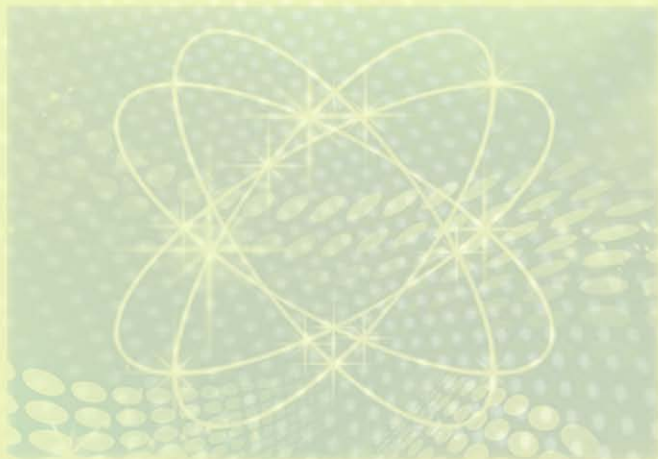


流年碎影觅光阴 百年中国电影简论

沈 鲁 蔡盈洲 著



江西高校出版社

图书在版编目(C I P)数据

流年碎影觅光阴: 百年中国电影简论/沈鲁, 蔡盈洲
著. —南昌: 江西高校出版社, 2014. 7

ISBN 978 - 7 - 5493 - 2696 - 9

I. ①流... II. ①沈... ②蔡... III. ①电影史 -
中国 IV. ①J909. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 158059 号

出版发行	江西高校出版社
社 址	江西省南昌市洪都北大道 96 号
邮 政 编 码	330046
总编室电话	(0791) 88504319
销 售 电 话	(0791) 88513417
网 址	www. juacp. com
印 刷	天津市天办行通数码印刷有限公司
照 排	江西太元科技有限公司照排部
经 销	各地新华书店
开 本	787mm × 1092mm 1/16
印 张	7. 25
字 数	200 千字
版 次	2014 年 7 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 978 - 7 - 5493 - 2696 - 9
定 价	29. 80 元

赣版权登字 - 07 - 2014 - 403

版权所有 侵权必究

前言

呈现在读者面前的这部书稿,是我们近几年来一直持续关注和思考的产物。在教学与科研工作过程中,我们始终从文化产业、电影传播、电影美学等多维视角关注中国电影领域的若干现象与个案。这一次的整理出版,既是对前一阶段思考的总结,更是期望对我们今后的研究,提供一份学术备忘录。

我们迫切感受到当代中国电影传播领域的发展正面临着许多新的挑战与机遇,特别是电影业在产业化转型过程中所集中涌现出的一系列“文化与经济现象”,更引发了更多深刻而深远的思索。我们在各自的知识背景与电影工业现实发展的双重因素推动下,最终选择了以“电影史论”“电影产业论”“电影人物论”“电影美学论”“电影教育论”等几个核心层面为依托来生发出对于百年及当代中国电影传播业的艺术性、商业性与意识形态性的热烈思索。

这些也许并不是新鲜的话题,但是面对这种热烈讨论中的课题,如何做出具有自己特色与风格的研究是个首要问题。我们通过力所能及的现象分析和一定的学术阐释,试图从宏观视角探究课题,其学术思路虽然没有超出常规,但我们坚持我们的学术思维应当是高度扩展的,其立论并不是常规地将这些电影现象视之为一个纯粹的电影学、传播学、艺术学问题,而是也从社会文化、大众传播、艺术美学等层面加以探讨,这就使得这项研究工作具有了一个宏阔的人文背景和丰厚的学术基础,也就使得研究者得以从文化、历史、哲学、美学、传播学等层面分析课题。所以,这项研究体现了学术思维的开阔与延伸,在一个个热点课题上努力做出了自己的特点。

当然,我们的眼界是有限的,能力也有力所不逮的地方,更渴望求教于方家,获得批评建议,以利于今后做出更经得起时间检验的成果。

作者

2014年6月于江西南昌

目 录

第一章 电影史论	1
第一节 早期中国电影的产业化运作	1
第二节 双重对话:传统与现代夹缝中的“第四代”导演	7
第三节 “第五代”导演与中国大陆“新浪潮”	20
第四节 香港电影:潮流无尽 激情无限	26
第五节 新中国电影记忆之 1949—1966	39
第二章 电影产业论	44
第一节 1980 年代以来中国电影产业研究述略	44
第二节 “97 后”香港电影的三个关键词	48
第三节 从品牌视角看好莱坞电影对华语电影的影响	51
第四节 2010—2011 贺岁档回顾	54
第三章 电影美学论	57
第一节 张艺谋电影的情感世界	57
第二节 全球化语境与中国电影的文化传播	63
第三节 宗白华美学思想与民族化影视美学的建设	67

第四章 电影人物论	72
第一节 陈凯歌:文化自省与影像创新	72
第二节 张艺谋:怎一个“第五代”了得	74
第三节 谢晋:感动几代中国人的大导演	78
第四节 1978—2008:成龙电影三十年	80
第五节 李安:为华语电影捧回第一尊奥斯卡	83
第六节 冯小宁:银幕上的政治抒情诗人	86
第五章 电影教育论	89
第一节 论影视产业化进程中的高等影视教育	89
第二节 黄会林先生影视教育思想初探	94
第三节 江西文化资源与高校影视专业教育的互动关系初探	98
第四节 文化创意产业与当代影视教育的互动关系论纲:不成熟的思考	101
参考文献	105

第一章 电影史论

第一节 早期中国电影的产业化运作

在中国电影史研究过程中,通常约定俗成将 1905 年中国民族电影诞生至 1949 年新中国成立之前的电影发展阶段,通称为“早期中国电影”。^① 以往对早期中国电影的研究大多是电影艺术史、电影文化史,甚至是社会政治史的电影艺术与文化版。在这种研究范式中,史论批评研究与创作技法研究是传统电影史研究主要集中的焦点区域,而早期中国电影极其出色而宝贵的产业经营史却往往被忽略,或是被放置在一个可有可无的话语边缘,很难走进主流电影研究的视野。

