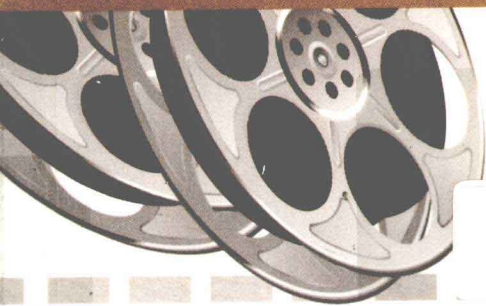


DIAN YING DAO YAN CHUANG ZUO YU WEN HUA SI BIAN

电影导演创作与文化思辨

峻 冰◎著

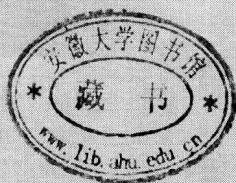
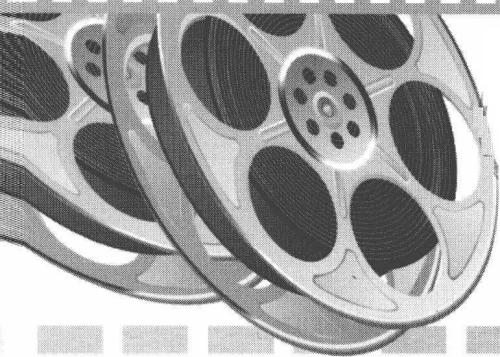


四川大学“211工程”重点建设学科项目
四川大学“985工程”文化遗产与文化互动项目

DIAN YING DAO YAN CHUANG ZUO YU WEN HUA SI BIAN

电影导演创作与文化思辨

峻 冰◎著



图书在版编目 (CIP) 数据

电影导演创作与文化思辨/峻冰著. -北京: 中国电影出版社, 2012. 12

ISBN 978 - 7 - 106 - 03593 - 8

I. ①电… II. ①峻… III. ①电影导演 - 导演艺术
IV. ①J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 296541 号

责任编辑: 王 宁

装帧设计: 羽 航 陈 菲

责任校对: 杜 悦

责任印制: 张玉民

电影导演创作与文化思辨

峻冰 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfp@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2012 年 12 月第 1 版 2012 年 12 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/710 × 1000 毫米 1/16

印张/18.25 插页/2 字数/271 千字

印 数 1—2000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03593 - 8/J · 1389

定 价 48.00 元

目 录

第一部分 整体视野

第一章 电影艺术:分野及导演实践意义	3
一、电影艺术的分野	5
二、对电影导演创作的启示	12
第二章 中国电影改革开放 30 年来发展得失:导演代际 演进视角	19
一、1976—1983:“第三代”、“第四代”导演的家国沉思	20
二、1983—1993:“第五代”导演的现代颠覆	24
三、1993—2006:“新生代”导演的边缘书写	30
四、30 年来的电影导演创作:得失互鉴	32
第三章 中国当代电影:导演创作状况与文化思辨	36
一、主体面貌	37
二、选材与主题	44
三、娱乐性	48

四、经济效益	52
第四章 中国电影评论:语义、现状及价值确证	56
一、研究性与电影化	56
二、创作现状与价值确证	60

第二部分 个案观照

第五章 张艺谋的两次美学转型:共通艺术精神的

自觉嬗变	69
一、凡人小事与年少体验	70
二、小处见大与人文赞颂	75
三、素朴本真与张扬情感	79
四、世俗文化与主流意识	86

第六章 张杨电影的创造性:现代与后现代的双重变奏

.....	91
一、导演创作的示范意义	92
二、《爱情麻辣烫》:拆除围城	94
三、《洗澡》:关爱失落	98
四、《昨天》:浪子回头	102

第七章 冯小刚的喜剧电影:类型美学观念的受众实践

.....	109
一、美学渊源	111
二、轻松喜剧化	118
三、叙事创新	125

第八章 中国当代古装历史影视剧:历史观念、历史

创作与文化分野	130
一、历史与命名	130
二、样式类属与创作定位	136
三、社会语境与文化分野	146
四、创作误区与价值思考	149

第三部分 跨文化研究

第九章 “日本新电影”与中国电影“第五代”:叙事的

表意与表意的造型	159
一、语义背景	159
二、批判与拒绝	163
三、抒情与象征	168
四、认同与选择	172

第十章 “韩国新电影”与中国电影“新生代”:边缘与

主流的交响	175
一、语义类型	175
二、边缘书写	182
三、主流皈依	193
四、文化语境	212

第十一章 好莱坞及好莱坞神化影像:细节、悬念与

叙事范式	216
一、细节与悬念的魅力	217
二、神化影像的借鉴	220

第十二章 存在主义电影与戏剧：萨特的《肮脏的手》及

其他	229
一、存在主义电影与萨特的存在主义哲理剧	229
二、《肮脏的手》：存在主义哲理剧范本	236
三、《肮脏的手》：失真的政治普遍性	245
参考文献	248
影片索引	255
后 记	285

