

传播学研究丛书

中国新生代电影多向比较研究

邹建 著

上海文化出版社

传播学研究丛书

中国新生代电影多向比较研究

邹建 著

上海文化出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新生代电影多向比较研究/邹建著. - 上海:上海文化出版社,2007

ISBN 978 - 7 - 80740 - 193 - 3

I. 中… II. 邹… III. 电影(艺术) - 研究 - 中国
IV. J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 120250 号

出 版 人 陈鸣华

责任编辑 吴志刚

特约编辑 孟 涛

装帧设计 许 菲

书 名 中国新生代电影多向比较研究

出版发行 上海文化出版社

地 址 上海市绍兴路 74 号

电子信箱 cslcm@public1.sta.net.cn

网 址 www.sicm.com

邮政编码 200020

印 刷 上海市印刷十厂有限公司

开 本 890 × 1240 1/32

印 张 9.75

文 字 16 万

版 次 2007 年 9 月第 1 版 2007 年 9 月第 1 次印刷

国际书号 ISBN 978 - 7 - 80740 - 193 - 3/J·198

定 价 38.00 元

告读者 本书如有质量问题请联系印刷厂质量科

T: 021 - 65410805

绪 言	1
第一章 不同的电影运动、流派之间的比较意义	4
第一节 世界电影史上的流派之争	4
第二节 电影流派与各国文化历史的渊源	11
第三节 电影流派对于电影创作尤其是语言革新的推动	17
第二章 中国电影新生代的诞生和发展轨迹	25
第一节 “新生代”：命名的随意性	26
第二节 新生代主要导演、作品及发展脉络梳理	32
第三节 新生代初期登场的文化背景分析	37
第三章 中国电影新生代的转轨与嬗变	47
第一节 新生代电影的人文精神	47
第二节 文化转轨与嬗变及其内核力	55
第四章 中国电影新生代与第五代：自身的变异和两者间的差异	66
第一节 文本之一：第五代前期的《红高粱》	66
第二节 文本之二：第五代的文化历史思考	80
第三节 新生代对第五代的反叛与内在传承	94
第五章 中国电影新生代的文化皈依内涵	104
第一节 新生代进程中的文化环境变异	105
第二节 新时期文化消费时尚对中国新生代电影创作的影响	110
第六章 差异之最：中国电影新生代的后现代表征	120
第一节 新生代的文本特征分析	120
第二节 文本例证：新生代标志性作品《头发乱了》	125
第三节 另一种标杆：纯粹的《一个和八个》	137
第七章 法国电影新浪潮的理论基础和创作	154
第一节 法国电影新浪潮发端时期的理论现状	156
第二节 法国电影新浪潮的理论新主张——作	

者论	161
第三节 法国电影新浪潮的理论实践	168
第四节 法国电影新浪潮对世界电影的影响意义	178
第八章 法国电影新浪潮与中国电影新生代的创作视点	188
第一节 对社会现实中个体的关注——边缘化倾向	188
第二节 文本比较：《精疲力尽》与《站台》	201
第九章 法国电影新浪潮及后续发展对中国电影新生代的直接影响	223
第一节 中国电影新生代对法国电影新浪潮的认同与反认同	223
第二节 由法国电影新浪潮在文化变异条件下的后续发展观照中国电影新生代的生存走向	232
第三节 新浪潮之后一例：《新桥恋人》	241
第十章 法国电影新浪潮与中国电影新生代在电影语言上的探索与回归	259
第一节 中国电影新生代的内向化叙事与法国电影新浪潮的叙事侧重	259
第二节 以《五点到七点的克莱奥》看法国电影新浪潮的电影语言	272
第三节 写实美学的膜拜与生命状态的浪漫性还原	290
参考文献	304
后 记	307

绪 言

百年电影构成了世界文化史上的奇迹。起初的电影作为一项科技发明的“玩意儿”，逐步从先于自己的建筑、音乐、绘画、雕塑、诗歌和舞蹈等艺术形式中汲取养料，逐渐丰富完善，终于在量的累积中发生质的飞跃，以一个崭新的艺术门类跃入世界艺术史册，迸发出奇光异彩。

