



RESEARCH ON FILM TRILOGY

流动的影像

电影三部曲研究

符晓 / 著

上海三联书店



RESEARCH ON FILM TRILOGY

流动的影像

电影三部曲研究

符晓 / 著



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

流动的身影：电影三部曲研究/符晓著. —上海：上海三联书店，2018. 10

ISBN 978 - 7 - 5426 - 6465 - 5

I. ①流… II. ①符… III. ①电影评论—世界
IV. ①J905. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 202503 号

流动的身影：电影三部曲研究

著 者 / 符 晓

责任编辑 / 殷亚平

装帧设计 / 一本好书

监 制 / 姚 军

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(200030) 中国上海市漕溪北路 331 号 A 座 6 楼

邮购电话 / 021 - 22895540

印 刷 / 上海惠敦科技印务有限公司

版 次 / 2018 年 10 月第 1 版

印 次 / 2018 年 10 月第 1 次印刷

开 本 / 889 × 1194 1/32

字 数 / 250 千字

印 张 / 10.25

书 号 / ISBN 978 - 7 - 5426 - 6465 - 5/J · 281

定 价 / 48.00 元

敬启读者，如发现本书有印装质量问题，请与印刷厂联系 021 - 63779028

影像，值得歌颂（代序）

在《机械复制时代的艺术作品》中，本雅明曾指出：“消遣正在艺术的所有领域里变得日益引人注目，并在统觉中变成了一场深刻变化的征候，这种状态下的接受在电影里找到了它真正的活动方式。而电影也带着它的震惊效果在半途中迎接这种感知模式。电影把公众摆到批评家的位置上，而同时，在电影里这一位置又全然不需要注意力，通过这两种手段，电影把崇拜价值斥入后场。”可见，在本雅明生活的那个时代，人们就已经开始对图像、影像和电影进行思考。本雅明并不是孤例，当时，巴拉兹·贝拉、路易·德吕克和爱森斯坦等人都已经开始讨论电影了。

然而，在相当漫长的一个时期里，我对此一无所知。

我不知道摄影术和电影的发明对改变这个世界的重要意义，也不知道世界电影史上那些色彩斑斓的人物和故事，我甚至没看过几部“伟大的电影”。即便后来接触了一些电影并对之兴趣盎然，当某个深夜秉烛夜谈得知一位好朋友早在中学时代就已经看过了《野草莓》《教父》和《午夜巴塞罗那》时，我还是陷入了深深的

自责。换句话说,曾几何时,我对电影的认识盲目而肤浅,像一个面对生活的无知少年。

机缘巧合,博士一年级的時候,我有幸旁听了北京大学艺术学院李洋教授的博士课。当时,李老师还在东北师大工作,即使多年之后我也不会忘记那时候一起上课的每一个午后,那是我接触电影及电影理论的最初时光。我依然记得,在李老师的指导下,我们对一些涉及电影理论的经典文献进行了文本细读,包括阿恩海姆的《电影》、吉尔·德勒兹的《电影 I: 运动—影像》、莫兰的《电影,或想象中的人》和阿兰·巴迪欧的《电影的虚假运动》等。通过对这些文章著作及周边文献的学习,我初步了解了关于电影的基本概念和理论,同时也看了一些电影,比如《M 就是凶手》《德意志零年》《偷自行车的人》和《魂断威尼斯》等,它们成为我了解“电影是什么”的入门影片。

然后,我开始写关于电影的文章,最初看南斯拉夫导演库斯图里卡的电影,真的有被《地下》和《生命是个奇迹》感动过,并亦步亦趋,小小翼翼地模仿着别人的样子,写了一篇关于库斯图里卡的文章。但我深知,我的水平还远达不到电影研究的均值,于是一边看书一边看电影,以免强不知以为知,以免知其然不知其所以然,而贻笑大方。这几年,《电影是什么》《世界电影史》《电影的故事》和《法国电影新浪潮》成为我的案头书,为我提供了关于电影的准确性和艺术风度。但我依然不知道我的那些文章究竟价值几何。

幸运的是,我在法国巴黎第八大学交流期间,与北京电影学院电影学系杨远婴教授有过一面之缘,杨老师谦和严谨,平易近人,给我留下了特别深的印象,当时情景至今仍历历在目,仿佛如昨。后来,我的一篇文章《方泰尼亚三部曲:佩德罗·科斯塔的政治诗

学》蒙杨老师偏爱,推荐发表在《北京电影学院学报》(2014年第3期)。这给了我很大的信心,至少让我知道,思考电影的方向并没有错。从那时起,我有意识地将电影研究的方向向三部曲倾斜,于是看了很多电影史上著名的三部曲,也反复推敲了其中的很多镜头,力图形成自己的判断和逻辑。

