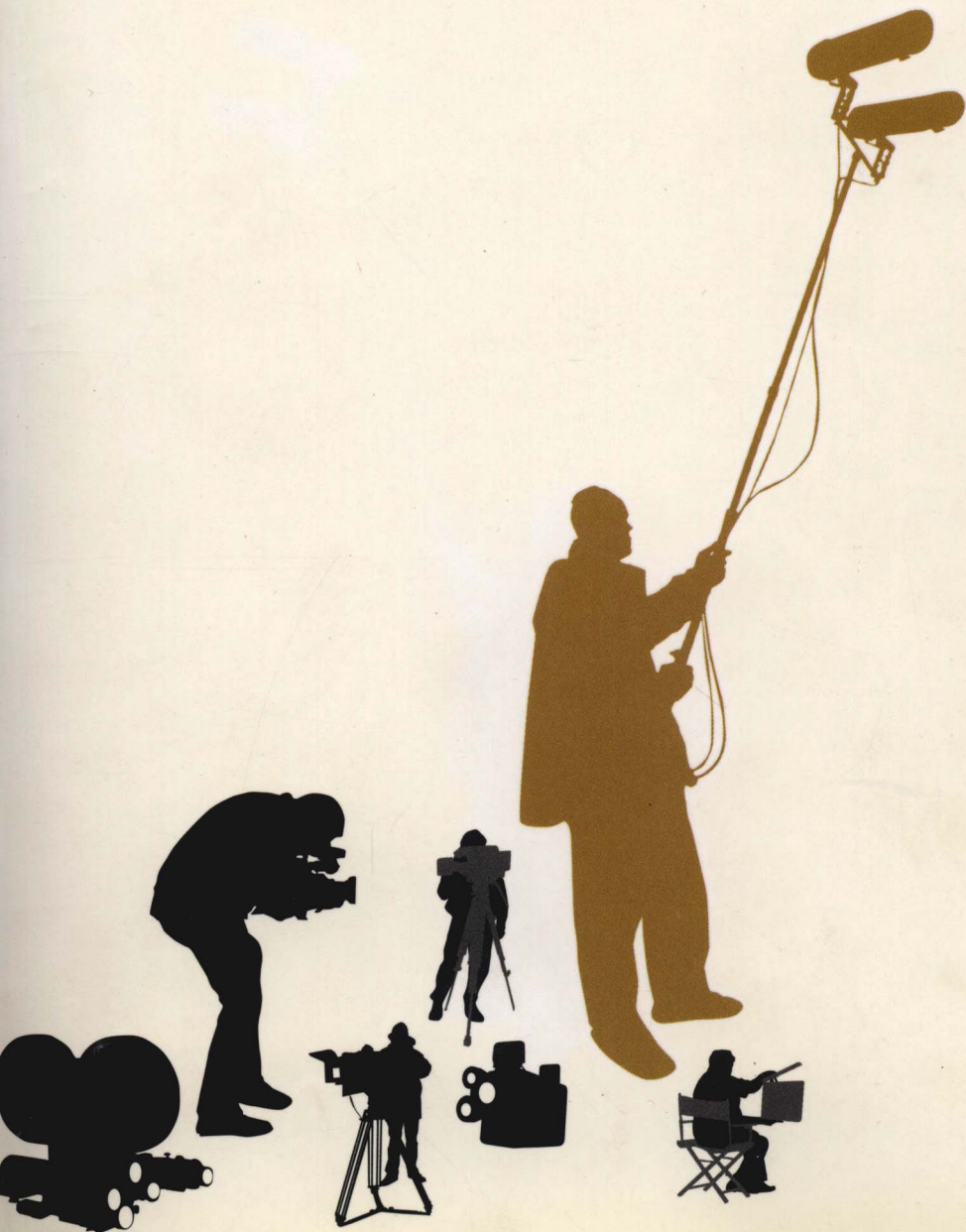


电影艺术概论

INTRODUCTION TO THE ART OF FILM

周全星 著



吉林电子出版社

电影艺术概论

INTRODUCTION TO THE ART OF FILM

周全星 著

吉林电子出版社

内容提要

本书重点运用现当代文艺理论，从文学批评的“当下”视角，对电影艺术的历史、美学特征、内容、形式、导演、表演、镜头、声音以及电影艺术批评等进行系统的论述和重新解读。电影历史中十七年电影的“合法化论证”、电影文本解读中叙事学阐发和话语理论分析、巴赫金的“狂欢化诗学”的指认、电影表达中的“意图正见”探究、接受学理论等是本书的“新颖”之处，电影作为“可视性”文本及其理论阐释既是“大众文学”的当下确认，也是文学文本由“印刷”文本到“可视性”文本演变轨迹的描述。

本书力求文学理论与电影艺术实际相融，将自我的独特见解和电影在“后现代”背景下所凸显的特征运用理论表达、求证，特色明显。是提高艺术修养和电影鉴赏水平的可读著作，也是汉语言文学专业学生、现当代文学教师进行电影艺术学习、研究的阅读书籍。

