

(美) 蒂莫西·科里根 (T. J. Corrigan) 著 陆绍阳 翻译策划 宋美凤 译 李迅 审订



如何写影评 (插图第6版)

A Short Guide to Writing about Film, 6e

世界图书出版公司



电影学院 004

如何写影评

A SHORT GUIDE TO WRITING ABOUT FILM, 6E

(插图第6版)



(美)蒂莫西·J·科里根(Timothy J. Corrigan) 著
陆绍阳 翻译策划 宋美凤 译 李迅 审订

世界图书出版公司

北京·广州·上海·西安

目录

Contents

序一 影评该怎样	李迅
序二 让影评写作有章可循	陆绍阳
前言	13

第一章 关于电影的写作

1.1 为什么要评写电影	1
1.2 你的读者和你写影评的目的	7
电影报告	8
电影评论	10
理论文章	12
评论文章	13
1.3 意见与评价	15
练习	18

第二章 想·看·写

2.1 主题与意义	24
2.2 无声的对话:与电影交谈	25
2.3 记笔记	28

2.4	视觉记忆与反思	32
	练习	36

第三章 电影术语和文章主题

3.1	主题	38
3.2	电影和其他艺术形式	40
	叙事 40	
	角色 45	
	视点 46	
	比较评论 47	
3.3	场面调度和现实主义	48
	现实主义 48	
	场面调度的元素 50	
3.4	构图与影像	57
	镜头 57	
	画面剪辑 63	
3.5	声音	71
3.6	范文	75
	练习	78

第四章 评写电影的六种方法

4.1	电影史	80
4.2	民族电影	83
4.3	类型	85
4.4	作者论	86
4.5	形式主义的种类	89
4.6	意识形态	91
4.7	范文	95
	练习	103

第五章 写作风格与结构

5.1	合适的词	108
	具体的语言	108
	内涵和外延	108
	语调	109
	重复与陈词滥调	109
5.2	有力的句子	111
	简洁	111
	变化的句型结构	112
5.3	有条理的段落	113
5.4	首段	116
5.5	结尾段落	118
5.6	写出一篇优秀文章的要点	120
	练习	122

第六章 电影研究

6.1	如何开始研究	126
6.2	研究材料	128
	第一手资料	128
	第二手资料:书籍、索引、期刊和网络	131
6.3	利用网络进行电影研究	138
	一般网址	139
	专业性和学术性网站	140
6.4	为第二手材料记笔记	141
6.5	着手写论文	142
6.6	范文	144
	练习	149

第七章 文稿的形式

7.1	文稿版本	151
-----	------------	-----

7.2	最后的修改	153
7.3	引用	154
7.4	说明参考资料	156
	常识	158
7.5	资料来源	159
	文章出处的脚注	159
	参考书目	161
	提供附加评论的注释	164
7.6	一般习惯用语	165
	姓名	165
	片名	166
	外来语及引号	166
	性别用语	167
	拼写	167
7.7	结语	167
	重要词汇	169
	延伸阅读	177
	附录 老师批阅论文时经常要使用的符号	180
	译后记	183
	出版后记 “写影评”是件很有趣的事	184

插图目录

第一章 关于电影的写作

- 1-1 刺杀肯尼迪 *JFK* 2
- 1-2 纳什维尔 *Nashville* 8
- 1-3a&b 穷山恶水 *Badland* 9、10

第二章 想·看·写

- 2-1 歌女五美图 *Utamaro and His Five Women* 20
- 2-2 红磨坊 *Moulin Rouge* 21
- 2-3 黑客帝国 *The Matrix* 22
- 2-4 神奇四侠 *Fantastic Four* 23
- 2-5 一个国家的诞生 *The Birth of a Nation* 24
- 2-6 公民凯恩 *Citizen Kane* 29
- 2-7a 至 e 战舰波将金号 *The Battleship Potemkin* 32、33、34
- 2-8 精神病患者 *Psycho* 35
- 2-9 玛丽亚·布劳恩的婚姻 *The Marriage of Maria Braun* 36

第三章 电影术语和文章主题

- 3-1 谍影重重 2 *The Bourne Supremacy* 38
- 3-2 随波逐流的人 *The Conformist* 39
- 3-3 卡萨布兰卡 *Casablanca* 42
- 3-4 屋内聪明人 *Enron: The Smartest Guys in the Room* 43
- 3-5a、b&c 广岛之恋 *Hiroshima Mon Amour* 44
- 3-6 全金属外壳 *Full Metal Jacket* 45

- 3-7 后窗 *Rear Window* 46
- 3-8 卡里加利博士的小屋 *The Cabinet of Dr. Caligari* 51
- 3-9 给我庇护 *Gimme Shelter* 52
- 3-10 相逢圣路易 *Meet Me in St. Louis* 52
- 3-11 第三类接触 *Close Encounters of the Third Kind* 54
- 3-12 我们的好客之道 *Our Hospitality* 56
- 3-13 哭泣 *Il Grido* 57
- 3-14 野草莓 *Wild Strawberries* 58
- 3-15 驱魔人 *The Exorcist* 61
- 3-16a&b 温馨家族 *Parenthood* 65
- 3-17a、b&c 异形 2 *Aliens* 67
- 3-18a&b 2001 太空漫游 *2001: A Space Odyssey* 69
- 3-19 公民凯恩 *Citizen Kane* 70
- 3-20 对话 *The Conversation* 72
- 3-21a&b 三十九级台阶 *The Thirty-Nine Steps* 73

第四章 评写电影的六种方法

- 4-1 欲海情魔 *Mildred Pierce* 81
- 4-2 日出 *Sunrise* 82
- 4-3 诅咒 *Xala* 84
- 4-4 黄金三镖客 *The Good, the Bad, and the Ugly* 85
- 4-5 末路狂花 *Thelma & Louise* 87
- 4-6 绿野仙踪 *The Wizard of Oz* 89
- 4-7 音乐之声 *The Sound of Music* 91
- 4-8 天涯沦落女 *Vagabond* 93
- 4-9 八爪女 *Octopussy* 94
- 4-10a、b&c M 就是凶手 *M* 95、98

第五章 写作风格与结构

- 5-1 美丽人生 *Life is Beautiful* 107

5-2	意志的胜利	<i>Triumph of the Will</i>	119
-----	-------	----------------------------	-----

第六章 电影研究

6-1	三岛由纪夫传	<i>Mishima: A Life in Four Chapters</i>	124
6-2a、b&c	华府风云	<i>Advise and Consent</i>	129
6-3	党同伐异	<i>Intolerance</i>	130
6-4a&b	邦妮和克莱德	<i>Bonnie and Clyde</i>	145、148

序一 影评该怎样

这本书其实应该叫“如何写专业影评”。

说起来,专业影评才是目前中国电影评论中所稀缺的。

如果没有这一前提,说中国缺少电影评论相当的失准。

中国有很多电影评论,在各种报刊上;也有很多电影批评,在各种书籍里。不能说它们不是电影评论或不是电影批评,因为它们的确针对的是具体的影片或更宽泛的电影。你不能因为崇尚专业影评就轻易地抹杀这些影评的存在以及它们的写作价值。它们有的夹叙夹议,文采飞扬,不时抽象出人生的哲理,折射艺术的信念,读来端的令人阵阵欣喜和感佩。还有乘影评之车而来者,遇湖山秀美,便下车赏玩,流连忘返,竟不知车之所踪。此辈真能见了便做,做了便放下,也是有趣得紧。另有一路,定势思维如荆无命的快刀,虽然杀招单调,却也每每以雄辩的理论分析击中敌人死穴,着实令人感叹影评快感的多样性。

应该尊敬这些影评的智力操作和情感投入,尊敬其中体现的观影快感、思维快感和写作快感。也就是说,对它们应该有个宽容的态度,至少国内各种媒体以及相当大范围的读者对这些影评还有着迫切的消费需求。它们虽然随处可见,却远远不够,无论总量,还是种类。它们应该是一个国家、一个社会影评写作的广泛而且必要的组成部分。

拉拉杂杂,无非是想说不要把专业影评贵族化,更不要唯一化。

划完圈了,就来说说专业影评。

专业影评主要解决的是电影分析和艺术评价问题。

电影分析不只是单纯的视听分析,它还包括对类型及其历史的参照,

对电影语言发展的参照。正是依据这种参照,分析者才有可能对一部影片作出恰当的美学评价。

而视听分析方法,影片类型和电影语言发展的知识,是需要学习的。

据说,全国已有上千所高校开设电影课程,其中几百所更是有了或电影或影视或传媒的院系。随着这几年的扩招热潮,电影专业研究生的数量也在迅猛增长。另一方面,目前的技术条件和商业条件,使全社会的电影爱好者能够很容易地接触大量的电影作品。然而,我们的专业影评依然稀缺,好的影评文章更如凤毛麟角。

从很多学生作业和评论文章中,可以看出作者的视听感受没什么问题:描述的部分总是遣词准确,文笔流畅。但是,一进入分析,很多作者便显弱质。主要表现为:(1)找不到合适的分析角度;(2)论据捉襟见肘难以服人;(3)观点失当,或者根本就没有观点。这三点不强,如何能作出恰当的评价?好的影评文章就更谈不上了。

想增强体质,提高能力,不妨读一读这本《如何写影评》。

对有兴趣于影评写作的初学者来说,《如何写影评》是一本难得的初阶指南。

对已有影评写作经历甚至电影研究经历的道中人来说,《如何写影评》则是一本路数纯正、启示良多的深造秘籍。

本书对入门读者只设定了一个条件,即:爱看电影。

想写影评么?“你的兴趣是最重要的向导”。没有天赋?没关系,记忆力乃至电影观察力都是可以训练的,记笔记就是一个有效的方法。缺乏经验?不要紧,“研究能力是可以习得的”。怎样开头?“在影片中发现问题”。发现不了问题咋办?而我又不好意思询问别人。那就“养成自问的习惯”。怎样才能发现问题呢?“在讨论任何形式的电影叙事时,首先要对古典叙事形式保持敏感”。也就是说,要把“美国电影作为终极范式”,在比较与对照中去发现特定影片与之不同的创作旨趣及手法。“一旦学会辨认古典叙事,你就会更加了解叙事的多样性”。

这种平易近人、讲求实效的例子书中还有很多。比如,作者在广征博引电影史经典片例的同时,又能与时俱进,尽量举例当代名片,有意增强对青

年读者的吸引力;大量结合学生作业的影评个案讲评,大大强化了本书的教材特点;而对影评文字写作(包括语法结构和修辞技巧)的讲授,更加拓展了本书的实用性。

对那些有影评写作经验的读者来说,本书平实质朴、循循善诱的文风,远非惊世骇俗的观点,都是没什么稀奇的小儿科。然而,本书的写作所体现的一种专业素质却不容忽视。这种素质就是一个专业影评人应该具有的全面、丰富、准确的电影知识以及相应水平的史论修养。谁敢说这不是对国产影评最醒目的启示呢?

李迅

2009年6月

序二 让影评写作有章可循

写影评,看上去容易,只要有一定的文字基础,有感触,就可以写,谁都可以写。倘若你想让别人看到你的文章,在网络时代,也是易如反掌的事情,但大多数情况下,那些自说自话的声音很快会被文字的海洋湮没。怎样让自己的文字被别人认同,让看这些文字的读者相信你的观点和论述,那就不是一件容易的事情。能否写好影评,和一个人的艺术感觉、电影知识积累和文字表达能力三个方面有关。如果你不具备一定的看片量和电影史知识,你就无法确定,你看到的影片好到什么程度,它在同类影片中处于什么位置。电影史知识可以帮助你作出大致准确的判断,否则你可能会轻易夸大它的重要性,或者低估它。首先,掌握电影的视听语言知识,就能了解这门艺术的独特性。虽然有一种关于电影的传统观念,认为电影是一门综合艺术,我们不否认电影从其他艺术门类中汲取营养,但前提是不否定电影这门艺术有它特有的属性。其次,要了解电影的特性,它和别的艺术有什么区别,电影是用画面和声音来讲述故事,表达艺术家对世界、人性的看法,这一点是十分重要的,否则你就有可能把影评写成文学评论。第三,就是要有一定的文字写作能力。有一个作家说,文字总是美的,尤其是写出来。任何时候,一篇美文总是让人期待。头脑中有思想,眼里有电影,笔下有才情,就能写出好的影评。

影评写作是有章可循的,但可惜国内几乎没有相关的书籍,有的只是某本电影书中的一个章节,大多从主题、思想性、角度等方面泛泛而谈。对影评的写作技巧不作深入、细致的分析,这样的概说几乎没有学理性。因此,对大多数初学者来说,那些说教是粗线条的,对实际的写作没有多大帮

助。但《如何写影评》满足了我对此类书籍的想象,它具体描述了影评写作的路径,可以给需要这方面帮助的读者,提供切实有效的方法支持。

作者首先提出了影评写作的三个步骤,即想、看、写,并归纳出各自的重点。在写影评以前,写作者具体要思考的问题包括:影片的片名和情节有什么联系?为什么电影以此种方式开场?为什么以这样的画面结束?这部影片和同类题材的电影有什么异同?摄影机运动是否有某种显著的形式?远景镜头,叠化或是跳接有什么讲究?影片中哪一组镜头是华彩段落?这些问题提供了一种写作的角度和思路,这就迈出了影评写作的第一步。接着作者论述了在分析这些问题时要遇到的基本知识,如果没有这些常识作铺垫,写作就会没有针对性,甚至会让人觉得与电影无关。这部分内容涉及景别、角度、视觉记忆与反思、叙事、角色、视点、比较研究、场面调度与现实主义、构图与影像、画面的空间透视、剪辑、声音等,有了这些知识积累,即便是以前没有接受过专业训练的人,也基本消除了电影技巧知识上的障碍,可以顺畅地在电影王国里遨游了。接下来是关于影评写作风格的,这部分涉及语言表述和文风,作者讨论了合适的用词、内涵与外延、语调、简洁、变化的句型结构、首段、结尾段落等写作的关节点,作者认为解决这些问题,能让你的影评文章变得结构完整,条理清楚,文字灵动。

虽然熟读这本书并不能保证你能够写成一篇美文,但至少它能够帮助你写成一篇像样的影评文章。

陆绍阳

2009年6月

前言

我认为,本书的独特之处在于它展示了思考电影和评写电影二者的密切相关性。同样重要的是,本书也利用及深化了一个事实:学生评写的如果是他们喜欢的电影,他们会做得更好;此外,很少有其他事物能够与电影本身所受到的欢迎程度相提并论。一方面,本书帮助学生将观影的乐趣转化为阐述观影所带来的满足感。借助大量的学生和专家的例子,本书从做笔记、初稿到润色过的文章,再到研究课题,展示了作为写作过程的一部分,一部影片的分析是如何变得更加敏锐而充满生气的。同时,本书假设我们对自己感兴趣的事物会写得更加精彩。今天,对于大多数学生来说,电影就是那个有趣的事物,《如何写影评》将大家对电影的喜爱及了解——包括学生非常熟悉的电影及那些他们可能只是听说过或看到过介绍的电影——作为鼓励和培养写作技巧的一种方式。

今天我们这些教授电影课程的人很少有时间讨论评写电影的话题。大多数人总是急于介绍影片及相关的书籍,我们通常假设学生知道怎样将他们的所见所想表达为一种易懂的书面形式。尽管这种假设普遍且应被理解,在今天,它却是不可靠的。那些热情洋溢的学生似乎了解很多且急于表达,但是写的文章却语义不清、令人失望,这让他们的老师越来越困惑。

考试是避免这个问题的一种方法,因为考试引出的是简短的答案。尽管这个方法有用且有必要,特别是对于像“电影史”这样的大课,但是,它忽略了一个很关键的方面:写成一篇评论性文章的有益要求,将会对学生的思考质量产生重要影响。一篇文章促使学生运用特殊的技巧:引发且集中于新颖的观点;组织、强调及支持这些观点,使其充分地发展;通过润色描

述用语来理清自己的理解；使用适宜的语法和句法来支持文章的论点；通过研究有效利用他人的观点。

简而言之，评写电影是思考影片最复杂的一种方式。为了激发学生开阔、新颖的严谨思维，我认为老师需要引导学生超越论文形式本身的机械性。这本书正是指导手册。

本书有三个目标：帮助电影系的老师节省时间，他们在向学生展示电影作为一种艺术和工业的复杂性时，往往发现学生的写作问题很棘手；通过阐明很多老师误以为学生已经知道的技巧来减轻学生写作中的焦虑；促进老师和学生间的有效交流。

第六版中的更新及增加材料

我认为新版本的挑战在于：增补的内容不至于使本书显得笨重。为了保持本书的与时俱进，第六版主要作了以下四方面的修改：

- 扩展了在写作和研究过程中使用的电子资源。在电影的阅读和研究过程中，今天的学生越来越依赖网络及其他电子资源。在强调过多依赖电子资源缺陷的同时，新版本增加了使用电子资源的指导性原则、在哪里可以找到电子资源及怎样使用它们的建议。
- 使用 DVD 材料的新说明。近年来，电影文化中显著的变化之一是以 DVD 形式出现的电影及其补充材料的数量激增。在第六版中，我不仅强调及讨论这些新变化，而且说明了这些材料可以整合到学生观影和研究中的方式。
- 增加了新内容：“电影报告”。以前的版本主要介绍了三种类型的电影评写：电影评论、理论文章、评论文章。在这个版本里，我在第一章里加入了第四种类型：电影报告。这种较短的、更具描述性的写作形式是上电影课的学生所要完成作业中重要的一部分：它促使学生组织和提炼他们的笔记，因此成为学生准备课堂讨论和考试的关键一步。
- 以近期的影片作为例子。新版本最有意义的调整之一是将近期的影

片整合到讨论和解释的过程中。尽管给学生介绍那些他们可能不知道或没有听说过的电影同样重要,他们也需要以他们熟悉的当代影片为例来认知电影。理想的情况是,这样的选择可以更快地吸引学生且激发他们讨论学术问题的热情。

新版本另一个较小的变化是它意在提炼和阐明那些反复出现在电影课上的问题:

- 这个版本强调了批评性文章中情节总结与分析的不同。对于那些初次评写电影的学生来说,总结情节是一个无法逃避的问题。在这次修订中,我强调了克服这个问题的必要性。
- 在第三章里,我聚焦于“比较影评”的写作方式。在今天的电影课堂上,这是一种普遍的评写形式。
- 这个版本里的写作建议和写作重点,反映了在一个普遍使用电脑的电子时代里学生写作的情况。

尽管本书的重点在于电影课上的分析性写作,它的用处仍是多方面的:它可以与其他多种课本配套使用,也可以为那些认为“评写电影也是在学习电影”的老师所使用。这是一本灵活且简洁的书,可以作为补充或核心教材适用于各种写作和电影课堂。总而言之,本书的目的在于催生精彩的影评和思想。

感谢

在写作这本书的最初阶段,玛西娅·斯塔布斯(Marcia Stubbs)和西尔万·巴尼特(Sylvan Barnet)一直给我很大的帮助,他们认真地阅读了我的原稿并且促成了本书的修改。

感谢那些阅读了本书各个版本的评论家:汉密尔顿学院的奥斯汀·布里格斯(Austin Briggs),埃默里大学的大卫·库克(David Cook),爱默生学院的蒂莫西·里昂(Timothy Lyons),西北大学的詹姆斯·施沃茨(James Schwoch),加利福尼亚大学的帕梅拉·丹姆瑞(Pamela Demery),纽约大学

的托比·米勒 (Toby Miller), 及西北大学的查克·瓦瑟堡 (Chuck Wasserman)。在本书的第四个版本中,我受益于很多人的建议,他们包括:缅因大学的黛博拉·罗杰斯(Deborah Rogers),北肯塔基大学的汤姆·扎尼勒(Tom Zaniello),阿肯色州立大学的辛迪·亨德肖特(Cyndy Hendershot),奥本大学的艾米特·维尼(Emmett Winn),佛罗里达国际大学的芭芭拉·威茨(Barbara Weitz),阿肯色州立大学的理查得·麦克格(Richard McGhee),圣母大学的吉姆·柯林斯(Jim Collins)。在考虑网络研究时,琳恩·特里布尔(Lyn Tribble)和杰里米·巴特勒(Jeremy Butler)给了我不可或缺的意见和建议。

在第五版的写作过程中,詹姆斯·弗玛如(James Fiumara)给予我无价的帮助。第五版的评论者包括:太平洋大学的杰弗瑞·巴洛(Jeffery Barlow),佛罗里达大学的丹尼斯·K·康明斯(Denise K. Cummings),堪萨斯州立大学的吉尔·R·迪恩(Jill R. Deans),摩海德州立大学的贝蒂·乔·彼德斯(Betty Jo Peters),得克萨斯大学达拉斯分校的克莱·雷诺兹(Clay Reynolds),奥本大学的J·艾米特·维尼,及北肯塔基大学的汤姆·扎尼勒。

在第六版的写作过程中,詹姆斯·弗玛如仍不遗余力地给予我巨大的帮助。第六版的评论者包括:西华盛顿大学的唐·迪特里希(Dawn Dietrich),乔治亚大学的克里斯多弗·吉更(Christopher Gegen),威廉玛丽学院的考莉恩·肯尼迪(Colleen Kennedy),南阿拉巴马学院的贝基·马克拉夫林(Becky McLaughlin),宾汉姆顿大学的汤姆·奥康纳(Tom O'Connor),得克萨斯大学达拉斯分校的R·克莱·雷诺兹,密尔萨普斯大学的奥斯汀·威尔逊(Austin Wilson)。

我要特别感谢塞西亚莉(Cecilia),格雷厄姆(Graham),安·科里根(Ann Corrigan),及玛西娅·弗格森(Marcia Ferguson),感谢他们在这本书整个出版过程中的耐心、帮助和鼓励。

蒂莫西·科里根

(Timothy J. Corrigan)

Chapter 1

关于电影的写作

WRITING ABOUT THE MOVIES



1.1 为什么要评写电影

多年前,法国作家克里斯蒂安·麦茨(Christian Metz)谈到自己的电影写作经验时,提出了一个至今仍困扰着电影系学生的问题:我们都懂电影,但是我们该怎样阐释电影呢?

一种理解电影的便捷方式是,注意电影在何种程度上已经成为我们日常生活的一部分。我们都有许多自己珍视且产生过共鸣的影片——和影片里的人一起笑、一起激动、一起被那些令人恐怖的图景缠绕。这些影片的情节和里面的明星习惯性地变成我们日常生活和谈话的一部分。克林特·伊斯特伍德(Clint Eastwood)的《百万美元宝贝》(*Million Dollar Baby*, 2004)刻画了一个身体瘫痪的女拳击手渴望死亡的形象,引发了人们关于安乐死和政治电影的持续讨论。同一年,梅尔·吉布森(Mel Gibson)拍摄了一个基督受难的故事。这部名为《耶稣受难记》(*The Passion of the Christ*, 2004)的影片使基督教和反犹太主义二者之间的关系成为争论的焦点。《星球大战》(*Star Wars*, 1977)家喻户晓,因为该片和一项具有争议性的军事计划有关联。在《刺杀肯尼迪》(*JFK*, 1991)(图 1-1)一片上映前后的数月里,报纸和电视开始再次热议“肯尼迪遇刺”这一悬而未决的事件。从某种程度上说,



1-1 刺杀肯尼迪(JFK,美国,1991)

凯文·科斯特纳主演;奥利弗·斯通编导

肯尼迪的遇刺成了美国历史上的一桩悬案,电影重新审视了那一段历史。杀手只是一个普通人,还是这一切都属于一个庞大的政治阴谋?真相和幻象,都在调查中渐露端倪。

欧文·帕诺夫斯基(Erwin Panofsky)在1934年的讲话更像是在描述今天的景象:

如果法律强迫所有态度严肃认真的抒情诗人、作家、画家和雕刻家停止他们的创作,那么,一小部分公众将会知晓这件事,还有数量更小的一部分公众将会为此深感遗憾。但是,如果电影也被列入其中,灾难性的社会影响就有可能发生。
(234)

总之,无论是公共的,还是私人的,我们的生活已经和电影水乳交融,以至于我们很少认真地思考电影本身,更不用说动笔写电影评论了。

也许我们会辩驳说,根本没有必要去解释一个我们认为其主要功能就是娱乐的东西,更不要说费心去评论什么了。无论是在电影院看电影,还是在家看DVD或电视里播放的午夜场,我们看电影总是为了寻求某种预期的快感,而很少会想到要写影评。在看过保罗·哈吉斯(Paul Haggis)的《撞车》(Crash,2004)后,我们也许会随意地谈论我们喜欢或者讨厌的角色、音乐和场景,但很少会想要对电影的场景、情节和演员的表现作总体上的详尽分析。有一个无须言明却已公认的假设:任何形式的分析都有可能破坏我们观影的乐趣。

对其他形式的娱乐,我们也很少作理性的分析和思考。举例来说,我们在观赏一场舞蹈表演或者篮球比赛时,可能会随兴讨论起其中的精妙细微之处,这些评论增添而非减少了我们观看的乐趣。在这些时候,我们对这些经验的理解和尽兴,来自于我们的讨论对这些评论性思维的提炼与阐释。那些对篮球比赛和舞蹈表演没有兴趣或者没有能力分析评论的人,也许会享受到某种程度的满足,但是对于那些能对其中的规则及其可能性进行智

性分析的观赏者来说,他们可以享受到更加微妙的愉悦。

事实上,具备一种分析性的评价能力将会增加我们从观赏中获得的乐趣。当然,观影也是如此。见多识广的观众常常会主动阅读关于昨晚看的电影的评论,有很多人甚至阅读自己不曾看过的电影的评论。分析性的思维能力和阅读一种“娱乐”本身,可以使这种“娱乐”更丰富、更吸引人,也许可以这样说,会使这种“娱乐”更行之有效。对一部电影进行分析性的评价也具有同样的功效。比如说,当有人要向一个学生解释,为什么即使《撞车》描述的是令人不安的洛杉矶地区的种族主义,她仍然很喜欢这部影片时,她发现自己对这部影片的理解和赏析比以前更为复杂和细微了。在不漏掉任何主要情节的情况下,她开始进一步思考影片的名称和不同寻常的结构,并写下了她进一步思考的心得:

保罗·哈吉斯的《撞车》(2004)对今天仍然存在于美国的种族主义作了客观而冷静的思考。它提到了生活在洛杉矶的各个民族,描绘了非洲裔、拉丁裔、波斯裔、高加索裔和亚裔美国人的日常生活:一些是上层社会的郊区居民,一些是年轻的专业人员或者正在奋斗着的创业者,还有一些是在大街上晃荡的穷苦孩子。但是,这部电影的精彩之处不在于它描绘了这么多众所周知的社会和种族差异,而在于它通过标题的隐喻意义和许多不同故事的偶然重叠来揭示这种差异。在《撞车》里,种族仇恨是个人自我封闭的结果,就像一辆封死了却仍然在行驶的车。尽管存在这种孤立感,电影展示了一个可怕却不可避免的结局:就像高速公路上超速行驶的车一样,这些人不断超出轨道,最终引发了爆炸性的撞车。电影向我们暗示了一种补救的可能性,因为相撞意味着接触,而相互接触将促使彼此间产生同情和理解。正如侦探唐·奇德尔(Don Cheadle)在影片开头所说的那样,“我们总是藏在这些金属和玻璃的后面。我们如此地渴望彼此能够有所联系,以至于我们撞车,因为只有以这种方式,我们才能够有所感觉。”

如果说电影反映了我们生活的很多方面,我们也应该以多种方式来享受它,包括享受思考、阐释和书写观影经验的乐趣。我们去电影院有很多原

因:思考或者不思考,盯着银幕或者写影评。我们可以把去电影院当成吃棉花糖一样的消费行为,也可以将它变成一种精神上的消费。正如那位《撞车》的影迷所发现的,对我们的观影感受作理性的分析并没有损害我们所享受到的乐趣。评写电影会让我们以一种前所未有的方式来享受观影的愉悦。如果说,看电影、理解电影是我们观影的乐趣之一,评写和解释应当是另一种令人激动的享受。

需要注意的是,评写电影和我们大多数人常做的并没有太大差别。当我们在电影院里沉默了两个小时准备离去时,通常会谈论一下电影。尽管在谈论和评写之间有着很大的差距,但是,从某种意义上说,评写电影就是一种与读者更加凝练而审慎的交流。我们的评论可以针对演员的表演,也可以表达因某些场景而引发的兴奋,还可以泛泛地讨论所发生的故事及其原因,或是为什么影片没有明确回答这些问题,等等。

通常情况下,这样的谈话开始于我们寻找合适的词或者以一种令人满意的方式对故事情节进行描述:“比起卓别林(Chapin)来,我更喜欢基顿(Keaton),因为基顿更加有趣——嗯,我是说,他讲话更加有趣,他的故事更加复杂一些。”“我讨厌——不,我发现很多都是可以预料的——比如说,影片《情归新泽西》(*Garden State*, 2004)的结局。”当我们谈论电影的时候,即使非常随意,我们也总在搜寻着能准确地表达我们所见所想的词汇;与最初的这种想要讨论电影的冲动不同,写电影评论是一个审慎而有计划的过程。由于这种经常性的冲动,我们甚至很享受谈论和评写一部我们不喜欢的电影的过程。前面赞扬《撞车》的那位学生的一个朋友,却给予了这部影片负面的评价:

《撞车》(2004)是一部糟糕的影片,因为很少有一部美国电影试图探讨种族主义。尽管用意很好,但是,影片并没有脱离一种情节剧式的忧郁。这种忧郁根植于那些郊区富裕白人、野心勃勃的非洲裔警察局职员、波斯裔商人、愤怒的街道游荡者的绝望生活中。不仅这些人没有表现出任何心理上或者智力上的复杂性,而且,简单地用一部描述个人孤独的影片来解释种族主义并不合理,因为《撞车》并没有指出支撑

美国种族主义背后强大的经济和政治力量。影片的结局具有暗示性：一群被释放的亚洲移民无助地走在纽约大街上，暗示了虽然影片的主角已经尽力争取正义，但是他并没有给这些无名外侨的未来带来任何希望。

像这两个朋友不同的发现那样，我们对同一部电影的理解可以如此大相径庭，因而试图说明彼此的理解可以变为一场生机勃勃的对话。

也许，电影与其他艺术种类和娱乐的不同之处就在于，电影经常能引发一种强烈的情感或智性上的回应。

通常来说，只有当我们有机会认真思考和想要准确表达出我们的观影感受的时候，我们对一部电影有某种特定感受的原因才变得清晰起来。与今天复杂的政治状况相比，《约翰·多伊》(*Meet John Doe*, 1994)充满了荒诞可笑的怀旧之情。观赏《哭泣游戏》(*The Crying Game*, 1992)的同性恋者，可能会被影片对主人公因性认同而遭受痛苦的真实刻画所吸引，但可能会对影片关于以色列共和国军队的背景情节感到不舒服。大多数看过费里尼(Fellini)的《八部半》(*8½*, 1963)的人都会认识到影片开场的重要性：一个人从他的车里飞出来，飘到堵塞着的车辆上方，但是他们会觉得很难解释这个场景对接下来的情节有什么意义。分析我们对影片的主题、人物、画面的感受，不仅是理解电影的一种有效方式，而且可以使我们更好地理解自身对所处的世界和文化的态度。从以下三段文字中，我们可以看出杰弗瑞·诺威-史密斯(Geoffrey Nowell-Smith)如何将他的安东尼奥尼(Antonioni)影片中某个场景而产生的最初震撼转化为对特定场景的剖析，确切地说，转化为一种对安东尼奥尼作品中所表现的人性复杂面的欣赏：

《奇遇》(*L'avventura*)中有一场很简短的戏，表面上看并不重要，但是在我看来，却集中体现了安东尼奥尼电影作品中最具有说服力和最新颖的部分。当桑德罗(Sandro)和克劳迪娅(Claudia)来到西西里的一个小村庄时，村庄里非常安静。他们走了一会儿，然后大声叫了起来，但是没有回应。终于，他们明白了，那是一个被人遗弃的村庄，荒无人烟，也许，从来就没有人居住过。除了他们俩，整个村庄见不到任何人，他们

相互依靠,彼此却那么的孤独。怀着忐忑不安的心情,他们离开了村庄。有那么一刻,电影似乎停滞了:整个世界仿佛暂停了两秒钟,也许更久些。然后,突然地,电影来了一个大跳跃,切换到桑德罗和克劳迪娅在荒野中做爱的场景——那是电影史上最让人心醉神迷的一个场景,出现得那么突然,先前没有任何提示。究竟发生了什么?

并不是桑德罗和克劳迪娅突然陷入爱河,也不是在那一刻他们才发现其实彼此一直深爱,也不是另一种极端,即他们因对孤独和寂寞的恐惧而变得狂乱。当然更不是一个男人在一个女人孤独无助的时候趁机引诱了她。每一种解释都有其一定的正确性,但是最终的事实却是复杂而难以分析的。在那一刻究竟发生了什么,观众永远无法知悉,甚至剧中的人物自己是否清楚都值得怀疑。克劳迪娅知道桑德罗是有意于她的,和他来到这个村庄,她也或多或少地表明了自己的心意,但是最终的决定权并不属于他们俩中的任何一个。发生了,就那样发生了,没有办法阻止。直接的原因来自这个村庄的荒凉景象在他们心里引起的空虚感和渴望。正如安东尼奥尼所说的那样,她的感觉(和他一样)既不是出于浪漫,也不是完全出于理性,她的选择也不是完全被动的或者自主的。她是选择了,但是,选择本身的重要性逃离了她,从某种程度来说,她其实根本别无选择。

在这种压抑的社会和自然环境里,剧中的主人公能找到任何出口吗?他们如何能冲出自然、他人以及他们自己的意识所纠结而成的各种束缚呢?准确地说,没有出口,也不应该有。人是注定要生活在这个世界上,也就是说注定了要生存。但是,也并不是没有希望。在电影里有那么一些充满了快乐的时刻,在适当的时候发生,来自与周围世界和他人的和平相处,而不是逃离他们。当《奇遇》里的克劳迪娅在游艇和小岛上的时候,她的精神世界是与周围的人相隔离的,她完全沉浸在一种对周围环境的纯粹愉悦里。直到安娜失踪,她周围的环境似乎也开始与她对抗,这加剧而非减轻了她的痛苦。在《蚀》(*L'Eclisse*)里,维多利亚(Vittoria)最快乐的时刻发生在维罗纳(Verona)那个神奇的场景中。在那个时刻,她的满足感来自机场简单的景致和声音:太

阳,草地上吹过的风,飞机发出的嗡嗡声及一个自动点唱机。在那个时刻,其他人都是累赘,但是他们仍然有必要存在。一种想要逃离自身和他人的冲动以及由此而产生的满足感,这些感觉只能产生于我们自我意识的实际需要,以及与他人偶然地或者持久地建立关系的实际需要。而这些关系也是满足感的来源。没有一种常用的或者抽象的公式能够捕捉安东尼奥尼阐释的人类喜剧的生动本质。(355,363)

在这个例子里,一个场景成为文章的起点。作者探究并质疑这个场景:究竟发生了什么?所发生的又意味着什么?作为一个作者,他明显享受到了分析这个场景所带来的满足感,好像在揭开一个谜一样。在分析的过程中,最初的好奇心促使他去广泛地观看安东尼奥尼的其他电影作品,而且最终从最初就吸引他且使他困惑的不安状态中寻找慰藉。对这个作者来说,追随好奇心所带来的乐趣使他获得了更大的愉悦,这种愉悦产生于对现代社会里的生活及幸福的更深理解。

1.2 你的读者和你写影评的目的

评写电影可以发挥多种功能。它可以帮助你:

- 对你自己的观影感受有更深入的理解。
- 以你喜欢或者不喜欢某部电影的原因来说服他人。
- 向读者解释或者介绍他们也许不了解的一部电影的相关知识、电影制作者或者一组电影。
- 通过对比两部电影来达到更深地理解电影的目的。
- 将一部电影与其他文化领域相联系,以阐明一种文化和根植于这种文化的电影。

你写作的部分或主要目的有时完全依你的读者而定。例如,一篇文章介绍了一部新电影,这样的文章常常是为没有看过该电影的观众写的。但

是,即使你写作的目的是自主决定的——也许是出于对西班牙电影和西班牙文化之间关系的兴趣——你所写的总会受到你对读者之想象的影响,尤其是你假定读者已经知道或者想知道什么。

在某种程度上,如果你将写作当成类似谈话的东西,你将会明白“读者”这样的概念将引导你想说的事物。例如,如果你和一个非美国人讨论一部美国电影,以罗伯特·阿尔特曼的《纳什维尔》(*Nashville*, 1975)(图 1-2)为例,你表明自己观点的方式和观点本身,将取决于你所设想的这个人已经知道的和想要知道的美文化、电影本身。(比如,一个非美国人士可能想要知道的是纳什维尔这个城市的情况和它的音乐对于美国人的意义,而一个美国人则不需要在这方面有过多解释。)同样地,在同一个朋友谈论一部他没有看过的电影时,我可能会先对电影作一个概略性的描述,说明情节和主题,以说服对方去看或者不要看。另一方面,如果我和那个朋友谈论的是一部我们都看了很多遍的电影,例如,《蝙蝠侠:开战时刻》(*Batman Be-*

gins, 2005), 我就不用再去提电影的情节甚至哪个演员扮演什么角色了。正如我们的谈话内容随着谈话对象的不同而变化,我们评写电影的方式和我们选择的主要立场,都会视我们写作的对象而有所改变。

区分电影报告、电影评论、理论文章和评论文章之间的差别,是一种简单而常用的方法,以观察作者针对其作品的不同读者所作的预想。

电影报告

电影报告(screening report)是为班级讨论或者考试而准备的一



1-2 纳什维尔(*Nashville*, 美国, 1975)

导演: 罗伯特·阿尔特曼(Robert Altman)

本片通过 24 个人物在乡村音乐之都纳什维尔的零星活动,呈现了一个行业、一个地区,乃至一个时代的缩影。正值美国总统大选,竞选负责人约翰为了给候选人拉票,邀请众多“流行歌曲”和“乡村音乐”歌星登台献技,引起一系列“桃色新闻”和“误会”。

篇小文章,主要是在一篇描述性的文章里总结关于一部电影的笔记(参见第30~38页),一般有三段或四段,大概一到两页,集中讨论和课程主题有关的两到四个观点,或者细化一下老师给出的几个问题(注意这种类型写作的目标读者)。与评论文章及批评文章不同的是,一篇电影报告避免给出强硬的观点和特定的理由。它的目标是在视听两个方面尽可能地客观和详尽。在一个关于公路电影的课堂上,一个学生这样写了关于特伦斯·马利克(Terrence Malick)的《穷山恶水》(*Badlands*, 1973)(图1-3a)的电影报告:



1-3a 穷山恶水(*Badlands*, 美国, 1973)
茜茜·斯派塞克(Sissy Spacek)演出;特伦斯·马利克编导

像许多电影一样,《穷山恶水》激发了各种思考和评写的方式:电影报告、电影评论、评论文章和理论思考。

1. 作为公路电影的《穷山恶水》:叙事。这个电影类型的显著特点是故事发生的地点不是在家中而是在公路上。除了打架冲突外没有明显的目标,情节发展像是一系列不连贯的事件和偶遇的组合一样。在霍莉(Holly)的爸爸死后,她和基特(Kit)任意杀死他们在公路上遇到的人,这是对其他公路电影中暴力场景的拙劣模仿。

2. 《穷山恶水》和公路电影:构图。公路电影最明显的特点是随车移动的不同景观,比如霍莉和基特开着车行驶在西部宽广的马路上时所展现的不同远景。电影里的很多画面都是想要吸引我们注意主人公所处的巨大而空旷的空间(1-3b)。和许多现实主义公路电影不同的是,《穷山恶水》里简单易懂的画面常常创造出超现实主义的景观。电影的配乐与一般这个类型的电影有很大的不同:霍莉的声音在整个叙事过程中使整部电影看起来像一部廉价的浪漫小说,音乐包含了从歌剧到夜总会的各种形态。

这是报告的初稿,以后还会添加很多细节。对几个镜头和场景的精确



1-3b 穷山恶水

《穷山恶水》中,松散的景框体现了开阔的空间感。

描写将有利于你在课堂上的讨论和你为考试而作的准备。

电影评论

电影评论(movie review)是我们大部分人都熟悉的一种电影分析形式,因为我们几乎每天都能在报纸上看到它。一般来说,影评的受众是尽可能多的读者,且这些读者并不具备专业的电影知识。相应的,它的功能是给

大家介绍还没有看过的电影,推荐或者不推荐大家去看。因为它假定读者并没有看过将要介绍的电影,所以文章的大部分篇幅都在概述情节和与电影有关的背景知识,这些可能对读者理解电影有帮助(导演的其他作品和其他相同流派的电影,等等)。以下是《纽约时报》的影评人文森特·坎比(Vincent Canby)向读者介绍特伦斯·马利克的《穷山恶水》的影评:

特伦斯·马利克这部冷酷、时而才华横溢,但大部分时间面目狰狞的美国片《穷山恶水》,是他作为导演的处女作。在片中,基特和霍莉横穿美国中西部兜风,最终结束了十多个人的性命。在拍摄《穷山恶水》的时候,马利克还是罗德学院(Rhodes Scholar)哲学系的学生,当时他29岁,和电影的唯一联系是曾做过《两条牛仔龙》(*Pocket Money*)的编剧。《穷山恶水》的灵感来自一个血腥的真人真事。19岁的查尔斯·斯塔克韦瑟(Charles Starkweather)在1958年1月,与他14岁的女友卡罗尔·富盖特(Carol Fugate)疯狂地杀死了10个人。斯塔克韦瑟被捕后被处以死刑,而他的女朋友富盖特则被判终身监禁。

毫无疑问,《穷山恶水》将会被用来与其他三部美国片作比较——阿瑟·佩恩(Arthur Penn)导演的《邦妮和克莱德》(*Bonnie and Clyde*),弗里茨·朗(Fritz Lang)的《狂怒》(*Fury*)、《霹雳行动队》(*You Only Live Once*)——但是,它对暴力和死亡作了不同的诠释。马利克既没有引用

弗洛伊德来解释主人公，也没有将整件事情归咎于大恐慌的时代背景。社会(如果要解释的话)是温和的……

《穷山恶水》由霍莉做旁白，她的声音单调，略带中西部鼻音，讲话的句式很像《致命浪漫》(*True Romance*)里的方式。她在影片开头这样说：“我怎么也没有想到小镇街巷的事情最终会在蒙大拿州的穷山恶水上结束。”在结束了6个人的生命后，她决定再也“不和那些该死的人混在一起了”。

与邦妮和克莱德一样，霍莉和基特也享受到了一夜成名后在媒体上不可思议的曝光率。（“整个世界都在注视着我们，”霍莉说，“因为他们都不知道基特下一步要做什么。”）但是缺乏热情使得他们不同于20世纪30年代的暴徒。在他们亡命之旅的最后，厌倦了的霍莉告诉我们她终于消磨掉了时间，此时她正坐在基特驾驶座的旁边，用她的舌头顶住上腭，说出了完整的句子。

马利克先生没有试图使他的杀手浪漫化，他成功地做到了这一点，只是有一段，基特和霍莉躲藏的树屋非常精致，就像是米高梅片场时代为人猿泰山和珍所做的一样。两位演员马丁·希恩(Martin Sheen)和茜茜·斯派塞克(Sissy Spacek)的表演非常精彩，表现出了当代那些出色异常、冷酷和自我沉迷的孩子们的状态；其他配角的表现也同样出色，像饰演霍莉父亲的沃伦·奥茨(Warren Oates)。

观众可能会理直气壮地质疑马利克拍摄此片的视角，但是我想，没人会质疑他无法遮挡的才华。《穷山恶水》是一部重要且激动人心的电影。(40)

在这篇文章里，我们能找出不止一项功能。坎比的目的在于说服他的读者《穷山恶水》是一部非常重要且值得看的电影，他介绍导演的背景及其资历，描述剧情和历史背景，评价演员的表演，并将马利克的电影与同类型的电影作比较[主要是《邦妮和克莱德》(1967)和弗里茨·朗的两部片子]。同样重要的是作者头脑中的读者观：有些人可能已经对《邦妮和克莱德》非常熟悉，但是对马利克和他的《穷山恶水》没什么了解；有些人可能还没有看过电影，但是很想知道故事情节或者主角和演员。

理论文章

那些比较理论的文章(theoretical essay)——比如,关于电影和现实的关系、电影工业的政治经济基础,或者电影叙事是如何不同于文学叙事的——与前面提到的文章类型截然不同。这类文章的作者常常假定他的读者对具体的类型电影、电影的历史和其他与电影有关的文字已经有了足够的了解。它的目标受众通常是高年级学生或者教授电影研究的老师,他们都已经具备了足够的电影知识。这类文章的目的是解释电影中更大和更复杂的结构,以及我们该怎么去了解它。下面这篇文章是哲学家苏珊娜·兰格(Susanne Langer)在1953年针对她的目标观众写的。注意其在风格、选词和对读者的设想上与今天的差距:

新的艺术产生了。数十年来,电影似乎只是戏剧表演的另一种方式,一种可以保存且推销戏剧表演的方式。但是,今天它的发展已经推翻了这样的设想。银幕不再是舞台,电影的概念和创作也不再是戏剧。现在就系统地理论化这个新生的艺术形式还为时太早,但是,即使是从现在这个初始状态来看,毫无疑问,我认为——它不仅是一种新的技术手段,而且是一种全新的诗意形式。(Langer, 411)

虽然坎比可以在影评中使用诸如“平庸的亡命之徒”、“美国式兜风”和“重要且激动人心的电影”之类的表达,在兰格的文章中它们也许就显得有点不恰当了。这并不是在肯定一种风格而否定另一种风格,而是看读者是谁。一个研究电影的新手可能会对兰格的那些研究电影理论的文章,即使是相对容易理解的,也感到有些困惑。原因是这些新手不是作者预先设想的目标读者。她所设想的读者是那些研究过历史、美学、哲学及对舞台艺术与电影之间的争论有所了解的人。她写作的目的也显而易见(使她的读者确信电影作为一种艺术的重要性)。当我们意识到她的目标读者是那些对电影作为一种艺术形式表示怀疑的学术界知识分子时,她说理的方式就可以理解了。

评论文章

在电影课堂上,通常认为评论文章(critical essay)是介于理论文章和影评之间的。写这类文章的作者预设他的读者已经看过或者至少很熟悉将要讨论的电影了,尽管这个读者可能并没有认真思考过这部电影。因此,这个作者可能会提示电影的主题和情节,但是详细地重述电影的故事是不需要也不被认可的。这类文章的重心比电影评论要详细得多,因为作者希望能揭露一些细节点或者复杂点,观众可能在第一次或者第二次观看的时候忽略了这些点。因此,这样的文章有可能会重点关注影片开头的一小段,或是与某个角色相关的一个摄影机角度。在下面的选文中,布赖恩·亨德森(Brian Henderson)也同样讨论了《穷山恶水》,上文坎比的文章是写给一个大报的读者的,而亨德森的读者相比更加学术化,类似一个学生在一节电影课堂上的发言:

不管他们的本意如何,评论马利克的《穷山恶水》的人们已经开始论战了。那些喜欢这部影片的评论者和那些一开始就认为这影片是部失败之作的人,以及从一开始就忽视这部影片的人各执一词,争论不休。到1978年马利克的《天堂之日》(*Days of Heaven*)上映时,这个议题变得更加复杂,争论又起。

对于任何作品的严肃评价来说,这并不是个有利的情形,对于那些新的、尚未被认真研究的作品所引发的开放性探讨就更加不利了。我认为《穷山恶水》是20世纪70年代最有标志性的美国电影之一,但我在这里对各种反对的声音并无兴趣。我认为对这部影片的研究和探讨仍将持续很长时间。

我在这里试图对《穷山恶水》这部影片作一个初始性分析,或者可能是几个分析。我在这里选取一个讨论的起始点:影片中霍莉的画外音——其实是影片的开始部分,大概是影片开始的前16分钟。需要注意的是,这只是分析影片的一种方式,并不是最好的。思考霍莉的叙述会开启其他论题和引起其他的分析,但是任何分析都可以做到这一点。

为了说明我把霍莉的叙事作为起点的原因，有必要对影片的剧情、表演风格和语言的使用预先交代一下。毋庸置疑，这些元素本身都值得更加详尽的论述而不仅仅是我个人的偏好而已。

不可否认，《穷山恶水》对角色的处理相当现代。基特和霍莉面无表情，却并非茫然；似乎心平气和，但又充满感情；对前方的命运全然无知，却已置身其中；身陷琐碎之中，但是很快即明白要点的存在。他们是空虚的，因此不时地以各种无用的事物、小纪念品、电影杂志上的流言来塞满他们的生活。他们自我测试，尝试不同的化妆品、服装、态度和角色。这是角色的“存在主义”观点，毫无疑问，以传统的标准来看，这样的观点势必导致种种矛盾。因此，基特和霍莉是相爱的，只活在他们共处的时刻里；但是，在乡下的日子里他们只能玩已经厌倦了的纸牌，甚至连性爱也变得无聊。霍莉与她的父亲谈笑风生，在他死的时候眼泪几乎夺眶而出，但是最终却在几个小时后与杀人凶手一起逃跑……

每一种电影模式都有一种特定的剧作方式及相应的表演风格。《穷山恶水》本身即代表了一种电影模式，因此也需要一种特殊的表演方式，这种表演方式并不是要使人困惑，而是巧妙地平衡场面调度、叙事、旁白、音乐等。我们不仅要看到而且要能够看穿基特和霍莉，有时是交替的，有时是同时的。这需要一种既平淡又华丽、既现实又舞台化的风格。我们的双眼一直紧跟角色的表演，即使我们同时还在干着其他的事情。我们的注意力被角色吸引，同时也因他们而分心。希恩和斯派塞克非常明白这些要求，从而使影片充满了有趣的声音和动作，但他们并没有全力分解什么，没有实体化、定义化或者“成为”角色。也许，准确地说，他们一系列的举动可以被这样解读，或者被视为古怪的人。正如布莱希特(Brecht)所说的那样，想把这些演员的表演风格和角色本身的天性区分开来太困难了。(38~40)

坎比和亨德森的文章都对《穷山恶水》给予了正面的评价，而且他们的兴趣点也一样。但是，他们在目标和读者方面有重要的差别。至少正如亨德森所说的，他的文章并不是要说服他的读者喜欢或者不喜欢这部电影，而是

想要加深他们对这部电影的理解。他认为他的读者会继续看或者研究这部电影,也许还会加入到对这部影片的讨论中。他也理所当然地认为他的读者已经知道了电影的故事情节和角色,也对诸如“场面调度”这样的词汇非常熟悉了。相应的,他也可以从具体的维度——霍莉的叙述和表演风格——来证明他的观点:《穷山恶水》一片里,有重要的创新。最后,即使是在文章的段落里,我们也可以看出它的组织结构是一篇优秀评论文章的典型:作者在开始时,将这部影片置于学院派观点的背景里,声明他的目标,然后从对角色和表演风格的分析开始,最终对如何理解这种风格得出一般性的结论。

对于学生作者来说,在这三篇文章中所强调的“读者”问题和写影评同样重要。有时候,你的老师可能会就某一特定的读者给你留作业,以此来测试你处理特定读者的能力:“为《时代周刊》的读者写一篇关于《美丽心灵》(*A Beautiful Mind*, 2001)的影评。”但更多时候,你的老师只是要求你写一篇评论文章,记住在这种情况下,你的读者既不是你的老师一个人(你可能会认为他从你的身上学不到任何东西),也不是那些走在大街上的路人甲(你可能更倾向于向他们谈论影片中显而易见的事实)。相反,在大多数情况下,你应该将你的读者想象成和你一样的学生,他们看过这部影片,也可能对影片有较深的了解,但是从来没有认真地研究过它。你也许不必向这些读者提到“《绿野仙踪》(*The Wizard of Oz*, 1939)是一部在小孩心中已经成为经典的美国老电影”;但是如果你指出这部片子的导演是维克多·弗莱明(Victor Fleming),在同一年,他还执导了另一部叫《乱世佳人》(*Gone with the Wind*, 1939)的片子,他们可能会感兴趣。同样,你也不需要指出“奥菲尔斯(Ophuls)的《悲哀与怜悯》(*The Sorrow and the Pity*, 1970)是一部关于‘二战’的法国长纪录片”,但是,如果你仔细描述开场的镜头,他们可能被吸引。

1.3 意见与评价

当你在评论电影时,你的个人意见和品位必将成为你的论述的一部

分。比如说,有些评论家有意无意间对外国影片抱有偏见。一些人喜欢某个导演的作品,如约翰·休斯顿(John Huston)或者是阿伦·雷奈(Alain Resnais)。还有一些人不喜欢违背原著的文学改编,因此也不喜欢诸如现代版的莎士比亚的《奥赛罗》(*Othello*),却为肯尼思·布拉纳(Kenneth Branagh)导演基于莎翁原著的电影辩护。甚至是那些看起来主要是分析性或者描述性的文章——目的在于客观地分析一系列镜头的传记性或者历史性的文章——也含有相当程度的个人偏好和评价。在一些文章里,真实刻画比评价判断更加显著,但差别只是程度上的,而不是类别上的。评写电影的大部分文章都包含个人意见和评价。

当然,没有一个读者会对一个以自己的个人意见来避免或者掩饰其批判立场的作者感到满意。在看过劳伦斯·奥利弗(Laurence Oliver)改编自莎士比亚的《亨利五世》(*Henry V*, 1944)后,一个学生这样写道:

虽然我没有读过很多莎士比亚的剧作,但这是第一部令我喜欢的。我认为,影片的开场是最有趣的,这一部分一开始就吸引了我的注意力。因为,在我看来,就是这一部分使这部原本枯燥无味的影片变得激动人心,同时也让我们体会到了戏剧和电影的差异。在开始的影像里,在我看来奥利弗已经认识到了戏剧表演原本的舞台世界,并显示了电影如何超越舞台的限制。他使这部戏对我来说变得更加生动。

在这里,过多的“我”和个人评价指标削弱了作者想要表达的意见,这里的特定问题诸如作者对莎士比亚戏剧了解不多,是最不能吸引读者的。但是,如果去除作者对这部影片的个人经验,只会使这篇文章读起来更加生硬和充满不确定性:

