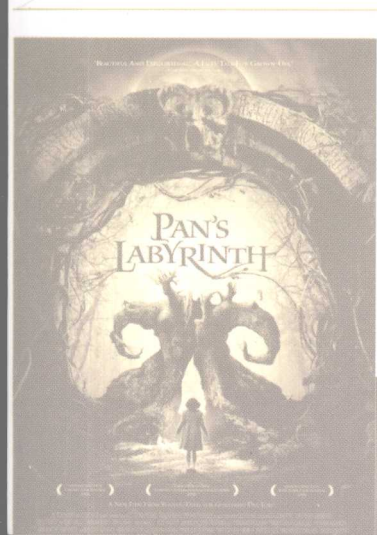


现代电影：极致为美

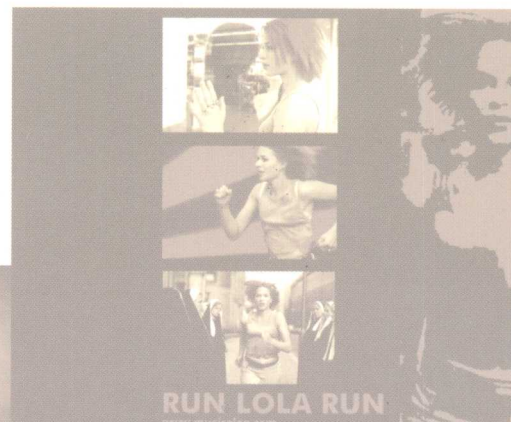
后新浪潮导演研究

XIANDAI DIAN YINGJIZHIWEIMEI
HOUXINLANGCHAODAOYANYANJIU

汪方华◎著



中国传媒大学出版社





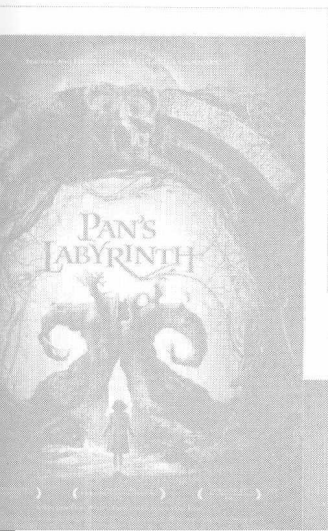
中国青年政治学院学术出版资助

中国青年政治学院
CHINA YOUTH UNIVERSITY FOR POLITICAL SCIENCES

现代电影：极致为美 后新浪潮导演研究

XIANDAI DIAN YINGJIZHIWEIMEI
HOUXINLANGCHAODAOYANYANJIU

汪方华◎著



中国传媒大学出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

现代电影：极致为美——后新浪潮导演研究 / 汪方华著.

北京：中国传媒大学出版社，2008.9

ISBN 978-7-81127-201-7

I. 现… II. 汪… III. 电影导演—导演艺术—研究

IV. J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 060620 号

现代电影：极致为美——后新浪潮导演研究

作 者：汪方华

责任编辑：欧丽娜

责任印制：曹 辉

封扉设计：九点设计

出 版 人：蔡 翔

中国传媒大学 (原北京广播学院出版社)

社 址：北京市朝阳区定福庄东街 1 号

邮编：100024

电 话：86-10-65450532 或 65450528

传真：010-65779405

网 址：<http://www.cucp.com>

经 销：新华书店总店北京发行所

印 刷：北京中科印刷有限公司

开 本：730×988 毫米 1/16

印 张：22

版 次：2008 年 9 月第 1 版 2008 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-81127-201-7/K · 201 定价：48.00 元

序

十多年以前，我和一群研究生在一起讨论 20 世纪 70 年代以后的世界电影，我们都有一种共同的体验，由于电视媒介的普及及其对观众影像需求的部分替代，使得当代电影无论是题材、故事、人物、场景，或是画面、镜头、声音和剪辑，都与传统电影形成了明显区别，我们甚至仅仅只是从画面构图、镜头调度和剪辑方式这些外在形式中，就能轻而易举地分辨出电影的当代性。在电子媒介环境和观众影像消费方式的变化背景下，当代电影，似乎在形式和内容上，都更加自觉地追求一种不同于电视媒介的视听强度，追求更跳跃的剪辑节奏，创造更超常的场面和动作的奇观，叙述更震撼、更异常的人物故事。其实，也就是汪方华在呈现给读者面前的这本书中所论述的，追求电影美学的“极致化”。

所以，我欣喜地读到了汪方华的这本专著《现代电影：极致为美——后新浪潮导演研究》。当年，我所指导的第一个博士研究生唐科，就已经开始研究当代电影美学的“强度化”趋势，而汪方华这部著作则从“极致化”视角，将这种研究进一步深化。我看到，作者对 20 世纪 80 年代以来的世界电影的美学发展趋势——“极致为美”，有着自己独特的体验和机智的分析。作者从导演、演员的个性原则、影像的感性原则、电影的奇观化原则三个方面阐述了这种“极致为美”的发展趋势，对于我们认识当代电影美学的变迁，具有重要的学术价值和现实参照意义。

