

<<光影两万里>>

图书基本信息

书名：<<光影两万里>>

13位ISBN编号：9787530660096

10位ISBN编号：7530660098

出版时间：2012-4

出版时间：百花文艺出版社

作者：郑军 编著,成追忆 主编

页数：231

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<光影两万里>>

前言

二〇一〇年初，第八十二届奥斯卡金像奖评奖硝烟正酣，娱乐媒体爆炒卡梅隆与前妻毕格罗在“最佳电影”、“最佳导演”这两个项目上进行“对决”。

不过当时我问了一下科幻圈的几位朋友，他们都不觉得有什么悬念，《拆弹部队》肯定胜出。

奥斯卡评委会可以把“最佳视效”、“最佳音响”这些技术类奖项慷慨地送给科幻片，一部科幻大片一届里连拿N个技术奖都不算新闻。

但他们从来不会把“最佳电影”、“最佳导演”、“最佳演员”这些艺术类的奖项发给一部科幻片！这几乎算奥斯卡评奖过程的一个潜规则了。

评奖结果尘埃落定，有的影评人站出来，这是因为《阿凡达》收获了高票房，名与利不可能都送给一部片子。

(参考资料五三)他们说这话时肯定忘了是谁的电影创造出上一个世界电影票房纪录，正是卡梅隆本人执导的《泰坦尼克号》！

它不仅收获十八亿美元的票房，还拿下“奥斯卡最佳影片”和“最佳导演”两个最重要的艺术奖！

《泰坦尼克号》是部什么电影呢？

笔者小时候曾经看过讲述同一题材的灾难片《冰海沉船》，两下对比便知道卡梅隆在新片里添了什么。

他加了一个属于艺术片的故事核——男女私奔、门第观念、为爱献身。

总之，一个陈旧得不能再陈旧的情节核心。

然而没关系，这个故事很小资，所以能征服艺术家们。

作为一个以拍科幻片而闻名的导演，必须拍一部非科幻片才能获得艺术类奖项，这种事情并非落在卡梅隆一个人身上。

斯皮尔伯格靠什么电影去拿“最佳影片”、“最佳导演”这些奖？

靠《辛德勒名单》和《拯救大兵雷恩》。

至于《E.T.》、《侏罗纪公园》和《人工智能》，还是去拿技术奖吧。

反过来我们再看看二〇一〇年的赢家凯瑟琳·毕格罗。

一九九五年她曾经拍摄过一部科幻片，名叫《末世浩劫》。

电影的科幻内核是一种叫“量子干扰仪”的设备。

戴上它，一个人可以感知另一个人的记忆。

除此之外，影片还重点描写了种族歧视、边缘人群、警察暴力、贩毒、性……总之，都是一些先锋派电影人喜欢的题材。

作为导演，毕格罗对影片的把握能力并不逊于《拆弹部队》，风格也非常类似，都是以男爷们为主的暴力戏。

不过，《末世浩劫》连获得奥斯卡奖提名的机会都没有。

其实，细数下来，科幻片并非完全没有染指过奥斯卡的艺术奖。

一九六九年，克里夫·罗伯逊凭借他在《畸人查理》中的表演获得四十一届奥斯卡最佳男主角奖。

可能没有多少科幻迷知道这个电影，但它的原著在科幻史上却大名鼎鼎——《献给阿杰尔农的花》。

一九八五年，唐·阿米奇因在科幻片《天茧》中的表现，获得五十八届奥斯卡最佳男配角。

这两个可怜的奖就是全部科幻片在奥斯卡舞台上拿过的艺术类奖项。

科幻片如此不受奥斯卡青睐，是否因为它是个商业类型片？

这也完全不是理由，同为商业类型片，美国本土的西部片拿了许多奥斯卡艺术类大奖。

东方的武侠片也曾经两次拿过奥斯卡最佳外语片，分别是《宫本武藏》(1955)和《卧虎藏龙》(2000)。

或许从主流电影界人士的角度来看，同为商业片，这些类型片比科幻片更“人文”一些吧。

不过，卡梅隆对这个潜规则倒是毫不在乎，只是逢场作戏配合媒体玩炒作。

其真实想法体现在他后来对斯科特说的一句话里。

雷德利·斯科特拍摄过经典科幻片《异形》和《银翼杀手》，后来去拍了各种其他类型的影片，其中不乏《末路狂花》、《角斗士》这样的佳作。

<<光影两万里>>

卡梅隆却对他说——你拍那些乱七八糟的干什么，你要回来拍科幻片，这才是主流！

如果我没理解错的话，他所说的“主流”是指观赏的主流。

这从《星球大战》问世后到今天都不存在疑问，科幻片的票房早就说明了一切。

我们去查世界电影票房纪录的前十名、前二十名，直到前一百名里面有多少科幻片，就能清楚这个事实。

甚至这在中国电影市场上也已经不成问题，《变形金刚》、《二〇一二》、《阿凡达》先后创造过中国电影的票房纪录。

从引进比例来看，科幻片也是中影和华夏两家公司驻美看片员的最爱。

纯粹就电影艺术而论，科幻片在编剧、导演、表演、摄影、剪辑等方面都已经积累了丰富的实践经验，如今它已经相当“艺术”了，完全不再是早期只表现“怪力乱神”的粗糙类型片。

