

So why should we care?

Pleasure.

Pure and simple: pleasure.

|| 美国大学·电影公开课 ||

如何欣赏一部电影

[美] 托马斯·福斯特 著 沈悦 译

Taking an interest in how movies are put together is a choice. With film, the basic experience is passive, so any deeper engagement, including the ultimate act of film criticism is necessarily more active and therefore a conscious decision.

*Reading
the Silver Screen*

A Film Lover's Guide to
Decoding the Art Form
That Moves

CASABLANCA

MAD MAX: FURY ROAD

CITIZEN KANE

THE BOURNE IDENTITY

LAWRENCE OF ARABIA

MARVEL'S THE AVENGERS

THE LORD OF THE RINGS

南海出版公司

Reading the Silver Screen

如何欣赏一部电影

〔美〕托马斯·福斯特 著

沈悦 译

南海出版公司

目录

[前言 播放演职人员表之后](#)

[引言 一套自己的语言规则](#)

[1 眼见为实](#)

[2 摄影机替我们思考](#)

[3 镜头！场景！段落！](#)

[4 沉默是金](#)

[5 在暗与亮之间](#)

[6 形象就是一切](#)

[7 近和远](#)

[8 没有色彩的艺术](#)

[9 爆米花时间发生了什么？](#)

[10 它是谁的故事？以及他的故事是什么？](#)

[11 有多少人，以及他们在哪儿？](#)

[12 在景框中](#)

[13 高度类型化](#)

[14 改编为电影的小说](#)

[15 电影魔法](#)

[16 你无法两次踏入同一部电影](#)

[17 听音乐](#)

[18 形象化地说](#)

[19 观察的大师](#)

[20 来测试一下](#)

[结论 当一个电影导演](#)

[致谢](#)

[附录 电影练习，或电影游戏](#)

书名：如何欣赏一部电影

作者：【美】托马斯·福斯特

译者：沈悦

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：

2338856113 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名称：幸福的味道 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：www.ireadweek.com

献给布伦达：永远。

前言

播放演职人员表之后

好，现在有两个人走出了一家电影院。我知道，这听起来像是一个糟糕的笑话的开头，但这种讲法很适合用在这里。我们叫这两个人莱克茜和戴夫好了。他们俩把爆米花纸桶和苏打汽水杯都丢进了垃圾桶，慢悠悠地走进了电影院外缓缓降临的夜色之中。莱克茜说：“总而言之，这部电影非常忠于最初的版本。你觉得呢？”

“很棒，”戴夫说，“这就是《疯狂的麦克斯》。宏大、喧嚣，还很疯狂，是我喜欢的那种片子。你呢？”

“我也觉得很棒。我不是说电影讲的故事，尽管故事还不赖。我更喜欢故事背后的视觉效果，简直是件艺术品。”莱克茜想了一会儿，又

说，“一件疯狂而嘈杂的艺术品。”

“艺术品？我可不这么认为。要说艺术品的话，得是那些外国人拍的电影。伯格曼啦，费里尼啦，还有那个日本人叫什么来着？大概是伍迪·艾伦^[1]吧。你知道的，都是些乏味的片子。”

“所以你是说动作电影不可能是艺术品啰？”

“我的意思是，谁在乎它是不是艺术啊。这片子讲了好故事，还有很多动作场面。这就足够了。撞车、爆炸、惹火的姑娘，还有热情四射的吉他曲。片子里还有什么别的东西？”戴夫有点烦了。

“嗯，什么都有？比如速度。电影里的事物的呈现方式——你懂的，动作是如何上演的，拍摄某个镜头的时候摄影机处在什么方位之类的。我说不清，就是那些让电影看起来是现在这个模样的元素。还有音乐，当然了。”莱克茜说，她尽量让自己听起来不那么高傲，“你知道，各种别的玩意儿。”

“我觉得所谓各种别的玩意儿，是你编出来的吧。比如说有什么呢？”

“哦，我也不知道。”莱克茜说，“那么就拿主要的反派角色来说吧。他叫什么？不死老乔？他就像《星球大战》里的达斯·维达。你知道，他得让人帮他戴面具和呼吸工具似的的东西，那些东西是什么无所谓，尽管他也许更像赫特人贾巴^[2]。”

“说到这儿，我觉得另外一位老兄，那个长着花盆一样的脚和银色鼻子的家伙——食人怪，才像赫特人贾巴。他足够臃肿了。”

“除了角色，这部电影还是一部视觉上的杰作。也不知道是谁想出那些杆子上的人的？你知道，就是那些像撑竿跳高运动员或是什么人一样，在汽车之间荡来荡去的人。还有拍摄的方式。整部电影，每个场景、镜头或是别的什么，看起来都完美无缺，都做到极致了。我不知道该怎么解释。艺术嘛，你懂的。你要么去理解它，要么就敬而远之。”

“不管你怎么说，”戴夫笑着说，他们正在往车里钻，“你想太多啦，教授。我只关注电影本身。你如果再继续说个不停，待会儿的比萨就由你掏钱了。”

欢迎来到非正式电影评论的世界。就让那两个年轻人自己买比萨去吧，现在让我们思考一下

前边那段对话的隐含意义。当然，他们都是对的——戴夫坚决维护按自己喜欢的方式看电影的权利，可以说这是一种被动的方式，将电影仅仅当作一种消遣娱乐，莱克茜则主张电影里有比她朋友看到的更多的东西，即便她自己也不确定那到底是什么。

我们应该先说明一下，他们谈论的“麦克斯”指的是二〇一五年上映的《疯狂的麦克斯：狂暴之路》，而不是三十六年前的原版，不是《疯狂的麦克斯：公路勇士》，当然也不是《疯狂的麦克斯：勇破雷电堡》。一个差别在于，后来这个版本的预算可以像吃开胃零食那样把原版吃掉，还不耽误吃晚饭。简单来说，乔治·米勒拥有了他在一九七九年想都不敢想的预算。

那么问题来了：“各种别的玩意儿”都包括什么？这又引出了另一个问题：这重要吗？接下来还有第三个问题：我们应该在意它吗，如果答案是肯定的，那又是为什么？

这三个问题值得回答，我们来重新梳理一下。首先，无论是什么构成了“别的玩意儿”，它们绝对是重要的。哪怕只是做一件在屋子里重新排列家具那么简单的事，场景都会以不同的方式呈现，因为角色们不能再用一开始的方式从空间

中穿过。你不能再看到右侧的脸了，只能看到后脑勺。好，如果那就是你想要的。然而一个场景里只能有一种选择。在《疯狂的麦克斯：狂暴之路》里，就是我们两位年轻朋友刚看过的那部片子，在组成电影主体的一连串大规模追逐的镜头中，有一串镜头是主角们从一条窄路中穿过。当成吨的巨石砸下来卡在路上，又经过一番清理之后，这条窄路变得像一个针孔，卡车必须从这样一个位于陡峭峡谷中的孔洞里开过去。峡谷被一伙开着摩托车、打扮得像疯狂的伊沃克人^[3]的家伙控制住了，他们勒索想穿过这个洞的过路人，站在高耸的岩石上俯瞰世界，就像约翰·韦恩^[4]拍过的一半电影中的那些阿帕切人^[5]一样。弗罗莎（查理兹·塞隆饰）和那些骑摩托车的人达成了一项交易，但他们背弃了承诺，她只得在摩托党炸开峡谷并对抗她的敌人（也是她之前的老板）不死老乔的攻击时，带着她车上的人逃走。

所以，在拍摄这个场景时需要思考：弗罗莎要与多少位摩托党谈判；其他的摩托党又应该待在峡谷里的什么地方；是什么让这些人在沙漠里穿得像毛球一样；在大石块掉落前后，贯通峡谷的路看起来是什么样子；还有，在谈判过程中，其他的角色都处于什么位置。每一个镜头都包含了上百个决定，至少上百个。你想让我证明？我

们来看看另一位导演贾德·阿帕图——差不多是我能想到的最不像乔治·米勒的导演了，他在美国国家公共电台的《新鲜空气》节目中，向特里·格罗斯讲述了二〇一五年拍摄《生活残骸》时的故事，这部电影是与艾米·舒默合作的，后者是该片的编剧及主演。贾德·阿帕图说：“在剪辑时，你需要做一百万个选择。我是说，每秒钟都有呈现另一个人的脸或是讲不同的笑话的可能性，你还可以选择不同的音乐，总之这个过程中有很多需要讨论的问题，整体来说，结果确实不会比现在的样子更好。”不论要讨论的电影是《第七封印》也好，是《金刚》（任何一个版本）也罢，又或者是《生活残骸》，原则始终如一：拍摄每一个镜头，都需要在从银幕上的面孔到灯光再到滤镜等问题上，做出一系列的决定与取舍。

拍摄场景时还需要做一些选择，比如人物（位置、数量、距离摄影机的远近），取景，摄影机的角度与距离，灯光，道具，拍摄持续的时长，声音清晰度，背景音乐，还有拍摄镜头的先后次序。换句话说，要出场的有多少个人，他们怎样装扮（或者不能怎样装扮），你是要拍他们的群像还是只拍单独的一个人，是拍特写还是在某个特定的时间拍远景；如果有音乐的话，那你要在情景背后播放什么音乐；场景需要打多亮的光；人物说的话是清晰的还是含糊的——简言

之，这个场景最多可以传达多少种以及什么种类的视觉、听觉元素，又不至于因信息过载而崩溃，而且至少需要多少元素才可行呢？

第二个问题，这些东西重要吗？我们可以不在意它们，就像戴夫的例子告诉我们的那样，他只需要看电影，不需要去想更多的东西了。毕竟电影院不是电影学院，也没人给观众打分。而另一方面，莱克茜看上去挺在意的。她注意到了电影里一些独立于品质之外的东西：是有人让这部电影看起来、听起来、感觉起来是现在呈现的这样。这些人可能做得好，也可能做得不好，但是他们通过做出一系列决定，解决了一连串问题，从而实现了这一点。更重要的是，莱克茜看上去比较在意这一切，这也是两位年轻人的区别。由此，我们可以引出一堂课来。

对电影是如何拍出来的感兴趣是一种选择。你不一定非要这么选。一些电影可能不给你想太多的机会，观影体验反而更好。另外，电影使我们趋于被动：坐在一间电影院里，银幕上呈现的一切都超过现实中的尺寸，上面的人脑袋可能有十英尺高，这些影像会压倒和吞没我们。不加分析地去看这面巨大的银幕当然更容易。不仅如此，如今的电影往往包含了更多的动作，想法却变少了，更有逃避现实的意味（公平地说，也更

有趣)。人们因此更自然地不去质疑暑期大片。你想对这样的电影问什么问题，难道问他们为什么要穿氨纶面料的衣服吗？

这与阅读小说或诗歌完全不同，在阅读时，我们可以将信息拿在手里——我指的就是字面意思。我们自然而然地翻书页，顺着一行行文字移动眼球，这样的体验使得我们主动参与其中，这不可避免地让读者有意识地参与到文章内容的不同层面。这样想想：在播放电影时，如果想停止观看，我们必须主动站起来走出去，而在读印刷出来的文字时，我们已经活跃地参与其中，如果想停下来，只要把书合上就可以了。有时候甚至都不需要这样做，如果你曾把手里的书摔到地板上，然后被声音吓醒，就知道我在说什么了。重点是对于印出来的字，我们是在停止阅读时从主动状态转为被动状态。就电影而言，基本的体验就是被动的，所以任何更深入的参与，包括以多种多样的形式呈现的电影批评——例如走出电影院时的聊天，都是更为主动的，是我们有意识的决定。即使你决定更为主动地研究电影，也不必总是这么做。我们可以注意电影的方方面面，而不必变成一位电影理论家。实际上，我的一个儿子就处理得很灵活，他认为有些电影值得付出努力去研究，另外一些则完全不值得。他有时候会回来跟我说，某部电影“特别糟糕，但还是很有

意思”。在某些情况下，这对他来说就够了。这些电影是由亚当·桑德勒或罗伯·施耐德领衔主演的，或是由他们二人共同主演的。顺便说一句，我的儿子是一位很出色的影评人，当他觉得付出的精力能收到回报的时候。

我一直努力想让学生们不仅有阅读文学的兴趣，还能注意文学的结构。在大多数情况下，我成功了——或者他们至少在我的课堂上让我有这种感觉。文学批评（如果存在这么一个误人子弟的术语的话）不是关于谁比谁更好，不是讨论哪部小说、诗歌和戏剧才是最棒的，至少在我的课堂里不是这样。可不要误会，我尽量选好作品给学生读，跳过那些糟糕的。我认为，文学批评真正的目的是将小说、诗歌和戏剧拆分开来，让我们更好地理解它们是如何组合在一起的。这首十四行诗或那个故事的构成元素是什么，这些元素在诗和故事里又是如何发挥作用的？你知道，“各种别的玩意儿”，比如词语的读音和它们在每一行中的位置之类的细节。无论具体形式怎样，真正重要的事情都是一致的：要怎么做，我们才能变成更好的阅读者，更注意某部作品的细节，更多地参与到文学作品之中，更敏锐地辨析其中细微的差别，弄清不同的意义层级。对于电影来说也是如此。当然，还是有差异的。电影里没有每行的长度、格律或押韵的方式，也没有叙

述者让你指出他是否值得信赖，但并不总是存在这么大的差异。电影里还是有人物，有类似视角的东西，甚至有意象乃至象征，再加上很多电影特有的东西。对于我们当中的很多人来说，像对待文学那样来对待电影不仅是可能的，而且是不可避免的：我们要研究它，看它是如何运行的。我们马上就来聊聊这一切。

然而在此之前，还有一个大问题。为什么我们应该在意这些东西呢？

因为乐趣。纯粹而简单，就是乐趣。当然了，你可以用这些知识赢过班里的其他人，或是成为一位拥有博客的著名评论家。你甚至可以凭借这些知识成为一个在朋友面前吹嘘炫耀的烦人精。我不推荐你这么做，但这由你决定。运用分析策略无疑是一种绝好的头脑练习，我们都可以多试试，但这并不是关键的原因。学着从大银幕上看到更多的内容，最好的一点就是能给你带来更多快乐。你不觉得知道《星球大战》或《霍比特人》是如何创作出来的，是件特别酷的事吗？或者，我们可以开心地谈谈剧情以外的那些话题？毫无疑问，这种乐趣可以有很多形式，这儿有几种你也许会感兴趣的形式。

乐趣之一：如果莱克茜继续在自己提出的这条路上走下去，她就能从电影中得到比戴夫更多的快乐，因为对于戴夫来说，电影永远只是表面的表演——谁说了什么，发生了什么事，哪些事好玩，哪些事让人难过，等等。这样想也没什么错，但其实有更多的乐趣等待我们去获取。我们可以学着看出更多的东西，这并不会影响你享受表面的表演。在文化领域中有个误解，如果我们分析自己阅读、观看或是聆听的东西，就会扼杀所谓“简单”或“纯粹”的享受。真有那么严重吗？为什么所有的音乐发烧友都要事无巨细地分析平克·弗洛伊德^[6]、图派克^[7]、珍珠果酱乐队^[8]或是其他人的歌曲里的每一丝意义，直到解释出一小块碎片可能会有的意思？如果前面那种观点是正确的，他们为什么还要这么做？你真以为他们会在对歌曲抽丝剥茧地分析之后，发现音乐本身没那么令人满意了？我在别处说过这个问题，但值得再重复一遍：没有一个人，我是说没有一个，能在阅读过程中得到比文学教授更多的快乐。没错，或许教授们思考过半打或一打不同的语义、暗示、各种层级的意义，他们温度过高的脑袋上会冒起烟来，看起来像是齿轮转碾般咬牙切齿，其实内心正满意得直哼哼。这完全不会损害你的乐趣，而且能让你获得两三倍的乐趣。

乐趣之二：你甚至可以在那些差劲的电影里找到快乐。你知道的，坏电影也运用了和好电影相同的技术。我们稍后会讲到一些品质存疑的电影，来说明这一点。不仅如此，当你成了更成熟的评论者，就可以通过检视那些不怎么好的影片来找出它们的问题（又或者它们的瑕疵并不影响观感，抑或是因为这些问题才有所成就）。有时候，分析瑕疵是你看某部电影唯一的乐趣。这枚硬币的另一面是，你也可以开始观察伟大的影片都好在哪里，如果你只是个不怎么有经验的普通影迷，会轻易忽视这一点。

乐趣之三：知道得更多是令朋友对你刮目相看和挫败对手的好方法，难道有人不享受这样的感觉吗？

让我们稍稍跑个题，说说比萨店，戴夫在这里怀疑他漏掉了电影的某些内容。当然，他不确定——莱克茜的观察结果并不是那么有说服力，即使她走到了正确的轨道上。但她在电影中似乎得到了莫大的快乐，这令戴夫重新考虑起了这件事。他倒没有这么对莱克茜说，只是琢磨着，在看下一部电影的时候能有些不一样的想法，看看电影里是不是真有所谓的艺术。他还什么都不确定，只是想着如果多投入一点注意力，留心表演

背后的东西，可能就会有些什么东西显露出来，让他像莱克茜那样去看电影。

你想知道彻底看懂了电影是什么样的？下面就来看看安东尼·莱恩^[9]对《疯狂的麦克斯：狂暴之路》的评论：

那幅精彩的图像（电影结尾处麦克斯消失在人群里的那个场景）令米勒能够从中抽身，并在高处审视这一幕。这就是他作为动作片创作者取得的近乎神秘的威望之根源：他有一种聪明的、近乎直觉的本事，知道在何时何处停止讲细节，转向广阔的视角，以及在何时何处转回来。他在拍第一部《疯狂的麦克斯》时就拥有这种直觉了，尽管当时只是小试牛刀，但只要是路上的场景，他都能找到准确的节奏，这种直觉在新版中再度得到体现。得益于这种直觉，米勒看上去并不像那些一惊一乍的当代大片霸主（比如迈克尔·贝^[10]），而是更接近于好莱坞音乐剧的导演，或者是早期追捕场面的编导——那时电影还处于无声时代，只能靠移动的画面表情达意。在《疯狂的麦克斯：狂暴之路》中，那些利用杆子飞来飞去的人在漫长的争夺赛中从一辆车跳到另一辆车上，发动攻击

的人都是巴斯特·基顿^[1]的后裔，他在《三个时代》一片中从屋顶上掉下来，摔穿了三个雨棚，然后抓住一根排水管，凭这根排水管的荡到空中，再从另一扇打开的窗户钻回楼里。

说得太妙了。这段话包含了观察与理解，并专注于细节，将电影的历史都糅进了一个小段落。莱恩知道自己喜欢什么，不喜欢什么（参见他对迈克尔·贝的挖苦），还明白自己为什么这样想，他的读者可以证明这一点。我没法把你们变成安东尼·莱恩。真见鬼，也没法把我自己变成他。变成他也不是什么好事，他本人也认为有一个莱恩就足够了。但可以让你们，让我们大伙儿成为更好的电影欣赏者，了解更多的信息，更清醒，更有分析能力。当你们开始明白这项了不起的媒介能提供的一切可能性时，你们的观影体验也会更充实、更完整。

面前有两种选择，你想当戴夫还是莱克茜？你是不对电影作任何思考，将其看作看过便丢的一次性商品，还是希望在看电影的过程中收获更多，比如在喝着拿铁和朋友聊天时能谈论更有意思的话题？你是否希望理解那些存在于电影中，但不太理解的方方面面？最重要的是，你是否想主宰自己的观影体验，让那些电影真正属于你？

那么，为什么不让我们一起进行一次小小的旅程？再说了，你也不想一个人被丢下。即便是戴夫，大概也想跟我一起上路。

课程小贴士

从电影诞生至今，全世界范围内一共产生过成千上万部影片。我们不会一一提及所有影片，但有时你可能有类似的感觉。这本书将涉及大概一百部影片，有些只是一带而过。即便如此，你的脑袋有时也可能会发晕。我会试着做足够的解释，让你们即使没看过那些电影，也能抓住例子的重点——如果你们像大多数人那样，对老电影和经典影片缺乏了解（除非当年它们放映时你们正年轻）。砍掉原本想包含其中的绝大多数影片之后，我将讨论的重点集中在了代表几种主要类型的经典影片上，它们是《公民凯恩》（试验性电影/艺术电影），《原野奇侠》《关山飞渡》《豪勇七蛟龙》（经典西部电影），《西部往事》《虎豹小霸王》（修正主义西部片），《安妮·霍尔》（怪诞喜剧电影），《马耳他之鹰》（犯罪电影/黑色电影），《体热》（犯罪电影/新黑色电影），《阿拉伯的劳伦斯》（史诗电影），《冬狮》（历史电影/话剧改编电影），《惊魂记》（恐怖电影/惊悚电影），《淘金记》

《摩登时代》（默片喜剧电影），《星球大战》（科幻电影），《夺宝奇兵》（动作冒险电影），《绿野仙踪》（奇幻电影），《教父》（黑帮电影）。这些影片有许多还在各种电影频道不断重播，尤其是那些专门播放经典电影的频道（谁能想到呢，对吧），而且全都可以在Netflix之类的订阅频道看到。在理想的情况下，它们都能在流媒体上找到，可惜我们生活的世界并没有那么理想。年代更近影片我选得多一些，希望大家看过其中一部分，这样至少能记住其中一两个例子，而且你总归能租一部电影看看赶上进度吧。我在任何情况下都不会给大家布置测验，所以你们看也好，不看也好，看你自己有没有兴趣去关注。但我希望你们能多看几部。

现在，回到一开始问过的那个问题：那些别的玩意儿是什么？如果你真想知道，就加入我们吧。

[1] 伍迪·艾伦是美国导演，但作者认为他总是拍一些外国式样的影片，此处是戏谑的说法。（本书注释若无特殊说明，均为译注。）

[2] 电影《星球大战》中的一个肥胖臃肿的怪物角色。

[3] 电影《星球大战》中的种族。

[4] 好莱坞明星，以出演西部片和战争片中的硬汉而闻名。

[5] 美洲印第安人的一个种族。

[6] 20世纪60年代成立的英国摇滚乐队。

[7] 即图派克·夏库尔，美国已故说唱巨星、演员和诗人。

[8] 20世纪90年代成立的美国摇滚乐队。

[9] 英国记者，《纽约时报》影评人。

[10] 美国导演，最著名的电影作品为《变形金刚》系列。

[11] 美国默片时代的著名导演及演员，被称为“冷面笑匠”。

引言

一套自己的语言规则

让我来猜猜你想要什么，发明？创造？偶然的发现？——一种全新的艺术表现手法。你知道它是新的，因为这种技术原先并不存在。想想可移动的艺术类型，比如广播、超文本，再想想移动的图片。你突然之间有了描绘人物、生物、客体，甚至一切的能力，而且是以运动的形式，就类似这些事物在真实生活中的样子。这真是一项伟大的发明！想想所有的可能性！想想你能做的一切！只有一个小问题——

它是什么？

这个看似天真的问题，从一开始就困扰着电影。在电影诞生的那个世纪，大部分时间里，电影业自身也不清楚这个问题的答案。甚至连那些

掌管电影的人都搞不明白，更别提我们这些人了。电影更像戏剧还是更像小说，它更多的是关于故事还是关于场景，更依赖人物对话还是依赖动作？事实是，以上都不对，但又都对。电影与文学及其他视觉艺术有许多共同的性质，既使用声音也使用图像，既有戏剧和舞台表现的元素，又像小说那样具有精妙的叙述。在关于电影的讨论中，经常遗漏的是电影像什么问题，但这并不重要，重要的是它是什么。

这是问题的关键。电影与其他艺术形式相似的特质误导了我们，让我们以为电影是与它有相似点的艺术形式的一种，误解了它的本质。电影就是电影。电影不是长篇小说、传记、短篇小说、戏剧、喜剧、音乐剧、史诗、连环漫画（这样的想法也是可以原谅的）、忏悔录、照片、绘画，也不是什么神圣的文本。电影可以使用这些艺术表现形式中的元素，也经常如此。它们共享某些特质，电影甚至有与其中某些艺术形式发生重叠的趋势。但电影是电影，有自己的预期、程序、惯例和逻辑上的独特性。总之，它说着自己的语言，像任何一种语言一样，遵循一套语法规则，或者说设置了相应的规矩，这是这门语言特有的。我们需要了解这套语言的规则，即电影的语法，以便破译这种语言，从而了解电影是做什么的，以及它是如何做到的。

或许我们应该从一个十分基本，甚至可能被忽略的要素说起。什么是电影特有，而其他艺术形式（至少在它们诞生之初）不具备的？故事？不，故事到处都有。人物？也不是。图像？戏剧也有图像。那什么才是电影独有的项目呢？摄影机。对，就是摄影技术。照相机只能拍摄静态的定格画面，摄影机却可以录制我们所知道的移动画面。它也能让画面静止，但最擅长的还是记录运动。同时，摄影机有一个镜头，是它用来“看”的部件。镜头有两大主要功能，不过我们通常都将其说成一项任务：聚焦。一方面，聚焦是为了得到清晰的画面，让摄影机中的胶片（或是胶片的电子替代品）呈现轮廓分明的图像——也可能是模糊失真的、有颗粒感的，或是上百种其他效果的图像，但总归要在每一帧画面里呈现一种图像。另一方面，聚焦是为了挑选，进而排除，镜头仅仅捕捉可用的景象，过滤掉多余的东西。这种特性很大程度上构成了电影语言的特殊性。举个例子，如果你在观看一出戏剧表演，某个场景中有六个角色同时站在舞台上，这六个角色都可以被你注意到。没错，有时候舞台后半部分或是前半部分还会存在更多角色，他们支配着我们的视线。或许他们的位置比较集中，也可能分散在舞台两翼，但至少每一位角色都在场，都能被看到。没有职业道德的演员可以制造一点麻

烦，比如摆弄一个花瓶、做出捣乱的表情或姿势，这能让他从陪衬角色变成剧本并没有设计但吸引大家注意的角色，但他大概第二天就得去重新找工作了，只有今天晚上能捣点儿鬼。然而在电影中就不是这样了。那六位角色仍然“在场”，但我们在银幕上只能看到被镜头聚焦的人。镜头可能让我们看到全部六个人，也可能是五个人、三个人、两个人，甚至是只有一个人；也可以是一个或几个人的不同组合方式。如果镜头只让我们看到一个人，那可能是正在做动作的那位，也可能是其他的人。同一个场景中，镜头让你看到说话的人还是聆听的人，效果大为不同。镜头还可能不呈现这六个人，而选择完全不同的其他内容，比如一个正在嘀嗒嘀嗒地走着的钟表、一条可卡犬，凡是你能说出来的都有可能。

所以说，电影呈现的是动态行为，即便只是很小的动作。但它其实做了更多：它对呈现的动态行为做了筛选。需要决定的不仅仅是谁或什么出现在一段影片中，还有距离的远近、拍摄的角度、镜头的时长等许多因素。

这些决定很重要，因为一部电影呈现动作的方式正是吸引我们关注之处。电影是唯一一种文本会自己移动的文学形式。我听到了反对意见。对，戏剧中也有动作，但那是在哪里发生的？在

舞台上，在表演的过程中，对不对？就它的天然属性而言，戏剧表演是短暂易逝的，是单独的瞬间。当你听到亚瑟·米勒^[1]剧本中的一句话时，肯定是某位演员在某个时间点说的，说完就消失了。它不会以一模一样的方式再次出现。能留存下来的是我们可以研究的东西，是剧本。那也是戏剧的文本。而另一方面，电影的文本是电影本身。

那电影脚本是怎么回事呢？那也是一种剧本，正像戏剧剧本一样。

这是个好问题，也给出了很好的答案，除了“正像”那一句。电影脚本确实在某种程度上像戏剧的剧本。然而，它们的区别非常大。一部被写出来而存在于世的戏剧剧本，会以不同的诠释方式成为一部用于表演的作品。而电影正相反，电影脚本这一形式不是确定的文本，只是为成品提供的模板，而成品可能与最初写在纸上的内容大不相同。成品是一种视觉和（经常是）听觉的建构，其自身便作为最终文本独立存在，是我们可以用来研究和分析的东西。我们会说“咱们去看场戏”，而不说“咱们去看电影脚本”。这种差异之巨大怎么强调也不为过。我们很多人都在学校里读过戏剧剧本，而数量庞大的影迷终其一生也不会（或是极少）去读一部电影的脚本。回到

文本而言，它有一种自带一套规则的独特语言。这些规则是如何发挥作用来操纵那种语言的？这也是我们要讨论的对象。我们将要熟悉一种新的语言——电影。

为了论证电影具有的这两种特质（别放松，此外还有很多其他的特质），让我们来试着做一个思维实验。你正在拍摄你的导演处女作的第一个场景。这个场景中，有六个人正在演一场悲剧。一位十几岁的男孩刚刚经历了一场车祸，也许是自杀，也许不是，此刻他正在生死线上徘徊。这个场景是在医院里发生的。其中两位角色是受伤男孩的父母，另外两名成年人是住在他家隔壁的一对夫妻，这位妻子与伤者的父亲有婚外情。最后两位角色是邻居夫妇十几岁的儿子（受伤的男孩最好的朋友，他在事故发生前刚告诉他的伙伴这段婚外情的事）和他们即将进入青春期的女儿（她什么都不知道，也毫不怀疑）。你要拍摄一段二十秒长的片子，表现二号家庭中的妻子对她的情人（一号家庭中的丈夫）说了几句话，希望告诉他“不要责怪你自己”。

那么问题来了，导演先生（女士），你在这二十秒里打算怎么使用摄影机？我能想到几十种可能性，在这间病房里要拍摄什么，或让哪些人物（或东西）参与进来，每种可能性都会表达不

同的意义。举个例子来说，如果你在拍摄中呈现那位不忠的妻子和她的丈夫（他并不知情）在一起说话，与她和那位受了委屈的妻子（她知道这一切）在一起说话，将是多么不同。或是单独拍摄那位愤怒的男孩，与拍摄这名男孩和他一无所知的妹妹，将有多么不同。

好，明白了吧？你已经做出决定了？非常好。你拍好二十秒的片子了。

现在是一部两小时的电影，要将二十秒钟重复三百五十九次。

请记住，这还只是视觉方面，而且是视觉方面的一部分。你还需要处理声音。我们有很多选项。我们要用罗伯特·奥特曼^[2]式的对话吗？就是只能隐约听见主要的对话，因为旁边的人同时都在谈话。或者我们用传统的方式来处理对话，让主要对话之外的人物对话都沦为背景？还有音乐呢？要不要音乐？音量的大小程度是怎样的？它处于前景还是背景？再一次提醒大家，这只是两个小时中的一个瞬间。这个挑战让人有点底气不足了，是不是？现在，在你交出导演的椅子之前，让我们来看看，我们是否能弄明白电影是什么，以及它有什么魔法。

让我们用一系列在生活中做抉择的例子来比喻一下这个选择的过程。电影业的一大主要产品就是电影中的打斗，有个不错的近些年的例子，来自二〇〇二年的影片《谍影重重》。我们要说的关键打斗场景发生在杰森·伯恩（马特·达蒙饰）位于巴黎的公寓里。伯恩当时还不清楚自己的真实身份，他坐着玛丽（弗兰卡·波坦特饰）开的车回到家，玛丽陪他上楼。伯恩打了个电话，得知了一个令人不安的消息：他的假身份之一被宣告死亡，现在正躺在停尸间。这样的事发生时，你能不心生厌恶吗？这个电话和一阵来历不明的声响让伯恩提高了警惕，他拿起一把菜刀。当玛丽从洗手间里出来和他说话时，伯恩倚在门口，刀尖朝下把刀扔在了地板上，希望自己没有吓到玛丽。书房的两扇落地窗吸引了他的注意，正当玛丽让他分心时，一位职业杀手从窗子里飞身进来，用手里的自动步枪连续扫射。一场精彩的打斗场景由此开始，伯恩是一位经过严格训练的暗杀者，而遇到的职业杀手也来自同一个组织。他们俩的打斗姿势如出一辙，从一开始就知道要注意对方的什么破绽。区别在于另一个人卡斯特尔（尼基·诺饰）手里有枪——好吧，伯恩也有一支圆珠笔，这在他手里起了不小的作用，但这又算什么。不过我们的主角必须赢得战斗，否则电影就没法演下去了。

这场打斗的编排当然十分精彩，否则我们也不会用它来做例子。但成就这一场景的是取景和切换。最初的画面是静止的，伯恩在窗前静静地站着。之后画面切换成玛丽从另一处门口的方向和他说话，然后再切换成站在窗前的伯恩转过头看向玛丽，紧接着窗户就炸开了，窗玻璃碎了一地。连续镜头是这样的：

1. 伯恩站在窗前。
2. 玛丽开始说话。
3. 窗边的伯恩转过脸。
4. 卡斯特尔从窗户外边跳进来，用枪扫射。
5. 玛丽受了惊吓。

6. 伯恩抓住卡斯特尔，踢他的膝盖，他们俩都摔倒在地板上，枪还在扫射。

7. 伯恩和卡斯特尔扭打着夺枪。

8. 子弹射出一条扭曲的轨迹，击穿了他们上方的天花板。

9. 伯恩打掉了卡斯特尔的枪。

10. 枪滑到了两位打斗者的远处。

11. 卡斯特尔用胳膊夹住伯恩的头。

12. 伯恩用膝盖和双肘还击，让自己脱身。

13. 卡斯特尔一脚把伯恩踢到房间的对面。

14. 伯恩在地板上滑出去一段，又自己站了起来。

15. 伯恩从后景往前景走，向卡斯特尔移动，卡斯特尔也朝他走去。

16. 卡斯特尔（从背后拍摄）吸引了伯恩的注意力。

17. 双人特写镜头（两人位于同一个画面中），两个人互相攻击。

18. 伯恩和吓坏的玛丽的双人特写镜头，镜头聚焦于玛丽。

19. 卡斯特尔从画面一侧移动到另一侧，在攻击对手时挡住了玛丽。

20. 从卡斯特尔身后拍摄的双人特写镜头，

此时伯恩躲开了。

21. 伯恩的鞋扣住卡斯特尔的膝盖。

22. 卡斯特尔单膝跪在地上，抽出一把楔形的小刀。

23. 玛丽（只拍她一个人）大叫着“杰森”作为警示。

24. 从卡斯特尔身后拍摄的三人特写镜头，伯恩在他前方，玛丽在伯恩旁边。

25. 双人扭打的上身特写镜头，之后只拍腿部动作，然后又回到上身，卡斯特尔用小刀猛攻。

26. 伯恩躲避小刀的特写，然后他打了卡斯特尔一拳，从走廊撤往书房。

27. 双人特写镜头，卡斯特尔的头被打了一下，之后他往前走，再次投入打斗。

28. 从伯恩身后拍的两人特写镜头，他躲开一拳，然后抓住卡斯特尔的胳膊。

29. 摄影机旋转拍摄的两人特写镜头，打斗

的双方寻找对方的破绽。

30. 双人特写镜头，伯恩试图夺过卡斯特尔的刀，后者将他扔到了书桌边的地板上。

31. 伯恩躺在地上做出防御姿势的单人镜头，卡斯特尔进入画面。

32. 卡斯特尔凑近，从伯恩的视角拍摄，伯恩用脚把他踹开。

33. 伯恩双脚撑地跳起来。

34. 玛丽的特写，惊讶又害怕的表情。

35. 卡斯特尔的特写，他眼睛周围出血了，继续往前走。

36. 伯恩来到书桌前的特写，他的手在书本中摸索，抓到了一支圆珠笔，还在背后拔掉了笔帽。

37. 卡斯特尔全力攻击的特写。

38. 伯恩躲避小刀，用圆珠笔扎入卡斯特尔的前臂，然后将笔拔出来，将他逼到了屋子另一边。

39. 卡斯特尔恢复原来的姿势，伯恩向前走（现在他是进攻的一方）；摄影机围绕他环形拍摄，顺带将还在门口的玛丽摄入镜头。

40. 卡斯特尔踢向对方，踢了个空，之后又疯狂地挥舞小刀，仍然未能伤害对方。伯恩出拳，抓住了卡斯特尔拿刀的那只手，将圆珠笔插到了他的指关节之间。

41. 小刀掉到地上，伯恩用脚将刀踢开。

42. 伯恩将卡斯特尔踢开，卡斯特尔摔在了书桌上，又倒在地上。

43. 从伯恩背后拍摄的双人特写镜头，玛丽完全吓傻了。

44. 单拍伯恩准备战斗的姿势。

45. 卡斯特尔重新站起来，看起来比之前更呆板，从手指的皮肉之间拔出了圆珠笔。

46. 双人特写镜头，卡斯特尔疯狂进攻伯恩，伯恩躲开，踢折了卡斯特尔的胫骨，之后又折断他的手臂，把他摔到地板上。

47. 卡斯特尔躺在人字图案的木地板上，看

起来伤得不轻。

48. 玛丽看起来很不安的单人镜头。

49. 从玛丽背后拍摄的特写，伯恩拽下了卡斯特尔的工具袋，扔给玛丽，让她寻找线索。

50. 玛丽往后退，几乎要吓哭了。

51. 伯恩指着工具袋大叫，让玛丽看看袋里都有什么。

52. 玛丽掏空工具袋的特写。

53. 双人特写镜头，伯恩想知道卡斯特尔是谁、由什么人派遣，他将卡斯特尔的头往地板上摔。

54. 单拍玛丽看着工具袋里的纸片，那是追捕伯恩和她的悬赏令，此时我们还能听到伯恩在向卡斯特尔提问。

55. 玛丽喊道：“他有我的照片！”镜头切到伯恩身上，他还蹲在卡斯特尔身边，卡斯特尔在画面底部，几乎看不到。

56. 玛丽的单人镜头，她惊恐又气愤，朝倒

霉的卡斯特尔走去。

57. 双人特写镜头，伯恩将玛丽从卡斯特尔身边拖走。

58. 三人特写镜头，玛丽踢打卡斯特尔，伯恩抱着她往一旁拖。

59. 伯恩的单人镜头，告诉玛丽待在一边，他会“解决这些的”。

60. 从伯恩背后拍摄的两人特写镜头，镜头扫到玛丽的时候变成三人特写，因为卡斯特尔起身进入了画面。

61. 从玛丽肩部拍摄的三人特写镜头，越过伯恩聚焦于卡斯特尔，他试图站起来，随后突然转身从窗子跳了出去，从阳台翻出去摔死了。

62. 玛丽的单人镜头，她的头发披散在脸上，一句话都说不出。

63. 单拍伯恩的后背，他去窗户边探身向下查看，之后又看了一眼手表，果断地走开了。

我们将两位主角留在那里，打斗结束了。现在，让我们来欣赏一下他们带给我们的精彩的观

影体验。

从卡斯特尔最初冲进窗户到他最后从窗子里跳出去，一共是两分十七秒。在这一百三十七秒之内，一共有五十八个镜头，每二点三六秒就有一个镜头。换句话说，这是一长串快速的镜头切换；切换实在太多，观众的眼睛和头脑甚至被误导，以为在观看一段连续拍摄的镜头中的打斗。其实并非如此。一组连续镜头远远没有这种快速切换的镜头吸引人，播放起来也会更慢。

然而，对于我们的研究目的来说，重要的是这个场景背后有什么。每一个镜头，还有那些控制场景的开始和结束的剪切，都呈现了一个选择，其实是一系列选择，从这三位出场人物中的谁出现，将被如何拍摄（谁在近景，谁在远景），画面要摄入多少人物特征（比如说，有两次我们只看到玛丽的一绺头发，或是伯恩的后脑勺，还有卡斯特尔的上半身），到摄影机的焦距，以及镜头要捕捉多少动作，何时结束拍摄。我之前提到的环形拍摄将打斗的双方都摄入镜头。

没有人是随便做出这些决定的，你必须先停下来，为拍摄这样的画面做好有针对性的准备。之后，片中的打斗达到高潮，我们并没有看到伯

恩重重地踩在卡斯特尔的胫骨上，只是看到伯恩的脚踩在卡斯特尔的胫骨上，便无条件地相信他的全身都踩了上来。接下来的时间里，伯恩愤怒地审问躺在地上的卡斯特尔，将他的头（或是别的什么）撞到地板上，一边问他：“你是谁。”我说“别的什么”是因为我们并没有亲眼看到他是如何做的。他的暴力动作在镜头之外，我们看到的是玛丽的恐慌，这种恐慌不是由伯恩的动作引起的，而是因为她意识到攻击者带着针对他们二人的悬赏令，为确认他们的身份，上面还有照片。这一拍摄玛丽而只让观众听到伯恩声音的决定，并没有因为以听觉而非视觉手段来呈现削减残忍的效果。如果我们看到伯恩做的动作，就不会留意到暴力带来的声音，我们的注意力会被画面分散。但你大可不必担心，我们的想象力可以提供任何需要的画面，以及可能带来的厌恶感。我们观众擅长于此。

所以说，决定至关重要，比如用什么角色，在空间里怎么安排，从什么角度拍，怎么打光，从什么距离拍，用什么样的焦距，还有演员要进行什么样的表演。对该片导演道格·里曼和摄影师奥利弗·伍德、剪辑师萨尔·克莱因（我们讨论的问题在很大程度上和剪辑有关）来说，这个场景代表着从至少几百种互相矛盾的可能性中选择了六十三个最终方案。我们要稍稍澄清一下，场景

最终是什么样子，其实是取决于剪辑师的。导演决定拍什么和怎么拍摄——用多少镜头，多少个什么样的角度，在多远距离外之类，而摄影师的任务是用摄影机实现导演的这些决定。拍出来的结果可能是几分钟长，也可能是一小时或几小时，这取决于拍多少个镜头。到这里，剪辑师就该剪辑胶片或电子格式影片了，以达到他们自己和导演寻求的效果。有些导演会比同行更多地参与剪辑过程，但从被分成数段的胶片中剪出一段场景（我用的是“胶片”这个词，但我们都知道现在的电影拍摄基本不会用胶片了），还要决定每小段胶片的长度，这些都是剪辑师的活计。举个例子，关于伯恩踩卡斯特尔胫骨那一段，就会有许多可供选择的镜头，包括脚和胫骨的特写。这些镜头包含对一位或两位演员的全身拍摄以及最后选择的那个版本。他们可能让演员们面对摄影机，拍了好多种角度。而萨尔·克莱因选择的是将这个动作缩减到只拍摄一小部分身体。我们现在明白最终剪辑时是如何决定的。这就足够了。

作为一位导演，你可以在杀青后安心一会儿了，几乎结束了，对吧？

好，关于这个场景，我们说了一大堆，但能从中提炼出的重点是：从释放信息的方式来看，电影与其他任何文学形式都不同。文学中对打斗

的叙述，从荷马到恰克·帕拉尼克^[3]，大体上都遵循同样的模式——“然后……”。无论是《伊利亚特》这样的口头文学，还是《搏击俱乐部》这样以文字叙述的小说都是如此。事实上，讲述《伊利亚特》时，我最喜欢的一刻是在描述一系列动作的过程中停下来，告诉我的学生有关动作的描写两千五百年来都没发生过显著的变化。在一部对于今天的读者很陌生的作品中，对动作的描述——无论是两位英雄之间的打斗还是为帕特洛克罗斯举办的葬礼竞技会上的赛马——假使被《体育画报》写出来，也只会有一点点表面的变化。这是因为叙述几乎必须是线性的，而不是因为

《体育画报》有雇佣古典主义者的政策。词语的本质决定了动作需要一个接着一个出现，所以信息也只能一点一点出来。在舞台上，我们当然可以从多个角度获取信息，比如从动作、声音、色彩到言语，但这些都是同时发生的。在某个特定时间内发生的动作都是同时呈现给观众的。电影像口头叙述或文字叙述一样，本质上也是线性的。一个画面以可预测的速度接着下一个画面，前一个动作引发后一个动作。但同时，信息释放的速率比旧有的形式都快得多，并且包含大量同时发生的信息：在同一个瞬间，我们能看到和听到许多东西，甚至是看起来毫无关联的东西。像戏剧一样，电影直接地展示动作，而不是向我们

叙述那些动作。我们不会看到一把枪射出子弹的描述，只是看到它射出子弹。但与戏剧不同，我们不需要看到在同一空间、同一时间内做出的所有动作。伯恩那场打斗就将这一点展现得很清楚。

这个场景全是由剃刀和胶片摄影机（或者说这两样东西在当代的数字化对应物）决定的。这个场景中，那不可思议的机器告诉我们什么是重要的，将细小的信息加以选择和剪辑，留下导演想吸引观众注意力的片段。正如罗伯特·斯凯尔斯[4]和罗伯特·凯洛格[5]在一九六六年出版的《叙事的本质》中所说的，电影是一种叙事的艺术，而非戏剧艺术。这是因为摄影机具有筛选影像的特性，它会决定留下什么、舍弃什么，摄影机不仅仅是去呈现事物，而是会做出选择，这是叙事的基本元素。这两位研究者的主张基本是正确的，在大多数情况下，这就是简单地拍摄舞台上的演出会不怎么好看的原因：那结果看起来，嗯，总是很做作[6]。

但这种以叙事为本质的艺术形式并不是长篇或短篇小说。以我们刚刚看过的伯恩那段打斗为例。在小说中，作者也会对动作和人物的反应加以选择，来吸引我们的注意，但这里的选择需要一种言语和动作之外的叙事者的声音来实现，而

且不能同时处理动作和人物反应。不仅如此，在几秒钟内发生的感情冲突如果写到纸上，就需要至少一百个单词。小说中对信息的铺陈是需要分层级、有顺序地按时间推进来进行的，这也会带来不同的体验。

下面是小说如何叙述一段打斗的例子。这篇文章选自一九八〇年出版的《谍影重重》原著小说《伯恩的身份》，作者是罗伯特·鲁德鲁姆。这不是那段影片中的打斗场景，那一段书里并没有写。伯恩被杀手们俘虏，他的左手被打烂了（那些坏人以为打烂了两只手），他被迫坐进了一辆车的后排座位，还被一位暴徒剥光了衣服。

车子在斯特普德克大街慢了下来，然后开进了一条南向的小路。杰森蜷缩在车里，气喘吁吁的。拿着枪的歹徒撕开他的衣服，搜查他的衬衫，还猛拉他的皮带。过不了几秒钟，他的上身就会被扒光；护照、证件、卡、钱，到时都不是他的了，所有能帮他逃从苏黎世逃走的东西都会被拿走。就是现在，否则便没有机会了。他开始尖叫。

“我的腿！他妈的，我的腿啊！”他向前倾斜身体，右手在黑暗中快速地摸索着裤腿下边的布料。他摸到了。自动手枪的枪把儿。

“不行！”前排坐着的职业杀手咆哮道，“看好他！”

他发现了。这是一种本能的意识。

可已经太晚了。伯恩在车内地板的黑暗中握着枪，而那个威武的士兵推了推他的后背。他被推倒了，左轮手枪现在被他举到了腰间，正指着攻击他的人的胸膛。

他开了两次枪，那个人向后倒下。杰森又开了一枪，正中目标，射穿了对方的心脏。那个人倒在了隐藏式弹簧扶手上。

这一段内容中有足够多的动作，可以满足任何一位对惊险小说上瘾的读者的需要。同时，这段内容与之前那段影片的差异也很清晰。小说的长处是可以告诉我们人物内心的想法，但对电影来说就不那么容易了。我们也许可以领悟某位角色的脑子里正在想些什么，例如玛丽在入侵者的包里翻到悬赏令时，她会感到恐惧，但没有直接的证明，除非电影笨拙地借助叙述者的声音来告诉观众。我们可以从描写中想象动作，如果你将想象力看作一样好东西的话（我是这样的）。事实上，我们必须去想象，因为那是描述出来的，而不是演出来的。在大屏幕上，我们看到动作的发生，而在书页上，我们必须成为共同创作者——如果我们不去想象，不亲自努力地看，作品就不起作用。我们成了意义的共同创造者，这是

我们在观看电影时极少去做的。举例来说，我们并不清楚杰森·伯恩长什么样子。但在电影里我们肯定知道，他就是马特·达蒙那种长相。另一方面，电影还有一个长处，伯恩的自动手枪不会等到开火的时候才变成左轮手枪（除非是道具组犯了弥天大错），而在小说里确实如此。我从没说过那是本好小说。

是的，电影是具有与小说不同的特征的另一种艺术形式，其中一大特征就是对时间的描述。电影制作者发现这件新玩具的功能，即时间可以不通过词语来丈量之后，钟表就变得流行起来，比如嘀嗒作响的时钟、停止的时钟、爷爷的古老大钟、电子表、座钟，或是挂在墙上的小猫时钟。一位家长很着急——播钟表的镜头。定时炸弹要爆炸了——播钟表的镜头。正在进行释放人质的谈判——播一千次钟表镜头。好莱坞最初十年的电影中出现过的钟表大概比全部小说和戏剧中出现的更多。但如果你要拍一部《伊利亚特》的电影呢？没有钟表？没问题，你兴许可以拍一些日晷的镜头，但那可能太做作了。但你可以拍影子的拉长或缩短，还可以拍摄天体在天空中的运动。宇宙就像时钟一样。

他们几乎一下子就发现的另一个东西是拍摄

的对立面——剪切。电影制作者可以运用各种设备，将我们带离正在放映的场景，以光速进入另一个场景。当然，如果你剪切一次，就可以这么做三十七次，这样你就制造了蒙太奇。法语中这个词的意思是“以并列关系存在于极短的时间内的一系列事件”，或是类似这样的东西。你们已经看过蒙太奇了，尽管不是经典电影中切换极快的那一种，例如谢尔盖·爱森斯坦^[7]导演的《战舰波将金号》中的蒙太奇。我们在《土拨鼠之日》的主角菲尔（比尔·默瑞饰）那无休止地重复的日子中见识过蒙太奇。在这部片子里，我们看到时钟一次又一次地从五点五十九分跳到六点整。我们还在二〇一三年的《王牌播音员2》中看过“带我去快乐小镇”那段用彩虹和独角兽来代替描述性爱的蒙太奇。蒙太奇在电影早期迅速流行，之后似乎一下子成了陈词滥调，到二十世纪后半段基本消失了——除了八十年代在摇滚乐录像中风靡了一段时间，还有摇滚电影。现代派小说对蒙太奇带来的可能性感到兴奋，但是在小说中，蒙太奇要用更长的时间来发展和显露自身，因为小说中的故事发展是线性的，不是同时发生的。在许多其他事物中，蒙太奇也有过复兴，即使它那跳跃而急速的展开方式已有所放缓。

同时，蒙太奇还揭示了电影的另一个特征：

它们的内容前后相继，因而其时间是线性的。一位电影制作者可以在空间上跳来跳去，而在时间上跳来跳去是有问题的。对，他可以很好地描绘一位时间旅行者，但这种跳跃其实是空间的跳跃。难的是让一位角色在自己生活过的时间中倒退，即使五分钟都会产生混乱。大体上讲，电影在时间中沿着一个方向推移，脱离这一路径的东西会让人难以理解。我想这肯定与图像是一个接一个地顺次出现有关，我们的大脑不喜欢较早的图像跑到较晚的图像后边来。

回到电影是什么，以及它像或不像什么上来——让我们来做个小清单。像戏剧那样，电影是要呈现出来的。这意味着你永远不能给我们讲述一位角色，必须呈现你的作品。所以那可能像几何课。呈现出的一部分是视觉的，观众们真切地看到了活动。另一部分是听觉的，我们会听到对话和陪衬的声音，从鞋跟碰撞地面到所有的配乐。事实上，围绕声音有一整块产业，还有一个职业——“音效师”，以这个领域早期的天才杰克·多诺万·弗利的名字命名^[8]，负责给各种动作配上恰当的声音，这可不容易做到。小说中的动作并不需要配音，但电影挑选展现或隐藏信息的过程也是一种叙事。在这方面，电影是有选择性的。这令电影离戏剧更远一些，更接近小说，但电影

距离小说还是很远的，因为它使用了一种不同的属于现代的技术——电影摄影机，并将镜头作为最基本的意义单位。镜头是一种静止画面（或是单一图片构成的一组画面），这些静止画面就是每秒拍摄的二十四帧中的一帧（较早的时候曾为十八帧）。这些镜头同时包含影像和声音，所以它们在同一时刻展现了多种信息。这里有一份关于电影成分的清单：

- 表演的
- 视觉的
- 听觉的
- 叙事的
- 选择性的
- 依靠一种新的技术——摄影机和胶片
- 以镜头为基本构成单位
- 依靠剪切、淡出、叠化来切换镜头

这些具体的分析留到以后再说。眼下，我们只要理解电影像其他艺术一样，有一种专门的语

言就够了。这种语言包含一些不同的元素，如视觉元素、声音效果、背景音乐、明暗的运用、时间设置、空间安排、动作，还时常有话语。其中某些部分也被其他艺术形式应用，但综合起来，全套完整的电影语言只对应这一种艺术形式。尤其是这几种元素以十分独特的方式发挥作用，并遵循一套规则——相当于电影的一套操作系统。我们可以通过分析这套规则，将全局分解成一系列容易把握的小部分。我们想理解这种艺术形式，只能通过细致地分析它，并掌握电影语言的规则——它的语法。不用担心，我们接下来会慢慢讲到这些。你还没有掌握这种语法，部分原因是它一上来就一股脑儿倒进你嗓子眼里了。在一节课里讲五个问题？拜托，那种方式会比我们的讲法无聊得多。

有些规则和模式适用于所有文学类型，另一些只适用于某一种文学类型。我在《如何阅读一本文学书》中讲过可以普遍使用的元素，例如我们如何解读雨或雪，冬天或夏天，浸入水中或是与他人一起吃饭之类的。另外，在《如何阅读一本小说》中，我们探讨过虚构小说的特定元素。如果一部电影里出现雨，我们可以利用《雨天》（亨利·沃兹沃思·朗费罗^[9]写的一首诗）、《永别了，武器》（海明威的一部小说）或是《天空

在哭泣》（埃尔莫·詹姆斯^[10]的布鲁斯歌曲，因史蒂维·雷·沃恩^[11]演唱而著名）中雨是如何发挥作用的^[10]知识来加以理解。但想了解整个场景是如何发挥作用的，不能靠研究朗费罗诗句中的结构或是海明威小说里的篇章组织。想了解《模仿游戏》或《塞尔玛》（都是二〇一四年拍摄的电影）中场景是如何发挥作用的，我们别无他法，必须研究电影独特的语言。

如果我们想理解电影的语言，想掌握其语法，就得了解第一条规则：电影是一种移动。我知道这一点听起来特别无聊。我们都明白这一点，不是吗？其实是既明白，也不明白。在生活中，我们早就留意到了这一点，但直到将这一规则表述出来，这个简单的事实才进入我们的意识。

这有点像万有引力定律，人们在牛顿揭示定律之前就有这种直觉，而等到牛顿正式提出后，每个人才赞同这一点。毕竟他们知道存在让物体向下落而不是向上飘的东西，但还是需要有人说出来。我并非在标榜自己是牛顿（你们肯定也看出来了），也不是说这条规则是我先提出来的。每个曾经思考过电影的人都会得到同样的结论，但我们总要找到一个出发点。

我们可以稍稍扩展一下第一条规则：电影是一种在时间和空间中描述事件的移动，角色、物体和拍摄设备会处于以各种组合方式进行的动态之中。第一个元素十分清楚，人物是动的。想想约翰·特拉沃尔塔在一九七七年的《周末夜狂热》中饰演的托尼·马纳罗在街上一路跳舞，想想特拉沃尔塔在那部电影里其他地方的表演。或者是马克·哈米尔在同一年的《星球大战》中饰演的卢克·天行者，在死星上坐着他的X翼战机飞快移动。在上一个例子中，我们还能找到移动的物体。不过，有时候人物是静止的，而东西却在动。想想正在进站的火车。随着火车站的减少，我们很少能看到那个神奇的时刻了。这个场景最初由卢米埃尔兄弟^[12]在一八九六年使用，震慑了他们的观众，同时开启了电影的时代；也被将近一半的西部片使用，而在一个多世纪的时间里，火车进站的确是真实生活中的大事。谢天谢地，在哈利·波特系列电影中，火车和车站的场景一再出现。在影片中，火车的抵达常常是提示某个新事件的开始（或表明一个事件的结束，比如在《安娜·卡列尼娜》中）。在《西部往事》一片的开头，火车进站带来了查尔斯·布朗森、他的枪和他的口琴，这个抵达本身几乎呈现了第一个事件：三位枪手等待他的一幕是一个典型的凝滞的画面，他们的静止令等待的时间显得比实际更长。当火车再次

驶离，我们的主角从一团蒸汽中出现，像某位希腊神话中的神一样，我们便知道大量的动作戏要开始了。

但有时候，动作完全取决于摄影机，靠它摇动拍摄或是放大、缩小某个实际上是静止的镜头。例如，如果导演想呈现一幅壁画或是一座建筑的外立面，这些东西肯定是不大会动的，所以就要靠移动摄影机的方法来拍摄。纪录片的制作者就依赖这种类型的移动，如果没有在马修·布雷迪^[13]的战地摄影照片或是同盟国的步枪上移动镜头的本事，肯·伯恩斯^[14]就拍不出《南北战争》一片，兴许以后都干不成什么事业了。从剧情片拍摄的基本层面上来看，定场镜头——最初用于表现一座城市或是某个想象中的世界的居所的镜头——通常是靠移动摄影机来拍摄，而不是静止地拍。我在别处谈到过奥逊·威尔斯导演的《公民凯恩》的开场，摄影机在此处移动拍摄主人公宅邸大门上的栏杆，上边还有“禁止入内”的牌子，之后一路追踪到视野里唯一一扇亮着灯的窗子。显然，这栋庞然大物不会动，所以摄影机必须动起来拍它。威尔斯重复地运用摄影机的移动技术，无论是推动（将摄影机放在一辆小推车或是移动式摄影车上，沿着一条铁轨前后移动，甚至是平行地拍摄某一对象），变焦（摄影机固定在某一

位置，通过改变镜头焦距的长短来拉近或推远所拍摄的物体或人物），还是摇动拍摄（水平移动摄影机拍摄某个固定的点，来获取横向的视觉信息）。在他最著名的镜头中，摄影机从巨大的库房里一扫而过，那里边堆满了凯恩数不清的战利品和收藏品，好像要给这个疯狂博物馆的藏品编目似的。无论摄影机运动的性质是什么，这里有一项基本的规则：如果场景——不论它是荒野、山脉还是纪念碑峡谷——拒绝移动，那就移动摄影机。

通常我们用这三种方式来表现移动，就像阿尔弗雷德·希区柯克一九五九年的《西北偏北》中最有名的场景，罗杰·桑希尔（加里·格兰特饰）被一架充满恶意的喷洒农药的飞机追赶。那架飞机猛扑、俯冲并猛烈开火，桑希尔或是奔跑，或是跳跃，或是翻滚，摄影机一直跟随着他。在这里，摄影机适度地紧贴罗杰看事物的视角，所以那架飞机或是紧跟着的油罐车（后来才证明是来救他的人）最初是被远距离地观看，后来才变得比较大一些。油罐车超过了桑希尔，事实上也越过了镜头。在他刚刚拼命跑到路上的时候，摄影机呈现了他站在路中间的场面——不是从油罐车所在的位置拍的，而是拉开了一小段距离。之后，随着油罐车越来越近，摄影机变成了罗杰，所以我们看到油罐车越来越大，而且突然之间变

得非常巨大。我们似乎被这个要停下来的大家伙撞了一下，随后摄影机后撤，显示他毫发无伤地躺在驾驶室下方。彼得·杰克逊在多年之后也运用了许多同样的技法，比如在呈现佛罗多·巴金斯躲避戒灵骑士团的时候。好东西是从来不会被电影界忘掉的。

因为这一点怎么强调也不为过，我再次总结一下，这就是电影语法的第一条规则：电影是移动。这正好体现在它的名字里——移动的画面^[15]。不管我们提到什么别的内容，它都建立在这一基础之上。电影是唯一一种依赖捕捉、存储和呈现移动而存在的艺术形式。电影里所有的动作和混乱中可能会存在静止的时刻，但这些静止时刻正是因为几乎不停歇的、可以预料的移动才让人难忘。一旦我们明白了这第一条规则，其他的就容易理解了。

^[1]美国剧作家，其代表作《推销员之死》曾获普利策奖。

^[2]美国电影、电视剧导演，对声音的细致处理与大胆实验是其影片的标志性元素。

^[3]美国小说家，代表作有《肠子》《搏击俱

乐部》等。

[4]美国文学批评家、文艺理论家。

[5]美国文学研究者。

[6]此处原文为“the result looks, well, stagy”，作者用stagy（舞台的、做作的）一词来描述，一语双关。

[7]苏联导演，俄国电影之父，世界电影的先驱，蒙太奇的发明者。

[8]“音效师”一词英文为Foley artist，即以Jack Donovan Foley的名字命名。

[9]美国诗人、翻译家。

[10]20世纪上半叶的美国音乐人。

[11]20世纪下半叶的美国音乐人，20世纪80年代最有影响力的吉他演奏家之一。

[12]哥哥奥古斯塔·卢米埃尔与弟弟路易斯·卢米埃尔，电影和电影放映机的发明人。

[13]美国摄影师，全球第一位全面报道战争

进程的摄影记者。

[\[14\]](#)美国导演、摄像师，代表作有《南北战争》《第五中央公园》等。

[\[15\]](#)电影在英文中又叫“motion picture”，即“移动的画面”。

1

眼见为实

当我们想学着欣赏电影时就会发现，电影其实会为我们提供一些帮助，提供一些线索，比如暗示，主张，证据。例如我们怎么区分好人和坏人？帽子的颜色并不是值得相信的提示。当然，达斯·维达总是穿着一袭黑衣，可杰昆·菲尼克斯扮演的强尼·卡西^[1]也这么穿。另外，帝国风暴兵^[2]穿着一身白衣，他们却不是社会栋梁。所以这里并没有一定的答案，尽管原则是对的——如果我们想了解角色，他们就得将角色呈现给我们，不仅关于角色是好人还是坏人，还有他们是否善良，关于他们的改变、成长，或是我们在角色特征方面关心的任何东西。

我们该怎样去感受一个角色？让我们假定喜欢某个角色，或至少同情他，只可惜他是一位职

业杀手。他可能是为了正当的理由才做这一行，但毫无疑问是靠杀人来谋生的。这就是克林特·伊斯特伍德在二〇一四年的电影《美国狙击手》中为自己设置的问题，一个关于真实世界中的战斗英雄，同时也是谋杀受害者的克里斯·凯尔的故事。这里的一大挑战是表现凯尔（布莱德利·库珀饰）的遭遇和成长——他从表面看是一位封闭了内心、在情感方面有障碍的士兵。我们猜想这可能是他的一种生存机制，但并不确定。也许在一些场景中能看出点什么来。电影一开始，我们看到了他第一次杀人的片段。一位母亲带着幼小的儿子，那孩子可能是九岁或十岁大，走在伊拉克法鲁贾的街道上，而凯尔在一处屋顶上观察他们。他察觉到可能有什么不对劲，因为这位母亲的走路姿势有点奇怪，她胳膊下面似乎夹着什么东西。那东西是一枚俄罗斯反坦克榴弹，这位母亲将榴弹交给儿子，让他冲着一支正在行进的美军队列扔出去。正当那孩子抬起手要扔时，凯尔开枪了，一下子打死了小男孩。母亲跑上前捡起榴弹，结果也被打死了。开了两枪，杀了两个人——一位母亲和她的孩子。这不是英雄式的电影开场。这个过程中，我们一直看着凯尔的脸——看他的脸是电影画面强迫的，因为凯尔并没有自己的感情和内在体验，他几乎什么都没有流露。这是他的工作，即便有时候让人难受，然而也就

是这样的工作罢了。只有他的观察员兼保镖称赞他技术一流，而凯尔让他闭嘴时，我们才能理解这次射击对凯尔意味着什么。我们将这一幕与对凯尔而言可能是转折点的那一场戏相比较：那场戏里，他的视野中又一次出现了孩子。在与敌方狙击手穆斯塔法猛烈对抗之前，凯尔打死了一个想朝美军的悍马车扔火箭推进榴弹的男孩，一个更小的孩子，肯定没超过八岁，他当时跑过去试图捡起武器。在其他的情境下，这个孩子努力捡起巨大的榴弹发射器的场景可能会以喜剧效果呈现，但在这里却意味着死亡。凯尔在决定是否开枪的过程中，先是恳求小男孩别捡那个榴弹，又求他扔掉它，表现得越来越焦躁（语言也愈发粗鲁）。镜头在小男孩费力地捡起武器和凯尔难过的脸色之间切换，我们明白了这一次他真正意识到，自己要结束一个小孩的性命。那个孩子终于将发射器扛在肩头时，镜头中的凯尔眼泪都快流出来了，一个镜头显示他的手指缓缓扣紧了扳机：凯尔无法在这样的情况下自救。救了他的是那个小男孩，他突然扔掉武器跑开了。当影片将镜头切回凯尔，我们看到他就要哭出来了，大口喘着气，像是要控制自己别呕吐。甚至有一刻，他的目光完全没有聚焦在任何东西上。库珀在此处表演得十分精彩。他在战斗中从未表现得像这一刻这般恐惧，尽管这时他不需要开火。现在我

们知道了一些无法言传的东西：这个男人必须在战争毁掉他之前离开战场。他还不能离开，但真的需要离开了。这个场景还告诉我们，这个男人是一位勇士，也没有丢掉自己的道德准则。

哦，你想讨论坏人？如果是坏人会怎样？一九五三年的《原野奇侠》中有这样一幕，一位不甘忍受欺凌的自耕农和主要的反派人物杰克·威尔逊打了起来，后者是大农场主雇来吓唬新来的农民的枪手。威尔逊由杰克·帕兰斯扮演，那时候帕兰斯还没有改掉“瓦尔特”这个名字。他又高又瘦，无可挑剔，稳稳地站在小酒吧简陋的门廊处。那位叫斯通沃尔·托里的农夫由小伊莱莎·库克饰演（这时他已经演过《马耳他之鹰》中那个倒霉的假装坚强的威尔默，在那部片子里被由亨弗莱·鲍嘉扮演的强大的山姆·斯佩德愚弄和羞辱），他又瘦又小，穿戴破烂，还在泥泞的街道上滑倒了。从一开始，我们就知道两件事：这里要发生一场冲突，冲突双方实力悬殊。斯通沃尔不仅瘦小（连他的姿势都在暗示他缺乏力量），还处在不利位置上——他站的地方更低更糟糕。他不知道自己在干什么，而威尔逊知道。

事情甚至更糟一些。威尔逊以精准无误的捕食者的直觉，发现并利用了受害者的犹疑和恐

惧。他讥讽斯通沃尔的名字，说他是南方的“垃圾”，甚至说南部联盟的英雄们——石墙杰克逊^[3]、罗伯特·李^[4]等人——也无非都是垃圾。他步步紧逼，直到一场枪战不可避免地爆发。但与此同时，他还做着另外两件事——戴上了皮手套以便拔枪，还有微笑。他知道将会发生什么。他应该主导这个局面，而且很享受这种感觉。因为他像我们一样，知道谁会赢。在他把托里彻底激怒时，托里拔出了枪，但之后的动作出卖了他：他犹豫了。从皮套里拔出枪之后，托里便停了下来，突然意识到自己的错误。他把左轮手枪稍稍放低了一些，之后又举起来，他大概觉得自己必须继续下去，心里却又不想这么做。威尔逊现在没有危险，他一句话就能终止这场对决。然而这不是他的目的，于是他开枪了。只开了一枪，非常有效率，然后又一次微笑。他的任务完成了——几乎完成了。斯通沃尔的朋友斯伟德从画面一侧出现来收尸的时候，威尔逊瞪了他一眼，吓得他不敢再动，之后转过身，又按了按枪把手——提醒你一下，我准备好了，我的左轮手枪也准备好了——然后走回了小酒馆。

现在我们知道了需要了解的关于威尔逊的信息。

这是一句小说写作课上的老生常谈：要呈

现，而不要告知。事实上，这个理论也没那么老。从狄更斯的小说来看，没人把这话告诉他，也没人告诉托尔斯泰，或是塞万提斯。但自从有创意写作课开始，就有这则老生常谈了。在海明威那个时代应该也有了。如果这句老生常谈对小说而言是正确的，它对电影而言就更加正确。除非观众的确看到了什么，否则那就不存在。不要直接告诉我们，也不要让其他角色告诉我们某个人对动物很好，以她用自己并不宽裕的口粮喂流浪狗来呈现吧。

那么我们在杰克·威尔逊杀死斯通沃尔·托里这件事中，能了解到他的什么？他是以赢为目标的，知道如何增加并利用自己的优势。他极为残忍，毫无怜悯之心。他很擅长自己的工作，而且非常享受。这很重要。为了让肖恩后来对他的攻击合情合理，威尔逊必须做一个坏透了的家伙。他不能光是嘴上说得坏，还必须当一个坏人，一个欺凌弱小的恶霸，一个愿意占对手便宜的人，一个心安理得地杀掉“又一个乡巴佬”的人，一个活该遭到报应的人。而他全都符合这些条件。

现在，在我们忘记之前，我再说一遍：电影是一种视觉媒介。在此之上，我们可以再附上一句：其中的视觉影像是移动的。对，它包含或

者说可以包含其他的元素，比如它可以使用声音。电影通常是叙事的，图像可以是彩色的或黑白的，动作可以是实景也可以是动画，但底线是电影必须包含移动的画面。出于文化的原因，我们太习惯“移动的画面”这个说法了，以至于无法留下它有多神奇的印象。现今的观众在画面不能移动的时代还没出生呢，大概一个例外都没有。但曾经有一段时间，并不是太久之前，画面是无法移动的；而在前不久，人们要花上几天、几个星期才能让它们动起来。抛开所用材料的变化不谈，从几千年前的洞穴壁画到《惠斯勒的母亲》[\[5\]](#)并没有发生多大的变化。从绘画到摄影，再到电影的变化，以人类历史长河的尺度看来，只不过花了十亿分之一秒。

之所以说电影是一种“视觉”媒介，是因为它的观众是人类。我们能理解电影，有两大关键原因。其一，视觉显然是我们最强大的感官。其二，与捕食者俱乐部中的犬科和猫科动物不同，人类早早地在历史中学会了用脑子来弥补他们可悲的不足，毕竟只要猎物跑得比一颗卷心菜更快，他们就追不上了。忍耐、躲藏、记忆、耐心、策略、团队合作，这都是让人类成为更能干的捕食者的技能。以上技能除了第一个，都包含着认知和分析的能力，这令我们更擅长创造和解

读视觉化的故事情节。当查尔斯·福斯特·凯恩^[6]在电影一开始扔掉手里的雪花玻璃球，并说出他那有名的临终遗言时，我们就会怀着希望一直看到最后，想弄明白他气喘吁吁地说出的那句“玫瑰花蕾”是什么意思。事实上，我们相信一定会找到答案，如果电影不给一个交代，兴许我们会把电影院烧了。抛开电影院的安危不说，这种能力还有别的用处。我曾经提出过一个“印第安纳·琼斯原则”：如果你有一位看似事事无所畏惧的英雄，他又需要在稍后某个关键时刻表现出一个弱点，那你必须早点展示那个弱点。这就是印第安纳·琼斯在《夺宝奇兵》中被水上飞机驾驶座上那条叫雷吉的蛇吓得崩溃的原因，因为之后他几乎将遇到世界上所有的蛇。看到这一点，我们便理解了他为什么如此害怕，以及他想继续前进需要克服多大困难。

这类似“契诃夫的枪”的原则。这条原则作用于另一种视觉媒介，即舞台。安东·契诃夫多次提到过道具对效果的影响，如果有人在第一幕亮出了一把枪，它就必须第二幕开火，否则这把枪就不应该出现。他将此视为对作家的提醒——不要引入多余的视觉信息，尤其是那些能带来巨大预期的东西。如果早先的场景中包含了一把网球拍，观众们免不了要得出有人会打网球的结论。

与此同理，我们总觉得枪会射出子弹，如果它并没有开火，我们就被误导着白白焦虑了。

这个原则有两重意思：第一，如果我们看不到某个客体，比如一种品质、一个事实，甚至是一个人，那它便不存在；第二，如果你给我们看了什么，最好还是把它用上。

举例来说，我们不仅要看到麻烦本身，还要看到潜在的麻烦。在一九三九年的电影《关山飞渡》中，当旅行者们停下在驿站过夜时，就说明了旅程非常艰难。当这些人夜里都歇下，为剩下的旅程休养生息时（其中还有一个人要生孩子），一位阿帕切妇女趁夜逃出了驿站，准备通知她的族人接下来驿车无人护送。换句话说，这是个容易到手的猎物。为什么这么拍？嗯，从导演约翰·福特不那么文明开化的视角来看，他想以此来强化印第安人的不诚实——他们无法被驯服，不能轻易相信。这不是什么高尚的原因，我承认，但都是过去的事情了。在此之外，还有个十分简单又实际的理由，即那些印第安人不可能在纪念碑山谷一带漫无目的地四处游荡，盲目地盼望恰好撞上势单力薄的猎物。他们也许是一心要找人开打，但并不愚蠢。最后，通过展现那个女人鬼鬼祟祟地逃走，电影告诉我们危险即将来临，毕竟我们跑到电影院是要看印第安人的突袭

的。五六个脾气不好又不合群的人挤在一辆交通工具上，对任何人来说都不是什么有意思的内容。但在第一支箭射过来的时候，这一小群吵吵嚷嚷的人就变得十分有趣。因而那个女人的举动预示了接下来的紧张和惊恐。

或者假设你想传达一处采矿营地的绝望处境，就像查理·卓别林在经典默片《淘金记》中做的那样。让我们做出进一步的规定，像卓别林一样，你不能用语言，除了那些插入电影中的字幕（周期性出现的文字提示）。你可以利用那个小个子流浪汉，卓别林标志性的角色，他嚼着鞋底，所做的一切都徒劳无益。你还可以利用他那个身材高大、一起住在小破屋里的室友，他被饥饿逼疯了，追着那个小个子流浪汉，围着光秃秃的桌子转来转去。如果想表现这些并体现他们有多困窘，你可以让卓别林在他饥饿的朋友眼中变成一只鸡腿。这个画面不仅表达了他们饥饿的程度，还极为滑稽有趣。

那么这一切意味着什么？首先，我们依赖于视觉信息，也擅长加工这样的信息，我们不仅能将它们长时间地储存在记忆中，还能在需要的时候让它们出现。这对电影制作者而言是绝好的事情，如果观众缺乏这种特殊的技能，他们就要关门大吉啦。

有时“眼见为实”这个电影的基本特点会带来新的转折。我们在一些恐怖片或惊悚片中都有这样的体验，某个我们认为已经死去的角色，突然被证明还活着。你可以回忆一下自己的观影经验。对我来说，这发生在一所学校的体育馆里，当时我们一千两百人一起看了一九六七年的《盲女惊魂记》。奥黛丽·赫本扮演的盲女苏茜被吓了好几个钟头，一开始吓她的是可怕的罗特（艾伦·阿金饰）的手下，之后是杀掉了手下的罗特本人，电影设置他杀死手下的桥段是为了凸显他恶劣的品性。苏茜关掉了住处所有的灯，只差冰箱里的那一个，因为冰箱门被东西卡住了，她不知道里边亮着灯。苏茜在罗特将她拖进卧室想要杀她时，鼓起巨大的勇气捅了罗特一刀，我们都以为这个男人死了。但回到厨房，借着冰箱里那只小灯泡微弱的光，罗特蹒跚着找到她，并抓住了她的脚踝……六百个女生（还有很多男生，公平地说）同时发出了尖叫。我敢肯定那间体育馆被震得地基都移动了几英寸，而我的耳朵也不像原来那么好使了。但我上了一位合格的电影观众必须上的课：记得检查脉搏。在电影的世界里，反转无处不在。如果你在万圣节带着电锯在猛鬼街看《黑色星期五》[\[7\]](#)的话，你就明白了。

所以这里有一条有用的策略：除非你非常确定一具尸体确实是尸体，否则就可能发生很多糟糕的事，当然偶尔也有好事。在好莱坞电影中，没有什么比刚刚死掉的人更难预料。我们这些观众一定得多加注意，以保证木桩确实刺穿了心脏。但不是说恐怖片垄断了假死的桥段，比如我们看到《指环王1：魔戒再现》中，白袍甘道夫就有在摔死之后又骑马来救人的场景。

曾经有很长一段时间，大家总是在期待续集。举个恰当的例子，人人都喜欢七十年代前后的好兄弟组合保罗·纽曼和罗伯特·雷德福。两人都是金发碧眼，真是刺眼。但卑鄙的老乔治·罗伊·希尔（那个导演，而不是反派）在《虎豹小霸王》一片中把他们俩都弄死了。这件事令续集处境尴尬。但之后雷德福与纽曼的组合俨然成了一棵摇钱树，好莱坞没人会让这株绿色植物自生自灭。你在人们的谈话中就能听到齿轮旋转的声响：

“是的，我们要让他们俩回来，等着看吧。”

“但他们都死了。”

“好吧，那么——同样两个人，不同的名字

怎么样？不同的地点，不同的时间。”

“不过，还是银行抢劫犯吗？”

“不，这就是新片子的精彩之处了。这次是小偷。还是坏蛋，但是比较惹人爱，你明白吧？而且……在芝加哥。对，芝加哥。”

“在大萧条时代。”

“没错，当然。他们会跟以前一样，但又有所不同。而且我们还找希尔来拍。”

然后他们真这么干了，而且知道会招来批评，所以提出了世界冠军级别的口号：“这一次，他们也许会侥幸逃脱。”真是完美。而且这部电影^[8]最终获得了七项奥斯卡奖，其中包括最佳影片奖。

但它也有让人紧张的地方。在“大骗局”的高潮——这真是一种对片名的讽刺——两个骗子已经拿到了道尔·罗尼甘（由危险人物专业户罗伯特·肖饰演）的五十万美金，却被冲进现场抓捕他俩（至少要抓纽曼饰演的亨利·康多尔夫）的联邦调查局特工波尔克阻止。波尔克让雷德福扮演的约翰尼·胡克离开，并感谢他在这次抓捕行动中提供

的协助。愤怒的康多尔夫朝约翰尼的后背开枪，促使波尔克掏枪击毙了康多尔夫。血从约翰尼的嘴里和康多尔夫的胸前流了下来，营造了恐怖和震撼的效果。罗尼甘被腐败的当地警察从犯罪现场带走了，没有拿到钱。