现代电影的“现代性”首先是通过电影叙事的“现代性”来呈现的。电影叙事上的“革命”或者“变革”是创作者世界观、创作理念发生变化的直接体现。本书以好莱坞为代表的经典叙事作为参照框架，对现代电影叙事如套层式、圆周式、交叉式、进行时式等形式作出了细致而独到的分析，特别体现了作者难得的电影修养和艺术敏感。

一个被消费主义高度平面化、碎片化的时代，也许已经不是一个能够产

生大师的时代了。所以，尽管 20 世纪 80 年代后的当代电影没有能够产生像伯格曼、安东尼奥尼、费里尼、黑泽明这样令人高山仰止的导演大师，但是，世界电影的丰富性、多样性，却是这个时代的产物。当代电影出现了一大批风格各异、风范卓著的电影导演，他们的创作将民族与世界、传统与当代、艺术与商业复杂地融合在一起，成为世界电影的珍品。而本书对这些不同国家、不同风格的导演的分析，实际上也为我们勾画了当代电影的特色和成就。

中国电影正处在一个从“传统”向“当代”的转型过程中。面对全球化、数字化、市场化的挑战，中国电影如何适应目前的文化生态的改变、媒介生态的改变、消费生态的改变，加速自己的艺术升级和美学嬗变，实在太需要踏踏实实的电影本体研究了。当电影产业研究方兴未艾，电影文化研究仍然余波未平的时候，反倒是对电影本体研究，这些年却成了“冷门”，当年钟惦斐先生所推动的电影美学研究，刚刚发芽似乎就遭遇了霜冻。实际上，电影最终的发展，一定是电影本体的发展。从这个意义上说，汪方华这本“极致为美”的著作有其独特的价值。尽管读者未必会认同本书的所有观点，尽管本书各个章节的深度和创见未必同样平衡，但是，能够激发更多的读者产生对话甚至质疑的冲动，可能更是学术研究价值的体现。

尹 鸿

目 录

序 / 1

第一章 “现代电影”——界定之难 / 1

一、“现代电影” / 2

二、“现代电影”与“主流电影” / 6

三、现代电影——后新浪潮导演的“作者电影” / 10

第二章 现代电影语言 / 13

一、电影就是电影 / 15

二、战后的电影语言研究 / 15

三、电影美学研究的再度尝试 / 17

第三章 现代电影本体观——被表现的真实 / 19

一、真实之维 / 19

二、被表现的真实 / 23

三、被表现的真实——现代电影本体观 / 36

第四章 极致为美——现代电影美学原则 / 44

一、故事和故事的讲述 / 44

二、影像中心的美学 / 47

三、现代电影美学——个性原则 / 59

四、现代电影美学——感性原则 / 73

五、现代电影美学——奇观化原则 / 85

第五章 现代电影的叙事 / 98

一、电影叙事的相关概念 / 98

2 ■ 现代电影：极致为美——后新浪潮导演研究

二、好莱坞经典叙事体系 / 99

三、片中片 / 111

四、现代电影的叙事迷宫：交叉小径的花园 / 118

五、现代电影叙事的速度、深度、特征 / 132

第六章 后新浪潮导演研究 / 144

吕克·贝松：一位现代的电影“作者”？ / 144

大卫·林奇：梦、歌、舞台、局外人 / 162

科恩兄弟：幽默怪诞走向崩溃的犯罪故事 / 177

奥利弗·斯通：主流电影之外的主流导演 / 194

现代性的诱惑

——《不准掉头》和《天生杀人狂》的比较研究 / 217

朗·霍华德：类型电影的实践者 / 228

《美丽心灵》：命运的风景 / 234

阿尔莫多瓦电影的欲望、激情 / 243

后库斯图里察时代的“巴尔干电影” / 259

《无主之地》：生命不能承受之重 / 266

柏林墙——民主德国政治题材影片的一个胎记 / 276

《窃听风暴》：一幕关于拯救的通俗剧 / 285

北野武的“削落美学” / 291

陈英雄——有关越南的记忆、想象、凝视 / 306

《三轮车夫》：重建一个爱与痛交织的世界 / 309

金基德：现代荒原中的罪与罚 / 316

侯孝贤、杨德昌、蔡明亮的台北故事 / 330

台湾新电影中的台北和从未缺席的“中国” / 340

后记 / 345

第一章 “现代电影”——界定之难

奔跑中的红发女郎，电子游戏式的三段重复讲述的故事……晃动的 DV 镜头对着脸部的特写，沉浸在巨大恐怖中的少年在痛苦地诉说……黑色风衣下摆前飘落的弹壳，停滞的时间，充满玄机的矩阵世界……蓝天海洋游轮，甲板上一对青年前后相依迎风而立，伴随着天籁般纯净的歌曲《我心永恒》……这是一部现代电影吗？