实际上,在 20 世纪前半期,早期的中国民族电影业以私营影业为主体,在徘徊中前进,在前进中徘徊,点滴积攒而得的产业化运作的基本历程与主要经验已经成为当前置身于全球文化创意产业潮流考察中国电影产业和电影市场建设实践的一种重要的历史语境,对早期中国电影产业化运作方式的基本态势与风貌的梳理与辨析,应当成为中国电影史研究的重要补充。

一、早期中国电影企业的品牌构建

早在 20 世纪 20 年代中国电影的默片时代,早期民族电影的拓荒者们就以极大的艺术热忱和商业胆识推动着早期中国电影市场日趋活跃。对电影商业前景的乐观判断,使得在 20 年代就涌现出“明星影片公司”“天一影片公司”“大中华百合公司”等知名的电影品牌企业。正是这些电影企业积极涉足早期中国电影的制片和发行,才促进了当时民族影业的大发展。

“明星”公司作为当时生产影片数量最多,经营历史最长的电影机构,它为早期中国电影缔造出第一批最具影响力的电影品牌。无论是郑正秋、张石川、洪深、包天笑等当时最负盛名的“影戏”编导人员,还是《劳工与爱情》《孤儿救祖记》等在当时反响热烈的影片,都逐渐铸就出“明星”公司的品牌效应。“明星”公司推出的故事长片《孤儿救祖记》在 1923 年 12 月首映于上海,“未二日,声誉便传遍海上,莫不以一睹为快。”^②在此后的几个月中,它给各地观众带

^① 陆弘石. 中国电影史 1905—1949: 早期中国电影的叙述与记忆. 北京: 文化艺术出版社, 2005.

^② 伯奇. 《孤儿救祖记》之新评. 申报 1923 年 12 月 24 日. 转引自程季华李少白邢祖文. 中国电影发展史(第一卷). 北京: 中国电影出版社, 1963: 83.

来的兴奋超过了任何一部外国影片,“营业之盛,首屈一指;舆论之佳,亦一时无两”。^①可以说,《孤儿救祖记》一举奠定了郑正秋在当时中国电影界的领导地位,他本人实际上已经成为当时“明星”公司最响亮的金字招牌。《孤儿救祖记》女主角的扮演者王汉伦成为中国第一位女性职业电影演员,曾有“悲剧明星”之誉。郑正秋之子郑小秋因扮演小主人公余璞而成为知名童星,他在青年时期又成为明星公司的台柱男星之一。从这个意义上说,“明星”公司在早期中国电影市场中已经凭借自身的企业形象和个人的明星效应而成为了具有一定声誉的电影企业品牌。这个品牌在电影创作路线上始终充分尊重本土受众的审美接受心理,善于从本土文艺丰厚的传统文化资源中汲取素材和灵感,积极开启中国民族电影题材的先河。“明星”公司的企业品牌效应极大地推动了中国早期本土电影工业的商业化进程,“明星”品牌在商业上的巨大成功直接刺激了更多的社会资本涌入电影制片业,电影企业的数量在短时间内有了大幅度的增长。“据1927年初出版的《中华影业年鉴》统计,1925年前后,在上海、北京等地,共开设有175家电影公司,仅上海一地就有141家。”^②同时,“明星”品牌对民族电影艺术品位的坚守也进一步提升了那个时期的舆论对国产片的评价,使得中国电影人对于民族电影的创作热情更加高涨,艺术创作的主体意识进一步得到加强,众多的电影制片公司在“明星”的启示下,开始注重自身的艺术趣味和个性展示,努力打造有别于其他公司的“品牌”。于是,“天一”“大中华百合”“长城”“神州”等公司都纷纷推出自己的代表作品,着意显示自身作为一个电影创作群体的“品牌个性”。

在经历了20世纪20年代一轮剧烈的商业竞争之后,早期中国电影业的商业化道路进一步趋向于集约化与规模化的发展。在20世纪30年代,民族电影业出现了“三大品牌”:老牌的“明星”和“天一”,还有新兴的“联华”。这三个当时最知名的电影企业依托品牌形象的延伸和拓展,在电影制片业、发行业 and 放映业都占据了绝对的优势。

与“明星”和“天一”都不同,“联华”公司的创业更加具有市场导向的特色。“联华”创办人罗明佑首先涉足的是电影的发行放映领域,从电影产业链的角度看,发行放映业往往是构建整个电影产业的最核心的环节。因为,一个有效运作的电影发行放映体系可以确保自己的电影产品进入市场,为整个电影业提供稳定的收入来源。事实上,20世纪30年代的“联华”之所以能够迅速崛起,成为能与“明星”“天一”等公司相比肩之势,除了所出品的影片受到观众广泛欢迎之外,还有一个不容忽略的因素,就是由于公司在发行放映业良好的经营业绩为制片业提供了稳定而充实的资金保障和广阔而流畅的市场销售渠道。这在20世纪30年代中国电影市场中是相当难得的。联华公司当年的影片非常受当时观众的欢迎,“联华公司拍摄完成的《故都春梦》《野草闲花》等影片无论是在评论上,还是在市场上都获得了巨大的成功,尤其是受到了知识分子和青年学生观众的欢迎。”同时这家公司由于它的资本充裕,较早建立起影片发行、放映到电影制片的比较完整的“一体化”机构体系,采用了当时西方资本主

^① 《孤儿救祖记》之特色. 1924年5月北京中天电影院重映此片时印发的宣传单. 转引自陆弘石. 中国电影史1905—1949: 早期中国电影的叙述与记忆. 北京: 文化艺术出版社, 2005: 16.

^② 刘扬. 1937年前中国电影制片业的梳理与研究. 北京电影学院学报, 2009(3).

