，苏联第一部有声片《生路》诞生**，从而开创了现实题材影片的创作道路，接着一批表现社会主义建设的影片走上银幕。

2. 代表作品

（1）《夏伯阳》（1934）

瓦西里耶夫兄弟推出的《夏伯阳》被誉为是**苏联社会主义现实主义**电影发展的里程碑作品。影片描写内战时期红军将领夏伯阳的传奇故事。作者在剧作上用**阶级对立、内部矛盾和主人公思想变化三个层次构成戏剧冲突**，塑造了夏伯阳这个**既具内战时期红军将领的许多特征，又有独特个性的革命军人典型形象**。片中夏伯阳人未到声先到、身披斗篷、跃马迎敌而上的画面洋溢着崇高壮美的格调，充满了视觉上的冲击力。

（2）《亚历山大·涅夫斯基》（1938）

在表现历史人物、展示他们的爱国精神和传奇功勋方面，爱森斯坦的影片《亚历山大·涅夫斯基》堪为代表。影片描写 13 世纪俄国大公亚历山大·涅夫斯基率领人民击溃入侵之敌——条顿骑士的故事。影片为**史诗结构，情节架构以编年史和传记素材为基础，以楚德湖大战为主要叙事框架，略加虚构**。影片中实景拍摄的冬日结冰的湖面、湖边低垂的松树雪挂和在摄影棚里建造的湖上冰面在厮杀中开裂的场景相互交替，使**静态和动态有机融合，构成了蔚为壮观、风格独特的宏大场面**。而亚历山大以“大公”“外交家”“统帅”三重身份在银幕上的展现更体现了他深厚的爱国主义精神。

（3）喜剧片电影

这一时期，喜剧片电影创作也取得重大突破。部分影片**将音乐和美国喜剧片元素进行有机结合**，获得一定效果，如《快乐的人们》等。而一些**描写农村生活的喜剧片也更具俄罗斯本土的特点**。这些表现现实生活的喜剧影片在当时**以积极向上的精神、富于理想的思想主题，以及风趣幽默的语言风格**受到观众热烈欢迎，给观众以精神鼓舞。

3. 发展脉络

（1） 30 年代

30 年代，苏联电影基础建设投资增加，发行放映业得到迅速发展。电影生产上升，观众人数增多。这一时期，苏联的电影产业基本形成。

（2） 40 年代

40 年代的苏联电影由于**卫国战争**而受到影响。在**电影为战争服务的思想**指导下，电影在鼓舞人民斗志、激发抗战热情方面发挥了积极作用。电影工作者，尤其是摄影师踊跃奔赴前线，报道战争实况，用生命和鲜血拍摄了大量**新闻杂志片和大型纪录片**。战后拍摄的影片**主要表现战争中的真人真事，以表彰弘扬爱国主义献身精神**。

（3） 停滞时期

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

（三） 解冻电影（20 世纪 50—60 年代）

1. 解冻电影背景

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

2. 解冻电影概述

一批从战争中归来的电影导演拍摄的“二战”题材影片将苏联 20 世纪 50—60 年代的电影创作推向了一个高潮。这些参加过战争，后经过专业学习而从事电影创作的年轻导演，如**C.邦达尔丘克、Г.丘赫莱依、C.罗斯托茨基、M.卡拉佐托夫、П.托多罗夫斯基、M.胡齐耶**

夫等，以自己的亲身经历和感受拍摄的影片通过表现战争中的普通人，他们的命运和生活为电影带来一股清新之气。这些影片在展示人物命运、创新电影语言上都展示了新的特点，构成新的视觉效果。这一现象被西方称为苏联电影的“新浪潮”，苏联国内则称为“解冻电影”。这些影片连续在世界各个电影节获奖，又一次提高了苏联电影在世界的地位，也提高了苏联电影的商业效益。

3. 代表人物及代表作品

（1）丘赫莱依

丘赫莱依以其三部作品成为解冻电影的领军人物。

《第四十一》（1956）——表现国内战争时期一个红军女战士和一个白卫军中尉在意外遭遇的特殊环境中从敌对到爱恋的关系变化。影片突破以前表现战争和战争中的政治对垒模式，进而深化到表现战争中的人性以及人性受到环境制约和影响的问题。

《士兵之歌》（1959）——以散文化结构叙述了卫国战争期间一个普通士兵六天的生活经历。这样一位普通的士兵成为影片主人公，无疑是对传统英雄人物塑造的一个突破。

《晴朗的天空》（1961）——则通过参战被俘飞行员回国之后，经过重重审查才获得自由的故事，对斯大林的错误政策给予了批判。

（2）卡拉托佐夫

《雁南飞》（1957）是解冻电影中，也是导演卡拉托佐夫个人最重要的作品之一。影片根据著名剧作家罗佐夫话剧《永生的人》拍摄，描写了一个在战争中心理受到创伤，跌倒又重新站起来的普通女孩维罗妮卡的命运。导演将性格具有明显缺陷的维罗妮卡作为影片主人公，本身就是剧作的一个突破。影片不仅人物形象塑造成功，造型处理和表现手法亦有创新，叙事描写富含诗意。摄影师用手提摄影机拍摄的“送行”的一场戏，作者用“情绪摄影”的理念从不同的视点——男女主人公各自的视点和观众的视点充分展示了两个主人公期待看到对方时焦急而紧张的心态及维罗妮卡未看到鲍里斯的沮丧等复杂心绪。而鲍里斯中弹倒下时白桦林的旋转镜头和他牺牲前对婚礼的憧憬也成为电影史上的精彩片段。这里创造性的摄影将鲍里斯的牺牲场面予以升华和诗化，进一步揭示了战争反自然、反人性的主题。

（3）安德烈·塔尔科夫斯基

《伊万的童年》（1962）描写 12 岁的小侦察员伊万深入敌后侦察敌情的故事。导演在叙述中穿插了伊万美好的梦境。通过残酷的现实与诗意的梦境两个世界的对比揭示了战争对人类的摧残，对人性的扭曲。影片既是对战争的批判，也是对普通人的赞颂。

此外，还有邦达尔丘克根据肖洛霍夫的同名小说拍摄的《一个人的遭遇》、罗斯托茨基的《临风而立》、库里让诺夫的《我住我的房子》、格鲁吉亚导演的《士兵的父亲》等。

（四） 电影样式与风格的探索（20 世纪 60—80 年代）

1. 思想电影

思想电影也叫思考电影，指那些通过银幕画面表现剧中人的思想流程或者对某一事件的思考过程的影片。其代表人物是 M.罗姆和 C.尤特凯维奇。罗姆剪辑的政论片《普通法西斯》成为思想电影的代表作。尤特凯维奇将思想电影进一步拓展，其影片《列宁在波兰》（1966）和《列宁在巴黎》（1981）无论形式还是内容都有新意。

《普通法西斯》——影片以嘲讽、机智、冷峻的调子，“杂耍蒙太奇”构成对比性冲突的剪辑原则深刻剖析了希特勒个人野心的膨胀轨迹，揭示了德国法西斯从形成、发展到灭亡的历史必然，为人类发展提出了深刻警示。

《列宁在波兰》——影片在一个半小时的放映时间里，银幕上没有一句对话，列宁对第一次世界大战的思考过程全由画外音，他的内心独白——思想的声音构成。

《列宁在巴黎》——影片描写 1905 年俄国革命失败后列宁侨居巴黎期间，创办无产阶级党校时对俄国无产阶级革命的思考，以及与形形色色无政府主义思潮的斗争。影片采用时空交错的手法，不仅表现了广阔的历史事件，还表现了列宁的思想。

2. 散文电影

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

格拉西莫夫——他的影片以长篇小说的叙事风格紧跟时代变化，反映了各时期社会的进程和出现的问题。格拉西莫夫的影片叙述流畅、磅礴大气、富有观赏性，但有时显得冗长。20 世纪 30 年代表现青年的影片《七勇士》、《共青城》描写苏联开发北极和建设西伯利亚的故事；60 年代的《湖畔》是对工业发展造成环境污染的问题的讨论；《人与兽》、《记者》等是对道德问题的深入探讨；改编片《静静的顿河》《青年近卫军》在再现历史悲剧中，历史背景厚重，人物性格鲜活。《列夫·托尔斯泰》通过对作家托尔斯泰最后一段日子的再现，总结了自己对人生的思考。

3. 散文诗电影

散文诗电影具有散文和诗的双重特点。导演 M.胡齐耶夫被认为是散文诗电影的代表人物。

《我的二十岁》（又名《伊里奇哨卡》）——通过描写几个青年人对生活意义的思考赢得广泛关注，被认为是苏联电影史上一部划时代的作品。影片采用生活流的叙事方式，以浪漫抒情的表达手法，通过对细节的精巧运用，在表现年轻人的生活、工作和思想方面，通过主人公内心的冲突变化，推动剧情，突出主体，突出诗意，再现了苏联解冻后的时代气息。片中用意识流手法表现父子见面，用开场不同时代街头巡逻士兵的组接镜头和结尾莫斯科红场列宁墓换岗的场景表达了革命事业后继有人的主题，平常中突出深意。

4. 诗电影

用爱森斯坦的话说，诗电影就是“使银幕富于诗的魅力”，代表作品有《土地》《战舰波将金号》《雁南飞》《伊万的童年》《恋人曲》等。乌克兰导演**C.帕拉让诺夫**被认为是苏联诗电影导演，其代表作品有《被遗忘的祖先的阴影》《苏拉姆城堡的传说》等。

5. 作者电影

作者电影的典型代表人物是**塔尔科夫斯基**。他作品不多，却**涉及不同的主题**：

《伊万的童年》描写战争，《安德烈·鲁布廖夫》表现历史人物，《飞向太空》《潜行者》涉及科幻，《乡愁》和《牺牲》都是对人生哲学的思考。后四部影片都是把现实和虚幻世界结合在一起。其中有大地和宇宙，历史和未来，幻想和现实，这些东西相互反映、交叉影响。这里既表达了他对历史、未来和现实的思考，以及对人类文明的忧患，也表现了塔尔科夫斯基在异国他乡对祖国的眷恋。

《镜子》（1957）是塔尔科夫斯基最主要的作品。作者在对自己童年生活的断断续续的回忆中，插入了苏联的政治恐怖、西班牙内战、第二次世界大战，还有中国“文化大革命”等事件的画面，从而表现了对个人命运和人类命运的思考。影片在表现手段上，回忆中夹杂着臆想、梦境、幻觉等场景。影片看起来像是一个错综复杂的迷宫，完全没有了传统的时空结构。但在写实与意象中，作者向观众展示着自己的思维，并提出问题供观众思考。

6. 军事爱国主义题材影片

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

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

（1）全景式的史诗电影

全景式史诗电影**空间广阔，战争规模宏大，剧中人物众多（特点）**。这类影片有《解放》、《围困》、《莫斯科保卫战》、《他们为祖国而战》等。

《解放》——该片由5个影片构成，描写了苏军从1943年夏在库尔斯克开始反攻到1945年5月攻克柏林的整个战争进程。影片由一个虚构的人物——营长兹维塔耶夫贯穿整个影片，并涉及众多历史人物。影片情节内容涉及事件多，表现地域广。作者运用真实的历史素材，将历史事件同惨烈的战斗场面结合在一起，展示了这场战争广阔的历史全景。在人物安排上，作者将真实的历史人物和虚构的剧中人物合理安排，相互融合。影片表现了苏军从反击开始整个战争进程中的主要战役。从大的战斗场面到小的细节描写，再现了战争的悲壮惨烈。

（2）描写局部战斗的电影

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

（3）反映游击队生活、战斗的电影

反映游击队战斗的影片中女导演 A. 舍皮钦柯的《升华》和著名导演 A. 格尔曼的《途中考验》更具代表性。

《升华》——影片的突出特点在于作者在人物塑造上借用圣经故事作为比喻。

7. 道德探索题材影片

现代题材和道德题材电影是 20 世纪 70—80 年代苏联电影创作进展最大、内容最丰富、主题最深刻、成果最多的一个领域。许多作品真实、深刻地反映了苏联社会的变化和存在的问题，反映了个人、家庭、集体、社会之间的冲突，刻画了现实生活环境中心理状态和精神面貌。（创作特征）这类影片的出现与后来评论界认为的当时苏联社会已经进入了停滞时代不无关系。与当时社会上流行的物质病——人们追求物质享受，思想境界大大降低不无关系。代表作品有：《莫斯科不相信眼泪》《战地浪漫曲》《两个人的车站》等。

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

（五）苏联电影的解体

1. 改革的标志

1985 年，戈尔巴乔夫上台，实行“改革”和“公开化”，国家政治、经济、思想、文化发生了深刻变革。

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

（2）改革的第二个标志是创作者获得极大创作自由。随着社会问题的日益尖锐，一批反映社会问题，尤其是青年问题的影片应运而生。如反映青年人没有信仰的《小维拉》、描写青年团伙帮派打架斗殴的《我叫阿尔列基诺》、表现妓女现象的《国际女郎》和表现人的精神堕落的《出租车布鲁斯》等。这些影片几乎形成了一个浪潮、代表了当时的创作倾向。

2. 改革的影响

改革也使电影业发生了巨大变化。电影生产模式改变：选题不再实行国家规划、定制、由电影厂自行决定；生产实行独立核算；取消进口影片配额，取消发行放映限制；民营电影公司，个体发行公司应运而生。然而，外国影片，特别是美国影片长驱直入，迅速占领了苏联及其

解体后俄罗斯的整个电影市场。而在没有形成正常生产机制的状态下，民族电影根基动摇，电影业陷入崩溃的边缘。这个时期为后来俄罗斯电影的危机埋下了隐患。

三、重归俄罗斯电影

（一）简要时间线

1. **90年代初**，独立后的俄罗斯国家政治、经济、社会陷入危机，经济危机使得彻底商业化后的俄罗斯电影遭受重创，电影发行放映体制也彻底改变。

2. **苏联解体后的前10年**，由于社会思潮和社会现实的驱动，俄罗斯电影创作主要集中在两个方面：反思批判过去和揭示批判现实。

3. **进入21世纪后**，俄罗斯国家形势好转，在大的社会背景中，电影状况也在好转。在此期间，电影制作获得了大量投资，俄罗斯电影大片不断，数字电影越来越多，现代电影院，数字电影厅的设立，都在为扩大国产影片在市场的占有额而努力。然而由于改革时期对进口电影实行全面开放，外国电影的大量涌入占领了俄罗斯电影市场，导致俄罗斯本土电影在市场的占有率依然很低。

4. **2002年**俄罗斯电影出现新的起色，大量电影票房超过百万美元并在大的国际电影节获奖。

5. **之后**与世界电影潮流接轨，大片接连出现，单个票房不断刷新。众多青年导演也加入了制片行列。

（二）艺术电影

艺术电影在俄罗斯电影创作中始终占有重要地位，即使是商业化的今天，俄罗斯的艺术电影依然很受重视，而且题材广泛，思想深刻。艺术电影领域最负盛名的导演是 A.索洛科夫。

索洛科夫

索洛科夫的创作**基本是对人生、对死亡、对社会、对物质世界的哲学思考**。最初的电影以世界末日为题表现人的精神冷漠颓废，影片造型扭曲。其后的创作基本集中在三个主题：**对生与死的思考，人性与亲情的表现和对权力的拷问**。

第一主题作者通过三部影片再现了死亡、永生和在两者间的黑暗中的徘徊，是在失去了界限的生与死、光明与黑暗、犯罪与惩罚之间的绝望与寻找。

第二个主题体现在《母与子》和《父与子》两部影片之中。前者通过儿子对病重即将离世的母亲无微不至的照顾，后者通过父子二人相依为命的生活表现了人间的亲情，赞扬了美德，是对人性的张扬。

对权力的拷问则在关于位于权力顶端的人物的三部影片——描写战争恶魔希特勒的《莫洛赫》、表现病后没有行动能力的列宁的《金牛座》和表现日本裕仁天皇的《太阳》中得以体现。

推荐片单

《夏伯阳》【瓦西里耶夫兄弟】
《亚历山大·涅夫斯基》【爱森斯坦】
《第四十一》【丘赫莱依】
《雁南飞》【卡拉托佐夫】
《伊万的童年》《镜子》【安德烈·塔尔科夫斯基】
《这里的黎明静悄悄》【罗斯托茨】

第 27 章 意大利电影

一、意大利式巨片

（一） 史诗巨片

1913 年前后，意大利史诗巨片迎来了巅峰。《你往何处去》《庞贝城的末日》《卡比利亚》以其豪华奢靡的古罗马宫廷生活场面、恢宏壮阔的群众场面和战争场面，以及整座城市顷刻间毁于一旦的影像奇幻，向世界展示了意大利电影的野心和实力，令同时期的欧洲其他国家电影和美国电影黯然失色。各国竞相购入意大利影片，一时间意大利影片供不应求，意大利电影业空前繁荣。

（二） 意大利式巨片与美国电影

1. 意大利式巨片刺激了美国电影的发展

意大利式巨片刺激了正在成型之中的美国电影，激发了美国人对豪华大片的勃勃野心。可以看到美国电影人向意大利大片学习如何处理宏大场面的电影技巧，以及如何驾驭更庞大复杂的电影叙事的决心。格里菲斯拍出了伟大的史诗巨片《一个国家的诞生》最终与这些傲视世界影坛的意大利大片分庭抗礼。

2. 意大利电影被美国电影反超

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

（三） “意大利的好莱坞” 的电影梦

1. 背景

一战后，墨索里尼在意大利组建了法西斯政权，电影作为振兴民族文化的重要内容和塑造独裁政权形象的重要手段，而得到了政府的大力扶持。墨索里尼政府将其称为实践伟大的“意大利的好莱坞”电影梦。

2. 法西斯式大片的出现

“意大利的好莱坞”的电影梦催生了一批法西斯式大片。亚历山大·勃拉塞蒂在 1929 年拍摄的《太阳》，1934 年拍摄的《1860》和政治色彩浓烈的《老卫兵》，以及 1930 年的《尼禄》和 1941 年的《铁冠》等古装片，能够看出法西斯政权在电影领域中所取得的“意志的胜

利"。宏大的叙事、强烈的意识形态色彩以及民族主义情绪，无一不是以一种大片的姿态，向世人宣誓着某种关于复兴的伟大梦想。

3. 意大利式巨片的类型尝试与衰落

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

二、意大利式喜剧

（一）发展脉络

喜剧作为意大利民间文化和通俗文化的血脉，可以追溯到深受意大利人喜爱的、以假面和方言著称的**即兴喜剧和轻歌剧**上。

20世纪30年代以后，由于法西斯政权对本土电影的大力扶持，喜剧渐渐在电影银幕上萌芽。然而，由于喜剧是一种通俗文化，缺乏法西斯政权所需要的精英和民族意识，并没有受到重视。

战后意大利"经济奇迹"出现的**50年代到70年代**这二十年间，是意大利式喜剧辉煌的时期，涌现了一大批优秀的导演、演员和作品。马里奥·莫尼切利1958年的《圣母街上的大人物》通常被认为真正为意大利式喜剧带来国际声誉。

而埃托里·斯科拉1974年的《我们曾如此相爱》则**宣告了喜剧时代的终结**。

（二）意大利式喜剧的特征

1. 题材上，是表现城市平民生活的现实主义电影。
2. 主题上，意大利式喜剧中经常会表现严肃的主题，比如死亡、离别、孤独感、人生意义、社会问题等。
3. 叙事上，以嘲弄的方式描述社会问题。
4. 类型上，意大利式喜剧因其本土化的文化风格而难以被类型化的套路界定。
5. 人物角色上，形形色色的出了问题的**男人作为电影的主角**，承受着被嘲讽的、毫无尊严的命运和形同草芥般的人生，以及善意嘲讽中所蕴藏的同情。而**女性角色**尤其以操劳宽容的慈母和贤妻为典型，她们与这一群浪荡子们形成了对比。

（三）意大利式喜剧中的“喜感”

其实，意大利式喜剧的"喜感"是在意大利这块特定的土壤上形成的。由于这个国家悠久的历史传统和深厚的文化积淀，意大利式喜剧的"喜感"便成为一个相对的概念。它是**相对于沉重呆板的农民而言，较为活泼机灵的城市平民的喜剧**；是**相对于沉默隐忍的女人而言，较为活跃享乐的男人的喜剧**；也是**相对于保守、慢节奏的南方而言，较为轻便、快节奏的中北部时尚都会的喜剧**。

在这样的一个背景下，如果观众们并没有在意大利式喜剧电影中找到轻快的令人捧腹的段落，反而看到了死亡、恐惧、失控、迷惘和孤独，也并没有等到一个皆大欢喜的结尾，则一点都不足为奇。纷杂的世相在取景框中和平共处、两相对立的矛盾被镜头推动着向前。既繁复又圆熟的现实，创造出了可以嘲弄死亡和恐惧的喜剧。

（四）代表作品

1. 《圣母街上的大人物》【莫尼切利】
2. 《浪荡儿》【费里尼】
3. 《大地在波动》【维斯康蒂】
4. 《我们曾如此相爱》【埃托里·斯科拉】
5. 《意大利式离婚》【彼得罗·杰尔米】
6. 《超速》【迪诺·里西】
7. 《一个美国人在罗马》【阿尔贝托·索尔蒂】

（五）意大利式喜剧的衰落

当意大利社会走入 60 年代之后，便彻底不同了，人们不再成群结伴，不再复往日家庭的亲密，温馨善意自吻的意大利式喜剧也不复存在了。在这之前，无论是丑陋的，肮脏的，下流的，还是自私贪婪，软弱胆小；小偷也罢，浪荡儿也罢，令人讨厌的无知青年也罢，花花公子也罢，总保有传统社会的一丝温馨的余晖。

三、新现实主义（具体可参考第 18 章内容）

（一）新现实主义的背景

1945 年，意大利战败，法西斯政权的坍塌和短暂的光荣梦想的破灭令普通民众贫困的生活雪上加霜。民族危机、失业、贫困、动荡等一系列社会危机令普通百姓的生活难以为继。与此同时，墨索里尼政权所建立起来的意大利电影基地罗马电影城也在战火中几乎被毁，在缺乏资金、设备和人员的情况下，电影业难以幸免地与这个国家的其他行业一样遭遇重创。意大利电影实验中心的影评家温别尔托·巴巴罗教授在看了维斯康蒂的《沉沦》与同时期涌现的其他几部作品之后，将这一新出现的电影创作倾向称为“新现实主义”。

（二）创作理念

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

（三）代表人物及代表作品

维斯康蒂——《沉沦》（1943）、《大地在波动》（1948）

罗伯托·罗西里尼——《罗马不设防的城市》（1945）、《德意志青年》（1948）

德西卡——《擦鞋童》（1946）、《偷自行车的人》（1948）、《温别尔托·D》（1952）

德桑蒂斯——《艰辛的米》（1948）、《罗马十一时》（1952）

（四）新现实主义的衰落

20 世纪 50 年代以后，美国资本的注入迅速消除了遍地疮痍的战后陋像。新现实主义电影迅速地被“玫瑰色的新现实主义”淹没。而所谓“**玫瑰色的新现实主义**”正是意大利式喜剧的复苏。经济奇迹所引发的意大利民间诸多现象为意大利式喜剧提供了更复杂更新鲜的人物和故事。

四、作者与大师们

1. 费里尼

（1）作品简介

费里尼是从**意大利喜剧电影和新现实主义电影**中走出来的导演。除了新现实主义电影之外，他的黑白片《白酋长》《浪荡儿》和《阿玛柯德》都是再典型不过的意大利式喜剧。

