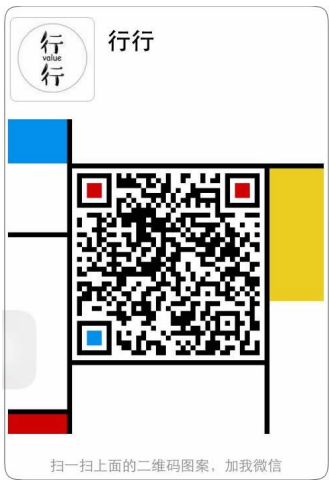


- 1、小编希望和所有热爱生活，追求卓越的人成为朋友，小编：QQ 和微信 491256034 备注书友！小编有 300 多万册电子书。您也可以在微信上呼唤我 放心，绝对不是微商，看我以前发的朋友圈，你就能看得出来的。
- 2、扫面下方二维码，关注我的公众号，回复电子书，既可以看到我这里的书单，回复对应的数字，我就能发给你，小编每天都往里更新 10 本左右，如果没有你想要的书籍，你给我留言，我在单独的发给你。
- 3、为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，名字叫：周读 网址：<http://www.ireadweek.com>



扫此二维码加我微信好友



扫此二维码，添加我的微信公众号，查看我的书单

目录

关于本书

序

作者序

没有电影的电影史

24 格简史

没有电影的电影史

榜单爱老片

忽长忽短的电影

影院的帷幕

「无知」的言论自由

工会强，片尾长

爆米花之梦

第一影评人

奇怪的制片委员会

功夫末路

电影，电影和电影

主流亚文化

电影，电影和电影

歌舞季

英雄升级

电影出身论

「纯电影」不再

电影摄影大换代

文艺类型片

场面调度的教科书

奥斯卡之声

声音政治

大片的大奖

生来大众

最佳影片的次佳导演

读片

第一滴血的政治

超级英雄的营销胜利

「伟大」的公民凯恩

普罗米修斯

一次事后张扬的失误

电影产业

迪士尼的皮克斯

票价博弈

私募大电影

影业托拉斯

知天下

幻想崛起

再见僵尸

歌舞印度

萌物光环

不孤独的性

少儿不宜

三级片的下限

文艺评论

小地方

灰影翻身

乐评九问

关于本书

本书由“行行”整理，如果你不知道读什么书或者想获得更多免费电子书请加小编微信或QQ：491256034 小编也和结交一些喜欢读书的朋友 或者关注小编个人微信公众号 id：d716-716 为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，网站的名称为：周读 网址：<http://www.ireadweek.com>

出品人 周源

编辑 湖玛

设计 崔骏

策划 成远

联系我们 [weekly@zhihu.com](mailto:weekly@zhihu.com)

本电子书版权为北京智者天下科技有限公司所有，未经书面授权，不得在任何地区以任何方式反编译或节录本书内容。

ZHI-BN:9-0001-0000140410-1

DNA-BN: ECFD-N000000670001

最后修订: 2014 年 04 月 11 日

出版: 浙江出版集团数字传媒有限公司

浙江 杭州 体育场路 347 号

互联网出版许可证: 新出网证(浙)字 10 号

电子邮箱: [service@bookdna.net](mailto:service@bookdna.net)

网址: [www.bookdna.net](http://www.bookdna.net)

本书电子版如有错讹, 祈识者指正, 以便新版修订。

Zhejiang Publishing United Group Media CO., LTD, 2013

No.347 Tiychang Road, Hangzhou 310006 P.R.C.

[service@bookdna.net](mailto:service@bookdna.net)

[www.bookdna.net](http://www.bookdna.net)

序

「盐」系列电子书出版序

知乎创始人 周源

我们和这个世界，有一种天然的媒介，那就是存在于我们大脑里，碎片的，没有分享的信息。如果有某种方式把每个人的知识、经验和见解都汇集起来，会不会像几百年前的地理大发现，让我们有机会在一个新的、无限延伸的坐标系里，发现源源不断的新大陆？

这个问题，令人兴奋。知乎从创立至今，诞生了一种新的知识生产方式，对世界的提问和回答，像是对一个无序的世界进行了一次重构——把彼此大脑里没有分享过的知识、经验和见解搬上了互联网，组成了一个全新的网络。而那些最有知识、经验和见解的人，是他们为这个世界定下了基调。

你看到的这本书，是一本集结成册的新大陆，它诞生于又一位发现新大陆的人。

作者序

在知乎谈论电影

magasa

谈论电影是我的兴趣，也是我的工作之一。自从上网以来，我在各种网络形态下都谈论过电影。以前是 BBS 和论坛，包括 telnet 和网页的形式，后来是博客，个人的、集体的，再后来是豆瓣，乃至微博、微信公众平台，以及《虹膜》——我和朋友一起做的基于移动平台的电子杂志。在所有这些平台里面，知乎是非常特殊的一个。

在其他所有地方写电影，都是以一种「文章」的形态，不论篇幅是长是短，文法是庄是谐。也就是说，每篇文章是自成一体的，写作它的原因、希望通过它解决的问题，都包含在文章内部了。有时候为了这种自成一体的完整性，我不得不采取一些迂回和间接的策略，用很多的工作量来解决一个较小的问题。

知乎的出现改变了这点，它提供了一种新的谈论电影的方式，当然不仅限于谈论电影。在知乎上，和答案同等重要的是提问，即使有的答案有权获得它的独立性，但我始终相信，和提问紧扣的回答，才是最好的回答。能让所有回答围绕自身而不轻易逃逸离去的提问，也才是最好的提问。提问下并列的其他答案，不论得票高低，有可能同样重要。在一个被充分讨论的提问下，每个回答都不是孤立的，把它们放到一起来看，问答的意义才会更完整。

在知乎上写电影的优点有很多。其一，能更直接地命中目标，省去各种铺垫和酝酿。其二，发现很多之前没有意识到的问题。对我来说，第二点尤为重要，至少我回答过的问题中，有一半以上都是在回答之前未曾思考过，也就没有明确的答案，写答案的过程，变成了研究和思考的过程。如果问题的答案一望可知，我反而没兴趣回答。在这个意义上，撰写一个答案，收益最大的人，绝对是我自己。

我一直不认为我是一个字面意义上的「影评人」，换句话说，我不把评价和提供意见视为头等大事，那些都属于主观态度的层面。每个人都有自己的主观意识，没有谁的个人偏见更「值钱」。我更看重产生主观意识的客观事实是什么，所以我谈电影更喜欢谈可积累、可验证的知识，至于你喜欢这个，我喜欢那个，都是客观基础解决之后的事情。这大约是知乎这种问答模式特别适合我的原因之一。

据说目前在知乎上，「电影」是关注人数第一多的「话题」，已经逼近了 100 万，超过知乎的发家之本「互联网」，也比生活情感类来得高，这让我出乎意料。和电影在社会上、网络上受关注度极高不相匹配的是，在中国，电影作为一门专业，或者说领域，或者说产业，发展水平极其低下，这是一个不争的事实。在这个前提之下，我不能假装说知乎电影话题下的水平已经非常成熟、专业、有建设性了，不不不，真的还差很远。目前的话题热度中，关于新片的一句话点评、推荐经典影片所作贡献很大，我认为这是知乎在执行和它的基因并不适应的论坛功能。而其他深度讨论中，除了国产影片的营销和部分产业问题外（因为相关从业人员比重大），更多的领域仍亟待深化和展开。也许我对知乎期望太高，我希望它能在中文互联网的知识积累上发挥更大的作用。

说回这本书，它来自我上知乎三年多来所回答的几百个问题中的一部分，而且我今天再看不会觉得差错很大。我没有放入其他领域的答案，只保留与电影相关的。有些前后牵连过多的问答也没有收录，这样读者只看提问和回答不会觉得突兀。什么人会对这本书感兴趣呢？本来我不该预设，但我希望你对电影应该有比「喜欢看片」更深一步的兴趣。

最后要感谢当初邀请我加入知乎的 talich，以及为这本文集前后奔忙的湖玛小姑娘。

没有电影的电影史

## 24 格简史

电影确定每秒 24 格的历史是怎样的？



It's a long story.

电影是每秒 24 格，任何一个对电影哪怕只是一知半解的人，都或许知道这一点。但这不是故事的全部。每秒 24 格，既不是电影速度演变的起点，也不是终点。

在讨论电影到底是每秒多少格之前，需要明确一点：电影的速度分为拍摄和放映两种，大多数情况下，令拍摄和放映速度保持相同，观众才能在银幕上看到行动自若的人。电影的放映速度自从上世纪 30 年代以来固定为 24 格每秒，拍摄速度若非特效需要——如 Barry Levinson 的《Avalon》中的闪回部分用 16 格每秒拍摄，空军电影《Top Gun》的部分场景用了 28 格每秒，《Inception》有几个梦境段落用了 360 格乃至 1500 格每秒的高速摄影，《The Artist》为了模仿默片观赏效果全片采用 22 格每秒——也基本都固定为 24 格每秒。

但电影并非天生就是每秒 24 格。

电影放映速度的选择，主要是基于人的两种生理功能基础。一是如何产生连续运动的幻觉，即「似动现象」；二是如何消除人眼感觉到的画面闪烁。

人的双眼及其数据传输系统每秒可以识别 10~12 格画面，大脑的视觉处理中心会将每格画面保留 1/15 秒。如果在前一格画面尚且保留的 1/15 秒内大脑又收到一幅新的画面，那么

就产生了画面在连续运动的感觉，这是电影得以实现的认知学基础。

另外，实验室研究表明，人的感光系统对闪烁的感知与影像闪烁频率和亮度成正比关系。例如伊斯曼柯达公司做过一次关于观众闪烁临界感的研究，研究人员将两幅静景的影像左右投影在银幕上进行观看，一幅用叶子板使其不断被遮挡，每次进光 50%，另一幅以前一幅被遮挡影像的峰值亮度的 50%持续照明投影，两影像的亮度积分相等，观看者调节控制叶子板的频率，直到闪烁感消失为止。99 名观众的闪烁临界感平均值为峰值亮度 3 英尺朗伯为 48Hz，40 英尺朗伯为 60Hz，500 英尺朗伯为 70Hz。

需要注意，构成连续运动幻觉所需的电影最低速度与消除亮光闪烁的最低频率并不是一回事。电影若以 16~24 格的速度放映，已经实现了画面的流动，但实际上人眼会发觉画面闪烁得厉害，观影效果并不理想。所以电影放映机采用了一种特殊的机制来解决这个问题，其秘密就在于叶子板结构。

一般的电影放映机采用「马耳他十字车」（国内译为「马尔蒂十字车」）将连续转动转化为间歇运动，或称「日内瓦机制」，得名于其最初在机械钟表中的应用。利用一凸轮连续转动，其与一形如马耳他十字徽章的十字车开槽啮合，每当两者啮合一次，十字车旋转  $1/4$  周即  $90^\circ$ 。传动轴每旋转一整圈，间歇输片齿轮转动  $1/4$  圈对应于拉动胶片上四个齿孔，使一格胶片进入片窗前（对于普通 35mm 胶片而言）。在这个过程中，一块有缺口的圆盘式遮光器（俗称叶子板）会刚好挡住放映灯。只有当一格胶片稳定地停留在片窗前时，灯光才从中通过。

卢米埃尔兄弟那个时代的人已经发现，单片式的叶子板——即每格画面在放映时遮挡一次——如果按每秒 16 格计算，每秒钟银幕在明暗之间转换了 16 次，得到的画面闪烁不定，让人不堪忍受。所以很快有人发明了双片式的叶子板，使每格画面在放映中途被额外遮挡一次，即每格画面在银幕上重复投射两次，这相当于将明暗转换的频率提升为 32Hz（若仍以每秒 16 格计算）。后来，电影院装备了更广阔的银幕，更高功率的弧光灯，双片式叶子板显得不够用了，波兰发明家 Kazimierz Prószyński 又发明了三片式叶子板，让每格画面在银幕上重

复出现三次，将频率提高到 48Hz，基本解决了频闪问题。叶子板上的每一片并非等大，其中最大的一片呈 90°，用来在完成抓片的 1/4 个周期内遮挡光线。三片式叶子板在 20 年代的电影放映机中已经普及。

今天有不少爱好默片的影迷，若提到对查理·卓别林、巴斯特·基顿的打闹喜剧的印象，恐怕很多人会觉得画面上的人一惊一乍，跑起来动作像上了发条一样僵硬。这很大程度上是由放映速度造成的，若按照「正常」的速度来播放默片，其实它本应和现在的电影看起来一样平滑顺畅。

那么什么是默片正常的速度，答案众说纷纭。其经常被默认为固定的 16 格每秒，即使很多经历过那个时代的摄影师在后人问到「你们那时候每秒要摇多少格」的时候，他们都异口同声地回答是 16 格。的确，每秒准确地摇出不多不少 16 格是每个摄影师从学徒开始就要训练的基本功，但真实的历史远非如此简单。

现代的洗印厂在转印默片拷贝的时候常常简单地每两格重复加印一格，这样就把 16 格灌水成了 24 格。西方国家曾经流行影迷俱乐部的组织，常放映包括默片在内的经典电影，所以很多 16mm 放映机上设置了默片和有声片的转换开关，有声片指放映速度 24 格，默片为 16 或 18 格，但这种粗暴的设定实际上并不适合于默片的放映。

George Eastman House 的馆长 James Card 查阅了现存的各种资料，特别是提供给影院乐队指挥家和放映员的说明书（cue sheet），上面记载了影片出品方对音乐选择和电影放映速度的建议。结果令人惊奇，没有任何一部电影指明要以每秒 16 格来放映。比如《The Four Horsemen of the Apocalypse》（1921）的说明书说，正确的放映速度是 12 分半钟 1000 英尺，这等于每秒 21 格半。

追本溯源，电影拍摄和放映速度的问题在其诞生之际就没有达成共识。1895 年以前，装在视镜中所绘制的活动物体的形态图画及快照，由于制作困难，张数有限，人们考虑的是使用尽可能少的图画就能在尽可能长的时间内映现，至于时间的长短取决于所映动作的性质和开动机器的人的主观愿望。

后来埃米尔·雷诺采用纸带放映，有 22~50 米长，上面有 300~700 格画面，能连续放映 6~15 分钟，其实里面包含不少静止画面，放起来跳跃不定，但观众为运动奇迹所震撼，也就不加注意了。

同时期的爱德华·慕布里奇和艾蒂安-朱尔·马莱等学者也对摄影频率提出了一些看法，但他们的研究都还不够深入。1890 年，弗里斯·格林的实验发现，摄影和放映的最低频率达到 3~7 格每秒即可实现图像的运动。1889 年托马斯·爱迪生开始研制活动视镜，他主张每秒不少于 46 格，若低于此数，人的眼睛看久了会累。这是颇有洞见的一种观点，他已经在考虑画面的闪烁问题了。但这个频率远远高过了构成似动现象之必需底线，太浪费胶片，且会加速影片片孔的磨损。其实爱迪生自己也没有坚持以 46 格拍摄太久。除了胶片成本因素，也因为那时胶片感光度很低，频率越高，每一格的曝光时间越有限，不利于拍摄质量。

卢米埃尔兄弟在自己的实验基础上，认为每秒 15~16 格足矣，他的理论基础建立在之前发明家积累的低速率放映经验上，且考虑了当时输片机件的能力。

1896 年，梅斯特尔工厂提出了双片式叶子板的设计，基本解决了频闪问题，人们意识到没必要为了消除闪烁而增加画幅数了。

不过最初几年爱迪生公司影片比其他公司采用的拍摄频率高得多。1900 年，爱迪生公司采用大约 24 格每秒拍摄，而他们的主要竞争对手 Biograph，用的是一台重达 1700 磅、装有马达的巨型摄影机，拍摄速度为 40 格每秒。

20 世纪的头几年，电影拍摄频率的标准离统一还有很远，法国人偏爱 16 格左右，但一些英国电影接近 24 格。爱迪生和 Biograph 后来调整到 10~12 格。

16 格的标准大约是从镍币剧院时期（1905 年往后）开始建立，各电影生产国都向这个标准靠拢。从经济和人力的角度考虑，频率的统一有利于建立电影的国际化生产、发行秩序。

可是在实际操作中，无论是拍摄还是放映，都难以恪守 16 格的规范，摄影师受过统一训练，还相对遵守这条不成文的约定，但在放映一端就无奇不有了。

后来成为著名摄影师的 Victor Milner 回忆他早年的放映员生涯时说，每天上午八点的放映场，一本 1000 英尺的胶片放完要 12 分钟，但下午同样一场，按照经理的指示，就要放得很慢。1000 英尺如果按照 16 格每秒来放，要 16 分半钟。

以今天每秒 24 格的标准，一本 1000 英尺胶片放映需耗时 11 分钟，可当时有的电影院为了抢时间多排场次（或提前下班），居然 6 分钟就放完一本，此外 10 分钟也很常见。发行商为了纠正放映商的自作主张，往往把标准片长印到海报上，要是放快了钟点不足，自会有观众去找电影院算账。但电影院生出对策，就用纸条把海报上时间那行字盖掉，不让观众看到。

大多数的机器，摇把转一圈等于一英尺，一分钟 66 圈是比较标准的速度，放映员可以掌握这个速度。

在单本和两本剧的时代（1910 年前后），放映员在放爱迪生公司的片子时经常放得很快，但 Biograph 公司强烈反对超过每秒 16 格。到了 1913 年，16 格对有些电影来说太快了。因为 Biograph 的首席导演 D.W.格里菲斯正在努力挣脱单本和两本的长度限制，如果拍得、放得慢一点（低于 16 格每秒），那么他就能用同样长的胶片讲多一点故事，所以他采用 14 格甚至更低的速度，将两本剧的片长延伸到接近 40 分钟。这也给当时的观众和评论家带来困扰，因为如果有电影院像其他片子一样用 16 格左右的速度放映，那格里菲斯影片中的人物就会显得特别手忙脚乱，这对难以约束的电影院来说是常事。一分钱掰作两分花的日子过了两年，格里菲斯开始创作他长达 12 本的真正长片《一个国家的诞生》。

但习惯已经养成，格里菲斯和他的摄影师 Billy Bitzer 把慢速拍摄的作风带进了《一个国家的诞生》，此片有些场景必须以每秒 12 格来放映看上去才算正常。如果后人在放映时将放映机设置为默片制式（16 或 18 格），对很多别的默片来说，其实是慢了，但对格里菲斯来说，还嫌太快。

但放得慢在当时会带来另一重矛盾，硝酸胶片是高度易燃品，放映速度越慢意味着每格胶片会在灯光下炙烤越长时间，就越有起火的危险。大多数的放映机设定为如果速度低于每秒 40 英尺，防火闸门会自动落下，切断光线。

默片的速度并非始终如一，有的场景要求快一点，比如动作追逐戏，有的要求慢一点，比如浪漫爱情戏。这在拍摄和放映两个过程中体现为互相协调、猜度和预判。比如摄影师有时候会故意放慢动作戏的拍摄，这样在正常速度放映时才显出快。格里菲斯《Home Sweet Home》（1914）建议影院，第一本要放 16 分钟（16.6 格每秒），第二本 14~15 分钟（17.8~19

格每秒)，后面各本 13～14 分钟（19～20.5 格每秒），这么细致的规定未免太繁琐，恐怕没多少放映员会严格按照他的这个理想标准来放映。

1912 年在 Thomas Ince 的片场里，他会在剧本上为摄影师注明，这里应摇快点。但多快才是快，还得看摄影师自己的节奏感。

1915 年的一份放映员业务手册封面写着一行大字：摄影机没有固定速度！正确的放映速度要视场景而定。放映员要时刻留心银幕和观众的接受反应，相应调整放映速度。

综合已知的情况可以推定，默片时代的放映速度要略高于它的拍摄速度。

慢慢在电影收藏界形成了一条约定俗成的惯例，如果是 1918 年之前的影片，最好以 18 格左右的速度放映，如果是 1918 年之后的，20～24 格每秒会比较合适。

这是因为，自 1918 年开始，电影院日益提升放映机的摇速。1925 年，电影工程师学会（The Society of Motion Picture Engineers, SMPE）开会主张，将标准速度规定为每分钟 80 英尺，约合 21.3 格每秒。而当时大多数影院采用 85～90 英尺的速度，约等于 22.6～24 格。这是在提醒电影院应当降速。

为什么会出现这种速度竞赛的局面，制作和放映两端的说法却截然相反。

美国印第安纳州的一家连锁影院的老板声称，24 格每秒才是如今电影的标准速度，电影院提速是为了跟上摄影师越来越快的速度。但好莱坞大多数摄影师对这种说法嗤之以鼻，他们以自己多年训练养成的稳定摇速为豪，坚持认为自己和同行仍旧是基于 16 格每秒的速度进行拍摄的，那么放映应该也以 16 格为基准，不应高出太多。但电影院的放映员越摇越快，摄影师们不得不提速跟上放映端不合规则的做法，不然所有的片子看起来都会很怪异。一些摄影师将速度加快到 20~24 格，以便抵消电影院的放映提速。

摄影机生产厂商，如好莱坞标配的 Bell & Howell，还固守 16 格为标准，直到 30 年代初期生产的一些型号的摄影机上还标注 16 格为标准速度，但哪有人理会。

与好莱坞相呼应的是欧洲电影也在加速，不过步伐要慢得多。据统计，法国直到 1929 年才达到每秒 21 格。德国略快一点，1926 年达到 20 格左右。或许与物资供应不足有关，苏联一直较慢，20 年代仍不超过 18 格。

拍摄和放映两条战线的军备竞赛在某些国家达到了很疯狂的程度，20 年代中期后的电影拍摄速度超过 24 格的比比皆是，而有的放映更可能高过 40 格。

于是 Bell & Howell 开始为摄影机加配马达和速度指示仪，将 16 格设定为基准，最高不超过 22 格。起初人人都说手摇优于电动化的马达，但从 20 年代开始手摇慢慢告别电影拍摄实践，一个重要原因是运动镜头的增加，没人能保证在手持摄影机运动的同时还能稳定地每秒摇出 16 格来。



随着马达的普及，电影拍摄与放映的标准速度呼之欲出，但还差临门一脚，那就是有声电影的发明。

20 年代中期的电影录音设备有两种系统，一是华纳兄弟公司和 Western Electric 主推的 Vitaphone，采用蜡盘发声技术，以 24 格作为标准速度。以及福克斯主推的 Movietone，采用片上发声技术，以 21 格为标准，后来也很快调整到 24 格。

有声电影要求画面和声音严格同步和胶片行走速度的绝对稳定，所以手摇式摄影/放映一定要被电动马达取代。人眼或许能容忍画面时快时慢，但对耳朵来说，轻微的速度变化就会引致声音频率或音调的极度失真，每秒差三格人的耳朵就会觉得无法接受，这对 Movietone 来说尤为关键。

第一部有声片《爵士歌王》于 1927 年 10 月在纽约首映，当时美国的大部分电影院还未安装完毕声音设备。其实摄影和放映的摇速矛盾在《爵士歌王》中亦有体现。影片的无声段落是手摇拍摄的，摄影师 Hal Mohr 仍然习惯偏慢的摇速，当以 24 格的标准速度放映时，Al Jolson 的步伐就显得又快又硬，但到有声的段落就正常了。

《爵士歌王》的成功席卷美国，从此好莱坞片厂开始硬性规定那些仍坚持手摇的摄影师以 24 格每秒的速度进行拍摄，若已实现电动化，那自不待言。

Walter Kerr 在他关于默片丑角的名著《The Silent Clown》里提出过一个理论，默片主要按照

每秒 16 或 18 格拍摄,但以接近有声电影的 24 格放映(我们可以认为他的统计略显粗放,但对无声晚期,也即默片喜剧的高峰期来说,这条总结是基本适用的),尽管这在很多创作者来看不太合理,但观众接受了。这种放映实践导致银幕上呈现的动作比日常生活偏快,更清晰、更轻松、更有力量感。这就是电影! Larger than life, faster than life, 妙哉斯言!