电影艺术概论

著 者 周全星
出 版 人 王保华
责任编辑 孟迎红
封面设计 胡国锋
出 版 吉林电子出版社
发 行 吉林电子出版社
地 址 吉林省长春市泰来街1825号
印 刷 辽宁工程大学印刷厂
开 本 1/16
印 张 13.25
字 数 224千字
版 次 2008年12月第1次
印 次 2008年12月第1次
印 数 1~2000册
书 号 ISBN978-7-900444-32-5
定 价 16.00元

序 言

电影绝非一个陌生的名词。放在整个人类文学文本演进的历史当中,当文学文本从印刷时代进入图像时代的时候,我们在理解文学生存的空间时,会得出两种截然相反的结论:文学的空间变得狭小了;文学的空间变得阔大了。显然前者更关注文学文字文本的范围,后者则理解为文学样式包括文字在内的丰盈。显然在其中作怪的、导致两种结论的是对图像文本的认识和定位。对这一文本是否属于文学的界定将影响到上述结论的直接生成。这不是这里讨论的重心。我的问题是:当代文学空间由于图像时代的到来所引起的阔大或狭小的始作俑者是什么?这一结论显然应该归之于电影。正是因为电影这一艺术种类的出现,带来了人们阅读方式从文字向图像的变革。当然,随着大众传播媒介的出现,尤其是电视、互联网等的出现,文学的读图时代来临,我倒觉得,恰是电影开辟了,或者说引领了这一阅读方式,甚至是思维方式。因此,现在重新审视电影这一艺术种类,在“当下的”情境里,恐怕电影已经不仅是一种艺术形式了,它已经显现出了对文学传统文本形式的解构意义。这是“后现代”氛围下的电影学思辨。

电影从 1895 年产生至今已经有 100 余年的历史了,回顾其历史,可以约略看到图像文本是如何从无到有、从弱到强、从接受的生疏到熟稔的。世界电影史的一根割不断的线索是电影作为一门艺术始终伴随着它对商业化的拒斥或容忍,不管是意大利的“新现实主义”电影,还是法国的“新浪潮”等等,艺术家们总是在通过自己的努力,希冀给电影艺术一个独立的纯洁的身影。在中国的电影史上,作为一门现代艺术,和其他现代艺术一样,它也是“现代性”的一个内容,并且伴随着民族独立和国家现代化诉求,一直在起着启蒙作用。直至 20 世纪 80 年代以后,电影艺术才真正回归其艺术本位,在多元中闪耀着熠熠辉光。“先锋”之后,市场经济杠杆日益起主要作用,电影想要仍然保有其纯净个性意味含混,首先“纯净个性”是什么就成了一个极其难以界定的问题,况且纯净个性的存在方式也不是一种状态可以说得完。我们所要研究的是,在商业行为日益普遍的时候,一门艺术如何在当代存在“在文化之中”,换句话说,就是在当代文化之中,电影作为一门艺术怎样才能不会消弭自己的个性。这是我们所要面对的,绝不能逃离。而研究此,首要就是要对电影的基础理论和知识作一个系统的了解。这是本书的根本出发点。

2007 年的 11 月到 2008 年的 6 月,学校本科教学评估之后到华中师范大学

做教育部的“国内高级访问学者”，一直苦于找不到今后科研的突破口。2008年的3月，过完春节后重返华师，和导师王又平教授谈到我们这“类”院校中文系的学科建设话题。王老师认为，新建中文系要搞好学科建设和专业建设，必须在应用研究上寻找突破口。我不知道电影学是否是，但是这次谈话却坚定了我的决心。既然现在还没有，为什么不呢？我想，这也可能是我的一个后现代“阳谋”，可能在若干年后才能看到这本小册子的作用和意义。但是后现代消解的恰是类似的“本质”，即使是没有作用和意义，“做”本身就是意义和作用。在写作的过程中我力图调用文学理论的一些概念、方法去理解电影学上的现象、潮流，正确与否，目前未知，使用顺手，理解舒服就行，偏颇、鄙陋之处请同行专家不吝批评指正！

中文系建立于2003年，到今天已有6年的办学史。一般来说，一个专业成立以后办学在5年以上，就应该有教学梯队、科研梯队等学科队伍的苗头了。经过几年的发展，中文系的教学梯队、科研梯队也正在逐步形成。本书就是现当代文学教学科研在电影上的一个“表征”，或许是教学科研的一个突破口和生发点。这个想法我不敢肯定，有待于将来的印证。但是我相信，后续将会有一批成果呈现，为学科建设奠定坚实的基础。

因此心中不免感慨，又不免惴惴。期望能够抛砖引玉，结出其他果实来。到此方恍然大悟：原来“做”本身就是辩证的！将这一理念推而广之，希望读者对本书的阅读方式表现为“在读”，并且在此过程中有所受益！相反，那就是让我从批评中得益。真能如此，欢莫大焉！