1954 年公映的《大路》是第一部展现了费里尼独特风格的杰作，其中流浪马戏团、小丑和在风中流泪的女性形象令他成为一名真正的电影作者。**1957 年**的《卡比利亚之夜》是费里尼正式与新现实主义和传统喜剧告别的作品。

60 年代以后，费里尼拍出了《甜蜜的生活》（1960）和《八部半》（1963）。费里尼在这两部作品中向世人展现了传统意大利及意大利人朝着战后现代社会开放的一种姿态。他们带着各自传统和出身的烙印，向着现代社会开放了自己的欲望，同时又承受着伦理和宗教的自我审判。

（2）创作特点

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

2. 安东尼奥尼

（1）作品简介

他从 **40 年代**开始，就一直与新现实主义的导演有合作，并且自己也拍摄了一系列纪录

短片如《波河上的人们》（1947）。但是，他对这个国家新兴的城市中产阶级的兴趣，要远远大于底层人民。

50年代开始，安东尼奥尼自《女朋友》（1955）一片起彻底放弃传统叙事法，终于找准了他的电影主体。

60年代，他拍摄了关于城市中产阶级的《奇遇》（1960）、《夜》（1961）、《蚀》（1962）、《红色沙漠》（1964）和《放大》（1966）。

70年代以后的《过客》（1975），更彻底地否定了现代文明和城市生活的合理性，而直接将主人公抛出现代文明之外。

（2）创作特点

① （主题）侧重描绘现代文明的寂然和都市生存方式的病态，否定现代文明和城市生活的合理性。

② （人物形象）侧重于表现城市中产阶级的病态形象。

③ （视听风格）在表现物质繁荣和寻欢作乐的场景时，用的是出奇简朴、冷静的镜头语言。稍稍滞后和延宕的镜头节奏令物质和现代文明的狂欢不再激动人心，反而透着一种心灰意冷、百无聊赖和余烬将熄的冷感。

3. 维斯康蒂

（1）代表作品

《沉沦》被誉为新现实主义电影的先驱之作。

《豹》（1963）

《战国妖姬》（1954）

《诸神的黄昏》（1973）

《魂断威尼斯》（1971）

（2）创作特点

① （主题）维斯康蒂的新现实主义的追求来自创作意识和美学追求，审美的摧毁力和新旧革新，是维斯康蒂一贯的主题。

② （视听风格）对影像画面精益求精，大胆运用真实场景、自然照明和朴素得近乎矿业的风格。

4. 贝托鲁奇

（1）代表作品

《巴黎最后的探戈》（1972）

《末代皇帝》（1987）

《小活佛》（1993）

《戏梦巴黎》（2003）

（2） 创作特点

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

5. 帕索里尼

（1） 代表作品

《罗马妈妈》（1962）
《马太福音》（1964）
《俄狄浦斯王》（1967）
《美狄亚》（1969）
《一千零一夜》（1974）
《坎特伯雷故事集》（1972）
《大鸟与小鸟》（1966）
《索多玛 120 天》（1975）

（2） 创作特点

- ① （主题表达）在帕索里尼的作品中饱含其对理想主义的表达：人乃至整个自然界所有生物平等的权利和自由，尤其是快乐幸福的自由。
- ② （人物形象）其改编的一系列作品，无一不在原著的基础上可以加强主角的个性力量和信仰力量。

6. 各展风采的意大利作者导演

弗兰克·皮亚沃里拍摄了《风的第一声呼吸》（2002）、《穿越时间的声音》（1996）、《蓝色星球》（1982）等诗电影。创造了"意大利式西部片"的塞尔吉奥·莱昂内以意大利裔移民为主角的《美国往事》（1988）令好莱坞为之折服。还有拍摄了《吾父吾主》（1977）等以表现意大利南方乡土社会特色的塔维亚尼兄弟，他们是意大利传统的延续者。此外，女导演丽娜·维尔特穆勒的南方两性喜剧在意大利式喜剧中别具一格。另一位女导演利利亚娜·卡瓦尼，则拍摄了著名的、富有争议的《午夜守门人》（1974）。

五、 意大利电影的发展与未来

（一） 发展现状

20 世纪 60 年代以后，好莱坞电影的大量引进占据了以年轻人为消费主体的商业电影院。年轻人们都不爱看老掉牙的本国电影了，而争先恐后地为美国大片和类型片掏钱买单。意

大利电影虽也发展出了诸如意大利式西部片、社会调查片、恐怖片、情色片等本土类型，却依然无法与强大的好莱坞电影相抗衡。颓势在所难免。

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

（二）当代作品

科拉多·古赞第：《法西斯上火星》（2006）

马提欧·加洛尼：《格莫拉》（2008）

塔维亚尼兄弟：《凯撒必须死》（2012）

推荐片单

《庞贝城的末日》【M.卡塞利尼】

《你往何处去》【E.格左尼】

《圣母街上的大人物》【马里奥·莫尼切利】

《浪荡儿》《八部半》【费里尼】

《大地在波动》《魂断威尼斯》《豹》【维斯康蒂】

《罗马·不设防的城市》【罗伯托·罗西里尼】

《偷自行车的人》【德西卡】

《红色沙漠》《奇遇》【安东尼奥尼】

《末代皇帝》《巴黎最后的探戈》【贝托鲁奇】

《马太福音》《俄狄浦斯王》《坎特伯雷故事集》《索多玛 120 天》【帕索里尼】

《凯撒必须死》【塔维亚尼兄弟】

第 28 章 日本电影

一、日本电影的历史

1. 19 世纪末——诞生

19 世纪末，日本本国人士开始投身拍摄电影，最初的实践就体现出了鲜明的民族文化特色。对电影的称呼改为“映画”，标志着电影作为独立艺术形式在日本确立了地位。

2. 20 世纪初——无声时期

（1）新派剧

近代的歌舞伎表演在西方戏剧的影响下，进化出“新派剧”这一戏剧类型。早期日本电影在叙事题材和演员表演方面，都受到新派剧的巨大影响，不仅剧情取材于新派剧，演员来源也以剧团为主。

（2）辩士

辩士，即电影旁白者，他们朗诵对白，讲解剧情，凭借个人的语言魅力，尽情发挥，为了配合讲解甚至可以对电影放映进行调整。无声电影与辩士的奇异组合实为日本戏剧“声画分离”模式在新媒体中的延伸。尽管一些对西方无声电影观念有所了解的批评家，抨击辩士干扰了电影本身的叙事和美感；但在民众中，辩士具有强大的影响力。一直到有声电影普及，辩士群体才逐渐消亡，但辩士起到的特殊作用并未被完全抛弃，许多日本电影中都存在着文本内部的“另一种”声音，以更加隐蔽的方式来观望情节和人物并做出间离式的评价，如大段的画外音旁白以及歌唱。许多电影借用传统戏曲演唱来暗示剧情的发展和人物的心理

（3）早期电影形式特征的探索

美学方面，美国的格里菲斯、欧洲的先锋实验电影等电影潮流被介绍进来；体制方面，也成立了模仿西方电影产业运作模式的制片公司，如松竹映画公司、日活映画公司等。演员和工作人员的培训逐渐规范化，明星制逐渐形成，导演培养也步入了职业化的轨道。

（4）基本路线

在题材和叙事上，脱胎自传统戏剧的古装时代剧和模仿西方文化的时装现代剧各表一枝；在电影的形式风格上，留恋日本古典韵味的同时，也乐于借鉴西方电影美学。

3. 20 世纪 30.40 年代——高潮

20 世纪 30 年代，初生的有声片将日本电影推至一个高潮，松竹、日活、东宝等电影公司在有声电影的革命中争先恐后，辩士则以一种惨烈的方式被电影工业淘汰。文学作品改编的电影逐渐增加，不必再担心用字幕代替对白的不便。沟口健二、小津安二郎、山中贞雄等导演的个人风格延续到了有声片创作中。而未来的大师黑泽明在 20 世纪 40 年代初进入影坛，为他战后的勃发奠定了基础。这一时期的日本电影在技术和艺术上都得到了长足发展，到第二次世界大战之前几年，从产量来看，日本已然跃居为世界电影大国。

4. 二战后——停滞

二战时的电影成为军部的工具和管制对象，电影人应征入伍，创作受到诸多限制，日本电影发展陷入了停滞状态。数年之后，作为战败国的日本，文化方面被美国盟军司令部控制监管，电影在题材上出现了模仿西方，歌颂西方政治理念的风潮；古装时代剧由于涉及武士、

神道等曾被法西斯军国主义利用的思想而被美方禁止。

5. 20 世纪 50 年代——黄金时期

战时和战后长期受制于政治的日本电影人终于得到自由施展的机会，著名导演纷纷推出高水准的作品，获得国际电影节的关注和认可，日本电影进入了一个大师辈出的黄金时代。

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

6. 20 世纪 60.70 年代——滑坡与新尝试

电视普及之后，日本电影出现大幅滑坡，观众人次急剧下降，多家电影公司倒闭，日活、大映等大公司也难逃厄运，大制片厂体制濒临崩溃。战后涌现出了一批新导演，得到大公司的重用，这些导演比起上一代人，呈现出更多样的创作趋向。与此同时，黑泽明、市川昆等老牌名导仍然活跃在影坛，尝试新技术、寻找表现力上的突破。为了寻求资金、有国际影响力的导演把目光投向国外。请外国制片商投资拍摄。老牌电影公司为了摆脱困境，除了启用新导演、还在寻找能够保证观众的电影类型。电影滑坡的背景下，兴起拍摄色情片的潮流，这在客观上对日本电影产业起到了刺激和挽救作用。

7. 20 世纪 80 年代——独立创作的自由

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

8. 20 世纪 90 年代——新起色

经历了低迷的日本电影在 20 世纪 90 年代有了新的起色，北野武和岩井俊二进入大众视野。此外，富有东方神秘色彩的日式惊悚片，想象力丰富且制作精良的动画片，以私人生活为对象的“私纪录片”都是新世纪日本电影的特色标志。

二、日本电影的代表作者

（一）导演群像

沟口健二偏爱运用富有东方卷轴画般流动感的长镜头，形式和题材都有歌舞伎的影子，尤其擅长表现女性形象；

成濑巳喜男对于贫苦阶层人情冷暖的描绘，以富含悲情色彩著称；

衣笠贞之助的古装时代剧风格华丽，场面宏大；

黑泽明的影片受西方哲理和价值观影响，洋溢着英雄主义和人道主义；

小林正树对古装时代剧进行另类演绎，反思民族传统文化；

市川昆对日本著名文学作品的改编深得原著意蕴精髓；
新藤兼人的影片对白极尽简略，充分运用镜头语言描绘人在极端环境中顽强坚韧的生命力；
新浪潮导演大岛渚、今村昌平等人，通过影片表现现代人的孤独、迷惘和绝望，与欧洲现代主义电影潮流遥相呼应……

（二）代表人物（根据世代划分）

1. 古典大师小津安二郎

（1）概述

小津安二郎是世所公认的最能代表日本电影民族特征的导演，他的作品带有日本传统文艺恬淡宁静的美学风格，被一些欧美电影研究者视为“真正”的古典主义。他擅长在封闭的空间中完成故事，严谨而精致。小津的大部分作品都由他亲自操刀编剧，聚焦于普通日本人的日常生活状态，尤其对于家庭成员关系有细致入微的刻画，往往以传统日本家庭在现代化进程中受到的冲击为冲突核心，表现家庭成员对传统观念的坚守和背离。虽然电影剧情中存在种种矛盾，但是小津并不喜欢激化冲突，而是让人物内心的复杂曲折通过言谈举止流露出来，用平和收敛的方式来演绎。台词极尽散淡平实，言有尽而意无穷。叙事上，基本采用顺序，少有闪回等时空变化，用最自然的方式将故事娓娓道来。

（2）创作特征

① 视听形式

首先，他惯于使用低角度的机位，以约三十几度的仰角拍摄人物，这个角度既符合日本人席地而坐的习惯，也体现出日本民族讲究礼仪的谦恭态度。

第二，他偏爱运用静止的长镜头，拒绝戏剧化的蒙太奇技巧和复杂的镜头运动。

第三，人物对话段落中，镜头正面拍摄，直接切换，不使用特效，也不刻意制造剪辑点，一切以平实为基调。

第四，影片场景多数为室内，且多为传统的日本民居，巧妙地运用室内门窗家具的线条实现构图的美感。

第五，要求演员要平和自然，动作从容，表情含蓄，不带太多外露的情感。

② 题材和内容

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

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

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

③ “二战”前后的风格变化

虽然**内容都是普通人之间的人情交往互动**,主题都是**乐天知命、随遇而安的人生观**;但**战前**的作品更为轻松幽默,表现平民草根阶层的喜怒哀乐,**战后**日本社会发生了巨大的变化,小津安二郎的目光也转向了城市新兴中产阶级职员,叙事风格更加沉静和凝练,面对传统生活的流逝,流露出淡淡的惋惜和忧伤。

④ 主题表达

小津安二郎的影片通过**对现实生活和市井普通人物的细腻刻画**,更为质朴地折射出了日本的整体民族风貌在**20世纪的变化**,尤其是**传统与现代观念的碰撞融合**。小津安二郎被称为传统主义者,其电影的传统色彩在于对日本民族文化内涵的准确表达,而非流于表面的符号堆砌。他的时装现代剧贴近日本民众现实生活,符合社群共同价值观。

2. 现代主义巨匠黑泽明

(1) 概述

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

(2) 创作特征

① 题材方面

黑泽明的影片选材甚广。从现代社会向题片到古装时代剧、包括先锋实验性质的影片都有所涉猎,题材和形式上的不断创新。

② 视听形式方面

黑泽明以**擅长拍摄动作场面和宏大场景**而著称,喜欢运用**多机位拍摄**。黑泽明的影片时而呈现出强烈的运动感,时而运用慢镜头摄影表现激烈的动作,时而又尝试极具抽象意味的长镜头,种种令人眼花缭乱的**变化**使得黑泽明的影像风格与日本传统文化所推崇的宁静恬淡的美学特征判然有别。

③ 主题方面

受到西方现代性思潮的影响。

A. **黑泽明的影片与西方戏剧长期以来的精神内涵颇为符合——表现个人在命运摆布**

下的挣扎。他的许多影片改编自西方名著，形式上吸纳了日本古典能戏的元素，内涵层面则是彻彻底底的西方价值观，除了原著的悲剧精神之外，更突出的是西方现代性思潮影响下的对于人之存在的思考。

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

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

3. 后现代拼贴高手北野武

（1）创作特征

① 形式方面

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

② 类型题材

北野武涉猎的类型题材很多，警匪片有《凶暴的男人》《花火》；黑帮片有《奏鸣曲》、《大佬》，还有青春片《坏孩子的天空》，古装片《座头市》，桃色片《性爱狂想曲》。从未受到片厂体制限制的北野武，创作上表现出自由的游戏态度，这些影片成了他挑战类型规范的实验。

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

③ 主题表达

表面上，北野武的影片具有鲜明的后现代拼贴特征，对于感官刺激元素有大量表现，然而其影片的深度却并未被削平，影像表达貌似随意，实际颇具深意。他的影片中随处可见他黑色幽默和尖刻讽刺；片中没有人道主义的精神胜利，角色看待世界的眼光常常是孤独、冷

酷和悲观的；也并不区分是非黑白，所有人物都在茫然地摸索，只有在事件突发时才凭借本能做出决定。

暴力和唯美奇异地混合在北野武的创作中，最粗糙的打斗和最细腻的情感都能在他的影片中找到，枪战的激烈和大自然的宁静，生活的困散和死亡的惨烈……种种矛盾的属性被他用貌似毫无章法的叙事方式结合起来。

④ 人物形象

他的主人公往往是被社群遗忘的边缘人物，他们百无聊赖、挣扎求生，彼此之间貌似冷漠疏离，但往往埋伏有一种隐性的情感联系，被创作者刻意淡化的情感在影片的高潮段落爆发，情感的力量甚至可以超越生死。

4. 当代写实主义作者是枝裕和

（1）创作特征

① 影像风格

是枝裕和的作品都带有强烈的纪录片色彩，多采用手持拍摄，自然光效，长镜头写实。

② 主题内容

A. 在主题和内容上并不囿于生活现实，有着天马行空的想象力。

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

B. 对日本家庭情节剧的继承

小津惯于从父辈的视角看待子女们的渐行渐远，是枝裕和故意反其道而行之，从儿子的角度审视与父母之间的矛盾，捕捉到了家庭成员微妙的情绪变化，揭示出一个多少有些残酷的现实：即使家庭成员在意彼此，也不可能完全说出心里话，说出的话永远言不由衷，而生活就是这般周而复始。小津在自己影片中予以感伤哀悼的，是枝裕和全部作为自然而然的现实接受下来，影片给出的态度是，家人间的隔阂乃是必然，人人各怀心思，与其强用幸福温情来包装，不如直面隔阂并从中发现那丝丝缕缕始终无法斩断的羁绊。

三、日本电影矛盾的美学特质

（一）概述

日本电影对伤感的爱或者母性的爱做诗意性描写，并将这些东西与山川风光等大自然抒情性要素融为一体，据此磨砺出他们的细腻感性，此外宿命论，对山河的热爱，残暴性与施

虐性，细腻的美学感觉，神秘主义以及在表达上述观念时运用的悠缓的时间感觉都是日本电影的特别之处。日本电影中体现出的种种矛盾的美学范畴——民族艺术传统和西方电影观念、影像的唯美与残酷、情感的含蓄与张扬等都是日本民族性格在电影艺术领域的体现。

（二）唯美与残酷

风格上，日本电影的唯美与残酷往往相伴而生，许多日本导演和影片都在这两种属性上有极端的追求，颇为符合本尼迪克特对日本文化的概括——**菊花之美与武士刀之残酷的奇异组合**。

唯美和残酷这两种截然对立的风格在日本影片中往往纠结于一点——**对死亡的崇拜和赞美**。在日本影片中，主要人物的死亡常常被渲染上神圣的色彩，而杀人的暴力行为也被美化表现，试图通过极端残酷的行径表现人生的哲理。有时候，甚至不强调杀戮的正义与邪恶之分，死亡只是作为一种仪式，不追究其背后的内涵。

日本的岛国文明，受自然条件的影响，灾害频仍，**美好事物在瞬间毁灭的现象在日本民族的集体无意识中生根**，正如日本国花**樱花**这一频频出现在影片中的**意象**——**象征着瞬间的绚烂和刹那的凋谢**。也正因为对这种“绝望之美”的眷恋，日本电影的唯美倾向总与悲情伴生。尤其以爱情为主题的影片，在用尽笔墨刻画男女主人公的情感变化之后，离别或死亡突如其来。

（三）含蓄与直露

1. 含蓄隐忍

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

2. 直露的表现性和暴力

与这种含蓄的情感表现相对，日本电影并不忌讳直露地表现性和暴力。暴力元素在以武士为内容的古装时代剧中已经扎根，性元素的泛滥则是色情电影兴起的后果。日本电影在表现血腥的肉搏、残缺的肢体时，流露出嗜血般的狂热。表现性爱时，**一方面**用唯美的手法，为情欲画面添加浪漫和抒情色彩；**一方面**又对施虐受虐的性变态情节详细描绘，试图赋予性爱以特殊的寓意，为各种非正常的性行为找到哲理性的解释。

四、日本电影的民族美学特征

（一）对民族美学意境的追求

1. 重视自然景物的作用

日本电影的抒情性特征非常突出，重视影片中自然景物的作用，**在外物与内心之间营造**

比喻和象征。

不同于文学和戏剧，在电影中环境扮演着更为重要的作用，摄影机将环境变成了特殊的角色，具有叙事上的重要功能。追求意境的美学传统，在内涵上正契合电影艺术重视物象的特点。日本的电影对于四季更迭、气象变化的表现十分重视，各种自然景物（花草树木、风霜雨雪）所引发的情思作为日本民族心理的一部分，在影片叙事中得以体现。适时地插入景物镜头，巧妙设计场景的气候条件，将情感化入自然环境之中，这种思路是自发的也是自觉的。许多日本影片以自然景物或四季时节命名，或用自然景物作为线索、将寓意寄托在外物上。

2. 日本民族艺术的启发

品味意境时，日本民族艺术“喜静不喜动”。日本的古典戏剧以缓慢的动作，绵长的唱腔为主，表演的动作幅度不大，人物的表情单一或者干脆使用面具或偶人，有一种宗教般的静穆氛围和庄重的仪式感。这种艺术传统在电影领域体现为，镜头移动要么平缓，要么静止不动，注意力全部放在演员的表演、场面调度等镜头内部元素上；演员的表演以自然稳定的状态为主，少有夸张的语言和动作，这一特点在小津安二郎、沟口健二等老一代导演的作品中体现得尤为明显。日本电影整体上追求一种绘画式的美感，即使如今影像风格更加多元化，静态仍然是许多日本导演的美学追求。

（二）对民族文化符号的展示

1. 古装时代剧

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

2. 日本恐怖片

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

五、日本电影的困境

（一）全球影业共同遭遇的新媒介挑战

1. 影片产量减少，电影银幕锐减。
2. 电影发行业为收回成本，大幅提高影院票价，使得电影变成了一种“奢侈品”。

3. 新兴视听方式与电影争夺市场，如电视、廉价录影带等。
4. 独立制作取代大公司和片厂，日本电影产业依靠色情影片和动画影片生存。

（二）日本电影面临的特殊困境

1. 新一代日本观众对日本传统民族影片兴趣缺乏，对美国文化推崇备至。
2. 新锐导演虽然在艺术方面大胆探索，但与大众较为疏远。
3. 商业类型片创作，过于依赖某些固定的类型模式，创意缺乏，因质量不高而难与好莱坞抗衡。

（三）以个人为支点的危机

1. 日本电影失去体制支持，仅依靠电影作者个人成就为支点。
2. 电影人才“青黄不接”。

本章片单

《晚春》《秋刀鱼之味》《东京物语》《早春》【小津安二郎】
《罗生门》《梦》【黑泽明】
《花火》《菊次郎的夏天》《坏孩子的天空》【北野武】
《无人知晓》《如父如子》《小偷家族》【是枝裕和】
《失乐园》【森田芳光】

第 29 章 印度电影

一、早期印度电影

（一）印度电影简史

无声电影时期，1896 年卢米埃尔兄弟在孟买放映影片标志着印度电影的诞生，在随后的 20 余年间，印度电影从短片创作出发，尝试了新闻片、风光片、故事片等影片类型的创作，印度电影初具规模。

有声电影问世，随着有声电影的诞生，印度电影也开始从无声向有声过渡。1930 年 3 月 14 日，由阿德希尔·伊兰尼拍摄的影片《阿拉姆·阿拉》上映，标志着印度第一部有声电影的问世。

二战后，印度电影受到较大冲击。

1950 年以后，印度电影逐步进入全盛时期，出现印度“新电影”流派。

20 世纪 70 年代，由于受到欧美西部片和东亚功夫片的影响，印度电影开始融入更多的商业性元素。

20 世纪 80 年代以后，印度电影形成庞大电影产业。

（二）印度“新电影”运动

1. 概述

20 世纪 50、60 年代，以萨蒂亚吉特·雷伊、莫里纳尔·森和里特威克·卡塔克等为代表的电影人创立了时间跨度近二十年的印度“新电影”“流派”。这一流派深受意大利新现实主义影响，认为电影不是一种低水平的纯娱乐手段，而是一种严肃的表现形式。

2. 创作特征

题材上主要反映印度现实社会和政治问题；

拍摄方法上提倡低成本、外景拍摄和非职业演员。

3. 代表作品

雷伊的“阿普三部曲”、

比麦尔·洛伊的《两亩地》和《已婚女人》、

V·森拉达姆的《两只眼睛和十二只手》、

莫里纳尔·森的《布万·舒姆》等。

4. 总结

“新电影”在 20 世纪 60 年代逐渐形成一场运动，大批年轻的印度导演和一些拍摄传统影片的老导演也都投入到“新电影”的拍摄中，为提升印度影片的艺术品位和国际地位做出了积极的贡献。

