

未讀

How to
Watch
Movies

如何 聊电影

Talking
Pictures

书籍朋友圈分享微信Booker527

当你有了提问、交流的冲动时，专业技巧能助你一臂之力。——乔治·卢卡斯

聊电影，是一门技术活儿

《华盛顿邮报》首席影评家，集32年观影经验之作
解答50个关键问题 / 回顾42部经典影片 / 访问104位影视大拿

《纽约时报》力荐：
“清晰、简明、有理有据。学习、磨炼电影欣赏与评论技巧的不二选择。”

 北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

[美] 安·霍纳迪 Ann Hornaday 著 陈功 译

版权信息

如何聊电影

Talking Pictures:How to Watch Movies

作者：[美] 安·霍纳迪（Ann Hornaday）

译者：陈功

出品方：未读·艺术家

出版社：北京联合出版公司

目 录

[版权信息](#)

[序言](#)

[第一章 剧本](#)

[第二章 表演](#)

[第三章 艺术设计](#)

[第四章 摄影](#)

[第五章 剪辑](#)

[第六章 声音与音乐](#)

[第七章 导演](#)

[尾声](#)

[附录 纪录片与真实事件改编电影](#)

[致谢](#)

[注释](#)

[参考书目及推荐阅读](#)

献给丹尼斯，你让我每天看到不一样的世界

序言

作为影评人，我们的很多时间都是在黑漆漆的影院里度过的。而当我们踉跄着走出影院，走进阳光灿烂的世界之后，又难免会被问起各种问题。其中最常见的一个问题就是：“影评人啊，厉害哦，你是怎么找到这份工作的？”言下之意是“我怎么就不能成天坐在那儿看电影还有人给我付钱？”

对于这个问题，我自己的回答是：纯属巧合。我并不是天生的电影宅。非要给我贴个标签的话，我更像是个书呆子。每到周末，当一家人都在玩桌游、打牌，或者在电视上看橄榄球赛打发时间时，我总是把自己埋在《小间谍哈瑞特》（*Harriet the Spy*）的故事里。长大一点儿后，我又开始读《在路上》（*On the Road*）和《禅与摩托车维修艺术》（*Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*）。当然，我也会看电影。小的时候我喜欢看《幻想曲》（*Fantasia*）、《欢乐满人间》（*Mary Poppins*）和《雾都孤儿》[\[1\]](#)（*Oliver!*），十四岁时开始看《新科学怪人》（*Young Frankenstein*）和《灼热的马鞍》（*Blazing Saddles*）。我至今仍然记得在青春叛逆期和朋友一起看《虎豹小霸王》（*Butch Cassidy and the Sundance Kid*），罗伯特·雷德福（*Robert Redford*）的那一声“噢噢噢噢噢该死！！！”喊出了我一身的鸡皮疙瘩。小时候对我影响最大的一次观影体验要归功于我最喜欢的一个保姆。有天她带着我去德雷克大学（*Drake University*）隔壁的瓦西蒂独立影院，我们一起看了剧情片《黑暗的胜利》（*Dark Victory*），贝蒂·戴维斯（*Bette Davis*）饰演的社交名媛检查出脑肿瘤后放纵生命的凄惨故事给

我留下了深刻的印象。但我不像影评界其他同行年轻时那样——看电影等同于吃饭睡觉甚至呼吸。

实际上，我是以作家的身份进入影评界的。大学在史密斯学院学习政府管理，毕业后为了当记者来到纽约；在《女士杂志》当过研究员，为格洛丽亚·斯泰纳姆^[1]（Gloria Steinem）当了两年行政助理，也度过了两年愉快的时光。正是格洛丽亚鼓励我当一名自由职业者。在她看来，自由职业的自由性和灵活性对年轻人非常有益，能鼓励他们发出自己的声音。当我终于鼓起勇气接受她的建议时，一本名为《首映》的新潮杂志正好在纽约问世。于是我开始为这本杂志的“客串”版块写稿——负责编辑的是品位不凡的著名诗人阿普里尔·伯纳德（April Bernard）——在这个专栏中，我为许多电影人撰写了影人简介，其中包括纪录片导演艾伯特·美索斯（Albert Maysles）、服装设计师埃伦·迈泰尼克（Ellen Mirojnick）、选角导演马加里·西姆金（Margery Simkin）等。

没过几年，我又开始为《纽约时报》的“艺术与休闲”版块写电影相关的文章。在此期间，我采访了纪录片导演乔·柏林杰（Joe Berlinger）和布鲁斯·西诺夫斯基（Bruce Sinofsky）、实验电影人杰姆·科恩（Jem Cohen）、彼时刚开始崭露头角的新人导演诺厄·鲍姆巴赫（Noah Baumbach）和李安，以及当时还默默无闻的演员斯坦利·图齐（Stanley Tucci）。

我就是这样一步一步入行的。除此之外，我还在佐治亚大学申请了皮尤国家艺术新闻助学金，在学校学习了一年的电影拍摄和电影史。当然，我也会经常逛当地的录像带出租店（各位还记得这些店吗？）。等到1995年我受邀担任《奥斯汀美国政治家报》的特约影评人时，我已经有足够的阅片量，也从电影制作者身上学到了足够的知识，自信能写出专业客观的评论。另外，因为我是非科班出身，所以能从读者的角度去

评价一部电影，毕竟即便是在这个全民观影的疯狂年代，有些人依然每年只进五六次电影院。

不过，我至今仍无法忘记第一次写正式影评时那种如坐针毡的感觉，评论的是由格斯·范·桑特（Gus Van Sant）导演、妮可·基德曼（Nicole Kidman）主演的《不惜一切》（To Die For）。这是一部改编自真实事件的黑色喜剧，也是一部关于谋杀、自欺和虚荣的电影。我特别喜欢这部电影，这点我很确信，问题是：我为什么喜欢它？当我坐在《政治家报》（简称）的编辑室里，盯着电脑显示屏上不断闪烁的光标时，我的心和这块屏幕一样空无一物。我究竟要如何向成千上万的读者解释这部电影好在哪儿？更别说我的读者年龄、背景各有不同，品味、性格千差万别。妮可·基德曼献上了精准而出色的表演，但我要如何描述？格斯·范·桑特对巴克·亨利（Buck Henry）充满辛辣讽刺的剧本进行了娴熟的解读，可我又要如何证明？

幸运的是，在搬到奥斯汀生活之前，我获得了一些宝贵的建议，它们帮助我克服各种困难，也帮助我在业内站稳了脚跟，二十年来一路奋进。在一次送别聚会上，我的好朋友、同为新闻记者的大卫·弗里德曼（David Friedman）把我拉到一边。弗里德曼很多年前就开始在《费城每日新闻报》当电视评论员，所以他和我分享了一些他积累多年的独家经验。“不管写什么样的评论文章，”他告诉我，“首先问自己三个问题：‘创作者的目的是什么？’‘他们成功了吗？’‘这么做值不值？’”

后来我才知道大卫其实是在套用歌德的话，歌德曾经就戏剧评论给出过类似的建议。不管怎样，这三个问题从此成了我职业生涯中的北极星，不断指引着我前进，让我的影评文章超越了纯粹的主观好恶、点赞点踩，明确从电影本身的优点出发，帮助读者理解故事。如果他们决定去看这部电影，我的影评还要能帮助他们做好观影准备，但不能加入那

些人见人厌的剧透和浪费时间的剧情简介。

来到奥斯汀工作后，我的生活中便充满了音乐、电影还有墨西哥美食。另外，感谢导演理查德·林克莱特（Richard Linklater）创办的奥斯汀电影协会，让我有机会观看了大量的老电影和当代先锋电影，对我进一步研究电影帮助很大。在奥斯汀度过愉快的两年后，我进了《巴尔的摩太阳报》，后来又跳到《华盛顿邮报》。在这三家报社工作时，我一直都在努力学习，试图进一步理解电影制作者的艺术追求和他们面临的挑战，以及观众对电影的设想与期望。一部“好电影”究竟有哪些基本要素？对于这个问题观众的想法千差万别。《钢铁侠》（Iron Man）和《蝙蝠侠：黑暗骑士》（The Dark Knight）的影迷可能对妮可·哈罗芬瑟（Nicole Holofcener）的最新风俗喜剧提不起任何兴趣，但作为一名影评人，我对这些电影的评论就要同时考虑影片核心受众和只想紧跟流行文化潮流的普通观众。而且谁也说不准，也许通过我的一篇影评，可以让某个读者决定去看他之前从来不愿触碰的某一部电影，甚至成为它的忠实影迷。

每部电影都是一个生命，它有自己的类型DNA、基调特征、艺术追求和思想追求。要用一部后苏联时代的罗马尼亚家庭片的标准去衡量一部西部片自然有失公允，同样，你也不能指望一部主流娱乐大片去传递多么深刻的思想（虽然主流娱乐大片和深刻思想并非完全绝缘）。但是，我们还是可以理直气壮地要求这些电影做到有原创性、制作优良、构思精妙，而且不能刻意迎合观众，或向观众献媚。不管这些电影最终的目标是什么，所有的电影都遵循一套相同的语法：视觉语言、听觉语言，还有把这些视听语言连接起来的表演传统，或者是颠覆传统的创新突破。影评人的工作就是识别这些传统和创新，但不是为了在读者面前卖弄学识或者故作姿态，而是要为读者提供全新的解读途径，丰富他们

的观影体验，或者至少让他们在阅读的过程中获得启发。

可是，那个问题依然摆在那里：成就一部“佳片”的元素有哪些？反之，造就一部“烂片”的元素又是哪些？为了回答这些问题，我在2009年推出了一系列文章，向读者传授我看电影时的分析和评价方法。这个名叫“如何看电影”的系列对电影制作的各个环节进行了探索，告诉普通电影观众在观影时要如何识别影片的流畅性、创作野心以及闪光点。在此期间，我重操老本行，采访了导演、编剧、剪辑等业内人士，了解他们的工作，以及他们希望观众如何去欣赏他们的作品。我们要如何判断一个剧本是否优秀？光有几句经典台词和一个令人震惊的结尾的剧本就是一个好剧本吗？我们怎么判断一部电影的剪辑是否优秀？电影摄影到底是什么？它又是如何影响观众的视觉和情感体验？银幕上的经典表演和舞台、电视上的表演有什么区别？

正是这个系列让我决定要写这本《如何聊电影》，我希望这本书能够引导读者认识、了解电影这种媒介。在这个时代，电影正在渗透进我们的日常生活，每个人都成了自己最信任的影评人。影迷可以在推特上发表短评、推给朋友，用不超过一百四十个单词的篇幅决定一部电影的命运；几个朋友看完电影后可以聚在一起喝杯酒或者点杯咖啡，对影片的剧本或者某个影星的表演交换意见；DVD中的电影花絮和视频网站可以让观众了解到过去只有电影历史学家才知道的影片信息和幕后故事。被动观影的时代已经一去不复返了，如今我们每个人都是专家。

今天的观众比以往任何时候都更关心他们看的电影，更渴望对电影进行评价。他们想要掌握相关的方法和语言，去评价自己在日益增多的银幕上体验到的声音、故事和视觉影像。而电影也有它的特殊性，它既是一种艺术形式，也是一种大众娱乐媒介，更是一种复杂的、标准化的工业产品。

正如许多观察者指出，电影几乎囊括了所有的表达形式——绘画、戏剧、舞蹈、音乐、建筑、摄影、写作。如果要对它们进行细致分析，就必须知道这些元素是如何传达银幕上发生的故事，以及它们的生理、心理、情感甚至潜意识效果。对于观众来说，这是一项巨大的工程，更何况在被强大的图像和声音表现淹没时，自己要如何从中抽离出来？

而且，这种感官洗礼其实非常重要。虽然这本书是一本关于如何评价电影的启蒙读本，但要真正欣赏电影，最好的方法还是完全沉浸其中。好的电影应该是一个梦境，观众集体进入其中，但又能获得各自不同的体验。如果我们在观影期间不断地解构一个演员的表演，或者挑剔某些场景的打光或者美术设计，要么是我们不够投入，要么是因为这部电影的质量还不够好，没法像真正强大、富有代入感的电影那样，与我们的意识融为一体。

做一名“影评人”观众，首先要在精神上做好准备。你一定要放空，放下一切抵触、偏见或者任何影响你精神集中的东西，因为这些都可能导致你彻底投入到影评工作当中。理想情况下，电影应该能释放足够的魔力，让你没法在观影的过程中胡思乱想，直到片尾字幕开始滚动时，大脑才会切换到影评人状态。但如果这部电影因为各种原因没法吸引你，那么你很有可能在观影期间就开始分析，思考影片在哪些地方出了问题、出了什么问题，以及电影制作者可以通过哪些方法进行补救，打造更令人满意的观影体验。

《如何聊电影》希望能给读者两方面的帮助——既帮助你更好地欣赏一部成功的电影，又告诉你如何剖析一部失败的电影。本书的结构脉络是按照电影的制作顺序来的，即从剧本开始，然后是选角、艺术设计、摄影，以此类推。我把关于导演的章节留到了最后，因为从第一天开拍到完成最终剪辑，对整部电影影响最大的就是导演的指导和想法。

当然，理想状态下应该是这样。但我们也不得不承认，碰上由大公司制作的超高成本大片，导演的地位可能就没那么高了。这时候的导演通常要听命于公司高层，而选角和剧本元素都会由这些高层领导来决定。

在每一个章节中，我都会列举一些电影实例。这些都是最能展现相关电影法则的案例，也是对某一电影手法的最佳运用。读者将会注意到，我举的这些例子大部分来自二十世纪三十年代至五十年代——也就是所谓的好莱坞“黄金时代”（Golden Age），以及七十年代至今——我作为一名影迷和影评人经历的观影时代。另外我在每一章都会加入两到三个引导问题，每位观众在看完电影后，都可以想想这些问题，来判断这部电影在某些技术层面是否成功。

在本书中，读者将会看到一些电影片名反复出现，像《黄金时代》（The Best Years of Our Lives）和《拆弹部队》（The Hurt Locker）这类战争剧情片，《毕业生》（The Graduate）和《我办事你放心》（You Can Count on Me）这类“严肃喜剧”，或是《总统班底》（All the President's Men）、《迈克尔·克莱顿》（Michael Clayton）、《人类之子》（Children of Men）这类惊悚片，以及《为所应为》（Do the Right Thing）、《好家伙》（GoodFellas）这样的影史经典。这些都是我的私人最爱，每一部都是某一领域——比如剧本、表演、设计、运镜、音效等——的典范，而且都展现出了导演强大的掌控能力——这也是把一部电影做到完整统一的必要条件。另外在每一章节的末尾，我都会推荐一些涉及该章节电影法则的经典电影。

此外，书中会反复出现像“富有表现力”“真实”“具体”这类词语，以及“情感连接”“真情实感”“服务故事”“在银幕上搭建出一个世界”这类短语。在过去的二十五年里，我和数以百计的艺术家、技术人员、工匠进行过交谈，他们都可以说是我的老师。而在和他们的交流中，我发现各

个领域的顶尖人士在工作时，不管是为一部电影选取外景地，还是为一条十七世纪风格的长裙搭配合适的项链，不管是为摄像机选择镜头，还是为一个重要场景准备一段独白，他们一直都把上述理念作为他们的至高目标。这些编剧、演员、导演、设计师、技术人员会为了完善每一个细节而尽心竭力，他们的这种精神一直都令我敬佩不已。至于我们能做的，就是注意到他们对细节不遗余力地考究。但愿这本书也能教会你如何慧眼识珠。

{书籍朋友圈分享微信Booker527}

第一章 剧本

如果有人说一部电影“写”得很好，那通常表示他很喜欢影片精妙的对白或是惊人的剧情反转。但是一个剧本要具备的可远远不止这些。我们为什么会喜欢一部电影？因为我们喜欢这部电影讲述的故事、故事的发展，以及发展的过程。很多时候，我们还会喜欢上片中的角色，即便有时我们并不一定“喜欢”他们，甚至不能理解他们。

如果一部电影在这些方面都做到位了，那都要归功于编剧，他们通常要花费几个月甚至好几年默默无闻的辛苦创作。剧本是每一部电影的基石，里面涵盖的不只是剧情和对话，还有故事结构、内部规则，以及角色的生活、动机还有可信度，另外还包括基调、主题等抽象内容。

剧本是导演和影片全体创作人员的主要参考点，从服装准备到片场设计，从照明方案到镜头角度，所有一切都要参考剧本。剧本写得越好，就越能帮助制作人员在银幕上打造一个引人入胜、真实可信的世界。

一个有可信度、细节度、特异性的剧本，能够让演员完全沉浸在角色当中，而不会对角色的动机和前后不一致的行为频频质疑，因为演员需要了解的角色信息全都写在剧本上。乔治·克鲁尼（George Clooney）曾对我说，他是在《蝙蝠侠与罗宾》（Batman & Robin）令他惨遭演艺生涯最大差评之后，才真正意识到剧本的重要性。他说从那时起，他在决定是否参演某部新片时，首先考虑的一定是剧本。如他所言，接下来克鲁尼选择的三部电影分别是《战略高手》（Out of Sight）、《夺金三王》（Three Kings）和《逃狱三王》（O Brother, Where Art Thou?），正是这三部剧本出彩、制作精良的电影，让克鲁尼得以跻身颜值傲人、品味同样不俗的男星行列，并从一个电影明星，成长为一个真正的演员。至于这个故事给人的启迪，克鲁尼总结得很简单：“拿着一个好剧

本拍出一部烂片，这种事情我见得多了，但是反过来你是做不到的。”

在二十世纪八九十年代，一系列的编剧培训班和编剧指南书籍不断涌现，介绍各种编剧“法则”。有些是基于经典的三幕式结构，搭配精准安插的“剧情点”（第一幕：铺垫；第二幕：冲突；第三幕：解决）；其他则基于由神话学家约瑟夫·坎贝尔（Joseph Campbell）普及的“英雄之旅”（hero's quest）理论^[1]。不管个体编剧遵循哪种方法，当前的大部分好莱坞电影采用的都是最传统的叙事模式：故事向前的线性发展，每一起事件、每一次接触、每一个反转，都朝着一个结局头也不回地前进，做得好的话，这个结局一定既能令观众惊讶又感到满足。

根据这些原则，一个靠谱的剧本，应该以一个缓急有序的节奏讲述一个大体在意料之中的故事，并且在抵达预定的结局之前，串起所有常见的桥段，比如：男孩遇见女孩；男孩和女孩相恋；困难出现；男孩和女孩一起克服困难，最终走到一起。

套用著名编剧、导演比利·怀尔德（Billy Wilder）的话：一个出类拔萃的剧本，应该要能掐住观众的咽喉，一刻都不松手。就这样掐着观众的脖子一直走，让他们别无选择，只有乖乖跟着。而每隔一段时间，这个剧本就应该释放足够的信息，让观众对接下来的故事发展保持好奇，永远不觉得出戏、无聊或者毫无头绪。

简单来说，剧本要能够回答每一个“影评人”观众必定会问自己的第一个问题：电影制作者到底想做一部怎样的电影？是一部充满动作元素、带观众逃离现实的奇观电影，还是一部充满动作元素、带领观众逃离现实，同时又反映现代生活的奇观电影？是一部深度讨论爱情转瞬即逝的文艺闷片，还是一部故事跌宕起伏的时尚爱情喜剧？每一部电影的灵感都源于剧本，如果电影创作团队有能力驾驭这个剧本，那么就能把

创作者的想法——不管是一部高智商烧脑片，还是一部酷炫的娱乐片——彻底地展现出来。

置身影像

影片是否从一开始就生动地、有效地呈现出了一个具体的世界？

在影片前二十分钟内，我们能否入戏？

一部剧本优秀的电影能在前十分钟告诉观众如何欣赏这部电影。

电影的开场很重要。不管观众是在片头字幕部分了解复杂的历史背景（剧本可能会对此做明确要求，也可能没有），还是在第一幕戏的开场看主角起床冲凉，这都是我们收集影片重要信息的阶段。这些信息包括角色、故事环境和时代背景，以及节奏、情绪、基调。经典的案例包括《卡萨布兰卡》（Casablanca）开场带领观众参观里克·布莱恩的咖啡店；《唐人街》（Chinatown）开场展现私家侦探杰克·盖特斯在洛杉矶办公室里安慰他的客户；《沉默的羔羊》（The Silence of the Lambs）开场跟随FBI实习探员克拉丽丝·史达琳在树林里进行晨训。

这些场景都在相对短暂的时间内传递了大量的信息，让观众对影片的故事和角色有一个预先了解：《卡萨布兰卡》是在“二战”时期的战争孤岛展现一群并不完美的富有魅力的角色，讲述一个夹杂着阴谋与爱情的战时故事；《唐人街》是对二十世纪三四十年代通俗侦探小说的重新演绎；《沉默的羔羊》讲述的是一名意志坚定、身姿矫健的女性如何在一个男性占统治地位的刑事司法界证明自己。电影的开场可以决定观众

是否对主角的故事“买账”、决定主角是否有足够的吸引力或者角色深度，让观众愿意跟随主角到天涯海角（或者至少跟到影片结束）。

一旦观众上钩了，那么在接下来的十到二十分钟时间内，整个故事的背景和整体情绪就应该铺垫好，主角要逐一介绍完毕，角色之间的关系也应该清晰建立起来。从这里开始，一切都应该顺理成章，在观众有机会重新回看前半部分时，会意识到哪怕影片结局再扯淡，都完全符合影片的前期设定，甚至根本就是一早注定的。

说起在片头抓住观众，就不得不提到《教父》（The Godfather）的那段大师级开场。《教父》的开场设在一个奢华大气的婚宴现场。故事刚开始，我们先认识了黑帮头目唐·维托·柯里昂，他正坐在阴森森的家庭办公室里倾听一位客人的恳求。七分钟后，我们来到一个热闹非凡的意大利传统婚礼现场，并且逐一认识了这个黑帮家族的关键成员。最终在开场第十二分钟时，我们见到了迈克尔·柯里昂。他是一位光荣归国的“二战”英雄，不想和他们家肮脏的家族生意有任何瓜葛。与此同时，迈克尔把一个局外人带了进来，这个人就是他未来的妻子凯——一个对黑帮生活一无所知的女人。她就是观众在影片中的代理人，我们跟随她的视线，了解了一种对她和我们来说完全陌生的黑帮家族文化。当她对柯里昂一家暴力的行事风格表示震惊时，迈克尔真诚地看着她说：“那只是我的家人，凯，那不是我。”弗朗西斯·福特·科波拉（Francis Ford Coppola）的这个剧本（改编自马里奥·普佐的同名小说）在影片前二十分钟就开始让故事的齿轮优雅地旋转，而当它转到影片结尾时，我们发现迈克尔的这番肺腑之言竟然一语成谶，或者说充满了讽刺。另外，科波拉用如此清晰而又简洁的方式呈现其他角色和迈克尔及其家人所处的环境，成功地吸引了我们的注意，让我们迫切想要知道接下来的故事会如何发展。

至于场景设置的经典案例，不妨看看编剧兼导演托尼·吉尔罗伊（Tony Gilroy）为2007年的律政惊悚片《迈克尔·克莱顿》写的剧本。剧本的第一页写道：

“时间是凌晨两点，地点是纽约一家知名法律公司。这座十层办公楼位于第六大道的中心位置。七小时后，六百名律师和他们的助理将会拥入这座大楼，把这里变成一个热闹的蜂巢。但此刻，这里只是一个巨大空旷、灯光零落的空壳。一系列的镜头凸显这家公司的巨大与权威，静悄悄地传达着一则讯息——在这里，在这栋大楼里的某个地方，有什么大事正在发生。”

砰！电影开始了。

编剧都是文字工作者。但是好的编剧都知道自己是在为视觉媒介服务，并且在思考和写作的时候都会注意对视觉的把握。虽然说一部电影的视觉呈现归根结底是导演的工作，但其原始概念还是始于剧本阶段。在这个阶段，编剧有义务在讲故事的同时，勾勒出生动具体的画面，用尽可能少的文字传达尽可能多的信息，而不是通过一系列静止的对话来解释发生了什么以及个中原因。大部分的剧本都遵循“一页剧本一分钟”原则，这也就意味着一部电影长片的剧本通常都在九十至一百二十页之间。

《迈克尔·克莱顿》的剧本之所以有美感，是因为吉尔罗伊能用精练的文字传递关于角色和环境的海量信息，不是小说式的密集描述，而是近乎诗歌般的简洁。当然，不是所有的剧本都需要丰富的细节。有时候细致详尽的描写也有助于故事的视觉化呈现，但在有能力的导演手上，更为简洁的故事纲要能给他们更大的发挥与解读空间。

大部分观众都不知道银幕上有多少内容其实在剧本中已经有明确要求。通常来说，一个好的剧本应该对环境和角色有精准细致的描绘。但涉及特定的镜头角度、剪辑、风格化呈现，就和剧本无关了，这些内容都是由导演和影片创作团队决定。事实上，如果剧本带有大篇幅的描述性段落，有时反而会打击电影制作者的积极性，因为有些制作者希望用自己的方式打造精彩的故事和生动的角色，而不是全程被过于热心的编剧牵着鼻子走。更何况在大部分情况下，一旦影片进入正式制作阶段，编剧根本就不会再参与其中，而且他的剧本很可能会被一群“剧本医生”^[2]（script doctors）、导演甚至片中的明星演员重写。

不过有的时候，我们可能会想当然地以为有些微小细节是导演或者剪辑师的安排，但实际上这些细节依然来自剧本。《迷失东京》（Lost in Translation）开场处斯嘉丽·约翰逊（Scarlett Johansson）穿的粉红内裤是剧本里写好的；《朱诺》（Juno）中复古风格卧室里的汉堡电话是剧本里写好的；《阿拉伯的劳伦斯》（Lawrence of Arabia）中著名的“火柴转场”，也就是那个从燃烧的火柴切到沙漠日出的名场景，也是剧本里写好的。剧本决定了我们在这两小时内进入的是一个怎样的世界，而编剧的水平和他的文字功底决定了这个世界是否真实、有活力，能否让我们迅速入戏。

不要剧情，只要故事

这个故事“想”变成电影吗？

这部电影只是一个剧情PPT，还是一个引人入胜的故事？

如果这是一个非传统的故事，它是否让我踏上了一段精彩的旅程，或者把我放进了一个陌生的世界？

我讨厌剧情，但我喜欢故事。

如果一部电影你看过一遍之后却没什么印象，那很有可能是因为这部电影只是在机械地推进剧情。大部分影评人和影迷认可的经典之作，都是精彩的故事，比如《卡萨布兰卡》、《教父》、《冰血暴》（*Fargo*）。剧本把主角从A点带到B点，而一个好的故事是让主角经历一段旅程，而且这段旅程既私人化，又具有普适性；既自发，又自然。剧情只是说事，故事是在讲意。剧情是机械复述，故事是表达感情。

在好莱坞有一个不争的事实，那就是他们的电影基本模板其实屈指可数，但是剧本的细节、深度和独创性能让这些普通的剧情变成独特的故事。《菲利普船长》（*Captain Phillips*）和《卡萨布兰卡》都是沉默寡言的英雄不情愿地挺身而出、解决危难的故事，而且讲得同样惊心动魄；《绿野仙踪》（*The Wizard of Oz*）、《E.T.外星人》（*E.T.the*

Extra-Terrestrial）、《为奴十二年》（12 Years a Slave）的主人公都是踏上漫漫回家路、孤立无助的异乡人，虽然三部影片的背景设定截然不同，但故事都震撼动人；《大白鲨》（Jaws）、《地心引力》（Gravity）、《荒野猎人》（The Revenant）本质上都是讲述人类如何艰难地战胜怪物，只不过前者的怪物是条深海巨鲨，而后两者的怪物分别是外太空和大自然。

细心的读者可能已经注意到，刚才提到的大部分电影都是小说改编作品，由此可见打造一个真正的原创故事有多困难。好莱坞一向喜欢吃老本，从已有的作品中直接照搬故事和角色。如今，各大电影公司正在各种漫画、经典老剧里面淘金，甚至翻拍他们自己的经典电影。在他们看来，只要成功一次，就能成功第二次。而且经典老作品还有一个优势，就是自带观众群，因为它已经有一定的粉丝基础。

电影公司的这套简单逻辑换来的是良莠不齐的作品：每出一部制作精良的票房大作——比如迪士尼/漫威的《复仇者联盟》（Avengers）系列——就会出现无数的跟风烂片，比如《独行侠》（The Lone Ranger）、《超级战舰》（Battleship）和最近的翻拍版《宾虚》（Ben-Hur）。大部分情况下，如果一部改编作品在银幕上遭遇失败，那都是因为编剧一味照搬剧情和角色，没有仔细研究原作，挖掘其中情感、内涵、隐喻，甚至是诗意。拜他们所赐，原本富有深度和质感的作品被改编得平庸而肤浅。这就是为什么从来没有一部成功的《了不起的盖茨比》或者菲利普·罗思（Philip Roth）的小说改编电影，这也是为什么大家都不应该去碰J.D.塞林格（J. D. Salinger）的小说。虽然这些故事中的角色和设定让人忍不住想去改编一把，但这些作品之所以伟大，都是依靠作者出色的文笔。

编剧模板的泛滥，造就了大量急功近利、模式化、只具备基本剧本

框架（主角怀抱梦想，但面临各种困难，历经挫折，最终获取成功）但别无他物的电影。这些电影不管是上映、下映都无人关注，千篇一律，不值一提。大部分时候，这些都是跟风更优秀、更成功的作品而赶工出来的电影，比如警察拍档喜剧《警察游戏》（Let's Be Cops）就是跟风另一部喜剧佳作《龙虎少年队》（21 Jump Street），而全女性阵容的警察拍档喜剧《别惹得州》（Hot Pursuit）也是在跟风《辣手警花》（The Heat）。

虽然《警察游戏》和《别惹得州》都采用了出色的演员阵容，但这两部影片的剧本加工痕迹太重（反复把角色放进大量“爆笑”困境，然后又让他们全身而退），导致影片俗套而陈腐，没有太多令人眼前一亮的笑点。虽然每种类型片都有它遵循的传统，比如说，每部爱情喜剧中，苦命的恋人都要受尽各种磨难，但最终都注定会幸福地走到一起。但是，一部编剧出色的电影能做到颠覆传统模式，或者用令人耳目一新的方式讲述一个毫无新意的故事。如果一部爱情喜剧的编剧在高潮处突然让两位主角莫名其妙分手，就为了塞一场男主追到机场向女主求婚的戏，那这就是典型的自以为是、牵强附会的剧本，这种胡编乱造只是编剧的偷懒方法，而不是服务于角色的动机和需要。谈起这些老掉牙的爱情片俗套，编剧兼导演肯尼思·洛纳根（Kenneth Lonergan）曾说过：“大部分爱情片里，男女主角第一次见面，一定是各种看不顺眼，互相斗气，互相死磕，然后十分钟后，他们就好上了。但是现实里我谈过的女朋友，都是从一开始就和我相处融洽。尽管在其他方面，我们会出现矛盾。而只要你细心，这些矛盾就摆在那里，等着你去挖掘。”

一个成功的剧本，必须让人感觉有新意、有惊喜，哪怕这是一个传统的故事模板也无所谓。比如《地心引力》的故事——桑德拉·布洛克（Sandra Bullock）饰演的宇航员在太空站被毁后艰难求生。其实是一个

再简单不过的故事，基本可以归类为经典的“鬼屋逃生”式剧情，只不过该片设定在太空。但在编剧兼导演阿方索·卡隆（Alfonso Cuarón）和他的儿子兼联合编剧乔纳斯·卡隆（Jonas Cuarón）的精心安排下，桑德拉·布洛克的角色在奋力求生的同时，还经历了各种感悟和自省的时刻，并最终走向动人而又富有象征意义的重生。

《为奴十二年》中主角所罗门·诺瑟普被绑架后最终逃脱奴隶生活的故事框架其实也并不新鲜，但约翰·里德利（John Ridley）的剧本赋予了这个故事时效性和新奇感，最终催生了一部让人感觉前所未有的电影。创作过音乐片《曾经》（Once）、《再次出发之纽约遇见你》（Begin Again）、《初恋这首情歌》（Sing Street）的编剧兼导演约翰·卡尼（John Carney）最让我敬佩的地方，就是他喜欢跳出“男女主角最终幸福地走到一起”的俗套结局，即便是在没有什么悬念的爱情片中，他也会注入有意思的不确定因素。

有时候，电影甚至不需要故事也能成功。我最喜欢的几部电影的导演都对传统的叙事兴趣寥寥，他们更感兴趣的是角色、气氛，还有情绪。意大利导演米开朗琪罗·安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）就是这样的大师级人物，罗伯特·奥特曼（Robert Altman）也是其中的佼佼者。同样，《都市浪人》（Slacker）、《爱在黎明破晓前》（Before Sunrise）系列的导演理查德·林克莱特，《迷失东京》的导演索菲亚·科波拉（Sofia Coppola），《生命之树》（The Tree of Life）、《通往仙境》（To the Wonder）、《圣杯骑士》（Knight of Cups）的导演泰伦斯·马利克（Terrence Malick），他们通常都会回避传统的三幕式结构和故事推进方式，而把关注点放在对角色行为和环境的探索上。

这些导演都会参与剧本创作，或者至少会写基本的剧本大纲，像拍摄《都市浪人》时，林克莱特给他的非专业演员的“路线图”式剧本，或

是拍摄《圣杯骑士》时，娜塔莉·波特曼（Natalie Portman）、凯特·布兰切特（Cate Blanchett）等演员拿到的“参考对白”。另外，据说《圣杯骑士》的主演克里斯蒂安·贝尔（Christian Bale）根本没有拿到剧本，导演马利克希望贝尔完全靠临场发挥进行表演。

杰姆·科恩是我很喜欢的一位导演。他在给R.E.M.乐队拍摄MV和演唱会电影时，我就觉得他与众不同。他靠拍摄非叙事性的论文电影[3]成就了自己的辉煌事业。通过对画面的独到安排，让观众跟随他一起用灵动而深邃的视角，看待这个既熟悉又陌生的世界。

科恩2012年的电影《博物馆时光》（Museum Hours）讲述的是一个女子去奥地利旅行，结果在维也纳的艺术史博物馆和一名警卫结下了若有似无的友谊。本片是科恩到目前为止叙事最传统的一部电影，但影片故事发展随性，其中一个很明显的理由，就是因为科恩根本没有为影片创作一个完整的剧本。他表示剧本“和这部电影互不相容，创作剧本是一种背叛”。他的做法是只写出一些对白吃重的场景，至于剩下的部分，科恩只会给两位主演玛丽·玛格丽特·奥哈拉（Mary Margaret O'Hara）和鲍比·萨默（Bobby Sommer）几句零星的台词，让他们以此为基础即兴发挥。最后的电影成品让人感觉像是走进了一座陌生的博物馆或者城市，虽然这个过程由影片的空间设计限制和引导，但观众可以保持开放的心态，迎接意料之外的乐趣与发现。

在一年中的大部分时间里，我都在承受剧情严重模式化的好莱坞流水线电影的轮番轰炸。因此，只要是愿意突破传统三幕式叙事框架的电影制作者，我都全力支持。阿方索·卡隆曾经对我说过：电影现在的处境很危险，随时会沦为“服务懒人读者的媒介”，变成简单易懂的立体书，只不过有高成本投入。电影有一个好的故事固然很好，但好的故事并不是一切。一部电影不管是对某个特定环境的深入探索、一次没有固

定结局的开放之旅，还是结构紧密、步步为营的叙事，首先都是在编剧的大脑中成形。而这位编剧想要讲述一个特别的故事，但这并不非得是一个传统的故事。

角色塑造

片中角色是否有深度，是否让人觉得难以预测但又真实可信？

我关心这些角色吗？

这些角色是否有改变，还是始终如一？

坏电影都在讲角色，好电影都在讲人，哪怕这些角色并不是人类。

采访导演吉尔莫·德尔·托罗（Guillermo del Toro）的一大乐趣，就是能在第一时间看到他随身携带的素描本。这个素描本上都是他随手记下的笔记和细心绘制的幻想生物，而且有一天，这些生物很可能会在他的新片中亮相。2006年由他导演的奇幻片《潘神的迷宫》（Pan's Labyrinth）上映时，我对他进行了采访。采访中他明确告诉我，这本素描本不只是用来记录视觉创意，还能帮助他设计完整、复杂的角色。他告诉我，在设计这些角色时，“所有细节都很重要”，细到“这个角色是会把衬衫的纽扣全都扣上，还是会解开四个纽扣或六个纽扣？所有这些特征都会告诉其他角色这是一个怎样的人”。

通常来说，如果我们关心影片中发生的一切，那都是因为我们关心这些角色。最重要的是，我们关心主角，关心这个在片中为观众担任向导的人。一个形象鲜活的主角就像一个故事的主心骨，应该在影片早期

就稳稳立住，并且通过行为、台词和环境来凸显他或她的个性品质和内心欲望。

虽然很少有观众能在观影之前看到剧本，但如果一个角色在剧本阶段没有得到精心打磨、没有被充分塑造，观众还是能看得出来的。如果编剧又一次丢出一个被迫重出江湖，拯救世界的前海豹突击队员，或是一个外表风尘、内心善良的妓女角色，那么演员也只能献上俗不可耐的表演，因为这些本来就是俗不可耐的角色。

以爱情喜剧《他其实没那么喜欢你》（He's Just Not That Into You）为例。这是一部让人看完就忘的电影，它的剧本这样介绍角色：琪琪，“长得漂亮，平易近人”；康纳，“长相英俊但有点儿孩子气”；安娜，“性感撩人但又很接地气”。除此之外，演员找不到更多的角色信息来帮助自己入戏。我们再来看看剧情片《我办事你放心》，这是一部讲述姐弟情的温馨电影，由劳拉·林妮（Laura Linney）饰演女主角萨米·普雷斯科特。肯尼思·洛纳根在剧本中是这样介绍萨米的：“她是一个年轻漂亮的女人，外形端庄，但性格有些冒失，让她不至于显得太过一本正经。她是一个端庄得不太成功的人，穿着职业装——白衬衫、黑裙子、高跟鞋，外面套着一件薄雨衣。她拔掉几根野草，然后低下头，闭上眼睛。”

萨米也许不是一个传统的主角形象，没有什么特别鲜明的性格，但她的角色深度和魅力足以勾起我的兴趣，而且在《我办事你放心》的开场几分钟内，我对她越来越好奇。我们发现她不只是一个端庄得不太成功的女人，还是一个烦恼的单身母亲，独自抚养着一个八岁的孩子；还是个性格乐观却经常被利用的小镇银行员工，上头还有一个控制欲很强的新老板。另外，她还是一个在生活上毫不拘谨的人，享受性爱，喜欢喝酒，偶尔还会抽几口大麻。换句话说，萨米是一个善良、有趣、迷人

的矛盾结合体——“一个端庄得不太成功的女人”，而林妮在片中也彻底演出了这种感觉。

相比之下，我反而对《荒野猎人》中莱昂纳多·迪卡普里奥（Leonardo DiCaprio）饰演的角色兴趣寥寥，或者说难以信服。虽然影片改编自毛皮猎人休·格拉斯（Hugh Glass）被同伴抛弃后艰难求生的真实故事，但电影制作者故意想把这个角色“人性化”，他们认为如果格拉斯只是因为被同伴弃于荒野等死而下决心复仇，观众对他的共情可能会不够深。于是导演亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图（Alejandro Gonzalez Inarritu）和联合编剧马克·L·史密斯（Mark L. Smith）便给他加了一个更富诗意、更加动人的背景故事，让他有了一个印第安家庭，并插入了大量如梦似幻、多愁善感的闪回镜头。

这种给角色脸上贴金的做法有一个专门的术语叫“（加）风险”（stakes），也就是编剧将故事写得更紧张激烈，并通过赋予角色行为更戏剧化、更能获得观众同情的动机，让角色更具“共鸣感”。比如在《虎胆龙威》（Die Hard）中，如果麦卡伦的妻子没有被困在恐怖分子占领的大楼，那他只是一个在下班后依然不忘本职的普通警察；如果《飓风营救》（Taken）中被绑架的是邻居家的十六岁小孩，而不是自己的女儿和女儿的闺蜜，那么连姆·尼森（Liam Neeson）的复仇之旅只会变成一次越界屠杀。虽然这种手法能让电影在渲染暴力的同时假惺惺地谴责暴力，产生快感，但其实是一种非常偷懒的角色塑造手法，给予主角不容置疑的理由，去做各种伤天害理的事情。

好人并不完美——这样的设定难道就很无聊吗？何况很多经典角色不仅不完美，而且简直可以说是彻头彻尾的混蛋，比如《肮脏的哈里》（Dirty Harry）中的哈里，或是《出租车司机》（Taxi Driver）中的特拉维斯·比科尔。哪怕是最可恶的反英雄角色，只要不是天生恶人，那

么观众依然会对这样存在人性瑕疵的角色投入感情。反英雄电影拍得最好的一位导演是亚历山大·佩恩（Alexander Payne），他的电影《公民露丝》（Citizen Ruth）、《校园风云》（Election）、《关于施密特》（About Schmidt）、《杯酒人生》（Sideways）以及《后裔》（The Descendants）全都是由他担任编剧或者联合编剧，而且这些作品的主角都是乖张自私、完全不讨人喜欢的人。但不管角色多么令人反感，他们依然值得观众投入时间和情感，因为他们的缺点和错误都是由人性的弱点所造成。佩恩也许不认同他们的言谈举止，但他从来不会看不起这些可悲、自私、情感异常的角色，相反，他对他们的态度是幽默而不是讽刺，是同情而不是鄙视。

艾伦·索金（Aaron Sorkin）在他的作品中塑造过不少不讨喜的真实人物和虚构角色。他告诉我，塑造这些不值得同情的角色，“好像是为了让他们质问上帝：像他们这种人如何能上天堂？”但同样，即便是最反社会的反英雄主角，最后在他们身上也应该出现一些有意义的转变，哪怕只是因为内心矛盾导致的微小变化。因为这一丝的转变，不仅能赋予故事活力和动力，还能让观众安心面对自己的恐惧、挣扎和失败，甚至从中获得希望。

编剧兼导演詹姆斯·卡梅隆（James Cameron）在许多方面成就显赫，他尤其擅长设计令人目眩神迷的视觉奇观，但他的剧本却过于俗套和夸张，这个缺点在他的角色身上尤为明显。1997年的年度大片《泰坦尼克号》（Titanic）是一场视觉盛宴，但影片的故事却矫揉造作，角色也基本非黑即白。尤其是本片的反派卡尔·霍克利，也就是由比利·赞恩（Billy Zane）饰演的那个不可一世的土豪。他沦为了一个彻底脸谱化的反派角色，恨不得像斯奈利·维拉什[4]一样捻着八字胡出场。

相比之下，在2007年的电影《迈克尔·克莱顿》中，由蒂尔达·斯文

顿（Tilda Swinton）饰演的霸气主管卡伦·克劳德则完全跳出了脸谱化反派的框架。在吉尔罗伊的剧本中，从她第一次登场就能看出这个角色的复杂性：“卡伦·克劳德衣衫笔挺地坐在马桶上。她是全球最大农产品/化工产品公司的高级专职律师。而她现在正躲在厕所里，想要通过在飞机杂志上看到的呼吸疗法，来驱除内心的恐惧。”

于是，在影片紧张的开场蒙太奇之后〔由汤姆·威尔金森（Tom Wilkinson）饰演的患有狂躁症的律师念出的旁白，给开场的气氛更添一份神秘与不安〕，我们看到卡伦在办公室的厕所里努力让自己冷静下来，由此影片给人的焦虑感愈加强烈。在接下来的故事中，吉尔罗伊进一步展现卡伦的自我怀疑和绝望无助，让她完全不同于我们以往熟悉的冷酷无情、咄咄逼人的大公司反派。和索金、佩恩等优秀编剧一样，即便是面对最令人讨厌的角色，吉尔罗伊也会赋予他或她值得同情的点。因为他知道没有这些特点，他对这些角色就不会有兴趣，我们更不会有。换句话说，吉尔罗伊是像对待人一样对待自己的角色。

平行宇宙

电影是否遵循了它天马行空的世界观设定？

一部电影要想成功，就一定要让观众觉得可信，细到每一个词、每一个眼神、每一个领带夹、每一个茶杯，都要真实可信。

在电影这种真实感极强的媒介中，可信度（credibility）可能是最重要、却也是最容易被忽视的品质。

可信度的存在或缺失反映出编剧对人性的理解程度，对人类的缺点、瑕疵以及合理和不合理的行为的了解。大部分时候，可信度取决于特异性——编剧把控细节的能力强弱，能够决定一部电影是差强人意还是让人刻骨铭心。

在大制作中，通常会有六七位署名或者不署名的编剧参与剧本创作，这个编剧往这里加一段对白，那个编剧在那里夹带点儿私货。这种集体编剧的做法往往会让电影失去最重要的一样东西，也是优秀剧本应该打造的东西——真实感。

那些暑期特效大片及其续集的剧本就是最好的例子。这些剧本基本都是为了铺垫各种爆炸场面而存在。如果你好奇为什么像《龙卷风》（Twister）、《世界末日》（Armageddon）、《天地大冲撞》（Deep

Impact）、《后天》（The Day After Tomorrow）、《末日崩塌》（San Andreas）之类的电影看起来都如此相似，那是因为它们大部分（幸好并非全部如此）都只是呈现灾难和奇观的载体，并没有值得回味的故事或者有深度、有层次的角色。所以这些电影只会提供几场必要的“猛戏”^[5]（whammy），不会有太多的细节和内涵。换句话说，这些电影只有剧情，没有故事；只有角色，没有人；只有刺激，没有感情。总而言之，没有可信度。

当然，不是所有由编剧团队创作出来的剧本都是味同嚼蜡的垃圾。实际上，很多优秀的电影甚至伟大的电影都是由两个以上的编剧负责剧本。比如在《卡萨布兰卡》中，大部分金句和搞笑台词都是朱利叶斯·爱泼斯坦（Julius Epstein）和菲利普·爱泼斯坦（Philip Epstein）兄弟的功劳，联合编剧霍华德·科奇（Howard Koch）为影片注入了政治理想主义，凯西·罗宾森（Casey Robinson）负责塑造英格丽·褒曼（Ingrid Bergman）饰演的女主角伊尔莎·伦德，而影片的背景、角色和大部分的剧情都源自默里·伯内特（Murray Burnett）和琼·艾莉森（Joan Alison）创作的话剧。另外，像《钢铁侠》这部热闹的暑期大片也是由四位编剧共同打造。他们交出了一个不落窠臼的剧本，而最终的电影成品，也成了同类型电影中最令人耳目一新、大呼过瘾的经典作品。

不过按照常理，编剧的人数越少，电影的情感就越深刻、动人。《拆弹部队》的编剧是由记者转行当编剧的马克·博尔（Mark Boal），为了把本片的主角——一群被派往伊拉克战场的拆弹专家——塑造好，他一遍又一遍揣想他们的心理状态。最终，他一丝不苟的态度获得了回报。影片的真实感令人印象深刻，即便是带有艺术加工的部分也同样震撼人心。他说，在和导演凯瑟琳·毕格罗（Kathryn Bigelow）合作时，“我们对动作场面的每一个微小细节都精益求精，力求打造出写实

感。在特定的场合下，平时看来稀松平常的地方也能让人捏一把汗，比如穿防爆服.....你知道接下来肯定会发生什么事，你只是不知道究竟会发生什么”。

多年以来，我一直很疑惑为什么我不能像其他同事那样迷上亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图的电影，但现在我觉得最主要的原因可能在于电影的可信度。我发现他的绝大部分电影都制作精良、表演精彩，但同时也非常做作、肤浅，角色缺乏真实的需求和动机，更多只是为了迎合观众而强加各种人物关系，展现人与人之间的残酷无情。在读过吉尔莫·阿里亚加（Guillermo Arriaga）的一篇采访后，我终于找到了问题所在。

吉尔莫是伊纳里图的《爱情是狗娘》（Amores Perros）、《21克》（21 Grams）、《通天塔》（Babel）等片的编剧，他很少会为自己的剧本做研究或者写大纲，也不会花太多时间为角色打造背景故事。很多时候，他甚至都不知道自己的故事要如何收尾。我相信正是这种细节的缺失，导致他的电影缺乏可信度。虽然伊纳里图的视觉天赋不容置疑，但他的电影还是很难让我买账。（《荒野猎人》也是一样。虽然阿里亚加并未参与该片的剧本创作，但伊纳里图明明可以按照真实事件拍出一部震撼写实的历史剧情片，但最后的成品却是一个浮夸至极的传奇故事。）

即便是最天马行空的幻想，也应该保持可信度，这样才能让观众放下疑心，彻底沉浸在这个世界当中。《土拨鼠之日》（Groundhog Day）的精妙之处（很多编剧课和专业研讨会都拿这部电影作为喜剧建构和角色发展的经典案例），在于它把影片的超自然设定扎扎实实地融进日常现实当中。本片中比尔·默瑞（Bill Murray）饰演的菲尔之所以一次又一次地经历同一天的生活，并不是因为发生了什么奇幻事件。让他

陷入时间循环的是他的自私和不成熟，只有当他真正成熟起来，变成一个通情达理的人，循环才能结束。

同样，在科幻爱情片《她》（Her）的结尾，虽然男主角和一个电脑操作系统建立了恋爱关系，但这样的结局依然让人觉得完全可信，甚至理所当然。因为本片编剧兼导演斯派克·琼斯（Spike Jonze）打造的这个世界虽然带有一些未来感，却让人觉得非常亲近、熟悉、真实。与此同时，我们也看过让人觉得不大满意的电影，但我们又说不清它们到底差在哪里。这些电影并没有明显令人反感的地方，但看起来就是不够真。究其原因，很有可能是因为影片在剧本上就没能达到这个故事该有的可信度，而这种可信度来之不易，往往需要数个月甚至好几年时间仔细思考和研究，才能真正实现。

结构过硬，叙事流畅

这部电影叙事流畅吗？

我在乎故事的后续发展吗？

它让我感到惊奇吗？

我们都体验过看完一部好电影后走出影院的那份满足感。剧情衔接紧密，节奏拿捏得当，情节发展合理，故事的反转也让人始料未及。总之就是……感觉很爽。

一部佳片带给我们的爽快感，以及一部烂片带给我们的不痛快，通常都取决于故事结构（structure）。一个好的结构要让人难以察觉它的存在。优秀的故事能让人觉得自然，每一个场景和冲突都能顺理成章地带出下一个场景和冲突，既要让人觉得必然，又要给人以惊奇。正如梅格·瑞安（Meg Ryan）那“我一觉醒来就这么飘逸”的凌乱发型需要一整天时间才能做好，要写出一个拍成电影后能让人觉得新鲜而自然的剧本，更需要长达数月的辛苦工作。不只是每一场戏需要下苦功，每一场戏的每一个瞬间都要精雕细琢，好让它们能完美嵌入整部电影，不会有一丝卡顿。

传统的电影结构都是线性叙事，按时间顺序推进，即一系列事件在

一段时间内接连发生，故事的结尾自然合理且令人满意。当然，我们希望看到电影人对这种传统的电影结构进行颠覆创新，比如在《夺魂索》（*Rope*）和《正午》（*High Noon*）这种实时叙事剧情片中，电影里的时间和真实世界的时间是一致的；另外，《记忆碎片》（*Memento*）的反向叙事、《少年时代》（*Boyhood*）的跳跃叙事，以及《低俗小说》（*Pulp Fiction*）的多线叙事，都是经典的案例。

谈及电影结构对一部电影成败的影响，最近的一个例子就是《社交网络》（*Social Network*）。本片讲述的是“脸书”（*Facebook*）创始人马克·扎克伯格的故事。通常这类电影的标准做法，是拍成一个现代版的霍雷肖·阿尔杰式故事^[6]——讲述一个天赋异禀的哈佛学生如何凭借自己的勇气和才干，利用电脑技术改变世界。然而，影片的编剧艾伦·索金却另辟蹊径，通过扎克伯格的朋友和竞争对手的视角，从多个角度刻画这个角色，最终描绘出了一幅栩栩如生的人物肖像画，交给观众自行解读，同时也客观地反映了这段尚未盖棺论定的历史。同样，在为影片《林肯》（*Lincoln*）创作剧本时，编剧托尼·库什纳（*Tony Kushner*）也做了一个明智的决定。虽然导演兼制片人史蒂文·斯皮尔伯格（*Steven Spielberg*）一直很想通过本片记录亚伯拉罕·林肯的整个总统生涯，但库什纳最终把故事聚焦在一个特别的时期：林肯推动国会通过了宪法第十三条修正案，彻底废除了奴隶制。最终影片没有沦为蜻蜓点水式的历史传记片，而是成为一部节奏紧张，并且有着深远现实意义的政治剧情片。

正确的节奏对结构也很重要。假设一部电影已经在前二十分钟成功吸引了你，你很在乎主角，也理解她的梦想和脆弱，知晓她前进中的阻碍。你希望她能获得成功，等不及看到接下来的故事会如何发展。可是没想到，故事崩溃了。整个电影突然变得浮夸起来，一场又一场戏生硬

地叠加在一起，却没有任何情节驱动力。

这就是所谓的“第二幕疲软”（Second Act Slump），这是编剧的死穴，也是观众的梦魇。很多糟糕的电影都存在一个共同的问题，那就是节奏不平衡。特别是在影片中间部分节奏拖沓，缺乏动力，给观众带来严重的困惑，让他们无法理解角色究竟在做什么，失去对角色的共情。例如，当主角挣扎着想要摆脱一段有名无实的婚姻，结果却在超市里和保安发生争执，花了二十分钟的时间想办法付罚款；当男主角放弃追求女孩，然后和朋友在酒吧里聊了整整十分钟后，才意识到自己不应该轻易放弃这段感情；当一个角色凭空出现，又突然消失，一来一去都没有明确的理由——这些糟糕的第二幕戏，往往是编剧在生搬硬套，或者是给主角强加不合情理的难题，再安排主角克服困难并实现目标；或者是加入过多的挫折与情节发展，让观众保持情感投入。在臃肿多余的第二幕戏中，角色只是为了做事情而做事情，困难和对手凭空出现，也只是为了给主角找事做。

这种糟糕的第二幕戏，正是《星球大战》前传三部曲《幽灵的威胁》（The Phantom Menace）、《克隆人的进攻》（Attack of the Clones）、《西斯的复仇》（Revenge of the Sith）在正传系列面前黯然失色的主要原因——正传系列远比前传系列更加流畅、自然、连贯。这样的第二幕戏会让一部原本充满潜力的电影中途掉链子，或者让你忍不住走出影厅买个爆米花，甚至在脑子里列起今天的购物清单。第二幕戏是编剧最难驾驭的部分，而很多时候编剧都是在这里栽了跟头。这也是为什么电影院每个周末都充斥着大量索然无味、不值一看的平庸电影。

在电影制作流程中，有许多环节会影响到影片的节奏，尤其是剪辑，这点我们会在后面的章节详谈。但是影片的节奏首先是从剧本开始的。编剧要确保整个故事以引人入胜甚至悬疑重重的节奏发展，并提供

足够的信息让观众保持好奇，但又不会毫无头绪。

罗伯特·汤（Robert Towne）为《唐人街》写的剧本之所以常被拿来作为电影专业的学习案例，也正是这个原因。在《唐人街》中，汤小心翼翼、一点一点地释放关于侦探杰克·盖特斯和他调查的洛杉矶富人家庭的信息，使观众全程保持精神集中，直到最终揭开令人震惊的真相。

《唐人街》的每一场戏都是有目的的，有的是为了推进故事，揭露和角色有关的信息，有的则是为后来的剧情发展做铺垫。

《海边的曼彻斯特》（Manchester by the Sea）则基本是影片主角李·钱德勒的个人故事，由卡西·阿弗莱克（Casey Affleck）饰演的这个角色饱受悲惨回忆的折磨。在影片中，导演兼编剧肯尼思·洛纳根像折纸一样架构故事，随着折纸一点一点展开，我们也一步一步了解了钱德勒在几年前经历的惨剧。洛纳根采用这个结构并不是为了勾起观众的好奇心（虽然我们确实被勾起了好奇心），而是因为钱德勒一直在想尽办法封闭这段记忆，埋藏过去的悔恨。“这是一个并行发展的过程，如果处理得当，影片的结构就是由角色的性格来决定，反之亦然，”洛纳根解释说，“这么一来，给人的感觉就会特别好。”

如果一部电影的展开不流畅，只是从A点走到B点，再到C点再到D点，让人感觉拖沓乏味，影评人便会批评它“章节化”（episodic），也就是影片中的场景只是机械地串在一起，缺乏连贯性，起承转合过于生硬，而不是自成一体、一气呵成。另一个描述这一问题的词是“策略化”（schematic），即编剧偷懒设计不真实的角色和情节，用来掩盖剧本的重大漏洞或是突出电影的深层主题。在这里拿《阿甘正传》

（Forrest Gump）的故事结构做反面教材也许有失公允，毕竟这部电影是根据小说改编，但在我看来，导演罗伯特·泽米基斯（Robert Zemeckis）一直处理不好这个问题。

《阿甘正传》讲述的是一个有智力问题的男子如何在跌跌撞撞中经历二十世纪中期的各大历史事件。这个设定明显是一个寓言式的故事，但历史事件轮番登场的机械模式，让人感觉极为生硬牵强。相比之下，爱情喜剧片《四个婚礼和一个葬礼》（*Four Weddings and a Funeral*）的故事虽然故意设计成“章节化”结构，用五起事件讲述一对有缘无分的男女的故事，但理查德·柯蒂斯（Richard Curtis）的剧本充满了智慧，角色生动形象，让人感觉毫不生硬，整个故事浑然一体。不过，他的另一部电影《真爱至上》（*Love Actually*）也犯了同样的错误。为了方便串起整部电影，该片强行塞入了大量不真实的故事与矛盾冲突。

大部分剧本都在努力遵循传统的叙事原则：铺垫行为，引入冲突，发展角色和故事，然后到达高潮。但正是中间的这个部分——引入冲突，发展角色和故事——非常棘手，编剧一方面要推进角色发展，一方面又不能太过牵强。关于这个难题有一专门的对策，叫作“机械降神”（*deus ex machina*），也就是让某个人或者某样东西在关键时刻凭空出现，救人于水火之中或是推动主角踏上新的旅程。大部分的编剧都会尽量避免使用这种“作弊”手段，查理·考夫曼（Charlie Kaufman）就在《改编剧本》（*Adaptation*）的剧本中对“机械降神”手法进行了辛辣的讽刺。

除了机械降神，阐释（*exposition*）也是编剧的一大禁忌。所谓“阐释”，就是通过对白来解释角色的背景或者展现内在的情感。迈克·迈尔斯（Mike Myers）就在《王牌大贱谍》（*Austin Powers*）中用“阐释人”巴兹尔这个角色恶搞了这种电影手法。但我们每次看灾难片时，里面都有一个不修边幅的“专家”，负责解释接下来会发生什么事、情况会有多么严重。2016年的《会计杀手》（*The Accountant*）也是一个例子。在本片的关键时刻，J. K.西蒙斯（J. K. Simmons）发表了一通又臭