首先需要面对的问题是,什么是“三部曲”,什么是“电影三部曲”。“三部曲”是一个相当古老的概念,最早指的是古希腊悲剧家埃斯库罗斯创作的三部悲剧,包括《阿伽门农》《奠酒人》和《报仇神》,因为情节具有连贯性,所以又被称为“三联剧”。这个概念后来衍生到了其他艺术领域,在电影领域也出现了“电影三部曲”,也许真的可以给这个概念下个定义,比如,“内容各自独立却又存在联系的三部电影作品”。言之为“也许”,大概是这个定义并不周延,很多研究家不认为一些导演的三部电影可以被称为三部曲,很多导演自己也不承认他们拍摄了所谓的三部曲。看上去,很多三部曲的表述就是约定俗成。但我相信这种约定俗成,是因为我相信,既然有一些人称之为三部曲,自有它的道理。所以,我不期待给“电影三部曲”下一个完整的、可以说服所有人的定义,只是觉得,一位导演的三部电影,只要主题相近,风格相似,具有连续性和连贯性,就可以被称为是“三部曲”。

因此,我选取了世界电影史上的几位电影大师、当代欧洲比较活跃的电影导演和在国际上享有声誉的华语电影导演为研究对象,对他们的电影三部曲进行分析。我无意尝试建构具有框架性的理论整体,而试图以三部曲为中心回答如下问题:在世界电影史演进的过程中,本然被看作具有重要电影史意义的导演对世界电影具有怎样的开拓性?他们对后世的影响在自己的影片中存在着

怎样的表现?在一个电影全球化的时代,自1980年代以来的欧洲电影导演对电影本体进行了怎样的新思考?他们是否依然执著于1895年以来的电影自律性?他们是在用事件表达影像还是在用影像表达事件?在华语电影和世界电影概念界限日渐模糊的今天,华语电影导演为什么会引起西方影评人的持续性关注?他们的电影美学和修辞是已经与“世界电影”融为一体还是仅仅存在于电影“新浪潮”的广域之中?

具体言之,大致分为三部分。“生生长流:远去的大师”选取小津安二郎、黑泽明、希区柯克、莱昂内、维斯康蒂、阿巴斯和路易·马勒的若干三部曲,尝试还原他们在国别电影史和世界电影史中的位置,并对他们的电影美学进行整体描述。对我来说,写作这些电影大师的过程就是一个学习电影史的过程,要了解上述导演所处时代的电影史整体,理解电影史发展的一般逻辑,也要了解他们镜头中的独特性,分析他们能成为大师的真正原因。比如小津安二郎的晚期风格,我更愿意将其置于“战后”电影史的大环境中,既关注他对表述家庭生活的一贯性,又强调战争对他影像思想的重要影响。通过写作,我对这些导演及其周边电影史有了更深入的了解。因此这些文章并不是理论的创新,毋宁说是对电影史的某种确认或重构。

“撒旦探戈:欧洲的先锋”以阿基·考里斯马基、库斯图里卡、哈内克、贝拉·塔尔、佩德罗·科斯塔和罗伊·安德森为中心,对晚近以来几位欧洲导演的电影三部曲进行阐释,试图分析电影进入新的历史时期以来当下欧洲电影导演思考电影的不同方式和镜头背后的影像意义。这些电影导演,关注的都是涉及欧洲社会现实的“当代”问题,移民、战争、生活、存在和底层等概念成为关键

词,直接指涉欧洲历史和现实的沉痾。但是,他们表达沉痾的方式却多种多样,即使都运用长镜头,贝拉·塔尔和罗伊·安德森的长镜头差异很大;即使都运用零度情感,考里斯马基和哈内克的“零度”也不尽相同,如何在主题的共性中找到形式的差异,成为需要言说的重要问题。此外,在现代电影的盛期,他们也在不断为作为概念的电影提供新的美学和修辞,这既是电影自律性的表现,也是电影先锋性的表现。

“独立时代:华语的侧影”以胡金铨、徐克、侯孝贤、杨德昌、王家卫、李安和贾樟柯的三部曲为中心,对1960年代以来在西方世界产生重要影响的华语电影导演进行分析和解读,重点关注的是他们的电影如何并以怎样的方式完成了华语电影的海外传播与受容。一方面,他们用影像输出了中国形象,对“中国”及其历史、民俗、社会和世风的呈现无形中满足了西方影评人对中国的想象。另一方面,他们的电影语言事实上都是电影“新浪潮”与中国电影传统相结合的产物,也是对世界电影潮流的某种确证。之所以从海外传播的角度关注这些导演,是因为,自2016年以来,我一直配合东北师范大学文学院谭笑晗老师完成她的教育部人文社会科学研究青年基金项目“华语电影的法国传播史研究”(项目编号为16YJC760049),本书的相关内容也是项目的阶段性成果。

