

复旦博学

博
學



文学系列

西方电影

潘天强 著

简明教程



xifang dianying jianming jiaocheng

复旦大学出版社

复旦博学

博
學



文学系列

J909.1-43/2

西方电影 简明教程

潘天强 著



xifang dianying jianming jiaocheng

复旦大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方电影简明教程/潘天强著. —上海:复旦大学出版社, 2003. 11
ISBN 7-309-03761-8

I. 西… II. 潘… III. 电影史-西方国家-教材
IV. J909.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 077674 号

西方电影简明教程

潘天强 著

出版发行 复旦大学出版社

上海市国权路 579 号 邮编 200433

86-21-65118853(发行部) 86-21-65109143(邮购)

fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

责任编辑 孙 晶

装帧设计 陈 萍

总 编 辑 高若海

出 品 人 贺圣遂

印 刷 上海复旦四维印刷有限公司

开 本 787×960 1/16

印 张 16.25 插页 2

字 数 282 千

版 次 2003 年 11 月第一版 2003 年 11 月第一次印刷

印 数 1—6 000

书 号 ISBN 7-309-03761-8/I·241

定 价 24.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究

内容提要

本书从思潮和流派的角度切入，以电影的两大美学体系再现美学和表现美学为主线，有取舍地介绍了西方电影史上重要的艺术流派、有影响的导演及其经典作品，并对影响电影发展的重要思潮做了梳理和分析，深入浅出地勾勒了百年世界电影史的轮廓。时间跨度从电影发明到20世纪结束。

本书按电影史发展的时间顺序编排，容量适合一学期的教学内容，配有与内容有关的电影剧照，并附有参考书目和部分经典影片目录。

前言

1

前
言

电影自1895年12月28日在巴黎“大咖啡馆”里正式放映开始,已经走过了一个多世纪的历程。一个世纪的时间,对于一个人来说是漫长的,但就一种艺术形式而言却是非常短暂的。作为电影姐妹艺术的音乐、舞蹈、诗歌是人类远古时代就已经形成的艺术形式,《毛诗序》中所说的“情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之、足之蹈之也”,便是对诗乐舞这几种艺术形式原始发轫形态的描述。此外,像绘画、雕塑、戏剧等艺术形式也有数千年的历史。而被称为第七艺术的电影却远比它的姐妹年轻得多,它是后工业社会的产物,是随着科技的进步、工业的发展和商业繁荣而出现的一种崭新的艺术形式。它一出现便以极强的生命力一跃成为20世纪最重要的艺术形式之一。

一、从流派角度看电影的历史

由于电影具有照相性和纪实性这种最显著的美学特征,它可以最完整、全面、真实地把历史的画面复现在人们面前。因此,电影便具有了其他艺术无法比拟和替代的优势。美国电影学家克拉考尔认为电影的照相性是它的第一特征,电影是物质现实的复原。这种复原正是人类千百年来在追求逼真的过程中渴望实现却又难以实现的梦。无论是远古时代出自人类始祖之手的岩画,还是西方19世纪那些可以乱真的用透视法绘制的贵族肖像;无论是至今仍为人类艺术典范的断臂维纳斯,还是誉满中外的历史长卷《清明上河图》,这些空间艺术珍品的创作初衷无一不是为了向后人复现真实的历史。直到电影的出现,这种努力才接近了最后完成阶段。凝固的、瞬间的历史被活动的画面所取代,费力的模仿被简单的摄制所取代。当摄影术的出现使西方绘画纷纷走入抽象变形之时,电影的出现也使戏剧、舞蹈、音乐甚至小说、诗歌都感到一种前所未有的生存压力,因为这种综合性的艺术不仅复制、储存了历史,而且构成了一种新的文化形态,特别是它的派生物电视出现以后,人们的生活方式,生活节奏都在它的影响下发生了变化。电影是20世纪人类物质文明与精神文明的重要象征。