电影史有两大传统，写实主义传统和现代主义传统，纵观电影史上的各个流派，都可以被划分到这两种传统当中去，两大传统的此消彼长共同构成了整个电影艺术发展史，电影流派也在这样的传统传承中形成彼此间的互动，推动电影历史不断向前发展。

写实主义的美学特征显然在于再现真实，20 世纪 20 年代，那种完全倾向于再现社会现实的、非叙事性的美学追求，在整个欧洲大陆弥漫开来。在他们的世界里，电影作为传统艺术的延伸这一观念被否定了，也否定了电影的叙事性，他们以更加符合电影手段的精神面对可视的现实世界。在写实主义者的作品中，无论是偏重于形式的还是偏重于精神的，或者无论是偏重于自然状态的还是人文科学的，统统都是通过特定的物质材料来传达主题，从而突出了当时电影默片视觉形式的实质意义。

乔治·萨杜尔曾指出，20 世纪 20 年代末的法国电影先锋派几乎等同于纪录学派。最有说明意义的是让·维果拍摄的纪录片杰作《尼斯的景象》(1930)，这部由维尔托夫的弟弟和门徒鲍里斯·考夫曼摄影的作品，具有维尔托夫“电影眼睛”学说的影响，而同时又具有布努艾尔的超现实主义的影响。

写实主义的另一高峰是意大利新现实主义。其特点是讲效实景和自然光效,采用非职业演员和反类型片处理方法。

现代主义传统的表现有:欧洲先锋派电影、法国新浪潮电影和“左岸派”电影。

在世界电影发展史上,各种电影运动和流派为电影观念和电影语言的推陈出新做出了很大的贡献,也由于各运动、流派彼此的发展形态各异,所以,在它们之间展开比较研究就显得尤为重要。

在 20 世纪五六十年代的法国电影新浪潮和 80 年代至今的中国电影新生代之间作比较研究,是一个比较新颖的课题。在当前中国电影发展前景一片黯淡的情况之下,有必要从理论上研究一下法国新浪潮运动对于法国电影革命的意义所在,也需要给予方兴未艾的中国电影新生代运动以关注。

除此之外,就二者的关系而言,显然,前者对后者是有着巨大影响的,而后者在接受、传承的过程中,也自觉呈现出了迥异于前者的风格取向。

中国电影继 20 世纪三四十年代写实主义(批判现实主义)带来的创作高峰之后,在 80 年代再次声名鹊起,那就是第五代电影。除了人才因素之外,第五代电影更得益于当时特定的文化氛围和开放的政策。第五代电影所造就的一批创作骨干直到现在还活跃在中国影坛,他们作为一个群体(也作为一个流派),对后来的新生代创作者的影响也是显而易见的,诚然,这个影响既有正面的,也有负面的,而且,负面影响正日益突出。

因此,在中国第五代电影和新生代电影之间进行比较研究,也是最为直接和必要的。

在当前中国电影发展前景一片黯淡的情况之下,有必要从理论

上研究一下法国电影新浪潮运动对于法国电影革命的意义所在,有必要重新审视一下这场电影革新运动。新浪潮运动是一股锐不可挡的洪流。也有必要把比较研究的眼光投向中国第五代电影,尤其是在它与新生代电影千丝万缕、纷争益起的关系背景下。理论指导实践,研究法国新浪潮运动的发展始末及其所对世界电影所产生的决定性影响和意义,对于中国新生代导演力求创新、寻找自我生存发展的空间这一现实需求而言是具有指导作用的。我认为作为一个在世界电影史上具有举足轻重地位的电影革新运动,它的创新性价值正与新生代导演谋求打破对第五代的历史焦虑所带来的樊篱,谋求在第五代走向极致的情况之下崭新的生存之路不谋而合。

通过比较研究,我们或许会发现,在新生代群体的主动探索之下,中国电影的未来道路应该是:发展自己,影响世界。

这里所说的“发展”,更明确的应该是,在电影观念和语言上继续创新,拓展电影的表现对象和表现形式,重新注重电影“作者”的风格意识,继而塑造国产电影的民族化形象,才能在世界上扩大自身的影响。

