

中国艺术研究院 学术文库

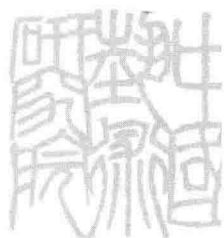
中国新时期电影回顾

刘树生 著

北京时代华文书局

中国新时期电影回顾

刘树生 著



北京时代华文书局

图书在版编目 (CIP) 数据

中国新时期电影回顾 / 刘树生著. -- 北京: 北京时代华文书局, 2016.02

(中国艺术研究院学术文库 / 王文章主编)

ISBN 978-7-5699-0814-5

I. ①中… II. ①刘… III. ①电影事业—研究—中国 IV. ①J992

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 039012 号

中国艺术研究院学术文库

中国新时期电影回顾

著 者 | 刘树生

出 版 人 | 田海明 杨红卫

项目统筹 | 余 玲

责任编辑 | 徐敏峰

装帧设计 | 程 慧

责任印制 | 刘 银

营销推广 | 赵秀彦

出版发行 | 时代出版传媒股份有限公司 <http://www.press-mart.com>

北京时代华文书局 <http://www.bjsdsj.com.cn>

北京市东城区安定门外大街 138 号皇城国际大厦 A 座 8 楼

邮编: 100011 电话: 010-64267955 64267677

印 刷 | 山东临沂新华印刷物流集团 0539-2925888

(如发现印装质量问题, 请与印刷厂联系调换)

开 本 | 710mm×1000mm 1/16

印 张 | 18

字 数 | 275 千字

版 次 | 2016 年 3 月第 1 版 2016 年 3 月第 1 次印刷

书 号 | ISBN 978-7-5699-0814-5

定 价 | 55.00 元

版权所有, 侵权必究

《中国艺术研究院学术文库》 编辑委员会

主 编 王文章

副主编 王能宪 田黎明 吕品田 贾磊磊

委 员	丁亚平	方 宁	方李莉	牛根富
	王列生	刘 托	刘梦溪	朱乐耕
	孙玉明	吴文科	吴为山	李 一
	李树峰	李胜洪	李心峰	宋宝珍
	欧建平	杨飞云	杨 治	杨 斌
	罗 微	骆芃芃	祝东力	项 阳
	资华筠	莫 言	秦华生	高显莉
	贾志刚	管 峻	(按姓氏笔画排序)	

《中国艺术研究院学术文库》 出版委员会

主 任 田海明

副主任 韩 进 杨红卫

委 员	王训海	余 玲	杨迎会	李 强
	宋 春	陈丽杰	周海燕	赵秀彦
	唐元明	唐 伽	贾兴权	徐敏峰
	黄 轩	曾 丽	(按姓氏笔画排序)	

总 序

王文章

以宏阔的视野和多元的思考方式，通过学术探求，超越当代社会功利，承续传统人文精神，努力寻求新时代的文化价值和精神理想，是文化学者义不容辞的责任。多年以来，中国艺术研究院的学者们，正是以“推陈出新”学术使命的担当为己任，关注文化艺术发展实践，求真求实，尽可能地从揭示不同艺术门类的本体规律出发做深入的研究。正因此，中国艺术研究院学者们的学术成果，才具有了独特的价值。

中国艺术研究院在曲折的发展历程中，经历聚散沉浮，但秉持学术自省、求真求实和理论创新的纯粹学术精神，是其一以贯之的主体性追求。一代又一代的学者扎根中国艺术研究院这片学术沃土，以学术为立身之本，奉献出了《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国古代音乐史稿》、《中国美术史》、《中国舞蹈发展史》、《中国话剧通史》、《中国电影发展史》、《中国建筑艺术史》、《美学概论》等新中国奠基性的艺术史论著作。及至近年来的《中国民间美术全集》、《中国当代电影发展史》、《中国近代戏曲史》、《中国少数民族戏曲剧种发展史》、《中国音乐文物大系》、《中华艺术通史》、《中国先进文化论》、《非物质文化遗产概论》、《西部人文资源研究丛书》等一大批学术专著，都在学界产生了重要影响。近十多年来，中国艺术研究院的学者出版学术专著至少在千种以上，并发表了大量的学术