然而几乎没什么人去提炼科幻片的艺术价值。

不过，这不能难为主流电影理论家。

解读科幻电影需要两方面的知识，首先必须从科学角度看懂电影的情节，然后才能去讨论电影的艺术价值。

且看下面一例：在《阿凡达》开始后三分五十三秒，当杰克乘坐的飞船进入矿场时，银幕上出现一个怪兽般的大机器，它扒在那里不停地翻挖着地面。

一辆辆重载车从它前面驶过，那些车辆光是轮胎就比人都高，但和它相比只是个小爬虫。

首先你要知道这家伙叫勺轮挖掘机，并不是卡梅隆“科幻”出来的“假机器”，而是一种用来采掘露天矿藏的真家伙。

它是目前陆地上最大的机器，头号勺轮挖掘机长达二百四十多米，和“鸟巢”体育场的直径差不多。

所以，影片让它出现在一个矿山中是合理的。

然后你才能去分析这个镜头的艺术价值。

在《阿凡达》里面出现了一大批矿山机械，卡梅隆都是用水平镜头——与人眼平行的角度去拍摄，几乎从未拍出过它们的全貌。

这样，机器那巨大的体量才反衬出人的渺小，于是使用影像突出了影片的主题——过度发展的科技压抑人性。

灾难科幻片《二〇一二》领先《阿凡达》半个月进入中国市场。

一开始印度科学家就和美国科学家降到深井里讨论中微子变异问题。

那个地穴叫“极深地下实验室”，这类实验室利用上千米的岩石层屏蔽掉绝大部分宇宙高能射线，再用水作介质记录余下的中微子。

两个人讨论宇宙里中微子带来的危害，却要跑到这么深的井下，如果一个影评家不知道这些科学原理，他甚至看不懂这段情节。

正因为许多中国电影从业者缺乏理工科知识，他们难以看懂情节稍复杂点的科幻片，又怎能进而分析它们的艺术价值呢？

即使在讨论像塔尔科夫斯基这样再主流不过的电影艺术家，也没有谁去分析他拍摄的科幻片《苏拉利斯之海》(通译《飞向太空》)。

遍览如今国内有关科幻电影的文字，几乎都是在讨论其中的科学知识，而不是讨论它们作为电影的艺术价值。

当然，我自己就写过许多那类文字。

其实我很想写另外一些文字，从电影角度谈谈科幻片。

我想说说它们的构图，讨论导演在演员调度方面的功力，我想说说科幻片里面角色的表演特点，或者某个科幻导演的风格。

不过以前我没有机会把这些想法写出来，因为少儿、科普类媒体不需要这样的文字。

在另一个圈子里，娱乐媒体谈到科幻片，除了提供制片方、导演、剧情等基本信息外，就是幕后花絮，特技窍门等。

基本上属于娱乐新闻，可供借鉴的东西并不多。

还有一些文字出自科幻作家或者科幻迷之手。

<<光影两万里>>

对于他们来说，“中国人一定要拍出自己的科幻片”成为某种信念。

他们写了不少呼吁性质的文字，不时也能见诸于报刊，如《国产科幻片为何断档二十年》、《电影人、科幻作家为中国科幻片号脉》等。

