

# 当电影导演将镜头对准自己

电影是造梦的艺术,也是照见现实的镜子。当镜头背后的创作者们将镜头对准自己,那些关于电影的热爱、困惑、狂喜与沉思,便化作笔尖流淌的文字,成为连接银幕内外的精神桥梁。本期聚焦三部导演视角的电影随笔:贾樟柯将个人创作经验淬炼成面向大众的电影通识课,在经典影片的剖析与自我作品的回溯中,暗藏着对电影作为现实书写的执着;昆汀则带着标志性的狂热与犀利,在影评与回忆录的交织里,重现好莱坞黄金年代的光影碎片;是枝裕和在30余年创作生涯的絮语中,让观众看见镜头背后对人性与社会的温柔凝视。

——编者



## 电影如何在现实褶皱中展开历史凝视?

——读《电影,我略知一二》

□刘畅 马驰

《电影,我略知一二》既是贾樟柯导演的电影学习笔记,也是写给大家的电影通识课。书中,贾樟柯以创作者视角,剖析对其艺术风格产生深远影响的经典影片,同时回溯自身代表作背后的创作思考与拍摄细节,系统呈现他的电影美学观念与实践经验。

影艺术日积月累的深刻理解。

在《电影,我略知一二》中,贾樟柯以十七讲回应“电影是什么”,并构建起一个从技术、理论认知到创作实践的电影思维范式。首讲《电影的新与旧》中,他强调基于个人主体意志的“现代精神”,其核心为“尊重的反叛”——既需深入理解传统电影语言,又要用现代性视角审视,以此追溯电影作为社会实践的主体价值与时代动能。同时,贾樟柯摒弃传统视听语法对观众感知的规训,通过技术选择践行“以个体经验重构电影现实”的创作伦理。

第二讲中,贾樟柯点明,长镜头的反叙事效率与主题不确定性,让电影回归个体的自然反应。他认为,观众是意义建构的主体,而非被动解码影像文本的客体。正是基于对观众主体地位的深度认同,其影像始终贯穿着“尊重的反叛”——这种反叛既源于当代精神的敏锐自觉,又依托对文化传统的充分敬仰。如贾樟柯所言,“反叛是电影生生不息的动力,电影很仰仗年轻人的反叛。但文化财富应是叠加的,而非简单弃旧图新。”

对工业流程的充分理解,本质上源于对“电影作为集体协作艺术”的敬畏。书中,贾樟柯以两讲篇幅系统拆解“作者电影”的本质内涵及其与类型电影的辩证关系。他首先确认“作者论”的当代意义:电影作者既非盲目排斥电影工业,亦非沉溺于个人风格的炫技,而是在工业体系中构建整体性把控能力,于类型框架内坚守主体意识。“作者性”体现为导演作为电影核心创作者的身份,其理念渗透于个人观

念、意识、情感与思想,具体落实在剧本、表演、场面调度、视听设计及后期制作等各个环节。

贾樟柯认为,电影制作的“前期”与“后期”是既独立又共生的艺术维度。前期创作以剧本为起点,无论采用个体创作或集体编写模式,均需在人物建构的“跟踪性”、动作设计、时间处理及电影逻辑的多向度层面达成精密配合,确保“剧作动机”得以落地。演员表演作为中心环节,既依附于整体电影风格,又可通过即兴演绎消解预设戏剧范式,最大限度还原生活质感。场面调度则是影像风格建构的核心,需在视觉构图与听觉层次中实现双重渗透。后期阶段同样是创作的关键。贾樟柯指出,当前电影行业的最大隐患在于导演对后期制作的参与度不足。当后期沦为单纯的技术执行,导演作为“电影作者”的美学意志便会被割裂。

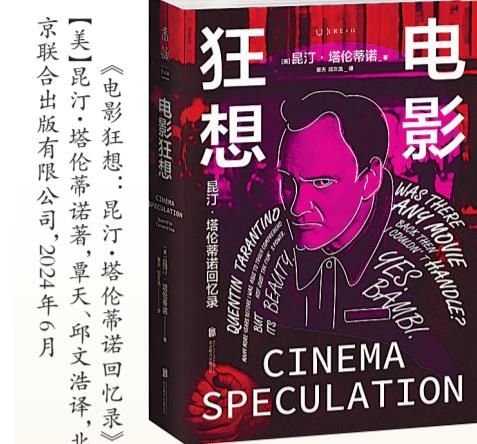
“观看的过程实际上也是意义的主动建构过程。”贾樟柯在后续几讲中,将自身创作置于影史谱系与个人实践的双重坐标下展开论述。在第十三讲对现实主义精神的探讨中,他指出《偷自行车的人》的价值不仅在于对战后底层生活的现实还原,更在于通过非职业演员的去戏剧化表演与影像中生活细节的铺陈,共同构建起超越戏剧逻辑的开放性现实场域,彰显现实主义美学精神。而在第十四至十六讲对纪录片美学的颠覆性重构中,贾樟柯通过重新解读了荷兰导演尤里斯·伊文思的《雨》及纪录片《公共场所》的先锋实践,在“物质现实与精神现实”层面揭示了“被秩序遮蔽的现

