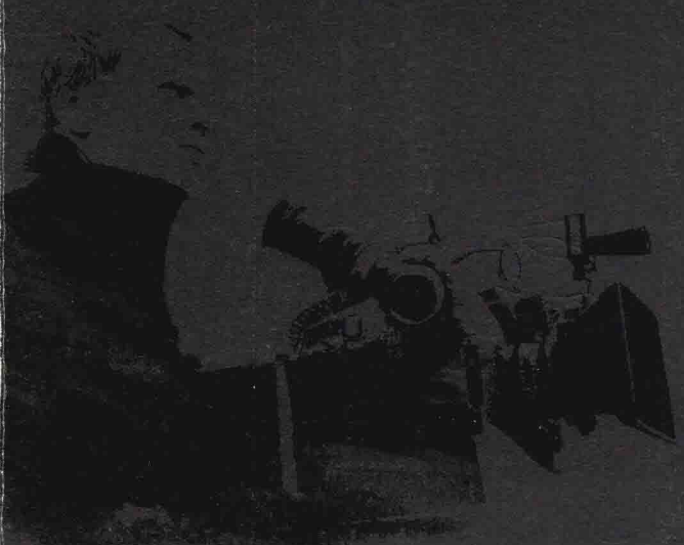


全国高等学校重点规划教材

# 电影大师研究

主 编 周安华



阿尔弗雷德·希区柯克  
Alfred Hitchcock  
英格玛·伯格曼  
Ernst Ingmar Bergman  
米开朗基罗·安东尼奥尼  
Michelangelo Antonioni  
费德里科·费里尼  
Federico Fellini  
基耶斯洛夫斯基

Andrzej

福特

Ford

·库布里克

Kubrick

弗朗西斯·福特·科波拉  
Francis Ford Coppola  
马丁·斯科塞斯  
Martin Scorsese  
史蒂文·斯皮尔伯格  
Steven Allan Spielberg  
詹姆斯·卡梅隆  
James Cameron  
孙瑜

Sun Yu

黑泽明

Akira Kurosawa

萨蒂亚吉特·雷伊

Satyajit Ray

小津安二郎  
Yasujiro Otsu  
林权泽  
Kwon-taek Im  
阿巴斯·基亚罗斯塔米  
Abbas Kiarostami  
张艺谋  
Zhang Yimou  
李安  
Ang Lee

高等教育出版社

全国高等学校重点规划教材

# 电影大师研究

主 编 周安华  
副主编 宣 宁

DIANYING  
DASHI  
YANJIU

高等教育出版社·北京

### 图书在版编目(CIP)数据

电影大师研究 / 周安华主编. —北京: 高等教育出版社, 2017. 3

ISBN 978-7-04-047417-6

I. ①电… II. ①周… III. ①电影导演—人物研究—世界②电影评论—世界 IV. ①K815.78②J905.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第014449号

策划编辑 张晶晶 责任编辑 张晶晶 宇文晓健 封面设计 张文豪 责任印制 高忠富

---

出版发行	高等教育出版社	咨询电话	400-810-0598
社 址	北京市西城区德外大街4号	网 址	<a href="http://www.hep.edu.cn">http://www.hep.edu.cn</a>
邮政编码	100120		<a href="http://www.hep.com.cn">http://www.hep.com.cn</a>
印 刷	上海师范大学印刷厂		<a href="http://www.hep.com.cn/shanghai">http://www.hep.com.cn/shanghai</a>
开 本	787mm×1092mm 1/16	网上订购	<a href="http://www.landaco.com">http://www.landaco.com</a>
印 张	18		<a href="http://www.landaco.com.cn">http://www.landaco.com.cn</a>
字 数	365千字	版 次	2017年3月第1版
购书热线	021-56717287	印 次	2017年3月第1次印刷
	010-58581118	定 价	36.00元

---

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请到所购图书销售部门联系调换

版权所有 侵权必究

物料号 47417-00

## 本书编委会

- |     |             |
|-----|-------------|
| 包卫红 | 美国加州大学伯克利分校 |
| 周学麟 | 新西兰奥克兰大学    |
| 应 雄 | 日本北海道大学     |
| 林大根 | 韩国外国语大学     |
| 顾 皓 | 泰国博仁大学      |
| 陈旭光 | 北京大学        |
| 周安华 | 南京大学        |
| 王宜文 | 北京师范大学      |
| 曹峻冰 | 四川大学        |
| 刘宇清 | 西南大学        |
| 向 宇 | 浙江传媒学院      |
| 章旭清 | 东南大学        |
| 路 璐 | 南京农业大学      |
| 曲德煊 | 江西师范大学      |
| 张黎纳 | 扬州大学        |
| 周冬莹 | 浙江传媒学院      |
| 张体坤 | 西安建筑科技大学    |
| 王 珺 | 中南财经政法大学    |
| 汪许莹 | 苏州大学        |
| 李 岩 | 山东大学        |
| 杨紫轩 | 河北科技大学      |
| 马 珂 | 西安文理学院      |
| 宣 宁 | 四川音乐学院      |
| 严 芳 | 南京大学        |