然而这些文字基本上是从科幻的角度，而不是从电影的角度入手。

这样就失去了和影视界人士交流的前提。

如果中国影视人要拍科幻片，总得要从影视业自身的角度出发，而非只是满足几个铁杆科幻迷狭窄的兴趣。

另一方面，由于科幻电影在银幕上拥有巨大影响力，学院派电影理论工作者无法不正视它。

所以宏观到“电影美学”、“电影概论”之类的著作，具体到摄影技术、布景技术方面的文章，我们不难从中找到提及科幻片的段落。

这是科幻小说在文学理论界还不曾拥有的待遇。

不过，这些文字大多带着钦佩甚至敬畏之情，感叹好莱坞科幻巨片中的视觉奇观，鲜有哪些文字真正从艺术角度来分析这个电影类型。

作者总是把科幻片当成影视作品中的异类，尽管值得敬佩。

造成这种现象的原因说起来也很简单——科幻片的艺术规律和传统影视艺术相去甚远，学院派电影评论家找不到分析这类作品的理论依据。

他们虽然可能看过一些科幻片，但往往不知道怎么看，也不知道能看出什么。

举个例子吧。

《影视艺术鉴赏学》是“我国第一部影视艺术鉴赏专著”。

该书第十二章“实践论：影视艺术佳作鉴赏举要”中专门分析了《侏罗纪公园》。

这段文字一上来就搞错了影片的主题。

作者认为，那些暴虐的恐龙代表着西方八十年代到九十年代普遍的经济不景气。

而“那些诚实的、没有私心拖累的人，最终凭机智和勇气突围而脱离险境。

这也在某种意义上暗示：人们一定会战胜经济危机，继续推动社会进步。

”（参考资料十八，244页）恐龙象征经济危机？

这都是哪跟哪啊？

《侏罗纪公园》的主题是什么？

小说原著写得很清楚，就是批判落后的、机械论的科学观。

那种科学观把自然规律当成线性的，由此衍生出的技术观则把世界视为绝对可控的对象，试图无限加强对环境的控制，以为这样就能解决一切问题。

富翁哈蒙德和他手下的遗传学家是这类旧科学观的代表。

他们围绕着限制恐龙行为进行了种种努力，最终都被自然界本身的无序性击败。

而数学家马尔科姆则是新科学观的代表。

他用大量的系统论观点来证明，对复杂系统的完全控制根本不可能实现。

这才是《侏罗纪公园》的主题。

当然，由于是拍电影，原著里那些无法用画面来反映的讨论被编导删去不少。

但影片仍然保留下原著的思想主干，那就是刻意控制和必然失控之间的矛盾。

说得偏颇一些，这是个“理工科男生”才关注的问题。

我想，《影视艺术鉴赏学》的作者要么没读过原著(这是极有可能的)，要么和普通观众一样被影片后半部分恐龙猎杀、人类逃跑的惊险镜头吸引了全部注意力，根本没有看懂影片前半部分铺叙的线索。