哦，不！我们并不喜欢这个结尾。希望破灭了，虎豹小霸王布奇和圣丹斯跑进枪林弹雨中的那个定格镜头的画面又回来了。只不过……

只不过“波尔克”不是联邦调查局特工，而是亨利·康多尔夫的老朋友。他一来为两位主人公解除警报，他们就起死回生了，至少是从地板上爬了起来。大家都在微笑，擦干了假血迹，然后来分钱。

但这不是欺骗吗？是某种骗局般的结尾，对不对？

这是个骗局，没错，但不是用来骗我们的。好莱坞电影有一百万个骗局结尾，都很有欺骗性。这些结局毫无铺垫，完全不合逻辑，是变魔术一样突然拿出来的东西。但这个不是。这个结尾的好看之处在于它是从影片的行动中生发出来的。其中某位角色甚至说，罗尼甘如果发现自己上当的话，永远都不会罢休。这意味着我们的主

角必须消失得无影无踪，而反派必须永远不知道自己被骗了。好吧，你不可能消失得比死更彻底。这里真正的大骗局并不是关于钱的，而是这有关消失的表演。不过，那些钱是不错的额外收获。

作为一种视觉媒介，电影传递出一则古怪的信息：不要相信你看到的，或者你以为自己看到的。在一九八一年的黑色犯罪惊悚电影《体热》中，我们看到——或者以为看到了——马蒂·沃克（凯瑟琳·特纳饰）被一枚炸弹炸飞，而这枚炸弹和她的情人内德·拉辛（威廉·赫特饰）用来处理她丈夫尸体用的炸弹一模一样。在影片后续的发展中，内德被审讯，并被指控犯了谋杀罪。在监狱里日渐衰弱的时候，内德突然意识到自己被耍了，他一开始就被当成了替罪羊，马蒂在自己结婚前精心策划了后来的一系列计划，包括变换身份和另一起冷血的谋杀，以及毁掉内德的生活，这一系列计划实施得相当完美。而真正的马蒂其实还活着，正坐在海滩上慢慢喝着杯口插着小雨伞的饮料。我们以后还会围绕这部电影谈更多东西，但这些足够说明，我们和内德确信自己看到马蒂“死了”，然而我们和他的看法并不可靠。这种看上去确定无疑的死亡在几十年中被一大批电影使用，它们的成功几乎都依赖于让我们看到需

要看的一切，只不过缺少最后那一点细节。有人脱下了衣服，跳进了海里，但我们并没有看到他淹死。有人走到了来往的车流之中，然后消失了。在这部电影中，我们看到马蒂在放置炸药的仓库周围走动，就觉得她进去了，但她并没有走进去。我们的头脑补充了眼睛没有看到的内容。在电影中，很多古老的骗局都还在发挥作用。

我们在这里谈论的是死亡的骗局，但规则是普世性的。电影不仅挖掘了我们看到的东西，还有那些我们以为自己看到的。当然，没有人真的死在了人为编排的电影里，但许多角色都死了，或是看似离开了这个世界，只是有时候他们并没有真的死去。通常，我们并不知道他们没有像宣传中那样死去。电影是建筑在欺骗观众的基础上的，不仅让观众相信那些从来没有发生在并不存在的人们身上的事，还骗大家相信某件事是真的（在剧情之内），尽管事实通常正相反。所以关于尸体的那条规则“没有什么是确定的，除非被亲眼证实”应该扩大适用范围，换句话说，要确认你看到的，真的是你认为自己看到的東西。

否则，谁知道你尖叫起来会是什么样子？

[\[1\]](#) 电影《与歌同行》中，杰昆·菲尼克斯饰

演美国乐坛教父强尼·卡西。

[2] 《星球大战》中的兵种。

[3] 即托马斯·乔纳森·杰克逊，美国南北战争期间著名的南军将领。绰号石墙杰克逊（Stonewall Jackson），有部分历史学家认为，如果单论战绩，托马斯·杰克逊是美国内战中唯一的英雄。片中的斯通沃尔（Stonewall）与石墙杰克逊重名，所以被威尔逊用来加以讽刺。

[4] 美国军事家，在美国南北战争中，他是美国南方联盟的总司令。

[5] 19世纪美国画家惠斯勒的代表作，画于1871年。

[6] 电影《公民凯恩》的主角。

[7] 原文为“Friday-the-Thirteen-on-Elm-Street-at-Halloween-with-Chainsaws”，指《黑色星期五》《猛鬼街》《电锯惊魂》几部恐怖电影的综合体。

[8] 即1937年的《骗中骗》。

2

摄影机替我们思考

自从卢米埃尔兄弟拍摄了那辆驶入车站的火车，电影就被用来拍摄一系列交通工具，比如飞机、火车和汽车。实际上，这还是约翰·休斯^[1]某部电影的片名——他导演了一九八七年那部由史蒂夫·马丁和约翰·坎迪主演的喜剧片^[2]，这部电影也确实呈现了交通工具带来的困扰。除了这部电影，从《火车大劫案》、《逍遥骑士》到《末路狂花》，再到《速度与激情》系列，电影制作者都热衷于拍摄速度。这种痴迷的原因之一是移动的交通工具能传递许多不同的信息，像力量、恐惧、得意、复仇、紧迫、罪恶、英雄气概——你随便说吧，这都依赖于剧情和拍摄技巧。

这些传递信息的形式在漫威二〇一二年推出的《复仇者联盟》中得到了进一步发展，影片

中，一群超级英雄将拯救地球的责任扛在了自己肩上。有关运输工具的场景展示了摄影机在讲故事时的重要性。在这部电影中，我们只能看到外星人入侵者的行动。我们外星人的背后，看着他们从曼哈顿上方的虫洞里飞出来（最好不要问，先看下去），之后视角瞬间切换到虫洞内侧，看着外星人迅速飞向我们。摄影机没有采用过任何外星人的视角。他们是异类，是威胁，电影坚定地将他们放在那样的位置上。另一方面，当托尼·斯塔克（小罗伯特·唐尼饰）变身钢铁侠飞起来时，他的铠甲本身就变成了一种运输工具——我们看到了铠甲里的他，他面前的数据投屏是那套铠甲的特色，我们还看到了他在铠甲里的飞行动作。我们确实很关心斯塔克，也关心其他的复仇者。如果观众对剧情没有代入感，那电影本身就没意义了。为了增强观众的认同感，导演乔斯·韦登运用了主观视角的拍摄镜头，虽然并非只用这一种拍摄方式，但也多到足够达到他的目的了。

说到主观视角的拍摄镜头，在二〇〇八年的电影《贫民窟的百万富翁》的绑架场景中表现得更有力量。导演丹尼·博伊尔在这里让一切都动了起来，像人、事物、摄影机，所以这个场景变成了模糊不清的运动状态。贾马尔（戴夫·帕特尔塑造的第一个电影角色）乘上了一辆火车，要在固

定的时间到达某个车站，他每天都这么做，希望他喜欢的姑娘拉提卡（芙蕾达·平托饰）能来这个车站和他一起私奔，从虐待她的黑帮情人手里逃掉。他倚在一处阳台的栏杆上，阳台上有一个钟表——这是呈现他心理状态和处境的有力画面。他的身体语言告诉我们，这是一种几乎没什么希望的重复行为。但之后拉提卡出现了，她的身影出现在两辆相遇的火车之间，静态的画面夹在快速移动的火车和站台上拥挤的人群之中。原本蜷缩着身体的贾马尔站了起来，他几乎看不到她，也不能喊叫，这在熙熙攘攘的车站里都是徒劳。在一瞬间，两个相爱的人成了流动的世界中静止的点。之后贾马尔认出了他的兄弟萨利姆（马杜·米泰尔饰），他现在是黑帮的忠实手下，一起来的一帮人都朝拉提卡跑过去。贾马尔让拉提卡快跑，她避开了几辆汽车和一辆停着的火车，流氓团伙还在追她，背景仍然是流动的人群和火车。萨利姆抓住拉提卡的头发，将她从一辆轨道车里拖了出来，随后他和三名同伙推搡着她的后背穿过了人群。同一时刻，贾马尔正在一条平行的站台上跑着，试图在那些人带走拉提卡之前追上她，但他失败了。接下来是拉提卡被粗暴地对待、贾马尔在拥挤的人群中奋力奔跑的镜头（这经常是表现速度、紧急或情绪受挫的好方法），都是用颤动的手持式摄影机拍摄的（这时你简直

要相信摄影机的稳定技术从未发明过了)。拉提卡的镜头都是从背面拍摄的，以体现她的无助，给贾马尔的镜头则从侧面推进，以体现他的绝望。他到得太迟了，没能救下拉提卡，只能无助地听她大叫着他的名字，看着一把大刀在拉提卡的脸上划了一下，留下了永久的痕迹，就像她是黑帮的一件财产。这个场景巧妙地浓缩了贾马尔的沮丧，尽管只是顺便拍下了车站的混乱场景，却因此而成功。

让我们综合地来看，以上两部影片展示了摄影机的位置和稳定性如何影响对剧中角色经历的感受。首先，一件东西是如何拍摄的，与拍摄了什么东西同样重要。手持式摄影机的抖动可以表现某位角色在追逐目标或逃避危险，表现穿过拥挤的人群或森林的冒险，或是表现茫然及失去方向的感受。因为这个原因，主观视角的拍摄方法常被用于恐怖电影。而客观视角的拍摄方法，从另一方面来说可以制造一种纪录片式的事实：观众从安全的距离观看（即便外星太空船的到来看起来不怎么安全），所有的情节被包含在一个稳定的画面中。目前看来，客观视角的摄影方法是更常用的技术，很少出现其他选择，而一九九九年上映的独立制作的恐怖片《女巫布莱尔》是个著名的例外，这部片子主要——甚至可以说全部是以主观视角拍摄的。

我们人类做了很长时间的 effort，才让电影展现现有的视野和规模。小说也确实能达到同样的效果，但通常需要花上一千来页才行。幸好小说不经常如此，但确实有这样的例子。从古希腊起，戏剧就试图在小空间里讲述宏大的故事，你肯定知道那是怎么回事。如果你最近去过剧院，特别是那家剧院开在百老汇，你大概看到过一些值得注意的东西。人在空中飞，角色在薄雾中消失又重新出现，就像你知道的那些魔法。这些魔法已经流行了差不多四百年。自从J.M.巴里为我们塑造彼得·潘这一角色以来，他们至少已经飞了一个世纪。谁是第一个这么做的人？我不是戏剧史专家，说不出来，但这足够证明舞台和电影有许多相似之处。

我们可以追溯到莎士比亚，来针对戏剧的宏大性举出更多的例子。环球剧场^[3]有七处不同的演出区域，位于一层的主演出台或称“伸出式”舞台直接伸向观众区，大部分表演是在这一区域进行的，它后边有一个挂有帷幕的空间，这是内舞台（用来表现棺材或修道士的小房间）。二楼有一个中心阳台（麦克白夫人在这里走动）和一个小小的“贵族的房间”，是真正的贵族们用来观看演员背面的房间，哈姆雷特曾在这里质问他迷茫的母亲。此外两侧各有一处带窗户的阳台，毫无

疑问那是朱丽叶住的地方。最后是“天堂”，这里在大家视野之外，工作人员可以在这里滚动炮弹来制造雷声。所以这里有很多空间可以安置演员，也有数不清的方法制造比大多数现代舞台能展示的更具连续性的情节。环球剧场呈现的可能性经常被称为“电影式的”，从特定角度来看的话确实如此。

只可惜舞台永远也成不了电影。真的不行。即使用一个多层次、多舞台的剧院尽其所能地诠释莎士比亚的作品，他的戏剧在剧院里也做不到像电影一样。J.M.巴里的作品办不到，乔治·萧伯纳的作品办不到，尤金·奥尼尔的作品办不到，安德鲁·劳埃德·韦伯的作品也办不到。当然，这些人都有被改编为电影的作品，但这不是一回事。尽管他们才华横溢，但他们选择的呈现模式缺少了区别电影和戏剧的元素：摄影机。不是存储胶片的那部分——尽管没有这个功能我们也走不远——是摄影机对我们而言有意义的那一部分，即镜头。这个小部件提供了舞台永远也给不了的东西。

选择

既然我有滥用莎士比亚的习惯，那就让我们

以一个场景为例，哈姆雷特在他母亲乔特鲁德的房间里（这是第四幕的第三场，如果你们要记下来的话）。哈姆雷特刚刚证实克劳狄斯杀害了自己的父亲，至少他自己是这么认定的。他跑到国王的房间想进行刺杀，但不巧的是，国王正在祷告，这不是杀一个人并送他的灵魂下地狱的最好时机，所以他就跑去了乔特鲁德的房间。波洛涅斯（那个怂恿了国王的弄权者，但也是哈姆雷特心上人奥菲莉亚的父亲）愚蠢地搅了进来，想让乔特鲁德监视她的儿子。听到王子靠近的声音

（不是喊着“妈妈，妈妈，妈妈”来提醒自己的敌人那种），波洛涅斯藏到了一块壁毯后边，这就是著名的致命的“挂毯”。哈姆雷特进了房间，冲突就发生了。母子二人的对话声音很大，带着困惑，言辞激烈，并且带有性的暗示和警告意味，至少对于乔特鲁德是这样。她当然有理由害怕自己被谋杀，她的哭号声引起了波洛涅斯同情的喊叫，他为此挨了哈姆雷特一剑，这一剑刺穿了挂毯。毕竟哈姆雷特错以为只有克劳狄斯可能待在王后的卧室里。王后和王子发出了更多的喊叫和哭泣，随后老国王的鬼魂登场，只有哈姆雷特能看到他。他被鬼魂吓着了，而王后也被儿子古怪的言行吓到了。这很有趣。

所以这个场景说明了一些东西——你在看哪里、如何观看都很重要。如果你只是看一台戏剧

表演（我们几乎都看过），你会一次看到所有角色：哈姆雷特、乔特鲁德、挂毯鼓起来一块儿（或是挂毯底部有东西），还有登场的鬼魂。两位主要人物在每一刻都吸引了我们几乎同样的注意力，注意力的转换由演员上下场来调节。我们看到乔特鲁德的反应时，也看到哈姆雷特用疯狂的语言刺激她。如果我们以电影的形式来看，就不是这样了。一九九〇年佛朗哥·泽菲雷里导演的《哈姆雷特》中，梅尔·吉布森和格伦·克洛斯分别饰演儿子和母亲，我们只有一次看到他们在一个画面中出现，即在哈姆雷特刺死波洛涅斯半秒钟之前，乔特鲁德扇了儿子一巴掌。剧情是这样推进的：

哈姆雷特说话（远景镜头）

乔特鲁德回应，说话（中景镜头）

哈姆雷特粗暴地说了几句话（近景镜头）

乔特鲁德看起来很害怕（近景镜头）

类似的更多镜头

泽菲雷里不是笨蛋。不管我们是否喜欢这个场景的拍摄方式（我碰巧喜欢，你们可能有不同的答案），都能理解他为什么这样做。他知道一个本质上静止的场景需要动态元素，如果演员不能过多地移动，摄影机就得来完成这项工作。而

且，快速的拍摄和频繁的镜头切换提升了我们的不安之感，这也是片中每个人物的感受。电影是动作，正如我们之前提到的，但它也是运动，这二者并非完全一样。无论在一大段场景中有多么少的动作，以及它在现实空间里是如何安排和表演的，我们都要感觉到它在推进情节、人物、意义、主题，或是以上全部内容。在这种情况下，剪切本身就带有意义。当然，演员的对话和动作也带有意义，有个人转动身子倒地而死，怎么可能不带意义呢？但通过那些在母子间频繁切换的跳跃镜头，导演和摄影师想要加强我们对这二人在精神和距离上的疏远的印象。我们可以从莎士比亚提供的元素中理解这一点，观看剧院里的演出时也有同样的感受，但通过剪切技术带来的突然切换，我们可以用不同的方式体验这一点。

电影为什么能做到这一点？因为从本质上来说，电影的语言和戏剧的语言不同。它的语法是选择，而不是展现。相比之下，戏剧没有选择，只能时时刻刻在展现舞台上发生的一切。小说在选择叙述视角方面与之相似，这种选择决定了文本将传达何种信息，以及作者通过叙述者来分享多少信息。同理，摄影机的位置和焦点，包括剪切，决定了我们将要看到什么、如何观看，因而斯凯尔斯和凯洛格声称电影是一种叙述的艺术，而不是戏剧性的艺术。在对这个问题进行几十年

的思考之后，我们或许可以认为电影是一个混血儿，是一种使用了戏剧材料的叙事。可以之后再回到这个问题上来，现在，我们的兴趣主要在电影本身。

既然我已经提到了角色说话方面的问题，可以考虑一下这些可能性。在舞台上，一整块场景中包含了一切：由于所有出场人物都在舞台上，谁离观众比较近（谁在抢谁的镜头？），位于什么高度或海拔（说话的角色相对于听众，是站在高台上还是深坑里？），还有穿戴什么颜色的服饰（是不是有人穿得比其他人都鲜艳，因而吸引了我们的注意力？），就非常重要了。即便如此，这些招数也不一定有用。如果重要的角色穿了一条红裙子，而我是个色盲，我就感觉不到这一点。不仅如此，离舞台较近也许更起作用，比如观众坐在C排而不是我习惯坐的W排。所以，某个场景中哪个角色的经历才是最重要的？而我们要如何确定这个问题？而另一方面，在一部电影中，导演和摄影师就能确保我们抓住要点。思考一下这些可能性吧，摄影机可以在指定的时间里——

- 聚焦于说话者

- 聚焦于主要的聆听者（们）

- 聚焦于次要的聆听者（们）

- 用广角镜头囊括说话者和聆听者

- 用深焦镜头以相对清晰的方式将二者置于画面中

- 用浅景深同时包含二者，但聚焦于主要想表现的一方，同时模糊另一方

- 用浅景深，但不时切换聚焦的对象

- 快速或缓慢地从说话者切换到观众

- 聚焦于说话者和聆听者身上的一部分，注视的对象可以是脚，也可以是脸，你知道的

- 镜头落在一些动物或东西上，而它们并不是对话的组成部分，比如一朵飘过的云、正在酝酿的暴风雨，或是牧场上的一头驴子

- 以上这些的任意一种组合

- 以上都不选

我知道我漏掉了一些可能性，但这是一个比较充实的清单。重点是，作为电影的欣赏者，我们发现了摄影机停留其上或一闪而过的对象，这些停留和一闪而过提供的信息，和所拍摄的对象提供的一样多。仅仅作为观众的话，我们不被要求去注意那些选择，只是比奥马尔·沙里夫^[4]看到了更多的彼得·奥图^[5]。

既然我们已经谈到了王室的故事，那再回到这个话题。在二〇一〇年的电影《国王的演讲》中，导演汤姆·霍伯带我们了解了国王的口吃问题以及它的治疗过程。因为老国王的死，爱德华八世的退位，朴实的王子伯蒂^[6]成了国王乔治六世，并且最终做了令他成名的那次演讲。这不是一次普通的演讲，而是一次面向全国的演讲，实际上发布了英国向德国宣战的消息。他要团结他的人民，来一起保卫国家。这大概就是英国人保留君主制的原因——让凌驾于政治纷争之上的人在国家大事上有发言权。国王（科林·费尔斯饰）必须流畅地完成这次演讲。为此，他接受了语言矫正师莱昂内尔·罗格（杰弗里·拉什饰）的训练。那场著名的圣诞演讲不仅被数量可观的英国民众收听，快要死去的王后（海伦娜·伯翰-卡特饰）、国王的哥哥戴维（盖·皮尔斯饰）和他的妻

子——从前的辛普森夫人（伊芙·贝斯特饰）也是听众。这可不是在公园里闲逛。国王和罗格用了所有的方法来应对这个严酷的考验，接下来的五年中，他们还会进行多次这样的合作。电影对于呈现谁和呈现什么的选择十分熟练。霍伯（更恰当地说，是霍伯通过剪辑师塔里克·安瓦尔）让我们看到了饱受折磨的国王和他为克服口吃而作的努力。也许磨难再多一些，我们就会难以忍受。这是必须展现在观众面前的部分，但实在太痛苦了。那么还可以展现什么呢？什么都可以。场景从录音工作室的门被一位仆人从外面关上开始，这好像在说国王陷入了绝境，他眼下无处可逃。之后的镜头是：

1. 国王向下看，之后叫了罗格的名字。

2. 罗格恭敬地看着他。

3. 回到乔治国王，他深吸了一口气，显然有些紧张。

4. 罗格的整张脸，他带着鼓励的语气说：“把其他事都忘掉，对着我把它说出来。”

5. 紧张的乔治。

6. 积极的温和的罗格。

7. 乔治深呼吸作准备。

8. 站在大麦克风两边的男人的双人特写镜头（为数不多的类似镜头之一），罗格用手指数数。数到“一”时，他指向了乔治。

9. 乔治的单人镜头，他僵住了。

10. 罗格用手比画给出提示，嘴里不出声地念着单词。

11. 乔治被恐惧禁锢，他犹豫了，咽了咽口水，好像是要说话，但没有发出声来。

12. 王后，她身后坐着丘吉尔（蒂姆西·斯鲍尔饰），紧紧闭着眼睛，抓紧女儿伊丽莎白的手和椅子扶手，显然对此时的沉默感到恐惧。

13. 罗伯特·伍德（安德鲁·豪威尔饰）头戴耳机，等待听到声音。

14. 罗格耐心地等着，但也很紧张。

15. 乔治挣扎着，嘴唇翕动，终于说出了几个单词。

16. 罗格引导他念下一行。

17. 乔治努力地念着一行行单词。

18. 和王后一起聚集在皇宫里的人群。

19. BBC广播将演讲传向帝国各个地方，乔治的声音层层叠加，摄影机摇动拍摄，将全部场景纳入画面。

20. 乔治挣扎着说出词语。

21. 罗格指导他将声音沉下来。

22. 乔治念出了“这条消息”。

23. 一间英国小酒馆里的人。

24. 乔治挣扎着继续演讲。

25. 罗格指导他的下一个动作。

26. 乔治念出了一句话最后的“面对战争”几个字。

27. 罗格点头——非常好。

28. 双人特写镜头，罗格和乔治解释他们曾经寻求过和平的解决方式。

29. 乔治继续痛苦地演讲。

30. 罗格用嘴形比画后面的单词。

31. 从乔治肩头拍摄的双人特写，摄影机环形移动，呈现两个人的侧脸。

32. 伍德和同事们用耳机聆听。

33. 从罗格背后拍摄的双人特写。

34. 罗格称赞地点头。

35. 起居室里的一位母亲和她的儿子们。

36. 乔治继续念。

37. 工人们在工厂里聚集在广播前。

38. 皇宫楼梯下的仆人们在聆听。

39. 俱乐部里的绅士们。

40. 从罗格另一侧肩头拍摄的双人特写，罗

格有力地比画着手势。

41. 乔治继续念。

42. 罗格在后一个词组说出来之前，做了强调的手势。

43. 威尔士公爵和公爵夫人坐在一间大房子里的沙发上，靠在一起，宽大的凸窗扩展了空间，摄影机慢慢聚焦到他们二人脸上。

44. 乔治还在挣扎，但气势渐强。

45. 罗格欣慰地看着，但表情很平静。

46. 皇宫外聚集的人群听着喇叭播放的演讲。

47. 乔治的母亲独自听着演讲，十分满意。

48. 中景镜头，乔治在继续，找到了他的节奏。

49. 士兵围在战场上的一台收音机前。

50. 王身后的坎特伯雷大主教（德里克·雅各比饰）和丘吉尔的特写。

51. 从乔治肩头拍摄的双人特写——演讲的最后部分。

52. 再次特写，乔治念出了最后几句话，开始只是轮廓，之后整张脸占据了画面。

53. 王后终于舒了一口气，年幼的伊丽莎白笑了一下，丘吉尔和大主教都赞许地点着头。

54. 王后微笑的特写。

55. BBC广播的工作人员鼓掌。

56. 罗格简单地表扬了乔治。

57. 乔治释然地叹了口气。

58. 双人特写镜头，乔治走了几步，拿起他的西装上衣，罗格关上了窗子。

59. 乔治穿上了上衣。

60. 罗格把眼镜揣进了口袋，之后做了简短的点评来打破紧张气氛。

61. 乔治的侧面镜头，他和善地回应了几句。

在这里，呈现和叙述者的选择之间有一个基本的差别：演员们接受的训练和直觉都植根于戏剧表演，那是一种关于呈现的艺术；而镜头本身和在剪辑室里进行的选择与演员的劳动是分离的。这又回到了我们在看伯恩与卡斯特尔的对打时，对剪辑师角色的讨论。在拍摄场景或剪辑的时候，你我当然都不在场，不过会这样进行：霍伯搭建场景，以捕捉相关角色的面孔，拍出准确的形貌、感觉和情绪，不管他得把这个场景拍多少次。在后期加工阶段，就是主要的拍摄工作完成后，将一大堆胶片或视频转化为一部电影的阶段，霍伯会将所有拍下来的内容交给安瓦尔剪辑——将这些内容分类整理、选择，修剪到一定的长度，排列好顺序，总之是转化为我们最终看到的场景。有些导演会参与剪辑过程，有些只看一眼最终结果，绝大多数导演处于这两种类型之间，会阶段性地检查一下，但主要还是让剪辑师安静地独立工作。毕竟期待一个人拥有想象力、艺术气质和组织能力，能领导演员和其他专业人员共同创作一部电影，还会拼接胶片或电子视频，就像要找一个生来就为电影存在的人一样难。在某个场景中，可能存在二十种安排镜头的方式，都可以令我们全神贯注地观看。或者有几百种，又或者一种也没有。我们明白在眼前这个例子中就不止一种。这是给我们提了个醒，选择

可以控制观众的反应。

上一章我们分析了《美国狙击手》中的一个场景，当时研究了通过观看角色的脸，来体会他表面之下的所思所想的重要性。不久出现的另一个场景展现了截然不同的内涵：当我们根本看不到多少东西时，又能了解到什么。在最终那场大战的场景中，凯尔隔着极远的距离干掉了穆斯塔法。然而为了做到这一点，他向敌人暴露了己方的位置，一场大规模混战紧接着爆发了。由于地面刮起了沙尘暴，空中支援没能击中目标，而凯尔发出致命一击时，地面支援离他太远，难以及时赶到。在噪音、尘土和危险之中，他用卫星电话给妻子打了一个电话，告诉她自己就要回家了。支援队伍悄悄穿过封锁赶过来，于是狙击小组从占领的屋顶上打出了一条路，凯尔掩护着大家，让其他人都安全地下去。他们逃到外边，面对着可怕的场景，满目尘土飞扬。我们看到跑动的身影，一个瞄准他们的敌人被凯尔打死，之后凯尔被子弹打中了腿，摔到了地上。随后，场景切到了支援队开来的战地车上，跑过来的倒数第二名士兵丹德里奇（科里·哈德里克饰）被拉到了车里，然后车门关上了。他们开车时才意识到凯尔被落下了，并坚持要等他。从这个时间点开始，一切都变得模糊不清：凯尔爬起来踉跄地走

向战地车，丹德里奇将头探出车外喊着他的战友，凯尔离车越来越近，但他走得太慢了，有样东西（大概是一支枪？）被扔掉了，而最终，丹德里奇把凯尔拉上了车。当镜头转回去拍那一大团沙尘暴时，我们才看清被扔掉的是一支狙击步枪，就是凯尔用来杀死穆斯塔法的那支枪，他不再需要它了。接下来的镜头是死去的穆斯塔法躺在他的狙击隐蔽点上，证实了我们想知道的信息：凯尔的战斗结束了。这便是这个场景的美妙之处：我们无法清晰地看到任何东西，但并不需要看到。影片提供了形貌、颜色和动作，以及非视觉因素如速度和声音等，我们的头脑足以补充上其他内容。我们在这里看到的就是所谓的“战争迷雾”^[7]，战争中的混乱和骚动占据了我们的感官。在之前的战斗中或许也看到了这些混乱和骚动，但黄沙漫天的景象令我们真正感觉到了这些。前面曾经谈到过摄影机如何控制我们看到什么，并将之看作对细节的精准选择，但在这里，电影制作者让我们自己补充上遗落的元素——换句话说，看到我们并没有亲眼所见的内容——而我们愉快地这么做了。这就是电影不言自明的特点：它需要观众的合作。观众在创造意义的过程中搭了一把手。这在某种程度上令你感到骄傲，是不是？

我们能从这一场景中得到什么？从这部电影中得到什么？让我们想想老朋友戴夫，那个宣称自己看电影只关注情节的人。这个场景中有足够多的情节。我们知道戴夫喜欢看有狂躁的打斗和噪音的电影。但他最近在想，也许莱克茜说的有几分道理。戴夫会注意到，影片突然从清晰的画面（他明白这是在展示一位狙击手的生活）转换到了凯尔在尘土飞扬的视线中踉跄地走向救援车的场景。那些在另一部电影中过于“艺术”的东西，或许在这里就对他有意义。

“我明白了，”他告诉莱克茜，“这里所有的混乱，比如尘土和其他东西。我们看不清是什么，但知道它就在那儿。这是他在那儿的处境。”

“他？”

“你知道，那位狙击手。克里斯·凯尔。做这份工作可不容易。为了做正确的事，你必须做点错误的。真不容易，但要让兄弟们安全。这会让你的脑子乱成一团。我觉得我可做不来。”

“好吧，那他做得怎么样？”

“没那么糟。如果他有更多时间就好了。他能做得更好，不过……再说了，你真能在经历这

种事之后感觉良好吗？”

“我表示怀疑。”

“但那真是个精彩的场景。你说呢？”

“是，我明白。所以那不仅仅是一场沙尘暴，而是在表达一个主题？”

“我觉得可能扯得有点远了。”

“继续想一想吧。”

在阅读一部小说时，读者、媒介和创作者之间的关系看起来十分简单。这就是一本书，而且显然有一位作者，很少出现超过一位的情况，我们捧着书，所以我们是读者。我们可以将此拆分为三个元素：媒介（实体书或电子书），创造这一媒介的人（作者），接受者（我们，读者们）。作者可以选择想要表达的信息，通常是通过选择叙述者的视角来完成的。例如，第一人称叙述不能直接告诉我们叙述者不在场时发生的事情，同时可以给我们提供大量可供分析的材料，我们一般能得到某个特定场景的丰富信息。

相较而言，当我们观看一部电影时，注意力

都集中在摄影机为我们选择的東西上。這是一種非常排外的機制。如果它只想讓我們看到聖丹斯，我們就無法擴大畫面把布奇也包括進來，即使他只在幾英寸之外。我們瞥見了《驚魂記》中的珍妮特·利，然後是一個被黑影籠罩着的人物，然後又是珍妮特，然後是一把刀，但他們永遠不會一起出現——這種效果很好。重點是在真實生活中或者在戲劇舞台上，我們會看到在場的所有人和物，然而攝影機會進行剔除、選擇、呈現、揭示和隱藏。想看更多的東西？你得拍你自己的電影。他們已經給了我們所有想給的東西。

[1]美國導演，代表作有《小鬼當家》《101條斑點狗》等。

[2]指《飛機、火車和汽車》一片。

[3]位於英國倫敦，最初由莎士比亞所在的宮內大臣劇團於1599年建造，1613年毀於火災，1614年重建，並於1642年關閉。1997年，一座現代仿造的環球劇場落成，名為“莎士比亞環球劇場”或“新環球劇場”。

[4]埃及電影演員，阿拉伯世界最具代表性的電影明星。

[5]爱尔兰男演员，同时活跃在戏剧与电影界，与沙里夫曾共同参演《阿拉伯的劳伦斯》等电影。《阿拉伯的劳伦斯》中涉及阿拉伯王室，故下文有此一说。

[6]乔治六世的昵称，其登基前更为正式的称呼为“艾伯特王子”。

[7]一种军事理论，普遍认为由普鲁士军事家克劳塞维茨提出，指的是军事行为的参与者身处战场环境时感受到的不确定性。

3

镜头！场景！段落！

假设要继续讨论电影——我想我们是要继续的，否则你就不会读下去了——我们就得说清楚要谈些什么。在讨论小说的时候，我们会花很多时间谈论叙述策略、表达方式以及小说采用的视角。如果是诗歌的话，就得谈到许多有关韵律、押韵格式和形式的话题。然而，电影不是这些艺术形式，它是一种视觉媒介，构建意义的基本单位也是视觉的。我们大多数人都清楚这一点，只是不了解具体的术语。当我们试着讨论在大银幕上看到的内容时，只有一个词可以用。它偶尔是适用的，但更多的时候并不能胜任这个任务，这个词就是——

场景。

不要误会我的意思，这是一个听起来很完美的词。一个术语，很棒。但这个词使用起来有诸多不足之处，比如“你知道那个他凝视着她的眼睛的场景”，“那个银行里的出纳员突然开始跳踢踏舞的场景”，“那个强盗们跑出杂货店，之后警察追赶他们，最终把他们困在了一间旧仓库里的场景怎么样”，如果这些都是场景的话，我们的技术词汇体系恐怕就有问题了。

幸好它们不都是。其中一个（第二个），其他的则是别的东西。

电影中不仅要有化学，它本身就像化学。放松，这儿不会有任何实验室报告。但我们在化学课中学到，我们的世界是由一些非常基本的构建模块组成的。在最基本的层面（我差点说成元素）上，我眼前这棵枫树的组成部分一点也不像一棵树。与之相反，有数十亿不能表达树的特性的极为细小的东西，它们结合在一起便造就了这棵糖枫树。我们知道那些小东西是原子，是物理世界最基本的意义单位。还有比原子更小的粒子——质子、中子、电子、夸克，以及科学家研究化学之后发现的一些粒子（说实在的，有点像是捏造的）。而那些原子，比如氢、氧和碳原子，可以组合为分子，进而创造出更有意思和有用的物质，其中某一种也许正可以表达树的特性。好

吧，在碳氢化合物和枝叶伸展的板栗树（或者是我们举例子用的那棵枫树）之间存在很多层级，但没有那些基本的构成单元和它们彼此结合的方式，我们就无法得到一棵树。

电影也与之类似，而它的构建模块是看得见的。电影中最基本的单位不是场景，而是镜头。当我们用原子理论来比喻电影时，一个个镜头就是那些原子。电影中没有比镜头更小的意义单位了，而镜头们彼此相连制造出更多的意义。实际上，存在一种更小的单位，某种亚原子颗粒（继续我们的化学类比）：帧。一帧是只包含一幅图像的矩形胶片，二十四帧连成一串，你就得到了一秒钟的胶片。显然，每一幅单独的图像中都带有意义，但我们只有将数量可观的图像连缀在一起时（记住，每秒二十四帧），才能得到真正的意义。那便是镜头。之后你如果以正确的顺序将足够多的镜头连缀在一起，便会得到一部电影。简单地讲，一个镜头就是摄影机在某一特定时刻捕捉到的画面。它可以是静止的，比如约翰·韦恩在一九三九年的电影《关山飞渡》中举着他的马鞍和连环枪，也可以是动态的，比如史蒂夫·麦奎因在一九六八年的《布利特》中，驾驶着福特野马车飞跃旧金山一座山的边缘。悉德·菲尔德在经典的剧本写作书《电影剧本》中写道：“镜头就是摄影机看到的东西。”在《认识电影》一书

中，路易斯·贾内梯说镜头是“未经剪辑的一小段胶片”，这很像“摄影机看到的東西”。相信我，他们说的意思差不多。

接下来的要点可以用上那个我们知道的词。菲尔德继续说道（实际上，每个人都会继续说）：“场景是由镜头组成的。”啊，场景！一个场景包含多少镜头？长度是多少？它可以多长或多短，却依然是一个场景？没有绝对的答案。见鬼，甚至连粗略的估计都没有。

剧本写作的入门指南说，场景是电影意义的基本构建模块。但我们不是要在这儿学写剧本，而是要理解电影。我们这本书是欣赏电影的入门指南，其中的原理大体相似。场景不是链条上最小的单位，我们已经知道了，最小的是镜头。而它也不是最长的，最长的应该是段落，除了电影本身。场景由镜头组成，然后诸多场景积攒成一个段落，一连串的段落最后组成电影。电影的一个古怪之处在于，它是由不连续的时刻组成的连续的作品，单个的图像并不移动，而整体构成了移动的画面。让你有点头疼了，对吗？一个场景可以由一个单独的镜头组成，有时也会由几百个镜头组成，而其中任何一个单独的镜头都不具意义，只有组合成一个场景时才有价值。那些场景、那些意义单位与其他场景一起形成短的故事

单元，或者说段落。在此之上才有更多东西。

在舞台上的戏剧中，一个场景通常指在同一个地点由同样的演员来演出的内容单元。如果你想严格地从技术上来说，那就意味着每当有一位角色出场或离场，就有一个新场景，但一般来说，我们用它来指大体上相同的一群人，所以当默西亚王国的信使来送信之后又离场时，那还是同一个场景。对于电影也差不多是一样，只是电影中同一个场景的位置更灵活可变，因为我们不用被固定在某个剧场中。在电影里，一个场景可以是两位骑着自行车从山上下来的角色大声交谈，也可以是一位角色转瞬即逝的静止画面。这两种艺术形式之间的巨大差别是，戏剧中的场景是我们要共时处理的。我的意思是，这里没有导演和剪辑的选择，将我们的注意力集中在演出某个部分上。当然，他可以让角色分布在舞台的前部或后部，我们可能因此给予不同角色不同的注意力，但也不可能不会，观众（比如那些每星期去几次剧场，一直坚持了四十年的观众）是非常变化无常的，甚至有逆反心理。你无法保证他们会注意你想让他们注意的东西，他们也许仅仅因为泄愤反其道而行之。他们的注意力可能游移不定，旁边的人也可能在关键时刻打喷嚏。他们可能觉得女配角比主角更可爱，因而花了整个晚上看她。加上场景中的演员可能都在做什么事，哪

怕是根本不重要的事——台上的一对情人正要偷偷亲吻，两个孩子在嘲笑他们或是做出扔小刀的动作来吓唬他们，没有人闲着，即使他们只是摆了个佯装害怕的姿势。一定比例的观众忽略重点的可能性，更接近于统计学意义上的必然性。

电影中就不是如此。还记得上一章谈过摄影机替我们思考的话题吗？这是它无疑取得成功的地方。戏剧让我们看到一个整体的场景，但我们在电影中看到的是受控制的（同时也控制着场景的）镜头。我们只能看到导演和摄影师允许我们看到的東西。如果那是一场枪战，我们看到镜头从英雄的脸切换到坏人的脸，之后又切回来，然后再次切换，都是特写，却不知道站在木板路上的小镇居民都在做什么。他们很可能正期待而又焦虑地咬着嘴唇，但就我们所知的信息来讲，他们也可能在野餐、玩尤克牌或跳吉格舞。导演知道我们会看到什么，因为那都是他安排我们看的。对，我们也可能漏掉。喷嚏先生或许又坐到了旁边，或者我们正在亲热（嘿，我在汽车电影院看过很多次电影），这样就会漏掉整个镜头，但当我们盯着银幕看时，对看到的内容没有多少选择权——除非导演想让我们有选择。听好了，拍摄任意一位对手的脸或他们二人的脸的镜头都不是场景，除非那和我看过的所有电影都不一样。事实上，枪战本身也不是场景。场景是从

对峙双方中的一个人首先走到街上，小镇居民们要么纷纷聚拢、要么寻找隐藏的地方开始，直到其中一方被撂倒，小镇居民往前走，而导演喊“停！”的这整个过程，其中会有十到四十个镜头，用掉三十到七十五秒。如果是由赛尔乔·莱昂内^[1]导演，就得花十二分钟。

上述场景是由十八个镜头组成，一共六十八秒，并与之前的一到两个场景相连（至少会有一个场景，如妻子/女朋友/最好的朋友/警长试图劝说主角不要走到街上），还与之后的一两个相连（包括主角朝妻子/女朋友/最好的朋友/警长走过去），形成一个段落，一系列连在一起的场景组成了一段叙事，算是整个电影里的小故事。

我们以后再回过头来讨论上面提到的各个元素，现在先看看一场经典枪战中的那些镜头。该枪战出自赛尔乔·莱昂内一九六八年的巨作《西部往事》。我在别处说起过这部电影的开头，现在仅仅想关注这场发生在尘土飞扬的火车站的枪战。我们的三位亡命之徒斯内基（杰克·伊莱姆饰）、史东尼（伍迪·斯特罗德饰）和纳克尔兹（艾尔·穆罗科饰）——都是很棒的名字，尽管没用在电影里——静静地等着某个人乘火车前来。我们不知道那是什么人，但他们的兴趣激起了我们的好奇。我们知道，这三个人当时的位置是史

东尼靠近车头，斯内基靠近中部的车厢，纳克尔兹则在最后一节的守车。不论如何，这都不会是一场公平的搏斗。

1. 史东尼在近处，其他人在远景镜头的画面中，画面被水箱和车头框住（10：18）。

2. 史东尼的反打镜头，神色警惕。

3. 斯内基的特写镜头，神色警惕，纳克尔兹处在背景中。

4. 邮政车的车门拉开了，中景镜头。

5. 史东尼的头部特写，他朝声响来源猛地转过头。

6. 史东尼的手部特写，他抓住了腰间的温彻斯特霰弹枪。

7. 斯内基的手部特写，他抓住了左轮手枪。

8. 特写，斯内基意识到开门的声响是一个错误的信号。

9. 中景镜头，邮政车上的工人将一个沉重的大包裹扔下车。

10. 斯内基的手部特写，他放开了左轮手枪。

11. 纳克尔兹疑惑表情的特写：这儿分明什么都没有，那么在哪儿呢？

12. 从后边拍摄的斯内基的头部特写，他看向史东尼。

13. 史东尼回头看的特写，他轻轻地笑了笑。

14. 斯内基嘲笑的特写，之后露出怀疑的神情。

15. 斯内基的手部特写，他的手指在枪套上敲打着。

16. 斯内基的特写，他轻轻摇头，好像没搞明白发生了什么，之后轻轻抬了抬下巴，示意史东尼和纳克尔兹过去。

17. 从纳克尔兹后方拍摄三位枪手的远景镜头，他们朝斯内基的位置缓慢地移动（他们干什么都不快）。他们仍然很警惕，但还有点困惑。火车离开了，他们转身走了。一只口琴奏起了摄人心魄的旋律。

18. 斯内基的特写，史东尼和纳克尔兹（都面向摄影机）站在他身后，移动的火车在背景中。

19. 同样的镜头，三个男人转身背对摄影机，火车原先停留的位置出现了一个男人，我们会知道这是哈默尼卡。他左边是斯内基，右边是史东尼。斯内基朝史东尼点了点头，意思是：就是这个人。三位枪手转向新来的人，他们的手都准备好了。那个男人是从另一侧溜下火车的。

20. 新来的人的特写，他戴着破破烂烂的牛仔帽，还吹着口琴。帽檐向上翘起，露出饰演者查尔斯·布朗森饱经风霜的脸，他斜眼看着他的敌人。

21. 从哈默尼卡后方拍摄的反打镜头，一直拍到铁轨另一头的那三位枪手。他还在吹奏只有四个音符的怪异旋律。

22. 斯内基扭曲的面孔的特写。

23. 哈默尼卡的特写，他停止吹奏，问：“弗兰克在哪儿？”

24. 史东尼（更近些）和斯内基的中景镜

头，斯内基摇着头说：“弗兰克让我们来的。”

25. 哈默尼卡的中远景镜头，他问他们是不是给他带了一匹马。

26. 史东尼的特写，他邪恶地微笑，将头转向斯内基。

27. 斯内基的中景镜头，他看着身后的三匹马，然后回头说：“好像咱们少了一匹。”为了清晰地体现他的企图，他的枪有一半露在枪套外边，就挂在腰间。

28. 哈默尼卡的特写，他一脸阴沉地轻轻摇了摇头，说：“你多带了两匹。”

29. 史东尼的特写，他看起来没那么自信了，之后斯内基评估了一下这次较量。

30. 从枪手们后方拍摄的四个人的全景镜头，每个人都把手移向了自己的武器。

31. 哈默尼卡的中景镜头，他还拿着旅行包，我们看不见枪套。

32. 镜头突然一切，给了一个斯内基开始行动的短镜头。

33. 从后方拍摄哈默尼卡，旅行包掉落，露出左轮手枪。他用这把枪精准地射击。前两个人很快就倒下了，但镜头切换了。

34. 中景镜头，史东尼射中了哈默尼卡的肩膀。

35. 中景镜头，哈默尼卡身子一转，倒向了木板路。

36. 中景镜头，史东尼向后倒地，死了。

37. 风车转动的特写，最后拉远至中景镜头。这个镜头持续了二十六秒，是这一场景中最长的镜头。

38. 哈默尼卡眼睛的特写，然后镜头拉远呈现他的头，之后是整个人——他痛苦地坐起来，审视这场杀戮。

39. 远景，三具尸体躺在凹凸不平的木板路上，拴着的马在背景中。

40. 哈默尼卡的中景镜头，他抖了抖防尘外套，重新戴好帽子，捡起左轮手枪，然后起身走出镜头。

41. 哈默尼卡靴子和包的特写，它们都磨损得很严重。他将左轮手枪藏回包里，之后拿起包走出画面。

42. 停。

这大概是电影中拍摄过的最纯粹的枪战了。没有移动的窗帘（后边可能藏着来复枪），没有哭哭啼啼的局外人，没有从酒馆大门的上方或下方偷偷看热闹的围观者，只有那几个男人、空间和枪。还有沉默，大段大段的沉默。这是导演莱昂内美学的一部分。他的西部片几乎都是禁欲主义的，它们近乎病态地安静。他电影的特征是大量的空间都是安静的。你可以与之前提过的伯恩那场打斗做一下比较。这个场景大概有四十五个镜头（我把某些镜头合并为一个了），长度为四分五十六秒。摄影机慢慢滑动、消磨时间，但总是有某个目的。它似乎在等待——我们似乎在等待——就像车站里的那三个恶徒一样，等待某件重大的事情被揭示或发生。高级的戏剧不能操之过急。平均每个镜头八点八秒——这个数字看似不怎么对——的确很慢，尤其是考虑到许多镜头通常只有一至两秒。这就留下了充足的时间来延长其他镜头。比如哈默尼卡第一次露出脸那个镜头，看起来像永远那么长，尽管那个镜头只有十一秒钟。即便如此，当其他的脸部特写只有三四

秒时，十一秒还是很长了。

不要把细节太放在心上，关注电影用了多少镜头来完成这项工作就好。如果一部电影拍得不错，就比如这部，那每个镜头都很关键。每个镜头都告诉我们一些东西，增添一些特定的细节——一种态度，一种紧张或冷静的状态，打斗的位置关系，对意外的反应，时间的流逝。连结尾不停转动的风车也暗示了这个地方荒无人烟的孤寂，说明这场杀戮没有任何目击者。

这引出了我们要说的第二点。这个场景是更大的内容的一部分。这不是电影的第一个场景，但与第一个有关——事实上，它是由第一个场景直接引出的，组成了影片的第一个段落。我认为这个段落包含了三个场景，但有些人可能认为只有两个。我们给它们起个名字以便区分。第一个场景是“接管”，描述三位亡命之徒出现在这个近乎废弃的火车站，并接管了它。他们把车站管理员锁起来，还把他的印第安女佣人撵走了。第二个场景是“等待”，描述这三个人想打发火车到来前的几分钟，但其实什么也没干。第三个场景是“交锋”，描述火车的到来标志着枪战即将发生，就像我们刚才看到的那样。现在，理智的观众可能会提出异议，认为前两个场景实际上是一个，因为它们在同一个地点发生，而且由相互关

联的行为组成。或许也可以认为火车的到来是一个单独的场景，但在我看来有点不太合理。我的逻辑是，从那扇破烂的门打开到印第安女人跑掉这一段是独立的，因为包含了完整的开始、中间和结尾。三位演员在火车到来前的表演组成了另一个完整的部分，也有开始（他们十分满意，因为占领了这个车站），中间（寡淡的烦躁不安）和结尾（火车）。另一方面，火车的到来即便由不止一个镜头组成，却是飞逝而过的，不足以构成一个场景，所以只是等待的最后一部分。在判断这一点时，重要的是判断详细分解的场景是不是一个更大的叙事框架的一部分，实际上这是从“接管”开始的段落的尾声。

那么让我们回到那三个要素。它们到底是什么呢？

一个镜头会传递出视觉的（也可能是听觉的）信息。

一个场景会包含一段故事，它是由摄影机拍摄的一段段视觉信息即镜头组成的。场景是一个完整的行动，没有固定的时长。

一个段落运用更大段的故事——那些场景——来形成一个故事框架，不管它有多简单，也

总是包含开始、中间和结尾。

明白了吗？你现在也是电影专家了，或者走在成为专家的路上。现在，我们来谈谈一些可能会令人困惑的微妙问题。

比如说，一个场景里有多少镜头？它实际拍了多少就有多少。以莱昂内的这部电影为例，有四十五个镜头。而我们之前分析过伯恩的场景，时间差不多只有它的一半，却有六十三个镜头。其他场景也许有五个镜头，也许是三个。无论怎样也不可能是零。

镜头的数量可能是一个吗？是的。

那么一个镜头就可以成为一个场景了？是的，但极为罕见。

我讨厌问这个问题，但一个段落里有多少场景呢？答案是同样的，拍了多少就有多少，从一到无穷多（甚至超过无穷多），至少是相当多。

好吧，那么一个镜头有多长？一个场景有多长？一个段落有多长？一部电影中有多少段落？真的还要问？我还得再说一次吗？

镜头

让我们从镜头谈起。它的主要功能正如我们在上面提过的，是提供一条视觉信息，而电影将建立在这样的基础之上。对，还有听觉信息，但眼下我们先假装所有电影都是无声的，只将注意力放在视觉元素上。镜头依照影片（或导演）的需要可长可短。习惯上，一个单独镜头的时间上限大约是十一分钟，这是一卷胶片的长度。而在数字时代，这个上限恐怕是无限长。自然而然地，电影制作者开始追求个性，有人已经尝试过用一个单独的镜头来构成一个段落。有人会试着超越所使用的媒介的极限。这个人就是阿尔弗雷德·希区柯克，他一九四八年的电影《夺魂索》是根据李奥波德与勒伯杀人案^[2]改编的，传奇之处在于每卷胶片（大约十六分钟）都是由一个单独的持续的镜头构成的，没有剪辑。我不知道这是不是真的，但看上去的确如此（这么一说，剪辑师可真狡猾）。

胶卷的乐趣

传统的电影胶卷包含一千英尺胶片。有声电影每秒播放二十四帧（无声电影每秒在十六至十八帧之间，在手持式摄影机的时代，摄影师用手

摇动曲柄，所以不同的电影之间情况会有很大的不同）。现代电影使用的胶卷，每卷包含的胶片是从前的两倍多，一部两个小时长的电影只用大概五卷，替换起来就比十到十一卷便利多了。

在观看非数字化影片时，我们可以留心一下提醒电影放映员更换胶卷的标记（它叫尾接标记），是一个小小的符号，通常是一个明亮的点或圈，在画面右上方的角落里。实际上会有两处，一个在胶卷离最末尾处还有八秒钟的地方，称为换机信号，意思是该做好了，第二处出现在胶卷离最末尾处还有一秒钟的地方，称为更换信号，意味着必须换胶卷了。电影放映员会在换机信号出现时，也就是在还有八秒钟倒计时的时候开始放第二盘胶卷，这个过程称为连入。在转换信号出现时，他需要快速按下两个换向阀，即两个小开关，一个用来打开连入的放映机，第二个用来关上已经结束播放的放映机。现在，这些工作都自动化了，但以胶卷数量来表示胶片长度的术语保留了下来。

但你必须动作迅速，每个提示信号都只持续四帧，即零点一七秒。当然，在数字电影时代，就是我们如今已进入的时代，这一切都不再使用了。没有胶卷，没有提示标志，只有磁盘或硬盘驱动器上的数字信息，以及一张安排放映的放映

表。我很怀念那个小点。

事实上，约翰·福特一九三九年的经典作品《关山飞渡》中就有一个不和谐的因素，却是我喜欢的。在一部有如此多的动态画面的电影中，福特非常笨拙地插入了一些关键角色的静态镜头——约翰·韦恩饰演的林格·基德、克莱尔·特雷弗饰演的达拉斯、贪污的银行家盖特伍德，甚至是总是噘着嘴的体面人联盟的头儿，她没有上车。这纯粹是为了不让电影在每次更换胶卷时出问题，是这部影片不那么完美的元素之一。

场景

首先，我们能不能说，一个场景不是一个镜头？我们可能会得出这样的结论，只不过它是错的。在某些情况下，一个镜头就可以是一整个场景，尽管十分罕见。这么说起来，一个段落也可以只有一个镜头，尽管极其罕见。在二〇一四年的影片《鸟人》中，导演亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图令影片看起来几乎像是一镜拍到底的。当然这不太可能，但巧妙的剪辑可以隐藏大量的镜头切换。不过又说来话长了。现在我们先讨论场景。有时候一个场景结束、另一个场景开始的地方并不清晰。这种模糊性在交切镜头场景中尤

为明显。所谓的交切镜头场景，是指在一段放映时间里有两个完整的场景，它们通常发生在同一时间，但被分解开来，并交叉播放。

例如，二〇一二年漫威的《复仇者联盟》一片在打斗达到高潮的场景中，影片在天空母舰的舰桥和下方的打斗之间来回切换。那场打斗由许多个场景组成，尽管在我们第一次看电影时，它似乎只有一个。每一位超级英雄都有自己的场景（有的甚至不止一个）。这个段落的大部分都是钢铁侠先露个脸，然后切到黑寡妇，之后是索尔、绿巨人或是美国队长，他们分别在和外星人对战。间或还会移回天空母舰，独眼侠尼克·弗瑞（塞缪尔·L·杰克逊饰）在那里试图反抗他的上级，因为上级想发射核武器毁掉纽约来解决危机。这些快速的交切镜头在我们感受起来就像一个很长的、有些不连贯的事件，实际上它是由许多更小的场景组成的——绿巨人和洛基、美国队长和外星人、黑寡妇搭了外星人运输工具的便车、鹰眼扫射了视野内的所有东西、钢铁侠和爆炸、尼克·弗瑞和微不足道的最高统治者等——在最后钢铁侠穿过虫洞，在外太空引爆了核弹头，并撤回地球站到了他的队友中间后，所有场景才汇合到一起。这些场景中的每一个都有自身的完整性：一位角色在一个地点（或一系列地点）完成一个行动，然后去另一处地点进行另一个行

动。当然，如果前后相继地展现这些场景，就会造成它们是前后发生而不是同时发生的错觉，所以导演乔斯·韦登必须求助于交切镜头，在同一时间恰当地呈现所有打斗。同时，这样处理也更刺激。重要的是一个场景必须是一个完整的动作，无论那有多小。与此相比，一个镜头可能是一个完整的动作，但不是必需的——实际上通常不是。虽然进度有点快，但接下来我们要讨论的就是——

段落

你能看出我们这本书的模式了吧？我们在层层地往上加，这也正是电影的组成模式。镜头积累成场景，场景积累成段落。但并不是随机的叠加，场景需要围绕某些东西来聚集，通常是一个故事，每个场景都要为故事的搭建做出贡献。

一个段落中有多少场景呢？

真的吗？又是这个问题？总是在数数！

一个段落最少可能包含一个场景，最多——谁知道，三十个场景？而且它们的长度可能在一分钟到半小时之间。平均来看，一个段落包含的

场景数可能是六到九个。单场景的段落会威胁到连续性。起码你不会想让一部电影中出现很多单场景段落。另一个极端是，如果一个段落中有过多的场景，大多数观众容易失去头绪，因为每一个小场景都会转移观众对更大的叙事框架的注意力。

记得我在这一章开头提到的这三个元素可能引起的困惑吗？没有比追逐戏更能体现这一点的了。它们几乎总被称作“场景”，但更像是段落，比如电影《布利特》中的追逐场景，一九七一年的影片《法国贩毒网》中的追逐场景，还有一九六九年《虎豹小霸王》中的追逐场景。第一个可能存在争议。这是一段相当连贯的情节，虽然我将其看作一个段落，你却可能觉得从一辆车到另一辆车的切换更像是镜头而非场景，这样一来在你眼中，这一段追逐确实就是一个场景。然而后两个例子大概不存在疑问。我们不仅仅从汽车切换到高架列车，甚至还在列车内部看到一个坏人杀死了一位警官，又射中了另一个男人，之后切回吉恩·哈克曼饰演的道尔所在的车里，又切换到火车的残骸，这无疑是很多个场景。正如在《复仇者联盟》中有大量的交切镜头，使其感受起来像是一个单独的场景。

不过，我真正想讨论的是《虎豹小霸王》。

这是有史以来最好的追逐戏之一，没有车辆搅入其中；也是最长的一个，从那辆只有一节车厢的火车鸣笛，货车车厢的门打开让一队追兵下来，直到布奇（保罗·纽曼饰）和圣丹斯（罗伯特·雷德福饰）到埃特·普莱斯的房子休息，一共过去了二十六分钟。从这段戏真正的起点算起，即他们拦下最后一辆火车时，则是差三十秒到三十分钟。这是一个段落。想一想在大纲里放上这样一句话：顺便说一句，我们将要有一场历时半个钟头的追逐段落，在马背上。制片人肯定很高兴。他们是一直在骑着马跑吗？不，没人受得了看那么久的骑马戏。但大部分时间是在骑马，而且台词比你想象的少。对于一部以标志性语句出名的电影——“那些人是谁？”“你继续想，布奇。这是你擅长的。”“如果他邀请我们留下，我就走。”——《虎豹小霸王》在长得令人难以置信的时间里都没有对白。不用说，当两个男人骑马逃命时，他们没有太多的精力来对话。而且，他们不知道自己一旦开始说话，会不会控制不住心中的恐惧。不过，他们偶尔也需要说话，只是在计划下一步去哪儿的时候。而且这是一个充满动作的段落。被追捕的人和追捕者骑马穿过高原，翻山越岭，进入市镇之后又爬上孤峰。追逐过程被两次在市镇中的短暂停留所打断，一次是在布奇最喜欢的妓院，他们希望给追兵留下错误的信

息。这当然失败了，只是为进一步的逃命做铺垫。第二次是试图向一位郡治安官自荐，希望能加入对抗西班牙的战争。这个计策的效果和前一个差不多。追捕他们的人——由著名的执法者乔勒福斯和自称“巴尔的摩之神”的当地追踪者带队，他们残酷无情、从不失手，又很呆板——看起来只是地平线上的小点。他们更像是追逐我们两位英雄的时间的代表，而不是真正的人。像他们找布莱索警官求助时警官所说的，他们的时间已经一去不返了。这是追逐着他们的连续不停的马蹄声传递的信息。我们用的是布奇和圣丹斯的视角，因为他们一直没有遇到追捕他们的那队人，我们也就没遇到。

现在说说这一段落的非凡之处：我们没有对它感到疲倦。我看过只有两分钟长却缓慢拖拉的场景。这部影片中也有其他的场景和段落可以质疑，但在这二十六分钟里没有任何一个无关的画面。每一帧都起到了推动情节的作用，无论是填补角色的历史（像是妓女对待布奇的方式），还是无言地制造悬念或焦虑的氛围（比如圣丹斯击中响尾蛇，他误以为那是潜伏的追兵），还是发展人物性格。这真是件美妙的事，其中的每一秒都是。

另一件美妙的事是，我们如今能轻易地看到

电影，还拥有很多可以用来分析它们的工具。曾几何时，我们只能在电影院或是汽车影院里看着电影在一块大银幕上快速播放，或是在家里的小银幕上播放（当然，更早些时候连第二种可能都没有）。如果你想将一个有四十五个镜头的场景分解开来，没问题，你只需要买四十五张票，然后每次记录一个镜头。现在呢？我们在家里用各种设备来播放电影。我们可以快进或者倒退，甚至可以听到电影制作者亲口谈论自己的拍摄意图和拍摄技术。过去人们只能在电影研究课上进行，而且还相当困难的事情，如今任何人都能轻松地做到。

如此容易就能分析电影带来的一大好处是，我们可以学到更多关于三大基本元素的东西。让我们来想想《谍影重重》中宏大的打斗场景——毕竟，那只是一个场景。它处在一个段落中的后半部分，占了十二分零四秒中的两分十七秒。整个段落从伯恩和玛丽站在他公寓楼门前开始，他已经不记得这座建筑了。他们俩被女房东领进门——房东当然记得——然后走到了他住的楼层，他在这儿花了很长时间，试图回忆起过去在这里生活时的事情，玛丽则去梳洗了一番。然后，伯恩发现自己的另一重身份已经“死了”，并且躺在停尸房里，他还几乎可以肯定自己的手机和房间都被装上了窃听器。差不多就在此时，卡斯特尔

像埃罗尔·弗林^[3]一样破窗而入，我们此前已经讨论过这一幕了。尽管刺客跳楼自杀了，但伯恩和这个段落都还没有结束。他拖着玛丽走下螺旋形的楼梯，玛丽已经吓得惊慌失措。他们经过房东太太身边时，发现她已经被卡斯特尔一枪射中前额打死了。伯恩和玛丽穿过外边聚集的人群，一位中年男人面带怀疑地看了他们一眼。摄影机之后切换到了另一栋灰色调的建筑，我们也切换到一个新段落。就从这里开始——镜头、场景、段落。

但也不用完全相信我的话，去找一部你喜欢又了解的电影，找一个关键段落来拆分成场景，再至少将其中一个场景拆分成镜头，深入分析看看。磨烂暂停、开始和倒带的功能键，直到你搞清楚那个段落。哪一个段落都可以。试试哈利在《哈利·波特》系列第一部中遇到伏地魔的段落。试试任何一部哈利·波特电影中这两个角色相遇的段落。对巫师不感兴趣？那就用《饥饿游戏》，用《007：大战皇家赌场》或《007：大破天幕杀机》，或是任意一部詹姆斯·邦德电影，任何一部你不介意看了又看的电影。具体是哪部片子一点都不重要，它们都是由同样的元素组成的。

一旦你掌握了段落，你就不会用之前的老方式来看待电影了。你依然会觉得电影很精彩，但

还会想到，我知道它们是如何做到的。这正是你的目标，对吧？

[1]意大利电影导演，代表作有《西部往事》《美国往事》等。

[2]李奥波德和勒伯是在芝加哥大学读书的两个富家子弟。二人在1924年合伙杀害了一名14岁的男孩，因此被判终身监禁。这二人杀人的动机是他们非常想实现“完美的犯罪”。

[3]好莱坞著名演员，生于澳大利亚，20世纪30年代以扮演侠盗形象著称。

4

沉默是金

电影中的第一个伟大的发明是移动。你们猜到我会这么说了，对吧？第二个伟大的发明是声音，或者说得具体些，与画面同步的声音，这才令有声电影成为可能。这两大发明出现的时间隔了三十年。这是向前走了一大步，除非你是一位乐手。在同步声音出现之前，每家电影院都至少需要一两位钢琴师，大城市的剧院还拥有交响乐队。电影都是带配乐的，音乐家需要配合银幕上的情节演出。小说家兼作曲家安东尼·伯吉斯在小说中讲述了他父亲在当地一家电影院，之后又去一家小酒馆当钢琴师的故事，这解释了他自己在音乐方面的兴趣。而他后期的小说《钢琴演奏者》中，也谈到了那个短暂存在的文化现象。当电影有了声音之后，大西洋两岸的音乐家们在大萧条许多年之前便遭遇了经济危机。直到阿尔·乔

尔森扮演的杰基·拉比诺维茨在一九二七年的电影《爵士歌王》中张开嘴高唱出第一支曲子（这不是电影中第一次出现声音，却是最著名的一例），无声电影一直都是对音乐界的一种赐福。

这对我们来说也是一种赐福。早期电影中，声音的缺席带来的妙处是，电影制作者必须学习如何在没有对白的情况下讲好故事。他们学到了我到现在为止教给你们的东西：电影首先是一种视觉艺术，你唯一能相信的就是图像。只有我们看到的才是真的。如果电影一开始就是有声音的，这门新艺术形式中关于讲故事的重要内容都将淹没在大量的话语中。在更新近的电影中，对白有时候还会成为电影叙事的敌人，而不是盟友。但电影当初是没有声音的，于是导演和摄影师学会了将图像运用到极限，而我们全都从中受益，电影的历史进程也因而确立。之后声音加入进来，默片就消失了，对吧？

根本不是这样。从卢米埃尔兄弟把最初那些闪烁的图像放到银幕上那一刻开始，大量的电影杰作都是无声的，即便在声音出现之后。

你想要例子？好，这就给你例子。

我在查找一个更加声名狼藉的场景时，遇到

了第一个例子。当托尼·理查德森想构建《汤姆·琼斯》（1936）的世界和主人公的形象时，他关掉了电影的语言功能。嗯，确实也有一些对话，但它们都是以背景噪音的方式存在，理查德森特意不想让我们把那些当成对白，而只是人群的喧嚣。相反，他选择去呈现一段漫长的狩猎片段，从当地乡绅的来到到汤姆救下梦中的姑娘。我们看到了所有需要知道的东西——乡下那些粗人在狩猎前开怀痛饮，无情地快马加鞭，为了追赶一头鹿不顾后果地奔跑，使得马匹倒下、骑手们失去坐骑，猎狗冲向鹿，索菲·韦斯顿的马在看到血淋淋的尸体后受了惊，而汤姆英勇地追逐并制服了受惊的马，救下了索菲。尽管胳膊受了伤，可汤姆并不在意自己的安危，在确认年轻的姑娘安然无恙后，身上的伤才令他昏倒。细节的数量令人震惊，从乡绅韦斯顿掀起一位当地少妇的裙子（这位妇女并没有感到被冒犯），到每个人骑马的风格，到塞满了银幕的种种次要活动，再到雄鹿的飞奔和猎狗、马和骑手们的疯狂争夺。这里当然有比一双眼睛能处理的更多的视觉数据。这正是导演的用意。

同时，我们也成了追逐的一部分。摄影机拉高又俯冲，时而以马的视角往前冲，时而从地面的高度观察动作，时而又以时代错置的直升机的视角，有时摄影机与追逐平行，有时径直穿过追

逐路线，捕捉这一粗鲁的狩猎活动中的狂暴和残忍。最后，我们也许会觉得像马匹和骑手们一样喘不上气。这部电影在很多方面都拍得笨拙而老套，特别是在表演风格方面，有些部分放在我们这个时代根本看不下去，但这个段落的编排——一部有声电影中的无声段落——永不过时。

继续往下讲之前，我们应该稍微想想经典的默片。默片的不同之处在于它具有不同的笑料（在这里我将讨论范围限制在喜剧片上，尽管在剧情片中也能观察到类似的情况）。

因为这些笑料是无声的？

对，当然了。它们本质如此。不，默片笑料真正的不同之处不在于它们无声——自作聪明了吧——而在于它们在没有声音的情况下的呈现方式。一九二三年哈罗德·劳埃德主演的电影《最后安全》中的三个视觉笑料（还能有其他方式吗）说明了这一点。在电影一开始，哈罗德饰演的男孩看起来是被关在监狱里等待处决。他妈妈和他的女朋友在隔着监狱栏杆探视他，背景里还有类似套索的东西。之后视角随着女人们的走动而改变，“套索”原来是铁路门架上用来报信的绳索，并不是绞刑架。在他们互相道别时，一位黑人女

性走了过来，手里的提篮装着一个婴儿，提篮的大小和形状都特别像男孩的手提箱，然后她把提篮放在了男孩和他的手提箱之间。急着赶火车的男孩拿错了提篮，那位受惊的母亲抓着他的手提箱追过去交换。在一团混乱中，火车开走了，而一辆四轮马车来到了哈罗德饰演的男孩与火车之间。男孩高兴地回头向母亲招手，抓着马车的后部上了车，马车带着他往与火车不同的方向走去。男孩及时发现自己错了，赶紧跳下马车去追开走的火车，还好勉强赶上了。笑料一是套索，这很可笑，因为我们无法听到男孩和女人们的对话，如果能听到的话，神秘感就消失了。笑料二来自默片夸张的表演方式——男孩太专注于道别，没有注意到周围环境的变化，尤其是那个婴儿提篮。把婴儿错认成手提箱的行为发生得很快，因为观众听不到任何语句。对白有时候会减慢动作的速度。笑料三的成功不是因为他在开动的列车旁边听不到马蹄哒哒的声音，而是因为我们听不到，我们将自己损失的声音归到了演员头上。此外，他的注意力都放在了道别和拿错手提箱的事情上，没空抬头看清楚。这些滑稽桥段揭示了电影余下的部分是如何推进的。当哈罗德在一次大减价中被他的纺织品柜台周围的顾客围住时，情节就更夸张了，因为没有为对白而准备的停顿，每个人都可以同时说话，却不必在乎声音

一片杂乱，因为所有的声音都不会被听到。在影片中的某个节点，他被两个女人拉开，直到脱下夹克衫才侥幸逃脱。而发现顾客毫无秩序地挤成一团，他无法把包裹递给一位上年纪的女士时，便喊了一声（我们通过字幕卡片看到的）“谁掉了五十美金”，这令所有的女士都低下头寻找虚构的钞票——或者说除了他的目标之外的所有女士，那个老太太大概是耳朵听不见吧。整部电影中发生的事情都很滑稽可笑，因为我们听不到任何对话和周围环境的声音，而这些事情往往是因为没有声音才发生的。

无声的系统起作用了。想一想，当无可争辩的最伟大的默片导演拍出他最杰出的电影时，他并不是不能给电影配音。那是一九三四年，查理·卓别林想要拍一部反映那个时代的伟大影片——《摩登时代》。这是小流浪汉的完美时刻，他总是遭遇人生的困苦；现在大萧条仍在继续，他有了一个不屈不挠的理由。此外，他找到了一位熠熠生辉、魅力非凡的年轻演员与自己搭戏，这就是宝莲·高黛。卓别林的小流浪汉是笨手笨脚与灵活敏捷的有趣混合体，高黛扮演的“流浪女”也同样混合了优雅与不顾一切的率性。他们俩自然会找到更多的机会去自找麻烦，比十个人在正常环境下能做到的还要多。

当我们提起小流浪汉时，不得不想到一九二五年的《淘金记》中由肢体动作实现喜剧效果的场景，比如那些不顾一切的追逐，他那位特大号的室友（这个配角从身高到体重都凌驾于他之上）因为饥饿产生幻觉，把小流浪汉看成了一盘菜，而查理必须逃命。这样的时刻在《摩登时代》中也有不少，小流浪汉带着新女友去自己头一天当看守人的百货公司显摆，他蒙着眼睛像花样滑冰一样在中间楼层舞动，没有注意到栏杆坏了，被拆除了。他每转一圈，都更靠近危险的境地，有时候还把脚举到半空中，就像是在做带球过人的动作。查理总是会惹祸，特别是在想给女孩留下印象时。这一次，她既印象深刻，又受到了惊吓，不知道该如何让他在不惹出大麻烦的前提下停住。

有一个关于电影的基本事实：我们从来都不说要去听一场电影。我怀疑没有人这样说过。我们只说“看电影”，总是如此。

二十世纪六十年代最好的“默片”，是那部里边的人物看上去无法停止说话的《虎豹小霸王》。说布奇话多都算轻的了。没错，圣丹斯是那种安静的类型，在某种程度上衬托了布奇。当然，两位演员都演绎了标准的银幕形象，也就是

说，都与他们的真实性格有很大差异。事实上，我认为有两个段落是高质量的无声电影制作。第一个是我们在讨论场景与段落时提过的追逐段落。在将近半个钟头的逃亡中，我们的两位男主角只零星地交谈过几句，绝大部分都是在说：“那些人是谁？”

第二个例子在这部电影里更早些时候出现，那时布奇正试着摆弄自行车这项现代发明。在圣丹斯终于回到埃特·普莱斯（凯瑟琳·罗斯饰）的农场的那个早晨，布奇一圈圈绕着农舍骑自行车，在这台他称为“未来”的机械上发出诡异又好笑的舞台小丑般的声音，但观众们几乎听不到。这台特别的车有两个轮子和两只脚蹬。埃特坐到了车把上（说句公道话，那看起来更像是栖木，而不是一个座位），之后他们在农场里继续骑。骑了一阵子，埃特爬进了谷仓里，看着布奇耍宝。而布奇把脚搭在车把上，绕着谷仓转了好多圈，紧接着又用一只脚踩在车座上保持平衡，整个人支在车座上让车滑行，最后又倒着坐在车座上用脚踩脚蹬。最后这个姿势闯了大祸，他撞到了关牲口的围栏上。然后两位角色必须赶紧跑开，躲避愤怒的近视眼公牛。唯一有错的地方（好吧，其实有很多错）在于，这个段落不是完全无声的，而是一直配有B. J.托马斯唱的伯特·巴卡拉克和哈尔·戴维创作的那首《雨滴不断落在我

头上》。很少有这么误导人的插曲，但那是另外的话题了。对于我们现在的讨论而言，这段骑自行车的演绎是沉默能取得的效果的教科书式范本。骑车这场戏体现了布奇和埃特之间轻松的关系，这与埃特和圣丹斯之间不安的爱情关系截然不同；还体现了布奇预感到未来的潮流，体现了埃特乐于体验新事物，体现了他的魅力、格调和幽默，还有他容易招惹麻烦的性格。在这四分钟左右的段落末尾，当他问埃特，如果她在遇到圣丹斯之前遇到自己会如何时，我们已经完全理解他们的关系，这个问题显得多余。

有意思的是，在职业生涯后期，雷德福还会拍摄无声的，至少是基本没有对话的电影。当然，在一九七二年的《杰里迈亚·约翰逊》和一九八四年的《天赋》中，有更长时间的沉默，片中的人物都没有说太多话。但在二〇一三年的《一切尽失》中，影片一开始有大段对白——实际上是独白，之后就没有太多对话了。这可以理解，因为那是一部乘船遇难的电影，主人公显然没有听众，虽然同样的遭遇没有阻止汤姆·汉克斯在《荒岛余生》中说许许多多的话。《一切尽失》的主人公没说什么话，除了几个以电影标题结束的句子，之后叙事闪回到一些小事上，就是那些将他带到如此绝境的事情。他是电影中唯一的角色，因而谈话毫无意义，只会消耗他迫切需要的

能量。在影片余下的部分里，我们只听到他用无线电打了一通SOS电话，以及在有条船从旁边经过时大喊“救命”。这种拍摄方式相当大胆，它逼迫观众克服预期，并给他们异常精彩的观影体验作为回报。

开始构思这本书，特别是这个章节的时候，我原本有一个确定的想法，本章其余部分都可以建立在此基础之上：默片已经死了，并且再也不会回来了。似乎从来没有人否认过这一点。但我偶然发现了一件好玩的事：一个法国疯子不仅带来了一部默片，而且还是黑白的。在二〇一一年底到二〇一二年初，《艺术家》一片震撼了电影界，赢得了批评界的赞扬、观众的关注，以及五项奥斯卡奖。这个疯子的名字是米歇尔·哈扎纳维希乌斯，而用来形容疯子的另一个词是天才。如果你的疯狂计划成功了，而且赢得了奥斯卡最佳导演奖，那我们会用更温和的字眼来形容你。另一方面，如果你投入巨额资金，拍摄了一部没人想看的电影，并且拖累了工作室，像迈克尔·西米诺一九八〇年的《天堂之门》那样，那我们就不会那么温和了。回到更开心的话题吧。《艺术家》还获得了奥斯卡最佳影片、最佳原创配乐（路德维克·伯斯）、最佳服装设计（马克·布里吉斯），以及最佳男主角（让·杜雅尔丹）。它还

提名了最佳艺术指导、最佳摄影、最佳原创剧本（米歇尔·哈扎纳维希乌斯），最佳女配角（光鲜夺目的贝热尼丝·贝乔）。有足够多的空间来对这些荣誉吹毛求疵——贝乔本该获奖，而且本该被提名为最佳女主角的；约翰·古德曼演出了多年以来，甚至可以说是他有史以来最好的角色，至少值得被提名为最佳男配角；电影里最好的演员不是杜雅尔丹，而是小狗乌吉这条杰克罗素梗（它真的太棒了，无法否认）。我看重的是，在有声电影诞生近一个世纪之后，哈扎纳维希乌斯依然有能力精心打造一个不依靠对话的剧本，这是最令我惊讶的成就。抱歉又跑题了。这里的重点是，这部影片在我们期望的每个层面上都表现出色，除了没有生气勃勃的对话。说真的，那种对话是不是都被人写过了？

好吧，好吧，那不完全是默片。片子末尾有几句对话，而且整部影片中有大量以音乐和音效形式呈现的声音。但是没有任何电影是完全沉默的，有些只是缺少同步的声音，要依靠剧院里的交响乐队、风琴演奏者、钢琴师以及音效师。重点在于，《艺术家》有意要成为一部默片，遵守了它的惯例和限制。

《艺术家》中一个尤为精彩的时刻是在默片明星乔治刚刚观看了一些有声电影的片段后出现

的。我们听不见这些同步声音，但乔治能听到。他简直不相信。制片人（古德曼饰）告诉他这才是未来，而他嗤之以鼻，不知道未来将会碾压自己。他回到自己的化妆间，然而有些怪事发生了——对于他和我们都是怪事。他刚刚放下手里的水杯，正在化妆台边卸妆，听到了声响。我们也听到了。直到现在，我们都没有在乔治的世界听到任何声音，听到的声音都来自外部，以配乐形式出现。仔细想想就会明白，乔治生活在杰克·弗利出现前的电影世界，而弗利是电影史上第一位也是最伟大的音效师。弗利在环球电影公司花了三十多年来完善复制、同步以及模拟影片中的声音的技术，例如脚步声、玻璃碎裂声、罗马盔甲发出的声音（他在《斯巴达克斯》中用了一串钥匙，那是他的最后一部影片）、马蹄声，你可以随便列举。那些追随他脚步的人都被称为“弗利艺术家”。这个发明冲击了电影世界。然而，乔治还不晓得杰克·弗利是谁，所以他迄今为止的电影体验都是无声的。但此时，他放下水杯时，杯子发出了叮当声（非常合拍）。而且他使用刷子和梳子时，都发出了相应的声响。实际上，一切——绝对是一切东西都发出了声音，比如小狗乌吉的叫声、他惊慌之下撞翻椅子的声响、电话铃声、路过的歌舞团女演员的笑声（这些声音从一个增加到三个，再到许多个，是一个堪比费里尼

