

北大
課堂
002



经典电影
十八讲
镜与世俗神话

戴锦华 著



中信出版社·CHINACITICPRESS

北大
課堂

经典电影 十八讲

戴锦华
著

PEKING UNIVERSITY OPEN COURSES

镜与世俗神话

图书在版编目 (CIP) 数据

经典电影十八讲 / 戴锦华著. —北京: 中信出版社, 2014.6

ISBN 978-7-5086-3614-6

I. ①经… II. ①戴… III. ①电影评论—国外 IV. ①J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 010764 号

经典电影十八讲

著 者: 戴锦华

策划推广: 中信出版股份有限公司 (China CITIC Press)

出版发行: 中信出版股份有限公司 (北京市朝阳区惠新东街甲四号富盛大厦 2 座 邮编 100029)

承印者: 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

开 本: 710mm×1000mm 1/16

版 次: 2014 年 6 月第 1 版

字 数: 340 千字

印 次: 2014 年 6 月第 1 次印刷

印 张: 23.5

广告经营许可证号: 京朝工商广字第 8087 号

书 号: ISBN 978-7-5086-3614-6/G·1073

定 价: 48.00 元

版权所有·侵权必究

凡购本社图书, 如有缺页、倒页、脱页, 由发行公司负责退换。

服务热线: 010-84849555

服务传真: 010-84849000

投稿邮箱: author@citicpub.com

目 录



001		前 言	
005		第一讲 《放大》：自反的艺术	
023		第二讲 贝托鲁奇：资产者的儿子	
051		第三讲 《十诫：杀诫》：人道主义的困境	
067		第四讲 《十诫：情诫》：孤独者的恋人絮语	
085		第五讲 《阿黛尔·雨果的故事》：一个心灵的病案个案	
105		第六讲 《法国中尉的女人》：一个重述的爱情故事	
127		第七讲 《卡门》：套层结构与镜式文本	
147		第八讲 《玫瑰之名》：小说、电影与文化分析	
165		第九讲 《夺宝奇兵》：好莱坞神话之一例	

183		第十讲 《飞越疯人院》：在反叛的故事背后
203		第十一讲 《美国往事》：美国梦的正反面
231		第十二讲 《官方说法》：真实、话语与叙事
249		第十三讲 《代罪羔羊》：阶级、性别与情节剧
267		第十四讲 《致命的诱惑》：性别与谎言的构成
287		第十五讲 《沉默的羔羊》：好莱坞的新策略
307		第十六讲 《人·鬼·情》：一个女人的困境
325		第十七讲 《血色清晨》：颓坏的仪式与文化的两难
337		第十八讲 《霸王别姬》：历史的景片
353		2004年重印后记
357		2014年增订版后记

前言

早在两千多年前，古希腊哲人柏拉图曾为我们讲述过一则关于“洞穴”的寓言。在这则寓言中，他假设有一群人“居住在一个洞穴之中，有一条长长的甬道通向外面，它跟洞穴内部一样宽。他们从孩提时代就在这里，双腿和脖子皆被锁住，所以总是在同一地点。因为被锁链锁住也不能回头，只能看到眼前的事物。跟他们隔有一段距离的后上方，有一堆火在燃烧。在火和囚徒之间，有一条高过两者的路，沿着这条路建有一道矮墙，就像演木偶戏的面前横着的那条幕布”。外面“沿墙走过的人们带着各种各样高过墙头的工具，用木头、石头及各类材料制成的动物或人的雕像，扛东西的人有的在说话，而有的沉默着”。“由于他们终生不能行动或回头，因此外部世界投射在他们面前的影子，便成了他们所能看到的唯一的真实。当路过的人们谈话时，洞穴里的人们会误认为声音正是从他们面前移动的阴影发出的。”

20世纪初，电影诞生不久，便有人发现柏拉图的这则寓言与两千年后方问世的电影和影院空间有着惊人的相似。黑暗的影院正如一个洞穴。在正规的影院中，“对号入座”的方式，在观影过程中将观众“锁在”固定的座椅上。而正是在一个等宽的“甬道”尽头，一堵墙隔开了影院和放映室，正是从放映室方窗——观众后上方发出的光源，将影像投射在观众面前的幕布上。电影的影像是如此的逼真、迷人，以致人们遗忘了它并非真实，而仅仅是一些移动的光影。数十年后，人们几乎是惊讶地发现，柏拉图的这则寓言，不仅似乎是关于电影的预言，而且几乎成了一则谶语：因为它所讲述的正是有声电影！在环绕立体声音响出现并应用于影院之前，扬声器正是从放映机或其侧方发出声音的，而观众却情愿相信声音来自银幕。