第一部分 整体视野

电影艺术： 分野及导演实践意义

“电影是什么”无疑是经典电影理论的核心命题。“电影理论真正的先驱者”^①里乔托·卡努杜在1911年发表的《第七艺术宣言》中宣称：传统的艺术可分为时间艺术（音乐、诗、舞蹈）和空间艺术（建筑、绘画、雕刻）；电影是能包括这一切的动的造型艺术也即“第七艺术”，它综合了“动的艺术”和“静的艺术”，“时间的艺术”和“空间的艺术”以及“造型的艺术”和“节奏的艺术”。^②于果·明斯特伯格在所著《电影：一次心理学研究》一书中根据“格式塔心理学”原理认为：电影是一种被主观整合的心理幻象，它不存在于银幕，只存在于观众的头脑。谢尔盖·爱森斯坦认为：银幕是结构现实的“画框”；电影是充分实践了蒙太奇的“理性电影”——“用最简洁的视觉图像叙述抽象的概念”^③的电影。贝拉·巴拉兹认为：电影不仅是一门独立的艺术，也是一种文化——一种重新被创造出来的可被人学习的视觉文化。电影重新唤起人们“看的精神”——“纯粹通过视觉来体验

① [意]基多·阿里斯泰戈：《电影理论史》，李正伦译，中国电影出版社1992年版，第70页。

② [意]基多·阿里斯泰戈：《电影理论史》，李正伦译，中国电影出版社1992年版，第71页。

③ [俄]谢尔盖·爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第478页。



事件、性格、感情、情绪,甚至思想”^①。鲁道夫·爱因汉姆认为:电影技术上的局限使电影成为艺术——“使得照相和电影不能完美地重现现实的那些特性,正是使得它们能够成为一种艺术手段的必要条件”^②。安德烈·巴赞认为:银幕是通向现实的“窗户”;作为外部世界的“摹本”,“电影这个概念与完整无缺地再现现实是等同的……就是再现一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界的幻景”^③。让·米特里认为:电影影像既“是实物通过折光和透镜的作用映在胶片上的自体复现”,又“是一个被结构的现实,一个形式”^④;在影像的叙事层次上,电影成为语言,而在影像的“诗意”(在整体剧情之外建构起来的能直接诉诸观众想象的抽象意义)层次上,电影成为视觉语言艺术。

即使到了现代电影理论(电影文化学)阶段,电影学家们也难以完全回避“电影是什么”这一命题。克里斯蒂安·麦茨认为:影像组合方式的约定性使电影成为符号体系,即“语言”——“电影当然不是一种言语(*langue*)……我们可以把它视为一种语言(*language*),因为它也要在与我们的语言不同的,但仍然有规则的排列中安排表意元素,而且,它也不是现实为我们提供的感受整体的摹写(这种现实不会讲述连贯的故事)”^⑤。让-路易·博德里在《基本电影机器的意识形态效果》一文中参照雅克·拉康的“镜像阶段”理论认为:银幕是一面“镜子”;摄影机透镜成像与人的视觉的相似及观影机制与镜式情境的相似使电影影像与观影者之间的关系是混淆现实与想象的二元关系。^⑥也是让-路易·博德里,也是在同一篇文章里,他又解构

① [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,何力译,中国电影出版社1986年版,第26页。

② [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》(1957年版自序),邵牧君译,中国电影出版社1986年版。

③ [法]安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,中国电影出版社1987年版,第19页。

④ [法]让·米特里:《影像作为符号》,李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》,生活·读书·新知三联书店2006年版,第343—344页。

⑤ [法]克里斯蒂安·麦茨:《电影符号学的若干问题》,李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》,生活·读书·新知三联书店2006年版,第447—448页。

⑥ 参见[法]让-路易·博德里:《基本电影机器的意识形态效果》,李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》,生活·读书·新知三联书店2006年版。

性地指出:电影隐秘性的摄、放操作使电影成为一种具有意识形态效果的机器,它通过对一个中心位置的幻觉式界定构造出“主体”(既认同于摄影机又认同于影像世界的观影者)的同时,又在无意识状态中“询唤”出意识形态效果——“它是一种注定要获得明确的意识形态效果的机器”^①。

将经典电影理论家和现代电影理论家们的观点综合起来,可以得出这样一个为人熟知的结论:电影是一门负载社会文化诸含义的艺术。但值得探讨的是:如果把电影艺术视为一个系统,一个以运动画面来承载信息并最终要达成交流的系统,我们应如何来把握它?而这种必然性的把握之于电影实践,尤其是之于 20 世纪 90 年代以后便徘徊于希望和失望交界点上的国产电影创作,具有何种启示性的意义?