《亨利五世》这部片子的开场是最有趣的部分,因为它诠释了电影和戏剧之间的主要不同。在这些开场的影像里,奥利弗认识到了戏剧表演的原本舞台,以及电影是怎样冲破这些舞台限制的。

在下面的这种写法里,作者找到了个人经验和客观观察之间的平衡点,很好地整合了他的个人经验和他对这部影片的感情,这种感情也许可

以和其他观众产生共鸣：

即使对于不喜欢莎士比亚戏剧的观众来说，观看奥利弗的《亨利五世》仍然是一次美妙的经历。对我来说，开场是最有趣的部分，也是这部影片里面最能吸引那些不情愿的观众的部分。因为它使这部在某种程度上有些枯燥的电影变成了一部丰富的电影，与此同时，它诠释了戏剧和电影的主要不同。在这些开场的影像里，奥利弗认识到了戏剧表演的原本舞台，以及电影是怎样冲破这些舞台限制的。对于像我一样的观众，莎士比亚在瞬间复活了。

这里有个很有用的经验：尝试注意你的个人观点和情感是如何成为你的评价的一部分，以及在什么程度上它们是有价值的——简而言之，在什么时候这些判断不仅对你来说是重要的，而且对别人来说也同样重要。个人对动作片或者节奏缓慢的浪漫故事的反感也可以成为一篇文章出彩的部分，只要作者认真思考并提供令人信服的理由。在我看来，作为一个经常看好莱坞电影的观众，分析丹麦电影工作者拉斯·冯·特里尔(Lars von Trier)的作品时产生轻微的困惑和神往是非常重要的——比如说《黑暗中的舞者》(*Dancer in the Dark*, 2000)——因为其他观众也有同样的困惑。

在早先提及的一个例子里，坎比和亨德森明显地将他们的个人观点和性格偏好反映到文章里了。绝不会在使用“我”来突出这是他自己的观点时有什么犹豫：“观众可能会理直气壮地质疑马利克的视角，但是，我想，没人会质疑他无法遮挡的才华”(坎比)；“我在这里选取一个讨论的起始点：影片中霍莉的画外音……需要注意的是，这只是分析影片的一种方式，并不是最好的”(亨德森)。坎比的观点也许是有点固执己见的“我”，亨德森的观点相比更加客观和谨慎，但是，坎比和亨德森都用他们的个人立场来形塑和突显他们对马利克电影的不同感想。也有人可能会说“我”的使用仅仅是对文章里许多其他评价和判断的直接反映：坎比批评了两个法外之徒藏身之处的浪漫和神秘，而亨德森的兴趣则在于与表演有关的叙述和理论问题。

在评写电影的时候，你的个人感情、预期和反应可能是一篇智性文章

的开始,但你同时必须积极地反思你的这些情感、预期和反应的来由,以及它是如何与电影中的客观因素相联系的:它在电影史上的位置、文化背景和形式策略等。弗朗索瓦·特吕弗(François Truffaut)不仅是一个才华横溢的导演,而且是一个很有洞察力的评论家。他说道:“不要将自己的感情融入你的评论中,在作评论的时候,你应该至少要试图记住你的目的……吸引人的并不是公开声称某部电影的好坏,而是要解释为什么。”(370)

当然,评写电影是复杂的,但它也可以是激动人心和令人受益匪浅的。1908年,列夫·托尔斯泰(Leo Tolstoy)对电影作了如下评价:“你可以看到,这个有旋转把手的小设置将在我们的生活中引发革命——在作家的生活中。”(410)尝试以同样的兴趣和机敏来分析电影。尝试将你自己想象成一个作者,有目的地看电影和享受电影。或者,用电影人萨莉·波特(Sally Potter)的话来说[她曾导演了《战栗》(*Thriller*, 1979),《奥兰多》(*Orlando*, 1992),《探戈课》(*The Tango Lesson*, 1997)和《我要》(*Yes*, 2004)],记住有一种“乐趣来自分析、探索和思考”(Pam Cook, 27)。



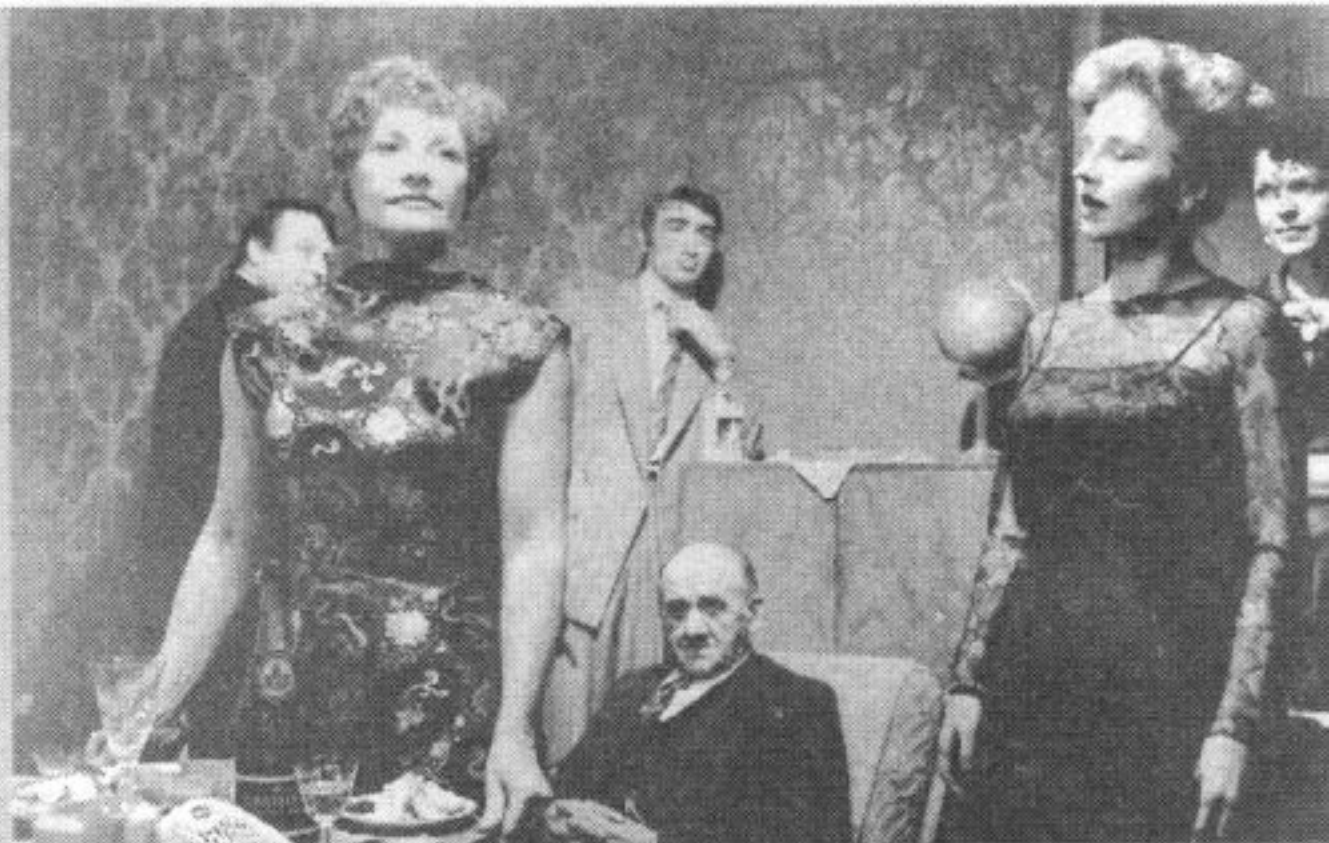
1. 尝试采取正反的立场来讨论一部电影。写一两段文字来批评这部电影,然后写一两段来为它辩护。

2. 写一篇电影报告,再写三至四段的影评。然后,重新改写为评论文章。简短地解释一下其中的差别和你写每一篇文章的得失。

Chapter 2

想·看·写

BEGINNING TO THINK, PREPARING TO
WATCH AND STARTING TO WRITE



评写电影的过程中会遇到一些难题,最常见的一个就是如何理解观影经历的多个层面。简单地说:你应该选择什么角度来分析和评写?故事?表演?剪辑?观影过程包括很多方面:我们看电影的地方、票价、银幕的大小、故事的节奏和背景音乐等。用让·科克托(Jean Cocteau)的话来说:“电影院里产生的灵感是如此丰富。”作为智性观看的第一步,观众需要打破观影的惯例,如科克托所说的“瞟一眼”的习惯(217)。这就是分析的第一步。

当然,我们初次看电影的经验是独特且私人的——投入而享受,这是我们所希望的,虽然有可能是一次懊恼的经验,但仍然或多或少地投入了。正如让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)1983年执导的电影《芳名卡门》(*First Name: Carmen*)中戈达尔自己饰演的导演写道,“看得不好,写得也必然不好”——开始评写电影的唯一方法是全神贯注地看电影——甚至是你不喜欢的一部影片。无论是在你观影之前的准备,还是在看完电影之后的片刻里,作为一个作者,你需要将你个人的和最初的观影感受整理出来,这些材料就是你分析这部电影的基础。你该谈论角色还是技术创新?或是电影对观众的影响?为了避免给自己安排一个不可能的工作——评写整部影片,你应该将你的注意力和分析导向哪里呢?因为你在银幕上看到的电影是由许多因素合力的结果——编剧、生产需求、制作成本和许许多多的其



2-1 歌女五美图 (*Utamaro and His Five Women*, 1946)

导演:沟口健二(Kenji Mizoguchi)

沟口健二的《歌女五美图》讲述了一个著名的日本视觉艺术家的故事。他因为创造了19世纪早期才华横溢的浮世绘而声名大振,而沟口健二对其人生的电影创作给艺术系的学生提出了很多问题:例如,在电影艺术和浮世绘艺术之间是否存在某种关联?电影是否对浮世绘艺术的传统技巧和特色进行了重新创造?

他因素——在某种程度上,这些问题都产生于你所看的影像之前。分析电影时,注意到这些问题是非常必要的。在拍摄一部电影时,许多精力和时间都要花在“前期制作”上,期间导演和制片人要筹划剧本和拍摄策略;同样地,如果你能花些时间在一些全局性的及预设性的问题上,你的分析将会更加精彩。尽可能地为评写一部电影多作些准备,甚至在电影开始之前,就问一些关于电影潜在的且与你的兴趣相关的问题。

1. 作为一种艺术形式,电影包含了文学、造型艺术、音乐、舞蹈、戏剧甚至建筑。一个对建筑感兴趣的学生如果能够细究电影作者是如何利用建筑的空间感来丰富戏剧的,可能会非常迷恋爱森斯坦(Eisenstein)或者安东尼奥尼(Antonioni)的电影。一个学习音乐或者其他艺术的学生可能会喜欢电影所展现的某些艺术形式或者实验电影,比如说,《柏林:城市交响曲》

(*Berlin: Symphony of a Great City*, 1927), 或者为电影的音乐和艺术特色所吸引, 如《歌女五美图》(*Uta-maro and His Five Women*, 1946)(图 2-1)。问问你自己, 什么是你最感兴趣或最了解的艺术形式。你能利用你所掌握的有关文学和绘画的知识来分析一部电影吗? 什么力量促使最近出现如此壮观的改编名著的浪潮, 如电影版的《哈利·波特与魔法石》(*Harry Potter and Sorcerer's Stone*, 2001) 或者《名利场》(*Vanity Fair*, 2004)? 你在《假日客栈》(*Holiday Inn*, 1942)、《西区故事》(*West Side Story*, 1961)、《莫扎特传》(*Amadeus*, 1984) 或《红磨坊》(*Moulin Rouge*, 2001)(图 2-2)这样的影片里寻找主题, 是因为你对流行音乐和古典音乐感兴趣吗?

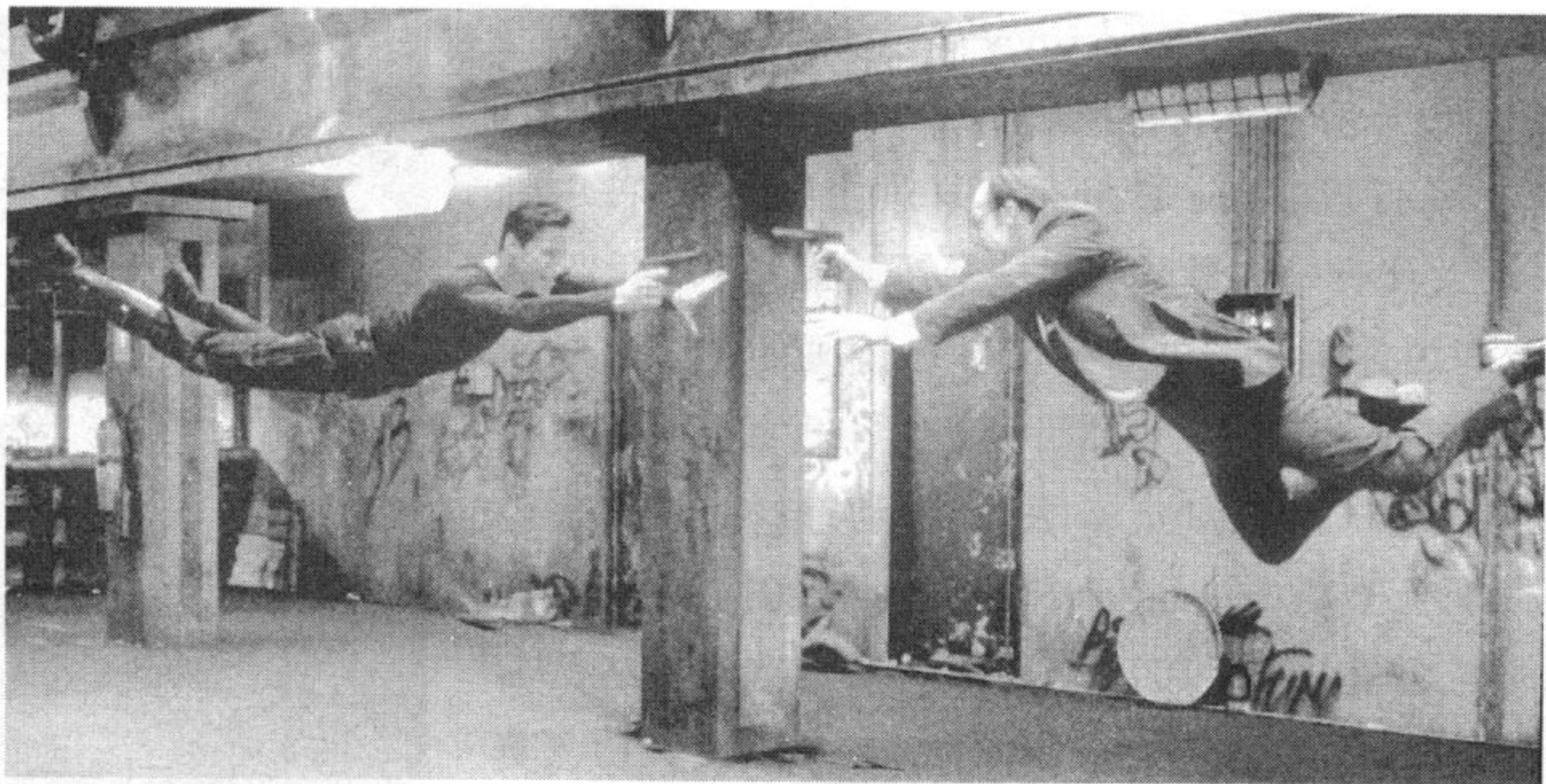


2-2 红磨坊

(*Moulin Rouge*, 2001)

导演巴兹·鲁尔曼 (Baz Luhrmann) 在《红磨坊》中打破常规, 赋予音乐元素以新的活力, 使现代的流行音乐具有一种 19 世纪的风格。

2. 电影工业依赖于技术进步, 并且, 技术的进步会很快地反映在电影工业里。早已习惯了当代好莱坞电影的我们, 会感觉默片和黑白电影有点奇怪——这是一个很好的例证, 说明早期制造这些电影的那些技术决定了我们看这些电影的方式。这个行业的其他技术——各种音效、彩色影片、特殊效果等同样可以是一篇别出心裁的分析评论的起点。一部电影是要在电影院放映还是为电视频道制作, 这本身已经透露了影片故事的很多信息[注意一下像《十诫》(*The Ten Commandments*, 1956)这样的史诗电影在电视上放映与在电影院里放映看起来有多么的不同]。正如一些评论家所说的那样, 在《黑客帝国》(*The Matrix*, 1999)(图 2-3)里使用的电脑技术也许是那部影片最有趣的话题。如果你对电影技术感兴趣, 请随时关注影片中的技术, 也许就是这些技术成就了电影的特色和情节。导演对黑白电影的胶片做了特别的利用了吗? 为什么? 声音技术在电影里有重要的作用吗? 摄影机的运动或者静止和摄影机的类型有关系吗? (比如法国新浪潮时使用的手提摄影机, 可以传达出一种现实主义式的身临其境感。)一般来说, 若要充分地



2-3 黑客帝国 (*The Matrix*, 美国, 1999)

《黑客帝国》以革命的态势引起了电影制作业尤其是视效界的广泛震动。沃卓斯基兄弟凭借超凡脱俗的想象力以及对东西方文化的完美糅合,创造出了“子弹时间”、“定格旋转”等新技法,至今还被人频繁模仿(包括张艺谋的《英雄》)。

回答这些问题或者使其与我们对电影的分析有关联,需要后期的研究和思考。那些对电影的技术和工业层面感兴趣的学生,如果能从技术在电影里发挥的作用这个角度来分析的话,他们就找到了写成一篇好论文的题材。

3. 电影技术、生产和发行是一种商业和经济行为。在分析任何电影的时候都要谨记这一点。比如说,如果一个观众打算到当地的艺术电影院去看一部低成本的独立电影[如迈克尔·斯诺(Michael Snow)的《波长》(*Wave-length*), 1967], 他的心理预期必然会不同于他到一个豪华影院去看一部巨额投资的大片[比如《神奇四侠》(*Fantastic Four*, 2005)(图 2-4)]。虽然不能根据一部电影的成本来判断其好坏,但是一个观众调整自己心理预期的能力可以使这个观众准确地估计这部影片的成败。因此,对那些来自南美和印度的影片,它们粗糙的外表不仅是因为成本限制,在某些情况下,也是有意地用来和好莱坞的豪华大片相区别的政治标志。另一方面,对于好莱坞的大制作来说,高预算意味着他们必须服务于尽可能多的观众,因此他们不会冒任何风险失去任何观众。要写成一篇文章,采取这样的角度去分析一部电影,还需要进一步的研究,但是对电影背后的经济和商业因素保

持敏感,可以使你对银幕上的影像有更加深刻复杂的认知。要态度开放且习惯质疑:如果影片看起来是以低成本制作的,这样的成本是否使这部影片可以讲述那些高成本电影所不能涉及的事呢?相反,一些好莱坞电影是怎样利用其大制作的?或者是如何利用低预算的?大部分的钱用于何处?明星?特效?宣传?为什么?电影的预期观众是谁?青少年?中产阶级?知识分子?男人?女人?



2-4 神奇四侠 (*Fantastic Four*, 2005)

耗资上亿美元的《神奇四侠》由 Marvel 出品的畅销漫画改编,首映第一周票房便高达 5600 万美元。

当你坐下来开始看电影的时候,脑子里预备着这些问题将会使你的分析更加犀利。第一次看的时候你会感觉非常不舒服,因为你一直不能决定什么是值得写的,什么是没有价值的,这个时候,这些问题可以起到指导作用。在第一次看过格里菲斯 (D.W. Griffith) 的《一个国家的诞生》(*The Birth of a Nation*, 1915)(图 2-5)后,一个学生轻率地将它解释为“由老套的影像描绘的一个粗糙的种族主义故事”;另一个学生也简单地将它理解为“简直是一部关于南北战争和战后重建的纪录片”。大卫·库克 (David Cook) 的分析,受到了三种意识的影响:历史的复杂性,电影的限制性,一个当代观众在许多年后观看本片时的心理预设:

规模壮观,集中体现了美国历史上一个重要的时刻,历史人物和虚构人物在此混合,交替叙述了新时代和新时代的人民,最重要的是它对美国社会种族问题冷漠却精确的断言,这一切使得《一个国家的诞生》成为一首意义深远的美国史诗。我们可以挑剔格里菲斯扭曲了重建时期的历史事实,因为他将非洲裔美国人描写为愚蠢而粗鲁的刻板形象,美化了三 K 党那样的恐怖组织,我们不能就他的基本假设和



2-5 一个国家的诞生

(*The Birth of a Nation*, 美国, 1915)

导演: 格里菲斯(D.W.Griffith)

此片于 1915 年 2 月 8 日首映, 由于拍摄手法的创新, 以及对白人优越主义的提倡, 和对三 K 党的美化所引起的争议性, 使得本片在电影史上有着重要的地位。片中的许多内容在今天的观众看来, 似乎都是骇人听闻的种族主义: 片中的黑人色迷迷地尾随着白种女人, 黑人议员则在议事进行中大啖鸡肉, 还把鞋子脱掉。

他争论: 种族主义在美国根深蒂固。同 1915 年时的每个人一样, 格里菲斯拥护且鼓励这种情况, 而非谴责它, 但这必然引起当代观众的反感。但我们不能因同情而模糊了我们批判性的判断, 因为那样的话我们就犯了同格里菲斯一样的错误。而且作为一个美国人, 我们绝不能忽视一种可能性, 那就是我们对格里菲斯种族主义的激烈反应, 恰恰源于我们对自己根深蒂固的幻想。(79)

2.1 主题与意义

你的那些预设问题可以提醒你, 你所看到的影像是特定因素和条件的产物, 而非仅是透过景框看到的世界。电影不是仅就一个主题展开的, 而是基于某些原因和为了产生某种意义而对该主题的一种特定诠释。电影并不仅仅是关于一个故事、一个人物、一个地方或者是一种生活方式; 它们也是约翰·伯杰(John Berger)所称的“一种看的方式”, 看的对象是我们生活中的各种元素。历史上的任何一部电影, 不管它表现的是家庭、战争还是种族冲突, 它们被表现的方式以及以这种方式来表现的原因, 则各不相同。经由这

些不同的表现方式,一个主题产生了特定的意义,这构成了我们在分析时要关注的很大一部分内容。为什么一个轻视《一个国家的诞生》的学生随后会对《猎鹿人》(*The Deer Hunter*, 1978)赞叹不已,称其为“史上最好的电影之一”(而这部电影事实上也是一部关于种族战争的电影)?两部影片的主题虽然非常相似,但是对那位学生来说,它们的意义有很大的差别。

为了对电影中的情节和人物作出深刻而有洞察力的分析,你必须将电影视为依照某些形式和风格而建构起来的,而这些特定的形式和风格都受到特定历史时期的影响。这就是一篇影评的根本所在:检验一个主题是如何通过艺术、技术和商业的共同作用而产生了特定的含义。注意这些因素中最吸引你的部分。自始至终,要保持质疑的心理。

2.2 无声的对话:与电影交谈

一旦电影开演,你的预设问题应该随着你所看的电影而越来越具体。主题是什么?是如何建构的?准备写一篇文学评论最有用的技巧之一,就是在文章旁边记下自己的感想、画出重点或者是在难点处打问号。

对于一本书或者一件艺术品,没有人能够提出所有的问题或者找到所有答案。在观看和解读一部有挑战性的作品时,部分的乐趣在于它所激发的问题。托马斯·德昆西(Thomas DeQuincey)的“《麦克白》(*Macbeth*)中的敲门声”来源于一个小问题,那是他在看完那部戏剧后的一个自我发问:“从我少年时代开始,我就经常对《麦克白》中的一场戏感到困惑:那个谋杀了邓肯(Duncan)国王的敲门声会让我产生一种我自己也无法解释的感觉。”(389)他问自己:是什么导致了这样的感觉?就是从这样一个具体的问题和他的困惑开始,托马斯·德昆西写出了有史以来关于莎士比亚的最优秀的文章。

这种提问和诠释方式是开始分析电影时最稳健的方法。但是,和文学不同的是,电影的影像是连续运动的,所以,一个善于分析的观众必须养成习惯:即使是在两三秒钟的观看时间里,也能够抓住影片中的关键时刻、形

式或者影像。

随着你看的影片越来越多，你对相似性和差异性的敏感度越来越强，你就愈能够迅速地提出正确的问题。开始时，下面两个基本的指导性原则可以帮助引发与电影之间的对话：

- 注意电影中的哪些元素使你产生了陌生或困惑的感觉。
- 注意哪些元素一直在重复强调某一观点。

每部电影都有其重复的模式，这些重复与电影中某些激动人心的非凡时刻形成了强烈的对比。找出这些模式并且解释它们为什么是分析一部电影意义的第一步。比如说，为什么在《无因的反抗》(*Rebel Without a Cause*, 1955) 里有许多场景发生在角色的家中？为什么在乔治·顾柯(George Cukor)导演的《火之女》(*The Women*, 1939)里，除了一场时装秀外，整部影片都是黑白的？即使你在观看影片的时候不能有确切的答案，发问仍然是一篇好影评的关键。这些问题可以非常基础：

- 影片的片名和情节有什么联系？
- 为什么电影以此种方式开场？
- 电影是在什么时候拍摄的？
- 为什么开场时演员表是以一种和背景不协调的方式来呈现的？
- 为什么影片以这样的画面结束？
- 这部影片和我最近看过的好莱坞电影或那些老片子有何异同？
- 这部影片和我知道的外国影片有什么相同之处？
- 摄影机移动是否有某种显著的形式？也许是远景、叠化或者跳接？
- 哪三四个镜头是最重要的？

当纽约的《村声》杂志(*Village Voice*)的评论家安德鲁·萨里斯(Andrew Sarris)在看完马丁·斯科塞斯(Martin Scorsese)的《下班后》(*After Hours*, 1985)后，他觉得开场的部分不仅诡异，而且无法解释。从某种程度来说，他的评论都是围绕那一部分展开的。当第一次观看霍华德·霍克斯(Howard Hawks)的《女友礼拜五》(*His Girl Friday*, 1940)时，大部分当代观众

都会注意到对话的速度有点快,继续观察,同时认真思考,就会发现这正是影片的精髓所在。斯派克·琼斯(Spike Jonze)的《成为约翰·马尔科维奇》(*Being John Malkovich*, 1999)是由一系列奇异的影像、人物和情境所构成的,它激发了这样的问题:正在发生什么?为什么?如果想要理解这部电影,观众迟早得回答这些问题:为什么这部影片由约翰·马尔科维奇自己亲自出演?克雷格·施瓦茨(Craig Schwartz)在七层半的楼层上摆弄木偶,而那个天花板却仅仅四英尺高,这有什么意味?该怎样形容克雷格和他的性感同事玛克辛(Maxine)之间的关系呢?这部影片的目的是在于对身份认同作评论呢,还是仅仅在拙劣地模仿沉溺于明星的现象呢?你的问题的数量和性质都与你所看到的影片及其被呈现的方式相关。根据影片的不同,你的问题可以无限地变化。本质上,任何一部电影和电影的任何一个层面都是重要的。例如,弗里茨·朗在谈到《霹雳行动队》(1937)时说,如果当时制片厂能保留他的原意的话,某个看似不重要的细节可能会成为影片的主题:“方达(Fonda)和西德尼(Sidney)逃脱了法律的制裁,她去给他买烟,这烟却最终成为他背叛的手段,我想在这里加入讽刺的意味。我想让她去买 Lucky Strike 牌的香烟,以此来强调这香烟带给他的厄运。”即使是在第一次看的时候,我们也要记下一些道具、服装、摄影机方位,等等,然后,再选出最具说服力的证据。这是写成一篇饱含力量和洞察力的评论的第一步。让我们来看一下,一位学生是如何利用他对《火之女》中两个显著特征提问的,以这些问题为中心,他写成了关于那部电影的一篇短评:

在大多数人的评价中,《火之女》是一部标准的描绘 20 世纪 30 年代社会关系的电影。影片中有两个人人都可注意到的奇怪手法:首先,影片中没有一个单身男人;其次,在这部黑白片的中间部分,有一场特别长的时装秀是彩色的。为什么要用这样的手法?它们仅仅是个噱头吗?

处于这部电影核心的妇人们在某种程度上都是独立而足智多谋的。她们的生活没有我们现代意义上“解放”,因为她们还是要经常性地谈论男人,男人还是会影响她们的行为。影片中男人的缺席讽刺地

说明男人在女人生活中强有力的影响。对影片中的这些女人来说,即使男人不在场,他们也是无处不在的。

那场时装秀的场景也是如此。影片中的背景、服装、演员都很美,女人们都关心她们自己及她们的周围给人——尤其是给男人们的感受。还有什么能比一场由女人向女人展示该如何举止、如何穿着的时装秀,更适合成为该片的中心点呢?又有什么能比只使这一段成为彩色能够更加有效地强调这一时刻的重要性呢?

《火之女》拍摄于1939年,它的制片厂在同一年拍摄了《绿野仙踪》。但是,本片中的彩色片段不如多萝西(Dorothy)的长,对于这些女人来说,黄砖铺成的马路本身就是时尚。这些不同寻常的手法点出了影片普遍认可的主旨:即使你无法看穿幕布,隐藏在舞台中央的,仍然是一个男人。(Roger Malone)

2.3 记笔记

要想写出一篇好的电影评论,一定要重复看电影,无论是电影版本还是通常较易获得的录像带、DVD版本。只看一遍是不可能看到影片里描述的所有细节和复杂之处的。同时,记下笔记。理想的状态是,在第一次观看的时候,你只记下电影中即刻便能打动你的地方。第二次观看的时候,你应该开始认真而详细地做笔记。

经常地,本来很必要的第二遍和第三遍观看未必容易实现,特别是对于那些老片、外国片,或者是发行量不大的片子来说。在这种情况下,尽管将你的眼睛移开银幕片刻非常困难,但是,在这第一次也是仅有一次的观看中,记笔记还是非常重要的。如果可以看一次以上,笔记就应该更加详细和完整。

最初的笔记可以是关于你看电影时头脑中产生的问题和对话的速记版。没有人能够或想要记下所看到的一切,因为记笔记转移了你对银幕上出现的其他信息的注意力。技巧在于,你要学会如何节约你的时间和识别

出影片中的关键场景、镜头和叙述情节。(限时记笔记,尽可能详细地记下影片中你认为最重要的三到四个场景、镜头或者片段。)根据我们自己的兴趣,我们都会关注影片中的不同点和人物(至少在一个层面上),但是大多数影片都会提供一个戏剧性的高潮部分或者主题来暗示观众注意正在上演的剧情:《公民凯恩》(*Citizen Kane*, 1941)的开场片段里的“玫瑰花蕾”(图 2-6);道格拉斯·西尔克(Douglas Sirk)的《苦雨恋春风》(*Written on the Wind*, 1957)中,高潮部分父亲的死亡;弗里茨·朗的《M 就是凶手》(*M*, 1931)中声音的使用;鲍嘉



2-6 公民凯恩 (*Citizen Kane*, 1941)

公民凯恩临终前跟全世界开了一个玩笑。所有人都相信“玫瑰花蕾”这个字眼背后一定掩埋着一段秘密。为了满足读者的窥视欲,记者汤姆逊走访了凯恩身边的每一位亲友,竭力要拉开一直掩盖着真相的帷幕。

(Bogart)和巴考尔(Bacall)在任何一部电影的孤立场景中所具有的显著影响;斯派克·李(Spike Lee)的《为所应为》(*Do the Right Things*, 1989)中,莫奇(Mookie)砸碎比萨店窗户时那爆炸性的片刻。即使某部电影拒绝或嘲讽这些戏剧性的高潮或主题——如在香坦·阿克曼(Chantal Akerman)的《让娜·迪尔曼》(*Jeanne Dielmann*, 1976)里,或者在许多安东尼奥尼的电影里——这些公式的变化应该成为一个观众做笔记和试图理解的中心点。

在记录这类信息的时候,要尽可能地具体;不仅要记录下影片中的人物和内容,而且要记下镜头本身和它的摄影技术(形式),如何通过摄影角度、灯光、景深和剪辑技巧来表现内容。打算为《相逢圣路易》(*Meet Me in St. Louis*, 1944)写影评的人可能会在这个全部是女人的家庭里,注意到父亲的角色或者关于小女儿托蒂(Tootie)的诡异而恐怖的场景。通过练习,这个作者必须记下一些有关的信息,包括对特定场景中空间的戏剧运用或者是对色彩的巧妙使用。同样地,即使一个学生对法斯宾德(R.W.Fassbinder)的电影很陌生,他也可以抓住在《玛丽亚·布劳恩的婚姻》(*The Marriage of Maria Braun*, 1979)里的几个主题或者明显的时刻:在性关系里

有无数讽刺性的转折,这种性关系似乎与财政问题紧密相关,以及片尾的疑问——不知女主角是否自杀了。一个有经验的观者将会注意到声像之间的重叠和断裂,学生也许可以描述这微妙却强有力的一景:奥斯瓦尔德(Oswald)随意地弹着钢琴协奏曲,与背景音乐里的同一片段交替出现,也许,他或她还会注意到在那个令人伤感的结局中,背景中收音机播放的正是世界杯锦标赛。

多数作者都会为影片中的一些技术性信息发展出一套速记系统:pov代表“主观镜头/视点”(point of view shot)或者ls代表“远景/全景”(从远距离拍摄整个人的镜头,与只拍摄手或者头的特写相对应)。这些是在做笔记的时候非常容易学和用的标准简写(当然,这些简写是不能出现在最后的评论文章中的):

cu	特写(close-up):比如,只拍一个人的头
xcu	大特写(extreme close-up):也许是头部某处的特写,例如眼睛
ms	中景(medium shot):介于全景和近景之间,显现出一个人物的 大部分但不是全貌
fs	全景(full and long shot):在景框中显现出人物的全身
3/4s	3/4景(three-quarter shot):只显示出人物的3/4
ps	摇镜头(pan shot):从左到右,或者是反过来的主观镜头,但是 垂直轴不变
s/rs	正/反打镜头(shot/reverse shot):比如,在主观镜头里,我们看 到一个人注视着另一个人,然后看到这个被注视的人的镜头
ct	切换(cut):电影从一个画面转到其他地方
lt	长镜头(long take):在接下个镜头前延续一段较长时间拍某 物的镜头
crs	升降镜头(crane shot):在主观镜头里,俯瞰到的户外场景
trs	推位摄影(tracking shot):主观镜头跟着移动,比如,利用移动 式摄影车跟着一个步行的人,你可以利用箭头指出摄影机移 动的方向



2-7a 战舰波将金号

(The Battleship Potemkin, 1925)

特写——关于腿的特写



2-7b 战舰波将金号

全景——moth & ch/sol

2.4 视觉记忆与反思

初步的笔记和描绘是构成一篇好论文的基础。但是,作者必须在刚看完电影后,立刻就将刚才做的速记充实为更加精确细致的描绘。法国著名电影史学家让·米特里(Jean Mitry)曾经说,他最主要的财富是具有天赋的、与众不同的视觉记忆力。出色的电影评论家具有或能够培养出自己听觉和视觉记忆力的敏捷性,从而使得他们在看完电影后,还能够记得影片中的细节。(切记:记忆力是可以训练和培养的,没有人会将随意的观影经历和阐释归咎于“记忆力差”。)一个人越能快速地开始整理原始的笔记,他越能更好地利用脑子里储存的故事梗概或者其他叙事和影像。回顾关于《精神病患者》的笔记,作者有可能会回忆起其他的影像:强调眼睛的影像,将墙上的洞与淋浴排水孔相联系的特写镜头,将诺曼住所的拥挤与淋浴间的憋促相联系的影像。他也许会注意到,一直到结尾,阴暗的排水孔特写和玛丽



2-7c 战舰波将金号

全景——sol/moth & ch



2-7d 战舰波将金号

中景——moth & ch

昂死后可怖的、圆睁的双眼,都保持着显著的平衡和惊人的逻辑。进一步思考,作者也许会根据这部影片的开场,将《精神病患者》视为一部关于“观看”的电影,暗示了性和性别含义的“看”。

当你看完笔记时,你这篇文章的雏形和大概方向就已经显现出来了:关于这部电影,你想陈述什么见解。不论在第一次观看时你是否有所准备,当你开始回顾和补充笔记的时候,文章的论据和主题就会自动浮现。在回顾完有关《玛丽亚·布劳恩的婚姻》的笔记后,一个学生可能发现她对电影的理解更加复杂了,因为关于声音的笔记使她不再认为该片是一部庸俗的情景剧;她的文章讨论了声音技术如何暗示了主人公私人情感生活与她的公共社会生活间的分裂和分离(图 2-9)。利用之前的关于《战舰波将金号》的速记笔记,那个学生开始了以镜头为单位的分析,最终从这些笔记脱胎出了对这些影像的清晰的语言描述。注意这样的准确描述是怎样作为批判分析的基础而起作用的:

在爱森斯坦的《战舰波将金号》(1925)里,“敖德萨阶梯大屠杀”的那一段,导演将强大的人的形象与生动的视觉形态结合起来。我要强调的是处于这一段落中心位置的五个镜头,以此来解释它的构图和情



2-7e 战舰波将金号

中景——婴儿

感导向。首先,在这段的初始部分,有一个描写士兵们齐步前进时的腿的镜头,整体是在一条斜线上,从左到右一直向下。在那个镜头之后是一个女人的镜头,这个女人和她受伤的孩子走到画面的中心,迎着那些士兵。女人和她的孩子处于一条直线上,而士兵们从她们上方一直走下来,与她们形成一种对抗的感觉。镜头的角度再次发生改变,现在,从士兵们的右后方,我们看到他们正准备对女人和小孩开火(这里,摄影机偏离中心的角度

与一条线相交,在这条线上是瞄准的枪和母子的移近,观众成为视觉的调停者)。然后,那个画面转为另一个关于这个女人的镜头,这个女人即将被杀害,我们可以越来越清楚地看到她,她正抬起头来朝上看向摄影机(那里正是士兵们的方向)。很快,载着婴儿的车从阶梯上滚落下来,这是另一个受害的孩子,它的运动方向是士兵们对角线的下方。孩子滑落的方向是从画面的左下方到右上方,这或许暗示了即将来临的“反抗”,超出了明显的弱者和无辜者牺牲的意义。这五个镜头将观众置于图画的焦点,在这个焦点上的则是无法抗拒的强大暴力和人的反抗。(Anna Prescott)

最后,评写《精神病患者》的作者以经典的淋浴镜头为主,将焦点集中于观看与性:《精神病患者》描述的是男女相互注视时,性与性别关系中隐藏的暴力。玛丽昂的被谋杀成为那些陷入性暴力及惊恐的人们的生动典范。或者,正如唐纳德·斯波托(Donald Spoto)在他的笔记中所完善说明的那样:

这一段所激起的心理冲击产生于我们所认同的角色被残暴地杀害了。我们能够感受到她的沮丧,希望她能够逃脱警察的追捕;我们喜

欢她对诺曼的天真玩笑,分享了她决心补救之后的轻松,同时也经历了她淋浴清洁的初始时刻。还有,通过希区柯克天才的导演,我们感受到了她隐藏的痛苦,以及当她在淋浴喷头下面转过身来,面对连续戳刺时,无法逃避的无奈。淋浴喷头的水变成了血。我们一步步地看着她陷入恐惧。我们看她最后一眼,她的



2-8 精神病患者 (*Psycho*, 1960)

片中经典的淋浴一景: 玛丽昂被残忍地刺杀了。

左手滑落,仍然试图“抓扯”,诺曼放下她后,逃离了这个将要变成棺材的浴室。她慢慢地转过身来,用最后一口气靠着墙,然后,慢慢地滑落在地,死亡来了。她睁大了眼睛,眼帘渐渐合上,然后,向我们伸出了手。但我们向后退缩,因此她抓着浴室的浴帘来支撑自己,她向前移动,浴帘被扯了下来,然后,她倒在浴盆边上。再看一眼浴盆,从喷头下面看,我们看到了一个可以说是所有电影中最经典的一幕——我们顺着血水流进排水孔里。通过一个杰出的叠化镜头,我们从她后面黑暗的排水孔探出,看见她的双眼,睁大了,充满了死亡的静谧。这趟探索“正常”心理的旅程最终以悲剧收场。表面上的正常因她(我们)的冒险而被打破。眼睛的特写镜头与早先诺曼偷窥时的眼睛相联系,也与我们偷窥者的角色相关。在这部影片中,所有的角色都是一个角色,通过摄影机主观镜头不断转化的技术,我们每一个观众都是那个角色。(372~374)

我们很少在看完电影后立即开始整理笔记。但是,及时回顾笔记非常有用,可以帮助你写出一篇细腻而吸引人的,而不是枯燥而笼统的影评。系统的笔记可以使一个观者准确地描述出影片的情节,并且记下那些可能很快就会完全忘记的主题及其意义的细节。除非仍然有机会继续观看一部电影或是看到它的剧本,否则,想要记住这些细节非常困难。没有这些笔记,



2-9 玛丽亚·布劳恩的婚姻

(*The Marriage of Maria Braun*, 1979)

摄影机景框使得情景剧的镜头逼仄且不舒服。

你在文章中所谈论的看起来也可能有些印象化。当你看笔记的时候,重新回顾这部电影和其中的主要段落,你的一些想法就会自动成型。只要你能用电影中的具体描写来支持你的观点,你的论点就会变得很有说服力了。



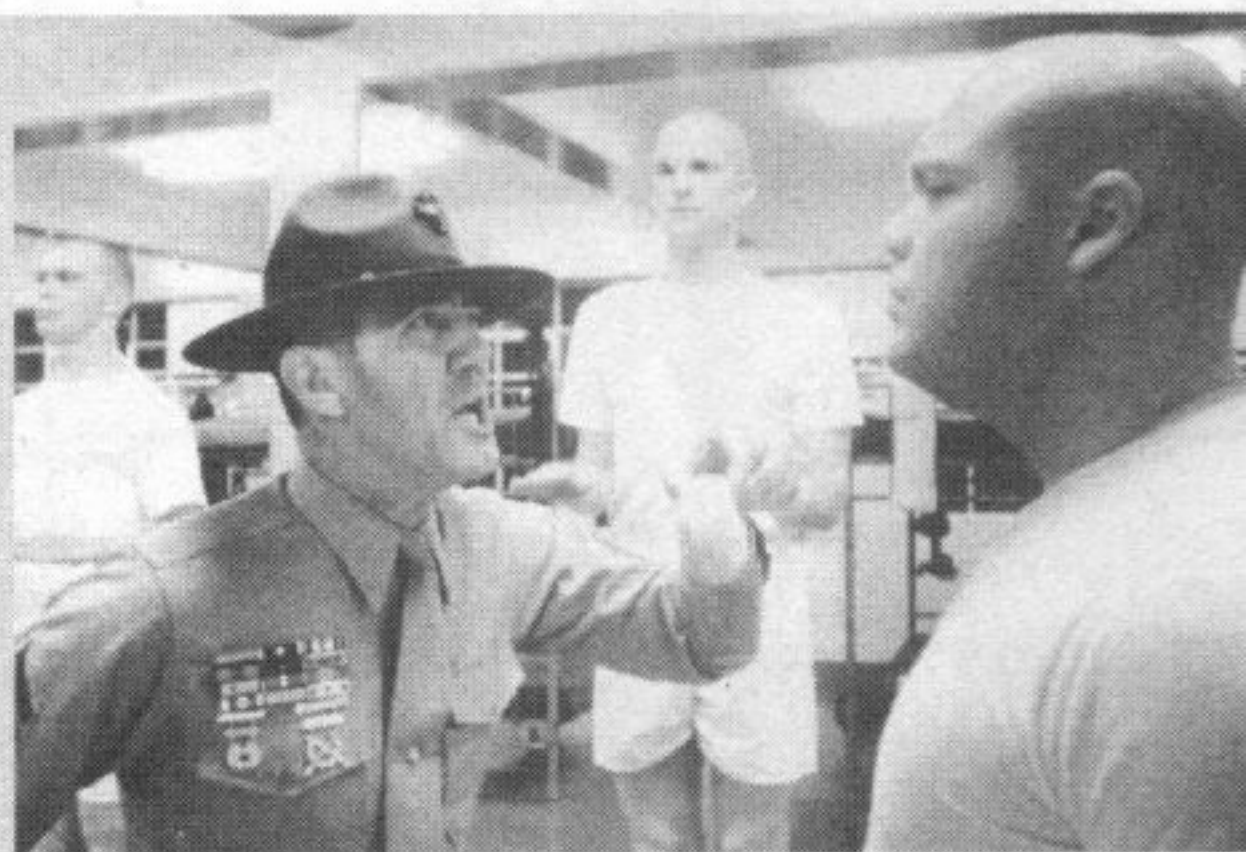
1. 在看一部电影之前,写一两段话来描述一下你的预期。关于这部电影你已经了解了什么?这部电影的产地是哪个国家?它拍摄于哪个历史时期?导演呢?这部电影最主要的特点可能是什么?具体的角色呢?声效怎样?这些预期是否使你有目的地寻求某些主题和故事类型?

2. 从影片里选取一节单个的、短的段落,尽可能准确地做评注。以散文的形式清晰而准确地描述一下你的注释。你是否可以就此段落得出一些结论或者你的理解?

Chapter 3

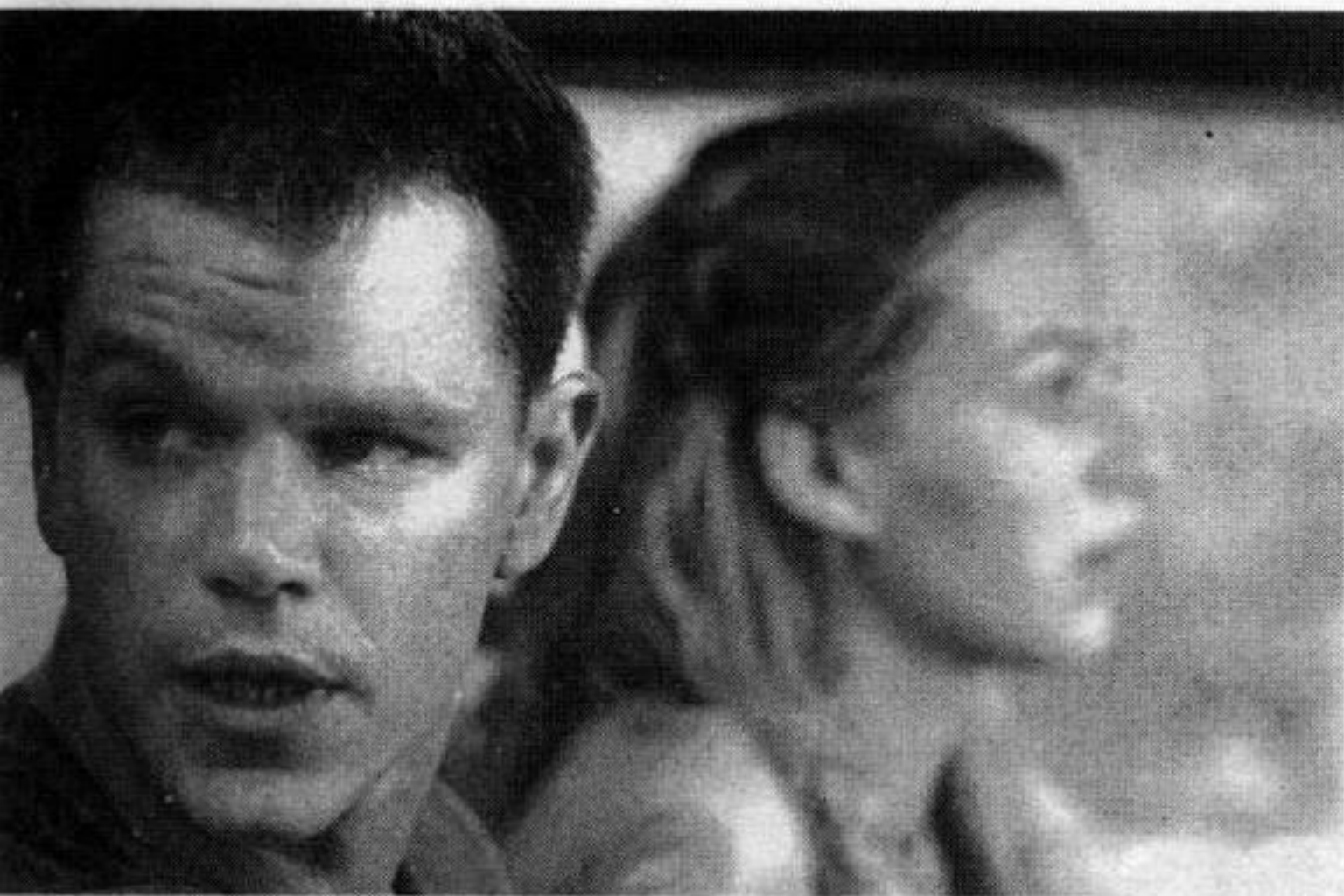
电影术语和文章主题

FILM TERMS AND TOPICS FOR
FILM ANALYSIS AND WRITING



养成质疑影像并就其做笔记的习惯,会使你培养出一种将问题导向特定主题的能力。问题和笔记应该导向更多的问题,以及部分或者全部的答案。这种方法使一篇文章集中于某个特定的主题和技巧上。这个过程的关键是使用合适的词汇来提出你的问题,描述你所看到的和你所想到的,来帮助你组织文字以使你的分析紧扣主题。注意到并评论在《铁拳男人》(*Cinderella Man*, 2005)中有重要意义的“正/反打镜头”模式,或者描写《谍影重重 2》(*The Bourne Supremacy*, 2004)(图 3-1)中的“叙事结构”(narrative structure),不仅对课堂讨论有好处,也可以使作者产生更加精确的鉴赏和评论,同时,还可以将一部电影置于更大的电影历史和分析传统中。这样的鉴赏可以将你导向文章的主题。

每一门学科都有自己独特的语言和词汇,以使讨论更加精准。比如说,一篇文学评论需要在明喻和暗喻之间作出区分,因为这两个词描述了不同的修辞手法,亦即不同的感知。“我的爱像一朵红红的玫瑰”(明喻),不同于“我的爱是生活的红玫瑰”(暗喻),那些能够体味这两种术语之差别的人就能更好地理解这两句话。同样地,一个篮球知识丰富的球迷如果知道一些专有词汇,就可以更为迅速有效地总结和评论一场比赛,像急停跳投、切篮挡拆、快攻等。



3-1 谍影重重 2

(*The Bourne Supremacy*, 美国, 2004)

马特·戴蒙(Matt Damon)、弗兰卡·波坦特(Franka Potente)主演;保罗·格林格拉斯(Paul Greengrass)导演

本片是《谍影重重》的续集。角色一出场就让观众明白他们的身份,基本上是单线的叙事风格,没有费力去营造让观众困惑的谜团。

“尽管场景看起来像一个典型的家庭聚会,但是观众开始觉得不大对劲,因为摄影机景框有轻微的倾斜,画面反常地挤满了人物和家具”。有时候,一些被忽略的东西,通过术语的准确使用就显现出来了。

3.1 主题

回顾笔记的时候,你的首要任务是确定电影的主题,问一下这个电影是关于什么的,是《星球大战》(*Star Wars*, 1977)中正义对邪恶的胜利,还是《辛德勒的名单》(*Schindler's List*, 1993)中,在惊人的残忍面前差强人意的英雄主义? 在很多情况下,这些主题会变成一篇分析文章的基础,因为它们直指电影的主要思想。严格地说,主题并不是电影的“道德”或者“启示”,而是电影中用来帮助人们理解电影情节的大大小的概念。例如:

电影也一样,熟悉电影的词汇将会使你的观影过程更加准确,也有益于你更快地形成自己的理解。以“景框”(frame)为例,在评写电影的时候,景框指的是包含影像的长方形框架:从头到尾都不变的电影银幕的景框,以及更重要的,拍摄时,不断地改变自己和被摄物之间关系的摄影机的框。对术语及其使用保持敏感,就意味着你将会对摄影机景框怎样决定你看到了什么和你怎么看更加敏感。例如,你会注意到摄影机的景框对影片的动作进行了选择,还有,摄影机的角度及其与被摄人物之间的距离表达了导演的想法。像有个学生在观看最近的一部新片时观察到的,

- 谁是主角?
- 角色本身及其与他人的关系意味着什么? 个人或社会的重要性, 还是人的坚毅或慈悲?
- 角色的行为如何呈现言之有物的故事, 或是一个有无数种意义的故事?
- 故事强调改变或者坚持的好处了吗?
- 什么样的生活或行为是电影希望你肯定或批评的? 为什么?
- 如果传递的信息或故事不是连贯的, 为什么?
- 电影激发了你怎样的感觉? 高兴? 沮丧? 困惑? 为什么?