二、 新世纪印度电影（“新概念” 印度电影）

（一） 概述

新世纪以来，随着全球化进程的加快、数字技术的崛起，越来越多的印度电影人开始更新制作理念，挑战宝莱坞的主流电影传统，开始采用更加国际化的创作手法拍摄本国电影。

一些在国际上获奖的作品摆脱了印度电影成规化的制作模式，以鲜明的影像叙事风格展示了印度电影的全新风貌，被誉为“新概念”印度电影，标志着印度新电影势力的崛起。严格来说，“新概念”印度电影并不是一个美学流派，而是一种用以区别传统的“马萨拉”式的宝莱坞制作的叫法。

（二） 创作特征

在制作层面上看，“新概念”电影更讲究国际化合作，更加迎合全球市场。

在美学层面上看，“新概念”电影则更为激进，旨在打破保守传统的宝莱坞美学，摒弃无节制的歌舞场面，代之以精心安排的故事情节，对身份、性别甚至是性的表现更为开放。

以米拉·奈尔的《季风婚宴》为例：

题材上，婚礼题材对各国观众广泛吸引，赢得广泛受众面。

结构上，国际化的叙事文本——一个可疑的新娘，一个说谎的新郎，一大堆抢话说的亲友，他们自身的满腹辛酸和欲求能使婚礼本身相形见绌。

拍摄手法上，导演采用类似“道格玛宣言”的低成本美学手法，使其影像风格与好莱坞电影明显区别开来。

可以说，**清新明快的民族风格与对好莱坞叙事的本土化借鉴，是“新概念”电影的显著特征。**

（三） 与“新电影”运动的不同

与 20 世纪 50 年代兴起的“新电影”运动不同，“新概念”电影并没有刻意颠覆宝莱坞的电影的美学传统。除却《季风婚宴》等少数较为风格化的影片，**大多数“新概念”影片更多是宝莱坞自身对其传统程式的自我修正和创新，并对影片所承载的主题和社会意义进行更为深入的挖掘和探讨，使其呈现更加普世化、多元化的美学特征，以适应更为广阔的国际市场。**

（四） 总结

不可否认的是，尽管新世纪以来的印度电影越来越强调与西方文化的亲缘性，但仍然坚守了自身的民族、宗教及文化品格。由此可见，新世纪印度电影在世界范围内赢得广泛认可的同时，亦维系了国家形象的塑造与传播。

三、 印度电影代表人物及其作品

（一） 拉兹·卡普尔

《火》（1948）
《雨》（1949）
《流浪者》（1951）
《擦鞋童》（1954）
《乡巴佬进城记》（1955）
《夜幕下》（1956）
《我陶醉了》（1959）
《恒河流过的地方》（1960）

（二） 萨蒂亚吉特·雷伊

“阿普三部曲”：《道路之歌》（1955）、《不可征服的人》（1956）、《阿普的世界》（1959）
《三姐妹》（1961）
《大都会》（1963）
《恰鲁拉达》（1964）
《远方的雷声》（1943）
“政治三部曲”：《对手》（1970）、《不负责任的伴侣》（1971）、《中间人》（1976）
《棋手》（1977）
《不速之客》（1922）

（三） 米拉·奈尔

《早安，孟买》（1988）
《密西西比马萨拉》（1991）
《季风婚宴》（2001）
《名利场》（2004）
《同名同姓》（2006）
《纽约，我爱你》（2009）
《艾米莉亚》（2009）
《拉合尔茶馆的陌生人》（2012）

（四） 阿米尔·汗

主演：

《灰飞烟灭》（1989）
《讲心不讲金》（1990）
《假假真真》（1994）

《义无反顾》（1999）
《印度往事》（2001）
《三个傻瓜》（2009）
《幻影车神 3：魔盗激情》（2013）
《我的个神啊》（2014）

四、 印度电影的民族特点

（一） 歌舞场面

1. 歌舞渊源

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

与早期印度电影中的歌舞所呈现的消费主义特征相比，**当代印度电影中的歌舞**则更具**国际化视野**。

2. 歌舞与叙事

从叙事上看，早期印度电影的歌舞场面被认为是**"无时性"**的，即**超出叙事的时间性场景**。更有激进者认为，即使将影片中的歌曲段落完全删除，也丝毫不会影响叙事的流畅性。但整体而言，当代印度电影对歌舞场面的运用还是**越来越注重与叙事进程的有机结合**，歌舞场面不仅是影片情绪宣泄的重要情节点，更是**不可或缺的民族风格呈现（作用/重要性/意义）**。

（二） 现实主义传统

早期印度电影多取材自印度古典戏剧。泰米尔语戏剧起源最早，呈现的大多为现实题材。

随着时代的发展，印度戏剧的社会功能被电影所取代，而其发展过程中所逐步建立的现实主义精神在电影中仍得到传承与发扬。

20 世纪 40 年代至 60 年代，经历了"二战"及民族独立运动后，印度现实主义题材影片发展到了一个巅峰，出现了以拉兹·卡普尔为代表的批判现实风格影片和萨蒂亚吉特·雷伊为代表的新现实主义电影（"新电影"流派）。这些影片尽管拍摄手法不同，故事讲述方式不同，但都旨在揭示社会现实生活的各方面问题。

70 年代，尽管"马萨拉"电影是这一时期的主流，仍不乏《访谈录》、《秧苗》等揭示社会问题和进行政治批判的低成本"平行电影"。

80 年代后，米拉·奈尔的《早安孟买》和谢哈克·卡普尔的《土匪女王》又将印度现实主义影片推向了一个新的高度。

新世纪以来，宝莱坞电影在坚守商业化创作的同时，也越来越兼顾对现实问题的呈现和

反思。

（三） 世俗化

从影像层面看，极具民俗风情的歌舞场面是印度电影最大的特色。

从叙事层面看，新世纪印度电影仍保留其固有的情节剧模式，通过相对模式化的情节结构和人物塑造方式讲述故事。但与传统印度电影的伦理化叙事策略不同，新世纪印度电影更多呈现的是对保守家庭、情感观念的颠覆和重构，从而完成了本土文化与西方文化的世俗性调和。

从宗教和文化层面看，新世纪以来，以宗教为题材的印度电影对宗教的认知和解读亦呈现世俗化的特征。

推荐片单

《季风婚宴》【米拉·奈尔】

《流浪者》【拉兹·卡普尔】

《贫民窟的百万富翁》【丹尼·博伊尔、洛芙琳·坦丹】

《三个傻瓜》【拉库马·希拉尼】

《道路之歌》【萨蒂亚吉特·雷伊】

第 30 章 波兰电影

一、早期波兰电影

（一）主要影片

1. 《快乐伙伴的归来》

1902 年，卡齐米尔茨·普罗斯泽斯基用他进一步改进了的"多向摄影机"拍摄了影片《快乐伙伴的归来》。这是波兰首部叙事性电影，全片内容简单，只有一个镜头。

2. 《安东首次来华沙》

1908 年，百代电影公司的摄影师乔瑟夫·梅耶拍摄了一部喜剧短片《安东首次来华沙》，大获成功。这种成功在某种程度上得益于安东尼·费特纳的精彩表演。在银幕上，费特纳塑造了一个滑稽有趣而又可爱的外省人形象。《安东首次来华沙》的成功，为日后波兰喜剧电影的发展奠定了基础。

3. 《普鲁士文明》

《普鲁士文明》开启了这一时期波兰电影创作的一个重要类型——"爱国主义电影"。爱国主义电影将叙述转向波兰新近的历史，表现波兰人民为了民族的解放和国家的独立而与强大的邻国侵略者进行不屈不挠的斗争，竭力保护和传承本国的民族文化和语言。爱国主义电影是波兰战前常流行的电影类型，它在国家分裂时期为民心的凝聚和民族文化的保护做出很大贡献。

（二）斯芬克斯电影制片厂

斯芬克斯电影制片厂成立于 1909 年，1914 年斯芬克斯与另一家公司——科斯摩电影公司合并，成立了新的斯芬克斯公司。新斯芬克斯公司主要从事电影的生产和发行，几乎垄断了波兰的电影产业，并吸引了大量的波兰电影创作者。斯芬克斯将民族主题和神话主题相结合，生产了一批爱国主义电影和情节剧电影，票房和口碑都取得了不俗成就。此外，斯芬克斯还借鉴了好莱坞的创作经验，拥有自己的明星制系统，成功打造了三位家喻户晓的女明星——波拉·内格瑞、莱娅·玛瑞娅和雅德维加·斯摩萨尔斯卡。从 1916 年起，斯芬克斯电影制片厂生产了一系列爱国情节剧，其中最重要的有《华沙独裁者的秘密》和《独裁政府和它的奴隶们》。这两部影片都反映了俄国沙皇专制政府对波兰的残酷统治以及波兰人民的英勇反抗。

（三）文学改编

文学改编是 20 世纪初波兰电影创作的另一重要倾向。1911 年，几部文学作品被同时搬上银幕。比较成功的有安东尼·贝德纳尔奇克的《罪恶的故事》、乔泽夫·奥斯特加-苏尔尼

克奇的《梅尔·艾佐夫维奇》和斯坦尼斯拉夫·凯纳克-扎瓦德兹齐的《上帝的审判》。这一时期更多作品倾向于改编那些新近出版的小说，此类电影也一般都会取得不错的票房。

（四）意第绪语电影

另外，在此需要提及却也常常被评论家忽视的现象是这一时期出现了意第绪语电影。波兰电影史上第一部意第绪语电影是1911年由马雷克·安斯兹特泽导演的《残暴的父亲》。此后，意第绪语电影的创作逐渐增多。

二、第二共和国时期的发展

（五）爱国情节剧电影

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

（六）文学改编

这一时期的文学改编片与之前相比，在叙事上更加完整，在表现手法上更加成熟。其中最重要的作品有爱德华·普查尔斯基和乔泽夫·韦格尔兹恩导演的《麻风病患者》，改编自哈莱纳·穆内斯兹科夫纳的同名畅销小说。另外一部是理夏德·奥尔登斯基拍摄的《塔杜施先生》，改编自波兰文学大师亚当·密茨凯维奇的长篇叙事诗，上映后获得了巨大的成功，成为波兰独立十周年庆典的焦点。

进入30年代，文学改编片的创作表现出明显的商业性，出现了为追求票房价值而违背历史事实的现象。

（七）有声时代

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

（八） 音乐喜剧片

有声电影时代的到来。为新的电影类型——音乐喜剧片的出现提供了技术支持。30年代后期，音乐喜剧片取代了爱国情节剧和文学改编片，成为波兰最受欢迎的影片类型。1938年，康瑞德·汤姆和扬·费斯克联合导演的影片《被遗忘的旋律》被认为是波兰战前音乐喜剧片的集大成者。音乐喜剧片还造就了一些家喻户晓的喜剧电影明星。

（九） 30年代末波兰电影业的发展与停滞

到30年代末，波兰电影业得到相当改观，技术设备实现了现代化。各类电影中心和电影协会得到进一步发展。影片的类型已初步形成，并呈现多样化。电影艺术水平和创作数量大大提升。到战前，波兰全国共有750座电影院。波兰电影在莫斯科电影节和威尼斯电影节上也相继获奖。不幸的是，大好的形势因德国法西斯的突然入侵而遭到破坏。1939年9月，德国闪击波兰，这个时期只有一个人数不多的地下电影小组在拍摄一些战时纪录片，波兰电影生产几近停顿。

三、 战后的电影重建与波兰学派

（一） 战后电影重建

1945年，波兰在苏联红军的帮助下重获自由，建立了社会主义制度。政府当局随即对电影事业进行国有化改造。战后波兰的电影事业由一群“左翼电影小组”成员主导，是在一片废墟、极端困难的条件下开始的。1945年11月13日，波兰国家电影局的成立标志着电影业国有化的完成。它既控制着波兰电影的生产和发行，又监管国外电影的引进。在这一极端困难的时期，波兰只能通过引进国外影片来维持电影院的经营。战后最初的五年间，波兰本国每年只能生产一两部影片。一些内容因严格的电影审查制度而成为禁止拍摄的敏感题材，如波兰救国军和华沙起义。随后，波兰进入斯大林主义时期。在这一时期，苏联的控制渗透到波兰的方方面面。1954年出现了几部脱离社会主义现实主义的影片，这些影片深受意大利新现实主义的影响，摆脱了社会主义现实主义的陈词滥调。

（二） 波兰学派

1. 概述

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

2. 背景

- (1) 20 世纪 50 年代东欧地区的激烈的政治事件加速了波兰的艺术改变。
- (2) 社会主义现实主义因其刻板僵化的模式而被反对。
- (3) 电影体制的一系列改变。

3. 发展脉络

开端：通常认为，安杰伊·瓦伊达 1955 年的处女作《一代人》是波兰学派的先声，甚至有的学者干脆将《一代人》上映的 1955 年视为波兰学派的开端。

黄金时期：从艺术成就来看，1957 至 1959 年堪称波兰学派的"黄金时期"。此时期的影片致力于探索波兰晚近的历史和战后现实生活，提出了社会道德或及民族同一性问题，获得了世界声誉。

停滞：到了 60 年代，波兰学派的发展似乎进入了某种停滞状态，甚至出现了艺术上的"危机"。这种危机主要体现在两个方面。一是在这期间，波兰学派的一些主要成员相继去世或（暂时）离开。二是电影题材和创作倾向的转变。进入 60 年代、波兰学派的电影题材开始由表现"二战"历史及波兰晚近历史转向反映当下社会生活，创作倾向开始由对"波兰性"和"波兰精神"的讨论转向对战后个人精神层面的讨论。因此，这个时期的危机并非真正意义上的危机，相反，出现了一批比较优秀的电影作品。

作者电影：1962 年至 1965 年的电影创作，比前一阶段走得更远，开始转向"作者电影"。这个时期，波兰出现了一些新的电影创作者。和以往的"浪漫主义""英雄主义"影片不同，他们尝试发展一种松散的、淡化故事情节的散文体电影，并不指向具体的政治和社会的问题。

终结：1965 年以后，随着政治形势的变化，政治审查进一步加强，波兰电影再也无法触及波些"二战"历史及社会性话题，波兰学派逐渐走向终结。

4. 代表作品

《一代人》《夜的终结》《下水道》《灰烬与钻石》《英雄》《铁轨上的人》《夜车》《修道院长乔安娜》《倒霉》《无辜的驱魔人》《水中刀》《特征：无》

5. 创作特征

- (1) 战后波兰学派倾向于选择两类题材：

一是波兰在“二战”中的历史，一是波兰战后的现实。

- (2) 波兰电影与文学关系紧密。

波兰学派的电影创作几乎一半取材于文学作品。与战前导演对于经典作品的改编不同。波兰学派的年轻导演们更喜欢改编他们同代人创作的那些 1946 年以后公开发表的小说和短故事。

（3）在作品风格与美学倾向方面深受意大利新现实主义和影片《公民凯恩》的影响：

大量的实景拍摄，起用年轻演员，使用深焦镜头等，表现出波兰工厂、大街、民居的破败和荒凉及社会阴暗面，同时又有表现主义的印记，如大量的隐喻和象征手法的运用。波兰学派电影的意义和魅力恰恰在于它既致力于实践意大利新现实主义的美学，又不拘于新现实主义，既写实又写意的风格。

6. 影响

波兰学派对波兰和东欧其他社会主义国家的电影创作产生了重要影响。

首先，它彻底摆脱了社会主义现实主义的教条。在吸收和借鉴外国电影的基础上，创新求变，丰富了电影的表现手段；艺术技巧也日臻成熟，塑造了许多真实可信的人物形象；拓宽了电影的表现范围，触及了一些被禁铜的题材，到了学派后期，创作者将重心转向了现实生活和普通人，探讨人与社会的关系，为日后“道德焦虑”电影的产生奠定了基础。

其次，波兰学派作为欧洲影业中的一个新的、重要的艺术流派，使波兰电影在 50 年代后期获得了世界声誉，扩大了波兰电影在国际上的影响力，从此波兰电影成为东欧电影的马前卒，驰骋于欧洲影坛。

最后，波兰学派的兴起，刺激了其他东欧社会主义国家的电影创作，客观上对捷克电影新浪潮和匈牙利电影新浪潮的产生起到了促进作用。

四、20 世纪 70、80 年代的“道德焦虑电影”

（一）创作特征

“道德焦虑电影”或是将政治与道德联系起来，通过对普通人生活中的遭遇来展开深层的社会政治道德批判，从而对社会腐败和体制弊端进行深刻的揭露。

（二）代表人物及作品

《生命的烙印》和《宁静》【克日什托夫·基耶斯洛夫斯基】——被认为是波兰“道德焦虑电影”的开山之作。

《大理石人》【瓦伊达】

《黑幕风云》《山巅的呼唤》【扎努西】

《孤独的女人》【霍兰】

五、转型之后的创作状况

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

2. **东欧剧变**不仅改变了波兰电影产业的结构方式和状况，对电影创作观念也产生了革命性的影响。它不仅改变了制片厂的属性和所有制，也改变了国家和艺术家、艺术家和观众的关系。1989 年转型后的新现实震撼着许多导演。面对突如其来的变化，老一代的电能家感到自己无法与观众重新沟通，再加上经济困顿，大都选择暂时沉默。与老导演们的集体沉默形成对比的是，一些新的导演利用这个机会登上影坛，拍摄了一些低成本的个人电影作品，表现"偏远的"波兰和生活于其中的无数"无足轻重"的小人物，并取得了一定的成绩。

3. 在传统政治电影一片狼藉的同时，一批新政治电影以其迥异的叙事方式和叙事视角获得了评论家和观众的支持。这类表现第二次世界大战结束后的现实、1968 年事件和军管法的影片摒弃了之前政治电影的那种单一的批判风格，对政治进行了淡化处理，采取一种怀旧、反思和略带伤感的笔调反映波兰的历史，剧中人物可爱热情，让人印象深刻。

4. **商业电影的发展也举步维艰**。

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

6. 1999 年被看作是波兰电影史上转型后毫无争议的里程碑。这一年，波兰导演拍摄的影片占据了波兰国内票房总收入的百分之六十。

7. 世纪之交，一批试图呈现"真实国家的真实生活"的年轻电影人拍摄了一系列展现失去人生意义和希望的现实生活的作品。这些影片的主人公都是普通人，而非上流社会或者犯罪演义作品的人物。作者们成功摆脱了教育和道德说教的束缚，更愿意和观众"拉家常"，没有虚伪做作或者激昂慷慨，常带一些温和的讽刺，讲述些朴实的故事。这一时期商业片的发展喜忧参半。赚钱成为新时代导演们的关注点，对好莱坞的拙劣模仿一方面为少数影片带来了较好的票房，另一方面也使得质量低劣的商业电影作品泛滥成灾。历史片、宗教电影和电视节目翻拍片是这一时期波兰电影的主流。

8. 书写"欧洲性"、表现民族优越性的另一个优秀题材是宗教电影。东欧在剧变后转向宗教虔诚，尤以波兰为甚，这也与罗马教皇有关。

本章推荐片单

《安东首次来华沙》【乔瑟夫·梅耶】

《普鲁士文明》

《一代人》《下水道》《灰烬与钻石》《大理石人》【安杰伊·瓦伊达】

《英雄》【蒙克】

《黑幕风云》【扎努西】

第 31 章 伊朗电影

一、早期伊朗电影概述

早期伊朗电影的时间跨度大致为从 20 世纪初至 20 世纪 50 年代，期间伊朗电影经历了从无到有再到初步探索的一个过程。《莫扎法尔-丁国王陛下的旅程》则被看作是伊朗电影的开先河之作。1925 年 10 月，礼萨·汗开始执政，建立了巴列维王朝，电影在一定程度上成为政治宣传的工具。除了记录伊朗社会发展及统治者面貌的新闻纪录短片之外，伊朗的故事片也开始得到了发展，1930 年，伊朗第一部故事长片《阿比与拉比》诞生。随后，1930 年至 1937 年诞生的 9 部故事长片勾勒除了早期伊朗电影的雏形。其中，由阿卜杜拉侯赛因·赛帕内塔在印度拍摄的《鲁尔姑娘》是伊朗第一部有声片，引起了较为广泛的关注。它被认为是符合礼萨·汗试图借助世俗化和工业化来令伊朗成为现代社会的主导意图的。同时，它也涉及了当时伊朗社会最为敏感和重要的问题，即如何建构一个语言与文化一致的、服从统一政治中心的伊朗民族/国家。当然，影片未能摆脱西方影响，人物形象、叙事风格、价值认同等都带有极为浓重的模仿痕迹。1936 年至 1948 年是伊朗电影的低谷期——几乎没有任何伊朗电影问世，银幕被外国影片所占据。

二、伊朗电影的复苏

1. 探险片

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

2. 歌舞片

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

3. 犯罪片

60 年代的伊朗社会充满了暴力与紧张，这种不安定的状态同样从影片中折射出来——犯罪片在伊朗盛极一时。犯罪片在伊朗肇始于萨缪尔·卡奇吉安 的《危险的十字路口》，影片讲述了一位在逃的青年在与一位生病的女孩的交流中，慢慢认识到自己的错误的故事。犯罪片的流行以及现实社会的动荡，迫使审查制度变得更为严苛。1963 年出台了新的审查条例，彻底禁止了荧幕上暴力与裸露的场景。

随着犯罪片的流行，形成了一类特别的银幕形象——四处行骗却又极有自尊的流浪汉，他们不同于一般的流浪汉，更接近于前伊斯兰时期的波斯文化中的“鲁特族人”。这一形象一

方面代表传统对抗现代社会，另一方面代表着底层人民。

与此同时，一些表现社会生活和各个社会阶层的影片也开始出现于 60 年代中期，

4. 黑色电影

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

三、 伊朗电影新浪潮的兴起与中落

（一） 伊朗电影新浪潮的创作倾向

1. 聚焦于社会和政治的复杂现实情境，尝试以某种特别的影像风格来展现。
2. 取材于民间故事或民间传说，追求一种宗教律法生发下的新电影语言。
3. 探究伊朗电影本土化的方式，聚焦于表现身处于某舟境遇当中的普通人。
4. 在变革中试图挑战伊朗电影既有的惯例。
5. 用讽刺的方式再现当代伊朗的世界。

（二） 伊朗电影新浪潮的中落

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

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

四、 伊朗重要导演

（一） 马克马尔巴夫一家

1. 简介

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

2. 莫森·马克马尔巴夫

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

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

3. 萨米拉·马克马尔巴夫

萨米拉·马克马尔巴夫，她不仅8岁时便参演了父亲的《骑单车的人》，更是在跟随父亲学习电影后，在18岁那年以一部改编自真实事件的影片《苹果》获得了世界声誉。2000年，《黑板》为她摘得戛纳电影节的评委会大奖。两部影片都以写实主义的风格、缓慢的叙事节奏、大量的中近景镜头表现人们挣扎、顽强的生存状态，只是与前者单纯而温暖的人道主义色彩有别，后者更多了一层历史与时代的厚重。（创作特征）

