

 北京电影学院“学院大讲坛”系列丛书



学院大讲坛

The Forum of B.F.A

第3辑

主编/张会军 孙欣 副主编/米静 黄欣

第3辑

 中国电影出版社

北京电影学院“学院大讲台”系列丛书



学院大讲台

The Forum of B.F.A

第3辑

主编/张会军 孙欣 副主编/米静 黄欣

CP 中国电影出版社

2016·北京

图书在版编目(CIP)数据

学院大讲堂. 第3辑 / 张会军, 孙欣主编. —北京:
中国电影出版社, 2016.12

ISBN 978-7-106-04626-2

I. ①学… II. ①张… ②孙… III. ①电影—文集
IV. ①J9-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第320271号

责任编辑: 王 宁

封面设计: 沈 存

版式设计: 沈 存

责任校对: 李园园

责任印制: 张玉民

学院大讲堂(第3辑)

张会军 孙欣 主编 米静 黄欣 副主编

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: cfpymb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京玺诚印务有限公司

版 次 2016年12月第1版 2016年12月北京第1次印刷

规 格 开本/710×1000毫米 1/16

印张/16.75 插页/2 字数/270千字

书 号 ISBN 978-7-106-04626-2/J·1928

定 价 45.00元

序

感悟艺术 审视电影

电影最初的出现，完全没有“想到”自己会从一个“杂耍”发展成为第七艺术，在20世纪六七十年代差点被电视所取代，谁承想，胶片的消亡和数字技术的出现，给了电影第二次生命，今天的电影如日中天。过去电影比较纯粹，只是艺术，在现今社会的发展下，商业、娱乐、市场、媒体、金融等各种元素都已经渗透其中。作为专业的电影高等教育、教学的一个重要组成部分，请一些专家、学者、业内成功人士和研究人员，到学校进行学术讲座、进行专业交流，已经成为北京电影学院的一种教学传统，也是对课堂的重要补充，学生受益，教师受益。

目前我们的电影专业教学，分为三个主要部分：

1. 课堂教学。授课完全按照既定的培养目标和教学计划的要求，分阶段、分时间，请各种富有实践经验和理论经验的教师，按部就班地完成课堂讲授。

2. 实践教学。自己动手进行拍摄、操作、创作，基本上是在完成课程讲授后，按照教学要求，分层次、分阶段拍摄完成片段内容和创意的短片作品。

3. 专题教学。其包括的内容和含义比较多，有学术活动、辅导讲座、学术报告、专业访谈、影片放映、实践参观等，这些都是教学的另外一个方面，仅仅是内容和形式不一样。

就素质教育及专业知识教学而言，在学校教学和学生学习层面已经没有了课堂内外的界线，且在某种程度上，一线的、创作的、实践的教学形式越来越多，但基



本上是面对面、一对一的授课形式。在此基础上，学院请到了各行各业的艺术家的、电影人、专业人士以教师的身份进行专业创作方面的讲座，主要是为丰富学生的专业知识，增强他们的素质修养。

好的东西是会自然而然地坚持下来，“学院大讲堂”的内容和形式，久而久之形成了一种教师“教”和学生“学”的惯性。从学校领导到教师，都在千方百计地邀请各路“大咖”轮番来校讲座。由于我们在认识上的高度重视，在措施和实施上的坚持，“学院大讲堂”的讲座内容已经涵盖了更多的意义——围绕电影历史和理论研究、电影艺术的创作课程建设，更加具有针对性。

“学院大讲堂”的学术活动，在各个方面的努力下，具备了鲜明的特色，已经形成北京电影学院始终坚持的一个品牌活动。同学们说，这是教学计划内和计划外的一个非常好的补充。学校可以根据教学和电影专业发展的需要安排，学生也可以针对自己所学的专业进行选择，这样的选择是主动的，同时，与学校教育产生了互动，对学校教学是一个反馈。

