

中国电影出版社电影学丛书

像

与 电 影 影 像 对 话

场

林黎 / 著

CP 中国电影出版社

 上海戏剧学院 电影学丛书
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

本书系上海市教育委员会“上海高校一流学科建设计划”资助，
上海市教育委员会科研（创新）项目资助（项目编号：14YS067，项目名称：《像场：与电影影像对话》）

像

与 电 影 影 像 对 话

场

林黎 / 著

 中国电影出版社
2016 · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

像场：与电影影像对话 / 林黎著. —北京：中国电影出版社，2016.7

ISBN 978-7-106-04471-8

I. ①像… II. ①林… III. ①电影摄影艺术
IV. ①J93

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 121862 号

责任编辑：杜若冰

封面设计：吴晓莉

版式设计：沈 存

责任校对：李怡昕

责任印制：张玉民

像场：与电影影像对话

林黎 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100029

电话：64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfp@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京易丰印捷科技股份有限公司

版 次 2016 年 7 月第 1 版 2016 年 7 月北京第 1 次印刷

规 格 开本 / 787 × 1000 毫米 1/16

印张 / 14 字数 / 230 千字

书 号 ISBN 978-7-106-04471-8 / J · 1868

定 价 36.00 元

目 录

CONTENTS

上 篇

电影对北京城市地方性的表征

——宁瀛电影研究 / 003

口碑和票房双赢的艰难之旅

——记王竞电影 / 013

换个角度看故宫

——读《末代皇帝》 / 024

侠女精神与中国式魔幻

——电视电影《侠女》改编的跨类型融合 / 037

战争场面的视觉呈现 / 043

——从《神勇投弹手》谈起 / 043

曾经是超人的男子 / 047

加州之王 / 054

四颗离谱的心 / 062

指间的重量 / 069

上
篇

邮差 / 076

赝品 / 083

Prince of Darkness

——记著名电影摄影师戈登·威尔斯 / 093

教学相长

——20世纪二三十年代中国电影教育 / 106

“孤岛”电影中国家意识的转换性表达

——从《木兰从军》复业上海民族电影产业肇始 / 132

产业与意识形态

——“孤岛”时期张善琨的“影业帝国”演变之考 / 146

下
篇

生命体验在塑造上海都市归属感中差异

——华影时期的爱情、家庭题材影片 / 166

城市“潜影”

——“十七年”电影中城市表征 / 182

1983年的三把小牛刀

——记“第五代”的最初尝试 / 195

借壳上市

——改编自同名电视剧集的影片 / 207

后记 / 215



上 篇

电影对北京城市地方性的表征

——宁瀛电影研究

20世纪90年代初期,虽然重大革命历史题材的影片仍然占据中国电影市场的半壁江山,但也出现很多表现改革开放背景下普通百姓生活的影片。诸如夏刚的《遭遇激情》《大撒把》《无人喝彩》,李少红的《四十不惑》,周晓文的《青春无悔》《青春冲动》,黄建新的《站直啰,别趴下》《脸对脸、背靠背》等都市影片。这些影片显然不再是宏大叙事,也没有强烈的启蒙意识,而是以略带忧伤的笔调,温暖地抚慰着都市人的疲惫不堪的心灵。正如戴锦华所言:“在90年代的都市电影中,小人物的辛酸喜剧,取代了无名化的大都市和所谓‘后工业社会’的人流凸显在前景中。影片所试图给出的不再是获救的渴望与救赎的可能,而是一点点温情和暖意。”^①

在众多拍摄都市题材影片的导演中,宁瀛独树一帜。她的电影同样关注中国都市化进程中的都市人的精神状态。曾经留学意大利的宁瀛,不仅秉承了意大利新现实主义的视觉风格,又体现出她独特的理性思维能力。作为女性导演,她塑造出了在“家”的精神依托下,充满欲望的一系列都市人的形象。

宁瀛的早期作品“北京三部曲”《找乐》(1992)、《民警故事》(1995)和《夏日暖洋洋》(2000),描绘了北京的生活图景,串联起20世纪90年代以来北京城市大改造的过程。这也是北京都市化进程的快速成长期。这一序列的作品在较长时间维度上展现了中国人精神状态的变迁:父辈渐渐淡出视线,充满活力又举步维艰的青年人成为城市生

