

王侃

幻

48.618/5

青少年艺术欣赏丛书

感受梦幻

——电影艺术欣赏

王 侃



东南大学出版社
·南京·

内 容 提 要

本书从电影史、电影文本、电影文化等角度切入,深入浅出地探讨与电影艺术相关的诸多知识,其中涉及电影的制作原理、电影的奇观本性 & 经典影片的解读、欣赏等。

把电影艺术与美育结合在一起,开启青少年的心智,提高他们的审美能力,是本书的立意所在。

图书在版编目(CIP)数据

感受梦幻:电影艺术欣赏/王侃编. —南京:东南大学出版社,2000.2

(青少年艺术欣赏丛书/杜卫主编)

ISBN 7-81050-599-8

I. 感… II. 王… III. 电影-艺术-青少年读物
IV. J9-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 13403 号

东南大学出版社出版发行
(南京四牌楼2号 邮编 210096)

出版人:宋增民

江苏省新华书店经销 扬中市印刷厂印刷

开本:850mm×1168mm 1/32 印张:4.75 字数:128千字

2000年2月第1版 2000年2月第1次印刷

印数:5000 定价:8.50元

青少年艺术欣赏丛书

主 编 杜 卫

副主编 计伟忠 周跃良



在一个心灵自由的人手里,电影是一种重要而危险的武器。它是借以表现思想、感情和本能世界的高级手段。在人类的所有表现手段中,对电影影像的创造性处理,在方式上最容易使人想到人们在睡觉时头脑所起的作用。一部影片就像对一个梦的不自觉的模仿。布鲁尼俄斯指出,黑暗慢慢笼罩影院的情景就像把眼睛闭上的动作。然后,在银幕上,就像在人的内心一样,开始了进入下意识世界的航程。渐显渐隐的手法使影像像在梦中一样出现和消逝;时间和空间变得很灵活,可以任意收缩和扩展;时间延续的年代顺序和相对价值不再和现实相吻合;首尾呼应的情节可以延续几分钟或几个世纪;从慢动作到快动作的转换加强了两者的冲击力。

电影的发明似乎是为了表现已深深植根于诗歌的下意识活动。

——路易斯·布努艾尔



《青少年艺术欣赏丛书》总序

在全球喜迎“千禧年”的日子里,《青少年艺术欣赏丛书》陆续出版了,这是值得庆贺的大好事!

我们希望这套小册子不仅对青少年提高艺术欣赏水平有所帮助,而且也能成为青少年审美教育的一套好教材。

我国现代美育的观念、理论以及实践是20世纪初从西方国家引进的。当时,王国维、鲁迅、蔡元培、朱光潜等人,本着提高国民素质、倡导良好社会风尚的宗旨,大力倡导审美教育。特别是蔡元培不仅在理论上阐述美育的价值和方法,而且身体力行,积极推动美育的实施,给后世留下了宝贵的思想财富。改革开放以后,特别是“素质教育”的提出,为美育的开展开辟了广阔前景。另一方面,广大青少年也十分需要审美教育。他们正处在青春期中,不仅身体发育快、逻辑思维发展迅速,而且情感生活的要求以及对美和艺术世界的向往也日益增强。青少年是一个多梦的时节,也是一个渴望情感表现、交流和理解的时期,而审美的世界正是一个由美好梦想和情感编制成的世界。所以,浙江师范大学的一些年轻教师,在东南大学出版社的邀请下,编写了这套丛书。我们的目的就是为青少年在休闲中的情感生活提供一份“食粮”。

给青少年写书不是一件容易的事。丛书的作者多数是已出版过学术著作的副教授,但是,这次写的书是给青少年看的,他们十分认真,而且还要改变以往的写作方式。因为写这套丛书,居高临下的教训不可取,陈词滥调更要不得;过于通俗没意思,学术性话

语太多又不容易被理解。好在他们都是青年学者,对青少年的审美生活也比较熟悉,对当前的文学艺术和文化走向一直比较关注,而且每一个作者在某一方面有较深入的研究。他们从文学、艺术、体育、审美生活等不同角度,抓住青少年比较关心或对青少年影响较大的问题,以新鲜、活泼、容易接受的语言来加以讨论。为了使丛书更贴近青少年,更尊重青少年的自我选择、自我评判的主体能力,丛书不以告诉青少年一些现成的结论或理论为目的,而是希望青少年通过阅读这些书,能够对他们身边的一些审美文化现象增加更多的审视空间,把握较为理性的分析方法和恰当的参与态度。至于我们做得怎样,那得倾听青少年读者和广大教育工作者的评价了。