电影从发明时的那种杂耍娱乐形式逐渐变成艺术殿堂中一颗夺目的新

星,这中间经历了不少的磨难。开始时,这种没有声音和色彩、只有一分钟的新鲜玩艺根本谈不上是一种艺术。在法国和美国,电影只能在下等咖啡馆和酒吧里播放,观众大部分是那些淘金工人和无处消磨时间的平头百姓。从事电影工作也被人认为是一种下贱的职业。在好莱坞早期的高级住宅区就曾竖过“演员与狗不得入内”的牌子。这种情况在中国也同样发生过。电影进入中国很早,在电影诞生的第二年,外国人就在上海徐园放映了一些短电影。1905年,北京丰泰照相馆拍摄了第一部国产电影——谭鑫培主演的戏曲片《定军山》。但是,在20世纪30年代以前,中国电影界主要由三种人组成:鸳鸯蝴蝶派的作家,被淘汰的文明戏的演员和从洋买办转行来搞电影的经纪人。影片所表现的内容大多数都是武侠艳情之类低级庸俗的故事。所以当30年代初,左联把在文化界有一定影响的夏衍、田汉、阳翰生等人派去从事电影工作时,他们是冒着被亲戚朋友唾弃的危险,硬着头皮去干的。现在,电影经过近一个世纪的发展,不但堂而皇之地进入了艺术的殿堂,而且成了人们日常生活中必不可少的一项内容。全世界不同肤色、不同年龄、不同文化程度的观众都从这种雅俗共赏的艺术形式中吸取精神营养。在电影年产量最多的印度,有的穷人甚至卖血看电影,人们把这种酷爱称为“把电影融化在血液中”。如今,从事电影工作已经成了一种令人羡慕的职业,电影明星是千百万影迷心中的偶像。各个国家的政府对电影事业都非常重视,把它作为一项重要的文化事业来对待,拨专款扶植电影创作,设立电影学院培养专门人才。美国每年有近万名电影专业的大学生毕业。全世界名目繁多的电影节开幕之际,政府要员、社会名流纷纷出来讲话颁奖,情景热闹非凡。这一切都说明电影作为一种艺术已经进入成熟的阶段,它的影响力正在不断地巩固和加强,它越来越显示出与人类文明发展相适应的独有的魅力。

电影从一种杂耍变成一种世人仰慕的艺术,其间必定要产生众多的美学观念、艺术主张、创作思潮和指导思想。电影是一门最年轻的艺术,但它又是资料最完整的艺术。我们要从这浩瀚的资料海洋中去把握一个世纪以来电影艺术发展的脉络,就必须选择一个角度,这就是电影思潮和流派。从这个角度看电影史,既有别于艰涩的理论推理,又有别于烦琐的资料堆砌,可以比较清晰地梳理出一个清楚的头绪,使读者在较短的时间内了解电影历史概貌,并能对经典的作家、作品产生深刻的印象,这就是本书写作的初衷。

所谓流派,就是在一定历史时期内,思想倾向、艺术见解和创作风格相近的艺术家自觉或不自觉地形成的艺术派别。一般说来,形成一个艺术派

别并不十分容易。因为艺术创作最根本的一条,就是主观创作要受客观事物形态的约束。无论想像多么丰富,对比多么强烈,对美的追求多么超脱,创作最终还要立足于现实生活的逻辑之上。随着20世纪初非理性主义思潮大举侵入西方艺术之后,创作上的主观随意性使构成流派变得越来越容易。结果西方现代艺术便呈现出异彩纷呈的景象,这个派、那个主义令人眼花缭乱,数年一变或一年数变的情况常有。但是电影艺术由于它自身的特殊性又是另外一种情况。同西方其他艺术相比,西方电影中真正形成风格,称得上流派的为数不是太多。电影的历史很短,只有一百多年,而且从市井杂耍形式成长为艺术的过程还占去了20年左右的时间,但是这还不是电影艺术流派较少的真正原因。20世纪20年代到今天,正是文学艺术领域流派纷呈的时代。这些流派的某些风格、思潮和技法在电影中有所反映,但很少形成真正的流派。电影之所以难以形成流派主要原因有两个:首先,电影不像其他艺术作品,用一张纸、一支笔就可以进行创作,而且是只反映一个人的构思和风格的艺术。一部影片的摄制需要使用复杂昂贵的技术设备,需要具有不同技术专长的人紧密合作。因此一部影片是一种集体劳动的结晶。即使导演在某一部影片中体现出较强的个人风格,也难以创作出一系列具有独特个性的新片。因此,流派的形成相对来说受到限制。其次,影片制作需要巨额资金。这些资金必须通过票房来回收。也就是说,一部影片制作完毕后,它的审美价值、娱乐价值还需要通过观众的认可来实现。这就决定了电影艺术家必须心中有观众,必须考虑欣赏者的要求,不能一味自行其是。一幅莫名其妙的画,所需费用有限,即使无人欣赏,也无碍于“流派”的发展。但一部莫名其妙的电影如果失去了观众,别说形成流派,就连创作者的生计都受到威胁。很多导演就因为一部影片在商业上失败而终身负债。所以为了适应大多数观众的要求,影片创作中的主观随意性极大地缩小了。当然,这样说并不是完全否认电影导演在作品中渗透个人风格的可能性。导演可以靠自己的名气和权威来左右摄制组以体现他的意图,也可以通过长期固定的摄制班子来形成某一种固定的集体风格。也有的导演通过以俗养雅的方式,拍一部票房收入好的影片来弥补进行艺术追求的影片的亏损。但总体上看,电影创作的非个人化性质使电影流派的数量大大受到限制。在西方电影史上,也出现过纯粹追求个人主观意象的创作活动,如20年代的先锋派电影和后来的实验电影运动,但很快就因为没有观众和不堪经济的重负而销声匿迹了。以至于后来不时地有人打出“结构主义电影”、“节拍电影”等新流派的旗帜,也难以唤起人们的关注。

