

百年先锋丛书

BAI NIAN XIAN FENG
CONG SHU



声光波动中的 心灵裸泳

20世纪电影

黎小锋 贾 恺 著

SHENG GUANG BO DONG ZHONG DE
XIN LING LUO YONG

1901-2000

ER SHI SHI JI
DIAN YING

吉林美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

声光波动中的心灵裸泳/黎小锋著. —长春: 吉林美术出版社, 2002.12

(百年先锋)

ISBN 7-5386-1376-5

I. 声... II. 黎... III. ①电影史—世界②电影评论—世界 IV. J909.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第100547号

百年先锋丛书

声光波动中的心灵裸泳——20世纪电影

著 者/黎小锋 贾 恺

责任编辑/李 卫

装帧设计/朱 循

技术编辑/赵岫山

出版发行/吉林美术出版社

印 装/长春人民印业有限公司

版 次/2003年1月 第1版第1次印刷

开 本/850×1168mm 1/32

印 张/6.75印张

印 数/1-4000册

书 号/ISBN7-5386-1376-5/J·1083

定 价/19.90元/册

◎声光波动中的心灵裸泳

百年先锋丛书

◎声光波动中的心灵裸泳

无声的童谣

先锋电影之后

“意识流”之旅

理性的镜子

守望在“左岸”

被撕裂的翅膀

上帝的色谱

漂泊与回归

质朴的关怀

大师回放

从独立制片看电影的未来

科恩兄弟



◎百年先锋丛书

声光波动中 的 心灵裸泳 —— 20世纪电影

黎小锋 贾 恺 / 著

吉林美术出版社



叩向大师
心灵触摸
浮光掠影

目 录

- 第 一 章 无声的童谣/9
- 第 二 章 先锋电影之后/30
- 第 三 章 “意识流”之旅/47
- 第 四 章 理性的镜子/68
- 第 五 章 守望在“左岸”/84
- 第 六 章 被撕裂的翅膀/103
- 第 七 章 上帝的色谱/127
- 第 八 章 漂泊与回归/149
- 第 九 章 质朴的关怀/166
- 第 十 章 大师回放/180
- 第十一章 从独立制片看电影的未来/200

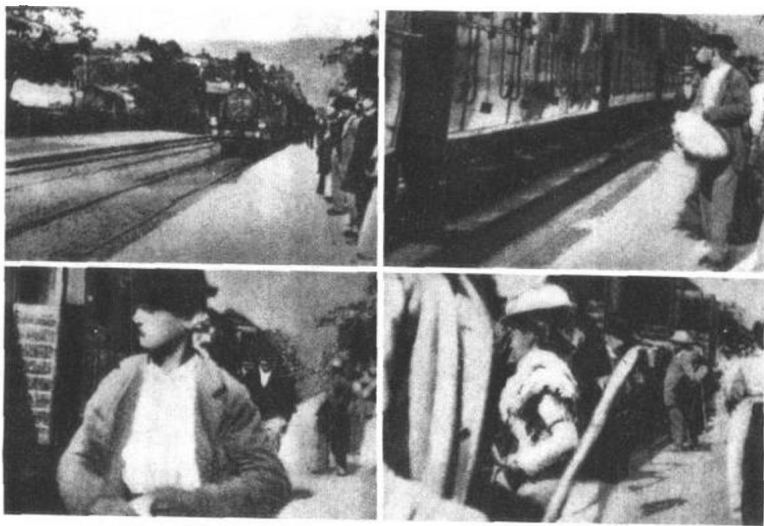
◇ 第一章 无声的童谣

引言：电影发展到今天，在技巧和手法上已经没有任何新东西可言了。一格一格，都是章法。有时候人们也在疑惑：谁说的不能跳轴，谁说的不能跳切？如果剧情允许，跳了又怎么样？在地上转他三圈——什么事情都没发生，地球还不照样在转？看后现代主义影片《急走罗拉》，就觉得特别解气：现实、冥界和动画世界，都被生吞活剥地搅在时间这头巨兽的胃里，管你什么电影语法，怎么好看怎么玩，我们自己重新创立一套游戏规则——

最早的电影语法，还不是在打破禁忌中形成的吗？

推动摇篮的手

“昨夜我身处幻影王国，非身历其境你无法知道有多奇怪。它是一个没有声音也没有颜色的世界。在那里的所有的东西——泥土、树木、行人、水以及空气都浸泡在单调的灰色里，灰色的阳光穿过灰色的天空，灰色的脸上镶嵌着灰色的眼睛，树上的叶子也是灰白的，这不是生活本身，