毋庸置疑,“现代性”已经是一个老生常谈的话题,阐释“现代性”与电影三部曲的关系,就像是把葵花籽一颗一颗放回花盘里一样,没有意义。可是,在这些导演的电影里,现代性已然成为影像的重要思想之乡。显而易见,一个时代有一个时代的现代性,所以虽然《秋刀鱼之味》和《升空号》、《黄金三镖客》和《花样年华》的影像世界完全不同,但是却存在着关于电影美学承袭、断裂或转向的

共通逻辑,既表现在对电影修辞学传统的建构、解构和重构上,又表现在对电影作为艺术本身的多重思考上。基于此,我才有意识地在写作过程中向电影现代性问题倾斜。

我们生活在一个快速阅读的时代里。我深知,我的这种创作方法笨拙古板,墨守成规,也许已经跟不上时代的步伐。可是曾和一位朋友聊天,说起来她最不希望收到的礼物就是 Kindle,因为她特别享受一边喝咖啡一边轻翻书页的感觉。我知道,即便人类的阅读速度永远跟不上信息爆炸的速度,但还是有人和我一样,在机器人的时代里,做着古典梦。我既骄傲,又欣慰,所以面对这种看起来传统而古旧写作范式的时候,特别心安。

最后想说的是,这本小书浸润了我的很多时光和精力,我很珍惜。所以我希望得到各位读者的建议和意见,敬请批评指正。我也希望,这本小书速朽得越快越好,那至少可以证明,有很多人和我做着同样的事情,并且比我做得更好。

目 录

Contents

流 动 的 影 像



影像，值得歌颂（代序） / 001

生生长流：远去的大师 / 001

嫁女三部曲：小津安二郎的伦理叙事与战后现代性 _003

武士三部曲：黑泽明的西方化与世界性 _017

公寓三部曲：希区柯克的叙事逻辑 _035

镖客三部曲：莱昂内的“通心粉西部片”及其“现代”表征 _049

德意志三部曲：晚期维斯康蒂与新现实主义的断裂 _064

乡村三部曲：阿巴斯·基亚罗斯塔米的诗意现实主义 _080

孩子三部曲：路易·马勒的历史影像与“轻逸”美学 _094

撒旦探戈：欧洲的先锋 / 107

劳工三部曲：阿基·考里斯马基的底层叙事与民间政治学 _109

南斯拉夫三部曲：埃米尔·库斯图里卡的马戏团美学 _122

冰川三部曲：迈克尔·哈内克的暴力与冷静 _145

文学三部曲：贝拉·塔尔的沉思电影及其美学 _161

方泰尼亚三部曲：佩德罗·科斯塔的政治诗学 _175

生活三部曲：罗伊·安德森的深焦长镜头与电影图像学 _188

独立时代：华语的侧影 / 203

客栈三部曲：胡金铨的武侠电影与民族印记 _205

混乱三部曲：早期徐克的影像世界与电影史意义 _221

悲情三部曲：侯孝贤的新历史主义与中国性 _236

新台北三部曲：杨德昌的都市现代性与生活哲学 _255

六十年代三部曲：王家卫的时空当代性与作者策略 _269

父亲三部曲：早期李安的跨语际影像与古今中西之争 _285

故乡三部曲：贾樟柯的现实感与世界性 _299

致谢 / 313

生生长流：
远去的大师

“小津独特的运镜风格被很多外国导演模仿。他的电影也常常在海外上映。他太值得我学习了。我希望有志于电影创作的年轻人也多看几部他的电影。”

——黑泽明

“在我看来，新现实主义最大的缺点就在于他们凝视社会现实的目光不够温和，有时甚至过于阴郁。新现实主义在电影中是现实和浪漫的‘危险’混合体，比如德·西卡的《米兰奇迹》（1951），还有皮亚托·杰米的《希望之路》（1950）。我希望这种结合也能够《小美人》中表现出来。”