论文。处于大变革时代的中国艺术研究院的学者们以自己的创造智慧，在时代的发展中，为我国当代的文化建设和学术发展作出了当之无愧的贡献。

为检阅、展示中国艺术研究院学者们研究成果的概貌，我院特编选出版“中国艺术研究院学术文库”丛书。入选作者均为我院在职的副研究员、研究员。虽然他（她）们只是我院包括离退休学者和青年学者在内众多的研究人员中的一部分，也只是每人一本专著或自选集入编，但从整体上看，丛书基本可以从学术精神上体现中国艺术研究院作为一个学术群体的自觉人文追求和学术探索的锐气，也体现了不同学者的独立研究个性和理论品格。他们的研究内容包括戏曲、音乐、美术、舞蹈、话剧、影视、摄影、建筑艺术、红学、艺术设计、非物质文化遗产和文学等，几乎涵盖了文化艺术的所有门类，学者们或以新的观念与方法，对各门类艺术史论作了新的揭示与概括，或着眼现实，从不同的角度表达了对当前文化艺术发展趋向的敏锐观察与深刻洞见。丛书通过对我院近年来学术成果的检阅性、集中性展示，可以强烈感受到我院新时期以来的学术创新和学术探索，并看到我国艺术学理论前沿的许多重要成果，同时也可以代表性地勾勒出新世纪以来我国文化艺术发展及其理论研究的时代轨迹。

中国艺术研究院作为我国唯一的一所集艺术研究、艺术创作、艺术教育为一体的国家级综合性艺术学术机构，始终以学术精进为己任，以推动我国文化艺术和学术繁荣为职责。进入新世纪以来，中国艺术研究院改变了单一的艺术研究体制，逐步形成了艺术研究、艺术创作、艺术教育三足鼎立的发展格局，全院同志共同努力，力求把中国艺术研究院办成国内一流、世界知名的艺术研究中心、艺术教育中心和国际艺术交流中心。在这样的发展格局中，我院的学术研究始终保持着生机勃勃的活力，基础性的艺术史论研究和对策性、实用性研究并行不悖。我们看到，在一大批个人的优秀研究成果不断涌现的同时，我院正陆续出版的“中国艺术学大系”、“中国艺术学博导文库·中国艺术研究院卷”，正在编撰中的“中华文化观念通诠”、“昆曲艺术大典”、“中国京剧大典”等一系列集体研究成果，不仅

展现出我院作为国家级艺术研究机构的学术自觉，也充分体现出我院领军国内艺术学地位的应有学术贡献。这套“中国艺术研究院学术文库”和拟编选的本套文库离退休著名学者著述部分，正是我院多年艺术学科建设和学术积累的一个集中性展示。

多年来，中国艺术研究院的几代学者积淀起一种自身的学术传统，那就是勇于理论创新，秉持学术自省和理论联系实际的一以贯之的纯粹学术精神。对此，我们既可以从我院老一辈著名学者如张庚、王朝闻、郭汉城、杨荫浏、冯其庸等先生的学术生涯中深切感受，也可以从我院更多的中青年学者中看到这一点。令人十分欣喜的一个现象是我院的学者们从不固步自封，不断着眼于当代文化艺术发展的新问题，不断及时把握相关艺术领域发现的新史料、新文献，不断吸收借鉴学术演进的新观念、新方法，从而不断推出既带有学术群体共性，又体现学者在不同学术领域和不同研究方向上深度理论开掘的独特性。

在构建艺术研究、艺术创作和艺术教育三足鼎立的发展格局基础上，中国艺术研究院的艺术家们，在中国画、油画、书法、篆刻、雕塑、陶艺、版画及当代艺术的创作和文学创作各个方面，都以体现深厚传统和时代创新的创造性，在广阔的题材领域取得了丰硕的成果，这些成果在反映社会生活的深度和广度及艺术探索的独创性等方面，都站在时代前沿的位置而起到对当代文学艺术创作的引领作用。无疑，我院在文学艺术创作领域的活跃，以及近十多年来在非物质文化遗产保护实践方面的开创性，都为我院的学术研究提供了更鲜活的对象和更开阔的视域。而在我院的艺术教育方面，作为被国务院学位委员会批准的全国首家艺术学一级学科单位，十多年来艺术教育长足发展，各专业在校学生已达近千人。教学不仅注重传授知识，注重培养学生认识问题和解决问题的能力，同时更注重治学境界的养成及人文和思想道德的涵养。研究生院教学相长的良好气氛，也进一步促进了我院学术研究思想的活跃。艺术创作、艺术与教育与学术研究并行，三者在交融中互为促进，不断向新的高度登攀。