# 目 录

## 导 言 电影大师：作为银幕精神和艺术的标杆 001

### 第一编 欧陆风情：艺术精英的浅唱低吟 007

- 第一章 希区柯克：徘徊在三元交界的悬念大师 008
- 第二章 英格玛·伯格曼：一个深度电影时代的标志性人物 019
- 第三章 米开朗基罗·安东尼奥尼：“奇遇”影像 033
- 第四章 费德里科·费里尼：我是说谎者 043
- 第五章 基耶斯洛夫斯基：从悲观走向爱的影像诗人 058

### 第二编 美国电影：商业帝国与艺术理想 065

- 第六章 约翰·福特：西部神话的缔造者 066
- 第七章 斯坦利·库布里克：冷酷的上帝之眼 078
- 第八章 弗朗西斯·福特·科波拉：新好莱坞电影“教父” 100
- 第九章 马丁·斯科塞斯：金钱帝国里的学者与艺术家 112
- 第十章 斯皮尔伯格：梦与历史的虔诚建构者 127
- 第十一章 卡梅隆：电影神话的缔造者 147

### 第三编 亚洲光影：来自东方的影像哲思 165

- 第十二章 孙瑜：老上海的银幕诗人 166
- 第十三章 黑泽明：东方民族电影的启示者 180
- 第十四章 萨蒂亚吉特·雷伊：印度生活的记录者 192
- 第十五章 小津安二郎：做豆腐的人 203
- 第十六章 林权泽：孜孜以求的电影人生 219
- 第十七章 阿巴斯：返璞归真的东方美学实践者 231
- 第十八章 张艺谋：色彩美学、造型风格与跨界追求 244
- 第十九章 李安：跨文化说书人 259

## 结语 回望大师：电影生命的历史呈现 274

## 后记 277

# 导言

## 电影大师： 作为银幕精神和艺术的标杆

在长达一百多年的崛起和演变中，现代电影几乎是经常遭遇来自各方面的质疑、批评和否定的。小说家弗吉尼亚·伍尔芙曾明确表示瞧不上电影：“我们去看了查利·卓别林的影片。它像挤奶女工，让我们厌烦。”<sup>①</sup>萧伯纳则认为电影表现“海鸥和悬崖和诸如此类的东西”，是浪费时间，<sup>②</sup>甚至，悬疑片大师希区柯克也曾承认：“出身高贵的英国人是决不光顾电影院的，那简直是有失体统……”<sup>③</sup>以“无知无识的劳动人民为招徕对象”的早期电影，由于简单、肤浅和直观，被知识阶层普遍看低确乎是一件“顺理成章”的事。然而，作为一种得到现代科技护佑，本质上植根于现代历史的全新艺术，尽管备受质疑、批评和否定，伴随时间的推移，人们还是逐渐认识和接受了电影，并且逐渐把敬意和赞美给予这种被称为“第七艺术”的艺术，这其中，“思想的吸引”是一个极其重要的原因，所谓“思想”，是指大师的思想，关于哲学、历史和文化，关于时间、人性和情感，关于镜头、画面和蒙太奇……当然，也离不了电影自身的艺术。

毋庸置疑，电影大师就是历史，是银幕精神和艺术的标杆。

大师以睿智的哲学和鲜活的艺术赋予电影以价值和魅力，也为电影赢得了观众和未来。正如《电影的元素》的作者波卜克所说：“在现代电影中，最重要的一个发展，是认识到电影能够处理我们时代的最深奥的思想。因此电影脱离了通俗娱乐的领域，而取得了与作为主要艺术形式的戏剧和小说相等的地位。”<sup>④</sup>正是这种被一些艺术家称为“画面的灵魂”的东西，<sup>⑤</sup>借助现代科技的鼎力辅佐，由电影大师“点化”，改变了电影的概念，也改变了电影的形态乃至命运。由此，人们可以说，大师和电影凭借思想相互成就，创造了20世纪以降不朽的影像文化史册。弗吉尼

