

文化的交响

中国电影 比较研究

颜纯钧 主编

中国电影出版社



文化的
交响

J808.2
Y162

中国电影 比较研究

主编
颜纯钧
作者
张应辉
李永东
郑宜庸
马经标
颜纯钧

中国电影出版社
2000 北京

图书在版编目(CIP)数据

文化的交响:中国电影比较研究/颜纯钧主编. —北京:中国电影出版社,2000

ISBN 7-106-01638-1

I. 文… II. 颜… III. 电影史-研究-中国
IV. J090.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 24396 号

- 书 名 文化的交响——中国电影比较研究
主 编 颜纯钧
出版发行 中国电影出版社
(北京北三环东路 22 号)
经 销 新华书店
印 刷 北京丰华印刷厂
版 次 2000 年 1 月第 1 版
2000 年 1 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/850×1168 毫米 1/32
印张/13 插页/2
字数/300000
印 数 1-3000 册
国际书号 ISBN 7-106-01638-1/J·0738
定 价 28.00 元

内 容 说 明

历来,中国电影史研究多半停留于资料的疏理和时间的描述,真正的深入和规律的探讨似乎还有待时日。除了中国电影发展自身的逻辑之外,其实内外诸多因素的影响和参与也时时在改变着其结构和面貌,从而刻画出不同一般的历史轨迹。正是基于这样的认识,本书借助比较文学的方法,把曾经深刻影响过中国电影的诸多内外因素分别抽取出来进行描述和研究,以期使问题的提出有可能成为把中国电影史研究引向深入的一个步骤。全书分为两编,上编讨论俄罗斯电影、美国电影、欧洲电影和港台地区电影的影响,下编讨论中国政治、中国戏剧、中国文学、中国商业社会的影响,其中涉及到中国电影发展中的诸多重大问题。本书角度新颖、方法独特、资料丰富、说理充分,是电影研究者和电影爱好者了解中国电影有益的参考书。



编者介绍：颜纯钧，福建师大中文系教授，传播学教研室主任。七八十年代从事文学评论和文学理论研究，九十年代转向影视艺术研究。有个人专著《电影的读解》等三部，参与编写《香港文学史》、《影视艺术教程》等著作和教材七部，同时在《文学评论》、《文艺研究》、《文艺理论研究》、《当代电影》、《电影艺术》、《香港现代中文文学评论》等学术刊物发表论文七八十篇。业余从事文艺创作，有多部影视作品投拍，并发表影视剧本、小说、散文数十篇。

目 录

序 论 对象和方法·····	4
第一节 尴尬与焦虑——电影的比较研究·····	4
第二节 命运的交响——中国电影的可比性 ·····	18

上 编

第一章 短暂的艺术蜜月——中国电影和苏联电影 ·····	36
第一节 电影意识形态 ·····	38
第二节 “苏联镜头”的演变 ·····	52
第三节 军事影片 ·····	66
第二章 跨越冷战时代——中国电影和美国电影 ·····	82
第一节 情节剧的兴衰 ·····	83
第二节 好莱坞体制 ·····	98
第三节 发展类型电影·····	117
第三章 超前与滞后——中国电影和欧洲电影·····	140
第一节 早期唯美电影·····	140

第二节	新现实主义在中国·····	151
第三节	真实美学的今昔·····	163

第四章	分化与互动——中国大陆电影和港台地区电影 ·····	180
第一节	走向融合的大中国电影·····	181
第二节	中国武侠电影·····	199
第三节	两岸三地的电影革新运动·····	212

下 编

第五章	意识形态话语——中国电影和中国政治·····	230
第一节	权力意志·····	232
第二节	“文革”电影·····	245
第三节	西方政治电影·····	251

第六章	“戏剧之电影”——中国电影和中国戏剧·····	262
第一节	舞台戏曲、文明戏和电影 ·····	262
第二节	“影戏”观念·····	275
第三节	非戏剧化倾向·····	289

第七章	文学、文学性、电影文学——中国电影和中国文学 ·····	302
第一节	电影的文学性·····	302
第二节	文学对电影的影响·····	315
第三节	文学改编问题·····	327

