



| 光影论丛 |

SCREENING CHINA

A ONE-HUNDRED YEARS' HISTORY OF CHINESE MOVIE ART

胡星亮 主编

百年中国电影艺术发展史

影像中国与中国影像



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

| 光影论丛 |

SCREENING CHINA
A ONE-HUNDRED YEARS' HISTORY OF CHINESE MOVIE ART

胡星亮 主编



影像中国与中国影像
百年中国电影艺术发展史

图书在版编目(CIP)数据

影像中国与中国影像:百年中国电影艺术发展史/胡星亮主编. —北京:北京大学出版社,2014.6

(光影论丛)

ISBN 978-7-301-22401-4

I. ①影… II. ①胡… III. ①电影史-中国 IV. ①J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 102731 号

书 名: 影像中国与中国影像——百年中国电影艺术发展史

著作责任者: 胡星亮 主编

责任编辑: 徐 迈

标准书号: ISBN 978-7-301-22401-4/J · 0586

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://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社

电子信箱: pkuwsz@126.com

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962
编辑部 62756467

印 刷 者: 北京汇林印务有限公司

经 销 者: 新华书店

965mm × 1300mm 16 开本 33 印张 490 千字

2014 年 6 月第 1 版 2014 年 6 月第 1 次印刷

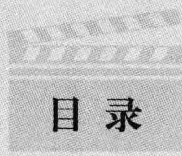
定 价: 68.00 元

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,侵权必究

举报电话: 010-62752024 **电子信箱:** fd@pup.pku.edu.cn

主 编	胡星亮			
副主编	孙慰川	洪 宏	李 燕	
撰 稿	胡星亮	孙慰川	洪 宏	
	李 燕	周振华	朱 洁	
	焦素娥	胡文谦	江 萌	



绪 论	1
-----	---

上 编 大陆电影（1905—1979）

第一章 大陆电影发展历程（上）（1905—1979）	37
第一节 艰难的拓荒（1905—1930）	37
第二节 走向成熟（1930—1949）	51
第三节 曲折中的发展（1949—1979）	64
第二章 第一代导演与电影艺术	82
第一节 电影观念和审美追求	82
第二节 张石川的《孤儿救祖记》	95
第三节 郑正秋的《姊妹花》	100
第四节 第一代导演的艺术创造	105
第三章 第二代导演与电影艺术	119
第一节 电影观念和审美追求	119
第二节 程步高的《春蚕》	132
第三节 吴永刚及其《神女》	135
第四节 孙瑜的《大路》	140
第五节 袁牧之及其《马路天使》	143
第六节 蔡楚生及其《渔光曲》《一江春水向东流》	148
第七节 史东山的《八千里路云和月》	153
第八节 沈浮的《万家灯火》	156
第九节 费穆及其《小城之春》	160
第十节 郑君里的《乌鸦与麻雀》	165
第十一节 万籟天鸣的《大闹天宫》	169

第十二节 第二代导演的艺术创造	172
第四章 第三代导演与电影艺术	187
第一节 电影观念和审美追求	187
第二节 石挥的《我这一辈子》	199
第三节 成荫、汤晓丹的《南征北战》	202
第四节 王苹的《柳堡的故事》	204
第五节 水华及其《林家铺子》	207
第六节 谢铁骊及其《早春二月》	212
第七节 崔嵬、欧阳红樱的《小兵张嘎》	216
第八节 凌子风的《骆驼祥子》	219
第九节 谢晋及其《红色娘子军》《芙蓉镇》	222
第十节 第三代导演的艺术创造	228

中 编 大陆电影（1979—2005）

第五章 大陆电影发展历程（下）（1979—2005）	243
第六章 第四代导演与电影艺术	260
第一节 电影观念和审美追求	260
第二节 张铮、黄健中的《小花》	272
第三节 郑洞天、徐谷明的《邻居》	275
第四节 吴贻弓及其《城南旧事》	278
第五节 颜学恕的《野山》	283
第六节 张暖忻的《青春祭》	286
第七节 吴天明的《老井》	289
第八节 黄蜀芹的《人·鬼·情》	292
第九节 谢飞及其《香魂女》	295
第十节 第四代导演的艺术创造	300
第七章 第五代导演与电影艺术	314
第一节 电影观念和审美追求	314
第二节 张军钊的《一个和八个》	327
第三节 陈凯歌及其《黄土地》《霸王别姬》	330
第四节 黄建新的《黑炮事件》	336