义国家最为先进的企业经营管理方法,因而快速成长,在当时中国电影界形成了与“明星公司”“天一公司”三足鼎立的企业品牌竞争格局。

二、早期中国电影的明星制尝试

自20世纪20年代以来,中国早期的电影公司都已开始认识到了明星的重要性,各大公司都拥有自己的“明星品牌”,并依靠这些明星使自己的电影产品具有“差异化”特征,确保在电影市场上的不可替代性。制片公司往往让明星签署专门的长期合同以使该演员不能为更高的薪金而投靠竞争对手,或以更高的片酬从其他公司获取具有明星价值的演员(譬如胡蝶,先在“天一”,而后被“明星”公司争取过去)。这些策略确保了明星在电影产品生产中的重要地位,明星的品牌效应越强烈,这部影片所能够获得的利润空间就越大。

实际上,早在中国有自己的明星以前,伴随着国外影片在中国的大量放映,中国的观众已认识了大量的国外明星,并已形成一批稳定的观众,可以说,从很早的时候起,中国的观众已从心理上接纳了明星制的存在,由于这种心理因素的作用,当中国的电影业一旦生产出有较高演技的演员出演的影片,其中的演员马上就会走红。由此可见,明星制在中国其实走了一个很短的路程。在20世纪10年代还是“男扮女”,经外国影片的熏陶,到20年代初,女演员、女明星已经被大量地“制造”出来,可以说,正是这种明星制进程的大大缩短,才使20年代的中国电影恰逢其时地被广大观众所接受,从某种程度上说,正是这种明星制的先行存在,才使得20年代的中国电影得以繁荣,才使得大量由明星出演的影片被生产出来。

有了明星,便也有了大量类似的影片,这似乎已形成了一种规律,而这种规律的存在,反过来使明星与类型之间的关系又变得更为密切。

首先,明星的银幕形象往往被制片公司“类型化”。王汉伦由于饰演过《孤儿救祖记》中的余蔚如,从此便以“悲剧女性”的形象而出名;阮玲玉在她早期的一系列影片中往往都扮演一些孤苦无依的弱势女子,因而她作为明星的“受害者”“弱者”形象渐渐深入人心。这种现象在20年代的中国电影业中俯拾皆是,它以类型化的明星形象建立起了与某种类型电影的密切联系。

其次,通过宣传活动将明星迅速“市场化”。这种宣传,包括生平介绍,连带影片的广告宣传,以及明星个人生活的逸闻趣事等等。通过这种方式,影片还未发行,就已经先向观众“放映”它们的明星,只要明星在观众中的“品牌形象”越持久而广泛,拥有这些明星品牌的电影产品就必然有持久而广泛的市场占有率。对于明星与类型的关系而言,宣传既是对明星品牌的推广,也是一次针对影片发行与放映的促销活动。

此外,制片机构通过举办一些培训演员的学校,使明星的生产“日常化”。“明星公司很早就发现了‘明星’所具有的票房号召力,公司创办之始,便同时成立了明星影戏学校,为公司培养自己的明星。学校面向社会招考培训人才,选择视野比较开阔,有利于发掘优秀者,可从

数量中寻求质量。”^①在20年代,相当多的电影演员都是由这种培训而进入电影界的,其中不乏明星演员。明星生产的“日常化”基本上保证了类型片的日常性的系统生产,它潜在地维持了明星与类型的联系,成为类型生产的“明星”储备。

到了20世纪30年代,对电影企业和影片而言,明星在电影生产与发行过程中的品牌功用已经不容置疑。电影中日趋强大的明星品牌效应,开启并维系着电影与社会生活之间良性的互动关系,也在很大程度上维系并影响着整个1930年代中国影业在中国社会的持续发展。从30年代明星所起到的品牌作用,可以窥视出明星品牌得以形成的一个深层原因,即明星与角色的关系。明星与角色是一种依存的关系,角色的成功成就着明星的市场竞争力,明星的艺术才华也保障着对人物角色的成功塑造,两者都为影片取得良好的市场业绩提供了保障。明星作为品牌,进一步凸现出电影品牌文化与经济属性、艺术与市场属性的高度统一。作为20世纪30年代中国最优秀的女明星之一,阮玲玉在30年代由她出演的影片里,所扮演的每一个人物包括女工、妓女、寡妇、知识女性、尼姑等等都与她本人的生命体验融为一体。人物角色的巨大成功与广泛影响,使阮玲玉作为中国默片艺术时代最伟大演员的明星地位牢不可破。而这种明星地位的品牌形象又使得电影创作者往往会想到由她所出演的影片将具有的巨大的受众反响与市场潜力。因为,阮玲玉作为品牌,她是精湛演技与观众盛誉的集中体现。片中人物命运的吸引和明星品牌的质量保证,使影片借助明星获得了巨大的商业利益。

20世纪30年代中国电影中广泛存在的明星“个人品牌效应”成为商业片制作与推广的一个非常重要的条件。20世纪30年代,明星制的运作对于中国电影创作更加成熟而有效。对明星演员的自觉宣传与使用成为当时各大电影公司为影片寻找最广泛的忠实受众群的关键手段。在电影界有声望的电影公司都着力发掘、培养、搜寻、壮大自己的明星阵营。电影类型化生产的进一步发展使得越来越多的电影明星都生成了类型化的人物角色模式。由于明星,兼具类型化的表演风格与人物角色的类型化定位,因此,明星成为类型化商业电影最重要最鲜明的标志,对影片的市场化经营起着关键性作用。明星独特的商品属性,促使电影公司的生产活动开始有针对性地围绕明星来运作。20世纪30年代夏衍编剧的《脂粉市场》以及郑正秋的《姊妹花》都是力捧大明星胡蝶。为明星演员的量体裁衣,使得明星与角色的关系更加水乳交融,因而电影的宣传效应和市场盈利能力都得到了极大的提升。

三、早期中国电影的类型化实践

“类型电影肇始于20世纪30、40年代制片厂制度兴盛的好莱坞,并因受广大观众的欢迎而很快成为主流电影”,^②所谓“类型”概念,主要是指一些相对固定的制片模式,表现出相似的风格、主题、结构关系及共通的样式特征,包括戏剧化的叙事结构、容易判断的人物性格、固定的电影语言模式、漂亮耀眼的明星以及大众娱乐效果等。

20世纪20年代中国电影在制片路线和策略上对“品牌个性”的自觉推崇,以及对于明星

① 孙蕾. 机制与风格: 明星影片公司早期运作策略初探. 当代电影, 2004(3).

