

学校代码：10270

学号：202200527

上海师范大学

硕士学位论文

从《血迷宫》到《麦克白的悲剧》：
科恩兄弟电影创作研究

学 院： 影视传媒学院

专 业： 广播电视艺术学

研 究 方 向： 影视编导

研究生姓名： 郑子琦

指 导 教 师： 李冬梅

完 成 日 期： 2023.2.23

摘要

作为美国独立电影的领军人物，科恩兄弟的作品走出了无法在电影的艺术性成就与商业性成功之间取得双向成功的经典困境，其作品的独特性更是在全球范围内得到了无数学者与电影行业从业者的高度赞誉。在后现代主义的语境之中，科恩兄弟摸索出了一条独特的创作之路，巧妙地游走在作者电影与类型电影之间，并逐渐将两者的电影创作观念融合进自己的创作实践中。

本论文将聚焦于科恩兄弟的十九部作品，对其中的主题、剧作、角色形象、视听语言进行系统研究，深入探究科恩兄弟电影作品创作的底层逻辑，研究出科恩兄弟究竟是如何建构出自己与众不同的电影世界，并提出最新的独到观点。

第一部分为绪论章节。在本章节之内，笔者将对科恩兄弟作品研究这一主题的背景与意义、国内外研究现状、研究内容与研究方法进行说明，并指出相关课题的不足之处。

第一章为梳理部分。本章节将系统的梳理科恩兄弟的成长经历与在近四十年的创作之路中创作出的作品，并在此基础上总结出科恩兄弟独特的“科恩式风格标签”，为下文的相关论述先行铺垫。

第二章将聚焦于科恩兄弟电影的主题。在本部分中，笔者将结合国外对科恩兄弟的访谈资料，挖掘二人的成长经历与宗教经历，用“知人论世”的方法，探究科恩兄弟作品没有被挖掘出的最深层次主题，并在先前学者的研究基础之上提出自己最新的观点。

第三章将对科恩兄弟作品的剧作展开讨论。探究在后现代思潮下成长起来并投入电影创作的科恩兄弟，是如何将“矛盾”的创作观念带入到自己的电影实践当中，分析出二人作品独到在何处，又“互文”、“挪用”了主流电影的哪些元素。

第四章将分析科恩兄弟电影世界中的人物形象。科恩兄弟一直在电影世界中补偿着自己枯燥的童年。因此在本章节，笔者会对其影片中塑造女性形象、反英雄角色形象及如何塑造出亚文化角色形象展开论述。

第五章将着重分析科恩兄弟作品中的视听语言。二人的视听语言不同于其他独立电影导演在作品中对视听语言进行的实验，科恩兄弟作品内敛的视听语言完全与剧作契合在了一起，同时又饱含着个人特色。在本部分，笔者会着重分析其作品中的照明风格、构图逻辑、剪辑风格，结合剧作，探究二人是如何用视听语言回应自己的“科恩式风格标签”。

最后一部分为结语部分。在本部分，笔者将对上文研究成果进行简要总结，

并为独立电影、商业电影未来的创作之路提供经过验证的可参考方案。

关键词：科恩兄弟；作者电影；电影剧作；黑色电影

Abstract

As the leader of American independent film, Coen brothers achieved both artistic and commercial success. The unique style of his films have been highly praised by scholars and professionals in film industry around the world. In the postmodernism context, the Coen brothers walked along the fine line in between independent and commercial film fields, and created films with the integration of author's film gener and black film gener. This thesis will focus on Coens' theme, script, character design, and motion picture language research about their 19 films, and explore the underlying logic of the creation from the aspects of story telling, gener input, and motion picture language creation, etc.

The first part is preface. In this chapter, I will include the self experiences, culture background, and significance of his films, overseas and domestic research status, content and methods of research, and point out the shortcomings of the past research about the Coen brothers.

The first chapter is the introduction. In this chapter, I will introduce the growth of the Coen brothers and the films they created in the past 40 years. On this basis, I will summarize the unique "Coens' style label" of the Coen brothers, which is bases of the following chapters.

The second chapter is about the themes. In this part, I will apply the interview data, the method of "knowing people and discussing the works"; I will review all their films and their religious experiences in childhood; I will try to discover the deepest theme of the Coen brothers' works, and present the latest views based on previous scholars' research as well.

The third chapter is about the story telling, In this part, I will explore the concept of "contradiction" into their own film practice through the analyzation of their post-modern trend grown up circumstances, and eventually I will discuss the unique of their works, which elements were "intertextuality" and "misappropriation".

The fourth chapter is about the characters design. As we know, Coen brothers have been compensating the film for their dull childhood. From this aspect, I will represent Coen brothers' portrait of the female images, anti-hero images and subcultural roles in their films.

The fifth chapter is about the motion picture language which are properly fit in the scripts. In this part, I will analyze the lighting style, composition logic and editing

style in their works and explore how they use motion picture language to respond to their “Coens’ style label” according to their scripts.

The last part is about the conclusion. In this part, I will make a brief summary of the above, and give some suggestions to the future Chinese independent film makers.

Keywords: Coen brothers; Author film; Film script; Film noir

目 录

绪论.....	1
1. 研究背景与意义.....	1
2. 国内外研究现状.....	2
3. 研究内容与研究方法.....	3
第1章 科恩兄弟的创作梳理	5
1.1 科恩兄弟的成长经历.....	5
1.2 初入影坛时期.....	7
1.3 风格确立时期.....	9
1.4 创作成熟时期.....	12
1.5 流媒体平台探索时期.....	13
第2章 苦难与罪孽意识下的主题呈现	15
2.1 上帝给予背离“十诫”的惩罚	15
2.1.1 对暴力行为的惩罚	16
2.1.2 对奸淫行为的惩罚	16
2.1.3 对迷恋他人财物的惩罚	17
2.2 命运带给无辜者的绝望处境	18
2.2.1 荒诞笔触下的戏谑	18
2.2.2 利益交错下的筹码	20
2.3 来源于弥赛亚主义的讽刺	20
2.3.1 对好莱坞的讽刺	21
2.3.2 对亚健康社会状况的讽刺	22
第3章 与主流电影若即若离的剧作态度	24
3.1 对古典主义叙事范式的重新书写	24
3.1.1 类型电影三大共性的“颠覆者”	24
3.1.2 没有弧光转变的角色	27
3.2 对好莱坞类型电影中剧作元素的“挪用”	28
3.2.1 “线性时间叙事”的迷狂	28
3.2.2 暴力与喜剧二重身	29
3.3 流媒体时代的剧作转变	31
第4章 童年补偿下的反叛角色生成	32
4.1 消解菲勒斯中心主义的女性形象	32
4.1.1 电影叙事的推动者	32
4.1.2 凝视之下的主导者	33
4.2 “反英雄”的角色形象	34

4.2.1 凶险的违法者	35
4.2.2 失语的执法者	35
4.3 抵抗主导文化的角色形象	36
4.3.1 八十年代的“朋克骑手”	36
4.3.2 九十年代的“嬉皮士”	37
第5章 “科恩式”风格标签下的视听语言呈现	38
5.1 “异色”的电影照明风格	38
5.1.1 复现于文本之中的黑色电影照明风格	38
5.1.2 高调照明下的期待误导	40
5.2 怪诞与讽刺下的景框构图逻辑	40
5.2.1 用线条设计外化心像	41
5.2.2 用后景拓宽文本景深	42
5.3 基于黑色幽默的视听变量重组	43
结语	45
参考文献	46
附录 科恩兄弟长片作品目录	48

绪论

1. 研究背景与意义

随着数字技术的不断发展,强调视觉奇观与生理性刺激的电影作品成为主流,整个好莱坞电影产业呈现出越来越强的娱乐化趋势。

2021年9月,影片《麦克白的悲剧》在纽约影展全球首映,伴随着乔尔·科恩独自将莎士比亚流传几千年的经典戏剧文本重新搬上银幕,沉寂了三年的科恩兄弟又重新回到了我们的视野之中。

相差三岁的科恩兄弟(伊桑·科恩、乔尔·科恩),在电影史上是较为罕见以“兄弟”著称的电影艺术创作者。从1984年他们一起正式步入影坛开始,至今已经过去了将近40年的时间。作为美国独立电影的领军人物之一,从其创作的第一部作品《血迷宫》开始,就显现出了与好莱坞主流商业电影不一致的创作观念与创作态度,随着科恩兄弟在影坛的继续创作、在各大电影节不断收获奖杯,这一特点变得愈发明显。

二十世纪八九十年代,随着“新好莱坞运动”走向尾声,美国的独立电影开始在世界电影史上书写属于自己的独特印记,科恩兄弟正是在此时走上了创作之路。

从初入影坛至今,科恩兄弟摸索出了一条独特的创作之路,巧妙地游走在作者电影与类型电影之间,并逐渐将两者的电影创作观念融合进自己的创作实践之中,生成了“科恩兄弟类型电影”的独特范式。正是在这一独特的创作观念之下,诞生了《冰血暴》与《老无所依》这样的成功之作,让科恩兄弟没有陷入到无法在电影的艺术性成就与商业性成功之间取得双向成功的经典困境之中。

以往大部分学者在对其电影进行研究时,文章的观点都往往缺乏新意且不够深入。以科恩兄弟电影的主题为例,大部分文章都围绕着表层元素进行研究,得出暴力、存在主义等浅层次的主题,而本文在对其主题进行研究时,结合“知人论世”的研究方法,通过表层元素的抽丝剥茧,探究科恩兄弟影片所暗含的最深层次、最独特的主题。要想解读出科恩兄弟是如何取得成功,破解出“科恩兄弟类型电影”的独特范式,就要深入到二人创作的电影文本之中,对其电影创作进行研究。

本论文的意义就在于对科恩兄弟的电影创作进行全方位的分析 and 研究,深入探究科恩兄弟电影作品创作的底层逻辑,研究出科恩兄弟究竟是如何建构出自己与众不同的电影世界。在科恩兄弟创作步入新阶段的同时,用全新的独到观点弥补目前学术界对科恩兄弟研究的不足,为后续的研究者继续研究科恩兄弟的作品

提供一条全面的思路,也为电影创作者提供一个成熟的创作思路与经过验证的方法论。

2. 国内外研究现状

国内关于科恩兄弟的探讨与研究相较于其他主流导演数量较少,主要以学术期刊论文和学位论文为主。

学位论文方面,在互联网学术资源平台上共检索到十篇文章。有将科恩兄弟与昆汀·塔伦蒂诺横向研究的文章《异曲同工的“黑色”力量》;有将科恩兄弟电影放置在美国独立电影中进行纵向研究的文章《从科恩兄弟看美国独立电影的发展》;也有将科恩兄弟作品放在哲学视角下进行研究的文章《科恩兄弟电影中的存在主义表达》。

期刊论文方面,对科恩兄弟电影文本有全面深入研究的文章不多,大多数是对科恩兄弟电影文本中的某一方面进行分析和研究,如《论影片〈法尔戈〉的风格趋向》一文对具体的一部电影的风格进行了研究;《假英雄与真魔鬼——谈科恩兄弟电影中主体力量的消解》对科恩兄弟电影叙事下的人物进行研究;《科恩兄弟电影分析》对科恩兄弟电影的主题进行研究;《科恩兄弟电影剧作中的声音设计》一文对科恩兄弟影片中的声音元素进行了分析。

《故事狂欢与游戏中的对话——好莱坞的一对兄弟》是全面研究科恩兄弟作品且质量较高的代表文章,此文对科恩兄弟的电影从叙事、人物、视听等方面进行了全面的研究,但受限于篇幅,作者并没有展开论述,且其发稿至今已过去二十年,对科恩兄弟在2002年之后创作出的作品并没有涉及。

纵观国外对于科恩兄弟进行学术研究的期刊论文与著作,其中有两本著作对科恩兄弟的电影有着成体系的研究,分别为伊恩·内森的《科恩兄弟》和弗雷德里克·阿斯特吕克的《科恩兄弟的电影》。

伊恩·内森的著作《科恩兄弟》,从伊桑·科恩和乔尔·科恩的童年经历开始,到其2010年上映的《大地惊雷》为止,以线性时间为线索,研究了科恩兄弟影片的创作背景、灵感来源与融资背景以及所取得的成绩,但是,伊恩·内森对科恩兄弟电影的主题、剧作、视听等方面仅仅进行了简要的研究和分析。

相较于伊恩·内森的著作《科恩兄弟》,弗雷德里克·阿斯特吕克的著作《科恩兄弟的电影》对科恩兄弟电影的研究更为深入研究,理论性也更强。阿斯特吕克的研究不光涉及到传统的电影理论,也涉及到如意识形态、精神分析等电影现代批评理论。研究成果以揭示科恩兄弟电影的独特性与丰富性为目的,聚焦到了科恩兄弟的电影剧作、视听语言、主题表现、人物设置等方面。虽然本书为后世的研究者不断完善对科恩兄弟的研究提供了灵感源泉与理论宝库,但也因其出版

时间过于久远，无法全方面的涵盖科恩兄弟的所有作品。

威廉·罗德尼·艾伦的《科恩兄弟：访谈》是关于科恩兄弟最为全面且具有参考价值的访谈合集。相较于伊恩·内森的著作《科恩兄弟》和弗雷德里克·阿斯特吕克的著作《科恩兄弟的电影》，本书以二人创作的线性时间顺序为线索，记录了科恩兄弟多部影片制作完成之后接受采访的内容，是关于二人访谈最为全面的出版物，也是研究科恩兄弟成长经历与创作构思最为难得的文本。同样的，由于出版时间问题，本书没有涵盖到科恩兄弟近期作品的访谈内容。

期刊论文方面，国外关于科恩兄弟的研究文献较多，也更为全面。《从巴顿芬克到凯撒万岁：好莱坞马克思主义的幽灵》一文顺着西方马克思主义的视角，着重分析了科恩兄弟作品中建构出的好莱坞景观；《科恩兄弟电影中女性主义态度的表现与审视》一文运用了女性主义的研究范式对科恩兄弟的影片进行研究。

《碰撞的世界：科恩兄弟电影中美国的解体》则运用传统研究范式，对二人作品进行了多维度且较为系统的研究。但同样受限与篇幅和发表时间等因素，文章内容都存在不同程度的不足之处。

对先前学者关于科恩兄弟电影研究的成果随着时间的推移所显现出的不足之处，本文会结合相关的电影理论，以科恩兄弟的电影文本为研究范畴，以先前学者所提供的著作与论文为基础，对其作品进行全方面的研究。站在前人所提供的研究成果之上，进一步完善对于科恩兄弟电影创作的研究。

3. 研究内容与研究方法

本文以科恩兄弟自 1984 年初入影坛的首部作品《血迷宫》到 2021 年首映于纽约影展的最新作品《麦克白的悲剧》为止，共计 19 部影片为本论文的研究内容。

将科恩兄弟电影的主题、科恩兄弟电影的剧作、科恩兄弟电影的角色及科恩兄弟的视听语言四个大方面作为本论文研究科恩兄弟作品的切入口，运用电影史、经典电影理论、女性主义批评理论、亚文化研究理论等理论，结合科恩兄弟的成长经历，对其电影文本进行解构，研究出暗含在科恩兄弟优秀的电影作品之下的创作逻辑。

笔者在本文中运用文本分析法、文献阅读法、文化研究分析法、视听语言分析法、叙事学分析法这五种方法对其创作的电影进行深层次的研究。

文本分析法：在笔者开始撰写论文之前，在互联网上搜集科恩兄弟的 19 部作品，运用文本分析法，按照科恩兄弟电影创作的时间顺序，反复对其作品进行系统的观看，对每部电影作品中的主题、剧作、人物与视听语言做好相应拉片记录，并对影片进行初步的分类，为后续的研究与寻找相关的研究文献做好前期准

备。

文献阅读法：对科恩兄弟的电影作品有了全面的了解之后，利用学校图书馆与互联网学术资源平台寻找相应的电影史、电影理论书籍与研究科恩兄弟电影的学术期刊文献、学位论文进行细读；此外，搜集相应的导演访谈资料与电影的制片与融资资料，全方面的了解导演，夯实对科恩兄弟电影进行研究的理论储备。

文化研究分析法：顺着英国伯明翰学派的文化研究路径，对出现在科恩兄弟影片中的亚文化人物形象进行研究，与影片创作和影片中角色所处时代背景相结合，探究这些“反叛式”的角色是如何被塑造起来的。

视听语言分析法：运用与视听语言相关联的电影理论，将运作在科恩兄弟电影文本中的视听系统拆解为灯光、构图、声音这几大视听变量，研究科恩兄弟是如何运作自己视听语言系统来为我们讲述故事、传递情绪、塑造人物。

叙事学分析法：在广泛阅读叙事学相关的著作与研究科恩兄弟电影叙事的文献的基础之上，以具体的影片和剧本为主，结合经典电影理论的批评方法，对科恩兄弟电影文本中的剧作部分进行研究。

第1章 科恩兄弟的创作梳理

一位导演的成长经历会有意识或无意识的体现在日后创作影片中的方方面面，尤其对于独立电影导演有着至关重要的影响。因此，在此章节，笔者首先会对科恩兄弟至关重要的成长经历进行概述；其次笔者会依据影片合作与融资的背景、风格的确立程度、取得的成绩、影片放映平台的转变这几大主要因素把科恩兄弟创作生涯划分为初入影坛时期、风格确立时期、创作成熟时期、流媒体平台探索时期这四个阶段，在本文正式展开论述之前，对科恩兄弟将近四十年的创作进行简要的梳理，并概述科恩兄弟作品的制片融资背景、创意灵感来源、创作观念与暗含在影片中的风格标签等要素，为之后章节的论述先行铺垫。