第五节	田壮壮的《盗马贼》	339
第六节	吴子牛的《晚钟》	342
第七节	张艺谋及其《红高粱》《秋菊打官司》	345
第八节	胡玫的《远离战争年代》	350
第九节	周晓文的《二嫫》	353
第十节	第五代导演的艺术创造	356
第八章	新生代导演与电影艺术	369
第一节	电影观念和审美追求	369
第二节	姜文的《阳光灿烂的日子》	375
第三节	贾樟柯的《小武》	378
第四节	路学长的《长大成人》与王小帅的《十七岁的单车》	381
第五节	新生代导演的艺术创造	385

下 编 台港电影（1905—2005）

第九章	台湾导演与电影艺术	395
第一节	台湾电影发展历程	395
第二节	电影观念和审美追求	408
第三节	李行的《养鸭人家》	419
第四节	白景瑞的《家在台北》	422
第五节	胡金铨的《侠女》	425
第六节	陈坤厚的《小毕的故事》	428
第七节	王童的《稻草人》	430
第八节	侯孝贤及其《童年往事》《悲情城市》	433
第九节	杨德昌的《牯岭街少年杀人事件》	437
第十节	李安及其《饮食男女》《卧虎藏龙》	440
第十一节	蔡明亮的《爱情万岁》	445
第十二节	台湾导演的艺术创造	448
第十章	香港导演与电影艺术	459
第一节	香港电影发展历程	459
第二节	电影观念和审美追求	474
第三节	朱石麟、白沉的《一板之隔》	483

第四节	吴宇森的《英雄本色》	486
第五节	徐克的《黄飞鸿》	489
第六节	关锦鹏的《阮玲玉》	492
第七节	王家卫及其《重庆森林》	495
第八节	许鞍华的《女人，四十》	500
第九节	陈果的《香港制造》	503
第十节	香港导演的艺术创造	506
后 记		519

绪 论

本书力图从艺术审美角度,对百年中国电影创作主潮进行系统、深入研究。具体地说,就是梳理百年中国电影创作的发展进程,论述中国电影的审美创造和艺术流变,阐释中国电影的艺术传统,并揭示出不同时期或区域中国电影创作的风貌、特征与得失。

本书坚持“艺术电影”“现代电影”“民族电影”的学术立场——中国现代民族电影的艺术创造。从中国电影发展的现代性追求出发,我们坚持电影研究的艺术立场,强调电影表现社会人生的审美独特性,注重分析影像本体的艺术电影;坚持电影研究的人文立场,强调电影是反映社会人生,尤其是表现人的艺术,注重阐释人学内涵的现代电影;坚持电影研究的主体立场,强调中国电影在世界电影建构中的独创性和重要性,注重论述世界视野的民族电影。“影像本体的艺术电影”“人学内涵的现代电影”和“世界视野的民族电影”,是我们研究百年中国电影创作的价值立场和审美评判。

电影是什么?自电影问世以来众说纷纭,如认为“电影是艺术”“电影是工业”“电影是意识形态”等。1930年代,中国电影人就曾围绕“电影明显地成为艺术的一部门”“电影还是一种工业”“电影比其余的艺术范畴,其政治性是更浓厚”^①等界说多有论争;至世纪之交,关于电影的性质和功能人们仍然分歧甚多。有人强调要“旗帜鲜明地承认电影艺术诸种功能中教育功能的主导作用”^②;有人强调“电影首先是工业产品,作为产品,就要以

