

中国当代电影：

批评与阐释

陈晓云 著

本书由浙江大学董氏文史哲研究奖励基金资助出版

图书在版编目 (CIP) 数据
中国当代电影/陈晓云著. —杭州: 浙江大学出版社,
2004.9
ISBN 7-308-03898-X

I. 中... II. 陈... III. 电影评论—中国—现代
IV. J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 092821 号

责任编辑 李海燕
装帧设计 俞亚彤
出版发行 浙江大学出版社
(杭州浙大路 38 号 邮政编码 310027)
(网址: <http://www.zjupress.com>)
(E-mail: zupress@mail.hz.zj.cn)
排 版 浙江大学出版社电脑排版中心
印 刷 杭州长命印刷有限公司
开 本 880mm×1230mm 1/32
印 张 12.5
字 数 300 千字
版 印 次 2004 年 9 月第 1 版 2004 年 9 月第 1 次印刷
印 数 0001-4000
书 号 ISBN 7-308-03898-X/J·067
定 价 25.00 元

目 录

引言 批判精神的丧失与电影批评的缺席	001
--------------------	-----

1 当代电影的宏观背景	007
-------------	-----



008	1-1 数字时代的中国电影
023	1-2 网络时代的中国电影
030	1-3 后电影时代的中国电影

2 经典主题的银幕呈现	037
-------------	-----



038	2-1 英雄与平民
049	2-2 历史与传奇
054	2-3 青春与成长
060	2-4 爱情与梦幻
076	2-5 革命与爱情
086	2-6 功夫与侠义

3 中国文化的影像表达	101
-------------	-----



102	3-1 视觉和文化的隐喻
105	3-2 神秘而诱人的传奇
110	3-3 传统与现代的冲突
115	3-4 文化对文化的误读

4 革命历史的影像记忆 119



- | | |
|-----|-----------------|
| 124 | 4-1 “红色经典”的旧梦重温 |
| 128 | 4-2 “创世神话”的现代表达 |
| 134 | 4-3 “娱乐革命”的大胆想象 |

5 先锋电影的回归趋向 143



- | | |
|-----|---------------|
| 144 | 5-1 陈凯歌:和你在一起 |
| 151 | 5-2 张艺谋:一个都不少 |
| 158 | 5-3 田壮壮:重拍的文本 |
| 167 | 5-4 夏 钢:都市的童话 |
| 175 | 5-5 第六代:后撤的姿态 |

6 明星现象的文化批判 167



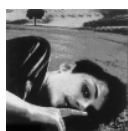
- | | |
|-----|----------|
| 189 | 6-1 明星策略 |
| 201 | 6-2 明星效应 |
| 207 | 6-3 性别错位 |
| 212 | 6-4 明星批判 |

7 体制改革的艰难步履 221



- | | |
|-----|-------------|
| 222 | 7-1 成功运作的个案 |
| 228 | 7-2 票房排行的启示 |
| 232 | 7-3 儿童不宜的诱惑 |

8 外来电影的文化影响 243



246	8-1 西风东渐的态势
252	8-2 进口大片的登陆
269	8-3 盗版市场的盛行

9 电影研究的现实境遇 277



278	9-1 众说纷纭的争论
284	9-2 西方理论的引进
297	9-3 茫然失措的困顿
304	9-4 传统文化的回响

附录 当代电视文化散论 311

结语 批评,是一种生命体验的表达 361

参考文献 363

后记 367

引言 批判精神的丧失 与电影批评的缺席

尽管我们对于“五四”精神有着各种各样的解释,时代的发展又不断赋予它新的内涵,但在我看来,批判精神始终是“五四”精神的基本内涵之一,也是一个真正的电影批评家所必须具备的基本素质之一。这种批判包含着两个方面的内容,即对传统文化和当代文化的批判性反思。在一个愈来愈商业化世俗化的消费社会里,批判精神正受到各色各样“文化快餐”的挑战和蚕食而变得孱弱不堪,“对新奇的无休止的迷恋”取代了应该有的文化思考,真正的电影批评终于缺席。充斥于各类报刊杂志及其他文化媒体的,通常是那些与“开机宴”、“关机宴”以及红包相关的应景文章。笔者也曾经不止一次地被拽入此类名人云集高朋满座的场合,常惴惴然不知怎么开口不知如何说话。不愿说话又不能不说话,不愿说假话又不能说真话,于是常常如坐针毡,于是绞尽脑汁寻找一些既不“伤害”创作者(通常是朋友或者朋友的朋友)又不违背自己良心的词汇。记得参加过一