1.1 科恩兄弟的成长经历

1954年10月29日，乔尔·科恩出生于美国明尼苏达州明尼阿波利斯市的一个犹太社区，三年后的9月21日，科恩一家迎来了伊桑·科恩的出生。

科恩兄弟的祖父维克托（Victor）是英国人，科恩兄弟的父亲爱德华（Edward）从小在英国伦敦长大，第二次世界大战时加入了美军参战，战争结束后留在了美国读书，如今是美国明尼苏达大学经济学的教授一位教授。其母亲蕾娜（Rena）则在圣克劳德州立大学担任工艺美术学教授一职。科恩兄弟还有一位姐姐黛博拉（Deborah），如今在以色列成为了一名医生。

尽管爱德华和蕾娜都是大学教授，与学术界有着一定的联系，但乔尔和伊桑却都认为自己的童年缺少了精英主义思想的影响与高雅文化的熏陶。父亲爱德华认为在学校中并不拔尖的乔尔和伊桑与同龄人没有任何区别，是再普通不过的美国郊区小男孩，便对二人没有抱有太多的期望，采取了“放任自流”的教育态度；母亲蕾娜曾经写过一篇关于“如何带孩子去艺术博物馆”的文章，但乔尔和伊桑二人却在自己的记忆中搜寻不到任何与母亲一起去过艺术博物馆的回忆。

小学开始乔尔和伊桑便来到希伯来语学校上学，犹太教是他们童年中的核心部分。科恩兄弟出生和成长的美国北部城市明尼苏达州，冬季漫长而又寒冷，他们共同认为明尼苏达是一个“非常无聊”的地方。伴随着二十世纪六十年代电视在美国逐渐普及开来，二人更愿意呆在家里看电视，正是通过电视，兄弟二人观看了大量的电影。无形中，寒冷的天气和电视的普及这两点因素给乔尔和伊桑带来了最早的电影艺术启蒙与积累。

乔尔和伊桑在童年时期的玩伴罗恩·奈特（Ron Neter）从某种意义上说是科恩兄弟真正的电影创作启蒙者。奈特建议乔尔和伊桑主动为邻居修剪门前的草坪，以此攒钱去买一部8毫米摄影机。经过奈特不断地劝说，兄弟两人终于从客

厅的沙发上被叫了起来，来到了邻居的草坪前，并通过自己劳动换取的报酬买到了自己人生中的第一台摄影机，开始了人生中最初的“创作”。

由于童年时期没有接受过系统的电影教育，没有拍摄过程中的分镜与剪辑意识，二人便拿着相机跑来跑去拍摄。乔尔和伊桑以自己在电视上看到的B级片和好莱坞电影为范本，进行了大量如今看来有些拙劣的翻拍。在1984年《血迷宫》纽约商业首映的下午，乔尔和伊桑接受采访时谈到：“自己少年时期最成功的两部翻拍作品便是用8毫米摄影机拍摄的《赤裸的猎物》（The Naked Prey）和《建议与同意》（Advise and Consent）”。¹

马克·蔡默斯（Mark Zeimers）是在科恩兄弟创作生涯中“启用”的第一位男演员。并不是因为他的演技最好的，而是因为他是乔尔和伊桑童年玩伴中对表演兴趣最为浓厚的一人，他们在一起合作翻拍了大量的影片。科恩兄弟在采访中提到的自己少年时期最成功的翻拍作品《赤裸的猎物》就是从朋友那了解了电影的大致的故事，结合了自己对剧情的理解，用8毫米摄影机开始翻拍，还与朋友们一起设计了一系列在今天看来有些拙劣的特技镜头，将其命名为《蔡默斯在赞比亚》（Zeimers in Zambezi）。可以说蔡默斯的出现将科恩兄弟少年时期的创作带入了一个全新的“蔡默斯岁月”阶段。²

中学时凭借着兴趣的驱使，乔尔和伊桑加入了学校里一个名叫“八又二分之一俱乐部”的电影兴趣社团。在那里，对电影有着一定见解的老师给他们放映了“法国新浪潮”时期特吕弗导演的代表作品《四百下》。在老师的教育之下，科恩兄弟对于电影艺术有了更深一步的理解。

1973年，乔尔前往美国纽约大学学习电影专业，一位专职教学的电影老师正式开启了乔尔的电影学习之路。两年之后伊桑也离开了明尼阿波利斯市，前往美国普林斯顿大学学习哲学专业。乔尔和伊桑日后正式步入影坛所创作的影片中的荒诞、讽刺、黑色幽默等趣味在大学时期逐渐显露出来。科恩兄弟在这段时间一起创作了一个剧本《从海岸到海岸》（Coast to Coast），这个荒诞喜剧故事讲述了一个遥远的东方国家掌握了克隆技术，并以此克隆了二十八个爱因斯坦。乔尔在校学习电影专业时创作了30分钟的短片《声音》（Soundings），影片同样讲述了一个十分怪诞且带有恶趣味的故事：一个女孩在和她失聪的男友发生性关系时，女孩却大喊着正躲在隔壁房间偷听的另外一位男孩的名字。伊桑在普林斯顿大学本科学习期间申请休学了一个学期，但等到他申请复学的时候却发现自己已经错过了申请时间。为了能够顺利复学，伊桑编造了一个谎言：自己在休学打猎期间意外失去了一只胳膊。学校命令他去看心理医生，经过一番波折之后才得

¹ William Rodney Allen. The Coen brothers: interviews[M]. Mississippi: university press of Mississippi, 2006: 8.

² 伊恩·内森. 科恩兄弟[M]. 王田, 译. 北京: 北京大学出版社, 2020: 9.

以顺利入学。

1979年,乔尔本科毕业之后来到德克萨斯大学参加了一个电影研究项目,但经过了一个学期之后乔尔便退出了这个项目。1980年伊桑本科毕业,两人一起搬到了纽约居住。

这一时期,科恩兄弟在不同的小成本电影剧组中担任制片助理和剪辑助理,也是在这一时期,乔尔和伊桑认识了人生中最重要的人——出生于底特律的山姆·雷米,而后很快便和雷米建立起了友谊。科恩兄弟和导演山姆·雷米合作完成的剧本《XYZ 谋杀案》(XYZ Murders)因为种种原因毁在了制片公司的手里,也是出于这个原因,日后科恩兄弟在与大型制片公司打交道的时候变得异常谨慎。

雷米在自己的家乡底特律四处拉人投资,最终凑齐了处女作《鬼玩人》的拍摄经费。基于自己之前的经历,雷米建议此时手握《血迷宫》剧本的科恩兄弟走自己之前《鬼玩人》的融资路径,去老家明尼阿波利斯找邻居借钱投拍。正是这一宝贵的建议,让没有任何长片作品的科恩兄弟半只脚踏入了电影创作之路。

1.2 初入影坛时期

二十世纪七八十年代,导演被大制片厂“明星化”的趋势愈发明显,新的类型电影正不断的从好莱坞流水线上生产出来,好莱坞电影逐渐走出了与电视争夺观众的困境,开端于《逍遥骑士》和《雌雄大盗》的“新好莱坞运动”逐渐走向了尾声。成立于二十世纪七十年代下半叶的独立电影项目组织(Independent Feature Project)开始为无数大制片厂体制之外的青年电影创作者拍摄独立电影提供可行的解决方案,美国电影开启了一个全新的发展阶段。与此同时,后现代主义思想成为了美国社会上的主流思想之一,并融入到了文学、音乐、电影等艺术的创作之中,科恩兄弟在这样的时代背景下,投入到了一起撰写剧本、一起拍摄、一起剪辑的创作之中。

科恩兄弟深受美国流行文化与后现代主义思潮的影响,在他们的观念中,同时期其他美国独立电影导演的做法并不是一个合适的创作路径。科恩兄弟希望自己作品的观众群体并不仅仅局限于美国的精英阶层。他们不想创作所谓的艺术电影,而是希望在保证独立性的同时将电影的娱乐性放在电影创作的重要位置,并通过寻求与主流电影发行公司的合作来发行自己的影片。³科恩兄弟的初入影坛时期以1984年首部作品《血迷宫》为开始,至1994年《赫德萨克代理人》的票房惨败为此阶段的结束标志,此阶段共计5部影片(《血迷宫》、《抚养亚利桑那》、《米勒的十字路口》、《巴顿·芬克》、《赫德萨克代理人》)。

³ 毛斯. 探秘科恩兄弟的独立王国[J]. 电影新作, 2008(03): 26-31.

《血迷宫》正式开拍之前,摄影师巴里·索南菲尔德(Barry Sonnenfeld)为其拍摄了一部几分钟的宣传短片。乔尔通过宣传片的帮助,用九个月时间成功说服了众多的投资人,在自己的家乡明尼苏达筹集到了一百五十万美元的拍摄资金。

《血迷宫》的剧本给环形电影公司(Circle Films)总裁本·巴伦霍兹(Ben Barenholtz)留下了深刻的印象,遂承担了本片的发行工作,并与科恩兄弟签了包括《血迷宫》在内的四部影片的合作合同,在此合同中双方约定了科恩兄弟可以保有影片的最终剪辑权。

科恩兄弟的处女作从美国作家詹姆斯·M·凯恩(James M. Cain)的文学作品中充分汲取到了故事的灵魂,并借用了从《马耳他之鹰》开始延续下来的黑色电影美学风格,将凯恩笔下自私贪婪的美国人形象放置在了里根时代的德克萨斯小镇。与先前黑色电影创作者照搬照抄黑色电影的外壳不同,本片不仅用黑色幽默和怪诞的笔触描写了主人公雷和马蒂的境遇与私家侦探维瑟的形象,还对先前的文学文本和电影文本进行了有机的融合与创造性的重塑。用彩色胶片创作出了一部从特定“文化圈层”中突围出来的独立电影。⁴

在《血迷宫》问世之后,科恩兄弟完成了他们第二部长片《抚养亚利桑那》的剧本。相较于《血迷宫》,本片的整体基调指向了更为轻松的神经喜剧。环形电影公司和二十世纪福克斯共同提供了本片六百万美元的拍摄预算。

《抚养亚利桑那》巧妙地用嗨的生活境遇和工作场景表达出了对里根时代社会现状的讽刺。相较《血迷宫》,《抚养亚利桑那》的剧作更为精巧,人物塑造显得更为丰富。科恩兄弟用居住在乡下“拖车公园”的主人公嗨与艾德渴望拥有一个小孩的欲望与法律约束之间所形成的张力建构出了电影故事发展最原初的矛盾。⁵

与《血迷宫》和《抚养亚利桑那》的剧本创作经历不同,在经历了八个月的艰难写作之后,科恩兄弟才在打字机上完成了《米勒的十字路口》剧本的最后一页,写出了他们创作生涯中的唯一一部黑帮电影剧本。环形电影公司和二十世纪福克斯共同提供了本片一千一百万美元的预算。

在《米勒的十字路口》中,科恩兄弟通过伯尼这一角色首次塑造出了犹太人形象,并通过对犹太人伯尼的嘲讽,使得“自嘲”的风格标签首次落到了科恩兄弟的创作序列之中。科恩兄弟借助达希尔·汉密特(Dashiell Hammett)经典文学作品的灵感激发和类型电影的创作程式,拍摄出了十分出色的黑帮电影。但1990年上映的《米勒的十字路口》却被观众淡忘在同时期上映《好家伙》与《教

⁴ 弗雷德里克·杰姆逊.后现代主义与文化理论[M].唐小兵,译.陕西:陕西师范大学出版社,1986:148.

⁵ William Rodney Allen.The Coen brothers:interviews[M].Mississippi:university press of Mississippi,2006:27.

父3》之中，科恩兄弟迎来了创作生涯中第一次票房失败。

《米勒的十字路口》的剧本创作过程中遇到了创作瓶颈。为了摆脱这种困境，科恩兄弟在写作的间隙用三周的时间完成了《巴顿·芬克》的剧本创作。⁶作为与环形电影公司合同中的最后一部影片，《巴顿·芬克》同样得到了环形电影公司和二十世纪福克斯提供的拍摄资金。

与《闪灵》类似，《巴顿·芬克》也是一部讲述作家在陌生酒店创作的电影。不过，相较之下《巴顿·芬克》的后现代属性更为浓厚。本片也是科恩兄弟艺术性与作者痕迹最为明显的电影之一，影片毫不避讳的表达出了对好莱坞电影生产的讽刺，同时又对犹太族群展开了新一轮的自嘲。科恩兄弟也把自己遭遇的写作瓶颈也投射到了芬克身上，创作出了同时斩获戛纳电影节最佳影片、最佳男主角、最佳导演三项大奖的《巴顿·芬克》。

《巴顿·芬克》给科恩兄弟艺术上带来的成就是毫无争议的。但科恩兄弟需要一部能在商业上能够大获成功的电影，以此赚取更多钱来为自己之后的电影创作创造条件。⁷在科恩兄弟影片忠实观众乔尔·希尔弗（Joel Silver）的帮助下，华纳兄弟最终提供了《赫德萨克代理人》2500 万美元的拍摄资金。

《赫德萨克代理人》实现了《大都会》中宏伟的建筑美学与《公民凯恩》中华丽的室内布景，并在此基础上融入了对西方社会赤裸裸的讽刺，呈现出了一幅发达工业社会中企业的腐败图景。虽然《赫德萨克代理人》有电影明星的参演与迎合主流观众的剧作，但票房成绩却不理想，成为了二人创作生涯中第一枚“票房炸弹”。

伴随着《赫德萨克代理人》的票房惨败，科恩兄弟完成了自己在初入影坛的探索阶段。综上所述不难看出，他们热衷于通过主流渠道发行自己的作品，但同时又身处于好莱坞大制片厂体系之外，对自己的作品有着从剧作到剪辑全盘的创作权，并以此保证其独立电影的艺术性。科恩兄弟善于从经典电影文本和文学文本中寻找灵感的特征在他们初入影坛时期初步凸显了出来。电影中黑色电影、黑色幽默、怪诞、讽刺、自嘲的风格标签，⁸犯罪电影基本的剧情走向与后现代的创作观念也在此阶段初步的显现了出来。

1.3 风格确立时期

科恩兄弟在初入影坛时期显现出的创作观念与风格标签，在本阶段开始复现

⁶ William Rodney Allen.The Coen brothers:interviews[M].Mississippi:university press of Mississippi,2006:46.

⁷ William Rodney Allen.The Coen brothers:interviews[M].Mississippi:university press of Mississippi,2006:69.

⁸ 弗雷德里克·阿斯特吕克. 科恩兄弟的电影[M]. 刘娟娟, 译. 南京:江苏教育出版社, 2006:59.

在电影制片过程之上和电影文本之内，并逐渐的确立了下来。此阶段以1996年《冰血暴》的票房与口碑双丰收为起点，至2004年翻拍电影《老妇杀手》的上映为止，科恩兄弟在风格确立时期共计创作了6部影片（《冰血暴》、《谋杀绿脚趾》、《逃狱三王》、《缺席的人》、《真情假爱》、《老妇杀手》）。

在经过了《赫德萨克代理人》的票房惨败之后，科恩兄弟选择了拍摄预算较为保守的《冰血暴》作为自己下一部拍摄的电影，但华纳兄弟拒绝了对《冰血暴》剧本的投资，科恩兄弟这次只得暂时放弃和华纳兄弟的合作。

作为原创的电影故事，《冰血暴》并不是如片头字幕所呈现的“根据真实事件改编”，也没有“应生还者要求改编他们的姓名”，而是二人在剧作过程中自己创作出了人物和剧情。⁹《冰血暴》用朴实的布景、客观的固定镜头与方言的对白再现了明尼苏达普通民众最真实的生活场景，在漫天白雪的明尼苏达讲述了一部黑色电影的故事。最终，《冰血暴》不光票房表现优异，还在奥斯卡中斩获了多项提名与大奖，所取得的成功超出了科恩兄弟的预期。

《冰血暴》大获成功之后，二人将注意力转到了自己在上一部电影开拍之前便构思好的剧本之中，创作出了被部分学者称之为“邪典电影”的《谋杀绿脚趾》。

雷蒙德·钱德勒（Raymond Chandler）的小说激发了《谋杀绿脚趾》的创作灵感。¹⁰相较于初入影坛时期的影片，《谋杀绿脚趾》不光与经典文学文本巧妙的互文，还在此基础上更加成熟的融入了他们的风格标签。同样是为了寻求事件的真相，钱德勒笔下的私家侦探形象被科恩兄弟再创作为了依赖软性毒品的瘾君子形象；私家侦探调查过程中遇到的跨越阶级、各色职业职业的男女被改写成了洛杉矶这一亚文化大熔炉中的虚无主义德国青年、犹太同性恋者等各色古怪的人物形象。《谋杀绿脚趾》虽然没有成为科恩兄弟的票房黑马，但却将洛杉矶各色亚文化群体融入到了117分钟的电影中。

在此之后，科恩兄弟投入到了《逃狱三王》的创作中。早在《抚养亚利桑那》上映前后，科恩兄弟就有了关于三个傻小子越狱故事的初步构思。在得到2600万美元的拍摄投资之后，科恩兄弟终于在1999年将《逃狱三王》搬上银幕。

著名的荷马史诗《奥德赛》无疑是建构起《逃狱三王》人物与故事结构的互文来源。忒瑞西阿斯、库克洛普斯、塞壬等人物分别对应起了文本中黑人手推车司机、独眼圣经推销员、在河边洗衣的美女等一众角色；¹¹特洛伊战争后尤利西斯充满困难险阻的归途也被创造性的改写为了以艾弗雷特为首的三人在美国经

⁹ William Rodney Allen. The Coen brothers: interviews [M]. Mississippi: university press of Mississippi, 2006: 72.