1932 年 3 月 15 日这天,24 格每秒被正式审定为有声电影的标准拍摄和放映频率,得到全球电影界的承认,直至今日。

比起原来的 16 格每秒左右,同样的影片时长消耗胶片尺数增加 50%。对于频闪问题,现在使用双片式叶子板也能令银幕上的刷新频率达到 48Hz,满足基本的需要。为什么刚好是 24 格,一是这接近当时逐步抬升的频率习惯,属自然选择;二是对片上发声技术来说,考虑到胶片的实际使用分辨率为 80~100 线每毫米,只有当影片运行速度为每秒 456mm(等于 35mm 电影胶片每秒 24 格)时,才能保证 9000~11000Hz 的最高频率声带的还音输出。再短的话声音容易失真。可以这么理解,24 格每秒可能不是最理想的选择,但在当时这是最经济实惠的决定。

几年后,由于录音和还音技术的进步,以及声带片药膜的改进,高音失真不再成为问题,有人就建议减少拍摄与放映的速度以节约胶片,例如 1933 年苏联人叶夫谢依·米海依洛维奇·戈尔陀夫斯基建议有声片可改为 16 格每秒,1937 年美国有工程师建议改为 20 格每秒,1937 年苏联工程师洛夫再度建议改为 16 格每秒,都没有得到采纳。

未采纳的原因诸多,一是正片的乳剂分辨率提高不如底片快,所以单纯提高底片分辨率以求降低拍摄速度无济于事;二是改变 35mm 的标准会相应影响到 16mm 的光学缩印;三是若改回 16 格每秒,为避免闪烁,又必须用回三片式叶子板并改装现有放映机的间歇运动装置,这会导致叶子板透光系数变小,在电影光源的改进还未跟上的年代,这很难被允许。

因此 24 格每秒的电影速度历经了八十余年的洗礼，已被所有观影者习惯。它仍然会有轻微的闪烁，特别是在高光的场景；如果遇到画面上的物体高速运动，由于曝光时间偏长（每格画面约 1/48 秒，视摄影机叶子板开口角度略有出入），还会导致运动模糊的现象，俗称「拖尾」。一种习惯一旦根深蒂固地确立，它可能内化为一种美学标准，所以后来有人用上了数字高清摄像机，还会拼命模仿所谓胶片电影的感觉，其中就包括抖动、闪烁、拖尾之类。

每逢电影技术变革，都会有人想挑战 24 格的金科玉律。

Cinerama 是 50 年代那波宽银幕电影的第一次尝试，它将三幅画面并排拼接，形成一面巨大的弧形银幕。因为银幕面积太大，闪烁效应加剧，所以它将拍摄和放映速度提升到每秒 26 格，以缓解频闪的苦恼。

1955 年，American Optical Company 和 Magna Theatre Corporation 推出了 65mm 大尺寸底片的 Todd-AO 格式（发明者 Michael Todd 是影星伊丽莎白·泰勒的丈夫，因飞机失事英年早逝）。采用 Todd-AO 格式拍摄的影片不太多，也是为了解决频闪问题（在画面边缘尤为严重，因为人的周边视角要比中心视角灵敏，而且它的画面特别大），这种格式最早的两部影片（《俄克拉荷马》《环游地球八十天》）采用了 30 格每秒，但毕竟转制起来不太方便，效果的改良也有限，所以 30 格成了不必要的麻烦，后来就放弃了，之后的几部 Todd-AO 影片还是回到 24 格。

不过 24 格的统治地位并未延伸到主流电影的领地之外。即使在有声电影规范确立后，各种格式的业余电影和科学片仍大量采用 16 格或其他速度，例如 30 年代诞生的 8mm 影片乃 16 格，60 年代的超 8 主要是 18 格。另外像 30、32、48、60 格都曾在特定情形下用于放映。

随着电视的出现，以及电影、电视节目的转制，帧率问题变得更为复杂，何况电视界内部就制式和帧率还存在着巨大差异。北美、日本、中国台湾当下已废止的 NTSC 制式是 30 帧每秒，欧洲大多数国家及中国的 PAL 制和俄罗斯、法国、部分非洲和亚洲国家的 SECAM 制都是 25 帧每秒。北欧国家曾经大量用 25 格每秒拍新闻片，还有一小部分用 35 mm 胶片为电视制作的电视电影也是 25 格。

在胶片时代，考虑到技术和成本的制约，要大幅度提高电影的拍摄和放映频率不太现实，几次尝试都无疾而终，但目前电影正向着数字化时代发展，这个过渡阶段在放映端即将完成，一两年内胶片拷贝很可能会从主流市场上消失，但在制作端预计还会延续一段时间。从胶片到数字绝不是有些人想象中那么平滑、顺畅的过程。数字电影会带来很多新的问题，特别是在电影遗产保护领域，许多难以克服的困难亟待解决，放映频率便是其中的一点。

以目前最普及的 2K 数字放映机为例，它的水平像素是 2048，垂直像素是 1080，总计 2211840 个像素，它的芯片只有 1.5 英寸大小，上面像素的宽度比人的头发丝直径的 1/5 还小，每个像素实际上是由一个转向机构和一面类似于小镜子的结构组成，无数个小镜子组成一个阵列，当像素阵列收到信号后驱动转向机构沿着某个固定的轴做偏转运动，使每个微镜发生偏转。

数字放映机将每个像素的亮度和色彩通过放映机芯片上相同位置的微镜显示出来。当芯片的集成电路信号处理系统收到编码的影像流后，会发出指令使微镜以高达每秒钟数千次的频率发生偏转或保持不动。如果微镜未收到指令，那么放映机的光线就不会被转向放映镜头，而是投向某个类似黑洞的吸光装置。一旦微镜被激发偏转到下一个位置，光源就通过反射投向放映镜头，观众就可以在银幕上看到该像素所代表的亮度。

如果该像素是纯黑，那么微镜不会被激发，光线进入吸光装置；如果是纯白，那么光源的全

部亮度都会被反射到银幕上。微镜每秒钟可以进行几千次运动，如果闪动次数高，银幕上影像的亮度就高，如果闪动次数低，银幕上影像就显得灰暗。因为芯片上有如此多的微镜，而每个微镜闪动次数各自不同，所以银幕上就呈现出 1024 种不同亮度的灰阶。

由好莱坞六大片厂创立的数字电影倡导组织（Digital Cinema Initiatives, DCI）在 2005 年提出一套数字电影技术规范，只提供频率选择范围很小的放映标准（一开始只包含 24 和 48 格，且只有 2K 支持 48 格），遭到全世界电影保护机构的强烈反对。

看到作为影视行业最重要标准制定者的电影电视工程师学会（SMPTE）下属的数字电影委员会 DC28 很可能会接受 DCI 的提议，国际电影资料馆联盟（FIAF）技术委员会坐不住了，后者于 2007 年发表了一封公开信，提请所有业内人士关注数字电影频率规范对电影遗产保护事业的影响。

FIAF 的公开信指出，全世界成千上百家电影资料馆收藏的节目中有大量都不属于 24/48 格系统。这些电影除了无可替代的文化遗产价值，也具有不可估量的商业价值。所以，哪怕是纯商业角度考虑，也不应当故步自封。

以比利时皇家电影资料馆为例，其馆藏的 55000 个片目中有大约 4000 部是默片，英国电影电视资料馆的 15 万片目中有约 10000 部默片，丹麦电影资料馆的 48000 片目中有 3845 部默片。

除此之外，更多的资料馆都无法提供准确的片目统计，更无法统计具体每部电影应当以每秒多少格放映。

全世界还有几千家电影节，很多都会放映老电影，其中包括默片和其他非 24 格每秒的影片。

而电影修复的原则是一切尽可能复原，绝对避免画幅频率的转制。数字电影放映如果在频率上不能放宽限制，那将是历史的倒退。

FIAF 认为，从长远出发，数字电影放映应当支持任何正数的速率（可精确到小数点后若干位）。其次，考虑到很多默片的拍摄、放映速度并非全片前后一致，所以不仅仅需要自由定制速率大小，还应当可以在放映过程随时调整速率！

电影资料馆肯定会一直保存他们的胶片设备，但是随着数字系统越来越成为主流，也许有一天胶片生产和洗印不复存在，那将是一个巨大的难题。

FIAF 还认为，DCI 在文件格式和处理上有很多优点，如果能灵活解决画幅频率的问题，那么资料馆就不用再去开发独立的系统，避免了很大的浪费。

电影资料馆机构是重要的影片内容持有者，它们的声音理应得到产业界的重视。公开信发出后，情况到 2009 年有所改善，理论上 25、30、50、60 格每秒都能够被支持，但低于 24 格的仍未解决，找到令各方都满意的标准之路还任重道远。

最近这两年，提高电影的格数突然成为电影界的一个热点话题。北美的几个领先的影院设备提供商，特别是 Christie Digital，联同几个特效导向的大导演如 James Cameron、Peter Jackson，极力鼓吹更高速度的电影拍摄及放映标准。《霍比特人》已经用 48 格每秒拍摄，而《阿凡达 2、3》据说会以 60 格拍摄，他们希望电影院现在开始升级设备，保障这批影片能以 48 格、60 格的速率原汁原味地放映。但电影院是否真的那么听话，愿意进行上万美元的设备硬件和媒体模块升级，还是个未知数。否则，这几部影片在发行时也只有面临减格转制的命运。

鼓吹者认为，从 24 格提升到 48 格乃至更高，可以革除传统电影的一些缺陷，如闪烁和运动模糊，让画面更清晰、更稳定、更流畅，特别是对 3D 电影饱受诟病的欣赏效果将会有促进作用，这种技术至少更适合于以炫目特效和激烈动作为卖点的某些大片。

事实上，高速拍摄的电影并非新生事物。著名特效大师 Douglas Trumbull 从 70 年代末一直在力推他自创的每秒 60 格的 65mm 电影制式 Showscan（我国曾译为「休斯肯」），但推广过程中他遭遇了电影业的第 22 条军规。很多人看过都觉得 Showscan 的效果不错，但片厂不会立刻采用它，除非电影院都安装好了相应的设备。电影院一方认为，除非好莱坞电影都用它来拍了，否则我们为什么要安装新设备？灰心失意的 Trumbull 一度远离电影行业，潜心科研去了。

1985 年，SMPTE 提议将每秒 24 格增加到 30 格，以便和 NTSC 电视标准相一致，这得到了日本和其他采用 60Hz 电源频率国家的支持，不过采用 50Hz 电源频率的欧洲国家对此持怀疑和反对态度，此事后来不了了之。

在电影技术的变迁史上，行业标准从来不是由政府部门或专业团体发起的，其制定者通常是电影产业上下游几个最大的商业集团，一般是设备商和几个大片厂，若不是几头巨鳄找到了

利益的平衡点，变革绝难成功。消费者在这方面很少有发言权，总是电影院放什么就看什么，而独立发明家除非机缘巧合，否则要想让自己的技术得到大规模应用也困难重重。作为电影行业最主要的标准制定者，SMPTE 的作用多是将既定事实合法化并做些微调，它其实很少创制全新的标准。

电影技术总是一直在发展，但是否立即得到采用，要视其经济利弊而定。当巨鳄们觉得推行新技术标准有利可图时，那就会不遗余力地推进，然后很快树立壁垒，阻止外人进入。要是推广新技术成本太高，得不偿失，那么不管多么先进的技术也会被束之高阁。

每个新技术标准的接受，要经过很多磨合才能达到稳定，例如有声电影之初，片上发声取代了蜡盘发声，变积式声迹取代了变密式声迹；宽银幕电影之初，高宽比从最开始的 2.66，到后来 2.55，再后来 2.35，最后调整到如今的 2.39。这里面有技术可行性的原因，还有别的经济原因等等。随着标准的确立和改造，电影制作规范和美学，以及观众对电影的接受习惯，都在这个过程中相应地被塑造。

Showscan 及其他类似制式的失败，从外部原因来看，当时还是缺少了一个类似宽银幕电影 50 年代能在电视压迫下破局那样的天赐契机。今天这个契机是否到来了呢？3D 电影是目前产业的最大增长点，但它同时伴随着不绝于耳的抱怨，如灯光太暗之类（所以激光光源成为另一个产业热点话题，此处不赘）。提高数字电影的拍摄和放映频率便是打着改善 3D 电影观影体验的旗号出世的。最近 Trumbull 重出江湖，想必是嗅到了电影行业的巨变在即。他目前也正在研发 Showscan 的数字版。

到底 24 格每秒是否应当淘汰，电影要多快才足够，这个问题现下没有答案。许多人认为 24 格完全足够，追求更高的速度不过是商家贩卖新产品的惯伎，戈达尔那句著名的格言未必需要升级。



前两年在拉斯维加斯举行的 Cinema Con 展会上，一些业内人士观看了各种高速率影片的放映效果，普遍觉得 60 格最好，若为了转制方便，那至少也不能低于 48 格。

当前的 3D 数字电影放映，一般采用「三次刷新技术」(triple-flashing)，类似于胶片放映的三片式叶子板，让每幅画面在银幕上重复三次，所以实际上每秒钟观众双眼总计看到的画面总数是  $24 \times 3 \times 2 = 144$  幅。

如果运用了高速率拍摄模式，例如 48 格每秒，那「两次刷新」(double-flashing)足矣，即每幅画面在银幕上重复出现两次，那么每秒钟观众双眼总计看到的画面总数是  $48 \times 2 \times 2 = 192$  幅。若是 60 格，那就是 240 幅。

高速率电影的资深鼓吹者 Douglas Trumbull 对此颇有些不同见解，他认为随着速率的提高，仍沿用同一幅画面反复闪烁刷新的策略根本是错误的，应彻底放弃这种做法，放映质量才能真正提高。所以他认为 66 格或 72 格最理想，而且放映时每幅画面只刷新一次就够了，这会大大提高动作的连贯度。

但并不是每个看过高速率电影试片的人都对它持肯定意见，很多人觉得《霍比特人》的画面过于平滑，更像高清电视的感觉，失去了电影的「味道」，现在鼓噪之声四起不过是少数设备商和制作者的剃头挑子一头热，想勾引影院和观众进入他们的罗网。

技术至上论者对此的看法是，那些电影纯化论者所坚持的「电影感」不过是电影本不该有的技术缺陷，只是习以为常后反将其当成美感罢了。Trumbull 如此说：提高速率后的数字电

影会带来一种全新的现实主义，更接近完美和绝对的现实主义，电影对现实主义的理解应随时间改变。对这个观点，此刻下结论还为时过早。

2014-02-03

没有电影的电影史

虚拟一个电影史，假如从未有过卢米埃尔那种放映形式，只有且一直是电影视镜那种，到今天电影应该是个什么形态？

很好的问题。我们说历史无法假设，但「对历史作假设」是研究历史的一种重要方法，能够让我们跳出既有的思维，更好地审视历史发展的必然性和偶然性。

到底是独乐乐，还是众乐乐，这细究起来非常复杂，我把它简化一下，只考虑三个方面的主要因素好了。一是作为观众，我们自身的需求，二是实现这种需求的技术条件，三是这种需求产生的经济效益。

人对「独乐」和「众乐」其实都是有需求的，对应起来就是电视和电影的差别。所以，题主的这个问题，基本上可以等同于——「独乐」和「众乐」这两种需求，是如何在不同的技术和经济条件下得以满足的。

活动视镜由爱迪生手下的迪克生发明，在爱迪生看来，这种东西和之前市面上流行的西洋镜其实是一回事。爱迪生一开始做的生意，是卖机器，他把活动视镜卖给别人，250 美元一台，片子 10 美元一部，十个月就卖了 85000 美元[1]，很赚钱。但是，机器容易被仿制，所以没过几个月，他的生意就一落千丈了。

有人对爱迪生建议，把活动视镜改造成一群人一起看的放映机，爱迪生嗤之以鼻，他说：「到时候十台机器就能满足全国，这简直是杀鸡取卵。」[2]也就是说，他的思路根本没有从卖设备转变为卖内容。

后来我们知道了，法国的卢米埃尔兄弟满足了这种「众乐」的需求，他们的公众放映模式击败了爱迪生的偷窥观赏模式。从技术上来说，是「独乐」的爱迪生模式占得了先机，率先发明出来，但它仍然输给了「众乐」的卢米埃尔模式，至少暂时输给了它。

19 世纪末是发明家最后的个人英雄时代，很多发明家或许是出于纯粹的研究兴趣才从事的技术创新，可是在研发过程中，尤其是之后的成果推广过程中，经济之手无时无刻不在发挥着作用。

这两种娱乐模式，对参与者来说是截然不同的。本南丹蒂认为，「西洋镜的顾客（机器使用者）和他身旁近在咫尺的人，体验着完全不同的感受，窥视孔凸显了一种特权，同时也限制了情感的共享。而电影放映空间里，人们济济一堂，经历着同样的景观，共鸣和差异都得以出现，因此电影院里的每一次笑声或者叹息，都在加强彼此的情感联系。同时，人群又一同置身在黑暗之中，无需展开对话或者辨别对方的社会身份，它在一定程度上成为一种安全的公共场所。」[3]

在 20 世纪初的西方国家，社会氛围是怎样的呢？大资产阶级和富人们依旧去传统的歌剧院、博物馆、美术馆，以及有着很高准入门槛的专属俱乐部、私人赌场和赛马场。而保守胆小的中产阶级则龟缩在自己的社区里，上教堂、去音乐会或讲座，他们是一群畏惧街头，又没有宫殿庇护的人。他们强烈要求在品味上区别于占据街头的工薪阶层，但又无力在 *fine art* 的领域占有一席之地。与此同时，劳工们和工薪阶层则聚集在自己的沙龙、杂耍剧场、酒馆和台球室里。[4] 这种社会隔阂无疑对商业利润的最大化形成了阻碍。所以，当时的娱乐产业商人希望创造一种具有吸引力、不存在危险而且并不昂贵的公共文化来尽可能地吸引各个社会阶层的人，通过创造一种人们可以充分表达自己的想法与行为的娱乐方式，来有效地弥合由民族、阶层、性别和种族所造成的碎片化。这就是任何消费产业最初兴起时所必然会追求的群体最大化。他们相中了集中放映的电影。在当时的条件下，多人共享的放映活动，能让娱乐提供商们以最少的投入获得更大的消费群体。相比于一人一机的活动视镜，卢米埃尔兄弟的电影机显然对于服务提供商累积利润更加卓有成效。

而对于大众来说，集体看电影的乐趣类似于狂欢节，只有在电影院中或狂欢节上，社会隔阂才可能被冲破，来自不同阶层的人终于找到一种可以继续社会体验、享受个人自由，以及远离原有社会和家庭羁绊的空间。[5]

所以，在电影发明之初的前三十年，毫无疑问是「众乐」形式的视听娱乐取得了胜利，成为当时最主流的娱乐方式。但是，「独乐」的形式从来没有消失过，留声机、广播，同样填补着人们的生活缝隙，直到上世纪 30 年代电视机被发明并进入商用。

早期电视所提供的娱乐体验实在是远不及电影，它一开始没有能力和电影争夺观众。但到了 50 年代，电视在西方国家崛起并超越电影，这是我們都很熟悉的历史。消费者在变化，人们住得越来越远离市中心，看电影变成一件兴师动众的事，而且可供选择的娱乐项目有很多，为什么非要去看电影呢？战后大批婴儿的诞生让人们更固守自己家的客厅。此消彼长，「众乐」的电影走上了下坡路，而「独乐」的电视取代了它的地位。

电影的应对方式是提供更宏伟、更浩大的娱乐体验，以便和电视机的小盒子拉开差距。这种战略取得了一定效果，但并没有从根本上扭转趋势。

对于电视来说，陆续地它又获得了家用录像机、VCD、DVD，乃至今天的蓝光等的臂助，而电影则在彩色宽银幕、IMAX、3D 的道路上越走越远。

最后回到问题的假设，如果从来没有卢米埃尔的公众放映模式，即使有人胆敢在脑子中作出那种设想也会立刻被爱迪生掐死的话，那么我们今天的视听娱乐会是什么样的形态？

我相信电视的发明会加速，并会迅速取代爱迪生的活动视镜——这种简易的、小型化的娱乐体验，为什么要大费周折地跑到外面商店里享受呢？能在自己家里实现最好了。这对「电影」（已经不存在我们今天意义上的电影了）本身的生产带来的影响，简直不敢估量。要知道，如今我们是先有了大的电影，才有了小的电视，电视节目在某种程度上是在电影的影响下诞生的。而要是从来没有大的电影，电视节目会如何独自演变，无法想象。它的视听语言、叙事方式和类型，都很可能与我们今天熟悉的不同。

[1] 本南丹蒂：《从偷窥狂到国王：观众与影院空间变迁史》，载《虹膜》2013 年 10 月上，<https://itunes.apple.com/app/hong-mo/id631159282?ls=1&mt=8>

[2] Ibid.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

[5] Ibid.

2013-10-05

榜单爱老片

为什么《视与听》影史十佳基本都是 70 年代之前的影片？

电影本身的特点未必是主要的因素，至少这太主观了，反而无法衡量。我觉得这种现象更主要是评选操作上的因素所致。

1. 排行榜行为存在某种「马太效应」，对于那十几二十部永恒经典来说，因为从四五十年前就开始登上各种排行榜，它们的吸引力具有长期的惯性，所有人都会倾向于选它们，或者在不知道选什么的时候选择它们，它们是最安全的选择。

2. 更老的电影积累的总体影响更大，至少一代或两代电影人直接从它们汲取养料。如果是近一二十年才问世的影片，它们可能具备的影响还没开始发酵。

3. 年代更新的好电影还来不及取得所有人的共识，所以我们需要等待时间的沉淀。

4. 参与这类投票的人年龄层次一般较高，多数在 40 岁以上，他们更倾向于选择不比他们自身年纪更小的影片。

5. 50 年代以前的电影大国不超过十个，来来去去就是那些国家，那些导演。但 70 年代以后，第三世界国家的电影崛起，越来越多的民族电影被人们看到，人们的口味相应被分化，更难取得共识。不信你查一下《视与听》的大名单，70 年代往后的影片未必便少，只不过得票更分散了，所以难以对前十构成冲击。

2012-09-06

忽长忽短的电影

现在电影的时长越来越短了吗？

提出或回答这类问题，都需要一定的数据分析，单凭感觉肯定会出问题。我觉得这个提问不准确，所以我在这里回答的实际上是：电影的时长是否随年代变化？

电影是一门非常复杂的生意，决定影片时长的因素非常多，例如类型：喜剧片、动画片、歌舞片一般偏短，而史诗片、传记片偏长；还例如观众习惯：不同年代的观众欣赏习惯是不一样的，1915 年前的短片时代，观众对超过一个小时的长片肯定不太能接受，但他们慢慢会

习惯电影片长的增加，直到 50 年代普遍能忍受超过三小时的宽银幕史诗片。

有些因素会迫使影片片长缩短，如发行商和电影院都有缩短片长以便在一天中安排更多场次的倾向；有些因素会迫使影片片长增加，如某些强势的导演总是希望删减越少越好，使最终的上映版能更多地容纳自己的心血，有时片商也会觉得「加量不加价」可以吸引更多观众。

还有一些技术因素会对影片片长构成影响，例如在胶片拷贝时代，为节约胶片，片长短一点可以节省成本，但在数字拍摄和 DCP 发行的时代，这个因素不再成立。还有美学风格的影响，如果是相同的故事容量，随着创作者的不断大胆创新，随着观众的观影经验越来越丰富，剪辑时可以省略更多的冗余信息，使得影片趋于简洁。

所有这些正面、负面的因素形成合力，彼此促进、抵消，要从中总结出一个普遍的变化规律和倾向来，真是非常困难的。

下面我做了一点简单的数据统计，希望能尽量找出其中的一些规律。但我要事先声明，我的数据统计并不完善，分析过程也未必周全，所以结论的可靠性完全可以怀疑。

我以十年为期，统计了 1931-1940、1941-1950……2001-2012，一共八个时间区间内，各年代好莱坞十大卖座片的平均时长。结果如下：



1931-1940: 平均 108.2 分钟

1941-1950: 平均 136.1 分钟

1951-1960: 平均 165.1 分钟

1961-1970: 平均 137.9 分钟

1971-1980: 平均 129.4 分钟

1981-1990: 平均 116.9 分钟

1991-2000: 平均 123.1 分钟

2001-2012: 平均 138.1 分钟

补充说明:

1. 为什么从 30 年代开始? 因为之前是无声电影时代, 电影时长并无固定数值, 无法统计。且电影产业形态和后来差距过大, 比较时长并无太大意义。

2. 为什么限定在好莱坞? 因为打通不同国家难度太大, 好莱坞的历史发展大家更熟悉, 这是为了简化问题。

3. 为什么选择每个年代的十大卖座电影? 我没办法统计 IMDb 上的全部影片, 只能简化抽样。我也曾考虑选择每年奥斯卡最佳影片得主, 但后来觉得卖座电影要比奥斯卡得奖片更能体现行业榜样的意义。只取十部也是为了简化问题。当然, 卖座片绝对不等于全部影片。

4. 好莱坞在 50 年代以前，各大片厂普遍实行 A/B 双片制，两者的时长区别很明显，A 级片一般要比 B 级片长 20~30 分钟。这里只取卖座片，实际上排除了所有短时长的 B 级片，只考虑了更代表产业主流的 A 级片。

看统计结果，30 年代的卖座影片时长最短，只有 108.2 分钟。40 年代剧增到 136.1 分钟。50 年代又剧增到 165.1 分钟。但到 60 年代，回落到和 40 年代相当的水平，70 年代又略微下滑，80 年代继续下滑，但从 90 年代开始，时长逐渐回升，本世纪的 138.1 分钟成为仅次于 50 年代的历史次高水平。

这中间是否有什么规律？下面我试着提出一些解释。

首先，在 60 年代以前的好莱坞大片厂时期，的确存在一个片长逐渐增加的现象，这既是无声电影从短片到长片的发展延续，也是某些经济、社会因素的体现。30 年代是大萧条时期，一些片厂陷入困境，不太可能在那个时候制作超长的影片，而 40 年代二战期间好莱坞步入黄金时期，适度增加影片片长是繁荣的一种体现。到了 50 年代，众所周知好莱坞面临电视的挑战，开始转向宽银幕史诗奇观的制作，这类影片的本身特性决定了它经常突破三个小时，所以影片时长也在这期间达到了空前绝后的长度。

60 年代史诗策略成为明日黄花，片长自然回落。一直到 90 年代之前，片长都处于一种轻度下滑的状态。也许这里面没有特别原因，但如果一定要找到某种因素为之负责的话，我认为可能和特效动作影片崛起有一定关系。这类影片以迅猛的节奏执行视听轰炸，一般来说时长不会太长，所以平均片长是稍微往下走的。

但 90 年代后至今，特效动作影片依然是市场上的票房主流，为何时长又出现了较明显的攀升呢？我个人观察的结果，那就是——现在大片真的越拍越长了。在七八十年代，最卖座的几部像《E.T.》、《星球大战》系列、《夺宝奇兵》系列、《回到未来》系列的时长都非常稳定，一般控制在 120 分钟上下。但后来呢？《星球大战前传》系列上升到 140 分钟左右，《哈利·波特》系列达到 150 分钟左右，《加勒比海盗》系列在 130~170 分钟之间波动，詹姆斯·卡梅隆和克里斯托弗·诺兰，这两位新时代的大片翘楚，他们的作品动辄超过 160 分钟，甚至达到 194 分钟（《泰坦尼克号》）。就连《变形金刚 3》这种剧情简单的动作片，也有 149 分钟。这在 80 年代是很罕见的！

我个人觉得，造成大片更长的至少有两个原因：一是部分大片的确比以前拍得更复杂了，《指环王》《哈利·波特》，以及卡梅隆、诺兰的作品，都不是很简单的故事，信息容量本来就大；二是近年部分超级名导的权限在提升，片厂对他们的控制力在减弱，要这些导演删减自己的影片，就跟割他们的肉一样，不容易。除此之外，还可以提出一些假想，如，观众在电影院待得越长，是否会消费越多的爆米花和可乐，从而增加影院的利润？没有证据，不作定论。

另外补充一点，上面每个年代只取了十部进行统计，样本的确不大，所以这里面由类型导致的偏差非常剧烈，30 年代的卖座片主要以歌舞、喜剧为主，这会造成统计结果偏短；而 50 年代以豪华史诗片为主，会造成结果严重偏长；80 年代以后，科幻、冒险、超级英雄等动作密集型影片成为卖座片的主流，它造成的影响就刚好居中。所以，每个时代的类型主流口味不同，会在很大程度上影响统计结果。

不过，同样依据这份名单，我们也可以进行一些类型内部的比较，增强结论的说服力。

以动画片为例，30 年代出现了史上第一部动画长片《白雪公主和七个小矮人》83 分钟，90 年代的《狮子王》87 分钟，《玩具总动员 2》92 分钟，《史莱克 2》93 分钟，《玩具总动员

3》103 分钟，看上去略有增加，但幅度并不十分明显，这和儿童的观影习惯有关，动画片始终不可能太长。

再看喜剧片，30 年代上榜的喜剧片分别是 96、87、66 分钟，40 年代是 107 分钟，60 年代是 105 分钟，90 年代是 104 分钟。我们大致可以说，30 年代喜剧片的确较短，但后来的变化趋势并不明显。

变化比较大的是歌舞片，30 年代的歌舞片和喜剧片类似，一般控制在 90 分钟上下，但到了 40 年代，突破到 130 分钟左右不再罕见，五六十年代的代表作《南太平洋》《音乐之声》则都超过了 170 分钟。70 年代后回落，稳定在 110~120 分钟的正常水平。