② 乔治·萨杜尔. 世界电影史. 北京: 中国电影出版社, 1995: 302.

制最初的“本土化”尝试无疑都在一定程度上带动了20年代中国早期商业类型电影的发展。除去“明星”公司最有市场号召力的“社会片”“伦理片”，如《玉梨魂》《最后之良心》《空谷兰》等之外，“天一”公司的“古装片”《梁祝痛史》《白蛇传》《珍珠塔》《唐伯虎点秋香》《孟姜女》等，“大中华百合”的“都市片”《小厂主》《透明的上海》《同居之爱》等，都纷纷崭露头角。

大体说来，那个时期，在中国电影市场上有三种商业类型片最受欢迎，即“古装片”“武侠片”“神怪片”。这三种类型片的逐渐成形，迎合了20世纪20年代中后期以来，国内电影市场由“卖方市场”向“买方市场”的迅速转变这一发展趋势。各制片机构针对受众对国产影片表现出的越来越理性的消费观念，开始有针对性地开发出既能满足受众观影兴趣，又能考虑到当时民族制片业普遍存在的资金“瓶颈”问题。因此，走向商业化的类型创作成了必然的选择。而“古装片”“武侠片”“神怪片”这三种最主要的商业类型片模式有一个共同的特点，即都是把创作的根基扎在传统文化的沃土中，从传统文化丰富的文学艺术遗产中找寻创作的线索和拓展题材表现的空间，始终在现代电影传播方式与民族传统文艺资源之间寻觅最佳的结合点，把制作让广泛受众群都喜闻乐见的类型片作为全部创作的起点与归宿。从这个意义上说，在1920年代中国电影的商业化进程中，民族电影品牌意识的初步流露既成就了某些个别的电影人与电影企业，也在某种程度上推进了1920年代中国电影市场的发展，为民族化的类型电影创作提供了可资借鉴的宝贵经验。

抗日战争的爆发，使得早期中国商业电影发展基本上集中在了香港与上海两地。由于香港多出产的是粤语影片，因此，多数优秀国语商业电影基本上出现在了“孤岛”时期（1937—1941年）的上海。回顾“孤岛”时期的上海电影，最突出的特点就是商业气息尤为浓重。“孤岛”商业电影的繁盛主要取决于电影资本与电影市场两方面力量的支撑。在资本方面，由于“孤岛”时期的上海租界当局对于电影的制作与公映有着严格的审查制度，考虑到尽可能不触犯租界当局对电影的种种律条，大多数电影投资商往往通过大量投资拍摄一些意识形态色彩不那么强烈的商业性题材的电影来有效地规避投资风险，从“孤岛”这个偏安一隅的电影市场里获取更丰厚的市场回报；在市场方面，观众对于电影强烈的消费观赏欲望刺激着市场对商业片的巨大需求。“当时‘孤岛’的电影观众，有一大批都是从江南沦陷区的中小城市逃到‘孤岛’来做寓公的大中地主及其家属，他们为了排遣自己无聊的生活，成为了这时游戏场和电影院的固定观众。”^①电影资本与电影市场决定了电影产品的结构与类型，“孤岛”时期的上海电影作为这个时期中国商业电影发展史上最重要的现象，在1920至1930年商业电影蓬勃发展的基础上，把商业电影类型化的发展推向了一个新的阶段。这些商业电影类型包括：言情片、喜剧片、歌舞片、侦探片、鬼怪片、恐怖片等，在类型上更加丰富和完备。在诸多类型中，“古装片”最为发达。“孤岛”时期独特的社会历史文化语境、对古装类型片制作的丰富经验、本土受众对该片种的持久热情都成就了“古装片”作为商业类型电影品牌的重要地位，《木兰从军》《葛嫩娘》《尽忠报国》《孔夫子》《苏武牧羊》《西施》《貂蝉》《楚霸王》等片都以各自的

^① 程季华，李少白，邢祖文：《中国电影发展史（第二卷）》，北京：中国电影出版社，1963：103。

艺术质量与市场业绩提升着国产“古装片”的品牌价值。

40年代中国电影(1945—1949年)最知名的民间出品品牌是“昆仑”与“文华”。回首1945至1949年间中国影坛诞生的那一批影响深远的经典作品,大多出自这两家当时最负盛名的民营电影企业。这个时期昆仑影业公司出品的知名影片主要有:《八千里路云和月》(1947)、《一江春水向东流》(1947)、《万家灯火》(1948)、《乌鸦与麻雀》(1949)、《三毛流浪记》等;文华影业公司出品的知名影片主要有:《假凤虚凰》(1947)、《夜店》(1947)、《艳阳天》(1948)、《小城之春》(1948)、《表》(1949)等。“昆仑”与“文华”所出品的这些具有典范意义的“战后”国片进一步把“传统伦理情节剧”和“市民喜剧”等本土电影类型推到一个艺术更精湛、主题更深邃的发展阶段。《一江春水向东流》把传统中国社会的故事主题与自郑正秋、蔡楚生以来一脉相承的剧情模式发挥到极致,从中“我们看到了中国情节剧电影无论是在故事建构,表现手法,人物细节等艺术形式方面,还是在社会效应的神话功能上,都共同的趋于了完整”;《乌鸦与麻雀》作为取材于市民社会的一出讽刺喜剧,“以剧作为中心,表演作穿插,构思是讽刺和隐喻的结合,用喜剧气氛表现各种矛盾,造成喜剧效果,形成了中国悲喜剧的经典模式。”^①