更为有趣之处在于，柏拉图这则寓言的本意是用来说明“人类受过教育的本性和没有受过教育的本性”，换言之，它被古希腊哲人用来说明真理、真实

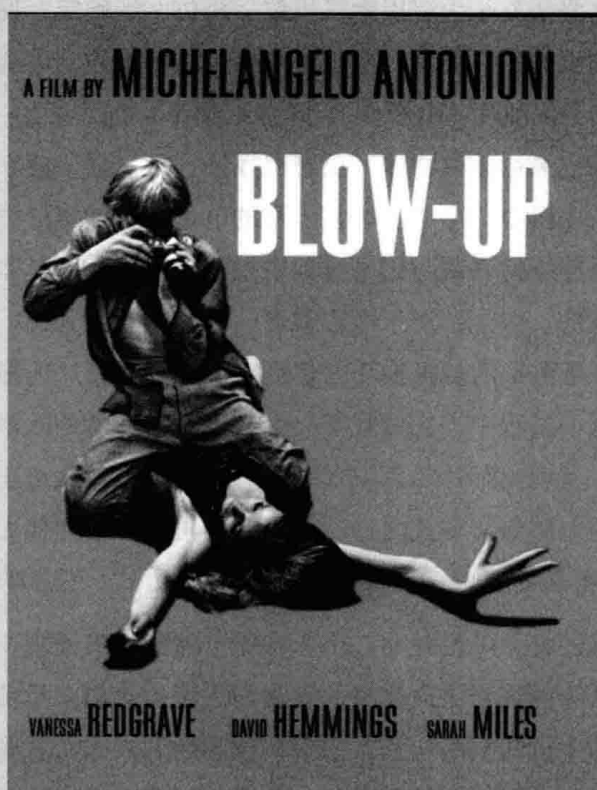
与表象以及幻象的关系。正是在这则寓言中，柏拉图接下来讲道，假设这群洞穴人中的一个挣脱了枷锁，在剧痛中学着向外迈步，他首先会被熊熊燃烧的火光刺痛眼睛。如果他真的来到洞口，那么，灿烂的阳光会使他眩晕、痛苦，近于盲目。在这个光明的世界中，他首先看见并认出的，是形形色色的阴影，然后是水中的种种倒影，慢慢地，他几乎是艰难地开始用自己的眼睛分辨、认识真实的事物；直到他终于有一天举头直视太阳。从某种意义上说，我们同样可以把这则寓言的后半段视为关于电影的社会功能，以及识破这一社会功能的寓言。无论人们持有怎样的电影观念、电影美学追求及艺术实践，银幕世界尽管可以成为“无限趋近于生活的渐近线”，但这是一条始终“无限趋近”却永远不能到达的“渐近线”。银幕始终不是、也不可能是一扇透明的窗。它向我们呈现的，尽管是几乎可以乱真的表象世界，但它却不是现实世界本身。

事实上，电影作为 20 世纪最伟大的发明之一，可以被用作一个人类有史以来最为真实的记录工具：它不仅实现了人类最古老的梦想——让形象与记忆战胜时间，超越死亡，即巴赞所谓的“木乃伊情结”，而且成了一位最为真实而客观的人类行为及历史的目击者。但作为现代人类史一次奇妙的“偶然”：电影与叙事的结合，使电影成了人类有史以来最为成功而有效的骗术——至少可以有效地应用于“欺骗”。电影（故事片）向我们呈现的，始终是一个画框里的世界。画框（银幕边缘、摄影机取景器）成为一个观众无法超越的、先在的选择。画框并不如同窗框，银幕也并非透明无色的窗玻璃。从某种意义上说，画框是一种绝对的存在，它是电影世界的“国境线”，它是银幕世界的起点和终点。画框的先在，使影片的制作者有可能决定他将向我们呈现什么或遮蔽什么。使电影得以成为 20 世纪最伟大的叙事艺术的，不仅是电影的记录或曰覆盖功能，而且是电影语言。和文学（小说、叙事诗）、戏剧一样，电影的叙事是运用语言完成的，区别仅在于，这不是、不仅是“自然语言”，而是电影语言（视听语言）——其中文字和口语只是电影叙事语言中极小、极不重要的一部分。而经典电影叙事的重要特征之一，是成功地隐藏起电影叙事的语言行为，即隐藏起摄影机的存在，隐藏起电影叙事人的存在。电影似乎是故事自己在讲述自己，似乎是真实世界在银幕上连续或片段地“自然”涌现出来。然而，事实上，不仅画框先在地限定了我们的视域，而且影片中