又长的阐述，毁了一部原本质量尚可的动作惊悚片。

阐释对影片的可信度也有很大影响：在现实生活中，真的会有人说“我做了xxx（菜名），这是你最喜欢的一道菜”吗？当银幕上已经赫然出现了埃菲尔铁塔，制作方还需要在屏幕下方打出“法国，巴黎”吗？除此之外，阐释还会破坏影片的节奏，特别是当角色突然停止行动，开始讨论他们早就心知肚明的事情，只为了让观众了解情况时。有些阐释是不可避免的，但是大部分有经验的编剧都能处理得老练而优雅，比如索金著名的“边走边聊”——让角色在匆匆穿过走廊的时候快速对话，把一个原本需要使用静态双人镜头的沉闷对话场景拍得充满活力。亨弗莱·鲍嘉曾经开玩笑说：“如果要求我来阐述，我只能向上帝祈祷那个镜头的背景里有两只骆驼正在交配。”而“边走边聊”就是索金的骆驼。

另外和阐释非常接近的两种手法是闪回（flashback）和旁白（narration）。如何在没有闪回或旁白的情况下解释过去发生的事情，这是一项挑战。很多电影都靠旁白增色不少，比如《日落大道》（Sunset Boulevard）、《双重赔偿》（Double Indemnity）、《穷山恶水》（Badlands）、《荒野生存》（Into the Wild）。但通常来说，编剧应该想尽一切办法避开旁白。理想情况下，闪回只能用来深入展现角色，呈现他们的隐秘动机、情感世界、心理缺陷，而不是用来推进剧情。作为一种叙事工具，只有当没有其他方法可以传递信息，或者是导演故意想让观众和银幕内容之间有一种审美距离（aesthetic distance）时，才可以使用闪回。

谈起使用闪回的经典案例，不妨看看马丁·斯科塞斯（Martin Scorsese）的《基督最后的诱惑》（The Last Temptation of Christ）和斯派克·李（Spike Lee）的《第25小时》（25th Hour）——后者还致敬了《基督最后的诱惑》——两部影片中的闪回戏漫长而细腻，简直可以作

为片中片来欣赏，而且这些闪回都展现出主角面对重大道德选择时承担的巨大的物质和情感风险。同样，《飞屋环游记》（Up）的序章部分也堪称是精简、诗意叙事的黄金典范。创作者在极简的篇幅内，深情描绘了一对夫妇从恋爱到结婚，再到晚年阴阳两隔的动人故事。

不管一个剧本的故事是简单还是复杂，是线性还是非线性，只要剧本结构优秀，那么在一个优秀的电影制作团队的执行下，就能诞生一部全程不让观众出戏的电影，让观众获得满意的观影体验，而不会产生疑惑，比如，不明白这一场戏和整个故事究竟有何关系？主角和某个角色的相遇究竟只是编剧图省事，还是符合角色的行为和动机？结构糟糕的电影，即便是九十分钟也会让人坐立难安；而结构优秀的电影，即便时长三小时也会让人意犹未尽。结构糟糕的电影中间突然出现一个矛盾，会让人觉得太过随便，甚至莫名其妙；而在结构优秀的电影中，这样的矛盾并不会让人觉得和影片环境、角色有冲突，而是浑然一体。我们看过完整紧凑的电影，也看过零七八碎的电影，究其区别，大部分时候都与电影结构有关。

对白的力量

你看到的是角色在交流，还是演员在背台词？

他们的台词听上去自然还是刻意？幽默还是做作？

不管角色的语言自然还是夸张，它都要符合影片の設定、故事以及美学风格。

“把那些惯犯都给我带走。” [7]

“猫已经在袋子里了，袋子已经在河里了。” [8]

“枪留下，煎饼卷带走。” [9]

“你打招呼的时候，我已经决定跟你走了。” [10]

看电影有很多乐趣，而其中最大的乐趣，莫过于听到一句经典台词。

剧本绝不只是一堆对白。但没有好的对白，就不可能有好的剧本。

这里的“好”并不是指完美无缺、一本正经、行云流水般的大段台词。

[虽然这样的台词也可以非常有趣，比如在普莱斯顿·斯特奇斯[11]

（Preston Sturges）和霍华德·霍克斯[12]（Howard Hawks）的电影里。]对白能决定角色、故事可信度以及影片基调，所以如果对白很奇怪，比如太肤浅、太拗口，或者太卖弄，那就会毁了整部电影。对白一定要有可信度，不管是昆汀·塔伦蒂诺（Quentin Tarantino）的剧本中气势如虹、诗歌一般的粗口台词，还是被称为“呢喃核”（mumblecore）的美国低成本独立电影中频频出现的“嗯”“呃”等即兴语气词，都离不开“可信度”一词。

曾为《出租车司机》《愤怒的公牛》（Raging Bull）等经典电影操刀的保罗·施拉德（Paul Schrader）说过，一部好的剧情片“应该有大约五句好台词和五句经典台词。超过这个数量，就会让人觉得啰唆和不真实。观众就只是在听大段的台词，而不是在看电影”。大多数经典电影都有令人难忘的台词，但是优秀的台词绝不只是抖机灵的废话。相反，角色应该尽量少说话，台词不是用来解释或者复述已经在银幕上出现过的情节，而是应该为当下场景提供更多的解读空间和内容。

好的对白应该真实可信，能让角色不带话剧腔或者演讲腔自然地说出来，而且必须言简意赅，用著名编剧恩斯特·刘别谦（Ernst Lubitsch）的话来说：好的对白能让观众自己得出“二加二等于四”的结论——它应该是一种潜台词，而不仅仅是台词。它能在不知不觉中引导观众获取角色的隐藏信息，这些信息甚至可能连角色本人都没意识到。《后窗》

（Rear Window）中詹姆斯·斯图尔特（James Stewart）和格蕾丝·凯利（Grace Kelly）的口水仗；《普通人》（Ordinary People）中玛丽·泰勒·摩尔（Mary Tyler Moore）对儿子假惺惺的关心；犯罪片《盗火线》（Heat）的高潮部分，罗伯特·德尼罗（Robert De Niro）和阿尔·帕西诺

（Al Pacino）坐在咖啡店里聊着梦想、女人还有对衰老的恐惧——在这些场景中，角色都没有聊他们真正应该聊的事情，他们的真实想法并没有通过台词直白地表达出来，而是在台词之下熠熠闪光。这里要特别提一下伍迪·艾伦（Woody Allen）的《安妮·霍尔》（Annie Hall），影片中的那场阳台聊天戏大概是对电影潜台词的最佳诠释。

对肯尼思·洛纳根来说，对白几乎就是为了诉说潜台词而存在，这也是为什么他经常坚持自编自导。洛纳根的剧本的特点就是它与众不同的场景，而在传统的编剧课上，老师都会教你尽量避免这类场景，因为这样的场景并不能“推进剧情”或者体现“角色发展”。这些平淡无奇的场景放在其他编剧的手中，可能会让人觉得敷衍而无聊，但在洛纳根的电影中，却变成了生活。

“感觉好像什么都没有发生，”《海边的曼彻斯特》的主演卡西·阿弗莱克说，“就好像是花了两个小时的时间听人吵架。很多场景中都有大量的矛盾冲突，但是这些冲突和影片几乎没有关系。他们争吵的永远是‘你有没有把菜放进冰箱里’或者‘车钥匙丢哪儿了’这类问题。换作别的编剧，这些场景的含义可能就仅止于此，不会给影片增加任何东西，它只是生活的一个小片段。但在这里，你是跟着这些人物和他们或微小或重大的矛盾前进，但你从来不会觉得被牵着鼻子走。而到了影片结尾，你确实会来到一个不一样的地方，而且你会觉得你是靠自己一路走过来的，但其实并不是。”

《海边的曼彻斯特》开场不久后有一场戏，是卡西·阿弗莱克饰演的李·钱德勒在医院走廊里和一名护士还有一名医生对话。这个场景的气氛非常紧张，钱德勒在提问、倾听、决定下一步该怎么做时，观众几乎能看到他思维的齿轮在如何转动。正是这些平凡的细节，让观众逐渐意识到这个人背负着隐秘而沉痛的过去。而在接下来的故事发展中，也

正是这个谜团让我们对他保持好奇和同情，而这一切都是通过潜台词来完成的。

“如果将这些平凡的细节全都删除，那你只能提供错误的戏剧冲突了。”谈及自己为何喜欢聚焦在这些“非戏剧性”的瞬间时，洛纳根说道，“这也是为什么我觉得很多电影剧本都写得太啰唆，因为他们喜欢在对白里加入过多的信息，好像观众看不懂一样。比如，这个主角为什么要顶撞自己的老板？这个朋友为什么是个混蛋？这样的冲突其实我们已经屡见不鲜，没必要作过多解释。”

在像《海边的曼彻斯特》这样的佳作中，对白是和视觉元素——演员的肢体动作、服装以及个人所处环境——相辅相成、共同叙事的。但现在的很多电影中，我们经常可以看到两个人站在各种花俏的背景中说话的静态场景，这样的电影就沦为了电影明星参演的肥皂剧——如果是动作片，那就每十分钟来一次爆炸；如果是R级喜剧，那就每十分钟来一个荤段子。如果离开冗长的对话场景，编剧就不能清晰地展现角色和角色动机，那这就是一个坏剧本的标志。类似这种把潜台词赤裸裸地说出来而不是巧妙地埋起来的例子，不妨参考《角斗士》（*Gladiator*）和《革命之路》（*Revolutionary Road*），这两部电影中都出现了直白得令人尴尬的对白。前面提到的乔治·卢卡斯（George Lucas）的《星球大战》前传系列中，也充斥着死板得可怕的冗词赘言。

当然，并不是说只拍角色说话的电影就不是好电影。《与安德烈共进晚餐》（*My Dinner with Andre*）至今仍是这类电影中的经典。而在近年的影片中，由汤姆·哈迪（Tom Hardy）主演的《洛克》（*Locke*）也是如此，同样引人入胜。另外像《日月精忠》（*A Man for All Seasons*）、《十二怒汉》（*12 Angry Men*）、《社交网络》这些电影都是建立在精彩的对白之上，而且这些对白的表演、编排、剪辑都很精

彩，让人感觉在看一部紧张刺激的惊悚片，而不只是一个个沉闷乏味的场景。

即便是致力于拍摄话痨片的电影人，比如伍迪·艾伦、肯尼思·洛纳根、理查德·林克莱特、妮可·哈罗芬瑟、韦斯·安德森（Wes Anderson）、昆汀·塔伦蒂诺、科恩兄弟（Joel and Ethan Coen）这类自编自导型导演，也从来不满足于把角色拍成一群只会念台词的刻板形象。

在欣赏这些电影时，看和听同样重要，因为它们在视觉和听觉上都在传递大量的信息。林克莱特就曾经对我说过：“重要的不是具体的台词，重要的是演员的表达，是其中的含义。”而传递含义是一种接触性运动：对白不只是角色说的话，它本身也是一种动作，既然是动作，就应该有动力和推力。对白的每一个字眼都很重要，都要经过深思熟虑、精心打磨，都应该包含多重含义。

判断基调

这部影片的情绪是什么？

它是想逗人发笑，是严肃正经，还是两者兼具？

电影制作者是否同情角色？他是从角色的角度思考，还是站在一定距离外观察？

基调可能是编剧工作中最重要也是最困难的部分，这也是一个几乎无法定义的概念。

二十世纪六十年代初，斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick）和特里·萨瑟恩（Terry Southern）想要把彼得·乔治（Peter George）的小说《红色警戒》（Red Alert）改编成电影。小说讽刺的是冷战高峰时期美国和苏联展开的核对峙，库布里克和萨瑟恩则将它构思成一个黑色荒诞的政治讽刺故事，并最终打造出了《奇爱博士》（Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb）。与此同时，编剧沃尔特·伯恩斯坦（Walter Bernstein）则将一本同类题材小说《奇幻核子战》（Fail-Safe）改编成了一部严肃紧张、像纪录片一样的惊悚片。同样是年轻人被诊断患上癌症的故事，《爱情故事》（Love Story）成了一部悲剧，而《抗癌的我》（50/50）却是一部兄弟电影（buddy movie）[\[13\]](#)，将充满生活气息的幽默和感人至深的剧情融合在一起。这些电影的处

理方式都和故事题材完美契合，而且每部电影都把各自的基调成功地维持到了最后。

归根结底，影片基调是由导演来呈现，由导演的品味和判断来决定。但它最早始于剧本。一部电影是否要拍得辛辣讽刺，展现世态炎凉？是浅显易懂还是尖锐深刻？是通过平缓的节奏和细微的暗示娓娓道来，最终让观众看到一个酣畅淋漓的结局，还是大喜大悲，语言夸张，情感爆发频繁而强烈？如果一部电影想在剧情片和喜剧片之间达到平衡，这种搭配是自然流畅，还是生硬唐突？如果是拍一部科幻片、西部片或者侦探片，这部电影是要拍成一部典型的类型片，还是要对类型片的经典套路进行颠覆？这些都要在剧本阶段定调。

同样是展现美国奴隶制的野蛮和疯狂，有的编剧可能会选择通俗夸张的意式西部片^[14]（Spaghetti Western）风格，比如昆汀·塔伦蒂诺拍《被解放的姜戈》（Django Unchained），而有些编剧可能会像《为奴十二年》那样，用娓娓道来、真实感人的剧情来表现。有些编剧可能会把太空探索写得曲折又烧脑，例如《星际穿越》（Interstellar），有些可能会写成趣味十足、乐观向上的太空冒险和营救故事，例如《火星救援》（The Martian）。近年来，意外怀孕这个题材至少被写成了三个喜剧片剧本——《朱诺》、《一夜大肚》（Knocked Up）以及《平淡无奇的孩子》（Obvious Child），而这三部电影在视角和基调上都截然不同。

在《迷失东京》中，两个异乡人在一家安静的东京酒店试探性地建立友谊，导演索菲亚·科波拉从中捕捉到一种寂静的陌生感，这是一种基调；在《我办事你放心》中，肯尼思同时为影片注入的欢乐与悲伤、感动与惊喜、写实与戏剧，这也是一种基调；在新闻剧情片《聚焦》（Spotlight）中，面对一起真实的新闻调查事件，联合编剧兼导演汤姆·

麦卡锡（Tom McCarthy）和乔希·辛格（Josh Singer）选择用新闻报道流程的平凡细节来推进叙事，而没有展现夸张的爆料情节或者击掌欢呼的场景，这种谨慎与克制也是一种基调。

对电影制作者来说，基调是他们的作品中最重要的一部分，却也可能是最难提炼和把控的一部分。而对影评人来说，基调也是一个几乎无法描述或者量化的概念。“最难向别人解释的东西就是基调，”编剧兼导演贾森·赖特曼（Jason Reitman）曾经这样告诉我，“这就好像要向别人解释你为什么会爱上某个人一样。”

有时我们看到一部电影就知道它的基调，但更多时候，我们只有通过感觉，抓取电影制作者在每一句台词、每一个眼神、每一幅画面、每一段声音中传达的细微信号，才能知道影片的基调是什么。基调是一部电影的情感音调，是电影的情绪和格式塔。基调是一部电影的美学法则，决定了观众能否从影片的基本剧情中获得更深层的含义。基调可能是由我们的视听体验构成，但它归根结底是一种感觉。

电影主题

影片的故事是否另有深意？

电影是否引发了我的后续思考？

影片是否还触及历史、现代生活、人性、希望、绝望等话题？

电影展现的内容有两种：一种是表面的故事，一种是实际的内涵。

有些电影纯粹是为了帮助观众逃避现实、获得娱乐，并不会触及深层内涵或者道德问题。而有些电影即便披着奇观化的外衣，也会通过潜台词、隐喻、视觉暗示等方法超越基本的叙事，展开深刻的讨论。这两类电影的一大区别，就是主题。

表面上看，《正午》是一部典型的小镇警长式西部片，讲述加里·库珀（Gary Cooper）饰演的警长努力在镇上寻求帮助却无人响应，最后只能孤身对抗犯罪团伙的故事。但仔细分析，你就会发现它其实是在控诉民粹主义盛行下的政治怯懦。表面上看，《机械战警》（RoboCop）是一部充满黑色幽默的火爆动作片，讲述一个被改造成机器人的底特律警察如何惩恶除奸，但往深处挖掘，它其实是在反映人性，反映晚期资本主义社会的大型企业对社会无所不在的控制，以及大男子主义文化的构建。表面上看，充斥着怀旧音乐与时代细节的《不羁夜》（Boogie

Nights) 是对七十年代洛杉矶色情业工作者的淫猥一瞥，但实际上，它讲述的是个人在站队文化中寻找自我，反映人们的价值观与身份是如何随着科技的发展而变化，以及电影媒介本身的浪漫与脆弱。所有这些含义都埋藏在对白与画面之下，而一个好的剧本要能让观众透过银幕上的内容发挥想象，挖掘其中的深意。

好的电影能够在故事之外提出重要的问题，传递强烈的情感。它们绝不仅仅是在堆砌剧情点和角色行为，而是含有更深层次的讯息，甚至传递一种忧虑，让你在片尾字幕滚完之后，内心依然久久不能平静。如果你一觉醒来，脑子里还在想着昨晚看的电影，忘不掉片中的角色，思考着某个未解的谜团，那都是因为有一位技艺高超的编剧把这些种子深深地埋进了故事当中，却又能让观众一眼看见。待到时机成熟，它们便会在观众的脑中开花结果。

由于在电影制作过程中会有很多变动，因此我们无法确认一部电影中究竟有多少内容出自编剧的本意。不过，如果一部电影成功了，那主要是因为它有一个好的剧本。如果一部电影将一个世界拍活了——一个你前所未见，也不可能存在的世界，或是一个仿佛就在你身边的世界——那是因为编剧赋予了它生动的细节和丰富的背景。如果你在看完一部电影几天后，依然在思考、谈论片中的角色，不管这些角色是出自漫画或是真实历史事件，还是纯粹虚构，那是因为编剧把现实中人们的行为特征与真情实感融进了剧本。如果你感到愉悦、开心、感动，或是忧心、迷惘，那是因为编剧费尽心血想要让你产生这些情绪反应。如果你的心被紧紧揪住，迫不及待想要了解接下来的故事发展，那是因为编剧写了一个让人手不释卷、欲罢不能的剧本。如果你像爱丽丝一样进入了“镜中世界”，哪怕只是很短的一段时间，那也是因为编剧精心打磨了一面完美的镜子，让你不知不觉走入其中。

观影推荐

《卡萨布兰卡》（1942）

《教父》（1972）

《唐人街》（1974）

《安妮·霍尔》（1977）

《土拨鼠之日》（1993）

《海边的曼彻斯特》（2016）

第二章 表演

好的表演观众一看便知：丹尼尔·戴-刘易斯(Daniel Day-Lewis)将自己变成染一头白毛的伦敦小混混[15]，或是生来残疾的爱尔兰艺术家[16]，或是处在世纪之交的美国石油大亨[17]；海伦·米伦(Helen Mirren)彻底摆脱银幕外的形象，化身伊丽莎白女王[18]；大卫·奥伊罗(David Oyelowo)虽然和马丁·路德·金在身形和声音上都没有明显的相似之处，却依然把这位民权领袖演得惟妙惟肖[19]。另外还有费雯·丽(Vivien Leigh)的斯嘉丽·奥哈拉[20]、格里高利·派克(Gregory Peck)的阿提库斯·芬奇[21]、奥黛丽·赫本(Audrey Hepburn)的霍莉·戈莱特利[22]，无一不是活灵活现、有血有肉的角色，感觉就像我们的朋友和家人一样亲切。

表演可能是电影制作中最具迷惑性的一环，因为优秀的演员似乎不费吹灰之力就能献上精彩的表演。他们在经过大量的思想、情感和身体准备后，让自己的表演看上去信手拈来、真实自然，哪怕要一遍又一遍重复同一句台词，展露同样的剧烈情绪，呈现同样的脆弱情感，而且这一切还必须在数十名技术人员和片场灼热的灯光面前完成，当然，还要面对一个永远不会缺席的倾听者和评审员——摄影机。

在许多方面，表演都是电影语法中最基本的元素。毕竟托马斯·爱迪生和卢米埃尔兄弟等先驱人物在十九世纪末发明电影的首要目的，就是捕捉人类的表演。作为电影艺术的基本构件，表演似乎是现代电影的真正意义。即便是最简单、视觉上最克制的电影，依然能给演员提供机会，让他们献上情感强烈、令人难忘的表现。

他们究竟是怎么做到的？这正是影迷和影评人，即我们这些普通人，一直在努力探讨和解释的问题。下面这个故事的真实性有待考证（最好的故事通常都是这样），但据说，被誉为“镜头前的自然主义大

师”的斯宾塞·屈赛（Spencer Tracy）曾说过：“表演很简单，你只要准时到片场上班，记住你的台词，不要撞到家具就行。”当然，伟大的表演肯定不像屈赛说的这般轻而易举（虽然他说的也是表演的一种）。但究竟什么才是优秀的表演？或者更确切地说，我们要如何用文字来表达它？

演员的工作是说出写在剧本上的对白，并且惟妙惟肖地演出自己的角色，让观众能够完全沉浸在故事中。导演固然能够帮助、指导表演，但归根结底，表演还是取决于演员在塑造一个角色时所做的一系列决定——把握角色内在和外在的各种细节，打造出有深度、有真实感、有吸引力的角色。如果这些决定正确、自然、可信，观众就能看到一個严丝合缝、真实自然的完整角色；如果这些决定做得不好，我们看到的就是前后矛盾和过度表演，看到演员死缠烂打想要讨好观众，或是受虚荣心影响无法彻底入戏。除了语言和动作（也就是“记住你的台词”和“不要撞到家具”），在合作拍摄一部电影时，演员的首要任务，就是在一个相互配合、协同一致的团队中，有感情地演奏好自己的乐器。哪怕只有一名演奏者没调好音或者没跟上拍子，那么整部电影都要跑调。

眼睛不会说谎

演员是否完全进入了角色？

他们的言谈举止是自然还是夸张刻意？

演员要的是笑声，还是茶水？

说起表演，最重要的一点就是要真诚。如果你装得出真诚，那你就成功了。——乔治·伯恩斯[\[23\]](#)（George Burns）

在2007年的剧情片《人生访客》（The Visitor）的开场，演员理查德·詹金斯（Richard Jenkins）站在客厅窗前，手中端着一杯红酒，望向窗外。这是一个非常简短、看似毫不复杂的场景——一个男人站着，望向窗外。什么也没有发生。

然而这个场景却让我们看到了一切。或者至少可以说，关于詹金斯饰演的沃尔特·韦尔这一角色，观众需要知道的都知道了。他孤独一人，与世隔绝，郁郁寡欢。他渴望与人接触，却迈不过那道坎。这一切都浓缩在詹金斯的表演当中，他的站姿，他脸上若有似无的表情，特别是他的眼神——那双眼睛里有一片痛苦、寂寞、悲伤的海洋。几秒钟后，他开始上一堂堪称灾难（但又非常好笑）的钢琴课，这时观众意识到：我们对沃尔特·韦尔的了解也许不够多，但我们想要进一步了解

他。而且短短几分钟之内，我们就开始关心起这个角色，而且是非常关心。

站在窗前，詹金斯向观众展现的，其实是演员在搭建一个角色时使用的最显眼的一种手段。他已经把这个角色的内心世界和外在生活都层层塑造好了，哪怕是在最不起眼的瞬间，也能展现出角色的特点。正是通过这些表演，观众了解了影片的想法、情感和主题。

和在《人生访客》中展现高超演技的詹金斯一样，《聚焦》里的马克·鲁法洛（Mark Ruffalo）、列维·施瑞博尔（Liev Schreiber）、迈克尔·基顿（Michael Keaton）和瑞秋·麦克亚当斯（Rachel McAdams）同样有着不俗的表现，他们共同饰演了一群致力于调查天主教丑闻的《波士顿环球报》记者。为了对各自的角色进行调查研究，这群演员需要花费数周甚至数月的时间，当他们最终走到一起时，彼此之间的交流和配合是如此协调自然、毫不浮夸，并且引人入胜。本片的导演兼编剧，恰恰也是《人生访客》的导演兼编剧汤姆·麦卡锡，而且——或许这也不算什么意外——他本人也是个演员。谈及《聚焦》中的表演，他说：“我觉得他们要弄清楚这些角色从何而来，要去向何方，以及在具体的某一刻，他们处在什么位置。每位演员的诠释方式都不一样，但他们对每一场戏的处理都非常深入透彻。”

扮演《波士顿环球报》主编马蒂·巴伦的施瑞博尔“在临近结尾的一场戏中，有一段非常精彩的表演”，麦卡锡补充说。当时其中一位角色正在“滔滔不绝地说着加链接、把某篇文章发到网上之类的话，你可以看到列维嘴里说着：‘嗯，可以，很好。’他在听对方讲话，因为他知道在某种程度上这些话很重要，但他的注意力并没有完全集中在这上面。在那样的时刻，这就是这个角色的真实反应。而他完全不知道自己正在这么做”。

最好的银幕表演应该能在“表现”与“克制”之间达到超常的平衡，也就是说，既要透明到能让观众瞬间了解角色，又要内敛到让观众好奇角色下一步会怎么做。你可以留心演员在不说话时，脸上是否会失去一些神采；或者当另一位演员在说话时，他能否像注意自己的台词一样注意对方的台词。

对观众来说，这种差别可能不会很显眼，但是观众还是能够感觉到。达斯汀·霍夫曼（Dustin Hoffman）曾经在他洛杉矶办公室对面的餐厅和我共进午餐，在长达四个小时的谈话中，他告诉我：“我很清楚自己什么时候没演好。如果有些关键点我没有抓到，那我肯定会演砸。其中最关键的一点，就是要把自己放进角色里。如果我不在角色里，那么演出来的东西都是垃圾，你看到的只是一个角色。不管你在演什么，不管是装瘸子，还是用某种特定的方式说话，你必须在角色里……你不是在演一个混蛋，而是要把你内心的那个混蛋展示出来。”

因为演员会把自己的性格特点带入角色，所以我们常常会批评演员只是在演自己，这样的评价其实有失公允。1971年《柳巷芳草》（Klute）上映时，就有影评人痛斥简·方达（Jane Fonda）只是在片中演自己。该片导演艾伦·J·帕库拉（Alan J. Pakula）后来开玩笑说：“那你要她怎么办？演成芭芭拉·史翠珊（Barbra Streisand）？”演员的部分任务，就是把自己的性格和他扮演的角色融合在一起：问题不在于演员能不能演自己，而在于他该不该让虚荣心、值得质疑的选择，或者令人出戏的浮夸表演影响角色的塑造。

“眼睛是不会撒谎的。”谈起真实可信的表演，表演老师拉里·莫斯（Larry Moss）这样说道。我很认同他的观点——不管是爱情片《布鲁克林》（Brooklyn）中，西尔莎·罗南（Saoirse Ronan）一言不发，却道尽渴望与孤独的表情；还是《我办事你放心》中，马克·鲁法洛失魂落

魄的可爱模样；或是《木兰花》（*Magnolia*）中，汤姆·克鲁斯（Tom Cruise）在接受采访时，表情从狂妄自大到冷酷愤怒的转变——很多时候，成就一段精彩表演的，只是演员最简单的、最直接的一个眼神。“当你看着一个优秀表演者的眼睛时，你能看到他们整个生命的深度，”莫斯说，“你能看到他们的过去，他们的欲望。我觉得这就是为什么詹姆斯·迪恩（James Dean）的表演如此透明。伟大的演员能让你看到他们的心跳，感觉到他们自己都感觉不到的内心矛盾。”

如果观众不相信某一段表演，当他们觉得出戏，甚至开始嘲笑银幕上的故事时，很可能是因为他们“抓到演员在演戏”，也就是说观众能感受到演员是在故意演给他们看，而不是在呈现影片想要呈现的事实。早在二十世纪五十年代，演员就已经在努力消除这种表演痕迹，他们的诀窍就是“方法演技”（Method）。这种表演理论提倡演员演出角色的心理状态，而不是单纯的模仿；强调乖僻甚至有缺陷的表演风格，而不追求严格意义上的完美。要了解这两种表演风格，不妨参考伊利亚·卡赞（Elia Kazan）根据同名戏剧改编的电影《欲望号街车》（*A Streetcar Named Desire*）。

本片的两位主演分别是马龙·白兰度（Marlon Brando）和费雯·丽。其中，马龙·白兰度是方法表演派的元老级人物，而费雯·丽毕业于伦敦的皇家戏剧艺术学院，接受的是更为传统的表演训练。据当时的报道，费雯·丽和片中其他演员在一起时，经常会觉得格格不入，因为这些演员都接受过方法表演派的训练，并且都曾出演过这台百老汇戏剧。而这种疏离感，恰恰符合她扮演的白兰芝一角脆弱敏感的角色定位，让她的表演风格阴差阳错地变成了方法派。不管怎样，费雯·丽最后凭借这一角色拿下了奥斯卡奖。这也更加证明演员用什么表演方法并不重要，重要的是最终效果。[既然提到达斯汀·霍夫曼和费雯·丽，就不得不再次

搬出霍夫曼和费雯·丽的丈夫劳伦斯·奥利弗（Laurence Olivier）那段著名的影坛逸事。在拍摄电影《霹雳钻》（Marathon Man）时，霍夫曼告诉奥利弗他为了拍好一场戏，故意撑了七十二个小时没睡觉，结果奥利弗反问他：“小伙子，你为什么不用直接演的呢？”]

听起来也许有违常理，但实际上，最忌讳被观众发现表演痕迹的类型片，可能是喜剧片。而且很多演员都会告诉你，演喜剧的时候，千万不能一心想着逗人发笑。

戏剧圈有一个流传已久的故事：演员艾尔弗雷德·伦特（Alfred Lunt）向他的妻子琳恩·方坦（Lynn Fontanne）诉苦，说他有一场叫人上茶的戏原本能逗得大家捧腹大笑，结果却没有人笑。方坦听后回答说：“那是因为你耍的是笑声，而不是茶水。”

从查理·卓别林（Charlie Chaplin）到罗宾·威廉姆斯（Robin Williams），所有伟大的喜剧演员都有一个共同的特点，那就是把他们放在一部剧情片里也毫不违和，因为他们“耍的是茶水”。时下流行的R级喜剧片有一个最大的缺憾，就是它们太过依赖恶搞胡闹和没有底线的下流段子打造笑料，这让演员很难像当年的杰克·莱蒙（Jack Lemmon）或者玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）那样，传递细腻微妙、情绪复杂的表演。但在2015年的喜剧片《生活残骸》（Trainwreck）中，艾米·舒默（Amy Schumer）的表演却让人眼前一亮。这原本是一部非常恶俗的性喜剧，但影片进行到一半时，艾米·舒默突然演技爆发，将一个年轻女孩突然丧父后的迷茫与悲痛刻画得入木三分。[片中的另一位主演比尔·海德（Bill Hader）也是喜剧界的一位翘楚，不管是演喜剧还是演正剧，他都能赋予角色足够的戏剧深度和情感深度。]

“在喜剧片中，‘卖力搞笑’绝对是自寻死路。”迈克尔·凯恩（Michael

Caine) 在他的《电影表演》(Acting in Film) 一书中写道, “纵观电影史, 著名谐星在银幕上栽跟头的例子数不胜数, 主要原因在于他们并不是真正的电影演员, 不适合出现在银幕上。”

我们既会去电影院寻找欢笑, 也会在电影院流下泪水。没有什么比看到专业演员用尽全身力气捶打地板、撕窗帘更有发泄快感。但表演老师桑福德·迈斯纳(Sanford Meisner) 常常建议学生尽力保持克制, 不到万不得已时千万不要哭, 不要喊, 更不要浮夸。否则, 演员呈现的只有情感主义(emotionalism), 而没有情感。

在电影《通天塔》中, 布拉德·皮特(Brad Pitt) 饰演的角色和妻子去国外旅行, 没想到妻子因为一场天降横祸而受了重伤。事发后, 皮特打电话给尚在美国的孩子, 一边听着儿子讲述他当天的生活, 一边拼命忍住眼泪, 这场戏之所以能做到极度催泪, 正是因为他在情绪上做到了克制。在影片《九条命》(Nine Lives) 中, 罗宾·怀特(Robin Wright) 也展现了一回克制型表演的强大效果: 在超市购物时, 她撞见了自己的前男友。就在这一场戏中, 惊讶、好奇、爱慕、痛苦、悔恨, 所有的情感都交织在她的脸上。关于他们的这段感情, 她只靠面部表情就展现得淋漓尽致, 整个过程不到十分钟。

在我采访罗伯特·德尼罗时, 他非常热情大方, 回答起问题来滔滔不绝, 但不出意料, 谈及他表演的秘诀时, 他就没有那么坦白了。

(“不要说出去”是他的一句口头禅, 而且他自己也是个守口如瓶的人。) 当我和其他电影人聊起罗伯特·德尼罗时, “克制”是出现频率最高的一个词。他们都认为, 不管角色有多愤怒、肢体语言有多强烈, 他总是保留一些关键的东西不让观众看见。

“我觉得很多时候, 真正优秀的演员好像都有一个秘密,” 导演巴里

·莱文森（Barry Levinson）说，“这个秘密是你捉摸不透的。我觉得罗伯特之所以既是一个伟大的演员，又是一个富有魅力的人，就是因为你永远无法看透他。”我们经常会听到说摄像机“喜欢”某些演员，但神秘感也起到了同样重要的作用：伟大的演员能不断勾起我们的好奇心，让我们在对他们的一知半解中获得满足。

选角决定命运

问题是出在表演上，还是选角上？

演员是在融入角色，还是在排斥角色？

“演员选好了，麻烦就全没了。”

编剧兼导演约翰·塞尔斯（John Sayles）的这句话，恰恰也证实了这些年来无数电影制作者告诉我的一条经验：选对了演员，就完成了百分之九十的工作。

好莱坞历史上有大量经典电影原本有一个完全不同的演员阵容，这些阵容有些令人浮想联翩，有些也颇为尴尬。比如，《卡萨布兰卡》一度要选乔治·拉夫特（George Raft）、安·谢里登（Ann Sheridan）和海蒂·拉玛（Hedy Lamarr）做主角。如果是这个组合，这可能就是一部截然不同的电影，也可能无法成为一部经典之作。

同样，你也可以想象一下如果《乱世佳人》中饰演斯嘉丽·奥哈拉的不是费雯·丽，而是米丽娅姆·霍普金斯（Miriam Hopkins）或者塔卢拉·班克黑德（Tallulah Bankhead）；《毕业生》的主演不是安妮·班克罗夫特（Anne Bancroft）和达斯汀·霍夫曼，而是多丽丝·戴（Doris Day）和罗伯特·雷德福，会给影片带来怎样的改变。（上述这几位都是

相应影片的初始人选。)

如果说表演是电影的原始工具，那么选角就是对生拇指——没有对生拇指，再好的工具也是徒劳。选角的艺术离不开经验、品味、直觉、风险、讨价还价，还有纯粹的运气。首先，电影制作者必须认可演员过去的作品和他或她塑造过的银幕形象。

在为《哈德逊岸边的海德公园》（Hyde Park on Hudson）选角时，导演罗杰·米歇尔（Roger Michell）心中只有一个人选，那就是比尔·默瑞。因为这部电影讲的是罗斯福总统和一个远房亲戚的婚外情，涉及的话题如此敏感，唯有比尔·默瑞才能驾驭这个角色。米歇尔说：“因为比尔身上有种东西，能让你对他的错误既往不咎。他就是一个爱捣蛋的人，身上有一种说不清道不明的魅力，而且很有亲和力。如果我要把它拍成多米尼克·斯特劳斯-卡恩[24]（Dominique Strauss-Kahn）的故事，那么观众不到十分钟，就会看出这不过是一个老淫棍的故事。但我有绝对的把握，比尔·默瑞可以把这个角色演好，而且完全不会让观众产生抵触情绪。”

如果把一个适合比尔·默瑞的角色交给了艾德·哈里斯（Ed Harris）来演，那就要出问题了。如果影片中接连出现灾难级的表演，那究竟是因为演员的表演失败，还是这个角色完全选错了人？好演员把角色演砸的例子并不少，要么矫揉造作、生硬浮夸，要么索然无味、陈腐老套。但是很多时候，之所以会出现我们眼中的灾难级表演，其实是因为好演员被放错了位置。在《成为约翰·马尔科维奇》（Being John Malkovich）《寂寞城市》（Things You Can Tell Just by Looking at Her）等独立影片中献上令人印象深刻的精彩表演后，卡梅隆·迪亚兹（Cameron Diaz）终于甩掉了“花瓶女”的标签，但是马丁·斯科塞斯的《纽约黑帮》（Gangs of New York）选择她参演，依然是个致命的错

误。虽然她扮演的是一个十九世纪的角色，但她过于现代的外形与角色格格不入。每次她在银幕上出现，就好像在电影的幕布上撕了一道口子，露出了二十一世纪的风景。

由李·丹尼尔斯（Lee Daniels）导演的《白宫管家》（The Butler）是一部独立影片。为了吸引投资，他必须选用有号召力的演员。片子的主角是演员福里斯特·惠特克（Forest Whitaker），但他的名气还不足以撑起影片的制作成本。因此，丹尼尔斯必须选择电影明星来演配角——尤其是惠特克饰演的管家在白宫侍奉几十年的美国总统——但又不能让影片像《波塞冬历险》（The Poseidon Adventure）那样沦为廉价的明星串场。影片最终选择了简·方达饰演南希·里根、罗宾·威廉姆斯饰演艾森豪威尔、约翰·库萨克（John Cusack）饰演尼克松。但事实上，生面孔演员或者“角色演员”[\[25\]](#)（Character actor）其实能够更好地融入角色，不至于显得太突兀，因为他们的外貌特征和言谈举止让观众觉得陌生，更适合扮演性格古怪、形象真实的人物。

另外，相比选择家喻户晓的大明星，选用生面孔可以更有效地奠定一部影片的基调。凯瑟琳·毕格罗在为《拆弹部队》选角时，心里很清楚片中最大牌的演员盖·皮尔斯（Guy Pearce）在第一场戏中就会遇难身亡，这也将完全颠覆观众的期待。当杰瑞米·雷纳（Jeremy Renner）出现并取代盖·皮尔斯的角色成为上士时，观众对于雷纳的陌生感会让这个角色的命运多了一份不确定性。皮尔斯突然凄惨离去，审美距离也随即消失，观众便和一群陌生的年轻人一起参与到行动之中，好像自己也来到了战斗前线。只要在脑子里把盖·皮尔斯和杰瑞米·雷纳的角色做个对调，你就会知道要在《拆弹部队》中营造不确定性和强烈的临场感，正确的选角有多么重要。

明星非凡人

你在银幕上看到的是一个电影巨星还是一个角色？

如果你能在角色身上看到明星的影子，这个角色能否与明星的形象和谐共存？

什么叫电影明星？简而言之，一个演员凭借自己的靓丽外形、个人魅力或者独一无二的镜头感获得大众喜爱，并塑造了一个超越任何个体角色的银幕人格和一个银幕以外的公众形象，这样的演员就叫电影明星。

二十世纪三四十年代，演员不能和自己的角色形象偏离太远。看到海报上写着“威廉·霍尔登”（William Holden）的大名，观众就能猜出这会是一个怎样的角色。但是在今天，如果一个电影明星的角色形象反差太大，就要遭殃；角色形象过于雷同，也要遭殃。他们只能小心翼翼地开拓戏路，同时又要努力维护自己在影迷心中的固定形象。像乔治·克鲁尼、安吉丽娜·朱莉（Angelina Jolie）、丹泽尔·华盛顿（Denzel Washington）这些演员都已经是家喻户晓的明星，他们不可能完全消失在某个角色里。所以在选择新片项目时，他们必须更加小心，确保他们的角色能够完美符合影迷在走进电影院时的各种期待。

电影明星历来和他们参演的电影有一种矛盾关系。像丹尼尔斯的

《白宫管家》和斯科塞斯的《纽约黑帮》这类没有特效场面或超级英雄奇观的电影，制片人往往需要靠大腕的名气来拉投资。但是很多时候，这些电影其实更适合角色演员，虽然他们没有明星的高颜值和高人气，但他们能为影片带来更细腻的表演，甚至更精湛的演技。在小成本电影中找准明星的位置需要演员和导演的共同努力。演员要心甘情愿放下明星架子服务电影，而导演在这个过程中则要进行协助，但又不能破坏明星的魅力，否则就失去了邀请大明星参演的意义。

罗伯特·雷德福在为《总统班底》——讲述《华盛顿邮报》记者鲍勃·伍德沃德（Bob Woodward）和卡尔·伯恩斯坦（Carl Bernstein）揭发水门事件的故事——担任制片人时已经是一个超级巨星了。他原本不想饰演伍德沃德这个角色，影片导演艾伦·J·帕库拉也认同他的想法，认为他可能没法“升华自己”融入故事，而且他身上散发着一种“无所不能的自信”，不符合这个在混乱的线索与困局中苦苦摸索出路的角色形象。虽然雷德福也希望让生面孔演员来扮演伍德沃德和伯恩斯坦（他说：“因为这本来就是一个关于未知的故事。”），但最终，为了安抚影片投资方——华纳兄弟电影公司，他还是勉为其难亲自上阵。“我的所有努力就是力求完全准确，努力压制我的一切性格特点，以便契合伍德沃德这个角色。”三十年后雷德福接受我的采访时，说自己从来没把这部片子当作是为他和达斯汀·霍夫曼量身定做的电影。“虽然影片是由我和达斯汀担任主演，但我并没有准备把这个作为卖点，我没有想过这些事情。”

《总统班底》最终被两位巨星的星光笼罩，但依然取得了辉煌的胜利——这不是一部哗众取宠的好莱坞俗片，也不是以明星的人气和性吸引力为卖点的兄弟片，而是一部干净利落、制作精良的惊悚片，而且霍夫曼和雷德福都让自己彻底融入整个故事当中。当超级巨星碰巧又是顶

尖演员时，就能产生这样的效果。而放在今天，要达到这样的效果只会越来越难，因为通过社交媒体和TMZ这类全年无休的八卦网站，影迷与电影明星的距离已经前所未有地缩短。

面对这种全新的、富有侵略性的媒体环境，难怪演员会更加关注和保护自己的公众形象。但更让我们敬佩的，还是那些愿意把花在维护公众形象上的时间和精力用在工作上的明星，他们能够一头扎进角色的行为和思维之中，直到能给出自然真实、不着痕迹的表演。[凭借独立低成本电影《冬天的骨头》（Winter's Bone）中的角色获得奥斯卡奖提名后，詹尼弗·劳伦斯（Jennifer Lawrence）可谓一夜成名，她就在银幕外塑造了一个亲民讨喜的形象。]

聪明的明星清楚自己的水平和极限，也知道哪些东西他们的受众不能接受。玛丽莲·梦露就是一个绝佳的例子，她在《热情似火》（Some Like It Hot）、《愿嫁金龟婿》（How to Marry a Millionaire）、《绅士爱美人》（Gentlemen Prefer Blondes）中献上了精彩的喜剧表演，她的角色看似肤浅，但她在节奏和表演上把握得极为精准。杰克·莱蒙把梦露的成功归因于她的本能而不是演技，说她“不是和你对戏，而是对着你演戏”。不管梦露是一个普普通通的本能派，还是大智若愚的演技派，她都有很强的场景感，正是利用这种直觉，梦露献上了二十世纪中期最为不朽的、属于她自己的银幕表演。

采访乔治·克鲁尼时，我问他是否考虑过像连姆·尼森拍《飓风营救》一样出演动作片系列，他说自己已经“过了那个年纪”，并表示“那不是我的地盘”。至于真正属于他的地盘，无疑是翻拍自“鼠帮”[\[26\]](#)（Rat Pack）经典的《十一罗汉》（Ocean's Eleven）系列，这也是克鲁尼最赚钱的一个电影项目。从这个系列的票房成绩来看，克鲁尼的影迷就喜欢看他在拉斯维加斯谋划怎么抢钱。他们不喜欢的，是克鲁尼那些

另类的非系列电影，像史蒂文·索德伯格（Steven Soderbergh）的《索拉里斯》（Solaris）、《德国好人》（The Good German），以及科恩兄弟的《逃狱三王》、《恺撒万岁》（Hail, Caesar!），虽然克鲁尼在这些作品中都献上了别样动人和有趣的表演，但这些电影的票房成绩都不是特别理想。

相比之下，丹泽尔·华盛顿则摸透了影迷的口味，不管是《危情时速》（Unstoppable）《地铁惊魂》（The Taking of Pelham 123）这类动作片，《美国黑帮》（American Gangster）、《伸冤人》（The Equalizer）这种硬派的现代惊悚片，还是《豪勇七蛟龙》（The Magnificent Seven）这样的西部片，他从来不曾让粉丝失望。不管扮演的是什么角色，丹泽尔·华盛顿都会确保接演的角色符合自己正直坚强的形象，哪怕他扮演的是一个反派。

丹泽尔·华盛顿能够在顺应影迷期望的同时颠覆自己的形象（比如他在惊悚片《迫降航班》中饰演一个富有魅力但涉嫌酒驾的机长），而有些演员只能靠重复自己的经典表情和动作来迎合观众。近年来，阿尔·帕西诺那浮夸的说话风格和装模作样的动作，让他看上去更像是个搞笑演员在模仿阿尔·帕西诺，而不是在呈现一个真实角色。

相比之下，汤姆·克鲁斯一直在努力挑战自己的公众形象，并获得了不俗的成绩。他首先在《木兰花》中献上了极具突破性的神经质表演，然后又在讽刺好莱坞俗套的喜剧《热带惊雷》（Tropic Thunder）中扮起了一个中年胖子。在讲述时空穿越的科幻片《明日边缘》（Edge of Tomorrow）中，他几乎把自己最受欢迎的形象都演了一遍——热心好人、强悍英雄、无辜民众，这部电影让汤姆·克鲁斯证明自己在成熟帅气的外表之下，其实是一个戏路宽广、很有自知之明的演员。

安吉丽娜·朱莉的形象感知也很敏锐。最早她是一个狂放不羁的坏女孩，而现在她已经成了一个人道主义者、社会活动家和一位母亲。在动作惊悚片《特工绍特》（Salt）中，她扮演了一个典型的反英雄形象——俄国间谍。这样的角色并不需要太多观众的共情，但影片导演菲利普·诺伊斯（Phillip Noyce）指出：“鉴于这个角色的所作所为和她在片中我行我素的处事态度，演员很难与观众形成情感联系，但她想要搭建这种联系……其实这个角色身上很多极端的地方都是她自己塑造的，我觉得我们在推动她的同时，她也在拉着我们走。”

就该片采访朱莉时，她告诉我：“大家的本能想法是，如果主角是个女性，那就让她娇弱一点儿，但我们反其道而行之，将她塑造得更加冷酷，她必须做出更艰难的决定，必须进行更残酷的战斗，因为面对一个远比你强大的男性，这是你仅有的选择。”相比之下，在《坚强的心》（A Mighty Heart）和《换子疑云》（Changeling）这两部影片中，朱莉都扮演了传统的“娇柔型”女性角色。虽然朱莉在两部影片中都献上了真实动人的表演，但观众反应平平。[目前为止，朱莉票房最高的影片是改编自经典动画的真人电影《沉睡魔咒》（Maleficent），这个角色与朱莉的诸多形象百分之百吻合，并且充分利用了她那对冰雕般的颧骨。]

很多演员做梦都想获得朱莉的万丈星光，但实际上很少有人能承受这份名气所带来的沉重负担，因为大多数观众很难将演员所扮演的经典角色和现实生活中的他们区分开来。不过像安吉丽娜·朱莉这样的优秀演员知道如何应对这样的困境，如何巧妙地周旋。观众什么时候能看出那是安吉丽娜·朱莉，完全是由她自己来决定。

深入骨髓

演员是否“全身心投入表演中”？

演员是处在当下，还是活在当下？

演员是在表演，还是在指示？

“全身心投入。”

这就是导演大卫·O·拉塞尔（David O. Russell）在拍摄以七十年代为背景的犯罪片《美国骗局》（American Hustle）时的导戏方式，也是他给演员的建议。在此之前他的另外两部作品《斗士》（The Fighter）和《乌云背后的幸福线》（Silver Linings Playbook）也是如此。“只要你做到全身心投入，没有哪个故事会是俗套，”他告诉我，“如果你把它演活了，那就不是俗套。”

女演员比拉·邦迪（Beulah Bondi）在谈论如何扮演一个角色时，也提到了“全身心投入”——“从角色的基本点入手：声音、体态、想象、对人性的关心”。在实际操作中，要想彻底演活一个角色，意味着你的走路、说话、思考、生活方式都要和角色一致。这不仅仅只是念台词，而是超越剧本，为角色打造一个生活，构建一个尽可能详细的背景故事，确保从影片开头到结尾，角色的每一句话、每一个动作都来源于他

的个人生活经历，符合角色的内在与外在生活要求，并吸引观众进入角色的世界。

不同于表面的模仿或者装模作样，“全身心投入”能够展现角色和整个故事潜在的动力和动机。正是这种不声不响、一心一意的投入，能创造令观众立即信服的表演，而观众自己也说不出具体的原因。通过这种方法，不管演员是在系鞋带，还是在率领兵团抢占奥马哈海滩，都能牢牢吸引观众的注意力。

把表演形容为“消失在角色中”听上去似乎很老套，但好的演员确实能够从身体、声音、思想上彻底变身成为他们饰演的角色。要达到这种程度的融合，可以使用多种技巧。比如“感官记忆”（sense memory），即利用过往的视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉记忆帮助唤起符合场景需要的情绪反应；“私人瞬间”（private moment），即让演员在镜头前像在私生活中那样，放开来表演；“动物练习”（animal exercises），即模仿某种动物的样子摆姿势、做动作。但是不同的人借助这些技巧出来的表演效果各不相同。

举个例子，在拍摄《模特儿趣事》（It Should Happen to You）时，杰克·莱蒙有一场和朱迪·霍利迪（Judy Holliday）的争执戏怎么也拍不出生活感，最后导演乔治·库克（George Cukor）问他平时在和别人出现争执时是什么反应，莱蒙说他会浑身发冷，而且会出现胃痉挛。于是他把这种反应融入自己的表演中，将整场戏的可信度提升到一个新高度。

电影世界是一个“看脸”的世界，毕竟它是一个被特写主宰的媒介。但最好的表演并不局限在演员的脸上。虽然谈起安东尼·霍普金斯（Anthony Hopkins）在《沉默的羔羊》中的表演，我们都会想起那个恐怖面具背后的冰冷眼神。但实际上，不只是脸，霍普金斯把整个身体都

融进了这个角色。他把他饰演的汉尼拔·莱克特想象成一只介于猫和蜥蜴之间的生物：“他是一个不会眨眼的人，他可以好几个小时一动不动，就好像一只狩猎的螳螂，或者是伏在墙上的蜘蛛……莱克特就那样注视着，观察着，然后再展开行动。”而当他真正开始行动时，你就得小心了。

在默片时代，片场并不需要保持绝对安静，因此在拍摄重要场景时，导演常常会在一旁导戏。那时的电影表演是真正的合作艺术。今天，电影表演都取决于演员做出的具体决定，而导演则在旁边稍加指点，指导演员如何更好地进入角色。既然一个演员已经从表演班毕业，通过了试镜、二轮试镜，经过了排练，演完了一部戏，那我们完全可以相信，他或她已经掌握了记台词和踩点之类的基本技术。至于如何入戏、如何诠释角色，就看演员的原创能力和艺术造诣如何了。

据报道，希斯·莱杰（Heath Ledger）在饰演《断背山》（Brokeback Mountain）中压抑的同性恋牛仔时，会假装嘴里被塞了一个拳头，这就意味着他每说一个字，面部表情都会非常痛苦。单单这一个决定，就成就了莱杰的全部表演：最能体现这个角色性格的不是他说出来的话，而是咽下去的话。在和爱娃·玛丽·森特（Eva Marie Saint）拍摄《码头风云》（On the Waterfront）的一场戏时，马龙·白兰度临场发挥，拾起森特不慎掉落的手套，然后套在了自己健壮的手上。这个动作非常自然随意，却又格外动人，在不经意间，甚至不需要台词，就展现了这个角色的温柔性格。

这些细小的动作可以在银幕上产生于无声处听惊雷的效果。因为电影是一种非常私密的媒介，它并不需要演员像演话剧那样抑扬顿挫地讲话，或者动作举止夸张激烈。事实上，当我们在说某个人的表演很“烂”时，我们其实是说他或者她表演过度——僵硬、造作、浮夸，不

够真实，甚至缺乏最基本的说服力。

像这一类过于明显的表演，行话叫“指示型”表演（indicating）或者“鬼脸型”表演（mugging），即表演者用浮夸的动作和声音来表达情绪，而不是让情绪自然流露。他们只是把他们认为角色会做出的举动“演出来”，而不是让角色从他们体内长出来。说到指示型表演的案例，最令人起鸡皮疙瘩的莫过于《艳舞女郎》（Showgirls）。伊丽莎白·巴克利（Elizabeth Berkley）在片中搔首弄姿、极尽浮夸的表演已经让这部电影成了一部经典俗片。虽然在舞台表演中，演员可能必须通过睁大双眼和张大嘴巴来表达惊讶情绪，但在电影镜头下，这样的表演纯属多余，更是对观众的一种侮辱。

在当代演员之中，也许没有谁比尼古拉斯·凯奇（Nicolas Cage）收到的评论更为两极化。凯奇曾在《离开拉斯维加斯》（Leaving Las Vegas）中饰演一个有自杀倾向的酒鬼，毫不妥协的表演让他斩获一个奥斯卡奖，但他也经常因为令人费解的选片品位、浮夸矫情的动作举止、充满业余味道的过度表演沦为笑柄。

从很多方面来看，尼古拉斯·凯奇其实是一个经典案例，展示了大众审美和观众预期是如何随着电影的发展而改变。在电影诞生伊始，也就是在默片时代，夸张的戏剧动作不仅为观众所熟悉（当时的舞台剧和歌舞秀都是这种表演风格），更是在没有台词的情况下传达影片讯息的必要手段。进入三四十年代的“黄金时代”，即便有声电影已经普及，风格化、戏剧化的表演依然占主导地位，但浮夸、直白的动作正在逐渐消失。

四十年代，斯宾塞·屈塞（Spencer Tracy）和亨利·方达（Henry Fonda）将全新的自然主义（naturalism）表演风格带进了电影银幕，一

种全新的表演行为和台词风格从此出现，并为马龙·白兰度打开了一扇门。他独特、自然、关注心理活动的表演风格在电影圈掀起了一场革命，这种表演风格也常被称作方法派表演。到了五十年代，像凯瑟琳·赫本（Katharine Hepburn）、加里·格兰特（Cary Grant）等“黄金时代”代表性演员一板一眼、高度风格化的表演已经悄然谢幕，让位给马龙·白兰度、詹姆斯·迪恩、蒙哥马利·克利夫特（Montgomery Clift）更加含蓄、内敛的表演。

凯奇正是在这两种表演风格中大幅度摇摆，最后不管是怎样的表演都让二十一世纪的观众觉得老土、过时。从某个角度讲，凯奇特别像布莱希特式演员^[27]，他拥抱夸张的表演，并且强调这种夸张，而不是借鉴自然主义表演风格或者用含蓄的处理方式去抹除表演痕迹。[你也可以说他是继承了杰克·尼克尔森（Jack Nicholson）的衣钵。尼克尔森在《闪灵》（The Shining）中极尽夸张之势的恶男形象至今饱受争议。]虽然凯奇在他接演的片子中常常显得格格不入，但有时候，比如他在《离开拉斯维加斯》，以及那部极富娱乐性的《坏中尉》（Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans）中的投入表演，都让人看得尤为尽兴。因为他是一个要么不做，要做就做彻底的演员。

凯奇给影片注入的东西很像韦斯·安德森和科恩兄弟这类导演在创作时的自我意识，他们的剧本通常要求演员在表演时也演出类似的朗读感和排练感。有些人可能会认为韦斯·安德森的电影里导演的自我意识过于强烈，会束缚演员并限制他们的表达。但和韦斯·安德森合作过的爱德华·诺顿（Edward Norton）表示，事实正好相反。

“有时束缚中也有自由。”在为韦斯·安德森的《月升王国》（Moonrise Kingdom）做宣传时，爱德华·诺顿这样说道。和安德森的所有电影一样，《月升王国》也是一部每一毫米都经过精心设计和编排的

电影。“看似构造严谨的环境，其实能提供丰富的材料供演员进行互动。虽然有些东西已经固定下来了，但你可以根据其他的东西做大量的临场发挥。”诺顿提到在其中一场戏中，他扮演的童子军领队穿过一个童子军营地，最后在一个正在制作烟花的孩子面前停了下来。因为这个领队在吸烟，所以他只能捏着烟把手伸得老远，以免不慎点燃烟花。诺顿非常享受设计、表演这些令人忍俊不禁的小动作：“之所以会冒出这么多好玩的小细节，正是因为镜头的限制。”

几十年来，不拘一格、即兴发挥式的表演似乎已经成了业界标准。相比之下，这种精心安排的表演让人感觉回到了追求精准、设计造型光鲜亮丽的“舞台剧”年代。但不管演员表演是以静制动，还是夸张戏剧化，衡量一个演员表演的好坏，应该看观众是否获得情感共鸣：演员的表演是帮助我们进入银幕中的世界，还是让我们觉得出戏？韦斯·安德森秩序井然的银幕世界需要一丝不苟的表演，否则观众就无法入戏。

如果一部影片对演员没有这些约束，那么我们在银幕上看到的表演，都取决于演员对角色以及如何刻画角色所做的决定。这些决定通常都需要对角色进行研究，研究一直都是优质表演的重要组成部分。丹尼尔·戴-刘易斯一直都以在拍摄时全程保持入戏状态而闻名，但早在他之前的琼·克劳馥（Joan Crawford）同样也会在扮演角色之前做海量的研究工作。演员一拿到剧本，要做的第一件事就是分析角色，拆解每个角色的对白和行为，理解角色说的每一句话、做的每一件事（或者不做的事情）背后的含义。

但是观众是否需要知道演员做了哪些准备工作？知道这些幕后花絮是否能提升我们的观影体验？在我看来，答案是否定的。拿一部电影的原真性（perceived authenticity）作卖点已经成了一种廉价的营销手段。一到奥斯卡颁奖季，媒体就开始炒作各种明星如何为角色做准备的故

事，比如莱昂纳多·迪卡普里奥为拍摄《荒野猎人》生吃野牛肝，或是朱利安·摩尔（Julianne Moore）为拍摄《依然爱丽丝》（Still Alice）花大量时间观看有关阿尔茨海默病的纪录片，拜访护工、医生以及患者和家属。

