

现代电影美学体系

王丹

北京电影学院教授、博士生导师。现任《北京电影学院学报》主编、北京电影学院电影学系主任、电影研究所
长、现为中华美学学会会员、中国电影家协会会员、中国电影评论学会理事、中国高校影视学会第五届理事及第一届学术委员
会委员、中国电视艺术家协会电视纪录片学术委员会理事、北京市美学会理事、2002年—2006年国家教育部高等学校艺术类专业教
学指导委员会委员、华东师范大学传播学院兼职教授及博士生导师。1991年被国家教委和中宣部授予“八十年代优秀大学毕业
称号”，同年被广播电影电视部和人事部评为全国广电系统先进工作者。



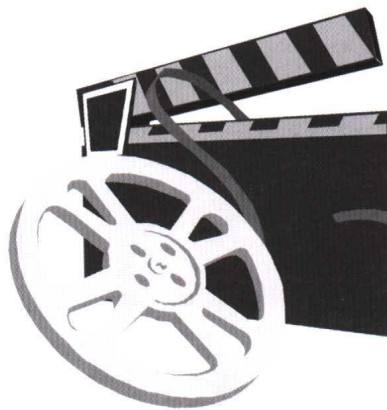
北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

全国艺术科学「十五」规划课题

现代电影美学体系

王志敏

北京电影学院教授、博士生导师。现任《北京电影学院学报》主编，北京电影学院电影学系主任，电影研究所所长，现为中华美学学会会员、中国电影家协会会员、中国电影评论学会理事，中国高校影视学会第五届理事及第一届学术委员会委员，中国电视艺术家协会电视纪录片学术委员会理事，北京市美学会理事，2002年—2006年国家教育部高等学校艺术类专业教学指导委员会委员，华东师范大学传播学院兼职教授及博士生导师。1991年被国家教委和中宣部授予“八十年代优秀大学毕业生称号”，同年被广播电影电视部和人事部评为全国广电系统先进工作者。



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

现代电影美学体系/王志敏著. —北京:北京大学出版社,2006.1
(北京大学影视艺术丛书)
ISBN 7-301-09216-4

I. 现… II. 王… III. 电影美学 IV. J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 151995 号

书 名: 现代电影美学体系

著作责任者: 王志敏 著

责任编辑: 高秀芹 田爽

标准书号: ISBN 7-301-09216-4/J·0113

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱: pup@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752032

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 三河新世纪印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 15.25 印张 260 千字

2006 年 1 月第 1 版 2006 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 26.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。
版权所有,翻版必究

目 录

第一章

- 绪论:电影美学成立论 (1)
- 一 电影美学:一种电影理论形态 (1)
- 二 电影:一种专门制作表面现象的媒介 (2)
- (一) 麦茨的电影状态论
- (二) 影像与声音:广义电影观
- 三 美学:一个专门研究表面现象的学科 (19)
- 四 电影美学的发展状况 (20)

第二章

- 理论:电影美学定位论 (25)
- 一 西方电影理论的发展阶段 (25)
- 二 从电影学的命运看中西电影理论的差异 (30)
- 三 电影理论:在差异与关联中定位 (34)
- 四 电影批评的价值:必须承受之重 (39)
- 五 电影理论的核心:概念、观点与框架 (43)
- 六 理论反思:在价值与局限中定位 (54)

目 录

第三章

- 电影：电影美学对象论**…………… (62)
- 一 电影是一种媒介…………… (63)
- 二 电影作为艺术…………… (66)
- (一) 艺术标准的困难
- (二) 艺术的分类界定
- (三) 艺术一词的含义
- (四) 艺术起源的探讨模式
- (五) 艺术观念的变迁
- (六) 艺术中的稳定性
- 三 电影作为语言…………… (77)

第四章

- 美学：电影美学基础论**…………… (88)
- 一 审美现象的一般特点…………… (89)
- 二 美学研究的意义…………… (91)
- 三 美学研究的困难…………… (91)
- 四 美学研究的条件…………… (93)
- 五 美学研究的历史发展…………… (94)
- 六 审美对象的构成要素…………… (97)
- 七 审美形态的特征…………… (99)

