

电 影 学 书 系

T H E S E R I E S O F F I L M O L O G Y

Approaching Wider Image Space

拓展中的 影像空间

苗 棣 周靖波 主编

北 京 广 播 学 院 出 版 社

THE SERIES OF FILMOLOGY

电 影 学 书 系

中外影视研究系列丛书

APPROACHING WIDER

IMAGE SPACE

拓展中的

影像空间

苗 棣 周靖波 主编



北 京 广 播 学 院 出 版 社

BEIJING BROADCASTING INSTITUTE PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

拓展中的影像空间/苗棣 周靖波主编. - 北京: 北京广播学院出版社, 2000.10

ISBN 7-81004-908-9

I. 拓… II. ①苗… ②周… III. 电影评论-中国-现代 IV. J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 70300 号

拓展中的影像空间

主 编 苗 棣 周靖波

责任编辑 杨田村

封面设计 宁成春

出版发行 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 65779405 或 65779140 传 真 010-65779140

经 销 新华书店总店北京发行所

印 装 中国科学院印刷厂

开 本 730×988 毫米 1/16

印 张 20

字 数 310 千字

版 次 2000 年 10 月第 1 版 2000 年 10 月第 1 次印刷

印 数 1—2000

ISBN 7-81004-908-9/G·547

定 价 36.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

《中外影视研究系列丛书》总序

刘继南

《中外影视研究系列丛书》系“电影学书系”中的一种，是由北京广播学院主持编写的一套具有较高理论水平和较强现实针对性的大型丛书，涉及影视艺术的历史、理论和欣赏三个方面。

中国艺术学作为学科教育正式进入高等学府，大约始于1916年的南京。之后，又走了一条“单科独进”的道路，由美术专科到美术学院、音乐专科到音乐学院。而后起的电影学院、北京广播学院，则更是只此一家，别无分号。这对于培养创作实践人才，确实具备某种优势；但对于培养艺术学理论研究人才和学科建设人才，却由于“近亲繁殖”的局限，缺少宏阔的人文背景依托，而不尽如人意。

电影学（Filmology）作为艺术学的一个分支，其学科建设，时间也不长；至于电视艺术学作为一门独立学科，堂而皇之地进入国家正式颁布的学科建设目录，更是迟至1997年的事。有中国特色的电影学和电视艺术学的理论研究和学科建设，都远远滞后于创作实践，并严重影响着中国社会主义电影电视艺术事业的



健康发展，已是不争的事实。北京广播学院作为迄今为止国家批准设立的第一的广播电视艺术学博士点，理应肩负起加强有中国特色的电影学、电视艺术学理论研究和学科建设的学术使命。

一个国家、一个民族理论思维能力的高低，从一个重要方面标志着这个国家、这个民族文明水平的高低。理论来自实践，又反过来给实践以导向。覆盖面广、影响力大、渗透性强的电影电视艺术，在整个民族的精神文明建设和美育中，起着别的姊妹艺术难以替代的重要作用。电影、尤其是电视艺术，已经成为人民群众的文化“主食”。电影电视艺术理论研究对于指导创作起着举足轻重的作用。纵观世界电影历史，电影艺术的每一步发展无不依赖电影理论的指导和推动。从好莱坞叙事传统、苏俄的蒙太奇理论、先锋派美学思想、法国“新浪潮”观念到六七十年代的“新好莱坞”，电影艺术的发展繁荣都与电影艺术理论的研究密切相关。无庸讳言，七八十年代之交，关于“电影语言现代化”的讨论对我国电影艺术的发展也起到了积极的作用。因此，加强电影电视艺术研究和学科建设，刻不容缓，至关重要。这也正是我们编纂出版《中外影视研究系列丛书》的宗旨。

