

电影课·下

经典外国片导读

陈旭光
苏涛
主编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



电影课·下

经典外国片导读

陈旭光 苏涛 主编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

电影课·下: 经典外国片导读/陈旭光, 苏涛主编. —北京: 北京大学出版社, 2014.7

(培文·电影)

ISBN 978-7-301-23887-5

I. ①电… II. ①陈… ②苏… III. ①电影评论—世界 IV. ① J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 020560 号

书 名: 电影课·下: 经典外国片导读

著作责任者: 陈旭光 苏涛 主编

责任编辑: 姜贞

标准书号: ISBN 978-7-301-23887-5/J·0562

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社 @培文图书

电子信箱: zpup@pup.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752032 出版部 62754962

印 刷 者: 三河市国新印装有限公司

经 销 者: 新华书店

650 毫米 × 980 毫米 16 开本 31 印张 538 千字

2014 年 7 月第 1 版 2014 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 62.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

目录

contents

导论：读解电影	001
《卡里加利博士的小屋》：疯狂社会与“威权”崇拜	014
《战舰波将金号》：蒙太奇的觉醒	023
《大都会》：科幻外衣、政治影射与基督教救赎	033
《公民凯恩》：好莱坞现代电影的“处女作”	043
《卡萨布兰卡》：意识形态焦虑与西部神话	052
《偷自行车的人》：平凡人的生活	061
《罗生门》：阴阳两界，复调人生	069
《乡村牧师的日记》：布列松的“电影书写”	080
《东京物语》：“礼”的恪守与和谐之美	089
《雨月物语》：东方传奇中的时代主题	099
《野草莓》：影像对哲思开放的可能性	108
《四百击》：个人与僵化价值秩序的碰撞	119
《雁南飞》：硝烟中的蔷薇	127
《广岛之恋》：记忆的维度与创伤的寓言	136
《精神病患者》：惊悚的精神分析电影	145
《青春残酷物语》：“日本的新浪潮”与青春的影像呓语	154
《八部半》：戏如人生的梦幻隐喻	162

《红色沙漠》：内心风景的外化绽现	172
《2001：太空漫游》：宇宙启示录	182
《魂断威尼斯》：艺术与生命的挽歌	192
《教父》：科波拉的美国梦想与家族情怀	200
《资产阶级的审慎魅力》：梦境与现实的荒诞与反讽	210
《出租车司机》：孤独者的自我救赎	219
《铁皮鼓》：民族的荒诞叙事	227
《陆上行舟》：着魔的银幕	235
《乡愁》：咫尺时光中的孤独分量	244
《德州巴黎》：寻找的旅程	255
《再见，孩子们》：儿童视角下的战争阴影	265
《天堂电影院》：电影与人生	275
《薇洛妮卡的双重生命》：神秘主义的生命追问	284
《辛德勒的名单》：平凡的救赎	294
《赤裸裸》：身体的隐喻与赤裸的真实	303
《天生杀人狂》：风格与暴力的辩证关系	312
《低俗小说》：独立电影的一种范式	321
《这个杀手不太冷》：爱在罪恶都市里的影像表达	331



《烈日灼人》：大时代的温暖伤痕	339
《暴雨将至》：圆型叙事与后殖民话语	349
《阿甘正传》：“傻瓜”的美国史诗	358
《破浪》：反叛者的宣言	367
《花火》：亦正亦邪的暴力书写	377
《樱桃的滋味》：追问死亡的旅行	386
《罗拉快跑》：命运的狂奔	395
《永恒与一天》：文化迷思与镜头之美	406
《两杆大烟枪》：红茶掩映下的爵士摇滚	415
《关于我母亲的一切》：走出男性身份缺失的文化焦虑	423
《地下》：一个民族的笑泪与狂想	432
《大象》：生命中不能承受之轻	441
《贫民窟的百万富翁》：贫民窟里的童话	449
《入殓师》：小人物的生死物语	458
《阿凡达》：电影 3D 新纪元	468
附录：外国电影精品编年	478
后记	483