《火车进站》

而是它的影子，不是动态的本身，而是它无声的幽灵。”（摘自高尔基在莫斯科首次看卢米埃尔电影所写的日记）

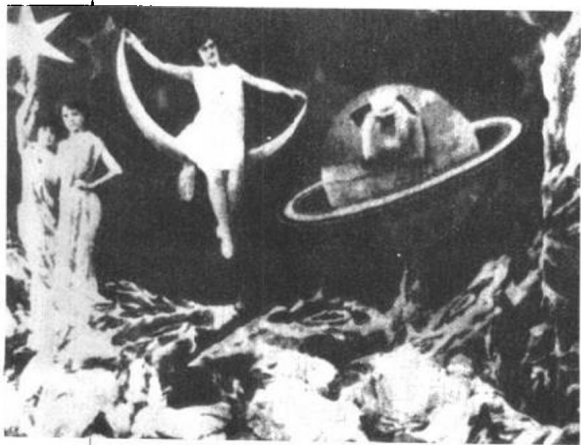
要是把人们对于百年电影的感受过程都辑录成册，那又是一部怎样的历史？

不妨想像一下，一百年前的黑暗影院里，那些被银幕上闪烁的白光映射得斑斑驳驳的面孔！只是他们大都目不识丁，所谓的贩夫走卒、引车卖浆之徒。他们最初“观摩”电影的心情，大概跟趴在邻居产房窗外看新鲜差不多：“你瞧那个娃娃，长了个方方正正的大脸盘子，黑是黑，白是白，不会哭，光会张大个嘴——”

“火车压过来了。快跑！”

银幕上，一辆火车轰隆轰隆（当然，这声音只是大家从巨大的车轮不断滚动中引发的一种听觉联想）朝观众头上碾了过来。大家呼啦一声，什么都不顾了，狼奔豕突地逃到光亮的大街上。胆大的人回去看，放映厅的天花板没有塌下来，墙壁没有被碾开一道豁口，高高低低的凳子还在——落在扶手上的老花眼镜也没有被碾成碎片。银幕上一片白光。火车已经轰隆隆地开过去了……

与市井百姓的热闹恰相映照的，则是一些上流社会的绅士，在听说“电影”的神奇视觉效果之后，也在私下里慕名前往。他们压低帽檐，竖起衣领，如同幽灵一般潜入电影院。而在散场之前，他们再次压低帽檐，竖起衣领，借着夜色的掩护溜出影院。好像逛了一趟下等妓院。不知在下次的沙龙聚会里，他们会不会拿暗语互相询问：那个蒙脸人后来怎么样了？



《月球旅行记》1902年

在还没有登堂入室成为一门公认的艺术之前，卢米埃尔和他那个时期的电影——像前面提到的《火车进站》、《婴儿午餐》、《机器肉店》等——对于底层的人们来说，就是现实的复制品：睁大你的眼睛，没房子、没车子的人可以享受中产阶级华丽的住宅和舒适的汽车，没老婆的人可以欣赏裸露着长长秀腿的美女……要什么



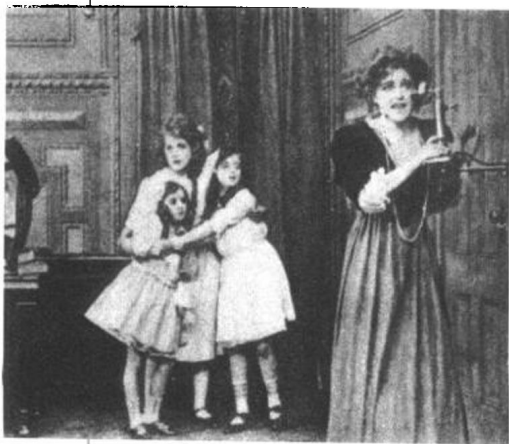
格里菲斯

有什么……谁都在等着看那黑箱子里又会飞出什么鸟来……代价仅仅是一个银币。

随着电影逐渐走出他的襁褓时期，观众对于电影的认识，也在逐渐改变。

这是一个三级跳：

第一跳：电影不仅能够复制现实，还能满足大家的幻想——这得归功于职业魔术师出身的法国人梅里爱。这个满脑子奇思怪想的人通过人为安排的场景，开创了电影史上戏剧主义的传统。观众们津津乐道的“公交变灵车”故事源于他的一次技术故障：他在巴黎拍摄街景时，胶片被内部镜门给卡住了，只得停拍。等他把胶片重装好了，刚才还在镜头里的公交汽车，现在已经变成一辆灵车。电影还能变魔术！梅里爱从此发现了停机再拍的奥秘。此后，他开始挖掘电影的想像空间，实验出了种种电影特技来表现他的幻术、神怪主题，如两次曝光、停顿、倒拍、慢速、快速、动画、渐隐渐显、化入化出等。他使出魔术师的看家本领，于1900年拍出了《灰姑娘》，大量精致的舞台背景让人想到瑞典导演博格曼的“银幕戏剧”《魔笛》。而《月球旅行记》(1902年)在幻想的登月旅行中讽刺了人们对于科学和机械的盲目崇拜，这一点又让人想起美国导演库布里克的《2001年漫游太空》。应该说，梅里爱启发了不少后来的大师。



