



看，电影！

无声 / 著

看，电影！

无声 / 著



河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

· 郑州 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

看, 电影! / 无声著. — 郑州: 河南大学出版社, 2018.3

ISBN 978-7-5649-3004-2

I . ①看… II . ①无… III . ①电影评论—世界—文集

IV . ①J905.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 051490 号

责任编辑 韩琳

责任校对 霍晓玉

美术编辑 翟森森

出 版 河南大学出版社

地址: 郑州市郑东新区商务外环中华大厦 2401 号

邮编: 450046

电话: 0371-86059701 (营销部)

网址: www.hupress.com

印 刷 郑州新海岸电脑彩色制印有限公司

版 次 2018 年 4 月第 1 版

印 次 2018 年 4 月第 1 次印刷

印 量 1200

开 本 890mm × 1240mm 1/32

印 张 6.25

字 数 157 千字

定 价 39.80 元

(本书如有印装质量问题, 请与河南大学出版社营销部联系调换)

前言

大概是小学二年级的时候，一日，我偶然看到电影频道将在凌晨播放《闪闪的红星》（1974）的节目预告，早就盼望着有机会看一看，因为以前妈妈常常和我讲述与这部电影有关的童年记忆。正巧新闻报道的流星雨也会在差不多的时间出现，我便请妈妈到时间叫醒我，结果起床实在困难，流星雨没看成（城市里也未必能看到），电影也只剩下了 half，我在昏昏欲睡中坚持看到了最后。多年以后，记忆中只剩下潘冬子眼含泪光、目光坚毅的脸。早先看电影一般都是通过电视，大多是国产电影，我尤其偏好历史和战争题材的，比如《地雷战》（1962）和《地道战》（1965），看过很多遍，连台词都能背下来一些。中学以后接触的外国影片才逐渐增多，主要是商业娱乐电影，林林总总加起来，数目也算可观。然而，直到我进入大学，开始系统学习电影时才发现：原来我对“电影是什么”还一无所知！几乎整个大一学年，我都处于混沌状态，语言的压力自不必提，作为理科生，对西方艺术缺乏足够的了解也是一项阻碍。另外，国内的基础教育极少涉及西方哲学，每到哲学课便真如听天书一般（虽然法国同学也一样觉得艰涩），而真正令我感到羞愧的是，艺术理论课偶尔涉及的一些中国古代哲学，例如阴阳学说，我也不全然熟知，更遑论明了这些对于电影研究具有何种意义和作用，可见电影学是一门多么复杂的学科。

这个时代, 去电影院看电影已逐渐成为一种普遍的生活方式, 但是由于对电影艺术缺乏足够的了解, 甚至是错误的认知, 不少观众仅仅把它当作一种娱乐消遣活动, 看完一部电影, 大多只是从故事情节是否有趣或者刺激, 演员表演是否细致入微, 画面或者特效是否精致等浅表层面进行评价。借着潘冬子事件, 我想谈谈一个被长期误解的概念——Photogénie(上镜头性)。这个词由两部分组成: photo(照片)和génie(神采), 是法国先锋派电影理论家路易·德吕克于1919年首先提出的, 并强调了它作为电影语言的重要性。现在, 提到“上镜”与否, 我们通常认为这是指一个演员是否具有立体的五官、姣好的面容。然而, 德吕克在九十多年前就对这种观点进行了辩驳: “他们说罗宾娜小姐‘上镜头’, 因为, 她漂亮……有许多女演员原是毫无特色的, 但却以‘上镜头’著称, 我重复一遍, 她们根本没有任何特色, 他们之所以能在电影界具有盛名, 只是因为导演的各种手段。”^①他又说: “一个具有表现力的人, 不论他是美的还是丑的, 只要人们愿意, 他都可以显露出自己的表情并由摄影来把它突出。”^②从中, 我们可以看出“上镜头性”的关键要素——“表现力”, “由摄影来……突出”。法国电影评论家、导演让·爱泼斯坦进一步做了总结: “凡是由于在电影中再现而在精神特质方面有所增添的各种事物、生物和心灵的一切现象, 我都将之称为‘上镜头性’的东西。凡是通过电影的再现而无所增添的

① [法]路易·德吕克:《上镜头性》, 李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》, 北京:生活·读书·新知三联书店, 2006年, 第60页。

② [法]路易·德吕克:《上镜头性》, 李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》, 北京:生活·读书·新知三联书店, 2006年, 第61页。