在粗略地概述一些主要或次要的主题后, 作者需要就电影的具体情节和目标来提炼它们。作者的用词越精确, 文章的理解和论证就越详尽。因此“疏离感”可以更好地刻画如卓别林(Charlie Chaplin)的《城市之光》(*City Lights*, 1931), 弗兰克·卡普拉(Frank Capra)的《浮生若梦》(*You Can't Take It with You*, 1938), 贝纳尔多·贝托鲁奇(Bernardo Bertolucci)的《随波逐流的人》(*The Conformist*, 1970)和昆汀·塔伦蒂诺(Quentin Tarantino)的《杀死比尔 I》(*Kill Bill Vol. I*, 2003)等的广义主题。

这可能是个好的起点, 但是, 一篇犀利的分析文章必须能够准确区分每部影片之主题的历史、风格和结构的呈现。这样的“疏离感”是不可避免的, 还是被期许的? 它是引出了新的知识还是本可避免的灾难? 它在电影中是被当做悲剧问题还是喜剧问题来处理的? 在评写《随波逐流的人》时, 一个学生也许会通过观察“疏离感”如何将主角的性欲和意大利法西斯时期联系起来而提炼出“疏离感”的主题。不同于导演早期的两部电影(在某种程度上说是四部), 这部影片并没有化解掉这种“疏离感”。作者也可以通过描述主角因摄影机的取景(图 3-2)和整体画



3-2 随波逐流的人 (*The Conformist*, 1970)

《随波逐流的人》取景中的景框。

面中许多景框(门框,窗框等)的存在而显得困窘和孤立,来进一步支撑他的观点。注意,尽管在《随波逐流的人》中对“疏离感”的提炼并不足以形成一种简化和不适用的道德观,你仍然不能说,“在《随波逐流的人》里,‘疏离感’是注定人物悲惨命运的罪恶之源。”

确定主题可以为你的分析提供重要的基础,然而评写电影仍需要运用大量的术语,来组织和阐明主题。本章的剩余部分将讨论这些术语中最重要的部分,它们包括电影的四个层面:

- (1) 电影与其他艺术传统的联系,比如文学和绘画。
- (2) 电影画面的戏剧层面,或者它的场面调度。
- (3) 经由摄影机位置和剪辑所构成的电影。
- (4) 电影中声音的使用。

根据你的主题,以上任何层面及其词汇都可能成为文章的重心。

3.2 电影和其他艺术形式

电影虽然是最年轻的艺术形式之一,却已吸收了许多传统艺术的结构和形式。不足为奇的是,评写电影也需要使用其他文学和视觉艺术的评论词汇。我们在电影和小说中都会谈到“情节”、“角色”、“视点”,这类术语是在电影、绘画和文学中都会用到的评论词汇。引用其他艺术形式的术语可以使评论家将电影和其他领域联系起来,但需考虑这些术语和结构被用到电影上时的变化。这里,我们讨论三个电影研究与其他文学及视觉艺术相关的术语:叙事、角色和视点。

叙事

大多数人在谈到电影时,通常想到的只是叙事电影,而不是纪录片或者实验电影。一部**叙事**(narrative)电影可以被分成不同的部分:

- **故事**(story)是所有呈现给我们的事件或我们可以推断出的事件。

● **情节(plot)**是以某种形式或结构对一系列事件的安排或建构。

因此,所有描绘拿破仑人生的电影讲的故事都是一样的:他的出生、权力的上升、法国大革命及其结果,还有厄尔巴岛的流放。但是,不同的电影里情节是按照不同的方式组织和安排的:可以以拿破仑在厄尔巴岛度过的最后时光开始,通过一系列的闪回(flashback,上演发生在已播出镜头之前的故事)来讲述整个故事;也可以从他的出生开始,按照时间顺序来检视他的一生。

养成自问的习惯,你正在观看的电影其叙事是如何被建构的?首先,这是一部有故事性的电影吗?如果不是,为什么?故事是按照时间顺序来讲述的吗?或者说情节是按照与众不同的时间顺序重新组织的吗?采用这种特定的情节结构的原因是什么?在故事情节的建构之外是什么样的故事?选择某些情节而省略某些情节的原因是什么?故事被讲述的方式是影片最突出的特点,因而成为分析的焦点吗?你如何认识影片的叙事结构:有旁白吗?是否由剧中的角色来描述故事的旁白,也因此,他或她即是情节的组织者?是否有技术性要素暗示了故事的结构方式?例如,《绿野仙踪》中从黑白到彩色的变化,或者阿贝尔·冈斯(Abel Gance)的《拿破仑》(*Napoleon*, 1927)中所使用的三块合成银屏。这部影片是否特别关注时间和历史,也因此影响了情节的建构,如影片《回到未来》(*Back to the Future*, 1985)?什么在推动故事,一个神秘故事,如《夜长梦多》(*The Big Sleep*, 1946)?一种追求目标的欲望,如《绿野仙踪》?或者很难说清楚,如在一些现代电影里,情节的发展似乎并没有确定的方向。

故事、情节和叙事风格之间的各种关系是数不清的。但是通常,当我们想到叙事电影时,多数是指古典叙事(classical narrative)(图 3-3)。在讨论任何形式的电影叙事时,对这种重要的叙事形式保持敏感非常有用。通常,一种古典叙事结构包括:

- (1) 情节发展有逻辑性。
- (2) 在影片的结尾有明确的结局(比如,以喜剧或悲剧收场)。
- (3) 人物始终是故事的重心。
- (4) 叙事风格尽量客观。



3-3 卡萨布兰卡 (Casablanca, 1942)

《卡萨布兰卡》中体现了许多古典叙事的特色：由一个中心人物推动的剧情（鲍嘉扮演的里克），对事件的现实主义描绘，和结尾的戏剧感（伊尔莎和里克为了国家而牺牲了他们间的爱情）。

并非所有古典叙事都是一样的，许多好文章正是关于这个模式的变化或者创新。例如，一个学生通过观察，开始评写霍华德·霍克斯 (Howard Hawks) 的《夜长梦多》：

这个古典的神秘故事条理并不清晰。复杂的情节似乎已经不再叙述故事，并且，经常很难弄明白谁杀了谁及其原因。但是，《夜长梦多》仍然是一部古典风格电影作品的典范，因为它将注意力集中于主角鲍嘉和巴考尔身上。如果情节使你感到困惑，这些角色将会使你忘记这种困惑，因为故事是关于他们的。(Bill Evans)

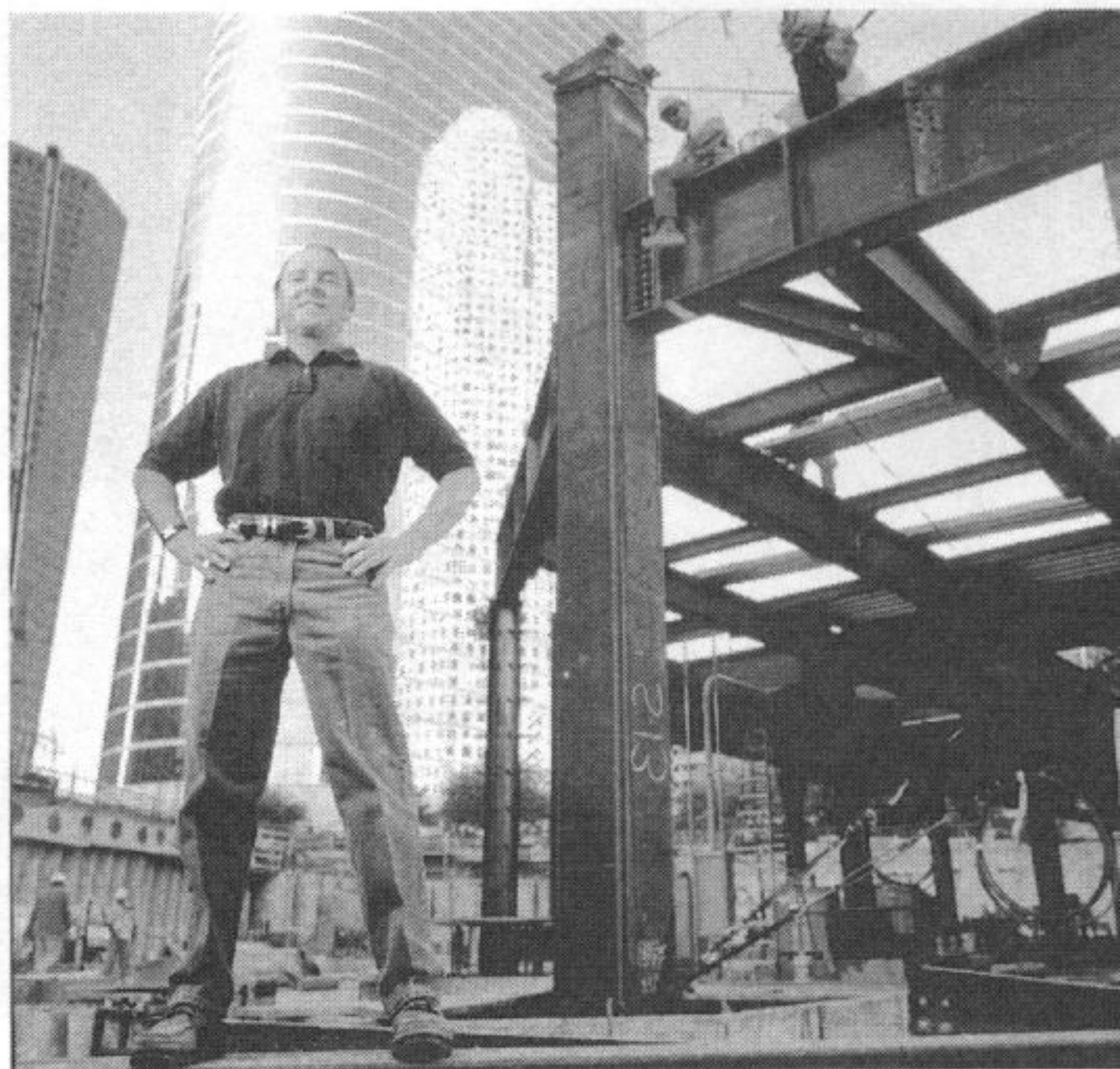
在接下来的段落中，杰罗·马斯特 (Gerald Mast) 查看了霍克斯很多电影中的叙事结构[诸如《江湖侠侣》(To Have and Have Not, 1944) 和《女友礼拜五》]。注意马斯特由叙事文学传统开始分析，然后进入围绕着“惊人的不可避免性”而建构的情节讨论：

好的故事是什么呢？首先，有对一件事的建构——不仅是列举一系列事件，而且将这些事件组织成一种连贯而有力的形式。先建立一个有趣的矛盾点，然后对这一叙事事件进行建构，霍克斯深谙其道。一方面，叙事中的事件似乎是自发的、自然的、意外的，没有什么是可以被预期或是可预见的。另一方面，叙事中的事件又必须是准备好的、有目性的和预示性的，没有什么出乎意料的，任何事情都有预兆。一方面，任何发生在李尔王身上的事情都是令人惊讶的；另一方面，所有的剧情都源自肯特 (Kent) 开场时的评论：“走着瞧吧，李尔。”当爱玛·伍德豪斯 (Emma Woodhouse) 发现她将要嫁的人是奈特利先生 (Mr. Knightley)，令人倍感惊讶；然而，《爱玛》(Emma) 的所有事件都指向了

这无法逃避且不可避免的命运。结构的矛盾在于它综合了看似偶发的、自然的意外,以及固定的逻辑模式。对于读者和观众来说,当这种不可避免的结局发生时,事情的结局既是无法避免的又是令人吃惊的。自发性或者意外性不足的叙事常被指责为造作、夸张、不自然或者牵强,而那些形式不足的叙事则常被指责为散漫、随意和没有形式。

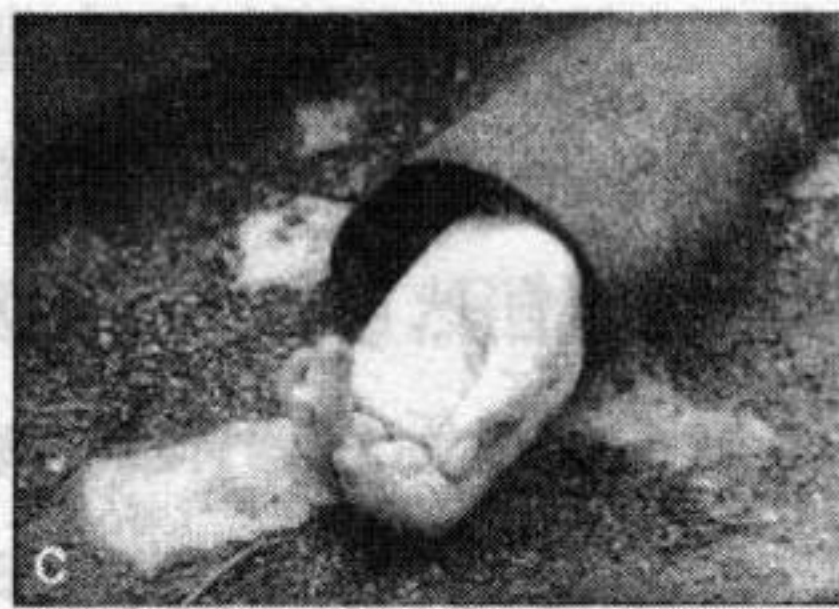
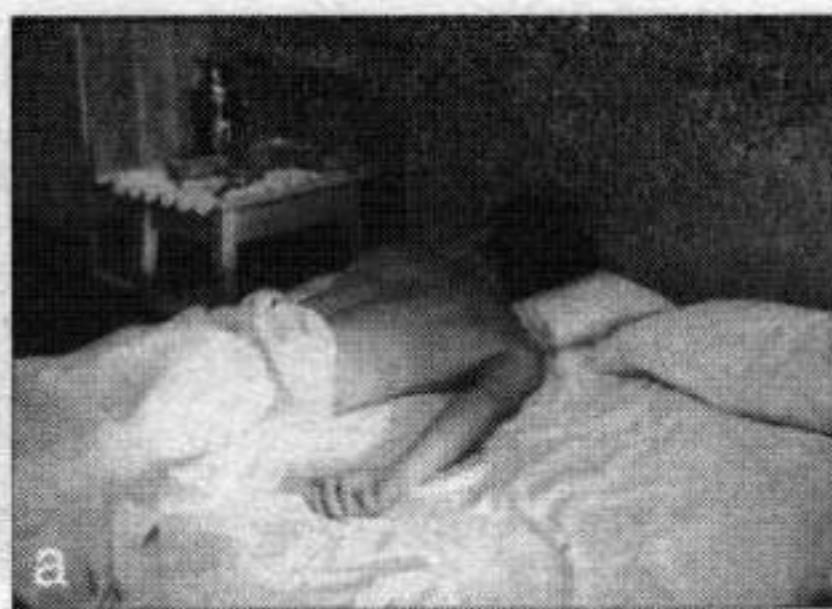
霍克斯的故事建构是怎样与这种意外的必然性相联系呢?有四十多年的电影工作经验,曾与十数位主流编剧合作过的霍华德·霍克斯建立了一种明显的四段式结构。第一段为序言,或是(1)建立主角在过去或者现在的亲密关系中的冲突[这是本·赫克特(Ben Hecht)为霍克斯编写剧本的典型],或是(2)以两个明显对立的角色首次相遇时的矛盾来引起冲突[这是富特曼-福克纳(Furthman-Faulkner)的典型]。第二段和第三段发展第一段中已经建立的主要冲突,或者以冲突角色之一或生活方式来主导第二段,或是在第二段让角色之一独自起作用,然后在第三段时另一角色加入。第四段通过开场时设定的自然状态来解决中心矛盾,但此时,对立的角色将以一种新的眼光来看待他们自己和彼此。有时,霍克斯会增加一个小的尾声或者“标志”来与开头相呼应。无论人们怎样评价这样的叙事结构,它都使霍克斯的故事有固定的形式,优雅、简洁、匀称,并且从严谨的逻辑和固定模式的结构中产生出人意料的事件。(30~31)

并非所有的电影都是古典叙事,有些甚至不是叙事。有些电影是非叙



3-4 屋内聪明人 (*Enron: The Smartest Guys in the Room*, 2005)

亚历克斯·吉布尼 (Alex Gibney) 的《屋内聪明人》是一部纪录片,描写了一个资本雄厚的美国公司所经历的经济崩溃。与其说是一个故事,不如说是一场调查:电影使用了采访、旧录音和电影报刊、抽象视觉模型和当代声轨来揭露办公室故事的欺骗性和矛盾性。



3-5a、b&c 广岛之恋 (*Hiroshima Mon Amour*, 1959)

主角注视睡着的日本恋人,紧接着……是她看着他的镜头……然后是一个闪回的画面,是她已故的德国恋人的手部特写。

剧本出自著名小说家玛格丽特·杜拉斯之手,描写法国女演员艾曼纽尔·莉娃在1957年到日本广岛拍摄一部宣传和平的影片,在回国前邂逅日本男子冈田英次,两人产生了婚外的热恋。冈田的出现令艾曼纽尔回忆起她在战时于法国小城内韦尔跟一名德国占领军的相爱,两段感情的纠缠使她感到困惑。

事的:它们不以讲述故事为主,或者说它们在自己的组织结构里包含了故事而非叙事。比如,实验电影就避免叙事,并研究与叙事无关的问题。例如,光影的抽象形式。纪录片呈现真实事件而不是将它们组织成故事。例如,工厂的一天或印第安部落的宗教仪式(图3-4)。另外,许多电影创造出古典叙事传统以外的叙事类型,或者有意违反那个传统来使自己的故事与众不同。

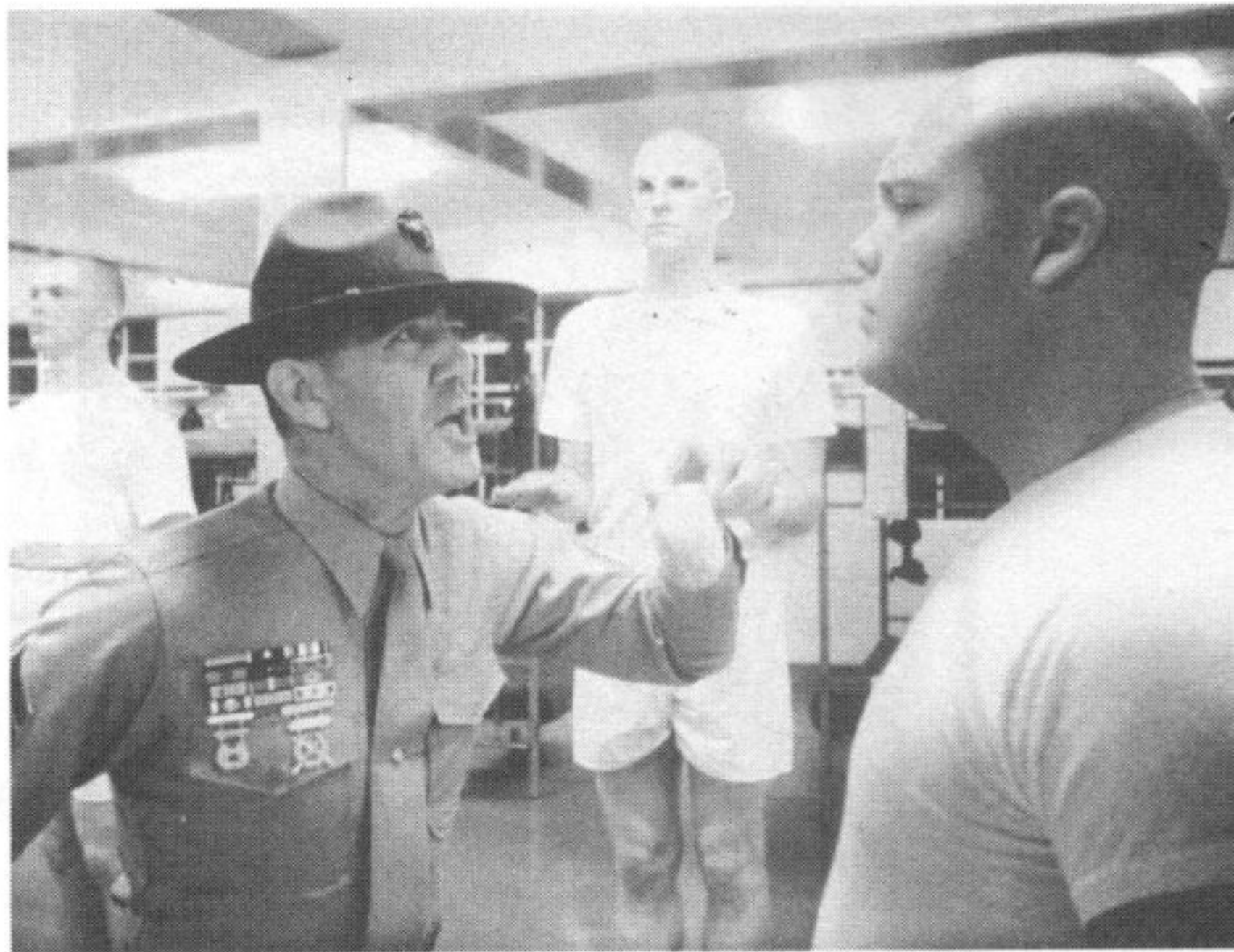
当你看到一部影片似乎在避免传统的故事讲述方式,或是在以一种不同于传统且令人困惑的方式讲述故事时,思考一下,电影是怎样组织情节和叙事的?同时,它想达到什么目的?电影看上去是非逻辑的吗,就像一些似乎遵循着梦一样的逻辑的超现实主义电影那样?叙事是否看起来像在讲述两个或多个难以联结的故事?如《广岛之恋》(*Hiroshima Mon Amour*, 1959)讲述了法国女人与她的纳粹爱人之间的故事,同时讲述的还有广岛原子弹事件。电影是否有一个令人迷惑的开始或一个开放式的结尾?为什么?这些或者其他的叙事策略是怎样与所讲述的故事联系起来的?关于《广岛之恋》,一个作者在思考后可能会观察到这两个故事都与第二次世界大战有关,且叙述者都是一对新结识的情侣,基于这样的观察,他开始了他的写作。叙事结构的困难在于女人在将她的回忆与一个来自不同文化背景、却经历了相似的历史危机的人交流时的痛苦(图3-5a、b&c)。一旦你学会了辨认古典叙事结构,你就更能了解叙事方式的多样性。

角色

在文学、戏剧和电影里,角色(characters)经常是分析的主题。无论是在叙事电影还是非叙事电影里,无论是主角还是配角,他们都集中了人物的行为和电影的主题(图 3-6)。通常,我们对一部电影的讨论集中于发生在角色身上的事情及其演变。《与安德烈的晚餐》(*My Dinner with André*, 1981)主要是关于两个人在晚餐时的谈话,更准确地说,此片是两个人在讲的故事而不是关于两个角色的

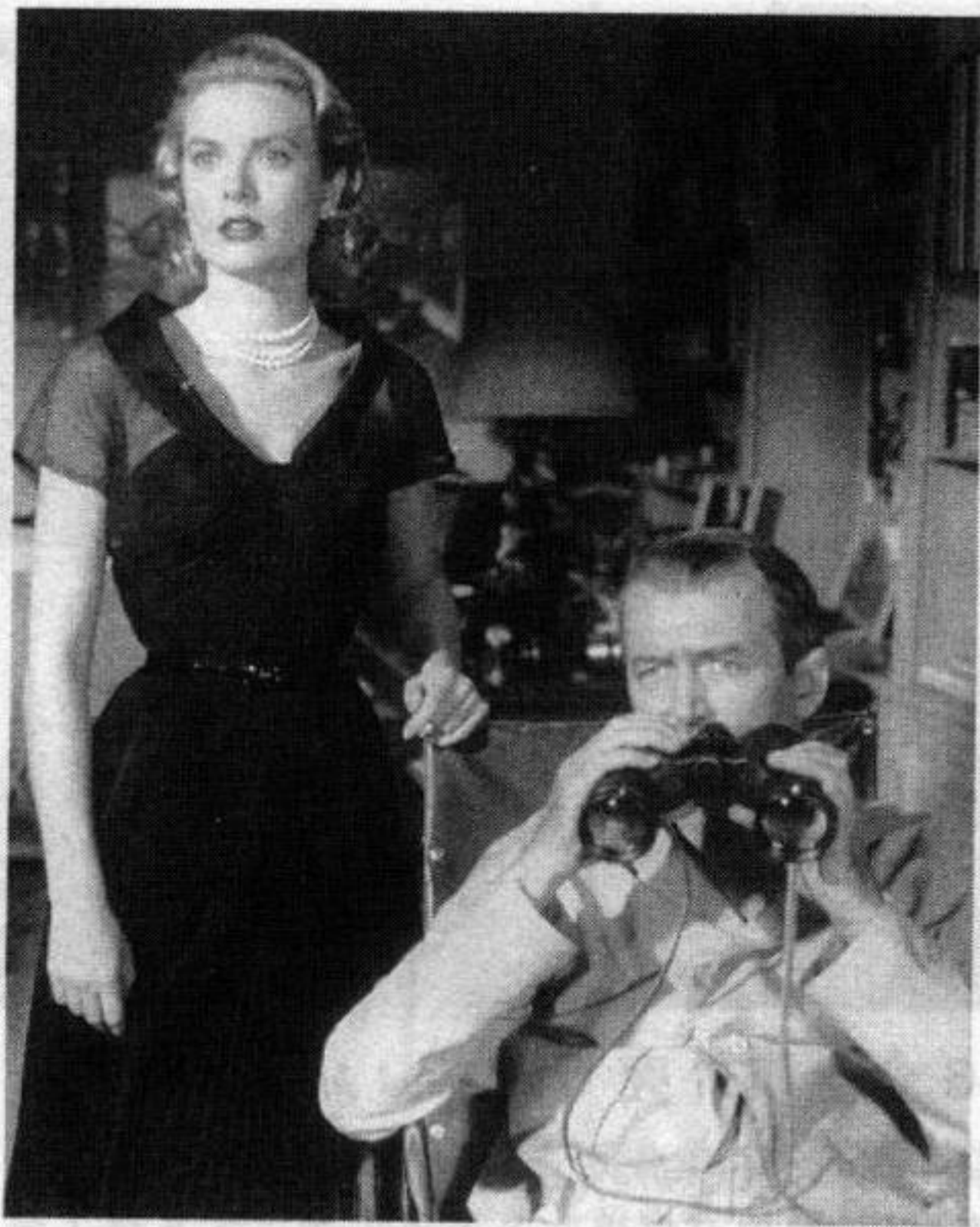
故事。如《逍遥法外》(*Catch Me if You Can*, 2002)这样的传统电影,以及如《漫画大师罗伯特·克鲁伯》(*Crumb*, 1994)这样的非传统电影,几乎是将它们的叙事全部集中于主要人物的传记——骗子艺术家小弗兰克·阿巴格纳尔(Frank Abagnale, Jr.)和地下漫画家罗伯特·克鲁伯(Robert Crumb)。记住,在分析影片角色的时候,如果你混淆了真实人物、演员和角色三者之间的区别,或者你认为他们仅仅是真实人物的反映,那么这样的分析一定会非常枯燥而浅薄。但是,如果你一直关注角色类型和建构的不同,你将会看到不同电影间的角色功能及其意味等细微复杂之处。作为练习,选择三个不同的角色——例如,《破碎之花》(*Broken Blossoms*, 1919)里的莉莲·吉什(Lillian Gish),《夜长梦多》里的劳伦·巴考尔,和《时时刻刻》(*The Hours*, 2002)里的朱莉安·摩尔(Julianne Moore)——试着描绘这些角色的不同及其原因。

你可以自问剧中的角色是否看起来或想要看起来很真实,然后开始你的分析。什么使他们具有了真实感? 服装、对话或其他? 如果他们看起来不真实,为什么? 为什么他们试图看起来奇怪或不可思议? 角色看起来适合故



3-6 全金属外壳 (*Full Metal Jacket*, 1987)

斯坦利·库布里克(Stanley Kubrick)的《全金属外壳》以一种较为极端和令人不安的方式呈现了角色。他讲述了一群在越战时期成为士兵的年轻人被转变成杀人机器的过程。



3-7 后窗(Rear Window, 1954)

阿尔弗雷德·希区柯克(Alfred Hitchcock)的《后窗》通过一个被困于轮椅的摄影师的视点展开。当他和他的女朋友观察他们的纽约邻居的私生活时,他们发现了视点带来的力量和危险。

者地下室的窗户看,我的视点将会完全不同。更深入一层,视点可以是心理的和文化的。例如,一个孩子对于牙医诊所的观点可能和一个成年人的非常不同。

同样,我们可以谈论摄影机与被摄人物或动作间关系的视点,或者叙事刻画主题的视点(图 3-7)。通常,电影使用客观的视点,因此,电影所呈现的事件并不局限于任何人的视角。在《乱世佳人》或是《甘地传》(*Gandhi*, 1982)里,观众所看到的场景和事件(亚特兰大战役、在印度的壮观冲突)被认为在范围和准确性方面非常客观,超越了某个人的理解和视角。但是,在特定的场景中,观众可能意识到他们只是通过白瑞德(Rhett)和甘地的眼睛看另一个角色。在这种情况下,摄影机只是重新创造了个人的主观视点。有些电影以视点的可能性为实验:如在《现代启示录》(*Apocalypse Now*, 1979)中,我们似乎是从威拉德(Willard)上尉的视点来了解整个故事的;他向大

事的背景吗?电影是主要集中于一两个角色(如《夜长梦多》),还是许多角色(如《纳什维尔》里面,好像没有主角)?角色改变了吗?如果是这样,以什么方式?角色代表了怎样的价值观(如他们怎样看待独立、性和政治信仰)?通常,在开始深入分析角色及其重要性时,这些都是可以问的样本问题。

视点

如同叙事一样,视点(point of view)是电影、文学和视觉艺术通用的词汇。广义地说,它指看的位置,及暗示视点决定你所见之事的方式。狭义地说,视点是有形的。例如街对面的房子,如果从我家屋顶或

家介绍自己的经历,尽管暗示了叙述的历史客观性,但许多场景都显示出他个人对越战梦魇般的回忆。

观点是评写电影的一个核心词汇,因为基本上电影都是以某种特定的方式来看待世界的。以下面两个普遍的原则来探讨视点:

- 观察摄影机在什么时候和怎样创造出了一个角色的视点。
- 注意故事主要是从一个客观视点出发进行讲述的,还是从某人的主观理解而来。

自问电影是以什么样的方式来决定你所要看到的。它是以某种方式限制或者控制了你的视野吗?如果是通过某些角色的视角来观看的,那么你对这些角色有什么了解?他们是否激进?这些角色是怀疑的、聪明的,还是彼此相爱的?

比较评论

因为电影整合了文学、戏剧、雕刻和绘画的传统,如叙事、角色和视点这样的术语在分析电影时,不仅有用而且非常必要。通常这些术语可以为一篇检验一本书和据其改编的电影的比较评论提供基础。另外,也可以比较一部电影的不同版本或者一个导演的一组电影。当你在写一篇这种类型的比较评论时,不仅要注意这些术语是怎样与不同的艺术形式相联系的,而且要注意它们是怎样强调这些差异的。记住,以电影为媒介可能会改变原著或者原剧的信息,注意一个文学或艺术修辞是怎样成功地适用于电影的,同时,在此过程中遗失了什么。比较《现代启示录》和约瑟夫·康拉德(Joseph Conrad)的小说《黑暗的心》(*Heart of Darkness*, 1898),一个作者可能会选择以叙述一位马洛(Marlow)——威拉德上尉——的越南之旅和另一位马洛的非洲之旅的主观视点来讨论。但是,如果这个作者能够指出特定的文学技巧(比如长句重复)如何创造出一个视点,或某种电影技巧(比如说,光影的使用或者夸张的场面调度)如何创造出另一个视点,这样的比较将会更加犀利和具有启发性。这些电影技巧是本章接下来的主题。

3.3 场面调度和现实主义

场面调度(mise-en-scène),是一个法语词,大概的意思是“放入场景中的一切”(放置于摄影机前的),具体指一个电影影像的所有特点,即独立于摄影机位置、摄影机移动和剪辑的所有影像要素(尽管观众看到的是这些不同的维度综合而成的影像)。场面调度包括灯光、服装、布景、演技及场景中的其他状况和角色。很多作者误以为这些戏剧特色作为一篇分析性文章的主题有些粗浅,因为它们更像是戏剧传统的一部分,而不是电影传统。对某些作者来说,评价演员的表演也许不如分析叙事或者摄影机的工作来得重要。但是,对于其他理解力强的影评人来说,场面调度的工具和术语是所有电影最重要的特色。

现实主义

电影媒介本身强大的现实主义幻觉是我们低估或是忽略场面调度的最主要原因。在许多电影里,我们常常假设“放入场景中的一切”即是本来存在的,因此,无法以分析情节建构的方式来分析它们。我们想当然地以为,乔纳森·德姆(Jonathan Demme)在1993年拍摄的电影《费城》(*Philadelphia*)的背景就是一个著名律师事务所和一个发现自己患有艾滋病的年轻合伙人之间的冲突。但是,如果将电影的丰富背景与1976年拍摄的电影《洛奇》(*Rocky*)(以南费城附近的多种族区为背景),或者1995年的《12只猴子》(*Twelve Monkeys*)(以费城市区的腐败、肮脏为背景)里的场面调度相比,很明显,一个地方的现实主义是相当可塑的。简单地说,对现实主义的幻觉是一种场面调度,这种场面调度使我们相信,这些影像就是日常生活和世界的原貌,就在那儿,都是我们所熟悉的。如同阿勒代斯·尼科尔(Al-lardyce Nicoll)所描述的那样:

我们对电影的期望不同。可能我们在看电影的时候本身是带有深刻的成见的。虽然,“摄影机是不会骗人的”这句话已被数以千计的夸

张照片,或声称拍到了仙女、后来却被证明是芭蕾舞演员或夜明灯广告中模特的假照片所否定,但是,在我们内心深处,我们仍相信那句话的真实性。一张照片、一件雕塑、一部舞台剧——都是人类的创作;我们见过布景被拿到舞台后面,我们也知道将会看见演员在演出结束的时候又变回他们自己。从各方面来看,戏剧制作的“虚假”都呈现给我们了,因此我们也没有必要去要求戏剧的真实性。但是,对于电影来说,我们的预期却大不相同。一些杂志努力给我们揭开电影工业的奥秘,少数影迷被允许进入片场参观;但是,对于90%的观众来说,电影制作的真实方法仍是遥远而模糊的……

这种奇怪的矛盾产生了奇怪的结果:虽然影片中出现的不可能和超自然事物令戏剧导演大吃一惊,然而,观众对待电影中的元素却比舞台上的元素更加认真(因其与生活的联系)。我们对芝加哥流氓帮派的生活和遥远中国的概念,都会受我们所看电影的影响。我们在银幕上看见的就是我们的“真实”。也许头脑清醒的时候,我们会承认我们不相信这些,但是当再度痴迷于电影时,我们又相信这些画面的真实性,就如同我们相信报纸上的文字一样。(35~38)

但是,你必须质疑影片中的现实主义,因其会使你错过场面调度分析中许多有趣的可能性。在观看一部外国纪录片或者一部曾被认为属于现实风格的老片时,你会察觉电影中的现实主义是如何被有目的地建构起来的,即使制作者可能并不承认。正如一位作者注意到的,仅仅将摄影机置于一个场景之前,就已将最写实的情景转化为戏剧化的场景了。当一个学生被要求观察《费城》里的现实主义时,她改变了最初的理解,并注意到场面调度是如何使费城看起来并非只是主角居住和工作的地方:

将费城作为影片的背景和名字,这一选择清晰地激发了人的联想,这种联想也是理解该片的关键。因为这个城市在历史上就一直被认为是一座“友爱之城”(City of Brotherly Love),有些讽刺的是,《费城》以城市为背景讲述了一个男同性恋者的故事,片中,他对他的“兄弟”的身体之爱却只引来了律师事务所里“兄弟们”的恐惧和厌恶。与此同时,

在电影里,费城的场面调度奇怪地消失了。影片大部分情节都发生在商业区的豪华摩天大楼里,这些大楼似乎可以出现在任何一个商业区;还有奢侈的办公室,从那里的窗户可以看见闪烁的灯火和其他建筑物。最终,费城是一个没有身份、没有深度、没有个性的城市。这对于一部想要清除一个与艾滋病作战的男人和一个极度狭隘的社会二者之间的痛苦及困惑的影片来说,再没有比费城更为恰当的场面调度了。(Cecilia A Graham)

判断一部电影是纪录片还是现实主义的好莱坞电影,一个有经验的作者可能会从一些现实主义的舞台效果及其运用等基本问题开始分析。这部电影为什么试图显得写实?它是怎样试图创造一个现实主义的场景的?什么被包括进来,什么又被排除出去?场面调度中哪些现实主义细节与角色的表演和电影的主题有关:服装、内景、道具或者外景?以你分析舞台剧的敏锐来分析电影的场面调度,如同舞台剧一样,电影里的服装和布景绝不是随意挑选的。

场面调度的元素

在任何电影里,从最现实的风格到最戏剧的风格,都存在一些关于场面调度的具体特点,这些是你应该注意的,也是一篇好文章主题的来源。

场地(settings)和**布景(sets)**是指拍摄的地点或者搭景。在一些电影里,你会立即注意到那些场地和布景的重要性。比如,在《卡里加利博士的小屋》(*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1920)里,对于一些观众来说,与故事的角色和结构相比,表现主义的布景可能更有吸引力:布景是明显的漆绘建筑和街道,扭曲的角度和形状暗示了剧中角色的心理失衡和社会混乱(图 3-8)。相同的情形也出现在《异形》(*Alien*, 1979)里,太空船里扭曲的走廊和主人公发现外星人卵时的神秘布景,都象征了其与女人和母性有关。希区柯克讽刺地利用场地来注释人物和情节。例如,在《西北偏北》(*North by Northwest*, 1959)的戏剧性结尾里,男女主角爬过了拉什莫山(Mt. Rushmore)上总统巨大的脸,在一部有关美国安全和政府的影片里,这样设置场地不仅非常壮观,而且与影片的主题直接相关。在这些情景中,场地绝不仅仅是背景,一个对场地和布景感兴趣的作者应该以下面两个问题开始:

3-8 卡里加利博士的小屋

(*The Cabinet of Dr. Caligari*, 德国, 1920)

赫曼·华姆(Hermann Warm)、沃尔特·罗里格(Walter Röhrig)及沃尔特·莱曼(Walter Reimann)设计; 罗伯特·维内(Robert Wiene)导演

卡里加利博士被文字缠住了, 文字到处都是, 遍布了整个屏幕。

本片体现了“一战”后德国表现主义的风潮, 认为视觉设计的重要性凌驾一切。所有场景蓄意人工化, 灯光与布景也小心安排, 刻意制造阴影。以扭曲形状来塑造如幻觉般的气氛, 整体风格沉浸于焦虑与恐惧中。



- 布景中的物件和道具, 无论是自然的(如河流和树木)还是人为的(如绘画和建筑), 对影片中的人物和情节是否有特殊的意义?
- 影片布景中对物件、道具或者人物的位置安排是否有特殊的意义?(例如, 它们是否拥挤在一起? 无生命的物体是否看起来栩栩如生, 如同卓别林电影里的道具一样?)

尽管大部分好电影对布景和角色给予同样的重视, 但是它们对布景和角色之间关系的处理方式却各异其趣。布景和场地可能暗示了纪录片式的现实主义, 如《给我庇护》(*Gimme Shelter*, 1971)(图 3-9); 或人物心理的图像, 如《卡里加利博士的小屋》; 或描述电影的主题, 如《相逢圣路易》(*Meet Me in St. Louis*, 1944)(图 3-10); 或变得比情节或角色更加重要, 如《蝙蝠侠》(*Batman*, 1989)里的哥特式都市风景。然而, 在评写场地时, 作者不能止于描写, 还必须发掘其与电影主题和其他层面的相关意义(比如, 制作系统或者历史时期)。这样做有助于解释为什么布景及其被组建的方式是重要的。

使用同样的经验来分析场面调度的其他元素: 不管你是否对表演风格、服装或是灯光感兴趣, 在精确描述的同时, 还要注意它们为什么重要和它们对电影的意义, 即, 它们怎样变成所分析主题的一部分。我们都知道,



3-9 给我庇护 (*Gimme Shelter*, 1971)

作为一部有关滚石乐队穿越美国之旅的纪录片,《给我庇护》描写了在舞台效果和现实主义之间的微妙界线,以及有时二者间危险的关系。



3-10 相逢圣路易

(*Meet Me in St. Louis*, 1944)

在《相逢圣路易》里,房子的背景看起来更像是一个舞台,在那里,演员们表达了他们的爱、欲望和恐惧。

演员就是在一部电影里饰演角色的人。但是表演风格(acting style)——演员如何诠释角色——在不同的电影和不同的时期差别很大。认真考量的话,表演风格可以成为一个挑战性的主题,或者是某部具体影片的分析焦点。例如,一个作者可能会比较不同的表演风格,如意大利新现实主义电影《偷自行车的人》(*The Bicycle Thief*, 1948)中很多演员都是没有演出经验的。不同于英国和美国演员的表演风格,如玛吉·史密斯(Maggie Smith),他们相信现实主义的表演包括很多习得的技巧。卡尔·德莱叶(Karl Dreyer)曾说,“在片场的经验中,没有什么比得上看见一张在巨大灵感的启发下的富有表现力的脸。”他引用了《圣女贞德受难记》(*The Passion of Joan of Arc*, 1928)里的特写来说明这种表演。在接下来的段落里,詹姆斯·内尔摩尔(James Naremore)以他对细节的敏锐描写了桑德拉·伯恩哈德(Sandra Bernhard)在《喜剧之王》(*The King of Comedy*, 1983)里扮演玛莎(Marsha)时的表演风格:

伯恩哈德其实是一个喜剧俱乐部式的演员,在很多方面,她都依赖于小丑的惯用策略。她缺少一张“严肃”演员所具备的对称脸型,如方

达(Fonda)或者斯特里普(Streep),因此,她形成了自己极度怪诞的风格——撅起嘴巴或者将嘴唇卷起来顶住她的长鼻子,皱起眉头或者拉长下巴。当她移动时,她东倒西歪笨拙得像个食欲不良的少女;当她说话时,她的声音接近歇斯底里。但是,她夸张的行为与老式的小丑非常不同,如芬妮·布赖斯(Fanny Brice)或者玛莎·雷伊(Martha Raye)。她的表演是一种神经衰弱式的喜剧,混合了焦虑和笑声,让人觉得整个俄狄浦斯的悲剧都将发生在她的身上。(282)

众所周知,服装(costumes)就是指剧中角色的衣服。同场面调度的其他方面一样,它的种类繁多,从现实风格到奢华风格,大相径庭。通常,服装给作者提供了定位角色的关键。詹姆斯·邦德(James Bond)经常穿燕尾服,而西尔维斯特·史泰龙(Sylvester Stallone)的洛奇(Rocky)却喜欢穿得越少越好。从这两个例子看,通过服装,我们可以对角色有所了解。如《窈窕淑男》(*Tootsie*, 1982)和《妖型乐与怒》(*Hedwig and the Angry Inch*, 2001)主要是关于服装和经由穿着打扮改变外貌的故事。两部影片都是关于主人公男扮女装后,怎样面对传统对性别角色的态度的。白帽子并非总是代表好人,但是你可以继续质疑角色这样打扮的原因。他们的打扮暗示了他们看待自己的方式或者他们期望被别人看待的方式吗?某个角色是否一更换衣服就变成了另外一个角色?如在《周末夜狂热》(*Saturday Night Fever*, 1977)里,约翰·屈伏塔(John Travolta)晚上换上舞衣,角色就变了。这些变化是否告诉你关于性格和社会的信息?一件衣服是否因别具特色而有助于你分析角色?如为什么《大逃亡》(*The Great Escape*, 1963)中史蒂夫·麦奎因(Steve McQueen)手戴白色棒球手套?再次强调,不要将场面调度中的服装视为理所当然。

布光(lighting)是以自然光或人造光源(如灯光)照射角色、物体或者某个场景的各种方式,正如西部片明亮的外景和警匪片街巷中阴影的差别。通过灯光,电影制作者可以以一种特定的方式引导观众的注意力,或者营造一种特殊的氛围。我们大概也注意到前者明亮的灯光创造出一种明朗乐观的情绪,而后者却是压抑而忧郁的。你仍需进一步分析灯光更加细微的



3-11 第三类接触

(*Close Encounters of the Third Kind*, 1977)

导演: 史蒂文·斯皮尔伯格

在《第三类接触》里, 壮观的灯光技巧和构图是电影的核心。

世界的隔绝。无论你是否立即就注意到灯光, 都要留心光影的类型。影片中是否有重要的光影图形(如明显的阴影)意在强调一个或一组场景? 光影或者色调看起来是完全自然的还是明显人工的? 有些实验电影完全通过对光的人为操作来形成主题, 但是, 任何一部有深度的叙事电影都如绘画一样, 利用光来创造各种可能性和达到各种目标。(图 3-11)

场面调度就是关于空间的剧场效果, 此空间就是为摄影机而建构的。探讨此空间的使用——空间的安排方式和演员与物体相关联的方式——可以产生令人惊喜的电影主题和评论。场面调度中人物和平面的平衡与否, 有时比对话传递的信息要多: 例如, 灾难是发生在城市还是陆地? 有一个人总是处于阴影中吗? 同样地, 在同一部电影里比较两个不同的场地或者布景时, 你可能会发现以前忽略了的重要主题。电影的场面调度虽然不同于戏剧舞台, 但其复杂程度是相同的, 一个评写电影的人也同样可以着眼于分析巴斯特·基顿(Buster Keaton)的《我们的好客之道》(*Our Hospitality*, 1923)里的场面调度(尤其是布景)时所体现出的敏锐度和热衷细节的精神:

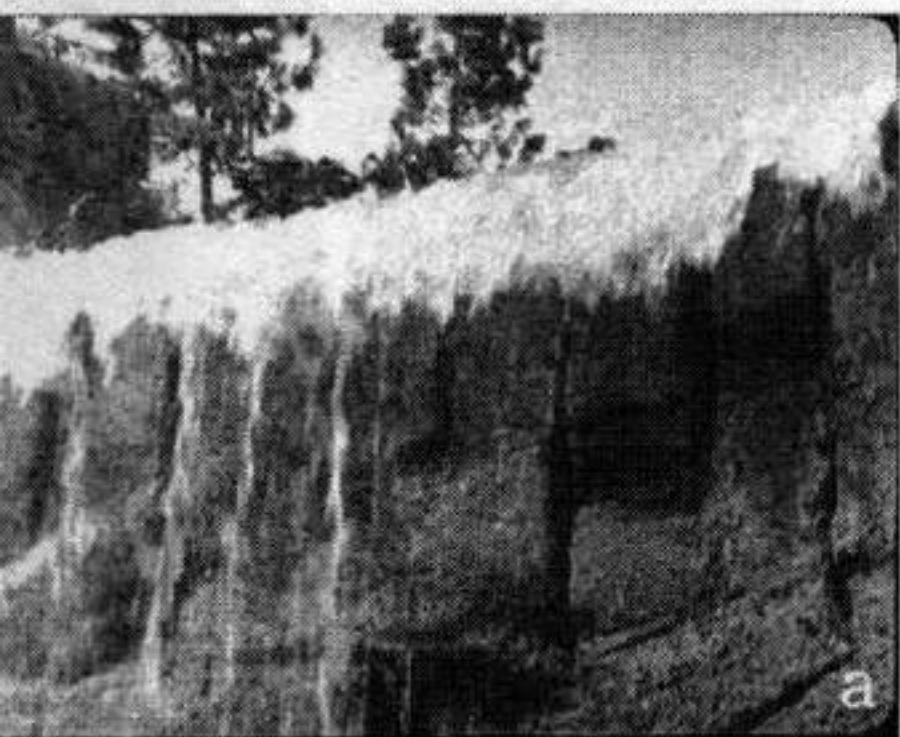
场面调度并非单独发挥作用, 而是与整部影片的叙事体系相联系。与巴斯特·基顿的大部分电影一样, 《我们的好客之道》是以场面调度

层次感, 以及并不能立即吸引人的灯光类型。例如, 在贝特朗·塔维尔尼尔(Bertrand Tavernier)的《乡村星期天》(*Sunday in the Country*, 1984)里, 柔和的内景和外景意在制造一种印象派画作中的光影效果。影片中, 画家祖父所理解的那个世界正在一点点地消失。在斯坦利·库布里克(Stanley Kubrick)的《巴里·林登》(*Barry Lyndon*, 1978)里, 一些场景使用了低照度(low light)(实际上是蜡烛)来强调那些角色怪诞疏离的脸, 以及人与人之间、人与周围黑暗

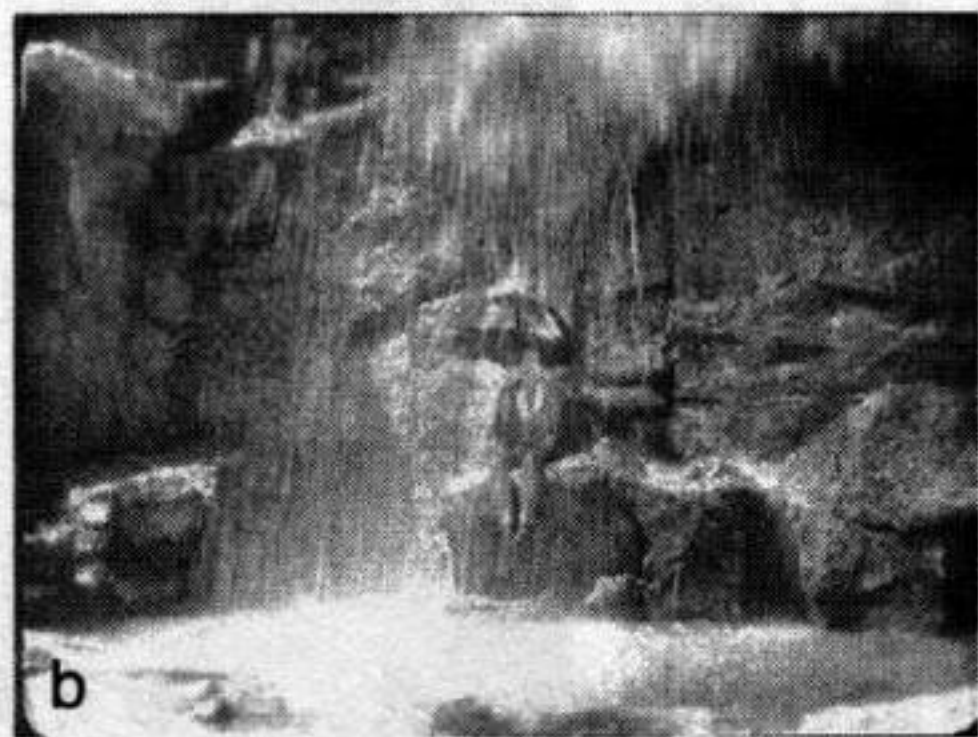
高效推动叙事和创造类型主题的典范。因为这部影片是一部喜剧,我们发现场面调度也制造了笑料。因此,《我们的好客之道》将成为我们研究每一部电影技巧时的典型:单一元素总是在发挥很多个功能,而不仅仅是一个。

举例来说,思考一下布景是怎样在《我们的好客之道》的叙事里发挥作用的,有助于区分及对比影片中的场景。电影开始的序曲介绍了麦凯家(Mckays)和坎菲尔德家(Canfields)的世仇如何导致了两个家族中年轻男士的死亡。我们看到麦凯一家居住在简陋的小屋里,并且对婴儿威利(Willie)的命运充满了疑惑。威利的母亲带着儿子从南方逃到了北方。(情节动作主要由字幕来叙述。)主要情节由数年后在纽约长大的威利开始,有许多笑料是关于19世纪大都会中的生活的,这些与序曲形成鲜明对比。我们开始好奇这些场所怎样与南方的场景发生联系。不久,威利收到消息说他继承了在南方的父亲的遗产。当他坐上一辆简陋的火车返回他的出生地时,一系列可笑的场景出现了。在这里基顿使用了真实的景物,但是以不同的方式铺设铁轨,他利用这些景物创造了令人惊奇的喜剧效果。电影接下来讲述的是威利在南方小镇及其周围的活动。在他回去的第一天,他四处晃荡,制造了许多让人发笑的场景。那晚他住在坎菲尔德的屋子里,因为依照待客之道,那是他唯一安全的地方。果真,第二天就发生了一场长长的追逐,从乡下到坎菲尔德家,为的是结束他们的世仇。因而,情节主要集中在威利两次旅途地点的变化上:孩童时期和成人时期,以及后来他四处奔波以躲避敌人的追逐。威利到达南方后,叙事开始变得有些散漫,在他和坎菲尔德家族成员之间徘徊。我们总是比威利更清楚他们在哪里,同时叙事也总是通过展示他们正逐渐逼近威利的藏身之处而制造悬念。

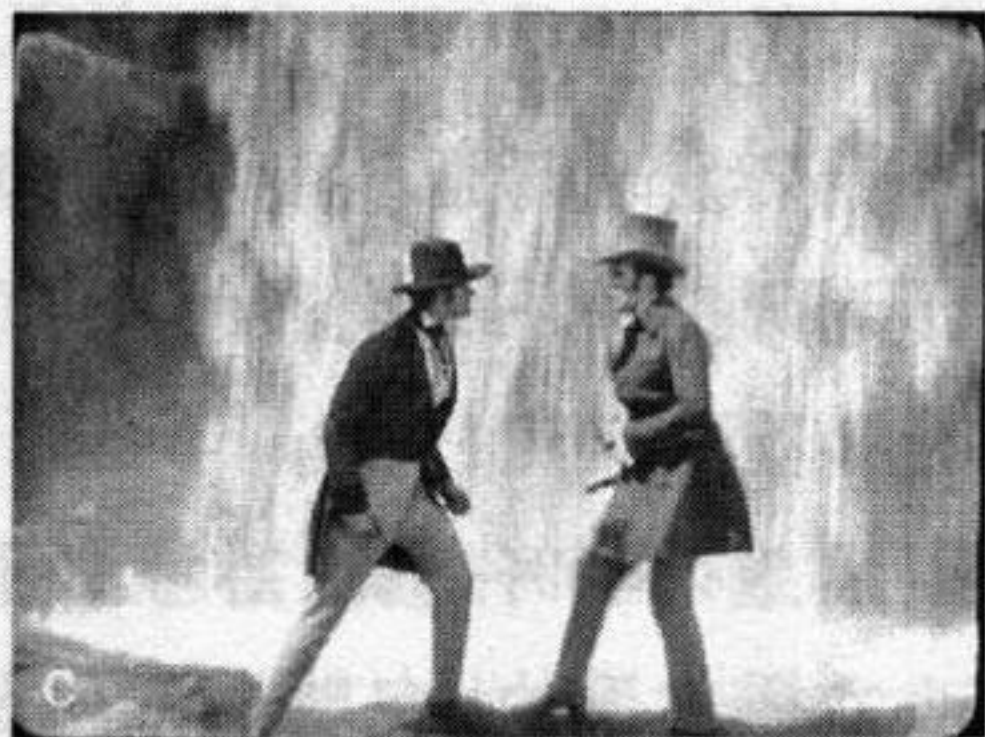
某些特定的布景具有明显的叙事功能。麦凯的“地产”,威利原以为是豪宅,结果却是一个摇摇欲坠的小陋屋。麦凯的住所和坎菲尔德家富丽堂皇的大庄园形成了平行的对比。从叙事的角度来说,当坎菲尔德的父亲阻止他的儿子杀害威利时,坎菲尔德的家就具有了更加重要的功能。坎菲尔德的父亲这样做的原因是,“当他还是我们的客人