格里菲斯 《孤独的别墅》

第二跳：电影可以借用文学手法，反映人心中的历史——扬言要创造“伟大的电影观众”的美国人格里菲斯借用英国作家狄更斯的小说手法，试图用胶片来缩短电影学徒屁股与文学大师椅子之间的距离，大搞电影语法革新：他在影片《多年以后》使用了特写镜头，虽然演员表演还没到巴拉兹标榜的“微相学”的份上，但的确让观众更加靠近了人的内心生活；通过在《孤独的别墅》中运用交叉剪辑的手法，



格里菲斯《一个国家的诞生》1915年



格里菲斯《党同伐异》1916年



格里菲斯《党同伐异》1916年

他创造了“最后一分钟营救术”；在照明上格里菲斯也作了革新。他拍了一部名叫《酒鬼改过自新》的影片，并不忌讳在人物脸上留下阴影——他的同事从此才恍然发现，原来光影效果可以营造氛围，甚至形成叙事；到长片《一个国家的诞生》(1915年)和《党同伐异》(1916年)里，格里菲斯完善了自己的电影语法辞典。他的作品被奉为电影界的圣经。与格里菲斯在艺术手法上的不拘一格相比，他在后期影片中却一直满足于炮制旨在赚取观众眼泪的道德故事，虽然他自己乐此不疲，但在观众眼里却是陈腐、过时的。一个“前卫”的电影人就这样滑向了他的反面，这是很有意味的。既然“伟大的观众”不买他的那一套，“伟大的制片人”自然也就对他存了戒心，接下来“伟大的影片”就难以为继了。

让·雷诺阿在他自传里说过格里菲斯晚年一件逸事：一批好莱坞制片人为格里菲斯设宴庆祝。按老规矩，酒阑席散之前，大家请他讲话。他站起来，对请他出席庆祝会的炙手可热的阔老们看了片刻，说了这么一句：“诸位，谁愿意借我5美元？”说罢归座，乐队奏起一支欢乐的曲子……格里菲斯就像那个沦为街头报贩的梅里爱一样，最终被他亲手缔造的电影业所抛弃，成为一个泛黄的历史名词。好在他的电影，没有被时间割头。

第三跳：电影有其理性品格，可以用来表达思想——这就不能不提爱森斯

无声的童谣

坦和他的苏联蒙太奇学派了——

风流水转蒙太奇

这是20世纪20年代末的一个春夜：

爱森斯坦装出蒙娜丽莎般神秘的笑容；

杜甫仁科摆着被缚的普罗米修斯的体态；

普多夫金则挥动圣母玛利亚的手势……

在前苏联电影事业管理委员会办公大楼的顶层，三个初出茅庐却已闻名遐迩的青年导演聚到了一起，他们激情难耐、忘乎所以，干脆像在化装舞会上那样，模仿各自心目中的文化巨人——达芬奇、米开朗基罗、拉斐尔，手舞足蹈起来……

他们将地板踩得通通作响，将桌椅踢得东倒西歪。吊灯狂摇，光线乱溅，墙上像在上演一出皮影戏。他们大汗淋漓地使出浑身解数，做出种种夸张的表情和动态——经过一番折腾之后，硬是将三个文化巨人演绎成了杂戏场上的三个疯子……

置身一个激情年代，处于一个激情年龄，三个年轻导演就在一个狭小的空间里上演了他们的“巨人之舞”！这是他们想像力与创造力的一次集体宣泄。就像电影中突然切入一个精彩的反应镜头——“巨人之舞”以一个地板打蜡工人的视点收场：

他拎着一只木桶从门口经过时，脸上出现张皇失措、目瞪口呆的怪异神情。

这场无人喝彩的“舞会”上演之时，爱森斯坦的成名作《战舰波将金号》已在全球各地放映，同时他的新片《旧与新》也在后期剪辑之中；普多夫金的处女作《兹文尼郭拉》和杜甫仁科的《兵工厂》刚刚举行首映仪式。