^① 戴锦华:《雾中风景——中国电影文化1978—1998》,北京大学出版社1999年版。

像场

活的主体。《无穷动》(2005)则用女性的视角,讲述了一个关于猜疑和欲望的现代都市人的情感故事。

这四部影片都以中国最重要的城市之一的北京为背景。城市,作为电影故事发生的地方,不仅是一个空间存在,同时也是文化场景。帕克曾如此描述城市:“城市毋宁说是一种心态,一套习俗和传统,一套有序的态度与情感,它们内在于习俗中,通过传统而传承。”^①当很多影片醉心于文化空间的地标性展示时,另外一些影片则独具匠心,将公共写作变为私人写作,完成对于城市地方性特征的表述。在“北京三部曲”中,导演通过展现老、中、青三代在不同时期的北京的生活状态,着力建构一个都市化进程背景下,不同时期的市民的现实焦虑和精神困境。这三代人都在努力适应高速发展中的城市生活,寻找着与这个城市的关系,试图确立自己在城市中的合法身份。《无穷动》中的场景只局限于四合院的空间之内,四个身份背景不同的女性围绕着一个男人的情感纠葛。

电影中的城市,既是故事中的一个角色,也是一个承载情感的容器。

老韩头·城墙·京剧



《找乐》

《找乐》的主角是老韩头,戴锦华称他为“典型的老中国的居民”。他常以一种悠闲的方式漫步在北京街头。导演采用长镜头,大量的横移、跟拍以及速度缓慢的摇镜头等运动方式拍摄老韩头的行走路径,节奏舒缓,呈现娓娓道来之势。于是,观众看到的是一幅完整的生活场景:前景是自行车,中景是老韩头,背景有买菜、上班的人们,还有一排排的平房。背景中人物和老韩头的速度是一致的。这就是当时的北京速度,踱步方寸间就是生活的直径,生活的尺度也是步行距离之内的。灰色影调之下,人和人/环境之间是紧密的,不感任何突兀。

① [美] 张英进:《中国现代文学与电影中的城市》,凤凰出版传媒集团、江苏人民出版社2007年版。

镜头下的城市形态、空间关系和生活质感，丰富而完整，充满了流动感。

老韩头从京剧院退休，无所事事。有一天，他在城墙处碰到了一群练曲儿的戏迷。

城墙，在某种程度上成为影片中北京地标性的表征，它不仅是一种地理景观，也承载了这个城市的历史沧桑。北京城作为一座古都，历经风雨。如何既保留老北京的城市形态，又能适应首都的发展，要找到一个两全其美的解决之道并非易事。正如清华大学的吴良镛所言：“从城市设计价值看，中国古代城市规划学的一个显著特点是将城市规划、城市设计、建筑设计、园林设计高度结合。这在古代城市规划和建筑学中是很独特的，在东西方古代城市佳作中尚无此先例。而北京城更是其中最杰出的代表……北京城的保护与发展是一对长期存在的矛盾。对于整个北京市16800平方公里的范围，发展是矛盾的主要方面，而对北京62.5平方公里的旧城来说，应以保护为主……”^①从1965年北京修建地铁开始，建设者们就顺着城墙挖了下去，很多城楼、瓮城、箭楼、闸楼一并被拆除。具有政治文化象征的城墙消失在人们的视线里。

与步行速度相适应的文化生活就是欣赏传统戏曲京剧，这是独具北京特色的生活方式。京剧，不仅能代表北京心态中闲暇传统，而且又产生出一种生活的艺术和自我修养。具有中国绅士心态和旗人文化传统的北京人非常热爱京剧，老韩头也不例外。京剧是他生活的重心，这不仅是他的休闲方式，也是自身价值的体现。

从老韩头首次在城墙处碰到戏迷，到最后他决定重新回归城墙处唱戏的戏迷中。影片中，人和城墙之间的空间关系寓意着人和社会之间的关系。老韩头苦心经营、试图确认的身份和地位被空间关系反复重新定义：分隔与融合、自在与紧张，这些充满矛盾的情感状态成为理解这些关系的关键词。

导演用京剧、步行来塑造北京人生活中的闲暇感，用城墙来明确地方性。长镜头的叙述方式、层次丰富的灰调、微微仰起的镜头以及不紧不慢的节奏都在视觉语言上营造出与传统相连的北京文化气质：尊严、庄重、内敛、和谐。