（二） 阿巴斯·基亚罗斯塔米

1. 创作特征

- （1） 对儿童题材的运用。《何处是我朋友的家》
- （2） 对死亡的讨论与思考。《樱桃的滋味》

2. 代表作品

1987 《何处是我朋友的家》

1992 《生生长流》

1990 《特写》

1994 《橄榄树下的情人》

1997 《樱桃的滋味》

2010 《合法副本》

2012 《如沐爱河》

五、 伊朗电影中的儿童题材

1. 意识形态作用

儿童题材在伊朗电影中形成了特殊的地位，也承担着一定的意识形态功用，试图以儿童的纯真无邪来构建一个超越性的立场，以此来探讨、影射出某些难以直接表述的社会问题。这一传统从 60 年代开始萌芽，在 80 至 90 年代广泛使用，如萨米拉·马克马尔巴夫的《苹果》与《黑板》、贾法·帕纳西的《白气球》、马基德·马基迪的《小鞋子》等。

2. 叙事视点：儿童视角

如巴赫曼·戈巴迪的《醉马时刻》与《乌龟也会飞》等。

3. 儿童占据价值中心

阿斯哈·法哈蒂的《一次别离》尽管使用的并不是儿童题材，但仍可以看到，一次冲突的展开，暴露出了所有成人的道德缺陷或行为缺陷，而只有两个家庭的孩子是无罪者，是价值的中心，最终的离婚也停留在了孩子的选择上。

六、 伊朗电影新时期

（一） 创作特征

1. 对现实与历史的高度关注
2. 写实主义的表现方式
3. 政治性与社会性的凸显
4. 儿童题材
5. 对底层的关注
6. 对西方与阿拉伯世界的复杂态度
7. 富有诗意的画面

（二） 代表作品

《一次别离》（2011）

《醉马时刻》（2000）

《乌龟也会飞》（2004）

《无人知晓的波斯猫》（2009）

《犀牛季节》（2012）

《没有男人的女人》（2009）

《狂热》（2000）

推荐片单

《奶牛》【达瑞许·迈赫尔朱伊】

《书虫哈桑》【阿里·哈塔米】

《骑单车的人》【莫森·马克马尔巴夫】

《何处是我朋友的家》《樱桃的滋味》【阿巴斯·基亚罗斯塔米】

《醉马时刻》【巴赫曼·戈巴迪】

第 32 章 韩国电影

一、 韩国电影简史

（一） 从“无声”到“有声”的首个黄金时期（1919—1945）

1919 年 10 月 27 日，连锁剧影片《义理的仇讨》的公映，标志着韩国电影的诞生。

1923 年，尹白南编导制作了《月下的盟誓》，该片被公认为韩国第一部故事片。

1924 年，为对抗日本人早川孤舟抢拍的《春香传》，朴晶铉拍摄了《蔷花红莲传》，对于韩国民族电影发展来说有重要意义，极大地促进了无声电影全盛时期的到来。

1926 年，罗云奎自编自导自演了《阿里郎》，这是一部充满韩国民族特色和反日情绪的里程碑式的电影，被誉为是早期韩国电影史上最优秀的艺术电影，带动起韩国电影史上首个黄金时期。

民族现实主义电影潮流于 20 年代中期开始盛行。

30 年代，处于日本殖民统治下的韩国电影产量大幅下降。

1935 年，李明雨编导、李弼雨摄影的韩国第一部有声片《春香传》诞生，之后，韩国电影迎来了有声片的新时代。这一时期，韩国电影人将此前直接的反抗批评转为温和的民族启蒙。

“二战”爆发后，日本强化了对韩国的电影统治，韩国电影由此进入低潮期。

（二） 光复后韩国电影的复苏与复兴（1945—1969）

1945 年“二战”结束，朝鲜半岛也结束了被日本殖民统治的时代，电影业也开始了光复后的复苏发展。战后朝鲜半岛电影创作主要聚焦于日本带给朝鲜半岛的殖民痛苦和发展主题，爱国主义电影受到民众欢迎。

短暂的复苏和新生之后，50 年代初朝鲜半岛又遭遇民族分裂战争，众多电影人逃至国外避难，此前众多电影拷贝被破坏，韩国电影业停滞不前。

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

1955 年李圭焕导演对《春香传》进行第三次翻拍，该片成为韩国电影史上第一部卖座片，将韩国电影带向了复苏中兴的时期。

1961 年韩国总统朴正熙上台后，开始对电影实行严格的管理制度，1962 年颁布韩国电影史上第一部《电影法》并采取一系列政策及制度，但在此后的近 10 年间，韩国电影的产量还在努力增长，部分题材类型得到了较好的发展。

（三）独裁时期影业不景气与新电影文化的出现（1970—1987）

20 世纪 70 年代，电视的广泛普及给电影带来了极大的冲击，韩国电影整体上持续衰退。韩国政府先后修改电影法，恢复了优秀电影制度，将外国影片输入限额直接交给了制片公司，以鼓励本土电影的投资创作。情节剧、青春片、商业因素开始介入艺术电影等为韩国电影注入新的活力。

20 世纪 80 年代是韩国政治动荡的年代，外国电影进口自由化使得韩国电影骤显竞争力弱的劣势，80 年代后期韩国电影产量不足 1970 年的一半，好莱坞电影占到韩国市场 80% 甚至更高的份额。

在此背景下，韩国新电影逆势而生，朴光洙、裴昶浩、张吉秀、张善宇等青年电影人敢于直面现实、批判社会。**1980 年**李长镐拍摄了批判社会贫富悬殊和阶层矛盾的影片《**风吹大好天**》，成为**韩国新电影诞生的标志**。

（四）新韩国电影运动（1988—1998）

1988 年韩国政府再次修改韩国电影法：一方面电影剧本先审制度被取消，对政治和社会隐喻表达的影片审查也相对放宽，另一方面外国进口片配额限制被取消，自此好莱坞电影可以长驱直入韩国电影市场。**1988 年**好莱坞影片《危险关系》公映具有标志性意义，此后美国主要电影公司都先后登陆韩国，给韩国本土电影生存带来巨大危机。

90 年代的韩国社会政治民主化进程加快，经济持续发展，为韩国电影创作营造了比较稳定的环境。**1995 年**，面对韩国电影市场开放以后韩国电影举步维艰的生存艰难，金泳三政府制定了一系列的政策法规给电影松绑，并实行电影分级制。**1996 年**，韩国釜山电影节成立，大量人才开始涌进韩国电影业。**90 年代前期**，每年度韩国市场最卖座电影均为好莱坞电影，直到《悲歌一曲》、《两个警察 2》、《生死谍变》等影片屡屡创下票房及观影记录，成了韩国电影史的分水岭。**90 年代中期**，随着艺术影院的建立与艺术电影商业潜力的挖掘，韩国艺术电影与商业电影开始齐头并进。**1998 年**是韩国电影民族情结高涨的历史性年份。韩国政府将电影配额制度中每年国产片放映时间压缩，针对这一让步，在著名导演的引领下掀起了光头抗议运动。

二、 韩国电影产业发展现状

（一） 管理政策

1. 政策调整，由控制转向支援
2. 修订法规，实行分级
3. 调整投资政策，助推市场
4. 发放辅助金，举办电影节
5. 配额放映，保障本国电影

（二） 产业概况

1. 电影产量稳步增长，投资结构合理调整
2. 电影票房持续上扬，本土电影渐成主导
3. 观影人次创新高，卖座历史辉煌改写
4. 海外拓展日渐回暖，输出形式明显调整

三、 韩国电影创作发展现状

1. 精良制作的商业电影为主流
2. 大片当道，类型拓展，发展求变
3. 中低成本成为亮色，商业艺术俱佳

四、 韩国重要电影导演

（一） 韩国电影教父：林权泽

1. 概述

林权泽是韩国电影界扛鼎人物，被喻为韩国电影界的“活化石”。他以 100 余部的作品数量成为韩国电影历史上拍片数量最多的导演。他的作品带有强烈的视觉感和感性智慧，被认为是最懂得表现韩国文化神韵的导演。

早期林权泽拍摄了大量的娱乐电影，为后来的创作打下了坚实的基础。**70 年代以后**，林权泽开始着重于艺术表达，通过电影反思韩国历史、战争以及人性、自我。**80、90 年代**，林权泽对韩国民族文化的思考接近成熟，以精致的影像语言向世界展示韩国的艺术文化。**1981 年**，林权泽拍摄的《**曼陀罗**》一改他往日的商业片、历史片的路线，转向对社会和人性的思考，试图阐释佛教在韩国社会中的地位和意义，奠定林权泽“韩国电影教父”地位。**80 年代以后**，林权泽的艺术创作力旺盛，电影成就亦逐渐达到颜峰。

2. 创作主题

（1）对女性的同情和关注——《票》、《替身母亲》、《揭谛揭谛，波罗揭谛》、《春香传》等

林权泽塑造的女性形象是多元而生动的，可以是村妇、名媛、妓女甚至尼姑，他试图将不同时期韩国社会对女性的压迫束缚，结构成促使女性反抗的叙事动机与线索，通过女性对自由、爱情等追求展现出女性的勇气和智慧。通过对女性的关注进而完成对人性的关注，林权泽希望在电影中阐释人类追求自我、认识生命的本能。

（2）对战争和历史的反思——《重逢是第二次分手》

通过电影，林权泽独到地表达他对战争的思考，特别是“战争带给人民什么”的命题思考。

（3）对人性 and 宗教的追问——《曼陀罗》、《揭谛揭谛，波罗揭谛》

朝鲜半岛内战结束后，军事独裁政府对韩国民众实施政治迫害，还发生了“光州事件”等社会历史事件。林权泽逐渐转向“为何作为韩国人要背负如此悲惨的命运”的命题反思，也开始了对佛教的探讨。佛教是林权泽在探索人性路程上的一种途径，他最终想表达的不是“佛”，而是“人”。

（4）文化寻根——《悲歌一曲》、《醉画仙》

（二）韩国商业电影第一人：姜帝圭

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

（1）殖民·战争·分裂——《生死谍变》、《太极旗飘扬》

姜帝圭的电影多有关战争和政治，分别涉及日本殖民统治、朝鲜半岛战争和民族分裂后朝韩政治军事斗争等。

（2）悲怆时代下小人物的情感——《生死谍变》、《太极旗飘扬》、《登陆之日》

在宏大的时代背景之下，从小人物的情感出发，通过个体的悲剧映衬出时代的悲哀是“四两拨千斤”的方法。姜帝圭的影片通常在战争背景下融合人与人之间的爱情、亲情、兄弟情的讲述，产生极强的艺术效果。思考也随之而来，“是否家国的利益就一定要凌驾于个人的感情之上”？

（3）精致娴熟的商业制作——《生死谍变》

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

（三）唯美爱情诗人：许秦豪

1. 概述

在韩国电影市场商业气息越发浓重的今天，许秦豪始终坚持他个人独有的唯美、诗意、悠扬的创作风格。他拍电影，没有夸张表演、复杂渲染和激烈场面，更像是娓娓道来一个个平淡而动人的故事。许秦豪在电影中总能精彩表达电影艺术与哲学思想的融合。

2. 创作风格

（1）死而不亡的爱情——《八月照相馆》、《好雨时节》

许秦豪的电影始终在围绕死亡和爱情展开描述，他希望通过电影阐述他对于死亡的态度。哲学出身的许秦豪一直很喜欢老子所倡导的“道法自然”，他也认为自然的力量是巨大的，一

一切都最终顺从于自然，归于平静。

伴随着死亡的爱情纠葛，一直是韩国电影中常出现的主题，通常被呈现为惊天动地的故事。但在许秦豪电影中，爱情不会因为生命的终止而消失，也不会因为爱情本身的背叛和放弃而结束，因此他影片中的人物对死亡没有恐惧，影片对死亡的含蓄表达也传达了一种哀而不伤的情绪。

（2）节制的东方化表达——《八月照相馆》、《好雨时节》、《春逝》、《外出》

在许秦豪的电影中，无论叙事方式还是镜头运用，都体现了东方人含蓄写意的表达特点。叙事方面，无论是爱情来临时的悸动还是情到深处的不由自主，导演都用近乎平淡的方式表现。

写意的表达方式，也呈现在他经常使用的长镜头以及和谐温馨的画面构图中，影片结尾通常使用较为开放的结构，让这种舒缓的忧伤情绪慢慢地展开

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

（四） 韩国电影急先锋：奉俊昊

1. 概述

奉俊昊 2000 年凭借其独立执导电影《绑架门口狗》开始登上电影舞台，在此后的数十年间不断获得国际奖项，在韩国电影界有着重要地位。奉俊昊是一个求变的、富有想象力的、希望尝试各种题材内容的导演。他创作的电影数量尽管不多，但他力图使每一部电影都早现出最完美的面貌。

2. 代表作品分析

（1）《杀人回忆》

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

（2）《汉江怪物》

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

（3）《雪国列车》

电影《雪国列车》改编自法国同名科幻漫画，2031 年人类试图阻止全球变暖的实验失败，地球陷入漫长冰期，人类幸存者被迫苟活在一辆永不停歇的环球列车——唯一的“诺亚方舟”中，但在列车上有着严苛的等级制度。奉俊昊在接受采访时曾说：“人们都拥有想安逸地待在体制里，以及想突破体制的双重欲望。我想讲述的是一个世界的重启。”影片是一个巨大的隐喻，列车外部是一个毁灭了的世界，列车是一个新世界，但最终列车代表的新世界又被毁灭，人类再次进入已被毁灭却等待重构的另一重意义上的新世界。片中奉俊昊还试图展示一个有希望的故事，最终小男孩和小女孩走入了逐渐变得温暖的世界，他就像《创世纪》中的亚当和夏娃一样开始了新世界的创造，这是一种“乌托邦”的寄托。叙事上的极端设定、惊悚、黑色幽默，带有政治立场和观点的人文反思，同时又兼具高品质的商业电影元素，这些是奉俊昊电影独具一格的魅力风格。

本章推荐片单

《生死谍变》【姜帝圭】

《揭谛揭谛，波罗揭谛》《悲歌一曲》【林权泽】

《八月照相馆》【许秦豪】

《杀人回忆》《汉江怪物》《寄生虫》【奉俊昊】

（1） 韩国电影史上《春香传》题材被多次翻拍，请谈谈其每次翻拍对不同时期韩国电影史的意义。

（2） 试述韩国电影史上电影管理政策及法规的发展演变。

（3） 新世纪以来韩国电影产业竞争力快速提升，主要表现在哪些方面？

（4） 近年来韩国电影创作格局的主要特点是什么？

（5） 林权泽电影的创作主题有哪些？

（6） 许秦豪电影的创作风格是什么？

第 33 章 中国电影

一、辨析“中国电影”概念

“中国电影”概念因地域、文化、政治等影响，至今难以有一个明确的界定。在这种大背景下，“中国电影”这一概念容易引起歧义和纷争，于是，具有折中意味的“华语电影”概念出现。

华语电影所指涉的历史和地理范围非常之广，它包括中国大陆、台湾、香港并且在某种程度上还包括海外华人社区。华语电影是一个更加具有涵盖性的范畴，包含了各种与华语相关的本土的、民族的、地区的、跨国的、离散的和全球性的电影。

二、古典美学视野下的“中国电影”特色

（一）“中国电影”特色的定义

从**狭义**来说，是从中国美学传统上，寻找电影艺术的延续性，这是个先验的方式；

广义上讲，凡是中国制作的，甚至是合拍拥有版权的，都是中国电影，这些电影中存在的特色就是“中国电影的”，这是一种经验论的方法。

事实上，这两种方式演绎的“中国电影”在当下语境中的使用是互文交织的，某种意义上也可以说是忽略了狭义“中国电影”的存在——即民粹主义的“中国电影”。

（二）日本国族电影发展的启示

事实上，日本电影迄今坚持走国族电影的道路，而不是当下中国已经选取的“走出去”的世界电影道路。日本电影在保留本民族的观赏视角（小津安二郎）和传统故事（沟口健二）后，还开拓出动画（宫崎骏）等独特的电影形式，在日本国内形成稳定的观众群体和欣赏趣味，而并不积极开拓国外市场。他们有数位享誉世界的电影大师——小津安二郎、沟口健二、成濑巳喜男、衣笠贞之助、黑泽明、大岛渚、宫崎骏，还有他们创作的代表日本文化的众多经典电影。

（三）中国国族电影中对古典美学的表现

1. 学术领域

在学术领域，林年同的《中国电影美学》和刘成汉的《电影赋比兴》做出早期的尝试，以传统的诗论、画论、词论、曲论、园林美学等传统艺术理论，分析民族电影的美学特点，他们打出“中国电影美学”的口号，确定了电影美学的研究对象，并尝试用诗论、画论等传统古典美学的范畴来研究电影的蒙太奇和长镜头美学问题。这类中国电影的民族化的认识意义

重大，但也体现出古典文艺范畴与电影概念的难以融合。

2. 创作实践

在画面上学习山水画的“留白”空间，镜头横摇仿佛山水卷轴推开；

在构图上吸取园林美学“移步换景”“象外之意”的景深空间；

在人物性格上，文人多是传统“香草美人”的隐喻，百姓多是遵循儒教“忠孝节悌礼义廉耻”的家族式道德图谱。

从而在镜头语言、人物性格、故事主题上具有传承的色彩。一般来说，审美追求的传承多从镜头语言出发借鉴传统画论、园林理论和诗学，通俗娱乐性的传承多吸收戏曲美学、唐代传奇、明清小说的叙事方式。

3. 对古典美学传承的反思

自从中国的国族电影出现以来，近代历史格局对于电影创作的要求和使命很多，独很少注重古典美学的传承这一点，这也导致这类最具代表性的“中国电影”数量稀少。当代，对传统的继承都是片段的、局部的。相对而言，韩国林权泽的《春香传》（2000）把传统文艺改编成电影，使传统说唱戏剧贯穿始终，并能够在形式上保证视听语言的完整性，吐故纳新，将时空从剧场推向历史，把佶屈聱牙的评弹当作画外音，这一切构成了《春香传》的电影艺术版本。某种意义上说，我们也仅仅只有费穆和《小城之春》这极少的样本而已。这个案例值得我们仔细反思。

4. 费穆对“中国电影”内容与形式的探索

（1）题材上：对“中国电影”艺术特色的传承和革新

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

（2）画面构图上：以留白表意

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

（3）从戏曲中吸收表意功能

在《小城之春》中，画外音的独白，韦伟的表情和动作，虽然简单而显得重复，但都好像包含了不尽的意义。

（4）对形式与内容关系的探索

某种意义上说，电影追求动感的画面，本身和“静观”的审美方式有着冲突，中国古典美学中对于生命精神和心灵世界的强调，也不是电影最善于表现的。但费穆在中西之间探索到一种可行的表现形式，如《小城之春》从头到尾的封闭空间中，构成古典式的意境精神。从这个意义上说，费穆在尝试拍摄一种真正意义上的“中国电影”，继承传统的道德观念和审美情趣，体现出迥然不同于西方的影像语言和表意叙事。

三、两岸三地电影格局的源头——民国电影

（一）三地电影概述——内地电影、台湾电影和香港电影

1. 内地电影

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

2. 香港电影

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

3. 台湾电影

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

4. 总结

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

影"的关键。

（二） 民国电影发展脉络

从历史的角度看，三地电影都沿袭了民国电影的传统。民国电影最早对中国民众的趣味——电影的东方化和中国化做出了总结，确立了之后百年电影发展的空间和维度。

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

1. 20年代

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

2. 30年代

30年代，电影与政治产生了更紧密的联系。电影的社会功能增强，甚至担负起宣传功能，而不再仅仅是一种娱乐方式。"左翼电影"在一些大公司内出现，鲜明的阶级冲突和反帝主张成为潮流。日本发动"九·一八"和"一·二八"事变后，"国防电影"成为时代的任务。这些社会时局的因素促成了民国电影的新形态。电影人把这些政治因素都纳入到自身的艺术范畴内，因此也创造出一系列具有鲜明时代色彩的经典作品。

3. 40年代

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

四、 新中国电影

（一） 十七年电影（1949—1966）

1. 背景

新中国无产阶级政府的成立，意味着与旧世界和旧体制的决裂，需确立全新的社会秩序和文化方针。因此，老上海的电影传统需要摒弃，要拍摄为人民服务、为工农兵服务的新电影。而从电影风格上说，则要抵制美国式的娱乐商业电影，学习苏联电影的艺术风格。电影

人需要调整以适应这种变化，而调整中的创作实验以及极大的社会效应，成为这一时期电影的常见现象。

2. 发展脉络

十七年早期，对电影《武训传》的大批判，开启了对电影进行政治批判的方式，令电影创作萎缩，**影片创作唯政治论**。

1959年，为了庆祝新中国成立十周年，题材选择更加广泛，影片生产数量提高，中国各省纷纷建立电影厂，开始确立新中国电影的基本结构。在这种背景下，生产出一系列脍炙人口的大众电影，形成**第一次创作高潮**。

1961年6、7月，实行“**双百方针**”，推动了十七年电影的**第二次高潮**。

1962年，中国电影家协会和中国文联举办“**百花奖**”颁奖活动，并评选出新中国二十二大电影明星。一系列的电影创作和宣传活动，大大激发了群众对于电影的喜爱，看电影成为十七年期间最受欢迎的文艺活动。

3. 美学特征

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

（二）新时期电影（1978—2002）

1. “文革”期间

“文革”期间，电影文艺一片荒芜，**样板戏**电影成为影坛独角戏，故事中片面强调阶级斗争，影像上刻板使用“**三突出手法**”——**在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物**。

2. 第三代导演

打倒“四人帮”之后，新时期电影从政治桎梏中解脱出来，在美学和主题上产生极大的反弹，出现了与文学互动的“**伤痕电影**”和“**反思电影**”。新的时代带来思想的自由，艺术家们逐渐触碰以往的政治边缘，在对于现实的表现方式和目的上，舒展自己的创新激情。第三代导演纷纷在电影中表达对于现实的期待。特别是谢晋导演以沉重反思的勇气，在叙事方式、女性角色、道德主题、意识形态上形成独特的表现方式，创作了“反思三部曲”，超越了时代性和民族性，发出时代的最强音，成为老导演中最耀眼的个人作者。

3. 第四代导演

与此同时，第四代导演开始了探索之旅，成为 70 年代末到 80 年代中期的创作主力。这些导演主动学习西方的电影手法，特别是意大利新现实主义，在创作上关注社会的小人物生活，不拘一格地在战争、历史、社会题材中表现人性的光芒。

80 年代的开放环境中，这代导演借鉴了西方电影和理论、民国电影和港台电影，对传统的电影语言和表现对象进行了革新，竭力摒弃原有的政宣意味，而从美学和人性上进行积极的发掘和突破，体现出强烈的创作主体意识。

4. 第五代导演

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

从《黄土地》到《红高粱》，再到《菊豆》和《霸王别姬》，中国电影在西方逐渐被接受，这些电影也深受各大电影节欢迎。在西方的视野中，张艺谋和陈凯歌清楚地解剖了近代中国人的人性悲剧和社会畸形，是具有探索和突破意味的艺术家。他们在视觉语言上，使用了安东尼奥尼、费里尼式的象征、抽象性构图和色彩运用等手法，体现出导演高度的个人风格。可以说，第五代导演是首次进入西方视野的中国内地导演，张艺谋和陈凯歌都是极度标签化和风格化的导演。

但是，第五代导演对于中国电影的影响，与台湾新电影运动对于台湾的影响相似，即在视听语言的晦涩探索中，忽视了观众的理解能力，造成观众和市场的流失。

5. 电影市场化的探索与尝试

1992 年，中共十四大确立了推动市场经济建设的方针，电影制作权和发行权逐步开放，电影市场化的进程开始不可阻挡地前行了。

首先是商业化程度极高的香港电影，通过合拍的方式进入内地市场，在观众中产生极好的口碑，获得极高的票房。

1995 年，进口大片开始进入中国市场。

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

（三）商业电影时期（2002—）

1. 中国商业电影的政策性探索

2001 年 12 月 11 日，中国正式加入 WTO，WTO 决定了中国的电影行业要向全球开放，外在的形势要求中国电影要尽快发展出完善的、成熟的商业娱乐电影，能够引领和满足国内观众的趣味，和好莱坞一起抢占国内市场。