艺术流派往往都有一定的时效性,它从产生到衰弱的过程从几年到十

几年便会被另一种流派所替代。但流派的消失并不意味着某种艺术观念的消失,所以在流派之上还有一种占主导地位的艺术观念在潜移默化地起着作用,这就是艺术思潮。思潮不同于流派,它不仅是某些艺术家的创作风格和艺术见解,它的形成更多的是受当时社会思潮和审美意象所左右,有相当的稳定性。而各种艺术派别的交替便是对思潮的推进。比如文艺复兴是一股新兴资产阶级要求推翻封建宗教统治、弘扬人性、解放思想的社会思潮,所以它的审美倾向、艺术观念、价值尺度都是与社会发展同步的。在它影响下产生的达·芬奇画派、拉斐尔画派、佛罗伦萨画派,都是这一思潮的具体体现。电影也是一样,从高处纵观世界电影史,有两种截然不同的艺术思潮和倾向自始至终像两条红线贯穿电影史的全过程。一条是以蒙太奇学派为代表的表现美学。它以技术为手段,以表现为目的,强调艺术的假定性,相信电影蒙太奇万能,主张对原始素材从内容到形式都进行人为地加工,让观众始终在导演编造的梦幻中度过良宵。好莱坞是表现美学最积极的鼓吹者和实践者。另一条是以长镜头学派为代表的再现美学。它以纪实为手段,以再现为目的,强调生活的真实性,强调电影的照相功能,反对编造,排斥人为的干预,强调让观众到原始的生活中自己去发现美。意大利新现实主义是这一美学传统最典型的体现。第二次世界大战把短短的电影史劈成两半。前五十年(1896年到第二次世界大战结束)电影从发明、发展直至声音、色彩的出现,逐渐变成了有独立美学特征的艺术形式。这一时期卢米埃尔兄弟、梅里爱、格里菲斯、爱森斯坦、普多夫金、卓别林、奥逊·威尔斯等艺术大师们为电影跻身于世界艺术之林奠定了坚实的基础。第二次世界大战以后,一种融会了欧洲悠久的文化传统和现代电影观念的电影艺术中心在欧洲形成,并大胆地向老牌的以好莱坞为中心的传统电影观念挑战,使电影从观念到技法都发生了质的变化,出现了意大利新现实主义、法国新浪潮和新德国电影这三个以“新”字打头的大电影思潮,并培育和造就了一批像罗西里尼、安东尼奥尼、费里尼、安德烈·巴赞、戈达尔、特吕弗、阿仑·雷乃、伯格曼、施隆多夫、法斯宾德等才华出众的著名电影艺术家。如果把整个电影史比作一棵大树,战前的五十年就像那粗壮的树干,而上面那郁郁葱葱、充满生机的繁枝茂叶就是战后电影的情景,整棵大树是深深扎根在社会生活的土壤中。现实生活、文化遗产是它生长、发育的根基,科学技术是它得天独厚的刺激素,它还要经受经济风霜的袭击、政治气候的考验,因为电影是现代艺术,是敏感的艺术。

