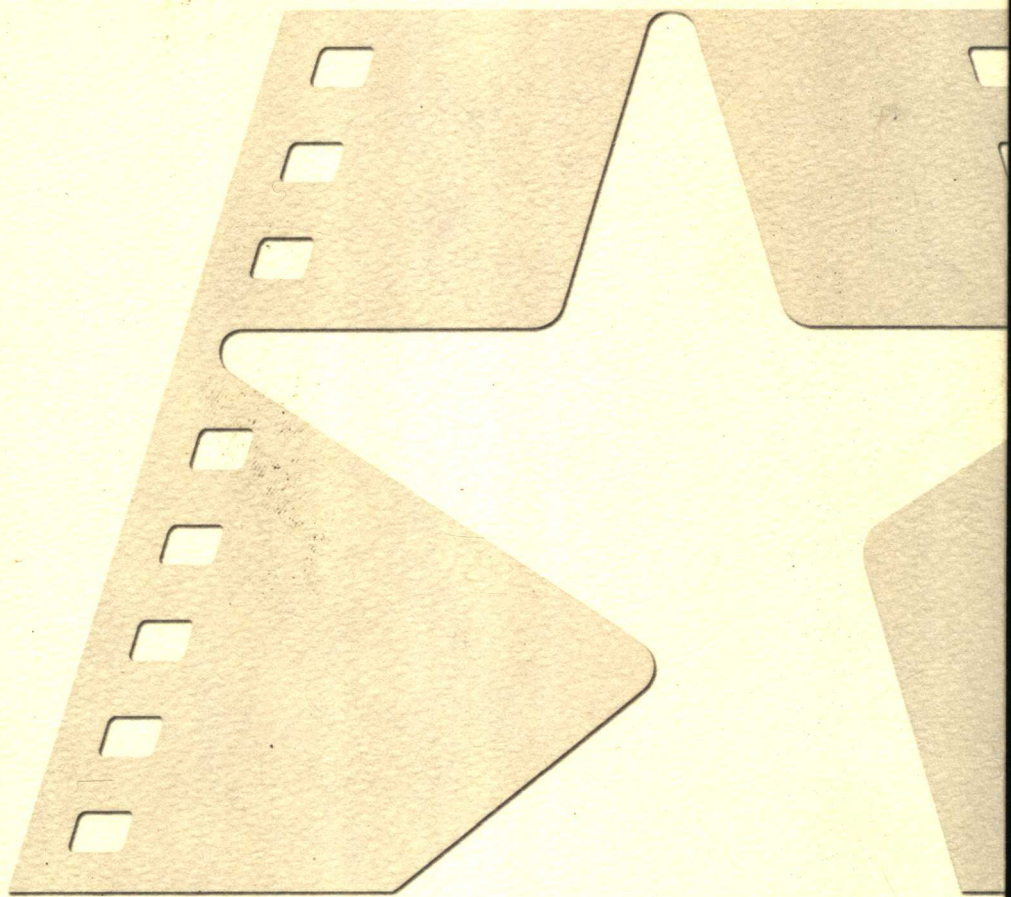


世纪回眸

中国电影专业史研究

电影摄影卷(下)

郑国恩 巩如梅/主编



图书在版编目(CIP)数据

中国电影专业史研究. 电影摄影卷. 下 / 郑国恩, 巩如梅主编. —北京: 中国电影出版社, 2006. 6

ISBN 7-106-02412-0

I. 中… II. ①郑…②巩… III. ①电影史—研究—中国②电影摄影—研究—中国 IV. J909. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 024640 号

责任编辑: 杨郁暄

装帧设计: 赵子航

责任校对: 禾兰华

责任印制: 刘继海

中国电影专业史研究·电影摄影卷(下)

郑国恩 巩如梅 主编

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: 64299917(总编室) 64216278(发行部)

E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2006 年 11 月第 1 版 2006 年 11 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787×1000 毫米 1/16

印张/15.5 插页/42 字数/270 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 7-106-02412-0/J·0930

