

美国独立电影的工业美学： 类型实践、“制片人中心制”与作者性表达

张立娜

摘 要：20 世纪 90 年代以来，美国独立电影走向成熟和繁荣，在与好莱坞主流电影博弈的历史进程中逐步呈现出一种后工业时代电影工业美学的特征，与好莱坞主流制片体制的关系不再对立，而是合作、互融、互惠、共生。具体表现是：创作拥抱工业、融入主流，清楚定位电影类型，着重于创作既能获得商业认可又能展现作者意识的独立电影；在类型创作、融合、升级中不断探索，服膺“制片人中心制”，致力于平衡电影商业性与艺术性、类型性与作者性。与此同时，美国独立电影在艺术特色、工业品质以及产业运作层面给中国中小成本电影的发展提供了经验。

关键词：电影工业美学；美国独立电影；“制片人中心制”；类型性；作者性

作者简介：张立娜，女，博士研究生。（北京大学 艺术学院，北京，100871）

中图分类号：J901

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2020) 01-0058-09

近两年来，电影学界、业界关于电影工业美学理论的探讨和研究引发了极大的关注，其理论内涵和体系建构在争鸣中不断地深入、拓展和丰富。在当今网络发展日新月异、观影主体代际更迭的时代语境之下，电影工业美学理论体系的建构对于提升电影质量、调整电影产业内部结构、升级产业整体优化具有重大的现实指导意义。“电影工业美学试图在理论层面建构一个互补辩证、兼容综合且务实有效的理论体系，在强调工业意识觉醒的同时，更呼唤着美学品格的坚守和艺术质量的提升。”^[1]

谈到电影工业美学，我们很容易联想到好莱坞大制片厂集约型、高密度、高强度、标准化、集团化、流水线模式生产的“重工业大片”，与之相对应的，独立电影则是以一种“小作坊”式的观感出现。的确，早期独立电影以反主流制片体制的姿态横空出世，其呈现的美学特征与大工业时代电影工业美学相背离。然而，1989 年史蒂文·索德伯格的《性、谎言和录像带》在戛纳电影节一战成名，揽获金棕榈奖、最佳导演奖，成为独立电影发展的标志性事件。随后，科恩兄弟于 1991 年凭借《巴顿·芬克》获戛纳电影节最佳导演奖，昆汀·塔伦蒂诺于 1994 年执导的《低俗小说》获戛纳电影节金棕榈奖。独立电影终于在 90 年代迎来了井喷式的大爆发。但好莱坞从来没有停止对独立电影的资本渗透和“招安”，大制片公司通过收购小独立制片公司、成立专门制作独立电影子公司等形式完成了对独立电影业务的布局。一些独立电影导演从边缘走向主流，进入工业体制内部。如马丁·斯科塞斯、史蒂文·索德伯格、昆汀·塔伦蒂诺。正如詹姆斯·萨姆斯所说：“随着制片厂投资和发行越来越多的独立电影，独立电影人发现他们成为了体制内的工作者。这是因为独立电影成为了它自身成功的受害者，这种成功使得独立电影的游戏越来越像制片厂电影的缩小版。”^[2]美国独立电影已经不适用“小作坊式生产”的标签，以独立电影起家的制片公司米拉麦克斯的运作方式与大制片厂也趋于一致。独立电影日益呈现出一种后工业时代电影工业美学的特征，其工业美学转向为电影工业美学的理论建构提供了新视角和新维度，对于丰富电影工业美学的理论内涵具有重要作用。