二、战前——蒙太奇的全盛时期

表现和再现两大电影美学思潮的鼻祖都产生于电影的诞生地法国巴黎。当继承了照相师家业的卢米埃尔兄弟把现实生活中的情景用他们发明的摄影机忠实地纪录下来制作成《火车进站》、《水浇园丁》、《婴儿喝汤》等短片的时候,具有纪实风格的再现美学就已经形成了基本的格局。紧接着,另一位经营魔术和木偶戏的老板梅里爱却发明了一整套在摄影棚里编造故事的手法。他引进了戏剧的造型手段,把凡尔纳的科幻故事像变魔术一样搬上了银幕,并断绝了与现实生活的联系,一味地沉醉在摄影棚中精心编造故事,拍摄了《海底两万里》、《太空旅行记》等令人捧腹的影片。从此,以假定性为宗旨的表现美学便渗透到了这门刚刚起步的艺术中,并在最初的五十年中占据了绝对的优势。格里菲斯是把电影引入艺术殿堂的里程碑式的人物。当梅里爱和卢米埃尔的杂耍式的活动影像逐渐在观众眼里失去新鲜感的时候,格里菲斯却从电影中发现了其他艺术形式不可比拟的独特的叙事语言。在鸿篇巨制《一个国家的诞生》中,他用后来被人们称为蒙太奇的剪辑方法精心描绘了一个在南北战争中,美国“三K”党人屠杀黑人的故事。这部在思想内容上具有严重种族歧视倾向的影片,在艺术上却成了电影的范本。这部影片仿照人类形象思维的基本定式,把摄制在胶片上的镜头用电影的方式进行自由的时间和空间组合,并且对全景、中景、远景的转换顺序,特定镜头的运用,段落之间的连接以及全片结构的安排都作了示范式的处理。从此,就像文章有了句法,音乐有了旋律一样,电影也有了自己的艺术语言。也就是说电影已经初步完成了他作为独立的艺术形式的努力。格里菲斯影片的美学思想是融合了表现和再现两大美学倾向的一种综合美学。它既表现了现实生活的内容,又不排斥合理的艺术虚构,这种美学上的创新对电影的发展具有决定性的意义。格里菲斯以后,由于蒙太奇造就的艺术效果实在太诱人,艺术形式的魔法使两大美学再一次倾向于一边,表现美学在理论和实践上都得到了极大的发展,再现美学只能屈居其次,后者的兴起是第二次世界大战以后的事。

20年代初,当西欧一些现代派艺术家沉醉于先锋派电影创作之时,刚刚建立政权的苏联在列宁的亲自关怀下全力发展电影事业,并且在电影蒙太奇理论的探索上取得了突破性的进展。以爱森斯坦、普多夫金为代表的苏联蒙太奇学派从一开始就站在比较高的角度去开掘电影艺术的潜力,他们不满足于格里菲斯在电影实践中取得的成绩,力争在理论上有所突破。

爱森斯坦就是建立蒙太奇理论的重要人物。他从人类思维方式的角度论证了蒙太奇不仅仅是一种剪辑方法,而且是能使现有素材(拍摄在胶片上的镜头段落)经过组合后最大限度地发掘其美学和思想潜力的一种艺术辩证法。在《蒙太奇在 1938》这部著作中,爱森斯坦进一步详尽地论述了蒙太奇在影片各个层次中所起的作用以及各种类型蒙太奇的运用方法。当声音技术在电影中开始运用以后,他又和普多夫金等人一起论述了声音作为蒙太奇的一个重要元素的运用方法,创立了声画对位、声画对立理论。蒙太奇理论的创立对电影的发展具有极其重要的作用。但是任何艺术方式和艺术理论都必须自觉遵从艺术自身的发展规律,必须自觉遵从生活规律,否则就要受到惩罚。爱森斯坦在这方面有深刻的教训。当他从现实生活出发,把蒙太奇方法较好地运用到他的艺术创作中时,他创作出了震惊影坛的不朽之作《战舰波将金号》;当他从主观观念出发,玩弄蒙太奇技巧,强行在作品中推销某种意识形态时,他拍出了诸如《罢工》、《总路线》等艰涩难懂、贻笑大方的影片。真理的法则在任何人面前都是公正的。蒙太奇作为电影艺术独特的创作方式,经过格里菲斯的实践和苏联蒙太奇学派的理论完善已经确立了稳固的地位,而把它推向极端的是被称为“电影帝国”的美国好莱坞。