直接面对银幕上这一组组影像，直观的感受是：这就是“现代电影”，“被表达的”以及表达的方式与以往的电影，包括经典时期以及“现代主义电影”时期有着明显的分野，给予观众的是迥然不同的审美体验。

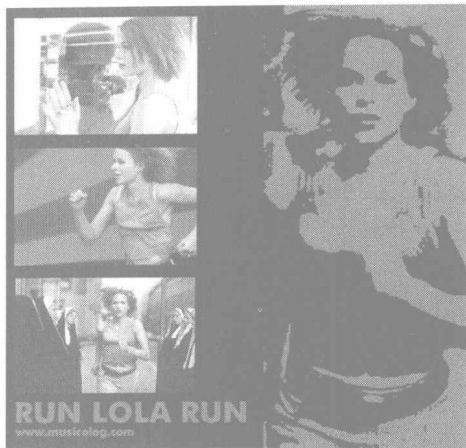
现代的电影观看已经不再是一种单纯的“仪式”，不能完全用柏拉图的“洞穴”理论来解释。现代的电影观众也不再像《天堂影院》中的“小托托”那样，凝视着黑暗中的银幕，充满“朝圣感”，电影已是充斥着身边的“虚像”的一部分。虽然，电影无论是古典的，还是现代的，无疑都是普通人的生存与现实体验，都是表达与倾听的简单关系。从 16 格到 24 格，从实景、搭景到虚拟技术，从传统的平均 500 ~ 600 个镜头到现在的 1000 个镜头，从以男性视角为主的电影到中性、女性视角的电影，从传达社会主流意识形态的主流电影到注重边缘体验、注重个体表达的主流电影，电影正在发生着巨大的转变，这个转变又是以一个个电影事件为标志的。

《星球大战》系列影片创造了一个想象的完整的星际世界，将虚拟世界和现实世界整合在一处。《骇客帝国》三部曲又以技术决定世界的哲学对电子虚拟世界的异化进行了形象地思考，达到了我们这个时代的想象力所能到达的高峰。《指环王》三部曲又将传统的创世纪史诗类型发挥到极致，正邪对峙，寻宝的传统结构之外是全新的银幕形象群体，制造了遥远的恢宏的史诗般的完美幻觉。

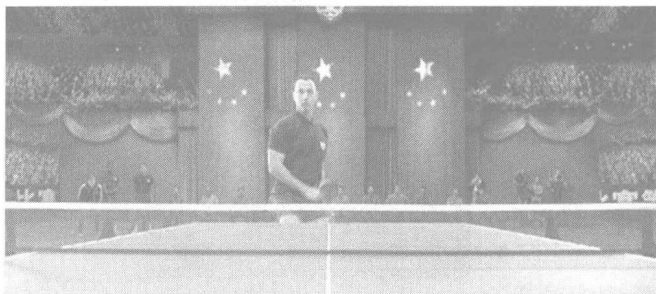
在此类“大事件”之外，奥斯卡奖最佳影片《阿甘正传》也借助虚拟技术创



《女巫布莱尔》(The Blair Witch Project)



《罗拉快跑》电影海报



《阿甘正传》(Forrest Gump)

造了令人惊讶的历史性画面。阿甘偶遇猫王埃尔维斯·普雷斯利，并“授予”猫王“猫式舞步”；在一次电台节目中阿甘与约翰·列农坐到了一起，并且接受了列农的“注释”服务；阿甘与肯尼迪总统握手，参与了乒乓外交；因为一个偶然机会发现了对面因停电而漆黑的大楼里竟然有可疑的电筒光，于是揭开了“水门事件”等等。在表现情绪方面，一片神奇的白色羽毛产生了奇妙的情绪。影片最初一幕：一片轻柔的羽毛在蓝天白云、绿树重楼间缓缓飘飞……接着，影片以阿甘穿针引线的追忆配合镜头长时间闪回阿甘的童年、少年、青年时代，

铺陈了一个完整、有序的故事。影片最后一幕：送走了上学的儿子，阿甘坐在路边石头上，陷入了沉思。一片柔软的羽毛伴随着悠扬而略带感伤的乐调随风飘起，在天际缓缓飞扬……整部影片宛如一曲轻灵淡雅、略带感伤气息的小夜曲。

在获得威尼斯电影节金狮奖的

影片《三峡好人》中，导演贾樟柯也有意安排了现实中奉节县城建造的一个所谓“三峡移民纪念碑”“喷火飞走了”的隐喻画面，并在电影里出现了一个神秘的飞碟。这样一部现实主义力作中的超现实画面将时代荒诞和生命无奈隐晦地表达出来。

