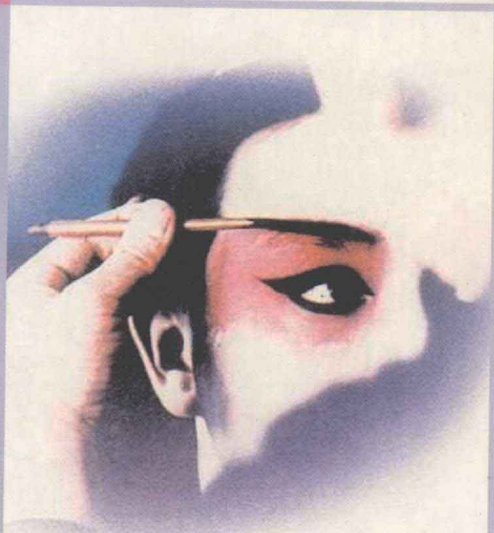


上海戏剧学院 规划建设教材

电影名片十五讲

厉震林
主编

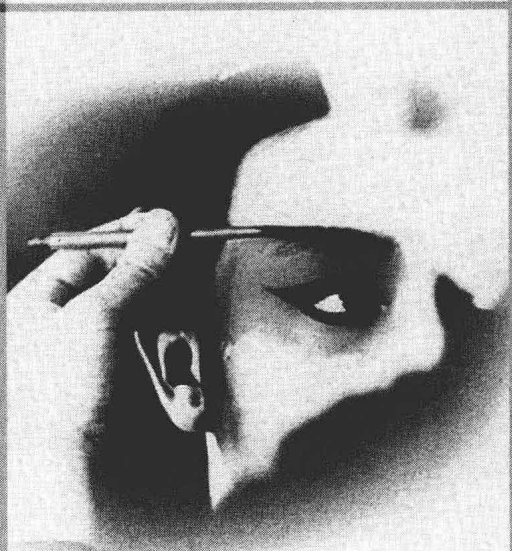


文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

上海戏剧学院 规划建设教材

电影名片十五讲

厉震林 主编



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

电影名片十五讲/厉震林主编. —北京: 文化艺术出版社,
2011. 8

ISBN 978 - 7 - 5039 - 5169 - 5

I. ①电… II. ①厉… III. ①电影—鉴赏—世界—高等
学校—教材 IV. ①J905. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 164015 号

电影名片十五讲

主 编 厉震林

责任编辑 胡 晋

封面设计 刘宝华

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyschs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2011 年 8 月第 1 版

2011 年 8 月第 1 次印刷

开 本 720 × 980 毫米 1/16

印 张 27.25

字 数 300 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 5169 - 5

定 价 49.80 元

版权所有，侵权必究。印装错误，随时调换。

目 录

第一讲	《马路天使》：都市和人间经验的挽歌	1
第一节	电影修辞的成熟化标志	3
第二节	二元对立模式及其裂隙	20
第三节	意识形态与娱乐性	25
第二讲	《小城之春》：伦理故事与家国寓言	30
第一节	电影叙事的现代意识及其形式	33
第二节	声画语言的“新格调”和极致化	43
第三讲	《一个和八个》：人的力和环境的力	59
第一节	电影美学的基因突变	60
第二节	造型符号的修辞学分析	70
第三节	史学意义及其局限	81
第四讲	《黑炮事件》：引申性意象及其风格化	86
第一节	“赵书信性格”以及“潘多拉盒子”效应	87
第二节	混合体和情绪团	96
第三节	画面造型与模糊表演	108
第五讲	《阮玲玉》：“历史”的存在方式和出场方式	123
第一节	被改写的女性形象	126
第二节	悲剧性格及其命运	132
第三节	套层结构的复调性对话	138