再往下，作者又以惊叹之笔描述了影片中那只霸王龙模型的制造过程，它是如何运动的，用了多少黏土。

这已经降到给影片写花絮的程度，根本不是艺术鉴赏。

是的，《侏罗纪公园》的特技确实令人眼花缭乱，但这些特技后面的美学规律是什么？

这才是电影评论家应该做的事情。

就在同一部著作里，作者详细分析了《公民凯恩》、《魂断蓝桥》、《广岛之恋》、《与狼共舞》、《阿甘正传》、《勇敢的心》等其他类型的名片。

<<光影两万里>>

这些评论都能从影片表象深入到思想内涵和艺术内涵，是真正的艺术鉴赏。

唯独到了《侏罗纪公园》这里，作者只能停留在影片的特技画面上做文章。

许多类似的电影理论著作都有这个问题——作者不是没看过科幻片，更不是没被它们震撼，但他们没有理论解剖刀来剖析这些实例。

笔者创作本书的主要目标，就是给电影人提供一些规律性的东西。

告诉他们科幻片不仅是奇观，也是艺术。

当然，专门写本书去分析科幻片的艺术规律，从目前的市场角度看不大可行。

所以这本书主要还是讲科幻片的历史，把史实摆在首位，按照“以史带论”的原则在史实间穿插讨论科幻片的艺术规律。

不仅如此，某种意义上讲本书还是一部站在科幻电影的角度看待整个电影史的书。

所以，你会看到对于卢米埃尔兄弟这样的电影人，或者对《卡里加里博士的小屋》这样的历史名片的解读与主流电影史相当不同。

笔者以为，从票房统计上看，科幻片无疑是当今最受欢迎的类型片。

如果一部电影理论著作不谈及科幻片，将是令人遗憾的。

如果再不讨论西部片、奇幻片、侦探片、恐怖片、武侠片，以及形形色色的类型片，就等于是自外于百分之九十五的电影和百分之九十五的观众。

这样一部电影理论著作的价值完全是可疑的。

如前所述，电影人对科幻片的论述散见于各种理论专著中，完全介绍科幻电影的专著极少。

中国电影出版社于一九八八年出版了《世界科幻电影史》一书。

克里斯蒂安·黑尔曼著，陈钰鹏译。

该书介绍了从电影开端到八十年代的科幻电影史。

不过它只印了一千册，到现在笔者还没找到原书，只能从网上翻到它的一鳞半爪。

一九九八年，该社又推出了《世界科幻电影经典》一书，系由电视片《科幻电影与未来世界》改编而成。

这个电视片曾在央视播出过，笔者的不少文友当年给它写过脚本，那些电视片脚本也是这本书的基础。

尽管不可能记录到二十一世纪才出现的科幻新片，但到目前为止仍然是一套最全面的科幻片资料书。

这本书介绍了几十部科幻电影，从默片时代的《大都会》，到全书截稿前才上演的《黑洞表面》。

剧情和背景资料比较丰富。

这本书和给笔者创作本书提供了文字方面的重要资料。

不过它和报纸杂志上散见的谈科幻的文字一样，都只着重于“结果分析”：大都表现为对影片语意上的解读，或者是对影片现象的排列与描述。

(参考资料二一，序文)或者说，它只是从观众角度讨论科幻电影的文字。

除此之外，《星际之门——太空探险科幻电影赏析》(王玮、张锦著，世界图书出版公司，2009年6月出版)也提供了不少宇航题材科幻电影的信息。

当然，市场肯定还需要一部系统的世界科幻电影史，即使它作为一块引玉之砖，肯定会很粗糙。

身为中国作者，写这样一本书肯定有着强烈的目的性，就是为中国人拍摄自己的科幻片提供参考。

本书某些章节完全是为这一目标才设置的。

比如专门用一章去讨论美国人制作的小成本科幻片，这是为了纠正国内电影界的偏见，告诉他们科幻片并非都是烧钱片。

又比如，书中用一章篇幅去讨论韩国、印度、泰国的科幻片。

从观赏角度讲，它们肯定无法与好莱坞科幻片相比，但它们是中國科幻片制作过程中真正有价值的参照系。

甚至笔者要用一节去介绍国内的“草根科幻片拍摄运动”。

它们连正规电影都算不上，但人们会从中感受到一种热情。

正是这种热情，当年激发了美国的科幻片热潮。

有趣的是，笔者迄今为止读到的对科幻电影美学价值评价最高的一本书，却不是一部电影著作，而

<<光影两万里>>

是英国人亚当·罗伯茨的《科幻小说史》。

作者专门给科幻影视开列章节，并高度强调它们的艺术价值。

而他在这本书里提到的一个任务——“评论家的真正工作在于阐述视觉力量如何诠释了核心科幻文本中的伟大。

”(参考资料五十，282页)——也正是笔者想在这本书里做的，尽管只不过做了一个开头。

最后，笔者再次强调，诸如《指环王》、《哈利·波特》、《纳尼亚传奇》和《蜀山传》这样的电影不是科幻片，而是奇幻片。

这本来是简单得不能再简单的类型划分。

这些电影从来没谈过科学，全片都是中世纪文化背景，当然不是科幻片。