一、“现代电影”

1995年，世界百年电影被轰轰烈烈地纪念；2005年，中国电影也已走过百年。在这短短的一个多世纪里，电影跨越了它的形成期（1895～1927年）和成熟期（1927～1945年），迅速推进到电影史的“现代”阶段。

电影在第二次世界大战结束时已在技术上达到完善的地步，此后的技术发展不再对艺术表现有重大影响，电影从此进入了在艺术上精益求精的阶段。电影这时已具有越来越大的社会影响力，它不再是单纯的娱乐品，而成为一种重要的意

识形态工具和反映现实、烛照人生的精神产品。战后，美国的政治经济变化彻底打碎了好莱坞的梦幻制造机制。具有深厚人文传统的欧洲电影首先发现了电影的艺术属性，将电影与生活/体验结合在一起，电影进入了一个全新的发展阶段。

意大利新现实主义电影，法国新浪潮电影，以伯格曼、安东尼奥尼、费里尼等为代表的现代主义电影带着电影艺术进入了“现代电影”的时代。这批新电影负载的电影语言的革新动力迅速向世界各国辐射，又出现了“捷克新浪潮”、“日本新浪潮”、“巴西新电影”等，稍后又有德国青年电影和新好莱坞，“现代电影”从内容和形式上带给世界全新的感受。

进入20世纪80年代后，电影从形而上学层面来说，已经很难有更大的突破。可以说，现代主义电影以及各个“新电影运动”在表现“人”传达“生存体验”方面达到了应该达到的高度，出现了现代电影的代表性“导演大师”，如伯格曼、安东尼奥尼、费里尼、帕索里尼等，他们的影响深入人心。

从形式上看，新现实主义电影的“生活流”，法国新浪潮电影的电影语言变革，新德国电影的“好莱坞式叙事和本土经验结合”的创作经验以及现代主义导演的个人风格创新，使得电影蔚然成为一门独立的艺术，而且是最有影响的艺术。电影在语言和形式方面的探索也穷尽所能。如《公民凯恩》中精巧的构图、娴熟的场面调度；《第七封印》中那令人震撼的画面；《红色沙漠》中那象征性的色彩；《音乐之声》中衔接剧情的一首首脍炙人口的音乐：《音乐之声》、《孤独的牧羊人》、《雪绒花》、《哆咪咪》、《晚安，再见！》；《去年在马里昂巴德》中冷漠的非理性画面。可以说，这些经典影片在形式上取得的成就为现代电影奠定了坚实的基础，却又难以超越。

“现代电影”将“现代主义”经典影片的探索推向了极致。在色彩的应用上，基耶斯洛夫斯基导演的“三色系”（《蓝色》、《白色》、《红色》）就赋予了颜色以整体象征的意义。其中，尤以《蓝色》影响深远。影片中蓝色作为不断重现的意象构成了主题旋律。夜幕中不祥的蓝色——车祸；蓝色水晶灯下痛苦的女主人公有条不紊地安顿好身边的事；在蓝蓝的泳池



《蓝色》(Trois couleurs Bleu)

中女主人公释放自己，寻求慰藉；再度出现在银幕上的蓝色水晶灯下，原谅了丈夫和他的情人的女主人公摆脱了沉重的过去，开始追求自己的幸福。影片中，蓝色不

仅是环境、是心境，而且也是西方文化中重要的宗教精神的象征，使得影片具有了普世的意义，又具有清晰完整的叙事功能。

在中国导演张艺谋的作品中，色彩尤其是“红色”被赋予了深刻的意义，如《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》、《我的父亲母亲》等影片。在《英雄》和《满城尽带黄金甲》中，色彩的运用清晰地揭示了主题。《英雄》以黑色秦宫开始，在肃杀的黑色中，无名击杀长空得以进秦王百步。在秦宫，红色，无名讲述赵国残剑、飞雪的故事，得以进秦王十步。蓝色，王猜想中的长空之死、无名残剑之战。三年前，绿色幔帐中，残剑、飞雪联手刺秦。白色，飞雪赴死。黑色，秦宫，无名放弃被杀。白色，结局。黑与死，白与和平，红与爱情/生命，色彩被赋予了意义，形式成为“有意义的形式”。

《满城尽带黄金甲》中色彩的意义更为清晰。主宰性的金黄色，过度明亮因而杀机暗藏。金黄色代表权势、代表太平，红色代表鲜血，黑色代表黑暗，白色代表纯洁。影片中，令人震撼的是重阳菊花铺满城楼下的广场，黄金甲与白银甲的两军对抗，菊花从舒展到被践踏，又被瞬间布置，繁华依旧。结尾，镜头缓缓上升，几何图案的菊花台伴随着哀婉的主题曲。影片中，中国书画的大写意和欧洲洛可可风格的奇妙结合，呈现出华丽精致的影像，极其契合全片“权势无法分享，并吞噬一切”的简单主题。