科幻和动作类影片的变化上面已经讨论了，不再重复。

最后，我也希望有朋友能用其他方法来采集、分析数据，也许最后的结论和上面完全不同，我很乐见。

（90 年代以前票房数据主要依据《The Hollywood Story》一书，90 年代以后依据 <http://boxofficemojo.com> 网站。）

## 影院的帷幕

电影中的 **overture** 和 **intermission** 是怎样产生、发展和消失的？

这个问题要从美国电影的发行、放映模式谈起。

在五六十年代以前，美国的电影放映主要有两种模式（说细了其实有很多种，但我们可以把问题简化一下，这里只谈两种），一种是普通的连续放映模式，一个电影院只有一个大厅，循环滚动放映，观众随到随买票，买了就进场，也不清场，想看多久就看多久。另一种是较为特殊的 **roadshow**，适合于少量超级大片，有很多规矩，只在大城市最豪华的影院放映，一天只放两场，票都是预订的，比普通的贵很多。

这种 **roadshow** 模式，完整的流程包括六个步骤：

1. **Overture**（进场音乐），不要把它和电影序幕的配乐混淆。以前的电影银幕前都是有幕布的，放片时幕布展开，放完了幕布合上。严格来说有个规矩，不能让观众看到空白的幕布！所谓的 **overture** 就是在幕布展开之前播放的音乐，此时灯是亮的，观众在陆续进场。一般来说，**overture** 是录制在不带画面的胶片上，有的最高级别的大片，甚至会根据具体影院幕布的质地、厚度来调试 **overture** 音轨的音量高低，因为以前的扩音器都是安装在银幕后面，如果隔了幕布，效果会有差异。操作上也有细节需要掌握，在 **overture** 的最后一个音符结束前，幕布一点都不能展开，否则会导致 **overture** 的音量发生变化。

2. 影片上半场：采用 roadshow 模式放映的影片一般都比较长，分成上下两段，这是前一段。开场也有讲究，最正规的做法是当幕布刚刚开始展开，此时片厂 logo 打出，待幕布完全展开，片厂 logo 淡出。操作幕布的工作人员需要有丰富的经验配合这个时间点。

3. Intermission（中场休息）：第一部分放完，银幕上出现 intermission 的字幕卡，这时稍等几秒钟，让观众看清楚休息时间到了，然后幕布开始闭合，要在字幕卡淡出之前，将幕布完全合上，同样需要娴熟的技巧。总之原则就是，不要让观众看到空白的银幕。因为在好莱坞看来，电影是造梦，所以任何有可能破坏梦境气氛的行为都要绝对禁止，如果让观众意识到，哦，原来那只是一块白布，故事都是假的，那就糟了。

4. Entr'acte（幕间音乐）：这部分的过场就像开场前一样，让观众休息 15～20 分钟。

5. 影片下半场：和上半场基本一样。全部影片结束后，当最后一个画面出现时，开始闭合幕布，待幕布完全闭合后，才慢慢开灯。

6. Exit music（退场音乐）：灯亮了之后，观众退场，这时播放退场音乐。在音乐播放结束之前，电影院的工作人员不应进入场地。还是那个原则，为观众营造一个闭合的圆满梦境。

上述 roadshow 放映的完整流程，从默片时代就有了，只是和有声片时代的技术原理有些不一样。据记载，第一部采用 roadshow 放映的有声片是 1935 年的《仲夏夜之梦》。而 1939

年的《乱世佳人》将 roadshow 模式提升到一个极为重要的地位。这部影片在公映之后的一年多里，一直只以 roadshow 方式在大城市大影院放映，直到 1941 年才转入常规模式，它的天文数字票房多半是以 roadshow 方式挣得。

进入 40 年代后，roadshow 模式放映只是偶尔为之，如迪士尼的《幻想曲》，但这部影片并没有常规的进场音乐、幕间音乐和退场音乐，因为看过的都知道，它本身的影片形式很特殊。40 年代 roadshow 不太流行的原因有很多，如当时电影业极度繁荣、影片流通周转的速度很快，片长很长的影片也不多，没必要开展 roadshow 这种慢节奏的发行模式。

但 50 年代后，roadshow 就大大多了起来，原因还是那一套，好莱坞要和电视对抗，大搞宽银幕豪华史诗制作，片长动辄三四小时，这种影片天然就适合搞奢侈的 roadshow。大量我们熟知的五六十年代出品的超长巨片，如《宾虚》《阿拉伯的劳伦斯》《战争与和平》《万王之王》《斯巴达克斯》《西部开拓史》……都采用 roadshow 模式发行。

顺带一提，在影片结束 roadshow 模式，进入普通发行模式之后，片厂往往会嫌影片太长，剪掉一部分再上，这样可以排出更多的场次，提供更优惠的价格，特别是对那些不怎么轰动的影片，观众对「原汁原味」的要求也不高。但这经常导致原版拷贝遗失，只留残缺版存世的问题，为后世的电影修复和保护带来无穷麻烦，此乃后话。

进入 70 年代后，roadshow 模式衰落了，主要的原因是多厅影城的出现。原来的老式豪华电影宫占地过大，单位面积提供的座位有限，所以经济效益低下，纷纷遭到拆迁转卖，放映市场的大头开始让位于城市综合体或购物中心内的多厅影城。另外，从 60 年代后期开始，电影观众迅速年轻化，roadshow 模式只能吸引已婚人士和全家型观众，主流观众青少年对此并不热衷。而且《海斯法典》废除，分级制度实施，使得电影开始按年龄结构分层，适合全家观赏的影片越来越少，这也限制了 roadshow 模式的市场。

后来的超长影片，如《教父 1、2》，都按照普通模式放映。有的超长片如《乱世佳人》复映，尽管仍保留了中场休息，但其他规则大大简化或舍弃，roadshow 成为了少部分影片偶一为之的行为，如《猎鹿人》《现代启示录》《天堂之门》等，而且局限在很少几家影院，持续很短几天。

对整个好莱坞而言，《大白鲨》《星球大战》以降，大规模同时起片已成为大片（blockbuster）发行的常规策略，roadshow 模式几乎消失，与之相伴的 overture、intermission 等流程自然不复存在。

现在很多以冲奖为主的影片在大规模公映前有点映的习惯，为的是符合参赛规则，点映在某些方面和 roadshow 有相似之处，但完全没有 overture、intermission 那套规则了。现在的电影跟过去相比也不一样，不再有所谓的退场音乐，因为片尾字幕都长得吓死人，片尾曲实际上发挥了退场音乐的作用。

为了让今天的观众重温昔日情调，很多原来以 roadshow 方式发行的影片在推出 DVD、蓝光的时候，会仿照原来的形式制作 intermission 等过场，不过略具滋味而已。

2012-10-12

「无知」的言论自由



如何评价电影《穆斯林的无知》？

关于这部影片的很多背景信息最近正在陆续揭晓。

1. 影片制作人 **Sam Bacile** 的真名可能是 **Nakoula Basseley Nakoula**，一名埃及裔美籍的科普特基督徒。
2. 影片导演是 **Alan Roberts**，以前拍过一些低成本情色片。
3. 影片在美国加州某处摄影棚内利用绿幕背景技术制作完成。
4. 大部分剧组人员收到的都不是完整剧本，甚至连导演本人都对这部影片真正关于什么毫不知情。按照他们在拍摄过程中的认知，影片名叫《沙漠武士》，是讲一颗彗星掉在古埃及的沙漠里，引起一些部落的争夺，因为他们相信彗星会带来超能力。
5. 影片经过后期配音，改变了所有角色的名字和台词，结果就变成了《穆斯林的无知》。

之前有一些报道说影片制作方从犹太人社区募集到了 500 万美元,我看了预告片深表怀疑,它的成色和质地显示这是一部相当业余的电影,应该花不了这么多钱。

这个制作者 **Nakoula Basseley Nakoula** (也就是 **Sam Bacile**) 显然是深谋远虑,有备而来,扔出一枚炸弹后就躲了起来。从个人品格的角度,他的行为可以评价为鸡贼、狡猾、没有担当、不够光明磊落。但在法律上,我觉得他并没违法(即使涉嫌违法的话,也是关于电影制作中的欺诈问题,但这还要看他和剧组人员的合同是怎么签的)。

作为一个美国公民,在美国制作并发行这样一部影片,即使是诋毁伊斯兰教的影片,也受到美国宪法第一修正案的保护。

举一个历史上的重要案例:

1952 年的 **Joseph Burstyn, Inc 诉 Wilson** 一案,正式确立了电影受美国宪法第一修正案保护。

案由乃纽约州以「褻渎神灵」为由,拒绝意大利电影《奇迹》(罗西里尼导演、费里尼主演)上映。在这部影片中,费里尼饰演一个化名「圣约瑟夫」的流浪汉,诱奸了一名农妇,该农妇相信自己是圣母玛利亚,她怀的孩子就是耶稣。

这部影片在欧洲和美国都引起了一些抗议，比如在巴黎，有抗议者举的标语写道：「这部影片是对所有正直的女人和母亲的侮辱」。影片 1950 年在美国上映，被纽约影评人协会评为最佳外语片。但成千上万的抗议信飞入纽约州评议委员会（New York State Board of Regents），于是委员会调看了影片，认定「渎神」，教育厅下令撤销了影片的发行许可证。因为根据纽约州教育法，教育部门有权审查并禁映他们认为渎神的商业影片。

于是这部影片在美国的发行人 Joseph Burstyn 就开始上诉了，后来最高法院九名法官一致裁决，纽约州相关法律违宪，禁映《奇迹》不符合宪法第一修正案保障言论自由的精神。这个裁决对美国电影产业的影响是极为深远的，它从法律上撬松了电影审查制度最底下的一块砖。

大法官 Felix Frankfurter 对此案发表的意见书对我们理解「言论自由」极具启发意义。他在意见书中辨析了「亵渎神灵」一词。他认为这个词有两种含义，一种含义比较狭义、专业，是指诋毁宗教人士或者损坏宗教象征物；另一种更为广义，是指侮辱或损害神器。纽约州法律的致命缺陷在于，它无视该词的专门含义，授权审查人员全权处理美国领土内冒犯宗教派别的一切事务。

Frankfurter 法官在此强调了这一概念的不确定性。假如「亵渎神灵」是要对除神职人员、宗教场所或者神器的有形损害之外的行为也一并加以取缔，假如「亵渎神灵」允许审查宗教观点，那么这个词与「亵渎上帝」一词没有任何区别。美国宪法的原则是政教分离的，而且英国在这个模棱两可的词语上的教训同样值得反思。17 世纪英国的亵渎上帝罪是对当时的宗教教义表示异议的一种罪行。抨击弥撒被认为是亵渎上帝；做弥撒也是亵渎上帝。在那个世纪的不同时期，随着政府对某个宗教教义态度的改变，怀疑三一教义或基督的神性的人，对星期六安息日说三道四的人，不承认魔力的威力的人，批评小孩洗礼或者主张洒水以外的洗礼方式的人，都被指控为亵渎上帝。亵渎上帝成了大口袋，只要对当时统治机构确立的正统宗教教义提出批评，就是亵渎上帝。

Frankfurter 法官的意思是说，倘若我们承认纽约法院对「亵渎神灵」信马由缰的解释，美国社会必将面目全非。

其实在美国，侮辱基督教或其他宗教的电影数不胜数，顶多引发一些例行公事的抗议。这次这部电影还没上映，而且是纯业余制作的个人电影，任何张三李四都可以拍出来，怎么会突然闹这么大？事件的发酵，背后的政治因素非常复杂，从目前的信息看来，基地组织是参与了策划和组织的。

我刚看到一些批评奥巴马的媒体报道说，白宫希望 YouTube 重新审查《穆斯林的无知》的预告片是否违反了该公司的政策，似乎有对中东抗议压力屈服的意思，这必将遭到捍卫宪法第一修正案者的严厉批评。

（部分法律讨论参考了《A Worthy Tradition: Freedom of Speech in America》一书，作者 Harry Kalven。）

2012-09-19

工会强，片尾长

为什么电影的片尾字幕越来越长？

对好莱坞电影来说，越来越长的片尾字幕这种情况是自 70 年代出现的。

之前，主要演职员名单是放在开场字幕中，为了节约时间，只有较主要的一批，片尾基本上是没有字幕的。五六十年代有一些「大片」开了片尾字幕的先河，如《环游地球八十天》《西区故事》，直到 70 年代，通过《超人》等片，演职员字幕后移确立为常规做法，后面的时间不那么宝贵了，也就可以越来越全，越来越长。

归根结底，是工会势力越来越强，也是电影从业人员越来越个体化的产物。以前所有人都是某个片厂的固定员工，署名的事片厂不会太有压力，即使没摊上署名的员工，也不至于太懊恼，他们捧的近似于是铁饭碗。一旦每个人都成了个体户，你的从业履历就变得很重要了，那么能否上字幕就不再是小事。所以各个工种的工会会向制片公司施压，要求所有人都有署名。

2012-07-17

爆米花之梦

为什么电影院大都销售爆米花？

看电影吃爆米花是一种纯正的美式习俗，所以这里回答的实际上是为什么美国人看电影要吃爆米花。这种习俗和看电影行为的结合，有一定的历史原因。

爆米花一直是美国人休闲娱乐时的主要零食，至少从 20 世纪初开始，看体育比赛、杂耍节目、去游乐场的时候很多人都会吃爆米花。但在最开始，它并没有和看电影紧密联系在一起。1905 年镍币剧院兴起，使得看电影成为一种空前流行的娱乐活动，同时使各种真人综艺杂耍边缘化。在这个时候，卖爆米花还只是镍币剧院周边的一些摊贩的自发行为。

1910 年代中期开始，豪华电影宫（movie palace）取代镍币剧院，成为电影消费的主流场所。当时电影从业人员的心理是尽可能提升电影的地位，使之高尚化、上流化，从而和底层民众的娱乐形式区别开来。最高档电影宫的目标是要媲美欧洲的歌剧院，谁会在看歌剧的时候吃爆米花这种平民食品呢？所以电影宫的老板都反对爆米花及各种零食。此外至少还有两点原因：一、零食利润不足观；二、会污染影厅环境，清洁困难，镍币剧院中的满地垃圾让人心有余悸。

即便是这样，大多数电影观众并不觉得看电影吃零食是很丢人的事情，绝大多数电影院门口都有卖零食的摊贩，很多观众会买好带进去。

爆米花及零食正式引入电影院是 30 年代后的事情。主要原因是经济方面的，大萧条期间电影院经营困难，开源增收的压力很大。所以一些非从属于五大片厂（派拉蒙、米高梅、华纳兄弟、福克斯、雷电华）的独立影院开始卖些简单的糖果。它们尝到了甜头，于是这种做法迅速推广开来。30 年代几乎每家电影院都有了自己的小卖部。

糖果之后是爆米花。30 年代后期，爆米花售卖装置成为电影院的标配。当然为什么是爆米花，可以从很多角度来理解，爆米花制作简单，它的香味对等待的顾客是很大的诱惑，而且价格便宜，它是大萧条时期美国人消费量没有下降的少数食品之一。另外，爆米花制作技术

改进，不再像以前那样会发出让人难以忍受的臭味。

爆米花攻占电影院，其实我们也可以说这是电影上流化路线的一次失败。

爆米花进入电影院之后，它的年产量暴增 20 倍。它的热销甚至带动了玉米种植面积的大幅增加。

二战期间，食糖管制，爆米花更加成为看电影时唯一的零食选择。40 年代中期，美国爆米花产业和好莱坞电影一起达到史无前例的最高峰。

不过，外界对爆米花进入电影院并非没有批评的声音，40 年代的报纸上，常常出现批评看电影吃零食等不良习惯的文章，还有人出台「观影礼节」之类的指南，劝说观众放弃吃爆米花。

顺便一提，二战结束后，食糖管制解除，可乐等软饮料才开始进入电影院。

爆米花等零食销售对电影观看习惯也有不少影响。例如在二战结束后的几年，即使不太长的电影也有中场休息，原因不过是给电影院提供二次贩卖零食的机会。

50 年代后汽车影院兴起，观众在自己车上吃起来更加自由，影院的周围出现小型餐吧，卖的就不仅是爆米花和可乐了，还包括热狗、冰激凌、奶昔、三明治、咖啡、汉堡、薯条、披萨……60 年代之后，零食经营越来越系统化和专业化，已经无可置疑地成为电影院利润来源的一根支柱。

2013-06-03

第一影评人

关于罗杰·伊伯特有哪些趣事？

中国影迷获知并熟悉罗杰·伊伯特，是个与正常途径相反的过程。我们最早在各种盗版 DVD 的封套上看到了他的影片推荐语和类似「Two thumbs up」（两个大拇指朝上）之类的担保时，只有少数人凭借英语和网络之便，略微窥读过他的影评作品。又过了些年，关于他个人的介绍和评论文章才在中文世界里得到传播。也就是说，在真正了解伊伯特之前，我们已被预先告知了他的权威地位。因而，在阅读最近出版的两部伊伯特影评集译作《《在黑暗中醒来》和《伟大的电影》》时，中国读者难免会带着某种混杂着好奇和怀疑的心情来审视这位盛名之下的「美国第一影评人」。其中《伟大的电影》像是对电影史的某种总结陈词，《从黑暗中醒来》则是伊伯特个人生涯的摘要式呈现，全书分为几个大的版块，包括伊伯特早年作为记者撰写的人物特写、一些具有代表性的影评文章（并非像《伟大的电影》是事后的回顾和盖棺，这里辑录的影评多是在影片上映时写成，更能反映影评人的前瞻眼光，并作为价值颇高的历史记录），及若干主题各异电影散文。

罗杰·伊伯特是独一无二的，和同辈人相比，或许他不如乔纳森·罗森鲍姆对世界电影所知



广博，不如戴夫·柯尔的影史功底娴熟，也不如 J.霍伯曼对各种文化潮流与政治气候的精辟见解。然而伊伯特自有其安身立命之独门秘笈——他绝对是当代影评人中最高明的高空钢丝杂技表演者。有的影评人装作对评价的对象不甚了解的样子，屈就很少看电影的读者；有的影评人写的东西又只有他的同行才能理解，伊伯特认为这两种人都是不诚实的，前者是木偶，后者是在「浪费邮票钱」。那么他自己呢？用他 1991 年在《给我自己和其他某些影评人的备忘录》中的话来说：「每天为日报写影评，那是一种在底线和更高的目标间寻求平衡的行为，是一种在下列两个问题的答案间寻求平衡的行为：1. 这电影值得我掏钱看吗？2. 这电影会增加或是否定我对于人性的认识吗？」千万不要小看了伊伯特笔下这种超强平衡能力的意义，影评人职业之危如累卵，在于他的每篇文章都是在拿职业声誉作赌注，任何一篇评论都可能让他在不经意间失去大量读者乃至饭碗，而他一生中要写好几千篇。

在成为影评人的第八个年头，伊伯特就得到了普利策奖，那一天距今又过去了三十七年了，他仍未中断写作，仍然广受欢迎。那么支撑他的动力只能是爱，对电影的爱，和对写作的爱，以及对各种类型、各个国家、不论高雅或通俗影片的好奇之心与广博趣味，保证了他的爱永不枯竭。

或许这是因为他来自于一个电影曾经举足轻重的年代。在他之前的 20 世纪 40 年代，有詹姆斯·艾吉和曼尼·法伯，是他们将影评提升为新闻事业中一个令人肃然起敬的分支，电影评论开始具有优美的语言和自觉意识，并且懂得欣赏 B 级片和先锋电影的价值。而在伊伯特刚刚踏足新闻界的那几年（60 年代中期），电影以及影评空前并且绝后地成为全美国知识分子的兴趣焦点，德怀特·麦克唐纳、斯坦利·考夫曼、宝琳·凯尔、安德鲁·萨里斯等人借助《时尚先生》《新共和》《纽约客》《村声》成为美国电影文化的中心。伊伯特这一代影评人，有机会从以上这些名字那里借鉴文风、模仿口味、汲取知识。

这一代影评人出生于「婴儿潮」的前后，普遍结合了知识分子趣味和迷影情怀，伊伯特作为其中之代表，并没有艾吉、麦克唐纳等老派报人那般下笔优雅，也没有「教母」凯尔的辛辣与「教父」萨里斯的渊博，何况凯尔和萨里斯还各自拥有自己的体系和信徒，前者是无师自通，自成一脉，后者借鉴了法国人的体系并将之美国化。那伊伯特有的是什么？正如大卫·波德维尔在《在黑暗中醒来》前言中所说：「他将惊人的能量、敏锐的判断、广博的知识、探索的眼光和敏捷的幽默感融入了他关于电影的评论文章中，它们是我们这个时代最具洞察力的影评文字。」伊伯特对电影媒介本身的跨度和力度拥有高超的洞察力，并能将之转换成可以感染读者的热情。总体上，伊伯特是温和的，但在谈论烂片时，他也会流露出无可

奈何的刻薄。他的娓娓道来、庖丁解牛让大多数读者有一种和熟悉的人对话然后恍然大悟的感觉。伊伯特又善于最大化地利用各种现代化媒介拓展自己的影响力，帮助观众抵御好莱坞日益单一的品味倾销。他曾对同龄的「新好莱坞」导演总是不吝慷慨的赞词，罗伯特·奥特曼、马丁·斯科塞斯的成长与屹立，离不开他笔下的保驾护航。所以在书写「新好莱坞」的历史时，我们完全可以说伊伯特的评论也是其中不可或缺的一章。

伊伯特 1942 年出生于伊利诺依州一个小职员家庭，据他回忆，马克斯兄弟的喜剧片《赛马场的一天》是他看过的第一部电影。青年时他是学校的游泳健将，高中时得过美联社的体育报道奖。伊伯特原以为自己将来会是英文教授或政论作家，成为影评人纯属意外。1966 年，他被介绍加入《芝加哥太阳时报》，第二年中断芝大博士学业和正在写作中的关于爱德蒙·威尔逊、保罗·古德曼和德怀特·麦克唐纳这三位不同领域著名批评家的论文，成为报社的全职影评人。

这一年正好是「新好莱坞」出世的一年，当时在美国影评界占据统治地位的多是像《纽约时报》波斯利·克洛瑟这样的老古董，他们将拘谨的道德口味置于电影故事和风格之上，完全无法领会《放大》《毕业生》《逍遥骑士》这批电影的优点，报纸需要伊伯特这样的青年影评人，能顺应反叛与抗议的时代精神，并宽容性爱与暴力元素的表达。历史证明，伊伯特对《邦妮与克莱德》《2001 漫游太空》等在当时掀起巨大争议的影片的评价是富有远见和经得起考验的。

如果仅仅拥有以上特质，伊伯特当然还是优秀的影评人伊伯特，但他不可能成为今天在美国家喻户晓的名人伊伯特。而这能成为现实，首先要拜「电视影评」所赐。更甚一步，也要归功于他对互联网的娴熟利用，他是最早将自己写过的几乎全部影评搬到互联网上供读者检索的影评人，他还维护着一个更新频繁、点评热烈的泛文化博客，使自己的影响力渗透到每一代的影迷中。

其实影评人上电视不算 70 年代的新生事物，早在 1948 年 ABC 电视网就有过一档影评栏目，后来 CBS 也开过。朱迪思·克莱斯特靠上电视也一度成为地方级明星，那时伊伯特还

未入行。但将电视影评提升到全新的高度，还要自伊伯特和他的同城搭档吉恩·西斯科 1975 年登上 PBS 在芝加哥的地方电视台 WTTW，联袂主持他们每周一次的节目开始算起。这个节目后来几易其名，播出平台也换了好几次，但两人合作的模式始终如一，直到西斯科 1999 年因病去世。

这档影评节目的形式并不复杂，伊伯特和西斯科会在半小时内依次点评四、五部电影，给出大拇指向上或向下的评价，若遇到两人意见不一，还会像说相声似的即兴辩论一番。电视的威力使伊伯特和西斯科成为整个美国最具影响力的一对影评人。艾迪·墨菲认为他们有能力杀死一部电影，当然他们也曾有过不少次拯救无人关注的优质小片的壮举。

伊伯特和西斯科，从身形来看一个矮胖，一个瘦高，两人的抬杠从荧屏上延续到荧屏下，他们会暗地竞争排名顺序和幕后猛料，录影时经常会因为争执不下导致一天也录不完。年轻时的伊伯特十分好胜，他希望证明自己是比西斯科更好的作家、更好的谈话者、更风趣的人……

有些观众对电影和影评都不感兴趣，他们是冲着看两人吵架打开电视机的。人们把他们看作影评界的劳伦与哈台，或是鲍勃·霍普与宾·克罗斯贝。根据统计，两人的意见吻合率其实高达 70%，但观众只记得他们的争吵。

有一个经典段子，西斯科对伊伯特说，你不要穿棕色的毛衣上镜，因为别人会把你当成一团移动的烂泥。伊伯特立刻利用西斯科稀疏的头发反唇相讥，你们知道吗？宇航员在太空唯一能看见的两件东西是什么？中国的长城，以及西斯科的额头，你实在困难可以把眉毛往上梳啊，而且西斯科的发迹线太过辽阔，已经申请了自己的邮编。

在高峰时期，伊伯特电视节目的收视人数保持在 800 万至 1100 万，这是个相当了不起的

数字。他的电视影评生涯持续了三十年，直到 2006 年因癌症被摘去下颚，从此无法说话，才离开荧屏。伊伯特在电视上的走红导致了同行的争议。电视节目是肤浅的，这毫无疑问。比划一下大拇指算什么影评？电视树立的影评新标准会将电影的思考缩减成非此即彼的喜好或憎恶，电影和影评不该如此简单。还有人认为影评人上电视胡扯几句，再加上点未上映的电影片段，这不等于为制片厂打免费广告吗？而制片厂从营销角度看来，只要影片和明星上了电视，都会吸引到观众去看，至于这两个影评人在那说好说坏，有时未必那么重要。

伊伯特的反驳是，既然片厂没有付费，这当然不是广告，而且他们的差评的确会对影片产生负面效应，如果曝光就算免费广告，那传统的报纸影评难道不也是广告？

1990 年，《时代周刊》影评人理查德·柯利斯和伊伯特在《电影评论》上爆发了一场论战，尽管从规模和时间上来看，这次笔战比起宝琳·凯尔与安德鲁·萨里斯 60 年代关于「作者论」的那场旷世大战，好比科威特战争之于二战，但新一代影评人拥有的「飞毛腿」和「爱国者」却是前辈们所没有的。

柯利斯在《全是大拇指，电影评论还有未来吗？》的文章中，将西斯科和伊伯特比作罗马皇帝，拇指向下就是定罪，向上表示缓刑。他认为，由《星球大战》带动的大片潮，本就使电影观众越来越懒惰和失去对电影美学的前瞻，电视影评无疑助长了这种快餐化的趋势，会令过去半个世纪由艾吉、法伯、凯尔、萨里斯、霍伯曼、柯尔们树立的优美影评范式走向灭亡。