然而总是有人把它们混入科幻片。

好长时间里我也搞不清这种误会是怎么产生的，后来我想会不会是这个原因——他们把科幻片中的“科”字理解为电影拍摄手段，而不是电影的内容。

所以，他们把任何使用高科技手段在银幕上制造奇观的电影都叫“科幻片”。

国内甚至有文章称《五颗子弹》是科幻片，仅仅因为里面有几个电脑制作的洪水镜头。

除了这个原因，我再也想不出人们为什么把它们称为“科幻片”了。

这种误解已经深入到电影理论著作中。

在《香港电影史》一书中，作者这样评价《风云之雄霸天下》：影片的这些特技画面，大部分根据原著漫画设计而成，既具有漫画的神韵，又充满科幻和超现实的色彩。

(参考资料三六，363页) 在同一本书里，作者还这样评价电影《蜀山传》：这部影片中，徐克重在原片《新蜀山剑侠》进行技术的翻新，让紫青双剑合璧、血河大阵和长眉飞升等以科幻的形态再现银幕。

(参考资料三六，364页) 可见，该书作者就是从“用高技术制造幻想画面”这个角度来理解“科幻”的。

所以笔者不得不在此澄清：“科幻”是指小说或者电影故事里有可以用科学解释的超现实情节，尽管这些解释可能很勉强，情节里没有科学内容的就不是科幻片。

能够顺利完成本书，笔者要感谢的人太多太多。

黄海老师为我提供台湾地区以及海外的影视资讯，法国科幻迷谢利为我提供法国科幻片的名录。

已经记不清有多少朋友为我收集资料，或者帮我修改错误。

在此一并向他们表示感谢。

另外，笔者特别感谢百花文艺出版社的策划编辑成全(笔名：成追忆)先生。

以前我与少儿类出版社合作较多，对方未免要提醒一句——文字不要太深奥，以免孩子们看不懂。

而成编却说——我们百花文艺出版社专搞文艺理论，你可要写得深刻一些才行啊。

感谢他给我一个机会，来做这份抛砖引玉的工作。

<<光影两万里>>

内容概要

《光影两万里》是第一本由中国人撰写的科幻电影史。
本书也是百花文艺出版社“追忆幻想系列”丛书中的一部。

《光影两万里》与大量从科幻迷角度谈论科幻片的文字不同，主要从影视制作规律出发介绍科幻片。书中不仅详细讨论了科幻片的编剧、导演、表演、化妆、服装、道具、摄影、剪辑等问题，而且还讨论了科幻片的投资与发行。

本书不仅面向广大科幻迷，还适合影视业内有志于拍摄科幻片的朋友参考。
本书由郑军编著。

<<光影两万里>>

作者简介

郑军，身兼科幻作家和活动家两职。
一九九七年十月开始发表作品，迄今累积在中国大陆、港台地区出版长篇小说、中短篇小说集、评论著作和心理健康读物几十部，总计五百余万字，并参与一些电视节目的制作工作。
近作有《第五类接触——世界科幻文学简史》和《光影两万里——世界科幻影视简史》等。

<<光影两万里>>

书籍目录

主流？

非主流？

(代序)

第一章：草创时代

一、“西洋镜”时代

二、早期佳作

第二章：在美国形成规横

一、混在“类型片”中诞生

二、初成体系

三、成长在类型夹缝中

四、挣扎在“新好莱坞”时代

第三章：科幻电影引领好莱坞“再全球化”

一、“电影史”的开始

二、科幻大片席卷全球

三、新题材的开发

第四章：数字时代的科幻电影

一、电脑动画的脚步

二、电脑时代的科幻大片

三、数字科幻片与电影艺术

四、第一代科幻人

五、演好科学家

六、科幻片的虚与买

七、科幻片如何讲心理

八、总结

第五章：“科幻小片”的魅力

一、预言类小片

二、寓言类小片

三、抒情类小片

四、悬疑类小片

五、恐怖类小片

六、其他小片佳作

第六章：发达国家的科幻电影

一、苏俄科幻电影

二、东欧科幻电影

三、英国科幻电影

四、法国科幻电影

五、日本科幻电影

六、其他国家科幻电影

第七章：亚洲各国的科幻电影

一、印巴科幻电影

二、韩国科幻电影

三、泰国科幻电影

四、总结

第八章：科幻电视剧

一、美国科幻电视剧

<<光影两万里>>

二、科幻频道，独一无二的尝试

第九章：外国科幻电影与中国

一、外国科幻片的中国元素

二、以制作的方式参与

三、以演员的方式参与

四、以导演的方式参与

五、以投资的方式参与

六、外国科幻片的引进历程

第十章：中国内地的科幻电影

一、早期探索

二、新电影时代的科幻片

三、草根科幻片拍摄运动

第十一章：中国港台地区的科幻电影

一、早期香港科幻电影

二、绵延不断的卫斯理

三、行走在商业类型片的边缘

四、“港陆合流”的科幻片

五、台湾科幻电影

科幻片——中国电影的增量(代跋)