四、早期中国电影产业化的经验总结

伴随早期中国电影的产业化发展,我们会发现“如何在商业价值和文化价值两者之间找到适当的平衡点和调节手段,便成为决定一国电影兴衰的关键”。^②民族电影的繁荣,既是民族电影创作的繁荣,也是民族电影经济的繁荣。回顾历史,作为西方资本主义时代产物的电影传入中国之后,电影就迅速同半封建半殖民地的社会、经济、文化环境相融合,并呈现出比较自觉的对电影艺术性、文化性和商业性的理性认知。20世纪30年代评论家徐公美在其由商务印书馆出版的《电影艺术论》一书中,就已经探讨了有关电影的艺术性、企业性、经济性、大众性等各方面的问题。“过去的艺术,大部分都是非超越金钱上的关系与经济上的预算不可的。一切的‘美学’,把艺术提高到超越了一切利害问题的绝对崇高的境地中去了。同时,艺术家们也都超越了俗世的利欲观念去筑成高尚的‘象牙之塔’,而只依据自己的心理的冲动从事于自由的创作工作。他的作品只要表现出他自己的高尚的灵魂与良心就成功的。不必顾到鉴赏他的作品的大众怎样。也不必和他们妥协。把艺术认为企业的一种,这类的观念在他们的眼光之下,是最可耻的思想,可是电影艺术的诞生完全打破了这种高尚的观念。它是一种的艺术,同时也是一种大规模的企业。假如它轻视企业性,那就不能获得艺术的存在性。这便是电影艺术和从前的其他艺术根本不同的特性。”“一种的艺术,在一个时代中,具有这么巨大的企业的性格,这是我们在过去的时代所不曾看过的特殊事实了。这样,企业性已经占领了电影制作的重要的部分,我们假如从电影制作的机构中,除掉这企业性的话,那艺术性,也将跟随它而消减的。”“电影这个规模极大的企业,在它的基础的成立上,已经必然地需要广

① 沈芸. 中国电影产业史. 北京: 中国电影出版社, 2005: 97.

② 邵牧君. 电影万岁. 世界电影. 1995(1).

泛的大众的经济的或精神的支持。由此,我们就不妨说大众艺术的性格几乎是形成着电影艺术的基本条件了。更进一步,也不妨说具备着真正的大众性的艺术,是在全人类的历史的过程中,由于电影的诞生才出现的。这样,电影是发现了大众,使大众拉到大众艺术的新的领域里去了。”^①正是基于对电影艺术独特性与复杂性的这种准确认知,中国早期电影的艺术与商业的联袂出演才至于如此精彩。

早期中国电影业的发展依托于脆弱的近代民族资本,半殖民地半封建社会整体生产力水平的极度低下,政治纷争、社会动荡、战火频仍的现实环境无法给予早期中国电影业一个稳定良性的生产与经营空间,电影品质难以保证。尽管如此,历史还是积淀下了一批能够兼顾艺术性、商业性、大众性的优秀民族电影,它们在不同时期的涌现,证明早期中国电影产业化探索,为奠定中国民族电影发展的经济与文化基础作出了重要贡献,所积累下的宝贵的电影产业化经验凝结着早期中国电影艺术家、电影实业家们在长期电影实践过程中摸索出的一系列值得珍视的优良传统,包括早期中国电影的类型制作经验、电影叙事的本土规范、电影镜语的表意系统、本土受众的接受心理模式以及对本土明星制的建构等等,这些传统都在其后中国本土主流电影的发展进程中不断得到继承和发展。

第二节 双重对话:传统与现代夹缝中的“第四代”导演

置身于百年中国电影的历史文化语境中,重新审视“第四代”中国电影导演的艺术创作,不能不说这些曾经由于“文化大革命”的阻遏而失去电影话语权的电影艺术家们在当代中国的历史新时期所进行艺术探索和追寻,恰恰正是中国电影艺术对自身发展历史与现实的一次有力的重新解读,折射出一种和传统与世界展开双重对话的急切心理。

“第四代”中国电影人是一个具有较多时代共通性的广泛艺术群体,包括了丁荫楠、滕文骥、吴贻弓、黄建中、谢飞、郑洞天、张暖忻、杨延晋、黄蜀芹、吴天明、颜学恕、郭宝昌、陆小雅、从连文、林洪桐等众多电影艺术家。他们在当代新时期中国影坛上所形成的虽不持久但却可谓辉煌的艺术“井喷”期,开启了这个阶段最重要的电影潮流。

一、开启潮流:本体·语言·现代性

(一)从审美的维度回归电影现实主义传统

现实主义作为中国本土最重要的艺术传统渗透到本土一切的艺术门类中,也同样构成了20世纪中国电影艺术最强大、最持久的发展动力。20世纪30、40年代中国电影从整体上所达到的思想与艺术成就基本上都是现实主义传统在本土电影创作中的复兴与升华。从本质上说,现实主义作为一种最具有民族文化心理的美学潮流一直以来都是维系电影艺术创作与电影艺术传播的最重要的基石。20世纪中期开始,随着社会的变迁与制度的根本变革,包括

^① 丁亚平:《百年电影理论文选(上)》,北京:文化艺术出版社,2002:279~280、281~282、284。

电影在内的当代艺术所面对的生存与发展语境也相应地发生了根本改变。现实主义的艺术传统在依旧获得了“合法性”的同时,也不可避免地被附加了诸多的意识形态限制。然而,当代的现实主义艺术创作渐渐步入一种高度意识形态化的“古典主义”时期,现实主义的批判性、包容性、开放性等重要的美学特质遭到放逐,逐渐被一种程式化的、简约化的、机械化的、封闭式的充满形式感与概念化的“现实主义”风格所替代。