¹⁰ William Rodney Allen. The Coen brothers: interviews [M]. Mississippi: university press of Mississippi, 2006: 95.

¹¹ 伊恩·内森. 科恩兄弟 [M]. 王田, 译. 北京: 北京大学出版社, 2020: 86.

济大萧条时期的救赎之旅。

时间到了二十一世纪,科恩兄弟终于实现了向世人呈现“黑色”电影的梦想。早年,在回答记者关于《血迷宫》这部黑色电影为何用彩色胶片拍摄的提问时,科恩兄弟与巴里·索南菲尔德坦言:当时为了能够吸引投资人,让自己的第一部作品看起来不过于廉价,暂时搁置了用黑白胶片拍摄的想法。¹²《冰血暴》让科恩兄弟迅速在业内成为了头号独立电影导演,这一次,科恩兄弟在一群片厂体制之外投资者的帮助下,拍摄出了“黑白”的黑色电影《缺席的人》。

与《血迷宫》不同,科恩兄弟这次将故事放置在了二战结束后,用讽刺的态度再次将摄影机聚焦于追求“美国梦”普通民众,顺着艾德的自述塑造出了一众没有人物弧光转变的角色形象。在低调的照明与高对比度的黑白影调的帮助下,使得本片视觉风格成熟的致敬了二战后的美国黑色电影。

影片《真情假爱》的剧本早在上世纪90年代便诞生在环球电影公司的编剧笔下。几经周转之后,科恩兄弟终于被电影公司说服,接下了剧本执导了《真情假爱》。

作为一部不是科恩兄弟独立编剧且在大片厂资本裹挟下拍摄的影片,《真情假爱》无疑是导演创作生涯中最“好莱坞”的一部爱情片。虽塑造出了经过电影市场验证的梅西与玛丽莲这一对欢喜冤家来建构起影片从头至尾的矛盾冲突,但剧作中令人费解的人物弧光突变,不合理的剧情发展逻辑,无疑使得本片的娱乐价值远高于艺术价值。

时间到了2004年前后,曾经与科恩兄弟合作的摄影师索南菲尔德转行成为了一名导演,他在与迪士尼合作过程中签署了一项翻拍英国电影《贼博士》的协议,出于种种原因,索南菲尔德后期退出了此项目,科恩兄弟接替他执导了《老妇杀手》。

相比《贼博士》,科恩兄弟将原片中大部分场景从白天的伦敦十字街置换到了夜晚的密西西比小镇,把黑色电影中的照明风格与镜头语言移植到本片的黑色喜剧之中。《老妇杀手》虽然也是非原创剧本的片厂翻拍项目,但与《真情假爱》相比,科恩兄弟将英国的高雅文化与《贼博士》的伊林喜剧风格消解在了自己的风格标签之下,重建起了往日自己电影中的秩序。

至此,科恩兄弟完成了本阶段六部影片的创作。不难看出,科恩兄弟在初入影坛时期凸显出的科恩式风格标签在本阶段已经十分灵活的确立在了自己创作的电影文本之中。特别是在此阶段最后两部与片厂合作的影片之中可以看出,二人已经从生疏到熟练的掌握了如何将自己独特的风格融入到他人原初的剧本构

¹² William Rodney Allen. The Coen brothers: interviews [M]. Mississippi: university press of Mississippi, 2006: 10.

思之中。也正是这一阶段最后两部影片的改编尝试,从某种意义上为之后阶段的部分电影创作奠定了基础。

1.4 创作成熟时期

经过了前两个阶段将近二十年的创作与积累,科恩兄弟在本阶段的创作中不光部分影片取得了一致的好评,其剧作与导演功力也变得愈发成熟,《老无所依》再次成功冲击奥斯卡多项大奖更是使得二人在行业内的地位发生了根本性的改变。此阶段从2007年科恩兄弟的巅峰之作《老无所依》开始,至2016年上映的《凯撒万岁》为止,共计6部影片(《老无所依》、《阅后即焚》、《严肃的男人》、《大地惊雷》、《醉乡民谣》、《凯撒万岁》)。

在之前的创作经历中,凯恩、钱德勒等作家的文学作品是建构出科恩兄弟影片的互文源头,随着《老妇杀手》的上映,科恩兄弟已经熟悉了改编的创作模式。这一次,他们找来了科马克·麦卡锡的《老无所依》原著,并将其搬上了银幕。

麦卡锡建构出的充满暴力的德州景观、反英雄的人物设置与对西部小说的颠覆性写作吸引了科恩兄弟。科恩兄弟保留了原著中的框架与故事主线,对部分细节桥段进行了改写,将原著中抽象的杀手齐格的形象具象化,并以齐格的行动逻辑塑造出了影片中的杀戮奇观。影片《老无所依》中的每个角色都褪去了成长的弧线,普通观众期待的第三幕中的“正邪决斗”也不复存在。最终,《老无所依》不仅取得了1.59亿美元的票房成绩,还斩获了包括最佳导演、最佳影片在内的多项奥斯卡大奖。

创作欲高涨的科恩兄弟在《老无所依》创作的过程中同时完成了《阅后即焚》的剧本写作。继《冰血暴》之后,《老无所依》再次大获成功,此时,布拉德·皮特、乔治·克鲁尼等多位电影明星加入到与科恩兄弟的合作之中。

影片《阅后即焚》于2008年上映。与二人之前的作品一样,出轨、金钱等欲望建构出了人物行动最原初的动力。以奥奇、琳达、查德、哈利这几个角色为代表的四条叙事线索在线性时间叙事手法的塑造之下相互碰撞,互相嵌套,造就了科恩兄弟创作生涯中剧作最为复杂的一部黑色幽默影片。

科恩兄弟在《阅后即焚》后回归到了小成本影片的拍摄中,创作出了具有高度自传性的《严肃的男人》。

片中出现的《F战队》、犹太教成人礼等一众文化符号都指涉出了本片毫无疑问是科恩兄弟对自己童年时期的一次回溯。与《巴顿·芬克》一样,《严肃的男人》也是科恩兄弟作者性极强的一部影片。除此之外,本片不同于《谋杀绿脚趾》、《老无所依》等影片从对白中显露出对宗教元素引用,这次,科恩兄弟将童年耳闻目染的宗教元素十分明确融入到了电影剧作之中。二人将《约伯记》中

约伯的可怜遭遇无情的移植到了主人公拉里的身上,物理与数学解释不了关于拉里为什么受苦的疑问,在他拜访的三位“犹太导师”那里也没有得到明确的答案。与好莱坞大团圆结局与约伯美满的结局都不同,科恩兄弟的风格标签再一次落在了《严肃的男人》中。

影片《大地惊雷》是科恩兄弟继《老无所依》对小说进行改编之后聚焦到的另一位作家。二人说服了派拉蒙,完成了影片《大地惊雷》的拍摄,成功将查尔斯·波蒂斯(Charles Portis)笔下的西部世界搬上了银幕。

与《老无所依》西部世界中反英雄的人物设置一样,《大地惊雷》中象征秩序与法律的警察同样处在了一种失语的状态。科恩兄弟不光塑造了前科累累的警察洛格本,还塑造出了片中女性角色玛蒂。用玛蒂的第一人称画外音讲述与玛蒂一步步的复仇行动挑战了女性在电影中被动处境。最终,《大地惊雷》在全球获得了2.5亿美元的票房成绩,取得了又一个巨大的票房胜利。

2013年,《醉乡民谣》正式上映。其实,科恩兄弟在很早之前就想拍一部关于民谣歌手的影片。这一次,他们在美国民谣歌手戴夫·范·容克(Dave Van Ronk)的自传中找到了灵感。继《逃狱三王》之后,科恩兄弟再次将音乐元素融入到了故事的讲述之中。科恩兄弟一如既往的调用了自己荒诞、嘲讽等品味偏好,把主人公塑造成反英雄的人物形象。此外,不满足于平铺直叙的科恩兄弟还优化了《赫德萨克代理人》中略显单薄的环形叙事结构,用主人公的境遇与环形结构一同建构出了勒维斯始终走不出的困境。

上映于2016年的《凯撒万岁》再一次讲述了好莱坞制片厂的故事,科恩兄弟第二次将镜头对准了“首都影业”。

不同于《巴顿·芬克》中受雇于首都影业的编剧芬克,《凯撒万岁》用身处好莱坞流水线最上游的曼尼斯建构出了对好莱坞黄金年代新一轮的讽刺与嘲讽。在有关宗教信仰、意识形态信仰、好莱坞电影工业等严肃议题的讨论中完成了在此阶段最后一部影片的创作。

至此,科恩兄弟完成了本阶段六部影片的创作。不难看出,在前期创作的积累之下,本阶段科恩兄弟影片走向了成熟。他们巧妙地改写了好莱坞类型电影中三幕式结构与“梦工厂”流水线下生产出的英雄式角色形象与角色成长路径,童年时期耳闻目染的宗教经历也在本阶段也被毫无保留的呈现在了银幕之上。科恩兄弟的作者性、反叛意识、风格标签并没有随着自己走进了行业内主流地位而完全消退。

1.5 流媒体平台探索时期

随着技术的发展与资本的介入,互联网流媒体平台逐渐走进了人们的娱乐生

活。以往庞然大物般的好莱坞大制片厂与影院的地位受到了不可忽视的撼动。

如同上世纪六十年代电视与电影争夺观众一样，好莱坞电影工业又一次面临了新的困境。科技巨头们推送算法的进步与移动设备的普及不光从一定程度上让观众走出了寄居在影院的观影模式，同时也为美国独立电影的创作提供了新的解决方案。本阶段共计两部影片，分别为2018年播出于网飞（Netflix）的《巴斯特·斯克鲁格斯的歌谣》与2022年播出于Apple TV+的《麦克白的悲剧》。

2018年科恩兄弟与美国流媒体巨头网飞合作完成了《巴斯特·斯克鲁格斯的歌谣》，并在网飞播出。本片沿用了二人2006年受邀参与创作的《巴黎，我爱你》中的拼盘式的剧作结构，将形而上学不可知论的人物命运走向与对传统西部片中英雄主义、暴力行为的讽刺包裹在了6个小故事之中，创作出了最具个人风格的影片之一。

2021年乔尔·科恩首次单独执导影片，与苹果（Apple Original Films）、A24合作完成了影片《麦克白的悲剧》，并在流媒体平台Apple TV+播出。《麦克白的悲剧》用黑色电影的照明风格、4:3的画幅、风格化的古英语对白与舞台式表演，讲述了莎士比亚笔下的麦克白听信女巫预言，与其夫人从谋权篡位成为国王后又被邓肯国王之子复仇的悲惨故事。

网飞、HBO Max、Amazon Freevee等一众流媒体平台的迅速崛起正快速重写着既往的行业规则。如同马丁·斯科塞斯与流媒体平台合作完成了黑帮电影《爱尔兰人》一样，走入影坛近四十年的科恩兄弟在本阶段顺应了电影制作与放映的新趋势，大胆的进行剧作与视听的探索，开启了自己全新阶段的电影创作。

通过本章简要的论述，科恩兄弟创作影片的风格特征已经十分清晰。在后现代主义思潮影响之下投入创作的独立电影导演科恩兄弟，行走在大制片厂体制之外，又与主流保持着微妙联系。其影片既具有一定的娱乐价值，同时又极具艺术性与作者性。那么，科恩兄弟电影的主题、剧作、角色、视听语言的创作逻辑有何独特之处？在接下来章节的论述中，会深入到科恩兄弟的电影文本之中，进一步的寻找答案。

第2章 苦难与罪孽意识下的主题呈现

在科恩兄弟最新作品《麦克白的悲剧》中，国王麦克白和其妻子的遭遇给观众留下了深刻的印象。纵观二人的创作生涯，无论是《麦克白的悲剧》中有罪的麦克白、《巴斯特·斯克鲁格斯的歌谣》中作恶多端的巴斯特；还是《冰血暴》中无辜的简、《醉乡民谣》中被命运捉弄的勒维斯，相似的主题在四十年间贯穿了科恩兄弟的所有作品。

1985年纽约电影节的新闻发布会上，科恩兄弟这样总结到自己影片中的审美趋向：“无辜的人必须受苦，有罪的人必须受到惩罚”。¹³结合科恩兄弟成长时期的宗教经历与犹太血统不难发现，“无辜的人必须受苦，有罪的人必须受到惩罚”这一电影主题的高度概括，与犹太人的宗教观念和千百年来流离失所所带来的苦难与罪孽意识十分相近。

2.1 上帝给予背离“十诫”的惩罚

古犹太人在公元前14世纪左右越过幼法拉底河，来到了巴勒斯坦定居下来。随着周边国家的不断发展，加之巴勒斯坦处在一个非常特殊的地理位置，犹太人从此迎来了延绵不断的苦难遭遇。

公元前13世纪，来自埃及的入侵者将犹太人彻底征服，大量的犹太人被当作奴隶带往埃及。根据《出埃及记》中的讲述，在犹太人被带去埃及受苦之后，一位名叫摩西的领袖带领着众人，在上帝的佑护之下成功的摆脱了埃及人的奴役与追击。回到家园之后，摩西代表众人与神在西奈山上达成了“摩西十诫”的契约，其中包括了不可杀人、不可偷盗、不可贪恋他人的妻子和财物等内容，神承诺遵守契约就会让犹太人过上幸福美好的生活。但随着时间的推移，犹太人并没有过上神承诺的生活。犹太人将自己的苦难遭遇归结于宗教，没有遵循摩西与上帝约定的“十诫”。¹⁴

从小受到犹太教影响的科恩兄弟自然的将违背“十诫”的惩罚融入到了自己影片的主题之中，也就是他们在1985年对记者们所说的“有罪的人必须受到惩罚”。

¹³ William Rodney Allen.The Coen brothers:interviews[M].Mississippi:university press of Mississippi,2006:23.

¹⁴ 赵林.基督教与西方文化[M].北京:商务印书馆,2013:37.

2.1.1 对暴力行为的惩罚

科恩兄弟十分热衷于在自己的影片中建构暴力。¹⁵与此同时,对暴力行为的惩罚在其作品中也始终如影随形。

人们口口相传的“明尼苏达式友善”在《冰血暴》几位主要角色身上几乎荡然无存。为了走出自身财务危机,杰瑞在谢泼的介绍下牵引着一辆新车,在酒吧与绑匪卡尔和盖尔见面,一起商讨在绑匪眼中看起来十分荒谬的绑架计划。

盖尔的结局回归到了观众的观影期待与主流电影的叙事成规之中,他背离了“十诫”中关于不可杀人的约定,将暴力作为自身困境解决方案的盖尔最终被女警察玛姬亲手抓获。

与《冰血暴》中被我们批判的暴力行为有所不同,对复仇的执着建构起了《大地惊雷》的全片。小女孩玛蒂父亲的雇工切尼因为赌博输光了身上所有的财物,他认为自己被骗了,回到住处取出自己的步枪,准备讨要说法。玛蒂的父亲出面劝阻,却被切尼用枪杀害。在那个法律和秩序还没有完全建立的年代与地区,正如科恩兄弟在片头字幕引用《旧约箴言》中论述的那样:虽无人追赶,切尼还是仓皇的逃跑了。经过一路不懈的找寻与追逐,玛蒂最终用步枪亲手杀了切尼,成功为父亲报仇。但年幼的玛蒂却因为开枪时的后坐力不幸的掉入了身后的山洞,被毒蛇咬到了左手。

替父报仇作为小女孩玛蒂的行动逻辑,在表层意义上对暴力行为起到了一定的消解作用。但在科恩兄弟的电影世界里,暴力行为很难逃避如影随形的惩罚。虽然洛格本给予了及时的救助,玛蒂还是因为自己的暴力行为被毒蛇咬中,永远的失去了自己的左手。

2.1.2 对奸淫行为的惩罚

美国学者哈德罗·J·伯尔曼在其著作《法律与宗教》中进行过传统西方法律与“摩西十诫”关系的论述。他认为,传统西方法律文化中有关家庭法的建立与“摩西十诫”中“不可奸淫”的约定有着十分密切的关联。¹⁶

与一众二十世纪四十年代美国黑色电影一样,科恩兄弟的黑色电影《血迷宫》用影片中主人公的婚内出轨背叛家庭开启了自己黑色电影的叙事。在科恩兄弟的黑色电影中,触犯“不可奸淫”戒律的人物虽然逃脱了法律的惩罚,但却无法规避命运的制裁。

从《血迷宫》的第一幕开始,雷和艾比便同框在狭小闭塞的汽车空间之内。

¹⁵ 顾细明. 科恩兄弟作品中的暴力美学[J]. 电影文学, 2015(20): 76-78.

¹⁶ 伯尔曼. 法律与宗教[M]. 梁治平, 译. 北京: 中国政法大学出版社, 2003: 159-160.