一、何为独立电影

在美国学界的话语体系里，关于独立电影的定义，一直存在着争议。艾曼纽·莱维在《局外人的

电影——美国独立电影的兴起》一书中认为：“历史的、技术的和市场的条件始终决定着独立电影的发展进程。”也就是说，独立电影的发展并不是与经济、体制完全独立、绝缘的。他认为独立制片电影“不是先锋电影，不是实验电影，不是地下电影。除少数例外，对主流文化而言它没有太多的优势，是形式化的实验或严峻的挑战。”^[3]研究独立电影的杂志《电影制作人》的编辑认为：“独立电影大体上与‘非主流观点’有关，无论它们是以实验的方式表达还是通过喜剧的形式表达。”^{[3](8)}根据广泛的行业定义，独立电影指的是在好莱坞主要电影制片厂之外制作、资助或发行的电影。但是，这个定义太笼统了，无法表达主流制片公司和独立制片公司之间的复杂关系（联合制作、联合融资和联合发行）。杰夫·金指出：“好莱坞主流电影与独立电影融合或重叠”。^[4]广义的定义“包罗万象，以至于作为一个特定的分析类别和范畴几乎没有价值”。^[5]从狭义的角度来定义独立电影的学者认为：“如果电影没有得到任何资助，由非主流大制片公司发行，并且没有知名明星，则是独立电影”。^[6]还有的学者认为独立电影是：“制片人在经济上独自承担制片成本；制片人对独创性制作拥有全面控制权；只要‘七大’主流公司在某种程度上参加制片，电影就不能称作‘独立’；在拍摄影片过程中，不与主流电影公司发生联系，不去考虑制作和发行资金的来源问题。”^[7]但这一定义视阈又太过狭窄。比如独立制片公司米拉麦克斯花费9700万美元制作的电影《纽约黑帮》、花费2700万美元制作的《英国病人》以及投资1.15亿美元制作的《飞行家》是否归为独立电影，评论界产生过较大分歧。珍妮特·斯泰格提供了一套独立电影的正式惯例特征：对话是有目的的而不是为了情节发展；古怪或奇怪的人物；强调创造真实性的某些方法；叙事中的模糊性和互文性。”^[8]珍妮特·斯泰格主要从内容层面总结独立电影的特征，但也只是描述了独立电影的一个侧面。福克斯编剧、独立制片人、导演和熟悉执行官詹姆士·沙姆斯认为：“独立电影资金不是由最终开发电影的发行公司提供和担保。”^[9]但是现如今，独立电影的资金来源渠道错综复杂，资金互相渗透、大制片公司与小独立制片公司的股权关系很难通过资金来源来界定。其实，较大的主流制片公司制作发行的电影显然排除在独立电影的范畴之外，个人或是独立制片公司团队参与投资、拍摄、制作、发行的电影是独立电影，但主流制片公司和独立制片主体之间也并非泾渭分明，存在一个交叉的灰色地带——由大制片公司的专业部门（即成立的子公司）参与制作发行的电影。“由主流制片公司发行的电影不是独立电影，而对于独立发行人或大制片公司专业部门（或成立的子公司）发行的电影，则是独立电影。”^[10]单纯从精神内核、资金来源、规模以及创作模式等方面进行定义已经不能够对独立电影发展出现的新特点进行概括。因此，出现了“半独立电影”的概念。所谓半独立电影，^①即那些由大制片公司成立的单独的专业部门（子公司）来生产，但最终还是由较大制片公司来分配资源的电影。“独立电影追求者经常把大制片公司专门的部门看作是对纯粹独立电影的威胁，他们认为应该保持没被任何大制片公司沾染。但是，参展商通常认为那些专业部门生产的电影是独立的，尽管他们是大制片公司的附属机构。”^{[10](67)}

在笔者看来，从历时性角度来说，美国独立电影的定义与内涵随着社会语境在不断变化。上世纪中期，美国独立电影以反对好莱坞大制片厂生产体制为名，自筹经费、自编自导、自我命名，独立于电影工业，不受限于体制，游走于主流边缘，将丰富的自我意识、生命感知、个体诉求通过镜头娓娓道来，展现性、暴力、种族歧视、同性恋等敏感社会话题，关注边缘性群体、超前于主流审美、具有反叛精神、敢于突破旧有框架、敢于创新电影语法。雷曼·亚伯拉希金于1953年拍摄的《小逃犯》是首部被提名奥斯卡最佳原创剧本的独立电影，也得到威尼斯电影节的银熊奖。1969年，一部展现美国纷繁多变的政治文化背景下叛逆、否定、无望“垮掉的一代”的《逍遥骑士》获奥斯卡奖七项提名，夺得了戛纳电影节最佳处女作奖。这时期的独立电影不受好莱坞制片体制的左右，专注于“自己的思

① 参见 Greg Merritt, *Celluloid Mavericks*. (2000). *A history of American independent film*. New York: Thunder's Mouth Press, 3.

想和情感的自我表达和对自己艺术才华的展示，这就是‘独立精神’。”^[11]面对来自独立电影的挑战，好莱坞电影工业内部重新洗牌，分化、重组、整合、同化独立电影的策略从未间断，在资本侵蚀、吸纳人才、垄断剪辑、发行等方面都不遗余力。在好莱坞，一个电影作者想始终不依赖制度化的力量，十分困难。正如弗朗西斯·科波拉感慨道：“一旦你坐大，就会被吸收同化掉。”^[12]独立电影逐步丧失了原本的精神内核，其发展受到了资本等其他因素的牵制和羁绊。现如今，我们所指称的独立电影是独立于主流制片公司（迪士尼、环球、华纳兄弟、派拉蒙、索尼哥伦比亚）之外的个人或公司制作的电影，这其中包括狮门影业、帝门影业、相对论传媒、韦恩斯坦影业、传奇影业、Plan B、望远镜公司、Good Machine 等独立制片公司，同时也包括迪士尼、华纳等大制片公司成立的子公司（探照灯影业、焦点影业等）。