当水坝溃决时，水冲到悬崖下变成瀑布。



瀑布流下来，正挡住在钓鱼的威利……



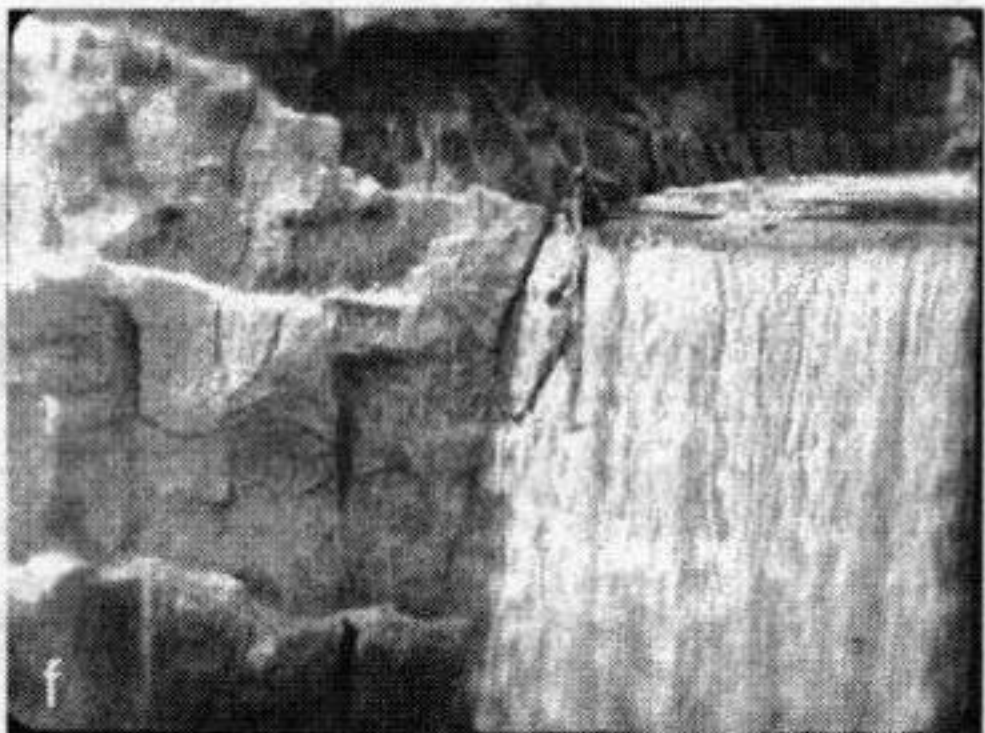
……坎菲尔德兄弟这时跑到前景，找不到威利。



鱼线钩住威利，让他掉到水里。



威利发现自己也会被拖下去。



最后，威利像一尾鱼一样悬荡在一根木头上。

3-12 我们的好客之道 (*Our Hospitality*, 1923)

时，我们的尊严不允许我们杀他”。（威利无意中听到了他们的对话，于是决定再也不走了。）就这样，威利敌人的家反而成了镇上唯一安全的地方，极具讽刺意味。于是，电影就围绕着坎菲尔德兄弟怎样企图诱使威利离开而组织场景。在片尾，另一个场景显现出了重要性：草地、山川、河岸、湍流以及坎菲尔德追逐威利时横跨的瀑布（图 3-12）。最后，世仇在坎菲尔德家终止，此时威利成了他们家受人欢迎的女婿。情节的发展模式非常清晰：从开场时麦凯家中那场最终毁了威利家的枪战，到最后在坎菲尔德家中，威利成为他们新的一员。以这样的方式，每个场地背后都存在着叙事的因果关系、平行对照以及整体发展。（Bordwell and Thompson, 142~143）

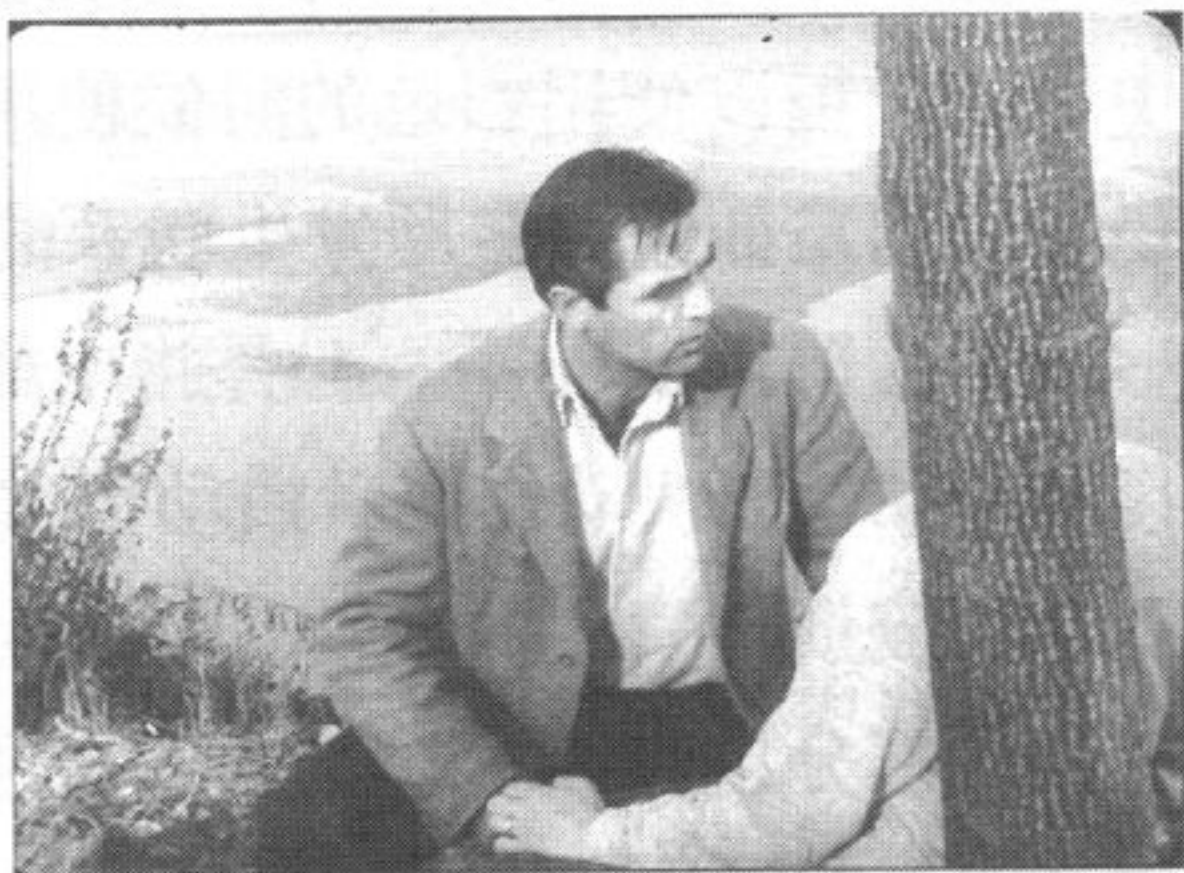
3.4 构图与影像

任何一部电影最终都是由摄影机来拍摄场面调度的：看电影时，你看到的不仅是布景、演员、灯光，而且是被记录并放映出来的所有元素。通过影像进行场景的构图正是电影区别于戏剧之处(图 3-13)。这也是一个好的作者在评写电影时应该讨论的重要层面。当你在家看自制的录像时，你可能首先看到的就是有你和你的朋友的聚会。但是，再仔细看，你可能会注意到因为角度或者色彩的原因，你的一些朋友会看起来比实际上高些或者黑些。同样地，一个电影影像可能会影响你看一个场景或场景中某个角色的方式。一个学生这样写道，“这场戏中有三个人物……”而另一个学生这样写道，“这场戏的视觉角度使得这三个人出现了……”后者就比前者更有洞察力和观察力。这一小节将讨论一些你在提及构图特色时所要使用的术语。

镜头

镜头(shot)就是指你在银幕上所见的、切换到下一影像之前的影像。和照片不同，一个镜头可以包含不同的情节和动作。画面的景框是可以移动的。一个镜头可以表现一个站在酒吧旁边的牛仔，然后再将摄影机移近来特写这个人物。当影像切换到另一个位置或者是对此牛仔的另一个主观镜头时——例如，从酒吧的对面——影片已经切换到第二个镜头了。在评写电影的过程中，你应该留意镜头的两个主要层面：其摄影特性和移动的景框。

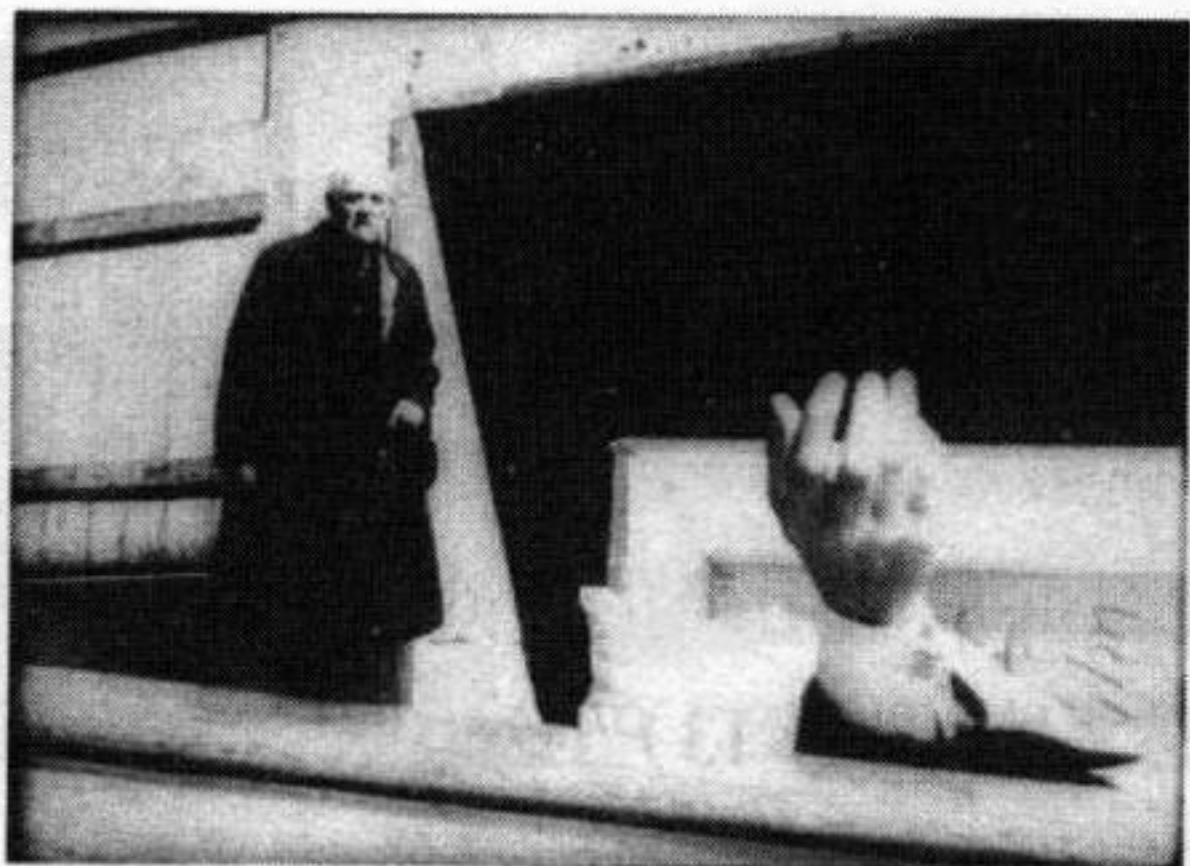
镜头的摄影特性(photographic properties)指的是电影画面的摄影品质和场景被拍摄的速度。这些特质包



3-13 哭泣 (*Il Grido*, 1957)

导演：安东尼奥尼(Antonioni)

《哭泣》的这场戏中，导演将男主角安排在画面的右方，而不是正中央。就算没有树干，画面重心仍还是偏向右边，而这个垂直的树干更强调了这一侧。



3-14 野草莓(Wild Strawberries)

导演:英格玛·伯格曼(Ingmar Bergman)

在《野草莓》中梦境场景的前段,导演通过底片种类、过度曝光及冲片印片程序,而产生漂白退色般的画面。

艾伦(Woody Allen)在《变色龙》(Zelig, 1983)里故意使用了粒状的黑白色调以使这部现代电影看起来像一部老纪录片。在《辛德勒的名单》(Schindler's List)里,史蒂文·斯皮尔伯格(Steven Spielberg)偶尔用转瞬即逝的小孩的红色上衣来打断这个恐怖的黑白画面故事。想一下影片中的颜色是否是真实的。如果不是,为什么?电影使用特定颜色或一组颜色的方式是否存在某种模式?电影中颜色的使用是否具有象征意义?如伯格曼(Bergman)在《呼喊与细语》(Cries and Whispers, 1972)中以红色来暗示暴力和激情。如果影片中导演在可以使用彩色的时候使用了黑白色调,这样做的用意是什么?颜色和色调是如何与主题发生联系的?

影片速度(film speed)是指电影拍摄的速度,最容易注意到的就是快动作和慢动作。快动作或者慢动作常暗指正在发生的事情或者性质的变化是观众所应期待发生的事情。有的时候,慢动作被用来暗指该情节是人物梦境的一部分;有的时候,快动作是滑稽地评论一个场景的方式——比如,当生产线上的动作突然变成了超人的速度。当影片的速度突然不同于平常时是非常明显的。注意导演为什么要将这些动作作不同寻常的处理。在大岛渚(Nagisa Oshima)的《圣诞快乐,劳伦斯先生》(Merry Christmas, Mr Lawrence, 1983)中,大卫·鲍伊(David Bowie)用两个吻来挑衅他的敌人,这里用的就是慢动作。很明显,大岛渚就是用这种方式来强调他们关系中令人不安的高潮

括色调(tone)、拍摄速度和画面产生的不同视角。色调指影片画面中颜色的范围和质感(图 3-14),如《绿野仙踪》中使用了特艺色染印法(technicolor),主要用红色和黄色来描述那个与黑白的堪萨斯州完全不同的奇幻世界。有些影片,如乔尔·科恩和伊桑·科恩(Joel and Ethan Coen)的《缺席的人》(The Man Who wasn't There, 2001)完全使用黑白色调,来暗指这部片子属于较老的流派或者历史时期。伍迪·

部分。但是,值得注意的是,许多老默片是以每秒十六格的速度拍摄或者冲印的,因此,那些影片以现在标准的每秒二十四格的速度放映时会显得快些。

画面的空间透视(perspective of the image)指的是画面中不同的被摄物体和人物间的空间关系。这些不同的关系是不同的镜头及其使用方式的产物。因此,影片经常可以用**深景**(depth)或者**深焦**(deep focus)来表现该场景,使观众能够清晰地、如同看前景一样看待背景中的人物。还有些电影(通常是老片)为了凸现或者强调画面中的某些人物或者事件,而使用**浅焦**(shallow focus)来清晰地呈现画面中的一个平面,例如,一个持枪的男人站在前景里,背景是模糊的众人。很少使用的是**变焦**(rack focus),焦距被快速改变或者拉长,在同一个镜头里,从一个人物或者物体移到另一个上,比如,画面的焦距从一个正在讲话的人脸上转移到背景里一架从窗边坠落的钢琴上。

在画面构图中,还有其他形式的空间透视关系也可以被使用。但是,只有当你学习了这些技术术语后,你才可以用一些基本的问题来分析空间透视关系。画面的焦点是什么?为什么?这些画面是否创造了一个深焦的世界或者世界看起来不是正常的平面?你怎样描写某个特定画面的空间?空间是否拥挤?开放?宽敞?扭曲?当某一宽银幕画面将人物放置于广大的空间中时,这对他们及他们的世界有什么意义?一定要让画面本身的力量在你的写作中显现出来。文章的主题不仅应该是你所看到的,而且还应关于画面如何使你以何种方式和何种关系来看待人和事物的。在下面的例子中,一个学生简要地观察了尼古拉斯·罗伊格(Nicholas Roeg)的《威尼斯疑魂》(*Don't Look Now*, 1973)中的色调及空间关系:

《威尼斯疑魂》是一部描写试图逃避红色但又无能为力的电影。这个故事是关于一对夫妇的小女儿溺水而亡的悲剧。后来,他们去了威尼斯,丈夫在一间逐渐衰败的教堂里从事修复工作。他们都在努力忘记女儿的惨死,但是,在威尼斯,他们——和我们这些被吓坏了的观众一样——却被一种亮红的颜色所缠绕,那是小女儿死的时候身上穿的雨衣的颜色。

甚至在她死之前,影片中就突然出现了这种颜色。当时父亲正在研究将要修复的教堂幻灯片,画面中红色的色调和质地开始颤动起来,然后就像鲜血一样汨汨流出。似乎有预感一样,他冲到外面,然后在池塘里发现了脸下浮起来的女儿,她外衣的颜色和刚才幻灯片上的红色一样。

影片中的威尼斯是一个灰暗的城市,但是不论父亲在哪里,只要一转身,他就会看见红色,好像红色本身就有生命或是在另一个世界向他招手一样。有一瞬间,彩绘玻璃、衣服的一角或者路过的汽车似乎都会让我们和他想起他死去的女儿。即使醒目的红色也不过是一种普通的颜色,只是随着这个颜色让人越来越不清醒、越来越恐怖而增加了剧情的神秘和困惑。这似乎与灰暗的威尼斯形成了鲜明的对比。同时,视觉空间因狭窄、寒冷的街道而显得幽闭恐怖,我们和父亲经常会因背景中一闪而过的红色物体而受到惊吓。

颜色本身在影片里被赋予了生命,这种生命意味着死亡。威尼斯的灰暗及迷宫似的空间使这颜色更加醒目,甚至因其总是消失在深处而更加吸引人。在最后一个场景里,当我们和父亲终于抓住了这个颜色时,我们已深深地被罗伊格影像的魅力所攫获了。(N. Singerpanz)

电影画面的景框(frame)决定了其边界和所包含的场面调度。例如,让·雷诺阿(Jean Renoir)的《大幻影》(*Grand Illusion*, 1937)和阿尔弗雷德·希区柯克的《后窗》(*Rear Window*, 1954),都是以窗框、走道或舞台等内在景框来唤起人们对景框的重要性和故事观点的关注。几乎每部电影都要关注电影银幕的景框和摄影机的景框(图 3-15)。宽银幕景框尤其适合捕捉西部广阔的空间和科幻片中无边无垠的宇宙。较小的标准银幕比较适合描写个人内心的剧目或者类似情节剧的通俗剧,小的景框可以产生如家一样的舒适感,也可以产生空间狭小的逼仄感。在一部电影里,关于景框,你可以问许多具体的问题:

- 摄影机景框再现动作的角度是什么? 是俯拍(high angle),从上方俯视,还是仰拍(low angle),由动作下方仰视? 当一场两人之间的谈话以交替的高角度和低角度来拍摄时,这样可以表示一个人很高,另

一个人很矮;也可以表示其中的一个人占据着支配性的地位。

- 景框高度是否与摄影机与人、物的关系相符合? 即,它们是否为水平视野,偏高或偏低? 摄影机看起来是否处于一个奇怪的高度上,太高或者太低? 在《无因的反抗》(*Rebel Without a Cause*, 1955)里,摄影机被置于地面,以此来捕捉詹姆斯·迪恩(James Dean)摔倒在地上时,绝望而悲惨地抱着一个小玩具的情形。



3-15 驱魔人 (*The Exorcist*, 1973)

什么造就了《驱魔人》中如此令人不安的镜头?

- 摄影机景框与空间和动作的关系是否看起来有些不平衡[称为倾斜景框(*scant frame*)]? 如果是这样的话,为什么? 这是在重塑某一个人物在奇怪的角度主观镜头,因此建筑物看起来是倾斜的而不是垂直的? 或者是一个醉汉的视角,或者也可能是微妙地暗示了这是一个不平衡、不和谐的社区?
- 景框与对象之间保持了怎样的距离? 电影是否使用了大量的特写镜头(例如,仅仅显示人物的脸部)、中景(显示人物的大部分身体)或者全景(从远处拍摄整个人物)? 也许,一个场景使用了一系列这样的镜头:以一个人在大街上的全景开始,接着是他浏览橱窗的中景,然后以他看到窗内的什么因而非常惊讶的脸部特写结束。电影中的某些镜头是否可以根据某些意义模型来理解:例如,情爱场面的特写和战争场面的全景?
- 除了描写和容纳画面中的动作外,景框是否暗示了在其边界外的其他活动或者空间? 是否在景框之外——也就是所谓的银幕外空间(*off-screen space*)——发生了重要的事件或传来了声音? 银幕外空间及其与景框内事件间关系的意义是什么? 银幕外空间是否是为了营造喜剧效果? 如在基顿的《将军号》(*The General*, 1927)里,我们发现

他正坐着的轮子原来是银幕外空间中一列正要启动的火车的一部分。影片有较严肃的意义吗？如在罗伯特·布列松(Robert Bresson)的电影里,银幕外空间暗示了一种剧中人物无法理解的精神上的现实,因为那不是属于他们的世界。

在一个场景里,摄影机通过改变其与被摄物的关系而产生**移动景框**(moving frame),因而构图也可能随着这种改变而变化。例如,一对恋人说悄悄话的浪漫特写,如果摄影机景框突然向后移动,使其成为满是旁观者的全景中的一部分,新的意义就会产生:景框的移动使得原本浪漫的画面具有了喜剧效果。这种景框移动称为**重新取景**(reframing),主要是依赖景框的移动,而不是画面的剪辑。

当景框移至头顶,也就是拍摄**升降镜头**(crane shots)时,我们会意识到观点发生了剧烈的改变:影片也许是要强调人物在周围环境中的渺小,或者是对其他剧情的揭示,例如,山脉另一侧正逐渐逼近的骑兵。当景框上下移动,从某一个位置**俯仰摇摄**(tilt),这可能是某个人物上下观望的观点镜头,也可能是对高或低的物体的一种描绘方式。(例如,一位游客对纽约市的摩天大楼感到震惊。)另一种景框移动的方式可能是**摇镜头**(pan),景框从一边移动到另一边,而不改变摄影机的位置或观景的地点:一个人在观察他前面的街道,他可能会慢慢地由左望向右,摄影机可能会横摇以创造出这种连续移动的注视。相反,**推位摄影**(tracking or dolly shot)并非静止的,而是通过改变摄影机的位置(通常沿小轨道运行)以跟随或者切入动作,将景框向前、向后或者围绕着主体。在一场鸡尾酒会的场景中,影片可能会使用推位镜头来跟随某一角色穿过人群,以此来创造一种流动的亲密感。如果这样的情节是用手持摄影镜头(hand-held shot)拍摄而成的,也就是摄影机由摄影师扛着,镜头可能有点晃(也许,从某种程度来说,却更为真实)。

因为景框暗示了对世界或者某些人物的观点,它们的运动或者缺乏运动就可以成为你从这些景框中所见世界的基础。你所看到的是一个活跃的世界还是一个呆板的静态世界呢?景框的移动和改变通常显现了那个世界

的复杂性,你能越精确地注意到这些改变,你的分析就越深刻。在某些时候,可以将你对人物或者某一个情景的分析,建立在对景框移动的讨论上来加以描绘。你能指出哪些模式?这个人物是否总是通过对人群和场景的特写镜头而不是广角镜头来看待这个世界的?坚持用这种方式取景是否暗指该角色虽然置身于人群中,却从未对世界有过全面的了解?

切记,景框及其运动从来没有普遍的意义,这就如同色彩的象征价值并不是固定的一样,在不同的影片里,摄影机的角度和运动并不一定有相同的含义。仰拍镜头并非总是指主导性,俯拍镜头也并非总是暗示压迫感。虽然在一部影片中,仰拍镜头可能提醒观众一个弱者正被一个强势的、危险的人物所注视,但是,在另一部影片中,仰拍镜头可能被用来描写一个孩子在面对他所喜欢的人时的惊奇。如果你开始注意这些视觉上的细节,你就会思考在某些电影中取景运用的特殊性和它们是如何引发电影及其主题的一些问题的。在美国电视电影中,大量的特写镜头可能用来强调某个人物的重要性,但是在欧洲的艺术电影里,它可能暗示人类脸部不可知的特性。在小津安二郎(Ozu)的电影里,导演的低角度取景可能暗示了一个日本人从屋内榻榻米地板上所观望的一个放松的、冥想的世界,但是,比利时导演香坦·阿克曼(Chantal Akerman)却声称她电影里的仰拍镜头是因为她比较矮!教训是很明显的:不要简单地描写技术细节后,就奢望它们能够自证其身。相反,应该思考这些镜头取景及观点如何产生作用,和它们在特定的电影、文化和时间里的特定含义。

画面剪辑

狭义地说,剪辑(editing)就是指将两段影片(两个镜头)连接起来。通常,剪辑会遵循某种发展的逻辑(例如,先是一个女人的画面,然后是她所观察的物体),或者是某种有目的的陈述(自大的沙皇的画面,然后是一个孔雀的画面)。回想上文提及的在酒吧旁边的牛仔:先用全景来表现他在酒吧里,然后慢慢跟着他进而形成一个特写镜头,这就是在单个镜头里重新取镜。但是,如果在第一个画面之后,摄影机就停止且移向另一个位置(也许是从酒吧另一边拍摄的仰拍镜头),这重新取镜的全景,就要剪辑为两个

镜头。在两个画面中的断裂就是剪接(cut)。

一个镜头可以在银幕上停留任意长的时间,这产生了**剪辑的速度**(editing pace)或者**节奏**(rhythm)。因为剪辑的速度是相对的,我们应注意一部电影或电影片段是为什么以及如何根据某种节奏来剪辑的。在我们的预期里,一个追逐的场景会使用快速剪辑(用大量的快速剪辑和短镜头),但是,为了让我们自己诙谐地意识到这种预期,该场景可以用非常缓慢的节奏及长镜头来剪辑。作为练习,观察任意一部电影里一个画面在银幕上停留了多久,并思考导演为何在某一时刻切到了另一个角度和画面。导演是否使用了**长镜头**(long takes)让某一场景或者物体的镜头延续了很长的时间?(比如,马利克在《细细的红线》(*The Thin Red Line*, 1999)中,有个画面长时间停留在草地或树枝上。)或者是影片快速地从一个画面切换到另一个画面?如《终结者》(*Terminator*, 1984)里的追逐镜头。剪辑的速度是否随着场景在变化?例如,在拍摄街景时,使用快速的剪辑,而在拍摄内景时,使用了慢节奏的长镜头。

广义地说,剪辑指的是镜头如何构建电影中较长的段落和意义。一系列的镜头可以仔细地连接成一个单一的场景,这样的场景通常有固定的时空。例如,在简·坎皮恩(Jane Campion)的《钢琴课》(*The Piano*, 1993)里,埃达(Ada)到达19世纪新西兰一个遥远的海岸的场景,或者是在《战舰波将金号》里军官检查腐肉的场景。后者以甲板上一群愤怒的水手聚集在一块腐肉周围开始,船上的军医检查肉的镜头用了特写,接着宣布肉上的细菌是死苍蝇,这个场景以另一个军官驱散聚集的水手结束。

当这些镜头描述更多的情节、更多的时间和更多的地点时,镜头及其组成场景常常被称为**片段**(sequence)。在《钢琴课》里,当埃达被接待并穿越丛林到达她未来的家时,关于海岸的场景便成了整个片段的一部分;在《战舰波将金号》里,描绘水手高涨的不满情绪的场景是导致他们反抗的整个片段的一部分。作为前面练习的一部分,看看你是否可以注意到,影片中的镜头如何利用剪辑来创造一个场景或者片段。

我们很少会有意识地注意剪辑,因为我们习惯和享受古典电影中的**连贯性剪辑**(continuity editing)。这种剪辑风格可称为**流畅的剪辑**(invisible



3-16a&b 温馨家族 (*Parenthood*)

导演: 朗·霍华德 (Ron Howard)

在《温馨家族》中,用视线连接正/反打镜头来呈现一场对话……是以前景的女士当做动作轴。

editing), 因为导演不希望观众因剪辑而分散了注意力, 因此会避免两个画面间非常明显的剪接或转换。通过不同的方式, 导演努力隐藏剪辑的痕迹, 因此, 我们会将画面视为连贯的图画。即使《马耳他之鹰》(*The Maltese Falcon*, 1930) 是一部技术高超的风格化剪辑的电影——山姆·斯佩德 (Sam Spade) 进入房间并巧妙地注意到房间中的每一处细节——我们仍然视其为连贯的动作, 这个时候, 突如其来的剪辑是不适宜的。

但是, 连贯性剪辑需要依赖高度娴熟的剪辑技巧, 分析这些技巧, 可以揭示人物和故事的重点。例如, **定位镜头** (establishing shots) 是在将某一个片段划分为更加详尽的镜头前, 先以清楚标明其所在位置来开始该场景或片段的镜头。《卡萨布兰卡》(*Casablanca*, 1942) 以一系列的定位镜头来开场, 这些镜头描绘了地图上的城市, 市内的居民, 最后, 还有里克 (Rick) 酒店的外观。直到那时, 电影才真正进入了故事的主题, 开始讲述里克的故事。**正 / 反打镜头** (shot/reverse shot, or shot/counter shot) 模式是另一种基本的连贯性剪辑的一部分 (图 3-16a&b)。使用这种技巧, 两个人物之间 (或者人和物之间) 的交替通过从一个说话或注视某物的人身上, 切至听话或被注视之物上来完成, 从而变得自然和有逻辑性。例如, 一个镜头里鲍嘉问了伯格曼一个问题, 接着是她回应的画面。在分析一部连贯性剪辑的电影时, 一个作者可以从思考技巧的基本使用目的开始, 如现实主义一样:

- 这种连贯性剪辑是否有更加广义的关于世界和社会的暗示？电影是否试图创造一个有逻辑且安全的世界？比如，连贯性剪辑镜头是否暗指人物（和观众）知道他们的位置并因此而感到放松？此种连贯性方式是否如《费城故事》（*The Philadelphia Story*, 1940）中一样，建立一种逻辑必然性的感觉，似乎所有的事件和关系都朝一个自然的结局发展，也就是赫本（Hepburn）和格兰特（Grant）必将再婚？
- 连贯性剪辑是否会随电影类型不同而作出调整，以此来营造某种情绪反应？公路电影是否剪接较少而长镜头较多？在西部片中，正/反打镜头是否多为人与物之间而非人与人之间？
- 当剪辑展现的是一个基本上连贯和统一的世界时，是否有连贯感被中断的时候？如果是这样，为什么？例如，在《来自上海的女人》（*The Lady From Shanghai*, 1947）中，奥逊·威尔斯（Orson Welles）经常以对叙述者奥哈拉（O'Hara）的质疑和视觉扭曲——例如片尾中多重镜面的反射——来打断观众的时空感。在这种情况下，断裂的画面和剪辑暗示了一个世界的崩溃，这个世界不能维持其原有的确定性。
- 某一特定段落中正/反打镜头模式是否指出了关于角色的某些信息或者他们怎样看待世界和彼此的？是否有关于某一个人的很多镜头？剪辑是否创造出一种模式，在这种模式里，两个人物的视线从不会交汇？
- 你如何区分像《宾虚》（*Ben-Hur*, 1925）这样的经典电影和像《芝加哥》（*Chicago*, 2002）这样的现代好莱坞电影对连贯性剪辑的运用？是否一部较多使用了长镜头而另一部较多地使用了快速剪接？你如何区分一部欧洲片如《游戏规则》（*Rules of the Games*, 1939）和一部美国片如《愤怒的葡萄》（*The Grapes of Wrath*, 1940）中剪辑方式的不同？是否前者更多地依赖景框来强调人物周边的世界，而后者更多是依赖平滑的剪辑技巧来强调角色本身？

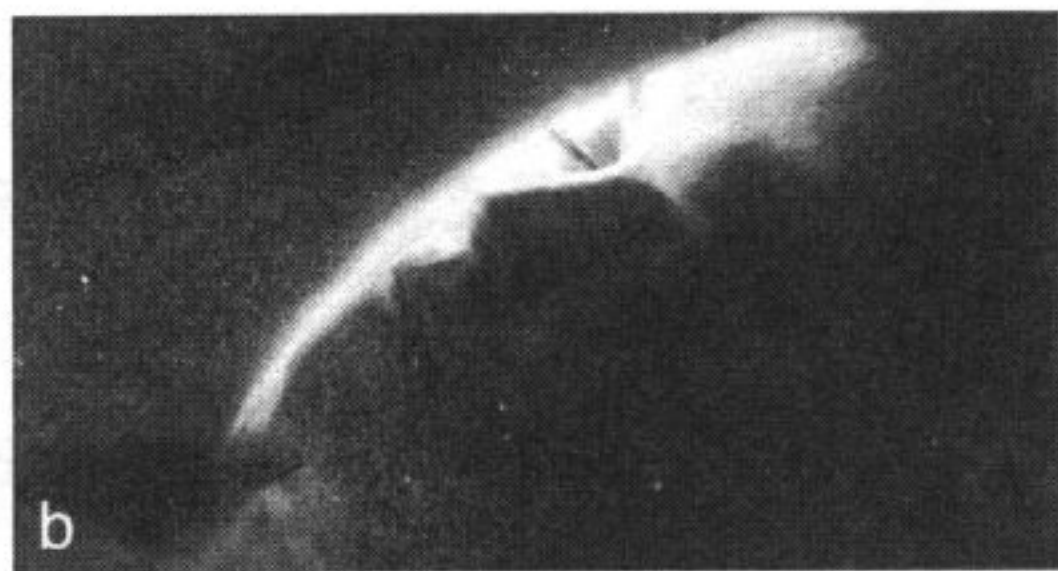
连贯性剪辑也可以使用更加明显和风格化的方法，这些方法在老电影中经常出现。包括：

- 淡入或淡出(fade-in or fade-out): 画面变暗或者变亮,以使某一画面出现或者消失。
- 圈入或圈出(iris-in or iris-out): 新的画面在旧的画面中央出现并逐渐扩大,或者旧的画面逐渐缩小,并消失在新的画面中。
- 划变(wipe): 一条横线穿过画面,清除一个镜头,引入另一个镜头。
- 叠化(dissolve): 新的镜头简短地叠印在逐渐消失的原镜头上。(3-17a、b&c)

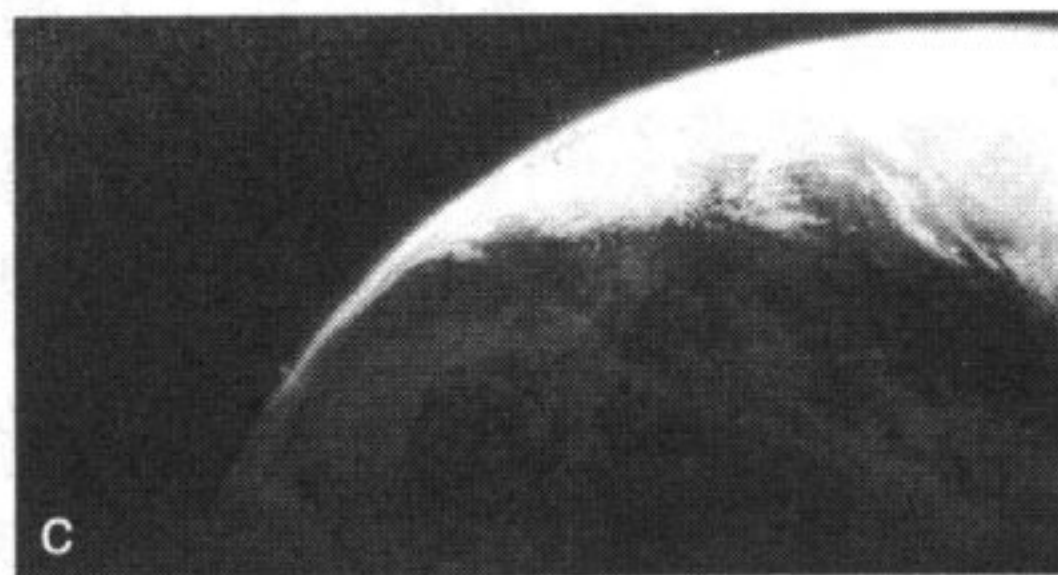
当这些技巧在电影中出现时,你要问自己它们试图达到什么效果。在老电影中,这些技巧常被用来创造出从一个时空到另一个时空的逻辑性过渡。在格里菲斯的电影中,“淡”可能是在说“同一天的稍晚时”,因为镜头显示出虽然是在同一个厨房,但时间已是晚上;而“划”则暗示“在镇的另一边”,如法庭的内景被一条横闯画面的线划掉,然后一个中国鸦片馆出现在线的另一边。在观看一部老电影时,你可在心里自问这种技巧是否只使用于某一类型的连接(例如,“划”将不同的地点联系起来),而另一种技巧则用于其他的情境(“叠化”暗示了时间的变化)。分析现代电影时,要思考为什么剪辑时使用了老式的连接手法。伍迪·艾伦(Woody Allen)使用了“圈”的手法是否只因为这种手法在现代电影中出现显得有点与众不同?他这样做是为了达到幽默的效果吗?在《棉花俱乐部》(*The Cotton Club*, 1984)里,“划”的使用仅仅是为了指涉故事发生在19世纪20年代,还是一种强调时间和历史推移的戏剧方式——那也是电影的一个主题吗?



蕾普莉的椭圆半侧脸……



……利用叠化的方式……



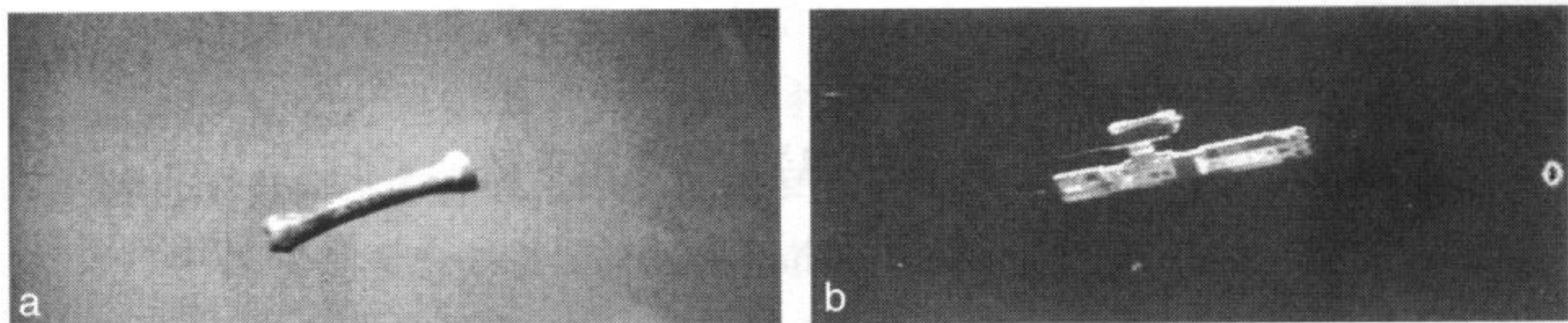
……与地球的外圆线吻合。

3-17a、b&c 异形 2 (*Aliens*)

除了认识连贯性剪辑的技巧外,你还应该学习去指出、理解和分析电影是如何强调或是挑战你对连贯性剪辑的期待的。特别是在更加现代影片里,当一部影片打破标准的连贯性剪辑模式时,你就当开始注意且发问,例如:

- 为什么在某部电影里定位镜头如此之少?是否因为场景以一个人物的特写开始或发生在一个不熟悉的屋子里,因而很难说明一个动作发生在哪里?人物是否和我们一样也感到迷失了方向?这种迷失感是否与影片的主题有关?
- 为什么影片中的时间连续性以一种令人困惑的方式被中断?这里的剪辑是否使用了很多跳接(jump cut),也就是说一个连续的镜头突然被中断,画面跳到了新的人物或其他背景上,或是不同时间中的相同背景?例如,当一个人物谈到她的生活时切入的独白,并在每次跳接时以屋内灯光的变化来暗示时间的推移。是导演想要使我们意识到时间的推移,还是他或她在讽刺这个人物枯燥的生命历程?
- 为什么影片中没有我们可认同的观点镜头?这是因为缺少了我们可以借以来认同某一角色视野的正/反打镜头吗?导演是否如沃纳·赫尔佐格(Werner Herzog)经常处理自己影片的手段一样,强迫观众与正常人保持距离,而与动物、疯子或是矮子产生认同?影片是否包含了某些不该在故事里出现的画面?一部关于战争的影片是否重复地切换到一棵樱桃树的画面?为什么情节的连续性被这个无法解释的画面打破了?

在这些情况里,剪辑本身非常引人注目,这种突兀剪辑的结果就是我们开始困惑为什么剪辑打乱了对世界的一般理解。当这种困惑将你引向对电影主题和历史内容的质疑或是回答时,作者就描绘出了一篇论文的主题。在认真思考一部赫尔佐格的电影后,一位学生将他的文章集中于赫尔佐格非传统的剪辑方式上,尤其是他对正/反打镜头交替的强调,部分是因为他想将观众推离传统的、以人类社会为宇宙中心的叙事逻辑的努力,部分是因为赫尔佐格认为自然世界的重要性远胜于男女个体。



3-18a&b 2001 太空漫游 (2001: A Space Odyssey, 1968)

原始人扔向太空的骨头……变成了太空船。

当检视剪辑策略和镜头间的关系时，以下面这些普遍性原则开始，然后讨论每部影片中的具体用法和变异。

首先，观察镜头的剪辑是如何建立景物与情节之间的关系的。剪辑是否在剧中的人物、事件与动作间建立了联系或对立？在《最卑贱的人》(The Last Laugh, 1924)中，看门人经常与转动的门的画面相连，二者之间的联系预示了此人好运的结束。在《2001 太空漫游》(2001: A Space Odyssey, 1968)中，史前猿猴将一根骨头抛向太空，接着这根骨头变成太空船(图 3-18a&b)。这场有名的**动作顺接**(match-on-action)将两个平行对照的行为或动作剪辑在一起，把人类数千年来经由暴力征服他人及其领域的发展明确化。

其次，试着注意影像间更加抽象的关系。这是更有难度的实践，但是，就如爱森斯坦的《战舰波将金号》显示的那样，剪辑的这些较抽象的层面可以用来制造某些特定的效果。在相连的影像中，人物的运动及方向是否一致，以产生出如视觉或心理上源于同一方向的效果？不同镜头间空间的使用——例如经由大小空间的置换——是否产生了图像的对比或类似？剪辑是否通过精确控制每一镜头的长度以产生某种节奏？（虽然我们最熟悉追逐片段中的快节奏，但是应该知道剪辑是可以产生多种其他节奏的。）切记，这些公式化的类型并非具有不变且普遍的意义，它们在电影史中的演化也并不是独立于其他历史因素的。虽然剪辑可以被视为在时间和空间中组织影像的正式方式，却不只是通常所指的形式或技术问题。仔细观察剪辑，让它来引导你深入思考影片的意义和表现方式。在下面一篇学生的文章中，作者审视了《公民凯恩》中的一段，并将剪辑和画面构图与一个特定

的主题联系起来：

《公民凯恩》中的剪辑手法

在查尔斯·福斯特·凯恩(Charles Foster Kane)与他梦想中的女人埃米莉(Emily)结婚不久后(就像那些他从欧洲带回来的雕塑一样,她也是他从欧洲带回来的),他们的婚姻开始破裂。婚姻破碎时的紧张关系是在一个两分钟长的片段里表现的。这也是威尔斯在《公民凯恩》中最简洁和最吸引人的经典剪辑之一。

这一段以柔和的灯光下凯恩和埃米莉的中景开始。他们的谈话揶揄且亲密,通过在视觉上交换充满爱意的眼神的正/反打镜头来加强:他称赞她的美貌,当她抱怨他得去报社时,他说他会打电话过去取消约会。那样的交流后是五个正/反打镜头,在这些镜头里,这对夫妻的眼神渐渐变得充满怀疑和严肃。他们的对话逐渐充满恶意,此时,报纸变成了他们渐增分歧的可见的及话语上的象征。在中间部分的第一个场景中,她这样抱怨:“查尔斯,如果我不信任你……三更半夜的,你在报社

忙什么?”在第三个场景中,埃米莉恳求他停止在报纸上攻击她舅舅,即总裁。在第五场里,他甚至不让她把话说完:

埃米莉:真的,查尔斯,人们有权期望……

查尔斯:我知道该怎么做。

在整个片段中,服装和场面调度中其他元素的变化暗示了时间的流逝,也暗示了亲密情感的消逝。凯恩的穿着由浪漫的晚礼服变成了上班的西装。他们的背景也由简单而亲密的空间变成了一个堆满绿植、鲜花和报纸的空间。



3-19 公民凯恩 (Citizen Kane)

导演:奥逊·威尔斯

在这场著名的早餐蒙太奇戏中,简述了凯恩与埃米莉婚姻的破裂。威尔斯最后以这个镜头终结,两人的距离遥远,他们彼此已无话可说。

这种剪辑的简明逻辑在一个正/反打镜头以及另一个双人镜头(two-shot)后强有力地结束了。在正/反打镜头里,他们的眼神再也不会相遇,因为他们都在各自读报——他读自己的报纸(《问询报》, *The Inquirer*),而她,读他对手的报纸(《纪事报》, *The Chronicle*)。正式与开场形成呼应,这个中远景(medium long shot)的双人镜头的光线变得冷暗。从前的爱人明显地处于景框的两头(图 3-19)。

这一段描写的真实时间应该是很多年。但是,通过对一个编辑空间严谨而富有创造性的使用,以及在那一空间发生的一系列谈话,威尔斯描写的不仅是一段失败的婚姻。连接六段故事,他也讲述了一个简洁的、电影版本的《公民凯恩》:凯恩最大的愿望怎样在实现以后立刻化为乌有,以及凯恩怎样最终变成一个被自己所处环境隔离的人。(Scott Richardson)

3.5 声音

很少有人意识到要聆听电影。对电影系那些充满好奇的新生来说,这意味着许多与电影声音有关的主题和问题刚刚开始被注意,并等待找到答案。如果对音乐和声音感兴趣的学生集中精力于一部电影或是一组电影上,他们将会处理一些新颖且具挑战性的题材。

理论上,声音的运用和剪辑可以像影像一样复杂而充满智慧。当然,在电影里,声音有许多层面和用处。声音可以按照音调(pitch)、音量(loudness)和音质(timbre)来描绘,它在一部电影里可以是**同期声**(direct sound,画面被拍摄的时候录制),或**后期配音**(postdubbed sound,拍摄后在片场录制的声音和对白)。电影声音包括对白、音乐或噪音(雷声或急刹车的声音),可以是自然的,也可以是人造的。电影声音与画面、叙事可以有多层关系:它可作为背景音乐;声源可以出现在银幕上或不出现在银幕上;它可出现在与其相联系的画面之前或之后(如一个角色的讲话变成了下一个画面的过渡)。

在电影史上,我们可以发现,在很多电影中,仅其声音就可以成为一个



3-20 对话 (*The Conversation*, 1974)

导演: 弗朗西斯·科波拉 (Francis Coppola)

哈里正在听录音带。

分析的主题。让-马里·斯特劳布 (Jean-Marie Straub) 和达妮埃尔·胡莉叶 (Danièle Huillet) 的《安娜·玛格塔莱娜·巴赫的日记》 (*Chronicle of Anna Magdalena Bach*, 1968) 是一个众所周知的例子, 在巴赫优雅的音乐和实际困窘的经济状况间作了复杂的对比。弗朗西斯·科波拉 (Francis Coppola) 的《对话》 (*The Conversation*, 1974) 讲述了一个专业的声音监听人的故事 (图 3-20), 他想通过监听声音来发现真理, 最终对视觉世界丧失了信心。许多对声音的富有创意的使用都发生在 20 世纪 30 年代早期的电影中, 那时声音初次被引入电影。在早期的一部有声电影《三十九级台阶》 (*The Thirty-nine Steps*, 1935) 里, 希区柯克将声音作为剧情的中心元素, 在一个关键时刻, 他创造了戏剧性的声音匹配剪辑 (sound match), 将一名女子的尖叫声与火车头的汽笛声相联系, 以连接相异的影像 (图 3-21a&b)。

要想评写声音, 你首先要注意声音——认真地听。这并不是指对影片中声音较明显的或戏剧化的使用——大量使用声音的电影, 如里德利·斯科特 (Ridley Scott) 的战争电影《黑鹰坠落》 (*Black Hawk Down*, 2001), 或围绕音乐表演组织情节的电影, 如《乐满夏湾拿》 (*Buena Vista Social Club*, 1999)——不能够激发好的文章。但是, 一篇关于声音的好文章应该显示出直观且深思熟虑的、有鉴别力的思考, 同时, 也会注意到一般观众和听众所忽略之处。评写电影声音的作者可能会这样直率地开始:

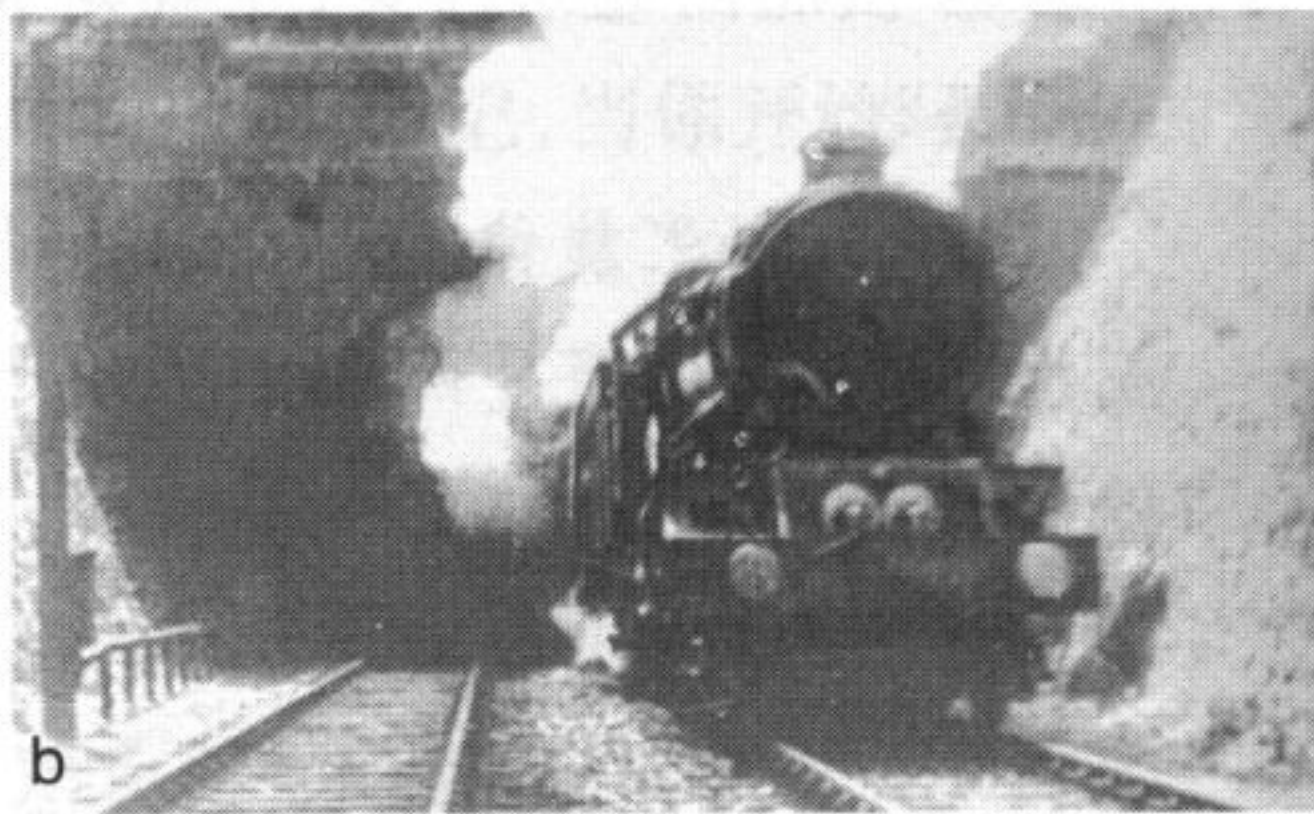
- 在特定的场景或片段里, 声音和画面有什么关系? 这个问题的答案如何揭示了电影中声音的目的、成就或者失败?
- 声音是否是用来连接画面的? 声音是否扮演了引入和结束画面的传统角色?
- 声音是否变得比画面重要, 这种与众不同的策略背后的原因是什么?

么?

- 音乐剧中的音乐是否和叙事有特殊的关系(比如,它们是否在人物需要逃入幻想的时候产生)?
- 在最近的一些电影里,为什么人物的对话出现重复或是有些喃喃自语,并因此使得人物有些难以理解?除了帮助讲述故事外,对话是否还有其他意义?
- 沉默在影片中起了什么作用?
- 是否存在声音主题与人物或剧情相一致的情况?声音的节奏是支持了还是背离了剪辑的节奏?
- 如果你要从某部电影里选出三段最主要的音乐,你会选什么?为什么?



