

悦影系列

解读电影

Lire les Images de Cinéma

(法) 劳伦特·朱利耶 米歇尔·马利 著

Laurent JULLIER et Michel MARLE

乔仪蓁 译 齐嵩龄 审订

中国电影出版社

J905.1
94

悦影系列

解读电影

Lire les Images de Cinéma

(法) 劳伦特·朱利耶 米歇尔·马利 著

Laurent JULLIER et Michel MARLE

乔仪葵 译 齐嵩龄 审订

2014 · 北京

CFP 中国电影出版社

J905.1
94

图书在版编目 (CIP) 数据

解读电影 / (法) 朱利耶, (法) 马利著; 乔仪蓁译.
—北京: 中国电影出版社, 2013. 12

(悦影系列)

ISBN 978 - 7 - 106 - 03847 - 2

I. ①解… II. ①朱…②马…③乔… III. ①电影评论—世界 IV. ①J905. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 012811 号

图字: 01 - 2012 - 9018

Title: Lire les Images de Cinéma

Series: Comprendre et Reconnaître

Authors: Laurent JULLIER, Michel MARIE

© Larousse 2012

Simplified Chinese edition arranged through Dakai Agency



解读电影 Lire les images de Cinéma

[法] 劳伦特·朱利耶 米歇尔·马利 著 乔仪蓁 译

Laurent JULLIER et Michel MARLE

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpqyb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2014 年 3 月第 1 版 2014 年 3 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/710 × 1000 毫米 1/16

印张/15 插页/2 字数/275 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03847 - 2/J · 1500

定 价 46.00 元

目 录

导语：从影片解读谈起.....	1
-----------------	---

影片分析的工具

镜头范围	7
观点镜头.....	8
焦距和景深.....	15
摄影机走位.....	19
灯光和颜色.....	23
视听配搭	25
段落的范围	28
剪接点.....	28
剪接的力量.....	30
舞台布景.....	35
悬疑性和戏剧性.....	38
短片效果和马戏团效果	40
视听性隐喻.....	42
影片的范围	46
剧情张力.....	46
认知的布局.....	48
类型、风格和布局.....	51
与观众玩游戏.....	54

段落分析

默片	60
工具、风格和技术	60
《月球旅行记》(<i>Le voyage dans la lune</i>).....	62
《将军号》(<i>The General</i>).....	69
《十月》(<i>October</i>)	78
类型的黄金时期.....	84
工具、风格和技术	84

《化身博士》(<i>Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i>).....	86
《夜长梦多》(<i>The Big Sleep</i>).....	92
《雨中曲》(<i>Singin' in the Rain</i>).....	97
《荒漠怪客》(<i>Johnny Guitar</i>).....	103
古典主义和生命课题	110
工具、风格和技术.....	110
《北方旅馆》(<i>Hôtel du Nord</i>).....	112
《日落大道》(<i>Sunset Boulevard</i>).....	120
《雁南飞》(<i>Quand passent les cigognes</i>).....	127
《迷魂记》(<i>Vertigo</i>).....	132
现代电影	138
工具、风格和技术.....	139
《第七封印》(<i>The Seventh Seal</i>).....	140
《奇遇》(<i>L'avventura</i>).....	147
《没有脸的眼睛》(<i>Les Yeux Sans Visage</i>).....	154
《女人就是女人》(<i>Une femme est une femme</i>).....	161
好莱坞的再兴	168
工具、风格和技术.....	168
《肥佬教授》(<i>The Nutty Professor</i>).....	170
《逍遥骑士》(<i>Easy Rider</i>).....	176
《现代启示录》(<i>Apocalypse Now</i>).....	183
后现代时期	190
工具、风格和技术.....	190
《泰坦尼克号》(<i>Titanic</i>).....	194
《花样年华》.....	204
《魔戒：护戒使者》	
(<i>The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring</i>).....	212
《杀死比尔2》(<i>Kill Bill Vol. 2</i>).....	219
《怪物史莱克2》(<i>Shrek 2</i>).....	226
参考书目	233
图片授权	234