从 20 世纪初在美国西海岸洛杉矶城郊建立起世界最大的电影城开始,美国式的生产方式开始侵入电影艺术的创作。随着八大影片公司的建立,一整套完整细密、分工明确的流水线式的电影制片人制度形成了。这种制度以制片人(公司老板)为核心,以赚钱为目的,以流水线为生产方式,以电影明星为手段,以类型为模式,构成了艺术史上的奇观——好莱坞的电影美学。好莱坞是表现美学走向极端的一种典型。它把蒙太奇仅仅作为一种虚构和编造的魔法,通过它的大型创作流水线使成千上万的胶片滚滚流出,又通过庞大的发行网流向世界。好莱坞影片以某一种受观众欢迎的影片为模式,进行批量生产,是一种对模仿的模仿的创作方式。它在类型化方面形成了一套行之有效的招揽观众的方法,比如类型化的人物、千篇一律的情节、定型化的视觉图谱等。这些影片虽然能满足大部分观众的娱乐需要,但艺术上可以说是没有多少价值的。因此,有人把好莱坞影片称为 12 岁儿童水平的片子。工厂化的艺术生产体制是扼杀艺术家才能的罪魁祸首。但人类的历史和艺术的历史毕竟是人创造的。在好莱坞鼎盛的三四十年代,仍然有不少艺术家以其出众的才华和强烈的使命感冲破这种体制的束缚,创作出一些具有较高艺术价值的影片,其中卓别林、约翰·福特、希区柯克、奥逊·威尔斯等人就是代表。

三、战后——再现美学的崛起

第二次世界大战是电影史的重要分水岭。如果说电影美学的前五十年是表现“美”的话,那么后五十年西方电影漫长曲折的道路,最后要达到的目标就是再现从形式到内容的“真”。20世纪二三十年代格里菲斯、爱森斯坦等人从实践到理论完善了电影蒙太奇的语言体系。卓别林、奥逊·威尔斯等大师从导演的角度完成了电影从无声到有声的过渡。电影的技术手段已经日臻完备,电影的叙事手段已经到了炉火纯青的地步。尤其是在电影之都好莱坞,辉煌的成就感和滚滚而来的财富已经使这个商业电影的中心形成了一整套顽固保守的电影模式:起承转合、首尾封闭的剧作理论,墨守成规的电影叙事语言,一成不变的类型样式,追求豪华的制片方针和明星制度,以及脱离现实的平庸虚假的内容。于是,当欧洲战场的烽烟刚刚熄灭,意大利新现实主义就举起了反对虚构、面对现实的旗帜,把矛头直指好莱坞的美学方针。面对法西斯统治所造成的精神上的虚伪和物质上的贫困,一批意大利青年艺术家走出摄影棚,抛掉灯光布景,甚至不要专业演员,把镜头直接对准现实生活,让人们在银幕上看到自己熟悉的生活、熟悉的环境和普通人的命运。新现实主义用纪实的手法打破了传统的剧作方法,截取生活的横断面,向观众展现“人生的切片”开创了一代新风,也开创电影史上另一大美学倾向——再现美学的先河。再现美学在前五十年中虽然不占主导地位,但一直没有中断过。卢米埃尔拍摄的《火车进站》、《水浇园丁》就已经埋下了伏笔,1930年美国导演弗拉哈迪拍摄的《北方的纳努克》就开创了纪录电影之风,接着而来的美国纪录派、英国纪录派一直在探索电影的纪录本性。苏联导演维尔托夫1922年在《电影眼睛派宣言》中指出:“机器是公正不阿的,是比人的眼睛更客观的眼睛。”可是只有到意大利新现实主义,这股涓涓细流才成为一场声势浩大的电影运动,并对战后电影产生了极其深远的影响。从理论上把电影的再现美学推向深入的是50年代法国《电影手册》杂志的主持人、电影评论家安德烈·巴赞。他从电影的纪录本性出发,指出蒙太奇割裂了世界,割裂了生活,破坏了自然的统一,并且提出了针锋相对的长镜头理论,为再现美学提供了强有力的理论武器。美国电影理论家克拉考尔更加极端,他以电影的本性为立论的依据,指出电影是一种实体,而不是形式美学。电影只能是物质现实的复原,从而排斥一切虚构、一切编造、一切假想。他的理论虽然过于绝对,但是电影必须真实完整地表现现实生活这一核心内容对于好莱坞梦幻制造工厂的产品,以及“蒙