和角色研究一样，极端的外形变化也已经成为电影制作和营销中反复出现的炒作点，从为《愤怒的公牛》增重的罗伯特·德尼罗，到《机械师》（The Machinist）中暴瘦的克里斯蒂安·贝尔，再到《蜘蛛女之吻》（Kiss of the Spider Woman）中饰演同性恋者的威廉·赫特（William Hurt），《男孩不哭》（Boys Don't Cry）、《丹麦女孩》（The Danish Girl）中饰演跨性别角色的希拉里·斯旺克（Hilary Swank）、埃迪·雷德梅恩（Eddie Redmayne）。演员为了入戏而埋藏自我的精神固然值得钦佩，因为从中可以看到他们对表演的全身心投入；但他们也是这种猎奇经济的一分子，这种经济建立在人们对“变形”的畸形崇拜上，既符合艺术严肃性，又符合传统公关宣传需要。演员为了进入角色做出巨大牺牲的故事也是采访者的最爱，让记者和演员有话可聊，而不是局限于演员的私人生活或者晦涩难懂的专业问题。另外，在颁奖季期间，通过个人牺牲成就影片角色的故事还能让演员从其他提名者之中脱颖而出。

演员像增重或者学会外国口音之类夸张的改变总是能抓住媒体的眼球，在颁奖季更是如此。但是，如果这不是演员自己深思熟虑的选择，那么就很容易沦为博取眼球的花招。对这些故事了解得太多，常常会妨碍观众进入演员花费大量心血打造的银幕世界。作为观众，我们不需要知道演员为了准备一个角色进行了怎样的自我思考、即兴创作，或者热身运动，我们也不需要知道演员为了在银幕上打造一个他栖身的世界做了多少研究，我们只需要跟随他们一起进入这个世界即可。

真实角色

这是表演还是模仿？

演员是否打造出了一个“第三角色”，把这个形象为人熟知的品质与价值观人格化？

从电影诞生伊始，演员就一直在扮演真实人物。

对于真实故事改编的电影，观众的热情似乎从来不曾消退。我们喜欢看这种存在于传说与现实之间的故事。但对演员来说，这却是件很棘手的事情，他们要避免纯粹的“模仿”。为了塑造好这个角色，他们要在该角色为人熟知的肢体动作与表情和他们自己的解读之间达到平衡。

为了让观众相信银幕上经过艺术加工的“现实”，演员必须精准拿捏角色的外部形象——角色的相貌、步态、谈吐——和内心戏，把肢体表演和思维活动巧妙地结合在一起。如果做得好，那么这部影片不仅能够展现观众一眼便能认出的历史或者现实人物，而且更带来了一个全新的创造，一个脱胎于演员但有着真情实感的第三角色。

如果演员的表演纯粹依靠模仿，那么不管演员的模仿多么高明，都会沦为闹剧：面对这样的表演，观众并不能对这个人物有新的或者有意义的认识，纵使演员的表演惟妙惟肖，观众能从中获得乐趣，但这种乐

趣并不能持续太久。[可以参考凯文·史派西（Kevin Spacey）在《飞跃情海》（Beyond the Sea）中扮演的歌手鲍比·达林]只有当演员和角色以更具深度、更出人意料的方式融合在一起时，才能诞生娱乐性和启发性兼具的艺术创作。

对弗兰克·兰格拉（Frank Langella）来说，要在《对话尼克松》（Frost/Nixon）中模仿观众熟悉的尼克松轻而易举。如果他真的只是模仿，那么由他饰演的这位毁誉参半的美国前总统形象，在艺术性上绝不会比《今夜秀》（The Tonight Show）中里奇·利特尔（Rich Little）的尼克松模仿秀高明到哪里去。请不要误解我的意思：优质的模仿表演确实很有娱乐性，也能让人捧腹大笑。吉米·法伦（Jimmy Fallon）、杰米·福克斯（Jamie Foxx）、布拉德利·库珀（Bradley Cooper）在深夜档脱口秀节目中的表演已经充分证明了这一点。但是模仿并不是角色刻画，他们不会为此揣摩角色的心理活动，也不会为他们塑造一个完整的内心世界。

相反，兰格拉塑造了一个如熊一样身形庞大、在声音和动作上近乎莎士比亚戏剧角色的尼克松形象，一位与尼克松真实音色截然不同的男中音。他的表演之所以能成功，正是因为他并不是只追求表面的“像”，而是基于他自己的想象和外形选择，并结合他的研究和准备工作，由此带出的尼克松形象也许和许多观众记忆中的理查德·尼克松并不完全一样，但他标志性的过人智慧和沉郁性格足以让观众认可这个角色。

在2005年的电影《卡波特》（Capote）中，菲利普·西摩尔·霍夫曼（Philip Seymour Hoffman）要还原杜鲁门·卡波特（Truman Capote）的外形并不困难。实际上，霍夫曼就是以卡波特的外部特征作为切入点塑造这个角色的，比如卡波特标志性的娃娃音，他的步态，还有他装腔作势的举止。但是直到他开始理解卡波特的野心、脆弱和孤独，将之内化

于心并结合自己的野心、脆弱和孤独，霍夫曼对卡波特的刻画才从单纯的模仿上升到了真正的表演。

表演老师拉里·莫斯在谈及该片时指出，戏中演员最重要的就是把正确的外部表演和正确的内心表演结合在一起——“如果他没有找准（卡波特的）内心世界，那他饰演的卡波特将会沦为一个卡通人物”。他说：“要学卡波特那一套口齿不清的说话风格和畏畏缩缩的古怪动作非常简单，但是（霍夫曼让我们看到）这个角色内心的饥渴，这才是最重要的。”

在《塞尔玛》中饰演马丁·路德·金时，大卫·奥伊罗也采用了类似的方法。据他表示，参演该片后，他做的第一件事，就是对这个遇刺后已经被神化甚至被异化的著名人物进行解构。“并不一定要刻意挺起胸膛说‘我是一个坚强的黑人’，”奥伊罗告诉我，“他也是一个内心充满矛盾，有缺点，没有安全感的普通人，有时智慧过人，有时又不知所措，他在面对困难，也在努力克服困难。”

谈到此类传记片，近期让我记忆犹新的两部电影——《我不在那儿》（*I'm Not There*）和《爱与慈悲》（*Love & Mercy*），恰好都是编剧奥伦·莫韦尔曼（Oren Moverman）的作品。两部影片分别讲述的是音乐人鲍勃·迪伦（Bob Dylan）和布赖恩·威尔逊（Brian Wilson）的一生。但是莫韦尔曼另辟蹊径做了一个特殊的决定，在两部影片中都让多名演员来饰演同一个角色。在《我不在那儿》中，六位演员分别饰演不同人生阶段和事业阶段的鲍勃·迪伦，其中马库斯·卡尔·富兰克林（Marcus Carl Franklin）献上了本片最抽象的一段表演。富兰克林是一位美国黑人童星，他的表演展现的是黑人音乐对鲍勃·迪伦的影响，以及迪伦对黑人音乐的喜爱，还有他如何为了艺术把自己扮成截然不同的形象。而在天平的另一端，是由凯特·布兰切特饰演的鲍勃·迪伦，她完

美地还原——而不是模仿——出了被粉丝疯狂围堵时期浑身戾气的鲍勃·迪伦。

另外，在《爱与慈悲》中，年轻时期的布赖恩·威尔逊由保罗·达诺（Paul Dano）饰演，他的表演逼真地还原了威尔逊本尊的形象。但在影片的后半部分，威尔逊却换成了约翰·库萨克来饰演。库萨克在外形上和中年的威尔逊毫无相似之处，但他依然把一个饱受精神疾病和创意瓶颈折磨的音乐人刻画得入木三分。

达诺和库萨克共同演绎的威尔逊，恰好是展现角色模仿和角色刻画区别的完美案例。我们从中可以看出，虽然演员和角色在面部、形体、声音上的相似对塑造后者有帮助，但距离打造一个活生生的人、一个能透过屏幕与观众达成情感连接的人还差得远。只有还原出一个活生生的人物，表演才能从单纯的耍把戏上升为一种精神交流。创造出一个第三角色，一个介于现实和模仿之间的形象，能让观众深入了解这个真实人物的核心，思考他或她的人生能让今天的我们学到什么。

问题里的问题

如果你不喜欢某个演员，那是因为你不喜欢演员本人，还是因为不喜欢他的表演？

演员的表演是否出色到能让你放下对他或她的偏见？

我们都会对某些演员有偏见。有些演员虽然自身没有什么问题，但他们就是让我们觉得出戏、冷场，无法与角色建立情感联系。

这倒不是演技的问题，也不涉及演员过往的失败表演。但当大批的影迷都盛赞某位演员是个天才时，你就是没法认同。也许是因为你觉得他的外形不够迷人，也许是因为她让你想起中学时的某个令人嗤之以鼻的万人迷。总而言之，你就是对他们喜欢不起来，不管影评人、奥斯卡、社交媒体如何力荐，都改变不了你的想法。

大部分观众都有选片的自由，只要电影里有他们不喜欢的演员，他们就可以选择不看。但作为影评人，我们拿钱办事，所以必须搁置偏见，最大程度地对每位演员都做出客观评价。要做到这点并不容易。比如，虽然亚当·桑德勒（Adam Sandler）在《私恋失调》（Punch-Drunk Love）和《西班牙女佣》（Spanglish）中都有不俗的表现，但我真的难以认可他懒散、自恋的喜剧形象；同样，虽然萝丝·拜恩（Rose Byrne）频繁出现在各种现代低俗喜剧片中，但我依然不觉得她有任何喜剧天

赋。

说到这里，我有必要强调一下：这些都不是私人恩怨。任何人，尤其是专业影评人，都不应该对努力工作的演员怀抱恶意。当影厅暗下、电影开场时，只有最不厚道的人才会诅咒他们失败。毕竟这些演员把自己的内在和外在生活都赤裸裸地展示出来，任凭我们欣赏或是嘲笑，这样的勇气应该值得我们钦佩。

可是，评价演员和他们的表演本来就是一件很私人的事情，因为他们呈现在银幕上的只有他们自己。了解我们对某些演员的主观好恶，其实能帮助我们认识到他们的工作本质，即他们只是一个诠释工具，观众是通过他们来理解影片故事的意义与情感。演员在表演中仅有的工具就是他们的自然存在——他们的脸、身体和声音——和他们的精神活动，通过思考、分析、想象，来把角色演活。

在评价一个你不喜欢的演员的表演时，观众必须把这个演员可控的地方和不可控的地方区分开来。演员没法让自己的个子忽高忽矮，也不可能随意增重或减重，但他们可以根据故事需要，让自己的角色形象或优雅尊贵，或粗野，或谦逊。观众被演员的脸——不管是演员天生的脸，还是通过整容或者化妆改变的脸——吸引，这是很正常的事情，但是通过演员的脸获得第一印象后，观众应该问自己的问题，不是演员是否有吸引力，而是他们是否相信演员扮演的这个角色。

演员做的每一个选择，从他或她的步态、面部表情，到说话方式和日常动作，做得好能让观众更好地沉浸在电影中，做得不好就会让观众出戏。这也是为什么亚当·桑德勒这类演员容易遭受观众的两极化评价：不管扮演什么角色，他们都喜欢使用同一套表演动作和技巧，为了迎合观众期待而放弃细腻的角色刻画。[在鄙视他们的表演之前，我们

有必要强调杰克·尼克尔森、比尔·默瑞、克里斯腾·威格（Kristen Wiig）其实也有这样的问题，但他们并未遭受这样强烈的批评。]

有些演员会让我们本能地反感，这其中并没有谁对谁错的问题。不管这个人是在坐在你的对面，还是出现在三十英尺[28]高的银幕上，你不喜欢这个人，归根结底是化学反应的问题。而随着时间的推移，也许你的想法还会发生改变。爱不能强求得来，却有可能培养出来。我自己就是个活生生的例子。很多年来，我一直觉得凯文·科斯特纳（Kevin Costner）的表演平淡而单调，但现在，我已经开始喜欢上他的表演了。特别是随着他年纪的增长，他的表演变得越来越有层次感和表现力。又比如，过去我觉得山姆·洛克威尔（Sam Rockwell）性格高傲、自以为是，但在《月球》（Moon）中，他让一个浑浑噩噩、正在寻找自我的宇航员的悲伤与自大完全展露了出来，而在爱情喜剧《永远十六岁》（Laggies）中，他又摇身一变，成了一个魅力十足的性感男人。我曾经目光短浅地鄙视伊丽莎白·班克斯（Elizabeth Banks）只是个“毫无特点的金发女郎”，但在看到她在《爱与慈悲》中与库萨克对手戏后，我对她的看法发生了彻底的改变。她在这部电影中饰演布赖恩·威尔逊的妻子梅琳达，她的表演敏感、细腻、动人，令人窒息。

班克斯在《爱与慈悲》中的表演之所以精彩，其中一个很重要的原因，是因为她在片中的大部分时间都只是在倾听。而倾听，恰恰是最好的表演。当演员能够让观众闻其所闻，那么一切噪声都将消失，包括我们自己对演员的不满和偏见。他们不再是我们刻板印象中的样子，在几小时的影片时间内，他们邀请我们和他们一起变成另一个人。

评价演员的表演是影评人最困难的一项任务。因为好的表演看上去非常自然，它和现实中人们的生活方式、言谈举止完全相符，你根本无法用文字去形容。另外，因为最好的表演往往是演员事先准备、分析和

思考的成果，而他们的这些努力我们是看不到的，所以当演员最终站在镜头前面时，你很难确定他或她究竟在“做什么”。优质的表演就是讲述事实，不需要借助蹩脚的“指示型表演”或者“鬼脸型表演”，只需要通过对声音、肢体、面部表情、内心情感和一些深层的、无法言述的直觉来实现。

经过练习、剧本分析和角色研究，经过内心的酝酿和外部的打磨，经过感知记忆和台词记忆，在灯光亮起、摄影机开转的那一刻，就是演员停止表演、成为角色的那一刻。这时的演员不只是处在当下，更是活在当下。

从这一刻起，观众也加入进来，赋予这个之前只存在于纸页上的角色更多的含义，和演员一起塑造角色。在2011年的悬疑惊悚片《锅匠，裁缝，士兵，间谍》（Tinker Tailor Soldier Spy）中，加里·奥德曼（Gary Oldman）饰演军情五处的特工乔治·史迈利。影片的最后一个镜头，是他坐在一张会议桌上，然后转头看向观众。“曾经有人问我……在最后那场戏中，我究竟在想什么，”接受采访时，奥德曼向我回忆说，“我说：‘这个嘛，我走进来，坐下，然后假装扫视一群并不存在的人。我知道到了某个时间，我就要把头转过来，直接看向镜头，而摄影机要在我转过头来之前，从桌子上方向我推进。于是我坐下来，看着，然后转头。这就是当时我脑子里想的东西。但是你刚看完电影，所以你会往我的角色身上强加想法。是你在为我充实这个角色。’”

奥德曼的这番回答和“另一位史迈利”[\[29\]](#)——亚力克·吉尼斯（Alec Guinness）的想法不谋而合。吉尼斯在1980年接受奥斯卡终身成就奖时回忆说，在他还是表演系学生的时候，“我意识到如果我真的准备以演戏为生，最明智的事情就是什么都不做。从那以后，我基本上就是这么做的”。而这或许是所有伟大演员的共同点：他们什么都没做，却无为

胜有为。

观影推荐

玛利亚·法奥康涅蒂，《圣女贞德蒙难记》（1928）

马龙·白兰度，《码头风云》（1954）

罗伯特·德尼罗，《出租车司机》（1976）

梅丽尔·斯特里普，《苏菲的抉择》（1982）

切瓦特·埃加福特，《为奴十二年》（2013）

薇奥拉·戴维斯，《藩篱》（2016）

第三章 艺术设计

影片人经常会使用“制作水准”（production value）这个词来评价一部电影，那么这个词究竟是什么意思呢？

通常情况下，“制作水准”指的是一部电影的整体外观，搭建一个真实可信的银幕世界所需的充实感、材质感和细节感，哪怕影片的背景设在古老的过去，或者遥远的银河系。一部影片的制作水准涉及包括摄影和音效在内的多个环节，但是给人感觉最直观的还是影片的视觉设计，这其中包含影片的整体实体环境，从背景、外景、布景、道具，到服装、发型和化妆。（通常来说，导演会在制作伊始就选好艺术指导，然后由艺术指导来领导一个由置景师、艺术家和工匠组成的部门。艺术指导会和发型师、化妆师、服装设计师密切合作，而他们都都要听从导演的指挥。）

简而言之，艺术指导负责的是我们在银幕上看到的一切——角色生活的或者去过的每一个地方，他们使用的或者看见的每一件道具，以及大大小小的各种装饰品。即便是最自然的、“未经修饰”的外景地，也会交给艺术指导进行一定的改造，以便符合影片的故事要求。

有些人会用法语“mise-en-scene”（意为“场面调度”）来指电影每一帧画面中视觉元素的外观和编排。我也称之为是一部电影的物质文化，即能够营造地方感（sense of place）、鼓励观众相信银幕现实的有质感的东西。设计元素能够传递信息，不仅能反映银幕上的世界和人物，还有摄影机背后的工作人员的品位、视角和审美。

实际上，导演和艺术指导的合作非常密切（他们也会和摄影师密切合作），以至于在一部影片中，你很难判断哪些部分是导演的功劳，哪些部分是艺术指导的功劳。

最早被冠以“艺术指导”这个头衔的是威廉·卡梅伦·孟席斯（William Cameron Menzies）。之前在《月宫宝盒》（The Thief of Bagdad）等默片，以及后来的《汤姆历险记》（The Adventures of Tom Sawyer）中，他已经在艺术设计工作上展现出非凡的才能。最终给他“艺术指导”头衔的，是《乱世佳人》的制片人大卫·O.塞尔兹尼克（David O. Selznick）。孟席斯为《乱世佳人》打造出了火烧亚特兰大的壮观场景，以及各种华丽精致的内景。给孟席斯艺术指导的头衔，反映了他在片中发挥的重要作用。塞尔兹尼克把所有视觉元素的最终决定权都交给孟席斯，比如本片鲜艳灵动的色彩运用就是孟席斯的功劳。

艺术指导，有时也叫艺术总监或者置景师。孟席斯和锡德里克·吉本斯[Cedric Gibbons，代表作：《绿野仙踪》（the Wizard of Oz）、《雨中曲》（Singin' in the Rain）、《费城故事》（Philadelphia）]、艾伯特·S. 达戈斯蒂诺[Ibert S.D'Agostino，代表作：《伟大的安巴逊》（The Magnificent Ambersons）、《美人计》（Notorious）]以及范·内斯特·波尔格拉斯[Van Nest Polglase，代表作：《深闺疑云》（Suspicion）]和佩里·弗格森[Perry Ferguson，代表作：《公民凯恩》（Citizen kane）、《黄金时代》]等当代艺术指导给我们带来了电影史上最为华丽、最具想象力的片场布景，不管是文学幻想、华丽憧憬，还是日常现实、荒诞抽象，他们全都有所涉及。

今天谈起艺术设计，我们倾向于联想到有着强烈而独特的视觉风格的导演，像韦斯·安德森、吉尔莫·德尔·托罗、乔治·米勒（George Miller）等。而且，就和剪辑一样，奥斯卡最佳艺术指导奖通常都是颁给在艺术指导方面做得最张扬、最气派的电影，比如服装华丽的历史剧情片，或者在视觉上极富创意的电影，像2016年的奥斯卡最佳艺术指导奖得主《疯狂的麦克斯4：狂暴之路》（Mad Max: Fury Road）。奥斯卡

的这种偏好是可以理解的，因为从时代片和幻想片中最能看出艺术指导的功力。但是这也让观众产生一个错误的观念，认为气派就是一切，优秀的艺术指导就意味着布景要最绚丽、最浮华。但事实上，艺术指导对于华丽的大片很重要，对于朴素的写实片也很重要。

最好的艺术设计是难以察觉、不着痕迹的，观众可能根本意识不到它的存在。比如《阿拉伯的劳伦斯》中，艺术指导约翰·博克斯（John Box）在沙漠场景中放置黑色小石块作为视觉参照物，让观众感受到沙漠的广袤无边；又比如在《大白鲨》中，乔·阿尔维斯（Joe Alves）通过精妙的专业手段，让一条故障频发的机械鲨鱼变成一头逼真恐怖的海中巨兽。而当艺术设计出现问题时，场面则会非常尴尬，比如在《美国狙击手》（American Sniper）的一场戏中，布拉德利·库珀怀里的小孩一看就是个道具，这让一部原本真实可信的电影瞬间掉价。

美轮美奂和富有想象力的艺术设计能够极大地提升观众的观影快感。几十年来，由肯·亚当（Ken Adam）打造的各种新奇武器、车辆和反派的秘密基地设计，构建了007系列电影中妖娆的幻想世界；雷德利·斯科特（Ridley Scott）电影中的服装、生物、场景设计也赋予了影片独一无二的风格化外观和深沉的情感。相比之下，在迈克·利[Mike Leigh，代表作：《秘密与谎言》（Secrets & Lies）]和诺厄·鲍姆巴赫[代表作：《年轻时候》（While We're young）、《美国情人》（Mistress American）]这类导演拍摄的现代剧情片中，影片场景给人的感觉特别随意，但实际上，这些场景可能也经过了长达数月的精心设计和打造，最终获得真实自然、毫不做作的效果。最好的艺术设计是通过无形与有形、逼真和矫饰之间的内在张力实现的，优秀的艺术指导能为观众打造出愉悦的、富有质感的视觉体验，并提供细节丰富的布景，让表演者尽可能真实、自然地表演。

背景作前景

画面的背景中发生了什么？告诉了我们什么？

画面的背景是在帮助叙事，还是分散了观众的注意力？

一部好电影提出的第一个问题就是“我们在哪里？”针对这个问题，艺术设计能给出最清楚、最迅速的回答。

在大部分现代剧情片或者追求细节准确性的历史片中，艺术设计的目的就是写实，即便电影是在多伦多取景，也要让观众相信故事的确是发生在设定中的纽约或者波士顿。

在《总统班底》中，艺术指导乔治·詹金斯（George Jenkins）不仅在洛杉矶等比例复原了《华盛顿邮报》位于第十五大道的新闻编辑室，还特意去报社记者的废纸篓找垃圾（他给记者们分发纸箱，让他们把不用的垃圾邮件和废纸都扔在里面）。詹金斯对细节的极致追求，其实也反映了影片导演艾伦·J·帕库拉和制片兼主演罗伯特·雷德福的用心，他们坚持不放过任何一个细节，力求准确还原当时的场景，尤其是《华盛顿邮报》的新闻编辑室。“除了关注前景，我们还常常关注背景。”雷德福告诉帕库拉的自传作者贾里德·布朗（Jared Brown），“艾伦和我都觉得背景细节很重要，因为把这些细节放进去之后，能让一个场景更有深度。”据报道，影片开场使用的对讲机和现实中水门事件相关人员使用

的对讲机是同款，就连他们收到的一百元纸币的序列号都和真实事件是一样的。

像这种对真实性的苛求可能会让观众觉得有点儿小题大做，甚至觉得是在浪费时间，但是如果导演和艺术指导想要图省事，或者因为预算限制、时间限制而不得不放弃对细节的考究，那么不管影片的表演、对白、行动有多么真实，影片的外部环境始终无法让人信服。在1954年的《码头风云》中，导演伊利亚·卡赞和艺术指导理查德·戴（Richard Day）坚持在霍博肯（Hoboken）市实地拍摄这个新泽西码头工人的故事。部分原因在于卡赞对他十年前的导演处女作《布鲁克林有棵树》（*A Tree Grows in Brooklyn*）的艺术设计非常不满。虽然那是一部时代片，但后来他表示影片看上去“非常假……房间太过干净、漂亮，一看就是道具师做出来的”。

曾在《洛城机密》（*L.A. Confidential*）、《猫鼠游戏》（*Catch Me If You Can*）、《欢乐谷》（*Pleasantville*）和2016年沃伦·比蒂（Warren Beatty）导演的电影《打破陈规》（*Rules Don't Apply*）中担任艺术指导的珍妮·奥佩沃尔（Jeannine Oppewall）就很支持对细节的打磨，因为设计部门和美术部门通常最早开工，所以应该为整个摄制组树立一个工作榜样。

“我们来得最早，”她说，“理想情况下，我们的工作就是为影片定下基调、树立标杆、铺垫好情绪……我要尽我所能为后来者设立一个高标杆，这样一来，任何人都有理由偷懒，每个人都会专心投入工作，每个人都会意识到他们肩负着一定的责任。这也是为什么我们会收集别人的垃圾，给那些普通的桌子拍照片，把那么多的时间都花在素材积累上。”

史蒂文·斯皮尔伯格的《猫鼠游戏》是一部背景设在二十世纪六十年代的犯罪片，莱昂纳多·迪卡普里奥在片中饰演一个冒充飞行员的年轻诈骗犯。在为本片设计布景时，奥佩沃尔特地派一名助理去泛美航空的档案室里寻找素材，并把这些素材用在了一个很短的走廊场景中。当迪卡普里奥和另一名角色在走廊里边走边聊天时，整个人类的航空史都通过他们身后一系列的照片和展示窗中的空姐形象塑料模特在他们身后呈现出来。通过复古的图片和空乘制服，奥佩沃尔为一个原本乏味无聊的走廊背景增添了不少视觉乐趣。与此同时，它们也传达出迪卡普里奥的角色对飞行的美好憧憬，并让观众也能感同身受。

“在那个时代的美国，飞行是一件特别美妙的事情，它代表着自由，你可以飞往你从未去过的任何地方。”奥佩沃尔解释说，“所以当时我就想，我们要放什么东西进去，才能让观众感受到这种飞行的乐趣，以及这个年轻人需要学多少东西？即便你没把注意力放在这些照片上，你也知道他可以从中获取许多信息。”

同样，在《社交网络》中，导演大卫·芬奇（David Fincher）和艺术指导唐纳德·格雷厄姆·伯特（Donald Graham Burt）摒弃了将哈佛描绘成完美象牙塔的传统套路，而是凸显出它光鲜外壳下的陈旧与破败，用芬奇的话形容，叫“劣质的组合家具，脏兮兮的被子，墙壁正中间还安着一个火警警铃”。（顺便说一句，这些场景都是在巴尔的摩的约翰霍普金斯大学拍摄的。）这些选择不仅体现《社交网络》明确的去浪漫化态度，更从一开始就传递出一个信息：主角马克·扎克伯格和同行虽然出身于不同的社会阶层，但他们都是从同一条起跑线出发。

但在有些情况下，电影需要承认，甚至彻底接受不真实的艺术设计。比如在《至尊神探》（Dick Tracy）中，艺术指导理查德·西尔伯特（Richard Sylbert）和导演沃伦·比蒂在为影片制作背景时，并没有选择

当时顶尖的电脑特效技术，而是采用蒙版绘景[30]（watte painting）技术。因为这是一部漫画改编电影，使用蒙版绘景可以与漫画原作的美学风格保持一致。值得一提的是，西尔贝特曾经参与《登龙一梦》（A Face in the Crowd）、《满洲候选人》（The Manchurian Candidate）、《唐人街》、《穆赫兰道》（Mulholland Dr.）等诸多影史经典的艺术设计工作，并凭借《至尊神探》获得了他人生的第二尊奥斯卡奖。反观像《唐人街》和《洛城机密》这两部电影，则使用棕榈树街道这种极具辨识度的洛杉矶景色，以及潘特吉斯剧院、福尔摩沙咖啡馆等地标性建筑，让观众迅速了解故事发生的地点。而像百叶窗、费多拉帽、丛林红口红和燃烧的香烟等视觉元素，则属于典型的致敬，告诉观众影片的灵感源是四十年代的黑色惊悚片。

雷德利·斯科特的科幻惊悚片《银翼杀手》（Blade Runner）也采用了类似的风格。你可以看到霓虹灯、烟雾等熟悉的黑色电影元素，以及流光溢彩的街道和臆想的未来车辆与建筑，打造出一个“二手未来”的世界。同样，《星球大战》也是采用这种新旧交融的风格，让观众感觉这个世界仿佛存在已久，虽然我们才刚开始探索这个世界。

科幻惊悚片《人类之子》的背景设定在2027年反乌托邦式的英国。在制作本片时，导演阿方索·卡隆也想要打造出这种过去与未来密集交织的质感。卡隆告诉我，从《你妈妈也一样》（Y Tu Mama Tambien）开始，在他的所有电影中，“背景和角色同等重要”。《人类之子》就是一个最佳案例，由克里夫·欧文（Clive Owen）饰演的主角西奥一路跌跌撞撞，穿过居民区、废弃空间和一处海边的难民营，镜头跟随他为观众献上了一场视觉信息的盛宴。卡隆要求影片的艺术指导吉姆·克雷（Jim Clay）和杰弗里·柯克兰（Geoffrey Kirkland）确保每个视觉元素都要反映片中的现实世界，并要有十足的未来感。影片对细节的要求极高，就

连贴在迈克尔·凯恩饰演的角色家里墙壁上的明信片，都经过了精心的挑选。影片的每一帧画面，都在告诉你这些角色生活在一个怎样的时代和世界。对阿方索·卡隆来说，外部环境在本片中极其重要，以至于片中几乎没有特写镜头。

在《至尊神探》中，西尔贝特刻意凸显布景的虚假，因为他不希望观众对这个世界感到熟悉，虽然我们对这个故事并不陌生。相比之下，《银翼杀手》《星球大战》《人类之子》的电影制作者们，将银幕世界设计得非常破旧、荒凉但又逼真，就是为了赋予这些幻想故事更高的可信度。当然，还有一些电影存在于真实可信与荒诞离奇之间。斯坦利·库布里克的《大开眼戒》（*Eyes Wide Shut*）就是一个很好的例子。虽然这个故事发生在纽约，但库布里克毫不掩饰影片是在伦敦摄影棚内拍摄的事实。

在制作《大开眼戒》时，影片的艺术指导莱斯·汤姆金斯（Les Tomkins）和罗伊·沃克（Roy Walker）精准地还原了纽约的格林尼治村，甚至特意实地测量了街道的宽度，并标记了自动售报机的具体位置。尽管如此，影片布景还是给人一种老旧的剧场感，这种风格选择与汤姆·克鲁斯疏离、冷漠的表演相辅相成。不管是反复出现的店铺门面，还是偶尔出现的背景投影^[31]（rear projection）场景，影片中的任何东西看上去都不够真实。但是，库布里克的捍卫者很快就会指出，这可能就是他想要的效果，因为这个故事本来就发生在一个介于梦幻与现实之间的空间。

但是如果把握不好的话，一部电影——尤其是时代片——的导演和艺术指导很容易走极端，将所有带有时代特征的视觉元素一股脑儿往电影里塞，使得电影沦为纯粹的拼贴画。《十二宫》（*Zodiac*）是一部背景设在二十世纪七十年代的犯罪剧情片，影片导演大卫·芬奇在谈起本

片时就说过：“我们不想拍一部只有大领带和长鬓角的电影。”

大卫·O·拉塞尔的《美国骗局》也是一部背景设在七十年代的电影，片中大量的亮面墙纸、有机玻璃饰品、榕树盆景就让影片徘徊在拼贴画的边缘。而《秘密特工》（The Man from U.N.C.L.E.）则完全沦为了拼贴画，片中展现的六十年代摩登文化（Mod）让人感觉只是戏仿，并不真实（但不得不承认确实很有娱乐性）。不管是不着痕迹的真实感，还是直观明显的风格化，都是实用的美学手法。只要制作者目的明确，艺术设计与影片故事融为一体，那就没有问题。

有时候，安排得当、富有创意的时代错误（anachronism）——即在视觉叙事中故意加入与时代不符的内容，引起现代观众的共鸣——也能帮助电影制作者在现实主义与风格化之间达到平衡。像《卡拉瓦乔》（Caravaggio）的导演德里克·贾曼（Derek Jarman）、《辉煌时代》（The Moderns）的导演艾伦·鲁道夫（Alan Rudolph）、《红磨坊》（Moulin Rouge!）的导演巴兹·鲁赫曼（Baz Luhrmann），这几位都曾故意把现代的视觉元素放进时代片中，为他们的故事注入新鲜感。这其中最大胆、效果也最好的例子，莫过于索菲亚·科波拉2006年的电影《绝代艳后》（Marie Antoinette）。在影片中，虽然年轻皇后的衣橱设计符合历史，但导演却故意在衣橱里摆了一双匡威的帆布鞋。

《绝代艳后》是一部为玛丽·安托瓦内特正名的电影，讲述这个年轻女子如何与世无争，却最终因为沉溺于物质享受而走向毁灭。而这个故意“穿帮”的镜头，其实是为了进一步凸显这种纸醉金迷的生活。不过纵观电影史，影片内容与时代背景严重不符的例子比比皆是。比如二十世纪五十年代的《圣经》主题的史诗片中，常常可以看到充满刻奇味道的设计风格，又比如汤姆·霍珀（Tom Hooper）导演的《国王的演讲》（King's Speech）中，出现了一些风格诡异的墙壁。虽然该片的艺术指

导伊芙·斯图尔特（Eve Stewart）坚称这些墙壁完全符合莱昂内尔·洛格（Lionel Logue）本人在现实中的戏剧品味，但它的设计还是和整部影片格格不入，很明显只是为了给一个静态场景增加一些视觉趣味。

换句话说，《国王的演讲》——包括汤姆·霍珀和伊芙·斯图尔特合作的另一部影片《丹麦女孩》——的艺术设计很多时候只是作为演员表演的背景，并没有和演员说话、呼吸、生活的环境融为一体。不管是背景还是前景，一部电影的艺术设计都应该和里面的角色一样有生命。

艺术设计对观众的心理影响

影片的物理空间唤起了你的哪些感觉？

它们反映出了怎样的情绪？

艺术设计并不只是搭建物理场景，还要传递重要的心理和情感信息。

虽然《大开眼戒》刻意的艺术设计假得让人出戏，但斯坦利·库布里克的电影一直都是利用夸张设计激起观众强烈情感反应的大师级案例，从《光荣之路》（*Paths of Glory*）和《奇爱博士》中可怕的作战会议室，到《闪灵》中阴森空荡的远望酒店，无不如此。

《闪灵》中远望酒店的片场，是艺术指导罗伊·沃克在伦敦的一个摄影棚搭建的。这也是通过电影布景凸显和反映角色心理的经典案例。杰克·尼克尔森在片中饰演一个遭遇创作瓶颈的作家，在他发疯之后，酒店内新旧装饰元素的诡异交融、高得夸张的天花板、俗气的色彩搭配，以及反复出现的迷宫式设计母题^[32]（*motif*），都营造出一种强烈的错位感，让观众感觉好像被什么强大而邪恶的力量压得喘不过气来。罗伊·沃克明显受到《公民凯恩》的艺术设计的影响。《公民凯恩》的艺术指导佩里·弗格森参考报业大王威廉·伦道夫·赫斯特（*William Randolph Hearst*）在圣西米恩的住所，打造出了一座名为仙那度的豪

宅。弗格森故意把仙那度设计成一个巨大空旷的城堡，为《公民凯恩》中大量戏剧化的深焦摄影服务。

即便艺术指导在努力追求极致的写实度和精准性，他们也不会忽略艺术设计的心理暗示作用。以《总统班底》为例，这部影片虽然极力追求写实，但是帕库拉、詹金斯以及摄影师戈登·威利斯（Gordon Willis）在华盛顿选择外景地时，为了凸显鲍勃·伍德沃德和卡尔·伯恩斯坦在政府机构面前的渺小无力，他们故意突出建筑物的高大冷酷，给它们涂上了一层法西斯的色彩。

在《毕业生》中，导演迈克·尼科尔斯（Mike Nichols）和艺术指导理查德·西尔贝特认为片中的两个家庭——布拉多克一家和罗宾逊一家——应该代表加州富贵梦的两个侧面：一面是健康无害，另一面是邪恶凶狠。布拉多克家的房子是中产阶级价值观的体现，笔直的线条设计，还有一个湛蓝干净的游泳池；而罗宾逊家的环境则像丛林一样，仿佛暗含危险，令人望而生畏。

在《沉默的羔羊》中，艺术指导克里斯蒂奇·塞亚（Kristi Zea）为影片女主角克拉丽丝·史达琳打造了两个截然不同的活动空间：一个是冰冷、中性、充满官僚气息的FBI部门，也就是她接受训练的地方；另一个是阴暗、迷宫般的哥特式风格监狱，也就是关押她的对手汉尼拔·莱克特的地方。两个空间分别代表克拉丽丝在片中的两段旅程：一条是事业上的，因为她要在一个男性统治的工作环境中寻求发展；另一条是情感和精神上的，因为她要克服自己内心始于童年的恐惧。

在艺术设计上，《沉默的羔羊》其实开了个坏头，因为自此以后所有的警匪片中，都少不了一块贴满了照片、地图、姓名、文件，并且画满了红线的展示板。类似的镜头早就已经被用烂了，但你不得不承认，

这样做省却了冗长的阐释情节，也能帮助观众了解复数角色和他们之间的关系。在看电影的时候我们可能不会注意，但电影的艺术设计一直在帮助我们感知和理解电影，并在视觉、精神乃至潜意识上影响我们。

多彩世界

片中的颜色是浓烈、华丽、明显，还是朴素低调，几乎没有存在感？

这些色彩是在帮助叙事，还是衬托、暗示当下已经很明显的情绪和信息？

颜色可以决定一部电影，打造出一个充满象征意义和情感的世界，触发观众不自觉的反应。

颜色是一种强有力的工具。事实上，艺术指导在读完剧本后做的第一件事情，通常就是确定电影的色调（palette）。在大卫·O.拉塞尔导演的《斗士》中，影片用冷色调来展现马萨诸塞州洛厄尔市的破败环境。几年后的《美国骗局》虽然同为拉塞尔的作品，但相比于《斗士》，这部电影更不写实，更像是一个警世寓言，所以使用了大量醒目的黄色与金色。每部电影的色彩方案（color scheme）都在向观众传递重要信号，告诉观众影片的基调、视角和情感目标。

在为电影《赎罪》（Atonement）勘景时，艺术指导萨拉·格林伍德（Sarah Greenwood）特地寻访了英国各地的豪华古宅。在此期间，一间“颜色绿得令人沉醉”的厨房给她留下了深刻印象，于是她便决定把这种绿色作为影片前半段的视觉主题。因为在她看来，“二战”前的英国乡

间夏末有这样一种青翠的气息，最终这个色调贯穿了电影始终。

同样，在拍摄《至尊神探》时，西尔贝特的色彩方案限定了七种颜色，这七种颜色都是漫画家切斯特·古尔德（Chester Gould）在漫画原作中使用的色彩。最终的电影成品完美地再现了这种报纸漫画的俗气风格，而没有像时下流行的漫画改编电影那样走严肃化、现代化的改编路线。

剧情片《珍爱》（Precious）讲述的是一个被贫穷与家庭暴力围绕的女孩的成长故事。有意思的是，导演李·丹尼尔斯（Lee Daniels，与前文《白宫管家》主演重名）和艺术指导罗赛尔·伯利纳（Roshelle Berliner）着重使用鲜艳的红色、蓝色、黄色作为背景色，而没有像常见的做法那样，将她的世界塑造得暗淡无光，缺乏色彩和乐趣。丹尼尔斯想要捕捉她不屈不挠、努力求生中展现的活力与乐观精神，用他的话说：“我们既要展现痛苦，也要展现美丽。”

大部分电影制作者都会追求使用能准确反映影片时代背景的颜色，但有些电影人会毫不吝啬地使用鲜艳甚至媚俗的颜色，以便赋予影片强烈的情感。其中一个经典案例是雅克·德米（Jacques Demy）1964年的歌舞片《瑟堡的雨伞》（The Umbrellas of Cherbourg）。这是一个以悲剧收场的爱情故事，全片都包裹在糖果一般鲜艳大胆的粉色之中。这样鲜艳亮眼的色彩同样出现在2016年另一部讲述爱情悲歌的歌舞片《爱乐之城》（La La Land）中。

斯派克·李、佩德罗·阿莫多瓦（Pedro Almodovar）、托德·海因斯（Todd Haynes）等导演都使用过同样大胆的色彩，致敬他们喜爱的五十年代通俗片。关于红色在《为所应为》、《关于我母亲的一切》（All About My Mother）、《卡罗尔》（Carol）中的运用都可以写出一

篇论文，而在这几部电影中，红色分别代表女性的虚伪、欲望以及她们面临的暴力威胁。

色彩对于一部电影的视觉画面和心理暗示有至关重要的作用：史蒂文·斯皮尔伯格执导的《辛德勒的名单》（Schindler's List）是一部以犹太人大屠杀为主题的黑白剧情片，但在片中却出现了一个身着红衣（又是红色！）的小女孩；另外，迈克尔·曼（Michael Mann）的惊悚片《盗火线》和《借刀杀人》（Collateral）的饱和色调也有类似的效果。

不过，有些色彩调度也容易沦为俗套，比如《黑鹰坠落》（Black Hawk Down）之后，青黄色烟雾就在军事题材电影中泛滥成灾，又如斯皮尔伯格近年的大部分时代片，包括《林肯》和《间谍之桥》（Bridge of Spies），无一例外都包裹在一层蓝灰色的雾气之中。当你注意到电影的色彩时，问问你自己：这些颜色在这个场景或者整部影片中起到了什么作用（是帮助你在人群中找出主角，还是突出某个重要的行动）？如果它吸引了你的注意，在象征、叙事，或是对眼睛的直接引导上发挥了作用，那么这些色彩设计就成功了。

角色视角

我们进入了哪个角色的世界？

最好的艺术设计不仅能帮助观众理解主角的视角，还能进入主角的视角。

在约翰·弗兰肯海默（John Frankenheimer）导演的以冷战为背景的惊悚片《满洲候选人》中，有一场非常重要的催眠戏，理查德·西尔贝特为这场戏搭建了三个不同的布景：一个布景里坐着一群被洗脑的美军士兵，一个布景里坐着一群开园艺会的妇女，还有一个布景是从非裔美国士兵的视角看到的催眠过程。弗兰肯海默和摄影师莱昂内尔·林登（Lionel Lindon）把整个场景连拍了三次，每次都完整地绕拍一圈，最后在剪辑师费里斯·韦伯斯特（Ferris Webster）的帮助下把三个场景拼接到一起，合成一个徐徐展开的梦境。

在阿尔弗雷德·希区柯克（Alfred Hitchcock）的《迷魂记》（Vertigo）和达伦·阿伦诺夫斯基（Darren Aronofsky）的《梦之安魂曲》（Requiem for a Dream）中，都出现了梦魇般的视觉元素，把观众拉入主角疯狂而扭曲的世界中（两部影片的主角一个有焦虑症，一个有毒瘾）。在《黑天鹅》（Black Swan）中，艺术指导特蕾泽·德普雷（Thérèse DePrez）也进行了类似的主观式艺术设计，通过对镜子、窗

子等带反射面的母题神乎其神的运用，来展现一位芭蕾舞女演员心灵走向崩溃的全过程。1996年的《猜火车》（*Trainspotting*）之所以能成为导演丹尼·鲍伊（*Danny Boyle*）的成名作，部分原因在于他用大胆猎奇而又令人作呕的细节来反映男主角吸毒后肉体和精神上的体验。影片最“臭名昭著”的一场戏，就是伊万·麦克格雷格（*Ewan McGregor*）的角色想要从马桶里捞出毒品，结果整个人却直接钻了进去。这场戏堪称视觉想象与执行的神来之笔，拍摄手法虽然相对原始，却给观众留下了更加深刻的印象：艺术指导卡韦·奎因（*Kave Quinn*）只是把一个马桶锯成两半，然后在半边马桶后面放一个滑道，让麦克格雷格滑进去（麦克格雷格还想出了在钻进去之前做一个旋转动作，让自己看上去更像是被吸进了下水道）。通过如此有创意而又令人不适的主观视角，奎因和鲍伊捕捉到了主角毒瘾发作后的污秽与疯狂，打造出了那个年代最令人难忘的名场景。

艺术设计不仅能让观众了解角色，还能够传递主角不能传递的价值观、需求和欲望。举个例子，影片《卡罗尔》讲述一个在二十世纪五十年代的纽约，两个女人坠入爱河的故事。为了让观众感受到那个年代的精致华丽，导演托德·海因斯和艺术指导朱迪·贝克尔（*Judy Becker*）煞费苦心，他们想让观众既能欣赏角色精致优雅的外形，也会去想角色以这样的形象在掩饰什么，或者表达什么。

在时代片中，艺术设计在表现角色的命运转变上起到了极大的作用。比如，影片《花村》（*McCabe & Mrs. Miller*）的舞台设在美国西北部的一个荒凉小镇，随着时间的推移，镇上的建筑也变得更加牢固和华美；在《莫扎特传》（*Amadeus*）中，帕特里齐亚·冯布兰登施泰因（*Patrizia von Brandenstein*）在设计莫扎特家的室内场景时，会注意随着莫扎特开支渐涨，收入渐少的资金状况，一点点儿地拿走家具和装饰

品。在马丁·斯科塞斯的指导下，艺术指导克里斯蒂奇·塞亚在《好家伙》的每一个场景中都塞满了信息，以求随时展现亨利·希尔和卡伦·希尔的成功、自负。斯科塞斯后来提到：“电影一定要尽量多给观众一点儿信息，用画面和信息淹没他们。如此一来，一部电影便可以重复欣赏，影迷每次重看都会有新的发现。”

2010年的《初学者》（**Beginners**）是导演迈克·米尔斯（**Mike Mills**）的一部半自传性质电影。影片的拍摄地点是洛杉矶的一幢老宅，而且还是理查德·诺伊特拉[33]（**Richard Neutra**）亲手设计的。米尔斯把它作为片中一个角色的住所，而这个角色正是以他的父亲——已故博物馆馆长保罗·米尔斯为原型。“托佩尔一家（**the Topper family**，现实中老宅的主人）已经在这里住了四十多年，一个家庭该有的历史感和杂乱感，这里都有。”米尔斯说，“所以……厨房和几个小卧室里全是他们自己的东西，我基本没碰过。因为你没法再现那种杂物堆积的感觉……我们几乎没有使用什么灯光，也没有重新刷漆。餐桌和椅子都是他们自己的，我只是从父母家搬来了几把椅子，以及拿来一些他们收藏的手工艺品，再在沙发上摆几个垫子，铺上床罩，有点儿像是在拍纪录片。”

最终，《初学者》中的房子看上去俨然就是一个博物馆馆长的家，摆满了各种艺术品。另外，主人公奥利弗的画和设计作品全来自米尔斯本人，他曾经是一名平面设计师。“他是一个少言寡语、性格内敛的人。”谈起伊万·麦克格雷格饰演的奥利弗，米尔斯说道，“所以那些画，还有那些图形设计……全都是帮助观众了解奥利弗的工具。”在2016年的电影《二十世纪女人》（**20th Century Women**）中，米尔斯也采用了类似的设计。因为这是一部致敬他已故母亲的电影，所以他特地拿来母亲生前的一些银镯，让女演员安妮特·贝宁（**Annette Bening**）挑了戴上，还从父母在蒙特西托的家中拿来了一些布艺品装饰片场。正是

这些经过深思熟虑，并且符合角色性格的细节，让影片获得了生命，也让观众沉浸在设计人员打造的环境之中。这些环境能够反映生活在其中的角色，就好像我们的房子能反映我们的性格一样。

特写的难题

演员看起来怎么样？

他们的发型和化装是否有助于角色塑造？

我们都希望电影明星看上去漂漂亮亮的，但如果他们自己只想着要漂漂亮亮的，那就要出事了。

演员要为表演做出不少牺牲，化装虽然算不上什么很大的牺牲，但也至关重要，尤其是在演员必须“扮丑”的时候。好演员能够放下虚荣心，根据角色来调整自己的外形。比如在《女魔头》（*Monster*）中，查理兹·塞隆（Charlize Theron）化身一脸病态的吸毒女，观众几乎认不出是她本人；在《老无所依》（*No Country for Old Men*）中，科恩兄弟给哈维尔·巴登（Javier Bardem）饰演的变态杀手，设计了一个诡异的西瓜皮发型。像这类大胆的形象突破往往能得到媒体和评委的青睐（查理兹·塞隆和哈维尔·巴登都凭借各自的毁容型表演获得了奥斯卡奖），但多数情况下明星还是会拒绝，或者不会为角色大改形象，以免招致粉丝的批评。

一个演员的外形要能在角色真实性和观众期待之间保持精准的平衡，而通常情况下，观众期待都会占上风。比如《日瓦戈医生》（*Doctor Zhivago*）、《雌雄大盗》（*Bonnie and Clyde*）、《妙女郎》

（*Funny Girl*）明明都是时代片，然而在这三部影片中，主演朱莉·克里斯蒂（*Julie Christie*）、费·唐娜薇（*Faye Dunaway*）、芭芭拉·史翠珊的发型和妆容却都是二十世纪中期的风格。又比如，歌舞片《辣身舞》（*Dirty Dancing*）的背景虽然设在六十年代，但主演帕特里克·斯韦兹（*Patrick Swayze*）却留着八十年代流行的鲑鱼头（*mullet*）；《珍珠港》（*Pearl Harbor*）中的演员造型更带着一股明星写真的味道，本·阿弗莱克（*Ben Affleck*）和一众影星根本不像是在拍战争片，倒像是砸重金玩了一次战争题材的角色扮演游戏。

妮可·基德曼在2002年的小说改编电影《时时刻刻》（*The Hours*）中的假鼻子至今争议不断。一些评论人认为，妮可·基德曼为了演好弗吉尼亚·伍尔夫甘愿抛弃形象，体现出她作为演员的职业素养，这种做法值得钦佩；但另外一些人则认为这个假鼻子只会让观众分心，实属画蛇添足。

我个人倒认为这个假鼻子很成功，但特效化妆破坏表演的例子倒也不在少数。比如在家庭喜剧《魔法保姆麦克菲》（*Nanny McPhee*）中，艾玛·汤普森（*Emma Thompson*）根本没必要打扮得那么阴森和卡通化；而在联邦调查局局长埃德加·胡佛（*John Edgar Hoover*）的传记片《胡佛》（*J. Edgar*）中，莱昂纳多·迪卡普里奥的脸也没必要像橡胶那样肿胀。再看看近年的一些电影，比如在恶评如潮的喜剧片《母亲节》（*Mother's Day*）中，茱莉亚·罗伯茨（*Julia Roberts*）重新戴上了她在《诺丁山》（*Notting Hill*）中的那个经典红色假发，你可以将它看作是一个奇怪的电影梗，但这个假发实在太假了，而且让人看着浑身不舒服。同样，在《致命伴旅》（*The Tourist*）的一场高潮戏中，安吉丽娜·朱莉穿上一件俗气的黑色晚礼服，盘了一个同样俗气的高髻，就从一个风采迷人的国际间谍变成一位悲痛欲绝的贵妇，这样的处理也让人觉得

假得不行。

在过去，化装流程有时会很复杂，演员需要在化妆间坐上好几个小时，才能完成上装和特效化装（也称“面部模具”）。而今天的化装往往是传统化装技术与顶尖电脑特效的结合。在拍摄《本杰明·巴顿奇事》（*The Curious Case of Benjamin Button*）时，布拉德·皮特在椅子上坐了好几个小时，让制作团队对他的脸部进行翻模。在影片中，布拉德·皮特饰演的角色年龄跨度长达七十多年，而这些神奇的场景都是通过特效化装与数字特效的完美结合来实现的。这两种方法都很耗时费力，前者要模拟、制作不同年龄的半透明超薄皱纹贴片，后者则涉及复杂的动作捕捉技术，还要把布拉德·皮特的脸和“扮演”他各年龄段的替身演员的身体完美结合在一起。但在观影过程中，观众并不会在意这些神奇的化装技术，而是彻底沉浸在巴顿和他青梅竹马的恋人之间的旷世奇恋中。

在观影过程中，观众应该只关心接下来会发生什么，而不是暗自好奇：“这到底是怎么做到的？”不管一部电影的演员造型有多么亮眼，它都应该服务于故事，而不是分散观众的注意力。

人靠衣装

是演员穿着衣服，还是衣服“穿着”演员？

我们常说“人靠衣装”。同样，服装可以成就一部电影，但也可以毁掉一部电影。

刚入行时，迈克尔·道格拉斯（Michael Douglas）是我最早采访的影星之一，应我的提问，他非常慷慨地和我分享了《华尔街》（Wall Street）服装设计师埃伦·迈泰尼克（Ellen Mirojnick）的故事。迈泰尼克为道格拉斯饰演的戈登·盖柯一角准备了总价值达两万八千美元的全套服装——特别定制的艾伦·弗卢塞尔（Alan Flusser）的外套和长裤，做工讲究的衬衫、花哨的背带，将他打成一个典型的八十年代成功人士形象。但对道格拉斯来说，这些衣服还有另一个的作用，那就是帮助他入戏。他告诉我：“每天早上穿上这身西装，系上袖扣，再抽上一根烟，整个角色形象一下子就出来了。”迈泰尼克在谈到戈登这个角色时也曾说道：“我希望把盖柯塑造成一个狂妄自大的人。从他的西装的剪裁到服装的搭配，都好像在说‘去你妈的，我不在乎’。”她之后在另一部由道格拉斯主演的电影《本能》中也担任服装设计师，进一步挑战了自己，做了颇为大胆尝试。

正如演员可以通过心理活动、面部表情、肢体动作来展现他们扮演

的角色，服装设计师也可以通过服装的轮廓、剪裁、颜色、材质来帮助展现这些角色的性格。不管是大大咧咧、不修边幅，比如《欲望号街车》中，马龙·白兰度穿的那件污迹斑斑的紧身T恤；还是外强中干、色厉内荏，比如在《妮诺契卡》（*Ninotchka*）中，葛丽泰·嘉宝（*Greta Garbo*）脱下古板的苏联军装，换上更具女性柔美气质的雪纺裙；还是四处逃亡、得过且过，比如在《谍影重重2》（*The Bourne Supremacy*）中，马特·达蒙（*Matt Damon*）只穿了一件薄夹克。这些角色性格和形象都可以通过服装来展现。

服装不仅能体现一个角色的阶层地位、家庭背景，甚至宗教和性取向，还能传达角色隐秘的欲望和追求的形象。用伊利亚·卡赞的话来说，服装应该“能表现角色的灵魂”。但是服装也能呈现电影明星最迷人、最具诱惑性的一面，让观众获得逃避现实的快感和感官上的愉悦。自诞生以来，电影就一直和时尚交织在一起，最早出现的是以时装为主题的新闻短片，然后是时装秀片段和展现角色造型变化的蒙太奇。看到心爱的演员穿上漂亮衣服，一直都是我们观影体验的重要组成部分。服装还能提供潜台词含义：《乱世佳人》中费雯·丽那些华丽裙子背后凝结了由哈蒂·麦克丹尼尔（*Hattie McDaniel*）饰演的家仆多少心血？《七年之痒》（*The Seven Year Itch*）中的玛丽莲·梦露虽然穿着一条白色系颈裙，可是她的角色真的像这条裙子一样纯洁吗？《费城故事》中的凯瑟琳·赫本（*Katharine Hepburn*）在游完泳后穿上长袍，角色的冰冷个性都写在了那身衣服庄重严肃的剪裁之中。类似的造型在三十年后的《星球大战》中还成就了一个经典形象——达斯·维达。他的黑色披风与黑色头盔让他活像一个使人心惊胆战、不可触碰的神明。

电影中的服装还能影响我们的品位和选择，引发全新的时尚潮流。比如，艾伦·弗卢塞尔为《华尔街》设计的西装，包括他之前为《美国

舞男》（American Gigolo）设计的阿玛尼西装，就对整个八十年代的男性着装产生了巨大的影响。同样，《雌雄大盗》中费·唐娜薇（Faye Dunaway）修身的迷笛裙和俏皮的贝雷帽，《安妮·霍尔》中黛安·基顿（Diane Keaton）的卡其裤和领带，都分别在六十年代和七十年代引领女性时尚风潮。和一部影片中的大部分设计元素一样，角色服装的成败也取决于真实性。与此同时，它们也是观众获取自我认同感的一种方式，观众会去想象自己穿着影片角色的那身衣服会是什么感觉。如果一部电影的服装能够打入主流市场，那就意味着它超越了故事和角色，勾起了观众对美好自我的追求。

不管是手工设计制作还是直接从市面购买，优秀的电影服装能够与整个艺术设计相辅相成，共同呈现影片的背景、时代、角色和情感，即便是最不起眼的群众演员，在服装设计上也应该获得和主角同等的关注——李安曾经告诉我，他在为《制造伍德斯托克音乐节》（Taking Woodstock）挑选群众演员时遇到过麻烦，因为影片背景设在六十年代，角色的服装以短裤和扎染T恤为主，但来应招的群演都好像练过普拉提一样，没法穿出婴儿潮一代年轻人那种柔弱的感觉。

这也是为什么拿下奥斯卡最佳服装设计奖的是《疯狂的麦克斯4：狂暴之路》和《星球大战》这样的电影，而不是传统的时代片。这些影片中的服装都有着惊人的细节，让我们得以看到一个存在于摄影棚之外，破败而荒凉的真实世界。相比之下，《聚焦》中的服装虽然毫不起眼，但非常符合影片需要。片中的主演们穿的都是起褶的卡其裤和品味堪忧的衬衫，这些工作装并不能给角色们增添多少魅力，甚至毫不起眼，但这正是它应该达到的效果。

视觉特效

你注意到电影中的视觉特效了吗？

和其他艺术设计不一样，视觉特效通常是在电影制作的最后阶段加上去的。但视觉特效和搭景、装饰、服装、发型、化妆同样重要，会影响一部影片的整体观感。而且这些元素往往交织在一起，构成一个集体。

如今的视觉特效已经成了电影中必不可少的元素，观众会觉得有些腻味也无可厚非。那么，今天的视觉特效还像以前那样特殊吗？

换句话说，还记得你上次被一部电影的视觉特效震撼到五体投地是什么时候的事吗？还记得你上次看到一部将银幕世界打造得有血有肉、生机勃勃、完全不同于你的日常体验，并让你彻底忘记特效的存在着的电影，是什么时候的事吗？对我来说，最近一部这样让我完全沉浸其中的电影，是2016年的《奇幻森林》（*The Jungle Book*）。在这部电影中，除了唯一的人类角色——尼尔·塞西（Neel Sethi）饰演的主角毛克利是真人实拍，其余内容几乎都是电脑动画。

谈到视觉特效，就绕不开几部里程碑式的作品：乔治·梅里爱（*Georges Méliès*）的《月球旅行记》（*A Trip to the Moon*），这部1902年的电影采用的特效虽然原始粗糙，但放在今天依然令人觉得乐趣无

穷；弗里茨·朗（Fritz Lang）的《大都会》（Metropolis），使用了微缩模型、蒙版绘景还有合成剪辑；斯坦利·库布里克的《2001太空漫游》（2001: A Space Odyssey），利用了细节强大的布景和极富创意的摄影技术。而后期的电影，如《黑客帝国》（The Matrix）、《泰坦尼克号》、《阿凡达》（Avatar）、《少年派的奇幻漂流》（Life of Pi）等，视觉特效的技术水平则达到了一个新高度。在数字技术的帮助下，电影制作者最疯狂的想象也能得以实现。