是为序。

著者

2008年11月30日

目 录

序 言

第一章 电影艺术史略	(1)
1 世界电影史略	(1)
2 中国电影史略	(11)
第二章 电影艺术的美学特征	(20)
1 逼真性	(20)
2 画面性	(22)
3 时空性	(25)
4 蒙太奇	(27)
5 综合性	(33)
第三章 电影艺术的内容	(34)
1 人物	(34)
2 情节	(39)
3 细节	(43)
4 对白	(47)
第四章 电影艺术的形式	(58)
1 节奏	(58)
2 悬念	(63)
3 回忆	(66)
4 结构	(71)
第五章 电影艺术的导演	(76)
1 导演对文学文本的阅读与建构	(76)
2 导演的构思	(80)
3 对演员的选择和辅导	(88)
4 导演和其他创作部门的关系	(92)
5 后期工作	(95)
6 导演风格	(98)

第六章 电影艺术的表演	(105)
1 电影表演和戏剧表演	(105)
2 本色演员和性格演员	(109)
3 走向角色	(110)
第七章 电影艺术的镜头	(117)
1 长镜头和短镜头	(117)
2 各种景别的镜头	(120)
3 不同拍摄技巧的镜头	(125)
4 造型力量,拍摄角度和焦距不同所形成的镜头	(128)
5 镜头的组接	(132)
6 镜头中光和色彩的应用	(136)
第八章 电影艺术的声音	(141)
1 电影艺术的声音及作用	(141)
2 人声	(143)
3 音响	(150)
4 音乐	(153)
第九章 电影艺术评论	(161)
1 电影评论的功能	(161)
2 电影评论的模式	(163)
3 学术性电影评论的切入点和类别	(168)
4 电影评论的态度	(178)
5 电影评论写作的条件	(179)
附章 电影艺术批评论文选	(184)
1 革命战争历史电视剧的人物关系模式	(184)
2 革命战争历史电视剧:在庄重和戏谑之间的大众叙事	(190)
3 《闯关东》:主流话语与民间话语的博弈	(194)
4 搏杀 追逐 戏言:集体的嬉戏与狂欢	(200)
参考文献	(205)

后记

第一章 电影艺术的历史

1 世界电影史略

在某种意义上,电影艺术的产生拓宽了人类的审美空间。

作为一种艺术形式,电影的产生距今已经有 100 多年的历史。百余年的发展成绩辉煌,追根溯源,电影产生于卢米埃尔兄弟。1895 年 12 月 28 日上午,在巴黎卡普辛路 14 号“大咖啡馆”的地下室,法国摄影师卢米埃尔兄弟俩第一次公开放映了《工厂的大门》、《婴儿的午餐》、《火车到站》。这标志着电影的诞生。

卢米埃尔兄弟俩所拍摄的这些影片,有一个极其明显的特征,那就是以记录生活为主。这明显地引领了电影历史上的以纪实性美学原则为主的电影。

电影通常被称为“第七种艺术”,与文学、戏剧、舞蹈、音乐、美术、建筑等另外六种艺术形式并称。这一词语源于 1911 年意大利著名电影理论家里乔瓦·卡努杜,当时他发表了《第七艺术宣言》,之后,人们才称电影为“第七种艺术”并开始真正重视电影的艺术价值。毫无疑问,卡努杜具有先知般的目光,他认为电影是继文学、戏剧、舞蹈、音乐、美术、建筑六种艺术形式之后出现的第七种艺术手段。从此,电影艺术被称为“第七种艺术”。

电影艺术的发展,始终伴随着人类的审美追求和科学的技术进步。

从电影诞生之初的以纪实性美学原则为主要特征到电影的戏剧性美学原则的追求以及后来的电影艺术表现的探索,相应地我们在描述电影艺术的发展历史的时候大致分为三种电影风格样式,即以遵循纪实性美学原则为主的电影;以注重戏剧性美学原则为主的电影和以探索电影艺术表现特性为主的电影。

一、以纪实性美学原则为特征的电影

(一)卢米埃尔兄弟电影的纪实性

卢米埃尔兄弟最多只能是伟大的发明家,不能称作电影艺术家。自卢米埃尔兄弟发明电影以来,很长一段时间,两兄弟都在不断地在进行着艺术形式上大致类同的纪实性的电影拍摄。绝大多数没有情节和艺术性的重复,尽管开始有着巨大的轰动效应,但是在一段时间之后就逐渐的冷落了下来,但是他们的实践却引领了纪实性电影一脉。其内容与形式尽管都相对刻板,但是却奠定了电影艺术与生俱来的纪实性美学特征的基础,电影纪实性所具有的银幕效果,

也是从卢米埃尔兄弟等早期电影作品中开始得到极其生动、极其完整地体现的。

(二) 电影眼睛派与纪录电影

在相当长的一段时间内,电影一直遵循着纪实性美学原则。但使以纪实性美学原则为主的电影再领风骚的,则是纪录电影的成熟和纪录电影学派的成立了。1925年,苏联纪录电影大师维尔托夫发表了《电影眼睛派宣言》,这不仅是他自己从影多年所形成的纪实性美学思想的表达,而且是电影眼睛派的宣言书。在这个宣言里,他把自己对电影的纪实性美学原则的认识和理解作了明确地阐述。他认为,电影不应该编造情节和进行选择安排,而应该去摄录十分可观的生活即景。为做到此,他强调尽可能让摄像机镜头这个没有偏倚、中性可靠的“电影眼睛”去做客观的摄录。维尔托夫的理论阐述和执著追求,为电影艺术的纪实性美学风格的创立奠定了坚实的基础,使他与美国的弗拉哈迪、英国的格里尔逊、荷兰的伊文思并称为“纪录电影之父”。