伊伯特在紧接着的一期《电影评论》上撰文回应，这篇《全是评星：对电影评论的批评还有救吗？》认为，柯利斯提到的现象不是倒退，反而应视为进步，因为影评的影响力更大了，地位更高了，而且全国各地的报纸上依然有很多资深影评人在活跃，柯利斯的末日论根本就是危言耸听。

不论伊伯特对影评状况的判断是否准确，他的确是在亲身践行自己的观点，无论在电视上多么受人欢迎，他都首先以报纸影评人自居，四十多年笔耕不辍，患癌症后也从未中断。在互联网写作上，伊伯特几乎也是所有影评人中最勤奋的一个。如果在烂番茄上搜索，能找到伊伯特写的 7000 多篇文章，这未必是他的全集，但已经意味着他平均每两天就要写一篇。

作为电影「白银时代」的亲身经历者，伊伯特显然对电影文化在票房大片时代的没落痛心疾首，再也不会会有狂热影迷在普通电影院的门口排队等待观看雷乃的《去年在马里昂巴》或戈达尔的《周末》了。伊伯特说：「对于许多电影爱好者乃至最狂热的爱好者而言，早期经典电影仍然是一片尚未开发的领域。作为一家日报的影评人，我不想一辈子只把眼光放在当代影坛。」

于是，他在《芝加哥太阳时报》开设了「伟大的电影」专栏，隔周重温一部经典电影，并结集成同名文集。他的举动说明，向影迷推介、分析影史佳作，应是影评人最重大的使命之一，也是能让影评人一展毕生所学的最佳演武场。伊伯特挑选的这一百部电影包括了从《四百下》到《阿普三部曲》，从《彗星美人》到《甜蜜的生活》，从《潘多拉的魔盒》到《天堂之门》，国别、类型、题材的涵盖都尽可能的广泛。伊伯特笃信，好的影评人、好的影迷，都应当是口味广泛、不拘一格的。

这或许是伊伯特的最重要启示之一：人一生用来看电影的时间是相当有限的，我们应当更多地观看能扩充人生经验、挑战自我、充实想象力的杰作，而尽量远离那些看过之后会给我们自身带来折损的愚蠢影片。所以，影评人决不可满足于超市导购的角色，他更应像一个尽责的博物馆讲解员，引领更多的人认识电影艺术的百年精华。

伊伯特善于通过影片来透视更广阔的社会心理，比如他在评论安东尼奥尼的《奇遇》时说：「为什么我们不再有《奇遇》这样的电影了？因为同样的问题已经没人再问了。『活着是为了什么』已经被『选择什么样的生活方式』取而代之。」

但他也敢于将个人的视角置于时代之上，例如在评论《乱世佳人》时，伊伯特写道：「(影片)从感性的视角展现了美国内战，『古老的南方』相当于阿瑟王的宫殿卡梅洛特。内战的目的仿佛并不是为了去打败南部邦联、解放黑人奴隶，而是为了给斯佳丽·奥哈拉小姐以应有的惩罚。」

对于初学影评写作的人来说，伊伯特的文章是最佳的教程，它们并不卖弄高深的术语和黑话，用受过普通教育的人能读懂的浅白英语写就，但又不失幽默和偶尔为之的刻薄。如果不知道从什么角度入手分析某部影片，伊伯特的经验似乎在告诉我们，先抓住影片中令人印象最深刻的一场戏、一个动作、一个眼神，或一处最具冲击力的剪辑。例如他是这么分析《白日美人》的：「影片中从未出现露骨的性爱场面。片中有一幕场景最为著名，凡是看过的人都一次又一次地提起；但在这一幕中，我们实际上什么也没有看见，什么也不明白。一个嫖客带来一只小小的漆盒，他打开盒盖，先让另一个妓女看盒里的东西，又让塞维丽娜看。作为观众，我们始终不知道盒子里装的是什么，只听见盒里发出轻轻的嗡嗡声。第一个妓女拒绝满足那个嫖客的神秘要求。塞维丽娜也拒绝了，但接下来镜头切换得十分暧昧，随后的一幕暗示我们可能已经发生了某些事情。盒子里装的是什么？字面意义上的真相并不重要，重要的是象征意义上的真相，那就是盒子里装的是对于那个嫖客来说极其色情的东西；这种真相才是布努埃尔所关注的。」《白日美人》的核心精神已经被这短短的一段话抓住。

伊伯特并非事事都有先见之明，例如他对电影胶片是否会为数字技术所取代的判断就与后来的事实相差甚远，但他坦然将当初预测错误的文章收入书中。这些带有明显历史局限的思考，正巧成为最鲜活的一手记录，大约伊伯特自己也没想到这点吧。所以，我们阅读罗杰·伊伯特，并非仅仅是在阅读罗杰·伊伯特，我们同时也是在阅读一份跨越近半个世纪、直面当代电影巨大变化的文化史档案。

## 奇怪的制片委员会

「制片委员会」代表什么样的电影制作机制？

问题补充：南方周末网站上的《像好莱坞一样制造电影》里说到「制片委员会」时有这样的描述：「这实际上是好莱坞电影工业已经运行多年的成熟商业模式，但因为种种条件的限制，中国电影始终未能引进这一模式。」（<http://www.infzm.com/content/61343>）

1. 好莱坞没有所谓的「制片委员会」。
2. 这篇报道应该是为那部什么《大唐玄机图》所作的软文。
3. 「制片委员会」（production committee）是日本电影的制作制度，起源于 80 年代泡沫经济时，很多不相干的财团都涌入电影的生产与制作，于是联合成立所谓「制片委员会」，一起分享话语权。到泡沫经济破灭后，这种制度又有了新的功用，可以规避风险。
4. 日本的「制片委员会」一般是由各家投资方组成，比如电影公司、电视台、出版社等等，按照出资比例分享权益，共同推广影片，比如电视台获得电视播映权，出版社同时推出原著小说之类。也不是像这篇报道里说的什么监理单位、保险公司全都掺和进来。本来一部电影有多家投资方很正常，但在别国实践中，投资方并不大会直接参与现场拍摄的每个决定，而日本的「制片委员会」对拍摄介入比较深，说实话这相当于投资人剥夺了剧组主创人员的一

些权力。

5. 「制片委员会」的优点是集体领导、集体负责，可以避免一些明显错误的决定，并共享各家资源；但似乎缺点更多，它会带来执行力低下、互相推诿、流程僵化、缺乏应变的弊病。这种制度下很难出现个性飞扬的经典作品。

6. 日本电影和海外合拍时，这种制度往往带来阻碍，不仅效率低下，还会带来创作上的冲突，比如中国和韩国导演习惯了导演有决定权，而好莱坞是制片人有决定权，凡事请示一群不知什么人构成的委员会，那谁受得了？

2012-09-24

功夫末路

为什么像李连杰、成龙这样的功夫巨星没有接班人？

不外乎三个原因：天时、地利、人和。

说天时。



成龙出道的时候，正是邵氏、国泰大片厂制度衰落，以嘉禾为代表的独立制作兴起。第一个邵氏以外的超级巨星，是李小龙；第二个，要算是许冠文了，第三个，就只能是成龙（如果在这里加上洪金宝，我也没意见）。

邵氏片厂下的明星，如狄龙、姜大卫、傅声、刘家辉，红则红矣，但在家长制度下被捧红，和自由市场上搏杀而红，真的是两回事。你看成龙之辈，其持久与坚韧，着实远胜邵氏诸星。

李连杰的出道，比成龙晚几年，他的成就要分两段来说，第一段是 80 年代前期的少林系列，正好赶上「文革」后的群众观影热潮，在大陆大红大紫。然后他去了美国，至 90 年代初遇徐克重新在香港崛起。

再说地利。

整个 80 年代至 90 年代中期，香港都是华语世界的电影生产中心，辐射大陆、台湾地区、南洋甚至日韩。这里拥有最先进的制作技术、最涌动的资金热钱，以及最发达的明星制造机器，因此成龙、李连杰等辈得以出世。香港也是华语世界和亚洲娱乐工业前沿对接的出口，在香港走红，就能令你有机会在东亚及东南亚走红，从而获得进军好莱坞的机会。这条管道在大陆是没有的，可参照陈凯歌的例子，他是通过欧洲迂回进入好莱坞，效果并不很好。

今天的香港已经失去了华语世界电影生产中心的地位，产业重心北移，但现在的中国内地电影产业大则大矣，其完善程度其实远不如二十年前的弹丸之地香港，一个明显的事实就是缺乏能够一锤定音保障票房的明星。即使有不逊于成龙、李连杰的人才出现，那是否有合适的机制让他走红？

最后是人和。

人的因素永远是最根本的。就说成龙好了，他难道只是一个会打的电影明星么，绝对不是。成龙是近代华语电影中难得一见的全面电影奇才，导演、编剧、表演、剪辑、摄影、动作设计、音乐，有哪一个工种和岗位是他不通晓的？甚至在制作之外，与电影有关的器材生意，与电影无关的其他生意，甚至政治、慈善，四处都有他的影子，他什么事都能打点得妥妥帖帖。最近的成龙口碑是比较差，不论你是否喜欢他，这样的人物复制一个真的太难了。

李连杰没那么全面，但他对武术动作本身的表达高度，确实是罕有人及。

问题是不仅有他们俩。在他们最红的那些年，正好也是一辈香港电影人的黄金期，只有足够的竞争才能把人磨炼得更强大，只有合作伙伴足够优秀，也才能令自己加倍优秀。

反观今天，其实我相信中国这么大，优秀的人才总是存在的，但只有合适的人遇到了合适的时机和环境，他才能脱颖而出。此时此刻此地，似乎还不是孕育下一个成龙和李连杰的良机。

扯远一点，好莱坞近年有比肩施瓦辛格、史泰龙、布鲁斯·威利斯的动作巨星出现吗？似乎也没有。对此我有一个不很严谨的观点，可能这与全世界大众审美口味转向有一定关系，纯粹以力量和肢体动作为美的时代过去了，现在的观众更欣赏整洁、优雅、彬彬有礼的男性魅力。因此，纯粹的动作片多少有些衰落，即使在这个类型内部，硬桥硬马的功夫片也不再是主流了。换句话说，年轻观众不再像过去那样崇拜成龙式的功夫巨星，那即使有下一个成龙，也无济于事吧。

2014-03-27

电影，电影和电影

主流亚文化

什么是 B 级片？什么是 Cult Film？

B 级片的含义约略等于成本较低的影片，但这个词只有放到一定语境下才成立，并非所有低成本影片都可不分青红皂白地称为 B 级片。它是一个相对的概念，在某个特定的产业环境下，相对于那些成本更高的 A 级片来说，成本较低的被称为 B 级片。所以，艺术电影不论成本高低都不能叫做 B 级片，它首先得是类型片，或商业片。

B 级片这个词的准确起源其实无法考证，一般认为和美国 30 年代因大萧条电影行业不景气而发明的双片连映制度有关。往前可溯及至 20 年代，好莱坞财力较弱的公司，为了区别

于派拉蒙、米高梅这几个巨头，主打生产成本较低影片，并采取不同的发行策略，这样，B 级片的理念已经大致成型了。

从 30 年代中期开始，双片连映成为美国电影放映市场的统一做法。简单说，就是电影院先放一部高成本的 A 级制作，再放一部低成本的 B 级制作。B 级片的片长较短，制作较为粗糙，也没有一线大明星。对于 A 级片和 B 级片，片厂和电影院分成的方式也不同，B 级片通常是一个较低价格买断，这样利润较为固定，基本稳赚不赔，所以片厂也很乐意大量制作 B 级片。

从 30 年代直到 50 年代的大片厂时期，B 级片就是好莱坞内部将影片成本差异化的产物。

50 年代后，片厂制度解体，双片连映制度取消，同时电视崛起，好莱坞大片厂开始集中精力生产超高成本的豪华巨片，低成本 B 级片渐渐从大片厂内部消失了。但它的市场仍在，只不过生产者变成电视台或者在好莱坞地位更边缘的独立制片商，例如 AIP 和 Roger Corman。

从这时起，B 级片的概念基本独立，不用再将其视为 A 级片的附属物存在。六七十年代美国流行的汽车影院、午夜影院都对 B 级片的繁荣起了很大作用。

60 年代末，审查制度废除，分级制度实施，电影尺度变大了。一部分 B 级片走了比较色情、暴力的路线。另外，此时出现了另外一个概念——剥削电影（exploitation film，这并非好的译法，目前暂无其他佳译）。剥削电影通常也是低成本和低品质的影片，但它更强调对某种主题的过度利用，以此招徕特定口味的观众。严格来说，剥削电影也有它的历史，可推及更早的时期，总之在六七十年代，它兴盛了，并且和 B 级片合流。在当时，B 级片基本

就是剥削电影。这个时期的 B 级片的确带有一些共同的风格特征，其中一部分较为渲染暴力和色情，这可能是使那些重口味爱好者概念混淆的原因之一。

从 80 年代往后，B 级片在美国电影产业中日渐式微。当然电影的成本永远有高中低的不同分档，不过作为一种具有特定产业特征的概念，原来的 B 级片已趋于消亡。因为 B 级片经常和某些固定的类型联系在一起，比如 30 年代的西部片、50 年代的科幻片，以及各个年代的恐怖片，但 80 年代后，一些原本的 B 级专属类型，如科幻片，被超高成本的特效大片挤占，B 级片失去了原本的空间。连过去固有的放映场所，也都纷纷关张。此外，以 Sundance 电影节和 Miramax 为标志的新独立电影崛起，吸收了原来低成本电影制作的一部分能量。

结论就是，B 级片这个词，尽管都是指成本较低的影片，在不同的时代，它的含义也应有所区别，三四十年代和六七十年代肯定不一样。今天，制度化的 B 级片在大多数国家已基本不存在，所以这个词的使用就变得非常模糊。

再说 cult 片，这个词我不知道怎么翻译，我不想使用「邪典电影」。邪典电影是一个很成功的名词，它被广泛传播、运用，这证明了它的生命力，但它不是一个好的译名，至少那个「邪」字误导性很强，因为 cult 片的本来含义，是和内容、气质无关的，「邪」太容易让人误解。

究其本来含义，cult 片无非是指在小范围内得到高度崇拜的影片，它往往在大众当中被无视或贬低，它在刚上映时多半失败或被劣评，可是经过一段时期，成为小圈子内部的经典。它只和传播和接受有关，跟它是什么内容、风格、题材、类型均无关。

可以说 cult 片是 60 年代以来诞生的一种青年亚文化。在家庭录像带普及之前，这种现象

能够出现，也得益于午夜影院可以重复放映旧片，于是一部分影片被重新评价，而热衷于这种场所的观影者，多半是一群固定的年轻人。

基于这种环境，不难想象 80 年代以前被追捧的那些 cult 片，多半带有反主流文化的特征，并非传统意义上的好电影，有些怪异、另类，可用 camp 或者 kitsch 来形容其风格，往往不乏暴力、血腥之作。但反过来以偏概全、倒果为因总是不妥的。

80 年代之后，直到今天，老电影更易获得，cult 电影应该说更加多元化了，也国际化了。比如，一个英国的二线喜剧演员可以莫名其妙地在阿尔巴尼亚成为偶像（这是真实的例子）。再比如，《绿野仙踪》这种大众喜闻乐见的片子，在西方一些国家的 gay 圈里成为一种特殊的暗语。《大话西游》90 年代末在大陆的大学生中走红也可视为一例。

这两个术语，B 级片和 cult 片的被误用，是中文互联网上的特殊现象。为什么会发生，已经无法考证，以讹传讹，喧宾夺主，都是可能的。

B 级片的形容词化。我们有时候会说，这部片「很像 B 级片」、「带有 B 级片的风格」、「A 级片 B 级化」，并不一定是说这部影片是严格意义上的 B 级片，或者低成本类型片，而是指它可能有意或无意地呈现出制作粗糙，或者情节牵强等特征，让人想起过去的那些 B 级片。这种用法在英语世界也是存在的，算不上误用。

但把 cult 形容词化经常就有问题了，比如说「这部片很 cult」，多半是误用。因为 cult 是一种结果，是经过一段时间之后，一部影片在小众圈子里取得了经典的地位。一部刚上映的新片，无论如何不会是 cult 片。而且 cult 片不像 B 级片还算是拥有某些共同的特征，它几乎没有共同特征（把血腥、暴力、另类、怪异、恶心作为 cult 片特征是误解，至少是以

偏概全)，所以把 **cult** 形容词化，并近似等于所谓「重口味」，在含义上是混淆的。

2012-11-11

电影，电影和电影

Film、movie 和 cinema 等英文词之间的区别是什么？

英文里表示电影的词汇有好多，film、movie、cinema、motion picture 等等。

**Cinema** 的词源是运动之意。这个词在英国有电影院的意思，在美国只在较少情况下表示电影院。除开电影院的意思，**cinema** 是个整体的电影概念，涵盖电影的方方面面，也比较正式，比较学术，平时少用，一用就显得特别严肃。比如指一国电影：**american cinema**、**national cinema**，电影研究：**cinema studies**。

**Film** 的词源是胶片，有时候也有类似 **cinema** 的整体概念，电影研究也可以是 **film studies**，电影史：**film history**，电影产业：**film industry**。**Film** 经常也指某部具体的影片，**a good film**，这时候才译作「影片」，和 **movie** 的意思相同，但按一般的习惯，**film** 更严肃一点，高雅一点，**movie** 显得较通俗一点。

Movie 的词源也和运动有关，它是 moving picture 的缩写，20 世纪初出现的生造词。现在经常指某部具体的影片，也可以指整体上的电影，比起 film 来它更加口语化，因而 movie industry、movie critic 这种搭配就不太正式。

Motion picture 是比较产业的说法，简称 picture，在好莱坞业内，比如奥斯卡颁奖礼上就用这个词。经常看《Variety》或《Hollywood Reporter》可以发现，他们主要用 picture 指代电影，但在《纽约时报》这种大众媒体则会用 film 或 movie。

另外 flick 也可以表示影片，词源上是闪烁的意思，因为电影就是一格一格跳跃闪烁的，但这个词非常口语化，很不正式。如 chick flick——针对女性的片子。正规媒体上很少用 flick 表示电影。

这还不全，英语中表示电影或相近含义的词还有不少，中文实在是对应不过来。中文可以用「电影」来表示整体的概念，用「影片」表示具体的某部电影，也可以用「片子」来表示很口语化的表达，不过还是没法传达英语里一些微妙的涵义差别。

2012-11-12

歌舞季

音乐剧、歌舞片和音乐剧电影，这三者是不是一个概念？



我一直主张，在讨论一些电影术语的时候，尽可能还原成英文加以参照。因为大多数电影术语都是先在英文世界里出现，再引入到中文世界的。当然在翻译和应用过程中，中文术语的含义可能会发生变化，并独立发展，这也是需要考虑的。

音乐剧，就是 **musical**，一种舞台艺术形式，比歌剧大众化，脱胎于杂耍剧场，包含歌曲、舞蹈、戏剧、杂技和综艺表演等元素。音乐剧有说白，还有跳舞（也有的音乐剧如《悲惨世界》无跳舞），融合许多流行唱法；歌剧则以纯唱为主。

歌舞片，如果是在明确的电影语境里，可以直接简称 **musical**，如果为了和舞台上的 **musical** 区分，也可以更具体地称之为 **musical film**。这种电影类型，以前在中文里译法不太统一，也有叫「音乐片」的，现在更多叫「歌舞片」。

作为电影的歌舞片，和舞台形式的音乐剧（特指百老汇，也可以加上伦敦西区音乐剧、法国音乐剧等西方国家的舞台艺术形式）确实存在很紧密的关系。一种常见的说法是歌舞片脱胎于音乐剧，我倾向于不采用这种类似「父子关系」的表述，我更喜欢将这二者看成并行的「兄弟关系」。

诚然，早期歌舞片是在借鉴舞台音乐剧的表现形式和故事题材甚至直接改编剧本来发展的，所以人们在为这种类型命名的时候，直接照搬了现成的 **musical**，因为它确实看上去和音乐剧很像。但这个类型术语在被命名后，也获得了独自的生命力，有了自身的发展。

为什么我说是「兄弟关系」，因为，在有声电影技术发明后，电影和音乐的深度结合将是一种必然（超出纯配乐的功能），所以，即使没有音乐剧这种舞台形式，某种相似的组合电影与歌舞的形式也会被发明出来。现在，既然音乐剧已经有了，有声电影当然可以方便地借鉴、抄袭、复制。我觉得这是一种先来后到的关系，然后双方在互相学习中发展，并丰富这种表演形式。

如果仅仅是在好莱坞的传统下，认为音乐剧和歌舞片差不多，我觉得问题不大，因为两者的合作关系太紧密了，文化特征太相似了，**musical** 这个术语的含义，已经被拓展为泛指一种将歌舞元素融合进故事叙述的表演艺术，它可以是舞台形式的，也可以是电影形式的。但我们最好承认，不少好莱坞歌舞片是和百老汇音乐剧传统关系不大的，但这也不妨碍将两者统一在 **musical** 的大概念下。

如果把 **musical** 的概念放大到全世界，问题就非常复杂了。比如印度电影中有大量歌舞片，即使非歌舞片，也可以包含大量歌舞元素。这是因为，歌舞表演是印度的舞台传统，从古典梵语戏剧，到各种民间戏剧，例如什么塔马舍、璐坦基，还有流浪帕西人的戏剧，一直以大量歌舞表演为主，这自然会影响千百年来的观众欣赏习惯。所以当技术条件具备之后，印度电影很自然地发展出歌舞片这种类型。

类型片理论和术语，基本还是一套西方中心的话语，所以大家也会把西方那套现成的 **musical** 说辞，去套印度的情况，遇到其他国家也差不多。而大多数国家并没有严格意义上美、英、法流行的那种音乐剧，但它们的电影当中多半会拥有某种形式的歌舞片，其形成或许部分是源于本民族的舞台歌舞表演传统，或许部分借鉴自好莱坞歌舞片/百老汇音乐剧。在运用音乐剧和歌舞片术语的时候，我觉得了解这种区别和渊源就够了。

至于「音乐剧电影」，在我的印象中，这不算一个被严格定义的学术术语，从字面上来理解，可以视为根据音乐剧改编的电影？或者严格遵守音乐剧传统和规则的那种歌舞片？那么在好莱坞语境下，这个词和「歌舞片」的区别其实不大，但不太好应用到非好莱坞的、非音乐

剧传统影响下的那些歌舞片上。

2013-08-19

英雄升级

早期超级英雄电影是否是一种 B 级片？

40 年代好莱坞（以 Republic、Columbia 和 Universal 为主）制作的那种连续片（serial）和 B 级片（B picture）存在一定相似的地方，成本都不高，拍摄周期快，但形态上也有一些区别，不细说。

我们熟悉的那些超级英雄形象主要是由 DC 和 Marvel 两家漫画巨头打造的，他们自诞生以来从来没停止过影像化的进程。40 年代的系列电影是超级英雄电影化的较早形式，在五六十年代则更多以电视剧的面目出现。

超级英雄电影成为如今一种典型的「高概念电影」，是科幻、动作这两种电影类型高概念化的伴随产物。科幻、动作电影在 60 年代之前都是典型的 B 级类型，但现在却成了超高成本影片的主要品种。

「高概念超级英雄」的肇始当然是 1978 年的电影《超人》。而 1978 年的《超人》的流行又和《星球大战》的成功分不开。虽然上映时间略晚一点，倒不能说《超人》的拍摄是直接受到《星球大战》的启发（还不如认为它受到《佐罗》的影响更多），因为电影项目的开发周期是很长的。但不论怎样，《星球大战》及其他科幻、动作类影片的先期成功，为《超人》这样的新世代超级英雄电影铺平了道路。

2013-05-05

电影出身论

如何看待「电影本体论」和「电影综合论」？

虽然问题和补充说明完全没有提到周传基这个名字，但我相信这个提问是源于看过周传基老师写的东西。因为所谓「电影本体论」和「电影综合论」的对立，在当今国际电影理论界并不构成一个问题，而在国内，似乎曾经是一个问题，可今天实际上已无人关心——周传基老师除外。

这个问题大致源于 1979-1985 年国内电影理论界那次关于电影本性的大争鸣，周传基老师属于其中一派。今天看来，此事已尘埃落定，不过属于「本体论」一派的周老师似乎还沉浸在那个语境当中，时不时在网上发帖痛批「综合论」，并将中国电影创作中的许多问题归咎于此，姿态颇像华山派剑宗最后一位遗世独立的大佬风清扬。

我认为周传基老师似乎有些夸大「综合论」的余毒了，这牵涉到理论和实践的互动关系，在中国，理论总是被认为要用于指导实践的，如果理论错了，那么实践很可能就错了。但在国际上，人们并不这么看，电影创作和电影理论的关系其实不大。在初期是有一定关系，一些最早的理论家本身就是导演，但至少在 60 年代之后，电影理论学科化并实现了结构主义转向，两者几乎没有关系。符号学和精神分析跟电影制作潮流有什么关系？没关系。德勒兹对电影工业有什么影响？没影响。电影理论有它自己的发展路径。

所谓「本体论」和「综合论」的对立，追根溯源是一个问题：从发明以来，电影的艺术地位是如何确立的？

在西方，1910 年代至 1920 年代，这个问题亦有人讨论。比如意大利早期电影理论家 **Ricciotto Canudo**，在 1911 年发表《第六艺术宣言》，称电影是一种崭新的艺术，调和了空间的节奏（造型艺术）和时间的节奏（音乐与诗），是五种古老艺术（建筑、雕塑、绘画、音乐和诗）的综合，后来他将舞蹈加入到前六种，电影排位变为第七。这就是「第七艺术」的来由。从 **Canudo** 的话看来，他就是最早的「综合论者」。

在那个年代，很多人通过其他艺术来给电影定位，比如美国诗人 **Vachel Lindsay** 认为电影是「会动的雕塑」，法国导演 **Abel Gance** 说电影是「光的音乐」，法国画家 **Léopold Survage** 说电影是「活动的绘画」，法国艺术史学家 **Élie Faure** 说电影是「运动中的建筑」……他们提到了光、运动之类的电影特性，但还是通过和其他古老艺术的关联来确立电影的地位。另外也有一些早期理论家主张一种纯化的、不受其他艺术污染的电影，比如 **Jean Epstein** 等人提出「纯电影」（**pure cinema**）概念。**Fernand Léger** 指出，纯电影在于「摒弃一切不是纯粹电影的元素」。**Louis Delluc** 也是在这种背景下提出电影要具有「上镜头性」（**photogénie**）的特点。

以上种种，就是国际理论界关于电影本质的最早讨论，依稀也具有纯化论和跨艺术杂交论的雏形。考虑到当时的历史背景，拿电影和其他高尚艺术比较异同，是使这个初生媒体合法化的捷径，能尽快让人们意识到，电影不但和其他艺术一样好，而且应该用自己的标准来评断。

