

传播学研究丛书

当代中国电影的艺术困境

——对电影与文学关系的一个考察

冯果 著

上海文化出版社

传播学研究丛书

当代中国电影的艺术困境
——对电影与文学关系的一个考察

冯果 著

上海文化出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代中国电影的艺术困境/冯果著. - 上海:上海文化出版社,2007.9

ISBN 978 - 7 - 80740 - 197 - 1

I. 当… II. 冯… III. 电影事业 - 发展 - 研究 - 中国
IV. J992

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 124661 号

出版人 陈鸣华
责任编辑 吴志刚
特约编辑 张治远
装帧设计 许菲

书 名 当代中国电影的艺术困境

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 cs lcm@public1. sta. net. cn

网 址 www. slcm. 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 6.75

文 字 17 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 - 197 - 1/J·199

定 价 28.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T: 021 - 65410805

第一章 电影艺术特质和中国电影 / 1

- 一、电影艺术与艺术电影 / 2
- 二、早期电影与文学的关系 / 15

**第二章 主流意识形态的代言人——“第三代”电影人的
改编创作 / 42**

- 一、被内化的主流意识形态 / 45
- 二、被简单化的“蒙太奇”理论 / 53
- 三、戏剧式电影 / 58
- 四、作为艺术“添加剂”的文学 / 61

**第三章 软弱妥协的改良者——“第四代”电影人的
改编创作 / 80**

- 一、视听语言和抒情手段的发展 / 84
- 二、后撤式的改编之路 / 90

**第四章 风口浪尖上创作的人——“第五代”电影人的
改编创作 / 111**

- 一、追随社会主流价值的人 / 112
- 二、表意与“诗电影” / 119
- 三、“寻根小说”与叙事电影 / 131

**第五章 边缘形象的代言人——“第六代”电影人的
创作 / 148**

- 一、1990年代电影创作环境 / 148
- 二、新纪实风格电影 / 154

结语 / 175

附录 / 183

试论消费社会中电影的两个特点 / 183

“上海小资”与“小资电影” / 193

参考文献 / 205

第一章 电影艺术特质和中国电影

近年来,关于电影体制改革,电影全面走向市场化的讨论在电影界闹得沸沸扬扬。前年的金鸡、百花电影节上,广播电影电视总局有关负责人第一次谈到:要把电影票房收入作为评选最佳影片的重要参数,中国电影市场将对境外资本全面开放;北京电影制片厂厂长韩三平也谈到好莱坞的电影资本正筹划着分5年时间逐步地占领中国电影市场等等。一时间,电影节的会场里一片哗然,大家纷纷感叹中国电影走向市场的路还没找到,作为艺术的时代却已然终结了。

作为艺术时代的电影真的终结了吗?艺术电影在改革开放的这二十几年来是怎样迈向高峰,又如何跌落低谷的呢?带着这些问题,大致回顾这段时间的电影创作和电影理论发展状况,不难发现,伴随着几代导演在电影艺术领域进行开掘和探索的同时,他们对待电影改编文学作品的态度也有很大的不同。在中国电影历史上曾经出现过两次改编电影的高峰期,第一次是发生在上世纪20年代,电影大量改编当时流行的鸳鸯蝴蝶派小说,从而大大提升了电影叙事的手段。第二次是发生在上世纪80年代,当时纯文学作品兴起,第五代电影人通过改编这些纯文学作品,拓展了中国电影的艺术发展空间,把中国电影推向了世界。

虽然电影人对待电影改编理论的态度各不相同,但是改编电影——电影对小说的借鉴无非有两个目的:1. 作为商业电影,是为了电影的商业价值;2. 作为艺术电影,是为了提升电影的艺术品味。如果在这里我们撇开商业电影来看,改编电影的目的就是为了电影的艺术价值,因此,在导演中心制的电影创作中,导演的艺术观念、导