① 弗吉尼亚·伍尔芙：《一位作家的日记》，转引自爱德华·茂莱：《电影化的想象——作家和电影》，中国电影出版社1989年版，第148页。

② 参阅爱德华·茂莱：《电影化的想象——作家和电影》，中国电影出版社1989年版，第149页。

③ 转引自爱德华·茂莱：《电影化的想象——作家和电影》，第148页。

④ 波卜克：《电影的元素》，伍蒨卿译，中国电影出版社1986年版，第23—24页。

⑤ 转引自马塞尔·马尔丹：《电影语言》，中国电影出版社1980年版，第7页。

亚·伍尔芙后来也清晰地看到了这一点,因而她强调:“电影导演有大量财富可供调遣使用。分毫不差的真实和引起联想的惊人能力,这些都唾手可得。如果他能给这种真实注入感情,使完美的形式获得思想活力,他便能取得极其丰硕的成果。”<sup>①</sup>

悉心审视电影史,我们会看到,由默片到有声片、由黑白到彩色、由窄银幕到宽银幕、由2D到3D,在电影发展演变的每个节点上,电影大师都身似“中流砥柱”,扮演了催生者、先行者、铸魂者的角色,在参悟“活动电影机”的众多可能性后,他们汇聚了那个时代的智慧,把握观众的情感和心理,叩合了视听艺术演进的内在需求,以一部部超凡脱俗的作品,让人们眼睛一亮,确立起一种具有超越意义的电影新意识、新景观、新风格、新形式,从而赋予亿万观影者以百倍信心,无穷乐趣。

正是在这个意义上,我们说一代代电影大师构成了电影艺术的品牌史,电影文化雄伟的殿堂和电影创作真正的经典库,他们代表电影艺术萌发、冲突、融合、变异、重生乃至飞跃的过程,诠释着整个人类电影艺术游弋、挫折、发展的全部秘密。一句话:一部电影史,就是大师们不断破坏、建构、疏离和复归的历史,也是电影告别浅薄,告别纯记录,告别直拍,不断探索作为新艺术的无限可能性的历史。

## 一、电影大师代表一种标准、典范

尽管人类一百多年的电影实践,充满了先锋性的自觉,充满了光荣、反复和困惑,尽管总体上这一过程是盲目、茫然和无序的,电影从来就没有以它的清晰的未来脉象,规划出电影实验的科学路径和鲜活品相。然而,电影作为艺术,每个阶段的风姿、魅力仍然是有人“定义”的,那是由其时真正的电影大师定义的。一位大师常常就是属于他的时代的“那种电影”的标准和典范,其作品也成为作为独特艺术方式的电影可资对比、检验和把握的“现实衡器”。20世纪初叶,当法国电影人热衷拍摄新奇事物和旅行影片,而又无法赢得观众心的时候,美国导演鲍特以《火车大劫案》《窃盗癖》等一系列佳作成为影坛翘楚、一代宗师。他“反映和批评当代的美国生活”,别出心裁地“用剪辑方法戏剧性地表现真实事件”,“扩大了电影领域,革新了它的技术”,“使电影行业得到蓬勃发展”,<sup>②</sup>可以说,鲍特的银幕创造,确立了那个时期电影创作的现实姿态和电影生产的核心要素,以至电影史学家也确信,来自鲍特的“剪辑手法的紧凑灵巧与否,是鉴定导演本领的准则”。<sup>③</sup> 电影批评家W·斯蒂芬·布什对此称赞说:“电影业这一无声戏剧的天才和热情的大师鲍特先生在每一个地方都明显地表现了他的本领。他熟悉摄制工具各种可能性,而取得十分圆满的成果。由于他大胆,全盘成功地使用了这些电影所特有的优越性,即使

<sup>①</sup> 参阅爱德华·茂莱:《电影化的想象——作家和电影》,第147页。

<sup>②</sup> 刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》,中国电影出版社2000年版,第39页。

<sup>③</sup> 刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》,第55页。

最喜挑剔的批评家也哑口无言,表示满意。”<sup>①</sup>如此带来的结果是,“在以后两年里,其他的电影制片人迅速吸取了鲍特的成就,并遵循着剪辑的原理,制作出大量故事片涌进市场。”<sup>②</sup>

由此可见,电影需要矩尺,而电影大师的“规范意义”与“标准性质”,说到底不是体制或意识形态所为,不具备权力意义,而是广大观众通过票房“钦定”的,一个富有价值的社会立场或一个独具特色的艺术探索,赢得了大批观众喝彩,就会迅速成为社会公认的电影审美标准,在商业利益驱动下,它会诱使更多导演和制片人在最短时间内靠近它,由此带动电影艺术进步和成长,从而改变特定阶段电影实验停滞不前的局面。

## 二、电影大师意味着一种品位、眼光

德国戏剧家贝托尔特·布莱希特曾经意味深长地说:“文学不仅间接地、而且直接地需要电影。”显然,源远流长的文学所“需要”的电影,不是幼稚天真的奇想或血腥残忍的展示,而是“我们这个科学时代的最有代表性的艺术”<sup>③</sup>——电影之中最有品位、最有眼光的那些部分,而电影大师的创造往往体现出这种特性。