在新的发展时期，中国艺术研究院将不断完善发展的思路和目标，继续

培养和汇聚中国一流的学者、艺术家队伍，不断深化改革，实施无漏洞管理和效益管理，努力做到全面协调可持续发展，坚持以人为本，坚持知识创新、学术创新和理论创新，尊重学者、艺术家的学术创新、艺术创新精神，充分调动、发挥他们的聪明才智，在艺术研究领域拿出更多科学的、具有独创性的、充满鲜活生命力和深刻概括力的研究成果；在艺术创作领域推出更多具有思想震撼力和艺术感染力、具有时代标志性和代表性的精品力作；同时，培养更多德才兼备的优秀青年人才，真正把中国艺术研究院办成全国一流、世界知名的艺术研究中心、艺术教育中心和国际艺术交流中心，为中华民族伟大复兴的中国梦的实现和促进我国艺术与学术的发展作出新的贡献。

2014年8月26日

目 录

中国第四代电影回顾 / 1

说《老井》兼论吴天明 / 28

中国第五代电影 / 51

作为“运动”已然过去

——关于“第五代”的问答 / 66

中国当代电影中的俗文化 / 81

从剧本到电影

——“第五代”一部典型影片的“田野调查” / 95

《盗马贼》的宗教情绪 / 246

中国电影的帝国大厦

——当今中国电影管窥 / 266

中国第四代电影回顾

本书所涉及的内容是从一九七八年底，一直到第五代的发生发展和结束。至于此后的所谓第六代，我更愿意称之为新生代电影，就不在我所论述的范畴之内。

一九七八年十二月召开的中国共产党十一届三中全会，在中国历史上是一个有着伟大的划时代意义的事件。它标志着从那时起，中国社会已经进入了一个新的历史时期。这在人们心中有了一个共同的定义，称之为“新时期”。从此以后的中国电影也被名之为“中国新时期电影”。它在整个中国电影发展史中也翻开了崭新的一页。它向前追根溯源，可以找到电影发明和传入中国的源头；它往后延伸可以展望到无尽头的中国电影的未来。

一 中国电影的几个阶段

这其实和中国电影的划代有关。

综看中国电影的历史，大致可以划分出这么几个阶段，或者说分出这么几代。

（一）第一代

所谓第一代，即从电影流传到中国，从丰泰照相馆拍出了第一部戏曲片段《定军山》开始，一直到整个“默片时期”。这其中有许多代表人物和代表作品，如梅兰芳的一些戏曲短片；郑正秋的《难夫难妻》；蔡楚生的《渔光曲》等影片；史东山的《同居之爱》、《杨花恨》等。在中国的默片时期出现了一大批有影响的电影艺术家和传世之作。

（二）第二代

所谓第二代，我以为应从中国的第一部有声电影《歌女红牡丹》一直到新中国成立前夕的影片。

在这一时期中国电影日趋成熟，涌现出一大批享誉海内外的优秀影片。其中值得大书特书的是被世界影评家们称之为“中国新现实主义电影”的一批佳作，如《万家灯火》、《十字街头》、《大路歌》、《天涯歌女》等等众多的影片。特别应当提及的有两部影片，它非常值得注意，一部是在思想内容上达到相当高水平的《乌鸦与麻雀》；一部是在艺术表现上达到空前高度的《小城之春》。由于本文并非电影文学论著，所以就不去做专门的评论。

（三）第三代

我以为在这一阶段中国电影中，大致应包括从新中国成立后一直到“文革”时期之间的十七年，乃至也包括了“文革”时期所拍摄的影片。这其中较著名的电影艺术家和作品有水华的《林家铺子》、郑君里的《枯木逢春》、王炎的《战火中的青春》，以及南北二谢（谢晋、谢铁骊）的《舞台姐妹》和《早春二月》等，所出现的许许多多影片都成为一代中国人心中不可磨灭的记忆。即使是“文革”中所拍摄的八个样板戏、《春苗》、《决裂》等影片也给人以较深刻的印象。