他山之石，可以攻玉。西方人文科学一般以历史学、哲学、宗教学和艺术学为四大支柱。而电影电视艺术较为繁荣的西方国家，其理论研究和学科建设都相当活跃。以美国为例，就拥有完备的影视艺术高校教育体系和高质量的影视艺术研究机构（美国电影研究院、美国电视艺术协会、美国高校影视教育学会等），出版了大量的影视艺术研究书籍，发行为数不少的影视艺术理论期刊（《电影评论》、《电影文化》、《广角镜》和《电影季刊》等），还频繁召开各种影视艺术研讨会和学术报告会（如“弗拉哈迪国际电影研讨会”、哈佛大学的“电影年会”等）。所有这一切，无疑为美国电影（好莱坞和非好莱坞）的发展起到了极大的促进作用。比较而言，我国的影视艺术理论研究和学科建设却相当薄弱，对影视艺术各个领域丰富实践的探讨和研究还缺乏应有的广度和深度。我们希望这套丛书能够填补一些这方面学术研究的空白并拓展相应的理论研究空间，能够直接为我国影视艺术的发展鸣锣开道和效绵薄之力。

《中外影视研究系列丛书》力图从宏观的角度把握影视艺术的本体特性，探索影视艺术的创作规律，阐述影视艺术的视听综合功能，并将影视艺术置于社会、文化和科学技术的背景中加以比较研究，从而增强对影视艺术全面



《中外影视研究系列丛书》总序

透彻的理解和把握。其读者对象不仅是影视专业的人士，也包括热爱影视艺术的广大观众。它努力引导读者去经历影视艺术发展道路上的无限风光，去默想影视艺术睿智的本质特性，去体味影视艺术中最动人的视听综合美景。

1999 年 12 月



电影学书系

中外影视研究系列丛书

影视艺术新论 张凤铸 等著

影视艺术欣赏 高 鑫 主编

电影理论： 主 编：蒲震元 杜寒风
迈向 21 世纪 副主编：李胜利

电影批评： 主 编：蒲震元 李胜利
迈向 21 世纪 副主编：杜寒风

影视艺术比较论 宋家玲 编著

中国优秀电影 刘书亮 等著
电视剧赏析

色彩科学与影视艺术 刘恩御 著

拓展中的影像空间 苗 棣 周靖波 主编

影视文化论稿 胡智锋 著

电影现象学 周月亮 著

日本战后电影史 苗 棣 刘凤梅 周月亮 译

影视艺术纵横谈 梁明 等著

影视文化学 陈 默 著

中外电影史论 宋南男 著

欧美新潮电影导演 李一鸣 张天若 主编

世界电影指南`96 主编：李一鸣
副主编：刘桂清

11-57

总 策 划：刘继南
陈景亮

出版监制：闵惠泉
唐红梅
阳金洲

责任编辑：杨田村

封面设计：宁成春
电脑制作：泽浦工作室

目 录

绪论：半个世纪的影像历史 苗 榛 郭小棣/1

第一编

在历史的边际追索与超越

——1945—1949 年中国电影的透视 丁亚平/19

试论中国当代前期电影的社会文化氛围与美学特征

孟犁野/36

十七年新中国电影的辉煌与惨淡

潘若简/53

论思想解放与电影中的“人性和人情”

刘浩东/63

新中国电影：第三世界批评的笔记

戴锦华/75

世纪转折时期的历史见证

——论 90 年代中国影视文化 尹 鸿/91

特定的历史—文化场景与电影的抉择

——农业社会向工业社会转型中电影的处境 郑幼幼/107

90 年代的世纪末情绪

——中国（海峡两岸暨香港）电影初探 沈 芸/116

第二编

战争片与中国抗战题材故事片

周政保 张 东/130

试论当代“娱乐片”的价值取向

方 伟/142

中国当代城市电影的观念冲突

陈晓云/153

90 年代新武侠电影漫论

金均海/171



民俗化：对民族历史与现实的电影阐释	刘德濒/179
论当代电影中“畸形人”形象的审丑价值	王伯男/195

第三编

逃脱中的落网：凌子风导演艺术笔记	戴锦华/210
谢晋电影在中国电影史上的地位	李奕明/221
中国美学问题：胡金铨电影中的电影形式与叙事空间 为纪念胡金铨（1931—1997）而作 （西班牙）埃克托尔·罗德里格斯著 肖横译/236	
承上启下的群落 ——关于“第四代”电影导演的对话 吴贻弓	汪天云/254
论中国“第四代”电影导演群体的历史地位	少舟/261
世纪之末：社会的道德危机与第五代导演的寿终正寝	李奕明/273
我性的还是他性的“中国” ——张艺谋影片的原始情调阐释	王一川/291
90年代中国电影景观之一：“第六代”及其质疑	吕晓明/302
后记	/312