在音乐的应用上，“现代电影”也将经典影片的配乐技巧发挥到极致，赋予音乐以影片灵魂的地位。除了《雷》、《迷墙》、《大门》、《几近成名》等以音乐明星为题材的影片以音乐贯穿影片呈现主题外，像《两杆大烟枪》、《我心狂野》、《不准掉头》、《德州·巴黎》、《摩托日记》、《贝隆夫人》等影片也以音乐贯穿影片，暗示情节的发展，参与影片的主题表达。日本导演北野武的影片《坏孩子的天空》中贯穿始终的感伤又充满活力的电子音乐，将青春的躁动、美丽、冲动等复杂情绪融合在一起，引导着情节的推进。2004年法国导演克里斯托夫·巴拉蒂耶的处女作《放牛班的春天》从指挥家莫杭治还乡参加母亲葬礼开始，一本尘封已久的日记拉开倒叙的帷幕。“池塘之底”的童声合唱团演唱的一首首动人的歌曲贯穿着影片，将新与旧、教师马修与校长的冲突清晰地表现出来。影片结尾从教室窗户飞出来的纸飞机和《死亡诗社》中站到课桌上为老师送行的学生们一样的激动人心，体现了法国式的浪漫主义。

王家卫导演的《花样年华》中诱人的华尔兹和弦乐的整体处理将老上海有闲男女西装旗袍下掩盖的“情欲”刻画得温婉绵柔，宛如当下都市夜晚酒吧会所的情调，将“怀旧”的情绪渗透进现代都市人荒芜的内心。《海上钢琴师》一片，擅长表现朴素情感的导演托纳托雷用一个天才钢琴师“1900”的海上传奇和一段

段优雅又生机勃勃的钢琴爵士乐曲表达了生命的璀璨以及生命的脆弱。影片中，在“维吉尼亚号”游轮将被爆破的时刻，“1900”选择了留在船上，因为“陆地没有尽头”。“维吉尼亚号”之外的世界让“1900”感到迷惘恐惧。那一段段钢琴乐成为生命曾经辉煌的痕迹。“现代电影”对音乐的造型意义的认识远远超出了上世纪五六十年代现代主义电影的时代。音乐与人物、音乐与时代、



《海上钢琴师》(The Legend of 1900)

音乐与情节发展、音乐与民族、音乐与导演个人的喜好都影响着一部影片音乐的使用。阿尔莫多瓦、安哲普洛普斯、北野武、王家卫、李安、侯孝贤、陈英雄、大卫·林奇、科恩兄弟、米哈尔科夫、伊纳里图等现代导演的影片音乐有着很强的延续性和民族风格。像李安导演的《卧虎藏龙》一片中，谭盾创作的音乐具有强烈的中国民族音乐风格；而徐克的系列影片中音乐的中国意味就更为明显，黄霑的配乐将徐克电影的华丽妖艳、侠义柔情完美地呈现出来。《男儿当自强》和《沧海一声笑》两首乐曲的旋律可以让观众自然而然地回忆起影片的画面。

电影艺术的发展很容易形成一个所谓的瓶颈，创作者们很难从哲理层面或形式上的原创性方面实现新的突破，于是，《公民凯恩》、《罗生门》、《野草莓》、《蚀》、《八部半》、《小城之春》、《东京物语》、《去年在马里昂巴德》、《索多玛120天》、《淘金记》、《雨中曲》等作品在各个维度成为难以企及的“经典”，令人仰之弥高。

现代的一种电影创作的流行方式是制作“重拍片”。如众所周知的灾难性大事件冰海沉船“泰坦尼克号”的史实被不断演绎，截至1998年，获得第70届奥斯卡金像奖11项大奖的由詹姆斯·卡梅隆导演的《泰坦尼克号》，一共出现过4部同名同题材电影。1915年意大利导演皮尔·安格洛·马佐洛蒂、1943年德国人沃纳·克林勒、1953年美国导演让·尼古拉斯等先后拍摄过这个题材。1954年，日本导演黑泽明执导的《七武士》，1960年被美国导演约翰·斯特奇斯改编成《七侠荡寇志》。近几年，香港导演刘伟强、麦兆辉的《无间道》被美国导演马丁·斯科塞斯重拍，并成就了曾5次获得最佳导演奖提名而不中的斯科塞斯导演的获奖梦想。1997年风靡整个亚洲的日本恐怖片《午夜凶铃》在2002年被斯皮尔伯格导演的“梦工厂”买断版权重拍。在中国，1948年上海文华影片公司出品、费穆导演的经典作品《小城之春》，在50年后被第五代导演田壮壮再次搬上银幕。