从共时性角度来看，在美国文化语境之下，独立电影的概念常与“地下电影”“实验电影”“先锋电影”“艺术电影”交叉，但又有所不同。独立电影既不同于拥有鲜明的政治对抗性，不能通过审查，无法正式公映，放肆展现禁忌领域（如性爱、同性恋、易装癖）的“地下电影”，不同于创新电影表现形式，以自我表达为目的，追求电影画面产生象征性情绪的“先锋电影”，也不同于站在商业电影对立面的艺术电影。独立电影可以是商业电影也可以是艺术电影。克里斯·霍姆伦德和贾斯汀·怀亚特在《当代美国独立电影：从边缘到主流》一文中认为：“主流电影和独立电影以一种不断地变化、移动的形式联系在一起，它们既不在意识形态也不在经济上完全对立”。^[13]独立电影并不以一种对立的姿态在经济、意识形态、美学上与美国主流文化抗衡，在于观念方式以及制作方式的独立。独立电影的要义为“独立”二字，所谓“独立”即为“自主”。独立电影即是“为免受制片厂控制，独立于制片厂之外的公司或者个人制作或发行的电影，他们承担了影片的大部分财务风险，并控制了影片开发的大部分权利。”^[14]自主开发、自承风险、自控命运是独立电影的标签。不同的文化语境下，“独立电影”概念也大不相同，本文的研究专指美国独立电影。

二、美国独立电影的类型实践

类型电影是好莱坞电影工业的重要产物。“类型电影生产是一种标准化的生产。标准化是电影工业的基本规范，也成为电影制片商降低成本并获得最大利益的保证。类型电影是建立在观众与制作者普遍认同和默契认同的基础上，是导演与制片人、观众等共同享有的一套期望系统、惯例系统。”^[15]

好莱坞类型机制作为大制片厂标准化生产制度的产物，追求利润最大化是它的根本目的和原则。好莱坞大制片厂制作和发行电影的做法与一般的工业生产流程有着极为相似之处。工业生产的本质是规格化与机械化复制，类型片就是好莱坞电影工业流水线产出的复制品。类型是观众与电影创作者在动态互动交流过程中约定俗成的规约和范例。经过近百年的发展，类型电影拥有最广大的观众群，并以他们的审美取向作为基础。类型的建立、发展、衍变是电影工业美学重要的一环。独立电影的工业美学实践表现在为了最大程度的降低损失、提高产出，以类型生产作为切入点，通过生产悬疑、惊悚、恐怖等类型片来规避风险。当然，独立电影类型实践自独立电影兴起就已经开始，如《逍遥骑士》印有公路片的类型底色，《灵魂狂欢节》《月光光心慌慌》《杀手的肖像》等是悬疑片、恐怖片。90年代，悬疑、惊悚、恐怖类型在独立电影中占据了很大比例。同时，跨越类型边界，类型融合和超类型电影的生产成为独立电影类型实践的重要表征。

（一）悬疑、惊悚、恐怖成为独立电影的主要类型

好莱坞独立电影在创作中与主流制片厂存在的差异主要体现在投资规模、制作成本、宣发渠道等方面。大部分独立制片电影由于资金缺乏、风险承受能力低，不得不对拍摄电影类型精准定位，并致力于最大限度地发挥电影商业潜力的同时最大限度地降低投资风险。由于悬疑、惊悚、犯罪等电影类

型能够很好地实现投入产出比最大化，往往成为独立制片电影公司的首选。大量的恐怖、惊悚、悬疑类型的优秀独立电影出现，如《电锯惊魂》《美国精神病人》《德州电锯杀人狂》《活死人之夜》《人玩鬼》《杀出个黎明》等。1999年，《女巫布莱尔》以6万美金的投入产出了2.58亿美元的全球票房，堪称“以小博大”的典范。“《女巫布莱尔》是一部罕见的因为创新品质、现实主义创作以及暗示而并不直白的手法在恐怖类型中拥有一席之地的独立电影。此外，由于其极低的预算和高额的利润，以及制片人网络营销电影使它已经成为了一部具有‘开创性意义’的独立恐怖电影，并进入了独立电影发展进程”。^[16]悬疑、惊悚、恐怖类型撑起了独立电影的半壁江山，也引发了学界对于恐怖独立电影的反思和批判。“在美国独立电影作为一般意义上的概念实体散漫建构过程中，恐怖片无疑起到了重要的作用，但主要是在一种消极的意义上，作为一种代表许多美国独立电影所不具备的东西的阴暗面存在。”^{[16](67)}有学者认为：“恐怖作为类型电影与美国独立电影根深蒂固的智性与现实主义传统相抵触。”^{[16](70)}在上世纪90年代中后期，当独立电影作为通常意义的实体被稳固建立起来的时候，“恐怖内容与美国独立电影的一般属性，尤其是形式上的戏谑和自我意识的元素很难共存。”^{[16](87)}简而言之，恐怖类型片在建构早期独立电影的美学特色中发挥了重要作用。恐怖类型和独立电影二者相互缠绕，伴随于独立电影的兴起、发展与嬗变的全过程。恐怖片作为低成本电影实现“逆袭”的首选，是诸多初出茅庐的导演通往好莱坞大制作的跳板，但是恐怖类型电影的泛滥引发了有关于恐怖独立电影有悖于独立电影所倡导的“独立精神”以及现实主义叙事传统的思考。杰夫·金认为，美国独立电影经常使用类型作为一种通过运用熟悉的共性特征来“引导”观众的方式，但这些电影很可能以创新的方式迎合这些共性期望，“要么刷新要么质疑并破坏类型惯例。”^{[5](165)}事实上，独立电影导演把类型生产作为进入电影工业行之有效的通行证，“当他们借用这些语言、模式和方法（有时甚至去模仿好莱坞的成功影片）时，便会有意无意地背离独立电影传统的美学规范。”^[17]