第五章

- 估价：电影美学规律论**…………… (104)
- 一 审美估价系统的推定…………… (104)
- 二 转换性规律：关联律…………… (107)
- 三 结构性规律：穿透律…………… (115)
- 四 综合性规律：权重律…………… (121)
- (一) 私情故事的均衡模式
- (二) 匪帮片的均衡模式
- (三) 战争残酷片的均衡模式

目 录

- (四) 审美极致原则
- 五 有机性规律:全息律 (136)

第六章

- 表意:电影美学系统论 (141)
- 一 电影作品表意系统的构成 (141)
- 二 电影作品的基本创作方式 (144)
 - (一) 知觉创作法
 - (二) 故事创作法
 - (三) 思想创作法
 - (四) 特征创作法
- 三 电影作品的知觉单元表意 (150)
 - (一) 知觉单元的影像构成
 - (二) 知觉单元的声音构成
 - (三) 知觉单元表现故事的特点
 - (四) 知觉面表现思想和特征的特点
- 四 电影作品的故事单元表意 (171)
 - (一) 故事单元表现思想的特点:讲述
 - (二) 故事单元表现特征的特点:结构
- 五 电影作品的思想单元表意 (186)
- 六 电影作品特征单元的确定 (190)
 - (一) 特征的非整体性表达
 - (二) 特征的整体性表达

第七章

- 后现代:电影美学背景论 (200)
- 一 崇高性的消解:神俗的分野 (203)
- 二 表述结构的零散化:镶嵌与拼接 (209)
- 三 故事的决定论色彩:对命运的关注 (215)
- 四 表述方式的游戏化:“戏仿”与“戏拟” (223)
- 五 表述驱动的“反俄底浦斯化”:为欲望申诉 ... (224)

目 录

附录一

思考问题 (231)

附录二

参考资料 (233)

后 记 (236)

第一章

绪论：电影美学成立论

我们的研究课题是现代电影美学体系。

为什么要在电影美学体系的前面加上一个“现代”的限制呢？

主要的原因是，在不同的时代，被研究的对象（例如电影）在自身的发展中可能发生很大的变化，进而，对于这一对象的研究所提出的问题也会有很大的不同。与被研究对象本身可能发生的某种发展和变化相适应，对于这一对象的研究也有可能产生某种发展和变化。特别是研究所采取的方法论（例如美学）可能产生某种重要的发展和变化。

所以，在我看来，电影美学研究应当建立在对以下三个问题的基本了解的基础之上，然后才有可能直接进入“正题”，即讨论真正的电影美学问题。这三个问题，一是对于电影媒介的基本性质、功能和发展水平的了解；二是对于电影创作与电影理论的发展线索及共同背景的把握；三是对于美学研究基本问题和发展水平的理解。

也就是说，一些基本的理论铺垫还是必要的。

一 电影美学：一种电影理论形态

我曾经说过：“电影美学是对电影进行思考的一种方式，而且是一种具有特殊意义的思考方式。学习电影美学的目的是掌握这种思考方式。从而进一步提高电影艺术创作和欣赏的自觉性。”^[1]虽然现在我仍然认为，这句话并没有错，但是已经觉得不够充分了。现在我更想表达的是，电影美学是一种电影理论形态，而且是一种具有特殊重要性的电影理论形态。这就意味着，我们要用理论的标准来要求和衡量电影美学。也就是说，电影美学与电影理论之间应当保持一种“不即不离”的关系，电影美学也可以理解为电影理论全面、深入发展不可缺少的一个方面。

电影美学的特殊重要性就在于,作为一种电影理论形态,它体现了电影与美学以某种方式的结合。或者更准确地说,它是把美学作为方法论及学术视角,来对电影进行研究的电影理论形态。必须承认的是,直到目前为止,这种结合的重要性和必要性并未得到充分显示。不少研究者更是对此心存疑虑。追究这种情况的原因,其咎不在于怀疑者,而在于研究者。因为,研究者的研究并没有提出有充分说服力的成果。这确实给怀疑者的怀疑提供了某种理由。但是,这并不意味着怀疑是有道理的。