艾比和雷抱怨着自己的丈夫,表示其想用珍珠柄左轮手枪这一周年纪念日礼物亲手杀了丈夫。暧昧的气息随着对话的进行在夜晚的车厢里弥散开来,雷摒弃了道德的规训,最终在路边的汽车旅馆与艾比度过了一夜。

至此,剧情的发展被完全的推动了起来,一个因为婚外情而带来悲剧的命运在德克萨斯州的小镇上被确定下来了。艾比丈夫马蒂找来了传统黑色电影中无所不在的私家侦探调查此事,并出钱拜托私家侦探维瑟杀掉二人。科恩兄弟用嘲讽的笔触塑造出了自食其果的雷,命运用心灵和肉体的双重折磨惩罚着雷。雷在回到马蒂办公室讨要被拖欠的薪水时,看见了马蒂被维瑟枪杀的现场,被丢弃在地上且意外走火的珍珠柄左轮手枪让雷以为这一切都是艾比所为。

科恩兄弟在这一场景中巧妙地运作起自己的视听语言,对雷的嘲讽到达了一个高潮。听见同事敲门后,雷慌忙的脱下自己的外套,疯狂的擦拭着地板上的血,一次又一次,雷始终无法擦干净地板上遍布的血迹。血这个符号第一次落在了雷的世界里,指向悲剧命运的血也与雷牢牢地锁合在了一起。

影片的最后,私家侦探维瑟从远处用狙击枪击中了雷,鲜血从雷的胸口喷涌而出,雷死在了维瑟的枪口之下。雷逃脱了法律的惩罚与道德的谴责,但讽刺的是,他无法规避命运给予的更为严厉的制裁。对奸淫行为惩罚的主题首次出现在了科恩兄弟的电影文本之中,同样的主题从此开始便不断出现在科恩兄弟日后创作的电影之中。

2.1.3 对迷恋他人财物的惩罚

科恩兄弟热衷于用金钱建构出自己电影中的张力与矛盾:《血迷宫》中的私家侦探维瑟接受了马蒂给出的巨额现金、《冰血暴》中的杰瑞希望通过绑架妻子从而获得巨额赎金、《缺席的人》中的艾德写勒索信给戴夫来筹集资金投资自己感兴趣的干洗项目。

巨额的金钱在科恩兄弟的电影中十分常见。德里达认为,在我们人化的宇宙中,符号必定会指向意义,能指与所指也一定是一种锁合的关系。¹⁷如果将科恩兄弟电影中的世界看作是由“物”和“符号”同构的天枰,不同于《英雄本色》中周润发饰演的角色用现金点燃香烟,金钱这一符号在科恩兄弟的电影中都无限的滑向了“符号”的一端。无论从编码者还是解码者的角度来看,电影中贪婪角色们渴望的金钱在皮尔斯符号学观点中的解释项(interpretant)都毫无疑问的指向了生命的湮灭。

深入《老无所依》的文本中便不难发现,建构出贯穿全片的矛盾便是莫斯拉

¹⁷ 雅克·德里达. 声音与现像:胡塞尔胡塞尔现象学中的符号问题导论[M]. 杜小真,译. 北京:商务印馆,1999:20.

到的两百万现金。莫斯在一次打猎途中偶遇了两伙毒贩交火，在离现场不远处的一颗树下找到了他口中已经死去的“最后的人”。与此同时，莫斯也看见了在其尸体边装满现金的手提箱，被贪欲冲昏头脑的莫斯提走了手提箱，也就是在这时，麻烦便不断的向他袭来，对迷恋他人财物的惩罚也在这时开始降临到了莫斯的头上。莫斯不知道手提箱的巨额现金下藏着一个追踪器，来历不明的杀手齐格和墨西哥毒贩两伙人分别顺着手提箱发出的信号对莫斯展开追杀。最终莫斯逃过了齐格的追杀，但却因为岳母无意间和陌生人的对话暴露了行踪，死在了毒贩的枪口之下。

与《老无所依》一样，《老妇杀手》中多尔教授和他的“乐队”成员相继殒命的原因也是因为迷恋他人的财物。在多尔的带领下，“乐队”成员成功从曼森太太的地下室中挖通了前往赌场金库的隧道，并成功偷走了金库里的巨额现金。然而，曼森却发现了堆在地下室的现金，随之而来的是“乐队”内部关于谁去杀了曼森与如何分赃的意见分歧，多尔教授与他的团队成员也相继因为从赌场偷来的现金所带来的各种意外而陆续死去。

如同暴力行为与奸淫行为一样，在科恩兄弟的电影里，贪恋他人财物的行为同样背离了“十诫”，在其电影中违反契约的角色同样也逃不过严厉的惩罚。

2.2 命运带给无辜者的绝望处境

摩西带领众人回到家园之后，菲利士人、亚述人等周边国家部落又接连入侵，犹太人的命运没有发生根本性的改变。到了公元前70年，随着罗马人的到来，犹太人彻底失去了自己的家园，开始了长达几千年的流离失所。

因此，其宗教文化中带上了相对而言比较悲观的色彩，正如上文中论述的那样，犹太人将自身的生存困境归结于没有严格遵从“十诫”。也是因为如此，苦难的意识植根在了犹太人的记忆里。¹⁸

有着犹太血统且从小受到犹太教影响的科恩兄弟自然的将犹太人的苦难意识融入到了自己影片的主题之中，无辜者在电影文本中成为了戏谑的对象与利益下的筹码，面对这种困境，科恩兄弟并没有给他们绝望处境设置出路，而是无情的嘲讽着他们。这便是1985年他们口中所说的“无辜的人必须受苦”。

2.2.1 荒诞笔触下的戏谑

在后现代主义创作思潮的影响下，科恩兄弟创作的电影摒弃了宏大叙事。正如北京电影学院郝建教授说的那样：科恩兄弟电影中的人物特征就是将小人物塑

¹⁸ 赵林. 基督教与西方文化[M]. 北京: 商务印书馆, 2013: 38.

造成倒霉鬼。¹⁹不同于意大利新现实主义电影对普通人生存境遇的关怀与思考，在二人的电影主题包裹下，小人物的命运往往处在了荒诞的笔触中。无论是《老无所依》中突然死在齐格武器下的几位无辜者、《谋杀绿脚趾》中被打斗场景吓出心脏病而去世的唐尼、亦或是《巴顿·芬克》中受尽梅优羞辱又突然死在芬克床上的奥德瑞，他们都受到了戏谑，且无法逃离受苦的宿命。

如同在《旧约圣经》中被上帝与撒旦无情戏谑的约伯一样，《严肃的男人》中的主人公拉里无论是在工作场景中还是生活场景中始终都逃不过“无辜的人必须受苦”这一主题宿命，且苦难更是多角度的落在了拉里身上。

身为大学物理教授的拉里在学校勤勤恳恳工作以求谋取一个终身职位，却因为没有接受一位韩国学生的贿赂，不愿意为其修改不及格的数学成绩而受到匿名举报，自己的职业生涯因此开始变得岌岌可危；处在叛逆期的儿子丹尼上课用收音机偷听摇滚乐，与同学一起偷偷吸食大麻，背着拉里偷偷订购哥伦比亚唱片俱乐部昂贵的唱片；与自己生活了多年的妻子因为出轨萨伊和自己提出离婚，同时还被赶出了自己家。

在《严肃的男人》的文本中，对于普通人拉里的戏谑不光是通过其悲惨的遭遇与苦难的宿命塑造出来的，科恩兄弟更是巧妙的在信仰层面给拉里设置困境与折磨，让其找寻不到走出自身困境的解决方案。

在西方的启蒙运动之后，号称可以解释世间万物运行逻辑的理性与科学被放置在了一个至高无上的地位。无论是拉里在学校课堂上写出一黑板的物理学推导公式，来详细的阐述物理学家艾尔温·薛定谔关于量子力学的论述，证明薛定谔实验猜想中的猫处于一种“生死二重属性同时叠加”的状态，还是拉里的兄弟亚瑟在笔记本上用数学与物理学符号写满了他口中的“宇宙概率图”，圣坛上的科学始终给不了他关于自身遭遇的答案。拉里作为自我的存在却犹如儿子房间电视机中正放映着的“缸中之脑”，自己遭遇的戏谑与困境似乎是被他者模拟出来般的不真实。

无助的拉里转身求助于宗教，去见了三位“犹太导师”。第一位导师认为事情并没有他想象中的那么糟糕，认为这一切都是上帝的意愿，劝说拉里坦然的接受这一切；第二位导师和拉里分享了一位牙医与一位异教徒患者的故事，认为这一切都没有答案，因为上帝不欠我们答案，而是我们欠上帝；第三位导师以正在思考为借口拒绝接见拉里。寄希望于通过上帝寻求答案的计划也失败了。

影片的结尾，拉里接到了医生体检结果的电话，其儿子也面临着一场龙卷风的威胁。在科恩兄弟荒诞的笔触下，拉里不仅遭受着生活中的苦难，还面临着科学与宗教双重信仰崩塌的危机，身为普通人的拉里被戏谑到了极致。

¹⁹ 郝建. 故事狂欢与游戏中的对话——好莱坞的一对兄弟：科恩[J]. 当代电影, 2002(03):28-32.

2.2.2 利益交错下的筹码

在科恩兄弟的影片中，普通人常常被卷入到犯罪的漩涡之中，在无辜的人必须受苦的电影世界中成为了各方利益交错下的筹码。

《冰血暴》对杰瑞一家的家庭结构进行了极其细腻的审视与刻画。杰瑞在与两位绑匪交谈完之后回到了位于明尼阿波利斯的家中，简与杰瑞热情的打着招呼并关心此次法戈之行是否顺利。当从妻子口中得知自己的岳父韦德也在家中时，摄影机的焦点便变焦到了杰瑞一人身上，将处于同一画框之内的夫妻二人隔绝开来。杰瑞礼貌的上前与韦德打着招呼，韦德却专心的看着电视里的球赛，对杰瑞爱搭不理；餐桌上，杰瑞向韦德再次提及了自己的停车场项目需要七十五万美元的资金支持，用为了希望改善妻儿的生活为理由来说服韦德，但他换来的回复却是简和史考特从来都不需要担心。在杰瑞一家的家庭秩序中，岳父韦德有着绝对的话语权。正如乔治·西斯伦说的那样，在韦德面前，杰瑞只能不安的凝视着这个权威的男人。²⁰

为了能够走出自己的财务危机与实现所谓的追求个人成功的“美国梦”，杰瑞开始用自己方式挑战父权以满足自己的渴望。他策划了一起看起来十分荒诞的绑架——通过绑架自己妻子来向韦德索要赎金。当两位劫匪成功绑架到简之后，韦德否定了让杰瑞去送赎金的方案，权威地位受到撼动的韦德坚持要亲自开车去给卡尔送赎金。由此看来，简无疑成为了杰瑞与韦德争夺话语权与满足贪婪欲望的筹码。

在两位绑匪绑架简的过程中，盖尔杀了一位警察和两个无辜的目击者，原本约定好非暴力的绑架事件现在不可控的升级了。由于简在自己手中，绑匪拥有了绝对的话语权，卡尔便以此为理由告知杰瑞支付双倍的报酬，简又沦为了两方之间谈判的筹码。

在科恩兄弟用无辜的人必须受苦这一主题建构出的《冰血暴》中，简被卷入到了犯罪的漩涡之中。简不光成为了杰瑞与其岳父韦德之间的筹码，还成为了杰瑞与两位绑匪之间的筹码，在多方利益的交错之下，简受尽了苦难，最终因为大喊大叫而惨死在了盖尔的手下。

2.3 来源于弥赛亚主义的讽刺

在长期被外族人入侵与奴役的过程中，绝望的犹太民族中流传出了这样一则预言：上帝会派来一位弥赛亚。作为救世主，弥赛亚会带领着众人过上幸福美好的生活。对这种幸福美好生活的期盼与等待弥赛亚降临的拯救在犹太人中成为了

²⁰ 伊恩·内森. 科恩兄弟[M]. 王田, 译. 北京: 北京大学出版社, 2020: 124.

一种弥赛亚主义。

不同于基督教和伊斯兰教中强调个体得到救赎,弥赛亚主义在当时的犹太人中更像是一种希望整个社会都得到解放的思潮。正是在这种社会解放的思想之上,瓦尔特·本雅明认为世俗化的弥赛亚主义建构出了马克思及其继承者的伟大思想。²¹科恩兄弟顺理成章的继承了弥赛亚主义与西方马克思主义的批判思想,在《巴顿·芬克》、《赫德萨克代理人》、《凯撒万岁》等影片中,写满了对西方发达工业社会的讽刺。

2.3.1 对好莱坞的讽刺

二十世纪三十年代前后,伴随着格里菲斯、卓别林等一众电影大师的不断探索与华尔街财团对电影行业的投资,庞大的好莱坞帝国被建立起来了。在这一时期,《爵士歌王》与《浮华世界》这两部影片也将声音与色彩正式带入电影之中,好莱坞正式迎来了属于它的“黄金年代”。²²

然而,在晚期资本主义条件下的娱乐是劳动的延申,它寻求从机械化的劳动过程中逃脱出来,寻求为再度应付劳动过程而积攒力量。²³好莱坞类型电影理所当然的给观众带来了日常生活苦役的逃避,敏锐的电影制片人捕捉到了商机,开始批量的生产电影。也正是因此,好莱坞大制片厂生产出来的文化工业产品都有着相似的烙印,是用同样的模具制作出的同样的电影,电影艺术在这种语境下失去了其本应具有的独特性。《巴顿·芬克》从纽约作家芬克的遭遇出发,将黄金年代的好莱坞景观搬上了银幕。极具个性的戏剧作家芬克来到好莱坞,利普尼克让他写一本摔跤片的电影剧本。但芬克遇上了写作困境,他找来了梅优的秘书奥德瑞寻找写作灵感,得到的却是梅优一直使用的受到制片厂喜爱的写作模板:“摔跤片通常是些简单的道德故事,好的摔跤手和坏的摔跤手在最后相遇,好的摔跤手有个爱人,或者要保护一个小孩子。通常把好的摔跤手写成粗俗之人或是罪犯,让摔跤手保护一个傻男孩而不是一个流浪汉,制片厂讨厌这样……那只是个形式,你不必把自己的灵魂写进去……”。首都影业愿意拍摄的摔跤片也只是观众爱看的、拥有很多摔跤场面与动作场面的影片,而不是芬克剧本中所写的用心灵去摔跤。

好莱坞大制片厂生产出来的类型电影正如法兰克福学派重要学者阿多诺所说:电影一开始,它将如何结束就已经是一清二楚的了,谁将得到奖赏,谁将得

²¹ 吴冠军. “我们所拥有的唯一时间”——透析阿甘本的弥赛亚主义[J]. 山东社会科学, 2016(09):45-55.

²² 曹毅梅. 世界电影史概论[M]. 郑州:河南大学出版社, 2010:100-101.

²³ 夏凡. 阿尔多诺基础读本[M]. 杭州:浙江大学出版社, 2020:257-258.

到惩罚，谁会被遗忘，统统一目了然。²⁴

随着工具理性被推上神坛，极度的工具崇拜与效率至上让人们逐渐丧失了自我反思。同样的景观也出现在了好莱坞。黄金年代的各大制片厂在电影创作时拥有着十分程式化的流程：剧作阶段在制片人的监督之下，一个有商业可能的点子会交付给编剧部门，编剧们依照先前已经经过市场验证的经验，套用程式化的人物与故事，剧本大致成型之后再由专门的员工向剧本之中添加受观众欢迎的场面与情节；在拍摄与剪辑阶段，导演、明星、剪辑师等工种同样在高度精细化的分工之下各司其职，完成自己份内的工作。如同《凯撒万岁》中展现出来的那样，导演完全听命于制片人执导影片，编剧为制片厂写作，明星负责充当一个符号吸引观众。在好莱坞的大制片厂中，电影创作者们都被物化与商品化，成为了有价值的工具。同样的景观也出现在了《巴顿·芬克》中的首都影业，芬克本以为完成了此生最棒的作品，可是听完剧本的利普尼斯却否定了芬克的创作，因为他没有从芬克身上得到自己想要的与有利可图的故事。在首都影业中，利普尼斯还有二十多位签约作家，芬克并不是唯一可以给出他想要的“芬克式”故事的写作者。

无论是引用了最新的心理学程式，还是打造出了最震撼的视觉奇观，绝大多数好莱坞类型电影始终是大制片厂流水线生产出来的文化工业产品。艺术失去了独特性，艺术家们也被物化与商品化。科恩兄弟并没有把黄金年代的好莱坞描绘成人们口口相传的“梦工厂”，而是用具体的现实并结合自己的经历，建构出了《巴顿·芬克》与《凯撒万岁》中的首都影业，并借此毫无保留地对好莱坞“梦工厂”进行讽刺。

2.3.2 对亚健康社会状况的讽刺

《赫德萨克代理人》是科恩兄弟反映当代美国普通民众生存境况的难得文本。赫德萨克坐落在美国的经济中心——纽约。从维护钟表运行的工人到办公室的职员，不同的种族、性别都在赫德萨克四十五层的公司大楼里和谐共存。

然而，在这个看似和谐的“乌托邦大厦”里，科恩兄弟却开始了自己的讽刺，因为在赫德萨克中有着一个无法掩盖的矛盾——阶级。

《赫德萨克代理人》文本中关于阶级对立的讽刺与阶级对立的建构，直接体现在了赫德萨克肉眼可见的物理空间布局上。象征着美国工人阶级的邮件收发员在大楼的最底层工作，工作环境闭塞，终日见不到阳光；象征着美国中产阶级的办公室职员在大楼的中层工作，工作环境拥挤，但拥有自己的办公桌与打字机；而在大楼的最顶层，享受着阳光与巨大的办公空间的是掌握公司资产与权力的总裁和股东。

²⁴ 夏凡. 阿尔多诺基础读本[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2020: 246.