部歌颂伟人影片的研讨会，片子拍得实在让人不敢恭维，于是在场的人便大谈这位伟人如何如何，却惟独不谈片子，由此我发现某些文人真是大大的狡猾。而在另外一个情形类似的场合，当我看到制作单位的领导对一部拙劣的电视连续剧自吹自擂大加赞赏的时候，仿佛恍然明白了为什么每年都会出笼那么多粗制滥造的“作品”，为什么影视界的“伪劣产品”屡禁不绝。面对此种情形，我们的批评能做什么？即便有真正的批评，它会成为有效的批评吗？

不着边际、感情用事、无原则、一边倒的评论是经常可以在各类报刊里面读到的，这些文章大多出自媒体自身。通常情况下，一位导演如果跟记者好好“合作”，便会收到甚至超出他想像力的赞美之词；如果一不小心把那些也算是在写“影评”的记者得罪了，后果便难以预料。容易招来媒体非议的，多为那些个性比较独特的创作者，陈凯歌便是其中之一。平心而论，《荆轲刺秦王》确实让人失望，确实比不上他的《黄土地》和《霸王别姬》。但是，我们的抱怨多半是因为这部片子耗资巨大并且由陈凯歌执导，在我们看来，哪怕它与《霸王别姬》持平，也只能算失败。假如这部影片出自一位年轻导演之手，溢美之词想必会不绝于耳。太多的失望来自太高的期望值。《爱你没商量》确实不够水准，可是每年生产

的比它烂得多的电视连续剧多的是,为什么矛头偏偏对准它呢?很简单,因为它跟王朔有关,并且据说还卖了几百万。

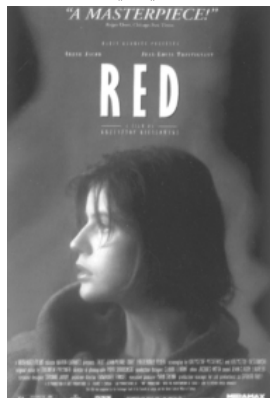
同样的情形也出现在对于“进口大片”的盲目崇拜上。自然,作为一个个体观众,喜欢《真实的谎言》,喜欢《侏罗纪公园》,喜欢《泰坦尼克》。哪怕你连续看上一百遍都是十分正常的。但是,在1998年,全民族对于《泰坦尼克》的集体发烧却带给人们一丝不祥的信息。在这一次失去理智的群体狂热中,我们很少听到对于这种电影文化现象的深刻反思,以至于给这部以消费灾难为主题的影片加上了诸如“歌颂真挚爱情”、“表现人文关怀”等等标签。毋庸讳言,就目前电影制作在技术上所能够达到的水准而言,《泰坦尼克》确实是一部一流的灾难片,至于对爱情的表达,却要逊色许多。在好莱坞电影中,灾难首先是作为视觉奇观、作为商品用来消费的。要知道什么是“人文关怀”,最好去看一看欧洲电影,比如基耶斯洛夫斯基的《三色》,比如曼彻夫斯基的《暴雨将至》。不过,欧洲电影的票房终究敌不过好莱坞电影。同属好莱坞电影,那部更具有人文品格的《阿甘正传》票房也不敌史瓦辛格、史泰隆的动作片。但在心智上具有“精英”品格的批评家们对此却必须有清醒的头脑。而对于创作者来说,盲目地模仿和追随好莱坞只能把民