第一章 不同的电影运动、流派之间的比较意义

作为一门具有自身特质的艺术,电影同时也兼有反映社会生活的功能,因而它必然受到社会历史条件的制约,并受一定的社会政治思潮、哲学美学思潮、文化思潮的影响。进而,在电影艺术的发展过程中,出现过形形色色的思潮和流派。

第一节 世界电影史上的流派之争

从 1910 年代末期开始,到 20 年代进入鼎盛时期,以德国与法国为中心的欧洲先锋派电影,就是 19 世纪欧洲兴起的现代主义文艺思潮在电影中的反映。其后的超现实主义电影,则把文学上的超现实主义创作方法应用于电影,强调无理性行为的真实性,表现梦境、情欲、幻觉。而 1919 年至 1924 年在德国盛行的表现主义电影,把文学尤其是戏剧和绘画上远离传统的表现主义风格运用于电影创作,是德国知识分子在第一次世界大战前后对现实生活的极度惶惑心情的反映。三四十年代好莱坞商品化了的类型电影,是在经济危机冲击的背景中产生的。其中许多影片不接触现实,而为观众编织梦幻,让观众得到暂时的陶醉,致使好莱坞赢得“梦幻工厂”之称。意大利新现实主义是第二次世界大战后的一个重要的现实主义电影运动,也是当时意大利特定历史条件下的产物。1958—1959 年法国“新浪潮”电影,兴起在当时法国电影业的经济困难中。现实主义电影则继承了现实主义文学艺术传统,以其刻画人物性格、反映人物内心世界和社会生活的功能,以其广为群众接受的表现手法,反映广大观众的意

愿和感情,符合他们的审美要求,在电影艺术领域中占主导地位。

各种电影艺术思潮和流派的兴衰,使电影艺术的理念不断变化,出现各种发展趋势,对电影艺术产生不同的影响。在电影艺术发展过程中,各流派及思潮其成就或合理成分丰富了电影艺术本身。五六十年代以来电影观念的变化表现为力图摆脱舞台剧影响,追求多侧面、多层次生活化,尊重观众审美情趣等等方面。

必须指出的是,世界电影史上每一次出现的流派和思潮,作为新鲜事物,它的生存和发展并非一帆风顺。期间必然受到传统观点势力的排挤和冲击。但他们对于电影艺术形式和观念的探索却在艺术史上留下了多彩的一笔。更值得一提的是,伴随着每一流派和思潮的出现,电影先锋艺术家们不满足于作品的创作,还通过著述来从理论上与保守的传统艺术流派进行论战。这大大开拓了艺术家的理论视野。流派之争并非刀光剑影地厮杀,实乃对电影艺术的一次次打磨。综观流派争论风云,尽管每一新流派的出现总不免令人们惊讶甚至排斥,但真正引起传统流派与之争论且大有互不妥协架势的并不多见,主要出现两次大的纷争。

蒙太奇学派和长镜头的纷争

电影诞生之初的 19 世纪末,电影的两大传统或两大类型就已初步形成,一个是以爱迪生为代表的技术主义传统与风格;一个是以卢米埃尔为代表的写实主义传统与风格。随着电影技术的日趋完善与发展,电影的观念与理论也在不断拓展,在 100 多年的历史中,电影的美学观念与理论大体上发展经历了三个发展阶段,形成了三个主要学派。