第四节	一种互文的关系	141
第六讲	《霸王别姬》：形而上的通俗史诗	148
第一节	情节剧、史诗和人文立场	151
第二节	作者电影的语言处理	168
第三节	写意和写实的问题	179
第七讲	《一一》：现代主义的纪实美学	182
第一节	有关生命的阶段性跨越	184
第二节	主动和被动的三层人物关系	186
第三节	情境与心境	190
第四节	情节构造的镜面反射效果	193
第五节	纪实而暧昧的声画语言	197
第八讲	《买凶拍人》：杂糅、圆融与草根主题	210
第一节	“混搭”的叙事	213
第二节	“拼贴”的剪辑与它的幽默效应	218
第九讲	《海角七号》：一种“白日梦”的书写	228
第一节	落魄与奇迹	229
第二节	两个时代的爱情	234
第三节	“乡镇”与“城市”	238
第四节	电影音乐的情绪	244
第十讲	《公民凯恩》：真实与虚构的多重叙述	256
第一节	导演与影片的互文本解读	257
第二节	类型、结构和镜语特色	260
第三节	黑白光影及其场面调度	273
第十一讲	《偷自行车的人》：新现实主义的基准点和理想中心	279
第一节	“完美现实幻景”与“纯电影”	282
第二节	空间和境语的表意性	292

第三节	非职业演员的公民电影	306
第十二讲	《东京物语》：高度的日常性和程式化	313
第一节	互文的“三部曲”故事	314
第二节	自在的时空及其含义	320
第三节	人物的脸谱化	329
第四节	生活化、形式感和拍摄方式	334
第十三讲	《教父》：新好莱坞的镜头语言美学	344
第一节	两极化和反差性	346
第二节	对比蒙太奇与缝合体系	363
第十四讲	《肖申克的救赎》：时间、苦难、救赎及其意味	367
第一节	艺术片和商业片的要素	368
第二节	电影“造梦”的专业化标准	373
第三节	反讽、悖论及质询	392
第十五讲	《地下》：魔幻现实主义的祖国历史	401
第一节	杂糅的寓言	403
第二节	画面和声音的造型	414
第三节	人物性格的表层化	423
后 记		427

第一讲 《马路天使》 都市和人间经验的挽歌

明星影片公司 1937 年出品

片 长：90 分钟

国家/地区：中 国

色 彩：黑 白

导 演：袁牧之

编 剧：袁牧之

摄 影：吴印咸

主 演：赵 丹 周 璇 魏鹤龄
赵慧深 等

故事梗概

1935 年，上海的下层，生活着一群贫穷却乐观开朗的年轻人。吹鼓手小陈与报贩老王、讲话结巴的失业者、小贩阿丙结成了“有福同享、有难同当”的拜把兄弟。在他们租住的房子对面，住着一对姐妹花小云和小红，她们因家乡沦陷，不得不南下谋生。她们寄人篱下，受尽了琴师与鴉母的欺凌，姐姐小云被迫沦为街头妓女，还时常因为未能赚到钱而受到鴉母的打骂，妹妹小红天真活泼，跟随琴师在酒馆中卖唱。小陈与小红时常隔窗相望，幽默开朗的小陈常常变戏法给小红看，两人一个拉琴，一个唱歌，在朝夕相处中萌生了爱意。小云也对小陈心存爱慕，并在小陈带小红外出游玩时拦下小陈，但小陈瞧不起身为妓女的小云，小云黯然神伤时，报贩老王却对她表现出了同情和关爱。

流氓古成龙看上了小红，见钱眼开的琴师和鴉母欣然同意将小红卖给老古，得知噩耗的小红在小云的鼓励下向小陈求助，小陈和老王决定找律

师打官司搭救小红，然而，面对高昂的律师费用，他们只能无功而返，无奈之下，小陈决定带小红逃走。小红劝小云一起逃走，小云知道小陈瞧不起自己，还是坚持留了下来。老王不放心小云，劝小云搬去与大家同住，小云仍然拒绝了。一天夜晚，在街头徘徊的小云被警察追捕，情急之下只得逃到老王和小陈等人的新住处，就这样留了下来。老王对小云的关爱渐渐打动了她，两颗心也越靠越近，然而好景不长，琴师发现了小陈的踪迹，带着流氓和帮凶一路寻来，小云帮助小红从阁楼逃走，自己却被琴师刺伤。老王来找小云，发现她已奄奄一息了，老王把她带回家，急忙去寻医生。小陈终于改变了对小云的偏见，然而小云的生命却走到了尽头。当老王因没钱请不到医生而无奈地回到家时，小云已经永远地睡着了……