曾几何时,法国影人意识到了品位对电影的重要性,曾千方百计要使电影游离粗俗而向高雅化迈进,从《吉斯公爵遇刺》(1908)到《伊丽莎白女王》(1911),一批声名显赫的文艺家殚精竭虑“攀附”其他艺术,优美的舞台动作上了银幕,竟成为惹人讪笑的滑稽表演。而恰恰是一批新思潮的年轻倡导者们,敏锐地认识到“电影是一门视觉艺术”(杜拉克),其主要本质是“上镜头性”(德吕克),“画面的时代已经到来”(阿倍尔·冈斯),要重视节奏,因为“节奏是心灵的需要”(慕克纳西)……<sup>④</sup>由此,电影探索方向被根本改变,而电影在自身疆域的表现潜能也获得极大程度发掘。

品位是高尚偏好的体现,反映出鹤立鸡群的独到意趣。一种卓越品位的获得和展示,需要透过表象把握深邃的内涵,需要去规避庸常习惯和人云亦云,需要在普遍意义上洞悉人性,在更开阔、更从容、更具意味的题旨上书写。而众声喧哗之中,唯有电影大师能做到“众人皆醉我独醒”,以自己的创造性彰显不寻常的思想品位、艺术风格。

在世界电影一百多年的艺术探索实践中,“流亡电影”作为冷战的产物,以其激烈碰撞的意识形态和复合的镜语触动观众的心灵。而在这中间,艺术电影大师、流亡导演塔尔科夫斯基可谓独树一帜。他一直在苏联专制体制下坚守自我的艺术

① 刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》,第54页。

② 刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》,第54页。

③ 安德华·茂莱:《电影化的想象——作家和电影》,第36—38页。

④ 参阅李恒基、杨远婴:《外国电影理论演进的轨迹》,见《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1995年版,第2—3页。



感觉,拍摄了一部部“叛逆”的电影,突破精神禁锢而寻求普世性的表达,创作上也屡遭打压。在流亡前后,勾勒信仰和道德的猛烈对撞,塔尔科夫斯基一如行吟诗人站在世界视角上,叩问人性和道义的真谛,发掘电影的诗性,他就像自己镜头下的圣像画家安德烈·卢布廖夫一样,虽引发俄罗斯政坛、影坛剧烈争议,却获得了来自世界的广泛赞誉。在《安德烈·卢布廖夫》中,历史不是在反抗鞑靼人入侵的爱国主义旋律中展开的,主人公也没有被塑造成一个壮丽历史中的艺术圣僧、伟大的圣像画家,塔尔科夫斯基以其对生活本身的理解,凭着独有的眼光,在银幕上展示了俄罗斯的历史真实,刻画出了一个被淫荡的异教妇女所引诱的僧侣,一个在苦难、暴力、肮脏、贫困中犹豫前行、执着探索的人。的确,安德烈·卢布廖夫的信仰曾动摇过,那是他在受命为某大教堂做装饰画,离开 Andronnikov 修道院后,一路上目睹俄罗斯大公和蒙古人对百姓的掠夺、欺压和杀戮,他开始怀疑在一个堕落的世界,艺术是否有用,甚至有无可能存在。这种消沉、沮丧使他发誓“金盆洗手”。只是后来在一个铸造大钟者的儿子那里,安德烈·卢布廖夫看到了一种特立独行的信仰的疯狂、创造的勇气,他才焕然提振。由此,《安德烈·卢布廖夫》进入人性腹地,而获得了更意味深长的内涵。

### 三、电影大师也标示出一种个性、一种自我

真正的艺术从来是彰显个性、张扬自我的,它容忍每一个“兴之所至”,并且鼓励“挥洒自如”,常常在灵感牵引下到达神奇一隅,创造令人叹服的奇景奇观。电影也是这样。比如,法国“新浪潮”作为世界电影史上的一个重要流派,特吕佛是其中坚,他不仅以“作者电影”的倡导者名闻遐迩,而且在《四百击》等作品中宣示了直面生活的纪实美学风格。当人们看到《四百击》最后——挣脱少管所藩篱的安东尼一路奔向大海时,观众的心被点染,深深与之共鸣。而特吕佛用以询唤观众的,是一个异乎寻常的长镜头!在这个长达3分25秒的长镜头里,主人公跑过丛林,跑过山谷,跑过海滩,跑向大海……摄影机一路尾随着,直到人物定格。这是自由的奔跑,解放的奔跑,毋庸置疑,此前关于电影长镜头的所有观念瞬间颠覆了,特吕佛“独出心裁”的超长镜头如此醒目!如此特别!我们在基耶斯洛夫斯基的《蓝》中,同样也会看到导演内在“自我”的无痕彰显。比如,影片开始,一辆载着朱莉一家的小轿车在暗夜中穿行,后车窗上露出的小女孩恍惚的脸,伴着飞舞的彩条、隧道内的光影和快速转动的车轮,构成一幅看似平常然而却意味深长的画面,画面的终点是车祸,而正是这一刻,朱莉的生活一瞬间幡然改变!