第八章 电影作为文化产业——中国电影和中国商业社会	342
第一节 商业电影的浮沉	342
第二节 本性迷失与类型分化	356
第三节 产业、体制、文化形态	369
结 语 走向新的世纪	384
第一节 “全球化”与中国电影的后殖民语境	384
第二节 期待超越	398
后 记	414

对象和方法

任何一种理论研究的实际展开,对象的确定和方法的选择都是出发点。当然,对象和方法这两个方面,不是各自独立的,互不相关的;也不是可以随意结合,又动辄变换的。不仅对象会对方法提出自己的吁求,方法对于对象也会有其适应过程。当比较的方法被运用于中国电影的研究时,首先必须认定的是:这里说的中国电影,已经不再是一种民族电影和国别电影,而应当放到世界的格局和社会的网络中去重新考察;反过来,这里所说的比较方法,也不是哲学层面上作为基本思想方法之一的比较方法,而是一个专门的学科理论——比较文学理论被演绎到电影的研究之中——于是概念演变成分析工具,理论演变成方法——这就是比较文学的方法。

第一节 尴尬与焦虑——电影的比较研究

1827年1月31日这一天,在歌德的读书与创作生涯中也

许不是什么了不起的日子,但对于比较文学研究这个领域而言却非同一般。这之前的几天里,歌德怀着极大的兴趣读了一本可能是指《风月好速传》的“中国传奇”,并且做了大量的笔记。当《歌德谈话录》的作者爱克曼来他家里吃晚饭时,歌德兴奋地向他谈起了这部传奇,说到它与贝朗瑞的诗歌所形成的极可注意的对比。由此,歌德得出了一个后来影响深远的结论:“民族文学在现代算不了很大的一回事,世界文学的时代已快来临了。现在每个人都应该出力促使它早日来临。”⁽¹⁾歌德所说的“世界文学”在这里并不是指全世界各国的文学,不是指文学的一种地域范围,而是指一种观念,一种视野,一种理论前提。也就是说,民族文学已经到了这样一个时代:它的存在与发展和整个世界的文学格局,和其他民族的文学建立起不可分割的联系,文学只能是世界性的统一整体。

歌德从一部“中国传奇”所引发的这一番感慨首先取决于新大陆的发现、丝绸之路、旅行者、传教士、文学的翻译等民族文化交往的世界性成果,但这个文化伟人穿越历史的目光与深刻的预见性,却使他意识到“中国传奇”与贝朗瑞诗歌之间的可比性中隐藏着文学一个更加诱人和意义深远的前景。

在作出这一判断时,歌德也许不知道在大致相当的时期里,他的邻国法兰西正有一门新的学问——比较文学在悄然兴起。虽然比较研究在生物解剖学、语言学等领域早就不是什么新东西,但文学的比较研究在那时还只是停留在把不同国家的文学作品辑录在一起这样的水平上。等到这门学问在理论上日益成熟,也日益成了显学时,研究者们才注意到,其实它的基础和前提在1827年1月31日这一天就由老歌德阐述清楚了。和文学的其他分支理论不同,比较文学是只有在人类具备了文学的世界性视野之后才可能产生的学问。这也就是老歌德提出“世界

文学”这一概念的功劳之所在。

随着西方大国由垄断资本主义向跨国资本主义过渡,随着发展中国家走向现代化,全球一体化的步伐正在逐步加快。这个大趋势必然要在文化的发展上施加自己的影响,最终在文化的特征与形态上反映出来。而民族文化和国别文化在保留其自身特点的同时,正在因为这种全球一体化的趋势而发生着显著的变化,逐步显示出相融合的倾向。当然,融合的过程并不是成一锅煮的大杂烩的过程,而是文化的强势通过扩大自己的影响范围和穿透力度来带动其他文化的过程。更进一步,文化的强势也不尽然是以国别或民族来区分的,而是以不同文化在构成中强势的方面来区分的。比如当美国的麦当劳文化、电脑文化和电影文化风靡世界时,欧洲的音乐文化、服饰文化、日本精密电器所包含的文化观念,中国的中医中药和香港的武侠电影所包含的文化观念也在扩大着自己的影响。在这样一个大的文化环境里,对于学术研究来说,由比较文学所带动起来的各学科的比较研究,也便日益走在这个潮流的前面。在文学研究中,不管是古代文学、现代文学还是当代文学,都是在国别文学的基础上展开的研究;甚至一般所说的外国文学或世界文学,也还是停留在分别孤立地对国别文学加以介绍的水平上。只有比较文学致力于把不同民族和国别的文学当做一个整体,当做互相关联和影响的部分来加以研究。正因为这样,法国的比较文学学者马·法·基亚才把比较文学视为“国际文学关系史”⁽²⁾而瑞士籍学者弗朗索瓦·约斯特在《比较文学导论》中也说过:“比较文学代表一种文学的哲学,一种新的人文主义。它的基本原则是相信文学现象的整体性,否定文化经济中的闭关自守,并且由此认识到一个新的价值论的必要。”⁽³⁾不难看出,他们对比较文学的看法和歌德的思想是一脉相承的。

