



新时期电影的多元结构

● 王春荣 著

● 辽宁大学出版社



作者简介

王春荣，笔名春容。辽宁大学中文系教授。中国当代文学研究会理事，辽宁电影家协会理事，辽宁作家协会会员。主攻中国当代文学、影视艺术。主要著作有《新女性文学论纲》、《新时期的乡土文学》、《电影艺术的多元结构》等。主编《20世纪中国两岸文学史》(续)、《中国当代文学名作讲析》等教材。参编《电影基础理论》、《电视文艺学》等全国部分院校协作教材。另有学术论文多篇，哲学随笔(《顺其自然》)1部。

序言

电影·中国电影·新时期电影

电影是艺术。

电影艺术，是继音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑、戏剧六门艺术之后诞生的一门崭新的艺术。意大利诗人、记者里佐托·卡努杜最先向全世界宣布：电影是“第七种艺术”。从此标定了它在艺术王国中的小妹妹的地位。真正的电影艺术的生命当从本世纪初开始。它的年龄迄今已逾百岁。比起其它姊妹艺术电影实在太年轻了。然而就其所包含的综合审美特性以及所拥有的最广泛的接受者而言，电影却又是各种艺术中的第一位艺术。它的不选择地域、民族、文化、教养、职业的特点，使它拥抱了全世界。据统计，1960年世界电影观众已达200亿人次。而1960年的世界人口总数才不足30亿。

电影艺术虽然年轻，但其生命历程却充满了艰辛。电影的产生和发展最初仅仅是作为工业技术发展的产物。作为艺术电影的胚芽当初不过是影戏和杂耍。法国的卢米埃尔兄弟以其家人为天然演员，以家庭日常生活片断为素材拍摄的“小电影”，《卢米埃尔工厂的大门》、《火车到站》、《婴儿的午餐》、《水浇园丁》等是电影艺术史上写实风格的鼻祖之作。乔治·梅里爱这位法国人在卢米埃尔兄弟之后，把戏剧运用摄影机纪录下来，成为戏剧电影的创始人。《灰姑娘》是他的第一部戏剧电影，事实上那是一出童话哑剧的录像。一次偶然的机，他发现了“电影特技”，那得感谢机器出了故障，停拍之后再拍，摄制对象无意的改变：公共马车变成了灵柩车。这是他由一位舞台特技专家转而成为电影特技大师的契机。《月球旅行记》是其电影艺术——戏剧性情节加特

技摄影——的高峰之作。他把电影艺术从卢米埃尔兄弟开始的抄袭生活的僵死处境中救活了。电影不再是生活的简单记录，它充满了童话般神奇的境界，银幕是一块神秘而具魔力的银色世界。所以梅里爱被认为是写意派的前驱。事实上，卢米埃尔兄弟创造电影艺术的过程，无意中 also 发现过“特技”，即“倒放”的神奇。影片拍好之后突然倒放，竟会发现倒塌了的墙重新站立起来，“拆墙”变成了砌墙。然而，遗憾的是卢米埃尔兄弟顽固的艺术追求葬送了他们的发现，扼杀了他们的创造力。他们在艺术上执著地追求摄影机“只是再现生活”，“纪录生活，拍摄现场景象”。作为摄影机的功能这无疑是对的，可作为电影艺术，他的“执著”则是摒弃了艺术的虚构、概括、典型化、乃至于隐喻、象征等多种艺术表现手法。这也正是卢米埃尔拥有世界电影的首批观众也最早失宠于这批观众的要害。

大卫·格里菲斯（美）、查理·卓别林（美）、谢尔盖·爱森斯坦（苏）是将电影艺术由萌芽催成繁茂大树的卓越大师，被誉为“美国电影之父”的格里菲斯是叙事电影的先导。他吸取了梅里爱的“特技”，又借鉴了著名小说家狄更斯创作中的“切回”手法，最先创造了蒙太奇电影语言。《冷落的别墅》是平行蒙太奇最初的范式。影片一面表现被强盗围困在别墅的一家人的危险处境，一面展示父亲驱车前往救援的紧急行动，两个同时发生在不同场景中的事件因镜头的组接，创造了紧迫的节奏感和神奇的艺术效果，拓展了时空，丰富了银幕的信息负载量。《一个国家的诞生》是格里菲斯的代表作，也是世界名作。在这个片子中，他发展了平行蒙太奇技巧，以三线交替发展相组接，创造了风靡美国的独特电影叙述语言。1915年2月8日是《一个国家的诞生》上映之日，这一天被电影史学家认为是“好莱坞统治世界的开始”。这一成功正是促使格里菲斯拍《党同伐异》从而导致格里菲斯晚年悲剧的艺术诱饵。在这个艺术试验中，他更进一步拓宽了电影时空