演的改编态度决定了改编电影的艺术成就,从而也基本决定了电影导演艺术创作的整体水准。

关于改编电影的理论,国内外学者研究的成果已经很多,上世纪80年代,在中国电影理论圈内曾经掀起过一个小的热潮。《电影艺术》杂志,当时就这个问题开辟了专栏进行讨论,很多理论工作者以及电影艺术创作者都撰写论文,阐述自己的研究成果。但是从改编电影的角度去探讨中国电影艺术诉求的研究论文,在我有限的阅读的范围,并不多见。于是,我试着从改编电影的角度出发,去探讨电影艺术发展的深度与广度,从分析电影导演艺术观念、创作手段和改编方式等方面入手,去了解最近20多年来,中国电影所走过的道路,从而试着展望对艺术领域进行拓展的电影在今天的电影体制改革的浪潮中可能拥有的生存空间,这是本文写作的初衷。

一、电影艺术与艺术电影

电影从19世纪发明以来,刚开始的十多年是电影机械改良的年代,对电影感兴趣的不是艺术家而是机械师。人们把电影当成新鲜玩意加以研究,即使发明电影和制造电影的人,如爱迪生、卢米埃尔也只是认为电影是一个没有生命力的新技术,甚至不愿意花几十美元买下它的专利。电影最初引起人们关注是因为它可以记录活动物体、重现现实生活的动作过程。当电影这一特性被商人发现时,他们敏锐地感觉到挣钱的机会到了。大量资金的介入推动了电影技术的更新,使电影迅速发展起来。各种各样复制生活动作的短片充斥于街头巷尾的黑匣子里,人们的好奇之心满足了商人挣钱的欲望。如

果不是电影满足了人们的欲望,商人根本不可能去拍摄电影挣钱,电影也就无所谓发展,也很难成为今天反映人类生活总体的艺术了。因此,电影成为商品似乎在它诞生之日起就已经注定了,而电影作为一门新兴的艺术形式被大家认同却是在它发展一段时间之后。1926年,电影编剧孙师毅在《影剧之艺术价值与社会价值》一文中,谈到电影艺术时说:“电影是艺术么?用不着怀疑便可以知道它完全不是。电影术的出现,当然是一种 Scientific Invention,到了戏剧(Drama)和它结合,成功了电影剧,这才树立了它艺术的位置。”^①世界上最早提出电影是一门艺术理论的是意大利的电影先驱里乔托·卡努多,他在1911年撰写的《第七艺术诞生》一文中首次提出电影是一门艺术的理论主张。“卡努多用‘第七艺术’命名初生的电影,与建筑、音乐、绘画、雕塑、诗歌和舞蹈相提并论,同时论述了各门艺术的地位:建筑和音乐是主要的艺术,绘画和雕塑是对建筑的补充,诗歌和舞蹈融于音乐,电影则是这些艺术的综合。作为艺术形态,电影也是静态艺术和动态艺术、时间艺术和空间艺术、造型艺术和节奏艺术的综合。这一‘宣言’是把初生的电影引入艺术殿堂的最早的理论论述。”^②电影史上普遍认为,直到格里菲斯完成《一个国家的诞生》和《党同伐异》两部影片的拍摄,才标志着电影作为一门独立艺术形式的形成。“尤其重要的就是1914年到1916年,格里菲斯连续拍出了两部影片,即《一个国家的诞生》和《党同伐异》。这两部影片对电影事业做出了很大的贡献,一般认为电影到这时候才真正成为独立的真正的

^① 孙师毅:《影剧之艺术价值与社会价值》,摘自丁亚平主编《百年中国电影理论文选》,文化艺术出版社2002年2月第1版,第51页。

^② 许南明、富澜、崔君衍主编《电影艺术词典》,中国电影出版社2005年12月修订版,第29页。

艺术作品。”^①因为在格里菲斯的这些影片中，蒙太奇被有意识地作为电影表现元素加以运用，电影开始找到了自己表述世界的方式。虽然在格里菲斯之前这些表现手段诸如分镜头、叠化等都被运用过，然而直到格里菲斯手上才被有机地消化，成为导演手中自觉的表现手法，蒙太奇的诞生是电影走向独立艺术形式最为关键的一步。