今天世界电影面临的环境和情况基本如下：(1) 世界电影产业的发展态势并不均衡，但是，目前中国电影产业发展不能说越来越好，仅仅是市场份额越来越大。(2) 数字技术已经日臻成熟，并且在全电影产业链全面起到支撑作用，甚至出现了一些新的影像形式。(3) 社会上各路人马，各种资金、热钱纷纷涌入中国电影市场，现在中国电影产业是不差钱的4.0时代。(4) 人们反而开始焦虑、发愁怎样讲好电影的故事，甚至怀疑自己的智慧，也感叹怎么没有更多的专业人才。(5) 随着社会的发展，电影仅有迎合和阿谀，好的电影，有文化和艺术品位的电影不见踪影。(6) 电影的堕落已经到了商业气息越来越浓厚，文化艺术品位和风格荡然无存的境地。(7) 电影的环境，带动了大学影视教育雨后春笋般兴起，对电影人才培养的毫无质量的趋之若鹜，风起云涌。(8) 各种不靠谱的人和不靠谱的事，在电影界匪夷所思，层出不穷，已经到了令人厌恶的程度，没有人讨论电影的作用以及怎样用电影帮助、改变世界，更多的人只是在想怎样从电影上挣到更多的钱。

翻看一下这次我们准备结集出版的“学院大讲堂”第3辑文章内容，来上课和做报告的专家、学者、业界精英，对上述的八个问题都有不同程度的涉及，对于读解问题和认识问题有非常大的帮助。很少有单位会将内部有价值的讲座整理出版，电影学院一直在坚持。专家、业内人士的讲授，更多的是操作经验的总结和梳理。

特别是他们对自己创作轨迹的反思和检查,在今天更加难能可贵,希望这些能够在电影专业教学上帮助学生扩大信息量,产生教学上的互补,增加实践教学意义。

电影在今天更加融合了技术和艺术、跨学科和专业的知识,各种知识体系也在重新结构,出版这些专家的讲座文字,也是为了给我们的学生提供更多的参考内容,使自己的学习更加有针对性。在文字描述的内容上进行学习和感悟,使自己的电影创作更有借鉴、更加丰满。不断提高各方面的专业认识和创作水平,最终达到电影专业知识和创作实践的有机结合。

本系列专著第3辑的出版,将延续过去的编辑思路,用一种比较特殊的文体形式,在创作技巧、方法、手段、风格、理论上做一些文字记录和创作总结,以填补电影艺术创作研究在教学以外的理论空白,也为电影艺术创作实践的发展,开拓更加积极的方面。特别是当下我校将戏剧影视学、美术学、艺术学三个一级学科建设进行理论研究总结的阶段,对指导今后的中国电影艺术创作实践具有重要的学术理论意义。

北京电影学院“学院大讲堂”的工作能够一直坚持下来,是在学校研究生部(现在的研究生院)直接组织和实施下有条不紊地完成的。特别需要指出的是,各个院系主任、博士生导师、教授给予了“学院大讲堂”活动很多支持,出谋划策,帮助请专家。学校研究生会的同学,更是不计时间、报酬,辛勤工作,给予活动和其他同学们无私的奉献。

在这里,要致谢我校原研究生部主任、现国际交流学院院长孙欣教授;特别是感谢国际交流学院副院长米静老师和电影学系、学报编辑部的黄欣老师,以及张正、王细意、朱君、许小青、闫瑾等几位同学,感谢他们在这次录音整理、书稿翻译、文字修改方面辛勤细致的工作;感谢参与该项工作的各个院系的主任、教授。特别要感谢出版社的责任编辑,感谢她们对这本书的稿件多次编辑、校对、排版、设计。感谢所有参与此项工作的学生、老师的精力投入,他们总是愿意为学校发展和学生成长做各种各样默默无闻的工作,身影之勤劳,工作之刻苦,值得我们敬佩,这些精神的力量在感染和感动着我们研究生院各年级的研究生,并使得这本书最后能够顺利完成并付梓。