本讲撰稿人：李欣

《马路天使》于1937年7月24日在上海金城大戏院开始了首轮公映，近10万人次观看了这部“卖座最盛，舆论最佳之巨片”，这也是此片唯一的一轮公映，21天后，也就是8月13日，淞沪抗战就爆发了。时代的局限也许使它未能充分展现光彩，但在多年以后，它再次引起了人们的关注。1982年当它在意大利都灵展映时，法国电影评论家让·米特里说：“《马路天使》的幽默、简朴，富于生活气息，使我感到震惊。”^①

著名电影史学家乔治·萨杜尔评价说：

谁要是看过袁牧之的《马路天使》，如果不知道该片是在1937年出自一个对法国电影一无所知的年轻导演之手，他一定会以为这部影片直接受让·雷诺阿或是意大利新现实主义的影响。^②

从中国电影的发展历程来看，20世纪30年代左翼电影是中国电影的一个高峰，而袁牧之的《马路天使》则是这一时期现实主义流派的成熟之作。

《马路天使》汇聚了当时影坛上最优秀的一批电影人。饰演吹鼓手陈少平的赵丹当时已凭借他在银幕和话剧舞台的杰出表现引起广泛关注，而初出茅庐、尚显稚嫩的周璇则以歌女小红的甜美歌声和清纯扮相，成为影坛冉冉升起

① 何振淦：《中国电影回顾展在意大利》，《电影创作》1982年第5期。

② 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，中国电影出版社1982年版，第547页。

的明星，日后她的歌声唱遍上海，成为那个时代最经典的记忆之一。该片的另外两位主演魏鹤龄和赵慧深虽进入电影界不久，但却是优秀的话剧演员，已积累了丰富的表演经验。担任该片摄影工作的吴印咸 1934 年就因摄影作品《田螺》获得瑞士国家摄影沙龙荣誉奖，在 30 年代中国电影中，《马路天使》以其大胆的光影探索和独特的影像风格独树一帜，对此，吴印咸功不可没。20 世纪 30 年代也是中国电影有声片的初创和探索时期，为该片配曲的是著名音乐家贺绿汀，为影片写作歌词的则是大名鼎鼎的田汉，影片对于声画关系的探索颇多可圈可点之处，而两首插曲《四季歌》和《天涯歌女》已成为脍炙人口的经典之作。该片导演袁牧之人称“千面人”，他集演、编、导于一身，可谓戏剧和电影界的“多面手”。他曾活跃在戏剧舞台上，进入电影界后成为左翼电影人的重要代表。他曾在《风云儿女》等影片中担任男主角，在《生死同心》中以精湛的化妆和高超的演技成功地一人分饰两个角色，1935 年他又自编自导电影《都市风光》，而 1937 年推出的这部《马路天使》更成为左翼电影的经典之作。

第一节 电影修辞的成熟化标志

一、蒙太奇的手法

中国电影在产生之初被称为“影戏”，其概念虽驳杂，却反映出对戏剧经验的借鉴和倚重，到了 30 年代，这一称呼逐渐被“电影”替代，这一名称转变的背后，是创作思维模式的逐渐转变。作为左翼电影的成熟之作，《马路天使》贯穿了制作者自觉的蒙太奇思维。例如字幕部分和迎亲段落颇有苏联电影蒙太奇的风格，又与当时全球范围内热衷于表现城市影像和现代生活体验的电影潮流相呼应。这两部分时间虽不长，却极尽铺陈渲染之能事，通过一系列奇观的快速切换，传递出都市生活的荒诞与悲凉，而这“一切都是通过镜头摄影与影像剪接造成，是直接诉诸视觉与听感的崭新经验，是中国文化思维中新开拓的领域”。^①

蒙太奇手法的运用，突出地体现在影片的序幕和人物的出场中。如今的电影，早已习惯于快节奏的叙事，片头字幕部分不只用来交代制作方和演职人

^① 郑培凯：《在纽约看电影》，上海书店出版社 2007 年版，第 11 页。

员，还常常用于介绍主要人物，引出故事情节，但在 20 世纪 30 年代，字幕部分最多以简单的几何图形或者绘画作为静态背景，更不用说有专门配乐了，因此，《马路天使》的字幕部分在当年显得格外引人注目，导演袁牧之不仅仅把它处理为对演职人员的介绍，而且，以极具视听冲击力的声画蒙太奇为影片拉开了序幕。