一、电影史与心灵史

电影与人类一起走过了20世纪的盛衰沉浮与悲欢离合，走到了21世纪，它风采依旧。

作为“第七艺术”，电影艺术是20世纪后来居上、最具现代性的新兴艺术门类；作为巨大的文化工业，电影是机器的产物，它既是现代化的大众传播媒介，更是有着巨大影响力的文化复制性的工业；而作为一门如实再现人类生存活动与文明进程的综合性艺术，它是大众的梦幻和欲望的表达方式，是人类通过镜像方式确认自己、发现自己的独特方式，它折射了或反映着特定国家、民族、阶层的某种主观的意识形态。现代电影艺术不再是消极的人类回忆或思考的载体，而是以强大的影响力和权威的叙事话语重构着民众的记忆，参与着人类从古希腊时起就锲而不舍的“认识你自己”的艰难探索历程。从某种角度说，一部电影艺术史，也就是一个民族的文化形象史和心灵成长史。

无疑，色彩斑斓的银幕世界与现实人生世界构成了一种平行的、共生互现的、镜像式的或隐喻、寓言式的想象关系。从某些叙事的缝隙、错位的结构、自相矛盾的表述出发，我们不但能认识到电影所“再现”的那个时代或社会的表象，更能从中读出饶有意味的潜话语，发现隐藏在电影形象背后的“不在者”和“不在的结构”。

电影无疑是今天我们日常生活中现实的一部分，是与我们当下的生存密切相关的一种范围广阔而繁复的社会文化现象——一种如法国著名电影理论家克里斯蒂安·麦茨所赞许的“总体社会事实”，“一种涉及许多方面的整体”。不仅如此，电影还是一门有着特殊的魔力的新兴艺术样式，它在当今的社会文化中独占

鳌头，匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹称之为“具有最大影响力的现代艺术”，“我们世纪最富有群众性的艺术”。与所有艺术一样，电影不仅寄托、表现人类的情感生活，甚至也“制造”着人类的情感生活。电影所表现的世界，有时比现实世界更具魅力和诱惑力。电影影响着我们的思维方式、情感方式和生活方式，具有文化想象和“国族认同”的强大功能。缺了电影，今天的人类生活就会是不完整的、无法想象的。

时至今日，电影艺术的魅力依然让人称奇。当年法国著名哲学家狄德罗在论及戏剧艺术时曾感慨戏剧“只能表现一个场面”，“然而在现实中，各个场面总是同时发生的”，因而，他设想能有一种突破舞台剧的局限、时空不受限制的、“同时表现几个场面”的艺术。电影或许就是实现了狄德罗的理想的艺术。它可以把不止一个场面同时表现出来，可以把发生在同一时间之内却在空间上相差十万八千里的事，连接或穿插在一起——电影艺术，这是“人们的梦”，是一种梦的方式，它能使时间绵延、停顿甚或倒退，而空间更是可以随意扩大或压缩，上下几千年、纵横数万里，影视艺术可以不断地产生新的时间和空间，也许它正应验了中国古代文论家刘勰那个古老的关于文学的理想或者说梦想：“观古今于须臾，抚四海于一瞬。”

从媒介的角度看，著名传播学家麦克卢汉认为所有媒介都是“人体的延伸”：“传播媒介决定并限制了人类进行联系与活动的规模和形式。”影视无疑正是人类的一次具有决定性意义的大延伸。正如巴拉兹在《可见的人》中写道：“电影将在我们的文化领域里开辟一个新的方向。每天晚上有成千上万的人坐在电影院里，不需要看许多文字说明，纯粹通过视觉来体验事件、性格、感情、情绪，甚至思想。因为文字不足以说明画面的精神内容，它只是还不很完美的艺术形式的一种过渡性工具。人类早就学会了手势、动作和面部表情这一丰富多彩的语言。这并不是一种代替说话的符号语（就像聋哑人所用的那种语言），而是一种可见的直接表达肉体内部的心灵的工具。于是人又重新变得可见了。”