这样的大师之作的时刻），除了他自己。你听不见他轻声细语或是大声呼喊，他慌乱奔跑时的脚步也没有声音。最后，他看到一片乌鸦的羽毛掉落到人行道上，它落地时发出了响亮的隆隆声，惊醒了他。在这个噩梦的场景中（最后证明这只是一场梦），有一件事十分清楚：乔治并没有准备好迎接声音的世界。

事实上，我早该明白（或许我是知道的），默片从来都没有死去。在绝大多数情况下，它们存在于有声电影的边缘和角落里。你怀疑这一点？看看《辛德勒的名单》，看看《国王的演讲》，看看《逍遥骑士》。真见鬼，去看看任何一部针对低端市场的有声恐怖片。默片的制作方式存在于任何一个电影类型中，存在于几乎每部电影中。在《艺术家》出现好几年前，皮克斯公司就给影迷们带来过一件默片式的礼物——《飞屋环游记》的开场段落。在那几分钟里，只有迈克·吉亚奇诺那简单美好、荣获奥斯卡提名的配乐，开头的蒙太奇捕捉了卡尔与艾丽共同生活的经历，从他们最初相遇到结婚，到对孩子的企盼，再到上了年纪、疾病缠身，最后是艾丽的离世和卡尔的忧伤孤寂。这个段落是动画电影中最优雅迷人又令人心碎的连续镜头之一。最重要的是，它解释了为什么卡尔这个老头总是坐着不动、脾气火爆，而这一点是推进之后的故事所必

需的，尽管艾丽再也没有出现在情节中。正如英国《每日快报》所说，即便电影就在这里结束，它也值得五星好评。

这就是为什么——以及在何种程度上——默片对电影很重要。当然，我们不会再回到默片的时代，就像我们不会回到黑白电影或手摇摄影机的时代。但我们一定会为只用画面讲述好故事这种手法留一席之地，这出于一个最简单的原因：它能起作用。

这么想吧，《天堂之门》原本也有可能拍成一部无声佳作的。

5

在暗与亮之间

来见识一则理论如何？这个理论不是我提出的，但我很喜欢它，尽管严格来说它不是那么准确：真正属于美国的电影类型只有两种，那就是西部片和黑色电影。我们主要在其他章节分析西部电影，尽管这里也可以举它们为例。然而在这里，我们要思考后一种类型，特别是“黑色”（noir）一词，提示一下浪费许多时间在高中西班牙语的人（我也是这样），这个词是法语中的“黑色的”或“黑暗”之意。有人可能会觉得黑色电影观感不佳，确实如此，但它也并非绝对地排斥光亮。在二十世纪三四十年代出现了一种电影拍摄风格，它用最小的光源在黑暗的胶片上拍摄黑暗的主题。许多场景都发生在夜间或是黑暗的小巷子里，其中一半的片子都是由亨弗莱·鲍嘉主演的。余下的则由乔治·拉夫特主演。这些电影

大体上都是有关犯罪和侦察的，聚焦社会的黑暗面。如果“英雄们”真的存在的话，在这些影片中充其量只是模糊的形象，而观众时常不确定片中的好人是不是真有那么好。

这些电影很少被好莱坞认真对待。它们完全被看作商业行为，是明星们出名的工具，没什么特别的意义。美国观众也并不将它们看作高雅艺术。它们娱乐性很强？没错。很流行？当然。很艺术？没太大感觉。我们往往需要法国人来帮我们看清自身。新浪潮电影的导演和评论家拥抱了这个类型，特别是尼诺·弗兰克（他在一九四六年为这一类型的影片命名）、弗朗索瓦·特吕弗、让-皮埃尔·梅尔维尔和路易·马勒。而且像随后经常发生的那样，人们跟随着他们的脚步，才意识到美国其实也有自己的好东西。当初对爱伦·坡也是这样，还有福克纳，以及杰瑞·刘易斯？好吧，没有哪个体系是完美的，但黑色电影确实存在。

那么，一部黑色电影中最重要的元素是什么？光。对，是不在那里的光。但有缺席就必有存在，正如有黑暗就必有光明。最重要的是，这种类型电影的特点是光的缺席。没有人（包括评论家们）能看清这一点。

让我们来看一个例子，一个典范。一九四一

年的电影《马耳他之鹰》是最黑暗的黑色电影，“在黑色电影之上的黑色电影”^[1]，如果我能把不同的语言混在一起用的话。它比你能遇到的任何一部电影都更黑暗、更阴郁，在道德上也更模糊不清。山姆·斯佩德的搭档麦尔斯·阿切尔被杀死时，是在晚上。他之所以接下这个任务，是因为“旺德利小姐”美得惊人，之后我们会知道这位小姐的真名是布里奇·欧肖内西，麦尔斯想跟她上床，却没想到会因此而送命。斯佩德在午夜时分被叫到了案发现场，在黑暗的包围中见到了警察，麦尔斯的尸体则在一座小山的山脚下，阴郁的氛围更浓郁了。之后，斯佩德发现“鸽子号”客轮在燃烧，随后不久，这艘被毁掉的船的船长偷偷将与电影同名的小雕像送到了斯佩德的办公室，这两件事都发生在黑暗之中。事实上，当船长雅各比蹒跚地走进办公室时，他似乎还将黑暗带了进来。当然，斯佩德和其他嫌疑人在夜里经过了漫长的等待，直到早晨，他的秘书打开了巴士站储物柜，取回那只黑鹰交给他们——之前斯佩德把它存在那里了。在斯佩德将它拿在手上的场景里，最值得注意的东西就是这个男人的阴影和他身后墙上的鸟。事实上，阴影在这部影片中几乎无处不在，除了太黑暗不会有影子的地方。而大多数当事人，除了玛丽·阿斯特扮演的布里奇之外，都有穿黑色或海军蓝衣服的嗜好，而这两

种颜色在黑白电影中看起来是一样的。这部电影的有趣之处在于，它在视觉上是黑白二分的，在伦理道德上却更像只有黑灰两色。的确，影片里有很多彻头彻尾的恶棍，比如蛇蝎美人布里奇，西德尼·格林斯垂特饰演的卡斯帕·古特曼和他的随从，威尔默，还有彼得·洛饰演的娘娘腔乔尔·开罗（暗示这是一个不太开化的时代）。但即便是好人，也没有那么好。麦尔斯因为听从肉欲而不是根据常识行事被杀。他的遗孀伊娃（格拉黛丝·乔治饰）曾经与斯佩德出轨，斯佩德觉得他们已经结束了，但她不这么认为，因而错误地怀疑斯佩德为了接近她，才杀了麦尔斯·阿切尔。斯佩德对待真相的态度反复无常，在道德上声名狼藉，还习惯欺凌弱小，甜言蜜语地勾引人，为了达到目的不惜使用暴力。只有他的秘书埃菲表现得像个正直的市民。多么混乱的一伙人。

如果我声称《马耳他之鹰》是最黑暗的电影这个论调不正确，那可能是因为一九四九年卡罗尔·里德导演的那部《第三人》。这是一部讲述杰出人物被卷入下流勾当的佳作，电影刻画了由奥逊·威尔斯和约瑟夫·克顿扮演的一对儿时玩伴，在被战争破坏的维也纳再次聚首的故事。电影里，克顿扮演霍利·马丁斯，一个写通俗西部小说的作家，一直在寻找威尔斯扮演的哈里·利姆——利姆应该是死了，但故事中关于他的死却有

不同的交代。利姆涉足黑市交易，干着从军事据点偷盘尼西林的活计（这或许是第一部以这种令人惊奇的新药作为推动情节的关键元素的电影），并将这种药卖到可以赚取高价的地方。当这两位主人公最终相遇时，哈里恐吓霍利，并试图向他提供一份工作来收买他。他还告诉霍利他多么轻视别人的生死——主要是军人，他用假药替换了真的盘尼西林，导致了军人们的死亡。他会杀掉每一个挡路的家伙，当霍利的线人没来得及传递消息就惨死时，霍利明白了这一点。面临绝境时，哈里会试着杀出一条血路，甚至很乐意开枪打死自己的老朋友。

那么这部关于走私和谋杀的快活的电影的配色方案是什么呢？黑色。不是黑色和白色，是黑色。我非常确定维也纳也有白天，但是你很难通过这部影片来证明这个事实。这部电影中黑夜所占的比例，比任何一部非吸血鬼题材的电影中所占的都大。在某个时刻（是晚上，当然了），哈里藏在一条黑暗的小路上，观众只能看到他的黑皮鞋反射的亮光，还有他情人的猫。值得注意的是，一个城市能有那么多黑暗的角落、小路和凹处。而影片最后那场追逐发生在城市下水道系统里，充满了黑暗、隐藏的转角、阴影、偶尔渗入的昏暗灯光、黑暗的动机、暗色的衣服、黑暗的结果。这才是黑色电影。似乎导演卡罗尔·里德决

定既然要拍黑色电影，就要拍到比极致更极致的程度。这部电影有精力旺盛的男主角、极好的故事，以及由英国小说家格雷厄姆·格林写的剧本（格雷厄姆不久后就根据这部电影写了一部中篇小说），但它真正的成就是精彩的导演方式和有限的配色方案。

与黑色电影相反，我们可以称之为白色电影的那类电影有哪些代表作？也许是《阿拉伯的劳伦斯》。没错，我们也可以说是赛尔乔·莱昂内那些阳光耀眼、热气腾腾冒着泡的意大利西部电影^[2]，比如一九六六年的《黄金三镖客》，或是《西部往事》，但即使是这些电影，角落里也渗出了一丝黑色。我们继续来看大卫·里恩拍摄于一九六二年的这部史诗作品。我本想说“杰作”，但除了这一部之外，大卫·里恩至少还有四五部杰作——一九四五年的《相见恨晚》、一九四六年的《远大前程》、一九五七年的《桂河大桥》、一九六五年的《日瓦戈医生》、一九八四年他的最后一部作品《印度之行》，总之你随便挑。《阿拉伯的劳伦斯》是一部多么伟大的影片！“传记电影”一词通常带有一些轻蔑的意味，但它完全不适用于这部真正的男人传奇。它在各方面都是最好的——有《四季之人》作者罗伯特·鲍特写的剧本，有莫里斯·贾尔创作的音乐，由弗雷迪·扬

负责摄影，并由彼得·奥图、奥马尔·沙里夫、安东尼·奎恩、亚利克·基尼斯（这是他第一次穿飘逸的白袍，后来还穿了许多次）、何塞·费勒、克劳德·雷恩斯、安东尼·奎尔等演员出演，这与其说是全明星阵容（奥图和沙里夫是从这部影片开始走红的），不如说是全男主角阵容。

我们再来看看巨大场景中像小黑点一样的人物镜头，绝美的风景强调了人类在荒凉环境下的渺小。当劳伦斯冒着生命危险去救一位在死亡沙漠中倒下的伙伴时，我们看到了完美地从地平线分隔开的闪闪发光的白沙和上方空旷的蓝天。二者在交界处融为一体。

之后，当哈里苏部族首领阿里烧掉了劳伦斯穿的西式服装，并“嘉奖”给他一件部族首领的长袍时，劳伦斯跳了一段独舞，试穿这件衣服，活动手脚，举起磨得发亮的匕首照自己的样子。在最激动人心的时刻，他向自己的影子鞠躬，看看自己穿着这件新衣服活动起来是什么样。

随后，在第一列火车被炸毁在沙漠中之后，劳伦斯沿着被劫下的火车的车顶行走，下方是欢呼喝彩的阿拉伯战士。我们看不到劳伦斯，只能看到那些战士，还有他身着长袍的影子在他们前方走动。在一部充满了绝佳镜头的电影中，这个

镜头可以说是最为精彩的了——劳伦斯成了某种鬼影，一个无法被看到的形象，却支配着整个局面。这是在说，快来从我这儿分析出你需要的隐喻吧。

这个镜头从众多优秀的画面中脱颖而出，因为它将耀眼的光亮变成了最黑暗的画面。我们通常将黑暗与夜晚、雾、雨、背阴处联系到一起，里恩则提醒我们，通过沙漠中的太阳也同样可以抵达黑暗。

事实上，如果我们要研究电影中黑暗与光的运用，继续盯着大卫·里恩的作品可以得到更多收获。他早期的作品《远大前程》捕捉了狄更斯原著中全部的黑暗和不祥之兆，开场那可怕的泥泞沼泽被墙皮剥落的豪宅所替代，里边住着疯癫的郝维仙小姐，她生活在多年以前举办过喜宴的腐败的废墟中。他早些时候的《日瓦戈医生》中有广阔无边的雪景，更晚些的《印度之行》中有连绵不断的被太阳炙烤的平原和荒山，每一个情景都不输给《阿拉伯的劳伦斯》中斥巨资打造的画面。但最重要的是，里恩对黑暗与明亮、阳光与阴影、日与夜的运用，从来都不是程式化的。他会根据影片情节的需求来运用光，这显示出了他的务实和伟大。

所以，《阿拉伯的劳伦斯》是一部最明亮的电影，《马耳他之鹰》是最黑暗的一部。在这两个极端之间有很多空间，但大多数有趣的情节都发生在这两者相遇的时候。

惊喜永远都从阴影中浮现，或是在从耀眼的日光中踏进黑暗的屋子时出现。即便有了彩色电影和3D技术等众多新发明，电影的拍摄仍旧是光亮与黑暗的周旋。

（非常）搭调的一对

演员是如何产生交集的，是个令人好奇的话题。彼得·奥图和奥马尔·沙里夫几乎是同龄人，他们都生在一九三二年，生日只差四个月，去世的日期也只相距十九个月（奥图死于二〇一三年十二月，沙里夫则是在二〇一五年七月离世）。如果不是同时出现在他们的第一部好莱坞大片中，其中任何一位都无法收获同样的名声和尊敬。他们俩擦出的火花显而易见，而据奥图说，他们曾度过一段精彩又充满争执的电影拍摄时光。后来，他们都成了大明星，在六十年代曾风靡一时。然而谁也没得过奥斯卡（但奥图在二〇〇七年被授予了奥斯卡终身成就奖），尽管沙里夫被提名两次、奥图被提名八次——对于从来没

有得过奖的演员来说，八次是最高纪录了。这显示了运气和时机在颁奖季起的巨大作用。

来看一下彼得·杰克逊二〇〇二年的《指环王2：双塔奇兵》中的这个小段落。整场海尔姆深谷之战都发生在夜间。事实上，这个段落拍了四个月，专门在晚上拍摄，这样演员和剧组人员才能找到最好的效果。当清晨来临，情况变得令人绝望时，阿拉贡（维果·莫特森饰）和洛汗人骑马出城，迎战强兽人和半兽人的军队，希望这场奇袭能给他们的女人和孩子制造机会，逃到大山的更深处。就在此时，白袍甘道夫（伊恩·麦克莱恩饰）出现在了山巅，太阳随之冉冉升起，不，他就是升起的太阳，他那件代表光明的衣服就如此有力量。抱歉，我因为提到托尔金笔下的人物忘乎所以了。但你们明白，这是终极英雄的现身。就像《关山飞渡》中吹响的骑兵的号角，就像超人让时间倒流，去救已逝的路易斯·莱恩，就像自电影诞生以来每一次灾难发生时出现的不可思议的救星。当然，甘道夫还带了一支庞大的队伍，由伊欧墨（卡尔·厄本饰）领头。重点是，任何一个普通的电影制作者都不好意思给一位已经穿着一身白衣的角色再打上耀眼的光芒，以此带领我们走出无尽的黑暗和整夜的战斗。幸好杰克逊脸皮比较厚，我们得到了一场令人激动的灯光秀。

正如你注意到的，这个例子出现在一部强调黑暗与光明、善与恶、纯洁与邪恶之间的对比的影片中。强兽人是纯粹的邪恶意念的产物，出自索伦和另一个被贪图权力的想法腐化的人——萨鲁曼之手。这是相当标准的搭配。蝙蝠侠的世界比他的另一重身份布鲁斯·韦恩的世界黑暗得多。事实上，电影中经常说起布鲁斯必须拥抱黑暗（他的精神层面也有很多黑暗的东西），才能获得与犯罪分子相等的力量。他为这一黑暗的转变付出了很多代价。

倒不是所有采用黑暗与光明对比的电影都在强调这样的主题，但很多影片都是这样。如果你要拍摄这样的一部电影，却不运用类似的视觉效果，那你又会想什么呢？

[1]作者在此自造了“übernoir”一词，其中前缀“über”是德语中的“在……之上”的意思。

[2]美国有俚语“spaghetti Westerns”（意大利面西部电影），用来表示意大利式的西部片。

6

形象就是一切

讨论这些建筑模块很有意思——镜头、场景、段落，它们构成了支撑起一部电影的框架。这些元素非常重要，没有它们就无法制作或理解电影。我们在观看电影时都会观察这些东西，要凭借它们来处理信息。它们不是我们直接看到的东西，也不是我们会记住的。我们看到和记住的是另一种不太一样的构成单位。那些真正会给我们留下印象，在离开电影院后还将长久地伴随着我们的东西是形象。有些形象我们永远都不会忘掉。

举个例子？例子多到你没时间听完。

好吧，这里有三个例子，是不那么随机地选取的：一个牛仔拿着马鞍，手里晃着温彻斯特枪

的超大号枪杆，一个裸体女人在花洒底下惊惧地尖叫，以及一个巨大的火炉正在吞噬一个孩子的雪橇。如果你看过这三部电影，就知道这些形象对应的名字是约翰·韦恩（在片中饰林格·基德）、珍妮特·利（在片中饰玛丽昂·克兰）和“玫瑰花蕾”（片中的雪橇），三部电影分别是一九三九年的《关山飞渡》、一九六〇年的《惊魂记》和一九四一年的《公民凯恩》。这三部都是伟大的电影，其导演、演出与拍摄都极为精心。当然，三部片子分属不同的类型——西部片、惊悚片和以刻画人物为主的电影，带有不同的目的，但它们的共同之处在于留给了观众难忘的形象，而且并不仅仅是我刚才说的那三个。

这里有一个观众们无法躲开的例子，无论大家多么努力地要躲开：那是一只完全静止的眼睛。实际上有两只眼睛，从一顶圆顶高帽的帽檐下往上看，似乎能看到摄影机拍摄到的场景的边缘。他的右眼引起了人们的注意，它涂了睫毛膏，还粘上了假睫毛，那假睫毛长得足以让一位B级片女星感到自卑，而这这是一个男人的眼睛。在这部电影放映的一九七一年，这很不寻常。事实上，我不知道在人类这么长的历史中，只在一只眼睛上粘假睫毛是不是正常的。结论是这没什么，那个男人本身就不正常，一点也不。在那个时刻，在电影的开场，他吸食了毒品。这可以解

释他的表情为什么毫无变化。马尔科姆·麦克道威尔是怎么让眼睛一直保持静止的，这么多年来都是个谜，但这是一个值得注意的镜头。当然，这是电影《发条橙》开场的画面，导演斯坦利·库布里克改编了安东尼·伯吉斯九年前出版的小说。我们能从这个画面中发现的，能在这部电影开始后八九秒的时间里知道的，便是这部影片诡异而令人不安。

当摄影机拉回来，先是呈现亚历克斯，就是那只令人不安的眼睛的主人，之后是他的“流氓同伙”，他是这样称呼自己那帮伙伴的，令人毛骨悚然。他们从头到脚一身白，穿着带护阴衬垫的裤子，只有头上的圆顶礼帽是黑色的。再加上亚历克斯发出的辱骂都是巴洛克式的，这部现代小说在很大程度上有伊丽莎白一世时代的风格（电影也是同样）。因为伯吉斯在学生时代是一个研究伊丽莎白一世时代的学者，愿意写有关莎士比亚和克里斯托弗·马洛的传记小说，有这种倾向就没什么值得惊讶的了。库布里克是考虑到了小说中的这些元素，还是歪打正着这么做的，我无法下定论，但效果确实不错。

形象仅仅作为形象，便可以在许多层面上发挥作用。还记得《阿拉伯的劳伦斯》中的那些场景吧，阿里王子为劳伦斯换上了白得耀眼的全套

行头的那个画面，以及阿拉伯人炸毁铁轨后，他在火车顶上大步行走的画面。这些场景告诉我们关于这个男人和他置身的环境的什么信息？第一，彼得·奥图不是对摄影机，而是对自己做鬼脸，他最关心的是自己穿着这样的衣服看起来是什么样。一方面，这个场景让我们看到一个形象——劳伦斯变了装扮。这一层非常直观。同时，我们还看到了另一个形象——劳伦斯被自己的新形象迷住了。在他掏出磨得锃亮的小刀当镜子照时，这一层意义进一步被强化。我们可以将这个场景理解为他过于关注自我，这是劳伦斯不容辩驳的缺点。但如果我们止步于此的话，将错过有关他的形象的一个关键点。重要的是，在自我满足之外，他在其他人面前是什么形象，包括他领导和反对的那些人，或者说那些他必须与之对抗的人。这段场景中一句台词都没有，但劳伦斯知道不能在这套新装扮下表现得荒唐或笨拙。对于一个不怎么在意自己的英国军队制服的人来说，他显得过于关注自己穿着沙漠长袍的样子。这个场景的高潮，是后来他在火车顶上大步地走动——应该说是他的影子在火车的影子边上大步地走动，因为这才是摄影机捕捉到的图像。劳伦斯不仅极度渴望被对方接纳，还希望成为他们的一员。而他做到了，在胜利的追随者的欢呼和叫喊声中，他在火车顶上滑行——影子可不分种族。

还有一个你在其他地方看过的例子。一位电影巨星正在走下坡路，而一位年轻明星正在冉冉上升。在某一刻，我们会看到他们各自的海报。实际上，这个故事会通过那些海报来讲述，其中一张会变得很突出（更大的广告牌，更频繁地出现）。但还有一个镜头是我们要关注的：前一位明星的海报会出现在街上，躺在阴沟里，被人践踏。我最近一次看到这种例子，是在《艺术家》这部关于电影的复古式默片中。乔治·瓦伦汀（让·杜雅尔丹饰）很不幸，因为他自己制作、自己导演、自己投资的新默片与佩皮·米勒（贝热尼丝·贝乔饰）新的有声电影《美人痣》将在同一晚首映（这确实是一个巨大的打击，因为正是乔治给了她这枚美人痣，成了她的标志）。乔治的形象在此遭到了双重打击。首先，他回到家时发现了妻子给他写的告别信，让他在两星期内搬走——这个留言就写在他的一张宣传广告的背面。之后，在佩皮出来想为前一晚无心的粗鲁言论道歉，并表示她喜欢乔治的电影时，我们的视角从两座电影院内部切到了外边的人行道上。到处都是乔治被雨淋湿的海报。没错，我们已经看过这种形象一千次了。不过，它依然在起作用。电影制作者必须谨慎地使用形象，但这个形象即使到现在也拥有视觉冲击力。当然，这就是为什么形

象会变得老套，因为它们的确拥有传达意义的力量。正因为它们会变得老套，所以要时常重新改造。

《艺术家》中充满了绝妙的形象，这适合一部黑白默片，其中一个引人注目的形象就是乔治和自己的影子吵架。就在他烧掉存放自己电影的地方之前——那些醋酸盐胶片突然失控地猛烈燃烧，还意外地烧掉了他的公寓——他看完了最后一部电影，面前只剩下一面空白的银幕。他站在银幕前看着自己的影子，为自己的缺点怒斥影子，影子没有发火，而是慢慢走出了银幕，留下站在放映机前的没有影子的乔治，这是一幕古怪的场面。我们可以对这个形象做很多分析：他的内在已经死了；他让自己变得空洞或无形；他与真实的自己相疏离，或者他真实的自我与外在形象已经互相脱离；这是对他眼下在好莱坞的处境的隐喻——这是各种可能性中的一个。你可以随意地理解，这个形象在朝我们大声呼喊，希望我们解读它，希望我们结合全片来理解它，这是最好的形象特有的功能。

好，到了给这个在文学和电影批评中最难处理的词下定义的时候：形象。那么，形象这个词有什么问题？这个词的问题在于它可以指代任何东西，这也意味着它可能什么都不是。大部分人

认可的标准定义出现在一九四八年，是由英国诗人C. 戴—刘易斯（他是演员丹尼尔·戴—刘易斯的父亲，你们可能听说过这位演员）发出的赞美：形象是用语言描述的图画。我们大部分人在多数情况下都能接受这样的说法。然而事实上，一个形象可以是任何东西，没有固定的界线，从某件物品的照片到一个观点，到一个主题，再到象征或隐喻——这二者常常与形象相伴随，尽管一个好的形象不会把自己变成象征，如果真成了象征，至少会表明这么做的意图。更糟糕的是，在电影中，“用语言描述的图画”这个说法毫无意义，因为电影是由图画组成的，电影中的形象就变成了由图画组成的图画。这样的定义有多大用处？毕竟，电影中的每一帧都是一个画面，对吧？那么用一百二十分钟乘以六十秒再乘以二十四帧，就有十七万两千八百个画面，无可否认的是，这其中有很多画面是重复的。动动脑子。

如果要让形象这个概念为我们所用，我们需要稍微改改它的定义。这样说吧，一个形象不是由图画组成的图画，是在人们的观念中留下深刻痕迹的图画。那么是什么令图画做到这一点？典型的方式是令其含有一些超越自身的信息，不仅仅是视觉上的，而是具有某种暗示或陈述意味。当然，形象本身必须要引人注目，做不到这一点，它便不可能给人留下印象。如果真要给人留

下深刻的印象，它除了引人注目之外还需要携带一些次要的信息。在劳伦斯的例子中，生动之处在于他举着那把磨得锃亮的小刀。其引申意义（他被自己的模样迷住了，那个他一直在努力打造并因为新装扮才有的模样）为那个画面增添了重要性和分量。我们给它多少分量，什么种类的分量（这是他自恋的显露，还是对自己的转变感到惊奇，还是得到某种新力量的呈现），要由每一位观众自己决定。但我猜，如果我们停下来考虑一下，大概每个人都会承认那一刻包含了超越视觉资料的意义。

形象可以是静止的，也可以是移动的。既然电影是移动的图画，那么后者就更常出现。劳伦斯的影子在火车影子的顶部大步向前就是一个例子。事实上，那些静止的或至少是有意静止的形象，给人的印象是做作的、不自然的。例如，约翰·福特在《关山飞渡》中用一个镜头拍摄多位角色——林格·基德、盖特伍德、面容消瘦的体面人联盟的女士——就给人十分刻意的印象，这种机械的重复往往是一部好电影中的败笔。另一方面，《虎豹小霸王》片尾的静止时刻，就是他们冲进枪林弹雨并定格为褐色的那一刻，让我们觉得十分自然，尽管有些悲伤。比这些拍摄技术更常见的，是在不间断的活动中出现的静止画面，比如一个角色在某一时刻停下来，或是摄影机切换

到喧闹情景中静止的物件上。脸部特写镜头就是这样的例子，摄影机切换到一位人物脸上，来展示他或她对刚刚发生的某件事的反应。三十年代电影《瘦人》几乎可以被描述成一个长长的脸部特写，无论是尼克（威廉·鲍威尔饰）还是诺拉·查尔斯（玛娜·洛伊饰），我们这两位醉醺醺的伶牙俐齿的有钱侦探始终摆出引人注目的表情，来回应对方发出的嘲弄或讥讽。角色的脸部特写不需要人物对着摄影机做怪相，通常，角色会为了迎合其他角色而表演，而鲍威尔和洛伊是为了摄影机而表演。这个区别很重要吗？

并不是只有他们俩的反应被捕捉到了胶片上。在每部电影的结尾，侦探尼克都会召集所有的嫌疑人、警察和相关利益方。他使用的调查手段是宣布有关谋杀的某些事实，之后看似随机地（尽管实际上并非如此）喊出某个嫌疑人的姓名。他们的反应，比如惊讶、震惊、或真或假的愤怒，通常能比他们的陈述传达出更多的信息。

谁拍摄了形象？

那么形象和我们之前提到的概念“镜头”有什么分别？它们真的有什么不同吗？啊，这就是事情变得棘手的地方。从定义上说，电影的形象是

从镜头中产生的，事实上，十七万两千八百帧中的每一帧都有成为形象的潜质，但不是所有的都做到了。绝大部分的镜头在绝大部分观众的眼前嗖嗖地滑过，只是充当了信息的传送带。这没有什么不对。实际上，如果每个镜头都是醒目的形象，我们会筋疲力尽的。只有“醒目”这个特质将二者区分开来，形象是使我们停顿、令我们记住、让我们在一大堆镜头中赋予更多意义的特定镜头。

我听到李安导演说3D电影最终将取代2D电影，这一点他之前曾怀疑过，但现在已经作为既定事实接受下来。这是他在二〇一二年因为改编扬·马特尔的《少年Pi的奇幻漂流》而接受的一次采访中说到的。这部电影不仅运用了三维技术，还大量运用了电脑合成（CGI），想将人和老虎同时放在救生船上，这也是唯一一种安全的方法。我希望他说错了，因为我是对3D不感兴趣的那类人，而且选择了《少年Pi的奇幻漂流》的传统二维版本。然而，重要的不是维度的数量，而是形象的影响力。在这个层面上，《少年Pi的奇幻漂流》充满了力量。李安反复向我们呈现了能体现少年Pi的孤独的形象——救生船；他为了躲开那只叫理查德·帕克的老虎而做的小筏子；他发现的没有动物的小岛——除了狐獴，每晚在小岛变成食肉生物之后，它们会爬到安全的地方；甚

至连那只壮观的发光的水母也主要用于强调他的孤独。其他导演尝试过将救生船作为孤独和弱小的象征，然而，正如希区柯克一九四四年的《怒海孤舟》中诠释的，小船是一个小群体的容身之所，而不是孤独的载体。因为少年Pi（苏拉·沙玛饰）几乎在整部影片中都待在救生船上，它成了一个表现他的孤独、软弱和脆弱的求生意志的标志。从力量层级来看，一切都比他更强大、更危险。

到目前为止，我们都是单独地在讨论形象，但它们显然不是孤立存在的。它们会与其他形象相联系，形成对话关系。这在所有文学作品中都能遇到，比如海明威的小说《乞力马扎罗的雪》中的那位作家，他在山脚下的平原因腿部感染等死的时候，幻想着能有一架飞机带他去覆盖着白雪的山巅。低处的炎热和他血液的腐坏之间的对比，和纯洁寒冷的山顶白雪的对比，令这两个形象组合出了任意一个形象无法拥有的力量。对比形象在电影胶片（或数字电影中，我们真的应该发明新术语了）也有奇效。每个人都记得一个例子，即使他们没有看过这部电影，那来自于一九九七年的《泰坦尼克号》。想想那两个最著名的镜头，第一个是杰克·道森（莱昂纳多·迪卡普里奥饰）抱着露丝·德维特（凯特·温斯莱特饰）

站在客轮的船头，第二个是杰克扶着露丝趴在一块只能容纳一个人的漂浮物上，向露丝保证她变成老太太时，才会死在一张温暖的床上。也许你更喜欢那个露丝发现杰克已经冻死的镜头。这两个形象点明了他们俩自始至终的关系，第一个表示露丝可以信任杰克——不仅仅是让他抱着自己站在一个危险又令人兴奋的地方，第二个证实了她相信杰克能为了她牺牲自我。这样看来，它们都更加鲜活，因为它们彼此包含。第一个镜头充满了生机和希望，一丝宿命的滋味悬在上方，因为我们知道真实历史中这场旅途的结局，知道这个故事不能善终，尽管希望有相反的结局。第二个镜头呼应了第一个：杰克的自信、他对露丝的支持、为了她的幸福全力付出。我们知道，杰克当然会为了让她活下去而选择死亡。两个形象缺了哪一方，都不会如此引人注目和充满力量。

形象还经常以另一种方式联合，即通过添加的形式联合。相似的形象彼此相连，直到形成一种模式。有时候，这意味着一种特定的形象多次重复出现，颇像十七世纪诗歌中的“奇喻”修辞。在那些诗歌中，一个起主导作用的形象会组织并塑造整首诗的意义。比如约翰·邓恩在《临别慰语：莫悲伤》中，用了一个圆规的奇喻——那种用来画圆圈的，而不是用来寻找真正的北方的东

西^[1]——来证明他对于归来的渴望。邓恩说，你不必为我的离开而悲伤，因为你是圆规固定的一脚，而我是那可以移动的一脚，所以不管我走得多远，你都是我移动的中心，而我必然回到你身边。愤世嫉俗的人会发现，这不仅是一个可爱的承诺，也自说自话地许可了一个人四处流浪，但我们就不讨论这些了。这个奇喻，或者说起主导作用的修辞在诗歌中来了又去，像时尚行业中人们做过的大多数努力一样。

那种起支配作用的形象或隐喻也可以用在电影中，但存在必然的差异。一首诗也许有几行或几页那么长，一部好莱坞电影则会持续两小时甚至更长时间。你只能在激烈的情节开始前用它来触动观众。那么这样不断重现的形象是怎样构成奇喻或隐喻的呢？让我们从大家耳熟能详的一部电影中找个例子，至少我觉得大家都知道这部片子。我愿意赌五美分，在一九四二年的电影《卡萨布兰卡》中，有些东西你们肯定从来没有观察到，那就是关着的门的比喻。不要对这个新词儿感到惊慌，所谓的比喻是一种修辞手法，通常是语言上的，尽管在这里并非如此——暗喻、明喻、形象会在一部作品的某一部分或许多作品中反复出现。在我们的例子中，你会注意到，修辞或形象是视觉上的，而不是建立在语言层面上

的。这讲得通，因为正如我们讨论过的，视觉形象是电影的语言。不过，隐喻在一篇短故事或小说中反复出现的作用是一样的，都是为了强调。所以重复的形象是在向接受者（读者，在这里指观众）强调一些事情，来增强效果，强化主体，以及突出某些重点要素。结果是什么呢，我们很快就回来说明。现在想想这部电影中的角色们是如何被阻碍、驱逐、抓住或困住的：

最初围捕嫌疑犯时用的警车；

在看着来自里斯本的飞机降落时，满怀希望的人们被拱门围住，身前是关闭的门；

里克的美国咖啡馆的门，开着或关着，锁着或没有锁上，在影片中的不同时刻针对不同的人有不同的安排；

赌场的门用了好几次，尤其是为了阻止德意志银行的工作人员；

里克办公室的门——他邀请了维克多·拉斯罗，过了一会儿又邀请了警察局的雷诺局长进来，伊尔莎却在没有告知里克并得到允许的情况下进来了，就像她能违背他的意愿重新走进他心里；

在一个房间里，里克在雷诺面前打开了一个保险柜；

赌场里的保险柜；

在绝望地想要逃出宪兵的围困时，乌加特（彼得·洛饰）关上了赌场的门，在宪兵冲出那间屋子时，他打死了其中两个士兵；

里克将用来出境的通行证藏在了立式钢琴中，钢琴的盖子也是一扇门；

出现在他的屋子里之前，伊尔莎走进了一间更黑暗的小酒吧，并关上了身后的门；

里克依着自己的性子允许或禁止别人进门；

当里克和维克多·拉斯罗在他办公室里谈话时，门是关着的，他不肯为拉斯罗准备出境通行证，但同意用它们带伊尔莎离开；

酒吧里的一扇中国屏风藏起了通往厨房的入口，你几乎总是能看见它；

里克轻轻打开了他房间的门，然后看到了侍者卡尔和拉斯罗，他们刚从一场抵抗者的集会中逃出来；

在最后的段落，就在他们动身去机场之前，他让雷诺、之后是伊尔莎和维克多去咖啡馆，雾又是另一种形式的门；

雷诺的办公室也有一扇著名的门，在那扇门后边，他做着用出境通行证换取金钱或性贿赂的勾当。

到这里，你可能会反对说，任何一部有关小酒吧和非法赌博的电影，都不可避免地要包含大量的门。好吧，那么来解释一下这一幕。

在巴黎，呈现风光的场景更多。即便是在一间酒店房间内部，窗户也是向着空荡荡的蓝天打开的，舞池中的人们似乎退到了深处。在听说德国军队临近时，里克和伊尔莎在一家街边露天咖啡馆坐着。当发布德军即将进入这座城市的宣告时，这对情侣在一家有窗户的咖啡馆里，阳光和空气都能透进来。在这整个段落中，一扇门都没出现过。

整个回溯往事的段落，直到“在雨中的火车上心碎”的最后一幕，都是开放和阳光的。而在卡萨布兰卡，即使是晴天也很幽暗。不仅是门和窗户，就连天空本身都似乎是关闭的，决心将里

边的人与外边的光线和空气隔开。

你一定要看到所有开开关关的门才能欣赏这部电影吗？你以前就看过这部电影，对吧？但没看出那些门有任何特别之处？好吧。而现在我们知道了看电影和欣赏电影之间的差异。看这部电影时，你看到里克让某些人待在房间外，就凭直觉认为他在隐藏或保护什么；或者你看到他关门，便明白他要告诉某位角色一些不想泄露给其他人的细节，我们往往会通过视觉和（或）对话获知这一点，你可以继续这样做。我们从阅读故事和观看电影、电视节目的大量经验中知道，门会隐藏一些东西。这种隐藏可以是喜剧性的、令人紧张的，也可以是悲剧的，同一扇门在不同的情境中有不同的功能。但当我们不再仅仅是观看动作，而是要解读它时，就要更积极地参与进去，对看到的材料进行更好的理解。考虑一下就会发现，如果门是微微敞开的，就意味着不同的东西，像在《惊魂记》或《史酷比》系列电影中的那样。没错，会有令人意外的发展，但性质会截然不同。毕竟喜剧与悲剧仅仅是一体两面。欣赏这部或那部电影，像读一本书那样，很大程度上是花时间注意正在发生什么，比如影片使用了什么手法，用到了视觉或听觉语言的哪些元素，是怎么运用的，什么事物在重复出现，镜头是如何设计的，等等。我认为欣赏电影是更艰苦的任

务，因为电影会不停地向前播放，每秒钟就有二十四帧，没有丝毫供人思考的时间。如果你停下来分析刚刚发生了什么，就会错过正在发生的事情。严肃地欣赏一部电影需要多样的观察。首先你要注意情节和不同寻常的惊喜，后来出现的每个信息都可能揭示了我们没有注意到的更多细节。我们会错过很多东西，至少我是如此。但愿我没有用自己的经验来揣测而冒犯大家。

在电影末尾，里克关上了一扇隐喻性的门，让伊尔莎和拉斯罗走，并和雷诺局长打开了另一扇门。事实上，他已经把玩这些虚构的门很久了，他让拉斯罗、伊尔莎和雷诺局长进入了不同的房间，给了他们不同的解释。他告诉伊尔莎，她可以和自己待在一起，他会让拉斯罗自由地离开；告诉拉斯罗自己会带伊尔莎去安全的地方，并告诉雷诺局长他可以抓住两位逃亡者，从而在纳粹主人面前邀功。到了他们都站在机场跑道上时，他才打开了那些门，让他们知道同样的信息，送伊尔莎和拉斯罗走，去继续他们的事业，在开枪打死斯特拉瑟少校之后，与雷诺局长一起走向了并不确定的未来。如果没有那些开开关关的门，那些门卫、陷阱和牢笼，这部电影能发展到这一步吗？也许可以吧，但不会像这样引起共鸣，不会构建出同样复杂的意义，也就不会是《卡萨布兰卡》了。

你的《卡萨布兰卡》和我的不一样

那么，你从没注意过《卡萨布兰卡》中的那些门和栅栏吗？真了不起。我在朋友和同事中做过一个非正式的调查，其中包括一些教授电影课程的老师，他们也没有注意到。其中一些人知道那些门就在那里，但没有认真想过它们的功能。但几乎每一位严肃的电影消费者（有几个人除外）都注意到了我没关注到的其他元素。重点不在于你一定得看到我看到的，而是我们都能注意到电影中的特定元素。而且许多关注并不是来自电影本身，而是我们带给电影的东西。我在这里提供给你们的不只是一个例子，一种个人独特的欣赏电影的方法。毕竟我在高级研修班里写过有关查尔斯·狄更斯《我们共同的朋友》中逃离主题的论文，在教授詹姆斯·乔伊斯的《都柏林人》时，还试图向学生们指出所有的栏杆、栅栏、十字转门以及其他障碍，都是这个故事中个人和社会遭遇的障碍的象征。这是我的偏好。相信你们也有自己的偏好，自由地运用它们吧。相信你们的直觉，那通常都是对的。

当然，《卡萨布兰卡》不是可以这样分析的最唯一一部影片。不是每部电影都值得探索其中聚

合的形象，但很多电影值得这么做。要写一篇关于《阿拉伯的劳伦斯》中影子的运用的论文是很容易的，甚至单写劳伦斯的影子也行。或者像我提到过的，可以写《艺术家》中的影子和其他有关自我的形象，毕竟那是一部关于形象的电影，关于世界如何看待演员和他们如何看待自己。那里有一些真正的镜子的关键镜头，也有磨得锃亮的金属棒，乔治在上面看到自己正淹没在悲伤中，还看到了他新拍的那部电影，遭遇惨败的那部，其中的角色像《圣诞颂歌》中吝啬鬼的鬼魂一样来找他。不要让我开始说《飞屋环游记》中有关飞行、逃离和冒险的形象，否则我们得说一整夜，我相信没有人想听上一夜吧。

[1] 英文中compass一词同时具有罗盘和圆规的意思。

7

近和远

西部片最爱用的镜头是一个小点出现在地平线附近。过了一段时间，小点开始变大，起初是变成更大的点，之后变成小圆球、一个影子、一个形象，再变成带着清晰的四肢的形象，之后……哦，你懂我的意思了。这类景象差不多从电影诞生之初就伴随着我们，我们看到的英雄人物和大部分恶棍几乎都是这般登场的。事实上，它最终成了陈词滥调。后来，赛尔乔·莱昂内在他那些“意大利面式”的西部片中抓住了这一点，做了该做的事：他让人物直接出现在地面上，抛弃了一部分套路，并增加了些新奇的成分。在莱昂内的电影中，每件事物、每个人似乎都是这样出现的，像克林特·伊斯特伍德，但还有李·范·克里夫，亨利·方达（居然用了闪回，将陈词滥调的效果最大化了），查尔斯·布朗森，各种火车、马、

骡子，或许还有土狼——尽管此时我一只也想不起来。

但事实是这样的：在莱昂内对距离的运用中，没有什么是新的、原创的，或特别独到的。那些从一开始就在那儿了。电影的一部分魔力存在于透视之中。不论是纪念碑山谷中的辽阔空间还是公用电话亭的内部，距离真是相当重要。不仅如此，在双人特写镜头中，所谓的“远”还可能是近到没有对准焦点。无论是希区柯克钟爱的会导致幽闭恐惧症的场景，还是莱昂内那漫天灰尘的远景，导演始终在用空间的语言叙事。不仅如此，距离的远近能表达所有类型的感情或心理状态，从渴望、疏远到亲密，再到攻击性。这些人知道他们在干什么。我们需要思考的是，应该如何根据摄影机与角色或事物的距离来看待它们。

既然我提起了希区柯克，那就让我们从他开始好了。他知道许多情形会让我们毛骨悚然，其中最重要的两种是令人眩晕的高度和禁闭的空间。所以他最乐于让男主角或女主角做的是：一，让他们摇摇晃晃地待在某个一不小心就会掉下来摔死的地方，确保我们能从极好的角度观察到他们掉下来会摔多远，或是跳下来的落脚点有多么远；二，让他们待在某个封闭空间里。有时候，他会同时满足这两个条件。例如，在电影

《迷魂记》的关键时刻，就出现了一个位于很高的地方的小空间——换句话说是在一个塔尖，还有一个有恐高症的吉米·斯图尔特。他被这里的高度弄得焦躁不安，以至于无法清楚地思考。我与他有同样的感觉，不是只有我一个人这样想。然而，他通常一次只能用上一种手段，而一种就足够了。我们看到吉米·斯图尔特吊在房顶、楼梯以及任何他想得出来的东西上，还看到这位大师不仅在这部电影中，而且在《擒凶记》中也用了同样的手法——麦肯纳挂在高处不仅要保护自己的生命，还要救他的儿子。在《捉贼记》中，希区柯克让加里·格兰特一直在法国蓝色海岸一处屋顶上走来走去，差点儿坠落。最著名的是他将格兰特放在拉什莫尔山[山](#)上，和爱娃·玛丽·森特一起吊在那儿，后者比格兰特的位置更危险。我们已经看到邪恶的马丁·兰道从这里掉到了深不见底的深渊中，非常理解他们所面临的危险。

对，希区柯克用最巧妙的手段呈现了这些情景，但重要的部分在于，对我们起作用的是情景设置，是危险的处境。整部电影中视角都很关键。格兰特扮演的罗杰·桑希尔在一间餐馆里被黑帮误认为他们想除掉的某个间谍。罗杰在电影余下的时间里都在努力避免被他们干掉。但直到电影靠近末尾的地方，他依然不知道危险的来源和

自己会陷于困境的原因，始终莫名其妙。当他醉醺醺地走在山路上，或是为了躲避喷药飞机的扫射而扎进谷堆时，也只能看到最直接的危险。这是视角的问题，那些在桑希尔所处的“泡泡”之外的人才能看到他周围更大的问题。他在“泡泡”里忙着逃命。遇到“教授”（利奥·G·卡罗尔饰）时，他才知道教授是一直以来的目标人物，这时罗杰才开始了解全局。

视角早于电影出现有几千年了。在《伊利亚特》中，阿喀琉斯就有一些不理解 and 无法恰当应对的事：当他的战利品——他的情妇或者女朋友或想娶的姑娘被阿伽门农抢走之后，他便拒绝参加战斗。乔纳森·斯威夫特也在《格列佛游记》中为我们上了有关视角的一课又一课。起初，格列佛觉得小人国的人（一些差不多只有人类十分之一大的小人儿）都是完美的，但这仅仅因为他们太小了，令他看不到他们的缺陷，尽管小人国居民那小小的身材和活动范围令他们的纷争变得滑稽可笑。等来到了大人国，他很讨厌那些居民的肥硕，他们都比他大十到十二倍。那些人的毛孔都像火山口，而女人们的胸脯——好吧，我们先不说这些了。在爱伦·坡笔下，通过望远镜观察的小生物有格外惊人的样貌，其他角色则离他们观察的对象太近或太远——可能是物理距离，可能是心理距离，可能两者都有——以至于看不清对

象的真实模样。

但是，文学永远不能给我们的正是电影绕不开的东西。电影令我们看到了实际的距离。我们知道有什么东西紧紧挨着主角，或是离他一百英里远。

彼得·杰克逊在《指环王》三部曲中反复运用了每一种可能的镜头，从大特写镜头到大全景镜头。想想海尔姆深谷里的那场遭遇战——那一大群难看的怪物，半兽人和强兽人，以及一些不知名的不可思议的小生物，看起来无休无止。随后我们看到了弱小的人类，被困在老城堡里，关在围栏里挤成一团。他们看似得在死于屠杀或窒息之间做出选择。虽然我们觉得这些人注定难逃一死，但其实未必，或许会有摆脱困境的方法。当然，整个段落还用了许多其他的伎俩——光亮与黑暗（几乎都是黑暗），视角转换，镜头快速切换，布满汗水的、愤怒的或坚定的脸庞的特写，总之非常多。但许多方面是远景和近景的混合，向我们展示了近处和远处的事物，令这个段落充满力量。最后有一个远景镜头，光芒四射的白袍甘道夫出现在山巅，这标志着对洛汗人的营救——他们已经冲出包围，进入更加开阔的战场。的确，对近与远的分割在某种意义上是三部曲中最有特色的方面。正如我们所期望的，它总是关

于视角的。许多角色都缺少全局观，他们太看重发生在自己身上的小事，注意不到周围发生的更大的事情，或者太过自私，不知以大局为重。有时候这二者是一个意思。霍比特人是出了名的目光短浅，相信在世上只需要关心自己的郡。各种人类角色，甚至是侏儒族的领袖都注意不到自身利益之外的东西。那枚引发所有骚动的戒指加剧了这些自私的倾向，正如我们在丧心病狂的咕鲁姆身上看到的：他因为长期占有这个被诅咒的物件，身体和心灵都扭曲变形了。而那些目光长远的人，比如甘道夫、阿拉贡和莱戈拉斯都很迷人。

对于刚做导演不久的人，存在一个关于近与远的难题，如何一次尝试这两个方面？你如何在一个广阔的空间中表现幽闭恐惧症？是的，其实是可以做到的。事实上已经有人做过了。找一个大而空旷的地方，比如说一片沙漠。或许还有一架驿站马车？马车内有六个人，车顶上还有另外三个人？九个灵魂（算上在母亲肚子里那个孩子的话，其实是十个）在一个小空间里颠簸碰撞肯定不是愉快的旅行，尤其是当你只是要去十英里外的小村子的时候。穿越几百英里炎热的沙漠，是值得让一保罗·萨特^[2]去研究的话题。我相信，如果他是美国人的话，肯定会在《禁闭》中用上

这个情景来描写地狱。约翰·福特是美国人，但他对地狱没什么兴趣，他感兴趣的是坏人，那些他想象中骑着小马、穿着带羽毛的衣服的家伙。在一部又一部电影之后，一九五六年，他拍出了《日落狂沙》，该片在某种程度上是他的生命之歌，是对自己人生的辩护（也是一种补偿）。不过，我们还没有说到那儿呢，还在《关山飞渡》的话题中。这部电影一定是摄影师最钟爱的梦，或者是令他们惊出一身冷汗的东西，有彻底的远景和紧凑的特写。有马车车厢内部的镜头和透过窗口就能看到的外部世界。车厢里一张脸挨着一张脸，从远处看是毫无个性的一群人。换句话说，对比这种手法令所有东西都更有棱角、更为生动。稍后我们会谈到这些在马车内部的镜头是如何拍摄的，现在重要的是在车厢里度过的时间。当然，那个会让人犯幽闭恐惧症的狭小空间，在遭受印第安人袭击之前就呈现给观众了，在很大程度上是影片的重点：一些有不同背景的截然不同的人（一九三九年种族隔离还未取消时的美国社会有多么多样，这些人就有多么多样），每个人都有在此处的特别的动机——有的人要去下一个地方，有的人要从上一处逃走，还有一两个只是在四处奔波——他们被扔到了一起，必须在这种情境下尽力而为。伴随着炎热与不适，无论印第安人首领杰罗尼莫是否在附近徘徊

徊，情况都已经够糟糕了。不巧的是，他就在附近。

这在某种程度上解释了马车内部的狭小。那些在追逐发生之前和过程中的远景镜头呢？或许更重要的是那些对比呢？这些宏大的远景强调了旅行者的渺小，以及由此延伸出来的观众的渺小。想象一下调转摄影机，从地平线那里反过来朝马车的方向拍摄，马车会变成一个在地平线上移动的小点，仅此而已。不过福特没有那样拍摄。这是一部基于人物视角的影片，其中的一切都几乎都是从驿站马车的视角去观看的。当我们看到马车外部（经常能看到），并不是从任何一个事件参与者的角度看到的，而是从某种幽灵般的双胞胎，换句话说，是从我们关心的那辆马车旁边的一辆看不到的马车上看的。我们关于比例的课程都是通过观察其他事物来讲授的。当摄影机拍到几个在远处虎视眈眈的阿帕切人时，我们会更清楚这一点：看！在那儿呢！他们很小！只不过他们并不小，只是离得很远罢了。

那么对比呢？对比想要告诉我们什么？首先，这些旅行者都是巨大世界中的微小个体。当然，我们清楚这一点，或许他们也同样清楚。没有谁在身处西南沙漠地带时会忘记这一点。此外，他们原本的担忧也一样微小。在不可理喻的

地缘政治的现实面前，个人动机又有什么重要的呢？当然，和丈夫一起迎接第一个孩子的出生是大事。挪用五万美金逃走，或是被妇女联盟驱离小镇也都不是小事。但这些事情没有把你的脑袋交给土著叛乱者那么严重，也没有一个民族、一个国家内部的分裂那么严重。从某种意义上来讲，这部电影告诉我们，那些驱使着旅行者的小小担忧不仅在对比之下显得微不足道，还令他们忽视了更大的现实。有些真正重大的事情正在发生，但他们都看不到，也抓不住，因为他们被困在个人的实际情况之中。现在有些人，比如说英语教授，或许会指出电影是在一九三九年这个节骨眼上拍摄的，即将到来的战争还没有波及美国，但已经发生了，如果我们没有注意到这点，是因为我们狭隘的思想和预期，以及心中的恐惧。不是说可能要有一场战争，而是的确有战争，它已经打响了，但我们并没有给予关注。对，这是某些人可能会告诉你的东西。幸好我不是那样的人，但说不定你哪天就会遇到。

就是如此，一辆驿站马车的内部空间和巨大的外部空间。约翰·福特控制了这二者。不仅如此，福特还控制了虚空，限制了虚空。他一次次回到位于犹他州南部和亚利桑那州北部的纪念碑山谷，原因之一便是山谷提供了限制。那些纪念碑般的山，那些凸出地表的惊人的红色岩石提供

了边界来框定情节。当然，它们为阿帕切人提供了隐藏和骑马冲下来的地方，但也有切割无边无际的沙漠的效果。人的眼睛不信任真正空无一物的远景。如果没有边框作为参考，我们会感到迷茫和不安，就像大卫·里恩在《阿拉伯的劳伦斯》中呈现的效果。地平线到底是两英里远还是两百英里远？我们不知道，也不喜欢这种一无所知的感觉。里恩意在制造一种沙漠无边无垠、任务或许不可能完成的效果。与之相比，福特提供给我们的是一种几乎可以管控的虚空。即便我们看不到尽头，也至少可以看到其中另一个物体，这会提供一点安慰。没人会把那些纪念碑般的凸起误认为是自己的家，但我们在严酷的景观中看到它们时，会得到小小的安慰。

福特与该类型的其他导演做的并没有太大的不同，特别是因为很多人都是学习他的风格。当然，他们没有在纪念碑山谷拍电影，但选用了同样的方式。乔治·史蒂文斯在一九五三年找到了一种方法来体现这种限制，他将《原野奇侠》设置在了怀俄明州大提顿峰的阴暗处。我们得到了极好的远景，非常长的镜头，为骑着马徘徊的人提供了足够的空间，但这部电影的情节——从耕种农田到枪战——都是用与之相对的近景特写拍摄的。这后来被证明是个好主意，克林特·伊斯特伍德在一九八五年的《苍白骑士》一片中差不多做

了同样的事。没有什么比用遥远壮丽的景致来框定人类的行动，更能体现这些人的微不足道，他们的诉求在宏大的秩序中是无关紧要的。

如果你足够幸运的话，可以同时完成两种镜头，一种又近又远的镜头，这是种极其罕见的方法。在一九七二年的《杰里迈亚·约翰逊》中，罗伯特·雷德福扮演的男主人公，那个住在山里的男人，碰巧来到了一处被敌对的原住民部落袭击的农庄。除了一个小男孩，所有男人都被杀死了，在这种情况下，这个小男孩将成为类似杰里迈亚的“儿子”的角色。但此前必须先埋葬受害者的尸体，杰里迈亚在那个小男孩的母亲陪同下完成了这件事，我们只知道那个女人叫“疯女人”。当最后一个十字架被敲进土里时，疯女人坚持说他们要唱《我们聚集在河边好吗^[3]》。导演西德尼·波拉克给我们展示了他们在一起唱歌的精彩的双人特写镜头，起初是用中近景，之后慢慢拉远。再拉远，再拉远，直到我们以类似上帝之眼的视角俯瞰群山中某个峡谷里两个针尖大的小点，他们与周围景物的颜色截然不同。“啊，”这个镜头说，“看到了吗，与包围着他们的雄伟自然相比，苦难和这些渺小的人类的生活是多么微不足道。”这个镜头审视着一切，但否定了人类层面上的苦难。即便如此，它还是令我们着迷：那些

小点儿几乎消失在了风景之中，却依旧吸引着我们的注意力。

还有一种我们没有讨论过的镜头类型：中景镜头。这种镜头像听起来那样，你能在其中看到角色的鼻子，但并不会刻意去看。中景镜头组成了电影的大部分内容，比如一场派对中的人、一间教室里的孩子、四个朋友在小山坡上闲逛。我们能看到这些人，但每一个都看得不太仔细。或者，我们可以看到一个单独的人和她周围的环境，比如说她的房间。中景镜头就是我们平时生活的情景，是一种可以用单反相机上的五十五毫米镜头拍到的，聚焦于与你近在一臂之遥或远在房间另一头的东西的镜头，是你在街上把镇上一座房子整个拍下来时用的镜头。中景镜头接近于我们看世界的方式，相当于在一张二十英尺高的银幕上模拟我们看到的世界。不会有人凭借中景镜头获得奥斯卡最佳摄影奖，但或许它们应该得奖，我们这些观众需要中景镜头。中景镜头一般能比其他镜头提供更多的信息。特写被直接的拍摄对象填满了，无法再包括更多信息；远景镜头中有许多空间，但切题的视觉信息通常又太少。不仅如此，中景镜头还让我们得以恢复。这与电影情节无关，不论哪一种镜头，其中包含的情节都可能令人感到混乱或狂躁。我们仅仅是在谈论视觉信息。近景镜头和远景镜头都让人疲惫，前

者令我们猜测那张脸、那只手、数字在变小的倒计时器周围发生了什么事，后者则让我们想眯起眼睛发现更多细节。如果有人只用远景镜头和特别近的近景镜头去拍一部电影——我毫不怀疑有人会这么做，甚至可能有人做过了——观众看到最后会累死的。相较而言，中景镜头不仅能让我们的眼睛休息——否则我们一直看的都是比实物大三四倍或十一二倍的东西——也让我们的头脑得以休息，使它们能以最熟悉的比例来处理信息。我们需要在看过极端画面之后得到这样的休憩。

当然，极端画面只在某些时候如此极端。即使在最焦躁不安的电影中，极端的远景镜头或近景镜头也是很少的。如果一部电影的故事发生在棺材的内部，或者电话亭里，那我们便会看到比一般情况更多的极端镜头，但通常情况下不会有那么多。而且像其他事情一样，这个标准也是波动的。某个镜头可能是中等偏远或中等偏近的，到底怎样才算是标准的中景镜头？这些分类并不像我们列出来的几类那么固定。一个近景镜头可能会比前一个近景镜头退后婴儿般的一小步，下一个近景镜头又退后那么一小步，以此类推。与电影中许多东西一样，这是一个动态的过程。

这就是一个中景镜头（以及正确的视角）能

做的。没有人能比乔治·米勒在《疯狂的麦克斯》系列电影中更好地利用视角，特别是巨大空间的视角。他从低处向上看，从高处往下看，从邻近的人物的头后边往远处看，从令人毛骨悚然的近处看，有时就是能看到极远处的情景。这种视角——比如望向风景和庞大的人群——是非人的存在。《疯狂的麦克斯：狂暴之路》中的远景镜头都可以写一本专著了，但他并没有以远景镜头结尾。他想要一个充满人类色彩的结尾，所以和充满非人色彩的开头做了对比。

戴夫最近一直在想这些问题，他对莱克茜说：

“嘿，我又看了一遍《疯狂的麦克斯：狂暴之路》的结尾。它真了不起。”

“你买了一张碟？”

“对，开始发售的那天买的。”

“了不起，你说说看。”

“没错，特别棒。你猜怎么着，电影开始的时候，不死老乔从高处看着他的所有子民——俯视着他们，只给他们一点点水，让他们一直口

渴，好提醒他们谁是老大。现在那辆奇怪的卡车，你知道的，就是顶上叠放了两辆凯迪拉克的那辆回来了，但这次不太一样。麦克斯和弗罗莎带回了他的尸体，以证明他被打败了。每个人都很开心。几乎所有人。他的一个儿子或是别的什么人知道自己完蛋了，但跑不掉了。总之，当弗罗莎还有不死老乔用来繁殖后代的‘妻子们’从人群中被高高举起时，镜头是从下往上拍的，我们切换到了某种呈现她的脸的中景镜头，或许是介于中景和近景之间。她被打得很惨，血淋淋的，对，然后她转过头，发现麦克斯刚刚从平台上溜走了。她在下边的人群里找了一会儿，而麦克斯刚刚溜进人群。我们通过一个中景镜头，从高处看到了他和他周围的几个人，但不像她离他那么远。紧接着是一个从下方拍摄的弗罗莎的特写。回到麦克斯的特写，他点了点头；之后回到她的特写，她也点了点头；麦克斯转身离开时镜头又回到他身上。真是好极了。”

“是什么让它那么好呢？”莱克茜问道。

“嗯，这个场景不属于麦克斯。他始终是局外人，但由弗罗莎掌控一切也很好。似乎他们都知道这一点，都同意了。之后他们去了不同的方向，她投身人海，他则转身离开。我不觉得这是他们真正想要的结果，但是他们必须做的。那也

不错。好像这样一来，事情会更好一些。

“但有一个诡异之处。他们俩出现在镜头里的方式，并不是出现在对方眼中的方式。这在某种程度上是正确的。我的意思是他会从下方看她，而她从上面俯视着他。我明白这一点。但从弗罗莎所处的升降机那里看的话，麦克斯不可能那么大，而他也不可能从近处看她。”

“那么，你觉得这是怎么回事？”

“嗯，重点不是他们必须如何看，对吗？而是我们需要如何看。这就是电影结尾的地方。我们不可能把她看作银幕上的一个点。总之，这些镜头是关于这些主角是什么样的人。他们受伤了，但并没有被打败。他们不是符号或其他东西，就是人。”

戴夫是对的，当然。那些镜头告诉我们主人公们在想什么，以及他们是谁。没有什么比这些角色是人更重要了。没有什么语言的表达力能超越那两个点头。

[1]即美国的总统山。

[2]法国存在主义哲学家、戏剧家，其戏剧

《禁闭》描写了几个灵魂被困在一个密闭的房间里彼此折磨的故事，有名言“他人即地狱”。

[\[3\]](#)一首传统的基督教圣歌。

8

没有色彩的艺术

我最差劲的观影体验是《狂野街头》，就是彩色版的《马耳他之鹰》。什么？你不知道那部电影是彩色的？确实不是，它其实是被着色了。真是讨厌的说法，讨厌的主意。事情是这样的。一九八六年，传媒业巨子泰德·透纳在征服有线电视之后，买下了米高梅联美电影工作室，因而得到了米高梅电影公司的资料库、联美公司的部分资料、雷电华电影公司的大部分资料以及华纳兄弟电影公司一九五〇年之前的资料。听上去他似乎拥有了全部的黑白电影，以前还有些其他的工作室，但是他拥有的也足够了。而且，他断言大部分现代人（有人猜其实是他自己）都不想看那些陈旧呆板的黑白片。

我明白，我看得不开心，也许是因为这不是

我第一次看《马耳他之鹰》了。我看过好多次，很喜欢这部电影，知道其中的大部分台词，而我发现这已经不是同一部片子了。对，发生的还是那些事，但看起来不一样，而对于电影而言，看上去是什么样很重要。首先，颜色的选择似乎不太对，某些地方的颜色过分鲜艳夺目。肤色全错了。布里奇·欧肖内西在晃动斯佩德公寓的窗帘时穿的裙子的颜色不太合适。最糟糕的是，黑白片里构成的阴影上色后看上去非常虚假。如果你无法拥有诚实的黑色，那电影还有什么好看的呢？着色之后一切都不对了。简单地讲，《马耳他之鹰》从布景设计、服装、建筑到光线，都是为用黑色和白色拍摄而构思的。如果你做了像添加色彩（而不是将色彩拍摄进去）这样重大的改动，所有的视觉构成都会走向混乱。幸好那些野蛮人后来放弃了这样的冒险尝试。更好的一点是，我们仍然可以看到这部电影的黑白版，像它原本想呈现的那样。

曾几何时，电影的制作方法没有办法拍摄彩色电影。他们带给我们白色的帽子和黑色的帽子^[1]，但远不止如此。后来桃乐茜从灰色的堪萨斯来到了色彩鲜艳的奥兹国，不久之后，就只有《艺术家》还是黑白片了。观众也忘记了如何观看黑白影片，还有一些人想出了给老电影着色的

好点子。对于那些经典电影，或者只是比较平庸的老电影而言，这是多么悲惨的命运。正如你能想象到的，这无法被电影爱好者接受，特别是那些碰巧也是评论家的电影爱好者。吉恩·西斯凯尔和罗杰·艾伯特对这种做法做出了倒竖拇指的否定手势，还在《西斯凯尔和艾伯特与电影》中专门做了一集节目，来说明他们称之为“好莱坞蓄意破坏文化的新风潮”的现象。艾伯特质问黑白电影到底哪里不好，才需要着色，还说：“用黑白两色拍摄，电影有时会更梦幻、优雅，更有格调和神秘感。它们可以为现实增加一个维度，而其他颜色有时只是提供额外的不必要信息。”当然，他非常了解，许多黑白电影这样拍摄是因为没有别的选择，但这一点没有阻止艾伯特对黑白片的欣赏，也不应当阻止我们。

事实上，说颜色不可用并不准确。当时彩色胶卷并不存在。然而在电影历史的早期，对色彩的冲动就出现了。其实在刚开始的时候，在彩色胶卷诞生前很久就出现了。一些电影工业的先驱者，例如乔治·梅里爱一九〇二年的《月球旅行记》和一九〇三年的《仙女的王国》，就部分采用了彩色，意思是说，电影中的某些元素用手工着了色。那些工作室，比如最著名的伊丽莎白·特威利尔的着色工作室和后来的百代色彩都在巴黎蓬勃发展（还有美国著名的名演员一拉斯基工作

室，他们用手工上色），以满足希望为电影中的一部分内容上色的客户。特威利尔雇用了大概两百位画师，每位负责给一帧帧的画面画上单独的某种颜色。据说她制作了六十几种《月球旅行记》的着色版本，只有一种留了下来。这部电影已经进入公版领域了，我们可以在网上观看，而立刻会发现不是整个画面都上了色。举例来说，当科学家们（看上去更像是中世纪的巫师）在开头的场景中聚在一处时，只有校长们穿上了色的袍子，其他人穿的都是灰色的仿制品。这在早期的着色电影中是很典型的，这项劳动密集型加工产业的性质决定了颜色只是一种调剂，而不是电影里的重要部分。与周围昏暗的东西相比，这种手法确实让被选中的事物在银幕上得到凸显。这也是电影制作者可以直接插手的加工过程，与后来的黑白电影彩色化不同，它们呈现的美学——无论我们如何看待——是合乎导演的意愿的。当然，当彩色电影技术问世，价格也并非难以承受的时候，电影制作者扑上前去抓住了这个机会。在彩色电影存在的最初几十年，出于成本和艺术方面的考量，人们只能小心翼翼地使用它，到了二十世纪六十年代中后期，彩色电影才成为唯一的选择。

如果你想多聊一聊着色电影的惨败事例，有空就来找我吧，我会聊到让你厌倦的。然而现

在，让我们回到更开心的主题上，比如为什么黑白电影如此伟大。因为你知道，它们就是那么伟大。

这里有个你或许不喜欢的说法，但就算不喜欢，也无法阻止我说出来：电影艺术唯一的和最严重的灾难性的改变，就是黑白电影的死亡。为什么不说不呢？这是真的。在电影问世后最初的一个世纪，它经历过的所有改变中，最有破坏性的就是黑白两色的电影的终结。这与彩色胶片的引入、彩色技术的兴起不是一回事，而是用黑白两色严肃地制作电影这一壮举的终结。

我得说清楚，我不是电影领域的勒德分子^[2]。我几乎认可好莱坞这些年来出现的所有创新手段。IMAX是个例外，让我觉得难受，还有3D，它让人陷入麻醉状态，还加重了我的恐高症（难道每部3D电影里都必须有令人眼花缭乱的悬崖）。但我喜欢彩色电影。就是这样。难不成我会乐意让黄色的砖路看上去是灰色的，或是让红宝石颜色的拖鞋看上去是黑色的？我当然不乐意。补充一句，那就是我成长过程中从电视里看到那些事物的样子，那时观众需要多具备一点想象力。颜色是一种冲击波。没有彩色电影技术，沃尔特·迪士尼就不会成为沃尔特叔叔。如果一九

五六年的电影《红气球》中，所有的气球都是深浅不同的灰色，那这部影片就完全不同了，那个红色的气球也不会与了无生气的小城形成如此鲜明的对比。一九六六年《放大》一片里的卡尔纳比街^[3]的流行元素也将迷失在黑与白中，即便那些服装都带有几何图案。有时候必须要有颜色。看看《幻想曲》。不论你从哪个角度来看，彩色电影都是伟大的。

那么，问题是什么？

是我们。从某种程度上看，我们似乎已经认定黑白电影是“不美国”的。公平地讲，它看上去确实如此。我们认可的黑白电影，都是那种深沉的瑞典杰作或是颗粒感的、神经质的法国片子（但不是《法国贩毒网》）。当伍迪·艾伦尝试变得深沉和瑞典化时，他只不过让我们觉得他是布鲁克林风格的、犹太人的，而不是斯堪的纳维亚的、路德教的——我们求他赶紧回到充满色彩的欢闹风格上来。我们大多数人愿意看的最新黑白美国片是哪一部？或许这个问题更好的问法是：黑白电影从什么时候开始不再是电影工作室常规产品的一部分？我会提名二十世纪六十年代，如果要给出具体的年份，那就是《惊魂记》诞生那一年，接下来的一年又有了《飞天老爷车》。哦，在那之后还有零星的杰作产生，有些

甚至是主流电影工作室做的，但在过去的这半个世纪中，黑白电影几乎被归类为独立电影制作人和外国人才会做的东西了。而这，朋友们，是个该死的耻辱。

不要开始抱怨。我以前都听过。黑白电影老套，不够真实，看着不舒服，灰暗，无聊。对，对，对。胡说，鬼才信呢^[4]。事实上，一九四五年的《海军的骄傲》也是黑白片。一九四二年的《扬基的骄傲》也是。就是这样。

你说有很多事情是黑白电影做不到的。没错，但它能做到的更多。漆黑的阴影会变得更黑，对比更强烈，也更擅长表现微妙的层次感。让我们回到《惊魂记》这个例子。决定把它拍成黑白片不是基于美学追求，它其实是产生于绝望的境地。希区柯克之前的两个拍摄计划都流产了，即便拍出了《西北偏北》这样的卖座大片，他还是与工作室不合。然后，工作室拒绝了他购买罗伯特·布洛克小说的版权拍摄同名电影的提议。希区柯克艰难地斗争了一番。他甚至提出自己负担这部电影的经费，用自己的电视剧工作室和员工来拍摄黑白片，但还是被拒绝了。作为最后的努力，他表示可以不要二十五万美金的导演费用，而是要底片百分之六十的所有权。换句话说，他把一切都赌在这上面了。此外，他要拍摄

的这个故事充满了性、生动写实的暴力和极为不安的灵魂，会让海斯[5]办公室的检察员脸色苍白。这部电影不被放行的可能性很大，财务上的压力也十分巨大。所以他拍得很快，而且选择了拍黑白片。

这是对一部电影而言最好的事。或许不是最好的，要排在霍华德·霍克斯为一九四四年的《逃亡》发掘了十九岁的劳伦·白考尔之后。然而那是个很不一样的故事，尽管它也是黑白电影。

那么单一的配色能为电影做什么呢？差不多可以做一切事情。首先，正如艾伯特提示的，它令我们摆脱过度逼真的世界。当混乱出现时，你就会明白这是一种解脱。黑色和白色在我们与真实的世界之间设置了恰当的距离，尽管我们能毫无困难地辨认珍妮特·利饰演的玛丽昂·克兰或是安东尼·博金斯饰演的诺曼·贝茨，把他们当作生活在现实中的人（除了杀气腾腾的疯狂的部分），但可以从他们的现实中向后退一小步。这种距离与希区柯克的拍摄技术（主观镜头、稳定的特写）展开争斗——后者把我们拉得更近，在观众中制造了一种令人不安的紧张感。许多场景中的黑暗和可怕的动物标本看上去更加不祥，甚至可以说是恐怖，因为是以黑色和白色呈现的。比如说，在一个黑暗多雨的夜晚，玛丽昂·克兰不

得不在贝茨汽车旅馆寻找一个房间。在这里，眼睛从黑白画面中接受的信息减少了（如果是彩色示人，微小的信息也会彰显自己），我们知道的比本来能获知的要少，尽管随后就会明白已经看到过某个人或某样东西，然而当时没有留下印象。阴影更为阴暗，贝茨埋葬那辆车的湖更加漆黑，灰色和黑色的黑暗更包罗万象。想一想，即使是白天，贝茨汽车旅馆也很黑暗。这些都与这个道德上就很黑暗的故事完美地搭配。玛丽昂·克兰可不是被认错身份的无辜受害者。哦，她的确是个受害者，只是并不无辜罢了。我们看到她一开始做的两件事是结束与情人的约会，之后挪用了四万美金——这些钱足够在一九六〇年买一栋好房子了。当然，她的道德问题确实破坏了我们对她的同情，然而与诺曼干的坏事无关。在她用一张报纸卷起偷来的钱扔进房间里的废纸篓时，这些问题叠加到了一起。诺曼真正感兴趣的并不是钱，所以他在匆忙清理有犯罪证据的房间时，没有注意到报纸里裹着的东西，并将它和汽车后备厢里的玛丽昂一起埋葬了。在最后时刻，当那辆车从湖里打捞起来，我们最终看到的東西就是那张报纸：秘密的答案被揭开了，而且是用黑与白两种颜色。

所以黑白电影可以让我们与精神病态拉开距离。它还有其他用处吗？比如说和核毁灭拉开距

离？《惊魂记》问世四年后，斯坦利·库布里克在一九六四年拍出了黑色喜剧《奇爱博士》。电影要讲的故事极其简单：一位有被害妄想的叛变的美国将军对苏联发起了一次核打击，这引发了几方人士的争议。这些人都十分疯狂，包括一位笨拙的、犹豫不决的总统，还有奇爱博士——一位身体部分瘫痪的核战专家，他大概继承了纳粹的精神，以及一位英国皇家空军军官（三个角色都由彼得·塞勒斯饰演），一位推行强硬外交政策的将军（乔治·C·斯科特饰），他害怕让苏联人知道他们的计划，即使这个计划会毁灭我们所有人，此外还有一位有被害妄想症的将军（斯特林·海登饰），还有你能想象得出的最混杂的投弹手队伍，其中的疯狂牛仔斯利姆·佩金斯最后骑着炸弹飞向了毁灭。电影从一次错误的或者说未经授权的核打击开始，用一幕幕蘑菇云的画面搭配着“我们会再次相遇”的歌声结尾。这部电影是有史以来最滑稽又最可怕的片子，因为它完全可能成为现实。电影《核子战争》、图书《红色警报》（电影《奇爱博士》部分改编自此书）也出现在同一历史时期，讲的都是美国的“确保相互摧毁”核战略随时可能成真。我是在距离俄亥俄州赖特-帕特森空军基地十到十二英里的地方长大的，并在学校里进行过防空演习和“卧倒藏好”训练，我向你保证这一切并没有那么有趣。

讽刺的是，你真的想看到彩色的这一幕吗？等某个“阳光灿烂的日子”[\[6\]](#)吧。

黑色和白色也非常适合表现幻想。想一想梦里的场景，想想那些永远不会发生的事。现在这一段不是我说的，而是来自于沃纳·赫尔佐格[\[7\]](#)，所以请注意：

至少在我看来，可以这么说：电影史上最伟大的段落是弗雷德·阿斯泰尔和他自己的影子跳舞，然后他突然停下，影子独立地跳起舞来，他必须跟上影子。它是电影的精粹之处，不能更美了。实际上这出自一九三六年的《欢乐时光》。你看到那个洞穴和某些嵌板，就能看出地上有生过火的痕迹。那不是为了做饭，它们是用来照明的。你必须站到这些火堆前边，才能看到那些画，当你移动时，你肯定看到了自己的影子。就在一瞬间，弗雷德·阿斯泰尔出现在我脑海里——他在三万两千年之后做了我们可以想见的、旧石器时代早期的人做过的事。

赫尔佐格在自己的纪录片里提到了阿斯泰尔，这部纪录片是关于法国拉斯科洞窟的岩画的，而他描述的场景的确值得注意：阿斯泰尔戴着圆顶礼帽扮演黑人，向比尔·“伯强格斯”·罗宾

逊和他以前的舞蹈老师约翰·W·巴博斯致敬，他和自己的影子跟着节奏轻快的《哈莱姆区的伯强格斯》，跳了三遍舞。在这部神奇的电影和赫尔姆斯·潘（电影史上，或者说历史上那些伟大的名字中的一个）精彩的编舞中，影子拥有了自己的生命，所以当阿斯泰尔暂停时，影子继续像人一样舞动，与它模仿的客体并不同步。跳舞的人紧接着疯狂地与影子竞赛，想要跟上影子，但再也没有达到步调一致的程度，尽管他们已经足够接近，看起来像一场没有人输掉的竞赛或对抗。观众当然没有吃亏。最后，影子厌烦了阿斯泰尔的古怪姿态，于是走出了银幕，不过阿斯泰尔还在继续。当人们说“他们再也拍不出那样的电影了”，他们要表达的就是字面上的意思。

假如这是一部英格玛·伯格曼导演的电影，这个场景就是对情感隔离和错位的评论。但它不是，因为它是乔治·史蒂文斯的作品，这个场景是欢乐的、喜庆的、狂热的，还带着那么点愚蠢。与其说它是关于生活的陈述，不如说它是关于艺术的陈述——除了在电影里，你不可能在任何地方获得这样的体验。这里虽然没有说明，但我想强调，你在此外的任何地方都无法获得这样的体验，只有在黑白电影里才行。

