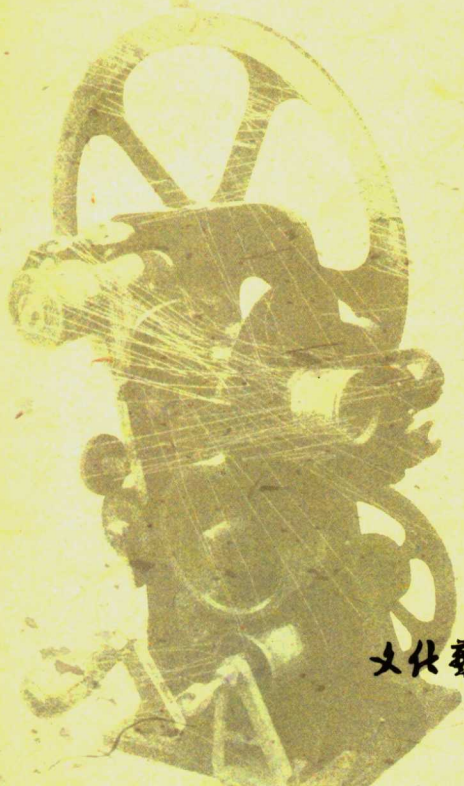


1897—2001

百年中国电影理论文选

(下册)

丁亚平 主编



文化艺术出版社

百年中国 电影理论 文选

(下册)

丁亚平
主编

文化艺术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

百年中国电影理论文选/丁亚平主编. —北京: 文化艺术出版社,
2002. 2

ISBN 7-5039-2159-5

I. 百… II. 丁… III. 电影理论—中国—文集
IV. J992-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 089226 号

百年中国电影理论文选 (上、下册)

主 编 丁亚平
责任编辑 蒋爱虹
封面设计 海 冰 黄开毅
出版发行 **文化艺术出版社**
地 址 北京市丰台区万泉寺甲 1 号 100073
网 址 <http://whysbook.yeah.net>
电子邮件 whyschs@126.com
电 话 (010) 63457556 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 北京人卫印刷厂
版 次 2002 年 2 月第 1 版
2002 年 2 月第 1 次印刷
开 本 850 × 1168 毫米 1/32
印 张 41.75
字 数 1000 千字
书 号 ISBN 7-5039-2159-5/G·314
定 价 68.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

目 录

第五编 (1977—1989)

- 丢掉戏剧的拐杖····· 白景晟 (3)
- 谈电影语言的现代化····· 张暖忻 李 陀 (10)
- 银幕上的徘徊者····· 马德波 (37)
- 《小花》:美就是性格与表现····· 黄健中 (49)
- 用电影表现手段完成的文学····· 张骏祥 (65)
- 电影文学与电影特性问题····· 郑雪来 (85)
- 对“散文式电影”的探求····· 吴贻弓 (98)
- 电影时空结构中的声音····· 周传基 (111)
- 电影观念我见····· 谢 飞 (129)
- 我怎样拍《黄土地》····· 陈凯歌 (139)
- 论“影戏”····· 钟大丰 (156)
- 中国电影美学的再认识····· 陈犀禾 (202)
- “影戏”理论历史溯源····· 钟大丰 (221)
- 谢晋电影模式的缺陷····· 朱大可 (235)
- 谢晋电影十思····· 钟惦斐 (238)
- 仅仅七年····· 郑洞天 (242)

赞颂生命 崇尚创造·····	张艺谋	罗雪莹 (261)
纯与非纯·····	邵牧君	(288)
电影民族化再认识·····	李少白	(309)
斜塔:重读第四代·····	戴锦华	(337)

第六编 (1990—2001)