弗拉哈迪因其所拍摄的纪录电影杰作《纳努克》(《北极人纳努克》)而名声大噪。这部片子他花费将近三年的时间(1920-1922)拍成,是一部反映生活在北极的爱斯基摩人生活情景的纪录片。影片中北极风景的奇异壮丽,爱斯基摩人生活的原始艰难及其与严酷自然的斗争,都使得这部片子再现客观真实的照相性和记录功能得到了体现,令人神往。

格里尔逊和伊文思这两位“纪录电影之父”在贯彻纪实性美学原则时,更注重真实地反映人生现实,从而使电影更具现实主义色彩。格里尔逊在艺术上不仅自己坚持严格的纪实性原则,而且大力支持其他电影工作者这样做。伊文斯在他的支持下拍摄了歌颂工人阶级的纪实性影片《博里纳日》。在二战期间,伊文斯又拍下了《西班牙的土地》、《四万万人民》等纪录片,以巨大的热情歌颂了西班牙人民反法西斯的斗争和中国人民的抗日斗争,充分发挥了纪录电影的纪实功能和美学影响。这些宝贵的电影实践充分证明发挥了电影的纪实功能,从而进一步开拓了电影的表现范围。

(三) 意大利的“新现实主义”电影浪潮

1926年有声电影产生以后,好莱坞电影的戏剧化得到了前所未有的发展,与此同时在有声电影产生前不久初步形成的苏联蒙太奇学派也得到了迅猛的发展,此时在意大利则出现了新现实主义浪潮。第二次世界大战结束以后,以罗西尼为代表的意大利电影艺术家,面对意大利经济萧条、生灵涂炭的现实,激发了他们用电影表现社会现实的热忱,增强了为人民疾呼的信念。基于这一信念他们认为好莱坞电影当中远离生活制造梦幻现实的做法是不可取的,以往电影当中多

表现贵族奢华生活而少反映普通百姓的艰苦生活的现象亟待改变。代表性的作品以罗西尼 1945 年的《罗马——不设防的城市》为开端,后来陆续有《偷自行车的人》、《罗马十一点》等。意大利的“新现实主义”浪潮将二次大战期间积极反映现实的生活的纪录电影的精神运用到艺术电影中来,客观地、真实地反映了战后的国家和人民生活现实,再一次显示了纪实性电影及其美学原则的力量。这是纪实性电影走到前台的一次淋漓尽致的表演和一次影响空前的收获。

意大利“新现实主义”主要特点有:

注重于表现日常生活、普通人的命运,反映曲折的故事情节、人为强化的矛盾冲突。打破了明星制。有利于表现普通人的命运,也有利于增强生活的真实感。拍摄几乎全部用实景。对话全部是即兴式的,剧本只是大纲。拍摄时演员处于自然状态。不强调蒙太奇镜头的组接,强调生活的本真。

(四)延绵不断的现实主义电影

现实主义电影在意大利新现实主义之前即已存在,在此后一直是电影表达生活的主要方法和流派。在意大利新现实主义之前的早期无声电影直至卓别林时期的电影,现实主义一直占据影坛主要地位,如早期无声片时期的影片,英国柯林斯的反映矿工艰苦劳动的《矿工一天的生活》、法国齐卡的反映劳资矛盾的《大幻灭》、《马赛曲》等,都因强烈的反法西斯精神而遭禁映,前者遭到法国当局禁映,后者则在戈培尔占领区禁映。卓别林的电影,特别是他 1920 年代中期以后的电影,对社会现实的反映和对黑暗社会现象的揭露批判,都极富现实主义精神。卓别林创造的戏剧化和轻喜剧影响深远。二次大战期间的好莱坞电影《公民凯恩》(1941),不仅在革新好莱坞电影美学方面,而且在现实主义的追求上,都是它成为不朽电影巨著的原因。意大利的“新现实主义”浪潮作为一次现实主义电影的高潮,历经时间不是很长,但它所运用的电影创作手法和美学追求,却始终被承继着。纵观二次大战后世界各种大奖的获奖影片,现实主义电影占大多数。直到现在,凡是能够和现实生活紧密结合在一起的,能在影坛引起强烈反响的,仍然是现实主义的电影,这主要是因为它所反映的生活的近距离性总是能够在人们的心头引起审美的兴趣。

二、以戏剧性美学原则为特征的电影

(一)《水浇园丁》和梅里爱戏剧性美学尝试

电影艺术的戏剧性和它的纪实性一样与生俱来。在电影史上最早的能够称为艺术的片子是梅里爱的《水浇园丁》,这是电影的第一次戏剧性尝试。影片里小男孩的促狭顽皮和园丁的浇水劳动形成对比,使电影第一次具有了情节因素。尽管情节十分简单,但富有戏剧性,这可以称为最早的一部戏剧性电影。