创造转折和连接……



……通过声音顺接。

3-21a&b 三十九级台阶

(*The Thirty-Nine Steps*, 1935)

这些问题仅仅是电影声音可能引发的问题的一些例子。试着听电影中所有的音乐,然后以戈达尔的《人人为己》(*Every Man for Himself*, 1980)中的角色一样的好奇心和怀疑——他总是不断地听见背景音乐,想要知道它的来源及原因——来评写这些声音。以下是法国著名导演雷内·克莱尔(Rene Clair,早期的声音革新者)在1929年详细描述他在电影中首次成功地运用了声音:

在所有伦敦正在上演的电影中,《百老汇旋律》(*Broadway Melody*)是最成功的一部。这部新的美国电影代表了自两年前《爵士歌手》(*The Jazz Singer*)出现以来,有声电影已经取得的最大进展。对任何一个了解

声音录音复杂技巧的人来说,这部电影是一个奇迹。导演哈里·博蒙特(Harry Beaumont)和他的合作者们(在工作人员名单上被提及的大概有15个,与演员表分开)非常享受他们在视觉和声音录制上所遇到的困难。演员的移动、行走、跑、讲话、大叫、低语等,如果我们不知道科学且严谨的结构可以产生许多奇迹,这些运动与声音被灵巧地复制就会显得有些不可思议。在这部电影里,什么都不是偶然的。影片的制作者们以工程师般的精确性完成了制作。他们的成果对那些相信电影的创作应当在混乱的条件下,也就是灵感的驱动下进行的人来说,无疑是一个教训。

在《百老汇旋律》里,有声电影首次找到了适宜的形式:既不是戏剧也不是电影,而是两者相结合产生的一种新形式。有声电影固有的僵固性被打破了。电影是灵活的,角度和好的默片一样多变。该片的表演也是一流的,讲话的贝茜·洛夫(Bessie Love)已经超越了我们过去喜爱的默片中的贝茜·洛夫。声音效果的使用充满智慧,即使某些音效稍显多余,其余的仍然足以作为典范。

比如,我们听到了摔门和车开走的声音,看见了贝茜·洛夫望向窗外的那张痛苦的脸,但是我们没有看到有人离开。在这个简短的场景里,整个效果都集中在演员脸上,而在默片里,这样的场景不得不分成几个片段来表现。这样的效果应该归功于声音所达成的“地点统一性”。在另一个场景里,我们看到贝茜·洛夫躺在那里,忧郁而若有所思;我们觉得她马上就要哭了;但是,她的脸开始淡出直至消失,同时,从这全黑的一幕中,传来了抽泣的声音。

在这两个有关声音的例子里,声音在适当的时机取代了镜头。通过这样简洁的手法,有声电影的创新效果可以持续下来。(93~94)

在观察和评写声音或是其他形式元素时,你的首要任务是做到尽可能的准确。掌握技术性的专有名词非常有用,但更重要的是培养一种描写具体画面和声音的能力,让读者能够看到和听到你所描述的东西。当然,有的时候这样的细节精确性是很容易做到的,而有的时候则比较困难。当你只能根据大概的笔记来写作时,一定要尽可能地利用你的笔记。只要你的文

章是有焦点的,而不是仅仅依赖于一般性的规律,评写一部电影的普通风格也是可行的(如“全景镜头的支配地位”、“放大的声带”或“夸张的人工布景”)。另外,要试着使你的论据有尽可能丰富而准确具体的描写。练习的时候,描写一部电影开头部分或结尾部分的技术特色,或是某个场景中声音的独特使用,而不要加入分析。

但是,解释、分析和评价电影大部分时候是评写电影的主要目的。你对一部电影的元素及它们共同作用的赏析应该是对电影理解的一部分。不论是检视一个片段的剪辑、影片中某一段的灯光,还是一个单一场景中场面调度、画幅调整(framing)及声音的共同运作,切记,当你开始写下你的理解时,看、听、想,必须联合起来发挥作用。

3.6 范文

这位学生所写的有关《搜索者》(*The Searchers*, 1956)的文章是一篇典范,它说明了一篇有鉴赏力的分析文章不仅可以包含比较性议题(电影和文学),还可以展示电影怎样使用具体的技术及形式策略来表达主题。

《搜索者》的黑暗之门

约翰·福特(John Ford)的《搜索者》改编自艾伦·勒梅(Alan LeMay)在1954年写的小说,它体现了一个故事从书本到银幕转变过程中的关键变化。大部分的电影改编需要对情节作一些调整(通常是删除)。在福特的《搜索者》中,我们见证了中心人物伊森·爱德华兹(Ethan Edwards)的主要变化,同时,这种变化对整个故事情节的意义产生了影响。福特对爱德华兹作了部分改造,基于一个黑暗的门的构图,这部电影运用了一种特殊的影像设计。这种影像设计表明了电影叙事有时可以补充或超越文学叙事。

尽管大部分的中心情节要素仍然保持完整,改编过程中最重要的变化是主角伊森·爱德华兹。在小说里,他是一个相当传统、没有任何

复杂心理的西部英雄。他营救了他的侄女,然后回家。但是,电影里,他的性格在三个方面显得非常复杂。首先,影片的开头细微但确定无疑地暗示了一个神秘且可能犯过罪的过去:自从内战结束,伊森明显地拒绝回家,他还很可能参加了一些影片未提及的、危险的、暴力的或是非法的活动。其次,福特的伊森在危险的情欲里挣扎。在开场有关伊森和他嫂子玛莎的那一段,就暗示了伊森预料到这种爱将会违反他应当遵守的家庭伦理,因而他不得不压抑他对玛莎的爱。第三,在电影里,伊森是一个明显的种族主义者,这一点不同于小说里,他讽刺他侄子的“半血统”(有一半的本土美国人血统),最重要的是,他寻找黛比并且要杀害她,因为他认为她已经被逮捕她的那个非白人强暴了。

一个暴力的、种族主义的、遭受性困惑的伊森以新颖的方式将小说原本直白的情节复杂地表现出来。一方面,《搜索者》以线性的探索展开叙事。马蒂·波利(Marty Pauley)和伊森寻找失踪的黛比,后者被科曼奇部落(Comanche tribe)的斯卡(Scar)绑架了。情节最终以古典的方式结束,他们找到了黛比并且一同回家。但是,在整个线性前进的情节中,有一处是相反的:内部的寻找似乎在向后和向内移动,审视着伊森扭曲的心灵和黑暗过去。在这些平行情节的中心,马蒂越来越深刻地意识到伊森的暴力和种族主义,对抗伊森的倾向越来越明显,试图阻止他杀害黛比。起先,伊森没有自我了解的需要,而他与斯卡对抗的高潮部分暗示了他没有丁点的改变。他不仅以一种惊人的残酷杀害了科曼奇族的首领,而且,电影版里的伊森事实上剥了斯卡的头皮(完全不同于小说)。

在接下来的一个场景里,伊森追上了黛比,但并没有杀她。电影在这里暗示了伊森实际上已经改变了很多,他在寻找黛比的过程中,发现了自己可怕的一面。也许,剥了斯卡的头皮(他曾在斯卡身上看到了他自己),也是他与自己黑暗灵魂的一场带有净化性质的对抗。在马蒂的帮助下,整个追寻过程让他看到了自己粗野、原始的一面。最后,他决定放黛比一条生路,同时也是——至少部分地是——他决定认识、解放自己的暴力欲望,并摆脱过去。因为想要恢复家庭生活,伊森的叙

事变成了他对内心那股威胁家庭生活的黑暗激情的追问。

伊森的两种追寻之间紧张关系的戏剧化,通过聚焦于黑暗的通道入口的镜头模式来体现。在开场的时候,从玛莎后面拍摄的3/4镜头显示了她站在门口,视线穿越了整个平原。屋子内部的黑暗与门口的亮光形成了鲜明的对比。接下来的镜头里,玛莎走向门廊,同时,她望着从远处走来的伊森。结尾处,当伊森将黛比送到她和乔治萨的新家时,同样的镜头再次出现。黛比和乔治萨走进内部的黑暗中,接着出现了新婚的马蒂和他的妻子。伊森站在门廊里,有些犹豫,然后,他转身走进了沙漠。

这些镜头都将伊森置于一个流浪者的位置,与他努力靠近的家庭内部相隔离。而且,家庭的外部总是黑的,以此暗示了黑暗的现实,而不是人们通常所想到的家庭内部,这使画面更加复杂。在一种重要的意义上,我认为这里的外部代表了一个伊森必须走过的野性及原始的世界,而家庭的内部,对伊森来说则代表与他对玛莎不伦的爱相连的黑色且危险的激情。

在这两个有关黑暗门道的场景中间夹着第三个场景,在这个场景里,黑暗的空间不仅是故事的转折点,而且是对叙事的开始和结尾之间差异的衡量。在杀了斯卡之后,伊森一路追着逃亡的黛比到了一个山洞。这时候的镜头是关于内部的一个中远景,这里的构图清晰地复制了影片开始和结尾处关于门道的镜头。在靠近求饶的黛比后,伊森不像我们所想象的那样杀了她,而是把她举了起来,说:“我们回家吧。”在他残忍地剥掉斯卡的头皮后,作为转折点的一部分,这个场景对伊森来说,也是部分及暂时的拯救,因为当他走进黑暗的时候,他竟暗自压抑了将要爆发的暴力行为。在同样的地点,当他释放了黛比的时候,伊森认识到了自己暴力的激情,且很好地控制了它。当他在门口转身走向沙漠时,剪接变成了一种承认:伊森是不可能走进家庭的。就像画外音所说的,他必须继续“寻找他的心灵和灵魂”。

在将小说改编成电影的过程中,故事有许多改变,其背后存在着社会和个人原因。明显的是,福特版的故事是令人困惑和不安的,因

为它在人物和叙事里插入了种族和性的议题。在这种情况下，将文学叙事改为电影叙事不仅是对人物和主题的解释，而且是在创造不同的人物和主题。(Richard Geschke)



1. 就一部改编自文学作品的电影写一篇三至四段的评论。最明显的省略和添加是什么？电影在哪里和怎样最有效地运用了形式技巧？是否电影改编只是简单地重新创造了文学作品的主题和情节元素，或者它以某种方式改变了意义和主题？

2. 在一部电影里，针对电影技术的单个元素——比如画面构图、剪辑或者声音，写一篇三至四段的评论。无论你集中探讨哪个技巧，首先简单地描绘电影里重要的例子，然后评价这些技巧如何增加了具体镜头、场景或是片段的意义。

Chapter 4

评写电影的六种方法

SIX APPROACHES TO WRITING
ABOUT FILM



有两个作者可能都对弗里茨·朗在《血红街道》(*Scarlet Street*, 1945)里灯光的运用感兴趣,但是他们的讨论可能使用不同的方法:使用形式主义方法(formalist approach)的作者可能会分析一个画面的重复或是影片中光影的变化;使用历史方法(historical approach)的作者可能会指出这些灯光模型与朗崛起于德国表现主义的历史时期有关。同样地,当一个影评作者要讨论让·雷诺阿电影作品中的风格相似点或是歌舞片的历史变迁时,也可以使用不同的方法来评析。在第一个例子中,作者明显使用了“作者论”(auteur approach)的方法,这种方法认为电影可以通过导演的风格联系起来;在第二个例子里,作者使用了类型批评(genre criticism)的方法,这种方法首先预设影片可被分为几种类型。熟悉这些方法,将使你在评写电影的时候比其他评写者有更加理论化的目标。而且,分析一部影片时,了解你将要使用的分析方法是重要的,因为这种自觉将会帮助你察觉该方法的局限性、观众的需要和文章的意义。

当你思考一篇文章的主题——比如一个剪辑技巧——开始要给主题命名时,想想你在选择方法时所作的预设:你对某一技巧特别感兴趣,如平行剪辑(parallel editing),是因为某个导演经常使用它吗?你对一系列影像很有兴趣,是因为这些影像将电影和社会文化问题相联系?如洛特·艾斯纳

(Lotte Eisner)认为20世纪20年代德国电影中经常出现阶梯,与魏玛共和国的浪漫社会野心有关联。你想不想集中讨论一个技巧的使用方法,如爱森斯坦的蒙太奇如何挑战传统的剪辑手法,并因此引发了电影形式的重要变革?不论你觉得用什么方法合适,这种自觉将帮你认清你的目标和限制。例如,当你在比较两部不同的电影或是电影的不同部分时,应首先确定在比较中将会用到的术语——形式的、历史的,或其他——这是进行有效比较的第一步。

下面介绍几种评写电影的主要方法。在此我并不试图指出某种方法的复杂性,或是说明两种或三种方法可以同时在一个研究中使用。但是,这些概述和例子可以帮助你确定方法,指导你的写作,并让你了解某一种特定的方法是如何组织和安排信息的。

4.1 电影史

在电影批评里,历史方法是最广泛使用的方法之一。运用时,可以有不同程度及自觉上的差别,但是,总体来说,作者在使用这种方法组织和研究电影的时候,会依据它们在电影史中的地位而从历史发展的角度出发。这样的方法可能会探索以下问题:

- 电影自身之间的历史关系。如一个作者比较了20世纪30年代和20世纪70年代电影中不同布景的使用。
- 电影及其制作条件的关系。这个问题也许能让作者将20世纪80年代的美国电影与当时片厂归属于诸如Gulf+Western或TransAmerica之类的大公司的趋势相联系。
- 电影与受众的关系。如有一篇文章探讨了20世纪50年代的电视是如何改变那个时期电影观众的期待的。

尽管有些评写电影的方法不强调历史议题,但是历史意识体现于大多数评写电影的过程中。一篇评论《欲海情魔》(*Mildred Pierce*, 1945)(图4-1)

的文章,即使其论证的方向和重点是女性主义批评,但仍需将其放在“二战”后美国的历史背景下,来检视女性社会地位的变化。同样地,在一篇直接诠释《日落黄沙》(*The Wild Bunch*, 1969)的主题和风格的文章里,可以将电影的主题及风格与越战、美国电影中的西部史或 20 世纪 60 年代电影技术的创新相联系。许多令人振奋且知识性很强的历史文章,它们的主题和具体影片的分析几乎专注于历史事实及其复杂性,而不是具体的影片分析——如一场经济危机或某个审查制度背后的政治压力——这与观众在银幕上看到的并无直接的联系。

当使用历史方法来阐释一部电影时,要避免事先假定在任何一部电影里,甚至是纪录片里,关于一个社会或某个历史时期的画面是未经媒介处理的。确实,《我们每日的面包》(*Our Daily Bread*, 1934)告诉我们很多美国 20 世纪 30 年代早期大萧条时代的信息,但是,这些信息和一些历史问题紧密相关,如它的风格和目标受众。历史是一件精致的工具,使用的时候要多加鉴别。在《电影史:理论和实践》(*Film History: Theory and Practise*)一书中,罗伯特·艾伦(Robert Allen)和道格拉斯·戈梅里(Douglas Gomery)注意到“处理历史需要判断,而不仅是传递事实”。下面是此书中对 F·W·茂瑙(F. W. Murnau)的《日出》(*Sunrise*, 1927)所作诠释的节选,表明了历史性研究如何引发了我们对电影中丰富的艺术技巧的好奇:

威廉·福克斯(William Fox)决定聘请 F·W·茂瑙并全权委托他制作《日出》(图 4-2),这部电影的意义远不止于为 1927~1928 年福克斯



4-1 欲海情魔 (*Mildred Pierce*, 美国, 1945)

琼·克劳馥(John Crawford) 演出; 迈克尔·柯蒂斯(Micheal Curtiz)导演

琼·克劳馥荣获奥斯卡影后的代表作,她在片中饰演一个为女儿牺牲一切的母亲。《欲海情魔》具有明显的“片场印记”,全片强调强悍的无产阶级色彩。



4-2 日出 (Sunrise, 1927)

导演: F·W·茂瑙 (F.W. Murnau)

此片是美国福克斯影片公司出品的黑白默片,获第一届奥斯卡最佳女演员、最佳摄影两项金像奖及一项特别奖——艺术质量奖。本片是标志着默片时代最高艺术水准的文艺爱情片,就算在今天观赏依旧具有强烈的情绪感染力。

的时间表上增添一部“高艺术性电影”。福克斯利用茂瑙大量的生平传奇作为它周密的计划之一,以提升制片厂的地位,成为电影工作中的佼佼者。20世纪20年代中期,凭借经济力量和产品威望,福克斯、第一国家(First national)和华纳兄弟(Warner Bros),垄断了电影工业的中间阶层。(产品威望,指一家制片厂的电影在舆论严苛之际仍被视为“高质量”的。)20年代中期,福克斯以制作自然的“乡土电影”(folksy)而闻名,虽然没有得到评论家的高度认可,却深受大众欢迎。查阅《每日电影年鉴》(Film Daily Yearbook)和1925年的《戏剧片》(Photoplay)上的“最佳电影”名单,由184个评论家选出的184部电影中,只有9部是福克斯公司的作品,占支配地位的是派拉蒙和米高梅的电影。

但是,在1925年,福克斯推行了一项电影史上罕见的扩张计划。这项计划最终却因1929年股市大跌而崩溃。但就在福克斯衰败之前,它控制了福克斯和米高梅的制作权,以及洛伊剧院(Loew's Theatres, 福克斯自己的连锁剧院)和第一国家剧院(First National Theatres)1/3的利润,还有英国高蒙公司和其他配套企业的所有权。福克斯公司在20世纪20年代末努力争取的经济奇迹与其努力提高制作声誉是同时进行的,我们应当在这样的背景下考虑F·W·茂瑙被聘请制作《日出》这一事件。福克斯期望通过F·W·茂瑙制作的高艺术性电影来提高其制片厂“特别”电影的种类。除非这些“特别”电影能够吸引足够多评论家的目光,否则福克斯绝不会获得它期望的经济地位。(99)

如果你决定使用历史方法,自问一些具体问题,理清“历史”在你的论证中的作用:你是否使用历史信息作为你的研究背景或介绍信息?你是否关心某些历史事件在电影里被表现的方式和原因?历史背景是否帮助你解

释了电影中的叙事或技术技巧？电影是完全根据历史还是部分来自历史？你的论证是否能够讲清影片在历史中的作用？你论证的重点在哪里？是电影背后的历史事实还是观众的反应方式，或是二者兼有？不管你的具体主题是什么，自问一下，哪部分历史适用于你的写作。

4.2 民族电影

如果在关于电影的文章里，历史问题经常发挥作用，另一种重要的（或相关的）方式就是从文化和民族性格的角度来讨论电影。这种方法背后的假设是，电影文化通过相当数量的个体性来演化和获得理解。例如，想要理解亚历山大·杜甫仁科（Alexander Dovzhenko）的《兵工厂》（*Arsenal*, 1928）的复杂性，必须先把电影放在俄国后革命时期的政治与美学氛围中。同样地，要分析印度导演萨蒂亚吉特·雷（Satyajit Ray）的电影，如《远雷》（*Distant Thunder*, 1973），作者必须了解印度的社会和文化。根据这种方法，电影中看待世界和描绘世界的方式依国家和文化的不同而不同。如果我们想理解电影的意义，理解电影周围的文化条件非常必要。一个美国观众可能很容易就可以理解一部黑泽明的电影，因为它使用了许多西方式的主题和形式。但是，如果缺乏指导和对日本社会文化背景的了解，对于一般的美国学生来说，成濑巳喜男（Mikio Naruse）或沟口健二（Kenji Mizoguchi）的电影就显得相当陌生而且令人困惑了。

注意下面这段文章的作者是如何在奥斯曼·桑贝纳（Ousmane Sembene）和曼德·宏都（Med Hondo）的非洲电影里定位具体的文化遗产的（图4-3）。他承认民族电影的影响（像让-吕克·戈达尔的法国新浪潮，同时发现了一种口语传统，这种传统将一系列不同电影区分并标记为独特的非洲电影：

非洲导演视口语传统为主要的影晌，他们以不同的方式运用它们，并创造模式来处理大的、与非洲有关的社会、政治、文化和历史问



4-3 诅咒 (Xala, 1975)

导演: 奥斯曼·桑贝纳 (Ousmane Sembene)

《诅咒》反映了非洲传统的延续问题。(例如,集中于集体而非个人行为。)对非洲文化背景的熟悉将会对评写这部电影非常有益。

的风格。两个导演不仅都受到西方的影响(例如意大利新现实主义、好莱坞、拉丁美洲纪录片、苏联蒙太奇),而且也同时受益于本土口语讲故事的技巧。因此,尽管西方的评论家着意将宏都的风格解读为戈达尔式的和先锋派的,非洲语言研究者仍然强调其与口语传统的联系。(Ukadike, 571)

当决定讨论一部或一组异国文化的电影时,作者必须以质疑的方式、包容的心态开始:这部电影与你所熟悉的美国片有什么不同?(这意味着作者对美国电影在特定时期的特色有大概的了解。)当处于另一种文化时,影片的意义有何不同?作为一个美国人,你对20世纪50年代英国电影的理解和那个时候的美国观众有何不同?哪种文化研究可以使你更好地控制主题?你是否应该读一些有关其他艺术、政治和电影工业经济学的书?不要将文化及其与电影之间的关系过于简单化。切记,这种方法意味着(尽管可能是错误的)同一个国家不同电影间会呈现一致性,或基本的相似性。你能否在20世纪90年代的美国电影里找出类似的统一性?

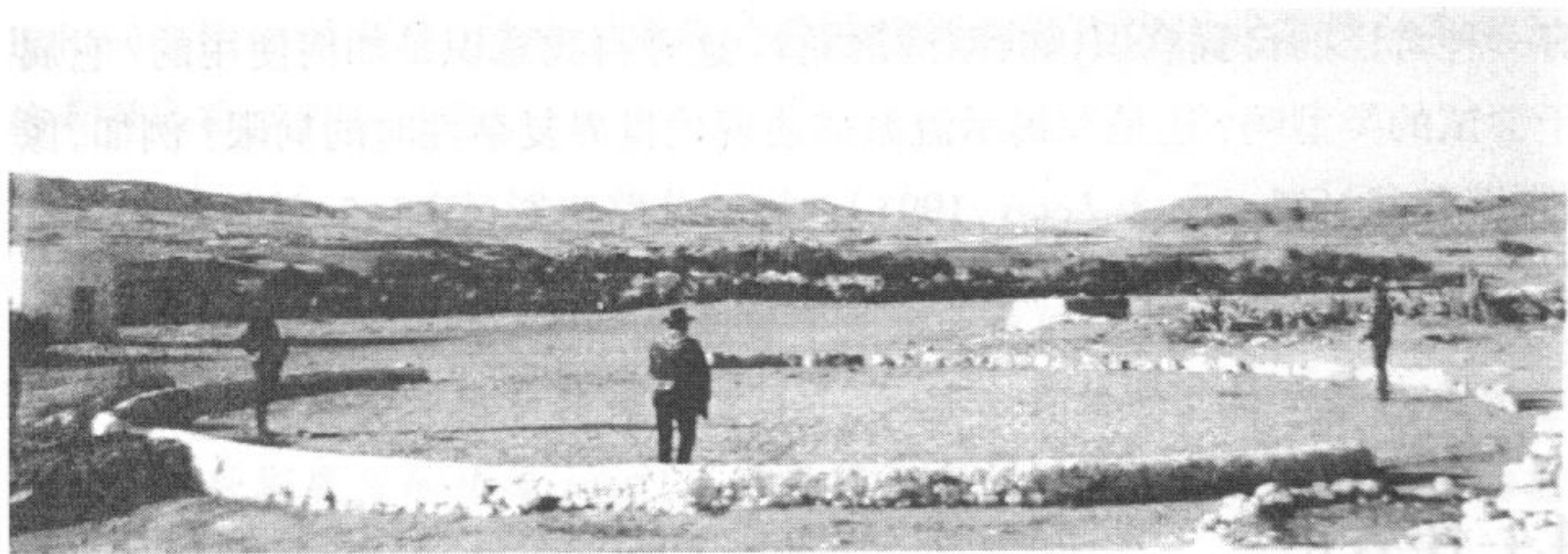
题……尽管他们风格互不相同,但是在桑贝纳和曼德·宏都的电影里,我们都能发现对这种口语传统和非洲电影语言的运用。桑贝纳的叙事比曼德·宏都更加线性且充满直白的教条[例如,《车夫》(*Borrom Sarret*),《汇款单》(*Mandabi*),“金钱规则”,1968;《诅咒》(*Xala*, 1974)和《第阿诺亚战场》(*Camp de Thiaroxe*, 1987)]。宏都的电影[如 *Soleil O*, 1969,《西印度群岛》(*West Indies*, 1979)]……在声音方面切分而具爆发性,让人想起法国黑人自由主义文学断断续续

4.3 类型

类型(genre)是一个法文词,是“种类”的意思,根据形式和内容的模型对电影进行分类。很多人在看电影时,都会随意地对电影进行分类:我们往往根据相同的主题、人物、叙事结构和摄影技巧,将电影分为西部片、歌舞片、黑色电影、公路电影、情节剧或科幻电影。西部片以牛仔和未开垦的空间为特点(图 4-4),科幻电影讲述外太空历险和外星人入侵的故事。在写作分析的过程中,类型的讨论经常是检视一部电影如何组织故事和观众期待的有效方式。像约翰·福特的《双虎屠龙》(*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962)一样的西部片明显不是按类型传统来拍摄的,尽管有许多谈论电影的方式,其中最重要的一种是检视其对西部片传统模型和期待的颠覆。这部电影讲述了一个西部英雄的故事,但是,当我们发现这个英雄不是期待中的英雄时,会因本片故意的类型变异而感到吃惊。

在下面的引文中,维维安·索布切克(Vivian Sobchack)讨论了黑色电影这一类型。她并没有谈论这一类型众所周知的特点(像犯罪故事和暗光的使用),而是强调了战后类型电影中“房子”与“家”的细微区别:

在黑色电影里,一间房子绝不代表一个家。事实上,在黑色电影里,家的迷失是一种结构性的缺失。通过《双重赔偿》(*Double Indemnity*)和《欲海情魔》——它们不可避免地黑色相连,但是引发了许多



4-4 黄金三镖客 (*The Good, the Bad, and the Ugly*, 1966)

导演:赛尔乔·莱昂内(Sergio Leone)

这是在片尾发生三方对决的场面,在空旷的场景中,四周的矮墙创造了古罗马竞技场的效果。

关于郊区图像学的问题,讽刺性的“家庭”变得非常明显。菲莉丝·迪特里切森(Phyllis Dietrichson)吸引保险代理沃尔特·内夫(Walter Neff)的郊区房子仅仅是一间房子:家具朴素,装饰很少且冷漠,如同汽车旅馆一样,不像有人住过的地方。事实上,在稍后的电影《城市特警》(*The Big Heat*, 1953)里,人物关于房子的对话最好地描述了其内部的装饰:“嗨,我喜欢这个。什么也没有。”即使在她刚开始居家的时候,米尔德里德(Mildred)的家也没有被描述为家:单调、朴素,被居住在里面本以为可以组成一个家庭的人所忽略。米尔德里德烤面包的厨房没有任何温度,不及诺曼·洛克威尔(Norman Rockwell)的厨房舒适,而且也不是一个幸福的所在。幸福感的缺乏与她伴随着闪回的话外音相呼应:“我总是在厨房。我觉得自己好像出生在厨房一样,除了结婚的那几个小时,我的一生都在厨房里度过。”(144)

在评写电影类型的时候,你要时刻注意历史的差别,如索布切克所做的那样,因为类型随着时代的变化而改变。此外,也要识别特定类型的结构、主题和风格技巧。这种类型是什么时候产生的?在电影历史之外还有什么形式——小说、歌剧?在历史上它如何发生变化?为什么这样变化?你正在分析的电影故事是否吻合它所属的类型?如果不是,不同类型公式的综合是否达到了目的?如《银翼杀手》(*Blade Runner*, 1982),就是侦探和科幻的混合类型。随着类型逐渐变得成熟,你可能发现电影在使用类型公式时有一种奇怪的自我意识,如《双虎屠龙》。这种自我意识是如何使用的?它属于尝试的类型吗?还是在揭示流派描述现代世界复杂性时的局限?例如,像《末路狂花》(*Thelma & Louis*, 1991)一样的公路电影(图 4-5)就是对由男性关系主宰类型电影的一个煽动性变奏。

4.4 作者论

现今,“作者批评”是被广为接受且常被无意间运用的电影批评方法之

4-5 末路狂花

(*Thelma & Louise*, 美国, 1991)

苏珊·萨兰登和吉娜·戴维斯主演;
里德利·斯科特(Ridley Scott)导演

里德利·斯科特导演的《末路狂花》所描绘的旅途,无疑是两个女人对抗整个父权社会的过程。本片为公路电影开启了新的方向——成功地引介女性主义到这个一向为男性阳刚意识形态所主宰的影片类型。



一:它通过将影片和导演或片中的主要人物,比如明星(像克林特·伊斯特伍德)相联系,来定义和检视一部电影。从某种意义上说,当我们说“一部大卫·里恩(David Lean)的电影”或“一部史蒂文·斯皮尔伯格的电影”时,本身就是一种评论行为,因为这意味着你在银幕上所看到的一致性画面是某个导演的,且同一个导演所拍的电影中,会有相似的主题和风格特点。尽管影评人不经意间会将一个主演或编剧视为“作者”,但作者批评可以追溯某些导演所宣称的艺术独立性和创造性。20世纪50年代以来,作者评论已经变成评写电影的标准策略,这种策略将“作者”作为决定我们对电影的理解的人。在此,托马斯·埃尔萨瑟(Thomas Elsaesser)检视了塞缪尔·富勒(Samuel Fuller)电影中的角色,描绘了角色的普遍特征和动作以说明富勒的影像风格和他一向关注的主题:

在富勒所描绘的英雄身上,最显著的特征就是他们的意愿——事实上他们是被迫的——将他们置于充满矛盾的情景中。富勒的英雄们只有在极度的身体和精神的压力下,才能生气勃勃。他们看起来常常处于歇斯底里的边缘,他们的动作模式也因此显露出一种爆发性的能量。

矛盾的是,观众在主角身上所感受到的意志和行动的坚强,却来自他们显露在外的不稳定的精神与情绪。我想到了几个电影中的人

物：像《钢盔》(*The Steel Helmet*)中的扎克(Zack)；《血箭》(*Run of the Arrow*)中的奥米拉(O'Meara)；《美国黑社会》(*Underworld USA*)中的托利·德弗林(Tolly Devlin)和《视死如归》(*Merrill's Marauders*)中的梅里尔(Merrill)。他们都生活在一种不可思议的困境中，知道自己不会成功，但仍然坚持一种信念、一种本能的敏捷，似乎他们参与了无休止的战斗，而他们不屈不挠地投入战斗且似乎乐在其中，因为他们本能地认为，这就是生存的基本条件。(291)

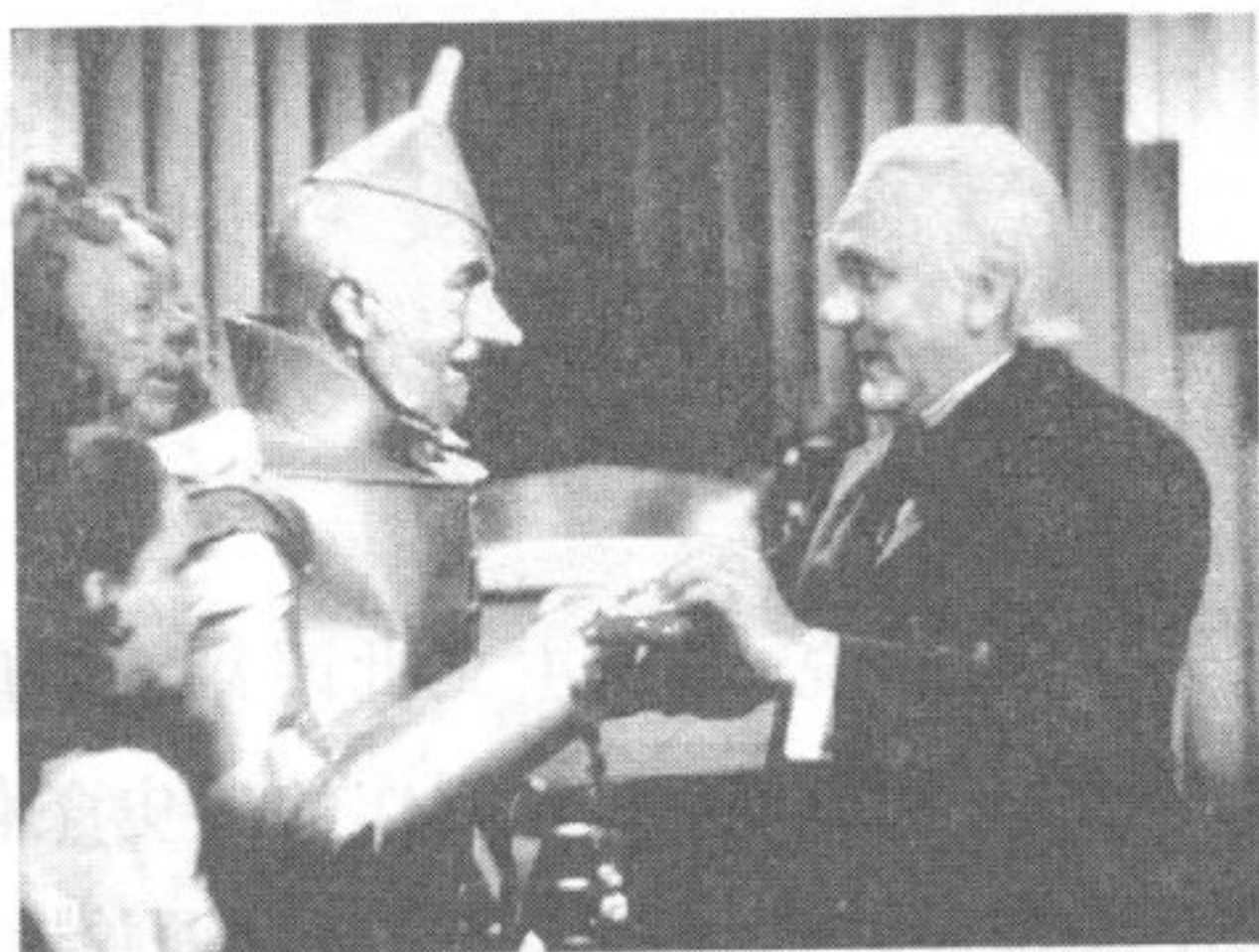
尽管作者论为许多优秀的研究提供了基础，但基于两个原因，在使用这个方法的时候，必须持有怀疑的态度。很少有导演能够完全符合作者论的主张，因为编剧和剪辑师可能对电影的全貌和逻辑有更大的影响。另外，根据时间和地点的不同，作者的指涉也很不同。“作者”二字用在特吕弗和艾里克·罗麦尔(Eric Rohmer)身上的意义完全不同于其用在塞缪尔·富勒或大卫·林奇(David Lynch)身上的意义。如果你开始对同一个导演的两部影片的剪辑手法进行比较研究，你应该首先表明你清楚自己在使用作者模式，且说明那个标签是怎样适用于导演的。自问一下，电影制作的历史条件是怎样促进或阻碍了你在作品里发现作者风格的一致性的。这些电影是否是作为片厂制度的一部分被拍摄的，如乔治·顾柯(George Cukor)的作品更多的是受到片厂制度的影响而不是导演自己。导演是否有较大的自主权，因此能够对电影施加更多的影响？如英国导演彼得·格林纳威(Peter Greenaway)。导演对电影影响的最明显标志是什么？是剪辑、故事本身，还是主题、地点？你对一部电影的期待是否根据你对导演的了解，例如，对一部萨姆·佩金帕(Sam Peckinpah)的电影，你期待的是大量的暴力吗？为什么？经过多年的锤炼后，导演的作品有何变化，你如何解释这些变化？这位导演的作品里是否有特别的标志？如希区柯克的浮雕宝石，约瑟夫·冯·斯登堡(Joseph von Sternberg)塑造了玛琳·黛德丽(Marlene Dietrich)这一不朽的电影形象或是斯派克·李(Spike Lee)在他的很多电影里总是以演员的形象出现。切记，精确的作者研究是对电影本身感兴趣，而不是对导演的心理状态或私生活感兴趣。

4.5 形式主义的种类

形式主义是电影批评中的一个词汇，主要是关于一部电影的风格和结构，或是第三章中讨论的那些技巧（例如叙事或场面调度）是如何在电影中以某种方式组织起来的。在大多数情况下，一个作者会将这些形式内容与电影主题一起讨论，但是一篇探讨形式主义的文章，其焦点是关于模式的，如叙事开头和结尾、有意义的重复（图 4-6）和摄影机技巧的变化，



这个堪萨斯的算命先生马佛教授，与右图中的老江湖郎中非常神似……



……老江湖郎中就是奥兹国的巫师。



高齐小姐在开场时所骑的脚踏车……



……变成了奥兹国女巫所骑的扫帚。

4-6 绿野仙踪 (The Wizard of Oz)

“重复”是理解所有电影的基础。例如，我们必须能回想并认出再次出现的人物及场景。更近一步说，我们应该能够观察出整部电影中，任何事物的重复出现，从台词、音乐的节奏、镜头移动、人物行为，到故事情节。

或镜头和片段相互之间的关系。在讨论宽银幕电影且聚焦于颜色和空间的背景下,下面这段节选的作者以形式主义的专有名词精确地阐述了一个段落:

在《无因的反抗》开始 20 分钟后,导演设计了一个绝美的镜头。之前,周围的环境狭窄而压抑,视觉影像也自然地被黑褐的氛围吞噬了。此刻,詹姆斯·迪恩(James Dean)正准备去上学;他望向窗外,认出一个女孩[纳塔莉·伍德(Natalie Wood)]从远处经过。镜头切进第一个白天/外景,也是全片第一个明亮的、水平出现的镜头,然后是纳塔莉·伍德的特写,她身穿淡绿羊毛开襟衫,背景是绿色的灌木丛。镜头随着她的行走而移动。这个镜头制造了一个直接的感官印象,让我们感受了迪恩的体验,同时,镜头又是完全自然的、不刻意的。在小银幕上,这样的影像就不会有如此的震撼力了。(Barr, 10~11)

严格地说,形式主义批评并不强调影片之外的讨论,例如,一部电影对观众的不同影响、影片制作的历史条件或在银幕上并不直接明了地显示出的问题。(但是,在现今的电影评论文章里,已很少有纯粹运用形式主义的方法来探讨电影的;通常,形式主义的分析会成为其他论证,如作者论、电影史方法和类型分析的一部分。)纯粹的形式主义分析可能会用来研究《女友礼拜五》里的叙事统一性。影片里,两个主角通过一系列的冲突和危机推动了情节的发展,影片以他们的离婚开始,结婚结束。一个作者可能会注意电影的剪辑或布光手法在风格或形式上的重复,然后描述它们怎样在影片的其他部分发挥作用。另一个方法是选择一个视觉上复杂的场景或片段,然后描述它的运作方式及其对于影片的重要性。例如,在《原野奇侠》(*Shane*, 1953)的开场,有一段是主角肖恩、农民、妻子和小孩镜头的快速切换,这些镜头为之后的电影情节设定了一种社会关系。形式分析可以解释摄影机如何迅速地传递丰富的信息。无论你是在检视一个单一镜头还是一组画面,自问关于形式特色的一些问题:哪些是最有趣且最重要的?它们是如何切入故事与主题的?最为纯熟的是场面调度还是摄影机角度?如果你集中于单个场景或段落,那么声音、灯光和摄影机运动是如何与对

故事情节的评论和支撑产生互动的？你如何将这些形式元素与影片的主题相连？

4.6 意识形态

从某种意义上说，意识形态(ideology)是“政治”的一种比较微妙而广泛的说法，至少，政治会让我们想到主义或信仰，它们是我们生活和世界观的基础。意识形态可能指一个人对家庭圣洁感的坚信，也可指“文明就是进步”这样的观念。当我们观看《无人之地》(*No Man's Land*, 2001)或《战舰波将金号》这类电影时，我们几乎不会误解其中的政治寓意。第一部影片通过讲述一个关于塞尔维亚和波斯尼亚士兵同时陷入敌方战线的黑色幽默故事，描述了当代的政治困境。后一部影片则是为苏联社会主义革命喝彩。但是，还有些影片，如《音乐之

声》(*The Sound of Music*, 1965)(图 4-7)，《英国病人》(*The English Patient*, 1996)和《怪物公司》(*Monsters, Inc.*, 2001)，传递的是生活与社会的信息，政治色彩不太强烈。这些影片和大部分的电影一样表现的是娱乐，且其创作者大概也厌恶任何宣称它们具有非蓄意性的社会或政治立场的评论。但是，我们大多数人还是能体会到影片清晰地传递出的关于个人主义、两性关系、家庭生活的重要性，关于种族、欧洲历史等的种种意识形态。

同样，很多人认为《教父Ⅱ》(*The Godfather II*)是一部激动人心且制作完美的帮派电影，但是，一个对影片中意识形态价值观敏感的作者，可能会将这些元素视为另一种视角的一部分，例如一个作者关心的是资本主义的商业行为：



4-7 音乐之声

(*The Sound of Music*, 1965)

明亮的光线奠定了《音乐之声》的乐观基调。在这部以“二战”为背景的电影中，没有关于战争的正面描述，更多的是通过音乐诠释了对祖国、家人和生活的热爱。

《教父Ⅱ》清楚地表达了基本价值观的堕落性和不可获得性。但这种价值还未被毁灭,因为本质上,它涵盖了家族谱系、社会流动、安全需求、男性友谊,甚至是宗教价值,都与人类对于共享爱、尊敬、扶持和感激的种种需求息息相关,且相互对应。科波拉指出,这些社会机构——核心家庭、黑手党家族、伦理社区和教会——柯里昂家族(Corleones)所依赖以提供和保护这些价值的组织,在资本主义的非理性和毁灭性力量面前萎缩了,因为资本主义的主要目标是盈利,而不是满足人的需要。

科波拉建立、加强、最终摧毁了四层家庭关系——核心家庭、黑手党家族、伦理社区和天主教会。在导演的精心安排下,影片显示了剧中每个人如何奋力找回理想中的社区,但最终失败。在所有的例子中,商业的追求毁灭了这些组织可能拥有的共同利益。事实上,这些维护和支持家庭的努力正被商业利用而腐败、毁坏。《教父Ⅱ》吸收了马克思对人类生活的观点,他认为资本主义(就算在最好的程度上)必须摧毁人类的生活和组织才能延续存在。因此,中产阶级越是努力去追求他们所强调的理想目标,它就越容易败坏、瓦解。这种矛盾在美国的黑社会里最清晰可见,这也是美国资本主义的完美缩影。(Hess,11)

在一篇诉诸意识形态的评论文章中,任何文化产物或创作,都会直接或间接地传达出:这是一个怎样的世界,我们应如何看待它,而世上的男男女女又当怎样彼此相连——你身上穿的衣服显示了你的社会价值观,就如同你所看的电影一样。不管我们同不同意某部电影所表达的社会价值观,意识形态批评家仍然坚持认为,电影从来就不是一些无意义的人间影像,而且,电影中那些看起来自然的社会和个人价值观都应当加以分析(图4-8)。这类佳作都会避免明显的政治宣传——如《绿色贝雷帽》(*The Green Berets*, 1968),在此片中,美国人在越战中的表现受到了天真的喝彩——而是会透视片中较为微妙且不确定的政治性,如米拉·奈尔(Mira Nair)的《密西西比风情画》(*Mississippi Masala*, 1991),它以美国南部为背景讲述了一个复杂的、发生在种族间的浪漫故事。



4-8 天涯沦落女 (Vagabond, 1985)

导演:阿格妮斯·华达(Agnès Varda)

很多电影,如阿格妮斯·华达的《天涯沦落女》可以采用不同的视角和方法来评写。除了构图分析,它也可以被归入类型电影,因为它和许多公路电影有共同的特征。它对许多类型惯例的颠覆和它对一个女性反抗者困境的强调也提供了作为意识形态和女性主义方法令人信服的证据。

下面的六种方法来源于现今电影批评主要的意识形态学派。每一种方法关注的都不仅是电影本身,而且包括电影被制作和被理解的方式:

- 对好莱坞霸权的研究,集中于经典电影的形式是如何主导或有时扭曲了我们看待世界的方式。
- 女性主义研究,探索了女性如何在电影中被正面或负面地再现。(图4-9)
- 种族研究,集中描绘电影中不同的种族,如拉丁美洲人、非洲裔美国人和亚裔美国人。
- 阶级研究,分析电影中社会和经济方面的安排,以此来反映社会权力是如何在某些电影中进行分配的。
- 后殖民主义研究,用全球化的视角来检视电影,目标是揭示以前被边缘化或殖民化的文化里,本土视角的出现和反抗(如印度和伊朗)。
- 同性恋理论,探究电影里人们公认的关系如何被挑战或摧毁,特别是通过与异性恋价值观的对抗。

最好的意识形态批评避免将自身限制在电影内容方面;相反,精确的意识形态分析将其关于人物和情节的疑问与叙事形式、摄影机与人物的位置等更加复杂的问题相联系:例如,在一部战争电影里,敌人是成群出现的,或摄影机使得他们看起来千人一面,这样做的意识形态意义是什么?(在这种类型的分析里,导演的目的和主张没有必要被理解为是真实的情况。)



4-9 八爪女 (Octopussy, 英国, 1983)

罗杰·摩尔(Roger Moore)主演;约翰·格伦(John Glen)导演

女性主义者很少反对将女性描述成性感,她们只是坚持人性的其他特点也不应忽略,把女性降为性客体是她们最生气的。在这张照片中,5个女人就被降为大胸脯的笨蛋,簇拥着007。电影的片名也呼应这种贬抑和性闹剧。

试着用意识形态的手法来评写一部电影想要传递的自身与客观世界的信息。片中明示了什么?片中暗示了什么?片中暗示人们的关系是怎样的或应该是怎样的?个人重要吗?家庭重要吗?电影是否直接明白地表达了其价值观及需求,二者都是有得有失的吗?这些价值观是否被描述为“原本的”?如果是那样,为什么?影片是挑战还是维护了观众的信仰?电影的政治性是否与其娱乐性息息相关?意识形态批评提供了很多令人激愤的看待电影的方式,特别是有关性别和种族的问题:电影如何描绘妇女和少数民族?电影如何拒斥有色人种?中产阶级以外的人如何看待该影片?

首先,意识形态方法促使你怀疑你原认为理所当然的事情。

随着你读和写的关于电影的文章越来越多,你将会遇到除本章描述过的主要方法之外的其他方法。同时,你会发现这些方法相互重叠,且根据你想要表达的,使用时可以有不同程度的强调。在评论一部由克日什托夫·基耶斯洛夫斯基(Krzysztof Kieslowski)导演的作品时[如1993年的《蓝》(Blue)],也许会碰到很多问题,诸如基耶斯洛夫斯基作为一名导演的地位如何,在波兰及法国电影界的地位如何,他的电影中的历史和形式特色是什么(一篇短文或是中等篇幅的文章是不能容纳这么丰富的内容的)。因此,你不要局限于某种特定的方法,也不要犹豫是否使用其他方法来评写。但是,了解这些模式并有意识地使用它们,对你组织自己的思想和抓住文章的主题非常有用。最重要的是,懂得以不同的方式来理解电影和评写电影,就能让你选择最适合自己兴趣与目标的方式。

4.7 范文

下面第一篇文章是一位知识渊博的电影系学生写的。这篇文章在 20 世纪 30 年代初德国文化和政治的大背景下,检视弗里茨·朗的《M 就是凶手》(*M*, 1931), 并认为影片是德国电影传统的一部分(图 4-10a、b&c)。但是,观察形式问题和作者论式的假设也很重要。在第二个范例里,这个学生一开始就对电影对妇女的刻画感到不安,呈现的是她以意识形态的方法来探讨《凡夫俗子》(*Ordinary People*, 1980)这部电影。更加准确地说,她的文章是对这部电影的女性主义解读:文章关心的不是影片想要表达的内容,而在于它如何刻画了女性在以男性为主导的社会里的面貌。注意她这种“唱反调”的解读方式,仍然是和影片中的影像与真实故事紧密相连的。



4-10a *M 就是凶手* (*M*, 1931)

导演: 弗里茨·朗(Fritz Lang)

在弗里茨·朗的《M 就是凶手》中,大街上的行人变成了自我威胁性的反思。

标题具体而准确地对文章的内容进行了描述。

开头概括且吸引人。

一个问题被陈述,它引出了一个清晰且集中的主题。

简短但中肯地讨论了文化和历史背景。

背景材料与艺术传统紧密相关。

在此标明了资料来源。

更进一步地论述两大电影运动的历史和文化语境,引入两位学者的意见为参考,更为高妙。此段再次提醒读者本文和标题(“危

反思《M就是凶手》:危机中的德国文化

M.Trillo

弗里茨·朗在1931年完成的《M就是凶手》讲述了一个专门谋杀孩童的精神病患者的故事。单是其技术成就就值得引起关注:实用而极具想象力的声音运用、巧妙的交叉剪辑、细致且如画一样吸引人的构图。因为这些成就,《M就是凶手》将永远吸引不同国家及不同年代的观众。但我认为,朗的电影之所以迷人,是因其反映了20世纪30年代动乱的德国社会。不论是否有意为之,《M就是凶手》就像是法西斯主义在德国崛起的镜像。但是,在此过程中,最重要的是,影片企图将这样的事实呈现给那些深陷于法西斯主义及其成长之中的德国观众。

众所周知,20世纪20年代至30年代早期的德国文化危机四伏。1919~1933年,魏玛共和国逐渐衰落,整个社会陷入了一种混乱和无序之中,无论在经济、社会还是在心理上,贫穷、失业、萧条变成了普遍现象。“一战”的惨败摧毁了德国传统的个人身份及秩序社会的稳定意识。这种普遍的失序和不稳定也反映在当时许多主要的文化风尚中。挪威画家爱德华·蒙克(Edvard Munch)那些如梦魇般的作品,就代表了德国表现主义学派的绘画风格,它们集中表现隐藏在日常生活下的黑暗而狂暴的世界。在那个时期,弗洛伊德的作品变得越来越重要。因为他的作品讨论了女人和男人意识生活之下的黑暗潜意识,同时,也描绘了一个充满秘密的不满的文明。(Willet)

20年代的德国表现主义电影同样关注这个危机及对它的刻画。正如齐格弗里德·克拉考尔(Siegfried Kracauer)和洛特·艾斯纳(Lotte Eisner)所言,那个时期一些最重要的电影展现的都是“着了魔的银幕”,它们反映了社会不稳定的现实。从《卡里加利博士的小屋》

机”)。“同样”是一个有效的过渡词。

首句是个转折点(这些),同时也是主题句,指出此片的分析问题。扼要的结语也是电影的中心主旨。

仍然集中于电影上,作者将形式和风格问题放到更大的文化、社会、历史议题中。“相反”连接了此片所呈现的两种德国文化传统。

主题句重复了中心主题,同时引出分析,描述了具体例子和准确的技术细节。

(*The Cabinet of Dr. Caligari*) 到《吸血鬼诺斯法拉图》(*Nosferatu, the Vampire*), 许多这样的电影都是关于疯狂与毁灭的,甚至是现实主义的街道电影(street films),其背景和情节也表现了一个崩溃的和走向灭亡的世界。影片中,那些独裁者和狂人控制着混乱,许多观众都能看到这正暗示希特勒就是卡里加利这类人物,会利用危机中的恐慌作为大毁灭的工具。(Kracauer, Eisner)

这些主旨都是《M 就是凶手》的中心,此片源自表现主义的传统,朗在 20 年代也相当投入这一潮流。主角贝克特(Beckert)[彼得·洛瑞(Peter Lorre)扮演]被一种他自己无法控制的力量攫住了,这个力量驱使他去杀害小孩。在他平静的外表下和日常生活中,这个疯狂的杀人犯开始将世界推向混乱。在风格上,影片吸收了德国电影中的表现主义和“街道现实主义”传统。一方面,大量的表现主义镜头呈现了疯狂不安的气氛,例如,螺旋式楼梯象征着深陷的困境以及眩晕恍惚的视野。相反,也有描述社会贫穷和下层阶级生活状况的街道现实主义,因此,有时候,该片看起来像纪录片。应当注意的是,与其他表现主义电影不同,在《M 就是凶手》里,很难区分梦幻世界中心理混乱和街道上的社会混乱。或只从故事本身来说,在这部后表现主义的电影里,朗使得有个问题很难回答:贝克特是一个邪恶的疯子,还是遍布这个社会的某种力量的牺牲品?