① 舒湮:《电影底政治性》,《现代电影》1933年第5期。

② 滕进贤:《关于中国电影的主旋律》,1991年2月7日《人民日报》。

消费来衡量其价值”^①；而与此同时，先后崛起的第四代、第五代，以及更年轻的新生代导演群体则在执着地追求电影的艺术创造。本书赞同并坚持“电影是艺术”的审美评判。一方面，强调在艺术电影、意识形态电影、商业娱乐电影等多元电影形态中，艺术电影对于民族精神、民族文化艺术发展的重要性；另一方面，强调在一部影片的意识形态、艺术、娱乐诸要素中，其艺术创造的首要地位和根本价值。^②

那么电影艺术创造的主要作者是谁呢？“在美国电影初期，往往由演员决定影片特色。随着电影事业日趋繁荣，这种倾向进而发展为制造明星的手段”；到20世纪中叶，“新兴的电影使人接受了这样一种观念：一部影片的作者是导演。这是符合当代文学艺术发展潮流的一个可喜的变革”。^③中国电影界也是如此。早在1920年代，就有先驱者从理论上认识到“影戏之作者实为导演”^④；而到1940年代前后，“导演即是一部影片的作者”已逐渐成为电影观念和实践的共识。^⑤也正因为电影的艺术创造“逼真地反映出一个独一无二的艺术家的个性”，所以，“一部电影史能够合乎逻辑地把自己限定为一部电影导演的历史”。^⑥

正是成百上千个以导演为核心的创作集体的成千上万部影片的艺术创造，构成百年来中国电影发展的璀璨夺目的光辉历史。毫无疑问，这些导演

① 韩三平语。见韩三平、商羊：《电影的生命力在于立足本土的大众欣赏力》，2009年4月17日《文汇报》。韩三平时任中国电影集团公司董事长。

② 当然，就像美国电影理论家波德维尔、汤普森所说的：“强调电影作为一门艺术，我们就必须忽略这一媒体的其他方面，电影工业的记录、电影摄制的指导、电影的社会历史研究，或者电影作为一个大众媒体对社会文化的影响等。”（大卫·波德维尔、克莉丝汀·汤普森：《电影艺术——形式与风格》，彭吉象等译，北京大学出版社2003年版，“序言”第1页）本书着重研究百年中国电影的审美创造和艺术流变，也必然会忽视电影作为艺术之外的电影工业、电影技术，以及电影政治学、电影社会学、电影文化学等研究。

③ [法]让·雷诺阿：《我的生平和我的影片》，王贤良等译，中国电影出版社1987年版，第3页。

④ 洪深：《电影之批评》，《明星特刊》第17期，1926年。

⑤ 费穆：《国产片的出路问题》，1948年2月15日《大公报》。另可参见孙瑜《电影导演论》（《青青电影》1934年第1、2期）、沈浮《“开麦拉是一支笔”》（《剧影丛刊》1948年第2辑）等文。

⑥ [美]安德鲁·萨利斯：《走向电影史的理论》，饶曙光译，《电影与新方法》，中国广播电视出版社1992年版，第65页。

都是以个体的创造而显示其在电影史上的独特存在的;然而同时,包括电影在内的世界文学艺术发展历史都证明,“艺术家本身,连同他所产生的全部作品,也不是孤立的。有一个包括艺术家在内,比艺术家更广大,就是他所隶属的同时同地的艺术宗派或艺术家家族”^①。这就是文艺研究中的“代”(或“流派”)的概念。美国社会学家爱德华·韦克斯勒指出:“一个民族的一群同代人是,一群年龄大致相同,在某种大致类似的精神—道德和社会—政治环境中经历了类似的童年和青年时代,因而具有大致类似的欲望和热忱的人。”^②具体到文艺创作上,如美国文艺理论家泰辛所言:“代”是某个“时期的先锋”,是“一批志趣相同的创新者以新的艺术成功地取代前人艺术的阶段”。^③中国电影艺术发展史正是这样。比如中国大陆百年电影,六代导演的艺术创造构成其发展的主导潮流。^④台湾、香港电影发展情形虽有不同,但也有如此特点。