定 价 52.00 元

电影摄影卷主编简介:

郑国恩, 北京电影学院摄影系教授。1930年1月5日生于黑龙江省安达市。1954年毕业于东北师范大学俄语系, 同年赴苏联莫斯科电影厂实习。1962年复去莫斯科全苏国立电影学院学习。曾任北京电影学院摄影系主任, 中国电影电视摄影师学会会长, 现任名誉会长。已出版的著作有《电影摄影造型基础》、《影视摄影技巧与构图》(合著)、《影视摄影赏析》、《影视摄影构图学》、《影视摄影艺术》。

巩如梅, 1955年3月生于北京。1975年毕业于北京电影学院新闻科教片摄影专业。1982年毕业于北京电影学院故事片摄影专业。现任北京电影学院摄影系副教授、硕士研究生导师。已发表论文有《法斯宾德影片印象》、《〈红色沙漠〉笔记》、《用光作画——论肖风摄影》等; 发表译文有《安东尼奥尼的视觉语言》、《数字后期与视觉效果》等。

电影摄影卷(下)

郑国恩 巩如梅 主编

本著作系北京市哲学社会科学规划项目及北京市教育委员会人文社会科学研究计划2005年度重点项目 (Beijing Philosophy and Social Science Planning Program and Social Science Research Key Program of Beijing Municipal Commission of Education) 《中国电影学史论研究》 (项目编号: SZ200510050014) 课题组最终成果之一。

本著作系北京电影学院2003年度院级科研重点项目《中国电影摄影史研究》 (项目编号: 2003ZD07) 课题组最终成果。

本著作系2001年度北京市委组织部优秀人才培养专项经费资助研究项目《中国电影摄影艺术发展史》课题组最终成果。

本著作系国家社会科学基金项目·全国艺术科学“九五”规划1999年度国家重点课题《中国电影摄影艺术发展史》 (项目编号: 99BC02) 课题组最终成果。

 中国电影出版社 2006·北京

世纪回眸

中国电影专业史研究

张会军 主编

张 巍

郑洞天

陈浥 崔新琴 王劲松 扈强

郑国恩 巩如梅

姚国强

宫 林

陈 山

杨远婴

籍之伟 钟大丰

李念芦 李 铭 张 铭

于 丽

郑洞天 王黎光 王宏民

曹小卉

电影编剧卷

电影导演卷

电影表演卷

电影摄影卷

电影声音卷

电影美术卷

电影理论卷

电影文化卷

电影教育卷

电影技术卷

电影制片、发行、
放映卷

电影音乐卷

电影动画卷

《中国电影专业史研究》
编委会名单

总策划:张会军

编委会主任:张会军 籍之伟

编委会副主任:侯克明 谢晓晶 姚国强 孙 欣

主编:张会军

编委:(按姓氏笔画排列)

王志敏	王鸿海	王黎光	叶远厚	田壮壮	刘 季
刘一兵	刘戈三	刘仰宁	孙 欣	孙立军	李春妹
张会军	陈 浥	郑雅玲	侯克明	俞剑红	姚国强
钟大丰	秦 赞	黄英侠	宿志刚	扈 强	谢晓晶
薛文波	穆德远	籍之伟			

《中国电影专业史研究·电影摄影卷(下)》

主 编 郑国恩 巩如梅

撰稿人(按文章顺序排列)

巩如梅

齐 虹

邵 丹

目 录

第四编 新时期中国电影摄影(1977—2000)