有趣的是,在最底层工作的邮件收发员、在中层工作的普通职员与在最顶层办公的总裁,他们都享受着技术带来的平等待遇,乘坐着同一部电梯往返于公司的各个楼层之间。电梯操作员巴兹每天操作着电梯穿梭在公司的各个楼层之间,他不忌讳在电梯里和众人大声调侃着公司总裁的自杀,与各个楼层的人有说有笑。在这种相同的公司内部出行方式的同化下,阶级矛盾在公司内部似乎被消解了。但事实上,正如马尔库塞所说的那样:“这种相似并不表明阶级的消失”。²⁵巴兹正是在这种幻像之下忘记了阶级对立的存在:他大胆的闯入了总裁办公室,打扰处在上层阶级的巴恩斯,推荐起自己发明的“巴兹吸管”,认为被冒犯到的巴恩斯肆无忌惮的解雇了巴兹。

在赫德萨克,虽然“白领”的数量远远多于“蓝领”的数量,但在大楼里工作的普通雇员们的真实处境和工厂的工人在本质上没有任何区别,《1844年哲学经济学手稿》中马克思关于“异化”的观点在四十五层的摩天大楼里并没有消失,阶级矛盾转而成为了一种更为隐蔽的存在。科恩兄弟敏锐的捕捉到了亚健康的社会状况,在影片中用一种温和的方式包裹起了讽刺的态度。

²⁵ 赫伯特·马尔库塞.单向度的人:发达工业社会意识形态研究[M].刘继,译.上海:上海译文出版社,2014:9.

第3章 与主流电影若即若离的剧作态度

通过前文的论述可以看出,二人擅长从大制片厂获得资金支持,但却又与其保持距离进行独立电影创作;二人爱好大众文化却又对其进行讽刺;二人在保证其影片具有独特性的同时又注重影片的娱乐属性。科恩兄弟的创作观念是“矛盾”的。

这种“矛盾”同样体现在了二人的剧作态度上。科恩兄弟反叛主流电影的剧作范式,但在后现代主义语境下,又从好莱坞“挪用”部分元素,为自己的影片增添可看性;流媒体时代来临之时,科恩兄弟又转变了其影片剧作,在新平台进行探索。

3.1 对古典主义叙事范式的重新书写

路易斯·贾内梯在《认识电影》中将电影的叙事划分为了三个维度:趋近于真实的现实主义、趋近于表现的形式主义与游走在二者之间的古典主义。其中,古典主义叙事是自类型电影出现以来最为常见的剧作模式,这种叙事范式继承自戏剧和文学。在这一范式下创作出的电影,其中包含的道德观往往与大部分观众一致,黑白分明,邪不压正。²⁶此类型影片中都具有同样的情节、人物、视觉形象。二十世纪好莱坞黄金年代开始,古典主义叙事范式也几乎成为了美国类型电影剧作的主导模式。但在科恩兄弟的部分影片剧作中,这种范式被改写了。

3.1.1 类型电影三大共性的“颠覆者”

依照邵牧君先生的观点,好莱坞类型电影有三大十分明显的共性,分别体现在类型电影中的情节、类型电影中的人物与类型电影中的视觉形象之上。²⁷而在科恩兄弟创作的大部分影片中,好莱坞类型电影的三大共性都被消解在了电影文本中。

首先,科恩兄弟对于类型电影三大共性的颠覆体现在了对于公式化的情节的消解之上。

美国理论家席德·菲尔德认为,电影的叙事结构可以划分为三幕。第一幕占全片的四分之一,第二幕占全片的二分之一,第三幕占全片的四分之一,幕与幕之间由“情节点”相连接。在三幕式的公式之下,每一幕都有着不同的叙事侧重点。在第一幕之中,人物、故事情境等要素会被建置出来,在第一幕的结尾,主

²⁶ 路易斯·贾内梯. 认识电影[M]. 焦雄屏, 译. 北京:北京联合出版公司, 2017:315.

²⁷ 邵牧君. 西方电影史概论[M]. 北京:中国电影出版社, 1982:33.

主人公会经历一个“激励事件”，并将其带入到第二幕之中；在第二幕中，主人公会遭遇一个又一个的困境，并与之对抗，在第二幕的结尾，主人公会经历一个“至暗时刻”，并将其带入到第三幕之中；在第三幕中，主人公先前面临的困境都会被化解，迎来一个大团圆结局。

回溯好莱坞一众类型电影，无论是经典影片《迪兹先生进城》还是商业大片《变形金刚》，类型电影中公式化的情节都是由“三幕式”的剧作结构建构出来的。而在科恩兄弟大部分的影片剧作中，第一幕、第二幕与第三幕中情节的共性都被颠覆了。

依据菲尔德的观点，剧本第一幕中的前十页（影片的前十分钟）有着极其重要的作用，它决定着是否能吸引到观众。²⁸而在《严肃的男人》中，对此的颠覆显得十分明显。与《血迷宫》、《赫德萨克代理人》、《谋杀绿脚趾》、《老无所依》等开头与故事紧密相关且极其收敛的旁白或独白不同，在《严肃的男人》的开头的宝贵十分钟内，科恩兄弟并没有急于去建置主要人物、戏剧性情境等要素，而是花了将近八分钟的时间用意第绪语为我们讲述了一个民间故事，以此来为整部影片定下基调。直到片头的民间故事结束，科恩兄弟才顺着杰弗森飞机（Jefferson Airplane）的摇滚乐正式开始自己第一幕的建置；《冰血暴》在第一幕关于建置的戏剧框架中，科恩兄弟抓住了关键的前十分钟，杰瑞策划绑架妻子简的戏剧性情境已经描绘的十分清晰了，男主人公杰瑞、绑匪卡尔和盖尔、妻子简、岳父韦德等人物与人物关系也已经被建置出来了。但在故事中起到极其重要作用，与杰瑞与绑匪呈现二元对立关系的女警察玛姬的出场，却被巧妙的置后。顺着盖尔枪杀目击者的枪声，玛姬在第二幕对抗框架中才首次出场，开始调查案件。

在好莱坞古典主义叙事范式下，影片的第二幕中主人公会与剧作中设置的障碍进行对抗，以实现自己的戏剧性需求。例如在《摇滚校园》的第二幕中，剧作围绕着主人公杜威能否实现自己的“摇滚梦”设置了一个又一个障碍，杜威也一次又一次的征服了这些障碍。然而，在《巴顿·芬克》关于对抗的戏剧框架中，围绕主角的戏剧性需求设置多重障碍的程式被颠覆了。芬克接受了好莱坞首都影业的剧本写作邀请，只身前往好莱坞，至此，故事从第一幕发展到第二幕之中，芬克的戏剧性需求也十分明确——写出迎合制片厂与观众口味的摔跤片剧本来赚钱。但科恩兄弟在本片第二幕中的剧作是平淡的，芬克遇到了写作障碍，因为他想写出一个关于大众的故事，一个有灵魂的剧本。但无论是奥德瑞透露出梅优惯用的写作模板，还是芬克在放映室里独自观看的摔跤片样片，这些都违背了芬

²⁸ 席德·菲尔德. 电影剧本写作基础：从构思到完成剧本的具体指南[M]. 鲍玉珩，钟大丰，译. 北京：中国电影出版社，2002：11.

克的初心。他在实现自己的戏剧性需求时遇到的唯一障碍是自己无法背叛对于艺术的信仰。正是这种平淡的对抗环节的剧作，让本片拥有了极强的延宕性。

拉康学派的影评人认为，当古典主义叙事影片在银幕上放映时，观众顺着连续性剪辑，在某种程度上成为了电影叙事中的主人公。伴随着这种现实世界与电影世界中的身份转换与第三幕剧作中的大团圆结局，观众与电影产生了一种深度的移情，在好莱坞梦工厂制造的幻象中体验到了现实生活中感受不到的满足。而在科恩兄弟的影片中，类型电影第三幕中惯用的大团圆结局的范式在其多数影片中也被颠覆了。《血迷宫》中艾比直到丈夫马蒂、情人雷、私家侦探维瑟相继殒命之后也没有弄清楚为什么会发生这一切；《老无所依》中杀手齐格在影片末尾依旧逍遥法外；《谋杀绿脚趾》中督爷经历了一路的调查也没有找到所谓的赎金，没有弄清楚这一切究竟是不是骗局；《巴顿·芬克》中芬克没有写出让老板满意的剧本；《严肃的男人》中拉里在科学与宗教中没有找到自己想要的答案，甚至他还可能会面临一场更大的灾难。

其次，科恩兄弟对于类型电影三大共性的颠覆体现在了对于定型化的人物的消解之上。

二十世纪初期电影刚刚诞生后不久，第一部西部片《火车大劫案》便被创作出来，载入电影史。随着詹姆斯·克卢茨、约翰·福特等电影大师的不断尝试，西部片成为美国电影的代名词。传统西部片中牛仔、警察的人物形象统统都与正义、除暴安良的所指牢牢地锁合在了一起。

《老无所依》中的老警察贝尔骑着马戴着宽檐帽，腰间挂着柯尔特手枪，得知白人莫斯受到齐格与毒贩的追杀之后，贝尔渴望将他从暴力威胁中拯救出来。但无法理解现如今无意义暴力行为的贝尔并没有像传统西部片中的警察那样完成使命，贝尔尽其所能还是没能除暴安良，莫斯最终还是死在了毒贩的枪下；《巴斯特·斯克鲁格斯的歌谣》第一个故事发生在一个法律与秩序尚未健全的西部世界，所有的牛仔都褪去了传统西部片中该有的正义与除暴安良的形象，牛仔巴斯特不仅是一个身背通缉令的不法之徒，还触犯了不少神的法律。他崇尚用互相杀戮的方式来解决矛盾，最终死在了与另一位牛仔的决斗之中；拥有西部片景观的《抚养亚利桑那》也是如此，女警察艾德不再是正义的化身，在科恩兄弟对定型化的人物的消解中成为了偷窃小孩的罪犯。

最后，科恩兄弟对于类型电影三大共性的颠覆体现在了对于图解式的视觉形象的消解之上。

美国电影一开始就是一种大众媒介。²⁹因此，在好莱坞类型电影剧作的语法中，图解式的视觉形象往往以一种符合大众心理预期的方式出现在文本之内，以

²⁹ 常江. 帝国的想象与建构: 美国早期电影史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2011: 47-48.

建构起古典主义叙事。如红色的影调象征着危险亦或是喜事、软光柔焦镜头下过度曝光的青年男女象征着纯洁的爱情、幽暗森林或阴森的城堡预示着邪恶与危险。

手铐与警车，是传统类型电影中非常常见的视觉形象，这两种符号在我们的文化规则中，所关涉的意义毫无疑问是挽救受害者，亦或是将坏人绳之以法。而在《老无所依》中，齐格被抓回警察局后却是用约束自己的手铐勒死了看押自己的警察，卸下手铐后开着逮捕自己的警车从警察局逃走继续作恶，手铐与警车成为了其逃离约束的凶器；贝尔从金的口中得知莫斯的行踪之后，他开着警车前往异地想要去挽救莫斯，但却落后了毒贩一步，当他的警车开到路边汽车旅馆前时，迎接贝尔的是遍地的子弹壳与死在毒贩枪口下莫斯的尸体，警车在争分夺秒挽救受害者的过程中不再拥有话语权。在科恩兄弟的剧作中，手铐与警车这两个符号与大部分观众所期待的意义相背离，传统类型电影中正义的能指被消解在了《老无所依》的文本之中。

3.1.2 没有弧光转变的角色

电影是一门与戏剧和文学结合非常紧密的艺术，人物的创作在剧作中十分重要。文学家 E·M·福斯特认为，文学作品中塑造出的人物可以分为扁平人物与圆形人物。³⁰扁平人物是由一种简单的特质创造出来的人物，此类型人物在整个文本中没有内心的转变；圆形人物与扁平人物呈现对立关系，其在文本中有着很明显的转变，且很难用一句简单的话去概括。此类圆形人物就是罗伯特·麦基观点中有人物弧光转变的人物。

麦基认为，人物有弧光的转变在电影中十分重要，优秀的电影剧作需要刻画出角色本性的变化轨迹。³¹在古典主义叙事范式的影片中，合乎逻辑的人物弧光转变必不可少。人物弧光不仅是剧作的需要，同时也是观众与现实的需要。³²剧情的发展往往与人物弧光的塑造相互作用，无论是在国内还是国外的电影市场上，票房与口碑双丰收的类型电影不仅在古典主义叙事范式下创造出了合理的剧情，还创作出了能让观众深度移情的人物弧光转变。但是，在科恩兄弟所创作的电影中却对这一范式进行了改写。无论是以黑色电影著称的《血迷宫》、《冰血暴》、《缺席的人》、《老无所依》，还是充满黑色幽默的《老妇杀手》与《阅后即焚》，亦或是有很强作者属性的《巴顿·芬克》与《严肃的男人》，没有弧光转变的扁平人物占领了多数席位。

³⁰ E·M·福斯特. 小说面面观[M]. 苏炳文, 译. 广州: 花城出版社, 1984: 59.

³¹ 罗伯特·麦基. 故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理[M]. 周铁东, 译. 北京: 中国电影出版社, 2001: 122.

³² 刘子嫣. 论电影编剧创作技巧——“人物弧光”[D]. 长春: 东北师范大学, 2013.

《醉乡民谣》一开场就开始对主人公勒维斯进行了塑造，我们随着叙事的运转与主角的行动过程很快的解了他的内心：勒维斯热爱音乐且有着音乐梦想，在煤气灯咖啡馆演唱，靠着音乐安身立命。与当时流行的民谣《五百英里》（500 Miles）的轻快曲风不同，他的民谣作品《绞死我，哦绞死我》（Hang Me, Oh Hang Me）与《再见》（Fare Thee Well）的内核虽略显阴郁但却饱含着情绪。

随着叙事的继续进行，勒维斯的内心与外部世界开始发生冲突，故事开始朝着勒维斯施压。勒维斯在搭档麦克自杀之后便一直拒绝与他人组合，他单独演唱反响平平，唱片的收入也一直处于一个很低的水平，勒维斯四处借宿，也买不起冬天的外套。在朋友的建议下他前往“号角之门”找到老板格罗斯曼以继续追求音乐梦想，并希望继续用音乐安身立命。当格罗斯曼听完勒维斯的演唱之后，认为他不适合单独演唱，建议他组合演唱，但坚持要做自己想做的音乐的勒维斯拒绝了这个机会。

在面临困境与外部世界施压时，我们所看到的勒维斯没有人格面具，他坚持着自己的真实性格，坚持自己的音乐梦想，文本中主人公本性的变化轨迹从宏观上看始终是一条直线，勒维斯既没有变“好”也没有变“坏”。在故事的结尾，勒维斯继续回到了纽约的煤气灯咖啡馆演唱。

综上所述，科恩兄弟不仅是类型电影三大共性的颠覆者，类型电影中的人物弧光范式也消解在了其文本之中。对古典主义叙事范式的重新书写让科恩兄弟的绝大多数电影形成了与好莱坞类型电影截然不同的剧作风格。

3.2 对好莱坞类型电影中剧作元素的“挪用”

作为一对在后现代语境下从事电影创作的导演，科恩兄弟的电影不仅与优秀的文学文本和电影文本进行了巧妙的互文。同时，其作品也与好莱坞类型电影保持着对话，对类型电影惯用的剧作元素进行“挪用”。在本节之内，笔者将对其电影文本中“挪用”的类型电影剧作元素展开论述。

3.2.1 “线性时间叙事”的迷狂

时间，在我们的日常生活经验中始终是一种无法避开的现实体验。长久以来哲学、物理学、心理学等不同学科与学派对于时间的讨论始终有着不同的观点。从康德与牛顿所处的时代开始，学者们就时间是一种心理体验还是一种物理存在开始了讨论；到了近现代，弗洛伊德的精神分析、爱因斯坦的相对论、海森堡与薛定谔的量子力学等学说的提出，再一次革新了人们对于时间的认知。

爱因斯坦认为，时间是我们宇宙中的第四个维度，速度、质量等相关的变量条件不同的情况下，在不同的角度进行观测，时间的流逝速度会存在差异。虽然

其学说颠覆了牛顿的经典物理学,但是爱因斯坦并没有否认时间的单向性。普利高津经过科学研究也提出了他的观点,时间流逝的方向不可逆,时间的单向性也是无法改变的。³³

同样的,无论是中国“盘古开天辟地”的传说,还是《圣经·创世纪》中神创造世间万物的故事,遵从物理法则的线性时间叙事从很早之前就出现在了不同的文本之中。作为一门叙事艺术的电影也是如此,回溯好莱坞的类型电影,无论是高预算影片还是B级影片,遵从牛顿经典物理学中的线性时间观念在好莱坞电影剧作中是主流的时间观念。³⁴

在后现代主义的创作语境之下,多数导演都在自己的作品中对线性时间叙事进行了解构。如昆汀·塔伦蒂诺的《低俗小说》、克里斯托弗·诺兰的《信条》与《记忆碎片》等作品,都将我们日常生活经验中所能体验和感知到的线性时间转化为了一种非线性时间叙事的迷宫与奇观。但科恩兄弟却很少在其文本中对时间进行实验。除了《赫德萨克代理人》与《醉乡民谣》中首尾相连的环形叙事结构,科恩兄弟所创作的其余影片均“挪用”了好莱坞类型电影中惯用的时间线性发展的叙事模式。

无论是戏剧、绘画还是文学,这些艺术形式都无法真正的再现我们所生活的世界。³⁵而电影则不同,电影的本性是对物质世界的复原。时间作为我们生活的物质世界的第四个维度,其单向流逝的特性自然也是电影中应当复原的元素之一。科恩兄弟毫无疑问注意到了这一观点。

以科恩兄弟获得的最高成就之一的影片《老无所依》为例,文本中共有三位主要人物,分别为莫斯、齐格、贝尔。随着叙事的运转,我们知道了这三个人物在文本中的欲望与想要达到的目的与他们各自的结局。虽然顺着三个人物,不同叙事线索相互交叉,消解掉了传统意义上的线性叙事,但是纵观全片,剧作中遵从的依旧是时间的单向特性,所采用的是从开端到结局的因果闭环的线性时间叙事。与观众日常生活之中对于时间单向流逝的感知相结合,对客观物质世界进行复原,营造出了与日常生活经验十分契合的电影世界。

3.2.2 暴力与喜剧二重身

在科恩兄弟创作的影片中,暴力与喜剧这两个关键词从没有在二人作品中缺席过。科恩兄弟“挪用”了好莱坞类型电影惯用的两个元素,将其融入到了自己的剧作之中。

³³ 王庆鸾,于衍平.时间之矢的哲学思考[J].新西部(下半月),2008(01):44-45.