本书就是着重在百年来中国电影导演艺术家个体和群体(“代”)的研究中,分析一代代导演的创造对于中国电影艺术发展的贡献、价值与意义,以此呈现中国电影艺术的发展进程。论述某一个体导演在某一代导演群体(或某个区域、某个历史阶段导演群体)中的独特创造,论述某一代导演群体(或某个区域、某个历史阶段导演群体)在中国电影发展中的独特创造,并在此基础上论述百年来中国电影的审美创造和艺术流变。如同任何思潮流派的创作都不能绝对清晰地划分,不同代际导演之间也有相互借鉴的某些相通之处,但是,不同代际导演的电影创造还是有其鲜明的艺术特质。而另一方面,任何一代导演都不可能穷尽对于电影艺术的探索。正如第四代导演张暖忻所言:“我们现在还未真正懂得电影,电影的观念还未真正开

① [法]丹纳:《艺术哲学》,傅雷译,人民文学出版社1983年版,第5页。

② 转引自[美]乌尔利希·韦斯坦因:《比较文学与文学理论》,刘象愚译,辽宁人民出版社1987年版,第88页。

③ 同上书,第87页。

④ 青年电影人在事业初创期常常抱团以群体方式来实现艺术突破。而随着创作实践的发展和创作的趋于成熟,他们这种“群体性”会逐渐淡化或分化。这也是包括电影在内的文学艺术发展的一个普遍现象。但必须指出的是,这些艺术家正是在其“群体性”阶段确立了他们的艺术特质和独特的审美创造。

放。电影在各人手里是千姿百态的,功能也无穷无尽,光用纪实性、抒情性或某个单一的什么性都无法概括。”^①所以,正是不同代际导演不断地从不同角度对电影艺术执着地探索,才逐渐丰富了中国电影的艺术表现力,一步步地推动了中国电影艺术的深入发展。而电影创作的内容的演进是通过形式的演进体现出来的,如此,中国电影对于社会人生、对于人的精神世界的表现也就趋于新颖和深刻。

—

所谓“影像本体的艺术电影”,是就电影审美特性而言的。电影区别于其他文学艺术形式的审美特性是什么?德国理论家爱因汉姆的一段话很有代表性。他说:“早期电影吸引人的地方在于银幕上的活动形象是跟现实生活中的原物不仅在外貌上惟妙惟肖,而且在动作上也是分毫不差的。这种鉴赏态度自然就决定了拍摄镜头时所采取的位置。不论表现什么东西,一律都是从最能清楚地表现出它的外貌和活动的角度来拍摄的。”后来逐渐地,电影人开始思考“是否拍摄方式本身就可能含有意义,或者是否可以更有效果地纪录事物”,“怎样用画面表现出拍摄对象的特征,如何阐明一个内涵的观念”等问题。例如拍摄一个街头执行任务的警察,爱因汉姆打比方说,不只是让人们“看到‘那儿站着—一个警察’”,而且还要看到“他是怎样站着”和这个画面对一般警察的特点刻划到何等的程度;使他们注意到这个人选择得多好,某一动作跟另一个更为平板的动作相比之下显得多么富有特征意义,某个仰拍的镜头怎样突出了人物的力量”。可以看出,电影人“过去只有记录实际事件的愿望,而现在的目的却是用电影的特有手段来表现它的对象”。爱因汉姆因而总结道:“为了创造出艺术作品,电影艺

^① 叶舟:《探索,还只是开始——与张暖忻对话》,《电影新作》1987年第3期。

术家必须有意识地突出他所使用的手段的特性。”^①

世界电影艺术发展史,从某种意义上说,就是电影家为了更加生动、深刻地表现社会人生,而“有意识地突出他所使用的手段的特性”的探索过程。故有卡努杜、德吕克、慕西纳克等法国先锋派关于“上镜头性”“视觉化”(光、运动及节奏),匈牙利电影家巴拉兹关于“特写”与“场面调度”,爱森斯坦、普多夫金等苏联电影家关于“蒙太奇”,法国电影家巴赞、德国电影家克拉考尔关于“镜头段落”“景深镜头”等等,一系列关于电影审美特性的理论与实践的探索。这些探索都强调了电影的“影像”特性——电影的艺术创造必须通过由镜头、画面、光影、色彩形成的影像以及声音,通过其连接、运动等结构、叙事的表达方式与文本形式,将电影家对于时代、现实和人的深刻思考,转化为电影的审美结构和艺术表现。