梅里爱将电影起死回生,扭转了卢米埃尔兄弟手中电影刻板单调的毛病。其灵丹妙药就是给电影注入了戏剧性因素。他把戏剧的剧本、导演、演员、布景、服装、歌舞等统统搬入电影,给电影注入了强大的生命力,电影也由此展示了巨大的融合能力。从电影史的角度看,电影的戏剧化编织着电影的进步与发展。梅里爱在他的电影中还首创了暂停拍摄技术,并运用其“老母鸡变鸭”的特技效果拍摄了大量科幻片,这些技术和戏剧性运用一样都促进了电影的发展。美国著名电影导演格里菲斯指出,我的一切应归功于梅里爱。

梅里爱的局限在于一味地拘泥于电影的戏剧性,同时又热衷于在摄影棚里进行“一切都假”的定点拍摄(即摄影机位置和电影表演都限定在一个空间中),这极大地限制了电影艺术的进一步发展,使他未能及时注意吸取别人在电影艺术之间的成果,因此他不得不在1913年退出电影界。尽管如此,他所开创的戏剧性美学追求的电影道路直到今天仍然和现实主义纪实性美学追求一样重要,并且继续在影坛上存在着、发展着。

(二) 戏剧性的“室内剧”

电影“室内剧”的名称来源于德国的戏剧家莱因哈特。他把德意志大剧院旁边开办的另一个小剧院内所上演的剧目称为“室内剧”。从第一次世界大战结束到20世纪20年代中期,德国著名的表现主义电影艺术家梅育和朗格首先倡导“室内剧”。他们按照戏剧艺术的“三一律”处理电影情节,使电影作品的大部分情节都在狭小的室内空间展现,喜剧化特征明显。世界第一部“室内剧”片《后楼梯》由梅育编剧,由一位戏剧导演协助拍摄而成。由梅育编剧、茂瑙导演的《最卑贱的人》是早期室内剧的代表作。

电影室内剧的后续影响并不十分明显,但是它却是电影后来尤其是当前“仿像化”时代的一种主要样式,特别是电视的一种主要样式。后来的受其影响的较好的电影有美国导演福特的《告密者》、《关山飞渡》,还有《冰海沉船》、《卡桑德拉大桥》等名片。

(三) 好莱坞的戏剧化电影

戏剧化蔚然成风的年代,影响最大的是20世纪30年代的好莱坞电影。好莱坞影都位于美国洛杉矶郊区,始建于1913年。20世纪30年代是好莱坞电影的黄金时代。形成这一黄金时代的因素很多,戏剧化是其中一个主要因素。好莱坞电影的戏剧化因素比较集中地表现在更全方位地借鉴戏剧艺术,使电影戏剧化程度达到了前所未有的程度。其标志是形成了十分完整的电影戏剧化美学观念,培养造就了相当数量在戏剧化电影表演方面造诣杰出的艺术家。

好莱坞不仅是世界上最大的电影城,而且是世界上最完善发达的电影市

场。演员在这里可以一夜成名,而编剧也可以在这里一夜富有。只要制片人认为这是一个好故事,富有戏剧性,就可以卖一个好价钱。这说明好莱坞电影十分重视电影内容的出奇制胜和吸引力,对于情节性——戏剧性体现最强的因素最为重视。如果仔细分析一下好莱坞电影的类型,我们就可以知道在好莱坞20世纪30年代最富代表性的影片——西部片中总有一些类型化的戏剧因素存在着。如牛仔形象和印第安人形象;西部原野峡谷、要塞、酒店和小镇街道;曲折惊险的故事情节及终成眷属的英雄美人的大团圆式结尾等常规模式等等,另外就是观众司空见惯的豪华的歌舞场面、动听的主题歌、插曲等,甚至还有一些使全片充满歌舞、剧中人载歌载舞代替人物语言的推进故事情节的电影,融歌剧与舞剧于一体的戏剧化模式。这些戏剧化因素极大地推动了好莱坞电影的发展。

好莱坞电影戏剧化的另一个重要特点是明星制。注重发挥演员的表演来提高电影的影响力和知名度,既是电影戏剧化的一个方面,也是电影力求成功的不可或缺的因素,一些名片,例如《乱世佳人》的久盛不衰,显然和著名演员费雯丽、盖博的表演分不开。

电影艺术大师卓别林对电影的贡献就不是一句话能够说得完。卓别林1914年从影之后,充分展现了他的电影才华和良好悟性。作为一位富于创造能力的喜剧演员和天才的喜剧演员,它集编、导、演于一身,给世界电影宝库提供了诸如《巴黎一夫人》、《淘金记》、《城市之光》、《摩登时代》、《大独裁者》等久传不衰的艺术佳作。卓别林的电影的特色,最主要的是设置一连串令人捧腹的噱头,塑造富于戏剧特征的人物,在轻松幽默的故事背后展示悲剧性的生活内涵和进步的思想意义。在艺术上卓别林注重运用喜剧艺术的情节性和表演性,做到雅俗共赏。卓别林的成就,标志着戏剧艺术与电影艺术的完美结合,对于电影的发展,具有不可磨灭的贡献,是电影史上的里程碑。