的每一场景都是由不同的机位来拍摄与呈现的。一个关于电影的玩笑表明，电影导演的首要任务是确定摄影机机位。机位一经确定，便同时确定了摄影机与人物和环境的相互关系，确定了被摄体将由怎样的距离、景别及角度来呈现给观众。不仅如此，电影作为20世纪最伟大的发明之一，正在于它可以以运动的方式记录运动的物体。摄影机在推、拉、摇、移、升、降运动的彼此复合和不断变换中，形成了非常丰富的电影叙事的修辞方式。同时，电影并不是在一个连续的表演与记录过程中拍摄完成的，而是非叙事时序地、片段片段地拍成的。因此，对于电影叙事、影片的完成来说，重要的过程与叙事手段之一，是电影的剪辑技巧。它不仅将片段的胶片连缀为未来的影片，而且正是在这一过程中，它成就了一个充满真实幻觉的故事世界，结构起故事的因果链，呈现出影片的意识形态与意义结构。蒙太奇正是在此间发展完成的最重要的电影语言方式之一。当电影不再是一个“伟大的哑巴”而获得了声音以后，电影的音响、音乐便以更为丰富的方式，完满着电影的叙事魔术。

显而易见的是，电影并非一个赤裸而自然的故事涌现，影片的叙事也并非如人们所认为的那样，由演员的表演与人物的对白来承负。事实上，我们在影院的黑暗中体味到的一切，一如柏拉图的洞穴人所看到的幢幢阴影，它只是一种复杂的电影语言的叙事效果而已。因此，对于一个电影人或电影理论者来说，影片的解读，不仅是专业化的电影欣赏，而且是电影的揭秘。他应在电影叙事人隐身的电影语言背后发现他，反身揭破某种视听效果的构成，并在丰富而巧妙的电影叙事策略中发现其中的叙事结构与意义结构。这是一种影片的解读策略。它不同于一般意义上的电影批评，而成为一种更为主动的表意实践。一位电影的解读者对一部影片的精读与揭秘，不会止步于影片自身，而是会将一部影片放置在更为广阔的社会、历史和文化环境之中，以发现其中的意识形态“秘密”。从某种意义上说，当代电影理论的意义正在于作为一种解读的利器，使影片的解读者借此来揭破电影之谜。

本书以多部影片为例，大致从五个角度来展示影片精读的基本方法与解读策略，可以说，它同时也是一条通过解读实践来学习当代电影理论的捷径。一个影片的解读者，不仅应该是一个电影专业欣赏者，而且也应该是一个走出洞穴、直视阳光的社会批判者。