实存在”。在书的终章,贾樟柯以实验电影为棱镜,剖析电影史上最具先锋性的创作浪潮,发出“实验精神回归”的静默呐喊。对影史经典的回溯,彰显着他对电影精神谱系的深情回望。

贾樟柯的影像既是对其“作者性”理念的生动践行,也是对历史的深切凝视。在《站台》中,青年们眺望远去的火车,憧憬与迷茫交织,青春躁动与命运无常碰撞,不确定的未来成为萦绕心头的唯一谜题;《小武》中,被锁在电线杆上的主角与冷漠围观的人群形成对照,个体尊严在时代变迁中被消解,缓慢的镜头语言沉淀着平凡人面对时代巨轮的苍白与无力。贾樟柯将理论融贯于创作肌理,在银幕上构建起独特的电影宇宙。在此宇宙中,镜头运动成为个体视角的延伸,同期环境音构成社会语境的复调,长镜头留存着生活的原生逻辑。他的每一项技术选择皆指向观念自觉:拒绝将电影异化为同质化的类型工业产物,而是以动态视听语法搭建“个体经验与时代真实”的对话场域。

贾樟柯从个体记忆出发,回溯在电影学院求学的难忘时光。《电影,我略知一二》记录了他从影路上的求索感悟。书中,他多次以亲历者视角追溯电影创作的起点,怀着对电影的敬畏与憧憬回望历程,用一部部清醒而深刻的作品为这部从影手记加注鲜明注脚,重现电影艺术的“术”与“道”。

(刘畅系中国艺术研究院电影学专业硕士研究生,马驰系中国戏曲学院舞台美术系动画教研室主任、副教授)



《电影狂想:昆汀·塔伦蒂诺回忆录》既是一部影评集,也是一部融合个人成长史与好莱坞文化洞察的回忆录。书中,昆汀以影迷和导演的双重视角,回溯从童年初遇电影到淬炼出标志性美学风格的完整历程。他不仅对20世纪六七十年代的经典影片展开犀利剖析,更借由影评袒露导演的创作逻辑

《电影狂想:昆汀·塔伦蒂诺回忆录》将个人记忆、观影思辨与新旧好莱坞交替史熔于一炉,以碎片化叙事、犀利影评与冷峻的电影工业观察,构建起一部“三位一体”的后现代文本。对昆汀的忠实影迷而言,本书从其成长轨迹与经典影片解析中,揭开导演银幕外的人生切面;对尚不熟悉的读者,书中幽默不羁的文字亦能激发兴趣,延伸至其代表作及批判对象的探索。

昆汀1963年3月27日生于美国田纳西州,父亲为意大利裔音乐家兼演员,母亲是护士。4岁时父母因现实问题离异,母亲改嫁作曲家柯特·扎斯托皮尔。继父独特的艺术与电影见解,使昆汀自幼接触了大量影片。浸润在浓厚的电影氛围中,他痴迷电影、漫画与流行文化,16岁退学后当过影院引座员,后在“录像档案馆”音像店工作5年,借海量观影积淀了深厚的电影素养。

该书中,昆汀的个人回忆部分展现了家庭给予的非正统电影启蒙。在《小Q看大片儿》一章,他详述童年观影史中的暴力狂欢:7岁起随母亲出入影院,接触《嬉皮士星》《可怜的爸爸》等片,尤其沉迷《肮脏的哈里》的枪火美学。他在观影时或为精彩情节放声大笑,或因困惑发问,同时也在倾听父母交谈中形成独立见解。母亲“不应为暴力而看暴力”的告诫,塑造了他对银幕暴力的独特认知。

在《弗洛伊德脚注》一文中,昆汀提及母亲亲友人弗洛伊德带他初涉剧本创作。弗洛伊德笔下以黑人牛仔为主的西部史诗,其精神内核在昆汀的《被解救的姜戈》中得以延续。昆汀的成长史杂糅着电影史与个人经历:虽未接受专业科班训练,但其家庭启蒙、狂热观影与职业积累(从影院引座员到录像店员),共同促成了他向导演身份的自我蜕变。