其实,北京电影学院就是这样的—一个学校,所有的工作都打上了“尊师重道,薪火相传”的烙印,一代一代的教师,就是在这样燃烧自己,一代一代的学生,就



是在这样学习、生活。我校的学生一直是在这样的环境中成长，享受着这样一个美好和令人羡慕的学习氛围。

而我们教师的心底总是在想，怎样为学生多做一些事情，努力把学校的学术氛围建设好，让他们徜徉在优美的学习环境中。

代为序。

中国文联全委会委员、中国电影家协会副主席

北京电影院校长、博士生导师、教授

张会军

2016年6月22日

目 录

- 1 序：感悟艺术 审视电影 张会军

第一部分 电影专题学术讲座

- 2 巴赞思想的传承：电影指引方向 达德利·安德鲁
19 早期好莱坞电影中的中国形象 查尔斯·罗福林
37 当今好莱坞电影音乐配乐 保罗·切哈拉
43 近20年世界电影反纳粹叙事的解禁趋势 杨 慧
65 一个电影制片人的成功秘诀 普特南勋爵
70 从经典韩国制作看国际合作项目 朴仁铎 韩属勇 王乃真
81 数字电影显微学 理查德·温伯格
87 一个外来的陌生者 朱子娟 杨慧 格奥尔格·扬森 于 铁
97 女性的观察和体验 桃丽丝·多利
111 吴宇森的电影世界 吴宇森
125 “道道道” 徐 克

第二部分 电影创作理论与实践

- 142 电影：技术和故事，一样都不能少
——卡梅隆一行交流讲座

152 纯情的故事

——影片《山楂树之恋》交流讲座

162 华语青年导演的新希望

——华语青年影像论坛交流讲座

173 2009年电视电影百合奖优秀作品展映交流讲座

191 感动的执着

——影片《巨额交易》主创交流讲座

205 批判现实主义

——影片《万箭穿心》交流讲座

215 家庭背后的历史流变

——影片《母亲》导演山田洋次交流讲座

224 重现经典

——影片《孔夫子》交流讲座

234 听从内心的声音

——影片《赛德克·巴莱》导演魏德圣交流讲座

242 一个简单的爱情故事

——影片《志明与春娇》交流讲座

255 追·爱

——影片《追爱》交流讲座



学院大讲堂

THE FORUM OF B.F.A

第一部分

电影专题学术讲座

巴赞思想的传承：电影指引方向

主讲人：达德利·安德鲁



主讲人介绍：

达德利·安德鲁教授 (Prof. Dudley Andrew) 是法国政府授予的艺术及文学爵士勋章获得者、美国艺术与科学研究院委员、美国电影与传媒研究会授予的“杰出终生事业成就奖”获得者 (2011年3月获得，此荣誉每年只授予一人)、谢尔顿·罗斯 (R. Selden Rose) 荣誉教授、美国著名电影理论家、耶鲁大学电影中心的创建者与最资深教授，现任耶鲁大学比较文学系主任。

安德鲁教授共有专著15本。他在牛津大学出版社出版的著作——《主流电影理论》(The Major Film Theories)、《电影理论概论》(Concepts of Film Theory) 和《安德烈·巴赞》(Andre Bazin) 在电影界影响深远。他的代表作还包括《电影艺术的光环》(Film in the Aura of Art)、《悔恨的迷雾：古典法国电影里的文化和理性》(Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film) 及与斯蒂文·恩伽尔 (Steven Ungar) 教授合著的《巴黎文化诗学的大众前沿》(Popular Front Paris and the Poetics of Culture)。此外，他还于1997年编写了文选《影像的争议》(The Image in Dispute)。最近的新作为《打开巴赞》(Opening Bazin)、《电影是什么！巴赞的探索 and 追求》(What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge)。

达德利·安德鲁：2008年是安德烈·巴赞诞辰90周年，也是他辞世50周年。作

为电影史上最具影响力的评论家，巴赞在年仅40岁之际便离我们而去，但他的思想依然通过《电影手册》(Cahiers du Cinema)得以传承。这本由巴赞1951年创办的杂志，虽经所有权更迭，却一直是世界电影文化的一块奠基之石。成千上万的美国人通过其畅销文集《电影是什么?》(What is Cinema?)认识了巴赞，然而对于更多人来说，了解巴赞是在1998年。这一年，导演理查德·林克莱特(Richard Linklater)拍摄了他的小众经典——《半梦半醒的人生》(Waking Life)。人们仿佛在影片中看到了巴赞的“复活”。