总而言之，电影影像文化已经上升为现代社会占主导地位的文化形态之一。在今天，电影既是一门完全可以与文学、音乐、美术、戏剧等相并列的艺术样式，以影视为核心，还形成了一个包括摄影、动画艺术、计算机艺术等在高科技基础上崛起的艺术新形式或新型文化形态——影像文化或视觉文化——不但全方位地冲击着旧有的艺术观念，改变了原有的艺术格局和生态，它还超越艺术的领域而渗透或覆盖了整个社会生活和文化，广泛而深刻地影响到人们的生活方式、

语言方式、思维逻辑等。确如美国文化理论家贝尔所断言：“当代文化正变成一种影像文化，而不是一种印刷（或书写）文化。”^[1]正是影视艺术，使得人类在文字语言的基础上，又获具了一种全新的“语言”——动态的、具有三维立体感和逼真视听效果的视听语言，一种全新的思维——蒙太奇思维。这是原始思维在现代的复苏，是被理性社会长期压抑之后由单面人重新走向“完整”、全面的人。因为这种思维以感性、完整性、超越时空性的形象思维为其特征，而不是线性逻辑思维。麦克卢汉就曾激烈地抨击过印刷媒介强加给人的线性思维方式的局限性，充分肯定了电子媒介或影像传播媒介所引发的革命性意义。

马克思曾经指出：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众——任何其他产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。”^[2]影视艺术显然就是这样一门生产了新的艺术创造主体和鉴赏主体的现代艺术，它呼唤并要求着新的懂得影视艺术语言和审美规律的观众的产生和介入。正如马克思说过的，“如果你愿意欣赏艺术，你就必须是一个有艺术修养的人”，而“对于没有音乐感的耳朵来说，最美的音乐也毫无意义”^[3]。

从这个角度我们甚至不妨说，不会欣赏电影就不能算是真正的现代人。

二、电影是什么？

从1895年的诞生至今，电影并非一开始就为人们接纳为艺术。电影在一开始被视如马戏团的杂耍，是不入流的。在此后的很长一段时间内，电影总是被看做“视觉消遣品”。而且，人们对电影的根本属性的认知似乎正在走着一条之字形的道路。

这其中的原因自然颇为复杂，除了观念上的问题之外，与电影本身不无艰难的走向成熟的历程相关，与它跟科学技术的密切关系，它的独特的工业化生产流程和商品属性等都有一定的关系。更为重要的是，一门艺术的成熟总是要经历漫长的时间和艰难的历程，而相较之其他艺术的源远流长，影视艺术的历史只有短

[1] [美]丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，生活·读书·新知三联书店，1992年，第156页。

[2] [德]马克思：《政治经济学批判·导言》，《马克思恩格斯选集》（第2卷），中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局，人民出版社，1972年，第95页。

[3] [德]马克思：《马克思恩格斯全集》（第42卷），中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局，人民出版社，1979年，第125页。

短的百年路程。

关于电影，历来有不少理论家曾作过描述和界定。这里略举几例。

法国电影理论家马塞尔·马尔丹曾从几个方面描述过电影：“一项企业，也是一门艺术”，“一门艺术，也是一种语言”，“一种语言，也是一种存在”。^[1]的确，任何事物，从不同的角度看，会得出不同的看法和结论。作为一个复杂的文化现象，一个“总体文化现实”，电影也是如此。从上述马尔丹的论述推而广之，我们还可以说，从商品消费和市场流通的角度看，电影是一种具有极大的经济效益的商品；从生产流程的特点看，影视既是一种以导演的个体创造为主的集体的艺术创造，又是一种巨大的文化工业，是一种规格化的大工业生产（还是一种创意文化产业）；还可以从大众传播学的角度，把电影看做一种大众传播交流媒介、一种政治与宣传工具、一种意识形态国家机器等。