政治与道德及其置换的秘密·····	汪 晖	(353)
无产阶级文化大革命史/叙事/意识形态话语 ·····	王土根	(379)
新中国电影:第三世界批评的笔记·····	戴锦华	(406)
我性的还是他性的“中国”·····	王一川	(427)
第一次浪潮·····	陆弘石	(442)
中国现代电影的前驱·····	李少白	(458)
论新中国喜剧电影的艺术变迁·····	周 星	(499)
时与空:中国电影的文化记忆·····	郭小橧	(515)
新中国电影创新之路·····	倪 震	(520)
当代中国电影创作主题的转移·····	酆芬元	(534)
新中国“十七年”电影美学探论 ·····	黄会林 王宜文	(556)
反特片初探·····	胡 克	(585)
电影语言的文化释义与本文辨读·····	贾磊磊	(601)
中国当代城市电影的观念冲突·····	陈晓云	(620)
九十年代电影的多元化审美形态·····	章柏青	(643)
世纪之交:九十年代中国电影备忘·····	尹 鸿	(658)
论中国电影与通俗文化传统·····	丁亚平	(690)
虚拟现实主义和后电影理论·····	陈犀禾	(720)

第五編
(1977—1989)

丢掉戏剧的拐杖

白景晟

白景晟（1927—1991），50年代任长春电影制片厂翻译片演员、导演，后任《电影艺术》编辑，70年代后期起任教北京电影学院。长期以来，人们以戏剧艺术的标准来要求电影艺术，过分强调“人物冲突”就是这种观念的集中表现。其实，与戏剧相比，电影有更加自由的时空形式，更有独特的蒙太奇手法，因此，正视电影艺术特征的第一步，就是要“丢掉戏剧的拐杖”。

长期以来，人们总是习惯于从戏剧角度、沿用戏剧的概念，来谈论电影；电影剧作家也常常是运用戏剧构思来编写电影剧本。不可否认，电影艺术在形成过程中，确实从戏剧中吸取了不少有益的东西，电影依靠戏剧，迈出了自己的第一步，然而当电影成长为一种独立的艺术之后，它是否还要永远依靠戏剧这条拐杖走路呢？

人们常说电影是综合性的艺术，然而却又总是忘记了综合性所包含的丰富内容，忘记综合性并不是以戏剧为基础的综合，当

然也不是各种艺术的机械的混合，电影在综合了各种艺术之后（包括戏剧、文学、绘画、音乐、照相等），已经成为一种不同于任何艺术的新艺术了。电影艺术的特点远远地超出了戏剧的范围，也超出了任何其他艺术的范围。

对“戏剧冲突”的理解

戏剧的基础是人物的冲突，没有人物，没有人物之间的冲突，就没有戏剧。这是自有戏剧以来形成的一个千古不变的定律。在戏剧舞台上，可以没有布景，也可以没有道具，但却不能没有人物和人物冲突，没有人物便失去了戏剧的先决条件，没有人物冲突，便不能形成戏剧纠葛，推动戏剧情节的发展。

然而其他艺术，却并不都是以人物冲突为基础的。比如绘画，绘画中有风景、静物画，山水花鸟画，这些绘画，显然并不表现人物冲突。当然绘画中的主题画也有人物冲突的，比如像达·芬奇的《最后的晚餐》，费道托夫的《上校求婚》等。但毕竟绘画中有大部分作品是不表现人物冲突的。

音乐中除去与戏剧有关系的歌剧，也谈不到什么人物冲突。当然我们可以说旋律中也存在着冲突，但这并不属于人物冲突的范围。

文学中，一些描写景物的散文，抒写情感的诗词，也不是直接表现人物冲突，只有在叙事文学的小说中，才存在着人物冲突。但是小说中的人物冲突，虽然近似戏剧中的人物冲突，但它却并不采取戏剧的表现方式。戏剧中的人物冲突是集中的、紧凑的，从戏剧开场，矛盾即展开，然后发展，最后解决，整个戏剧的进行都紧紧地围绕着人物冲突，形成戏剧的特有的结构。在戏剧中，除去人物之外，几乎没有，甚至不允许有任何其他的东

西。但小说并不要求戏剧那样严谨的人物冲突结构，小说中可以出现叙述部分，描写部分，作者抒发感情、发表议论部分，虽然这些部分也与主题有关，但却不是直接表现人物冲突的。