从表面上看,这种疑虑并不是没有道理的。把电影这种仅有百年历史而且几乎可以说是最世俗化的媒介手段(据说,法国哲学家柏格森对电影并无好意。哲学家德鲁兹也强调过,在一定意义上可说艺术的历史同人类的历史同样古老,而把电影看作是艺术的一种是一个异例)^[2],同最早可以追溯到西方的古希腊、中国的先秦,而且几乎可以说是充满玄虚和高深莫测探讨的理论学科的美学以某种方式结合起来,即从美学的角度来研究电影,这有什么必要性吗?虽然我们可以说,没有电影就没有电影美学,没有美学也不会有电影美学,但是,这仍然没有解决电影美学的必要性问题。因为,在没有电影的时代,美学就已经存在很久了,这是史实;我们还可以设想,如果没有美学,电影也一定会出现,尽管这并不是史实,但我想一定不会有人怀疑这一点。迄今为止,电影和电影理论受惠于美学的事实,并不是显而易见的。由此看来,电影与美学,谁没有谁都是可以存在的,那么,这两者的结合不是很成问题了吗?不然。因为,这里的关键在于,美学与电影之间的结合与不结合是大不一样的。这一点是由美学与电影各自所具有的特点决定的。而且还不必说,美学的存在本身就是任何电影理论研究所必须面对的和无法避开的。

下面我们就来初步讨论电影与美学各自的特点。

二 电影:一种专门制作表面现象的媒介

电影是什么?尽管这个问题是一个关系到我们究竟如何认识电影的重要的认识论问题,但是,这个不断地有人提出又不断地有人质疑的问题,迄今为止仍然没有得到很好的解决。有相当多的人(包括一些理论研究者)似乎都倾向于认为,这个问题无关紧要。再加上认识本身的困难(这是由人自身的局限性所决定的,这种局限性比人们已经认识到的要大得多),电影得不到正确的认识也就多少可以理解了。波兰导演基耶斯洛夫斯基对于人的

认识的这种局限性有着相当深刻的理解。在他看来,认识,很有可能成为巫术。因为,人有一种非常顽强的“把愿望当成现实”的倾向。这样产生的认识,就是“巫术”。从这个角度来看,我们以往所知道的关于电影是什么的诸多表述显然包含着不少的“巫术”成分。如果这种说法并不夸张的话,那么今天确实到了剔除这些巫术成分的时候了。“奥卡姆的剃刀”在今天依然有用。^[3]

我对电影的界定表述是:电影是以纪录社会现象和自然现象片段为基础,传递信息、制造效果的一种异质综合性的媒介手段。在这个表述中有两个要点:第一,肯定电影是一种媒介手段,第二,明确电影是怎样一种媒介手段。电影中的环境有一些属于自然现象。这里之所以使用“社会现象”这一用语,不仅是因为,“电影能像描绘自然的东西一样得心应手地描绘幻想的东西”,^[4]而且还因为,包括演员表演、人工背景等在内的所有日常生活现象显然都是属于社会现象,而不是自然现象。看一看关于心脏移植的直播手术室的电视节目,有助于理解这里的表述。这里之所以使用“为基础”,是为了强调,电影的纪录功能,只是电影这种媒介的全部功能的基础而并不是全部。从电影发展到今天所达到的水平来看,我们有理由在一定程度上突出和强调电影的“以纪录为基础,传递信息、制造效果”的功能。同时我们还应当强调,电影并不是一种单质的媒介手段,而是一种异质的综合性媒介手段。也就是说,电影是影像与声音结合在一起的合成物。这一表述在原则上适用于数字电影。