当然，在这里，我们要把电影定位在艺术上，或者说主要从艺术和艺术学的角度来研究电影。因此，建构一门电影艺术学，才有源自电影自身的充足的本体论依据。平心而论，电影成为艺术已有公认。正如马塞尔·马尔丹在当年指出，“在卢米埃尔兄弟的发明出现了四分之三世纪以后，再也没有人道貌岸然地对电影是否是艺术表示怀疑了。”

毫无疑问，只有到了电影可以自如地以自己特有的艺术语言来表现繁复的社会生活和复杂精微的人的精神世界的时候，电影才真正无愧于艺术的命名。阿斯特吕克从电影成为“一种语言”的角度，谈及他对电影作为艺术的理解：“电影正在变成一种和先前存在的一切艺术（其中特别是绘画和小说）完全一样的表现手法。电影从市集演出节目、类似文明杂剧或记录时代风物的工具，逐渐变成——能让艺术家用来像今天的论文和小说那样精确无误地表达自己的思想（哪怕多么抽象）和愿望的一种语言（也就是说一种形式）。这就是为什么我称这个新的时代为摄影机是自来水笔式的时代。这种电影画面含有精确的意义，也就是说，它正在逐渐摆脱视觉形象、为画面而画面、直接叙事、表现具体景象等旧规的束缚，以至于这种方法成为一种像文字那样灵活而巧妙的写作手段。”^[2]

在这里，如果我们不去追究完全把电影“语言”比之于文字语言在学理上存在的漏洞，而主要从电影艺术的成熟需要其自身艺术手段、话语特征、思维方式

[1] [法]马塞尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社，1992年，第2、3、4页。

[2] [法]亚·阿斯特吕克：《摄影机—自来水笔，新先锋派的诞生》，刘云舟译，《世界电影》1987年第6期。

等艺术语言的成熟和系统化为依托的话,是完全可以的。现在,越来越多的人又把电影界定为文化工业或娱乐产业。

总之,电影是一门艺术,但又是一门前所未有的新艺术,它不仅改变了人类艺术的格局、系统,而且丰富乃至在相当程度上重塑了人类的审美经验。而另一方面,它甚至不是原先某些艺术门类的简单的相加或综合,正如著名德国电影理论家克拉考尔曾指出的那样,“所谓‘电影是一种跟其他传统艺术并无二致的艺术’这一得到普遍承认的信念或主张,其实是不可能成立的”。因而,“如果电影确是一门艺术的话,我们也肯定不应当把它跟其他各门已有定论的艺术混为一谈”^[1]。它无疑扩大了原本就不应该封闭的艺术的概念范畴,增大了艺术大家族,而且颇不乏后来居上的气势,同样,它也对与它之前的艺术实践相对应的艺术理论体系造成了巨大的冲击。

三、电影的读解或批评

麦茨在《电影语言》中把一般的电影研究分为三个部分:电影理论、电影史和电影批评。^[2]因而,电影批评也是电影学或电影研究的重要组成部分,而且是与电影史、电影理论交融在一起的。正如韦勒克、沃伦在论述文学研究中“文学理论”“文学批评”“文学史”的体系分类之后指出:“文学理论不包括文学批评或文学史,文学批评中没有文学理论和文学史,或者文学史里欠缺文学理论与文学批评,这些都是难以想象的。显然,文学理论如果不植根于具体文学作品的研究是不可能的。文学的准则、范畴和技巧都不能‘凭空’产生。可是,反过来说,没有一套课题、一系列概念、一些可资参考的论点和一些抽象的概括,文学批评和文学史的编写也是无法进行的。”^[3]因此,我们的电影研究应该兼顾电影理论、电影批评和电影史。在电影史的概要叙述中,吸收电影批评的新成果,融汇并探讨电影理论的学理性和学科体系性。归根到底,电影批评和电影理论的历史也是电影史的有机组成。