应该特别指出的是，在这一时期内，一批第二代的老一辈艺术家们也在辛勤地为社会主义的电影事业工作着。

（四）第四代

第四代中国电影人，这是一个特殊的艺术群体。从某种意义上说，如果我们谈中国的新时期电影，如果离开了第四代，就几乎是无从谈起！这期间所涌现出的电影艺术家和电影作品之多，其影响力之大，应该说在中国电影史上是空前的。这批人中，几乎囊括了“文革”前后在电影学院毕业的和他们同龄的艺术家们。

在这一时期，老一辈（系指第三代电影人）电影艺术家们也继续在拍摄影片，有些还是相当有分量的优秀影片。如谢晋导演拍摄的《芙蓉镇》，凌子风拍摄的《骆驼祥子》，水华拍摄的《伤逝》，王炎导演的《许茂和他的女儿们》等等。

（五）第五代

我所指的第五代，是包括了以八二届电影学院毕业生为主的以及同时期的青年艺术家们的统称。一九八八年中秋在北京香山召开的“第五代导演研讨会”上，理论家们当时提出了十位导演。这其中有陈凯歌（当时代表作有《黄土地》、《大阅兵》、《孩子王》）；张艺谋（代表作有《红高粱》）、田壮壮（《九月》、《猎场札撒》、《盗马贼》）；吴子牛（《预备队员》、《喋血黑谷》等）；胡玫（代表作有《女儿楼》、《远离战争的年代》）；谢小晶（一部《灼》也叫《猎歌》审查没有通过）；周晓文（《最后的疯狂》、《疯狂的代价》）；黄建新（当时代表作有《红炮事件》）；张泽鸣（代表作有《绝响》、《太阳雨》）；孙周（《给咖啡加点糖》）；李晓珑（《侗族大歌》）。除了这十位代表人物外，还有彭小莲、夏刚、李子羽、何平等一系列的青年艺术家。

二 第四代产生的背景

第四代是和中国的新时期休戚相关的。对于中国社会和第四代来讲，一九七八年是一个非常非常重大的年份，这一年可以说是黄昏和黎明的交汇；是黑暗与光明的碰撞，是一个未死方生的时刻。在那一年，思想理论界展开了“真理标准”的大讨论。这种讨论使改革者在思想战线找到了突破口；这一年党的十一届三中全会的召开，标志着拨乱反正的伟大胜利，标志着一个光明的新时期的到来。也就是在这种社会大背景下，当时第四代的年轻人们（说他们年轻，也只是相对于那些背着氧气袋拍片子的老人们而言）开始“蠢蠢欲动”。

所谓第四代电影人大约是这样一批人，他们大都是生在旧社会，长在红旗下，他们多数是在六十年代上大学，个别年龄大的上学还要早些。这批人历经过各种各样的“政治运动”，那些年龄的人像吴贻弓，甚至还经过反右，并曾被打成右派。这些人中许多人经受过政治冲击，像郭宝昌就曾被打成过“反动学生”；大多数人都都被下放到农村“干校”进行劳动改造。这些人在他们最具创造力的年龄，却无奈地做着与艺术创作毫不相干的事情。他们中只有个别人曾经为“文革”影片做过副导演和助手的工作。比如著名的女导演张暖昕在经历过一段干校劳动后，就到谢晋导演的《战地黄花》和《春苗》剧组当过副导演。著名

导演黄健中也在老艺术家崔嵬手下做过助手。但是对于大多数第四代们来说都无所事事。他们只是在苦恼地思索着，蓄积着，并渴望着有朝一日能有所作为。

“文革”后，老一代的电影艺术家们出现了严重的艺术创造力和想象力的萎缩。许多创作出辉煌作品的老艺术家们由于“文革”中荒谬的文艺理论的桎梏，已经再无能力或是再无活力去创作鲜活的高品质的电影作品。“文革”后出现了一批简单化、概念化的影片，像《十月风云》这样的片子，其实不过就是用“四人帮”“三突出”的创作方法，换上反“四人帮”的内容而出笼的。这样一些概念化片子自然受到观众们的冷淡。