《蓝》



《白》



《红》

族电影推上绝路。20 世纪 90 年代以来日本电影的复兴,伊朗电影和韩国电影的崛起,对我们的电影界应该是不无启发的。

创作界与批评界的龃龉由来已久。在我看来,电影批评的任务并不仅仅在于阐释已有的电影作品和既成的电影现象,真正的批评应该是批评家与创作者之间的“对话”,而不是亦步亦趋的解释。在一次关于国内一位著名导演的研讨会上,“对话”的困难不仅产生在不同年龄的批评家之间,而且更多地产生在批评家与导演之间。在导演看来,批评家所做的工作只是隔靴搔痒不着边际的自说自话。这种长期以来就存在的矛盾始终没有获得真正的解决,因此,批评家与创作者之间貌似激烈的交锋事实上常常出现严重的错位,双方面红耳赤之后往往发现他们争论的根本不是同一个问题。当大家都以为自己掌握了“真理”的时候,“真理”却被遮蔽起来了。

从社会文化语境来看,电影批评的缺席又似乎是一个必然的现象。在这样一个只需感受不需思考的消费时代,批评似乎过于奢侈。《新周刊》先后推出的《弱智的中国电视》和《砸烂电视》据说让不少电视从业人员震惊不已并且无法容忍。能够批评尤其是能够批评媒体本身就是一种进步,但批评的声音总是如此贫弱,充斥着各类报刊的,更多是拍摄花絮、明星轶事之类的花边新

闻,理由很简单:好卖。不是批评在引导观众,批评的功能远远不及导演和演员的秘闻更来得有效。《有话好好说》的票房当然主要来自影片自身所达到的水准,但不可否认的是,张艺谋在巩俐之后启用名模瞿颖为这部影片的宣传和发行起到了推波助澜的作用。《红河谷》上映之前,宁静与美国男友之间“海拔最高的爱情”早已让不少观众兴奋不已地睁开了期待的眼睛。同样的理由可以解释电影理论及批评著作的滞销和明星传记的畅销。对于今天的观众(读者)来说,明星生活的“一地鸡毛”无疑具有更大的诱惑力,也具有更高的商业价值。据说现在中文系的许多学生已经不读文学名著了,他们感兴趣的,除了根据文学名著改编的影视作品之外,还有——“世界文学名著连环画”!

数年前花 80 元钱买了美国教授路易斯·贾内梯写的《认识电影》。这是一本理论书,但它却是 1996 年全美畅销书。

我惊诧不已。

1 当代电影的宏观背景

中国电影发展至今,已经走过了将近一个世纪的历程。20 世纪初,在世界电影诞生 10 年之后的 1905 年,中国人有了自己拍摄的第一部影片《定军山》,以此开启了中国电影的发展历程;21 世纪初,中国电影在世界电影格局中已经占据了不可或缺的重要位置。电影在中国,从来就不是单纯的艺术,也不是纯粹的商品。中国电影的世纪风雨,从一个重要的侧面折射出中国的政治、社会、历史、文化、经济状况,成为世纪中国的意识形态铭纹。

进入世纪之交,经历了百年发展历程的中国电影面临着新的选择,新的发展契机。在全球一体化的背景下,中国电影不仅要继续面对美国好莱坞电影的强势冲击,同时还要在近邻韩国、日本等国电影的夹击下寻求突破的可能。电视、网络等强势媒体的影响,同样对中国电影构成了巨大的压力。这一切,构成了中国当代电影独特的社会文化语境。

1—1 数字时代的中国电影 |

在电影诞生之前,还没有哪一种艺术与技术有着如此紧密的姻缘关系,无论是文学,还是音乐、舞蹈,抑或绘画、雕塑、建筑,乃至戏剧。虽说这些传统艺术中或多或少会包含一些技术因素,但这些技术因素并不能改变艺术的根本特性。