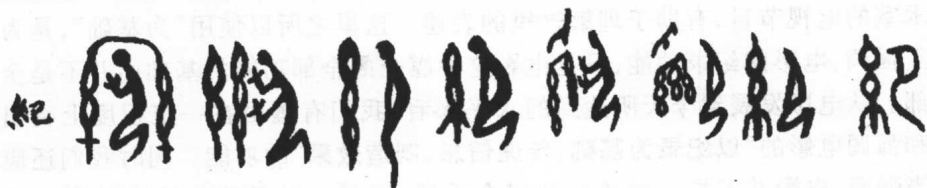
这样说并不意味着轻视电影的纪录功能。恰恰相反,倒是希望强调电影纪录功能的独特性。其实,正是这一功能使得电影媒介与其他媒介区别开来。也就是说,直到目前为止,在人类文明的发展进程当中,在人类所使用的各种媒介手段当中(如果暂时不把数字包括其中的话),只有电影(包括电视)具备了迄今为止最完整的纪录功能。这是一种伟大的功能。因为,全面的纪录是一种只有电影这种媒介手段才具有的功能。

绘画只能描摹、描绘人、景、物的表象,对于过程本身则无能为力。充其量也只能描绘过程中的表象片段。更不必说惟妙惟肖的肖像画也达不到电影的“纪录水准”。

语言文字距离纪录就更加遥远了。语言只能在一定程度上描述社会现象或者自然现象。后来有了文字,文字具有记录语言的功能,语言和文字结合在一起,(文字)语言的描述功能得到了增强。文字只有记录功能,达不到纪录功能。文字语言能记录会议的发言(音调和语气都漏掉了),还可以



描述会议的气氛,但是不能纪录会议的实际状况。中文中有两个词,纪录与记录。不太好区分。所以一般人在使用中往往不加区分。我认为,从专业的角度来看,还是明确地加以区分为好。使用电影手段的,就是纪录。如果用英文,可以采用 recoding 来表示。Recoding 是重新编码的意思,纪录的“纪”字有一个“脚丝旁”,大概是结绳“纪事”的意思。《周易》载:“上古结绳而治,后世圣人易之以书契。”中国古代没有“记”



字,最早的“记”字,就是“纪”字。结绳肯定是属于重新编码的,把现实事物编码为绳子的结。使用文字手段的,就是记录,英文可以采用 noting 来表示。Noting 是记笔记的意思,或者用 track record 来表示。纪录和记录的最根本的区别就是,纪录的东西还可以再次“呈现”,如开会的场面包括发言等等。而记录下来的东西却不能再“呈现”了。在发言记录中,发言者失去了声音,只剩下了一些符号,也就是 track 的意思。

话剧是通过表演来进行的。表演以模仿功能为基础。当涉及虚构的时候我们才称其为表演。还有一种情况,不是涉及虚构,而是需要某种程度的还原,我们称其为搬演。生活中有时也需要搬演。搬演具有复现的功能。

以往我们可能都没有很好地意识到,纪录是一种相当高级的功能。这种功能最突出的特点就是,只是复制出表面现象。德国学者克拉考尔在揭示电影的这一功能和特点方面堪称贡献巨大。他明确地指出并论证了电影的“照相本性”:电影按其本质来说是照相的一次外延,因而也跟照相手段一样,跟我们周围世界有一种显而易见的近亲性。在克拉考尔的论述中,有一点似乎不太好理解,他为什么把电影的这种本性表述为“物质现实的复原”

呢？尽管认真地探究起来，克拉考尔所谓的“物质现实”，其实是指呈现在人们眼前的一种“人或事物的生活样态，是事物的表层”，是指“外部存在的一切”，“外在的一切”。从这一角度来看，如果直接表述为“物质现象的复现”，就要好得多。这里无可置疑的是，他强调电影的纪录功能的贡献是巨大的，后来人们的最大失误就在于，没有在扬弃他在表述上的不足的基础之上充分肯定他的贡献。可喜的是，国内终于有人提出了对“真实再现”的质疑：“‘真实能再现吗？’真是个好问题！我想，它的答案应该很明确，‘真实当然不能再现！’如果是‘真实’的，它一定不能‘再现’；能够‘再现’的，它一定不是‘真实’的。这是我们的大前提。”^[5]正是在这个意义上，我们才说，对电影的界定必须引入或提出**表面现象**这一概念才行。这样的话，我们就可以合理地把电影界定为：一种专门制作**表面现象**的媒介手段。或者也可以直接说，**电影是一种表面现象的纪录手段**。接下来的问题就是对“表面现象”的界定了。法国学者保罗·维希留（Paul Virilio）对于表面（surface）做出过一个在我看来是相当好的界定：“两种介质之间的界面（interface），在这界面上两种接触的物质之间，不断地有交流形式的活动进行。”^[6]