一、电影艺术的分野

M. H. 艾布拉姆斯有这么一段为人所熟知的話:“每一件艺术品总要涉及四个要点,几乎所有力求周密的理论总会在大体上对这四个要素加以区辨,使人一目了然。第一个要素是作品,即艺术作品本身。由于作品是人为的产品,所以第二个共同要素便是生产者,即艺术家。第三,一般认为作品总得有一个直接或间接地导源于现实事物的主题——总会涉及、表现、反映某种客观状态或者与此有关的东西。这第三个要素便可以认为是由人物和行动、思想和情感、物质和事件或者超越感觉的本质所构成,常常用‘自然’这个通用词来表示,我们却不不妨换用一个含义更广的中性词——‘世界’。最后一个要素是欣赏者,即听众、观众、读者。作品为他们而写,或至少会引起他们的关注。”^②无疑,对由一系列运动画面有序连接而成的电影艺术的把握,也应从“艺术家”、“作品”、“世界”和“欣赏者”,也即从“导

① [法]让-路易·博德里:《基本电影机器的意识形态效果》,李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》,生活·读书·新知三联书店 2006 年版,第 564 页。

② [美]M. H. 艾布拉姆斯:《镜与灯:浪漫主义文论及批评传统》,郇稚牛、张照进、童庆生译,北京大学出版社 2004 年版,第 4 页。



演”、“影片”、“故事”和“观众”这四个视点出发。

(一) 导演/艺术家→视觉艺术

导演中心论认为,导演在电影创作中居于中心地位;电影是导演创作的艺术。而作者论也认为导演是电影的作者,与诗人、小说家一样,具有独创品格。里乔托·卡努杜早就指出:电影导演是用光的笔将编剧(“银幕形象幻视者”)幻觉中的形象画在银幕上的具有创造者人格的“银幕艺术家”;就其本质来说,电影是导演用光的笔描写、以影像创作的视觉戏剧。也即是说,电影是经由导演的心灵创造出来的产物,其上清晰地烙上了导演主观创造的痕迹。套用黑格尔的话“只有通过心灵而且由心灵的创造活动产生出来,艺术作品才成其为艺术作品”^①来说:只有通过导演心灵而且由导演心灵的创造活动产生出来,电影才成其为电影。

从导演/艺术家(创作者、创作主体)这一视点加以审视,可以发现,电影导演必须借助摄影机将人物动作及其环境负载于感光胶片形成运动画面来完成叙事。电影是画面的艺术,而声音只是辅助性元素,只有在画面难以展示对象时,它才具有本体性的意义。贝拉·巴拉兹明确宣称:“一切样式的影片都具有一个共同的基础,那就是:电影是一种有声的演出,是活动的画面,也即是一种当场出现在我们眼前的动作。”^②在这一点上,默片或稍后的无声片自无须论证,即使黑白或彩色的有声片也是如此。把有声片的声音删去,只保留画面,电影仍然成其为电影;观众对它的理解并不会因此而有多大的障碍。然而,若把有声片的画面抽去,只保留声音,那电影便不成其为电影了。

如果把运动画面视为一个系统,那么它可以被自然地再分为具有明确物质性质的人和物两个子系统,而人和物是具象可感的。换言之,运动画面是物质现实的单义再现,它以具体、生动、明确的物态形式直接诉诸观众视觉。用马赛尔·马尔丹的话说:“由于电影画面

① [德]黑格尔:《美学》第1卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第49页。

② [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,何力译,中国电影出版社1986年版,第234页。

具有一种自然的现实主义表现,因此,它只是抓住现实在空间和时间中各种具体的、肯定的、单独的面貌。”^①相比于诉诸人脑的抽象的语言符号——“它不能把事物具体化到表现出事物的物质性质”^②,电影画面在本质属性上是具象性的。“文字犹如它的概念所确定的那样,是广义的,而电影画面却具有一种明确的、有限的含义。电影从不表现‘房子’或‘树木’,而是表现‘某座特别的房子’、‘一棵特定的树木’。”^③鉴于此,在媒介(运动画面)本性的规约下,电影是具象艺术,即视觉艺术,它易于展现动作和物象,便于叙述一个具体明确、直观生动的故事。