的表现力，创造了多元结构艺术，摆脱了戏剧的“三一律”框架，创造了新的电影语汇。《党同伐异》在经济上的一败涂地却开辟了电影艺术的新时代——蒙太奇时代，而卢米埃尔兄弟的原始纪实电影则成为历史。

卓别林这位风靡全球的喜剧大师更是电影史的骄傲。他最引人瞩目之处，也是他对世界电影最大的贡献是：创造了无声电影的独特语汇——表演。他借助于服、化、道和全身心的表演动作，创造了一个个无与伦比的喜剧和悲喜剧角色。圆顶的帽子、希特勒式的小胡子、窄小的西式上衣、宽大的裤子、大皮鞋头子，再加上一根短而粗的手杖，“鸭子式”或“螃蟹式”横行的步态，便是卓别林创造的银幕形象的外态。他表演的基本手法是夸张和诙谐。流浪汉夏尔洛、大独裁者希特勒、残兵和犹太理发师，无一不是他创造的在世界电影史上和观众心中永不退色的艺术典型。卓别林所以不朽，还因为他是世界上最早的集编、导、演、制片人于一身的电影艺术家之一。

爱森斯坦既是电影艺术家也是理论家。他的贡献在于提出了“杂耍蒙太奇”理论，推出了世界名片《战舰波将金号》（1925年），创造了威震世界的经典镜头“敖德萨阶梯”。从1929年至1978年国际上举行的评选电影诞生以来的最佳影片的九项十二次活动中，《战舰波将金号》入选六项八次“最佳片”。其中两次名列第1名，两次第3名，最远排到第6名，足见其在世界电影史上的地位。他发展了格里菲斯的技巧，善用特写揭示画面内涵和情绪；选择对观众具有冲击力的镜头剪接，从而创造新的强有力的心理、情感冲击力的电影画面。“敖德萨阶梯”一场戏，沙皇屠杀者逐级而下的大皮靴，奔跑的群众，婴儿车的滑行，母亲痛苦的面容相互组接，构成了撼人心魄的阶级对立情绪，蕴育着十月革命的风暴。普多夫金同爱森斯坦一样也是前苏联著名电影艺术家。他们虽然在对于“蒙太奇”理论的建构中各有自己的观点

和论证方法，但他们对世界电影史的贡献同样是卓著的。他的《母亲》作为世界电影名片载入世界电影史册，是前苏联电影的奠基作之一。上述所列仅是电影无声期对电影艺术发展具有卓越贡献的大师。当然任何一门艺术的创立都绝不仅是几位大师的功绩。

无声电影虽然已经成为一门独立艺术，但它还有许多明显的局限，所以无论它具有多么神奇的魔力，吸引了多少观众，但它终究不过是个“伟大的哑巴”。有声歌舞片《唐璜》（美·华纳公司，1926年8月6日映）是有声片的萌芽作。两个月后又出现了《爵士歌王》。然而第一部“百分之百的有声片”却是《纽约之光》。这是著名电影史家萨杜尔先生认定的。“伟大的哑巴”第一次开口讲话是1929年。这也正是有声电影的开始。可是当噪音淹没了画面的时候，却引起了卓别林、爱森斯坦、普多夫金、亚力山大洛夫等无声期电影大师们顽强的抵触和抗议。可是这种情况并未持续多久，同期录音的发明、蒙太奇的再度被重视，迫使这些反对者也开始突破默片的局限，研究声音对电影的妙用。《大独裁者》是卓别林有声片的杰作。犹太理发师将藏在蛋糕里的硬币吞进肚子里，因打嗝而发出的叮当的撞击声，这种最佳艺术效果是无声影片所无法企及的。雷内·克莱尔是有声电影杰出的贡献者之一。他反对同期录音，主张音画分开，省略银幕画面，用声音创造形象，制造氛围。瓦斯灯突然被击灭，银幕画面变得漆黑一片，观众的视觉失去了感应物，但听觉却捕捉到一连串的信息：物体的相互撞击声，人在殴打时的喊叫声，为观众提供了靠听觉创造环境描绘形象的生动条件。声音的妙用不仅在于节约了胶片，更在于它拓宽了表现空间。维尔托夫（前苏联）作为“电影眼睛派”的代表人物，一面主张用比人的眼睛更客观的“眼睛”（摄影机）来反映一切，将声响用于纪录片中，将“电影眼睛”和“无线电耳朵”结合起来，形成声画对位的蒙太奇，同样推动了电影艺术的发展。