——卢奇诺·维斯康蒂

嫁女三部曲

小津安二郎的伦理叙事与战后现代性

小津安二郎(Yasujiro Ozu,以下简称“小津”)似乎是一位不需要再做进一步讨论的电影导演,半个世纪以来对这位日本导演的研究浩如烟海,已经非常充分。然而伟大艺术家如小津者却总是说不尽的,甚至可以说,与小津的每一次重逢都可以看作是第一次相遇。小津电影的主题总是围绕着家庭展开,内中人物的羁绊常常出现在他们的日常生活中,但即便如此,他战前和战后关于家庭的叙事也存在很大的差异,这给进一步审视他的电影作品带来了另一种可能。

战后的小津电影并不在日本电影的主流之中。小津自己认为,“战争带来的疲敝、战后的混乱,加上民生极度窘迫,国民限于非常绝望的情绪中。在这种情势下产生的主流电影,大概是回避生活现实而带有浪漫主义色彩的片子。但我不以为然。”^①他认为

① [日]小津安二郎:《我是开豆腐店的,我只做豆腐》,陈宝莲译,海口:南海出版公司,2013年6月版,第101页。

写实主义将会成为战后日本电影的主潮,所以在这方面做了非常大胆的尝试,“嫁女三部曲”就是小津战后电影中写实主义的代表作。所谓“嫁女三部曲”指的是小津拍摄于战后的三部影片:《晚春》(Late Spring, 1949)讲述了鳏夫曾宫周吉催促女儿纪子出嫁的琐事;《麦秋》(Early Summer, 1951)呈现的是父母兄嫂对女儿纪子出嫁一事的各自用心;《秋刀鱼之味》(The Taste of Saury, 1962)表现了父女俩在女儿出嫁问题上的异见。这三部影片在主题上体现出了鲜明的一致性,因此被人们统称为“嫁女三部曲”。从艺术性上说,这三部影片构成了小津战后电影一种独特的表达方式,无论是电影叙事、电影修辞还是电影语言都为小津贴上了独特的标签。

一、电影故事：伦理叙事及其修辞学

小津曾言,自1941年开始,他就开始排斥电影中的情节,他认为这是一种“说明”性的手法,认为“如果只能靠这种‘说明’性的手法,只会扼杀人物和人生的基本真相”^①。奥蒂·波克也指出,“小津的无情节电影,以一种超验的风格,描绘那些已经成为原型的家庭遭遇无可逃避的人生境况,这种风格从司空见惯的平常事到对各种人生差异的确认,到提出静观的解决之道。”^②以“嫁女三部曲”观之,小津电影也许不存在叙事学意义上的情节(plot),戏剧性并不很强。但是这三部影片确实具有很高的可赏质,因为小津完成

① [美]奥蒂·波克:《日本电影大师》,张汉辉译,上海:复旦大学出版社,2014年2月,第96页。

② [美]奥蒂·波克:《日本电影大师》,张汉辉译,上海:复旦大学出版社,2014年2月,第96页。

了一次女儿出嫁的叙事,这本身就是一个事件,这个事件由很多要素组成,要素和要素之间存在着张力和联系,因此有必要从叙事学的角度对之加以分析。

唐纳德·里奇认为小津“想表现的不是故事,而是他的人物对故事中发生的事情的反应,以及这种关系如何创造出一种模型”,^①也就是说,小津的电影中存在一种“模型”,无论是电影主题还是内中的故事都只是有限的几种形式,很多部电影都围绕着一个主题进行叙事,他是在按照“模型”讲故事。其实,与其说是模型,毋宁说是在电影叙事学上的策略。俄国人类学家普罗普(Propp)在《故事形态学》中认为大量俄罗斯民间故事中的人物“无论多么千姿百态,但常常做着同样的事情。功能的实现方法可以变化:它是可变的因素”^②,因此重视叙事中某种成分的功能,提出“叙事功能研究法”。按照普罗普的逻辑,“嫁女三部曲”具有相同的功能项:1. 父亲有一个大龄未嫁的漂亮女儿;2. 女儿都有一个或两个兄弟;3. 父亲是鳏夫(至少两部影片如此);4. 父亲想要女儿嫁人,女儿因为想要照顾父亲不愿嫁人;5. 父亲有支持者(兄嫂、姑妈);6. 女儿有支持者(女性朋友);7. 女儿最终出嫁;8. 女儿出嫁后,父亲变得更加孤独。这样就清晰地呈现出了“嫁女三部曲”的主要结构元,也可以充分理解小津战后电影的主题和表现策略。

虽然结构主义方法论已是明日黄花,但是结构主义并不是一个理论垃圾场,因此,可以用法国结构主义语言学家格雷马斯

① [美]唐纳德·里奇:《小津》,连城译,上海:上海译文出版社,2014年1月版,第10页。

② [俄]弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普:《故事形态学》,贾放译,北京:中华书局,2006年11月版,第17页。