《马路天使》一开始的片头字幕部分，用了七十多个短切，以狂风扫落叶之势，呈现上海夜生活的五光十色及高楼大厦的现代氛围，令人看得眼花缭乱，应接不暇。再配上旋风急转式的音乐，令人听得头晕目眩，不知东南西北，身在何处。这部影片的开头，显然受到爱森斯坦碰撞震撼蒙太奇手法的影响，完全以影像及声效，激荡出 30 年代上海都市生活的感受。短短一两分钟之内，影片就呈现出上海的现代大都会面貌，像工业科技化身的一头怪兽，睁着千百只灼灼巨眼，让生活在下层的小人物感到生命的游离无助。^①

如此段落，其实在袁牧之 1935 年导演的《都市风光》中就已出现过，配乐由黄自专门为其量身定做。此段时长近两分半钟，画面剪辑节奏是快—慢—快—慢—快，与此相应的音乐节奏也是急—缓—急—缓—急。开头音乐急促，演职人员字幕叠印在闪烁的霓虹招牌和广告的特写之上，这些招牌广告以杂乱无章的角度呈现，特写镜头则赋予它们以咄咄逼人的效果，快速剪切使它们的出现显得那样突兀，它们传递给人的是一种拥挤逼仄，同时又冷漠疏离的都市感受。音乐逐渐高亢，镜头上摇，仰拍视角中呈现出一幢高大的尖顶洋房，天空中群鸟飞过，音乐转为抒情舒缓，画面中出现了林荫大道，租界公园里人们在草地上漫步或在长椅上休憩，似乎只有这些还保留着些许自然景观的场所，还能提供给人一些安慰。然而，还没等观众喘过气来，音乐再度转为急促，俯拍镜头依次呈现了街头川流不息的人群和车流，而故意以倾斜角度拍摄的西洋雕像强化了一种居高临下的压迫感，白花花滚动的银元叠印在洋行建筑画面上，暗示了上海半殖民地的经济特点。低沉的长号渲染出了不安的氛围，画面上出现了洋行门前的石狮，大张的狮口特写显得凶恶狰狞，这里很容易让人联想到爱森斯坦在《战舰波将金号》中经典的石狮镜头，列强的掠夺、阶级的压

^① 郑培凯：《在纽约看电影》，上海书店出版社 2007 年版，第 10 页。

迫，使繁华都市对下层民众既充满诱惑，又暗藏凶险，甚至一点点吞噬了他们的快乐乃至生命，音乐继续沿着低沉舒缓的调子滑动，镜头从下向上摇起，呈现在银幕上的是一幢幢高大的西式教堂和洋房，尖尖的屋顶直插天空，近距仰拍的视角给人极度的压迫感，音乐急转直下，旋律中有两种力量在奋力争斗，镜头再次快速切换，拥挤的人群、向观众冲来的汽车、变幻的霓虹、舞女、吊灯，剪辑的速度越来越快，随着音乐冲向高潮，镜头也晃动着逼近了闪烁着霓虹的建筑物，似乎要探究这个繁华却充满着苦难罪恶的都市的真实面目，黑色背景上出现编导袁牧之的字样，镜头淡入，片头部分就此宣告结束。

这段片头体现了导演对苏联电影蒙太奇技巧的借鉴和创造性运用，杂乱无序的都市风光，通过镜头的运动与音乐的高低缓急巧妙地组接在一起，在故事开始之前，就充分展现出半殖民地上海的畸形繁华风光，渲染出了都市的冷漠和压迫。

蒙太奇思维不仅表现在镜头组接，而且也表现在镜头内部和整体结构上。影片主体部分一开场，镜头由高大的华懋大厦顶部向下摇，一直摇到黑暗的地下，出现字幕“一九三五年秋 上海地下层”，如果说字幕部分更多表现的是都市的繁华，在表现外滩的摩天大楼时，摄影机的运动多是自下往上，那么主体部分第一个镜头，摄影机的运动方向则刚好相反，它将深入到地下层中去一探究竟，两个阶层间的天壤之别借助这一象征性的镜头显露无遗。正如吴印咸所说：