导语：从影片解读谈起

本书的标题显然自相矛盾了。坐在银幕前愉悦地欣赏电影，是件再简单不过的事情，那么，出版一本解读电影的书籍的必要性为何呢？学习阅读，我们尚可理解，但电影不是文学，而且似乎多数的电影都能让人一看就懂；因此，要将本书视为有助于解读影片的想法，却不过于着墨电影的专业知识领域，的确不是易事。然而本书也没有企图电影赢得文学上的尊荣而改变其研究模式，皆因第七艺术无需如此；本书也不是那种“观众若不读它，看电影时就会像读外文书一样”的读物，也未特别针对复杂或深奥难懂的电影进行研究。

会促使我们买电影票或花时间在电视机前观赏影片的理由很多，最常见的便是愉悦，这也证实了为何成千上万的观众愿意整整两小时坐着，目不转睛地盯着银幕上晃动和喧闹的幻影。电影史上热门的卖座电影，以它对社会面貌的影响力，自然值得拿来探讨，但最重要的还是因为这些电影富有娱乐性。简言之，《阅读电影影像》(Lire les images de cinéma)这本书，是希望在分析、解读全速——每秒24或25画格的放映速度——放映影像的同时，也能延长观影的愉悦。

分析的工具

“解读电影”没有一定的规格、图表、神奇秘诀或固定的方法，况且，很多影片要求不要用破译书信的方式去解读，而是去感受它们，进行几乎是感官上的实验。然



爱森斯坦 (S.M. Eisenstein, 1898-1948)
正在剪接电影《十月》(October, 1927)。

而我们仍然可以提供一些对解读电影有帮助的工具，这也是本书第一部分的重点。事实上，电影语言本身一向具有超越时代与文化的某种区隔性，尤其在谈到叙述性电影的时候。实验性电影除外，以影像和声音来叙述一个故事时，只能借助人们可以理解的形象，也就是观众对这些形象的运作方式或影片本身赋予它们的含义已有相当的认知，所以解读一部影片，首先要为这些形象命名。本书的第一部分就是将这些形象分门别类为一“工具箱”——至少它们是最具代表性的，因为经得起流行风潮、拍摄手法转变和技术进步的考验。

23 部影片

综观整部电影史，从国到国、洲到洲，电影艺术的相异概念相继成形。有些风格形式始终如一地延续下来，且随处可见，有些则变成令人无法理解或可笑的习癖。影片审查、技术、流行趋势、市场、个人才能，各种要素都对电影的制作发挥影响力，也持续下去。我们在这浩瀚的电影史中选择六个偏重风格的单元：默片、类型的黄金时期、古典主义和生命课题、现代电影、好莱坞的再兴和后现代时期。每个单元都有引言，接着有图片和影片具代表性的片段分析及其风格分析；每部电影都采用相同的方式做介绍——背景和故事情节大纲。

至于为何会选这部影片而非那一部，这其中有很多妥协之处：除了不希望是在追赶流行，同时将那些随时间流逝而被保存在电影资料馆的早期卖座片挖掘出来以外，也希望说明“影像解读”不只适用于让人景仰的经典片（从这一点来看，《十月》（*October*）和《怪物史莱克》（*Shrek*）具有同等价值）。本书也设法选择一些非典型、交叠各种类型但又具代表性的影片；最后，作者在大众口味（票房）、组织化电影爱好者的品味（其文章、书籍、讲座或对某一作者回顾展的数量）和作者的口味（对喜爱的电影有探讨的乐趣，对要花上几个小时看一部自认无聊的影片有所迟疑）之间作衡量；这也就是为什么一些当红的影片例如《杀死比尔》（*Kill Bill*），会和一些陈年旧片如《雁南飞》（*Quand passent les cigognes*）归类在一起；又或者像《泰坦尼克号》（*Titanic*）这类十分卖座但不受影评青睐的电影，会和一些受到影评赞赏但观众却不捧场的影片放在一起，例如《奇遇》（*L'avventura*）。又或者某种类型的典型代表作，像是杰出的黑色电影《夜长梦多》（*The Big Sleep*）会与一些几乎找不到同类型的独特影片如《没有脸的眼睛》（*les Yeux sans visage*）放在一块。最后特别要说明的是，为了能取得印刷精确的图片，本书只分析有发行DVD版的影片。