绪论：半个世纪的影像历史

苗棣 郭小橧

1949年中华人民共和国的诞生，标志着中国一个新生电影时代的到来。中国电影经历了一二十年代影戏默片时代的初步探索和三四十年代南方海派电影的辉煌，在近半个世纪的积累下，形成了具有中国影像美学特色的民族传统，表现出从艺术形式到内容表意上的突破和变奏，出现了在西方电影流派和创作理论影响下对传统电影语言的革新和在形式上的大胆探索。

我们把新中国电影史大致分成四个时期，即：十七年时期，文革阶段，80年代，90年代。这四个时期的划分基本上以创作主流的特征以及不同意识形态对电影创作的影响为根据。

—

十七年电影（从1949年到1966年）不是无源之水，它们来自三四十年代海派电影在民族化叙事的深厚传统，以及对于影像美学探索的继承与创新。1949年7月，在北平成立了中华全国电影艺术工作者协会，以此为标志，电影创作的主体成分由南方



电影艺术家向北方电影艺术家转移，来自原国统区的进步电影工作者以及解放区的文艺工作者汇合在一起，这两支在艺术风格上不尽相同的电影创作队伍以各自所积累的艺术经验，互相融合补充，使得新中国电影在继承三四十年来市民电影、左翼电影以及解放区革命文艺两方面传统的基础上，出现了一个继往开来的全新局面。

新中国成立之前，党对人民电影事业就作出了原则性的指示，1948年11月中共中央拟定的电影工作方针指示道：“现在我们的电影还在初创时期，如果严格的程度超过我们事业所允许的水平，是有害的，其结果将是窒息新的电影事业的生长，因而反倒帮助了旧的有害的影片可得市场。”同时，该方针政策还对电影剧本的标准拟订了思想上的建设性意见，比如指出电影剧本只要是在政治上反帝、反封建、反官僚资本的，有艺术上的价值就可以。1949年4月，中央电影局在北平厂桥76号正式成立，由袁牧之任局长。当时电影局的主要任务是管理全国公私营电影事业，确定以东北电影制片厂为艺术片生产基地，北平电影制片厂为新闻片生产基地，同时成立了东北和北平两家影片发行经理公司。

随着年底中央人民政府文化部的成立，全国的电影事业以长春和北京两地为基础茁壮地成长起来。1951年底，周恩来总理批示，要求各个电影制片厂在当年年底完成26部故事片，以适应新中国电影事业的需要。电影工作者用极大的创作热情表现新生活，歌颂工农兵，很快就涌现了一批优秀电影，其中有《新儿女英雄传》、《白毛女》、《中华儿女》、《赵一曼》、《钢铁战士》、《翠岗红旗》、《陕北牧歌》、《团结起来到明天》、《上饶集中营》等优秀作品。这批以工农兵形象为主体的新中国电影，真实质朴，充满时代气息。

同时，解放初期，昆仑影业公司、文化影业公司等私营电影公司也生产了一批具有相当艺术个性的优秀影片，比如石挥编导并主演的《关连长》和《我这一辈子》，郑君里编导的《我们夫妇之间》，陈西禾编导的《姐妹们站起来》，黄佐临导演的《腐蚀》等。这些影片在艺术上继承并发扬了三四十年代电影的深厚文化底蕴，同时又传达出时代的新视角。在这类影片中既有像三四十年代的《一江春水向东流》那种建立在市民化历史境域中命运变革的“市民电影”，同时也承载了史东山的《八千里路云和月》和费穆《小城之春》的知识分子独特的思考品质，这些影片与国营电影制片厂生产的电影在新中国初期的舞台上交相辉映。