对于电影的“表面现象”的特点，麦茨已经有过非常精到的分析。他是通过把电影同戏剧相比来指出这一特点的：首先，电影“提供”给我们的场景和声音是特别丰富多样的，但是，给多少就偷走多少。银幕对我们的理解呈现，但却从我们的“把握”缺席。电影与戏剧相比，除了对象方面的依据以外，观众方面的察觉驱动的机制在目前是完全一致的，这就是为什么电影非常适合于处理那些依赖于直接的、非升华的观淫癖色情场景的原因之一。其次，戏剧真正“给”了它的所给物，而且总是要比电影多些：戏剧所给予的东西在与观众同样的空间中物理地呈现，而电影却是在从一开始就不可接近的、原初就在别处的、可无限欲求的（决不可能的）摹拟形象中，在另一种虽然缺席但又详细代表缺席物的场景中**被给予的**，它是对象撤回时，派给我的一个代表。麦茨对于电影的“表面现象”的特点所作的分析，再次证明了电影符号学方法的科学精神。

当然，对于“纪录行为”也有必要进行一定的区分：“事实”（进行）的纪录和“虚构”（表演）的纪录。当然还存在着中间阶段，既不是“进行”，也不是“虚构”，而是“搬演”的纪录。我目睹了当场发生的一件真实的事情，我把它拍了下来，这是纪录。但拍电视剧的情况就与此不同了。电视剧的表演也是“当场发生的”，也是“一件真实的事情”，所以也是纪录。问题在于，表演本身是“虚拟的”。犯罪现场的“模拟”和“搬演”则属于另一种情况了。在这

个意义上,除了动画电影,一切电影都是纪录电影。或者更绝对地说,包括动画电影在内的一切电影都是纪录电影。正是在这里,我们才有可能更好地理解麦茨对于故事片的表述:“虚构影片是这样一种影片,电影的能指没有在其中为自己的利益而工作,而是完全被雇佣来消除它自己的足迹,直接通向所指、故事的透明性。”^[7]从这个角度来看,过去对于英文“documentary”的中文翻译(纪录片),显然是非常错误的。有鉴于此,我建议把这一用语翻译成“资料片”或“文献片”。在我看来,这样的翻译,有助于我们正确地使用“documentary”这一术语,并有效防止我们对于“documentary”的想入非非的“巫术”之想。在这样的界定之下,这一用语的意思就是:我们把某些现象拍摄下来只是作为“纪录真实”的“资料”或“文献”之用。其实,“documentary”原为法语词,在1879年的《法语词典》中,这个词就被解释为“具有文献资料性质的”这样两个意思,当时这个词还是一个与电影无关的形容词,1906年才同电影发生关系,1914年才变成了名词。^[8]所以,这个词在中文中实在是不应当把它翻译成纪录片。现在可以推想的是,当时把它翻译成“纪录片”,是建立在误解基础之上的一个错误。当然这个错误并不是一个单纯的翻译错误。还由于中西方都对纪录片理论研究得非常不够,才使得这一错误的中文翻译一直沿用至今,并产生了很不好的影响,引起了理论认识上的很大的混乱。汤尼·雷恩在谈中国先锋电影的时候,涉及到了纪录片 documentary 的问题,他竟然相当笼统地说出:“实际上,在吴文光、段锦川、王光利等人用纪录的手法进行创作之前,几乎没有真正意义上的纪录片电影。”^[9]不知道他说的纪录片包括不包括西方电影在内。可见存在着多严重的理解上的混乱。特别有意思的是,在日语中,“documentary”一词有两种译法,一是沿用中国的错误译法,二是直接采用音译。在我看来,第二种译法有弥补第一种译法的错误的功能。