杜卫

写于2000年元旦

目 录

第一章 现代电影	(1)
第一节 流派或运动	(1)
第二节 大师	(13)
第二章 中国电影与现代主义	(33)
第一节 焦点:现代主题	(35)
第二节 象征性	(38)
第三节 风格化	(43)
第三章 中国电影第五代	(46)
第一节 20 世纪 80 年代	(46)
第二节 20 世纪 90 年代	(53)
第四章 电影语言(I)	(56)
第一节 画面	(56)
第二节 摄影	(58)
第三节 音响	(64)
第五章 电影语言(II)	(68)
第一节 蒙太奇	(68)
第二节 蒙太奇的类型	(72)
第三节 象征	(76)
第六章 电影的奇观本性及其构成	(84)
第一节 概述	(84)

第二节 奇观的构成与类型	(87)
第七章 好莱坞:梦幻工场的布景	(94)
第一节 巨片政策	(95)
第二节 好莱坞的市场——观众研究	(98)
第三节 独立制片·明星效应·情节模式	(104)
第八章 经典影片赏析	(109)
一、《战舰波将金号》(苏联,1925)	(109)
二、《公民凯恩》(美国,1941)	(112)
三、《四百下》(法国,1959)	(115)
四、《玛丽娅·布劳恩的婚姻》(联邦德国,1979)	(119)
五、《德克萨斯州的巴黎》(法德合拍,1981)	(124)
六、《神女》(中国,1934)	(130)
七、《马路天使》(中国,1937)	(136)
附 录 《画面与音响》杂志评世界十大影片和导演	(141)

(102)	 (I) 言 辞 录 串 章 四 第
(102)	 面 画 第 一 第
(102)	 录 串 第 二 第
(104)	 音 音 第 三 第
(108)	 (II) 言 辞 录 串 章 正 第
(108)	 音 太 第 一 第
(112)	 类 类 音 太 第 二 第
(112)	 音 音 第 三 第
(118)	 录 串 其 其 本 本 音 音 第 六 第
(118)	 音 音 第 一 第

第一章 现代电影

现代电影通常是指二战以后特别是五六十年代以来在电影观念方面较诸传统电影有所进展的电影。意大利的安东尼奥尼、瑞典的伯格曼、法国的特吕弗、戈达尔、雷乃等电影导演是现代电影的杰出代表。但现代电影的起源则应追溯到 40 年代中期崛起的意大利新现实主义电影运动,即以 1945 年罗伯托·罗西里尼拍摄《罗马,不设防的城市》为起点。

第一节 流派或运动

一、意大利新现实主义电影

这是二战结束后在意大利兴起的一次具有社会进步意义和艺术创新特征的电影运动。一般认为,这一运动从 1945 年至 1951 年,持续了大约五六年。但是,作为一种电影风格,一种创作方法,则对现代电影创作有深远影响。“新现实主义”一词用于电影,始见于意大利影评人彼特朗吉里在《电影》杂志(1942 年 146 期)上评论鲁奇诺·维斯康蒂的影片《沉沦》(1942)的一篇文章中。当时意大利电影控制在法西斯政府手里,成为反动宣传和麻醉人民的工具。《沉沦》由于触及意大利现实生活的悲惨景象而被禁映。在《沉沦》的影响下,德·西卡和柴伐梯尼合作拍摄了抨击流行的婚姻观念的《孩儿们在注视我们》(1942)。这些影片被认为是战后意大利新现实主义电影的先驱作品。

1943 年,意大利电影实验中心一位思想进步的教授温别尔托

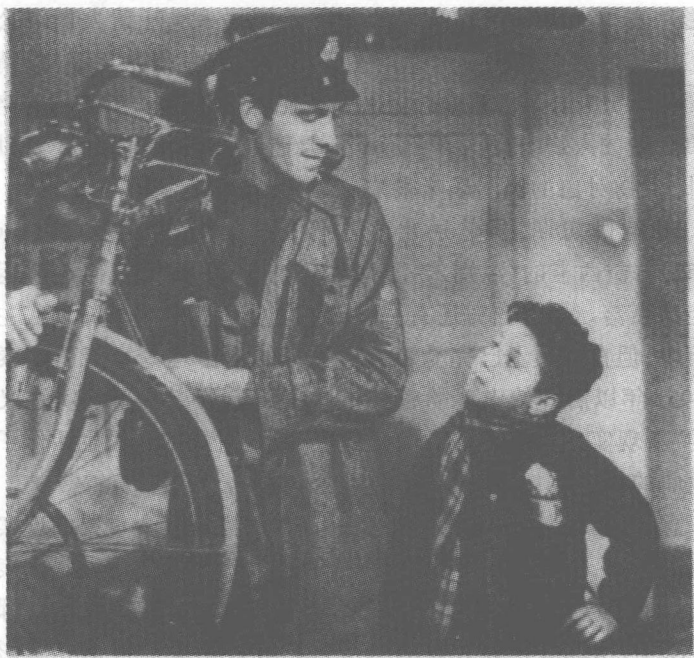
·巴巴罗发表了一篇《新现实主义宣言》。但这篇宣言只是抨击了当时意大利影片中“大量出现的那种幼稚、刻板的陈词滥调”，笼统地提出某种写实的要求，因此，它还不能算是新现实主义的创作纲领。