[1] [德]齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复原》,邵牧君译,中国电影出版社,1981年,第50页。

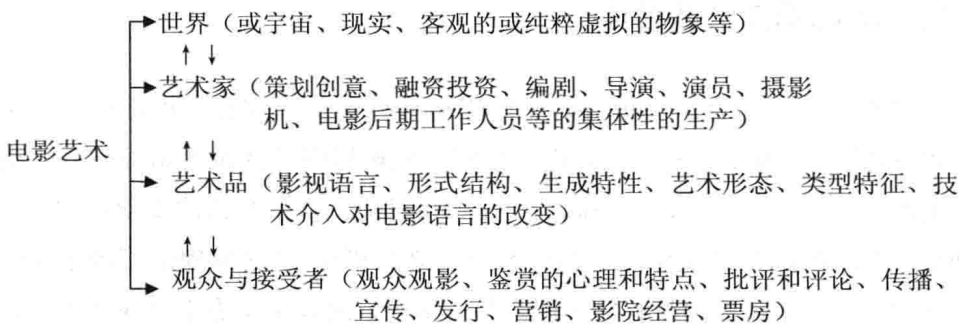
[2] 参见[法]麦茨:《电影语言:电影符号学导论》,刘森尧译,远流出版公司,1996年,第104—106页。

[3] [美]勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,生活·读书·新知三联书店,1984年,第32页。

1. 电影读解的角度

从广义上说,批评也属于鉴赏,批评要以鉴赏和接受为基础,但批评是鉴赏的深入和学理化。鉴赏是人人可以进行的,但进行电影批评,无疑需要一定的专业知识,应该对基本的电影理论、电影语言的独特性以及中外电影发展历史有一定的了解。最初的感受必须真切,应该是有感而发的,但理性的思考和分析却应该能按照电影的独特规律和要求来进行,甚至要使用一些专业化的理论和术语。

鉴于电影作为一种文化现象和一门新兴的有赖科技进步的现代艺术或准工业生产生产的复杂性,切入对电影的思考和批评的角度无疑非常之多,让我们先来看一个从美国文论家亚伯拉姆斯的“艺术四要素”图式改造而来的电影艺术的四要素图式:



德吕克指出:“我们是目睹一种不寻常的艺术,也许是唯一的现代艺术诞生的见证人,因为它同时既是技术的产物,又是人类精神的产物。”事实上,无论电影有何等之多的新东西,具有何等之重的科技含量,它还是属人的。从艺术的角度来看,它也还是符合艺术的四要素原理的。也就是说,它还是离不开世界(银幕或屏幕世界所映现的世界和物象)、创造主体(包括编剧、导演、演员等在内的创作和制作集体)、形式文本(电影的艺术语言方式、结构、叙事、类型等形式因素)、艺术接受(观众在接受)这样四个环节或阶段。

根据这一图式,我们对电影的批评至少可以从如下几个角度切入来进行。

(1) 世界或现实的维度

从这一角度切入的电影批评一般是社会文化系统批评。19世纪法国文学批评家丹纳在《艺术哲学》中提出了决定文艺的“三要素”说,这“三要素”即种

族、环境和时代。他指出，“要了解一件艺术品、一个艺术家、一群艺术家，必须正确地设想它们所属的时代的精神和风俗概况，这是艺术品最后的解释，也是决定一切的基本原因”^[1]。所以，从这一角度切入对电影的批评主要是把电影作品看做是对社会文化社会意识形态的一种反映或再现。

这可以称作道德化的批评，就是以现实社会的道德准则来衡量电影所传达或承载的道德价值观念。当然，电影艺术世界的道德不完全等同于现实世界。有时候，电影艺术世界遵循自己的道德法则。而道德也有新旧道德之分。有时候，反现存道德的电影反倒代表了一种离经叛道的新道德。从这一维度也可以是意识形态批评，这表现为对电影的社会生产机制的批评，而过于狭隘的意识形态批评则难免陷入单纯政治批评的泥沼。如毛泽东对电影《武训传》的批评。