影片中有一段，摄影机自高处迂回下降直至与主角视角统一。主角正走向一家戏院，此时白色的大幕袭来，上面写着题目：“神圣时刻”。主角坐在影院之中，银幕上一个喋喋不休的知识分子[卡维·札赫迪(Caveh Zahedi)配音并本色出演]滔滔不绝地谈论安德烈·巴赞玄妙的世界观。他认为，只有摄影机才能展示给我们完整的现实。我们被现实所包围却又忽略现实，我们之所以受困是因为我们目光短浅。而摄影机则让我们与平凡的表象世界相通，拥抱丰富而奇妙的瞬间。在电影(院)中，我们学会与外物相调和，我们将怀抱希望，等待意义的闪现，新关系的形成，启示的降临。

我今天的讲座最终还是会肯定人们对于巴赞普遍的看法。但是一开始，我要先将它推向较复杂且隐秘之处，而不仅仅是虔诚地凝视银幕，欣赏上帝或自然的杰作。刚才的片段恰好是具有矛盾的。影片采用了影像描摹(Rotoscope)技术，场景中的一切元素来源于摄影，也即来源于真实演员的真实表演。但是，这一场景本身却是通过画面模拟与控制技术完成的。更为重要的是，这些演员虽然都是由导演选择并指派角色，但拍摄过程中却全凭自己临场发挥。林克莱特为了这部影片特意请来自自己的一位相识——卡维·札赫迪。我们在影片中所听到的他的台词便是来自他自己的发挥。

巴赞对于动画的观点时有摇摆，但是他认为临场发挥乃是现代电影不可或缺的元素之一。经典电影，不论是来自表现主义的德国，还是蒙太奇的苏联，又或是来自好莱坞制片厂的摄影棚中，它们都折断了电影的“天线”。他们不遗余力地追求效率，也经常追求“艺术”，为此尽可能地控制影片中的每一个画面和声音，并以此为荣。以故事板为例。在复杂的电影制作过程中，具有辅助功能的故事板往往是创造力的发源。甚至阿尔弗雷德·希区柯克(Alfred Hitchcock)(巴赞对他的评价也是前

后不一)曾说道,一旦故事被制作成一个个镜头(不论是在纸上还是在脑海中),剩下的过程便很无聊了。实际上,故事板的工作即是在草纸上绘制整个拍摄过程。电影的拍摄也即是复制故事板上的蓝图,然后再由剪辑师按照上面的指示进行剪辑。巴赞曾抱怨道:(整个过程)都是重复,全不自然,没有期待也没有启示。

巴赞是让·雷诺阿(Jean Renoir)和罗伯托·罗西里尼(Roberto Rossellini)拥护者,因为他们漠视剧本,不使用故事板,并且将摄影机视为天线,在不断寻找“信号”。在“手册派”中,弗朗索瓦·特吕弗(Francois Truffaut)、让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)、埃里克·侯麦(Eric Rohmer)和雅克·里维特(Jacques Rivette)同样崇拜这样的电影制作者,他们决定创造一种让公众也让自己吃惊的法国电影。为了将生活注入自己的作品,特吕弗声称不按剧本拍摄影片,并以反潮流的方式进行剪辑。破坏与冲突会产生助力幻想与创造的能量。

这部作品于50年前诞生。1959年4月底,就在一场政治运动将戴高乐(De Gaulle)推上政治巅峰不久,当时著名的文化部长安德烈·马尔罗(Andre Malraux)不仅资助了特吕弗拍摄影片《四百下》(*The 400 Blows*),之后又力排众议将《四百下》和另一部影片送往戛纳电影节代表法国参赛。戈达尔自然为马尔罗击节叫好,自己亦是喜不自胜。一年之前特吕弗还因抨击法国电影界而被拒绝参加当年的戛纳电影节。如今的美梦成真就好像灰姑娘的故事在现实中发生了一样,特吕弗终于获得了最佳导演奖。戈达尔曾大胆地说:

“向那些跟我们一样在《电影手册》的……为电影作者而奋战的,我们向路易·德吕克(Louis Delluc)、罗日·莱昂阿特(Roger Leenhardt)和安德烈·巴赞致敬。今天我们的胜利使人们认识到希区柯克的电影与路易·阿拉贡(Louis Aragon)的书籍同等重要。因为我们,所有电影作者终于被书写进艺术的青史。那些我们所抨击的人今天也从我们的成功中获益匪浅。我们批评你们因为你们背叛了自己,我们曾使你们张开双眼而你们却又将它们紧闭。每当我们看到你们的影片便感到如此地糟糕,不论是美学上还是道德上均与我们所期望的相去甚远,我们几乎羞于提及我们有多么热爱电影。我们无法原谅你们,因为在你们的镜头里,女孩不是我们所喜爱的模样,男孩不是我们所常见的模样,父母不是我们所爱恨的模样,儿童亦不是能让我们感到惊诧或干脆置我们于不顾的模样。换句话说,都不是他们真实的模样。因此今天胜利属于我们。能去戛纳的也是我们。”

在特吕弗的这部电影中，镜头进入教室之前，不论是当时的观众还是现在的我们都会在银幕上看到这样一句话：“这部影片用以特别纪念安德烈·巴赞”。我们也许应该再加上：同时为纪念巴赞的理论。让我们回忆一下让-皮埃尔·利奥德（Jean-Pierre L aud）逃学去游乐场玩耍的那场戏，回忆他那张在玩离心机游戏时变了形的脸。这个小男孩（他当时还称不上演员）四肢张开，在如同西洋镜一般旋转的游戏中，他向我们展现出内心纯粹的情感。接下来是一个反打镜头，我们看到了男孩此时眼中的世界。摄影机紧挨着墙，上下颠倒，而且高速地旋转。游戏结束后，晕头转向的小男孩摇晃着走向门口，后面跟着的则是由特吕弗饰演的男人。影片拍摄中，特吕弗就像是男孩的同伴兼兄长，而不仅仅是导演。影片结尾，男孩（在1958年夏天，这个不知名的小男孩被特吕弗选中）的目光直视导演和观众，画面就此定格，男孩完成了到世界尽头的旅程。他并不是完全被导演所操纵，甚至特吕弗本身亦不能完全掌握他的所思所为。

利奥德这张14岁年轻的面容成为了电影模糊、多义性的象征，记录了我们与这个男孩模糊不清的相遇：50年前的巴黎，一个纯真的男孩在一个故事中扮演了一个角色。定格画面，游戏机械的断断续续，连同导演一瞬即逝的出现，将《四百下》这部影片引领进入一种扭捏不自然的状态：既与影片画面（如男孩和城市）的现实主义风格相异，也与影片所展现的故事不合。这部影片预示着电影的未来，也预示着小安东尼（Antoine）的未来。因为这部影片，这个小演员的生活与从前再不相同。这部影片不仅记录了拍摄时的艰难与欢笑，也记录了青春期的艰难与欢笑。战后至少15年的时间关于电影的写作与思考都建立在这部影片以及其后的新浪潮（New Wave）运动上。新浪潮时期，人们对电影以及其中隐秘的力量与欢愉充满了雄心壮志。雅克·奥蒙毫不犹豫地指明此时便是电影艺术的成熟时期，他认为：“从电影艺术理论史的角度来看，1945—1960年无疑是成果最丰硕的时期。”安德烈·巴赞将特吕弗从少年犯罪中解救出来，带他离开监狱，并引他走上正途。多年来，特吕弗不断实践其高尚的准则。与此同时，众多的电影评论者与制作者不断深化电影的自我意识，扩张其文化影响力，直到电影可以骄傲地与其他艺术等量齐观。不论是对哲学家、理论家、社会学家，还是任何一个身处现代社会的人来说，电影都成为可用于研究、参照的资源。电影史上一个最动人的巧合便是，当巴赞即将离世之际，特吕弗恰好陪伴在他身边。特吕弗得知巴赞垂死的消息便飞快地来到巴赞身边——那