电影应该以其特有的艺术手段和形式去表现电影家对于时代、现实和人的深刻发现,这同样是百年来中国一代代电影人在创作实践中思考和探索的重要问题。大致可以分为两个时段:1905年至1970年代末,“影戏”观指导下的戏剧式电影创作成为中国电影发展的主导倾向;1970年代末至2005年前后,纪实美学、影像本体美学、新写实美学等叛逆“戏剧式电影”的多元电影观念和实践形成影坛的绚丽景观。

在1905年至1970年代末的“戏剧式电影”时期,电影家对于电影审美特性的把握也有一个发展过程。从早先认为“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”,到三四十年代探索要“以电影的表现方法来发挥电影艺术的特性”,再到1950年代至1970年代末“戏剧式电影”的延续和僵化,这其中既有逐步深入的认知,也有艰难曲折的反复。

(一) 第一代导演:“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”

1905年至1930年前后,是张石川、郑正秋、但杜宇、侯曜、洪深、欧阳予倩等第一代导演驰骋影坛的创造时期。这一时期,电影通常被称为“影戏”

^① [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,邵牧君译,中国电影出版社1981年版,第34、35、36、47、30页。

(有时也称“电影戏”或“影剧”“电影剧”)。什么是影戏?当时流行的权威阐释是,“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”,或“影戏是不开口的戏,是有色无声的戏,是用摄影术照下来的戏”。^①在早期电影人看来,“影戏”(或“电影戏”“电影剧”)是与“舞台戏”(或“舞台剧”)相对的。呈现形式虽有区别,但是“戏”(或“剧”)的本质是相同的。在这种电影观念中,“戏”是根本,而“影”只是完成“戏”的表现手段。故影戏就是戏剧,或如侯曜所说,“影戏是戏剧之一种”^②。一直到1926年前后,仍有很多电影人坚持影戏应该以“戏”为主。所以“影戏”说成为中国早期最重要的电影观念。

因为把电影看作戏剧,早期中国电影的戏剧色彩从情节、结构到导演、表演都颇为明显。以第一代导演中最有代表性的张石川、郑正秋为例。1913年他们在“亚细亚”公司拍摄《难夫难妻》等片,“导演的技巧是做梦也没有想到过,摄影机的地位摆好了,就吩咐演员在镜头前面做戏,各种的表情和动作,联续不断地表演下去,……镜头地位是永不变动的,永远是一个‘远景’”^③。整个就是戏剧演出的纪录。即便是1923年张石川执导的早期中国电影影响最大的《孤儿救祖记》,其场景内容始终处于画面中心地位,镜头段落大致与剧情段落相符合,场面或镜头之间的组接以叙事为主。该片有头有尾地讲述故事,环环相扣地展示剧情,还是典型的受传统戏剧及说书影响的“影戏”形式。郑正秋编剧的《孤儿救祖记》《玉梨魂》和稍后编导的《姊妹花》等影片,都惯用离奇曲折的情节,善恶对比的铺叙,情节发展和矛盾冲突戏剧性强烈,强调要让观众有戏可看。总之,早期电影大多搬用舞台剧的传统,主要以“场”为单位,以演员中近景表演为画面中心,突出故事情节、戏剧冲突、演员表演和人物语言在电影叙事中的作用,而对摄影机的功能如镜头影像、画面构图、拍摄角度和光影明暗等不大重视,剪辑也是按照剧情发展连贯故事。第一代导演虽然也有如《冯大少爷》(洪深)等作品较多借鉴西方电影技巧,注重镜头的画面和构图,影像叙事着意于人物心

① 分别见周剑云、汪煦昌《影戏概论》(1924)(《中国电影理论文选》[上册],文化艺术出版社1992年版,第13页)、周剑云《序言》(《影戏杂志》第2期,1921年11月)。