“第四代”中国电影导演所接受的电影教育与文化积习的影响,使得他们必然要回归本土电影的现实主义传统。问题是如何回归?对于“第四代”导演而言,回归的方式途径缘于“文革”之后,在一个相对开放的社会文化交流空间中与世界电影的重新对话。在这场“迟到的对话”中,“二战”之后的意大利新现实主义电影运动和法国“新浪潮”对“第四代”导演产生了巨大的影响。

无论是意大利新现实主义电影,还是法国“新浪潮”电影,所给予“第四代”导演更多的都是丰富的审美启示。意大利新现实主义倡导的“纪实性”、法国“新浪潮”的“内向化”,都彻底打破了特定时代文化语境下的中国电影现实主义日益暴露出的过分程式化的矫揉造作之“美”,彻底击碎了这种“古典主义”所精心虚构的“宏大叙事”与“主观神话”。“第四代”导演正是在这样的基础上,试图在中国电影银幕上重新为现实主义的艺术传统“正名”,并进一步开掘现实主义丰富的艺术资源,拓展现实主义艺术创作的思想境界与精神疆域。

与理论探求相应,张暖忻在《〈沙鸥〉:从剧本到电影》中自述这部影片“就是力图表现一个活生生的普通人,她(沙鸥)是一个有抱负但屡遭不幸,最后也没有成功的小人物。她概括了我国三十年来几代人的共同经历。”^①电影创作者希望自己的作品能够在银幕上描画自然逼真的现实生活面貌,始终关注社会大众曾经经历或是可能经历的生活,以最大限度地缩短银幕创作和现实生活之间的距离。以《小花》《生活的颤音》《苦恼人的笑》《邻居》《沙鸥》《乡音》等优秀影片为代表,“第四代”导演进一步深化并确立了自身现实主义电影创作的艺术风貌,在与世界电影对话的基础上自觉调整现实主义电影创作的审美价值尺度,兼顾创作、传播、接受三方面的关系,既重新接续本土现实主义的优良传统,又进一步丰富了现实主义的内涵。

(二) 从语言的维度走向电影美学

语言所能够达到的疆界,也就是我们的情感与思想所能够达到的疆界。任何一门独立的艺术形式,一定有自己的语言。电影也不能例外。早在格里菲斯时代,电影独特而有效的镜语表达方式就奠定了电影语言独特的艺术地位。西方形式主义文论的高度发达,20世纪西方美学的“语言学转向”都进一步使作为电影艺术哲学的电影美学开始高度关注电影语言自身的独立性、统一性、多义性、互文性。因此,电影的美学读解,首先就是电影文本的语言读解;电影的形式特征,首先就是电影文本的语言特质。

在中国电影理论与实践两个方面同时强调电影语言的自觉与创新,首推“第四代”导演。

^① 张暖忻.《沙鸥》:从剧本到电影.北京电影学院学报,2005(3).

1979年第3期《电影艺术》发表了张暖忻与李陀的理论文章《谈电影语言的现代化》,呼吁要“理直气壮地,大张旗鼓地大讲电影的艺术性,大讲电影的表现技巧,大讲电影美学,大讲电影语言。”^①事实上,这篇文章的锋芒是直接指向了以“古典现实主义”为代表的20世纪中期以来,中国电影陈旧的艺术观念。而这种观念上的陈旧直接表现为电影语言的苍白与贫乏。文章从“语言”的维度审视了本土电影在叙事形态上高度戏剧化与程式化的弊病,呼唤本土电影在叙事方式上的“电影化”,主张当前的中国电影必须更新艺术观念,充分挖掘电影语言的丰富性与多义性,超越单一戏剧结构的片面性与局限性,兼顾电影银幕时空的表现性与再现性。

这篇明显具有电影美学宣言意味的理论文献,鲜明地指出中国电影在新时期的艺术创新必须建立在电影语言的突破上,“语言性”此时已经成为“第四代”导演电影美学思维中的一个核心概念。而对这种“语言性”的追求,则又直接定位为向意大利新现实主义电影和法国新浪潮电影的致敬,具体表现为对西方长镜头理论、电影造型语言、心理情绪表现技巧等方面的全面借鉴。

从这篇文章中所反映出的“第四代”导演力图革新电影语言的价值定位与策略定位来看,他们所追寻的其实还是电影艺术反映生活的“真实性”问题。这一代导演所极力要破除的还是庸俗现实主义的戏剧化模式的虚假本质,电影艺术必须要能够直面现实生活与关怀人的内心世界。因此,以“纪实美学”为核心,包括一系列“电影化”的造型与表达技巧共同构成了“第四代”导演艺术创作中丰富的电影语汇,进而通过具体的电影文本建构起“第四代”导演繁复而鲜明的电影美学体系。

(三) 从文化的维度追寻电影艺术的现代性主题

这里所谈的“现代性”,主要指的是一种建立在科学主义与人文主义基础上的现代理性精神。中国电影的“第四代”导演群体在新时期的整体崛起,所面对的正是一个充满着民主与专制、文明与野蛮、现代与传统、开放与封闭、都市与乡土等观念冲撞的特定社会历史文化语境。从中国电影文化史的整体观出发考察“第四代”导演的艺术创作,其基本的文化形象充满了历史理性与人文情怀的二律背反,充溢着自省、思辨、批判的现代性体验。“第四代”导演身上的民族历史理念与现代人文思想交织而出的理想主义气质,贯穿着他们的电影创作。他们或以纪实影像的深沉严峻、或以诗化唯美的感性咏叹表达着执拗的现代性追求、强大的传统伦理道德秩序以及特定的民族文化基因之间错综复杂又相撞相融的惶惑、悸动、茫然、执著……

概而言之,理论上的高度自觉与成熟,使“第四代”导演初临影坛就在创作上显示出很高的起点和艺术胆识,在新时期电影创作中创造了令人瞩目的实绩。伴随着三中全会后,思想解放的潮流涌动于整个中国社会,“第四代”导演群在理论追求与艺术创作上努力进行着“全线的突围”,突破以往“只讲政治,不讲艺术;只讲内容,不讲形式;只讲艺术家的世界观,不讲艺术技巧的倾向”,^②他们成功地改变了中国电影长期作为政治附庸的历史处境,为自己寻找到一个新的艺术生长点。在题材上,表现为敢于突破人情与人性的禁区,拓宽电影艺术对于

^{①②} 张暖忻,李陀. 谈电影语言的现代化. 北京电影学院学报,2005(3).