麦茨的电影状态论(Cinematic state)

麦茨值得提到的另一个理解贡献是,把电影所纪录的“表面现象”称之为“电影状态”,并且相当深入地探讨了这种状态的特殊性。麦茨通过探讨电影与梦的关系,深入细致地阐述了“电影状态”是一种特殊的接受状态,这种状态,并不是我们一般所认为的那种正在银幕上“放映”的那种物理的光波和声波的电影状态,而是经过在人的视网膜上呈现、听觉器官接受和大脑皮层分析的那种状态。在麦茨看来,正是这种状态,具有一种像梦一样的性质。他认为,在“电影状态”与梦之间,既存在着差别,又存在着联系,它们之间的关系是一种“部分是亲属”、“部分是差异”的关系。我们知道,把电影当

成白日梦,曾被认为是一种相当简单化的看待电影的方法。但是,麦茨把电影与梦相比,却并不是一种简单的类比。他把电影与梦这两者之间的关系,理解成一种“半梦关系”。这样一种看法,有助于我们更深入地理解和把握电影的特性。

在他看来,电影与梦之间的差异主要有三个方面:第一,主体的感知态度不同:在绝大多数情况下,电影观众知道他在看电影;做梦的人却不知道他在做梦。第二,主体的感知形式不同:电影状态是一种知觉状态;梦状态是一种睡梦中的幻觉状态;前者具有现实刺激物;后者不具有现实刺激物。第三,主体的感知内容不同:电影状态的逻辑化和有意构造的程度,即二次化(secondarisation)程度比较高;而梦状态的二次化程度比较低。这三点差异大体上可以成立,但也还是可以进行讨论。

至于电影与梦之间的“亲属关系”,则在于“睡眠程度”的问题,看电影的人是“醒着”的,做梦的人是“睡着”的,关键在于,“醒”的程度和“睡”的程度问题。“电影状态”可以说是清醒度弱化了了的清醒状态,也可以说是清醒度增强了的睡梦状态。在这个意义上,电影可以称之为“醒着的白日梦”。它既适应现实,即前行,又逃避现实,即退行。就时间的标志而言:梦属于儿童时代和夜晚;电影是更成年期的,属于白天,但不是中午。更正确地说,电影属于傍晚黄昏。

由此他得出结论说,正如过分满足欲望(极度愉快)的景象会使人从梦中惊醒一样,虚构影片的每一次被不喜欢都是因为,它或者是被满足得太多,或者是被满足得不够,或者是,既被满足得太多,又被满足得不够。《南京大屠杀》在表现残酷的力度上被满足得不够。而《狮王争霸》中的争斗、《天生杀手》中的暴力又被满足得太多。就是说,电影要使人喜欢,必须使人的意识和无意识产生幻觉,但是不能超过一定的限度,超过一定的限度,就会产生焦虑。也就是说,“过犹不及”是一个重要的审美原则:“过”与“不及”都不能达到预期的目的。此外,睡梦状态的幻想系数要大大地高于电影状态,因为电影的想像经常要受到叙事的阻挠。

另外,麦茨提到,“在行为主义的体系中人们会说,电影知觉的独特之处在于,它包含着一种刺激物,而梦的‘知觉’却不包含任何刺激物。”看来这一观点是有一些问题的。因为梦也需要有现实刺激物(如日有所思夜有所想),而且也有可能进行调控。有一个报道,日本作家斋藤荣在朋友的帮助下发明了一套用运动和饮食等手段来控制做梦的方法。英国的一位医生发明了一种能控制梦境的机器,其效果是想做什么样的梦就能做什么样的梦。

由此可见,梦始终保持着对于人的身心状况及外部环境刺激的高度敏感性。那么,当电影的梦幻性质得到深入理解以后,对于电影与促成电影产生的个体状态和现实状况的关系的深入理解,就不困难了。这就是所谓的电影作品的“自我涉指”和“现实涉指”。美国学者索布切克在《回归本土:家庭结构和类型交汇》一文中对美国的恐怖片、科幻片和家庭情节片与美国当代社会父权制家庭危机的复杂关系的分析,提供了一个精彩的例证。^[10]