无声电影和有声电影虽有差异，但在色彩上却是一样的：五

彩缤纷的客观物质世界不情愿地被化为黑白两色出现在银幕上，作用于观众的视觉。彩色进入电影便成为声音进入电影之后的自然呼唤。这种呼唤的实现同声音进入电影一样，决不仅仅是技术的发明和提高。它已经作为电影艺术手段之一参与创作。无声片尽管有着“此时无声胜有声”的艺术魅力，可电影艺术创作主体与观众毕竟是具有高度使用语言能力的人，他们除了用行为表达情感和思维，同样需要、而且必须要用语言来表达情感和思想。于是，渴望听到自己的言语便成为观众和电影家共同的心愿。色彩的参与创作也同样是对人们电影表现客观世界的必然愿望和要求。世界上第一部彩色影片是《浮华世界》（1935年，美国·马摩里安导）。爱森斯坦在《伊凡雷帝》（1943年）中便把色彩用作艺术对比手法来丰富和强化电影的艺术性。他用黑白二色表现大教堂屠杀的场面，用彩色表现芭蕾舞场面。色彩在影片中不再是客观物质世界单纯的原始自然成分，而成了导演主观意图体现和艺术追求的重要表现。实际上，早在爱森斯坦拍摄《战舰波将金号》时，他就渴望并探索了色彩参与创作的效果。当十月革命的红旗插上了桅杆时，爱森斯坦激动地设想这红旗应该是红色的，而不应该用黑白色来表现它。于是他用红颜色把胶片上的红旗逐一染成红色。当那面红旗以其鲜红的本色飘扬起来的时候，观众沸腾了，爱森斯坦也激动不已。这“黑白世界”中的一杆红旗便是彩色参与电影创作最早的尝试。

电影从技术到艺术，从无声到有声，从黑白到彩色，从原始纪录到戏剧化直到“电影化”，经历过几十年的综合努力，迎来了第二次世界大战后的电影艺术上新的飞跃。美、意、法、德、日等国纷纷出现了各种电影运动和创新活动，世界电影出现了思潮迭起，风格多样的新局面。新现实主义电影、真实电影、现代派、荒诞派、诗电影、散文电影等等，不一而足。总之，电影就是在整整一个世纪的艺术史上逐步完成并完善其艺术特征：高度的综

合性、动态的可见性、对直接真实的依附性、蒙太奇语言的独特性以及对高科技的融汇性。随着综合美学的兴起，正如罗慧生所总结的那样：“昔日作为电影特性之一的综合性被提升到美学高度，具有一系列新的涵义它渗透到电影美学的各个层次（美学实质、概括方式、影片结构、创作风格、艺术样式和电影语言等），并贯穿到电影艺术的各个领域（编、导、演、摄、录、美等）。”（《综合美学的兴起》）无论今天电影学领域对电影的特性持什么见解，但对其综合美的认识是基本一致的。电影正是在与其它姊妹艺术的相互渗透、借鉴过程中，按照它自身发展规律反映生活的特性、熔铸自身的艺术特征。电影艺术既不同于戏剧、音乐等“时间艺术”，要争取空间而存在；又不同于绘画、雕塑等空间艺术，以间接描写的手段以争取时间的延续。它是杂姊妹艺术的创造性因素和时空艺术的对立因素，借助于现代科技的翅膀，练就的一个崭新的艺术。电影艺术的产生与发展也影响了其它姊妹艺术，在各艺术的推动下它也不断地丰富和发展。如此相互促进，人类社会的精神产品在艺术上就会向着优美的境界发展。当然，这一切都必须植根于人类生活的沃土之中，这是艺术之树常青的一般原理。