然而,理智的清醒和目光的高远是一回事,一个学者从国别的身份转向世界的立场又是另一回事。当比较文学的“法国学派”着手创立这门新的学科时,他们从意识上并不能摆脱法国学者们的共同学术倾向,还是把历史循环论、实证主义同强烈的民族感情融合在一起。他们认为法国文学是整个世界文学体系的脊椎,而比较文学家的任务是研究英国、德国、西班牙、意大利和俄国这些肋骨为什么并且是如何依附在脊椎上的。⁽⁴⁾在五十年代中期,苏联的比较文学研究进行了三个方面的工作:其一,俄苏文学与国内其他少数民族文学的关系;其二,俄苏文学与国外其他斯拉夫民族文学的关系;其三,俄苏文学的世界意义。不难看出,这种比较文学研究还是形成了一个以俄苏文学为中心向周边和世界辐射的格局。即便是五十年代以后,苏联的比较文学研究还是过多地强调文学的民族性和反对所谓的“世界主义”。相对而言,比较文学的美国学派更注意转变自身的立场,更富有世界文学的胸襟与目光,当然这又与美国作为一个移民国家不无关系。在创立这门新兴的学科之时,比较文学学者最难超越的是自身由于固有的文化传统、民族性和国家意识形态所认定的学术身份。这就和比较文学把国别文学纳入整个世界的统一格局这一勃勃雄心产生了极大的矛盾。所以,中国著名比较文化学者乐黛云才这样说:“关于‘异域’和‘他者’的研究也往往决定于研究者自身及其所在国的处境和条件。当所在国比较强大,研究者对自己的处境较为自满自足的时候,他们在‘异域’寻求的往往是与自身相同的东西,以证实自己所认同的事物或原则的正确性和普遍性,也就是将‘异域’的一切纳入‘本地’的意识形态。当所在国暴露出诸多矛盾,研究者本身也有许多不满时,他们就往往将自己的理想寄托于‘异域’,把‘异域’构造为自己的乌托邦。如果从意识形态到乌托邦联成一道光谱,那

么,可以说所有‘异域’和‘他者’的研究都存在于这一光谱的某一层面。”⁽⁵⁾比较研究的理论前提是“世界主义的文学艺术”,是“国际文学关系史”,但大多数的比较研究者却不能真正摆脱国别的立场,仍然更多地站在国别的立场,变成是国别的文学艺术研究中一种权宜的方法而已。他们对比较研究的世界主义前提的重要性并不怎么放在心上。这就造成一种为比较而比较的弊端,只是满足于指出不同国别文学之间的类同与差异,最多使自己对本国文学的某些方面看得更清楚或者更细致一些,除此之外就再也谈不上对文学研究有什么更深的意义和更大的价值,更谈不上对整个“世界文学”有什么大的理论建树。欧文·奥尔德里奇曾说过一句意味深长的话:“方法没有问题重要。”⁽⁶⁾目前的比较文学研究就存在这样的问题:一方面确实是掌握了一种新的方法,另一方面却仍然不能因此而从研究对象那里提炼出新的问题。这样新方法的运用实际上就失去了选择它的本来意义。一种新的方法往往来自于新的立场、观念和理论前提。不同的立场、观念和理论前提会产生不同的方法。然而,对比较研究来说,它最成熟和最为研究者所熟知的恰恰只是方法而不是方法背后新的立场、观念和理论前提。由于经济以及随之而来的文化的全球化进程仍然显得旷日持久,特别是由于研究者所掌握的各民族语言还相当有限,而文学的翻译还存在诸多难题,文学的世界主义至今依然只能是个美好而又遥远的梦想。另一方面,由于立场的某种不言而喻的自觉性,比较从来不可能是对等的比较,更不可能立即以宏观的和中立的全球性视角来审视民族的和国别的文学;即便在理智上做得到,在潜意识与下意识里也仍然会经常发生身份的自行转换。所以,采用比较的方法来研究文学,最终都只能变成是对“自己”的研究。比较文学在相当长的时期里,还只能是民族文学和国别文学的研究中