意大利新现实主义电影的真正历史开始于1945年，即罗西里尼拍出《罗马，不设防的城市》的那一年。罗西里尼有拍纪录片的天赋，对人生的悲剧意味十分敏感。这些优点相辅相成，日趋明朗，使他得以拍出了《罗马，不设防的城市》这样冠盖一时的影片。从1945年到1950年，新现实主义电影的特点逐步形成，这包括：(1) 注意反映本国当代社会生活现实；(2) 通过普通人的真实生活遭遇来反映当代社会问题；(3) 在拍摄方法上注重真实感，尽量在实景中拍摄并运用自然光；(4) 反对好莱坞的明星制度，尽量使用非职业演员。这些特点体现在一系列有代表性的影片里，主要是罗西里尼的《游击队》(1946)、德·西卡的《擦鞋童》(1946)和《偷自行车的人》(1948)，德·桑蒂斯的《艰辛的米》(1949)和《橄榄树下无和平》(1950)，维斯康蒂的《大地在波动》(1948)，捷尔米的《以法律的名义》(1949)和《两分钱的希望》(1950)等。

德·西卡的《偷自行车的人》表明他对意大利下层人民有着深刻的认识。他在这个活生生的具体环境中进行探索，揭示出个人与社会、自我与他人之间的冲突。这部影片的故事核心是这样的：一个人失业数月后，找到了一个在公共场所张贴布告的差事。为了干这个差，他需要一辆自行车，而他的自行车却被人偷走了。这个差事是他的唯一生活来源，是他生存的基础。为了保住这个差事，他只好去偷一辆自行车，结果被人抓获，挨了一顿痛打，幸好没被送进警察局。也就是说，有些事情是在法律之外解决的——就是公开受辱。情节很简单，但德·西卡善于在这个基础上为我们勾勒出一个真实而丰满的罗马形象：它已开始脱离战后的狂热。罗马郊区——从贫民窟到绅士们居住的埃斯奎利诺区——的生活，波

尔泰塞门的地摊市场、穷人的弥撒、慈幼院、警察分局、体育场、妓院,这不仅是个简单情节的背景,而且是用越来越痛苦的色调描绘一个人的悲凉遭遇。

从表现方法的角度来看,新现实主义风格在《偷自行车的人》中达到了相当高的水平。影片十分“真实”,没有华丽的装饰,演员的表情和动作毫无矫揉造作的痕迹。



《偷自行车的人》剧照

德·桑蒂斯的《艰辛的米》和《橄榄树下无和平》强调对现实社会制度的批判。他的所有影片都有一条跌宕起伏的情节线:强者欺凌孤立的个人,受害者联合起来反抗强者,并在集体力量中获取信心。德·桑蒂斯的形式千变万化,花样翻新。他有时借助隐喻发泄郁闷,有时显示技巧,有时又用自然主义方式赞颂人物的感官本

能。结果,技术上达到了炉火纯青的程度,成为当年在电影界执牛耳的人物。

捷尔米的《以法律的名义》叙述一位青年法官在西西里一个乡村的初次经历。影片突出了地方当局和力量强大、活动猖獗的黑手党的冲突。众多的人物、事件和形象的反复出现,造成一种压抑性气氛。它揭示了西西里历史和社会状况的许多黑暗真相;但这部影片实质上也可视作导演的一种希望——他吁请人们秉公守法。捷尔米的电影的最大优点在于不让我们觉得是在演戏,情节进展得十分自然,没有事先设计和牵强附会的痕迹,虽然铺陈略嫌简单。他的人物有时失于概念化,但他们都很耿直、纯朴、憨厚。另外,人物对白的民间风味很浓。

50年代初期,虽然还出现了像德·桑蒂斯的《罗马 11 点》(1952),德·西卡的《温别尔托·D》(1952)等优秀影片,但这一运动已走向衰落。尽管当时还有一些电影创作者仍然举着新现实主义的旗帜,但在性质上已完全不同。意大利电影理论家阿里斯泰戈把 1951 年以后开始出现的各种不同程度上背离了新现实主义道路的“新现实主义影片”统称为“最危险的、对我国人民生活作了最大歪曲的一派”。