影片一开头，我就在片头衬景里用了连续的富有特征性的镜头，从上海外滩华懋饭店的摩天大楼逐渐推入“地下层”，这样既展现了上海的地方特色，又含蓄地表现了那惊人的贫富悬殊的时代特征。^①

这一镜头宛如舞台上的大幕启开，引导观众进入了故事。

故事开头借助长达约3分48秒的迎亲段落，自然而然地引出了主要人物，展现了浓郁的市井风情，又传递出半殖民地半封建的上海不中不西、不伦不类的荒诞现象。这一部分由51个镜头构成，与常规电影由大到小、由远及近的镜头组接不同，故事一开头先出现了一组特写，伴随着整齐的鼓点，依次出现敲鼓、行走的腿、飘舞的旗帜、行走的马蹄画面，然后镜头又回到最初的敲鼓

^① 吴印咸：《影艺六十年》，《人物》1986年第5期。



特写，并从鼓面的特写拉至军乐队的行列，并停下注视迎亲队伍经过。这四个特写画面首尾呼应，形成了典型的环形蒙太奇结构，突出了军乐队的鼓声和队伍的盛大，给人先声夺人之感，它激起了观众的好奇心，这是一个什么样的队列？是什么人在演奏？特写镜头的作用，一般是突出和放大平时人们较少去注意的事物或细节，并以强制性的视点引导观众去观看。正如巴拉兹所说，一连串的特写可以使我们看到一个整体变成各个个体的那一刹那间，特写镜头不仅扩大了而且加深了我们对生活的观察。^①

后面的镜头以几个中近景和全景、中景镜头依次展现了迎亲队伍中的仪仗队，衣着长衫、吹着唢呐、拉着二胡的中式乐队，与前一组镜头中的铿锵有力的军乐队形成了对比，在行进的军乐团的全、中景镜头后，主人公小陈以吹号的中景镜头出场，自然而然地交代了他的身份。

迎亲段落成功地渲染了婚事的热闹氛围，它突破了室内搭景的封闭空间的限制，具有浓郁的市井风情，这要归功于摄影师吴印咸。据他回忆：

为了渲染有钱人家办喜事的场面，我把布景从摄影棚内一直搭到棚外，又运用明暗协调的控制，使灯光和阳光自然衔接起来，突出了婚事的

^① 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社1986年版，第40页。

奢华。这种大胆的尝试取得良好的艺术效果，受到同行们的称赞。^①

事实上，这一段落不仅光影协调，而且拍摄视点和景别多变，摄影机运动流畅，“这一段呈现出上海华洋杂处，新旧交错，风俗文化搅拌混合，的确是神来之笔。而镜头的运用，则忽而从东到西，忽而由西到东，一会儿照头，一会儿照脚”，“令人感到七上八下，生活无所适从，生命无从定位。”^②

在一个注视迎亲队伍的全景镜头后，是六个角度怪异的围观群众的短镜头，老王手持报纸出现在人群中，一边卖报一边看热闹，看到小陈后，兴奋地向他挥手招呼，连旁边的顾客都差点没注意，他追赶小陈跑出画面后，想到买报的顾客，又跑回来将报纸往客人手里一塞，又迫不及待地跑向小陈，这一有趣的细节富有市井生活气息，既点明了他的身份，又表现出他和小陈之间的兄弟情谊，为故事的进一步发展作了铺垫。



在小红出场前，同样是一组快速切换的围观者镜头，倾斜的非常规构图显然是有意为之，这使得迎亲场面富于喜剧感和荒诞意味。一个阳台围观群众镜头后，小红从酒楼内推门冲上阳台向下张望，镜头以居高临下的主观视点拍摄迎亲队伍，行走在队列中的老王看到了小红，挥动报纸招呼她，镜头在小红与

① 吴印咸：《影艺六十年》，《人物》1986年第5期。

② 郑培凯：《在纽约看电影》，上海书店出版社2007年版，第10页。

小陈问你来我往，小红高兴地挥动手中的歌折回应，折子散开，小红急忙收起，这一细节既表现了少女的天真活泼，又昭示了她的歌女身份。小陈与小红对话，小红不舍地挥舞手帕目送队伍远去的镜头，点明了两人之间的情爱关系。这一场景始终以中近景镜头呈现小红，突出了少女的纯真可爱。