《小城之春》(*Springtime in a Small Town*)

但是，生活在继续，每天都有新的故事在世界各地发生，有时，甚至超乎人们的想象。于是，电影，也在相应地发生着变化。日本导演宫崎骏的动画片《千与千寻》、美国导演迈克尔·摩尔的纪录片《华氏9·11》都是紧扣时代脉搏的，前者关注的环保主题及后者的时事解剖都是影片成功的关键。“苏东事件”后，在原有意识形态中被压制的一些不安因素迅速激化并被艺术家导演们敏锐地捕捉到，呈现在银幕上。如围绕着东欧新的犯罪集团的《秘密》、《东方承诺》，表现车臣独立造成的民族仇视的《12怒汉》，表现南斯拉夫分裂后种族冲突的《无主之地》、《杀戮战场》，重现美国校园枪击事件的《大象》。生活犹如一个万花筒，无限的喜怒哀乐悲，更为迫切的表达欲望，促成了现代电影的“新意”。

社会发展带来了人们思维方式、生活方式的重大变化。一方面，社会宽容度更高了，

许多之前被禁忌的内容被银幕所表现，如《破浪》、《白痴》、《阳光灿烂的日子》、《关于莉莉周的一切》、《死亡日记》、《钢琴教师》等；另一方面，现代虚拟技术、通讯技术被充分渗透进电影中，甚至成为影片表现的主题，不仅仅是《网络时代的爱情》、《网络情缘》、《命运呼叫转移》、《电子情书》、《关于莉莉周的一切》这样的借个网络潮流的壳，而是从理念到创作上都烙上技术的痕迹，如《罗拉快跑》、《楚门的世界》、《骇客帝国》、《人工智能》等影片。更重要的是，现代的观众对电影的节奏、音乐、叙事、表演又有了新的要求，这些变化在潜移默化中改变了电影的形态。如《我心狂野》、《天生杀人狂》、《低俗小说》、《古墓丽影》、《拯救大兵瑞恩》、《女巫布莱尔》、《木兰花》、《上帝之城》、《芝加哥》、《纽约黑帮》、《无间道》、《飞行者》、《超人特攻队》、《狗镇》、《指环王》、《金刚》等影片适应了这个现代要求。

二、“现代电影”与“主流电影”

“现代”这个词的内涵和外延都在发生变化，特别是“后现代”成为一种时髦

的称谓之后。“现代电影”的概念也充满不确定性。“现代电影转向”曾经是特指“二战”以后的电影阶段,一个非常宽泛的概念。在电影研究领域,20世纪90年代后,就流行着“后现代主义电影”的概念,甚至还出现了名为《国外后现代电影》的研究专著。本书对“现代电影”也采取了一种描述性的方式界定。

本书所指涉的“现代电影”更为切近、更具有时代感,是狭义上的现代电影——具体地指20世纪70年代后期直到21世纪初期的电影,大致上相当于后期新好莱坞及其以后的、世界范围内的现代电影阶段。

作者所关注的“现代电影”,既包括比较个人化的艺术电影,同样重视商业放映网中的“主流电影”。正是在对待商业性的态度上,20世纪70年代后的现代电影跟此前的现代电影之间有一个明显的界限。从意大利新现实主义、法国新浪潮到德国青年电影,都是以艺术家的姿态和商业电影对立的。新现实主义的“生活即景”,新浪潮的“反常规叙事”等原则都是和观众的接受形成冲突的。即使是标志着新好莱坞电影形成的《雌雄大盗》、《逍遥骑士》等影片也是挑战观众的观影习惯的。但是,以经济效益为上的好莱坞电影创作机制具有很强的包容力,能迅速在商业与艺术、经典电影成规与现代主义手法之间找到一种微妙的平衡,并在这两者的张力中寻找一种辩证的综合体,从而为现代电影开拓出一片新的美学领域。尽管在“民族电影存亡”的背景中,“好莱坞电影”经常被贴上“劣质产品”的标签。甚至有人认为卢卡斯、斯皮尔伯格、马丁·斯科塞斯等代表性导演的作品“在形式上极其错综复杂,同时在智力上是十一二岁的”^①,但是如同任何一个电影研究者不可能无视好莱坞电影在电影艺术中的重要位置一样,新好莱坞电影在整个现代电影发展中的重要作用同样值得关注和研究。