早些时候我说过，黑白电影在当代几乎已经

从银幕上消失了。但这并不意味着从一九六〇年开始，就没有人再拍黑白电影了。实际上，一些最著名的影片充分利用了这一手段。比如，在由互联网电影数据库整理的“最伟大的黑白电影”名单上，前三名是你完全可以预测出来的：《公民凯恩》，威廉·惠勒的《黄金时代》，还有让·雷诺阿的《大幻影》。最晚近的一部是惠勒的电影，是一九四六年完成的（雷诺阿的那部上映于一九三七年）。之后这份名单跳到了四十七年之后，也就是一九九三年的《辛德勒的名单》。导演史蒂文·斯皮尔伯格不像其他导演那样苦于经费或技术上的窘迫状况——假如奥逊·威尔斯想把《公民凯恩》拍成彩色电影，肯定会遇上种种阻力——用黑白电影的方式拍摄《辛德勒的名单》显然是刻意为之。他选择的黑白电影（用棕褐色滤镜拍摄）不仅使影片给人一种老电影的印象，还制造了纪录片的氛围。人们只需想想那些被解放的集中营的片段（数十年来这个片段都令很多人感到恶心），就能看出它和纪录片的相似之处。还有，黑白电影的反对者和支持者都承认，它能制造距离感——我们生活在充满颜色的世界里，不论某个时刻看起来有多么乏味，所以去掉色彩自然会让一部电影在感觉上不那么真实。在这种情形下，距离是一种很好的缓和剂——电影让人心绪不宁，任何能缓解纳粹统治的恐怖的尝

试都值得欢迎。最后，事实上这并不是是一部黑白电影。在犹太人成群驱赶着走过街道的场景中，有一个小女孩穿着鲜艳的红外套。场景中的其他东西都是黑白的，所以这件外套十分显眼。小女孩被黑与白包围，电影想借此强调纳粹已经将最后的色彩从世界上抹去了。之后，当奥斯卡·辛德勒偶然遇到被杀害的小女孩的尸体时，你不需要有多高的学问就能理解那件红外套的意义。斯皮尔伯格说过：“对于我来说，色彩是生活的象征。这就是为什么一部有关大屠杀的电影必须是黑白的。”但它并不是黑白的，不完全是。除红外套之外，电影开头的场景中，那顿普通的犹太教安息日的午餐也带有些许色彩，但它很快就消逝了，像欧洲犹太人的生命那样。最后，当奥斯卡·辛德勒操办另一顿安息日大餐时，烛光的温暖再次滑入了电影的配色。

当然了，还有其他令电影制作者选择黑白电影的原因。一九九八年的《欢乐谷》是围绕黑白与彩色媒体间的对抗这个主题。双胞胎中的弟弟戴维（托比·马奎尔饰）和他的姐姐詹尼弗（瑞茜·威瑟斯彭饰）生活在多姿多彩的音乐录影带年代，他们突然发现自己进入了五十年代的黑白情景喜剧《欢乐谷》中，电影的名字就是从这儿来的。那么，这样的电影还能有什么其他的配色呢？

讨论黑白电影时，我们会想到那些经典影片，特别是某个特定类型的片子——默片喜剧，例如卓别林的《淘金记》、基顿的《将军号》

（1926）和《小比尔号汽船》（1928），或是哈罗德·劳埃德的《最后安全》；还有那些神秘的黑色电影，比如《小凯撒》、《国民公敌》

（1931）、《疤面人》（1932）、《马耳他之鹰》或是《第三人》。当然了，所有类型的电影在彩色技术出现之前都是黑白的，而许多类型片在彩色技术出现之后仍以黑白两色拍摄。出现彩色豪华巨作《绿野仙踪》和《飘》的一九三九年大概是电影历史上最伟大的一年，它也给我们带来了许多黑白影片，比如改编自吉卜林诗作的

《古庙战茄声》，由葛丽泰·嘉宝出演的喜剧《妮诺契卡》，有人人都喜欢的撞钟人出场的《钟楼怪人》，劳伦斯·奥利弗出演的《呼啸山庄》，还有大概是第一部真正伟大的西部片的《关山飞渡》。我提到的这些只是九牛一毛。那些电影中有些几乎不需要颜色，例如《妮诺契卡》，另一些则似乎不值得电影公司为它们支付相应的费用，还有些拍得很仓促，时间方面不允许。观看这些影片，我们会发现一些以前不知道的东西。例如，我并不反对彩色的纪念碑山谷，如果亲自去游览的话，我肯定希望看到它的颜色，而约翰·福特在后来的电影，比如《日落狂沙》中拍成彩

色也有不错的效果，但在电影里，它还是拍成黑白的比较好看。我觉得这是因为黑白电影在呈现荒凉风景方面有优势。它们几乎可以呈现噩梦般的不真实。约翰·休斯顿一九四八年的《浴血金沙》也是如此，那部电影中的风景看起来不像任何一个你去过的地方，尤其不像让人想去生活的地方。

幸运的是，这种形式从未完全离开我们。当代的电影制作者偶尔也会因为种种原因选择拍摄黑白电影。他们也许是渴求朴实无华，比如亚历山大·佩恩二〇一三年导演的《内布拉斯加》，布鲁斯·邓恩在其中扮演一个坏脾气的老头儿，或者是弗兰克·米勒和罗伯特·罗德里格兹二〇〇五年导演的《罪恶之城》，其改编自米勒的漫画小说。公平地说，后一部电影的某些元素还是彩色的，然而其效果主要是黑白的，具有令观众们和那些程式化的残暴的打斗动作保持距离的优势。提供距离的尝试还可以在奥利弗·斯通导演的《天生杀人狂》（1994）和托尼·凯耶导演的《美国X档案》（1998）中看到，这些影片中的故事都足够凶残，这种不那么逼真的、更风格化的呈现能让它们更容易被观众接受。然而有些电影，比如《辛德勒的名单》，就没有什么能让电影的主题变得容易接受，只能变得没那么令人作呕罢了。

电影制作者也许会试着迎合时代风格，比如乔治·克鲁尼拍摄的关于爱德华·R·莫洛的影片《晚安，好运》（2005），或是玛丽·哈伦导演的一部关于一位色情模特和女演员的电影，《大名鼎鼎的贝蒂·佩吉》（2006）。蒂姆·波顿一九九四年的《艾德·伍德》，讲述了片名里这位“邪典电影”导演的故事，该片沿用了伍德本人拍摄那些富于感官刺激的（通常还很糟糕的）影片时用的手法，也再现了那个时代。这种冲动将这部电影与《欢乐谷》联系起来：有些时候，人们想以某个历史时期的电影风格来拍摄一部电影，因为这就是那个时候电影或电视所呈现的样子。这个模式的冠军当属迈克尔·哈扎纳维希乌斯二〇一一年拍摄的《艺术家》，在这个例子中，这种选择显然相当合理。理查德·阿滕伯勒一九九二年导演的电影《卓别林》要是做了同样的选择，也许会表现得更好，尽管拍成彩色不是它唯一的失策。

而有时候，黑色和白色只是关乎情绪与氛围。那种氛围并不一定是忧郁或恐怖的，也可以 是沉思的、哀婉的，甚至是喜剧性的。它可以是你想要的一切。不久前，我用《星尘往事》那部片子开了个玩笑，说它是伍迪·艾伦模仿英格玛·伯格曼的作品，展现了艺术上的焦虑。这电影其实没那么糟糕，只是不像伍迪最好的那些作品罢了。另一方面，这是他多年来的第二部黑白电影

——继《安妮·霍尔》（1977）的巨大成就和紧接着的《我心深处》（1978）取得的成功之后。他的第一部黑白电影是一九七九年的《曼哈顿》。它很精彩。如果整个黑白电影的历史之所以存在，就是为了带给我们《辛德勒的名单》和《曼哈顿》，那也足够了。

[1]在美国西部片中，好人戴白帽子，坏人戴黑帽子。

[2]19世纪初英国手工业工人中因反对技术变革而参加捣毁机器运动的人。

[3]伦敦20世纪60年代以出售时装闻名的街道。

[4]原文是“Tell it to the Marines”。是一句俚语，直译为“说给海军队员听去”，所以后文紧接着提到了《海军的骄傲》（*Pride of the Marines*）。

[5]威尔·H·海斯，曾任全美电影制片和发行人协会主席。

[6]《奇爱博士》片尾曲《我们会再次相遇》中的歌词，全句为“我不知会在何地，不知会在

何时，但我们会再次相遇，在某个阳光灿烂的日子”。这首歌在二战期间极为著名，反映了战士们渴望与亲人团聚的心情。此处为作者的调侃。

[\[7\]](#)新德国电影运动中最著名的导演之一，在纪录片方面也有极高成就。

9

爆米花时间发生了什么？

你一定看过这个。房子里的灯灭了，我们看到了主角，或是他的背影。他穿着皮夹克，戴着旧软呢帽，腰间挂着什么东西，我们搞不清是什么。当我们终于看到他的脸时——这得几分钟之后了——只看见一个粗犷帅气的轮廓，如果换作不同年代，一定会由斯图尔特·格兰杰来饰演。事实上，他真的拍过这种片子，只不过不是我们在讨论的这部罢了。他正朝一个神秘的地方走去，旁边有两个同伴，他们看起来似乎想把他踢到一边。在他到达神秘地点前，次要人物抽出了枪，但被一条鞭子抽掉了。很快，我们的主角抵达了目的地，和剩下的那个不值得信任的同伴穿过山洞，而这里是一个死亡陷阱。每走一步都可能不小心死于非命，墙里会伸出长矛，射出有毒的飞镖，头顶上会掉下重物 and 塌落的石块，还有——

谁知道呢？作为提醒，墙边靠着以前那些不小心或知识不够渊博、不够幸运的冒险家的骷髅。但他走过了每一处机关和陷阱，黄金神像才是他的目标。当然，它安置在一个带陷阱的基座上，不过他有解决办法：一袋重量刚刚好的沙子。他巧妙地把沙子移到神像腾出来的地方，当时他贪婪的助手正对着宝藏流口水。然后有趣的事情开始了。

你想起来了吧，用沙子代替神像并不管用，基座沉了下去，墙壁开始移动，碎片掉落，事情变得不可收拾。他疯了一样地跑着，躲避上文提到的所有陷阱，眼看就要成功了，但也差点丧命。他绝望地将神像扔给助手，后者对落难的他视而不见。但借助在危急时刻的幸运、勇气和冷静的思考，我们的主人公将自己从危机中解救出来，跑出了山洞，却发现那个背信弃义的老朋友并没有那么幸运。他被一堵要命的墙挤死了。我们的英雄收起神像，之后查明了这一切都是怎么回事。

一面墙打开了，露出了你看到过的最大的石头，巨石开始追逐我们的英雄，他再次发疯般地奔跑，要战胜这块可能堵住出口或要他性命的石头。然后他滑到了外边的阳光下，在出口陡峭的斜坡上摇摇欲坠，而且还处于敌人的脚下。

他的敌人不止一个。成千上万的毒飞镖和毒箭瞄准了我们的主人公，多亏了当地的部落，他的敌人得到了绰绰有余的武器。他知道，他找到的每一样好东西都可能被坏人夺走，所以我们的英雄在为了自由狂奔，一阵毒镖向他袭来，所幸都没有击中他。这是一场穿越丛林的赛跑，软呢帽似乎钉在了他头上（拍摄过程中确实是这么做的）。一条可以让他荡起来的藤条出现了——为什么我们需要的时候从来找不到这样的藤条呢——还有一架等在那里的水上飞机。飞到安全的高度时，他发现（这个男人表面上看来是无所畏惧的）他正在跟自己害怕的生物待在驾驶舱里，那是一条蛇。用我的秒表计一下时，这一段花了十二分三十七秒。我们直到第六分钟才看到神像。

顺便说一句，发生这一切时，观众们刚落座不久，正研究着从电影院小吃部扫荡来的战利品。显然，有些人（导演、编剧，每一个相关的人）希望我们更注意他们的电影，而不是嘴里的零食。他们想赢得爆米花时间的战争。

这是我们第一次见到印第安纳·琼斯，该片是这个系列的第一部，一九八一年的《夺宝奇兵》。他在这一段里的动作戏比许多角色在整部电影，甚至是五部电影中的动作戏还要多，而我

们才看了十几分钟。难怪我们会喘不过气来：山洞、矛、陷阱、基座、神像、滚动的巨石，更多的矛、能挤扁人的墙、鞭子、死去的助手，又是神像、敌人、毒箭、赛跑、森林、藤蔓、飞机、蛇、帽子，这些元素滚滚而来。真是太多了，太过火了。事实上，说它过火远远不够，应该说它过火到了疯狂的程度。换句话说，它是完美的。

只有一个问题：这番忙乱想告诉我们有关情节的什么东西？

什么都没有。

同时也告诉了我们一切。这都由你来选择。

影片放到这个时候，我们还对情节一无所知，对情节的介绍要等到我们勇猛无畏的冒险家回到校园，变成一个相对正常的考古学教授的时候。美国政府的人出现，带来了纳粹和丢失的“法柜”的故事。不久之后我们看到了混乱、起火的沙龙、地图上的虚线、蛇、被征用的卡车和这一整个叫作“夺宝奇兵”的疯狂故事。然而到这时为止，我们只有一部迷你电影，可以命名为“遇见印第安纳·琼斯”。

那么，它是否毫无用处，仅仅是在电影的开

头加上了一段中看不中用的东西？一点都不对。事实上，几乎恰恰相反：我们真正需要理解的内容几乎都在这里。如果把我反复提到的那一串东西提炼一下，就会得出重点：一个马马虎虎的冒险者和知识渊博的考古学家，无处不在的危险，短暂的逃脱，强大的对手，大量的动作戏，冒险的象征（皮夹克、软呢帽、鞭子）。之后出现的一切几乎都有其中一个元素。这不是差劲的开头，只不过它是如此狂热，我们甚至没有注意到从中得到了有用的东西。

以前，情节的搭配往往更直接。在奥逊·威尔斯的《公民凯恩》的开头，濒死的查尔斯·福斯特·凯恩手里掉下了一个雪花玻璃球，并喊出了“玫瑰花蕾”这个词。这个神秘的词引出了这个伟大人物的传记，一名记者被派去调查凯恩提及的这个东西究竟是什么。在电影最后的画面中，我们找到了答案，而那个倒霉的记者还没有。但这会成为另一位大导演阿尔弗雷德·希区柯克称为“麦加芬母题”的经典例子，即一开始就驱动故事发展的对象，后来其重要性比开端预示的少得多。玫瑰花蕾是故事里的小元素，它虽然推动了情节的进展，但远没有报业大亨的人生兴衰重要。虽然如此，这个小信息还是传递出了更多内容。我们了解到，临死前喊出这个名词的人相当重要——这个人不仅有私人护士照料，更有能耐

吸引记者去追查他这句谜语。对我们而言，有个更大的谜：我们为什么不关心这个词，而只关心说话者呢？他为什么那么了不起？然后我们便开始寻找答案。

但电影开头还有更多内容，不光是一个雪花玻璃球。它是这样开始的：夜晚，一座黑暗的大宅邸里——不，也许是宫殿、大教堂，用你自己描述硕大无朋的房子的词儿来形容吧——只亮着一盏灯。这地方充满哥特式的阴郁和不祥。我们的视角是在街道这边，在有禁止入内标志的铁丝网围栏外边，在锻铁门之外，所以那个孤零零的光源在我们看来很高。威尔斯给了我们好几个角度——从动物园里，从湖里的倒影中，从废弃的高尔夫球场，都能看到那个孤独的带着灯光的窗户。我们被拉进窗户，灯光熄灭。当灯光再次出现时，我们需要花一点时间来意识到自己现在在房间里，光线其实是升起的太阳。除此之外，天似乎下起了雪，我们就像被拽进了雪花玻璃球里，起初只看到一些雪花，然后镜头拉远，才发现那是玻璃球里的雪，虽然有一两个瞬间，握着它的手周围的空气中似乎也飘着雪花。然后我们看到一个老男人的嘴唇和胡须，他勉强吐出“玫瑰花蕾”几个字。之后是他的手，就是丢下雪花玻璃球的那只手，玻璃球滚下高架床边的两级台阶，在石头地面上摔得粉碎。当护士走进房间寻

找声音的来源时，我们才终于从人类的视角看到一些东西。直到这个时候，一切都是以大特写镜头或大全景镜头呈现的。现在我们进入了中景镜头的领地，正片开始了，把我们带入记者对伟人生平的调查，包含对他的童年和此后每一个阶段的回顾。大体上，威尔斯为我们带来了在歌剧中被称作序幕的东西：一个短小的部分，充当随后上演的大段内容的热身阶段。

像《公民凯恩》一样，《阿拉伯的劳伦斯》也以一位伟人的死开头（看来这是个潮流，是不是），带我们追溯了他人生中的一系列问题，这部电影拍的是他的生活中对世界历史至关重要的那些部分。我们从结尾而非开头开始，永远躁动不安、永远追求刺激的T.E. 劳伦斯骑着摩托车，在狭窄曲折的乡间小路上一直走到了生命的终点。像在凯恩的故事中那样，我们之后遇到了一位记者，他的调查开启了对主角故事的回顾，带我们回到了故事的开始，回到了那些事件，或者一些本该发生却并没有发生的事件，是它们使得劳伦斯被派往阿拉伯半岛。在这个过程中，我们见到了军官团中的倦怠情绪和种族主义，外交官和将军们的玩世不恭。与他们的缺乏远见和毫无主见相比，劳伦斯显得既独特又危险。我们看到他在玩最喜欢的把戏，让火柴烧到快要烫到自己的手指时，再用手按熄，令旁观者们惊讶又害

怕。被问到怎么能不疼的时候，他向大家保证，那“疼得像下地狱”。“诀窍在于，”他说，“不能在意那种疼痛。”电影中这一小段内容告诉我们，他有自虐和爱出风头的倾向，也有自毁的举动以及过人的自控力，而且从来不会自嘲或自我怀疑。他或许真是个大自狂，却是我们的自大狂。这可能也是英雄的组成部分，因为他当然是英雄。在电影开头这个段落中，我们还见到了英国方面的主要势力：唐纳德·沃菲特饰演的默里将军和克劳德·雷恩斯饰演的愤世嫉俗又油腔滑调得恰到好处的屈莱顿先生。他们二位代表着军事和外交的世界，任何一方对他们统治的阿拉伯都缺乏爱或信任。

彼得·奥图饰演的劳伦斯在屈莱顿的办公室吹灭火柴和我们看到沙漠上壮丽的日出这一段，大概一共用了十四分钟。这出现在整整四分钟的“序幕”之后，莫里斯·贾尔精彩的主题音乐在响着，银幕上只有一团微微发亮的难以辨认的形象。当然，这个节奏比一般的电影要悠闲得多，但这不是一般的电影，《阿拉伯的劳伦斯》是一部史诗般的影片，所以可以花更长的时间。然而在这段时间里，我们了解到了很多——

当时正在打一场战争，具体来说就是美国人称之为第一次世界大战的那场；

劳伦斯是一个特别的男人；

特别的男人并非一定适合生活在军队里，至少不是军事要塞；

英国当局过于低估了阿拉伯；

英国当局都是些心胸狭隘、玩世不恭、教条呆板的傻瓜；

阿拉伯人或许可以去攻打土耳其人，如果说（在英国人看来）他们有任何用处的话；

如果一项事业注定要失败，就不妨把一个失败的人派过去，这样他的失败既不意外，也不会特别值得难过；

劳伦斯不会失败的。

最后一点有些微妙。我们怎么知道他不会失败呢？这部电影叫什么来着？在电影的语言中，这段开头表现的不利因素反而保证了我们主人公的成功。只在极少数的情况下，比如在罗兰·约菲一九八六年的《战火浮生》一片中，杰瑞米·艾恩斯出演奥图那种理想主义的英雄角色，冷酷无情的权力机构真的令主角走向了失败和毁灭，甚至不是计划好的。

然而回到这部影片，我们需要的一切几乎都在开头呈现了出来。他吹灭火柴的一刻，我们就知道将离开平凡的眼前，迎接精彩的后续，而我们确实看到了精彩的后续。好故事的配方基本齐全了，只需要再加上贝都因人。

伊利亚·卡赞精妙的《码头风云》（1954）一开始就让观众看到了问题所在。马龙·白兰度饰演的特里·马洛伊在夹克里藏着什么东西，换作别人可能会藏一把左轮手枪。他走近一个站在厚玻璃窗前的看上去很严肃的男人。他们说了几句话，然后他走向出租公寓楼，在那儿给朋友乔伊·道尔打了个电话，告诉他自己发现了乔伊的信鸽。他们约好在楼顶见面，乔伊的窗户关上了，特里放走了信鸽，摄影机一直往上追拍，直到我们看到楼顶上有两个暴徒。稍后，我们听到一声尖叫，并看到一个人掉下来，意识到有时候鸽子也会像手枪一样要人命。很快，一群人聚了过来，其中就有乔伊的妹妹伊迪，由爱娃·玛丽·森特饰演，这或许是她演过的最好的角色。还有卡尔·莫尔登饰演的巴里神父，以及一些码头居民，所有的人都认为乔伊在与警察合作。当我们再见到特里时，他比之前更加强硬，他问李·J·科布饰演的那个名字很讽刺的工会首领约翰尼·弗兰德利^[1]，为什么乔伊必须死，自己只知道弗兰德利的人想跟

他聊聊。弗兰德利回答说，也许是因为聊得不够好，而我们把这理解为一种不加掩饰的承认：他们的目的根本不是找他聊聊。

故事背景、问题、主角、恶棍、未来的爱情，都在几分钟之内介绍完了。这真是非常经济。

我从阅读小说中学到了一点可以用到电影上的东西：每一部小说都是关于如何阅读那本小说的一堂课，而这一课在最需要它的地方是最有力的，那便是开头部分。电影也是一样。每一部电影都和其他电影有差异，所以我们可能需要一点帮助。而帮助就在那里。这并不是说导演和摄影师及其他剧组人员坐在一起，说着“我们怎样才能帮助电影院里那些可怜的人？他们永远也搞不懂这一点”之类的话。不，这是自发的——借助在开头运用的元素，电影提供了一些蛛丝马迹来告诉观众怎样理解才最好。

那么再回到之前提到的，这个长开头在观看《西部往事》时教会了我们什么？其中有很多东西：

1. 耐心点。情节不会发展得很快，至少在你想让它往前推进的时候不会。

2. 环境中的声效很重要。这部电影是音效师的游乐场，能把这些声音放进去真的太棒了！比如风车转动的声音，门在风中晃动，粉笔在黑板上摩擦，苍蝇嗡嗡地飞，靴子的声音，马刺的声音，发电报的声音，风吹过机器和墙壁，当然还有口琴的琴声，尽管这可能是声音，而不是环境中的声效——这一切比对话说出了更多的东西。

3. 关于对话的第一点：不会有太多对话。

4. 关于对话的第二点：出现对话时，一定是重要的内容，所以不要错过。

5. 口琴那神秘单调的调子，听起来莫名地像是埃尼奥·莫里康内^[2]创作出来的。

6. 几乎所有西部片中都有一种无意识的潜台词：枪是性的象征。在这里它不是无意识的，也不是潜台词。一点都不。

7. 这部电影真正的灵感来源可能不是约翰·福特，而是萨缪尔·贝克特。它揭露真相的速度乃至数量也许并不符合我们的期望。

8. 那些面孔都是令人无法忘记的，你简直不能从他们脸上移开眼睛。

9. 这个虚构的世界中没有天使存在。连布朗森的帽子也最多是暗淡的灰褐色，肯定不是汤姆·米克斯戴的那种白帽子。

10. 这里会有血腥事件。

11. 查尔斯·布朗森的眼睛真的很恐怖。

12. 这部电影或许并不适合所有人。

这十二条就叫“十二铁律”如何？可以额外加一句，我们并不清楚这部电影想表达什么，除了人物之间互相憎恶。我们还没有见到弗兰克，也不清楚他为何会为新来的神秘人安排一场这样的欢迎。我们不了解他的动机，只知道当他们相遇的时候，他和弗兰克不太可能喜欢对方。没有情节，连偷偷告诉我们的一句话都没有，也没看到女主角。我们会知道的，会了解更多需要知道的内容，可能不是全部。我们看到问题，看着一切上演，看到不可避免的紧要关头——但不是现在，也不是马上。

问题是电影上映的时候，几乎没有人明白他们看到了什么。它不像其他的西部电影，很多地方甚至也不像莱昂内的其他西部电影。这一次，它是个人化的。亨利·方达演了一个严肃的恶棍。

这是正常的吗？像许多天才一样，莱昂内导演的作品都太超前了。六十年代的大多数批评者和观众都简单地认为他在以廉价的方式制作一次性的娱乐产品——在西班牙和意大利人一起工作，只用几个好莱坞演员，而且这些演员大多已经过气了，或是还没有红起来。然后是电影中的音乐。你无法哼唱莫里康内创作的主题音乐，甚至无法真正地用口琴吹出来，即便那曲子在电影配乐中是用口琴吹奏的。另外，采用的乐器也很独特，声音发挥了一般不被要求发挥的功能。它古怪、夸张而令人迷茫。换句话说，对于莱昂内的影片而言是完美的。这位伟大的导演向来很严肃，我们却花了一段时间才开始严肃地对待他。直到他的黑帮史诗《美国往事》上映，我们才真正认清他。但早该如此，他任何一部电影的开头十五分钟都说出了我们应该知道的东西。

我提到过动画电影《飞屋环游记》开头那段令人惊奇的无声段落。它本身很精彩，指向了某种开端——故事的起源。在这一系列组成片头的可爱、温柔又令人心碎的小片段中，我们知道了卡尔·弗雷德里克森的整个人生故事，从胖乎乎的、笨拙的小男孩到坏脾气的、用乖戾掩饰脆弱的老头。从那一刻起，他的性格在我们看来就说得通了。尽管情节完全不同，《复仇者联盟》也做了类似的事。当各路英雄被召唤去行动时，有

的乐意配合，有的不那么乐意，我们便知道了角色的背景故事：斯嘉丽·约翰逊饰演的娜塔莎·罗曼诺夫（黑寡妇）尽管看上去处于致命的危险中，但她其实是在执行任务并掌控着全局，所以她唯一的麻烦是需要比计划更早一点干掉坏家伙们。而马克·鲁法洛饰演的布鲁斯·班纳（绿巨人）几乎被追赶到了世界的尽头，激烈抗议后才被迫返回。

在其他电影中，剧本的顺序被翻转了，整部电影才是开场段落的背景故事。最近最值得注意的例子是二〇一三年的《了不起的盖茨比》，尼克·卡罗威（托比·马奎尔饰）在电影的主线故事发生多年以后，在一家疗养院进行酒精断瘾治疗。喜欢菲茨杰拉德这部小说的人（差不多每个人）几乎都反对这种偏离小说内容的安排，对于尼克这个人物形象，以及电影后边要表现的精神也是如此。它还让菲茨杰拉德原著的词句以3D效果飘浮在银幕上，这也并非所有人都赞赏的。可以说这是一个失败的大胆尝试，但失败的原因也许并不在于实验本身，而是因为它改编自小说。换句话说，如果这是一部原创剧本，而不是美国最知名、最受欢迎的小説之一，也许效果看起来会挺不错，至少可以接受。一些人的生活被爵士时代的穷奢极欲摧毁，由唯一留下来的人在酗酒和精神崩溃的状态下来讲述这个故事？这一点没

什么问题。飘浮的原著词句？我们回头再来说这一点。这个开场触怒了太多人，冒犯了许多敏感的神经。但它也做了一些每个开头都要做的事：为我们提供开始观看影片需要的足够的信息。它必须介绍主角、提供故事背景、提供故事发生的环境和来龙去脉、让我们稍稍领略接下来电影中要发生什么，以及让我们想继续看下去。如果《了不起的盖茨比》的片头段落失败了——我认为的确如此——那就是败在最后一点上。即使如此，问题也不在于电影本身，它其实够好了。拍电影就是不断试错的过程。有时候你的的确确会犯错误。

[1] 弗兰德利，即“Friendly”，意为友好的、亲切的。

[2] 意大利电影配乐大师，参与制作的各国电影超过400部，与尼诺·罗塔并誉为“欧洲电影音乐领航者”。

10

它是谁的故事？以及他的故事是什么？

当然，要弄清楚谁是主角是非常容易的。我们真正想了解的是，他想要什么，更重要的是他需要什么。每位主角都要去某些地方，找出电影开头缺失的东西。他们就像铁皮人和胆小的狮子一样，而电影在试图寻回那些缺失的部分，比如头脑、心灵、成熟、同情。理解角色的需要和他们缺失的品质，是理解电影的核心。

在电影开始时，我们遇到的一项任务就是确定要关心谁，以及这种关心是不是值得。大多数情况下，我们只能抓住看到的第一张面孔。这可能是一张令人生厌的面孔，但没关系。斯坦利·库布里克的《发条橙》以一张非常令人害怕的脸开头，正如我们说过的那样。

呀，我们想，这家伙真恐怖！但不管是否恐怖，他都是我们的主角。伴着亨利·珀塞尔的《玛丽女王的葬礼进行曲》那夸张而紧张的旋律，摄影机开始了一个看似全世界最慢的“后拉揭示”的镜头——一种从特写拉到比较远的远景镜头的动作，或是通过调整焦点，或是把摄影机放在小车上往后拉完成的。我们发现这位恐怖的小伙子还有三个同样令人不安的醉醺醺的同伴，就坐在他旁边。他们在一间“奶吧”里喝某种奶（我们发现其中加入了某种人造毒品），这地方极不健康，桌子是裸女形状，到处都是白色，在我们看来非常不祥。之后，画外音响起，我们的主角叫亚历克斯，他明确表示他是这场秀的主角。不过让我们澄清一下这一点：他是主角，而非英雄。^[1]实际上亚历克斯是某种被称作“反英雄”的角色，那种邪恶的主要角色，他可以激起我们的兴趣，但我们不会选这样的人做邻居。并不是每部电影里都有英雄，但几乎每一部都有主角。我们有时候将这两个概念混用，好像二者可以互换，但在这个过程中混淆了一些重要的区别。这就是混乱的来源。英雄是一类十分特别的角色类型，通常都是主要角色（除了在某些特定的喜剧或讽刺性作品中），他们正直善良，乐于自我牺牲，比一般人强壮，也比一般人能干。想想约翰·韦恩在随便哪部电影里的角色。

一般来说，某部电影是谁的故事这个问题显得很愚蠢。看看片名，找出主角就行啦。如果我们看到“辛德勒的名单”这个片名，而影片中有个人叫辛德勒，我们就可以把赌注都压在这匹马上了。《公民凯恩》、《阿拉伯的劳伦斯》、《托马斯·克朗事件》（1968）和《少年Pi的奇幻漂流》也是一样，尽管最后一部影片更容易些，因为只有一个可供选择的人类。哦，我们可能会被《谁陷害了兔子罗杰》（1988）或《绿野仙踪》愚弄，但并没有改变总体情况。二〇一三年的电影《她》有一点误导性，因为按照惯常的模式，我们会期待片名所指的这位女性成为影片中最令人关注的角色。但这位女性萨曼莎是一个操作系统发出的没有实体的声音，尽管这个声音听起来特别像斯嘉丽·约翰逊，但让一个长得像手机的角色来担纲一部电影太难了。其实，这部影片的主角是杰昆·菲尼克斯饰演的西奥多，一个一开始不那么墨守成规的男人。我们或许注意到了由人称代词充当的片名中暗藏的线索：如果没有人占据第一人称的位置，就不会有一个第三人称的“她”。换句话说，如果电话里有人说话，那就意味着有人在另一端听。回头想想，二〇〇三年的影片《戴珍珠耳环的少女》也是同理，所以这可能是斯嘉丽·约翰逊的问题。[\[2\]](#)

到目前为止，还挺好理解。但故事是什么？这才是最重要的。一旦我们理解了那个人，就能理解那部电影。或者一旦我们理解了那部电影，就能理解那个人。同时，不要被演员表误导。演员表最上面的名字可能是引人注目的明星，甚至可能是主要角色——如果我们指的是推动电影发展的力量，但这并不保证他或她的故事是驱使我们看电影的那一个。这种情况并不常见，但有时也会发生。就以一九八一年的《法国中尉的女人》做例子吧。片名和演职员名单（还有电影海报，尽管现在大多数观众都看不到它了）都提示说，梅丽尔·斯特里普饰演的安娜/莎拉推动着电影的情节。确实，无论是在翻拍自小说的故事里，还是在他们拍摄的戏中戏里，她的神秘感和源自禁忌的异国风情都无疑是刺激麦克/查尔斯（杰瑞米·艾恩斯饰）的因素。但这就是微妙之处。在那个维多利亚时代的故事里，查尔斯其实才是推动情节发展的那个人——他需要答案，他对这个“堕落”女人的传闻既感到憎恶，又莫名地被她吸引，为了追求她而牺牲了婚约和名声，他的一个又一个决定推动着情节。另一方面，在两位“演员”的故事中，安娜必须做出痛苦的最终抉择。

某个角色推动着叙事，他或她的故事才是真正重要的那一个，但他们却没有被写在演员表的

最上头。这是比较罕见的。这样的例子发生在二〇一四年的《布达佩斯大饭店》中。拉尔夫·费因斯和F·莫里·亚伯拉罕被放在了演员表的最上面，他们分别饰演M·古斯塔夫和年长的穆斯塔法先生，然而年轻时的穆斯塔法——泽罗（托尼·雷沃罗利饰）推动着情节发展。与其说是古斯塔夫的荒谬举动，不如说是泽罗对这些举动的反应——例如他执行命令或屡屡失败的能力在推动电影。这部电影提出的真正问题（它有时被荒唐而激烈的情节淹没了），是为什么毫无经验的泽罗最终能成为世故老成的穆斯塔法先生。我们应当注意到这种情况相当罕见。一般来说，演员表排名先后是很能说明问题的。

更常见的是，电影的名字会让我们误以为那主要是关于谁的故事。两部有关联的影片证明了这一点。我们此前提到过一九七七年的《安妮·霍尔》，如果你看过它就会知道，从一开始，电影就不属于安妮，而是属于她过去的情人艾尔维·辛格。而如果你了解伍迪·艾伦的全部作品，你就会怀疑这个标题只是用来转移注意力的，无论是什么电影，几乎总是关于他自己的。三十二年之后，导演马克·韦布带给了我们一部《和莎莫的五百天》，莎莫的姓氏是费恩，由佐伊·丹斯切尔饰演。但影片的焦点并不是莎莫，而是汤姆·汉森（约瑟夫·高登-莱维特饰），一位正在接受训练

的建筑师，当下却困在了给别人写贺卡祝词的工作中。在安妮和艾尔维的故事中，影片选择的叙事线索是这个男人对两个人关系的回忆。艾尔维与汤姆的相似点还在于，安妮和莎莫都向他们提出了分手。这两部电影还有很多相似之处，尤其是因为《和莎莫的五百天》是一部在电影史上非常有名的作品，特别是在浪漫喜剧电影的历史上。然而，对于我们的目的来说，我们感兴趣的是它们是如何颠覆了各自的片名所建立的预期。

有时 would 存在角色相互竞争的情况，而其中一个将不可避免地获胜。这儿有一个关于两部电影的故事，它关于两位明星，他们都参演了这两部片子。很久以前——仍然是在西部，但在不是《西部往事》那个时候^[3]——有一部主角是一对搭档的电影。实际上，是一部主角是一对犯罪搭档的电影，其中有六发式左轮手枪。这对搭档的名字也排到了同等的位置：“布奇·卡西迪和圣丹斯·基德”（1969）^[4]。可是，无论标题如何强调，故事里的角色很难平等。那么，这是谁的故事呢？电影编剧威廉姆·高德曼没有留下悬念——这是布奇的故事。从一开始我们就看到保罗·纽曼饰演的布奇前来踩点准备抢银行，被新银行采用的一系列安全措施搞得垂头丧气，而那个小镇的老银行他已经抢过了。我们立刻发现他明白了真

相：新银行他是抢不了了。他问一个安保人员老银行发生了什么事，并且说老银行才“漂亮”。“人们不停地抢劫它。”安保人员说。而布奇回答说：“这只是为漂亮付出的一点小小的代价。”这就是电影的基本思路。那个抢老银行的劫匪已经落后于时代了，他唯一的选择是改过自新或者加入另外一种犯罪行当。整部电影就是关于这些选择，关于他的团伙下一步怎么走的决定，以及因为这些决定，他们遭遇了什么样的灾难。四年后，这两位角色在《骗中骗》一片中又组成了搭档，这一回他们俩的角色互换。雷德福饰演约翰尼·胡克，一个三流小骗子，他设下的骗局令他的同伴被杀死了，因此脑袋里充斥着悔恨和复仇的想法。他把一个更有经验的骗子亨利·康多尔夫从终日烂醉的懒散生活里拽出来，好帮他向强大的对手复仇。也许是亨利的专业意见帮他们编织好了这出“大骗局”（他们这么称呼这件事），但毫无疑问，约翰尼才是在背后推动事情发生的动力。两部影片，同样的演员，同等的演员排位，但角色的重要性有所不同，如果不考虑演员本身的话。

这就引出了一个值得一提的观点：担任次要角色并不容易，甚至是第三位、第四位，乃至第二十七位的角色。重要的是每位演员都要理解他的角色在剧中的作用，这和理解他（或者她）的

动机、背景故事、动力和欲望一样重要。否则，他难免会想给自己加戏。我曾经听贝斯手菲尔·莱什说过（我相信是他说的），许多摇滚乐队很久以前就分崩离析，他的“感恩而死”乐队却能坚持许多年，这是因为每位成员都有自己是领导者的幻想。这在嬉皮士乐队中或许有用，但在主流电影的世界里并不适用。在二流电影里，情况也是同样的。

这里有一条证据能证明，演员的年龄不是决定其重要性的必要条件。二〇一三年奥斯卡最佳女演员奖项提名的一位女主角当时才十岁，她的处女作是在六岁的时候完成的。奎文赞妮·瓦利斯不仅在几乎每个场景中占据重要地位，还为《南方的野兽》录制了许多旁白。她吸引了我们的注意力，这肯定会被那些经验丰富的演员嫉妒。摄影机喜欢她，而她看似都不知道摄影机的存在。已故的罗杰·艾伯特称她为“一股自然的力量”，这是一句登峰造极的评语。当然，这一切都和这位小演员有关，令人惊讶的是她一出场就主宰了这部电影，但这只是因为她的年龄和身材。她得到这样的机会并不奇怪。从一开始，电影就属于“小玉米饼”这个角色。她不仅出现在了最多的场景里，而且在这些场景中的镜头也最多，她还为影片做旁白，没有几个电影中的角色会这么

做。我们从文学课上了解到，次要角色可以讲述有关主角的故事——想想《了不起的盖茨比》和《白鲸》，但我们也默认做旁白的角色就是故事的中心人物，除非影片告诉我们并非如此。电影其实是讲述“小玉米饼”学到的东西让她在极地冰帽融化后的新世界幸存下来的故事，她还解救了史前动物和（最重要的）她垂死的父亲。当温克（德怀特·亨利饰，一个更年长的新人）死去时，她必须一个人在世界上生活下去，这一点比电影中的任何自然灾害都更引人注目和令人恐惧。

直到现在我们都在讨论相对传统的电影，其中有一位明确的主人公，或是有两个竞争主人公地位的角色。然而，还有另一种需要考虑的电影类型：群戏电影。我们不是在说《东方快车谋杀案》（1974）或《尼罗河上的惨案》（1978），这些影片中有一位明确的主角（两个例子里都是阿加莎·克里斯蒂笔下的赫尔克里·波洛侦探）遇上众多嫌疑人的混乱场面。然而，真正的群戏电影包含着庞大的演员阵容，每个人有不同的故事和问题，并没有明确的主角。这种电影看起来大多数都是罗伯特·奥特曼导演的，尽管我明白还有其他人涉足这个类型。例如，在一九七〇年的《陆军野战医院》一片中，“鹰眼”皮尔斯（唐纳德·萨瑟兰饰）和特拉普·约翰·麦金泰尔（埃利奥特·古尔德饰）在片中的重要程度，远不及这两个

角色在接下来的同名电视连续剧中的重要程度。没错，他们是朝鲜战争中野战医院的重要人物，但他们的故事不见得比其他角色的更吸引人。实际上，你甚至可以说推动故事发展的角色是反派，故事的焦点在于弗兰克·伯恩斯少校的问题和解决之道。对于那些只知道电视剧的人来说，电影里的弗兰克·伯恩斯（罗伯特·杜瓦尔饰）是更为下流的货色，不仅刻板教条、令人厌恶，而且很有攻击性，甚至到了可能危及整个部队乃至人们的生命的地步。他在心理层面毁了一位年轻的护理员（巴德·科特饰），因为那位护理员并没有接受过相应的训练，不清楚某种用于心脏的针剂的外观和位置。从这一刻开始，战争在这部影片的主角和伯恩斯以及他的同盟“火热双唇”少校霍立亨（莎莉·凯乐曼饰）之间爆发了。鹰眼和特拉普·约翰那伙人造成的恶果与伯恩斯和霍立亨造成的破坏完全不成比例。事实上，这部影片是许多部不同的电影，每一部都聚焦于这群在地狱般的陆军野战医院服役的人的一个方面，而不同的角色推动着不同的故事线。

在奥特曼的许多电影中，这种群戏的手法是一种标准配置，尤其是在一九七五年的《纳什维尔》中，还有他一九九四年的时尚题材的讽刺电影《云裳风暴》^[5]，以及二〇〇一年围绕着一座

庄园展开的讽刺影片《高斯福庄园》，还有他的最后一部作品，二〇〇六年的《牧场之家好做伴》。在每部电影中，我们都会发现好几个可能是主角的角色，或者至少是有趣的角色，但没有哪一位是明确的“主角”。他们每个人都有自己的问题、背景故事、驱动力、欲望、动机、力量和弱点。这些电影常常让习惯有明确的主要角色的观众感到沮丧，尽管他们可能也觉得片子很有趣且值得一看，却因为不知道哪条线才是主线而产生了轻微的不安。

群戏电影处在某种谱系的远端，另一端则是《绿野仙踪》一类的影片，后者可以干脆改名叫“关于桃乐茜的一切”。然而，它们能教我们一些更为传统的理解角色的方法。在奥特曼的影片中，每位角色都有他（或她）存在的意义。那些意义在我们看来也许是好理由，也许不是。那些角色可以是愚蠢的、肤浅的或者自恋的，由完全错误的动机驱使，但他们有自己的动机。大多数影片也是同理，假设它们是好电影的话。让我们看看那个“关于桃乐茜的一切”的例子。没错，是桃乐茜的需要推动着这部影片：她必须要去翡翠城，那样她才能找到回家的路。然而，这并不是影片中唯一重要的故事。每个角色都有一个故事，即便是那些坏人。而每一个故事都有重要的意义，或许坏人们的故事尤其如此，比如，我们

知道胆小的狮子、铁皮人和稻草人需要什么，因为他们告诉了我们许多次。到目前为止一切都很好，对吧？但其他人也有需求，无论是从邪恶女巫的暴政下重获自由，还是处理手足同胞之间的斗争和嫉妒，又或者单纯是要在这片诡异的土地上生存下去，就像一个误入歧途的来自堪萨斯州的热气球驾驶者。东方的邪恶女巫是唯一一个我们不知道背景故事的角色，但考虑到她出场时就被桃乐茜的农舍压住了，只露出一双穿红宝石色拖鞋的脚，这个缺点也是可以原谅的。重要的是如果电影拍得好，那所有的角色都会有动机，尽管我们并非总是知道那些动机是什么。当电影编剧们坐下来开始工作时，他们必须弄清楚为什么每个角色要做正在做的事，简单地说“他是邪恶的”或“他决心要统治世界”并不能解决问题，除非是邦德片里的反面角色。我们不太愿意接受那些在随意行动或没有清晰的行事原因的角色。想想看，我们在现实生活中并不会喜欢这样的人。

有时候，为了成为更好的读者，像作家那样想问题是有帮助的，所以让我们看看电影编剧都需要对他们创造的人物进行哪些思考。比如说要写一部电影。我们需要填充这部电影，建议大家把角色看作故事的居民。我们需要什么？更重要的是他们需要什么？角色通常需要具备很多种品质才能成功，其中包括一致性、复杂性、来龙去

脉、动机、斗争、改变和令人惊讶的内容。这听上去自相矛盾，我知道，但少安毋躁，让我们分别来考虑这几点。第一，一致性。对我们而言，某个熟悉的人的表现最好符合我们对他的认知，如果他在星期一不喜欢吃西兰花，那大概在星期二还是不喜欢，否则，我们就希望听到一个好理由（例如“我尝了尝，吃起来还不错”）。对电影中的角色来说也是如此。如果一个角色起初懦弱而胆小，那他最好不要变成野蛮人柯南——除非那胆小是一种伪装，可以随心所欲地变得野蛮。这在情节上来说是可行的。英雄类的角色就要做英雄的事情，即便那会伤害他自己、朋友或是他心爱的人。如果没有改变的好理由，一个诚实的角色就该自始至终保持诚实。自然，我们都熟悉经过磨炼而成长的套路，无人问津的姑娘变成了公主或是胆小如鼠的家伙成了勇士，但这是真正的成长，而非偶然的行为。即使到了这一步，角色的基本特征一般仍会保持不变。某一种类型还可以再细分成子类型。拿脾气暴躁的老笨蛋举例。电影一开始就给了我们这样的印象，所以我们期待着之后他都是暴躁易怒的。他的乖戾可能是可爱的、有点脆弱的，就像迪士尼动画片《飞屋环游记》中的卡尔·弗雷德里克森，也可能是下流而顽固的，就像克林特·伊斯特伍德二〇〇八年的《老爷车》一片中的老兵，这并不重要，但我

们不该将他们混淆，让卡尔突然开始表现得像伊斯特伍德电影中的老兵沃尔特·科瓦爾斯基。反之亦然。出于无可争辩的理由，卡尔必须像卡尔那样行事，沃尔特也必须像沃尔特。

到目前为止一切都好，但也存在过头的情况。美国哲学家拉尔夫·沃尔多·爱默生在散文《自立》中说过：“愚蠢的一致性 is 头脑狭隘之人的心魔。”他说的不止这些，但这一句适用于我们眼前的话题，因为愚蠢的一致性也是产生狭隘情节的魔鬼。如果角色一致到了不可能发生任何改变的程度，我们便可以预测他们的一举一动，这并不是好事。我们希望，至少主角拥有成长和改变的能力。很多时候，有能力变化、克服一致性是因为角色具有复杂性，即是说他们的个性有许多种不同的侧面。每种小说（或是戏剧、电影剧本）写作指导都告诉学生要赋予他们笔下的人物复杂性。在这个简单的指导下，许多糟糕的创作相继产生。最糟糕的是，这个想法创造了极其差劲的反派角色——想想打了兴奋剂的达斯·维达——那种会对小狗特别心软的反派。如果你愿意笑就笑吧，但我看到过差劲的结果。当你看一部不怎么样的电影时，有时就会有这样的感觉，特别是那种为电视创作的类型（如果想要，我可以告诉你一两个有线频道的名字）。在人物的创造中存在某种对机械的形式的依从，你还能

看到这样的指令：“第三幕，第十二分钟，插入不同的人物特质。”因此角色在羸弱的剧情中跌跌撞撞地前行，剧中为他们拼凑了一些并不匹配的性格特征，来取代真正的复杂性。幸好在大多数电影中，复杂性给人更为自然的感觉。假如沃尔特·科瓦尔斯基或是卡尔·弗雷德里克森完全被贴上“坏脾气的老头儿”的标签，那角色便无路可走了。他身上会发生一些事，但通常不能是自然而然发生的。我们需要他去触发他所遭遇的混乱。

一致性和复杂性在很大程度上是由以下两个因素调动的：来龙去脉和动机。来龙去脉是指角色的外部环境，比如生活阅历、社会关系、工作经历，即生活中一切重要的事。而动机，正如我们已经看到的，一切错综复杂的方面会归结为一个问题：角色需要的是什么？这种需要可以是明显的、众所周知的，比如达斯·维达需要统治宇宙（或者效忠于他的主上，后者想统治宇宙）；也可能是隐藏的，比如卡尔·弗雷德里克森需要关心自己以外的人，以及来一次冒险。卡尔不知道这是他的需要，达斯·维达则一清二楚。

反过来，环境和动机会导致冲突，而正是冲突帮助我们发现角色真正是什么样子。冲突可以是外在的，想想眼镜蛇和猫鼬；或者是内在的，

想想一个诚实的人突然需要撒谎来保护某个人，或是因为说真话毁了某人，他的内心将经历怎样的挣扎。举个例子，当艾伦·拉德饰演的肖恩必须重新拿起为了像普通人一样生活而放弃的武器时，他心里肯定进行了很多斗争。首先是和自己的斗争：他能避免重新拿起枪吗？如果不能，又意味着什么？其次是和周围环境的斗争：卷入脏兮兮的农民与养牛人之间的争执非他所愿，他也没有让斯通沃尔·托里愚蠢地对抗杰克·帕兰斯饰演的残忍枪手威尔逊。最后，是他与威尔逊及其跟班的斗争。所以，在一串情节中有一个内部冲突和两个外部冲突，还不错。

冲突反过来又会导致变化。我们自然不需要所有角色都发生改变。反面角色（恶棍和那些挡了主角的路的讨厌鬼）不需要改变，他们有所改变也只会把事情搞砸，极少有例外。像达斯·维达将死之时的转变不会有什么问题。甚至大部分的辅助性角色都不会有很大的成长，他们的主要功能是帮助别人成长，比如说二〇〇五年的影片

《蝙蝠侠：侠影之谜》中，迈克尔·凯恩饰演的管家阿尔弗雷德。对于主角，我们想看到成长和改变，要不然就是看到他们没有抓住成长与改变的机会。换句话说，一个角色可以没有取得进步，这也是一种发展的形式。回到之前的例子，肖恩发觉客观环境不允许他待在山谷里，像那些坏蛋

一样，他也会给周围造成伤亡，不适合待在农夫们创造的新世界里。这并非他个人的失败，仅仅是对外部现实的理性认识。形成对比的是，布奇·卡西迪看到了环境的变化，却没有做出相应的对自己有利的改变，而是说服圣丹斯、埃特·普莱斯与他一起改变世界。然而，角色大体是通过超越他们最初的样子，来回应变化的现实和自身面临的斗争。在《艺术家》一片中，乔治·瓦伦汀因有声电影的出现备受折磨，然而最终他还是战胜了自怜自艾，在一个好女人的关爱下适应了新世界。这真的很危险，因为他在被拯救和最终自我拯救之前，几乎要屈服于一场看上去是自杀的意外事故。我们是看着这样的桥段长大的，看着迪士尼电影中主人公的历险经历，从《小鹿斑比》到《木偶奇遇记》，再到《海底总动员》《玩具总动员》《冰雪奇缘》，毫无疑问，接下来的电影还是这样。我们从早期的观影体验中认识了主角、反派角色和帮手型的角色，甚至都不需要努力，就发展出了批评能力，学会了期待主角获得成长，期待他们从周围的环境中遇见助力或阻力。

反过来，这种改变的能力意味着角色会让人感到意外。如今，电影里的惊喜可以用各种各样的形式展现。一个杀气腾腾的攻击者从阴影中跳出，毫无疑问会带来很多意外，甚至是震惊，但

不是我们在这里想谈的。相反，我们感兴趣的是那些从角色的复杂性中孕育出的意外。估计你已经注意到了，假设持续观察五分钟，就会发现朋友和家人都会给我们带来意外。谁能想到八十岁的玛莎阿姨会说那样的话？或者小罗斯科偷听了他爸爸的自言自语，因此学会了如何修理下水道？他们几乎一直表现正常，我的意思是与我们对他们的印象一致。突然，他们便.....做了什么。然而经过思考，我们会发现这些意外并非凭空冒出来的，而是符合他们性格中一些并不显著但一直存在的方面。玛莎阿姨一直是个幻想家，而小罗斯科有时候会停下玩乐高积木，花时间来倾听周围的世界。此外，乐高积木还暗示了他有灵巧的动手能力，只是我们没有从这个角度考虑过罢了。当《体热》一片的结尾出现最后的转折，内德意识到马蒂·沃克还活着，这是一个意外，但他知道应该如何找到答案，答案都在他在相处的过程中从她身上发现的特质里：经常说谎，注重提高自己，对他人冷漠，还擅于长期规划。在与身形庞大的哈维·洛根进行那场可能致命的刀战时，布奇·卡西迪踢了对方的胯部（这招最初是个不错的创意，但很快变成了陈词滥调，甚至经久不衰），我们感到意外，但并没有出戏的感觉。布奇当然会使阴招占对手便宜，他根本不关心规则，只有强烈的活下去的欲望。他随后又

给出了第二重意外，也就是采纳了抢劫火车而不是银行的主意——哈维一直坚持这个主意，而布奇看似一直在拼命反对。这也是合乎人物性格的，因为布奇是个实用主义者，并且常常随机应变。和大部分涉及人物性格的事情一样，意外也是从众所周知的特质中发展出来的。既然主要角色是复杂的，他们就有足够的空间来做出令人意想不到的事，自然有能力来制造意外。

为什么这一切都很重要？因为电影包含了角色，由角色推动，其是生是死都取决于角色。正如一个标准的公式描述的那样，情节就是“角色行动起来”。不，不是角色不行动^[6]，恰恰相反。你会时不时地看到这个观点，特别是去听某堂创意写作课或者去看某篇严苛的书评或影评的时候。它可能换了不同的说法，比如“各种各样的角色的行动推动了情节，而角色性格是从情节中显露出来的”。这个说法有点拗口。对于如何将这些元素结合在一起，它也有些教条。我喜欢更有概括性的说法：情节和角色性格不能脱离彼此而存在。某段情节绝对离不开一组特定的角色特质。你可以试试将一位角色换成另一个，或是给其中一位角色不同的性格特质（例如让自私的人变得慷慨），但你不能让情节令人信服地走向同一个终点。想想当代的超级英雄电影。我们往往

会想到那些电影里有穿着紧身衣的家伙，但剧本要遵循的基本规则并不比《安倍逊大族》少。在一九七八年的影片《超人》中，只有当克里斯托弗·里夫饰演的超人（克拉克·肯特）、马戈特·基德尔饰演的路易斯·莱恩和金·哈克曼饰演的雷克斯·路瑟都拥有特定的性格，并按照他们各自的方式行事，银幕上的事情才有可能发生。路易斯的进取心和好奇心达到了X的程度，而不是达到W或Y的程度，才导致特定的结果，并且不会有其他可能。超人有隐藏自己的需要，但相反也有展示自身某些方面的需要，这才推动了情节的发展。雷克斯也是同理。我们可以进一步检验其他角色，但时间有限，就不多说了。或者用第一部《蝙蝠侠》（1989）举例。那部电影的情节能够成立，是因为迈克尔·基顿饰演的布鲁斯·韦恩（蝙蝠侠）和杰克·尼科尔森饰演的约克就是他们那个样子，被他们的欲望、恐惧、厌恶和钦佩所驱使。

角色性格令情节的世界转动起来。不论我们讨论的是电影、小说、短篇故事还是戏剧，都是如此。

如果你真想了解角色性格与情节之间的互动，那就看看漫画改编的电影吧，看看拍得好的那些。为什么选这个类型？首先，其中有很多行

动能让你保持兴趣，而且情节也非常好懂：反派准备引发某种灾难，而英雄或是女英雄或是英雄们——因为他们总是一起出现——必须避免上述的灾难。其次，那些超级英雄的动机和动力都非常明显。无论是复仇、得到父母的认同还是和紧身衣差不多的类固醇狂躁，我们都不需要费太大心思就能看明白是什么在驱使他们。毕竟，在角色性格的深度和发展方面，《复仇者联盟》不敌《安妮·霍尔》。我们一旦理解了那些动机，很容易就能看出它们是如何在情节中发挥作用的。钢铁侠的智慧和知识对他很有帮助，但他的骄傲自大和缺乏远见偶尔会带来麻烦。在《X战警》系列中，金刚狼的愤怒不仅仅是性格缺陷，还会导致事件的发生，推动情节发展。超人因为想保护周围的人，却不能让他们知道自己的秘密，有时候会让大家陷入更大的麻烦。至于蝙蝠侠……哪一个？在不同的版本中，黑暗骑士的几个化身并没有统一的行动模式，这显而易见，他们的需求和动力可能有一点差异，因为电影背后的创作者的想法并不一样，而且不只是差了一点点。所以要清楚我们在谈论的是迈克尔·基顿饰演的蝙蝠侠，还是克里斯蒂安·贝尔、方·基默或乔治·克鲁尼饰演的蝙蝠侠。而且基顿饰演的蝙蝠侠的问题是如何影响情节，贝尔的版本又是怎样的？在这些电影中，那些交织在一起的温柔、坚

韧、执着、谦卑、自大和愤怒又是怎样发挥作用的呢？这可以是一份留给戴夫的家庭作业，或者是给你们们的。

插曲 30-60-30——上升！

好的，你正坐在一家电影院里，没戴手表。几点了呢？不，你不能问邻座的人。而拿出手机很没礼貌，我们知道你不会那么做的。什么，你从来不知道根据电影判断时间的诀窍？那现在就是你学习的好时机。

电影有一套非常严格的结构，严格到你可以按它来设置手表的时间，而且电影制作者（还有懂行的观众）就是这么做的。我怎么会知道？我用手表确认过啊。电影里发生的事情不仅要有原因，还必须准时。

电影行当里熟知的所谓三幕式结构是30-60-30。这是电影编剧工具箱里最基本的东西。30-60-30是什么意思？这组数字代表分钟，它们是电影产业中除了票房总额之外最重要的数字。二者是互相关联的，即便只是很轻微的关联。一部电影由时长不同的三幕组成，第二幕的长度是第一幕或第三幕的两倍。你不知道这个？我打赌你是

知道的。你一直都在体验这种结构，即便没发现你体验过。概括来说，第一个三十分钟，几乎每个人都叫它第一幕，为我们介绍了人物和基本情境。这半小时中会发生某种重大的事件，将电影推向下一个阶段。这个事件被称作第一个情节点。到九十分钟时，会相应地出现第二个情节点。然而在我们到达第二个情节点之前，会有一个小时长的第二幕，其中的人物性格、关系和问题会发展到极度狂热的地步，到达一种十分激烈的状态，令我们觉得接下来一定会有什么事情发生。确实如此。第二个情节点将推进情节进一步发展，并在第三幕中让问题得到解决。现在，我们希望事件和发展是顺理成章接连发生的，而不是由编剧强加给电影的。前者的感觉是自然而恰当的，后者则造作而僵化。连蹩脚的编剧也学过这门剧本的艺术，会穷尽所能地达成这个目标。三幕结构也适用于比较短的电影，比如通常只有九十分钟的老式喜剧片，三幕的时长会接近整齐的1X-2X-1X，中间部分的长度是第一部分或第三部分的两倍。

你想看看这是怎么发挥作用的，对吧？让我们来举一个人都烂熟于心的例子——或者接近我们都知道的常识的东西。从一个很久以前的非常遥远的星系回来之后，哈里森·福特跳入了比较接近现在的二十世纪三十年代，在《夺宝奇兵》

中扮演印第安纳·琼斯。影片采用了一种略显低级的形式，更确切地说，包含了动作冒险电影和星期六下午的冒险连续剧这两种形式，并成了这个类型的引领者。我们讨论过影片的开头，但那并不是电影本身，只是开胃菜而已。美国政府的人来找琼斯教授谈寻找老教授艾伯纳·瑞文伍德的事时——传言说艾伯纳有太阳神权杖上的花饰，这令琼斯推断出他们要在希特勒手下动手前得到约柜——这才是电影真正开始的地方。那段对话引出了印第安纳随后的旅行，带他去了尼泊尔，而艾伯纳的女儿、印第安纳以前的情人玛丽昂

（凯伦·阿兰饰）在这个世界尽头般的地方开了一间酒吧。然而此地如此偏僻，也不足以阻止纳粹的脚步。玛丽昂的父亲已经去世了，她对与印第安纳的那段爱情还无法释怀，断然拒绝把花饰卖给印第安纳。在他离开之后，纳粹恶棍头头阿诺德·陶特（罗纳德·莱西饰）带着一群凶狠的随从出现了，想用暴力来夺得她不想卖掉的东西。印第安纳回来救她，但没能同时救下她的酒吧，它在随后的混战中被烧毁了。玛丽昂失去了酒吧，要求赔偿，而且她并不放心让印第安纳离开她的视线范围，而另一方面，纳粹正在紧追不舍，印第安纳也在应对过去的内疚和当下的危机，他和玛丽昂不得不共同解开这个谜，一起踏上去埃及的旅途。这个时候，当这对昔日的恋人意识到正

身处一大堆麻烦之中，并不得不接纳对方时，我们的情节点出现了，情节从开场白转向了全速前进的发展，并开始趋于复杂，时间是三十三分三十九秒。之后电影情节的发展比漫长的开头稍微慢了一点点，但也在合理范围之内。而第二个情节点出现时，只差几秒就到一小时三十七分钟。这个时刻，纳粹登上了加丹加省的走私船，不仅拿到了约柜，还抓住了玛丽昂。战利品丢了，玛丽昂还落入了敌人手中（不仅仅是指德国人，还有他的敌人雷恩·柏洛克）。毕竟，当这样的事情发生时，一个人除了搭在敌人潜水艇的指挥塔上面穿越地中海，还能怎么做？从那个时间点开始，一切都像上了发条一样，这是对于电影来说的，如果一切不总是为了角色的话。对观众们来说呢？这是在朝着一个令人兴奋的结论猛冲。到这儿你就明白了，在距离影片结束大约半个小时的时候，会有重大的事情发生，推动电影朝它需要的方向发展，导向进一步的情节发展或结局。具体元素根据电影类型的不同而有所不同，但基本结构不变。

关于这些时间点，并没有什么神圣的规定或是强制要求。就像大多数的语法元素一样，它们或多或少是自然发展而成的。通过不断实践，电影制作者们为重大的情节发展找到了最佳的时间节点。第一个情节点划分了两个时段，前一个时

段中，观众们还没准备好迎接重大情节的揭示，然后到了某个时刻，他们变得焦躁不安，想向前迈进。第二个情节点起了相似的划分作用，此时所有的情节碎片终于就位了，而观众们急切地想开始最后的大冲刺。要是你试图让这个转变来得太快，它看起来会很牵强，或是铺垫不够充分。如果等得太久，电影便会显得拖拖拉拉的。这就是为什么电影制作者都关心30-60-30三幕结构，以及每种电影编剧入门课程都会教这个。但你并不是编剧，对吧？你是电影的欣赏者，而这本书是欣赏电影的入门课程。那了解这些对你有什么用呢？是这样的，如果你想了解电影如何在你身上起作用，就需要了解那些制作电影的人是怎么想的。作为观众，你或许从来没有注意过像“所以这就是情节点”或是“好的，我们开始吧”这么明显而刻意东西，但应该有所感觉。一个精心准备并安排得恰到好处的情节点会带来一阵满足感，就是我们心满意足地说出“啊哈”的那一刻。如果哪个观众想到了这些——因为情节点出现的方式，而不是因为我们说到了它——那这部电影就失败了。而如果观众仅仅是觉得有那么一丝满足，哪怕他都没有注意到，那电影就成功了。

你会说，那又算什么？《夺宝奇兵》只是一部电影。确实如此。一个有效的实验应该是可以重复的。那么，以二〇〇一年的《哈利·波特与魔

法石》为例怎么样？影片开头的半小时交代了故事背景（巫师救下了年幼的哈利，并将他交给叔叔和婶婶），魔法的世界和我们的现实世界截然不同（比如对角巷和古灵阁银行），而且哈利很不同寻常（看起来所有人都知道这个“大难不死的男孩”）。构成第一个情节点的重大事件，即推动情节发展的那一刻，发生在哈利奔跑着穿过9¾站台的柱子，并发现霍格沃茨特快列车等在那里（恰好是第三十四分钟）。那就是推动情节发展的元素。哈利并不知道等待他的是什麼，但他从站台和火车头中就能看出，接下来的生活肯定比在叔叔弗农家的楼梯下边过的要好。第二个情节点呢？当哈利从一大堆飞行的钥匙中抓到门钥匙，交给罗恩和赫敏，之后又飞过去把那些带有攻击性的钥匙关在门外的时候，此时这部两小时三十二分钟长的影片正好演到两小时处（这提醒我们，重要的不是中间的六十分钟，而是最后那三十分钟）。这个例子让我们明白，一个好的情节点并不只是关于某个事件或某条情节线，它也与角色有关。看到自己的梦想实现的时候，哈利的眼睛亮了起来——没有哪位儿童演员的眼睛能比丹尼尔·雷德克里夫的亮得更恰到好处了。

再举一个例子？没问题。在二〇〇七年的电影《老无所依》中，第一个情节点出现在影片开始后大概二十六分钟处，卢埃林·摩斯（乔什·布

洛林饰)偶然碰到一桩出了问题的毒品交易,偷走了被丢下的两百万美金,从此开始逃亡生涯,惊险地躲过了墨西哥人和他们的杀人恶犬。然后他一边包扎伤口一边让妻子卡拉·吉恩(凯莉·麦克唐纳饰)去她妈妈家躲躲,他得弄明白下一步该怎么办。如果你的对手养着杀人恶犬,你就知道该上路了。他们过去的的生活已经结束了。影片中间的小高潮在一小时处,此时摩斯和史格(哈维尔·巴登饰)进行了一场枪战。之前所有的迹象都指向了这场枪战,我们可能会认为这场对抗就是大结局,但事情还在向前推进。两个男人都受了伤,一瘸一拐地走了,身后留下了一位无辜的受害者和巨大的财产损失,他们都知道事情不可能就此打住,其中一个人(甚至是两个人)必须死。第二个情节点将一切都转向了摩斯的家人,那是在摩斯给卡尔森·威尔斯的旅馆房间打电话的时刻。史格刚刚谋杀了威尔斯——公平地讲,威尔斯一直在追踪史格。他代替威尔斯接了电话,告诉摩斯解救吉恩唯一的方式就是把钱交出来。这是个美妙的转折点,与之前主角逃离危险的决定很好地呼应,更重要的是它给角色提供了一系列的选择。最简单的决定是听从他的指令,虽然这无异于自杀。但摩斯是个求生欲望很强的人,至少对自己活下来的能力有信心,所以不会做这个选择。另一个选择是给卡拉·吉恩打电话,告诉

她能逃多远就逃多远，同时自己朝另一个方向逃走。他两种都没选，而是选择了公然对抗史格并威胁他，同时计划与卡拉·吉恩在厄尔巴索会合。观众接下来要做的是等待灾难的发生。三幕式结构是很赏心悦目的东西，即便电影的内容并没有那么美丽。

现在你懂了，这就是电影“钟表”的时间。为什么你应该在意它？因为你已经这么做了。你看过的电影已将它们的节奏赋予了你。不仅是以上三部电影，几乎所有影片都是这样。包括《四十岁的老处男》、《好家伙》、《星球大战》、《大白鲨》和《当哈利遇上莎莉》。最近我读了一篇关于蒂莫西·布斯菲尔德（出演过《梦幻成真》和电视版《三十而立》）的文章，讲的是他拜访了一所离他在密歇根的家不远的学校里的创意写作课堂。他的主要观点是，电影是围绕三幕式结构建立的。毫无疑问，那些孩子永远不会忘记这一课，我们也不应该忘记。如果下一次你去影城，电影进行到四十五或五十分钟还没有出现第一个情节点，你肯定会觉得焦虑和心神不宁——嘿，我们按套路来好不好！关于情节点，也许没有一个必须按部就班的时间表，但我们已经把它牢记于心，会依赖它，并且总是因为发现它而开心。学会这个很划算。不过，别光听我说说就算了。你看下一部电影时——我推荐在家观

看，那样你就不会打搅邻座了，而在追求艺术或搞研究的路上打扰家人是可以的，我一直都这么干——把表拿过来，看看重要的事情何时发生，它们对情节有什么影响。你会觉得自己像个电影奇才，并且不会再像以往那样看电影了。

[1] 英文中hero一词同时有“主角”与“英雄”的意思。

[2] 《戴珍珠耳环的少女》也由斯嘉丽·约翰逊主演。

[3] 《西部往事》的英文名为*Once Upon a Time in the West*，意为“很久以前在西部”。此处为作者调侃的说法。

[4] 即《虎豹小霸王》。

[5] 通用片名“Prêt-à-Porter”，也以“Ready to Wear”这个名字发行。——原注

[6] 此处为作者的调侃，因为原文里“角色行动起来”与“角色不行动”读音一样。

11

有多少人，以及他们在哪儿？

在二〇一〇年的影片《国王的演讲》末尾，在使该片得名的那场著名的广播演讲的场景中，摄影机反复地在国王与口吃斗争的画面和不同的听众间切换镜头。大多数画面是各种各样的地方的人群——几位海外的士兵、非洲的乡下人、英国商店里的老百姓，但总是多人镜头——他们在广播喇叭附近徘徊，但是有一个双人特写镜头。国王的哥哥戴维，已经退位的爱德华八世，当时已经是温莎公爵的他和妻子坐在一起。他的妻子是离过婚的美国女人华丽丝·辛普森。他们俩挤在一张巨大的沙发上，屋子里好像很空，而他们身后的凸窗外还有一个同样空旷的更大的世界。很少有看起来如此孤单或渺小的两个人。这是个很棒的镜头。它在说，这是公爵自己选择的结果。他远离国家政治生活到了如此的地步。对于有一

定年纪或是对那段历史有所了解的人来说，这个镜头暗示了英国政府不信任他的直觉和判断，希望他远离政事。这个镜头里一句对白都没有，语言都来自其他地方，声音透过无线广播传来，讲的也是别处的事。那么我们是如何得出以上那些信息的呢？是因为视觉语言：两个人挤在一个根本没那么拥挤的地方，我们明白原因，但又不好说出口。伙计们，这就是拍电影。

根据谁在镜头中、他们相对彼此站在（坐在、躺在、挂在或其他占据空间的方式）什么地方，我们能看出重要的东西。他们是在一起还是不在一起？有没有互相抢风头？是不是共享焦点？焦点是否在不断移动？换句话说，有多少人在场，他们都在哪儿？

对于电影制作者来说，这些选择当然是极其重要的。导演和摄影师不光是通过故事来传递信息，还通过安排每一个单独的镜头来完成这一点。那种安排——所谓的场面调度^[1]，或者说“在场景中的位置”，一个对法语术语不太确切的翻译——涉及的不仅仅是包含在内的人物。当然，有人物和他们占据的空间，但也有物体、阴影、光线，乃至最细小的蜘蛛网和面包渣。镜头中的一切都会传达意义。想想看，一个大浅盘里有一排没有动过的曲奇饼干，同样的一个盘子里有几

块剩下的饼干，还有一个一样的盘子里没有饼干，只有几张衬纸和饼干渣。每一种情况都表达了不同的时间、情节，乃至情感的温度。如果一整盘饼干的镜头出现在客人摔门而去之后，我们便知道甜点时间甚至都没开始。如果我们切换到半满的盘子，便会知道参与者在这里待了一段时间。而换成一个空盘子呢？取决于周围的环境，环境不同，信息就有所不同。得看用餐者是仍然坐在咖啡桌旁边，还是这里刚刚发生了一场打斗，而曲奇饼干被拿去当武器了。不过，眼下我们要在宽泛的场景安排中聚焦于特定的选项，即与镜头内的人物有关的内容。通过决定在某个镜头中包含什么人物，可以强调或强化情节和镜头的意义，或是颠覆表面的含义，或是进一步发展电影的主题。所以，我们应该明白这些决定是怎么做出来的。

为什么？我们又不是要拍电影，对吧？因为我们正在做另一件有想象力的事情——欣赏电影。在阅读大银幕课程中，我们想成为更有经验的电影艺术消费者，这种提高也依赖于理解视觉细节如何传达意义。就像我在别处说过的，这些例子没什么神奇的。你观看每一部电影，都是一个观察电影如何在场景中拍摄人物的机会。显然，有时候也没有多少选择余地。如果你看的是汤姆·汉克斯主演的《荒岛余生》或是二〇一五年

马特·达蒙主演的《火星救援》，或是任何一部最近的荒野求生故事，就会发现片子里单人镜头占大多数。在一部一个人独自对抗宇宙的片子里，你不能将第二个角色引入镜头。更常见的是，某人偷偷摸摸地做某种调查——想想亨弗莱·鲍嘉饰演的山姆·斯佩德或菲利普·马洛，或是任何一部恐怖片中将要打开那扇禁忌的门的女主角——出于类似的原因，可想而知单人镜头会有很多。然而大多数情况下，一个场景中都是有多位人物的，每一个单人镜头的构成都需要做出选择。通过研究这些选择是怎么做出来的，我们会成为更厉害的电影文本阅读者。

有例子吗？还以为你们不会问呢。

首先，让我们考虑一下单人镜头。我们或许会以为这个术语是单镜头，那和双人镜头、三人镜头相呼应，用画面内的人数来命名^[2]。单镜头一词我们有时候也会使用，普遍指长时间地拍某一个场景的镜头，所以为了区别起见（当我记得这样做的时候），画面中只有一个人的镜头会被叫作“单人”镜头。例子随处可见，让我们用两部较新的电影来说明单人镜头可以意味着什么吧。很难想象用两部如此不同的影片来讨论这个话题，不同的主题、调子、气氛，真是样样都不同，那便是独出心裁的《她》和军事传记影片

《美国狙击手》。你很难在别处看到这么多的单人镜头了。每位男主角都有一个人待着的无法辩驳的原因。在影片《她》中，西奥多（杰昆·菲尼克斯饰）唯一的伴侣是他手机操作系统中的声音——萨曼莎（斯嘉丽·约翰逊那没有实体的声音），所以没有其他人要展示了，除非你把电话也算进来。公平地讲，电话总是在场的，有时候是以非常令人毛骨悚然的方式。一两个这样的镜头不能告诉我们确切的信息，但当数字成倍地增加，就说出了角色的孤独。我们知道，在萨曼莎离开他去和其他系统一起“寻找”自我之前，西奥多就很孤独。事实上，他唯一得到救赎的希望就是被他的网络伴侣抛弃。与此相比，克里斯·凯尔（布莱德利·库珀饰）在《美国狙击手》中的孤独是职业的要求：他独自盯着狙击步枪的瞄准镜，独自对看到的死亡负责。狙击手与他们的杀戮密切相关，即便距离极远，这是其他士兵体验不到的。他们也同样独自承担后果，正如我们研究过的那些场景所体现的。我们还谈到过凯尔杀死那对试图朝他的战友扔榴弹的母子的单人镜头。这个镜头表达的最强烈的内容，是他要做出致命的决定时的那种痛苦和彻底的悲伤，如果画面中有其他人，会减弱感情的分量。

我们在《美国狙击手》的结尾找不到任何安慰，但《她》中虽然充满了孤独和彻底的寂寞，

却出现了一个安慰性的元素：在电影结尾，西奥多和艾米（艾米·亚当斯饰）分享自己的悲伤，这令他走近了艾米。最后一个镜头是他们二人在大楼楼顶上，坐在彼此身旁，艾米的头靠在了西奥多肩上。一个最受欢迎的双人镜头。

从单人镜头说到双人镜头，我们发现双人镜头的使用并不被两个人物出现的空间大小所限制。有一个很好的对空间的运用，这部电影中的一切都运用得很不错。如果你还没看过一九五二年的《雨中曲》，那得赶紧看了。每个人都记得吉恩·凯利那段“雨中曲”的表演，还有其他一些片段，包括唐纳德·奥康纳一系列滑稽的“让他们开怀大笑”的摔倒动作。然而对我来说，真正成就这部电影的场景更安静，也更富于色彩。唐·洛克伍德（吉恩·凯利饰）和凯西·塞尔登（黛比·雷诺斯饰）有一段头晕目眩的开始。当你从路过的有轨电车车顶上突然掉到一位女士的车里，就会是这样。唐爱上了凯西，凯西或许也爱唐，但她很谨慎。凯西让他表达自己的感受，但唐只能通过最熟悉的那个世界来表达，在一个空荡荡的音乐舞台上，他唱着歌向凯西求爱，他们跳了一段双人舞。或者说是三人舞，如果你把梯子也算上的话。梯子几乎成了场景中的第三个角色。唐设置好了场景——以夕阳做背景，还有来自花园的灯光，月光下有一位“阳台上的女士”（凯西在一座

大梯子上），一架鼓风机提供了阵阵微风，而唐唱出了“你对我意义非凡”。歌曲一开始，凯西在梯子的高处，唐则在下边的地板上。空间关系很明确，他是求爱者，想得到凯西的芳心。他从他这边往上爬，而凯西从另一边往下爬，暗示他们都想得到点什么。当他也回到地上时，他们俩绕着梯子向左转，站到了各自的初始位置对面。凯西想让障碍物继续留在两人之间，摄影机将他们拍摄到一起。但她并没有透过梯子看唐，而是像唐在他原来的位置上时那样，绕过梯子看对方。假如凯西是透过梯子看他，那意思就很明确了，她不要唐；而绕过梯子看他，说明她是有兴趣的。他们的手也做着迷人的舞蹈动作：唐的手拽着梯子腿儿，似乎要将梯子朝自己这边拉，将梯子拥入怀中，而凯西的手更靠近她自己，做好了向外推的准备，表明她仍然在考虑逃跑。但后来，一个有趣又很有说服力的姿势出卖了她的心。当她唱着“肯定是天使派你来的”时，她的左手（靠外侧的手）不易察觉地绕过了梯子的一条腿。她还没有伸出手，但向对方发出了较为积极的信号。唐接收到了，他继续唱着“他们说你就是为我而来的”，走向了凯西那一边，这一次她没有躲避。他伸出手来，凯西握住了。想想这一系列微小的动作：试探与拒绝，接近与撤回，追求与撤退，试探与欲迎还拒，接近与欢迎，请求

与认可。这是电影中最美好最微妙的一段编舞。

不过他们还没开始跳舞呢。

当他们开始跳舞——我的天！从试探性的脚步和短暂的分离，到紧握双手并互相配合的舞步，再到轻踏地面的常规舞步，最后在舞蹈中表达出性的渴望，男主角把女主角抱起来，这整个段落中，他们二人都同时出现在画面中，朝着确定的方向移动。当他们跳完舞回到梯子边时，唐重复了那句她对自己意义非凡的台词，但这一回他在梯子上占据了上风，而凯西站在地上崇拜地望着他。在四分多钟的放映时间内，他们不在同一个画面的时间大约只有二十秒。当凯西起初在梯子上，唐开启了那些电影的魔法，包括“五十万瓦的星团”时，摄影机切换到凯西的单人镜头，她让唐说他承诺要说的话。之后摄影机切换到唐，他说他会试试看，之后走向梯子开始唱歌。在他唱“你对我意义非凡”时，我们重新回到了双人镜头，之后就没有再变过了。她作势要分开、他做出回应，随后他们回到一起，这一段以他抱起她的动作达到高潮：关于这对刚刚在一起的情侣的所有信息，都呈现在这一段里了。