³⁴ 游飞.电影的时间叙事研究[J].当代电影,2019(03):28-32.

³⁵ 齐格弗里德·克拉考尔.电影的本性[M].邵牧君,译.南京:江苏教育出版社,2006:406.

首先，科恩兄弟将暴力美学融入到了自己黑色的风格标签之中。

暴力与美学，这两个看似相互平行的代名词却在电影这个媒介中相互交叉，形成了独特的暴力美学。上世纪九十年代左右，学界开始了关于暴力美学的讨论，现如今，其在电影中形成了一种约定俗成的含义。³⁶暴力美学往往通过剧作中的暴力情节展现出来，以此建构出影片独特的美学张力。

如笔者在本文第一章中所论述的，从科恩兄弟初入影坛的影片《血迷宫》开始，“黑色”的风格标签就落在了二人的创作生涯之中。枪击、凶杀、绑架等各种各样的暴力元素共同建构起了科恩兄弟电影中的“黑色”。在《血迷宫》中，自马蒂决定找维瑟杀掉雷和艾比之后，暴力情节便接踵而至：维瑟用偷来的手枪枪杀了马蒂，鲜血顺着他的胸口流满了地板，雷误入了凶杀现场，他脱下自己的外套企图打扫干净地板上的血迹，却越擦越明显；影片的最后场景中，当维瑟伸手准备打开艾比所在房间的窗户时，艾比用匕首刺中了其手背，鲜血顺着手套流了出来，维瑟的手被钉在了窗台上无法活动。《老无所依》中也是如此，齐格从警察局出逃之后，开着警车拦下了一位无辜的路人并将其请下车，用手中的“屠牛器”抵住了路人的额头。随着齐格按下开关，路人在极具压迫性的特写镜头中瞬间被爆头，失去意识死在了路边；当齐格顺着信号接收器追踪莫斯时，发现毒贩也在汽车旅馆内蹲守，齐格拿起装着自制消音器的霰弹枪开始射击，几位毒贩瞬间变成了血肉模糊的尸体，用暴力美学展现出了电影世界中特定的主题与暴力的奇观。

其次，科恩兄弟也将喜剧元素融入到了自己黑色的风格标签之中。

科恩兄弟并不是单纯的从好莱坞类型电影中“挪用”喜剧元素，而是在其剧作中让喜剧元素与讽刺、悲剧之间达到了一种微妙的平衡，形成了二人独特的黑色幽默。而这种科恩式的黑色幽默，正是他们用来表达自己影片独特主题与诠释荒诞世界的惯用剧作手段。³⁷电影故事中的人物在黑色幽默的裹挟之下往往会深陷困境或是深受嘲讽。

例如，《老妇杀手》中在各行各业有着丰富资历的“乐队成员”们准备将曼森杀人灭口，但他们却在谋杀的过程中一个接着一个的死于意外；《谋杀绿脚趾》中深受越战心理创伤的沃尔特，在为意外死亡的唐尼举行简易葬礼时依旧念叨着在越南的那一套说辞，当他准备把骨灰撒到海中时，却因为逆风导致骨灰飘到了督爷的身上，原本悲伤的场面瞬间在嘲讽的笔触下变得荒诞无比；再比如，《严肃的男人》中，拉里找到他的律师与合伙人索尔一起处理离婚案件，当索尔整理好铅笔、戴好眼镜准备开始工作时，却突然发病倒地，让本就无法理解自身遭遇

³⁶ 刘琨. 电影中的暴力美学[J]. 电影文学, 2010(24): 11-12.

³⁷ 惠玉. 科恩兄弟的电影: 冷峻、荒诞与黑色幽默[J]. 电影文学, 2018(12): 84-86.

的拉里更加迷茫。科恩兄弟用剧作中的黑色幽默无限的放大了个体所遭遇的荒诞处境，在博得人们展眉一笑的同时更令观众过目难忘。

3.3 流媒体时代的剧作转变

电影自出现以来，其储存介质随着时间的推移分别经历了从胶片到录像带再到光盘的转变。2007年，由录像带租赁业务起家的网飞正式进入流媒体赛道，至此，电影的储存与放映技术再一次被革新。在流媒体时代，观众通过互联网与终端设备便可随时随地收看内容经营者准备的电影、纪录片、电视剧等影视作品。基于流媒体平台背后各大互联网科技巨头的个性化推荐算法与全新的观影体验，各大流媒体平台一度拥有了庞大的用户群体。

流媒体平台的兴起对美国传统电影行业造成了不可忽视的影响，最明显的便是“制作-发行-放映”中的放映环节。传统意义上观众观影过程中对于影院空间与时间的依赖被消解了，用户通过互联网可以随时随地选择自己想要欣赏的电影。

流媒体平台在改变观众的观影习惯的同时，也不可避免地对上游制作环节带来了影响。这种影响体现在了电影美学方面。科恩兄弟在这一全新的时期顺应了时代的潮流，转变了自己的剧作方式。

有学者认为，在流媒体时代，电影美学中的时空元素被改写了。³⁸科恩兄弟这一时期创作的转变具体体现在了影片时长与叙事节奏这两个方面。

在如今的互联网时代，个体在每日生活中接收到的信息量与从前相比得到了质的提升，造成了人们想用最短时间来获取最大信息量的习惯。《巴斯特·斯克鲁格斯的歌谣》便采用了“拼盘式”的叙事结构，由6个独立的故事构成，每个故事的时长都控制在了二十分钟左右；此外，本片没有了传统影片在院线排片的压力，《巴斯特·斯克鲁格斯的歌谣》成为了科恩兄弟至今为止时长最长的电影。在强化片长的同时用数个短时长的小故事进行拼盘，保证了观众的注意力不流失，又在一部影片之内给予了观众十分充足的信息量，顺应了这一时代观众的习惯。

《麦克白的悲剧》是乔尔首次将戏剧文本电影化的尝试，影片中古英语的对白、迟缓的叙事节奏、舞台式的表演风格，对于不了解莎士比亚作品的观众来说存在着较高的观影门槛。但在流媒体时代，由于摆脱了影院时空的束缚，观众面对难以理解的文本可以随时随地反复观看、移动影片进度条、倍速播放、暂停。因此，本片虽晦涩难懂，但在流媒体平台上却给予了观众反复细读文本的权力。

《巴斯特·斯克鲁格斯的歌谣》与《麦克白的悲剧》在剧作上顺应了这一时代人们全新的观影习惯，二人开始了新时代全新的剧作尝试。

³⁸ 常江. 流媒体与未来的电影业: 美学、产业、文化[J]. 当代电影, 2020(07): 4-10.

第4章 童年补偿下的反叛角色生成

乔尔和伊桑的童年是平淡的，而他们所创作出的电影世界却不是如此。正如内森认为的那样：二人一直在补偿他们在明尼苏达所度过的那些对他们来说影响深远的漫长寒冬。³⁹科恩兄弟电影中的风格标签可以看作是其对童年经历的一种本能反应。同样的，这种补偿也体现在了科恩兄弟所塑造的人物之上。因此，在本章之内，笔者会对其影片中塑造了什么样的反叛角色以及如何塑造了反叛角色展开论述。

4.1 消解菲勒斯中心主义的女性形象

二十世纪六七十年代，女性主义思潮在西方社会中流行开来，电影理论家劳拉·穆尔维也在这一时期发表她最为著名的文章《视觉快感与叙事电影》，旨在对西方父权制进行抵抗。在菲勒斯中心主义的语境之下，女性在家庭与日常生活中不仅是被剥削的对象与关爱行为的主要提供者，也常以“客体”的身份出现在以好莱坞类型电影为代表的影视作品中被男性凝视。西方社会中的父权制与其社会制度是一种合谋的关系。⁴⁰父权制不仅对女性进行了压迫，同时也对男性进行了剥夺。将弥赛亚主义深埋于心的科恩兄弟自然也注意到了这一点，在其部分作品中塑造了不同于主流的女性形象，抛开了父权制的规训并在电影中对其展开了抵抗。

4.1.1 电影叙事的推动者

在类型电影的叙事惯例中，主角往往被男性所垄断，女性被塑造成一个欲望的对象，常处于一个被动的地位。⁴¹而在《血迷宫》、《抚养亚利桑那》等作品中，科恩兄弟却塑造出了反叛的女性形象，这些角色在其影片中成为了电影叙事的推动者。

在《血迷宫》第一幕的雨夜车内场景中，我们从女主人公艾比的口中得知，她不满意自己的丈夫马蒂，想用自己的手枪杀了他以此摆脱马蒂对自己的控制。后艾比主动向雷示好，两人在汽车旅馆共度了一夜。艾比作为一个“中间人”的角色，她为影片中每一个主要人物的行动都提供了或多或少的动力。至此，她作为电影叙事推动者的身份被建构出来了：马蒂得知艾比出轨之后，出于“自己得

³⁹ 伊恩·内森. 科恩兄弟[M]. 王田, 译. 北京: 北京大学出版社, 2020: 7.

⁴⁰ 刘莉. 西方马克思主义女权主义的演进和裂变逻辑[J]. 教学与研究, 2014(10): 83-89.

⁴¹ Mulvey Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema[J]. Screen, 1975(03): 6-18.

不到别人也别想得到”的占有欲心态，找来维瑟企图杀掉二人。

科恩兄弟镜头下的艾比一直在试图摆脱父权制与男性话语对其进行的奴役。在艾比的推动下，逃脱了丈夫马蒂的虐待，反杀了私家侦探维瑟的追击。随着故事中数位男性角色依次殒命，她用自己的实际行动让自己从被动的地位中逃脱了出来。

《抚养亚利桑那》中的女主角也是科恩兄弟作品中一位叙事推动者的典型代表。大多数类型电影都会对女性角色进行象征性的“歼灭”，而艾德在本片中作为一名女性角色，她却有着一个十分男性化的名字，她的工作也是如此——一位监狱的狱警。在二人相处的过程中，话语权被牢牢地掌握在了艾德的手中。嗨初到监狱时，艾德不停的对他发号施令，命令其转身以便于在其正式入狱前拍摄多角度的档案照片；结婚之后，这种女性话语强于男性话语的秩序同样延续到了二人的家庭关系之中。当艾德经过体检之后得知自己无法怀孕，二人也无法领养小孩时，男性化的艾德面临了“阉割威胁”。为了解决这种困境，维系二人的幸福生活，二人决定由艾德坐镇指挥，嗨负责行动，从当地富豪手中偷走一个婴儿。艾德作为叙事推动者的身份至此被建构出来，全片的叙事也正式展开。

与《抚养亚利桑那》中的艾德一样，《阅后即焚》中的琳达作为影片第二幕中与奥奇对抗的存在，她同样也是叙事的推动者。祖兰认为，将作为客体的女性当作被看的对象是好莱坞不变的传统之一。⁴²而在《阅后即焚》中琳达出场的第一组镜头之中便充满了“反凝视”的意味，科恩兄弟特写出了她堆积脂肪的手臂、眼角的皱纹等“身体缺陷”。正在经历中年危机的琳达急切地想要提升自己的性吸引力，整形外科手术成为了她当前唯一的解决方案，而她的保险却不支持支付这些手术的费用。为了达到手术目的，琳达想到了敲诈奥奇的方案，影片故事与矛盾冲突也因此被推动了起来。

4.1.2 凝视之下的主导者

在西方社会父权制的语境之下，将女性物化供观者凝视是其父权文化的核心之一。⁴³广告海报上将女性作为符号、电视节目中衣着暴露的主持人女助手等现象无不印证了这一观点。电影这个媒介作为各种文化相互交错的场域，父权制文化自然也植根在了电影实践之中。电影学者穆尔维将弗洛伊德、拉康的精神分析学说引入到了自己的电影理论之中，对好莱坞电影文本中的“窥淫愉悦”、“自恋认同愉悦”等现象进行了分析，提出了自己的“凝视”理论。女性主义电影批评学者普遍认为，电影中的“看”包含三个层级，分别为影片中角色的看、摄影

⁴² 祖兰. 女性媒介主义研究[M]. 曹晋, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007: 116.

⁴³ 祖兰. 女性媒介主义研究[M]. 曹晋, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007: 116.

机的看与观影者的看。⁴⁴而科恩兄弟在《冰血暴》与《大地惊雷》等影片中塑造的女性角色不再是“他者”，她们摆脱了被凝视之下的被动处境。

《冰血暴》不仅是科恩兄弟艺术成就最高的影片之一，也是一个研究反叛主流电影中女性形象的宝贵文本。与《抚养亚利桑那》中的艾德一样，《冰血暴》中女主角的职业身份也是一名警察，但她的名字玛姬（Marge）却十分具有女性意味。随着盖尔在路边枪杀了一名警察与两位无辜的路人之后，玛姬正式进入到了电影的叙事中。逐渐我们得知，玛姬是一位即将产子的母亲。在类型电影中，母亲这一类角色很少会成为男性话语下的重要角色，生育与抚养子女往往才是她们的主要目标。例如本片中的杰瑞一家，其妻子简没有工作，全职在家负责为丈夫和儿子做饭与做家务活。但玛姬这个女性角色对父权制是反叛的，虽然玛姬在银幕中被观众所“看”，但她打破了女性角色在观者凝视下的被动处境。在她的家庭秩序中，玛姬负责在外工作，其丈夫则在家负责家务、作画或外出钓鱼。从玛姬来到第一案发现场开始，她便正式成为了影片中“看的主导者”，通过自己的努力寻找蛛丝马迹，带领着团队侦办案件。玛姬冷静的调查着犯罪现场，通过卡尔和盖尔在现场遗留下来的痕迹，将案发经过复原了出来，与一同前往现场处置却只会应声作答的男性搭档警官形成了鲜明的对比。最终，在玛姬的带领与努力下，盖尔与杰瑞被警方抓获，落入了法网。

《大地惊雷》中的小女孩玛蒂也是如此，她成为了凝视之下的主导者。在影片开头的独白中，我们得知了玛蒂的遭遇。在这个法律与秩序尚未成熟的西部世界，以男性为代表的警察无法抓到切尼。与家中的母亲不同，玛蒂急切的想要替父报仇。她自己寻找着可以协助自己达成目的的赏金猎人，她最终选择了与洛格本合作。玛蒂拿起了父亲留下的衣服与手枪，穿戴上了指向男性的符号，摆脱了传统西部片中白人女性处于弱者的境地与被凝视之下的被动处境，最终亲手打死了杀父仇人。

4.2 “反英雄”的角色形象

著名学者格雷马斯曾经对神话叙事中的“英雄”形象做过定义：一个从原有的秩序中走出个体，他们的目的与使命是去重新建构生活中被扰乱的秩序。⁴⁵在好莱坞类型电影离不开神话叙事的逻辑中，“英雄”的形象很少缺席，电影中的主人公常常用符合大多数观众价值观的做法，依靠自生的努力或是运气实现了自身在影片中的欲望与目标。而在科恩兄弟塑造出的一众反叛角色中，他们却常常

⁴⁴ 纪莉,王燕灵.对抗性“凝视”中的“他者”——兼论20世纪80年代以来中国女性电影的反“凝视”[J].当代电影.2020(06):141-145.

⁴⁵ A·J·格雷马斯.论意义——符号学论文集[M].吴泓缈,冯学俊,译.天津:百花文艺出版社,2005:244.