一个开扩视野的途径和方法而已。

从比较研究的角度看,如果说比较文学存在着语言障碍的话,那么另外一个领域也许情况应该有所不同:电影由于视听上的直观,由于语言翻译上相对不那么严格的要求,理所当然地拥有更为有利的条件来克服交往的困难,也更有利于采用比较的方法进行研究。然而,事实上我们所看到的情况却远非如此。虽然世界电影史研究论著不管是在国外还是国内都可以称得上连篇累牍了,但几乎还全部停留在国别史的总和这样的水平上。有关各国电影之间所建立的复杂关系,它们在发展上的互相影响和推动,它们所形成的一种整体的特征、倾向和合力,诸如此类的研究至今还几乎是一片空白。这也许和东西方长期处于冷战的状态,采用冷战的思维有很大的关系。民族的和国别的立场,在相当长的时期里同样曾是文化和电影的研究者惯常所采用的立场。这就使得他们合乎逻辑地把电影当做民族的和国别的文化现象来加以研究。也许在一定的时期里,这种学术趋势还是难以扭转的,但对于电影来说,它却隐伏着一个危机:和文学相比较,电影无论就其特性而言还是就其功能而言,都是比文学具有更显著的世界性的一种艺术形式。一种“世界电影”的观念必定要比歌德所提出的“世界文学”的观念对于研究来说更加意义重大。当代西方著名的文化学者弗雷德里克·詹姆逊在从事文化研究时特别看重对电影的分析。他最重要的几个理论成果几乎都包含着从对电影的分析中得出的结论。比如他认为整个文化现在正经历一次革命性的变化,即从以语言为中心转向以视觉为中心,这其中电影正是最主要的表现方式之一;比如他还认为,后现代主义是当前跨国资本主义的文化形式,这其中电影又可以说是最“后现代”的艺术形式。正因为这样,詹姆逊才特别重视研究影视文化,并且在看了400多部影片之后写出了

《可见的签名》和《地域政治美学》这两部论述电影的著作。

电影所体现的图像时代的特征、后现代主义大众文化的特征、跨国资本主义阶段文化形式的特征,使得它有可能成为比较研究的恰当对象。这就意味着:世界的国别电影史的研究已经远远没有世界的电影关系史的研究来得重要和意义深远了;世界的国别电影史可以看做是世界电影的一种表面而零碎的描述,而世界的电影关系史却更能反映出电影作为一种全球性的、跨国资本主义阶段的文化形式的内涵。也许正因为电影有这样一种文化的性质与功能,詹姆逊才特别主张以比较的方式分析电影,认为只有将电影既置入地区的政治语境又置入全球的电影语境才能理解电影的政治,因为电影不可避免地会对它在全球文化权力分配中的地位作出反应。⁽⁷⁾当《泰坦尼克号》席卷全球,获得12亿以上的巨额利润时,人们更多地注意到这是好莱坞电影商业运作的成功,电脑技术的成功,而没有注意到好莱坞以大众文化为其表征的商业电影,恰好表现出了对跨国资本主义时代的政治、经济与文化特别相适应的情况。这部影片所以能实现全球性的文化占领,不只是因为美国特别有钱所以特别能进行高投入的操作,也不只是因为沉船的世纪性灾难和男女主人公的爱情所整合成的悲剧故事特别引人入胜,更是因为它所显示的文化特征,在跨国资本主义时代已经表现出一种替代精英文化的强势。《泰坦尼克号》同样有着种种意识形态化的语言,比如杰克在获得船票后那种能去美国就意味着发财的狂喜,比如露丝到达纽约时抬头仰望“自由女神”像的神情,比如影片把露丝的母亲刻画成一个古板、保守的英国贵夫人,而美国金矿主的太太却乐于助人,平等相待……不过,这些意识形态语言在整部影片中数量是相当有限的,表现也是相对比较隐蔽的。反过来,影片中对生与死、爱与恨这样一些关系人类基本的、共同