然而，当时绝大多数电影操纵在商人手中，他们重视眼前的直接利益，只要市集木棚里有观众观看，大量简陋、粗糙的复制品就会出现，因此，当时的电影缺乏想象力，故事内容简单、粗俗，很快市集木棚的放映变得不景气。为了摆脱这样的困境，人们想到了要吸引更多的有钱人到电影院来看电影。1908年，法国一家制片公司取名为“艺术电影”，这是一个由拉菲特兄弟创办的小制片公司。拉菲特兄弟一改其他公司由没有名气的文人、失业的记者、过时的演员编写剧本的方式，他们“约请法国最有名的作家阿纳托尔·法朗士、朱尔·勒梅特尔、拉夫当、里什潘、萨尔杜、罗斯当等创作新的剧本。并且雇用了有名的法兰西喜剧院著名的演员慕内·苏里、勒·巴尔吉、阿尔贝·朗贝尔、巴尔戴、萨拉·贝恩哈特等人充当演员。他们还获得了最优秀的布景师和音乐家的合作。用无名的演员来拍摄电影，这是初期电影所墨守的成规。但随着‘艺术电影’的兴起，一种为争取高尚戏剧的观众所不可少的明星制度就此开始了。”^②“艺术电影”这个词是这样第一次出现在电影史上的。许南明等人主编《电影艺术词典》中，这样描写“艺术电影”：“‘艺术电影’原为法国一家制片公司的

① 邵牧君：《西方电影史浅说》，摘自《电影艺术讲座》，中国电影出版社2003年5月北京第3次印刷，第383—384页。

② [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，<http://www.mypcera.com/book/lw/sjfilm/004.htm>。

名称,创办于1908年。该公司鉴于当时电影的社会地位低下,便以‘艺术’相标榜,聘请名作家和名演员拍摄一些适合上流人士艺术趣味的影片。以后许多国家的制片公司也纷纷仿效。美国导演格里菲斯在1916年耗费巨额资金拍摄的《党同伐异》,表达了他个人对历史的见解和艺术上的追求,在世界电影史上占有重要地位,然而当年公映时却亏损得一塌糊涂,令他背上了沉重的债务。这或许可以算是艺术电影的最早的典型。20世纪20年代,法国先锋派电影代表人物对当时充斥银幕的低俗闹剧极度不满,提出‘纯电影’的理论,主张摆脱传统文学和戏剧的影响,发挥电影的特殊表现手段,专门拍摄表达创作者个人主观感受和艺术理想的艺术影片。‘艺术电影’一词遂成为一个独特的概念,专指那种观念新颖、趣味高雅、技巧考究、不以赢利为目的的影片。五六十年代以后,具有现代意识的导演,如意大利的安东尼奥尼、瑞典的伯格曼、法国的阿仑·雷乃、苏联的塔尔科夫斯基等人的大部分作品均带有艺术电影的性质。艺术电影大多曲高和寡,卖座状况不佳,但它在观念上的创新突破、在艺术技巧上的大胆探索,常会很快为一般商业电影所采用,从而带动整个电影艺术的发展和提高。国外一些大中城市设有专门放映艺术影片的‘艺术电影院’或‘电影之家’,这类放映机构多半由各个国家的电影学会、电影资料馆、电影俱乐部联合会等组织为后盾。”^①艺术电影是与商业电影相对应的一个概念。主要是指那些不以赢利为目的,创作者主要通过电影来表达自己的独特感受和艺术理想的电影。因此,我们可以说艺术电影是艺术至上的电影艺术。