② 侯曜:《影戏与人生》,长城公司特刊《春梦里人》号,1925年。

③ 张石川:《自我导演以来》,《明星》半月刊1935年第1卷第3—6期。

理和人生意蕴的揭示,但总体来说,几乎全是张石川、郑正秋那种“影戏”式创作。

中国早期电影注重“戏”,其艺术表现确实不够电影化。然而必须指出,中国电影从最初简单的杂耍滑稽或生活场景纪录,发展为比较成熟的艺术,“影戏”叙事在其中起着重要的作用。就像法国早期电影家梅里爱“首先把电影引向了戏剧的道路”^①而促使西方电影进步,张石川、郑正秋等中国第一代导演,强调“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”,也同样在某种意义上推动了中国电影的发展。故费穆评价:“早期中国电影或不免新剧化,而此新剧化之电影又实为中国电影之母。”欧阳予倩同样认为,是新剧“帮助了电影发展”^②。

(二) 第二代导演:探索“以电影的表现方法来发挥电影艺术的特性”

1930至1949年间,蔡楚生、史东山、程步高、吴永刚、孙瑜、沈浮、费穆、沈西苓、袁牧之、桑弧、郑君里等第二代导演活跃于影坛。这一时期,此前占据主体的“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”的观念被逐渐扬弃。而1920年代后期出现的两种见解,一种认为电影是由“电影术”与“戏剧”结合而成,注重剧情编撰、演员演戏,也注重绘画、摄影、光影等艺术表现;^③一种则认为电影是“一种独立的艺术”,把视觉影像和光影结合的创造力看作电影审美特性。^④这两种见解成为此期主要的电影观念并有新的探索和发

① [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,中国电影出版社1995年版,第20页。

② 费穆:《悼郑正秋先生》,《联华画报》第5卷第6期,1935年3月;欧阳予倩:《谈文明戏》,《欧阳予倩戏剧论文集》,上海文艺出版社1984年版,第219页。

③ 孙师毅等认为电影是由“电影术”与“戏剧”结合而成,因此电影创造除“戏剧”外,不能忽视摄影学、机械学、光学、美学等“电影术”的重要作用。参见孙师毅《影剧之艺术价值与社会价值》(《国光特刊》1926年第2期)、《电影剧在艺术中之位置》(《神州公司特刊》第2期,1926年2月)等文。

④ 欧阳予倩等认为“电影已经渐渐的成为了一种独立的艺术”,中国电影要跨越“影戏”而走向“电影艺术”,就必须注重电影创造的视觉影像,强调“光线是电影的生命”,强调“影”在电影创造中的重要性。欧阳予倩:《导演法》,《电影月报》1928年第1—3、5—6期。

展。电影家在实践中逐渐认识到,“一个电影片即使有了非常丰富非常尖锐的内容,而如果不能以电影的表现方法来发挥电影艺术的特性,那么无论如何,这总是一种根本的失败”^①。

第二代导演对于“电影艺术的特性”的认知主要是从三个方面深入的:其一,追求镜头、画面的视觉化创造。“电影艺术的基础既然是视觉的形象的言语,那么电影艺术家当然的该用绘画的表象的方法,来表现和传达一切的感情和思想。”^②夏衍这段话很有代表性。它说明电影家经过实践探索,感悟到电影艺术特性主要不是“戏”(剧情),而在于其镜头、画面的视觉形象性。抓住“视觉的形象的言语”和“绘画的表象的方法”,就可能改变以前按照剧情发展顺序去讲述故事的观念,而强调电影是通过眼睛来触动感情的画面的艺术,强调电影必须以影像直接诉诸观众的视觉,注重镜头、画面的叙事性和表现力。其二,注重蒙太奇的艺术创造功能。电影家认识到摄影机所拍摄的镜头、画面,“能够把普通我们的视觉所觉不到的状态和过程表示出来”,因此它不但能阐释剧本,而且能创造它“自己的形式”;然而,“这开麦拉的特质如果不与奇迹的‘织接’(Montage)合作,是不会有它的创造的生命”。正是 Montage 把摄影机所拍摄的众多镜头、画面,组成“那银幕上的动作底连续的映像”,所以“影戏实际上是用 Montage 构图而组成的”。^③ 强调电影不是戏剧场面的机械纪录,而是运用蒙太奇手法组接镜头、画面以建构新的电影时间和空间的独特的叙事艺术。其三,强调导演是电影创造的中心和导演创造的“开麦拉是一支笔”的艺术审美。如沈浮所说:“我现在看‘开麦拉’已不把它单纯的看做‘开麦拉’,我是把它看做是一支笔,用它写曲,用它画像,用它深掘人类复杂矛盾的心理。”^④把摄影机看作是“笔”去进行电影创造,它关乎人物刻画的深刻性、影像叙事的绘画性、镜头及场面组接的音乐性等重要课题。这些思考和探索虽然没有完全改变中国电影的“影戏”传统,但是可以看出,电影家在努力突破早先将“影戏”