“人”的表现空间;在人物塑造上,摒弃概念化、脸谱化的人物模式,尊重人的情感和性格的丰富性和复杂性,不再片面强调与突出所谓的英雄人物浪漫主义风格,诗化历史的情感,他们的感伤和忧郁,甚至于在古老乡村文明,普通人的“自我”与“个体”的故事在影片中得到了叙述,追求人物形象的审美价值和思想深度;在艺术形式上,这一代导演在传统美学与现代电影技巧之间寻求着平衡与发展。传统的以戏剧矛盾冲突为内核的结构模式被打破,纪实的美学风格,意识流的表现手法等等都使第四代导演能够以新的电影语言逼近人物的内心世界,表现他们丰富的心灵,展示艺术形象的情感与精神。

二、创作实绩:张暖忻·谢飞·黄蜀芹

“第四代”导演群体在整个20世纪80年代的电影创作中所取得的业绩是辉煌的。从黄建中的《小花》、吴贻弓的《城南旧事》、张暖忻的《沙鸥》到胡炳榴的《乡音》、谢飞的《湘女萧萧》、吴天明的《老井》、滕文骥的《黄河谣》、黄蜀芹的《人鬼情》……中国新时期的电影银幕上呈现出争奇斗艳的繁荣景象。这一代导演从桎梏中挣脱出来,以他们的理论探索和创作实绩,改变了中国电影的艺术和思想风貌,进一步回归电影艺术的本体,进一步探询电影叙事的丰富可能性,进一步促使中国电影在艺术追求上趋于成熟,作为一场电影艺术革新运动的主导力量,“第四代”电影已构成新时期的重要文化现象,从他们的影片中,我们解读到的是信仰的坚贞,青春的忧郁,严肃的思考和深沉的忧患!

(一) 张暖忻

1940年出生于内蒙古呼和浩特的张暖忻,于1962年毕业于北京电影学院导演系。她是中国“第四代”导演群体的重要代表人物,其洒脱清新的电影风格与严谨执著的创作态度,使她成为这一时期国内最引人瞩目的女导演。作为20世纪80年代,“电影语言现代化”的首倡者,张暖忻的电影创作有着清醒的理论自觉意识,成为当代中国电影纪实美学最早的实践者。

1981年导演张暖忻的银幕处女作《沙鸥》的出现,可以视为“第四代”导演艺术创作的一枝美学的标杆。影片对电影声画语言的自觉营造以及对电影本体的探索热情,至今看来都依然具有不可磨灭的典范意义与价值启示。作为“第四代”电影艺术群体中的一员,张暖忻与同时代的人一道经历了一段个体生命与青春遭遇禁锢的“非常年代”。她1958年进入北京电影学院导演系学习,1962年毕业留校执教,直到70年代末期才重新获得从事电影工作的权利,80年代才有了自己的第一部导演作品。张暖忻的青春岁月伴随着时代政治的风吹雨打,而矢志于电影艺术的初衷与信念在无数次岁月的无情延宕中也不曾有片刻的动摇。这种在时代“大我”中顽强浮现的充满了残缺与遗憾的人生经验与青春体验成为贯穿张暖忻电影创作的精神母题。《沙鸥》是这种精神母题的第一次银幕书写。该片讲述了中国女子排球队正为参加粉碎“四人帮”后第一次出国比赛进行着紧张的训练。女排队员沙鸥因腰部严重损伤,未被列入出国参赛名单,并被要求马上离队休养。其母也劝她退出排球队,与在国家登山队当运动员的未婚夫沈大威结婚。然而,沙鸥毫不退缩,执意要求坚持训练,并且得到沈大威的支持。她顽强地与伤痛搏斗,坚持刻苦训练,终于获准出国参赛。由于中国队与世界体坛隔绝

多年,技术欠佳,终致比赛失利。在回国的轮船上,沙鸥痛苦地将个人所得的银牌投入大海。不久,沈大威在与队员一起登上珠穆朗玛峰后返回基地途中,遇雪崩而牺牲。事业的失利和爱情的破灭,使沙鸥痛苦至极。在圆明园遗址,她面对民族的耻辱柱,精神重新振作起来,返队挑起了国家女排教练的重担。一直关心着她的韩医生也向她表白了自己的爱情。数年以后,经沙鸥培养的年青一代女排队员终于在一次比赛中战胜了日本女排。已经瘫痪的沙鸥在疗养院的电视里看到这激动人心的热烈场面,禁不住热泪夺眶而出,她终于实现了当年沈大威和自己的梦想。

影片《沙鸥》所承载的思考、困惑、激情、理想主义足够表征“第四代”导演群体普遍的精神症候,即对逝去青春的千万次的深沉追问。在新时期的电影艺术舞台上,他们已是“人到中年”的一代,但偏偏在这个多少已经有些疲惫而孱弱的年龄,却依旧抑制不住心灵世界的青春冲动与倔强的精神反思。因此,对《沙鸥》的解读,并不是一个简单的文本阐释的过程,而是一次对“第四代”的思想与人生之旅的冷静审视与温情触摸。作为艺术形象的“沙鸥”,有着张暖忻个体精神世界与情感世界的投射,“沙鸥”所承受的事业艰辛与命运波折,以及“沙鸥”无悔无怨的坚强个性都成为整个“第四代”对自我人生道路与生命意义的自觉拷问与深沉思索。训练场上“沙鸥”动感十足的扣球姿态与圆明园里“沙鸥”孤独徘徊、静思默想的身影,强烈的视觉反差所寄寓的正是“第四代”内心满蕴的理想主义激情与现实主义批判之间的冲突,也是“第四代”个体价值观念与传统价值体系之间的冲突,更是“第四代”渴望张扬自我青春个性与无可奈何的年华老去之间的冲突。