但是通常情况下，一部电影用来营造奇观的技术——比如重现传奇邮轮如何沉入深海，或者让观众相信一个小男孩和一头活生生的孟加拉虎在一艘小船上漂流——最终只是沦为一种宣传噱头，而没有起到其他的作用。虽然詹姆斯·卡梅隆对泰坦尼克号进行了深入的研究，精心打磨了每一个细节，最终为观众呈上了一顿视觉盛宴，但这样做却并没有弥补前面提到的剧本短板。这种局限性在他的《阿凡达》中更加明显，该片虽然将真人表演与动作捕捉表演融合在一起，并通过数字技术增强了演出效果，可以说完成了一项壮举，但这一切只服务于一个老掉牙的故事和一群让人看过即忘的角色。

《阿凡达》在2009年可能是全球技术水平顶尖的电影，但我更喜欢吉尔莫·德尔·托罗的《潘神的迷宫》。虽然《潘神的迷宫》比《阿凡达》早几年上映，论技术发展也不及《阿凡达》的成就，但在这部以弗朗哥统治时期的西班牙为背景的电影中，吉尔莫·德尔·托罗和他的设计团队用乳胶和玻璃纤维制作了大量精致的模型，放进主角小女孩可怕的梦境之中，这些特效场景让我非常喜欢。《阿甘正传》之所以能吸引观众，部分原因就在于导演罗伯特·泽米基斯使用了当时最先进的剪辑技术，把汤姆·汉克斯饰演的主角放进了各种知名历史事件的真实影像资料之中，令人大开眼界。但因为影片的故事过于简单无趣，这些特效很

快就沦为一种卖弄。许多年后，《社交网络》使用了同样的剪辑技术，让演员艾米·汉莫（Armie Hammer）一人饰一对双胞胎兄弟。但他的表演细腻、高超（特别是他会注意用不同的声音区分兄弟二人），让人察觉不到两个角色都是同一个人出演。从这些例子可以看出，最好的特效，往往是那些你根本注意不到的特效。

在这个漫画改编电影和特效大片泛滥的年代，好莱坞似乎一心只想把“纯爷们从不回头看爆炸”的场面做到极致，挑战观众审美疲劳的极限。在我看来，早在好几年前，他们就已经做到极致了。在“视觉预览”（pre-visualization）软件的帮助下，特效人员可以直接把爆炸、碰撞等特效镜头插入电脑预先生成的场景之中。现在有很多电影反复使用同一套特效镜头，去制造刺激观众肾上腺素的场景（现在已经有了专门满足这一需求的数据库，懂行的人一眼就可以看出哪些爆炸和动作特效镜头在其他电影中也出现过）。相比于毁天灭地的爆炸，真正让人震撼的其实是把电脑特效与实景拍摄相结合，在银幕上打造一个真实可信的世界。这样的场景被摧毁时，效果才最为震撼人心。

在我看来，我之所以这么喜欢克里斯托弗·诺兰（Christopher Nolan）的《盗梦空间》（Inception），就是因为他和影片设计团队在打造光怪陆离的梦境世界时，尽可能少地使用电脑特效，所以银幕上的这个世界尽管一直处在崩塌、旋转、倾斜、颠倒的状态中，却依然能给人强烈的真实感。史蒂文·斯皮尔伯格的《少数派报告》（Minority Report）也是一个很好的例子。拍摄该片时，斯皮尔伯格从一开始就想以华盛顿为背景打造一个“真实可信的未来”。在艺术指导亚历克斯·麦克道尔（Alex McDowell）以及来自医学、刑事司法、交通运输、计算机科学等各界专家的帮助下，斯皮尔伯格打造了一个“技术圣经”般的世界，其中包括了汤姆·克鲁斯的角色在日常生活中所有会使用的工具。

但在费尽心思制作出这些视觉奇观之后，斯皮尔伯格却不断对它们“弃之不顾”，在画面中对它们的处理极尽低调。从一开始，斯皮尔伯格就坚持把《少数派报告》拍成一部“超能追捕片”，而不是特效片。

“为了让片中的一个麦片包装盒开口说话，我花了不少钱。”2002年《少数派报告》上映时，斯皮尔伯格告诉我，“但是我并没有给它来个大特写，而是把它放在背景中。”（虽然斯皮尔伯格没有着力展现他打造出来的科技世界，但他的想法却极富预见性，特别是片中展现的全息影像和个人电脑，今天的消费者早就见怪不怪了。）

电影既是一种艺术形式和工业产品，也是一种技术，而不断寻求全新的制作手段也是电影的本质需求。像詹姆斯·卡梅隆、乔治·米勒以及彼得·杰克逊（Peter Jackson）这类先驱人物肯定会继续追求技术创新。不出几年，我们会看到第一部利用虚拟现实的沉浸功能打造的电影长片。但是，最新的技术不见得就是最好的，彼得·杰克逊的《霍比特人》（The Hobbit）就是一个典型案例。它充分证明过度浮夸和炫目的视觉特效，有时也会像烂片中的五毛钱特效一样枯燥乏味、过度重复、毫无新意。

精彩的视觉特效需要在想象力的基础上精心编排，以及耗时耗力的制作和执行。但是最终呈现给观众的时候，视觉特效应该趋于隐形——当桑德拉·布洛克在废弃的太空船中飘浮^[34]，当汤姆·克鲁斯扒在一架正在爬升的飞机外侧^[35]，当西戈尼·韦弗（Sigourney Weaver）被一只湿淋淋的外星生物追赶时^[36]，观众没在好奇这些场景是怎么实现的，而是完全融进了这个世界，因为上述这些场景，都在一定程度上扎根于我们的现实。近年来对视觉特效的一个最佳运用例子，莫过于科幻片《机械姬》（Ex Machina）。片中艾丽西亚·维坎德（Alicia Vikander）饰演一个渴望成为人类的机器人。虽然她的“外壳”是复杂的电脑特效制

作，但真正让她的角色活过来的，是她细腻、动情、优雅的面部和肢体表演。同年上映的《疯狂的麦克斯4：狂暴之路》同样设在一个反乌托邦式的未来，但是却展现出骇人、蛮荒的视觉风格，帮助奠定了影片基调。前者的视觉特效近乎隐形，后者则张扬凶狠，但两者都做到了完美无缺。

快感原则

电影的画面漂亮吗？这些漂亮的画面有意义吗？

知名女导演南希·迈耶斯（Nancy Meyers）曾经自编自导过多部爱情喜剧，像《爱是妥协》（*Something's Gotta Give*）、《恋爱假期》（*The Holiday*）、《爱很复杂》（*It's Complicated*）等。一些粉丝特别喜欢她作品中的戏谑玩笑，或是对中年生活入木三分的刻画。

但我唯独喜欢她电影里摆在厨房里的那些铜锅。

艺术设计最基本的作用，是给观众带来观影快感，让他们在不知不觉中获得满意的视觉体验。电影一直都是一个提供间接体验、满足窥探欲和逃避需求的媒介。不论是弗雷德·阿斯泰尔（Fred Astaire）的歌舞片中华丽的装饰艺术，还是南希·迈耶斯的爱情喜剧中养眼的室内设计，或是韦斯·安德森作品中的恋物情结，都带给观众极大的视觉享受。在观看《后窗》《乱世佳人》这类影史经典，或者《她》、乔·赖特（Joe Wright）版的《安娜·卡列尼娜》（*Anna Karenina*）、《假日惊情》（*A Bigger Splash*）这类近期电影时，其中的观影乐趣之一，就是欣赏片中美丽绝伦的物理环境和角色服装。

但是一部电影可以漂亮过头吗？在二十世纪八九十年代，伊斯梅尔·麦钱特（Ismail Merchant）和詹姆斯·艾沃里（James Ivory）的《看得见

风景的房间》（A Room with a View）、《莫里斯》（Maurice）、《霍华德庄园》（Howards End）等留名英国电影史的经典作品，不幸之后成了浮夸古装片的代名词，他们的电影无不淹没在满屏的鸟笼裙、碎石路、英式烤面饼之中，电影史专家简·巴内尔（Jane Barnwell）称这种过度夸张的时代设计是“给过去的安慰毛毯”。对于麦钱特和艾沃里镜头下的英国，历史学家的感情也许比较矛盾，但好在这些电影还有露丝·普罗厄·贾布瓦拉（Ruth Praver Jhabvala）的剧本和一群优秀的演员，让电影不至于沦为纯粹的装饰，或者是珍妮·奥佩沃尔口中的“装饰色情片”。

在这类带有强烈视觉冲击力（且叙事薄弱）的古装片中，最登峰造极的莫过于斯坦利·库布里克的《巴里·林登》（Barry Lyndon）。这是一部制作极其精良的喜剧，充分展现了十八世纪欧洲社会的风土人情。本片中库布里克对于画面的追求，远超他对故事内涵、情节驱动力和隐喻的追求。与其说这是一部电影，不如说是一张张精美绝伦的画作。影片的艺术设计工作做到了极致：衣服干净如新，家具没有一丝磨损，尽显高雅品味。这是一种完美的不真实，更多是凸显银幕上的美景，而不是由瑞安·奥尼尔（Ryan O'Neal）饰演的主角。

库布里克和艺术指导肯·亚当深受威廉·贺加斯（William Hogarth）、托马斯·庚斯博罗（Thomas Gainsborough）等十八世纪艺术家的影响，在场景的布置和布景的设计上直接模仿他们的作品。四十年后，英国导演迈克·利（Mike Leigh）的《透纳先生》（Mr. Turner）是对另一位著名艺术家——约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner）的致敬，影片在光影和色彩的调度上还原出油画的质感，却并没有像《巴里·林登》那样令观众觉得疏远。

在艺术指导苏济·戴维斯（Suzie Davies）的协助下，迈克·利引观众

走进一个个不起眼却令透纳着迷的画室、房屋和海滨城镇，这些是他工作过的地方，也是他在画布上捕捉到的景色。在评价一部电影的艺术设计时，可信度、吸引力、细节度、原创性都应该列入考虑范围。但是，就和其他的观影要素一样，这些都是非常主观的东西。我曾经采访过一位导演，她对自己受访作品的每一场戏都非常满意，但有一场戏除外。这场戏发生在一间公寓，但导演就是觉得它和住在里面的角色“不搭”。我记得在看这部电影时，脑中也闪过这个念头，但那个场景并不会让我出戏，我依然很喜欢这部电影。

真正让我出戏的，是那些频频穿帮的“中产阶级”住宅——明明故事发生在美国中西部郊区，房子的背景却出现洛杉矶汉考克公园的棕榈树。还有那些让人看完就忘的电影，里面所有的房子都带着千篇一律的白木桩围栏，所有的角色都穿着毫无特色的Dockers或者J. Jill^[37]。这些片子的艺术指导没有为丰富角色内涵再做点儿什么，他们只是去商场买了点儿东西回来敷衍了事，除了搭建一个好看的背景供演员表演，他们什么也没做。

光鲜、温暄、毫无个性，这样的电影只有装饰，没有设计；只是商品，而不是精心创作的艺术。有些电影制作者非常依赖用产品植入提高电影预算，你总能在这类电影中看到令人分心的百威商标或者多力多滋^[38]（Doritos）包装袋。（话虽如此，有一些产品植入，比如《E.T.外星人》中的锐滋巧克力、《荒岛余生》中的联邦快递，倒是和角色的生活环境完美地融合在了一起，显得格外自然，不再仅仅是广告宣传。）艺术设计应该是无形的，不能太过突兀，也不能和导演想要让我们相信的东西相互抵触。但艺术设计绝对不能完全消失，因为它有非常重要的传递信息和表达情感的作用。用伊利亚·卡赞的话来说，普通的背景和优秀的艺术设计是有区别的，前者是演员在静态背景下演戏，后者是在

看得见、摸得着的世界中生活。这个世界好不好看不重要，重要的是它是否真实，是否能够让观众相信并彻底沉浸其中。

观影推荐

《伟大的安巴逊》（1942）

《银翼杀手》（1982）

《洛城机密》（1997）

《天才一族》（2001）

《绝代艳后》（2006）

《潘神的迷宫》（2006）

第四章 摄影

电影是画面的集合，它的每一帧都是一个独立的审美客体（aesthetic object），这些帧在物理手段和人眼特性的共同作用下连接在一起，让我们看到连续性的时间与空间。

摄影就是捕捉这些画面的艺术，它决定了画面的光影、外观和情绪，进而影响观众的视觉和感受。一部电影的摄影涉及诸多选择，比如选择哪种胶片、镜头、滤镜和打光，摄影机要不要动，影片整体的色调是应该鲜艳饱满还是柔和淡雅，应该选择彩色还是黑白。如果导演和摄影师都很有经验，他们就可以一起凭直觉做出这些决定。但在有些情况下，特别是在导演是新人而且缺乏摄影经验的情况下，这些重要的美学选择就要靠摄影师 [有时也叫“摄影导演”（director of photography）] 自己来决定。不管是联合决定还是单独决定，只要摄影师有想法、有创意，就能让大部分精心制作的电影的画面看上去如妙手偶得般自然，也能让低成本独立电影获得如大师级手笔般饱满、柔软的画面质感。

画面的光影、色彩、构图、色温和质感都是由摄影来决定。而几十年来，随着电影制作者对艺术美感和画面真实度之间平衡关系的不断探索，我们对上述元素的衡量标准也有了巨大的变化。随着这些术语的含义和相对价值不断改变，观众的期待也会不可避免地发生变化。二十世纪三十、四十和五十年代的老电影之所以如此与众不同，就在于它们精致完美的画面，这要归功于精细的艺术指导和同样小心翼翼的灯光设计。1999年的《女巫布莱尔》（The Blair Witch Project）大获成功，掀起了“伪纪录片”式恐怖电影的热潮，但对当时的观众来说，今天这些“伪纪录片”模糊粗糙的画面岂止不堪入目，简直就是令人无法理解，他们可能根本不会将这些作品视作电影。

聊起喜欢的电影，影迷能够迅速说出片中的经典台词，也能够轻松

回想起影片画面带给自己的感觉：试对比一下《公民凯恩》中，摄影师格雷格·托兰（Gregg Toland）采用的凌厉视角和夸张阴影，和泰伦斯·马利克的《天堂之日》（Days of Heaven）中，内斯托尔·阿尔门德罗斯（Nestor Almendros）用镜头捕捉到的蜂蜜色麦田；或是在斯派克·李的《为所应为》中，欧内斯特·迪克森（Ernest Dickerson）调制的令人觉得热气扑面的色彩方案，对比索菲亚·科波拉的《处女之死》（The Virgin Suicides）中，爱德华·拉赫曼（Edward Lachman）打造的素雅柔和、如梦似幻的市郊风景。想一想《谍影重重2》或者《拆弹部队》中晃动跳跃的镜头，对比一下《鸟人》（Birdman）中行云流水的镜头，或者是《聚焦》中始终与角色行动保持一定距离的镜头。仅靠摄影机的摆放和调度，就可以确定一部电影的气氛、时代、背景和角色心境。

在好莱坞的“黄金时代”，即二十世纪三十年代至五十年代，摄影师追求的是摄影的透明性，强调故事的简洁清晰，并把最华丽的灯光打在电影公司最宝贵的财富——电影明星的身上。在四十年代，随着电影制作者越来越多地受到德国表现主义和战时摄影的影响，电影的灯光也开始富有情绪和自我表达性。在六十和七十年代，法国新浪潮、美国街头摄影和纪录片制作开始大受关注，摄影也变得更具示意性，更加晃动不安，与此同时，质感粗粝、并不完美的胶片也开始大行其道。

今天，摄影在我们的生活中无处不在，从家庭录像和我们在社交媒体上分享的小视频，到顶级电影院中的IMAX奇观，我们已经被摄影所包围。而在当今的电影中，我们能看到摄影在每一个历史阶段的特点：三十、四十年代毫不张扬的经典风格，六十年代躁动、激烈的“真实电影”（cinéma vérité）风格，九十年代新潮的“伪纪录片”美学。随着iPhone、监控摄像头、无人机摄影的普及，“伪纪录片”风格又被进一步带入了二十一世纪。因为摄影太过普遍，我们很容易忘记每一个镜头都

可以成为一件单独的艺术品。

以光为笔

你在银幕上能看清多少内容？这些内容对你来说够不够？

灯光明亮还是暗淡？自然还是夸张？

灯光刺眼还是柔和？是为演员增色，还是暴露出他身上的每一条皱纹和伤疤？

一部电影要想成功，首先观众要能看得见。

一部电影的摄影要能算得上“好”，最基本的要求是演员身上的打光要充分，让观众能看得清演员，并增强、凸显演员身上的特质。除了演员，艺术设计的所有重要细节都可以被肉眼轻松捕捉，让观众能够获取他们需要的视觉信息，其中包括自然背景、人造环境、道具、服装，以及能够传达故事背景及潜台词的各种细节。我们在前面已经说过，有时候艺术设计的细节并不一定要被观众注意到，但是如果好不容易精心挑选出了一屋子的装饰品，最后都隐藏在阴沉昏暗的灯光之中，那又何必费这个心呢？

今天的摄影机和镜头设备已经非常高端，灯光技术也十分先进，我们很少看到拍得特别差的电影。哪怕是一个新手，只要懂摄影、懂打光，就算手上只有一部智能手机，也能拍出一部画面不错的电影。但是

我们依然能看到不少摄影敷衍、毫无特色可言的电影。今天的电影院里充斥着打光明亮、平淡无奇的喜剧片，这些电影在画面上和那些劣质的网络情景喜剧并没有太大区别，比如法拉利兄弟（Farrelly brothers）近年的喜剧片，或者是采用数字拍摄、自带“动态平滑”（smooth-motion）效果的动作场面，让人感觉像在看《周一橄榄球之夜》比赛直播，锐度高，画面冷，没有自然的模糊感。顺带一提，摄影师里德·莫拉诺（Reed Morano）非常反感这种动态平滑美学，她甚至在Change.org网站上请愿，要求高清电视生产商停止默认采用这种画面设置，我也签了名。

研究表明，自二十世纪三十年代以来，电影的画面已经变得越来越暗。这一趋势最早可以追溯到美国电影开始受德国表现主义电影（使用极简、强烈光影对比）、战时新闻短片以及大萧条时期摄影影响的时期。1941年，《公民凯恩》带来了电影语法的一次革新，导演奥逊·威尔斯、艺术总监佩里·弗格森和格雷格·托兰打破“黄金时代”华美和写实的传统，使用黑影和狭长的光束，描绘这个有着莎士比亚风格的故事——自恃、孤高、渴求与失落。黑色电影时期的犯罪惊悚片也探索了类似的舞台剧式打光，来表现角色恐慌不安的内心世界与战后的百无聊赖。

摄影行家对阴影的操控，能像天才画家处理作品中的留白一样高明娴熟。人们称负责《教父》三部曲摄影的戈登·威利斯为“暗影王子”，就是因为他喜欢在阴影中拍摄演员。比如，在《教父》那段经典开场中，唐·柯里昂坐在一个灯光昏暗的书房，而他女儿的婚礼却是在户外阳光灿烂的花园中举行，两个场景展现出柯里昂分化的内心世界，一边是肮脏的犯罪生意，一边是对家人的关心爱护。有意思的是，《总统班底》的摄影也是戈登·威利斯，片中的《华盛顿邮报》新闻编辑室亮得

刺眼，而记者鲍勃·伍德沃德和线人“深喉”见面的车库则漆黑一片，两个场景并列形成了鲜明的对比。威利斯和《总统班底》导演艾伦·帕库拉都喜欢使用阴影，这也是对那个深陷猜忌与恐慌的时代来说最完美的艺术隐喻。

今天，像戈登·威利斯这样的行家已经是凤毛麟角了，低光摄影也逐渐沦为一种可悲的套路。大制作电影用它来强装深沉，故作严肃；独立电影则用它来节省昂贵的灯光设备成本。但不管是哪种情况，低光摄影都应该遵循同样的标准：隐藏起来的视觉信息要能进一步将观众吸引到叙事当中，而不是迫使他们吃力挖掘。不管阴影有多么强烈的情感效果，都应该时不时用灯光进行平衡与消解，避免我们观影时像在浑水中游泳一样痛苦不堪。

近年来使用阴影最好的例子之一，莫过于恐怖片《女巫》（*The Witch*）。影片由罗伯特·埃格斯（Robert Eggers）执导，讲述的十七世纪一群在北美生活的英国殖民者的故事。在片中，除一场室内戏之外，其他所有的室内戏都是由摄影师哈林·布拉施克（Jarin Blaschke）在烛光下拍摄完成，他仅用琥珀色的微光映出角色的脸庞，把背景完全置于浓重的黑暗之中，整个场景看上去就好像一幅伦勃朗的油画。《女巫》的画面不仅只是好看而已，随着故事发展越来越令人毛骨悚然，角色和观众的心都被巨大的恐怖感紧紧攫住，影片迷人的画面在视觉和心理上起到了一定的安抚作用。

罗伯特·埃格斯和哈林·布拉施克都是在追随七十年代电影制作者的脚步：虽然有最先进的摄影设备和镜头，但他们坚持只用“环境光线”（available light），即不借助灯泡照明的自然光线，赋予画面更加直白、诚恳和不加修饰的真实感。

有些导演，比如泰伦斯·马利克，特别钟情于使用环境光线来打造画面的美感。他们和摄影师主要是在“魔幻时刻”（magic hour）——也就是每天太阳刚落下之后或者即将升起之前——进行拍摄，因为这段时间的光线最暖，铺得最开，最好看。在马利克的《天堂之日》中，那些如诗如画的优美画面正是魔幻时刻摄影的功劳。而最近的奥斯卡奖得主《荒野猎人》也充分显示了魔幻时刻摄影的优点，每幅画面仿佛自带光源，制作团队完美捕捉到了冬季时节西部荒野的原始美感。

说来倒也不意外，《荒野猎人》的摄影师伊曼纽尔·卢贝兹基（Emmanuel Lubezki）正是泰伦斯·马利克的“御用”摄影师，曾参与过《生命之树》《通往仙境》《圣杯骑士》等多部马利克电影的拍摄，而所有这些影片基本都是在有环境光线的条件下进行拍摄的。虽然卢贝兹基利用“魔幻时刻”的高超技艺不容置疑，但这项技术的使用也正在走向过度美学化的极端，它的存在越来越多地是为了取悦观众，在影片宣传期间提供炒作的话题，而不是为影片的故事服务。

灯光在时代片中最具表现力：除了《天堂之日》，罗伯特·奥特曼的《花村》、斯坦利·库布里克讲述十八世纪乱世情缘的《巴里·林登》，都是七十年代极具影响力的电影。《花村》之所以经典，是因为罗伯特·奥特曼和摄影师维尔莫什·日格蒙德（Vilmos Zsigmond）为这部背景设在美国西北部的西部片营造出一种烟雾缭绕的朦胧美，《巴里·林登》则是因为影片大部分场景是库布里克和摄影师约翰·奥尔科特（John Alcott）在烛光下（并借助回光灯）拍摄完成的。《巴里·林登》精心搭建、宛如油画般的片场为后来的时代片立下了一个最高标准，并影响了伊斯梅尔·麦钱特和詹姆斯·艾沃里等人的作品，以及无数简·奥斯汀作品的改编电影。而《花村》的梦幻美学成了整个七十年代的视觉标志，以至于像史蒂文·索德伯格、保罗·托马斯·安德森（Paul Thomas

Anderson)、索菲亚·科波拉等导演在拍摄那个时代的电影时，都纷纷效仿这种色彩浓郁的画面。

柔和的轮廓和充满胶片质感的柔光早已成为历史题材电影的标志，这时如果有电影制作者打破了这一传统，便是一大胆之举。像《怒火战线》(Matewan)的导演约翰·塞尔斯、《米克的近路》(Meek's Cutoff)的导演凯莉·赖卡特(Kelly Reichardt)就选择避开柔和路线，使用锐利而写实的基调和视觉风格来展现历史故事，这就是一种艺术创新的体现。在拍摄背景设于爱德华时代的剧情片《高斯福庄园》

(Gosford Park)时，罗伯特·奥特曼有意打破传统时代片整洁、精致的视觉模式，选择呈现更为松散凌乱的画面，让观众意识到如果他们不集中注意力，可能会错过重要细节。在拍摄以“二战”为背景的剧情片《战马》(War Horse)时，导演史蒂文·斯皮尔伯格和摄影师雅努什·卡明斯基(Janusz Kamirnski)故意让画面风格有《乱世佳人》这种黄金时代史诗片的感觉——光鲜亮丽，带有明显的舞台剧感。这一选择令人耳目一新，当然这样做还有一个重要原因，就是为了再现原著寓言故事般的感觉。斯皮尔伯格和卡明斯基使用了主光布光(key lighting)，这是一种非常经典的打光技术，即使用聚焦光线打在影星身上，将他们笼罩在一片华美，甚至带有仙气的光芒之中。

同样，索德伯格也采用了非常灵活的打光技术，在《永不妥协》(Erin Brockovich)和《十一罗汉》系列等主流大片中，他选择的是规矩、经典的打光方法，而在相对低成本的作品中，则选择了更加随性、不过分苛求美学的灯光。就算是拍摄像《告密者》(The Informant!)和《传染病》(Contagion)这样成本稍高的电影，他也会打破传统打光规则的束缚，让片中的明星隐藏在背光阴影之中，或者利用窗户或其他地方射进来的光让画面“过曝”(blow out)。在经验丰富的电影制作者手

上，即便是打光“失误”也能增强电影的情绪、氛围，让整个故事更具感染力。

中特写镜头的诅咒

摄影机放在哪里？它为什么在那里？

摄影机的位置如何移动能增强某个场景的情感冲击力？

如果摄影机在移动，它移动的原因是什么？

灯光定下来后，接下来摄影师要做的最重要的决定（通常都是和导演合作决定，或者在导演的指导下决定），就是摄影机的机位，以及摄影机是否该移动，什么时候移动。电影系学生作品的一大标志，就是他们的摄影机永远“坐不住”：要么像花园里的水管一样绕来转去，要么故意选择非常“犀利”的镜头角度来捕捉动作——虽然很有艺术性，但对于叙事根本没有任何帮助，只会让观众分心。

摄影机的机位选择是一门微妙的艺术，无论是为单个的场景还是影片整体服务，对观众都有着巨大的心理暗示作用。目前我看过的几部最震撼人心的电影，它们的摄影机几乎都纹丝不动，比如由戈弗雷·雷焦（Godfrey Reggio）导演、描绘人性及人与环境关系的纪录片《拜访者》（Visitors）和记录2013年乌克兰抗议游行事件的《中央广场》（Maidan），都是近年非常杰出的案例。另外，萨姆·泰勒-伍德（Sam Taylor-Wood）为英国国家肖像馆拍摄的大卫·贝克汉姆视频也是一个很好的例子，萨姆趁这位足球明星在训练后休息的时间，把一台摄影机架

在他面前，拍摄了他睡觉的过程。受安迪·沃霍尔的《帝国大厦》（*Empire*）和《沉睡》（*Sleep*）等实验电影的影响，这些影片的镜头就像画和雕塑一样静止了，却一点儿不会让人感觉死板，仅仅通过纹丝不动的景框捕捉到的画面，充满了强烈的动感和张力。

今天的导演在处理摄影机的机位上，已经不像过去的导演那么有野心了。“定场镜头”（*establishing shot*）的悲剧命运就是个最好的例子。在史诗片流行的年代，像大卫·里恩（*David Lean*）这种导演，就会时不时用壮观到令人窒息的风光镜头告诉观众故事发生的地点，让观众为接下来的美学和心理体验做好准备（比如《阿拉伯的劳伦斯》和《日瓦戈医生》）。这些镜头仿佛在对你说：“坐好了，准备跟我们一起踏上一段激动人心的旅程！你将要进入的这个时空，远远超越了你无趣的日常生活。”

今天的电影制作者很清楚，他们的作品会出现在大银幕上，也会出现在手机屏幕上，所以他们只满足于拍摄“覆盖镜头”（*coverage*）。所谓的“覆盖镜头”，就是给每场戏的环境随随便便拍一个定场镜头，再加上一系列中特写镜头（*medium close-up*，即拍摄人物胸部以上的部分）和特写镜头（*close-up*），然后在这两类镜头之间机械地来回切换。这种拍法效率高、很实用，但也毫无想象力可言，这正是阿尔弗雷德·希区柯克最鄙视的“看人说话的电影”（*pictures of people talking*）。

可怕的是，这种拍法已经像传染病一样在主流电影中蔓延开来，并且已经达到了平庸、乏味、无脑的极致。更可怕的是，它给电影定死了一个构图模板和剪辑结构，让人感觉味同嚼蜡，没有新意，观众只能看着镜头像打乒乓球一样来来回回切换，难以入戏。中特写镜头（也叫MCU）的泛滥造就了一种感情匮乏、视觉生硬的电影语言。艺术总监珍妮·奥佩沃尔曾经向我回忆起她和摄影师的一次争执——“我对他们

说：‘你要是再说一次这只不过是拍两个演员在一面墙前面讲话，我们就带两个三脚架、一卷黑绒布（用来作摄影背景的幕布）去停车场拍，我给你最好的发型师和化妆师、最好的服装师、最好的编剧，到时候你看看有几个人会去看你的电影！’我们这又不是拍舞台剧，观众进电影院看电影，至少希望能看得清背景里的人。他们不是去看几个演员站在墙前面聊天。”

在《公民凯恩》中，托兰的摄影机似乎是伏在地上仰拍主角查尔斯·福斯特·凯恩，给他塑造了一个气势逼人的形象。这种拍法叫作“斜角镜头”（Dutch angle），通过这种镜头，不仅能展现凯恩日益增长的权力，也表现了他日益扭曲的自我认知。相比之下，导演小津安二郎则擅用低角度视角，用平视镜头捕捉二十世纪四五十年代日本人的日常生活，展现角色在较低水平面的运动。在《为所应为》中，斯派克·李和摄影师欧内斯特·迪克森将低角度镜头和夸张的镜头运动结合在一起，呈现八十年代布鲁克林炎炎夏日的躁动不安。和这些电影比起来，《猫女》（Catwoman）、《地球战场》（Battlefield Earth）、《蝙蝠侠与罗宾》中的自我意识过剩的浮夸镜头角度，则纯粹是为了掩盖它们沉闷的剧情、俗气的对白和毫无新意的特效。

除了风格化的镜头角度，斯派克·李的每部电影几乎都会出现“双推轨”（double-dolly）镜头移动。所谓的“双推轨”，就是让一个演员站在一辆推轨车（dolly）上，摄影机放在另一辆推轨车上，然后推动一辆推轨车向另一辆推轨车的方向移动，营造出一种奇异梦幻的感觉，让演员看起来像飘浮在半空中。在斯派克·李的《第25小时》（25th Hour）中，有一场戏是安娜·帕奎因（Anna Paquin）饰演的角色走进一家嘈杂喧闹的夜店，这个场景中扭曲迷幻的感觉，就是通过“双推轨”摄影实现的；同样在《黑潮》（Malcolm X）中，对丹泽尔·华盛顿饰演的马尔科

姆·X.去奥杜邦舞厅的那场戏，斯派克·李也使用了同样的拍摄技巧，展现角色一步步走向被枪杀的命运。对于这种拍摄技法的效果，影评人和观众褒贬不一，有些人觉得这只是在炫技，但有些人觉得这是一项大胆的艺术创举。不过，对这个在每一场戏中都努力追求表现力和电影价值的导演来说，使用双推轨镜头是一个原则问题。“我希望能在我的电影中看到活力、运动与生活，”斯派克·李说，“在我看来，使用其他任何一种拍摄方式，都会让电影沦为电视节目。”

和斯派克·李一样，许多电影人都认为静止不动的镜头是电影的丧钟。不管摄影机是架在推轨车上、在摄影师身上，还是在升降机上，总之他们只想看到镜头动起来。

运动镜头对于观众来说很有帮助：在拍摄人群戏时，罗伯特·奥特曼经常指挥摄影师横摇（pan）——摄影机从场景旁边平移而过——然后变焦（zoom）——快速拉近镜头——帮助观众在杂乱的面孔和声音之间迅速定位角色。大卫·O.拉塞尔很喜欢使用斯坦尼康（Steadicam），这是一种固定在摄影师身上的移动式摄影机，让镜头可以在场景中灵活运动，营造出一种流动感和即兴发挥的感觉。这种摄影风格和拉塞尔的拍摄习惯有关，拉塞尔不喜欢一个镜头反复重拍，而且他喜欢和演员靠得很近，以便随时给他们提示。“我永远站在摄影机旁边，”他告诉我，并表示他很喜欢“大前景搭配深背景”。更重要的是，他说：“我不会让摄影机停下，大家可以在镜头中自由发挥，哪怕这个镜头拍到一半时，已经不再像罗伯特·德尼罗说的那样‘十全十美’。”

当然，我们必须承认，移动镜头就是能拍出令人目眩神迷的效果：在《好家伙》中，摄影机跟随雷·利奥塔（Ray Liotta）和洛兰·布拉科（Lorraine Bracco）穿过科帕卡瓦纳餐厅的走廊和厨房，配上水晶合唱团（the Crystals）的经典曲目《然后他吻了我》（Then He Kissed

Me），着实赏心悦目。这场戏的跟拍镜头（tracking shot）也是教科书级别的，即摄影机和角色一起或者跟在角色身后移动。在《好家伙》中，这场戏是通过一台斯坦尼康拍摄完成的，但有时摄影师也会将摄影机架在推轨车上，沿着一系列轨道移动摄影机来完成拍摄。

《好家伙》中的跟拍镜头并不只是炫技，而且是真切地捕捉到了布拉科的角色感受到的惊奇与诱惑，以及对利奥塔的角色崇拜。在《摔跤手》（The Wrestler）和《黑天鹅》中，导演达伦·阿伦诺夫斯基也让摄影师紧跟在主角身后行动，这种“主观镜头”（subjective camera）能够尽可能地帮助观众进入角色的物理和精神空间。

“炫技”为我们带来了影史上最经典的一些镜头：在《美人计》的一场戏中，镜头从楼上往下推，一直推到英格丽·褒曼手中的一把钥匙上；在奥逊·威尔斯的《历劫佳人》（Touch of Evil）开场，镜头在热闹的蒂华纳街推拉升降，好像完全不受空间束缚；在《赎罪》的中段，一个大全景将惨烈的敦刻尔克大撤退尽收眼底；在《俄罗斯方舟》（Russian Ark）中，导演亚历山大·索库罗夫（Alexander Sokurov）用一个长镜头拍完了整部电影，将圣彼得堡埃尔米塔什博物馆的华美展现得淋漓尽致；在《迷魂记》中，希区柯克通过复杂的急推变焦结合反向推轨镜头，生动地再现詹姆斯·斯图尔特扮演的角色的恐高情绪；在《闪灵》中，摄影师约翰·奥尔科特连续不断的长镜头在远望酒店花俏的走廊和巨大的房间游动，增强了影片的艺术设计带给人的心理压迫感——如果这些场景采用更为短小、急促的传统镜头拍摄，那么这种压迫感将完全被打破。

通过上述例子，我们可以看到镜头运动是如何营造活力感、宏伟感、历史感和紧张感。这些镜头之所以备受影评人及其他电影制作者的欣赏，是因为这其中饱含冲破窠臼的野心，而且这其中的技术难度令人

哑舌，不仅需要演员在一个镜头中准备好所有的台词与动作，还需要通过高超的技术来隐藏阴影、镜像反射以及麦克风等拍摄该镜头时所需的技术设备。

不过，真正高超的摄影还是和炫技有区别的。不管一部电影使用了哪些视觉花招，都不能妨碍观众对影片故事和角色的关注。下次你看到两个角色说话时，如果镜头像跳塔兰泰拉舞一样绕着说话者疯狂旋转，不妨问问自己：这样的镜头除了让你无暇关注角色的对话内容，到底还有什么意义。

除了跟拍镜头，电影制作者最常用的镜头移动方式就是摇晃镜头（或者用其他方式让镜头摇晃），这种拍摄风格可以追溯至二十世纪六十年代在美国掀起的真实电影纪录片（cinema verité documentary）运动。真实电影也叫“观察电影”（observational cinema）或者“直接电影”（direct cinema），它们抛弃传统的摆拍式采访和旁白，捕捉——或者看上去像在捕捉——现场发生的事件，就像我们所说的“墙上的苍蝇”^[39]（fly on the wall）。在当时，更加轻便的收音和摄影器材开始出现，意味着摄影师不用再依赖三脚架，而是可以直接扛着摄影机跟着拍摄对象走。由此便诞生了晃动不平的影像，这种风格的影像代表着那个年代对真实性与自然性的追求，以及对艺术手法的不信任。1966年的剧情片《阿尔及尔之战》（The Battle of Algiers）就是一个绝佳的例子，在这部展现阿尔及利亚革命的电影中，由于镜头太过逼真，以至于导演吉洛·蓬泰科尔沃（Gillo Pontecorvo）特意在片头加了一句声明，向观众保证这只是一部按剧本拍摄的电影，并不是真正的纪录片。

《冷酷媒体》（Medium Cool）是早期的真实电影的代表作。这部剧情片的故事背景是1968年在芝加哥举行的美国民主党全国代表大会上发生的暴力镇压及血腥事件，导演是摄影师出身的哈斯克尔·韦克斯勒

（Haskell Wexler）。影片将一个虚构的故事和大会期间发生的真实暴力事件交织在一起——韦克斯勒扛着摄影机走上街头，随机拍摄现实中的民众，并把这些片段和一个在当时极具现实意义的故事天衣无缝地结合在一起。约翰·卡萨维茨^[40]（John Cassavetes）以及后来的丹麦电影制作团队“道格玛95”（Dogme 95）均喜欢在室内环境中使用手持摄影机拍摄，并通过晃动的镜头和亲近到令人不适的特写来传达焦虑和压抑的情感。

近期，像保罗·格林格拉斯（Paul Greengrass）和凯瑟琳·毕格罗这类导演，以及《女巫布莱尔》的制作者和伪纪录片式恐怖片的继承者，都喜欢在电影中使用“真实电影”风格的晃动镜头。保罗·格林格拉斯的经典“9·11”题材影片《93航班》（United 93）和动作片《谍影重重》系列，毕格罗的《拆弹部队》，都是以手持摄影风格闻名的摄影师巴里·阿克罗伊德（Barry Ackroyd）负责拍摄。同样，在史蒂文·斯皮尔伯格的《拯救大兵瑞恩》和《辛德勒的名单》中，摄影师雅努什·卡明斯基也使用了同样的拍摄手法。《拯救大兵瑞恩》开场的诺曼底登陆战画面和真实战地影像资料一样凶猛、混乱，而在《辛德勒的名单》中，摄影师力求呈现出一种偷拍的感觉，而不是夸张的摆拍。

不出所料，这种颤抖晃动的摄影风格也已经杀入动作片领域，打造了一种全新的视觉体验，让在笔记本上看电影的观众也能受到震撼。放在《谍影重重》系列和《拆弹部队》中，这种摄影风格有其存在的意义，前者能捕捉主角失忆后的迷茫感，后者能够呈现战场的混乱紧张。但在平庸的电影制作者手里，晃动镜头只会沦为一种俗套，一种故作“前卫”的技巧，为俗不可耐的剧本强行增添一些真实感。迈克尔·贝（Michael Bay）在《勇闯夺命岛》（The Rock）中也使用了晃动镜头，但除了酷炫并无更多的追求，由此打造的视觉体验既不连贯又没意义，

说难听点儿就是无聊至极。摄影机是我们进入银幕世界的通道，问题是电影制作者究竟是在用摄影机把我们拉进去，或是让我们与之保持距离，还是将我们拒之门外。

黄金比例

景框是什么形状？是否限制了我们在银幕上的所见？

景框里有什么？画面拥挤还是疏落有致？构图精细还是随性自然？角色的位置是如何安排的？

景框从前景到背景是否都很清晰？还是前景更清晰，背景更模糊？

画家都喜欢遵循黄金比例（Golden Ratio）原则，即让画布上的物体遵循精准的数学比例要求。电影也有类似的规则，虽然有时候这完全取决于导演和摄影师的直觉。优秀的电影制作者很清楚如何安排演员在背景中的位置，以构成最赏心悦目、最有意义的画面。

基本上，电影语法就是建立在三种镜头之上：远景（long shot）、中景（medium shot）和特写（close-up）。远景也叫“全景”（wide shot），全景镜头视野非常广阔。如果全景镜头中有人，那么人物通常是处于次要位置，镜头中的自然环境或者人造环境才是主角。因为远景镜头能够传达很多关于时间与地点的信息，所以它们通常都是用来作定场镜头，这点我们在前面已经提过。但是远景镜头也可以用来达到非常反直觉的效果，比如在希区柯克的惊悚片《冲破铁幕》（Torn Curtain）中，当保罗·纽曼（Paul Newman）向朱莉·安德鲁斯（Julie Andrews）揭露一个重大秘密时（这个秘密观众已经知道了），影片用的就是一个无

声的远景镜头，而不是像传统的做法那样，使用一系列充斥着对白的特写镜头。

中景镜头展现的是角色如何移动，如何和其他人接触、交流。用中景镜头拍摄时，摄影机是摆在演员数英尺之外，所以你可以看到角色腰部以上的画面（不要将中景镜头和前面提到的中特写镜头混淆，中特写镜头拍的是人物胸部以上的画面）。在像小津安二郎和弗朗索瓦·特吕弗（Francois Truffaut）这类艺术直觉十分敏锐的导演手中，中景镜头能让观众对角色产生同情或者疏离的情绪。但可惜的是，更多时候，中景镜头只是一种偷懒的方法，用来拍摄最乏味、枯燥、只有电视剧水平的表演。

特写就是将镜头放在距离人物面部数英尺的位置进行拍摄。光是特写镜头在电影语言中的地位变化就可以写一整本书：在黄金时代，特写镜头常用在葛丽泰·嘉宝、玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich）、克拉克·盖博（Clark Gable）和贝蒂·戴维斯这类电影明星身上，用来凸显好莱坞的浮华魅力，满足观众的需求。但如果你去看1928年由玛丽亚·法奥康涅蒂（Maria Falconetti）主演的《圣女贞德蒙难记》（The Passion of Joan of Arc），以及四十年后的英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）、约翰·卡萨维茨以及他们的后继者拍摄的电影，你就会发现特写在这些影片中成了一种极富心理暗示的电影语言，通常用来直白地，甚至令人不适地展现角色的脆弱与瑕疵。

今天，特写镜头已经成了电影中的必备镜头，因为电影制作者知道自己的作品不会在大银幕上待太久，最终还是要出现在观众的手机上。虽然电影制作者必须适应不断出现的新技术，但在我看来，全程使用特写镜头的拍摄模式剥夺了电影最重要的美学元素与情感力量。可喜的是，还有一些电影制作者依然深谙特写镜头独有的美学与情感力量，像

大卫·林奇（David Lynch）就擅长使用令人不安的特写镜头传递角色的想法，或者在《好家伙》中，当亨利·希尔的人生开始走向失控时，马丁·斯科塞斯给他来了一个急速的变焦特写（在这部深刻剖析黑帮家族的电影中，这是一个非常罕见的特写镜头），这些都是通过特写镜头来实现强烈情感冲击的典范。

很少有电影制作者敢于把镜头拉后，让演员全身出镜，在镜头中呈现彼此的情感关系。2016年的剧情片《聚焦》讲述的是一群记者调查天主教内部性侵儿童丑闻的故事。影片将摄影机向后移到一个非常大胆的位置，向观众传达了巨量的信息，让观众了解记者的工作环境，以及他们在这个环境中彼此的关系。“我尊重这些人工作的空间，”《聚焦》上映时，导演汤姆·麦卡锡解释说，“而且我让这些空间来引导我们。”

麦卡锡和《聚焦》摄影师高柳雅畅都觉得“特写—特写—中景”的套路会冲淡这个银幕世界的真实性，无法捕捉演员之间的化学反应，而影片故事的精彩程度与故事发展的动力，大部分来源于此。“没过多久，我们的摄影方案就明晰起来，”谈起与高柳雅畅的合作，麦卡锡说，“我们意识到这些演员太完美了，我们只需要把摄影机摆在那里，让他们自然说话就行，然后在必要的时候来一个特写。”

在歌舞片中，给予演员足够的空间极其重要，因为这类电影的乐趣就在于欣赏两个人以完美的默契度在银幕上移动：我们不妨看看弗雷德·阿斯泰尔和金杰·罗杰斯（Ginger Rogers）合作的几部经典歌舞片，像《礼帽》（Top Hat）和《柳暗花明》（The Gay Divorcee），再对比一下《芝加哥》（Chicago）和《梦女孩》（Dreamgirls）这类更为现代、大量依赖特写的电影，感受一下歌舞片原本瑰丽的视觉语言是如何一步步变得衰弱的。除了特写镜头过多，今天的歌舞片还存在一个过度剪辑的问题，剪辑师经常喜欢把舞蹈戏剪成让人难以理解、毫无吸引力的零

片段。

在叙事性电影中，没有音乐的肢体运动也可以富有表达力和观赏性。在一部电影的戏剧空间中编排演员的动作——也称为“舞台调度”（staging）——正在成为一门濒临消失的艺术。但是舞台调度做得好，就可以缔造罕见的美感。电影《狂宴》（Big Night）的结尾是一场近乎零台词的戏，在这场戏中，斯坦利·图齐和托尼·夏尔赫布（Tony Shalhoub）一言不发地准备早餐，他们的身体带着芭蕾舞般的优雅在拥挤的空间里配合着彼此移动，两人之间的默契和兄弟情在这个场景中一目了然。

除了借助舞台调度来框动作，电影制作者还可以调节画幅，也就是画面的长宽比。今天，大部分的美国电影都是使用1.85：1的宽屏画幅，也就是说画面的长度几乎是高度的两倍。近年来，也有许多电影制作者喜欢使用2.35：1的宽屏画幅，其中包括《盗梦空间》《星际穿越》《黑暗骑士》系列的导演克里斯托弗·诺兰、《八恶人》（The Hateful Eight）的导演昆汀·塔伦蒂诺、《大师》（The Master）的导演保罗·托马斯·安德森、《荒野猎人》的导演亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图，以及《月光男孩》（Moonlight）的导演巴里·詹金斯（Barry Jenkins）。

克里斯托弗·诺兰电影中细节丰富的视觉背景和《荒野猎人》这类史诗片的全景画面，让宽屏画幅成为这类影片的必然选择。但是宽屏画幅并不只适合拍风景，事实上，用它来呈现画面内的张力和运动、为电影环境打造细节感，要比拍风景有趣得多。采访保罗·托马斯·安德森时，他称《大师》原本可能只是一部“小小的室内剧”，但他最终决定用六十五毫米胶片拍摄这部影片，让它像《西北偏北》（North by Northwest）和《迷魂记》等二十世纪五十年代的电影一样，具有一种极

具时代气息的基调与质感（我们常见的传统主流电影大部分是使用三十五毫米胶片拍摄）。

不同导演对动作的调度不同，宽屏画幅产生的冲击力也千差万别。拍摄家庭心理惊悚片《凯文怎么了》（*We Need to Talk About Kevin*）时，导演琳恩·拉姆齐（*Lynne Ramsay*）另辟蹊径，采用了超宽屏画幅进行拍摄。主演蒂尔达·斯文顿称赞这一格式是“战争片的画面、西部片的画面，展现了史诗般的对决”。事实证明选择这个画幅是正确的，它不仅符合影片的主题——一场家庭内部的战争——而且让演员有时间拍长镜头戏，并且放弃一系列机械的正反打镜头，采用更加简洁高效的全景镜头能获得动力与张力，推进故事的发展。

在2016年的电影《月光男孩》中，导演巴里·詹金斯和摄影师詹姆斯·拉克斯顿（*James Laxton*）选择了相同的宽屏格式。“我们想用2.35：1画幅拍摄，但不是拍成西部片的感觉。”詹金斯解释说。在他的镜头下，《月光男孩》的主角——一个在贫穷与犯罪肆虐、充斥着狭隘大男子主义的环境中为自己的同性恋身份苦苦挣扎的年轻人——彻底迷失在迈阿密的热带环境中。迈阿密不仅是故事发生的舞台，而且导演本人也在这里长大。

“迈阿密在我的记忆中就是非常广阔、非常空旷，有深绿色的植物，也有耀眼的阳光、碧蓝的天空。”詹金斯说，“但我依然觉得自己孤身一人，处境艰难。”为了在宽屏下捕捉这种与世隔绝的感觉，詹金斯“想给奇伦（片中男主角）大量的空间，但他却不知道这些空间对自己有什么意义……他想去哪里都可以，但他依然选择困在自己的世界之中”。

2010年，在拍摄西部片《米克的近路》时，导演凯莉·赖卡特使用

了接近正方形的1.33：1画幅，让人联想起安东尼·曼^[41]（Anthony Mann）和霍华德·霍克斯的早期西部片中方方正正的画面。凯莉·赖卡特的做法既是致敬电影前辈，也是为了捕捉影片主角的视角。因为这是一群前途渺茫的迁徙移民，所以他们不敢想未来。“在宽屏画幅下，你看得明天也看得到昨天，”影片在圣丹斯电影节首映后，赖卡特向记者解释说，“但在方形画幅下，我们只能看到他们的当下。”

在拍摄《索尔之子》（Son of Saul）时，匈牙利导演拉斯洛·内梅什（Laszlo Nemes）使用了类似的1.37：1画幅。这是一部第一人称视角剧情片，关于在奥斯维辛集中营发生的人间惨剧，其中马加什·厄德利（Matyas Erdely）的手持摄影的紧张急迫感为影片增色不少。在内梅什看来，这种画幅比例并不只是一种美学选择，更是一种道德选择：它能在奥斯维辛集中营发生的惨剧遮挡在镜头之外，让观众自行想象那些惨绝人寰的暴力，而不是再现“无法重现，也不应该去触碰或者摆拍的画面”。近年来，对画幅最有创意的运用莫过于泽维尔·多兰（Xavier Dolan）的家庭片《妈咪》（Mommy）。该片几乎全程采用压抑得让人喘不过气的1：1画幅，但到影片最后，主角伸开双臂将画面“推宽”，象征着他狭隘的视野从此被打开。

导演和摄影师经常需要一起做决定，而其中最重要的一个决定，就是选择使用什么镜头（lens）。广角镜（wide lens）的景深浅，也就是说在广角镜头下，前景中的演员是唯一被对焦的对象，背景则是处在不同层度的模糊之中。相比之下，窄角镜头（narrow lens）或叫长焦镜头（long lens）则能打造更深的景深，让画面中的一切都清晰锐利地显现出来。使用长焦镜头最有名的例子，莫过于格雷格·托兰在《公民凯恩》中令人叹为观止的深焦镜头（deep-focus shot）。片中主角查尔斯·福斯特·凯恩的人生起落不仅是通过角色的行为来展现，还通过轮廓清

晰的物理环境来表现——随着故事的发展，凯恩对物质财富的占有欲也越来越强。虽然《公民凯恩》是奥逊·威尔斯作品中最常和深焦镜头表达联系在一起的电影，但我也很欣赏《伟大的安巴逊》的摄影师斯坦利·科尔特斯（Stanley Cortez）的大师级摄影，在这部影片中，一幢处在世纪之交的豪宅也成了片中的角色之一，随着故事的发展而不断变化。

同样，在《总统班底》中，艾伦·J·帕库拉和戈登·威利斯也使用了深焦镜头并达到了非常震撼的效果。他们使用了一种名叫裂焦滤镜（split diopter）的增强设备，将画面从中间水平或者垂直分割。在部分镜头下，帕库拉和威利斯让画面中的一切都处在对焦状态，让观众看到前景中的伍德沃德和伯恩斯坦在接电话，而全员忙忙碌碌的《华盛顿邮报》新闻编辑室背景依然十分清晰，而不是隐藏在一片模糊之中。

在《社交网络》中，大卫·芬奇和他的“御用”摄影师杰夫·克罗嫩韦斯（Jeff Cronenweth）使用小景深，将主角们和他们的唇枪舌剑戏放在镜头的前方与中央，让观众时刻保持精神集中。在《十二怒汉》中，西德尼·吕美特（Sidney Lumet）和摄影师鲍里斯·考夫曼（Boris Kaufman）使用了当时比较先进的更长焦的镜头，打造出更大的景深，加上摄影机顺着角色水平视线下移的运动方式，营造了一种压迫感，制造强烈的紧张情绪。在影片的最后一个镜头，陪审团终于离开法庭，导演和摄影师在这里选择了广角镜。吕美特后来解释说：“这是为了给大大家更多空气，在一个逼仄的房间里经历了长达两小时的辩论后，我们终于可以大口呼吸了。”

要让非专业观众判别电影制作者使用的是四十毫米镜头还是十七毫米镜头几乎是不可能的事情。但我们还是可以注意到运用不同的镜头在表意——而不是写实上——产生的效果：科恩兄弟经常使用广角“鱼眼”镜头来凸显荒诞效果，比如他们的《抚养亚利桑那》（Raising

Arizona)就是个很好的例子;特里·吉列姆(Terry Gilliam)也是一样,最有名的就是他的未来荒诞讽刺喜剧《妙想天开》(Brazil);韦斯·安德森的一大标志,就是在传统画幅下使用宽屏镜头,让景框的边缘显得有些圆润、弯曲,这种技法让他精心设计、近乎强迫症般的对称画面多了如娃娃屋一样的质感。数字摄影机拍出来的画面通常令人觉得比较锐利、冰冷,缺乏质感,但擅用镜头能给这样的生硬画面增添变化和色彩,比如已故摄影师哈里斯·萨维德斯(Harris Savides)和索菲亚·科波拉合作的《在某处》(Somewhere)和《珠光宝气》(The Bling Ring)就是个很好的例子,另外《女巫》中的柔光与古旧质感,也是使用复古镜头产生的效果。一部电影给我们什么样的感觉,往往取决于景框的构建。

胶片的作用

影片的整体色彩是浓厚鲜艳，还是朴素平淡？

如果这是一部黑白电影，影片的色调反差是强烈还是单一？

画面看上去锐利还是粗糙？颗粒感强还是光滑柔顺？

好的电影都有自己的温度和质感，让人感觉看得见也摸得着。

你看的电影是黑白的还是彩色的？如果是黑白的，它的明暗对比柔和还是强烈？如果是彩色的，它的色调是过度饱和、浓厚密集，还是朴素单调？画面漂亮还是让人不适？写实还是梦幻？看上去是像一幅画，还是像一部粗糙、仓促的纪录片？当然，这些风格并没有优劣之分，具体还是取决于影片的背景和故事需要。一部讲述纽约吸毒者的现代电影，可以避开漂亮的色彩和做作的打光，来传递一种临场感和写实感。而一部讲述洛杉矶跨性别性工作者的电影，也可以选择明亮的色调，传递乐观的情绪与自由活力。两种画面风格都没有问题，当然我个人还是比较偏好反直觉式的色彩选择，比如用充满生机与欢乐的颜色去展现一个绝望的场景，或者在拍摄一部历史剧情片时，不用传统的高贵、光鲜的色系，而使用更为粗糙和写实的颜色。

我第一次意识到摄影是一种技法（有它自己的素材和审美价值）是

在八十年代，那时我住在纽约。和今天不一样，当时这座城市还有不少专门放映经典老片的电影院。我就是在这样的怀旧场合下第一次看《成功的滋味》。这是导演亚历山大·麦肯德里克（Alexander Mackendrick）1957年的一部经典电影，赤裸裸地展现了小报媒体的肮脏与残忍。

作为一名作家，我自然而然会被影片中充满智慧的快速对白[克利福德·奥代茨（Clifford Odets）是本片编剧之一]所吸引，加上埃尔默·伯恩斯坦（Elmer Bernstein）的爵士配乐，更增强了这些台词的戏剧性。与此同时，影片的画面也同样令我着迷。片中的场景全是入夜后的曼哈顿夜总会和下着雨的街道。黑白的画面既美丽又肮脏，好像一张张活起来的维吉[42]（Weegee）照片，闪耀着魅力，又带着令人作呕的堕落腐败。几年后，当我重新看马丁·斯科塞斯的拳击剧情片《愤怒的公牛》时，迈克尔·查普曼（Michael Chapman）歌剧式构图的黑白摄影立马让我看出《成功的滋味》对他的影响。

《成功的滋味》的摄影师是史上最伟大的摄影师之一——黄宗霑，因为他擅用厚重的阴影，所以有一个“低调老黄”（Low Key Howe）的绰号。为了让片中夜总会的场景展现一种闪闪发光的感觉，他还直接在布景上涂油，力求凸显场景的俗气与诱惑力。就在我看这部电影的同时，恰逢吉姆·贾木许（Jim Jarmusch）的《天堂陌影》（Stranger Than Paradise）和斯派克·李的《她说了算》（She's Gotta Have It）先后上映。两部影片都是采用黑白摄影，但它们的目的和效果却截然不同。斯派克·李和摄影师欧内斯特·迪克森这样做是为了模仿纪录片的画面，包括经常让演员直接对着镜头说话。而贾木许和摄影师汤姆·迪齐罗（Tom DiCillo）采用了一系列静态的、风格化的镜头，记录下了发生在三个不同地点的故事。每一章结束后，画面都进入黑屏，突出了影片的小品文性质和荒诞主义幽默。用贾木许的话说，借助这种手法制作了一

本电影相片集，展现了一个“‘陌生人’眼中的美国”。

电影制作者还常常用黑白摄影将观众带回到影片故事发生的时代，比如《最后一场电影》（*The Last Picture Show*）、《辛德勒的名单》，以及史蒂文·索德伯格2006年的剧情片《德国好人》（本片还特意使用了那个年代的1.66：1画幅）和《艺术家》（*The Artist*）都是很典型的例子。同样，通过对一部彩色电影进行夸张的去饱和处理，也能达到同样的效果：科恩兄弟和摄影师罗杰·迪金斯（*Roger Deakins*）、布鲁诺·德尔博内尔（*Bruno Delbonnel*）一起对《逃狱三王》和《醉乡民谣》（*Inside Llewyn Davis*）的颜色进行了数字修改，让《逃狱三王》呈现大萧条时代摄影的浓墨色调，赋予《醉乡民谣》冷色调和六十年代的单色调。

近年来对黑白摄影的最佳运用，莫过于摄影师费登·帕帕迈克尔（*Phedon Papamichael*）在《内布拉斯加》（*Nebraska*）中的表现。《内布拉斯加》是一部严肃喜剧，讲述的是一对父子的公路旅行。这类故事题材很容易将美国中西部角色刻板印象化，但帕帕迈克尔和导演亚历山大·佩恩赋予了片中角色与风景一种高尚、威严与厚重的质感，让人联想起安塞尔·亚当斯^[43]（*Ansel Adams*）的黑白照片（本片采用的宽屏画幅也更加凸显了这种效果）。不管是追求怀旧效果还是风格化写实，总之黑白摄影将我们带回电影的过去，并悄然引起观众的注意，让我们本能地意识到，影片将我们带入的世界和我们熟悉的生活有点儿远。