电影在这一点更接近小说，电影中有情节的故事片，当然也要表现人物冲突，但它也无须像戏剧那样紧紧围绕人物冲突来展开，也可以不完全采用戏剧冲突的直接表现形式。它可以凭借无人的画面来抒情、叙景。戏剧中人物所处的环境（布景），使用的物件（道具），是不能脱离人物独立存在的，不能设想一场戏只出现一堂布景或一个道具，而没有人物出现。但在电影中，自然景色、物件，却可以单独出现在一个或一系列画面中，而不必出现人物（这一点显然又受到造型艺术的影响）。电影中的自然景色、物件，虽然也是用来间接地表达人物的情绪的，但显然这不是直接地展示人物冲突的。如《枯木逢春》之“千村辟病人遗矢”的景色描写，男女主人公相见时，出现的溪水、小桥、鸭群等，虽然这些也是为了衬托人物的情绪，但这些形象的东西，显然是不能在舞台上出现的。这只能是电影独特的表现方式。而且有时一些自然景物的画面，常常被作为一种独立的手段来直接表达某种寓意。像赫费茨《带叭狗的女人》中开始时出现海边浅滩中浮动的酒瓶，《林家铺子》中河上泼撒的一盆污水，都能够直接地表现出时代、环境的特征，产生特殊的含义。

电影中依靠镜头的对列产生的比喻、联想和对比的镜头，常常也是运用自然景物的形象来造成观众的联想，并不依靠人物冲突。像爱森斯坦在《战舰波将金号》中用大炮来连接三个不同姿态的石狮子的蒙太奇，造成了石狮震惊、跳跃的印象，也并不是表现人物冲突。

因此，电影并不是像戏剧那样完全依靠直接的人物冲突来表现作品的内容的。

电影中不仅包含了戏剧的成分，也包含着绘画成分、散文成分、诗的成分、音乐的成分，不需要像戏剧那样由始至终紧紧地围绕着人物冲突直接地来展示内容。

“四人帮”时期，有人说《海霞》是散文电影，便被认作是大逆不道。其实既然有戏剧式的电影，为什么不可以有散文式的电影？为什么不可以有诗的电影？这不过是形式问题嘛，有什么理由反对电影艺术家去进行多方面的尝试呢？

时间、空间形式

电影和戏剧的最明显的区别，表现在时间、空间的形式方面。

戏剧的分幕分场，划定出一个有限的时空范围。一幕戏中的空间，只能是一个限定的空间，一幕戏中的时间，也只能是一个限定的时间。《雷雨》中的第一幕从头到尾都是在周家的客厅，时间是夏天的上午，戏剧进行的时间大体上与现实时间相等，戏剧由于受到舞台条件的限制，也只能通过几幕几场来展示戏剧的内容。如果戏剧分幕分场过多，就不能集中地来表现人物和戏剧冲突。

电影却不受舞台的时间、空间限制，它可以不断地变换空间，从南京到北京，从地球到月球，它可以扩展时间、压缩时间，也可以造成时间的倒流，或时空的迅速转换。还可以运用快速摄影和慢速摄影，改变时间的速度，像日本影片《暗无天日》中，画面运用快动作和慢动作，形象地说明冤案判断的时间上的荒谬。也有不少影片运用“停格”的方式，造成形象的凝定和时间的停滞。如德国影片《马门教授》中小女儿受到围攻的惊恐镜头则采用了停格，造成一种惊恐呆滞的状况。甚至可以在一个镜

头中运用黑白和彩色的变化来表现时间的转换，如国外影片《舞会和小提琴》中用彩色表现过去，黑白表现现在。在一个镜头中先运用彩色表现主人公儿童时跳房子的情景，接着转变成黑白，回到现在，画面出现年长的主人公走过，看到孩子，此时这个孩子已经不是表现刚才的幼年主人公了，而成为年长的主人公路遇的街头小孩，只不过从孩子身上看到了自己的过去罢了。同是一个孩子，由于彩色转成黑白，形象的含义起了变化。彩色时，代表主人公童年，黑白时，代表路上碰到的孩子，引起主人公的回忆，时间、空间巧妙地转换，也形成形象含义的转换，妙的是只在一个镜头中解决。目前有些影片中通过快速切换来表现人物瞬间的闪念和回想，也说明时空关系的极大自由。即使在一个空间中，如果运用各种不同的摄影视点，也会使这个狭小的环境，避免呆板，而变得丰富起来。