电影剧本作家恩斯特·莱赫曼讲述了改编《国王与我》（1956）的故事，当时他曾建议作曲家

理查德·罗杰斯，电影观众应该听到国王对安娜说想和她做爱。罗杰斯礼貌而坚定地解释说，莱赫曼并没有领会音乐的语法，“当人们一起唱歌时，表达的意思就是‘我想和你做爱’，而当他们一起跳舞的时候，那就是在做爱了。”在我们说到的唐把凯西抱起来的那个场景中，黛比·雷诺斯饰演的凯西看上去彻底转变了。当凯利饰演的唐温柔地再次将她放回舞台上时，他们脸上都闪过了一个细微的表情，似乎在说，我们再也回不了头了。如果你想知道那个表情是什么意思，就去问理查德·罗杰斯吧。

你很羡慕吧，乔治·巴兰钦^[3]？

当然了，双人镜头可以将角色们放在一起，也可以让他们分开。想想早餐餐桌。奥逊·威尔斯这么做过。那是组成《公民凯恩》这部伟大电影的众多小元素之一，影片中出现过这样的场景，或者说多次出现过。第一次是查尔斯·福斯特·凯恩和他的妻子（第一任妻子，之后你会知道）在吃早餐。他出来给她端菜并夸张地赞美她时，她已经坐下了。一个漫长的夜晚刚刚结束，尽管他们穿着晚礼服，看起来挺精神。而且他们坐得非常近，她坐在桌子较窄的那一边，而凯恩坐在桌子左端。下一个镜头中，桌子稍稍变大了，他们坐在相对的两端。她有些吹毛求疵，而他沾沾自

喜、自鸣得意。他们谈论的主题是她的叔叔总统先生，两人的穿着也比第一个镜头中更合时宜，即便如此，他们也比我任何一次吃早餐时都穿得夸张。下一个场景里，他们坐得更远了些，穿得更好，看上去更苍老，还有些闹别扭。在最后这个场景中，他们俩都足够成熟了，也很优雅，而且已经对彼此免疫了。他们的“交谈”由她正在读的《旧金山纪事报》（姿态有些招摇）和他在读的《问讯者报》组成。这个姿势比我们之前听到的所有对话都表达了更丰富的含义。

上述段落是一种奇迹般的浓缩。伟大的瑞典导演英格玛·伯格曼拍摄过一部叫《婚姻场景》的电视连续剧（1973），时长近五小时。在威尔斯的版本中，这一段只有两分多钟，就让我们明白了关于这段失败婚姻的一切。能做到这一点，部分原因是只有第一个和第六个场景（也是最后一个）是双人镜头，前者中他们俩坐得很近，后者中这两人完全厌烦了对方，坐在适合开庆祝酒会的桌子，而不是早餐桌的两端。中间那些镜头都是单人镜头，从渐渐不满的一方切换到另一方。这种拍摄方式强调了缺乏交流和感同身受，我们感觉他们是在对方面前说话，但不是在和对方对话。

或者在《体热》中看看这些问题，这部影片

在八十年代黑色电影的复兴潮流中或许做得最好。而且这是一部借鉴了许多电影的片子，主要是借鉴了一九四四年的《双重赔偿》，我对此分外感激。我出生太晚了，没赶上芭芭拉·斯坦威克演绎的蛇蝎美人风靡一时的四十年代，给我凯瑟琳·特纳也行。幸好，导演劳伦斯·卡斯丹就给我们带来了凯瑟琳·特纳。这是一部塞满了常常乔装打扮成单人镜头的双人镜头的电影——这对恋人靠得就是如此之近。然而，吸引我们注意力的镜头却不在其中，而是他们分离得最遥远的镜头。马蒂·沃克（特纳饰）成功诱惑了倒霉的内德·拉辛（威廉·赫特饰），两人有了一场充满激情的外遇，并谋杀了她的丈夫，然后他们出现了裂痕。然而，你不能仅仅告诉我们二人之间出现了裂痕，对吧？我们必须亲眼看到才行。卡斯丹安排了一个近乎完美的镜头，让两个人站在打开的双扇玻璃门的两侧。他们之间似乎隔着密歇根湖。

在更早的一次精准的场面调度中，卡斯丹告诉了我们谁真正操纵着一切，谁却不知道真相。那是一个马蒂给内德倒饮料的镜头。他坐着，马蒂站着，在倒水的时候背对着内德，之后居高临下地递给他饮料。自然，他觉得自己是被服侍的一方——果真如此的话，倒是一桩好事。另一方面，我们看到马蒂在画面中处于更高的位置。马蒂显然占据了优势地位。这个她递给内德饮料的

镜头很好地概括了二者的处境。马蒂是控制者，之前是，接下来还是，尽管她让内德觉得自己是她心中的国王，实际上他只不过是游戏中的小卒子，这场游戏的规模远远超出他的想象。

这个精彩的镜头提醒了我们一个人物如何在电影空间中排列的基本事实。有多少人出现，以及他们距离彼此是远是近确实很重要，但他们之间的相对位置更加重要。比如说我们有一个双人镜头，这个镜头本身并不能告诉我们太多东西。哪个人物位于前景？如果有，谁处在焦点上，是前边的人还是后边的人？如果是在卡斯丹的场景中，是不是一个人物比另一个人物的位置高？他们被如此安排时，影片中正在发生什么？如果其中一个人物位置比较低，那是因为他站在较低的台阶上，还是说像之前那个例子一样，男演员坐着，而女演员是站着的？这会表达怎样的意义？我们不能说所有处于更好的位置的人都占了上风，尤其是因为编剧和导演都像文学领域的兄弟们一样理解讽刺是怎么回事，但马蒂确实在她与内德的关系中占据了更高的地位，一个又一个镜头也强化了这种优势。如果你正在拍摄那个场景，也必须考虑这一点。正如我在别处说过的，电影里的每一秒钟都需要作决定。

有一处对双人镜头最好的运用，实际上是一

个充满双人镜头的场景，出现在一九六八年的《冬狮》一片中。在令人惊讶的十五分钟中，两位绝佳的演员在双人镜头中体现了各种程度的分离。亨利二世（彼得·奥图饰）和阿基坦的埃莉诺（凯瑟琳·赫本饰）有一段公认的混乱不堪的婚姻。至少在我的家乡，如果你一直关着妻子，只让她在圣诞节和复活节的时候出来，就是一个婚姻有问题的信号。像李尔王一样，亨利无法决定三个儿子中哪一个应该继承王位。他的目标似乎是不让埃莉诺如愿，埃莉诺想让理查德（未来的狮心王）继承王位，亨利则想让实力不怎么样的约翰来继承。历史告诉我们，这两位皇子都会坐到英国的王位上，然而这对不走运的父母并不知晓未来。从局外人的眼光看来，老实说，埃莉诺的目标似乎与亨利的如出一辙，都是不让对方如愿——尽管她支持理查德的坚定程度超过了亨利对约翰的。在情节的高潮部分（从这里开始，片中人物就回不了头了），只有这两位角色在场，至少在亨利的情妇艾莱丝（简·麦罗饰）离开之后。亨利进来前，埃莉诺在和艾莱丝说话。这样的对话可真尴尬啊！在这个场景中，尴尬的局面反复出现，两位主角聚到一起再分开，每次靠近都只是为了再次远离，一会儿面向彼此，一会儿背对彼此。甚至还有一座巨大的壁炉来强调他们之间的分离。然而大部分时候，他们都会同时出

现在画面中。用语言没法很好地形容这个场景中的双人镜头展现的所有可能性，你必须自己看看才行。

如果你要经典影片的例子，可以看看约翰·福特是如何在《关山飞渡》中安排那些人物的。比如，在投票决定是否在没有骑兵保护的情况下继续往前走时，有一组镜头几乎囊括了所有旅行者。马洛里太太坐在餐桌边，哈特菲尔在照顾她；镇上的妓女达拉斯坐在左边的墙边，逃犯林格·基德就在她旁边，然后是巴克、皮科克和银行家盖特伍德依次排开，位于房间的拐角处；科里站在那些坐着的人和巴克之间的桌子旁边。只有道格·布恩不在画面中，他和他的老战友以及醉醺醺的比利一起去了右边。之后，他们开始内讧（“正派人”是哈特菲尔、马洛里太太和盖特伍德，另一派是达拉斯、喝醉的道格·布恩和逃犯林格·基德），镜头变成了双人或三人镜头。事实上，马洛里太太和哈特菲尔从桌子靠近达拉斯的那一端挪到了相反的一端，靠近盖特伍德。他们挪开之后，那边就只剩下达拉斯和林格。有趣的是，胆小的威士忌推销员皮科克不属于任何一派。关于这个小社会的社交动态，镜头已经将需要的信息都告诉了我们，尽管福特过于小心，还是让达拉斯和道格·布恩开口提到了自己被冷落的处境。考虑到福特多么会运用镜头的力量，他其

实不必用语言来表达这一点的。

之后，当马洛里太太要生了的时候，有一个精彩的三人镜头，是林格、科里和哈特菲尔在驿站的走廊里，期待地望向她正在生孩子的那间屋子。这个场景主要是为了营造喜剧效果，这些冷酷无情的男人期待这个会让他们的旅途更艰难的婴儿降生，让故事多了一丝温柔。

在这部影片中，并不是每个镜头都那么出色。尤其是单人镜头，它并不是福特的强项。他倾向于用静态的单人镜头介绍人物，那更像是电影海报上的照片（或通缉令上的），而不是活泼的电影镜头。比如，当盖特伍德拿到即将带着逃跑的五万美金时，我们看到了一个不祥的关于他的单人镜头。林格·基德停下马车时的那个介绍性的单人镜头有几分梦幻，是那种像是留给影迷杂志的柔焦镜头。除去这些失误（或者说是重复多次的同一个失误），整部影片的拍摄大体上是杰出的。

一个体现其杰出之处的例子出现在旅途的第二天。在第一天，体格魁梧的银行家盖特伍德被别别扭扭地安排在达拉斯和露西·马洛里之间。在他们第二天被阿帕切人攻击之前，那个威士忌推销员皮科克取代了盖特伍德，坐到了两个女人之

间。他显然没有虚伪的盖特伍德那么喜欢评判别人，而且，作为一个有家室的男人，他很喜欢小孩子。在一个与达拉斯的双人镜头中，皮科克劝大家“要对别人有一点基督徒的宽容”，当时他正靠向抱着露西的孩子的达拉斯。我猜这已经是三人镜头了，对吧？无论如何，我们看到了热心地照顾筋疲力尽的产妇和小婴儿的达拉斯，还在皮科克身上看到了可以亲切地对待他人。唉，那个温柔的时刻被一支箭打断了。

在随后的追逐中，有一个关于驿站马车的精彩镜头，拍下了所有的重要人物：巴克驾着车，他的帽边被风吹了起来，科里坐在他旁边回身用猎枪射击，林格躺在车顶上用温彻斯特霰弹枪射击，达拉斯在窗口边，怀里护着小婴儿，露西在后窗那里捂着自己的耳朵，看起来情况不太好，而道格挪到了她们二人之间，似乎很享受这个过程。然而在这个段落的大部分时间里，我们看到的都是马车里某个人的单人镜头——露西在祈祷，达拉斯保护着新生儿，哈特菲尔似乎对杀戮阿帕切人表现得太兴奋，等等。这说得通，毕竟乘客和驾车的人遇到如此紧急的突发事件时，可能会团结起来，但每个人都有各自的事情要担心。福特也由此证明了自己擅长在电影中传达个人性格和公众体验之间的对比，即便在这个例子中“公众”的范围很小。

现在来说个谜语：什么时候一个单人镜头也会是八人镜头呢？在《公民凯恩》中。当第二任妻子在他组织的一场盛大的周末聚会中离开他时——那是在他的豪宅“仙那度”中（对，威尔斯在他的讽刺作品中将场景刻画得很夸张）——他非常愤怒，并把她的房间砸了个稀巴烂。事实上，那个房间对她那个年纪的女性来说有点太童话风格了，但电影里就是这样的。他毁掉了一切，直到找到了那个雪花玻璃球，就是我们在片头看到他掉在地上那个。不用说，他发脾气时的举动和声响引来了一群人围观，然后他走出了她的房间。走廊挤满了服务人员和宾客，他一边走一边在口袋里滑动玻璃球。他决绝地抛下那些人，来到了一间镶着镜子的门厅里。像这座奢华宫殿中的其他东西一样，那些镜子都很大，而且做工极为精致。凯恩走在这些镜子之间，我们看到一个全是他的镜头，从头到脚，上方还有大量的空间，而且镜子里照出了至少六个他，看上去还在无限地向后延伸。然后刚才发脾气的人走过来了：真正的凯恩走进了镜头，这是一个中景特写，从他的头顶到半握着的指关节填满了整个画面。我们之前看到的一个个逐渐下降的查尔斯·福斯特·凯恩，其实是关于他的又一个形象，是光和镀银玻璃的花招。等到他走过去之后，镜子里什么都没有了，只剩下一条空荡荡的通道。这部电

影中充斥着孤立和孤独的画面，从巨大的厅堂中孤零零的人影，到隔开凯恩和其他人的那些栅栏，但这个场景脱颖而出了。这个男人将自己与其他人隔绝开来，固步自封，活在破碎的梦想的壳里。不知道电影史上还有没有出现更深重的孤独感，反正我没见过。

[1]原文为法语。

[2]英文中单人镜头、双人镜头、三人镜头分别是single-shot、two-shot、three-shot，而单镜头是one-shot。

[3]俄裔美籍著名舞蹈家、编舞家。

12

在景框中^[1]

还记得我们刚才讨论过的《公民凯恩》中用两面镜子耍的花招吧？还有比倒影的倒影更多的东西。每一重倒影里都有其他东西：一个华丽的框架。每一面镜子都有一个框，按理说，只要原本的两面镜子有框，映出的影像就有框。所以看到凯恩的多重倒影时，我们也看到了其中一个镜框套着另一个镜框……这可能是片中最棒的关于框架的例子之一。还有些别的例子。

- 透过工业级火炉的炉门，我们看到了整件事的“关键”——那个雪橇；
- 凯恩站在自己的超大幅竞选海报前；
- 我们透过天窗看到那个充满悲伤氛围的夜

总会的内部，凯恩的第二任妻子苏珊·亚历山大在那儿喝酒，假装自己还是一位沙龙歌手；

- 无聊的苏珊坐在一个巨大的石砌壁炉前玩拼图游戏，这是在那座宫殿般的房子一个更大的房间里，这房子是凯恩的城堡，也是他的纪念碑；

- 天花板是这部电影中的伟大创新（尽管这并不是第一次出现在电影史上），画面中的天花板能限制参与者的视线，并因此限制他们的愿望；

- 最后一条，当愤怒的凯恩在苏珊离开后毁掉她的房间时，低矮的天花板和花哨而幼稚的装饰物强化了这玩偶屋般的、几乎令人毛骨悚然的场景设置。

这只是影片中的几个例子，但它们对电影的氛围和意义至关重要。它们传达了任何人都无法用语言讲述的信息。比如说，当苏珊在那间带大壁炉的空旷房间里组装拼图时，我们不必听到有人说这场景让她显得渺小，我们已经亲眼见到了。那不是一座宅子，而是一座陵墓，而凯恩看不到这一点的事实也告诉了我们很多关于他的东西，即便不是全部。就算你理解电影中景框的应

用，大概也不会比《公民凯恩》做得更好。

不要止步于此。去看一部电影，找出其中的例子吧。任何一部电影都可以。

我们当然不会什么电影都看，只会挑一些好作品看。在这么做之前，有一项内容需要稍稍梳理一下。取景这个术语，在电影的相关工作中有特定的技术意义。它又与一部电影无可避免、永远会出现的框架有关，那个框就是银幕本身。如果我们从电影制作者的视角出发，那个框就是每一帧电影胶片，电影小得不能再小的组成单位。当光线穿过摄影机的镜头，场景中的东西都会出现在一帧胶片上——每帧都是同样的东西，不同的角度。当专业人士提到为一个镜头取景时，他们的意思是决定某一个镜头应当如何构成。这其中包含很多元素。准确地说，哪些视觉元素要被包含进来或除去？它们距离摄影机多远，是充满整个画面，还是周围留有空白？它们是被整个包含进来，还是只截取一部分？例如，我们是看到了整个路灯，还是只看到柱子没有看到灯，以至于它的光看起来是从场景上方投射过来的，这是有区别的。这就是所谓的取景，如果不研究取景，我们就无法理解电影。

然而，这也不是这一章要思考的内容。还是让我们谈谈画面当中的景框吧。电影中一个很有意思的地方是负责处理视觉元素的那些人，比如导演和摄影师如何用长方形银幕中的其他框架来控制视觉领域。下次你走入电影院，好好看看那块大银幕。那是一大笔不动产。而且不仅取决于电影，还要根据特定的现场情况，导演有时需要把我们的注意力引导到银幕的某一部分，而不是整块大银幕上。比如说，在大提顿公园的定场镜头中，我们可能一下子看到一幕震撼人心的景象。另一方面，如果有一位骑手骑在马背上横穿这巨大的空间，我们的注意力会马上被他吸引，比方说，镜头会慢慢地拉近，渐渐缩小远景，更有利于近距离地观看人物形象。在这个例子中，取景是通过改变景深和焦点的位置来缩小摄影机拍摄的区域。与之相比，想象一下摄影机从一座农人的小屋前方，定点拍摄我们最初看到的远景，同样是广阔的扫视。另一种限制视角的方法是让摄影机移动到农人小屋内部——让移动式摄影车穿过门，或是简单地切换镜头，重新选一个拍摄位置。现在，那个远景被缩小到只能从屋门这个人工景框来观看了。到山的距离还和之前一样，但大部分景象都被小屋的墙壁遮住了。我们对这个场景的观感也会改变。

那便是我们想研究的技术。幸好我们不缺少

例子，几乎每部电影都会在这个时候运用这种内部景框，进行限制、控制、强调、对比、结合、分离，或是从其他方面管理视觉元素。

例如在《艺术家》中，电影开始后不久就有值得注意的部分。初出茅庐的佩皮·米勒在电影巨星乔治·瓦伦汀主演的片子里担任了一个角色。事实上，他们俩刚刚完成了共同拍摄的第一个场景，其间频频出错，却在这个过程中暗生好感。停下来吃午饭时，佩皮偷偷摸摸地走进乔治空荡荡的化妆间，在他的镜子上写下了“谢谢你”，之后用乔治的晚礼服做了一件有趣又让人同情的事：套上他的礼服拥抱了她自己。但这个温暖的举动被乔治本人打断了。接下来，他给了佩皮一个独特的“标志”，用铅笔在她上唇附近点了一颗痣。然后他们在梳妆台镜子里查看这颗痣（他们恰好没注意到这个举动传达出了什么样的信息）。这么做的时候，他们意识到镜中的影像看上去在互相吸引，而当他们直起身子看向对方时，我们又在另一个角度的另一面镜子里看到了他们俩，那是一面挂在侧边墙上的椭圆镜。摄影机往回拉，我们看到他们聚在一起，只是为了接下来的分离做铺垫。他们被乔治的司机克里夫顿吓了一跳，刚忙完差事的克里夫顿突然从门口闯进来，他刚才去买首饰，为的是安抚乔治的妻子。现在，情况有些尴尬了。正如大家期待的，

《艺术家》是一部关于电影产业的影片，当中充满了各种用来框住、包含或是排除某些角色或事物的道具。对于那些想知道如何取景的有抱负的电影从业者和欣赏者，《艺术家》可以用作指导材料。其中有海报、门、车窗，还有乔治想自我毁灭时用来放映自己以前拍的老电影的银幕，还有——哦，一切都是。出于种种原因，这部电影值得关注，特别是在这个方面。

所以说，景框非常重要，但在拍摄一部影片时，它们也体现出一个问题：在一个长方形的画面中呈现圆形的世界十分困难。有几种不同的方法来调和这个冲突，每一种都不甚完美。眼下我们暂时不考虑拍摄圆形的电影，而来关注一下什么是可以做到的。

- 比如说，你可以努力打造容量最大的景框，这或许部分解释了二十世纪六十年代电影走向大银幕的原因。但事实证明，在任何时刻，我们都只能处理一定的视觉信息。

- 也许可以在拍摄的时候都用极远的远景，把全世界都摄入其中。但这种方法往往缺乏个性化的品质。

- 或者你可以把世界切割成不同部分，在房

子、汽车、窗子、门、车窗、挡风玻璃、更大的门、镜子、落地窗、电话亭（电影制作者怎么可能错过这个，更不用说超人了）、衣柜等东西里面拍摄。

在这些选项里，我会把票投给最后一项。这个解决方法其实和问题本身一样，所牵涉的都不止几何图形。

既然我们说到了几何图形，这里有图像和幻象大师希区柯克的两个绝佳的例子。我们可以在他的作品中广泛地搜寻，也可以在一部片子里找到我们需要的东西，仅仅两分钟就足够，如果那部影片是一九四六年的《美人计》的话。故事是这样的：一位美国的情报人员德夫林（加里·格兰特饰）奉命利用一位追求享乐的姑娘渗透进德国人的组织，那些德国人正密谋在巴西搞原子弹研究。这个姑娘叫艾丽茜亚·赫伯曼（英格丽·褒曼饰），她自身的生活方式和被证明是纳粹间谍的父亲都令她声名狼藉。为了完成这项任务，艾丽茜亚必须嫁给其中一名德国人，她之前的爱慕者亚历克斯·塞巴斯蒂安（克劳德·雷恩斯饰）。亚历克斯最后发现她是间谍，于是在他恐怖的母亲（莱奥博迪内·康斯坦丁饰）——一个类似玛塔·哈莉的女人——的帮助下，开始慢慢给艾丽茜亚

下毒。德夫林想把艾丽茜亚从亚历克斯的宅邸里救出来，在台阶上与她那起了疑心的丈夫对峙，虚张声势地吓走了他。之后，三位主要的纳粹阴谋家从开完会的房间里走出来，在西洋跳棋棋盘图案的地板上，他们用近乎完美的方式站在一起（他们毕竟是纳粹，好莱坞清楚纳粹的这一特点）。其中的领导者恰好站在一块深色地砖上，另一个人在更靠后的位置，基本只占了一块地砖，第三个也是站得最远的那一位则横跨了两块地砖，似乎正要移动位置。完美，我们想，在一部用一个女人当卒子的电影中，敌人像棋子一样被排列在一个大棋盘上。事实上，他们不是“被排列”，而是自己选择了位置。每一次从台阶到地板的切换都呈现出又有一个人改变了位置，最后，最靠前的“棋子”超过了静止的另外两个。这些镜头都不过几秒钟，因而容易错过，然而（这是典型的希区柯克式）一旦我们注意到，效果就十分显著。另一个景框是最后这个。德夫林强迫亚历克斯把艾丽茜亚扶进车里，之后也钻进车里，并把他锁在了外边，留给了那些纳粹们，亚历克斯的悲剧命运是确定无疑的了。其中一个纳粹伙伴从屋子里叫他，而他像一个已经被定罪的人那样踉跄地爬上楼梯，然后，在他跨进大门时，巨大的黑色的门像末日审判一样关上了。这个场景用黑白方块地砖作为景框来框定站着的那

几个人，还用了通往艾丽茜亚房间的走廊和外边的走廊来做景框，但最后，巨大的黑门形成的致命的景框和渺小的亚历克斯刻画出了他的命运，达到了一个镜头能做到的最高水平。

下一个例子有些特殊，但它更能说明问题，尽管这个例子不可复制。如果是第一次观看彼得·韦柏二〇〇三年的电影《戴珍珠耳环的少女》，你不会注意到，片头这个不是艺术家的人家没有任何景框。电影从主人公葛丽叶（由非常年轻的斯嘉丽·约翰逊饰演）没有景框的家里开始。第一个镜头包含一扇门——实际上是两扇，尽管第二扇门是关着的——这里看不到葛丽叶，直到镜头稍稍倾斜，但也从来没有从正面拍到她，就像无法聚焦在她身上似的。她的第一个景框是她进入维梅尔房子的时刻，她在门口停了下来。从这里开始，就要当心了。

- 第一次去打扫艺术家的工作室时，她停在了门厅尽头的门口，被两个敌手夹在中间：维梅尔的妻子凯瑟琳娜和他讨厌的女儿科妮莉亚。顺便提一句，门在这部电影里发挥了很好的作用，因为十七世纪的门都很矮，还带有宽边，所以成了显眼的框架，框内通常没有什么多余的空间。

- 她给画家当模特的时候。在镜子里瞥见了

自己和画家的一个人体模型。

- 维梅尔（由美好得近乎沉默的科林·费尔斯饰演）允许她通过他的新玩具暗箱，来观看他正在画的作品，暗箱通过镜头（她从未见过的物件）和镜子捕捉形象。

- 维梅尔半隐在一个门框旁，观察头发披散开来的葛丽叶，当时她正要把那条后来出现在画作中的著名的蓝头巾系到头上。这种遮遮掩掩强调了他爱窥私的职业病以及他们俩的关系。（也可以看看希区柯克的作品。）

- 当高潮到来时，凯瑟琳娜咆哮着冲破层层阻碍想要看那幅画，维梅尔移开了他正在创作的作品。这么一来，他就令三角画架上画中的葛丽叶呈现在了银幕上，而此时她正站在满墙的油画前边。她突然从一个站在画作前的女孩，变成了一幅站在画中的女孩画像。

- 葛丽叶被善妒的凯瑟琳娜解雇后，她从房子里出去的过程是一系列带框架的镜头。她慢慢地（她在这部电影里做事都很慢）穿过一扇门走进一间屋子。在她左边，透过一扇门，我们看到了另一扇门前有她的同伴，女仆塔奈克，她停下打扫的活计，抬起头看着将要离去的伙伴。这个

镜头就像一幅画，唯恐令我们错过要点：在前景中，就在门框前，有一个小小的深色箱子，上边站着一只鸚鵡；稍稍靠前的地方有一张圆桌，上边盖着明亮的桌布，还摆着一个枝形烛台，之后是门，然后是正在打扫的塔奈克。葛丽叶随后走到了工作室下边的楼梯上，可以预料的是，我们是从上方的门厅观看她的，这又是另一种透过框架的观看。这个镜头看起来也非常像画——女孩胳膊下夹着一个包袱，站在结实的栏杆前，此外还有一扇巨大的晶莹剔透的窗子。真是很棒的镜头。尽管我们没有看到他们中的一个或他们双方被工作室的门框住的镜头——她走到门边，抚摸那扇门，不过没有打开，而他在里边，饱受折磨却始终保持沉默。但在此时，她还是被墙壁形成的夹角框住了，还有从微微开启的门透出来的几丝光线，墙壁构成的较小阴影，以及那扇门形成的更大的阴影。这是一个非常维梅尔式的场景。在门厅尽头，她停下来再次回头望，和前一个镜头的视角相同，只是这一次她是站在我们的层次上，而不是从下方往上看。她离开时的最后一个框架不是出现在屋子里（许多框架都出现在屋里），而是在运河的桥上——运河两侧的房屋隔绝了视线，只能望向前方，那是葛丽叶离开方向。

- 影片对葛丽叶最后的取景是在她新房子的

厨房门里，那房子照理应该是她丈夫——那个屠夫——和他父亲的。我们刚看到她时，她是坐着的，当塔奈克来的时候，她站了起来。塔奈克带来了纪念品：那条矢车菊蓝的头巾和引起这一系列事情的珍珠耳环。

所有的这些都非常合理：她在一个一生致力于用画框捕捉形象的男人家里干活。

一次又一次地，我们看到维梅尔坐在一个画架前，那是正在创作的一幅画，你可以用不同的方式来描述它。我们看到画家和他的妻子用不同的眼光看待这幅令人不快的画像。葛丽叶也研究过工作室里的很多画。电影的最后，维梅尔的赞助人，好色的皮耶特·范拉文（汤姆·威尔金森饰）坐在这幅和影片同名的画前面，他的回应既充满赞赏又有些诡异——许多艺术作品在历史上可能一直是这样被观看的。

另一方面，谁说框架就必须是矩形的？最著名的非矩形框架是尖拱形的，它很完美。即便在那些有最广阔的画布影片中，约翰·福特也会试图在景框里安排角色。有时候这些景框是透明的，比如驿站马车的车窗，监狱的门或带栅栏的墙，内部或外部的门（开着的）。有时候它们是

实体的，比如用屋子的几面墙壁来框定镜头前人物的活动，从一定角度拍摄建筑物之间的空间，使远处建筑物的侧壁看起来好像封闭了小巷、谷仓或是其内部的事物。还有一个有可塑性的例子，那就是沙龙的双开门，必要时它可以用来呈现或隐藏某个对象。广阔的西部沙漠中任何一个能住人的地方，他都能用来取景。然而在我看来，他最好的取景不是在西部片里，除非我们指的是爱尔兰西部。值得赞颂的《蓬门今始为君开》，当然，那可是温顿·霍克^[2]与梅奥郡乡下那个叫“空恩”（在片中换成了更悦耳动听的茵尼斯瑞）的小村子谈的一段电影摄影之恋。但即便有那些河流、石墙和绵延起伏的风景，成就这部电影的还是取景：离家出走的玛丽·凯特（玛琳·奥哈拉饰）凝视着火车车窗外，之后她放低身体，让正在寻找她的丈夫——西恩·桑顿（约翰·韦恩饰）几乎看不到她；他们俩在一座小房子里，风从窗户和门里呼啸而过；在打斗段落的开始，人群分开，为玛丽·凯特让出一条路，然后在西恩和玛丽的哥哥威尔·达纳赫（维克托·麦克拉格伦饰）周围分分合合，这种景框其实是活动的和临时的；在那些打斗者有时间喝一杯波特啤酒时，酒吧和银幕的上边框框定了场景。此外，门、窗和低矮的天花板好像也随处可见。

然而在这一切之上的，是破败的修道院的拱形窗。西恩和玛丽像孩子似的从他们的媒人身边跑开了——作为监护者，媒人驾了一辆用双人自行车改成的缓慢的马车陪他俩闲逛。后来他们俩还开始赛跑，直到跑到一条小溪旁边才罢休。为了蹚过小溪，玛丽·凯特脱掉了丝袜，西恩看着这个动作，这在二人之间制造了性张力，随后他们继续往前跑，在路上傻乎乎地扔掉了他们的帽子——这部电影里有好多和帽子有关的把戏，也许足够写一篇研讨会论文，或是写三篇研究生论文。

当他们终于拥抱在一起时，一场毫无预兆的暴风雨袭来，他俩差点被一根树枝砸到。西恩将自己的外套披在玛丽·凯特肩头，他们跑到了没有屋顶的修道院避雨，希望这座建筑残存的墙壁可以提供一点保护。在修道院窗子的尖拱前边，浑身湿透的他们结束了拥抱和热吻。即便只有片刻，他湿透的白上衣和她因雨水而变成一绺绺的红色头发，令他们看起来就像但丁·加百利·罗塞蒂^[3]或是其他前拉斐尔派画家忘了画的一幅作品，真是完美。

同样给人留下深刻印象，但并没有透着那么一股欢欣气息的，是劳伦斯·卡斯丹在《体热》一片中的许多取景镜头。我之前提到过，双扇落地

门框住了在那场谋杀之后互相起疑的一对恋人，他们分别位于开着的门的左右门框旁边。我还提到过马蒂给内德倒饮料的镜头，从某些角度讲那个镜头更有意思。一个通过落地窗望进室内的镜头，它将那对恋人收入其中，将他们展现给观众，之后又越过他们。门开着，徒劳地希望外边凉爽清新的空气吹进来——当代的南佛罗里达竟然没有空调，这是这部电影的一大神秘之处，但提供了更好的摄影效果。在这部电影中，我们见识了形形色色的景框，各种尺寸与形状的门和窗户，还有四四方方的问询室和审讯室。内德把用来销毁犯罪证据的炸弹放在门后边并非毫无用处，那颗放在另一扇门后边、看似杀死了马蒂的炸弹也不是毫无用处。你不觉得对于一部一位主角被另一位主角陷害^[4]的电影而言，这非常合适吗？

说到在情节中设置景框的作用——你可以用它们来完成你想做的任何事情。有时候导演们会用它来限制银幕的空间，封闭其中的大部分空间，从而将我们的注意力吸引到更小的部分上去。有时他们又选择扩展景框，令它几乎涵盖整个银幕。你可以在角色和摄影机之间设置景框，来将角色推远，或是将景框放置在角色之后，将角色拉近。景框相对于角色的大小也会传达一些

信息。你可以自己试一试这个实验：让两个人站在一起，通过大小不同的景框来拍摄他们。一开始透过一个狭小的开口拍摄他们，此时他们恰好填满这个景框。接下来，找一个更宽阔的空间再次拍摄这两个人。你可以将他们安排在离开口更近或更远的地方，之后将摄影机推进或拉远，让“角色”待在同一个空间内。这项研究需要乐意帮忙的同伴，还需要耐心，你会对自己的艺术作品感到惊讶的。

如果景框位于两位角色之间，这告诉我们什么？听起来非常不友好，对不对？他们在离框架越远的地方或站或坐、闲逛、躺着或是缓慢地移动，他们之间的疏离感越会被放大。或者，如果角色在景框内偏离中心的位置（不仅仅是屏幕这个景框，还包括屏幕中进一步定义空间的那个框），这又说明什么？每一个这样的决定都传递着关键的含义，有关角色以及角色之间的关系。

这些例子没有什么神奇之处。我希望你们能看看这些电影，但不要仅仅为了看这些例子而去看电影。理想的话，每部电影里都有足够多的好例子。想掌握这种方法，我们就要在那些景框出现的时候去识别和理解它们。它们几乎一直在频繁地出现。

这本书中有很多关于电影技术的讨论，也许并非都是那么技术性的，但因为我们的目的是分析电影制作者如何与我们沟通，如何用他们的语言带给我们引人入胜的故事，这都关乎技术。然而，时不时地，我们应该考虑一下这种语言到底能达成什么目的。你知道，电影很少仅仅限制在自己的框架之内。它们会以不同的方式进入更广阔的文化交流领域，触及历史、观念或政治。技术的一个功能就是超越它自身，超越“单纯的故事”，去寻求更大的意义。你说举个例子？当然没问题。试试这个。

在二〇一四年的电影《布达佩斯大饭店》中，导演韦斯·安德森带来了发生在两次世界大战之间的一幅疯狂而超现实的生活图景。但他还做了一些很特别的事情：他通过视觉向我们展现了那个世界的人们极为局限的生活。这个情境中的一切都很狭隘。豪华的汽车载着尊贵的客人，通过一条仅供他们通行的通道来到大饭店。大堂里的年轻服务生泽罗·穆斯塔法（托尼·雷沃罗利饰）睡在一间几乎只能容下单人床的小房间里。然后，我们发现了那位礼宾部主管，M·古斯塔夫（拉尔夫·费因斯饰）睡在一间大不了太多的房间里，穿着内衣在一处更狭小的地方吃晚饭。这无疑消除了他在公众面前的形象给观众造成的幻想。在晚上的回忆和对员工的动员讲话中，古斯

塔夫站在一个并不比他的讲台宽多少的凹室里说话，那间屋子里还有扫帚和垃圾桶，这更强调了它的狭小。这个凹室与同样狭小的用餐区成直角，因而说话人和听众显然都看不到对方，他们分别困在一个狭小的空间内。我们还看到泽罗、古斯塔夫与其他客人一同乘坐窄小的电梯，泽罗的身子抵着电梯的后壁；他们二人被一个火车车厢框住，分别坐在车的两头，而法西斯官员（在这个虚拟世界中，他们选择了双Z图案，而不是纳粹那种由两个S构成的标志）占据了车厢中心位置，即便他们被车厢门框住了；古斯塔夫和他的会计师及律师被框在一个很小的窗子里，这个窗子看上去要被这三个人巨大的脑袋给撑爆了；在许多场景里，角色都是透过汽车或火车的车窗出现的；在一幕场景中，D夫人（由打扮得十分滑稽的蒂尔达·斯文顿饰演）出现在她的棺材里，她是M·古斯塔夫殷勤服侍的一位上年纪的夫人。还有很多例子，无处不在。这些场景几乎都在用各种各样的方式揭示他们身为人类的微不足道，以及那些令人发笑的古怪努力的微不足道。实际上，古斯塔夫蒙冤入狱后，监狱那狭小的空间和连绵不断的古怪建筑看上去与布达佩斯大饭店并没有太大差别。囚服确实比饭店制服更单调，但其他的嘛.....

那这么多紧凑的空间到底意味着什么？当

然，在某种程度上，它意味着这部电影想告诉你的一切。但是，我不知道你是怎么想的，只能谈谈自己在那些狭隘的空间中看到了什么。电影给了我们很多暗示。故事发生在两次世界大战之间，这个时间段在历史上本来就很短暂，如果我们认为它并不是从一九一九年《凡尔赛条约》的签订持续到一九三九年新的战争爆发，而是到一九三三年国家社会党掌权（这是随后那一系列灾难的开端），那么这个时间段就更短了。此外，古斯塔夫是一个被阶级体系包围和限制的人。他拥有上流社会的举止和服饰，但始终是服务阶层的人，不论他的服务多么优雅。当他突然从温文尔雅的殷勤举止转变为粗鄙鲁莽的态度时，我们可以看到这种冲突。纵然他在电影末尾拥有了一笔财富，但从来都不是受到神佑的群体的一分子——那群真正幸运的人生来就拥有财富、权力和安逸的生活。从某种程度上来说，这是因为他在荧幕上只是短暂地享受了那种幸运的状态，这个原因再自然不过。

除个人阶级外，片中每个人都因那一派穿着厚重制服的人的崛起而陷入困境，极权主义者的代表人物是两名闯入古斯塔夫和泽罗所在的火车车厢的当局人士。其中一位十分暴力，但最后变得很滑稽；另一个人则是致命的威胁。这很像两次世界大战之间的真实世界：个人自由稀有而脆

弱，会被一系列威胁扼杀（大饭店存在于一个神秘的国度中）。这将我们引向了最后一个与物理限制有关的问题——时间。在影片最后，年老的穆斯塔法先生（F·默里·亚伯拉罕饰）说，他相信古斯塔夫的世界甚至在他出生之前就结束了。或许是这样的，老派的五星级酒店和它上流社会的客人们——即便那个阶级享有许多特权——注定像M·古斯塔夫那样拥有短暂易逝的命运。

随着影片的推进，出现了许多沿着漫长的走廊冲刺和在楼梯上爬上爬下的镜头，差一点符合埃舍尔^[5]的循环结构的标准，只不过在电影中，建筑中的条条线路都通向了一系列的盒子——其实是房间，但跟盒子差不多。这儿出现了超现实主义和荒诞主义的元素，并建立在最初那些狭窄空间上。但无论是超现实主义还是荒诞主义，都不是凭空冒出来的。超现实主义是在第一次世界大战之后发展起来的，部分是对一战的回应，荒诞主义则直接起源于纳粹占领和各种试图摆脱占领的抵抗运动。否则如何解释如此多的存在主义者和荒诞主义者，像阿尔贝·加缪、塞缪尔·贝克特、欧仁·尤内斯库、让-保罗·萨特、波伏娃，都有着反抗纳粹或生活在纳粹控制下的经历？导演安德森是一个天生的荒诞主义者，将圈套、无意义、追逐和恐惧（如果不是非常害怕和浑身颤

抖) 联系了起来。他是通过怪异且不人道的情景来做到这一点的：被追捕者和救援者在令人眩晕的高度中换缆车，楼梯接着楼梯，再接着楼梯，在饭店中庭开了几百枪但毫无用处、只是制造了噪音的枪战，以及迷宫一样的走廊。对于你来说，这也许像政治评论，也许不像，但是在尤奈斯库的文学世界中，人们被政治狂热所吸引，他们先是谴责犀牛，后来变成了犀牛^[6]，这令我很受用。

我们在这里特地讨论了景框，但值得一说的是，它只是更大范围的银幕几何学中的一小部分，其他的还包括身体和物件如何在银幕空间中移动，它们相对彼此的位置如何，如何呈现最大的效果？某个角色是位于银幕上主要动作情景的前边还是后边？他是重点群体的一部分，还是远在他们的左边或右边？观众从上方还是下方看到他？换句话说，包括我们讨论过的所有类型的镜头。景框不是全部，但是主要部分之一。如果你能认清景框的功效，电影几何学的其他内容也将显而易见。

^[1]在这一章中，原文中的frame一词既有画面、框架的意思，又可以是电影胶片的“帧”。

[2]好莱坞著名摄影师，《蓬门今始为君开》一片由他拍摄。

[3]19世纪英国前拉斐尔派的重要代表画家。

[4]此处原文为“framed”一词，同时有“被框住”和“被陷害的”两层含义。

[5]荷兰版画家，作品中常见对分形、对称、多面体等数学概念的表达，最著名的是可以不断循环的“矛盾空间”。

[6]在尤奈斯库的荒诞派戏剧《犀牛》中，最后几乎人人都变成了犀牛。

13

高度类型化

快，说出这些电影的类型：《正午》《硫磺岛浴血战》《星球大战》《育婴奇谭》《夜长梦多》《安妮·霍尔》《疤面人》《007之金手指》。如果你是这样回答的，可以得五十分：西部片、战争片、科幻片（现在称它“太空歌剧”也对）、怪诞喜剧、推理片、浪漫喜剧、黑帮片和间谍片，尽管我们的一些裁判官将最后一部电影列入了一个特别的类型——邦德片，詹姆斯·邦德片。这些裁判官非常严苛。当然，如果你是用提问的方式来回答这些问题，会有额外奖励的得分。

几乎每部电影都属于大家熟悉的某种类型，而每一种类型都有它的一套规则。如果一部影片真正具有独创性，不属于任何一种类型，通常也

就超出了观众的接受范围。电影看起来像其他电影，是因为它符合某个有相对限制的类型的特征。加上大部分好莱坞投资人相当局限的思考方式——只有合乎标准的电影能得到投资，“这是《逍遥骑士》加《华尔街》”，或者你喜欢的其他组合——这回你知道为什么一部电影看起来都像另一部了吧。不论怎样，至少这是一部分原因。

现在来看看棘手的问题——《神枪小子》或者是《太空炮弹》。好吧，这些电影或许应该归到叫作“梅尔·布鲁克斯^[1]”的单独类型里去，但在它们的电影大家庭里，它们属于哪一类？《神枪小子》是西部片还是喜剧片？我能听到你们当中有悟性的人在喊，它是一部恶搞片，这基本等于说它在结构和意图上是喜剧片，而主要恶搞的是西部片。

类型（Genre）是一个听起来让人害怕的词，在文学领域，我们用它来讨论“范式”或“分类”。它令人恐惧的地方不在于意义，而在于发音（该怎么发“g”的音呢，词尾是念“ruh”还是“er”），我们自然可以怪到法语上，毕竟是从法语引入的这个词。另一方面，如果我们把它用作形容词，就一点也不害怕读“generic”（类的、

类属的、普通的)了，这个词已经演变成了完美的美式发音，而且一直用来表达跟它的字面完全无关的东西，例如“他是一位普通的政客”，意思是他像其他平凡无奇的同行一样。而我们必然不会这么用“genre”一词。为达到最好的效果，就算是毛色相同的鸟也必须各自飞行。电影或许必须属于某个类型，但不能只是那种类型，如果它想具有持久的影响力的话。一部重复其他侦探故事的陈词滥调的侦探片注定是要失败的。

既然困难的部分已经解决了，让我们稍微想想电影的类型。一部电影属于某个类型是什么意思？通常我们是指，它遵从特定的套路来讲述某个特定类型的故事。你要拍一部西部片？那就有相应的规则和指南。至少据我所知，没人把这些规则写下来。他们只是将规则拍了出来。当我们看了一部又一部有男人、马、转轮枪和风滚草的影片，一套方法就出现了。当然，你计划拍的片子里有没有在小径上飞奔、复仇、牛仔和印第安人，或是某个勇敢的警官冲破万难的情节也很重要。每个子类型都有自己的特定元素。如果有在小径上飞奔的桥段，你就得聚焦于一群形形色色的人（由叫谢德·伍利之类的家伙扮演），每个人都有自己的背景故事，影片的冲突则来自于他们的一场争执、一次大溃败、两条响尾蛇、有偷马贼想劫夺牲畜以及在巨石之间的枪战——总是在

巨石之间。每种类型都有自己的规则，不过它们都要采用一些通用的元素，例如主角的类型（强壮的、沉默的）、施行正义的方法（粗暴的）、大地和天空的景象（广阔的）以及流动炊事车做出的咖啡的品质（糟糕的）。如果你看的时间足够长，就会看到一些变化，但也有大量千篇一律的东西：类型是一个支架，它可以是一种赐福，也可能是种诅咒。没错，这个支架提供了相似的结构，你可以在上面披挂你的想象，但这种结构也是限制你行动的诅咒。了解这一类型的人期待看到特定的特征——“你什么意思，这咖啡居然好喝？”如果你到处乱改，他们会不高兴的。

不过，关于类型有一件趣事。有时一种类型会自生自灭，并因其受大众欢迎这一优点（或者说缺陷）而消亡。这就是西部片的结局。但偶尔也会有一位梦想家来重振它。当不仅是西部片，连修正主义西部片似乎都行将就木的时候，梅尔·布鲁克斯带来了《神枪小子》（1974），充满了之前的故事中没有包含的元素，比如那些豆子和篝火边发生的胃肠胀气之间的关系。毕竟没人说梦想家不能是粗鲁的。

我们所希望的，甚至有时能见到的是，某部电影扩展了它所属的类型，在旧的乃至有些无聊的类型中展现了新的可能。想想《教父》。到了

一九七二年前后，黑帮片早就大势已去，这是有原因的。传统的黑帮分子很大程度上都形象单薄，大多是以铁拳统治帮派、最后恶有恶报的恶棍形象。这些角色都由职业硬汉饰演，像爱德华·G·罗宾逊、詹姆斯·贾克奈、乔治·拉夫特。角色的性格矫揉造作，被神经质困扰，这一点我们稍后还会提及。他们脱离了正常的生活。然而后来，马里奥·普佐和弗朗西斯·福特·科波拉为我们带来了唐·维托·柯里昂。首先，这个角色不是由职业硬汉扮演的，而是由可能是那个时代最好的男演员的马龙·白兰度扮演。他没有被塑造成传统的黑帮老大。别误会我的意思，他足够暴力（在很多方面比以往那些硬汉还要暴力），但他还是个居家男人。他不让儿子迈克尔插手家族生意，希望儿子能有一个合法的职业。他照顾自己的社区，扩展了他的“家庭”。不，这不是利他主义，但他对他“保护”的那些人有一种责任感。最重要的是，他在纽约五大犯罪家族之间寻求和平，而这是黑帮片里前所未有的局面。

类型会消亡吗？也许不会彻底消亡，但在某些层面上会。想想西部片。比如说，如果你的年纪在四十岁以下，你曾经在影院看过几部西部片？这只是我的想法。然而曾几何时，牛仔们是国王。我们有过这样的故事：牛仔清理难搞的城

镇，牛仔征服印第安人，甚至是牛仔发现了与印第安人和谐相处的方法（尽管很少见），牛仔们降服了他们的死敌，有时候牛仔甚至也会去放牛。然而让我们面对现实吧，你能让牛仔去做的事情只有那么多，在这个行业拍完一万部西部片之后，这些都已经做过了。做过了，都做过了。在一九六〇年左右，人们已经发现了这一点，当时好莱坞拍出了最后一部真正伟大的西部片《豪勇七蛟龙》。当然了，这并不是电影界公认的结论。约翰·韦恩在二十世纪六十年代依然拍了几部电影，是他那些伟大的电影令人厌倦的余波，其中一些是西部片，一些是假装成其他类型片的西部片，韦恩在其中扮演警察或士兵，但直到他的电影彻底发生改变之后，才重新变得有意思。他的两部“狂人考伯恩”系列电影，一九六九年的

《大地惊雷》和一九七五年的《狂人考伯恩》，还有一九七二年的《牛仔传奇》和一九七六年的《神枪手》为这个类型展现了新的可能性，也为他自己展示了新的可能性，而这些很少有人之前能想到。是的，他至少从五十年代中期的《日落狂沙》起，就开始参与改良西部片，但电影制作者还是照原样拍他，一次、两次乃至十次地重复过去的套路。

他的最后一部片子《神枪手》尤其能说明问题。扮演故事中即将死去的枪手时，韦恩已于一

九六四年切掉了整个左肺，与死神擦肩而过，他知道自己没多少时间了。影片充满了对过去的回忆——韦恩的过去和西部片的过去，尽管二者看起来差不多，但并不总是一回事。这部影片有傲人的演员阵容，包括詹姆斯·斯图尔特（《双虎屠龙》）、理查德·布恩（《阿拉莫之战》《乡下佬》）、哈里·摩根（《檀岛歼谍记》《西部开拓史》）、休·欧布莱恩（他的老朋友，也是他在银幕上杀的最后一个人），里面最有名的也许是约翰·卡拉丁，另一位曾坐在韦恩驾驶的驿站马车上而走红的明星。还有年轻的朗·霍华德，他当时初出茅庐，在电视剧《欢乐时光》中扮演里奇·坎宁安。他一看就和其他演员很不一样，这多少说明了点什么。朗·霍华德出现在这群头发花白的老演员中间，至少说明在电影世界之外，时代已经改变了。电影世界内部也变了。一九七六年的西部片再也不会像一九一五年、一九三九年，甚至是一九五一年西部片那样简单纯粹。那些电影里的屠杀都留下了太多包袱。《关山飞渡》明确区分了好人和坏人。当然，林格·基德是个逃犯，这意味着他曾经进过监狱，但他是个好人，影片后来也证明了他是被陷害入狱的。《正午》也是如此。在片中你不会对谁是好人产生任何怀疑。加里·库柏的脸在每一帧画面上都表现出了对手头任务的厌恶。《神枪手》中则并非如此。韦恩扮演

的J.B.布克斯想找一种快速又体面的死法。最终他找到了，就是在一家沙龙里和三位枪手新仇旧账一起算清。布克斯杀死了那三个人，自己也受了重伤。然而最后致命的一枪是酒保开的，他从后边悄悄靠近布克斯，打中了他的后背。解决他的任务落到了年轻的吉奥姆·邦德（霍华德饰）身上，他拿起老枪手的左轮手枪，打死了暗杀者。吓坏了的吉奥姆扔掉了枪，但快要死去的布克斯对他赞赏地点了点头。那是一九〇一年。布克斯坐着有轨电车到达枪战地点，理查德·布恩扮演的麦克·史文迪坐在奥兹莫比尔小型敞篷车里，那种车在那一年早些时候刚刚问世。布克斯甚至把他的马送给了吉奥姆。他们没像以前的西部片那样拍。

也许他们从来就不固守一种拍法。我们或许也在这些喊着“打死他们”的电影中学习新东西。无论怎样，西部片发生了改变。在六十年代后期和整个七十年代，我们有了所谓修正主义西部片，那些戳破了古老的西部神话的电影。所谓修正主义西部片是指修改或重新想象了这种类型片的电影。最重要的典型当然是赛尔乔·莱昂内。具体说来，莱昂内用他的“意大利式西部片”让我们将注意力集中到了西部神话中善与恶模糊的本质之上。他电影中的主角，无论是克林特·伊斯特伍德饰演的无名男人，还是查尔斯·布朗森饰演的吹

口琴的人，或许都站在善恶分水岭的正义一方，但并不是真正意义上的“好人”，不管那意味着什么。他们像别人一样在打斗中占对手便宜，而他们的动机也从来不怎么干净。比如说，在《黄金三镖客》那场三人枪战的高潮中，伊斯特伍德饰演的角色预先做了手脚，偷了其中一位对手的弹药，清楚自己只需要担心另外一个人。加里·库柏从来都不会那么干。莱昂内还运用了别的西部片套路，并颠覆了它们，通常是把它们发展到荒谬的极致。如果说牛仔主人公一般是不太爱说话的，他版本中的则完全沉默。观众甚至想对他们大喊大叫，求他们说说话。如果停顿对于枪战而言至关重要，莱昂内就把停顿延长到难以忍受的长度。正如我在别处谈到过的，《西部往事》的开头可以加个副标题，其中带有对约翰·凯奇^[2]的歉意，叫作“沉默的七分钟”。当然，紧随其后的是三秒钟的混乱。简言之，莱昂内的处理方法让人们质疑传统西部片的一切基本规则。

其他人也参与了进来，从乔治·罗伊·希尔（一九六九年的《虎豹小霸王》）、萨姆·佩金帕（《日落狂沙》，也在一九六九年上映，讲的差不多是同样的故事）、罗伯特·奥特曼（一九七一年的《麦凯比与米勒夫人》），到克林特·伊斯特伍德，他通过莱昂内的“美元三部曲”（《荒野大

镖客》《黄昏双镖客》《黄金三镖客》) 吸收了这个新类型足够多的东西，而他随后的几部影片使他成了这个类型中最有成就的导演。他拍了四部在道德方面令人不安的作品，就是一九七三年的《荒野浪子》、一九七六年的《不法之徒迈·韦尔斯》、一九八五年的《苍白骑士》和一九九二年的《不可饶恕》。对于很多导演而言，有这样的成绩就不错了。但对于伊斯特伍德，才仅仅触及皮毛。通过这些电影，我们明白了话还是少说为妙，暴力是恶却令人愉悦，拥有高尚动机的人有时也会做糟糕的事，邪恶永远存在而且连无辜者也难免沾染，帮助可能来自意想不到的地方，以及克林特·伊斯特伍德影片中神秘的男人们可以随心所欲地消失，然后又出现。

类型本身也是如此。昆汀·塔伦蒂诺就拍了他自己的修正主义西部片。如果他在之后的西部片中彻底改变强悍而沉默的套路，这是修正主义西部片的自我修正吗？我们先不要贴标签。在二〇一二年的《被解救的姜戈》和二〇一五年的《八恶人》两部影片中，像他的许多电影一样，角色们话多得不得了。除了极少数例外，这些人是你愿意意见的最爱聊天的人，或者说是你不愿意意见的，考虑到他们的谋杀意图。塔伦蒂诺一直因为以类型片的思路来拍摄他不那么类型化的电影而出名。《被解救的姜戈》是一个有关复仇的故

事，背景设置在内战前的密西西比州，杰米·福克斯扮演一位获得自由的奴隶，决心将自己的妻子从极其卑鄙的奴隶主（莱昂纳多·迪卡普里奥饰）手里解救出来，并因之成了一名神枪手。《八恶人》是意大利式西部片的一次新尝试，其中的恶棍和底层人民都不是值得喝彩的角色。片名可能会令人想到约翰·斯特奇斯的《豪勇七蛟龙》，那是一部早期的修正主义西部片，将这个类型引向了意大利式的再创造，但其中除了风景之外，没有什么壮丽辉煌之处。此外，塔伦蒂诺提醒我们在看他的影片时要记得它的意大利前辈，为此借助了埃尼奥·莫里康内的帮助。莫里康内曾为赛尔乔·莱昂内的电影配乐，为他的每一部电影创作最初的音乐总谱。电影并非寻找前辈的正确地方，正确的地方应该是路易吉·皮兰德娄^[3]的剧作《六个寻找剧作家的角色》。《八恶人》中的确具有该剧作体现的存在主义危机的元素：角色们面临着大规模的屠杀，为生存与毁灭的问题而焦虑。要让一种类型重焕新生，方法之一是将其陌生化，令观众用新视角来看待它，看到它前所未有的可能性。

正如塔伦蒂诺的例子所显示的，死去的东西可以重获新生。很久很久以前，电影中有不少冒险与打斗题材的作品，主要由埃罗尔·弗林主

演，比如《铁血船长》《铁血船长的财富》《铁血船长之子》《海鹰》《海上猎犬》《剑客柔情》。对，小说家拉斐尔·萨巴蒂尼^[4]要对此负责，往往都怪他。但也有其他人，像《红花侠》《基督山伯爵》《铁面人》《海盗双雄》《金银岛》《捍卫银岛》《重回金银岛》，以及《金银岛》的重拍版，《重回金银岛》的重拍版（实际上是《重回金银岛之子》，这个是我瞎编的，不过你明白我的意思了）。

这类片子一问世即迅猛发展。D.W.格里菲斯在一九〇八年拍摄了《海盗的黄金》，J·瑟尔·道利在一九一二年便拍出了第一版《金银岛》电影。一旦动了真格，随后的三四十年代，每年的好莱坞大片里都有个海盗兴风作浪，到五十年代已泛滥成灾，一九五〇年和一九五一年分别有三部海盗片，一九五二年甚至有十部，之后还在继续拍摄。它们终于透支了这个类型。海盗们还一直在大银幕上出现，但这种类型片已经承受了极大的耻辱。到了埃罗尔·弗林的儿子出演《铁血船长之子》这种程度，你就明白这个类型已经完蛋了。《彼得·潘》变成了《彼得·潘和海盗们》以及之后的《铁钩船长》，很明显，好莱坞创造性的匮乏是没有底线的。当“布偶大电影”登上银幕时，所有希望都消失了。但事情比这更有趣，拙

劣的模仿成了对拙劣模仿的拙劣模仿。所以想想那时我有多激动：迪士尼在对老爷车和大众汽车做了一系列的重新包装之后，终于宣布要拍一部关于海盗的电影，以一个游乐项目为基础。

真的吗？另一部海盗电影？是的，而且还是三部曲，改编自五分钟的游玩之旅。他们在想什么呢？肯定是开玩笑。但他们没有开玩笑，尽管电影本身很滑稽。那么他们到底在想什么呢？在想要赚四十亿之类的事情吧。

事实是这样的，《加勒比海盗》不是你父亲那一代看的那种海盗片。它有老海盗片里的各种成分，但给它们加了引号。观众们喜欢这类片子的一些元素，像优雅的船，大风和带咸味的微风，刺激的慢动作追逐戏，衣服破烂却花哨的角色，格罗格酒，乡下姑娘，火炮发射，登船，缆绳荡来荡去，刀剑格斗，眼罩，木制假肢，铁钩，鹦鹉，还有很酷的服饰。谁没在某一时刻想过要穿上那些高高的靴子和宽袖衬衫呢？

问题在于和大多数事物一样，海盗题材的电影已经饱和了。当你——还有乔、罗伯塔、吉姆、玛丽、迈克尔·柯蒂斯——已经拍完了和海盗有关的所有的事，你会怎么办？无穷无尽地自我重复？角色们要走过多少块木板、登上多少艘敌

船，才能让我们看尽一块木板或一个爪钩能玩出的花招？西部片也一样，过了一段时间，所有枪战看起来都是一样的了。我们看过多少滴落的汗水，多少扣动扳机的手指，多少坚毅的凝视，这个类型才最终滚落在地四脚朝天？问题是在某一个特定的时间点——通常在某一类型相对较早的时期出现——这种类型片就沦为了自我模仿。很快，银幕上出现的一切都包裹在了无形的引号中。如果只持续一段时间是没问题的，毕竟这会让观众的观影体验更简单舒服，但如果在太多的影片中发生（比如说全部影片都是如此），这个类型就完蛋了。没有任何原创性，电影会显得疲惫而哀伤。自我模仿是某一种艺术形式的丧钟，无论是电影、音乐、戏剧、视觉艺术还是文学，尤其是当那是无意识地发生的时候。到了后来，我们不想看更多的印象派绘画，无论苏富比多么希望我们看。

在这种时候，戏仿便成了一种类型用来自我拓展——或是永远结束自己的形式。在讨论细节之前，我们先下一个定义。在一般的讨论中用到“戏仿”时，我们通常是指对原作的扭曲化的复制，包含脆弱的幽默和某种话题焦点，这将令这个复制版本只有很短的保质期。是的，怪人艾尔·扬科维奇^[5]把迈克尔·杰克逊的《避开》（*Beat*

It) 胡乱改成了《吃它》(*Eat It*)，还把麦当娜的《宛如处女》(*Like a Virgin*)改成了《像个外科医生》(*Like a Surgeon*)，这些都是名副其实的戏仿，并且让大多数人对这个概念的理解具象化了。

然而，文学评论家对这个词的看法却有些不同。在著名的俄国形式主义批评家米哈伊尔·巴赫金的影响下，他们一般都用戏仿来指在原始的意图之外使用原始材料。根据这个定义，怪人艾尔的作品（指他模仿他人的部分，不是他原创的喜剧歌曲）当然算是戏仿。伍迪·艾伦的《爱与死》也是如此，它把《战争与和平》改得有趣了。艾伦不仅运用了许多托尔斯泰的传统手法，还用了许多其他俄国著名小说家的手法，以颠覆它们。修正主义西部片和新派黑色电影也是如此，作为长期受欢迎的类型，它们应该被不断再利用。

谈谈黑色电影。从梅尔文·勒罗伊的《国民公敌》(1931) [\[6\]](#)到卡罗尔·里德的《第三人》

(1949)，这是个庞大的类型。在大约一代人的时间里，它充斥着各大影院，在处处受限的电影制度下（海斯办公室审查时期）描绘了桀骜不驯的图景，经常是建立在那些充满悬疑、危险和对人性抱以阴暗观点的小说之上，比如詹姆斯·M·凯恩的《邮差总按两次铃》、达希尔·哈密特的

《马耳他之鹰》和《血腥的收获》、雷蒙德·钱德勒的《夜长梦多》与《再见，吾爱》，以及派翠西亚·海史密斯的《天才雷普利》和《列车上的陌生人》。“黑色电影”中的“黑色”通常指黑暗的环境和用来拍摄电影的黑色胶片，但它也可以指人性的黑暗、阴暗的行为，以及主角们令人悲伤的结局。罗杰·艾伯特用半开玩笑的态度定义了这一类型，虽然不那么准确。在“罗杰·艾伯特日记”网站上一九九五年的一篇文章里，他说这个类型的一大特点就是没有人（包括观众）能怀有这部电影会愉快收场的幻想，而且这个冷酷的类型是最纯粹的美国类型片，因为它只能由一个这样“天真又乐观”的国家创造出来。他定义的其他元素还有软呢帽和浓重的睫毛膏（未必总是出现在同一位角色身上）、大V字领、香烟、恐惧与背叛、谋杀、厄运、命运、“女人们一爱上你就会杀死你（反之亦然）”，以及无论是用黑白胶片还是彩色胶片，电影看起来都应该是黑白的。这不是最理论化的分析，但找不到更好的清单了。

然而，金蛋可能会给生下它们的鹅带来厄运。黑色电影在二十世纪四五十年代显然完成了它的发展过程。过了一段时间，例如几十年后，新一代也许觉得老的类型中毕竟还有可取之处。不足为奇的是，这一潮流的领头人之一还是那个伍迪·艾伦，他对喜剧有一种几乎不会犯错的敏锐

雷达，在一九七二年的《呆头鹅》一片中，一个刚被妻子抛弃的男人从黑色电影时代的超级明星亨弗莱·鲍嘉身上寻求帮助，好应对他糟糕的感情生活。直接把黑色电影用到了极致，不是吗？对这种类型的一次更为严肃的再创作，是两年后罗曼·波兰斯基的《唐人街》。像《马耳他之鹰》中的山姆·斯佩德和《漫长的告别》中的菲利普·马洛一样，这部影片中的英雄（如果能用这个词来表达的话）杰克·吉特斯（杰克·尼科尔森饰），是一位卷入虚假案件的私家侦探。这个案子把他引向了谎言，背叛，一位美丽而危险的女人（由优秀的费·唐纳薇饰演，她几乎能在每一部黑色电影中演好女主角），海斯法典[\[7\]](#)的约束下绝不可能出现在银幕上的极其可怕的暴力，还有坦率的关于性的呈现（同前）。吉特斯有些缺点，其中包括他的名字——那是一个音节的词，还是双音节的？听起来和“斯佩德”及“马洛”一样虚弱无力。此外他还缺乏那些著名前辈的超凡能力。他总是晚一步，当终于解决问题的时候，他的成功又被证明是毁灭性的。

整个七十年代、八十年代以及之后的时光里，我们看到了一大批新派黑色电影，从翻拍作品，比如一九八四年的《危情》（最初版本是一九四七年的《旋涡之外》），一九八一年的《邮

差总按两次铃》（最初版本是一九四六年的同名影片），一九八一年的《体热》（最初版本是一九四四年的《双重赔偿》），到新拍摄或至少添加了新内容的影片，比如一九七一年的《花街杀人王》，同样问世于一九七一年的《夏福特》（为黑色电影打破了“种族界限”），一九七六年的《出租车司机》，科恩兄弟一九八四年的《血迷宫》和一九九六年的《冰血暴》，大卫·林奇一九八六年的《蓝丝绒》（展示了丹尼斯·霍珀能有多么令人恐惧），昆汀·塔伦蒂诺一九九二年的《落水狗》、一九九四年的《低俗小说》以及他此外所有作品，一九九二年的《本能》，二〇〇二年的《毁灭之路》。继伍迪·艾伦之后还出现了很多喜剧和戏仿作品，包括一九八七年的《谋害老妈》（最初版本是一九五一年的《列车上的陌生人》），卡尔·雷纳一九八二年的《大侦探对大明星》，一九七八年的《低价侦探》。还有科幻与黑色电影混合的影片，包括一九七三年的《超世纪谋杀案》，雷德利·斯科特一九八二年的《银翼杀手》，以及二〇〇二年的《少数派报告》。喏，这还只是一小部分呢。

你显然不会静静坐着听我唠叨这些电影的名字，那么让我们来关注其中几部具体的片子吧。既然咱们之前提到过《体热》，现在就再来说说它。这部电影让我们认识了威廉·赫特和凯瑟琳·

特纳，并使他们一举成名；还有特德·丹森，他很快就会在《欢乐酒店》一片中成名；以及身材瘦小、滔滔不绝的米基·洛克。唯一的影坛老将是理查德·克里纳，他在多年前出演了电视连续剧《神偷俏佳人》，这回在《体热》中饰演由特纳扮演的马蒂·沃克的丈夫（以及后来的受害者）。或许此片更重大的影响（如果有什么比凯瑟琳·特纳的出道更重大）在于它向著名的前辈《双重赔偿》和《旋涡之外》呈现的态度。导演卡斯丹证明了自己不仅是睿智的编剧和导演，还是伟大的电影欣赏者和历史学家。他的印第安纳·琼斯系列影片（尽管他只写了《夺宝奇兵》的剧本）捕捉到了适合周末打发时间看的探险影片的精髓，包括软呢帽和粗鞭子，都是从战后各种影片的男主角那儿抄来的。然而一点也不显得粗制滥造，完全不是儿时记忆中看完就忘的那种电影。当然，史蒂文·斯皮尔伯格的执导起了很大作用，这两人携手，以后现代的品位来运用这些鞭子、帽子、令人毛骨悚然的逃脱桥段，还有画着虚线的地图，它们显然都是文化遗产。他一九八五年的影片《银城大决战》也用了每一种代表西部片的元素，这部“西部片”像是用双引号标注强调了一样。

那么这部影片采用了哪些黑色电影的元素呢？答案是所有的，包括一两种之前没有人注意

到的。让我们从香烟开始列举。像艾伯特在他的清单中提到的，你根本无法在没有香烟的情况下拍黑色电影，但谁会知道抽烟（甚至是性感地抽烟）可以如此滑稽？香烟形成了马蒂和内德·拉辛风流韵事的一个基础，另一个基础更为明显。再说了，每个人都抽烟，只有两个人例外，其中一个是孩子，另一个是检察官彼得·洛温斯坦（丹森饰）。片中有个一群人围着桌子开会的场景。除了彼得之外每个人都抽烟，有人要给他一支烟，但他拒绝了，说自己只要吸其他人喷出来的二手烟就好。一九八一年的吸烟率多少要比二十世纪初高一点，即便如此，在一组人里有那么多人抽烟，而且是在雷诺烟草公司的办公室以外的地方，还是很可疑。这部电影公映和经典黑色电影风靡一时之间的那段时期，大约一半的成年人确实都吸烟，可以从这个角度来开开玩笑。汗水也是如此。在经典的黑色影片中，人们总是汗津津的，这也是我们知道他们又热又不安的原因。在这部性感的当代惊悚片中，人们都热成这个样子似乎是有问题的——《体热》的故事发生在当代的南佛罗里达，像我之前提到的，它恰巧忘掉了空调的存在。内德新近的性伴侣抱怨天气太热了，说她刚洗完澡（这是我们可以确认的事实）就又出了一身汗。在二十世纪八十年代，你得走上相当远的一段路，才能在佛罗里达找到一家没

有空调的汽车旅馆。之后，马蒂和内德在约会后用很多冰来降温，好像五十年代没有结束似的。这是好莱坞创造的又一大奇迹。

然后是蛇蝎美人的问题，那些利用性来杀人的女人。经典黑色电影里的蛇蝎美人都是荡妇，当然了，她们神秘、性感又十分危险，但她们的部分性格（以及她们本人）必须隐藏起来。很难让角色在诸多限制中展现出荡妇的一面，我说的“限制”并不是指女式塑身衣。严肃地说，在电影业的自我审查体系里，张开嘴亲吻是被禁止的。如果连这都不能拍，还有什么指望去拍裸体与性？幸好，凯瑟琳·特纳没有受这样的限制，在影片的大部分时间里也不受内衣的限制。我们知道她有多性感，是因为我们看到了她有多性感，而不需要根据内德·拉辛的脑子化成了糨糊这一点来推断。她可以坦率而开放地表演，也最大限度地利用了这种自由。总有人会说，这些东西留给想象力才最好。或许是这样，但我十分怀疑。她性感而狡诈，又有远见，而且一眼就能看出她很邪恶，像你们希望遇见的任何一个蛇蝎美人，或者是害怕遇见的。而且，每个蛇蝎美人都需要一个倒霉的男人，而在电影史上很少有像威廉·赫特饰演的内德这么倒霉的男人。内德一直以为是在玩弄别人，但所有证据都证明正好相反，他不清楚自己有多么无知。已故的评论家诺斯洛普·

弗莱描述过一类角色“alazon”（源于希腊语，意为不知天高地厚的自大狂），形容那种愚笨又自以为是、很容易被骗的人，是那种“不知道自己不知道的人”。内德就是这种人。如果他能意识到自身的局限性，或许能拯救自己，但他显然意识不到，也就不能自救了。这两人之间不是什么好姻缘，但对于电影来说很不错。

说到性，有没有人觉得，一种电影类型围绕一件它无法描述的东西出现是很奇怪的事？在黑色电影的全盛时期，这些情侣要干什么是很明显的，但海斯法典不允许让我们觉得角色已欲火焚身的内容出现。到了一九八一年，这种事已经不成问题了。海斯法典退出历史舞台，意味着马蒂和内德可以发生性关系了（而且性本身也可以公开），就像在现实生活里一样，谢天谢地。

之后是人物对白。黑色电影中的角色不像普通人那样谈话。他们的语言是严肃的、有力的，充满了深远意义和潜台词。《体热》中的对白像大多数新派黑色电影中的对白一样，是高度风格化的。

马蒂：我的温度升高了一些，差不多快一百度了。我不介意。是引擎或别的什么吧。

内德：也许你得修修发动机了。

马蒂：让我猜猜。你正好有合适的工具。

内德：我不那么说话。

内德不动声色地说的那几句话是最有意思的，自电影开始以来，我们就听到他这样说话。这种对话的风险在于并非所有人都能理解。之后不久，我坐在一节剧本写作课的课堂上，有一位聪明的学生认为这部电影没有那么好。他的理由是这些对话并不“现实”。当然不，会有人（不是我）大喊：“那是风格化的。”这引出了对风格化对话的特征的简短解释。在早先的电影中，对话必须是风格化的，才能谈论那些不能直接说出来的事物。现在这已经不是问题了，新派黑色电影可以（而且也这么做了，尤其是塔伦蒂诺的作品）运用直率的盎格鲁-撒克逊语，来表达性及相关的身体部位，所以当彼得这样说的时候，我们并不意外：“内德，总有一天你的鸡巴会把你搞进大麻烦里的。”我们从来没听到弗莱德·麦克默瑞说那种话。

我最中意的新派黑色电影里也有一位蛇蝎美人、层出不穷的坏事、一位困惑的侦探、许多危险、一个确实坏透了的坏家伙，还有长着长耳朵的蠢货主角。当《谁陷害了兔子罗杰》在一九八

八年上映时，大家首先注意到的是真人和卡通角色不仅生活在同一个世界，还在同一个次元互动。在一九四七年的大洛杉矶地区，有一个专供卡通人物居住的“图恩城”，离好莱坞不远，卡通人物和人类、动物像邻居那样交往，还像人那样去拍电影，尽管它们开着驶进电影工作室大门的奇妙装置看上去有几分古怪。

人们很少注意到，导演罗伯特·泽米吉斯和两位编剧彼得·S·西曼、杰弗瑞·普莱斯用怎样的方式将黑色电影的所有特征融合到了一个卡通喜剧里。电影没有隐藏类型之间的冲突，而是强调了它们。艾迪·瓦利阿特（鲍勃·霍斯金斯饰）是一位痛恨卡通人物的侦探，但为了钱，他还是接下了电影工作室老板R.K.马隆提出的为兔子罗杰破案的活儿。他的任务是跟踪罗杰的妻子杰西卡——由未署名的凯瑟琳·特纳配音，而且杰西卡被画成了一种在解剖学上不太可能存在的、会令芭比娃娃相形见绌的模样——因为马隆担心她有外遇。和任何一部优秀的黑色电影（还有很多糟糕的）一样，在图恩城的主人、艾克姆公司的老板马文·艾克姆被发现死亡，罗杰变成嫌疑人之后，事情开始变得诡异。可以预见的是，这令艾迪和最卡通的卡通人物——兔子罗杰发生了联系，罗杰的滑稽行为总是惹火这位侦探。艾迪曾经对这些卡通人物很友好，直到几年前他哥哥被一个卡

通人物杀害——把一台钢琴扔到了他身上，一个标准的卡通片套路。这些卡通人物像华纳兄弟告诉我们的那样，被砸扁之后能立刻弹回来，人类可办不到。这个案子对不幸的艾迪是个严峻的考验，因为他要去救一个大半辈子都想掐死的卡通人物。除了性感的女人（杰西卡，她可能是也可能不是蛇蝎美人），许多风格化的对白，包括那些会放狠话的子弹（还是那句话，在图恩城一切都是可能的），再加上克里斯托弗·洛伊德夸张演绎的反派，这就是一部真正的戏仿性质的黑色电影。

该片大部分的对话都是无价之宝，结合了两种电影类型中最好的，或至少是最老套的内容。其中相当不错的几句来自兔子杰西卡的道歉，她在为自己辩白：“我不是真的那么坏，只是被画成了那样。”凯瑟琳·特纳用同样的沙哑嗓音在《体热》中说过类似的话。事实上，这可以解释电影史上每一位蛇蝎美人的角色。

每隔一段时间，就会出现一些表演类型，让你不禁认真地反思自己以往的认知。六十年代末就出现过这种事，那是赛尔乔·莱昂内让亨利·方达扮演《西部往事》中的恶棍的时候。我们说的可是那个扮演过怀亚特·厄普、罗伯特先生、汤姆·约德的家伙。但事实证明，他能很好地驾驭无情

杀手的角色。在二〇〇二年的《毁灭之路》中，我们看到了不止一位演员突破以往的类型，而是两位：汤姆·汉克斯饰演黑帮杀手迈克尔·苏利文，保罗·纽曼饰演他的老板，黑帮头子约翰·鲁尼。那就好比阿甘被《虎豹小霸王》里的布奇·卡西迪叫去杀人一样。更糟糕的是，纽曼在新一代眼里是个靠贩卖自制食品做慈善的好人。不用说，他们出演这样的角色有点勉强，对演员是这样，对观众就更是如此。观众会发现这部影片完全是黑色的，只是在蛇蝎美人方面有所保留，其他的都占全了。其中有谋杀、追逐、伏击、出卖、欺诈和双重欺诈。苏利文被鲁尼像儿子那样养大，最终不仅要杀死鲁尼，还要消灭他的整个帮派。而他转而又被另一个职业杀手（裘德·洛饰）杀了——在之前的一次打斗中，后者被苏利文毁了容貌。但在死去之前，他杀掉了职业杀手，既是为了保护自己的儿子的性命，也是为了不让儿子像自己一样也成为杀手。事实上，迈克尔对儿子小迈克尔的爱是他唯一的优点，这令他比片中其他的成年人都优秀。鲁尼这个角色对纽曼而言也许并不难演，他曾两次扮演推理作家罗斯·麦唐诺笔下的卢·阿彻（后改名哈珀），分别是在一九六六年的《地狱先锋》和一九七五年的《大冲击》里，尽管他在那两部格调偏黑色的电影中也是扮演英雄。当然，在漫长的职业生涯中，他

还扮演过许多暴躁或有污点的英雄。另一方面，汤姆·汉克斯出演了完全不同以往的类型，在角色和电影类型方面都有所扩展，可谓一箭双雕。他演的不是那种本性善良的坏蛋，而是冷血杀手，同时却是个家庭型的男人，决心保护世上唯一的亲人。我们在这个可鄙的男人身上找到了一丝值得称赞的品质。在一个连主角都有严重瑕疵的类型中，这是我们可以期望的全部了。

现在你差不多了解了六十到七十年的电影史，其中黑色电影最为醒目，从一九四一年的《马耳他之鹰》或一九三一年的《小凯撒》，到在世纪之交问世的《毁灭之路》，黑色电影的机器从来都没有慢下来。像是科恩兄弟的大部分作品，如《冰血暴》《谋杀绿脚趾》《缺席的人》，甚至是《老无所依》（尽管我们可以就这部片子是黑色电影、西部片还是黑色西部片争论一整晚），还有昆汀·塔伦蒂诺，像是《落水狗》《低俗小说》《危险关系》，甚至连《无耻混蛋》都被归入了这个类型。《谋杀绿脚趾》尤其提供了清晰的见解。科恩兄弟曾说，这部片子受到了雷蒙德·钱德勒推理作品的启发，特别是那本《漫长的告别》。片中与小说有许多相似之处，比如不是犯罪的犯罪（电影中是绑架，小说里原本是谋杀），主角面临的危险（尽管是骗局），大量的误导和奇怪角色，以及骗局最终的暴露。