（二）电影工业美学升级：反好莱坞经典叙事“超类型”电影

1992年，昆汀的《落水狗》以一种非线性的叙事结构连缀看似无关的叙事片段，融合了暴力、黑色幽默、悬疑等元素进行了一种电影叙事语言的革新。90年代以来，越来越多的独立电影的叙事呈现出反好莱坞经典叙事模式的特点，如非线性、碎片化、分岔式、网状式等叙事方式，增加了观众理解电影故事的难度，而且电影中混合了多种类型元素，难以用某一种电影类型去界定，也无法对这些电影进行类型化编码，有学者称这种电影为“超类型”^①电影。其“横跨各种好莱坞类型电影，拥有相对稳定成熟的主题表达，电影内容注重现实与梦境、事实与记忆的混乱展示，电影叙事上体现出复杂多变的结构模式、布局形式的多层次叙事等突出特征。”^[18]“超类型”电影并不是完全与类型电影对立，相反，它的内部是类型元素的矛盾综合体，比如大卫·林奇的《妖夜荒踪》《内陆帝国》。林奇的影片自带一种华丽、阴郁的风格又充满了悬疑惊悚之感和诡异神秘的气息。他对梦的解析和运用以及对类型片元素的解构与重构使得影片在现实和梦境中跳脱、转换，对人性进行深刻的挖掘与剖析，既富有哲思和深意同时又给人以恐怖之感。《记忆碎片》《死亡幻觉》《小岛惊魂》《香草的天空》以及《源代码》等电影常以复杂叙事、多线叙事、伪造路径叙事、网状叙事、块状叙事、不规则碎片叙事、数据库叙事、超链接叙事等作为标签，通过复杂的叙事使故事显得扑朔迷离，悬疑、惊悚、恐怖之感不再单纯地通过音效、道具、色彩、人物表演以及画面呈现来展现，错综复杂的叙事以及深奥、晦涩难懂的电影主题承担了“迷惑”观众的责任。导演“以迷惑观众为乐趣，让观众们去解决难题，或者陷入‘心灵和眼睛圈套’，他们面临奇怪的事物或者莫名其妙不合情理的细节，使得‘观众—沉浸’和‘观众—表意’的新形式陷入危机。”^{[18](30)}“探讨诸如认识论的问题（我们如何知道我们知道）以及本体论

① 学者芭芭拉·科林格认为：谜题电影定义为一种在吸收融合了好莱坞经典类型电影诸多元素之后形成的“超类型”电影。

的疑惑（他者世界、他者心理）等现存哲学探索中聚焦于人类意识、心灵、大脑、多重现实或可能存在的异世界的主流问题。”^{〔18〕〔35〕}

“超类型”电影的出现实质上是电影工业美学升级的表现。好莱坞在高速发展的过程中，类型进行不断融合、创新、升级，既是回应一种社会需求或要求，也在不断创造一种观看世界的新方式。“在超文本文学中，它的多路径、非线性和多结局则告诉我们，在这多元化的、互联网的时代，世界是不稳定的，充满碎片和偶然，并且这个世界以空间话、视觉化的方式展现给我们。”^{〔19〕}一些影像的开拓者也试图在传统的电影叙事之外探索新的可能性，拓展电影叙事的时空维度以及想象。在爱尔兰泽尔看来，“超文本在结构上类似于马文·明斯基提出的拥有各种‘插槽’与‘终端’的人类记忆‘框架’，由‘信息块’与‘超链接’组成的人类的记忆属于网络结构，不同的联想检索导致不同的路径。”^{〔18〕〔36〕}如《源代码》中操控男主角的意识，使其在平行时空里一次次返回列车完成任务，类似的还有《环形使者》中“杀死未来的自己”——主角在平行世界和六维空间进行切换，无形中仿佛有一个按钮和开关，可以随时启动人的意识随即开启新世界的大门。这些电影在互联网与计算机技术大革新的影像下关注到人脑、意识、计算机与电影影像叙事的千丝万缕的联系，不断尝试突破固有的电影语法与美学特色，其跨媒介、跨类型、跨时空的叙事以及内容生产，无疑对美学的拓展具有重大意义。