附录：外国科幻片在中国票房前十五名(截止到2010年)

本书参考资料

<<光影两万里>>

章节摘录

无论翻开报纸，还是登录网络，经常会看到有人感慨“外国科幻片”投资如何巨大，情节如何严谨，技术如何精良。

其实，这些文字里所谓“外国科幻片”并不准确。

被人们经常谈论的只不过是美国科幻片。

更确切地说，只是最近二十几年上演的美国科幻大片。

尽管美国科幻小说在全世界科幻圈里堪称主流。

但美国人在科幻电影方面的优势，远比在科幻小说方面的优势更大。

在科幻小说领域，世界其他国家的作品加在一起可以凑上半壁江山。

一些小国家如捷克、波兰，都涌现过大师级的科幻作家。

而在科幻电影领域，世界各国科幻片都是美国科幻片的学徒。

可以请本书读者回答这么个问题：不管是发展中国家阵营的巴西、印度、墨西哥、泰国，不管是曾经的超级大国前苏联，以及今天的俄罗斯，还是和美国同属发达国家阵营的日本、英国、法国和德国，你曾经看过他们的科幻片吗？

如果看过，所有这些国家的科幻片加在一起，你看过十部以上吗？

美国科幻片的一枝独秀，充分体现了电影的工业化特点。

小说创作毕竟只算手工作坊。

一个作家有天赋，再加上勤奋，多写多练，像斯坦尼斯拉夫·莱姆那样，尽管生活在小语种国家里，也可以享有世界声誉。

但影视作品要有一整套策划、创作和发行机制才能够与广大观众见面。

“科幻小国”里肯定有不少人产生过天才的科幻构思，但这些灵感只能放在抽屉里，无法通过厚厚的壁垒让世界级制片商了解。

而在二十世纪大部分时间里，世界级的制片商基本都在美国。

如前所述，其实科幻片并未诞生在美国。

在二十世纪前二十年里，美国人也没有拿出值得一提的科幻片。

不过美国电影人当时正在做一件大事，日后它将成为科幻片这一类型生长的土壤，那就是建立类型片体制。

电影诞生以后，欧洲人忙着建立各种电影艺术流派。

美国人则忙着建立各种类型电影。

这两者有着本质的区别。

想搞一个艺术流派，一群艺术家关起门来绞尽自己的脑汁便可以做到。

某个艺术流派的代表作无论在市场上怎么失败，都可以通过艺术圈或者学术圈流传下去。

但要树立起一个类型片，那就不是编、导和制片人单方面左右的事情了，赢得观众才是王道。

尽管电影业作为娱乐业中的巨头，拥有大量媒体资源去炒作。

但从长久来看，炒作可以吸引观众的注意，未必能吸引观众的认同。

没有观众的认可，什么样的炒作都是浮云。

这个一说就通的道理在各种版本的电影史中却找不到。

正统电影理论大谈特谈美国电影制片商用何等手段构建类型片的种类，培育各种明星，却从来不谈观众的决定性作用。

其实，制片公司努力包装的明星，十个也没有一个能真正红起来。

而制片商推行过的类型片种，能活下来的也不多。

在网络产生之前，电影观众是发不出声音的。

很少有哪篇观众的影评会被正规媒体发表。

即使能发表，也因为经过筛选、编辑整理而缺乏代表性。

观众主要靠用脚投票来影响电影业的走向。

尽管好莱坞一些大制作商有条件在重大影片项目制作过程中小范围征求观众意见，但作为商业机密，

<<光影两万里>>

这些调查资料又是不公开的。

正因为观众留不下文字资料，也缺乏对他们消费倾向的中立统计调查，所以在电影史中，我们只能看到电影艺术家们如何发挥他们的聪明才智。

其实，没有观众自发地一张张买票，什么样的英雄豪杰在电影圈里都无用武之地。

观众对电影发展的决定性影响也包括类型片的建立。

一个类型片能存活下来，完全是某个时代、某个国家电影观众普遍选择的结果。

明确这一点对讨论科幻片的历史尤其重要。