类似这种本质归属的理论探讨，在一种媒体（艺术）诞生之初，是难以避免的，但实在没必要长时间纠缠在这上面，因为时候一到，其理自明。事实上，西方的电影理论家很快就抛开「电影是否为一种纯粹的艺术」，开始涉猎别的理论问题了，当然，未来他们也会从其他角度来再次触及「电影的本质」，比如讨论电影和语言的关系，从神经科学的角度来分析人脑对电影的感知等等。

而在中国电影理论界，电影到底是一种纯粹的艺术，还是其他艺术的杂交，似乎成了一个旷日持久、争执不休的问题。杂交观念的形成，一部分是来源于苏联，所以在很长时间内，这种立场是占据主流的，直到上世纪 70 年代末、80 年代初。

那场大争论是中国电影理论史上的大事，而且因为参与人员有不少是北京电影学院的老师及一线导演，所以它对当时的创作也有一定影响。那场论争主要讨论的是中国电影和文学、戏剧的关系。具体过程就不用赘述了，很好查。导火索是白景晟提出电影要丢掉戏剧的拐杖，要和戏剧离婚，他认为电影要发掘自身的潜能和规律，否则会进入死胡同，这引起了很大的争议，陆续投入讨论的有张骏祥、钟惦棐、郑雪来、邵牧君、李陀、张暖忻等等。大体上，也可以将参与讨论的人分为纯化论和杂交论两大派，当然，这一点分歧并不是那场讨论的全部内容，讨论还涉及文学和改编、中国电影的现代性问题、现实主义问题等等。

关于这场争鸣的总结非常多，也不用赘述。从事后来看，不得不说当时中国电影真的太封闭了，理论太落后了，很多参与讨论的人对电影的认识，及不上六七十年前的西方开拓者。也很难说这场争鸣给中国电影、中国电影理论留下了什么含金量较高的遗产。那些参与者至今还是我行我素，各说各话，有的退出江湖，有的还留在江湖发出孤独的长啸。很快，更年轻的学者开始投身到对西方最新学说的翻译、引进中，从巴赞、克拉考尔等古典学者开始，然后是符号学、精神分析、女性主义，乃至文化研究和后殖民理论。新一代学者并不执著于「本体论」和「综合论」的对立，他们不关心这个，也认为这和他们更新潮的研究没关系。不过，鉴于这里面很多人是文学专业出身，他们身上难免带有强烈的文学本位主义，如果硬要划边站队的话，很可能有不少人是符合周传基定义的「综合论者」（可参考近年周及其学生与尹

鸿、沈语冰的冲突)。

至于符号学，它和「电影综合论」其实没有关系。这两个问题本来不应该放到同一个题目下讨论，但我们知道，周传基老师经常把这两个话题相提并论。所以，如果说「综合论」是周传基老师所定义的中国电影理论异端，那么符号学就是周老师所定义的西方电影理论异端了。

**Christian Metz** 从索绪尔那里继承了「语言系统」和「语言活动」的问题，又从俄国形式主义学派那里继承了电影特性的问题，他们都强调文艺特性或者所谓的「文学性」。不过 **Metz** 显然不是中国意义上的「综合论者」，他的成就当中有一部分要算是把电影从其他媒体中区分开来。

结构主义和符号学在电影理论中出现是一件大事，它终结了原始的「作者论」(**auteurism**)，破除了对导演（作者）的个人崇拜。他们鄙视作者论把电影变成了早被其他艺术抛弃已久的浪漫主义的最后防线，企图将艺术性归于不可言传的天赋和锐气上。他们还认为，语言表达作者，意识形态表达主题，所以大规模、非个人的结构，已经压倒了弱小、个别的作者。

电影符号学是非常庞大的理论，先后引入了语言学和精神分析学说，在六七十年代的确是电影理论界的主导理论。但是，至 80 年代后，电影符号学遭到来自多方面的围攻。

一方面，是以德里达为代表的后结构主义潮流，他们煽动颠覆文本分析，动摇了符号学曾经具有的科学信心。

另一方面，崛起于英国的伯明翰文化研究学派加上他们的美国弟子，还有更古老的法兰克福学派（尽管这些学派之间矛盾重重），对文本细读意兴阑珊，他们更倾向于引用五花八门的知识来源，重新装配各种理论概念，将电影这种媒体，镶嵌进一个宏观的历史情境和文化情境中，所以，他们削弱了符号学那种对电影本身的关注。

再一方面，符号学遭到了来自法国本土的颠覆——德勒兹，他的两部作品《电影 I：影像—运动》《电影 II：影像—时间》及其他论述，破坏了符号学的两根台柱：索绪尔和拉康。德勒兹使用美国哲学家 Charles Santiago Sanders Peirce 的符号理论对抗 Christian Metz 的电影语言学。他批评植根于索绪尔语言学的化约论式的只想寻找符码的电影符号学掏空了电影最重要的东西——运动。最终，德勒兹绕过「电影艺术」这个陈腐的问题，把电影视为哲学工具和概念的生成器。

第四方面，以 David Bordwell 和 Noël Carroll 为代表的美国学者，在他们的著作中严厉批评包括符号学在内的「宏大理论」——SLAB（索绪尔、拉康、阿尔都塞、巴特），他们提倡建立一种中等层面的、基于实证主义的电影研究，Bordwell 把自己的这种研究模式命名为「历史诗学」，既借鉴了亚里士多德传统，也体现了俄国形式主义学派的渊源。另外 Bordwell 等人还致力于通过认知心理学，来更加精确地回答符号学和心理分析理论提出的电影接受的问题，他们认为认知主义与其说是一种理论，不如说是一种立场，这种立场经过诉诸心智再现的过程、自然化的过程，以及理性的动力，去理解人的思想、情感和行为。

所以，符号学和中国意义上的「电影综合论」，关系真的不大。再回到周传基老师对符号学的批判，我认为这仍是他坚持「电影本体论」的延续，是对一切不经由影像本身，而绕道其他途径（包含能指和所指的符号）去理解电影的理论的排斥。

按照题目的问法，符号学是不是毫无必要？



我个人对电影符号学没有兴趣。并且对当今的电影理论界来说，符号学也的确是频遭批判而显得「过时」的理论。但它有无必要？对一门理论来说，这种问法才是毫无必要的。

2013-09-11

「纯电影」不再

为什么「纯电影」的传统没有被保留下来成为电影的一种形式？

20 年代欧洲有三大商业先锋电影运动，或者说叙事性先锋电影运动。换言之，是在商业系统内出现的探索电影形式。这三大，包括法国的印象主义电影、魏玛德国的表现主义电影，及苏维埃蒙太奇学派。

「纯电影」的概念和上述先锋电影运动，尤其是法国印象主义电影密不可分，当然那时候还有达达主义电影、超现实主义电影等流派，就不细分了，这些运动彼此之间联系很深。

法国印象主义电影运动的失败，是因为它后来渐渐得不到发行商的支持，再加上有声电影的出现，令产业环境更不利于作坊式的独立电影生产。但是，我不认为它的电影传统完全被浪

费了。一方面，它采用的技巧和形式，几乎全部化整为零地进入了后来的电影，这点可以掰碎了说，一条一条分析，我这就省了吧。另一方面，它也是后来更加纯粹的非叙事实验电影的前身，以及「艺术电影」(art film)的前身。再则，如果告诉你连乔治·卢卡斯也深受法国先锋电影运动的影响，你是不是会比较吃惊呢？

放长远一点来看，任何以流派形式存在的电影，不论是先锋的，还是不那么先锋的，受市场欢迎的，不受市场欢迎的，不论是达达主义、表现主义，还是意大利新现实主义、法国新浪潮或德国新电影，总归是有始有终，它会有一个生命的终点。任何一个提出激进宣言的电影学派，都注定了不会是主流。但难道说，这个流派衰落了，结束了，它就白玩了吗？当然不是，我们后来的人，也许是自觉的，也许是不自觉的，都在吸收着它们的养分呢。

2013-11-02

电影摄影大换代

美国电影摄影 (Cinematography) 的艺术水准是否在下降？

这个问题我觉得目前还没法很准确地回答，至少我说不上来它是在进步还是退步。

不过进入新世纪以来的十年的确是电影摄影变化非常大的十年，跟以前很不一样了，可能现在是有史以来风格差异性最大的时期？

几个很明显的特征：数字中间片（DI）的普及，很大程度上改变了前期和后期的关系。还有超 35 的大量使用，当然，最深刻的变化，是数字摄影机对胶片的取代，从 F900，Genesis 到 Red，D21 以及 Alexa，等等。数字摄影的风格有的走模仿胶片的路子，有的是廉价 DV Dogma 风，它自身的美学标准和相应的观众接受习惯也还不够稳定。

一个可能比较明显的趋势是，电视剧和电影的摄影水准差距越来越小了，拍得好的电视剧完全不逊于很多电影，拍得一般的电影可能还不如好些电视。

即使局限在大片厂电影这个范畴内，现在的电影影像风格包容区间似乎比以前大些了，有纯粹自然光及低照度的，有高度曝光过度的，有豪华光鲜亮丽的，也有冒充独立制作手持粗砺范儿及现场感的。当然也有一些新的老套类型陈规被树立，比如冒险、犯罪、动作片越来越流行拍得高反差和低饱和。有些变化与导演技巧有关，很多影片镜头一旦动起来就停不了，要是古典时代的大师穿越回来估计都得气死。然后是剪得越来越碎，越来越快，这应该也会影响到摄影师的表达。或许还有个趋势是现在的特写越来越大，景深越来越浅吧。

历史上的一些时期，的确有其主流风格，比如 30 年代初的柔光，40 年代的广角深焦，60 年代的长焦，70 年代的变焦镜头，总能让人捕捉到每个时期有其较强的共性，而今天的共性是什么呢，单独的细节共性是存在，但都不突出，所以今天的共性是大杂烩吧？

要说退步的地方吗？我觉得可能今天的摄影师基本功有些不及三四十年前的那批人了（Hall、Zsigmond、Willis、Wexler 那一代，且不提欧洲那拨儿），或许原因之一是上位比较容易了，不像以前那样万难出头，技艺百炼成钢。而且那拨人是古典片厂制度尾声最后一批通过拜师学艺成长起来的，和今天多数是电影学校培养的毕业生比起来，应该有些差异吧，优劣比较不敢妄断。

话说回来，最近这几年整个电影界的制作模式正处于一个变动期，数字、3D 要改朝换代，所以不妨等稳定下来了再看。

2012-05-24

文艺类型片

文艺片是类型片吗？怎么定义文艺？

「文艺片」是一种类型。

文艺片  $\neq$  艺术片，但在现下的语境中，「文艺片」经常被与「艺术片」的概念混用，或用来指代某种难以明确界定的「小资」、「清新」、「温情」、「浪漫」、「不包含激烈动作」的商业味较淡的商业电影。包括知乎「文艺片」标签下的定义实际上都是成问题的。

下面谈的，是对「文艺片」的历史概念较为正本清源的介绍，而非现今通行的那种理解。

艺术片可以被视为一种产业和创作的模式（mode），而「文艺片」，则是一种中国电影特有的类型（genre）。所以这两个术语实际上是不同层面的应用，但经常存在交叉。

「文艺片」一词，在翻译成英文的时候，经常有两种选择，一种是意译为 melodrama（情节剧），一种是音译为 wenyipian。两种译法都有问题，音译法老外听不懂，还得解释它的意思，而意译出的「情节剧」也是一个涵义十分模糊的术语，你用一个含混的词解释另一个含混的词，误差经常会很大。

翻译上的为难，正好佐证了「文艺片」这一类型，是华语电影独有的这一事实。

「文」字面上是文学，「艺」字面上是艺术，「片」就是电影，为什么文学加艺术加电影，就成了情节剧？按照西方人对电影情节剧的理解，一般是讲家庭、爱情的故事，人物多愁善感、经历多灾多难、情节巧合夸张、音乐凄婉动人，所以又有 women's picture 之称，甚至直称「哭片」（weepie）。这确实和我们传统的「文艺片」是差不多的，怪不得这么翻译。

在中国电影史的研究中，文艺电影历来被作为一种特定的准类型范畴，蔡国荣著《中国现代文艺电影研究》（1985）一书中，将文艺片定义为「偏重情绪、情感」的类型，将之限于言情、浪漫主义的范畴中。但叶月瑜认为：「文艺片」和「通俗剧」两者其实很不相似，「通俗剧」讲究戏剧性的展示、情感的夸张表现；「文艺」的概念和文艺小说有着很深的渊源，要实践一定的社会文化功能；回溯至 1910 年代，文艺小说特别指涉的是俄国、法国等翻译小说。此外，「文艺」在中国现代化的进程中扮演着重要的角色，被视为推进西化的工具。

「文艺」一词事实上是外来语，源自日本，1902 年随着鲁迅翻译日本关于欧洲小说的评述，将「文艺」这个名词引入中国的语境。1911 年，「文艺」一词在中国已经是普遍被文学界接受的名词。小说理论里面有几个重要特点，跟后来文艺片的产生有很大的关系，特别是中国的鸳鸯蝴蝶派小说。这些特点包括：人物的崇高性、善恶分明的价值判断、讲述域外的风土人情、现代形式与风格，同时必须易读，和日常语言有一定的链接性。总的来说，「文艺」是一个非常具有扩展性的复义词汇，包含文学、艺术、文化；「文艺」是西方的，翻译性和现代性强；「文艺」是现代的、向上提升的，有一定的启示和启蒙作用。五四时期的文艺特别含有浓重的社会性，力求 resist 西方列强的侵略，建立一现代的民族民主国家。「文艺」是一个跨语境的实践（a translingual practice），也是跨文化、跨学科的。1924 年出版的由徐卓呆编译的《影戏学》（On Shadowplay），已经将「文艺片」列为第十二种电影类型，指称文艺片是把文学（特指西方高尚的小说）电影化后的作品，如托尔斯泰的《复活》。但这个概念在 20 年代似乎还未得到普遍应用，提及者少。（叶月瑜：「文艺」作为华语电影研究的概念）

20 年代上海流行的「文明戏」——即根据日本「新戏」本土化改造成的一种舞台戏——也是文艺片的源头。文明戏具备很强的情节剧特征，经常取材爱情、冒险、犯罪的故事。早期中国电影在上海的萌芽，多借鉴文明戏，像郑正秋的「社会片」《孤儿救祖记》，这两者的关系，翻开任何一本中国电影史教科书都会有，不必详述。「社会片」开了 30 年代「进步电影」的滥觞，猛力批判社会现实，有《神女》、《十字街头》、《马路天使》这些电影。

随着日军全面侵华，「进步电影」烟消云散。在「孤岛时期」，电影创作者特别爱改编古典文学和外国文学作品，在当时「文艺片」就是指这类从文学改编的电影，而且这一概念已经开始深入人心。

1946 年，吴性栽在上海徐家汇独资创办文华影业公司，秉持一条从中小型题材入手，着重表现人物细腻感情的制片方针，大戏剧家曹禺便曾担任文华公司编导。这时，「文艺片」开始专指文华公司出品的这类作品。通常被认为代表中国电影最高艺术水准的《小城之春》，就是费穆为文华所拍，结合其类型特征，称其为「文艺片」当无不可。另外还有曹禺的《艳阳天》。1948 年，内战形势紧张，《小城之春》这种「文艺片」被左翼批评家认为消极、无用，于是「文艺片」退潮，社会政治题材的电影变得更为吃香。

1949 年后，「文艺片」这种类型毫不意外地被打入冷宫，《小城之春》在束之高阁三十多年后方才重见天日，幸而「文艺片」的香火由港台，尤其是香港的电影人延续下去。

五六十年代香港国语电影中著名的「文艺片」包括《不了情》（邵氏，陶秦，关山、林黛）、《蓝与黑》（邵氏，陶秦，关山、林黛）、《星星·月亮·太阳》（电懋，易文，葛兰、尤敏、叶枫）、《何日君再来》（邵氏，秦剑，陈厚、胡燕妮），粤语文艺片有《黛绿年华》（电懋，左几，紫罗莲、梅绮、吴楚帆）、《魂归离恨天》（电懋，左几，张瑛、梅绮）。

根据学者张建德的总结，这个阶段爱情文艺片，比较注重遵守中国传统的伦理道德，讲究发乎情、止乎礼，男女主人公并非强烈的反叛者，他们的爱情多受到社会或家庭或道德观念的阻挠，但两人总是保持着情感的纯洁。男主人公在体格和人格上都十分文弱，这或许是受到更早时期「鸳鸯蝴蝶派」中公子哥形象的影响。所以在当时，这种得到女性观众青睐的文弱型男演员十分流行。

众所周知，60 年代中期，邵氏启动阳刚革命，从此武侠片一统天下，于是「文艺片」慢慢式微。从类型的含义上，「文」与「武」的对立开始凸显，「文艺片」渐渐有了凡是不含武打的影片均算作其中的概念。70 年代的香港仍产「文艺片」，只是不如武侠那么醒目了，像《小楼残梦》（邵氏，楚原，凌云、井莉）便是其中代表。我们现在经常说武侠/功夫片是华语电影特有的类型，其实，「文艺片」同样如此，两个类型隐隐然是分庭抗礼的。

随着邵氏的阳刚转型，华语电影的「文艺片」中心移到台湾，导演主要是李行、白景瑞、刘家昌等等，编剧主要是琼瑶，演员主要是「二秦二林」，因为国民党的兵败心理，台湾特有的乡愁文化，使得台湾文艺片比起香港来更加哀怨愁弱。

80 年代以后，香港电影进入一个新的腾飞期，被压制多年的「文艺片」开始复兴，许鞍华、张婉婷、陈可辛、关锦鹏……都是「文艺片」代表性导演。值得一提的是王家卫，在国际影坛上，他一直是被视为华语「艺术电影」的领军人物，但如果用类型眼光来看，不妨也将他看作「文艺片」传统的延续，特别是《花样年华》，应该是将「文艺片」传统和「艺术电影」模式结合得非常好的典范。

至于现在为什么「艺术电影」和「文艺片」两个概念的使用被混淆，我觉得可能是因为：香港电影产业长期高度单一化的特征，一直未能孕育出「艺术电影」这种制作模式和市场，所以香港人喜欢把艺术片用他们更熟悉的「文艺片」概念来笼统指代，反正艺术片基本都不涉及武打，也符合「非武即文」的认知，而大陆又受到香港人习惯的影响，故有此说。

2012-11-03

场面调度的教科书

哪些电影可以作为场面调度的教科书？

这个问题回答不尽。

所谓场面调度（*Mise-en-scène*）的含义太广，它本身就包含多个要素。



布景（setting）：施特劳亨的《贪婪》（Greed）、戈达尔的《轻蔑》（Contempt）、罗西里尼的《德意志零年》（Germany Year Zero）、帕库拉的《总统班底》（All the President's Men），等等等等。

服化（costume & makeup）：费里尼的《卡萨诺瓦》（Casanova）、爱森斯坦的《伊凡雷帝》（Ivan the Terrible）、柯南伯格《苍蝇》（The Fly），等等等等。

布光（lighting）：斯登堡的《上海特快》（Shanghai Express）、丹尼尔·曼的《玫瑰文身》（The Rose Tattoo）、马立克的《天堂之日》（Days of Heaven）、萨马兰的《第六感》（The Sixth Sense），等等等等。

调度（staging）：费雅德的《吸血鬼》（Les Vampires）、黑泽明的《七武士》、德西卡的《偷自行车的人》（Bicycle Thieves）、霍克斯的《女友星期五》（His Girl Friday）、安东尼奥尼的《奇遇》（L'Avventura），等等等等。

然后把这些要素在时间和空间中表现出来，再结合故事的讲述，可以参考的范例相当之多，综合起来，像基顿的《待客之道》（Our Hospitality）、伯克利的《第四十二街》（42nd Street）、波拉克的《窈窕淑女》（Tootsie）、普多夫金的《母亲》（Mother）、斯特劳布夫妇的《安娜·玛格达丽娜·巴赫的编年史》（The Chronicle of Anna Magdalena Bach）、德莱叶的《愤怒之日》（Day of Wrath）……可以无穷无尽地列举下去。

而且我觉得，虽然一般所谓「教科书式的例子」都是从经典影片里面选择，实际上平庸的影片、糟糕的影片都会有闪光的地方，用作好的示范也都是可以的。所以针对你的问题，这个答案的选择要有多大就可以有多大。

2011-02-05

奥斯卡之声

声音政治

奥斯卡奖的最佳混音与最佳音效剪辑这两个奖项的差异在哪里？

就这个问题，刚好《虹膜》这期奥斯卡特刊采访了杜比实验室的声音专家 **Stuart Bowling**，他的回答是：

混音工作是将对白、音乐和音效等预先录制好的声音混合在一起，创造出导演想要的效果。混音将各个独立的层次混合在一起，创造出声音层次，构建电影声轨。

音效剪辑师对预先录制或设计的声音进行剪辑，将其编辑为声音片段，供混音师构建电影声轨。

音效剪辑师的任务就是与混音师和声音团队密切合作，为混音师提供素材，在混音期间根据混音师的要求剪辑及调整声音。

以上是比较简明的分工介绍，换句话说：音效剪辑是负责提供声音（主要是对白和环境音效、其他声音等，也包括配乐）的素材，而混音是负责将素材配制成完整的声轨组合。如果打个比方，音效剪辑师类似作曲家，提供曲谱，混音师类似指挥家，把曲谱呈现出来。

声音奖项在奥斯卡上出现是 1930 年，起初被命名为 **sound recording**，是发给某家片厂的整个声音部门。因为早期有声片都是单声道，声音效果也较为简单，**recording** 比较准确地反映了电影声音工作的实质和重点，那就是「录」。

但 40 年代之后，电影声音的工作变得更加复杂了，奥斯卡在特效奖（**Best Special Effects**）里反映了这种变化，当时的特效奖有两个考量因素，一是视觉（**visual**），一是声音（**sound**），这里的「声音特效」实际上就相当于后来的音效剪辑（**sound editing**）。

断断续续直到 1963 年，奥斯卡终于正式设立了两个独立的声音奖项，这就是现在我们说的混音（**sound mixing**）与音效剪辑（**sound editing**），一则强调所有声音元素的搭配与最终呈现，一则强调声音元素的创作。声音从特效奖剥离，特效奖从此单独强调视觉特效。

混音和音效剪辑这两个工种有自己不同的荣誉协会（society），混音师属于 Cinema Audio Society，音效剪辑师属于 Motion Picture Sound Editors。有必要补充一下，这两个协会都不是负责劳资事务的工会（guild），当涉及劳资事务时，混音师和音效剪辑师都由一个涵盖影片画面剪辑及声音部门的大剪辑工会（Motion Picture Editors Guild）来代表。

在奥斯卡上，这两个奖项的提名和获奖者经常重叠，我觉得声音的制作本来就是一个系统工程，两个领域的依存度非常高，一方面做好了而另一方面非常差，这不太会出现。另外，奖项的设置与变迁绝对是一门政治。电影既然被认为是视听艺术，就不可能忽视声音部门，自上世纪五六十年代以来，不管普通观众是否意识到这一点，声音在电影中的地位的确是越来越重要，从事声音的工作人员也越来越多，分工越来越细，如果奥斯卡就设一个声音奖，好莱坞几万、十几万的电影声音工作者会愿意吗？

音乐也属于电影声音的一部分，但它的处理比较特殊，人员岗位也相对独立，在奥斯卡上的奖项设置也非常复杂，此处就不多说了，有兴趣的可以参考哈利波菜的《电影音乐：一种附庸艺术的奖项变迁史》这篇文章 <http://www.douban.com/note/331721541/>。

2014-02-23

大片的大奖

为什么奥斯卡不青睐商业片？

奥斯卡主要还是面向好莱坞电影，而好莱坞电影并不太能适用「商业片」和「艺术片」的区分，所以我就当这个问题问的是：为什么奥斯卡不青睐高票房电影？

奥斯卡是否青睐高票房电影，如果查看最近这些年的奥斯卡获奖名单，似乎这个论断是能成立的：获得最重要几个奖项的影片，票房成绩大都一般，而每年雄踞票房排行榜前列的以华丽视觉为卖点的特效大片，都很难拿到奥斯卡的最佳影片、最佳导演及男女主演等奖项，通常它们只能在技术奖项同病相怜——而技术奖项得到的关注度明显偏低，被外界认为是相对次要的奖项。这种现象年年如此，仿佛天经地义，可是，在好莱坞的历史上，高票房大片和奥斯卡奖并非生来就是彼此无缘的。

回顾一下历史可知，上个世纪 30 年代最卖座的影片是《乱世佳人》（*Gone with the Wind*），它拿到了大大小小一箩筐的奥斯卡奖。此外《一夜风流》（*It Happened One Night*）、《歌舞大王齐格飞》（*The Great Ziegfeld*）等奥斯卡最佳影片得主都位居当年票房最好影片之列。

40 年代有《黄金时代》（*The Best Years of Our Lives*），50 年代有《环游地球八十天》（*Around the World in 80 Days*）、《戏王之王》（*The Greatest Show on Earth*）、《桂河大桥》（*The Bridge on the River Kwai*），无一不是以年度票房冠军之尊加冕奥斯卡最佳影片。

60 年代因为多样化娱乐带来的激烈竞争，好莱坞陷入低谷，主办奥斯卡奖的电影艺术与科学学院（AMPAS）更是没了命地奖励票房大片，像《音乐之声》（*The Sound of Music*）、《窈窕淑女》（*My Fair Lady*）、《西区故事》（*West Side Story*）、《阿拉伯的劳伦斯》（*Lawrence of Arabia*），不仅斩获几千万票房（搁到现在都相当于好几亿），也被当做复兴好莱坞的救命稻草，众望所归地捧得小金人。

70 年代新一代电影小子引领「新好莱坞」的运动，《骗中骗》（*The Sting*）、《教父》（*The Godfather*）、《法国贩毒网》（*The French Connection*）同样是票房和奖项都没错过。

可见，在历史上，奥斯卡奖并不歧视取得票房丰收的大片。甚至可以说，奥斯卡喜爱高票房电影。不然再反过来看，所有奥斯卡获奖作品中，票房失败或平庸的影片能有几部？50 年代的《君子好逑》（*Marty*）可能算总票房比较低的特例了，这是一部电视改编电影，成本非常低，所以依然算得上商业成功。

奥斯卡的变化出现在 70 年代末，从此票房大片再难摸到小金人的脚趾。不妨看看好莱坞整个 80 年代最卖座的几部大片，《外星人》（*E.T.*）、《星球大战》（*Star Wars*）系列、《回到未来》（*Back to the Future*）系列、《印第安纳·琼斯》（*Indiana Jones*）系列、《蝙蝠侠》（*Batman*）、《比弗利山警探》（*Beverly Hills Cop*）、《窈窕淑女》（*Tootsie*）、《壮志凌云》（*Top Gun*）、《捉鬼敢死队》（*Ghostbusters*）及阿诺德·施瓦辛格（*Arnold Schwarzenegger*）主演的那些动作片，它们在奥斯卡的舞台上都不很成功。