中国电影是世界电影的重要组成部分。当西方人初识中国电影时，竟有人怀疑“新现实主义”电影的发祥地究竟在哪里？意大利影评家卡拉奇在观看中国电影回顾展之后认为：意大利人引以为自豪的新现实主义“是在上海诞生的”（《电影创作》1982年第5期）。中国不仅早在默片时期就出过像《神女》那样的好影片，而且还出现过像谢晋、张艺谋等使世界影坛为之惊叹的大导演。当然也出现过像阮玲玉、张瑞芳、直到陈冲、巩俐等一代又一代电影演员。中国电影以其良好的整体形象自然地进入了世界电影的大格局、大环境中。当然，中国电影的发展也是极为艰难的。

电影真正的生日是1895年12月28日。中国人第一次观看

“西洋镜”是在1896年。中国电影史始于1909年，以张石川（当时的张蚀川）和郑正秋为先驱在沪创立了中国第一家影片公司：“亚细亚中国影戏公司”。如遵另一说，即从戏曲片《定军山》算起，中国电影还要早四年。在90年的时间里，中国电影始终在艰难曲折中奋进。从闻名世界的默片《神女》到《桃李劫》、《马路天使》，到《八千里路云和月》、《一江春水向东流》，更有《桥》、《中华儿女》、《白毛女》、《红色娘子军》、《董存瑞》、《上甘岭》、《我们村里的年轻人》等，每一个中国观众都会如数家珍般地列举出若干部优秀影片，以壮中国电影之大观。从1950年起，仅在捷克卡罗维·发利国际电影节上获奖的中国电影就有8部之多：《中华儿女》（长影，获自由斗争奖）、《钢铁战士》（长影，1951年获和平奖）、《白毛女》（长影，1951年获特别荣誉奖）、《人民的战士》（长影，1962年获争取自由斗争奖）、《智取华山》（北影，1954年获争取自由斗争奖）、《梁山伯与祝英台》（上影，1954年获音乐片奖）、《祝福》（北影，1957年获特别奖）、《聂耳》（上影，1960年获传记片奖）。此外，《鸡毛信》、《女蓝5号》、《海魂》、《老兵新传》、《红色娘子军》、《舞台姐妹》、《农奴》等也都分别在爱丁堡国际电影节、亚洲电影节、莫斯科国际电影节、英国伦敦国际电影节、马尼拉国际电影节上获奖（《戏剧电影报》（1982年第2期）。不幸的是，十年“文化大革命”，愈是优秀影片遭遇愈惨，许多电影工作者惨遭迫害，或死或残，致使中国电影事业蒙受重创。江青等人一手炮制的《欢腾的小凉河》、《反击》、《决裂》，包括《盛大的节日》，既是他们极左路线的产物，又是他们反党的实证，同时，也是中国电影史的一段耻辱。

社会主义新时期以来，中国电影事业在十一届三中全会的春风春雨中复苏和繁荣。《小花》、《苦恼人的笑》、《天云山传奇》、《牧马人》、《城南旧事》、《喜盈门》、《乡音》、《沙鸥》、《黄土地》、《青春祭》、《野山》、《黑炮事件》、《西安事变》、《血战台儿庄》等

数百部影片，构成了中国电影艺术史上繁花似锦的岁月。中国电影第一次在世界电影节上得大奖，中国电影专家第一次进入世界电影节评委会。中国电影真正成为世界电影的重要组成部分，《世界电影史》无论由谁来编纂，都不能不为中国电影书上一笔。尽管有粗、浅、俗的弊端存在，尽管也曾出现过对《女贼》、《在社会的档案里》、《苦恋》的讨论和争鸣，但那终究是中国电影发展过程中的史实。中国电影有史以来始终坚持了一条现实主义的道路和为人民大众、为社会主义服务的方向。社会主义现实主义是新中国电影艺术的主潮，同样是新时期电影的主潮。