正如《成功的滋味》唤起了我对黑白摄影的兴趣，迈克尔·鲍威尔（*Michael Powell*）和埃默里克·普雷斯伯格（*Emeric Pressburger*）这两位导演（两人还联合创建了一家名为“弓箭手”的电影制作公司）也让我看到了明艳灵动的色彩对于一部电影何等重要，甚至成为影片的一大看点。鲍威尔和普雷斯伯格在1948年使用了特艺彩色（*Technicolor*）技术

拍摄了《红菱艳》（The Red Shoes）。在当时，特艺彩色还是一项很新奇的技术，它能凸显带有珠宝色泽的红色与绿色。影片摄影师杰克·卡迪夫（Jack Cardiff）擅用特艺彩色的明亮感打造美轮美奂、近乎凄美的画面。这些色彩并没有将观众的注意力从这个寓言式故事上转移开，而是与影片夸张的艺术设计和通俗剧式的表演风格——这也是鲍威尔和普雷斯伯格的“家庭风格”（house style）电影的关键元素——和谐统一起来，甚至更添光彩，一起为观众打造近乎迷幻的观影体验。

跟随鲍威尔和普雷斯伯格脚步的导演也不在少数。像斯派克·李、奥利弗·斯通（Oliver Stone）、佩德罗·阿莫多瓦、韦斯·安德森、托德·海因斯等导演都擅长使用颜色来达到戏剧化的美学和心理暗示效果。虽然他们都已经接受了数字摄影，但斯派克·李和奥利弗·斯通都喜欢使用一种反转胶片（reversal stock），这种胶片的化学成分能够让画面的颜色超级饱和，近乎超现实。1998年的剧情片《肚肚》（Belly）和《单挑》（He Got Game）实现了对反转胶片的突破性运用，两部影片的摄影师都是马利克·赛义德（Malik Sayeed），他用反转胶片拍出了极具视觉震撼力的画面。在斯派克·李的早期电影《为所应为》中，摄影师欧内斯特·迪克森在艺术指导怀恩·托马斯（Wynn Thomas）的协助下，将他镜头里的布鲁克林的街景浸泡在灼热的黄色与红色之中，让观众充分感受到片中夏季的闷热。而在《黑潮》中，迪克森设计了一个三段式色彩方案，分别展现主角马尔科姆截然不同的三个人生阶段：用明亮夸张的颜色展现精力充沛的童年，用简洁经典的色彩展现他的政坛人生，用类似印象派的色调展现他的精神觉醒。

赛义德和迪克森是霍华德大学优秀毕业生的“先头部队”。像拍摄过《大地的女儿》（Daughters of the Dust）和《种族情深》（Crooklyn）的亚瑟·贾法（Arthur Jafa），以及布拉德福德·扬（Bradford Young）这

类年轻一代摄影师都曾是一所大学的摄影和电影专业的学生。自从2011年第一次在安德鲁·多苏穆（Andrew Dosunmu）导演的《不安之城》（Restless City）中看到布拉德福德·扬的摄影后，他已经成了我目前最喜欢的摄影师。而我喜欢他的主要原因，在于他对不同色彩和材质的敏感，多苏穆的电影中对纽约黑人移民的色彩灵动饱和的刻画，爱娃·德约列（Ava DuVernay）的《不知所踪》（Middle of Nowhere）和《塞尔玛》中充满诗意的现实主义，或者大卫·洛厄里（David Lowery）的《他们非圣人》（Ain't Them Bodies Saints）中郁郁葱葱、古色古香的画面，都是布拉德福德·扬的功劳。

除了色彩，胶片画面还有质感——也就是我们常说的“颗粒感”。光化学胶片，也就是在数字摄影普及之前所有的电影使用的摄影媒介，有一种天然的颗粒感。在摄影时，摄影师可以通过不同的手段增强或者隐藏这种质感。比如，罗伯特·奥特曼在拍摄《花村》时，告诉摄影师维尔莫什·日格蒙德他想要影片有种褪色的老照片的感觉，日格蒙德便对底片进行“光化”或者“雾化”，在冲洗之前对底片进行些微的曝光，以达到期望的效果。最终他们打造出一种富有颗粒感、朦胧感的画面，这种画面风格至今依然是七十年代电影的视觉标志，并被索菲亚·科波拉、保罗·托马斯·安德森等现代导演效仿，用这种画面来展现那个年代。

关于颗粒感的一个经典案例——也是摄影的经典案例——是奥利弗·斯通的《刺杀肯尼迪》（JFK）。拍摄该片时，摄影师罗伯特·理查森（Robert Richardson）用了多种不同的胶片进行拍摄，其中还包括八毫米家庭电影胶片，因为当年达拉斯商人亚伯拉罕·扎普路德（Abraham Zapruder）碰巧就是用八毫米胶片拍下了肯尼迪遇刺的过程。最终影片看上去就像是不同时代、不同色彩、不同环境和不同材质的拼贴画，令人目眩神迷。斯通希望借此打造一个不同于官方解释的“反神

话”（countermyth），而影片多样化的摄影风格正好反映了这种万花筒式的观点。虽然不少评论抨击奥利弗·斯通在片中夹带了疯狂而且有害的阴谋论，但在我看来，理查森的摄影已经在强调《刺杀肯尼迪》并不是一部纪录片风格的纪实向电影，而是一个人脑中的疯狂想象，虽然在表达上狂放不羁，但也经过了精心的搭建。

在我看来，颗粒感一向能赋予电影额外的内容与维度，凸显它作为一种实体媒介的质感。它在优秀的导演和摄影师的手中，就像天才画家和设计师手中的颜料、石块、布料，可以大放异彩。

随着光化学处理技术日益先进，这种画面深度与充实感正在逐渐消失，加上数字摄影的普及，这种质感眼看就要走向灭亡。最早的数字摄影打造了一种像素化、“波浪式”的画面，有人常把它拿来和廉价录像、日间肥皂剧的画面相提并论。虽然《奔腾年代》（Seabiscuit）拍摄使用的是三十五毫米胶片，但最后却转制成数字文档——也就是所谓的“数字中间片”（digital intermediate）——以便对图像进行清洗，然后再转制成胶片版用于影院放映。对于很多观众来说，这样的影片的最终成品看上去更像是DVD，而不是一部质感丰富的电影。迈克尔·曼2009年的黑帮片《公众之敌》（Public Enemies）则充分暴露了数字摄影的局限。影片使用高清数字摄影机进行拍摄，用迈克尔·曼当时的话来说，这么做是为了让这个故事看上去更加新潮、现代。在接受《卫报》记者约翰·帕特森（John Patterson）采访时，他说录像“看上去更接近现实”，并表示“数字摄影有一种真实感，胶片给人感觉很虚，看上去很假”。但事实上，《公众之敌》的画面看上去廉价得不行，夜间动作戏更是和幕后花絮视频一样“超级写实”，而影片其余的部分则像是一部日间肥皂剧。

在看彼得·杰克逊的《霍比特人》系列时，我也有类似的感觉。

《霍比特人》系列使用了高帧率技术进行拍摄，也就是说每秒出现的画面帧数是传统电影的两倍，运用这种摄影技术原本是为了让影像更加真实、生动，结果却看上去不仅廉价劣质，而且乏味至极。2016年的《比利·林恩的中场战事》（Billy Lynn's Long Halftime Walk）也挑战了观众对高帧率摄影的忍耐度，导演李安用了每秒一百二十帧的帧率进行拍摄，但影片上映后惨遭观众恶评。

虽然早期的数字摄影在色彩、饱和度、亮度和对比度上缺乏灵活性，但近年来，数字摄影已经有了长足的进步。新的摄影机和镜头能够消除数字摄影令人出戏的“视频质感”，另外，通过精心和富有创意的后期加工，也能大幅改进画面质量。其中特别值得一提的一道工序叫作配光（color timing），也就是调整整部影片的色彩，让全片保持前后一致。我是从导演尼古拉斯·温丁·雷弗恩（Nicolas Winding Refn）那里了解到配光师的重要性。在他执导的惊悚片《亡命驾驶》（Drive）中，鲜艳漂亮的画面让我一度以为这部片子是用什么高级胶片拍摄的。但雷弗恩告诉我，整部影片其实都是采用数字拍摄，而影片之所以看上去“电影感特别强”，都要感谢后期制作将原本单薄的色彩变得更加丰富，更加集中和一致。他笑着告诉我：“配光师现在是新的‘工头’（Gaffer）。”他说的“工头”，指的就是传统电影制作中的灯光师。

像尼古拉斯·温丁·雷弗恩、大卫·芬奇、索菲亚·科波拉、亚利桑德罗·伊纳里图等导演，以及他们的御用摄影师——比如已故的哈里斯·萨维德斯和奥斯卡最佳摄影奖得主伊曼纽尔·卢贝兹基——都在数字摄影领域获得了非凡的成功，他们掌镜拍出的画面有着令人惊叹的深度、广度、透明度和颗粒感。在索菲亚·科波拉的《在某处》中，萨维德斯特意找来七十年代的摄影机镜头，然后将镜头安装在数字摄影机上，由此拍出了片中柔软、朦胧的洛杉矶景色。导演J. J.艾布拉姆斯

（J.J.Abrams）还经常喜欢加入数字“镜头光晕”（lens flare）——也就是拍电影时光线在镜头玻璃表面反射产生的现象——给数字电影增添一种“古典”味道。

巴里·詹金斯和摄影师詹姆斯·拉克斯顿在拍摄《月光男孩》时，使用了一种名叫“颜色对比表”（lookup table）的处理工具，简称LUT，它能让数字摄影获得三十五毫米胶片的画面和质感。在这部三段式电影中，每一章节都有其独特的观感，但对于普通观众来说，这种区别可能很难分辨。“你可以从黑色和白色的部分来判别，”詹金斯告诉我，“比如第二个故事中的云朵看上去就和第一个故事中的很不一样。”

虽然数字摄影技术已经有了长足的进步，但是细心的观众还是能够觉察到数字摄影的缺陷，尤其是在光线较暗的环境下涉及大量动作戏的场景，比如夜间的动作戏。如果这些场景看上去“视频感”很重，那通常都是因为导演和摄影师选错了器材和快门速度，或者没有仔细做好这个场景的布光工作。近几年来，从《约会之夜》（Date Night）到《匪帮传奇》（Gangster Squad），类似的场景让我饱受折磨。这些电影一开始看上去都挺好的，直到那些动态平滑的夜间戏出现，影片的观感便一落千丈。现在我知道这些糟糕的观影体验不只是数字摄影的问题，还要归咎于电影制作者没有时间和耐心对场景进行正确的布光。

今天依然有一些导演公开拒绝使用数字摄影技术，这其中包括克里斯托弗·诺兰、J.J.艾布拉姆斯、昆汀·塔伦蒂诺。虽然我很敬佩他们的坚持，而且从资料保存的角度来看，胶片电影依然胜过数字电影（电脑播放技术不断更新换代，意味着有些数字影像可能已经无法播放，但要播放一部老式的胶片电影，你需要的只是一卷胶片、一个光源和一张床单），但数字摄影技术在镜头和后期制作上已经有了很大的进步。如今，胶片摄影与数字摄影之争其实已经没有太大意义了。不管是电影制

作者还是电影观众，他们希望的是将一个最生动形象、富有内涵的故事保存在一个既能被看到也能被感知的媒介之中。

数字热潮

你是不是感受到了“恐怖谷”效应？

在数字摄影技术上步子迈得最开的，是那些将电脑生成动画和实拍镜头结合在一起的动作冒险片。这一热潮始于《黑客帝国》（The Matrix）三部曲的后两部，并通过《阿凡达》和《指环王》（The Lord of the Ring）系列实现飞跃，然后在《少年派的奇幻漂流》和《奇幻森林》等电影中达到了一个新的艺术高度。虽然这些电影的公关宣传常常强调它们复杂的技术和尖端的CG画面，但在对这类电影进行评论时，观众还是应该采用和其他电影一样的标准，从剧情、角色、视觉表现以及整体连贯性等方面进行评价。虽然《阿凡达》实现了技术上的突破，但是没有人觉得它的剧情有多出色，和詹姆斯·卡梅隆的其他剧本一样，影片的台词肤浅得让人耳朵疼。同样，在我看来，《指环王》系列虽然贡献了大量的视觉奇观，但归根结底，观众只是在看一群角色边走边说话。

《少年派的奇幻漂流》在2013年斩获四项奥斯卡奖（包括最佳摄影奖）时，虚拟电影的制作水平已经到了以假乱真的程度，能让观众相信这个男孩确实和一头真老虎在一艘小船上，没有人会注意到这头“真老虎”几乎完全是电脑动画。相比之下，《极地特快》（The Polar Express）、2009年版的《圣诞颂歌》（A Christmas Carol）和《最后的

风之子》（The Last Airbender）这几部电影都将角色放进了介于动画与实拍之间的夹缝世界，造成一种似人非人的诡异效果，业界专业人士称为“恐怖谷”效应（uncanny valley）。

虚拟摄影的普及对镜头的运动也产生了巨大的冲击。虚拟摄影可以将观众带入任何一个视觉奇境，而且在虚拟摄影中，镜头视角可以有无限种可能。虚拟摄影向电子游戏取了不少经，毕竟电子游戏也是一个依托计算机技术生成的虚拟世界。越来越多的动作冒险电影都在效仿第一人称射击游戏的视角，将观众放在“方向盘背后”，跟随镜头深入游戏章节式的故事和富有冲击力的震撼场景。早期的一个受电子游戏影响（并且颇为失败）的例子，是沃卓斯基姐妹的《极速赛车手》（Speed Racer）。虽然影片改编自同名经典动画，但给人感觉像是一个混乱、亢奋的大乱炖——充满了震撼的视听体验却缺乏深度与维度。相比之下，近年的《第九区》（District 9）、《街区大作战》（Attack the Block）、《摩天大楼》（High-Rise）等反乌托邦惊悚片则要有趣得多，这些电影也效仿了游戏视角，带领观众走进一个自成一体的世界，就好像游戏玩家在虚拟游戏世界中探索“统一空间”（unified space）一样。自从《极速赛车手》出现以来，游戏美学开创了属于自己的一番天地。对于未来的年轻观众来说，这样的画面风格也许将不再那么奇怪，他们甚至有可能习以为常。

3D是否鸡肋？

3D只是一种噱头，还是增加了视觉深度和维度？

这种视觉深度和维度是否可以用更高超的艺术设计和运镜来实现？

为了追求这种额外的维度而牺牲视觉亮度、细节和色彩，是否值得？

在生活中，除了霸凌、白巧克力还有棒球中的指定打击规则，真的很少有让我打心底讨厌的东西，但3D却不幸成了我的眼中钉，肉中刺。

在过去这二十年，电影市场已经发生了无情的变化。针对成年观众的中小成本剧情片已经给动作冒险大片挤出了市场，因为这类电影的惊险刺激场面和简单易懂的剧情深受中国、南美等新兴电影市场的青睐。随着家庭娱乐设备的日益发展，加上越来越多人喜欢在电影院聊天、玩手机，严重影响正常的观影体验，要想将观众从卧室吸引到影厅已经越来越难了。电影公司和电影院老板都认为制造奇观才是这一问题的解决方案，所以他们越来越执着于打造场面大、声音响、极富感官刺激的电影，因为这样的大片只有在电影院的大银幕上欣赏，才能有最好的观影体验。

除了通过在超宽屏或者IMAX胶片上拍摄电影来丰富动作片的奇观体验，电影公司还重新挖出了二十世纪五十年代的一个老噱头——3D电影。这种电影格式不仅很难在我们的家里复制，而且电影票票价还能涨三四美元。可惜的是，除了马丁·斯科塞斯的《雨果》（Hugo）、阿方索·卡隆的《地心引力》、沃纳·赫尔佐格（Werner Herzog）的《忘梦洞》（Cave of Forgotten Dreams）等影片，我还真没看过几部好看的3D电影。

在我看来，3D技术只不过是大部分此类影片的宣传噱头、多骗几块钱的手段，并没有真正提升电影美学。它牺牲了漂亮的画面细节和色彩饱和度，却什么也没有换来（每次3D电影中出现特写镜头，前景中的人物和物体就会变得特别模糊）。为了避免让3D沦为一种噱头，现在很多电影制作者只是用3D来打造强烈的景深效果。然而在七十几年前，格雷格·托兰就已经在《公民凯恩》中靠简单的2D摄影达到了同样的效果。

不过话说回来，就好像我之前追捧胶片电影，排斥数字电影，但现在却区分不出二者一样，相信在马丁·斯科塞斯、阿方索·卡隆、沃纳·赫尔佐格这样的大师手中，再加上技术的不断发展，总有一天3D电影也能获得我的喜爱。没准我还会喜欢上白巧克力。

就好像在看3D电影时，观众应该问问自己：这部电影的叙事形式是否必须是3D的，这种牺牲色彩、亮度、细节、色调范围的做法是否值得？对于影片中的每一个摄影选择，我们也应该发出同样的质疑。简而言之：我们在影片中看到——以及看不到——的任何东西，放在那里都是有目的的，或者至少应该有目的。

从艺术角度讲，摄影绝不仅是为了记录表演而存在。每一个灯光元

素，每一道阴影，摄影机的每一次移动或者静止不动，每一个色彩浓艳或者苍白朴素的镜头，都在告诉我们银幕上发生了什么，并且影响着我们的情感。看电影可能是纯粹的视觉享受，也可能是给自己的眼睛找罪受。摄影机的镜头运动可能让你享受上天入地、闪转腾挪的快感，也可能让你想要找一个呕吐袋。它能用阴暗的画面勾起你探索的欲望，也可以用过度刺眼的布光让你浑身不适。

当然，这些摄影策略其实并没有优劣之分，不管是一部真实残酷的都市剧情片，还是一部浪漫唯美的爱情片，只要是符合电影需要的摄影就是好的摄影。学会欣赏伟大的摄影能给人带来极大的快感，因为它能让观众感觉和电影制作者站在一起，享受运镜中的纯粹艺术。但是如果你在去看一部电影时注意到里面比较奇特的摄影和炫技的运镜，那就要问问你自己：这样的设计是自然流畅，还是只是用来掩盖老套的剧情和毫无想象力可言的场面调度？摄影师拍出的画面可以简单直白，也可以疯狂炫目，背后的设计可以是小心谨慎，甚至带有哲学意味，也可以仅仅为创造奇观而创造奇观。好的摄影能将观众进一步吸引到银幕世界当中。我们如何看一部电影，归根结底取决于影片自己的样子。

观影推荐

《公民凯恩》（1941）

《红菱艳》（1948）

《花村》（1971）

《为所应为》（1989）

《刺杀肯尼迪》（1991）

《塞尔玛》（2014）

第五章 剪辑

如果说剧本是一部电影的设计蓝图，而表演、布景和画面是砖石，那么剪辑就是水泥。

我们通常认为，正是剪辑让电影成为一门艺术：没有剪辑师来连接单独的场景和镜头，电影根本就动不起来。没有剪辑的电影只会是一系列静态的、独立的照片。许多的电影制作者都将剪辑视作一部电影的“第三次重写”，如果编剧想要实现自己的初始目标，如果导演想要达到自己的想法，那么剪辑就是他们的最后机会。

所谓好的剪辑，可不只是像今天的许多电影那样，纯粹依赖跳跃剪切（想知道什么叫跳跃剪切，可以看看2008年的007电影《量子危机》（Quantum of Solace）开场那段让人一头雾水的追逐戏）。一个好的剪辑师应该有着强大的直觉，知道如何将画面联合起来讲故事，唤起观众强烈的，有时甚至是无意识的情绪。好的剪辑强调的是清晰性、结构、节奏、动力，以及情绪。剪辑是一项艰巨的任务，但它决定了每一部电影都应该具备的叙事主干和深层情感，让观众能够轻松地，甚至是自然地沉入这个想象出来的世界。如果说编剧决定了一部电影的叙事规则，那么剪辑师就要像一个暴君一样强制执行这些规则。他必须熟读剧本，对每天拍好的镜头素材进行整理，最后还要和导演合作，从已有的素材中进行选择，剪出这部电影最好的版本。

最好的剪辑并不会引起观众的注意，而是消失在电影中。成功的剪辑能让观众获得满意的观影体验，感觉整部电影浑然天成，从头至尾没有一点儿磕绊，没有别扭的转场，没有不合逻辑的剧情，也不会让人感到厌烦或者疑惑。多年来我采访了许多剪辑师，谈及剪辑出色的电影，他们经常会使用“严丝合缝”以及“身临其境”之类的词。剪辑师不希望观众注意到影片中的每一次剪接，而是希望他们能踏上一段令人畅快无比

的旅程。至于打造这段旅程所经历的困境与付出的辛劳，绝不能被他们发现。

剪辑师要负责对每一场戏中的每一个镜次（take）进行整理，利用先进电脑技术——最好还要有导演的指导——对它们进行筛选、重组，直到每场戏都无懈可击，并且能够服务于整部电影。剪辑的工作有时异常艰巨，有时也相对轻松简单，具体要看导演拍了多少素材（footage）。举个例子，在《疯狂的麦克斯4：狂暴之路》中，剪辑师玛格丽特·西克赛尔（Margaret Sixel）要从将近五百个小时的素材中剪出一部两小时的电影，这就非常辛苦了。相比之下，在拍摄《八恶人》时，昆汀·塔伦蒂诺只拍了三十个小时的素材。有意思的是，《八恶人》的片长居然还比《狂暴之路》多半小时。

作为观众的首席代表，剪辑师要思考从这个场景进入下一个场景时，要如何让观众保持注意力与情感投入。多数大片都会在正式上映之前早早地进行试映，看看观众是否会搞不清楚剧情、是否会无法入戏。获得试映观众的反馈后，剪辑师和导演就会（有时心不甘情不愿地）一头扎进影片的原始素材中，想办法解决观众遇到的问题，增加或者减少对白，删减或者加长段落，或是对一些场景重新进行编排，确保一些令人在意的疑问能得到解答，确保电影能够按自己的节奏和内在逻辑向前发展。

我们今天看到的很多影史经典，其实都是试映后大刀阔斧修改的结果：奥逊·威尔斯的《伟大的安巴逊》就是一个很好的例子，该片的阳光结局明显就是电影公司强行加上去的。但是，试映确实能为电影制作者提供极具价值的指导。试想一下，如果《E.T.外星人》的结局是我们的小外星人死掉，或者《风月俏佳人》（Pretty Woman）的结局是理查·基尔（Richard Gere）将茱莉亚·罗伯茨一脚踢出车外，两部电影的观感

和现在相比会有多大的差别。而这恰恰就是两部影片的原版结局，但在影片的剪辑阶段获得了修改。

淡入效果

我从影片一开场就入戏了吗？

这部电影是否将我带到了它的目的地？

有经验的观众能在电影开场不久，就判定这部电影对自己是否有吸引力。

观众能否入戏是剪辑师的责任。从影片一开始，剪辑师就必须牢牢立住影片的背景、主角、情绪，并营造一种连贯性和前进感。在清晰明了地确定好影片的节奏、基调和连贯性后，剪辑师就要在接下来的故事发展中牢牢盯紧这几项要素。

对一名剪辑师来说，这也是最大的一项挑战。在有限的时间内，他们要完成的任务实在太多太多。如果观众不能迅速弄明白这个故事想要讲什么、讲到了哪里，那么这部电影就没法成功。

我永远不会忘记英国导演史蒂夫·麦奎因（Steve McQueen）拍摄的那部《饥饿》（Hunger），影片几乎零台词的开场令人印象深刻。《饥饿》的故事背景设在八十年代初北爱尔兰的梅兹监狱，展现了监狱内不断升级的暴力与灭绝人性的暴行。为了在银幕上充分呈现恩达·沃尔什（Enda Walsh）写下的故事——原剧本就是想通过长镜头中直观形象的

动作与环境来呈现梅兹监狱的情况，而不是依赖于阐释性的对白——剪辑师乔·沃克（Joe Walker）剪出的这个开场一次性完成了两个任务：让观众知道在接下来的一个半小时内，他们将“生活”在一个怎样的世界；帮助观众做好心理准备，让他们意识到这不是一部传统的电影，它避开了传统的章节化叙事，也摒弃了大部分同类敏感题材电影的惯用手法。同样，《爱与慈悲》一开场没几分钟我就知道保罗·达诺对音乐人布赖恩·威尔逊的演绎将会精彩绝伦，而且导演比尔·波拉德（Bill Pohlad）为影片建立的温柔而深沉的基调，也会比传统的传记片有意思得多。

当然，这些影片令人惊艳的开场都是由编剧构思而成，而且都要感谢导演的出色执导和演员的精彩演出。但是剪辑决定了这些开场的成败。比如在《爱与慈悲》中，剪辑师要挑出保罗·达诺最好的镜头；在《饥饿》中，剪辑师要编排好监狱生活的画面，以最简洁高效的方式展现监狱环境对囚犯和守卫双方产生的影响。

另外，我也永远不会忘记我看过一个最差劲的电影开场，也就是前面提到的《量子危机》。这部电影延续了007系列的一贯套路，开场就是一段玩命的动作戏。然而《量子危机》的开场剪辑之乱，简直像是将场景扔进了食物搅拌机，然后设定为“浓汤”模式，将一个原本应该干净利落的开场搅得面目全非，观众满眼都是乱作一团的追车与枪战戏。

我们可以将这段臭名昭著的开场和《好家伙》的开场做个比较。《好家伙》从第一个镜头开始，就将观众放进了由影片主角亨利·希尔担任旁白的回忆之中。“打从记事起，我就一直想进黑帮。”由雷·利奥塔饰演的亨利·希尔自豪地宣布，与此同时，我们看到他正和几个黑帮兄弟残忍地杀死了一个早已满身是伤的人。这场戏以一个抓眼的定帧画面收尾，几秒钟之后，我们又回到了二十年前，看到了当年还是个马仔的亨利，以及他如何从给布鲁克林的黑帮大佬跑腿开始，一步步起家。

负责影片剪辑工作的是马丁·斯科塞斯的御用剪辑师特尔玛·休恩梅克（Thelma Schoonmaker），在她的精彩剪辑下，《好家伙》在开场不久就奠定了全片的社会环境和角色设定，让观众对这个故事充满信心，渐渐走进亨利·希尔数十年由兴至衰的黑帮人生。影片开始的短短几分钟甚至几秒钟内，我们就沉浸在故事中，跟随这个但丁式的主角一步一步走向地狱的最深处。（休恩梅克在片中频繁使用我之前提到的定帧画面，不仅赋予影片强烈的镜头表达感，同时也突出了亨利·希尔犯罪生涯中的重要时刻，正是这些瞬间慢慢吞噬了他的人生。）

《阳光小美女》（Little Miss Sunshine）及亚历山大·佩恩的几部高口碑电影都是由艾伯特·伯杰（Albert Berger）和罗恩·耶克萨（Ron Yerxa）担任制片。他们曾和我聊起2013年《内布拉斯加》在戛纳电影节首映后，佩恩对影片进行重剪的故事：“我们重剪了影片开场，对威尔·福特女朋友的一场戏进行了调整，我们还调整了另外几场戏的位置，让故事更加紧凑。正是通过这些细小的调整，影片的开场变得更加引人入胜。经过重新剪辑后，整部作品更加紧凑也更加漂亮，一气呵成。”伯杰记不清他们具体调整或者删减了哪些镜头，但剪辑的艺术需要的就是这种直觉：对拍摄素材进行洗牌重组，直到影片的叙事实现平衡，符合我们的观影期待。

剪辑的清晰性

我知道角色在哪里、在干什么、动机何在吗？

影片的具体背景设定清晰吗？

这部电影合乎情理吗？

一部清晰的电影——也就是说它的情节合情合理，角色塑造鲜明，并且遵循自己的内在逻辑——能给观众信心，让我们可以放松观影，除非影片有意让我们感到紧张。但是，如果一部电影不够清晰，那就会引发令人难以言述的焦虑和不满。清晰性是继流畅性之后电影剪辑师的首要目标。剪辑师的任务就是确保观众能够全程保持清醒，在每一个故事的关键时刻都投入其中。

清晰性听上去是一个很简单的概念，但是考虑到剪辑师需要面对大量的影片素材，再加上紧张的时间安排和高强度的工作环境，你就会知道做这项工作绝不容易。通常来说，剪辑师面对的素材，都是导演酝酿了一两年，甚至更长时间的结果。在漫长而艰辛的制作过程中，导演很可能会迷失方向，他可能会特别钟爱某些镜头或者场景，这些内容对他来说根本无法割舍；有些片段的拍摄非常困难，或者制作成本极高，对他们来说根本无法想象最终的成片中没有这些场景。

在这样的情况下，剪辑师的工作就要起到“旁观者清”的作用。他要服务的对象有且仅有一个，那就是观众。如果一场重金打造的戏并没有

起到推进剧情的作用，甚至让观众感到疑惑不解，那就将它剪掉；如果某一场戏中对女演员开始哭泣的时间把握得恰到好处，可是她说台词的语速太快，观众很难听清，那就要选择便于观众理解的镜头，而不能为了追求情感表达而牺牲台词的清晰性；如果在第三幕戏揭露真相时让人觉得过于突兀，那就回到第一幕或者第二幕戏，插入一点儿小小的暗示，这个暗示不需要太明显，但至少能让影片的高潮部分看上去合情合理，确保故事前后连贯。（如果剪辑师手上没有足够的素材，在预算充足的情况下，导演有时也会将演员和拍摄团队召回来进行补拍。）

在《迈克尔·克莱顿》中，主角身上发生的每一件事情，影片都在前期给出了相关信息进行铺垫，所以当他在高潮部分做出某些举动时，观众完全可以理解，并且会觉得真实可信。比如在其中一场戏中，由乔治·克鲁尼饰演的迈克尔·克莱顿将身上的全部家当都扔进了一辆熊熊燃烧的汽车，但在下一场戏中，他明显穿着一件新买的风衣。所以，制作者在前期就必须让观众看到他的口袋里还有现金。因此，剪辑师约翰·吉尔罗伊（John Gilroy）和他的哥哥，即本片的编剧兼导演托尼·吉尔罗伊在影片前面的一场牌局戏中，就让观众看到他口袋里的东西全都交给了保安保管。影片试映时，观众对片中克莱顿下车走到一群马面前的场景感到有些莫名其妙，于是吉尔罗伊兄弟便多加了几个镜头，让观众看到克莱顿的儿子所读的奇幻冒险小说中，有一幅插图描绘的就是类似的场景。

说起剪辑帮助厘清电影故事线的作用，最具挑战性，也是最成功的例子，莫过于越战剧情片《现代启示录》（Apocalypse Now）。这部由弗朗西斯·福特·科波拉导演的电影是出了名的祸不单行。影片在拍摄期间遭遇了临时更换演员、自然灾害、长时间停机等各种麻烦，好几场花大力气拍摄的戏最后都没在成片中出现。负责影片剪辑工作的，是由剪

辑师兼音效设计师沃尔特·默奇（Walter Murch）所率领的团队。《现代启示录》原本很容易沦为一部杂乱无章、语焉不详的电影，但默奇和剪辑团队通过努力，将看似零散的场景和一个临时赶工出来的结局编织到一起，使得最终成片既可以作为一个线性故事来欣赏——讲述一个在越南的美国上尉受命沿湄公河而上，去刺杀一个叛变的陆军上校——也可以看作是一件极具表现主义风格、近乎抽象的艺术品，让观众感受到战争的疯狂混乱、对人身心的摧残。

《现代启示录》之所以能成为大师级的剪辑范本，是因为即便在最不合常理、最如梦似幻的场景下，影片的发展依然遵循叙事逻辑，同时又让人觉得捉摸不透这个故事。相比之下，在黑色悬疑片《夜长梦多》（The Big Sleep）中，导演霍华德·霍克斯以及剪辑师克里斯琴·尼比（Christian Nyby）根本不在乎逻辑，也不考虑观众能否理解整个故事。相反，他们只希望每一场戏都看上去足够养眼，由此诞生了一部独具风格和个性的电影，但是直到今天，我都觉得这部电影看着特别累，而且看完毫无收获。

对于《低俗小说》和《记忆碎片》这类结构零散、非线性叙事的电影来说，保证剪辑的清晰性最为重要。而对于《成为约翰·马尔科维奇》、《暖暖内含光》（Eternal Sunshine of the Spotless Mind）、《盗梦空间》这类富有野心又十分烧脑的电影来说，剪辑的清晰性也同样十分重要。这些电影的故事情节往往比较复杂，台词艰涩，创造出来的银幕世界也带有导演强烈的个人色彩，观众需要剪辑的帮助来理解到底发生了什么，否则他们只会感觉要么被影片推着前进，要么被牵着鼻子走。

以上提到的所有电影都在剪辑上格外小心，确保观众即便是在影片最光怪陆离、晦涩难懂的时刻，也能跟上叙事，了解剧情。相比之下，

泰伦斯·马利克的《生命之树》虽然也不乏野心，但在剪辑上却稍逊几分。《生命之树》讲述的是二十世纪五十年代三个得州男孩的成长故事。影片结构就像一出交响乐，分为了三个截然不同的“乐章”。画面如诗如画，美不胜收，开场那个展现宇宙诞生的段落更是震撼人心。影片在描绘男孩们的成长过程时采用了印象主义风格的处理手法，也同样赏心悦目。

但是《生命之树》还是有诸多让观众摸不着头脑的地方，特别是由西恩·潘（Sean Penn）饰演的三兄弟之一的杰克，更是让许多观众感到不解。西恩·潘的角色有很多地方都缺乏解释，或者让人觉得动机不足，整部电影也随之自说自话起来。在本来应该吸引观众的时候，却与观众愈加疏离。事实上，不少观众在看完本片后，都不知道西恩·潘饰演的究竟是三兄弟中的哪一个。就连西恩·潘本人也表达了对影片的疑惑。在接受法国的《费加罗报》采访时，他对记者说：“说实话，我现在还不知道我到底在那里做什么，也不知道我的角色对这个故事有什么帮助！最要命的是，泰伦斯本人也从来没有和我解释清楚。”

在涉及多线叙事和复杂角色关系的电影——比如非线性叙事电影——中，剪辑也起到了至关重要的作用。在这一方面，没人比罗伯特·奥特曼和他的剪辑师做得更好：由丹尼斯·希尔（Dennis Hill）和西德尼·莱文（Sidney Levin）剪辑的《纳什维尔》（Nashville）、苏济·埃尔米格（Suzy Elmiger）和杰拉尔丁·佩罗尼（Geraldine Peroni）剪辑的《银色·性·男女》（Short Cuts）、蒂姆·斯奎尔斯（Tim Squyres）剪辑的《高斯福庄园》都是非常经典的例子。通过这些电影，你可以看到剪辑师是如何将一系列杂乱的片段整合得通顺连贯、令人满意。在这类电影的创作上，最有资格做罗伯特·奥特曼继承人的就是保罗·托马斯·安德森，他和迪伦·蒂奇纳（Dylan Tichenor）在《不羁夜》和《木兰花》中

展现出丝毫不输于罗伯特·奥特曼和他剪辑团队的深厚功力，即通过多线平行叙事来呈现栩栩如生的角色。

在和剪辑师合作时，罗伯特·奥特曼和保罗·托马斯·安德森都很清楚每场戏需要多长的时间才能让观众理解角色的内心矛盾和情感危机，也知道每个角色应该多久亮相一次。用行话讲，他们知道怎么让角色在电影中“活下去”，而不是在第一幕登场之后，就将角色弃之不顾，直到第三幕有需要的时候才将人搬出来。让角色“活下去”，才能避免让一个故事沦落至肤浅单薄的境地，并在银幕上打造一个微观世界，让观众看到千姿百态但令人熟悉的不同人物的人生。另一个经典的剪辑团队案例是讲述政治领袖哈维·米尔克（Harvey Milk）个人故事的电影《米尔克》（Milk）。影片导演格斯·范·桑特和剪辑师埃利奥特·格雷厄姆（Elliot Graham）娴熟地勾勒了米尔克顽强不屈的性格，同时也将焦点放在由米尔克领导的草根运动分子的群像上。其中有一段还用上了一个非常古老的视觉技巧——通过分屏的方式，用多个画面同时展现人们如何组织一场政治运动。

出色的剪辑除了能保证剧情与角色的清晰性，还能保证象征意义的清晰性。在《2001太空漫游》的片头，斯坦利·库布里克和剪辑师雷·洛夫乔伊（Ray Lovejoy）将一根抛入空中的史前骨头与一座旋转的太空站剪辑到一起，这横贯古今的一剪，不仅跨越了数个世界和纪元，同时也通过象征手法和纯粹的视觉形式传递了影片的哲学内涵——进化、人性以及科技“进步”的多义性。这种本能的联想式剪辑也是克里斯·马克（Chris Marker）、布鲁斯·康纳（Bruce Conner）、斯坦·布拉克黑奇（Stan Brakhage）等导演的实验电影的重要特色，而泰伦斯·马利克也越来越追求这种剪辑风格。他最近的电影作品在剪辑上都不再服务于叙事，而是靠堆叠一系列奇异的画面，来唤起观众内心的疑惑，也完成电

影制作者自己的精神之旅。剪辑团队的责任就是确保口味最刁钻的观众也能从电影成片中获得情感共鸣，而不是放任制作者沉浸在自我世界之中，让观众无法理解。

剪辑的节奏

我是跟着影片故事顺流直下，还是陷在里面动弹不得？

影片的节奏是拂动如风，还是胶着如泥？

每部电影都有它正确的节奏。

有的电影的节奏像小马散步；有的电影则在快马奔腾，载着观众一路狂奔，让观众一刻也不敢放松；还有的电影想要改变我们急躁的观影心态，其专注于细细呈现日常生活、情感、人生中的各种琐事。如果一部电影从一开始就定好自己的节奏，并且让观众明白为什么会设定这样的节奏，那么即便是打得天昏地暗的动作冒险片，也能让观众看得非常舒服。为此，剪辑师要能敏锐地判断出观众什么时候需要喘口气，什么时候可以接受更多的刺激。

同样，每一个单独的场景都有它自己的节奏，开始和结束的时间要恰到好处，让这个场景在影片中的存在意义——传递重大信息、实现情感爆发，或者转变基调——得以最大程度地实现。关于场景的剪辑，大部分电影制作者的经验是晚进早出，避免出现不必要的动作和对白。以剪辑师的身份入行的著名导演大卫·里恩往往要求转场完美无缺，对剪辑的要求非常高。有他参与的每个电影剧本中，他都会描述清楚每场戏的最后一个画面和下一场戏的开场画面。《阿拉伯的劳伦斯》中那个火

柴变成沙漠日出的经典转场就是这样诞生的。有意思的是，在原版剧本中，这个转场原本应该是利用叠化（dissolve）效果来完成，但最后剪辑师安妮·V.科茨（Anne V. Coates）决定采用“直切”（straight cut）的方式，让这个转场更有戏剧效果。

剪辑师兼声音设计师沃尔特·默奇写的《眨眼之间：电影剪辑的奥秘》（*In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*），由迈克尔·翁达杰（Michael Ondaatje）对默奇的访谈实录《剪辑之道：对话沃尔特·默奇》（*The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*）已经成为了解电影剪辑的艺术与科学的入门读本。默奇和科波拉以及乔治·卢卡斯等名导有过频繁合作，他曾说过：“一个镜头要在什么时候结束呢？当这个镜头要展现的东西已经全部展现完毕，那一个瞬间就是你结束这个镜头的时刻。你要抓住这个镜头成熟的瞬间，但不能让它熟透。如果一个镜头结束得太快，那就好像一个果子还没有成熟就被你摘了下来；如果一个镜头持续时间太长，那这个果子就会开始腐烂。”

1967年的《雌雄大盗》在上映时被视作一部革命性的作品，虽然影片讲述的是一个发生在大萧条时代的传奇犯罪故事，但由于当时正值越战爆发，所以影片还融入了这场“起居室战争”[\[44\]](#)（living-room war）的视觉风格。放在今天，这部电影在节奏上毫无创新可言，但是只要你仔细观察，就会明白它的颠覆性何在。在剪辑师德德·艾伦（Dede Allen）和导演亚瑟·佩恩（Arthur Penn）的合作下，每场戏都尽量从中间开始剪起，没有烦琐的进场和退场，而是开门见山般地直接展现动作，哪怕是安静的室内戏也是如此。最后的成片带着一种隐隐不安的宿命感在不断推进：当两位主角被警察乱枪打死时，影片的剪辑比开始部分更加迅猛和狂暴。

同样，在导演西德尼·吕美特的《拍电影》（*Making Movies*）一书

中，他描述了自己和剪辑师卡尔·勒纳（Carl Lerner）在剪辑《十二怒汉》时，如何在影片的最后三十分钟加快剪辑速度，通过更为频繁、快速的剪辑，让一个漫长的争论获得戏剧化的收尾。在场面调度和摄影的配合下，这种剪辑手法能够增强观影的刺激性，也暗示影片中陪审团所面临的局面正在变得令人窒息和摇摇欲坠。

《贫民窟的百万富翁》（Slumdog Millionaire）的新潮先锋的手持拍摄方法和令人目眩神迷的快速剪辑，在极短促的时间内传递了海量的信息，让观众了解现代孟买的贫穷与它鲜活生动的街头文化，以及影片角色的生活。但是一刻不停的疯狂运动和频繁的时间线跳跃只会让人感到疲劳，所有人都需要偶尔停下来休息一下，比如让主角贾麦尔坐在有奖竞猜节目的座椅上沉思，或是在月光下的小河里清洗脸上的伤口。这些瞬间都能让观众获得喘息的机会，而不至于被强烈的感官冲击压得喘不过气来。

即便一部影片在大部分时候的剪辑都非常“直接”，场景之间没有明显的“休息”，节奏也依然很重要。哪怕是一系列非常章节化的叙事，也会时不时地被明显的剪接打破，紧跟着出现一幕黑屏，它就像是一个标点符号，帮助电影制作者告诉观众一件事情已经结束，或者另一个章节即将开始。虽然剪辑师是跟着剧本和导演的意思走，但直觉敏锐的剪辑师能够预测一场戏应该什么时候通过黑屏淡出，给观众咀嚼消化的时间，什么时候应该渐渐淡入，告诉观众时间的流逝。（叠化技术——两个画面层叠在一起，上面的画面逐渐隐退，下面的画面逐渐清晰——在今天已经很少使用了，这种如梦似幻的印象派剪辑手法在这个不再浪漫的时代已经过时了。）

当然，“章节化”也是一把双刃剑。“章节化”做得好，能够让叙事流畅易懂，但失之毫厘，整个故事就会沦为死板无趣的流水账。虽然在剧

本阶段就应该避免流水账式叙事，但剪辑在这里也起到重要的作用，它能让原本单调乏味的素材变得优雅灵动，可以推进故事不断发展。

举个例子，1996年的剧情片《小镇疑云》（Lone Star）是一个关于美国和墨西哥边境上三代人的昨天和今天的故事。导演约翰·塞尔斯仅通过简单的镜头平移就完成了对每场戏的剪辑，消除了“过去”与“现在”、“此处”与“彼处”之间的视觉界限，引观众开始一段节奏上完美无瑕的旅程，打破了传统的时间与空间的束缚。这种做法让观众能够完全浸入徐徐展开的故事当中。我们习惯性认为过去与现在是割裂的，但影片的这种剪辑方式抹除了过去与现在之间的界线。塞尔斯所采用的镜头内剪辑——这门手艺在今天已经失传了——通过镜头的运动本身绝佳地展现了《小镇疑云》独特的叙事结构和平稳的推进节奏。

电影会不会“显胖”？

对于这个故事来说，这部电影的剪辑是否合适？

电影本身会不会显得太松垮、太多余？

有些电影非常“苗条健美”，有些则“大腹便便”，对于自己的“水桶腰”满不在乎。这些电影的故事往往比较散，让人容易走神，甚至有些情节冗长多余。

当然，这两类处理方式都有各自的好处，关键在于制作者要清楚影片需要有一个怎样的“身材”。

如果一部电影的“身材”不对，我们能够察觉这其中的扭曲感，有时甚至是无意识地察觉出来。看完之后，我们也许会喜欢这部电影，却不会爱上这部电影，至于其中的原因，我们自己也说不清楚。这并不是一个电影太长或者太短的问题，而是一个比例的问题。比例不对，电影就会让人觉得不对劲。剪辑师的工作就是把握好分寸感，预测电影会在哪里走入死胡同，然后将某场戏中拖慢节奏的镜头减掉，或者对这场戏前面和后面的内容进行调整，使场景的衔接更加连贯完整。

大部分的传统主流电影并没有一个清晰可辨的“身材”，它们只是同现实生活一样，呈现出一系列连续性的、相继发生的事件。但是有些电影的“身材和比例”就是要与众不同，甚至让你大吃一惊。

《饥饿》再一次为我们提供了一个精彩的案例。我第一次看这部电影是在2008年的多伦多国际电影节，和我一起的是我的好朋友保罗·施瓦茨曼。影片的前半个小时充斥着令人发指的暴力，监狱守卫和囚犯之间互相折磨。在观影过程中，保罗已经到了忍耐的极限，他转身问我，为什么他要坐在这里继续忍受这种暴力？

但就在那一刻，导演史蒂夫·麦奎因和剪辑师乔·沃克将影片的焦点从令人窒息的牢房转移到了一个异常安静的探望室。在这里，已经准备为自己的政治斗争奉献生命的波比·桑兹和一个牧师见面。在接下来的二十分钟里，迈克尔·法斯宾德（Michael Fassbender）饰演的桑兹和利亚姆·坎宁安（Liam Cunningham）饰演的墨兰神父争论起了桑兹的计划将会引发怎样的政治后果和道德问题。影片用一个长镜头呈现了这段争论，两个人的对话从轻松的说笑逐渐发展为涉及生死的讨论，整个过程中，镜头只做了轻微的移动。保罗几乎是屏住呼吸看完了这场戏，最后他终于转过身来，小声对我说：“我收回刚才说的话。”

突然插入的这段论战也是这部电影的关键点。它不仅让目睹了惨景、忍受了惨叫的观众有了一个喘息的机会，也为影片的最后部分——以令人揪心的画面再现桑兹从绝食到死亡的过程，其间还插入了他童年生活的闪回片段——做好了铺垫。这场戏在电影中的位置，以及两人在争论中你来我往的紧张气氛，不仅为观众提供了美学意义上的享受，也让观众对桑兹的自我牺牲有了更深入的了解（有些人可能会说这是毫无意义的自我毁灭）。导演麦奎因并没有像传统电影那样按时间顺序展现主角从童年到死亡的一生，而是像传统画家那样描绘桑兹的人生，以电影的形式绘制了一幅三联画，实现了强烈的视觉和情感冲击。

类似这种通过节奏的突变来达到戏剧化效果的电影还有不少，罗马尼亚导演克里斯琴·蒙久（Cristian Mungiu）执导的剧情片《四月三周两天》（4 Months, 3 Weeks, 2 Days）就是个很好的例子。影片讲述的是在苏联解体前夕的1987年，一个布加勒斯特的年轻姑娘想办法堕胎的故事。影片全程节奏紧张，却在中间突然插入了一场女孩和家人的晚餐戏，轻松悠闲的家庭氛围将紧张的气氛完全打破。《拆弹部队》全片充满了躁动不安的动作场面，但在拉尔夫·费因斯（Ralph Fiennes）饰演的狙击手登场后，影片也一度安静了很长时间。

虽然我很喜欢简洁有力的叙事，但对于那些在结构上拒绝妥协的电影，我也一向很有好感。实际上，我最喜欢的几部电影，严格来说在结构上都笨拙不堪，但能通过一些冗余但富有真情实感的瞬间弥补影片的不足。由贾德·阿帕图（Judd Apatow）执导的《滑稽人物》（Funny People）就是一个很好的例子。亚当·桑德勒在片中饰演一个决心另寻事业发展的喜剧演员。影片进入第三幕后，突然来了一个突兀的情节反转——亚当·桑德勒饰演的乔治决定毁掉前未婚妻的婚姻。和贾德·阿帕图的大部分电影一样，《滑稽人物》的剪辑并不紧凑，甚至可以被斥责为

拖沓冗长，毫无章法。但是这一次，我很欣赏这种随意性与不可预知性，他对男性友情和自我欺骗的深刻思考，对有瑕疵的角色的同情，都让人眼前一亮。

《滑稽人物》中还有一场我最喜欢的过渡戏。在一段剪辑精彩、动人而不失幽默的蒙太奇中，亚当·桑德勒和塞斯·罗根（Seth Rogen）扮演的角色搭乘飞机去MySpace[45]的企业年会做脱口秀表演。这段蒙太奇的配乐是由詹姆斯·泰勒（James Taylor）演唱的《我心中的卡罗来纳》（Carolina in My Mind），结果我们最后发现詹姆斯·泰勒本人真的就在MySpace年会现场演唱了这首歌。

另一部我很喜欢的“臃肿”电影是由肯尼思·洛纳根执导的《玛格丽特》（Margaret）。安娜·帕奎因（Anna Paquin）在片中饰演一个叛逆任性的曼哈顿少女。影片跟随女主角的成长之旅和她面临的道德难题缓缓前行，有时甚至脱离主线叙事，但这种表现手法恰恰符合女主角天真烂漫的性格，以及她对世界日渐深入的认识。《滑稽人物》和《玛格丽特》在叙事上都很杂乱，它们拒绝迎合标准，而是带着同情与真诚去反映生活，哪怕因此出现了很多节奏拖沓甚至偏题的瞬间。

这就让我们回到了那个不可避免的“影片时长”问题：不可否认，今天的电影实在是太长了，尤其是那些漫画改编大片和根本没必要超过一百一十分钟的喜剧片。但今天的电影是否比过去更长？这尚无定论：有些研究表明在过去二十年里，电影时长确实有了几个百分点的增长；还有些人坚持认为是那些三小时大片（比如《指环王》系列）起了坏头，使得今天电影的平均时长都到了一个畸形的地步。

不过，真正的问题不是电影是不是变长了，而是电影是否让我们觉得太长。我们说一部电影太长，指的是它重复、无聊，或是纯粹为了堆

砌银幕奇观而加入一场又一场爆炸戏和破坏戏。（我管这个叫画蛇添足主义，这种现象在第三幕最常见，通常都是以多层结局的形式出现。）如果是一部好的电影，一部剪辑出色的电影，我们不会在乎它到底有多长，因为它的每一分钟都不会让人觉得多余。

剪辑的情感冲击力

这部电影是让我笑了还是哭了？心生绝望还是充满希望？

角色的情感是否符合他们的经历、行为和动机？

一部电影的每一个感人瞬间都应该是电影制作者“赚”来的。

影评人特别喜欢用“赚”这个字。如果我们在一部电影的结尾哭出来了，我们就要思考这是否是电影制作者“赚”来的眼泪：他们是通过小心翼翼塑造角色和故事，让观众的情绪积累并最终爆发，还是诱骗我们进行情感宣泄？如果一个角色转变心意——比如男主角看到希望并向女主角求婚，或者女主角成功克服自己的防备心理，和形同陌路的姐姐重归于好——影片在前期是否做好了铺垫，让这些转变合情合理，抑或只是牵强附会的生硬转变？

电影的情感主线很重要，但是这条线一定要自然合理。在剪辑《无间道风云》（The Departed）时，马丁·斯科塞斯和他的御用剪辑师特尔玛·休恩梅克意识到，当莱昂纳多·迪卡普里奥饰演的比利·科斯提甘和维拉·法米加（Vera Farmiga）饰演的玛多林·麦登之间的感情加深时，因为前面缺乏铺垫，这段情感发展并不可信。于是他们决定将比利和玛多林的一场床戏提前，更明确地展现比利柔情的一面。

电影结尾的情感是最难处理的。《阳光小美女》讲述的是一个非正常家庭为了实现小女儿的梦想去参加儿童选美比赛的故事。制片人艾伯特·伯杰表示本片原本有一个与成片截然不同的结局，在这个结局中，小女孩在选美比赛舞台上跳完里克·詹姆斯的那首《超级怪人》（*Super Freak*）之后，一家人在停车场相聚，然后去买冰激凌——非常轻描淡写地为影片收了个尾。

“原版结局非常平淡，非常反高潮。”伯杰回忆说。后来他们找来自己的朋友和家人参加试映。试映期间，他们发现电影中间一家人推着大众面包车启动然后纷纷跳上车的那场戏“深受观众喜爱”。于是导演瓦莱丽·法里斯（*Valerie Faris*）和乔纳森·戴顿（*Jonathan Dayton*）改写了结局，让这一家人再次跳上面包车，骄傲地撞开大门，驶上回家的路。“一家人最后一次齐心协力推车前行，能让你感受到昂扬的情绪和温馨的幽默。”伯杰说。

剪辑师比利·韦伯（*Billy Weber*）曾经告诉我，剪动作戏要比剪文戏简单得多。“你拿AK-47扫射过人群吗？”他问我，“可是如果你拍的是一对夫妇在吃早餐时吵架的戏，那么这场戏拍得逼不逼真，观众一看便知。”谈到通过剪辑来传递情感，曾为《短途旅行者》（*The Daytripper*）、《冒险乐园》（*Adventureland*）、《我办事你放心》等影片担任剪辑师的安妮·麦凯布（*Anne McCabe*）告诉我，最重要的“不是台词，而是画面”。举个例子，当一个角色说“我爱你”时，剪辑师可以决定画面镜头是对准说这句台词的人，还是听这句台词的人。具体如何选择，取决于这场戏的情感需要。

情感剪辑可以让观众走进角色的内心。在这方面，最好的例子莫过于《毕业生》中的那段经典的蒙太奇。伴随着西蒙和加芬克尔（*Simon & Garfunkel*）的《寂静之声》（*The Sound of Silence*），影片用一个黑

色背景将一系列编排巧妙的镜头完美地衔接在一起。我们看到本杰明·布拉多克（达斯汀·霍夫曼饰）从自家的豪华泳池中爬出来，无精打采地走进他和罗宾逊夫人（安妮·班克罗夫特饰）偷情的酒店房间，然后又回到自己的家中，整场戏于不动声色中令人拍案叫绝。后来谈起和剪辑师山姆·奥斯廷（Sam O'Steen）合作的这场戏，导演迈克·尼科尔斯表示他想要让当时的本杰明处于一种“麻醉状态”，为他后期的“觉醒”——爱上罗宾逊夫人的女儿做好铺垫。

在没有对白的场景中，情感剪辑会非常棘手，但也至关重要。在这种情况下，剪辑可以帮助观众和影片进行心灵上的沟通，仅通过演员的面部和肢体表演，就能发自本能地理解角色的想法。在《人类之子》中，克里夫·欧文大量的无对白戏就是一个绝佳的案例。影片导演兼联合剪辑师阿方索·卡隆竭尽全力削减对白，力求只通过画面来叙事。而在后来的《地心引力》中，他也延续了这套做法。桑德拉·布洛克在片中饰演一个被困在茫茫太空的宇航员，即便是隔着厚厚的宇航服和头盔，我们也能感觉到她的恐惧与绝望。按理说，观众在看完《地心引力》之后，或许只会觉得刚刚在外太空经历了一场天旋地转的生死历险，但实际上他们却有了对生命的另一种思考和醒悟；如果《阳光小美女》按照原版结局收尾，观众在离开影院时只会耸耸肩，而不会感到精神振奋。正是细腻的剪辑让一部电影从单纯的视觉之旅，上升为个人更深刻的情感体验。

千刀万剪

这部电影的故事发展是否酣畅淋漓？

它的发展是自然流畅的，还是磕磕绊绊的？

它是否遭到了“快剪”？

我第一次注意到电影剪辑的存在是在八十年代，那是我第一次看1967年的经典爱情喜剧《丽人行》（Two for the Road）。片中奥黛丽·赫本和艾伯特·芬尼（Albert Finney）饰演一对激情不再的夫妇，回忆他们在恋爱期间和结婚之后的一段段旅途。（放映《丽人行》在当时的纽约已然成了一种传统。上西区的丽晶剧院每年都会放这部电影，而且每次放映都能吸引成群的影迷前来观看。）

迷人的画面搭配亨利·曼西尼（Henry Mancini）悠扬动人的音乐，《丽人行》的叙事在这对夫妇的各个感情时期来回跳跃，并通过他们的服装和芬尼开的汽车来暗示当下的时间线。在剪辑师马德琳·古格（Madeleine Gug）和理查德·马登（Richard Marden）的协助下，导演斯坦利·多宁（Stanley Donen）在过去与现在之间来回切换叙事，视觉对比鲜明，展现时间与回忆是如何侵蚀与重建我们的爱情与婚姻。

在1967年，《丽人行》的快速剪辑被视作革命性的创举。但在今天

看来，影片既不具有颠覆性也不前卫，更多的是精妙和优雅。它的多重时间线叙事手法经过了几十年的发展，最后还出现在了1998年的爱情喜剧《双面情人》（*Sliding Doors*）中，由彼得·豪依特（Peter Howitt）自编自导，约翰·史密斯（John Smith）负责剪辑。在这部备受低估的电影中，一个年轻姑娘的命运因为她能否赶上一班伦敦地铁而走上了两条截然不同的道路。影片在两条平行时间线上游刃有余地展现女主角的双线生活，并没有为了卖弄设定而牺牲故事的清晰性或制造不必要的困惑。在这点上，《双面情人》和《丽人行》可谓遥相呼应。

马丁·斯科塞斯和他的“御用”剪辑师特尔玛·休恩梅克也是把控节奏的大师，他们合作的每部电影都有自己的节奏和音乐感。（马丁·斯科塞斯对音乐的热爱明显影响了他构建电影的方式。他的每部电影都有着戏剧式的，甚至歌剧式的大起大落。）《愤怒的公牛》和《好家伙》都是剪辑和节奏上的大师级作品。前者将观众放进拳击台，直观地感受职业拳击赛的凶狠狂暴，用越来越激昂的歌剧音乐来烘托拳击场的暴力。而在《好家伙》中，两人通过剪辑节奏的缓急变化，来表现亨利·希尔犯罪生涯伊始的潇洒浪漫，以及后期生活彻底失控后的心酸讽刺。那个科帕卡瓦纳餐厅的跟拍长镜头并不只是一段伟大的摄影镜头，更是将剪辑节奏把握得恰到好处的绝佳案例，它让观众充分感受，甚至彻底沉浸在那份新鲜刺激与目眩神迷之中，感受亨利未来的妻子卡伦是如何丧失判断力，被他彻底迷倒的。

虽然经典老片的剪辑手法注定要被淘汰，但在电影大师的手中，这些手法依然能产生强烈的效果。在马丁·斯科塞斯和特尔玛·休恩梅克合作的所有电影当中，我最喜欢的场景出自他们争议最大的一部作品——《纽约黑帮》。影片的开场是十九世纪曼哈顿街头的一场血腥黑帮斗殴。在这场戏中，休恩梅克的剪辑不仅聚焦于每一击给人造成的伤害，

还突出展现人们手中挥舞的武器。这其实是受谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）1925年的经典默片《战舰波将金号》（Battleship Potemkin）的影响，《战舰波将金号》讲述的是一群水兵因为受不了吃长蛆的伙食而爆发哗变，向军官造反。这种剪辑带来的效果既惊心动魄，又避免了露骨血腥，巧妙地捕捉到了街头白刃战的残忍恐怖。在影片后面的一场戏中，他们又从莱昂纳多·迪卡普里奥和卡梅隆·迪亚兹的一场缠绵戏，突然切到丹尼尔·戴-刘易斯饰演的“屠夫”比尔身披美国国旗一动不动坐在床边的惊悚画面。（休恩梅克告诉我：“马丁知道他纹丝不动的样子才是最恐怖的地方。”）