实际上，苏联的蒙太奇学派正是在这一拨年轻人的身体力行中发展起来的。

正如格里菲斯曾经戴着狄更斯的面具、将文学技巧转换为交叉蒙太奇等电影技巧一样，苏联蒙太奇学派也曾在源头上受过格里菲斯的恩惠。出于“红色理论家”在意识形态上的敏感与避讳，苏联蒙太奇学派在对格里菲斯的继承上，有些地方总是欲语还休。

格里菲斯那些被法国导演让·雷诺阿赞不绝口的特写镜头，在爱森斯坦看来，只是与视觉效果相关，而苏联蒙太奇则在特写镜头中通过局部的



爱森斯坦

对比造成了整体上的新质。

爱森斯坦津津乐道的，正是蒙太奇作为揭示思想概念的手段所具有的神奇功能。

不妨用工具箱里的几件“宝物”来比喻苏联蒙太奇的功能：

蒙太奇首先是“剪刀”，剪出一个一个镜头。镜头正是蒙太奇的细胞。

然后，蒙太奇是把“尺子”，通过将不同长度的镜头进行并列、交替，产生节奏和内在冲突。

最后，蒙太奇是“锤子”——冲突贯穿始终，分解的事件经过重组以后，形成强有力的观点和态度。

在一个具体实践中，相对于格里菲斯在冰上和岸上的平行奔驰镜头而言，苏联导演普多夫金在《母亲》结尾以滚滚洪流预示着革命力量的蓬勃向前、无坚不摧，更显示了理性的力量。

杜甫仁科的《土地》(1930年)被称为苏联蒙太奇学派最后一部杰作。最后一大段落里，瓦西里在月光下舞蹈时被人刺死，影片节奏缓慢下来。牧师的诅咒、母亲的悲痛、女友在缅怀与追忆中赤身裸体在地上翻滚，以及凶手以头撞地，悔恨、愤怒以至精神崩溃，这几组镜头并置交切在一起，形成一种情绪上的强烈张力。此时，生命力蓬勃的向日葵，划过死者面部的苹果枝，细雨中晶莹、饱满的苹果——爱情、死亡、大自然，这些抒情因素糅合在一起时，使人产生一种无由的感伤。

将观众带出镜头之外，电影之外，这才是苏联蒙太奇孜孜以求的目标。

叩问爱森斯坦：蒙太奇被拧成一根绳子，最后一个捆住的是？

大师是什么？大部头？原创性？著作本身——或者片盒齐眉？对于死者来说，叫谁大师都没什么意义了。对生者来说，大师或许就是一张提前发出的死亡证书？

爱森斯坦在27岁时就以《战舰波将金号》成为了电影大师。他为自己设

置了一个经典，一辈子都没有逾越过去。

从照片上看，爱森斯坦有着宽大的前额、幽默的眼神、柔顺的卷毛和向日葵一样圆润的、灿烂的面孔。他爱穿着已经过时的背带裤，这让人想起他的出身和教养。他1898年出生于里加市一个总建筑师的家庭。幼年的他每天出门上学，在街道上就能看到父亲的一些建筑作品。它们像他父亲的价值观念一样坚固实用，但却缺乏艺术创意。作为资产者的儿子，爱森斯坦受到的教育是非常完备的。他学了几门语言，对于文学艺术涉猎广泛，尤其对俄罗斯和西欧古典文学心领神会。他常去剧院和马戏团看戏，30年后还对1913年看《都兰道特》的情景难以忘怀。他喜欢舞文弄墨，动手写过剧本，并以自己的方式来进行排练：他用剪刀剪出舞台布景和剧中人物，然后在想像的舞台上演出心中的戏剧。

依照父亲的设想，爱森斯坦大学上的是彼得格勒建筑工程学院。但他不愿继承父业，不肯成为城墙上那块四方四方的砖，他想干什么？这个长着柔顺卷发的年轻人丢下铅笔和图纸，在十月革命招展的旗帜下参加了红军，修过工事，搞过宣传，后来，他被保送到总参谋部东方语系钻研日本文字。通过研究东方语言和像形文字的思维方式，他甚至声称看清了蒙太奇的某些本质。以像形字“泪”为例：

镜头A：一只眼睛的特写，

镜头B：一滴水的特写。

A和B两个镜头并置，就是“泪”字的效果，喻示欢乐、痛苦等各种情绪。



爱森斯坦在剪接

更让人称奇的是，爱森斯坦还从日本歌舞伎的表演中得到启示：“音响、动作、空间和语音并不是和日本演员相配合的，甚至不是同时发出的，而是被作为同等因素来处理的。”从这种声画对位中，爱森斯坦声称他发明了杂耍蒙太奇。

从东方文字和歌舞

无声的童话