2001 年 12 月 25 日，国务院颁布《电影管理条例》，向民营企业开放影片制片权；

2001 年 12 月 18 日，广电总局和文化部下发《关于改革电影发行放映机制的实施细则》，

拓宽电影市场的流通渠道。

2. 各代表人物的探索

（1）张艺谋——奠定了商业电影的模式

2002 年张艺谋拍摄的《英雄》是第一部真正意义上的中国式大片，初步奠定了商业片时期中国电影的模式。这部电影中采取商业模式成熟的武侠类型，采用当时最庞大的明星演员阵容，技术上在武打、摄影、布景、道具上都达到了当时国内最高水平。这是几乎模仿好莱坞大片模式生产的中国大片，并获得了极高的票房成绩，开创了中国大片时代。从这个时间点开始，中国商业电影找到自己的方向，开始前行。

（2）冯小刚——中国商业电影最具代表性的导演

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

3. 商业电影发展状况

1. 发展万象

在开拓商业电影的大路上，宁浩、徐峰这样的本土喜剧派不断涌现，也有转行而来成为导演的郭敬明、韩寒，一起构成当代中国商业电影的万象。一方面，是积极利用中国内地庞大的观众市场，借此实现两岸三地文化上的合作和交流，共同创作满足两岸三地观众欣赏趣味的商业性、艺术性俱佳的影片；另一方面，则是进口大片不断增加，竞争压力不断增大。而好莱坞电影凭借技术上的创新，进一步控制着商业电影类型的走向。中国电影在市场全球化的挑战下压力重重，发展刻不容缓。

2. 不利影响

商业电影的发展带来膨胀的票房数据，这种终端的成功某种意义上破坏了上游制片业的良性秩序。出现了一系列口碑差、票房高，市场口碑反差强烈的“现象电影”。下游的宣传、发行、院线等环节通过对新媒体的运用，某种意义上掌握了年轻一代的消费习惯。这在一定程度上造成电影艺术性的缺失，并愈发导致行销重于影片质量的畸形市场现象，结果是产生众多低劣的影片，压榨认真创作者的自由和空间。

五、 香港电影

（一）早期香港电影

香港第一部华人拍摄的电影应是 1914 年黎民伟兄弟拍摄的《庄子试妻》，参与制作的香港华人成为香港电影的先驱，黎民伟被称为“香港电影之父”，开创了香港电影的先声。

（二）30 年代、40 年代

30 年代粤语片的出现，促进了香港影业的形成，也确立了香港电影的形态，一直到现在。粤语电影以广东白话为主要语言，主要对象为两广观众和东南亚、澳洲、美洲的华侨，这意味着香港电影并不以内地观众为对象。电影形态上多以低成本制作为主，不太注重剧本和故事结构，故事上多拍摄粤剧和民俗故事（创作特征），相对上海电影显得落后于时代。

1937 年抗日战争爆发后，大批上海影人南下，他们带着社会使命感督促香港影人拍摄爱国电影，内地影人的文化自觉和社会责任感刺激了追求利益的香港粤语片业，埋下内地与香港影业磨合的主线，也为香港电影业的发展注入新鲜血液。

（三）50 年代

50 年代，香港聚集了大量电影人，创作实力坚实，这也吸引了海外华人资本重新考量香港影业的新定位。香港处在东西夹缝中的独特地位，令它成为政治的避难港，具备发展电影商业最好的制作和发行条件。电影懋业公司与邵氏兄弟公司皆落地香港。

（四）60、70 年代（邵氏时期）

1. 邵氏公司概况

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

2. 邵氏公司对于香港的意义

一方面，邵氏从 60 年代起不断参加国际电影节，在国际上树立了中国电影的形象；

另一方面，在亚洲范围内，邵氏影片开始超越日本影业，确立了邵氏在亚洲影业的领导地位。

3. 邵氏公司的衰落

（1）邵氏拍摄大量反映中国传统和家庭伦理的影片，并一概用国语发音，不顾及本土

观众习惯，也几乎从不拍摄香港本地题材，引起香港本土社会阶层不满，留下了巨大的市场空白。

（2）嘉禾公司、新艺城公司重返粤语片形态，关注本地趣味和社会生活，基本上终结了邵氏公司的时代。

（五）80、90 年代（黄金时期）

1. 发展

这一时期香港电影类型形态丰富、明星众多，出现了多位成就极高的导演，留下经典的作品。80 年代以来，成龙、洪金宝、李连杰等人开创的**动作片和武侠片**，发展出风格化极强的打斗技巧，并在全球范围内产生极大的影响力。“武打动作”在电影艺术的包装下，蕴含了丰富的人文精神和文化品格，成为中国民族和世界不同民族、国家交流的国际语言。

2. 危机

但香港电影的危机也同样存在，即在**商业电影的形态上直接和好莱坞对抗，而没有任何的文化或地域保护**。1993 年，《侏罗纪公园》破纪录的首次成为香港年度票房冠军，同时，韩国电崛起，东南亚市场萎缩，从此香港的“冰河期”开始。

（六）2004 年以来（合拍片）

1. 发展

2004 年实施 CEPA，香港电影可以通过合拍方式计入国产电影，从而在内地市场发行，从此打开了香港电影新的市场。2004 年 CEPA 实施以来，香港电影基本完全投入到合拍片的潮流，并取得了明显的票房回报。

2. 困境

一是**香港电影后继乏人**，合拍主流的导演和演员多是 80、90 年代出道，年轻导演彭浩翔、黄真真、郭子健无力接班；

二是**合拍片放弃了香港本土观众的趣味，将香港市场几近放弃，使其被好莱坞电影占领**；

三是**华语电影娱乐业龙头的地位不保**，香港本土华语电影票房冠军《功夫》被台湾片《那些年，我们一起追的女孩》在 2011 年取代，**电影文化逐渐被边缘化**；

四是**合拍片在内地的号召力减弱，内地导演逐渐熟悉了商业电影制作的方式，香港电影在合拍片创作中的地位被边缘化**。“香港电影进入合拍片时代已近十年，但始终难以贡献出一部令人满意的合拍片作品。

（七）如今

今日的香港电影，因为在合拍过程中缺乏艺术创新和现实精神，显得更加缺乏方向。某种意义上，回归后的香港已经逐步纳入中国内地电影的体制，成为中国电影的一个组成部分。它的“辅助者”身份，在百年影史的历程中逐渐走向终点。

六、 台湾电影

（一） 50 年代

1949 年之后，影人分流三地，其中来台的编导人员最少，台湾电影基本只拍摄政治宣教片或低成本台语片，几乎是毫无成就。

（二） 60、70 年代

提出“**健康写实主义**”的主张，导演李行拍出《街头巷尾》，呈现台湾街头的社会面貌，生活百态。从此，台湾电影走向新局面，一系列引起社会良好反响的影片出现，也奠定了台湾电影**朴素的、重人情的特色**。

60、70 年代，出现了号称“**四大导演**”的**李行、白景瑞、胡金铨、李翰祥**，电影创作环境逐渐呈现多元化，电影成为社会和文化的重要组成部分。

60 年代中期，言情小说家琼瑶的作品引发观影热潮，带动了“**浪漫言情电影**”的出现。

随着 70 年代台湾经济的崛起，台湾电影从老上海和香港电影的娱乐形态蜕变，逐渐形成**关注社会底层生活，侧重人性人情的风格特色，遵循儒教传统和伦理道德，在形式和内容上都极其传统和保守**。

（三） 80 年代

台湾电影最大的艺术突破是 80 年代“**台湾新电影**”的出现，代表人是侯孝贤和杨德昌。这股艺术思潮，突破台湾传统电影因循守旧的思想，开始以现代化的方式展示真实的甚至残酷的台湾历史和现状。

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

（四） 90 年代

从 90 年代开始、台湾全面向外开放电影市场，在好莱坞的攻势下，台湾电影甚至低落到不足本土 1%票房的窘境。电影生产的维持仅仅依靠当局的“辅导金”，缺乏良性的生产机制，电影生产类似一种创作实验，本土观众和市场成为好莱坞的后花园。

（五） 2008 年至今

《海角七号》获得了开创台湾华语片历史的 5.3 亿台币的票房。这标志着台湾电影一定

程度的复苏，也出现了一年一部卖座片的局面。

七、 小结

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

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

本章推荐片单

《小城之春》【费穆】
《马路天使》【袁牧之】
《青春之歌》【陈怀皑、崔嵬】
《红高粱》《英雄》【张艺谋】
《黄土地》【陈凯歌】
《卧虎藏龙》【李安】
《养鸭人家》【李行】
《牯岭街少年杀人事件》【杨德昌】

第 34 章 拉丁美洲电影

一、概述

电影在拉丁美洲各国呈现分散状态，相互间缺乏内在关联。本地区较发达、人口最稠密的三个国家——墨西哥、巴西和阿根廷——凭借巨大的国内市场和较为强悍的文化传统，支撑着各自的国别电影工业。20 世纪 60—70 年代的“拉丁美洲新电影”改变了这种分散隔绝的状态，索拉纳斯与赫蒂诺的“第三电影”、巴西新电影、革命之后的古巴电影等先锋电影实践，给作为整体的拉美电影带来了前所未有的国际声誉。

二、电影进入拉丁美洲

1896 年，法国人贝尔纳德等人携电影设备前往墨西哥，为总统一家放映并摄制短片。其后几年，电影巡回放映活动出现在墨西哥的大小城镇。20 世纪初，在一些大城市出现了简易影厅，主要播映新闻短片及法国、意大利的默片。欧战爆发后，美国电影崛起，**好莱坞很快占领了拉美电影市场**。这一阶段，拉美电影的生长空间主要在于**新闻短片和纪录风格故事片**。值得注意的是，**墨西哥大革命**成为了海内外电影人共同关注的题材。除此之外，讲述民族话题的方式还包括**改编经典文学作品**。民族文学作品与民族国家电影结合，在第三世界电影发展史上颇为常见。迄今，默片时代的拉美电影遗产所受关注不足，**资源匮乏**是主要原因之一。少数纪实性风格作品外，多数影片受到**舞台情节剧**的深刻影响，甚至可以说，涕泪横流的苦情戏是另一批默片故事片的主要特征。但不管拍摄什么类型的影片，20 世纪第二、三个十年的拉美导演们往往要自筹资金，或尽力寻找一位本土赞助者。国家的干预形式、更多体现为审查制度，而不是资金支持。

三、20 世纪 30 年代至 50 年代的拉丁美洲电影

（一）有声片时代——停滞与恢复

与许多欠发达地区电影工业面临的情况相似，有声片时代莅临，最初的效果是导致拉美各国电影生产停滞，因为本土产业无力投资新设备与技术研发。委内瑞拉、古巴、哥伦比亚等国，需要等待多年，才能从产业“洗牌”的阵痛中恢复，开始生产自己的有声片。而三个电影大国，阿根廷、墨西哥和巴西，最先完成了这一转换。好莱坞起初也并没有为全球市场发行做好充足准备。译制与配音并非即刻出现，因为当时的混音技术尚不成熟。情急之下，好莱坞公司开始制作西班牙语影片，但这一“战略”收效甚微。等到配音和字幕技术成熟后，好莱坞很快从绝望中恢复过来，重新占领市场。但这一过程，仍旧给本土影业留下了发展空间：歌舞、苦情戏、喜剧对白，这些方面似乎还是本土表演更胜一筹。

1. 阿根廷——探戈电影

阿根廷出现了自己的音乐电影，就是探戈电影。起初，派拉蒙先后制造了一批拉美音乐超级明星，其中就包括阿根廷探戈歌手卡洛斯·卡尔德尔。阿根廷观众深爱他主演的影片，将电影作为歌曲的载体，甚至要求在放映中重放曲目。卡尔德尔遇难后，曼努埃尔·罗梅罗等人迅速组织起来填补探戈电影的空白，代表作品有《帮我活下去》。

2. 巴西——音乐喜剧电影

在巴西，里约成了 30—40 年代电影生产的中心，与阿根廷一样，巴西人也发展出了自己的音乐喜剧电影，这类影片混合了杂耍表演、民间音乐和舞蹈，呈现出一种狂欢节似的风格。

3. 墨西哥——庄园电影

墨西哥的庄园电影成为本土最流行的电影形式。1936 年，导演费尔南多·德富恩特斯完成了经典之作《在大庄园那边》，影片怀旧的田园风景和脍炙人口的歌曲在墨西哥和其他西语国家风行一时。这类庄园电影大都宣扬保守的家庭伦理，讲述男孩怎样成长为合乎墨西哥标准的柔情铁汉。

（二）“二战”后到 50 年代初

这一时期，好莱坞电影仍旧把控着拉美主要国家的市场份额。“二战”前后，电影是美国外交政策的组成部分。与德国纳粹政府过于暧昧的阿根廷受到美国限制，电影工业一度停滞不前。墨西哥随得到了政策倾斜，但其本土主流电影只能是程式化的粗糙喜剧、“圣徒”格斗电影和色情剥削电影。1949 年，巴西建成了维拉克鲁斯影业企图与好莱坞电影抗衡，但费用成本过高且决策失误，最终难以为继。

（三）1954—1955：不可挽回的逆境

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

四、 拉丁美洲新电影

（一） 概述

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

（二） 文化实践与理论主张

1. 费尔南多·彼厘的纪录片学校

彼厘反对布宜诺斯艾利斯电影精英主义，进而主张大众电影，以摄影机记录社会现实中未曾获得再现的方面。他的工作不止于讨论、思考电影形式与功能的转变，也引导学生从事电影制作与接受的不同实践。他不鼓励学生根据自传、个人灵感和生活经验来拍电影，而是引导他们系统观察本地区的社会状况。他们常常在数月间撰写附研究照片的调查报告，采访他们关注的居民，每日与拍摄对象交谈。纪录片学校出品的最具影响力的作品是《请扔一角钱》。

除了力图改造民族电影的性质和风格，彼厘也认为传播、发行渠道的转变是所有民族电影工业必须优先处理的问题。虽然现行的发行体系几乎完全被外国资本所制约，但他提出的解决之道并非是漠视票房或者要求政府全额资助民族电影。他认为，电影必须由观众来支持。这是为了保持经济上的健康，观众买票的事实也证明他们对电影感兴趣，这也能保证电影创作者对观众有所承诺。现今，研究者通常将圣菲纪录片学校视为拉丁美洲新电影的前史。

2. 巴西“饥饿美学”理论

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》，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》），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。

3. 阿根廷“第三电影”理论

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，第三电影倡导电影一行动或直接行动；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。”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”。

4. 古巴“不完美的电影”

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）。

5. 玻利维亚乌卡矛电影小组

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，这种电能形态的转变，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。”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**。

（三） 拉丁美洲新电影的终结

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。

五、 当代拉丁美洲电影

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。

本章推荐片单

《在大庄园那边》【费尔南多·德富恩特斯】

《请扔一角钱》

《转向风》【劳贝尔·罗恰】

《卡蜜拉》【玛利亚·路易莎·班贝格】

第 35 章 德语电影

一、德语电影综述

（一）概述

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。"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。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而的批判性反思。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。

（二）创作特征

1. 对历史、现实与人性的反思

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。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。

2. 对宗教的怀疑与批判

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。

（三）总体局面与改善措施

1. 总体局面

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。

2. 措施

- （1）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。
- （2）基于竞争程序建立起的经济补助机构也出现在各个层面，本土电影可以在制作过程的各个阶段得到特定的补助。
- （3）寻求来自他国的经济资助，如合拍电影等。

二、纪录片

（一）创作特征

1. 探讨话题有趣且具有时效性。
2. 自我反思与自我批评
3. 探讨全球性的政治、经济、社会、环境问题。通常以社会批判为主题，具有较强的社会自觉意识。
4. 表达方式上具有较强的分析能力和有理有据的说服论证。
5. 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。

（二）代表人物及其作品

1. 克里斯蒂安·弗雷：《战地摄影师》《太空旅行者》《纽约不眠夜》
2. 斯蒂芬·霍普特：《伊丽莎白·库布勒-罗斯》
3. 瓦蒂姆·詹德雷克：《一个女人与五本大象》
4. 彼得·里希特：《昆虫之声》
5. 西蒙·鲍曼&安德雷斯·菲夫娜：《形象问题》
6. 西蒙·鲍曼：《比如苏伯》
7. 马丁·凯斯勒：《新的愤怒》
8. 露特·贝克曼：《美国进程》
9. 尼克拉斯·葛叶哈尔特：《代顿一年后》《普里皮亚季》
10. 米歇尔·格拉沃格：《妓女的光荣》
11. 埃尔文·瓦根霍夫：《喂不饱的世界》《让我们赚钱吧》
12. 马库斯·伊姆霍夫：《蜂蜜工厂》

三、移民电影

（一）创作特征

1. 主题上：

（1）展现移民过程本身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。

（2）**文化冲突**：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。

2. 人物形象上：

（1）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。

（2）移民电影的关注点越来越聚焦于女孩子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。

（二）代表人物及其作品

1. 赖纳·维尔纳·法斯宾德：《恐惧吞噬灵魂》
2. 法提·阿金：《勇往直前》
3. 非奥·阿拉达戈：《当我们离开》
4. 罗穆阿德·卡玛卡尔：《弹头》《马尼拉机场》
5. 候昌·阿拉亚里：《我爱维也纳》《生活在荒诞国度》《博客竞选总统》

四、国际期望

（一）获得奥斯卡最佳外语片奖的德语影片

1. 1980 年，施隆多夫：《铁皮鼓》【德国】
2. 1982 年，伊斯特凡·萨博：《摩菲斯特》【德国、匈牙利、奥地利】
3. 1991 年，哈维尔·科勒：《希望之旅》【瑞士】
4. 2003 年，卡洛琳·林克：《何处是我家》【德国】
5. 2007 年，冯·唐纳斯马克：《窃听风暴》【德国】
6. 2008 年，斯蒂芬·卢佐维茨基：《伪钞制造者》【奥地利】

（二）总结

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。

五、未来

（一）柏林学派

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。

第 36 章 非洲电影

一、何为非洲电影

（一）殖民语境下的非洲电影

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。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，一些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。

（二）真正的非洲电影

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。"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。

二、奥斯曼·森贝与非洲自我表述的开始

（一）奥斯曼·森贝

1. 创作主张

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。

2. 代表作品

- （1）《**马车夫**》——森贝处女作，传达了独立并没有解决非洲普罗大众的贫困问题的主题。
- （2）《**黑女孩**》——非洲第一部故事长片，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。
- （3）《**汇款单**》——森贝开始用沃洛夫语创作，进一步凸显其电影的“非洲性”。
- （4）《**雷神**》——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。

(5) 《哈拉》——创造非洲票房奇迹，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。

(二) 其他作品

尼日尔的奥马鲁·甘达执导的影片《卡巴斯卡波》、《多妻朝圣者》，非裔法国导演萨拉·马尔多罗的影片《莫那夏比》，津巴布韦导演迈克尔·雷伯恩的影片《罗得西亚倒计时》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。

(三) 泛非电影协会

1969年，这批非洲导演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。但在接受资助的同时，影片创作也不免受到限制。

三、重新想象历史与非洲电影语法的更新

(一) 非洲电影的代际划分

第一代：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；

第二代：苏莱曼·西塞、贾布里勒·迪奥普·曼贝提、伊德里沙·韦德拉奥果为第二代，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；

第三代：阿布杜拉赫曼·希萨柯、穆罕默德·萨利赫·哈龙为第三代，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。

(二) 20世纪70、80年代的导演创作观念及其原因

1. 苏莱曼·西塞

(1) 主题上：

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。

（2）叙事上：

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。

（3）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段和象征主义风格。

2. 实验性作品的出现——以曼贝提为代表

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。代表作品有：《巴度男孩》《土狼之旅》等。

3. 伊德里沙·韦德拉奥果

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。代表作品有：《选择》《阿婆》《律法》。

4. 与第一代电影人创作观念不同的原因

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。

（三） 20 世纪 90 年代——非洲电影的春天

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。

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》和《亚里士多德的计划》。

四、诺莱坞与非洲电影的现实困境

（一） 诺莱坞

1. 概述

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。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”。

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、情感背叛或随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。

2. 有利影响

- （1） 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；
- （2） 为尼日利亚本国提供了相当可观的劳动力就业机会。

3. 不利影响

- （1） 影片质量粗制滥造，有工业无美学。
- （2） 带给非洲电影新的身份危机。

（二） 非洲电影的现实困境

1. 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。

2. 当地观众只喜欢好莱坞和华语动作片，而非洲本土电影上映所占份额不到1%。

3. 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。

4. 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。

5. 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。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。

第 37 章 “二战”后的苏联和东欧电影

一、概述：消失在地图上的名字

（一）社会主义国家电影的政治性要素

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，电影还要承担起同时在民族/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。

（二）冷战结束后的社会主义电影发展

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。

二、战后到 20 世纪 50 年代

（一）题材类型

1. 反映“二战”的气势恢宏的战争片：谢尔盖·格拉西莫夫的《青年近卫军》、弗拉基米尔·彼得洛夫的《斯大林格勒大血战》、奇阿乌列里的《攻克柏林》等。
2. 描写时代伟人的传记片：杜甫仁科的《米丘林》、普多夫金的《海军上将纳希莫夫》等。
3. 反映社会主义建设的影片：杜甫仁科的遗作《海洋之诗》——他完成的剧本由他的妻子尤丽娅·索恩采娃拍摄完成，顿斯阔依的《乡村女教师》等也是这一时期的创作重点。
4. 此外，纪录片和科教片在这一时期有着长足发展。

（二）解冻时期（1953——1958）

1. 概述

这一时期以赫鲁晓夫 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。

2. 代表作品

丘赫莱依的《第四十一》《士兵之歌》

卡拉托佐夫的《雁南飞》

邦达尔丘克的《一个人的遭遇》等。

（三）各国电影探索与发展概况

1. 苏联势力范围内的东欧各国在“二战”后先后确立了共产的政权，仿照苏联建立电影制片、发行、放映和电影教育体系。
2. 波兰战后涌现出“波兰学派”。
3. 捷克斯洛伐克导演卡莱尔·斯泰克利的《罢工》获得威尼斯国际电影节大奖。
4. 匈牙利的重要导演也相继获得戛纳电影节金棕榈提名。
5. 战后苏联和东欧动画片居于世界领先地位。

三、20 世纪 60 年代

（一）苏联诗电影

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，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》和帕拉让诺夫的《被遗忘的祖先的阴影》、《石榴的颜色》都成为苏联诗电影的代表作。

（二）格鲁吉亚学派

帕拉让诺夫、伊奥塞利阿尼和钦吉兹·阿布拉泽、雷佐·奇赫伊泽，以及沈盖拉亚兄弟等导演被称为“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。

（三）捷克斯洛伐克新浪潮（1962—1969）

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。扬·卡达尔、伊日·门泽尔、米洛什·福尔曼、扬·涅梅茨、埃瓦尔德·朔尔姆、亚罗米尔·伊雷什、伊凡·帕瑟、薇拉·希季洛娃和帕维尔·尤拉契克等，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》、涅梅茨的《夜之钻》、希季洛娃的《雏菊》，以及先后获得奥斯卡最佳外语片奖的《大街上的商店》和《严密监视的列车》。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。

（四）波兰学派（详见第 30 章波兰电影）

波兰学派的代表人物及其作品有：瓦伊达《无辜的驱魔人》《灰烬》、罗曼·波兰斯基《水中刀》、耶日·斯科利莫夫斯基《特征：无》等。

（五）匈牙利新浪潮

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、玛塔·梅萨罗什和安德拉什·科瓦奇等人。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》、《红军与白军》轰动一时。萨博的《父亲》被认为是极富现代主义特征的影片。