文化批评也可大致归入这一维度。一般说来，文化批评或文化研究有广义和狭义两种含义。广义的文化批评系指对与市场经济、大工业化生产方式紧密联系的，包括文化理论本身、大众消费文化、大众传播媒介等在内的种种文化现象的研究。狭义的文化批评则指把电影置于广阔的文化语境之下来考察研究。

电影文化批评，既是将种种电影文本置于多元文化背景中，用各种有效的文化批评方法进行多角度的阐释，也是力图把电影看做一种开放性的（不再拘限于纯影像文本），与市场经济、工业生产方式，与社会意识形态的再生产密切相关的大众文化现象（不仅仅拘执于纯艺术电影）而进行文化研究和文化批评。

（2）创造主体的维度：编导演系统

从这一角度，可以对电影作品生产的各个环节——编、导、演、摄、美、录、剪辑进行批评研究。

编剧研究：可以侧重于对影片的结构、叙事方式、主题、人物设计、对话独白等偏重文学性的内容进行研究，甚至可以比较分析从小说原著到剧本到电影的过程，研究这种影像化的成败得失。

导演研究：《电影的元素》一书曾经归纳过构成导演风格几种要素，如题材的选择、剧本结构、画面（构图、照明和摄影机的移动）、演员表演、剪辑（速度、节拍、节奏）、辅助元素的运用（音乐、音响效果、光学效果）。^[2]无疑，从这些角度切入，最后又都可以归结到以导演为中心的整体影片创作、影片风格或

[1] [法]丹纳：《艺术哲学》，傅雷译，人民文学出版社，1963年，第10—11页。

[2] [美]李·R·波布克：《电影的元素》，伍函卿译，中国的电影出版社，1986年，第161页。

导演风格。另外，也可以对导演进行创作心理学的研究，研究影片与导演的生平、个人经历和童年记忆的关系等。

表演研究：可以研究电影中演员或明星的“二度创造”、其比较直观和形象化的表演风格、明星形象的文化象征意义等，还可以研究表演风格与影片风格或导演风格的是否一致，等等。

（3）语言与形式：影片本体系统

从这一维度进行的是一种注重电影影像和语言本体的，侧重形式的本文研究。所谓本文研究，就是视影片为表意的表述体，进而分析研究这一表述体的内在的系统构成和表意方式。具体而言，我们可以研究影片的语言特点，如画面造型、运动、镜头语言、剪辑风格，叙事或抒情的节奏、视点、角度、表意的方式、叙述的语法等内容。这可以通过对镜头的细读式的分析来进行，还可以借用电影叙事学的方法，抽取归纳影片的叙事结构，寻找叙事的矛盾和缝隙，进而解构颠覆影片的表面化的主题立意。

也可以进行类型研究。总结出类型电影一些基本的要素、基本叙事结构。如美国西部片要素从不外乎大致的时代背景，地点在西部，大多表现正义与邪恶的公平较量，总有维护正义、智勇双全的警长或牛仔和邪恶的强盗，以及符号性极强的酒吧、峡谷、荒原、小镇、街道等。也可以进行“反类型”或“非类型”的研究。

还可以通过设置若干两两相对冲突性范畴进行研究，如类型片的基本结构，就被认为是一种比较简单的“二元对立”，总是把某一文化价值与另外一些文化价值对立起来。

（4）心理接受：观众系统

从这一角度，可以研究观众的窥视心理，研究电影对观众心理的自觉或不自觉的投合。研究观影过程中影片对观众的“询唤”及过程，也可进行原型心理研究或进行个体精神分析，进而研究电影中所表达的大众文化心理。因为正如路易斯·贾内梯认为的那样，“大众文化使我们最不受阻挡地看到原型和神话，而精英文化则往往把原型和神话掩盖在复杂的细节表面之下”。