^① 许南明、富澜、崔君衍主编《电影艺术词典》,中国电影出版社2005年12月修订版,第17—18页。

电影传入中国是从外国影片来华放映开始的。从最早发表于1897和1898年的两篇观影文章看,大家都惊叹于电影技术逼真模仿生活的能力,没有人能看到这门新技术将带来一种全新的艺术形式。即使到了二十世纪二十年代,中国人自己制作电影已经多年,但由于电影技术处在初级阶段,制作出来的影片非常粗糙,因此,电影仍然被大多数人看作一种低级的娱乐活动。“直到1925年,洪深要参加搞电影,人们还劝他‘不要自堕人格’;有人甚至说他‘拿他的艺术卖淫了’。”^①当然,与此同时,也有不少从各个方面来为电影艺术性正名。洪深在《我的打鼓时期已经过去了么?》一文中说:“‘电影’是科学的发明,‘电影剧’乃是艺术与科学结合的一种综合的艺术。”^②1928年,卢梦殊在《中国电影杂志》第11期上发表了《电影在文艺上的新估价》,从电影与戏剧的关系中谈电影的艺术性,“其实电影之为艺术本没有争辩之可言。因为戏剧既已由人们确立它是艺术之一,则电影之构造,虽然与戏剧的组织有所不同,然它之所以启示人生比戏剧来得更热烈而深刻。由这一点看来,电影之是否是艺术已不待争辩始明。固然,电影之有娱乐的可能,然戏剧亦能诱人欢乐者。而且在电影里所谓娱乐,是由观者发于欣赏之中。有使人欣赏的可能,便是一种艺术——不只戏剧与电影——特具的美与力。”^③

正是在理论界为电影其艺术性正名的气氛下,上世纪二十年代,有很多电影批评者强调要用艺术的眼光来分析电影的得失,也就是

① 钟大丰:《论“影戏”》,摘自丁亚平主编《百年中国电影理论文选》,文化艺术出版社2002年2月第1版,第165页。

② 钟大丰:《论“影戏”》,摘自丁亚平主编《百年中国电影理论文选》,文化艺术出版社2002年2月第1版,第165页。

③ 钟大丰:《论“影戏”》,摘自丁亚平主编《百年中国电影理论文选》,文化艺术出版社2002年2月第1版,第165页。

电影评论应该着眼在电影的艺术价值上。锦晖在《影戏与教训》一文中是这样谈论电影批评的：“倒有两派批评值得咱们注意。一派是认影戏为教育工具之一种，应该注重教训；一派是认影戏为消遣的游戏之一种，只要好玩且能动人情感。这两派，都不曾用艺术的眼光和思想来批评影片，不过是偶然抒遣自己个人的情怀罢了。”^①王世颖在《艺术与电影》一文中指出：“现在我们所希望产生的，自然是那具有艺术性的所谓‘静剧’。这种‘静剧’，从艺术的眼光来看，必须真实地图画人生而谋所以促进人生达到高尚意识之域。凡是艺术，都应该如此。电影表演要成为纯艺术，自然也应该如此。可是我们一看当世的电影界，除了极少数在艺术界上具有相当位置外，其余的还够不上说是艺术作品。”^②

进入 1930 年代，中国社会发生了很大的变化，以夏衍为首的左翼文艺工作者进入影坛，他们发起了新兴电影文化运动。在他们的倡导下，一大批反映社会现实的作品出现在银幕上，这些电影不但贴近社会生活、关注民族命运，同时在电影叙事和表意方面有所提高，因此无论从社会性还是从艺术性方面来看都比前期电影有了很大的进步。但是，这些影片也确实存在着强烈地教化民众的倾向，有些电影完全从概念出发，因此，使得以刘呐鸥、黄嘉谟、穆时英等为首的“软性电影”论者对这些影片进行大量的抨击。他们提出“软性电影”理论，强调电影不应该成为宣传某种“主义”的材料，应该拍摄为“艺术而艺术”的电影。在《中国电影描写的深度问题》一文中，刘呐鸥提出“一部电影的艺术的价值如何的问题，在笔者的意见，最好还是看