(1) 蒙太奇学派

在 20 世纪的 20—40 年代,蒙太奇学派在电影艺术创作和理论中产生了极大的影响,占有举足轻重的地位。蒙太奇学派强调的是电影思维的主观主义和形式主义。

格里菲斯在电影史上是一个电影语言实践的开拓者和创造者。他对电影语言的创造表现出了极大的热情和执著,但在早期电影创作中,却更多地表现出一个艺术家对电影镜头技巧的探索,对剪接方法和语言构成的实验,其中,艺术家的感性直觉和艺术追求十分明显,但由于当时电影技术、艺术方面的局限性,他没有把这些技巧、方法的创造上升到理论加以总结。随后,苏联电影大师爱森斯坦和普多夫金也在其电影创作过程中对电影表现的手法、技巧、方式进行了诸多方面的实验与探索。总结格里菲斯的经验,思考自己在电影创作中的经验与存在的问题,在理论上加以梳理,创立了作为银幕视觉艺术基础的蒙太奇电影理论,在世界电影史上,第一次把电影中的蒙太奇手段从电影技巧上升到电影理论与电影美学的高度,从而,完成了电影从“杂耍”到艺术的转变。

爱森斯坦和普多夫金的蒙太奇理论,来源于著名的“库里肖夫实验”。普多夫金早期的蒙太奇观念是:每一个单独的镜头,都是一个独立的(孤立的,没有意义的)素材。只有把这个(这段)影像和其他许多影像放在一起的时候,只有当它作为各个不同的视觉形象组合的一个部分被表现出来的时候,这段影像才会被赋予一个完整的意义,蒙太奇就是若干不相同的元素组接产生的一种新的意义。

爱森斯坦拓展了普多夫金的蒙太奇观点,他在《杂耍蒙太奇》、《蒙太奇在 1938》等重要论文中,反复表述了一个观点:将任何种类的两段影片组接在一起,我们就会从这两段影片的并列的状态和结果中,不可避免地产生一种新的意义与概念,产生一种不同于原来两

段影片的、新的性质的东西。

从现在的观点来看爱森斯坦和普多夫金的蒙太奇理论,确实存在着不同程度夸大蒙太奇手段在电影创作中作用的倾向,但是,他们对电影理论的发展与研究,以及对后来发展成为探讨电影连续镜头之间思想、长度、运动、形式造型及观念等关系的蒙太奇学说,具有重要的里程碑意义和历史意义。

爱森斯坦和普多夫金是把电影艺术的实践经验第一次上升到理论层面、理论形态即电影美学层面的人,从根本上奠定了作为电影理论基础的蒙太奇学说,对后来电影艺术的发展产生了极其深远的影响。

蒙太奇学派理论的产生,更多的是源于早期电影技术的发展水平及局限,镜头的技术质量和摄影机的笨重则使镜头的表现方式主要是以静态画面为主。

(2) 长镜头学派

长镜头学派强调的是电影思维的现实主义和写实主义。

在电影的形式越来越被人们所接受之后,人们对电影的观念也发生了潜移默化的变化。二战后,人们对电影提出了新的要求,要求电影能够更加真实、更加直接地表现人与人的关系,表现人们所处的社会环境和生存状态。1945年兴起的意大利新现实主义电影运动的重要特征之一,就是排斥蒙太奇手法而强调真实自然地记录普通人的真实生活。

伴随着科学技术的发展,有声电影、彩色电影和宽银幕电影技术的出现和发展,也带来了镜头语言方面的一些变化。运动镜头的出现、景深镜头的发明以及被广泛应用,使得镜头本身就可以把人物安排在同一个镜头内的不同的景次之中,可以在一个相对较长的镜头

中,通过镜头内部的人物及景物的运动来表达在同一时间、空间内所发生的事情,表达镜头本身的时空统一关系,把现实生活中存在的连续性真实地展现在银幕上。

另外一个方面,随着电影影像的发展和电影语言的演进,观众的“观赏”水平也在不断地提高,人们开始反感镜头主观转换带来的种种限制,开始不适应甚至厌恶完全由导演处理的、带有强制意味的蒙太奇镜头处理方法,人们更希望在相对较长的视觉流程中自己有选择地观看,从中发现和寻找事件的内在联系。在这种情况下,就开始有了探讨镜头本身的内部规律和美学理论的尝试和努力。

长镜头理论的代表人物分别是法国的电影批评家安德烈·巴赞和德国的电影理论家齐格弗里德·克拉考尔。他们认为:电影的本质就是物质现实的复原。对于发生在身边的事实,艺术家应该按照生活本来的面目记录下来,不应当改变其本来的状态,不可干预事物发展的自然进程,也不要人为的对被摄对象进行蒙太奇式分解,这样“现实主义”地拍摄出来、组接出来的纪录生活和反映生活的段落才是真正的电影。