凌子风、翟强联合导演的故事片《中华儿女》是新中国第一部公开发行放映的故事片，影片通过东北抗日联军“八女投江”的真实故事，以鲜明的纪实手法和散文风格，塑造了女英雄的群像，为新中国电影艺术的传统起到了奠基性的作用。六十年代初鲁韧导演的《李双双》是十七年电影中反映现实题材的优秀作品，李双双和孙喜旺的形象成为中国电影史上两个时代典型，此片也获得了中国第二届百花奖的最佳故事片和最佳女演员奖等四个奖项。沈浮导演的《老兵新传》，是我国第一部彩色宽银幕立体声故事片，影片表现了1948年解放军在向全国进军时，老兵去北大荒开荒办农场的故事。影片获得1959年苏联第一届莫斯科国际电影节技术成就银质奖。此外，崔嵬导演的《小兵张嘎》，其主人公小兵张嘎的形象也取得了电影史上的经典地位。张嘎这一富于孩子特征和时代特征的人物性格很准确地代表了在战争年代成长的小兵形象，令人过目难忘。另外，在造型语言的探索上，谢铁骊的《早春二月》继承了三四十年代诗意电影和浪漫主义电影的传统，透露出中国传统知识分子的人文品质。郑君里导演、黄绍芬摄影的《枯木逢春》中，大量横移的长镜头体现着中国水墨山水画的韵味。以上这几部影片无论在影片叙事上或是风格造型上都代表了十七年电影的高峰。

新中国电影在建国初期有着极为光彩夺目的作品，但1951年对《武训传》的大批判，牵涉到大批来自原国统区的部分电影人士以及文化界的人士，对电影界以及整个文化界产生了深刻而持久的影响。该片的作者贾霁写了一篇《不足为训的武训》代表了反批判的倾向。胡乔木认为：“当时采取这种大规模的政治运动方式来批判电影《武训传》是一种非常片面，极端粗暴的态度。”这种极端的意识形态控制了电影创作的自由思维，深刻地影响了中国电影艺术创作的自由健康发展。因此，在历经建国初期一小段繁荣期后，1951年下半年到1952年，除影片《南征北战》外，竟然没有一部影片投入生产。几乎所有的电影创作人员和管理干部都投入了电影意识形态的批判和文艺整风运动。

中国电影在艰难中向前行进，直到1956年，才出现了新的发展，解放区的文艺工作者，经过了八九年来的电影创作实践，在风雨中成熟起来，而原国统区的电影工作者也逐渐适应了新的时代要求，掌握了新的人物特质和新的生活。到1959年，出现了《风从东方来》、《老兵新传》、《林则徐》、《林家铺子》、《五朵金花》、《青春之歌》、《我们村里的年轻人》、《聂耳》等



十几部作品。应该说，这些作品从艺术表达和技术实践上都达到了五十年代中国电影的高峰。但随之而来的反右倾运动以及文艺界“反修”运动，又中止了前进中的创作步伐，直到1961年6月，周恩来总理在“文艺工作座谈会和故事片创作会议”上的讲话发表，调整文艺政策，繁荣创作，才又激发起一批以民族电影为主要特色的革命的抒情正剧作品，如《早春二月》、《舞台姐妹》、《小兵张嘎》和《农奴》等，但是这个以民族抒情正剧为特色的新中国电影发展道路被“文革”这个巨大的意识形态灾难打破了，艺术规律被违背，艺术民主受到严重戕害。

应该说，十七年电影并不是简单的政治教化电影，十七年电影时期的艺术家们大都是有着坚定信仰和政治浪漫主义以及忧患色彩的艺术家的，他们以饱满的时代热情创作出了大量的艺术作品。同时，也就是在这个时期，形成了像《我这一辈子》和《关连长》这一类重要的区别于三四十年代海派电影的京味电影。在十七电影中，我们可挖掘到有着独特艺术风格和艺术探索的优秀电影，这十七年是中国当代电影历程中一个不容忽视的历史时期。

二

文革时期的电影有着与当时意识形态紧密相关的联系。在文革时期，最主要的电影是样板戏电影。革命样板戏是文艺工作者长期努力的结果，但是1963年和1964年江青插手京剧现代戏和芭蕾舞剧的改革之后，使得原本应该丰富多彩的艺术形式被无限地意识形态化和整齐划一化了。1964年6月北京举行京剧现代戏观摩演出时，江青作了《谈京剧革命》的讲话，使得这一艺术形式上升到政治革命的高度，按照四人帮的论调，是江青扶植的革命样板戏“开辟了无产阶级文艺的新纪元。”这样，革命样板戏的果实就转移到江青一个人的功劳之下。具体到革命样板戏的集中特征上，江青以及四人帮在抓革命样板戏的过程中总结出一套规定样板戏程式化的“三突出”创作原则。所谓“三突出”就是：“在所有人物中突出正面人物来；在正面人物中突出英雄人物来；在英雄人物中突出最主要的中心人物来。”