有时候,影片明显地呈现出这种困惑和危机。气球在片中象征着贝克特的一名受害者,其矮胖的形象,又恰好和贝克特的体型相仿,也许是要暗示杀手和被害者之间的联系。代表法律与秩序的警察展开追捕贝克特的行动,通过朗的平行交叉剪辑,与黑社会中的暴徒也在寻找贝克特一事极为相似,几乎无法区分。最后,有几个精心安排的暴民场景(在最后审判时),那些场景的出现看起来与那个悲情的凶手一样歇斯底里和残忍。(在这



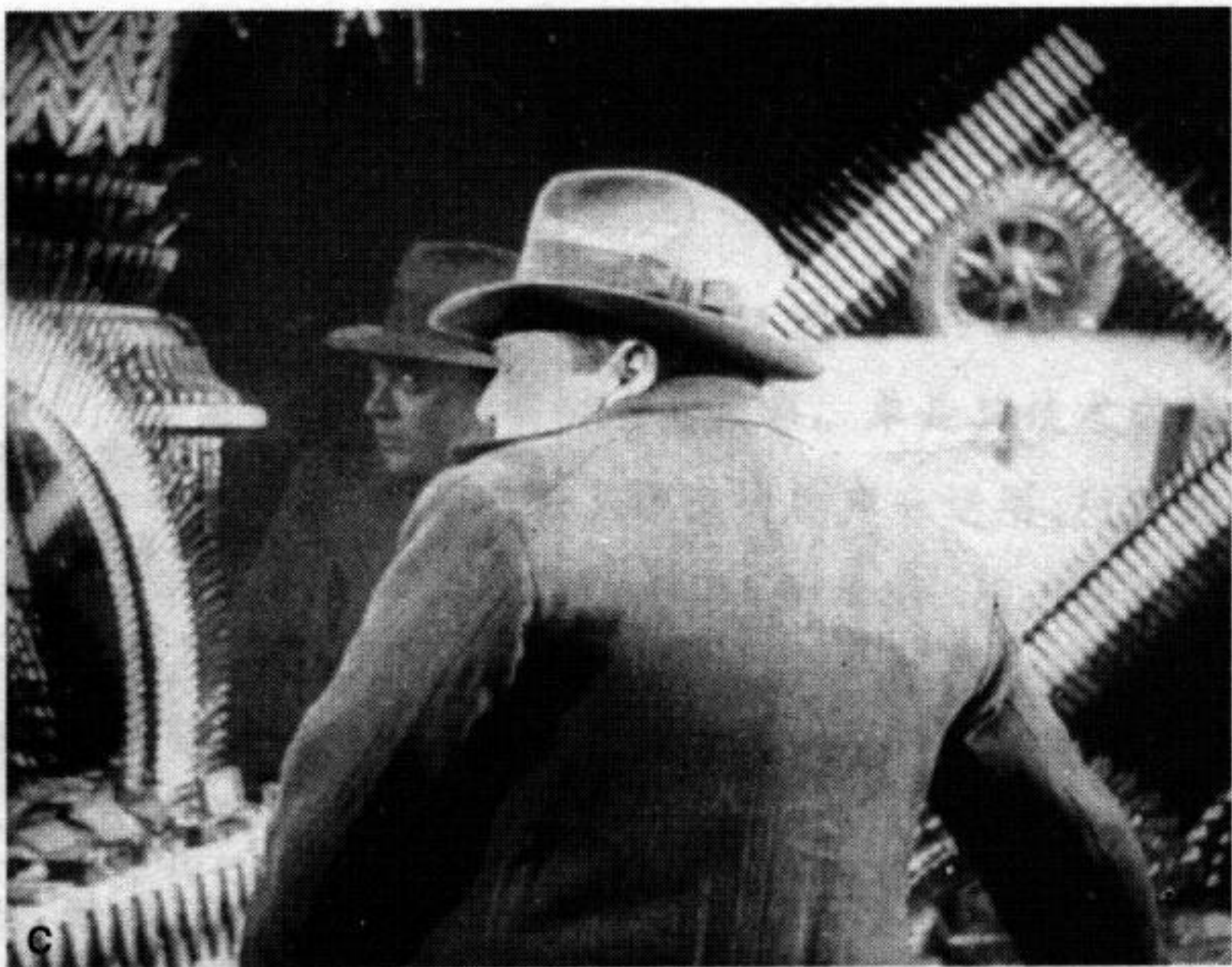
4-10b

《M 就是凶手》的镜中影像。

加入个人的感想——关于电影主题的绝妙延伸。

文章的转折与结论。“然后”二字，转入文章的主题：镜像。

在此更具体说明要让观众注意电影中所看到的，及其被表现的情形。



4-10c

在《M 就是凶手》中，商店橱窗上反射出一排排的刀具影像，创造出一种半抽象的气氛，映照出杀手的着魔状态。

些例子中，我不禁想起了纳粹以法律及秩序的名义，以及那些拥有完美纪律、成为战争机器的士兵的名义来进行屠杀的行为。)

然后，《M 就是凶手》产生了许多双重影像或反思，这似乎混淆了关于一个危机社会的很多问题：危机起源于哪里？秩序在哪里，混乱在哪里？噩梦是什么？现实是什么？他的双重形象以及随之产生的问题在贝克特这个人物身上，更确切地说，是当电影里的他和看电影的观众都留心审视他的形象时，表现得最明显。影片中，贝克特一遍遍地审视镜子中的自己，试图找到那个似乎一直潜伏在他体内某处的“疯子”。又一次，贝克特向商店橱窗里看，橱窗玻璃显示他的影子置于一个景框当中，而这个景框又是由商店里一组排列成方形的刀具的影子形成的。在这里，这个本来普普通通的人居然变成了一个凶神恶煞的影像。后来，同样是在镜子里，贝克特发现自己被看穿了，因为他在另一次照镜子时，看到他背上多了个字母“M”。

作者延伸他在某个主题及形式策略上的分析(“镜像”里的危机)来描述银幕上的影像如何表达,以及如何挑战观众。

一些深入扼要的总结(但没有重复)。

文章主旨的戏剧性扩展,但这次是从导演(电影背后的作者)的历史切入。

在不同的场景和镜头里出现的反射并不是相同的東西,但都在揭示黑暗面、混乱及自我(和社会)的谋杀冲动,而且,在大多数镜像里,摄影机将观众置于一个角度,似乎他们也参与了这样的反射——从贝克特的过肩镜头或直接反射本身。正如影片似乎对疯子贝克特有一种奇怪的同情,这些镜像似乎强迫观众从这个精神失常凶手的反射影像中,发现自己内心的黑暗面。

像其他 20 世纪 20 年代后期及 30 年代早期的德国电影一样,《M 就是凶手》间接反映了处于危机中的德国文化,且不仅是一个简单的反映。结合表现主义和街道现实主义两种传统,它使噩梦变成了现实,而现实又以一种令人不安的方式变成了一场噩梦,同时代的德国电影远远不及。也许,德国官方也认识到了这一点,他们强制朗改变了最初的片名《我们之间的凶手》(*A Murderer Among Us*),因为他们认为这个片名政治敏感性太强。在逃离纳粹德国数年以后,朗也许会认识到,即使《M 就是凶手》那么强大有力,还是没有任何一部电影足以阻挡蔓延于德国街头的专制黑暗。

参考资料

Eisner, Lotte. *The Haunted Screen*. Berkeley: Univ. of California Press, 1969.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler*. Princeton: Princeton UP, 1947.

Willet, John. *Expressionism*. New York: McGraw-Hill, 1970.

此标题简洁而明确地点出影片的主旨与本文的议题。

第一段扼要地介绍影片的大意,接着很快地陈述作者自己的看法。

基于主要人物康拉德的角色,本段将主题与论点集中在最后一个句子上。

首句点出主题,但在此把重点移到男性关系与女性孤立的议题上。

母亲的负面性格展现出来,尤其是在厨房的一景。这个场景的空间特性,让作者得以将剪辑、对白与影像组合等细节与主题加以整合说明。作者重复诸如“正常”与“平常”等字眼,提醒我们:这些影片所呈现的概念,正是这

《凡夫俗子》中不平常的女人们

Marcia L. Ferguson

《凡夫俗子》是一部演技精湛、剧情精彩、口碑和票房都很不错的电影。它“诚实”地描绘了美国中上层社会,客观地记录了一个家庭的情绪骚动和最终崩溃。但是,从另一个角度看,这部被设想为诚实而公正的电影,也可被看做谨慎地将女人建构成灾难和失败的化身。从这个角度来看,《凡夫俗子》里的女人们被呈现在一种男性视角之下,她们的作用主要是摧毁和破坏片中男主角康拉德·贾勒特(Conrad Jarrett)原本就极不稳定的精神状态。

男性联盟(male bonding)弥漫于整部影片,但因为总是被那些令人厌烦的女性所威胁,特别是那位冷漠的母亲贝丝(Beth),而蒙上了阴影。这种威胁的力量在每天吃饭的仪式中特别明显。家庭氛围传统地由被放逐到厨房的女性来控制 and 安排。围绕用餐仪式,我们看到母亲这个角色微妙的暴力与操控。例如,在影片的开始,康拉德因试图自杀未遂,在精神病院待了一段时间后,奋力要回归“正常”的生活。父亲打电话来要和他一块吃早餐,他感觉一阵惶恐。接下来的一段是一组快镜头,康拉德的痛苦与母亲敏捷如机器般准备早餐的镜头在此交织。当他走进厨房的时候,看起来一副病恹恹而又紧张的样子,我们变成他的视觉伙伴,早餐仪式中令人痛苦的紧张感使得我们和他一起退缩:尽管对话稀松平常,快速的剪辑让我们清晰地看到,和母亲共进早餐令人感觉焦虑且充满火药味。当母亲递给他一片法式面包,并告诉他这是他的最爱时,他很快回答他不饿,她不发一语,碟子一丢,接着是一个特写镜头:母亲恶狠狠地将食物扔进了垃圾桶。面对这个善变的女人,父亲和儿子只能感到困惑。事实上,在开头的场景里,母亲就表现出了比儿子更加容易激动和失衡的性格特质。

篇文章质疑的观点。

更多具体的细节描写来交代文章中评论电影“打算”呈现的部分。注意片中的事件并非单纯地描述所发生的事情,而是去证实一种观念及解释。

“再次”的字眼使文章与前面的段落产生一种强烈的转折。

这里对技术和风格上的例子描述得非常准确。

作者此处继续交替表现“男性联盟”和“女性破坏”这两个关键点。同时,她将这两个点描述为故事叙事发展所要解决的问题。

不同的句式组成的不同的句子结构,展现了更多精彩的视觉细节。

很明显,当母亲破坏了全家人的早餐时,父亲想要挽回此势,他建议儿子邀请几个男性朋友来家,让他们“在草坪上玩橄榄球”。他试图以一个仪式来挽救另一个仪式,这其实更是在以男性联盟来取代女性的麻烦。父亲提出组织一个清一色男性球队的想法,目的是想替换由母亲暴行所导致的破裂。但是,剧情发展到这里,母亲的存在是如此的强烈,使得父亲与儿子的再次联盟必须经过一连串事件与意外的拖延。

早餐之后,母亲再次出现在一个晚餐场景中,这场晚餐的戏形象地反映了影片的风格。这场戏的开场,以一个中远镜头,经由饭厅走廊向内推进。这个镜头的构图十分平衡,镜头推进时,走廊的门框与影片的景框平行,而餐桌放在景框中心。母亲在餐桌的一头,儿子在另一头,父亲居中。在这个平衡的景框和普通的对话里,儿子似乎是安全的。但是,母亲马上开始质问他“衬衫被撕破”一事,儿子在母亲锐利的目光下,立刻矮了一截。当他答非所问地说他已经很久没有打网球了,贝丝立刻打断他,说:“好,你不觉得现在应当开始练习了吗?”这个时候,摄影机从低角度拍摄她,母亲的形象高大且具有威胁性,画面的时间也明显延长。父亲坐在镜头的背景里,显得渺小而不安;快速的剪接和特写强调了最初的平衡不过是延缓了原本被隐藏的分裂。

在母亲咄咄逼人的态势下(这就是“平常”时刻被描绘的方式),父亲再次试图与儿子站在一起。他问儿子在医院时的一个女性朋友的名字,观众知道这个人对于儿子来说很重要。母亲立刻离开饭桌,好像要扔掉这个不愉快的话题,以这种方式她又明显地宣布了她对这个场景的控制(也可能是与另一个女人的竞争)。从那一刻开始,母亲虽然人不在场,但是她的控制仍然存在,好像从镜头的后面监视着两个男性一样。父子俩都很清楚这些,他们意味深长地交换一下眼神,这是在母亲专制的

对论据的扩展,声称片中母亲的角色所呈现的危机仅仅是片中女性所面临问题的一部分。

“常态”和“正常”的主题回到文中。

这里有女性问题的论证,是通过康拉德的女朋友来呈现的,她代表的是女性适宜行为中的“脆弱性”。

从女性行为的脆弱及适宜性转至男性角色的需要,及男性与那个女性主控世界的自我隔离,并从同性结盟中获得重生。文章的第一部分叙述了男性结盟受到的压制,这一部分则描述了这

监督下,迄今为止,他们在摄影机里唯一一次真正的交流。

这里必须强调的是,这些例子不仅描述了一个坏女人、坏妈妈的故事。这部影片里所有的女性都是无能的,所有女人都辜负了康拉德。他在医院里结识的卡伦(Karen),尽管有承诺,也相当令他失望。他们将他们的谈话(正好在餐厅里)集中于她复原后的正常举止和她对“正常”世界的努力适应上,以这种方式,她小心地否认了他们在医院里建立起来的友谊。对她来说,学校的活动比她和康拉德在医院时享有的亲密感重要得多:“那是医院,而这是真实的世界。”她流露出喜悦的神情和热情,那是还深陷烦恼中的康拉德无法分享的,从许多方面来看,她似乎变成了康拉德母亲的复制品,仅仅对表象感兴趣,而不能对男性关注的“实质”有任何反应。

即使是剧中最具有拯救精神的女性角色,他的新女朋友珍妮(Jeannine),最终也抛弃了他。也是在餐厅里,她试探性地接近他,问他关于企图自杀的事情。他回应说她是“第一个问”这个问题的人,然后开始回答她,那似乎是整部电影里首次具有治疗性质的沟通。就在那时,他们的谈话被一群小流氓打断了(大多是运动员,他们演绎了电影的另一个主题);珍妮却只是哧哧地笑着,并允许他们将她从饭桌边拉起来,如此这般,破坏了她和康拉德之间可能的契合,康拉德被眼前的景象震住了。在这个场景的逻辑里,在康拉德决定向她敞开心扉后,珍妮完全使他失望了。之后,她向康拉德解释说,她笑是因为觉得被一群男生挑出来很尴尬。事实上,她和影片中其他女性一样,以一种女性感觉的适宜性而牺牲了康拉德。

在《凡夫俗子》里,这种适宜性等同于女性的一个弱点,这一点从后面的情节中,父亲重新成为一个真正的男人时,可以看得更清楚。在他与一个商业伙伴的对话

种结盟是如何经由对女性的拒绝而在此被重新发现的。作者插入对话来强调这一点。

对论点简洁的总结,指出单个场景和镜头的意义。

中(两人都是慢跑运动员),他后悔自己没有解雇一个颐指气使的无能女秘书。当他向康拉德的精神医生求助,试图就他妻子的冷漠找出一种解决办法时,他意识到在妻子女性特质的控制下,他变得多么的无能。(在他们儿子葬礼那天,她要求他换掉衬衫,因为看起来不合适。)他发现:他应该强大起来了,他已经不再爱他的妻子,因为她虽然依然“漂亮”而“神秘”,但她“并不坚强,也不懂得付出”。在那个精神医生的帮助下,以及面对卡伦“脆弱”的自杀行为,康拉德发现,他有巨大的力量,这也是他能在划船事故中生存下来的原因。这股力量也促使他最终抛弃了他既脆弱又具毁灭性的母亲。母亲的离去,解放了男性,他们互相拥抱以示支持。

因此,“凡夫俗子”是指那些坚强但不自知的男人和那些阻止男人结盟并使他们有挫败感的女人。在这部风格平凡的电影里,有关男人们交流的两个镜头,表明了电影渴望达到的目标(最终达到了)。在电影一个最具启发性的场景里,当父亲准备为儿子和母亲拍一张快照时,母亲拒绝参与。即使是无意的,这里的用意也很明显:如果与一个男性的亲密二人照是对现实的考验,那么在《凡夫俗子》里,女人明显是被它和它所代表的现实排除在外的。



1. 找出对某部电影来说最适合的评写方法。用这种方法,写三四段文字讨论这部电影。

2. 选一部电影,用两种不同的方法来讨论它。用每种方法写两段文字,显示每种方法是如何展现不同视角的。

Chapter 5

写作风格与结构

STYLE AND STRUCTURE IN WRITING



也许,在评写电影的时候,最大的陷阱和最常见的危险是仅仅停留于影片的表象。如果你像与朋友同学间一场随意的谈话或像谈论“新片预告”那样来评价与分析一部电影,是不可能写出一篇有力而优雅的文章的。一篇关于任何论题的好文章都可以采取轻松的风格,但是,电影的即时性魅力,不应使你疏忽了写好一篇影评所应具备的细心准备。以下的法则概括了写好一篇文章的基本步骤和工具。如果你已经很了解这些原则了,就当这里是强调吧。

在《日以作夜》(*Day for Night*, 1973)中,弗朗索瓦·特吕弗曾经提到,对电影的宏观构想和执行那个计划的细节之间存在着不可避免的差别。评写电影是相似的。像特吕弗针对他自己的电影所说的那样,我们最后表达出来的观点是经过调整的,也许已经改变初衷,也许在原来想法的基础上提高了很多。这意味着,执行这些想法的工具(在此指有效写作的一些原则),应当得到与作者构思这些想法同样的关注。我们看过很多基于一个精彩的想法最终却表现平平的电影,原因在于技术不足。影评人也应当警惕类似的错误。

当一个作者采用不同的方法,并使用我们前面所提及的关键词汇来观看和反思一部电影时,一篇文章的实际写作过程会变得相对容易。如果作者能按部就班地遵循这些步骤,我们寻找观点和论据时的焦虑感就会大大

减轻。

如果你能做好笔记,你在“写作前”的阶段就已迈出了一大步。文章里另一个最重要的元素是一个清晰集中的论题或主题,它使你从一个可行的角度理解电影。清晰的主题也有利于你在有限的篇幅里作出细致全面的分析,同时,延伸主题的意涵以抓住读者的兴趣。即使你的教师提供给你一个概括性的论题,你还是得重新缩小范围,使其更具体、更个人化。就格里菲斯的《一个国家的诞生》(1915)来讨论种族主义,对一篇10页纸的论文来说,题目太大了;相反,一篇集中于细节的论文,像这部电影中某个布景所使用的家具,对一篇长文来说可能过于琐碎,除非作者能巧妙地处理并拓展行文。

像我们曾经提到的,文章的重心和范围取决于你所预设的观众。熟知电影的读者不会对一个熟悉的情节或诸如“格里菲斯是一个美国导演”这样的信息感兴趣。迅速确定目标读者可以帮你快速找到一篇文章的参数。这在评写电影的过程中是非常关键的一步,因为这些参数将决定你所看到的和将要表达的,特别是在看第二遍的时候。

写作过程中的另一个中心任务是概括你的主题。许多经验丰富的作者不使用大纲,认为很受限制。另一些人则认为基于电影转瞬即逝的特性,大纲非常必要。最好的情形是,作者在梳理笔记、形成对影片的连贯观点的同时,就列出一个基本的大纲来。大纲可以采取任何形式,从列出一些基于观察和思考的主要观点,到正式对一篇评论的草稿分出章节,以及定下标题、副标题等。大纲对一篇文章的逻辑非常有帮助。当你第二遍或第三遍看一部电影时,一个经过认真思考的大纲是无价的:它如同一个取景器(viewfinder),可以使你发现在第一次观看时忽略的细节。下面是一个学生关于罗伯托·贝尼尼(Roberto Benigni)的《美丽人生》(*Life is Beautiful*, 1997)的大纲,作者使用了完整的句子来确定完整的思想,以定义一个论点的主要部分。(图5-1)

《美丽人生》:诙谐的恐怖

I.《美丽人生》最吸引人和最精彩的部分是它使用了喜剧式的语

5-1 美丽人生

(*Life is Beautiful*, 1997)

导演: 罗伯托·贝尼尼

(Roberto Benigni)

一个清晰地列出文章逻辑的写作计划和重点, 将会对评写一部复杂如《美丽人生》的电影非常有益。



言来描写大灾难的恐怖。

II. 通常表现灾难的电影非常严肃:

- a. 这是一个尚未被理解的历史事件;
- b. 两个例子:《夜与雾》(*Night and Fog*)和《辛德勒的名单》。

III. 《美丽人生》并不避讳展示那些令人痛苦且无法想象的大灾难与法西斯主义画面:

- a. 普通市民的残暴;
- b. 死亡集中营残忍的非人道主义;
- c. 死亡之镜。

IV. 父亲的语言和智慧变成了对这些恐怖景象的暂时拯救:

- a. 浪漫的语言;
- b. 喜剧式转折语言;
- c. 作为电影画外音的儿子的语言。

V. 结论:

对于“二战”的死亡集中营, 尽管从来没什么有趣的层面可言, 《美丽人生》通过展现父亲对儿子之爱的喜剧语言, 描述了人类的自卫。
(Robert Tow)

当这篇文章完成的时候, 很可能会偏离原来的大纲, 而且一定更加明确而具体。但是, 任何形式的大纲都是你发展出更加复杂想法的基石。

5.1 合适的词

具体的语言

大纲在一篇论文的真实写作过程中不仅是最基本的,而且对于练习和以后的回顾都很重要。因为一篇电影批评是通过语言来重塑电影或观感的,因此,用词的敏锐和准确极为重要。“具体化”是一些优秀电影评论的核心,最主要的是因为读者相当依赖于对某一场景或片段的具象化。同样,作者准确地描述他或她的观影所得以证明一个观点,常常是最具说服力的一种方式。在看完沃纳·赫尔佐格(Werner Herzog)的《海市蜃楼》(*Fata Morgana*, 1971)里一个突出的片段后,缺乏经验的作者可能会这样写:“疯狂的语言和奇怪的人物组成了一系列奇怪的镜头。”而经验丰富的作者(如下面这篇文章的作者),则使用了生动而具体的语言再现了画面,然后作出评论:

最强有力的一段,可能是对地球上地狱式大灾难的隐喻:一个紧张的鼓手和一个俗气的女钢琴家站在妓院里巴掌大的舞台上,表演一首他们已经弹过一千遍的曲子,没有任何表情,没头没尾,走调的。“在黄金时代,男人和女人和谐地生活着”,评论者说,当拍摄他们的正面时,导演作为一个人道主义者,展现了所有悲天悯人的残酷行为。曲子结束时,他们仍静默不动。没有掌声。(Vogel, 76)

内涵和外延

内涵和外延可以成为作者有力的修辞工具,但也可能是无力的。

外延(denotation)是指一个单词在字典里的意思,“影片”(film)和“电影”(movie)有相同的外延。如果你指“片段”(sequence),就不要用“镜头”(shot);如果你指“好莱坞风格”(Hollywood style),就不要用“古典风格”(classical style),因为后者可能指的是某种特定的好莱坞电影或欧洲电影。准确地说:表达你所要表达的,避免那些几乎没有什么外延价值的词,如“事物”(thing)和“方面”(aspect)。

内涵(connotation)是你所使用的词的任何相关意义或言外之意。对许多人来说,“影片”有复杂及知性上的内涵,而“电影”的内涵总是和大众媒体相连。“好莱坞”和“古典”都有很多内涵(比如,商业的或组织的),作者在使用的时候应当有此意识。启斯东电影公司(Keystone Cops)的创始人麦克·森尼特(Mack Sennett)警告说,要反对不适当的评论语言,他说,他的电影里的“奇观和奇迹”,“没有任何语言可以诠释”。

语调

文章的**语调**(tone)是多样的,可以是报纸评论家快意的讥讽,也可以是电影理论家自命不凡的长篇教条。语调是你所用的词及用词方式的总体效果,每篇文章都有一个语调,或所谓的“作者的声音”。注意你在你的论证过程中所使用的语调,有些语调也许不太适合。讽刺、幽默或愤怒在塑造一篇动人且有说服力的文章时,是最没有效果的。如果一篇文章以“这个所谓的艺术电影连一个最普通的观众也无法吸引”这样一句话开头,这样的作者会立刻被认为抱有过多偏见,无法作出客观的评价。相同的意思可以用另一种更加客观的语调来表达:“艺术电影最大的问题是,它们可能会失去那些习惯于易懂故事的观众。”作者需要在轻松的语调和正式的语调之间寻找某种折中。这种折中的性质将取决于你和你所论述的具体论题。不要使用过多的俚语或你平时不常用的做作语言。作者应当在整篇文章里保持语调的一致性,避免在句子与句子或段落与段落间采用不同的语调。

最后要注意,引号的使用是为了制造一种含蓄的或巧妙的语调或讽刺。如果你说一个角色表现得像一个专制男性的刻板模型,你不能只说他是“一个‘真正自由’的人士”,这里的引号不能表达什么。引号常常使你要表达的意思变得模糊。

重复与陈词滥调

在文字的使用上,最常见的困难是保持用词的生动和多变。老练的作者依赖关键词的重复以示强调和保持连贯性。但是,词语的任意重复会使

文章显得很单调：在一篇短文里重复使用“导演”一词会令人厌烦。你可以用导演的名字或是代词“他/她”来代替。当你发现自己使用了不必要的重复时，改变你的句子和描述，但是不要勉强使用那些不适合你文章风格的专业术语。

陈词滥调(clichés)是重复的另一种形式：使用方便且未经深思熟虑的语言来代替精确的表达。我们经常在影评中见到的行话或短语，就是陈词滥调的极端表现。它们说明了诸如“大卖座”(blockbuster)和“一部每个人都应该看的电影”这样的用词是多么的无意义。

在下面的文章中，罗宾·伍德(Robin Wood)使用了几个我们以前都听说过的说法(“值得质疑”或“令人遗憾的是”)，而且，他用了很多重复的词语来表达他的观点，如“能量”、“荒诞的”、“艺术家”和“暴力”等。但是，在这里，伍德展示了普通的表达如何有助于形成轻松的语调，有的时候，一个词语的重复使用会导致思想上的细微差别：

萨姆·佩金帕(Sam Peckinpah)作品的价值仍然值得怀疑，但是，其作品的表达强度是毋庸置疑的。另外，在他的指导下，电影表现出了巨大的能量和热情，还有他个人为艺术献身的激情，至少在这方面，他的电影是值得关注的。不管人们怎样评价《日落黄沙》(*The Wild Bunch*, 1969)和《稻草狗》(*Straw Dogs*, 1971)这两部片子，不可否认的是，它们都体现了率真和力量，证明了这个艺术家并不惧怕被人视为荒诞可笑。那些公开宣称这些片子荒诞的人，也许是惊慌地将自己隔绝于这些影片所展现出来的强大且极具感染性的能量。同时，一个人可能会在开始时这样评论：令人遗憾的是，在公众和大多数评论家眼里，佩金帕的那些较为温和且极具争议性的好作品……已经被他那些数量更可观且臭名昭著的作品所表现出来的震撼性暴力给遮盖了——暴力是他的艺术个性中最主要的部分，但绝不是全部。

(771~772)

5.2 有力的句子

简洁

作者应该追求两个主要的风格目标:简洁、有趣。简洁意味着表达你想要表达的,删除那些激昂却言之无物或没有风格的词语及句子。

许多作者在用词时感觉有困难,因为他不能足够透彻地表达他想表达的意思。在这种情形下,回到你的大纲,从具体画面和片段中来探讨你的想法,这将有助于你的表达。然而,相反的问题同样令人厌烦:有的时候,作者文思涌动,一泻千里,但语义尽失。一个目光锐利的作者将注意到下面这个句子太过冗长:

在莲娜·华穆拉(Lina Wertmuller)的《踩过界》(*Swept Away*, 1975)里,有很多难以理解的场景,这些场景使这部电影具有了歌剧的特质。

删减使其变得简洁,作者应该修改为:

莲娜·华穆拉的《踩过界》(1975)是一部难懂的歌剧式电影。

这类赘语通常可被消除,留心冗长的句子结构,避免不必要的被动语气[如“布莱克·爱德华兹(Blake Edwards)导演了《粉红豹》(*The Pink Panther*, 1963)”,而不是“《粉红豹》被布莱克·爱德华兹导演”],或是那些删掉后不会影响整个句子意思的词。检视下面这一段文字,作者应该看出它的累赘:

尽管电影对白在电影的传播方式中占有中心的位置,在电影研究中最经常被忽略的领域就是对白的变异和不同,以及它的作用是怎样随着时间和导演的不同而不同的。

在不减少信息量的前提下,越简洁越好:

尽管电影对白占有中心位置,学术界还是忽略了它在电影发展史上的演化,以及不同导演的不同使用方式。

变化的句型结构

仅仅具备有趣的主题还不足以形成有趣的风格,还需要以符合及强调你的题材的有力句式来呈现主题,因为抓住读者的兴趣——这永远是作者的目标——需要以最有力的形式来呈现你的分析语句。有些作者“能切中要害”,自然而滔滔不绝地以生动的散文形式表达他们的观点。但是,我们大多数人都容易陷入成规。在学生的习作中,最常见的问题就是大量使用简单的直接陈述句。为避免落入这种沉疴,我们使用几种策略来使句子更加灵活有力。

对比(parallels):强调两个或更多的事实或概念间的关系:

好莱坞电影有三个目标:娱乐、赚钱和宣扬某种生活方式。

同位语(coordination):以连词(和、但、或,等等)连接两个相关的句子,在句子结构中产生复合句及有节奏的变化:

好莱坞电影的主要目的是娱乐和赚钱,还有,较不明显的,宣扬某种生活方式。

附属句(subordination):将两个或两个以上的句子结合为单一的复合句,以强调某些重点,并带着这些重点来架构概念:

尽管好莱坞电影的目标在于娱乐和宣传某种生活方式,它们的主要目的还是赚钱。

在下面的句子中,作者局限于单一的句子结构,文章显得冗长乏味:

英格玛·伯格曼(Ingmar Bergman)是瑞典主要的电影导演。从1944年起,他就一直活跃在电影和舞台剧艺术中。他最有名的电影是《第七封印》(*The Seventh Seal*, 1957),这部电影戏剧性地表达了伯格曼惯有的对神学及社会焦虑的关注。他的电影中,在视觉上最复杂的是《假面》(*Persona*, 1966),这部电影将上述的那种焦虑与具体的画面、人物及电影相联系。

在修改这些句子的过程中,作者使用了对比、附属句和同位语,使得他的表达更加有效和简洁:

自 1944 年就活跃于电影和舞台艺术的英格玛·伯格曼是瑞典最重要的电影导演。尽管他最著名的电影是《第七封印》,但视觉上最复杂的电影却是《假面》;前者戏剧性地表达了伯格曼惯有的对神学及社会焦虑的关注,后者将上述的这种焦虑与具体的画面、人物及电影相联系。

在致力于使句子更加简洁的同时,作者也使其更为有力:在第一句中,作者将伯格曼的过去等不太重要的信息转换为附属信息;在第二句里,使用对比句式来比较两部电影,并将不是很吸引人的《第七封印》作为附属信息。原来的句子可以以很多种方式来重新组织。句子的结构取决于简洁性原则,更在于作者想要强调的内容。

当你根据你的笔记和思考构思第一稿时,最好不要在用词准确或句式简洁上多费力气。在那个阶段,你的任务是尽可能快速完整地将你的想法写下来。当你修改你的初稿时,再纠正和完善你的句子,届时,你应当更加关注如何精进你的写作技巧了。

5.3 有条理的段落

在一部电影里,构成场面调度的元素(演员、道具等)组成了一个镜头,多个镜头又发展成一个场面、片段,最后,片段连接成叙事。一篇文章的完成过程也可以参照这样的模式。也许,写作过程没有这么模式化,但是,正如准确且恰当的用词产生生动的句子,精心架构的句子才可以产生条理清晰的段落。

一个好的段落并没有固定的长度,同样地,一篇好的文章也没有绝对合适的段落数。一般来说,一篇五百字的文章通常有四到五段,一个段落至少包含四到五个句子。但是,段落的数量和它们各自的长度应该取决于你论证过程中要表达的观点。理想的状态是,基于一个精心构思的大纲来确

定一篇文章段落的数量。如果只有两至三个段落,或段落非常短,你的文章可能立意略嫌不足,或你的观点并不全面或没有给予充分的论证。(尽管新闻性质的文章,如报纸评论,经常都采用非常短的段落,但对于一篇评论性文章来说,那样的段落不太合适。)

一个段落不管有多少句子,一定要有贯穿整个段落的统一性观点。这个统一性的观点应该在每一段的**主题句**(topic sentence)里说明,主题句是强调一个段落主要观点的句子。如果你在段首就点出主题,有助于读者在阅读整个段落时集中注意力。有时候,主题句也可放在第二句。大多数情况下,主题句都很必要,你不能用一个**情节句**(plot sentence)来代替主题句,一个情节句只是简单地重复了一些情节。一般来说,一个主题句引导着整个段落,并表明了中心思想,即使这个思想后来又通过其他两个或三个相关的观点发展了。注意下面这段话,它的中心思想(“西部英雄的沉默”)在第一个句子中就表明了。同时,注意作者是如何适时地通过“相对来说”这样的词,顺畅地从前面关于警匪片的段落实现过渡的:

相对来说,西部英雄都是性格沉默的人。他孤独,有些忧郁,有些类似歹徒。但是,他的忧郁源于他认为“生活终归是严肃的”这一“简单”的认知,而不是源于他性情的偏执。他的孤独是本能的,天生是他的一部分,而不是外界环境强加给他的。歹徒必定会以暴力拒绝他人或促使他人暴力地对待自身。西部英雄则不然,因此他寻求爱;也许,他已准备要接受爱,但是,他从不索求过多,我们总是看到他处于一种情景中:爱最多也只是不相关的事。如果他爱上了一个女人,她总是没有办法理解他的行事动机;他也没有办法向她解释,希望她不要对这样的状况心生反感:因为这些本来就属于他的世界。(Warshow, 137)

这里,西部英雄的特点被分开来描述:他的生活观,他孤独的血统,他对爱和暴力的感觉。但是,每一个特点都可以联系且附属于他的“沉默”这一中心思想。像大多数的好段落一样,这一段的特点也是:开头概括且清晰,接着从某些观点切入,最后是有力而明确的结尾。

下面这个段落的结构更加复杂。注意它成功使用了过渡词(“广义地

说”、“但是”等)来连接句子的各个部分、分散的句子以及分散的段落:

在声音质量方面,不论是好莱坞、法国或英国,20世纪40年代中期的电影都代表了自20年代后期以来相当大的提高。但是,广义地说,40年代的电影仍然是早期电影的直接延续。在此过程中每一步都在改善——从麦克风到印片机,从扩音机到扬声器——但是最基础的光学录音和印片技术基本保持不变。直到“二战”后,部分归功于德国战时科技的发展,随着磁性录音技术的完善,录音工业和电影声带取得了跳跃式的发展。然而,这些重要的技术进步和磁性录音革命却遇到了直接的经济抵制。毋庸置疑,磁性录音较容易,机器轻便且易于移动,成本较低,效果绝对更好;但是,剧院还没有安装设备来放映以磁性替代传统光学声带的影片。正如好莱坞延迟了有声电影的到来,经济原因也推迟了好的音效的到来。在磁性录音技术普及了1/4个世纪后,仍只有很少的戏院(一般只有昂贵的、一流的、大城市中的戏院)安装了磁性声音设备。讽刺的是,有很多年,用上等声音设备工作的普通业余导演拥有比旁边电影院更好、更先进的录音设备。

但是,好莱坞可以以另一种方式来利用新技术获利。尽管世界各地的导演仍然以光学声作为发行拷贝,但他们很早就开始以磁性模式来录音了。(到1971年时,好莱坞75%的原制作录音、配乐及配音都是使用磁性录音设备来完成的。)录放装置完成后,磁性录音更进一步将声带与影像以及影像的光学科技分离。现在,任何数量的声音来源都可以轻易地分开录制、混录及各自与影像重新混合(因而简化了现在经常与新的宽银幕一起放映的立体声的操纵)。(Altman,48)

这些是较为复杂的段落,不仅因为信息量大,而且在第一段里讨论了不少一个观点。特别是,作者讨论的两个观点,如一个硬币的两面一样:一面是声音技术在“二战”后的进步(在开头的句子里就说明了);另一面是好莱坞没有应用这些进步。

作者通过勾勒这两项变革从战前到现代的发展逻辑,平衡和对比了它们的发展;而且,用关键的转折词,像“然而”,将它们连接起来。注意这种来

来回回的对照怎样灵巧地集中于第一段的中间部分以“毋庸置疑”开头的句子上,这个句子有一个对比的结构,以分号隔开,每边各表示双重观点中的单一概念。同时,无数具体细节和历史事实增强了段落的连贯性和生动性。(撰写一篇分析性而不是历史性描述的文章时,这样的信息可能不是必要的、有效的或适宜的,但是要试着用电影里铁的事实或具体细节来加强和充实主题句的思想。)

最后,作者用两个词“但是”和“以另一种方式”连接了两段文章。你在句子与句子、段落与段落之间的转折一定要能够增加文章的清晰度、连贯性及流畅性。使用短语和词的时候要为这个目的服务,如“进一步说”或“事实上”,这也是另一种增加连贯性的方法;第二种方法是重复前一段结尾句的关键词,就像这位作者那样使用了“好莱坞”和“技术”。确定你的读者可以跟得上你从一段过渡到另一段的逻辑转折。

5.4 首段

我们大多数人——如《安妮·霍尔》(*Annie Hall*, 1977)中的阿尔维·辛格(Alvy Singer)仅仅迟到了几分钟就拒绝进入影院一样——都知道开场有多么重要。尽管许多好莱坞电影很快就进入了平庸的情节和风格,开场的10分钟却可以成为整个观影经历中最吸引人、最具创造性的段落(这也是使你继续留在影院的方式之一)。对于任何陈述来说,开头都是极其重要的,无论你的文章有多长,修改文章时最重要的工作是使你的开头精彩出色。

一篇文章如果要传递信息或表达观点,它必须抓住读者的兴趣,而首段就是可以激发读者兴趣的地方。以一连串的陈词滥调开头——如“弗兰克·卡普拉(Frank Capra)是一个美国导演,他的电影很受欢迎”,等等——不太可能吸引读者继续阅读。即使读者(如你的老师)有责任读完一篇开头平淡无奇的文章,沉闷的开头也已经让人对下文产生了预期心理。开头段落应该清晰地点出你的主题,并表明你将如何发展它: **主题陈述**(thesis

statement)要准确而具体地表达文章的论点。即使在篇幅较长且立论雄厚的文章中,这仍然是读者阅读时的指引和动机:

20 世纪 30 年代末,大众对好莱坞电影的观点发生了改变。文化落后的小镇上,牧师仍然聚集人群,斥责银幕上的罪恶,各地的法官和改革者仍然认为电影会诱使那些易受影响的年轻人犯罪。但是,在学术界、文艺圈、主流报纸和杂志上,电影制片人受到了极大的尊重、敬畏甚至嫉妒,被视为拥有创造国家神话和梦想的力量。(Sklar, 195)

文章的标题:“创造文化神话:沃尔特·迪斯尼(Walt Disney)和弗兰克·卡普拉”能迅速抓住读者的注意力,读者认识这两个人,并认为他们不是普通人。但是,一个好的开头不会仅仅重复标题(这篇文章讨论了沃尔特·迪斯尼和弗兰克·卡普拉的电影里所创造的文化神话)。相反,这篇文章以一种更加概括而又具体的形式引出了主题。以具体的历史年代(20 世纪 30 年代末)开始,文章描述了一个详细的历史转折,这个转折就体现在那些认为电影本质上是轻佻的人,和另一些将电影当做重要的文化媒介的人之间的一场讨论当中。以那样的讨论作为背景,段落切入了主题:沃尔特·迪斯尼和弗兰克·卡普拉利用电影创造社会神话的力量。

注意:不管你是在开始写第一段前,还是在完成了最后一稿后才定下标题,你的标题要提示首段的信息且诱使读者阅读首段:标题应该足够大,以暗示你的主体范围;也必须足够具体,以吸引你的读者。“文化神话”对于上面的例子来说是个太大的标题,“沃尔特·迪斯尼和弗兰克·卡普拉”则过于模糊。

首段应该确定研究对象(这里指的是 20 世纪 30 年代末的电影制片人)和作者要集中讨论的主题(这里指的是历史和文化神话)。文章的中心通常是某部电影或其一部分的分析。首段中你可以从一般性的论述转到你所要论证的某个具体观点。或者,如最后一个例子那样,也可以从一个具体的例子过渡到一个你后来会深入探讨的一般性主题(切记不能过于漫无边际)。

启发性的引言或一个具体的画面是强化首段的另一种方式。无论你使

用什么方法,你的目标都是说服读者相信你的内容是有价值的,你的观点是值得表达的,你的观察不是流于表面的。尽管文章接下来将会深入探讨你的主张,你仍应在此表明文章的中心观点和你开展研究的主要方法。如果你以合适的长度和文章的限定来构思这个段落,文章的写作将变得相对容易。如果作完一个宏大的主题陈述后[“这是一篇有关《毒品网络》(*Traffic*, 2000)的研究”],作者却发现自己只有足够的材料来论证较小的主题,这是最为糟糕的情况。

在很多情况下,首段是一篇文章中最难处理的部分,它假设读者已经了解论证的方向,虽然有些结论是文章本身导出的。尽管在第一稿中,明确表达首段非常重要,你仍要准备在以后的修改中重写或反复阅读此段。到那时,写出有效的首段会变得相对容易。

5.5 结尾段落

对于很多学生来说,导出结论的普遍策略是换个说法将开篇的主题重述一遍(“因此,我们已经提到……”)。但是,这种方法经常显得呆板和单调。同首段一样,如果结尾段可以吸引读者的注意,将让他或她刮目相看,并意识到上面的有趣内容有某些言外之意。作总结不一定是个坏主意,特别是当论证有点复杂时;即使这样,回顾早先的观点,不仅要提醒读者上文已讲过的观点,更要强调最终的观点,如达德利·安德鲁(Dudley Andrew)这样写他的结尾段:

因此,尽管《乡村牧师日记》(*Diary of a Country Priest*)有一个明显封闭的形式,整部影片却拥有一种宽广的特质。这是一部笔记体电影,然而,它的场景却充满了光影和声音。专注于日记的戒律,使得牧师在他生命的最后几个小时获得了灵魂的洗礼,与他那些被解除教职的朋友相比,他严厉的自觉之作——他的写作——已使他的影像成为焦点,并与基督成为一体。经由一种类似文体的方法,在此为电影的风

格,布烈松(Bresson)最后也以此超越了电影,让风格成为他电影的主体。经由电影而超越了电影,他引发了文学改编的潜力与道德的革命。他用声音和影像“演出”了一本小说,与其说电影抓住了主题,不如说电影变成了主题。(130)

结论通常试图概括一个复杂的论证过程。但是,面面俱到的总结很危险。有力的结论在其文章范围内结束一个论证过程,同时,又提出了其他的可能。

在结束对莱妮·里芬施塔尔(Leni Riefenstahl)的电影和摄影作品的讨论时,理查德·梅兰·巴撒姆(Richard Meran Barsam)从具体到一般,提及一些历史人物及他们的作品,然后对这个女人及其作品得出结论,但语气相对平衡、开明,借此为读者点出其他问题:

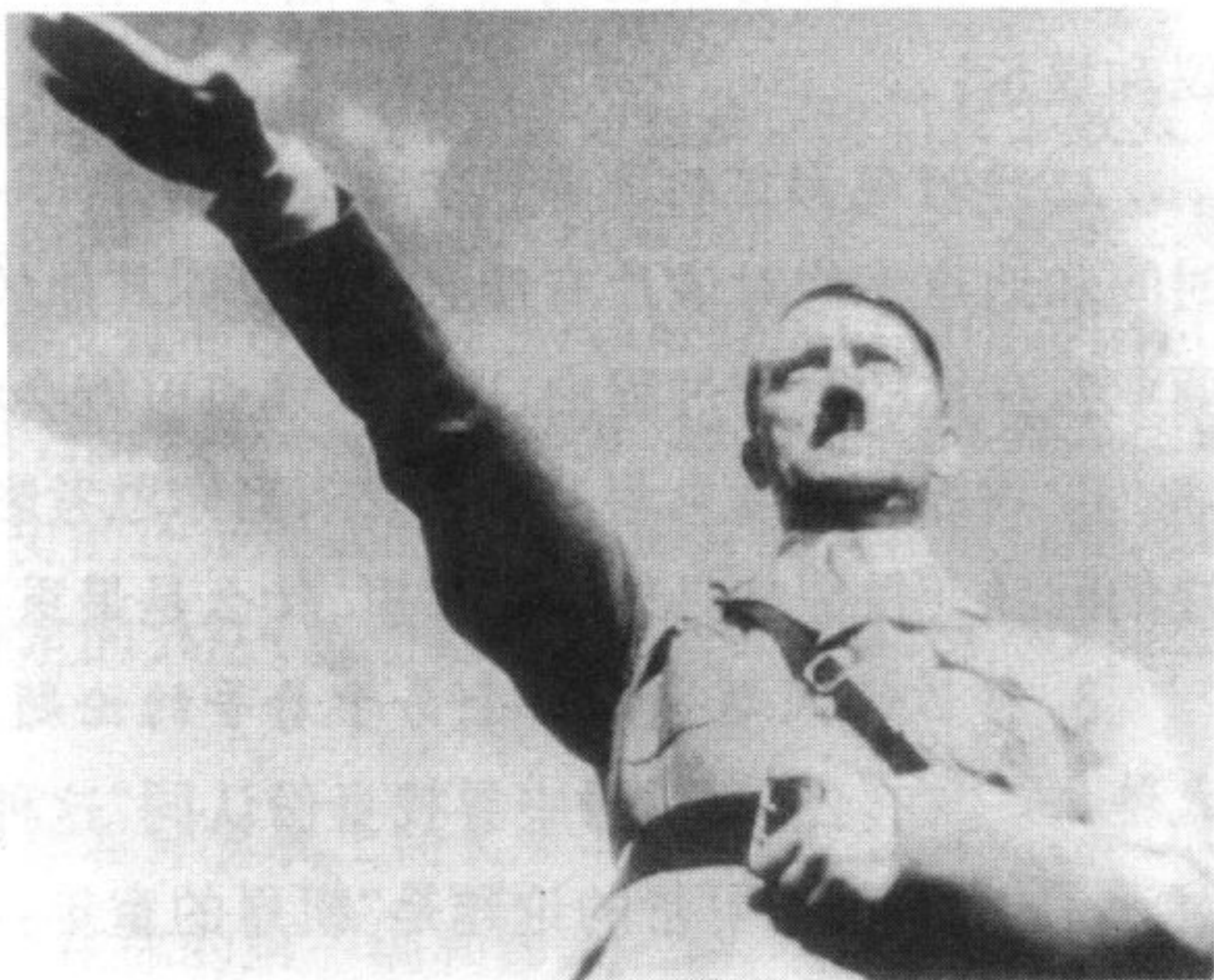
这部关于努巴人的电影和她的其他作品相似,再次刻画了那个自孩童时期就深深地吸引了的想象力的特别世界。莱妮·里芬施塔尔的世界是一个疏离的世界,一个水晶宫的世界,一个人们都认为自己是超人的世界。在这个世界里,人被拍摄成神,优秀的战士伫立在黑暗而陌生的土地上。事实上,这个世界是存在的,但在她的想象里,变成了不同的实体。因她对那个实体的坚信,当然,那就是她的艺术,莱妮·里芬施塔尔保持着她对日常生活的疏离。她不能理解为什么现实世界中的人们不能接受她和她的传奇;当她出版关于努巴人的摄影作品时(对一些人

5-2 意志的胜利

(*Triumph of the Will*)

导演: 莱妮·里芬施塔尔(Leni Riefenstahl)

《意志的胜利》中希特勒的一个仰拍镜头。



来说,这是大胆且令人震撼的忏悔行为),她认为这些记录将表达她对人的诚实、善良及与自然一体的坚信。当然,这些摄影作品展示了这些面向,但是它们展现的是一个正在消失的世界。幸运的是,对于所有的人来说,她拍摄的关于希特勒的作品代表了另一个正在消失的世界,但是,世界不会忘记是她发现了这些作品的必要性以及益处,因为它们创造了一个将《意志的胜利》(*Triumph of the Will*)(图 5-2)与骇人的力量相结合的神话。一个像谜一样的女人,莱妮·里芬施塔尔与她自己创造的传奇战斗,直到她生命的最后时刻。莱妮·里芬施塔尔已与她的传奇融为一体,与她自己创造的世界不可分离。除了堕落、承认错误及跨越艺术与生活间脆弱屏障的权力外,她具有自代达罗斯(Daedalus)以来所有艺术家都梦想拥有的东西。(37)

对某些人来说,最后华丽的辞藻似乎过多。开头和结尾总是比其他段落辞藻更加华丽。但是,无论是否要选择较为朴实的语气,作者都应该尽量增加其用词的信息量——特别是一篇文章的关键部分的信息量。

5.6 写出一篇优秀文章的要点

每个作者都有自己的写作方法和策略。下面是一些总结性的原则、建议和提示:

1. 作好观影前的准备。在看电影前,自问一些基本问题:如该片拍摄的时间和地点?你对该片有什么期待?你其他的兴趣在哪里——技术、艺术、商业?在你的写作过程中,这些兴趣点可能会将你导向一个好的方向。

2. 学习认真看电影和做笔记。当你思考影片时,让你先前概括性、基础性的问题变得更加具体。影片里,什么是最重要的?什么是最特别的?