① 李道新：《中国电影批评史》，中国电影出版社 2002 年 6 月第 1 版，第 76 页。

② 李道新：《中国电影批评史》，中国电影出版社 2002 年 6 月第 1 版，第 78 页。

它怎么样地利用着这些 Mechanism 的手法,纯粹用美的造型动作去解说着,分析着,表现着主题而决定。”^①“在《电影之色素与毒素》一文中,黄嘉谟写道:‘要指出目前电影的迷途,使他纳入正轨,必须抛弃一切含有作用的宣传材料,廓清导演先生制片家肚子里的新牌位。重新恢复第八艺术的纯真的表现,让每个人用他的技巧自由地去发展。’……在《关于影评人》一文里,江兼霞直接向进步电影的批评标准发难:‘中国电影,每一张新片开映,总有‘意识正确’的影评人在检查它的成绩:内容是否空虚,意识是否模糊,用着贻造的从西伯利亚贩来的标准尺,来努力提高中国电影的水准。’”^②软性电影宣扬的这种“艺术至上”的论调与三十年代国破家亡的中国社会所形成的社会氛围不相吻合,因此,很多爱国人士对此口诛笔伐。在左翼电影人对这种论调进行围剿似的批驳后,软性电影理论很快就被淹没在强调国恨家仇的社会浪潮中。虽然说,在当时的社会大环境下,提出“为艺术而艺术”的论调的确不合时宜,然而今天,当我们回首电影艺术历史时,却仍然感到遗憾,因为,如果可能,这原本是一场很好的对电影艺术本体进行深入讨论的契机。在电影诞生 20 年后,何谓“电影艺术”?何谓“艺术电影”?作为艺术的电影的创作原则是什么?等等,本应该可以引起中国电影人全方位的思考,然而却因为时间、地点不对,使得这样一场讨论走到了另外一个方向,变成了电影的娱乐性与电影教化功能之间的讨论,而对电影其“艺术性”的讨论最终推迟了近 50 年,直到上个世纪的 80 年代,才在中国电影界真正展开,也直到上个世纪的 80 年代,“艺术电影”这个词,才开始大规模地

① 刘呐鸥:《中国电影描写的深度问题》,摘自《现代电影》第 1 卷第 3 期,1933 年 5 月。

② 李道新:《中国电影批评史》,中国电影出版社 2002 年 6 月第 1 版,第 115 页。

出现在中国电影杂志上,而创作“艺术电影”一时间成为当时中国电影人的自觉追求。

今天,当我在这里对电影的艺术性进行讨论的时候,有必要首先阐明我所认为的、具有较强艺术性的电影或被称作优秀“艺术电影”的作品,所应该具备的特性。

黑格尔在《美学》全书绪论中从艺术与自然美、艺术与宗教和哲学、艺术的内容与形式、艺术与社会历史等等方面入手,对艺术美进行了较为全面的探讨。在批驳一些反对美学的言论时,黑格尔谈道:“只有靠它的这种自由性,美的艺术才成为真正的艺术,只有在它和宗教与哲学处在同一境界,成为认识和表现神圣性、人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理的一种方式 and 手段时,艺术才算尽了它的最高职责。在艺术作品中各民族留下了他们的最丰富的见解和思想;美的艺术对于了解哲理和宗教往往是一个钥匙,而且对于许多民族来说,是唯一的钥匙。这个定性是艺术和宗教与哲学所共有的,艺术之所以异于宗教与哲学,在于艺术用感性形式表现最崇高的东西,因此,使这最崇高的东西更接近自然现象,更接近我们的感觉和情感。”^①在这一段话中黑格尔描述了艺术的这样几个特点:

首先,艺术是自由的。所谓自由在黑格尔看来是心灵的自由表达,它不应该服从于某个具体的目的。诚然,黑格尔在前文中也谈到:“毫无疑问,艺术确实可以用来作为一种飘忽无常的游戏,为娱乐和消遣服务,美化我们的环境,给生活情况的外表蒙上愉快的气氛,把一些其他事物装饰得更辉煌。就这个意义说,艺术确实不是无所