东西，都是不‘上镜头’的，因而也就不属于电影艺术。”^①可见，演员的外貌与“上镜头性”的本义毫无关系，那不过是电影的商业性需求。我在潘冬子的脸上就看到了属于“上镜头”的东西——情感。当然，上述只是狭义的理解，根据爱泼斯坦的理论，大致说来，“上镜头性”是指通过电影语言（技术手段、时空的展现等）使“客观事物本身有时也能这样机械地显示出某些事物的内在精神”^②，他举例说，近景中的一把枪可以被赋予一些“性格”特征——犯罪的诱惑或者邪恶的激情，等等；抑或是阿贝尔·冈斯的《车轮》中，席西夫临死时，灵魂离开身体，被天使架着在雪地上滑行的场景，他从中感受到了一种诗意，而这诗意就是“上镜头性”所赋予画面的灵魂。

还要提到一点，随着电子技术与网络产业的发展，我们的观看习惯被改变，这成为电影的梦幻性逐渐消失殆尽的罪魁祸首之一。我的一位电影理论课教授曾在课上提过，如今很多人习惯在笔记本电脑上看电影，但是电影是大银幕的艺术，只有在大银幕上才能发现更多的细节，感知到更多的情感。你能指望在几寸的手机屏幕上看卡尔·德莱叶的《圣女贞德受难记》（1927）看到“目瞪口呆、不能离开座位”（让·科克托语）吗？

从起源上讲，中国传统文化中的皮影戏和走马灯可看作是电影最初的原型，也在一定程度上推动了电影的问世，比如，19世纪（1881—1897）建在巴黎蒙马特地区的黑猫夜总会（Le Chat Noir），这是由艺术家鲁道夫·萨利创办的艺术夜总会，在1885

① [法] 让·爱泼斯坦：《电影的本质》，李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年，第82页。

② [法] 让·爱泼斯坦：《电影的本质》，李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年，第82页。

年至1896年(卢米埃尔兄弟宣布电影发明后的第二年)间上演了几十出皮影戏,在欧洲大受欢迎,这对电影的诞生产生了直接影响。或许可以说,我们的先人有着比世界上任何民族都要更早的关于电影运动和幻觉本质的直觉。法国19世纪现代主义诗人波德莱尔在《现代生活的画家》一文中写道:“不管处于什么态势,不管跑得多快,一辆车和一条船一样,从运动中获得一种神秘而复杂的风致,那是很难速记下来的。艺术家的眼睛所得到的愉快似乎来自船和车这种已经如此复杂的东西在空中依次地、迅速地产生出来的几何图形。”^①美国哲学家斯坦利·卡维尔从这段话中得出一个结论:波德莱尔所描述的画面是只有电影才能做到的,从而说明波德莱尔对电影诞生的预见——这时离电影问世已不足半个世纪。

然而在现代,中国的电影理论研究及相关的文化普及尽管逐年增多,相比西方却仍处于滞后状态。以法国为例,无论是在电影院、电影馆还是电影节,都不乏大量的狂热电影爱好者,他们中大多不是电影专业人士,或许也没有接受过专业的课程学习,却具有相当水平的评鉴能力,不仅乐于交流,也能对电影相关话题侃侃而谈,发表独立见解。除了政府对包括电影在内的艺术产业的大力扶持和推广,也因为其国民自身对于文化、艺术孜孜不倦的追求,在这个网络发达的时代,法国地铁里或者火车上依然有很多专注读书看报的人。我曾和一些同学交流过,他们中的许多人在进入大学专业之前就在高中阶段选修过电影课……虽然随着时代的发展,一个国家的文化在国际上的地位有起有落,但如果整个民族保有对传统文化的尊崇,那么民族文化的振兴与繁荣都只是时间问题。

众所周知,电影是一门与文学、绘画、音乐、舞蹈、建筑、

①〔法〕夏尔·皮埃尔·波德莱尔:《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译,北京:人民文学出版社,1987年,第512~513页。

雕塑甚至哲学、科学等都有着密切联系的综合艺术，因此，电影赏析需要一定的艺术文化积淀，而通过观看优秀影片，则有助于提高文化修养及艺术审美。因此，电影作为现代文化中最为独特的艺术形式，不仅能对提高国民素质起到难以比拟的作用，在输出本国文化、提升国家软实力方面也有着不可小觑的贡献。匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹（1884—1949）在1945年完成的著作《电影美学》开头那一段前瞻性的话时至今日对于我们仍具有启发性：