著名悬念大师希区柯克是继卓别林之后好莱坞电影戏剧化的又一杰出大师。1940年他刚到好莱坞就拍出了著名的《蝴蝶梦》。希区柯克所拍摄的电影多为侦探片、间谍片,所以他十分重视整个电影剧作结构的严谨周密,可以运用悬念手法来推进故事情节、表现人物命运的跌宕起伏。悬念就是指观众在电影欣赏中产生的特别关切之心和引人入胜之情。悬念的设置,离不开强化故事情节的疑问和矛盾,其中关键性的因素离不开戏剧性的挖掘。因此,与其说希区柯克的电影以戏剧性见长,还不如说希区柯克的电影是以喜剧性见长。

三、以探索电影艺术表现特性为主的电影

所谓以探索电影艺术表现特性为主的电影,主要是指注重对电影语言进行探索并具有独特艺术性的电影流派及其作品。

(一) 勃列顿学派

勃列顿学派是电影史上为电影史家和理论家所公认的第一个学派。勃列顿学派形成和其艺术实践活动的时间在 19 世纪末叶和 20 世纪初叶,这个名称的由来主要是其代表人物斯密士和威廉逊都出生于英国的勃列顿,他们创立的学派亦因而被称为“勃列顿学派”。两个人都是摄影师出身,后者还跟着卢米埃尔兄弟当过摄影师,所以他们比较注重对摄影技术及其表现能力的探索实践。他们的探索成就的突出表现就是自觉地对景别(主要是特写和全景的组接)的运用和注意借助追逐式的平行蒙太奇来加快故事叙述的节奏及造成紧张气氛。斯密士还在《科西嘉兄弟》一片中第一次运用了叠印手法。勃列顿学派在电影艺术方面的成功探索及其实践,对格里菲斯、爱森斯坦这样的电影大师都产生了极其直接而深刻的影响。

(二) 格里菲斯的贡献

格里菲斯对电影的贡献在于电影自我品格的初步形成。尽管此前的美国西部片在电影的分镜头的拍摄运用上给观众带来了全新的感受,但使电影自我品格初步形成、趋于完善并产生更大影响的是美国无声电影大师格里菲斯。格里菲斯自 1908 年导演第一部电影《陶丽历险记》开始,拍了数以百计的电影,其中在电影史上最具有地位及影响的是《一个国家的诞生》(1915 年)、《党同伐异》(1916 年)。在《一个国家的诞生》这部片子中,格里菲斯把梅里爱电影的戏剧性引入到广阔的社会和自然背景之中,把鲍特的分镜头拍摄和斯密士的不同景别的组接有机地融合起来,充分运用电影自身独特的表现元素来层次分明、富于节奏地叙述一个错综复杂、头绪繁多的故事。这些影片在思想内容上有着严重的偏颇——宣扬种族主义,因此,遭到了很多人的批评并被局部地区禁演,但仍然赢得了当时最高票房收入,与《乱世佳人》一起成为电影史上的不朽之作。《党同伐异》在票房上和前者不可同日而语,但在艺术上却有着独特的价值。该影片由四个小故事连缀而成,分别是“巴比伦的陷落”、“基督受难”、“圣巴泰勒米节的屠杀”和反映现代生活的“母与法”,其主题宏大,富有史诗性,时间横跨几千年,空间纵横几千里,场面浩大,这些高难内容都被格里菲斯进行了恰当的表现。在格里菲斯这里,电影中使用蒙太奇实现时空组合的高超能力得到了体现。格里菲斯对于电影初期自我品格的形成有着不能磨灭的贡献,这些也深深地影响了苏联蒙太奇学派、法国新浪潮电影和当代电影。

(三) 表现主义电影与先锋派运动

表现主义电影与先锋派电影都产生于第一次世界大战以后,先锋派运动出现在上个世纪 20 年代。当时电影还处于一个较为幼稚的时期。前者比后者稍

早一些,兴起于德国,后者则兴起于法国。这两种流派在美学思想上有不少相通之处。

这两种流派的主要目的是摆脱资本的主宰,单纯追求艺术革新。他们认为只有这样,电影才能成为独立的艺术。他们宣称:凡是代表一种独创性,一种价值,一种努力的作品,在我们的银幕上都将有他们的地位。他们的这种追求带有自身难以克服的矛盾:一方面脱离了广大群众的欣赏习惯,另一方面则面临着经济上的危机。