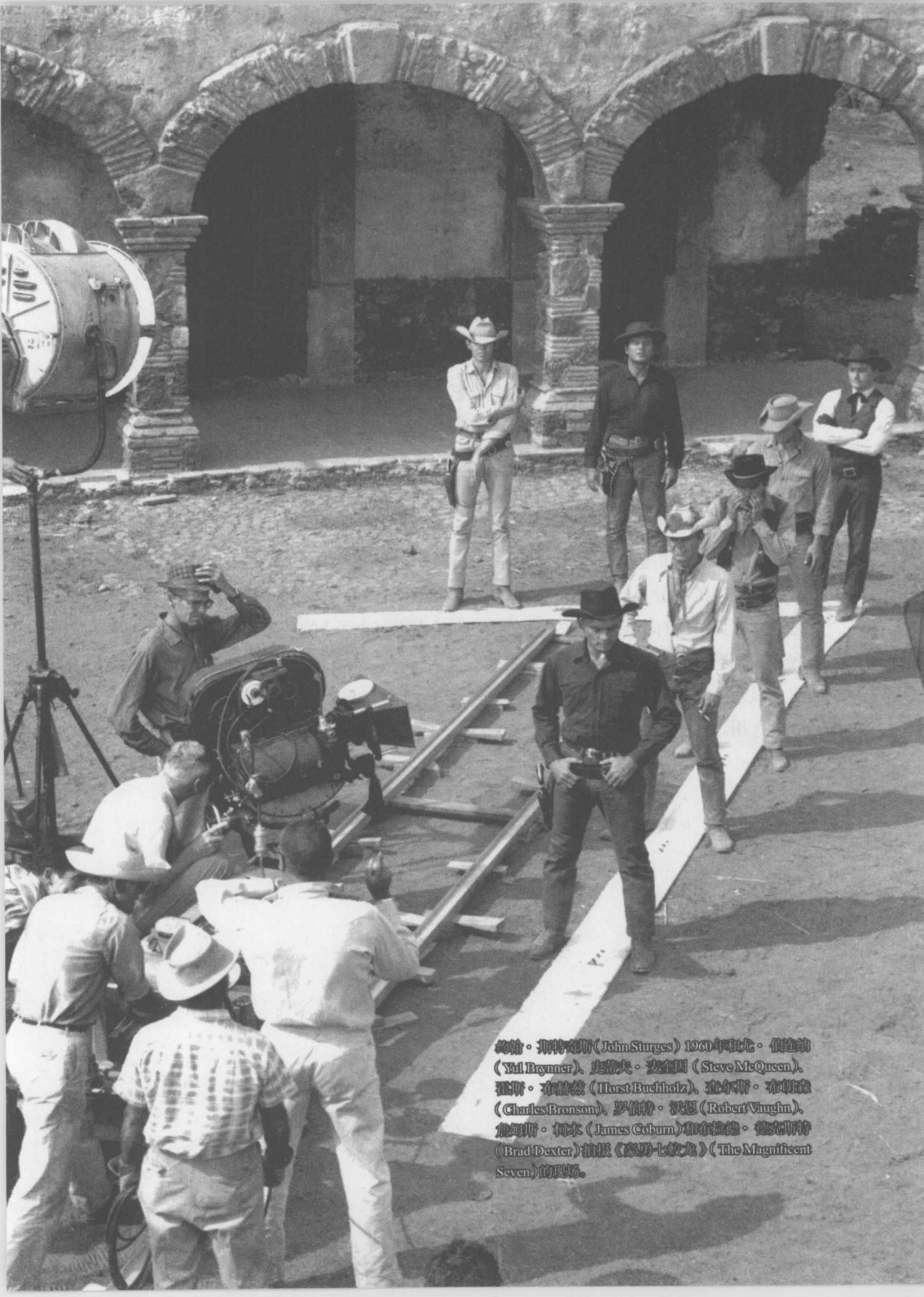
本书旨在让读者明白，所有的电影都值得被分析、被解读，不是只有“老电影”