① 唐纳:《〈烈焰〉》,1934年3月3日《晨报》。

② 蔡叔声(夏衍):《一个电影学徒的手记》,1933年6月20日《晨报》。

③ 刘呐鸥:《影片艺术论》,《电影周报》第3期,1932年7月。Montage 通译蒙太奇。

④ 沈浮:《“开麦拉是一支笔”》,《影剧丛刊》第2辑,1948年11月。

视为戏剧之一种的狭隘,开始注重电影的审美特性和电影艺术的独特魅力。

第二代电影家对于电影艺术特性的把握在如此电影意识的觉醒下渐趋深入,他们摄制的《春蚕》《神女》《大路》《渔光曲》《十字街头》《马路天使》《八千里路云和月》《一江春水向东流》《太太万岁》《万家灯火》《小城之春》《乌鸦与麻雀》等影片,也就成为中国电影走向成熟的重要标志。这些影片一方面还渗透着“影戏”观念的痕迹,以场面和具有逻辑连续性的镜头段落为影像叙事的基本单元,突出演员表演在人物塑造中的核心地位,画面构图、镜头运用以情节叙事和人物刻画为依据,以叙事蒙太奇和抒情蒙太奇为镜头联结的基本手段,把中国主流的戏剧式电影叙事推向成熟;然而另一方面,它们祛除早期电影着意于讲述故事,大都是简单地把故事搬上银幕而不重视电影艺术审美的弊端,以导演创造为中枢,注重影像叙事的艺术探索,其高超的镜头构图、画面造型、光影调配、摄影机运动和蒙太奇组接,及其对于社会人生真实深刻的揭示,确立了中国电影的审美品格。

(三) 第三代导演:“戏剧式电影”的延续与僵化

第三代导演的代表性艺术家有石挥、成荫、汤晓丹、王苹、谢晋、水华、王家乙、谢铁骊、崔嵬、凌子风、李俊等。他们的电影创造主要集中于1949年至1979年间,个别导演如谢晋、凌子风、李俊的电影创作持续到新时期。深受当时“左倾”社会政治影响,他们的电影观念和审美追求表现出比较明显的局限性。

第三代导演基本上是延续三四十年代趋于成熟的“戏剧式电影”观念。“戏剧式电影”是传统“影戏”观融合叙事蒙太奇的发展,它将电影看作是独立的叙事艺术,其独特的叙事法则是蒙太奇,并对早期“影戏”观所忽略的“影”有较多探索。这一时期在政治高压下,第三代导演对电影艺术特性少有深刻的理论思考,某些方面甚至出现倒退或是僵化。比如,关于“影”与“戏”(文学)的关系,他们强调“文学的共同规律是本,是第一位的,电影的特殊规律是末,是第二位的”,肯定“戏”——构思“生动有趣的、结构完整的”故事和“用形象的语言塑造人物和典型”——是电影剧本创作的核心。^①

^① 于敏:《本末——文学创作的共同性和电影文学的特殊性》,《电影艺术》1962年第3期。