正是他拍摄《四百下》的第一天。这部影片一直被人读解为特吕弗的自传式电影，而它同时也蕴含着巴赞所代表的艺术理念。在影片稍早的部分，即利奥德饰演的角色逃学的片段中，他和朋友去看电影；当天晚上，他们又回到戏院，将墙上的电影海报撕了下来，上面是迷人的女演员哈里特·安德森（Harriet Anderson），她在英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）的电影《不良少女莫妮卡》（*Sommaren med Monika*）中扮演莫妮卡（Monika）。对于特吕弗和所有围绕在早期《电影手册》周围的评论家们来说，莫妮卡的形象代表着性的解放，而伯格曼则代表着电影制作的解放。你可能会认为青少年的形象，比如利奥德（他就是个标准的青少年），代表着电影手册派中的电影狂热者。对于同样疯狂热爱电影的特吕弗来说，巴赞来到他的身边是在十年前，那时他也正值青春年少。然而青春期也是开始成熟的时期，自我意识形成的时期，反抗的时期和性欲形成时期。新浪潮影片中蓬勃的男性力量表明，“二战”之后，电影伴随着其自我概念的不断膨胀，作为一种传播媒介亦得到了快速的发展。摄影机因记录下了好莱坞摄影棚之外的（经常）令人震惊的世界而收获颇丰。他们脱离了父辈（的观念），正如青少年挣脱父亲（的管教）。摄影机让他们面对并最终与他们这一代人达成和解，与“老爸电影”（le cinema du papa）所禁止的内容（性、死亡和历史）达成和解。

《四百下》的故事在一间教室展开。在这间教室里，政府希望年轻人像按照故事板拍摄影片一样，成为温顺的良民。而特吕弗则有一套不同的教育模式，安妮·吉兰（Anne Gillain）称其为“犯罪的脚本”，又或者称其为“游牧思乡”（nomadism）——特吕弗曾在巴赞家中听到费尔南德·德里尼（Fernand Deligny）对此的讲述。德里尼是一个激进的教育哲学家，一个富有魅力且“四处流浪”的精神科学家。他教导那些有困难的、自闭的儿童，并为他们拍摄影片。更多的时候，他在森林中跟随这些孩童的行踪，而不仅仅是教授他们知识。后来，他成为了德勒兹（Deleuze）和瓜塔里（Guattari）的合作者。事实上，德里尼的事业始于20世纪40年代后期，他在巴赞和克里斯·马克（Chris Marker）身边，在共产主义文化俱乐部“劳动与文化”（Travail et culture）工作。巴赞甚至安排德里尼住在了他隔壁。因此我们很容易想到，1950年，当巴赞试图将特吕弗从青少年管教所中解救出来时，他定会寻求德里尼的帮助。对此，特吕弗将永生难忘。如今已是真相大白了，正是因为与德里尼的谈话，才有了《四百下》中最后的几场戏，男孩跑向海边的那场也在其中。这个想法最终演变成法

国电影的象征。

新浪潮之后，法国电影便陷入沉寂。直到2002年，一部《天使爱美丽》(Amelie Poulain)再次在国际上引起轰动。我们或许可以说影片消除了新浪潮的影响，也可以认为它唤回了法国电影曾经的力量：导演让-皮埃尔·热内(Jean-Pierre Jeunet)选择了《四百下》中母亲的扮演者克莱尔·穆里尔(Claire Maurier)饰演影片中位于第十八区的双峰车(Le Deux Moulins)咖啡馆的老板娘，这个咖啡馆在现实中也是真实存在的。特吕弗赶在马尔罗下令清洁整座城市建筑之前拍摄出一座布满污秽的巴黎城；然而热内在拍摄时则尽力维持场地的秩序，不仅将街道打扫得一尘不染，而且在画面处理上也光鲜亮丽。我不厌其烦地陈述这样一个事实：当迷人的爱美丽小姐骄傲地宣称自己看电影要比别人都更仔细的时候，她一定会举特吕弗的《朱尔与吉姆》(Jules et Jim)作为例子，她会记得在一场浪漫的爱情戏中，一只昆虫漫不经心地爬进了摄影机的取景框。热内的电影画面中不允许有虫子的存在，即使有，热内也会消除它。他像是一个动画师，致力于每个画面的精美。他拍摄的一系列造型就像已经在照片板(photomat)上拍好了的一样，计算机要比摄影机更重要。