“……电影艺术对于一般观众的思想影响超过其他任何艺术……我们也未能足够明确地认识到：如果我们自己不是内行的电影鉴赏家，那么，这种具有最大思想影响力的现代艺术，就会像某种不可抗拒的、莫名的自然力量似的来任意摆布我们。我们必须非常细致地研究电影艺术的规律和它的可能性，否则我们就不可能掌握和支配人类文化历史上这一最能影响群众的工具……今天谁也不否认电影艺术是我们世纪最富有群众性的艺术，但糟糕的是，他们并不懂得电影艺术乃是群众思想的产物，反而认为人民的思想，特



图1 摄于多维勒亚洲电影节放映厅外



图2 Whistable Herne Bay 镇的露天电影放映:《灼热的马鞍》(1974, 梅尔·布鲁克斯)

别是城市居民的思想,在很大程度是电影艺术(它同时又是一项规模宏大的企业)的产物。提高群众对电影的鉴赏能力,实质上就意味着提高世界各民族的智力。然而,我们几乎还没有人认识到,我们没有把群众的鉴赏能力提高到应有的高度是一件多么危险、多么不负责任的事情。”^①

正如中国的现状,我们的观众中有很多人难以独立、清醒地评价一部影片,无法窥到影像深处蕴藏的内涵,即解读电影语言,有时候甚至会被影片所传达的价值观(尤其是负面的)轻易影响,归根结底,都是因为不具备拆解电影这部精密仪器的工具。

虽然近年来,译制类经典理论书籍和国内业界人士的专著有逐年增多的趋势,但是艰涩的理论知识大概会令非专业人士望而却步,就连我自己在看一些理论研究者云山雾罩的文章时也会觉得有

① [匈]巴拉兹·贝拉:《电影美学》,何力译,北京:中国电影出版社,2003年,第3~4页。

被作者刁难之嫌，于是常常思考是否可以尽自己的绵薄之力为推动电影文化的普及做一点微末的贡献。某日，我在写电影随笔时，突然萌生出一股强烈的冲动：为什么不分享一些自己关于电影的体验呢？若读者能从这样的漫谈中找到一点共鸣，产生一些兴趣和动力去深入了解电影这门学科，并且在寻求用更加全面和深层次的方式研究电影的途径上得到一些灵感，便已足矣！

《老子》提倡“不言之教”，何谓“不言之教”？中国近代哲学家李石岑在《中国哲学十讲》中解释道：“不参以人为的意见或主张，或虽以人为的意见或主张，而不以美恶、善不善相号召，使民相忘于美恶、善不善之间，如鱼在水而忘水。”^①这便是老子的“无为”主张，从“无为”又延伸至“无知”，老子赞美“无知”，因为“知识是一切造作的源泉，也是一切虚伪欺诈的源泉”，因此，李石岑认为，按照老子的说法，不尊重“无知”有三害：“一、在个人有‘目盲耳聋’的危险；二、在国家有‘国贼’的危险；三、在知识本身，有‘不博’且‘病’的危险。”^②我对此说法极为赞同。如果知识不能被正确地学习、传授和应用，倒不如像没有经过知识教育的小孩子一样，保持天真朴素的思想状态。孟子不是也说“尽信书不如无书”吗？在这个网络盛行的年代，人们有了更多的表达自我观点的自由，因此，知识的权威性遭到挑战，我们很难避免被他人的错误言论误导，电影评论也是如此，我们如何在读一些看似专业且言之凿凿的影评时能不轻易被影响呢？首先要做的就是贝拉兹所讲的“提高群众的鉴赏能力”。如何提高呢？电影的多义性决定了它不能像数学一样通过套用公式便能得到正确答案，欣赏电影时除了运用理论知识进行解析，依靠直觉和潜意识中的艺术感

① 李石岑：《中国哲学十讲》，天津：天津人民出版社，2011年，第87页。

② 李石岑：《中国哲学十讲》，天津：天津人民出版社，2011年，第88页。

知去发现影像之美并得到心灵的涤荡或许更重要。这就需要在有条件的情况下，多涉猎各种艺术门类。在某种程度上，我是一个理论怀疑论者，偶尔在自省时会有反理论倾向，所以一直认为，只学习如何运用理论分析电影不是最终目的，这也会面临过度解读的危险，而通过对多种艺术形式的综合了解学习，建立自己的知识和审美体系，增强思辨能力，才是分析包括电影在内的一切文艺作品的合理方式。对于艺术评论，我们需要的不是人云亦云，而是独立的见解和不同思想的碰撞。因此，这不是一本严格意义上的电影分析类书籍，它尽量避免涉及过多深奥的专业理论，也不遵循线性的影史脉络。这仅仅是一本掺杂着个人经历的电影笔记，旨在通过我的观影体验（好的或者坏的），为正在以及即将成为 Cinéphiles^① 的读者提供一点小小的启发，希望这些将电影与其他艺术门类并置讨论的杂谈能像游记一样引起读者的兴趣并消除一些对于电影的误解，比如很多人认为的“好电影 = 好故事”，以导演彭小莲所著的一本书为例，书名就已经能从某些层面上对这一说法进行驳斥——《不要给我讲故事，我需要的是人物——认识好莱坞导演罗伯特·奥特曼》。另外还要指出一点，看电影也不应只重“量”而忽略“质”，好的电影值得一看再看。大学二年级的一次电影分析课，我没听懂教授在课上对一个电影片段的分析，下课后便向他提问，他没有重新解释，只是建议我回去之后将电影再看一遍。这和古人所云“读