首先,表现主义电影与先锋派电影都注重表现人的意念活动和感情内容,主张表现梦幻世界。他们认为生活就是梦,认为世界是一个到处充满潜意识的超现实世界。如影片《卡里加里博士》,反映的就是精神病人的潜意识活动。先锋派著名导演杜拉克说:“梦幻的境界——这是崇高的电影领域”^①。阿倍尔·甘斯也说:“梦的生活和生活的梦应当体现在影片中”^②。这些观点显然与表现主义把电影视作“自我表现”的工具的美学原则异曲同工。其次,它们的艺术表现都明显地受到了绘画艺术的影响。主张画面主宰一切。他们认为故事是没有价值的,因此他们用抽象的画面来表示意识、体现电影的技巧和感染力,使电影成了表现技巧的抽象——纯粹思维的艺术。德国表现主义电影的代表人物朗格等本身对绘画艺术就有着较深的造诣,先锋派电影的编导有不少就是画家,美术上的达达主义对先锋派的影响是世所公认的。所以两种电影思潮都比较重视画面的构图和造型的美感,甚至试图用图形和线条来表现抽象的音乐。法国画家费南·来谢尔摄制的《机械舞蹈》就是用齿轮和物体的运动形成类似舞蹈的节奏。影片中都是我们生活中常见的事物,如游戏场的气枪、市场上的商品、摇彩的轮盘、彩色玻璃球等,没有故事情节和人物,只是一种物质对人的思维的挤压而产生的舞蹈。画家艾格林1921年拍摄的《对角线交响乐》和里希特以黑、灰、白三色的正方形、长方形跳动组成的影片《第二十一号节奏》等,都是这方面的例证。第三,主张形式上的雕琢。提倡“电影诗”的境界,让人自由联想,不提倡真实。表现主义和先锋派电影艺术家大多进行“室内剧”的创作,热衷于在电影实验室搞纯电影创作。这对于探索电影的特性,丰富电影艺术的语言,处理电影摄影技术方面的技术问题,如照明、布景等具有一定的贡献。对于注重写意的诗电影的发生发展,对于崇尚“意识银幕化”的新浪潮电影运动等也具有一定的影响。

先锋派运动对电影从商业中解放作了一定的贡献;挖掘了蒙太奇的作用;

① ②罗慧生《世界电影美学思潮史纲》第46页,山西人民出版社,1985

培养了一批电影导演;使电影像文学一样,运用隐喻、象征来反映现实,表现潜意识。因为脱离现实、缺乏资金,所以先锋派运动很快陷入绝境。20年代末就销声匿迹了。

(四)蒙太奇学派

蒙太奇在电影中的最早出现和自觉运用,是在20年代以前。一般地说,电影蒙太奇经历了叙事蒙太奇、艺术蒙太奇、思维蒙太奇三个阶段,其中叙事蒙太奇的基本成熟和艺术蒙太奇的运用,在格里菲斯的创作中就已开始。艺术蒙太奇的完善和思维蒙太奇的运用标志着蒙太奇学派的形成,其主要代表人物及其作品有爱森斯坦及其《战舰波将金号》和普多夫金及其《母亲》、《圣彼得堡的末日》等,所以一般又称之为苏联蒙太奇学派。

爱森斯坦对电影蒙太奇的理论及实践进行了卓有成效的探索。爱森斯坦自觉运用蒙太奇的影片是《战舰波将金号》。这部电影的剧本一百多页,但是爱森斯坦只选用了其中一页的内容,即“敖德萨阶梯大屠杀”。在这场戏里,爱森斯坦显示了他天才的电影才华。

第一,创造了动作。士兵、群众、瘸子、母亲、老人、婴儿车等人物的动作交替剪接到一块,创造出了新的含义。第二,创造了节奏。将不同类型的镜头按照一定时间长度进行组接,形成气氛,抒发情感。如母亲抱着死去的孩子向俄国军队走去、台阶上不断下滑跳动的婴儿车、群众惊异的脸等交替出现,创造了惊险、紧张和愤怒的情感。第三,创造了时空。敖德萨阶梯是一个并不大的阶梯。但是通过镜头的反复组接,观众觉得阶梯很长很高。第四,创造了意念。当战舰波将金号上的起义士兵看到俄国士兵向前来支援的群众开枪后异常愤怒向敌人开炮时,电影则是将卧着、站着、跳起来的三个狮子的镜头插进了电影中,表现了“愤怒”的意念。

爱森斯坦对于声画蒙太奇(尤其是声画对位处理)和理性蒙太奇(爱氏自己称之为“杂耍蒙太奇”)进行了开创性的实践和研究,对“理性电影”的出现和“诗电影”的成熟做出了探索,对蒙太奇的美学理论从哲学的认识论角度进行了深入独到的阐述和总结。爱森斯坦也有它的局限。他过分注重蒙太奇的地位,甚至因此认为不必具有完整的文学剧本和专业演员,电影照样可以将思想传达给观众,他甚至设想将马克思的《资本论》拍成电影。作为爱森斯坦的亲密合作者,普多夫金对镜头组接中技术性和艺术性的统一的亲身实践与理论总结,对运用快速摄影造成的慢镜头效果的创造性研究,运用唯物辩证法对蒙太奇美学定义的思考和阐述,使得他与爱森斯坦一起被人们看作为苏联蒙太奇学派的创

始人和蒙太奇理论的的奠基人。两位大师的艺术理论和实践使电影蒙太奇的影响日益扩大,有力地促进了电影艺术的发展。

(五)法国新浪潮运动

20世纪50年代后期,存在主义、实证主义、弗洛伊德主义等西方现代哲学思潮对电影产生了极大的影响,这是新浪潮运动产生的重要原因。

新浪潮电影在法国影响最大,所以常称为法国新浪潮运动。新浪潮运动的创作主张是在实践中注意了吸取先锋派的教训,注意群众的欣赏习惯,不搞少数人的艺术;注意电影的艺术性与商业性的关系;不反对虚构、不反对讲一个生动的故事,追求感官刺激,表现性生活,注意娱乐性。其理论源泉是萨特的存在主义哲学和弗洛伊德的性心理学理论。艺术上的特点一是反对传统的戏剧化,主张生活化。二是强调表现人的潜意识,变换时空,形成意识的流动。如《广岛之恋》。三是作品的思想内涵丰富,具有多解性。如《去年在马里昂巴德》。