动画总是被认为是不使用摄影机的电影，它在二维平面上设计完成，在银幕上全速播放时，则是按照序列一张一张地呈现出来，从而似乎获得了三维空间中的动感。也正因此，肖恩·库比特(Sean Cubitt)声称所有电影本质上都是动画，而不是刚好相反。如果说近期的摄影机都要求既能拍摄动画也能拍摄常规电影，那么就让艺术家在胶片上直接作画好了，这该有多么方便。如今的屏幕上放映的动画都是直接在计算机上设计制作出来的，全然不需要摄影机。那么以后的电影是不是也要这样呢？

电影不需要物质的载体，没有任何来源或指示物，即使被记录在数字摄影机中，图像也可以像动画一样随意操纵。在此，我要在不需要摄影机的动画上画一条界线，这条线将两种不同的电影概念分隔开来。我所谓的这条“手册线”(Cahiers line)包含了关于一种“电影理念”的全部“后代”，而现在这条线则与“电影即是动画”这一理念共存。这个“电影理念”从巴赞发端，新浪潮运动又将其赠予巴赞最杰出的继承者塞尔吉·达内(Serge Daney)，一直传承到《电影手册》的现任主编让-米歇尔·傅东(Jean-Michel Frodon)。这一理念不断启发着世界各地的导演，从法国的阿诺·德斯普里钦(Arnaud Desplechin)和奥利维耶·阿萨亚斯(Olivier Assayas)，到

中国台湾的侯孝贤和伊朗的阿巴斯·基亚罗斯塔米 (Abbas Kiarastami)。

达内称这个电影理念基于一个公理，那么我们也从这个公理开始。“电影手册派的公理是：电影与现实具有天然的亲近性，真实与再现真实并不等同——这就是全部。”达内曾以此公理批评20世纪80年代兴起的所谓“视觉电影”(Cinema du Look)，这些看起来精致诱人的影片——诸如《歌剧红伶》(Diva)和《地下铁》(Subway)——发源于广告业并最终催生出了《天使爱美丽》。

事实上，巴赞观点的复兴需要数字技术的支持。数字技术让导演可以完全控制影像和观众，这一可能性促使诸如“道格玛95”(Dogma 95)这样的一批现实主义的拥趸向那些趾高气扬地吹嘘随意操纵影像和观众的“后电影时代”电影发起猛攻。让我们仔细研究电影手册派的这个公理：电影与现实具有天然的亲近性，真实与再现真实并不等同。事实上，这句话是达内根据埃里克·侯麦对巴赞的评语所改写的。在1958年12月的《电影手册》上，侯麦坦诚地表达了对巴赞作品的赞扬：不论是单独的每一篇文章还是全部作品集成成的整体，都经得起严格、精确地证明。巴赞的所有作品都以一个理论为中心，即是肯定电影的“客观性”。但是达内的评价要比侯麦更高：他将巴赞描绘成一个虔诚的信徒，对于电影怀有纯真的信仰。电影揭示出上帝所创造的世界和人类的恶行。对于达内来说，巴赞并没有发现业已呈现在银幕画面中的美丽与痛苦，他实际上是一个理论家，在他眼中，萨特式存在与缺席的二分法让位于一串处于中间阶段的概念，如：“渐进”(asymptote)、“临摹”(trace)、“割裂”(fissure)以及“延迟”(deferral)。(如果说侯麦对巴赞的评价还停留在古老的欧几里德学说，那么达内则来到了牛顿的微积分学说了。)他说：“照相术不能展现甚至亦不能再现被摄物的主体，它们不过是灰色和褐色的鬼影，生命因在时间中静止而成为痛苦的存在。”电影让我们面对一种阻力，而非世界的实体。通过电影，整个世界呈现在我们眼前。换句话说，它赋予了一个“鬼魂”的质与形。

《摄影影像的本体论》被电影学界视为有史以来最具影响力的作品之一，巴赞似乎已将电影理论建立在这一范畴上。去年，我发现了一篇令人惊讶却尚不为人所知的文章，巴赞在其中评论了两部较为次要的影片中的无形价值。他将影片评论为“就好像一卷经书周围包裹青铜，内里却空无一物”。在法语中，经卷的内部被称为“ame”或灵魂，因此类比来看，某些电影的核心就在其被包裹的东西上面，换句话说就是银幕上明明白白展现出来的东西。对于巴赞这一原创的“空心”理论的一个