意大利新现实主义电影虽然一直被认为是一个重要的现实主义电影运动,但它并没有任何统一的、得到新现实主义电影代表人物公认的美学纲领。作为一种创作方法,新现实主义究竟有哪些美学原则,从那些代表人物的自身言论或评论家们根据具体影片所作的分析来看,可谓众说纷纭,常常互相矛盾。即以最被广泛引用的柴伐梯尼的“新现实主义创作六原则”——“用日常生活事件来代替虚构的故事”,“不给观众提供出格的答案”,“反对编导分家”,“不需要职业演员”,“每个普通人都是英雄”,“采用生活语言”——印证新现实主义的许多代表作品,也往往不尽符合。所以阿里斯泰戈倾向于否认新现实主义导演们存在共同的艺术方法:

“像罗西里尼和德·西卡、柴伐梯尼和阿米台依、卡斯戴拉尼和捷尔米、维斯康蒂和安东尼奥尼、利萨尼和藏巴、费里尼、维尔加诺、德·桑蒂斯等这样一些多多少少在某种程度上被‘新现实主义精神’联合起来的作者，都表明了不同的倾向、立场、观点、文化修养和个性，而且随着时间的推移，这些不同之处已越来越明显了。”

在新现实主义者队伍中，情况是比较复杂的。他们之中有共产党员、天主教徒、贵族、资产阶级艺术家。在战争刚刚结束的意大利，由于法西斯统治的创伤历历在目，人们十分高涨的反法西斯情绪使这些电影创作者能在反对法西斯主义、同情人民群众的苦难的人道主义立场上暂时不暴露他们之间的分歧，共同致力于用电影来反映现实生活的罪恶。与此同时，当时的经济条件也使电影创作者不能不“扛着摄影机上街”，在某些场合放弃聘用高薪的名演员，从而自然而然地发展出一套在艺术表现上确也符合加强真实感的新制片方式。正是在这一独特的历史背景下，才形成了新现实主义电影运动。

新现实主义电影在50年代初走向衰落的原因主要是：(1) 新现实主义者队伍发生分化；(2) 意大利政府的压迫和摧残。战后的意大利到五十年代初，反法西斯主义问题已退居次位，失去了把不同政治倾向的艺术家团结起来的作用。已经巩固了其政治地位的资产阶级政府开始攻击新现实主义影片“在国外损害了意大利的形象”，从发放制片贷款到审查影片内容全面地扼制反映生活真实的影片的拍摄活动。(3) 创作原则的局限性。意大利国内随着战后资本主义的复兴，政治和经济斗争的复杂形势难以通过普通人的生活遭遇得到充分表现。因此，意大利新现实主义电影运动的解体便成为不可避免的了。

虽然新现实主义电影运动的寿命很短，但它的影响却遍及世界各国电影。

二、法国“新浪潮”电影

法国新闻界把 1958 年至 1959 年之间突然涌现的一股由不知名的青年人竞相拍摄影片的热潮称之为“新浪潮”。1959 年,24 位青年人拍成了他们的处女作;1960 年,又有 43 位青年导演成为电影导演。这批青年导演被称为“新浪潮”导演,他们的影片被称为“新浪潮”电影。后来“新浪潮电影”一词被广义地用来指称在世界各国陆续出现的,特别是由新进导演拍摄的敢于打破传统电影语法的故事片。

法国“新浪潮”电影的兴起主要得力于《电影手册》杂志。该杂志从 1959 年起在安德烈·巴赞等人的领导下,团结了一批青年影评人如弗朗索瓦·特吕弗、让-吕克·戈达尔、克劳德·夏布罗尔和雅克·里维特等,对法国商业电影的平庸和虚假进行了猛烈抨击,提倡在电影创作中展现导演的个人风格,鼓吹“作者论”方法,对美国电影的艺术价值作了新的评价。巴赞于 1958 年去世后,他的学生从影评活动转向拍片实践,成了“新浪潮”电影的主将。