虽然不乏大胆、富有表现性的技法，但《纽约黑帮》在连贯性上还是和马丁·斯科塞斯的经典作品相去甚远。一些了解制作内幕的人表示影片根本就没有一个完整的剧本，其他人则将混乱的剪辑归咎于制片人哈维·韦恩斯坦（Harvey Weinstein）的频繁插手。不管是什么原因，不管《纽约黑帮》曾有多大的潜力，它终究还是让人感觉叙事仓促、主题含糊，而且臃肿不堪。

节奏在马丁·斯科塞斯的暴力世界中很重要，在安静的剧情片中也很重要。近年来我觉得最好的几部电影，像肯尼思·洛纳根的《我办事你放心》、汤姆·麦卡锡的《人生访客》和《聚焦》，都是于细微处见证剪辑艺术的例子。这些电影的剪辑之所以优秀，靠的不是复杂的时间线切换或者戏剧性的对比，而是取决于剪辑师敏锐的直觉——知道应该选择哪个镜次，知道某个场景应该在什么时候开始、什么时候结束。按理说，看着一群记者为了调查大批天主教神职人员猥亵和性侵儿童事件打电话、整理文件，应该会像看着油漆变干一样乏味至极，但是在汤姆·麦卡锡和剪辑师汤姆·麦卡德尔（Tom McArdle）的手中，《聚焦》变得像惊悚片一样紧张刺激，即便没有像《总统班底》那样在黑暗的停车

场安排一个不露真容的神秘线人形象，也能给观众带来强烈的悬念感。

同样，保罗·格林格拉斯的“9·11”题材电影《93航班》就是以在一个平凡的登机场景开场。在其中一个镜头中，摄影机跟随一名空姐在机舱过道行走，你可以感觉到她已经这样来来回回行走过无数次，这是她再熟悉不过的工作环境。观众跟随角色走进一个看似普通的工作日，这也让后面突然出现的混乱与杀戮变得更加令人震惊。

节奏剪辑在追车戏中尤为重要。追车戏几乎没有什么对白，就算有，也只是开车的人偶尔爆出的几句脏话。在1968年的电影《布利特》（*Bullitt*）中有一场10分钟的追车戏，展现的是由史蒂夫·麦奎因（已故演员，不是前面提到的同名导演）饰演的警察和罪犯的追逐战。这场戏不仅为以后的追车戏设计，更为所有的动作戏树立了一个标杆。剪辑师弗兰克·P·凯勒（Frank P. Keller）运用娴熟的剪辑技巧展现了麦奎因驾驶的改装野马和罪犯驾驶的道奇战马之间的相对位置，并在麦奎因的视角和动作场面全景之间来回切换，确保在这场穿越洛杉矶街头的极速追逐中，观众全程都能分清楚正反两派的位置，而不会觉得混乱不清。

虽然很难相信还有哪一场追车戏能在清晰性、紧张感和刺激度上达到《布利特》的水平，但实际上，《布利特》上映三年之后就被挤下了神坛。在《法国贩毒网》中（*The French Connection*），有一场吉恩·哈克曼（Gene Hackman）开车追逐纽约轻轨的戏。由杰拉尔德·B·格林伯格（Gerald B. Greenberg）剪辑的这场追车戏，精彩程度远高于当前那些通过无数快速剪切和晃动的特写镜头刻意制造刺激感的电影，而且整部电影都是剪辑的教科书级案例。格林伯格的剪辑将一个原本俗不可耐的故事（警察调查毒品大案），变成了对七十年代犬儒主义深刻而尖锐的描绘。相比今天那些过度亢奋的动作片，《布利特》和《法国贩毒网》富有节奏感和爆发力的剪辑依然毫不过时。

一百多年来，电影的基本语法并没有太多改变。电影依然是由场景构成，而场景由镜头构成，镜头则是叙事的基本元素。但是在对画面的剪辑上，很多的传统和预期都已经发生了巨大的变化。在1915年的《一个国家的诞生》（The Birth of a Nation）中，大卫·格里菲斯（D.W.Griffith）完善了电影剪辑，将多条故事线剪成了一个完整的叙事。在这之后，谢尔盖·爱森斯坦和列夫·库列绍夫（Lev Kuleshov）等俄国电影人让我们见识到，将看似毫无联系的画面并列在一起能够产生何等强烈的象征意义和情感冲击。进入六十年代，法国新浪潮运动通过《精疲力尽》（Breathless）和《朱尔与吉姆》（Jules et Jim）等电影带来了跳跃剪辑和突然转场，打破了传统的连贯性和逻辑性规则。在《惊魂记》（Psycho）中，希区柯克和剪辑师乔治·托马西尼（George Tomasini）用一场快速剪辑的浴室戏震撼了所有观众；在《日落黄沙》（The Wild Bunch）中，导演山姆·佩金帕（Sam Peckinpah）和剪辑师路易斯·隆巴尔多（Louis Lombardo）在枪战戏中用到了此前观众闻所未闻的镜头之间，甚至镜头之内的快速剪接，让大家为之惊叹。在后来的音乐MV和电视广告中，这些视觉语言也得到了进一步的运用甚至有了变形。

2004年，《谍影重重2》这样一部主流惊悚片也应用了这些手法，从此为这一类型片树立了一个全新标杆。影片混乱、零碎的画面很符合主角的设定（主角是一个失忆的秘密特工），但是片中的一些追车戏非常缺乏连贯性，尤其是在莫斯科的那场追车战高潮戏。几年之后在《谍影重重3》中，剪辑师克里斯托弗·劳斯（Christopher Rouse）和导演保罗·格林格拉斯延续了他们为这一角色及其故事打造的独特画面风格，但这一次，他们没有再以牺牲观众的理解力为代价。格林格拉斯和劳斯很清楚，在经过剪辑的快节奏、混乱的高潮戏后，影片需要放慢脚步，让观众缓一缓。

为了在自发性（spontaneity）和推进感（propulsion）之间达到平衡，大部分剪辑师会力求不着痕迹，努力为观众带来自然的、不刻意的情感体验。优秀的剪辑师有自信让一场戏自行发展下去，不到万不得已的时候，绝不会插手进行剪辑。但在当前这个时代，观众的美学预期已经发生了改变，为剪辑而剪辑的做法即便不受专业人士的欢迎，也已经为观众所接受，因此这种有所节制的做法已经越来越罕见了。对于那些刻意吸引观众注意剪辑的电影，剪辑师们用一个词来形容，叫作“快剪”（cutty）。

剪得多并不代表剪得好：只需要将《量子危机》中的追逐戏（或者《变形金刚》和《飓风营救》系列续作中那些剪得让人眼晕的动作戏）和《布利特》或者《法国贩毒网》进行比较，或者研究一下《教父》那段庄严肃穆而又从容不迫的平行剪辑——一边是迈克尔·柯里昂参加侄子的洗礼，一边是他指派的一系列刺杀活动——你就能明白这个道理。但是今天的电影制作者已经深深陷入后新浪潮时代和MTV美学之中，便捷的数字剪辑让他们更加肆无忌惮，加上观众对快速视觉冲击的容忍度日益提升，所以他们想当然地认为“快剪”电影才能让人兴奋。但事实完全相反：在这个后《世界末日》的时代，大部分动作片的故事支离破碎、令人摸不着头脑，看完后觉得神经都麻木了，一点儿也没有兴奋的感觉；我们并没有觉得自己成了银幕故事的一部分，而是被拒之门外。

很显然，受快速剪辑影响最大（也是最让我看不下去的）的电影类型就是动作片。但这其中也有不少例外，比如近年的《明日边缘》和《人狼大战》（The Grey）。这两部动作片都延续了传统剪辑时代对清晰性、活力与空间逻辑的追求，而没有采用晃眼的过度剪辑技巧。但是随着年轻一代观众越来越习惯一心多用、多屏互动的生活，他们希望也要求在电影中获得类似的体验，因此，这种“快剪”风格也已经蔓延到了

其他类型片中。其中受影响最严重的两种类型片分别是喜剧片和歌舞片。

在过去，观看《苏利文的旅行》（Sullivan's Travels）、《绛帐海棠春》（Born Yesterday）、《热情似火》（Some Like It Hot）这类黄金时代喜剧的最大乐趣，就在于每场戏都能自行展开，创作者愿意用充足的时间铺垫笑料，也让演员有时间酝酿并抖出精彩的包袱，创造一个个你来我往的喜剧场景。但在今天，大部分的主流喜剧都剪得零碎不堪，将下流猥亵的视觉笑料或者哗众取宠的特技动作作为主要卖点。可喜的是，像达米安·查泽雷（Damien Chazelle）这类导演正在重新发掘这类经典电影给人带来的乐趣——静心欣赏两个演员在空间中移动。他在那部浪漫迷人的复古歌舞片《爱乐之城》中就是这么做的。片中艾玛·斯通（Emma Stone）和瑞恩·高斯林（Ryan Gosling）载歌载舞，从来没有被令人分心的剪辑和多余的特写镜头所干扰。

过度剪辑甚至还“传染”了最普通的剧情片。2015年的《大空头》（The Big Short）和2011年的《点球成金》（Moneyball）都改编自迈克尔·刘易斯（Michael Lewis）的小说，而这两部小说原作都涉及复杂的数据和行业规则，这也就意味着两部电影都面临着一项艰巨的挑战——如何将大量晦涩难懂的信息传递给观众。《点球成金》是通过角色之间的正常对话来帮助观众理解这些规则，而《大空头》则直接进行概念讲解，只不过他们请到了赛琳娜·戈麦斯（Selena Gomez）、安东尼·布尔丹（Anthony Bourdain）等明星客串讲解人，并用抓眼的蒙太奇——钞票、裸女等代表腐化堕落的画面——进行包装，剪出一段快节奏的拼贴画面。对两部电影的剪辑进行孰优孰劣的比较也许有失公平，更何况不同影片的剪辑风格可能在剧本中已经定调了，但是从这两种截然不同的处理方式可以看出，《点球成金》的制作者对自己的故事和观众的理解

能力都有足够的自信，所以他们并不需要借助花哨的视觉技巧。而这种自信在现代电影中已经越来越少见。

真正大师级的剪辑不是追求“快剪”，而是要无影无形。在《人类之子》中有一场令人大开眼界的汽车伏击戏，整场戏看上去好像是一镜到底（其中还包括克里夫·欧文和朱利安·摩尔用嘴“打乒乓球”的镜头）。阿方索·卡隆和亚历克斯·罗德里格斯（Alex Rodriguez）花费了大量精力去抹除剪辑痕迹，想让整场戏看上去好像根本没有被剪辑师碰过。八年之后，卡隆的好友兼同行亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图在《鸟人》中将这一风格发挥到了极致，整部电影在经过精心剪辑之后，看上去就像一个一镜到底的超长镜头。

这是一项令人惊叹的技术，但更让我震惊的，还是同年上映的《少年时代》。剪辑师桑德拉·阿代尔（Sandra Adair）和导演理查德·林克莱特将十二年来拍摄的同一批演员的镜头素材编织在一起，“书写”了一部印象派风格的少年成长史（他的父母和姐姐也跟随他一起成长）。创作者们本来完全可以采用任何一种常规的叙事形式，比如章节化、相册式的回忆录，或者更为先锋的做法，反复使用同样的母题和场景。但是，就和当年的《两人行》一样，在阿代尔细腻且近乎隐形的剪辑下，《少年时代》的故事徐徐展开，朴实自然，让观众被角色深深吸引，而不是在意“整部片子拍了十二年”这个噱头。很难想象还有其他什么叙事或者剪辑手法能够让观众彻底沉浸在这个成长的奇迹之中。片中一个人的成长与变化如现实中那样自然渐进，几乎让人难以察觉。我们就这样彻底卷入其中，跟着故事一路前行，这也正是最有经验的剪辑师希望达到的效果。

最佳镜次

所有的演员都在同一部电影里吗？

我们暂且不讨论剪辑的问题。理想情况下，电影中的表演要真实到看上去像是现场即时发生的事情，毫无摆拍痕迹。一切都无比自然。

有些导演一场戏只要求演员拍一两次，他们认为这种自发性的表演能让影片更加自然。但像大卫·芬奇这种导演，就是以要求演员反复重拍而“臭名昭著”。在他们看来，这种拍法能将演员的表演感耗尽，从而获得最真实的情感。大部分导演一场戏都要拍好几个版本，拍完之后再和剪辑师一起挑出最佳版本。

所谓的“最佳”，可以是布光效果最好的版本，也可以是在叙事节奏和视觉信息上最符合剧情需要的版本。但不管怎样，演员都必须献上最好的表演。观众永远都不会知道某一场戏究竟拍了多少次，也不知道导演和剪辑师要在多少个镜头版本中进行选择。如果在某个场景中，两个本该处于热恋状态的角色并没有在银幕上产生足够的化学反应，那很可能是因为这场爱情戏拍得太早，演员还没有机会互相熟悉，建立感情。这时剪辑师的压力就更大了，因为他们很难挑出能够传递这种热恋感觉的镜头。即便如此，这种问题也不能暴露在最终的成片中，观众看到的必须是一对热恋中的情侣。

有时候，化学反应泛滥对剪辑师也是个挑战：特尔玛·休恩梅克在剪辑《愤怒的公牛》时，其中一场戏让她费尽了心思。在这场戏中，罗伯特·德尼罗饰演的杰克·拉莫塔怀疑他的弟弟睡了自己的老婆，而这段对手戏基本是两位演员的即兴表演。“即兴表演是一种非常自由的表演形式，而当两位最优秀的即兴表演艺术家走到一起时，剪辑就会变得很困难，”休恩梅克回忆说，“感觉就像是在剪一部纪录片，根本没有故事结构可言。你需要自己摸索出结构，想办法保留两位演员最精彩的台词，让它看上去像一个充满戏剧冲突的场景，虽然拍摄的时候并非如此；你要将它剪得像一幕事先编排好的戏，虽然这完全是即兴表演。”

说到这种服务表演的剪辑，我最喜欢的两部电影——《毕业生》和《迈克尔·克莱顿》有不少共同之处。两部电影都是以主角离去的长镜头收尾。这些长镜头既能给角色和观众消化的时间，也给了演员大秀演技的机会。在《毕业生》中，凯瑟琳·罗斯（Katharine Ross）和达斯汀·霍夫曼分别饰演一个从婚礼上逃跑的新娘和一个浑浑噩噩过日子的年轻人，两人在影片结尾跳上了一辆公交车，一路奔向未来。但在经历了一番疯狂闹剧后，两人脸上的笑容很快冷却下来，变成了对未来的担忧，甚至是动摇。传统的爱情喜剧可能会在他们脸上开始浮现怀疑之前赶紧定格，但导演迈克·尼科尔斯和剪辑师山姆·奥斯特廷刻意将这个镜头拖长，让整部电影的情绪逐渐变得不安，从而与全片严肃的基调保持一致。

同样，在《迈克尔·克莱顿》的结尾，乔治·克鲁尼上了一辆出租车，驶向未知的世界。镜头对准他的脸，片尾字幕开始滚动，他的表情从紧张变成疲惫，再变成释然。这就是对默奇的那个著名问题——“一个镜头应该在什么时候结束？”的最好回答。在《迈克尔·克莱顿》中，当观众彻底消化了在主角身上发生的故事，看到了他渺茫不定的未来

时，就是镜头结束的时候。

评价一部电影的剪辑可不只是判定它是否让你感到不适那么简单。作为观众，我们永远无法知道剪辑团队面对的是怎样的素材。正所谓“朽木不可雕”，但即便剪辑团队拿到的就是一堆朽木，他们也要想办法将它雕成一个像样的东西。如果一部电影的剧本、表演和拍摄都很优秀，那么剪辑师要实现导演的想法就比较轻松容易；如果这其中的任何一环出现问题，那么剪辑就是力挽狂澜的最后机会。沃尔特·默奇曾在采访中告诉我：“确切地说，剪辑最好的电影永远拿不到当年的奥斯卡提名，因为是剪辑让一部电影从无法上映变成可以上映……我们永远不会知道剪辑在这其中到底发挥了多大的作用。”

观影推荐

《丽人行》（1967）

《布利特》（1968）

《法国贩毒网》（1971）

《窃听大阴谋》（1974）

《荒野生存》（2007）

《饥饿》（2008）

第六章 声音与音乐

到目前为止，我一直称电影是一种视觉媒体，但实际上，电影也是一种听觉媒体。好电影不只是精彩的故事、高超的表演、迷人的画面结合的产物，它还能提供富有深度的体验，将对话、音效、音乐融合在一起，打造一个音响环境，让观众听到的声音和看到的画面一样充满了层次感和细节度。

实际上，谈起电影中的声音，“环境”这个词再合适不过。艺术设计远不只是给演员提供一个表演的背景那么简单，同样，做声音设计也不仅仅是为了让观众能听清对白，或是制造和银幕内容对应的音效。业内人士管这种直白的处理方法叫“看见狗来，就要听到狗叫”（See a dog, Hear a dog）。如果导演直觉敏锐，录音和混音团队经验丰富，一部电影的声景（soundscape）就能变得栩栩如生，赋予影片无与伦比的真实感（或者超现实感），将观众置于高昂的情绪和精神状态之中。电影的音乐就是个最好的例子，它能对观众产生极其强大的影响。不管是气势恢宏的管弦乐，还是几乎构不成旋律的极简音调，音乐可以在一部传统的，甚至煽情的爱情片中帮助塑造细腻的角色形象，也能将一部普通的现代西部片变成一部节奏紧张的心理惊悚片。沃尔特·默奇就是以声音剪辑师的身份入行的，他也经常在一部电影中同时做声音设计和声音剪辑的工作。他告诉我，声音对我们在电影中能看到什么有强烈的影响，这种影响通常都是潜移默化的。“有时声音能为画面增光添彩，”他说，“有时还能让你看到难以察觉的东西。”

电影的声音是一个很笼统的概念，人们常常搞不清楚这其中的职责分工，这点从奥斯卡的奖项设立上就能看得出来。奥斯卡共设两个声音奖项：一个是最佳声音剪辑奖，一个是最佳混音奖。而且通常情况下，这两个奖项都是颁给同一部影片。

声音剪辑师（**sound editor**）负责汇集、制作、整理观众在银幕上听到的一切声音，其中包括角色对白（包括拍摄现场录制的对白和后期配音）和音效；混音师（**sound mixer**）负责决定这些声音如何相互共存，以及如何与配乐共存。混音师可以通过调整不同声音的比例，来增强真实感和情感冲击力，提升观众对影片故事的理解。

“声音设计师”（**sound designer**）这个词的意思有点儿含混不清。沃尔特·默奇凭借他在电影《现代启示录》中的杰出贡献，成为第一个获此头衔的人。自此以后，这个词就经常和“声音剪辑总监”（**supervising sound editor**）或者“终混录音师”（**rerecording mixer**）放在一起混用，但这几个词指的都是监督对白、音效、音乐的录制和混音的人。有时还可以用来指为一部电影打造全新声音的人，而不只是录制已经存在的声音的人。

一流的声音设计绝不只是在电影拍摄完成后往里面塞音效那么简单，而是需要导演和声音团队在电影制作初期就进行频繁的交流，这样影片的声音元素才能和视觉画面交融在一起，服务并提升故事。声音设计的目的绝不仅仅是将电影的声音弄响，而是应该让观众觉得这样做有特色、有原因，并且多样化，不管是在音量还是在叙事和情感效果上，都应该这样。

不知所云

该听到的声音，你都听得到吗？

影片的音效是否盖过了对白？这样的音效是增强了观影体验，还是破坏了观影体验？

自从电影迈入有声年代以来，对白就成了推动叙事的主力军，而对白的重要性在针对它的声音设计上就可见一斑。

在早期经典电影时代，电影制作者在给影片的原声（**soundtrack**，虽然这个词经常用来指代电影中出现的音乐，但在这里我们指的是被录制下的所有声音，包括对白、音效，在故事中出现并且被角色听到的“戏内音乐”，以及仅有观众能够听到的电影配乐）进行录音和混音时，声音的清晰性和连贯性至关重要，这样才能确保观众听清演员的台词。二十世纪三四十年代电影的一大特点，就是角色对白格外清晰。你可以清楚地听到这些对白，因为混音师会将对白的音量调得比音效和音乐高。

时至今日，对白的清晰性依然非常重要。而且我在前面章节中也提到，现在有很多干瘪乏味的“看人说话的电影”，在这样的电影中，对白的清晰性更加不容忽视。大部分情况下，主流好莱坞电影都能做到高音质录音，确保观众能够听清角色在银幕上说什么。即便是曾经以录音模

糊、音质不稳而闻名的低成本独立电影，如今也能够凭借价格亲民的数字设备，让对白的音质达到媲美好莱坞大片的效果。但尽管如此，我们还是看到一些电影制作者巧用不平衡的声音效果，将对白的重要性提升到一个全新的台阶。

导演克里斯托弗·诺兰向来以用多层音效和雷霆般雄浑厚重的配乐淹没对白而闻名（或者该说臭名昭著）。诺兰曾多次公开表示自己讨厌后期录音（ADR），也就是在影片拍摄完成后，让演员给自己的角色重新配音，以提升对白的清晰度和音量。他更喜欢在片场同期收音，哪怕会因此出现声音瑕疵或者对白不清晰等各种问题，他也心甘情愿。

诺兰的这种做法，导致他的很多作品虽然能激发观众的想象，但往往晦涩难懂。2010年的《盗梦空间》是一部非常“烧脑”的悬疑惊悚片，讲述男主角如何通过进入他人梦境来植入潜意识想法。影片故事本来就难以理解，而就是在这种考验理解力的情况下，观众有时连台词都听不清楚。这一问题在诺兰2014年的科幻冒险片《星际穿越》中更为严重。片中有一整场戏，观众根本没法听清马修·麦康纳饰演的角色究竟在说些什么，因为火箭引擎的轰鸣声和汉斯·季默（Hans Zimmer）汹涌咆哮的配乐彻底淹没了他的台词。

许多观众和影评人（包括我在内）都认为《星际穿越》不连贯的声音表现要归咎于诺兰，但是诺兰本人对此不屑一顾。“我不认为观众只有通过对话才能明白剧情，”他在接受《好莱坞报道》杂志采访时这样说道，“不管是故事的清晰性，还是情绪的清晰性，我都想通过手头的一切要素——包括图像和声音——从多个角度同时展现。”诺兰的想法固然令人钦佩，但我依然认为，他在《星际穿越》中的这种做法，只会让观众更加出戏，白白浪费了这么好的故事和他精心打造的异想世界。

有意思的是，同年另一部电影的导演也进行了完全相同的探索，最后的效果却远胜《星际穿越》[\[46\]](#)，这部电影就是2010年的《社交网络》。在这部以“脸书”创始人马克·扎克伯格为主角的电影中，大卫·芬奇也将对白的音量调得比正常情况低得多。通过突出音效和音乐，大卫·芬奇力求还原扎克伯格所生活的这个需要人一心多用的世界。在其中一场戏中，扎克伯格和纳普斯特公司[\[47\]](#)（Napster）创始人肖恩·帕克在旧金山的一家夜店喝酒，这场戏简直是在挑战观众的听觉与理解极限。轰鸣的音乐几乎将角色的声音淹没，在芬奇和他的声音团队的努力下，观众几乎听不到两个人在说什么，只能看到他们隔着桌子互相喊话。不过，这些声音并没有将观众挡在门外，而是拉得更近，因为我们急于想要听清这段徘徊在可辨识与不可辨识之间的对话。《星际穿越》的遗憾和《社交网络》的魅力体现了不同声音设计的不同目的：前者追求纯粹的艺术表达，后者虽然也追求美学创新，但并不以牺牲观众的观影体验为代价。

话虽如此，但实际上，克里斯托弗·诺兰是个擅用声音的老手。比如在《盗梦空间》中，他的声音设计师理查德·金（Richard King）就用不同的声音来帮助观众在现实与梦境中穿行，并理解那些晦涩难懂的设定。首先，他和作曲家汉斯·季默以手表发出的嘀嗒声作为母题，提醒观众时间对于这些角色的重要性。然后，金录制了一段低频的“爆炸声”，每次有角色进入梦境，“爆炸声”就会响起，帮助观众确定某个场景下的角色是处在现实还是梦境之中。（这一招类似于斯派克·琼斯和他的声音团队在1999年的电影《成为约翰·马尔科维奇》中的做法。在该片中，镜头每次切换到马尔科维奇的视角，他们就对环境音进行微调，打造一个主观的“脑内”声景，和客观场景下的声音进行区分。）

声音在打造连贯性上的另一个作用，是让场景之间的转换更加自然

流畅。比如《总统班底》中，理查德·尼克松第二次总统就职典礼上响起的二十一声礼炮逐渐过渡成打字机的敲击声；或是《巴顿·芬克》（**Barton Fink**）中，当约翰·图尔图罗（**John Turturro**）饰演的主角已经离开前台走向自己的房间时，前台的服务铃声依旧回响不绝。在声音设计的帮助下，观众可以自行在脑中将看似没有关系或者衔接比较生硬的两个场景连到一起。

声音不说谎

片中的声音听上去“写实”吗？

《社交网络》中的那场夜店戏之所以效果奇佳，是因为它符合现实生活。

在夜店的嘈杂环境中，角色不是用平时说话的声音正常交流，而是扯着嗓子喊——现实生活中就是如此。一部电影的声音有多写实，完全取决于这部电影想要讲述一个怎样的故事，以及导演是想将观众的注意力引到角色身上，还是引到他们抽象的情感体验上。

写实的声音并不意味着“真实”的声音，也就是说，制作者并非只能使用在拍摄现场录制的声音。实际上，不少极其逼真的声音都是“做”出来的：要么是在录音室录制的，要么是音效数据库的声音素材，要么是根据银幕上的内容在现实场地录制的“实地”录音。

阿尔弗雷德·希区柯克的《后窗》就是个很好的例子。影片的故事都发生在格林威治村的一幢公寓楼里。片中的声音非常有趣，因为录音师约翰·科普（John Cope）和哈利·林格伦（Harry Lindgren）在音轨上对来自各个公寓的噪声进行了精心的布置，让它们听上去像是从多个方向传来，而且每个声音都各不一样。在影片《黑神驹》（The Black Stallion）中，一匹黑马漂流到了一座荒岛上，观众看到它因为被绳索缠

住而奋力挣扎，但那些痛苦的嘶鸣声并非现场实录。声音设计师艾伦·施普勒特（Alan Splet）和安·克罗伯（Ann Kroeber）另外收集和录制了马的喘息声、嘶叫声等各种声音，再将这些声音混合在一起，再现了这匹马的恐惧与绝望。

在声音写实主义方面有一名公认的大师，那就是导演罗伯特·奥特曼。早在七十年代，他就开始尝试给每位演员身上都安一个麦克风，打造层叠交织的声音环境，有时你甚至都听不清角色在说什么，以此还原拍摄现场人声嘈杂的感觉。继在《花村》和《陆军野战医院》

（MASH）中尝试这项技术后，罗伯特·奥特曼又在1975年的《纳什维尔》中对它进行了完善。他和录音师詹姆斯·韦布（James Webb）同时录下好几个演员的声音，然后利用杜比公司发明的降噪技术，在后期制作中将他们的声音叠在一起，并通过调高某个特定演员说话的音量，让观众能够在嘈杂的人声中听清这名演员的台词。

有时候写实并不等于现实，而是为了遵循电影行业的某些既定传统：我们经常在银幕上看到威风凛凛的白头鹰，但我们听到的白头鹰叫声其实是红尾鵟的声音。这种偷梁换柱的做法虽然会气死很多鸟类学家，但观众却早已认可和接受了这种电影语言（虽然非常老套）；同样，大部分观众都不会介意在夜间戏中听到蟋蟀的叫声，哪怕该场景中的季节不可能有蟋蟀出现；观众也不会介意在看到闪电的同时听到雷声，虽然闪电和雷声不可能同时出现。在现实生活中，如果一个人的脸上挨了一拳，你很少能听到骨头爆裂的声音（在电影中，这些音效往往都是折断芹菜的声音），但在银幕上，观众不仅接受这种声音，甚至会认为理应出现这种声音。

但是也有一些电影跳出了这种打斗音效的窠臼，我最喜欢的一部就是2000年由詹姆斯·格雷（James Gray）执导的都市剧情片《家族情仇》

（The Yards）。片中有一场戏是马克·沃尔伯格（Mark Wahlberg）和杰昆·菲尼克斯（Joaquin Phoenix）饰演的一对好友在空无一人的街头追打。但这场扭打戏并没有出现夸张的拳击声和骨头爆裂声来烘托气氛，相反，声音设计师加里·吕德斯特伦（Gary Rydstrom）捕捉的是各种杂音和闷响，最明显的声音反而是演员的呻吟声和他们的鞋子摩擦地面的声音。（这场戏之所以拍得这么逼真，主要原因是马克·沃尔伯格和杰昆·菲尼克斯是真的在互殴。这场戏拍了三四次，每拍一次，他们的身上就多了一块瘀青。）

有些电影人则刻意远离写实主义，通过打造怪异的声景来凸显同样怪异的叙事。在这一块，没有人能比得上大卫·林奇。在声音设计师艾伦·施普勒特的帮助下，大卫·林奇打造了几个非常经典而且极端诡异的声音环境。林奇的经典名作《蓝丝绒》（Blue Velvet）带领观众踏上一段令人不安的奇异旅程，故事剖开普通小镇和平生活的表面，露出最黑暗的人性。在影片的开场，观众首先听到鲍比·文顿（Bobby Vinton）催人入眠的优美歌声和花园花洒的声音，随后这些声音逐渐被地下昆虫令人毛骨悚然的啃噬声所代替。通过声音和画面的结合，林奇让观众做好心理准备，迎接一个颠覆现实的荒诞故事。正如林奇的混音师约翰·罗斯（John Ross）所说，林奇“绝对不是那种要求‘看见狗来，就要听到狗叫’的人，而是‘看见狗来，不妨想象一下狗在想什么’”。下次碰到电视上播放大卫·林奇的电影时，记得给自己来一次电影声音速成训练：闭上眼睛，让整个世界在你的耳朵里活过来。

循声定位

银幕上的声音把你带到了哪里？

电影制作者可以通过艺术设计和摄影来建立故事背景，也可以通过声音来打造一个特殊的音响空间，传递地理、历史或者心理信息。

举个例子，《新世界》（The New World）的背景设在十七世纪，讲述的是约翰·史密斯和波卡洪塔斯的故事。拍摄本片时，导演泰伦斯·马利克特地要求录音师去弗吉尼亚州泰德沃特区，录制当地真实的风声、水声以及动植物的声音。据说片中共出现了约一百种不同的鸟类叫声（在时代和地点上都非常符合本片的历史背景），这其中还包括象牙喙啄木鸟的叫声。马利克将它的声音放在了影片最末尾，用来致敬这种在影片拍摄同年被人目击、疑似还未灭绝的稀有鸟类。

和泰伦斯·马利克的大部分电影一样，在《新世界》中，角色对白非常少，甚至没有对白，这就迫使声音设计师挑起重担，引导并帮助观众沉浸在影片营造的环境之中。2000年的《荒岛余生》（Cast Away）也是一样。片中汤姆·汉克斯（Tom Hanks）饰演一个被困无人荒岛的联邦快递高管。片中连续四十五分钟都没有任何对白和音乐，只能听到海浪拍岸、棕榈树断裂，以及汤姆·汉克斯走在沙滩上的声音。负责本片声音设计的是兰迪·汤姆（Randy Thom），他同时也是天行者音效公司

（Skywalker Sound）的声音设计总监。兰迪在制作该片时面临的挑战，就是录制各种声音，然后将这些声音层叠在一起，打造丰富多样的音效，而不只是录制单调的海滩声音，它们毫无动态感与深度可言。（顺便提一句，兰迪发现柳条篮很适合用来模拟棕榈树断裂的声音，而《新世界》的录音师则通过往滤锅和蒸笼中吹气来达到复杂多变的风声效果。）和所有的电影一样，《荒岛余生》中声音设计的关键，就是在大量的声音信息中凸显不同声音的特异性。

用声音来确立环境的最好例子，莫过于本·伯特（Ben Burtt）为《星球大战》打造的经典音效。导演乔治·卢卡斯和伯特就影片的视听感觉进行了大量的讨论，他希望影片中的世界给人一种“二手的”、破败的感觉，而不是光鲜亮丽、高度电子化、一尘不染的。因此，《星球大战》中的标志性音效没有一个是合成的，而是由本·伯特使用最常见的家居用品打造而成，比如光剑发出的声音，就是他拿着麦克风在电视屏幕前来回晃动的声音。伯特还利用“发动机、吱吱作响的门、包括昆虫在内的动物发出的声音”打造了二百五十种全新的音效，其最后都成了《星球大战》系列的宝贵素材。卢卡斯的怀旧未来主义视觉美学不仅让观众进入了一个令人觉得既新奇又熟悉的世界，而且对于角色的呈现也起到很大的帮助。同样，本·伯特自然真实的声景也在帮助观众接受这个光怪陆离的世界，让他们相信这个世界是真实的，而且很有历史感。

以声动情

银幕上的声音让你产生了怎样的感觉？

银幕上的声音在引导和影响我们的情绪上起着至关重要的作用。

我们都知道看恐怖片时，在一片死寂中突然听到地板咯吱作响或者关门的声音，会吓一大跳。同样，当银幕上出现一片令人觉得恬静美好的草原，远处是一座高贵华丽的英式豪宅，这时如果传来一阵鸽子的咕咕叫，立刻就能给人一种岁月静好的感觉。

录音师安·克罗伯是艾伦·施普勒特的妻子，在施普勒特生前，两人曾有过频繁的合作。谈及声音对情绪的影响，克罗伯是这样解释的：想象一下夜幕中站在路灯下的情侣。在这样的场景中，随着声音剪辑师加入不同的背景音效，营造的氛围也会变得截然不同。“你可以加入唧唧的虫鸣，比如夏日的蝉叫，”她告诉我，“你可以听见远处的车流声，或是一辆汽车快速驶过的声音。或者这场戏也可以非常有大卫·林奇的风格，你可以听到低沉的嗡嗡声，包括车流的声音在内的整个城市的声音都很低。路灯也发出嗡嗡的声音，好像荧光灯一样……仅仅通过改换音效，你就可以赋予一个场景与之前相比截然不同的感觉。”

回想一下《闪灵》，杰克·尼克爾森饰演的作家在远望酒店对着墙壁扔网球发出的砰砰巨响，还有他的儿子在铺着地毯的走廊骑三轮车时发出的诡异声音，体会一下这两种声音是如何加剧影片的紧张气氛的。

或者回想一下《老无所依》中那个经典场景：乔什·布洛林（Josh Brolin）饰演的角色坐在阴暗的酒店房间里，等候杀手安东·齐格爾的到来。走廊上齐格爾闷沉的脚步声逐渐逼近，但他在门外稍作停留后又继续往前走，直到我们开始听到他在走廊里卸灯泡。《老无所依》的声音设计是写实主义的大师级案例：影片中出现的所有声音几乎都是“剧情音”（diegetic），也就是我们在银幕上看到的来自人物、物体和环境的声音。即便加入了特殊音效，也是为了凸显真实性，而不是削弱真实性。

“乔尔·科恩的态度从一开始就很明确：本片将是一次对极简声音的尝试，”《老无所依》的声音剪辑师斯基普·利夫赛（Skip Lievsay）回忆，“所以我们的目标不是想尽办法让声音变得响亮，而是尽量做到安静细腻。所以我们使用了最少的声音，只用一些脚步声，或是一些环境音，比如汽车（的声音）或者枪声，去反映银幕上发生的事情。我们希望本片给人的感觉，就是用最少的声音去传递信息。”

《老无所依》也充分证明在引发观众紧张情绪上，很多时候其实“无声胜有声”。而“无声”也有多种不同类型。大部分电影都会有自然的声音，甚至是所谓的“房间音”——也就是录音师特地在空房间录制的声音——为无声场景营造气氛和空间感，比如《血色将至》的开场片段。但有些时候，电影制作者什么声音都不会用，这将传达更为抽象、更令人窒息的疏离感或者恐怖感。威廉·弗里德金（William Friedkin）就在他的《驱魔人》（The Exorcist）中这样做了。片中前一分钟观众还能听到恶鬼作怪的巨大声响，下一分钟就是一片死寂，音轨中没有任何声音，就连刻意录制的“安静的声音”也没有。在《美国人》（The American）中，导演安东·寇班（Anton Corbijn）也用了类似的零环境音效。影片的开场就是在无声中展开，这种近乎抽象的表达凸显了乔治

·克鲁尼饰演的独行杀手的寂寞，也将观众的注意力全都引到他的主观体验上来。

声如其人

你听到的声音是否有“视角”？

我们在电影中能听到什么，取决于电影中的听者是谁。

声音设计再响、再乱，也应该保持一个特定的视角，而这个视角通常都是主角的视角。在1974年的悬疑惊悚片《窃听大阴谋》（The Conversation）中，吉恩·哈克曼饰演一个名叫哈利·考尔的监听专家。沃尔特·默奇通过别出心裁的声音设计，再现了哈利听到的扭曲模糊的声音。影片采用了充满回音效果的音响设计，模拟哈利拜访及工作的办公楼和仓库，重现这些洛杉矶野兽派风格建筑的声音空间，以及哈利内心的孤独寂寞与挥散不去的自我怀疑。

在《教父》中，迈克尔·柯里昂在餐厅里枪杀两名仇家时响起的刺耳的地铁刹车声，不仅帮助营造这场戏的紧张气氛，也强烈反映了迈克尔自己内心的痛苦与挣扎。在《愤怒的公牛》中，声音设计师弗兰克·沃纳（Frank Warner）用上了从猎枪声到打破西瓜的声音等各种音效，让主角杰克在拳击赛场上打出的每一拳、记者每一次按下快门的闪光都有自己独特的声音。有时，他又将所有的声音全部抽空，让观众更好地进入杰克·拉莫塔在残酷比赛中的精神世界。

在讲述赛马故事的《一代骄马》（Secretariat）中，导演兰德尔·华莱士（Randall Wallace）和声音团队为他们的动物主角“大红”（Big

Red) 设计了一个标志性的声音，不仅再现了它的马蹄声和呼吸声，还呈现出它的心跳声。为了增强声音效果，他们录制了真正的马的心跳声，再配上气势磅礴的日本太鼓声，就产生了片中震撼人心的音效。制作者们一直在努力凸显主角的声音，即便是在喧闹的赛马场上也不例外，而主角的标志性音效能让观众在赛道上将它和其他赛马区分开来。在其中一个场景中，虽然赛马场人声鼎沸，但当我们的主角从观众席旁走过时，耳朵尖的观众还是能听到一个孩子大喊：“我看到大红了！”直到今天，由卡罗尔·巴拉德 (Carroll Ballard) 执导、艾伦·施普勒特担任声音设计的《黑神驹》和《狼踪》 (Never Cry Wolf) 依然被奉为动物音效的革新之作，两部电影的音效非常自然、写实，避开了传统的动物拟人化套路。

有声音的角色并不一定非得是有生命的角色。比如，彼得·韦尔 (Peter Weir) 执导的《怒海争锋》 (Master and Commander: The Far Side of the World) 将故事的舞台设在一艘军舰上，这艘巨大的舰船在航行中会发出木板的嘎吱声、金属的铿锵声以及劈波斩浪等各种声音，和舰上的船员一样“能说会道”。同样，在动作冒险片《危情时速》中，一列失控的火车一边在铁轨上飞驰，一边像人一样发出低吼和尖叫声，仿佛在表达自己的情感，戏份丝毫不输影片的主演丹泽尔·华盛顿和克里斯·派恩 (Chris Pine)。在第一部《星球大战》中，本·伯特将自己的声音和电子琴的声音结合在一起，制作了机器人R2-D2的音效，让这个机器人和片中的其他非机械角色一样，展现强烈的个性。《巴顿·芬克》中的声音戏谑而诡异，充分反映了主角极端地以自我为中心的、迷茫的内心世界。约翰·图尔图罗在片中饰演一个遭遇创作瓶颈的编剧，在一个像坟墓一样死寂的酒店里，电扇的转动声、走路时地板发出的嘎吱声、拖动行李的声音都显得异常刺耳，将主角与世隔绝的状态展现得淋漓尽致。

负责《巴顿·芬克》声音设计的是斯基普·利夫赛，片中最令他满意的一个设计，是巴顿·芬克参加电影试映的那场戏。因为芬克写不出剧本，电影公司便安排他去观看一部摔跤电影寻找灵感。但在观影过程中，芬克一直担心自己不能按时交稿，越来越不安。在这场戏中，利夫赛使用了炸弹爆炸的音效来突出摔跤手身体撞地的冲击力，用碎石机的声音来模拟“零散的杂音”。他还掺了降了几个音阶的电锯声，并在这场戏的末尾加入了火车的汽笛声，并对汽笛声进行了扭曲处理，让它听上去像是警报声，而巴顿·芬克就是在这时刻失去了意识。“在我看来，这是一个很好的声音设计，”利夫赛说，“你使用的并不是真实的声音，而是能凸显角色主观体验的声音。虽然这种声音让人无法理解，但能达到非常戏剧化的效果。”

当然，带角色视角的声音设计，也可以是写实主义、环境和情绪型声音设计的典范。在科波拉执导的《现代启示录》中，沃尔特·默奇将这种形式的声音设计做到了极致。在影片的开场，画面从黑屏淡入，电子合成的直升机旋翼声响起，然后渐渐和吉姆·莫里森（Jim Morrison）演唱的《末日》（The End）融为一体。随着直升机的脚架从银幕上划过，背景中的丛林在慢镜头的爆炸场景中被冲天的硫火吞噬，整场戏通过交织在一起的声音与视觉画面，不仅真实地展现了越战战场的险恶环境，也捕捉到了战争中人们麻木、扭曲的内心世界，如马丁·辛（Martin Sheen）饰演的主角醉生梦死的精神状态。（沃尔特·默奇给那段旋翼音效取名“幽灵直升机”。这个音效随着故事的发展逐渐改变，并“开始扭曲现实”。）

不同于《老无所依》，《现代启示录》中的很多声音都是非剧情音（non-diegetic），即这些声音不是来自银幕上出现的人和物，或者彼此之间没有直接联系，是极度风格化、带有强烈象征意义的声音。不过，

沃尔特·默奇凭借自己的高超技艺和对影片迷幻、绝望氛围的精准把握，使得影片的声音设计虽然很抽象，但不会破坏作品给人的临场感或者本身具有的写实性。

通过《现代启示录》的声音设计，沃尔特·默奇和他的团队还掀起了一次影院音效体验的革命。在过去，谈起影院音效，无非是在银幕背后放一个音响。但默奇和他的团队开发了一种多声道录音和回放系统，让声音能在处于不同位置的音响之间来回传送。通过这种方式，观众恍然觉得自己身处战争的混乱与嘈杂之中，就好像马丁·辛饰演的那个浑浑噩噩的陆军上尉一样。（默奇的这套全新系统叫“5.1声道”，“5”指的是放在剧院不同方位的5台音响，“.1”指的是专门的重低音声道。这种耳朵听不见的重低音，特别适合用来表现爆炸场面。像《侏罗纪公园》那场经典的霸王龙追逐戏就充分利用了这种重低音。）不过，在整部影片中，沃尔特·默奇还是频频回归最简单朴素的单声道，这样观众才不会感到疲倦或者觉得刺激过度。《现代启示录》最终呈现出的声音环境，即便是在最诡异和扭曲的时刻，也不会让人觉得突兀或者不明所以，而是如导演科波拉所愿，将观众吸引进这个经过精心打造的银幕世界之中。

声音还是噪音？

影片的声音让你觉得疲劳还是享受？

声音可以帮助我们进一步深入银幕上的幻想世界，也可以把我们拒之门外。

如今，沃尔特·默奇为《现代启示录》打造的5.1声道系统已经成为业界标准，并催生了各种版本的“环绕声”，即在影院中摆放多台音响，

同时放出十余种相互独立的声音。在这个高端家庭影院系统走向普及化、人手一部智能手机的时代，电影院的地位已经岌岌可危。而电影公司和影院老板的应对方法，就是展开技术上的“军备竞赛”，用声音最响、最震撼的听觉体验，吸引观众重返电影院。

3D摄影和高帧率数字摄影之类的视觉技术是通过超逼真的画面来讨好观众，环绕声的目标则是像《现代启示录》这样，让观众有包围式的听觉体验，感觉自己被紧紧裹住。但不是所有人都有沃尔特·默奇的手艺，更多时候，环绕声的运用只是陷入“多即是多”的误区，让电影的声音更吵更闹，缺乏顶尖声音设计师终其一生追求的特异性和动态感。在《现代启示录》中，沃尔特·默奇是在音响设备中对声音进行“分解和重组”，但今天很多混音仅仅指的是从四面八方无休无止地释放噪声，让观众感到疲劳，而不是沉浸其中。

即便是最复杂的混音，一般在每个场景中也不需要突出一个声音，或者再配上两三个附属声音来提供深度和背景。超过这个限度，就会变成一锅粥。同样，即便电影院声称他们引进了最新的、尖端的声音系统，但如果他们的音响不能正常工作，或者在放映期间音量被调得过高或者过低（这些情况发生的次数远比你想象的要多），那么再高端的设备都只是形同虚设。

下次看电影的时候，特别是看那些火爆的动作片或者超级英雄电影时，问问自己：这部电影的声音是否自然？是发挥了作用，还是从头吵到尾，除了对观众进行听觉轰炸什么也没做？和3D之类的视觉噱头一样，在评价声音设计时，最重要的是关注它在追求更强烈的代入感和感官体验的过程中，是否牺牲了叙事、角色发展和情感这些核心价值。正如兰迪·汤姆在一次采访中所说：“如果什么都很吵，那和没有声音有什么区别？”

音乐之声

看完电影后，你是否会哼起电影里的歌？

每次看完《玉女奇遇》（*The Bad and the Beautiful*），我都会哼起片中优美的旋律，一连几天都停不下来；只要听见《天堂电影院》（*Cinema Paradiso*）的配乐，我就会开始抽泣；每当马克·克诺普夫勒（*Mark Knopfler*）为1983年的喜剧片《地方英雄》（*Local Hero*）创作的音乐响起，那动人心弦的吉他声总会让我像片尾的男主角一样，陷入美好的回忆。

音乐对观众的影响非常大，能催生我们强烈的情感，其对于一部影片的重要性不言而喻。电影史上有不少伟大的作曲人和导演组合——恩尼奥·莫里康内（*Ennio Morricone*）和赛尔乔·莱昂内（*Sergio Leone*），莫里斯·雅尔（*Maurice Jarre*）和大卫·里恩，约翰·威廉姆斯（*John Williams*）和乔治·卢卡斯、史蒂文·斯皮尔伯格，伯纳德·赫尔曼（*Bernard Herrmann*）和阿尔弗雷德·希区柯克，卡特·伯韦尔（*Carter Burwell*）和科恩兄弟，特伦斯·布兰查德（*Terence Blanchard*）和斯派克·李。想想这些组合创作的经典作品，你就会知道在帮助打造一个富有说服力和沉浸感的想象世界时，音乐扮演着何等重要的角色。

理想情况下，音乐不应该只是重复或者强调已经通过视觉画面或者角色对白传达出来的故事元素和情感。它应该有所添加，不是模仿或者强调已经发生的动作，而是在不知不觉中，赋予它更多的意义，让故事

更有深度。最重要的一点，音乐的使用必须有节制，要让观众自己和作品产生情感联系，而不是不断用音乐强行刺激观众。好的电影配乐应该陪着观众看电影，而不是帮助观众看电影；它应该是和电影揉在一起，烘焙成一整块蛋糕，而不是像一大团奶油，胡乱涂抹在蛋糕上。

对音乐的正确使用，和对音效、对白的正确使用是一样的，而且彼此也是相辅相成的。它们的目的一致，要么是提供一个贯穿全片的主题线，增强电影的整体性，要么是传递角色不能立刻表达的情绪。但是，不同于电影的其他任何元素，一部电影的配乐是可以作为独立的美学产品存在的，也就是说，它可以单独拿出来欣赏，而不需要相应的影像画面辅佐。虽然电影音乐能够达到这种艺术高度是一件很伟大的事情，但这并不是强制性要求。作曲家的首要任务，不是创作能够脱离电影而存在的音乐，而是服务和支持银幕上徐徐展开的故事。电影音乐应该像一个有情有义的朋友，竭尽全力帮助叙事，不能在不合时宜的时候喧宾夺主，也不能长时间赖着不走。

和电影一起成为经典的电影配乐不计其数：赛尔乔·莱昂内的《黄金三镖客》（*The Good, the Bad, and the Ugly*）中，恩尼奥·莫里康内的悠扬笛声让人联想到一头行走在大漠的孤狼；《日瓦戈医生》中，莫里斯·雅尔的《拉拉之歌》（*Lara's Theme*）贯穿全片，令人感慨万千；《星球大战》中，约翰·威廉姆斯的开场音乐如凯旋曲般雄壮大气；《教父》中，尼诺·罗塔（*Nino Rota*）的主题曲浪漫而哀伤。这些全都是无与伦比的伟大音乐，展现了音乐如何服务于电影，同时又超越电影，成为经典。[顺带一提，在《美国丽人》（*American Beauty*）中，托马斯·纽曼创作的那段木琴旋律很可能是某个手机铃声的灵感源[\[48\]](#)。]

当然，不是所有的电影配乐都要有这么高的知名度才算成功。实际上，有些电影配乐虽然很有感染力，但观众在离开影院后并不会记得，

不过不可否认的是，这些配乐确实极大地提升了观众的观影体验。音乐旋律悦耳动人固然很好，但电影配乐没必要“好听”。卡特·伯韦尔为科恩兄弟的《米勒的十字路口》（*Miller's Crossing*）创作的主题曲悲伤而浪漫，绝对是电影音乐史上最优美的作品之一（曾经有段时间，电影公司在为爱情片和古装片制作预告片时，这首曲子几乎成了必用曲目）。相比之下，约翰·格林伍德（Jonny Greenwood）为《血色将至》创作的配乐走的是极简主义电子风，给人感觉阴冷而刺耳。但这两种音乐都完美地契合各自影片所讲述的故事。

2015年，伯韦尔在弗吉尼亚州米德尔堡电影节上获奖。借此机会，我向他询问他是如何创作了如此多令人难忘的电影主题曲的。他告诉我，他每天都会弹钢琴，一旦想出一段动听的旋律或者有趣的点子，他就会把它记录下来。现在他手上大约有一千五百首曲子，以备不时之需。他半开玩笑地说：“当截止日期迫在眉睫时，这些储备作品能让我在晚上睡个安稳觉。”

我自己也是个乐迷，所以我很在意电影的配乐，不论是抒情的音乐，浮夸的音乐，还是错位的音乐，我都能第一时间注意到。在一些极端主义者看来，如果我们注意到一部电影的音乐——哪怕只是觉得它很好听——那都是作曲家的失败。对此我不敢苟同：一部电影的音乐是否应该引起观众注意，取决于这部电影的具体类型。在一部传统的通俗片或者时代片中，华丽而高调的管弦乐可能会非常俗套，但在一部风格冷峻的都市惊悚片中，这样的配乐却能为影片增添更多的情感内涵和解读方向。当然具体还是要看导演的选择。如果是马丁·斯科塞斯或者托德·海因斯的电影，那么“波澜壮阔”的音乐肯定是少不了的。事实上，他们的作品之所以如此与众不同，令人赏心悦目，声音和配乐在里面起到了很大的作用。

连贯性

音乐是否帮助串起了整部电影？

一部电影的配乐和声音设计都能够有效地帮助串起整部电影，尤其是在转场的部分。反复出现的旋律和母题能唤起角色（以及观众）的回忆，或者让我们记起重要情节点，而不需要通过冗长的对白或者笨拙的阐释才能想起来。近年来一个非常经典的案例，就是安东尼奥·桑切斯（Antonio Sanchez）为《鸟人》创作的纯鼓乐配乐。这部剧情片由亚历桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图执导，讲述的是一个前动作片明星努力想要再现昔日辉煌的故事。在伊纳里图高超的拍摄和剪辑技术下，整部影片看上去就像一个完整的长镜头。与此同时，影片使用连续不断的快节奏鼓点推进故事发展，让观众根本没有时间去注意（或者在乎）镜头的衔接处在哪里，从而使这个“伪长镜头”更加逼真。

音效设计和音乐相辅相成的一个最佳案例，是乔·赖特执导的《赎罪》的配乐。在这部改编自伊恩·麦克尤恩原著的电影中，打字机的敲击声也变成了一种配乐，这其实是凸显影片的潜台词，即讲故事的力量——讲故事可以是一件好事，也可以是一件坏事。影片配乐反复使用这一母题，引导观众观影，同时将一个跨越数十年，在多个角色视角内进行切换的故事串成了一个整体。

同样，在希区柯克的《惊魂记》和《群鸟》（The Birds）中，音效和音乐的结合也能带来令人不寒而栗的效果。两部影片都是由希区柯克

的御用作曲家伯纳德·赫尔曼负责配乐。在影片中，赫尔曼使用了尖锐的弦乐编曲来打造诡异、瘆人的声景。（在我看来，约翰·威廉姆斯为《大白鲨》创作的主题曲最经典的地方，在于它的旋律虽然简单，但模仿的是人的双腿在水下踢水的声音，所以每次人们在游泳的时候，都感觉能听到这段旋律。）

灵魂音乐

影片的音乐是否有视角？

电影配乐的一大作用，用著名作曲家埃尔默·伯恩斯坦的话来说，就是让你“钻进”角色的身体里。特别是当角色性格沉默、孤僻或者情感积郁，无法充分表达自己的时候，配乐就能起到很大的作用。也就是说，和音效一样，音乐也能够帮助确立一部电影的视角。

伯恩斯坦为《杀死一只知更鸟》创作的配乐就是最好的例子。他的音乐情感丰富，优雅迷人，影片主角斯考特的配乐简单而富有童真，布·拉德利的配乐则是更加神秘、忧伤的管弦乐。在《法国贩毒网》中，爵士乐音乐家唐·埃利斯（Don Ellis）打造了一个咄咄逼人的音乐环境，完美契合故事发生的舞台——混乱肮脏的纽约市。影片的配乐传达出一股积郁的怒气，完全符合影片主角——由吉恩·哈克曼饰演的反英雄角色波派·道尔凶狠好斗的性格。

几年之后，吉恩在《窃听大阴谋》中的角色又催生了另一段经典配乐。由大卫·希雷（David Shire）创作的钢琴音乐悲伤而又多彩，充分传达出主角内心的孤僻与社交无能。在《后窗》中，为了保持詹姆斯·斯图尔特的角色视角，由弗朗茨·沃克斯曼（Franz Waxman）创作的美妙音乐只响起过寥寥几次，而且这些音乐都是从其中一座公寓传出来的。换句话说，影片的配乐几乎完全是戏内音乐。

举个近年的例子。在《社交网络》中，为帮助观众理解影片角色，特伦特·雷诺（Trent Reznor）创作了一段非常出彩的配乐。观众第一次见到主角马克·扎克伯格，是在马萨诸塞州剑桥市的一座酒吧，当时他正和他想要追求的一个女孩展开唇枪舌剑的对战。九分钟后，惨遭拒绝的扎克伯格带着失落与怨气一路跑回哈佛大学的宿舍，特伦特·雷诺的配乐正是在这时开始响起：忧郁的钢琴旋律之下，是令人隐隐不安的弦乐，随着扎克伯格离宿舍越来越近，弦乐的声音也越来越响。仅仅用了两分钟的时间，影片的配乐就帮助确立了扎克伯格的性格，让我们看到他是一个内心极度脆弱和孤独的人，愤怒和复仇情绪在他的心底郁积，用导演大卫·芬奇的话来说，就像“海面下的暗流”。

对比《社交网络》中的开场音乐和作曲家温迪·卡洛斯（Wendy Carlos）为《闪灵》的开场改编的柏辽兹交响曲，大卫·芬奇指出两段音乐都给原本平淡无奇的场景加入了重要的潜台词。他说，在《闪灵》的开场，“这段音乐立刻告诉你，这绝不只是一个男人开车去酒店那么简单，这背后肯定还潜伏着巨大的危机”。2016年的剧情片《第一夫人》（Jackie）讲述的是肯尼迪总统遇刺之后的故事，迈卡·利瓦伊（Mica Levi）为影片创作了极富感染力的配乐，将观众带入了第一夫人杰奎琳·肯尼迪破碎的精神世界，跟随她在悲痛、失落、绝望中麻木前行。

卡特·伯韦尔特别擅长创作角色音乐。乔尔·科恩和伊桑·科恩两兄弟的长片处女作《血迷宫》（Blood Simple）就是由他负责配乐。在科恩兄弟充满辛辣讽刺的电影世界中，伯韦尔的音乐往往能带来一种难能可贵的亲切、柔情，甚至是温暖。在和科恩兄弟合作的每一部电影中，伯韦尔都会至少为其中的一个角色创作富有辨识度的角色音乐。在《冰血暴》中，他对北欧歌曲《迷途羔羊》（The Lost Sheep）进行了精彩的改编，将它作为威廉·H·梅西（William H. Macy）饰演的倒霉罪犯的角

色音乐；在《米勒的十字路口》中，他一反常态地使用了煽情的爱尔兰民谣《丹尼男孩》（Danny Boy），作为加布里埃尔·伯恩（Gabriel Byrne）饰演的冷血打手的配乐。在这两个例子中，伯韦尔的音乐都将影片故事本身的残酷与讽刺提升到了一个严肃，甚至悲痛的道德高度。除此以外，伯韦尔还与托德·海因斯在《卡罗尔》中携手合作。片中伯韦尔毫不吝啬对浪漫音乐的使用，两位女主角受限于当时的社会偏见和自身内敛性格而无法表达的情感，全都通过汹涌澎湃的音乐展现得淋漓尽致。

情绪音乐

影片音乐给了你什么感觉？

如果一部电影真的能在开场几分钟让观众知道如何欣赏它所讲的这个故事的话，那么在这段时间响起的音乐（或者没有响起的音乐），则能为观众提供最好的引导。

比如《美国丽人》的开场，我们听到的是欢快灵动的木琴旋律，这段音乐和凯文·史派西在旁白中的揶揄形成了充满黑色幽默的二重唱。而当故事开始朝悲剧方向发展时，影片的音乐又变成了更加深沉、煽情的弦乐。又比如在《冰血暴》的开场，在一片冰天雪地之中，突然响起震耳欲聋的定音鼓声，伯韦尔利用这段鼓声，赋予了这个黑色喜剧一种庄严肃穆之感。而在《老无所依》中，伯韦尔的音乐几乎没有存在感。片中的配乐不是传统的音乐旋律，而只是一系列的音调集合，与影片安静、极简的声音设计完美地融合在了一起。伯韦尔指出，将传统音乐放进本片中的任何一个地方，都会彻底破坏它生猛凌厉的现实主义风格与紧张气氛。