在他们看来,电影是照相的完成形式,是从摄影(照相)艺术派生和发展起来的,照相是静止的,电影则是活动的摄影(照相)艺术。电影所创造的银幕形象与照相所表现的形象在美学上都具有客观性。他们在这种思想观念和美学观念的基础上,对蒙太奇学派思想和经典蒙太奇理论提出批评和质疑。进而认为蒙太奇理论和手法是割裂现实、歪曲现实、主观武断地左右观众情绪和将导演的个人主观意志强加给观众,将自然发展的事件分割成为许多细小的片断,这样就破坏了被摄对象和周围环境的关系,破坏了时间和空间的关系,破坏了整个事件的进程和事件的独立涵义。

现实世界本身有着许多细小的联系和相关性,整体的影像关系会使人们自己去感悟自己所要领会的东西,蒙太奇的控制和压制观众选择的特点,恰恰剥夺了观众在观赏过程中的这种自由,降低了观众关注影像的兴趣。

与之不同的是,长镜头理论要求摄影机应该客观地、公正地、毫无偏颇地纪录现实生活的本质和面貌,即使不能全部、共时地拍摄下来,也要对所选定拍摄的东西尽量完整地表现,用一个相对较长的镜头连续拍摄下来的事件过程。这会减少对事件的发生、发展过程中的空间和时间的连续性的破坏,更具有真实性,从而使得观众可以在长镜头中不受任何限制地进行视听选择和审美判断,可以在观看中发挥自己的想象、思考,一定的主动性和创造性便会体现出来。

巴赞和克拉考尔在自己的研究中将这一新的创作手段和表现方式上升到美学的高度进行研究,提出了对于电影语言的独特的要求。长镜头理论的确立与发展,对电影的表现形式和语言探索、对电影艺术特性的拓展、对电影纪实化的发展起到了重大的作用,同时,对当时出现的法国“新浪潮”电影运动产生了较大影响。由于长镜头、景深镜头和推、拉、摇、移运动技巧的广泛应用,也由于其相关理论的确立和“新浪潮”电影的影响,使电影的风格发生了根本改变,特别是蒙太奇的手段和作用被大大降低。

长镜头理论的产生,一方面是对蒙太奇学派的某种反驳,另一方面也是由于电影技术的发展对实现艺术构思的限制越来越少所致,其中电影技术大跨步发展本身的促动是最重要的:大光孔、大景深的镜头技术达到了一定的质量,摄影机越来越轻便,运动拍摄的设备越来越广泛使用,使得镜头的表现方式主要是以动态画面为主。

巴赞和克拉考尔的长镜头理论在电影史中占有重要的地位,在西方电影的创作中产生了巨大的影响。

(3) 综合学派

综合学派强调的是电影思维的融合主义和整体主义。

长时间以来,作为重要电影流派的蒙太奇学派和长镜头学派,两种理论,旗帜鲜明,互不相让,甚至在某种程度上形成了尖锐的对立,从50年代争论到70年代,直到70年代末,才出现了缓和与融合的趋势。当时的电影理论研究正在寻求多元化的发展,开始寻找新的“切入点”,同时显现出某种综合化的倾向,借助其他社会学科研究的方法论进行全方位的电影研究的努力开始受到了特别的关注,电影的综合性特征的研究越来越受重视,开始从美学的角度来考虑问题,不再把电影中的其他艺术的元素对立电影自身,而是看成是某种统一的东西,不同的西方电影理论家的理论研究与探索开始具有谋求某种共识的走向。