上述手法目前出现在很多国外影片中，还有很广阔的领域待人去发掘，为什么偏偏要固守着舞台的时空限制呢？

有些同志总是丢不下戏剧的分幕分场的习惯，往往认为电影与戏剧的时间空间，只是在数量上的区别，戏剧如果是三幕四幕，电影则可以十幕、二十幕，这仍然是从戏剧的分幕分场出发，没有理解电影在时空方面与戏剧的根本区别。

对话与声画结合的蒙太奇

戏剧的手段主要是对话。电影自从有了声音之后，便把对话引进了自己的领域，这就使电影更加靠近了戏剧了。

对话当然是一种表现人物思想感情的重要手段，然而如果电影像戏剧那样完全依赖于对话，那就会忽略了电影具有的其他表现因素，从而束缚了自己的手脚。

一般认为，电影中的对话要精炼，要用形象说话，这只是问题的一面，根本问题还在于电影的构思不能建立在“对话”的基础上，而应该建立在“综合性”的基础上。更主要的是电影作者，应该改变戏剧的构思，而学会运用“声画结合的蒙太奇构思”。也就是说在构思影片时，不仅考虑到画面因素，也应该考虑到声音因素，把电影中的声音和画面有机地结合起来，使得对话、音乐、音响（声音的三要素）与画面形象相辅相成，互相配合。无声片的“视觉蒙太奇”显然已经不够用了，要学会使用“声画结合的蒙太奇”。

日本影片《裸岛》完全没有对话，作为一次尝试也无不可，但不能返回到无声片时代去。问题在于如何处理对话。

在舞台上，对话总是与演员完全结合在一起的，演员张口便出现声音。而电影由于声带和画面是分立的，这就提供了一个优厚的条件。

“声画分立”的意义是重大的。不仅使电影避免了呆板的面面和声音的机械配合，而且进一步开创了电影表现方法的新路。像一般影片中人物讲话时，转而拍摄听话人反应以及旁白、解说等，这已经是司空见惯的手法。更新的发现则是画面与声音的“对列”，也就是说画面上的形象与声音无关，画面是画面，声音是声音，通过二者的对列而产生一种新的含义。比如画面是熙熙攘攘的大街，声音则是两个人谈话，通过这样的配合来造成一种特殊效果。总之“声画分立”是电影的一种特殊手法，应该尽量挖掘它的潜力。

除去对话外，音响也是一个不可忽视的因素，音响不止是为了烘托气氛，有时它可以成为一个独立的因素，参与到电影中来，起到一种不能代替的作用。

是到了丢掉多年来依靠“戏剧”的拐杖的时候了。让我们放

开脚步，在电影创造的道路上大踏步地行走吧。

（附记：这篇短文，只是我的一些不成熟的初步的思考，还有待于进一步研究，写出来，供同志们讨论。）

（原载《电影艺术参考资料》1979年第1期）

谈电影语言的现代化

张暖忻 李陀

张暖忻（1940—1995），“第四代”代表人物之一，曾执导《沙鸥》、《青春祭》等影片。李陀（1939— ），作家、评论家。本文认为，电影语言是一直在迅速、持续地更新着的，特别是自六七十年代以后，电影的叙述方式、镜头运用、造型手段等都出现了一系列重大突破。而由于长期闭关锁国，我国电影工作者还习惯于用三四十年代的电影语言表现当代生活，更有甚者，将西方电影的创新视为洪水猛兽。文章提出应汲取外国电影的营养，创造中国自己的现代电影语言。本文在发表之初，有震聋发聩之效，被称为“探索片的纲领”、“第四代导演的艺术宣言”。