母亲默许孩提时代的昆汀接触多种多样的电影类型,这颗叛逆的种子既影响了他的影评视角,也塑造了其创作风格。在《布利特》一章中,昆汀盛赞该片简洁的台词与反传统的警察妆造,将其列为有史以来最杰出的“纯电影”之一,并开辟了全新的批评维度。这种反叛精神在《好莱坞往事》中演变为对历史权威叙事的颠覆。不同于常规影评以理论框架解构影片,昆汀的评论常从演员心理、创作幕后及个人观影体验切入。例如在评析《黛西·米勒》时,他结合演员巴里·布朗的生平与性格,解读其银幕表现,同时悼念这位英年早逝的艺术家。正如《纽约客》所言:“他的影评与电影一样简洁有力、构思精妙,因为拍电影和评电影本就是他的一体两面。”

昆汀的个人回忆与观影历程交织着新旧好莱坞的变革,其作品既饱含对“旧”好莱坞的致敬与解构,亦呈现出对“新”好莱坞精神的继承与反叛。他的创作深植于好莱坞黄金时代的类型片传统,尤以西部片和黑色电影为甚。例如在《好莱坞往事》中,莱昂纳多饰演的过气西部剧明星里克·达尔顿,折射出上世纪60年代西部片的式微。昆汀借角色对行业转型的挣扎,隐喻旧好莱坞的消亡。在《70年代的新好莱坞:60年代后的反当权派导演VS电影小子》一文中,昆汀细致剖析“电影小子”从嬉皮士一代导演手中夺回时代话语权的动因,将其对新好莱坞的理解深度融入创作。以《落水狗》为例,这部充满反叛精神的叙事实验,既借鉴法国新浪潮《筋疲力尽》的风格,又融合邵氏武侠元素,以低成本、反类型叙事挑战好莱坞工业体系,彰显独立创作与商业逻辑的博弈。《低俗小说》的非线性结构与边缘人物群像,则呼应马丁·斯科塞斯等新好莱坞导演对传统叙事的突破,同时注入后现代拼贴手法,形成标志性的“昆汀式语言”。

这本书的魅力,不仅在于个性化的语言风格与私人影史的独特视角,更在于其价值——我们可借由昆汀的私人回忆与观影体验对其创作的影响,重新审视他的作品,反思已逝的电影时代,以及当下的电影生态。

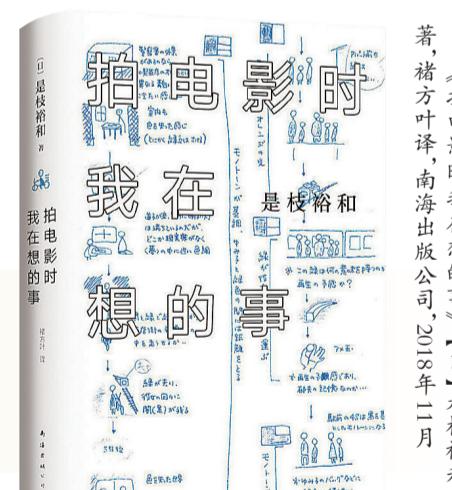
在电影诞生120周年之际,以“昆汀式语言”为代表的作者电影正面临巨大冲击。作为一代反叛型独立导演,昆汀虽坚持“电影必须活在黑暗影厅”,拒绝将《好莱坞往事》授权流媒体,以捍卫作者论,却难阻AI批量模仿“昆汀风格”,亦无法避免《低俗小说》暴力片段被混剪传播。他曾曾视“社会手术刀”的暴力美学,在流媒体平台上沦为碎片化的娱乐符号。关于作者电影与导演的未来,或许需要重新定义电影的价值:它不仅是娱乐载体,更应成为映照现实的棱镜、连接过去与未来的狂想。而这种创作内核能否抵御快节奏生活与流媒体算法的侵蚀,将决定电影能否续写第二个120年的辉煌。

(张杰系北京电影学院美术学院教授,赵涵悦系北京电影学院戏剧与影视专业硕士研究生)

## “观看真实”:是枝裕和的纪实美学

□操乐鹏

《拍电影时我在想的事》是知名电影导演是枝裕和历时8年创作的自传性随笔集。书中,是枝裕和回溯30余年创作生涯,娓娓道来每部经典之作的缘起、理念及幕后故事,记录不同创作阶段对电影艺术的探索、对世界与人生的哲思