三、“制片人中心制”下的美国独立电影生产

电影作为文化工业产品，也是一种商品，它在考虑审美价值的同时无可避免地需要考虑交换价值，“从电影改成小说，到最后制作成音响效果，所有这一切，都是投资资本取得的成就。”^{〔20〕}电影生产是一个资源整合的过程，既需要资本加持，也需要团队协作。资源整合和通力协作的结果就是效率的提高，这正是工业生产的目的。“建构中的‘电影工业美学’原则在电影观念上是商业、媒介文化背景下的产业观念，是对‘制片人中心制’观念的服膺，是‘体制内作者’的身份意识以及电影生产环节秉承并实践标准化生产的类型电影追求。”^{〔15〕〔101〕}

独立电影的制作与大制片厂生产的电影在体量、资金投入以及团队配置上有区别，但并不意味着独立制片公司是一种手工作坊式的单打独斗的电影创作主体。他们更加高效地践行着好莱坞业已成型、经验丰富的流水线生产模式，“制片人中心制”起到了至关重要的作用。有些独立电影存在“导演中心”的情况，“最大特征是导演的个人控制权，是某个人艺术秉性的体现，而不像典型好莱坞大片那样是一个委员会根据市场需求集体讨论的结果。”^{〔21〕}正如前文所说，独立电影内部呈现出不同的特征和分化，有些个人主导（即集导演、制片、编剧于一身）的独立电影是非常个人化的产物，但大多数独立电影是“制片人中心制”下的产物。拍完好莱坞工业大片《长城》的张艺谋在接受采访时说道：“在拍摄现场，修改几句台词都要报告几个主要的负责人。机制灵活与否是一把双刃剑：好的机制会确保电影制作流程的精确和科学，但如果遇到的人有问题，可能这种机制就会变得死板。”^{〔22〕}这说明过度僵化、流水线、程式化的工业生产模式是一种双刃剑，好莱坞电影工业流水线一旦一个环节执行出现问题，会遏制创作主体的创新性。独立电影在有效吸收好莱坞工业生产方式的同时，又因体量小反而能够较大程度保证创作的灵活性、独特性和创造性。

制作成本只有 20 万美元的《通灵》由于资金有限，制作团队只能尽可能缩短生产周期，从最初签订拍摄许可协议到最后电影发行共一年零两个月。制片人苏珊·莱昂斯的主要职责是：“选择剧本，为电影筹集资金，聘请主创人员，安排和监督前期制作、正式拍摄及后期制作的工作，并用直接的方式或通过各种营销发行机构销售最终的电影作品。”^{〔23〕}她在整个电影创作的过程扮演的角色类似公司“总经理”。制片人需要很强的组织统筹协调能力，确保项目快速有效运转。2005 年荣获奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳女主角、最佳男配角的《百万美元宝贝》的开发、制作与发行过程更是体现出制片人

中心制的优势。这个项目原本只是一个小成本的制作，为了节省开支，编剧哈吉斯担任该片导演。但是这部电影的命运发生彻底转变是在鲁迪摩根制片公司的制片人成功说服奥斯卡影后希拉里·斯旺克加盟之后。制片公司为这部电影配备了强大的演职、制作班底，以此来吸引资金。融资的过程一波三折。制片人在好莱坞融资获得的反馈是“影片的结局太悲惨，这样的电影没市场，你得改剧本、改结尾。”^{[23](653)}制片人和团队进行沟通后决定保留原剧本的架构和结尾，又去海外融资，做海外预售，融资不足的情况下又重新游说好莱坞。最终华纳兄弟影视娱乐公司介入，投一部分资金并换取影片的北美电影版权和音像版权。历时五年时间，这部独立电影在制片人的运作下，保证了充足的拍摄资金、配备了强大的演员阵容，同时又坚持了艺术上的创作初心，才能够揽得奥斯卡最佳影片等多项大奖。由此可见，一部艺术成就极高的独立电影，是电影工业运行体制内的产物，并不能完全独立于电影工业之外，坚持“制片人中心制”，既尊重市场生存法则，又保持艺术性和独立性，是对电影工业美学的最好诠释。