正如麦茨所说的那样:梦中的“幻想系数”的确要高得多。^[11]理解“电影状态”的梦幻性质,有助于我们了解,“电影状态”的幻想系数高于我们在现实生活中的知觉状态,而“电影状态”的逻辑系数则低于我们在现实生活中的知觉状态。

由此,我们还可以得出一个更为重要的观点,这就是,不同类型电影作品的幻想系数和逻辑系数也应当是有所不同的。例如,正剧的幻想系数较低,情节剧的幻想系数则较高。现实主义影片的幻想系数比较低,浪漫主义影片的幻想系数比较高。这样我们就可以说,《圣血》、《太阳有耳》、《窃贼、厨子和他的情人》、《新龙门客栈》等不同于一般影片之处,就在于它的幻想系数要比较高一些。而且我们也可以理解,某些“装神弄鬼”的影片,某些“奇迹不断”的影片,都是幻想系数比较高的影片,例如恐怖片。还有一些影片的处理也能得到比较好的理解,例如,在影片《蝴蝶君》中,由尊龙扮演的假装女人的蝴蝶夫人的怀孕怎么能够骗得了那位法国男人呢?在影片《赢家》中,残疾人运动员怎么能与小汽车赛跑并追过小汽车呢?还有,动作片、功夫片中的打斗中的人为什么总是那么“经打”呢?在这个意义上,陆川导演的影片《寻枪》在形态上也比较特殊,不是一部现实主义的作品,是属于幻想系数比较高的作品。以往的理论研究,由于观念上的局限性,很难探讨这方面的创作规律。事实上,幻想系数问题可能体现在作品的各个方面,如情节安排、动作表现、氛围营造等等。一般来说,幻想系数较高的影片很容易产生把观众当白痴或傻瓜的效果,除非影片另有新意,或者在其他方面确实具有特殊的魅力。

影像与声音:广义电影观

只要稍微想一想就会发现,人们对电影这个词儿的认识确实经历了一个比较长的过程,直至现在仍然有些糊涂,但是现在不能再糊涂下去了。

我们知道,电影成一定规模的传播必须有一个公共场所。在1895年12月28日那一天,路易·卢米埃尔与其兄长奥古斯都·卢米埃尔使用一台被称之为“活动电影机”的设备在巴黎卡布大街14号咖啡馆的地下室里,第一次

公开售票,公映了他们的第一批影片,其中包括《工厂大门》、《火车进站》、《水浇园丁》等。这一天后来被电影史家们确定为电影的誕生日。这种放映活动被推广的后果是,专门用来放映电影的场所产生了,这就是电影院。此后,尽管确实存在着电影的个人化播放,人们还是不假思索地把电影同它的大规模的播放场所紧密地联系在一起,把在这个场所播放的电影称之为电影。人们这样做当然是有充分理由的,因为电影的经济回收和盈利主要是靠电影院的销售活动。但是,现在的情况发生了很大的变化,今后还会继续发生变化。这里有一个情况值得特别注意,在电影院里播放的电影在相当长的时间里大致有三大类:故事片、纪录片和艺术片。目前国内的电影院大体上只剩下了一类,即故事片。纪录片和动画片的播放只是一种零星的行为。今天,我们既可以说纪录片已经沦落为电视节目了,也可以说纪录片改变了它的存在形式和播放形式。但令人感到奇怪的是,似乎没有人说纪录片已经消亡了,却有人在谈论电影(即故事片)的死亡。