太奇万能”的理论无疑是一次巨大的冲击。

后人根据新现实主义电影运动中几位著名导演的不同风格把他们分为三派:以维斯康蒂为代表的新巴尔扎克派,60年代末兴起的政治电影就是这一派的延续;以德·西卡为代表新左拉派,后来这一派偏向了生活流,原封不动地照搬现实、大量的长镜头、毫无目的的细节描写就是这种风格的典型特征;第三派是以新现实主义后期崭露头角的两位青年导演费里尼和安东尼奥尼为代表,他以“内心现实主义”为旗帜,以“非理性”为原则对传统电影的观念来了个彻头彻尾的改头换面。与此同时,瑞典著名导演伯格曼也在进行这方面的探索。1958年这股非理性主义电影思潮与法国新浪潮一起在世界影坛掀起一阵轩然大波。

本世纪20年代的电影先锋派运动是非理性主义的先声,这场延续10年的运动试图把当时流行在诗歌、绘画、音乐等领域的现代主义形式引入电影,想把银幕的形象画面变成抽象的符号。抽象派影片《对角线交响乐》、表现主义影片《卡里加里博士》、超现实主义影片《一条安达鲁狗》等就是这一时期的代表作。因为观众难以理解,先锋派运动很快就销声匿迹了。我们知道,无论是文艺创作的形象思维,还是科学研究的逻辑思维,都同属于理性范畴,文学作品中的情节结构、人物行为和性格都要合乎理性,因而人们可以从中体会到创作者的思想意图即作品的思想内容。非理性主义原则正好是对这一切进行排斥否定。首先他们认为传统文艺的一整套手法,在19世纪已经达到顶峰,不会有所发展;在电影领域好莱坞的叙事手法也已经到了束缚人们手脚的地步,很难有什么突破。其次,传统的对生活现象外部模仿的手法,已经不能适应当今世界复杂的生活现象,尤其不能表现人的内心世界。“新现实主义意味着用诚实的目光观察现实——但这指的是任何一种现实,不仅是社会的现实,还有精神的现实,人在他内心世界所占有的那一切”。从费里尼的这一段话中可以得出再现美学在非理性主义这里已经走向人的内心世界,即“内心现实主义”。50年代中期西方经济有了较大的发展,贫困的问题有所缓解,但人与人之间的冷漠、残酷以及感情无法沟通成了西方社会突出的矛盾,加上弗洛伊德心理分析法和萨特存在主义的影响,包括电影在内的文学艺术都试图从心理角度去探索,表现人生的荒谬和痛苦,用非理性的直觉、本能和潜意识记录人的内心感受、主观情绪。电影领域的这股非理性主义思潮在表现形式上有以下三方面的突出特点。

无情节、反情节、散文式的结构形式是非理性主义的第一个特征。1961年在戛纳电影节上,安东尼奥尼的影片《奇遇》引起评委和观众的激烈争论。这是一部没有情节的影片,一对男女青年去一个小岛寻找他们失踪的

女友,影片结尾时这位女友到底找到还是没有找到,是死了还是活着影片没有任何交待,好像作者根本把她忘了。这种极端背离传统欣赏习惯的影片引起了强烈的轰动效应,这正是非理性主义艺术家希望达到的目的。脱离电影传统的线性情节结构方式,用事件的无逻辑组合或非理性的意识活动来代替或打乱有逻辑的情节,打乱作品的因果关系,使回忆与假想、真相与假相混淆,使过去、现在、未来等时间概念错乱,使声音与画面变形,这一系列手法都是这类影片惯用的形式。强烈的主观性是非理性主义电影的第二个特征。针对好莱坞分工严密的制片厂制度下艺术家个人的才能得不到发挥这一现状,法国新浪潮的艺术家们提出了“作家电影”的口号。他们要确立导演在电影创作过程中的地位,使电影最大限度地体现艺术家个人的风格。随之而来的就是在影片中强烈地表现自我。“电影就像一本个人的日记,一本笔记本和一段个人独白,它的作者力图在摄影机前面为自己辩护”。这就是新浪潮的代表人物戈达尔对电影的理解。自我表现和表现自我是非理性电影中常见的形式。特吕弗在《胡作非为》中开创了以个人传记形式拍摄电影的先例。在戈达尔的很多影片中经常出现自我介入和乱发议论的场面,影片中间常出现一些人毫无目的闲扯和讲述自己的观点。新浪潮影片中的人物就是一批随心所欲、自我意识膨胀的中产阶级的青年。这些整天无所事事、饿了就吃、渴了就喝、无缘无故地发火、无缘无故地杀人的青年就是新浪潮银幕上的新人形象。