第一章 与电影语言现代化同步(1977—1979)	5
第一节 劫后余生,度过漫长的阵痛期	5
第二节 离经叛道,在摄影造型形式上标新立异	9
第三节 纪实电影的先锋	18
第二章 求真的年代(1980—1983)	28
第一节 纪实摄影美学兴起并成为主流	34
第二节 迷恋古典美和细腻的画面处理	63
第三节 寻找浪漫的影像与诗意的视觉造型	74
第四节 名著改编影片的视觉表现	81
第三章 从摄影本体探索走向影像多元(1984—1989)	94
第一节 延续纪实美学的探索	97
第二节 尝试运用影像的写意与象征	108
第三节 由革命历史题材影片发展而来的巨片意识	119
第四节 青年一代的群体性探索	122
第五节 传承与突破	147
第六节 主旋律影片摄影造型语言的初期建构	155
第七节 独特的电影摄影创作方式的形成	160
第八节 娱乐片摄影语言的全面建构	169
第九节 对电影摄影造型手段的新突破	175
第四章 创作的成熟与多样化(1990—2000)	184
第一节 “新民俗电影”摄影造型语言的形成	188
第二节 摄影艺术的成熟	196
第三节 国产大片的摄影艺术成就	206

第四节 进一步成熟后的多样化风格	213
小 结	230
参考文献	241
后 记	243

第 四 编

新时期中国电影摄影
(1977—2000)

电影史学家李少白指出:“在中国电影世纪史上,新时期电影占有突出地位,这不仅因为它在时间上占了五分之一,在各个时期中时间最长;而且因为它特色鲜明,个性突出,显得最为丰富多彩!”^①

新时期电影始于1976年10月“文革”结束。上世纪80年代理论界提及“新时期十年”的观念时,应指1979到1989年这一段时间。进入90年代以后,新时期的概念又进而涵盖了1990到1999年这后十年。本书的新时期电影阶段止于2000年,是一个约定俗成的概念。

新时期电影的发生,处在一个中国历史大变革之时。

1976年,毛泽东、周恩来、朱德等中国共产党高层领导人逝世,“四人帮”倒台,史无前例的文化大革命结束了。这是一段很特殊的历史,虽说不是改朝换代,却也是一场你死我活多少人头落地的政治斗争,社会思想经历了大动荡大转折。

中共十一届三中全会提出“以经济建设为中心”、在本世纪末实现“四个现代化”、“改革开放”等划时代的国策,结束了中国人以抓阶级斗争为纲、以政治为第一生命的生活模式。全国大规模的揭批林彪、“四人帮”的群众运动告一段落,中国人终于告别了无休无止的政治运动。

在1979年10月召开的第四次文代会上,邓小平与全国代表一起商讨在新的历史时期如何繁荣文艺事业。他提出要“坚持毛泽东同志提出的文艺为最广大的人民群众、首先为工农兵服务的方向,坚持百花齐放、推陈出新、洋为中用、古为今用的方针,在艺术创作上提倡不同形式和风格的自由发展,在艺术理论上提倡不同观点和学派的自由讨论”。^②这个指导思想大大激发了电影人的探索热情和艺术创新的想像力。

从新时期改革开放到20世纪末,中国电影摄影翻开了历史上迄今为止最为辉煌的一页。电影摄影队伍四世同堂,五代并存。中国传统电影美学和西方现代电影观念相互碰撞,促使人们重新思考电影的本体,并聚焦在电影的形式表意和影像自身的艺术魅力上。新时期电影摄影艺术在继承中国30年代以来及建国后十七年电影的优良传统的基础上发展,又因国家的改革开放而与“文革”十年和新中国十七年电影有了天壤之别,呈现出继承传统与标新立异并列,纪实与写意共存的多元化格局。