作为一门肇始于技术的曾被视为杂耍的艺术,电影的每一次革命和革新、进步和发展,几乎都与科学技术的发展有着宿命般的关系。从无声电影到有声电影,从黑白电影到彩色电影,从普通银幕到宽银幕,从单声道到多声道环绕立体声,无不如此。如果说,声音和色彩进入电影是世界电影史上革命性变化的话,那么,数字技术的产生和发展则正在使电影发生着另一次具有革命意义的变化,从创作,到发行、放映,到理论、批评,变化涉及电影的各个层面各个领域。在数字时代,对于电影本性的经典认识遭到质疑。

对于电影本性的探讨一直是世界电影理论界的一个重要课题。法国电影批评家安德烈·巴赞在《摄影影像的本体论》中指出:“照相术既完成了巴洛克艺术的夙愿,也把造型艺术从追求形似的困扰中解放出来。因为绘画曾经竭力为我们制造几可乱真的幻像,这种幻像

对艺术来说已经足够了,但毕竟似真非真;而照相术与电影这两大发明从本质上最终解决了纠缠不清的写实主义问题。一位画家不论有多巧,他的作品总要被打上不可避免的主观印记。既然由人执笔作画,对画像的怀疑态度便不会消除。所以,从巴洛克风格的绘画过渡到照相术,这里最本质的现象并不是单纯器材的完善(摄影在模仿色彩方面还远不及绘画),而是心理因素:它完全满足了我们把人排除在外、单靠机械的复制来制造幻像的欲望。问题的解决不在于结果,而在于生成方式(不过,似乎也有必要研究一下类似死者的面模那类小巧的造型艺术的心理学。死者的面模也是由某种自动方式复制的。从这个意义上说,可以把照相看作铸模,看作是借助光线得到的实物印记)。”^①

巴赞在他的文章中还进一步指出了摄影与绘画之间的差异:

摄影与绘画不同,它的独特性在于其本质上的客观性。况且,作为摄影机的眼睛的一组透镜代替了人的眼睛,而它们的名称就叫“objectif”。在原物体与它的再现物之间只有另一个实物发生作用,这真是破天荒第一次。外部世界的影像第一次按照严格的决定论自动生成,不用人加以干预,参与创造。摄影师的个性只在选择拍摄对象、确定拍摄角度和对现象的解释中表现出

①【法】安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,中国电影出版社1987年版,第10页。

来；这种个性在最终的作品中无论表露得多么明显，它与画家表现在绘画中的个性也不能相提并论。一切艺术都是以人的参与为基础的，惟独在摄影中，我们有了不让人介入的特权。照片作为“自然”现象作用于我们的感官，它犹如兰卉，宛若雪花，而鲜花与冰雪的美离不开植物与大地的本源。

这种自动生成的方式彻底改变了影像的心理学。摄影的客观性赋予影像以令人信服的、任何绘画作品都无法具有的力量。不管我们用批判精神提出多少异议，我们不得不相信被摹写的原物是确实存在的。它是确确实实被重现出来，即被再现于时空之中的。摄影得天独厚，可以把客体如实地转现到它的摹本上。（这里，不妨介绍一下保留圣物与缅怀“圣迹”的心理学，它们借助的也是一种如实转现客体的做法，这种做法与产生木乃伊的心理因素有关。我们仅举一例：都灵圣尸布就是遗物与照相的综合。）最逼真的绘画作品可以使我们更多地了解被描绘物的原貌。但是，无论我们怎样雄辩，它终究不会像摄影那样具有异乎寻常的威力，以博得我们的完全信任。

于是，在达到形似效果方面，绘画只能作为一种较低级的技巧，作为复现手段的一种代用品。惟有摄影机镜头拍下的客体影像能够满足我们潜意识提出的再现

原物的需要,它比几可乱真的仿印更真切:因为它就是这件实物的原型。不过,它已经摆脱了时间流逝的影响。影像可能模糊不清,畸变褪色,失去纪录价值,但是它毕竟产生了被拍摄物的本体,影像就是这件被拍摄物。相册里一张张照片的魅力就在于此。这是些灰色的或墨色的、幽灵般的、几乎分辨不清的影子,这不再是传统的家庭画像,而是能够撩拨情思的人生的各个瞬间,它们摆脱了原来的命运,展现在我们面前,把它们记录下来不是靠艺术魔力,而是靠无动于衷的机械设备的效力。因为摄影不是像艺术那样去创造永恒,它只是给时间涂上香料,使时间免于自身的腐朽。^①