(*vieux films*)或所谓的“艺术与实验电影”(art et d'essai)才是唯一有资格的研究对象。无论哪一部影片,即使是所有人都评为枯燥沉闷,也能成为分析解读的对象,只是其分析价值可能比经典名片来得少而已。

23个片段

最后,本书是分析电影片段而非整部影片:讨论整部影片确实是最常见的诠释手法(在日常对话中或在报章上都可看到),但这类分析可能会忽略影片叙述的内在机制和场景布置的细节,而这正是“精读”电影的魅力所在,况且我们是以读者透过底片图像可直接看到的部分来分析,例如取景和摄影机的位置。

片段是如何选择的?本书不加区别混杂了一些“平淡无奇的片段”(moments creux)和“醒目的片段”(morceaux de bravoure)。醒目的片段通常具有容易被认出的优势,但其光芒也容易使焦点被转移,影片成功的事实(大众评价或影评)则会令其解读失去应有之价值;平淡无奇的片段虽然容易被观众的记忆抹去,却是最能给予分析家满足感的部分。此时是一部影片最真实的片刻,它毫不设防地让人自在探索其秘密花园。为了能有机会了解《夜长梦多》和《泰坦尼克号》的叙述动力和风格特殊处,我们最好避开前者中匪徒、英雄遇上致命女人的“大冲突场面”,或是后者中的浪漫情史,以及海上大灾难的高科技场面。除去这些场景,两部影片都还有充足的材料可供分析之用。



约翰·斯特奇斯(JohnSturges)1960年和尤·伯迪纳(Yul Brynner)、史蒂夫·麦奎因(SteveMcQueen)、霍斯·布赫兹(HorstBuchholz)、查尔斯·布朗森(CharlesBronson)、罗伯特·沃恩(RobertVaughn)、詹姆斯·柯本(JamesCoburn)和布拉德·德克斯特(BradDexter)拍摄《豪勇七蛟龙》(TheMagnificentSeven)的现场。

影片分析的工具

镜头的范围

段落的范围

影片的范围

分析工具是用来凸显作品的风格特征。我们有必要从广义的角度来探讨“风格”(style)一词,譬如一门用影像和声音来叙述故事的艺术,其构成包括了演员的挑选、布景的选择、技术上的调整、取景角度和收音点的配合等。镜头的开度、演员后方壁纸的颜色、推拉镜头的速度和布景左下方的花瓶等,均包含于风格中。因此本章的构思类似一只工具箱,让我们能拆解上游技术(指电影放映技术),即便对使用的方法一无所知,也能拆解看看哪些是属于下游技术(指电影的拍摄和后期制作)。

对于一部影片的解读也许会提高我们对它的评价,但也常随着个人的解读角度不同而改变。在某部不被重视的影片里,我们有时会喜欢某个细节或某个场景……所以,我们将依据电影画面所占篇幅的重要性,按其于镜头(指影片中介于两个剪接点的影像)、段落(不同镜头组合成的一个单元)或整部影片(段落的组合)中的演进过程,来分类解读本书所引用的电影表现手法。