影片就这样非常巧妙地以流动的迎亲队伍带出了主要人物，进入了故事，典型的小道具如军号、报纸和歌折的运用，不用一句台词就自然地交代了人物的身份，生动细节的穿插既刻画了人物性格，又为影片营造了喜剧氛围。早在《生死同心》上映后，就有人盛赞吴印咸“对于剧中空气的把握”^①，而《马路天使》一开场即将人物放在大的社会环境下加以观照，在刻画人物的同时，也传神地描绘出一幅市井风情图。迎亲乐队的中西合璧，新娘的西式头纱、中式礼服的装扮都显示出上海半殖民地半封建的文化特色，新娘和小陈的斗鸡眼不仅带来了喜剧感，更传递出一种荒诞反讽意味。

二、空间设计和摄影机的运动

《马路天使》中人物居住空间的设计也许是受到了《七重天》（Seventh Heaven, 1928）的影响，后者对孙瑜的《野草闲花》也曾产生过直接影响。相对于《七重天》的浪漫处理，《马路天使》的空间设计既具有浓郁的市井生活气息，又极具创造性地摆脱了早期中国电影中常见的舞台化空间的限制，发挥了多重的功用。小红和小陈之间的窗“扮演了非常关键性的角色，甚至可以说是整部作品的构思的依据。它们可以是人物的目光、边框或舞台”^②。

小红与小陈第一次隔窗相望时，窗帘俨然成为了表演的幕布，小陈的魔术变出一只苹果，却不慎砸向小云房间，景深镜头和摄影机的摇移，依次表现发怒的小云、呆立的小红、乖觉的小陈、暗中关注的老王，既交代了空间，也为人物之间的关系发展留下了悬念。后面小陈以影子表演鼓舞小红、策划逃走的场景也同样巧用了窗帘/舞台这一功能。

小云与小陈的矛盾在夜晚这个场景中得到了初步的发展，小云的爱意、小陈的鄙视、老王的关心都得到了初步表现，四人间的感情错位引发的矛盾在隔窗弹唱这一段落中表现得格外尖锐，这是影片中的经典场景，时长约3分46

① 罗曼：《论吴印咸君的摄影——观〈生死同心〉后》，上海《大晚报·剪影》，1936年12月8日。

② 黄爱玲：《试论30年代中国电影单镜头的性质》，香港中国电影学会《中国电影研究》第一辑，1983年12月。

秒，共29个镜头，通过摄影机的灵活运动和连续的画外音，不仅建构出流动的空间，表现了小陈和小红的纯真爱情，而且也表现了四人之间复杂的关系和矛盾，为情节的进一步发展埋下了伏笔。

这一场景紧接小云回家的场景，鸩母打骂并喝令小云出去，小云忍气吞声，转身离去，镜头追随小云摇向左侧，小云出镜，镜头却继续向左摇去，只见小红正在取窗边的鸟笼，镜头停下以固定视点注视小红转身走向画面深处，接着小云也从走道走向房间，下一个镜头中小云推门进屋，躺在床上拿起一根烟，画外啾啾的鸟鸣声引出了小红与小陈你拉我唱的场景。



镜头1：小红将鸟笼挂在阁楼窗前，后景中依稀可见小陈的窗口。镜头2：小红站在窗前，没看见小陈，小红转身从左出画，镜头摇下，只见小陈听到鸟鸣，睡眼惺忪地醒来。这个镜头类似小说中的第三人称叙述，交代了两人的空间关系。接下来是一系列小红和小陈的正反打镜头。这里可以看到经典好莱坞电影常用的“三镜头法”的运用。三镜头法的第一个镜头，两人都在同一个空间里，第二个镜头模拟一方的主观视点，是第一个镜头的局部，第三个镜头则模拟另一方的主观视点，同样也是第一个镜头的另外一部分，而且第二、三个镜头往往有一部分是重复的。在这一场景中，由于距离较远，两人的正反打镜头较少包含重复的影像，但画外的鸟鸣声和二胡、歌唱声却将正反打镜头自然联系在一起，建构了一个流动又声气相通的空间。镜头14紧接之前的正反打镜头，当小红唱到“郎呀咱们俩是一条心”时，镜头摇向小陈，再度回到了客