中国电影研究也随着电影事业的发展而日渐活跃。新时期的电影理论呈崛起之势，不仅摆脱了从三十年代就开始了的广告式的影评，而且进入了系统化的高层次的理论研究。本时期重要的有影响的电影理论著作若干，其中《电影美学》（钟惦棐主编）、《电影美学基础》（谭霈生）、《电影艺术概论》（朱玛）、《电影基础理论》（石城、刘树林主编）、《西方电影史概论》（邵牧君）、《电影学论稿》（郑雪莱）、《电影艺术辞典》（许南明主编）以及一些老前辈早期撰写的论著的问世和再度复出，都成为当今电影理论研究的重要成果。中国也有了自己的初具规模的富有民族特色的电影美学、电影基础理论、电影史书。在文学批评和研究领域长期存在着理论的灰色和迟到之说，而在电影领域，近年来理论与创作几乎同步发展，有时先于创作和生产，率先向外借鉴和评介一些电影新潮、新论以开阔电影工作者和观众的视野，打开封闭已久的创作和欣赏的思维方式。巴赞、克拉考尔、林格伦、爱因汉姆、爱森斯坦、普多夫金，以及格里菲斯、卓别林、舒克申、罗姆、德西卡、雷乃、伯格曼、费里尼、黑泽明等等世界著名理论巨匠和电影大师的名字逐渐为更多的人所熟悉。

中国电影研究的长足进展，得力于一支壮观的研究队伍。这支队伍以“中心派”（即中国电影艺术研究中心的研究人员）和

“学院派”（即电影学院的理论教员）为核心的研究群体，加上各影厂的理论工作者、编导演，各省、市的电影发行部门的电影工作者，业余影评员。特别应当提及的是1983年起连续三届“全国高等院校电影课教师进修班”培养的百余名电影教育工作者和理论研究人员，与上述几方面军汇合，形成了一支颇为壮观的电影理论队伍。这是中国电影研究得以发展的雄厚基础。

新时期的电影艺术研究总的特点是双向性，即学科的细密化，方法的综合化，研究队伍的多成分化，思维方式的开放化。所谓分科细密化是指除传统分类法的电影理论、电影批评、电影史外，还出现了电影哲学、电影美学、电影观众学、电影心理学，电影鉴赏学、电影符号学、电影教育学等。在研究方法上，与新时期哲学、文学领域出现的“三论”（系统论、信息论、控制论）相对应，电影研究领域也出现了多方法、多视角的活跃气氛。当然，无论“老三论”还是“新三论”都是在坚持马克思主义立场、原则、方法基础上的双向研究。研究队伍的多成分化，则是指热衷于理论研究的人越来越多，专业与业余研究者相结合，“科班”出身与“半路出家”者相结合，哲学、心理学、社会学、语言学专业人员将本专业向电影艺术领域延伸，创作人员也不再视理论为灰色，也随时参与讨论、研究，总结电影艺术自身规律或外部规律。新时期电影研究成果表明，中国电影研究已经基本摆脱了广告式和一般的影评式，开始了“向内转”，转向对电影艺术内部规律和特质的研究；由自在的初级阶段进入自觉的较高层次的学术研究阶段。

在双向性的理论建树中，电影观念问题无疑是最热门的论题。什么是电影观念？电影观念的含义是什么？有没有现代电影观念？这一系列问题牵动了诸多的理论工作者和电影工作者的思绪。张骏祥、钟惦棐、郑雪莱、邵牧君、林杉、余倩、罗艺军、白景晟、倪震、罗慧生等专家都有专论，明确阐释了他们的电影观。部分中青年导演，譬如张暖忻、李陀、黄健中、吴贻弓、郑洞天、吴

天明、陈凯歌、田壮壮、张艺谋等也纷纷撰文或发表讲话，就自己的编导实践积极、坦率地亮出了他们的电影“新观念”。本书在谈及这一论题时，仅取其中最具有代表性的几家之说加以评述。