音乐可以增强情绪，也可以产生强烈的讽刺效果。在为1967年的《雌雄大盗》创作配乐时，厄尔·斯克罗格斯（Earl Scruggs）用上了音色欢快的班卓琴。虽然班卓琴音乐可以反映两位主角的风流潇洒和自诩

侠盗的自豪心理，但整个故事讲述的是他们如何在大萧条时期的得克萨斯走上一条不归路，因此这样的音乐和故事是完全矛盾的。所以当影片在一阵狂暴血腥的乱枪扫射中戛然而止时，影片的配乐就显得格外讽刺。（在神经喜剧《抚养亚利桑那》中，伯韦尔和科恩兄弟也采用了类似的配乐设计，影片的配乐同样带有强烈的讽刺效果，但戏谑味道要重得多。）

《血色将至》《荒野猎人》《第一夫人》的配乐风格都是这样无调性、抽象的，用紧张不安和令人不适的“音符”提醒观众：这部电影不会让你舒服，不会走寻常路，也不会给你希望。同样，在《为奴十二年》中，汉斯·季默精彩绝伦的配乐中大提琴与小提琴的配合听上去和十九世纪的古典音乐、民谣音乐出入很大，如此一来，便赋予整个故事一种现代感甚至前卫感，让影片超越它的特殊时代与背景，直击当下的现实问题。

虽然这些反直觉的配乐非常吸引人，但有时候，传统直白的音乐也可以很好地传递情感，比如迈克尔·贾基诺（Michael Giacchino）为皮克斯动画电影创作的音乐就是个很好的例子。通过现场管弦乐和华丽丰富、多愁善感的编曲，贾基诺成功地唤起了观众的情感反应，但又不会让我们觉得刻意煽情。他的音乐为影片增添了更多的情感层次，而不是简单地放大或者反刍已有的情感。《飞屋环游记》的三段式序章在叙事上做到了简洁有力，但如果没有贾基诺动人的配乐，其催泪效果可能不及现在的一半。所有的电影作曲家都要懂得情感操控，这是他们的工作。贾基诺的不同之处在于，他有着超乎常人的技艺和自己的风格。

但对于作曲家的情感操控，观众的接受标准已经发生了巨大的变化。在二十世纪四十年代，贝蒂·戴维斯主演的通俗片中经常会出现大量夸张的背景音乐（underscoring），也就是说每次角色说话时，总是

会响起管弦乐声。但是今天的现代剧情片在配乐上往往更加克制，选择也更谨慎。

然而，动作惊悚片和漫画改编电影却是个例外。这类影片会过度滥用原本质量不错的配乐，将其作为无休无止、臃肿不堪的声音设计的一部分。毫无疑问，之所以会出现这种现象，主要是因为好莱坞对海外市场的依赖日益严重。制作公司担心没有这些音乐的提示，母语非英语的观众会“捕捉”不到影片中的每一个情感点。

由此造成的结果，就是音乐、音效和对白之间的大混战，而最终遭殃的还是观众（觉得自己遍体鳞伤）。从本质上讲，给一部电影过度配乐其实是对观众的不信任，同时也反映了电影制作者自己的不自信——只会反复告诉观众如何去感受，而不是让故事和演员去完成情感传递的任务。

最能反映这种不安全感的就是“米老鼠配乐”（mickey-mousing）[\[49\]](#)，很多作曲家喜欢用这个词来形容盲目跟随银幕上出现的动作的音乐，这也是我最喜欢的一个业内术语。（这个词如今变成一个贬义词实在令人遗憾，因为迪士尼的动画配乐不论在创作还是制作上都非常优秀。）当然，反复出现的熟悉旋律和音调的变化可以给观众提供有效的提示，让观众感受到影片的基调和情感温度。但是如果一部电影的配乐反复陷入模式化，比如一到追车戏就使用打鸡血的鼓点，或者在喜剧片中一出现搞笑桥段就有切分音乐出现，那这样的配乐就只能说粗劣了。模式化的音乐只是视觉内容的多余附和，并未起到音画对位（counterpoint）的效果。

大部分我喜欢的电影配乐都能够表现出克制，不只是在编曲上克制，在片中出现次数也非常有限，由此诞生的音乐更多是让人去感受

知，而不是去听见。大卫·希雷为《总统班底》创作的音乐感情细腻而富有深度，但直到影片开始四十五分钟后，我们才第一次听到他的配乐，而且本片的配乐只有在绝对需要的情况下——通常是在转场部分——才会出现。霍华德·肖尔（Howard Shore）为《聚焦》创作了同样深沉、冷峻的钢琴配乐，但它和前辈《总统班底》一样，都是通过演员和他们的表演自然地释放情感，而不是通过其他方式来强行煽情。

另一个克制型配乐的经典案例是1998年的电影《浪人》（Ronin），在约翰·弗兰肯海默导演的这部惊悚片中，有一场令人觉得非常惊艳的巴黎街头追车戏。在这场戏的前四分钟，观众能听到的只有轮胎和地面的摩擦声以及引擎的轰鸣声。待到汽车开始在一个单行道上逆行时，音乐才突然响起。即便如此，它也只用了几个响亮的音符强调自己的出现，然后又隐藏到了音效之下。由此打造出的声音场景看似无足轻重，但最终和动作场面一样惊心动魄。

人气歌曲

电影制作者是否依赖流行歌曲作为“卖点”？

马克·哈里斯（Mark Harris）在他的《电影革命》（*Pictures at a Revolution*）一书中，对1968年的奥斯卡最佳影片奖提名影片——《雌雄大盗》、《毕业生》、《炎热的夜晚》（*In the Heat of the Night*）、《猜猜谁来吃晚餐》（*Guess Who's Coming to Dinner*）、《杜立德医生》（*Doctor Doolittle*）进行了精彩的分析，他认为这五部电影恰恰反映了电影产业和整个美国社会文化的剧变。其中一个突出的变化，就是其中三部影片都完全使用乡村音乐、流行音乐和爵士乐作为配乐，而不是使用传统的管弦乐。这一做法在七十年代和八十年代到达了一个顶峰，其中，《周六夜狂热》（*Saturday Night Fever*）和《油脂》（*Grease*）的原声专辑更是让电影公司狠赚了一笔。很快，电影制作者便不再根据叙事或者情感要求进行配乐，而是直接将时下音乐流行榜单前四十首最受年轻听众喜爱的歌曲塞进去，然后靠电影的原声专辑赚个盆满钵溢。

聆听罗伯特·奥特曼、伍迪·艾伦或者马丁·斯科塞斯这类电影大师作品中的歌曲配乐（*compilation score*）能成为一种享受。他们精心挑选出来的流行歌曲或者冷门金曲既能贴合当下场景的情绪，也可以让影迷一窥电影制作者本人的音乐品味与想法。在罗伯特·奥特曼的《花村》

中，莱昂纳德·科恩（Leonard Cohen）的歌曲贯穿始终。然而影片的故事背景设在二十世纪初，这些歌曲与这个时代背景并不相符，甚至可以说是严重的时代错误。但你不能否认，这些歌曲中冰冷而忧伤的情绪完美契合影片美国西北部的背景环境，以及由沃伦·比蒂和朱莉·克里斯蒂饰演的主角之间的情感纠葛。相比之下，《虎豹小霸王》中间插入的那段搞笑而浪漫的蒙太奇，配上伯特·巴卡拉克（Burt Bacharach）1969年的热门歌曲《雨点落在我的头顶》（Raindrops Keep Fallin'on My Head），就让人感觉格外生硬，不合逻辑。

另外一种使用现成歌曲的做法叫作“戏内音乐”（source music）。所谓“戏内音乐”，就是片中角色和观众都能听到的音乐。戏内音乐的一个经典案例，是《飞越疯人院》（One Flew over the Cuckoo's Nest）中的那首《夏尔曼》（Charmaine）。这是一首二十世纪二十年代的华尔兹舞曲，旋律舒缓悠扬，很有镇定人心的效果。影片中疯人院的休息室里反复播放着这首歌曲，就是用来帮助一群男性精神病人保持安定的。与此同时，这段甜美得有些病态的旋律也让观众觉得置身于休息室中，像影响那些病人一样影响着我们的情绪。

相比之下，在近年的一部爱情片《再次出发之纽约遇见你》中，导演约翰·卡尼的戏内音乐处理则是一塌糊涂。片中有一场戏，马克·鲁法洛饰演的中年音乐制作人和一位崭露头角的音乐唱作人一起听他的iPod。iPod播放的全是烂大街的经典老歌，像弗兰克·辛纳屈（Frank Sinatra）的《幸运女郎》（Luck Be a Lady），史蒂夫·旺达（Stevie Wonder）的《一生一次》（For Once in My Life），可是根据影片的铺垫，马克·鲁法洛的角色明显是一个偏好冷门歌曲和小众经典的音乐行家。（不过，约翰·卡尼也有他的难处，因为在电影中想要使用经典流行音乐通常要付天价的版权费，这些版权费对电影原声音乐的影响，远

比大部分观众想象的要大得多。)

如果电影制作者喜欢过度利用配乐来强调某个场景或者凸显某种情绪，那么使用歌曲配乐和使用管弦乐配乐其实没有什么分别。我将这些电影叫作“授权音乐”电影，因为它们总喜欢加入人气流行音乐来讨好观众，而不是用来加深场景中的情感。在马丁·斯科塞斯的《好家伙》中，导演选择的每首歌曲都完美契合亨利·希尔的人生起伏，比如片中有场戏是展现黑帮暗杀后的各种惨状，配乐使用的是埃里克·克莱普顿（Eric Clapton）经典歌曲《蕾拉》（Layla）中的钢琴独奏，在这段大气优美的旋律中亨利·希尔的黑帮人生达到了一个至高点。

但是很多时候，流行音乐原声只会让人觉得生硬牵强，有哗众取宠之嫌，比如扎克·布拉夫（Zach Braff）的爱情喜剧《情归新泽西》（Garden State）中就塞满了流行歌曲，另外像近年的《自杀小队》（Suicide Squad）和《军火贩》（War Dogs）都存在这个问题。这些强行塞入的歌曲片段乍一听上去非常酷炫，但很快就会让人审美疲劳。相比之下，艾梅·曼（Aimee Mann）的歌曲能和《木兰花》融为一体就一点儿都不奇怪，因为导演保罗·托马斯·安德森曾说过，本片的创作灵感就是来自艾梅·曼的音乐。

电影的声音包含了太多元素——片场录制的“现场声音”（production sound）、后期补配的对白、音效、音乐——所以在观影过程中，我们通常无法区分哪些元素起了作用，哪些没起作用。但我们可以确定的是，影片的声音是否帮助我们理解了这个故事。离开电影院时，我们是感到身心疲惫，头昏脑涨，还是有了一次充实快乐的体验，感到身心舒畅。走在回家的路上，我们可能已经哼起了影片中的配乐，也可能完全不记得任何一段旋律。最重要的是，电影音乐要能帮助构筑一个完整的电影音响世界，发挥和对白、音效、配乐、歌曲同等重

要的作用。正如沃尔特·默奇在他和我的一次采访中所说：“电影的声音用好了，可能会让影片百分之四的部分变得更好；如果用砸了，那会毁了影片百分之九十的部分。”

观影推荐

《现代启示录》（1979）

《黑神驹》（1979）

《蓝丝绒》（1986）

《成为约翰·马尔科维奇》（1999）

《荒岛余生》（2000）

《老无所依》（2007）

第七章 导演

“导演这个工作太过誉了，你我心里都很清楚。你要做的就是说‘行’或者‘不行’，除此之外呢？什么都不用做！”

“导演，这个用红色行吗？”“行。”

“绿色呢？”“不行。”

“要不要再增加些群众演员？”“行。”

“要不要再擦点儿口红？”“不行。”

“行，不行，行，不行——这就是导演。”

以上是朱迪·丹奇（Judi Dench）在电影《九》（Nine）中饰演的毒舌服装设计师对导演工作的精彩总结。影片改编自同名百老汇音乐剧，讲述的正是一个导演的故事。朱迪·丹奇的这番毒评无非是想揶揄一下导演这项工作，而弗朗索瓦·特吕弗则直接在同类题材影片《日以作夜》（Day for Night）中用怒吼做出了回应：“问题！问题！这么多的问题，我哪里有时间思考？”朱迪·丹奇和弗朗索瓦·特吕弗都用戏谑的方式提出了一个最基本的问题：电影导演究竟是做什么的？英格玛·伯格曼说导演的工作就是要“搭建一整个宇宙”；奥逊·威尔斯说导演就是专门处理各种事故的人；约翰·弗兰肯海默表示导演这项工作一点儿都不光鲜，要处理的问题实在太多太杂，和水管工没什么区别；而吉尔莫·德尔·托罗在接受采访时对我说，当导演就是“在一列全速驶来的火车前面表演五球杂耍”。那么，谁的答案是最准确的呢？

一部电影导得好不好，观众一看就知道。如果一部电影画面漂亮，

音效出彩，表演真实可信，能让观众获得满足感，那这部电影就算导得好；倘若它还能改变我们，那就堪称伟大了。

可是且慢：如果我们喜欢这个故事，而且电影的结构清晰，对白令人捧腹大笑，这不是编剧的功劳吗？如果说表演，那个主演不是演什么像什么吗？再说了，演员的服装也不是导演设计的；还有那个漂亮的跟拍镜头，又不是导演负责操作摄影机；我们嘴里哼个不停的那段配乐，也不是导演写的；电影里震撼人心的音效，也不是导演做的。

也许朱迪·丹奇说的没错，导演这个工作确实过誉了。

可是，别急。这位做服装设计的老阿姨，说“行”或“不行”听上去好像很简单，可是如果你在该说“行”的时候却说了“不行”，或者对不该允许的事情说了“行”呢？导演贾森·赖特曼（Jason Reitman）曾说过：“一个导演每天要做上千个决定。如果我只做了一个错误决定，那根本不算事儿。即便我的决定有百分之五是错的，那也不会有什么影响。”

“可是，如果我做的决定有一半都是错的，”赖特曼说，“比如本该非常温馨的一场戏完全没有温馨感，因为外景地看上去太现代，或者背景里的演员太抢镜。突然间，各种问题都出现了。不管是因为什么原因，总之你瞬间出戏了……于是突然间，这就变成了一部导得很烂的电影。”

演员卡西·阿弗莱克也曾提到，一个导演的明智决定，能够拯救一个平庸的剧本或者一段糟糕的表演。“和我合作过的一些演员，我觉得他们在现场演得不是很好，”他告诉我，“但在成片里，这些人演技爆棚，他们的某些表演非常有意思，我知道这都和导演对情境的处理、镜头的取舍有关。”

“导演可以让一段精彩绝伦的表演变得一文不值，也可以让一文不值的表演变得精彩绝伦，”阿弗莱克说，“厉害的导演可以在执行过程中让糟糕的剧本变得优秀……就好像炖一锅菜，你也不知道放胡萝卜好不好吃，放大蒜好不好吃。但如果这锅菜炖得好，那这就是一锅好菜，所有的配料都很好。”

从很多角度来看，我们对导演工作的疑惑源于对导演的功劳的争议。五十年代中期，法国影评人、后来的新浪潮导演代表人物弗朗索瓦·特吕弗就写道：毫无疑问，电影就是导演的造物，哪怕影片剧本不是出自导演之手。（他还以阿尔弗雷德·希区柯克和霍华德·霍克斯极具辨识度的电影风格为例。）随后，特吕弗的观点漂洋过海来到美国。1962年，《村之声》（Village Voice）影评人安德鲁·萨里斯（Andrew Sarris）在《电影文化》（Film Culture）期刊上大力宣扬后来我们熟知的“作者论”（auteur theory），并引发了电影史上一场赫赫有名的大讨论。

特别值得一提的是，彼时尚未进入《纽约客》工作的知名影评人保利娜·凯尔（Pauline Kael）对这种电影界的英雄史观提出异议。她在1963年的《电影季刊》（Film Quarterly）春季刊中指出，在一部电影的创作过程中，编剧、摄影师和演员的地位至少和导演同等重要，并且批评作者论在美学价值和逻辑上都是很有问题的。随后，电影历史学家托马斯·沙茨（Thomas Schatz）在他最具开拓性的著作——《体系的天才》（The Genius of the System）一书中，举了一个极具说服性的例子：在好莱坞黄金时代，各大电影制片厂及其制作部门的“房屋风格”对各自电影的视觉呈现和主题都有重要影响，这些影响不比导演的影响低。

虽然史蒂文·斯皮尔伯格、马丁·斯科塞斯、弗朗西斯·福特·科波

拉、昆汀·塔伦蒂诺等重量级导演已经成了响当当的金字招牌，但关于作者论的争议依然持续至今，不曾停息。（你不妨带一个编剧去看一部在片头打出“某某导演作品”字样的电影，看看他会不会想把手里的爆米花砸银幕上。）不过，很少会有导演拒绝承认电影本质上是一门合作的艺术，正如导演艾伦·J·帕库拉所说：“不知道为什么，只有在和最优秀的人合作的时候，我才能显得极其优秀。”

更可悲的是，在美国，主流导演通常并不享有作品所有权。相反，电影是属于电影公司或者制片人的财产，导演只是他们雇来打工的，他们有权根据自己的判断，或者一时头脑发热，或者为了讨好更多观众，而对影片进行重新剪辑。（在法国，导演一直享有“droits d'auteur”，也就是作者权利。这就意味着创作控制权是归影片创作者所有，而不是归投资者所有。）

如果某个导演在商业或者艺术上获得了一定的成功，或者这个导演坚持独立制作，那他就有将“最终剪辑权”写入合同，也就是说在电影制作完成后，其他人不能插手他的作品。但不是所有的导演都这么幸运，大卫·芬奇和雷德利·斯科特就是两个很有名的例子，他们各自的《异形3》（*Alien 3*）和《银翼杀手》都曾惨遭电影公司强行修改。近年的类似例子也不少，邓肯·琼斯（Duncan Jones）就曾抱怨自己的电影《魔兽》（*Warcraft*）遭到重剪，乔什·特兰克（Josh Trank）的《神奇四侠2015》（*Fantastic Four*）也惨遭同样的命运。如果导演最后真的被惹毛了，他们还可以选择将自己的名字从电影中删掉，有时还会使用一个固定假名——“艾伦·史密西”（Alan Smithee）来代替导演署名。虽然我们很少在公映版电影中看到“艾伦·史密西”这个名字，但迈克尔·曼、威廉·弗里德金、马丁·布雷斯特（Martin Brest）在自己的影片被重新剪辑放在电视上播出时，都要求使用这个假名代替自己的名字。

除了这些烦心事，导演还要全程和影片项目绑在一起。通常来说，导演和一个电影项目绑在一起的时间，比任何一个制作人员或者演员都要长：导演首先要选择故事题材，或者决定是否接受制片人的片约，然后和编剧合作定下剧本终稿，或是彻底重写剧本；接下来是选角和排练；召集其他制作成员；勘景；确定影片的视觉风格；决定并监督拍摄计划；监督剪辑、声音设计、配乐等后期制作。在长达好几年，甚至好几十年时间里，导演都必须保持对影片的热情与专注。

在这里也要为制片人说句好话。通常制片人都和导演一样辛苦，他们要负责酝酿发起一个电影项目，并一直撑到电影制作完成为止。制片人的参与非常重要，他们不仅能在创作上提供帮助，而且最关键的是他们负责拉投资。像斯科特·鲁丁（Scott Rudin）、诚意制作公司（Bona Fide Productions）的艾伯特·伯杰和罗恩·耶克萨、B计划公司（Plan B）的德德·加德纳（Dede Gardner）和杰瑞米·克莱纳（Jeremy Kleiner），以及杀手电影公司（Killer Films）的创始人克里斯蒂娜·瓦尚（Christine Vachon）等人，都是擅长开发剧本和物色优秀导演及演员的知名制片人。

即便导演没有参与所有的创意和技术决策，每一个决定都还是要经过他批准。导演必须解决海量的突发灾难、意外带来的问题。任何电影在拍摄期间都不可避免地会出现各种状况，导演的处理方法不仅不能毁了这部电影，而且甚至应该让它变得更好。如果事故发生但未得到妥善处理，承担责任的也是导演。

导演要身先士卒，在整个电影制作过程中为所有人树立一个榜样形象，营造良好的工作氛围；要为演员打造一个安全舒适的空间，让他们能够展现私密情感，甚至暴露自己的身体；要会倾听演员和制作成员的想法和建议，让每个人各尽所长；要能发挥领导能力，要有自信，能让

整个团队有安全感，所有人可以全身心投入各自的工作中。导演每时每刻都要牢记并保护自己对电影的设想，如果他或她犹豫不决，或是图方便省事，或是缺乏信念，那么拍出来的电影很可能面目全非。

“导演这个工作的内容真的是无所不包，”理查德·林克莱特对我说，“你就是个总教练，与你合作的每一个部门，即便你没有参与剧本创作，你也要负责营造一个好的工作氛围，让他们明确目标，各尽所能，而你们的最终目标就是用手头这个剧本拍出最好的电影。”最终，导演要负责掌控观众的美学体验，在视觉和听觉上引导观众的注意力，调动他们的情感。

红色还是绿色？用这个还是用那个？行还是不行？在制作电影的过程中，看似不起眼的选择，可能会引发灾难性的后果，也可能会诞生奇迹。而导演则面临着成王败寇的命运，拍好了会被奉为天才，拍烂了则有可能被贬为垃圾。梅丽尔·斯特里普（Meryl Streep）曾经说过：“我喜欢敞开胸怀倾听各路声音、富有合作精神的导演，但我也喜欢是导演来背‘电影拍砸了’的黑锅。”

导演功力

导演是否展示了对电影的把控能力？

影片给人感觉是否富有野心和想法，而不只是单纯记录演员的表演？

经验丰富的编剧和剪辑能够奠定一部影片の設定、节奏和规则，但是归根结底，还是要靠导演将这些规则从头贯彻至尾，明确影片故事的主旨，让大家感觉到他的清晰思路：知道故事要往哪里发展，如何发展。导演的自信始于片场。在率领创作团队的过程中，导演必须展现出自信，而且这份自信必须一直延续到银幕上，这样才能说服观众进入一个全新的、陌生的世界。

这份自信——有时表现为大胆出格的运镜和干脆利落的剪辑，有时体现在冷静旁观的镜头和不受干涉的场景上——可以通过专业的技术、高超的技艺、高效率，甚至是极大的胆量等多种方式来传递。我用“功力”（chops）这个词来代表导演对电影技术和场面调度的掌控力——摄影机应该摆在哪里，使用什么镜头，如何获取信任、表明目的，一场戏什么时候该继续，什么时候该结束——以及对电影语法的深刻理解。导演的功力深浅也可以体现在指导演员的表演上。林克莱特说：“当我看到一段差劲的表演时，我从来不会怪演员，我只会怪导演。要么是你没

选好演员——而且这种事情时有发生——要么是你没有营造良好的片场氛围，无法促使演员发挥出自己的最佳水平。”

如果导演的功力深厚，那么你从电影一开始就能感觉到，这个人不仅对影片故事了如指掌，还摸透了他的目标观众群。这种感觉特别令人兴奋，我也有幸在职业生涯中有过多次类似的体验。

我永远不会忘记2008年，在多伦多电影节上第一次看凯瑟琳·毕格罗的《拆弹部队》的感觉。那次电影节的工作安排很紧，每天都要看四五部电影。到了快周末的时候，我已经得了“电影眼”病——眼睛又疼又累，走在路上不管看什么，都好像是在透过一个矩形银幕看电影。然而当《拆弹部队》放映时，奇迹发生了。影片一开场，我麻木的感官就被瞬间唤醒。

凭借《血尸夜》（*Near Dark*）、《末世纪暴潮》（*Strange Days*）、《惊爆点》（*Point Break*）等有独特氛围、节奏感良好的类型片，凯瑟琳·毕格罗早就证明自己非常擅长在极端的、危机四伏的环境下塑造角色。但是这部电影不太一样。影片开场是一支拆弹小组在尘土遍地的巴格达街头执行拆弹任务。澳大利亚演员盖·皮尔斯和他的队员一边执行任务一边插科打诨，暗示了他就是本片的主角。在我们被一系列紧张、真实的镜头——负责拍摄的是以手持摄影闻名的摄影师巴里·阿克罗伊德——迅速带入毕格罗所打造的世界时，都自以为知道故事会如何发展，所以当盖·皮尔斯的角色在一分钟后被突然炸死时，那种震撼无以复加。

这是一个极其大胆的举动，充分展现了导演的勇气和自信。毕格罗为这场戏注入了残酷的紧张感，在节奏与气氛的把握上更是精准非凡，这些也是毕格罗在整部电影当中最看重的元素。影片最终拿下当年的奥

斯卡最佳影片奖，并让她成为第一个获得奥斯卡最佳导演奖的女性导演——这一奖项颁给她可谓实至名归。《拆弹部队》有一个非常优秀的剧本，负责编剧的马克·博尔也凭借此片获得奥斯卡最佳编剧奖。

但是这部影片之所以能够成功，还是要归功于毕格罗完美的、无可挑剔的执行，她能够率领演员和制作团队拍摄完成她心中理想的电影，成功打造一部既有震撼眼球的动作元素，又不乏深刻反思的作品，让《拆弹部队》成为一部杰作。除此之外，巴里·詹金斯的《月光男孩》、肯尼思·洛纳根的《海边的曼彻斯特》、达米安·查泽雷的《爱乐之城》也给我带来了同样的兴奋感。《爱乐之城》开场的那段歌舞戏令人惊艳，经过精心的编排、拍摄和剪辑，看上去就像是一个完整的长镜头画面；《月光男孩》和《海边的曼彻斯特》的开场虽然相对安静，但对角色、气氛、情感的呈现却同样令人难忘——这些都反映了几位导演过人的胆识与毫不张扬的自信。

好的导演总能让电影拍摄工作显得无比轻松。听上去是废话，但的确是事实。优秀的导演绝不会让你看出某天的天气是如何影响某个重要镜头的拍摄，也不会让你看出某个演员在某场戏中的演技不如另一个演员，更不会让你看出整部电影都是打乱顺序拍摄的（大部分电影都是如此），但是他们的思路却能保持清晰，可以将一系列并不完美的零碎场景天衣无缝般地缝合在一起。（有时一个剧本可能会经过数十位编剧的多次重写，要根据这样的剧本拍成一部完整统一的电影，尤其考验导演的功力。）

在《好家伙》中，那个经典的科帕卡瓦纳餐厅跟拍镜头看似经过了精心的准备，好像导演从一开始就打算以这种高效而优雅的方式，让观众跟随卡伦·弗里德曼一起走进亨利·希尔的黑帮生活。可是事实并非如此。实际上，这是马丁·斯科塞斯和制作团队临时想出来的一个应急方

案，因为当时这家纽约俱乐部不允许他们在正门进行拍摄。这场戏原本非常中规中矩：亨利从队伍后面一直往前挤，然后和餐厅领班花言巧语套近乎。但因为条件不允许，这场戏最后变成了一个酣畅淋漓、情感丰富的长镜头，并成了全片的亮点，这都要归功于马丁·斯科塞斯随机应变的能力和强大的电影思维。

通常来说，电影思维意味着准备充分，比如进行大量的排练，制作详细的故事板（就是用漫画的形式，将影片的每个镜头和场景从头到尾画出来），或是确保制作组成员都能为突发事故做好准备。阿尔弗雷德·希区柯克会仔细地做好拍摄计划，这点从他那些经过精细打磨的电影就能看得出来。但约翰·卡萨维茨也是如此，他的许多作品——比如《面孔》（Faces）、《夫君》（Husbands）、《受影响的女人》（A Woman Under the Influence）等——看似即兴随意，实际上大部分都经过了精心的创作编排。从这点来看，《秘密与谎言》（Secrets & Lies）、《无忧无虑》（Happy-Go-Lucky）的导演迈克·利可以说是继承了卡萨维茨的衣钵。

在排练的过程中，即兴表演也是一种能帮助演员入戏的方法。在《拍电影》一书中，导演西德尼·吕美特提到自己在拍摄《热天午后》（Dog Day Afternoon）时就使用了这种方法。在拍摄时，阿尔·帕西诺和一群饰演银行人质的演员进行了长达数小时的即兴表演，而最后剪进成片当中的即兴表演镜头，远比吕美特预想的多得多。即使有时候，如此细致的准备工作不太有可能进行，但在优秀的导演和演员手中，依然可以诞生经典的作品。

《梦幻之地》（Field of Dreams）的导演菲尔·奥尔登·罗宾森（Phil Alden Robinson）曾告诉我，这部电影中的那个名场景——雷·利奥塔饰演的著名棒球手乔·杰克森问：“这是天堂吗？”然后消失在一片迷雾缭

绕的玉米田中——是在两分钟内拍摄完成的，因为拍摄期间，玉米田上空在毫无预兆的情况下突然飘来一阵浓雾。当时利奥塔还没有排练过这场戏的走位，但罗宾森的时间不多了，他必须在这阵浓雾挡住光线之前完成拍摄。于是利奥塔直接问罗宾森，他应该在什么时候停下来台词，罗宾森告诉了他怎么做，然后拍摄时利奥塔说完台词，便转身跑进玉米田。虽说这是天赐良机，但要能发现机会并抓住机会，还是要靠导演的功力。

千万不要将功力和能力相混淆，虽然没有能力的导演就不可能会有功力。说起“功力”，我想到的是马丁·斯科塞斯、凯瑟琳·毕格罗、昆汀·塔伦蒂诺和斯派克·李，他们都将视觉和运动摆在自己电影的第一位。我也会想到保罗·托马斯·安德森。有天晚上我打开电视，电视上正在播他的《血色将至》。当时的默认音量恰好很低，于是我干脆在静音模式下看完了这部电影，结果我居然完全看懂了这个故事。这就是功力。

导演功力也体现在对演员的把控和引导上：在《迈克尔·克莱顿》中，托尼·吉尔罗伊需要乔治·克鲁尼来当主演，因为他适合这个角色，而且邀请这样一位重量级巨星能够为电影拉到投资。但是乔治·克鲁尼身上背负着太多星光，这样的明星魅力并不适合出现在他片中的“善后人”角色身上，吉尔罗伊必须除掉他身上的光环。所以他不经任何排练，就直接将克鲁尼丢进场景中让他表演，确保每场对手戏的焦点都是另一个角色。最后，用吉尔罗伊的话说，克鲁尼总是一脸“茫然不知所措”，这也非常符合克莱顿这个角色的心境。另外，为了颠覆乔治·克鲁尼的形象，吉尔罗伊还特意选择让演员西德尼·波拉克（Sydney Pollack，已故）来饰演克莱顿的老板，因为他是少有的几个能在气场上镇住乔治·克鲁尼这种国际巨星的演员。

相比之下，大卫·芬奇的要求就严苛多了。在拍摄《社交网络》

时，他会要求一个镜头反复拍几十次，甚至数百次，让演员在这个过程中逐渐熟悉艾伦·索金快节奏、高难度的台词。虽然影片给人感觉非常自然随性，但在拍摄过程中，这些戏都经历了无数次的重复和调整。

导演功力常常体现为一种直觉：我最喜欢的一个电影趣闻出自“二战”动作剧情片《战斗列车》（The Train）。本片中有两场火车对撞的戏，导演约翰·弗兰肯海默经常说起在拍摄其中一场撞车戏时，他安排了包括自己在内的六位摄影师负责操作摄影机，然后他又临时起意，决定将第七架摄影机埋在铁轨的旁边，并且把镜头固定朝上。正式开拍时，工程师不慎将火车速度设置得太快。面对飞速驶来的火车，弗兰肯海默和摄制组成员仓皇逃命，结果所有的摄影机全被撞毁，唯有埋在铁轨旁的那一部完好无损，而且还奇迹般地捕捉了脱轨的火车从头顶飞过的壮观场面，完成了一个震撼人心的镜头拍摄。这不仅仅是功力，更是一种运气。

但说起“能力”，我想到的是在叙事上无可挑剔，却没有多少个人特色或者想象力的导演，不过在有些情况下，具备这种“能力”就已经足够了。从视觉角度来看，我不觉得《模仿游戏》（The Imitation Game）特别有电影感，但话又说回来，影片的主题——在“二战”时期进行密码破译工作——本来就很枯燥，没给导演太多炫技的余地。我不能容忍的，是由汤姆·霍珀导演的那些“服装片”，他的《国王的演讲》和《丹麦女孩》更多的只是为演员抢眼的表演提供了一个好看的背景，并没有多少电影技术可言。

还有一些导演我称之为“服务型”导演，他们是好莱坞的“公务员”，他们的名字和他们的电影一样默默无闻，这些人在技术野心或者艺术造诣上都没有任何建树。他们都是拿钱办事的导演，在接到剧本后，选几个演员，然后就直接开拍。不管摄影师和艺术总监怎么做，他们从不参

与创作，也没兴趣过问。他们的电影都是流水线产品，在影院上映后也溅不起多大水花，而且很快就会被人们遗忘。这些“公务员”导演也许具备一些最基本的能力，但是他们没有功力可言。

红色还是绿色？

这部影片的美学选择是否让人满意？是否符合故事需要？

这些美学选择真实可信吗？

为什么像《国王的演讲》和《模仿游戏》这样的电影能在颁奖季傲视群雄？在我看来，原因取决于一个非常含混不清的词：品位。

这两部电影都可以被称为“有品”，因为两部影片积极向上的故事、养眼的艺术设计、克制内敛的表演，都让影片赏心悦目。但并不是说风格端庄得体、画面好看就叫“有品位”。很多时候，导演的品位就像剧本的基调，你很难用语言形容，也无法量化。如果非得用语言来描述，用导演乔治·库克的话来说，品位就是“一种审慎但绝不沉闷的平衡感”，导演泰勒·佩里（Tyler Perry）因为在自己的低俗喜剧中频频反串饰演“黑疯婆子”马蒂亚而被痛批没有品位，但是过度自负的好品位，反而会让人觉得压抑。像汤姆·霍珀画面好看但缺乏活力的室内剧情片，罗布·马歇尔（Rob Marshall）摄影拙劣、剪辑过度的歌舞片，都是典型例子。

导演可以通过电影制作中的任何一个环节来反映自己的品位，比如他们选择的演员，服装、片场布景，还有音乐等。至于我们前面提到的“红色还是绿色？这个还是那个？”之类的问题，都说明导演做的每个决定都能反映他或她的好恶、直觉、癖好，甚至会不小心暴露其恶俗品位。

一部电影拍得烂，最明显的标志就是让人感觉它不是诞生于个人的独特想法，而是诞生在好莱坞的流水线模式之下，平庸、无趣、差强人意。说到这里，我有一个导演黑名单：我经常觉得法拉利兄弟执导的喜剧在技术和画面上都毫无辨识度，而且我觉得安妮·弗莱彻（Anne Fletcher）的电影——像《27套礼服》（27 Dresses）、《纠结之旅》（The Guilt Trip）、《别惹得州》等——大都又臭又长。只要去烂番茄（Rotten Tomatoes）或者Metacritic这类评论网站看看那些差评电影，你就会知道哪些导演的作品需要选择性回避。这些导演只负责在预定的时间和成本内完成一部电影，他们的电影毫无个人特色或者作者表达可言。

导演采用什么样的叙事风格——包括一开始选择什么样的故事——也能展现他的品位。这部电影是要讲述一个全新的故事，还是要用一个大胆、革命性的方式讲述一个传统故事？这个故事“想要”成为一部电影吗？也就是说，它能否自然地催生运动的画面、富有代入感的环境以及活灵活现、让人有情感共鸣的角色？这部电影的最终成片是否让人感觉这才是讲述这个故事的唯一方式？

最重要的是，导演必须在制作初期就要决定他或她的个人风格是应该张扬还是收敛：如果是韦斯·安德森这种导演，那就没有讨论余地。在他的影片中，绝对少不了挑剔讲究的环境和无比丰富的颜色、材质、视觉细节。他从来不走自然随性的路线，他的品位赋予了他的故事夸张的舞台剧感。对于这种风格，粉丝喜闻乐见，反对者则觉得他自我意识过于泛滥，矫情至极。

韦斯·安德森经常被拿来和斯坦利·库布里克作比较，因为二者都喜欢在景框内打造完美的对称构图。和安德森一样，库布里克也喜欢故意将电影拍得很“假”，而不是追求纪录片级别的“真”。他不仅不介意电影

媒介的“电影感”，反而还钟情于展现这种“电影感”。史蒂芬·金的书迷可能受不了库布里克对《闪灵》的个人风格过于浓厚的改编，就连作者本人也多次表示对这部电影的不满，但是库布里克独特但绝佳的品位是毋庸置疑的——强烈、大胆的视觉表现，风格化的表演，雄伟大气的环境，让《闪灵》变成只有他才能拍出来的电影。

像斯派克·李、吉尔莫·德尔·托罗、托德·海因斯、马丁·斯科塞斯、科恩兄弟这类在视觉表现上带有强烈个人色彩的导演，我们无须考虑他们的风格是否张扬，因为他们基本就是走张扬路线的。我们应该思考的，是他们的风格化决定能帮助我们对故事和角色产生共鸣，还是让我们觉得不可理解，和影片之间产生距离感，与他们的目的背道而驰。

我很崇拜有野心和实力拍出像《闪灵》这种旷世奇作的导演，但对于那些愿意隐藏自己的艺术风格、追求克制、不露锋芒的导演，我也同样钦佩。你也可以将他们的作品的艺术风格称为“没有风格的风格”。这种拍摄方式在近年来已经基本销声匿迹，但是在好莱坞黄金时代，像乔治·库克、恩斯特·刘别谦、比利·怀尔德、霍华德·霍克斯等导演在拍电影时，都会小心翼翼地把摄影机放在一定距离外，不到必要时刻绝不轻易移动镜头或者剪切镜头，角色之间的语言和情感互动都充满张力，且富有韵律和活力，所以他们拍出的影片从来不会让人觉得呆板或者很假。这其中的秘诀，在于他们知道这种“没有风格的风格”能为什么样的故事锦上添花。

要从这种走克制路线的电影中选出一部大师级作品，就不得不提艾伦·J.帕库拉1976年的《总统班底》。影片看似简单，却包含大量在设计 and 执行上都令人拍案叫绝的场面调度、丰富的视觉细节和大胆但低调的运镜。比如，片中有一场戏是记者鲍勃·伍德沃德和卡尔·伯恩斯坦在国会图书馆翻找资料，影片采用了一个俯拍镜头，镜头不断上升，直到两

位主角变得像麦堆里的针尖般细小。导演用最不着痕迹的方式，将一个原本枯燥至极的安静场景拍出了气韵和趣味。“你可以通过看得见的东西讲故事，也可以通过看不见的东西讲故事，”帕库拉说，“如果你把什么都展现给观众看，那就没有什么东西是重要的了。”

有些导演的个人品位——包括他们选择的故事题材、他们的叙事方式，以及他们在银幕上打造的“整个宇宙”——完全符合我的观影胃口。这些导演的名字我已经在本书中多次提到：理查德·林克莱特、汤姆·麦卡锡、科恩兄弟、索菲亚·科波拉、史蒂文·索德伯格、凯莉·赖卡特、保罗·托马斯·安德森、托德·海因斯，以及英国导演史蒂夫·麦奎因。不管他们在银幕上搭建的是一个怎样的世界，我都想待在里面不要出来；不管他们开启的是一段怎样的旅程，我都想和他们一起并肩上路。

还有些导演能通过自己的品位，赋予原本平淡无奇的电影出人意料的活力、智慧和乐趣。我不认为自己是漫画改编电影的粉丝，要我去参加漫展的话，不如让我在三十八摄氏度的大热天躺大马路上。但是在乔斯·韦登（Joss Whedon）、肯尼思·布拉纳（Kenneth Branagh）以及安东尼·罗素（Anthony Russo）和乔·罗素（Joe Russo）两兄弟的手中，近年漫威的复仇者电影系列已经成了高超编剧、细腻表演、现实讽喻的经典案例，纵然充斥着卡通般的夸张动作场面，也没有掩盖影片的亮点。同样，我从来不觉得自己是科幻爱好者，但是当《地心引力》这样的电影交到了阿方索·卡隆的手中，他就有能力将一部原本平淡无奇的标准类型片，变成对人类孤独与重生的一次深刻反思，情感上细腻敏感，视觉上大气磅礴。

因为品位不同，科恩兄弟将科马克·麦卡锡（Cormac McCarthy）的小说《老无所依》改编成了一部带有强烈写实性、情绪极其克制的电影，而由麦卡锡担任编剧，雷德利·斯科特执导的《黑金杀机》（The

Counselor) 则一味追求感官刺激和血腥暴力；因为品位不同，西德尼·吕美特1964年的剧情片《奇幻核子战》变成了一部情节紧张，但感情冷静克制的惊悚片，展现了一次幻想中的一触即发的核危机，而库布里克的《奇爱博士》则是一场荒诞闹剧，充满了对现实的辛辣讽刺。

因为品位不同，《拆弹部队》中的人物发展与动作场面达成了绝妙的平衡，既刺激又不乏思考，而最近的那部《危机13小时》（13 Hours）虽然也是真实事件改编电影（改编自2012年美国驻利比亚班加西大使馆遇袭事件），最终却沦为一部内容乏善可陈的动作片；因为品位不同，贾德·阿帕图和妮可·哈罗芬瑟采用了截然不同的视角看待现代洛杉矶上流社会的中年人问题：前者展现的是中年人的未泯童心与癫狂笑料，后者则选择了更为克制（而且高雅得多）的情感基调，用更加安静的方式描绘生活中的苦辣酸甜。也正是因为品位，昆汀·塔伦蒂诺无可辩驳的电影天赋——强悍的编剧能力、对镜头位置与镜头移动的敏感、凌厉的剪辑、独具慧眼的选角——频频“走歪”，在他的电影中永远少不了B级片式的血腥高潮戏，因为他在年轻时就是一个狂热的B级片爱好者。

品位有时候也会破坏一部理应“完美”的电影，尤其是在一些业界名导的作品中能看得到，他们的技术无人能出其右，但很容易出现这个问题。史蒂文·斯皮尔伯格之所以能获得如此巨大的成功，原因之一在于他的个人品位和观众的品位完全一致。斯皮尔伯格本能地了解观众，所以才能打造出像《E.T.外星人》和《第三类接触》（Close Encounters of the Third Kind）这样的不朽经典。

但是有时候，这种“了解”也会让电影变得累赘和过于直白。斯皮尔伯格喜欢将故事元素和情感节奏清清楚楚地交代出来，但如果是一些风格更含蓄的导演，可能会对这些内容做模糊处理，或者交给观众做开放

解读。在一次采访中，我曾经委婉地询问他，为什么在电影《林肯》中以林肯在福特剧院遇刺作为结尾，而不是提前一点儿，在林肯最后一次离开白宫后就直接结束。对此，斯皮尔伯格回答说：“我觉得影片的结尾应该符合每个人的期待。”（斯皮尔伯格绝不是唯一一个喜欢过度阐释的导演——奥利弗·斯通、克林特·伊斯特伍德、斯派克·李都有这个习惯，这也意味着他们要么是完全不信任自己的演员和故事，要么完全不信任观众。）如果是我的话，我会将林肯离开白宫作为结尾，让观众自行联想后面发生的事情。但这只是一个品位的问题。

导演放任不管的细节、为影片建立后又打破的美学规则，也是体现品位的地方。伍迪·艾伦的《咖啡公社》（*Café Society*）就是一个很好的例子。影片前面的部分都非常漂亮，技术扎实沉稳，直到一系列奇怪的“穿帮”镜头接二连三出现，比如在其中一场戏中就出现了一架在三十年代（即影片故事发生的年代）不可能存在的钢琴。这样的穿帮偶尔出现还可以原谅，但随着类似的时代错误越来越多，我已经完全出戏了。很快你就会意识到伍迪·艾伦对这些细节根本毫不在意，既然他不关心，那我为什么要关心？如果说细节能够成就或者毁掉一部电影，那么导演的品位也能成就或者毁掉细节。

电影视角

我们身处谁的世界？又是通过谁的眼睛看世界？

影片的视角是在变化，还是始终如一？

导演肩负一个很重要的任务，就是展现清楚电影的视角：是谁在银幕世界中引领观众？我们是透过谁的眼睛和情感来看待故事中的矛盾冲突、悲欢离合、失败与成功？通常来说，这个任务在剧本阶段就应该完成，但是导演还是要负责在整个制作过程中明确这个视角，确保“从剧本到片场”（再到银幕）全程视角一致。

想想《出租车司机》《热天午后》《毕业生》等影史经典，或者是《搏击俱乐部》《黑天鹅》《卡罗尔》等近年的佳作。这些电影中的每一个决定，比如摄影机摆在哪里，镜头反映的是谁的视点，观众是通过谁的耳朵听声音，电影配乐是在传达谁的内心情感，都取决于角色和角色视角。以上这些影片即便暂时偏离原始视角，也不会让你在观影期间产生混乱。

2012年，我在采访凯瑟琳·毕格罗时，聊起她当时的新作——惊悚片《猎杀本·拉登》（Zero Dark Thirty），以及这部片子和她的上一部电影《拆弹部队》在视角上的区别。虽然两部电影都是关于情报收集与军事行动的惊悚片，细节度高，情节紧张，但在电影的风格上，毕格罗

做了一些变化。这种变化在一定程度上是通过艺术设计来完成的，比如在《拆弹部队》中多展现尘土飞扬、色彩单调的外景，而《猎杀本·拉登》则倾向于展现更现代化、更漂亮的内景。但是两部电影最大的区别，还是在于毕格罗放置镜头的位置。

“《拆弹部队》的视角类似于记者视角，”毕格罗告诉我，“我们是拆弹小组中的第三人……也就是说，摄影机永远和这些士兵在一起，非常主观，从来没出现全知视角（omniscient eye）。”虽然《猎杀本·拉登》中的视角也不是全知视角——即镜头永远不会拉到一定距离之外，用“上帝视角”来观察银幕上发生的一切——但是相比于《拆弹部队》，《猎杀本·拉登》中的视角还是更为客观一些，让观众能够同时了解由杰西卡·查斯坦（Jessica Chastain）饰演的主角和其他多名团队成员的故事，以及在这项长达十年之久的任务期间发生的各种事情。虽然镜头视角相对客观，但毕格罗告诉我：“只有打造一种彻底沉浸式、体验式、参与式的视觉语言，才能讲好《猎杀本·拉登》这个故事。所以它有着相当的主观性，因为这是一个活生生的故事。它看似粗糙，但实际上我们做得很精致，只不过看上去未经雕琢，所以还是让人感觉很自然。”毕格罗还说，在拍摄《猎杀本·拉登》时，她想要将一个复杂而神秘的情报收集过程拍得更加简单明了，甚至带有私人感情，以求“让这次猎杀行动更能引起观众共鸣”。

同样，在改编自P. D.詹姆斯（P. D. James）小说的《人类之子》中，是阿方索·卡隆决定用克里夫·欧文饰演的男主角西奥的视角来讲述整个故事。在整部影片中，仅有一场戏脱离了西奥的视角，但是在影片的制作当中，卡隆一直在努力争取保留这场戏。倘若将同一个剧本交给一个普通导演，拍出来的很可能是一部极富娱乐性的动作冒险片，但是却很难上升为是一件艺术品级别的作品。同样，由罗马尼亚导演克里斯琴

·蒙久执导的《四月三周两天》也是如此。影片背景设定在后共产主义时期的布加勒斯特，讲述的是一个年轻姑娘想方设法堕胎的故事。这是一部写实主义杰作，在蒙久的构建下，观众和银幕角色之间没有任何屏障。虽然导演的手法在影片的每一步中都有体现，但厉害的导演从来不会干涉观众的视觉体验或者道德启发。

当《塞尔玛》最终敲定由爱娃·德约列来执导时，这个项目已经开发多年。这部片子原本是想展现马丁·路德·金和林登·约翰逊总统之间富有争议的政治对决，但在德约列的手中，影片重点放在了对各位民权运动者的刻画上，展现他们是如何策划1964年的塞尔玛游行，并劝说马丁·路德·金协助领导这场运动。德约列不仅在剧本中加入黛安娜·纳什（Diane Nash）和詹姆斯·贝弗尔（James Bevel）这些关键历史人物，还和摄影师布拉德福德·扬一起，绘成一幅远比原始剧本广阔和直观的历史画卷。

在《塞尔玛》中饰演马丁·路德·金的大卫·奥伊罗从影片立项伊始就被敲定为主演。奥伊罗表示他发现“仅仅通过视角的力量，这部片子就成了它该有的样子”，这其中的视角，包括德约列将女性纳入叙事，以及她放置摄影机的位置。“你可以把摄影机放得很远，你可以把摄影机放在白人士兵的身后，看着游行从远处走来，然后说：‘看，黑人来了。’”他说，“或者，你也可以像爱娃那样，让摄影机跟着黑人游行队前进，你可以放慢节奏，把自己放进游行队伍当中。”

保罗·格林格拉斯早年拍摄纪录片的经验，让他成为偏向主观、“水平”视角的大师级人物：不管是《谍影重重》系列中剧烈晃动、有时甚至混乱不清的动作场面，还是《血腥星期天》（Bloody Sunday）、《93航班》、《菲利普船长》这类真实事件改编电影，格林格拉斯的作品已经形成了属于自己的风格和体系，他喜欢让摄影机紧紧跟随拍摄对象，

而不是让摄影机远远旁观。他的镜头风格虽然冷峻，但并非冷酷无情。这和斯坦利·库布里克、韦斯·安德森的风格形成了鲜明的对比。库布里克和安德森讲究将镜头冷冷地放在画面中间，他们的影片也许会采用某个角色的视角叙事，但给人感觉非常客观，情感疏离。

我喜欢将库布里克和安德森这类导演称为“局外人”导演，因为他们的导演风格就是置身事外，远远旁观，而且敢于使用各种艺术手法。在我看来，拉斯·冯·提尔（Lars von Trier）、科恩兄弟、佩德罗·阿莫多瓦、托德·海因斯等当代导演，以及像奥逊·威尔斯、费德里科·费里尼（Federico Fellini）、道格拉斯·赛克（Douglas Sirk）等老前辈也都属于这类类型。他们对待电影素材的态度是一样的，都追求抢眼的视觉画面、精细的框景和构图，而且毫不忌讳自己的作品有舞台剧感。

和“局外人”导演相对的是“局内人”导演，也就是努力为观众打造强烈主观视觉体验的导演。他们的做法是创造极其逼真和写实的环境（通常是在实景下拍摄），将观众放进一个单一的视角，让观众获得更为强烈的沉浸感，并以此对故事和角色产生更深刻的共情与理解。

保罗·格林格拉斯特别喜欢让摄影机紧跟主角行动，而且频频使用特写镜头，所以他是一个典型的“局内人”导演。他的同乡，同为英国导演的迈克·利和肯·洛奇（Ken Loach）也是一样。比利时导演让-皮埃尔·达内（Jean-Pierre Dardenne）和吕克·达内（Luc Dardenne）都倾尽毕生心血，力求打造最完美的主观电影风格，他们竭力追求最自然、不刻意的视觉画面和表演风格，他们的镜头紧紧跟随影片主角，让观众感觉自己不是一个安静的观察者，而更像是片中的一员。从许多方面来看，他们都是法国新浪潮和意大利新现实主义的继承者，这两大战后电影运动都追求粗粝的画面和细致的人物心理描写，而不是线性叙事、漂亮画面等传统的电影价值取向。

在美国，这类拍摄风格最早流行于二十世纪四十年代的黑色电影，然后在《码头风云》、《君子好逑》（Marty）这类富有开创性的剧情片，以及约翰·卡萨维茨的作品中进一步发展。这些电影在剧本和拍摄上都经过了精打细磨，但它们追求的是一种内在的真实感，这是一种具有革命性的做法，他们打破了电影传统，推陈出新。索菲亚·科波拉和瑞恩·库格勒（Ryan Coogler）等当代导演都是这类风格的继承者。在泰伦斯·马利克和大卫·林奇这类导演手中，以及高弗雷·雷吉奥和杰姆·科恩等实验电影导演的手中，“局内人”式的拍摄手法变得更加抽象。他们的电影更像是情绪、氛围和情感交织在一起的诗歌，而不是清晰明了、“满足大众需求”的传统故事。

不管是“局内人”视角还是“局外人”视角，都有各自的优缺点：斯坦利·库布里克和韦斯·安德森的电影在画面上特别养眼，很大程度上是因为他们的画面工整、优美，如油画般细节丰富，对戏剧空间感的把控非常好；但是这些电影也会让你觉得压抑不透气、过度矫饰、情感疏离。毫无疑问，“局内人”式的电影风格经常能产生强烈的共情效果，帮助观众与角色建立情感联系，但是这类电影也容易偏向乱无章法、过于自我、自说自话、过分乖僻的表达，最终会阻碍观众理解导演想要表达的思想。

通常来说，最优秀的导演手法应该介于这两种极端之间。自二十世纪三四十年代以来，就开始有导演不断开辟新路，他们低调内敛的“经典”叙事手法强调清晰而不是猎奇，精准而不是表现，克制而不是炫耀。当然并不是说你在这些电影中看不到导演的影子，事实完全不是这样。

说起这种经典风格，最好的例子莫过于1946年的战争剧情片《黄金时代》。这部影片之所以能成为一部影史佳作，要归功于导演威廉·惠

勒做出的每一个决定，比如选择现实中的退役老兵哈罗德·拉塞尔（Harold Russell）来饰演一名在“二战”中严重受伤的水兵，又比如选择格雷格·托兰担任摄影师，他的细节丰富的深焦摄影——让拉塞尔的角色和他的战友在这个物是人非的世界遭遇的辛酸无奈被展现得淋漓尽致。影片将现实主义风格（演员穿的不是特制的戏服，而是从商店买的现成衣服）、精致的场面调度、强烈的情感冲击和克制的情感表达（在影片前期的一场戏中，女演员玛娜·洛伊仅靠她的肩膀和背影就完成了令人心碎的表演），以及在美好与残酷之间的绝妙平衡完美地融合在一起。它的叙事、对视觉语言和影片基调的控制，让我们看到了最优秀，也是难度最大的导演手法——私密但持重；客观但不冷淡；处在一定距离外冷静观察，但仍保持尊重与同情。

好莱坞黄金时代的威廉·惠勒可以说是遇上了好时候。惠勒的强项就是拍摄叙事简洁有力、画面漂亮、拿捏得当的电影，而当时的制片厂体系既要求制作这样的电影，也有能力拍出这样的电影。同时期的其他导演，像霍华德·霍克斯、乔治·库克、威廉·韦尔曼（William Wellman）还有比利·怀尔德，也和威廉·惠勒走类似的路线。这种风格在七十年代的西德尼·吕美特、艾伦·J·帕库拉、伍迪·艾伦、罗曼·波兰斯基（Roman Polanski）、弗朗西斯·福特·科波拉等导演身上得到进一步的延续，并在汤姆·麦卡锡、史蒂文·斯皮尔伯格、约翰·克劳利（John Crowley）等当代导演的作品中发扬光大。最后这三位导演在2015年分别推出了《聚焦》《间谍之桥》《布鲁克林》，你可以从这几部作品中看出他们力求抹除自己标志性手法的意愿，或者对经典的、毫不炫技的叙事风格的追求。这类叙事手法虽然老派，但在吸引力和娱乐性上却毫不逊色。和他们的前辈一样，三位导演的电影视角都在主观与客观之间达到了绝妙的平衡。

在电影视角的把握上，没有人比阿尔弗雷德·希区柯克的功力更深厚。他很早就受到默片和德国表现主义（以对比鲜明的光影语言和清晰明了的场景调度为特色）的影响，并成长为一名善于运用视觉叙事的大师。虽然希区柯克的电影常常聚焦某一个角色的视角，但他永远将观众的视角摆在第一位。希区柯克关心观众对故事的理解与情感投入胜过一切，他曾告诉彼得·波格丹诺维奇（Peter Bogdanovich）自己要将“观众完全扔进我的电影之中，用我的思考方式赢得他们的喜爱”。为了讨取观众的支持拥护，希区柯克愿意倾尽所能，甚至会暂时脱离主角视角，和观众分享一些角色无法知晓的隐秘信息。

举个例子，《后窗》几乎全程都是通过主角视角来进行叙事。影片的主角是詹姆斯·斯图尔特饰演的新闻摄影师杰夫·杰弗里斯，因为一条腿骨折，他只能躺在格林威治村的公寓里，通过观察其他邻居的生活打发时间。《后窗》基本上是一个典型的主观电影案例，镜头全程陪伴杰弗里斯，我们只能见其所见，闻其所闻——比如邻居的吵架声和弹钢琴的声音。但有趣的是，在影片的某一个场景中，趁着杰弗里斯入睡，镜头向观众透露了一条关键信息。这条信息对于观众理解整个故事有着重要作用，但是主角自己并不知情。这是一招不着痕迹的作弊手法，但能让观众对接下来的故事走向更加好奇。这也证明要想打破规则，首先你得像希区柯克这样严格遵守规则。

不管导演是采取某个角色的主观视角，还是经典的全知、中立视角，或是如上帝般冷眼旁观的视角，只要这个决定经过创作者的审慎考量，并且获得贯彻执行，那就能打造出一个让观众沉浸其中，却全然不知道自己已经跨入了另一个空间的世界。

私人电影

这部电影是新奇大胆、与众不同，还是随便找个人都能拍出这种味道？

我曾经问过保罗·格林格拉斯，当导演最重要的一点是什么？他坚定地告诉我：“一定要呈现出你眼中最真实的世界。”他还表示，这样的电影能让观众“了解我是如何看待这个世界的。观众也许会有共鸣，也许没有。这和照本宣科式的拍摄方法是有区别的。它提供了一种开放解读的途径，好像在告诉观众：我就是这么看待世界的，你呢？”

一部电影拍得好，观众能感觉到制作者如何带着强烈的目的性对它进行精雕细琢；相反，一部电影拍得差，观众只会觉得乏味、平庸、毫无情感共鸣。

不管一部影片的设计是简约还是华丽，导演都会在这个过程中不断影响观众的感知与期待，通过艺术设计、在场景中对演员的调度和编排、镜头的运动、言之有物的剪辑以及声音提示，引导我们的情绪和我们的眼睛。导演做出的每一个决定，从演员的站位，到某个关键场景下使用什么样的音乐，都要遵循这项规则。差劲的导演只会拍覆盖镜头——一个主镜头，一个中景特写，再加上一系列的特写镜头——然后将这些镜头随随便便剪到一块儿，电影就算完成了。他们只是在拍剧本，

不是在引导观众。（或是通过过度剪辑的特写镜头对观众进行过多的引导，让我们没有选择的余地。）

换句话说，优秀的导演都擅长拍摄私人化的电影，哪怕剧本不是导演写的，或者故事与导演的个人经历无关。很多自编自导型导演，像肯尼思·洛纳根、索菲亚·科波拉、妮可·哈罗芬瑟、科恩兄弟、保罗·托马斯·安德森，他们的作品无疑都能反映导演本人的思想、品位、观点以及执念。但是即便没有参与剧本创作，像凯瑟琳·毕格罗、凯莉·赖卡特、史蒂夫·麦奎因、斯派克·琼斯这些导演，依然能在每部电影中注入自己的独特风格，由此打造的观影体验，远比看着画面在特写镜头、中景镜头和主镜头之间来回切换有趣得多。