（六）南斯拉夫“黑浪潮”

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、杜尚·马卡维耶夫、日沃因·帕夫洛维奇等人。萨格勒布学派的著名动画片导演瓦特罗斯拉夫·米米卡在这一时期也转向了真人电影制作。

四、70 年代和 80 年代

1. 苏联电影在 1985 年戈尔巴乔夫“公开化”改革后进入了有一个解冻时期。大批被禁映的电影重见天日，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。

2. **波兰电影**在 70 年代以安全的文学改编和历史题材为主，极富批判性的“道德焦虑电影”也在这一时期出现。

3. **捷克斯洛伐克**在冷战终结之前始终未能恢复新浪潮时期的繁荣。

4. **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·尼古莱耶斯库的“罗曼警长”系列电影

5. **南斯拉夫**的民族矛盾在铁托逝世后开始加剧。

五、冷战终结之后

1. **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”的一批年轻导演。

2. **波兰**在 20 世纪 90 年代拍摄了一批文学改编的历史巨片。

3. **捷克和斯洛伐克**于 1993 年独立。

4. **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。

5. **阿尔巴尼亚**电影直到新世纪才引起世界关注。

6. **前南斯拉夫各国**独立后陷入长达十年的军事冲突。

7. **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。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”为特征，在一批短片获得成功之后，以克里斯提·普优的《无医可靠》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。

第 38 章 爱因汉姆的视觉论

一、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。

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，而影像是立体的现实物在一个平面上的投影，它不同于现实。

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。

这和于果·明斯特伯格（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

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，而现实世界是彩色的，因此当现实世界中的色彩还原至银幕当中的黑白时，则与现实区分开来了。

电影画面是否真实，很大程度上取决于照明，对照明的选择很大程度上决定了电影画面是否接近原物，它的再现决不是机械的。

4. 画面有边框限制，大小随观众与银幕的距离变化

画框的限制和人的视觉在现实中所受的限制是不同的，人的视野是不受边框的限制的。

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。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。

5. 时空的连续不存在

在实际生活中，我们所经历的时间和空间是连续的，它不允许出现跳跃。而在电影中，

则可以通过镜头的组接实现时间及空间上的跳跃。然而这种不连贯是否会给观众带来观赏上的混乱，对此，爱因汉姆提出了局部幻想论。

局部幻想论

在现实生活中，我们满足于了解最重要的部分，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，就会引起幻觉（大概就是根据关键点自己会脑补其他场面，从而形成仿若完整的幻觉）。

6. 视觉之外的其他感觉失去了作用

在现实生活中，人们感受事物不仅依靠眼睛还需要依靠其他器官的共同作用，而默片时期的电影中，所带给观众的感知途径只有视觉这一个部分，因此也成为了电影与现实区分的一个方面。

二、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"。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。

（一） 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，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。

（二） 蒙太奇的意义

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，对苏联蒙太奇电影理论进行了高度肯定，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。

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。

（三）默片才是艺术

1. 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”。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。

2. 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。

3. 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”。

三、爱因汉姆的影响和意义

（一）积极

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。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。”

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。

（二）消极

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术手段的追求是一种艺术上的随落，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。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。

第 39 章 爱森斯坦的蒙太奇学说

一、概述

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。

二、革命艺术

（一）爱森斯坦思想的动因

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。

（二）电影是意识形态的实用工具

爱森斯坦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。

（三）现代主义的兴起

1. 现代主义概述

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。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。

2. 爱森斯坦与现代主义

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。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。

三、“吸引力”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。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。

四、“杂耍”蒙太奇

(一) 爱森斯坦提出的五种蒙太奇形式

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。

(二) 电影中的不同元素必须在导演控制下

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。

（三）对抽象哲学的思考

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。

（四）蒙太奇的重要性

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。

五、“理性”修辞

（一）爱森斯坦史诗影片

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。

（二）爱森斯坦与格里菲斯叙事的不同

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：

爱森斯坦——**接近诗歌**，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。

格里菲斯——**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。

（三）爱森斯坦的理性电影诉求

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。

（四）《十月》中爱森斯坦的理论实践

1. 政治隐喻

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。

2. 理性电影的修辞方式

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。

六、政治史诗

（一）爱森斯坦理论总结

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。

（二）对爱森斯坦的评价

1. 先进性

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。

2. 缺点与不足

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。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

3. 总结

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。

第 40 章 巴赞的电影美学

一、巴赞的美学视野

（一）瞧这个人：没有粉饰的作者

1. 巴赞美学系统的参照

（1）巴赞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；

（2）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；

（3）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。

（4）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。

（5）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。

2. 巴赞对于作者的创作态度

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。"

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"。

3. 《电影手册》的作者理论

创办《电影手册》的目的就在于：给观众予观赏电影的方向。"（罗数·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"。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。

"《电影手册》的'作者'理论是唯一一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。"

4. 巴赞的论证与辩证方法

巴赞对电影史演进的考察是从辩证得来，他也相信讨论可以得出有论据的事实。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"。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，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"，是论证本身存在其价值。

5. 巴赞的研究方法

巴赞并不规避最危险的问题，对于一些评论家来说，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。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"。

（二）电影是什么？

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。**

1. 摄影影像的本体论

《摄影影像本体论》的核心观点是影像与客观现实中的被摄物的同一，电影再现事物原貌的本性是电影美学的基础。

2. 电影起源的心理学

（1）木乃伊情结

就如保存木乃伊一样，通过电影复现拍摄对象的瞬间，是人类与生俱来的保存自己外形、超越时间的本能欲望。

（2）完整电影的神话

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!"

电影是适合着人类复现现实的心理而产生的，这种心理因素决定了电影技术的完善和电影艺术的发展方向：再现一个真实的世界。当然，终极的完整是不可能的，巴赞后来使用了“**电影是现实的渐近线**”这样的说法，用来表示电影向真实无限趋近，却又不可能最终完全地等同于真实。

3. 电影语言的进化观

爱因汉姆倾向于认为无声电影和有声电影之间在工业和美学之间出现了断裂，巴赞则不认为无声电影和有声电影之间存在着截然不同的区别，而倾向于认定在无声电影和有声电影内不同风格流派的对立和对待电影表现手法根本不同的观念之间的对立。巴赞认为 1920 到 1940 年间的电影可以分为两大对立倾向，一派导演相信影像，另一派导演相信真实。

以《**公民凯恩**》为标志的电影语言的重大进步，反映了它与常规的好莱坞故事讲述技巧的对立和它向无声电影的写实主义传统的回归。巴赞认为景深镜头是电影语言发展史上具有辩证意义的一大进步。

（三）电影的对象（一）：非纯电影

1. 巴赞对改编的观点

巴赞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。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”。

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）。

2. 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”。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"。

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。"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。

3. 戏剧和绘画在空间处理上与电影的差异

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间"。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。"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"。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。

4. 戏剧改编

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。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。"**

5. 绘画改编

谈到绘画，巴赞认为纵使会因三个向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"，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。

（四）电影的对象（二）：现实作为对象

1. “电影是现实的渐近线”

一方面离不开真实，一方面又慢慢地接近真实。

2. 观众对电影意义的领悟

巴赞认为意义应该是被领悟的，而非被给定的。

至于如何做到让观众自行感知呢？

（1）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。

（2）景深镜头

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”

威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，

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”

3. 巴赞对新现实主义的赞许

巴赞认为，新现实主义达到某些惊人的创举：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”。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。巴赞认为，新现实主义最大的变革，是叙事结构。剧作上的事件没有所谓的因果关系，而是基于现实发生的。

（五）演出：演化为电影元素的平等位阶

1. 职业演员与非职业演员

非职业演员的技巧的幼稚可以考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。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”。

2. 类型、神话的必需性

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。

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。

（六）影评作为语境下的论述与辩证

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。**

二、巴赞的写作策略

（一）《电影是什么？》的编辑构想

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**”。

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姊妹——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向的关联——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。

（二）巴赞的影评理想/念

1. 早期提议

- （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来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。

2. 壮年时代提议

- （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。

第 41 章 作者论

一、谁是“电影作者”？一个充满矛盾的概念

（一） 谁是电影作者

如今，占主导地位的看法是，电影的作者是导演。

回溯 20 世纪 50 年代初的情况——电影的作者是编剧。

为了凸现导演在电影创作中的主体性，电影导演和批判家们正式提出了“电影作者”的说法和“作者策略”的概念。

（二） 电影作者

"电影作者"的主张实质上是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。

（三） 作者策略

"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。

二、“作者论”的演进时间线

（一） 1948 年：阿斯特吕克与《摄影机——自来水笔：新先锋派的诞生》

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。"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。"

（二） 1954 年：特吕弗与《法国电影的某种倾向》

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。

（三） 1957 年：巴赞与《论作者策略》（详见第 40 章）

1957 年，巴赞在《电影手册》上发表了《论作者策略》一文，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。

（四） 1962 年：安德鲁·萨里斯与《1962 年的作者论笔记》

在《1962 年的作者论笔记》这篇文章中，萨里斯从技巧、个人风格和内在意义三个方面提出了评价一个电影导演是“作者”的三个前提：

- （1） 导演具备可以彰显其表现力的娴熟的电影拍摄技术。
- （2） 导演必须有鲜明的可被识别的个人风格。即“在一个导演拍摄的一组影片中，导演必须呈现某种重复出现的风格特征，相当于他的‘个人签名’”。
- （3） 影片要有源自导演个性与素材之间张力的“内在意义”。（这个概念在萨里斯的定义中最模糊，它意味着“热忱的灵魂”，意指导演对作品注入的激情和生命力。）

（五） 1969 年：彼得·沃伦与《电影中的符号及意义》

彼得·沃伦在《作者论》中指出，法国《电影手册》派所提倡的作者论过于主观随意，从而导致“肆无忌惮的曲解现象得以滋生”，对某些较为次要的导演在其成就尚未真正得到证实和确认之前，便吹捧有加。他借由杰弗里·诺埃尔·史密斯的一句话来说明，“结构分析法”是批评家不可或缺的批评武器——“这一理论发展的一个必然结果就是发现这样一种现象，即一个作者的作品所被肯定的特征并不一定是表面上最显而易见的那些特征，批评的主旨便在于从对题材和处理手法的表面对比后面，揭示出那常常是深隐而令人难以察知的基本主题核心。这些主题所构成的组合模式即为该作者作品特有的结构，这种结构从内部限定着作品，并将它与其他作品区别开来”。

三、从未消失的“作者论”

（一） “作者电影”和“电影作者”在当代面临的困境

达德利·安德鲁在《今天还没有认可的作者》一文中分析了“作者电影”和“电影作者”在当代社会面临的困境：

首先是社会和文化的日益世俗化、商业化、平庸化，观众不再重视包括电影在内的一切艺术的思想性，不再将电影当作表达个人思想和感受的艺术来解读，而是将其当作充满奇观和流行口味的商品来消费；

其次，泛滥的电子图像对作者和电影本身都构成了极大的冲击，它解构了电影文本的稳定性，将电影作者变成世俗世界的一部分，解构了作者的最后标志；

再次，商业和经济力量不仅抹杀了不同导演的区别和差异，而且将最有意识的作者置于一个庞大的系统之内，这个系统按照自己的方式迅速而残酷地置换了他的价值。

（二） 总结

无论如何，“作者论”的提出，从艺术属性上再次确认了电影如文学一样的合法地位。将电影理解为具有艺术个性的导演的创造性表达，有助于评估一部影片及其创作者的优点，并区分不同影片及导演的差别。“作者论”建立起一套实用的批评工具。而它所承载的矛盾与争议也证明了，想要提供单一的电影理论是不可能的，电影是需要多重理论的。

第 42 章 类型研究

一、类型研究概述

电影研究者普遍认为，类型电影形成于 20 世纪 30—40 年代的好莱坞电影之中，经典的西部片、喜剧片、音乐歌舞片、强盗片、惊险片、灾难片、爱情片、恐怖片等类型在当时都已经被确立。**"但是直到 1960 年代末，类型才作为一个关键概念被引入英语电影理论。"**在当时，对电影类型的讨论取代了此前围绕着**"作者论"**所进行的探讨。**"作者论"**式的批评聚焦优质导演作品，具有一种自身固有的局限性和内向性，相较于此，**类型的批评范围则更加广泛，它不局限于文本本身，同时看重观众和制作系统参与其中。**在这个层面上，类型研究为批评家们提供了一种更为民主、更具包容性的方法，将批评的笔触从精英化电影延伸至大众化电影的部分。类型**"不是一个一成不变的概念，它随着时代的变化、地域的不同和商业性诉求等因素而不断在演变，它不但成为当代电影理论的核心概念，也是当前文化研究的重要对象。**

二、了解类型

（一）定义类型

类型的定义因其本身的复杂化及标准的多样化而难以界定，最常见的定义是在《电影艺术词典》的名词解释中，**类型电影是"按照不同类型（或称样式）的规定要求制作出来的影片"**。它作为一种电影的制作方式是有如下特点的：**"1.公式化的情节**。如西部片里的铁骑劫美、英雄解围，强盗片里的抢劫成功、终落法网，科幻片里的怪物出世、为害一时，歌舞片里的小人物终于成名等；**2.定型化的人物**，如除暴安良的西部牛仔或警长、至死不屈的硬汉、仇视人类的科学家、能歌善舞的贫家姑娘等；**3.图解式的视觉形象**，如代表邪恶的森林、预示凶险的宫堡或塔楼、象征灾害的实验室里冒泡的液体等。

除此之外，还有一种观点认为，**一方面，类型通常是不纯粹的，另一方面，类型自身是不稳定的**，因此，对类型的界定还需要进行更多的考量。

（二）类型电影的形成及历史

1. 类型的建立

简单说来，一部类型电影——不管是一部西部片或歌舞片，一部神经喜剧片或一部黑帮片——都是由熟悉的、基本上是单一面向的角色在一个熟悉的背景中表演着可以预见的故事模式。

2. 类型的本质不是一成不变的

类型的本质不是一成不变的，"一种电影类型同时是一个静态又是一个动态的系统。一方面，这是一个关联到叙事和电影成分的熟悉的程式，其目的在于不断地重新考察一些基本的文化冲突……另一方面，文化态度的变化、新的有影响力的类型电影、工业的经济情况等，持续地改进着任何一种电影类型"。

3. 对类型电影划分的四个主要阶段

- (1) **原始时期**：这个阶段通常很天真，虽然形式很新，但情感强烈。许多类型的规范都在此时期建立。
- (2) **古典时期**：这个中间阶段有平衡、丰富和稳定的古典概念，其价值已广受观众认可。
- (3) **修正时期**：这时类型较象征化、暧昧化，对原先的价值观较不确定。这个阶段的风格复杂，诉诸理性多过情绪，类型原先设定的传统则常被质疑，流行的信仰亦被破坏。
- (4) **仿讽时期**：类型至此已对传统规范大加嘲讽，喜欢用喜剧方式将之贬抑为陈腔滥调。

(三) 几种主要的电影类型

电影类型通常根据**主题、场景、情绪以及视觉风格**来进行划分。例如，爱情片主要是以主题为依据来定义，西部片主要是以场景为依据来定义，喜剧片主要是以观众观赏时的心理情绪为依据来定义，黑色电影主要是以视觉风格为依据来定义。但是，这样的标准并非有着严格的界限。此外，一些亚类型影片，如从强盗片发展而来的警匪片，融入了科幻元素的灾难片，以及中国独有的武侠片等，也可以作为一种类型进行分析。

1. 西部片

(1) 创作特征

① 强调二元对立的主题结构

早期西部片以美国西部拓荒时期为主要的故事背景，在主题上处理文明与毫无法制的边境生活之间的冲突，强调文明与蛮荒、个人与社会的二元对立。从东部文明地区来到西部的政府官员、教师、银行家等角色想为此地注入文明，但是当地的原住民、不法之徒等人却希望将文明的力量驱逐出去。

② 对秩序的适应与归顺西部英雄

典型的西部英雄往往挣扎于二元对立的矛盾之中，他天性仁慈、正义，却又享受西部无忧无虑的生活，往往在影片一开始他对东部文明介入所带来的新生活、新秩序感到不安，但最后必将归顺先进秩序，与破坏进步的歹徒展开殊死决斗。

③ 典型的西部场景

广袤的沙漠荒原、小镇酒馆、印第安人营地是西部片中固定不变的场景。

④ 象征意义的视觉图腾

来复枪、马匹、马鞭、宽边帽、牛仔服等道具、服装，也为西部片提供了具有象征意义的视觉图腾。

（2）代表作品

《关山飞渡》、《搜索者》等。

（3）后期的发展

西部片随着时代发展，在叙事内容和主题上不断更新。

始自 20 世纪 50 年代的"自由派西部片"，在主题和情节上反转传统，将印第安人的生活视为淳朴的文明，而白人的烧杀抢掠则是一种落后的文化。

60 年代的"通心粉西部片"更是进一步从西部片内部进行一种反讽和解构，彻底改变了西部片的风貌。

2. 恐怖片

（1）创作特征

- ① 目的是吓人，它使观众产生惊恐的情绪是对其进行识别的主要特征。
- ② 从叙事上看，恐怖片通常从怪物威胁人类开始，主人公最终找到并制服它作为解决
- ③ 令人感到可怖的怪物形象、充满恐怖氛围的场景、低调光的运用都是恐怖片富有特色的视觉风格。

（2）早期代表作品

《卡里加里博士的小屋》、《吸血鬼诺斯费拉图》等。

（3）主要类别

- ① 怪异恐怖电影（含吸血鬼电影、幽灵片、神鬼片、魔法片和身体恐怖片等）；
- ② 心理恐怖片，如迈克尔·鲍威尔的《偷窥狂》、阿尔弗雷德·希区柯克的《精神病患者》；
- ③ 大屠杀电影，如托比·霍珀的《德州电锯杀人狂》

（4）恐怖片与惊险片的区别

恐怖片的故事叙述中有超自然的元素起到重要作用……恐怖片中威胁的来源都是没有现实依据的超自然因素。它们可能是鬼魂、吸血僵尸、灵异、复活的古代怪兽等。"因此，按照分析，《精神病患者》不是一部恐怖片而是一部典型的惊险片。

3. 歌舞片

（1）概述

与西部片一样，歌舞片被认为是典型的好莱坞类型片。20 世纪 30 年华纳公司出品的《第四十二街》和《淘金者一九三七》标志着歌舞片的成熟。在歌舞片中，音乐舞蹈不仅是影片主要的形式外观，而且介入叙事成为叙事模式中的重要因素。

（2） 30 年代的歌趣片主要有两种情节模式：

一是**后台歌舞片**，讲述表演歌舞的演员的故事

另一种则是**单纯的歌舞片**，主人公在日常生活中也唱歌、跳舞。

这两种模式在叙事上大多与爱情主题关联，影片中的歌舞场面通常成为求爱仪式，在结尾处有情人终成眷属。著名的代表作有《雨中曲》《红磨坊》等。

此外，歌舞片也常与童话故事相结合，如《绿野仙踪》《白雪公主》等都是经典的代表。

4. 强盗片

20 世纪 30 年代早期，《小凯撒》《国民公敌》《疤面人》三部影片的诞生标志着强盗片进入全盛时期。

（1） 创作特征

① 这类影片一般是以**都市生活为背景**，以一个或一伙强盗、歹徒的犯罪史为线索，描绘他们从发迹到最后失败的犯罪历程。

② 和西部片一样，强盗片中同样具有**激烈的追逐和持枪格斗的场面**

③ 剧中人物是一个类似西部牛仔那样的**具有复仇心理的、强悍而又孤独的硬汉形象**。

（2） 与西部片的不同之处

因此，强盗片通常被比作都市西部片，但是不同之处在于**西部片强调自然与文明的对立，强盗片则突出在现代化城市中与不法之徒社会秩序的冲突**。

海斯法典出台后，强盗片逐渐衰落，取而代之是警匪片、私家侦探片等样式

5. 喜剧片

在电影中，喜剧片是一种定义模糊、范围宽泛但又普遍流行的类型，喜剧片的创作并没有一个固定的模式，但**共性特征是激发观众的笑声**。艾布拉姆斯认为喜剧可分为四种：

（1）**浪漫爱情喜剧**，代表作有《一夜风流》《当哈里遇到萨丽》；

（2）**讽刺喜剧**，**卓别林**的大部分作品都有这类喜剧的特征；

（3）**风俗喜剧**，**伍迪·艾伦**的作品是电影中的风俗喜剧；

（4）**闹剧**，将高度夸张或极其滑稽的各类人物形象故意安排在某些意外与荒唐的情节里，并且大量采用插科打诨的手法和扔蛋糕、落水等打闹动作以求得喜剧效果，例如美国喜剧电影早期的“**棍棒喜剧**”。

（四）类型电影的发展及流变：反类型、超类型、类型杂糅

1. 反类型

结构主义语言学认为，意义只有通过二元对立才能存在。因此，界定类型的内涵与外延，也必定要依托于与之相对的反类型。从世界电影史的角度来看，**意大利的新现实主义和法国**

的“新浪潮”电影运动构成了最初的反类型电影思潮。

“二战”后，**意大利新现实主义电影**兴起，这些电影的特征为实景拍摄、长镜头调度、非职业演员。从客观的社会历史原因来看，新现实主义的发端根植于“二战”后欧洲特殊的社会背景，而并非是在制作上自觉地反抗好莱坞的类型电影，但是**它的美学意义在于，在电影形态上表现出了与类型片的对抗**。其中最根本的一点是对现实的直接而深入的触及，并以此对立于好莱坞电影中造梦般的逃避与超脱。

法国电影“新浪潮”运动在表达主题上是现代主义的，叙事上是非情节化的、生活流的，在镜头语言上讲究场面调度，在剪辑上则多次使用了非叙事性跳接，以及一些多余镜头甚至穿帮镜头。这被认为带有强烈的导演个人色彩，有论者将其命名为“作者电影”。相对于意大利新现实主义，法国“新浪潮”可谓是**自觉的反类型运动**。

2. 超类型

新好莱坞电影是在好莱坞体制内的电影类型变革运动，也是在对话中更新和完善电影类型。**新好莱坞将更加精细完美的电影技术和美学观念引进到类型电影之中，创造出了“超类型”电影**。在理论上对“超类型”这一概念有最早自觉的是巴赞的“超西部片”（战后西部片所采用的全部形式总括起来暂且称为‘超西部片’）。可以说‘超西部片’是耻于墨守成规，力求增添一种新旨趣以证实自身存在合理性的西部片。这种新旨趣涉及各个方面、如审美的、社会的、伦理的、心理的、政治的、色情的……简言之，就是加入非西部片固有的、意在充实这种类型的一些特色。“超类型代表作品有：**《邦妮和克莱德》、《影子》、《出租车司机》**等。

3. 类型杂糅

新好莱坞之后，世界电影进入了多元化发展的综合时期，这种多元性和综合性体现在美学思潮的交流和电影语言的借鉴上，这些都促进了电影类型的杂糅。20世纪末，电影类型之间的混合、越界、借鉴已经成为一种常见的现象。但是，**类型杂糅并不等于没有规则的电影类型**。它们基本是表现一个类型的主题，套用另一个类型的情节结构或叙事模式，同时还加入了其他类型的经典场面或视听元素。比如，卡梅隆的**《泰坦尼克号》**就是表现爱情片的主题，套用了灾难片的经典场面和视听元素。除此之外，类型杂糅电影的代表还有昆汀·塔伦蒂诺的**《杀死比尔》**、科恩兄弟的**《冰血暴》**、周星驰的**《大话西游》**等。