贝拉·巴拉兹宣称:“我以为,唯当有声电影在更富有电影性的新潮流中开始向前发展时,先锋派影片中相当突出的联想手法才能发挥自己卓有成效的作用”,<sup>①</sup>换句话说,新潮流是富有个性的新大师们创造的,反过来,它也使个性获得

<sup>①</sup> 转引自叶·魏茨曼:《电影哲学概说》,中国电影出版社1992年版,第102页。

了“舞台”和空间。以高度工业化的西方社会人的隔膜、孤独和反抗为主要题旨的意大利现代派导演安东尼奥尼，长于揭示现实世界中的诸多精神现象和矛盾，他的许多精彩桥段，都是其独特个性的反映，显示出无与伦比的天才气质。且不说安东尼奥尼获得戛纳电影节评委会特别大奖的《奇遇》，对普通中产阶级男女微妙爱情心理的细腻触摸，就是带有明显的政治图解意识，表现 20 世纪 60 年代方兴未艾的学生运动的《扎布里斯基角》也令人过目难忘。《扎布里斯基角》应当说是部非常极端的电影，导演以明显的介入式阐释态度，用手提摄影机横扫聚集在一起的学生们的脸、身体，横扫街上各种广告牌，尖锐的拍摄角度、晃动的特写和忽闪而过的镜头，传达着躁动和不安，用以反映青年一代对资本主义现实的愤怒、否定和批判。影片最绝的是一个游离于主情节的荒诞场景的突然植入，观众瞬间对青年学生有了最深切的认可和理解：马克和达莉娅在沙漠中一见钟情，欲望升腾，性爱在即。突然，摄影机机头上抬，观众发现偌大的沙漠上有几十对情侣，裸着身子在翻滚打闹、亲吻嬉戏……从远景到特写，从俯视镜头到横摇镜头，长达 5 分钟的盛大做爱场景，荒漠之中漫山遍野的爱侣以及身体缠绕撕扯的激情画面，合着暧昧而亢奋的音乐，无所顾忌地彰显着青春的自由，宣泄着专横社会压制下美好的人的本真欲望。借助极富影像冲击力、极其激进的镜头，安东尼奥尼宣示了反叛的个性，也将激进学生的叛逆和诅咒演绎在银幕上。

显然，在两度跨世纪的电影艺术实践中，电影大师都以凸显的视觉经验，作为镜语实践的先锋，成为衡量一个时期影片品质和水准的标准。一方面，大师是现代电影意识形态的代言者，另一方面他也是现代电影意识形态本身。诚如亨利·阿杰尔所说：“电影意味着深厚性、隐秘性和遍在性”，而“电影性”在德吕克那里被解释为“只有通过电影才能得到表现的人或物的一种异常诗意的面貌”，<sup>①</sup>这些观念凸显出电影意义的奇伟、宏阔，非大师不能精确传达，非奇才而不得“善终”。罗伯特·考克尔在他的《电影的形式与文化》中，曾要求人们“严肃地思考电影，就像严肃地思考文学作品一样”，因为“电影不仅是娱乐物，而且是工业和政治文化的一部分”。<sup>②</sup>这里，我们希冀人们严肃地看待大师，诠释大师，弘扬大师，或可说，唯电影大师雪藏着电影经纬的全部真理和奥秘。

① 马塞尔·马尔丹：《电影语言》，第 5—6 页。

② 罗伯特·考克尔：《电影的形式与文化》，北京大学出版社 2004 年版，第 1 页。



# 第一编

## 欧陆风情： 艺术精英的 浅唱低吟

希区柯克：

徘徊在三元交界的悬念大师

英格玛·伯格曼：

一个深度电影时代的标志性人物

米开朗基罗·安东尼奥尼：

“奇遇”影像

费德里科·费里尼：

我是说谎者

基耶斯洛夫斯基：

从悲观走向爱的影像诗人

# 第一章

## 希区柯克： 徘徊在三元交界的悬念大师



希区柯克

如果谈起惊悚悬疑片(或者也可以叫心理惊悚片),大家第一个想起的会是希区柯克。无疑,希区柯克是世界电影史上知名度最高的大师之一。生于英国伦敦的他于1939年移民到美国。但是,在英国期间,他就已经创造了奇迹,形成了经典悬疑的独特风格。1924年,他向德国表现主义电影大师请教经验;1925年,创作了心理惊悚风格的《房客》(1927年上映);1929年创作了英国第一部有声片《讹诈》,这是一部凶杀犯罪片;1935年导演的《三十九级台