四、美国独立电影“作者性”与“商业性”的博弈与权衡

近几年来，越来越多的独立电影在奥斯卡等国际A类电影节上斩获奖项亦或被提名，其中有些独立电影创作在好莱坞工业语境下能够保持独立思考以及创作热忱，呈现出较高的艺术水准和人文关怀。它们一方面保持了独立电影关注边缘人物和边缘题材、深入挖掘人物内心世界、揭露不为大众所知的社会阴暗面的特性，同时又在电影创作中兼顾好莱坞商业片的类型要素。“事实上并没有纯粹的独立电影这样的东西，仍然有经济规律在发挥作用，电影必须得进入市场，而且需要人们希望（愿意看）。"^{[4](11)}因此，这些电影作者性的流露多是克制的，正因为清晰地认识到要适应电影工业语境下的商品制作、消费模式、利润分配而形成的流水线生产方式，而不得不做出相应的平衡与妥协。平衡与妥协并不意味着要降低艺术标准或是削弱商业色彩。平衡与妥协的本质是回归电影本性，即电影的商业属性和文化属性的有机结合，使二者能够在现代电影工业形态下和谐共存。

安东尼·明格拉执导的《天才雷普利》由米拉麦克斯影业公司出品。故事的主人公汤姆·雷普利是一个生活在社会底层、靠在剧院打零工来维持生计的边缘人物。机缘巧合，他因为假装普林斯顿的学生而被富豪看重让他去意大利带回自己沉迷于声色犬马的儿子。汤姆因此体验了上流社会阔少爷的奢靡生活，并爱上了富商儿子，表白失败后失手杀死对方，之后为了掩盖自己的犯罪事实，不得不连续杀人，从此坠入了万丈深渊永远过着万劫不复的假面生活。电影改编自派翠西亚·海史密斯的同名犯罪悬疑小说，却远比小说精彩。导演运用光影、色彩的变换来刻画主人公的心理活动，娴熟而传神。马特·达蒙、裘德·洛、凯特·布兰切特等俊男美女的加盟使得电影极具观赏性。美国“于连”为一己私利、跻身上流社会而杀人，不同的是这个“于连”是双性恋。噱头十足的感情纠葛极具娱乐性，披着犯罪片的外衣却蕴含深刻的社会隐喻。导演在平衡电影的商业性和艺术性上有着非凡的把控力，而该片也获得了第72届奥斯卡金像奖最佳男配角、最佳改编剧本等多项提名以及柏林金熊奖提名。

悬疑惊悚片《逃出绝命镇》于2018年获得奥斯卡最佳影片、最佳导演奖。在类型手法上，导演在电影前半段铺垫了大量的细节，如男女主角驾车回老家路上莫名其妙撞死鹿，女主角的父亲在讲述其父因为黑人对手惊人的运动天赋而错失冠军时看男主意味深长的一眼，一帮宾客在花园里仿佛购买商品一般审视男主角的神情和触摸男主角身体的怪异举动等。观众一直在拼凑导演铺垫细节中给出的零星线索，诸多猜想不断被打破和重构，悬疑惊悚之感逐步增加，使电影在类型化的同时保持新鲜感。当然，导演乔丹·皮尔的野心并不仅限于做一个类型片，种族问题和悬疑惊悚元素的结合使得导演的作者意识得以凸显——“借用一个惊悚故事的外壳，乔丹·皮尔冷静客观地审视后种族主义问题，所有的政治指向只是为剧情的发展而点到为止、轻描淡写，实质上却将本片的政治倾向刻画得入木三分。

逃出绝命镇的行为就是美国社会的镜像，克里斯最后逃出了绝命镇，但他始终无法逃脱全美国都无法逃避的种族问题。”^[24]与之相类似的还有斯派克·李的《黑色党徒》。影片融合了黑色幽默、犯罪等类型元素。导演运用平行蒙太奇的手法剪辑到一起。一部不加掩饰呈现种族歧视者恶魔狂欢的影片却在近百年来一直被奉为展示平行蒙太奇电影技法的圭臬，极致的反讽展现美国种族问题的荒诞。《好莱坞报道者》评论“《黑色党徒》用一种夸张的手法讲述了一段令人难以置信的故事。这无疑是导演斯派克·李长期以来最纯粹的娱乐电影，也是他最商业化的电影。导演采用喜剧到近乎卡通的手法展现了影片内容，但依然不忘用各种细节指向种族主义和政治，还依旧以尖锐的方式聚焦各种政治话题。导演和编剧们为这部电影投入了很多的表达诉求，塑造了一部成功的娱乐片。”^①《黑色党徒》兼具斯派克·李对当下美国社会现实的审慎思考同时又不乏对现实的反抗和对历史的追问。喜剧的外壳，内里却是强烈的现实关怀，造就了这样一部商业性和艺术性结合得恰到好处的电影。