北京的旧城墙和京剧成为影片《找乐》中两个重要的文化元素。随着北京的城市改造进程，老北京的城墙渐渐消失在人们的视野中，具有传统审美习惯的京剧也开始淡出人们的生活，都市人已经无法体会与欣赏京剧带来的生活情趣。现代化的都市生活方式

^① 王军：《城记》，生活·读书·新知三联出版社2003年版。

像场

一步步与传统剥离，为其他东西所替代和填充。北京城维系多年的乡土城市的意味也渐行渐远。

国立兄·胡同·狗患

《民警故事》的主角是中年片儿警国立。他管辖着104个自然院，2300名居民。那片灰灰的四合院成为京城过往生活形态最后的活化石。如今，住在这些经过自行改造的四合院中的人们又是改革开放变革的亲历者。国立正是在这样的新老交替的环境中工作着。民警的工作比人们想象中琐碎得多，大到刑事案件，小到家长里短，都要管一管。

20世纪90年代中期，北京城的很多四合院和胡同被夷为平地，高楼大厦拔地而起。普通百姓的生活也由于客观环境的改变而被迫调整。城墙象征着边界，把人们的生活围拢在一起。四合院这样的民居形式符合传统文化中围拢的生活状态，有利于居民之间建立亲密关系，保持了中国传统道德系统的稳定性。值得一提的是，这种民居形式和农村民居差别很小。

影片的第一场戏是国立带着新来的民警连贵去四合院熟悉工作。他们骑着自行车



《民警故事》

串街走巷，从街道路过繁忙的大马路，转到小巷中。街景中骑车匆忙的人们，公共汽车、面的、小巷中的压路机等等，各种不同的环境声交织在一起，构成形态丰富且极具生活质感的场景。导演一直用跟拍的方式，景别、机位、声音（保护对环境声的处理）的频率等基本保持固定。他们谈话的内容，既有拉近彼此的家常话，也有工作的安排，和作为师傅的经验之谈。终于到了他们管辖的片区，身后是刚刚拆迁完的平地，眼前是接近天际线的高楼。这个段落的落幅镜头，俯拍他们穿过小巷，镜头慢慢升起，定格在一片灰色的四合院和接近天际线的高楼，鸽子飞过，骑车在环路上奔驰。在这个

段落中，国立表达了他对楼房的期待，不仅是从工作角度而言，更加有一种改善生活质量的期许。

胡同是呈现京城百姓生活状态的空间。这里既有穷苦贫民遮风挡雨的斗室，也有清贫文人的陋室、富贾巨商的宅院。随着四合院的拆迁和胡同的消失，由明清两朝建立起来的乡土城市形态渐渐消失，取而代之的是更符合现代都市结构的楼宇和社区。各种不同时期产生的建筑群把城市拼贴为一个复杂、纷繁的都市。这种突变很快改变了城市的空间结构，断送了城市千百年来的历史、文化沉淀。

狗，一种与中国人生活最为亲密的动物。它是忠实的代表，看家护院的责任让它成为中国家庭模式中的一个组成部分。如今，狗在家庭生活的意义发生了变化，它成为生活水平的象征，具有现代性意义的闲暇感。

导演赋予民警打狗行动很强的政治隐喻。民警从派出所骑着车，拿着打狗棒，不紧不慢地去找狗。废弃的王府成为一个重要的视觉观察对象。摄影机的视点并非一味聚焦于民警身上，对王府的仔细观察、端详，让观众感觉到摄影机视点的主观化。这是导演克制、客观、距离感的心态的表现。等民警追着狗跑出院子，在胡同里追踪的时候，摄影的机位常常设在胡同的拐角处，狗/民警进画，从纵深到前景，摄影机跟着他们的运动轨迹转弯，出画。这样的拍摄视点显得格外冷静旁观，参与感很弱。该段落的最后定格镜头是民警们在河边痛打疯狗，背景是北京的箭楼，再一次提醒观众故事的时空背景。这个段落中，作为第三方视点的摄影机是整个故事的一个重要参与者，它代替了一个默默关注的视点，不露声色地表达自己的态度和立场。