新时期电影创作思潮迭起，虽不像文学领域那么繁杂，但任何一个艺术门类终逃不脱那个时代的哲学和艺术的大潮，游离于沙滩之上。所以电影的创作思潮也颇为活跃。本书试图以近年来业已为大多数所认可（或部分认可）的“三股势头”为基准，以多元化为特征，综合分析评述新时期电影艺术的新形势、新成就、新问题。所谓“三大走向”，即“现代派”思潮和“意识流”电影，纪实美学和纪实性电影；主体意识抒发和“造型性电影”。所谓多元化，是对主体意识、题材、人物、结构类型、风格样式等的宏观概括。这些概念的提出和应用，尽量以“约定俗成”的称谓法，不敢标新立异，而且这样谈论问题似乎更为方便。“三股势头”为主要新潮之外，我们必须看到中国电影几十年积累的优良传统（尽管其中也有“积淀”之累），必须顾及中国电影创作的现状，特别是具有中式审美素养和社会心态的广大观众的欣赏习惯。如此，也当然地把以谢晋为代表的中国“正统”电影纳入到“新潮”之中作综合研究。一者须总结其优良传统，二者要看其新发展，或许还能不期然预见一线未来，谢晋的悲与喜不是他个人的事情，他在相当程度上甚至将在较长时间内显示着中国电影的民族性。现代派也好，新时期电影也罢，抑或是“正统”电影、乡土电影，都是中国电影多风格、多样式、多元化发展的需要。它们无论“正统”得如何庄严，都不能没有新发展，即使倒退也是在变。它们无论新得如何“出格”也始终是中国电影。它们都还没有离开或根本离开中国电影的主潮：现实主义的创作原则。这是中国电影的历史，也是中国电影走向世界的基本出路。1987年中国电影《老井》在日本东京国际电影节一举夺得四项金奖，震动了国际影坛。中国电影开始以自己的成熟走进世界电影大国的行列。

作为一门艺术如果发展到一定的“模式化”程度，抑或以“模式”去发展，那必然是悲剧式结局。但作为研究工作中的科学抽象，“类型”、“样式”的概括和界说是允许的。在风格样式的多样化归纳中，本书试图把中国新时期电影划归三类，即“认知教化型”、“消费娱乐型”、“艺术审美型”。这既是从现状出发，又带有一点不自量的模式化研究和对艺术生产审美层次的机械划分。更何况目前正有人公开地旗帜鲜明地打出“建立类型电影观念，拍摄类型影片”的旗号（见《中国文化报》1987年7月5日《建立类型电影观念》）。并从心理学和社会学、信息学角度分析了类型电影观与类型片长盛不衰和仍将成为观众所欢迎的形式的依据。

要谈电影却不谈蒙太奇和长镜头，那未免太“老外”了，更何况电影艺术发展到今天，蒙太奇不仅没有过时，相反，“玩玩蒙太奇”在各艺术门类中都有时髦之感。新时期以来，电影创作中的“蒙太奇”意识愈来愈自觉，长镜头的尝试、运用都达到了一个新的境界。这两个问题既是艺术性也是技术性的，无论谁来谈电影想回避也是无法回避的。它们几乎要构成本时期电影思潮的多元化的症结性问题。必须申明一点的是，本书虽然试图全面论述新时期电影，但重在“诗学”意义的范畴上提问和立论。立论的依据，一是对中国电影现状的皮毛式的了解，二是生吞活剥一点当今理论界专家们的著述。

作为一个文学教育工作者，我对电影艺术的热爱似乎远胜于文学本身。因为文学教研是我的“本职”，而了解和探讨电影艺术则是业余爱好。作为一个电影“门外汉”，我总是对“门内事”怀着一种神秘和新奇感。1983年、1986年两度暑假，我有幸参加了两期“全国高等院校电影课教师进修班”。在班里我亲耳聆听了当今电影研究领域里许多著名专家学者及研究工作者、编导演的课，观摩了百余部中外电影名片。这是我深感荣耀的终身幸事。也是我从一个“影迷”成为一个电影基础理论教研工作者的重要契机。

和良好开端。

1986年，辽宁大学出版社的蒋秀英女士以其敏锐的编审头脑策划出版了一套“文艺新潮丛书”（共15本），它一经问世，旋即产生强烈反响。丛书独特的审美视角、新颖的阐述、鲜明的现实针对性，突破了传统的批评模式，令人耳目一新。拙作《电影艺术的多元结构》荣幸地跻身这一书系之中。