由美国探照灯公司、英国 Film4 公司联合出品的犯罪悬疑片《三块广告牌》的开场镜头是一个荒凉的美国小镇路边兀然竖立着三块广告牌，女主的女儿遭奸杀，凶手却一直逍遥法外。犯罪片的开场，导演却并没有按照套路出牌。影片并没有展示案件侦破的过程，结尾也没有交代凶手绳之以法。影片着重展示的是一个失去女儿的母亲想要给孩子伸张正义但却始终与正义渐行渐远的奋力对抗。这是一个“暴力”母亲导演了一个以暴制暴的剧本，在这场罪与罚的博弈中，导演模糊了善与恶的边界，在这里没有黑白分明、非好即坏的人物。影片呈现出一种无力感和失衡感，展现了一种无序到混乱再到弥合的共情与理解。在正义重建的过程，导演表达了对于宏观社会诸多问题的深刻思考，对个体生存困境——犯罪、离婚、疾病、失业等问题的观照。

质量上乘的独立电影一定有很强的“作者意识”，或对电影形式和叙事进行实验，或代表被边缘化的声音，引发观众对于社会、人生、人性的思考。与此同时又能在大众文化的浪潮中保证电影的工业品质和商业效益。圣丹斯独立电影节的创始人罗伯特·雷德福对于圣丹斯的“飞黄腾达”或“蜕化变质”非常达观：“人们总是说圣丹斯被好莱坞侵占了，或者说圣丹斯死了，但好莱坞和圣丹斯不是你死我活的关系，而是你中有我，我中有你，最后双方都从中受益。”^{[21](60)}以好莱坞为代表的极致工业化、标准化、流水线的商业大片与以圣丹斯为代表的独立电影的发展出现了相互交融的态势，究其原因还是独立电影在获得资本青睐的同时积极地提升电影的工业品质，从而逐步显露出电影工业美学特征。

五、美国独立电影对中国中小成本电影的影响

近几年来，随着电影产业向纵深发展，资本不断向中小成本电影下沉，FIRST 青年电影节也渐具规模，国产中小成本电影发展环境呈好转之势，出现了一些以积极的态度融入工业、拥抱市场的类型化创作。如忻钰坤导演的悬疑片《心迷宫》，将中国乡村社会复杂的伦理困境放在一种粗粝的镜头感之下暴露无疑。导演运用多线、不可靠叙事层层剥开杀人事件的真相，以 170 万元的制作成本最后拿到 1065 万元的票房。《心迷宫》的成功为其下一部电影《暴烈无声》的创作带来了更多的资源。虽然《暴烈无声》给观众带来的惊喜不如《心迷宫》，但是剧作、画面、人物表演、制作水准皆具备犯罪悬疑类型片该有的工业品质。伪纪录片《中邪》用一种极具现实质感、冲击感、颗粒感的影像展现了本土化的乡村中国的恐怖经验。王一淳自编自导的青春犯罪类型《黑处有什么》，通过一个青春期女孩在同学被奸杀后应对这难以启齿又充满神秘感事件的心路历程，展现了在那个特定年代对个体生命体验的忽视。李非编剧执导的黑色幽默喜剧《命运速递》以复杂多线叙事制造悬疑氛围，可见其在叙事技

① 《外媒评〈黑色党徒〉：斯派克李最商业化之作》，发表于 2018 年 5 月 16 日，<http://www.newsing.com/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=50&id=158509>。

巧上的野心。这些导演以一种积极的态度投入市场，作品所包裹的类型片内核呈现出较强的商业色彩，迎合大众的审美期待。可惜的是目前这样的作品少之又少。毕赣在《路边野餐》之后创作的《地球最后的夜晚》是他融入主流后的作品。故事设定了一个好友被杀，男主人公追查凶手的故事线。娄烨的《风中有朵雨做的云》为影片配备了情杀、拆迁等极具争议的社会话题。两位导演在为影片增加商业噱头上作出了努力，作者的自我意识埋藏在电影的笔触之中，试图兼顾电影的商业诉求又带给观众以深思。但是两部电影的口碑、票房皆不尽如人意。当资本介入生产，缺乏拍摄大制作经验的导演如何在个人、体制、市场之间找到平衡，是当下中国电影导演面临的重大课题。

王小帅认为：“对中国独立电影制作者来说，早期的个人化、作坊式操作，在目前中国电影商业化体系中已经变得越来越难以维系，影片从制作到面世及至回收、赢利，都要求独立制作公司和个人必须面对更加严谨、专业的投融资平台，以期影片从构思阶段到投放市场都有一个更完备与科学的操作模式。”^{[14](1)}王小帅所说的中国独立电影与美国独立电影概念并不相同，但国产独立电影多为徘徊在工业边缘的中小成本的电影。对于中国中小成本电影而言，美国独立电影的发展经验有诸多可以借鉴的地方。