^① 黑格尔:《美学》第1卷,商务印书馆1997年第10次印刷,第10—11页。

依赖的、自由的,而是服从于某种目的的。”^①然而,在黑格尔看来这只是艺术的一个比较低级的功能,更高一层的艺术应该是“可以脱离它从属的地位,提升到自由独立的地位,达到真理,在这种地位,它就无所依赖,只实现它自己所特有的目的。”^②真正的艺术创作不是为了达到某种功利性的目的而进行的,如:为了商业目的或政治目的。因为人的艺术审美感知是需要距离的。人如果要用审美的方式来创造某个对象,就必须给这创造以自由,不能将其局限于仅仅服务于自己、满足自己的功利欲望。真正的艺术是自由的艺术,是艺术家遵从艺术的规律而进行的精神的创造。

其次,艺术和哲学处在同一层面。它们面对的是同样的现实,即我们人类生活的经验整体。我们在进行哲学思考和艺术创作的时候,都是在处理同样的经验材料,只是处理的方式不一样。哲学和艺术有着一样的任务,就是要“把这样丰富的东西完全摆在自己的面前去研究”^③,而不是只处理一些局部的经验或现实,抓住一些材料而忽视另外一些材料。要做到这一点,就需要一种开放的思维,黑格尔谈艺术、谈美,实际上谈的是一种黑格尔式的历史性思维,它能理解人类生活境遇的内在含义,把握心灵的整体性、丰富性和多样性。也正是在这个意义上说,哲学和艺术处在同一境界。

最后,黑格尔认为艺术把握世界的方式是感性的,如果是理性的那就不是艺术了,就是概念、哲学了。艺术之所以成为艺术,是因为它感性地去理解和把握世界。在什么是感性的方式这一点上,黑格

① 黑格尔:《美学》第1卷,商务印书馆1997年第10次印刷,第10页。

② 黑格尔:《美学》第1卷,商务印书馆1997年第10次印刷,第10页。

③ 黑格尔:《美学》第1卷,商务印书馆1997年第10次印刷,第8页。

尔做了多层次的细致的界定。“心灵并不停留于凭视听去从外在事物得到单纯的感性掌握,还要使这些事物成为心灵内在本质的对象,这心灵内在本性于是被迫以相应的感性形式,在这些事物里实现它自己,换句话说,使它自己以欲望的身份和这些事物发生关系。在这种对外在世界起欲望的关系之中,人是以感性的个别事物的身份去对待本身也是个别的外在对象,他不是以思考者的身份,用普遍观念来对待这些外在事物,而是按照自己的个别的冲动和兴趣去对待本身也是个别的对象,用他们来维持自己,利用它们,吃掉它们,牺牲它们来满足自己。”^①由此,黑格尔将艺术美解释为是“理性的感性显现”。“艺术作品所处的地位是介乎直接的感性事物与观念的思想之间的。它还不是纯粹的思想,但是尽管它还是感性的,它却不复是单纯的物质存在,像石头、植物和有机生命那样。艺术作品中的感性事物本身就同时是一种观念性的东西,但它又不像思想的那种观念性,因为它作为外在的事物呈现出来。”^②也就是说,艺术作品所呈现的是一种媒介性的东西:既属于理性,又不同于一般的观念性的思想,而是通过具体生动的形象来展现自身。“艺术作为一种中介,作为一个中间点,就是指感性和理性的中间点,就是说它在人的心灵活动在进入外界的时候给心灵留下了一条通道。在带着外界的丰富性、感性、具体性又回到内心的时候,它又使得外界在对象上好像留了一扇门,心灵还可以回去。如果回不去就变成了思想概念,如果又陷在对象的具体性里出不来了就会变成物质上的感官的东西。只有保持心灵和对象的