一个单纯的镜头解读,一定与细节、技术调整等层面脱离不了干系,还会涉及影片如何组成(拍摄手法)的解读。退一步以拍摄的角度来看,有助于重建整个段落,观察镜头的串联以及影像并置所呈现的效果。解读两个画面连续放映所产生的新含义,因而成了主要的课题。加上舞台装置包含技术调整这些单纯的处理,使得电影开始传达出意境。进一步来说,电影几乎是随着段落的连接自动地组合完成,但事实并非如此,因为电影的解读会动用到很多符码,还有各种在解读前就需具备的知识,即所有电影作品以外的东西。到了这个阶段,我们借以评论电影叙述故事的方式,确切地说,就是“谈电影”。

镜头的范围

想象一位摄影师决定用几秒钟的镜头时间，拍摄你阅读本书的情景。在开始捕捉这些生活小片段之前，摄影师要做几项决定，其中最重要的决定因素将构成本章专门探讨的镜头的题材。摄影师要决定摄影机的位置，还有是否要移动机器，是否喜欢阴影甚于灯光，以及一个能够制造出暖色系或冷色系的调色板；是否要录制可营造场景气氛的声音（纸张沙沙声、各式人声片断）等。

再说这个忙碌摄影师的例子也太简单了，为了忠实反映一部纯粹虚拟剧情长片的拍摄经过，整个场景应该需要建构，而不只是拍下来而已。此时不妨给饰演阅读者的演员一些指示——拿书的方式、翻页的方式和阅读时会有表情等，这些美学和语义上的调整都包含在电影艺术里。演员的服装、发型、置身的房间，所有室内摆设与墙壁颜色，也都是基于相同的道理。然而这些调整并非电影独有，例如在戏剧中也能见到，所以我们在本书中更着重于探讨电影技术和场面调度的所有选择要素，而非仅着眼于电影的机械性问题。

同样地，我们不讨论影片修改的问题，因为这与后期制作相关。计算机绘图科技的进步，已使得导演可以改变拍片当时（即使在好久之后）的创作和技术选择，例如：改变女主角洋装的颜色；让现场下雨和一个月之前就把炎热的天气拍摄起来；将原本静止不动的镜头转变成变焦镜头；点击一下神奇的魔法鼠标来删掉一个钮扣——过程已不那么重要，重要的是印在底片上或烧录在光盘里的结果。

最后要言明的是，镜头的时间长度不在我们讨论之列。有些镜头以1 / 24秒来计算（某些像是闪烁电影〔flicker film〕的实验电影，便喜欢玩这种跳动闪烁的镜头），有些则长达数小时（例如安迪·沃霍尔〔Andy Warhol〕的作品）；有些电影镜头多达数千个，有些则一镜到底（亚历山大·索科洛夫〔Aleksandr Sokurov〕的《俄罗斯方舟》〔*Russian Ark*, 2002〕）。现今多数电影（总是有例外）的镜头数，大约由200多个镜头组成，且被贴上“艺术”和“冥想”标签的作者电影，与约需2000个镜头的动作片（动作场面常常是一分钟100个镜头）之间做调整。

观点镜头

观点镜头首先取决于摄影机的位置，也就是摄影师针对一个场景的观察角度，从哪个角度看一个场景。没有任何观点镜头是中立的，每个摆放摄影机的位置都有不同的含义。以那位想拍摄你正在看书的摄影师为例，他会站在哪里呢？在你后方四分之三的距离，意味着有个不受约束的人越过你的肩膀瞄书；假如摄影机代替你的眼睛，只拍下书和手，这是已略嫌过时的“主观摄影”；将摄影机悬挂在你的头上，这是具有“天眼”意涵的观点镜头；把它悬挂在天花板上的某个角落，则是具有监视的意味；摄影机顺着地板滑行，则是一只刚经过的昆虫的观点镜头……

观点镜头可能是镜头范围内最重要的元素，这样说至少有两个理由：假如电子摄影机能自动操作，摄影师仍要知道或决定他的拍摄位置，以及镜头的焦点为何；我们可以略过很多技术层面的调整，但无法略过这点不谈。在法语里（但并不仅限于法文中），表现形式有两层意义：本身的意义，指视觉的观点；转义，也就是道德、意识形态或政治的观点。事实上，某个场景的目击者所处的位置，常常会影响到对场景的