阶》更是以其环环相扣的悬念和富有表现主义风格的影像成为不朽的经典。无奈的是,优秀的电影人纷纷向好莱坞靠拢,希区柯克也是这样,1939年初到美国的他即创作出惊世骇俗的《蝴蝶梦》,取得艺术和商业的双赢,虽然希区柯克本人并不喜欢这部影片,但是不影响无数受众迷恋它。到了20世纪50年代和60年代初期,他的创作出现井喷,一系列伟大的影片喷薄而出,呈现了整个电影史上的心理惊悚片奇观,杰出的有:《电话谋杀案》《后窗》《捉贼记》《迷魂记》《深闺疑云》《西北偏北》《精神病患者》(即《惊魂记》)《群鸟》等。他的精神分析技巧运用日益娴熟,成为他的影片不可或缺的元素和工具,造成了深邃幽昧直入潜意识的艺术效果,令他的影片具备了现代主义艺术的某些特点。以下,我们介绍希区柯克的创作道路,再从叙事分析、精神分析和后现代理论三方面来系统阐释悬念大师希区柯克电影的魅力。

### 一、希区柯克的电影之路

根据著名哲学家齐泽克的说法,希区柯克的影片共有五个分期:

第一时期：《三十九级台阶》之前的影片。认识论断裂发生之前的希区柯克，伊丽莎白·魏斯称之为“希区柯克经典风格得以巩固”之前的希区柯克，或者套用黑格尔的话说，是“成为自身概念”之前的希区柯克。事实上，即希区柯克的作者特性形成的过程。要知道，希区柯克是主要拍摄商业片的导演中极少可以被称为“电影作者”的大师。齐泽克的说法实际上就是上文说的英国拍片时期。

第二时期：1930年代后半叶的英国电影——从《三十九级台阶》到《贵妇失踪案》。现实主义的希区柯克，形式上局限在经典叙事规范之内，主题上集中于情侣初次旅行的俄狄浦斯故事。事实上，这一时期正是经典风格得以巩固和确认的时期，主题也是传统的资产阶级伦理主题。悬念效果得以增强，希区柯克的“爱好”更加显露。

第三时期：“塞尔兹尼克”时期——从《蝴蝶梦》到《摩羯星下》。现代主义的希区柯克，形式上的标志是长时间的、扭曲变形的跟拍镜头的大量使用，主题集中于女性主人公的视角，这个女主角因为一个暧昧不清的父亲形象而深受创伤。齐泽克敏锐地发现希区柯克的这一分期聚焦于女性形象并且受到父权和男权的镇压而产生创伤感，颇有新意。

第四时期：1950年代与1960年代早期的伟大电影——从《火车上的陌生人》到《群鸟》。后现代主义的希区柯克，形式上强调寓言性维度，主题上则体现为男性主人公的视角，他那母性超我阻碍他进入一种正常的性关系。例如《后窗》的杰夫，《惊魂记》中的诺曼，《群鸟》中的米契。事实上，齐泽克所谓的后现代主义阶段，的确是希区柯克创作最为辉煌的时期，但是笔者认为恰恰是他的现代主义艺术完整化的时期。无论窥探癖还是俄狄浦斯化的叙事，无论是充满象征色彩的想象还是超现实主义的能指，都是现代主义的典型主题。那么，齐泽克为什么称其为后现代主义时期呢？因为他认为，在此时期的典型希区柯克式样的主人公身上，我们很容易认出“病态自恋”的特征，即所谓“消费社会”的典型主体性形式。此一时期究竟是现代主义还是后现代主义，在于如何解释。从形式上，他们仍然是传统叙事模式，从内容上，他们是现代主义的，而从文化意义上，他们有着后现代主义涉及的消费社会的内心模式。希区柯克的三元交界，典型地体现在此一时期的电影上。当然，其他时期的电影同样体现了这一点。它们形成的作者序列则更加明显地体现了三元交界。

第五时期：《艳贼》及其后的电影，时有孤立的灵光乍现，齐泽克称之为“后”电影，是分崩离析的电影。希区柯克的世界解体为自己的各个部分，使他们在理论上不乏趣味。<sup>①</sup> 希区柯克在此时期陷入进一步的碎片化和更加极端的风格化，使得他的电影的整体感弱化了，观赏性也不如以前，也许正是后现代社会在一个作者身上的某种表征而已。他最富有创造力的时代已经过去，但他留给世界的已经够