3. 将你的问题导向一个易于着手的论题,包括影片的主题、技术及形式特征。“在《公民凯恩》中寻找身份认同”这种论题对于一篇短文来说太过宽泛了,一个更加可行的论题是“凯恩的童年:身份认同危机的开始”。第二

个论题更加集中,你可以详细地检视场景和段落。

4. 在决定了主题后,至少再看一次影片。在某个点上拓展你的笔记,填入你第一次看的时候可能忽略的细节。

5. 继续理清你的论点。将你的笔记输入电脑,建立一个文件夹(或笔记卡片,如果你喜欢也可以整理成一个笔记本)。以一个问题的陈述或你想要回答的问题来开始你的论证。然后,集中列出你要讨论的具体点,辅以电影中具体的例子和你的理解。好的文章常常从争议性不强的主题点出发,再发展到风格和技术等较为复杂的点。记住,虽然你预设读者已经看过影片了,但你仍需要说服他们去相信你的观点。

6. 许多作者发现,将一篇文章的结构用大纲的形式概括出来非常有用。这取决于你的习惯和喜好,你的大纲可以完整而详细,也可以非常概括而简略。如果你困扰于文章的结构和段落,就应该尽可能地完善大纲。对于大纲的每一部分,你最好能像写标题一样用完整的句子来表达;这些句子后来可能会成为你的主题句。

7. 开始动笔。对许多专家和学生来说,这是最困难的部分,我们都有很多方式来拖延它(做更多的笔记、重复看电影、检查邮件,等等)。拖延于事无补。写大纲很有用,因为它能帮助你组织文章;但是当大纲不起作用的时候,你应该自由随意地写下你的想法。暂停一下,想象你正在将你的论题解释给一个朋友。你的目标仅仅是写下几个句子;之后,你可以重新梳理和提炼你的观点。

8. 在写的过程中,继续思考你的主题,扩展你的想法。我们大多数人只有在开始将自己的想法表达出来时,才能确切地知道我们对一个复杂主题的看法。写作本身变成了一个发掘的过程,我们应该好好加以利用。用你已写下的大纲来检查文章逻辑,推敲开头和结尾部分,思考有关你的方法的一些宏观问题。它主要是历史的还是形式的?你对影片的文化定位感兴趣吗?如果你正在强调某种特定的方法,想想是否应当早点在文章的前段提及。

9. 有规律地保存和备份你在计算机上的文章。

10. 修改——经常修改。在你的第一稿和修改之间,留出足够长的时

间,最好是几天。没有人第一稿就写得很完美,大部分作者在对自己的稿件感到满意之前都会修改好几稿。如果你开始厌倦了,提醒自己:一个电影剧本在导演开拍前可能要重写十几次,而一旦电影拍摄完成,剪辑工作可能变成另一轮修改。你可以利用你的第一稿和修改之间的时间重新检视你的文章。检查你的逻辑、主题句和主题陈述(是否仍然适合你的文章?),确认你是在论证和发展你的主题,而不是仅仅陈述它。通读文章,注意语句不通顺、在句子和段落间的不连贯和不准确的用词。你的例子是否与论点相关联?引用是否准确?如果你时间充足,将你的文章放在一边,再作最后一次修改。

注意:你至少应该在打印稿上修改一遍,而不是都在计算机上修改,因为打印稿上的错误更容易被发现。

11. 打印一个清晰的版本,遵从第七章所列的关于页边距、脚注等的要求。确定你没有触犯任何关于剽窃的规则。

12. 校对你的最后一稿,加入必要的修改。(见第七章)



1. 给每一部分设定标题和副标题,用这种形式概述一篇文章的主要论点。

2. 写三个不同版本的首段,使每个版本的主题越来越具体。

Chapter 6

电影研究

RESEARCHING THE MOVIES



研究可以强化写作的任一部分。一般来说,很少有人是在了解所有事实、读过所有评论后,才开始看一部电影或者写一篇影评,和朋友聊天时,详尽的背景资料也许不是必需的甚至可能无关紧要,然而,一旦你提出某种论点,一旦你说出来的话有某种利害关系,你对该主题及与之相关的问题越了解,写起文章来也越畅快。

两个同等聪慧的朋友在看了保罗·施拉德(Paul Schrader)的《三岛由纪夫传》(*Mishima: A life in Four Chapters*, 1985)后,也许两人对影片都很有感触,评判都极为睿智,但是对日本文化、作家和电影摄制者的相关事实及三岛由纪夫的生平有所了解的人,对电影的撷取会更丰富、更细致,因此能更好地论证他的观点(图 6-1)。尽管两人都理解主题,认识到精心制作的影片结构和风格是他们理解主题的关键因素,但如果能把该影片和施拉德的其它影片[如《美国舞男》(*American Gigolo*, 1980)、《苦难》(*Affliction*, 1997)或《驱魔人前传》(*Dominion: Prequel to the Exorcist*, 2005)] 联系起来的话,就可以捕捉到“沉溺”和“孤僻”等母题中的多样性和复杂性,而对此了解不多的观众可能会疏漏这一部分。若他再花点时间阅读施拉德的书《先验的风格》(*Transcendental Style*) 以及三岛由纪夫的文学作品,读一读施拉德和这位日本作家的遗孀之间的故事,那么他提供的影片信息及对影片的洞察将



6-1 三岛由纪夫传

(*Mishima: A Life in Four Chapters*, 1985)

《三岛由纪夫传》和保罗·施拉德(Paul Schrader):研究人和电影制作人。

爱也有人恨。有评论家抨击说,这是一个暴力的、刻画男性斗殴的肤浅故事,情节转折处亦不合情理。与此同时,《时代周刊》把女演员苏珊·莎兰登(Susan Sarandon)和吉娜·戴维斯(Geena Davis)放上封面,标题为“为什么《末路狂花》掀起轩然大波”。这一图片很快被印到T恤上,标题为“塞尔玛和路易斯(Thelma & Louise)永不分离”。很多影迷将这部电影看了好几遍,每次都期待着某些场景的出现。很快,学术期刊针对这部电影展开了专题讨论,电影学者们对电影的现实主义手法以及电影里表现的性别扭曲褒贬不一。这部影片耗资 1750 万美金,预计收入将超过 4000 万美金。(Sturken, 8)

我们很多人都无法将如此多的信息包含在简短的引言中,有时候,一句有争议的引语就足以表达你的观点。然而,不管你用何种方法、在何处使

独具一格,而不仅是“另外一种说辞”而已。经过仔细研究得出的论点,带有普通观众所不知道的事实依据和观察资料,往往能在其他观点中脱颖而出,具有权威性和说服力。

使用研究成果的方式多种多样。你可以将其融入你的文章,利用其他作者的观点来支持你的说法,也可先引入和你的论点相左的众人之见。请看下面对电影《末路狂花》的评论,看看在文章一开始,作者是如何组织并有效利用大量的背景资料的:

1991 年夏天,《末路狂花》引得众议纷纷。在媒体里、影评中、电视节目里、给编辑的信里、餐桌上、当地酒吧里、饮水机旁及卧室里,人们都在谈论这部电影。有人

用研究所收集的资料,若运用巧妙,它能迅速为你的文章提供论证,并指引你写作的方向。

按照研究方法的不同,电影评论者一般分为两个派别:一派为影评人,另一派为学者和历史学家。前者通过自身对电影价值的分析和感受来解读一部电影,影片外的资料研究通常被认为是没有必要的。而学者和历史学家一派则要关注其他资料:如该电影产生的历史、获得的评价、理论上的假设以及看电影时未能获知的事实和信息。对于学者和历史学家来说,要理解一部电影,就应该对决定银幕内容的思想观点和历史背景作大量的研究。对于影评人来说,奥逊·威尔斯的电影《安伯逊大族》(*The Magnificent Ambersons*, 1942)是不言而喻的:故事的魅力和电影的风格应该是讨论的焦点。而对于历史学家来说,威尔斯和制片场大战,以及他自己无法按照自己的想法完成电影剪辑,才是分析最重要的部分。

一些作家要么偏重学者的方法,要么偏重个人批评的方法,但更多的人选择了中间路线。称职的报纸或杂志影评人都会事先收集大量信息(关于电影史、某部特定电影的导演和历史背景),来支持他们对电影的讨论。同样地,好的学者和历史学家也不会只堆积一些“干巴巴的事实”,或者讨论那些与我们对一部电影的好恶无关的理论性议题,他们的研究旨在明晰电影的主旨价值。

小到确定一个日期,大到分析某部电影的整个经济背景,都是研究的范围。不管你的主题是解析某部电影,还是描绘电影背后的技术支持,好的研究让你明白如何理解和欣赏这部电影。下面这个段落的作者在讨论“星光消逝的女人”这一形象时,她没有选择这类角色的普遍代表——《日落大道》(*Sunset Boulevard*, 1950)里的格洛丽亚·斯旺森(Gloria Swanson),而是对贝蒂·戴维斯的四部电影及其他作品作了历史研究,并利用相关印刷材料,研究了戴维斯所坦言的直率的职业生涯:

在这次研究中,基于多个原因,我把贝蒂·戴维斯列为研究对象。第一个,也许也是最重要的原因是,戴维斯在其职业生涯中,曾不少于四次扮演星光渐逝的明星,直接体现了明星退隐而又复出的永不休止的循环。这四部电影分别为:让她获得奥斯卡奖的《女人,女人》[*Dan-*

gerous, 阿尔弗雷德·E·格林(Alfred E. Green)导演, 1935]、《彗星美人》[*All about Eve*, 约瑟夫·曼凯维奇(Joseph Mankiewicz)导演, 1950]、《昨日星辰》[*The Star*, 斯图亚特·海斯勒(Stuart Hersler)导演, 1952]、《兰闺惊变》[*What Ever Happened to Baby Jane?* 又名《姐妹情仇》, 罗伯特·奥尔德里奇(Robert Aldrich)导演, 1962]……同时, 在现实生活中, 戴维斯也是闹失踪的职业能手。1962年9月, 在拍完《兰闺惊变》不久, 她在好莱坞的行业报纸上投了一则广告, 广告上写道:“美国人, 已离婚, 3个孩子的母亲, 分别为10岁、11岁、15岁。30年电影演员经验。比流言盛传的要和蔼可亲。欲在好莱坞谋求一份稳定工作……”贝蒂·戴维斯退隐了又复出, 如此反复, 很好地佐证了女星们的矛盾生活, 在这种生活中, 所见有限, 所行受阻。(Beckman, 161~162)

6.1 如何开始研究

一个作者研究的数量及方向, 取决于研究可用的时间和范围。3个月完成20页的论文, 相比两周完成5页的论文, 研究工作应该更多。两天写出来的评论, 通常只包含作者手头可利用的资料或者从报纸杂志上获取的材料; 一篇学术性的评论通常需要几个月的研究。

可取得的研究材料的质量和数量取决于电影本身及其发行的年代。如果一个作者要论评某部经典电影——如维克多·弗莱明(Victor Fleming)导演的《乱世佳人》或者马塞尔·卡尔内(Marcel Carné)执导的《天堂的孩子》(*Children of Paradise*, 又译《天上人间》, 1945)——他将在合理的时间内找到足够的文章和书籍。相反, 就算是一部颇受欢迎的好莱坞大片——如《天才雷普利》(*The Talented Mr. Ripley*, 1999)或《山姆的夏天》(*Summer of Sam*, 1999)——在发行仅数月的时间里, 通常只有报纸和杂志的评论或采访。如果作者选择研究一部近期发行的外国电影或一部悄悄上映的第三世界电影, 找到一两篇短评都很难。这些材料的用法千差万别: 十几篇肤浅的影评, 或咖啡馆里某本杂志对导演的评论, 都只不过是情节不同版本的

概述和街谈巷议罢了；而一篇短小睿智的论评或一本难得的好书会给你一种全新的认识，甚至让你放弃自己原有的想法。研究是一项可以习得的技能，一个优秀的作者能很快找到可用的资源，并迅速整理出和自己论文主题相关的材料。

每个人都有自己的研究技巧。有些人喜欢在看一部电影前，阅读相关的背景资料；一些人则喜欢先整理出自己对某影片的观点，再检视他们的观点和现有的评论有何相左或相辅之处，这样他们才能写出更好的作品。很多作者的习惯介于两者之间。

看电影之前，先思考一些基本问题来获得一些基本的看法（比如，该电影是何时制作的，预计观众会有多少等，参见第二章）。看完电影后，整理一下你的观点和你最感兴趣的地方（对你不感兴趣的事物发表评论是最难的）。理清你对电影的基本看法后，再集中思考一到两个主题，你就有了研究的基础。如果你谈论的主题多年来前人已评论颇多，那么，这种前期范围限定就显得格外重要，因为它有助于你辨识哪些与你的主题有关，哪些无关。比如，如果某位学生欲评论戈达尔的电影，那他很容易在一大堆书籍和相关评论前望而生畏。但是，如果这个学生将研究重心放在“戈达尔近期作品中声音的运用”上，任务则简单很多。记住，虽然会有些主题太大而无法成章，但是只要你思路清晰，会有不值一写的主题。所以，你的兴趣是最重要的向导。

研究时应该思路开阔、头脑敏锐。一个好的作者愿意被导向另一个新方向，如果有必要，他也可以改变立场。研究戈达尔及其声音运用的学生在看过其他材料后，可能决定改而研究电影台词，或者进一步研究戈达尔早期的拍片尝试，探索这些尝试对他后期电影声音处理的影响。对电影史上某些阶段的严肃性研究会相对较少，如对纳粹德国时代以及非西方文化国家的电影研究就是如此，对此颇感失望的作者，还需阅读一些一般性的文化和政治史著作，作好探索电影史之外的论题的准备。研究既能帮助作者形成观点，又能检验作者的观点。调整或改变观点是研究的一大乐事。

诀窍就在于学会判断什么和你的论文相关，什么不相关，什么应该保留，什么应该摒弃。只有当你既有观点、又能随时改变观点时，这一过程才变

得简单。事实上,雷内·克莱尔(Rene Clair)在对电影制作的描述中,暗含了作研究和写影评的类似过程:“有时候,编剧的创意催生电影,但是在更多情况下,电影公司先有制作意图,然后在已有的创意中搜寻最合适的一个。”

如果你对某个主题已有所研究,并对先前的观点有所修改,我建议你再看一遍电影。清楚地知道自己想表达的观点后,你定会发现新的信息,注意到先前忽略的、可以用来支撑你的观点的画面。正如你的第一次观影会影响你的研究,再看一遍电影将有助于明晰你的观点。这正是第二章一开始引用戈达尔之言的对立面:“写得好,才能看得好。”

6.2 研究材料

按照习惯,研究材料可以分为第一手资料(primary sources)和第二手资料(secondary sources)。第一手资料是指电影本身和与电影直接相关的材料。第二手资料是读到的相关书籍、论文和评论。因此,若有人想要就乔治·罗伊·希尔(George Roy Hill)的电影发表评论,他首先要研究第一手资料:电影本身、电影原声带,甚至是可取得的电影剧本。看完第一手资料,作者就可以研究第二手资料了,如影评、某部电影的历史或者关于希尔的书籍。

第一手资料

在电影研究中,有时候要取得第一手资料都有些困难。一部电影的观看时间和观看次数并不总是如你所愿,这就阻碍了电影研究。如果你研究的是一部恰好正在当地影院上映的主流电影,那么你可以多次观看,这样获取资料的难度能得到某种程度的缓解——只要你的经济能力允许。然而,在很多情况下,你感兴趣的电影并非总是正在上映的影片,因此为了观看影片,你必须想特别的办法。

录像

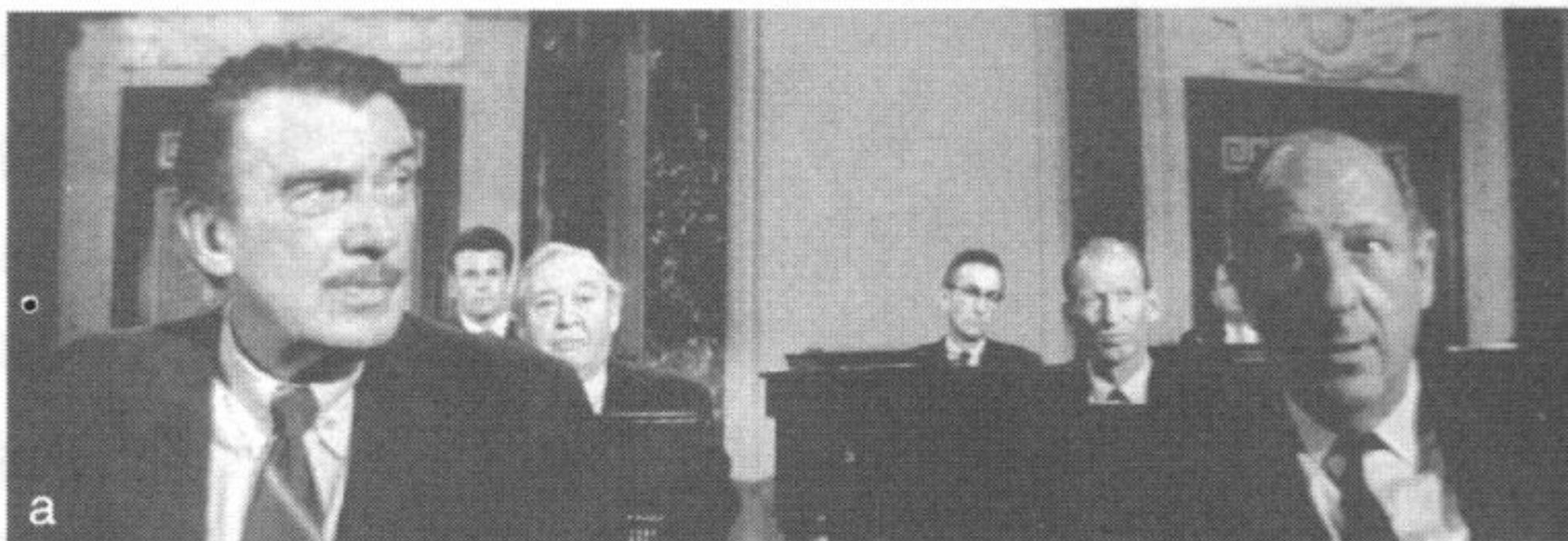
资深的研究者常常会利用资料馆,或者和发行商联系,来获取由于发

6-2a、b&c 华府风云

(Advise and Consent)

导演：奥托·普雷明格 (Otto Preminger)

《华府风云》，其中一个原始镜头……



行年代久远而遭损坏或被删减的电影的权威版本。而那些没有这些便利条件的学生,必须找到一种更简单的方式以观看他们所研究的电影。如今,录像带、DVD、网上电影代替或补充了电影本身。然而,在看这些电影的时候,要带着谨慎及怀疑的态度。特别是录像带,图像和声音质量常常很差,原有的彩色或黑白电影可能被“洗白”(或者黑白电影被着色),屏幕规格或焦点可能被缩减或改变(图 6-2a、b&c),极大地歪曲了图片传达的意义,或者某些画面和片段可能已被剪辑掉。许多电影,从《十诫》到《世界大战》(*War of the Worlds*, 2005),都要依靠电影宽银幕来传情达意,就算是电视显示时保持宽银幕的画幅比,显示的图像也和原效果大相径庭。因此,在家看电影和在电影院看电影,给观众的感受是很不一样的。如果观众看完格里菲斯 1916 年执导的《党同伐异》(又译为《忍无可忍》, *Intolerance*, 图 6-3)和库布里克 1968 年执导的《2001 太空漫游》的电影院版,再去看录像版,感受会截然不同。

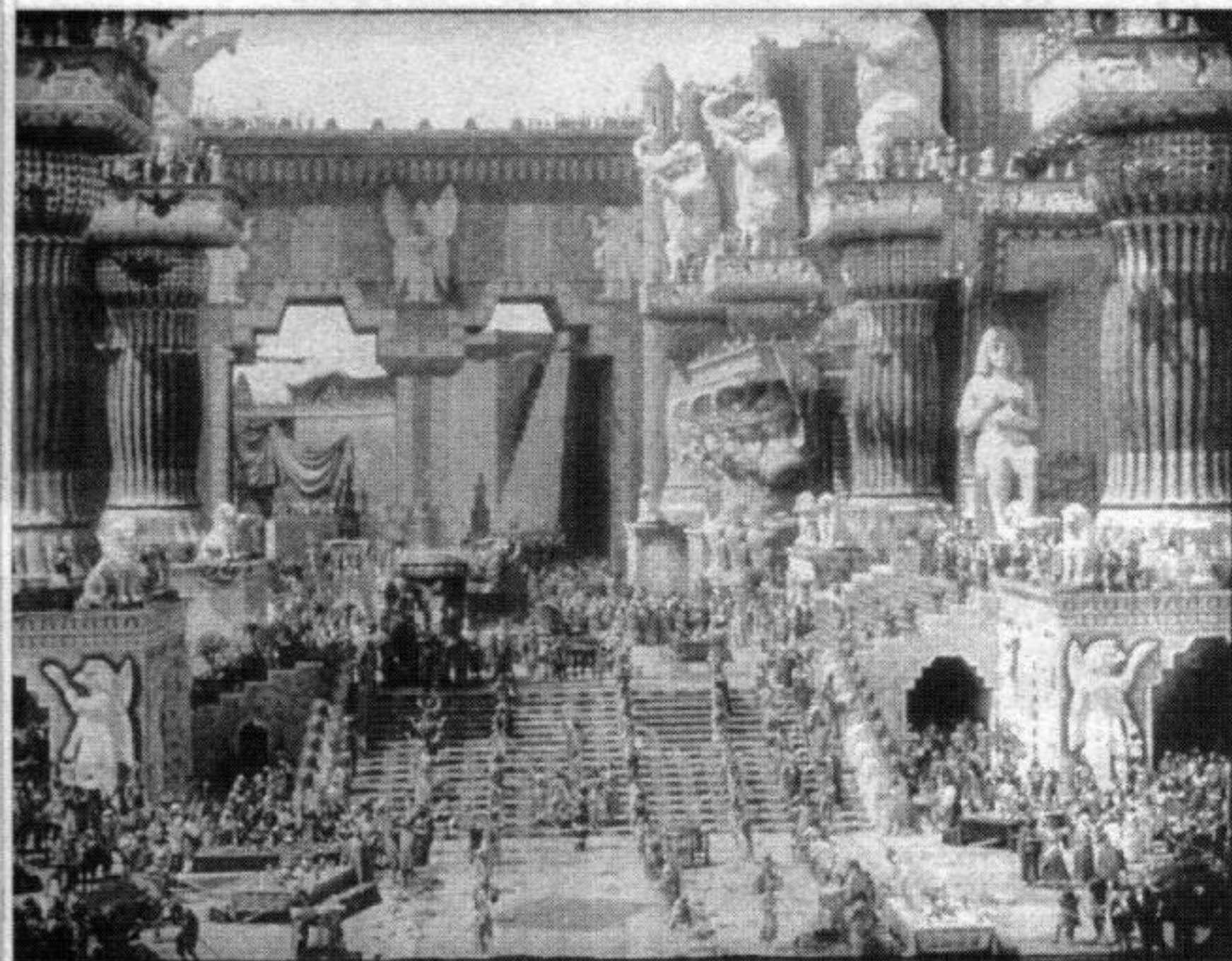
然而,录像、DVD 和有线电视如今已成为看电影最常用的媒体,因此不应否认它们对电影研究的价值。随着越来越多的电影以电视放映为目标,越来越多的导演在电影和电视之间游走,两者在美学及商业性上的区分也越来越不明显。事实上,现在我们在电影院看到的一些电影似乎是为电视屏幕打造的。更重要的是,电影录像带流通广泛,很多国外的和被遗忘的电影又在录像带、影碟或电视上复活,使这些媒体成为电影研究不可或缺的辅助工具。首次观看一部影片时,作者应该想尽一切办法在电影院银幕上



……在录像版本中变成了两个镜头……



……因而丧失了演员同时互动的场景。



6-3 党同伐异 (Intolerance, 1916)

导演: 格里菲斯 (D.W.Griffith)

大场面、大制作的《党同伐异》,只有在影院的大银幕上,才能呈现宏伟的巴比伦布景。

这些内容常常可以提供电影制作过程中有价值的信息,如影片制作者作出的创造性决定以及技术处理方法。电影的 DVD 版本常常会发行加长版(有时称为“导演剪辑版”)或“未分级版”,这个版本和最初在电影院上映的版本不同。主流好莱坞影片(由环球、华纳兄弟等发行的影片)、一些 B 级类型片[由诸如锚湾娱乐(Anchor Bay Entertainment)之类的公司发行的影片]以及一些国外的“文艺”片[如由标准公司(The Criterion Collection)发行的影片]都有“特别版”DVD。

剧本

已经出版的剧本是电影研究的一种第一手资料。越来越多的剧本可以从老出版商那里或者网上获得,但是他们提供的这类信息往往各不相同。研究某部剧本已出版的电影时,作者可能发现所刊内容只有对白。有时作者也可能找到有关机位和拍摄细节的材料。有时一份出版的剧本上甚至有电影采访和影评。记住,已经发行的电影剧本也许与它的“分镜头剧本”和电影本身大不相同;千万不要只以所发行的电影剧本作为分析的基础。

看,但再利用录像带或光盘进一步分析电影亦有诸多好处。学生可以借此详细研究某个单一的片段甚至单一的画面;同一导演或同一时代的其他电影可以拿来作比较。越来越多不常见的影片在音像店比在电影发行商那里更容易获得。

此外,很多 DVD 版本的影片包括了“其他特色”,如被删掉的场景、幕后花絮、电影制作者的评论、对演员和拍摄组的采访、电影海报和电影剧照、某一演员或导演的全部影片目录,甚至还有评论文章。

第二手资料:书籍、索引、期刊和网络

关于电影的书比比皆是,研究第二手资料应该从查询图书馆里与你的主题相关的资源开始。可以用“电影”(Movies, Film, Cinema 或 Motion Picture)为关键字进行检索,也可以用与你的主题更为贴近的标题来查询。例如,你要研究 20 世纪 30 年代的恐怖电影,可以先查询与“电影”有关的资料,然后再在搜索结果中输入“恐怖电影”或者“超自然”。你还可以查询与你的主题相关的某国电影(比如:墨西哥电影)。搜索单个条目时,要记下图书索引卡上的相关信息——作者、全名、出版商、出版地点、日期以及页码——即便你用不上所有这些信息,这仍然不失为一种快捷实用的方法。

除了图书馆馆藏外,在研究某个主题时,学生还可使用日渐增多的电子资料库。一些相当普及的系统,如 *Academic Index*, *Nexis/Lexis* 或者 *Comindex*, 都收录了电影研究资料。一些更为传统的研究资源,如 *MLA Internationally Bibliography* 或者 *Magill Survey Cinema*, 也可以在电子资料库中找到。随时与图书管理员联系,查明图书馆数据库中有哪些与你的研究相关的材料。利用电脑访问这些数据库,是从事研究极为有效的方法。

一旦你收集到了合适的书籍,接下来的任务便是从大量的信息中去粗取精。快速的着手方法之一是浏览序言或护封,看书中谈及的材料对自己是否有用。除此之外,还可以快速浏览目录,看章节标题和你的思考方向是否吻合。如果你的论题涉及一部或多部电影,可以查看一下书籍的索引,看你所要讨论的电影的引用频率以及谈论力度如何。一些关于恐怖电影的书也许只是不相关的“画册”;另一些可能只是详尽的历史故事,只有在你很好地理解主题后才能发挥作用。把提供信息太少或太多的书籍与那些适切地讨论你的主题和电影的书籍区分开,然后选择一到两本最易驾驭的书作为入门。如果你觉得这些书有用,读后很满意,你可以根据它们的参考书目,阅读其他的资料。

除了能在图书馆找到有关电影的专业书籍外,还有一些指南、百科全书和电影辞典,它们可以帮助你快速找到关于某部电影、某个导演或是某次电影运动的日期或史料。尽管这些材料几乎没有针对某部电影的分析

讨论,但是它们可以提供可靠的历史信息和介绍性的评论。在可获取的资料中,以下是一些范例:

The American Film Institute Catalogue of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films, 1911~1970. 5 vols. Berkeley, CA: U of California P, 1989~1997.

Ascher, Steven, et al. *The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide for the Digital Age.* New York: Plume, 1999.

Baskin, Ellen. *Enser's Filmed Books and Plays: A List of Books and Plays from Which Films Have Been Made, 1928~2001.* Aldershot, England: Ashgate Publishing, 2003.

Bawden, Liz-Anne, ed. *The Oxford Companion to Film.* New York: Oxford UP, 1976.

Blandford, Steve, et al., eds. *The Film Studies Dictionary.* New York: Oxford UP, 2001.

Cowie, Peter, ed. *Variety International Film Guide.* Los Angeles: Silman James Press, 1964~. Annual.

Dyja, Eddie, ed. *BFI Film and Television Handbook.* London: BFI, 2001~. Annual.

Elsesser, Thomas, ed. *The BFI Companion to German Cinema.* London: BFI, 2000.

Film Daily Year Book of Motion Pictures. New York: Film Daily Publishers, 1918~. Annual.

Halliwel, Leslie, and John Walker, eds. *Halliwel's Who's Who in the Movies.* 15th ed. New York: HarperCollins, 2003.

Hill, John, and Pamela Church Gibson. *The Oxford Guide to Film Studies.* New York: Oxford UP, 1998.

Kaplan, Mike, ed. *Variety International Showbusiness Reference.* New York: Garland, 1981.

Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia.* 4th ed. New York: Harper

Collins, 2001.

Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. 2nd ed. New York: Penguin, 1997.

Kozarski, Richard, ed. *Hollywood Directors, 1914~1940*. New York: Oxford UP, 1976.

Kozarski, Richard, ed. *Hollywood Directors, 1941~1976*. New York: Oxford UP, 1977.

Magill's Survey of Cinema. Englewood Cliffs, NJ: Magill, 1983~. Annual.

Maltin, Leonard. *Leonard Maltin's Movie Encyclopedia*. New York: Plume Books, 1994.

Maltin, Leonard, ed. *Movie and Video Guide*. New York: Plume/Penguin Books, 1969~. Annual.

The International Motion Picture Almanac. New York: Quigley, 1928~. Annual.

The New York Times Film Reviews, 1913~1970. 7vols. New York: Arno, 1971.

The New York Times Film Reviews, 1975~2001. 13vols. New York: Routledge, 1988~2001.

Nowell-Smith, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford UP, 1996.

Rajadhyaksha, Anish, and Paul Willemen, eds. *Encyclopedia of Indian Cinema*. 2nd rev. ed. London: BFI, 1999.

Roud, Richard, ed. *Cinema: A Critical Dictionary*. New York: Viking, 1980.

Sadoul, Georges. *Dictionary of Film Makers*. Trans. and ed. Peter Morris. Berkeley: U of California P, 1972.

Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions, 1929~1968*. New York: Dutton, 1968.

Speed, F. Maurice, and James Cameron-Wilson. *Film Review*. London: W.H.Allen, 1966~. Annual.

Steinberg, Cobbett. *Real Facts: The Movie Book of Records*. Updated. New York: Vintage, 1982.

Taylor, Richard, et al., eds. *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*. London: BFI, 2000.

Thomas, Nicholas, ed. *The International Dictionary of Films and Film-makers*. 2nd ed. 5 vols. Chicago: St. James Press, 1990~1994.

Thomason, David. *The New Biographical Dictionary of Film: Expanded and Updated*. New York: Knopf, 2004.

Willis, John, ed. *Screen World Film Annual*. London: Applause, 1949~.

除了学术书籍之外,电影研究最重要、最新的资料是期刊和杂志。作者要逐渐熟悉各类文章的差异,学会判断哪些对主题最有帮助。这些刊物中的论文和评论,涵盖了各类信息:对演员、编剧和导演的采访,电影制作的背景,对复杂的有争议问题的探讨(比如:电影的政治立场或者形式特征)。研究某一具体的电影或主题时,第一步是浏览一个好的索引,它列出了和你主题相关的大部分论文和评论,并能简要说明这些文章的来源期刊。但要记住你所搜索的题目和信息也许出现在一般性的标题,如“电影”(Motion Pictures 或 Movies)当中。除了常见的 *Guide to Periodical Literature* 和 *MLA International Bibliography* 的电影部分外,以下列出了一些电影研究的标准索引:

Aceto, Vincent J., Jane Graves, and Fred Silva. *Film Literature Index*. Albany, NY: Filmindex, Inc., 1973~. Quarterly.

Batty, Linda. *Retrospective Index to Film Periodicals, 1930~1971*. New York: R. R. Bowker, 1975.

Bowles, Stephen E., ed. *Index to Critical Film Reviews in British and American Periodicals, 1930~1972*. New York: Burt Franklin, 1973.

Bowles, Stephen E., ed. *Index to Critical Reviews of Books About Film, 1930~1972*. New York: Burt Franklin, 1975.

Bowles, Stephen E., ed. *The Film Anthologies Index*. Metuchen, NJ:

Scarecrow Press, 1994.

Bukalski, Peter J. *Film Research: A Critical Bibliography with Annotation and Essay*. Boston: G.K. Hall, 1972.

The Film Index: A Bibliography. 3 vols. New York: The Museum of Modern Art Film Library, 1941~1985.

Gerlach, John C., and Gerlach, Lana. *The Critical Index: 1948~1973*. New York: Teacher's College P, 1974.

International Index to Film Periodicals (FIAF Index). New York: R. R. Bowker, 1972~ . Annual.

Kowalski, Rosemary Ribich. *Woman and Film: A Bibliography*. Metuchen, NJ: Scarecrow P, 1976.

MacCann, Richard Dyer, and Edward S. Perry. *The New Film Index: A Bibliography of Magazine Articles in English, 1930~1970*. New York: Dutton, 1974.

Media Review Digest. Ann Arbor, MI: Pierian Press, 1970~ . Annual.

Monaco, James, and Susan Schenker, eds. *Books About Film: A Bibliographical Checklist*. 3rd ed. New York: Zoetrope, 1976.

Rehrauer, George. *The Macmillan Film Bibliography*. 2 vols. London and New York: Macmillan, 1982.

Schuster, Mel. *Motion Picture Directors: A Bibliography of Magazine and Periodical Articles, 1900~1972*. Metuchen, NJ: Scarecrow P, 1973.

查询这些索引时,最好是从最近的年份开始往前追溯;文章年代越近,提供的信息也越新。注意某些词条在近年来的变化通常是个好的开始。然而,一部刚上映的电影可能在最新的索引中都无法找到,在这种情况下,你必须检查最新的期刊目录,以及报纸上近几个月的评论文章。[一些期刊,如《电影》(*Cinema Journal*)和《电影季刊》(*Film Quarterly*),列出了最近出版的与电影相关的文章和书籍。]注意:索引上的期刊名称必定是最精简的缩写;结束索引查询之前,一定要先查明那些缩写所代表的期刊名字。

电影期刊在质量和关注焦点上各有不同,以下列出了电影研究者经常

会接触到的各类期刊及内容差异。有些是高难度的理论性文章,有些主要是采访和短评,还有一些[如《综艺》(*Variety*)]则定期刊登电影商业及电影工业信息。虽然下面列出的标有星号的刊物对学生格外有用,你仍要查阅所有与你的论题相关的文章。使用这些刊物的同时,你会渐渐熟知它们的优势和局限。除了这些专业化的期刊外,大部分杂志和报纸,如《新闻周刊》(*Newsweek*)和《纽约时报》(*The New York Times*),都会定期刊登电影评论和短小的、大众化的文章。现在,人们也更乐意把期刊送上网络,要么是期刊发行商直接开通网上订阅服务,或是通过“缪斯项目”(Project Muse)这类中介上网。在你的图书馆查询一下哪些期刊是可以通过网络获取的。除此之外,很多期刊有自己的网页,常设有过刊目录,甚至还有样板文章。

American Cinematographer (<http://www.theasc.com/magazine/>): 短文、商业资讯(月刊)。

American Film. (1975~1992): 影评及短文。

Bright Lights Film Journal (<http://www.brightlightsfilm.com>): 评论文章、短评、电影节及书评(仅有网络版)。

* *Cahiers du Cinéma* (<http://www.cahiersducinema.com>): 理论文章、最近影评、临时采访(法语月刊)。

* *Camera Obscura* (http://muse.jhu.edu/journals/camera_obscura/): 关于电影、电视、大众文化的理论性与女性主义文章(每年3刊)。

* *Cineaste* (<http://www.cineaste.com/>): 批判性文章(通常指向意识形态上的议题)、采访、最新影评(季刊)。

* *Cinefex* (<http://www.cinefex.com/magazine.html>): 主要关注电影特效技术(季刊)。

* *Cinema Journal* (<http://muse.jhu.edu/journals/cj/>): 批判性文章(季刊)。

* *Cinema Scope* (<http://www.cinema-scope.com/>): 关于国际电影的评论文章(每年5期)。

* *Film Comment* (<http://www.filmlinc.com/fcm/fcm.htm>): 对最新影片、电影节和DVD的评论文章和影评(双月刊)。

* *Film Quarterly* (<http://www.filmquarterly.org>): 评论性文章、少量采访、

最新电影评论(季刊)。

Film Reader: 评论性文章(1975~1985)。

Filmfacts: 最新电影短评(1958~1977)。

Films and Filming: 短文、最新电影影评(1954~1990)。

* *Framework* (<http://www.frameworkonline.com/index2.htm>): 理论性和批评性文章(半年刊)。

* *Frauen und Film*: 理论和评论性文章, 强调女性主义(德语季刊)。

* *Images: Journal of film and popular culture* (<http://www.imagesjournal.com>): 电影和大众文化期刊, 影评、短文和采访(仅有网络版)。

* *Iris*: 评论性和理论性文章(不定期的英法双语期刊)。

* *Journal of Film and Video* (<http://www.press.uillinois.edu/journals/jfv.html>): 关于电影、电视和录像的评论性论文(季刊)。

Journal of Popular Film and Television (<http://www.heldref.org/jpft.php>): 从文化研究角度分析电影和电视的评论性论文。

* *Jump Cut* (<http://www.ejumpcut.org/>): 评论性论文(通常与政治和意识形态问题相关)、最新电影评论、一些采访(仅有网络版)。

* *Kinoeye: New Perspectives on European Film* (<http://www.kinoeye.org>): 关于欧洲电影, 尤其是主流中的边缘电影的评论性论文和影评(仅有网络版)。

* *Literature/Film Quarterly* (<http://www.salisbury.edu/lfq/>): 以电影和文学的重合性为主题的评论性论文(季刊)。

* *Midnight Eye* (<http://www.midnighteye.com/>): 聚焦于当代日本电影的论文、影评、书评和采访。

* *Millennium Film Journal* (<http://mfj-online.org/>): 聚焦于独立的、开创性的、前卫的电影和录像的理论性、评论性论文(不定期出版)。

* *Persistence of Vision*: 评论性和理论性的论文(1984~1997)。

* *Positif*: 评论性和理论性的论文(法语月刊)。

* *Quarterly Review of film and Video* (<http://www.tandf.co.uk/journals/titles/10509208.asp>): 关于电影和媒体的评论性文章(季刊)。

Rue Morgue: Horror in Culture and Entertainment (<http://www.rue-morgue.com/>): 聚焦于恐怖电影题材的文章、论文、采访和评论(月刊)。

* *Scope* (<http://www.nottingham.ac.uk/film/journal>): 诺丁汉大学电影研究中心期刊, 包括评论性论文、影评、学术性书籍评论和会议报道(仅有网络版)。

* *Screen* (<http://www.screen.arts.gla.ac.uk/>): 评论性和理论性的论文(季刊)。

* *Senses of Cinema* (<http://www.senseofcinema.com/>): 评论性文章、最新影评、电影节评论和采访(仅有网络版)。

* *Sight and Sound* (<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/>): 评论性论文和最新电影影评(月刊)。

* *Variety* (<http://www.variety.com/>): 最新电影工业及商务信息的短文(网络版和印刷版)。

* *Velvet Light Trap* (<http://www.utexas.edu/utpress/journals/jvlt.html>): 评论性论文(季刊)。

* *Wide Angle* (http://muse.jhu.edu/journals/wide_angle/): 评论性和理论性论文(季刊)。

6.3 利用网络进行电影研究

互联网上的研究材料虽然质量参差不齐,但是数量日益增多。万维网为使用互联网的学生提供了讨论小组、各类图书馆和媒介目录,以及无数可供查询的具体网站(如“香港电影”网页、“因特网电影数据库”网页,或者期刊“电影评论”网页)。诸如雅虎之类的服务器提供在线的录像剪辑,更有无数网站提供可供下载或打印的电影剧照。因特网上的资源或者信息能快速复制,使查找变得格外方便。现在,一些电影专为网络制作、只在网上发行。一些通过其他方法很难找到的录像带和电影 DVD,都可以通过网站租借,如 Facets Video (<http://facets.org>)。

尽管网络正快速成长为普遍的电影研究通道,作者对互联网上的信息仍要保持谨慎的态度。最快捷、最简单也最受欢迎的方式是选择某个搜索引擎,比如 Google、Yahoo 或 Excite,然后输入你所研究的电影名称或论题,比如《两极天使》(*The Dream Life of Angels*)或者“非洲电影”。搜索速度很快,很多良莠不齐的网址和资料会立即跳出来供你选择。因特网中主要有三种研究资料:

- 一些网站和数据库提供电影及相关人物的基本信息,如演员和导演。
- 一些网站提供专业学术期刊上的全文影评或者评论性文章。这些材料已由专家批阅审定,有利于我们理解相关主题。
- 很多网站、列表服务器和讨论小组都不具有权威性和保密性。因为人人都可以设计网站或进入这些网站,网站上的信息可能仅为个人意见或者偏见。
- 如今,每部发行的电影基本都有自己的网页。同样地,几乎每个工作室和发行商都有自己的网站。从制作背景到街谈巷议,这些网页几乎无所不有,一些网站常常还设有影评和采访链接。

大部分图书馆有数据库,有条理地编入了电影名称和相关材料,可以通过个人电脑进行访问。有些对外开放,有些则只限于所属中心的订阅者或者学生。除此之外,一些网站涵盖从明星故事、最新影评到参考书目和理论性论文的一系列信息,十分有用。以下是这类网站的代表(记住,这些 URL 地址有时会改变或过时,或者需要调整)。

一般网址

电影大全 (<http://www.allmovie.com>):

提供电影和录像的影评以及演职人员信息,可以通过演员、导演和类型交叉检索。

电影院网址 (<http://www.cinema-sites.com>):

成百上千个电影院的网址链接。

网上电影数据库 (<http://www.imdb.com>):

提供有关电影行业、演职人员表、情节梗概和影评的详细信息。

专业性和学术性网站

美国电影中心 (<http://www.afi.com>):

提供最新商业新闻、影坛新闻、电影节要闻,介绍教育界研讨会和学位信息。

纽约档案馆馆藏电影剧本 (<http://archives.nysed.gov/holding/mpd/default.html>):

提供可全文检索的、免费用作学术研究的电影剧本。

银幕网 (<http://www.tcf.ua.edu/screensite/contents.htm>):

提供有关电影、电影会议和档案数据,以及其他实用的学术电影网站的链接。

电影和媒体研究协会 (<http://www.cmstudies.org/>):

致力于电影、电视和新媒体研究的学术机构。

耶鲁大学图书馆电影研究指南 (<http://www.library.yale.edu/humanities/film/>):

关于在电影研究中如何使用图书馆和网络搜索的入门指导。

学生在使用因特网进行研究的时候,要注意把真实有用的材料和聊天性质的内容以及轻浮的评论区分离开。下面是几条要遵守的原则:

- 查找你们图书馆的数据库。这是浏览和你的主题相关的书籍的快捷方法。记住,这些数据库里有些书名可能只有在输入某一特定年代后才能出现,因此,应再根据图书馆分类补充检索一次。
- 确定某网站是否提供可靠信息,或是否提供已仔细评估过的论文及研究,由此来判断网站资源的质量。文章来自专业性出版物或著名的研究中心吗?有没有其他参考书目或其他研究结果支持本文的观点?作者的信誉如何?
- 尽可能精确地检索关键词。比如,除了电影名称外,你还可以搜索“《双重赔偿》里的灯光处理”或者“政治和伊朗电影”。通过“高级搜

索”查找你想要的主题。

- 留意该网站提供的链接。留心你所研读的网页是否有网站链接,这可以帮你了解该导演的其他电影,或者更多相关主题的信息,比如,关于该片的风格以及生产国的资料。
- 把网址添加到收藏夹,复制你想用的材料,记录你看到该材料的日期以及其他重要信息。

6.4 为第二手资料记笔记

为第二手资料记笔记要有判断力。如果你开始阅读资料时,已经有了清晰的想法,确定了主题,那么你就需判断哪些资料会支持、反驳或者延伸你的想法。如果仍试图理清你的论点,那么在阅读时,应怀抱开放且洞察敏锐的态度,既能批判你不赞同的观点,亦能接受其他意见。通常,一篇好的论文或评论里的一句话、一个段落,可帮你理清思路,为你指明方向。在阅读其他观点或资源时,都要善于接受建议,愿意依循某些看法。

可能的话,先快速浏览或阅读一篇论文或某个章节,了解大概。然后,如果所读内容有价值做笔记,就再读一遍。尤其是阅读复杂的论文(或书籍)时,可以通过以下方式概述所读:

- 用简洁的语言概括中心论点。
- 找出一两个你认为最重要的段落或句子。
- 针对这篇文章提一个或多个问题(比如,就你不明白的点或者你不赞同的点提问)。

然后,就可以做精确的读书笔记了(即便是在电脑时代,仍然有很多作者使用4×6英寸的卡片记笔记,单面书写)。记笔记有助于你找出并整理与某特定论题或观点相关的材料(比如,可在电脑上创建各式的文件夹,或者在卡片顶端标上主题,以便你依据自己的逻辑来整理卡片)。一旦你对某篇论文或某个章节有所感触,可以根据以下指导原则来记笔记:

1. 概括资料中某一段落的观点,也可直接引用整句话或整个段落,并加上引号。不管是概述还是引用,一定要注明必要的资料信息,包括页码。

2. 在直接引用句子或段落时,要仔细甄别。不要简单地整段抄下那些看似重要、但你尚未完全理解的长段。如果你就于你论点有帮助的论文仔细思考,会有助于你较早提炼出你的观点。没有人把第二手资料的所有笔记都运用到最后的定稿中。然而,如果你对所选材料加以判断或思考,就不至于面对一大堆不但无助于明晰思路、反而分散思路的材料了。

3. 不要改掉原文中的只字片语,然后全盘摘抄,使之看似为概述。如果你的文章中出现这样的段落,就很像剽窃了。

4. 有时,省略引文中与你的论点无关的单词或者短语是有益的。当你这样做时,请用省略号标明省略之处。

5. 不管是概述还是直接引用,你可能想写下你对该材料的评价。如“格尔佩林是唯一一位意识到这部电影的文艺性的评论家”。一定要清楚地利用括号或者双引号,把你的评价与所引用或所概述的章节区分开来。

6.5 着手写论文

完成初步研究后,你便可以把研究结果纳入初稿,并逐步完善文章。一情况下,一篇研究论文为2000~6000字不等(8~24页,双倍行距),作者应根据文章长短,限量限范围地展开研究。以下是一些指导:

1. 重读笔记,并将其归类,如“历史背景”类或“主题”类。当你进一步理清你的思路时,你所搜集的材料并非全部有用。优秀的作者要学会分辨材料有用与否。引用太多不会给文章增色,不必要的信息只会掩盖你的论点。如果你已列出提纲,则可以依据收集的资料对其加以修改。提纲修改也许只是小修小补,如增加过渡段或者丰富某部分内容。抑或你要依据最新发现,改变或者重组最关键的预设前提。假如你原来的方法是以导演主创论为基础,而在某些电影中,导演的主导权非常有限,那么这一假设基础则不合适,在这种情况下,你就要重新思考自己的观点了。在构思初稿时,文章

应已有较为清晰而准确的立论了。

2. 按照定稿的要求把引用部分写下并打印出来。短小的引用(小于四行)用引号引起来,然后编入文中。长篇引用无须使用引号,而是采用缩进格式、三倍行距将其与你的正文区分开来。引言一定要如实复制。

3. 给引言加上详细的书目信息。这些信息会出现在“参考文献”部分,但提前写出来,有利于你在定稿时尽快找到这些信息。

4. 确认所有的标题、日期和技术性信息。在括号中标出该电影的发行日期。如果你既想要英语标题,又想保留电影的母语标题,那么两个标题都要仔细核实。文中用到某一作者的名字时,要像文章、书或者影评一样,写明全名。接下来再提到该作者时,就可以只使用姓氏了(在大多数情况下,无须加上“教授”或“先生”之类的头衔)。

5. 初稿还应具体描述你所提及的镜头或者片段。如果你的论点需要举其他电影为例,考虑加上那些电影的片名。

6. 修改论文时,以说明性的文字引入你引用的资料或引文,使之得到更好的利用。把所有的研究结果都放在同一部分,或者在每句引用前加上“甲说”或者“乙说”(或者不作任何引导,虽然这样做不是很好),表明你还未明确如何最好地运用你的研究结果。为了让读者知道你为何援引这段材料,比较好的一种说法为:“在这篇颇具洞察力的影评中,作者认为……”,“下面这段评论总结了对这部电影典型但肤浅的看法……”。有时,你可以把短小的评论或者短语融入你的行文中,加上注解即可:

正如一位作者所说,电影结尾“是对观众的攻击,令人费解”。
(King, 121)

如果你要对比两种解读,那么在使用和导入该引文,或者用自己的话解释引文的意思时,要表述清楚。你可以这样导入引文:“下面是对伍(Woo)所使用的闪回手法的两种相反见解。”最后,你的读者会觉得该论文不但精确、条理明晰,而且是建立在对电影、电影背景和其他学者观点的合理评价基础上的定稿。

7. 为了使你的定稿易于阅读,那么在电脑上修改就再好不过了。

8. 把定稿打印出来后,检查所有引用书目的标题、出版日期以及页码。确定你已将所有资料标明出处,若设有“参考文献”栏,列出所有你参考过的资料。

9. 尽管你已经把定稿存入了电脑,在提交文章前仍然要多复印一份,以防原稿被你或你的导师遗失。

6.6 范文

下面是同一篇文章的两个版本:一篇主要依赖于作者对电影本身睿智而细心的思考,另一篇则是通过一定量的研究得出的结论。两个版本都很好,但第二篇用词考究,且带有权威性,胜于第一篇。读的时候请注意,研究在支持原论点的同时,是如何达到其他作用的:研究不仅帮助作者发展了原观点,甚至还改变了原观点。

佩恩《邦妮和克莱德》里的暴力影像

阿瑟·佩恩(Arthur Penn)执导的《邦妮和克莱德》(*Bonnie and Clyde*, 1967)基本上是一部大肆美化20世纪30年代两个年轻罪犯邦妮·帕克(Bonnie Parker)和克莱德·巴洛(Clyde Barrow)的亡命生涯的警匪片。从主题上说,电影最显著的特点在于这些三流的“小阿飞”如何在一个摇摇欲坠的社会中成为被神化的英雄人物。从风格上看,这部电影也有过人之处:通过一系列令人触目惊心的镜头,尤其在结尾处两人的离奇被杀使该片达到高潮,电影似乎在将观众的注意力引向电影本身的影像制造。《邦妮和克莱德》把这样的主题和风格融入扣人心弦、充满悬念的故事情节中,是一部讲述两人奇特关系的不同寻常、充满神秘感的电影。这两人急于冲出他们社会中的日常困苦,为达到目的,又不得不使用暴力。

这部警匪片的独特之处在于,里面的英雄(或反派)亦是受害者,小丑一样的流浪者,只是为了得到某种认同而卷入了犯罪生涯(图6-4a)。

这些社会公敌实际上从未真正威胁过任何人,也没有詹姆斯·凯哥尼(James Cagney)之流的匪徒一样的职业自信。通过严格取景和一些空镜头的运用,影片中他们生存的地方似乎是一片废弃之地,他们遇到的人大都神情忧郁而贫穷。邦妮加入克莱德的首次抢劫仅因她太无聊、太寂寞,想寻求刺激;在后面一幕中,看到受害者为了自卫而想要杀死自己,克莱德似乎很震惊、很迷惑。

更重要的是,随着电影情节的发展,两位匪徒的动机,似乎更多来自想让他们名字和照片出现在报纸上,而不是为了牟取大笔财富(他们很少谈到钱的问题)。当克莱德的兄弟巴克来访时,他们摆出戏剧化的匪徒造型拍照,对他们来说,这种夸张形象——大都出现在报纸上或者公众的想象中——才得以让他们在这个失望透顶的社会中找到某种认同。克莱德在说服邦妮加入他时,总结了他们走入这暴力的犯罪生涯的原因:“我们将家喻户晓。”

从这种意义上来说,这两个罪犯不仅是社会的受害者(陈词滥调了),更是他们自己追求轰动效应的受害者,以及媒体迎合受众低级趣味的受害者。(这种事情在现在比在20世纪30年代更有可能发生。)在某种意义上,他们对光鲜亮丽形象的追求决定了他们的命运。正是他们对德州巡警队员的羞辱以及报纸上的照片,才给了别人一定要逮捕他们的动机。最后,简单地说,他们陷入了追求伟大自我形象的欲望中,电影结束时,克莱德对自己的选择一点都不后悔,只是觉得应该换个策略抢银行,让人觉得可悲又可笑。

为此,煽情的高潮和结局与全片主题十分吻合。两位“英雄”被杀



6-4a 邦妮和克莱德

(*Bonnie and Clyde*, 1967)

导演:阿瑟·佩恩(Arthur Penn)

极端的行为让他们更像匪徒还是政治家?

之前的一幕为：两人一起阅读邦妮对他们的冒险的诗意描述，然后，他俩开始第一次做爱。这是对整个电影逻辑的总结。克莱德阅读这首诗的时候，他说：“你把我们的故事讲出去了……你让我们成名了！”他们找到了他们一直寻求的社会身份和公众形象，现在，他们可以成全他们的爱了。死的时候，慢动作和多角镜头的使用，可被视为他们新身份的一种延续。他们被困在官能主义和公众形象的逻辑中，就连最后也是死在煽情的电影画面中。（Katherine Smith）

佩恩《邦妮和克莱德》里的暴力镜头

尽管《邦妮和克莱德》魅力不减当年，当代观众还是无法完全领会这部十分成功的电影当时的影响力。大卫·库克(David Cook)在他的《叙事电影史》(*A History of Narrative Film*)中总结了这部暴力电影招徕众议的景象：

1967年，阿瑟·佩恩执导的《邦妮和克莱德》一上映，就在新一代美国观众中掀起了评论大潮。8月开演时，该片遭到了评论家的普遍攻击，但是到11月时，它却成了当年最卖座的影片。随后，该片获得了10项奥斯卡金像奖提名，赢得两项大奖……并获得纽约电影评论奖的最佳编剧奖……很多一开始抨击它的影评人后来称之为1967年“年度最佳影片”。《邦妮和克莱德》还是唯一一部让《时代周刊》收回其批评性评论的电影。这一点也许是它最成功的地方……确实，《邦妮和克莱德》大获成功，引得很多资深影评人收回先前的言辞。看第一遍时，他们还以为它是一部传统的血腥警匪片。(626)

当然，不可否认，这部电影基本上源自20世纪30年代的血腥故事。根据1934年FBI的报告，邦妮和克莱德引发了“迄今为止全国最精彩、最壮观的大追捕”。(1)通过电影片头的纪录片表现风格以及一些旧照片的展示，佩恩执导的电影似乎在给30年代画像。但是，我认为，电影一开始引起的令人困惑的反应另有深意：佩恩利用从法国“新浪潮”^①电影学来的“自我意识”风格，对美国现代暴力影像作出了深刻

^① 在电影史上，人们经常会谈论到诸如戈达尔、特吕弗、夏布罗尔这类导演对佩恩和其他美国导演的影响。大体上说，这类新兴的、冲突性的风格于20世纪60年代中期首次出现于美国。

的评价,并对美国——特别是在20世纪60年代——如何把这些暴力影像作为救命草作出了令人不安的评论。

有很多迹象表明,这不仅仅是一部警匪片,讲述的也不仅仅是30年代。里面的英雄(或反派)亦是受害者,小丑一样的流浪者,只是为了得到某种认同而卷入了罪犯生涯。这些社会公敌实际上从未真正威胁过任何人,也没有詹姆斯·卡格尼之流的匪徒一样的职业自信。通过严格取景和一些空镜头的运用,影片中他们生活的地方似乎是一片废弃之地,他们遇到的人大都神情忧郁而贫穷。邦妮加入克莱德的首次抢劫,仅因她太无聊、太寂寞,想寻求刺激;在后面的一幕中,看到受害者为了自卫而想要杀死自己,克莱德似乎很震惊、很迷惑。

更重要的是,随着电影情节的发展,两位匪徒的动机,似乎更多来自想让他们名字和照片出现在报纸上,而不是为了牟取大笔财富(他们很少谈到钱的问题)。当克莱德的兄弟巴克来访时,他们摆出戏剧化的匪徒造型拍照,对他们来说,这种夸张形象——大都出现在报纸上或者公众的想象中——才得以让他们在这个失望透顶的社会中找到某种认同。克莱德在说服邦妮加入他时,总结了他们走入这暴力的犯罪生涯的原因:“我们将家喻户晓。”这两个罪犯不仅是社会的受害者(陈词滥调了),更是他们自己追求轰动效应的受害者,以及媒体迎合受众低级趣味的受害者。

在我看来,影片中表现的暴力和曝光率的关系使得《邦妮和克莱德》看起来不仅是在描述20世纪30年代,也是在讲述60年代。在60年代晚期,随着越战的暴力镜头出现在每家每户的电视屏幕上,媒体也开始迎合受众的口味,以前所未有之势制造煽情的暴力镜头。^①正如波琳·凯尔(Pauline Kael)敏锐地观察到的那样,尽管“越战很少在银幕上出现……但是你可以在《邦妮和克莱德》中感觉到它”。(225)我认为,观众不仅在影片大量生动的暴力镜头中见到并感觉到战争,更重要的是,影片中的暴力和媒体对越战的煽情报道有相通之处,这样也

^① 大众普遍认为,越战是“电视里的第一场战争”,这也许是对媒体在越战中扮演的不明确却史无前例的作用的最好总结。



6-4b 邦妮和克莱德

《邦妮和克莱德》经常创造现实世界和理想世界之间的分界。这是影片中一个家庭团聚的场景：邦妮和克莱德去拜访邦妮的母亲。这个场景展示了邦妮和克莱德对一种他们将不可能再次拥有的正常生活的怀旧的憧憬。

能使观众感觉到战争。在某种意义上，邦妮和克莱德对光鲜亮丽形象的追求决定了他们的命运。正是他们对德州巡警队员的羞辱以及报纸上的照片，才给了别人一定要逮捕他们的动机。最后，简单地说，他们陷入了追求伟大自我形象的欲望中，电影结束时，克莱德对自己的选择一点都不后悔，只是觉得应该换个策略抢银行，让人觉得可悲又可笑。简言之，邦妮和克莱德不仅是 20 世纪 30 年代的匪徒，通过犯罪来求生；亦不仅是 60 年代的反叛者，寻求社会认同。他们只是既让人光彩夺目又充满暴力的煽情主义的无知参与者。正是利用这种煽情主义，大众传媒也塑造了一个饱受战争摧残的 60 年代混沌的国家形象。

煽动性的高潮和结局，在一部关于暴乱社会中寻求社会认同的电影中，再合适不过了。两位“英雄”被杀之前的一幕为：两人一起阅读邦妮对他们的冒险的诗意描述，然后，他俩开始第一次做爱。这是对整个电影逻辑的总结。克莱德阅读这首诗的时候，他说：“你把我们的故事讲

出去了……你让我们成名了！”他们找到了他们一直寻求的社会身份和公众形象，现在，他们可以成全他们的爱了。死的时候，慢动作和多角镜头的使用，可被看做他们新身份的一种延续。他们被困在官能主义和公众形象的逻辑中，就连最后也是死在煽情的电影画面中。

然而，作为间接反映 60 年代社会的一部电影，《邦妮和克莱德》（图 6-4b）并不如它表面上看起来的，像一种绝望宣言。如果邦妮和克莱德是受困的灵魂，那么佩恩的电影正是通过它的自我意识以及对两位主角的批判，来解放 1967 年的观众。和其他法国“新潮流”导演一样，佩恩想让观众对生活中的暴力影像有更深入思考。在此种意义上，对《邦妮和克莱德》迷惑的、自相矛盾的反应，也许恰恰说明了电影已达到目的。（Katherine Smith）

参考文献

Cook, David. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 1981.

Federal Bureau of Investigation Freedom of Information Act Electronic Reading Room. 3 March 2000 <http://foia.fbi.gov/bonclyd.html>.

Kael, Pauline. *Reeling*. New York: Warner Books, 1972.