三、类型理论的运用

（一）类型电影与大众文化

电影研究者对类型电影进行研究时，形成了一个普遍的共识：**类型电影属于大众文化的范畴**。从物质层面上来说，它依赖于一种大规模的工业生产；从文化层面上来讲，它体现或迎合的是一种大众的感官趣味和文化心理。类型电影表现为它的模式性，特别是风格范式。类型电影是在制片厂与观众的互动中产生的，从某种意义上来说，一部类型电影只有在观众那里完成“心理完形”之后才算是真正完成。”

（二）类型批评的运用及意义

类型批评突破了局限于电影文本本身的批评方式形成了一个立体式的系统，可供批评家们同时在行业、观众和文化三个范畴进行探讨。

托马斯·沙茨认为，因为电影不是以文化孤立的方式生产出来，“所以，在没有建立起一个如同认识剧情片电影制作的基本惯例一样的、认识电影的生产—消费过程的批评和理论框架之前，我们无法考察个别的电影”。而正是“**类型方法提供了这个框架**”：

第一，它把电影制作假定作为一种商业艺术，因此，它的创造者依赖经过检验的程式去经济化和制度化电影的制作；

第二，它认识到电影与其观众之间的密切联系，他们对于个别电影的反应会影响到故事程式和标准制作实践的逐步发展；

第三，它把电影看做首先是一种叙事（讲故事）的媒介，通常的故事都包含着戏剧冲突，它们本身就是以正在进行着的文化冲突为基础的；

第四，它建立了一个语境。电影的艺术性在这个语境中根据电影制作者对已经建立起来的形式和叙事惯例进行再创造的能力作出评估。

纵观类型批评的运作方式，**它不但考察某一类型连贯的、共同的特征、风格，也注重每部影片之间所存在的差异；它不但从商品化、产业化的角度对电影工业进行描摹，同时也从时代、文化、价值观等更深入的层面去考虑类型的功能**。可见，类型理论比作者论的研究所涉及的范围更加广泛，更为深入。它始自好莱坞电影，并最终成为对好莱坞产业系统化、连续性的一种分析评价体系。

（三）类型理论与当代电影

随着技术和经济的发展，当代电影制作模式和观影方式发生了极大的改变。在这样的情况下，类型理论也面临质疑。事实上，**类型自身的互文性特点对于当代充满互文性的媒介文化，是一个极有针对性的分析工具**。好莱坞类型也不再是一枝独秀，类型已经蔓延到其他国家和文化的电影之中。因此，我们所应该思考的是“**既修正对好莱坞类型的认识，又要重新勘定它所处的位置**”，对于类型的认识既古老，又永远新鲜。

第 43 章 电影符号学

一、概述

20 世纪 70 年代以后，以欧洲理论研究者**克里斯蒂安·麦茨**、**彼得·沃伦**、**翁贝尔托·埃科**和**导演帕索里尼**等为代表的一批先驱，将**结构主义符号学**引入**电影研究和创作**，为电影理论研究领域提供了一种"新的目光"。电影研究开始了从**传统经典电影理论（本体研究）**到**现代电影理论（泛文化研究）**的转向。

二、符号学基础

（一）符号学的产生

19 世纪末，索绪尔——对语言作为符号的功能和作用机制进行了系统性分析，把它纳入科学研究的轨道。索绪尔的研究成果被归纳为四大法则：

1. 历时与共时

索绪尔首先将欧洲对于语言文字研究的"历时性"传统打破，将它放在一个"共时性"的符号体系下，这决定了索绪尔语言学的突破性意义。我们可以想象，语言文字一旦被放在了单一的"历时性"研究语境下，无疑就降格成了简单的文字学研究，也就是说，它的任务无非是依赖历史演绎，展开词源考证、语言进化研究和语系比较。而当索绪尔将他的研究视野放在了"共时性"上后，语言变成为一个"静态"的研究对象，它自身的表意方式和体系及系统规律就展现在了研究者的面前。

2. 语言与言语

在共时性思维的引领下，《普通语言学教程》中提出了语言学的第二原则——语言和言语的二元对立。用一个简单的公式表示就是：语言=言语+语言系统。它所指示的是一种"民族语言的整体抽象逻辑，及其所有内部关系的总和"。也就是说，语言属于全民族，而言语属于个人。语言，代表一个民族语言的共时系统及其调节功能。言语，则反映这一语言的历时性变化。我们日常使用的言语（字、词）经由语言系统的组织，变成可被理解和释意的语言。只有在语言系统的组织下，我们的言语才能被成功地运用于交流，脱离了语言系统的限定和调节，言语就会变成一串无意义的噪声。

3. 能指与所指

能指和所指这两个对应项的提出，则彻底解释了符号表意的规律。索绪尔，从语言学角

度提出，能指是单词的语音形式，所指是它代表的概念。语言符号是一个"一体两面的心理实体"，它连接起一个语音形象和一个概念，并经由说话人/听众的心理系统，产生意义反应。

4. 系统差异决定语义

索绪尔最后指出，能指与所指之间，存在着一种"任意性"的对应关系。也就是说，对于一个指定单词的发音和它所代表的概念之间，并无内在的理由和必要的联系。所以，对于一个所指"意义实体"的能指，并没有内在的逻辑。而是一种使用者之前的"约定俗成"。当然，约定俗成是语言和符号系统能够完成和信息交流的根本所在，如果这种体系没有一定的稳定性，那么这一体系就无法正常地完成其功能。但如果符号的意义被完全封闭，那也就关闭了文明进化的大门。

（二）符号学的发展与完善

所以，要理解符号学的发展，最好的方式也许就是将它置于结构主义这一 20 世纪最伟大的理论思潮的大背景下，从思维模式入手考察符号学理论的发展过程。索绪尔语言学研究模式影响了文、史、哲、艺、语各个领域的思潮，共同构成了结构主义理论。

三、电影符号学的发展及主要内容

（一） 第一阶段

1. 麦茨的“八大组合段”概念

麦茨借用结构主义语言学中的音素和音位概念，提出了影片的"八大组合段"，试图以此涵盖全部蒙太奇叙事结构。八大组合段包括：（1）镜头；（2）平行组合段；（3）插入组合段；（4）叙述性组合段；（5）交替（叙事）组合段；（6）场；（7）插曲式段落；（8）普通段落。其中"镜头"为单独独立性分析语段，而（2）至（8）则归于与镜头并列的组合段内容之中。麦茨还根据语言学中历时和共时的概念对不同的组合段进行了分类。麦茨"八大组合段"的概念虽然在后来被发现存在着许多缺陷，但却给电影符号学提供了一个初步的理论依据，也为后来学者研究电影表意功能提供了可能性。

2. 麦茨的其他尝试

为了将电影的表现元素和影片表意单元统统纳入符码范畴，麦茨进一步建议按照符号的表现材料区分电影符码为：活动影像、音乐、语言、自然音响和书写文字五大类。

此外，麦茨还将语言学中"聚合与组合""内涵与外延"的关系引入电影分析，提出电影叙事中的组合就是将画面有序地向前推进的方法，聚合就是为画面选择一种拍摄的方式和手段，以及"电影符号学可以设想为内涵的符号学，也可以设想为外延的符号学……研究内

涵时，我们更接近于作为艺术的电影……只有在内涵的能指同时利用了外延的能指和外延的所指时，内涵的所指才能确立”等一系列电影符号学问题。通过以上划分和思考，麦茨期望将电影这一复杂的活动影像形式分解为类似言语和语言系统的可分析性片段。

（二） 第二阶段

“影片文本”概念的提出，标志着电影符号学研究进入了**第二阶段**。所谓的“解读影片文本”，就是把影片视为富有涵义的表述体，分析它的内在系统，研究一切可见的可潜在的涵义，在各种符码、形式和能指的交织中洞见精密的结构。因为文本创造着自己独有的符码，这些符码是这个文本独有的，与其他文本有别。对于影片文本的读解是一个多层次的动态过程。这样，麦茨便从**研究表述结果**的电影符号学**逐渐过渡到研究表述过程**的电影符号学，从**对符码的梳理分类过渡到对符号产生过程的研究**。

（三） 第三阶段

1977年，麦茨写了《想象的能指》一书。在书中，他开拓性地**借用了精神分析学的概念**。对电影文本中涉及符号学的一系列范畴、如能指—所指、聚合—组合、内涵—外延、隐喻—换喻、文本系统等，做了新的分析和解答。**符号学与精神分析的结合**，标志着电影符号学进入了其发展的**第三阶段**。

四、电影符号学理论的实际运用

导演在拍摄画面时，实际面临的是一个三维的（也可以说是四维，如果我们加上时间）全景式空间，而他则需要将其中的部分选择性地放入电影的二维画面。这其实是一个电影创作者根据自己的思想（还有许多实际情况的制约）进行取舍的过程。我们在电影中看到的一切“理所当然”的内容都是电影创作者刻意为之的结果，取舍（在大多数情况下）就包含特殊的含义。

以上内容正是符号学家试图去解读的问题。他们总是先分解出首要的符号并解说其含义，再研究次要的符号。**我们在针对一部特定的电影时，电影的各个细节都可以成为我们研究的符号，除了空间、物质、摄影特质之外，还包括镜头运动、语言、音乐和节奏。**我们可以从符号学的观点出发，选择自己的独特视角去分析以上某一内容（或综合多项内容）作为符号的作用，即它所传递的信息。

五、符号学关键词

1. 符号

符号是**“能对某些蕴涵的东西进行推断的一种不明确的暗示”**。**首先**，符号是一种关系，是A对B的一种暗示性的表达；**其次**，这种表达是可以被推断的，它们之间存在着可以被理解的，至少是可以被使用者和接收者理解的关系；**另外**，**A和B之间的关系是一种不明确的关系**，也就是说，符号的意义很大程度上在于A与B之间关系的不确定性。

2. 组合与聚类

以语言为例，**组合**就是"构成语言链的言语单元之间的相邻关系"。而**聚类**是"句子里任何一个词和其他可以取代又不能破坏原句句法形式的词之间的纵向关系"。

3. 系统

聚类和组合的关系将影响符号内部更深层次的秩序——系统。聚类走向组合的过程中，产生意义的关键就是精确地选择聚类中的适当单元，依据系统的固有秩序，构建成组合。如果没有系统，以及系统之中的差异性，符号的意义便无法显现。

4. 意义

符号的意义从广义角度来看可以分为两部分：**符号使用中发出者的意义与接收者的意义**，即**符号的"编码"和"解码"**。符号的发出者依据其希望传达的信息选择将其"编码"入特定的符号，而符号的接收者依据自己的"知识库"对接收到的符号进行解读和释意。符号的意义在这一过程中实现。

5. 能指与所指

能指和所指是一对"关系项"。符号就是能指和所指的联合。简单地说：能指是符号的表示成分，所指是符号的被表示成分。能指比所指更为具体一些。需要注意的是，能指和所指之间的关系并非"充分且必要"关系，也就是说它们之间并非一一对应。一个能指可能指向不同的所指，而所指同时也可以作为更高一级所指的能指。

6. 内涵与外延

一个符号对应着与之相关联的一些概念，而概念在哲学维度中就包含内涵和外延。符号的内涵就是这个符号所反映的对象的本质属性的总和，而外延就是适合这个符号的一切对象的范围。一般来说，一个符号的内涵愈广，则其外延愈狭；反之，内涵愈狭，则其外延愈广。

7. 隐喻与换喻

隐喻和换喻是符号实现其交流功能的重要手段。隐喻根据的是符号能指与所指之间的相似性，而换喻着重的是符号的能指与所指自身特点或其共同涉及物之间的特殊关系。隐喻的理解过程实际上是能指特点向所指的映射过程，而换喻的理解主要是根据能指的特点来确定其实际所指的对象。

第 44 章 精神分析学

一、精神分析学基础

（一）弗洛伊德：精神分析的奠基人

1. 意识层次理论

意识分为上、中、下三层，上层为意识，中层为潜意识，下层为无意识。

潜意识：弗洛伊德认为，一个意识或观念一旦产生，就会长久存在于我们的脑海中，一旦需要时它可以再次被召回并浮现在我们的意识领域。

无意识：常常是那些被意识刻意抵制和压抑的想法，由于受到社会道德规范等因素的影响，我们的许多思维会被刻意地摒弃于意识之外，弗洛伊德将它称为无意识，并且将这种隐而不现的意识的形态看成是对我们行为起决定性作用的部分。

2. 梦的解析

弗洛伊德认为，梦并不是对预卜未来的神谕，而是对于潜在欲望的满足。梦的动机和功能其实就是满足某种愿望。而这些需要满足的愿望，主要来自人们的无意识。人在睡眠状况下思维并非完全停滞，而是保持在低耗能的状态下运转。此时，意识暂时“放松”了对无意识的“监督”和“压抑”，所以许多无意识中的愿望，包括性本能的冲动，就通过“改装”后得到另一种形式的满足。弗洛伊德提出了四种实现“改装”的方式，它们分别是：凝缩、移置、表征与再度校正。

凝缩就是将丰富的梦的无意识内容简约地体现在梦的外显内容上；

移置所表示的是通过隐喻、暗示等方式用比较疏远和隐晦的内容来替代梦的无意识中心内容；

表征表示将梦的潜在内容表现为视觉表象；

再度校正表示将表面不连贯的梦的片段串联成统一的内容的过程。

3. 人格结构的三层次理论

本我是一种与生俱来的无意识结构部分，它主要是由性冲动构成。本我不受逻辑、理性、社会习俗等外在因素的制约，仅受自然规律和生理规律的支配。它遵循弗洛伊德一直强调的“快乐原则”。

自我是比本我更高级的人格层次，它是意识的机构部分，处在本我与超我之间。它总是清醒地正视现实，遵循“现实原则”。根据外部世界的需要对本我进行控制和压抑。

超我是性冲动被压抑之后，经过一番转化或变形，通过自我的审查，向道德、宗教或审美等理想形式的升华。弗洛伊德将本我的压抑向经由超我升华表达的过程看作艺术之源。

（二）荣格和拉康：理论的延续与发展

1. 荣格与集体无意识理论

荣格并不否认那些存在于表层的无意识包含个人的特征，他称此为“**个人无意识**”。但他认为这种**个人无意识**有赖于一种更深层次的、不来源于个人经验的、非后天习得的先天存在，荣格称这种先天存在为“**集体无意识**”。荣格称集体无意识为人的“第二精神系统”并指出：集体无意识是精神的一部分，它与个人无意识截然不同，因为它的存在不像后者那样归结到个人的经验（主要是一些我们曾经意识到的但以后由于遗忘或压抑而从意识中消失了的内容）。集体无意识的内容从来就没有出现在意识之中，因此他就从未为个人所获得过。它的存在完全得自遗传。荣格所提出的这种集体无意识并非一个自在的实体，它可以算是一种潜能，这种潜能以特殊形式的记忆表象从原始时代一直传递给我们，它不是势必会被“激活”，但是随时存在着“被激活的可能性”。

2. 拉康与语言学及镜像理论

（1）语言与精神分析

拉康认为，语言学中最重要的一对概念是能指与所指，他从这对概念出发，认为能指好比是弗洛伊德概念中的意识。而所指好比是无意识。从我们在幼儿阶段开始试图学习语言起，先于我们存在的语言及文化系统便将一系列秩序和结果附加在了我们的身上。我们学习语言的过程，实际上就是一个跳入先天已经存在的“能指网”的过程。无意识只能说是能指的不断运行和活动，它们的所指往往是无法接近的，因为这些场所受到了压抑。

拉康关于无意识的经典论断：“无意识有语言的结构”和“无意识是他者的话语”。

① 无意识有语言的结构

拉康认为弗洛伊德分析的精神官能症和梦的结构与语言中的笑话具有类似的状态，它们都受到“凝缩”和“移置”法则的作用。拉康认为，当无意识无法在文字中得到满足时，语言和欲望就出现了脱节。词语在拉康看来并不能表达概念的本质，它只是一种表面现象，是欲望为词语（即能指）注入了意义，无意识就是那些未被公开认识的欲望。欲望的意义就是从一能指到另一能指的潜在的运动过程。所以，我们可以从一个人无限可能的遣词造句中，看出他在无意识领域所受到的欲望的支配。

② 无意识是他者的话语

拉康将其叙述为人的欲望从对他者的欲望中发现自己的意义，与其说他者把握着欲望的客体，不如说欲望的第一个对象即是由他者来认可的。这里所谓的“他者”并非一个具体的个体，而是真实寄存的场所。这意味着无意识是一种结构，同时又是一种话语，而这一结构是以自己的对立面即他者的话语的存在为前提的。所谓“他者的话语”，就是无意识通过一个象征系统或话语秩序被扭曲地表达出来。拉康对弗洛伊德的回归实际上是将无意识看成一种文字系统，对无意识的研究也就转变成了修辞学研究，即对无意识的修饰运作环节的分析 and 解释。

（2）镜像理论

镜像理论认为，意识的确立发生在婴儿前语言时期的一个阶段，拉康称其为“镜像阶段”，儿童的自我意识由此开始出现。镜像阶段发生在 6 到 18 个月的婴儿的成长期，在这个阶段中，婴儿能从镜子中认出自己，他虽然还不会说话，但是能通过各种不同的表情变化分辨出自己与母亲（他者）的身份，拉康把这个过程称为“一次同化”。在镜像阶段，婴儿与其镜中映像的关系是一种纯想象性的关系。镜中之我既“是”又“不是”婴儿自己，当婴儿试图触摸镜像并发现它不存在时，发生了自我与镜中之我的对立，拉康称之为“自我的异化”。镜像理论虽看似玄妙，其实包含着一个极其重要的辩证观，即主体存在的对立。它是每个人作为个体的“真实存在”与作为“理想的我”与在社会规范下存在的“社会化的我”之间的一种辩证关系的缩影。根据这一层辩证关系，拉康进一步引申出了他关于“现实界”、“想象界”与“象征界”的三种秩序构成学说。

① 象征界

象征界类似于超我，它是一个“符号的世界”即一种秩序和支配个人生命活动的规律。象征界通过语言同整个个人生存的社会文化体系产生联系，个体在象征界中接触文化环境，与他人建立关系，并在此基础上实现客体化，开始作为主体而存在。

② 想象界

想象界源于婴儿对“镜中之我”的经验，它是主体内部、主体与另一个主体（他者）之间的一种想象性的关系。它是我们所处的社会文化环境中使个体形成其特征特色的所有一切。想象界用于调节个体自身和与他者之间的关系。

③ 现实界

现实界是“三界”中最“哲学化”的内容，它类似于哲学中的“存在”，在拉康看来，认识现实界是不可能的。它无法用象征和想象等关系加以“中介化”，它是一种类似于“不可言说之物”与“无名之物”的东西。拉康所指的现实界并非客观意义上的现实世界、而是主观的个体现实界。如果回归到弗洛伊德的角度、它类似于本我的概念，即“欲望之源”。这个现实界一旦可以通过语言或象征等形式被言说，便进入了想象界和象征界范畴。它超越了意义所指所能达到的范畴。虽然现实界超出表述之外，但拉康认为，它起着十分特殊的作用，正是现实界产生了欲望的客体。

二、电影精神分析学理论

（一）电影精神分析学的雏形

精神分析对电影的介入首先得益于结构主义符号学的发展，通过符号学理论，电影内容被“文本化”，电影的构成要素被“符号化”，这些“文本”和“符号”成为精神分析学介入电影的质料。将精神分析学移植到电影研究领域首先采用的是一种类比的方式，通过将“观影主体”与“做梦主体”、“影片”与“梦境”、“银幕”与“镜子”进行类比，精神分析学理论和概念被广泛运用于对观影主体和文本表意的研究。

（二）电影精神分析学的主要内容

其一，研究“电影文本中的欲念”，即研究影片人物的无意识活动和性心理。这一类型的研究倾向于把分析的重点投放到影片文本的情节模式上，认为在不同的电影故事内部往往遵循着相同的情节“驱动力”，荣格的“原型”与“母题”概念被广泛运用于这类研究。

其二，研究无意识在电影创作和欣赏过程中的作用。在这一部分的研究中，研究者们试图通过分析电影如何通过观影过程中的无意识作用，分析“语言”“意识形态”“菲勒斯中心主”等如何被传递给观众，并通过“询唤”使观众在无意识的情况下产生作为“主体的认同感”，混淆电影世界与现实世界的“边界”。模糊电影主人公与观影主体（即观众）的距离，从而使观众“成为”影片中的“主角”，全情地投入影片的虚拟叙事中，并在影片中得到对“自我形象”的“想象性满足”。

其三，研究“电影媒体的文化功能”，这一部分内容是精神分析学对电影研究影响最大、分析最深入的一个方面。其中的代表人物和著作有让-路易·博德里的《基本电影机器的意识形态效果》和麦茨的《想象的能指》。依据拉康的镜像阶段理论，博德里认为，摄影机透镜成像与人的视觉的相似，以及观影机制与镜式情境的相似，即想象的二元关系，都使银幕与镜子相似。银幕就是一面隐喻性的“镜子”。观影主体因此也就成为先验主体（影像既是主体的想象，又促动着主体的想象）。影像作为想象中的世界，因为银幕与现实世界分离，观影主体通过影像这一被整合的中介看到并认同那个想象的世界。被电影戏拟的“现实”因而首先是“自我”的现实。由于影像是“被赋予含义的某个世界的影像”。摄影机又取代了主体的中心位置，观影主体在观影活动中便存在双重认同：第一层面认同于影像中的世界；第二层面认同于被放置于先验主体位置的摄影机。摄影机构造并规定这个世界中的客体。因此，观者与其说是与再现之物认同，不如说是与安排景观使其可见的摄影机认同，正是这个“缺席的主体”迫使观者看到它所看到的东西。

（三）麦茨的《想象的能指》

麦茨的《想象的能指》一书以弗洛伊德和雅克·拉康的精神分析学原理和模式为依据，结合电影符号学，全面解释了电影机制、主体观看过程和主体创作过程的心理学，是精神分析学电影理论的代表作。麦茨在文集《想象的能指》中。依据拉康的“任何混淆想象与现实的镜式情境都能构成镜像体验”的理论，全面阐释了电影机制和观影过程。他认为，电影具有一个想象的能指——现实通过影像这一中介将它的镜像在银幕上放映，好像它就在那里的样子。因此，观影过程就是一个复杂的辩证过程。

（四）电影精神分析学的发展及影响

70年代以来，精神分析学电影理论在西方产生了重要影响并衍生出了许多新的理论批评形态，如法国理论家阿尔都塞和评论家让-路易·博德里提倡的把精神分析与意识形态理论结合起来的意识形态电影理论，英国电影研究家劳拉·穆尔维把精神分析学、符号学和女权主义结合起来的女权主义电影理论。