当然，从任何一个角度切入的研究，都会以牺牲其他角度的丰富性为代价。所以，我们实际在批评的实践中，应该是多种角度的融会贯通。

这几个艺术批评的角度实际上也奠定了几种主要的艺术批评形态或模式：社会—历史批评（包括伦理批评）、心理批评（包括传记批评）、文本—形式批

评、接受批评等。不难发现,这几个批评形态或模式大体对应于艺术“四要素”即世界、艺术家、艺术作品、接受者。

2. 电影解读的几条原则

(1) 知史论事

在中国古代文学批评中,有一条重要的原则——“知人论事”,即通过了解作家的生平和创作经历去解读其作品的独特含义。这里,我们不妨对这一原则进行改造,用“知史论事”作为解读电影的一个原则。在我们对一部电影进行分析解读之前,需要对电影史的脉络有一个大致的了解。例如,知晓某一电影流派在电影史上的位置和意义,了解某一类型或题材影片的发展历史,或对某位导演的创作经历有一个整体的认识。如果不能将影片纳入电影史的视野中,面对浩繁的影片,我们便无从判定这部影片的意义或价值。这就犹如在一条河流上航行时,我们需要以航标作为参照,了解河流的流向和全貌。因此,面对电影史上的经典作品,我们应该心存敬畏,即便这些影片在今日看来不无简陋和粗糙。同样,面对今日眼花缭乱的特技和数码技术所营造的视觉奇观,我们也不能盲目推崇,更不能因此抛弃那些影像斑驳但依然触动人心的经典作品。

(2) 理论的意义

事实上,电影研究的三个方面即电影史、电影理论和电影批评是一个密不可分的整体。电影批评活动的展开,除了要具备电影史的视野之外,对电影理论的了解和掌握也是必不可少的。按照美国电影理论家波德维尔的表述,理论可以为批评家提供较为可信的语义场域、特定的图式或启发方式,以及修辞的来源。^[1]

电影理论发展初期的中心议题是电影艺术的特性,或曰为围绕电影是否是一门独立的艺术所作展开的论辩,如爱因汉姆的《电影作为艺术》、巴赞的《电影是什么》、克拉考尔的《电影的本性》等。进入20世纪60、70年代之后,在借鉴心理学、符号学等学科的基础上,电影理论开始关注电影与人/社会之间的关系,如电影符号学、精神分析理论、意识形态批评、女性主义理论等,即所谓的“宏大理论”。“宏大理论”为我们解读电影提供了一个具有批判性的武器,但是它的弊端也日渐显现:首先是先在地运用某种理论框架来解释电影的意义,从而

[1] David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, 1989, p250.

忽略了影片整体的丰富性；其次是注重理论的推演，从而忽略了影片的形式与风格。因此，“宏大理论”遭到很多学者的批评，并日渐式微。

以大卫·波德维尔为代表的很多理论家和批评家主张，应该摒弃“宏大理论”，而代之以“中间层面”的理论。不同于由“主体—位置”理论与“文化主义”构成的宏大理论，“中间层面”的研究“既有经验方面的重要性，又有理论方面的重要性。可以说，它与“宏大理论”的众多阐释者不同，既是经验主义的，同时又不排除理论性”^[1]。波德维尔的主张可以视作对“宏大理论”的一种纠偏或矫正，他倡导一种“电影诗学”（poetics of cinema），力图使对影片的解读回归到影像本体上来，分析“剪辑、视点、以角色为中心的因果关系、长镜头、银幕内外的空间对比、场景、交叉剪辑以及画外声音”^[2]等要素，并以此来解读影片的意义。这对我们颇有借鉴意义。

我们认为，尽管“宏大理论”有诸多不足之处，例如先验地以某种理论框架来解释影片的意义，容易造成过度阐释，但“宏大理论”仍不失为我们解读电影的一种手段。当然，前提是对“宏大理论”的运用要做到恰当而有针对性，避免令对影片的解读成为一种脱离影片文本的、抽象的理论推演。