然而钱德勒无法想象出“督爷”（杰夫·布里吉斯饰）这样的人或片中那种情节，这大概是因为四十年代被认为是变态的行为不可能与半个多世纪之后的变态相匹敌。而当他揶揄地表达幽默时，很少能制造出像《谋杀绿脚趾》那样令人放声大笑的滑稽感。我们或许可以拉出长长的当代黑色电影名单，至少是那些带有重要的黑色电影元素的影片，从大卫·芬奇的《龙纹身的女孩》到罗伯特·罗德里格兹的《罪恶之城》。像其中的很多主角一样，这是一个难以被杀死的电影类型。

电影的历史中充满了类型的重塑。这通常是指修正主义西部片或黑色电影经历的进程，这个过程中重要的类型片得到了复兴，但在其他时候，它是指从电影史的垃圾堆中解救一些被轻视的类型。从二十一世纪的立场来看，我们一时之间或许很难回忆起严肃的电影制作者曾经不想与科幻产生瓜葛的事实，特别是太空歌剧那一类，而且他们相信星期六播放的“西斯科的孩子”或“飞侠哥顿”之类的（这与对科幻小说的歧视有所重叠）片子，只是为了填充卡通片和主打节目之间的空当，乃至填补星期六早间电视节目之后的时光。然而，乔治·卢卡斯和史蒂文·斯皮尔伯格为我们带来了两部电影史上最杰出的作品，即“星球大战”和“印第安纳·琼斯”这两大系列作品，从

此以后，我们便无法想象没有光剑和长牛鞭的世界了。在一个完全不同的竞技舞台上，一群新的创意人——其中有罗伯·莱纳、诺曼·杰威森、诺拉·艾芙隆、迈克·尼克尔斯和盖瑞·马歇尔——在八九十年代重新构想了浪漫喜剧片。我们可以说如果没有诺拉·艾芙隆的贡献，爱情喜剧片没准是导演们偶尔才会涉及的东西，而不是强大到足以拥有“浪漫喜剧电影”这个名字的类型。当然，还有一些没有列出来的，但这个女人将自己的小说改编为同名电影《心火》，一九八六年由梅丽尔·斯特里普和杰克·尼科尔森主演；之后又写了一九八九年的《当哈利遇上莎莉》，由罗伯·莱纳导演；后来她又担任编剧并导演了许多同类影片，最著名的是一九九三年的《西雅图夜未眠》和一九九八年的《电子情书》。艾芙隆显然是一位开拓者。她看到了性道德和政策许可发生改变的可能性：人们对性的态度更为坦率，意味着在这一类型最初的繁盛期不能说、不能表现的东西，现在可以说出来、演出来了。《当哈利遇上莎莉》那段餐馆里的假装性高潮，在任何一部斯宾塞·屈塞和凯瑟琳·赫本主演的片子里都是无法想象的。即便在《亚当的肋骨》中也是不可想象的，放在一九四九年，片中男女主角饰演的夫妇互相按摩对方裸露的皮肤已是十分猥琐的场景。我们必须将这份新的自由归功于一九六七年的《毕业生》

及其导演迈克·尼克尔斯，他是为数不多的几位在经典浪漫喜剧时代的“结尾”和它的复生之初承前启后的人物。可预见的是，在电影人努力寻找新领地的同时，这一类型也会变得更情色。这或许就是一种平衡，毕竟经典时期的这类电影中，所有爱情故事里的人们都假装不需要性爱。更重要的是，这种关于形式的实验是必要的。如果没有这些实验，类型便会停滞不前，正如我们一再看到的那样。

有时，一部电影或电视剧就能形成自己的类型。“星球大战”系列电影与电影世界中任何影片都不一样。“侏罗纪公园”系列也是如此。之前没有人那样拍过恐龙。另外还有在路上经历生与死的题材。乔治·米勒之前就有公路片了。末世题材的电影也同样存在。我猜如果我们足够努力，就能在哪儿找到某人在某个时刻拍的末世公路片，但没有哪部能像《疯狂的麦克斯》那样。米勒为那些已经存在的类型添加了哥特风格的想象，还在改造车辆方面有所创新（尽管经费有限），这二者都在续作中有进一步的发展。第一部电影的视觉效果和制作都令早期的评论家将其当成了毫无价值的B级片。然而等到他拍《疯狂的麦克斯：狂暴之路》时，不仅想法更加成熟、深刻，而且在汽车上的创新和独具特色的动作编排都令

影片更加古怪夸张。某些评论指出，这部影片就是一场漫长的追逐，尽管不完全准确，也包含了足够多的事实，能帮读者体会这部电影。然而这部末世公路片最后展示的并不仅仅是一场漫长的狩猎，尽管这一元素发挥了突出作用。它承载了角色性格发展、社会评论、环境融入和性别政治的内容。该片与公路电影类型的著名先驱《关山飞渡》有着同样的深度，尽管表面看来这两部影片没有什么关系。这两部影片中都有一群互不相关，甚至名义上相互对立的人被扔进一个危险到难以置信的境地（两部片子里还都有孕妇），他们有望在这个过程中成长壮大，但也可能做不到这一点。有很多情景是为表现高尚、怯懦、勇气和自我牺牲而设置的，而你以为那只不过是路上的尘土！但乔治·米勒不是约翰·福特，他的视觉表现也采用了非常不同的方式。

事情就是这样。每种类型都有它的传统。这些传统会随着时间发展变成陈词滥调，耗尽自身的魅力，成为戏仿和讽刺的对象，但只要有人遵守，它们就会存在，并成为我们眼下看到的某种类型片的代名词。这些传统千差万别，我们很难期待会在浪漫喜剧电影中看到西部片的传统，或是在人与怪兽混搭的作品中看到太空歌剧的传统，但是有悟性的创作者有时会从其他类型中借

一些元素，制造惊喜和滑稽效果。关键是知晓这些类型的存在，并注意其中的传统是什么、怎么运用。从这里开始，一切皆有可能。

[1]美国喜剧大师，身兼导演、编剧、演员等数职，上文中的两部电影都是他的作品。

[2]美国著名实验音乐作曲家，代表作有《4分33秒》，其乐谱上没有任何音符，演奏效果即一片寂静。

[3]意大利小说家、戏剧家，诺贝尔文学奖得主。

[4]意大利小说家，以上提到的几部电影大都改编自他的小说。

[5]美国著名的歌曲恶搞专家。

[6]梅尔文·勒罗伊并未参与拍摄《国民公敌》，而是执导了《社会公敌》（1930），此处疑为作者笔误。

[7]20世纪30年代，好莱坞电影在宗教压力下被迫接受的电影制作守则，直到1968年才被美国电影协会分级制度取代。

14

改编为电影的小说

现在，同学们，可以做做这个练习。你们需要一张分为左右两栏的纸，在其中一栏里列出所有改编自伟大小说的伟大电影，在另外一栏列出那些改编自伟大的小说，却令人失望、完全失败的电影。不用着急，有一整天的时间。

你说什么？你只需要一栏？

这有点苛刻，你不觉得吗？公平地讲，有一些伟大的电影是脱胎于伟大小说的。可能比乍看起来要多些。当然，为了证明这一点，我们得就什么才能构成一部伟大的小说达成一致。然后是一部伟大的电影。稍后再回到这些问题上来，现在，让我们思考一下当书页碰上大银幕时会发生什么。

我们最终想考虑的是，如何看待从书中诞生的影片，包括小说、回忆录、历史书、传记。在它们通往大银幕的路上发生了什么？我们应该如何对待那些改变，还有最终产生的影片？可能有完美的改编吗？为了回答这个问题，我们得看看改编过程本身。

改编有时候成功，有时候却不怎么成功，其中的区别到底在哪里？我们能预测结果吗？事情并不总是与文学作品的品质有关。实际上，几乎从来都不是。如果有一种电影地狱专门用来放置视觉效果失败、制作理念错误的电影，那我们必须把那些改编得糟糕的、荒谬的、方向完全错误的电影放进去。我不是在谈论因为突发状况导致的失败，比如说拍到一半，导演去世了，或者资金突然紧张，或是任何一种好莱坞无法承受的打击。不，我指的是对小说理解肤浅或不用心，只是想将某本原著变现，选择的明星并不适合角色这些情况。换句话说，大多数改编就像任何事物的大多数一样，都是糟糕的。如果百分之九十的东西都是垃圾（你清楚这一点），那么有理由认为相应比例的由书改编的影片也是这个样子，有各种各样的出毛病的方式。

另一方面，也有很多方法能保证改编不出问题。这很难总结。我可以给出一个规则，但不会

有多大帮助：如果你想把小说改编成电影，就像约翰·休斯顿那样做吧。谈到将小说改编成电影的导演，休斯顿是最有技巧也最多产的，这是一个有力的论据。我们提到过他了——对，是关于鹰的那部片子，还有《浴血金沙》（一九四八年的电影，另一部“类型”小说，尽管这种类型就叫“B·特拉文”，这位作家的作品和其他人都不太一样），一九五一年的《非洲女王号》，一九八四年的《在火山下》，甚至是他的最后一部影片，一九八七年的《死者》^[1]。其中很多电影都取材于书本。并非每一块都是宝石，但那片沙滩上有足够多的打磨得很光滑的石头。当然了，没人能成为休斯顿，我们也不一定能通过他的例子学到多少东西，除了他比任何人都理解和尊重自己的原材料。有时候，这种理解和尊重需要完全忠实原著的表现方式，像将《马耳他之鹰》的小说转变成剧本时所做的。在另外的时候，这一点体现为明白应该在什么时候、因为什么去脱离原著。比如他在《死者》一片中添加的元素，像是詹姆斯·乔伊斯的故事中原本就有的东西，融合度之高甚至令我们这样熟悉故事的人发现，我们并不确定某个场景或对话是来自故事，还是电影额外加入的。

改编电影最极端的例子是韦斯·安德森的《布

达佩斯大饭店》，他声称这部电影受了史蒂芬·茨威格那些故事的“启发”，也就是说它抓住了原作一些精神上的东西以及一点点情节，然而没有人会把那部片子当成对茨威格作品的改编。这也很好。重要的是完成的作品有多成功，在这方面，这部电影相当优秀。

许多当代的改编作品也是如此。事实上，我接下来要说一句令人震惊的话，大家站稳了：我们生活在一个伟大的改编电影时代。看到了吗？你没有晕倒。当然，你是对的——确实有一些很好的书被改编成了不怎么样的电影。但那不全是改编电影的问题，只是因为某些人和某些地方总在制造劣质的电影。在大多数情况下，原材料也许没有制作过程重要，即便我们感觉那些电影毁掉了我们喜欢的书。但在过去几年里，也有很多优秀的改编电影。其中一些确实很不错，还有几部杰出作品。我们待会儿就会说出它们的名字。现在记住这个事实，在获得二〇一六年奥斯卡最佳影片提名的八部影片中，有七部来自已经出版的作品。只有四部改编自小说，但改编作品的中心地位是无须争议的。

然而，我首先要提出一个更离谱的观点：我们一直生活在伟大的改编电影的时代。我本想在给你们这样的刺激之前塞上耳塞的，但那会严重

影响我们的交流。无论如何，为了支持这个听起来不甚可靠的说法，我得抛出一些证据。

让我们从定义上的问题开始。我们需要定义什么才是伟大的时代。可以用它来指代一个比任何时代都拍出更多精彩电影的时代，或至少拍出了大量精彩电影的时代。如果这样做，我们就会沉溺于评级和打分，并且永远得不出令人信服的结论，这是毫无效率的。那么让我们换个思路来定义这样的时代——有大量原本产生于不同媒介的故事出现在大银幕上。在这个基础上，每个电影时代都是伟大的，原因首先是好莱坞对产品有巨大的胃口，每年的几百部电影不可能不消耗大量的故事。现在，这些故事中有很多都是原创的，是电影编剧们专门为要拍摄的电影创作出来的。但书籍的世界提供了一个大型的故事图书馆，其中有些是虚构的，有些是根据真实事件改写的，正如他们在电影海报上写的那样。它们正等着变成电影。这就将我们引向了第二个原因。那些作品已经取得了一定的成绩。假如你是一位制片人，有人带着一个关于婚姻中的背叛和犯罪的故事来找你，你是会对一个两页纸的大纲有兴趣，还是会对《消失的爱人》这部小说更有兴趣？对，我也会做同样的选择。且不说吉莉安·弗琳的小说在文学性或其他方面存在的优势，从经济角度审视的话（记得吧，你是一个历史上百分

之七十的电影都赔钱的产业中的制片人），它真正的优势是具有吸引大量观众的潜力。《指环王》、《哈利·波特与魔法石》、《美国狙击手》或《饥饿游戏》都是同样的道理。或者是《科学怪人》，这也许就是人们一再改编那部小说的原因，虽然我不会低估不需要支付版权费这个原因的分量。但即便一部小说或回忆录并非超级畅销之作，它仍然有自己的成就：有人决定出版它，还有人选择去阅读它，这表示改编电影在上映之前就拥有口碑。而口碑或如今的社交媒体宣传依然是重要的营销工具。现在我们开始理解书籍作为电影素材的吸引力了。有时候重复利用轮子比发明一个新轮子更有吸引力。

并不是说重复利用的轮子都是美好而光明的。正如伍迪·艾伦这个权威人士说过的，如果给他重新活一遍的机会，他还是会用同样的方法把每件事再来一遍，“除了看《巫术师》”。约翰·福尔斯写于一九六六年的小说非常棒，并在出版后广受欢迎。但包括迈克尔·凯恩在内的大多数人都觉得，没人明白他们正在拍的那部小说在讲什么。这部小说很难。跳过细节，我们只说一点：如果一部阅读如此广泛的小说都能无声无息地沉没，改编电影就没有什么必胜的把握了。

改编的艺术充满了重重困难。这往往不是因为要添加什么内容。令编剧和导演头疼的，常常是该减少哪些内容。即便是一部中等长度的小说，也有比一部冗长的电影更多的内容。比如，在彼得·杰克逊改编的“指环王”系列那样长长的电影中，一个像汤姆·庞巴迪这样有趣的角色怎么会消失不见了呢？而我们为什么没有特别留意或关心呢？别急。对，我们中有些人在意这一点。在我对三部曲的模糊回忆中，他是书里最有意思的创造之一，所以我很好奇杰克逊会如何呈现他。我确实注意到杰克逊用没有让他出现的方式巧妙处理了这个问题，因为一位比我更狂热的粉丝向我指明了这一点。仔细想想，这个做法在某种程度上是有道理的：汤姆·庞巴迪是叙事上的一条小路，而电影，即使是极长的电影或系列电影都是一条高速公路。他会把大家的注意力从主要事件——让佛罗多从夏尔去末日火山——上移开，而这条线已经够长了。此外，他的缺席给了这套书的爱好者一个可以吹毛求疵的理由：“如果我来拍，我肯定会拍汤姆·庞巴迪……”或许这并非杰克逊的本意，但我们应该当成一件令人惊喜的礼物。

杰克逊的决定会引发一种常见的抱怨。关于改编，我们几乎都会反对的一种情况，就是电影制作者随意更改小说中的“事实”。我们都能举出

一些相关的例子，那些我们喜欢的书里的内容要么没有被电影改编进去，要么被改得面目全非。当然，我们是对的。但多数情况下这样的改变是必要的。你不可能将三四百页或五百页的书硬塞进一百二十分钟里。这种做法是行不通的，因而必须进行改动。

这里有一个例子。我们大概都同意，小说改编电影的最佳作品之一是大卫·里恩一九四六年的《远大前程》。极为年轻的约翰·米尔斯，没有披斗篷也没有异国风情装扮的亚利克·基尼斯，容光焕发的简·西蒙斯，瓦莱丽·霍布斯，以及一大群优秀的性格演员都在片中有出色的表演。影片有极好的氛围：一开场，小皮普穿过堤坝边的一片沼泽，堤坝上的起重机架看起来像一个个绞刑架。他要去埋葬父母的墓园，在那里遇到了可怕的马格韦契，光是这个开头就值回票价了。开场充满了黑暗、风、荒野、阴影和危险的景象。这些成分将贯穿全片，始终存在。这部影片中拥有一切，除了奥立克。他是书中的头号恶棍，代表着皮普面临的除了可怕的马格韦契和恐怖的郝维仙小姐之外的威胁。在小说靠后的部分，他把皮普骗到一个地方并用暴力袭击了他，将他关了起来，他的助手便能借此挫败皮普解救马格韦契的计划。更早之前，他用一把锤子敲死了皮普的姐姐乔·葛吉瑞太太。但他没能出现在电影里做这

些。而不管有没有奥立克，乔·葛吉瑞太太都必须死。作为替代，里恩利用旁白音说“突然发作的疾病”带走了她。纯粹主义者肯定不高兴看到这个结果，然而电影必须这么做。

为什么要改变？我们必须做出这些改变。为了电影的逻辑？为了清晰的叙事线？随便你怎么说，总之改编既是不可避免的，又有不同的原因。在这个例子中，奥立克就是不需要出现的人物。让狄更斯小说中的大恶棍消失，同时还让与他相关的重大情节消失，就是在强有力地宣告这一点。这是事实：奥立克在里恩拍摄的《远大前程》中是不必出场的。电影关注的焦点是皮普在一群奇怪的家伙（马格韦契、郝维仙小姐、埃斯特拉、贾格思、文米克）包围中的成长与发展。我们有一位残忍的、犯了罪的施惠者；一个被抛弃的疯狂的女人，几十年后仍然穿着新娘礼服待在被毁掉的婚宴的残局边；一个美丽但冷血的年轻女人，精心装扮是为了伤男人的心；一位律师留着没能成功救助的客户被处死后的脸部模型，还有他的办事员，相比之下这人只有一点点古怪，在令人敬畏的同伴的衬托下几乎不会被注意到。此外，还有阴郁的沼泽地，阴郁的破烂宅邸，吓人的律师事务所，阴沉的泰晤士河滨——我是不是提过这部电影有一种特定的阴郁？有了这些东西，再加上一个单纯的恶棍又有什么意

义？由于时间有限，他会分散观众对故事主线的注意力：在五百页的小说中，有分散注意力的东西是好的，只要它们最终能配合得当（狄更斯能在每部小说的结尾将一切都联系起来，这常常令我们惊愕），但在两小时的电影里，它们只会分散注意力。所以，奥立克被流放到叙事的虚空中去了，而乔太太被用一句话打发到了来世，而电影成功了。

这说明了什么？改变是不可避免的，随它去就好。

改编的自由度？

你觉得身高五英尺七英寸（大概是）的汤姆·克鲁斯，扮演李·查尔德^[2]惊悚小说中的主角杰克·雷彻怎么样？他比雷彻矮了十英寸。这发生在查尔德所说的那场“奇怪的谈话”后的许多年，“好吧，这个比雷彻矮八英寸的家伙比另一个比雷彻矮八英寸半的家伙好。”他是在国家公共电台的一次访谈中说了这番话，想表达的意思是选角时正确的“内在条件”更重要，而在改编时肉体层面的因素总会成问题：“一本书完全处在想象的领域——我的想象和你的想象。但如果你要把它变成一部电影，它就从根本上变成了真实的，人物

处在真实的物理空间中，你的选择范围便立刻被限制在了真人当中。”关于这一点，没人比他总结得更好了。

正如我们所知，忠于原材料并不是重点。电影的品质才是重点。实际上，或许应该说票房才是重点，但有时候你也要考虑品质。要说忠实的改编，你最好把赌注压在由约翰·休斯顿拍摄的电影上，我之前提到过他，他对书面材料的敏感恐怕无人能及。如果说有人可以胜过他的话，那肯定是导演詹姆斯·伊沃里、制片人伊斯梅尔·莫尔昌特和编剧露丝·鲍尔·贾华拉组成的创意团队，而贾华拉本身就是一位成绩卓著的小说家。他们三十年来用亨利·詹姆斯、E. M.福斯特、石黑一雄和贾华拉本人的小说改编的那些影片，表明了敏感的电影制作者能用文学素材完成什么样的作品。即便没有做别的，单是一九八五年版的《看得见风景的房间》就能令他们走进小说改编电影的万神殿，然而他们做得更多。

成功地将小说改编成电影的案例，也存在风格上的差异。编剧霍顿·福特在将哈珀·李的《杀死一只知更鸟》改编为一九六二年的同名电影时极为忠实，几代高中生都看过电影和小说，他们都可以作证。福特完全搞定了这本小说。当然，原材料对银幕很友好，这也是成功的原因之一。

请不要误解，没有人可以指责李是为大银幕而写作（这种抱怨很老套，总说小说肤浅，看起来就像为拍电影而写的）。但她的叙述的确足够直白，关注表象（这里是夸奖），这使它更容易转换为电影。

一九八一年改编自约翰·福尔斯那戏谑狡黠的后现代杰作《法国中尉的女人》同名电影就并非如此了。在八十年代初听说这部作品被改编为电影的时候，几乎所有的熟人都问我：“他们要如何处理那两个结尾呢？”因为小说有两个结局，你知道的。^[3]仰赖于维多利亚时代的原型和他的文学花招，福尔斯先是提供了一个结尾，之后他又将时钟拨回去十五分钟，给出了第二个结尾，一个几乎相反的结局。你知道这在电影院里将如何呈现，对吧？电影太线性化，容不下那样独特的策略。正如我在别处说过的，这本书运气极好，它落入了戏剧天才哈罗德·品特之手。而他的解决方法之一是让一位角色发问，我们在座位上渐入佳境的时候，问题就是我们都提出过的那个：那两个结尾怎么办？你或许真的没办法在电影中给一个故事两个结尾，但可以有两条故事线索，每条各有一个结尾。他的办法是让同一组演员——梅丽尔·斯特里普和杰瑞米·艾恩斯来扮演两套角色。在第一条故事线索中，他们俩分别饰

演莎拉·伍德拉夫和查尔斯·史密森，这二人生活在维多利亚时代，他们的不正当关系产生了深远的影响。在另一条故事线索中，他们是安娜和麦克，是两位扮演莎拉与查尔斯的演员。这个方法灵巧地处理了结尾的问题，当然，还处理了另外一些元素，特别是许多涉及维多利亚时代的背景知识和评论，那是福尔斯写在小说里，想让我们与故事中的“现实”拉开距离的内容。如果直接改编成电影，这些素材将会是毒药，但如果让片中演员研究角色时把这些内容说出口，效果就不错。幻想也提供了逗趣的时刻，例如出色的莱奥·麦凯恩扮演的是一位演员，他在电影中的电影扮演上了年纪、老于世故的葛罗根博士，并且在杀青派对上和女演员琳西·巴克斯特跳起舞来——琳西扮演的是查尔斯总爱假笑的未婚妻埃内斯蒂娜。他们和其他演员都玩得很尽兴，没意识到楼上正在发生一场导致麦克和安娜离别的闹剧，像他们饰演的那对维多利亚时代的角色也饱受折磨一样。因而，查尔斯和莎拉有一个结尾，麦克和安娜有另一个，但我不会告诉你是哪一个。我怎么会干这种坏事呢？

关于忠实度这个问题的答案就是没有答案。每部小说都需要区别对待，也就是说，它需要编剧、导演、制作人、摄影师和演员们独特的点金之术。如果那根链条上有薄弱之处，就注定要失

败。另一方面，有时我们也会遇上奇迹。这儿就有一个例子，当我谈及小说改编的电影时，听众多半都会提起一部电影，作为改编比原著更好的范例。是哪部电影？就是一九七五年的《大白鲨》，其中有众人的智慧在发挥作用。

我们花了不短的时间来讨论小说被搬上荧幕后会损失些什么，但它又会获得些什么呢？肯定会得到一些东西，否则我们肯定不会掏钱买电影票。我是这么想的——魔法。当我们看到《惊魂记》中那场淋浴的蒙太奇，那种冲击效果是我们无法从阅读中获取的：事情突然发生，完全出乎意料，改变了我们正在看的电影的性质。而且这一切就发生在几秒钟之内。饥饿游戏的恐怖在电影最初的场景就向我们袭来。而再多的文字也无法像电影中那样呈现盖茨比家的派对的狂热，无论由谁导演，银幕中总是充斥着活跃的人群和噪音。我们相信这些是真正的狂欢。

与其泛泛而谈，不如让我们来看一个例子《哈利·波特与魔法石》。实际上，任何一部哈利·波特电影都可以，但这是第一部向我们介绍那些让我们熟悉并喜欢上的元素的电影。从开场的画面开始，电影不仅捕捉到了魔法世界的神奇，还制造了魔法世界与麻瓜世界的对比。我们看到的

第一个人是个样貌奇怪的家伙，后来知道这是邓布利多在捕捉街灯的光亮，他带头的这几个监护人将婴儿哈利扔在了德斯利家。但你不会在你住的街区看到这一幕。哈利作为孤儿在那个家里生活的恐惧也同样生动。无论霍格沃茨魔法学校和魔法世界有多危险，都无法与在那可憎的家庭中生活相比。从这里开始，一切都令人惊奇。我们不可能事先想象到对角巷会移动的墙或穿过 $\frac{9}{4}$ 站台的柱子。在霍格沃茨的第一次宴会上，我们不仅为飘浮在空中的蜡烛而惊讶，还为这些年轻的学生能看到如此迷人的情景而心生喜悦。这就是这部电影的秘密：这个古老得不可思议的地方发生的一切都显得十分新奇。在片中的学生看来新奇，在观影的孩子们看来新奇，甚至对成年观众来说也是如此。这恐怕是电影史上最两极分化的观众群体：几乎所有的孩子都熟悉小说原著，很多孩子都反复读过，而大多数成年观众都没有读过那些小说。这个事实解释了为什么在影院出口会有那么多人在交谈，孩子们会眉飞色舞地向父母解释哈利和他周围的事情。

我想说明什么？正如我们多次提到过的，电影是一种拥有自己语言的独立的媒介。因为那种特殊的语言，它能以十分特殊的方式作用于我们。方式没有孰优孰劣，仅仅是不一样罢了。电影的方式更直接，更视觉化，更直击人心。作为

媒介，印刷品擅长传达复杂的观点，传达需要花一段时间来梳理的内容。电影呢？内容稍稍复杂，我们就有可能迷失。这也是当代伟大的哲学家都没有选择电影作为媒介的原因之一。另一方面，如果你想找真正刺激的东西，电影就太合适了。它在表现动作方面无与伦比，这也解释了电影中的弹性纤维为何具有持久的吸引力。蜘蛛侠如果真在建筑物之间荡来荡去，肯定不会像大屏幕上那样令人兴奋。或者用眼下的例子来说，看到哈利·波特与德拉科·马尔福进行魔法对决时，我们会觉得非常紧张，将影院座椅的把手攥得更紧了。或者回忆一下你第一次看到魁地奇球赛，看到那些骑着扫帚的魔法师猛冲、向上飞或是快速转弯时的感受吧。真实世界的观众和片中那些观看球赛的观众一样屏住了呼吸，对不对？书的美妙之处在于，它们不仅允许我们发挥想象力，并且要求我们想象，才能让我们看到一切，比如角色、事件、危险、快乐、恐惧、爱，这些只在读者赋予它们活力时焕发生机，需要用想象力带给它们生命。而电影的美妙之处在于，它将这一切呈现在我们面前的大银幕上。人物和行动通过技术的魔法和大量的艰苦工作——但我们观众不需要努力——活了过来。在这点上，我们容易赞成电影是一种被动媒介的主张：观众只需要靠着椅背坐好（或是带着期待身体前倾），接受电影

呈现给他们的东西。但事实并非如此。我们一直在判断银幕上正在呈现什么。比如在那场魁地奇球赛中，罗恩和赫敏发觉斯内普正用魔法令哈利陷入困境，哈利的扫帚失控了。赫敏冲过去把斯内普的长袍点着，途中撞翻了奇洛教授。孩子们相信发现了做坏事的人，并阻止了他，但我们有怀疑的权利。稍后这种怀疑将被证实。我们同样怀疑电影中几乎每一个元素：他确实做了那件事？那是真的？他在为伏地魔做事？有些蛛丝马迹表明，奇洛教授而非斯内普才是问题所在，但我们会轻易忽视这些线索，毕竟孩子们相信斯内普是坏蛋。好，一部哈利·波特电影或许更倾向于表现这类问题，但每部电影都给细心的观众留了一些在吃爆米花之外可以做的事，或者可以边吃边做的事，所以看电影一点都不被动。

总体说来，这部电影十分忠实于原著。当观众们都是想看到他们喜欢的书的小评论家时，电影制作方不得不这样做。事实上，电影相对于小说做了相当多的改变，其中多数都很细微，几乎都是为了叙述的流畅而做的。例如皮皮鬼就没有出现在电影中。他或许很有趣，但不能推进情节，所以被删掉了。类似的还有哈利在抵达霍格沃茨之前没有遇见德拉科·马尔福，但在小说中，他们在对角巷摩金夫人那里见过，之后又在火车上重逢。既然大家只需要见一次德拉科，知道他

是个反面人物，在进学校时碰面就足以完成这个任务了。海格比在小说里更显眼，因为是他而不是德斯利夫妇送哈利去了国王十字车站。他在这里出现像在别处出现一样，是为了说明背景故事，在纸上交代背景需要大量的叙述，在电影中却或多或少只能由某位人物说出来。我们已经讨论过旁白叙述的缺陷，对吧？那就只能用对话了。罗彼·考特拉尼扮演的海格正因如此才不受影响，通过对话做了大量的说明，却不显得突兀。

这些都是重要的改变。它们都是为了打造一部更好的电影而做的吗？大部分肯定是。另外一些改变也许是偶然的。某些绝对论者或许会反对，但我们真的在乎达德利和佩妮·德斯利是棕发而不是金发吗？对，我就是这么想的。适合这些角色的演员并非金发也许没什么要紧。又或者，哈利·米尔林是比任何年龄和体型的人更适合饰演达德利的演员。我们常常希望，电影选角时能根据这个问题来判断：你是想要一个金发的达德利，还是一个最合适的达德利？有时他们真是这么选人的。

有时候，改变不是因为增加或减少了内容，仅仅是从印刷品到电影的转换产生的差异造成的。《老无所依》更像是一则寓言，而非现实主

义小说，这么写有很好的理由。随后二〇〇七年的同名电影更接近现实主义。值得一提的是，这部电影在大多数层面上都高度贴合原著，二者之间的差异并不是有意为之，甚至是电影想避免的。即便如此，很多观众和后来的一些电影评论家都认为，安东·史格是一个“纯粹邪恶”的形象，这在某种程度上是电影的本质造成的。那些只读了小说的人大概会把他视为宇宙的力量。这里有相应的原因。

这部小说是科马克·麦卡锡版的“赦罪僧的故事”^[4]。为没有读过乔叟的人解释一下，简单来说，有一位朝圣者，那个卖赦罪符的人（一三八四年左右的某种牧师职位，早已废止），在去坎特伯雷大教堂的旅途中讲述了一个故事，故事里有一群年轻人，发现“死神”带走了他们的一位同伴，于是到森林中发誓要报仇雪恨。他们没有找到“死神”的实体，更不用说什么穿着斗篷手握镰刀的形象了，但他们找到了一处宝藏。发掘到的宝藏令他们互相残杀，于是他们找到了死神，只不过事情不像他们天真地筹划的那样罢了。麦卡锡的小说中有很多这样的故事。

等等，这并不是卢埃林·摩斯^[5]想要寻找的东西。

你确定吗？他为什么去那儿？

嗯，他在打猎吧？

打猎的目的是什么？看，他在寻求死亡，只不过不是他自己的死。而且他也很天真。一群毒贩同归于尽，被他撞上了，于是他拎走了现场的一箱子现金，幻想能侥幸逃脱，我们还能说他不天真吗？只因为这场凶残的派对上的客人都死了，就断定没人会想起这些钱，是愚蠢的想法。两百万凭空消失却没有人注意或在意，这一天还远远没有到来呢。这个决定导致与卢埃林相关的人几乎都死了，还有些与他并没有直接关联的倒霉蛋也死了。在这样的背景下，史格超越了善与恶的标签，他就是死神。死亡是随机的、突然而至的，即便对那些期待它的人而言也是一种意外。因而他才会用抛硬币来决定受害人的生死，这个举动是安静的，甚至是抚慰人心的，不带愤怒或明显的恶意。他只是在做一份工作，明白了吧？所以说他是宇宙的力量。

当然，当电影用一个真实的人来扮演角色时，宇宙的力量很难表现出来。作为观众，我们很难只看到一个人，却不去想他的动机。结果就是电影变得与小说截然不同，几乎改换了类型。没那么像寓言了，更偏向自然主义的叙事。这没

有问题，并不是失败，只是改变媒介的必然结果。

回到我的论点，我们生活在一个伟大的改编电影的时代。想想看，从二〇〇〇年开始，观众们看到备受赞誉、票房大赚特赚的几大电影系列轮番上演，有两部奇幻系列（《指环王》和《霍比特人》），一部儿童幻想冒险系列（《哈利·波特》），以及一部青少年反乌托邦系列（《饥饿游戏》）。还有改编自畅销小说的单部电影，如二〇一四年的《消失的爱人》，二〇一一年的《龙纹身的女孩》，二〇〇三年的《神秘河》，二〇一二年的《少年Pi的奇幻漂流》，二〇〇七年的《老无所依》与《赎罪》，二〇一〇年的《别让我走》。以及改编自回忆录的电影，如二〇一二年的《逃离德黑兰》，二〇一四年的《美国狙击手》和二〇一三年的《为奴十二年》。更有改编自历史故事的电影，如二〇〇三年的《奔腾年代》，二〇〇一年的《黑鹰坠落》和二〇一二年的《林肯》。同样有改编自类型小说的电影，如二〇一〇年的《赤焰战场》，二〇〇二年至二〇〇七年的“谍影重重三部曲”，二〇一五年的《火星救援》和二〇〇七年的《失踪的宝贝》。甚至连一些不为人知的小说也被改编成了电影，比如二〇一一年的《后人》和《涉外大饭

店》，二〇〇四年的《杯酒人生》和二〇一〇年的《冬天的骨头》。电影证明了它们能公平对待文学经典，例如一九九七年改编自亨利·詹姆斯同名小说的《鸽之翼》和二〇〇六年改编自通俗小说的《穿普拉达的恶魔》。当然，经典小说并不能保证成为经典电影，像二〇〇七年的《贝奥武夫》和二〇〇三年的《戴帽子的猫》所证明的。一份这样的名单，哪怕没算上舞台剧，仍然强烈地表明这是一个关于文学改编的杰出时代。但我怀疑我们列出任何一个跨度为十五年或二十年的名单，都会得到相同的结论。

当然，有一些风险是不可避免的，比如名著的忠实粉丝多半会感到不满。二〇一二年的《安娜·卡列尼娜》，由著名编剧汤姆·斯托帕德改编自列夫·托尔斯泰的小说，几乎所有的元素都受到了同等的批评和赞扬，从以凯拉·奈特莉和裘德·洛为主演，到影片里采用的那些非现实元素，诸如在一座真实的剧场里设置室内场景，然后猛然打开剧场的墙在外部继续推进情节。将大概六百页小说的内容压缩成两个多小时的电影必然是困难的，这意味着忠实读者肯定会不高兴，但为了让小说适应电影而做的大胆处理肯定会招来非议。我们该怎么想呢？首先应该自己去看。而且，不管如何看待结果，我们也许会欣赏电影做出的尝试。

成为安娜

这部《安娜·卡列尼娜》绝不是托尔斯泰的作品首次接受改编。全世界范围内，同名小说至少有十七个电影版本，其中英语版本包括由葛丽泰·嘉宝主演的（她演过两次安娜，其中一次是在一九二七年的默片《爱》当中），费雯·丽主演的，杰奎琳·比塞特主演的，苏菲·玛索主演的，再加上奈特莉主演的。比它长很多的《战争与和平》只有一次被改编成英语电影，由导演金·维多于一九五六年出品，主演包括奥黛丽·赫本、亨利·方达和梅尔·弗尔，也像托尔斯泰的小说那样长，一共是三小时二十八分钟。托尔斯泰本人的故事也在二〇〇九年被改编成了《最后一站》，由迈克尔·霍夫曼导演，改编自杰伊·帕里尼的小说。至少对于这部片子，评论家们勉强没再挑剔演员阵容，毕竟是由克里斯托弗·普卢默和海伦·米伦夫人主演的。

回到主要的问题上，生活在一个伟大的改编电影的时代意味着什么呢？只意味着某部我们喜欢的小说、回忆录或是漫画可能会被搬上大银幕。而判断这些心爱的作品被改编得怎么样时，我们还需要考虑到媒介的差异。

我一直在写有关这方面的内容，所以想试着提出一套规定，能让读者和观众用来分析用书改编成的电影。也许“规则”是更好的术语，一套我们可以用来好好分析改编电影的规则。我想从给电影制作者列一个清单开始，但它可以归结为一句话，“不作恶”，就是医生们都谨记的这句话。^[6]当然，谈这些的前提是假设我们读过相应的书了。举例来说，如果我从来没读过安迪·威尔的《火星救援》，无论是作者在网站上的连载还是随后正式出版的小说，我完全可以无视小说，直接去看电影，否则就太愚蠢了。所以我们提出以下几点：

1. 电影必须以电影的方式成功。我们应该尽可能地用这条标准去检验电影。

2. 不要有任何成见，认为什么必须或不能包含在电影里。改编电影中最好的元素往往是脱离小说的，而最糟糕的元素也是。

3. 与此同时，不要做明显愚不可及的改动。这得靠你自己判断。换句话说，要判断改动或忠于原著是否有价值，得结合全片来看。

4. 要有双重思维：一个用来存放你对文学原著拥有的珍贵记忆，另一个用来检验电影版本。

最后一条是最难的。我们很难放弃自己对于一本书的理解，越是喜欢的书，就越难做到。所以想建立双重思维需要一点时间。在肯·罗素导演的一九六九年的《恋爱中的女人》一片中，有些东西值得赞赏，另一些则令人遗憾，该片改编自D.H.劳伦斯的同名小说。我第一次看到这部片子时，最难接受的是鲁伯特·伯金（阿兰·贝茨饰）和杰拉尔德·克里奇（奥利弗·里德饰）那场裸体摔跤的戏。顺便提一句，这个场景在小说中是存在的，所以问题不在于此。在当时，这个场景是令人震惊的同性恋片段，也无疑是影片中最性感的部分。一开始，我猜这当然不是劳伦斯（这位特别受本科生欢迎的作家）的本意。然而深思熟虑后，我确信这就是他的本意，导演罗素决心震撼我们，让我们重新审视小说。我没有马上意识到这一点，这个过程花了几个月时间，直到我终于重读了那本书。书中的场景并不完全是片中拍出来的样子，但比罗素引导我用新视角看待它之前，看似更接近电影表达的意思了。

我们要为了电影而去看电影，这是底线。如果还能在其中看出原作的内容，我们可能会更高兴，但如果电影本身失败了，它如何对待小说也就无所谓了。想更好地理解电影，我们需要将它当成独立的艺术作品来考察，同时分析拍出来的电影与小说、回忆录或历史故事相比而言，有哪

些变化。冷静地看看，我们能从某本书被改编的方式中学到什么？它能否告诉我们一些电影制作者的想法？它是否开启了故事新的可能性，而我们以前并没有意识到这一点，甚至连原作也没有指向这些可能？改编提供了诱人的机会，让我们运用自己的创造力，去积极乃至激进地欣赏电影。实际上，它们几乎是在强迫我们这样做，因为我们不可能完全读懂一本书。既然无法拒绝，我们不如享受这个游戏。

[1] 该片改编自詹姆斯·乔伊斯的《都柏林人》。

[2] 英国知名作家，代表作有“浪子神探”杰克·雷彻系列。

[3] 小说其实有三种结局，作者疑记忆有误。

[4] 英国作家杰弗利·乔叟《坎特伯雷故事集》中的一个故事。

[5] 《老无所依》中的主角。

[6] “不作恶”是医疗行业从业者在学校时期就要学习的首条伦理原则。

15

电影魔法

你会相信一个人能飞。记得吗？你会相信的，如果你在一九七八年看到克里斯托弗·里夫扮演的超人出现在大银幕上的话。在理查德·唐纳那部电影之前，飞行的男人——当然还有女人——看起来都相当做作。有些人记得那个有一撮长卷发、穿着披风的人在乔治·李维^[1]（胸前有个“s”，但无所谓了）的演绎下从电视剧进入了电影，当他身后的背景高速移动时，他显然吊着威亚。八九岁的小孩子大概还能被糊弄过去，但现在的版本要酷多了。这个超人看起来真的在飞。

当然了，电影制作者一直在尝试实现飞行的幻象，从他们在每秒钟放映十八帧的胶片上刻录影像时就开始了。还有被马踩踏、从高楼上坠落、穿墙而过，几乎包括所有你在现实中或舞台

上无法完成（或做了之后没法活下来）的事。他们并没有准备光剑，直到乔治·卢卡斯在一九七七年那部最初的《星球大战》中将它带到大银幕上（我反感这一系列电影后来沿用这个名字，《星球大战》只有一部，我不接受任何替代品），但总有某些魔法触手可及。据我所知，电影史上没有任何道具能像光剑这般点燃青春期前的孩子们的想象力——那根棍子能发出一束可以随意操纵的光线，并具有致命的效果。也许温彻斯特一八七三连发步枪和柯尔特点四五自动手枪可以做到，但我们在这里只说光剑。光剑的效果是通过转描机技术实现的——在物体（在这个例子中是光剑模型）周围手工绘制线条，有武器出现的每一帧上都要画，从而制造一个蒙版，然后填充蒙版并加上光。你可以用它来抵挡致命光线的射击和爆炸，避开刺客的奋力一击，将一个人砍成两半，或者把你的感恩节火鸡切开。我不知道在一九七七年到……比如说一九九二年这段时间内，美国有没有哪家的小男孩没有一把塑料光剑。如果你体内的原力足够强大，它就会起作用。这也是魔法的一部分。光剑只是其中一个元素，毕竟这是一个充满了魔力、奇异生物、强大的邪恶势力、酷炫的道具、神秘力量和精彩的小工具的宇宙。如果你愿意的话，我能在地下室里将这些一一展示给你看。俄亥俄州的肯特有一个（故意造

得)很低级的街边小店，入口处有一个X翼战斗机仿制品(也很低级)，然而几乎没有一位恰好在星战年代长大的男客人在离开时，能抵抗和它一起合影的诱惑。你想谈谈力量吗？这就是力量。

但这一章并不是关于特技效果的，而是要讲电影魔法，二者不是一回事。特技效果当然是魔法的一部分，但仅仅是一部分，而且并不是最重要的部分。

那么，我们所说的“电影魔法”是什么意思呢？就是一部电影将我们带入它创造的世界的手段和技术。这些手段和技术可能如你所想的那段简单或复杂，重要的是，它们能让我们相信电影呈现的现实。电影魔法可以很简单，你可以让一群旅行者谈论被阿帕切人袭击的危险，但使我们信以为真的是第一支箭射到马车上的那一刻。这时我们才切身感到了危险。观众其实明白，即便在那个时代，演员也是相当昂贵又难以替换的，没人会真的向马车上射那支箭，然而那支箭充分制造了情绪，仿佛它真是从某张阿帕切人的弓上射出来的。电影魔法也可以很复杂，它将我们带入一个世界，那里有用动作捕捉技术和电脑成像技术生成的十英尺高的生物，既要让这样的生物在计算机生成的世界中穿行，同时还得让一切看

起来是真的，而且是三维立体的。那么在简单与复杂之间呢？嗯，根据年代和技术不同，有一整片海洋那么多的可能性。而关于电影魔法，从广义来说，它并不是为了骗过肉眼而设计出来的（尽管有时确实如此），而是为了让眼睛（当然还有耳朵）去说服大脑。因为大脑知道两件事：第一，这些都不是“真实的”；第二，它希望一切感觉起来都是真的。我们的思想总愿意被电影中的真实引诱。如果电影为我们带来诱人的创造，我们就会被吸引过去。

在继续讲下去之前，让我们确定一点，对，所有关于拍电影的事都是魔法，让我们看着从来没有发生过的事（或者并不是那样发生的事）在并不存在的人身上发生——如果真的存在，也并非实际生活中的那些人。换句话说，演员们也展示了大量的魔法，让我们相信那些并不存在的故事。这是个很好的话题，但不是我们眼下要谈的。我们更关心的是在各种技术手段的帮助下，视频信息能够戏弄、惊吓、恐吓、愚弄、迷惑和启发我们，或是让我们着迷。无论它们是模拟信号还是数字信号，是黑白还是彩色，是用刀片还是电脑来剪辑都不重要。重点是有人，比如摄影师、导演、剪辑师、被他们指派的人，或是这些人的组合，对电影的内容或载体做出调整，并达到某种特别的效果，做出成功的“特”效。

电影的美妙之处在于，它可以做其他媒介无法做到的事情。你能得到在剧场里不可能实现的效果，或是我们在看书和听广播时只能通过想象来得到的效果。有些效果只是简单的小把戏。列个单子看看怎么样？

- 比方说，如果有人在一间屋子里开枪射击，子弹在打中墙壁或坏人的大腿之前，会在不少东西上反弹（这是一出喜剧）。一个直接的处理方法是用一系列快速镜头来展现屋子里那些东西使子弹偏转，然后打中墙板或让坏人尖叫。试试在舞台上完成这一切。

- 你想让超人用胸膛使子弹停住，或是用手抓住子弹？没问题。这在舞台上很容易做到（在漫画书中就简单到无聊了），但在电影里，我们确实能亲眼看到子弹被抓住。

- 《黑客帝国》一片中，我们看到尼奥弯身躲过了一颗子弹——或是几千颗子弹。我们看到了子弹飞行的路径，看到子弹离他的身体只有头发丝那么近。实际上，这一刻的成功只是因为超级夸张的慢动作，或者说制造出这一幻觉的特效，让我们“看到”了发生的一切。那一幕非常酷。

电影特效的历史不论“特别”与否，都是一个关于发明与创新的长长的故事。推动创新的通常是愿望。某个导演想用特定的方式去讲述一个故事，然而现有的手段却做不到。他便会寻找新的方法，或将现有技术重新组合来实现愿望。让我们假设他想创造一种特技，这种特技没有哪位演员能完成，因为那样的拍摄肯定会让演员丧命，而且它得发生在两座现实世界中已经不存在但众所周知的建筑之间，还得拍得看起来绝对真实。这番尝试听上去有点精神错乱，对不对？公平地说，最初的努力也是如此。一九七四年八月七日，年轻的法国人菲利普·帕特在两百英尺长的高架钢索上走了八次，成了世界级话题。使这项壮举具有新闻价值的，并不是钢索的长度或者菲利普在行走中途躺在了钢索上，而是钢索被吊在世贸中心双子塔之间，离地面足足有令人眩晕的一千三百五十英尺。在查理·卓别林之后，就没有演员愿意重复这样的表演了，也没有哪家制片公司愿意赌上自己的明星，当然也不会有哪家保险公司想为这样的冒险承保。即便有愿意冒险的公司，双子塔后来的影像也和帕特走钢索的时候不一样了。那么如何拍电影呢？对于罗伯特·泽米吉斯（二〇一五年《云中行走》一片的导演）来说，答案是尖端科技、老式布景和对演员进行体

育训练的结合。一开始，扮演帕特的约瑟夫·高登一莱维特跟着帕特做了高强度的训练，直到能在一条较低的钢索上独立行走为止。拍摄过程中，泽米吉斯在一间摄影棚中重新搭建了双子塔顶端的两层，将绳索拴在离地面十二英尺高的地方。即便如此，任务也十分艰巨，正如高登一莱维特对《今日美国》所说的：“这与高空走索者走的钢索相比，没有那么高，但你会惊讶地发现离地面十二英尺有多么吓人。”这是他接受训练的高度的两倍。即便有安全装置，也只是提供了有限的安慰：“身体一直紧绷绷的，唯一能令我克服恐惧的，就是与菲利普一起度过的时光。”

这是人的元素。高科技元素则是指绿幕拍摄和电脑成像技术，它们重新创造了双子塔及其周边环境。绿幕拍摄就像听起来那样，场景是在一块绿色屏幕前拍摄的，在后期制作中，绿色屏幕会被选定的图像取代。任何你想抹掉的东西都是绿色的，这就是电视上的天气播报员从来不穿绿衣裳的原因：气象图和相关图像都是凭借绿幕制作的，没有哪个播报员想让自己看起来只有脑袋，没有身体。就我们这部影片来说，有时候“钢索”实际上是一个绿色的平台，之后才会置入钢索的影像，你不能指望男主角在一束钢索上站几个钟头吧。在这样的条件下拍摄，也免去了在远处拍摄时无法避免的问题：真实条件下，演

员会被装载着摄影机的直升机发出的巨大气流吹下钢索。这种技术并不新鲜，自有电影以来，高处的场景照惯例会在摄影棚中搭建的模拟场景里拍摄，即使罕见地在实际场景中拍摄，视野下方也会有某种保护网。当哈罗德·劳埃德在一九二三年的影片《最后安全》中演绎那段有关钟表的滑稽镜头时，他真的是在半空中，尽管并不是某座摩天大楼的外立面。事实上，他爬到了一面砌在摩天大楼楼顶的墙上，并靠得离边缘足够近，当从上面拍摄时，那栋建筑被隐去了，营造出真实的高得令人目眩的错觉。他和高登·莱维特的表演的区别在于呈现的规模，在于我们认为角色离地面有十层楼还是一百一十层楼那么高，也在于这样的把戏是如何成功的。劳埃德是靠巧妙安排摄影机的位置成功的。如果他生活在二〇一五年，他或许会像泽米吉斯那样，用电脑成像技术来实现这一效果。

《云中行走》中的电脑成像技术元素，是通过扫描数千张世贸中心、周围低处的曼哈顿及曼哈顿天际线的照片完成的。毕竟那地方看上去得像一九七四年的纽约，而不是二〇一五年时还失实地拥有双子大厦的纽约。而且，有关世贸中心的照片既包括内部的，也有人们更熟悉的外部的。到二〇〇一年，大楼的大厅，甚至连楼梯井都不复存在了，电影制作者们不得不把它们描绘

出来。（当你幻想着电影从业者的工作是多么迷人的时候，想想那些要筛选成千上万张照片的可怜家伙吧，其中许多人根本没有看照片的兴趣，只是为了将成千上万的图像填充到电脑里，生成那些镜头。老实说，是楼梯井的镜头。）当然，天空仍旧是天空，但它也是用数字技术植入的。这需要耗费惊人的工作量，并与传统的电影布景搭建和后投影有很大的不同。他们得到的效果也是惊人的。宣传照和每一篇有关电影的文章及评论，都呈现了高登—莱维特像帕特一样躺在钢索上的场景，是从上面拍摄的，塔楼向地面缩去，同时有细节鲜明的老世贸中心广场的图景，虽然遥不可及，但非常清晰。再加上3D技术的运用，你就会有头晕目眩的体验了，特别是对我们这些有恐高症倾向的人来说。批评家们在《云中行走》的诸多方面都存在分歧，但几乎所有人都认可在该片中处于核心地位的技术成就。

那么回报呢？即便清楚这些图像是如何生成、效果是如何实现的，我仍然被它们展现的高度吓到了。

在特效领域范畴的另一端，某些最好的魔法只适合用水平较低的科技手段来实现。比如说，天使们在黑白片里才能发挥最好的效果。至少在

某一部电影里是这样的。在一九四七年的《主教之妻》中，加里·格兰特饰演的天使达德利（没错，对于天使来说是个怪名字，但挺令我受用）有许多迷人的小花招。他来到地球上，是为了回应主教亨利·布鲁厄姆（大卫·尼文罕见地饰演了一个超级严肃的角色）的祈祷，这位主教正在寻求引导。亨利想得到资金和支持来修建一座大教堂，但他真正需要的是矫正自己的价值观，并改变对妻子茱莉亚（洛丽泰·扬饰）的忽视。他是圣公会的主教，所以娶妻没问题，但忽视她就有问题了。他竟然可以不把洛丽泰·扬当回事，就是他极度需要神圣指引的证据。为了腾出下午的时间，达德利在片刻间将卡片扔到了该去的地方，只晃了晃手指，就让卡片像水流那样飞进了恰当的盒子里。他在一棵光秃秃的圣诞树上重演了这个戏法，将圣诞树装扮一新，尽管这回他试了两次才搞定。看着他把彩灯和亮晶晶的金属装饰拿开，就像看着他把这些东西放到树上一样有意思。现在，我们都知道这些特技是靠充满创意的剪辑做出来的（在这里，是通过拍摄破坏的场面来完成的——将卡片从盒子中吹出来或者把装饰品从圣诞树上敲掉，之后反向播放胶片获得理想效果），但并不介意。重要的是我们看到了最后的效果，而忽略了摄影师、摆弄金箔的工作人员和剪辑师们的紧张工作。相比采用模拟信号的黑

白电影，在超级清晰的数字3D影片中，这种努力更容易被忽略。在某些方面，恰恰因为较为陈旧的技术制造了距离感，它才更有魅力。这份魅力也可能来自片中的男明星，很难说还有哪部电影的主角的举动，能像加里·格兰特这般优雅冷静。

之前已经说过，电影中最具魔力的时刻并不需要什么太特别的东西，需要的仅仅是一点小花招。愤怒的亨利把达德利叫到他的办公室，要和他说明白。为了不被打扰，亨利还锁上了房门。交谈结束后，达德利轻而易举地打开了“锁着”的门，带着刺眼的微笑走了出去，将目瞪口呆的亨利甩在身后。在布景时，最简单的莫过于安排一扇有锁眼但实际并没有锁上的门，但那并不重要。电影花了一个钟头来营造天使达德利的真实感，所以当他弄开那扇锁着的门时，我们相信他的确会魔法。好吧，确实有人会魔法，但也许不是天使。

因为这些戏剧方面的奇迹，当达德利发挥真正的绝技时，我们才信以为真：他令茱莉亚脸上重现红润（这在黑白片中很不容易），并让她的双眼闪烁光芒（这是通过让洛丽泰·扬站得更直、走路蹦蹦跳跳而且笑口常开来体现的），令亨利非常嫉妒，并回忆起了自己对妻子的爱。这才是电影最吸引人的地方，即便我们以为想看的是那

些小把戏。人的因素几乎总是电影的驱动力量。嘿，我们是人类，而且对像我们这样的人如何以及为何在世界上存在感兴趣，即便那个世界是虚构的。

如何才能不烧书

有时候，我们甚至只需要更少的东西就能欺骗眼睛和大脑。在一九八九年的《夺宝奇兵3》中，史蒂文·斯皮尔伯格拍了一场纳粹焚烧图书的戏，让人联想到一九三三年柏林那起臭名昭著的焚烧“非德国”图书的事件。据大家所说，这场戏是斯皮尔伯格的主意，但他坚持在拍摄中不能烧毁一本真书。问题在于除了书之外，没有什么烧起来那么像一本书在燃烧。解决办法是几个人拿来了油漆滚刷和一大堆电话指南。用了几桶颜料，花了几个小时，然后就有了一场没有毁坏任何知识遗产的文化暴行。

阿尔弗雷德·希区柯克是用最低级的技术获得最大效果的大师，正如他在很多方面都是大师。他最重要的工具是单刃剃须刀片。当然，它还得拿在一位杰出的电影剪辑师手中。在他最著名的场景中（前面讨论过），我们看到了许多东西，像连衣裙、假发、浴帘、莲蓬头、裸体（或是提

供了充分暗示的部分身体）、刀子、血。这一连串快速镜头令大脑相信并记住，我们的眼睛看到了一场谋杀。如果你让蒙太奇慢下来，一帧一帧地观察，你马上就会意识到我们并没有看到什么谋杀。但这就是这个把戏为何这么好的原因：我们并不是一帧一帧地看电影。我们每秒钟看二十四帧，因而六帧才持续四分之一秒，不会呈现任何清晰的东西。《惊魂记》无须提供场景之间的联系，因为我们的头脑很乐意承担这项任务。分开来想，这些图像毫无意义；合起来想，我们得到了可怕的信息。任何一本小说都无法用如此俭省的笔墨传达这些。

还有另一件书做不到的事。伍迪·艾伦一直在探索男女之间沟通的困难，没有比一九七七年的《安妮·霍尔》做得更好的了。片中的角色艾尔维·辛格是一个神经质的犹太喜剧演员，他刚和安妮分手，而安妮这个非犹太女人简直是外来物种。他们俩的一大问题就是交流，如果说他们的交流之路上存在障碍，种族和宗教问题只是一块小卵石，男女差异才是一块巨石。这部影片的一大技巧是拆掉了“第四堵墙”——那道隐形屏障，它负责把角色关在该待的地方，让他们只能彼此交谈，不能和观众说话。他在早些时候抛出了一个精彩的例子：等候电影开场时，艾尔维和安妮要忍受一个男人的自言自语，那人就排在他们后

边，说的内容是关于费里尼，关于电影，关于电视机的恶劣影响和马歇尔·麦克卢汉^[2]的理论。最后，艾尔维再也无法忍受这个一直在抱怨的家伙，走出了队伍，站在队列外告诉观众他很恼火。而那个讨厌的男人宣称他有权在一个自由的国度夸夸其谈，艾尔维则回嘴说，你这个傻子对麦克卢汉的理论一无所知。这句话引出了那个傻子的驳斥，他说自己恰好在哥伦比亚大学教传媒课程，而艾尔维把真正的麦克卢汉从一块告示牌后拽了出来，麦克卢汉对那个傻子说，他实际上根本不懂自己的理论。一位普通的导演兴许会对这样的视觉玩笑感到满意，但艾伦让艾尔维再次拆掉了“第四堵墙”，并说：“朋友们，要是生活真像这样就好了。”他已经为这个场景做了铺垫，之前回忆了艾尔维的早期教育。艾尔维出现在小学班级中，为小时候的自己辩护（他亲了一个小女孩），“从来就没有性欲潜伏期。”

之后，影片为大概是主菜的内容提供了——字幕。在网球俱乐部初次相遇之后，安妮邀请艾尔维到自己的公寓喝杯酒。他们都非常紧张笨拙，而且有很多心理活动。在安妮的阳台上喝酒时，他们想聊点轻松的话题，但所说的并不是脑子里想的。我们怎么知道？艾伦提供了字幕。当安妮说她随便玩玩摄影时，字幕显示的是：“随

便玩玩？听听我说了什么，真是蠢货。”之后，当艾尔维说摄影还没有发展出一整套审美标准时，他在想（正如我们看到的）：“我好奇她脱光衣服是什么模样。”这段交流是片中最有意思的一段，因为我们清楚这是真的。约会和求爱的语言充满了潜台词，但在现实生活中，我们从来没有看到过这些潜台词。而在电影中，至少在这一部中，我们看到了。而且他们的潜台词就是我们自己的，充满了不安、好奇、怀疑，还有通常都有的笨拙。实际上，如果影片中有某一刻能概括整个故事，那就是这个时刻了。影片探索的男女关系中的渴望与不安，在这里是一个小小的缩影，但毕竟表现出来了。

这些创意的妙处在于，它们几乎不需要任何专业技术。想象一下，让一个人突然在某个出乎意料的地方出现，这能有多难实现？然而，它一下子就令电影变得神奇。拿麦克卢汉的例子来说，在一幅画或一本小说里肯定达不到这种效果。甚至在一出戏剧中，也不会是这个样子。我们需要真实的麦克卢汉，而他必然是受到时间和空间限制的。即使你能说服他现身，比如说在某部百老汇戏剧中，他也不可能参加巡回演出，更不用说那些重演和在高中的演出了。然而在电影中，如果你让他来演一回，就永远都能看到他的表演。同理，字幕只能在电影这种媒介中发挥功

能。在舞台上，我们要么让演员举着不读出来的字幕板，要么就得在台词框或背景屏幕上显示字幕，任意一种都会比演员块头更大，显得比演员更重要。只有电影银幕能提供相应的身临其境感、即时性和比例，制造这样的玩笑。

我并不是说书能做的事，电影都可以做得更好。看过任何一部改编自意识流小说的电影的人都知道这不是真的。另一方面，电影可以找到自己投射意识的方式，就像最近两部电影所展示的。在二〇一四年的《鸟人》和第二年的《金衣女人》中，我们都看到了角色在体验自己的过去。在《鸟人》中，迈克尔·基顿饰演的瑞甘·汤姆逊是位过气的演员，他曾领衔主演一系列超级英雄电影，如今尝试出演舞台剧时，原先的角色总是阴魂不散：我们能看到和听到鸟人对瑞甘发出的嘲讽。在《金衣女人》中，海伦·米伦饰演的玛利亚·阿特曼时不时看到在维也纳的往事，我们也能看到。这两个例子都不需要特别的技术。要么是角色被插入了回忆场景（在第一个例子中），要么是整个回忆场景都被拍了出来（在第二个例子中），而结果都极为神奇。无论小说在意识流的细节方面如何胜过电影，也无法用同样的方式做这件事。要做到同等的直接，跳到某个一秒钟之前还不在这里的角色或场景上，小说家会让一些读者困惑不已。如果它提供一个过渡

（即对发生的变化做出解释），那显然就不算直接了。另一方面，如果突然看到《鸟人》或《金衣女人》的幻象段落，或者是二〇一〇年的《黑天鹅》中的那些段落，我们的头脑能接受并处理这样的转换。我们明白这里出现了突变，但我们的眼睛和大脑都已经学会接受它了。

有时候，最棒的电影魔法根本不需要摄影机的花招，只需要精心的筹划和令人难以置信的勇气。在一九二八年的电影《小比尔号汽船》中最著名的时刻，巴斯特·基顿重复并改进了在一九二〇年的《一礼拜》中用过的绝活——所谓“倒下的墙”的小把戏。在这里，年轻的比尔是一位病人，一阵旋风袭击了镇子，他住的医务室被旋风卷走了屋顶，病床被吹得到处乱跑。他穿过了一间马厩，最后停在了一座建筑前，建筑正面的墙坍塌在了四周，但这位演员幸运地存活下来，他当时正好在一扇开着的窗户下。要是差几英寸，砸下来的玻璃就会让他送命。当拍摄的关键时刻来临，连摄影师（正如他后来承认的）都挪开了视线，不敢去看眼前可能发生的灾难。成片基本还原了拍摄到的一切（做特技时并非总是如此）：他环顾四周的废墟，抛弃了平日的冷静，赶紧从险境中跑开了。

所以，这是特效谱系中较低的一端。在另一个极端，电影特效技术在过去二十年中的发展，或许比在之前一百年里的发展更大。我们可以将它当作一件令人毛骨悚然的事，并称它为“机器的崛起”，尽管“处理器的崛起”大概更为准确。像乔治·卢卡斯的工业光魔、迪士尼和皮克斯这样的公司，多年来一直在推动特效事业的前进，但仍需要一个理想受挫的人来真正推动事情的发展。詹姆斯·卡梅隆在一九九七年以《泰坦尼克号》大获成功，之后他产生了一个设想，却无法用当时的技术实现。他想拍的电影相当于数字时代的《所罗王宝藏》，如果相应的技术够成熟的话。又过了近十年，电脑成像技术、3D技术和动作捕捉技术才取得足够的发展，令他将脑海中对《阿凡达》的设想变成现实。结果是惊人的，无论批评家和影评人如何看待这个故事和讲述方式（尽管大多数反馈都是积极的），它在视觉方面都会给人留下深刻印象。将人类演员变成十英尺高的蓝色纳美人，本身就是一项成就。让他们骑在女妖翼兽（形象介于龙和马之间，还带有蝴蝶元素）身上穿过想象出来的空间，也是这个时代的成就。传统的和电脑生成的电影元素之间的无缝衔接，吸引了每一个人的注意。当时，电影制作在电子时代面临的一大挑战，就是电脑制作的元素和用标准技术拍摄的内容有时会有明显的界

线。

当然，十年间特效技术一直在进步。彼得·杰克逊的《指环王》三部曲使用的电脑成像技术可以将正常人变成矮人、巨人、霍比特人，起码还有一个咕噜姆。演员安迪·瑟金斯通过动作捕捉技术饰演了迷恋魔戒的蓝色疯子，他的表演是三部曲中真正的重头戏。哈利·波特系列电影也在诸多方面利用了电脑成像技术。实际上，该系列第三部影片《哈利·波特与阿兹卡班的囚徒》（2004）的导演阿方索·卡隆，原本打算用木偶而非电脑成像技术塑造摄魂怪，但经费和技术方面的困难最终让他放弃了计划。他还用了“子弹时间”特效，使某些元素减速或在视觉上停止——比如骑士公共汽车将哈利带到破釜酒吧的时候，车外的麻瓜世界就用了这一特效。

最后，我们应该注意到，电影可以施展魔法，因为电影就是魔法。让我们做个限定：没有电脑成像技术，没有特效，甚至没有任何倒下的墙和字幕，就是常规的（如果有这种东西的话）电影镜头，在这种情况下，一个人如何穿越时空？他如何离开自己所在的历史时刻，然后再穿越回来，比如说中间隔了八十年？如果我们想得够久，会提出某种虚构的时间机器、时间隧道或

是中国盒子之类的（这些都被用过了），但最好用最简单的设备，让他钻进一辆汽车怎么样？

二〇一一年的《午夜巴黎》中，伍迪·艾伦就是这么安排吉尔·潘德的，他是位成功的编剧，也是名停滞不前的小说家，还是一个倒霉的未婚夫。他对生活不抱希望，抑或可以说有太多希望，而且生性浪漫，回到了自己理想化的二十世纪二十年代，当时的光明之城巴黎充满了流亡的艺术家。设置本身很容易做到：午夜时分，一辆二十世纪二十年代的标致一七六型车载着穿着古怪华服的人，开到山上停了下来。瑞普·凡·温克尔^[3]式的怀旧！吉尔随即发现自己置身于美丽而绝望的二十世纪的巴黎，遇见了塞尔达和司格特·菲茨杰拉德、欧内斯特·海明威、格特鲁德·斯泰因、巴勃罗·毕加索、萨尔瓦多·达利等人。他刚到那儿时，凯尔·波特^[4]正在演奏《让我们坠入爱河》。不是留声机上正在播放凯尔·波特的音乐。不，不，是凯尔·波特（其实是伊夫·埃克饰演的凯尔·波特，波特本人在二〇一一年演不了电影了）在弹奏钢琴，并唱着新近创作的诙谐歌曲。这个设置的妙处在于不需要严格遵守时间。这首歌像标致车一样，都出自一九二八年，因为当时海明威只写了一本书（他还和格特鲁德·斯泰因关系良好），这意味当时是一九二五年或一九二六

年，而他的第二本书《太阳照常升起》是在一九二六年十月诞生的。显然，魔力会令一个时代有些不稳定。哦，吉尔还找到了一个片中虚构的可以谈情说爱的对象（伍迪·艾伦的电影里要是没有这个，会变成什么样），被玛丽昂·歌迪亚扮演的光彩照人的角色所吸引。每当那辆车送他，吉尔就会抵达他珍爱的那个年代。当他试图走着去时却不行。有一回，他和海明威坐在一间酒吧里，但他需要回家取自己的小说手稿，这样海明威才能把手稿拿给格特鲁德·斯泰因。然后他走到街上，回头一看，发现那间酒吧变成了一家现代的洗衣店。看？简单吧。

吉尔想带未婚妻伊内兹一起回到过去，她等得不耐烦，在离午夜只差几分钟的时候离开了。十二点整，魔法汽车再次开上山坡，带他继续冒险。电影制作者不需要什么特别的技巧，对我们的唯一要求是暂时抛下怀疑（持续稍微久一点）。举例来说，在我们一般的认识中，是不能坐着一辆古董标致车抵达过去的。但这是一部电影，当然没问题。我们只需要允许它带着我们向前走。

这个故事给我们展示了一个基本事实：这就是电影真正的魔法，它让我们看到前所未有的事

物。电影呈现给我们充满死亡的故事，但实际上没有人真的死去，只是角色死去，然而我们的反应是他们似乎真的都死了。当布奇和圣丹斯第一次跑出那道门，进入布满枪林弹雨的深褐色静止画面时（对我而言，这是第一次），我对于他们的遭遇生出许多感受，比如惊慌、悲痛、失望。我当时唯一没有的感觉是：“这没什么，他们都不是真实存在的人。”我当然清楚这一点，怎么可能不清楚呢？当时我正在一处汽车电影院里，坐在车里，离银幕有一百二十码那么远。你无法与银幕上的故事隔得更远了。然而，我们知道什么与感觉到什么是完全背离的。电影让我——让我们关心剧情中的角色，就像他们都是真的，这带来了奇怪的悖论：看着真人演不存在的人的故事。下面是一些基本事实：

西尔维斯特·史泰龙不是洛奇，也不是兰博。

葛丽泰·嘉宝和凯拉·奈特莉都不是安娜·卡列尼娜。

亨弗莱·鲍嘉不是山姆·斯佩德或菲利普·马洛，也不是里克·布莱恩。

克林特·伊斯特伍德不是肮脏的哈里·卡拉汉，约翰·韦恩也不是林格·基德。

当我们看他们的电影时，上述这些都不重要，唯有想象和情感上的真实感才重要。

这符合与电影错过了一个世纪的塞缪尔·泰勒·柯勒律治所说的话：“我们在面对文学作品时，愿意暂时抛下怀疑。”我们当然没蠢到相信一位演员真的是某位虚构的角色，一个人能飞，霍比特人和矮人都存在，然而有权选择接受那种真实。我们并不是必须相信那样的真实（这有时会令过于较真的、像极权统治者一样的人为难），只是暂时中止了原本十分理性的怀疑。这个过程相当于艺术家和观众达成了某种契约。如果艺术家对我们信守承诺，提供已故的小说家约翰·加德纳所说的那种“鲜活而持续的梦”，如果他们不会因为技术错误或构思失误（糟糕的对白，笨拙的行动，或是像艾德·伍德的《外星第九号计划》那样拙劣的表现力）令我们失望，我们便会忠于他们，以观众的身份相信他们的真实。我们不会徒劳地引入对更广泛的现实的认知、脑子里的迂腐学问和无边无际的理性主义。这是一项公平的交易。保罗·纽曼没死。罗伯特·雷德福也没死。他们继续拍摄了许多精彩的电影和一些马马虎虎的电影。但布奇和圣丹斯死了。而那一刻，我们的思绪跟随着他们，而不是那两位让我们相信剧中人物的演员。如果这都不是魔法，我就不知道什么才是了。

[1]20世纪30年代末期的著名演员，第二任超人的扮演者。

[2]加拿大传播学理论家。

[3]美国作家华盛顿·欧文小说中的人物。

[4]美国著名音乐家，于1964年辞世。

16

你无法两次踏入同一部电影

一个老笑话问：电影史上一共拍摄过多少部影片？

答案是一部，之后他们会一遍一遍地重新拍这部影片，一遍又一遍。

好吧，或许并非如此，但你明白我的意思。多少次你坐在电影院里想，这个我看过多少次了？在最糟糕的情况下，这个问题会变成“我被迫忍受过这个多少次了”或者“他们就不能想出点别的来吗”。好吧，你猜怎么着？这项衍生业务并非刚刚开始。

每个人都知道重拍、续集、前传，甚至是后传。你或许不知道，从整个的电影概念到每一个特技，电影制作要牵扯多少方面的内容。正如这

一行每个人都知道的，最伟大的电影学校是放映室。

让我们来看看最坏的情况。让我们以——哦，我不知道——或许以《惊魂记》为例？一九九八年，格斯·范·桑特无耻地原样翻拍了希区柯克一九六〇年的经典之作，文斯·沃恩扮演了之前由托尼·博金斯饰演的诺曼·贝茨，安·海切扮演了原来由珍妮特·利饰演的玛丽昂·克兰，而最惨的是范·桑特替代了希区柯克的角色^[1]。应该有人在一开始提出一个十分基本的问题：这个项目有多少地方能出错？基本上只有一个。当然，文斯·沃恩不是托尼·博金斯，安·海切不是珍妮特·利，而朱利安·摩尔兴许比维拉·迈尔斯更出色，但在对电影重要的方面，她也不是维拉·迈尔斯。不过，这些并不真的要紧，因为有其他的事或者说其他的人，产生的问题超过了这一切。尽管他有才华——范·桑特有时确实有才华，尽管他受了大师的恩惠，但他并不是希区柯克。拍摄《惊魂记》需要某种特殊的格调，很少有导演拥有这种格调。我想这个数字大概是独一无二的吧。

事情是这样的。如果你要拍一部完全复制原作的翻拍电影（姑且假设这是个好主意），你最好还是带点新东西来参加聚会。这几乎不可能做到。如果一部老电影很烂，为什么还要如此精准

地复制它？而如果它是经典之作，究竟又是什么让你觉得会做得更出色？

然而，这部翻拍作品有一个地方是能匹敌原作的。它沿用了伟大的伯纳德·赫尔曼的配乐。事实上，片中的音乐就是赫尔曼为原版录制的配乐。有时缺乏原创性也是件好事。

另一方面，翻拍也有发挥得不错的时候。真的。有足够多的理由可以怀疑这一点，但我要给你举一个正面的例子——《托马斯·克朗事件》。首先要说，我很喜欢一九六八年的原作。史蒂夫·麦奎因、费·唐纳薇主演，米切尔·莱格兰德配乐，滑翔机，沙漠越野车，《你心灵的风车》这首歌，世界上最性感的下国际象棋的场景（或许是最国际象棋式的性爱场景），哪个不惹人爱？即便没有得到评论界太大的肯定，影片在观众中仍取得了一定的成功，后来还越来越流行，因为观众都被诺曼·杰威森的风格给迷住了。基本情节是这样的。由麦奎因饰演（就在他与一台福特野马车合演《布利特》之前）的使影片得名的金融家，发现自己平日擅长的娱乐方式——马球，沙漠越野赛车，滑翔机，打高尔夫时作弊——都不够刺激了，于是安排了一场由五个陌生人执行的银行抢劫，他们按照要求将所有的赃款（共计两百六十万美金）放在公墓内的一个垃圾桶里。唐

纳薇刚在前一年因《雌雄大盗》蹿红，这次饰演的薇琪·安德森是一位被牵涉其中的保险调查员，她几乎立刻开始怀疑托马斯，而托马斯很喜欢这个挑战，想打败这个聪明而执着的女人。他们之间燃起了激情，如果不是爱意的话，就是在之前提到的那场国际象棋游戏中，这是电影胶片上呈现过的最好的诱惑场面之一。尽管二人激情似火，但他们都坚守着自己的角色，薇琪决心抓住这个男人（但不是走向婚姻），托马斯则决心赢得这场智斗。最终，当她逐步逼近，托马斯设计了另一场几乎完全一样的抢劫，利用的是五个完全不同的陌生人，而这一次枪声响了，暗示可能出了问题，尽管我们并不确定。他发现自己被女人出卖了，被迫果断地采取行动。薇琪在公墓等他，后边有警察支援，但当托马斯的劳斯莱斯停下时，他并不在车里。相反，他留了一张字条，让她带着钱来找他，一起飞向不确定但富有的未来；即使她拒绝这样做，也应该记住他的深情，并收下这辆劳斯莱斯。她流着泪撕碎了纸条，而托马斯飞向了天空，不必担心被引渡回国。

好吧，如果一部影片多年以来不断激发着人们的想象力，你打算怎么做呢？翻拍它，当然。我不知道翻拍方面的时限是多少年，但三十年（实际上在这个例子中是三十二年）似乎是对的。当我听说自己喜欢的电影被翻拍，将由在电

视剧《斯蒂尔传奇》中饰演斯蒂尔，之后还出演过詹姆斯·邦德的爱尔兰人皮尔斯·布鲁斯南来主演时，心中就十分怀疑。在他那动作片主角式的表演中，我很少看到扮演托马斯·克隆这样的神秘人物需要的矜持感。没错，他演的邦德相较于罗杰·摩尔演的邦德，没有对着摄影机做那么多鬼脸，但还是做了一些。此外，《斯蒂尔传奇》是典型的乏味的美国电视剧，只需要主人公漂漂亮亮地露个脸罢了，这是一项布鲁斯南完全能胜任的任务。可以说我对这部翻拍片的期望并不高。结果我错了，但第一次错得这么高兴。

这部电影的一个好处是，我们不必问电影制作者是否认真地重制了原作。首先，他们用了同样的片名。这一点难以否认。再则，一九六八年版的女主角费·唐纳薇在新版中是托马斯·克隆的治疗师。然后还有很多引用原作的场景和镜头，包括显示主角极度需要刺激的那场高尔夫球赛。翻拍版做了很多努力。皮尔斯·布鲁斯南和蕾妮·罗素在大银幕上与麦奎因和唐纳薇不相上下，以新千年的方式展现了时尚与个人魅力。

为什么这部翻拍片能成功？因为它与原作足够相似，也足够不同，而且程度恰到好处。让我们来考虑其中的几点。首先，这部片子中的抢劫是由显然不缺钱的人干的。在两部电影中，托马

斯·克朗都富有而成功。主角们长得都很好看，有高高的颧骨。并且他们凑在一起的时候很惹火，我们相信他们在高度焦虑的状态下也会做出风流韵事来。两部影片都在克朗和他性感的追捕者之间发展出了高度错综复杂的情节：一种混合了迷恋、爱情游戏、嫌隙、怀疑、吸引和暗怀敌意的故事。他们害怕无聊，也怕自己令人无聊。在两部影片中，调查员都知道她找准了嫌疑人。罗素饰演的凯瑟琳·班宁在他们第一次碰面的时候，就宣布追逐开始了，那是在一场为博物馆举办的慈善聚会上，托马斯因为提供了被盗走的（就是他偷的）莫奈原作的替补展品而获得赞扬。两部电影后面三分之二的部分都是克朗和美丽的追捕者之间的猫鼠游戏。所以说，有足够多的证据表明，拍摄这部翻拍电影的人们钟爱原作。

然后是不同之处。首先，翻拍的这一部将故事的发生地从波士顿挪到了纽约。在原作中，托马斯·克朗是一位没有详细背景的商业大亨。新作指明了他的公司，即克朗收购集团。我们都知道，即便不是必然规律，但金融家通常都混迹于曼哈顿。更值得注意的是，翻拍的影片遵循了萨顿定律^[2]，在这里是指艺术品的来源。托马斯当然可以在波士顿偷一幅极好的油画，也可以在芝加哥、底特律、洛杉矶，或是这个国家中另外半