第 45 章 性别研究

一、电影性别学概述

（一）生理性别和社会性别

电影学研究中比较受关注的一种方法或者说角度，就是电影性别学、围绕这个议题经常被提及的两个概念就是生理性别和社会性别。

生理性别广义的意思是性行为，即性呈现时的情况和状态；第二个更为普遍的意思是指性倾向。

社会性别是指人在对应生理性别内在欲望的基础上，一些外在的行为，如气质、穿着、言语等表征，由此对应产生的两个概念是男性阳刚和女性阴柔的特质。

（二）美国电影对于性别学的探索

美国电影对于性别学的探索，经历了从早期婚内性行为和婚外性行为的二元分法，到 20 世纪初期以来的异性恋与同性恋的二元对立，中间经过了女性主义运动、黑人平权运动，再到同性恋运动，以及 20 世纪 80 年代面临艾滋病危机的时期。这样，众多非异性恋的，包括了许多其他身份的人也被考虑进来。由生理因素、情感因素、社会因素形成的性别身份呈现更为复杂多样，也更人性的状态，促使这些人群力图排除社会的歧视和敌对。于是，一些行动主义者开始使用“酷儿”这个词，来涵盖更多不同的性别身份和行为的多样性。如今它成了一个集合名词，整合了 LGBT（Lesbian、Gay、Bisexual、Transgender）——女同性恋、男同性恋、双性恋，以及变性恋——此外还有易装者、转性人、不同种族通婚者、残疾人的性、施虐受虐的性等，跨越了异性恋和同性恋，融合了不同民族、不同宗教信仰、不同人生理念的出发和归属的观点。甚至一些异性恋者也被归入其中，名为“异性恋酷儿”。“酷儿”这个词试图涵盖一度被边缘化的丰富多样的族群，鼓励其集合起来为了共同的平等自由的政治权利而抗争。这样，一个原本被主流社会用来唾弃和压制非异性恋身份人的贬义词，获得了新生。

（三）对“酷儿理论”的探讨

伴随着酷儿游行示威运动的展开，加拿大以及欧洲一些国家开始讨论什么是“酷儿理论”。他们初步的结论是，首先要充分认知在异性恋和同性恋之外的各种性欲和身份的分野，然后在理论上指出，性是流动的，是社会构造的产物。他们继承了生物学家阿尔弗雷德·金赛和心理学家西格蒙德·弗洛伊德的人类性欲差异性学说，进一步指出性欲不是非此即彼、二元对立的，而是在特定的条件和社会影响下有所变化的、不确定的。

二、女性主义及其发展趋势

英国学者**克莱尔·约翰斯顿** 1973 年发表的《**作为对抗电影的女性电影**》和**劳拉·穆尔维** 1975 年发表的《**视觉快感和叙事性电影**》被认为是女性主义电影理论的开山之作。

（一）约翰斯顿

约翰斯顿提出的观点是，“女性”的意象可以分析理解成一次结构、一个代码、一种传统，它代表的是针对男人才能产生出来的意识形态的“意义”。女性相对于自身的参照是毫无意义的：尽管女性作为一道景观在电影里得到了大量的强调，但女性只是负面消极地被表现为“非男人”。而女性作为女性很大程度上在电影的文本里是缺席的。这是一次很重要的理论基点的变向和转移。过去将电影理解为对现实的反映和折射，而现在却把电影看成是极具意识形态意味的、对现实的特别建构。经典电影从来就不展示影片生产的意义，而是将影片的特点和意义掩盖在意识形态的后面，经典电影的叙事把女性作为自然的、现实的、具有吸引力的、被结构好的意象呈现出来，这就是**经典电影的幻象主义实质**。

（二）劳拉·穆尔维

1. 对“看的欲望”的阐释

劳拉·穆尔维借助精神分析来理解好莱坞电影的幻觉。她联系弗洛伊德关于人的本能驱动力学说，认为看的欲望——“窥视欲”是观众维持着对银幕的好奇和兴趣的动力。穆尔维进一步阐释说，经典电影通过把窥淫癖和自恋欲很好地结构在影片的故事和人物形象里。以此**激发观众观看的欲望**。观众窥淫的视觉快感是通过把剧中人当作欲望的客体目标来观看而获得的，而自恋式的视觉快感则是通过对剧中人的形象产生的身份认同来实现的。

2. 女性成为欲望目标

穆尔维在分析了经典好莱坞影片之后，看到了所有的观看都集结于主体男性的视点，顺着男性的欲望，而客体女性则成为一个被动的欲望目标，影片叙事的机制和激发快感的方式都是以男性父权制为中心。这样一来，**观众的观看视点被迫和电影里的男主人公一致并对其认同**。电影在三个方面（摄影机、剧中人和观众）的视点都把女性客体化了，女性直接成为欲望目标，成为窥视对象，成为被观看的物化了的景观。

3. 女性主义观点

穆尔维批评了经典电影中将女性置于从属被动位置的狭隘角色，并分析道，要改变女性在电影里的位置，就需要采用革命性的视点去观看电影。比较好的做法是**拒绝电影的观看快感**，把女性从客体目标，从窥视快感的提供者中剔除出来，这样就能把“她”从电影里派定的

狭窄框架里解放出来。女性主义电影创作的实践可以直接参照借鉴的就是先锋派新观念的传统：形式上的积极实验和内容上的激进大胆。创造女性主体，发展新的语言，这是早期女性电影理论的核心所在。

（三） 发展趋势

女性主义最初对电影的主张便是**自觉独立于主流电影**。

在**20世纪70年代**，大家关注的焦点是影片和媒质的再现。

20世纪80年代早期的时候，还有一些女性主义者**提倡对抗电影和解构性电影**。其观点就是消解电影的主导形式，观众应该变得更积极而不是被动，同时主动学习，丰富感受层面，而不仅仅是从安排好的叙事中获得快感。女性主义的对抗电影可以被分为三种类型：

第一类就是那些审视女性声音缺失，揭示女性在阳具中心主义的语言和意象系统里的边缘性的电影；

第二类电影有一些共性，就是都运用拉康的精神分析理论，并且证明女性是作为空洞的载体被利用，只是男性声音的延续；

最后一类就是那些关注把女性写进历史，描述女性社会身份问题的电影。

当然，这几类电影都拒绝主流，对抗常规，其结果就是疏远观众。

20世纪90年代一些亮眼的女性主义作品也打破了传统经典电影的视听规则、性别配置和感情认同。如《末路狂花》《钢琴课》《阮玲玉》等。

西方女权运动一直持续发展，从最初确立女性的独立身份和位置，争取经济和政治上的平等地位，到打破种族隔离，争取同性恋权益的变革，以及到今日的接纳一切社会传统主流价值之外的多元包容并存的酷儿主张。

三、同性恋电影

1. **早期**的电影塑造出来的是一些相对于异性恋所表现出来的某种错位和不"自然"。这样一种俗套化的刻板形象，也就是将同性恋男人表现为脂粉气或曰女子气的男人，而同性恋的女人就表现为强悍的女人，或名男人婆。如《矿工阿尔基》《农夫》和《西去的流浪者》。

2. **默片时期**关于同性恋角色的最为典型的表现方法，即"性别倒错模式"。例如，《佛罗里达魔法》。

3. **1934年《海斯法典》生效以后**，通过颁发审查通行证来加强对好莱坞电影中关于性和暴力的表达尺度的管理。同性恋被归类为"变态"而严格加以禁止。于是就出现了所谓的"含蓄的同性恋"现象，如《西尔维亚·斯嘉丽》。

4. **"二战"前后**，美国人更加开放地讨论和对待性的话题。这一时期，很多委婉地涉及同性恋主题或者形象的电影，都因为审查制度而调整删改，从而使同性恋形象隐匿起、即使故事和人物的情境和逻辑因此变得生硬，如《茶与同情》。

5. 西方社会进入**20世纪60年代以后**发生了巨大的变革，在性革命运动的影响下，这段时期美国的审查制度影响逐渐削弱，海斯自**1934年**颁布并执行多年的"制片法典"，到了**1968年**开始由分级制度所取代。

6. 真正的同性恋电影的表达和发展是在**同性恋解放运动开始后**，共同对抗艾滋病危机的过程中。**1969年**纽约的"石墙抗争"事件成为现代男女同性恋公民权利运动的诞生标志。突然之间，一群新的少数民族争取自己公正平等权益，开始进入美国主流社会的视野。《修女乔治的双重生活》《乐队中的男孩》

7. **20 世纪 80 年代**就是对抗艾滋病危机的过程，《临别一瞥》和《长期伙伴》都不约而同地触及了艾滋病危机爆发时，纽约城的男同生恋的生活所受到的冲击和影响。

四、性别学观照下的中美电影史

（一）《男生女相：华语电影之性别》

1. 概述

《男生女相：华语电影之性别》这部关于中国电影的纪录片拍摄于 1996 年，是英国电影学会为了纪念电影百年诞辰而发起的一系列民族国别电影的拍摄计划之一。导演**关锦鹏**首次从性别学的角度来看待中国电影的历史，从个人经验和感受出发，采访了许多著名的电影人，包括演员、导演、评论者，并结合具体影片的片段，绘声绘色地讲述了中国电影的另外一层含义。

2. 篇章

第一章"父亲的缺席"，导演诉说了自己的身世，讲述了作为家中长子对父亲过早离世的感受，由此开启了一条**从影像欲望的呈现寻找内心精神世界的途径**。导演在个人成长过程中不断追寻对父亲缺失的记忆，《红玫瑰与白玫瑰》和《阮玲玉》所拍摄的男人浴室，成了导演复原男人不设防的赤裸空间。导演就这样在开篇中坦承这是一次关于个人性别欲望取向的电影之旅。

第二章"阴柔与阳刚之容貌与肉身"，表述了 20 世纪 70 年代自李小龙旋风刮起来之后香港银幕上兴起的表现男性阳刚的英雄形象。

第三章"父亲的无处不在"通过采访几位重要导演，以及分析他们在电影中所包含的父权意识及男性主张，来呈现电影性别学中的深层发现。采访对象包括侯孝贤、李安、陈凯歌、杨德昌、方育平、王家卫。在这些交织错落的访谈感言和影像片段里，我们可以看到**作为艺术家个人的电影作品，在性别身份学的含义里受到了多重传统和进步思想的影响，包括男性独尊、男尊女卑、父亲的权威和距离感所形成的垂直父权关系对家庭和个人的支配**。而李安则更多站在西方文化的旁观者角度，企图以彼此的相爱和尊重来替换中国传统的服从和僵化身份概念、主张尊重个人的多元化价值。

第四章"寻找父亲，发现哥哥"主要是希望在父权社会的压迫中寻找一些缓冲的空间。随着农业文明的消失，城市化和现代化的推进，年轻人开始在成长过程中寻找自己的定位。

第五章"阴柔与阳刚之易装与变性"采访了徐克并主要考查了他一系列大玩性别游戏的电影。这些作品在"异性恋才是唯一"的主张里，对性别和性向混淆做足了文章。徐克坦言深受西方 20 世纪 60 年代各种运动影响，包括女性主义、黑人平权以及同性恋运动。中国电影中的女扮男装，或者男扮女装，这种反串易装的演出一定程度上揭示了演员表演的性别本质的流动性和变化性。正如台湾电影学者焦雄屏指出的那样，**电影中如此自由开放的大众化的表达，标志着 20 世纪 90 年代以来性的解禁**。这是多元价值的开放性并立的结果，人们的中性打扮，性格的自主性，这都是自我肯定的选择，反映了强势的个人主义时代的到来。

（二）《胶片密柜：美国电影中的同性恋》

影片的基本观点是，客观真实的同性恋欲望及形象从未得到真切自然的表达。

影片和书一样，基本上沿用的是历史线性的研究视点。它呈现了同性恋形象在电影中由完全“不可见”到成为笑柄被扭曲再现，从生活悲剧的受害者到残酷的变态凶手的曲折塑造过程。

首先揭示的是早期好莱坞采用“性倒错”来呈现同性恋，并且把脂粉气的男人作为笑柄来形成一套俗套刻板化的表现手段。

接下来影片探讨了好莱坞制片法典颁布以来，一些电影如何试图冲破《海斯法典》等为代表的宗教及社会保守势力的束缚，如何通过一些含蓄和影射的方式争取表现同性恋。

五、“坎普”读解与男性形象

（一）“坎普”读解

1. “坎普”概念

“坎普”是同性恋作为亚文化存在的一种方式：观众从自身性别身份和欲望的认同出发，把主流文化当中呈现出的否定、排斥同性恋身份和欲望的通俗大众的读解方式正好颠倒过来，以期获得符合自己身份和情感的认同。由此一来，非异性恋的观众获得了一种能力，挖掘异性恋生产的影像文本中的别样意味，转化为属于自己情感认同的文化的组成部分，从而有效地建立了异性恋文化主导下的多重读解信息的机制。

2. 坎普策略

坎普的策略是质疑并颠覆异性恋中心主义者的电影文化，从而站在非异性恋的立场，以某种怪异酷儿的信息转换方式，获得一种主流电影本意未曾拓展的方向和角度。一方面非异性恋者的酷儿们、以自己的方式庆贺并秘密地分享属于自己的感受，另一方面在某种程度上也反讽了那些“大于生活原型”的扭曲夸张变形的主流文化所建构的人物和场景。

（二）男性形象

好莱坞影星洛克·赫德森就是一个典型的例子，他在现实生活中是一名同性恋者和艾滋病病人，而好莱坞将其塑造为一个充满魅力的成熟男子形象。对照他在实际生活中的反差，我们可以了解到情感和性欲的取向不是如此固定，与生俱来，而是因为环境的差别、变化和微妙之处，呈现出一种表演性质的、人为建制出来的构造物特征。

六、酷儿电影所完成的超越

（一）概述

20 世纪 90 年代早期，一场名为"新酷儿电影"的运动迅速从新的男女同性恋独立电影当中诞生。这类电影公开挑战关于品味、形式、意识形态，以及包括种族、阶级、社会性别和生理性别的传统理解。新酷儿电影还有一个名字是"同性恋后现代"，这是因为许多新的同性恋电影在表达上融合了一些后现代的概念和理论。两者都是为了打破中心说的疆界，主张风格和类型的跨越混用，更多表现在涉及性、宗教、国家、民族以及种族上的跨界和逾越。

（二）创作特征

1. 新酷儿电影质疑了所谓本质中心身份的模式说，解构了所谓的客观历史，指出文化和历史本身都是一种社会的建制产物。举例说，《心醉神迷》和《西瓜女郎》揭示了性欲的概念以及历史的记载如何被权力所左右。

2. 新的酷儿电影同时吸收了最保守和最激进的处理方式，采用引用、拼贴、杂糅的手法。将好莱坞的传统方式与先锋派的风格交替使用。举例说，《毒药》就用了三种不同的电影形式来组织结构三个故事，其中有黑白的、彩色的、好莱坞经典故事的，以及先锋实验纪实的。《生途末路》借用了好莱坞的公路片模式，但讲述的是 HIV 呈阳性的酷儿的最后经历；《爱之风暴》采用音乐片的形式追查了第一个艾滋病人的出现以及这一传染病的蔓延过程。

（三）代表作品

《毒药》（1991）

《夺魂》（1992）

《巴黎在燃烧》（1990）

《生途末路》（1992）

《我个人的爱达荷》（1991）

《爱之风暴》（1993）

《钓鱼》（1994）

《西瓜女郎》（1996）

第 46 章 明星研究

一、明星与明星地位

当一个个体从他原来的社会身份走向"明星"这个概念价值，那么这个个体就变成了一种营销方法、一个社会性的符号、一个国家的象征、一个资本，以及一种个人和集体的消费对象。其中包含了私人与公众，非表演因素与表演因素，隐私与公共化多重内容下的多重关系重叠。我们对于"明星"的认识又可以按照"明星地位"的四个层面来进行区分和理解。即如何理解明星形象、如何理解他们的历史、如何理解他们的经济价值、以及如何理解他们的性别化身份。明星形象、明星地位、明星价值和明星性别化身份这四重要素，是理解"明星"这一概念价值的重要指标。

（一）明星形象

一个明星的形象并不仅仅体现在其电影中，也表现在其公开露面的推销性活动、制片公司的宣传、媒体的采访、出版的传记等中。所以，一个明星的形象就是日常人们所说或写的内容，他们的形象被"堂而皇之"地用在诸如广告、小说和流行歌曲等其他语境中，最后成为人们日常言语中的一个习惯性组成部分。明星的形象是多媒体和互文本的，不同的元素在明星形象的不同阶段，占有不同的支配性地位，它们在明星职业生涯的不同时期也发挥着不同的作用。明星形象有自己的历史，这些历史比明星本人自己的生命时间还要漫长。

明星形象必须要被制造，明星被媒体工业制造电影明星在最初阶段被制片公司制造，制片公司也被其他公司制造。制片公司不仅控制明星的电影，而且控制着明星的生产。制片公司内部不同部门也存在着在明星生产上的冲突。观众也是明星形象制造的一部分，尽管观众无法让媒体提供的形象满足他们的一切需要，但是他们可以从中进行选择。电影票房、电影周边产品的生产和销售都意味着观众对明星的意见能得以反馈并对明星形象的媒体制作者产生影响。

（二）明星地位

明星最早出现在 19 世纪 20 年代的美国剧院，当时剧院在广告宣传和，相对于剧名，更多地宣传演员的名字，因此演员和独立的制作者就更为人所知。随后的一场独立制片商与爱迪生/比沃格拉夫之间的战争，却促成了一个贯穿于促销宣传的、电影和杂志产品区分化的斗争。明星在这里经历了三个连续性的转换，直至明星的形成：（1）一种"关于表演的话语"；（2）一种"电影人物"的概念；（3）成熟的形式——"明星"。

"明星"还没有形成一种正式的概念之前，人们对它的认识始于表演。这种表演技术不同于人们以往常识中的技术性概念，它具有一种可观看性。随后人们从对技术的关注转向了个人。当"一种将演员的职业生活与个人生活完全衔接的新范式产生时"，明星就出现了。1914 年左右，随着私人生活成为"一种新的知识和真理的场所"，人们相信银幕上的一切也能扩展到影院之外的观众生活。影片的道德诉求便开始由明星和他们的日常言行承担起来。20 世纪前十年叙事性电影的发展，帮助了将演员加以个人化的渲染过程，尤其是特写镜头的出现，通过故事的角色赋予了演员心理化的特征。同时，一种跨文化的工业开始出现，好莱坞明星

的收入制度和报道他们的文字以及图片开始出现在各大媒体的专栏中，明星的传记以及生活的每一个细节见诸报章。明星开始与观众和媒体产生了千丝万缕的联系。

（三）明星价值

明星是用来制造利润的。从市场的意义上讲，明星是电影推广的重要方式之一。一位明星在一部电影中的登场，实际上也就是观众可以从中看到某些内容的保证。让公众人物的银幕角色与宣传材料相互渗透。银幕文本与媒体相互关联，是明星价值体现的第一个阶段。

明星价值体现的第二个阶段是银幕文本与特定产品之间相互关联。随着明星在媒体上高频率地出现，他们开始与化妆品、服装、时尚产品、奢侈品等商品建立起最直接的关系，于是明星的价值开始通过品牌代言的方式呈现出来，明星价值也因此进入到营销传播领域中。

（四）明星的性别化身份

明星身体的核心意义在于他们的身体行为方式可以看作是文化的具体表现。而明星身体的核心意义又是与他们的性别化身份无法分割的。塔斯克认为，对美男子明星的公共兴趣被分裂为两种不相称的话语：一种强调英雄主义是战无不胜的男性气概，它将体能放在中心，表现了男性对生活中的琐事和柔弱的女性特质不屑一顾的传统的男性权威。另一种则将其读解为歇斯底里的男性症状。在这种情况下，男性处在身体形态和社会身份的“危机中”，他对过多地纠缠于家庭琐事提出抗议，并力图控制“他的”世界。所以，男性身体一直处在“被塑造”的过程中。被塑造的男性身体一直在劳动和混乱中移动，以此让男性来证明他的能力。这也就是男性的性别化身份的集中体现。

二、明星制与明星研究的方法

（一）明星制

1. 明星制起源

明星制起源于美国，但是并非起源于好莱坞，虽然大多数人谈到美国明星制的时候都会想到电影，但明星制最早的起源是舞台戏剧。通常人们把发生在 1910 年的弗洛伦斯·劳伦斯事件看作是第一次将一个电影演员的名字公之于众的事件，也看作是好莱坞明星制的开端。

2. “明星”话语

“明星”话语的出现将人们对影片的评论延伸到了电影演员银幕之外的生活。如果说这种对表演的话语分析和影片个性的展示构成了人们对银幕演员的专业生活的知识，那么 1913 年之后，明星的话语分析就扩展到人们对演员的私生活的了解。

（二）明星研究的几种方法

1. 作为商品的明星——明星存在的基本属性

（1）明星的商品特性

明星，是电影商业化的产物。所以，明星具有商品特性，是其存在的基本属性。明星首先是定位于电影制作和营销的经济语境框架内的。特别是在电影创作者和技术人员被长期合同束缚的大制片厂体系时代，明星通过体现一整套特定的期望，并延伸出某种特定的快感，成为好莱坞为观众提供可能的预期保证的手段之一。尤其是在类型电影这样的运作模式中，明星就是制片厂制造，生产出的特定产品。明星通过保证某种特定的观众观影快感，而承担电影营销的一个商业策略中的角色，也因此成为“用来销售电影票的机制”。

（2）实力表演和本色表演

实力表演就是演员通过形体和声音的转化，来展现他饰演的角色的不同之处。

本色表演在于持续突出显示明星形象的相同性，而不是去挖掘角色的相异性，扮演的永远是自己。

2. 作为类型文本的明星——明星存在的必要因素

首先，需要强调的是明星的文本特性。这混合了符号学、精神分析、社会学、意识形态批评等诸多研究领域。塔斯克在《引人入胜的身体：性别、类型和动作电影》中得出这样的结论：“明星是由比他们体现的文本远为复杂的元素构成的、复杂的个体形象。”这一结论包含两个重要的含义：**第一**，明星身份一方面确实是由真实的个体所显现的，在很大程度上，他们是由明星的姓名、外形、音质以及特定的表演技能所定位的；另一方面，观众又并不认识作为真实个体的明星，而只是认识他们显现于媒体文本中的形象。**第二**，明星地位不仅可以在明星现身的电影中显现，同时也贯穿于那些明星或许亲自，或许不亲自出现于其中的，其他各种“官方”或“非官方”文本之中。就是在这样一个互文本的网络里，“明星”自身才开始变得可被理解。明星只能通过这文本接近我们，他们也只是作为文本而存在，因此作为文本形式的可被理解性只能存在于这个互文本范围内。

其次，好的明星营销策略中明星的类型化也不可或缺，这与明星的文本属性很多时候是结合在一起的。中国新闻媒体针对明星的报道经常会出现“转型”一词，表层看这是明星形象的一种转变，这种转变多是通过在电影中表现的人物形象或者性格的转变而实现，同时配合在媒体宣传时的造型和话语转变。“转型”的深层实质则是电影公司或者经纪公司对于明星的营销策略的变化。类型化的文本特性是明星特质成熟的标志。

3. 作为“被观看者”的明星——明星存在的隐形缘由

第三种研究方法是将明星作为观众的观看对象，从而在明星和受众之间搭建一种相互关系。受众理论一直是对观众和明星的关系进行读解的主导理论，而把电影明星的意义放在电影观众的日常生活里来看待的一些研究也已出现。明星与受众学理论的奠基之作是劳拉·穆

尔维的论文《视觉快感和叙事性电影》。在这篇文章里，她借用了心理分析学的理论框架，阐明了古典叙事电影总是把女性当作景观置于观看的中心位置。在穆尔维看来，这种观看方式的结果就是影院观众是根据男性异性恋者的欲望来被安排的。

4. 作为专业表演者的明星——明星存在的合法保障

第四种研究方法是将明星作为专业的表演者（此处仅局限于电影领域）。电影明星在成为“明星”之前，首先要成为专业的表演者。表演技能的习得，表演风格的确定，是电影演员成为明星的基础，也是电影明星存在的合法保障。我们可以将作为表演者的明星理解为，通过重新将注意力投向电影文本，将其看作表演艺术首要场所，以此对电影明星的某些文化声望进行重新确认。

这里涉及的首要问题是电影演员和电影明星的区别。路易斯·贾内梯曾将电影演员分成四类——临时演员、非专业演员、专业演员、明星。专业演员和明星之分不在技巧，而在其受欢迎的程度。电影明星区别于一般电影演员的显著之处是个性。