第一批钦定的八个革命样板戏是：现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》、芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》、革命交响音乐《沙家浜》。在这八个样板戏的基础上，江青利用电影制片厂



的创作力量，拍摄革命样板戏电影，从1969年开始，到1972年为止，第一批八个样板戏全部拍摄成电影。样板戏电影也有着一套体现政治话语的非常统一的电影语言，即“敌远我近，敌暗我明，敌小我大，敌俯我仰”。这套电影语言表达了在摄影角度，光线处理，人物关系上的一种严格的阶级立场，那就是在景别上拍摄敌人时用远景，表现英雄人物用近景；在用光上，敌人要给暗光，英雄用亮光；在人物造型比例上，敌人要渺小，英雄要高大；在镜头角度上，俯拍敌人，仰拍英雄人物。此外，还有一些关于电影样板戏的拍摄原则，比如：“英雄人物近大亮，反面人物远小黑。”又如“在镜头的数量上，景别上，所有人物要为主要英雄人物让路。”我们可以看到，这些原则与“三突出”原则是一脉相承的。可以说，这套电影语言控制了样板戏电影的基本风貌，因此，电影的公式化和概念化倾向越来越强。这套电影话语的影响是如此顽固，以至于我们可以发现，在当今一些表现革命历史题材的电影中，这套革命样板戏的拍摄原则仍然还渗透在创作者的思维模式和创作习惯中。诚实地说，我们仍然可以发现当今革命历史题材影片中随处可见的样板戏影子。

样板戏电影在运用中国特有的京剧传统艺术表现现代生活，在塑造英雄人物上确实记录了京剧改革的成果，有着一定意义上的价值。但是，文化专制主义使得从1966年到1973年，整整七年，中国影坛没有拍摄过一部故事片。1972年7月，毛泽东针对文艺界的问题提出批评。从1973年开始，重新开始了故事片的制作。尽管重新创作的故事片有着严重的公式化和概念化的阶级斗争模式的痕迹，但70年代中期仍然出现了像《闪闪的红星》，《创业》，《海霞》，《难忘的战斗》等相对优秀的故事片。

《闪闪的红星》一片在文革后期电影中有着代表性的意义，这部电影是由八一电影制片厂摄制于1974年的彩色故事片。影片由李心田的同名小说改编，由王愿坚、陆柱国编剧，李俊和李昂联合导演。影片塑造了中央根据地的少年英雄潘冬子的形象。这部影片的各种表现元素，比如音乐的设计，光影的营造，场景的选择，都达到了艺术化和诗意化的审美效果，可以说，在受“三突出”僵化文艺路线严重影响的文化大革命时期，《闪闪的红星》是一部难得的作品。

此外，在文革末期，出现了一批直接为政治服务的反“走资派”电影，比如1975年的《春苗》，1976年的《决裂》等，这些影片直接被江青等四



人帮利用来进行“两条路线的斗争”，成为一种简单的政治文本，接着在1976年出现的《欢腾的小凉河》和《反击》等影片，结束了文化大革命时期的极度化意识形态影片的历史。

三

随着文革的结束，中国电影迎来了全新的80年代。80年代电影是中国电影史上极为重要和繁荣的时期，电影作为一个艺术门类，在受到80年代西方文艺思潮整体影响中国各方面文化领域的大环境中得到了东西方语汇的交融。这个时期的中国电影在纯粹的现代电影语言探索上，以及与国际电影的接轨上都作出了历史性的突破。

1978年12月中国共产党十一届三中全会的召开，对于文艺创作来说具有着解放思想的划时代意义。它结束了以阶级斗争为纲的路线，提出了“解放思想，开动脑筋，实事求是，团结一致向前看”的方针。这个方针以及随之而来的改革开放，使得中国一个时期以来的政治电影和“革命历史正剧”走向符合艺术规律的多元分化，电影艺术家逐渐从单纯关注影片思想政治内涵而大胆地走向对于现代电影语言的艺术创新和探索，出现了“第五代”电影导演，他们在影像美学上作出了革命性的建设。