在分析我们的电影为什么落后于形势的时候，可以从另一个方面（这个方面常常被人忽略）提出问题：我们在有关电影艺术的理论研究方面状况如何？我们有比较系统又比较先进的属于我们自己的电影美学吗？我们电影艺术的实践，是否有明确的美学理论做指导？还是带有很多盲目性？我们对近年来世界电影艺术

在理论和实践上的发展，有清楚的了解吗？我们应该不应该向世界电影艺术学习、吸收一些有益的东西？如果把我们的电影艺术的理论和实践完全同世界电影艺术的发展割裂开来，采取一种“闭关自守”的姿态，这是正确的吗？这样做能否促进我们的电影艺术的发展？等等。

这一连串的问题，是无法回避的。特别是由于目前我国电影的落后局面，我们更应该正视这些问题，无论从理论上还是实践上，努力对这些问题给予回答。我们这篇文章，只想从一个角度做一点探索，这就是如何使我国电影跟上世界电影艺术的发展，实现电影语言现代化的问题。

应该说明的是，我们在这里对电影语言进行探索，是完全从电影艺术的表现形式这一方面着眼的。例如在回顾和研究世界电影艺术的电影语言的历史及现状时，都不涉及每个阶段上各国电影艺术的表现内容方面，也不涉及那些推动电影语言不断向前发展（或局部倒退）的政治、经济上的原因。

一 为什么要强调对电影语言的研究？

回答很简单：因为我们目前有很多影片的电影语言太陈旧了。

关于这一点，其实广大的电影观众和许多电影工作者都早已有感觉，但是这种感觉很少有机会得到公开的表达，更无机会提到报刊上进行公开的讨论。为什么呢？原因可能有二：一是从感性认识上升到理性认识，需要一个过程；二是存在着一定的阻力。

这是一种什么样的阻力呢？难道是有什么人禁止提出这个问题吗？当然不是。如果是这样，问题反倒好解决了。问题是，由

于“四人帮”文化专制主义的压迫和蹂躏，由于肃清它们的流毒的任务还远没有完成，所以在许多电影艺术工作者中间，严重存在着忽视电影美学的研究，忽视电影艺术的表现技巧的探讨的倾向。有些人，至今一谈及像电影语言这类关系到美学和表现技巧问题，就仍是有些心惊肉跳，似乎这又是脱离政治、艺术第一，因此宁愿“绕着走”。还有些人，则根本不拿电影语言这类问题当回事，觉得我们电影创作和电影生产中存在那么多问题，哪一个也比电影语言问题重要，似乎这种问题根本挂不上号。

需要指出的是，这种在文艺创作上只讲政治、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，并不完全是从“四人帮”横行时开始的。由于各种复杂的原因，解放以后的许多年中，一些反映左倾思潮和小资产阶级左派幼稚病的文艺思想，不断得到滋长，侵蚀我们的文艺理论，危害我们的艺术创作。例如，内容决定形式（以及形式对内容表现又有十分重要的反作用）这一马列主义的美学原则，就常常被歪曲成似乎只要内容好，形式就无关紧要，或者只要内容好，形式自然就会好。而这类观点很少受到过文艺理论战线认真的驳斥和批评。相反，这样的观点曾被许多人当作马列主义而坚信不疑。当然这只是一个例子，类似这样的错误认识，在文艺理论战线上是相当普遍的。正因为如此，“四人帮”打着极左的旗号来推行最黑暗、最残暴的法西斯文化专制主义的时候，很多人都缺乏敏锐的辨别能力。只是在“四人帮”把这些东西推向极端，充分暴露了他们自己反革命真面目的时候，人们才开始觉察和醒悟。

今天，“四人帮”早已被扫进了历史的垃圾堆，但是，有许多同志的思想还是没有解放。特别是有些人，他们对“三突出”之类的肮脏货色，已经有鉴别能力，能够对之进行批判；然而，对那些文化大革命前散布在文艺战线上的反映着左倾思潮和小资