90年代之后，中国社会面临着本世纪最重要的社会转型期。中国电影也自然处于意识形态/商业/科技/艺术综合形成的新考验、新抉择的关键时期。“摆脱困境，再造辉煌”已成为影坛内外的一致呼声。正是在这样一种新形势面前，本着为振兴中国电影尽绵薄之力的心情，也为教学所需，便在《电影艺术多元结构》（14万字）基础上修订、补充而成《新时期电影的多元结构》（20万字）一书。为切中“新时期电影”这样一个既是阶段性（特定时期），又是全局性（多元结构）的研究课题，对全书的思想、体例作了重新安排和调整，增补了“世界电影语境中的电影观念”、“新时期的电影叙事”、“新时期的电影与观众”等章节的新内容，其它章节也有部分修改和补充。

温故而知新。当我们站在世纪末的特定时期反思新时期电影的辉煌历史和成功经验时，愈发感到新时期电影那鲜明的现实主义精神，充满现代意味的探索精神，以及多元的电影格局对再造中国电影的辉煌是弥足珍贵的。尤其是当你面对90年代电影的现状时，便更觉重温新时期电影现实主义精神的重要了……

1997年2月

目 录

序言：电影·中国电影·新时期电影·····	(1)
第一章 新时期电影的观念·····	(1)
一、世界电影语境中的电影观念·····	(1)
1. “照相本体论”、“照相外延论”·····	(2)
2. “形象本体论”·····	(3)
3. “蒙太奇就是一切”·····	(3)
二、新时期电影观念的论争·····	(6)
1. “离婚”说·····	(15)
2. “戏剧”说·····	(18)
3. “一夫多妻”说·····	(21)
4. “纯电影”说·····	(25)
第二章 新时期电影的类型·····	(29)
一、认知教化型·····	(33)
1. 政治片·····	(35)
2. 伦理片·····	(36)
3. 青春片·····	(38)
4. 法制片·····	(40)
二、消费娱乐型·····	(41)
1. 武打片·····	(43)
2. 惊险片·····	(45)
3. 西部片·····	(47)

4. 喜剧片	(51)
三、艺术审美型	(54)
1. 诗电影	(57)
2. 散文电影	(58)
3. 绘画电影	(59)
第三章 新时期电影的现代思潮	(61)
一、以探索、创新为特征的现代思潮	(61)
二、“现代主义”和“探索电影”	(65)
1. “第四代”的“探索电影”	(65)
2. “第五代”的“探索电影”	(74)
三、纪实美学思潮和纪实电影	(88)
1. 纪实美学思潮的兴起	(88)
2. 纪实电影的风格特色	(95)
第四章 新时期电影的民族化	(102)
一、关于“谢晋模式”之争	(103)
1. 《谢晋模式的缺陷》(朱大可) 首先向谢晋发 难	(103)
2. 谢晋笑谈“谢晋电影模式”	(107)
3. “谢晋是观众的谢晋”	(109)
4. 《芙蓉镇》深化了讨论	(110)
二、电影民族化的“范式”之一	(111)
三、谢晋电影的民族特色	(121)
第五章 新时期电影的艺术形象	(132)
一、改革题材与改革者形象	(134)
1. 改革意识与改革题材影片的兴起	(134)

2. 改革者形象与改革题材影片的特征	(137)
二、历史巨片与“巨人”形象	(141)
1. “巨片意识”与历史巨片的兴起	(141)
2. 历史巨片创作中诸种关系的审美把握	(148)
3. “巨人”和巨片的美学特征	(150)
三、大众电影与“芸芸众生相”	(151)
1. “大众电影”是中国电影的主流	(151)
2. 以“芸芸众生”为形象主体	(154)
3. “都市电影”与“乡土电影”的文化差异	(157)
四、女性电影与女性形象	(158)
1. 女性意识和“女性电影”	(158)
2. 多姿多彩的银幕女性	(164)
3. 女性电影兴起的社会文化背景	(166)
第六章 新时期电影的叙事	(169)
一、重要的是怎样叙事	(169)
二、变单一为多元的叙事	(173)
1. 从单义叙事到多义叙事	(173)
2. 从单视角到多视角叙事	(174)
3. 迎合“他者”视角的叙事	(175)
三、从“蒙太奇”到“长镜头”	(178)
1. 开放的、多层面的蒙太奇观念	(179)
2. 从“再现”到“表现”的蒙太奇类型	(181)
3. 对“长镜头”的尝试	(183)
第七章 新时期电影的结构	(186)
一、电影结构及其独特价值	(186)
二、传统风格与戏剧结构	(189)