的情感内容却构成了情节的主体。正是这个方面,使得这部影片得以和全球观众展开交流。这就是詹姆逊所说的既置入地区的政治语境,又置入全球的电影语境的问题。相比较而言,中国的绝大部分影片只考虑地区的政治语境,而很少考虑全球的电影语境。这也就是为什么陈凯歌的《边走边唱》、《大阅兵》、《孩子王》虽然在艺术上都颇为精致,却因为内容层面过于狭窄的局限而难以得到全球性的回应,而《霸王别姬》却足以捧回“金棕榈”大奖的原因。正像詹姆逊所说的:“即使你是一个卡夫卡或陀思妥耶夫斯基的读者,当你观看一部警察电视片或一部侦探系列片时,你也会期待已成常规的格式,不想让电视叙述对你提出‘精英文化’的要求。同样的情境也适用于电影,不过在电影里已经被制度化了,作为美国(现在是多国的)电影——决定着对类型重复的期待——和外国电影的区分,而这种区分决定着接受精英文化话语或所谓艺术电影的‘期待视界’的转换。”⁽⁸⁾把《泰坦尼克号》看做是美国好莱坞电影的成功当然是最合乎逻辑的理解,因为这部影片本来就是好莱坞的大制片厂商制作出来的。但这样的理解却意味着一个错觉:这就是依然把国别电影的观念放在“世界电影”的观念之上,它所带来的必定是以国家政治的立场取代全球文化的立场来对电影的现象作出解释。从另一个角度来看,《泰坦尼克号》的成功就不仅是好莱坞的制片商们特别懂得经营之道,而是带有大众文化特征的好莱坞商业电影特别适应着跨国资本主义时代的文化要求。几十年前,欧洲电影,包括法国的新浪潮、德国的新电影、意大利的新现实主义都曾经取得过世界性的影响,它和垄断资本主义阶段的文化向电影要求着现代的精英艺术有着深刻的和必然的联系。如今,这些更带有精英文化特征的艺术电影却无可挽回地衰落下去。那不是因为艺术本身出了什么毛病抑或走进了死胡同,而

是时代发生了根本性的变化。后现代主义文化向电影提出了自己新的吁求,而电影适应这种变化的迹象便是其形态与特征的转换:大众文化的商业电影取代精英文化的艺术电影成了一种文化的强势。

电影的比较研究其所以开展得特别缓慢又特别困难,学术的自觉性是一个问题,但它同样碰到与比较文学类似的尴尬也是一个问题。电影的比较研究同样需要一个“世界电影”的立场,但出于文化传统、意识形态和学术涵养的诸多原因,这种立场的自觉转换同样不是一件轻而易举的事情。八十年代中期,几个应邀到中国来讲学的美国电影家在北京看了一部觉得“非常有趣”的北京电影学院的学生作品《我们正年轻》。这是一个关于一位青年女工来到钢铁厂的一个班组的故事。故事的结尾是一个男青年和这个女工结了婚,而另一个青年却成了恋爱的失败者。最后一个场面表现他走出了那对新夫妇的洞房来到街上,他点燃了一支香烟,身后是钢铁厂热气腾腾的夜景。而在前景的一片昏暗中,可以看到青年吸烟时烟头发出的亮光。当时,美国电影家们问一位参与影片制作的人,他们怎样拍成了这样一个有力而有性暗示的形象,不料却得到一个非常坦率的表示:他根本不知道影片中是怎样表达性象征和性压抑的。这使得美国电影家感到惊诧,并使他们明白:“这种带有性内容的画面设计和解释在美国影片中已是十分常见的,甚至成了陈规旧套,显然在中国还没有形成讨论影片这一层次的批评方法和词汇。”“有趣的是,我们不是简单地发现了一种批评方法论,而更重要的是中国没有对文学或电影本文进行精神分析学读解的文化传统——而几乎没有一个美国人不明白,切入火车进入隧道所指的是什么。”⁽⁹⁾这件事非常有力地表明:任何一种方法都建立在一定的知识系统和解释系统之上。当美国电影家对一部中