《放大》海报

片名：*Blow-Up* 《放大》

导演：米开朗基罗·安东尼奥尼

编剧：米开朗基罗·安东尼奥尼、托尼诺·格拉

摄影：卡罗·迪·帕尔玛

主演：戴维·海明斯（饰托马斯）

瓦妮莎·蕾格烈芙（饰简）

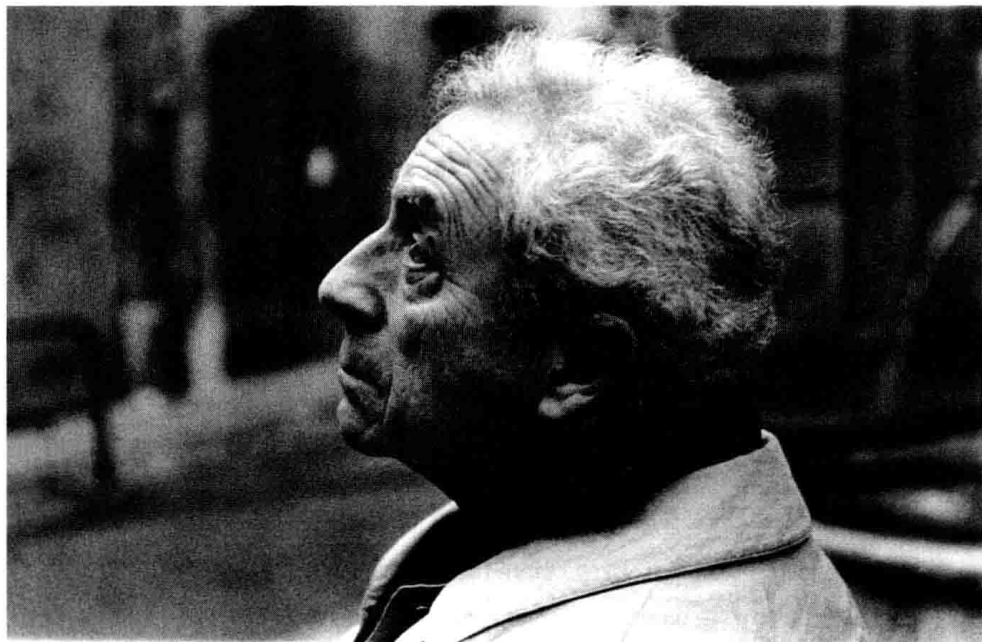
萨拉·迈尔斯（饰帕特丽西娅）

片长：111 分钟

奖项：1967 年第 20 届戛纳电影金棕榈奖等

第一讲

《放大》：自反的艺术



导演米开朗基罗·安东尼奥尼

I 说说安东尼奥尼

从某种意义上说，现代主义电影艺术大师米开朗基罗·安东尼奥尼是本雅明所谓“发达资本主义时代的抒情诗人”¹。和伯格曼不同，对于他，旧时代的沉船并不是萦回不去的阴魂，不是一个因“上帝沉默了”而异样沉寂、痛楚的世界；亦不同于费里尼，安东尼奥尼的世界也不是在喧嚣与笑闹中独自咀嚼着孤独的人类杂耍场。

1 W. 本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》，三联书店。

安东尼奥尼的世界徘徊在一个封闭了的现在时中，隔绝了昨天，也永远地失落了明日。尽管作为电影叙事人的安东尼奥尼是一个显而易见的理性主义者，但他的作品除了以其影像世界暗示着一个会陡然降临的人类文明的终结外，几乎不曾触及现代西方哲学的经典命题：拯救。或许可以说，安东尼奥尼的世界是一个失落了拯救之可能的世界。他也正是在这种意义上成了现代西方文明无情的批判者。

安东尼奥尼影片的基本叙事与影像主题是：城市与人。但在安东尼奥尼那里，现代城市是钢筋水泥的怪兽，人如同此间的过客与游荡者，安东尼奥尼将其称为“鲜血淋漓的沙漠，上面布满了人类的尸骨”¹。安东尼奥尼的想象是十分阴暗的。在他的影片中，现代城市是人类文明的丰碑，但“这丰碑或许比人类生存得更长久”。²

安东尼奥尼的影片中有一个私人印鉴式的影像：荒城，或者被废弃的街区——那是安东尼奥尼的未来世界的形象。在《奇遇》中，那是克劳迪娅和桑德洛在寻找安娜的途中路遇的无人小城中死寂的教堂和广场；在《夜》中，那是女主人公百无聊赖地穿行的破败的废弃楼群；在《蚀》中，那是结尾处那著名的七分钟的蒙太奇段落呈现的阴森与荒芜；在《红色沙漠》中，那是报纸的碎片幽灵般飘落的灰蒙蒙的空寂的小街。在《放大》中，它是影片第一景中的弃楼，是那些化装成马戏团小丑的青年乞丐们末日狂欢式的喧闹；是那柄颇似十字架的碎吉他琴把所意味的。

在《放大》里，大城市是被无名的暴力、侵犯与窥视所困扰的场所，是匿名的人群，其中谋杀者的同谋简和托马斯的跟踪者可以轻而易举地消失在人流中。《放大》中的大都市是伦敦，但它也可以是欧洲的任一城市、无名化世界大都市中的一个。另一个典型的安东尼奥尼式的情景与注脚式的人物是一个在狭小或乏味的空间，一个渴望抛弃这一切，到远方去，或彻底改变自己生活的人。

但是如同契诃夫的《三姊妹》“到莫斯科去”的梦想一样，那是一个针

1 M. Antonioni, *Red desert*, New York, 1970.

2 N. Refkin Antonioni, *Visual Language*, New Jersey, 1983.

对自己的谎言，一个对自己的、永不兑现的许诺。那是《奇遇》中桑德洛在古建筑群中兴致勃勃地对克劳迪娅谈起的重新成为建筑设计师的“计划”；是《叫喊》中那个加油站的女人；是《红色沙漠》里辗转挣扎，甚至“尝试”死亡的朱莉娅娜，但她的心灵旅程的终点是认可：“我所遭遇的一切就是我的生活。”¹