非理性主义影片的第三个特征是善于运用启发式的心理分析。他们运用纯音画、意识流等技巧,着重体现一种情绪、一种感觉、一种气氛、一种心理状态、一种精神面貌。由于非理性主义所理解的人是变态的、压抑的、疯狂的,所以银幕上的画面扭曲变形,造型上的线条紊乱、位置交错都是他们用来造成强烈的非理性效果的手法。这些时空错乱的、梦幻般的画面和音响都带有象征性和哲理性,甚至还带神学的宗教意义。伯格曼的《野草莓》用一次旅行去追寻人的一生价值,阿仑·雷乃的《去年在马里昂巴德》把人物作为某种情绪或命运的象征。传统的好莱坞的叙事方式是尽量让观众看懂,导演把一切都说得清清楚楚,观众没有任何选择的余地。而非理性主义常常把一些不确定的、模棱两可的画面留给观众去猜测、去思考和回味。

新浪潮的衰落是在1961年。此后,以非理性主义为主导的再现美学逐渐失去势头,随之而来的是表现美学和再现美学在格里菲斯以后再一次实现融合。70年代以后,有两股影响较大的电影潮流。一是“政治电影”,它以某一重大的政治事件为中心,矛头直指现政权,直接反映人民最关心的社会问题。“政治电影”以意大利和法国为中心,其影响波及全世界。还有一

股并行的潮流,这就是异军突起的“新德国电影”。1962年,在德国奥勃豪森电影节上,一批青年人针对德国电影濒临灭亡的现状,联合发表了《奥勃豪森宣言》,决意要振兴德国电影。经过十几年的多次起伏,德国电影在国际电影节上连连获奖,最终实现了当年那些青年导演的宿愿。“政治电影”和“新德国电影”是在对前人成就进行吸收和综合的基础上的一次提高,既考虑到大多数观众的欣赏心理而不完全排斥情节,又尊重创作者个人的风格,既强调了电影的纪实特性又恰当地运用艺术结构和心理分析。这两类影片都有深刻的社会内容,他们把人物放到广阔的社会中去刻画,从新浪潮的封闭性人物过渡到开放性人物,从单纯的心理分析过渡到社会分析。在结构上他们将随意性结构转为有机性结构,加强影片的整体构思,情节不复杂,冲突不外露,散而不乱。影片重气氛,重含蓄,结尾往往悬而未决,留给观众思考的余地。“新德国电影”还着重加强影片的可读性,有意插入一些间离镜头,降低画面的表现力,造成观众与银幕的距离感。这些影片从“作家电影”深化为风格电影,手法上讲究多角度拍摄,讲究多层次的环境和纵深的场面调度,讲究画面、声音、色彩以至人物的立体感。在基本美学观方面,它们仍然追求自然美、追求逼真性但不排斥假定性,允许总体上的虚构,而力求细节上的逼真。这种综合美学的兴起是西方现代电影在70年代以后的总趋势。

最后,在总结西方电影时,必须再次强调电影不仅是一门艺术,还是一种企业和商业形式。与其他艺术相比,它有极强的商业性。在国际商业电影市场上占主导地位的仍然是好莱坞式的商业影片。因为它结构完整,通俗易懂,情节动人,有极强的娱乐性,因而惊险片、打斗片、恐怖片、爱情片、科幻片这些类型样式总能找到市场,找到观众。而以上所说的有一定艺术追求的影片只是凤毛麟角,但它们是电影艺术中的精华。它们在电影语言上的创新推动了电影美学向深层发展。它们在电影美学上的发现主导了电影发展的方向。由于电视的发展,电影市场的竞争更加激烈,电影越来越向拍摄豪华巨片的方向发展,这种动辄数百万、上千万美元的投资使得导演在艺术探索方面要冒更大的风险,但也使电影公司不得不起用最优秀的导演来主持这种巨额投资的影片拍摄。因此既重视影片的观赏性,又有一定程度美学追求的影片成为近20年电影艺术发展的总趋势。这也是电影业逐渐成熟的一种标志。