这是一部个人风格极其浓郁的影片，长镜头、纪实手法、同期音、中景等视听语言，似乎处处张显出意大利新现实主义的光辉。但是，导演这种刻意而为之的距离和游移的姿态，远离了意大利新现实主义影片中那种切肤之痛的关怀，显得非常理性而克制。虽然，长镜头依然可以比较完整地记录下一方水土，现代化的都市元素凌乱而破碎地铺陈在影片的后景中。但是，运动视角所产生的俯仰的变化已经不再是肉眼所能企及了。导演在纪实的表面风格下，呈现出戏剧性张力。

《民警故事》延续了《找乐》的视觉语言，但是其视点的改变，也就改变了本来的镜语关系。比如，《民警故事》更多采用了人全的景别，比《找乐》要大一些。所以，

像场

镜头所涵盖的信息相对更加丰富。画面中出现的不再仅有自行车和行人，还出现了汽车以及车水马龙的景象，后景的房子变高，商铺的门脸也漂亮了。这些商业社会的元素代替了原来单一的城墙。更重要的是，画面中高楼与平房、古建筑与新地标等这类新旧北京的符号同时出现在镜头中。此刻的北京，其地方性的特色正以不可逆转的趋势消亡着。

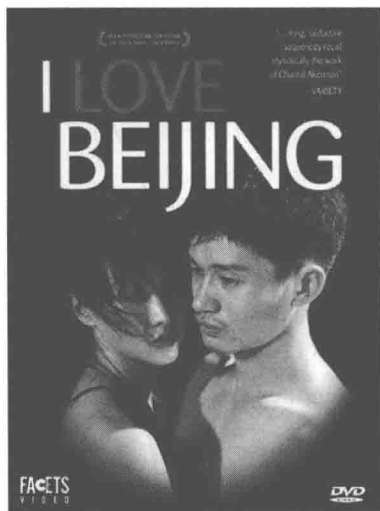
新市民·不夜城·爱情

作为“北京三部曲”的收官之作，《夏日暖洋洋》真正完成了一个大城市的影像建构。就这部电影本身而言，影像、色彩、运动方式以及声音（尤其是背景音乐）的丰富性，远远超过前两部作品。影片中大量的夜戏也是前两部作品中罕见的。电影表现手段的多样和复杂性契合了都市本身的纷繁。但是，导演的冷静和克制，或者旁观的心态还是延续着的。

首都都是身份、地位的象征，首都情结成为挥之不去的理想主义情怀。进入21世纪，随着五湖四海的人群汇聚到此，北京城区的面积早就跨越了古城的疆域，向外延展，有了三环、四环，甚至更远的区域。汽车成为主要的代步工具。电影《夏日暖洋洋》的主

角就是一个开出租车的司机冯德。

冯德开着车游走于北京街头，以新市民的姿态在北京流浪着。北京城市的发展一日千里，道路一马平川，没有那么多像迷宫一样的胡同，可城市本身让人更为迷惑。广阔而拥挤的大城市，让都市人感受到前所未有的寂寞和孤单。都市的情感如荒漠一般，爱情是最重要的情感慰藉，它让理想变得有意义。“雷尔夫认为现代生活场景体现了两种互相矛盾的东西，技术成就和普通的物质繁荣，同时存在‘审美混乱，道德贫乏，以及对专业知识令人困扰的依赖’。从这个意义上说，现代技术在创造物质繁荣的同时，却使人们在地



《夏日暖洋洋》

方情感方面陷入危机。”^①

导演用出租车狭小的内部空间来限定人物的情感空间。冯德爱情的得与失，就在车厢和外部都市之间的或虚或实的关系中被阐释出来。天气的阴、晴，或者大雨滂沱，也成为车内和城市空间之间的阻隔或沟通的方式。冯德的爱情都是在车上邂逅的，最让他向往的爱情是大学图书管理员赵园，一个土生土长的北京人，一个在大学校园中长大女孩。冯德对赵园的爱恋多少还含有对身份认定的渴望，可他们之间的一夜情只不过是抚慰赵园寂寞的一点点温存罢了。而其他的女孩不过是冯德的过眼云烟而已。

司机的后视镜是冯德仔细打量后座乘客的主要媒介。在冯德的主观镜头中，后视镜中映射出的女乘客以及她身后环境的虚实，与车外的环境构成层次感强的视觉空间。虽然车内空间有限，但是由于加入了环境以及镜子中反射的环境，构成了复杂的空间关系。除了这类空间关系外，还有诸如乘客所选位置与司机的近与远，乘客与司机聊天的时候出入镜方式以及景别和天气气氛等等，这些关系共同表达出冯德内心对女乘客的欲望。