观视角。镜头 15 则以一个半主观视点的过肩镜头，从小红背后拍摄，前景中是小红在唱歌喂鸟，后景中则是小陈拉二胡的身影，同样将两人置于同一画面中。镜头 16 伴随着“家山呀，北望，泪呀泪沾襟”的歌声，切换至小云苦闷地抽着烟、泪光闪动的画面，镜头 17 则再度转向小红，她浑然不觉，一边愉快地抹桌子，一边继续唱“小妹妹想郎直到今”，镜头随小红转身摇向窗口，以过肩镜头呈现后景中小陈在冲小红笑，小红将抹布扔向小陈，两人的恩爱与小云的孤独寂寞形成了对比，镜头 19 以长焦距镜头突出了后景中小陈的注视，镜头 20 从小陈的视点拍摄小红歌唱，当唱到“患难之交恩爱深”时，镜头摇向小陈的特写，他正沉醉于歌声和爱情中。无论是通过摇还是变换焦距，摄影机的运动都将小红与小陈联系起来，突出了两人的情意绵绵，为接下来小云的发怒作了铺垫。镜头 21 老王躺在床上，烦闷地堵上耳朵，用被子蒙上头。小陈与小红你拉我唱，越来越沉浸在二人世界中，与小云和王老的反应形成了戏剧性的张力，镜头 27 是小云的近景，她终于爆发了，只听“啪”的一声，她推门而入。镜头 28 同样是个过肩镜头，后景中小陈慌忙从窗口跳下，前景则是小红惊恐地回头。镜头 29 小陈在窗边窥探，小心翼翼地拉上窗帘，镜头追随窗帘向右下摇，只见后景中小云和小红相对而立，窗帘缓缓拉上，老王却从右下角入画，偷偷掀开窗帘向对面窥探，画面淡入，结束了这一段落。这场戏借助摄影机的运动和焦距变换，巧妙地揭示了四人的关系：同样喜爱小陈的小云出于对妹妹的关心，同时也多少有些嫉妒，对小红和小陈的恩爱唱和怒目而视，同是天涯沦落人，善良的老王却在默默地关注、爱护着小云。

三、闪回

在目前的影视作品中，闪回是很常见的一种手法，一部影片总是容量有限，闪回可以有效地表现人物回忆或者补叙故事情节。对于《马路天使》来说，当时正处于国民党的文化“围剿”之下，事件背景和人物内心或不便明白表现，或难以用常规叙述表达，因此，影片采用了巧妙的闪回手法。

根据悉德·菲尔德的定义，闪回是“一种揭示有关主要人物的信息或推动故事向前进展的时空桥梁”^①。它可以创造假定时空，“提供人物某种感情上更深入内心的观察和理解”^②。

小红在酒楼中首次演唱《四季歌》的段落，有如当今盛行的 MTV，似乎是

① 悉德·菲尔德：《电影剧作者疑难问题解决指南》，中国电影出版社 2002 年版，第 216 页。

② 悉德·菲尔德：《电影剧作者疑难问题解决指南》，中国电影出版社 2002 年版，第 223 页。

用闪回交代人物的身世，但细究起来，又并非如此简单。



流氓古成龙注意到了小红，但小红依然心无旁骛地揉着手绢，和着琴音唱起来：

春季到来绿满窗，
大姑娘窗下绣鸳鸯，
忽然一阵无情棒，
打得鸳鸯各一方。

歌词似乎不离民间情歌小调的主题，但是，伴随歌声出现的却是以下画面：

窗外绿叶成荫，一片春色。
一个年轻的姑娘在窗下绣鸳鸯。
姑娘闻爆炸声，停针向窗外望去，远处炮弹落地爆炸。
沙场上两军对垒，炮火猛烈，士兵们冲锋陷阵。
战争带来了灾难，人们背着衣物行李，扶老携幼在逃命。^①

^① 袁牧之：《马路天使》，《中国新文学大系 1927—1937》，第十八集，电影集二，上海文艺出版社 1984 年 5 月第 1 版，第 479 页。