法国“新浪潮”电影的兴起还由于当时法国电影业的经济困境。第二次世界大战结束后,法国电影业在美国大量倾销的压力下长期陷于危机,在战争中受到了严重破坏的法国各制片厂无力与奉行“巨片政策”的好莱坞相竞争,开始对《电影手册》杂志的青年影评人鼓吹的“不用大明星也可以拍出赚大钱的影片”的观点发生兴趣,愿意资助这些青年人拍摄影片。特别是夏布罗尔的《表兄弟》(1959)、特吕弗的《胡作非为》(1959)和戈达尔的《筋疲力尽》(1960)在商业上大获成功之后,资助青年人拍片之风大盛,使“新浪潮”在 1960 年达到了顶峰。在这期间,法国电影的面貌发生了重大变化,在摄制技术方面也有了引人注目的革新。“新浪潮”导演并不反对商业性,而是主张把商业性和艺术性结合起来;因此,他们不反对虚构的情节,而且十分注意娱乐性,追求刺激感官的内

容(主要是性内容)。同样是出于商业上的考虑,他们在拍片方式上采取了缩短制片时间、利用天然外景、日夜都在街头拍摄和缩小摄制组等办法以降低成本;在艺术上则只追求适度的创新,即在突破传统电影语法的同时,避免过分脱离一般观众的欣赏水平和习惯。他们用长镜头来代替蒙太奇规则,用随意的移动摄影来代替景对景的拍摄,用大量的分切来加快影片的节奏;但拒绝采用任意颠倒时间和弄乱空间之类的现代派手法。他们追求直接的真实;但不像“真实电影”那样去展示客观事件的自然进程。他们在影片中表现主观意识;但不任意打乱和歪曲生活的原貌。从1958年至1960年成批涌现的“新浪潮”电影大致上都是恪守这些原则的。

法国这些青年导演们尽管有共同思想和理论,却并不要求组成某种“学派”。他们拒绝发表任何共同的纲领式宣言。他们强调个人风格,声称他们的影片都是个人单独构思的。但在客观上,法国“新浪潮”电影不能不给人以某种有组织的电影运动的感觉。因为以《电影手册》集团为核心的这批人在冲击法国商业电影的壁垒时,确实采取了联合一致的行动,而这些导演们在拍片方式和艺术追求上的一系列共同特点又使它成为一股独特的美学潮流。

法国“新浪潮”电影的繁荣时期是十分短促的。从1961年开始,由于大多数“新浪潮”影片卖座率急剧下降,资助青年人拍片之风便戛然而止。在新浪潮中涌起的青年导演,除少数佼佼者能继续找到投资人,通过正常途径拍片,最后成为职业导演外,其余的便湮没无闻了。

法国“新浪潮”电影迅速趋于衰落的主要原因是:(1)许多“新浪潮”影片中的淫乱或耸人听闻的东西引起了公众的反感。它们所宣扬的一种无视传统道德的“新道德观”在性自由问题上是一种提倡放荡生活的反道德观。这些影片中出现的以存在主义的处世态度对待生活的颓废青年,都不再使观众感到刺激;(2)青年导演在技术上缺乏专业训练,因此许多廉价拍摄的影片显得粗糙,加上

剧情互相雷同,更使观众感到乏味。

法国“新浪潮”电影在世界范围留下了两点持久的影响:一是它在资本主义世界促使人们重新考虑传统的制片制度和与之相适应的独立发行组织。二是它引起了人们对电影作品的个人风格特征的注意,形成了导演中心的观念。^①

三、法国“左岸派”电影

50年代末出现在法国的一个电影导演集团,因成员都住在巴黎塞纳河的左岸而得名。他们是阿兰·雷乃、阿涅斯·瓦尔达、克利斯·马尔凯、阿兰·罗布-格里叶、玛格丽特·杜拉、让·凯罗尔和亨利·科尔皮。成员中大多是作家出身,因此他们的电影又被称为是“作家电影”。

由于对个人风格的讲究,以及对传统电影语法的冲击,曾经一度,人们也把“左岸派”划入“新浪潮”。但它们之间的差异其实是非常明显的。“左岸派”强调影像和语言(文字)是两种截然不同的表达世界的方式,电影应当依据自身的特殊物质形态去创造特殊的形式。由此,“左岸派”的导演们从不改编文学作品(包括不拍摄这些作家们自己的小说),而只拍他们为电影而编写的剧本。在影片的表现中,他们突现电影影像与文字叙述相对立的一些特点:突现景框的存在;突现切换和组接;突现一切都是现在时的效果;突现作为演员的演员;突现摄影机的视点和参与(角色)意识。

“左岸派”的成员中,有一些是法国“新小说”的代表作家,如罗布-格里叶、玛格丽特·杜拉。因此,我们必然地会将“左岸派”电影与“新小说”联系在一起进行考察。“新小说”派艺术的探索是以排斥典型化和艺术概括为起点的。因为在他们看来现实中的个别事物和现象之间是没有因果关系的:人、物、事件只是以一种不协

^① 此一条摘自《中国电影艺术词典》。中国电影出版社1986年版。