打不同的城市作案。但为了让电影表现出色，他不仅需要偷一幅绝好的画作，还要从全美最著名的博物馆里把它偷出来。那当然是大都会艺术博物馆。没有任何地方看起来像大都会博物馆，无论是内部还是外观。这是一座人们即便从未去过，也能一眼认出来的博物馆，人人都说“这里有艺术”。除了场景设置，我们还早就注意到，托马斯的名字被保留了，而“薇琪”则有了一个新名字“凯瑟琳·班宁”，她延续了前作人物的很多特质，却是一个不同的角色，有不同的品味，不同的发型，不同的行为习惯，还有不同的笑容。她比她的前辈更激进，甚至具有攻击性。她简直控制不了自己，所以内心斗争更明显，我们可能会更早地发现这种斗争。相较于薇琪，我们在她身上还能看到更多东西。她与托马斯的关系并没有被编织到国际象棋之中，新版里代表性的并非棋盘游戏，而是——好吧——性本身，是那些喘息、呻吟、纠缠和赤裸的镜头。最后一点出现得足够多（加倍呈现）。

但是，仅仅有不同之处是不够的，还得是正确的不同。对于相似之处也是同样的道理。重点是你不能简单地说，当代的电影需要女主角更加激进。即便可以这样说，那到底要多激进才够呢？“过于激进”的那条界线在哪里？哪些情节表明了托马斯富有并有些极端，但又没有直说他已

经丧失理智？换言之，什么运动能让我们看到他那混合了危险与自控力的特质？航海大概不是吧。赛艇？你说到点子上了。赛艇也令他在不危及自己或他人生命的情况下，做出十分过火的事，以至于凯瑟琳可以说：“我看见他毁了一艘十万美元的船，只因为他喜欢看水花飞溅。”或者是那景象本身让我们看到了托马斯的人物特质：船栽下去时的场景十分壮观，当时托马斯在船舷外的座位上暂时停住了，他位于高处，像是桅杆的顶，之后便坠入海中。这种鲁莽与精准的结合是他性格的一部分，因而也是电影的一部分。即便是三分钟的对白，都不能比这个他投入海中之前的静止画面表现得更多。

而且，世界上并没有一个计算器，能告诉你哪些元素应当保留，哪些应当舍弃，从而令电影产生魔法。唯一能权衡这个决定的机器是人脑。无法否认它经常会犯错，但是它成功的时候也很棒。

在翻拍电影之外，还有一种我们或许可称为“重新塑造”的类型。比如说你还是个孩子的时候，在星期天下午看电影时喜欢上的某个类型。给年纪不大的读者解释一下：曾经有个时期，星期天电视里放的不全是橄榄球赛。在那个蒙昧的

时代，通常有两种选择。你可以看唐·威尔逊，他是《杰克·班尼秀》的主持人，在节目中播放编曲繁复的古典音乐，或者你可以看老电影，通常是黑白电影（要是你住在我家的话，一般会选择第二种）。其他的频道呢？嗯，我们乡下地方只有两个频道。但我懒得再说以前的日子有多苦，现在的孩子身在福中不知福了。重点在于我们很幸运，只要电视上没播橄榄球赛，就可以看到大量的二十世纪四五十年代的电影，在我们那个时候，它们还没那么老。那些老电影中有经典之作。无论哪个星期天都可能奉上《所罗王宝藏》（1950）中的斯图尔特·格兰杰，《夜长梦多》（1946）中的亨弗莱·鲍嘉和劳伦·白考尔，《双重赔偿》（1944）中的芭芭拉·斯坦威克和弗莱德·麦克默瑞，《要塞风云》（1948）中的约翰·韦恩，某部不那么出名的西部片中的罗里·卡尔亨，或是各种电影中的罗伯特·米彻姆。我第一次看《希腊人佐巴》（1964）就是在一个星期天。更好的是，因为没什么人管，我第一次看《痴汉艳娃》（1960）也是在星期天。他们居然说电视没有教育意义，但根据我看到的证据，跟我同辈的电影制作者当年都是星期天窝在家里看这些电影的。

人们有时候觉得自己能改进原作，或至少为新观众增添些新鲜感。大概没人想听我再对另一

部修正主义西部片发表冗长的感想，但我想谈谈这样一个例子，约翰·韦恩因饰演其中的独眼酒鬼警官狂人考伯恩，得到了奥斯卡奖，那便是《大地惊雷》。片中想成为英雄的得州骑警拉博夫（由那一年的红人，歌手格伦·坎贝尔饰演）自负又天真，最终把自己害死了，尽管他在死前也有英雄主义的时刻。换作其他的年代，拉博夫年轻、时髦而英俊，肯定会成为电影里的英雄。不过在这里他只是炮灰，虽然为人机智，但出于情节需要必须死。即便考伯恩最后骑马跨过了篱笆，还是太老也太胖了，所以当玛蒂·罗斯（金·达比演得令人讨厌地认真）提出可以允许他葬在她家的地皮上时（在适当的时候），他不情愿地接受了，既是为他自己，也是为他的时代和他所属的类型片接受的。在约翰·韦恩剩余不多的职业生涯里，在《神枪手》和一九七二年的《牛仔传奇》里，特别是在《狂人考伯恩》中和谨小慎微的凯瑟琳·赫本合作时——该片在某种程度上是《大地惊雷》加《非洲女王号》，他的作品看上去是在哀悼，是这位伟大牛仔在怀旧地绕场一周庆祝胜利。而在《大地惊雷》这部较晚且深受喜爱的电影中，有他职业生涯里最棒的表演。

现在，让我们向前跳过几十年。当版权时效结束后，有人想到了翻拍《大地惊雷》的好点子。乍一看，乔尔和伊桑·科恩不像会产生这种特

殊的怀旧之情的人。但回头想想，他们俩是做这项工作的正确人选。对一部众所周知并和像韦恩这样出色的演员联系在一起的电影来说，有一件事你不能做——你不能简单地重复它。如果观众关心这部电影，你就得拿出点新东西来。在科恩兄弟的改编版中，部分的新意来自他们更忠实于查尔斯·波蒂斯的小说。当然，他们也对小说做了改编。在小说中，玛蒂·罗斯并没有在父亲的葬礼上和殡葬业的人讨价还价，她也没有为了省钱在公寓里和尸体睡在一块，电影增加的这些内容有助于角色性格的发展：她节俭、充满勇气，而且心智强大。但电影整体上忠实于小说，小说的语言和幽默都得以保留。这些因素保证了电影很少受到明星影响。那也许是因为杰夫·布里吉斯饰演的狂人考伯恩只是喃喃道出台词，而不像韦恩那样咆哮，但更多的是因为他虽说是位大明星，却不是当代的西部片之王。另一个因素是类型的转变。一九六九年的电影是一部纯正的西部片，与波蒂斯的小说原作风格一致，翻拍版则是一部黑色喜剧式的西部片。原版里关于马的元素都保留了，但新版更加暴力，并且（容我这样说）更勇猛？它也比前一部更有趣。换句话说，这是一部科恩兄弟电影。它使我们相信世界上有邪恶的人和丑陋的意外，但其中不乏讽刺与幽默。

角色也有所区别，主要是因为演员对他们做

了不同的诠释。布里吉斯饰演的考伯恩更冷血，而且被生活伤害了，他的醉态和暴力都比韦恩演绎得更丑陋。马特·达蒙饰演的得州骑警拉博夫有更多的事要做，他的角色比格伦·坎贝尔饰演的那一位更为丰满，展现了夺目的光彩和超乎寻常的青涩无知。达蒙也比坎贝尔饰演的角色更友好，并且没那么教条，似乎考伯恩一部分温暖的品质转到了拉博夫身上。与此同时，他非常能干，能在紧要关头操纵四百码射程的步枪。毫无疑问，科恩兄弟带给我们一部实实在在的《大地惊雷》，而且无疑是他们自己的风格，是传统和革新的结合。这是我们在一部翻拍电影里想要的东西。

我们的讨论不是关于类型，而是关于从特定电影中借来的特定例子。毕竟每种类型和几乎每部在电影史上出现得较晚的电影都有特定的先例，有时新片子似乎时时刻刻记得有一部类似的更早的片子，比如飞行员的冒险。我曾经参加一九八六年《壮志凌云》的全球首映。那是在密歇根的东兰辛。已故的吉姆·卡什当时和小杰克·埃普斯组成了写作团队，只在无法推辞时才去好莱坞，他主持了一场给同行和朋友的提前放映会，我幸运地在受邀之列。该片巩固了汤姆·克鲁斯作为电影明星的身份，所以他在之后的《乖仔也疯

狂》和《步步登天》（都是一九八三年的电影）中没有再遭受任何质疑。它还第一次让我们好好看了看那些未来之星，比如方·基默、梅格·瑞恩、蒂姆·罗宾斯、凯莉·麦吉利斯和安东尼·爱德华兹。相较于当初的情形，人们大概在回顾往事时，才会意识到它有多么重要，虽然没有获得奥斯卡最佳影片的小金人，它却是一次巨大的成功。

这部电影令人兴奋，聚会很棒，那个晚上也相当成功。多年以后，一位同事和我谈起片中的主要情节，他提到该片很大程度上借鉴了一九二七年的默片《翼》。它们都是关于战斗机飞行员的，《翼》讲的是一战中的陆军航空兵，《壮志凌云》讲的是冷战时期的海军。在一九一七年至一九一八年，就是《翼》的故事里，飞机在航空母舰上着陆是不可能的，这就是主要差异。六十年过去了，飞机比以往快得多。即便如此，两部电影中关于空战的镜头在各自的时代也同样令人晕眩。《翼》中的双翼飞机比较慢，但当时陆地旅行的速度也比较慢。更重要的是，除了少数疯狂的冒险家——其中许多人都在一战期间经历过空战——观众里几乎没有人坐过飞机。那么，有什么能比一部描绘真实战斗机的空战电影更令人兴奋呢？至于《壮志凌云》，乔治·卢卡斯虚构出来的X翼战机空战，都没有这部片子里美国F-14

战机和苏联米格-28战机的战斗那么快、那么刺激。关于动作段落的一切都令人兴奋。六十年来不仅飞机技术进步了，摄影机和电影也进步了，能提供之前不可能有的新镜头和新角度。这部电影也出现在音乐视频片的全盛时代，那时导演们重新使用了传统电影中长久废弃不用的各种快速剪辑和效果，包括一些在默片时代结束后就没有见到的手法。结果使这部电影有一种比近几十年的影片更快，甚至更令人不舒服的感觉。

然而，速度是两部电影之间为数不多的显著区别之一。每种区别都涉及战争的本质，飞行令人眼花缭乱的特质，友谊和竞争，内疚，以及对自我的追寻。《翼》中的杰克·鲍威尔和《壮志凌云》中的皮特·“马维克”·米切尔需要以各自不同的方式成长，并找到成熟的自我。他们得和战友一起击败敌人，还需要克服觉得自己害死了最好的朋友的内疚。这些情境源自一个很老的故事，自《伊利亚特》以来所有勇士的故事，都在以某种方式处理这些问题。将二轮战车、护卫舰或是装甲军团换成F-14战机，你就得到了这个故事。不过，这两部电影有更多的共同点。《翼》为空战该有的样子设置了模板。《壮志凌云》遵循了这一模板。事实上，考虑到现代战斗机的作战距离，空战编排上是有问题的，那看起来并不像两位飞行员在进行机翼交错的战斗。导演和摄影师

（某种程度上还有编剧）需要重温更早期的影片，才能拍出观众能看明白的空战。最后，他们总归要追溯到第一部空战电影。归根结底，几乎每一部有关战斗机飞行员的电影都要归功于《翼》，尽管它已经消失多年，却仍然常常被好莱坞想起，它的确为未来建立了模型。遗憾的是，我从来没有问过吉姆·卡什，他到底欠了那部早期经典多少人情，但不要紧。你无法拍摄一部血统中没有《翼》的元素的空战电影。

当我们谈到改编电影时，很难不将这个类型与系列电影相比较。评论家们有时会嘲笑这种现象，认为这是当代电影的一种堕落——几乎从电影诞生初期开始就是如此。在一九三四年的《瘦人》取得成功之后，出现了一系列电影，其中的第一部毫无疑问是一九三六年的《迷雾重重》。二十世纪三四十年代的观众见过一系列查理陈电影，主演至少换过三个。当然，还有邦德。詹姆斯·邦德。二〇一五年的《007：幽灵党》是五十二年之后，这位超级间谍第二十六次现身，即便换了六个主演，该系列依然拥有卓越的持久性。更近的还有星球大战系列，始于一九七七年，算上二〇一五年的《星球大战：原力觉醒》一共是七部电影。《疯狂的麦克斯》系列已经有四部电影了。七本哈利·波特小说拍了八部电影。《指

环王》与《霍比特人》分别拍了三部电影，导演都是彼得·杰克逊。还有汤姆·克鲁斯的“碟中谍”，这个令人难以置信的系列已经拍到了第五部《碟中谍5：神秘国度》（也许更常见的是简称“MI-5”）。现象级的青少年吸血鬼故事《暮光之城》拍摄了五部电影，改编自史蒂芬妮·梅耶的四本小说。《饥饿游戏》令詹妮弗·劳伦斯成了大明星，由三部小说改编成了四部电影。此外还有很多很多。超级英雄系列更难梳理清楚，因为一直在重启，一直有新的明星和故事来来去去。有人能把它们全弄清楚，但我得借个图形计算器才办得到。这些系列的精彩之处在于，与传统的“续集总是会越来越差”的看法相反，它们中的许多电影都一直保持着较高的质量，甚至越来越好。诚然，有些系列已经随着时间的推进成为一种标志。在几乎成为经典的三部曲（按故事时间线编号变成了四、五和六）之后，《星球大战》系列又推出前传三部曲，结果广受评论家非议，也让粉丝不堪忍受。只有J. J. 艾布拉姆斯的回归犒赏了观众——他导演了这个系列的第七部片子《星球大战：原力觉醒》，为这个系列能以九部电影高调告终带来了希望。

最新的这部电影给出了一些如何令一个系列成功的建议。首先，粉丝们希望看到新作与前几部影片保持故事上的一致性。这部电影知道之前

发生了什么，并带回了旧日受欢迎的汉·索罗、卢克·天行者、莱娅公主（现在是“将军”了）、楚巴卡、R2D2和C-3PO，而且都由原先的演员饰演。他们新的背景故事都与我们通常的认知一致。同时，这部影片也属于更年轻的演员和新的角色，因为片中故事发生在《星球大战3：绝地归来》故事的三十年之后。在最初的三部电影里，主要角色的问题已经被解决了，而电影依赖角色的故事而生。幸好，电影的未来包含了新角色，都有各自复杂的人生。一个来路不明、靠拾荒维生的孤儿蕾伊（黛茜·雷德利饰），还有芬恩（约翰·波耶加饰），他在加入抵抗运动之前，是被养育和培训成风暴兵的，更不用说凯洛·伦（亚当·德赖弗饰），一个有强硬个人背景的新反派。其中两个人与最初的三部电影有承继关系。如今，这三个角色有些新问题要解决。光是这些不足以解决翻拍的谜团，一个加·加·宾克斯^[3]就能破坏任何导演最周密的计划，但让新人与熟悉的人融合在一起是一个不错的开端。能把劳伦斯·卡斯丹（《星球大战3：绝地归来》和《星球大战2：帝国反击战》的编剧）请回来编剧也不错，毕竟他是创作银幕对话的最伟大的作家之一，尽管他不可能参与所有的续集。

这一观察将我们带回原来的课程：尽管无法

预测什么能让一部电影取得成功，但如果研究之前或之后的影片，我们能学到翻拍或续集为何能成功，又如何成功。而研究就意味着在观影时多加留心。任何一个看过续集或翻拍电影的人都知道的，拍出好片子的秘密是最接近炼金术的东西。所以当你观察某部片子时，就要用上一心两用的小把戏。可以保留对较早的电影版本的记忆，然后用新作品与之对比。新的作品如何向早前的影片致敬？是故意忽略它，还是颠覆一些看似已经解决的元素？这种关系蕴含的许多可能性都可能带来启发。与此同时，试着以看一部新电影的眼光来看这部电影吧，看看它自身的长处和弱点。和与电影相关的其他问题一样，最重要的是我们眼前这部电影的品质。最终，你会想将这两种看法综合起来，看看新片对前作的忠诚或背离如何影响了其自身的品质？它如何扩展了这个系列？还是如何破坏了这个系列？带我们去了正确的地方还是进了死胡同？然后你自己就能成为炼金术士。

我们即使聊到末日来临，也聊不完翻拍、重制、前传和续集电影的例子。问题的关键在于，那些拍电影的男男女女在想到要拍一部电影很久之前就是影迷了。平均而言，他们都看过能堆满整间仓库的老胶片，还没看过的片子大概也已被他们喜欢及研究过的电影制作者看过了，所以当

下任何一部电影与它们的鼻祖之间，都只隔了两到三层关系。你不可能在电影里抢劫货车，却不让人想起一九〇三年的《火车大劫案》。况且，你又为什么不让别人想起呢？

几个星期之后，戴夫又偶然遇上了莱克茜。他要做些解释。

“嘿，戴夫，你错过了上星期的聚会。”

“我有点忙。我当时在看另一部‘疯狂的麦克斯’电影。”

“真的！那电影怎么样？”

“很有意思。跟新版相比，最初的那部有点像学生习作。二者间有太多的相似之处，你知道，沙漠、疯狂的车和追逐等等。但第一部规模小得多，只是一个男人在一个疯狂世界里发生的故事，这也挺好的。之后每一部都变得更庞大更复杂，直到《疯狂的麦克斯：狂暴之路》出现，它设置在一个真实的疯狂世界里，讲述人们如何在那样的世界里生存。麦克斯依然重要，但光凭他不足以推动整个故事了。这一部比以前那些电影都充实得多。里面包含了很多想法，但还是够

嘈杂、够狂野。”

“哦，听听。戴夫，你像个电影历史学家。”

“就是为了找点乐子。这难道不是电影存在的意义吗？”

[1]两位导演分别参演了前后两部《惊魂记》。

[2]该定律来自银行大盗威利·萨顿，当被问及为什么要抢劫银行时，他回答“因为那里有钱”。

[3]《星球大战》中的角色，以成事不足、败事有余闻名。

17

听音乐

很久以前，电影中没有音乐，其实连声音都没有。但你记得，默片并不只是由没有对白的画面构成的，不像歌舞伎剧场之类。电影制作者们缺乏将声音加到黑白画面上的技术，这些画面以每秒十八帧的速度由镜头放大。但即便在那时也有音乐。印刷出来的音乐乐谱会和电影图片一起分发下去，每一间电影院都得想法子演奏音乐。许多大城市的电影院，尤其是那些特别受欢迎的电影“宫殿”都拥有自己的管弦乐队。稍差一点的剧院可能有巨大的沃立舍剧院管风琴，它自身就是一件艺术品，能发出各种声音。显然，这在纽约或芝加哥是可行的，但在萨斯喀彻温省的偏远地区就很难做到了。所以像大多数小地方那样，当地剧院会有一架钢琴，还有一两位室内钢琴演奏家（这毕竟是艰苦的工作，每天要为多种节目

演奏)，他们的工作是诠释乐谱，并与电影有机地配合。一方面，这个体系对音乐家而言很不错，他们随着电影的出现找到了很多新的工作机会。事实上，有声电影出现时遭遇了许多反对，其中一个意见就是很多音乐家会一夜之间失去工作。而在没有人注意到的另一方面，这对观众来说相当好，不论他们有没有觉察。每次表演都必然是独一无二的，因为无论钢琴家多么努力，都不可能在一部影片的两次放映中，用绝对相同的方式演奏出一模一样的音符。

第二个方面是长处也是弱点：从电影制作者的角度来看，无法进行质量控制。偏远地区的钢琴家弹得怎么样？他是否足够理解电影，能使演奏与电影要表达的意思同步？他清醒吗？毕竟在电影现场配乐的全盛时期，曾有不止一位伴奏师因醉酒一败涂地。当然，最后我们终于有了同步的声音，从而淘汰掉了各种现场演奏的音乐。不过伴奏确实变得更容易预料了。

我通常不会告诉你们该怎么想，但如果结果很重要，我便会时不时地破个例。眼下就要破例一次。它和“最好”有关。你知道，任何事都没有所谓的最好，因为什么“最好”很主观，对不对？好吧，不是这样的。这儿有一个最好的例子，而

且是仅有的一个最好主题曲的例子。为什么是最好的？因为它不能更好了。它被改编成香烟广告，并且播放了长达一千年之久，而且被迪士尼乐园采用了。尤其是因为它由伟大的埃尔默·伯恩斯坦作曲，而伯恩斯坦是几大电影音乐之神中的一位。但主要还是因为，它是如何在电影中得到应用的。

不知道那支主题曲？我打赌你知道。试着回想一下：梆一蹦一吧一梆，吧一吧一吧一蹦一吧一梆。想起来没有？你大概已经听过了。你唯一可能不知道它的原因是从从来不看电视。你看到万宝路香烟广告时绝对会听到它。

起初它很微弱。主题曲通常如此，但这一支有所不同。它丢失了一些元素——很多元素。第一次遇到男主人公时，我们听到了精简版。他提议把灵车开到镇上的墓地，因为某些种族主义者不让印度人埋在那里，这时我们在尚未成型的主题的打击乐部分听到了隆隆声。一位陌生人——又一个像我们的男主角一样难缠的人从驿站马车上借了一把猎枪时，低音弦乐奏响了，而当他穿过灵车前的街道时，突然有了活泼的木管乐器，暗示着抒情的介绍，并告诉我们他站在对的一方。现在，我们已经有了些进展，但还没有完。此处发生了一些黑暗的勾当，于是沉重、不

和谐的对题响起，运用的是小调和弦。这告诉我们这场冒险并非玩笑。但随着一声决绝的枪响，主人公们将尸体带到了墓地。

之后，一些墨西哥村民来到镇上想买枪，或者像我们的男主角劝说的那样租枪。最终，男主角认为还得找上几个朋友，一个能干掉三四十个土匪的小团伙。他试图组织起队伍。他这么做的时候，我们回到了那支主题，它连续叠加，每次只增加一点点新东西，没有哪次加到完整，每次只添加一点点，使音乐愈加响亮。直到有六个人和乡下人一起骑马回村子，主题才完整了——差不多是。它好极了，宏大而粗犷，响亮而跳跃，但还漏掉了一些东西。还有一个年轻人，一位拒绝过“肮脏农民”的生活而成了枪手的村民，没有意识到自己崇拜的那些人已经落伍了，还极度渴望加入他们。他用了一天一夜才成功加入，之后，队伍终于完整了。音乐在此过程中逐渐丰满起来，并在我们集齐七位英雄时达到了最辉煌的时刻——高兴了吧？伟大的七个人。事实上，这就是“豪勇七蛟龙”。另一个令它伟大的因素是，主题初起时有尤·伯连纳相伴，他只要一露面就能增强任何音乐的效果，或者是电影的效果。在一九六〇年，他是世界上最强悍的男人，至少在电影的世界里是这样的。他配得上最具男子汉气概的主题曲，而他真的得到了这样一支曲子。

《豪勇七蛟龙》主题曲的特点在于，它纯真、老派、几乎过时但并不尴尬。除了呈现出来的样子，它不可能是其他的模样。流行音乐的历史上，不论哪个时期，假如它不是电影的主题曲，没人会接纳它。它丝毫没有意识到爵士乐已经出现了，这显然是欧洲的传统做派。还有，尽管被数不清的流行管弦乐队演奏过，它依然不能作为传统交响乐独立存在。电影音乐和宇宙中已知的任何东西都不同，特别是完美的电影音乐。

有时候，作曲家们会和特定的导演联系起来，不管公平与否。伯纳德·赫尔曼几乎与好莱坞的每一个人合作过。他为奥逊·威尔斯最初也可能是最好的两部电影《公民凯恩》和一九四二年的《安倍逊大族》配过乐，还为弗朗索瓦·特吕弗的两部电影配过，甚至还有马丁·斯科塞斯一九七六年的电影《出租车司机》。然而，如果你向对电影有些了解的人提到他，只能得到一个名字——希区柯克。他总是和希区柯克联系在一起。他们一起完成了七部电影，包括几部绝佳的片子，像《擒凶记》、《迷魂记》、《西北偏北》和《惊魂记》。大多数人大概都知道那段不到六十秒的尖叫般的弦乐，那是在臭名昭著的洗澡场景中，即诺曼·贝茨刺杀了玛丽昂·克兰的那场戏。杰克·

苏利文在《高等教育纪事报》上发表过一则纪念赫尔曼百年诞辰的评论，称那个时刻为“好莱坞的原始尖叫”，没有人能说得更好了。不过，从很多方面讲，他是在其他作品中达到了巅峰，尤其是《迷魂记》，该片的主题曲中始终隐隐涌动着恐惧，还有《西北偏北》，主题曲以恰当的比例混合着不祥之兆、危险和古怪。导演和作曲家有时以不融洽而闻名，然而他们在银幕上的合作看起来非常和谐。即便如此，如果只将赫尔曼称为“希区柯克的音乐人”，就会大大低估他实际的涉猎范围和他的伟大。

那么斯皮尔伯格的音乐人是谁呢？这位带给我们印第安纳·琼斯和吃人鲨鱼的导演，一直和约翰·威廉姆斯合作，只有两部电影例外。因为和斯皮尔伯格以及乔治·卢卡斯的关联，我们有时一想到威廉姆斯，就觉得他是那个在史诗冒险电影中调大音量的家伙，这在某种意义上是对的。哪怕他除了《大白鲨》中那段颤动人心的鼓声和《星球大战》中的帝国进行曲之外什么都没做过，也依然会在很长时间内被人们铭记。但他也为这些电影的其他部分配乐，还为以下电影配过乐，比如“哈利·波特”系列，《林肯》，《猫鼠游戏》，《幸福终点站》，《安琪拉的灰烬》，《小鬼当家》，还有那些有关恐龙、鲨鱼、宇宙飞船和隐藏的宝藏的电影。我们该对《林肯》、《外星人

E.T.》和《辛德勒的名单》的配乐说什么呢？那位作曲家的涉猎范围真是令人惊奇？他把握了电影的精髓？他能做到任何想做的事？是的，还能做更多。在很短的时间内，他就能从虚无缥缈的哈利·波特主题曲《哈利的奇妙世界》转变到伏地魔主题曲，就像这是世界上最自然不过的事情。当他给《辛德勒的名单》配乐时，选择了一种贫乏的、几乎只有骨架的小调，以及非常简单的配器。这首主题曲几乎成了伊萨克·帕尔曼的小提琴独奏，而该曲的大部分确实是独奏，偶尔才有微弱的伴奏。这几乎是在表明，任何装饰过度或丰富的音乐都不适合这个故事。将夸张留给纳粹，威廉姆斯只带给我们干净、简单和悲伤，一支献给迷失世界的挽歌。

的确，有些作曲家“了解”特定的导演。埃里克·康戈尔德为迈克尔·柯蒂斯导演的那些具有代表性的电影配过乐，例如《铁血船长》、《海鹰》和《侠盗罗宾汉》。想想看，或许康戈尔德真的了解埃罗尔·弗林。有些作曲家似乎最适合某种特定的类型。莫里斯·贾尔看起来尤其适合宏大震撼的史诗，如《阿拉伯的劳伦斯》、《日瓦戈医生》和《霸王铁金刚》。你想要响亮的音乐？贾尔就是你要找的那个人。其他作曲家也能和别人合作做各种音乐，他们也确实这么做了。杰里·戈德史密斯为一九六六年的《圣保罗号炮艇》、

一九六五年的《再生缘》、一九六八年的《人猿星球》、一九七〇年的《巴顿将军》、一九七八年的《纳粹狂种》、一九七四年的《唐人街》、一九八七年的《篮坛怪杰》、一九九七年的《洛城机密》和一九九九年的迪士尼动画电影《花木兰》等作品做的配乐，都获得了奥斯卡奖提名。先消化一下这些信息吧。你头疼了没有？而令他获得奥斯卡最佳配乐奖的唯一一九七六年的《天魔》一片。想不通吧！或者还有亨利·曼西尼的例子，他在全盛时期创作过大量的作品，但也许会因为一首主题曲被大家记住，那就是一九六四年《粉红豹》中爵士风格的慵懒小调。据我所知，这是有史以来第一支催生了一部卡通片的真人电影音乐，尽管出现在片名上的那只酷酷的粉色大猫也可能与此有关。更为专业的是马文·哈姆利奇在一九七三年的《骗中骗》一片里，对斯科特·乔普林的拉格泰姆音乐元素的运用，尤其是《表演者》那一段。到底是什么原因，让一个人在看到某个关于大萧条时期的一群白人骗子的故事时，想到要用一位三十多年前的黑人作曲家的拉格泰姆音乐作为配乐？只有两个答案：疯狂和天赋。我会选择后者，因为那支配乐像手套一样适合那部电影。之前谁能料到呢？只有哈姆利奇自己。

到现在我们都是谈论配乐和主题曲，也就是专门为某部电影创作的音乐。但在过去的几十

年里，还存在另一种趋势：从其他来源借用曲子，主要是源自流行广播中的音乐。一直都有利用流行歌曲甚至是古典乐或爵士旋律的电影。电影《一个美国人在巴黎》是围绕格什温^[1]的交响诗打造的，这可能让它成了此类电影的鼻祖。但我们讨论的是不太一样的东西，那些也许会称其为“点唱机”或“一堆唱片”的电影。在劳伦斯·卡斯丹一九八三年的经典之作《心寒》中，一群三十岁左右、以前是嬉皮士激进分子的家伙，在一位自杀的同伴的葬礼上重聚，他们现在都变得不再激进，但心中拒绝承认各自的生活出了问题。凯伦许诺要在葬礼上演奏去世的伙伴最喜欢的一支曲子。她肃穆地坐下来开始演奏，管风琴的乐音也同样肃穆，我们很快就意识到这是《你不能总是得到你想要的》^[2]，过了一会儿，管风琴给滚石乐队原曲中漫不经心的吉他演奏让路。这是个非常滑稽的场景，当悼念者们意识到的时候，他们的眼泪变成了大笑和互相打趣。整部片子里，卡斯丹带来了密歇根的大学生在二十世纪六十年代后期到七十年代早期听到的音乐，从三犬之夜合唱团的《与世界同乐》到史摩基·罗宾逊的《我的泪痕》，再到普洛可哈伦乐团的《苍白的浅影》。他也不是第一个这样做的人。从反主流文化的电影（一九六九年的《逍遥骑士》或许是第一次真正努力的尝试），到一九七〇年的《草莓

宣言》（一个音乐超过电影的令人警醒的例子），到战争电影（一九七八年的《荣归》），再到，嗯，相当奇怪的片子（一九七一年的《粉身碎骨》），好莱坞相当公平地让现代音乐融入了电影。但《心寒》指出的是，这种技术可能最适合怀旧。你怀疑吗？那么我有一个问题要问你。

一九六二年的时候，你在哪儿？

是的，我知道你们大部分人在哪儿，或者不在哪儿。这个问题是一种反问，来自一张电影海报。提出这个问题的电影是由一位叫乔治·卢卡斯的默默无闻的年轻导演拍摄的，那是在达斯·维达之前，在一切的一切之前。其中一位演员是同样默默无闻的哈里森·福特，他后来将成为卢卡斯和斯皮尔伯格最喜爱的耍枪和皮鞭的人。但这个时候，他只是一个开改装车的飙车党。这部电影就是一九七三年的《美国风情画》，里面有各种各样的未来之星，像辛迪·威廉姆斯、理查德·德莱福斯、查尔斯·马丁·史密斯、麦肯兹·菲利浦斯、保罗·勒马特等。实际上，其中只有两个名字出现在了演员表里。主演之一是朗·霍华德。这是一部具有突破性的影片，令他走出了《安迪·格里菲斯秀》，后来拍出了《快乐时光》。不过，真正成就《美国风情画》的是沃夫曼·杰克，他在该片中

扮演他自己。一位美国最著名的DJ，偏偏扮演了一位DJ。他好像有特异功能，某种类似克力文·李托在《粉身碎骨》中饰演的“超级灵魂”一角具有的能力，这位打碟的人和巴里·纽曼扮演的因吸毒而兴奋的司机瓦斯基之间有种神秘联系，给他发送了改变路线的信息，并为瓦斯基带来了意外的灾难。沃夫曼·杰克好像也预知了片子里的漫长夜中会发生什么，在每个时刻都搭配了无比合适的唱片。这些唱片不都是一九六二年的，涉及的范围从一九五四年比尔·海利与彗星合唱团的《围着时钟摇摆》、一九五七年巴迪·霍利的《总会有那一天》，到“布克·T和M.G.s”乐队的《大葱》（这首歌确实是一九六二年的作品），以及一九六四年海滩男孩乐队的《整个夏天》。每个人都参加了这场盛会，除了猫王，因为他的版权太贵了。这部电影还因为没有一首原声音乐在当时独具特色。当制片方（环球影业）付清所有音乐版权费用之后，已经没有资金为电影创作和演奏新的音乐了。这也不错。新曲子可撑不起这种场面。

《美国风情画》真正特别的地方是，所有音乐大概是第一次从广播设备里播放出来的，让角色们可以听到。这不是我们的电影配乐，是他们的。这意味着音乐能给他们的经历增添色彩，他们也可以和音乐对话，就像约翰·米尔纳（勒马特

饰) 针对海滩男孩乐队说的: “我讨厌那些臭冲浪的。”你可以赞成或反对他的评价, 但它有利于对角色的揭示。相比之下, 当《豪勇七蛟龙》的主题音乐响起时, 尤·伯连纳饰演的克里斯听到的只有马蹄声。

让我们再多想一个(或者两个)关于电影中的音乐的例子。我几次提到过《了不起的盖茨比》的两个主要改编版本, 分别是一九七四年版和二〇一三年版。这里有个你大概从未问过自己的问题, 但总得有人问: 如何将那个纵情狂欢的时代的声​​音传达给五十(或者八十)年之后的观众? 答案可能会有很多, 但两部电影只有两种选择。在较早的雷德福与法罗主演的版本中, 音乐人纳尔逊·里德尔扮演了音乐选择者的角色, 选取了不同年代的音乐, 并用自己作的曲子将它们连接起来。在由莱昂纳多·迪卡普里奥和凯瑞·穆丽根主演的晚近的版本中, 巴兹·鲁曼和Jay-Z选择用当代音乐来带动情绪, 而不是真正属于那个年代的乐曲。实际上, 片中有个做出让步、选择了那个年代的音乐的例子, 即格什温的《蓝色狂想曲》, 而它响起时几乎让人感到时空错乱。另外, 这部电影中的音乐是由Jay-Z、碧昂斯、André 3000、威廉姆·亚当斯、艾米·怀恩豪斯、布莱恩·费瑞、杰克·怀特、拉娜·德雷、艾梅丽·桑德、“弗洛伦丝与机器”乐队及另外一些当代红

星创作或表演的（其中有人既创作又表演）。嘻哈、摇滚、流行音乐和当代摇摆乐的混合，听起来一点都不像菲茨杰拉德夫妇会在爵士时代听到的音乐，但它传递了一种感觉，让人觉得那个时代被召唤回来了。将两版电影处理音乐的方法一对比，便产生了一个问题：哪种才是对的？真相是并没有对的答案。行之有效的方法就是对的方法。无论是我还是别的什么人，都没法告诉你哪种更好。我可以告诉你自己的想法，但那只是对我来说“更好”的。唯一能确定的方法就是自己去看电影，更重要的是自己去听。

音乐通常能告诉我们某个时刻或场景的意义，还能告诉我们许多个时刻是如何连接在一起的。在二〇一四年的《透纳先生》中，我们看到画家J. M. W.透纳（蒂莫西·斯波饰，他还饰演过“哈利·波特”系列电影中伏地魔的追随者）在学院同事面前用上所有的激情画了一幅航海图。他喷出新鲜颜料，撒上彩色粉末，用画刷又点又涂，之后一次次地用指甲将刚画上去的还潮湿的颜料向上抹，其他人都越过他的肩膀看着这一切，显然想看看他将在同事面前创作出怎样令人印象深刻的作品。在他画画的时候，盖瑞·叶尚的配乐以一段激昂的弦乐来烘托他的激情。影片立刻切换到了白垩色的峭壁——和我们刚才看到的画家正在涂抹的部分颜色相同——那是在马尔盖

特^[3]，离更洁白更有名的多佛白崖不远。摄影机摇动镜头，越来越近，越来越低，令灰色的峭壁离我们更近，而在前景里，透纳正以他独特的步伐前行，那是一种介乎行军和瘸着腿走路之间的姿势。随着这个场景的开始，一支更温柔的主题音乐响起，但在最初那几秒，激昂的大提琴在消失之前形成了一种低音。其含义是明确的：透纳正在远离他的职业和社会地位带来的喧嚣，渐渐习惯一种更宁静的节奏，像是风景正在涤荡他先前的激进态度和好胜心。叶尚的配乐并未广受赞誉，尽管被提名多种奖项，包括奥斯卡奖。在传统主义的批评家看来，它的主要缺点是听起来不够像电影音乐——没有大的起伏，没有宏大叙事，也没有呼应该片十九世纪的故事背景。他只用了最少的配器，运用了萨克斯风合奏——电影最初的几个音符是一支超高音萨克斯风吹出来的，它的出现像一个惊喜，如果你也有相同的感受——还有一首包括低音提琴的弦乐五重奏，因为配乐依赖于不和谐的爵士乐风格的主题曲。然而正是这不寻常的音乐元素，诠释出这样一个不同寻常的男人。

音乐还突出了情节和主题元素。更早些时候，我们看到透纳急匆匆地爬上学院的楼梯，此时的配乐是一阵气势汹汹的定音鼓。传递的信息

很清楚，这块空间是个战斗区域。事实也正是如此，我们一次次地看到互相竞争的艺术家们彼此中伤、诽谤和爆发怒火。在某个关键场景中，透纳突然看似冲动地将鲜明的红颜料加进了原本是中性色调的画，这招致了非议。他在干什么？他终于失去理智了吗？透纳的举动是冲动的，但同时也有所打算，为了胜利才这么干的。你看，红颜料不是他的，那是他的同事兼敌人约翰·康斯特布尔的。透纳那幅更小的、看起来已经完成的画摆在了康斯特布尔更宏伟的画作旁边，康斯特布尔还在继续作画，添加红色的斑块。透纳拿起康斯特布尔的画刷，用大块的红点毁掉了自己的作品，之后他立刻离开了大厅。这一举动令旁观者迷惑不解，但康斯特布尔没有迷惑，他厌恶地穿上外套，说透纳“开了一枪”，那些困惑的旁观者很快否定了这一点。但透纳确实是开了一枪。离场许久之后，透纳重新回到屋子里，在那个污点的上半部分画了一条弧线，又擦去了污点的下半部分——“污点”原来是水里的一个浮标。他精湛的战略胜利了。

电影音乐的成功几乎从来不关乎音乐本身的品质。一些精彩的歌曲被浪费在了蹩脚货身上，它们没帮上忙，有时候仅仅突出了电影其余部分的不足之处。另一方面，某些劣质音乐拉低了电

影的格调，否则这些电影兴许会成为典范。还有些时候，无论电影和音乐各自的品质如何，搭配在一起就令人遗憾。举个例子，你说说《虎豹小霸王》中的那首《雨滴不断落在我头上》到底有什么用。伯特·巴哈拉赫是伟大的流行歌曲创作者，尽管这首歌是否也在他的伟大作品之列是另一回事。然而这个问题无关紧要，在电影语境中，那首歌就是错的。在当时的广播节目中，它是一首适合使用的歌曲，但当布奇骑着那辆新奇的自行车绕着农场转悠的时候，那首歌就不合适了……哦，天啊。与之相似，某些配乐或单独的乐曲用在其他地方也许很好，但在它们要为之服务的电影中却用错了。另一方面，有些乐曲的旋律仅仅算是合格，有些本身并没有多出色，比如《卡萨布兰卡》中的《时光流逝》，被电影采用前在相当长的时间里都不温不火，但因为被用到合适的位置上而成了神来之笔。你看，问题从来都不仅仅是音乐够不够好，而是音乐是不是让电影变得更好了，而你知道答案应该是什么。

家庭作业（短暂打个岔）

关于电影是如何运作的，你想了解更多的事情吗？这是我的建议，研究一下。假设你想学习更多有关演员和表演的内容，比起随机地看一堆

电影，假设里边全都有表演（确实如此，不过……），你不如选择一位演员，追踪他在许多部电影中的表演。如果可能的话，找几部不同类型的电影。具体是哪位演员并不重要，所以选择一位你喜欢的就好。杰昆·菲尼克斯、斯嘉丽·约翰逊、布莱德利·库珀、詹妮弗·劳伦斯都行。见鬼，去搜集一下布莱德利·库珀和詹妮弗·劳伦斯共同出演的电影，看他们在不同的故事背景中是如何互动的。我是在看二〇一二年的《饥饿游戏》时想到了这项练习，之前我看了二〇一三年的《美国骗局》和二〇一二年的《乌云背后的幸福线》，虽然没按先后顺序来。我最初的想法是，这个年轻女演员戏路很广。当然，我的第二个想法是，她只在这部电影里用了百分之二的功力。总体上，这些电影展示了她能凭借眼睛、嘴巴、肢体和声音将人物演活的本事。嘿，也看一部她参演的X战警系列电影吧。没人说家庭作业不能有趣。或者，你也可以选择同样的角色，观察不同演员如何诠释，比如朱莉·克里斯蒂和凯瑞·穆丽根在《远离尘嚣》中扮演的芭丝谢芭·埃弗登，或是葛丽泰·嘉宝和凯拉·奈特莉饰演的安娜·卡列尼娜。比起演员和角色，更重要的是培养观察分析演技的视野。《亚当的肋骨》、《帕特和麦克》和《猜猜谁来吃晚餐》中的赫本和屈塞？当然，他们都很棒。《逃亡》和《盖世枭雄》中

的鲍嘉和白考尔？你会看得很开心的。

等你看够了演员，就可以转向其他方面。去观看一位摄影师或导演，或是任何吸引你的演职人员的作品。你能学到很多。关于作曲家呢？试着只听不看，或是在电影配乐提示你看的时候才看。我很喜欢这么对待伯纳德·赫尔曼。你当然不能让对白闭嘴，但没关系，只要你的眼睛看着别处，就能更好地聆听音乐。可以做你喜欢的任何事，只是请不要在看《绿野仙踪》的时候听《月之暗面》^[4]。关于电影，你肯定不是什么都想学一学，除非你有别的动机，那我就没法帮忙了。

关键是，你需要学习关于电影的东西和电影中你喜欢的东西。我们眼下已经明确了一点，就是你确实喜欢它们，而且想了解更多关于它们的事。我只是认为，你应该以最适合你的方式来做这件事。那将带给你最大的乐趣，这是电影真正的意义所在。

^[1]美国著名作曲家，代表作有《波吉与贝丝》《一个美国人在巴黎》。

^[2]滚石乐队的一首歌。

^[3]英国肯特郡海港，避暑胜地。

[4]平克·弗洛伊德乐队1973年的摇滚乐专

辑。

18

形象化地说

学生最喜欢的问题是，这是一个象征吗？

老师最喜欢的问题是，你是怎么认为的？

但它可能不是一个象征。想想隐喻、转喻、提喻，或是其他种种修辞方法。还有很多准确说来不是象征的选项。像其他文学形式一样，电影也大量动用了我们的形象思维。与其说我们理解象征和隐喻，不如说我们能领会它们，当它们在一种媒介中转瞬即逝时，能领会已然足够。那么，那些形象的事物嗖嗖地从视网膜前闪过时，我们应该如何看待它们呢？

我们之前提到过形象，并且总结道，电影是一百二十分钟（会有小的误差）的形象，成千上万的形象，但它们并不能全部植入我们的记忆。

不过，我们有别的问题：那些形象如何变成更多的东西，代表比它们本身大得多的东西？为了了解这个过程，我们得从几个例子谈起。

在《冬狮》中，我们或许只会注意到一两支蜡烛。没什么可大惊小怪的，对吗？那是一一八三年，爱迪生还要好多年才出生。那时候唯一的光源就是各种形式的火，比如壁炉、火把、太阳、蜡烛。确实如此，不过蜡烛接二连三地出现。我提到的那些蜡烛得到了摄影机的宠爱和关注。比如说，我们之前考察过亨利和埃莉诺关于壁炉的场景中，显著位置有一张桌子，上面摆着三样东西。对我们来说，其中重要的两件是一根大蜡烛和一个沙漏。前边的场景中，艾莱丝点燃了烛台上的几根蜡烛，而吸引我们注意的那根蜡烛上标有刻度，显然是标记时间的一种方式。艾莱丝点燃的蜡烛，还有桌上那根蜡烛及沙漏，都提醒着我们时间的重要性，即便当时的社会还不依赖手表和手机来判断时间。这就是刻意安排的形象。既然这是一部关于时间流逝、死亡迫近的电影，蜡烛的作用就不仅仅是照明了。时间在慢慢耗尽，他们的时间有限，埃莉诺的自由时光几近结束，艾莱丝作为亨利最喜欢的情妇的时间或许也在慢慢耗尽。对于了解剧中人历史的人们来说，亨利自己的时间也是如此，他注定要与他在片中折磨过的那几个儿子陷入战争。有非常多的

可能性，我们如何对待、选择或忽略那些可能性，很大程度上取决于我们自己。影片的创作者们将形象呈现出来，无疑是为我们的理解方式提供了暗示，但观众才能最终决定它们的重要性。

有时形象太明显，暗示的意义有点过于呼之欲出了，我们几乎想忽略它们。但我们不能。在《安妮·霍尔》中，伍迪·艾伦饰演的痴迷于性的艾尔维遇上黛安·基顿饰演的安妮时，明显总是拿着长长的东西，比如他们初次见面时网球拍的把手，在海边别墅里，他们捉龙虾时用的船桨，这些都只能被理解为生殖器。这部电影可是在第一个重要场景中就引用了弗洛伊德。那么，你还能如何理解这样的比喻？尽量不要脸红吧。

既然我们在讨论那些值得脸红的时刻，那就让我带你们穿越时间，去遥远的电影史中，抵达性出现之前的阶段。好吧，并没有这样的阶段。几乎早在卢米埃尔兄弟拍摄工人离开工厂的片子时，风流韵事和性就是人们关注的东西了。在默片时代的晚期和有声电影时代的早期，我们可以说，这种趋势在电影银幕上愈演愈烈。而许多银幕之外的性丑闻使好莱坞在美国大部分地区的名声越来越坏。随后，越来越多的人要求打击不体面的电影，于是哈定总统^[1]的邮政署署长威尔·H·海斯建立起了一个审查机构，并以海斯的名字命

名。事实上，海斯受到了很多不公平的指责。他只负责了几年时间，之后便让位给更顽固的约瑟夫·布林，但《电影制片法典》被永久地称为“海斯法典”，这个执法部门也被叫作“海斯办公室”。

我们为什么关心这种事？因为这个办公室以及它代表的对电影的先期审查，比美国电影史上任何单纯的因素都催生了更多的比喻。《马耳他之鹰》中，在某个时间点，斯佩德和布里奇·欧肖内西之间显然要发生点什么事。我们看到她坐在窗前，那是晚上，他弯下腰亲吻她。接下来我们看到阳光从同一扇窗户照进来，风吹拂着窗帘。我清楚地记得，我在二十世纪八十年代讲授这部电影的时候，不得不向学生们解释窗帘意味着什么。他们在一九六六年之后才到能看电影的年纪，因此可以预见，他们认知中的电影里的性行为就是性行为本身。但在之前的大约三十年间，性看起来并非如此。海斯法典禁止在片中呈现裸体和性行为，还有其他被视为冒犯或无礼的内容，例如犯了罪却能逃脱法网，或被枪击中后鲜血直流，所以电影制作者们找到了变通的方法。有些事实当然无法变通，比如双人床。顺便提一句，电影《瘦人》中刚结婚不久的尼克和诺拉睡在两张单人床上。没完没了地抽烟、喝酒和严重宿醉在电影审查人员看来都没问题，但结了婚的人睡在一张床上，即便只是为了睡觉也不行。没

什么好意外的是，拍电影和看电影的人都很清楚，只要世界上还有男人和女人（其他的组合过了更长的时间才被大家接受），他们就会时不时地有些小动作，只是不能放映出来而已。然而银幕上有很多其他东西上演，看似不是性行为，却是加密处理过的性行为。在微风中摇摆的可不仅仅是窗帘，还有个老套路我们都知道，即便一时不确定在哪里见过它，那就是海浪拍打沙滩的情景。最著名的一个例子在一九五三年的《乱世忠魂》里出现，片中凯伦·霍姆斯（黛博拉·蔻儿饰）和米尔顿·沃登中士（伯特·兰卡斯特饰）在沙滩上翻滚、亲吻，一个浪花拍向了他们。他们往沙滩高处跑，再次躺下和亲吻，然后我们看到了另一个浪花，而她说：“没有人像你这样亲过我。”那个吻可不得了，即便没有性爱之后恍惚的眼神和声音，那个吻中也有这些。多举些不同的例子吧，导演托尼·理查德森在一九六四年的《汤姆·琼斯》中，让汤姆（阿尔伯特·芬尼饰）和沃特斯女士（乔伊丝·莱德曼饰）吃了最性感的一顿饭，他们隔着饭菜对着彼此眉目传情，大声地吃喝。不过，要说简单粗暴，冠军必然属于烟花，那是希区柯克在一九五五年的《捉贼记》中使用的，他当时想暗示约翰·罗比（加里·格兰特饰）和弗朗西斯·史蒂文斯（格蕾丝·凯利饰）之间发生了点什么。那是暗示性的，没错。我最喜

欢的内容在《西北偏北》临近结尾时出现。在一个伟大的奇迹中，希区柯克（又是他）让罗杰·桑希尔（还是格兰特饰演的）和伊芙·肯德尔（爱娃·玛丽·森特饰）吊在拉什莫尔山上，死死地攀着岩壁以求活命。前一个镜头还是罗杰告诉伊芙要坚持住、爬上去，下一个镜头就天衣无缝地切换到他在山崖边的脸，他一边说着“来吧，桑希尔太太”，一边把她拉到了二十世纪高级快车的卧铺上，然后镜头切到了火车呼啸着开进隧道的场景。这还真微妙。当然，这是电影审查制度时代的末期，而希区柯克是在挑战极限。

同一年，一九五九年，奥托·普雷明格的《桃色案件》涉及了强奸和谋杀，而约瑟夫·L·曼凯维奇导演的《夏日惊魂》则讲述了一个为同性恋邂逅买单的故事。有意思的是，这些电影在被要求删减内容后得到了上映许可，但那部并没有得到许可的电影最为沉重地打击了审查体系。就在那一年，审查制度迎来了最响亮的一击，来源是

《热情似火》，一部轻佻但算不上堕落的喜剧电影，片中两位音乐家在目睹了一场屠杀后，只能穿着异性的服装来躲避暴徒。海斯办公室拒绝发给这部片子上映许可，但涉足禁区的人继续大量涌现。来吧！托尼·柯蒂斯、杰克·莱蒙，还有玛丽莲·梦露？丧钟终于在一九六六年敲响，伴随着米开朗基罗·安东尼奥尼《放大》的放映，该片坦

诚地处理了和性有关的问题，还以瓦妮莎·雷德格瑞夫赤裸上身的加长片段为特色。它也得到了大量乐意观看的观众的支持。这部影片还主打青年文化、卡尔纳比街的时尚风潮，而且有雏鸟乐队加盟总不是坏事，除非你是道德警察。无论如何，当我的学生们在一九八六年前后遇上我的时候，审查已变为古老的历史，他们都不知道该如何破译那些老电影。

需要说明的是，并非所有隐喻都是关于性和性别话题的。电影常常使用比喻、象征以及其他各种修辞手法，和其他种类的文艺作品一样。举个例子，雨告诉我们的往往不只是外边很潮湿。例如在《艺术家》中，乔治·瓦伦汀的海报掉到了阴沟里，如果不是当时下着雨，那张海报还躺在水里的话，就会有不同的意义。电影放大了颓废的感觉。《与安德烈晚餐》、《芭比特的宴席》或《死者》中的集体就餐场景都带着对圣餐仪式的暗示，或是遵守或是违背了文学作品中的同类描述。事实上，由约翰·休斯顿拍摄的《死者》巧妙地抓住了詹姆斯·乔伊斯原著中描述的意义。而电影如何实现比喻意义呢？总体而言，用和其他艺术媒介大致相似的方式。我们从形象、动作和环境开始。一张雨天里掉在街上的海报。一群老朋友和熟人围坐在餐桌边。从那里开始，问题主要在于观众们如何看待呈现出来的形象，以及导

演和摄影师如何呈现它们。摄影机有没有停留在这个形象上？有没有聚焦于它而排除了周围的事物？或者只是顺便拍下了它？照明设备如何影响形象？背景音乐呢？有些元素在小说、诗歌和戏剧中很常见，但另一些则专属于电影，你无法在其他地方复制。

这是其中一个例子。有一把小提琴漂浮在一条河上。这当然不是你每天都能看到的東西。罗兰·约菲一九八六年那部精彩的影片《战火浮生》中就有这样的情境，小提琴被一只棕色的小手从河里拽了出来，那只小手属于一位光着身子的瓜拉尼族女孩。她带着小提琴走到一架独木舟边，独木舟里满是同样光着身子的瓜拉尼族儿童，然后他们开始往上游划船，回到了雨林中。听上去几乎是天堂了，是不是？只不过这并不是伊甸园，而是一次毁灭性的传教活动。在一七五八年前后，正是西班牙人和葡萄牙人开发亚马孙流域边缘地带的鼎盛时期，教会和有钱人联合起来屠杀印第安人和祭司，扩张蓄奴区的利益。这部电影是一个奇迹——剧本由剧作家罗伯特·博尔特撰写（博尔特还创作过《全年无休的男人》《日瓦戈医生》《阿拉伯的劳伦斯》的剧本），配乐大概是埃尼奥·莫里康内创作过的最好作品，由杰瑞米·艾恩斯和罗伯特·德尼罗精湛演绎。它可能是一部前所未有的好电影。尽管赢得了戛纳电影节

金棕榈奖和奥斯卡最佳摄影奖，但这部电影几乎没有收回成本。以上的细节会告诉你，这是一部难懂的片子，然而并不能阻止真正对电影艺术感兴趣的人。

回到我们的小提琴上。漂浮的小提琴和它被捞上来都只是形象。我们具备必要的知识赋予其意义，博尔特和约菲知道我们会这么做。举个例子，我们知道这部电影以之前的传教士开场，他尝试过让瓜拉尼人改变信仰，但没有成功。他被绑在十字架上从伊瓜苏大瀑布冲了下去。我们知道加布里埃尔神父（艾恩斯饰）冒着极大的危险传教，想让瓜拉尼人改变信仰，他被人们接受和敬爱，甚至得到了崇拜。我们还知道那把小提琴是这位被谋杀的教士的护身符，它被孩子们带到了上游，带进了他们的世界，而不是被冲下瀑布。孤立地看，这个场景告诉我们的很少，只表达了这个地方发生了非常糟糕的事情。但在电影的上下文中，它的意义相当丰富。

电影中有一种特殊的形象表达法，与角色及与之相关的物件有关。举个例子？当然，试试这个——这里有四件物品，你可以根据它们说出相应的角色：紧身上衣、宽短裤、圆顶窄边礼帽，还有手杖。那是谁？你想不出一个名字吗？当然，你想不出来，因为这样的名字不止一个。但

如果你超过了一定年龄（我猜大概是十一岁），即便从来没看过黑白电影，更不用说无声电影，你都可以认出这些物件属于查理·卓别林的小流浪汉，并且表明了角色的特征。我们还可以在他的装扮上增添几件护身符，主要是特大号皮鞋和小胡子，但会让问题变得太容易。从某种意义上说，他在马克·森内特一九一四年在启斯东电影公司拍的喜剧《威尼斯儿童赛车》中，已经形成了自己的银幕形象，之后一直保持着这种形象，拍摄了许多部无声短片以及一九三六年那部一部分有声的杰出作品《摩登时代》。他凭借影片中那些不朽的形象（一九二一年的《寻子遇仙记》，一九二五年的《淘金记》，一九二八年的《大马戏团》和一九三一年的《城市之光》）偷走了观众们的心，往往也赢得了片中女孩的心，尽管在最著名的一九一五年的《流浪汉》（主角与片名同名）中，他一而再再而三地救那个女孩，结果却输给了她的未婚夫。这个角色的一部分魅力来自于他并不是总能一成不变地赢。

当然，这四个因素不仅赋予了这个角色身份，它们定义了他。

问：有一个也许看起来很蠢的问题，但我们需要问一问——你怎么判断某个人是不是牛仔？

答：别看牛。看他有没有马。

问：（但愿这个问题稍微没那么愚蠢）
你怎么判断他是哪种牛仔呢？

答：看他穿着什么衣服？

没错，第二个答案或许是在以问题的形式作答，但它是一个答案。也许没有哪种电影类型比西部片更按照固定套路来拍摄。像好人戴白帽子，坏人戴黑帽子，诸如此类。至少他们在汤姆·米克斯是好人的时候这样做。后来事情变得有点混乱，但正是基本原则的存在允许甚至导致了这种混乱。

我更感兴趣的是特定影片中几个特定的牛仔。特别是这个牛仔——肖恩。艾伦·拉德在一九五三年的经典西部片《原野奇侠》中扮演主人公肖恩，他的装扮定义了这个人物，而且他拥有的装备很豪华。肖恩是一位带着枪的花花公子，穿着带鹿皮流苏的夹克衫，皮带上拴着带银色花饰的枪套，插着镀银镶珍珠的左轮手枪。只有他的帽子差不多是白色的，上面有不少磨损。

他主要的对手杰克·威尔逊戴一顶黑帽子。在你看来，这偶然吗？我也觉得并不是偶然。

第一部真正伟大的黑帮电影，是梅尔文·勒罗

伊导演的一九三一年的《小凯撒》，这部电影令爱德华·G·罗宾逊成了明星，但之后的几十年里，他在该片中矫揉造作的演技都是模仿艺人戏仿的对象。罗宾逊饰演的里科大部分时间都在冷嘲热讽，而且说话的时候有滑音，把“耶”说成“咩”，紧随其后的通常是声调上扬的“你看”。你不是非要变成瑞奇·利特尔^[2]才能模仿扮演无赖的罗宾逊，尽管他模仿得非常不错。北美每个校园里的七年级学生都能做到。勒罗伊在这部电影里要完成艰苦的工作，试着将里科描绘得十分危险，而且不是会让人敬畏的那种危险。没错，他很暴力，但有一点缺乏男子气概，或许不止一点点。他对最好的朋友即将离开帮派感到不安，像大多数人失去爱人时会有的样子，而这种感情完全是单向的。还有他装扮自己的方式。有两个物件成了他的标志，首先是他的左轮手枪，这说得通，毕竟这个家伙是混黑帮的。另一件呢？一把梳子。更糟糕的是，他用梳子的时候比用枪的时候还多。他是个四处晃荡的花花公子——穿着时髦，非常关注外表，打扮得很漂亮——因为他是个想要提升地位的人，即便是以无赖的形象做到这一点。但梳头是紧张时刻的一种条件反射，还暗示了一种没有男人气概的强迫症（在一九三一年前后）。电影显然将那把梳子用作了字幕卡（老电影中间常常出现的带有文字的卡片），勒

罗伊看似是在减少他身上危险的感觉或是嘲笑这个暴徒。有关他是同性恋的潜台词似乎足够明显了，尽管主要是推测。W.R.伯内特（电影改编自他的书）对这个改编明显很不满意。他笔下的里科对女孩很感兴趣，是个阳刚的男人。电影里的角色却不是这样，伯内特觉得他的意图被违背了。作家也许有些生气，但观众们都很兴奋。即便在五十年后，我的学生们还在嘲笑里科的矫揉造作，即便他们承认电影在其他方面令人紧张。他是危险的，但也有点愚蠢和自负，不是能成为阿尔·卡彭^[3]的材料。

现在，来说说真正的危险。一顶看上去经历过战争的平顶阔边毡帽如何？好吧，它没有增加太多危险感。浓重的胡茬或是一撮小胡子呢？还是不够。被嚼过的雪茄烟看起来和那顶帽子一样糟糕？我们排除了一些选项，但范围还是很广泛。好吧，一件斗篷怎么样？现在说到点子上了。这样的组合描述了一位角色，或者是三位角色，因为他出现在三部影片中。他没有名字，但或许会对一把美金有反应。事实上，我们也是在那里认识他的^[4]，这个没有名字的男人最早出现在赛尔乔·莱昂内被称为“美元三部曲”的作品中。他是个衣衫褴褛的角色，与传统的牛仔英雄毫无相似之处，至少你从艾伦·拉德饰演的肖恩身上找

不到什么相似的地方。实际上，我会将他形容为与肖恩正相反的人物。在西部片特定的子类型中，他们都是复仇天使，尽管我们现在要说的这个家伙很难被看作天使。他没有鹿皮流苏，没有油光水滑的外形。他的柯尔特决斗者转轮手枪和手枪皮套看上去都用旧了，非常旧了。艾伦·拉德的那些物件都是崭新的。作为某种信息，无名男人的扮演者伊斯特伍德将在电视剧《皮鞭》里穿过的靴子、枪和帽子带过来了，但他在《皮鞭》里要整洁得多。他走进镇子时骑的不是一匹闪闪发亮的骏马，而是一头骡子（好吧，那其实是一匹马，但它本该是头骡子的，有人猜测是选角时出了问题）。而斗篷和下边的羊毛背心看上去，嗯，就像是住所一样。那个男人就像住在这两件衣服里。

这些东西没有一件仅仅是道具或某种象征。它们并不只是装点门面用的，而要参与到行动当中。显然，左轮手枪在众多打斗场景中扮演了主要角色。它很少只开一次火。斗篷掩盖了许多罪恶。我们的主角从不在斗篷外面开枪，枪永远都不会露出来。在《黄昏双镖客》里，斗篷下边还藏着一件厚重的金属护胸甲，能挡住对手的来复枪子弹，让无名男人在战斗中占得优势。那种优势并不是压倒性的力量，而是他用斗篷作遮挡，由此制造了充满意外、焦虑、怀疑的氛围，也制

造了笑点。小雪茄也有好些作用。无名男人用它在银幕上做了很多事，他在等待对手听懂自己的话或是对手陷入紧张的时候，会把小雪茄从嘴里拿出来，有时还会吐掉一小片看不见的烟草。它能暗示时间的流逝，因为它总是被抽了一半的状态。当需要制造爆炸的时候，它还能点燃一两根导火线。它能根据需要吸引或分散注意力，或许是电影历史上最要人命的雪茄。那顶帽子也有很多功能，从挡住阳光到挡住射向主人的子弹（这并没有令它的主人高兴）。此外，这顶帽子还讲述了主人的故事，以及它的破烂模样背后的艰苦生活。综合起来看，这是一种很棒的组合，帽子本身几乎就是一个角色了。我们只要看到它，就能了解戴着它的那个人。莱昂内给出了一千种“非正统英雄”形象的模板。想想《法国贩毒网》中的波派尔·道尔，想想《第一滴血》里的兰博。不同的模样，却是同样的概念。

事实上，我们只需要做一些改变，就可以制造出完全不同的效果。丢掉小雪茄，把帽子换成软呢帽，再扔掉斗篷，换上破旧的皮夹克，还有一双同样破烂的系带工作靴。最重要的是，不用爆发力那么强的武器，换成比如一根鞭子。你知道我们要说什么了，对吧？在一九七七年，牛仔已经从西部片中转移到太空片里，当第一部《星球大战》将我们带到遥远的银河系时，哈里森·福

特出色地演绎了一名太空牛仔。说真的，有多少太空飞船的船长会把枪绑在大腿上，像个枪手那样？没人能想到，在四年之后这个故事又顺利地移植到考古学的世界里去，塑造出印第安纳·琼斯。

形象就是一切，正如我们之前说过的。它们也会告诉我们一些事情。但假如形象并不是角色的所有物呢？如果是沙漠、高山或一条河呢？又或者是太阳呢？毕竟，能有人拥有太阳吗？我不这么认为。在电影《透纳先生》的一段乡村插曲中，我们看到透纳在沿着山脊往上爬时俯瞰大海。远处，一座孤独的废弃建筑占据了一个岬角，但他没有抬头看那儿。在他移动到另一头开始下山时，一群野马沿着山脊线在他身后爬了上来，但他并没有注意。他的注意力都在大海上。即便去看电影时还不知道透纳是一位专攻海景的画家，电影情节和其他角色提供的评价（有时是贬义的）也会告诉我们这一点。但这个场景是确凿的证据。无论是建筑还是那些马在其他人手里都是很好的绘画主题，但对沉迷于大海的透纳来说毫无吸引力。

令他着迷的是大海和太阳。在这个场景的一开始，天空低处的太阳穿透云层洒下光芒，形成了朦胧的白色光影，每一个看过他的画的人都很

熟悉这种色彩。他的剪影以站在世界巅峰的姿态穿过太阳：这是他的空间，他的场景。这个场景的高潮部分是，同样的白色阳光从水面上反射出来，在银幕中间形成了一条精彩的白色线条，正如年轻的约翰·拉斯金（约书亚·麦吉尔饰）在另一个场景中评价那些画作的标志性特征时所说的。当摄影机追随着光线，从起点到海滨的终点，它将我们带向了透纳，他所在的位置恰到好处，正在将光线画到自己的速写本上。然后，这个场景以透纳的镜头终结，他再一次站到了山脊上，观察着傍晚最后的光，太阳此时沉到了水平线以下。整个场景中贯穿着孤独的木管乐器的乐音，双簧管或是中音萨克斯以悲伤的、稍微有些无调性的旋律，与居于主流的弦乐相抗衡，增加了孤独感，甚至还增加了透纳与主流社会对抗的感觉，正是这种对抗刻画出了透纳的生活与工作。透纳在低矮的太阳烘托下的孤独剪影在最初的场景中出现，并在整部电影中周期性地重现。每当这个形象出现，比如在此处，我们便记起透纳作为永远的局外人的地位。这个场景也强调了透纳的天才以及他的才华那灿烂的源头。你可以认为透纳的护身符是他的画架或画刷，但他是一位总将太阳或其他同等意义的形象置于画面中心的艺术家，无论它的四周多么黑暗或是混乱。不，我们这位伟大的艺术家是太阳的造物。

正如每一位时尚达人都清楚的，配饰能让一切发生改变。有时候不仅仅在于用了什么物件，还有它们被使用的方式。让我们考虑两种开车进城的情况，来自同一个故事。没有什么大不了的，就是一伙人要从长岛去曼哈顿。可以是任何一伙人，只不过这里是杰伊·盖茨比开着一辆漂亮的黄色轿车带尼克·卡罗威去城里。这两个场景分别出自杰克·克莱顿导演的一九七四年版《了不起的盖茨比》，由罗伯特·雷德福和萨姆·沃特森分别饰演司机和乘客，以及巴兹·鲁曼导演的二〇一三年版，由莱昂纳多·迪卡普里奥和托比·马奎尔出演。某种程度上，这两趟开车进城差不多是一样的——都要经过从郊区过渡到城镇的道路，盖茨比都要拿出“小小的黑山”颁发给他的勋章，讲述他精心编排过的人生故事。但它们是完全不一样的。

雷德福饰演盖茨比时用了安静的，甚至是庄严的表演方法，车的富丽堂皇才是重点，而不是辉煌的旅程。你可以这样想：他打扮得令人印象深刻。他试图软化尼克，之后乔丹（来自尼克那个社会阶层的女人）才能说服尼克去邀请黛西，他那结了婚的表妹，来参加一个非常私人的茶会。之后发生的事也很安静。盖茨比让尼克看了

那辆车，当时车停在他车库的一角。他们分别站在车的两侧时，盖茨比问尼克怎么看待他。驾驶场景拍得很少，我们只看到风景从头部特写旁闪过。与之相比，迪卡普里奥扮演的盖茨比伴随着咆哮的引擎声出现，他绕着尼克的小屋开了一圈又一圈。在途中，他开车的方式像是对同伴炫耀的青少年，在车流中窜进窜出，做着疯狂的冒险。当他试图与自己的猎物进行眼神交流的时候，几乎都没有看路。他的背景“故事”充满了紧张感和明显的谎言，不像雷德福的版本那么考究，他的眼睛则瞄着尼克，想看看有没有怀疑或受骗的迹象。在后边这个版本中，甚至连车外的景色也更令人紧张不安。一伙黑人男女在车上开派对，车子穿过皇后区大桥，那景象嘈杂而充满活力。盖茨比将从警察局长那里得来的“免罪卡”亮给了交警看，而与此同时，两辆车还在城市公路上呼啸着行驶。克莱顿和雷德福的版本是慢节奏的华尔兹，这版则是猛烈的布吉摇滚乐。

甚至连目的地都在诉说角色塑造之间的差异。雷德福饰演的盖茨比和沃特森饰演的尼克要去和梅耶尔·沃夫谢姆共进午餐的餐馆，安静而近乎高雅——背景中放着轻音乐，侍者庄重而优雅。粗野的只是沃夫谢姆自己。在鲁曼的版本里，那地方显然是个地下酒吧，从一扇带小窗的门里走进来，气氛介于爵士俱乐部和单身男士聚

会之间。音乐是吵闹的，姑娘们的装扮都受到了约瑟芬·贝克^[5]的启发，她们的动作忙碌而略显慌乱，神经有些紧张。沃夫谢姆（阿米特巴·巴强饰）穿着花哨、举止夸张，就像在桌边发号施令的巴夏^[6]，全无之前霍华德·达席尔瓦饰演的那个版本的无精打采。警察局长也在这里，和一整个合唱队那么多的人在狂欢。还有音乐！像其他部分的配乐一样，这里的音乐就像是富于创新的时期产生的作品，好像那时候就已经有Jay-Z和碧昂斯了。一方面，这个场景从各种角度体现了鲁曼版本的夸张；另一方面，这正是我们期待的二十世纪二十年代的喧嚷。

不过，凭这两次公路之旅，即便再加上它们的目的地，就能告诉我们主要角色是什么样子吗？自然，以上对比的这些段落并不能完全展示两个版本的盖茨比各自的风貌。但同时，它们能告诉我们很多东西。记住，在电影这个时间点上，我们还几乎没有真正认识盖茨比呢。他在尼克周围表现自己，想请求尼克（通过第三方）帮一个大忙，还说了很多话。他的自我表现还包括炫耀他的豪车。雷德福对人物的塑造小心慎重，经过了精心计算。他几乎成功地模仿了贵族。也许没有真正成功，但也差不多了。我们几近相信他为人克制，朋友真的可以把妻子托付给他，正

如沃夫谢姆所说的，尽管我们也知道汤姆·布坎南不是他的朋友。

迪卡普里奥饰演的盖茨比更危险。他上流阶级的面具一直摇摇欲坠，似乎雄性力量或动物本能随时会冲破他并不那么完美的伪装。我们可以相信他的确杀过一个人，他足够冷酷无情，但在较早的版本中，我们只能被迫相信他会做出这种事情。就像他学过如何扮演百万富翁，却把最后一节课漏掉了。他开起车来几近凶恶，不太能克制自己，内在的恶棍脾性也会突然爆发。事实上，他无法阻止自己为尼克提供兼职赚点小钱的机会，尽管他很快意识到这违背了尼克的世界的规则，虽然不违背他的世界的规则。

而我們看到了两段平行的驾车之旅。车是一样的——至少从主题上来说是这样，尽管在较早的版本中是劳斯莱斯，而后一个版本中是杜森博格——但开车的方式让一切变得不同。

[1]即沃伦·甘梅利尔·哈定，美国第29任总统。

[2]美国著名配音演员。

[3]美国20世纪30年代著名的黑帮教父。

[4]此处指“美元三部曲”中的第一部《荒野大镖客》，英文名为“A Fistful of Dollars”，直译即“一把美金”。

[5]美国黑人舞蹈家、歌唱家。

[6]土耳其旧时对大官的尊称。

19

观察的大师

电影世界中有一些幸运的人，通常是导演们，他们的手法是如此特异，以至于他们的作品自成一种类型。说到“伍迪·艾伦”，你就会想起有某种特定的感觉和声音的电影，即使他的作品并不都是《安妮·霍尔》那样，也不都是《香蕉》那样。他的早期作品没几部能让我们想到，以后他会拍出《星尘往事》或《蓝色茉莉》来，这两部片子比他别的作品都黯淡或绝望太多了。不过，其中还是有伍迪·艾伦的风格在。希区柯克、福特、霍克斯、黑泽明、卢卡斯、韦特缪勒、赫尔佐格、伯格曼或费里尼也是如此。他们的作品会被迅速而明确地认出来，哪怕你只提到他们的姓氏。那么我们如何欣赏这些特别的电影呢？到底是什么令它们特别？

有时候是电影呈现的模样。无论是在西南部的沙漠还是在某个爱尔兰村庄里拍的，约翰·福特的电影看起来都非常相似。那并非因为每部电影里都有约翰·韦恩，有时候主演是亨利·方达。然而众所周知，是明星之外的东西决定了电影看起来是什么样。首先是风景。福特喜爱风景，并会聘用能迎合他的喜好的技术人员。当然，他最有名的一点就是因他而著名的那个地方：亚利桑那州和犹他州交界处的纪念碑山谷。他的影片一次次带我们去那里，一九三九年的《关山飞渡》，一九四八年的《要塞风云》，一九四九年的《黄巾骑兵团》，还有一九五六年的《日落狂沙》——一共是九次。但光是这个取景，就在很大程度上标记了他作品的“样子”。

不过，当他的电影发生在别的地方时又如何呢？比如说爱尔兰，就像他在一九五二年的《蓬门今始为君开》中所选的，一个显然缺少露出地表的砂岩和台地的地方。幸好，爱尔兰的戈尔韦和梅奥两地到处都是露出地表的花岗岩、破败的石头房子、石头墙、石头的……一切。这些东西能极好地服务于福特的意图。没有尘土，可以用雨和雾来弥补，所以尽管氛围有所差别，但大气环境同样适合他想拍出来的风景。而他想拍的风景中，有很大一部分是从非常远的距离拍摄的。这是他最喜欢的拍摄技术之一，首次出现在《关

山飞渡》中，他从很远的距离拍摄，使人类活动在巨大的自然空间中显得渺小。爱尔兰西部没有犹他州与亚利桑那州交界处的那种广袤空间，但在距离上是足够了。在他塑造的爱尔兰角色的身上，我们还是可以同时看到人类的力量和人类的弱小。共和国电影公司的高管们在批准这部电影时，非常清楚他们在购买“福特的方法”，因为他们要求不仅是福特，还有约翰·韦恩和玛琳·奥哈拉两位明星，都要在去爱尔兰之前拍摄一部西部片。“共和国”这个几乎一直在投资B级片的工作室，得到了一部比期待中更好的西部片（一九五〇年的《边疆铁骑军》），两年后，它成了工作室历史上唯一获得过奥斯卡最佳影片提名的电影。那部电影也许远离了在福特作品表中占据主要地位的西部片和战争片，所以很容易看出福特风格的标记：直率，简单（尽管通常没有表面上那么简单），喜欢脸部镜头，有一种近乎透明的诚实。福特也许不会像同时代的希区柯克和霍克斯那样被导演主创论者（那些不欣赏简单风格的人）喜欢，但他每部电影的每一帧上都有他的签名。

在很多方面，他的继承人或许是克林特·伊斯特伍德。我们也许认为伊斯特伍德受了赛尔乔·莱昂内的很多恩惠，因为他主演过莱昂内导演的很多意大利式西部片，可以肯定的是，他自己的西

部片向这位背叛了传统西部片的意大利人学了不少东西。但伊斯特伍德拍过各种各样的电影，采用了同样多的风格。那么，我的问题是：你能看出自己正在看一部克林特·伊斯特伍德的电影吗？如何看出来的？我想我知道答案，读读演职人员表。想一想《迷雾追魂》《午夜善恶花园》《苍白骑士》《廊桥遗梦》《神秘河》《父辈的旗帜》《不可饶恕》《百万美元宝贝》《胡佛》这些电影，你能看到共同的思路吗？或者是共同的、主题、审美趣味、处理方法？我不确定我看到了。换个说法就是，我非常确定我没有看到。我还试着想了想同一个人导演的《太空牛仔》、

《不屈不挠》和《老爷车》，说实话，这让我可怜的脑袋发疼。更有见识、更敏锐的人兴许能指出伊斯特伍德的风格，但我看不出。用同事弗雷德·斯沃博达的话来说，他可能是“一位非常棒的熟练工”。他并不是在贬损这位导演，我也不是。伊斯特伍德既是一位年长的专业电影人，又是一位爵士音乐家。导演来到片场，把一个镜头拍上几次，然后转向下一个镜头。这是工作室时代拍电影的方式，是在导演们变得沉迷影片和自我放纵之前，换句话说，是变成艺术性很强的导演之前。所以他大概是与这种导演相反的家伙。并不是说他没有相应的技术，我们知道伊斯特伍德自有他的手法。他雇用一些确实很不错、很有

趣的人，比如摩根·弗里曼、乔治·肯尼迪、吉恩·哈克曼、梅丽尔·斯特里普、西恩·潘、希拉里·斯万克、奇夫·丹·乔治、莱昂纳多·迪卡普里奥、桑德拉·洛克、马特·达蒙——解释他想要什么，然后给他们让路。他相信他们的直觉。换言之，他工作的方式更像戴夫·布鲁贝克^[1]或迈尔斯·戴维斯^[2]，而不太像阿尔弗雷德·希区柯克或英格玛·伯格曼，这对于一位热爱并演奏爵士乐的人来说没什么好奇怪的。他喜欢面孔，不过哪个做电影的人不喜欢呢？他信任自己手下的人才，从演员到摄影师到摄影助理，很可能再到场务助理和道具员，结果比自然主义更自然，比各种主义都更有想法。