以一种“反英雄”的姿态出现在影片之中。

4.2.1 凶险的违法者

在科恩兄弟的影片中,主人公想要得到的东西往往都被牢牢地掌握在了更有权力的邪恶的“父辈”手中,年轻的主人公为了实现自己的欲望,他们只能用不正当的手段挑战父权,成为凶险的违法者。

深入《冰血暴》的文本之中不难发现,男主角杰瑞在影片中面临着财务危机,他急需打破现存秩序去建立一种新的秩序以便自己从困境。无论是在饭桌上的旁敲侧击还是在办公室里的商务会谈,杰瑞都发现在他的家庭结构中,岳父韦德掌握着话语权。他在事业上打压着杰瑞,且韦德的地位是无法撼动的。神话叙事中的英雄做法无法使杰瑞走出困境,他选择了绑架自己的妻子向韦德讨要赎金。但他的做法并没有重建起利于自己的秩序,反倒被邪恶所吞没,造成了事态的全盘失控。

在《缺席的人》中,现有的秩序给艾德带来了无尽的困扰。他工作在妻子亲戚家的理发店,依靠着妻子提供的工作赚钱养家,经受着枯燥工作所带来的身心折磨。当得知有新的投资机会时,艾德并没有延续在影片开头时表现出的“英雄”倾向,而是选择了写匿名信要挟与妻子有染的戴夫以达成自己的目标。

《阅后即焚》中的琳达也是一种“反英雄”的存在。步入中年的她因自己的外貌而自卑,琳达不断地通过网络约会以证明自己的吸引力。她想通过手术重塑自己往日的外表,但在现有的秩序之下,琳达无法负担高额的整形手术费用。与《冰血暴》中的杰瑞不同,琳达想要挑战的“父辈”是美国政府。在一次偶然之中,同事查德捡到了健身房里遗留下的“政府机密文件”,他们便向文件主人索要巨额赎金。但同样遭遇中年危机的奥奇态度强硬,琳达便更为出格的准备将“机密文件”卖给俄国人以获得报酬。同样的,琳达也被邪恶所吞没,造成了一系列的流血事件。

4.2.2 失语的执法者

在类型电影中,警察的形象往往都是一种正义的存在。而在科恩兄弟的电影中,作为执法者的警察也常常是一种“反英雄”的形象,在绝对的正义面前处于一种失语的状态。

如上文中论述过的《老无所依》中的贝尔,在与齐格对抗的过程中始终处于下风,在文本中不再是“英雄”的救世主形象,面对新的秩序与发生在社会上无意义的暴力行为,他根本无法改变所发生的一切。

再如《抚养亚利桑那》中的艾德,她是监狱的一名狱警,工作时严肃负责,

为入狱的犯人拍摄档案照片。按照影片开头对艾德塑造，她无疑是一个传统类型片中警察形象，但是科恩兄弟并没打算将其塑造成一个正派的英雄。艾德和罪犯嗨结婚之后，她便滑向了科恩兄弟电影中“反英雄”的一端。作为欲望的主体，艾德在结婚之后十分迫切的想要拥有一个属于自己的孩子。为了能够满足自己的欲望，夫妻二人决定铤而走险去偷一个孩子。嗨第一次偷窃失手的时候，艾德如同当初在监狱中那样训斥着丈夫，让他今晚必须带一个小孩回家。当成功偷到小孩后，二人更是编造了一系列谎言向周围的亲戚朋友隐瞒小孩的真实身份。曾经的警察身份与在影片开头时所呈现出的“英雄”形象此刻在其身上却陷入了一种失语的状态，艾德没有去遵守法律秩序，而是选用了偷窃这种见不得光的手段满足自己的欲望。

4.3 抵抗主导文化的角色形象

科恩兄弟在回应童年经历塑造反叛角色的过程中，除了有十分明显的女性角色形象与反英雄的角色形象，一些带有亚文化身影的角色也十分值得被关注。在其他学者对科恩兄弟进行研究时，与此相关的内容常常被忽视。因此，在本节之内，笔者将围绕科恩兄弟是如何塑造起这些抵抗主导文化的角色形象来展开讨论。

4.3.1 八十年代的“朋克骑手”

里根是美国历史上一位十分具有争议性的总统。里根在职期间，美国八十年代普通民众的平均收入增长率相较前二十五年下降了1.3%，贫富差距加剧。⁴⁶从《抚养亚利桑那》中可以看出，科恩兄弟对里根的否定态度是明确的。

《抚养亚利桑那》中的男主角嗨，有着抢劫便利店的恶习，但他从来不在自己的枪里装子弹。从嗨的独白中我们得知，他不信任里根政府。嗨不装子弹的抢劫恶习也只是他对里根政府展开的“温和”抵抗。嗨出狱之后在工厂里找到了一份工作，但随着时间的推移，日复一日的枯燥工作与微薄薪水使其看不见出路，他成为了被里根政府所抛弃的工人阶级。无法拥有一个小孩更是让他的个人认同遭到了缺失。不久之后，一个穿着酷似朋克青年的“天启摩托车手”从他的噩梦里跑到了现实之中。他是嗨“超我”的化身。⁴⁷

众所周知，“无政府”是朋克所追求的价值，但他们却时常将纳粹标志别在自己身上。由此可见，朋克青年对所指的关注程度弱于能指，他们时常会用挪用一些令人费解的符号装扮自己。伯明翰学派学者赫伯迪格在对英国朋克亚文化进行研究时提出了表意实践的观点对此现象进行解释，阐释了朋克亚文化中可能

⁴⁶ 王卫蛟. 论里根执政时期的经济政策[D]. 呼和浩特: 内蒙古大学, 2007.

⁴⁷ 弗雷德里克·阿斯特吕克. 科恩兄弟的电影[M]. 唐小兵, 译. 南京: 江苏教育出版社, 2006: 184-185.

出现的多意义的符号实践。⁴⁸朋克的装束用视觉双关的形式将其面对的矛盾再现了出来。

《抚养亚利桑那》的“天启摩托车手”的行头也是如此，嗨抢劫时枪里空缺的子弹挂在了从他梦里跑出的“天启摩托车手”的马甲上，他胸前别着的手雷与后背的婴儿鞋挂饰被混合起来，与凌乱的卷发、肮脏的妆容、“妈妈不爱我”字样的纹身一同形成了一种与主导文化相对立的视觉形象，以此表明自己有塑造全新风格的能力，并借此反抗贫富差距过大的里根政府。

毫无疑问，科恩兄弟在本片中将七十年代英国朋克亚文化的视觉形象移植到了八十年代的“天启摩托车手”身上，并加以改造，用表意实践塑造出这一反叛形象代替嗨进行抵抗。

4.3.2 九十年代的“嬉皮士”

《谋杀绿脚趾》中的督爷是科恩兄弟电影中最让人印象深刻的角色之一。内森在对此角色评述时指出，督爷呈现出了一个令人吃惊的维度：一个六十年代的人物沉睡了三十年，在九十年代醒来，寻求安逸的生活，放弃了激进者的姿态。⁴⁹但在九十年代醒来的嬉皮士督爷，却遇上了六十年代嬉皮士相同的遭遇。

政治气氛压抑、贫富差距悬殊、物质主义至上等因素造成了美国历史上的嬉皮士运动。⁵⁰与其成因一样，在督爷的生活中，科威特战争正在进行、音乐事业遭遇失败且与自己同名的李波斯基异常富有、身边的每一个人都追求着金钱。九十年代的督爷在影片开头的旁白中有着和六十年代嬉皮士相同的消极逃避的人生态度。在科恩兄弟的塑造下，其通过拼贴展开了属于自己的抵抗。

督爷的外表和嬉皮士一样，是“贫穷”的。在督爷的第一个镜头中，一头长发的他戴着墨镜，穿着浴袍、破旧的T恤、短裤、拖鞋行走在超市之中。和与他同名的成功人士李波斯基所穿搭的眼镜、衬衫、领带、西装马甲、西装外套、戒指、手表形成了鲜明的对比。科恩兄弟塑造下督爷的“制服”挪用了日常生活中常见于不同场合与不同阶层的服装，并将其重新排序与安置，在拼贴之下产生了对抗美国主导文化的意义。

⁴⁸ 胡疆锋. 伯明翰学派青年亚文化理论研究[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2012: 129.

⁴⁹ 伊恩·内森. 科恩兄弟[M]. 王田, 译. 北京: 北京大学出版社, 2020: 74.

⁵⁰ 温洋. 反主流文化的亚文化群——嬉皮士[J]. 美国研究, 1988(04): 95-112+5.

第5章 “科恩式”风格标签下的视听语言呈现

电影自十九世纪末期出现以来,便在人类的艺术史上留下了浓墨重彩的一笔。电影区别于文学、戏剧等艺术形式的最显著特征之一便是电影拥有独一无二的视听语言。麦茨认为,电影是一套符号系统,在这个系统之内,影片在影像、声音等元素的共同作用之下产生了意义。电影中的表演、剧作、美术等一切元素都要依靠视听语言这个媒介来托举。随着一众电影艺术大师的贡献与电影技术的进步,电影艺术中视听语言也得到了极大的开拓。相较于欧洲艺术电影导演,科恩兄弟的视听语言较为收敛。但正是这种无形,让二人的视听语言与剧作完美的结合在了一起,深深的扎根在了自己的风格标签之中。在本章之中,笔者将聚焦于灯光、构图、剪辑这三个维度展开论述。

5.1 “异色”的电影照明风格

无论是《电影艺术词典》给出的阐释,还是西方影评人给出的定义,在对黑色电影的艺术风格进行讨论时,视觉元素都是不曾被避开的要素之一。毋庸置疑,视觉风格,尤其是照明元素,建构出了独一无二的黑色电影。⁵¹灯光作为电影中最重要元素之一,是研究电影过程中不能绕开的一个话题。光线在电影中不光承担了照亮被拍摄对象的角色,更是一个承载了信息量的载体。⁵²在科恩兄弟创作的电影中,除了有着传统黑色电影视觉风格的身影,也在部分黑色电影中进行着更加个人化的黑色电影照明风格的实践,回应着自己“黑色”的风格标签。

5.1.1 复现于文本之中的黑色电影照明风格

在一般的故事片中,高调的照明风格往往是被多数创作者所采取的布光方案。高调照明是指画面中的明暗对比较弱,在演员面部则表现为没有强烈对比的明暗区域。一般而言,高调照明会通过由主光、辅助光、轮廓光所构成的“三点布光”原则来实现,其中的主光与辅助光的比值很小。在实际的拍摄场景中,主光往往会布置在演员的侧方,打亮演员,为其提供主要光源;辅助光会布置在演员的另一侧,填补上主光打在面部所带来的阴影区域以避免过大的反差;轮廓光则布置在演员的后方,以此勾勒出表演者的轮廓,将其与背景区别开。此外,主流电影的布光往往会追求光线的“柔和感”与演员的美感,会在灯光设备前使用如白旗、

⁵¹ J·A·泼莱思, L·S·彼德森, 陈犀禾. “黑色电影”的某些视觉主题[J]. 当代电影, 1987(03):66-81.

⁵² 金贵荣, 杨荣誉. 电影视觉形象建构: 绘画、摄影、经典电影的文本互涉研究[J]. 当代电影, 2021(05):150-157.

硫酸纸、柔光布等将光线转化为软光，以此还原我们在日常生活经验中对光的印象。

而在例如《马耳他之鹰》和《历劫佳人》等黑色电影中，由于受到了德国表现主义电影的影响，低调的照明风格是其主流的布光方案。低调照明与高调照明形成了鲜明的对比，光线会布置在任意区域，主光与辅助光的比值很大且以硬光为主，演员面部往往会有明显的明暗交界线，有时甚至会去除辅助光，与日常生活中的光线形成了一种强烈的割裂感。与主流故事片的布光风格不同，在科恩兄弟所创作的影片中，“黑色”的照明风格时常会出现在其作品中，与剧作相互配合，共同达成“黑色”的基调。

《血迷宫》在学界被公认为黑色电影，不仅是因为其互文源头的文学文本，“黑色”的照明风格同样回应着黑色电影的视觉元素。在影片开头独白结束后雷和艾比的车内场景中，低调的照明便铺垫起了黑色电影的基调。在狭小的轿车内，二人背对着摄影机坐在前排，场景中照亮演员的主光源是来自于二人侧下方的硬光，亮部和暗部形成了明确的对立，年轻的男女主人公在其中显得毫无美感可言。大片的暗部指向了一个危险的世界。场景中能给人带来安全感的明亮似乎随时都有被黑暗吞噬的危险。在此种布光方案之下，无需演员的面部表情，人物阴暗的内心活动通过光线便被勾勒出来了：雷想和艾比偷情，共度一夜；艾比想出轨雷，甚至有杀了丈夫的念头。黑色电影中一贯的暴力、贪婪、宿命等关键词也随着此处低调硬光的打法被直观的呈现在了银幕之上。

相较与《血迷宫》，《缺席的人》中黑白的影像使其“看起来”更是一部黑色电影。以其中一个场景为例，当戴夫得知了艾德是给自己写勒索信的幕后黑手之后，在一天夜晚打电话将其约到自己的办公室，想借机将他杀害。来到约定地点时，艾德的面部只被侧方小范围的硬光打亮，整个身体几乎被黑暗所吞没。顺着艾德的视点镜头，戴夫正坐在自己的办公桌前，一束硬光打在了他的身上将其衣服照亮，但戴夫的面部则处于暗部之中。如同泼莱思与彼德森的认为的那样，在黑色电影照明风格下会产生一种带有威胁性质与偏执的气氛。⁵³随着摄影机逐渐推向戴夫，整个场景的威胁氛围达到了顶点，剧作中事态的失控也从此时开始。

科恩兄弟在《老无所依》中同样使用了其惯用的“黑色”灯光风格。当莫斯深夜躺在床上，纠结要不要去给受重伤的毒贩送水时，光线透过窗棂打在他的脸上，投射出了不规则叠影。如“古典黑色电影”一样，灯光所带来的构图张力胜过了演员表演。⁵⁴贝尔最终决定去现场给毒贩送水，而危险也在此时即将来临。影片末尾，贝尔在夜晚再次回到莫斯遇害的房间时，他的影子在车灯的照射下投

⁵³ J·A·泼莱思, L·S·彼德森, 陈犀禾. “黑色电影”的某些视觉主题[J]. 当代电影, 1987(03): 66-81.

⁵⁴ 许燕转. 在回归中超越, 在融合中突出——评《搏击俱乐部》[J]. 电影文学, 2008(01): 87-89.

射在了墙壁上。借助现有光源,切割了硬光的同时也带来了逆光投射在墙壁上所造成的剪影,整体气氛在低调照明之下显得与众不同,充满了悲观色彩。⁵⁵与贝尔在本片前半部的灯光风格不同,大片的暗部消弭了警车所投射出的光明,用尽全力的贝尔还是落后毒贩一步,没能成功挽救莫斯。

5.1.2 高调照明下的期待误导

自古以来,光明与黑暗就带有了明确的象征性意义。无论是文学作品还是绘画作品中,黑暗往往都指向了邪恶、危险等负面意义,而光明则与之相反,有着正义与希望的含义。在电影中也是如此,高调的照明往往会给观众带来轻松的氛围。⁵⁶

《冰血暴》在学界普遍被认为是一部黑色电影。它故事发生在冬季的明尼苏达,虽然小镇的日景与积雪取代了“经典黑色电影”中夜晚的小巷、街角等城市景观,但是,在全片的高调照明风格下,邪恶却不曾消弭。

同样是雪地场景与高调照明的开场,但却与日本电影《情书》有所不同。在黑色电影《冰血暴》的开头,高调的照明很容易给普通观众带来误导的作用,让其误以为“黑色”的故事不会发生在影片当中。杰瑞在日景中开着自己的车行驶在有着厚厚积雪的高速公路上,随着叙事的继续我们得知,他此行的目的是前往法戈与两位绑匪接头,商讨绑架妻子的事情。明尼苏达州广为人知的“明尼苏达式友善”在于影片中几位主人公的身上不复存在,邪恶的计划与扭曲的欲望也并没有在高调照明的场景中被美化。

同样是在高调照明的场景中,影片后半段,盖尔和卡尔因为分赃问题发生了激烈的争吵,影像中的影调并没有做出任何暗示,在卡尔走出房间时盖尔拿起斧子从景深处跑来将其砍死,突然的动作让观众猝不及防。影片结尾,玛姬找到盖尔时,他却在光天化日之下将尸体塞进碎木机企图毁销证据。科恩兄弟故意用明暗关系误导着观众的期待,把高调的照明风格与低反差的明亮场景移植到了黑色电影之中,准确的回应了二人怪诞的风格标签。

5.2 怪诞与讽刺下的景框构图逻辑

与文学不同,电影的影像在很大的程度上承担了叙事的功能,而构图则是此过程中处于底层的一个载体。

电影中的构图是指在拍摄过程中,将被拍摄对象及线条与光影等要素有机的

⁵⁵ 刘旭. 杜琪峰电影中的黑色幻影[J]. 电影文学, 2018(11): 76-78.

⁵⁶ 乔治·维德, 乔治·莱莉斯, 周传基. 空间[J]. 当代电影, 1987(02): 27-43.