① Cinéphile：法语词汇，意为“影迷”。另一词 Cinéphilie 意为“迷影”，诞生于第一次世界大战之前，第二次世界大战之后在法国国内扩大并持续到 20 世纪 60 年代的文化运动，新浪潮时期表现尤为突出。一个真正的“影迷”具有两种身份：观众和影评家，他与“la salle obscure”（“暗室”，即放映厅，这个词影射了电影放映的机制）有着密不可分的关系，可以说这是一群有大量观影经历（通常在电影院或者电影馆）且对影史如数家珍，对电影有着独到见解的知识分子。

书百遍，其义自现”异曲同工。还有一次，在影院举行的一场新片首映式上，主持人提到了奥玛·希（Omar Sy）主演的广受好评的《无法触碰》（*Untouchable*, 2011），在座的观众纷纷表示喜爱之情，唯有一位说自己看了十几遍，问及观后感，他说是“无感”（记不清了，也可能是“反感”），主持人表示惊讶，问那为什么还看那么多遍，他回答说是为了给杂志写影评。或许这个例子有点反面，但总归也说明了反复观看的重要性。

电影艺术自问世至今已历经百年，优秀影片多如繁星，权威著作浩如烟海，我自觉个人理论水平及观影量有限，也希望做到一点“不言之教”，即使在写作过程中秉持严谨和尽量客观的态度，内容也难免有疏漏之处，唯愿大家能开卷有益！

最后，我要说的是，我不是电影理论研究者，我只是电影文化的传教士。



图3 摄于伦敦牛津街



图 1-1 摄于里尔市中心商店外



目 录

001 前言

001 一、阿尔弗雷德·希区柯克的窗

015 二、雅克·塔蒂的喜剧世界

027 三、拾穗的阿涅斯

033 四、“美女与王子”的现代童话——与让·科克托“对话”

043 五、电影与服装

053 六、《猎人之夜》，难以入眠

061 七、“破坏天使”扎齐“成长”记

081 八、凡·高与电影

097 九、电影与电视

117 十、Cinecittà 和 UFA

145 十一、光之幻影——维姆·文德斯

157 十二、电影与电子游戏

174 后记

176 参考书目

一、阿尔弗雷德·希区柯克的窗

Alfred Hitchcock (1899.8.13—1980.4.29)

我上大学以后才开始正式接触希区柯克，也或许更早一点（多年前曾在书店购买过一套《希区柯克剧集》），学校的专业设置倾向现代^①艺术，因此核心课程是研究以法国新浪潮和意大利新现实主义为主的欧洲各种现代电影运动及学派。希区柯克，作为一个出生于英国的好莱坞导演（姑且这么定位），却被各门课的老师频繁提起，追根溯源，是因为让-吕克·戈达尔、克劳德·夏布洛尔、弗朗索瓦·特吕弗和埃里克·侯麦等一群法国新浪潮电影人最先意识到了希区柯克电影的艺术性，并为其一直被定义为“商业片导演”“平反”，这群年轻的影评人中很多因为受到他的影响而在后来选择了导演的道路。特吕弗首先为此写了一本在世界范围内引起广泛回响的书——《希区柯克与特吕弗对话录》，它的序言里有这

① 指现代性：“现代性这一概念，是在18世纪末与启蒙运动的设想和艺术哲学的诞生相联系的。它在美学领域的特征在于，它从在制度和道德方面主导它的主流艺术中解放了出来——它自成一领域（布尔迪厄）——并且与传统相决裂……在电影这门主要是巨型的并且有叙述性的新艺术中，现代性的概念更加难以界定。通常，人们将建立在透明美学基础上的好莱坞经典时期与欧洲20世纪60年代先锋派的实验时期相对比，后者解构叙述以展示自己的创作模式。然而，某些观点认为拒绝一切形式主义的罗西里尼一类的电影人可称为是现代的。”（〔法〕玛丽-特蕾莎·茹尔诺：《电影词汇》，曹轶译，北京：中国电影出版社，2006年，第65页。）