（3）三个维度：艺术、文化、产业

我们认为，对影片的解读和观照，要有三个基本的层面，即艺术为本，文化为辅，产业次之。首先，电影是一门独立的艺术，有其自身鲜明而独特的属性，我们对影片分析，必须建立在对电影艺术的形式充分了解的基础上，如对镜头、画面、叙事、剪辑等艺术手段的解读。其次，将电影作为一种文化，一种能够反映某一特定时期里社会和人的思想意识的“镜子”，这要求我们从宏观的角度审视电影所折射的文化症候。再次，将电影当做一门工业，考察电影的制作流程、销售渠道、传播效果及其对影片的影响。当然，由于本书选取的影片特点各异，有的影片在艺术探索上值得大书特书，有的在反映或批判现实、反思文化上反响强烈，有的则在产业化运作上给我们留下启示性，因此对每部影片的切入视角便不尽相同。

[1] [美]大卫·鲍德威尔、诺埃尔·卡罗尔编：《后理论：重建电影研究》，麦永雄、柏敬泽等译，中国社会科学出版社，2000年，第38页。注：大卫·鲍德威尔，今通译为大卫·波德维尔。

[2] David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, 1989, p273.

四、选片原则及体例

北京大学影视编导专业自2001年设立以来,一直开设《影片导读》《影片分析》两门专业课程。这两门课程是同学进入专业学习的必经渠道,均需要对大量经典的、重要的影片的精读、细读或泛读。

根据这两门课程的需要而编撰的这套影片分析教材《电影课·上:经典华语片导读》和《电影课·下:经典外国片导读》,以一部影片文本为单位,以导读的形式对每部影片进行深入的分析,力图为读者厘清电影史的发展脉络,旨在提供电影研究的入门导引,为下一步的世界电影史和中国电影史的深入学习打下坚固、坚实的基础。

本书的选片范围涵盖中国之外美国、欧洲以及亚洲各国的电影作品,按照世界电影的发展脉络,遴选了50部在世界电影史上产生过重要影响的影片,尤其重点观照了重要的电影艺术流派及电影运动,如德国表现主义电影、苏联蒙太奇学派、经典好莱坞电影、意大利新现实主义电影、法国新浪潮电影、新德国电影、新好莱坞电影等。从中选取有代表性的作品,以期达到“以片带史”、窥豹一斑的电影史参照效果。在上述的传统电影大国之外,还分别挑选了北欧(瑞典、丹麦)、南欧(希腊)、东欧(波兰、前南斯拉夫、马其顿)、亚洲(伊朗、日本)等地区的影片,试图在有限的篇幅内呈现世界电影发展的多元化特征和多姿多彩的面貌。

选片的主要标准是影片的艺术性、原创性和影响力,尤其是那些思想性和艺术性较强的、对电影的艺术形式做出重要探索的,并且具有一定代表性的作品(如《公民凯恩》《罗生门》《野草莓》《薇洛妮卡的双重生命》《暴雨将至》等),同时也将技术、产业的因素纳入选片视野(如《阿凡达》)。

在所选影片的年代上,本书尽量做到早期电影与当代电影的平衡,不仅挑选那些经过历史长河检验的经典影片(如《战舰波将金号》《公民凯恩》等),也有意识地选择一些近年来产生较大影响的新作(如《贫民窟的百万富翁》《入殓师》等),这些新作虽然尚未经过时间的检验,但编者相信这些影片将会在世界电影史上留下自己的名字。

编者兼顾不同题材、不同类型,既有最常见的文艺片,也有科幻片(如《2001:太空漫游》)、黑帮片(如《教父》)、惊悚片(如《精神病患者》)等,力争为读者呈现世界电影的发展历程和丰富多彩的面貌。此外,除了那些具