<sup>①</sup> 以上各个分期，参阅齐泽克：《不敢问希区柯克的，就问拉康吧》，上海人民出版社2007年版，第4—7页。

多了。

## 二、经典意义上的悬念大师

希区柯克首先是一个超级重视“故事”的人物。他的名言是“电影艺术就是人生有意思的那部分。”平淡无奇的部分被他毫不犹豫地删掉了，只有最富有戏剧性的那些被他纳入视野。不仅如此，他还热衷于杜撰比生活更加富有吸引力的情节，以最大限度笼络住观众的心。而且，不但情节要有吸引力，镜头的表现力更要有电影艺术的独特魅力，场景被细心地设计，以达到最能展现剧中人物潜意识的幽昧恐惧之目标，并以此令观众惊呼尖叫。毫无疑问，这些都是出于商业目的，似乎并没有立志于探讨高深的终极问题，例如，很有说服力的是杰出的《迷魂记》。这部影片是关于两个精神疾病患者的故事。一个由于创伤而患上了恐高症，她是男主角的妻子，是真的恐高症。另一个是朱迪，被百年前死去的曾祖母灵魂附体而时时想着自杀，她是伪装的，是男主角杀妻的帮凶。最后，我们发现这是一个李代桃僵的谋杀案。朱迪跑上阴森的教堂之顶，此时，前者已经被其丈夫骗到教堂顶，准备推下去，当朱迪跑上教堂之顶的那一刻，妻子被推了下去，她和男主角则躲了起来，造成妻子自杀的假象。后来，在同样的地方，朱迪被教堂的钟声惊吓，真的跳了下去死掉了。当然，朱迪的伪装，观众看到一个多小时还不知道。如果这部影片就在一个多小时观众还不知道的时候结束，那么，很有可能成为一部探讨无意识的“深刻电影”，或者安东尼奥尼的《奇遇》式样的生活流电影。它没有给出答案，留给观众思索和想象，但是希区柯克不准备这么干，他牺牲了此一极具潜力的深刻现代主义电影的素材，一定要给观众明确的答案，并且形成强烈的戏剧性，不让观众出门之后说：“老头拍了些什么！我开始看不懂他的电影了！”如果这样，希区柯克的商业价值就大打折扣了。他告诉观众明确的答案，那个所谓灵魂附体的人是伪装的，影片还是一个高智商犯罪的故事，而爱情充当了救赎心灵的作用，但对于重大的过错，爱情也无能为力了。这样，这一极有可能成为“深刻电影”的《迷魂记》依然俯就观众，成为一部带有现代主义色彩的商业片。

从上面的例子可以看出，希区柯克本来已经接近了五六十年代现代主义大师的人性分析深度和精神分析手法，但是他又缩回到原地——继续恪守封闭的戏剧化叙事原则。他的“缩回”毫无疑问地告知我们，他的电影观念和那些欧洲大师们是完全不同的，他是一个希望赢得观众的人，而大师们是为艺术而艺术，是一帮希望赢得艺术纯粹性的人。终究希区柯克显示了“奇特的作者性”，即能达到现代却缩回到古典的作者性。

希区柯克的悬念观和他之前的戏剧悬念观并不一样。他倡导“期待式悬念”。他有一个众所周知的例子：几个人围坐在桌子旁谈话，忽然，桌子底下的炸弹爆炸了，这只能带给人们几秒钟的震惊；而他们谈话的时候，观众看到了桌子底下的那

个炸弹，他们却并不知情，他们一直若无其事地谈着话，观众为之紧张、恐惧，生怕爆炸，这样，炸弹一直不爆炸，悬念一直都在。剧作学上，前者是突发式悬念，后者是期待式悬念。希区柯克认为前者的艺术含量不高，后者却可以完成很巧妙的影片。但事实上，他的大部分影片是两者结合的，不过，以期待式悬念为主形成叙事主线。希区柯克还反对猜谜，认为像普通的侦探片那样，影片最后揭开谜底是完全没有意义的，这完全失去了故事的优质和丰沛。但事实上，希区柯克在局部上仍然运用猜谜的技巧，而不是把它当成结构故事整体的手法。他的悬念，是把期待式悬念、突发式悬念和谜语式悬念三者完美结合的悬念，他的《三十九级台阶》《爱德华大夫》和《精神病患者》等是“三者结合，期待式为主”的很好例证。