整个 80 年代，没有一个年度票房冠军拿到过奥斯卡的主要奖项（非技术奖）。也正是从 80 年代起，好莱坞主流电影被有意识地分成了两类，一类的目标是在漫长的夏季档期挣票房，一类则在秋冬出世，直奔奖项而去。

这个现象自然又要归结于老生常谈的《大白鲨》（*Jaws*, 1975）和《星球大战》（1977）。这两部影片开启了票房大片的新时代，从这以后，高成本影片上映时无不采用铺天盖地的宣传，也尽可能追求最大程度地霸占银幕数。在 70 年代之前，一部电影上映时最多发行几十个拷贝，一两百个已经是极限，但现在呢？两三千张银幕同时上映已经成为惯例。这种做法有一个原因是片方希望在最短的时间内攫取最多的票房，如果口口相传的评价是正，那自然锦上添花，即便口碑恶劣，第一票也已经捞回来了。《大白鲨》和《星球大战》的出现大大提高了电影票房数字的天花板，电影和电影之间的商业价值差距被显著拉大了。

看我上面列出来的历史上的票房冠军影片，几乎什么类型都有，歌舞片、历史片、传记片、黑帮片、家庭片……涵盖了好莱坞各种常见的主流类型片种。但 80 年代后最卖座的类型主要集中在魔幻、科幻、动作这几类，也可加上恐怖片，基本都是好莱坞传统地位不高的「二流类型」——因为这些类型在过去不是面向主流人群的，而是针对青少年亚群体，六七十年代后青少年观众成长为美国电影市场上的票房主力，中老年观众占的比重下降，这些「二流类型」的票房也水涨船高。

然而奥斯卡奖的艺术取向和价值取向，却是偏向成熟的中产阶级趣味的，因而和上述「二流类型」有些格格不入。所谓成熟的中产趣味，要求电影具备丰满的人物性格与流畅动人的故事，这恰恰是上述几种所谓「二流类型」欠缺的。

随着电脑数字技术进入电影特效的领域，科幻、动作这几种类型也是最容易展示特效成果的片种。作为制片商，为了追求尽可能多的利润，资本势必流向这些曾经的「二流类型」，于是科幻片、动作片开始了对票房排行榜的常年霸占。

所以，是超级卖座巨片的出现，改变了奥斯卡的取向。

此外，影评也是较为重要的一个影响因素。在七八十年代的产业转型以前，新片发行是一个慢慢铺开的过程，如果评论界和观众的反响积极，那么就扩大上映规模，反之则无。所以影评人的笔对影片是否能获得商业成功是很重要的。但到了《大白鲨》和《星球大战》之后的时代，狂轰滥炸的广告宣传，一部影片开画动辄 3000 张银幕，影评人的声音就显得很微弱了。媒体影评的好坏基本不对大片的票房成败具有决定性的影响。但在年末，冲奖项的影片仍然较为看重评论界的态度，各家影评人协会的选择可能会影响奥斯卡投票人其后的选择。

我们也能发现，虽然奥斯卡获奖电影是否名副其实从来都存在争议，但几乎没有过众口一词的烂片笑到最后，可见投票的学院成员实际上也会受外界风评的影响随大流。而评论界对电影的判断更加看重其艺术价值，不太注重票房表现，他们当然也不会青睐爆米花口味的商业大片。所以，这种分化愈加确立，让票房的归票房，奥斯卡的归奥斯卡吧。

不过，票房和奥斯卡合流的个案也并不是没有，最典型的例子是《阿甘正传》(Forrest Gump)，这部影片感动了全美国，横扫各大奖项，同时又是北美年度票房榜冠军。它虽然不是科幻片、动作片，但同样以特效作为卖点，例如阿甘与肯尼迪总统的握手镜头被有意识地作为噱头大加宣传；同时历史传记片的类型身份避免了它在奥斯卡的擂台上沦为二等选手。

三年后的《泰坦尼克号》(Titanic)的核心吸引力仍然是特效打造的大船奇观，但缠绵悱恻的爱情悲剧也勉强堵住了一部分指责它过于空洞、卖弄的批评。这部影片的营销空前成功，连续霸占北美票房排行榜多周，一举打破《星球大战》保持多年的历史冠军纪录，终于，长达半年的话题轰动效应，让奥斯卡投票人终于将大奖拱手相送，尽管论成色质地，《泰坦尼克号》还是更靠近大片那一路。

进入新世纪后，小成本独立电影时而以黑马之姿问鼎奥斯卡，但在商业上它们顶多只是取得中等程度的成功。合流的成功案例也有，譬如《指环王》(The Lord of the Rings)，更有意义的一点是，它捎带提升了幻想类型在奥斯卡竞技场上的地位。

再往后看，《阿凡达》(Avatar)在奥斯卡上失利就并不奇怪了，即使是詹姆斯·卡梅隆(James Cameron)也难将《泰坦尼克号》的历史再演一遍。在可预期的将来，年度票房冠军和奥斯卡最佳影片重合的机会也许就是十年一遇吧。



2014-02-08

生来大众

世界上为什么没有一个以娱乐性为主导标准的有影响力的电影奖？

根据提问人对通俗文学奖和通俗音乐奖的补充界定：雨果奖、星云奖、艾伦坡奖、夏姆斯奖、安东尼奖、直木奖、匕首奖、格莱美奖……我觉得是这样的：

这几个奖都是科幻和推理方面的类型文学奖，等于是先界定了科幻和推理属于娱乐性为先的通俗文学，那么这些领域内的奖项自然就是「娱乐性为主导标准」的奖。那不如问，电影领域有没有按照类型划分的奖项（因为类型电影一般都是娱乐片）？肯定有。只是那些奖都没有太高的国际影响力。为什么会这样，是跟出版业和影视娱乐业的生态情况有关吧。美国、英国、日本这些出版大国都可以有自己国家的类型文学最高奖，但在电影业就不是这样了，电影比起文学，更多地是一种跨文化的媒介，所以好莱坞可以发展到一家独大，把全世界的资源吸引过去，造成别的国家电影业枯萎。那么不谈别的国家，光看美国，美国拥有发达的电影娱乐业，但也没有形成具备较高影响力的类型影片分类奖项。原因至少有二，首先比起小说生产量，每年电影的数量是有限的，一年下来某个类型的数量并不足以支撑一个高质量的奖项。其次对于影迷的观影习惯来说，各种类型之间的差异并不如类型小说（科幻、推理等）那样分化，所以也没那个必要去分类型评奖。

至于格莱美，其实一直不就是和奥斯卡相提并论的一个奖项么，如果说格莱美是娱乐导向的奖，那奥斯卡一定是。至少在美国，流行音乐产业和电影产业更为「类似」，严肃的古典音乐反而像另外一回事。另外电影产业和音乐不一样的地方是，艺术电影是寄生在娱乐电影这台工业机器之上的，不管你拍哪种电影，大家都是一个圈里的人，你中有我，我中有你，联系是割不断的。但古典音乐在经济上、人际上都和流行音乐（含摇滚、爵士、乡村等等）分得比较开，恐怕不会有人说雷昂纳德·伯恩斯坦和泪滴嘎嘎是一个圈的吧。

我还想补充的是，在西方国家，所谓 high culture 和 popular culture 之间形成比较明显的分野，并各自产业化，大约就是 1900 年前后的事（文化作为一个产业出现也就是在工业革命后至今，不过两百年左右的历史），古典音乐和流行音乐很快就分开了，纯文学和通俗文学之间也分得比较开。而电影，作为 1900 年前后诞生的媒介，一开始就从整体上被打入 popular 阵营了，所以在电影的内部再分艺术或娱乐，就不如文学和音乐分得那么泾渭分明了。

2011-03-04

最佳影片的次佳导演

如何理解在电影评奖中，获得最佳影片，而导演未获最佳导演提名的现象？

一言以蔽之，这反映了电影工业体系中导演这个工种的地位的变迁。

题目问的是最佳影片未获最佳导演提名的现象，但我想先从最佳影片最终未获最佳导演奖来谈，这两个提法反映的问题本质其实差不多，但我这个提法样本更大，更容易判断。

那么最好的讨论参照系还是历年的奥斯卡获奖记录。如果以欧洲电影节来讨论，人家是摆明了分猪肉的，那就没意义了。金马奖虽然不是分猪肉，但它是小评审团制，也有很大的偶然性。不过我先申明，奥斯卡不代表全世界的电影界情况，只是一个较突出的案例。

由数据可知，在奥斯卡八十多年历史中，有六十多年最佳影片奖和最佳导演奖是重合的。但如果细看重合年份，就会发现这里面有一些规律。

在 30 年代末之前，重合的竟然比不重合的要少，这和今天是反过来的。我认为这是因为在 30 年代好莱坞正处于典型的大片厂时期，实行所谓的「中心制片人」制度，对一部影片影响力最大的是 Irving Thalberg、Harry Cohn、Carl Laemmle, Jr. 这些身兼片厂管理层职位的大制片人，导演还只是一个相对普通的工种，绝大多数连剪辑权都没有，所以人们的观念里并不认为最佳影片和最佳导演一定要有很强的相关性。

但从 1941 年开始两大奖连续出现了七年重合，细看这个重合名单，很容易发现 John Ford、William Wyler、Billy Wilder 等大导演崛起了，这其实也对应了好莱坞片厂内部权力移交的一个事实。40 年代，「中心制片人」制度瓦解，依附于片厂的独立电影开始出现，大导演的话语权比过去有所增加。人们逐渐接受，一部影片好，主要是因为它的导演好。

50 年代这种相关性仍保持在一个较高的水准，但也出现了几个例外的年份。因为这个时期的好莱坞以对抗电视、走史诗大片的救市路线为主，所以最佳影片常常颁给这类大片，而最佳导演奖有时候就倾向于非大片路线的作品。

从 50 年代后期至 80 年代前，最佳影片和最佳导演的重合率都相当高，1967 年是一次有趣的例外，恰好它构成了一个颇具深意的临界点。1967 年之前，是好莱坞大片厂时代老导

演发挥余勇的时期，Robert Wise、Fred Zinnemann、George Cukor、Billy Wilder、David Lean 的影片大包大揽，这也是好莱坞历史上最老气横秋的一段时期。但从 1967 年开始，「新好莱坞」来临，体现到奥斯卡提名就是《毕业生》和《雌雄大盗》占据了两个位置，尽管 Mike Nichols 获得了最佳导演奖，但最佳影片给了较为中庸的《炎热的夏夜》。从这以后，「新好莱坞」开始抢班夺权，最佳影片和最佳导演几乎年年重合。这段时期，欧陆「作者论」开始波及美国，尽管好莱坞内部很多人对抬高导演的「作者论」嗤之以鼻，但不可否认「新好莱坞」就是美国版的作者电影。

80 年代以后，「新好莱坞」虽然过去了，但导演作为一部电影最核心的创作者的地位基本确立，很多大导演开始身兼制片人的职位，对一部影片制作过程中从头至尾都拥有很高的决定权。所以奥斯卡上两大奖的重合率只是比 70 年代稍有下降。一旦出现两奖不吻合，通常是因为获得最佳影片的是真正的年度话题之作，但它的导演却欠缺资历、名气，于是最佳导演奖被声望更高的那个人夺走了。李安的两个导演奖都是如此，当年《撞车》是年度话题之作，但导演 Paul Haggis 的存在感不强，第二次 Ben Affleck 干脆没入围导演提名。

所以回到题目，《逃离德黑兰》没拿到最佳导演的提名，说来还是 Ben Affleck 自身作为导演的名望太弱了。当然这没办法很精确地分析，《艺术家》的 Michel Hazanavicius 和《国王的演讲》的 Tom Hooper 的存在感也不强，都是作品大过人，但他们也拿到了导演奖。

另外，因为每部影片的具体情况不同，每个导演的知名度不同，导致争奖营销的宣传点也不同，这也会使投票人对一部影片和它的导演产生分离的印象。

读片

## 第一滴血的政治

《第一滴血》当年上映时在美国社会产生了怎样的影响？

如果你的问题换成《第一滴血 2》，其实更加值得一说。不仅因为第 2 部在美国更流行，而且它的政治、社会含义更丰富。

第一集主要是在批评对越战老兵的虐待，这个观点没人会有异议。它的主要内核还是个动作片。当然你会说，兰博是厌战的，但不得不战，这是好莱坞西部片和动作片的俗套嘛，即使要贩卖战争，也一定会打着反战的旗号。

兰博系列，越到后面越是赤裸裸的政治电影，史泰龙从不否认这一点，他好多次说，要用电影预演历史，要传达教育意义，要反映美国精神。兰博系列是典型的里根时期电影——经历了 70 年代的越战挫折后，美国社会有种失落的心态，到了里根执政后，要重塑大国形象、提倡「新爱国主义」。按照一般对冷战的分期，二战后到 60 年代是严峻期，70 年代是缓和期，而里根时代是又一个严峻期。兰博的出现就是在被称为「新冷战」的时期，努力提振民族信心和重塑尚武精神的产物，和兰博系列类似的冷战军事电影，在里根的第二个任期涌现无数。

为什么要到第二个任期才更加凸显，通过兰博第一集和第二集的区别也可以看出来，前者拍摄于 1982 年，还带着那种吉米·卡特时代的疲惫感（根据民调，里根第一次大选获胜，其

实不是他多么受欢迎，而是民众厌烦了卡特在伊朗人质事件中体现的软弱），影片中有种「教单于折箭，六军辟易，奋英雄怒」的渴望与不甘。直到 1983 年里根做了一件事，那就是暴风骤雨般地入侵格林纳达，树立了他的强硬形象，整个美国民心为之一振，所以第二集兰博以及当时的其他好战电影更加反映了这种情绪。

美国的知识界，对兰博电影是有很多批评态度的，比如有人将史泰龙比作银幕上的约瑟夫·麦卡锡，认为他在电影里扭曲了对越战的认识。但我们知道，里根本人是喜欢兰博的，他看完兰博后说过一句很著名的话，大意是：「下次再遇到恐怖袭击，我知道该怎么做了」。

兰博到底是代表左翼还是右翼，这要两说。70 年代问世的原著小说里，兰博是毫无疑问的极端左派，极端反战，哪怕不惜为此毁灭美国。但好莱坞改编电影不可能这么过火，所以史泰龙把兰博改成洛基一样的 underdog，政治观念是相对淡化的。到第二集后面，兰博开始为国家而战（当然对他来说是为战友而战），上面说了，这一方面迎合了里根时代的好战思想，所以有人说兰博是共和党人，但影片里其实把美国政府刻画得非常邪恶，这就是好莱坞电影的两面性了，很少一条道走到黑的。依罗杰·伊伯特的观点，兰博非左非右，他是属于偏执妄想派。

我想提醒一下，电影和政治、社会的关系，是常见的老话题了，但任何绝对化的理解都容易把答案变得荒谬，所以不能说因为兰博这个电影如何如何，所以美国社会起了什么什么变化；或者反过来，里根政府如何如何，史泰龙就相机而动，这就不对了，这里面存在很多微妙和不确定的空间。

2014-03-27

## 超级英雄的营销胜利

为什么超级英雄大杂烩《复仇者联盟》得到了异常好评？

《复仇者联盟》的成功是营销的胜利，现在看来，它应该已经拓宽了好莱坞电影常规 franchise 的做法。以前的 franchise，《指环王》就是一个系列，《哈利·波特》就是一个系列，《蝙蝠侠》也是一个系列，但现在《复仇者联盟》把什么雷神、钢铁侠、绿巨人，将来肯定还包括蜘蛛侠全部 crossover 到一起，这种做法未必是自它而始，但营销上环环相扣、彼此促进，最后能这么成功的，要数这次。

《复联》的营销起点可以说是从 2007 年《钢铁侠》的十分钟片段在 Comic-Con 上亮相并大获好评就开始了。然后第二年《钢铁侠》出乎意料地全面成功，带动 Marvel 后续几部漫画英雄影片，直到《复联》的大集合。一步一个脚印，每一步都没有大的闪失，最后不成功已经不可能了。

Marvel Studios 有 Kevin Feige 这样一个人，而他手下有一个专注、高效的团队，用不同于好莱坞普通片厂的形式运作，手握同样资源的华纳及其 DC 没能取得这样的成功，福克斯尽管也在利用 X-Men、金刚狼打相同的算盘，成效也远不如 Marvel。或许现在他们会从 Marvel 与《复联》获得某种启迪，调整下面的策略。

这片的 casting 很有学问，如果从明星片酬的成本效益角度来说，除了小唐尼是天价，其他人都压得很低，片方的支出并没有特别大，但他们组合起来对观众的吸引力跨越了各个年龄、种族、性别群体，所以最后所有人都去看了。

不过从个人的观感来说，《复联》是烂片，我比较认同这页上[http://hollywood-elsewhere.com/2012/05/history\\_3.php](http://hollywood-elsewhere.com/2012/05/history_3.php) 一个叫 Eloi Wrath 的跟帖的评论。之前几部，《美国队长》也很烂，《钢铁侠 1》还行，其他没看过。

2012-05-22

「伟大」的公民凯恩

《公民凯恩》为什么在电影史上的地位那么高？

关于这部电影本身的情况，没有必要多说了，各种教材也好、专著也好，都汗牛充栋。但我们要知道，一个东西本身牛逼，不代表人们会认为它牛逼，影史上被湮没的经典多了去了，传播和接受过程也很重要。所以下面我从传播和接受的角度来谈谈为什么《公民凯恩》地位那么高。

《公民凯恩》在它 1941 年公映时，在美国评论界很受好评，也拿到了奥斯卡的编剧奖，但由于之后奥逊·威尔斯和好莱坞的恩怨纠葛，和赫斯特集团的纠缠不清，和美国政府的暗地冲突，让他在本土混不下去了，声誉在这之后的十多年越来越低。例如理查德·格里菲斯在 1949 年的《迄今为止的电影》(The Film Till Now) 一书中贬低此片为「tinpot if not crackpot Freud」。

因为战争的缘故，《公民凯恩》问世后一直没有在欧洲大规模放映过，直到 1946 年随一大



批好莱坞影片一起涌入法国，结果大受好评，安德烈·巴赞是它的衷心拥护者，还为它和萨特打了一场众所瞩目的笔战。巴赞在后来的经典名篇《电影语言的演进》中认为，《公民凯恩》对电影的表现力有划时代的贡献。

几乎同时，巴赞出版了一本专论奥逊·威尔斯的评传，当时的威尔斯在美国几乎没有容身之地，转战欧洲参演二三流制作，以演员片酬供养个人的创作。在美国本土，《公民凯恩》处于快被遗忘的状态，直到 50 年代中期，电视台重播老电影成为固定节目（濒于破产的雷电华是最早这么做的大片厂之一），人们才开始重新发现它的存在。同时，因为威尔斯重回纽约的戏剧舞台主演《李尔王》，一些影院重映了影片。初出茅庐的影评人安德鲁·萨里斯在《电影文化》发表了文章《〈公民凯恩〉：美式巴洛克》，他说这是一部「伟大的美国电影」。

1956 年，Peter Nobel 写了《了不起的奥逊·威尔斯》（The Fabulous Orson Welles），在英国出版。1961 年，彼得·博格达诺维奇出版了《奥逊·威尔斯的电影》（The Cinema of Orson Welles）一书，可能是美国最早的关于他的著作。关于威尔斯和《公民凯恩》的研究由此展开。

此片占据各大排行榜榜首的历史是怎么来的呢？

1952 年《视与听》首次十佳评选，《公民凯恩》落选，不过在欧洲影评人的拥护下，它的排名是第十一，显示出了潜力。

1958 年，在布鲁塞尔的世界博览会上，上百位影评人和电影制作者投票选出了影史十佳电影，《公民凯恩》名列第九。从这时候起，它已经被公认为史上最伟大的电影之一了。1962 年《视与听》的第二次十佳评选，它高居第一，并一直蝉联了下去，从此「之一」也被摘掉一

一直到 2012 年的这次评选它的位置被《迷魂记》取代。

年复一年各种榜单的反复强化，导致《公民凯恩》身上的光环越来越强，我觉得这就是经典电影的「马太效应」。就像格里菲斯被封为电影语言之父，其实他用的电影技巧手段，单独来说在当时并无明显创新，但他做了一个集大成的工作，而且同期和更早的许多其他电影并未成为经典，也就被大众遗忘，他有《一个国家的诞生》，有《党同伐异》，所以他成了被偷懒的外界选择性记忆的对象。《公民凯恩》的情况其实也差不多。

《公民凯恩》的确是一部「教科书式的」影片，它具备那种被当做里程碑电影的特征，塔蒂的《玩乐时光》也是一部伟大的电影，但它太特殊了，不容易让人一二三四五地数出它的贡献和伟大之处，但《公民凯恩》可以。它用了太多当时的新奇技术和风格（多非原创），深焦摄影、长镜头、带天花板的仰角镜头、闪回的叙事……它的「伟大」是易见的。

如果熟悉排行榜的制订过程和投票人的心理，应该可以明白，经常人们选择《公民凯恩》为最伟大的电影，不是因为真心喜欢它，或是认为它有哪些好，而只是因为这是最安全的选择，这是被现有排行榜反过来灌输的定见。

2014-01-10

普罗米修斯

如何评价电影《普罗米修斯》？

《普罗米修斯》还算好看，但单独这一部，无法成为经典。它没有独立成篇的价值。它所做的，是把整个《异形》系列的世界观圆起来，还不仅仅是圆起来，而且是高高地架起来。它隐藏视野，不仅涵盖了此前所有《异形》系列，更要讲清楚异形怎么来的、人类怎么来的、人类的造物者又是怎么来的，按照女主角寻根溯源的步骤，这简直是一部宇宙的「创世纪」。所以它沦为了一部解释性的影片，一边解释，一边还抛出新的未解问题。这就像《盗梦空间》中讲解梦境原理的阐释性段落，太长了，以至于喧宾夺主。

除掉这些解释性的内容，《普罗米修斯》的情节主干、母题，几乎完全是复制自前几部《异形》，尤其是第一部，无非是讲一队人马洞穴探险，然后把有害物带到飞船上，经历母体孕育、破体而出、人兽杂交的过程云云，最终导致所有人的灭亡，只余下一个坚强的女主角，或者还有一颗机器人的头颅……一个模子对吧？

正因为和《异形》系列有如此多的相通之处，把《普罗米修斯》放到整个异形世界里，曾经的记忆和体验被唤起，让我们很难觉得这部电影不好看。

《普罗米修斯》到底设定了一个怎样的世界和人类起源，影片还没来得及讲清楚，这是续集的把戏，我们只好等着。根据这部影片暂时透露的信息，结合《异形》系列的一些蛛丝马迹，我谈一下我个人的理解。不过我须得声明，考虑到这是个分头创作、前后相隔数十年的电影系列，拍第一部的时候想不到第二部，拍正传不会想到前传，要前后贯通，百分之百严丝合缝、毫无漏洞，是不可能的。比如说那么高智慧的外星生物，若要毁灭地球，随便扔几颗核弹就行了，何必培养什么生物武器？异形再牛，也得一个个杀。所以能勉强自圆其说就行了。

电影里的工程师（Engineer），在不同的地方有不同的称呼，有时叫 Mala'kak，有时叫 Space Jockey，或者 Pilot，总之是一种高度发达的宇宙文明（很可能不是唯一的），他们体型高大，

《普罗米修斯》中显示有两米多，若按《异形 1》来说，可能还要大好几倍，除此之外和地球人并无本质不同。工程师种族拥有极其发达的空间旅行技术和生物化学技术。

影片开始，一个名为「牺牲的工程师」的外星人，喝下一种会导致自身基因分裂的药物而死，他用自己的血肉滋生了地球上的人类，也就是我们的祖先。我对这场戏的理解是，工程师们驾着飞船满宇宙地寻找适宜居住的行星，若找到一颗，便派下一名志愿牺牲（或指定牺牲）的工程师，饮药自尽，以便在该行星上培育和自身类似的人类。开场镜头显示得明白，飞船在瀑布上空盘旋不去，直到亲眼见到工程师饮药后，才飞离而去。

这样的行星在宇宙中只有地球一颗吗？很有可能是很多颗。也许，工程师种族在不计其数的宜居行星上培植人类。但为什么？

根据地球上几万年前的远古壁画证据，工程师和地球人的关系应该曾经是不错的，不然他们不会显示出自身的存在，并「邀请」地球人在科技成熟的时候造访了。但是在距离影片发生年代的 2000 年前，工程师决定派出战舰，毁掉地球上的生命，这又是为何？

2000 年这个时间点很有趣，也隐含着一些暗示，按影片年代倒推回去，指的大约是公元元年前后。根据影片中多次提到圣诞节和十字架的概念，外星工程师起意杀掉地球人，和公元元年前后耶稣的诞生、基督教的传播也许有关？有一种虽然荒诞却也很有趣的解释，耶稣就是一名经过乔装的工程师，他被派到地球公干，结果却被地球人杀死了，所以工程师要复仇。另一种可能，工程师发现地球人正在发展自己的文明和科技，很可能会脱离自己的掌控——就好比机器人 David 希望脱离制造他的人类的掌控一样——于是决定痛下杀手……当然还可以衍生出许多别的解释来，每种都有点道理，但也都不是无可驳斥，就不一一说了。

另外一种理论，那就是工程师造出地球人来根本就没安好心——他们需要一种基因和自身类似的人类，作为生物武器的孵化场——所以他们先从自己当中选择牺牲者，在合适的行星上繁衍人类，等到发展壮大之后再作利用。

普罗米修斯号上的科学家们在勘察那艘外星舰船的时候发现有壁画上刻有异形的模样，说明异形这类物种，就算当时还没有实物，也已经有概念了。是否可以理解为它是工程师种族心目中的神圣图腾，或至少对他们意义重大，所以他们千方百计想培育出这种生物来？是否他们认为结合了人与异形的基因才是最完美的种族？所以一切都是一项宏伟的生物计划的步骤。又或者，工程师是在制造武器对付他们的敌人——Ridley Scott 在《异形 1》DVD 的评论音轨里隐晦提到，那艘坠落的外星战舰上满载生化武器（异形蛋），是准备攻击某个未知的强大天敌（也可能是内战）的，这大约也是宇宙中还存在其他高度发达的智慧生命的暗示吧？

如果地球人是生物实验基地这种假设可以成立，工程师的行为就很好理解了，他们满载「黑色液体」前往地球，是为了在地球人身上实施基因工程。杀死地球人并不是根本目的，目的是为了收获类似异形的变异生物作为武器（或其他目的）。我们甚至可以倒过来反推《异形 1》中那艘满载异形蛋的战舰，说不定是工程师在别的行星基地上成功收获的战果呢。