巴赞认为,与绘画相比,摄影有着自己独特的美学特性:

摄影的美学特性在于揭示真实。在外部世界的背景中分辨出湿漉漉的人行道上的倒影或一个孩子的手势,这无需我的指点;摄影机镜头摆脱了我们对客体的习惯看法和偏见,清除了我的感觉蒙在客体上的精神锈斑,惟有这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的原貌,吸引我的注意,从而激起我的眷恋。凭借着摄影技术创造出来的、我们不曾了解的或未能见到的世界的自然影像,大自然最终做到了不仅模仿艺术:它在仿效艺术家。

大自然的创造力甚至可以超过艺术家。画家的美学

① 《电影是什么?》,第11-12页。

世界与他周围的世界是异质的,画框圈出了一个实体上和本质上迥然不同的小天地。相反,印在照片上的物像的存在如同指纹一样反映着被拍摄物的存在。因此,摄影实际上是自然造物的补充,而不是替代。^①

从巴赞的论述中我们不难发现,影像本体论是其电影理论/批评体系的核心命题和重要支柱。尽管巴赞作为一位批评家并没有对电影理论进行过系统的论述,也没有那种常规意义上的构建电影理论体系的专门著作,但《电影是什么?》中的《摄影影像的本体论》、《“完整电影”的神话》、《电影语言的演进》等文章都不同程度地触及到了巴赞电影理论/批评体系的核心问题。

德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔则将电影的本性定义为“物质现实的复原”：“电影按其本质来说是照相的一次外延,因而也跟照相手段一样,跟我们的周围世界有一种显而易见的近亲性。当影片记录和揭示物质现实时,它才成为名副其实的影片。因为这种现实包括许多瞬息即逝的现象,要不是电影摄影机具有高强的捕捉能力,我们是很难觉察到它们的。由于每种艺术手段都自有其特别擅长的表现对象,所以电影可想而知是热衷于描绘易于消逝的具体生活——倏忽犹如朝露的生活现象、街上的人群、不自觉的手势和其他飘忽无常的印象,是电影的真正食粮。”^②

① 《电影是什么?》,第13-14页。

② 【德】齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复原》,邵牧君译,中国电影出版社1982年版,第3页。

巴赞和克拉考尔的理论,在电影经历了百年发展之后的世纪之交,遭遇到了由数字技术的出现而引发的新的电影革命的有力挑战。回顾百年电影发展史,在相当长的一段时间里,蒙太奇与长镜头学派曾经各执一词,作为西方电影史上两大传统的技术主义和写实主义也有着创作目的和技巧上的明显差异:“技术主义顾名思义是把技术(技巧)放在重要地位上的。这是因为技术主义者是为了娱乐观众或达到某种教育或宣传目的而制作影片的。技术主义电影重视技术上的精美完整,因为这是通过电影的独特表现能力来反映和改造(或伪造)现实生活、美化和塑造理想人物的必要条件。技术主义者要求通过蒙太奇等技巧手段(包括写实主义者所崇尚的深焦距、长镜头等)来重新组织生活景象,删除一切对故事情节没有直接推进作用的细节,加上以假乱真的布景和惟妙惟肖的表演来在观众意识中造成完美的生活幻觉,导致观众去景慕或厌恶某种典型的生活境遇,追求或摒弃某种生活方式。写实主义者则相反地强调对真实生活的原样再现,为真实而追求真实,不重视电影的娱乐价值,否定主观的教育或宣传意图。与此相适应,写实主义者在剧作上反对人工编造故事情节和类型化的人物性格,鼓吹到生活中去发掘真实事件,尽量全面细致地表现事件的各个方面的细节,并在拍摄过程