有了电视以后,人们从来都不认为在电视中播放的电视节目也是电影,哪怕播放的是电视剧。尽管看起来,真正的电视节目大概只有一种,这就是现场直播(中国的第一部电视剧《一口菜饼子》就是直播电视剧)节目。直到电影(无论是故事片还是纪录片)变得可以在电视上播放了(或者通过无线远程传播或者通过录像机、VCD机等),乃至直接为了在电视上播放的目的而拍摄所谓“电视电影”(无论是用胶片、磁带或数字化材料)的时候,人们还是没有产生这种认识。人们自然会找出种种理由认为电视电影不是电影,哪怕是在这些理由变得越来越少了的时候,变得越来越不成为理由的时候,除了少数人之外^[12],人们几乎是非常不情愿地接受这种认识。主要的原因,除了面对种种新的情况熟视无睹以外,不是认真地思考电影的概念问题,而是把电影的历史性存在方式和传播途径同电影本身过于紧密地联系在一起,顽固地坚持着电影的“影院电影”的历史界定:“只有在电影院中观看电影,才是真正意义上的观看电影”这样一种相当传统的观念。^[13]当然我们也注意到,有人甚至产生了这样的疑问:“数码加入进来以后,传统的电影还叫电影么?”^[14]

现在的问题是,任何狭隘的电影观念都会影响我们对于中国电影现状及未来的客观估计和展望了。

邵牧君先生在一次研讨会上就中国电影的发展现状问题,批评中国电影有七大“怪”现象。其中之四是大力进行电视电影的拍摄:“电视电影的发展导致大家倾向于低成本运作,难以制作出精品。观众习惯了看电视电影

后,就不会再走进影院看电影。我们不能因为我们现在的电影法规和电影基础设施达不到要求而退而求其次,这不是解决问题的办法。”^[15]邵先生显然没有从如何调节电视电影和影院电影之间关系(诸如比例分配等等)的角度来看待问题。邵先生不是把中国电视电影的发展看成是中国电影发展的一个方面,看成是以一种新的方式满足了中国广大电影观众对于电影的需求的结果,而是看成了挤压中国影院电影发展的一个应予纠正的失误。尽管如此,在邵先生的责难中我们仍然能够看出一个意味深长的事实,这就是,电视电影确实具有在一定程度上替代影院电影的功能。这一点就是邵先生也是承认的。我想邵牧君先生一定不会愿意看到这样一种情况的:“由于卫星传播和有线频道的发展,美国电影在欧洲电视播放的电影中也占有了70%。”^[16]由此可见,在中国电影现有生产量的状况下,保持一定规模的电视电影的创作和生产,不失为满足广大观众在电视中看到电影的需求的一种可行办法。

台湾学者卢非易对于电影的态度看来要宽容、豁达得多。他在一篇妙趣横生的短文《模糊中的界线,重新定义的电影》中直接了当地提出了“电影怎么了?电影到底将变成什么”的问题。他抱着一种乐于认同的态度指出:“而‘电影’只管一径地往前冲,把大家狠狠地抛在背后。”“世纪末,电影的界线模糊了,电影的定义松动了。”

他大概意识到,事态的发展绝不是靠义愤填膺就能解决的:“电视台决定出来拍电影(公共电视的《少年葛玛兰》、民视的《天马茶房》、和信与香港中国星的电视电影),电影公司忙着拍电视(纵横国际的《徐志摩传》)。”“电影委身录像带在视听室里首映(《魔法阿妈》在诚品书局),而电视录像作品却跑到电影院放映(《美丽少年》)。”

他的结论既是大胆的又是坚定不移的:“新科技的物质条件,不管电影人情不情愿,都将彻底地将电影改头换面。下个世纪的电影很可能没有胶卷、没有影棚、没有布景、没有放映机、没有影院。电影将化身在有无线电视、私电视与公电视(机场、酒吧……)、网络电视、手机、电子书页、个人数据簿(PDA)、因特网、电玩与多媒体、甚至足球场上的超大屏幕或雷射投影……之中。从生产(数字生产、虚拟影像)到行销(跨媒体整合行销)、到消费或重组再消费(影像单位元化、数据库化与重拼贴化),电影都将走出旧世界。”^[17]

他的描述的确超出了许多人的想像,估计一定会有不少人在不同意他的描述。其实,我倒是更愿意看到他所描绘的那种景象。所以我认为,对于