美国电影理论家布里安·安德逊是综合学派的代表人物。他在其1976年所著的代表著作《电影理论的两种类型》一书中,对两种电影理论学派的经典理论进行了分析和研究,指出了蒙太奇学派、长镜头学派理论的各自特点和片面性:蒙太奇理论过于注重电影语言和导演意志的主观独断性,过于注重电影镜头表现过程中的时空不统一,过于概括、强调镜头的对比关系和对比情绪,不注意表现镜头内部的表现力;长镜头理论则过于注重电影镜头内的信息量的展示,过于注重电影镜头表现过程中的时空统一,过于强调镜头内的调度、景深关系的探索,不注意表现画面内部典型概括和镜头内容的视觉鲜明性。总之,是对电影本体的认识与研究不够深入。

他们从批判地继承前两种理论的精华,提出在电影的整个创作过程中,导演要将这两方面有机完美地统一起来,既要保持画面镜头内部的纪实与多义,让观众自己去选择、想象、思考、缝合,又要通过镜头的表现与排列表达导演的个人思想和主观意图。这样创作的作品,才会时而放纵观众,时而束缚观众,调动起创作者和欣赏者两方面的积极性和创造性。这种“局部—整体理论”,就是要从局部的角度去研究整体的镜头结构与形式,同时在整体设计的思路下去处理局部的镜头和段落,在完成具体的镜头和段落过程中体现对影片整体的把握。电影作品应该是由创作者和审美者共同发挥主观能动性来完成的。

第二次大的分歧就是新浪潮与左岸派的“兄弟之争”。就规模与争论的激烈程度而言,新浪潮与左岸派之争显然要比第一次微弱得多。关于这部分内容,下一章将展开论述,此处删略。

第二节 电影流派与各国文化历史的渊源

1. 法国电影印象派

“1918年到1923年之间,法国新一代的电影工作者试图把电影当作一种艺术来进行深入的艺术探索。”^①这场运动的肇事者是路易·德吕克。他同其他导演一样,认为法国摄制的电影乏味而且难以理解,对法国电影的现状深表忧虑。“由于第一次世界大战,使得电影的故乡法国失去了电影的领导地位。法国电影生产完全停顿。

^① [美] 克莉丝汀·汤普森、大卫·波德维尔:《世界电影史》,陈旭光、何一薇译,北京大学出版社2004年版,第55页。

法国百代公司由于资金短缺,采取全面清理政策,关闭了经营的制片、发行、放映机构和胶片厂,使法国电影濒于消亡的边缘。”^①德吕克说,“过去曾经发明、创造并推动电影的法兰西,现在已经成了最落后于时代的国家了。”他表示,“法国电影必须是真正的电影,法国电影必须是法国的电影。”^②以德吕克为悍将的法国印象派电影,以创造真正的艺术品,即所谓的“真正的电影”为任务,从风靡当时的印象派绘画中汲取营养,组成了蔚为壮观的法国电影印象派。

“印象派电影导演把艺术看作传达艺术家个人视野的表现形式。他们认为,艺术并非制造真实而是创造经验,这种经验引发观众情感的产生,艺术对这些情感的引发不是通过直接陈述的方式而是以诱导或暗示的方式而达成的。简而言之,艺术作品能够创造瞬间的感觉或印象。很明显,到了20世纪20年代,那些源于19世纪浪漫主义和象征主义的美学思想,对于印象派导演们来说已经有些陈旧了。”^③

从印象派电影的形式特性分析,印象派电影工作者“主要对摄影机和镜头运动、镜头剪辑等所产生的效果发生兴趣,而且经常尝试运用具有警醒效果的布景,如现代主义风格的装饰和实景拍摄。”^④

“总体而言,在当时的法国社会里,那种如今冠之以‘艺术装饰’的‘现代’设计风格已相当流行。有些制片人聘用著名建筑师和艺术家为美术设计。”^⑤由此可见,印象派电影深受当时流行的印象派绘

① 王宜文:《世界电影艺术发展史教程》,北京师范大学出版社2002年版,第26页。

② [法]乔治·萨杜尔:《法国电影》,中国电影出版社1987年版,第21页。

③ [美]克莉丝汀·汤普森、大卫·波德维尔:《世界电影史》,陈旭光、何一薇译,北京大学出版社2004年版,第58页。

④ 同上书,第59页。

⑤ 同上。