(二) 影片/作品→综合艺术

立足于影片/作品(对象、审美客体)这一视点,把影片本文作为一个自足、独立的系统,不难看出,电影是直观而复杂的综合艺术。在艺术自身,它综合了各艺术门类、各艺术元素和各艺术特性;在艺术之外,它综合了非艺术的成分。

艺术内部的综合主要体现在这几个方面:(1)各艺术门类(文学、音乐、绘画、舞蹈、雕塑、建筑及戏剧等)在电影中的综合体现。当然,进入电影以后,他艺术门类便要失去原态,变得很不纯粹,以亚艺术成分展示(如直接综合了的文学的叙事性、音乐的节奏和韵律、绘画的造型和构图等)。对它们的描述,之前也要冠以“电影”二字,如电影文学、电影音乐、电影造型等。(2)艺术元素(如时间与空间、画面与声音、平面与立体等)在电影中的综合。“电影里的空间是与电影独特的时间紧密地交织在一起的。”^④若限于影片本文,电影时间可被区分为放映时间(影片的延续时间)和叙述时间(剧情的展示时

① [法]马赛尔·马尔丹:《电影语言》,何振淦译,中国电影出版社1980年版,第2页。

② [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,邵牧君译,中国电影出版社1986年版,第177页。

③ [法]马赛尔·马尔丹:《电影语言》,何振淦译,中国电影出版社1980年版,第3页。

④ [美]弗兰克·毕佛:《电影艺术词典》,童锦荣、黄庆译,解放军文艺出版社1993年版,第41页。



间,因视觉节约一般少于剧情发生的实际时间);而电影空间也可以被区分为放映空间(影院)和叙述空间(包括再现空间——摄影机逼真再现的某一真实场景或写意场景,及创造空间——蒙太奇将零散拍摄的一系列个别场景组合成的统一的完整场面所暗示出的纵深空间及声画对位时声音延伸出的画外空间)。概言之,电影时空可被区分为物理时空(放映时空)和心理时空(叙述时空)。尽管物理时空的综合可被明确地感知,但心理时空的综合则是直接、全面的化合,并可以相互转化。蒙太奇构成的纵深空间使叙述空间增大的同时缩短了叙述时间,蒙太奇对动作细节的分切使叙述空间缩小的同时延长了叙述时间;段落镜头使叙述空间扩展的同时缩短了叙述时间。“在拍摄和剪辑电影时,通过对视觉空间的增加或消除,时间可能被延长或缩短”^①,美国密执安大学信息传播学教授弗兰克·毕佛如是说。当然,画面的具象性(具体形象,直观可感)、生动性(动作奇观,动态呈现)、丰富性(信息丰富,可展示非常规情景)尽管使它可以深刻地触及物质领域的方方面面,但对非物质领域,它仍然需要声音来补充、完善。一方面,借声音突破画框,暗示出画外空间;另一方面,用声音对意念、情感、心绪直接表达^②。另外,在二维平面的幕布上暗示出五度空间(长、宽、立体感、时间和声音),自是基于观众心理完型意识之上的直观综合。(3)艺术特性的全面综合。叙事性与表意性、逼真性与假定性、造型性与节奏性、运动性与静止性、写实性与抒情性等艺术性质显而易见地在电影本文中实现了具体、全面的化合,既相对独立,又互相影响、互相依存。

之于艺术与非艺术成分的综合,首先可以体现在艺术与科学技术的综合上。科技不仅催生了电影的画面与声音^③,为电影语言的创

① [美]弗兰克·毕佛:《电影艺术词典》,童锦荣、黄庆译,解放军文艺出版社1993年版,第41页。

② 在这一点上,声音比画面来得便捷。画面需要思维的转换,而声音则可直接拨动观众的心弦。一首感伤的诗显然要比一部悲剧电影更易使接受者感动。电影需要具象画面的累积,而且需要大脑对视觉画面作出理性判断,而作为抽象符号的语言文字,则直接诉诸接受者的心灵,并自然生出悲喜、好恶等复杂心绪。