更可悲的是，一些大师级的老导演，比如曾拍出过《小兵张嘎》、《青春之歌》的崔嵬，复出后，所拍摄的《风雨历程》竟然苍白得令人不敢相信是他老人家拍的片子；拍过《红日》的老导演汤晓丹所拍出的《傲蕾·一兰》，竟然成为突出英雄人物、失去真实性的“伪现实主义”的电影。《傲蕾·一兰》和相同题材的一部前苏联影片《德日苏·乌扎拉》相对照，人们竟然得出了那片土地应当是苏联的感觉。

老一代艺术手段陈旧、毫无生气，使中国电影在一定时期内呈现出颓败的现象。

然而，年轻一代远远还没有接过老一代的班，那时，还在领导中国电影工作的老前辈夏衍同志在一次很重要的电影会议上惊呼：“电影创作队伍青黄不接！”

老一辈期待着年轻一代的成长。在他们的心中有着对中国电影未来的憧憬和理想。那么，他们的理想是什么呢？

我曾多次听到夏公和张峻祥同志在不同场合中说过，他们认为，中国电影如果能够达到美国好莱坞四十年代、苏联五十年代的水平，用电影的手段讲一个有革命思想的动人故事，他们就会感的很满足了。

但是，年轻一代却并不满足这种境界，尽管他们还没有取得电影的拍摄权，尽管他们聚在一起还只是纸上谈兵，可他们对老一代的这种理想和愿望，并不买账。他们正在痛苦地思索着更为高远的电影目标，他们思考着，准备着，

将他们未来的影片——他们认为是真正的综合艺术的影片一遍遍地在脑海里闪动着。

“文革”后，一大批电影学院的毕业生都处于无事可做的状态，然而，虽说无事可做，可他们并没闲着，他们在思考、在读书、在探讨。

北京的小西天是老电影学院的所在地，一批电影学院毕业生的宿舍也都集中在那里。那时正规的教学、招生尚未开始，这批年轻人的处境虽然贫苦，窘迫，然而他们有一笔财富，那就是“时间”，他们利用了这难得的空闲，对电影的理论进行了学习和思考。同时他们利用家庭聚会，组织小型沙龙，对他们思考过的电影学术问题进行讨论。记得那时，张暖昕、李陀、郑洞天、倪震、王妮妮等年轻人就曾组织过一个“北海学习会”，定期在公园里聚会，探讨一些有关电影理论和创作上的问题。他们渐渐形成了一个对中国电影未来创作的一些共识。到了一九七九年，由张暖昕、李陀夫妻二人出面，将长期以来酝酿讨论的一些学术问题写成了文章，发表在了一九七九年第三期《电影艺术》杂志上，这就是后来引起了很大轰动的《谈电影语言的现代化》一文。

发表这篇文章的初衷，是作者想效仿思想理论界关于“真理标准”讨论的方式，想在电影界寻求一个突破口，从而使得沉寂的影坛能够注入一股活力，掀起些波澜。

这篇文章的核心就是抓住了当时中国电影语言陈旧，不适应现代化要求这一创作弊端，针锋相对地提出了艺术表现力的所谓新陈代谢问题。张、李二人的文章认为，在艺术创作中，始终存在着表现形式的新陈代谢，新的表现形式代替旧的僵化的表现形式在各个艺术门类中是普遍存在的，而电影因其科技成分含量高，这种新陈代谢就来得更猛烈。在文章中，作者谈了电影语言发展的四种趋势：1. 叙述方式（或者称之为“结构”形式），提出了要摆脱戏剧化束缚的观点；2. 镜头运用，提出了要以新的造型手段从理论和创作实践中进行突破的问题；3. 心理、情绪在电影中的直接表现问题；4. 借鉴一切优秀外国影片的表现方法问题。这篇文章对中国电影的现状，所存在的弊端，以及中国电影的走向都进行了较全面而系统的探讨。文章的一个非常重要的弦外之音就是：电影就是电影，它

是区别其他任何艺术门类的独立艺术！

文章一经发表就引起了极大的反响，随之电影学院的白景晟老师，电影美学家钟惦棐先后发表了文章表示支持和赞同。但同时也有反对的声音，许多人的文章都对张、李二人的观点表示出非议。这其中最具代表性，也最具“战斗性”的文章当属电影评论家邵牧君先生在一九七九年第五期《电影艺术》杂志上发表的文章《现代化与现代派》一文。