组织在画面之上的一种方法。⁵⁷在大部分学者看来,电影构图有开放式与封闭式之分。在开放式的构图之下,画面中各要素看起来较为松散与随意;封闭式构图则与之相反,画面中的各要素有着明显的设计痕迹,极具形式的美感。科恩兄弟影片中的构图毫无疑问属于后者。在本节之内,笔者将对其精心设计的构图中的线条与后景展开论述,并与剧作结合,探究二人是如何利用构图中的这两个要点与自己的风格标签进行同构。

5.2.1 用线条设计外化心像

纵观电影史,小成本黑色电影的构图往往与好莱坞大制作的电影相同,极具形式的美感。在黑色电影中,线条是完成“黑色”影像风格的重要条件之一。⁵⁸夜晚月光透过窗棂的斜线投影等通过光影塑造线条的手段,或是直接用摄影机在画面中记录下来自现实世界的线条的创作手法,往往都受到了黑色电影创作者的青睐。科恩兄弟的黑色电影也是如此,利用来自现实世界的有形线条是他们在构图中惯用的造型手段之一。

斜线是科恩兄弟最爱用的线条之一。《血迷宫》中的艾比在剧作中是一个一直被蒙在鼓里的角色。在影片中,艾比在与雷的交谈中觉得事情有点奇怪,便独自前往丈夫的酒吧寻找线索,与此同时,维瑟正在酒吧内寻找自己遗失的打火机,发现艾比进入酒吧之后,便躲在暗处观察她。当艾比刚推开酒吧的大门时,大厅内部的椅子被架在了桌上,在画面中形成了许多斜线状的线条,占据了画面中的绝大多数空间。毋庸置疑,电影中的影像与音效是来自现实世界中人的视觉与听觉的延申。水平或者垂直的线条会给人带来一种稳定的感觉,而斜线却与之对应,充满了“动感”。⁵⁹此时艾比复杂的内心活动被斜线所带来的影像张力外化出来了。除此之外,对艾比的讽刺也随着此场景中斜线构图所带来的张力达到了顶峰。

在《冰血暴》、《缺席的人》与《老无所依》中,科恩兄弟似乎调用了童年时期在“八又二分之一俱乐部”积累下的观影经验,与《四百下》中斜线的运用有机的互文着。

在《冰血暴》的片尾,经过玛姬的努力,盖尔最终被抓捕归案。在警车内,盖尔正坐在后排被斜线铁网间隔出来的区域中,玛姬对他发出了一连串的追问,问他为什么要这么做。透过警车内倾斜的后视镜的特写我们可以看到可供盖尔自由活动的空间被压缩的所剩无几,他在电影故事中已经不再会对任何人构成威胁,但面对玛姬的追问,盖尔虽然依旧保持了目光呆滞与沉默不语的状态,保持着其

⁵⁷ 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典[M].北京:中国电影出版社,2005:238.

⁵⁸ 吴丁.早期黑色电影的空间表现研究[J].北京电影学院学报,2008(04):52-60.

⁵⁹ 路易斯·贾内梯.认识电影[M].焦雄屏,译.北京:北京联合出版公司,2017:59.

怪诞的性格。但配合着演员的肢体表演,来自现实世界中的斜线线条已经外化了盖尔的内心潜台词,对他进行无情的讽刺,他已经清楚了自己后半生失去自由的下场。

《缺席的人》中,弗兰克为了请著名律师为蒙冤的朵莉丝辩护,决定将自己的父亲与朵莉丝辛苦三十年才完全持有的理发店抵押出去。当弗兰克与银行职员走入办公室时,罪魁祸首艾德只是抽着烟静静的坐在大厅里看着这一切。随着艾德主观镜头的缓缓推进,透过门上的装饰网,弗兰克被困在了办公室中。同样艾德也被困住了,自己愚蠢的行为发现了妻子和戴夫的奸情,同时也造成了无法收场的后果。随着主观镜头的景框逐渐变紧,在封闭式的构图中,斜线状的窗棂在画面中占比越来越大,场景中的怪诞与讽刺的氛围也被推向了极致。

《老无所依》中,莫斯为了躲避齐格的追杀,将装有现金的手提箱扔到了美墨边境的桥下。威尔斯顺着线索顺利的来到了莫斯藏钱的地方,隔着桥边的铁丝网,他看见了草地上的手提箱。画面中斜线的铁网用视觉语言传达出了戏剧内文与威尔斯内心的激动,他即将完成此行的任务,但同时,带有阻挠意味的斜线铁网也将他与现金间的物理空间间隔开来,为高傲的威尔斯此行和齐格交锋的悲惨结局埋下了伏笔,科恩兄弟的讽刺又一次通过线条运作了起来。

5.2.2 用后景拓宽文本景深

在电影的构图中经常会提到前景与后景的概念。前景指画面中最靠近摄影机处的物体,后景指处在景深处的物体。由前景与后景所营造出的景深层次关系,是景框构图中的重要逻辑。⁶⁰

窗户作为城市景观中的特有物体,在黑色电影中几乎从不缺席。科恩兄弟的电影也是如此,二人十分擅长用窗户制造后景,拓宽影像景深的同时也体现出了剧作中的潜台词,拓宽了电影剧作的“景深感”。

在《冰血暴》前半段,杰瑞与韦德一同围坐在路边咖啡馆的方桌前,商量为简交赎金的事情。在激烈的讨论中,杰瑞努力的编织着谎言,引导着事情朝着有利于自己的方向发展,而韦德却出于维护自己尊严的目的一直反驳着杰瑞的方案。透过摄影机镜头的小光圈,景深处咖啡馆窗外交错的车流清晰可见,剧作中的“景深感”被凸显了出来:交错的车流成为了餐桌上杰瑞与韦德维护各自利益对话的具象化交锋,对双方的讽刺也随之达到了新的高度。

中等光圈镜头下窗户所带来的略显失焦的后景同样起到了拓宽剧作“景深感”的作用。如《血迷宫》中,当维瑟来到马蒂的办公室交给他妻子与雷偷情的照片时,前景处的马蒂面色凝重。但透过办公室的窗户我们可以看到,景深处略微虚

⁶⁰ 陈涛. 风景“如画”:早期欧美境况电影的构图美学[J]. 北京电影学院学报, 2019(02):35-42.

焦的酒吧大厅中顾客却玩的十分开心。剧本中的单一场景在电影中被赋予了多重含义，妻子出轨的事情被坐实，有着大男子主义的马蒂受到了前所未有的侮辱，为之后的买凶杀人埋下了伏笔，办公室中的氛围通过窗户所带来的后景变得十分怪诞。再如《缺席的人》中，聚会上戴夫将艾德叫到办公室中的落地窗前坐下，慌张的说出了自己收到勒索信的事情，与上述《血迷宫》中的场景一样，剧作中的“景深感”再一次通过窗外的后景得到了拓展，对二人的讽刺也随之而来。

5.3 基于黑色幽默的视听变量重组

在电影诞生的最初几年，创作者在拍摄过程中往往会使用较长尺数的胶片完整记录下一场戏的表演。随着时间的推移，带有分镜头意识的连续性剪辑出现在了大多数电影中。到了《一个国家的诞生》上映的年代，古典剪辑正式的出现在了大众的视野之中。古典剪辑强调每个镜头间逻辑性的关联。⁶¹此时的剪辑不再是单纯功能性的衔接，而是带有了戏剧性的目的。科恩兄弟的影片便是沿用了自格里菲斯时代以来的古典剪辑传统。

在好莱坞黄金年代的拍摄惯例中，导演会指导摄影师用全景镜头完整的拍摄下一场戏的表演，之后再对近景、特写等不同景别的镜头进行单独拍摄，最后交由剪辑师负责这些镜头的剪接次序。而手握最终剪辑权的科恩兄弟无疑是自己影片的掌控者，决定观众看什么、怎么看与看的次序。二人不受拘束的在自己影片中用古典剪辑雕刻时光，也在视听变量的重组之下带来黑色幽默的基调。

以《老无所依》为例，影片两个场景中科恩兄弟用剪辑充分体现出了其影片中的黑色幽默。

其一是夜晚齐格带着枪跟随威尔斯来到其住处枪杀他的段落。在此场景中直至齐格开枪前一共剪辑了三十余个双人正反打镜头，前二十八个镜头是景别带有压迫性的近景镜头，随着对话的继续与剪辑速度的不断加快，在观众看来，威尔斯已经在劫难逃。但在第二十六个镜头中，房间内的电话铃声突然响起，二人的对话被打断，在第三十个镜头中景别也由先前的近景切换为了几乎不带有压迫性的全景。威尔斯脸上露出了放松的表情，观众和他都以为逃过了一劫。可就在这时，齐格突然开枪，威尔斯当场毙命。

其二是影片末尾齐格杀害莫斯妻子后开车离开的段落。当齐格行驶在路上时，在其的主观镜头中，前方道路十分空旷；他突然听见了后方有嘈杂声，顺着后视镜看去，是两个骑车的小孩正在后方玩耍；在经过路口时，摄影机透过汽车A柱的方向拍摄，车辆行驶方向的左侧也是空旷的。在剧作中的齐格看来或是在观众的潜意识里这条道路是十分安全的，齐格再次作恶之后又会像前几次一样逍遥

⁶¹ D. 波德威尔. 古典好莱坞电影:叙事原则与常规[J]. 世界电影, 1998(02):4-27.

法外。但此时，在没有任何音效、配乐等元素铺垫的前提下，突然传来一阵剧烈的撞击声，一辆车从右侧撞来，他受了重伤。自以为可以逃脱法律制裁的齐格却在黑色幽默的语境之下无法逃避命运给予的惩罚。

结语

作为一对独立电影人，科恩兄弟的电影与好莱坞主流电影有着十分明显的区别。二人的电影主题深深植根在了自己童年的宗教经历中；在剧作上，他们改写了好莱坞惯用的叙事范式，同时也与主流电影保持着密切的对话；他们用电影中女性形象、亚文化形象、反英雄的人物塑造补偿了几时枯燥的经历；同时，也用精确的视听语言服务于剧作，讲好了每一个故事。与同时代的美国独立电影人相比，科恩兄弟取得了艺术与商业的双向成功，他们擅长在保持距离的前提下与大制片厂合作，通过主流的发行渠道使自己的电影作品走向市场，但同时却掌握着绝大多数好莱坞导演不曾享有的最终剪辑权，保证了其影片的艺术性。

在后现代主义思潮下成长的乔尔与伊桑从初入影坛至今已经创作了十九部长片。他们面对好莱坞的收编表现出了拒绝的姿态。大场面的动作片、大噱头的高概念电影等叫座的影片从未出现在二人的电影世界中。科恩兄弟拥有明确的风格标签，他们擅长将经典的文学文本、电影文本作为自己影片互文的源泉，突破了特定的文化圈层，模糊了高雅艺术与大众艺术的界限，创作出了一众深受观众喜爱的电影。

对于电影创作者来说，科恩兄弟的创作经历与作品十分具有可参考性。过于沉溺自我表达的独立电影或许难以被绝大多数观众所接受，过于强调娱乐的商业电影或许会沦为没有营养价值的文化工业产品。属于第五代导演的黄金年代已经过去，第六代导演也正被年轻人所淡忘，当代语境下文化工业所带来的即时的快感正在猛烈的冲击着拥有延宕性的电影艺术。如何创作出更优质的影片，如何给出在商业与艺术间取得平衡的最佳解决方案，是我们每一个电影人与学者应当着重去思考的问题。

参考文献

学术著作:

- [1] William Rodney Allen. The Coen brothers: interviews [M]. Mississippi: university press of Mississippi, 2006.
- [2] 伊恩·内森. 科恩兄弟 [M]. 王田, 译. 北京: 北京大学出版社, 2020.
- [3] 弗雷德里克·杰姆逊. 后现代主义与文化理论 [M]. 唐小兵, 译. 陕西: 陕西师范大学出版社, 1986.
- [4] 弗雷德里克·阿斯特吕克. 科恩兄弟的电影 [M]. 刘娟娟, 译. 南京: 江苏教育出版社, 2006.
- [5] 赵林. 基督教与西方文化 [M]. 北京: 商务印书馆, 2013.
- [6] 伯尔曼. 法律与宗教 [M]. 梁治平, 译. 北京: 中国政法大学出版社, 2003.
- [7] 雅克·德里达. 声音与现像: 胡塞尔胡塞尔现象学中的符号问题导论 [M]. 杜小真, 译. 北京: 商务印书馆, 1999.
- [8] 曹毅梅. 世界电影史概论 [M]. 郑州: 河南大学出版社, 2010.
- [9] 夏凡. 阿尔多诺基础读本 [M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2020.
- [10] 赫伯特·马尔库塞. 单向度的人: 发达工业社会意识形态研究 [M]. 刘继, 译. 上海: 上海译文出版社, 2014.
- [11] 路易斯·贾内梯. 认识电影 [M]. 焦雄屏, 译. 北京: 北京联合出版公司, 2017.
- [12] 邵牧君. 西方电影史概论 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1982.
- [13] 席德·菲尔德. 电影剧本写作基础: 从构思到完成剧本的具体指南 [M]. 鲍玉珩, 钟大丰, 译. 北京: 中国电影出版社, 2002.
- [14] 常江. 帝国的想象与建构: 美国早期电影史 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2011.
- [15] E·M·福斯特. 小说面面观 [M]. 苏炳文, 译. 广州: 花城出版社, 1984.
- [16] 罗伯特·麦基. 故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理 [M]. 周铁东, 译. 北京: 中国电影出版社, 2001.
- [17] 齐格弗里德·克拉考尔. 电影的本性 [M]. 邵牧君, 译. 南京: 江苏教育出版社, 2006.
- [18] 祖兰. 女性媒介主义研究 [M]. 曹晋, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007.
- [19] A·J·格雷马斯. 论意义——符号学论文集 [M]. 吴泓缈, 冯学俊, 译. 天津: 百花文艺出版社, 2005.
- [20] 胡疆锋. 伯明翰学派青年亚文化理论研究 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2012.
- [21] 许南明, 富澜, 崔君衍. 电影艺术词典 [M]. 北京: 中国电影出版社, 2005.

学术期刊:

- [22] 毛斯. 探秘科恩兄弟的独立王国 [J]. 电影新作, 2008(03): 26-31.

- [23] 顾细明. 科恩兄弟作品中的暴力美学[J]. 电影文学, 2015(20):76-78.
- [24] 郝建. 故事狂欢与游戏中的对话——好莱坞的一对兄弟: 科恩[J]. 当代电影, 2002(03):28-32.
- [25] 吴冠军. “我们所拥有的唯一时间”——透析阿甘本的弥赛亚主义[J]. 山东社会科学, 2016(09):45-55.
- [26] 王庆鸾, 于衍平. 时间之矢的哲学思考[J]. 新西部(下半月), 2008(01):44-45.
- [27] 游飞. 电影的时间叙事研究[J]. 当代电影, 2019(03):28-32.
- [28] 刘琨. 电影中的暴力美学[J]. 电影文学, 2010(24):11-12.
- [29] 惠玉. 科恩兄弟的电影: 冷峻、荒诞与黑色幽默[J]. 电影文学, 2018(12):84-86.
- [30] 常江. 流媒体与未来的电影业: 美学、产业、文化[J]. 当代电影, 2020(07):4-10.
- [31] 刘莉. 西方马克思主义女权主义的演进和裂变逻辑[J]. 教学与研究, 2014(10):83-89.
- [32] Mulvey Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema[J]. Screen, 1975(03):6-18.
- [33] 纪莉, 王燕灵. 对抗性“凝视”中的“他者”——兼论 20 世纪 80 年代以来中国女性电影的反“凝视”[J]. 当代电影, 2020(06):141-145.
- [34] 温洋. 反主流文化的亚文化群——嬉皮士[J]. 美国研究, 1988(04):95-112+5.
- [35] J·A·泼莱思, L·S·彼德森, 陈犀禾. “黑色电影”的某些视觉主题[J]. 当代电影, 1987(03):66-81.
- [36] 金贵荣, 杨荣誉. 电影视觉形象建构: 绘画、摄影、经典电影的文本互涉研究[J]. 当代电影, 2021(05):150-157.
- [37] 许燕转. 在回归中超越, 在融合中突出——评《搏击俱乐部》[J]. 电影文学, 2008(01):87-89.
- [38] 刘旭. 杜琪峰电影中的黑色幻影[J]. 电影文学, 2018(11):76-78.
- [39] 乔治·维德, 乔治·莱莉斯, 周传基. 空间[J]. 当代电影, 1987(02):27-43.
- [40] 吴丁. 早期黑色电影的空间表现研究[J]. 北京电影学院学报, 2008(04):52-60.
- [41] 陈涛. 风景“如画”: 早期欧美境况电影的构图美学[J]. 北京电影学院学报, 2019(02):35-42.
- [42] D. 波德威尔. 古典好莱坞电影: 叙事原则与常规[J]. 世界电影, 1998(02):4-27.

学位论文:

- [43] 刘子嫣. 论电影编剧创作技巧——“人物弧光”[D]. 长春: 东北师范大学, 2013.
- [44] 王卫蛟. 论里根执政时期的经济政策[D]. 呼和浩特: 内蒙古大学, 2007.

附录

科恩兄弟长片作品目录

英文片名	中文译名	上映年份
<i>Blood Simple</i>	《血迷宫》	1984
<i>Raising Arizona</i>	《抚养亚利桑那》	1987
<i>Miller's Crossing</i>	《米勒的十字路口》	1990
<i>Barton Fink</i>	《巴顿·芬克》	1991
<i>The Hudsucker Proxy</i>	《赫德萨克代理人》	1994
<i>Fargo</i>	《冰血暴》	1996
<i>The Big Lebowski</i>	《谋杀绿脚趾》	1998
<i>O Brother, Where Art Thou?</i>	《逃狱三王》	1999
<i>The Man Who Wasn't There</i>	《缺席的人》	2001
<i>Intolerable Cruelty</i>	《真情假爱》	2003
<i>The Ladykillers</i>	《老妇杀手》	2004
<i>No Country for Old Men</i>	《老无所依》	2007
<i>Burn After Reading</i>	《阅后即焚》	2008
<i>A Serious Man</i>	《严肃的男人》	2009
<i>True Grit</i>	《大地惊雷》	2010
<i>Inside Llewyn Davis</i>	《醉乡民谣》	2013
<i>Hail, Caesar!</i>	《凯撒万岁》	2016
<i>The Ballad of Buster Scruggs</i>	《巴斯特·斯克鲁格斯的歌谣》	2018
<i>The Tragedy of Macbeth</i>	《麦克白的悲剧》 (乔尔·科恩单独执导)	2021