③ 电影拍摄设备(感光胶片、光学镜头、摄影机、放映机等)的发明、完善以及声音、彩色的运用都说明了这一点。

造提供条件^①，也使电影的艺术特性得以最终形成^②，而且，科技也成了电影的表现对象^③，科技自身的进步也影响着电影的现在和未来^④。其次，这一特点也鲜明地体现在艺术与商品的综合上。电影作为特殊的文化商品，作为由工业支撑的艺术，它从巨额投资到企业生产到售票放映再到又一次的投资生产的循环过程符合商品的流通规律；同时，导演的智力投资、智性创作使本文具有文化内涵、美的形式进而要求审美接受并陶冶性灵、启迪心志，也决定了它不是一种像鞋子一样的用了就扔的商品，而是一种可以被欣赏、学习、交流的观念形态的文化存在。导演的探索与创新使影片本文所具有的艺术性因其自身的商品流通属性而要求得到大众的认同；大众审美欣赏欲望的满足（必须借助购票观看）也使电影的商品性（再生产要求收回投资并盈利）得以实现。在这种良性的循环中，电影的艺术性与商品性统一。

（三）故事/世界→叙事艺术

电影精神分析学认为：影像世界既是被打上创作者主观印记的表意符号，也是现实世界的相似体。影像世界具有显见的现实根源性。这就是说，电影画面是由内世界（人的内心世界）和外世界（外在的物质世界）组成的现实世界的影像；画内的人物在一定情境中有来由、有动机的运动直接指向富有情节性的故事。

从故事/世界这一视点出发，可以看到，电影的叙述总是关乎世界中的人和物的事件；电影是叙事艺术。这既导源于由人物动作及环境构成的具象性运动画面对叙事的便易，观众也乐于欣赏由人物

① 显然，蒙太奇的发现源于摄影机的活动，景深镜头、变焦镜头的出现源于摄影机镜头制作水平的进步，慢动作、溶化、圈出、圈入等摄影和光学技巧源于摄影、洗印技术的进步，而声音的极为逼真则源于多路立体声和数码音响等。

② 很明显，有了运动画面，才有了具象性；有了活动摄影机及推、拉、摇、移、跟、升降等摄影机的运动，才有了景别、角度、时空的多变及电影画面的运动性；有了声音和彩色，才有了电影铸模现实的逼真性等。

③ 科幻影片常常展示最新的科技成果，也常常大胆预测科技的发展和进步。

④ 三维动画对电影创作的参与正在也将继续改变电影的制作机制，而光盘技术的运用已经正在并将继续改变电影的放映机制（如取消拷贝、影碟放映等），而物理学对声音的精细分析也必将使数码音响更趋完善。



动作加环境氛围所构成的故事——通过对严密的叙事链条的把握而把握主旨内涵从而实现电影的欣赏更契合观众的正向审美进程。斯坦利·梭罗门在《电影的观念》一书中断言：“除了实验性的短片之外，电影是作为一种叙事艺术而存在的，尽管它并不一定总是用于叙述虚构的故事。”^①美国导演金·维多也明确指出：“一部影片，不管多长，总是叙述某件事。它所叙述的不论什么内容，都必然被赋予一种形式。”^②

电影的叙事是极为复杂的。叙述者不仅要关注所叙述的内容，更要关注叙述的方法。埃米尔·彭凡尼斯在《普通语言问题》一书中写道：“重要的不是所叙述的事情，而是叙述者向我们讲述这些故事时所用的方法更重要了。”^③也因如此，叙述者在叙述故事、铺陈情节时，既要选择叙述人称（即“谁在叙述”，是客观的叙述者，还是剧中人物的视点，抑或是主客观叙述相结合），确定叙述时态（即要标明现在时态、过去时态还是将来时态，抑或是过去、现在和将来相交织），还要决定运载并展现情节的叙事结构（即采用传统叙事结构——戏剧式情节结构，还是采用非传统叙事结构——散文式结构、时空交错结构、多视点结构、片中片结构/套式结构，抑或是融合性的叙事结构——传统叙事结构与非传统叙事结构的交织等）以及体现于情节的某些段落或事件局部的叙述方式（即顺叙、倒叙、预叙、插叙、分叙、复叙、环形叙述、主客观交替叙述、夹叙夹议、平行叙述、交叉叙述等叙述技巧和手段）。鉴于电影媒介（具象性的运动画面）的本质规定性，电影的叙事是第一位的；表意必须基于叙事前提。另外，叙事所表达的意义也必须令人振奋，即要有令人振奋的主题，不能仅是无聊的画面堆砌抑或是纯粹视觉奇观的累积。有着好莱坞电影文化背景的理·希克尔也断定：对美国公众中占绝大多数的主体来说，“主题，

① [美]斯坦利·梭罗门：《电影的观念》，齐宇译，中国电影出版社1983年版，第5—6页。

② [美]金·维多：《电影的形式和镜头组接》，《当代电影》1992年第5期。

③ [法]米歇尔·西翁：《影视剧作法》，何振淦译，中国广播电视出版社1991年版，第73—74页。