新时期各个发展阶段都有在摄影造型探索上具有突破意义的代表作品,如80年代初期的《小花》、《沙鸥》、《邻居》、《逆光》,或以其几近炫目的光影,非现实的色彩渲染人物的情绪,或在银幕上再现逼近生活原态的光线效果,或在竭尽全力“复原”生活真实感的同时,捕捉生活中的诗意和美;80年代中期的《一个和八个》、《黄土地》,以其画面影像构成的陌生感,与影片叙事复合所凝聚而成的强烈视觉冲击力,震惊了中国电影界。继而《红高粱》以其张扬的风貌和具有东方美的影像形态征服了西方观众。^③80年代末90年代初,《孙中山》创造了“新古典主义”的影像风格,《霸王别姬》用凄美的光影造型铺就了一幅中国历史画卷,再一次让世界对中国电影刮目相看。^④进入90年代以后,在电影市场化的大背景下,电影影像从负载文化内涵、寻求复杂的深层表意的倾向,转而追求其愉悦观众、创造视觉快感。摄影造型更注重追求影像质感和综合表现力。1995年《摇啊摇,摇到外婆桥》获得法国第48届戛纳国际电影节技术大奖和同年美国奥斯卡最佳摄影奖提名。新时期20年,经过几代摄影师的努力,中国的电影摄影全面达到世界水平,中国电影以群体形象站上了国际舞台,引起全世界瞩目。中国电影摄影师也第一次跨出国门,与国际一流导演合作拍片。^⑤

新时期以来,电影摄影的物质条件有了很大改善,摄影师可以用上国际一流的摄影器材和胶片,来创作更为精致的画面和影像。摄影器材和电影胶片的品种和规格更加多样化和系列化,电影胶片的综合性能越来越好,更新速度越来越快;摄影机稳定器 STEADICAM(斯泰尼康)、摄影机减震器 SPACECAM、威亚技术等运动器材与手段被广泛使用。这些都为摄影师提供了更大的创作空间。90年代中期,电子技术和数字技术进入电影业,使影像纪录介质产生了划时代的突破,电影摄影的造型表现能力进一步得以延伸,电影摄影观念也在不断更新。

80年代开始酝酿,90年代逐步实现的电影制片、发行体制的改革,激发了市场的竞争机制。大厂改组,旧有体制解体,独立制片和民营影视公司发展,实现了创作人员的优化组合,摄影师的队伍迅速分化,电影摄影创作逐步脱离“中国电影高文化品位低技术水准”^⑥的尴尬境地,走向中国电影的现代化。

第一章 与电影语言现代化同步

(1977—1979)

第一节 劫后余生,度过漫长的阵痛期

1976年10月,文化大革命结束。1977年和1978年,中国历史处在大转折大变革之时,那是一个动感强烈,振聋发聩的年代,电影人和全国人民一样,体验着劫后余生的心理。新时期电影像凤凰涅槃,将要在一片废墟上诞生、复活。

但是电影行业像一艘已经启航的航空母舰,掉转船头拨正航向不是轻而易举的。1976年末的电影业和全中国一样,也处于百废待兴的局面。两年的时间,生产在逐步走向正轨,制片厂、洗印厂依次恢复,各级艺术和技术机构重新设立,重新制定新的规章制度。瘫痪了十年的电影机制重新运转起来。“文革”中受迫害而失去工作权利和下放干校的电影摄影师,和其他电影从业人员一道,分批返回工作岗位。1978年5月,北京电影学院恢复建制,招收了“文革”后第一批本科学生。这批学生就是数年后在中国电影史上占有重要地位的“第五代”的主力军。

1978年6月,中国影协及其所属各部门和中国电影出版社恢复工作;1979年1月,《电影艺术》、《大众电影》、《电影技术》停刊13年后复刊。电影专业杂志的复刊为其后创作界和理论界的思想论争准备好了必要的理论阵地和角斗的平台,中国电影出版社则将为思想家理论家们源源不断地提供思想武器和理论源泉。

1979年3月,《电影艺术》第3期发表张暖忻、李陀题为《论电影语言的现代化》的文章。一石激起千层浪,在中国电影多年封闭后,该文第一次把中国电影放在世界电影潮流中来观照,从电影艺术表现形式的角度寻找中

国电影落后之原因。由此引发了在多家电影期刊长达几年之久的关于电影本性、电影表现形式诸问题的探讨和争鸣,并对创作产生了影响。当年7月14日、25日,《电影艺术》编辑部就张暖忻、李陀一文引起的反响在京召开“电影语言现代化问题座谈会”。与会者对电影语言的现代化与电影化的关系、电影语言的新陈代谢、电影与戏剧的关系、内容与形式的关系等问题展开争鸣。这场涉及传统与现代两种美学体系的争论,实际上是对中国电影中占统治地位的戏剧式电影观念的一次冲击。