① 黑格尔:《美学》第1卷,商务印书馆1997年第10次印刷,第45—46页。

② 黑格尔:《美学》第1卷,商务印书馆1997年第10次印刷,第48页。

开放状态才行。艺术是把心灵和对象同时打开,在艺术的空间里心灵和对象是交流的。”^①自由心灵的表达、宗教哲学的境界、理性的感性显现——这就是黑格尔对人类艺术活动的特点的最基本的定义。诚然,在后文中黑格尔还详细探讨了艺术分类与社会历史的关系、艺术形式与内容的关系等等,但是,上述三方面是美的艺术的基本特征,也是艺术成其为艺术的根本所在。古往今来,无数论者给出了对艺术的无数定义,但我以为,在今天,当我们面对在黑格尔之后近百年才诞生的电影艺术时,黑格尔对人类一般艺术特质的这三个方面的分析依然有相当高的借鉴价值。电影通过银幕,用叙事的方式,把一段具体、可见的、有质感的生活展现出来,但这被展现的生活并不是一堆琐碎的、转瞬即逝的单个生命状态的凑集,而是有一个内核,它体现了电影艺术家对人类生活经验整体的、丰富的把握。这种把握的前提,就是黑格尔所说的纯粹、自由的心灵活动。艺术家只有如此才能穿越生活的表象,进入哲人般的境界去体验深刻、复杂的生命经验。一旦心灵失去了其自由的状态,被某种具体、功利的目的束缚,电影就变成了某种冰冷的、生硬概念的图解,生活的复杂性和思维的整体性在这样的电影中不复存在,这样的影片也就失去了电影艺术所应该具有的,对于我们的精神生活的真正重要的意义。

然而,诞生在“机械复制时代”的电影,除了具备一般艺术的共通特性之外,还有其独特的个性。

其一是电影的技术性。乔治·萨杜尔在他撰写的世界电影史中这样说道:技术就如钢筋水泥支撑着电影这座美丽的大厦。的确,

^① 张旭东:2004年5月24日,在华东师范大学文科大楼1207室的演讲,题为“黑格尔《美学》”。

所有其他的艺术形式,都没有如电影这样,从它的诞生到其后的每一步发展,都与科技的发展如此紧密相连。从无声片到有声片,从黑白片到彩色片,从固定笨重的摄影机到轻巧、便携式摄影机,从背景画到蓝绿幕合成,从缆车拍摄到运动控制等等,电影科技的每一次更新都迅速直接地推动着电影风格、流派、样式的变化,使电影从最早仅仅作为照相技术的发展——记录动作的载体开始,迅速成为一门能够传情达意、用感性生活材料把握理性思维活动的独立艺术形式。

其二是电影的综合性。“电影从绘画和雕刻中吸取了视觉形象的直接感染力;音乐中吸取了通过音响世界去获得的协调与节奏感;从文学中吸取了它善于通过事物的一切联系和表现去有情地反映世界的能力;从戏剧中则吸取演员艺术。”^①正是由于电影的这种综合包容性,使得其在很短的时间内取得了飞跃性的发展。电影在与其他艺术形式相融合的过程中,首先表现出与戏剧的相似性。中国最早的电影《定军山》就是对京剧演出的直接记录;其后,大量的戏曲演出成为早期中国电影的主要拍摄内容。到了有声电影发展初期,中国电影又一次形成了对舞台剧改编的浪潮,这一次主要是以话剧为主,话剧演员被广泛地吸纳进电影表演行列,话剧演出被大量地改编成故事电影。然而,或许是由于戏剧与电影时空表现特性的差异,那些在银幕上直接模拟舞台演出的电影几乎都没有什么艺术生命。“戏剧的布景往往只限于一些假定性的标志,而戏剧特点就在于简单的布景与演员在场时的积极活动形成明显对照。戏剧演员与布景不在同一空间,而与观众处在同一空间,他使观众的注意力集中在他一个人身上。在电影中,演员在一定程度上也算‘亲自出场’,但是,他

^① [苏联] C·弗雷里赫:《论电影美学特性》,《电影艺术译丛》1963年第5辑。