大量的夜戏是前两部电影中罕见的。夜戏中描绘出的北京的夜生活，也是现代性的生活方式。各种消费性的娱乐活动出现在京城的大街小巷，满足不同的消费需求。冯德疾驶在夜色中，从一个繁华到另一个喧嚣，从拥挤到冷清，从城区到郊县。但是，深夜也是让冯德倍感寂寞的时刻。车外，性感的女孩翩翩起舞，在工地零星的灯光下，她的样子格外撩人，可冯德只能做个观者。对于孤独的都市人而言，爱情与欲望是结合在一起的。

影片中仍有大段的长镜头跟拍出租车行驶在城里，或者跟拍车窗外的城市风景。比如环线、居民楼、大学……更多的是连绵不绝的工地。白天如此，夜晚亦然。空间关系不连贯、长镜头趋少、剪辑增多、景别跳跃、节奏加快、运动痕迹明显、色彩冷暖变化丰富等等技术手段，将城市表现得支离破碎，流行音乐增加了伤感和失落的情绪。画面中呈现出北京地方性符号变得稀松，此刻京城的地方性特色逐渐消失，陷入一种类同中去，只剩下消费性的景观和寓意城市大发展的景象。

① [英] 迈克·克朗：《文化地理学》，杨淑华、宋慧敏译，南京大学出版社2005年版。

像场

女朋友·四合院·欲望

时隔五年之久，导演从“北京三部曲”中对北京城市版图和天际线的描绘中，转而聚焦到四合院中的生活状态，以微观、细腻的视角描绘着都市女性的生活状态。

影片《无穷动》描写成功的时尚杂志出版人妞妞无意中发现了丈夫的婚外情，于是她将三个最让她怀疑的女性朋友邀请到家里过春节。当这三个女朋友推开四合院深红色的大门后，仿佛进入她们自己尘封已久的青春岁月一般，回忆和现实交织的复杂情绪成为春节中她们无法释怀的情绪。

《无穷动》的故事背景不再是现代化进程中的北京城，仅仅只有一座四合院。既没有交待四合院的位置，也没有渲染四合院的历史。只是将故事放进这个封闭的空间内：一座遗世独立的房子，没有城市的喧嚣和拥挤，只有安静、独立和隔绝之感。导演将四个女人之间充满了猜疑和欲望的故事放在这样一个看似封闭空间中，却时时刻刻在营造丰富的画外空间。比如，在交待三个女朋友与妞妞丈夫的交往时，用充满层次感的潜台词蜻蜓点水般点到为止。而最具画面感的妞妞和丈夫初相识的情景，却是用妞妞讲述展现。妞妞深吸了几口烟，然后用略带调侃的语气，将当时的场景细节一一描绘。机位几



《无穷动》

乎固定在妞妞身上不变，从淡淡的青烟中，以及妞妞讲述停顿时的眼神，观众渐渐体会到这个女人的深情。当妞妞带着朋友参观四合院顶层的藏书之处时，四合院的历史和这个家族的历史已经定格在那些落灰的古籍中。精致、细腻的镜头语言，把画外空间渐渐聚拢到这个封闭的四合院中。

北京四合院是中国合院建筑的典型代表，它所代表的盛世辉煌，已经在21世纪中被无奈地重新建构，其身份和地位已经从符号化文化价值中褪色，进而似有永远退出历史舞台之势。影片中的这个四合院，安静却难免死寂。当现代性的焦虑与不安植入传统、静止的场景空间中，不合时

宜之感尤为明显。正如传统的家庭观念早已无法满足和超度现代性的欲望一般，四合院所代表的生活方式、价值观已然需要重新定义，甚至全然颠覆。

“无穷动”一词本是匈牙利小提琴家、作曲家诺瓦契克的一首小提琴名曲。全曲用急速的跳弓弹奏，情绪跳跃，充满了生活欢快、积极的基调。作为一种音乐体裁名称，代表着从头到尾贯穿急速节奏的一种音乐乐曲名称。影片《无穷动》借用音乐中“无穷动”这一术语，将一个试图挣脱传统局限的欲望之心放在古板、封闭的四合院中，以强调出跳跃与静止、开放与闭合的矛盾，这也是影片中最具有张力的部分。因而，当影片最后三个女人昂扬地走在都市未修葺完善的马路上时，洒脱和释放之感尤为轻快。