么一段: “1962年, 我来到纽约, 在那里上演《朱尔和吉姆》(*Jules et Jim*), 我发现每位新闻记者都向我提出同样的问题: ‘为什么《电影手册》^①的批评家很重视希区柯克? 他很富有, 他获得成功, 但是他的影片没有内容。’ 有个美国批评家, 我刚向他称颂《后窗》, 他便用这句非常粗鲁的话回答我: ‘你们喜欢《后窗》, 因为你们不熟悉纽约, 不了解格林威治村。’ 我回答他: ‘《后窗》不是一部描述村子的影片, 而是一部用电影手段拍摄的影片, 而我熟悉电影。’ ” ^②

第一次看《后窗》(*Rear Window*, 1954), 似乎是在大一的时候, 当时这部影片没有引起我的任何兴趣, 当然不是因为和那些记者一样认为“没有内容”, 但总之, 它很快就被我遗忘了。时隔很久, 在一次放映课上再次完整地看过一遍后, 我仿佛有点茅塞顿开之感。又过了一段时间, 看完第三遍, 我已然成了希区柯克的忠实信徒。我想, 特吕弗的最后一句话应该很能解释我的这番转变。之后的几年间, 我又反复看了几遍, 每次都有新的感悟和收获——这便是大师影片的永恒与不朽。而他的拍摄手法则被一代又一代的电影人借鉴和效仿, 将模仿希区柯克进行到极致的应该就属布莱恩·德·帕尔玛^③了。

希区柯克的电影虽仍属于传统经典电影范畴, 但他的影片引

① *Cahiers du Cinéma*, 法国电影杂志, 曾是新浪潮电影人的文化阵地。

② [法] 弗朗索瓦·特吕弗: 《希区柯克与特吕弗对话录》(*Hitchcock/Truffaut*, 原书首次出版于1967年), 郑克鲁译, 上海: 上海人民出版社, 2007年, 第1页。

③ Brian De Palma(1940—), 美国导演, 编剧, 制作人。代表作有《魔女嘉莉》(*Carrie*, 1976)、《迷情记》(*Obsession*, 1976)、《剃刀边缘》(*Dressed to Kill*, 1980)、《凶线》(*Blow Out*, 1981)、《疤面煞星》(*Scarface*, 1983)、《粉红色杀人夜》(*Body Double*, 1984)、《黑色大丽花》(*The Black Dahlia Haunting*, 2006)、《节选修订》(*Redacted*, 2007) 等。

发了由《电影手册》提出和主导的关于“作者论”的广泛探讨。20世纪50年代，法国进步的电影人对好莱坞一贯的叙事风格和老套的故事情节（以不需要思考为原则，简单直白，在视觉上对观众进行精神控制）进行抨击，只推崇个别导演，如希区柯克、霍华德·霍克斯、约翰·福特、奥逊·威尔斯、查理·卓别林、弗里茨·朗等，这些导演在电影创作中必须拥有绝对的控制权，并且作品秉持一贯的形式风格。“作者论”强调了导演的地位，在电影中加入导演的个人观点，改变传统的场面调度和蒙太奇方式，促使观众参与进影片并积极思考，以破除好莱坞的线性叙事及稳定的情感表达造成的惰性观影习惯。以希区柯克为例，从剧本创作到场面调度到配乐和服装设计再到后期剪辑等，无一不在他的掌控中，并且一切都显露着他独特的世界观，即便是只看过几部希区柯克的电影的人也能大致说出一些希区柯克式的元素：谋杀、金发女郎、悬疑、恐怖、麦格芬（由希区柯克的编剧安格斯·麦克菲尔提出，指能激发角色行为的物品，比如《精神病患者》里被偷的400万美元）、绿色（希区柯克常在片中运用绿色元素，比如女主角穿着绿色衣裙），还有“寻找隐藏物品”游戏（在电影中找出以路人形象出现的希区柯克），等等。

从《后窗》起，希区柯克便开始以一种现代的、反思批判的观点拍摄探讨电影本身的影片。这部影片将电影机制或者说观众机制搬上了银幕，剧情设置揭示了电影观众最原始隐秘的欲望——偷窥癖（voyeurism），这个词的前半部分来源于法语 voir，意思是“看”。法国作家、思想家和评论家罗兰·巴特（Roland Barthes, 1915—1980）在他的著作《明室：摄影纵横谈》中这样描述与电影有着直系亲缘关系的摄影：“据我观察所得，一张照片是三种活动（或三种情感，或三种意图）的对象：实施，承受，观看。实施者