1979年3月《电影艺术》杂志发表张暖忻和李陀题为《谈电影语言的现代化》的文章后，以1979年《小花》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》这三部重要影片在形式探索上作出大胆突破为起点，中国电影迎来了又一个影像的春天。《小花》的突破是使用色彩为叙事剧作手段，以彩色片表现现在时，黑白片表现过去时，在时空交错的叙事上进行了主观化的唯美主义探索。稍后，谢晋导演的《天云山传奇》，吴贻弓导演的《巴山夜雨》，王炎导演的《许茂和他的女儿们》等影片不仅在影像形式美学上做了探索，更是在影片深层思想的表述上达到了自十七年和文革电影以来的颠覆性的突破，其饱满的文化内蕴和清晰的人文品格使得中国电影重新寻找到了其民族定位。1981年，中国生产影片的数量闯过百部大关，达到105部，其中第四代电影导演的优秀作品占据了大部分，像《沙鸥》、《邻居》、《被爱情遗忘的角落》、《乡情》、《许茂和他的女儿们》等，这几部电影有着从关怀大时代命运转向关注人本身生存状况，关注个人现实生存境遇的文化思考的立场。在追



求纪实风格，淡化传统戏剧模式，和个体艺术表达的道路上，1982年的《城南旧事》、1983年的《乡音》、1985年的《青春祭》取得了进一步的重要成功。

第四代电影导演像张暖忻、郑洞天、谢飞、吴贻弓、胡柄榴等人，承担了中国电影在新的历史时期的重要的中坚力量作用。他们的作品逐渐摆脱戏剧性矛盾冲突的传统电影风貌，重视电影表意的诗意风格和现实生活的朴素质感，重视对于日常生活的体验和个体内心的深层发掘。如果说，新中国电影从十七年以来一直作为“缺席的在场者”来体验历史，那么，80年代初的第四代电影导演所建立起来的是一种“在场者”体验的内心絮语，他们的电影与现实生活的关系更近，与内心的交流更直接。

在80年代国产电影中，以女性形象为主的艺术电影也在各类题材中呈现出阴柔却不失厚重的风貌。陆小雅的《红衣少女》，张暖忻的《青春祭》以及《沙鸥》，王启明和张羽联合导演的《人到中年》，黄蜀芹导演的《人鬼情》等都是其中的佳作。80年代的女性电影虽然没有形成像30年代女性电影那种蔚然成风的局面，但它却在女性话题的完整表述和电影语言的现代性上具有与30年代女性电影相当的地位，尤其是女性导演用第一人称的叙事视点来拍摄女性，具有着区别于男性视角的独特魅力。比如在张暖忻的《青春祭》中，血淋淋赤裸裸的男性社会形态变得温和并退化为历史的记忆，两性的对立消解，编导更为关注的是女性与自然的关系，女性在对于“美”的感悟中摆脱文革禁欲主义的羁绊，而走向对于生命和情感的热爱。李凤绪和冯远征主演的《青春祭》，叙述了女知青李纯在傣族山区插队的一番青春记忆。李纯由于受文革禁欲主义和传统观念的熏陶，最初对于傣族自然爱美的天性以及毫无遮掩的爱情表达方式无法融入，但是，慢慢地，她进入了纯洁朴素的山寨生活和乡民们的世界，一个“文明人”终于开放了她的天性，她像所有爱美的傣家姑娘一样穿上了鲜艳灿烂的裙子，扔掉了长年洗涤的大蓝布衫，也勇敢地面对着自己的初恋。在这个地方，没有现代社会的道德标准。李纯作为一个心灵被禁锢已久的汉族城市姑娘，在这个远离现代文明的小村子里解放了自己的精神枷锁，恢复了人的天性。影片的戏剧冲突不强，基本上以散文诗的风格，以清丽细腻的女性表达方式展示了人的心理过程。与另外一部女性电影《人鬼情》反映性别与个性生存状态问题所不同的是，《青春祭》是一个关于青春的命题，人性的命题，道德解放的命题，以