不仅是新好莱坞电影,20世纪70年代之后世界其他国家和地区的电影也大多进入到所谓的“现代电影转向”之后的阶段——致力于在传统与现代、艺术与商业之间寻找新的平衡点。中国电影第五代也从艺术电影逐步转向商业电影,从曲高和寡的《一个和八个》、《黄土地》、《盗马贼》、《孩子王》到雅俗皆宜的《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《霸王别姬》、《活着》、《红粉》、《风月》、《荆轲刺秦》,一直发展到“中国式大片”《英雄》、《十面埋伏》、《无极》、《满城尽带黄金甲》、《夜宴》。20世纪90年代崛起的韩国电影,更是将好莱坞的类型电影机制发掘创新,以古装片、恐怖片、喜剧片、爱情片、科幻片等类型占领了亚洲庞大的市场。其中《武士》、《我的野蛮女友》、《我的黑道老婆》、《孟父三迁之教》、

① 詹姆士·莫纳科语,转引自〔美〕托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,周传基、周欢译,中国广播电视出版社1992年版。

《孝子洞理发师》、《汉江怪物》、《鬼铃》、《蔷花·红莲》、《人偶师》、《春逝》、《八月照相馆》等影片成为观众所熟知的佳作，而且能够形成系列。这样在“二战”后的现代电影背景下，20世纪40年代至70年代，探索性和尝试性的、曾经引起巨大争议的电影表现手法和电影观念，已经在时间的磨洗中成为电影艺术和文化的积淀，并在70年代后期进入到世界各国商业放映网的主流电影中。

进入20世纪90年代，“主流电影”在中国电影领域也成为一个重要的概念，从忽视观众和票房的计划经济体制进入到市场经济体制的电影也忽然发现了与生俱来的商业性。主流电影/小众电影，院线/艺术院线，进口大片/国产大片这些“新概念”突然浮现在各种媒体上。“主流电影”无疑和好莱坞电影之间有着必然的联系。20世纪90年代以来，好莱坞电影占据了全球90%以上的票房，在这个过程中，建立了全球近似的观影经验和期待，培养了相近的观影趣味。最为典型的个案是系列影片《星球大战》、《哈利·波特》、《指环王》的流行，在全球范围内凝聚了大量的星战迷、波特迷、中土世界迷。和《星球大战》有关的道具、玩具、影碟发行等后电影产业达到70亿美元。于是，在20世纪80年代后，大片、好莱坞、美国影片都指向一个概念，并且成为“民族电影”反抗的直接目标，而且这种文化领域的反霸权在票房的巨大不对称比例面前越发激烈。这其中，美国学者亨廷顿的“文明的冲突”理论为这种民族主义理论的盛行推波助澜。

在简单的批判/反抗好莱坞的观点背后，有一个现实总是被有意无意地忽视，那就是好莱坞也提供了电影创新的资金。如对中国大陆导演冯小刚、张艺谋、陈凯歌等人电影创作的投资，对华人导演李安导演创作的投资。其中，更为明显的是，好莱坞完善的电影机制总是在以一种较为开放的心态吸纳新鲜血液，改良机制。大众比较熟知的有香港导演吴宇森、徐克、林岭东，大陆导演陈凯歌，演员成龙、李连杰、周润发、巩俐、章子怡、杨紫琼、白灵、陈冲、罗燕。虽然，除了吴宇森、成龙、李连杰、杨紫琼，其他导演和演员很难真正融入好莱坞，成为主流电影的重要部分，即使是陈凯歌这样的名导演，进入好莱坞拍摄的《温柔地杀死你》也是无疾而终。但是，20世纪90年代后，好莱坞电影向亚洲的渗透明显加快了步伐，《指环王》、《哈利·波特》、《蜘蛛侠》、《后天》、《达·芬奇密码》等大片纷纷采取了全球同步上映的发行方式，这体现了全球统一市场的趋势。《泰坦尼克号》一片在全球的流行是这种“主流电影”占据绝对优势的现实反应。

还有一个重要的现象也被理论研究者忽视，那就是被好莱坞大片遮蔽了的“另一种电影”——美国独立电影。主流电影是迎合观众的期待但又往往出乎意料给观众以惊喜的电影，而这更多地来自于独立电影的经验。布莱恩·德·帕尔玛、奥

利弗·斯通、科恩兄弟、索德伯格、大卫·林奇、大卫·芬奇、昆汀·塔伦蒂诺、罗伯特·罗德里格斯等独立导演形成的个人风格从内容和形式两个方面给主流电影提供了新的元素（尤其是在给予年轻导演和年轻演员实践机会方面），而像《美国美人》导演、英国戏剧导演山姆·门德斯以处女作赢得第72届奥斯卡金像奖，法国影星玛丽昂·歌迪亚以《玫瑰人生》中的精彩表现赢得了第80届奥斯卡金像奖影后桂冠的例子更说明了好莱坞电影长盛不衰的源泉。