这一时期的中国电影,好似沉睡了多年的死火山,在慢慢苏醒。在近三年里拍摄的64部影片中,仅有极少量小有成就的影片可以在电影史上提及,像火山爆发前零星迸发出来的火星。

观察1977年的《十月的风云》、《青春》等十八部影片和1978年拍摄的《大河奔流》、《黑三角》、《猎字99号》等四十部影片,可以看出,由于长期受极左思潮禁锢,特别是美学观念上受“文革”电影“三突出”创作原则的影响,影片的情节设置、人物表现都很难挣脱概念化、脸谱化的窠臼,多是用老旧的语言讲新故事,用老旧的形式表现新内容,摄影观念上大多没有新的突破,能在电影史上留名的影片寥寥无几(图4-1至4-2)。著名摄影师钱江拍摄的《大河奔流》,聂晶拍摄的《风雨里程》,高洪涛拍摄的《拔哥的故事》,也都没有超过他们“文革”前已有的成就。银幕上的人物形象仍然可以看出“高大全”、概念化的痕迹,拍摄角度,人物用光等摄影手法,也都在某种程度上延续着“文革”中拍摄样板戏时的模式。中国电影缺乏真实感成为当时观众最为强烈的感受。



图4-1 《大河奔流》



图4-2 《黑三角》

从1976年10月到1978年底,两年多的时间里,摄影界和整个电影界一样,经历着艰难的观念转变,在反省,探索,争辩……也似乎一直在孕育着新的生命的诞生,在忍耐着漫长的阵痛。

1979年,中国电影迎来了新时期第一个创作高峰。经过两年的调整,聚积了必要的能量,沉睡多年的火山终于流出了第一道岩浆。据统计,1979年“共生产故事片65部^⑦,电影观众达293.1亿人次,创历史上的最高纪

录”。电影创作,从题材,形式,数量,人员各个方面都形成了空前繁荣活跃的气象。一大批影片获文化部优秀影片奖,如:《啊,摇篮》(导演谢晋,摄影陈震祥)、《傲蕾·一兰》(导演汤晓丹,摄影罗从周)、《保密局的枪声》(导演常彦,摄影常彦、高洪宝)、《北斗》(导演周予,摄影阎序中、段振江)、《从奴隶到将军》(导演王炎,摄影沈西林)、《归心似箭》(导演李俊,摄影杨光远、陈振中)、《吉鸿昌》(导演李光惠、齐兴家,摄影李光惠、王吉顺)、《苦恼人的笑》(导演杨延晋、邓一民,摄影应福康、郑宏)、《泪痕》(导演李文化,摄影吴生汉、陈佑群)、《甜蜜的事业》(导演谢添,摄影黄心一)、《李四光》(导演凌子风,摄影于振羽)、《瞧这一家子》(导演王好为,摄影李晨声)、《二泉映月》(导演严寄洲,摄影薛伯青、白夫金)、《生活的颤音》(导演滕文骥,摄影刘昌煦、朱鼎玉)、《曙光》(总导演沈浮,导演天然,摄影许琦)、《他俩和她俩》(导演桑弧,摄影邱以仁)、《向导》(导演王心语、郑洞天、谢飞,摄影孟庆鹏、马延济)、《小花》(导演张铮、黄健中,摄影陈国梁、云文耀)、《樱》(导演詹相持、韩小磊,摄影曹作宾)等。

1979年的电影创新从电影语言的现代化打响,在导演积极运用新技巧叙事的同时,中青年摄影师们跃跃欲试,要突破框框,变不能为可能。这一年,几部在摄影形式上大胆创新的影片都引起了争论。它们在电影语言和形式技巧上的时尚,甚至猎奇,反映了创作者造型意识的觉醒。