新浪潮电影具有强烈的反传统性、崇尚无理性、无情节、无人物性格,重提表现主义的“自我表现”和先锋派电影的“意识银幕化”,强调主观随意性和创作的绝对自由,侧重表现人类飘忽无常、捉摸不定的内心情态和潜意识活动,并把这样的电影称为“主观现实主义”和“内心现实主义”。新浪潮的代表人物是法国的雷乃及其代表作《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》和戈达尔及其代表作《喘息》、特吕弗及其代表作《四百下》;意大利的代表人物安东尼奥及其代表作《红沙漠》、费里尼及其代表作《8½》;瑞典的伯格曼及其代表作《野草莓》等。新浪潮电影艺术家的共同特点是努力以现代主义精神来改造电影艺术。贡献在于电影在表现外部真实的同时,尽可能地表现心理世界,如“意识流”、潜意识、梦幻手法的表现,这对于电影心理美学的发展,对探求运用人的意识活动来进行电影情节的安排,对于采用网状结构和时空综合表现更为丰富复杂的情节内容,对于剧中人物心理的细腻、即时的反映,对于主观镜头、跳接、闪回等电影手段的运用,都取得了巨大的促进作用。其缺陷在于由于其现代哲学思想的批判性而带来的艺术实践上的极端化。新浪潮的一个支系“左岸派”(因该派导演都居住在巴黎塞纳河左岸而得名)代表人物雷乃的创作就是一个佐证。他于1959年以强烈的弗洛伊德主义色彩拍摄的《广岛之恋》就是如此。1963年他拍摄的《去年在马里昂巴德》,利用潜意识来反映生活的滑稽和迷乱。这是一部典型的反传统、反现实的现代主义作品。基本情节是:在马里昂巴德的一个大旅馆里,来来往往居住着男人和女人。其中有一位名叫X的男人和一个叫A的女人。X对A说,去年他们就在此地此旅馆相识并相爱,并约定今年此时在此地此旅馆相约然后私奔(A是一位名为M的或许是她丈夫的男子的妻子)。A听

了以后很吃惊,以为X在开玩笑,或是欺骗她。但X不断地和他一起回忆,并引导提示让她好好回想。X所说的情景与A尽力回忆的情景交叉混杂,使人真伪莫辨,连导演和编剧也出现了分歧。这是典型的潜意识理论和结构主义理论的产物,充分表现了新浪潮运动的反传统性。新浪潮电影是一次打破电影旧传统、在内容和形式上创新的运动,是现代主义影响的结果。

在世界电影的发展史上,这三大类电影源远流长,以各自的风格相互影响、交叉、融合,既共时地表现了自我的特色,又历时地表现为电影历史发展的潮流。各领风骚,显隐共进,共同叙说着电影发展的历史。

电影艺术作为一种艺术形式,有着自己独特的特征,既有内部特性的显现,也有审美的特性,也有社会的外在需求。

一、哲理化

(一)观众对电影发展的客观要求

电影作为一种特殊的艺术形式——画面艺术,必须注重观众在欣赏时的客观要求。观众的客观要求是基于一种认识原则。即人类在观察客观现实时基于逻各斯中心主义的对世界本质的把握。电影作为客观世界的一种图像,观众必然也要求图像在反映客观世界的表象时,能够认识客观世界的规律,掌握蕴含其中的哲理。所以不管是什么思潮的电影,总是在利用画面图像传达着一种哲理,这是电影源于观众客观要求的基本特征。

(二)电影自身发展的需要

电影源于照相。电影艺术自出脱于照相之后,照相的特征并没有全部丢失,而是在照相的基础之上,在继续发挥其记录功能的同时,诉求于哲理的表达。这是电影本身与生俱来的特性的需求,也是电影自身发展的需求。

(三)文艺思潮在电影创作上的表现

电影艺术和其他艺术一样,各种文艺思潮都会在电影上反映出来。“哲理化”特征作为人类对客观社会和世界本质特征探讨的一种表达,其发生路径是由表及里、去粗取精、去伪存真,其结论则是哲理、本质的发见。电影作为一种艺术形态,当然不能只是自然、社会表象的图像化反映,而应该运用画面去反映、表达、言说世界、社会的本质形成哲理。各种文艺思潮就会自然地延伸到电影上,影响到电影的创作、拍摄、表演以及制作。所以,哲理化作为一种认识方式、一种思潮也会在电影上反映出来。

哲理化反映的必须是社会的焦点,世界的热点,是大众所关心的,同时必须注意,哲理化不是概念化,在哲理化的过程中,应该经常使用隐喻、象征等手法来折射社会心理。