那么结果是什么呢？他有某种风格吗？我们能认出来这种风格吗？也许吧。嗯，大概不像某些导演那样好认——我们看了三个画面，就可以说那是希区柯克，那是伍迪，或者那是福特老爹。但如果你看了一整部电影，它干净直接、敏捷实在，并且迷人，那大概就是克林特的作品了。这些电影都很棒吗？绝对不是，在宝石之间也会有些煤渣。不过我们应该注意，他会发现一种适合某种类型的风格。他并没有试图将《廊桥遗梦》装进《苍白骑士》的模板，或是强迫《胡佛》看起来像《迷雾追魂》（我们都该对此心怀

感激)。而且，他确实是“少就是多俱乐部”的特级会员，尽管这也有它的风险。和海明威一样，低调的陈述有时候会像夸大其词或过分讲究一样拿腔作势。不过，来看看他那一长串伟大的电影，这对于只当导演的人来说都是难以置信的职业成就，但众所周知，他还是一位演员呢。大概这就是他的风格，像一个演员那样执导电影。事实上，他是为数不多的理解在镜头前的体验的伟大导演中的一位。我使用这个形容词时很谨慎，因为他是一位伟大的导演，极有可能是二十世纪末和二十一世纪初最杰出的美国导演。你还能要求更多吗？

人们有可能看不出伊斯特伍德的标志性风格是什么，但在个人风格强烈至极的导演阿尔弗雷德·希区柯克身上，这种事情绝不会发生。这方面有很多东西可以谈，但我想聚焦于他擅长的一个方面——效率。希区柯克是在无声电影末期和有声电影初期阶段出现在电影史上的，而且是在严格控制电影长度的环境下发展了自己的风格。如果工作室说想要一部九十二到一百零四分钟之间的电影，那么你就不能拍一百三十八分钟。电影必须按照预算、上映时间和规定时长来拍。现代的电影院里除了正片之外，会放的类似电影的东西只有无休止的本地广告，但经典时代的电影院不同，除正片外，还会放映一些短片、连续剧、

卡通和新闻片，最多可以放映三四个。

希区柯克拍摄一部电影的周期非常短，这会被当代的观众看作草草了事。即便像一九四〇年的《蝴蝶梦》那样的杰作，结局也来得很突然，可能令人迷惑：大厦着火了，有人喊道，窗户那里有人影，我们看到幽灵般的丹弗斯太太站在窗边，之后她在屋里转着圈走，像是在躲避火焰，随后呆呆站着，好像在欢迎接下来的时刻。然后我们看到天花板的木料坍塌下来，最后看到带有R字母花饰的丽贝卡的裙子一闪而过，电影就结束了。从那一声喊叫到“剧终”的字幕出现恰好是一分钟。实际上，从马克西姆·德文特（劳伦斯·奥利弗饰）看到火光、一开始没认出是他的大厦着了火，到他停下车和朋友弗兰克·克劳利（雷金纳德·丹尼饰）讨论这件事，总共大概只有两分十四秒。而在这点时间里，我们发现了：

1. 马克西姆在必要时可以像疯子似的开车；
2. 那栋房子完全被火吞没了；
3. 仆人们都安全地逃出了屋外；

4. 德文特夫人（不是丽贝卡，是琼·芳登饰演的女主角）已经逃走了；

5. 她带走了可卡犬（由可卡犬自己饰演）；

6. 丹弗斯太太放了火，因为她不想看到这对新人高兴地生活在那里；

7. 丹弗斯太太还在里边，等等。

这些都是在很短的一段时间内出现的关键信息。为了迅速讲完这一切，希区柯克当然没有把所有信息都讲给我们听（除了丹弗斯太太放了火这一点）。相反，我们看到很多人在四处乱转，而马克西姆向男管家询问自己的妻子去了哪里。他提出那个问题，就证明了他对灾难的恐惧和对妻子安危的担忧，要呈现所有人（男管家暗喻所有的佣人）以及这种程度的混乱与灾难，次一级的导演至少需要十五分钟。

令人惊奇的是，他还能做得更好。在《西北偏北》中，正如我之前提到过的，他杀掉了邪恶的走狗，逮捕了他的老板，救了悬挂在拉什莫尔山崖壁上的男女主人公，让他们结了婚，并用二十世纪高级快车送他们回纽约，而这一切仅用了四十三秒。我第一次注意到这一壮举，是因为编剧兼小说家威廉姆·高德曼的《银幕春秋》一书，这段时间的长度是他数出来的，我反复核查过，他算得没错。这是电影呈现这一系列内容的方

式。马丁·兰道饰演的坏家伙正踩着罗杰·桑希尔的手指，突然一声枪响，马丁身体一僵，掉进了虚空之中。我们转到更高处的一小伙人那里，他那温和而邪恶的老板（詹姆斯·梅森饰）正对当局说那一枪并不“公正”，但他们已经拘留了他，并不怎么在意他的意见。但罗杰和伊芙·肯德尔还挂在山崖上，几乎只有指甲还抓着岩壁，他鼓励她往上爬，之后当我们还在注意他的脸的时候，那张脸突然从焦虑变为微笑，他正把她拉上火车卧铺车厢里的上铺。画面切到火车驶入隧道，之后电影就此剧终。我敢肯定这创造了某种纪录。

希区柯克能实现这些压缩时间的奇迹，是因为他相当了解自己使用的媒介。他清楚这种媒介能做什么，以及为什么——还有更重要的，怎么能做到。你并不需要小礼拜堂或地方执法官，只需要让桑希尔先生说出“桑希尔太太”——之前能这么叫的只有他的母亲——就可以表达婚礼已举行过的意思。这种简洁的表达已经出现过了：梅森饰演的菲利普·万达曼被戴上手铐，说了几句讽刺的话。一个戴着手铐的坏人不需要解释他已经被捕了——我们假设这并非某种性爱游戏的一部分——尤其当这个恶棍是在利奥·G·卡罗尔的陪同下。这是希区柯克骨子里就知道，而我们需要经常提醒自己的事情——用画面讲述故事。他这样告诉过我们，而这应该成为每一个电影爱好者

最喜欢的格言：“如果那是一部好电影，就意味着把声音抹掉后，观众依然能对片中在发生什么有清楚的认识。”我们也许可以加一句解释：因为画面讲起故事来比其他方式都快。我略过了很多令希区柯克成为伟大导演的原因，但光是这样的速度和自信，就足以令他成为拍电影这门手艺的大师。

希区柯克与一两种类型片密切相关，主要是悬疑惊悚片，但有时一位导演会发展出某种个人类型。我之前说过，梅尔·布鲁克斯是他自己的类型。这也同样适用于伍迪·艾伦，我们马上便会讲到他。是的，他的电影可以被分成好几类，但在看了四十几部他的电影之后（看到天昏地暗），我们可以确定他个人风格的基本元素，正如我在前文中对其他导演的分析。有几位更年轻的导演也是同样的情况。既然我之前提过乔尔·科恩和伊桑·科恩，还有昆汀·塔伦蒂诺，我们就不该仅仅将他们当作极富才华的电影制作者，还应该将他们看作具有明显个人风格的导演。科恩兄弟的电影每一部看起来都很不一样，整体看来却具有几个可以识别的特征。他们会使用已经成熟的电影类型，但将其扭曲到难以辨认的程度（想想标准的越狱电影和《逃狱三王》，或是常见的钱德勒式侦探故事和《谋杀绿脚趾》，你能从中看到原

先的形式，但仿佛是从哈哈镜里照出来的）。由此产生的作品是相当黑暗的，似乎是对人性或现实的黑暗看法使他们的想象生动起来。类似“黑色喜剧”这样的术语时常出现，而如果存在“黑色的黑色电影”这样的说法（甚至说“更黑暗的电影”？），我们也可以用上。他们通常会用很多古怪的幽默来让情节发酵，或者是让观众更加惊惧，并且经常在片中夹杂突然爆发的暴力桥段，就像《冰血暴》中有木片切削机的那个场景。诗人玛丽安·穆尔曾将诗歌描述为“有着真实蟾蜍的想象中的花园”，按照她这种思路，我们或许可以说科恩兄弟的电影是带有真实罪恶的梅尔·布鲁克斯的喜剧电影。这可能不完全准确，但说中了一点：是一种致命的荒诞主义令他们的作品富有生气。想了解他们的电影特别在哪里，你只需要看看他们为别的导演写剧本的结果。比如说，他们为史蒂文·斯皮尔伯格二〇一五年的《间谍之桥》写的剧本，读起来和拍出来都像斯皮尔伯格的电影，而不是他们自己的。尽管片中也有令人意外之处，但他们更倾向于选择正常的，甚至是可预测的发展：你不能相信你的敌人，并且也不能相信你的朋友，你只是巨大的世界里的一个渺小的人，即便如此，你也可以完成伟大的事业，等等。并没有什么超现实的剧变，如果不把神秘的间谍世界的运转方式算在内的话。

如果他们的幽默是古怪的或荒诞主义的，那么昆汀·塔伦蒂诺的幽默就是怪异的，而且令人不安。这正是他努力想实现的东西。事实上，塔伦蒂诺在很多场合都曾说过，他对每部电影的处理都不一样，会用各部影片独特的素材“让人们为了那些并不好笑的东西发笑”。他希望喜剧元素能像暴力因素一样令人不安，有时甚至就是暴力本身，而暴力足够令人不安。在一九九四年的《低俗小说》中，偶然遇到布伦特和他的同伙之后，朱尔斯（塞缪尔·L·杰克逊饰）和文森特（约翰·特拉沃尔塔饰）及孤独的幸存者开车离开，却出现了随意得过分的走火情节，文森特一不小心炸掉了倒霉的过路人的头。那个时刻像接下来的清理场面一样，既恐怖又可笑。我们本来不会觉得真正的暴力（不是卡通片里大灰狼的那种暴力）好笑或滑稽，而我们居然对此感到好笑，可真是奇怪。塔伦蒂诺自带黑暗倾向，作品偏向复仇悲剧，又或许是奇幻电影，因为影片最后主角的结局未必悲惨。尽管如此，它们仍与十七世纪早期詹姆斯一世时期的复仇悲剧有相似之处，比如以死亡为主题的可怕想象、高度程式化的人物特性，以及大量震撼人心的暴力。朱尔斯引用了据说是《圣经·以西结书》中的一段话，它最末的一点确实出自《圣经》，是关于义人与邪恶世界

的。说完这段话就意味着他要开枪扫射了，尽管在电影最后一段情节中，他打破了这个模式。我们当真相信现实世界中的职业杀手会有如此滑稽的举动？不，但并不要紧，我们相信一位塔伦蒂诺片中的职业杀手，至少是这位职业杀手会这样做。对话也同样程式化。许多观众和批评家都反对他电影里大量亵渎和粗鲁的语言，导演对此回应说，他并不是在效仿真实世界，电影里是他虚构的宇宙，在那里，他的角色们就是那样说话。也就是说，这在他虚构的世界中是合适的，而不是在我们生活的这个文明社会中——但愿我们生活的地方是个文明社会吧。他做的大部分事情都是为了破坏观众的期望。这种颠覆还体现在他对时间线的操纵上。比如在《低俗小说》中，他切断了线性的时间，不按顺序讲故事，强调的不是悬念或事情的结果，重在打造效果。通过拍摄那场未遂的抢劫，他可以保留关键的对话，朱尔斯决定放弃暴力的生活，寻找更有意义的东西。同时，电影让我们看到了另一个角色对此的回应，尽管在早些时候（但并不是在电影的时间轴上），我们已经看到这个角色被杀掉了。这种技巧可以追溯到文学中的现代主义，特别是约瑟夫·康拉德^[3]和福特·马多克斯·福特^[4]——后者在一九一五年的《好兵》中使用了相同的方法，切断并重新安排时间和事件——和他们的“效果累

进”理论，这种理论认为，每一个出现过的场景都能加强情感反应。福特和塔伦蒂诺是否会将彼此视为艺术上的近亲存在争议，重要的是，他们在作品中用相似的方式做着操纵时间的实验。可以肯定地说，塔伦蒂诺会有模仿者，但没有哪个导演能做到既像他，又不完全像是他的衍生品。另一方面，塔伦蒂诺自己可以一次又一次地使用电影工具箱里的物件，却不让它们看起来陈腐老套。原创者的能力之一，就是哪怕在自我重复时都能自我重塑。这就是你自己的类型。

既然我在本章开头提到了伍迪·艾伦，那有必要回到这一点上来。我一直试图找到“艾伦风格”的标志，明显也失败了。

- 犹豫，结结巴巴地说话。

- 一种强烈的荒诞主义元素，使潜藏其下的存在主义焦虑得以表达。

- 呈现焦虑和敌意，而非隐忍不发。

- 为了和他以喜剧作家开始职业生涯保持一致，他喜欢松散的情节构建方式，而不是紧张的情节组织方式。他的电影一般都有情节，花上一

定的耐心才能找到。

- 拆掉第四堵墙（已经提过）。

- 自由运用电影领域的规则 and 传统。

- 遵循手头的电影的内在逻辑，而非“现实”的逻辑，无论那是什么。

- 非常干净的镜头和场景。

- 普遍不存在夸张和铺张。这是指电影制作方面。角色方面是足够夸张的。

艾伦的规则是为什么不？在两个人调情的对话中加点字幕如何？好吧，为什么不？没有什么电影上的理由不让他这样做，也没有规则制止这种做法。那么，让一个老人回到早年间逗留过的罗马，看着一些年轻人上演一出和他的经历相似的故事，也是一样的。

或者是这个。这一点大概是真的：每个在过去的七十年间去过巴黎的文艺青年（也许不是青年），都希望自己能去二十世纪二十年代的巴黎，那时蒙帕纳斯区充斥着重塑了这个世界的作家和艺术家们。想想海明威、菲茨杰拉德、阿齐博尔德·麦克利什、格特鲁德·斯泰因、凯尔·波

特、朱娜·巴恩斯、约瑟芬·贝克、路易斯·布努埃尔、萨尔瓦多·达利、T. S.艾略特，这些人都在这一带晃悠，而我们和他们在一起。但是，哎呀，我们不能——我们能吗？好吧，为什么不？一个现代角色没理由不能被一辆载满狂欢者的豪华轿车送回那个年代。既然如此，让我们试试吧。咱们走吧。在二〇一一年的《午夜巴黎》中，男主角吉尔·潘德被接到了那场持续长达十年之久的派对上，那里有他在学校里学到过并且一直尊敬和效仿的人。这些人几乎都醉醺醺的，他们也会犯错误，在生活中奔波和碰壁，出尽洋相，因艺术而受苦，同时感觉自己过得很不错。吉尔甚至和那里的一个女孩坠入了爱河，但遵照艾伦的传统，最后恋情都失败了。

艾伦的模式在他的短篇小说《库格尔马斯轶事》中体现得最明显，纽约城市学院人文学科的讲师西德尼·库格尔马斯，想和小说中的某个人物来一段风流韵事。他和一本《包法利夫人》被放进了魔术师的中国盒子，送到了小说中的世界。吉尔时间旅行的模式相比之下要讲究得多，是乘坐一辆一九二八年的标致一七六型轿车。库格尔马斯和吉尔都因为他们的好运气头晕目眩，然后想起自己大一的英文课没及格。最终的相似之处是结局都走向了混乱。当盒子失火，魔术师死于心脏病时，库格尔马斯悲惨地迷了路，被送到了

一本西班牙语补习教材中，他在那里被动词“tener”（意为“拥有”）追赶，那个词是一只毛茸茸的大蜘蛛。许多刚开始学西班牙语、被动词不规则变化形式折磨过的学生都可以对此产生共鸣。在电影中，当吉尔幸免于难时，那个试图跟踪他的私家侦探却无意中进入了太阳王^[5]的凡尔赛宫，那里的守卫追着喊“砍掉他的头”。

他在《午夜巴黎》之后拍了《爱在罗马》。在长达几十年的以纽约为背景的影片后，他开始周游欧洲伟大的城市，二〇〇八年的《午夜巴塞罗那》是开端，那么看看他如何处理萨格勒布^[6]会很有趣——用他武器库里的所有工具。他有四条并不互相交叉、平行前进的故事线：

1. 一位著名建筑师约翰（亚历克·鲍德温饰）在三十年后重回罗马，遇到了建筑专业的学生杰克（杰西·艾森伯格饰）。杰克在他的女友邀请最好的朋友、极不安分的女演员莫妮卡（艾伦·佩姬饰）来访时，面临了一场情感危机。这种情形与约翰学生时代遭遇的感情危机十分相似。约翰，杰克^[7]？嗯。我们或许应该留意一下这两个人的关系。

2. 一对小镇出身的年轻夫妇来到这座城市，要开始共同生活。但他们几乎立即就卷入了复杂

的两性关系，小伙子和一位走错房间的妓女（佩内洛普·克鲁兹饰）搞在了一起，妓女还必须在他爱挑剔的阿姨和叔叔面前扮演他的未婚妻。那位姑娘则跟一位著名影星，还有一个酒店里的盗贼混在一起了。

3. 一个上班族（罗伯托·贝尼尼饰）毫无缘由地被误认为当红的明星。他很快发现自己被名气所困，然后喜欢上了这种感觉，不料名气也同样迅速地溜走了。

4. 一位退休的歌剧经纪人杰瑞（伍迪·艾伦亲自饰演）和他的妻子（朱迪·戴维斯饰）去看望他们还在上学的女儿，海莉（艾丽森·皮尔饰）还要见见她的罗马未婚夫和他的家人。毫无意外的是，新郎的爸爸詹卡洛（由现实中的歌剧演唱家法比奥·阿米利亚图饰演）是一位极好的歌手，但只能在洗澡的时候唱歌。艾伦的忠诚粉丝立刻会意识到，这种荒诞主义的曲折故事不会有好结果。

对这种电影的一个抱怨是，这一系列小片段无法连贯为一体，而这是有原因的。有人怀疑让意大利演员在片中说意大利语或许会引起观众的不满。喜欢读字幕的美国人是少数。与此同时，这部电影是研究手法臻于成熟的艾伦的绝佳机

会。

- 片中有很多结结巴巴说话的情形，主要由艾伦扮演的杰瑞来表现。

- 四条故事线都有很强的荒诞元素。一个男人遇见了年轻时的自己，但又不是他自己；妓女走错了房间；小职员莫名其妙地成了大明星；洗澡时唱咏叹调等等。这里同样也有存在主义的焦虑，主要由杰瑞和杰克呈现，后者换在早年间，一定会由艾伦自己来演。

- 不光是电影有自己的逻辑，场景也有自己的逻辑。这些小片段甚至没有在共同的时间线上运行。那对新婚夫妇的故事只发生在一个下午的时间里。杰瑞的歌剧冒险和小职员突然成名的故事都持续了好多天，如果不是好多个星期的话。你不可能在一个下午排好《丑角》这部歌剧，不管那个下午有多漫长。最有趣的是约翰（杰克）穿越时间的故事。数天过去，杰克越来越迷恋莫妮卡，而约翰见证了这一切。然而，在这段故事的结尾，约翰回到了他遇见杰克的地方，而这时显然还是他们相遇的那个晴朗的下午。干得漂亮，如果你能看得出来的话。尽管各条故事线处理时间的方式不同，电影仍在不同的故事之间来回切换，仿佛它们占据着同样的时空。它们的确如

此，只不过是我们的时空，不是剧中人的。

- 之后是打破第四堵墙。我们不太清楚鲍德温饰演的约翰是怎么回事。他真的出现在了那些年轻人的生活中吗？还是说那些人只是他自身记忆和渴望的投射？他是一个角色，还是只有一个人的古希腊戏剧合唱队^[8]？当他跟杰克说话时，他是真的在和杰克说话，还是在对着观众说？

博尔赫斯写过一个短篇小说，里边有一位回到哈佛的老者，他在那里变成了一名学生，遇到了年轻时的自己。他想启迪年轻时的自己，让他免受痛苦、不要犯错。那个年轻人自然不会听他的话，而且以为这个老者疯了。为了证明自己的观点，老人递给年轻时的自己一枚硬币，年轻人只要看一眼，就会明白这位老人并不属于这个时代，但他随手把硬币扔进了查尔斯河。这部电影在对待现实和选择讲故事的方式时，都采取了与之相似的玩笑态度。实际上，在所有电影制作者中，伍迪·艾伦的很多方法最接近拉美魔幻现实主义作家。他的电影像他们的小说一样，并不是幻想，而是使奇幻元素在平常的宇宙中喷薄而出。艾伦的电影和那些作家的作品遵循了他们所选择的媒介的逻辑，而不是我们信奉的外部现实的运行逻辑。来自未来的硬币就像字幕或合唱队一样，比起在现实中，更有可能出现在故事或电影

中。

每位导演都有自己的独特喜好。昆汀·塔伦蒂诺无法抗拒那几乎是青少年才有的对暴力的热衷，所以暴力总是随时出现，并总是会过头。罗伯特·奥特曼喜欢许多人同时讲话的喧嚣场面，所以我们永远不能听到所有的对话，只能听到一些谈话的片段。沃纳·赫尔佐格的电影，包括一九七二年的《阿基尔，上帝的愤怒》和一九八二年的《陆上行舟》，总是关注（有时候是反映）那些因为执念而堕入疯狂或毁灭的人，还有他们周围的人。这种喜好也解释了他为什么频繁选择克劳斯·金斯基，后者有现代电影史上最著名的疯狂面孔。如果说赫尔佐格的电影总是充满噩梦的话，费德里科·费里尼则是在探索梦境、幻觉、古怪的情境和更加古怪的人，还有像荣格所说的集体无意识之类的主题，无论是在相当早的时候拍摄的《大路》（1952）还是《八部半》（1963），尽管它们的拍摄手法大不相同。正如我多次提到过的，大卫·里恩喜欢用全景，然而里恩也能在几乎会导致幽闭恐惧症的围墙中工作。费里尼可以拍摄非常类似现实主义的作品，赫尔佐格也能拍出近乎清醒理智的东西。我们能在一位导演的全部作品中看到某种倾向，但如果死守那些倾向，就有可能认错作品。毕竟，我们希望艺术家为我们所熟悉，但也喜欢得到惊喜。

[1]美国钢琴家、作曲家。

[2]美国爵士音乐家、小号演奏家，素有“黑暗王子”之称。

[3]英国作家，擅长写海洋冒险小说，代表作有《黑暗的心》等。

[4]英国小说家、评论家。

[5]即法国国王路易十四。

[6]克罗地亚的首都。

[7]英文中分别为John与Jack，而Jack是John的别称。

[8]古希腊戏剧中，常用合唱队来做旁白，也可以与角色互动来制造戏剧效果。

20

来测试一下

我们能聊聊吗？你已经是一位很棒的观众了。真的。如果你已经看到了这个部分，我相当佩服你的毅力和精力。只是，我该怎么说呢？你有点过于被动了。当然，你之前就时不时想要反驳我，兴许还有一两回想把书扔到屋子另一头，你对某些电影、演员或场景也有自己的想法。这我很清楚，但并不能改变现实：我们的交流是单方面的。我的意思是，你真的扔书了吗？这只是我的猜想。好吧，现在是你们的大好机会。不，不是说你们会打碎一盏灯之类的。我的意思是，要让你们忙起来了。

如果我们之前已经一起取得了一些成果，现在应该把新知识用到实践中去了。让我们来分解一部电影吧。首先，我要承认，这并不是我的主

意。几星期前我收到了《如何阅读一本文学书》的一位读者的电子邮件，说他和他的家人——包括孩子和孙辈都会坐下来看《艺术家》，并用从那本书里学到的规则来分析这部电影。大概一天后，他发给我一份观影报告。其中一条非常有趣的想法用到了关于其他电影的知识，他们一致认为这部电影欠了《雨中曲》不少的人情。这是一个很不错的见解。我曾经更倾向于《一个明星的诞生》，但我也看到这些电影间有千丝万缕的联系。他还写了些别的，并问我在电影中有没有看到什么他们没注意到的地方。我对这个话题主要的贡献（如果这也算贡献），就是指出了两个看似很重要的形象。第一个，我之前提到过，是所有关于镜子的内容。第二个是对楼梯的强调，特别是佩皮和乔治多次相遇的那个大楼梯，一次是他在高处，另一次是她处于优势位置。这部电影讲的是演员在娱乐圈经历的高峰与低谷、上升与下降，因此位置变化的形象十分重要。这件事最终使我想到（因为我思维没那么敏捷），你们可以和我玩玩这个游戏。

接下来这部分仍然是我自作主张。显然，我不得不选择一部电影，因为不太可能大家投票来选择一个主题。出于显而易见的原因，你们能看到我的选择，我却看不到你们的，至少在这本书里看不到。我在之前那本书里做过类似的事，从

那时起，我定期会收到读者发来的电子邮件，写着对凯瑟琳·曼斯菲尔德《花园茶会》的分析，里边指出了我漏掉的东西。这很不错。他们总是对的：我或任何一位读者都会漏掉某些内容，或至少在讨论更重要的东西时忽略它们。那么我们开始吧。

抱歉，《艺术家》落选了。我已经分析过这部电影的几个方面，会影响结果。话虽如此，请不要拘束。那是一部可以让你们施展分析技巧的伟大电影。当然，我们可以不限范围。随便哪部比较像样的电影都可以，但我想找部好一点的。让我们选择另一部上映时间差不多的电影，二〇一二年本·阿弗莱克的《逃离德黑兰》。它包括了一切我们想从电影里获得的东西——困境中的角色，悬念，一些笑点，对历史事件的回顾，大量糟糕的发型，时尚，大约在一九七九年在一九八〇年间流行的大框眼镜，冲突，甚至有一两次侥幸脱险。我提到悬疑没有？片中有大量的悬疑。

那么继续吧。找到《逃离德黑兰》看一看。先看两遍，如果你想这样做的话。之后让它沉淀个一天左右（你或许想隔一天再看第二遍，这样才会在第二次的时候看到更多东西）。写下你对这部电影的分析。哪些部分值得关注？哪些元素在起作用？哪些不起作用？电影是如何实现这些

成就的？它如何运用摄影机？如何运用空间和光线？无论你发现自己想关注什么，就去关注吧。无论做什么都行，但不要偷看。我不想让我的解读影响你的。你也许会受到诱惑，但切记要有点自控力。不要担心我。我会去吃个苹果或者赶赶稿。你回来的时候，我就在这里。

哦！你们回来啦！那么，分析得怎么样？很好。我们继续！在开始之前，我有一句忠告。我眼中的这部电影肯定不会在所有细节上都和你们看到的一样，甚至会有许多细节都不一样。这并不意味着我的解读方式就比你们的好，也不比你们坏（尽管很可能是这样），只是不一样罢了。我偏爱和着迷的东西与你们的不一样，你们应该对此心怀感激，所以我注意到的只是对我而言特别的东西。其他读者或许会部分同意，部分反对我的观点，或是注意到一些我没有想到的方面。这很好。这让我们在喝卡布奇诺时有话可说，所以不用担心。我唯一坚持的是，你对电影有自己的解读方式。你要对它负责，不必在乎其他人会在电影里找到什么。你的解读与任何人的都不一样。

你问我是怎么解读的？

好。我们现在开始。我首先想到的是，如果要我给建议，我会警告有抱负的编剧，不要使用类似这部电影的开场。我的意思是，用静止的照片和图画，用纪录片风格的画外音来讲述伊朗历史？我可能会告诉你，你的电影剧本在第一页就完蛋了。但我大错特错了。令这种尝试取得良好效果的原因之一，是它使用了故事板，就是电影拍摄时用的示意图，电影制作者不仅用它来描绘电影的发展方向，还用它来指导影片的拍摄。换句话说，这个开场是用一种电影装置来告诉我们影片是关于什么的，在某种程度上，还告诉我们所有的电影是关于什么的——那些了解故事板的人会想，原来如此；不了解故事板的人也看到了能有效传递信息的图画。两种情况都很不错。

看，这就是电影。你唯一不能做的是效果不好的事。这种方式或许不应该，但它的效果的确不错。结尾的书面声明也是同样的情况。一般的规律是，在银幕上出现的文字会让观众在演职人员表出现前就转身离开。但这回它完成了任务，部分原因是我们渴望知道那些人在历经磨难之后发生了什么。而演员和导演本·阿弗莱克借助将演员的镜头和他们扮演的原型人物照片一起放映的方式，成全了我们的善意。谁能抵抗那种东西？

回到那个开场——那只是开场的一部分，结

束之后，电影才真正开始。我们看到的第一样东西是什么？一面燃烧的美国国旗，之后是被包围的美国大使馆，愤怒的人群，锁住的大门，所有镜头都是用颠簸的手持式摄影机拍摄的，直到镜头向后拉，呈现了一个更稳定的全景镜头。在接下来的十分钟里，我们几乎看到了理解这部电影需要的一切：惊恐的美国人，愤怒的伊朗人，障碍物，锁，电话，秘密（在这个例子里是焚烧和粉碎文件），各种入口（门和窗子），闭路监视器上显示的往里猛冲的抗议者，电视报道，逃跑。这些将在余下的电影中显得更为突出，我们会稍稍讲一下的。

好的，我们有了拍一部电影所需要的一切，除了一位男主角。别担心，我们一会儿就会带上他，尽管不是以最英雄的姿态。当我们第一次看到他时，在一间酒店房间里，托尼·门德兹正穿着衣服躺在床上，满地的垃圾暗示着邋遢的生活或是一场狂欢，或者二者皆是。一个电话将他从睡梦中叫醒，他不得不让自己振作起来去接电话。从这一刻开始，还有接下来的每一刻，这部电影都告诉我们，如果托尼要做一位英雄的话，将不会是约翰·韦恩或加里·库柏的类型。他有些落拓不羁、难以相处，有点过分自信。但没关系，这并不是一部韦恩或库柏式的电影。没有马，没有六发式左轮手枪。这个问题会解决的，靠的是智

慧、狡诈和秘密行动。

从最初那一刻起，第一幕余下的部分都属于托尼。他需要知道德黑兰事件的最新情况，就是说，那六位潜在人质已经逃跑，并将加拿大大使的官邸作为了避难所。在安排营救的会议上，他否定了偷偷溜出来的计划，认为那既没用又愚蠢，并在这个过程中惹怒了其他人。他想出了拍一部电影的方案，并将它推销给心怀疑虑的上级和利益冲突的各方。实施这个方案必须让著名化妆师、不时和中央情报局合作的约翰·钱伯斯（约翰·古德曼饰）加入，还要让制片人莱斯特·西格尔（艾伦·阿金饰）帮他把拍假电影的消息散播到全世界。（说一句关于历史的跑题的话，钱伯斯确有其人，西格尔是为电影创造出来的。在电影中，他们同样鲜活地出场。这提醒着我们，不要把电影里的细节当作历史事实。）当约翰和托尼找到他的时候，莱斯特本人是抗拒这个主意的。他看上去并不欢迎，甚至根本不想听他们的想法，直到他看见电视上播放的德黑兰的暴力画面，并说出“我们需要一份脚本”。他这句话是第一个情节点，在三十分零几秒处到来，将此次行动从筹划转向了实施。从那一刻开始，电影开始围绕《阿尔戈号》这部假电影来构建，直到他们踏上去德黑兰的路。

此处的一大挑战是将不同的时间和故事线联系到一起，比如躲在大使官邸的“客人”，美国大使馆里的守卫和人质，华盛顿看似冷淡的回应，还有全速转动的好莱坞造梦机器。最后主角们设计了一场令人印象深刻的诈骗行动。几个人在媒体环绕之下，坐在桌边读《阿尔戈号》的脚本，一位侍者端着一只空盘子，托尼将喝光了的葡萄酒杯放在上面，然后侍者走进厨房，途中经过一台电视机，上面正在播放伊朗女发言人阅读事先准备好的声明，声称那些人质并非外交官，而是间谍。画面从这张小屏幕切换到一伙人在中央情报局总部的镜头，一脸不满的杰克·奥唐奈（布莱恩·科兰斯顿饰）——托尼的老板——正在那儿看着女发言人阅读声明。之后我们又切到了那个正在读声明的女人，她正在一组电视摄影机前录影。约翰·钱伯斯之前曾问过莱斯特，伊朗方面的愤怒是否不仅仅是装出来的，这个场景就是关于这一点的。我们迅速切回桌边阅读脚本的人，一位女演员说“我们了解的世界已经终结”，之后又很快切换到大使官邸的起居室，人质们在那里观看卡特总统发表演讲，他说美国不会被恐怖分子和敲诈勒索者挟制，之后更快地回到演员们围着桌子阅读脚本的场景，一个类似《星球大战》里的C-3P0机器人的角色正告诉他的队长“时间不够了”。伊朗发言人声称中央情报局是“最大的恐怖

组织”，然后我们切换到了另一个场景——伊朗革命卫队队员从床上叫醒几个人质，并假装要处决他们。电影多次插入这些场景，直到我们抵达桌边阅读的结尾。

这是一些极具讽刺意味的插播。这些事情可能同时发生吗？当然不能。但电影想要确立的不是事件的同时性，而是效果的同时性：这些场景呈现了华盛顿、德黑兰和好莱坞惯常发生的事，也就是说各方都参与到了某种戏剧表演中。拍摄假电影并不比假处决更严肃，也不比女发言人或总统的表演更轻率。电影是在说，关于这些事件的一切都是舞台表演，因而都是精心安排的。

这是一部公路电影，一部与追寻有关的电影，如果你愿意这么认为的话。我们早就被告知这一点了——当托尼被问到他是不是摩西，是否会带领他的队伍（尽管规模很小）走出埃及^[1]的时候。即便他不需要分离红海^[2]，也至少要经历一些烦琐的程序。即便这里的公路图景不像鲍勃·霍普、平·克劳斯贝和多萝西·拉莫尔共同出演的电影中的那样^[3]，也让我们随着主角去了很多地方。我们看到托尼在华盛顿附近开车，之后和约翰·钱伯斯及莱斯特·西格尔在洛杉矶附近驾车行驶，然后飞去了伊斯坦布尔，从机场被送到德黑

兰，在德黑兰带着他要负责的六个人上了一辆租来的大众面包车，最后是坐机场大巴和飞机离开伊朗。坐着面包车去踩点时，这群人历经艰辛，起先是碰到愤怒的人群，他们必须行驶得非常缓慢，而货车被尖叫的游行示威者猛撞；之后是在市场里，一架考虑欠妥的拍立得相机几乎引发一场骚乱。骚乱可能是事先安排的，就像这趟旅途一样，但对于这群疲惫不堪的美国人来说仍是一种折磨。

路障是公路电影中非常标准的设定，这部电影里有路障吗？记得我对《卡萨布兰卡》中的门和其他障碍说过什么吗？在这方面，鲍嘉的经典电影和《逃离德黑兰》毫无关联。各种门是电影中极好的道具。它们能开能关，有时候就保持着关闭状态。人们进进出出，有时一脚在门里一脚在门外，有时在出门时中途转向。门包含了无限种可能，这部电影里有无穷无尽的门和相关的物件，比如前门、办公室门、酒店房间的门、滑动门、不透明的门、透明的门，还有足够多的被铁棒敲击的门。更不用说那些扮演看门人角色的人，他们阻拦角色或允许他们穿过各种各样的空间，以及各种各样的官僚主义僵局。来些例子如何？

- 美国大使馆的挂锁大门，之后是美国大使

馆的前门，由于一位守卫的过失，它被攻破了；

- 通过打破窗户和格栅进入大使馆；

- 伊斯坦布尔的领事工作人员；

- 托尼在德黑兰机场办理登机手续，有一个男人尖叫着被警卫带走了；

- 托尼和伊朗文化与伊斯兰指导部办公室的一个男人会面，显然，这个工作人员是个看门人；

- 大使馆的门为托尼和肯·泰勒大使开启，之后关上；

- 在托尼走向大使官邸时，他隔着步道看向大门；

- 当这群人开始搜寻之旅时，伊朗文化与伊斯兰指导部的那名工作人员来到锁着的门前与萨哈谈话，萨哈是在大使官邸工作的当地妇女；

- 在托尼接到行动取消的电话后，科拉·李杰（克里·杜瓦尔饰）敲了门，之后站在门口，托尼骗了她，让她相信他们做得很好，不需要进行进一步的练习；

- 他离开后，萨哈走了进来，关上门，以松了口气又害怕的姿势倚门而立；

- 逃跑那天早晨，泰勒大使打开了官邸前门，让托尼进来；

- 瑞士航空售票柜台，那里的柜员发现托尼的机票（还有其他人的）并没有生效，当她再次察看时，信息才刚刚得到确认；

- 在航站楼遇到了大麻烦，六名乘客没有白色的入境单副本；

- 三号检查站的阿齐兹（法夏德·法拉哈特饰）先是用波斯语跟他们说话，之后说出了流畅的英语，他还给六号工作室制片公司，就是那个假的制片公司打电话。电话差点儿没人接听，因为.....

- 某导演的私人助理不让约翰和莱斯特干扰一场打斗场景的拍摄，在拍第二条之前不让他们通过，但最后他们俩冲了过去；

- 瑞士航空公司大门口的滑动门被一位警卫关上了，似乎预示着计划要失败；

- 阿齐兹和卫兵们被航站楼的滑动门拦住

了，最后砸开门闯了过去；

- 在机场大巴上，托尼透过车窗看着带有陡峭舷梯的飞机，还有飞机那小小的门（符合透视法）；

- 他们越过最后的障碍——跑道末端的障碍在飞机起飞后才会移走，追赶他们的汽车和卡车受到了阻碍，必须返回；

- 还有一扇门——他家的门，托尼回家时敲响了那扇门。

你们可以争辩，我不会反击，这些都是现实生活中的门和障碍，从一处地方进入另一处的人都可能遇到。然而，重要的并不是它们存在于现实世界里，而是导演选择将它们纳入这个有关危险与逃亡的紧张故事。就本质而言，电影将这些障碍当作一种向观众渲染危险氛围的手段，障碍的数量之多表达了危险程度之高，几乎每一个障碍都能为这个计划和我们的七位旅行者带来厄运。

除了门之外，我们还有通道和孔洞，适合用在那些尝试逃离、九死一生的人身上。这个隐喻很早就找到了合适的表现形象，就是通往伊斯坦

布尔圣索菲亚大教堂的拱形入口，托尼正穿过这个入口，要去和他的英国合作者、战略情报局官员尼凯尔斯（理查德·迪兰饰）召开“秘密会议”。拱形入口又高又窄，对于托尼和雄伟的博物馆而言都是理想的景框。这座博物馆在一千六百年的历史中既当过基督教堂，又当过清真寺。当托尼抵达德黑兰并清除了一些障碍之后，他带领那六个人和一位来自伊朗文化和伊斯兰指导部的代表在大集市会面。那一趟就像是穿过了漫长的迷宫，该集市正如传说中一样拥挤，使当时的情形更令人不安。而在拍照引发的冲突发生之前，我们知道（尽管他们不知道）他们一路都在被人暗中监视和拍照，一旦照片冲洗出来，他们的前途将更为灰暗。后来，我们看到这一行人沿着瑞士航空航站楼通道往下走，之后上了机场大巴

（那本身就是一个狭小的空间），开往停在一旁等候起飞的飞机。在他们所受的折磨中，托尼和六位“客人”在承受各式各样的“夹道鞭笞”之刑，这是一种仪式化的惩罚或磨炼，受害者被迫在两列持有武器的士兵之间走过或跑过。该刑罚的目的不在于处死（尽管在某些传统中确实如此）受害者，而是为了羞辱他，使他痛苦。在这部电影中，我们确实看到那几位客人在机场的严酷考验下偶尔会退缩。而且自始至终，他们可活动的空间其实都很狭窄。

这将我们引向了一个相关的元素，影片中充满了幽闭恐惧症的元素——密闭的空间、秘密的藏身地。较早的时候，一架直升机飞过大使官邸上空，令他们急急忙忙地藏到了一个秘密小隔间里，那地方就在餐厅地板下边，显然维护得挺好。他们在美国大使馆的同事就没有那么幸运了，那些人被关在糟糕的地下室里，像黑暗中一群牲口。托尼租的那辆大众面包车，理论上可以装载七位乘客，但他们行驶在充满敌意和危险的街道上时，看起来极其拥挤难受。街道本身也增加了这种气氛。德黑兰到处都是拥挤的车辆和人群。信息很明确，表示根本没有可用的空间，连镜头都很拥挤。“客人们”总是被特写镜头呈现出来，银幕无法容纳他们的整张脸，前额、下巴和耳朵都被无情地排斥在了画面外。

这是关于人们对同一部电影的解读会有多大差异的一课。在另一个晚上重看这部电影时，大约有三四次吧，我们看到霍梅尼的海报怒视着我们。我注意到了他的眼睛带着监视的意味。霍梅尼自然没有监视我们，除了在我们在各种地点看到的一打海报上：在土耳其领事馆，之后是在机场，摆着一种类似“希特勒万岁”的姿势，在各处的墙壁上，还有电影开场时那段用画外音讲历史的画面里。他不必亲自监视，有人替他做这些。

从表面看来，几乎所有人都在监视，而这种监视并不是单向的。人质（客人们）也在监视。他们一开始就在监视不断发展的混乱。他们盯着电视（各处的人几乎都是如此）。他们近距离地观察和揣测托尼·门德兹，看他值不值得信任，而且他们也互相监视。考虑到那种孤独和焦虑的处境，他们还能做什么呢？而托尼要观察他们是怎么观察自己的，观察他们的反应，实际上是监视每个人的反应。他不断评估自身的处境，评估的方法基本上是靠观察其他人。这一切在去大集市的那趟旅途中达到顶峰，在那里，每个人都在监视其他人，美国人心怀恐惧、焦虑和谨慎，伊朗人则带着好奇、敌意和愤怒，托尼只隐约表现出了一点担忧。我很确定在这个段落中并没有出现一百万只眼睛，但感觉这些眼睛似乎确实存在。

尽管我们很少注意到，但音乐在这部影片中起了很大作用。为什么没注意到呢？因为这正是阿弗莱克和作曲家亚历山大·德斯普拉想要的效果。该片的音乐主要是用来渲染气氛，提供安慰人心（或者并没有这种效果）的陪衬作用。大多数时候，它并不像传统“电影音乐”那样大起大落，而是成了更大的叙事结构的一部分。例如，当托尼和几位客人站在机场时，第一个检查点的工作人员正在对比他们黄色的出境单和相应的白

色原件，音乐是弦乐奏出的长长的单个音符，其下还配有很重的低音。这与伯纳德·赫尔曼在《惊魂记》的洗澡场景中那惊叫般的小提琴声截然相反。那个配乐是为极度的恐怖设计的。这里的音乐则是为了一点点营造紧张氛围。最后，我们渴望另一个和弦出现来缓和一下，即便那只是个不和谐的和弦。在瑞士航空门口，音乐几乎没有向前发展，而是提出了一个清晰的问题：他们是会离开，还是永远地被困于此地？只有当片中的广播或立体音响放音乐时，背景音乐才会暂时停止发挥作用。在那些时刻，片中的音乐被凸显出来，为情节提供了解释。这方面最明显的例子是托尼接到来自上司杰克·奥唐奈的电话，杰克告诉他白宫已经取消授权的时候。任务被叫停了。这个电话打来时，客人们正在举办最后一个晚上的派对，庆祝他们即将获得解脱。托尼放下电话回头看着派对，鲍勃·安德斯（泰特·多诺万饰）刚开始播放一张齐柏林飞艇乐队的专辑，选了那首《当大坝决堤》。托尼将信息告诉泰勒大使，从庆祝的人群边缘走过，拿了一瓶苏格兰威士忌，有点鬼鬼祟祟地离开之时，这首歌一直在播放，并且延续到了这段情节之后。然后电影切换到伊朗情报官员阿里·凯尔哈利（阿里·扎姆饰）那里，他浏览着客人们在大集市上被拍下来的照片，歌曲的声音淡出，换作了更浓厚的德斯普拉

风格的氛围音乐，这段复杂的小调式配乐乐声缓慢，采用了柔板或是慢板。这段旋律会在托尼路过燃烧的汽车、开车到他住的旅馆、直接用瓶子喝酒的过程中持续演奏，镜头还会切到派对上，客人们玩得很开心，并不知道更高的权力部门其实已经决定牺牲他们。之后镜头切回托尼，他抽烟，喝酒，盖好瓶子把它扔到床上，最后自己也坐到了床上。事实上，这段乐曲带领我们穿过黑夜，直到伊斯兰报时人宣告晨祷的时刻到来才结束。但回到那首歌，核心歌词是第一段的最后一句，“当大坝决堤，我将无处栖息”。我们知道：大坝刚刚决堤了，洪水即将袭来。这是个讽刺，即将变成逃亡者的一群人中的一位选择了完全符合他们处境的唱片，但并没有表现得像是导演从外部强加的那样刻意。此外，你有没有想过外交官们是齐柏林飞艇的粉丝？这样的配乐同时展示了主题和人物个性，几乎难以超越。

如果不考虑到电话在片中的角色，我们着实无法充分欣赏这部电影。这部电影利用了我们已经习惯手机存在这一点。连像我这样曾经生活在固定电话全盛时期的人，都发现当你要依赖于固定在墙上的电线才能发声时，沟通会变得多么艰难。电话在影片中扮演了重要角色，尤其是在最后一幕，当阿里·凯尔哈利打电话确认“六号工作

室制片公司”是否真实存在时，制片人办公室里的那部电话尤为重要。他的第一通电话没人接，我提到过，那时候约翰和莱斯特被制片助理拦在打斗场景的拍摄场地之外了。在他们冲过去之后，钱伯斯也差点没能在情报人员挂断电话之前接听。任务成功或失败都系于那个电话上。我们也看到了往返于大洋两端的电话，开始时是美国大使馆的电话，中央情报局的电话，白宫的电话，伊朗各类办公室的电话，泰勒大使官邸的电话，还有托尼得到坏消息的那通电话——后来当伊朗安全部队破门而入时，那通保密电话已被破译，但已经拖延了足够长的时间，刚好能让他们逃掉。第二个情节点也是由电话引发的，托尼给杰克·奥唐奈打电话，告诉他不管上头的命令如何，自己都会把客人们送出去，因为“总得有人来负责”。这部电影包含了各种形式的交流，比如公务机构间的交流，下属与上级间的交流，好莱坞和更广阔的世界之间的交流，好莱坞内部人士之间的交流，通过电视媒体的交流，经由新闻发布的交流，每一种交流都是至关重要的。破旧的电话除了表面上的用途之外，还比其他设备更能强调这一主题。在手机时代看这部电影确实能体会到，曾经有个时代，人们很容易错过一个生死攸关的电话。

让我们聊聊这部片子里的电影吧。在电影史

上出现得如此晚的片子，没有哪部是在没受此前那些电影影响的情况下拍出来的。除了这个事实，这当然是一部关于电影的力量的片子：电影有办法让人相信那些我们明知并非真实的事物，它会让我们眼花缭乱，使我们分心，甚至迷惑我们。托尼送给儿子的纪念品有重要意义，那是一张假电影的海报，上面画着打斗场景。所以对我们来说毫不意外，《逃离德黑兰》借鉴了历史上的多部电影。我好几次感觉到，这部电影在引用其他的电影。我之前开玩笑说到了“分离红海”，但那种感觉确实存在，尤其是在大集市的段落中。电影在早些时候就提到了摩西，而在救援行动中，许多地方都暗示了“摩西十诫”，足以令托尼意识到这一点。此外，这还是一部“专业技能电影”。专业技能电影属于动作电影的亚类，其中的主角被招来使用“一套非常特殊的技能”，正如连姆·尼森饰演的布莱恩·米尔斯在《飓风营救》中喜欢说的。在这类片子里，拥有专业技能的人往往是被招来营救某人或某物的。最具代表性的例子大概是《豪勇七蛟龙》，这七个人各有一项特殊的技能。在枪战达到高潮时，布里特（詹姆斯·柯本饰）扔飞刀的技能可能显得攻击力不足，但它总有用武之地。《逃离德黑兰》中真正的特种技能专家是约翰·钱伯斯和莱斯特·西格尔，两位年老而疲惫不堪的电影专业人士。莱斯

特或许并不知晓阿尔戈英雄的故事，但他知道如何兜售电影。那当然是托尼的电影，他或许既不是摩西，也不是布莱恩·米尔斯，却是终极的特种技能专家印第安纳·琼斯。我知道，他看上去缺了鞭子和皮带扣，但考虑一下：他顶着巨大的困难进入了敌方区域，在随时可能丧命的处境下保持冷静，还令不太可能成为盟友的人与他并肩作战。他运用脑力的能力更胜于运用肌肉的。仔细想想，老伙伴兼上级布莱恩·科兰斯顿看起来有点像《夺宝奇兵》里的丹霍姆·艾略特。重要的是那位中央情报局工作人员接收了托尼所有的电影资料——除了托尼留给儿子的那张故事板——并将其分类编目，用手推车推进了看似无穷无尽的仓库里。我们之前在哪儿看过这个场景？

最后一点，需要坦白的是我对天气格外执着。这么关注天气，可能是因为我的青春期是在捆干草和修剪草坪赚钱中度过的，我总是注意电影和小说里的天气，有时还会给予它们过分的重视。但这次不同。托尼的灵魂经历黑暗之夜后，当晨间祷告时刻的预告响起时，他还坐在那里。尖塔上方，云彩碎裂开来，缝隙中露出早晨的天空。这不是最吉祥的兆头，任何事情都有可能发生。在这样的背景下，他决定违抗上级的命令，将客人们带出去。这时项目已经被中止，机票没有确认，通信线路中断——情况还能差到哪里去

呢？从这一刻起，事情远不是一帆风顺了，直到最后逃离成功。即便在开向机场的大巴上，天色还是有些阴霾。然而当飞机离开跑道时，天气转好了。我们在飞机逐渐升高时，看到下方的背景里出现了蓝天和一朵朵白云。当他们飞离伊朗领空时，我很确定连机舱里都阳光灿烂。

那么，我们看到了什么？一部制作精良的电影，其中各部分的有机配合使整部影片更有力，必要的情节组成部分也有所象征，这些都加深了电影的意义。没错，这是一部谍战惊悚片（这个归类最恰当），但它比普通的关于间谍和秘密的片子更有意义。这部影片涉及了复杂的国际局势的本质，秘密和谎言的本质，在等级制度中工作的现实，信任的重要性，信守诺言的价值。它精彩地重新创造了一个时代，与我们所处的时代在很多方面并不相似，但仍然能告诉我们关于这个世界的很多东西。我不知道《逃离德黑兰》是不是一部伟大的电影。十年或二十年后再回来找我，咱们重新看一遍，看看它是如何经受住时间考验的。我知道这是部不错的片子，担得起评论界给予的赞扬，还有获得的诸多奖项。在短时间内，我们还能期待更多吗？

[1]指《圣经》中摩西带领以色列人出埃及的

故事。

[\[2\]](#)分离红海的典故同样出自《圣经》中摩西的故事。

[\[3\]](#)这三位演员曾主演1941年的电影《桑给巴尔之路》。

结论

当一个电影导演

我是抱着一个前提开始写这本书的——电影与其他艺术媒介不同，每个人都能成为欣赏它的专家。现在别忙着反对，我并没有逗你们。你会注意到，我一次都没有将“专家”放在引号里（直到刚才），我也觉得不该有任何引号——引号意味着每个人只是自认为能成为专家，这不是我的本意。我是在说真的。一般的观众在二十五岁时看的电影会比一般读者一辈子读过的书还多。我想从五岁开始，我们大多数人至少每星期会看一部电影（全年平均来看），乘以二十年，便是一千零四十部电影。这还没算上有小孩的家庭每天要播三次的《小美人鱼》或《狮子王》，仅仅包括那些只看一次的观影体验，即便有些片子我们只是草草看过。这个估算我仍然觉得十分保守。很多人都看了比这个数字更多的电影。

那么，让我们假设人们二十多岁时已经看了一千部电影。你知道专业知识是如何形成的吗？靠时间，更具体地说是活跃的时间。文学专业的博士生会被要求阅读大量的专业书目，为参加所谓的综合考试或资格考试作准备。这些考试以及为它们编写的书单会让研究生变成所在领域的“专家”，有资格“声称”自己的专业性，最初是在论文里，之后是在现实世界里，诸如大学等场所。我仍然拥有我的书单（现代英美文学，当代——对，这有区别——英美文学，还有批评理论），上面的书远远没到一千本。而我为什么要保留这些书单，就不在这里谈了。

我们在这儿想说的是，观看一千部电影本身就提供了一定的专业水平，即便没有考试，或者幸运地不用写学位论文。没错，我们坦率地承认，每部电影并不都是在有利于研究的条件下观看的。我们经常是在社交场合耐着性子看完电影，或者一部分电影。我是在一次吵闹的兄弟会聚会上，从电视里看了罗曼·波兰斯基的《天师捉妖》（那是一九六七年的电影，我并不会为这件事感到骄傲）。知道不会有观影小测验，令人如释重负。即便如此，我们从这个数量的电影中吸收的东西也是惊人的：一千部电影乘以一百二十分钟，再乘以六十秒，再乘以每秒二十四帧——哦，老天，多么巨大的数字！我们怎么会对电影

事业没有大量的了解呢？

同样值得注意的是，并非所有的专业知识都是一样的。毫无疑问，连粗俗喜剧这种“高贵”的子类型也有专家——正如有些观众看过每一部侮辱黑人的电影，还看了五遍。我又有什麼资格评判别人呢？许多人有一种更为折中的办法：我们看那些听上去有意思的电影。然而其他人还有别的方法，他们会看任何带字幕的电影，或者不看所有带字幕的电影，或者只看浪漫喜剧电影（或除了浪漫喜剧，其他的都看），或者观看喜欢的导演的每一部电影，连同那些影响了他或被他的影响的导演的作品，以及稍微有点像他导演的作品的电影，或者特纳经典电影频道播什么电影就看什么。这些选择在我们看来也许是胡来，但对于采用它们的人来说是有用的。许多男人强忍着看完了很多浪漫喜剧电影，而不是他们自己选的，这显然是别有用心。重点在于电影有许多用途，只要花的时间够长，我们大多数人都会发现这些用途。这一切都可以用来解释为什么早在某部电影引发争论之前，当两个人或更多的人聚在一处讨论电影时，便会出现分歧，因为每位观众出于不同的原因，会看不同的电影。人们很少把争论的主题如此直白地表述出来，但事情就是如此。

然后我们才说到电影本身：

“它真棒。”

“真是垃圾。”

“你没看出他想做什么。”

“我看出他想做什么了，这就是问题所在。”

“但那个有公鸡和摩托车的镜头……”

“那完全就是垃圾。你是怎么回事？”

这就是为什么有时候最好避免关于电影的讨论，因为这种讨论是如此戏剧化。好吧，就像人们说的，各有所好，无所计较^[1]。我确定有人这样说过，非常确定。大概是罗马人，这就解释了这句话里的词语拼写为什么那么古怪。原话的大概意思是，“在口味喜好的问题上没有争论的必要”。这反过来意味着，最好不要跟那些执着于自身喜好的人争执，也别告诉他们应该怎么做。

这也是你对某部电影的欣赏、解读和理解只属于你的原因。其他人都没有这种权利。此外，我们想超越品味与价值的判断，比如好或坏，最好或最坏，所谓最好的十部或五十部或一百部电影。一旦超越了等级、赢家和输家的话题，讨论

会变得更丰富有趣。不用说，争议也会变少。关于一部电影，有些东西我们的确能达成共识，像结构、技巧、方式、镜头设计、配乐之类。当我们试图分析这些元素如何影响电影的意义时，事情才真正复杂起来。电影让一位新歌手翻唱了老歌，而没有使用原唱的版本，这是什么意思？这个场景是在一间微微掩着门的房间里拍的，而没有选择门完全打开或关闭的房间，是为什么？为什么在那个镜头里，阴影里似乎有东西在动？这些问题是趣味的来源，而趣味是我们研究艺术的原因。我们对游戏感兴趣，而艺术——电影、文学、诗歌、戏剧和剧场艺术、油画、素描、音乐及舞蹈——为我们提供了游戏的契机。思考它们也是同样的道理。我知道，在我们所受的教育中，倾向于将思考与工作联系在一起，那主要是因为无论在小论文、考试还是突击测验中，我们必须出示证据来证明大脑确实思考过。这往往就不那么有趣了。但你现在是自己做主，可以自顾自地思考。那么就去想吧。留心你的想法，以拥有它们为傲，毕竟它们是你的。

我们真的要为这些问题纠缠不清吗？比如举例来说，《骗中骗》是否比《拉格泰姆舞曲》更好地运用了拉格泰姆音乐？或者《阿拉伯的劳伦斯》中的广阔空间是不是比《日瓦戈医生》里的更广阔？也许某个时候会，但不是现在。有个可

以进行品位与价值判断的时机，通常是我们看完电影走出来的时候，这时我们可以说：“（在这里插入著名评论家的名字）到底是怎么回事？他完全没看懂这部片子。”尽管如此，当我们想认真思考电影或理智地讨论时，并不想停留在肯定或否定它的层面上，还有很多更有建设性的东西可以说。即便如此，也要坚持自己的立场。谁能比你更能说出你的想法？有些咄咄逼人的家伙会用看过多少有名的或是年代久远的或是晦暗难解的或是外国的电影来吓唬你们，好在争论中取胜。但最终，你是否看过英格玛·伯格曼《第七封印》中马克斯·冯·赛多饰演的骑士和死神下国际象棋的场景并不重要，你是否完全理解黑泽明导演的《罗生门》中的故事也不重要。重要的是你用上了你的经验、你的见解、你的专业知识来分析某部电影。

你应该注意到了这最后一章的标题^[2]——我看似在建议你导演自己的电影。从经验、经费和其他可能存在的原因来看，这并不是能大规模实现的事情。想想看，如果有五六十亿人开始拍自己的电影，我们将会不知所措。是的，当我用“auteur”一词指代导演时，通常是指那些著名导演，特别是那些作品的风格和技巧看起来协调统一的导演。但为了充分理解这个词的内涵，我们

需要追溯到它最初的意思——作家。法国评论家最初用这个词来指代那些“创作”了他们的电影的导演，就是说，他们是有创意的权利人，将自己独特的印记烙在了电影上，而其他人员，从摄影师到剧组餐饮负责人的助手都要服务于他们的构想。现在人们说起这个词，指的通常是这层意思，你可以注意一下我在讨论中处理电影名字和导演姓名的方式。但这存在一个问题——

我们走得还不够远。

诚然，导演创作了出现在银幕上的作品。这留给我们一个问题：之后会发生什么呢？观众是被动地接受那个“文本”，还是积极参与到导演实现的构想中来？我在这里用“文本”一词是经过考虑的。我们欣赏电影就像读书一样。我们的交会点，创作者的作品与我们的想象相交的界面是银幕，它起到了承载着文学作品的实体图书（或虚拟图书）的功能。这就是那个界面的意义——它本身并没有意义。只有当观众加入，文本才能活过来。观众像读者一样，所做的不仅仅是充当整个流程的最后一环。他们发展了文本的意义，决定什么元素加起来能够成为某种象征或隐喻。创作者也许会认为某趟旅程象征着某种探索（或诸如此类），但除非有一位读者或观众赞同他，他的想法才算是对的。如果一部文学作品唯一的受

众就是创作者本人，那它本质上就没有意义，因为只有一位观众会导致判断力不足，活力不足。但第二位观众与作品相遇时，作品便活了起来。

观众这份责任很重大，但我相信你能胜任这项任务。做一名读者——任何创意作品的读者——是一项想象活动。那当然需要技巧，要理解那种形式，懂得那种形式的语言，注意细节，集中精神。你已经具备这一切了。能看到这里，说明你能集中注意力，而且已经掌握了电影语言的语法。剩下的就是把你的想象力和智慧一起运用到要看的下一部电影里。那部电影原本属于别人，把它变成你的吧。那和其他人的版本都不一样，这很不错，应该说非常不错。去拥有那部电影吧。

你同样已经具备这项能力了。

我们的老朋友戴夫和莱克茜怎么样了？他们中的一位最近在自己做功课，正如在咖啡馆碰面时他提到的那样。

“嘿，哪天我们再去看一部电影吧。”

“随时都行。最近你干吗去了？”

“看了好多电影。你知道，我想尽量跟上你一点。我现在就能跟上了。”

“这又不是比赛，戴夫。”

“我明白。但你一直那么聪明，我想看看能不能达到你的水平。”

“那也不会太难。那么，你都有些什么发现？”

“好多发现，莱克茜。电影里就像有整个世界，有自己的规则。你还记得咱们看《疯狂的麦克斯：狂暴之路》那次，对吧？我回家后看了‘疯狂的麦克斯’系列的另外几部电影。哟，那个家伙拍电影很有长进啊！你能在这些电影里看到他作为导演的一生。电影里有很多这样的东西：他们跳上卡车，还有那些特技表演，都来自各种西部电影、海盗电影和动作电影。这说得通，我猜。这部片子某种意义上算是一部海盗电影，对不对？”

“我之前没那么想过，但你这么一提，倒是说得通。那些电影里也有很多缺手缺脚的人。还有什么？”

“你记得麦克斯和弗罗莎开车穿过峡谷的那一段吧？几乎每一部有印第安人的西部片里都有这样的桥段。阿帕切人或是夏延^[3]人或是其他什么人，总是占据高处，看着他们的敌人从下边出现，然后跑下来。这好比你在看同样的情节，只不过里面有摩托车和不一样的土著人。连岩石崩落的桥段也像是借来的。我不是说这是坏事。共性中总会有些差异。连他框定面孔的方式——我不知道以前在哪里看到过，或许在很多地方都看到过——看起来都陌生又熟悉。”

“你是谁？你对我的朋友戴夫都做了什么？”

“我还在这儿呀，只是一直在学新东西。”

“我要开始喊你‘教授’了。那么，你想看什么电影？”

“我并不是很在意看什么，但还是比较喜欢那些有爆炸场面的电影……”

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：2338856113 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名称：幸福的味道 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：www.ireadweek.com

[1]原文为拉丁语。

[2]本章标题的原文为“Be an Auteur”。

[3]北美大平原印第安人的一支。

致谢

没有哪本书的出版离得开许许多多的帮助，这一本也不例外。首先，我必须感谢已经去世的吉姆·卡什多年前在编剧和电影的问题上对我的帮助与指导。我看电影的时候总会想起他。在最近给予我很多帮助的同事之中，弗雷德·斯沃博达是重要的一位。我无法估算这些年我们一起乘车时讨论过多少部电影，这些讨论夹杂在对书、学生和食物的讨论之间。这几十年间，我在密歇根州立大学“电影与新生写作”课程中教过的学生是无价之宝。他们不仅带给我充满惊喜的启发，还针对小说、戏剧、电影以及这几种艺术形式间的相互作用提出了尖锐的问题。

可以说，如果没有艾维·珀瑟达的及时介入，没有她腾出自己的写作时间来帮忙编辑手稿，这本书或许根本就写不出来，即使写出来也没有现在一半好。她尖刻的问题和赞扬一样受我欢迎，

是她构想了这本书的呈现形态，并促使我实现了她的构想。我很幸运，能找到一位编辑能力与小说写作能力一样好的人。与哈珀·柯林斯出版社整个团队的合作向来让人享受，他们让艾维接手这个项目后，简直像是送给了我一份超出预期的礼物。

我长期以来的代理人，斯坦福·J·格林堡公司的菲斯·哈姆林，我向她的智慧、坚强和恒心致以最诚挚的谢意。在这个不断改换编辑的时代（当然在任何时代，出版界都是如此），能有一个坚定不移、值得信赖的人支持我，实在是一件幸事。

最后，没有什么语言能表达我对在书中称为“我永久的电影伙伴”的人的爱和感激。布伦达不仅给我提供了许多电影方面的意见，还聆听了我没有十足把握的见解，容忍了我的牢骚。她为我提供工作空间。写作者难免有自私的时候，她还包容了我的自私。至少这一本书需要这样的条件。没有她，就没有我的这些书。

附录

电影练习，或电影游戏

在这种时候，我通常会提供一个观影或阅读清单，希望能启迪你们。然而看到这里，你可能已经不想再从我这里听到任何片名了。所以我想，也许该给你们布置一些家庭作业。哦，放轻松，会很有趣的。基础任务不过是看电影，能有多难呢？而且，除了你自己没人会看到你的作业，你还可以综合竞争者的整体情况来打分。我知道我会的。那么我们开始吧。

小说的相对论

我曾经为两部有相同片名的电影《了不起的盖茨比》写了很长的比较文章。事实上，那篇文章太长太复杂，几乎都写不下去了，但缩短看似

又不太可能，所以我做了每个有理性的人都会做的事——砍掉了它。这是令我挫败的问题，无论是一九七四年罗伯特·雷德福和米亚·法罗的版本，还是二〇一三年莱昂纳多·迪卡普里奥和凯瑞·穆丽根的版本，都没能使我相信菲茨杰拉德的小说真的可以被拍成电影。因为在小说里处于中心地位的是对声音的描写，而在电影改编中不可能重现它。事实上，他们引用的小说内容越多，我们越会发现那不可能做到。但电影制作者没理由不去尝试，我们也没理由不去看他们拍出来的成果。那两部电影（我坦率地承认，我从来没看过艾伦·拉德演的一九四九年的那一版，也不清楚其他人有没有看过）有它们的缺陷，但都有一些灵感爆发的时刻。一部庄严而沉着，另一部狂乱又热闹。即便是音乐的选择——年代爵士乐对嘻哈乐——也强调了截然不同的处理方式。那么，作业是这样的。首先，你们要去看这两部电影，之后根据你个人的情况来选择。我猜绝大多数人都读过这本小说。如果读过，就比较这两个版本。它们相比之下如何？哪里不一样？举例而言，布鲁斯·邓恩饰演的汤姆·布坎南与乔尔·埃哲顿饰演的汤姆比起来怎么样？以及那些区别有多重要？最后，哪部对你而言更好？如果你还没有读过小说，先不要读，将这两部电影当成独立的作品来比较。你分别喜欢它们的什么地方？不喜欢什么

地方？并且想想它们是如何去讲或如何不去讲同一个故事的。然后再阅读小说，看看你的想法。

你不是菲茨杰拉德的粉丝？那也可以用《远离尘嚣》做同样的分析，选择一九六七年朱莉·克里斯蒂与阿兰·贝茨主演的那版，和二〇一五年凯瑞·穆丽根（这里又是她）与马提亚斯·修奈尔主演的那版。无论哪两部改编自同一本小说的电影都行，不过这些都是本身就很有魅力的电影。

纵向的表演

为了了解演员如何适应设定或时代不同的片子，得看几部由同一位演员主演的电影。我刚才提到了穆丽根，她演过足够多的作品。迪卡普里奥参演过的影片范围和表演历史之长，都令他成了另一位不错的候选人。我个人的选择是彼得·奥图 and 凯瑟琳·赫本，不仅仅因为他们在《冬狮》中演了对手戏。当然，没有人说你不能看那些刚出道的演员主演的电影。想想戴夫·帕特尔在《贫民窟的百万富翁》和《涉外大饭店》中的表现，光是看到他和那些英国老戏骨演的对手戏就值了，特别是与玛吉·史密斯夫人。唯一重要的是，你对哪位演员足够感兴趣，愿意盯着他或她看。

以此类推

不光可以在演员方面这样做，你大概有喜欢的导演，所以连想都不用想，就可以将这一套照搬到塔伦蒂诺，或是科恩兄弟和贾德·阿帕图那里。如果你针对一个从业时间更长的人这样做的话，会发生什么？伍迪·艾伦有五十年的电影经验，正如在他之前的希区柯克，而且他们不尽相同，无论人们对于“一部艾伦电影”或“一部希区柯克电影”会说些什么。你甚至可以针对特技组导演这么做，那些家伙靠处理动作段落以及和特技演员吵架谋生。

这个方法也适用于作曲家，尽管对我们这些并非天生乐感超群的人来说，需要特殊的意志力才能排除所有的视觉信息，把注意力聚焦于配乐。选择一位你喜欢的作曲家，并跟着他走。不管是约翰·威廉姆斯、托玛斯·纽曼，还是埃里克·康戈尔德或伯纳德·赫尔曼都无所谓。你也可以这样研究摄影师甚至剪辑师，尽管那需要很多的专注力。我不知道能不能把这个方法延伸到布景设计师身上，但美工和服饰设计师肯定可以。

类型研究

如果你像许多人一样，我们一开始谈论“电影史”，你就会注意力涣散、目光呆滞了。那么换种说法，通过某种类型片来看待过往的电影怎么样？那听起来更有意思，特别是你可以选择一个类型的时候。大多数人都有一两种喜欢的类型。你喜欢的是什麼？科幻电影？浪漫喜剧电影？悬疑推理电影？惊悚电影？恐怖电影？我不是很喜欢恐怖电影，但如果要我来设计一门课程，会选一些较早的作品——原版的《科学怪人》或《卡里加里博士的小屋》，然后跳到《惊魂记》，之后大概是《魔女嘉莉》或者《闪灵》，还要把《驱魔人》加进来，确保我们涵盖了魔鬼的元素。然后是更近的作品，例如《女巫布莱尔》和一些讲僵尸的片子。如果你相当了解这个类型，或许会想出更好的片子。

或者我可能选德古拉和《诺斯费拉图》以来的吸血鬼电影。这样的话，亚类型之间的差异便不成问题了。如果你把类型换成西部片，我可以列出一打清单还不重样——这些清单里都不会包含约翰尼·德普主演的《独行侠》。事情就是这样，你不需要我的帮助。很多人都列举过心目中的史上最佳浪漫喜剧，或者最佳政治惊悚片、最佳女权主义黑色电影，或是任何一种你叫得出名字的类型——也许还有许多你叫不出名字的类型。你可以去读读他们的介绍，看看有什么吸引

你的地方。

无论选择哪个类型，你要关注的是人们对这一类型的理解，以及技术因素是如何随着时间推移，改变了电影的样子和感觉的。比如说，二十世纪三十年代哪些体现恐怖的表演，放在今天会被当成是在摄影机前扮鬼脸。还有哪些如今人们可以接受的暴力元素放在五十年前是不可想象的，无论在数量上还是激烈程度上。

技术参数

选择一些我们讨论过的主题，比如灯光、取景、场面调度，哪个都行，将它们作为特定的研究对象。比如说在接下来要看的五部影片中，关注特定的技术元素。你可能想把同一部电影看上两次，一次纯粹是为了享受和领会故事情节，第二次专门关注那些元素。多看几部电影之后，你会发现就算不特别留意，也能很快注意到那些特定元素是如何发挥效果的。这有点像在一部交响乐中聆听木管乐器（好吧，流行歌曲中的和声歌手），你会在有意识地注意之后，变得善于观察某些东西。很快，你就不能不注意曾经需要努力去注意的东西了。

来个清单如何？

对于你们之中想要清单的同学，我在这里列出了书中讨论过的电影，还有一些草草提及的，在早期草稿中讨论过但没有留在终稿里的，或者本该讨论却被我忘了的电影。

《艺术家》（*The Artist*）

《一切尽失》（*All Is Lost*）

《美国狙击手》、《不可饶恕》、《老爷车》、《苍白骑士》（*American Sniper, Unforgiven, Gran Torino, Pale Rider*）和更多伊斯特伍德的作品。

《安妮·霍尔》《曼哈顿》《午夜巴黎》《爱在罗马》（*Annie Hall, Manhattan, Midnight in Paris, To Rome with Love*）

《蝙蝠侠：侠影之谜》（*Batman Begins*），你想看黑暗骑士三部曲就看吧。

《南方的野兽》（*Beasts of the Southern Wild*）

《涉外大饭店》（*The Best Exotic Marigold*）

Hotel)

《心寒》 (*The Big Chill*)

《主教之妻》 《天使保镖》 (*The Bishop's Wife, The Preacher's Wife*)

《鸟人》 (*Birdman*)

《神枪小子》 (*Blazing Saddles*)

《放大》 (*Blow-Up*)

《蓝色茉莉》 (*Blue Jasmine*)

《体热》 (*Body Heat*)

《谍影重重》 (*The Bourne Identity*)

《告别昨日》 (*Breaking Away*)

《布利特》 (*Bullitt*)

《虎豹小霸王》 (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*)

《卡萨布兰卡》 (*Casablanca*)

《公民凯恩》（*Citizen Kane*）

《城市之光》、《淘金记》、《黄金时代》、《寻子遇仙记》（*City Lights, The Gold Rush, Modern Times, The Kid*），还有关于卓别林的一切，能给你一次完整的电影教育。

《发条橙》（*A Clockwork Orange*）

《奇爱博士》（*Dr. Strangelove*）

《幻想曲》（*Fantasia*）

《远离尘嚣》（*Far from the Madding Crowd*）

《荒野大镖客》《黄昏双镖客》《黄金三镖客》《西部往事》《美国往事》（*A Fistful of Dollars, For a Few Dollars More, The Good, the Bad and the Ugly, Once Upon a Time in the West, Once Upon a Time in America*），这么多莱昂内导演的电影够了吗？

《法国贩毒网》（*The French Connection*）

《法国中尉的女人》（*The French Lieutenant's Woman*）

《乱世忠魂》（*From Here to Eternity*）

《戴珍珠耳环的少女》（*Girl with a Pearl Earring*）

《教父》三部曲（*The Godfather Trilogy*）

《布达佩斯大饭店》（*The Grand Budapest Hotel*）

《远大前程》（*Great Expectations*）、《印度之行》（*A Passage to India*）、《阿拉伯的劳伦斯》（*Lawrence of Arabia*），在大卫·里恩的杰作中选了这几部。

《了不起的盖茨比》（*The Great Gatsby*）

《哈姆雷特》（*Hamlet*），泽菲雷里和梅尔·吉布森的版本，肯尼思·布拉纳和劳伦斯·奥利弗的版本也可以。

《她》（*Her*）

《米其林情缘》（*The Hundred-Foot Journey*）

《杰里迈亚·约翰逊》（*Jeremiah Johnson*）

《国王的演讲》（*The King's Speech*）

《少年Pi的奇幻漂流》（*Life of Pi*）

《冬狮》（*The Lion in Winter*）

《小凯撒》（*Little Caesar*）

《指环王》（*Lord of the Rings*）

《疯狂的麦克斯：狂暴之路》（*Mad Max: Fury Road*），会让你去看该系列的前几部片子。

《豪勇七蛟龙》（*The Magnificent Seven*）

《马耳他之鹰》（*The Maltese Falcon*）

《陆军野战医院》（*MASH*）

《黑客帝国》（*The Matrix*）

《战火浮生》（*The Mission*）

《透纳先生》（*Mr. Turner*）

《西北偏北》（*North by Northwest*）、《美人计》（*Notorious*）、《惊魂记》（*Psycho*）、

《群鸟》（*The Birds*）、《蝴蝶梦》（*Rebecca*）、《迷魂记》（*Vertigo*），任何一部希区柯克导演的作品。

《金色池塘》（*On Golden Pond*）

《夺宝奇兵》（*Raiders of the Lost Ark*）

《红气球》（*The Red Balloon*）

《毁灭之路》（*The Road to Perdition*）

《最后安全》（*Safety Last!*）

《周末夜狂热》（*Saturday Night Fever*）

《辛德勒的名单》（*Schindler's List*）

《原野奇侠》（*Shane*）

《神枪手》（*The Shootist*）

《雨中曲》（*Singin' in the Rain*）

《贫民窟的百万富翁》（*Slumdog Millionaire*）

《热情似火》（*Some Like It Hot*）

《关山飞渡》（*Stagecoach*）

《小比尔号汽船》（*Steamboat Bill, Jr.*）、
《将军号》（*The General*）、《航海家》（*The Navigator*）、《小私家侦探》（*Sherlock, Jr.*），给予巴斯特·基顿应得的关注。

《骗中骗》（*The Sting*）

《欲望号街车》（*A Streetcar Named Desire*）

《超人》（*Superman*），一九七八年的版本，克里斯托弗·里夫主演，但也可以随意和其他几部进行比较。

《欢乐时光》（*Swing Time*）

《第三人》（*The Third Man*）

《托马斯·克朗事件》（*The Thomas Crown Affair*），又名《偷天游戏》，两部都看。

《泰坦尼克号》（*Titanic*）

《杀死一只知更鸟》（*To Kill a Mockingbird*）

《汤姆·琼斯》（*Tom Jones*）

《壮志凌云》（*Top Gun*）

《大地惊雷》（*True Grit*），一九六九年和二〇一二年的两个版本。

《飞屋环游记》（*UP*）

《盲女惊魂记》（*Wait Until Dark*）

《西区故事》（*West Side Story*）

《谁陷害了兔子罗杰》（*Who Framed Roger Rabbit*）

《翼》（*Wings*）

《绿野仙踪》（*The Wizard of Oz*）

《金衣女人》（*Woman in Gold*）

如果你不知道读什么书，
就关注这个微信号。



微信公众号名称：幸福的味道

加小编微信一起读书

小编微信号：2338856113

【幸福的味道】已提供200个不同类型的书单

- 1、 历届茅盾文学奖获奖作品
- 2、 每年豆瓣，当当，亚马逊年度图书销售排行榜
- 3、 25岁前一定要读的25本书
- 4、 有生之年，你一定要看的25部外国纯文学名著
- 5、 有生之年，你一定要看的20部中国现当代名

著

6、美国亚马逊编辑推荐的一生必读书单100本

7、30个领域30本不容错过的入门书

8、这20本书，是各领域的巅峰之作

9、这7本书，教你如何高效读书

10、80万书虫力荐的“给五星都不够”的30本书

关注“幸福的味道”微信公众号，即可查看对应书单和得到电子书

也可以在我的网站（周读）www.ireadweek.com自行下载

备用微信公众号：一种思路



如果你不知道读什么书，
就关注这个微信号。



微信公众号名称：幸福的味道

加小编微信一起读书

小编微信号：2338856113

【幸福的味道】已提供200个不同类型的书单

- 1、 历届茅盾文学奖获奖作品
- 2、 每年豆瓣，当当，亚马逊年度图书销售排行榜
- 3、 25岁前一定要读的25本书
- 4、 有生之年，你一定要看的25部外国纯文学名著
- 5、 有生之年，你一定要看的20部中国现当代名

著

6、美国亚马逊编辑推荐的一生必读书单100本

7、30个领域30本不容错过的入门书

8、这20本书，是各领域的巅峰之作

9、这7本书，教你如何高效读书

10、80万书虫力荐的“给五星都不够”的30本书

关注“幸福的味道”微信公众号，即可查看对应书单和得到电子书

也可以在我的网站（周读）www.ireadweek.com自行下载

备用微信公众号：一种思路