从外部环境来看，圣丹斯学院开设实验室资助、辅导各类艺术项目，成为培养青年导演的“孵化器”，圣丹斯电影节、西南偏南电影节成为发掘优秀导演和作品的平台，而年轻的独立电影导演也把独立电影节作为自己的跳板，有意对市场展示自己驾驭影片的能力，以此来获得更高的平台和更多被看见的机会。同时，美国流媒体 Netflix 也逐步参与建构独立电影版图，在资金、发行渠道方面给予支持，改善了独立电影人和投资人的生存环境。对于中小成本电影创作者而言，也需要学会与大的影视公司合作，借助它们强大的发行网络，整合工业资源，利用好互联网，精准定位目标受众，通过口碑营销扩大电影影响力。在电影工业语境之内，做好“体制内的作者”，在自我和市场之间找到平衡状态，在艺术和商业之间作出更好的权衡。

六、结 语

美国独立电影具有无限的创新活力，与主流商业大片一起成为美国电影产业乃至全球电影产业不可或缺的一部分。在好莱坞大工业语境之下，独立电影工业美学转向是顺应电影发展规律的必然选择。独立电影创作对类型电影的实践、对“制片人中心制”的遵循、对商业性与艺术性之间的权衡提高了影片的工业品质，取得了巨大的艺术成就和商业回报。与此同时，美国独立电影的发展也给各国中小成本电影的未来提供了行之有效的发展经验。

参考文献：

- [1] 陈旭光. 论“电影工业美学”的现实由来、理论资源与体系建构[J]. 上海大学学报(社会科学版), 2019(1): 32.
- [2] James Schamus. (1998). To the rear of the back end: the economics of independent cinema. In Steve Neale and Murray Smith. *Contemporary hollywood cinema*. London: Routledge, 102-103.
- [3] Emanuel Levy. (1999). *Cinema of outsiders: the rise of American independent film*. New York: NYU Press, 6.
- [4] Geoff King. (2009). *Indiewood, USA: where hollywood meets independent cinema*. London: I. B. Tauris, 1.
- [5] King, Malloy, and Tzioumakis, *American independent cinema*. New Jersey: Rutgers University Press, 23.
- [6] E. Deidre Pribram. (2002). *Cinema & Culture: independent film in the United States, 1980-2001*. New York: Lang, 169.
- [7] [美] 格里格雷·古德尔. 独立制片——从构思到发行的全程指导[M]. 高福安等译. 北京: 北京广播学院出版社, 2004: 53-57.
- [8] Janet Staiger. (2013). Independent of What? Sorting out Differences from Hollywood. in King, Malloy and Tzioumakis (eds.). *American Independent Cinema*, London: Routledge, 23-24.

[9] James Schamus. (1998) . To the rear of the back end: the economics of independent cinema. In Steve Neale and Murray Smith. *Contemporary hollywood cinema*. London: Routledge, 36.

[10] Todd Berliner. (2018) . Legally independent: the exhibition of independent art films. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 38.

[11] 贾冀川. 转型期的欧美电影: 二十世纪八九十年代欧美电影研究 [M] . 北京: 中国电影出版社, 2004: 47-48.

[12] 游飞, 蔡卫. 世界电影理论思潮 [M] . 北京: 中国广播电视出版社, 2002: 404-405.

[13] Chris Holmlund, Justin Wyatt. (2005) . *Contemporary American independent film: from the margins to the mainstream*. London and New York: Routledge, 137.

[14] [美] 路易斯·利维森. 电影制片人融资指南第 6 版 [M] . 曹怡平译. 北京: 世界图书出版公司北京公司, 2011: 71.

[15] 陈旭光, 张立娜. 电影工业美学原则与创作实现 [J] . 电影艺术, 2018 (1): 101-105.

[16] Jamie Sexton (2012) . US indie-horror: critical reception, genre construction, and suspect hybridity. In *Cinema Journal*. Austin: University of Texas Press, 67-86.

[17] 李迅. 当代美国独立电影的类型化转向 [J] . 当代电影, 2007 (2): 125-128.

[18] [德] 托马斯·爱尔塞泽尔. 心智游戏电影 [J] . 尹乐, 陈剑青译. 当代电影, 2017 (1): 30-36.

[19] 包兆会. 超文本文学: 一种新的文学形式的研究 [J] . 文艺理论研究, 2007 (5): 38-43.

[20] [德] 马克斯·霍克海默, 西奥多·阿道尔诺. 启蒙辩证法 [M] . 渠敬东, 曹卫东译. 上海: 上海人民出版社, 2003: 151.

[21] 周黎明. 好莱坞启示录 [M] . 上海: 复旦大学出版社, 2005: 54-60.

[22] 刘阳. 中国文化如何接入好莱坞工业 [N] . 人民日报, 2016-12-19 (2): 1.

[23] [加] 张晓凌, 詹姆斯·季南. 美国独立电影制作 [M] . 北京: 北京联合出版公司, 2016: 653.

[24] 毛智, 文雅. 《逃出绝命镇》: 以鹿之名隐喻下的后种族主义表征 [J] . 四川戏剧, 2019 (5): 124-127.

[责任编辑: 华晓红]