没有成千上万科幻迷的追捧，这个类型片种永远只能待在电影公司库房里。

而一个国家什么时候才形成有影响力的科幻迷群体，是那个国家能否规模生产科幻片的基础。

好莱坞大约是在二十年代建立起类型片体制。

既然和电影流派不同，类型片是面向大众的分类，所以很难找到什么理论文字，或者系统的推广计划。

除了无数内容粗浅的电影广告，后人几乎找不到某种类型片形成过程的文字记载，只能观察其客观后果——某段时间里哪个类型红火了，哪个类型衰退了，哪个类型又复苏了。

美国本土科幻迷群体直到二十年代才产生，最初只是一些小青年，学生军。

又过了很久，他们的消费能力才足够可观，所以美国最早出现的类型片里并没有科幻片的身影。

二三十年代里，美国有这么几个类型片为主。

一是卓别林等人为代表的喜剧片，二是美国本土特色的西部片，三是城市背景的犯罪片。

三十年代美国人发明有声电影后，歌舞片又迅速流行开来。

科幻片当然也早就存在了，但一直夹杂在这些强势类型中间，处于萌芽状态。

由于怕观众不认可，那时的美国科幻片和后来的香港科幻片差不多，只能说是拥有某些科幻元素的恐怖片、悬念片或者怪兽片。

当时电影特技手段还很贫乏，仅有化妆术、透视技术比较成熟。

于是像《隐身人》、《弗兰肯斯坦》、《化身博士》等优秀原创便被反复改编。

因为它们都可以靠化妆来讲清基本的科幻构思。

随着技术的发展，背景稍复杂一些的科幻原著，如凡尔纳的《神秘岛》、威尔斯的《摩诺博士岛》都曾被改编过。

这些基本产生于十九世纪的早期科幻小说给了美国科幻片以艺术上的基础。

当时，电影本身也仍然没有摆脱小说和戏剧的决定性影响。

与此同时，新一代美国本土科幻作家已经产生。

但是像阿西莫夫、海因莱因、E.E.史密斯、范·沃格特这些人，都还只在科幻迷的小圈子里有影响。

而科幻迷本身在当时的美国又是个数量、资源都很有有限的小群体。

科幻史上著名的“黄金时代”是在未被好莱坞所关注的情况下悄悄发展起来的。

一般来讲，小说原创被搬上银幕总得有个过程。

一部科幻小说被搬上银幕总要有十几年，甚至几十年的时间。

比如在最近十几年里，菲利普·迪克的原作被大量搬上银幕，而他早在八十年代初就去世了。

二 五年上映的《我，机器人》(通译《机械公敌》)是阿西莫夫半世纪前的作品。

据说他更早的代表作《基地》才刚刚立项，出版之后第一次被搬上银幕。

所以，二十年代美国本土科幻作品还没有条件出现在银幕上。

“SCience Fiction(科幻)”这个词有准确的出生日期，它诞生于一九二六年，是雨果·根斯巴克为世界上第一本科幻杂志起的副标题。

从此以后，科幻文学有了自己的名称，作家们开始自觉地创作科幻文学。

这个名称又被人们送给那些早于该年便产生，但明显属于同类的文学作品，如凡尔纳、威尔斯的一些著作。

然而，“Science Fiction”这个词何时被引进美国电影界，并出现“科幻片”这个固定名称，却很难考证。

只能说至少在一九二六年以前，“科幻片”这个概念并不存在。

<<光影两万里>>

那以前的电影人也不大可能自觉地去拍摄科幻片。

以梅里爱为例，他在拍摄最早的科幻片的同时，还拍摄了最早的奇幻片，甚至在改编《海底两万里》时把海底女神和美人鱼都放进去。

像《弗兰肯斯坦》、《化身博士》这些科幻文学经典被搬上银幕时，都被归入“恐怖片”类型。

这说明在当时，电影人还没有明晰的“科幻片”概念。

P23-26

<<光影两万里>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>