《归心似箭》的摄影师杨光远,以自己多年拍摄军教片纪录片的经验,在他的第一部故事片中融进了纪录风格;《春雨潇潇》的摄影师魏铎,在影片中大胆运用全阴雨天拍摄,给这部描写“四五”事件政治风云的影片,赋予了一种诗意的忧郁。《樱》的副摄影鲍萧然,在影片的外景部分尝试以手持摄影机拍摄运动镜头,打破了传统电影画面构图的框框,捕捉生活中最生动的人物动感和情绪,捕捉在光与色中千变万化的大自然。而《小花》的摄影师云文耀根据胶片特性和导演一起修改剧本,大胆地标新立异。《苦恼人的笑》以其造型形式的别出心裁,表现人物的幻觉、联想、梦想,以荒诞夸张的影像风格完成了影片的政治讽刺。这些影片堪称是新时期电影初期摄影造型语言参与剧作、电影语言现代化的最佳实践范本,表明了摄影师对于摄影造型元素和电影本体意识的自觉。从1979年创作的影片可以看出,凡是令人耳目一新的作品,无不是以形式的新颖吸引住人们的目光,而在新时期电影史上占据重要的一页。

在这一年里,大部分可圈可点的影片,仍以老一辈摄影师拍摄的影片为主流,从创作群体看,以富有传统的上影厂和长影厂的摄影师为典型。

他们大都有着数十年的电影摄影经验,^⑧其影片的主流风格是摄影技巧比较纯熟,如陈震祥的《啊,摇篮》,罗从周的《傲蕾·一兰》,许琦的《曙光》,沈西林的《从奴隶到将军》,葛维卿的《柳暗花明》,李光惠、王吉顺的《吉鸿昌》,其中不乏造型处理严谨、精细的精彩段落,在继承传统中透着谨慎的革新。在新一代导演和摄影师热情洋溢地尝试着电影新技巧时,他们和老导演们似乎在竭力回避着新技巧的滥用,不求新鲜的刺激,也避免了过激的表现。

1979年,电影厂里有一批比较特殊的群体,他们在文化大革命前进入电影业界,却一直等到文化大革命结束才有机会独立掌机。他们包括北京电影学院、上海电影学校“文革”前的毕业生,各电影厂里自学成才、从摄影助理干出来的人。他们大多有着相似的命运,“文革”前及“文革”十年给老摄影师当助理,经历了十分漫长的学徒期。比如北影摄影师李晨声,1962年从北京电影学院毕业,直到1975年拍《海霞》才上了职员表,作为联合摄影,与钱江并列。又如云文耀,1962年从北京电影学院毕业,1978年与邹积勋联合摄影,拍摄处女作《黑三角》时,做了整整16年助理,到1979年拍摄成名作《小花》时已经44岁了!再如鲍萧然,1960年从北京电影学院毕业,留校任教,到1979年做《樱》的副摄影,到1980年《沙鸥》独立拍片时,整整20年!

很长时期以来,中国的电影生产都是在计划经济体制内,每个摄影师要等待机会轮到自己,等待领导把任务分配给自己。漫长的艺术准备,聚积着强烈的创作欲望。这一代人有个共同特点,他们经过了专业学习,科班出身,又经过了长时间的学徒期,酝酿了不止十年的想法,慢慢发酵,成熟。强烈的创作欲望折磨着每一个艺术家。他们迫不及待,跃跃欲试。

可以看出,这一时期,摄影师队伍在数量、质量、结构及任务分量上几乎和以前一样,然而在不同年龄层的创作趋向已开始了明显的变异。一大批“文革”前毕业于电影院校及其他艺术院校的中青年摄影师破门而出。在1979年生产的56部故事片中,近半数是他们或独立或联合拍摄的,当年荣获文化部奖的25部故事片中,也有半数是这些人的作品。1979年到1983年是这一批中青年摄影师的黄金时代,他们和与他们同龄的中青年导演一起,成为新时期电影创新的开拓者。^⑨