《玫瑰人生》(Môme, La) 主演玛丽昂·歌迪亚

在这样一个大众传媒发达、数字化技术日益成熟的现代社会中，在一批极具活力的、有代表性的电影导演的电影实践中，“主流电影”呈现出一种自觉意义上的、彻底的现代感。这种自觉意义上的、彻底的现代感——不仅镜头关注的对象是现代人的思想和情感以及行为方式，更为重要的是，这些电影呈现出来的一种“新的气质”、一种新的电影观念以及新的支配性的美学力量。

哇！这就是新浪潮！当《筋疲力尽》第一次出现在戛纳电影节上，人们发出这样的惊叹。20世纪70年代后，“主流电影”的攻城掠地，在影像泛滥过度的年代继续维持“胶片崇拜和大师崇拜”的表现却没有引起理论界太多的重视，电影理论工作者将目光更多地投向那爆炸式的20世纪50~60年代。但是，70年代后的现代电影却是属于我们这个时代的艺术。它在电影理念、电影结构、电影叙事、电影形式等各个方面呈现出巨大的差异。20世纪70年代后，虽然没有出现如希区柯克、伯格曼、费里尼、安东尼奥尼这样影响深远的电影巨擘，但是也不乏具有大师气质的“主流导演”，如美国的斯皮尔伯格、詹姆斯·卡梅隆、雷德利·斯科特、奥利弗·斯通、大卫·林奇、科恩兄弟、索德伯格、昆汀·塔伦蒂诺、蒂姆·波顿、罗伯特·泽米基斯、梅尔·吉布森，法国的吕克·贝松，西班牙的佩德罗·阿尔莫多瓦，波兰导演基耶斯洛夫斯基，希腊的安哲普洛普斯，意大利的托纳托雷，俄罗斯的索库洛夫、米哈尔科夫，塞黑的库斯图里察，丹麦的拉斯·冯·提尔，还有伊朗的阿巴斯、贾法·帕纳西，日本的北野武和岩井俊二，越南的陈英雄，韩国的金基德、李昌东、奉俊昊、朴赞郁，中国香港的王家卫、吴宇森，中国台湾的杨德昌、蔡明亮等极具活力的电影导演在他们的作品中均表现出强烈而鲜明的个人风格，试图在总体上把握今天的电影几乎是一件

非常困难的事情。也许，从电影语言入手逼近现代电影的创作理念、创作原则是一条直接的道路。

三、现代电影——后新浪潮导演的“作者电影”

“电影是导演的艺术”；“电影史就是一部导演大师们建构的历史”。百年电影史，留下的是一个个耳熟能详的大师的名字，他们的作品构建了现代电影的宏伟大厦。他们不但创作了一系列经典影片，而且建立了经典的电影理论。如爱森斯坦，他创作了不朽的影片《战舰波将金号》，并在这部电影中完整诠释了他的蒙太奇理论。影片中最经典的段落是著名的“敖德萨阶梯”，它准确而形象地传达出蒙太奇的内涵以及美学功能，影响了一代代电影人，同时为好莱坞电影工业的建立起到了积极的作用。好莱坞电影大师、法国《电影手册》杂志推崇的作者电影的先行者希区柯克，他的作品中的章法、结构、镜头处理方式，几乎成为“悬疑片”类型的句法。法国导演布列松在他的《电影札记》一书中将个人对电影的理解，具体的拍摄方式（包括指导演员表演、场景设计、镜头剪接）整理成一本导演教科书。被称为“电影诗人”的俄罗斯导演塔尔科夫斯基将长镜头美学发展到极致，形成了独特的电影韵律。小津安二郎的低机位、仰拍和“拟态式布局”、固定镜头、跳接等电影语言成规创造了独有的东方电影美学。《小城之春》中费穆导演将移步换景、抒情写意的中国书画意趣糅合进电影之中，与好莱坞“重情节、强调戏剧冲突”的风格殊异。通过作品，导演们烙上了个人的印记；通过作品，观众可以逼近那个时代，理解那个时代的精神状况，思考时代中个人的命运，从而理解导演、理解导演的内心真实。

20世纪50年代法国的《电影手册》对法国新浪潮运动产生了重要的影响，一批年轻导演纷纷涌现，为已稳固而僵化的电影语言注入了生机。《筋疲力尽》、《四百下》、《表兄弟》、《枪击钢琴师》、《朱尔和吉姆》等作品面世。“作者电影”观念成为指导这些导演创作的新原则。而后的现代主义大师们更将这种“作者电影”的创作理念发挥到极致，创作了一部部不朽的作品。

20世纪70年代后的电影改良逐步形成了新的美学观。这种美学观首先是通过发现电影的商业性来实现的。电影越发注重于将个人表达与观众的接受相衔接，将创作者个体经验、个人体验用“有意味的形式”展示出来，像新浪潮电影一样，电影语言的革命成为这一变化的先导因素。其次，这种新的美学观是通过国际电影节的评奖或展映来获得认可的。在柏林、戛纳、威尼斯、奥斯卡、东京、赛巴