实施生物工程的关键所在是圆柱中所盛的黑色液体。

首先，我认为影片开始牺牲的工程师喝下的药液和后面的黑色液体应该不是一回事，外观不同，功能也不同。前者类似某种基因分解剂，作用是把工程师的肉体化整为零，在此基础上播种人类；后者可理解为包含某种致命生物基因母液的玩意，它可以和任何其他生物进行基因杂交，生成各种匪夷所思的强攻击性生物。不料，因为某种意外，可能是黑液溅出或操作失当，其滋生出的怪物杀死了工程师舰队的所有成员，只剩一名躲在冷冻舱中。

我们看到外星舰船的地上有很多蠕动的小虫，后来和溢出的黑液混合后，生成一种类似蛇的条状生物（Hammerpede），攻击了滞留在舰船上的两位科学家。地质学家感染黑液后，变成不怕一氧化碳、凶悍异常的怪物。男科学家 Holloway 喝了含有黑液的酒后，也被感染，并让女科学家 Shaw 怀上大型章鱼怪（Trilobite）。

Shaw 原本是无法生育的，她怀孕的原理暂不知晓，至少存在两种可能：一是正常受孕（她只是无法生育人类胎儿，也许其他物种能够？），章鱼怪是 Holloway 被感染的精子和 Shaw 的卵子结合而成；二是章鱼怪的胚胎作为 Holloway 的精子成分被直接射入 Shaw 的子宫，然后迅速发育长大，那么它或许不含 Shaw 的 DNA 成分。这一点待定。

章鱼怪最后和「最后的工程师」搏斗，将触角伸进他的口中，植入异形原型的胚胎。章鱼怪和工程师同归于尽，异形原型破胸而出，它的外形看上去和后来我们所熟知的异形有所区别，影片将它命名为 Deacon。

Deacon 孕育的过程，和《异形》系列中展示的正宗异形非常相似，区别只在于正宗异形先是以抓脸怪（Facehugger）的形式从蛋中破壳而出，抓脸怪和本片中章鱼怪的功能应该是差不多的，都是为了将异形胚胎经口植入宿主体内，然后自己就死了，它们的生命是短暂的……

Deacon 应该是之后所有异形的原型，但它和《异形 1》中的那些蛋有什么关系？它和异形皇后又是什么关系？两者处于不同的行星，《普罗米修斯》发生在 LV-223，《异形 1》发生在 LV-426，一切答案暂时都是开放的。

根据 Ridley Scott 的访谈，他将来续拍《异形 5》或《异形 6》的可能，以及现在拍《普罗米修斯》，几乎都是出自对 LV-426 上那艘失事的工程师战舰的兴趣，那艘船背后的故事，应该是构建整个异形宇宙的关键。

回到开头的观点，拍《普罗米修斯》对 Ridley Scott 来说，真的是一个骑虎难下、只能进不能退的决定，如果抛开商业成败的考量不计，他只有不停拍下去，才能把这个巨大的圆圈画圆。就像《黑客帝国》，本来已经有一个足够自给的体系，但后来拍了续集，将原来的体系大大扩充升级，其中第 2 集给世人许下宏伟的诺言，但第 3 集草草收场，导致全部落空。即使伟大如阿西莫夫，续写《基地》的前传和后传都算相当成功了，《基地与地球》的结局仍被相当多人诟病。所以，Scott 需要拍多少部才够呢？

2012-09-04

一次事后张扬的失误

有哪些镜头是由于演员的失误却成了经典之作？

<http://video.sina.com.cn/v/b/123805313-1774844574.html>

或许我这里举的，是符合这个题目描述的影史上最著名的一个镜头——马龙·白兰度和那只白手套。出自《码头风云》，从视频第 40 秒到第 2 分 03 秒。

在影片里，白兰度饰演的 Terry 是黑社会的打手，他对女孩 Edie 的哥哥之死负有责任。他想和 Edie 见面聊聊，可以想象他见到 Edie 之后内心会充满尴尬和内疚。只见两人一边走路一边交谈，Terry 感到有一种向善的力量在将他拽出恶的掌控，他的灵魂在经受撕裂。Terry 不时落在了后面，她想甩开他，而他也不太敢面对她。这时候 Edie 从口袋里摸出一双白色手套准备戴上，但其中一只不小心掉到了地上——这完全是意外，导演卡赞本来可以喊停，但他想看看白兰度怎么来处理这个意外。

白兰度顺手拾起了手套，在这种情况下，大多数演员会将它还给对方，这很自然，不会打断戏的进程。但是，白兰度出人意料地把玩起手套来，似乎并不准备交还。和他演对手戏的 Eva Marie Saint 在那一刻稍微有点不知所措，她想伸手去接，但不知道白兰度是否会还她，于是她缩了回来。在一秒钟内她的心思应该转了好几个来回。这时两人走到一架秋千前，Terry 坐了上去，他细心地摘掉手套上的尘土，并不停揪扯指套，然后把它戴到了自己手上。

手套比较小，Terry 可能觉得有点紧，他不断找话说（他很紧张，但一直掩饰得不错，而 Edie 的紧张写在脸上，她不知道眼神该投向何处）。在这个过程中，Edie 多次瞄向手套，她想把它拿回来，但似乎一直没找到机会。终于，趁 Terry 掏出口香糖放入口中，Edie 突然走上前——两人之前一直保持着一一定的距离——从 Terry 手上夺下了手套。

关于手套的这些动作是白兰度和 Eve 在排练时无意中完成的，它源于一次失误，但演员利用了这次失误，并赋予了这场戏更多的意义，恐怕连演员自己当时也未必对此有充分的认识，卡赞在正式拍摄时保留了这个设计。

对于 Terry 来说，他想重新做人，但又不知道自己是否有资格这么做，他内心的彷徨完全通过那只手套表现了出来，他笨拙地戴上它，好像是在体验 Edie 的生活或立场（当然还会有人把他的动作解释为一种强奸），并最终被 Edie 的善良和纯洁所感染。而 Edie 随时想夺回



手套的态度说明她内心并没准备好接受他，两人仍处于敌对的立场。

白兰度能这样即兴发挥并不奇怪，这并不完全因为他是来自卡赞亲自教授的「演员工作室」的方法派学员，实际上可以说是他自身气质的天然流露。白兰度外形高大、健壮，富有男子气概，这是所有人都公认的，但是，他其实同样身具某种阴柔气质，或曰孩子气，这在他的许多电影及舞台表演中都有体现。他顽皮地戴上一只女士手套，正是这种孩子气和阴柔感的表露。反映到角色上，那就是说 Terry 的内心其实并不像他外表那么强硬，他有很柔弱的一面（影片后面会有更多的揭示）。

最妙的是，围绕这只手套的所有惊心动魄的争夺，都是通过潜台词来表现的。Terry 和 Edie 一路上不停说话，这是他们碰面的目的，那只手套在谁手上似乎无关紧要，但是，一次事后张扬的失误，让这场戏的意义变得完全不同。

2014-01-09

电影产业

迪士尼的皮克斯

乔布斯为什么将皮克斯卖给迪士尼？

与其说是乔布斯把皮克斯卖给了迪士尼，不如说是迪士尼一定要把皮克斯买过来。

在 2006 年收购发生之前，迪士尼和皮克斯已经持续了十多年的合作关系，它们是基于投资、利润均五五对分的方式合作，皮克斯负责制片，迪士尼负责发行。因为在合作的开始，迪士尼地位更加强势，所以合作方式的细节是对迪士尼更加有利的，比如皮克斯照样要掏发行费用给迪士尼，迪士尼拥有故事的版权和续集权，导致皮克斯在很多方面受制于迪士尼的决定，这为后来的冲突埋下伏笔。在这段合作关系行将结束的时候，迪士尼本身的动画创作已经非常疲软，相反，皮克斯成为好莱坞最赚钱的公司，话语权强弱互易，在重新开启新的合作谈判的时候，乔布斯和当时迪士尼的 CEO Michael Eisner 发生了激烈冲突。皮克斯希望同迪士尼仅仅建立一种简单的发行代理关系，那么投资、利润都将由皮克斯独立承担。换句话说，皮克斯翅膀硬了，要更大的控制权。如果迪士尼不同意，那么皮克斯将选择其他发行公司。

这期间发生了很多事情，Eisner 离开了占据近 30 年的迪士尼 CEO 位置，取而代之的是 Robert Iger。Iger 上任之后，反复重申，动画片的生产，仍然是迪士尼公司的核心业务，所以他决心改善和皮克斯与乔布斯的关系。

从迪士尼的角度来说，它需要皮克斯胜过皮克斯需要迪士尼。因为好莱坞动画时的领头羊是皮克斯和梦工厂，迪士尼早已风光不再，它迫切需要内容。这种渴望极其强烈，以至于迪士尼觉得，倘若不能和皮克斯达成相比老协议更加有利的新合作方式，那何不干脆将其收购？所以最后迪士尼给出了 74 亿美元的换股条件。

从乔布斯和皮克斯股东的角度来说，首先这个价格非常实惠，几乎所有人都觉得迪士尼给高了，那么有什么理由不卖？换股收购协议让拥有皮克斯超过 50% 股权的乔布斯成为迪士尼公司最大的个人股东（大约 7%），超过了原 CEO Michael Eisner，及迪士尼元老、Walter Disney 的侄子 Roy E. Disney，并取得迪士尼公司董事局的席位。同时 John Lasseter 等原皮克斯高层及创意核心都在新的迪士尼-皮克斯动画生产构架中得到了不错的位置。并且为了保证皮

克斯企业文化的独立性,迪士尼并未对其动画制作方式和人力资源施加不必要的影响。那么,皮克斯基本上还是原来的皮克斯。另外对乔布斯来说,成为迪士尼的大股东,也有利于他在传媒娱乐领域中发挥更大的作用,迪士尼是一个综合性的媒体帝国,拥有数不清的业务分支,乔布斯借此收获的影响力只会扩大,不会缩小。获得娱乐内容生产的控制权,对苹果公司无疑也有着不可低估的积极意义。

从好莱坞公司发展壮大的自身逻辑来说,皮克斯在一定程度上也需要迪士尼。自 80 年代以来,好莱坞已经形成了六大跨国传媒集团垄断的超稳定结构,这几乎是不可动摇的。这些大集团不仅垂直垄断了电影制作的各个环节(其垄断程度已经超过 50 年代以前的大片厂时期),更横跨其他所有媒体部门。不论多么雄心勃勃的独立制片公司,如 80 年代的 Orion Pictures,90 年代的梦工厂、米拉麦克斯,抑或靠《指环王》崛起的新线,都只能轮流风光三五年,这些公司无一不想成为综合性的娱乐集团,但都没法办到。皮克斯也办不到。作为单一的制片公司,皮克斯的优秀程度已经逼近了极限,要想更进一步发展,它必须在垂直和水平方向和其他环节整合起来,而这是不可能自动从现有的皮克斯内部生长出来的,那么并入某个集团公司是最好的捷径。

所以,迪士尼收购皮克斯,其实是顺理成章的一件事,在正常情况下,也应该是双赢的。

2011-09-10

票价博弈

电影的投资成本为什么不会明显反映在票价上?

对差异性产品统一定价，其实这在许多行业都存在，比如体育比赛的门票，比如音乐 CD 的销售或 MP3 的付费下载。这里面存在一些共通的经济学原理，但电影票这种产品，仍有其自身特殊的地方。

电影票定价是个非常复杂的经济行为，怎么做更好，以及为什么是现在这个样子，目前在学术界都无定论。

世界上绝大多数国家的电影院，当前都实行的是「统一票价制」，即不分影片大小、不分时间场次、不分座位优劣，一律实行统一的票价。当然在具体实践中，还是存在一些差别，比如一些国家事实上实行上午半价制或非周末半价制、特定日期半价制，或不设划位，或提供各种优惠措施等，但大体原则上，电影院仍然不会根据影片的吸引力高低，明显地调整票价高低。

这是现状。但我认为需要搞清楚的是，这种现状的形成有其历史缘由，也并非绝无可改。

历史上，不同的国家，在不同的阶段，于不同的产业条件下，电影票的定价存在相当多的模式。这里主要以美国为例，略微展开讨论。

今天这种统一定价的策略，起源于 1972 年的《教父》。但统一定价这种做法，《教父》之前就源远流长，美国电影历史上有过两次。

第一次是爱迪生的「电影视镜」偷窥秀，其票价为固定的一分钱或五分钱，每个人对着一台机器，看的节目一般不超过一分钟长。但 1896 年后，卢米埃尔的大规模放映模式改变了电影观看的形式，也改变了电影定价的策略，差异化开始出现。直到 1905 年，镍币剧院在北美兴起，重新确立了电影票的统一定价法。彼时电影成为一种大众化的娱乐消费，统一定价有利于简化交易手续，加速观众的流动。而且这个时期的电影生产开始被爱迪生为首的托拉斯所垄断，形式上是标准化的单本剧，产品差异性不大，统一定价容易让人接受。

但这种情况在 20 年代之后的片厂时代发生了改变，好莱坞片厂开始发展结合了制作、发行、放映的垂直垄断结构，这使得电影票定价策略和上游生产的联动更加紧密。电影本身形态趋于丰富，片厂开始提供差异化的影片产品，片厂一般将所生产的影片按照吸引力高低分为 A、B、C 三级，票价有所差异。这里的 A、B、C 和我们常说的 A 级片、B 级片有一定相似之处，但不完全是一回事，它主要强调的是票价上的区别。那时候的影院也按照片厂隶属关系、位置和装修，分成不同等级和轮次。等级和轮次不同的影院，放映的影片级别也不同，当然票价也就不同。

1948 年的「派拉蒙裁决」宣布片厂和影院的联营为非法，也就废止了很多影院经营策略，但唯独按照轮次和影片等级区分电影票价的方法不在限定之列，仍然得到允许。

但是，不同等级之间的电影票价差距仍然在不可逆转地缩小。我们知道，从二战结束那年开始，好莱坞达到有史以来的巅峰，然后在电视等等的竞争下迅速陷入二十多年的衰退期。用经济学上的话说，观众对电影的需求减少了，好莱坞片厂肯定要缩减供应，也就是减少原来的 B 级和 C 级影片的生产。产品等级差异淡化了，价格差异势必也会淡化。核心观众群也在缩小，并因此变得刚性，也就是说，看电影的始终是那批人，即使电影院卖贵一点，还是他们来看。而且因为 B 级和 C 级影片供应减少，影院的轮次体系崩溃了，这同样会促使票价梯级差距缩小。总而言之，平均票价一时间涨得厉害。

尽管如此，在五六十年代，电影院仍按照习惯区分普通影片和超级大片，并对超级大片做涨价处理。此外，不同的座位、不同的时间段上的价格差异也未完全消除。为了吸引对价格敏感的弱消费能力群体，学生价和长者价也是那段时间推出的。

直到 1972 年《教父》上映。《教父》是 70 年代初首屈一指的超级大片，我们不知道它的发行公司派拉蒙是否在幕后操纵了全美电影院的定价，应该是有，不然很难解释电影院的统一行动，但这种行为在当时的法律上肯定是值得商榷的。

全美电影院一致决定对《教父》实行相同的价格，由此美国的电影票进入统一定价时代，大片小片终于一个价了。

美国的电影院实行统一定价和多厅影院的普及是几乎同步的，也许后者不是导致前者的充分条件，但很难说这两件事没有关系。电影院扩容，影厅数量增加，场次相应增加，换句话说，好位子增加了，观众不需要去「抢」有限的几个黄金位子，随时走进电影院都可以看到想看的片，而且对观众对号入座的监控变得更难，所以按照座位区域不同区分定价的做法消失了，对不同影片区别价格似也没有必要。

但是，人们难免要问，统一定价的做法从 70 年代至今，实行了三四十年，难道就没人想过改变吗？改变一下，是否会带来更高的收入呢？

电影票价是电影院决定的，大多数人会这么觉得。但改变统一定价的阻力，恰恰不在电影院，而是更多在上游的发行方。电影院作为第一线的经营者，对零售价格的变化应该最为敏感，它没理由压根没想过改变。

事实上美国曾有个别影院试过灵活浮动定价，但很快受到来自发行方的压力，有的再也接不到大片，有的被要求提高分账比例，于是无法坚持尝试。

对各方来说，现阶段维持统一定价制度是最能够接受的，理由也有很多。试举若干：

如果实行电影票差异化定价，在上下游企业之间，也就是发行方和影院为了各自谋求自身利益最大化，他们在独立决策中确定的产品价格会高于边际成本，造成双重边际效应，最终对双方都造成损失。有人会问电影院和发行方的利益不是根本一致的吗？还真未必，比如电影院可能为了追求更高的人次，降低票价，通过更高的爆米花销量来弥补收入，但对发行方来说，这样做总收入未必提高，而爆米花的利润一分钱也进不了它的口袋。

从消费者也就是观众的角度来说，实行价格差异化，有降价就有涨价。消费者能够接受因为成本上升带来的涨价，但不一定能接受因为需求变化带来的涨价。比如可口可乐曾试过在自动售卖机上按照不同天气条件调控可乐价格，热的时候卖得贵，冷的时候卖得便宜，引起消费者的反对，无法实行。如果推广到电影票上，热门大片卖得贵，冷门小片卖得便宜，这可能会打破消费者和服务提供商之间已经形成多年的默契。观众已经接受了统一定价策略，他们相信影院上映不同电影所消耗的成本是差不多的，凭什么有的片卖得贵呢？

实行浮动定价，得有一个前提，要能较准确地预估需求弹性。但因为电影院长时间实行统一定价，业内也缺少相应的评估经验，所以风险很大。一部电影的受欢迎程度是难以提前判断的，上映之前谁也不敢肯定。若是上映之后发现之前的定价不准怎么办？再改会带来更多的麻烦，突然涨价或许会激怒观众，突然降价则是释放影片不好的信号。所以，稳定的电影票价成了对电影产业巨大风险性的一种平衡。

在浮动定价制度下，观众会自动把票价视为影片质量好坏的指标，所以如果价格浮动，会导致需求不稳定。最后越是便宜的影片，观众越不敢去看，形成恶性循环。这在一定程度上和今天观众的消费习惯变了有关。若是在半个世纪以前，看电影是默认的全民首选娱乐形式，反正要看电影，至于看什么，其实不那么重要，所以电影分不同质量等级是可以接受的。但在今天，看电影是一次精心策划的社交活动，所有人都想看同时段最好的那部，对影片的选择就变得非常重要。

另外，如果观众预期影院会在稍后降价，那么他会有意识地推迟观影时间，这会彻底打破「首周末」对电影发行的重大意义，产生更大的不确定性。

其他一些次要因素，还包括增加影院排片和运营的成本，乃至要提高对串场的监控等等。

但我个人认为，每一条反对改变统一定价制的理由其实都可以被推翻。第一，电影史上不是没实行过差异化定价，虽然今时不同往日，但未尝不可复制历史；第二，其他产业实行差异化定价成功的所在多有，电影票不一定不行。

有的国家有成功的先例，比如在日本，据说《侏罗纪公园》上映时，其票价比其他电影要贵三分之二，观众欣然接受，影片票房丰收。

但说来说去，要改变电影票的定价方法，势必改变发行商和影院之间已然错综复杂的利益分



配现状，这将是一场过于复杂的博弈，谁也不敢保证自己能比以前获益更高，也就没有人愿意主动尝试了。

2014-02-05

私募大电影

出品了《环太平洋》的传奇影业（Legendary Pictures）是怎样一家公司？

这道题涉及一个根本性的问题：好莱坞拍电影的钱从哪里来？

我们可以把好莱坞电影产业寻找不同资金来源的过程粗略分成几个历史阶段：

### 1、自有资金和银行贷款

自有资金投资这不必说。

而从银行借款，这种方式自好莱坞开天辟地以来就存在，从爱迪生和格里菲斯时代起，好莱坞已经开始向银行家借钱。

## 2、以个人投资者主导的外部资本

好莱坞寻找外部资本的历史也很悠久，著名的案例包括，报业大王威廉·兰道夫·赫斯特、著名的肯尼迪家族、飞行大王霍华德·休斯，以及后来的微软联合创始人保罗·艾伦等等。但直到 70 年代之前，外部资本对好莱坞来说都只是很小的补充。

我们知道，70 年代开启了好莱坞的大片时代，影片投资成本飞速上涨，电影产业的经营风险增加，融资需求也大大提高，完全依赖自有资金和银行资本显得捉襟见肘（还有个背景是几大传统电影公司纷纷被收购，集团不重视电影业务因而压缩自有资金的投入），而且，商业银行的低风险倾向已经无法满足好莱坞资本市场的要求。恰好在这时，美国政府出台了针对电影投资的折税政策，大大鼓励了国内乃至欧洲的私人投资者进入电影资本市场。

## 3、以机构投资者主导的外部资本

税收优惠政策不能一辈子当饭吃，1986 年里根政府的税制大改革取消了关于投资电影的优惠政策，再加上个人投资者在资金筹集规模、风险抵抗能力上的先天不足，机构投资者取代了它们，成为好莱坞的外部投资主体，在它们的带动下，大量的保险基金和退休基金也纷纷进入电影投资领域。

#### 4、2004 年至今的组合投资基金阶段

这就是题目所问的，什么叫 slate financing？

在回答这个问题之前，我们先问另外一个问题：好莱坞为什么需要外部资金？好莱坞真的缺钱，所以需要外部资金吗？

答案是需要，也不需要，但还是需要。

理论上电影公司当然可以完全依赖自有资金来拍摄电影，而且 90 年代以来，次级回收渠道的丰厚利润足以支撑电影公司拍摄亿元规模的超级大片，但无一例外，所有电影公司仍然向外寻求投资。原因有很多，比如分摊风险，提高开工数量，哭穷以让明星和经纪人降低片酬，等等，但最主要的「秘密」在于，电影公司和外部投资者的合作，是基于某种「不平等条约」，即使双方投入相等的资金，比如说 50/50，但电影公司最后分得的利润却比外部投资者多很多。这是因为，一部电影的票房回款，电影公司（它们一定是合作影片的发行方）总要先从里面扣掉占总票房 10%~15%的发行费以及其他营销支出，再和外部投资者平分，这当然看起来是公平的，只不过对电影公司来说，坐收发行费能把一件有风险的事变得相对旱涝保收，再加上各种会计策略，总而言之，引入外部投资者，对于好莱坞电影公司来说，是一件可以「揩油」的美事。

既然电影公司希望寻找外部资本，外部资本也在寻找投资机会，双方自然一拍即合。

但是，对冲基金的经理基本不具备电影产业的专业知识，也不太可能一部一部去评估每个电影项目的盈利前景，合作起来岂不是效率很低？这时，派拉蒙公司副总裁 Isaac Palmer 找到了一个非常巧妙的办法，他想，既然一部一部评估太费事，我们为什么不打个包呢？他向证券公司游说，是这么说的：我们派拉蒙公司历年的内部回报率（inner rate of return）都稳定在 15%以上，你看你们对冲基金，内部回报率差不多是 12%~18%，那我们的回报率水平差不多，可以一起合作呀。

美林证券一听真是这么回事，那行啊，于是和派拉蒙签下合同，决定透过 Melrose Partners 这家中间商，投资派拉蒙公司 2004-2005 年即将开拍的 26 部影片（包括热门项目《世界大战》《碟中谍 3》），投资额占 18%，并相应分享 18%的利润，这个协议保障派拉蒙在和美林投资集团结算之前要提取北美总票房的 10%作为发行费（这就是派拉蒙内部回报率高的「秘密」），所以实际上美林到手的分成肯定没有那么多。美林出面的这支基金募集到 2.31 亿美元，最后占股总盘子的 20%，比原计划的 18%高 2 个百分点。

这是 2003-2004 年发生的事，这种合作方式，就是我们说的 slate financing。所谓 slate，就是一批即将开拍的影片的合称。

派拉蒙和美林开了一个好头，于是这种组合投资计划迅速成为好莱坞的流行做法。

2004 年，经纪公司 Relativity Management 宣布建立两支基金，分别支持独立电影和大片。

2005 年，尝到甜头的美林再度出击和漫画巨头 Marvel 合作 slate financing 项目。

同年稍晚，华纳和 **Legendary Pictures** 也达成类似协议，后者提供的基金总规模达到 5 亿美元，计划在未来 5 年内拍摄 25 部影片，双方各投 50%。

但华纳和 **Legendary Pictures** 的这单合作和其他的 **slate financing** 存在一些区别：

**Legendary Pictures** 不像其他基金投资者只负责筹资别的都不管，它希望深度参与影片的制作和营销，换句话说，它对介入电影产业的内部运行有兴趣。

**Legendary Pictures** 不像其他基金投资者无权选择 **slate** 里面的片目，它拥有「挑肥拣瘦」（**cherry-pick**）的权力，换句话说，它可以拒绝华纳塞过来的鸡肋影片，并要求华纳必须把风险小、赚头大的油水项目放到盘子里来。

回到题目，**Legendary Pictures** 到底算一家什么样的片厂，说白了，本质上是家私募基金，但它也希望涉足电影产业的实体运行。

此外还有 **Dune Entertainment**，曾经和福克斯签下过 28 部影片、总金额 3.25 亿美元的 **slate financing** 合约的投资公司，最近刚刚和华纳携手，因为华纳已经和 **Legendary Pictures** 分道扬镳。

后来发生了我们都知道的次贷危机，2007-2008 年是 slate financing 合作的低谷，一些对冲基金撤出了好莱坞，并把项目打折卖给新进场的玩家。而不少新的玩家开始将 slate financing 的方向拓展，不再限于投资影片的制作，而是将触角伸向娱乐业的其他角落，比如有的基金开始投资艺人经纪业务，因为他们发现，即使是大明星，主演的片子也可能票房失败，但从没人见过明星本人蚀本，那投资于明星岂不是更划算的生意？

近来也有不少欧美以外的基金摩拳擦掌杀入好莱坞电影产业，比如来自印度、中东和中国的资金。

总结：slate financing 是 21 世纪以来好莱坞电影产业融资的新手段，传统电影公司获得了大量外部资金，分担了风险，而且牢牢掌握着创作主动权及海外发行权（和预售海外市场版权等筹资手段之区别）。这种做法本质上是把未来可期的稳定收益转化为一种证券出售给投资者，因为好莱坞电影公司普遍拥有连贯的、优秀的信用记录，以及强大的知识产权变现能力，对外部投资者来说，风险可以控制，收益也较可观，于是，事情就这么成了。

2013-08-09

影业托拉斯

旧好莱坞时代推出的反垄断法对各个制片厂造成了巨大的冲击，当时的垄断是什么概念？国内是否有相似垄断的趋势？

好莱坞与反垄断这个话题，太庞大了，几十万字都说不清。为了节约时间，咱们简单说说几个关键点：

1. 首先这个问题的提法不妥，不是「旧好莱坞时代推出的反垄断法」如何如何，《薛蛮反托拉斯法案》（**Sherman Antitrust Act**）一直都在，和好莱坞并没有什么关系，只是司法部要起诉好莱坞大片厂的时候，是依据这个法案。