宁瀛在视听语言上的探索，在这部影片中显得更为极致，封闭空间的塑造为一。

导演常常采用空间真实和内心真实相悖的表现手法。当四个女人欲说还休、假情假意交流时，用各种镜头语言强调出空间的真实感；而真情流露的时候，画面效果则表现得虚幻、不真实。在影片中少有的抒情段落中，拉拉站在窗前喃喃自语回忆自己的初恋。她忧伤地站在窗前，和玻璃倒影出的四合院融合在一起，似有若无、亦幻亦真的影调。她用略带着忏悔和哀伤的语气，对着老宅诉说着那段逝去的真情。手似弹拨着琴弦，仿佛掠过无情的岁月。当摄影机跳出室内，试图拉伸画内空间时，却将这个从室外延伸到室内的空间表现得更为平面，没有纵深感，利用层叠、虚实关系来塑造出复杂的空间，而这一画面效果有意将视线混乱，故意将这一空间关系错乱、难分彼此。导演正是用这样迷离的画面表达拉拉的情绪。

影片中锋利的话语，也难以掩饰导演对行将落幕的传统文化的伤感之情。

在宁瀛的电影中，时间和空间不可能完全线性叙述，只有利用蒙太奇手法，将发生在不同时间和空间中的事情剪辑在一起，从而创造出与现实生活接近的空间感受和情感体验。相对于蒙太奇的剪辑方式，长镜头更加有利于还原生活本来的面貌，记录下完整的生活形态。长镜头之下的城市风貌，流动感强、表征丰富、空间层次明显，可以较全面地表现城市形态。宁瀛的“北京三部曲”中，就很擅长利用长镜头表述北京的地方性，记录下一个从乡土气息浓郁、皇城特征明显的北京到新旧交替到趋于雷

像场

同的城市变化。《无穷动》的短平快的手法、封闭空间的塑造，同样也在诉说这个现代化进程中的都市变迁。

“北京三部曲”的一开始都有一个对北京全貌的全景式描写。《找乐》中对于生活常态的速写，《民警故事》中人物也成为北京街景的一部分，《夏日暖洋洋》中俯拍的拥挤的十字路口，嘈杂、喧嚣。导演擅长使用国画中的长卷的方式，横移、跟拍、长镜头，创作出与人眼观看方式接近的视觉效果。按照林奇的说法，每个城市都有某种程度的“形象性”，它们对解读一个城市来说是至关重要的。在宁瀛的镜头中，北京其形象性相当凝练和概括，她更加注重生活质感、生活气息的捕捉和营造，而不仅仅止于符号意义明显的形象性的展现和视觉上的猎奇感。而《无穷动》中则放弃了对北京全景式的展现。

在这些影片中，交通工具的演变与城市节奏的变化和地方性之间建立起一种关系，丰富了视听上对于都市化进程的读解，也是导演捕捉和营造生活质感的方法。这是独具匠心的设计。北京城不再是一个静止的北京，而是介入人物命运的力量，影响着人物的发展。导演对于北京城市的把握不是宏观式的俯览众生，而是实践体验式的方法，通过“行走”、“穿行”来获得自身对于城市的体验。在时间的消逝中感受空间变化的意义。在平凡的日常生活中体验着现实的焦虑。他们自身的体验是片段和破碎的，正因为缺乏自上而下的宏观把握能力，对周遭的空间无法企及，从而丧失了安全感。从老韩头到冯德的精神焦虑的递增，正是这种失重感的升级。

宁瀛“北京三部曲”中的这些小人物莫名耕耘在一个大都市中：《找乐》中的老韩头是胸怀家国理想的退休老人，他希望传统的文化可以找到栖息之地；《民警故事》中的普通片儿警夹在新旧生活方式中疲于奔命，他们也是权贵与百姓之间的夹心层；《夏日暖洋洋》中的出租车司机塑造为现代都市的流浪汉形象，找不到真正的精神家园。从老韩头缓缓步行到国立骑着自行车走街串巷，再到冯德开着出租车穿行在北京城中讨生活，北京已然建设成现代化的大都市。在《无穷动》中则回归到传统的视觉符号中，是对都市生活方式以及传统观念的反思。

现代化的都市，这究竟是一个乌托邦，还是一场噩梦呢？