邵的文章相当激烈，文风亦犀利，他抓住了所谓“新陈代谢”进行了严厉的驳斥。邵文的中心是根本不承认在艺术领域有所谓“新陈代谢”的现象。

邵在文章里说：艺术表现技巧上的所谓“新”，除了与科技相关联的含义，其实有些手法并不新，只是艺术家做了别具匠心的运用，给人以新的感觉罢了。“旧东西因为久违而变得新鲜起来，根本不存在‘新陈代谢’和淘汰过程……现代化不能照搬到电影里来，电影一旦摆脱戏剧，排斥冲突，就必然滑向现代派！”

邵的这些话在当时的社会背景下是相当厉害的。因为当时的最高领导们，对现代派是深恶痛绝的。那时邓小平在接见国外记者时就曾明确地表示反对西方的“嬉皮士”和男人留长发等现象，认为那不符合中国的国情；当时的总书记胡耀邦也明确地表示过反对在中国跳“迪斯科”舞。当时在中国出现了一批所谓现代派艺术潮流，如“四·五运动”前后出现的地下刊物《今天》，美术界的一些年轻人搞的“星星画展”，“无名画派”等等，都被当局列入了持不同政见者。那时的中国现状，虽说是三中全会已经召开，党中央在公报里明确表示今后将把工作重心转移到经济建设上来，不再搞“政治运动”，可是在整个中国的具体环境中，“文革”的阴影还在人们心中挥之不去。所以，一旦被冠之为“现代派”，那就不是一个纯粹学术问题了。

邵牧君先生的文章引起了许多老艺术家的共鸣，他们纷纷发表文章进行呼应。一时间影坛引起轩然大波。

其实，张、李二人的文章说到底还是个艺术问题。

那么，在艺术形式的发展过程中，到底有没有“更新”和“新陈代谢”呢？这答案自然是肯定的。就拿中国的诗歌来说，从古老的《诗经》中的四言形式，

到后来《乐府》中的五言；而到了唐诗，虽然在少量长短句中还偶有四言存在，但作为以四言为主体的诗的表现方式就基本上被摒弃了。比如李白的词《忆秦娥》：“箫声咽，秦娥梦断秦楼月，秦楼月，年年柳色，灞陵伤别……”不错，“年年柳色，灞陵伤别”是四言，但作为一首词整体的语言形式，已经不再是单纯的四言诗歌了。

再比如戏剧，它始于祭祀，继之说唱，终而演出。通晓戏剧史的人都知道，最古老的演出形式，是演员们踩着高翘演出的，那时候的舞台是半圆形的山坡，观众是像足球场一样从上往下看的。这种演出形式随着舞台的改进，都早已经被人遗忘了。中国戏曲从“角抵”、“参军”到“勾栏、瓦舍”一直到现代戏曲，其中旧的表现形式被淘汰也是显而易见的。

说到电影，从默片到有声，由黑白到彩色，从纪实到表现，这其中的变化更是有目共睹。

在电影发明的头十年，镜头不许推拉摇移，在20年代，苏联的大师们也不用移动镜头。只有当科技发展，革新了摄影机之后“光学轴心无论在水平或垂直方向都可以随意改变之后，摇镜头才成为可能……这一手法同时也为加强电影的表现力提供了新的独特的可能性”（《莱昂·慕西纳克文集》）。

有声片的出现几乎遭到了所有默片大师们的反对，伟大的卓别林蔑视声音，他说：“我的一个眼神，就胜过几十句台词……”苏联的大师们，爱森斯坦、普多夫金等，发表过抵制电影使用声音的《关了有声电影的宣言》，可是后来不但声音，连音乐和色彩也闯入了银幕。当然，默片黄金时代的影片可能会令史学家们惊叹不已，但作为电影整体的“语言方式”就再也不能被现代人所接受了。总之，在当代社会随着科技的发展，电影语言确实在迅速地发展和日新月异。当年青年艺术家们所探讨的“长镜头理论”，只有在“斯坦尼康”（移动拍摄减震器）出现后，才得以完美地实现。时至今日，著名女导演也就是《电影语言现代化》的始作俑者张暖昕现已作古，在她生前竟然没有看到《骇客帝国》的拍摄中，为了表现“超人”的感觉，摄影师们竟然将百余台摄影机排成长龙，来高速拍摄子弹在空中的运行。