1. 针对某部电影主题找三种不同的研究资料：学术期刊、书籍、因特网。为每一种研究资料写一段话，评析它们各自的长处和短处。

2. 选一部研究性质的电影，从中选出两节或三节，然后在每节下面简短地写一段大意总结，其中包括你同意或反对该节所持立场的原因。

“我们不会让这部电影一直一脚踏两船了！”他们找到了出路……于是出
现了这部电影，新片问世。它受到了观众的热烈欢迎，在票房上，它仅次于公
司的另一部巨片《大白鲨》。这部电影的成功，使得公司决定拍摄一部续片，

这部电影就是《大白鲨2》。这部电影在票房上也取得了巨大的成功，它成为
了当年最卖座的电影之一。

这部电影的成功，使得公司决定拍摄一部续片，这部电影就是《大白鲨2》。

这部电影在票房上也取得了巨大的成功，它成为了当年最卖座的电影之一。

这部电影的成功，使得公司决定拍摄一部续片，这部电影就是《大白鲨2》。

参考文献

1. Cook, David. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 1981.
2. <http://www.film.com>
3. <http://www.film.com>

这部电影的成功，使得公司决定拍摄一部续片，这部电影就是《大白鲨2》。

这部电影的成功，使得公司决定拍摄一部续片，这部电影就是《大白鲨2》。

这部电影的成功，使得公司决定拍摄一部续片，这部电影就是《大白鲨2》。

这部电影的成功，使得公司决定拍摄一部续片，这部电影就是《大白鲨2》。

这部电影的成功，使得公司决定拍摄一部续片，这部电影就是《大白鲨2》。

这部电影的成功，使得公司决定拍摄一部续片，这部电影就是《大白鲨2》。

这部电影的成功，使得公司决定拍摄一部续片，这部电影就是《大白鲨2》。

Chapter 7

文稿的形式

MANUSCRIPT FORM



7.1 文稿版本^①

尽管每位老师对学生所交文章的最后格式都有特定的期待和要求,但是关于文章的最后形式还是有一些基本原则的:

1. 将你的文章打印一个清晰的版本。尽管一些老师可能没有要求,但一份清晰的打印稿会看起来更专业,读起来更方便。专业的外表会赋予你一种争取读者的优势,使他们认为你是认真严肃的。一些作者认为文章的打印稿会使他们从一个新的角度来阅读和修改自己的作品。当你有充足的时间且具备文字处理的技能时,在完成最后一稿前,修改一份打印稿非常有用。

2. 使用干净的 8.5×11 英寸的纸张,单面打印,使用清新且易于辨认的字体。

3. 多数老师喜欢学生将自己的名字、日期,也许还有课程代码排成三行,列于首页的右上角。个别的章节标题页通常不需要这么做。

^① 本章中所讲述的写作格式为英文文章格式要求,与中文文章不同。为了保持原文风貌,及帮助需要写英文文章的读者,此处并未将这些要求改为中文文章格式要求,只在一些显著不同的地方标注出来。——编者

4. 首页可以不标页码,但其他页一定要标页码。通常来说,页码出现在每一页顶部居中或是右上角,但页面底部居中也是可以接受的。

5. 在每一页上,保留统一且足够的页边距:每一页左右两侧及顶部、底部都要有 1.15 英寸或 1.5 英寸的页边距。认为较宽的页边距会掩盖一篇文章的短小是不明智的。

6. 除了长的引文需要缩进和单倍行距排版外,其他所有的文字都要双倍行距排版。(MLA 指南说,即使是很长的缩进文章也应该双倍行距排版,但这主要用于投到杂志社发表的文章。)

7. 将标题打在离首页顶端 2 英寸(12 行)处,居中。在标题下面 1 英寸的位置开始正文。

除了介词、冠词及连词,标题里每个词的首字母都应大写。标题里的影片名要加下划线。不要给标题的其他部分加下划线或使用引号,除非这些部分有不同的来源且需要标点符号。因此,一个标准的题目应该是这样的:

Conrad, Coppola, and Apocalypse Now

当你的标题中出现引用时,引用的材料应该这样表示:

Versions of a Heart of Darkness:

“The Horror, the Horror” of Apocalypse Now

标题的长度超出了一行,可以再重起一行。第二行也必须居中放置。

8. 每一段的起始部分应该缩进五个空格。^①

9. 多数老师不希望你文章中附上剧照。如果剧照只是为了装饰你的文章,这不是一个好主意。但是,当文章聚焦于单一的或一系列的镜头时,在文章最后的附录里放置一张或一系列剧照会很有帮助。如果你能获得适宜的剧照,确定它的复制和标注是清晰的:当你在文章中讨论它的时候,确认其在电影中的位置,并确切地提及此剧照:

“在《现代启示录》中,政治的疯狂与无知在丛林深处的花花公子秀中表露无遗。(参见附录)”

^① 中文文章段首为两个全角空格,即四个半角空格。

10. 切记,一定要将文章复制备份,以防你的原稿丢失或找不到。

11. 用订书针在左上角把你的文章装订好。

7.2 最后的修改

即使到了最后时刻,作者一般也不会放弃作最后的校对和修改。当你的文章成为最终的打印稿或印刷稿时,就要尽量少作改动,因为过多的修改笔迹将破坏一份整洁打印手稿的效果。但是,当你校对最后一稿时,如果发现一些小的错误,如拼写错误或印刷上的错误,你可以使用校对符号整洁地修改它。

当你发现一两个词不正确时,你只需划掉它们,然后写上必要的纠正:

Before 1917, Russia film culture ^{was} ~~were~~ mainly European.

要增加一个词或一个短语,可以使用脱字符号:

Before 1917, Russia ^{film} culture mainly was European.

字母或词语的调换以这种方式表示:

Before 1917, Russia flim culture mainly \ was European.

要分开错误地连在一起的两个字,可在其中插入直线;要省去不必要的空格时,给应该相连的两个字间画上弧线即可。

Before 1917 Russian fil m culture was / mainly European.

最后一遍校对也许会发现某一段落应当被分为两段,在应开始新的段落前做上分段记号:

Many do not even consider Russian movies before revolutionary figures like Vertov and Eisenstein. ¶ Before 1917, Russia film culture was mainly European.

7.3 引用

在评写电影的过程中,你可能处理两种引用:

1. 引用影片中的对话或评论时,通常不需要脚注,引用的部分可以直接整合到文章中。

2. 引用文章、书籍或对参与电影制作的人的访谈时,你需要做一些脚注标注引文出处。如果引文较短,你也可以直接将其插入你的文章中:

一个著名的评论家将这部电影描述为“对后现代式空虚感的研究”。

文章的长短和引用无关。但是当引述文章时,就应该适宜地标明,且在整篇文章中分布得当(你的文章绝不可以只由一连串的引文组成)。以下是一些普遍性原则:

1. 无论你引用什么,确保准确性,并在校对的时候,检查引用的原文。在大多数情况下,引文要和原文保持一致,不论是拼写、大写还是标点符号。你在引文中加入的文字,要用括号标示。当你在某个词或句子下面划横线以示强调时^①,应在引文后注明这是你的强调:

许多因素使得 20 世纪 30 年代的美国片厂与众不同,用一位历史学家的话说,“(30 年代) 美国的制片厂体系以很重要的方式取决于其目标观众的阶级”。(Venuti 22,我的强调)

如果你想在一组引文里省去不必要的词,用……标明,称为“省略号”^②:

用一个历史学家的话说,“美国的制片厂体系……取决于其目标观众的阶级”。

^① 中文格式中,一般在所强调的字下加“.”表示。——编者

^② 英文中的省略号为“…”,此处例子翻译为中文,因此用中文的省略号。——编者

省略号不能用在句子的结尾或开头。如果在一个引用段落的中间部分以省略号来结束一个句子,应再加上句号以结束该语话。

2. 不要用引用的文章来表明你的论点,或是让引用占去大块篇幅,而是要用它们来支持你的论点。

3. 如果你从电影里引用大段的对话或两个人物间的交谈,这样的引用用单倍行距和缩进来表示,不要直接放在文中:

伯纳德(Bernard):首先,并非所有的女人。其次,你吓倒我了。有时候,你很严肃地看着我,甚至带有敌意。

马丽昂(Marion):带有敌意?真的吗?

超过四行的引用段落也应该缩进而不使用引用符号。当你缩进引用对话或长段落时,在引用部分前和后,使用三倍行距,段落中使用单倍或双倍行距均可,这取决于你的老师的偏好。大多数专业的出版物要求这些段落要和其余的文稿一样采用双倍行距,但对于学生的研究报告来说,单倍行距的段落看起来更合适。

4. 说明引用的出处,不要以一个不知出处的引用来结束一个句子或开始下一个句子。通常可以一个短语标明原文作者或资料来源,如

安德烈·巴赞(Andre Bazin)评论道……

或者

正如克拉考尔(Kracauer)在《电影理论》(*Theory of Film*)中所说……

那些对你的论证特别重要的引用或那些和你的观点联系不太紧密的引用,可以改写引文前后段落的主旨以不失其意:

在巴赞的作品中,关于电影画面和现实关系的争论变成了一个清晰的社会和形而上学问题。如他所说……

5. 当将引用整合到你自己的语句中时,不仅要尽量简洁,而且要调整它们以使其符合你文章的写作语法及句法。有时候,你可能希望用括号的方式将自己的话加入引句中(像上面第一条所说)。

6. 根据美式的用法,句号和逗号要放在引号里面;冒号和分号要放在引号外面。感叹号、问号和破折号若为原文的一部分就放在引号里面,若为你的句子的一部分则放在引号外。

7. 当在引用中还有引用时,里面的引用用单引号标明:

“克拉考尔作品中最具争议性的陈述是‘外部现实的救赎’。”

如果这种内含的引用出现于一段独立缩排的引文段落,就要用双引号标明,因为缩排的段落前后并未用引号。

8. 双引号用于标明较短作品的标题,如:小品文、论文、短诗和歌。在电影、书、长诗、专辑名、剧本和画名下用下划线。一部电影不论长短,它的标题都应加下划线(或打字的时候,用斜体字标明)。电影剧本的标题也要加下划线,电视连续剧也一样,但其中的段落要用引号标明。^①

7.4 说明参考资料

在写文章的过程中,你必须非常清楚哪些是你自己的观点,哪些是你引用的其他人的观点。参考或注明他人的观点和评论,不会降低文章的力量和质量。相反,引述他人的观点会强化和合法化你自己的观点。但如果读者没有将你的观点和其他人的观点区分开来,就会产生问题。在这种情况下,读者和作者间的信任就会破裂,至少,读者会开始怀疑:作者是否真正明白自己在说什么。受到抄袭的质疑将导致前功尽弃。因此,在做研究和写作时,必须明确区分直接引自他处的句子和词,改写或概述他人的文章,以及所援引的其他资料。

将下面的段落作为资料来源的范例,我们来了解使用和标明第二手资料的要求和策略:

新现实主义电影是直接与生活经验相联系的电影:非职业演员、

^① 中文格式中,以上所述标题一般均用书名号“《》”;若保留英文标题,一般用斜体字表示。——编者

粗糙的技术、政治意义、表达的是观点而不是娱乐——这些元素都与好莱坞美学提倡的圆滑、纯熟的职业主义相反。虽然新现实主义作为一种运动仅仅持续到 20 世纪 50 年代初期,我们仍然能感受到它在美学上的影响。事实上,柴伐梯尼(Zavattini)、罗西里尼(Rossellini)和德·西卡(De Sica)所定义的基础原则在以后的 30 年里仍在发生作用。在美学上,好莱坞仍深受其影响。(Monaco, 253)

1. 直接引用。某个段落或文章里的一个句子可能对说明你的论点非常有用。你可引用这个短语或句子,准确地用括号标明,然后在括号里注明资料来源(通常是作者的名字和页码):

新现实主义不仅是一个地区性的短暂现象。正如詹姆斯·摩纳哥(James Monaco)所说的,“虽然新现实主义作为一种运动仅仅持续到 20 世纪 50 年代初期,我们仍然能感受到它在美学上的影响。事实上,柴伐梯尼、罗西里尼和德·西卡所定义的基础原则在以后的 30 年里仍在发生作用。在美学上,好莱坞仍深受其影响”。(253)

引述资料来源的形式可以各不相同,但是一些参考应该在直接引用后标明。

2. 改写或概括信息。如果一个段落的具体措辞没有中心观点重要,作者可能希望对其进行改写或做总结。改写另一个作者的作品意味着改写句子使其更加符合你作品的风格;概括就是指对原作做删节,但在新的语句里保留原来的中心意思。除非作者写得很差,一般来说,概括总是要比改写好。在任何一种情况下,都要标明原著的出处:

在《如何阅读电影》(*How to Read Film*)一书中,詹姆斯·摩纳哥指出意大利新现实主义电影关注人们的日常生活经验,其电影制作的基本观念是:非职业演员、对理念和政治的强调和与好莱坞电影相区别的粗糙外表。特别是,从柴伐梯尼、罗西里尼和德·西卡等人的作品来看,新现实主义的影响力在其诞生后的 30 年里仍然发挥着作用,且在某种程度上,好莱坞还没有从它的美学影响中完全恢复过来。(253)

3. 标注一个观点的出处。有时候,作者引用他人一个简短而普通的观点,不需要引用原文或改写、总结它。如果你认为这个观点非常新颖因而很有必要提到出处,那你一定要标明出处。如果你还在怀疑,最好还是标明出处以免惹来剽窃的指控。比如,在一篇关于 20 世纪 60 年代好莱坞现实主义电影的文章中,作者写道:

尽管很多人认为好莱坞是一个封闭的世界,不过正如詹姆斯·摩纳哥所说,新现实主义对好莱坞的制作仍有明确的影响。

不需要正式的引用,但需将摩纳哥列入参考书目。诸如此类的一般性标注不但不会给读者造成困扰,反而会增加你的文章的权威性。

注意:从电影中引用的信息或对话通常不需正式标明出处,只要你清晰地提及该资料来源的片名。但是,引用剧本里的信息时应该标明出处。最后,如果你知道电影有多种版本在流通——如《天降财神》(*The Man Who Fell to Earth*, 1976, 1987)或《M 就是凶手》(1931, 1951)——最好标明你所使用的版本。

常识

随着进一步阅读、讨论和评写电影,你会发现你一度视为新颖的观点或见解其实只是常识。这是伴随你对这个领域的了解不断增加而产生的自然结果。因此,一开始你可能会引用一篇文章里这样的信息:“意大利新现实主义,起因于非常实际的目的,开始于 1945 年《罗马,不设防的城市》(*Open City*)。”但是,当你逐渐熟悉电影和电影文学,你会发现这是许多资料中的标准信息,不需标注出处。因此在以后的文章中使用这些信息时,你就会认为没有必要标注。

信息的地位会发生变化。当一种说法刚开始出现时,它可能是一个新颖的主张;随着它被纳入批评史,慢慢地这种说法就变成了常识。有时候,你必须判断某些信息是否属于常识。在上面詹姆斯·摩纳哥的段落里,知识渊博的作者无疑会发现,当他说明新现实主义使用的是非职业演员,且外表粗糙,或基于政治义务时,引用或提及摩纳哥是不必要的。不提及资料的

来源,阅历浅的作者可能会感觉不安全。在此提醒读者要遵从一个基本原则:当你犹豫是否要标明出处时,最好还是注明。

7.5 资料来源

标明资料的出处有时候是件令人困扰的工作,因为标注的格式有很多种。例如,英国惯例使用的标点和注释系统有点与众不同,而在美国,做标注时也有许多不同的风格及格式可供选择。在任何一本文集或书籍里,读者可以找到 MLA 格式或芝加哥形式的脚注或尾注。虽然你可以问你的老师她或他是否有所偏好,但下面的基于 MLA 格式的注释方式,几乎可以适用于任何一种情况。

在文章或书中有两种注解形式:

1. 为引用的一个句子或一个观点所做的注释。
2. 对你的文章某部分或你所引用的部分所做的评论性注释。

文章出处的脚注

在某些格式里,作者可以做脚注也可以做尾注,但是在 MLA 格式里,只有评论性的注释可有这两种选择。注释文章出处通常包括两部分的结构:在文章中注明,并在文章结尾的参考书目中列出。以这种方式所做的注释,不需要再为参考资料编号。然而,当你明显或不明显地引用其他资料时,使用以下技巧以标明出处:

1. 在句子后括号标明作者的姓氏及页码:^①

一篇最近的研究将小津安二郎电影中这种绝美的影像描述为“pillow shot”。(Burch, 160~161)

2. 当你在文中已经使用了作者的名字时,只在括号里标注页码即可:

^① 在中文文章中,出现中国作者的姓名,一般要写全名。——编者

诺埃尔·伯奇(Noël Burch)将小津安二郎电影中这种绝美的影像描述为“pillow shot”。(160~161)

3. 当你提及一个作者的一般性见解而非具体引用时,省略括号中的资料出处标注,将其列于参考书目中:

在一篇研究 1896~1933 年日本电影的评论中,诺埃尔·伯奇检视了这些电影中的具体论述,并令人信服地论证了小津安二郎早期的电影及其他一些鲜为人知的大师的杰作其实是极为优秀的作品。

尽管这样引用简洁且概括,当仍需要在参考书目中列出伯奇的书名。

注意当同时列出作者的名字和页码时,两者之间不需要标点符号。通常,括号应该在句子的结尾,后接一个句号。只有在很少见的情况下,你可以在一个句子的中间插入一个引用,后面接一个逗号:

虽然一位影评人力称此为小津安二郎电影中的“pillow shot”(Burch, 160~161),其他人却对此命名有所质疑。

当引用是一个长的、缩进的段落时,需要在段落结尾处的句号后加上括号标注:

两位影评人不太关心形式的创新,他们称赞小津安二郎晚期的电影作品,并认为这些作品的力量在于它们关于家庭结构的各种观念:

在每一部小津安二郎的作品里,整个世界只存在于一个家庭里。地球的尽头止于房间。人们是家庭的成员而不是社会的成员,尽管家庭可能处于破裂状态,如《东京物语》(Tokyo Story)里;或家庭几近消失,如在《晚春》(Late Spring)或《东京暮色》(Tokyo Twilight)里;或只是家庭的某种替代品,如在《早春》(Early Spring)里,大公司中的小团体。(Anderson and Richie, 359)

这些套路可能会有变化。如果你的文章包含了同一个作者一部以上的作品,你必须确保文章中给出的作品名称是正确的:

(Burch, *Theory of Film Practice* 76)

同样地,如果你提及的作者恰好姓氏相同时,那就一定要标明其名字。当引用的作品有不只一个作者时,要将所有作者的名字都列出来;如果有超过三个的作者,列出第一个作者的名字,然后加上“等”。对超过一册的书籍,在括号里作者名后加上册数和冒号:

(Roud 2: 991)

参考书目

文章最后的参考书目应列出所有你提及的作品。除非你的老师要求,否则不要列出那些翻阅过但是没有参考的书目。如果必要,你可以在“参考书目”后加上“参阅资料”,这些列表应该在你文章或注释后的新一页开始,并按原文引用顺序标记页数。

“参考书目”这一标题应放在一页顶部的居中(不用引号和下划线)。这个列表的组成应像惯例的参考书目一样:姓氏按字母排列,首行边缘对齐,次行开始缩排五格^①,书目间要用双倍行距。以下是 MLA 格式的其他几点原则:

- 当你列出一个作者的几部作品时,以作品名的字母顺序排列(开头的冠词可以忽略,如:The)。在首次出现作者姓名后,以三个连字符号“——”代替作者姓名。^②
- 尽可能使用简写或缩写:用 PA 代替 Pennsylvania;用 Little, Brown 代替 Little, Brown and Company。
- 在期刊名称和期数之间不要标逗号:在下面这个例子里,31 代表期刊期数,它和议题页码“2”之间应该用句点分开。

Film Quarterly 31.2

- 不要使用 p 或 pp 来表示页数。
- 对于期刊文章,使用冒号将期数、出版年份与具体页码分开:

Film Quarterly 37.4(1984): 6~18

^① 中文格式中一般为缩进两个全角空格。——编者

^② 中文格式中,一般用破折号“——”,即中间不断开的两个连字符。——编者

- 用小写的缩写形式来标明作者的身份(如用 ed.来代替“编辑”或用 trans.代替“译者”)。当这些名称出现在句号后的时候,缩写形式的首字母要大写。

下面是“参考书目”的典型范例:

- 一位作者的一本书:

Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: U of California P, 2000

- 同一个作者的两本以上的书:

Andrew, J. Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford UP, 1984.

———. *The Major Film Theories*. New York: Oxford UP, 1976.

- 一本书有两个以上的作者:

Talbot, David, and Barbara Zheutlin. *Creative Differences: Profiles of Hollywood Dissidents*. Boston: South End Press, 1987.

- 一本编辑的书:

James, David, ed. *To Free the Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground*. Princeton: Princeton UP, 1992.

- 有一位作者和一位编辑的书:

Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Ed. Annette Michelson. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1981.

- 文选中的某一文章:

Johnston, Claire. "Women's Cinema as Counter-Cinema." *Movie and Methods*. Vol. 1. Ed. Bill Nichols. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1976. 208~217.

- 一本译作:

Burch, Noël. *Theory of Film Practice*. Trans. Helen R. Lane. Princeton: Princeton UP, 1981.

- 多于一册的书籍:

Agee, James. *Agee on Film*. 2 vols. New York: Grosset & Dunlap, 1958.

- 在一期刊中,页码连续的文章:

Brustein, Robert. "Film Chronicles: Reflections on Horror Movies." *Partisan Review* 25(1958):291.

- 在某一期刊中议题页码分离的文章:

Petro, Patrice. "Mass Culture and the Feminine: The 'Place' of Television in Film Studies." *Cinema Journal* 25.3(1986):5~21.

- 访谈:

Kurosawa, Akira. Interview. "Making Films for All the People." With Kyoko Hirano. *Cineaste* 14.4(1986):23~25.

没有必要在《党人评论》(*Partisan Review*)的引用中标明议题的页码,因为是连续编码,只要写出册数就可以了;在《电影》(*Cinema Journal*)的引用里,议题页码以句点的形式标在册数之后。在下面的例子中,册数页码和议题页码都被省略了:

- 期刊或报纸里的文章:

Sarris, Andrew. "Stranded in Soho's Mean Streets." *The Village Voice* 17 Sept. 1985:54.

- 网络杂志里的文章:

Sragow, Michael. "An Art Wedded to Truth." *Atlantic Monthly* Oct. 1994. 21 paragraphs. 12 Aug. 1997 <http://arts.ucsc.edu/rayFASC/sragow.html>.

- 网上的专业性网址:

American Beauty: The Official Motion Picture Web Site. 5 April 2000 <http://www.americanbeauty-the film.com>

- 网上学术期刊里的文章:

Thompson, Frank. "Harry Langdon—The Fourth Genius?" *Film*

Comment (May/June 1997) 30 March 1999. <http://www.filminc.com/fcm/fcm.htm>.

当标注网上的引用时,尽可能地提供以下信息:作者的姓名、具体文章的标题、刊物的名称或是网址、册数或议题页码、出版日期、页码和段数、获取信息的日期及关于 URL 的信息。如果能将引用的研究复制一份会更好。

• 从 DVD 或录像带引用的资料:

Nosferatu. Dir. F. W. Murnau. Perf. Max Schreck, Alexander Granach, Gustav Von Wangenheim, and Greta Schroeder. 1922. DVD. Alpha Video, 2001.

要清楚你引用的是录像带还是 DVD。标注时,要包含导演、主演、电影的首映日、发行方和时间。

提供附加评论的注释

作者在加入尾注或脚注的时候,不仅可以标明一个段落的出处,也可以对其进行解释或评论。这些注释可以以脚注的方式标于该页的底部,也可以出现在单独的一页上,连续标出,放置于正文和参考书目之间。“注释”或“尾注”的标题应出现在一页顶部的中间,从左边五个空格处开始。与文本相对应的号码应该提高半行书写。当注释超过一行时,后面的行应该边缘对齐。注释要双倍行距,以大写字母开头,以句号结尾。

一般来说,有两种做脚注或尾注的形式:(a)为文中某一点提供附加评论;(b)为读者提供附加的资料来源:

在 1917 年以前,俄国电影文化主要是欧式的。^①

(a)

^① 这句话已经被大多数的电影史学家所接受,但是,近来有学者认为,早在 1917 年前就有其他本土电影文化开始在俄国出现。

^① 本小节中的习惯用法主要为英文写作时应注意的要点,也希望对中文写作有一定的参考价值。

(b)

① 关于早期俄国电影文化的细节及讨论,可参阅 Leyda(3~90)及 Taylor(1~20)。

注意第二个注释里的参考资料和页码是以标准的形式被引用的。这些参考资料必须在参考书目清单中标明出处:

Leyda, Jay. *Kino*. 3rd ed. Princeton UP, 1983.

Taylor, Richard. *The Politics of Soviet Cinema, 1917~1929*. New York: Cambridge UP, 1979.

7.6 一般习惯用语

我们在写作和修改的过程中要特别注意那些我们经常容易犯的错误。例如,有些学生经常将 its(它的)和 it's(它是)混淆了(第一个是所有格,像“我们的”或“他们的”;第二个是一个缩写形式)。还有些学生弄不清楚主谓一致,必须反复检查和特别注意这类错误。对那些不确定如何使用逗号、破折号、连字符等以分开或平衡句子的作者来说,这些符号也可能成为他们的绊脚石。这些考虑在写作过程中并不是可有可无的,不管主题是什么,每个作者必须注意这些本来可以改正的已成习惯的小错误。下面是在评写电影过程中最经常出现的错误。

姓名

要确保导演、工作人员、演员的姓名没有拼写错误。外国人名 的拼写可能有些困难,但一定要保证正确。一些名字有重音或连字符号,若一般习惯将其名字以开头字母来表示,如 D.W.Griffith,就该遵照此用法。在大多数情况下,先生、小姐或女士这样的称呼可以省略。一旦文章中出现全名,后面提及时,只要以姓来称呼就可以了。绝对不要仅以名来称呼一个角色或演员。

片名

书或电影在第一次被提及时,应该大写并加下划线,但之后作者可以使用简写形式:*Apprenticeship of Duddy Krawitz* (1974) 可被称做 *Duddy Krawitz*。通常,当全名含有重要信息时则用全名,如 *2001: A Space Odyssey*, 简写的形式也常会变成惯例的用法,如 *Kurbrick's 2001*。

使用原始的外国片名还是英文翻译,在某种程度上取决于你的老师。在外语系的电影课上,也许用原始片名更符合预期;在其他课上,英语片名就可以了。对某些片名来说,如 *Viridiana* (1961) 或 *Ballet Mecanique* (1924) 的原始片名和英语片名是相同的。但有时候,原始片名和英语片名没有什么联系: 维姆·文德斯(Wim Wenders)的电影 *Im Lauf der Zeit* (1976) 可直译为 *In the Course of Time*, 但在美国发行时,其片名是 *Kings of the Road*。最好的策略是,如果是第一次提及的影片,两个片名都应该使用: *Im Lauf der Zeit* (*Kings of the Road*)。接下来在全文中一致地使用一个片名。

检查这些片名不仅会使你的文章更加准确和专业,而且有时候,如最后一个例子,还可以提示在翻译中丢失的主题。事实上,对于某些电影来说,一个片名的变更历史本身就可成为一篇文章的起点:

伊凡·帕瑟(Ivan Passer)的《终极手段》(*Cutter's Way*, 1981) 在成功之前,片名改了好几次。至少,这些变化提供了美国发行策略的有趣范例。

外来语及引号

也许是因其国际流动性,电影从其他语言里吸收了很多术语和表达,特别是法语。许多术语,如蒙太奇(*montage*),真实电影(*cinema verité*)和场面调度(*mise-en-scène*)已经变成了英文中标准的电影词汇,可以在很多近期的英文字典里找到。相应地,它们也不需要加下划线或引号。但是,从外语里借用的较不熟悉的词,如日语 *benshi*,指日本国内放映默片时的叙述者,这样的词下面应加下划线,表示这是外来语。

如果你引用外语中的对话或评论,不要加下划线。如果不了解读者是否懂得该语言,你应该在括号或脚注里给出翻译。

性别用语

当你提及未说明性别的一个人或人群时,使用男性代名词是不礼貌的(“看这部电影时,当代观众将从不同的角度看待他所处的世界”)。使用双重代词或分开的代词是较好的做法(“他或她”,“他/她”)。这样的措辞有点笨拙,使用复数可能会更好地解决这个问题(“看这部电影时,当代观众将从不同的角度看待他们所处的世界”),或者通过删除所有格(“看这部电影时,当代观众将从不同的角度看待这个世界”)。当性别的不同包含了名词时,作者可能会使用没有性别指涉的词:用 person, individual 或 people 来代替 man 或 mankind。

拼写

拼错一个导演的名字或一部电影的片名会使你的文章从一开始就打了折扣,因为这意味着你对整个事情态度不认真。某些词的拼写对很多作者都是个问题,例如,parallel, separate, subtly, symmetry 及 prominent。我们都有自己的问题词语清单需要注意。不幸的是,除了多加注意,也没有容易的或是公式化的办法能解决拼写上的问题:一个优秀的作者总是在身边放一本字典以方便随时查询。即使你已经使用了文字处理程序里的拼写检查功能,你仍然需要重复检查你的打印稿。

7.7 结语

在这个不可避免的沮丧时刻,回想拉辛(Racine)的话:“我的悲剧结束了,剩下的就是写了。”

重要词汇

A

aerial shot 空中镜头：从上方拍摄的镜头，常常是在起重机或飞机上拍摄。

angle 角度：指摄影机与被摄物的摆放位置。从上方往下看是“俯拍”(high angle)；从下方往上看是“仰拍”(low angle)。

animation 动画片制作：指一种使无生命的人或物变得栩栩如生的方法。可以通过在单个的景框里画图，或一次一格地拍摄一个物体，同时稍稍地改变物体位置的方式来完成。

aspect ratio 幅形比：指画面宽度与高度的比例。传统的“理论比例”是1.33:1。从20世纪50年代起，宽银幕比例成为标准，范围在1.66:1到2.55:1之间。

asynchronous sound 非同步声音：指不是产生于电影画面的声音。

B

backlighting 逆光：指从人物或被拍摄物后面发出的光，常常在其周围创造出一种轮廓感。

C

chiaroscuro lighting 明暗对比照明：指画面中明暗的构造。

cinematography 电影摄影术：电影摄影不同阶段的技术术语，包括从摄影机里胶片的操作到胶片的洗印。

close-up 特写镜头：指被摄物与摄影机镜头之间的距离非常短，如“人脸

的特写”。

composition 构图：指景框内所有视觉元素的关系及安排。

computer graphics 计算机制图：图像由计算机制作的，常常是为了特效或控制摄影画面。

continuity editing 连贯性剪辑：一种剪辑风格。遵循线性和时间逻辑，将剧情动作剪辑在一起，使画面看起来似乎只是在记录。由于它制造出一种真实的幻觉，因此通常被称为“流畅剪辑”(invisible editing)。

contrapuntal sound 声音对位：指与画面相对应或相对比的声音。

crane shot 升降镜头：从主体上方向下拍摄，通常将摄影机架在一个机械式的起重机上。

crosscutting 交叉剪辑：一种剪辑技术。画面在两个不同的动作或场景之间交替。

cutting 剪辑：从一个画面切换到另一个画面；这样的画面连接有时被称为“蒙太奇”。

D

depth of field 景深：指一个画面内的一系列平面，范围包括从前景到后景，且都很清晰。

direct sound 同期声：指在拍摄画面的同时录制的声音。

dissolve 叠化：一种剪辑转换，一个画面淡出，另一个画面淡入。

documentary 纪录片：一种非想象的电影，记录的是真实的人和事，常常避免传统的叙述结构。

dubbing 配音：在电影剪辑过程中，对话或其他声音效果的录制。

DVD Technology DVD 技术：指电影作为“数字录像碟”的录制和放映。这种碟可以在 DVD 录像机和计算机上放映。除了拥有高质量的声音和画面效果外，它也允许对画面进行操作，如银幕格式，同时还可以提供补充材料，如对明星的采访。

E

eyeline match 视线一致：通过跟随剧中人物视线方向及逻辑来剪辑或连接不同的镜头。

F

fade-in 淡入：一种剪辑切换，一个画面渐渐地出现在黑色的银幕中。

fade-out 淡出：一种剪辑切换，一个画面渐渐地消失在黑色的银幕中。

fast motion 快动作镜头：如果动作以每秒低于 24 格的速度拍摄，而放映的速度是每秒 24 格，就可以达到影像速度快于正常速度的效果。

feature 特征/正片：指一组电影在被放映时吸引人的主要特色。它也可以指任何一部时长在 90~120 分钟之间、在电影院放映的影片。

fill light 辅助光：用来补充或强调照射在拍摄物上的主光的补充照明。

film gauge 胶片尺寸/影片规格：以毫米计算的胶片宽度，范围在 8 毫米（家庭影院）至 70 毫米（商业豪华影院）之间。

filmography 影片目录：一组关于电影的信息，内容广泛，包括从片名到其他具体细节的信息，如导演、制片人、全片的放映时间等。

flashback 闪回/倒叙：指在叙事里出现的一个画面、场景或片段，目的在于描述发生在过去的一个动作或事件。

flashforward 闪前：指在叙事里出现的一个画面、场景或片段，目的为描述一个发生在未来的动作或事件。

focus 焦点：指一个画面的清晰度及细节，它取决于所使用的镜头类型及摄影机与被摄物之间的距离。

formalism 形式主义：指某部或某组影片特别注重内在结构或风格的批评视角。

frame 景框：指在画面上，被摄影像的边界。

freeze frame 停格/定格：指当影片的动作看起来似乎停止了时，影像如同一张静照。

full shot 全景：镜头中出现演员的整个身体。

G

genre 类型/流派: 将电影按照共同的主题、风格及叙事结构进行的分类,如恐怖片和警匪片。

H

hand-held shot 手持镜头: 由摄影师肩扛着摄影机拍摄的镜头,常常表现的是主观镜头。

highlighting 高光/亮部: 使用高强度的灯光来强调人物或物体的细节。

I

ideology 意识形态: 一种分析方法,尝试揭示主导电影的社会或个人价值观(不论是说出来或没说出来的部分)。

intertitles 片内字幕: 主要用于默片,在画面中出现与其相关的字幕或对话。

iris shot 虹膜镜头: 指在黑暗的片格内一个小圆圈的扩展或收缩,目的是开启或结束一个镜头或场景。

J

jump cut 跳接/跳格剪辑: 一个镜头内连续动作的剪辑,目的是创造出一种时间与空间上的跳跃或断裂。

K

key light 主光: 照射在一个场景或物体上的人造光的主要来源。它是高调(high key)场景的主要光源;低调(low key)场景几乎没有人造光。

L

long shot 远景: 被摄物与镜头之间的距离很遥远。

M

match shot 匹配镜头：一种通过连续的声音或动作将两个镜头连接起来的剪辑手法。

medium close-up 中特写：镜头里出现人物的半身画面。

mirror shot 反射镜头：在一个镜头里，镜子反射出一个人或者场景。

mise-en-scène 场面调度：指在拍摄前，对所谓的剧场元素，包括灯光、服装、道具等的安排。

model shot 模型镜头：指一个镜头使用小建筑或模型布景来创造真实物体的幻象。

montage 蒙太奇：一种特殊的剪辑手法，通过多种创造性或出乎意料的方式将物体或人物连接起来。这种剪辑手法常常是为了产生某种效果或意义。

N

narrative 叙事：通过特殊的场景及事件的安排将故事建构出来。

O

off-screen space 银幕外空间：指画面内没有出现，但有时通过画面中的动作或语言暗示了的地方。

P

pan 摇镜头/拍全景：指镜头从左转到右，或从右转到左，而摄影机的位置不变。

parallel action 平行动作：指两个或三个镜头被连在一起，看起来似乎同时发生一样。

point of view 视点/主观镜头：指主体或动作被看的位置，常常决定了其意义。

process shot 合成镜头：指一个镜头在其拍摄过程中或拍摄之后使用了特效。

R

rack focus 调焦/变焦: 在一个镜头内快速地转变焦点,因此,一个物体会突然从焦点消失,而另一个物体会突然出现在焦点。

reaction shot 反应镜头/穿插镜头: 从一个物体、人物或动作的镜头切到另一个镜头,目的在于展示另一个人或其反应。

S

scene 场景: 指叙事所发生的空间,由一个或多个镜头组成。

score 配乐: 指电影的音乐。

screenplay 电影剧本: 指电影的文学叙述。它描述了影片的人物、对话、情节,也可能包含精确的镜头和场景。

sequence 片段/一组连续镜头: 指被同一情节或主旨所整合的一系列场景或镜头。

set 布景: 电影中某个镜头或场景中的场所(place)或外景(location)。

shallow focus 浅聚焦: 一种特定的镜头。在该镜头里,只有处于前景的物体和人物才能被看清楚。

shot 镜头: 指连续曝光且未剪辑的任何长度的影像。

shot/reverse shot 正/反打镜头: 一种剪辑的模式,镜头根据人物对话的逻辑在他们之间切换。

slow motion 慢动作: 当动作以快于每秒 24 格的速度拍摄而以正常的速度放映时,该动作看起来会异常的慢。

soft focus 软焦点: 通过在摄影机镜头上使用滤光片,物体和人物看起来会有点模糊或有一种朦胧的轮廓。

sound effects 音响效果/效果声音: 除了音乐及对白之外的声音使用。

sound track 声带/声迹: 通过使用声音或磁性录音技术,电影的维度包含了音乐、对话和其他听觉效果。

special effects 特技效果: 指一系列的技术附加,目的在于操控或改变被拍摄的对象。

subjective camera 主观摄影机镜头: 指一种重新创造某个人物所取视角的技术。

subtitle 字幕: 指打印字幕, 常常出现在电影景框的底部, 或是描述画面, 或是将对话翻译成另一种语言。

swish pan 快速摇镜头/快速摇摄: 一种摇镜头, 镜头快速地从左边摇到右边, 或从右边摇到左边, 创造出一种模糊的效果。

synchronous sound 同步声: 电影的声音和画面是同步的。

T

take 拍摄/条: 将影像记录在底片上。在写作中通常用于时间的测量, 如“长镜头”(long take)或“短镜头”(short take)。

tilt shot 俯仰镜头/倾摄镜头: 指在不改变摄影机位置的前提下, 一个镜头上下垂直移动。

tracking shot 移动摄影/推位摄影: 将摄影机架在轨道上, 拍摄整个场景中所发生的动作。架在机械车上的推拉镜头(dolly shot)也可产生同样的效果, 而手提摄影机则架在摄影师的肩膀上。

V

videotape 录像带: 指为了发行和在 VCR 上放映而录制的磁带。录像带上的电影声音和画面要差一点。

voice-over 画外音/解说: 不出现在叙事画面上的人物以声音来描述或评价画面。

W

wipe 划变: 一种剪辑技巧, 一条线穿过(或“划”掉)一个画面, 以另一个画面取而代之。

wide screen 宽银幕: 指银幕的幅形比(aspect ration)超过了传统的 1.33:1 (宽比高)。最常见的宽银幕比例是 1.66:1 及 1.85:1。

2

zoom shot 变焦镜头: 指拍摄画面时, 摄影机不动, 只改变焦距。

180-degree system 180°系统: 一种拍摄动作的传统规则, 以防摄影机越过了想象中的 180°, 目的在于为所有拍摄的动作创造一个稳定的空间定位。

3

scene 场景: 指叙事所发生的空间, 由一个或多个镜头组成。

take 拍摄/条: 将影像记录在胶片上。在影片中通常指一个镜头的拍摄, 如: 重拍同一镜头的多次尝试。

screenplay 电影剧本: 指电影的文学脚本, 它描述了影片的人物、情节、场景、镜头、对白、音乐、特效等。

tilt shot 俯仰镜头/摇镜头: 指在不改变摄影机位置的情况下, 通过改变镜头的俯仰角度来拍摄画面。

sequence 片段/一组连续镜头: 指被同一情节或主题所整合的一组镜头。

tracking shot 移动镜头/推镜头: 指摄影机在轨道上, 拍摄整个场景或场景中某个镜头或场景中的某个部分。

dolly shot 推拉镜头: 指摄影机在轨道上, 拍摄整个场景或场景中某个镜头或场景中的某个部分。

shallow focus 浅聚焦: 一种特殊的镜头, 它使前景和背景都清晰, 但焦点集中在前景或背景上。

体和人物才能被看清楚。

shot 镜头: 指连续曝光且未剪辑的任何长度的影像。

shot/reverse shot 正/反打镜头: 一种剪辑的模式, 镜头根据人物对话的位置进行切换。

videotape 录像带: 指为了发行和在 VCR 上放映而录制的影片。

slow motion 慢动作: 当动作以慢于每秒 24 帧的速度拍摄时, 影片放映时就会产生慢动作效果。

voice-over 画外音/旁白: 指在影片放映时, 听到的声音, 但画面中并没有说话的人。

soft focus 软焦点: 通过在摄影机镜头上使用滤光片, 使物体和人物看起来有点模糊或有一种朦胧的轮廓。

有点模糊或有一种朦胧的轮廓。

sound effects 音响效果/效果声音: 除了音乐及对白之外的声音使用。

wipe 划像/转场: 通过从一个画面划入另一个画面, 实现画面的切换。

special effects 特效效果: 指一系列的技术手段, 用于在影片放映时, 创造出令人惊叹的视觉效果。

wide screen 宽银幕: 指影片的宽高比, 通常为 1.33:1 或 1.66:1。

aspect ratio 宽高比: 指影片的宽高比, 通常为 1.33:1 或 1.66:1。

延伸阅读

- Allen, Robert, and Douglas Gomery. *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1985.
- Altman, Rick. "The Evolution of Sound Technology." *Film Sound: Theory and Practice*. Ed. Elisabeth Weiss and John Belton. New York: Columbia UP, 1985. 44~53.
- Anderson, Joseph, and Donald Richie. *The Japanese Film: Art and Industry*. New York: Grove Press, 1969.
- Andrew, Dudley. *Film in the Aura of Art*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- Barr, Charles. "Cinemascope: Before and After." *Film Quarterly* 16.4(1963): 4~25.
- Barsam, Richard Meran. "Leni Riefensthal: Artifice and Truth in a World Apart." *Film Comment* 9(1973): 32~37.
- Beckman, Karen. *Vanishing Women: Magic, Film, and Feminism*. Durham, NC: Duke UP, 2003.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. New York: Penguin, 1977.
- Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 2nd ed. New York: Knopf, 1986.
- Burch, Noël. *Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton UP, 1969.
- . *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Ed. Annette Michelson. Berkeley and Los Angeles: U California P, 1979.
- Canby, Vincent. "The Screen: Badlands Is Ferociously American." *New York Times* 24 March 1974: 40.
- Clair, René. "How Films Are Made." *Film: An Anthology*. Ed. Dan Talbot.

- Berkeley and Los Angeles: U California P, 1959. 225~233.
- . “The Art of Sound.” *Film Sound: Theory and Sound*. Ed. Elisabeth Weiss and John Belton. New York: Columbia UP, 1985. 92~95.
- Cocteau, Jean. “Cocteau on the Film.” *Film: A Montage of Theories*. Ed. Richard Dyer MacCann. New York: Dutton, 1966. 216~224.
- Cook, David. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 1981.
- Cook, Pam. “The Gold Diggers.” *Framework* 24(1981):27.
- De Quincey, Thomas. “On the Knocking at the Gate in Macbeth.” *De Quincey's Collected Writings*. Vol. X. Ed. David Masson. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1890. 389~394.
- Elsaesser, Thomas. “Shock Corridor by Samuel Fuller.” *Movies and Methods*. Vol. 1. Ed. Bill Nichols. Los Angeles: U California P, 1976. 290~296.
- Henderson, Brian. “Exploring Badlands.” *Wide Angle* 5.4(1983):38~55.
- Hess, John. “Godfather II: A Deal Coppola Couldn't Refuse.” *Jump Cut* 7 (1975):10~11.
- Langer, Susanne. *Feeling and Form*. New York: Scribner's, 1953.
- Mast, Gerald. *Howard Hawks: Storyteller*. New York: Oxford UP, 1982.
- Monaco, James. *How to Read a Film*. New York: Oxford UP, 1981.
- Naremore, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley: U California P, 1988.
- Nicoll, Allardyce. “Film Reality: The Cinema and the Theater.” *Film: An Anthology*. Ed. Daniel Talbot. Los Angeles: U California P, 1959. 33~50.
- Nowell-Smith, Geoffrey. “Shape and a Black Point.” *Sight & Sound* 33.1. [Quoted from *Movies and Methods*. Vol. 1. Ed. Bill Nichols. Los Angeles: U California P, 1976. 354~362.]
- Panofsky, Erwin. “Style and Medium in the Motion Pictures.” *Film Theory and Criticism*. 4th ed. Ed. Gerald Mast, et al. New York: Oxford, 1992. 233~248.
- Sapris, Andrew. “Stranded in Soho's Mean Streets.” *The Village Voice* 17 Sept. 1985:54.

- Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley and Los Angeles: U California P, 1972.
- Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage, 1975.
- Sobchack, Vivian. "Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotrope of Film Noir." *Refiguring American Film Genres*. Ed. Nick Browne. Berkeley: U California P, 1998. 129~170.
- Spoto, Donald. *The Art of Alfred Hitchcock*. New York: Doubleday, 1976.
- Sturken, Marita. *Thelma & Louise*. London: British Film Institute, 2000.
- Tolstoy, Leo. "It May Turn Out to Be a Powerful Thing." *Kino: A History of Russian and Soviet Film*. Ed. Jay Leyda. London: Allen and Unwin, 1960. 410~411.
- Truffaut, François. "We Must Continue Making Progress." *Film: A Montage of Theories*. Ed. Richard Dyer MacCann. New York: Dutton, 1966. 368~376.
- Ukadike, N. Frank. "African Cinema." *The Oxford Guide to Film Studies*. Ed. John Hill and Church Gibson. New York: Oxford UP, 1998. 569~577.
- Vogel, Amos. "On Seeing a Mirage." *Film Comment* 17.1(1981):76~78.
- Warshow, Robert. *The Immediate Experience*. New York: Atheneum, 1975.
- Wood, Robin. "Sam Peckinpah." *Cinema: A Critical Dictionary*. Vol. 2. Ed. Richard Roud. London: Martin Secker & Warburg, 1980. 771~775.

附录

老师批阅论文时经常使用的符号

老师们都有自己的批阅方法,但是,很多老师经常使用以下符号:

ab	错误的或不合适的缩写
agr	主语和动词,或名词和先行词之间不一致
apos	省略符号
awk(k)	拗口
cap	使用大写字母
cf	逗号使用错误
choppy	太多短句、从句
cl	陈词滥调
coh	段落或句子缺乏连贯性
cs	逗号叠加(用逗号连接两个相互独立的完整句子)
dev	段落展开较差
dm	修饰成分累赘
emph	强调不清楚
frag	语句不连贯
good	好的立意,或表达很好
id	表达不符合语言习惯
ital	加下划线表示斜体字
k(awk)	拗口
l	不合逻辑
lc	使用小写,不要大写
mar	空白
mm	修饰不当或累赘

/	另起一段
paral	错误的对比,或此处要使用对比
pass	过去时态使用不当
ref	指代模糊或具有误导性
rep	不合适的重复
run	句子语义连贯
source	给出出处
sp	拼写错误
sub	次要的
t	时态不正确
trans	需要过渡
u	不完整
usage	用法错误
wdy	冗长
ww	错误的词语
x	错误
?	真的? 你肯定吗? 我怀疑,或我不能理解

译后记

究竟是从什么时候开始迷恋上电影,已经无法追究。只是到现在为止,每每坐到漆黑的电影院里,灯光熄灭的那一刻,我依然会,刹那即不知今夕是何年。人,还是要靠好的、大的、美的、灵的东西生长成活。电影可以用一个个影像来营造一个“绝对”,而真实的生活永远是“相对”的。我以为,这是有那么多人爱电影的理由。

整整一个多月的假期中,我躲在宿舍里,关掉手机,不出校门,每天唯一一次见人的机会就是出去买饭。在字里行间体会表达和转化的乐趣,我非常享受这个过程。当然,由于自己的学识浅薄,难免有些地方不能尽如人意,望大家指正,我会再接再厉。

这是一本非常通俗实用的电影书。它利用无数个学生和业界的例子,从如何做笔记,再到润色过的文章,最后到研究课题,展示了评写电影的一个完整过程。对于电影系的学生来说,本书是他们学习如何写影评的入门书。对于非专业人士来说,如果你也爱电影,读了这本小书,你会发现其实评写电影并不如你想象的那么复杂。

在翻译的过程中,感谢我的导师陆绍阳,他的指导让我对电影有了更加专业的理解。感谢我的孙晓兰阿姨,她是一个智者,常常从她那里,我开始从另一个角度理解电影。感谢本书的编辑们,她们的耐心和认真让我温暖和感动。感谢我的母校北京大学,是她,教会了我如何思考。感谢我的家人和同学,他们的支持是我不竭的动力。也感谢本书的作者蒂莫西·科里根,能翻译他的作品,是我的荣幸。

宋美凤

2009年6月

出版后记

“写影评”是很有趣的事

英国著名女电影导演、编剧萨利·波特(Sally Potter)曾说,“有一种乐趣来自分析、探索和思考。”

是的,与看电影一样,写影评也可以是一件很有趣的事情。

对电影深入的思考,将使观影的愉悦感更加精微而美妙。虽然如此,对电影学院的学生和其他有写作要求的读者来说,写作可能是一项必需完成的任务,不少人为此头疼。如何改变这种状况,让电影写作成为一件有趣的事情,让评写电影的过程为观影享受锦上添花呢?作为美国最为畅销的电影学习与影评写作指南,本书将会给广大读者一个满意的答复。

这是一本优秀的影评写作手边书。

作为资深的电影研究专家和电影教育者,科里根教授不仅自己对电影写作驾轻就熟,而且对学生与初学者写作时的困惑、焦虑有着深刻的体察。他逐一发掘那些平常为老师们所忽略的写作陷阱,以轻松流畅的语言娓娓道来,为读者将焦虑一一开解。

这不仅仅是一本令人惊叹的电影写作指南。

阅读此书,读者会发现,这不仅是在阅读一本单纯的写作指南,更是在进行一次电影之旅(虽然本书短小精悍),各种风格、各个时代、各个国家的电影,即便只是点到为止,却可在读者脑海中形成一张独特的世界电影地图,图上标注了影评写作的要点:主题、形式、可采用的评写方法,等等。读罢此书,即使是一个电影的入门者,对电影和影评写作都不再陌生;即使你不用或不想写影评,你也会因此提升观影的愉悦。

本书在编辑的过程中也遇到了一些问题。比如第七章“文稿的形式”,原文给出的是英文文章的格式,比如省略号用三个点,段首空五个空格等。这些对国内的读者来说并不适用。不过,编者经过反复思量,决定保留原书

关于英文文章格式的论述,以期为需要写英文文章的读者提供帮助。

在专业术语、人名、片名的翻译上,我们大量查阅资料,参考权威的电影词典,力求做到精益求精。尽管如此,本书怕是仍有不能令人满意之处,还希望读者能将发现的问题反馈给我们,以便在重印时及时修改,作为出版方我们将不胜感激。

本书是世界图书北京公司“电影学院”书系之第四本,与前三本《拍电影》、《认识电影》和《电影艺术》相比,本书虽是“小字辈”,但也风格独特,以影评写作为中心,与其他三本相辅相成,日益完善电影的学习体系。“电影学院”书系将不断努力,与读者分享电影之旅的乐趣。

欢迎采用本书做教材的教师与本编辑部联系,我们将为您提供“教师手册”和“章节摘要”等教学资料及相关服务。

世界图书出版公司北京公司

服务热线:139-1140-1220 133-6631-2326 010-8161-6534

教师服务:teacher@hinabook.com

读者信箱:onebook@263.net

世图北京公司“电影学院”编辑部

2009年6月

图书在版编目(CIP)数据

如何写影评:插图第6版/(美)科里根著;宋美凤译.—6版.

—北京:世界图书出版公司北京公司,2009.8

(电影学院)

书名原文:A Short Guide to Writing about Film, 6e

ISBN 978-7-5062-9313-6

I.如... II.①科... ②宋... III. 电影评论—写作 IV. J905

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第025957号

Authorized translation from the English language edition, entitled Short Guide To Writing About Film, A, 6E, 9780321412287 by CORRIGAN, TIMOTHY, published by Pearson Education, Inc, publishing as Longman, Copyright © 2007 by Timothy J. Corrigan.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without permission from Pearson Education, Inc.

CHINESE SIMPLIFIED language edition published by PEARSON EDUCATION ASIA LTD., and BEIJING WORLD PUBLISHING CORPORATION Copyright © 2009.

本书封面贴有 Pearson Education(培生教育出版集团)激光防伪标签。无标签者不得销售。

北京市版权局著作权合同登记号 图字 01-2008-5998

如何写影评(插图第6版)

著者:(美)蒂莫西·科里根(Timothy J. Corrigan)

译者:宋美凤

丛书名:电影学院

筹划出版:银杏树下

责任编辑:杨宁 黄燕华

出版:世界图书出版公司北京公司

出版人:张跃明

发行:世界图书出版公司北京公司(北京朝内大街137号 邮编100010)

销售:各地新华书店

印刷:北京盛兰兄弟印刷装订有限公司

开本:787×1092毫米 1/16

印张:13 插页4

字数:150千

版次:2009年8月第1版

印次:2009年11月第2次印刷

教师服务:teacher@hinabook.com 139-1140-1220

读者咨询:onebook@263.net

营销咨询:133-6657-3072 010-8161-6534

编辑咨询:133-6631-2326

ISBN 978-7-5062-9313-6/C·53

定价:25.00元

版权所有 翻印必究

影评写作 *STEP BY STEP*

对所有需要或希望写影评的人：一本难得的初阶指南

本书是全美最畅销的影评写作指导，不仅能引导读者流畅地组织观点，化解观影后的表达焦虑，而且可以增加观影的愉悦，让“电影娱乐更加行之有效”。

对电影研究的道中人：一部路数纯正、启示良多的深造秘籍

从基本的写作技巧到深入的电影研究，本书提供了精要、全面的写作指导，让电影“修炼”之路更为平坦。

本书体现的专业素质不容忽视。这种素质就是一个专业影评人应具有的全面、丰富、准确的电影知识以及相应水平的史论修养，谁敢说这不是对国产影评最醒目的启示呢？
——李迅 中国电影艺术研究中心研究员

怎样让自己的文字被别人认同，让读者相信你的观点和论述，不是一件容易的事情。能否写好影评和一个人的艺术感觉、电影知识积累和文字表达能力三个方面有关。
——陆绍阳 北京大学新闻与传播学院副教授

陈列建议：电影、艺术教材、大众读物



ISBN 978-7-5062-9313-6



9 787506 293136 >

后浪出版咨询(北京)有限公司
POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) LTD. CO.
www.hinabook.com



●欢迎采用本书作教材的老师
与编辑部联系索取教学配件

ISBN 978-7-5062-9313-6/C · 53

定价：25.00 元