是枝裕和来说,真正意义上的“纪录片”型影像,产生于“我”与“世界”相接触的地方。透过影像,是枝裕和探寻着“日常”的纯净与幽微、琐屑与细腻。作为导演,切不可将自己视为世界的掌控者,相反,更关键的是接受世界的种种不自由,如此,“纪录片”类型的“日常”美学才能得以创生。循着这一理念,是枝裕和才会耐心地为《幻之光》寻觅散发着岁月气息的杂司谷平民老街,将其作为外景拍摄场地,也才会对树木希林设计的摆拖鞋、剥虾壳等鲜活呈现“日常”的动作与演技深感折服。

是枝裕和的“日常”美学,常被观众或影评人纳入小津安二郎、成濑巳喜男的日本电影诗学谱系之中。然而,是枝对此究竟是欣然接受,还是另有“影响的焦虑”?本书也留存了导演本人的思考片段。拍摄《步履不停》前,是枝会重温成濑的作品,并体悟其压低摄影机的拍摄技巧;在执导《海街日记》时,是枝直言自己更喜欢成濑影片里的细微与琐碎之处,而这与《海街日记》有着相似的特质。在《如父如子》参加西班牙圣塞巴斯蒂安电影节时,当有记者提及“您与小津很像”,是枝的第一反应是:“我想又来了”。不过,在听完该记者阐述“二人影像中时间流转方式的相似”这一观点后,是枝“开始重新思考自己的电影以及自己身上日本人的特性”。简言之,是枝所认可的与

创作与文学、漫画的渊源:《幻之光》改编自宫本辉的同名小说,《海街日记》改编自吉田秋生的同名漫画。在拍摄《海街日记》时,是枝裕和借鉴了《小妇人》四姐妹的经典构图,在女性情谊的光影呈现方面留下了独特印记。再如,书中有关对剧本撰写过程的详细描述。第五章里“故事的两个重要设定”及“通过与演员交流丰富剧本”两节,将剧本撰写的过程充分条理化、可视化,也展现出作者毫无保留分享经验的宽广胸怀。又如,书中有关对电影节的追忆与反思。全书除“后记般的前言”“终章”和“后记”三部分外,主体章节大体按照时间顺序,呈现出从1995年至2016年间各个时段作者的所思所感。其中,稍稍打破叙述时序的是第六章,常以温和形象示人的是枝裕和在该章节回顾世界各大电影节时,偶露锋芒,像“电影节并非宣传日本的场所”、对东京电影节水准的客观评判等犀利观点,都切中要害。

值得一提的是,全书提供了大量翔实且绵密的注释与插图,与是枝裕和的正文部分相生相伴,连缀起交相辉映的互文网络。透过光影,邂逅世界,是枝裕和的电影诗学流淌在《拍电影时我在想的事》一书的温润文字中,万象并陈,熠熠生辉。

(作者系浙江财经大学人文学院副教授)

尽管声称“不喜欢谈论自己的作品”,是枝裕和在历时8年后,还是完成了首部自传性作品《拍电影时我在想的事》,书中传达着他关于电影的迷茫与踟蹰、敬畏与憧憬。对于痴迷于这位日本电影新浪潮代表人物的观众或读者而言,本书正是得以一窥是枝裕和电影诗学的关键文本。

是枝裕和的职业生涯始于电视纪录片编导,随后跨界成为电影导演。是枝电影所呈现的诗学样貌,天然携带着“电视”与“纪录片”的特质。也正因如此,是枝裕和坦率且诚挚地承认自己的“电视人”身份,在本书前言中,他说道:“我讲述的电影语言,与以电影为母语的创作者所讲述的不同,是带着电视口音的方言。”是枝裕和执导的电影处女作《幻之光》,其主题也正与他此前拍摄的纪录片《但是……在福利削减的时代》相契合。对于媒体或学术界习焉不察地加诸他身上的“‘纪录片’的影片”这一标签,是枝始终保持警惕。在他看来,“大部分被称为‘纪录片’的影像仅仅是为了让画面看起来像真的”,这种“伪纪录片”所偏爱的手持摄影,并非基于与拍摄对象的关系进行考量。故而,在拍摄《空气人偶》时,是枝裕和特意请来侯孝贤的御用摄影师李屏宾掌镜,坚持使用胶片拍摄,且摄影工作在现场完成,完全不做后期处理。

对于拍摄纪录片踏入影像世界的是

看昆汀再现新旧好莱坞文化碰撞与变革

□张杰  
赵涵悦