“和……”一起看

《出租车司机》(Taxi Driver, 1976) 马丁·斯科西斯 (Martin Scorsese) 执导，片中轻微渗透（即少量的主观性）的范例——我们是和特拉维斯在一起（而不是代替他）。这位出租车司机坐在驾驶座上观看一场打斗，我们被邀请坐在司机后方的乘客座位上，倾身向前观看。



“代替……”看

《魅影天堂》(Phantom of the Paradise, 1974)，布莱恩·德·帕尔玛 (Brian De Palma) 执导，片中大量渗透的范例（即强烈的主观性）。我们代替被毁容的作曲家温思罗，隐身于他在音乐厅衣柜间偷来的面具里。

正 / 反打镜头

《午夜牛郎》(Midnight Cowboy 1969),
约翰·施莱辛格(John Schlesinger)执导。

上图:罗素(达斯廷·霍夫曼[Dustin Hoffman]饰演)就像是被乔看到(其左肩出现在景框边缘)。

下图:乔(乔恩·沃伊特[John Voight]饰演)就像是被罗素看到(其右肩出现在景框边缘)。



解读。位于某处，即是从某个角度而不是从其他角度接收信息，而信息的筛选决定了判断。

在最常见的叙述性电影形式里，下面两者是紧密相关的：一是摄影机让观众成为见证人，并赋予中立、隐形和强调场景的观点镜头；另外就是摄影机采用片中人物的观点，这多少带有主观性（也就是假装用眼光“渗透”）。这两种取景手法并不互相排斥：在一场打架、诉讼或为爱情决斗的场景里，我们可以力求客观性，轮流（或者更确切地说，以辩证的方式）呈现出这两种观点镜头，这就是电影“传统的”正 / 反打镜头。

摄影师在三维空间里不断变换位置，首先他要在摄影机的镜头里测量三种数据：镜轴的长度、侧边取景、垂直取景，此外还要加上正面和平行取景。

镜头轴长

近或远？近景镜头或远景镜头？（意式镜头、美式镜头……）这些通常以国家命名的通俗字眼指的是“镜头的尺寸”，但用处不大，因为它们没有考虑取景角度，也没

顾及景深，只是瞄准人体，而电影中的人物是不断走动的。相形之下，讨论段落范围中镜头的尺寸大小更为重要，尤其考虑到剪接，以及随着摄影机的推进或远离，对这个尺寸所造成的有趣改变（接近或远离某个人或物，比起只单纯地接近或远离具有更多意义）。严格来说，我们可以区别三种突出主体与背景关系的镜头位置。

中景镜头 呈现一个完整的主体（人、动物、花瓶、车……），且画面上下方维持最低限度的“留白”（摄影师行话）。

特写镜头 打断主体的完整性，单独观看其中某部分。传统而言，特写镜头的处理可以比喻成是“接近”，兼具本义和转义（想要进入某个人物内心最深处的欲望），或是为了凸显对故事情节很重要的某个细节，例如在希区柯克（Alfred Hitchcock）或马丁·斯科西斯的电影里；但也有心理层面的动机（用“片段拼凑”的方式描绘某个人物的肖像），或纯粹只是基于造型上的考量（在意大利西部片里，用特写镜头拍摄眼睛），抑或偷窥狂（特写镜头是色情片的基本词汇）。

全景镜头 将主体放入环境里，可以透露主体与环境彼此的关系。



画面上下方留白

《午夜牛郎》当乔要离开家乡去大城市时，他的头部上方有点留白，双足被切掉，这意味他“志向更高更远”。



全景镜头

《午夜牛郎》乔在公交车上瞥见餐厅老板的孤独——人物在标榜“举世无双巨无霸热狗”的店面前，被凸显得更为孤单、迷惘和渺小。

侧边取景

聚焦中心 导演有三种主要可能的呈现方式。在某些情况下，对准画面中心可能意味片中人物为精神稳定或是“主要角色”，抑或以自我为中心的个性；但通常这是一种难以察觉的中立表现形式，因为多数带有回忆性质的照片都是对准中心的。