更为难能可贵的是,《沙鸥》的电影作者对于主题多义性的开掘与表现总是与大力倡导的电影语言探索紧密结合,全片的主题蕴涵、新颖的立意、人物心理情绪的变动都借助于变焦、长焦、运动、闪回、声画对位、画外音等摄影技术、剪辑技巧与造型语言,以最大限度地完成电影形式与内容的完美契合。影片获得1981年文化部优秀影片奖;第二届中国电影金鸡奖导演特别奖和最佳录音奖。

1985年张暖忻改编并执导的《青春祭》,既是她革新影像的又一重要成果,也是“青春消逝”主题的再次呈现。该片讲述了十年动乱期间,青年女学生李纯来到傣寨插队,住在傣乡社长家。傣寨的一切,让李纯觉得新鲜而又恐惧,特别是对傣族姑娘敢于追求美的大胆性格,使她感到不习惯,不理解。她不善于安排生活,远离亲人,使她备尝生活的艰辛。然而,忠厚善良的傣家人对李纯并不见外,房东大哥更是对她关怀备至。傣家人古朴、清澈的民风让李纯的思想慢慢地从麻木中恢复过来,她也逐渐敢于像傣家少女那样大胆追求爱和美。她戴起了耳环,穿上用床单改做的筒裙,成了一个漂亮的傣族姑娘。后来,李纯认识了一位汉族知青任佳。任佳性格直率,对事情有自己的看法,经常帮李纯认识生活、理解生活。两人之间擦出了爱的火花,而房东家的大哥也偷偷地爱上了这个城里知青。在一次欢庆丰收的晚会上,大哥借酒性和任佳打了起来,李纯才知道这一点。但是,在内心深处,李纯还是向往城里的高度发展的物质文明和精神文明。她无法接受大哥的爱,只好远离这个美丽安宁的傣寨,到一个山区小学当老师。两年后,李纯要回到城市上大学。在告别傣乡时,房东大哥真诚地邀请她和

男友来家里做客,以表达歉意,但任佳已在傣乡一次泥石流中丧生了。

《青春祭》虽依然实践了张暖忻“纪实美学”的艺术风格,在影片中积极运用纪实性手法反映少数民族生活,展现了傣族傣乡独特的民族风情与质朴自然的生活形态,但是,这部电影整体的审美旨趣似乎更偏重对意境的营造,追求的是在银幕上建构起一个唯美、诗意而又夹杂着挥之不去的伤感与怅惘的文化美学空间。导演认为“这部影片将是一首抒情散文诗。整部影片都是李纯的回忆,是她记忆中怀念中的东西,因而不是原来的生活本身。影片要强调这种主观性,是一篇如梦似幻的回忆。”^①因此,影片以女主人公的视点作为全片唯一的叙述视点,这个主观视点代表了电影作者个人化的美学气质与情感态度。于是,在一种类似“散文诗”的艺术结构中,《青春祭》再一次让人体验到了“第四代”电影艺术家对于已经走入历史的“文革”年代的某种复杂难言的心绪,那一段在社会灾难中猝然消逝的青春岁月始终徘徊在一代人痛楚、无奈、坚韧、宽容的心灵深处。对于“第四代”而言,张暖忻用这一曲纯美而又凄怆的“青春祭”完成了对过往年代的一次深情又忧伤的意味深长的回望,也在与自我心灵的对话中完成着精神创伤的修复,重新坚定理想信念,以走出历史记忆,重觅一条救赎自我灵魂的道德路径。

如果把《沙鸥》与《青春祭》看做是张暖忻导演对“第四代”青春故事的历史性的承担,那么在1990年代之初,她以《北京,你早》将目光投向了更为年轻的一代,以一种“生活流”式的纪实观念走进都市青年的日常生活中,从平淡琐屑中挖掘新的“青春故事”,并努力在银幕上呈现“故事”内里依旧潜在的激情。《北京,你早》所讲述的故事,可以简单概括为一个普通女人与三个普通男人之间的关系纠葛。片中的公交车女售票员艾红、公交车司机邹永强、男售票员王朗,还有那个花言巧语的小青年陈明克,他们都是现实生活中最平凡的人物,其生活状态平常得近乎平淡、平乏。推动影片故事发展的主要力量来自于艾红对生活的憧憬与幻想,她那颗不太安分的年轻的心不断改变着她与邹永强、王朗、陈明克的关系。王朗对艾红的一往情深,不幸遭遇了邹永强对艾红的追求,艾红与邹永强的结合导致了王朗内心无比的失落,他当了几个月的个体户后仍回到公交车上售票;婚后的艾红,被陈明克拉入情网,离开了丈夫邹永强,邹永强内心充满了郁闷,开车不小心撞了人。陈明克对艾红的身心欺骗,招致了王朗和邹永强将他痛揍一顿。一年后,邹永强和王朗于行车途中与摆摊当个体户的艾红和陈明克夫妻俩相遇,大家相对一笑,又各奔东西。

从语境变迁的角度看,张暖忻导演创作的《北京,你早》似乎是“青春伤逝”主题在所谓“后新时期”与“转型期”语境中的另一种书写。此时,伴随中国社会发展而出现的诸多的新特征,如市场化浪潮的开启、消费潮流的勃兴,大众文化的崛起……当代中国的文学艺术也在创作上表现出了城市化、个人化、世俗化的价值取向。社会整体的发展变迁与转型,推动着整体艺术潮流的转型,电影亦无法置身世外。理论自觉意识强烈的张暖忻导演对此有着清醒而敏锐的感知,她说“在社会变革大潮中,人人都面临着自身固有位置的倾斜,原有的价值观念

^① 张暖忻.《青春祭》导演阐述.北京电影学院学报,2005(3).