在《放大》中，“他”是古玩店中的姑娘，和《叫喊》里的那个女人一样，她也一样被迫和一个衰老、怪癖的父亲一道生活，于是她梦想卖掉小店，卖掉蒙满灰尘、令人窒息的一切，到一个新世界去生活。但可以预想，如果主人公的漂泊之行再次将他带到小店前的时候，他会和《叫喊》中一样，看到一切如故。事实上，《放大》的主人公托马斯和帕特丽西娅也属于这类人物系列。这是安东尼奥尼制造他的虚假叙事或曰反叙事的方式之一，也是他对现代西方社会的“新人”的认识之一。安东尼奥尼正是用这种方式开创了他的“无情节电影”的传统。

在安东尼奥尼的影片中，等待着他的主人公的永远是失败、死亡与心灵的彻底屈服，没有经典意义上的结局。他什么也无法改变，因为一切无可变更，亦因为他没有改变任何状况的能力，甚至没有真诚的改变什么的愿望。

于是，这个现代技术使之日新月异的世界，便成了被魔法定住了的世界，而且永远地失了解除魔咒的秘语。

II 主题与视觉呈现

和其他现代主义影片一样，《放大》也有着哲学化的主题，也和大部分影片一样，这一主题亦非全新的发现或曰奇异的惊人之语。事实上，《放大》的主题只是西方哲学中一个颇为陈旧的命题：关于“不可知论”，关于真实的无法认知。并非真实并不存在，而是它远在人类有限的认知能力之外。

然而，笔者认为，一个真正的艺术家的成就，不在于他能够贡献何等新

1 M. Antonioni, *Red desert*, New York, 1970.

鲜的思想与哲学，而在于他能以怎样的方式运用媒介，能以怎样的方式使其主题获得全新的、独特的媒介传达。《放大》的成就正在于安东尼奥尼以一种独特的视听方式使这一相对陈旧的主题得到了颇富新意的表现。

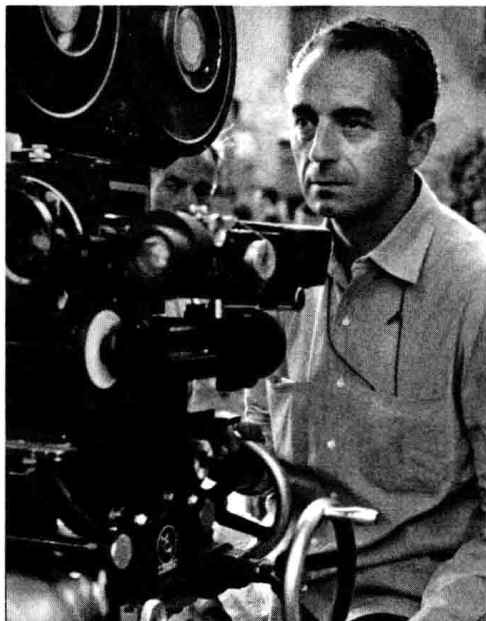
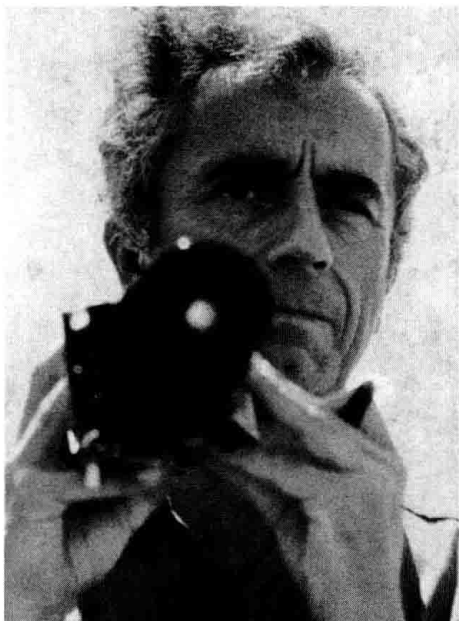
在《放大》中，这一主题是一个充分视觉化了的主题：关于“看”与“看见”，关于视觉的主观欺瞒性，关于主观预期如何遮蔽、混淆了人类观察的真实与客观。如果说，“耳听为虚，眼见为实”，那么影片主人公托马斯恰是一桩谋杀案的目击者：“我看到一个人被杀了。”然而，“事情是怎么发生的？”“我不知道。我没看见。”