谈到导演为影片注入个人风格，最好的例子莫过于《内布拉斯加》。本片由鲍勃·纳尔逊（Bob Nelson）担任编剧，亚历山大·佩恩担任导演。影片采用黑白摄影，并选用布鲁斯·邓恩（Bruce Dern）担任主演就是佩恩的主意。佩恩还重写了片中的好几场戏，其中最重要的一场就是影片的结局。在鲍勃·纳尔逊的原剧本中，布鲁斯饰演的伍迪开着一辆新卡车撞上了一棵树，最后是他的儿子（威尔·福特饰）替他开车在老家小镇上转了一圈，完成了他的归乡仪式。但佩恩决定让伍迪凯旋，于是我们看到在结局中，伍迪让儿子躲到座位底下，自己昂首挺胸缓缓地将车开过主干道，让镇上的街坊邻居都能看见他归来的英姿。在最后一个镜头中，父子俩又把座位调了过来。原本是一个让观众败兴而归的结局，最后却让我们充满了希望与感动，以及淡淡的成就感。

给一部电影拖后腿的因素有很多：“半生不熟”的剧本、选角失误、意外事故、天灾。而每一部电影都能反映导演对这些问题的应对方式：是满足于拍摄一个平庸的剧本，还是坚持多做一次重写？是否愿意为了选出一个合适的演员而暂停制作？当一阵浓雾突然在镜头中出现时要作

何反应？当科帕卡瓦纳餐厅拒绝摄制组在入口处拍摄时又要如何应对？

不管他们自称“作者导演”还是“水管工”还是“杂耍演员”，凡是伟大的导演都有强大的统筹能力，能为自己的电影构思出最理想的形态，并且从键盘到片场、剪片室再到大银幕，全程保护他们的想法。如果最终命运女神朝他们微笑了，那他们的电影就能透出恒久的美感，成为一部部传世经典之作。

从很多方面看，梅丽尔·斯特里普其实说得没错：不管一部电影在哪里出了问题，背黑锅的永远是导演。如果演员的表演不堪入目，那就怪导演选角眼光太差劲；如果电影画面太暗，让人看着眼睛疼，那就怪导演和摄影师沟通不善；如果电影的音乐音质差劲，那要怪导演没有及时发现并解决音效问题，或者根本就是抱着无所谓的态度。更严重的是，如果导演对影片的构想和电影公司大相径庭，那么最终的成片只会是一团糟。

但是如果一部影片做到了面面俱到——演员、背景、声音、音乐完美合拍，观众有了身临其境的观影体验，微不足道的瑕疵已经被掩盖掉——那么导演的功劳，就不只是安排演员在某个背景下演戏，并且把摄影机镜头对准演员那么简单，而是她或他充分运用了丰富的电影知识，凭借着对演员的了解、高超的技艺、敏锐的判断，制作了一部富有情感和美感的电影。如果电影完成了它的主题目标，那是因为导演将这些主题穿插进了电影，不是通过直白的台词和乏味的“信息”场景，而是利用精妙的手法和毫不张扬的提示。套用吉尔莫·德尔·托罗的话，一部电影拍得好不好，不是用眼睛和耳朵去体会，而是“用你的感觉、你的大脑、你的心去体会”。想要拍出一部好电影，导演必须会引导、鼓励整个制作团队成员，让大家一起去完成他们永远无法独自完成的东西。行还是不行？红色还是绿色？作为导演必须能给出所有问题的答案，哪怕

他的判断只是纯粹来源于冲动和直觉。

观影推荐

《黄金时代》（1946）

《后窗》（1954）

《愤怒的公牛》（1980）

《人类之子》（2006）

《拆弹部队》（2008）

《为奴十二年》（2013）

尾 声

这部电影值得拍吗？

这大概是我们在评价一部电影时最关键的一个问题。当我们已经完成对美学与叙事的剖析，也对电影制作者的想法进行了评价，现在观众必须问问自己，他们看的这部电影值得拍吗？

回答这个问题前要分清楚情况。如果一部电影就是为了追求酷炫，那么斥责它内容不够严肃，或者艺术上缺乏野心，未免也太过吹毛求疵。不过，如果电影制作者用老套的剧情、千篇一律的角色、毫无诚意的制作来糊弄观众，指责他们骗钱倒也无不可厚非。

另一方面，刻意追求严肃和“内涵”的电影并不见得就是好电影。像这种企图通过探讨人性来故作深沉的电影，我看得太多了，结果只会让人觉得这类制作肤浅无聊、自作聪明、陈腐不堪，而且令人生厌，因为实在是太矫情了。

不管一部电影的主创人员是想拍简单的娱乐片还是严肃的艺术片，都无可厚非，只要成片能让观众感受到诚意和原创性，能够反映出一定的专业精神，它就是一部合格的电影。如果一部电影让你感觉制作人员对观众满不在乎，完全不考虑观众的需要与口味，那这样的电影只会让人坐立不安。如果一部电影让人感觉轻松愉快，觉得它内容丰富，很对自己的胃口，即便这只是一部简单的喜剧或者动作片，也能让人获得满意的观影体验。

关于电影对观众的影响——比如我们的信仰，以及我们的价值观——公众一直争论不休。但实际上，不用听这些高谈阔论我们也知道，凭借强烈的真实性、华丽的画面、广泛的普及度，电影对我们的消费习惯和社会观念有着巨大而深远的影响。影史上类似的例子比比皆是：自

从克拉克·盖博在《一夜风流》（It Happened One Night）中穿衬衫不内搭背心后，汗衫背心的销量便一路暴跌；黛安·基顿在《安妮·霍尔》中的打扮更是掀起了一股中性穿搭风潮。很明显，电影能够影响我们的着装打扮、言谈举止。这些电影所代表的价值观，不管是显性还是隐性，都极大地影响着我们看待世界的方式，以及我们对社会以及他人的期待。另外，考虑到电影是美国文化输出的主力军，这种影响就更大了。比如说，面对充斥着电影市场、耗费巨资打造的漫画改编大片，我们要好好想想，这些大电影公司究竟是在传播邪不胜正的永恒寓言，还是在满足我们对力量的幻想？

正是因为涉及这些道德问题，所以我们才需要发出“这部电影值不值得拍”的疑问。在评价一部电影时，你可以发出以下质问：这部电影是在宣扬或者抨击什么样的价值观？影片是否以展现灾难和暴行为借口玷污人性尊严？影片是宣扬冷酷无情、愤世嫉俗，还是唤起我们的同情与共鸣？影片是站在一定的距离之外冷眼旁观，还是表达了对故事和角色的关心？它让观众的心变凉了，还是更加温暖？

请不要误解，我绝不是有道貌岸然地谴责暴力。自电影诞生以来，暴力就一直是电影语言中的重要元素。但是，和其他所有类似的元素一样，电影中的暴力也应该讲究分寸。如果暴力画面经过了精心的安排和剪辑，那就能让观众清醒地看到受害者的痛苦与悲伤。另外，电影暴力也能让我们在一个具有象征性的、安全的空间展开道德讨论。相反，如果暴力元素遭到滥用，纯粹为了挑起涉及虐杀和窥私等的感官刺激，那它就会沦为一种剥削手段，腐蚀观众的心灵。那些充满伪善的暴力桥段——比如反复展现女性被强奸杀害，然后安排一个心狠手辣的男主人公角色展开复仇之旅——就不只是叙事上很有问题，简直就是对人性的亵渎。最具危害性的，莫过于那种展现各种虐杀与惨状，却对受害者不闻

不问的电影暴力，这种将暴力卡通化、游戏化的处理方式，对人类精神和社会的荼毒可能是最厉害的。

当然，我们也不是在鼓吹所有电影人都应该去拍独角兽和彩虹。比卖血浆和宣扬暴力更令人反感的，莫过于矫揉造作、强摆姿态的廉价心灵鸡汤。这些电影不是在试图满足观众的基本观影需求，而是在表现最浅薄的美德善行与人道主义。用毒鸡汤式的故事对观众进行说教，其实和用重口、残忍的画面来刺激观众一样，都是对观众的侮辱。

和空洞无脑的电影一样让人扫兴的，是主题过于直白、恨不得打在广告牌上直接告诉你的电影（不管它的主题有多好）。这样的影片会让观众感觉在被灌输思想，而不是受到启发或者获得娱乐。最好的电影，也就是那些“值得拍”的电影，能够在两者之间保持好平衡，会让观众陷入难以抉择的难题中，反省自己根深蒂固的某些观念，从不一样的视角来体验这个世界，或者仅仅是体验与他人建立情感联系的快乐。

这种情感联系可以来自一部暑期爆米花大片，也可以来自一部小成本独立艺术片；可以在你开怀大笑的时候出现，也可以在你感动流泪的时候建立，甚至可以是你和全场观众同时倒吸冷气的产物。不管一部电影的背景设在当下还是过去，或是设在从来不曾存在过的时空，它或多或少都会反映我们这个世界的问题，让我们带着全新的视角去观察这个世界，用全新的方式探索这个世界。这就是电影最伟大与最美丽的地方，即便是最挑剔的观众也能为之感动。每当影院灯光暗下，银幕被故事点亮，我们都在见证一个独一无二的作品的诞生。而当灯光再次亮起时，我们也被电影重塑，焕然一新。

附录 纪录片与真实事件改编电影

虽然我在本书中已经举过纪录片的例子，但我还没有把纪实电影和真实事件改编电影作为一个专门的电影类型来做介绍。这类电影和那些五花八门的虚构电影截然不同，因此对这类电影的分析也要采取不一样的角度。

这是一个真人秀的年代，随着越来越多的电视频道、流媒体平台和网站努力迎合观众对真实故事的需求，纪录片的普及度已经到了一个前所未有的广度。加上好莱坞对传记片、历史片、历史事件和新闻故事改编电影万年不变的热爱，我们似乎都已经迷上了这种所谓的“真实”，不管它是被包装成一部纪录片，还是一部根据真实事件而来的戏剧色彩稍微浓重的改编电影。

观众会被这类电影吸引也是可以理解的。在过去这几年里，不少电影佳作都是纪录片或者真实事件改编电影，这些电影本身就富有美感与深度，加上它们的题材真实性，更为影片增添了一层内涵与历史意义。2007年，由亚历克斯·吉布尼（Alex Gibney）执导的奥斯卡获奖纪录片《开往暗处的的士》（*Taxi to the Dark Side*）就向观众真实地呈现了阿富汗战争和伊拉克战争中的虐囚暴行，而且影片的每个环节都做到了和虚构军事惊悚片一样引人入胜。2016年奥斯卡最佳影片《聚焦》不仅真实还原了《波士顿环球报》调查天主教会性侵儿童事件的真实故事，在为影片做研究时，联合编剧汤姆·麦卡锡和乔希·辛格还发现了《波士顿环球报》在九十年代报道这起事件时的一个重大疏忽。

大部分情况下，纪录片和真实事件改编电影的制作都应该遵循我们对其他类型电影提出的标准：故事必须引人入胜、连贯通顺，构图和摄影要讲究，声音设计应该清晰明了，能烘托影片要传递的情感，及其营造的气氛。

但是和纯粹的虚构电影不一样，一部真实事件改编电影拍得好不好，很大程度上还取决于影片内容是否达到了它们所宣传的真实性，是否能让观众感到其公正、准确，是否还原了真实事件，而不是进行过多的艺术加工。如果我们发现电影制作者省略了某些关键事件，或者对某个角色的描绘不够公正或者准确，我们就会感到失望，甚至愤怒。如果这些疑虑在观影过程中频频出现，那么观众会对影片从头至尾抱持怀疑态度。

如果这些问题是在一部纪录片中出现，那就更让人恼火了。“纪录片”（documentary）这个词源于拉丁词语“docere”，意思是“教育”。有一定年纪的读者应该还记得在五六十年代看过的各种“教育片”。这些教育片通常是在学校和公共电视台播放，大部分内容枯燥乏味，旁白听得人哈欠连天，画面中都是各种无趣的真实影像资料，偶尔还会跳出一个形象邋遢的教授或者自称专家的角色，向银幕外的观众普及与这个话题有关的知识。

在那个年代之后，纪录片作为一种电影拍摄类型，已经获得了长足的发展，无论是在形式、内容还是受欢迎程度上，都达到了一个全新的高度。我们现在能看到不同题材的海量纪实电影，比如肯·伯恩斯（Ken Burns）风格简单直接的历史纪录片，迈克尔·摩尔（Michael Moore）专门揭露丑闻的爆料片，艾伦·伯利纳（Alan Berliner）的《亲密的陌生人》（Intimate Stranger）、《无人的交易》（Nobody's Business）和杰姆·科恩《城市的十五个片刻》（Counting）这样的论文电影，柯比·迪克（Kirby Dick）的《狩猎场》（The Hunting Ground）、《隐秘的战争》（The Invisible War）这样的调查电影，戴维斯·古根海姆（Davis Guggenheim）的《难以忽视的真相》（An Inconvenient Truth）、《等待超人》（Waiting for Superman）这样的特定题材宣传片，埃罗尔·莫

里斯（Errol Morris）的《天堂之门》（Gates of Heaven）和已故导演艾伯特·美索斯和大卫·美索斯（David Maysles）的《灰色花园》（Grey Gardens）这样的人物纪录片。在任何时间，你都可以在电影院、电视或者视频网站上看到关于美食、音乐、体育、政治、历史、艺术的纪录片，观赏到最特别、最鲜活、最迷人的人物形象。

其中一些纪录片会选择相对传统的形式（比如伯恩斯和吉布尼的作品，他们的题材通常都比较深奥复杂，而且对观众的知识水平要求比较高）：使用影像资料、采访录像，再加上一些抓眼球的图表或者插图，配上情绪激昂的音乐，引导观众看清错综复杂的问题背后的真相。但有些导演也会采取更加简单朴素的手法，抛弃音乐、旁白以及剪辑技巧，让观众“像墙上的苍蝇”一样，从最自然、最客观的视角去看一个故事。

美索斯兄弟和同时代的D. A.彭尼贝克（D. A. Pennebaker）、理查德·利科克（Richard Leacock）、罗伯特·德鲁（Robert Drew）都是这类风格的先驱人物；而像讲述纽约前国会议员安东尼·韦纳（Anthony Weiner）的纪录片《韦纳》（Weiner），讲述美国与墨西哥边境故事的《贩毒之地》（Cartel Land），则是近年比较典型的例子。

不管一部纪录片是精心构建的政策教学片，还是充满私密情感的人物生涯描写，观众都应该牢记：他们看见的东西都经过了电影制作者的加工，带有一定的导向性——你不能责怪制作者“别有用心”，他们只是想要创作一个引人入胜、打动人心的故事。虽然真实电影（verite film）粗粝的制作水准和简单朴实的剪辑常常给人一种“天然去雕饰”的感觉，但实际上，这些电影和《前线》（Frontline）、《美国大师》

（American Masters）等高投入、大制作的纪录片一样，都经过了精心的构思和制作。不管是哪一种情况，导演都要决定该拍什么、不拍什么、剪辑过程中哪些内容该保留、哪些该删除，当然最重要的问题，就

是如何针对影片的拍摄对象展开构思。

纪录片的“编剧”和传统意义上的“编剧”不一样：通常情况下，导演在对某个故事或者对象展开调查时，并不知道会得到什么样的素材，甚至不知道会得到怎样的结果。但大部分纪录片导演在拍摄纪录片时，心里至少会有一个大致轮廓，比如最终成片大概会是什么样子，要讲述什么内容；但是归根结底还得看实际情况，比如拍摄条件是否恶劣，受访者是否愿意合作，有时你甚至会碰上故事突然反转，或者其他无法预见的事件展开。除了这些，加上纪录片通常会涉及各种截然不同的视觉元素，包括实地拍摄、真人访谈、图表、真实影像资料，因此剪辑在这其中扮演了至关重要的角色。纪录片的“编剧”过程更多是在后期制作阶段进行，而不是像主流好莱坞电影那样在正式拍摄前就完成。

在剪辑阶段的影像素材的取舍问题，就进一步引出了相关的道德问题，比如制作者是如何获得准入资格？拍摄的动机何在？影片的事实透明度如何？制作者使用情景再现配合真实影像资料，是为了让电影更流畅、更吸引人吗？使用现成的影像资料是因为更符合影片需要吗？拍摄过程中，他们会给拍摄对象好处吗？或者他们的拍摄对象会给他们好处吗？如果他们获得了特别准入资格，他们是如何做到的？他们达成了什么样的协议？事实上，拍摄对象会频繁找电影人来讲述他们的故事，或者直接要求他们拍以自己为主题的纪录片，有时他们自己就担任了“制片人”的角色。但是通常情况下，观众都无法知道拍摄对象对最终影片的内容有多少批准或者控制的权力。

在纪实类电影导演可能面对的问题当中，这些还只是冰山一角。他们可以选择在片中或者字幕部分回答这些问题，也可以在私人场合或者当着媒体的面回答这些问题。

纪录片影迷在看这类型的电影时往往会陷入一种矛盾心态，一方面他们沉醉在银幕上的故事中，另一方面他们又好奇导演是怎么做到的，这种矛盾心态有时会带来惊奇，有时也会带来不安。这些年来，我已经学会了冷静看待导演和拍摄对象之间的关系，也学会了留心辨别一部电影之所以能成功，究竟靠的是它的内容（有魅力的人物、有启发性的故事、绝美的自然风景），还是凭借它高超的构思、拍摄和剪辑水平。

近年来，不少纪录片都将形式、内容、透明度完美结合在一起，将这类型的电影制作水平提升到一个非同一般的艺术高度。像萨拉·波利（Sarah Polley）的《我们讲述的故事》（Stories We Tell）、乔舒亚·奥本海默（Joshua Oppenheimer）的《杀戮演绎》（The Act of Killing）、彭尼·莱恩的（Penny Lane）的《癫狂！》（Nuts!）、基思·梅特兰（Keith Maitland）的《校塔枪击案》（Tower），借助虚构元素、情景再现、网站数据、动画等方式，即将观众吸引到他们的故事当中，也凸显了导演自己富有感染力的艺术手法。

内幕曝光、艺术授权、批判性距离，这些也是和真实事件改编电影息息相关的问题。在这个属于谷歌和维基百科的时代，每个人都有查证事实的能力，因此这类电影面临的挑战也比以往任何时期都要严峻。1991年奥利弗·斯通的《刺杀肯尼迪》上映后，引发了历史学界的一片声讨。历史学家抨击奥利弗·斯通对肯尼迪遇刺案的描述极不负责任，而且严重歪曲了林登·约翰逊这个人物。

这些年来，《猎杀本·拉登》《塞尔玛》《林肯》等电影也被批评扭曲史实。批评者认为这些电影之所以这么做，要么是为了表达政治观点，要么只是为叙事服务。作为《华盛顿邮报》的一名影评人，我的本地读者群中不乏政客、知识分子、军人、外事官员，他们之中有真实事件的参与者，也有相关方面的专家。但在我眼中，这些“不符合事实”的

电影——其规模、现实主义手法以及巨大的普及性，在创作者将事实与虚构融合在一起时，上述这些特点也越发明显，最后出来的成果远比同类题材的小说、歌剧或者戏剧更有说服力（当然也可能更有问题）。当然，观众看到电影呈现的内容和他们的真实经历严重不符时，肯定会感到愤怒与无奈，对于他们的心情，我也非常理解。

我经常在思考如何评价这些被加工的历史。因为电影有着广泛的观众群，所以这些电影故事很容易变成公众眼中的史实。每每此时，我都会联想到和托尼·库什纳（Tony Kushner）的对话。托尼·库什纳是斯皮尔伯格的《林肯》以及同样改编自真实事件的《慕尼黑》（Munich）的编剧，他告诉我：“你要问的第一个问题是‘这件事情真的发生过吗？’如果发生了，那它就有历史根据。第二个问题是‘当时的情况确实是这样的吗？’如果答案是‘就我们所知是这样’，那这就是历史；如果答案是‘这事确实发生过，但当时的情况和电影有出入’，那这就是历史演义。所谓历史演义，就是你在事实允许的范围内，在已经发生的真实事件的背景下编故事。”

换句话说，作为观众，与其在真实事件改编电影中期待媲美新闻的准确性，不如好好感受片中的角色与事件传达的情感，就好像我们从莎士比亚笔下以古罗马或者十五世纪英格兰为背景的历史戏剧中所得到的那样。

借用小说家凯特·阿特金森（Kate Atkinson）的一句话：艺术不是事实，但艺术能传递事实。不管我们看的是一部纪录片，或者是经过精心调查、研究的传记片，还是对历史的疯狂演绎，观众都应该思考我们究竟能从中获得什么，同时牢记这些电影反映的并不是绝对的事实，它们只是给我们讲了一个故事。讲故事的人不一样，讲出来的故事也不一样。

致 谢

本书汇集了二十五年来数百位编剧、导演、演员、制片人、电影高管、学者的访谈，是他们让我了解了电影艺术、电影工艺和电影行业。在此，我要感谢本·阿弗莱克、卡西·阿弗莱克、卡立克·阿拉、伍迪·艾伦、帕特里夏·奥夫德海德、约翰·贝利、艾伯特·伯杰、艾伦·伯利纳、乔·柏林杰、鲍勃·伯尼、凯瑟琳·毕格罗、马克·博尔、道格·布洛克、卡特·伯韦尔、安妮·凯里、杰伊·卡西迪、乔治·克鲁尼、杰姆·科恩、瑞恩·库格勒、阿隆佐·克洛弗德、阿方索·卡隆、吉尔莫·德尔·托罗、罗伯特·德尼罗、欧内斯特·迪克森、丹尼斯·多罗斯、爱娃·德约列、查尔斯·艾兹维克、杰弗瑞·菲尔林、汤姆福特、罗伯特·弗雷岑、辛西娅·法克斯、罗德里戈·加西亚、鲍勃·加扎勒、亚历克斯·吉布尼、约翰·吉尔罗伊、托尼·吉尔罗伊、格雷斯·古根海姆、艾米·海勒、多尔·霍华德、詹姆斯·赫伯特、达斯汀·霍夫曼、妮可·哈罗芬瑟、特德·霍普、马克·伊萨姆、亚瑟·哈法、巴里·詹金斯、杰瑞·约翰逊、迈克尔·B·乔丹、伊丽莎白·坎普、理查德·金、安·克罗伯、托尼·库什纳、富兰克林·莱昂纳德、卢比·莱纳、巴里·莱文森、马修·里巴提克、斯基普·利夫赛、理查德·林克莱特、亚特·林森、肯尼思·洛纳根、大卫·罗利、大卫·林奇、麦克·马森、安妮·麦凯布、汤姆·麦卡锡、史蒂夫·麦奎因、迈克·麦达沃伊、罗杰·米歇尔、迈克·米尔斯、蒙特·阿扎·密苏里、埃罗尔·莫里斯、拉里·莫斯、沃尔特·默奇、斯坦利·尼尔森、加里·奥德曼、珍妮·奥佩沃尔、亚历山大·佩恩、伊丽莎白·皮特斯、比尔·波拉德、本杰明·普莱斯、琳恩·拉姆齐、琼·雷蒙德、罗伯特·雷德福、尼古拉斯·温丁·雷弗恩、凯莉·赖卡特、菲尔·奥尔登·罗宾森、霍华德·罗德曼、弗雷德·鲁斯、汤姆·罗斯曼、大卫·O·拉塞尔、哈里斯·萨维德斯、托马斯·沙茨、特尔玛·休恩梅克、保罗·舒瓦兹曼、马丁·斯科塞斯、约翰·斯罗斯、史蒂文·斯皮尔伯格、保罗·斯特奇尔、奥利弗·斯通、蒂尔达·斯文顿、兰迪·索姆、克里斯蒂娜·瓦尚、拉斯·冯·提尔、兰德尔·华莱士，感谢你们的时间与智

慧。

感谢以下宣传人员、电影节和电影院工作人员以及电影专家，是他们促成了这些采访，特别是沙拉·泰勒、格洛丽亚·琼斯、联合媒体的员工，以及妮珂莱特·艾岑博格、裘迪·阿灵顿、玛拉·巴克斯·鲍姆、马特·科瓦尔、唐纳·丹尼尔斯、莱斯利·达特、杰德·迪亚兹、斯科特·费恩斯坦、琼·甘恩、谢林·加里布、托尼·基滕斯、斯图·哥特斯曼、罗布·哈里斯、杰夫·希尔、托德·希区柯克、茜拉·约翰逊、莎隆·卡恩、莱恩·卡普洛维茨、苏珊·科奇、贝布·莱纳、彼得·洛奇托、迈克尔·兰普金、安迪·门谢、RJ·米拉德、苏珊·诺格特、查理·奥尔斯基、杰米·帕诺夫、佩吉·帕森斯、斯坦·罗森菲尔德、杰米·肖尔、斯凯·斯特尼、艾米丽·斯皮杰尔、艾米莉亚·斯泰芬契克、辛西娅·斯沃茨、雷尼·赵、瑞恩·韦纳、科尼·怀特、大卫·威尔逊：感谢你们让我能够继续接受教育，并从中获得乐趣。

我还要衷心感谢《华盛顿邮报》，正是在他们的支持下，这些采访才得以成为现实，我也正是从《华盛顿邮报》开始走上影评人的道路。我要感谢我在《华盛顿邮报》过去和现在的同事，包括马蒂·拜伦、马库斯·布劳克里、奇普·克鲁斯、莱恩·唐尼、崔西·格兰特、狄波拉·赫德、史蒂芬·汉特、彼得·考夫曼、卡米莉·吉尔格尔、理查德·雷拜、大卫·马利兹、内德·马特尔、史蒂芬妮·梅里、道格·诺伍德、迈克尔·奥沙利文、约翰·潘卡克、史蒂夫·利斯、尤金·罗宾逊、利兹·西摩尔、南希·佐坎、约翰·泰勒以及德森·汤姆森：每位记者都应该有高标准的工作要求、经验丰富的领导和迎难而上的决心。我要特别感谢莱斯利·亚泽尔，是他帮助对原稿进行设计和编辑，并最终成为这本书的主心骨。

感谢《纽约时报》艺术与休闲版块的前电影编辑琳达·李，是她在1992年接受了我这个自由作家的突然致电，并听取了我的提议，从此为

我开启了一段狂野而美妙的事业：谢谢你接了我的电话。

感谢我的朋友和本书第一位读者斯科特·巴特华斯，他对这本书的初稿和终稿都了如指掌。感谢我的经纪人哈法·萨格林，希望我们之间的午餐、电子邮件和加油鼓劲都是值得的。感谢奎恩·杜，感谢她对本书的信任，并为这本书取了一个这么好的名字。感谢丽雅·斯泰奇、凯瑟琳·斯崔克福斯还有桑德拉·贝利斯，她们带着耐心、细心和小心陪我完成这本书，对此我感激不尽。

最后，感谢德尼斯·格林尼亚和维多利亚·格林尼亚，每次我抛下他们去参加夜间试映会、周末报道任务和漫长的电影节活动时，他们从来不曾抱怨。在我撰写这本书的一年中，他们的理解更令我感动：谢谢，我爱你们，我回来了。

注 释

iv 每年只进五六次电影院: 美国电影协会, “2016年影院市场数据报告”, 2017年3月, <http://www.mpa.org/wp-content/uploads/2017/03/2016-Theatrical-Market-Statistics-Report-2.pdf>, 13。

第一章 剧本

P4“但是反过来你是做不到的”: 乔治·克鲁尼, 接受作者采访, 2014年2月5日。

P15“而只要你细心”: 肯尼思·洛纳根, 接受作者采访, 2016年9月12日。

P17“和这部电影互不相容, 创作剧本是一种背叛”: 杰姆·科恩, 给作者的电子邮件, 2016年9月24日。

P18“服务懒人读者的媒介”: 阿方索·卡隆, 接受作者采访, 2006年12月8日。

P19“都会告诉其他角色这是一个怎样的人”: 吉尔莫·德尔·托罗, 接受作者采访, 2006年12月13日。

P23“如何能上天堂”: 艾伦·索金, 接受作者采访, 2015年10月14日。

P27“你只是不知道究竟会发生什么”: 马克·博尔, 接受作者采访, 2009年5月10日。

P27“他甚至都不知道自己的故事要如何收尾”：吉尔莫·阿里亚加相关内容，引自提姆·葛尔森（Tim Grievson）著，《编剧之路》（Screenwriting），焦点出版社（New York:Focal Press），2013年，P26—36。

P33“给人的感觉就会特别好”：肯尼思·洛纳根采访。

P39“而不是在看电影”：保罗·施拉德采访，引自小乔治·史蒂文斯（George Stevens Jr.）编，《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》（Conversations at the American film Institute with the Great Moviemakers:The Next Generation），克诺夫出版社（New York:Alfred A.Knopf），2012年，P556。

P41“而且你会觉得你是靠自己一路走过来的，但其实并不是”：卡西·阿弗莱克，接受作者采访，2016年9月12日。

P42“其实我们已经屡见不鲜”：肯尼思·洛纳根采访。

P43“是其中的含义”：理查德·林克莱特，接受作者采访，2009年11月10日。

P47“这就好像要向别人解释你为什么会爱上某个人一样”：贾森·赖特曼，接受作者采访，2009年11月25日。

第二章 表演

P58“而他完全不知道自己正在这么做”：汤姆·麦卡锡，接受作者采访，2015年10月1日。

P59“而是要把你内心的那个混蛋展示出来”：达斯汀·霍夫曼，接受作者采访，2012年11月15日。

P59“演成芭芭拉·史翠珊吗”：艾伦·J.帕库拉采访，引自小乔治·史蒂文森编，《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》，克诺夫出版社，2012年，P360—361。

P60“感觉到他们自己都感觉不到的内心矛盾”：拉里·莫斯，接受作者采访，2006年2月。

P62“主要原因在于他们并不是真正的电影演员，不适合出现在银幕上”：迈克尔·凯恩著，《电影表演：一个演员对电影制作的理解》（Acting in Film:An Actor's Take on Movie Making），掌声出版社（Milwaukee:Applause Books），2000年，P90。

P63“就是因为你永远无法看透他”：巴里·莱文森，接受作者采访，2009年10月6日。

P64“麻烦就全没了”：约翰·塞尔斯著，《电影思维》（Thinking in Pictures），霍顿米夫林出版社（Boston:Houghton Mifflin），1987年，P45。

P65“而且完全不会让观众产生抵触情绪”：罗杰·米歇尔，接受作者采访，2012年9月10日。

P69“无所不能的自信”：艾伦·J.帕库拉采访，引自小乔治·史蒂文斯编，《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》，克诺夫出版社，2012

年，P371。

P70“我没有想过这些事情”：罗伯特·雷德福，接受作者采访，2005年10月27日。

P71“而是对着你演戏”：杰克·莱蒙采访，引自小乔治·史蒂文斯编，《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》，克诺夫出版社，2012年，P279。

P71“那不是我的地盘”：乔治·克鲁尼，接受作者采访，2014年2月5日。

P73“她也在拉着我们走”：菲利普·诺伊斯，接受作者采访，2010年7月19日。

P73“这是你仅有的选择”：安吉丽娜·朱莉，接受作者采访，2010年7月19日。

P75“那就不是俗套”：大卫·O.拉塞尔，接受作者采访，2013年11月22日。

P75“对人性的关心”：小亚瑟·诺雷提（Arthur Nolletti Jr）著，《经典好莱坞，1928—1946年》（Classical Hollywood,1928—1946），来自克劳迪亚·斯普林格（Claudia Springer）和朱莉·莱文森（Julie Levinson）编，《表演》（Acting），罗格斯大学出版社（New Brunswick,NJ:Rutgers University Press），2015年，P66。

P77“然后再展开行动”：与安东尼·霍普金斯的相关内容，引自劳伦斯·格罗波尔（Lawrence Grobel）著，《台词以上：电影对话》（Above the Line:Conversations About the Movies），达卡波出版社（New

York:Da Capo), P151。

P81“正是因为镜头的限制”：爱德华·诺顿，《月升王国》媒体见面会，2012年戛纳电影节。

P86“这才是最重要的”：拉里·莫斯，接受作者采访，2006年2月。

P87“也在努力克服困难”：大卫·奥伊罗，接受作者采访，2014年12月12日。

P93“是你在为我充实这个角色”：加里·奥德曼，接受作者采访，2011年11月21日。

P94“从那以后，我基本上就是这么做的”：亚力克·吉尼斯，第52届奥斯卡奖获奖感言，1980年4月14日。

第三章 艺术设计

P101“能让一个场景更有深度”：贾里德·布朗著，引自《艾伦·J·帕库拉：他的电影和他的人生》(Alan J.Pakula:His Film and His Life)，后台出版社(New York:Back Stage Books)，2005年，P182。

P102“一看就是道具师做出来的”：伊利亚·卡赞著，引自《卡赞谈导演》(Kazan on Directing)，古典书局(New York:Vintage Books)，2009年，P147。

P103“你也知道他可以从中获取许多信息”：珍妮·奥佩沃尔，接受

作者采访，米德堡电影节，2016年10月22日。

P104“墙壁正中间还安着一个火警警铃”：与大卫·芬奇有关内容，引自埃曼纽尔·莱维（Emanuel Levy）著，《社交网络：采访导演大卫·芬奇》（Social Network: Interview with Director David Fincher），来自劳伦斯·纳普（Laurence Knapp）编，《大卫·芬奇访谈录》（David Fincher Interviews），密西西比大学出版社（Jackson: University Press of Mississippi），2014年，P160。

P105“背景和角色同等重要”：阿方索·卡隆，接受作者采访，2006年12月8日。

P107“我们不想拍一部只有大领带和长鬓角的电影”：大卫·芬奇，《十二宫》媒体见面会，2007年戛纳电影节。

P112“颜色绿得令人沉醉”：菲奥努亚拉·哈林甘（Fionnuala Halligan）著，《艺术设计》（Production Design），焦点出版社（New York: Focal Press），2013年，P116。

P113“既要展现痛苦，也要展现美丽”：《珍爱》电影制作笔记，2009年。

P117“影迷每次重看都会有新的发现”：大卫·汤普森（David Thompson）和伊安·克里斯蒂（Ian Christie）编，《斯科塞斯谈斯科塞斯》（Scorsese on Scorsese），费伯出版社（London: Faber and Faber），1989年，P154。

P118“全都是帮助观众了解奥利弗的工具”：麦克·米尔斯，接受作者采访，2011年5月5日。

P122“整个角色形象一下子就出来了”：迈克尔·道格拉斯，接受作者采访，《首映》，1988年4月刊，P33。

P122“去你妈的，我不在乎”：埃伦·迈泰尼克，接受作者采访，《首映》，1988年4月刊，P30。

P123“能表现角色的灵魂”：伊利亚·卡赞著，《卡赞谈导演》，P271。

P125“婴儿潮一代年轻人那种柔弱的感觉”：李安，接受作者采访，2009年5月18日。

P130“而是把它放在背景中”：史蒂文·斯皮尔伯格，接受作者采访，2002年6月7日。

P133“给过去的安慰毛毯”：简·巴内尔（Jane Barnwell）著，《艺术设计：银幕上的建筑师》（Production Design:Architecture of the Screen），哥伦比亚大学壁花出版社（New York:Wallflower Press of Columbia University Press），2004年，P83。

第四章 摄影

P151“他们不是去看几个演员站在墙前面聊天”：珍妮·奥佩沃尔，接受作者采访，米德堡电影节，2016年10月22日。

P153“都会让电影沦为电视节目”：斯派克·李相关内容，引自史蒂

芬·皮杰罗（Stephen Pizzello）著，《左右为难》（Between Rock and a Hard Place），来自辛西娅·法克斯（Cynthia Fuchs）编，《斯派克·李访谈录》（Spike Lee:Interviews），密西西比大学出版社（Jackson:University Press of Mississippi），2002年，P108。

P153“已经不再像罗伯特·德尼罗说的那样‘十全十美’”：大卫·O.拉塞尔，接受作者采访，2013年11月22日。

P162“然后在必要的时候来一个特写”：汤姆·麦卡锡，接受作者采访，2015年10月1日。

P163“小小的室内剧”：保罗·托马斯·安德森，接受作者采访，2012年9月9日。

P164“展现了史诗般的对决”：蒂尔达·斯文顿，接受作者采访，2011年9月10日。

P165“但他依然选择困在自己的世界之中”：巴里·詹金斯，接受作者采访，2016年10月25日。

P165“我们只能看到他们的当下”：凯莉·赖卡特，圣丹斯电影节，2011年1月21日。

P166“无法重现，也不应该去触碰或者摆拍的画面”：《索尔之子》电影制作笔记，2015年。

P167“我们终于可以大口呼吸了”：西德尼·吕美特著，《拍电影》（Making Movies），布隆斯伯里出版社（London:Bloomsbury），1995年，P81。

P171“展现了一个‘陌生人’眼中的美国”：吉姆·贾木许著，《〈天堂陌影〉笔记》（Some Notes on Stranger Than Paradise），1984年；后再版改名为《〈天堂陌影〉电影手册》（Stranger Than Paradise），收入导演许可双碟装DVD标准收藏版，2007年9月4日。

P176“看上去很假”：迈克尔·曼接受约翰·帕特森采访，《卫报》，2009年6月25日。

P177“配光师现在是新的‘工头’”：尼古拉斯·温丁·雷弗恩，接受作者采访，2011年8月25日。

P178“比如第二个故事中的云朵看上去就和第一个故事中的很不一样”：巴里·詹金斯采访。

第五章 剪辑

P195“一气呵成”：艾伯特·伯杰，接受作者采访，2016年10月23日。

P200“泰伦斯本人也从来没有和我解释清楚”：西恩·潘接受让-保罗·夏列特（Jean-Paul Chaillet）采访，《费加罗报》，2011年8月19日。

P204“那这个果子就会开始腐烂”：迈克尔·翁达杰著，《剪辑之道：对话沃尔特默奇》（The Conversations:Walter Murch and the Art of Editing Film），克诺夫出版社（New York:Alfred A.Knopf），2002年，P267。

P214“更明确地展现比利柔情的一面”：特尔玛·休恩梅克，接受作者采访，2009年4月。

P214“能让你感受到昂扬的情绪和温馨的幽默”：艾伯特·伯杰采访。

P214“你拿AK-47扫射过人群吗”：比利·韦伯，接受作者采访，2009年3月11日。

P215“不是台词，而是画面”：安妮·麦凯布，接受作者采访，2009年3月12日。

P215“觉醒”：迈克·尼科尔斯，引自《成为迈克·尼克尔斯》（*Becoming Mike Nichols*），HBO电视台纪录片，道格拉斯·麦格拉斯执导，2016年。

P219“才是最恐怖的地方”：特尔玛·休恩梅克采访。

P228“虽然这完全是即兴表演”：同上。

P229“我们永远不会知道剪辑在这其中到底发挥了多大的作用”：沃尔特·默奇，接受作者采访，2009年3月11日。

第六章 声音与音乐

P234“有时还能让你看到难以察觉的东西”：沃尔特·默奇，接受作者采访，2010年10月。

P238“包括图像和声音——从多个角度同时展现”：克里斯托弗·诺兰，接受卡洛琳·加迪纳采访，《好莱坞报道》，2014年11月15日。

P243“看见狗来，不妨想象一下狗在想什么”：约翰·罗斯的这句话，引自杰伊·贝克（Jay Beck）和瓦妮莎·提姆·阿蒙特（Vanessa Theme Ament）著，《新好莱坞，1981—1999》（The New Hollywood:1981—1999），来自凯瑟琳·卡莉纳克（Kathryn Kalinak）编，《声音：对白、音乐和音效》（Sound:Dialogue,Music,and Effects），罗格斯大学出版社（New Brunswick,NJ:Rutgers University Press），2015年，P115。

P245“毫无动态感与深度可言”：兰迪·汤姆，接受作者采访，2010年9月3日。

P245“包括昆虫在内的动物发出的声音”：本·伯特这句话，引自杰夫·史密斯（Jeff Smith）著，《作者导演复兴，1968—1980年》（The Auteur Renaissance,1968—1980），来自凯瑟琳·卡莉纳克编，《声音：对白，音乐和音效》，罗格斯大学出版社，2015年，P102。

P246“你就可以赋予一个场景与之前相比截然不同的感觉”：安·克罗伯，接受作者采访，2010年9月3日。

P247“用最少的声音去传递信息”：斯基普·利夫赛，接受作者采访，2016年11月4日。

P251“但能达到非常戏剧化的效果”：同上。

P252“开始扭曲现实”：沃尔特·默奇采访。

P254“分解和重组”：同上。

P255“如果什么都很吵，那和没有声音有什么区别”：兰迪·汤姆采访。

P259“这些储备作品能让我在晚上睡个安稳觉”：卡特·伯韦尔，接受作者采访，米德堡电影节，2015年10月24日。

P262“‘钻进’角色的身体里”：埃尔默·伯恩斯坦相关内容，引自大卫·摩根（David Morgan）著，《了解配乐：电影作曲家讲述为电影作曲的艺术与血泪》（Knowing the Score:Film Composers Talk About the Art,Craft,Blood,Sweat,and Tears of Writing for Cinema），哈珀娱乐出版社（New York:Harper Entertainment），2000年，P3。

P263“这背后肯定还潜伏着巨大的危机”：《社交网络》电影制作笔记，2010年。

P273“那会毁了影片百分之九十的部分”：沃尔特·默奇采访，2010年。

第七章 导演

P278 “在一列全速驶来的火车前面表演五球杂耍”：吉尔莫·德尔·托罗，接受作者采访，2006年12月13日。

P279 “于是突然间，这就变成了一部导得很烂的电影”：贾森·赖特曼，接受作者采访，2009年11月25日。

P279—P280“那这就是一锅好菜，所有的配料都很好”：卡西·阿弗莱克，接受作者采访，2016年9月12日。

P280“并引发了电影史上一场赫赫有名的大讨论”：安德鲁·萨里斯（Andrew Sarris）著，《1962年作者论笔记》（Notes on the Auteur Theory in 1962），《电影文化》（Film Culture）冬季刊1962—1963年，P1—8。

P280“并且批评作者论在美学价值和逻辑上都是很有问题的”：保利娜·卡尔（Pauline Kael）著，《圆圈与方块》（Circles and Squares），《电影季刊》（Film Quarterly）第16卷，1963年第三期：P12—P26。

P281“我才能显得极其优秀”：艾伦·J.帕库拉采访，引自小乔治·史蒂文斯编，《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》，克诺夫出版社，2012年，P362。

P284“是用手头这个剧本拍出最好的电影”：理查德·林克莱特，接受作者采访，2009年11月10日。

P284“但我也喜欢是导演来背‘电影拍砸了’的黑锅”：梅丽尔·斯特里普采访，引自小乔治·史蒂文斯编，《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》，克诺夫出版社，2012年，P652。

P286“促使演员发挥出自己的最佳水平”：理查德·林克莱特采访，2009年。

P289“导演西德尼·吕美特提到自己在拍摄《热天午后》（Dog Day Afternoon）时就使用了这种方法”：西德尼·吕美特著，《拍电影》，布隆斯伯里出版社，1995年，P27。

P290“但要能发现机会并抓住机会”：菲尔·奥尔登·罗宾森，接受作者采访，2009年6月18日。

P293“一种审慎但绝不沉闷的平衡感”：与乔治·库克相关内容，引自理查德·西克尔（Richard Schickel）著，《拍电影的人》（The Men Who Made the Movies），伊凡·R.迪伊出版公司（Chicago:Ivan R.Deer），1975年，P165—P166。

P297“那就没有什么东西是重要的了”：与艾伦·J.帕库拉相关内容，引自贾里德·布朗著，《艾伦·J.帕库拉：他的电影和他的人生》，后台出版社，2005年，P84。

P299“我觉得影片的结尾应该符合每个人的期待”：史蒂文·斯皮尔伯格，接受作者采访，2012年10月30日。

P302—P303“让这次猎杀行动更能引起观众共鸣”：凯瑟琳·毕格罗，接受作者采访，2012年12月5日。

P304“把自己放进游行队伍当中”：大卫·奥伊罗，接受作者采访，2014年12月12日。

P309“用我的思考方式赢得他们的喜爱”：阿尔弗雷德·希区柯克接受彼得·波格丹诺维奇采访，引自《电影大师：对话传奇电影导演》（Who the Devil Made It:Conversations with Legendary Film Directors），白兰丁出版社（New York:Ballantine），1997年，P476。

P310“我就是这么看待世界的，你呢”：保罗·格林格拉斯，接受作者采访，2013年10月4日。

P313“用你的感觉、你的大脑、你的心去体会”：吉尔莫·德尔·托罗

采访，2006年。

附录

P326 “在已经发生的真实事件的背景下编故事”：托尼·库什纳，接受作者采访，2012年10月30日。

参考书目及推荐阅读

要想了解电影术语的详细含义，作者强烈推荐三套丛书系列：罗格斯大学出版社出版的《银幕背后》（*Behind the Silver Screen*）——目前已出至第九卷（第十卷即将出版）；焦点出版社出版的《电影艺术》（*FilmCraft*），共五卷；密西西比大学出版社出版的《与电影制作者对话》（*Conversations with Filmmakers*），目前已有超过一百卷。

其他相关推荐书籍：

1. 帕特里夏·奥夫德海德（*Patricia Aufderheide*）：《纪录片》（*Documentary Film: A Very Short Introduction*），译林出版社，2018年。

2. 简·巴内尔（*Jane Barnwell*）：《艺术设计：银幕上的建筑师》（*Production Design: Architecture of the Screen*），哥伦比亚大学壁花出版社（*New York: Wallflower Press of Columbia University Press*），2004年。

3. 彼得·波格丹诺维奇（*Peter Bogdanovich*）：《电影大师：对话传奇电影导演》（*Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors*），白兰丁出版社（*New York: Ballantine*），1997年。

4. 贾里德·布朗（*Jared Brown*）：《艾伦·J.帕库拉：他的电影和他的人生》（*Alan J. Pakula: His Film and His Life*），后台出版社（*New York: Back Stage Books*），2005年。

5. 迈克尔·凯恩（*Michael Caine*）：《电影表演：一个演员对电影制作的理解》（*Acting in Film: An Actor's Take on Movie Making*）修订版，掌声出版社（*Milwaukee: Applause Books*），1990年。

6.罗伯特·科尔斯（Robert Coles）：《纪录片工作》（Doing Documentary Work），纽约公共图书馆和牛津大学出版社（New York:New York Public Library and Oxford University Press），1997年。

7.大卫·A.库克（David A.Cook）：《叙事电影史》（A History of Narrative Film），第五版，诺顿出版（New York:W.W.Norton），2016年。

8.辛西娅·法克斯（Cynthia Fuchs）编：《斯派克·李访谈录》（Spike Lee:Interviews），密西西比大学出版社（Jackson:University Press of Mississippi），2002年。

9.威廉·戈德曼（William Goldman）：《电影冒险者》（Adventure in the Screen Trade），阿歇特出版社（New York:Hachette），1983年。

10.劳伦斯·格罗波尔（Lawrence Grobel）：《台词以上：电影对话》（Above the Line:Conversations About the Movies），达卡波出版社（Boston:Da Capo），2000年。

11.菲奥努亚拉·哈林甘（Fionnuala Halligan）：《艺术设计》（Production Design），焦点出版社（New York:Focal Press），2013年。

12.凯瑟琳·卡莉纳克（Kathryn Kalinak）：《声音：对白，音乐和音效》（Sound:Dialogue,Music,and Effects），罗格斯大学出版社（New Brunswick,NJ:Rutgers University Press），2015年。

13.伊利亚·卡赞（Elia Kazan）：《卡赞谈导演》（Kazan on Directing），古典书局（New York:Vintage Books），2009年。

14.劳伦斯·纳普（Laurence Knapp）编：《大卫·芬奇访谈实录》（David Fincher Interviews），密西西比大学出版社（Jackson:University Press of Mississippi），2014年。

15.文森特·罗布鲁托（Vincent LoBrutto）：《认识电影：电影的艺术与工艺》（Becoming Film Literate:The Art and Craft of Motion Pictures），普雷格出版社（CT:Praeger），2005年。

16.西德尼·吕美特（Sidney Lumet）：《拍电影》（Making Movies），布隆斯伯里出版社（London:Bloomsbury），1995年。

17.詹姆斯·默纳克（James Monaco）：《阅读电影：电影，媒体及其他》（How to Read a Film:Movies,Media,and Beyond）第四版，牛津大学出版社（Oxford:Oxford University press），2009年。

18.大卫·摩根（David Morgan）：《了解配乐：电影作曲家讲述为电影作曲的艺术与血泪》（Knowing the Score:Film Composers Talk About the Art,Craft,Blood,Sweat,and Tears of Writing for Cinema），哈珀娱乐出版社（New York:Harper Entertainment），2000年。

19.沃尔特·默奇（Walter Murch）：《眨眼之间：电影剪辑的奥秘》（In the Blink of an Eye:A Perspective on Film Editing），北京联合出版公司，2012年。

20.迈克尔·翁达杰（Michael Ondaatje）：《剪辑之道：对话沃尔特·默奇》（The Conversations:Walter Murch and the Art of Editing Film），北京联合出版公司，2015年。

21.约翰·塞尔斯（John Sayles）：《电影思维》（Thinking in

Pictures），霍顿米夫林出版社（Boston:Houghton Mifflin），1987年。

22.托马斯·沙茨（Thomas Schatz）：《体系的天才》（The Genius of the System），万神殿出版社（New York:Pantheon），1989年。

23.迈克尔·谢勒（Michael Schelle）：《电影配乐：电影作曲家访谈实录》（The Score:Interviews with Film Composers），希尔曼-詹姆斯出版社（Los Angels:Silman-James Press），1999年。

24.理查德·西克尔（Richard Schickel）：《拍电影的人》（The Men Who Made the Movies），伊凡·R.迪伊出版公司（Chicago:Ivan R.Deer），1975年。

25.克劳迪亚·斯普林格（Claudia Springer）和朱莉·莱文森（Julie Levinson）编：《表演》（Acting），罗格斯大学出版社（New Brunswick,NJ:Rutgers University Press），2015年。

26.小乔治·史蒂文斯（George Stevens Jr.）编：《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》（Conversations at the American film Institute with the Great Moviemakers:The Next Generation），克诺夫出版社（New York:Alfred A.Knopf），2012年。

27.大卫·汤普森（David Thompson）和伊安·克里斯蒂（Ian Christie）编：《斯科塞斯论斯科塞斯》（Scorsese on Scorsese），广西师范大学出版社，2005年。

28.克莉丝汀·汤普森（Kristin Thompson）：《好莱坞怎样讲故事》（Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique），新星出版社，2009年。

[I] 1968年制作的、由查尔斯·狄更斯同名小说改编的歌舞片。
——编者注

[II] 格洛丽亚·斯泰纳姆，美国著名女权主义者、记者、社会政治活动家。——译者注

[1] 源于约瑟夫·坎贝尔的代表作《千面英雄》，后成为影视制作行业的经典创作理论。——编者注

[2] 剧本医生：也称剧本顾问（script consultant），负责对已有的剧本进行改写，或者对剧本结构、角色、对白、节奏、主题等元素进行润色。——译者注

[3] 论文电影：essay film，一种介于纪录片和实验电影之间的新兴电影形式，相当于用电影的形式撰写一篇论文，用来表达特定的观点。论文电影非常强调呈现人类与现实之间的关系和对真实的探索，往往模糊虚构与纪实之间的界线。——译者注

[4] 斯奈利·维拉什（Snidely Whiplash），美国经典动画形象，出自动画剧集《波波鹿与飞天鼠》（The Rocky and Bullwinkle Show）。该角色身着黑衣黑帽，留着八字胡，是一个典型的反派角色。——译者注

[5] “猛戏”：业界行话，指代追车或者爆炸一类的动作戏。——译者注

[6] 霍雷肖·阿尔杰（Horatio Alger），19世纪美国作家，其代表作品均是讲述底层年轻人如何通过个人奋斗跻身中上层社会的故事。

——译者注

[7] 出自《卡萨布兰卡》。——译者注

[8] 出自《成功的滋味》（Sweet Smell of Success），这句台词意为“万事俱备”。——译者注

[9] 出自《教父》。——译者注

[10] 出自《甜心先生》（Jerry Maguire）。——译者注

[11] 普莱斯顿·斯特奇斯，二十世纪美国知名电影导演和编剧，1941年凭借《江湖异人传》获得第十三届奥斯卡最佳原创剧本奖。——编者注

[12] 霍华德·霍克斯，经典好莱坞时期美国著名导演、制片人、编剧，其电影作品涵盖喜剧片、剧情片、黑帮片、科幻片、西部片、黑色电影等多种类型，对马丁·斯科塞斯、罗伯特·奥特曼、约翰·卡朋特、昆汀·塔伦蒂诺等知名导演都有重要影响。代表作有原版《疤面煞星》（1932）、《育婴奇谭》（1938）等。——译者注

[13] 兄弟电影：通常以两名（偶尔多名）男性角色为主角的电影，两名主角性格各异，能在银幕上形成强烈的戏剧冲突，比如《绝地战警》和《龙虎少年队》系列，有时这种差异也会体现在族裔上，比如《尖峰时刻》和《致命武器》系列。——译者注。

[14] 意式西部片：也译作“通心粉西部片”，属于西部片下的一个亚类型，最早兴起于二十世纪六十年代中期，因赛尔乔·莱昂内（Sergio Leone）的《荒野大镖客》系列的票房成功而走红，这类电影也大都效仿《荒野大镖客》系列的风格。之所以称为“意式”西部片，是因为这类

电影大多由意大利电影公司出品，并由意大利导演执导。——译者注

[15] 出自《我美丽的洗衣店》（My Beautiful Lanndrette）。——译者注

[16] 出自《我的左脚》（My Left Foot）。——译者注

[17] 出自《血色将至》（There Will Be Blood）。——译者注

[18] 出自《伊丽莎白一世》（Elizabeth I）。——译者注

[19] 出自《塞尔玛》（Selma）。——译者注

[20] 出自《乱世佳人》（Gone with the Wind）。——译者注

[21] 出自《杀死一只知更鸟》（To Kill a Mockingbird）。——译者注

[22] 出自《蒂凡尼早餐》（Breakfast at Tiffany's）。——译者注

[23] 乔治·伯恩斯，美国著名喜剧演员、歌手、编剧，活跃于电台、电视和电影界，代表作有《阳光小子》（The Sunshine Boys）和《三个老枪手》（Going in Style）。——编者注

[24] 多米尼克·斯特劳斯-卡恩，法国经济学家，曾任法国财政部长，国际货币基金组织总裁，涉嫌与女下属有不正当关系，还曾被指控性侵女服务员。——译者注

[25] “角色演员”：也常译作“性格演员”，指演技优秀、经常饰演个性角色，但有点儿戏红人不红的演员。——译者注

[26] “鼠帮”：指由弗兰克·辛纳屈、迪恩·马丁、小萨米·戴维斯、彼得·洛弗德、乔伊·毕肖普等一干演艺圈好友组成的非正式团体，在二十世纪六十年代，他们经常同台现身，并共同参演了如原版《十一罗汉》及《三中士》（Sergeant 3）、《罗宾七侠》（Robin and the 7 Hoods）等娱乐片。——译者注

[27] 贝托尔特·布莱希特（Bertolt Brecht），德国著名戏剧家。其戏剧理论对当代戏剧界产生了重要影响，他在表演上推崇“间离方法”，要求演员要和角色保持一定距离，不能合二为一。——译者注

[28] 1英尺=0.304 8米。——编者注

[29] “另一位史迈利”：《锅匠，裁缝，士兵，间谍》改编自1974年的同名间谍小说，这本小说除了在2011年被改编成电影，还曾在1977年被改编成一部迷你剧，而在剧版《锅匠，裁缝，士兵，间谍》中，饰演乔治·史迈利的是亚力克·吉尼斯。这里所说的“另一位史迈利”，指的就是亚力克·吉尼斯饰演的史迈利。——译者注

[30] 蒙版绘景：也称透明遮罩绘景（Glass Shot），即将逼真的手绘风景与实拍镜头结合在一起，呈现出宏大场景，是在电脑特效出现之前常用的一种“土法”特效技术。——译者注

[31] 背景投影：一种古老的电影技术，即让演员站在事先拍好的影像前面，假装站在真实的背景之中。——译者注

[32] 母题：指电影中有意义且重复出现的元素。母题可以是物品、颜色、地点、人物、声音等，只要在整部电影中反复出现，都可以叫母题。——译者注

[33] 理查德·诺伊特拉，奥地利裔美国建筑师，现代主义建筑流派的大师级人物。——译者注

[34] 出自《地心引力》。——译者注

[35] 出自《碟中谍5：神秘国度》（Mission:Impossible-Rogue Nation）。——译者注

[36] 出自《异形》（Alien）。——译者注

[37] 两者皆是欧美服装品牌。——编者注

[38] 多力多滋：一种调味墨西哥玉米片，美国菲多利公司生产。——编者注

[39] 墙上的苍蝇：指镜头捕捉到的内容要和墙上的苍蝇看见的东西一样真实、纯粹，不加修饰。——译者注

[40] 约翰·卡萨维茨，美国演员、导演、编剧，是美国独立电影界的一位先驱，率先在电影中采用了即兴表演和“真实电影”风格的拍摄手法。——译者注

[41] 安东尼·曼，美国电影演员、导演，以执导黑色电影和西部片而闻名。代表作有《边城喋血记》（1949）、《暴君焚城录》（1951）等。——译者注

[42] 维吉，原名亚瑟·菲力格（Arthur Fellig），美国著名摄影师，以拍摄写实的街头黑白照片而闻名，作品内容多为真实残酷的都市生活和犯罪现场。——译者注

[43] 安塞尔·亚当斯，美国著名摄影师、环保主义者，以拍摄美国西部风光而闻名，善用黑白摄影，作品雄浑大气，漂亮的清晰度与景深效果是他作品的特点。——译者注

[44] 起居室战争：越战期间，美国强大的新闻媒体将战场上的画面迅速传回国内，这也就意味着美国民众第一次能在起居室的电视上看到万里之外的战争景象，因此越南战争也被称作“起居室战争”。这里所谓的“‘起居室战争’视觉风格”，指的就是这种纪录片式的视觉风格。——译者注

[45] MySpace：著名社交网站，类似于Facebook。——译者注

[46] 此处疑为作者笔误，《星际穿越》上映于2014年，《社交网络》上映于2010年。——译者注

[47] 纳普斯特：著名在线音乐网站。——译者注

[48] 指苹果手机的默认铃声。——译者注

[49] 米老鼠配乐：指早期的米老鼠动画里，米老鼠的一举一动全都通过配乐来表现。现在常用作贬义。——译者注



未读 Club

为读者提供有温度、有质量、有趣味的
泛阅读服务



专属社群 独家福利
精品共读 活动特权

手机扫码
加入未读 Club 会员计划