百年电影史是由全世界各国的电影艺术家辛勤创作汇聚而成的,西方电影在其中起了主导的作用。中国电影、印度电影、日本电影、苏联电影,以及近几年发展起来的拉美电影都形成了各自不同的风格与特点。尤其值得

一提的是前苏联电影。继二三十年代黄金时代之后,由于政治上的原因,苏联电影有 20 年的沉默期。50 年代随着文学艺术的解冻,苏联电影又发出了夺目的光彩。艺术家冲破个人迷信的束缚,突破各种人为的限制,创作出一大批具有很高艺术价值的影片。在形式上苏联电影从封闭式的戏剧结构中跳出来,对西方现代电影的手法兼收并蓄,取其所长,创作出风格各异的优秀影片,如非情节化电影、诗电影、散文电影、思考电影、纪录电影、哲理电影等。丰富的形式技巧加上深厚的俄罗斯文化的传统以及粗犷美丽的大自然风光,使苏联影片威震世界影坛。诸如此类的贡献为电影艺术不断发展的过程增添了活力。在新世纪开始之时,这门伴随着人类度过整整一个世纪的年轻的艺术还在不断地发展,它将以其独具的魅力迎来新世纪的曙光,为人类作出更大的贡献。



目 录

前言	1
一、从流派角度看电影的历史	1
二、战前——蒙太奇的全盛时期	5
三、战后——再现美学的崛起	7
第一章 卢米埃尔与梅里爱——摄影师与魔术师的争斗	1
一、电影——独特而遗憾的艺术	1
二、发明之初的分歧	6
第二章 格里菲斯——第一个里程碑	14
一、镜头成为一种表现手段	15
二、确立了基本的电影叙事语言	17
三、用形象画面进行宏伟的艺术构思	19
第三章 先锋派电影运动——狂热者的艺术梦	24
一、表现主义电影和《卡里加里博士》	25
二、达达主义影响下的抽象电影(纯电影)	29
三、超现实主义电影	31
第四章 苏联蒙太奇学派——要把《资本论》拍成电影	34
一、库里肖夫实验室	34
二、爱森斯坦和普多夫金的创作	37
三、蒙太奇理论	44
第五章 好莱坞的电影美学——梦幻制造工厂	47
一、好莱坞的制片厂制度	48
二、类型电影	52
三、奥逊·威尔斯——一个时代的终结	70
四、战后好莱坞的衰落	76
第六章 电影再现美学的实践与理论——追求“真”与追求“美”的较量	80
一、纪录电影四大学派	81
二、巴赞的电影美学	84
三、克拉考尔的美学思想	88

第七章 意大利新现实主义电影运动	90
一、现代电影观念的基本要素	90
二、新现实主义——一种崭新的电影风格	92
三、新现实主义的衰落	102
第八章 非理性主义电影——电影中的“俄底浦斯情结”	105
一、现代主义文艺中的非理性原则	105
二、安东尼奥尼——“精神文学”的银幕体现	107
三、费里尼——“堕落灵魂”的银幕写生	110
四、伯格曼——“人生哲学”的银幕探究	114
第九章 法国新浪潮——“天空是绿的,草地是蓝的”	121
一、新浪潮电影的美学特征	121
二、《电影手册》派和“作家电影”论	123
三、特吕弗——用电影写日记	125
四、戈达尔——最令人费解的导演	129
第十章 左岸派——“漠然而视”的镜头	134
一、阿伦·雷乃——电影界的“核爆炸”	135
二、“新小说派”的介入	139
第十一章 新德国电影运动——传统与现代的合流	145
一、战后三大电影运动的特点	145
二、奥伯豪森宣言	146
三、“青年德国电影”	148
四、新德国电影运动的繁荣期	150
五、法斯宾德——不知疲倦的影坛怪才	152
六、各放异彩的导演群体	156
第十二章 政治电影——黑幕后面的眼睛	159
一、“政治电影”发端的社会背景	160
二、法国政治电影——“五月风暴”中的极“左”思潮	161
三、意大利政治电影——对“黑手党”的愤怒控诉	165
四、美国政治电影——越战引起的反思	169
第十三章 苏联电影的辉煌和俄罗斯电影的衰落	174
一、解冻与深入——五六十年代的苏联电影新浪潮	175
二、70年代以来——四大电影题材创作热潮	181
三、俄罗斯电影的衰落	186