托马斯“目击”了一场谋杀，甚至记录了谋杀过程；但他什么也没“看见”。因为事情发生在公园，发生在宁静的草坪上，这特定的空间在约定俗成的社会规定之中、在人们的社会文化编码之中，是一块宁谧和平的净土，是人们享有闲暇与爱情的地方。于是这里不能，也不可能发生暴力、谋杀。

托马斯手提相机步入公园，就是为了寻找一个安闲、宁静的场景，以得到一幅“非常静、非常静”的照片，来作为他那部充满暴烈图片的影集的结尾。他找到了。在公园中，在一对手牵手的男女身上，在一缕缕柔和而明澈的阳光下，但那是一场冷酷而残忍的预谋杀入中的一幕。

视觉表象的欺瞒性——这一视听主题在此前便已经呈现并确定下来了。甚至在片头段落中，观众就必须做出《放大》式的抉择。因为和其他影片不同，《放大》的字幕衬底是谋杀现场——绿草坪，但字幕是中空的花体字，其镂空部分显露出下面另一层画面，那是些跳舞的人。于是，从影片的第一分钟起，观众就必须对呈现在他们面前的表象世界做出选择：如果他关注那些舞者，他就必须放弃字幕信息；如果他想把握字幕给出的关于主创人员的信息，他就必须无视那些舞者。

接下来，影片的第一组合段中，这一主题再度呈现出来。字幕之后，是那群化妆乞丐呼啸通过的场面，他们脸上浓重的白粉显然遮住了他们的真面目，暴露给我们的只是些假面具。接着，我们看到一群流浪汉涌出了收容所的大门，我们的主人公托马斯也在其中，他衣衫破旧，手里抱着一个报纸包。在与几个流浪汉话别之后，托马斯快步走开去，奔向一辆罗伊尔—罗伊斯牌



米开朗基罗·安东尼奥尼工作照

的豪华折篷轿车。十分明显，他并不是一个偷车贼，而是这辆车的主人。观众便必须重新判断他们先前所见到的一切。

作为这一视听主题的独特呈现，在影片的形式系统中，安东尼奥尼设置了内部与外部、黑白与彩色世界的对立。

主人公托马斯是一个职业摄影师，他只拍摄黑白照片。黑与白是他的创作方式，也是他呈现世界的方式。这也是他的着装方式——除却化装成流浪汉一场，他始终穿一条白色的牛仔裤，一件黑西装——这也是他汽车的颜色。黑到白，以及此间丰富的灰色阶，构成了托马斯的工作室——影片内景的基调。

而外部世界，在《放大》中则以纷繁的色彩为其主要特征。化装乞丐的服装，宝蓝、明黄、火警红等色彩充分饱和的公共汽车，街道墙壁的大红色，公园中宁谧的绿色。当托马斯第一次驾车归来时，先是岔路口一串色彩明丽的汽车充满画面，从观众视域中遮住了托马斯的轿车。而后当他将车子全速开动起来的时候，全俯拍镜头使托马斯汽车的黑白色成为了画面的主要基调；当车子停在工作室前的小巷中时，一个特写镜头将门牌：黑底白字的“39”呈现在观众面前。



《放大》剧照



《放大》剧照



《放大》剧照



《放大》剧照



《放大》剧照

尽管影片有着一个准侦探片的外表，但托马斯的门牌并未在叙事过程中具有任何特殊的意义；其唯一的功能是确认一种有别于外部色彩世界的黑白基调。

在《放大》的形式系统中，外部世界丰富的色彩，是构成视觉表象欺瞒性的主要因素之一。正是草坪一片和平宁静的绿色，使托马斯对发生在他眼前的谋杀视而不见，相反将它误认为一个爱情场面。真相将在黑白基调的工作室里、在黑白照片上被揭示出来。于是，当托马斯满心狐疑地去冲洗、放大那卷胶片时，他先是走进一间有着淡紫色房门的暗房，不久他拿着冲好的胶片匆匆地走出来，进入了另一暗房，跟拍的摄影机被关闭的房门阻隔在外面，房门充满了整个画面，而门的色彩是与草坪颜色如此接近的淡绿。稍后，摄影机略一平移，移至门旁的一盏红灯上，灯亮了。在叙境中，这显然只是一盏“在工作中”的指示灯，但在意义系统中，它无疑是一次预警：在这扇门背后，草坪绿色的伪装将被揭去，真相将暴露出来，这显然不是什么让人欢乐的真相。