2. 通常认为反托拉斯是反制作、发行、放映三位一体，但其实调查片厂发行时 **block booking** 和 **blind bidding** 的行为才是起诉的重点。

3. 反托拉斯案彻底改变了好莱坞电影公司的经营模式和产业格局，片厂不仅剥离了旗下院线，整个发行体系相当于再造一遍。

4. 电影产业反托拉斯究竟有无必要，在今天是有争议的。比如有经济史学家认为，因为电影产业的特殊风险性，**block booking** 和 **blind bidding** 的做法，以及片厂拥有电影院，在当时是有必要的，对整个产业的健康发展是有好处的，而美国司法部的人没有认识到这一点，作出了一个错误的决定。

5. 好莱坞反托拉斯，某种程度上其实是失败了，如果按照他们的初衷来衡量的话。今天的电影公司通常隶属于某个巨大的跨国传媒集团，其对娱乐产业的综合影响力，远胜于古典时期的单个片厂。

6. 80 年代中期，因为产业环境变化，美国政府开始放松对电影公司能否拥有院线的管制，到后来甚至鼓励电影公司拥有院线，这相当于废除了「派拉蒙裁决」，但电影公司反而热情缺缺，这是因为，在今天，能否拥有电影院，对电影公司或者传媒集团来说，并不是那么重要的事，它们有的是好办法控制产业。不过，仍有几家电影公司，是和院线联营的。比如我们熟悉的 Viacom 集团，它拥有六大片厂之一的派拉蒙，同时它的母公司 National Amusements，又是北美最大的几家院线之一。

7. 关于中国的情况，目前产业盘子还这么小，从业公司的发展还不十分充分，似乎还用不着太担心这个。要担心的话，我觉得和其他产业的问题一样，「国家队」相比民营公司占的便宜太大了，如果说垄断，肯定是政府自己在垄断。

2013-07-25

知天下

幻想崛起

幻想类电影为何逐渐成为北美市场的绝对主流？



1999 年之前与之后的年度票房冠军，在类型和题材上确实差异明显。笼统地说这些是幻想类，但其实还可以细分成几种情况，它们的流行各有各的原因，这样或许看得更清楚些：一类是科幻，如《星球大战》系列和《阿凡达》；一类是奇幻，如《加勒比海盗》系列和《哈利·波特》系列；一类是 3D 动画，由皮克斯和梦工厂动画主宰；最后一类，就是漫画改编的超级英雄了。

1. 考虑大的时代背景，冷战结束，全球化进程迅猛，这给流行文化带来的改变是巨大的，电影是其中的一个环节，或者说下游结果。一些现象值得注意，青少年流行文化的消费主力军越来越低龄化、女性化，游戏、动漫的常年熏陶在青少年中塑造了一批特定的口味，流行文学的类型和题材在悄悄改变，比如在 90 年代之前，历史、军事、政治、间谍、冒险类在畅销书中常常占据显著位置，反映到电影里就是《壮志凌云》《拯救大兵瑞恩》这些影片都可以拿到年度票房冠军，但放到今天就很难了。近十多年欧美最流行的小说是什么呢？《哈利·波特》《冰与火之歌》《暮光》之类，可见幻想小说已经从过去的小众类型升格为主流类型，好莱坞电影发生的相应变化实际上和这个文化大背景是同步的。

2. 如果细分一下科幻和奇幻的话，似乎可以发现，奇幻正在悄悄接过科幻的旗帜，成为更受人关注的类型。科幻电影曾经是最早的一批「大片」，从《2001 漫游太空》算起，到《星球大战》《第三类接触》，还有《E.T.》，如果把《侏罗纪公园》也算到里面，就会发现科幻大片实际上主宰了好莱坞票房榜二三十年，诚然近年也有《阿凡达》，但我觉得这更像一个孤例，目前是奇幻类影视变得更加主流和更受欢迎，特别是在青少年观众中。

3. 动画片，或者更广义地说，老少咸宜的家庭片，一直是票房冠军的热门竞争者，早几年有《小鬼当家》《美女与野兽》《阿拉丁》《狮子王》《玩具总动员》，那么《史莱克》和《玩具总动员》续集是这种趋势顺理成章的延续，并不奇怪。

4. 超级英雄类型的崛起值得一说。当前这波超级英雄电影的起点是二十世纪福斯重启《X 战警》，但真正让人意识到其商业潜力的是《蜘蛛侠》系列，然后才出现诺兰的《蝙蝠侠》三

部曲，及现在热火朝天的漫威大家族轮番登场，其间几部零星的超人电影倒显得逊色了。我个人觉得这一类型的流行有很突出的人为谋划痕迹，如果缺少那几个关键人物在关键时间点上的关键决策，也许今天并不会流行超级英雄电影。

5. 其实比票房冠军「幻想化」更突出的一个趋势是「系列化」，也就是 **franchise** 化。还是看这个表好了，最近十几年的冠军，除了极个别的例外，其余都是某个系列的续集或首集。续集古来就有，但这么密集地攻占票房榜，以前确实不常见。这种片厂内部制片策略导致的资源倾斜，容易使某个本来只若隐若现的趋势更加明朗化。比方说，一部奇幻片成为某个片厂力推的拳头项目，票房表现不错，那么它的续集必然仍是拳头项目，这种循环加强的效应也使得好莱坞长时间地陷在某几个系列或者说类型中不出来。至于「系列化」为什么这些年这么突出，可能就是另一个话题了。

2014-03-27

再见僵尸

中国僵尸片近几年的衰落是什么原因？

所谓中国僵尸片的高峰，其实就是在某个特定的时期（80 年代中期至 90 年代初），在香港（加上台湾）出现的一批秉承「茅山传统」的影片。

类型片按照生命力周期的不同，可以分为两类。

一种是长期的，就像那些大的主流类型，比如喜剧片、犯罪片、恐怖片，它总是一直存在着，永远有人在拍，或许也会遇到巅峰低谷的起伏，但一般来说，它不会突然消失。

一种是短期的，比如一些亚类型，或者特定国家的特定类型片，它有一定的生命周期，就像通心粉西部片，它的流行只有 60-70 年代那十多年；再比如像 70 年代美国的血腥砍杀恐怖片（slasher），它们的出现、流行和衰落，都与特定的时代和环境分不开。

香港僵尸片，其实也是一样，它是在 80 年代那个特定的条件下（产业活跃，以本土功夫喜剧为母，借鉴西洋吸血鬼及僵尸片），在香港兴起来的（当然之前也有融合中西的《七金尸》之类，但零星），过了那个时代，也就一去不复返了。今年麦浚龙有一部《僵尸》，但这是人为的复古和怀旧，它不是一个产业现象，也不太可能带动僵尸片复兴。就好比昆汀·塔伦蒂诺拍一部《被解救的姜戈》，也不可能重振通心粉西部片。

一个类型的生命力长短，要看它自我翻新的能力，及与时代合拍的程度。僵尸片毕竟只是个类型亚种，可以归为恐怖片的一类，它的程式和套路是有限的，玩尽了就没人爱看了。

所以，与其说华语僵尸片衰落了，不如说它是被玩尽了，它的时代过去了，它的生命完结了，这是非常自然的事。

## 歌舞印度

为什么印度电影里要不断地插入歌舞？

歌舞是印度人日常生活的一部分，歌舞表演也是印度的舞台传统，从古典梵语戏剧，到各种民间戏剧，例如什么塔马舍、瑙坦基，还有流浪帕西人的戏剧，一直以大量歌舞表演为主，这自然会影响到千百年来观众的欣赏习惯。

按照好莱坞的无声电影传统，在 1915 年之前，都不能算现在我们熟悉的叙事电影，学术上叫「吸引力电影」(cinema of attraction)，即以各种惊人的噱头来吸引观众，连贯的叙事技术和习惯要到 1915 年之后才慢慢培育起来，成为电影的主流——也就是说，电影并不是生来就要讲故事的，讲故事只是它的一种选择。

绝大多数国家都选择了叙事电影作为它的主流商业模式，印度人的选择并无本质区别，只是在这个基础上增加了一点民族传统色彩。

印度的第一部有声片出现于 1931 年，就是根据帕西人戏剧改编的歌舞片，一炮而红，跟风无数。其实这和很多西方国家一样，最早的有声片都是以歌舞为卖点。但区别在于，歌舞片毕竟只是西方电影众多类型片中的一种类型，对印度电影来说，歌舞是所有类型必须具备的元素。在印度，不包含歌舞元素的影片几乎立即被归为「艺术片」，是没有大众市场的。

据说在印度的乡村电影院里，如果片中有一段歌舞特别精彩，观众会要求倒回去重放一遍，不然就不许接着往下放。

这么多年来下来，印度电影和歌舞已经密不可分，很多电影都会在上映前先出唱片，然后没几天就收回了成本（印度电影普遍投资不高），印度音乐工业和电影工业是共生关系，音乐市场的 50%以上是电影音乐。

印度电影是把歌舞和故事融在一起的，也不一定是歌舞，还可以是撇开故事情节的喜剧追逐或打斗，这些与影片情节发展的关系未必很紧密的歌舞打斗也是印度观众希望在电影里欣赏到的一部分，地位绝不比完整动人的故事来得低，说明严密的叙事并不是「电影接受」的金科玉律，一切都是可以养成的习惯。

2013-08-19

萌物光环

欧美电影制作是否有「镜头中不表现儿童被杀害」的惯例？

电影中有不杀害儿童的禁忌吗？

电影制作是一个很复杂的文化和经济现象，所有跟电影有关的规则都同时存在无数被打破的先例，因此仅仅是列举哪些影片中有杀害了儿童的反例，无助于回答这个问题。

我认为这个禁忌在一定程度上是存在的，而且可以将宠物包括进来。

但是，它只是不成文的某种约定俗成，在好莱坞体现得比较明显（其他国家未必），而且只在某些特定的类型中成立，其约束力也并非绝对的。

不在电影中杀害儿童或宠物，未必是畏惧分级。很多电影人内心已经习惯了这么一条线，如果没有必要去触碰，那就不要多此一举。但反过来，这条禁忌的存在也会让很多影片的情节走向变得容易预测。

比如在灾难片中，若干人同时遇险，有经验的观众会猜到小孩和宠物无论多么有惊无险，多半会是最后的幸存者（这种片中经常有宠物出现，而在真实生活中如果真的遇到那种情况，谁还会在乎宠物？），而老年人多半会先死。在一些以血腥屠杀的恐怖片中，小孩往往也避免被杀。

盖因为杀死小孩及宠物对观众来说是冲击力远胜过杀死成人的场面，有不少观众拒绝这种情节，有必要衡量它对影片传播效果带来的负面影响。

如果因为情节需要一定要让小孩死，经常也会注意不在画面上直接展示。

越是以普罗大众为目标观众群的类型化娱乐片，这条禁忌成立的可能性越高，因为观众不介意某些情节的不合理和虚假；但在以反映真实为诉求的历史影片或艺术电影中，若刻意回避儿童的死亡就会显得虚假，于是反例多多。

《悲惨世界》中 Gavroche 被枪杀是原著小说就有的情节，非常重要，后来的音乐剧中也照搬，电影没有理由回避。

2013-03-05

不孤独的性

美国的电影分级制度为什么没有导致色情电影泛滥？

这是一个非常好的问题，但答案不是简单的「是」或「否」。

应该说，从上世纪 70 年代初到 80 年代初的大约十年内，以电影院为传播渠道的色情电影在美国十分泛滥，然后突然销声匿迹了。这十年被称为色情电影的黄金时期，保罗·托马斯·安德森有一部著名的电影叫《不羁夜》，就是讲 70 年代色情电影产业的。

60 年代后期审查制度被分级制取代，出现了 X 这个分级，但 MPAA 没能为 X 级电影这个标志申请商标注册，导致各种 X 或 XXX 泛滥，成为各种软、硬色情电影的噱头。那个时代在主流的 MPAA 和 NATO（全国电影院经营者协会）之外，尚有许多独立的片商和小型影院存在，这些影院曾经主要放映 *sexploitation film* 的软性色情电影，后来不少转型为放映真正的硬核成人片。

公开放映的色情电影一度进入主流视野，那个年代的《纽约时报》和《综艺》上不乏对色情电影的连篇讨论，《深喉》和《绿门背后》都曾位于票房排行榜的前列。

1972 年引入注目的电影有两部，一部是《教父》，另一部就是《深喉》了。你说对于电影制作者来说，复制《教父》容易，还是复制《深喉》容易？当然是《深喉》。

好莱坞大片厂，对色情电影是既害怕又嫉妒。他们担心色情电影成为又一把类似电视的夺命剑。但好莱坞和日本不同，并没有一家像日活这样的大片厂，亲自投入到色情电影的制作中。这除了好莱坞主流意识形态在色情问题上一直是以保守立场为主，对成人电影是敌视而非拥抱之外，和 1973 年的「米勒案」有一定关系。

当时执政的尼克松总统，在色情问题上绝对的保守派，「米勒案」详情不赘述，总之这个



案件的裁决结果改变了美国法律对「淫秽」的定义，政府收紧了对色情制品的审查和控制。

「米勒案」之后，色情的泛滥有所收敛，好莱坞也更加望而却步，但色情电影当然不可能因此消失。判断到底什么是淫秽，必须同时满足最高法院定义的米勒三要素，其中有一条：作品从整体上缺乏严肃的文学、艺术、政治或科学的价值。也就是说，即使一部电影是非常直露的色情电影，但只要它拥有一定的艺术价值，那么就不算色情作品。这成了许多色情电影暗渡陈仓的法门，所以，那个年代的色情电影，通常拥有更完整的叙事元素，制作颇为精良，以证明其拥有「艺术品质」，如果拿掉真刀真枪的色情场面，它也算得上是一部普通的电影。

另一方面，在色情围剿下四面楚歌的好莱坞，本来面临硬的敌人如《深喉》、《绿门》等真军成人片，软的敌人如《O娘》、《我好奇之蓝、黄》、《巴黎最后的探戈》之类的欧洲情色艺术电影，也突然找到了自己的王牌，那就是 1975 年面世的《大白鲨》及追随其后的高概念视觉大片，色情电影一时间变得不足为惧。

而色情电影此时开始面临自身的转型。家庭录像带技术的发明和普及，让色情电影有了两种选择，一是仍走胶片拍摄、影院放映的路线，二是拍成录像，走私人售卖和租赁的路线。两条路都有人走，但第二条路线迅速证明了它的成功，以电影院为渠道的色情电影在 80 年代之后迅速式微，Video 一统天下。

Adult Video 和之前的影院版色情电影有什么区别呢？首先制作品质差不少，其次因为美国法律保障私人在家中拥有及观看色情制品，限制比影院宽很多，所以 AV 完全没必要暗渡陈仓，也就不再注重完整剧情的设计了。

少儿不宜

有电影分级制的国家是怎样对影院观众进行管控的？

电影分级制可以笼统地分为两类，一类是非强制性的，一类是强制性的。

非强制性的电影分级，通常由行业组织或非政府机构来执行，最典型的代表就是美国的 MPAA 电影分级体系。最近闹得沸沸扬扬的一个新闻，纽约一家电影院 IFC Center 允许青少年观看被划为 NC-17 的女同性恋影片《阿黛尔的生活》，引起争议。这说明，MPAA 分级体系的限制力是非常弱的，它是基于一种自律和默契。发行方可以不向 MPAA 报审，影院也可以不遵守 MPAA 的决定，前提是你准备好付出很大的商业代价和道义代价。

强制性的电影分级可能在世界上占比更大，包括法国、澳大利亚、新西兰、中国香港等国家和地区都属于这类。强制性电影分级的实施者一般是政府部门，通常是文化部、教育部、司法部之类的下属委员会。对于实施强制性电影分级的国家来说，除非是被特别豁免的某些教育或公益用途的影片放映，几乎所有商业放映都必须接受分级，如果一部影片没有获得分级，是禁止上映的。对于电影院来说，放映未经分级的影片会被处罚；另外，如果电影院允许未成年观众越级入场，也会被重罚。因此电影院有法律义务核查观众的年龄。比如说在香港，电影院放三级片之前，会有一个庄严的提示，如果未成年人混进场导致影院被警方处罚，那么影院会向该未成年人的家长提出民事索赔。当然也有一些国家，比如法国，在实际执行中非常宽松。

2013-11-02

### 三级片的下限

香港电影的三级片分级标准有下限吗？

明确地说，香港电影分级制度下的三级片，是有所谓「下限」的。

我先介绍香港的《淫褻及不雅物品管制条例》中的两个法律概念——淫褻（*obscenity*）和不雅（*indecenty*），虽然这个条例并不涵盖对电影的管理，因为另有《电影检查条例》负责。

所有物品可以分为三类：

一类既不属于淫褻，也不属于不雅，可以向所有人公开；

一类属于不雅，不得向十八岁以下的青少年公开，这类物品的包装和警示也有专门的规定；

一类属于淫褻，不得向任何人公开。

可见「淫褻」重于「不雅」，成年人之间可以拥有和传播「不雅」的内容，但传播「淫褻」仍然违法（可以私人拥有，但绝不可用于发布）。

这里对「淫褻」和「不雅」的区分，精神上和许多西方国家是一致的，但考虑到社会风俗的不同，香港在具体执行上肯定有较大差异。

下面把上述概念引申到电影上，来看看香港对电影的分级和审查。

《电影检查条例》只有对分级的笼统描述，并无具体指南，所以 1999 年相关机构又发布了《有关电影检查的检查员指引》，较为具体地指导电影分级。

划分电影的级别通常需要考虑暴力、恐怖、色情、残缺、虐待、政治、宗教、种族、黑社会等方方面面的因素，所以三级片绝对不等于色情片，但一般人对色情关注较多，这里就单说色情好了。

检查员在判断时，除了对色情的描绘本身，亦要考虑该影片在艺术、教育、文学或科学上的可取之处，这和我之前在「美国的电影分级制度为什么没有导致色情电影泛滥？」中提到的美国所奉行的判断色情的「米勒三要素」之一几乎一样。

根据《指引》：

第 I 级：不出现任何关于性快感的内容，不包含任何裸体。

第 II A 级（儿童不宜）：对性侵犯可以作暗示或含蓄的表现，但不能生动描绘。可以包含经过审慎处理的裸体，同时要求对裸体的描绘不得与性行为有关。

第 II B 级（青少年及儿童不宜）：可以包含经过审慎含蓄处理的描述性行为的镜头。

第 III 级（18 岁以下观众不得观看）：可以接受为软性色情类的影片。

《指引》中在三级之外，还指出另有一类「禁止上映的影片」，即属于露骨色情类。此外，《指引》还额外规定，详细或夸张描绘针对十六岁以下儿童的性行为，或描绘兽交、奸尸、乱伦的内容不得于任何影片包括三级片中出现。

表现身体接触式的性交镜头属于露骨色情当无疑义，但对于单纯表现男女性器官的画面怎么判断，我觉得检查员还是比较灵活的，在部分三级片中，这类镜头并非没有。

综上，三级片和「禁止上映的影片」的区别，就是软性色情片（soft core）和露骨色情片（hard core）的区别，也就是「不雅」和「淫褻」的区别。

不过，《指引》中留了一条后门，检查员须留意由监督不时进行的民意调查，以便知道民意是否有所改变。

也就是说，软性色情片和露骨色情片的界限，是由香港民意对色情的接受程度来决定的。我相信在香港肯定上映过不少包含真实性交场面的三级片（《色，戒》是否算在里面这无法确定，但还有其他更明显的），这就是检查员因为影片「在艺术上的可取之处」网开一面了。

2014-02-09

文艺评论

小地方

新加坡和香港一样小，为什么新加坡的明星没有香港多？

这个问题很萌，值得一答。

或许可以把这个问题置换为：新加坡和香港在很多方面条件相似，但为何新加坡的娱乐业远不如香港发达？

我主要从电影产业的角度说吧。新加坡不是没有自己的电影，但从历史上看，它缺乏一个稳定的传统。从三四十年代到 70 年代，整个新加坡的电影制作、发行、上映都由国泰陆运涛家族和邵氏兄弟家族把持，所以这两家兴，新加坡电影兴，这两家衰，新加坡电影衰。

二战前新加坡电影主要依赖翻拍印度电影，然后被日本入侵打断，开始为日本人拍战争宣传片，战后转变为主拍马来语片，以及华语片。从这个过程可以看出，它很难沉淀出自己的民族电影传统。从 50 年代到 60 年代中期，是新加坡电影的黄金年代，共计拍了两百多部影片，平均年产十多部。而同时期的香港，两百部不过是它一年的产量。

之后陆运涛空难逝世，邵氏、国泰相继关闭新加坡的制作业务，同时新加坡独立，在十多年的时间内，这个新生的国家没有自己的电影，又到了八九十年代，新加坡电影有所复苏，但毕竟离一个强大的产业还差得远。

新加坡是个华人社会，可以把它放到整个东南亚华语娱乐市场中来考察。在这个区域内，只需要一个娱乐输出中心，在 1949 年后，那只能是香港，而东南亚其他国家和地区的华人族群，包括中国台湾、新加坡、马来亚、泰国、印尼、越南、菲律宾，都是香港娱乐产品的消费者（至少在电影方面如此）。为什么刚好是香港？不论从它在华语文化圈的地理位置，还是政治制度和人才储备方面，当时都只能是它来承担这个角色。所以战后国泰和邵氏也很自然地把业务重心从南洋转移到香港，那就没新加坡什么事了。

2013-08-09

灰影翻身

《Fifty Shades of Grey》这本书是怎么红起来的？

在这套书之前刚在 ebook 市场走红的时候，好像是在《纽约时报》上看到了它的介绍，我差点买来看，但后来瞟了眼剧情，就打消了念头。所以，我至今并没看过。

如果用电影市场作比的话，这套书有点相当于当初的《女巫布莱尔》。创作者非常业余，但不知怎么搞的，一下就卖了几亿。

我觉得它的成功有几方面因素：

1. 病毒营销：这套书最开始是《Twilight》的情色同人版，在论坛上发布，后来才改头换面成今天的模样。这种类型网络小说的走红过程，我们在中国也并不陌生，口碑是最有力的传播，即使它写得再烂，但只要有一部分铁杆粉丝，这种效应也会传播出去。书的第一部开始是在澳大利亚一家很小的出版社限量发行，同时做电子版，一步步扩大影响，读者在 Facebook 之类的社交网站上讨论，把它变成一种时尚和话题，这种传播效果实在惊人。

2. 电子书阅读：这套书绝对是电子出版的成功，如果不是赶上电子出版的好时光，它根本没可能在实体书市场上掀起波澜，很简单，就那作者的履历和文字功底，没有大出版社愿意出啊。就凭那家澳大利亚小出版社的发行能力，它不可能让书的传播范围出现指数增长，更不会登上什么《纽约时报》的 ebook 畅销榜。



3. 师奶情色读物：这套书为什么这么受欢迎，因为它抓住了一个特定的读者群，那就是中年妇女。在西方国家，家庭妇女本来就是通俗商业小说的主力军，针对她们有一些特定的小说类型，然而女性情色读物始终不属于主流类型，这套书的出现改变了这种情况。原来女性对情色小说的需求也是非常大的！据说书中对 **BDSM** 的描写很受妇女们的欢迎，还给美国人的家庭生活带来了一些改变。我个人推测，这本书作为情色小说能够脱颖而出，和它一开始是在电子载体上出现有关，这使它更坦然地来到女性读者的手上。当然，不止中年妇女，据说它现在在大学女生、中学女生中也很普及。

总而言之，这套书是一个将 **cult culture** 转变为 **mass culture** 的经典案例，至于文学价值高不高，那根本不重要。

2012-10-09

乐评九问

一篇出色的乐评应该提到的关键点有哪些？

乐评和大多数文艺评论一样，终归是一种给人带来实用价值和信息的应用文（纯学术论文不在此列），是存在一些成规和模式的。

如果是针对一件具体的作品（一部小说、一部电影、一张专辑）写评论，我觉得评论者不妨问一下自己下面这几个问题：

1. 这件作品唤起了你的什么情感？喜悦、悲伤、亢奋或是百感交集？
2. 这件作品你是喜欢还是讨厌？
3. 这件作品在历史上处于什么位置和坐标，是否存在可参考的流派或思潮？
4. 了解创作者本人的个人生活和创作经历吗？和他（她）彼此影响的其他创作者有谁？他们构成了一个怎样的谱系？
5. 创作者想表达什么，他（她）用什么手段来完成自己的表达？他（她）成功了么？
6. 作品是否有创新之处？它和传统的关系是什么？是承袭、改良还是反叛？
7. 作品的技术表现完善吗？有什么缺陷？
8. 作品的接受情况如何，是否是被忽视的杰作，从而需要评论家大力发掘和推介？
9. 围绕作品是否有谎言、误解和不实需要揭露与澄清？

还有一些可以自问的问题，我不一一列了。一篇篇幅有限的文章不可能出现全部，但多少会出现其中几项。

但是需要提醒的是，即使是模式化的应用文，也应反对八股式地照搬照套，肯定要作者通过高超的文字技巧把观点和信息组织起来，才是一篇有可读性的评论文章。

本书由“行行”整理，如果你不知道读什么书或者想获得更多免费电子书请加小编微信或QQ：491256034 小编也和结交一些喜欢读书的朋友 或者关注小编个人微信公众号 id：

d716-716 为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，网站的名称为：周读 网址：<http://www.ireadweek.com>

2012-10-01

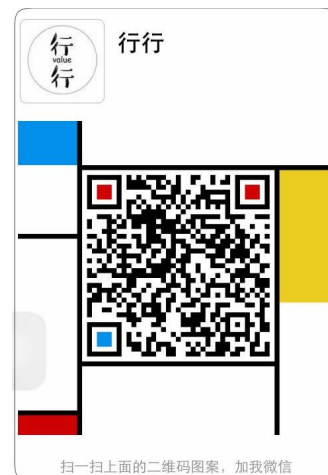
1、小编希望和所有热爱生活，追求卓越的人成为朋友，小编：QQ 和微信 491256034 备注书友！小编有 300 多万册电子书。您也可以在微信上呼唤我 放心，绝对不是微商，看我以前发的朋友圈，你就能看得出来的。

2、扫面下方二维码，关注我的公众号，回复电子书，既可以看到我这里的书单，回复对应的数字，我就能发给你，小编每天都往里更新 10 本左右，如果没有你想要的书籍，你给我留言，我在单独的发给你。

3、为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，名字叫：周读 网址：<http://www.ireadweek.com>



扫此二维码加我微信好友



扫此二维码，添加我的微信公众号，  
查看我的书单