《三十九级台阶》剧照

《三十九级台阶》是希区柯克最著名的影片之一。开头设置了一个天下之事无所不知的记忆先生，观众不知道他是什么人，影片最后才知道他正是间谍，是依靠记忆力记住情报的人。那么，这里记忆先生是一个谜语，他究竟起什么作用，最后谜底揭晓。接着，呈现了一场针对金发美女的谋杀案，观众看到主人公汉纳不是凶手，他什么也没干，美女间谍就死去了。但是英国警方偏偏一直追捕他，因为只有他在现场。影片的主线正是期待式的，观众想看到他如何逃跑并最终证明自己的清白。影片局部也有很多突发式悬念，例如缺了一根手指的人乔纳教授真实身份的暴露。惊险离不开突发式悬念，希区柯克也深知这一点。只不过他不把猜谜和突发式悬念当成主要法宝而已。

《精神病患者》里面浴室杀人造成的惊恐导致了强烈的悬念，是属于突发式悬念，而那个被俄狄浦斯情结控制的男人是凶手，却是观众后来才知道的，这是属于猜谜。《爱德华大夫》也是如此，观众也并不知道真正的爱德华大夫是谁杀的。这是猜谜。但是观众早知道假的爱德华有精神病，不是真的大夫，却期待他克服自己的缺陷并和英格丽·褒曼饰演的女医生成就爱情，这是期待式悬念。在杰出而优雅的《迷魂记》中，观众对于教堂谋杀案的真相也是完全不明就里的。所以，如果我们断章取义地认为，希区柯克就是期待式悬念的孤立运用，那是不符合事实的，是必须纠正的观点。

只不过他特别重视的是基于人物性格的有机悬念。他的悬念往往是从人自身



生发出来的,而不仅仅是事件带来的。例如,《群鸟》的悬念似乎是一种破坏式的爱情,即金发女郎侵入小岛的男主人公家里,引发了象征着潜意识抵触的攻击,此种悬念是意味深长的。《精神病患者》的悬念是来自变态的俄狄浦斯情结,旅店老板迷恋自己的母亲,其母亲死后被制成木乃伊陈列,对威胁到母亲在其内心地位的美女,旅店老板都有极大的仇视心理,杀害了很多租住旅店的美女房客。也是一个内心化的人物化的悬念,而不是来自事件的简单化悬念。我们把这样的悬念称为有机悬念,即来自人物内心的悬念设置。

悬念设置有时依靠一个完全捕风捉影的虚无之物,希区柯克称其为“麦格芬”。这是希区柯克作品最独特的词汇,这个字眼来自他最爱说的一个故事:一列苏格兰火车上有个爱追根问底的人,他见隔壁的乘客带着一个形状奇特的包裹,就问那是什么,乘客答“麦格芬。”“什么是麦格芬?”“是在苏格兰高地捉狮子用的。”“可是苏格兰高地没有狮子啊。”“啊,这么说,也就没有麦格芬了。”——由此看出,“麦格芬”是个并不存在或者不太相干的事物,但它却是谈话、行动甚至整个故事的核心。

希区柯克认为,它就是一个策略,一个花招,可以把很多紧张刺激的情节联系起来。而在叙事上却成了核心要素。但是观众却可以并不关心它,不把它具体化,也就不太追问紧张剧情背后的逻辑。有人称之为“机关”,它表示一个话题或一个简单的情节和意念,并由此而生发出来的悬念和情节。它是一个虚拟的行动目标,用格雷马斯的叙事模型来说,就是虚拟的“客体”。这正是希区柯克创新和狡黠之处。他设置了一个虚拟客体,而观众并不需要太关心那个东西的真实性,观众只需要轻松地观看影片设计的精彩场面就好了。希区柯克认为,一旦观众开始积极地追问悬疑片的逻辑性,那么导演会遇到极大的压力,而且悬疑惊悚的效果也会被理性分析所代替。

综上所述,希区柯克的影片主要运用悬疑的情节和配合情节的惊人影像,走传统戏剧化的路线,创造性地发展了悬念的内涵,独创了“麦格芬”的手法,从而成为一代经典影片的大师。但是他的价值还不仅于此。

### 三、现代主义意义上的精神分析者

现代主义电影毫无疑问是以精神分析学的深入影响、精神分析手法的积极运用为其标志的。从1920年代欧洲先锋派、超现实主义和表现主义电影的实验,到五六十年代现代主义电影在伯格曼、费里尼、安东尼奥尼、塔可夫斯基等大师的推动之下达到顶峰,他们的影片都深入地运用了精神分析法。贝托鲁奇也写道:“他曾经说:‘精神分析法是我影片的最重要的元素之一。有了精神分析法,好像是我们的摄影机增加了一个镜头,或者说多了一个工具。’”<sup>①</sup>希区柯克也和现代主义渊源很深。

<sup>①</sup> 让·阿德里:《月亮的模糊光环》,载《北京电影学院学报》1989年第4期。