偏移中心 该法源自传统的绘画规则——三分法。两条水平或垂直的轴线，或同时水平垂直并用，把景框划分成三个区块，而主体位于两条轴线边缘；除此之外，还可以用两种方法来偏移中心，一种比较传统，另一种则是特意营造出来的。第一种方法打破三分法规则，但运用绘画上所称的“主体彼此间的平衡”；被过度偏移的主体所留下的空白处，由围绕在主体周围的其他“次主体”来“补偿”。第二种方法则是运用主体间的不平衡，举例来说，一名“精神失常”或心灵空虚的主角。

但这些只运用在单一主体处在同质背景的情况下，多数时候取景是很复杂的事，因为必须同时顾及多个主题与布景组成元素。如同在一幅画面里，我们总是可以寻找某些平衡、隐没线（译按：帮助画家让二维图画产生立体感的虚构线条）和其他多少带



❶ 聚焦中心

《飞车党》(The Wild One, 1953), 拉斯洛·本尼迪克(Laslo Benedek)执导。以强尼(马龙·白兰度[Marlon Brando])饰演)为中心,对一名帮派头目而言,这是理所当然的。

❷ 三分法规则

《一九〇〇》(1900, 1976), 贝纳多·贝托鲁奇(Bernardo Bertolucci)执导。水平线和垂直线并用的典型三分法取景。

❸ 弥补主体

《一九〇〇》左边两个次要角色,用来弥补未遵循三分法而是采五分法(假如我们从左到右算起)入镜的主角。



有“含义”的几何图像；但电影不是绘画，它会动，而且这些微妙的诠释效果，很少持续超过1秒钟。

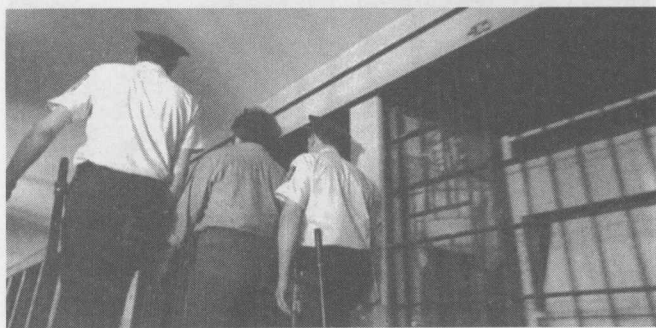
垂直取景

依惯例，我们尽量不在镜轴对准主体中心点（对准镜头中心的位置）这样的情况下，讨论垂直取景的调整。此外，假如镜轴朝主体往下拍，则摄影机是俯拍；镜轴朝主体仰拍，摄影机则成了仰拍。这样的调整有其文化内涵，但并非绝对（仰拍镜头不一定使主体更为崇高，俯拍也不一定压抑主体）。当地平面和镜轴间的角度接近90度，我们称为“完全俯拍”或“完全仰拍”。



俯拍

《出租车司机》取景角度具有监视摄影机的意味，同时也表现主角投入一份超出他能力所及之事——清除城市罪犯——的感觉。



仰拍

约翰·兰迪斯（John Landis）执导的《福禄双霸天》（*The Blues Brothers*, 1980）。



镜轴位置

左：泉京子与彰大泉在小津安二郎执导的《早安》（*Yasujiro Ozu*, 1959）里。摄影师厚田雄春把摄影机放在与演员眼神的高度。

右：维姆·文德斯（Wim Wenders）执导的《寻找小津》（*Tokyo Ga*, 1985）。厚田雄春示范拍摄小津安二郎的室内戏。